

# 文学理论基本问题

(第二版)

陶东风 主编  
王南 副主编

WENXUE JIBEN WENTU

本书把文艺学的基本问题和前沿问题结合起来，在对传统文艺学描述的同时，始终把问题意识贯彻其中。这样，既有利于学生对文艺学的基本知识的掌握和领会，又引发学生的思考，突破了传统的、僵化的、教条的教材模式，适合把学生培养成素质型的复合型人才。此书的出版必将对当前的文学理论教材和教学发生重大影响，并引起相关的课程改革建议。

北京市高等教育精品教材立项项目



北京大学出版社  
PEKING UNIVERSITY PRESS

# 文学理论基本问题

(第二版)



王陶东 主编  
南风 副主编

WENXUE LILUN  
JIBEN WENTI



北京大学出版社  
PEKING UNIVERSITY PRESS

## 图书在版编目(CIP)数据

文学理论基本问题(第二版) / 陶东风主编. — 北京: 北京大学出版社, 2005. 5

(博雅大学堂·文学)

ISBN 7-301-06608-2

I. 文… II. 陶… III. 文学理论—教材 IV. I0

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 115689 号

**书 名:** 文学理论基本问题(第二版)

**著作责任者:** 陶东风 主编 王 南 副主编

**责任编辑:** 高秀芹

**标准书号:** ISBN 7-301-06608-2/I·0652

**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://cbs.pku.edu.cn>

**电子邮箱:** zpup@pup.pku.edu.cn

**电 话:** 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62756558

**排 版 者:** 北京华伦图文制作中心

**印 刷 者:** 三河新世纪印务有限公司

**经 销 者:** 新华书店

650 毫米×980 毫米 16 开本 25.5 印张 440 千字

2004 年 3 月第 1 版 2005 年 5 月第 2 版 2005 年 5 月第 1 次印刷

**定 价:** 32.00 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,翻版必究

## 《文学理论基本问题》作者名单

主 编：陶东风

副主编：王 南

导 论：陶东风

第一章：王 南

第二章：陈定家

第三章：包晓光 刘悦笛

第四章：魏家川

第五章：贾奋然

第六章：汪正龙

第七章：刘登阁

后 记：陶东风

导论 文艺学的学科反思与重建/1

- 一 文艺学中的本质主义思维方式/3
- 二 历史地理解文学艺术的自主性/11
- 三 文艺学知识的历史性与民族性问题/15
- 四 历史化与地方化:文艺学知识的重建思路/18

第一章 什么是文学/23

第一节 “文学”的界定问题/23

- 一 从文学创作到文学概念/23
- 二 文学概念的特殊性/26

第二节 文学概念的形成/30

- 一 文学概念在中国文学理论中的早期表述/31
- 二 文学概念在西方文学理论中的早期表述/36

第三节 文学概念的成熟/40

- 一 文学概念在中国文学理论中的成熟/41
- 二 文学概念在西方文学理论中的成熟/51

第四节 文学观念的多元发展及泛化/63

- 一 文学观念在20世纪中国的变化/63
- 二 文学观念在20世纪西方的发展/66

第五节 述评:“文学性”问题/77

第二章 文学的思维方式/87

第一节 思维与文学思维/87

第二节 中国古代文论体系中的文学思维论/90

- 一 “虚静”与“神思”/91
- 二 “凝思”与“苦吟”/96
- 三 “兴会”与“妙悟”/101

### 第三节 西方诗学体系中的文学思维论/106

- 一 “迷狂说”与“天才论”/106
- 二 “激情理论”与“酒神精神”/113
- 三 想像、无意识与“白日梦”/122

### 第四节 关于文学思维论的几个基本问题/126

- 一 关于形象思维的语义悖谬问题/129
- 二 关于文学家的“脑半球悖论”/132
- 三 关于“意在笔先”与“观念先行”/133
- 四 关于灵感与灵感思维/136

