

西方文艺理论名著选编

下卷

伍荷甫 胡经之 主编



西方文艺理论名著选编（下卷）

伍蠡甫 胡经之 主编

北京大学出版社出版

（北京大学校内）

北京市巨山印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行 各地新华书店经售

850×1168毫米 32开本 24.25印张 630千字

1987年8月第一版 1987年8月第一次印刷

印数：00,001—15,000册

统一书号：10209·90 定价：4.40元

目 次

(下卷)

- 〔奥地利〕弗洛伊德
 创作家与白日梦…………… (1)
- 〔美国〕杜威
 内容与形式…………… (11)
- 〔英国〕艾略特
 传统与个人才能…………… (39)
- 〔英国〕瑞恰兹
 想象…………… (48)
 语言的两种用法…………… (61)
- 〔英国〕里德
 文学批评的本质…………… (71)
- 〔法国〕萨特
 为何写作…………… (92)
 七十岁自画像…………… (114)
- 〔美国〕弗拉德曼
 《意识流》导论…………… (119)
- 〔英国〕詹姆斯
 小说的艺术…………… (140)
- 〔英国〕伍尔夫
 现代小说…………… (147)
 班奈特先生和勃朗太太…………… (157)
- 〔英国〕福斯特

论小说人物·····	(176)
〔英国〕 鲍温	
小说家的技巧·····	(190)
〔美国〕 肖勒	
技巧的探讨·····	(221)
〔法国〕 萨罗特	
怀疑的时代·····	(236)
〔法国〕 格里耶	
未来小说之路·····	(249)
新小说·····	(256)
〔美国〕 雷马克	
比较文学的定义和功用·····	(264)
〔美国〕 盖塞	
文学与艺术·····	(281)
〔捷克〕 卡夫卡	
致斐丽斯·····	(298)
御旨·····	(300)
〔德国〕 托马斯·曼	
论小说艺术·····	(302)
〔东德〕 布莱希特	
移情论批判·····	(311)
戏剧中的社会主义现实主义·····	(314)
论叙事剧·····	(316)
论教育剧·····	(319)
买黄铜·第二夜·····	(321)
〔奥地利〕 巴尔	
克服自然主义·····	(330)
〔德国〕 盖奥尔格	

《艺术之页》导言·····	(336)
〔德国〕瓦尔登	
究竟什么是表现主义·····	(340)
〔西德〕哥特弗里特·贝恩	
抒情诗问题·····	(349)
〔瑞士〕荣格	
论分析心理学与诗歌的关系·····	(364)
〔苏联〕斯克洛夫斯基	
作为程序的艺术·····	(378)
〔苏联〕埃亨巴乌姆	
论悲剧和悲剧式的·····	(388)
〔苏联〕日尔穆蒙斯基	
诗学的任务·····	(396)
〔苏联〕泰恩雅诺夫	
论电影的原理·····	(400)
〔捷克〕穆卡洛夫斯基	
标准语言与诗的语言·····	(414)
〔美国〕雅克布逊	
隐喻和换喻的两极·····	(429)
〔法国〕巴尔特	
写作的零度·····	(436)
结构主义——一种活动·····	(464)
叙事作品结构分析导论·····	(473)
〔法国〕托多罗夫	
叙事作为话语·····	(506)
〔法国〕格雷马斯	
叙述信息·····	(518)
〔英国〕库勒	

文学中的结构主义·····	(533)
〔波兰〕茵加尔登	
文学作品的存在方式问题·····	(540)
〔德国〕狄尔泰	
诗的伟大想象·····	(552)
哲学与宗教、散文及诗歌之间的联系环节·····	(560)
哲学与诗人之人生观·····	(566)
〔西德〕海德格尔	
荷尔德林与诗的本质·····	(574)
〔西德〕加达默尔	
作为节日的艺术·····	(590)
〔美国〕克里格	
语境批评的存在主义基础·····	(606)
〔比利时〕普莱尔	
阅读现象学·····	(621)
〔美国〕韦勒克	
二十世纪文艺批评关于形式与结构的概念·····	(638)
文学批评作为术语和概念·····	(651)
二十世纪西方文学批评·····	(663)
〔西德〕阿多尔诺	
当代小说中叙述者的处境·····	(701)
谈谈抒情诗与社会的关系·····	(706)
〔美国〕马尔库塞	
作为现实形式的艺术·····	(713)
〔西德〕布洛赫	
论文学作品反映当代的问题·····	(726)
〔西德〕卡西尔	
艺术在文化哲学中的地位·····	(737)

