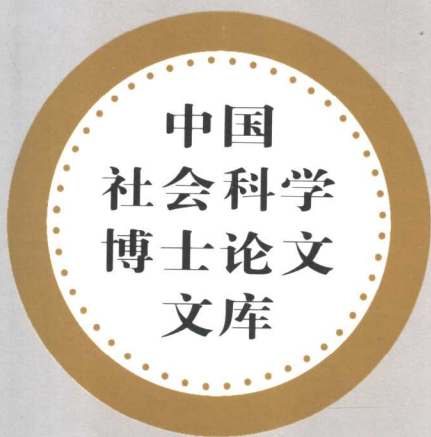


A LIBRARY OF
DOCTORAL
DISSERTATIONS
IN SOCIAL SCIENCES IN CHINA



中国
社会科学
博士论文
文库

文学批评的批评

支 宇 著

LIBRARY
DOCTORAL
DISSERTATIONS
IN SOCIAL SCIENCES IN CHINA



文学批评的批评

——韦勒克文学理论研究

支 宇 著

导师 曹顺庆

审稿 李茂生

中国社会科学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

文学批评的批评: 韦勒克文学理论研究/支宇著.

—北京: 中国社会科学出版社, 2004. 12

(中国社会科学博士论文文库)

ISBN 7-5004-4947-X

I. 文… II. 支… III. 韦勒克, R. —文学理论—
研究 IV. I712.065

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 018518 号

责任编辑 罗 莉

责任校对 王应来

版式设计 李 建

出版发行 中国社会科学出版社

社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号 邮 编 100720

电 话 010-84029450 (邮购) 010-64031534 (总编室)

网 址 <http://www.csspw.cn>

经 销 新华书店

印 刷 北京新魏印刷厂 装 订 丰华装订厂

版 次 2004 年 12 月第 1 版 印 次 2004 年 12 月第 1 次印刷

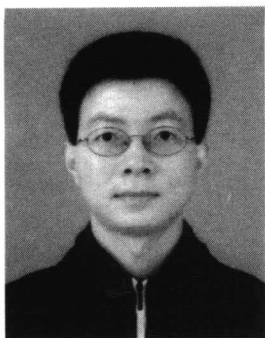
开 本 880×1230 毫米 1/32

印 张 12.875 插 页 2

字 数 319 千字

定 价 28.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书, 如有质量问题请与本社发行部联系调换
版权所有 侵权必究



作者简介

支 宇 男，1969年7月生，四川泸州人，文学博士（2002，四川大学，比较文学与世界文学专业），博士后（2003年进站，中国人民大学，文艺学专业）。1996年任四川社会科学院文学所研究实习员、1999年任助理研究员、2002年任副研究员、2004年任四川外语学院外国语文研究中心外国文学与比较文学研究所教授（学院高聘）、硕士生导师。主要从事比较诗学及文艺理论研究，先后承担并负责主持国家社会科学基金青年课题两项、博士后科学基金一项，参加编写《比较文学论》等著作两部，发表论文四十余篇。

内 容 提 要

本书是我国学界第一部全面、系统和深入地研究和阐释20世纪世界文学界著名文学理论家、批评史家和比较文学家雷纳·韦勒克(René Wellek, 1903—1995)的学术专著。本书从基本特征、理论渊源、核心范畴、逻辑起点、体系构架及研究方法等方面深入解析了韦勒克独特的文学理论体系。在此基础上,还对韦勒克文论的一系列问题进行了专题讨论,包括他的文学本质论、文学批评观、批评史研究、文学史观、比较文学观等,并最终提出了超越韦勒克的命题。在研究方法上,本书采取多向层次的比较和多维视野的观照,力求将韦勒克放到20世纪西方文论史中去分析和考察。

《中国社会科学博士论文文库》

编辑委员会

主任：李铁映

副主任：汝 信 江蓝生 陈佳贵

委员：（按姓氏笔画为序）

王洛林 王家福 王缉思

冯广裕 任继愈 江蓝生

汝 信 刘庆柱 刘树成

李茂生 李铁映 杨 义

何秉孟 邹东涛 余永定

沈家煊 张树相 陈佳贵

陈祖武 武 寅 郝时远

信春鹰 黄宝生 黄浩涛

总编辑：李茂生

学术秘书：冯广裕

**本书系国家社会科学基金青年项目
“韦勒克文学理论研究”（项目编号 97CWW002）
最终成果（结论证书号 20013166）**

总 序

在胡绳同志倡导和主持下，中国社会科学院组成编委会，从全国每年毕业并通过答辩的社会科学博士论文中遴选优秀者纳入《中国社会科学博士论文文库》，由中国社会科学出版社正式出版，这项工作已持续了12年。这12年所出版的论文，代表了这一时期中国社会科学各学科博士学位论文水平，较好地实现了本文库编辑出版的初衷。

编辑出版博士文库，既是培养社会科学各学科学术带头人的有效举措，又是一种重要的文化积累，很有意义。在到中国社会科学院之前，我就曾饶有兴趣地看过文库中的部分论文，到社科院以后，也一直关注和支持文库的出版。新旧世纪之交，原编委会主任胡绳同志仙逝，社科院希望我主持文库编委会的工作，我同意了。社会科学博士都是青年社会科学研究人员，青年是国家的未来，青年社科学者是我们社会科学的未来，我们有责任支持他们更快地成长。

每一个时代总有属于它们自己的问题，“问题就是时代的声音”（马克思语）。坚持理论联系实际，注意研究带全局性的战略问题，是我们党的优良传统。我希望包括博士在内的青年社会科学工作者继承和发扬这一优良传统，密切关

注、深入研究 21 世纪初中国面临的重大时代问题。离开了时代性,脱离了社会潮流,社会科学研究的价值就要受到影响。我是鼓励青年人成名成家的,这是党的需要,国家的需要,人民的需要。但问题在于,什么是名呢?名,就是他的价值得到了社会的承认。如果没有得到社会、人民的承认,他的价值又表现在哪里呢?所以说,价值就在于对社会重大问题的回答和解决。一旦回答了时代性的重大问题,就必然会对社会产生巨大而深刻的影响,你也因此而实现了你的价值。在这方面年轻的博士有很大的优势:精力旺盛,思想敏捷,勤于学习,勇于创新。但青年学者要多向老一辈学者学习,博士尤其要很好地向导师学习,在导师的指导下,发挥自己的优势,研究重大问题,就有可能出好的成果,实现自己的价值。过去 12 年入选文库的论文,也说明了这一点。

什么是当前时代的重大问题呢?纵观当今世界,无外乎两种社会制度,一种是资本主义制度,一种是社会主义制度。所有的世界观问题、政治问题、理论问题都离不开对这两大制度的基本看法。对于社会主义,马克思主义者和资本主义世界的学者都有很多的研究和论述;对于资本主义,马克思主义者和资本主义世界的学者也有过很多研究和论述。面对这些众说纷纭的思潮和学说,我们应该如何认识?从基本倾向看,资本主义国家的学者、政治家论证的是资本主义的合理性和长期存在的“必然性”;中国的马克思主义者,中国的社会科学工作者,当然要向世界、向社会讲清楚,中国坚持走自己的路一定能实现现代化,中华民族一定能通过社会主义来实现全面的振兴。中国的问题只能由中国人用自己的理

论来解决,让外国人来解决中国的问题,是行不通的。也许有的同志会说,马克思主义也是外来的。但是,要知道,马克思主义只是在中国化了以后才解决中国的问题的。如果没有马克思主义的普遍原理与中国革命和建设的实际相结合而形成的毛泽东思想、邓小平理论,马克思主义同样不能解决中国的问题。教条主义是不行的,东教条不行,西教条也不行,什么教条都不行。把学问、理论当教条,本身就是反科学的。

在 21 世纪,人类所面对的最重大的问题仍然是两大制度问题:这两大制度的前途、命运如何?资本主义会如何变化?社会主义怎么发展?中国特色的社会主义怎么发展?中国学者无论是研究资本主义,还是研究社会主义,最终总是要落脚到解决中国的现实与未来问题。我看中国的未来就是如何保持长期的稳定和发展。只要能长期稳定,就能长期发展;只要能长期发展,中国的社会主义现代化就能实现。

什么是 21 世纪的重大理论问题?我看还是马克思主义的发展问题。我们的理论是为中国的发展服务的,决不是相反。解决中国问题的关键,取决于我们能否更好地坚持和发展马克思主义,特别是发展马克思主义。不能发展马克思主义也就不能坚持马克思主义。一切不发展的、僵化的东西都是坚持不住的,也不可能坚持住。坚持马克思主义,就是要随着实践,随着社会、经济各方面的发展,不断地发展马克思主义。马克思主义没有穷尽真理,也没有包揽一切答案。它所提供给我们的,更多的是认识世界、改造世界的世界观、方法论、价值观,是立场,是方法。我们必须学会运用科学的

世界观来认识社会的发展,在实践中不断地丰富和发展马克思主义,只有发展马克思主义才能真正坚持马克思主义。我们年轻的社会科学博士们要以坚持和发展马克思主义为己任,在这方面多出精品力作。我们将优先出版这种成果。

李锐性

2001年8月8日于北戴河

目 录

引言 研究价值、现状与目标	(1)
第一章 20 世纪多元话语中的韦勒克文学理论	(13)
第一节 文学观念的近代变迁	(13)
第二节 20 世纪西方文论科学主义与人文主义的 双重变奏	(19)
第三节 20 世纪西方文论的两次转向	(26)
第二章 韦勒克文论的理论渊源	(30)
第一节 现象学文论：胡塞尔、英加登	(31)
第二节 结构主义语言学：索绪尔、俄国形式主义、 布拉格学派	(42)
第三节 英美新批评：艾略特、瑞恰兹、兰色姆、 维姆萨特和比尔兹利	(51)
第三章 文学作品存在方式论	
——韦勒克文论的逻辑起点和理论核心	(59)
第一节 文学作品是一个“经验的客体”	(60)
第二节 文学作品的本体是一种“符号与意义的多层 结构”	(72)
第三节 文学作品的存在与“具体化”	(75)

第四节	韦勒克文学理论的基本特征	(78)
第五节	文学作品存在方式论在韦勒克文论体系中的地位	(81)
第四章	结构本体论	
	——文学的“内部研究”和“外部研究”	(86)
第一节	文学“内部研究”与“外部研究”的划分标准	(86)
第二节	文学的“外部研究”与对“实证主义”的反抗	(96)
第五章	作品层次论	
	——“符号和意义的多层结构”	(109)
第一节	研究作品内部结构的两种范式	(110)
第二节	“材料与结构”说	(116)
第三节	文学作品的现象学层次	(120)
第四节	韦勒克文学作品层次论的理论价值	(133)
第六章	文学研究方法论	
	——“透视主义”	(143)
第一节	“透视主义”的概念	(143)
第二节	“透视主义”作为一种总的文学研究方法	(150)
第七章	文学本质论	(157)
第一节	文学的本质	(157)
第二节	文学的作用	(171)
第三节	文学研究的本质	(174)

第八章 批评史研究	(184)
第一节 有关批评史的几个理论问题.....	(185)
第二节 新古典主义时代.....	(200)
第三节 浪漫主义时代.....	(219)
第四节 过渡时代.....	(233)
第五节 19 世纪后期	(240)
第六节 20 世纪西方文论	(257)
第九章 文学史观	(273)
第一节 文学史的性质.....	(273)
第二节 文学史研究中的几个问题.....	(280)
第三节 文学史的分期与术语.....	(287)
第十章 比较文学观	(305)
第一节 比较文学的名称与实质.....	(305)
第二节 比较文学的危机.....	(315)
第三节 比较文学发展史.....	(324)
第四节 比较文学法国学派的局限.....	(327)
第五节 比较文学美国学派的兴起与局限.....	(336)
结语 超越韦勒克	(351)
附录一 韦勒克年谱简表	(373)
附录二 韦勒克的著作	(375)
附录三 中外部分研究韦勒克的中文文献	(378)
附录四 参考书目	(381)
后记	(392)
英文目录	(394)

引 言

研究价值、现状与目标

“世界可能是黑暗的，神秘的，但它肯定不是全然不可理解的。”^①多年前，当我第一次读到韦勒克的这句格言时，它就深深地印入了我的脑海。此后，每当我陷入苦苦的思索，它都会不由自主地浮现在我的脑际。毫无疑问，这句格言对于我一直有一种鼓舞人心的作用。它使我相信，无论多么浓重的思维迷雾总能得到有效的清理。今天，当我提起笔开始为几年来反复研读韦勒克文论著述的工作做一个小结时，我再次回想起他的这句名言。同时，我也回想起韦勒克整个文论思想在我大脑里由混沌到清晰的完整过程。这也许可以成为这位 20 世纪著名文论家名言的一个小小的注脚。

一 研究价值

1. 韦勒克的学术成就

雷纳·韦勒克(René Wellek, 1903—1995)是 20 世纪世界文学界最杰出的文学理论家、批评史家、比较文学家和思想史学者之一。韦勒克认为 20 世纪是名副其实的“批评的时代”。“十八、十九世纪曾被人们称作‘批评的时代’，实际上，二十世纪才最有

^① 韦勒克：《批评的诸种概念》，丁泓、余微译，四川文艺出版社 1988 年版，第 22 页。

资格享有这一称号。在二十世纪，不仅有一股名副其实的批评的洪流向我们汹涌袭来，而且文学批评也已获得了一种新的自我意识，在公众心目中占有了比往昔高得多的地位。”^①在这个批评的世纪里，雷纳·韦勒克是其中杰出的文论家之一。

雷纳·韦勒克于1903年8月22日出生于维也纳。举家迁居布拉格以后，韦勒克于1922年进入布拉格查理大学并于1926年23岁那年获得哲学博士学位。此后漫长的学术生涯当中，他游学欧陆、英美，接触了各个国家不同的理论流派，精通英、德、法、意、希腊、拉丁、捷克等多种语言，熟悉各国各家各派文论。在布拉格，他接触到了索绪尔的语言理论、俄国形式主义、布拉格主义、德国思想史学派、现象学等文论思想。韦勒克在其篇幅浩繁、享有盛誉的八卷本《近代批评史》中不仅回顾了自己与著名现象学美学家英加登(Roman Ingarden, 1893—1970)的交往和自己对其著作的引述，而且还不无骄傲地宣称自己对传播英加登现象学美学和文论的重要作用。他说：“我相信，我是英语世界中第一位参证罗曼·英加登的人。”^②从1930年至1935年间，韦勒克在查理大学任无薪大学教师，并成为著名的布拉格语言学派的“年青的一员”(a junior member of the circle)。在英美，他又研究了剑桥学派、新批评文论。1936年至1939年，韦勒克在伦敦大学斯拉夫语研究院担任捷克语言文学讲师。第二次世界大战爆发以后，韦勒克于1939年来到美国，先在依阿华大学任教，后成为耶鲁大学斯拉夫语和比较文学教授。此间，韦勒克广泛结识了一大批“新批评家”，如威廉·K. 维姆萨特(William K.

① 韦勒克：《批评的诸种概念》，丁泓、余微译，四川文艺出版社1988年版，第326页。

② René Wellek: *A History of Modern Criticism*. vol. 7: *German, Russian and Eastern European Criticism, 1900—1950*, New Haven and London: Yale University Press, 1992, p. 392.

