

杨冬 著

文学 理论

从柏拉图到德里达

(第2版)

Literary Theory

From Plato to Derrida



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

文学理论：从柏拉图到德里达 / 杨冬著. — 2版. — 北京：北京大学出版社，2012.12
(培文·学术)

ISBN 978-7-301-21405-3

I. ①文… II. ①杨… III. ①文学理论—研究—西方国家 IV. ①I0

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第241223号

书 名：文学理论：从柏拉图到德里达（第2版）

著作责任者：杨冬 著

责任编辑：于海冰

标准书号：ISBN 978-7-301-21405-3/I·2528

出版发行：北京大学出版社

地 址：北京市海淀区成府路205号 100871

网 址：<http://www.pup.cn> 新浪官方微博：@北京大学出版社

电子信箱：pw@pup.pku.edu.cn

电 话：邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62750883
出版部 62754962

印 刷 者：三河市欣欣印刷有限公司

经 销 者：新华书店

720毫米×1020毫米 16开本 41.25印张 730千字

2009年3月第1版

2012年12月第2版 2012年12月第1次印刷

定 价：75.00元

未经许可，不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有，侵权必究。

举报电话：010-62752024 电子信箱：fd@pup.pku.edu.cn

目 录

导 言 批评史的意义	1
第一章 古希腊罗马至中世纪的文学批评	13
第一节 柏拉图	16
第二节 亚理斯多德	24
第三节 贺拉斯	33
第四节 朗吉弩斯	39
第五节 从普罗提诺到但丁	44
第二章 文艺复兴至 18 世纪的文学批评	51
第一节 文艺复兴时期的文学批评	54
第二节 从布瓦洛到伏尔泰	61
第三节 卢梭与狄德罗	68
第四节 德莱顿与蒲柏	77
第五节 约翰逊	83
第六节 莱 辛	90
第七节 歌 德	98
第八节 席 勒	107
第三章 19 世纪前期的文学批评	117
第一节 史雷格尔兄弟	121
第二节 华兹华斯与柯勒律治	129
第三节 赫士列特与济慈	138

第四节	雪 莱	147
第五节	卡莱尔、穆勒和罗斯金	154
第六节	斯达尔夫人	162
第七节	司汤达与雨果	170
第八节	爱伦·坡	178
第九节	爱默生	184
第十节	黑格尔	191
第十一节	海 涅	202
第十二节	别林斯基	208
第四章	19 世纪后期的文学批评	220
第一节	圣勃夫	224
第二节	泰 纳	232
第三节	波德莱尔	242
第四节	巴尔扎克与左拉	250
第五节	朗 松	258
第六节	马修·阿诺德	267
第七节	佩特与王尔德	275
第八节	车尔尼雪夫斯基与杜勃罗留波夫	284
第九节	托尔斯泰	294
第十节	尼 采	302
第十一节	勃兰兑斯	312
第十二节	亨利·詹姆斯	321
第五章	20 世纪前期的文学批评	332
第一节	安·塞·布拉德雷	336
第二节	托·斯·艾略特	344
第三节	艾·阿·理查兹	353
第四节	弗·雷·利维斯	362
第五节	欧文·白璧德	371
第六节	美国新批评派	380
第七节	克罗齐	395
第八节	弗洛伊德	403

第九节 卡尔·荣格	412
第十节 卢卡契	420
第十一节 本雅明	430
第十二节 普鲁斯特与瓦莱里	441
第十三节 萨特	451
第十四节 俄国形式主义	459
第六章 20 世纪后期的文学批评	470
第一节 雷纳·韦勒克	474
第二节 诺思罗普·弗莱	484
第三节 伊恩·瓦特	494
第四节 韦恩·布斯	503
第五节 巴赫金	510
第六节 奥尔巴赫	522
第七节 加达默尔	533
第八节 姚斯与伊瑟尔	542
第九节 斯坦利·费什	551
第十节 罗兰·巴特	559
第十一节 热拉尔·热奈特	570
第十二节 雅克·德里达	580
第十三节 布鲁姆与米勒	590
第十四节 爱德华·萨义德	601
附 录 西方文学批评史研究的百年历程	613
主要参考文献	627
人名索引	632
后 记	649

导 言

批评史的意义

自从乔治·圣茨伯利的《欧洲批评与文学趣味史》(1900--1904)问世以来,西方文学批评史研究已经走过了一个多世纪的艰难历程。尤其是二战之后,随着迈·霍·艾布拉姆斯的《镜与灯》(1953)、雷纳·韦勒克的《近代文学批评史》(1955—1992)、威·克·维姆萨特和克林斯·布鲁克斯的《文学批评简史》(1957)的陆续出版,批评史研究取得了长足的进步,已成为文学研究中一个不容忽视的分支学科。近年来,西方文学批评史研究也日益受到国内学术界的关注,相继发表了一些有份量的研究成果。

那么,研究批评史究竟有什么意义呢?

