



文化开放丛书

从存在到毁灭

对二十世纪西方文学理论的反思

易丹

CONG CUN ZAI DAO HUI MIE

5

花山文艺出版社

文化开放丛书

CONG CUN ZAI DAO HUI MIE

从存在到毁灭

对二十世纪西方文学理论的反思

易丹

“文化开放丛书”编辑委员会

主 编：方 鸣 谢选骏
副 主 编：张志春
编 委：方 鸣 陈子伶 吴学金
 张志春 罗益群 高福庆
 谢选骏 李建华 朱 奎
责任编辑：朱 奎 罗益群
装帧设计：慈向群
封面设计：慈向群

242

文化开放丛书

从存在到毁灭——

对二十世纪西方文学理论的反思

易 丹

花山文艺出版社出版（石家庄市北马路45号）

河北新华印刷三厂印刷 河北省新华书店发行

787×1092毫米 1/32 7.75印张 157千字 印数：670 1989年4月第1版
1989年4月第1次印刷 ISBN 7-80505-134-8/I·134 定价：4.50元

我们的期待：展望新的文化格局

序

文化是人类的一种存在形态。一个民族的文化即是这个民族的存在形态。一百多年来中国民族为寻找、开辟新的生存方式，作出了坚毅的努力和付出了巨大的代价。

所谓“新的生存方式”，无非是在文化意义上维新民族的行为活动、心理结构、思想方式和精神气质。中国传统文化是灿烂的、辉煌的、但也曾是没落衰败的。百年历史证明：传统中国文化无法应付今天的世界，无法支持中国民族接受当代世界的挑战。因此中国文化的传统格局，必须破除；在历史渐进的过程中，我们应积极地为中国文化的新格局创造条件。

中国文化的新格局，并不意味着对自己曾有的文化传统的完全否定，也不意味要建立的文化别出新意，是无源之水，无根之木；它乃是建立于对传统、对人类文化最充分的承认基础之上，并给予最充分的吸收。

正因如此，这种文化必须是开放的：它能够对各种思想、潮流、形式，作出自己的选择、判断、取舍；它是丰富的，敢于消纳迄今为止人类的文化创造，具有恢宏雄大的品格。因此，它是自信的，随时吸收新的东西，创造新的东西；它是

自重的，能不断物弃自己的错误和糟粕。总之这种文化形态和我们今天生存的形态是一致的：变革和开放。

鉴于这一认识，我们决定编辑这套丛书，以我们的微薄之力加入这场伟大的变革潮流。我们希望我们的努力能为作者提供机会，使他们有可能著书立说、看到自己的力量，发挥自己的才华，为中国文化的精神建设，做出应有的贡献。

这套丛书的著者，主要是中青年社会科学学者。或许有些作者，是第一次发表专著。但他们不乏志向、胆识、才华，他们研究的课题、研究的方法等方面，富有朝气，对变革着的观念或有所裨益。

这是一个创造的时代。而起始的创造，都难免带有种种缺陷或弱点，本丛书亦然。学术问题不同于社会改革问题，虽则两者所遇矛盾都为复杂，但后者所遇问题常常是难以预计的。学术问题，责在主观。凡本丛书所存在的缺点，我们不求宽容，欢迎文化各界提出批评——这也是我们所期望的一种文化品格。

《文化开放丛书》编辑委员会

1987年10月

北京

目 录

1. 序：当我们面对作品时……………(1)

问题的提出——二十世以前对文学的认识概论——西方文论中新的认识的崛起——二十世纪的诸理论流派——对作品的存在形式的思考——与传统对立的二十世纪西方文化背景

2. 作品的建立……………(36)

A. 俄国形式主义……………(36)

文学批评对象与作为一门科学的文学批评方法论——文学性——施克洛夫斯基与雅可布森——陌生化——诗的语言与日常语言——叙述文学——故事与情节——文学史

B. 布拉格学派……………(65)

对俄国形式主义的继承——作为结构的文学作品——穆卡洛夫斯基——个体与整体的关系：功能性结构——文学作品的语言功能划分与使突出效果——雅可布森——诗的功能——作为符号的文学作品