作家与白日梦

〔奥〕弗洛伊德

我们这些外行一直怀着强烈的好奇心——就象那位对阿里奥斯托提出了相同问题的主教^①一样——想知道那种怪人的（即作家的）素材是从哪里来的，他又是怎样利用这些材料来使我们产生了如此深刻的印象，而且激发起我们的情感。——也许我们还从来没想到自己竟能够产生这种情感呢！假如我们以此诘问作家，作家自己不会向我们作解释，或者不会给我们满意的解释；正是这一事实更引起了我们的兴趣。而且即使我们很清楚地了解他选择素材的决定因素，明瞭这种创造虚构形象的艺术的性质是什么，也还是不能帮助我们成为作家；我们明白了这一点，兴趣也不会丝毫减弱。

如果我们至少能在我们自己或与我们相同的人们身上发现一种多少有些类似创作的活动，那该有多好！检视这种活动，就能使我们有希望对作家的作品开始作出解说。对于这种可能性，我们是抱一些希望的。说得彻底些，作家们自己喜欢否定他们这种人和普通人之间的差距；他们一再要我们相信：每一个人在内心都是一个诗人，直到最后一个人死去，最后一个诗人才死去。

难道我们不应当追溯到童年时代去寻找想象活动的最初踪迹

① 卢多维可·阿里奥斯托（Ludovico Ariosto, 1474—1533）：意大利作家、诗人。伊波里托·德埃斯特（Ippolito d'Este）主教是阿里奥斯托的第一个保护人，阿里奥斯托的《疯狂的奥兰多》就是献给他的。诗人得到的唯一报酬是主教提出的问题：“卢多维可，你从哪里找来这么多故事？”

么？孩子最喜爱、最热心的事情是他的玩耍或游戏。难道我们不能说，在游戏时每一个孩子的举止都象个作家？因为在游戏时他创造了一个属于他自己的世界，或者说，他用一种新的方法重新安排他那个世界的事物，来使自己得到满足。如果认为他对待他那个世界的态度并不认真，那就错了；相反地，他做游戏时非常认真，他在游戏上面倾注了极大的热情。与游戏相反的，并不是“认真的事情”，而是“真实的事情”。尽管孩子聚精会神地将他的全部热情付给他的游戏世界，但他很清楚地将它和现实区别开来；他喜欢将他的假想的事物和情景与现实生活中可触摸到、可看到的东西联系起来。这种联系就是孩子的“游戏”和“幻想”之间的区别。

作家所做的，就象游戏中的孩子一样。他以非常认真的态度——也就是说，怀着很大的热情——来创造一个幻想的世界，同时又明显地把它与现实世界分割开来。在语言中保留了儿童游戏和诗歌创作之间的这种关系。语言给那些充满想象力的创作形式起了个德文名字叫“Spiel”（“游戏”），这种创作要求与可触摸到的物体产生联系，要能表现它们。语言中讲到“Lustspiel”（“喜剧”）和“Trauerspiel”（“悲剧”），把从事这种表现的人称为“Schauspieler”（“演员”）。然而，作家那个充满想象的世界的虚构性，对于他的艺术技巧产生了十分重要的效果，因为有许多事物，假如是真实的，就不会产生乐趣，但在虚构的戏剧中却能给人乐趣；而有许多令人激动的事，本身在事实上是苦痛的，但是在一个作家的作品上演时，却成为听众和观众乐趣的来源。

由于考虑到另一个问题，我们将多花一些时间来讨论现实和游戏之间的这种对比。当一个孩子长大成人，不再做游戏了，他以相当严肃的态度面对生活现实，做了几十年工作之后，有一天他可能会发现自己处于一种重新消除了游戏和现实之间差别的精神状态之中。作为一个成年人，他可以回顾他在儿童时代做游戏时曾经怀有的那种热切认真的态度；他可以将今日外表上严肃认真

