

文学原理引论

外国文艺理论研究资料丛书

waiguo wenyi lilun yanjiu ziliao congshu

[英]特里·伊格尔顿 著



文化艺术出版社

文学原理引论

中国艺术研究院马克思主义文艺理论研究所
外国文艺理论研究资料丛书编辑委员会编

〔英〕特里·伊格尔顿 著

文化艺术出版社

LITERARY THEORY AN INTRODUCTION

据美国明尼苏达大学出版社1983年版译出。

外国文艺理论研究资料丛书

文学原理引论

[英]特里·伊格尔顿 著

•

文化艺术出版社出版

(北京前海西街17号)

新华书店北京发行所发行

北京通县潮白印刷厂印刷

•

开本850×1168毫米1/32印张9.125字数206,000插页2

1987年7月北京第1版 1987年7月北京第1次印刷

印数0,001—8,500册

书号10228·272 定价2.50元

ISBN 7—5039—0014—8/I·13

外国文艺理论研究资料丛书

编辑委员会名单

主 编：陆梅林 程代熙

副主编：陈 玢

编 委：王致远 刘 宁 吴元迈 杜章智
陈玉刚 陈 玢 陈 桑 陆梅林
范大灿 易克信 张 黎 郑 涌
姜其煌 洪善楠 涂武生 高叔眉
盛 同 韩树站 绿 原 程代熙

(以姓氏笔划为序)

外国文艺理论研究资料丛书

编辑说明

一、为了有目的、有计划地了解世界文艺现象，了解国外文艺理论和美学的研究状况，其中包括马克思主义美学和文艺学的研究状况，特编辑这套丛书，供文艺界及从事文艺理论教学和研究的广大读者参考。

二、本丛书史论并重，以现当代为主，旁及古代和近代。选材则以具有较高学术价值、重大社会影响或具有一定代表性为主，兼收正面和反面材料，出版单行本或多卷本，或为资料集纳，或为学术专著，或为当代理论信息荟萃，视具体情况，采公开或内部两种渠道发行。

三、本丛书包括下列几个方面的内容：（一）马克思主义文艺理论；（二）西方资产阶级各家流派文艺理论；（三）美学理论；（四）文艺学；（五）其他。

作者序

倘若人们想确定本世纪文学理论发生重大转折的日期，最好把这个日期定在1917年。在那一年，年轻的俄国形式学派理论家维克多·谢洛夫斯基发表了开创性的论文《作为技巧的艺术》。自那时起，特别是过去二十多年以来，各种文学理论大量涌现，令人为之瞠目。“文学”、“阅读”、“批评”等词的内涵都发生了深刻变化。但是，这一场理论革命尚未在专家和热衷于此的研究者圈子之外得到广泛传播。它尚需在文学专业的学生和普通读者身上充分发挥它的影响。

本书旨在对现代文学理论作一便于人们理解的描述，以过去对这个题目知之甚少或毫无所知的人为对象。尽管象这样的一本书难免有疏漏和过于简单化的地方，但我已尽了努力，试图去普及这一课题，而不是使之庸俗化。鉴于我认为在论述这个课题时，不会有所谓“中立的”、不带价值判断的方式，所以我在特定的“场合”中无不阐明我自己的观点。我希望这样能增强阅读本书的兴趣。

经济学家J·M·凯恩斯曾经这样说过：那些厌恶理论的经济学家，或宣称没有理论可以过得更好的经济学家，不过是受一种较为陈旧的理论所支配罢了。这对于研究文学的人和批评家来说，也是如此。有些人抱怨文学理论玄奥莫测——猜想它是一个神秘的、由杰出人物独霸的飞地，如同核物理学那样。的确，“文

学的教育”并不一定就是鼓励分析性的思想；但是，文学理论与许多种理论研究相比，其实并不见得更为玄奥，与有些理论研究相比，它要容易得多。我希望本书有助于打消那些担心这个课题对他们太艰深的人心中的顾虑。有些研究者和批评家还这样表示不满，说文学理论“处在读者和作者的中间地带”。对这一观点只须简单地回答说：倘若没有某种理论，且不说这种理论是何等抽象和含蓄，我们首先就不会知道什么是“文学作品”，或者我们如何去阅读它。对理论持敌视的态度，常常意味着只反对他人的理论而忽略自己的理论。本书的一个目的就是消除那种压抑着人们的偏见并让我们大家记住这一点。