C. 英、美新批评……………(85)

诗的独立性和自主性，文学批评的中心问题——理查兹：矛盾与和谐——T·S·艾略特——客观的关联物——意图的谬误

和感受的谬误——威姆萨特和比尔兹利——人道主义色彩与独立的、自主性的作品

3. 转折——结构主义和后结构主义……………(115)

A. 结构主义……………(115)

索绪尔的语言学理论基础——符号与意义的关系——语言模式与文学作品的结构——托多洛夫——具体作品与总体结构及文学批评的对象——巴尔特——作品的意义——叙述学

B. 后结构主义……………(134)

巴尔特——从作品到本文——结构主义心理分析与拉康——语言的谬误——德里达对语言模式的再认识——图形中心主义的假象——文学作品的原罪——批评者的积极创造性解析

4. 作品的毁灭……………(155)

A. 现象学……………(155)

传统——主体与客体——胡塞尔——现象——日内瓦学派——杜夫海纳与英伽登——普勒

B. 阐释学……………(177)

本体论与作品的存在——海德格尔——存在与时间——语言的双重性——文学作品的阐释——阐释循环与意义——主体与客体的统一——赫尔绪与卡达梅

C. 接受美学……………(200)

读者的崛起——文学作品的本文与文学作品的存在——空白
与不确定因素同作品的存在形式——伊塞尔——读者参与作品——
乔斯——视界的融合——作品与读者的历史对话——客观存在的
文学作品的毁灭

5. 关于“拿来主义”的反思……………(232)

八十年代中国与三十年代中国的异同——鲁迅的拿来主义在
当时文化背景下的意义——世界总体文化的形成——思维方式与
既成观点——我们应该拿来什么

1. 序：当我们面对作品时

作为一种认识论而不是创作论的文学理论都必须以文学作品为其认识的出发点和归宿，这一点是无庸置疑的。文学作品是我们通常所说的千姿百态的文学现象的具体显现。作为一种对文学的认识方式和过程，文学理论必须以建立自己的认识对象为前提。因此，对文学作品的界定，或者说对文学作品的存在的认识是所有文学理论的一个最根本的任务。对文学作品的界定，包括对文学作品与非文学写作和因素的区别的认识，也包括对文学作品的自身存在方式的认识。实际上，这也就是R·韦勒克和A·华伦在其《文学理论》中所论及的文学的“外部”研究和“内部”研究。^①

在对某一文学理论的研究和评价中，该理论对文学作品的认识无疑也可以成为我们的出发点和归宿。当各种纷纭复杂的文学理论呈现在我们面前时，我们也许会一时出现目不暇接的慌乱。但当我们牢固地把握住文学作品这一基本的认

^① 参见雷·韦勒克 奥·沃伦《文学理论》生活·读书·新知三联书店1984年版。

识对象以及各派文学理论同这一对象的关系后，一条明晰的线索便会显现出来，为我们认识、总结这些文学理论提供一个契机。这条线索所给我们提供的认识各种文学理论的天地也许还不是那样宽阔，还不能包罗万象，但我们已经能够从这个突破口找到一条通向对某种理论的本质特点的认识的通衢大道了。

在这个认识确立以后，我们便可以从两个基本的方面来考察任何一种文学理论。我们可以从某种特定的理论对文学作品的界定入手，考察它所提出的有关文学作品的存在方式或内在本质特征的观点，考察它所建立的文学作品的内在结构以及作品与非文学写作、与非文学因素的关系，总之，考察它所形成或达到的对文学作品的各个方面的认识。与此紧密相关，我们还有必要从方法论的角度来考察这一特定的文学理论形成或达到这些认识的方式和途径。从某个意义上讲，文学理论的认识论是站在某一个高度上来审视文学作品及其所包含和维系着的错综复杂的内在和外在此关系，作品是认识对象，理论是认识的手段和结果；而我们现在要做的，是站在一个更高的地方来审视文学作品以及某种特定的文学理论对它的认识，我们的认识对象因而就是理论与作品之间的关系。我们将在这个高度上对某一理论是否科学、准确、合理地形成了对作品的认识作出一定的评价。当然，这就涉及到我们进行评价的标准，即我们自己对文学作品的存在方式的认识等等。在后面，我将论及这个问题。现在，让我们运用这一基本框架来粗略地勾画出二十世纪以前西方文学理论的概貌，也勾画一下二十世纪西方文学理论的大致情形。