的工作和他小时候做的游戏等同起来，丢掉生活强加在他身上的过分沉重的负担，而取得由幽默产生的高度的愉快。

那么，人们长大以后，停止了游戏，似乎他们要放弃那种从游戏中获得的快乐。但是，凡懂得人类心理的人都知道，要一个人放弃自己曾经经历过的快乐，比什么事情都更困难。事实上，我们从来不可能丢弃任何一件事情，只不过是把一件事转换成另一件事罢了。表面上看来抛弃了，其实是形成了一种替换物或代用品。对于长大的孩子也是同样情况，当他停止游戏时，他抛弃了的不是别的东西，而只是与真实事物之间的连结；他现在做的不是“游戏”了，而是“幻想”。他在虚渺的空中建造城堡，创造出那种我们叫做“白日梦”的东西来。我相信大多数人在他们的一生中时时会创造幻想，这是一个长期以来被忽略了的事实，因此人们也就没有充分地认识到它的重要性。

人们的幻想活动不如孩子的游戏那么容易观察。的确，一个孩子独自做游戏，或者和其他孩子一起为游戏的目的而组成了一个精神上的集体；但是虽然他可能不在成年人面前做游戏，从另一方面看，他并不在成年人面前掩饰他的游戏。相反，成年人却为自己的幻想感到害臊而把它们藏匿起来，不让人知道。他把自己的幻想当作个人内心最深处的所有物；一般说来，他宁愿坦白自己的过失行为，也不愿把他的幻想告诉任何人。于是可能产生这种情况：由于上述原因，他相信自己是唯一创造这种幻想的人，他并不知道这种创造其实是人类非常普遍的现象。游戏者和幻想者行为上的不同，在于这两种活动的动机，然而这两种动机却是互相附属的。

一个孩子的游戏是由他的愿望决定的：事实上是一种单一的愿望，希望自己是一个大人、一个成年人，这种愿望在他被养育成长的过程中很起作用。他总是以做“成年人”来作为自己的游戏，在游戏中他尽自己所知来模仿比他年长的人们的生活。他没

有理由要掩饰这种愿望。但对于成年人来说，情况就不同了。一方面，他知道他不应该继续做游戏或幻想，而应该在现实世界中行动；另一方面，某些引起他幻想的愿望是应该藏匿起来的。这样，他会因为自己产生孩子气的或不能容许的幻想而感到害臊。

但是你也也许会问，如果人们把自己的幻想掩饰得如此神秘，那么我们对这种事情又怎么会知道得这么多呢？那么听我说。有这样一部分人，他们不是由一位神，而是由一位女神——“必然”——分配给他们任务，要他们讲述他们遭受了什么苦难，是哪些东西给他们带来了幸福。^①这些都是精神病的受害者，他们必须把自己的幻想和其他事情一起告诉医生，期望医生用精神疗法把他们的病医好。这是我们知识的最好的来源，我们由此找到了很好的理由来假设：病人所告诉我们的，我们从健康人那里也完全可以听到。

现在让我们来介绍一下幻想活动的几种特征。我们可以断言一个幸福的人绝不会幻想，只有一个愿望未满足的大才会。幻想的动力是未得到满足的愿望，每一次幻想就是一个愿望的履行，它与使人不能感到满足的现实有关联。这些激发幻想的愿望，根据幻想者的性别、性格和环境而各不相同；但是它们很自然地分成两大类。或者是野心的欲望，患者要想出人头地；或者是性欲的愿望。在年轻的女人身上，性欲的愿望占极大优势，几乎排除其他一切愿望，因为她们的野心一般都被性欲的倾向所压倒。在年轻的男人身上，利己的和野心的愿望十分明显地与性欲的愿望并行时，是很惹人注意的。但是我们并不打算强调这两种倾向之间的对立，我们要强调的是这一事实：它们常常结合在一起。正如在许多作祭坛屏风的绘画上，总可以从画面的一个角落找到施主的画

① 这里指的是歌德的剧本《塔索》最后一幕中诗人一主角所讲的著名诗行：
当人类因磨难而沉默时，
有一个神允许我讲述自己的苦痛。

像一样，在大多数野心的幻想中，我们总可以在这个或那个角落发现一个女子，幻想的创造者为她表演了全部英雄事迹，并且把他的全部胜利成果都堆放在她的脚下。在这里，你们可以看到有各种强烈的动机来进行掩饰：一个有良好教养的年轻女子只允许怀有最起码的性的欲望；年轻的男人必须学会抑制自己在孩提时代被娇养的日子里所养成的过分注重自己利益的习惯，以使他能够在—一个充满着提出了同样强烈要求的人们的社会中，明确自己的位置。

