

第一部 定义和区分

第一章 文学和文学研究

我们必须首先区别文学和文学研究。这是截然不同的两件事情：文学是创造性的，是一种艺术；而文学研究，如果称为科学不太确切的话，也应该说是一门知识或学问。当然，也有人想消除这一区别。例如，有一种说法是：除非你自己搞创作，否则就理解不了文学；没有亲手写过英雄双韵体的人，就不能也不应该研究蒲柏（A. Pope），或者，不曾亲自用无韵诗写过戏剧的人，不能够也不应该去研究伊丽莎白时代的戏剧。^①文学创作的对于一个文学研究者来说固然是有用的，但他的职责毕竟与作者完全不同。研究者必须将他的文学经验转化成知性的（intellectual）形式，并且只有将它同化成首尾一贯的合理的体系，它才能成为一种知识。文学研究者研究的材料可能是非理性的，或者包含大量的非理性因素，但他的地位和作用并不因此便与绘画史家或音乐史家有所不同，甚至可以说与社会学家和解剖学家也没有什么不同。

显而易见，这种关系产生了不少难题。有关的答案也是五花八门的。有些理论家直截了当地否认文学研究是一门学问，而认为它是一种“再创造”（“second creation”）。这种说法今天对大多数人来说是无效的——佩特（W. Pater）对蒙娜丽莎的评述，或西蒙兹（J. A. Symonds）及西蒙斯（A. Symons）等人华而不实的文章，都属于这种性质的批评。所谓“创造性的批评”通常只是一种不必要

参 见 S 波特：《锁链中的缪斯》（伦敦，1937 年）。

的复述，充其量也只是把一件艺术作品翻作成另一件，一般来说都要比原件低劣一些。还有一些理论家从通常对文学和文学研究的对比中，得出完全不同的全盘怀疑的结论：他们坚持说，文学是根本无法“研究”的，人们只能阅读、欣赏或鉴赏它，此外就只能是积累“有关”文学的各种资料了。这种怀疑论广泛流行的程度，实在出人意料。实际上，它无非是强调将随着环境而变化的一些“事实”，而漠视超越它们的一切努力。所谓的鉴赏、品味和热中于文学等，必然可悲地成为回避正常学术研究的严谨性和沉湎于个人嗜好之中的遁词。而这种将“研究”与“鉴赏”分割开来的两分法，对于既是“文学性”的又是“系统性”的真正文学研究来说，是毫无助益的。

问题在于如何对艺术，尤其是作为文学的艺术，做理智性的探讨。这样做有可能吗？怎样才有可能？有人的回答是：只要将自然科学运用的那些方法移用到文学研究上，便有可能了。移用的方法有多种。一种是仿效一般科学的客观性、无我性和确定性诸优点，对于搜集不因人而异的中性资料来说，这种设想大致是成功的。另一种是因袭自然科学的方法，探究文学作品的前身和起源；事实上，这种“起因研究法”只要有编年资料可据，对于任何关系的探讨都是合适的。这种科学上的因果律的运用往往过于僵化，即将决定文学现象的原因简单地归结于经济条件、社会背景和政治环境。此外，也有人把某些科学上通用的定量方法，如统计学、图表、坐标图等，引进文学研究的领域。最后，还有人用生物学的概念探讨文学的进化问题。^①

今天，一般人都认识到单纯的移用并不能达到预期的效果。科学方法仅就十分有限的文学研究范围或者某些特殊的文学研究手段而言，有时是有价值的。例如，将统计学用于版本校勘或格律研究上即是。但是，大部分提倡以科学方法研究文学的，不是承认失败、宣布存疑待定了结，就是以科学方法将来会有成功之日的幻想来慰藉自己。例如，理查兹 I. A. Richards 就惯以精神病学的