## 第三章 文学与世界/142

### 第一节 什么是广义的文学“再现”? /142

### 第二节 西方文学思想中的文学—世界关系论/145

- 一 古希腊时期的文学“再现”观念/145
- 二 西方近代文学思想中的“再现”观念/148
- 三 西方现代文学思想中的文学—世界关系论/153
- 四 西方当代文学思想中的文学—世界关系论/160

### 第三节 中国文学思想中的文学—世界关系论/163

- 一 中国古代文学思想中的文学—世界关系论/163
- 二 中国近现代文学思想中的文学—世界关系论/167
- 三 中国当代文学思想中的文学—世界关系论/174

### 第四节 “再现”作为文学的基本问题/178

- 一 “再现”作为文学基本问题的机制/178
- 二 中西文学“再现”观的差异/182
- 三 文学与世界:对话性的交往/186
- 四 符号·语言·话语/189

## 第四章 文学的语言、意义和解释/193

### 第一节 中国古代文论相关观念范畴的梳理及 综述/195

- 一 中国古代文论相关观念范畴梳理/195
- 二 中国古代文论言意观念的累积与演进/214

### 第二节 西方文论相关理论的梳理与综述/217

- 一 西方文论相关理论流派的梳理/217
- 二 西方现代文论语言、意义理论的繁荣与发展/229

### 第三节 中西文论语言、意义观念的对比与整合/234

## 第五章 文学的传统与创新/239

### 第一节 文学的“通”与“变”/239

- 一 变则其久,通则不乏/239
- 二 夺胎换骨,点铁成金/242
- 三 文必秦汉,诗必盛唐/245
- 四 独抒性灵,不拘格套/247

### 第二节 古今之争/250

- 一 亚里士多德诗学权威的确立/250
- 二 文艺复兴时期的“古今之争”/253
- 三 古典主义时期的“古今之争”/256
- 四 浪漫主义文论对天才和独创的张扬/258

### 第三节 传统、惯例与创新/261

- 一 艾略特:诗歌的非个人化理论/262
- 二 韦勒克:透视主义的批评方法/264
- 三 弗莱:文学是“移位的神话”/267
- 四 布鲁姆:影响的焦虑/270

### 第四节 作者之死与互文性理论/274

- 一 罗兰·巴尔特:作者之死/274
- 二 后结构主义:互文性/277

### 第五节 没有完结的问题/280

- 一 有没有永恒不变的创作规律和艺术形式? /281
- 二 文学的发展是否具有整体性、连贯性和历史继承性? /282
- 三 关于文学的来源与影响问题/285
- 四 关于文学的独创性问题/288