黑格尔在《哲学史讲演录》(1833)导言中,曾经谈到过学习哲学史的意义。他指出:“我们的哲学,只有在本质上与前此的哲学有了联系,才能够有其存在,而且必然地从前此的哲学产生出来。因此,哲学史的过程并不昭示给我们外在于我们的事物的生成,而乃是昭示我们自身的生成和我们的知识或科学的生成。”因此,“通过哲学史的研究以便引导我们了解哲学的本身”。^[1]黑格尔强调,哲学思想的发展有其内在的逻辑,“历史上那些哲学系统的次序,与理念里那些概念规定的逻辑推演的次序是相同的……如果我们能够对哲学史里面出现的各个系统的基本概念,完全剥掉它们的外在形态和特殊应用,我们就可以得到理念自身发展的各个不同的阶段

[1] 黑格尔:《哲学史讲演录》,贺麟译,第一卷,商务印书馆,1959年,第10页。

的逻辑概念了。”^[2]从这个意义上说，研究哲学史就是研究哲学本身。黑格尔的上述见解，对于我们认识批评史的意义是富于启发性的。

从根本上讲，人文科学属于历史学科，不懂得它的学术史，也就谈不上对它的深入研究。不懂得哲学史，如何研究哲学？不懂得美学史，如何研究美学？不懂得红学史，如何研究《红楼梦》？不懂得莎士比亚评论史，如何研究莎士比亚？同样，不懂得批评史，怎么研究文学理论？显然，这里面有一个学术的传承问题。遗憾的是，现在许多人偏偏不懂得这个起码的道理。究其原因，一是长期以来极左思潮所导致的历史虚无主义，二是当今学术界急功近利的浮躁风气。可喜的是，近年来，学术史问题已经越来越受到人们的关注。而批评史正是这样一门关乎学术传承，昭示文学理论的生成和演变由来的学术史研究。

当然，正如韦勒克所指出的：“批评史不应成为一门单纯研究古籍的课题，而应该阐明和解释我们的现状。反过来，也唯有借助于现代文学理论的眼光才能对它有所理解。”^[3]批评史研究的百年历程业已表明，唯有以当代文学理论为参照，这一研究才会取得自身发展的动力。另一方面，我们也应认识到，当代文学理论和批评方法深深植根于历史之中，唯有深入研究批评史，我们才能理解和把握当今的批评动向，推动当代文学理论的发展。

因此，研究批评史就是研究文学理论。唯有通过研究批评史，我们才能更深入地研究文学理论和批评方法。因为我们今天的文学理论和批评方法不是从天上掉下来的，而是从以往的文学理论和批评方法中生成、演变而来的。从这个意义上说，研究批评史，并不是额外附加的一项任务，而是研究文学理论和批评方法的必然要求。不懂得批评史，就无法深入地研究文学理论。事实上，许多文学理论和批评方法问题，唯有从批评史的角度去考察，才能获得比较深入的认识。下面，就让我们通过一些实例来具体说明研究批评史的意义。

二

长久以来，我们以为要分析和评价一部作品，最重要的莫过于对人物性格的分析。因此，许多文学史著作在评论作品时都把主要篇幅留给了对主人公性格的分析，仿佛这是天经地义的事。然而，我们应当认识到，性格分析的方法并不是从来就有

[2] 黑格尔：《哲学史讲演录》，贺麟译，第一卷，商务印书馆，1959年，第34页。

[3] R. Wellek, *A History of Modern Criticism*, vol. 1, Yale University Press, 1955, p.v.