我们不能假设这种想象活动的产物——各式各样的幻想、空中楼阁和白日梦——是固定而不可改变的。相反，它们根据人对生活的印象的改变而作相应的更换，根据他的情况的每一变化而变化，并且从每一新鲜活泼的印象中接受那种可以叫做“日戳”的东西。幻想同时间的关系，一般说来是很重要的。我们可以说，它仿佛在三种时间——和我们的想象有关的三个时间点——之间徘徊。精神活动是与当时的印象与当时的某种足以产生一种重大愿望的诱发性的场合相关联的。从那里回溯到早年经历的事情（通常是儿时的事情），从中实现这一愿望；这种精神活动现在创造了一种未来的情景，代表着愿望的实现。它这样创造出来的就是一种白日梦，或称作幻想，这种白日梦或幻想带着诱发它的场合和往事的原来踪迹。这样，过去、现在和未来就联系在一起了，好象愿望作为一条线，把它们三者联系起来。

有一个非常普通的例子可以用来清楚地阐明我所要说的问題。让我们假设有一个贫穷的孤儿，你给了他某个雇主的地址，他在那儿或许可以找到一份工作。他一路上可能沉溺于适合当时情况而产生的白日梦中。他幻想的内容也许会是这样的：他找到了一份工作，得到了新雇主的欢心，使自己成了企业中不可缺少的人物，为雇主的家庭所接纳，与这家人家的年轻漂亮的女儿结了婚，然后他自己成了这企业的董事，首先作为雇主的合伙人，然后做他的继承人。在这一幻想中，幻想者重新得到了他在愉快的

童年所有的东西——保护他的家庭，爱他的双亲，以及他最初寄予深情的种种对象。从这个例子你可以看到，愿望是如何利用目前的一个场合，按照过去的格式，来设计出一幅将来的画面。

关于幻想还可以讲许许多多，但我将尽可能简明扼要地说明某些要点。如果幻想变得过于丰富，过分强烈，神经官能症和精神病发作的条件就成熟了。此外，幻想是我们的病人所称诉的苦恼症状在精神上的直接预兆。在这里，有一条宽阔的叉道，引入了病理学的领域。

幻想和梦的关系，我不能略去不谈。我们晚上所做的梦也就是幻想，我们可以从解释梦境来加以证实。语言早就以它无比的智慧对梦的实质问题作了定论，它给幻想的虚无缥缈的创造起了个名字，叫“白日梦”。如果我们不顾这一指示，觉得我们所做的梦的意思对我们来说通常是模糊不清的，那是因为有这种情况：在夜晚，我们也产生了一些我们羞于表达的愿望；我们自己要隐瞒这些愿望，于是它们受到了抑制，被推进无意识之中。这种受抑制的愿望和它们的衍生物，只被容许以一种很歪曲的形式表现出来。当科学研究成功地阐明了歪曲的梦境的这种因素时，我们不难认清，夜间的梦正和白日梦——我们都已十分了解的那种幻想——一样，是愿望的实现。

关于幻想，我就说这些。现在来谈谈作家。我们是否真的可以试图将富于想象力的作家与“光天化日之下的梦幻者”相比较，将作家的作品与白日梦相比较？这里我们必须从二者的最初区别开始谈起。我们必须把以下两种作家区分开来：一种作家象写英雄史诗和悲剧的古代作家一样，接收现成的材料；另一种作家似乎创造他们自己的材料。我们要分析的是后一种，而且为了进行比较起见，我们也不选择那些在批评界享有很高声誉的作家，而选那些比较地不那么自负的写小说、传奇和短篇故事的作家，他