Wimsatt)、克林斯·布鲁克斯(Cleanth Brooks)、艾伦·泰特(Allen Tate)和罗伯特·佩恩·沃伦(Robert Penn Warren)等,并与奥斯汀·沃伦(Austin Warren)合写了著名的《文学理论》一书。关于这本著作,韦勒克说:“我与沃伦合著《文学理论》,其目的至少部分是想有意识地将我从布拉格学派那里得来的观点(我曾是其中年青的一员)与我对美国‘新批评’的新知识结合起来。”(My Theory of Literature, written in collaboration with Austin Warren, is, at least in part, a deliberate attempt to bring together the insights I had acquired as a junior member of the Circle with my new knowledge of American criticism.)^①

韦勒克一生博学多才,在文学理论、文学批评史、比较文学等领域为20世纪世界文学界贡献出了一部又一部经典性和里程碑式的学术论著。^②在他的论著中,影响最大、给人印象最深的是与奥斯汀·沃伦合著的《文学理论》和最近出齐的八卷本《近代文学批评史:1750—1950》。前者自1949年初版以来,先后被世界各国翻译为二十多种文字,成为被世界许多著名大学选为教材的经典性文论著作。我国著名学者钱钟书先生在其《管锥编》中曾数次引用该书的观点与中国典籍中的论述比较参证。^③后者是韦勒克竭一生精力、历时近四十年(初版1955年,后一再扩张,1992年出齐八卷)的扛鼎之作。早在该书尚未完成之际,就被人称为“不朽的里程碑”。我国著名学者朱光潜先生在其《西方美学

① René Wellek; *The Literary Theory and Aesthetics of the Prague School, Discriminations: Further Concepts of Criticism*, New Haven and London: Yale University Press, 1970, p. 276.

② 见附录二。

③ 钱钟书:《管锥编》,中华书局1979年版,第二册第748页,第四册第1421页。这一点最早由刘象愚先生所指出。刘象愚:《韦勒克和他的文学理论》(《文谈》1986年第1期;又见《二十世纪文学理论概览》,春风文艺出版社1986年版)。

史》中称其“资料很丰富，叙述条理也很清楚”。^①此外，韦勒克还著有论文集《批评的诸种概念》(1963)、《辨别：续批评的诸种概念》(1970)、《对文学的攻击和其它论文》(1982)、《四大批评家》(1981)、《康德在英国》(1941)、《英国文学的源起》(1941)、《比较：19世纪德、英、美三国之间的理智和文学关系研究》(1965)、《捷克文学散论》(1963)等。韦勒克不仅为世人贡献出了一个独具特色的文论体系，而且以其对各国文论家的精到批评被称为“批评家们的批评家”。^②

之所以被称为“批评家们的批评家”是因为韦勒克为清理 20 世纪以来文学批评界术语混乱状况，构筑文学理论与批评的“巴别塔”付出了巨大的努力。《圣经·创世纪》第十一章有如下记载：

那时，天下人的口音言语都是一样。他们往东边迁移的时候，在示拿地遇见一片平原，就住在那里。他们彼此商量说：“来吧！我们要作砖，把砖烧透了。”他们就拿砖当石头，又拿石漆当灰泥。他们说：“来吧！我们要建造一座城和一座塔，塔顶通天，为要传扬我们的名，免得我们分散在全地上。”耶和华降临要看看世人所建造的城和塔。

耶和华说：“看那！他们成为一样的人民，都是一样的言语，如今既作起这事来，以后他们所要作的事，就没有不成就的了。我们下去，在那里变乱他们的口音，使他们的言语彼此不通。”于是耶和华使他们从那里分散在大地上，他们就停工不造那城了。因为耶和华在那里变乱天下人的言语，使众人分散在大地上，所以那城名叫巴别（就

① 朱光潜：《西方美学史》，人民文学出版社 1979 年版，第 748 页。

② 马丁·巴科：《韦勒克》，李遑野译，中国社会科学出版社 1992 年版，第 306 页。

是“变乱”的意思)。

20世纪以来,随着批评流派的大量涌现、文学理论研究的进一步深入,文学研究领域出现了某种程度的术语的混乱。这主要表现为,文学研究中大量概念、范畴内涵不清,相互之间界线模糊,批评家各执一套理论话语、相互攻讦。再加上语言和地域的差异,文艺研究的整个局面相当混乱。但是,任何一种理论学科都必须在基本术语上达成一致,必须在基本理论问题上必要的共同点。小斯蒂芬·G.尼科尔斯就正确地指出:“还在1936年,当各种现代的批评潮流几乎还未得到人们的承认或为人们提及的时候,韦勒克先生就已注意到许多作为十九世纪末、二十世纪初批评态度的反动而出现的文学研究的方法所面临的危险。”^①作为一个具有高度理论修养和丰富文论知识的“批评家们的批评家”,韦勒克很早就开始从事文学批评的术语清理和文学理论派别的沟通工作。完全可以这样说,韦勒克一生的所有著述都是为此而做出的巨大贡献。而这一点得到了世界各国学者的高度赞赏。韦勒克不仅先后清理了西方文学批评史上的“新古典主义”、“浪漫主义”、“现实主义”、“象征主义”等理论术语,而且还将理论视野一直延伸到20世纪中叶。为了撰写《近代文学批评史》的20世纪部分,韦勒克在1965年出版了前四卷后,曾到欧洲大陆作过一次学术访问。通过这次访问,韦勒克对20世纪欧洲文学批评在流派与术语方面的纷乱有了更加深入的感受。在他看来,20世纪欧洲批评比与此相应的其他活动所造成的“巴比塔混乱”有过之而无不及,人们有时甚至被此弄得万分沮丧。(One may sometimes be disheartened by the worse than Babylonian confu-

^① 韦勒克:《批评的诸种概念》,丁泓、余徽译,四川文艺出版社1988年版,第1页。

sion of tongues that afflicts criticism possibly more than any other comparable human activity.)^①对此，韦勒克不仅在文章中进行了这些文论话语之间的融通工作，而且在其他一些文章尤其是《近代文学批评史》的后四卷中也做了同样的工作。

在 20 世纪的最后几年，由于后现代主义的冲击，世界文学界重建“批评的巴别塔”的任务更加艰巨。后现代主将利奥塔德就认为，后现代世界是西方后工业社会中一个由种种差异组成的世界，人们应该拿起武器向“总体性开战”。后现代科学话语的有效性不能依靠传统形而上学的“大叙事”，而应该建立在各种自我规定的“小叙事”之上，建立在“通过误构达到合法化”之上。^②韦勒克一向要求概念的清晰与明确。在一篇评述美国文学研究状况的文章中，韦勒克指责一些学者使用自己杜撰的一套术语，使读者一次又一次地被他们这些术语的新鲜用法弄得晕头转向。韦勒克因而提出：“看来在基本理论观念上的某种程度的一致性迟早必须达到的，人们可以在某个范围内使用自己的术语，但如果作得过头就会损害文学批评的累积效果。”^③在后现代所大力提倡这种差异性精神的情况下，文论界似乎更应强调韦勒克的谋求融通的理性精神。

除了文学批评术语和文学理论派别的清理和沟通外，韦勒克还为 20 世界文学界提供了一个独具特色的文论体系。这一文论体系是 20 世纪西方文论史的重要组成部分。一方面，韦勒克的文论体系作为新批评派的重要理论依据，在 20 世纪西方文论多

① René Wellek: *Contemporary Criticism in Europe, Discriminations; Further Concepts of Criticism*, New Haven and London: Yale University Press, 1970, p. 346.

② 利奥塔德：《后现代状态》，车槿山译，三联书店 1997 年版，第 130 页。

③ 韦勒克：《美国的文学研究》，见《批评的诸种概念》，丁泓、余徽译，四川文艺出版社 1988 年版，第 294 页。

元话语中有着深远影响。另一方面，在其巨著《近代文学批评史》中，韦勒克辟四卷的篇幅来详尽论述西方各国从1900年至1950年50年间的文学理论与批评。其中，英国为第五卷，美国为第六卷，德、俄、东欧为第七卷，法、意、西班牙为第八卷，其资料之丰赡、评点之精到，是20世纪西方文论史的重要文献。

2. 韦勒克在中国

韦勒克不仅是20世纪西方文学界最著名的文论家之一，而且也是对中国影响极大的西方文论家之一。我国自80年代初译介他的《文学理论》等著作后，韦勒克对中国近20年来的文学研究产生了极为深刻的影响。新时期以来，我国出版的韦勒克学术著作译本种类多、印数大。据统计，韦勒克学术著作译为中文的已达10部以上，有的著作已有或将有两个以上的中文译本，总计印数在13万册左右。从研究成果看，我国文艺界，包括美学界、文艺理论界、文学批评界、比较文学界直至古典文学界引证韦勒克的频率都非常高。这表明，这位著名学者在我国知识界和学术界的确具有重大影响。但是，值得注意的是，迄今为止我国尚无一本专门研究韦勒克的学术著作。

1983年11月，复旦大学出版社出版韦勒克的《西方四大批评家》，第1版印数达1.3万册。1984年12月，北京的三联书店出版了韦勒克的《文学理论》，第1版印数达到6.4万册。1987年3月，上海译文出版社出版韦勒克的《近代文学批评史》第一卷，印数5000册。1988年1月，四川文艺出版社出版韦勒克的《批评的诸种概念》，印数5000册。1989年4月，花城出版社出版韦勒克的《20世纪西方文学批评》，印数5000册。1989年10月，上海译文出版社出版韦勒克的《近代文学批评史》第二卷，印数5000册。1989年12月，中国社会科学出版社出版韦勒克的《文学思潮和文学运动的概念》，印数5000册。1991年3月，中国人民大学出版社出版韦勒克的《近代文学批评史》第五卷，印数5000册。1992年

5月，中国社会科学出版社出版《韦勒克》，印数3500册。1992年10月，上海译文出版社出版韦勒克的《近代文学批评史》第三卷，印数4000册。1997年7月，上海译文出版社出版韦勒克的《近代文学批评史》第四卷，印数3000册。2002年，上海译文出版社出版韦勒克《近代文学批评史》第五卷的第二个中译本，印数1000册。1997年7月，上海译文出版社重印韦勒克的《近代文学批评史》第一卷、第二卷、第三卷、第四卷，总印数近8000册。2000年3月，社会科学文献出版社出版韦勒克《批评的概念》的第二个中文译本，印数仍达到3000册。韦勒克著作的出版情况表明他的确是国内很受欢迎、影响极大的理论家之一。

新时期以来，韦勒克和以其为代表的“新批评”派文论和创作对中国文学界产生了极大的影响。在文学研究领域，它促成了所谓文学研究“向内转”的潮流，注重所谓“内部规律”；在文学创作领域，它有力地推动着文学创作的形式主义和现代主义潮流。韦勒克的“内部研究与外部研究”、“具体化”、“文学作品层次论”、作为作品本体的“语言结构”和“比较文学”等概念或观念对汉语诗学整体构建的重要意义不容低估。

二 研究现状

对韦勒克这样一位20世纪重要的文学理论家，国内外学术界已经开展了一些研究。^① 现有资料表明，新时期以来，我国学术界对韦勒克的研究还很不够。这主要表现在以下几个方面。

1. 寻章摘句的多，全面评述的少

人们往往热衷于引证或转述韦勒克的某些新颖而重要的论点，但较少全面地对其文论体系进行整体的把握。新时期以来，较早、也较全面评述韦勒克的文献是王春元先生和刘象愚先生的

^① 见附录三。

两篇论文。此外，直接涉及韦勒克文论的文献数量不少，但多为单篇书评和论文。这些文字大多数篇幅短小，论点较为单一，未能全面涉及韦勒克文论的多个方面，更说不上总体研究了。迄今为止，我国尚无一部专门研究韦勒克的学术著作。由于缺乏对其理论体系的整体把握，学术界在引证韦勒克论著的过程中产生了各种各样的“误读”。这些“误读”或“误引”不仅抹杀了韦勒克独特的文论观点，而且直接损伤着中国当代文论建设的整体工程。

举例而言，“内部研究”是韦勒克文学理论重要的概念之一，它直接引发了中国新时期文艺论争中的“内部规律”与“内部研究”观念。根据韦勒克关于文学“内部研究与外部研究”的对立，汉语学者也开始对文学研究进行“内部”与“外部”的区分，并把新时期文学研究描述为由“外部规律”研究向“内部规律”研究的转移过程。经过10多年的学术沉淀，文学研究的真正对象是“内部规律”、“内部研究”才是文学研究的本质，这已经成为我国文艺学界的普遍观念。表面上看来，汉语经验中的“内部研究与外部研究”确是韦勒克文学“内部研究与外部研究”话语的中国版本。其实，这只不过是汉语思想对韦勒克的一次“误读”。我们曾在一篇题为“西方文论在汉语经验中的话语变异”的论文中深入分析过这一“误读”。我们认为，汉语思想对韦勒克诗学的误读主要表现在两个方面。在话语功能方面，韦勒克“内部研究”概念的首要目的是突显文学的“本体”——由语言构成的“符号结构”，并进而对其进行审美的分析，而汉语思想则将它误读为对意识形态话语的批判。在话语内涵上，韦勒克“内部研究”反对对作品进行心理学研究和接受美学研究，而汉语思想则明确将“心理学”和“接受美学”研究包括在“内部研究”概念中。^①除了这样大规律的误读之外，

^① 支宇、罗淑珍：《西方文论在汉语经验中的话语变异——关于韦勒克“内部研究”的辨析》，载《外国文学研究》2001年第4期。

其局部“误引”、“误用”韦勒克的例子就更多了。比如，李泽厚先生在他那部著名的、至今仍给人巨大启发的《美学四讲》中就曾“误引”韦勒克。在该书第四讲“艺术”一章中，李泽厚先生用“积淀”概念来分析艺术的外观形式与结构。他以韦勒克在《文学理论》中对文体的讨论为例，指出社会氛围、心理特征对艺术品的形式都会产生影响。^①确实，韦勒克在《文学理论》第十四章中，提到了沃思勒和施皮策等学者。沃思勒认为通过分析文体可以了解一定时代政治、社会和宗教的状况；而施皮策提出了“心理文体学”的概念，试图通过作品的文体分析来推断作家的心理特征。但是，这些观点都是被韦勒克作为自己理论的批评对象而提出来的。我们知道，在韦勒克的文论体系中，社会学方法和心理学方法都属于“外部研究”，都没有真正触及文学的“本体”——即作品的“符号结构”，它们都不是韦勒克所赞同的真正的文学研究，即所谓的“内部研究”。在同一章中，韦勒克对这些观点明确表示反对，认为他们走得“太远了”。他说：“认为某种文体风格与某种心理状态之间有必然联系的假说看来是错误的。”^②因此，仅仅因为韦勒克提到过有学者认为社会、心理等因素会对文体产生影响，就认定韦勒克也持同样的理论观点，这无疑失之轻率。当然，举这个例子并不是要全盘抹杀《美学四讲》这部著作的学术价值，我们只是想借以证明学界热衷引证韦勒克，但又较少融会贯通地来认识其理论体系而产生的“误读”甚至“误引”的现象。

2. 泛泛而论虽有，深入研究却无

资料表明，除极少数数文章外，现有文献对韦勒克文论的研究多满足于资料堆砌或论点转述。未能较深入地挖掘韦氏的完整理论体系，它的哲学基石、学殖渊源、核心范畴、逻辑起点、基本

^① 李泽厚：《美学四讲》，三联书店1989年版，第201页。

^② 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第198页。

特征和整体结构。在这些问题上，国外学者的研究同样不够深入。如马丁·巴科的专著《韦勒克》只满足于以其治学经历为线索评述其学术成就，虽也论及韦勒克 80 年代以前的大多数论著，但难免不显得支离破碎，给人留下只见树木不见森林之感。

3. 未能将韦勒克放入 20 世纪西方文论史中去分析考察

其结果，一方面不能准确透视韦勒克独特的文论体系和学术成就，另一方面也就不能全景式地探寻 20 世纪西方文论的发展轨迹和整体特征。

三 基本内容与创新目标

针对韦勒克文论研究的问题和现状，本书拟对西方著名的文学理论家、文学批评家和比较文学家韦勒克进行一次全面、深入而系统的研究。本书的学术价值和创新性具体表现在以下三个方面。

(1)全面、系统和深入地研究和阐释韦勒克文学理论体系，力图填补我国文学界对韦勒克长期缺乏深入系统研究的学术空白。

本书以现象学为哲学基石，以 20 世纪西方文论科学主义与人文主义思潮的双重变奏为经，作家——作品——读者的两次转向为纬，运用多维视野的观照及多向层次的比较，力图对韦勒克的文论体系做出一种独到的诠释。本书的基本观点是，韦勒克诗学体系的基本特征是科学主义和人文主义的并存与交融，其哲学基石是现象学方法，理论渊源主要是现象学文论、结构主义语言学和英美新批评，核心观念是“结构”范畴，逻辑起点是文学作品存在方式论，在此基础上形成的三大理论板块是文学结构本体论、文学作品层次论和文学研究方法论。这样，本书就为我们清晰地描绘出了一幅韦勒克博大精深的文艺思想体系的立体图景。本书是迄今为止汉语学界韦勒克研究领域中的第一部学术著作。它不仅填补了一个学术空白，而且还可能对我国学术界借鉴韦勒