参见参考书目第十九章第 4 节。

未来成就，向人保证所有文学问题的解决。^①

我们应该回顾一下在文学研究中广泛运用自然科学方法所产生的一些问题。这些问题无法轻易地抹掉。无疑，文学研究和科学研究两者在方法论上有许多交叉和重叠的地方。诸如归纳、演绎、分析、综合和比较等基本方法，对于所有系统性的知识来说，都是通用的。但是，还有有说服力的例子可以表明：文学研究自有不同于自然科学研究的其他有效方法，这些就是理智性的方法。只有对真理抱着十分狭隘的观念的人，才会摈斥人文科学的种种成就于知识领域之外。远在现代科学发展之前，哲学、历史、法学、神学，甚至语言学，都已经找到各种有效的致知方法。现代物理学在理论和实践上的胜利，可能掩盖了以上那些学科的成就。这不等于说，人文科学的那些致知方法因此就不真实和有效；应该说，有时略加修正和补充之后，它们可以轻而易举地再度发挥作用或者发生革新的变化。自然科学与人文科学这两门科学在方法和目的上都存在着差异，是我们首先应该认识到的。

如何弄清这种差异，这是一个复杂的问题。早在 1883 年 狄尔泰 (W. Dilthey) 就以“解释”和“理解”这两种认识范畴的对比来说明自然科学方法和历史学方法的不同。^② 狄尔泰认为，科学家以事物的始末缘由来解释它的本质，而历史学家则致力于理解事件的意义。这种理解的程序必然是独自进行的，甚至是主观的。一年之后，著名的哲学史家文德尔班 (W. Windelband) 也对反应学必须因袭自然科学的方法这一观点加以抨击。^③ 他认为，自然科学家旨在建立普遍的法则，而历史学家则试图领会独一无二、无法重演的事实。后来，李凯尔特 (H. Rickert) 又对这观点做了精心的研究，并稍加修正和补充。他不太注重概括和个性化探讨两种方法的分野，而是更多地关心自然科学与人文科学之间的差别。^④ 他认为，

参 见 I. A. 理查兹：《文学批评原理》（伦敦，1924 年，120、251 页）。

参 见 W. 狄尔泰：《思想科学导论》（柏林，1883 年）。

参 见 W. 文德尔班：《历史和自然科学》（斯特拉斯堡，1894 年）。

参 见 H. 李凯尔特：《自然科学中概念形成的范畴问题》（蒂宾根，1913 年）《人文科学和自然科学》（蒂宾根，1921 年）。

人文科学的研究重心在于具体和个别的事实，而个别的事实只有参照某种价值体系（scheme of values）——这不过是文化的别名——才能被发现和理解。在法国，色诺波 A. D. Xénopol 提出这样的界说：自然科学的研究对象是“重复的事实”，人文科学的研究对象是“延续的事实”。在意大利 克罗齐 B. Croce 将他整个的哲学建立在与自然科学方法完全不同的历史学方法的基础上。^①

充分地讨论这些问题，将涉及科学的分类、历史哲学和认识论等方面的见解。^② 但是，有一些具体的例子至少可以说明，一个文学研究者必须面对这一非常实际的问题：我们为什么要研究莎士比亚？显然，我们感兴趣的不是他与众人有共同之处，否则我们可以去研究任何一个人；我们感兴趣的也不是他与所有英国人、所有文艺复兴时期的人、所有伊丽莎白时代的剧作家有共同之处，如果是那样的话，我们完全可以只去研究德克尔（T. Dekker）和海伍德（T. Heywood）。我们要寻找的是莎士比亚的独到之处，即莎士比亚之所以成其为莎士比亚的东西；这明显是个性和价值的问题。甚至在研究一个时期、一个文学运动或特定的一个国家文学时，文学研究者感兴趣的也只是它们有别于同类其他事物的个性以及它们的特异面貌和性质。

个性说可以找到另外一个有力的论据，即探讨文学的普遍法则的努力终归要失败。卡扎缅（L. Cazamian）所谓的英国文学规律，即英国国民性的节奏摆动于感情和理智的两极之间（还说这种摆动越来越快）的规律，如果说不是琐碎、无意义的，就应该说是荒谬的。这一“法则”根本不适用于维多利亚时期。^③ 这类“法则”大多数不外是作用与反作用或者因循与抗争之类的心理趋向，即使

参见 A. D. 色诺波：《历史的基本原理》（巴黎，1894 年；再版改名为《历史理论》巴黎，1908 年）；B. 克罗齐：《历史的理论和实际》（纽约，1921 年）和《作为自由斗争纪事的历史》（纽约，1944 年 新版 1955 年）。