们虽然声誉不那么高，却拥有最广泛、最热忱的男女读者。这些作家的作品中一个重要的特点不能不打动我们：每一部作品都有一个作为兴趣中心的主角，作家试图运用一切可能的手段来赢得我们对这主角的同情，他似乎还把这主角置于一个特殊的神的保护之下。如果在我的故事的某一章末尾，我让主角失去知觉，而且严重受伤，血流不止，我可以肯定在下一章开始时他得到了仔细的护理，正在渐渐复原。如果在第一卷结束时他所乘的船在海上的暴风雨中沉没，我可以肯定，在第二卷开始时会读到 he 奇迹般地遇救；没有这一遇救情节，故事就无法再讲下去。我带着一种安全感，跟随主角经历他那可怕的冒险；这种安全感，就象现实生活中一个英雄跳进水里去救一个快淹死的人，或在敌人的炮火下为了进行一次猛袭而挺身出来时的感觉一样。这是一种真正的英雄气概，这种英雄气概由一个出色的作家用一句无与伦比的话表达了出来：“我不会出事情的！”然而在我看来，通过这种启示性的特性或不会受伤害的性质，我们立即可以认出“自我陛下”，他是每一场白日梦和每一篇故事的主角。

这些自我中心的故事的其他典型特征显示出类似的性质。小说中所有的女人总是都爱上了主角，这种事情很难看作是对现实的描写，但是它是白日梦的一个必要成分，这是很容易理解的。同样地，故事中的其他人物很明显地分为好人和坏人，根本无视现实生活中所观察到的人类性格多样性的事实。“好人”都是帮助已成为故事主角的“自我”的，而“坏人”则是这个“自我”的敌人或对手之类。

我们很明白，许许多多虚构的作品与天真幼稚的白日梦的模特儿相距甚远；但是我仍然很难消除这种怀疑：即使与那个模特儿相比是偏离最远的作品，也还是能通过一系列不间断的过渡

① 这是维也纳戏剧家安森格鲁伯的一句话，弗洛伊德很喜爱这句话。

的事例与它联系起来。我注意到，在许多以“心理小说”闻名的作品中，只有一个人物——仍然是主角——是从内部来描写的。作者仿佛是坐在主人公的大脑里，而对其余人物都是从外部来观察的。总的说来，心理小说的特殊性质无疑由现代作家的一种倾向所造成：作家用自我观察的方法将他的“自我”分裂成许多“部分的自我”，结果就使他自己精神生活中冲突的思想在几个主角身上得到体现。有一些小说——我们可以称之为“古怪”小说——看来同白日梦的类型形成很特殊的对比。在这些小说中，被当作主角介绍给读者的人物只起着很小的积极作用；他象一个旁观者一样，看着眼前经过的人们所进行的活动和遭受的痛苦。左拉的许多后期作品属于这一类。但是我们必须指出，我们对那些既非作家、又在某些方面逸出所谓“规范”的个人作了精神分析，发现了同白日梦相似的变体：在这些作品中，自我以扮演旁观者的角色来满足自己。

如果我们将小说家和白日梦者、将诗歌创作和白日梦进行比较而要显出有什么价值的话，那么它首先必须用这种或那种方式表明自己是富有成效的。比如说，让我们试图把我们先前立下的论点——有关幻想和时间三个阶段之间的关系，和贯穿在这三个阶段中的愿望——运用到这些作家的作品上；并且让我们借助这种论点试行研究作家的生活和他的作品之间存在着的联系。一般说来，谁也不知道在研究这个问题时该抱什么期望；而人们又常常过于简单地来考察这种联系。我们本着从研究幻想而取得的见识，应该预期到下述情况。目前的强烈经验，唤起了创作家对早先经验的回忆（通常是孩提时代的经验），这种回忆在现在产生了一种愿望，这愿望在作品中得到了实现。作品本身包含两种成份：最近的诱发性的事件和旧事的回忆。

不要为这一公式的复杂而大惊小怪。我怀疑事实会证明这是一种非常罕见的格式。然而，它可能包含着研究真实状况的入门

道路；根据我做过的—些实验，我倾向于认为这种看待作品的方法也许不是没有结果的。你将不会忘记，强调作家生活中对幼年时的回忆——这种强调看来也许会使人感到迷惑——最终是由这样一种假设引出来的：一篇作品就象一场白日梦一样，是幼年时曾做过的游戏的继续，也是它的替代物。

然而，我们不能忘记回到上文去谈另一种作品：我们必须认清，这种作品不是作家自己的创作，而是现成的和熟悉的素材的再创造。即使在这种情况下，作家还保持着一定程度的独立性，这种独立性表现在素材的选择和改变上——这种改变往往是很广泛的。不过，就素材早已具备这点而言，它是从人民大众的神话、传说和民间故事宝库中取来的。对这一类民间心理结构的研究，还很不完全，但是象神话这样的东西，很可能是所有民族寄托愿望的幻想和人类年轻时代的长期梦想被歪曲之后所遗留的迹象。