## 第六章 文学与文化、道德及意识形态/292

### 第一节 文学与文化/292

- 一 作为一种文化现象的文学与文化研究的兴起/292
- 二 文化研究与大众文学/297
- 三 文化研究的跨学科化/302

### 第二节 文学与道德/304

- 一 文学与道德的关系/304
- 二 文学的道德诉求与道德承诺/311
- 三 文学的道德判断的特点及其局限/315

### 第三节 文学与意识形态/319

- 一 作为社会文化批判概念的意识形态/319
- 二 作为文学批评范式的意识形态批评/323
- 三 作为文化研究范式的意识形态批评/326

### 第四节 评述/329

## 第七章 文学与身份认同/334

### 第一节 文学与性别身份/334

- 一 中国文论论文学与性别身份/334
- 二 西方文论论文学与性别身份/346
- 三 评述/362

### 第二节 文学与民族身份/362

- 一 中国文论对文学中民族身份问题的阐述/363
- 二 西方文论对文学中民族身份问题的阐述/377
- 三 评述/399

## 后 记/401



## 导 论

# 文艺学的学科反思与重建

中国现代文艺学的学科建制与中国社会的现代转型几乎同时浮出历史地表,已有大约一百年的历史。<sup>①</sup>中国大学中从事文艺学教学与研究之队伍之庞大,更为世界之首。但是,就是这门历史悠久且人员拥挤的学科,目前却已显危机迹象,并已引起业内人士的反思。作为在大学从事文艺学教学与研究的教师,笔者以及本教科书的撰写者们深切地感觉到文艺学教学与研究存在的最主要问题是:以各种关于“文学本质”的元叙事或宏大叙事为特征的、非历史的本质主义思维方式严重地束缚了文艺学研究的自我反思能力与知识创新能力,使之无法随着文艺活动的具体时空语境的变化来更新自己。这直接导致了另一个严重的后果,即文艺学研究与公共领域、社会现实以及大众的实际文化活动、文艺实践、审美活动之间曾经拥有的积极而活跃的联系正在丧失。大学的文艺学(在很大程度上也是一般的文艺学)已经不能积极有效地介入当下的社会文化与审美/艺术活动,不能解释改革开放尤其是1990年代以来文学艺术的生产方式、传播方式以及大众的文化消费方式的巨大变化;而对于新近出现的文艺活动的深刻变化的一味回避或拒斥,又反过来强化了文艺学中原有的本质主义倾向。

熟悉当代中国文艺界现状的人都不难看到,肇始于20世纪80年代初期、从90年代开始加剧发展的当代中国社会文化转型已经极大地改变了文艺活动的生产、传播与消费方式。举其要者言之,这些变化包括:1. 文艺活动日益深刻的市场化、商业化与产业化;2. 由于商业化以及大众传播方式的普及、文化工业、影像工业、身体产业等的兴起而导致的大众日常生活的

---

<sup>①</sup> 关于文艺学的学科建制史,请参见杜书瀛、钱竞主编:《中国20世纪文艺学学术史》第二部下卷,上海文艺出版社,2001年,第61~78页;孟繁华《激进时代的大学文艺学教育(1949~1978)》,《文学前沿》第二辑。

审美化,以及相应的审美活动的日常生活化,日常生活与文艺/审美活动之间的界限正在逐渐缩小乃至消弭,审美与艺术活动正在走进日常生活;3. 艺术消费方式与消费目的的变化,艺术接受的休闲化与日常生活化;4. 新的知识分子/文人类型、新的文化与艺术的从业人员以及“新媒介人”阶层(比如艺术经纪人、图书商人、各种游走于官方、大众与市场之间的编辑记者等)的出现;5. 文化生产机构与传播机构(如出版社、画廊、音乐厅、博物馆等)的种类与性质的变化,各种具有中国特色的文化艺术机构(如图书出版工作室、唱片公司、影视剧制作中心)的出现。这种介于官方与民间之间的文化生产与传播机构正在日益显示出其强大的生命力,其对文学生产与传播方式的改变影响深远。<sup>①</sup>这一切都深刻地导致了文学艺术场域的整体转型,它甚至改变了有关“文学”、“艺术”、“审美”的经典定义。

但毋庸讳言的是,我们的文艺学从总体上说没有能够对这些新的文化与艺术状态作出及时而有力的回应。中外文艺学的历史告诉我们,文艺学的学术创新能力(与其他学科一样)从根本上说是来自对于现实中提出的问题的积极参与与回应——虽然这种参与与回应不应当是无批判的、不加反思的。

自从大学成为现代知识生产的主要机构化场所以后,文艺学就被纳入了这个体制。大学的文艺学教学成为文艺学知识生产、传播以及人才培养的最主要渠道,而教科书则是这个渠道的中心环节。职是之故,大学文艺学教科书也就最典型地集中了本质主义的弊端。更有进者,大学中机械教条的考试方式与评估方式(统一命题、试题库、流水批卷等)在貌似客观、公正、科学的外表下严重地束缚了学生、同时也包括教师的学术自由与学术个性,强化了文艺学学科的规训——排他力量与封闭性。因此,在大学的文艺学研究与教学中,或者说在教科书形态的文艺学知识的生产与传播中,文艺学的危机就表现得尤其突出。学生明显地感觉到课堂上的文艺学教学存在严重的知识僵化、脱离实际的问题,它不能解释现实生活中提出的各种问题,也不能解释大学生们实际的文艺活动与审美经验,从而生产对于文艺学课程的厌倦、不满以及消极应付的态度。有鉴于此,我们的反思将主要指向大学的文艺学教科书。