^② 在 M. 曼德尔鲍姆：《历史知识问题》（纽约，1938 年）和 R. 阿隆：《历史批判哲学》（巴黎，1938 年）两书中有更详细的论述。

^③ 参见 L. 卡扎缅：《英国文学的心理进化》（巴黎，1920）；E. 勒古依和 L. 卡扎缅：《英国文学史》（巴黎，1924 年）的后半部（已有英译本，H. D. 欧文和 W. D. 麦金尼斯译，两卷本 伦敦，1926 ~ 1927 年）。

是无可怀疑的，仍说明不了创作过程中任何有意义的实质性东西。物理学的最高成就可以见诸一些普遍法则的建立，如电和热、引力和光等的公式。但没有任何的普遍法则可以用来达到文学研究的目的。越是普遍就越抽象，也就越显得大而无当、空空如也，那不为我们所理解的具体艺术作品也就越多。

这样，我们所讨论的问题就有两个极端的解答方法。其一是在自然科学的优势影响下流行起来的，将科学方法与历史学方法视为一途，从而使文学研究仅限于搜集事实，或者只热衷于建立高度概括的历史性“法则”。其二则是否认文学研究为一门科学，坚持对文学的“理解”带有个人性格的色彩，并强调每一文学作品的“个性”，甚至认为它具有“独一无二”的性质。然而，后一种反科学的方法，趋向极端时显然要冒一定的风险。因为个人的“直觉”可能导致仅仅诉诸感情的“鉴赏”(emotional “appreciation”)^①，导致十足的主观性。强调每一艺术作品的“个性”以至它的“独一无二”的性质，虽然对于那些轻率的和概念化的研究方法来说具有拨乱反正的作用，但它却忘记了这样的事实：任何艺术作用都不可能是“独一无二”的，否则就会令人无法理解。当然，我们只有一部《哈姆雷特》，只有一本基尔默 J. Kilmer 的《树》。但是，如果从这种意义来说，一堆垃圾也是独一无二的，因为不可能有另外一堆垃圾在体积大小、坐落位置和化学成分上与这一堆完全相同。进而言之，每一文学作品的文词，本质上都是“一般性的”而不是特殊的。文学上关于“普遍性”和“特殊性”的无休止的争论起自亚里士多德(Aristotle)，他宣称诗比历史更具普遍性，因此更带有哲学意味，而历史则仅仅注意特殊的事例；也起自约翰逊博士(S. Johnson)他断言诗人不应该去“计算郁金香花的瓣数”。浪漫主义者和大多数的现代批评家，都不厌其烦地强调诗的特性、诗的“肌质”(texture)、诗的具体性。^②然而，须知每一文学作品都兼具一般性和特殊性，

或译为“动情式批评”。——译注

② 参见韦姆萨特 W. K. Wimsatt) :《文学中‘具体一般’的结构》(载《现代语言学会会刊》第 62 期, 1947 年, 262 ~ 280 页); S. 埃勒济:《一般性和特殊性理论在英国批评中的背景和发展》, 同上刊(147 ~ 182 页)。

或者与全然特殊和独一无二性质有所不同。^① 就像一个人一样 每一文学作品都具备独有的特性；但它又与其他艺术作品有相通之处，如同每个人都具有与人类、与同性别、与同民族、同阶级、同职业等的人群共同的性质。认识到这一点，我们可以就所有戏剧、所有文学、所有艺术等进行概括，寻找它们的一般性。文学批评和文学史二者均致力于说明一篇作品、一个对象、一个时期或一国文学的个性。但这种说明只有基于一种文学理论，并采用通行的术语，才有成功的可能。文学理论，是一种方法上的工具（an organon of methods），是今天的文学研究所亟须的。

当然，我们这种设想并不轻视共鸣理解（sympathetic understanding）和作用作为我们对文学的认识和思考的先决条件的重要性，但这些只是先决条件而已。尽管阅读的艺术对于文学研究者来说是必不可少的，但如果说文学研究仅仅是为了阅读艺术服务，那就误解了这门系统性知识的宗旨。广义的“阅读”虽然也可以包括批评性的理解和感悟，但是阅读艺术仍旧只是个人修养的目标。阅读艺术是人们极为需要的，而且也是普及文学修养的基础，但它不能代替文学研究，因为“文学研究”（literary scholarship）这一观念已经被认为是超乎个人意义的传统，是一个不断发展的知识、识见和判断的体系。

