

二十世纪西方文学理论

[英] 特雷·伊格尔顿 著 伍晓明 译



5

陕西师范大学出版社

1285/22

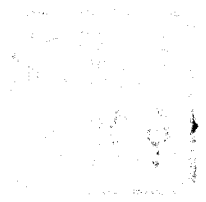
87
I109.5
14

二十世纪西方文学理论

[英] 特雷·伊格尔顿 著
伍晓明 译

陕西师范大学出版社

385008



LITERARY THEORY

An Introduction

TERRY EAGLETON

根据明尼苏达大学出版社1983年版译出

二十世纪西方文学理论

[英]特雷·伊格尔顿 著 伍晓明 译

陕西师范大学出版社出版

(西安市陕西师大120信箱)

陕西省新华书店发行 各地新华书店经售

中共西安市委党校印刷厂印刷

开本787×1092 1/32 印张9.875 插页1 字数209千字

1986年12月第1版 1986年12月第1次印刷

印数: 1—5,000册

统一书号: 10403·04 定价: 1.60元

序

如果谁想确定本世纪文学理论变化的开端，他大概可以选择1917年吧。因为就在这一年，年轻的俄国形式主义者维克多·斯克洛夫斯基（Viktor Shklovsky）那篇开拓性的论文《作为手段的艺术》（Art as Device）发表了。从那时起，特别是最近二十年来，文学理论数量激增，“文学”（literature）、“阅读”（reading）和“批评”（criticism）的含义已经发生深刻变化。但是，这个理论革命的大部分成果尚未超出专家和热心者的小圈子：它还须充分影响文学研究者和普通读者。

本书打算向那些以前没有或几乎没有这方面知识的人相当全面地阐述现代文学理论。这样的介绍显然会有省略和简化之处，但我力图做到的是使这一学科通俗化而不是庸俗化。我认为“中立地”、不含价值判断地描述是不可能的，因此我自始至终都在论明一种特殊的情况，我希望它将增加本书的兴味。

经济学家凯恩斯（J·M·Keynes）曾经说

过，那些厌恶理论或者声称没有理论更好的经济学家不过是处在较为陈旧的理论的掌握之中。对于文学研究者与批评家来说，情况是同样的。有些人抱怨文学理论过于深奥难懂，疑心它是某种神秘知识，是一个有些近似于核物理学的专家领域。的确，“文学教育”并不鼓励分析思想；但是，文学理论实际上并不比许多理论研究更困难，而比起有些理论研究来，文学理论则要容易得多。我希望本书能够帮助那些害怕这一学科超出自己理解范围的人消除神秘感。有些学者与批评家也反对文学理论“介入读者与作品之间”。对于这种反对有一个简单的回答：如果没有某种理论——无论其如何粗略或隐而不显——我们首先就不会知道什么是“文学作品”，也不会知道应该怎样读它。敌视理论通常意味着对他人理论的反对和对自己理论的健忘。本书的目的之一是，解除这种压抑并使我们记住。

特·伊

目 录

序	(1)
导言：文学是什么？	(1)
1. 英国文学的兴起	(21)
2. 现象学、诠释学、接受理论	(69)
3. 结构主义与符号学	(113)
4. 后结构主义	(159)
5. 精神分析	(189)
结论：政治批评	(244)
参考书目	(272)
中外人名对照表	(288)
译后记	(304)

导言：文学是什么？

如果存在着文学理论这样一种东西，那么，看来显然就应该存在着某种叫做文学的东西，来作为这种理论的研究对象。因此，我们可以用这样的问题来开始本书：文学是什么？

有过各式各样定义文学的尝试。例如，你可以从虚构（fiction）的意义上把它定义为“想象性的”（imaginative）作品——一种严格说来并不真实的作品。但是，只要稍微想一想人们通常用文学这一标题所概括的东西，我们就会发现这个定义行不通。十七世纪英国文学包括莎士比亚（Shakespeare），韦伯斯特（Webster），马维尔（marvell）和弥尔顿（milton），但是它也延伸到培根（Francis Bacon）的论文，邓恩（John Donne）的布道词，班扬（Bunyan）的精神自传以及托马斯·布朗（Thomas Browne）所写的无论叫做什么的東西。在必要时，人们甚至可能用文学包括霍布斯（Hobbes）的《利维坦》（Leviathan）或克拉仁登（Clarendon）的《反叛的历史》（History of the Rebellion）。十七世纪的法国文学除了高乃依（Corneille）和拉辛（Racine）以外，还包括拉罗什富科（La Rochefoucauld）的箴言，博絮埃（Bossuet）的悼词，布瓦洛（Boileau）的诗学，塞维尼太太（Madame de Sévigné）写给女儿的书