---

<sup>①</sup> 新媒介人阶层以及各种文化艺术的生产与传播机构是影响乃至支配今天文化艺术生产的重要因素,但是文艺学界对它们的研究远远不够。

## 一 文艺学中的本质主义思维方式

“本质主义”与“反本质主义”都是很复杂的概念,20世纪许多有影响的哲学家与哲学流派都曾经对“本质主义”进行清理与批判,比如海德格尔、维特根斯坦、罗蒂、福柯、德里达、利奥塔等(当然,更早的反本质主义还可以追溯到尼采)。对这个术语的详细梳理显然非本导论所能胜任。简要而言,此处我们所说的“本质主义”,乃指一种僵化、封闭、独断的思维方式与知识生产模式。在本体论上,本质主义不是假定事物具有一定的本质而是假定事物具有超历史的、普遍的永恒本质(绝对实在、普遍人性、本真自我等),这个本质不因时空条件的变化而变化;在知识论上,本质主义设置了以现象/本质为核心的一系列二元对立,坚信绝对的真理,热衷于建构“大写的哲学”(罗蒂)、“元叙事”或“宏伟叙事”(利奥塔)以及“绝对的主体”,认为这个“主体”只要掌握了普遍的认识方法,就可以获得超历史的、绝对正确的对“本质”的认识,创造出普遍有效的知识。<sup>①</sup>

受本质主义思维方式的影响,学科体制化的文艺学知识生产与传授体系,特别是“文学理论”教科书,总是把文学视作一种具有“普遍规律”、“固定本质”的实体,它不是在特定的语境中提出并讨论文学理论的具体问题,而是先验地假定了“问题”及其“答案”,并相信只要掌握了正确、科学的方法,就可以把握这种“普遍规律”、“固有本质”,从而生产出普遍有效的文艺学“绝对真理”。在它看来,似乎“文学”是已经定型且不存在内部差异、矛盾与裂隙的实体,从中可以概括出所谓放之四海而皆准的“一般规律”或“本质特点”。这个意义上的“文学”与“文学理论”实际上只是一个虚构的神话,这个意义上的所谓“规律”实际上也只是人为地虚构的“规律”。

让我们以新时期几本主要的文艺学教科书中的关于文学性质的论述来进行稍微具体的分析。<sup>②</sup>以群主编的《文学的基本原理》(1983年修订版)在“绪论”中一方面承认文学的历史性,承认文学的性质是变化的,因而文学理

<sup>①</sup> 参见罗蒂:《后哲学文化》,黄勇编译,上海译文出版社,1992年,第158页等处。

<sup>②</sup> 篇幅所限,本导言无法对于文艺学教科书的历史进行详细的梳理,本导演的举例基本上限于新时期以来最流行的三本教科书,它们分别是以群主编的《文学基本原理》,1963年初版,1979年再版,1983年三版;十四院校编写的《文学理论基础》,上海文艺出版社,1981年第一版,1985年第二版;童庆炳主编的《文学理论教程》,1992年一版,1998年二版,2001年列入“教育部面向21世纪教材”。这三本教材均发行40万册以上,对文艺学的知识生产与人才培养均产生了巨大的影响。

论也应该具有开放性,指出:“万古不变的文学原理是不存在的”,对于文学理论的研究要“同具体的历史经验联系起来加以考察”。<sup>①</sup>但同时把历史上各种各样的文学观点(无论是中国的还是西方的)统统归入“唯心”与“唯物”两种,实际上是也就是“真理”与“谬误”两种,从而实际上否定了文学理论与文学本质的多元性。也就是说,在各种各样的对于文学规律的认识中,只有一种是正确的、科学的,合乎文学“本质”的。

“绪论”的另一个矛盾表现在:一方面依据马克思主义的社会结构理论,认为文学是意识形态,文学理论也是意识形态,承认“对于文学性质的认识的分歧与斗争,往往是与现实的阶级斗争密切联系在一起的,这也是为中外文学发展史所证明的一条客观规律”。<sup>②</sup>资产阶级的文学与文学理论是资产阶级利益的反映,因而是一种“虚假意识”;但它同时又不承认无产阶级的文学理论也是特殊的阶级利益的表现,相反坚信无产阶级的文学理论并不因为它是特定阶级利益的表现而失去其不容置疑的客观性、科学性与真理性。无产阶级的利益与立场是超越自己利益的,是与全人类的利益一致的,因而是普遍的、科学的与客观的。<sup>③</sup>