特里·伊格尔顿

（刘峰译）

目 录

作者序.....	1
引 言 什么是文学?	1
第一章 英语文学批评的兴起与新批评派.....	21
第二章 现象学、阐释学、接受理论.....	68
第三章 结构主义和符号学	109
第四章 后结构主义	151
第五章 精神分析学	179
结 论 政治批评	228
译后记	254
参考书目	266
人名索引	278

引言

什么是文学？

假如有文学理论这样一种东西的话，那么，显而易见，就存在着它所研究的对象，即某种称为文学的东西。因此，我们首先就可以提出这样一个问题：什么是文学。

关于文学，人们曾试图给它下过种种定义。例如，你可以给它下这么一个定义：从虚构这层意义上说，它是一种“想象性的”写作——一种按字面来说不是有关真人实事的写作。但是，只要对人们通常归入文学范畴的作家、作品略加思考就会发现，这一定义是说不通的。十七世纪的英国文学包括莎士比亚、韦伯斯特^①、马尔维^②和弥尔顿，不过也还可以扩大到弗兰西斯·培根的散文、约翰·堂恩的布道、班杨的心灵自传和托马斯·布朗爵士^③写的任何东西。必要时，甚至还可包括霍布斯^④的《利维坦》或克拉伦敦^⑤的《大叛乱史》。法国十七世纪文学除高乃依、拉辛外，还包括拉罗什富科^⑥的格言、博叙埃^⑦的悼词、布瓦洛的诗论、

① 约翰·韦伯斯特(1580?—1625?), 英国剧作家。——译注

② 安·马尔维(1621—1678), 英国诗人。——译注

③ 托·布朗爵士(1605—1682), 英国医生、作家。——译注

④ 托·霍布斯(1588—1679), 英国社会哲学家,《利维坦》是他写的一部论国家组织的著作。——译注

⑤ 爱·克拉伦敦(1609—1674), 英国政治家、历史学家。——译注

⑥ 拉罗什富科(1613—1680), 法国伦理学家。——译注

⑦ 雅克·博叙埃(1627—1704), 法国作家、主教, 以布道演说著称。——译注

赛维尼夫人给她女儿的书信，笛卡尔和帕斯卡尔^①的哲学著作。十九世纪的英国文学通常包括兰姆^②（虽则不包括边沁^③）、麦考利^④（但不包括马克思）、米尔^⑤（但不包括达尔文或赫伯特·斯宾塞）。

据此看来，“事实”与“虚构”之间的差别，对我们似乎没有多大作用，甚至几乎不起作用，因为这一差别本身就常常是有疑义的。例如，有人认为，我们自己关于“历史”真实与“艺术”真实的争论，就完全不适用于早期冰岛的英雄传说（《萨加》）。十六世纪末、十七世纪初，在英国，“小说”一词似乎既用于真人实事，又用于虚构之事，甚至连新闻报道也很少被认为是如实的。小说与新闻报道既不是明显如实的，也不是明显虚构的：我们自己的敏锐的辨别力对于这两种类别的分法也完全不适用。吉本^⑥无疑认为他写的是史实，或许《创世记》的作者们也认为他们写的是史实，但是今天，一部分读者把它们作为“事实”来阅读，而另一部分读者则把它们作为“虚构”之作来阅读。纽曼^⑦当然认为他关于神学的沉思录是真实的，但在今天的许多读者看来却认为那是“文学”。此外，如果说“文学”包括大量“如实的”写作，那么它也把相当多的虚构作品排斥在外。《超人故事》和米尔斯与布恩公司的出版物都属虚构作品，但就一般而言，它们并不被视为是文学作品，当然更不能算作文学。如果说文学是“创造性的”或“想象性

① 布·帕斯卡尔(1623—1662)，法国哲学家、数学家、物理学家。——译注

② 查·兰姆(1775—1834)，英国散文家，笔名伊利亚。——译注

③ 杰·边沁(1748—1832)，英国哲学家、经济学家、法学家。——译注

④ 托·麦考利(1800—1859)，英国散文家、历史学家、政治家。——译注

⑤ 约·斯·米尔(1806—1873)，英国哲学家、政治家。——译注

⑥ 爱·吉本(1737—1794)，英国历史学家。——译注

⑦ 约·亨·纽曼(1801—1890)，英国神学家、作家。——译注

的”写作,那么这是不是就意味着历史、哲学和自然科学就不是创造性或想象性的呢?