信和笛卡尔 (Descartes) 与帕斯卡 (Pascal) 的哲学。十九世纪英国文学通常包括兰姆 (Lamb) [但不包括边沁 (Bentham)], 麦考莱 (Macaulay) [但不包括马克思 (Marx)], 穆尔 (Mill) [但不包括达尔文 (Darwin) 或斯宾塞 (Herbert Spencer)]。

因此, “事实” (fact) 与 “虚构” (fiction) 的区分对于我们似乎并无多少帮助, 因为这一区分本身经常是值得怀疑的。例如, 有人已经论证, 我们把 “历史” 真理与 “艺术” 真理对立起来的做法就根本不适用于早期冰岛传说 (Icelandic sagas) ①。在十六世纪末与十七世纪初的英国文学中, “小说” (novel) 一词似乎同时被用于真实的和虚构的事件, 而且, 甚至新闻报道也很少被认为是事实。小说和新闻报道既非全然事实, 也非全然虚构: 我们对这些范畴的明确区分在此根本不适用②。吉本 (Gibbon) 无疑会认为他所写下的是历史真相, 《创世纪》 (Genesis) 的作者对他的作品可能也会这样认为; 但是现在它们被一些人读作 “事实”, 又被另一些人读作 “虚构”; 纽曼 (Newman) 肯定认为他的神学沉思是真实的, 但是现在对于很多读者来说, 它们是 “文学”。而且, 如果 “文学” 包括很多 “事实” 作品的话, 它也排斥了相当一批虚构作品。《无敌超人》连环漫画和流行小说是虚构的, 但是一般不被视为文学, 当然

①参见M·I·斯特布林—卡门斯基《传奇精神》(欧登塞, 1973)。

②参见伦纳德·J·戴维斯《事实与虚构的社会史: 早期英国小说中作者的否认》, 见爱华德·W·塞德编《文学与社会》(巴尔的摩和伦敦, 1980)。

更不会被视为“纯文学”。如果文学是“创造性的”或“想象性的”作品，这是否就意味着，历史、哲学与自然科学就是非创造性的和非想象性的作品呢？

也许，我们需要一种完全不同的方法。也许文学的可以定义并不在于它的虚构性或“想象性”，而是因为它以特殊方式运用语言。根据这种理论，文学是一种写作方式，用俄国批评家罗曼·雅各布逊（Roman Jakobson）的话来说，这种写作方式代表一种“对于普通言语的系统歪曲”（organized violence committed on ordinary speech）。文学改变和强化普通语言，系统地偏离日常言语。如果在一个公共汽车站上，你走到我身边，嘴里低吟着“Thou still unravished bride of quietness”（你这尚未被夺走童贞的安静的新娘），那么我立刻就会意识到：文学在我面前。我知道这一点是因为，你的话的肌质（texture）、韵律和音响大大多于从这句话中可以抽取的意义——或者，按照语言学家更为技术性的说法，这句话的能指（signifier）与所指（signified）之间的比例不当。你的语言吸引人们注意其自身，它炫耀自己的物质存在，而“你知道司机们正在罢工吗？”这样的陈述却并不这么做。

实际上，这就是俄国形式主义者提出的“文学”定义。俄国形式主义者的队伍中包括维克多·斯克洛夫斯基，罗曼·雅各布逊，奥西普·布里克（Osip Brik），尤里·图尼雅诺夫（Yury Tynyanov），鲍里斯·艾钦包姆（Boris Eichenbaum）和鲍里斯·托马舍夫斯基（Boris Tomashevsky）。形式主义者出现于一九一七年布尔什维克革命之前的俄国。他们在整个二十年代都很活跃，直到斯大林主义有

效地使其沉默。作为一个富有战斗和论争精神的批评团体，他们拒绝前此曾经影响着文学批评的神秘的象征主义理论原则，并且以实践的科学精神把注意转向文学作品本身的物质实在。批评应该使艺术脱离神秘，关心文学作品的实际活动情况：文学不是伪宗教，不是心理学，也不是社会学，而是一种特殊的语言组织。它有自己的特殊规律、结构和手段（devices），应该研究这些事物本身，而不应该把它们化简为其他事物。文学不是传达观念的媒介，不是社会现实的反映，也不是某种超越真理的体现：它是一种物质事实，我们可以像检查一部机器一样分析它的活动。文学不是由事物或感情而是由词语制造的，因此，将其视为作者心灵的表现是一个错误。奥西普·布里克曾经戏言，即使没有普希金（Pushkin）这个人，普希金的《欧根·奥涅金》（Eugene Onegin）也会被写出来。