与以群主编的《文学的基本原理》以及十四院校编写的《文学理论基础》相比,20世纪90年代出版的文艺学教科书更多地吸收了西方现当代的文艺学成果,在观念与方法方面都显得更加开放。其中童庆炳主编的《文学理论教程》前所未有地推进了对于文学性质与文学观念的多元理解,代表了新时期文艺学教材的最高水平。它强调文学理论的实践性与历史可变性,认为“由于文学理论的实践性品格,所以它总是随着文学运动、文学创作、文学接受的发展而发展,它永远是生动的、变化的,而不是僵化的、静止的”。<sup>④</sup>同时对于“文学”的定义也充分考虑到了历史的维度。它在把“文学”理解为一种“活动”的基础上,分别从“文化”、“审美”、“惯例”三个角度界定“文学”及其性质,表现出比较开放的文学观念。特别是本书特辟“文学界定的困难及解决办法”专节,强调了文学界定中绝对主义(认为文学的本质是审美)与相对主义(认为文学的本质是惯例)的紧张,主张“以狭义文学和审美的文学观念为中心去综合广义文学和文化的文学观念,及折中主义文学和惯例的文

①② 以群主编:《文学基本原理》,上海文艺出版社,1983年,第2、19页。

③ 关于马克思主义的意识形态理论的内在矛盾,参见曼海姆:《意识形态与乌托邦》,商务印书馆,2000年。

④ 童庆炳主编:《文学理论教程》,高等教育出版社,1998年,第9页。

学观念”。<sup>①</sup>而且,本书虽然最后仍然把文学的本质界定为“审美的意识形态”,但其对于“审美”的理解也仍然力图达到辩证。

但是我们不能不指出:20世纪80年代思想解放以后出版的大多数文学理论教材在否定庸俗社会学的本质主义之后又走入了另外一种本质主义:审美的本质主义,把审美的非功利性、艺术的自律性视做艺术的特殊本质或“内在本质”,而把“意识形态”(功利性、认识性等)视做与“审美”对立的“外在性质”,在“审美”与“意识形态”之间进行了一种二元拆分,而没有看到“审美”(其实是艺术活动的自主性)本身即是一种意识形态,是一种历史的、社会的和地方的知识—文化建构(本导言的第二部分对此有更加深入的分析)。依据罗蒂的《后哲学文化》,本质主义的基本特征就是内在与外在、实体与现象、中心与边缘的二元论。<sup>②</sup>所以,肇始于康德美学、定型于20世纪形式主义与新批评、结构主义的关于文学的“内在性质”/“外在性质”的二元对立模式显然没有能够告别本质主义,其合理性也正在遭到当代西方前沿思想家的质疑。(可参见布尔迪厄的相关论著)

文艺学教材中的本质主义思维,除了在“本质论”中有最集中的体现外,还具体体现在教材的几乎所有方面。比如:

1. 文学创作阶段说。几乎所有的文艺学教科书都设有“创作过程”一章,把创作过程机械地划分为下列固定的“阶段”或“过程”(好像一次从北京到长春的59次列车):“素材积累”、“动机触发”、“作品构思”、“艺术表现”、“修改完善”等。如果我们实际地考察一下文学创作的时代差别、民族差别、文类差别以及作家个性差别,就可以发现,文学创作的具体的、实际的过程是千差万别的,不存在什么固定不变的“阶段”。作家在具体的创作活动中根本不是遵循什么固定的“过程”,否则文学创作就成了机械化的物质生产。这里的差别可能是由题材不同造成的,可能是由文类不同造成的,可能是由作家个性不同造成的,也可能是由一些偶然的情景因素造成的,更重要的是由于时代不同造成的。这种僵化固定的创作阶段论,现在看来已经严重脱离实际,早在超现实主义的“自动写作”中已经突破它,而在今天的网络文学创作中,尤其显得教条僵化(在网络创作中,不但构思、写作、修改等过程是无法分离的,而且创作的过程与阅读—批评的过程也是同步进行的)。