你会说，虽然我在这篇论文的题目里把创作家放在前面，但是我对你论述到创作家比论述到幻想要少得多。我意识到这一点，但我必须指出，这是由于我们目前这方面所掌握的知识还很有限。至今我所能做的，只是抛出一些鼓励和建议；从研究幻想开始，谈到作家选择他的文学素材的问题。至于另一个问题——作家如何用他的作品来达到唤起我们的感情的效果——我们现在根本还没有触及到。但是我至少想向你指出—条路径，可以从我们对幻想的讨论通向诗的效果问题。

你会记得我叙述过，白日梦者小心地在别人面前掩藏起自己的幻想，因为他觉得他有理由为这些幻想感到害羞。现在我还想补充说—点：即使他把幻想告诉了我们，他这种泄露也不会给我们带来愉快。当我们知道这种幻想时，我们感到讨厌，或至少感到没意思。但是当—个作家把他创作的剧本摆在我们面前，或者

把我们所认为是他个人的白日梦告诉我们时，我们感到很大的愉快，这种愉快也许是由许多因素汇集起来而产生的。作家怎样会做到这一点，这属于他内心最深处的秘密；最根本的诗歌艺术就是用一种技巧来克服我们心中的厌恶感。这种厌恶感无疑与每一个自我和许多其他自我之间的屏障相关联。我们可以猜测到这一技巧所运用的两种方法。作家通过改变和伪装来减弱他利己主义的白日梦的性质，并且在表达他的幻想时提供我们以纯粹形式的、也就是美的享受或乐趣，从而把我们收买了。我们给这样一种乐趣起了个名字叫“刺激品”，或者叫“预感快感”；向我们提供这种乐趣，是为了有可能得到那种来自更深的精神源泉的更大乐趣。我认为，一个作家提供给我们所有美的快感都具有这种“预感快感”的性质，实际上一种虚构的作品给予我们的享受，就是由于我们的精神紧张得到解除。甚至于这种效果有不小的一部分是由于作家使我们能从作品中享受我们自己的白日梦，而用不着自我责备或害羞。这就把我们带到了一系列新的、有趣的、复杂的探索研究的开端；但是至少在目前，它也将把我们带到了我们的讨论的终结。

(1908年)

林骧华 译 丰华瞻 校

(根据E.琼斯医学博士主编的英译本

《弗洛伊德论文选》第4卷第9章)

选自伍蠡甫主编《现代西方文论选》，上海译文出版社1983年版。

内容与形式

〔美〕约翰·杜威

因为艺术客体是有表现力的，所以它们是一种语言。说得更恰当一点，它们是好多种语言。因为每一种艺术都有它自己的媒介，那种媒介又特别适合某一类的传述。每一种媒介所说的那些话，用任何其他语言都不能说得那么好、那么完整。日常生活的需要使得语言这种传达方式具有突出的、实际的重要性。不幸，这种情况竟引起一个流行的印象，以为建筑、雕刻、绘画、音乐所表达的意义都能用话语翻译出来，即使有损失，损失也不会很多。其实，每种艺术都说一种习用语，这种习用语所表达的如用别的语言去说而能保持原样，那是不可能的。

言语必须有人说，同时还得有人听，它才存在。听的人是不可少的一面。艺术作品只有在创造者之外的人的经验中发生作用，它才是完整的。由此，语言涉及逻辑学家所谓的三面关系。要有说的人，要有说的话，要有听说话的对象。外在物，即艺术成品，是艺术家和读者、观众、听众之间的联系物。即使艺术家独自工作，这三方面也还是存在的。作品在创造过程中，这时艺术家也不得不化身为接受的读者、观众、听众。艺术家只有作为读者、观众、听众通过他们看见的、听见的感到他的作品在向他倾诉时，艺术家才能够说话。他观察、他理解宛如第三者在看、在说明。据说马提斯曾经说过：“一幅画，它就象一个刚生下的孩子。艺术家本人也必须化些时间去了解它。”艺术品也一样，艺术家要掌握他的成品的意义，他必须与它一起生活，象与