形式主义实际上就是将语言学运用于文学研究；而这里所说的语言学是一种形式语言学，它关心语言结构而不关心一个人实际上可能说些什么。因此，为了研究文学形式，形式主义者也忽视文学“内容”（在这里一个人可能总是会被诱入心理学和社会学）的分析。他们不仅不把形式视为内容的表现，而且将这一关系头足倒置：内容只是形式的“动因”（motivation），是为某种特殊的形式运用提供的一种机会或一种便利。《堂·吉珂德》与以之命名的人物无关：这个人物仅仅是集拢各种不同叙述技巧的手段。《畜牧场》（Animal Farm）在形式主义者看来并不是关于斯大林主义的寓言；相反，斯大林主义不过为这篇寓言的创作提供了一个有用的机会。正是这种一反常理的强调，使形式主义者在

其反对者那里得到形式主义这一贬称；而且，尽管他们并不否认艺术与社会现实的关系——他们之中确有一些人与布尔什维克有密切联系——他们却挑衅地宣称，研究这种关系不是批评家的事情。

开始时，形式主义者把文学作品视为一组多少有些随意性的“手段”集合，后来他们才逐渐将这些手段视为一个总体本文系统(a total textual system)之内的相关元素或“功能”。“手段”包括声音、意象、节奏、句法、音步、韵脚、叙述技巧，等等，实际上它包括了文学的全部形式元素；这些元素的共同之处是，它们具有“疏离”(estranging)或“陌生”(defamiliarizing)效果。文学语言的特殊之处，即它有别于其他话语的东西是，它以各种方法使普通语言“变形”。在文学手段的压力下，普通语言被强化、凝聚、扭曲、缩短、拉长、颠倒。这是受到“陌生化”的语言；由于这种疏离，日常世界也突然被陌生化了。在日常语言的俗套中，我们对现实的感受和反应变得陈腐、滞钝，或者——如形式主义者所说——被“自动化”了。文学则迫使我们语言产生强烈的意识，从而更新那些习惯反应，而使对象更加“可感”。由于我们必须更努力更自觉地对付语言，这个语言所包容的世界也被生动地更新了。杰拉德·曼利·霍普金斯(Gerard Manley Hopkins)的诗可能为此提供了一个非常形象的例证。文学话语疏离或异化普通言语；然而，它在这样做的时候，却使我们能够更加充分和深入地占有经验。平时，我们呼吸于空气之中但却意识不到它的存在；像语言一样，它就是我们的活动环境。但是，如果空气突然变浓或受到污染，它就会迫使我们警惕自己的呼吸，结

果可能是我们的生命体验的加强。我们读到一个朋友草写的便条时并不怎么注意它的叙述结构；但是，如果一个故事突然中断又重新开始，如果它不断从一个叙述层次转到另一叙述层次，并且推延其高潮以保持悬念，我们就会鲜明地意识到它的结构方式，同时我们与它的接触也可以被强化。故事——如形式主义者所说——使用“阻碍”或“延迟”手段以吸引我们的注意；在文学语言中，这些手段是“显露”的。正是这些促使维克多·斯克洛夫斯基对斯特恩（Laurence Sterne）的小说《商第传》（Tristram Shandy）——一本经常阻碍自己的故事线索，以致使它几乎无法有任何进展的小说——做了一个恶作剧式的评论，他说这是“世界文学中最典型的小说”。

因此，形式主义者把文学语言视为对于一种语言标准的一组偏离，即一种语言的扭曲：与我们一般使用的“普通”语言相比，文学是一种“特殊”语言。不过，发现一种偏离就意味着能够确认被偏离的那一标准。虽然“普通语言”（Ordinary Language）是某些牛津哲学家喜爱的概念，但是牛津哲学家的普通语言与格拉斯韦根（Glaswegian）码头工人的普通语言却不会有多少共同之处。这两个社会集团用以写情书的语言通常也不同于他们与地区牧师的谈话。以为存在着一种单一的“标准”语言，一种由所有社会成员同等分享的通货，这是一种错觉。任何实际语言都由极为复杂的各种话语所组成，这些话语由于使用者的阶级、地区、性别、身份等等的不同而互有区别。它们不可能被整整齐齐地结合成一个单独的、纯粹的语言共同体。一个人的标准可能是另一个人的偏离：用“里巷”代替“胡同”在布赖顿