二

当我们作为一般的读者面对一部文学作品时，我们的脑袋里会冒出许许多多有关作品的疑问。这些疑问有的会在作品里得到回答，有的却不能得到。而作为一般读者，我们的这些问题的提出和得到解答往往是在潜意识中完成的。

作为批评家和理论家的读者在面对一部作品时所提出的疑问在性质上与一般的读者没有很大的差异，但是，这些疑问的提出是有意识的，而且往往这些特殊的读者们对他们所得到的回答不甚满意，进而提出新的疑问。这就是最基本的文学研究活动。

不管是普通的还是特殊的读者，他们在面对作品时所提出的问题大致可以分为四个类别：A、“这作品是谁写的？” B、“这作品写的是什么事情？” C、“它的作者用了些什么手法？” D、“这作品动不动人？（或够不够刺激？）”当然，除这四方面的问题以外还有不计其数的各种怪异的想法会在我们面对作品时冒出来。但这四类问题是我们最关注也是最能为我们意识到的。而我们的文学理论和批评，不管它们是怎样错综复杂、千变万化，都来自于四个方面的这些最基本、原始的疑问。美国学者M·H·阿布拉姆斯在《镜与灯》中把这四类基本疑问分别称为“表现的”，“摹仿的”，“客观的”和“实用的”。^①

^① 参见M·H·阿布拉姆斯《镜与灯：浪漫主义理论和批评传统》牛津大学出版社纽约1953年版。

所谓“表现的”，是指从作者的角度来认识作品的思想方法。这一类文学理论把作品看做作者的内在自我、情感和创造性直觉的表现，强调作者的主观因素对作品的制约作用。在这一认识的指引下，作者与作品的关系成为理论和批评的注意中心。而且，这个中心还合乎逻辑地移向了作者、作者的个性、个人生活以及情感、思想等等。因为当我们认为作品是作者的表现时，我们检验作品的标准就应该在被表现的对象——作者那里。作品只是作者的一种显现形式或复印形式，是第二位的。这种以作者和作品的关系为中心的思想方法，是从十八世纪中叶以后在西方逐渐崛起的一派文学理论的基础。尤其是在浪漫主义的文学理论中，我们可以找到最典型的这类观点的例子。尽管这些浪漫主义理论（如柯勒律治关于艺术家的创作行为和心理的论述）更多的是创作论，但它们对文学理论认识论的影响是不能低估的。

“摹仿的”也许是西方文学理论中有关作品的认识的最古老的一种形式。从柏拉图和亚里斯多德把诗与悲剧看作是对理念的“影子”或实在的“事物”的摹仿开始，这一思想方法便在西方文学理论中久盛不衰。在这里，作品与被作品所摹仿的外在因素（或者是理念或者是现实）之间的关系至关重要。文学作品成为对它以外的现实的一种摹仿以后，检验作品的参照物自然就是独立于它的现实。因此，不管以什么形式出现，现实在这种“摹仿的”两者关系里的首要地位是不可否定的了。西方在二十世纪前所走过的千百年文学理论的发展道路的每一阶段几乎都有这种摹仿理论的影子。从十七世纪的古典主义到后来的现实主义乃至自然主义，不管

是创作论还是认识论，都受到这一认识方法的主宰。在摹仿论的影响下，文学理论家和批评家眼中的文学作品必然成为一种第二性的东西，一种服从于现实的依附物。因而对文学作品的考察往往也服从于一些非文学规律——一些属于被摹仿的现实的规律。