克并加快中国当代文论建设做出贡献。

(2)本书通过细致的分析和论证,对韦勒克的文学理论提出并阐明了一系列有新意和深度的观点和见解,标志着我国韦勒克研究的新进展,对于克服对韦勒克的“误引”和“误读”也具有理论上的纠偏作用。

韦勒克是一位具有独到理论视野、学识广博的学者。本书对其著述进行了深入研读。在韦勒克文论的理论渊源、“材料/结构”说、“内部/外部研究”、“透视主义”方法论、“语言学帝国主义”、“超越韦勒克”等方面都提出了有创造性的见解。其中,对韦勒克文论三大理论源头(即现象学文论、结构主义语言学和英美新批评)的深入论述,突破了国内外文论界简单地把韦勒克等同于新批评的传统观点。又如,本书对韦勒克诗学“结构”概念的开掘揭示了韦勒克“审美主义”批评的实质。再如,本书在“超越韦勒克”一节中详细考究了中国新时期文论对韦勒克诗学“内部研究”概念的“误读”,并由此引申出“西方文论在中国经验中的话语变形”问题等等。这些论点都有助于人们更准确更深刻地认识韦勒克,标志着韦勒克研究领域中的重大转折和深化。不仅如此,这些成果对我们建设具有中国特色的诗学话语体系也有重要的借鉴意义。

(3)在研究方法上,本书采取多向层次的比较和多维视野的观照,以20世纪西方文论科学主义与人文主义思潮的双重变奏为经,作家——作品——读者的两次理论转向为纬,力求将韦勒克放到20世纪西方文论史中去分析和考察,从而将微观专人研究与宏观整体研究有机结合,突破了单纯韦勒克研究的局限,具有方法论上的创新性。

第一章

20 世纪多元话语中的韦勒克文学理论

正如韦勒克所说“二十世纪才是真正的批评的时代”，没有哪一个时代像 20 世纪那样理论迭出，流派林立，而且其理论更迭之快，确非前此的任何时代可以比拟。俄国形式主义、布拉格学派、英美新批评、结构主义、神话学、心理分析、马克思主义、存在主义、解构主义、阐释学、后现代主义、女权主义和新历史主义，林林总总，不一而足。与世纪同行的韦勒克作为西方文学批评的参与人与研究者，一方面建构出自己独特的文学理论体系，一方面又坚持与各派理论对话。韦勒克对世界各国各个重要文学批评家的精到批评，使他被人誉为“批评家们的批评家”。只有把韦勒克的文学理论放到 20 世纪文论的多元话语中才能深入的理解其理论特色，并由此展示当代文论的整体特征。

第一节 文学观念的近代变迁

文学观念是文学研究中一个内涵宽泛的大概念。它既指成体系的文学理论和文学批评观念，也包括未成体系的文学创作和欣赏的审美理想和共同认识，而且它本身也同时蕴含在具体的文学创作实践当中。一定的文学创作实践和社会的文学期待组合成一定的文学趣味和审美理想，而这一定的文学创作实践和审美理想

又进一步形成以抽象概念和特定术语表述的文学理论体系。

我们认为，近代以来，西方文学观念从总体上可以分为三种范式：古典文学观念、现代文学观念和后现代文学观念。每种文学观念的范式都有其内在的逻辑和构成，有其自身的特征。在人类文化的初期，人们没有自觉的文学观念。原始文化就是人类最早的文化形态，其基本特征是高度的整合性。原始文化的高度整合性决定了它的各种文化类型和领域彼此错综复杂地纠合成为一体，也就决定了文学在原始文化中与原始宗教和巫术紧密联系在一起，并未成为一个相对独立的领域。这种情况下，也就不存在明确的文学观念。

一 古典主义范式

文学的自觉是随着文化的分化而出现的。原始文化作为高度整合的文化形态在人类进入更加文明的时代开始发生分化，文学逐渐从文化的整体中独立出来，文学观念也逐渐形成。人类社会出现的第一种文学观念范式是古典文学观。在古典文学观念的统治下，人们已经能自觉地将文学与其他语言表现形式区分开来，一定程度上形成了“文学性”的概念。文学家也逐渐成为一种社会角色。但与后代文学观念相比，古典型文学观念对“文学特性”的认识仍然强调不足。这主要缘于古典文化的“和谐”特征。黑格尔在分析象征、古典和浪漫艺术之间的基本区别时，曾经提出一个参照系，即形式和内容的不同关系。在他看来，原始文化是一种象征型的文化，其基本特征是物质表现形式压倒精神内容，这是一种不和谐的关系。浪漫型艺术正好相反，是精神内容压倒物质表现形式，这也是一种不和谐。而古典文化，则体现出物质表现形式和精神内容之间的和谐一致。黑格尔说：“象征型艺术在摸索内在意义与外在形象的完满的统一，古典型艺术在把具有实体内容的个性表现为感性观照的对象之中，找到了这种统一，而浪

漫艺术在突出精神性之中又越出了这种统一。”^①古典艺术的这种“和谐”特征在文学观念上主要表现为两个方面。一是对文学与其他文化门类界限不作过细的划分，它们之间处于一种相通、相融的和谐共存关系。二是，古典主义文学中日常经验和审美经验是接近或/和同一的，艺术符号的能指和所指之间的关系是比较牢固的，人们对于特定的符号所表示的具体意义也不存在什么严重分歧。现实主义和自然主义不必多说，即使浪漫主义文学也同样如此。虽然浪漫主义文学强调创作者的自我表现，要求作品具有瑰丽的想象，但与现代文学相比，其文学面貌仍然基于日常经验，文学文本并不是自我指涉的封闭系统，它仍然是作为日常实在世界的“摹本”或“镜子”存在的，只不过比起现实主义作品而言有更多的变形罢了。欣赏者对它们的阐释也没有什么特别的创造性的自由性，相反，作家都强调“真实”、“真诚”的概念，这表现出作家要求与普通欣赏者之间有相当一致的约定，欣赏者也乐于做文学的“知音”。三是文学领域内部，虽也存在贵族文学与民间文学的差别，但它们之间的关系并不表现为相互冲突。从形态学上说，贵族文学与民间文学归属于两种全然不同的文学类型，各有各的审美特征和文化趣味，各有各的消费群体和运作范围。尽管从政治学意义上讲，贵族文学作为统治阶级的意识形态，反映着贵族阶层的思想意识和审美观念，对民间文学具有一种示范，甚至是一种“压迫”作用。但从总体上看，两种文学大类型之间似乎并不存在直接的对抗和排斥关系。不仅如此，贵族文学与民间文学还存在相互影响的关系。一方面，民间文学缓慢地从贵族文学那里接受一些规则和趣味的影响；另一方面，贵族文学的更新与变革，又常常从民间文学中吸取素材和灵感。

^① 黑格尔：《美学》第二卷，朱光潜译，商务印书馆1979年版，第6页。

二 现代主义范式

现代文学观念的产生是文学创作的一个重大转折。与古典型文学观念截然不同，现代文学观有一种强烈的“冲突性”特征。这首先表现为文学对“自律性”的强调和对“文学性”的追求。这样，现代文学观把文学作为一个与外界隔绝的领域，从而导致了文学与外界的两种冲突。一是与其他文化类型的冲突，二是与日常经验世界的冲突。文学的本质不应该在哲学、宗教其他领域中寻找，它应该而且必然是自在和自为的。丹尼尔·贝尔曾有力地概括了现代主义的特征。他指出：“现代主义文化扰乱了文化的一统天下。动乱来自三个方向，对艺术和道德分治的坚持，对创新和实验的推崇，以及把自我(热衷于原创与独特性的自我)奉为鉴定文化的准绳。”^①现代艺术的自律性特征，西班牙著名哲学家奥尔特加在30年代最先做出了完整的概括，他写道：“在分析本世纪艺术风格时，我们发现它包含了几个密切相关的倾向。新的风格倾向于：1)将艺术非人化，2)避免生动的形式，3)认为艺术品就是艺术品而不是什么别的东西，4)把艺术视为游戏和无价值的事物，5)本质上是讽刺的，6)生怕被别人模仿，因而精心地加以完成，7)把艺术当作无超越性结果的事物。”^②与此相同的是，现代主义文学也就提出了“文学性”、“纯诗”等概念。无论是象征主义、俄国形式主义还是英美新批评都是如此。象征主义的瓦莱里就提出诗应该是“纯诗”，俄国形式主义者什克洛夫斯基则认为艺术的本质在一种“陌生化的手法”，雅各布森从符号学角度概括出文学语言的“符号自指”特征。这样文学一方面要与哲学等其他文

① 丹尼尔·贝尔：《资本主义文化矛盾》，赵一凡译，三联书店1989年版，第30页。

② 转引自周宪《当代中国审美文化研究》，北京大学出版社1997年版，第37页。

化形态划清界线，一方面也变得与人们的日常生活经验相对立。同时，现代主义文学观的“冲突性”特征还表现在文学内部“精英主义文学”与“通俗大众文学”的对峙上。法兰克福学派的宗师马尔库塞就认为：“艺术活动（在很大程度上，还有对它的接受能力）已经变成少数脱离生产过程的‘优秀分子’的特权。”“艺术不能废除有助于其他小圈子性格的社会分工，但它也不能把自己‘通俗化’而又不削弱它的解放效果。”^①文学作为一种精巧艺术在20世纪的现代主义创作风潮中得到了最充分的表现。诗歌中的象征主义、意象主义、未来主义、超现实主义，小说中的意识流、新小说，戏剧中的荒诞派、探索剧等等，都体现了艺术家与日常生活经验的隔绝和对接受者的不合作态度。这就是现代文学观念的“纯粹性”与“自律性”。

三 后现代主义范式

后现代文学观是20世纪后半叶出现的一种崭新的文学观念类型。后现代文学观念由现代文化艺术发展而来，是对现代文学观念的一种极端对抗。它全面反对文学的“自律性”特征，力图抹平文学与现实、文学与文化、精英文学与通俗读物之间的鸿沟。美国著名学者杰姆逊从商品化的角度对后现代社会中审美文化的这一变化趋势做出了高度准确的论述。他指出：“我曾提到过文化的扩张，也就是说后现代主义的文化已经无所不包了，文化和工业生产和商品已经是紧紧地结合在一起，如电影工业，以及大批生产的录音带、录相带等等。在十九世纪，文化还被理解为只是听高雅的音乐，欣赏绘画或是看歌剧，文化仍然是逃避现实的一种方法。而到了后现代主义阶段，文化已经完全大众化了，高

^① 马尔库塞：《现代美学析疑》，绿原译，文化艺术出版社1987年版，第16页。

雅文化与通俗文化，纯文学与通俗文化的距离正在消失。商品化进入文化，意味着艺术作品正成为商品，甚至理论也成了商品；当然这并不是说那些理论家们用自己的理论来发财，而是说商品化的逻辑已经影响人们的思维，总之，后现代主义的文化已经从过去那种特定的‘文化圈层’中扩张出来，进入了人们的日常生活，成为消费品。”^①在后现代主义审美文化领域中，文学与其他各种艺术门类一样地失去了“纯粹性”。我国学者周宪对现代主义审美文化逐渐演变成后现代主义艺术的论述是十分正确的。他写道：“在西方文化的漫长历程中，艺术或美的艺术(the fine arts)完全是一个历史的概念，是一个在漫长分化的历史中诞生的范畴。艺术的特性和自律的存在，在现代主义艺术中得到了最为彰明的体现。换言之，相对而言于原始艺术和古典艺术，只有现代艺术才具有现代主义门类各自所特有的特征与所谓的本体性，而且集中地表现在艺术和非艺术的区别上。……但是，到了后现代主义阶段，这种现代主义式的冲动已经丧失了。后现代主义的艺术家似乎有意和他们的现代主义先驱过不去，开始嘲弄和混淆各种业已确立的界线和特征，就像现代主义的艺术家曾经嘲弄古典的艺术一样。”^②在后现代文学观念的引导之下，文学创作的面貌发生了最大变化，纪实文学、软性读物代替诗歌和小说等虚构性纯文学类型成为文学领域的重要组成部分。后现代主义文论也就不再宣扬文学的“纯粹性”而转向于将文学与其他文化和艺术门类加以混合。于是，后现代艺术理论家倡导文学内容的“深度模式削平”，推动着文学与非文学的同一。而某些精英主义倾向明显的理论家则力图推动文学进行哲学的思索，使文学更加深刻地介

^① 杰姆逊：《后现代主义与文化理论》，李小兵译，陕西师范大学出版社1987年版，第129页。

^② 周宪：《当代中国审美文化研究》，北京大学出版社1997年版，第51页。

人其他文化形态。无论怎样，在后现代主义文学观中，文学的“自律性”和“纯粹性”几乎消失殆尽。

以上，我们简略地回顾了近代以来文学观念的发展史。从时间上看，文学观念从古典型到现代型再到后现代型，是一个线性发展的、相互替代的历程。将韦勒克放到这一文学观念的发展史中，我们可以清晰地看到他所秉持的主要是一种现代主义的文学观念。韦勒克一生所追求的都是文学的独立自主性。在学术活动的前半期，他着力反对古典形态的文学观念，反对将文学与其他文化形态和现实生活混为一谈。他对 19 世纪文学研究“实证主义”的批评，对文学研究“内部研究”的倡导就是其表现之一。在学术活动的后半期，他又不得不反对后现代主义文学观念对“文学性”的淡化。从这些方面，我们完全可以看出韦勒克在文学领域中对现代艺术的“自律性”特征所作的极为有力的表达。同时，与俄国形式主义等纯形式主义的文论相比，韦勒克还是为文学与其他文化的联络保留了足够的通道。因此也就暗含了一定程度的非现代主义文学观念。这一点我们会在后面进一步论述。

第二节 20 世纪西方文论科学主义与人文主义的双重变奏

在 20 世纪文论的多元话语当中，文学理论流派纷繁芜杂，但经过仔细分析却可以从中归纳出两大一以贯之的主潮，即科学主义与人文主义。钱中文先生在《文学原理·发展论》中用科学主义与人文主义来概括 20 世纪文学观念的对峙与走向。^①朱立元先生也认为：“本世纪欧美美学的全部发展，同哲学相似，可以

^① 钱中文：《文学原理·发展论》，社会科学文献出版社 1989 年版，第 80—91 页。

概括为人本主义美学与科学主义美学两大思潮的流变更迭。”^①

一 “科学主义”与“人文主义”两大主潮

科学主义与人文主义的冲突是西方文明中既有悠久历史渊源又有现代文化背景的现象。古希腊的两大哲人亚里士多德和柏拉图就为日后科学主义和人文主义的冲突提供了原型。亚里士多德对理性逻辑的推崇和对归纳—演绎方法的倡导对以后的科学主义思潮产生了很大的影响。而柏拉图的灵感说和迷狂说体现了非理性的神秘主义精神，深刻影响了后代涌现出的人文主义思潮。朱光潜先生曾深刻地论述了这一点。他分析道：“（柏拉图的）这种反理性的文艺思想到了资本主义末期就与消极的浪漫主义和颓废主义结合在一起。康德的美不带概念的形式主义的学说对这种发展也起了推波助澜的作用。此后德国狂飙突进时代的天才说，尼采的‘酒神精神’说，柏格森的直觉说和艺术的催眠状态说，弗洛伊德的艺术起源于下意识说，克罗齐的直觉表现说以及萨特的存在主义，虽然出发点不同，推理的方式也不同，但是在反理性这一点上，都和柏拉图是一鼻孔出气的。”^②朱先生的这段文字尽管打上了他那个时代的烙印，但它毕竟一语道出了柏拉图对以后西方非理性主义思潮的影响。