的，而是在历史中生成、演变而来的。亚理斯多德在《诗学》中讨论悲剧艺术，强调情节是“悲剧的灵魂”，而性格是从属于情节的。^[4]在他看来，只有情节的整一性才能显示出行动的内在联系，使作品成为一个有机整体。反之，如果以人物性格为纲，由于一个人物往往会关涉许多事件，就势必会导致全剧结构的松散。由于亚理斯多德的《诗学》在文艺复兴和新古典主义时期具有绝对权威，这种重情节而轻性格的批评方法一直延续到 18 世纪中期。

然而，随着新古典主义批评的逐渐解体，首先在莎士比亚评论中出现了一种新的趋势，使文学批评日益转向对人物性格的分析，其中最著名的就是莫里斯·莫尔根的《论约翰·福斯塔夫爵士的戏剧性格》(1777)。差不多与此同时，莱辛在其《汉堡剧评》(1767—1769)中，一方面猛烈抨击戏剧的“三一律”，另一方面则断言：“一切与性格无关的东西，作家都可以置之不顾。对作家来说，只有性格是神圣的，加强性格，鲜明地表现性格，是作家在表现人物特征的过程中最当着力用笔之处。”^[5]而歌德在小说《威廉·麦斯特的学习时代》(1796)中对哈姆莱特性格所作的分析，更把这一批评方法运用得炉火纯青。影响所及，整个 19 世纪莎士比亚评论都把精力放在人物性格的分析方面。柯勒律治、赫士列特、黑格尔、海涅、别林斯基，都对莎士比亚笔下的人物性格展开了深入细致的分析。到了布拉德雷的《莎士比亚悲剧》(1904)那里，就把这一批评方法推到了登峰造极的地步。

尽管性格分析深化了我们对莎士比亚戏剧的认识，但是，正像许多批评家所做的那样，在将这一批评方法推向极致的同时，也暴露了它固有的弊端。显然，这一批评方法常常把艺术与生活混为一谈，忘记了文学虚构与真人真事之间的区别，甚至把戏剧人物从作品文本规定的特定情境中剥离出来，猜想某一人物在另一种情境中将会如何行动。例如，布拉德雷断言，哈姆莱特并不是一个生性耽于思索而优柔寡断的人，“事实上，要是他在父亲死后的第一个星期中就得到了鬼魂的指令，我觉得没有理由怀疑他会像奥瑟罗一样坚决地去执行”。^[6]

但是，在高度重视人物性格分析的同时，布拉德雷也注意到了莎士比亚戏剧中的意象问题。他指出，在《李尔王》一剧中充斥着形形色色的下贱兽类的意象，在《麦克白》一剧中则充满了各种恐怖、流血的意象。因此，也就从布拉德雷起，莎士比亚评论开始逐渐地转向了对意象的分析。到了奈特的《火轮》(1930)和斯珀津

[4] 亚理斯多德：《诗学》，见《诗学·诗艺》，罗念生译，人民文学出版社，1962年，第23页。

[5] 莱辛：《汉堡剧评》，张黎译，上海译文出版社，1981年，第125页。

[6] A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, Macmillan and Co., Limited, 1924, p.116.

的《莎士比亚的意象》(1935)那里,人物性格分析就被意象分析所取代。这里所谓意象分析,就是把莎士比亚剧本当作诗歌来读,通过分析作品文本中的主导意象来解读作品,把握作品的思想意蕴和审美特征。例如,斯珀津认为,莎士比亚的每一部悲剧都贯穿着一些起主导作用的意象,而在《哈姆莱特》中反复出现的意象就是疾病、瘫痪、毒疮和毒瘤。斯珀津由此认为,剧本所要揭示的根本不是什么个人的性格问题,而是一个更大的主题,即整个社会肌体都患了不治之症。^[7]

意象分析的进一步发展,就是原型批评。这就是说,不能孤立地分析一部作品中的意象,而是追溯这些意象的原型,把它们与文学史上反复出现的那些原型意象联系起来加以考察。用诺思洛普·弗莱的话说,所谓“原型”,就是“一种典型的或反复出现的意象”,正是它们“把一首诗与其他诗篇联系起来,并有助于统一和整合我们的文学经验”。^[8]在弗莱看来,如果孤立地去看待一首诗,不去追寻那些把很多诗篇联系起来的原型的或传统的因素,我们就难以真正理解文学。而弗莱对莎士比亚喜剧和弥尔顿的《黎西达斯》所作的解读,就是原型批评的一个具体范例。

当然,原型批评是一个很复杂的问题,不是三言两语就能够说清楚的。但是,通过上述对性格分析与意象分析两种批评方法来龙去脉的描述,我们却可以获得很多启示。我们应当认识到,文学理论和批评方法都深深地植根于历史之中,任何一种文学理论和批评方法,都是历史的建构,都有自己的演变过程。因此,要深入学习文学理论,除了追根溯源,了解它的演变历史之外,至今还没有其他的更有效的方法。