可能需要一种完全不同的探讨方法。可能文学不是根据它是虚构的或“想象性的”,而是根据它使用语言的特殊方式来下定义的。根据这一理论,文学是写作的一种,用俄国批评家罗曼·雅各布森的话来说,它是有组织地破坏普通语言,系统地背离了日常语言。假如你在一个公共汽车站上走近我,口中喃喃说道:“汝乃恬静的尚未受蹂躏的新娘。”那么,我立即会意识到,我面前是一位文学家。我之所以会知道,是因为你这句话的机理、节奏和音调都超出了可从中提取的意义——或者,用语言学家的专业术语来说,能指(signifiers)和所指(signifieds)不相称。你的语言把注意力引到语言上,炫耀其物质存在形式。而象“你知道司机们在罢工吗?”这类句子就不会产生这种效果。

事实上,这就是俄国形式学派给“文学”下的定义,这批作家包括维克多·谢洛夫斯基、罗曼·雅各布森、奥西普·勃利克、尤里·蒂尼亚诺夫、鲍里斯·艾肯鲍姆、鲍里斯·托玛谢夫斯基。形式学派在1917年十月革命之前就在俄国出现了,整个二十年代是其鼎盛时期,最后斯大林主义使其销声匿迹。这是一批富于革新精神、能言善辩的批评家,他们反对在他们之前对文学批评有较大影响的带有神秘色彩的象征主义学说,他们以一种科学的求实态度,将注意力转到文学文本有形的物体上。批评应将艺术从神秘状态中解放出来;应该探讨文学文本实际上是如何发生作用的:文学不是冒牌宗教、心理学或社会学,而是一种特殊的语言组织。它有其自身特殊的规律、结构和方法,对此应该加以研究,而不应该把它们简化为其他事物。文学作品既不是传达思想的工具、社会现实的反映,也不是某种先验真理的化身:它是一

种物质性的事实，就象人们可以检验一台机器一样，文学作品的功能也可以解析，它是由语言，而不是由客观事物或情感所组成的，如果将文学作品视为作者大脑意识的表露，那就错了。奥西普·勃利克曾经轻率地断言，即使不曾有普希金其人，也一定会有人写出他的《叶甫盖尼·奥涅金》。

形式学派实质上是运用语言学来研究文学，由于这种语言学重形式，关心的是语言的结构，而不是一个人实际上会说些什么，所以形式学派忽略对文学“内容”的分析（它往往把人们引向心理学、社会学），而注重文学形式。他们根本不认为形式是内容的表现，颠倒了两者的关系：内容仅仅是形式的“动因”，是为某种特定形式的运用而提供的机会或便利。《堂吉珂德》并不是“关于”堂吉珂德这个人物的：这个人物只是一种将各种叙述技法汇集在一起的方法。《动物农场》^①在形式学派看来，不是一种有关斯大林主义的寓言；恰恰相反，是斯大林主义为寓言的构成提供了一个有用的机会。正是因为形式学派坚持这种关系颠倒的观点，才使他们从对手那儿获得形式主义这个贬义的称号；尽管形式学派并不否认艺术与社会现实有联系——事实上他们中的一些人与布尔什维克有着密切的联系——但他们挑衅性地声称，这种联系不是批评家们要研究的事。

形式学派起初认为文学作品或多或少是“技巧”的随意组合，只是到后来，才将这些技巧看作是一个完整的文本体系中相关联的因素或“功能”。“技巧”包括声音、意象、节奏、句法、音步、韵脚、叙述技法等，事实上即所有和文学形式有关的成分；而这些成分4 所共有的特点就是它们的“疏远”或“陌生”效果。文学语言的特