^① 参见科林伍德（R. G. Collingwood）：《历史与科学相异否》（载《思想》第31期，1922年，449～450页）；索罗金（P. Sorokin）：《社会和文化的动力》（辛辛那提，1937年，第一卷，168～174页等）。

第二章 文学的本质

我们面临的第一个问题显然是文学研究的内容与范围。什么是文学？什么不是文学？什么是文学的本质？这些问题看似简单，可是难得有明晰的解答。

有人认为凡是印刷品都可称为文学。那么，我们很可以去研究“14世纪的医学”、“中世纪早期的行星运行说”或者“新老英格兰的巫术”。正如格林罗（E. Greenlaw）所主张的：“与文明的历史有关的一切，都在我们的研究范围之内”；我们“在想法理解一个时代或一种文明时不局限于‘纯文学’（belles-lettres）甚至也不局限于付印或未付印的手稿”，“应该从对文化史的可能贡献的角度出发，看待我们的研究工作”。^①根据格林罗的理论和许多学者的实践，文学研究不仅与文明史的研究密切相关，而且实际和它就是一回事。在他们看来，只要研究的内容是印刷或手抄的材料，是大部分历史主要依据的材料，那么，这种研究就是文学研究。当然坚持这一观点的人可以说：历史学家之所以忽略文学研究方面的问题，是因为他们过于关注外交史、军事史和经济史方面的研究，因此，文学研究者理所当然地需要侵入和占领毗邻的知识领域。毫无疑问，人们不应该禁止任何人进入他所喜欢的知识领域；同时，还可以举出许多理由说明广义地研究文明的历史如何有利。但是，这种研究无论如何都不是文学研究。反对我们这种看法的人如果说

^① 参见 E. 格林罗：《文学史的范围》（巴尔的摩，1931年，174页）。

这里只是在名词术语上做文章，那是不能令人信服的。事实上，一切与文明的历史有关的研究，都排挤在严格意义上的文学研究。于是，这两种研究之间的差别完全消失了；文学中引进了一些无关的准则；结果，文学的价值便只能根据与它毗邻的这一学科或那一学科的研究所提供的材料来判定。将文学与文明的历史混同，等于否定文学研究具有其特定的领域和特定的方法。

还有一种给文学下定义的方法是将文学局限于“名著”的范围之内，只注意其“出色的文字表达形式”，不问其题材如何。这里要么以美学价值为标准，要么以美学价值和一般学术名声相结合为标准。根据美学价值，在抒情诗、戏剧和小说中选择出最伟大的作品；其他著作的选定则根据其声誉或卓越的学术地位，并结合某种比较狭隘意义上的美学价值——往往只是文体风格、篇章结构或一般的表现力等某一特点——加以考虑。这是人们区别或讨论文学问题时习以为常的方法。在说到“这不是文学”时，我们表达的就是这一种价值判断；在将一本历史的、哲学的或科学的书归属于“文学”时，我们做的也正是同一种价值判断。

大部分的文学史著作确实讨论了哲学家、历史学家、神学家、道德家、政治家甚至一些科学家的事迹和著作。例如，很难设想一本18世纪的英国文学史不用另外一些篇幅去讨论贝克莱和休谟（D. Hume）、巴特勒 J. Butler）主教和吉本（E. Gibbon）、伯克 E. Burke）以至亚当·斯密（Adam Smith）。文学史在讨论这样一些著作家时，虽然通常较之讨论诗人、剧作家和小说家远为简单，却很少讨论这些著作家在纯美学上的贡献。事实上，我们都是粗略地、不很内行地考察这些著作家本身专业的成就。不错，除非把休谟当作哲学家、吉本当作历史学家、巴特勒主教当作基督教的辩护师兼道德家、亚当·斯密当作道德家兼经济学家，否则我们是无法评价他们的。但是，在大部分文学史里，对这些思想家的论述都是支离破碎的，没有提供他们理论产生的历史背景，对于哲学史、伦理学说、文学理论、经济理论等缺乏真正的理解。在这里，文学史家不能自动地转化为这些学科的合格的行家，而只能成为一个简单的编纂者或一个自以为是的侵入者。