当代西方人本主义文论最直接的理论来源当为 19 世纪叔本华、尼采所开创的带有浓厚非理性主义色彩的唯意志主义美学。受其影响，20 世纪西方文论形成一股蔚为大观的人本主义思潮，其主要形态有：直觉主义、象征主义、表现主义、精神分析、现象学、存在主义、西方马克思主义、后结构主义、新历史主义等。直觉主义文论的开创者是法国生命哲学家柏格森。他将世界

^① 朱立元主编：《现代西方美学史》，上海人民出版社 1996 年版，第 3 页。

^② 朱光潜：《西方美学史》上卷，人民文学出版社 1997 年版，第 57 页。

的本质看成一种不断创造的“生命冲动”，而人的主观意识则表现为一种生命冲动的“绵延”状态。在柏格森看来，对于这种融合客观世界与主观意识的“生命冲动”，正常的理性意识和认知能力是无能为力的，相反，只有“直觉”才能感知和通达。象征主义文论的代表人物法国著名诗人兼诗学家瓦勒里倡导用所谓“音乐化”的语言形式传达“一种兴奋和迷醉的心情”，而英国象征主义诗人兼诗学家叶芝则试图通过“想象力”在“灵魂处于迷离恍惚或狂乱沉思的状态中”来表现“充满着神秘的生命力”的美。克罗齐的表现主义美学及文论是20世纪西方人本主义思潮的重要力量。他将不依赖理性概念和认识的“直觉”作为美学的逻辑起点，提出“直觉即表现、表现即艺术”的理论模式，对后来的西方文艺思想产生了深远的影响。英国表现主义文论家科林伍德承袭克罗齐学说，使其在艺术创造与欣赏原理方面得到深化与推进。弗洛伊德精神分析文论也是西方20世纪人本主义文论的重要组成部分。他将“无意识”、“本能”、“利比多”等因素作为心理活动的根本动力，彻底粉碎了传统心理学的理性主义神话，使非理性主义获得坚实的理论地基。他把艺术看作是被压抑欲望、伪装变形和美学形式的统一，是“无意识”、“性冲动”的“转移”和“升华”。在弗洛伊德的影响下，荣格、阿德勒、琼斯、霍兰德一边运用弗洛伊德的基本原理一边对其进行修正，使精神分析批评成为20世纪最有代表性的人本主义话语形态。现象学美学号召人们“朝向事物本身”，将一切“先入之见”和理论教条“悬置”一边，希望通过“现象学直观”来把握现实并获得活生生的内在体验。海德格尔、雅思贝尔斯和萨特各具特色的存在主义文论思想坚决反对笛卡尔式的“我思”决定论，对传统理性主义、本体论哲学进行了毁灭性的打击，深刻影响了20世纪西方文学观念与诗学理论。西方马克思主义文论致力于批判资本主义，提出“总体性”、“物化”、“否定辩证法”、“额外压抑”、“单面人”等一系列概念，将存在主义、

精神分析等非理性主义思潮与马克思主义混合起来，在很大程度上体现了战后欧洲青年一代苦闷和迷惘的思想状态。阐释学和接受美学由现象学美学延伸而来，强调意义的开放性和接受主义的“期待视野”，以一种特别的方式体现出人文主义思潮的多元性、超越性和丰富性。后结构主义文论虽然与结构主义有紧密联系，但其代表人物福柯、德勒兹等人均受尼采哲学影响极深。福柯运用“考古学”和“谱系学”方法，深入考察西方思想史上的“疯癫”、“性态”、“身体”、“规训”等话语，重新定义了“启蒙精神”。而德勒兹则提出“块茎体”、“逃逸线”、“游牧思维”等概念，倡导一种崭新的思维方式和话语形态。

作为人本主义文论的对立面，当代西方科学主义文论的兴起与理性精神密切相关。近代以来，随着自然科学和社会科学在人类思想和实践领域中的节节胜利，科学理性成为人类生活和学术研究中最值得信任和依赖的力量。20世纪西方文论科学主义思潮的兴起与哲学上的经验批判主义和逻辑实证主义相关，其代表性文论流派主要是俄国形式主义、布拉格学派、英美新批评、结构主义、叙事学等。俄国形式主义反对传统现实主义美学的“再现”观念与“形象思维”概念，努力从语言学层面研究“文学性”问题。什克罗夫斯基提出“陌生化”理论，将艺术直接界定为“技巧”（又译“手法”、“程序”等），着力于将文学语言与日常语言、艺术领域和理性思维区分开来。雅各布森是俄国形式主义与布拉格学派的牵线人，他将俄国形式主义文论的初步探索与索绪尔结构主义语言学融合起来，深入分析了文学语言的“诗性功能”。布拉格学派的另一位代表人物穆卡洛夫斯基提出“前推理论”，把“诗歌语言”与“标准语言”对立起来，提出“诗的本质是对标准规范的系统违反”的命题。作为批评的前驱，英国瑞恰兹大力倡导语义学批评，致力于诗歌语言意义的细腻分析，创造性地提出了诗学研究中的“语境理论”。在他看来，“诗歌语言”与“科学语言”是两套

截然不同的语言系统，“科学主义”严格遵守逻辑规律，注重语言符号的准确性、清晰性和可传达性，而“诗歌语言”则是一种“拟陈述”，与逻辑上的真与假没有关联，只关心语言传达的情感效果。被誉为新批评之父的兰色姆提出了“本体论批评”概念，以“构架/肌质”这一对立范畴来说明文学作品的有机结构。而布鲁克斯、沃伦、退特、燕卜逊等人在进行新批评“细读法”实践的同时，提出了“悖论”、“反讽”、“张力”、“含混”等理论术语，深入阐明了文学作品语义结构的复杂性。新批评的理论家韦勒克、维姆萨特、比尔兹利等人则从理论层面上总结出“内部研究”、“外部研究”、“意图谬误”、“感发谬误”等概念和命题，从而使新批评更加理论化和体系化。受俄国形式主义和结构主义语言学的影响，法国首先兴起了结构主义思潮。列维·斯特劳斯率先将结构主义语言学的基本观念成功地运用到社会科学研究领域中，其后，阿尔都塞、拉康、罗兰·巴特等人将结构主义文论推向高潮。作为对存在主义的批判者，结构主义文论力图消解人文科学研究中的人本主义和主观主义倾向，致力于探索社会文化和文学文本的“深层结构”，倡导一种客观的、确定性的“超然批评”。结构主义排斥主观价值评判，大量借用语言学概念或模式如“语言/言语”、“能指/所指”、“横组合/纵聚合”等来研究和分析文学作品，集中体现了20世纪西方文论科学主义思潮的主要特征。叙事学是结构主义文论在小说叙述领域中的进一步拓展。其代表人物罗兰·巴特、托多罗夫、格雷马斯、热耐特等将故事的“底本”与“述本”区分开来，通过对“叙事层次”、“叙事时间”、“叙述视点”和“叙事话语”等问题的深入探索为小说、戏剧等叙事性文类研究提供了具有操作性的理论框架和研究方法。结构主义叙事学也是20世纪西方文论科学主义思潮的重要组成部分。

以上是对20世纪西方文论两大主潮的大体描述。但科学主义文论与人文主义文论之间的划分标准究竟是什么仍然是一个悬

而未决的问题。胡经之先生、张首映先生在他们的《二十世纪西方文论史》中认为，20世纪西方文论“具有形式主义的色彩”，“不过，似乎用科学主义来称呼这种研究更为妥当”。^①朱立元先生主编的《当代西方文艺理论》将“当代西方文论的发展分为人本主义和科学主义两大主潮”，但并未仔细论证二者之间的具体差异。显然，20世纪西方文论科学主义与人文主义两大主潮不应简单照搬西方哲学的划分标准，而应有自己从文学本身出发进行区分的一整套标准。

科学主义文论作为一种文学观念是与科学主义哲学中的实证主义，特别是与逻辑实证主义分不开的。在文学本质论上，它坚持文学与其他文化形态的相区分的“文学性”和“自律性”概念，主张用科学方法，尤其是语言分析的方法对此进行探索。在文学研究方法论上，它反对非理性主义思潮，反对方法的多元化和人文学科方法上的独特性，崇尚理性和逻辑，主张用科学的标准（数学、语言学一般的）方法来精确地描述文学本身的特征。在文学研究的术语问题上，它力图扫除文学批评中的多义性和歧义性，主张用分析、梳理的办法建立一种由精确的、描述性的和工具性的范畴和概念所组成的术语系统。

相反，人文主义文论在文学本质论上，反对将“文学性”和“自律性”作为文学的本质，反对将文学与哲学、宗教等文化形态截然区分开来，认为文学只是文化的一种样式，没有什么绝对的特殊性，主张从跨学科的角度研究文学。在文学研究方法论上，它反对理性主义和泛逻辑主义，反对科学方法的“普世性”，主张用想象、隐喻、直觉、体验和理解等多元化的方法来研究文学。对文学研究的术语和概念，它反对精确概念一统天下，反对把语

^① 胡经之、张首映：《二十世纪西方文论史》，中国社会科学出版社1988年版，第11页。

言降格为工具，强调文学研究术语的非精确性、非描述性和非分析性，力主语言的本体性和人文性。

二 两大主潮的关系与韦勒克

科学主义与人文主义作为 20 世纪西方文论的两大主潮，它们之间的上述差异和对峙必然在二者之间形成冲突和消长的态势，并形成一种张力关系，这种张力关系就构成了科学主义与人文主义的二重变奏。在 20 世纪西方文论的舞台上，这个二重奏主要由以下两个方面奏响。一是科学主义与人文主义文论在它们平行发展的时候不仅碰撞、冲突而且还相互交流、沟通甚至渗透、吸收。比如早期科学主义文论中瑞恰兹的语义学文论就大量充斥着心理学内容，英美新批评的前驱艾略特持有坚定的神学思想。而作为人文主义文论代表之一的现象学文论有强烈的反心理学倾向，海德格尔和伽达默尔的阐释学文论以及西方马克思主义的法兰克福学派也高度重视语言问题。二是两大主潮之间相互替代的发展趋势。大致说来，20 世纪的前半期是科学主义占优势，而后半期则形成人文主义文论为主导的格局。60 年代以前的科学主义文论关注的是文学作品本身，这使人们抛开在文学过程中起重要作用的作者与读者因素，将文学作品客观化，试图以科学的手段揭示其内部机制。俄国形式主义、英美新批评和法国结构主义正是这样的文论流派。崇尚科学、重视本体，就其纠正 19 世纪忽视文学独立性、把文学作为历史附庸的理论偏向而言，理论贡献极大。强调从文学作品当中客观地搜寻文学性，对作品进行了真正科学的分析，都是这一文论流派的理论价值。但文学毕竟是文学，过分地恪守科学的原理、否定人的主观作用，这样做实质上违背了文学的特性。60 年代以后科学主义日渐衰落。解构主义承续结构主义而来，在对文学研究的切入点上虽仍然秉持科学主义的方法论，但对文学本质的认识和对文学语言的认识完

全背离了科学主义的精神实质。进入 21 世纪，西方文论的两大思潮正表现出越来越走向交融与渗透。

把韦勒克放到 20 世纪西方文论科学主义与人文主义的二重变奏中加以考察，我们可以清晰地看出他所具有的文论特征。应该说，在这个问题上，韦勒克不同于以上两个文论思潮中的任何一派。总起来看，韦勒克坚持认为文学理论作为一门学科应该具有它的科学性，同时文学又具有主观性。我们认为韦勒克文论的一个基本特征就是科学主义与人文主义精神的并存与交融。一方面，科学主义精神得到高度重视，总体上、表面上占主导地位；另一方面，人文主义精神暗含、蕴藏其中，并有效地与科学主义交融和贯通，进而使得韦勒克文论呈现出相当程度的人文主义特征。

第三节 20 世纪西方文论的两次转向

从总体上看，20 世纪西方文论在研究重点上发生了再次重要的历史性转移，第一次是从重点研究作家转移到重点研究作品文本，第二次则是从重点研究文本转移到重点研究读者和接受。

一 从作家到作品的转向

在文学研究的四要素中，20 世纪以前的西方文论一直侧重于作者或现实两个维度，对文学作品问题及读者的作用问题并不重视。以韦勒克《近代文学批评史》的研究领域而言，从 18 世纪后半期新古典主义文论开始，从浪漫主义到现实主义、实证主义和自然主义，各个历史时期的文论所侧重研究的对象要么是作家的人生经历和情感体验，要么则是自然人性和社会现实。新古典主义文论讲究理性和规则，对文学创作提出“三一律”、高贵趣味

等一系文学创作法则。浪漫主义文论关注天才、想象、情感、灵感等现象，冲破了新古典主义的桎梏，为文学创作开辟了广阔的表现空间。现实主义文论则强调文学虚构与现实真实之间的关系，要求文学扩大表现题材，全方位地再现社会生活，同时也对作家反映生活提出了更为严格的要求。实证主义文论以种族、时代、环境等要素来考察和研究文学作品，其批评形态以作家的生平、传记和社会文献等方面为考察重点。自然主义则从一种生物学、病理学立场出发将小说创作理解为“科学实验”。

20 世纪的西方文论，仍有以作家为研究重点的文论流派，如象征主义、表现主义、意象派和文学心理学等。表现主义、直觉主义和意识流文论重点研究作家的意识活动和心理特征。弗洛伊德的文学批评则把作家的作品与作家童年、少年时代的心理状态乃至变态心理结合起来。

虽然如此，正如美国著名文学理论家艾布拉姆斯所指出的，20 世纪二三十年代以来西方文论发生了一种非常重要的变化。他称之为“客观化走向”。这种文学研究方法“原则上把艺术品从所有这些外界参照物中孤立出来看待，把它当作一个由各部分按其内在联系而构成的自足体来分析，并只根据作品存在方式的内在标准来评判它”。^① 艾布拉姆斯所谓的“客观化走向”就是指随着俄国形式主义、语义学和新批评派的崛起。此后，西方文论研究的重点从作家研究为主逐步转向到以作品研究为主。俄国形式主义只关心文学作品本身的语言形式和结构，而不关心作家的生平与心理的诸多内容。英美新批评提出“本体论”批评，用“意图谬见”论和“感受谬见”论把文学作品与作家、读者两方面的联系一刀切断，只孤立地研究文学作品本身。结构主义文论更是把文

^① 艾布拉姆斯：《镜与灯》，郗稚牛、张照进等译，北京大学出版社 1989 年版，第 31 页。

学文本作为惟一的研究对象，认为文学是语言的艺术作品，其价值就在于语言的应用，它的意义就存在于语言结构之中而与作者的意图完全无关。这就是 20 世纪西方文论从作家到作品的第一次转向。

二 从作品到读者的转向

但是，以作品为研究重点的势头到了 60 年代后期便成为强弩之末。文学理论与批评家们的这种理论受到文学创作与批评实践的有力挑战。为什么不同的读者对一部作品的意义的理解千差万别？同一部作品为什么会仁者见仁智者见智？作品语言结构本身真的有前定的意思吗？读者在文学的阅读和欣赏的过程中真的毫无主观能动性吗？这些问题自然而然地将人们的目光引向文学作品的阅读与阐释，引向接受在意义产生过程中所起的作用。由此产生了 20 世纪西方文论的第二次转向，即从研究作品到研究读者的转向。

早期现象学和存在主义文论在研究文学作品的同时已经开始关注读者的接受问题。对韦勒克具有深刻影响的英加登在还原文学作品本身结构的同时认为读者也参与了文学作品的创造，萨特也提出“介入说”并对读者的再创造给予高度评价。到了 20 世纪六七十年代，从现象学发展而来的阐释学文论和接受美学将文学的接受问题推到前所未有的高度。伽达默尔、尧斯等有力地论述了读者在文学意义创造中的积极作用。他们认为文学作品不过是一种“召唤结构”，文本中有许多空白的“不确定点”有待读者去填补。文学接受者的“前理解”并不是像传统文论家所说的那样是“偏见”产生的罪魁祸首，而应该作为理解文学的必备条件加以认真对待。任何批评家对文学作品“客观意思”的探究与阐述都不过是一种“阐释的循环”。这就是说，这些批评家所发现的不过是自己根据自己的“前理解”对文学作品本身的一次再加工、再解释而