① 英国作家乔治·奥威尔在1945年出版的一部小说。——译注

点，文学语言不同于其他表述形式的地方就在于，它以各种方式使普通语言“变形”。在文学技巧的压力下，普通语言被强化、浓缩、扭曲、套叠、拖长、颠倒。语言“变得疏远”，由于这种疏远作用，使日常生活突然显得陌生了。处于日常会话的惯例之中，我们对现实的感觉和反应是迟钝而呆滞的，用形式学派的话来说——“自动化了”。文学逼我们对语言产生一种奇特的意识，从而，使那些习以为常的反应萌发了新意，使客观事物更容易“察觉”。通过以比平常更紧张、自我意识更强的方式来对付语言，语言所表述的这个世界因此而焕然一新。杰拉德·曼利·霍普金斯^①的诗可以生动地证明这一点。文学话语疏远或背离了普通语言，这样做，反而使我们更全面、更深刻地把握经验。我们呼吸空气，但在大部分时间里，我们并没有意识到这一点：象语言一样，它是我们得以行动的媒介。但是，一旦空气突然浑浊起来，我们就不得不十分留意我们的呼吸，而这一作用或许会成为我们生涯中一段特殊的经历。我们在看朋友写的便条时，不大会注意它的叙事结构，但是，假如一篇小说突然中断，然后继续叙述，不断从一个叙述角度转换到另一个角度，并且拖延高潮的到来，以使我们处于悬念之中，这样，在我们被它吸引住的同时，我们对它的构成也就一清二楚了。形式学派会说，小说采用“阻碍”或“延迟”方法，是为了吸引我们的注意力，在文学语言中，这些方法是“直截了当的”。正是因为这一点，才使维克多·谢洛夫斯基对劳伦斯·斯特恩^②的《特里斯特拉姆·香迪》作出了俏皮的评论，说这是“世界文学中最典型的小说”。斯特恩的这部小说过分地延宕

① 杰·曼·霍普金斯(1834—1889)，英国诗人。——译注

② 劳·斯特恩(1713—1768)，英国小说家。——译注

故事线索的展开，以至它几乎停滞不前。

因此，形式学派把文学语言视作对规范的系统变形，是对语言的一种破坏：文学是一种“特殊的”语言，与我们通常所使用的“普通”语言适成对照，但是，要确定一种变异形态，那就意味着能够鉴别它所背离的规范。虽然“普通语言”是牛津大学某些哲学家所喜爱的概念，但是，牛津大学哲学家的普通语言与格拉斯哥码头工人的普通语言几乎没有任何相似之处，这两个社会阶层的人在写情书时使用的语言也与他们同地区牧师讲话时所用的语言不同。那种认为存在着一种单一的“规范化的”语言——一种可供全社会成员共同和平等地使用的通货的看法，只是一种幻想。任何一种实用语言，都是由若干种话语非常复杂地组合在一起的，这些话语因阶级、地区、性别、地位等等因素的不同而相异，不可能整齐划一地统一到一种单一、同类的语言共同体之中。某些人认为是规范的东西可能在另一些人看来就成为变了形的东西：在布赖顿，说“小巷”而不说“胡同”，或许具有诗意，但在巴恩斯利，这只是普通语言。甚至十五世纪最“无诗意”的文本，今天在我们看来，也由于它的古风而“富于诗意”。假如我们偶尔看到从某种早已消亡的文明中遗留下来的残篇断简，我们不可能仅仅翻阅一下就能判断它是否是“诗歌”，因为我们可能从来没有碰到过那个社会的“普通”话语；即使经过进一步的研究，发现它是“变异的”，也仍然不能证明它是诗，因为，并不是所有的语言变异现象都是诗歌，俚语就是一个例子。如果我们不进一步了解一篇文章在其所处的社会中的实际效用，仅仅翻阅一下，我们就不能断言它不是“现实主义”的文学作品。

这一切，俄国形式学派并不是没有意识到。他们承认，规范与变形随社会或历史环境的变化而变化——从这个意义上说，何

谓“诗歌”，取决于你当时所处的时代。一段语言会产生“疏远”感，这是事实，但这并不能确保它永远如此、到处如此。它所产生的疏远感上只是相对某种规范的语言背景而言的，假如这一背景改变了，它或许就不再被视为文学作品了。假如每个人在普通的小酒店里讲话时，措词用语都象“恬静的尚未受人蹂躏的新娘”那样，那么，这种语言就可能不再具有诗意，换言之，对形式学派来说，“文学性”是一种话语形式与另一种话语形式之间的差异关系；它不是永存的财富。形式学派并没有力图给“文学”下定义，而是给“文学性”下了定义——语言的特殊用法，它既可以在“文学”文本中找到，也可以在其他许多地方找到。任何人，只要他相信“文学”可用这种语言的特殊用法来下定义，就必须正视这样一个事实：曼彻斯特地区的隐喻比马尔维诗作中的隐喻多得多。没有一种“文学”技巧不曾在日常话语中被精湛地使用过，例如，转喻、举隅法、反语法、交错配列法等等。