孤立地研究一本“名著”，可能十分适合教学的目的。我们都必须承认：研究者，尤其是初级研究者，应该阅读名著或至少阅读好书，而不是先去阅读那些编纂的资料或历史轶事。^①然而，我们怀疑这个读书原则对于文学研究的实用性。这种读书原则恐怕只是对于科学、历史或其他累积性和渐进性的科目来说才值得严格地遵守。在考察想像性的文学(imaginative literature)的发展历史时，如果只限于阅读名著，不仅要失去对社会的、语言的和意识形态的背景以及其他左右文学的环境因素的清晰认识，而且也无法了解文学传统的连续性、文学类型(genres)的演化和文学创作过程的本质。在历史、哲学和其他类似的科目上，阅读名著的主张实际上是采取了过分“审美”的观点。把托马斯·赫胥黎(T. H. Huxley)从英国所有的科学家中突出出来，认为他的著作可以作为名著来读，显然只是因为重视他的说明性的“文体”和篇章结构。这一取舍标准，除了偶有例外，必定把推行者置于伟大的始创者之上——它将会，也必定会，推崇赫胥黎而贬低达尔文(C. R. Darwin)推崇柏格森(H. Bergson)而贬低康德(I. Kant)。

“文学”一词如果限指文学艺术即想像性的文学似乎是最恰当的。当然，照此规定运用这一术语会有某些困难；但在英文中，可供选用的代用词，不是像“小说”或“诗歌”那样意义比较狭窄，就是像“想像性的文学”或“纯文学”那样显得十分笨重和容易引人误解。有人反对应用“文学”这一术语的理由之一就在于它的语源(litera——文字)暗示着“文学”(literature)仅仅限指手写的或印行的文献，而任何完整的文学概念都应包括“口头文学”。从这方面来说，德文相应的术语Wortkunst(词的艺术)和俄文的 slovesnost 就比英文 literature 这一词好得多。

解决这个问题的最简单方法是弄清文学中语言的特殊用法。语言是文学的材料，就像石头和铜是雕刻的材料，颜色是绘画的材料或声音是音乐的材料一样。但是，我们还须认识到，语言不像石头一样仅仅是惰性的东西，而是人的创造物，故带有某一语种的文

参 见 M. 多伦：《自由主义教育》(纽约，1943年)。

化传统。

必须弄清文学的、日常的和科学的这几种语言在用法上的主要区别。波洛克 (T. C. Pollock) 在《文学的性质》一书中就此做了还算正确的论述,^①但似乎还不能令人完全满意,尤其是在阐释文学语言与日常语言的区别上还有不足之处。这个问题是很棘手的,决不可能在实践中轻而易举地加以解决,因为文学与其他艺术门类不同,它没有专门隶属于自己的媒介,在语言用法上无疑地存在着许多混合的形式和微妙的转折变化。要把科学语言与文学语言区别开来还比较容易;然而,仅仅将它们看作是“思想”与“情感”或“感觉”之间的不同,还是不够的。文学必定包含思想,而感情的语言也决非文学所仅有,这只要听听一对情人的谈话或一场普通的吵嘴就可以明白。尽管如此,理想的科学语言仍纯然是“直指式的”:它要求语言符号与指称对象 (sign and referent) 一一吻合。语言符号完全是人为的,因此一种符号可以被相当的另一种符号所代替。语言符号又是简洁明了的,即不假思索就可以告诉我们它所指称的对象。

因此,科学语言趋向于使用类似数学或符号逻辑学 (symbolic logic) 那种标志系统。它的目标是要采用像莱布尼茨 (G. W. Leibniz) 早在 17 世纪末叶就加以设计的那种“世界性的文字” (characteristica universalis)。与科学语言比较起来,文学语言就显得有所不足。文学语言有很多歧义 (ambiguities); 每一种在历史过程中形成的语言,都拥有大量的同音异义字 (词) 以及诸如语法上的“性”等专断的、不合理的分类,并且充满着历史上的事件、记忆和联想。简而言之,它是高度“内涵的” (connotative)。再说,文学语言远非仅仅用来指称或说明 (referential) 什么,它还有表现情意的一面,可以传达说话者和作者的语调和态度。它不仅陈述和表达所要说的意思,而且要影响读者的态度,要劝说读者并最终改变读者的想法。文学和科学的语言之间还有另外一个更重要的区别,即文学语言强调文字符号本身的意义,强调语词的声音象征。现在已发