已，并不像他们所声称的那么客观和公正。

最有戏剧性的是结构主义向解构主义所做的演变。这一演变最充分地显示文学研究重心向读者转移的趋势。结构主义本是极端重视文学文本客观性的一个文学理论流派，但它在后期也开始注意对读者阅读问题的研究，罗兰·巴尔特就是其中一个典型例子。将解构主义与结构主义加以比较，我们可以看出它们虽在注重分析文本这一出发点上有些相同之外，其精神实质相去甚远。解构主义批评认为文字符号本身有一种“延异”(différence)的特征。这种特征使读者在阅读中能“自由嬉戏”(free play)并由此造成文学作品本身意义的无限制扩散。这样，20世纪西方文论对作品客观性特征的追寻被彻底勾销。

将韦勒克放到20世纪西方文论的这两次转向中进行考察，我们发现韦勒克文论主要关注对文学作品文本的研究，同时也认为读者才能使作品最终变成审美现实，因此具有一种跨阶段的特征。关于这一点，我们还会在后面详加论证。

第二章

韦勒克文论的理论渊源

要正确认识韦勒克文学理论的特征，除了把它放到 20 世纪西方文论发展长河中加以考察之外，还必须探究其文论的理论渊源。只有正确地认清韦勒克文论在 20 世纪西方多元话语中真正承续了哪些文论流派的哪些观点，才能准确地理解韦勒克独特的文学体系，才能准确地把握其基本理论特征。

在韦勒克文学理论的流派归宿问题上，我国乃至世界文学界常常把韦勒克简单地划归英美新批评流派。我国具有代表性的著作如张隆溪先生的《西方二十世纪文论述评》、胡经之先生和张首映先生合著的《二十世纪西方文论史》、赵毅衡先生的《新批评——一种独特的形式主义文论》和朱立元先生主编的《当代西方文艺理论》等均持这种论点。但韦勒克本人曾多次公开否认自己是新批评派的成员。在《四大批评家》中，韦勒克写道：“在我的印象中，我对俄国形式主义者、捷克结构主义者和英格尔登（即英加登）的介绍，仅仅被人当作是我学识渊博的例证，而我的《文学理论》则被误解为新批评派编纂的文集。我反对这种观点，因为我到美国来的时候，对新批评派一无所知，但已经完全形成了我自己的理论。”^①在一篇回顾自己的学术道路的文章《回顾与展

^① 韦勒克：《西方四大批评家》，林骧华译，复旦大学出版社 1983 年版，第 100 页。

望》中，韦勒克将其文论观的形成溯源到早期论文《The Theory of Literary History》(这篇文章后来成为《文学原理》一书的最后一章)。他明确表示说：“我在来美国之前就已经持有并形成了我的文学观念，而这时我对美国新批评还一无所知。”^①而在《近代文学批评史》第六卷中，韦勒克对这一论点再次明确表示否定。^②这充分说明，我们不能简单地对待韦勒克文论的理论渊源问题。

在我们看来，韦勒克的文学理论同新批评派确有许多相互响应之处，但其源头具有多元性。总的来看，20世纪西方文论的多元话语中，现象学文论、结构主义语言学文论是韦勒克的文学理论的直接来源，而新批评对他有着重要影响。其中，从实质上讲，尤以前二者的影响最为深刻。

第一节 现象学文论：胡塞尔、英加登

现象学文论是韦勒克文学理论的直接来源之一。现象学文论的诸多观念不仅多为韦勒克文学理论吸取，而且最终形成韦勒克文论科学主义与人本主义精神并存与交融的基本理论特征。

一 现象学文论概况

现象学是代表20世纪西方哲学潮流的三大主要哲学流派之一。它与存在主义、分析哲学共同构成20世纪西方哲学波澜壮阔的运动。现象学的创始人德国哲学家胡塞尔(1859—1938)指

^① René Wellek; *Prospect and Retrospect*, *The Attacks on Literature and Other Essays*, The University of North Carolina Press, 1982, p. 155.

^② René Wellek; *A History of Modern Criticism*; 1750—1950, vol. 6; *American Criticism*, pp. 158, 282.

出，现象学首先“标志着一种方法和思维态度：典型哲学的思维态度和典型哲学的方法”。^① 胡塞尔认为 20 世纪初欧洲精神文化危机的是知识基础性危机，由于没有确实可靠的知识基础，各门科学的研究陷入了没有统一中心的分裂之渊。哲学被实证主义和主观主义所撕裂，相对主义和非理性主义泛滥成灾。由此现象学要为西方文化指出一条拯救之路。现象学要进行确定性的追寻首先以拒绝“自然态度”为口号。所谓“自然态度”是指常识性的信念，即认为客观事物独立存在于客观世界，并不依赖我们的认识，而我们对它们的知识是普遍可靠的。这种态度把知识的可能性视为理所当然，然而成问题的正是这一点。所以，现象学认为哲学应该着重研究意识活动以及在意识中所呈现的现象。

当代美国学者詹姆士·艾迪(James M. Edie)对现象学的要旨及其研究作过比较准确而简明的概括。他在给《什么是现象学?》的《引言》中写道：“现象学并不纯是研究客体的科学，也不纯是研究主体的科学，而是研究‘经验’的科学。现象学不会只注重经验中的客体或经验中的主体，而是集中探讨物体与意识的交接点。因此，现象学研究的是意识的意向性活动(*consciousness as intentional*)，意识向客体的投射，意识通过意向性活动而构成的世界。主体和客体在第一经验层次上(认知和想象等)的交互关系乃是研究的重点。这种研究是超验的(*transcendental*)，因其所要揭示的乃纯属意识、纯属经验的种种结构，这种研究所显示出来的，就是构成主客关系的意识整体的结构(*noetic-noematic structure*)。”^②胡塞尔认为，意识从来不是一种空洞的思维活

^① 胡塞尔：《现象学的方法》，倪梁康译，上海译文出版社 1986 年版，第 24 页。

^② 詹·艾迪语，转引自程代熙《现象学·美学·文学批评》，见杜夫海纳《审美经验现象学》，韩树站译，文化艺术出版社 1992 年版，第 2 页。

动，不是一个没有内容的思维。意识在任何时候都包含一个思的对象，亦即意识对象和意识作用两个方面。意识对象也就是意识的内容；而意识作用也就是意识对呈现在自我意识中的现象所施加的各种活动，这一活动被称为意向性(intentionality)。人的意识，在胡塞尔看来，先天就带有一种“意向性”，即它总是指向它自身以外的事物。因此，人总不能真实地看到客观存在的事物。在人的意识活动中，意向性的因素使人的一切意识都成为意向性的意识，都包含着意识之外的许多杂质，意识本身受到了扭曲。所以，胡塞尔要求排除意识的这种意向性，用他的话来说，就是把外在世界的真实性“放进括号”，用“还原法”将它们除去。只有除去意识中的意向性内容，我们才能“回归事物本身”。可见，胡塞尔现象学两个具有方法论意义的基本观点是：回归事物本身和意向性。“这两个基本观点是互为前提、互为因果的。回归事物本身，也就是直观事物本身，即撇开事物的非本质部分，让现象的本质自己出来讲话。为什么要回归事物本身，这是意向性使然。由于人的意识或者现象本质上是‘意向性’的，即它总是指向意识本身以外的事物。因此，意识自身也就是现象自身的面貌反而被遮蔽起来。若要一睹庐山真面目，即发现意识自身，惟一的办法就只能是回归事物本身。”^①胡塞尔所创立的现象学在 20 世纪上半叶发展迅速，影响很大。英加登的现象学文论就是这种影响的结果之一。

二 英加登

韦勒克是通过英加登来接受现象学文论的影响的。韦勒克高度评价英加登，他说：“我认为他对一种系统连贯的文学理论作

^① 杜夫海纳：《审美经验现象学》，韩树站译，文化艺术出版社 1992 年版，第 4 页。

出了重要的贡献。我自己在很大范围内赞同他的观点。在许多问题上，我向他所学的比向其他任何人学到的更多”，“他阐述的这样一些问题，如文学艺术作品存在的模式，它的多层结构，我们体验它的方式，等等。在这些方面，我所知道的美学家中，谁也比不上他阐述得清楚而且精确”。^①事实也正是如此。英加登的现象学文论是韦勒克文学理论的真正来源。

英加登是20世纪一位重要的美学家和文艺理论家。在现象学哲学原理和方法论的基础上，他经过数十年的探索和研究写了一系列的文艺理论和美学著作，建立了较为完整的现象学艺术本体论体系。在这些著作中，英加登详尽地分析了文学作品的存在方式及其基本结构，阐明了作品与审美欣赏活动及审美客体与审美活动之间的相互关系和相互作用。这些著作得到西方文学界的高度称赞，被认为是“胡塞尔现象学方法在美学方面最卓越的运用，使现象学成为一种对后世产生了广泛影响的美学和文学批评的系统理论”。对这样一位贡献巨大的文论家，我们无法全面论述其理论体系，只能涉及他对韦勒克最有影响的几个重要观点。综观韦勒克的所有著述，我们认为，英加登的影响主要表现在以下三个方面。

第一，文学作品是一种意向性的客体(intentional object)，文学作品的本体是一种现象学意义上的客观“结构”。英加登的文学理论是在胡塞尔现象学的方法论基础上发展起来的，带有现象学的明显特点。现象学的“面向事物本身和意向性”两方面因素对英加登的文论具有决定性的影响。英加登认为，文学理论应该解

^① 韦勒克：《四大批评家》，中译本，第97页。韦勒克后来在其英文版《近代批评史》第七卷再次重申了他对英加登的这种高度评价。见René Wellek: *A History of Modern Criticism*. vol. 7: *German, Russian and Eastern European Criticism, 1900—1950*, New Haven and London: Yale University Press, 1992, p. 379.

决“两个基本问题：(1)认识对象——文学的艺术作品——是如何构造的？(2)对文学作品的知识是通过什么程序获得的，一就是说，对艺术作品的认识是如何产生的，它导致或能够导致什么结果？只有在回答了这两个问题，才是有意义的”。^① 针对这两个问题，英加登着重研究了“文学作品的存在方式”，即文学作品究竟是一个什么方式存在的客体。英加登认为，文学的艺术作品既不是像三角形之类的理念客体，又不是如同一座雕塑或一幅画那样的真实客体，也不是在作者和读者内心的心理体验物。英加登认为，文学作品首先不是一种理念客体。如果文学作品是观念性客体，那就不能解释它为什么产生于某一特定时刻，并在存在过程中发生变化。其次，我们不能将文学作品视为物质性客体，否则我们无法解释它是由语言符号构成、没有实在的物质外观这一事实，再次，如果把作品等同于作者创作时的内心体验，那么这会出现这样的情况：由于我们无法知道这些体验，我们也就无法认识作品，实际上，从作品被创造出来的那一刻起，作者的体验便不复存在了。最后，如果作品是读者在阅读作品时的心理感受，那么，由于不同的读者对同一部作品有不同的心理感受，有多少读者就会有多少部不同的作品，这将导致否认文学作品的客观存在。

英加登认为，文学作品应该被称作现象学意义上的“意向客体”，是建筑在物质性基础之上的观念性对象。在英加登看来，文学艺术作品是一种独特的存在，既不是纯物质客体，也不是纯观念客体。一方面，由于文学作品必须建立在一定的物质媒介之上，文学作品与一定的物质客体必然有一定的内在联系。但是，另一方面，物质媒介毕竟只是构成艺术作品存在的物理基础，它

^① 英加登：《对文学的艺术作品的认识》，陈燕谷、晓未译，中国文联出版公司1988年版，第2页。

只是构成艺术品整体结构的一种成分，并不能决定作品的根本性质。同时，文学作品也不是一种纯粹的可以凭直觉加以把握的观念系统。文学作品作为一种意向性的客体，不像其他客体，能够完全不依赖于人的意识而存在。从现象学角度考察，文学作品虽然与其他客体相比也有一定的相通之处，即它们都是构成人的意识的物质性条件，但是，它们的差异却表现得更为明显。这主要是指文学作品必须经过人的意识的意向性投射活动才能产生、存在并展现自身的独特性质。英加登指出：“文学作品是一个纯粹意向性构成(a purely intentional formation)，它存在的根源是作家意识的创造活动，它存在的物理基础是以书面形式记录的本文或通过其他可能的物理复制手段(例如录音磁带)。由于它的语言具有双重层次，它既是主体间际可接近的又是可以复制的，所以作品成为主体间际的意向客体(an intersubjective intentional object)，同一个读者社会相联系。这样，它就不是一种心理现象，而是超越了所有的意识经验，既包括作家的也包括读者的。”^①首先，文学作品的产生就是一种意向性的行为。在创作活动中，创作的题材是作者主体意识对外部世界进行意向性的投射和观照的结果。创作实践告诉我们，作家面对这个世界所提供的材料非常主动。他先要进行选择、组织、加工和改造，然后再根据自己意识的构造性活动用语言的形式将自身对世界的体验、认识、想象和判断固定下来，并使这种观念性产物获得物质性存在的基础。在文学的阅读和鉴赏活动中，作品必须通过读者意识的意向性投射才能实现其存在。这种意向性投射是读者理解、认识作品，从中获得道德启迪和审美愉悦的前提。

英加登在文学理论领域中引入胡塞尔现象学的“意向性”概念

^① 英加登：《对文学的艺术作品的认识》，陈燕谷、晓未译，中国文联出版公司1988年版，第12页。

的同时，更加强调“直接面向客观事物本身”的一面。这主要表现在英加登考察文学作品的意向性存在的时候非常重视对艺术品的“现象学还原”。英加登的现象学哲学方法要求对意向性因素给予“悬置”，即反对文学研究中的心理主义，反对将作品存在归结为作者或读者的心理感受。他指出：“作者的全部经历、经验和心理状态(psychic states)完全在文学作品之外。尤其值得注意的是，作者在创作过程中的经验不会构成被创作出来的作品的任何一部分。当然，在作品与作者的心理生活及其个性之间存在着各种密切的关系，尤其是作品的产生可能取决于作者的心理特质、天分及其‘观念世界’和情感的类型；因此，作品多少打上了作者全部人格的烙印并以他的方式‘表达’这一人格。但是，所有这些事实都绝不能改变作者与其作品乃是两个异质性的客体这一基本事实。二者的本质差异应该充分认识并加以区分。”^①同样，读者的心理体验也不属于文学作品本身。韦勒克完全赞同英加登通过现象学方法对“事物本身”(即指文学作品)的揭示，认为：“这就否定了‘心理主义’的提法。我们需要集中地注意作品本身，不涉及作者的心理，或是读者的心理。”^②英加登关于文学作品是一种意向性客体的观点对韦勒克有决定性的影响。一方面，作品本体是先于人的主观经验而客观存在的，是一种现象学意义上的“决定性结构”；另一方面，作品本体又只有在每一次具体阅读中才得以显现。韦勒克文论中关于作品存在方式的理论就是英加登这些观点的具体应用。韦勒克文论的核心范畴“结构”的概念，其实质就是英加登的现象学文学作品本体的概念。

① Roman Ingarden: *The Literary work of Art*, Evanston: Northwestern University Press, 1973, p. 22.