2. 文学类型特征说。我们的教科书在划分文学种类及其特征时也存

① 董庆炳主编:《文学理论教程》,高等教育出版社,1998年,第79页。

② 罗蒂:《后哲学文化》,中译本,上海译文出版社,1992年,第140~141页。

在严重的机械化、教条化现象，即赋予文学的各种类型以僵化、固定、超历史的“特征/本质”，而不顾文学史的实际情况早已突破了这种所谓“特征/本质”。尤其不可思议的是，这种文类特征论经历了几十年的时间几无变化。以群的《文学的基本原理》把诗歌的特征概括为“饱含着丰富的想像和感情”、“集中地反映社会生活”、“语言精练而形象、有鲜明的节奏和韵律。”<sup>①</sup>十四院校的《文学理论基础》把诗歌的特征概括为“最集中地反映现实生活”、“具有强烈的感情和丰富的想像”、“语言精练准确”、“有强烈的音乐性。”<sup>②</sup>在20世纪90年代出版的其他文艺学教材中，关于诗歌的“特征”依然还是这几句话。可见这些教科书对于诗歌特征的概括可以说是“高度一致”、如出一辙。而稍稍熟悉一点诗歌史的人都知道，诗歌的特点在历史上已经并正在发生着极大的变化。以中国为例，像于坚、伊沙等当代诗人的诗歌作品，就故意要打破诗歌的清规戒律，诗歌语言非常散文化、日常生活化，节奏也散漫拖沓（于坚的诗歌《0 档案》可以说是这方面的典型）。

再看关于戏剧文学特点的概括。以群的《文学的基本原理》：“语言要求高度的个性化和处分的表现力”、“含义深邃地表达人物的思想感情，有潜台词”、“通过戏剧冲突集中反映社会生活。”<sup>③</sup>十四院校的《文学理论基础》：“要有强烈的戏剧冲突”、“人物、时间、场景都要高度集中”、“人物语言高度个性化，能充分表现人物的性格特征。”<sup>④</sup>出版于20世纪90年代的许多文艺学教科书同样几乎依样画葫芦地重复这几句话。且不说今天中国与西方的实验戏剧早已经打破了这些戏剧的清规戒律，只有随便翻阅一些《西方现代派戏剧选》，即可以发现，在现代派的戏剧，如《等待戈多》（贝克特）、《秃头歌女》（尤内斯库）、《大小手术》（阿达莫夫）中，几乎完全找不到这些所谓“特征”：既没有强烈的戏剧冲突、人物、时间、场景也不集中。有些甚至根本没有什么完整的情节。

文学史的事实已经清楚地表明：关于文学体裁的“特征”是一定时期的理论家依据一定时期、一定地域的作品概括出来的，它只能是一种历史性、“地方性”的知识，并不具有普遍的有效性。许多作家，尤其是现代作家为了创新，必须打破历史上形成的体裁规范/惯例，进行一系列反惯例的实验。正是它构成了文学发展的内在动力。当然有些学者也看到了体裁变化的一

① 以群主编：《文学的基本原理》，第388~390页。

② 十四院校编：《文学理论基础》，上海文艺出版社，1985年，第164~166页。

③ 以群主编：《文学的基本原理》，第399~400页。

④ 十四院校编：《文学理论基础》，第175~177页。

面,但是他们往往认为它们不是正宗的诗歌(或小说、戏剧),把它们视做“例外”甚至干脆不予承认。我觉得与其这样,还不如直面文学体裁的变化不定的特点,承认它的历史性,即使不彻底放弃概括体裁特征的努力,也要及时地修正这些概括。