“实用的”或者说“感染性的”，对文学作品的认识同样有着悠久的历史。在柏拉图和亚里斯多德那里我们又可以找到这一认识方式的渊源。不过，这两位先哲的观点为后来的理论开辟了两条不同的“实用的”思考路线。柏拉图从道德教育的角度对文学作品提出要求，这对他以后的文学理论中那些关于作品的教育、提高读者的作用的认识无疑起了先导的作用。从中世纪至今的文学理论中的这类呼声是时有所闻的。而亚里斯多德的关于悲剧“净化”作用的认识，则开创了另一条对文学作品的效果的思索道路：从作品的所谓“审美”功能的角度来考察作品对读者的感染。这两种关于作品的“实用”性的认识把作品与读者的关系上升到了一个非常重要的层次。所谓效果成为理论家和批评家们注意的中心。文学作品或者是读者获得知识和教育的方式，或者是他获取审美享受和渲泄心中痛苦的方式。作品依然是服从独立于它自身的那种效果的第二性事物。

康德在十八世纪提出的具有外在目的的写作与具有内在目的的写作的区别为“客观的”对文学作品的思考奠定了基础。实质上，这里的所谓“客观”是强调文学作品的自身形式和目的，以反对那些由于注重作品与外在因素的关系而忽略了艺术形式的理论倾向。这类认识是在把作品分为内容与

形式两部分的基础之上建立的。这种思想方式把那些外在目的划进属于文学作品的内容的范畴，而把所谓内在目的划进作品形式的范畴。由此产生出了一系列有关纯粹的美和“为艺术而艺术”的理论。作品的形式（艺术手段的实现）压倒作品的内容而成为统治一切的因素，并成为理论家和批评家的主要讨论对象。这一认识的建立，导致了各种对文学作品的形式及其内在结构、关系等等的研究的出现，形成了一股声势浩大的潮流。这股潮流漫过了把十九世纪同二十世纪相隔的堤坝，为二十世纪现代西方文学理论的崛起带来了动力。

纵观上面所提出的四种思想方法，我们可以辨认出以下两个特点。首先，这四种有关文学作品的认识途径都是功能性的，即从文学作品的功能的角度来考察其本质：作品或者是作者的主观世界、作者个性、情感和生活的表现；或者是再现、摹仿它以外的自然、现实；作品或者能够感染、教育读者；或者能够体现某种艺术形式、艺术手段和纯粹的美。这种功能性的认识方法必然导致从手段与目的、次要与主要、第二性和第一性等等角度来进行有关文学作品的存在的思考。因为一旦我们以功能为出发点去思考任何一事物，我们就必然会涉及到目的，即该事物为了什么才如此这般。而当我们从这个角度来认识文学作品时，我们就必然联想到作品为什么而存在等诸种问题。在确定了这个“为什么”（即目的）以后，我们眼中的作品就理所当然地要为这个目的服务，因而我们就会进一步确定目的与达到目的的手段之间的主次关系。在这种思想方法的指引下，我们的眼光便不自觉地

学作品转移到了作品与其目的的功能性关系上。这样，作品的存在和作品的意义都被置于这样一架目的论的显微镜下，对作品的千姿百态，千变万化的各种因素和关系的思考无一不服从于这种把作品作为达到某个目的的方式的基本认识模式。

其次，我们可以这样认为，这四种对文学作品的思考方式都带有外向延伸的特点。在对作品的功能性认识中，作品的功能（即对自身以外的某种因素的表现、摹仿、影响或体现）成为认识对象；而检验这些功能就必须涉及作品与被作品所表现、所摹仿、所影响、所体现的事物的相互关系。考察这些错综复杂的关系往往又不可避免地涉及对那些不属于作品的事物、因素的考察。因此，文学理论对作品的认识成了对作品与现实、自然、人、作者、读者等等之间的关系的认识，继而又干脆无意识地忽略了作品的本身，使文学理论成了社会学、心理学、历史、政治等等非文学理论的附庸。这种倾向的极端发展，便形成了文学理论中的幼稚和庸俗的功能主义，要求把文学完全作为某一思想、事物的宣传工具，把它当做传声筒来运用。我们似乎是从文学作品起步，然后突破了文学作品的界限继而考虑作品与非文学因素的关系；接着，我们又向外进一步突破，把立足点放在了非文学因素的土地上，再回过头来审视这些因素与已经十分渺小的作品之间的关系。文学理论的认识对象——作品的独立自足性消失。在“客观的”认识方法出现之前的西方文论领域，这种功能性观点无所不在。而且，在某个特定的历史时期和流派、思潮中，这种观点还占据了中心的位置，主宰着一个时代的文