② 韦勒克:《西方四大批评家》，林骧华译，复旦大学出版社1983年版，第101页。

英加登对韦勒克文学理论体系有重大影响的第二个观点是“具体化”概念。前面我们提到英加登认为文学作品是一种“意向性的客体”。在《文学的艺术作品》中，英加登主要研究的是作为客体的文学作品本体，而在《对文学的艺术作品的认识》一书中，他加强了阅读经验的考察。英加登认为，文学作品的本体不依赖于心理的确定性结构，但它只有在每一次个体的审美活动中才能得以存在。英加登认为，文学作品不像物理实体那样外在于人的意识，它不能自足地存在，而必须经过阅读，即读者意识的意向性投射，才能真正地显现和实现它的存在。未经阅读的作品只是一种可能的存在，通过阅读它才能变为现实的存在。阅读的过程就是“具体化”的过程，即读者用自己的体验、经验来补充、填补作品在其基本结构中大量存在的“未确定点”和“空白”。

文学作品需要具体化是因为作品本身就存在大量的“未确定点”，英加登说：“文学作品本身是一个图式化构成(a schematic formation)，这就是说：它的某些层次，特别是被再现的客体层次和外观层次，包含着若干‘不定点(places of indeterminacy)’。这些不定点在具体化中部分地消除了。”^①当作家用语言来创造文学作品时，他不可能把每一个对象的所有特征都描写得非常细致，这些画面只能是图式化的、轮廓化的，所以，它们就需要读者的想象来加以补充。读者在阅读作品的时候，在作品本身图式结构的召唤之下，用各种细节去填充图像的轮廓，使图像变得丰满、生动而具体。在具体化过程中，读者自身的创造性开始起作用。通过想象，读者从许多不同的方面，用许多不同的内容来丰富作品，填补作品中事先存在的不确定

^① 英加登：《对文学的艺术作品的认识》，陈燕谷、晓未译，中国文联出版公司1988年版，第12页。

点。这种补充对读者而言是一个不易觉察的过程，但它却是一个必要的过程。通过对文学作品的具体化，读者使作品所表现的事物都染上自我经验和想象的主观色彩。英加登认为，文学作品未经阅读和具体化只是一种潜在的审美对象。只有通过读者创造性的参与和意向性的具体化，文学作品才能得到最终的完成。

在这一点上，英加登对韦勒克的影响是非常明显的。韦勒克说，“艺术品可以成为一个‘经验的客体(an object of experience)’；我们认为，只有通过个人的经验才能接近它”，而“它有一个可以描述的发展过程，这一过程不是别的，而是一件特定艺术品在历史上一系列的具体化”。^① 不仅如此，具体化概念还影响了韦勒克对文学史的认识和文学批评史的写作及其“透视主义”方法论。

英加登文论强烈影响韦勒克的第三个方面是作品层次论。韦勒克在《文学原理》一书中对文学作品本体结构的分析正是采用这一现象学方法。英加登在对作品进行本质直观的时候，将文学作品看成一个由四个异质层次构成的完整结构。这四个层次是，语音层、意群层、被表现的对象层和图式化外观层。语音层(the stratum of linguistic sound formations)是文学作品最基本的层次。任何一部文学作品都包含着语音层次，它总是由字、词和句组成。语音是一个字的物质载体，诗的一个重大特点便是语音上的美感。语音层是文学作品其他三个层次的基础。意群层(the stratum of meaning units)是文学作品中第三和第四层次的基础。它不像语音层有一定的物质特征，必须依赖于人的主观意识存在。但是这个层次包含的东西也不能等同于人主观意识活动中所感受到的心理内容。词的意义并非个人主观意识所能任意决

^① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第162页。

定的，它有其相对固定的含义。英加登认为句子的意义也是意向性的，也就是说，它指向某种不同于自身的意向性关联物。正如个别的词和句子与意向性内容相关一样，文学作品的意群层也与读者的经验相关。这样，文学作品的句子与学术著作中的句子有着本质的区别。科学著作中的句子是判断，是对不依赖于人而存在的客观外界事实的判断。它们的意义非真即假、非对即错。而文学作品中的句子却并不是科学意义上的真实判断，并不存在真和假的问题。文学作品中的句子与科学判断相比包含着许多意义不确定的、含混的地方。读者在阅读科学著作时必须把注意力集中在被叙述的外部对象上，而文学作品阅读则要求读者将注意力集中在作品所表现的对象上，并对其进行意向性显现。文学作品的第三层即“被表现的对象层”(the stratum of represented objects)是一部作品的重要组成部分，主要是指作者在文学作品中虚构的一个想象性的世界。文学作品再现的客体并不存在于实在的时间和空间之中，不是现实世界中存在的实在景象。在这个层次中，英加登提出了“不确定点”的关键性概念。这些不确定点需要通过读者的具体化才能使作品成为现实性存在的审美对象。也就是说，被表现的对象层为读者提供了阅读的基本条件，但仍需每一次具体阅读把它显现出来。第四个层次是图式化外观层(the stratum of schematized aspects)。这个层次与被表现的客体层联系得非常紧密。它主要是指作家、艺术家为作品接受者提供的基本骨架。这一图式化骨架不具有实在的物质性，并不能显现出对象的性质和特征。它充满着更多的空白和未确定点，只是作品得以显现的潜在条件。当然，英加登所区分的第三和第四两个层次并没有太大的差别，韦勒克认为很难将它们区别开来。

在对一般的文学作品所共同具有的这四个基本层次进行分析后，英加登还提出了伟大作品所具有的“形而上学层”。“形而上

学层”并不是每一个作品都必须具有的层次，它仅仅在一些伟大的作品中才出现。这些品质是“崇高、悲剧性、恐怖、动人、莫名其妙、超凡、神圣、罪恶、悲伤、无法形容的幸福的宁静，以及怪诞、妩媚、光明、和平”。^①对作品的形而上学层我们不能用理智的方式去把握，只能体验和感受。这种不可言传的层次能让我们感受到生存的意义。“当我们看到存在之深度和本源时，这些我们在日常生活中看不到也感受不到的东西会像海德格尔所说的那样，向我们的心眼(mind's eye)突然敞开(revealed)。”^②在后面的论述中，我们可以清楚地看出，韦勒克对文学作品“声音层面、意义单元、世界层面和形而上学层面”的划分是直接得益于英加登的现象学层次论的。

当然，韦勒克对英加登的理解和介绍也并不总是全面的。尤其是在早期的著作中，韦勒克多次批评英加登“未能将文学研究与评价、价值等主观性问题联系起来”，科学理性机械主义和客观主义比较突出。其实，英加登的现象学文论除了这一面之外，还有经验性、主体性和多元性的一面。他后期的《对文学的艺术作品的认识》就是对《文学的艺术作品》的有效补充。但是韦勒克并未研讨过英加登的后一部专著，这就造成两位之间的误解。英加登曾对韦勒克进行过较严厉的批评，而韦勒克对此也做了解释。^③

① 韦勒克：《西方四大批评家》，林骧华译，复旦大学出版社1983年版，第109页。

② Roman Ingarden: *The Literary Work of Art*, Evanston: Northwestern University Press, 1973, p. 292.

③ René Wellek: *A History of Modern Criticism*. vol. 7: *German, Russian and Eastern European Criticism, 1900—1950*, New Haven and London: Yale University Press, 1992, p. 379.

第二节 结构主义语言学：索绪尔、俄国形式主义、布拉格学派

结构主义语言学是本世纪最有影响的一门社会科学之一，也是韦勒克亲自承认对他最有影响的理论流派之一。索绪尔(Ferdinand De Saussure)是结构主义语言学的奠基者，他的学说在20世纪人文社会科学中起到了爆炸性的影响。学者们把他与马克思和弗洛伊德相提并论，认为尽管他不如马克思和弗洛伊德一样有名，但就其对20世纪提出了各种思想系统的影响而言，他们是并驾齐驱的。在文学研究领域，索绪尔的结构主义语言学理论有着广泛而深刻的影响。俄国形式主义、布拉格学派和法国结构主义被认为是结构主义发展的三个阶段。俄国形式主义首先把结构主义语言学观念与方法运用到文学理论中，是1915年成立的“莫斯科语言学学会”和1917年成立的“彼得堡诗歌语言研究会”的统称。主要代表人物分别是雅各布森(Jakobson)和什克洛夫斯基(Shklovsky)。俄国形式主义强调语言文本的诗学特征，研究语言结构的规律和文学语言的创造性。^①比利时学者布洛克曼就明确指出：“形式主义与日内瓦发展起来的语言学派特别是F.德·索绪尔的主张，以及与音位学的最初发展是有联系的。”^②雅各布森1920年到捷克后形成了布拉格学派。该学派

^① 韦勒克对俄国形式主义的研讨见 *The Attacks on Literature and Other Essays*, The University of North Carolina Press, 1982, pp. 119-134. 又见 René Wellek; *A History of Modern Criticism*. vol. 7; German, Russian and Eastern European Criticism, 1900-1950, New Haven and London: Yale University Press, 1992, pp. 316-376.

^② 布洛克曼：《结构主义：莫斯科—布拉格—巴黎》，商务印书馆1987年版，第33页。

续从语言学角度研究文学，是结构主义语言学在文学研究领域的又一个发展阶段。^① 在韦勒克的文学理论体系中，我们可以看到以上几个著名理论家的深刻影响。^②

一 索绪尔

索绪尔是韦勒克文学理论的重要理论源头，而这一点仿佛还很少有人详细讨论过。其实，在我看来，索绪尔不仅为韦勒克提供过几个具体论点，而且是韦勒克文论的总体特征和方法论缘起。这主要表现在以下几个方面。

首先，索绪尔认为应该确定语言学的研究对象。他认为语言学不是一种实用的、特殊的研究，它应“寻求在一切语言中永恒地普遍地起作用的力量，整理出能够概括一切历史特殊现象的一般规律”。^③ 在语言学的研究对象问题上，索绪尔把我们司空见惯的语言行为现象区分为语言(*langue*)和言语(*parole*)两个部分。语言是社会的一面，而言语是私人的一面。语言是一定社会中生活的人们的公共约定，而言语则是个体的行为。语言具有一种高度的统一性，而言语行为总具有不确定性和多变性。索绪尔认定，语言学的研究对象应该是语言，应该研究一切言语活动的表现的准则和基础。于是，索绪尔把语言学研究区分为两个部分，即语言的的语言学和言语的语言学。他指出：“一部分是主要的，它以实质上是社会的、不依赖于个人的语言为研究对象，这种研

① 韦勒克对布拉格学派的研讨见 René Wellek: *Discriminations: Further Concepts of Criticism*, New Haven and London: Yale University Press, 1970, pp. 275-303. 又见 René Wellek: *A History of Modern Criticism*. vol. 7: *German, Russian and Eastern European Criticism, 1900-1950*, New Haven and London: Yale University Press, 1992, pp. 411-425.

② 支宇:《韦勒克文论与结构主义语言学》，载《社会科学研究》2000年第4期。

③ 索绪尔:《普通语言学教程》，高名凯译，商务印书馆1985年版，第26页。

究纯粹是心理的；另一部分是次要的，它以言语活动的个人部分，即言语，其中包括发音，为研究对象，它是心理、物理的。”^①索绪尔关注的是语言的语言学，认为语言才应该是语言学的研究对象。索绪尔将语言活动作出“语言”和“言语”两方面因素的区分，并进而认为语言学的研究对象是“语言”即所有“言语”背后的一个已定的规则系统。这一观念对韦勒克产生了非常强烈的影响。与索绪尔极端相似地，韦勒克也将文学作品本身与对文学的每一次阅读区分开来。并进而认为文学研究的对象不是文学作品的心理体验而是文学作品的“决定性结构”。在《文学原理》第十二章“文学作品的存在方式”中，韦勒克引证了索绪尔和布拉格学派对于语言与言语所作的区分后就立即指出：“这种区别正相当于诗本身与对诗的单独特验之间的区别。”^②韦勒克认为文学作品的具体存在必须经过我们每一次具体的阅读，但作品本身却并不是这一次具体经验的内容，应该是与索绪尔所指的“语言”性质相同的一种“结构”。“一件文学作品与一个语言系统是完全相同的。我们每个人永远也不能全面的理解它，正如作为个人我们永远不能完满地使用自己的语言一样。”

其次，是索绪尔语言研究对“内部要素和外部要素”的划分。索绪尔在语言活动中区分出“语言”和“言语”两个不同的因素使得他的语言学研究把一切跟语言的组织、语言的系统无关的东西，简而言之，一切语言研究的“外部要素”所指的东西排除了出去。索绪尔也用“外部语言学”来称呼这种研究。“外部语言学”主要包括这样一些研究形式：一是将语言学与文化史或种族史结合起来，研究它们的关系。二是从政治学角度研究语言。主要研究殖民、统一和语言政策对语言变化的影响。三是研究语言和各种制

① 索绪尔：《普通语言学教程》，高名凯译，商务印书馆1985年版，第41页。

② 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第160页。

度如学校、教会、宫廷和地域之间的关系。索绪尔认为，正如植物会因外部因素土壤、气候等的影响而改变它的内部机构一样，语言机制也的确与外部因素密切相关。但是，外部语言学并不能真正认识到语言的内部结构。索绪尔用国际象棋做比较来认识语言研究的“内部与外部”之别。他说：“国际象棋由波斯传到欧洲，这是外部的事实，反之，一切与系统和规则有关的都是内部的。例如我把木头的棋子换成象牙的棋子，这种改变对于系统是无紧要的；但是假如我减少或增加了棋子的数目，那么，这种改变就会深深影响到‘棋法’。”^①

索绪尔“外部语言学”和“内部语言学”的观念对韦勒克影响极深。韦勒克在《文学理论》中就区分出了“文学的内部研究”和“文学的外部研究”两大类型。这无疑是索绪尔观点在文学研究领域中的具体运用。韦勒克依次否定了文学研究与传记、心理、社会、思想和其他艺术研究之间的关系，认为“这样的研究法永远不能解决分析和评价等文学批评问题”。排除文学的外部研究以后，韦勒克才开始对文学结构诸内在因素进行内部研究。

二 俄国形式主义、布拉格学派

至于俄国形式主义和布拉格学派对韦勒克的影响也十分巨大。韦勒克自己就曾说过他是“布拉格学派的一个成员”，对布拉格学派的评价也很高。他说：“由于我多年是布拉格团体的一个成员，所以我相信我的信念是不会错的，正是这种现代语言学和现代哲学的密切合作中，我们看到了具有远大前程的文学研究的萌芽。”^②根据韦勒克的回忆，他在英国和美国期间布拉格学派就

^① 索绪尔：《普通语言学教程》，高铭凯译，商务印书馆1985年版，第46页。

^② 韦勒克：《近年来欧洲文学研究中对实证主义的反抗》，见《批评的诸种概念》中译本，第263页。

成立了。他回布拉格后就立即参加了这个学会的活动(I joined it immediately and took part in its sessions)。^①

有学者认为：“当代文学理论有一个起点(或两个起点)，那便是俄国形式主义及新批评。”^②当代文论极大地受惠于这两个理论。总起来看，俄国形式主义和布拉格学派对韦勒克的影响主要表现在以下三个方面。

第一，文学的自主性。俄国形式主义的文学理论认为，文学是一个独立存在的自足体。一方面，文学作为客体是独立于创造者和欣赏者之外的，另一方面，它也是独立于政治、道德和宗教等各种意识形态及上层建筑，甚至还独立于社会生活。什克洛夫斯基的名言是：“艺术永远是独立于生活的，它的颜色从不反映飘扬在城堡上空的旗帜的颜色。”^③在传统观点看来，文学研究应弄清作品的渊源，应该去研究作品与作家、作品与社会等方面的关系，这就使文学研究变成了哲学、史学和社会学的大杂烩。文学从而与其他学科毫无区别。在俄国形式主义文论看来，这是文学研究中的工具论方法。传统文学研究主要有两种倾向，摹仿论和表现说。摹仿论认为文学是对现实的一种反映，表现说则认为文学是作家心理的自然流露。俄国形式主义者坚决反对这种看法。他们的理论的一个出发点就是要批判这种文学研究中的工具主义。在他们看来，要建立一套文学特有的研究方法，工具主义首当其冲地应受到批判。只有把文学看作一个独立自主的领地才有可能使文学研究成为一门系统的理论学科。什克洛夫斯基曾在

① René Wellek: *Prospect and Retrospect, The Attacks on Literature and Other Essays*, The University of North Carolina Press, 1982, p. 153.