最后是关于文学欣赏的距离说与无功利说。主要是受到康德美学的影响以及20世纪80年代中国本土改革开放的政治与文化要求的支持,20世纪80年代以来的文艺学逐渐确立了文学艺术的自主性理论,其在欣赏论中的表现就是文艺欣赏的无功利理论与审美心理距离理论,它在20世纪90年代的教科书中已经取得牢固的正统地位。但是这种欣赏理论无法解释大众文化中的欣赏现象,也无法解释日常生活的审美化现象,在这些活动中,接受者/欣赏者与接受/欣赏对象之间不存在严格的距离,也很难说在这里可以找到无功利的纯审美态度。高度的参与以及功利性正是其最突出的特征。面对这种现象,我们可以采取两种不同的理论态度:一是依据审美距离与无功利理论认定它不是审美活动以维持理论的一贯性与纯洁性,也可以修正、扩大审美态度与艺术欣赏理论,看到审美态度的内在复杂性、多元性,或者去发现功利性与无功利性互渗杂糅的现象,或者对于不同接受/欣赏群体、不同艺术类型(比如流行歌曲与经典音乐、大众文学读物与经典文学名著)、不同的艺术接受/欣赏场所(比如街头广场与正规的音乐厅、剧院、大学课堂等)进行分类分析,找出其中的差异。我们认为前者是一种为了维护已有文艺理论的一贯性、纯洁性而牺牲文艺现象的复杂性、时代性的取向,而后者则是随着文艺现象的变化而不断调整、修正已有理论的取向。本书的取向无疑是第二种。

事实上,由于反本质主义的后现代主义与兴起于20世纪后半期、至今仍然盛行不衰的文化研究(Cultural Studies)的影响,当代西方的一些文学理论家早已开始对“文学”以及文学的“本质”采取一种历史的、非本质主义的开放态度,而且强调关于“文学本质”的各种界定的具体社会文化语境,而不是寻找一种普遍有效的“文学”定义。他们不把“文学”视作一种可以一劳永逸地解决的概念,而是转向把“文学”视作一种话语建构。英国理论家、西方马克思主义学者特里·伊格尔顿(Terry Eagleton)的《文学理论概论》(*Literary Theory: An Introduction*,一译《20世纪西方文学理论》、《文学理论引论》)在《导论:什么是文学?》中指出了一个文本是否可以成为“文学”依赖于各种不同的而非单一的条件:比如它开始可以作为历史或哲学著作而存在,但是后来逐渐被列入文学(在中国文学史上就有这样的情况,先秦的

哲学文本、历史文本现在堂而皇之地被选入中国文学经典)；或者开始时作为文学,后来慢慢因其考古学的意义而受到重视。后天的因素比“先天”重要得多。也就是说,重要的是历史上的什么力量决定了何种文本被称为“文学”而不是是否存在文学的“普遍本质。”他甚至断言根本不存在什么文学的普遍“本质”。他引述约翰·M.艾利斯的观点说,“文学”这个术语的作用颇有点像“杂草”这个词:“杂草”不是特定品种的植物,而只是园工因这种或那种原因不想要的某种植物。也许“文学”意思似乎恰好与此相反:它是因这种或那种原因而被某些人高度评价的任何一种写作。正如一些哲学家所说,“文学”和“杂草”是功能论的而不是本体论的术语:它们告诉我们要做些什么,而不是关于事物的固定存在。……在这个意义上说,“文学”是一种纯形式的空泛的定义。(参见本书第一章)我们根本无法找到文学的固有的内在特征,正如我们无法找到“杂草”的内在特征一样。一种植物在这种情况下被特定的人视作杂草而加以清除,而在另外的情况下又会被别的视作为有利于环境的宝物精心维护。但是伊格尔顿并不因此把文学看做是完全无法研究或完全主观的东西,指出:“把文学看作一种‘客观的’、描述的类型行不通的话,那么说文学仅仅是人们凭臆想而选定称作文学的写作同样行不通。”这是因为,关于“文学”种种的价值判断绝对不是任何想入非非的东西:“它们扎根于更深的信念结构,而这些信念结构显然像帝国大厦一样不可动摇。因此,我们迄今所揭示的,不仅是在众说纷纭的意义上说文学并不存在,也不仅是它赖以构成的价值判断可以历史地发生变化,而且是这种价值判断本身与社会思想意识有一种密切的关系。它们最终所指的不仅是个人的趣味,而且是某些社会集团借以对其他人运用和保持权力的假设。”<sup>①</sup>伊格尔顿无疑同时吸收了马克思主义与后现代主义文化研究的成果,在他看来,文学的所谓“本质”不是客观上存在于那里、有待研究者去发现的“真理”,而是研究者以及他所代表的社会集团的一种建构。在这个意义上它是一种意识形态,具有不可避免的政治性。伊格尔顿以“政治批评”概括文学批评,他指出,文学性并非如传统的文学理论所认为的那样是一种客观存在的“本质”,或是像形式主义学派、“新批评”学派所说的文学固有的形式特征,“文学”意义的实现并不全然取决于文本自身的特点,而是取决于读者的阅读、评价和特定历史时期的社会需求(“个人的趣味”,“社会思想意识”,政治性的“假设”)。他给予我们的启示在于:虽然我们不能用实证的、科学的方法