然而，形式学派仍然认为：“疏远”是文学的本质。他们就是这样用相对论的观点来看待语言的这种用法，将它视为一种言语方式与另一种言语方式之间的对比。但是，假如我在小酒店里听人在另一张桌上说“这字写得象狗爬似的！”我该怎么看待这句话呢？它是“文学的”还是“非文学的”语言？事实上，它是“文学的”语言，因为它出自科诺特·汉姆生^①的小说《饥饿》。可是，我怎么能知道它是文学呢？它毕竟没有炫耀词藻以引起人们对它的特别注意。对于我是如何知道它是文学这一问题，一种回答是，因为它出自科诺特·汉姆生的小说《饥饿》。它是我所阅读的“虚构的”作品文本的一部分，而这个文本自命为“小说”，还可能列入大学文学教

① 科诺特·汉姆生(1859—1952)，挪威小说家。——译注

学大纲等等。上下文告诉我，它是文学；但是它的语言本身并不具有内在特征或特质可将它与其他话语形式相区别，某人很可能在小酒店说过这句话，却无人欣赏它的文学机敏性。象形式学派那样看待文学，确实是把所有的文学都作为诗歌来看待。重要的是，当形式学派考虑散文写作时，他们往往简单地把用于诗歌的技法也用于散文。但是，人们通常认为文学除诗歌以外还包括许多东西——举例来说，它包括现实主义或自然主义的作品，这些作品从语言上说，根本谈不上是自我意识或自我显示的作品。人们有时称某一作品“写得好”，恰恰是因为它没有过分地把别人的注意力引到它自身上；他们欣赏它的简洁明快或含而不露。还有象笑话、足球场上的喝彩和标语、报纸的标题、广告等等，它们的词藻往往是很讲究的，但通常并不把它们归入文学，这又该怎么看呢？

关于“疏远”的另一个问题是，任何一种写作，只要有足够的独创性，读后都有疏远陌生感。不妨设想这么一张平淡无奇、相当明确的布告，就象人们有时在伦敦地铁里看到的：“自动扶梯上
7 要把狗带好。”这张布告也许并不象人们第一眼看去那样明确无误：它是不是说你上自动扶梯必须带一条狗？你乘自动扶梯时是不是要抱一只迷了路的杂种狗，不然的话，就可能被禁止乘自动扶梯？许多看上去明白无误的布告却包含着模棱两可的含义：例如“Refuse to be put in this basket”^①，或者，一个加利福尼亚人看到这样一条英国路标“Way Out”^②。但是，即使将这些恼人

① 当“refuse”作名词解时，此句意为“废物投入此篮”，当“refuse”作动词解时，意为“不可将东西投入此篮”。——译注

② 一意“出口”，一意“此路不通”。——译注

的模棱两可的意思撇在一边，地铁里的那个布告显然仍可作为文学来看待。人们可能会被头几个沉重的单音节词的突兀、不连贯以及具有恐吓的色彩所吸引^①，在领会“带”字的丰富内涵之前，会联想到一生中应帮助跛脚狗；甚至在“自动扶梯”一词轻快的节奏和音调变化中^②，也许会察觉这是在摹拟那个滚动、起落的物体。这很可能是一种无效的探究，但是，它与宣称在关于决斗的某种富有诗意的描写中听到轻剑的劈刺声的说法相比，并非更无效益，至少它向人们提示，“文学”可能不但是一个人们如何对待写作的问题，而且也是一个写作如何影响人们的问题。

但是，即使有人以这种方式来阅读这个布告，仍然还是个将它作为诗歌来阅读的问题，因为诗歌只是通常归于文学范畴的一部分。因此，再让我们考虑一下另一种对布告的“误读”，它或许会使我们稍稍前进一步。试设想，某天深夜，一个醉汉扒在自动扶梯的扶手上，费力地盯着布告看了好几分钟，然后喃喃自语：“真是无比正确！”出了什么毛病呢？事实上，那个醉汉把这个布告视作通行的、甚至具有宇宙意义的声明。他以某种阅读习惯来看待这些词语，因而把词语从它们的实际境况中分离出来，离开它们的实用目的，将其归结为某种具有更广泛或可能更深刻意义的东西。毫无疑问，这似乎是人们所说的文学的功能之一。当一个诗人告诉我们，他的爱情就象一朵红玫瑰，根据这一情况，我们知道，他是在用这句话入诗，我们不会问他，是否他真有一个爱人，而她由于某种异乎寻常的原因，在他看来，就象一朵玫瑰。他告诉我们的是一般意义上的女士和爱情。这样，我们或许可以

① 英文的这句话中，头三个词为单音节词。——译注

② “自动扶梯”的英文为escalator，是一个具有四个音节的多音节词。——译注