三

在我们的文学研究中,至今依然信守着一种情感主义诗论。例如,有的文学史著作再三强调,形象并不是文学的本质特征,唯有情感才是其最重要的因素。“文学作品是一种以情动人的东西,它通过打动读者的感情,而使读者获得某种精神上的愉悦。一般说来,这就要求作者首先在感情上被打动,否则便无以感动别人。”^[9]尽管作者是把这一见解作为核心观点提出来的,但它的真理性却是大可质疑的。那么,应该如何来看待这个问题呢?我们不妨在此介绍一下西方文学批评史上的有关

[7] 斯珀津:《莎士比亚的意象》,见杨周翰编《莎士比亚评论汇编》,上卷,中国社会科学出版社,1981年,第340页。

[8] N. Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, 1957, p.99.

[9] 章培恒、骆玉明主编:《中国文学史》,上卷,复旦大学出版社,1996年,第9页。

讨论。

18世纪以来，由于当时兴起的“朗吉弩斯热”，情感主义诗论开始流行。到了浪漫主义时期，情感主义诗论更是盛行一时。华兹华斯在其《〈抒情歌谣集〉第二版序言》（1800）里强调：“诗是强烈情感的自然流露。”^[10]赫士列特在《关于英国诗人的演讲》（1818）中重申：“诗是想象和激情的语言，它与任何使人的心灵感到快乐或痛苦的事物有关。”^[11]法国女批评家斯达尔夫人在《论德国》（1813）中也说：“诗人只是把心灵深处被囚禁的感情解放出来。”^[12]于是，在那个时代，诗歌就被人们视为情感的倾诉或宣泄。

而到了约翰·斯图亚特·穆勒那里，更把这种情感主义诗论推向极致，形成了一套完整的理论。他在《论诗及其变体》（1833）中反复强调：“诗是感情的表达与吐露”，“诗是幽居独处时感情的自白”。第一，正是感情将科学与诗歌区别开来：科学传达信念，诗歌抒发情怀，科学凭借说服，诗歌则动之以情。第二，感情也将诗歌与小说区别开来：诗歌的情趣来自感情，小说的情趣则来自情节。第三，真正的诗歌并不描绘外部现实，而只限于描写感情状态。诗人所要忠实的不是对象本身，而是人的感情。第四，抒情诗才是最纯正的文学，而史诗作为叙事诗就根本不成其为诗。第五，诗歌具有一种独白的性质，完全不必顾及读者，“雄辩是讲给别人听的，诗是无意中被人听到的……诗是幽居独处时感情的自白。”^[13]

然而，许多批评家早就认识到，诗歌并不是情感的单纯倾诉。华兹华斯虽然在《〈抒情歌谣集〉第二版序言》中两次重申了“诗是强烈情感的自然流露”这句话，但他每次都对它作了限定。在他看来，诗歌中的情感并不是当事人原初的情感，而是事后回忆起来的情感，与想象结合起来的情感。当事人原初的情感难免是粗糙的、平庸的、鄙陋的，而任凭这种情感的驱使并不能成就一首好诗。另一方面，华兹华斯也强调，艺术中的情感是经过沉思的情感，因此，在创作活动中，诗人的情感理

[10] 华兹华斯：《〈抒情歌谣集〉第二版序言》，见《十九世纪英国诗人论诗》，曹葆华译，人民文学出版社，1984年，第22页。

[11] 赫士列特：《泛论诗歌》，见《古典文艺理论译丛》，第一辑，袁可嘉译，人民文学出版社，1961年，第58页。

[12] 斯达尔夫人：《德国的文学与艺术》，丁世中译，人民文学出版社，1981年，第42页。

[13] 穆勒：《论诗及其变体》，见《十九世纪英国文论选》，李自修等译，人民文学出版社，1986年，第223页。

应受到思想的引导。^[14]正是由于这两点，华兹华斯才谨慎地绕过了情感主义诗论的暗礁。

事实上，自从19世纪后期以来，几乎所有诗人和批评家都反对创作的自发性，反对浪漫主义的直抒胸臆。在波德莱尔看来，把诗歌理解为情感的自然流露，显然是一种浅薄的见解。他深刻指出：“在浪漫主义的混乱年代，即热烈地倾吐感情的年代，流行着这样一种说法：‘从心里出来的诗！’这就是把全权给了激情，似乎激情是万无一失的。这一美学上的错误强加给法国语言多少悖理和诡辩啊！心里有激情，有忠诚，有罪恶，但唯有想象里才有诗。”^[15]从此以后，法国象征主义诗人都把诗歌的创作活动看成是一个惨淡经营、反复推敲的过程，而不是把诗歌看成为一种情感的单纯倾诉。