<sup>①</sup> 伊格尔顿:《文学理论概论》,中国社会科学出版社,1988年,第34页。



去寻找文学的客观本质,但是作为社会价值信念结构的文学联系于社会的意识形态,它们是历史地变化的,但却不是主观臆想的。文学理论要研究的正好是这种信念结构的变化以及它与社会意识形态的关系。

美国著名批评家乔纳森·卡勒(Jonathan Culler)在《文学理论:一个非常简短的导论》(*Literary Theory: A Very Short Introduction*)一书中辟专章讨论“文学是什么”的问题。然而似乎反讽是,他又认为“文学是什么”这个许多人认为文学理论的中心问题事实上并没有太大的关系,这是为什么呢?卡勒分析道:文学文本与非文学文本之间的区别并不显得十分重要的原因是,许多理论著作已经在非文学现象中找到了“文学性”。卡勒进一步指出,人们通常总是希望知道是什么使文学作品区别于非文学作品,是什么使文学区别于人类其他活动,想知道如何判断哪些书是文学作品,哪些不是。然而,卡勒指出:各种被称为“文学”作品的形式和篇幅各有不同,而且其中很多作品似乎与通常被认为不属于“文学”作品的东西有更多的相同之处,而与那些被公认为是文学作品的相同点反倒不多。卡勒先是历史地概述了 literature 这个词的不同含义。如今我们称之为 literature(著述)的东西,是 25 个世纪以来人们撰写的所有著作,而 literature 的现代含义——文学,才不过 200 年的历史。1800 年之前, literature 这个词和它在其他欧洲语言中相似的词,指的都是“著作”,或者“书本知识”。“……于是我们不想再去推敲这个问题了,干脆下结论说:文学就是一个特定的社会认为是文学的任何作品,也就是由文化来裁决,认为可以算作文学作品的任何文本。”是什么使得我们把一个对象界定为“文学”这个问题十分复杂而歧异,比如有人认为“文学是一种可以引起某种关注的言语行为,或者叫文本的活动”,有人则认为“是文学的语境使我们把它看作文学作品”,也有人主张“文学也不仅仅是一种特殊的语言,因为许多文学作品并不炫耀它们与其他类型语言的不同;它们起到了一种特殊的作用,是因为它们得到了特殊的关注”,还有人主张文学是“虚构”,是“审美对象”,“是文本交织的或者叫自我折射的建构”。这种种视角哪一种也无法成功地把另一种全部包含进去。卡勒的结论是:“目前,我们应该把文学所有的错综性和多样性看成是一种由来已久的机制和社会实践。说到底,我们在这里讨论的是一种机制。这种机制的基础是你能说出你想像得到的任何事情。这一点对于什么是文学很重要:因为不论什么正统思想、什么信仰、什么价值观,文学都可以编排出各种不同的、怪异荒诞的故事来嘲笑它,以模仿的方式戏弄它。文学一直具有通过虚构而超越前人所想所写的东西的可能性。”“文学既是文化的声音,