② 罗里·赖安、苏珊·范·齐尔编：《当代西方文学理论导引》，四川文艺出版社1986年版，第1页。

③ 什克洛夫斯基：《文艺散论·沉思和分析》，转引自《俄国形式主义文论选·前言》，方珊等译，三联书店1989年版，第11页。

一部书信体小说里说过：“对待艺术有两种态度。其一是把艺术作品看作世界的窗口。这些艺术家想通过词语和形象来表达词语和形象之外的东西。这种类型的艺术家堪称翻译家。其二是把艺术看作独立存在的事物的世界。……如果一定要把艺术比喻为窗口，那么，它只是一个草草地勾勒出来的窗口。”^①在反对文学研究的工具主义方法上，俄国形式主义首先激烈地批判艺术的形象思维说。形象思维说把艺术看成一种思维形式和认识方式，认为文学艺术的用途在于利用文学艺术形象帮助人们认识社会和世界。科学与艺术的差异在于，科学采用三段论的理论思维形式，而艺术则用形象思维的方式。什克洛夫斯基认为这就把文学等同于哲学、科学等认识论知识体系，进而彻底忽视了文学艺术本身的独特性质。

其他俄国形式主义者与什克洛夫斯基一样，坚持把文学艺术看作“独立存在的事物的世界”。因此，文学研究完全没有必要从别的学科那里论证自身的存在和发展。研究文学应该研究文学的作品，研究作品的艺术技巧和手法，研究文学的内在规律。在这里，我们看到索绪尔的影子。俄国形式主义也与索绪尔一样强调对内部规律的研究，认为只有这种研究才是文学研究的实质所在。什克洛夫斯基就明确指出：“我的文学理论是研究文学的内部规律。如果用工厂方面的情况来作喻，那么，我感兴趣的不是世界棉纱市场的行情，不是托拉斯的政策，而只是棉纱的支数及其纺织方法。”^②韦勒克关于文学本质的认识和文学的“内部研究”和“外部研究”的观点与之如出一辙。

^① 什克洛夫斯基：《动物园：或不是情书》，转引自霍克斯《结构主义和符号学》，瞿铁鹏译，上海译文出版社1987年版，第148页。

^② 什克洛夫斯基：《散文理论》，转引自《俄国形式主义文论选·前言》，方珊等译，三联书店1989年版，第14页。

第二，文学语言的特殊性。俄国形式主义和布拉格学派从语言学角度来研究文学，认为文学语言与科学语言有非常重要的差异。什克洛夫斯基认为，日常生活语言的首要目的是交际，说话的目的是语言的重要组成部分，而文学语言本身却比它的目的和内容更为重要。在文学语言中，文学的语言表达本身就是目的，它与日常语言和散文语言的一个重要差异是它的“陌生化”程度很高。“陌生化”是俄国形式主义文论的一个核心概念。什克洛夫斯基认为，在日常生活中，我们对一切熟视无睹，无意识的态度使生活丧失了新鲜感。诗的语言为我们感受事物提供了难度，使我们对日常生活能进行全新的体验。什克洛夫斯基在《散文理论》中写道：“那种被称为艺术的东西的存在，正是为了唤回人对生活的感受，使人感觉到事物，使石头更成其为石头。艺术的目的是使你对事物的感觉如同你所见的视象那样，而不是如同你所认知的那样；艺术的手法是事物的‘反常化’（остранение）手法，是复杂化形式的手法，它增加了感受的难度和时延，既然艺术中的领悟过程是以自身为目的，它就理应延长；艺术是一种体验事物之创造的方式，而被创造物在艺术中已无足轻重。”^①文学语言的特征就在于它是日常语言的陌生化运用。日常语言是文学语言的直接来源，文学语言是在日常语言基础上的一种升华。日常语言陌生化的结果就是文学语言。雅各布森也从语言学的角度研究文学语言的特征。在他看来，文学语言的特征是“符号的自指性”，即诗的本质不在于语言对外界事物的指称而在于它反过来指向它自身。这一点对韦勒克文论也很有影响。韦勒克在论述文学的本质时详细讨论过文学语言、科学语言和日常语言之间的差异。他认

^① 什克洛夫斯基：《作为手法的艺术》，《俄国形式主义文论选》，方珊等译，三联书店1989年版，第6页。“反常化”，又译“奇特化”、“陌生化”。方珊曾对此有过讨论，见方珊《形式主义文论》，山东教育出版社1999年版，第302—303页。

为：“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。”“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，从而逼使我们感知和注意它们。”^①毫无疑问，这明显是受俄国形式主义和布拉格学派的影响。

第三，对“内容与形式”二分法的反对。俄国形式主义文论认为，这种二分法将文学作品肢解为“什么”和“怎么”两个部分，这是一种纯粹的认为抽象。事实上，内容和形式是密不可分的，任何内容一定得存在于一定的形式当中，没有孤立存在的内容。在艺术中任何一种新内容都不可避免地表现为形式，这是因为艺术中不存在没有得到形式体现或没给自己找到表达方式的内容。同样，任何形式的变化都是新内容的发展，因为形式总是一定内容的表达，根本不存在空洞的形式。内容和形式的二分法会导致两个错误的后果，一方面只会把形式与内容理解为器皿和液体的关系。形式成为一种可有可无的装饰物。另一方面把内容当作艺术之外的现实事实去研究。这种现实事实似乎在艺术里仍保留自己原有的性质，这样，我们将不是按艺术规律，而按艺术与外部世界的关系来研究文学。俄国形式主义否定了形式与内容的二分法后，进而代之以材料和手法(程序)的概念。从创作过程看，文学是材料与手法的一种结合。作家把在自然界和现实生活中得到的体验和感受等作为创作的材料，然后用独特的艺术表现手法进行加工和表现，最终形成艺术品。因此，艺术手法在材料变为艺术品的过程中具有决定性的意义。艺术研究的主要任务就是要对艺术手法进行系统的研究。对材料的研究永远无法确切地解说艺术

^① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第11—12页。

的特质，只有对艺术创作的手法和程序的研究才能最终说明艺术品之为艺术品的根本原因。在一篇专题研究俄国形式主义的文章中，韦勒克详细地评述过什克洛夫斯基对“内容/形式”二分法的见解。他指出，什克洛夫斯基的“形式”概念是在否定传统“内容/形式”二分法之后提出来的，其实质是“对前审美阶段物质材料的一种组织”(Form is the organization of pre-aesthetic materials)。“形式”(form)就是他们后来提出的“结构”(structure)概念。^①

韦勒克曾评述过穆卡洛夫斯基(Jan Mukarovsky)对传统“形式/内容”二分法的批评及其提出的“材料/形式说”。他赞同穆卡洛夫斯基的观点：“人们通常对内容和形式区分是站不住脚的。”(The distinctoins between form and content are untenable)^②在《文学原理》的关键性部分里，韦勒克提出：“如果把所有一切与美学没有什么关系的因素称为‘材料’(material)，而把一切需要美学效果的因素称为‘结构’(structure)，可能要好一些。”^③这一材料与结构的区分无疑是俄国形式主义和布拉格学派理论的翻版。

当然，韦勒克也并没有全盘接受结构主义语言学的文论观点而未加任何分析和改变。比如，他在一篇回忆性的文章中就叙述过他参加“布拉格学派”并与雅各布森、穆卡洛夫斯基开学术研讨会的过程与情形。韦勒克从那时起就与他们的立场并不完全一致。用韦勒克自己的话来说，“我并未效忠”(I withheld full allegiance)这个学派，而且“我还要求修证他们的形式主义”(I ar-

① René Wellek; *Russian Formalism , The Attacks on Literature and Other Essays*, The University of North Carolina Press, 1982, p. 128.

② René Wellek; *Discriminations; Further Concepts of Criticism*, New Haven and London: Yale University Press, 1970, p. 280. 又见 René Wellek; *A History of Modern Criticism. vol. 7: German, Russian and Eastern European Criticism, 1900—1950*, New Haven and London: Yale University Press, 1992, p. 414.

③ 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第147页。

gued for modification of their formalism)。^①

第三节 英美新批评：艾略特、瑞恰兹、兰色姆、 维姆萨特和比尔兹利

1978年，韦勒克写了《新批评：是与非》的文章，回顾和总结了整个新批评。在文章中，韦勒克认为，新批评的理论与批评家实际上“远远不是清一色的”。鉴于新批评这个概念的含混性，他甚至提出最好放弃“这个概念和术语”。不过他仍然认为“把这些批评家归入一派还是有些道理的”。关于这一点，韦勒克在早期一篇论文中曾总结出新批评的特点。他说：“在这种将注意力转向本文，强调作品的有机整体性，拒绝把文学归结为纯因果关系的结果这几个方面，我们可以发现新批评派的共同特征。”^②

的确如此，“新批评”被人们广泛而又混乱地使用着。最起码，新批评有广义和狭义两个范围。狭义的新批评严格来看，应该指美国批评家兰色姆(John Crowe Ransom)之后从“南方集团”到“耶鲁集团”的整个过程。主要人物有退特(Allen Tate)、布鲁克斯(Cleanth Brooks)、罗伯特·沃伦(Robert Penn Warren)、维姆萨特(William K. Wimsatt)和比尔兹利(Monroe C. Beardsley)等。韦勒克在上述文章中和他的《近代文学批评史》第六卷“1900—1950美国批评”中就是按狭义观点来评述新批评派的。而就广义而言，新批评还应包括它的先驱性人物艾略特(T. S. Eliot)和瑞恰兹(I. A. Richards)。鉴于艾略特和瑞恰兹对韦勒克的重要影响，我们从广义角度使用新批评概念。

^① René Wellek: *Prospect and Retrospect, The Attacks on Literature and Other Essays*, The University of North Carolina Press, 1982, p. 153.

^② 韦勒克：《美国的文学研究》，见《批评的诸种概念》中译本，第291页。

韦勒克虽然否认他是新批评派的成员，但由于他的理论与新批评的诸多响应之处，他实际上已被文学史家看作新批评的代表性文论家。正是在上述这篇文章中，韦勒克对新批评理论作出了恰当的总结和高度评价，并表达了自己对新批评的态度。他写道：“我愿公开表示，我相信新批评派提出了或重新肯定了许多可留诸后世的基本原理：美学交流的特定性质；艺术作品的必有规范，这种规范组成一种结构，造成一种统一，产生一种呼应关系，形成一个整体，这种规范不容随意摆布，它相对独立于作品的来源和最后的效果。新批评派有力地阐述了文学的功能，文学作品不提供抽象的知识或信息，不提供说教或明显的意识形态。新批评派设计出一套理解作品的方法，它常常成功地揭示了与其说是一首诗的形式倒不如说是作者暗含着的态度和看法，揭示了已经或者未曾解决的诗歌的含义和矛盾。这种方法得出了一套评价标准，这一标准不会受时下流行的感情性的简单做法的影响而遭否定。不管你扣什么‘精英主义’的帽子，你也躲不开新批评对诗的性质和价值的强调。判断艺术作品优劣始终是批评不可回避的责任。人文科学如果屈从于不偏不倚的科学主义和冷漠的相对主义，或者屈从政治说教的需要而把一些与审美不相干的标准强加于人，那么就会丧失它们在社会中的作用。新批评在以上两个方面进行了英勇的战斗。”^①看来，韦勒克对新批评所作的以上总结也正表现出他和新批评之间的相通之处。在一篇回顾性的文章中，韦勒克回忆了他在美国接受新批评影响的过程，并承认《文学原理》一书是他与沃伦的一项合作项目，目的是“将沃伦的新批评思想与自己对欧陆文学批评的知识结合起来”(We formed the project of writing a book, *Theory of Literature*, which would

^① René Wellek: *The New Criticism: Pro and Contra, The Attack on Literature and Other Essays*, p. 102.

combine the new critical outlook of Austin Warren with my knowledge of continental developments)。^① 下面，我们分别对这些影响做一些论述。

一 新批评早期：艾略特、瑞恰兹

艾略特以他著名的“非个人化理论”开了新批评先声，成为新批评的重要理论依据。这一论点对韦勒克产生了重大影响。艾略特反对浪漫主义把文学看成是作家个性和情感的表现。他的非个人化理论认为，文学作品的价值不在是否有效地传达了作家的感情，相反，作家的任务是为自己的个人感情找到一种“客观的对应物”，只有这样才能使寻常的感情得到艺术的表达。诗绝不是情感本身，它的价值也绝不是情感的强烈程度，它之所以有价值在于艺术创作的过程，在于作家是否成功地找到这种个人情感的“客观对应物”。艾略特在《哈姆雷特》一文中说：“以艺术形式表达情感的惟一方法是建筑一个‘客观对应物’；换言之，寻找一组物体，一种境遇，一连串事件，它们将成为那种特定情感的表示式；这样，那些一定会在感觉经验中终止的外部行为一经作出，就立即会引起情感。”^②无论是艾略特的“非个人化”还是“寻找客观对应物”，目的都是要切断文学作品与作家的联系。在艾略特看来，文学作品既不能表现作家的感情也不能表达艺术家的个性。他的一句名言说：“诗歌不是感情的放纵，而是感情的脱离；诗歌不是个性的表现，而是个性的脱离。”^③文学作品既然与作家

^① René Wellek: *Prospect and Retrospect, The Attack on Literature and Other Essays*, The University of North Carolina Press, 1982, p. 155.

^② 转引自韦勒克《现代文学批评史》第五卷，章安祺等译，中国人民大学出版社1991年版，第277页。

^③ 艾略特：《传统与个人才能》，见《艾略特文学论文集》，李赋宁译，百花文艺出版社1994年版，第11页。

的个人情感和个性无关，文学批评就应该把注意力放到文学作品本身中去。这样，他就提出了一种从作品本身出发进行内在研究的批评观与理论观。

瑞恰兹也是对韦勒克很有影响的新批评先驱者之一。当然，瑞恰兹的整个理论与新批评有一些出入。比如，他认为诗歌的作用是使读者的冲动得以消退并最终相互抵消。韦勒克曾多次批评过他理论中的某些心理主义倾向。但从整体上看，瑞恰兹的理论是一种“语义学文论”，主要从语言出发来分析文学作品的意义和它的特征。瑞恰兹对诗歌语言与科学语言进行过详细的分析，这是对韦勒克影响最大的一个部分。瑞恰兹认为，语言有两种不同的功能，“符号功能”和“情感功能”。诗歌是对语言情感功能最典型的使用。瑞恰兹认为，科学语言与诗歌语言在陈述上是完全不同的。诗歌语言主要用来表达情感，它的许多陈述都是用来表达情感的，不能用经验事实加以核实。瑞恰兹指出，在对语言进行情感的使用时，“重要的是态度而非指称”，“在这些情况中指称是真是假根本无关紧要”。^①在对语言作出科学与情感两种用法的区分之后，瑞恰兹又对“真”的概念进行了区分。在《文学批评原理》中，他主要考察了“真”的三种含义。一是科学意义上的“真实”，二是可接受性，三是“真诚”。前两者涉及语言的科学和文学两种用法。瑞恰兹认为，真的科学含义是“真实”，即一个指称所指的事物客观上结合起来的方式跟它的所指一致。而真的可接受性含义产生在文学领域，它并不是指文学必须与现实生活的客观真实面貌相符合，而是指作品符合其内在一致性，它向我们讲述的事情能够产生效果、可以被接受。因此，文学语言的目的是为了表达

^① 瑞恰兹：《文学批评原理》，杨自伍译，百花洲文艺出版社1992年版，第243页。

情感并获得读者情感上的相信。我们在阅读文学作品时，不应关注文学语言与客观事实的逻辑联系，而应该透过它去感受作品情感状态。瑞恰兹不仅重视文学语言的情感性特征，而且还多次论述文学语言的多义性和含混性。他认为，科学语言与文学语言的差别除了表现为不同的用法外，还表现为它们自身所具有的不同特征。瑞恰兹认为，科学语言尽可能地做到表述准确，所以它们总是意义单一，没有歧义；而文学语言则具有多义性和含混性。瑞恰兹的这些论点在韦勒克界定文学的本质时是有影响的。在很大程度上，韦勒克对文学语言特殊性的揭示是得益于瑞恰兹的。