无独有偶，托·斯·艾略特在《传统与个人才能》(1917)一文中也再三强调：“诗歌不是放纵感情，而是逃避感情；它不是表现个性，而是逃避个性。”^[16]他指出：“诗人并没有什么‘个性’需要表现，他只是一种特殊的媒介，仅仅是一种媒介而已，并非一个个性。许多印象和经验正是通过这个媒介，以奇特的和意想不到的方式结合起来。许多对于诗人来说是重要的印象和经验，或许在他的诗歌中却没有任何地位；而那些在诗歌中变得重要的印象和经验，或许对于诗人本人，对于他的个性，却只起了一个无足轻重的作用。”^[17]这就是说，诗人在生活中的情感和经验往往是粗糙的、平庸的和杂乱无章的，而诗歌中的情感和经验却是一种经过艺术加工的东西。所以，诗人在创作中既不应表现自己的个性，也不应直接抒发自己的情感和经验，而是必须对那些材料进行加工，才能使之成为一个艺术作品。

在《哈姆莱特》(1919)一文中，艾略特则提出了“客观对应物”理论，深刻阐明了艺术中的思想感情如何加以表现的问题。在他看来，“用艺术形式表现感情的唯一方法是寻找一种‘客观对应物’；换言之，寻找一组物体，一种情境，一系列事件，它们将作为那种特定感情的程式；这样，一旦给予那些必须终止于感觉经验的外部事实，那种感情便被即刻唤起了。”^[18]这就意味着在艺术中表现思想感情，必须

[14] 华兹华斯：《〈抒情歌谣集〉第二版序言》，见《十九世纪英国诗人论诗》，曹葆华译，人民文学出版社，1984年，第6页。

[15] 波德莱尔：《论泰奥菲尔·戈蒂耶》，见《波德莱尔美学论文选》，郭宏安译，人民文学出版社，1983年，第76页。

[16] T. S. Eliot, "Tradition and Individual Talent", in *Selected Essays*, Faber and Faber Limited, 1932, p.21.

[17] *Ibid.*, pp.19—20.

[18] T. S. Eliot, "Hamlet", in *Selected Essays*, Faber and Faber Limited, 1932, p.145.

切忌直白、浅露，必须找到恰如其分的情境、事件、意象和象征等“客观对应物”。尽管后来美国新批评派的提法有所不同，角度也略有差异，但反对浪漫主义直抒胸臆的诗风，坚持诗歌在表现思想感情上必须遵循所谓“间接陈述原则”，却始终是他们诗歌理论的核心所在。

回顾情感主义诗论的盛衰历程，我们不难对这一问题作出自己的判断。由此也再次表明，尽管历史上的各种文学理论充满矛盾和对峙，但拨开那些争议的外在形态，我们便可以发现，历史的发展自有其内在的逻辑，批评史的演变往往昭示了某些文学理论问题的逻辑演进过程。因此，唯有通过研究批评史，通过对各种文学理论的比较与鉴别，我们才能更加有效地研究文学理论，对各种问题进行更深入的探讨。正如艾布拉姆斯在《镜与灯》一书中所指出的那样：“对于理论的这种多样性，我们大可不必惊叹。整个批评史给我们的一个启示就是，以往形形色色的批评委实使我们受益匪浅。”^[19]

四

这些年来，有关“重写文学史”或“改写文学史”的讨论此起彼伏。与此同时，有关文学史研究的学术史，也引起了人们的关注。然而，我们应当知道，所谓“重写文学史”的问题并不始于今日，在批评史上早就出现过。例如，早在20世纪初，艾略特就通过他的一系列论文，改写了英国文学史。他贬低弥尔顿和19世纪浪漫主义诗人，而推崇文艺复兴时期的英国戏剧和17世纪的玄学派诗人，把他们看成是“英国诗歌传统的主流”。^[20]艾略特的这一尝试，对英美文学批评产生了深远影响。例如，弗·雷·利维斯通过他的《重新评价》(1936)和《伟大的传统》(1948)，分别改写了英国诗歌史和英国小说史。不过，所谓“重写文学史”，不仅仅是对某些作家作品进行重新评价的问题，更重要的是一个文学史观的问题。因此，我们有必要回顾一下文学史观的演变历程。