(Brighton) 也许很有诗意，但在巴恩斯利 (Barnsley) 它可能就是普通语言。甚至公元五世纪最“平淡无奇的”作品今天在我们听来也可能由于其古意盎然而具有“诗意”。如果我们偶然碰到某一产生于久已消失的文明的断篇残简，我们单凭察看并不能断定它是不是“诗”，因为我们可能无法接近那个社会的“普通”语言；不过，即使进一步的研究将揭示出它是“偏离的”，这也仍然不能证明它是诗，因为并非一切语言的偏离都是诗。例如，俚语就不是。如果没有关于它如何在特定社会中作为一件语言作品实际发挥作用的大量材料，我们不可能仅仅看它一下就能认定它不是一篇“现实主义的”文学作品。

俄国形式主义者并非没有意识到上述这一切。他们承认，标准和偏离在各个社会和历史关系中是变动不居的；就此而论，“诗”取决于你这时恰好占据的地位。一段语言可能是“疏离的”，但这并不保证它将永远而且到处如此：它的疏离性仅仅相对于某种标准的语言背景而言；如果这一背景改变，那么这件作品也许不再成其为文学。如果每个人都在普通酒馆谈话中使用“你这尚未被夺走童贞的安静的新娘”这样的说法，那么这种语言可能就不再成其为诗语。换言之，对于形式主义者来说，“文学性” (literariness) 是由一种话语与另一种话语之间的区别性关系 (differential relations) 所产生的一种功能；“文学性”并不是一种永远给定的特性。他们一心想要定义的不是“文学”，而是“文学性”——即语言的某些特殊用法，这种用法可以在“文学”作品中发现，但也可以在文学作品之外的很多地方找到。任何一个相信可以根据这类特殊的语言用法来定义“文学”的

人都必须面对下述事实：曼彻斯特（Manchester）人使用的隐喻比马威尔（Marvell）作品中的隐喻还多。没有任何一种“文学”手段——换喻法、举隅法、间接肯定法、交错配列法，等等——没有在日常话语中被广泛运用。

但是，形式主义者仍然假定，“陌生化”是文学的本质。只不过他们使这种语言用法相对化了，将其视为一种类型的言语与另一种类型的言语之间的对比问题。但是，假如我在酒店桌边听见有人说：“这真是曲里拐弯的书法！”那会怎么样呢？这是“文学”语言还是“非文学”语言？事实上，这是“文学”语言，因为它出自那特·哈姆森（Knut Hamson）的小说《饥饿》。但是我怎么知道它是文学？作为一种语言活动，它并没有将任何特殊的注意集中于其自身。对于“我怎么知道这是文学”这个问题的回答之一是，它出自那特·哈姆森的小说《饥饿》。它是我作为“虚构”来读的作品的一部分；这部作品宣布自己是一部“小说”；它可以列入大学的文学教学大纲；等等。它的上下文告诉我它是文学，但是这句话本身并没有任何内在特征和性质，使它能够区别于其他各种话语。一个人很可以在酒店里这么说，而并不因其文学的机巧而受到欣赏。像形式主义者一样看待文学实际上就是把一切文学都看作诗。当形式主义者开始考虑散文作品时，他们经常把他们用于诗的分析技巧直接扩展到散文作品。但是，一般的看法是，除了诗以外，文学还包括很多其他的东西——例如，包括现实主义和自然主义的作品，它们没有语言上的自我意识，也不以任何引人注目的方式自我炫耀。人们有时称某一作品为“优美”作品，正因为它并不过分引人注目：他们欣赏它的简洁平易或笔调稳

健。况且，对于那些总是词藻华丽，但一般并不划为文学的玩笑、足球拉拉歌和口号、报纸标题和广告，我们又该怎么说呢

关于“疏离性”的另一个问题是，假如你有足够的创造性，那就没有任何一种作品不可以被读作疏离的作品。试考虑一个平淡无奇的、明白无误的陈述，例如有时在伦敦地铁所见到的一句话：“自动楼梯上必须牵好狗。”这句话也许并不像乍看上去那么明确：它的意思是不是，你必须在自动楼梯上牵一条狗？如果你登梯时没有找到一条迷路的杂种狗牵在手里，你会被禁止登上这架自动楼梯吗？很多表面看来直接了当的标语都包含这类的意义暧昧，例如，“垃圾放入此篓”，或者，按照一个加利福尼亚人的读法的英国路标“出口”。但是，即使撇开这些恼人的含混不谈，地铁标语也还是可以作为文学来读。一个人可以让自己被第一个沉闷的单音节词的吓人的突然中断紧紧抓住；当他领会到“牵好”一词中丰富的暗示性时，他发现自己心里回响的是帮助腐狗生活；甚至他也许会在“自动楼梯”（escalator）一词的轻快而曲折的音节中发觉对由这一事物本身的上下滚转活动所发声音的摹仿。当然，这很可能是一种没有收获的消遣，不过这并不比声称在描写决斗的诗中听见轻剑的砍刺之声更无收获。而它至少还有这样的优点，即暗示，“文学”可能至少既有作品对人们做了什么的问题，也同样有人们对作品做了什么的问题。