^① 参见 T. C. 波洛克:《文学的性质》(普林斯顿 1942 年)。

明了各种技术来探究文字语言的符号和象征，如格律（meter）、头韵（alliteration）和声音模式（patterns of sound）等。

与科学语言不同的这些特点，在不同类型的文学作品中又有不同程度之分：例如声音模式在小说中就不如在某些抒情诗中那么重要，抒情诗有时就因此难以完全翻译出来。在一部“客观的小说”（objective novel）中，作者的态度可能已经伪装起来或者几乎隐藏不见了，因此表现情意的因素将远比在“表现自我的抒情诗”中少。语言的实用成分（pragmatic element）在“纯”诗中显得无足轻重，而在一部有目的的小说、一首讽刺诗或一首教谕诗里，则可能占有很大的比重。再者，语言的理智化程度也有很大的不同：哲理诗和教谕诗以及问题小说中的语言，至少有时就与语言的科学用法很接近。然而，无论在考察具体的文学作品时发现多少语言的混用形式，语言的文学用法和科学用法之间的差别似乎都是显而易见的：文学语言深深地植根于语言的历史结构中，强调对符号本身的注意，并且具有表现情意和实用的一面，而科学语言总是尽可能地消除这两方面的因素。

要将日常语言与文学语言区别开来，则是更为困难的一件事情。日常语言不是一个统一的概念：它包括口头语言、商业用语、官方用语、宗教用语、学生用语等十分广泛的变体。显然，我们上面对文学语言所做的许多讨论，都适用于除科学用法之外的其他各种语言用法。日常用语也有表现情意的作用，不过表现的程度和方式不等：可以是官方的一份平淡无奇的公告，也可以是情急而发的激动言词。虽然日常语言有时也用来获致近似于科学语言的那种精确性，但它有许许多多地方还是非理性的，带有历史性语言的种种语境的变化（contextual changes）。日常用语仅仅在有的时候注意到符号本身。在名称和动作的语音象征中，或者在双关语中，确实表现出对符号本身的注意。毋庸置疑，日常语言往往极其着意于达到某种目的，即要影响对方的行为和态度。但是仅把日常语言局限于人们之间的相互交流是错误的。一个孩子说了半天的话，可以不要一个听众；一个成年人也会跟人家几乎毫无意义地闲聊。这些都说明语言有许多用场，不必硬性地限于交流，或者至

少不是主要地用于交流。

因此，从量的方面来说，文学语言首先要与日常各种语言用法区别开来。文学语言对于语源（resources of language）的发掘和利用，是更加用心和更加系统的。在一个主观诗人的作品中，我们可以发现十分一贯和透彻的“个性”，那是人们在日常状态下所远远没有的。某些类型的诗歌可能有意采用反论（paradox）、歧义、语境的语义变化和甚至语法组合（如性或时态）上的倒错等方法。诗的语言将日常用语的语源加以捏合，加以紧缩，有时甚至加以歪曲，从而迫使我们感知和注意它们。一个作家会发现这些语源中有很多是经过好几代人默默地、不具名地加以运用而形成的。在某几国高度发展的文学中，特别是在某些时代中，诗人只需采用业已形成的诗歌语言体制就可以了，也可以说，那是已经诗化的语言。然而，每一种艺术作品都必须给予原有材料（包括上述的语源）以某种秩序、组织或统一性。这种统一性有时显得很松散，即如许多速写和冒险故事所表现的那样；但对于某些结构复杂而严谨的诗歌来说，统一性就有所增强：这些诗歌哪怕只是改换一个字或一个字的位置，几乎都会损害其整体效果。