严格说来，真正意义上的文学史研究，是从18世纪后期至19世纪初期才开始出现的。例如，英国托马斯·沃顿的《英国诗歌史》(1774—1781)、德国奥·威·史雷格尔的《戏剧艺术和文学讲座》(1809—1811)、弗·史雷格尔的《古代与近代文学史》(1815)，都是早期文学史研究的代表著作。而19世纪的确是一个文学史的

[19] M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, Oxford University Press, 1953, p.5.

[20] T. S. Eliot, "The Metaphysical Poets", in *Selected Essays*, Faber and Faber Limited, 1932, p.290.

时代，欧洲各国都出现了一批富有影响的文学史著作。其中较著名的有泰纳的《英国文学史》（1864—1869）、德·桑克蒂斯斯的《意大利文学史》（1871）、朗松的《法国文学史》（1894）、勃兰兑斯的《十九世纪文学主流》（1872—1890），等等。

然而，这些文学史研究从一开始就带有明显的局限。正如雷纳·韦勒克在其《文学理论》（1949）中所指出的：第一，“现代文学史是在与浪漫主义运动的紧密联系中产生的，只有采用相对主义的观点，即不同的时代需要不同的标准，它才能推翻新古典主义的批评体系，这样，研究的重点就从文学转到了它的历史背景上，也就是要采用这种方法来判断旧文学的新价值。”第二，“19世纪，文学竭尽全力赶超自然科学的方法，于是，从因果关系来解释文学成了当时一个伟大的口号。”第三，“随着研究的注意力转向读者的个人趣味，旧的文学批评彻底瓦解了。同时也大大增强了一个信念，即艺术由于在根本上是非理性的，因此，只应该去‘鉴赏’。”^[21]事实上，韦勒克在此所指出的这些弊病，可以用三个概念来加以概括，这就是19世纪文学史研究奉行的是历史主义、实证主义和印象主义的研究方法。

这种文学史观的典型代表，便是泰纳的《英国文学史》。正是在该书的序言中，泰纳强调指出：“一部文学作品并非只是一种想象力的发挥，一个发热的头脑孤独的奇想，而是当代风俗的一种再现，某种精神的一种体现。由此可以得出结论，通过文学的纪念碑，我们可以回顾几个世纪之前人们的感情和思想的风貌。”^[22]而泰纳的“种族、环境、时代”理论，无非是引导人们去考察制约着文学演变的历史背景和外部环境。泰纳甚至明确提出了“精神气候”这一概念，用以强调社会环境和时代精神对文学演变所起的决定性影响：“自然界有它的气候，气候的变化决定这种或那种植物的出现；精神方面也有它的气候，它的变化决定这种或那种艺术的出现……精神文明的产物和动植物界的产物一样，只能用各自的环境来解释。”^[23]既然如此，他也就特别看重文学作品的历史文献价值。但我们应当认识到，文学的演变有其自身的规律，它与社会历史的变迁并不是一种直接的因果关系。如果仅仅满足于用历史背景和外部环境来解释一部作品，反过来，又把文学作品仅仅视为一种历史文献，这种研究很难说会有什么价值。

而勃兰兑斯所谓“按照心理学观点来处理文学史”，也无非是强调文学是时代

[21] 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，生活·读书·新知三联书店，1984年，第145页。

[22] H. Taine, "History of English Literature: Introduction", in Hazard Adams ed., *Critical Theory since Plato*, Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1971, p.602.

[23] 泰纳：《艺术哲学》，傅雷译，人民文学出版社，1963年，第9页。

精神和民族精神的体现。他总是不厌其烦地指出，时代精神乃是“一切真正文学生命的血液”，对一个作家来说，“具有决定性的重要意义的，便是他的心灵应当有意识地或无意识地受到他那时代最进步思想的渗透”。^[24]在他看来，不仅在斯达尔夫人、雪莱、拜伦、雨果、巴尔扎克和海涅身上，充分体现了时代精神，即便是那些躲避生活、逆时代潮流而动的诗人，诸如诺瓦里斯、拉马丁等，其创作也只能从时代精神那里得到最终的解释。因此，所谓“时代精神”，在勃兰兑斯那里就成了一把万能钥匙，可以用它来随心所欲地解释立场迥异和风格迥异的作家。而在如此宽泛的用法中，这个概念也就失去了它确切的内涵。