学理论风格。

“表现的”、“摹仿的”、“实用的”和“客观的”对文学作品的认识方式是二十世纪以前的西方文论所走过的不同道路。它们是我们所说的传统的认识方法的具体构成内容。从二十世纪西方文学理论的立场上讲，这些方法是应该受到修正、转化、排斥和抛弃的对象。从某种意义上说，二十世纪西方文论的出现就是以反叛这些传统为出发点的。

当然，上述的这四种思考方法在十九世纪以前和以后的文学理论中同样存在。事实上，我们不可能把十九世纪同二十世纪截然分开。以“表现的”这类对作品的认识为例。在十九世纪以前或十九世纪，我们可以在席勒、柯勒律治、华兹华斯、爱默生等人的理论中找到它的存在；在二十世纪西方文论的一些主要派别里，我们仍然可以看到它的影子。由弗洛伊德创立的精神分析学派对文学作品的认识就是这种思想方法的最典型的体现。如果说弗洛伊德对作品的认识与席勒们、柯勒律治们有什么不同的话，其不同也只是在于二十世纪以前的“表现”论者们注重创作论，而二十世纪的“表现”论者们则是在文学认识论的范畴内来运用这一思想。从本质上讲，他们的认识途径是一致的。至于“客观的”对作品的认识方式，十九世纪与二十世纪之间的关系就更为紧密。在这种理论的发展轨迹上，我们甚至无法将两个世纪分开。可以说，正是十九世纪中期崛起的那种“为艺术而艺术”、探寻作品形式的内在目的、结构以及关系的理论，拉开了二十世纪西方文论的帷幕。

当作为认识论的西方二十世纪文学理论出现在历史舞台

上时，它显示出一种强烈的、自觉的反叛意识——对二十世纪以前的传统的反叛。对我们前面所提及的四类认识方法中的某一类的不满，促使理论家们急于创立一种取而代之的新的理论，以使文学理论的研究对象重新得以明确地树立。俄国形式主义的代表人物之一R·雅可布森把传统的文学史研究比做“一堆小家子气的条条框框的杂合”，这种研究所使用的方法，与警察破案差不多。警察“在逮捕某人时，为了稳妥起见，总是要带走他们在肇事者的公寓里碰见的所有的人和东西，也带走他们在街上碰见的所有过路人。”而“文学史家则不分青红皂白地收罗他沿途所遇的一切：社会习俗、心理学、政治、哲学。”^①针对这种现象，俄国形式主义的开创者要求把文学研究的注意力重新集中到文学作品上，研究文学的独特性。他们要求结束在传统文学理论中泛滥成灾的方法论的混乱，使文学研究系统化，成为一种独特的、统一的理性活动，使这种研究有一个明确的对象。M·克里多宣布：“象其它真正的学科一样，文学研究必须有它自己的考察对象，它自己的方法和它自己的目的。”^②于是，俄国形式主义理论家们在这种反叛和创建的思想指导下，走上了一条漫长而艰苦的道路，一条建立一种自足的、有自身独特之处的文学作品的存在的道路。

这条道路不同于我们在前面所提及的二十世纪以前的先哲们所走过的那四条路线。尽管这些反叛者和开拓者们被错

① 参见维克多·艾尔里奇《俄国形式主义 历史——理论》耶鲁大学出版社1965年版第71页。

② 维克多·艾尔里奇《俄国形式主义 历史——理论》第172页。