但是，即使有人想以这种方式来阅读这条标语，这也还只是将其作为诗来阅读，而这只是文学通常所包括者的一部分。因此，让我们来考虑“误读”这条标语的另一种方式，这也许会使我们走得更远。请设想深夜里的一个醉汉，趴在

自动楼梯扶手上，花了好几分钟时间吃力地细读这条标语，然后低声自语道，“太对了！”这里发生了哪一类错误？这位醉汉实际上是把这条标语看作某种具有普遍的甚至宇宙意义的陈述了。借助某些阅读惯例，他把这些词语从其直接上下文中撬出，将之普遍化，从而使其超出它们的实用目的，而具有某种更广泛而且或许更深刻的含义。这当然是人们称之为文学的事物中所包含的一种作用。当诗人告诉我们他的爱人像一朵红玫瑰时，我们知道，我们不应该追问他是否真有一个爱人，她由于某种微妙的原因在他看来就像一朵玫瑰；因为他是把这一陈述放在诗中的。他正在告诉我们的东西与一般的女性和爱情有关。因而，我们可以说，文学是“非实用”话语：不像生物学教科书和论文之于牧人，它并不服务于任何直接的实际目的；相反，应该认为，它涉及的是普遍的事态。有时——尽管并非总是——它可能会利用一些特有的语言，似乎有意要显示这一事实似的，从而表明，这里重要的是谈论女性的一种方式，而不是任何具体的真实的女人。有时，这种不注意所谈现实而集中于谈论方式的情况被用来表明，文学是一种指涉自我的语言（self-referential language），即一种谈论自身的语言。

然而，用这种方法定义文学也有一些问题。一方面，要是乔治·奥威尔（George Orwell）听说，他的论文所讨论的主题似乎不如他讨论它们的方式重要，他可能会大吃一惊。在很多被归类于文学的东西中，所说事物的真理价值（truth-value）及其实用性被认为是决定总体效果的重要因素。但是，如果“非实用地”对待话语是文学的题中应有之义，那么，由这一“定义”得出的结论必然是，事实上不

可能给文学下一个“客观的”定义。因为这就把为文学下定义变成人们决定如何阅读的问题，而不是判定所写事物之本质的问题。有几类作品——诗、戏剧、小说——显然意在“非实用”，但是这并不保证它们实际上也会被非实用地阅读。我读吉本对罗马帝国的描写很可能不是因为我糊涂到竟去相信它是关于古代罗马的可靠资料，而是因为我欣赏吉本的散文风格，或沉醉于他对人类腐败的生动描写，无论它们的历史来源如何。而我读罗伯特·彭斯的诗却可能是因为，作为一个日本园艺学家，我尚未搞清红玫瑰是否繁盛于十八世纪的不列颠。可以说，这当然不是将其“作为文学”来读的；但是，是否仅仅当我把奥威尔关于西班牙内战的描写普遍化为关于人类生活的某种一般陈述，我才是将他的散文作为文学来读吗？的确，在学术机构中，许多被作为文学加以研究的作品就是由于要将其作为文学来阅读而被“构造”出来的；当然，也有很多作品并不是这样。一件作品可能是作为历史或哲学而开始其生命的，然后逐渐被列入文学；或者，它可能作为文学开始，后来却由于其考古意义而受到重视。一些作品的文学性是天生的，一些是获得的，还有一些是被人强加的。在这里，教养可能比血统重要得多。问题也许不在于你的出身而在于人们怎样对待你。如果他们决定你是文学，那么你似乎就是文学，无论你认为你是什么。

从这个意义上说，人们可以认为，文学并不是从《贝奥武甫》(Beowulf)直到弗吉尼亚·沃尔芙(Virginia Woolf)的某些作品所展示的某一或某些内在性质，而是人们把自己联系于作品的一些方式。在由于各种原因而被称为“文学”的一切中，想分离出一些永恒的内在特征也许不太容