20世纪以来，随着西方文学批评的发展，文学史观也发生了翻天覆地的变革。其中，最富有挑战性意义的，就是俄国形式主义的文学史观和德国接受美学的文学史观。

众所周知，构成俄国形式主义的一个核心观念，便是艺术的“陌生化”。而所谓“陌生化”，用什克洛夫斯基的话来说：“艺术之所以存在，就是为了使人恢复对生活的感受，就是为了使人感受事物，使石头显出石头的质感。艺术的目的是要使人感觉到事物，而不是仅仅知道事物。艺术的技巧就是使对象‘陌生’，使形式变得困难，增加感觉的难度和时间长度，因为感觉过程本身就是审美的目的，必须设法延长。艺术是体验对象的艺术构成的一种方式，而对象本身并不重要。”^[25]当然，“陌生化”不仅是指艺术与生活的关系，也是指一部作品与其他作品之间的关系。我们知道，任何一部作品，或任何一种艺术技巧，都不可能是永远新奇的。时间一久，陌生的就会变成熟悉的，人们对它的感知就会再度陷入“自动化”的过程。因此，要评判一部作品的艺术效果，就必须把它放到历史演变的动态过程中去加以考察。这样，俄国形式主义就从理论诗学跨入了文学史的领域。

概括地说，俄国形式主义把文学的演变描述为一个“自动化——陌生化——再自动化——再陌生化”的自我调节过程。在他们看来，文学的演变并不关涉内容，而是一种“新形式的辩证的自我创造”。在文学演变的过程中，以下几种情况特别值得注意：第一种情况与文学体裁的变化有关。原先不入流的文学体裁取代了正宗的文学体裁，因而许多正宗的文学体裁往往来自民间的通俗体裁。第二种情况与艺

[24] 勃兰兑斯：《十九世纪文学主流》，第五卷“法国的浪漫派”，李宗杰译，人民文学出版社，1982年，第68页。

[25] V. Shklovsky, “Art as Technique”, in *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, University of Nebraska Press, 1965, p.12.

术手法的变化有关。一旦某种占优势的艺术手法变得为人熟知之后，就需要有新的艺术手法来取代。而这种新手法往往对过去的作品采取一种滑稽摹仿的方式。最后，文学的演变往往表现为一场激烈的斗争，犹如你死我活的革命。但旧的文学流派或艺术技巧并不是从此销声匿迹，而是依然潜伏着，企图东山再起。因此，在俄国形式主义的描述中，文学演变往往是一种突发性的事件，唯其如此，新的作品才能收到令人耳目一新的功效。

显然，俄国形式主义的文学史观是一种自律论的文学史观，力图揭示出文学发展的自身规律，启发我们重新认识文学演变的机制和方式。因为直到今天，我们的大多数文学史著作要么偏重于社会发展史，要么偏重于思想发展史，它们所缺乏的正是对文学自身演变规律的探讨。当然，俄国形式主义的偏颇也是显而易见的。它的根本失误就在于把文学的历史仅仅归结为纯粹的形式演变史，与内容无关。即使就文学形式的演变而言，俄国形式主义的描述也显得过于简单，无法回答文学演变的趋势和方向问题，因而最终变成了一种简单的循环论。

德国的接受美学是 20 世纪 60 年代后期兴起的。它的理论建构，一方面受到现象学美学（如罗曼·英加登）的影响，另一方面受到加达默尔的哲学阐释学的深刻影响。具体来说，汉斯·罗伯特·姚斯主要是从宏观的角度，即从文学史的角度来研究文学的接受问题的，而沃尔夫冈·伊瑟尔主要是从微观的角度，即从阅读现象来研究文学的接受问题的。所以，探讨文学史观的演变问题，主要涉及汉斯·罗伯特·姚斯的见解。

毫无疑问，姚斯的《文学史作为向文学理论的挑战》（1967）对传统的文学史观提出了有力的挑战。他指出，迄今为止的文学史仅仅是作家和作品的历史，读者的接受问题完全被忽略了。而事实上，读者绝不是被动的因素，而是一种形成历史的力量。“没有作品接受者的积极参与，一部文学作品的历史生命是不可想象的”。^[26]在姚斯看来，文学的历史是作家、作品和读者三者之间的关系史，是文学作品被读者接受的历史。因此，必须用接受过程的描述来代替传统文学史的编年史式的罗列。其次，姚斯指出，读者对一部文学作品的接受，受制于他的“期待视野”，即受制于读者已有的文学经验和审美态度。当然，读者的“期待视野”也不是一成不变的，新的作品也会逐渐改变读者的“期待视野”。因此，从这个意义上说，文学的接受

[26] H. R. Jauss, "Literary History as a Challenge to Literary Theory", in V. B. Leitch ed., *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, W. W. Norton & Company, Inc., 2001, p.1551.