文学语言与日常语言在实用意义上的区别是比较清楚的。我们否认那些劝导我们从事某项社会活动的语言为诗，至多称之为修辞。真正的诗对我们的影响是较为微妙的。艺术须有自己的某种框架，以此述说从现象世界中抽取的东西。这里，我们可以转引一些普通的美学概念——“无为的观照”（disinterested contemplation）、“美感距离”（aesthetic distance）和“框架”（framing）——来做语义分析。我们还必须认识到艺术与非艺术、文学与非文学的语言用法之间的区别是流动性的，没有绝对的界限。美学作用可以推展到种类变化多样的应用文字和日常言词上。如果将所有的宣传艺术或教谕诗和讽刺诗都排斥于文学之外，那是一种狭隘的文学观念。我们还必须承认有些文学，诸如杂文、传记等类过渡的形式和某些更多运用修辞手段的文字也是文学。在不同的历史时期，美感作用的领域并不一样；它有时扩展了，有时则紧缩起来：个人信札和布道文曾经都被当作一种艺术形式，而今天出现了抗拒

文体混乱的趋势，于是美感作用的范围再度紧缩起来，人们明显地强调艺术的纯粹性以反对 19 世纪末叶的美学家所提出的泛美主义（pan-aestheticism）主张的局面。看来最好既把那些美感作用占主导地位的作品视为文学，同时也承认那些不以审美为目标的作品，如科学论文、哲学论文、政治性小册子、布道文等也可以具有诸如风格和章法等美学因素。

但是，文学的本质最清楚地显现于文学所涉猎的范畴中。文学艺术的中心显然是在抒情诗、史诗和戏剧等传统的文学类型上。它们处理的都是一个虚构的世界、想像的世界。小说、诗歌或戏剧中所陈述的，从字面上说都不是真实的；它们不是逻辑上的命题。小说中的陈述，即使是一本历史小说，或者一本巴尔扎克（H. Balzac）的似乎记录真事的小说，与历史书或社会学书所载的同一事实之间仍有重大差别。甚至在主观性的抒情诗中，诗中的“我”也是虚构的、戏剧性的“我”。小说中的人物，不同于历史人物或现实生活中的人物。小说人物不过是由作者描写他的句子和让他发表的言词所塑造的。他没有过去，没有将来，有时也没有生命的连续性。这一基本的观念可以免去许多文学批评家再去考察哈姆雷特在威丁堡的求学情况、哈姆雷特的父亲对他的影响、福斯塔夫年轻时怎样瘦削^①“莎士比亚笔下的女主角的少女时代的生活”以及“麦克白夫人有几个孩子”等问题。^②小说中的时间和空间并不是现实生活中的时间和空间。即使看起来是最现实主义的一部小说，甚至就是自然主义人生的片段，都不过是根据某些艺术成规虚构构成的。特别是借后来的历史眼光，我们可以看到各种自然主义小说在主题的选择、人物的造型、情节的安排、对白的进行方式上都是何等地相似。我们同样可以看到，就是最具有自然主义本色的戏剧，其场景的构架、空间和时间的处置、认为真的对白的选

福斯塔夫是莎剧《亨利四世》和《温莎的风流娘儿们》中的一个人物。在戏中他是一个肥胖笨拙的形象。——译注

参见斯托尔（E. E. Stoll）、许金（L. L. Schüchting）、奈茨（L. C. Knights）、S. L. 贝瑟尔和 E. 本特利等人论莎士比亚戏剧的著作。

择以至于各个角色上下场的方式诸方面都有严格的程式。^① 不管《暴风雨》与《玩偶之家》有多大的区别 它们都袭用这种戏剧成规。

如果我们承认“虚构性”(fictionality)、“创造性”(invention)或“想像性”(imagination)是文学的突出特征,那么我们就是以荷马(Homer)、但丁(Dante)、莎士比亚、巴尔扎克、济慈 J. Keats)等人的作品为文学,而不是以西塞罗 Cicero)、蒙田(M. de Montaigne)、波舒哀 J-B. Bossuet)或爱默生(R. W. Emerson)等人的作品为文学。不可否认,也有介于文学与非文学之间的例子,像柏拉图(Plato)的《理想国》那样的作品就很难否认它是文学,另外那些伟大的神话主要是由“创造”和“虚构”的片段组成的,但同时它们又主要是哲学著作。上述的文学概念是用来说明文学的本质,而不是用来评价文学的优劣的。将一部伟大的、有影响的著作归属于修辞学、哲学或政治论说文中,并不损失这部作品的价值,因为所有这些门类的著作也都可能引起美感分析,也都具有近似或等同于文学作品的风格和章法等问题,只是其中没有文学的核心性质——虚构性。这一概念可以将所有虚构性的作品,甚至是最差的小说、最差的诗和最差的戏剧,都包括在文学范围之内。艺术分类方法应该与艺术的评价方法有所区别。