是一个作品文本与读者的“期待视野”之间不断对话的过程。

姚斯还强调，要描述文学史的演变进程，必须同时考察文学接受的历时性情况与共时性情况。如果我们把某个特定时期的文学期待视野理解为一个共时性系统的话，那么，有些作品在当时被读者接受了，而有些作品则不被读者所接受，几乎没有什么反响。与此同时，我们还要考察一部作品在不同时代的接受情况。正是在这个历时性与共时性的交叉点上，一部文学作品的意蕴和审美价值逐步展示出来。而对姚斯来说，从文学的接受的角度来描述文学史，也意味着坚持审美标准与历史标准的统一。换言之，一部文学作品逐步被读者接受的过程，既是它的审美价值逐步实现的过程，同时也是文学演变的过程。而所有这些见解，对于我们重新思考文学史问题来说，都是富于启发性的。

五

综上所述，批评史研究不是一门单纯研究古籍的课题，也不是一项纯粹描述性的活动，而是一种对理论问题的重新思考，以便我们更好地理解文学。我们应当认识到，批评史上的那些文学理论和批评方法，不应当被视为研究文学理论的障碍，相反，我们应将它们看作是丰富的矿藏资源，有待于我们去开发和利用。因为历史上的文学理论和批评方法或许都具有一定的真理性，而真理不会成为过去，还将昭示我们的现状和未来。

当然，西方文学理论并不是在我们自己的文化历史中生成的，而是一种“舶来品”。因此，对它们的引进和借鉴，既不能取代我们对文学理论问题的思考，也不能因此而遮蔽了数千年来中国文学批评所形成的悠久传统。但同样无法否认的是，自从“五四”新文化运动以来，西方文学理论不仅深刻影响了我们的批评格局，而且也改变着我们的文学观念和批评方法。近三十年来，随着规模空前的译介活动，形形色色的西方文学理论更是潮水般地涌入中国，对它们的研究也成了当下的“显学”。对此，我们既不必掩饰，也无须哀叹，需要的倒是严谨扎实的研究和深入细致的分析。所谓“它山之石，可以攻玉”，本书的写作正是在这一思想的指导下进行的。

然而，作为一种尝试，本书在论述范围、研究方法和撰写体例等方面仍然受到诸多限制。其一，面对浩如烟海的文献资料和纷至沓来的理论流派，本书不能不遇到取舍方面的困难。加以篇幅的限制，本书未能涉及较晚近的女性主义批评、黑人文学批评、文化诗学批评和新历史主义批评，尽管按照一种不成文的学术惯例，修

撰历史理应与描述对象保持适当的距离，但留下这些空缺终究是一种遗憾。

其二，本书虽然试图从整体上描述出自柏拉图以来西方文学批评的发展轨迹，但却更注重对那些伟大的批评家进行个案分析。可以自我辩解的是，任何宏观研究都必须建立在微观研究的基础之上，否则就会失之空疏，流于轻率。以目前国内的研究现状而言，本书采用这种相对微观的研究方法或许是可以理解的。

其三，虽说文学批评史是一般文化史的组成部分，因而它的演变和发展受制于一定的社会历史背景，但要阐明一般社会状况对文学批评的影响却殊非易事，有待于更深入的研究。更何况，文学批评的演变有其自身的规律，与历史背景和社会思潮的变迁并不是一种直接的因果关系。在这种情况下，与其泛泛而论，不如谨严从事。

最后，有必要指出，尽管经过几代学者的辛勤耕耘，西方文学批评史研究已取得了丰硕的成果，但在国内学术界，由于这一研究起步较晚，因而缺憾和空白便在所难免，整体研究水平也有待进一步提高。要改变这种状况，当然不是一朝一夕的事，需要大家作出持久的努力。如果本书能为推进这一研究尽一份绵薄之力，那么，这正是本书作者所期盼的。