这里必须廓清一种很普遍的关于意象在文学中的作用的误解。即“想像性”的文学不必一定要使用意象。诗的语言一般充满意象,由最简单的比喻(figure)开始,直至包罗万象的布莱克(W. Blake)或叶芝 W. B. Yeats)式的神话系统。但意象对于虚构性的陈述以至许多文学形式来说并非必不可少的。文学上存在着全无意象的好诗,甚至还有一种“直陈诗”。^② 况且,意象不应该与实际

参见 E. 缪尔:《小说的结构》(伦敦,1928年);A. A. 门迪罗:《时间和小说》(伦敦,1952年);H. 迈耶霍夫:《文学中的时间》(加利福尼亚,1955年)等。

华兹华斯(W. Wordsworth)的《我们是七个》一诗就没有比喻R. 布里奇斯的《我热爱、我寻觅、我崇拜所有美好的事物》就是无意象的诗例;M. 多伦在《德莱顿诗歌的研究》(纽约,1946年,67页)中首先采用了“直陈诗”(“poetry of statement”)这一术语,为德莱顿(J. Dryden)的诗歌辩护。然而,广义的隐喻仍是诗歌创作的基本原则,参见 W. K. 韦姆萨特和布鲁克斯(C. Brooks)合著:《文学批评简史》(纽约,1957年,749~750页)。

的、感性的和视觉的形象产生过程相混淆。在黑格尔（G. W. F. Hegel）的影响下，19世纪有些美学家，如费舍尔（F. T. Vischer）和哈特曼（E. von Hartmann），主张所有艺术都是“意念的感性外射”（sensuous shining forth of the idea），而另一学派菲德勒（K. Fiedler）、希尔德布兰德（A. von Hildebrand）、里尔（A. Riehl）则说所有艺术都是“纯粹视觉性”的。^①但是，许多伟大的文学都没有唤起感情意象，如果有的话，不过是意外的、偶然的和间歇性的现象。^②即使在描绘一个虚构的人物时，作者也可以完全不涉及视觉意象。我们几乎看不到陀思妥耶夫斯基（F. Dostoyevsky）或亨利·詹姆斯（H. James）笔下的人物的外形，但却很全面地了解到他们的心理状态、行为动机、鉴赏趣味、生活态度和内心欲望。

充其量，作家只是勾勒一些人物形象的草图或某一体征，托尔斯泰（L. Tolstoy）或托马斯·曼（T. Mann）就常常是这样做的。我们对作品中的许多插画往往感到不满，尽管它们是出自高超的艺术家之手，有些甚至还是作者自绘的（如萨克雷〔W. M. Thackeray〕小说中的插图）。这一事实说明，作家仅提供给我们那么一个草图，并不要人们去把它细细地描绘出来。

如果非摹想出诗中每一隐喻（metaphor）的具体形象不可，那么我们对于诗将全然困惑不解。尽管有些读者惯于摹想，而且文学中有些篇章从行文上看似乎也要求这样的想像，但这是心理学上的问题，不应与分析诗人的隐喻手法混为一谈。那些隐喻手法主要是思维过程的一种组合方式，在文学之外也出现这种思维方式。具体地说，隐喻潜伏于许许多多的日常用语中，而在俚语和俗语中则显而易见。借助隐喻的转化之功，我们可以从最具体的物质关系中提取出最抽象的术语来（如“理解”、“界定”、“消除”、“物质”、“主体”、“假说”等就是）。诗歌能使语言的这种隐喻特性复

参 见 A. 希尔德布兰德：《造型艺术的形式问题》（斯特拉斯堡，1901 年）；H. 康纳斯：《菲德勒的艺术理论》（慕尼黑，1909 年）；A. 里尔：《诗歌艺术形式问题的探讨》（载《科学哲学季刊》第 21 期，1897 年 283～306 页；第 22 期，1898 年 96～114 页）；B. 克罗齐：《艺术理论》（收录于《新美学》巴黎，1920 年，239～254 页）。

② 参见 T. A. 迈耶的《诗的风格论》（莱比锡，1901 年）。