二 新批评后期：兰色姆、维姆萨特、比尔兹利

至于其他新批评家对韦勒克的影响总起来看主要表现为以下几个方面。第一，作品本体论。在文学研究的作家、作品和读者诸要素中，新批评高度重视文学作品。作品本体地位的确立是新批评对当代文论界最重要的贡献。为了实现作品的突现，新批评家进行了两种切断。一方面，他们斩断作品与作家之间的联系，认定承认这种联系是所谓“意图谬见”(Intentional Fallacy)；另一方面，他们又斩断作品与读者之间的联系，认为这种联系是所谓“感受谬见”(Affective Fallacy)。新批评派的后期理论家维姆萨特和比尔兹利对这两种批评的谬见进行很有影响的批判。在新批评看来，文学作品是一种独立自足的存在物。它只是创作过程的结果，它的价值与特征与作品的起因，与作家的意图和情感等毫不相关。如果作家不能成功把他的意图转化成为客观的艺术作品，那么，作品的含义绝不能再根据他的意图加以推断。维姆萨特和比尔兹利认为：“意图谬见在于将诗和诗的产生过程相混淆，这是哲学家们称为‘起源谬见’(The Genetic Fallacy)的一种特例，其始是从写诗的心理原因中

推衍批评标准，其终则是传记式批评和相对主义。”^①可见，新批评认为，意图说批评把作家的创作意图作为评判作品的主要依据，其结果是取消作为批评对象的作品本身，是完全错误的。另一方面，新批评将从读者体验出发来研究文学倾向称为“感受谬见”。在同一篇文章中，维姆萨特和比尔兹利指出如果说意图谬见是将作品与其起因相混淆的话，“感受谬见则在于将诗和诗的结果相混淆，也就是诗是什么和它所产生的效果”。他们继续写道：“这是认识论上怀疑主义的一种特例，虽然在提法上仿佛比各种形式的全面怀疑论有更充分的论据。其始是从诗的心理效果推衍出批评标准，其终则是印象主义和相对主义。”^②在新批评家看来，作品在被读者阅读时可能产生各种各样的效果，如果依据读者的感受来评价作品的话，势必造成批评标准的混乱，从而无法正确看待文学作品本身。很明显，新批评通过对“意图谬见”和“感受谬见”的批判，成功地将文学作品从文学研究的诸多因素中突现出来。这与现象学文论进行现象还原、直面文学作品本身和结构主义文论将文学看为一个与语言相同的独立自足系统明显存在相互贯通之处，这与韦勒克文论具有明显的呼应之处。

第二，作品有机论。新批评同样反对简单地将文学作品分为内容和形式两个部分。有机论把文学作品看成一个有机的结构整体，认为它的各个部分之间是一种和谐统一的关系，整体性是作品的第一重要特征。布鲁克斯就认为，对一件成功的作品来说，形式和内容是不可分的。他说：“文学批评主要关注的是整体，即文学作品是否成功地形成了一个和谐的整体，组成这个整体的

^① 维姆萨特、比尔兹利：《感受谬见》，见《“新批评”文集》，赵毅衡编选，中国社会科学出版社1988年版，第228页。

^② 同上。

各个部分又具有怎样的相互关系。”^①诗作为一个和谐的整体，它的每一个部分与其他部分都是密切相关的，它的美感是全部因素共同起作用的结果。布鲁克斯还用十分形象的比喻说明这种有机的整体性。他认为一首诗的种种构成因素不像排列在一个花束上面的花朵，而是像与一株活着的花木的其他部分相联系的花朵。诗的美就在于整株花木的所有因素，离不开茎、叶、根。为了进一步深入研究作品的结构，新批评家提出了许多独特的概念，如“反讽”、“张力”和“悖论”等。与传统的二分法相反，兰色姆提出“构架和肌质”来分析作品。有机论把文学作品看成一个有机的结构整体，这对韦勒克有很大的影响。韦勒克在进行作品分析时一直反对任意肢解文学作品的研究，甚至批评沃尔夫冈·凯塞尔的《语言的艺术作品》是“原子主义”。^②

第三，批评的客观性。新批评之父兰色姆指出：“批评应恪守的第一条法律……就是客观。”^③坚持批评应该具有的客观性是韦勒克一生的追求，在20世纪西方文论中，正是“维姆萨特、兰色姆、韦勒克等人的著作把‘客观性’的概念灌入二十世纪批评家的头脑中，使这成为神圣不可侵犯的观念。”^④韦勒克坚信文学作品有一种客观结构，批评的标准是客观存在的，可以说这与新批评的影响是分不开的。

在理论来源问题上，通过以上分析我们可以清楚地看到韦勒克文论的三大理论源头。韦勒克文论正是现象学文论、结构主义

① 布鲁克斯：《形式主义批评家》，见《“新批评”文集》，赵毅衡编选，中国社会科学出版社1988年版，第486页。

② 韦勒克：《批评的诸种概念》，丁泓、余徵译，四川文艺出版社1988年版，第59页。

③ 兰色姆：《批评公司》，见《二十世纪文学评论》上册，戴维洛奇编，葛林等译，上海译文出版社1987年版，第186页。

④ 罗里·赖安、苏珊·范·齐尔编：《当代西方文学理论导引》，李敏儒等译，四川文艺出版社1986年版，第20页。

语言学文论和新批评文论三家的有机组合。这一组合是如此成功，以至于我们很难精确地将它们各自的影响区分开来。结构主义语言文论让韦勒克把文学看成是一个与语言相同的系统，它具有独立自足的特征。而“语言”和“言语”、“内部要素”和“外部要素”的区分，以及对文学性质内部研究的高度重视又给韦勒克文学的内部研究和外部研究的划分提供了理论的范例。新批评则在引入文学研究作家、读者和作品诸因素后对作品作了有力的突出，这使韦勒克能更清醒地对待文学研究整个领域。而现象学文论则让韦勒克开始探究文学作品存在方式的途径，通过现象学的“还原法”分解出“文学本身”与“具体化”结果之间的关系，并进而提供对作品的现象学层次分析法。

第三章

文学作品存在方式论

——韦勒克文论的逻辑起点和理论核心^①

马丁·巴科认为，在《文学理论》一书中，“《作品和存在方式》这一章是该书的核心所在”。^② 其实，文学作品的存在方式论不仅是韦勒克《文学理论》一书的理论核心，而且也是韦勒克整个文学理论体系的逻辑起点和理论核心。韦勒克认为，文学作品是一种“经验的客体”，文学作品的存在是一种现象学意义上的“意向性客体”的存在。一方面，它的本体是一种现象学意义上的“结构”，并不等同审美主体的经验；另一方面，它的存在又必须依赖审美经验的“具体化”，所以，又离不开主体的经验。这种以现象学哲学和文论为理论渊源的文学作品存在方式论，是韦勒克整个文论体系的逻辑起点和理论核心。它不仅明确显示了韦勒克整个文学理论体系的哲学基础，而且还决定了它的整体结构和基本特征。正是在作品存在方式论基础上，韦勒克才构建出他文论体系的三大理论板块：文学结构本体论、作品层次论和文学研究方法论，同时才形成了其文论的基本特征，即科学主义和人文主义精

^① 本章是在下述这篇文章之上增改而成。支宇：《文学作品的存在方式——论韦勒克文论的逻辑起点》，载《西南民族学院学报》2002年第3期。

^② 马丁·巴科：《韦勒克》，李遵野译，中国社会科学出版社1992年版，第9页。

神的并存与交融。

第一节 文学作品是一个“经验的客体”

研究文学作品的存在方式是韦勒克建立文学理论体系最为关键的一步。它是韦勒克整个文论体系的理论基石。文学作品如何存在这一问题本身就蕴含着现象学的理论预设。这无疑昭示着韦勒克与现象学哲学和文论极其深刻的血缘关系。

一 文学作品存在方式的特殊性

“事物如何存在”或“意识如何存在”是现象学对 20 世纪哲学和所有科学提出的一个本原性的元命题。

在美学和艺术学领域，英加登和杜夫海纳将现象学关于事物如何存在的理论用于探索艺术品如何存在这个问题上来。英加登就认为研究文学作品的存在是一件十分重要的工作。在《文学的艺术作品》一书的第一节，英加登指出：“我们面临一个值得注意的事实，几乎每天都要接触文学作品。我们阅读它们，我们被一些作品所感动，对另一些作品却毫无兴趣；我们评论它们，对它们发表各种不同意见；我们讨论它们，撰写各部作品的论文，关心它们的命运。它们的存在对我们来说，犹如我们呼吸的空气一样自然……事实上，我们对一部作品的本质的认识不仅不充分，而且相当含糊不清……文学作品本质的问题甚至在文学理论领域的一些杰作中也没有讲清楚，它们对待它就好像它是一个人人皆知而且完全无关紧要的问题。”^①文学作品存在方式的研究就其实质来说正是现象学哲学在文艺学中的引申。前面我们提

^① Roman Ingarden: *The Liferary work of Art*, Evanston: Northwestern University Press, 1973, p. 3.

到现象学就是关于客体如何呈现于我们的意识的研究。在现象学文论这里，客体如何呈现于意识就具体化为文学作品如何呈现于我们的审美经验。我们在第二章简要地讨论过英加登的现象学文论。英加登的现象学理论把我们所面对的意识对象大致分为三种类型，即物质实体、理想客体、心理体验。物质实体完全可以不依赖于主体意识而独立存在。它的特征是客观不移的，主体不能在其上附加上任何主观内容。理想客体是指如同“三角形”、“红”等可以用直觉认识和把握的抽象概念。这种客体也与任何认识主体都无关，也不存在任何意向性内容。心理体验与这两种客体不同，它完全是主观性质的东西，对它的判断也完全不存在客观的标准。在英加登看来，文学作品是一种非常特殊的物体，完全不同于上述三种客体。它被认为是一种“意向性客体”。这种意向性客体有一种非常特殊的性质，它既不纯属主观范畴也不纯属客观范畴，既不纯属心理学范畴也不纯属物理学范畴，而是一种客观材料与主观意向性内容相互交融后产生的东西。意向性客体不同于客观的物理实在，它本身没有现实性，不能存在于人的意识经验之外，相反，它只能作为一种主客交融的产物，经过主体经验的补充、丰富和现实化而呈现于主体的意向性范围内。但同时，它又不等同于个人的某一次具体经验，因为它也不只是一种心理事实，并不是心理经验本身，相反，它与一定的物质因素和其他一些带有客观性的因素有关，是所有经验背后起决定性作用的某种本体和结构。

英加登认为，文学作品就是这样一种典型的意向性客体。作为一种意向性客体，既不是纯实体性的物质，也不是纯心理的感受和体验，它只能是读者的情感经验与作品本身相互作用的结果，只能在审美接受者的心理体验中存在。这样，英加登现象学文论明确反对文学研究中的心理学方法，否认从个体经

验来研究文学作品的可能性。同时，也反对将文学作品等同于物质存在的倾向。可见，现象学文论中有两个方面的问题，一是关于先验的客观物质对象，二是关于经验的主体意向性。前一方面强调文学作品本身不是审美经验中的具体审美对象（我们所感受到的具体作品）而是独立于主体经验之外的某种先验的本体性存在物。后一方面则侧重考察这种本体性存在如何对主体呈现出来，中心概念是“具体化”问题。这两个方面是相互紧密联系在一起，共存于作品是一种“意向性客体”的判断当中。因此，我们就不难理解英加登文论著作要分为两个姊妹篇，他的《文学的艺术作品》和《对文学的艺术作品的认识》正是分别从以上两个方面进行论述的。总起来看，英加登根据胡塞尔的现象学哲学理论来研究文学，比较侧重于考察文学作品存在的第一方面的特征。约瑟夫·祁雅理在《二十世纪法国思潮》中用康德“物自体”的概念说：“现象学是一种描写物自体的方法，是一种描写呈现在摆脱一切概念的先天结构的旁观者的纯朴眼光下的物自体与世界的方法，事实上，它就是用直接的直觉去掌握事物的结构和本质。”^①他对现象学哲学所做的论述对英加登的现象学文论和美学同样准确有效。

与此相反的是后起的现象学家们，也就是所谓广义上的现象学家如海德格尔、伽达默尔等，进一步发展了现象学关于主体意识方面的观点，建立了阐释学的哲学。在文艺学领域，人们进一步挖掘英加登对文学作品意向性存在的观念，这就产生了文学阐释学和接受美学。我国文艺理论界对现象学的两个方面的区别似乎有点不太清晰。现象学派的文论不分青红皂白地被归入关于读者经验方面的系统当中。英加登、杜夫海纳的文论也被阉割为

^① 约瑟夫·祁雅理：《二十世纪法国思潮》，吴永泉等译，商务印书馆1987年版，第56页。

“具体化”的单一内容，被误认为接受美学家了。^①应该说，这与我国文论界对现象学哲学认识不足是分不开的。

二 文学作品是一个“经验的客体”

韦勒克的文学理论完全是按这种现象学模式展开的。韦勒克在《文学理论》中明确指出：“艺术品可以成为‘一个经验的客体’(an object of experience)；我们认为，只有通过个人经验才能接近它，但又不等同于个体经验。”^②韦勒克对文学作品本质的认识与现象学文论“意向性客体”的认识是一致的。韦勒克说：“艺术品似乎是一种独特的可以认识的对象，它有特别的本体论的地位。它既不是实在的(物理的，象一雕像那样)，也不是精神的(心理上的，象愉快或痛苦的经验那样)，也不是理想的(象一个三角形那样)。它是一套存在于各种主观之间的理想观念的标准的体系。”^③也就是说，韦勒克与现象学一样，把我们的意识对象分为四种类型，分别是“实在的”、“精神的”、“理想的”和“意向性的”。文学作品是一种“意向性”的客体，它的存在也就是一种“意向性客体”的存在。记住这一点非常重要，它是韦勒克整个文学理论体系的一个最根本的理论基础。对这个问题的认识会直接决定我们关于韦勒克文论现象学本质的看法。

韦勒克对文学作品本质和存在方式的认识是通过与其他几种意识对象的对比和区分来达到的。韦勒克根据现象学哲学和文论对意识对象的上述四种划分，将文学作品与前三种意识对象依次

^① 参阅张隆溪《二十世纪西方文论述评》，胡经之、张首映：《二十世纪西方文论史》等。

^② 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第162页。

^③ 同上书，第164页。

作了辨析，从而得出文学作品是一种“意向性的客体”的结论。韦勒克认为，把文学作品等同于前三种意识对象会造成对文学作品本质和存在方式的三类五种错误认识。第一类错误认识将文学作品等同于“实在的”客体。这类认识认为文学作品是一种物质实体，根本不考虑它的存在必须涉及人的意向性心理内容。具体分来，它又包括两个更小的种类。一种观点把文学作品当作是“书写物”，另一种观点则将其等同于“声音存在”。第二类错误的看法将文学作品当成纯粹“心理的”意识对象。这被分为两个更小的种类。第一种观点把文学作品看成“读者的体验”，另一种观点则把作品混同于“作者的体验”。最后，韦勒克还把文学作品与“理想的”意识对象加以比较，认为文学作品也不是一种“理想的”意识对象。

首先，文学作品不是一种物理意义上的“书写物”或“文字印刷物”等“人工制品”。这一点无疑非常清楚，但在韦勒克经过有力的论述多年以后，解构主义仍然在对书写物辩护中再一次否定了这一认识。韦勒克并没有完全否认印刷形式对诗歌或其他文学形式的重要性。韦勒克认为，书写和印刷术的出现大大增强了文学作品的统一性和完整性。他还举出许多例子来证明图形对作品成品的作用，如古希腊的图形诗、现代诗歌中图形式结构和小说中的空页等。除了这种纯粹印刷性的因素，诗行的结尾、诗节的安排和散文的分段等对文学作品都有很大的影响。韦勒克甚至明确指出这些印刷、书写因素“它们的存在证明在现代诗歌的创作实践中印刷是非常重要的，还证明诗歌不仅是写给耳朵听的，也是写给眼睛看的”。文学作品的书写排列和印刷性因素的作用现在已经得到了大家的认同。在韦勒克阐述这一点几年后，美国结构主义文论家卡勒(Culler)用一个极端的例子对此作了更为形象化的分析。他引用了一个美国诗人威廉斯的诗《这只是说》：

我已吃掉
那在
冰箱里的
李子
而这
你可能
省下来
当作早餐

原谅我
它们太好吃
那么甜蜜
那么冰凉

他认为“这段写作是没有形式的”。也就是说，这首诗实际上是一句日常生活用语，只不过用诗的外在书写格式进行了排列。^①

我国学者也举过与此类似的例子。他随便从《人民日报》上抄下一个毫无文学意味的标题，然后用“阶梯诗”的形式对它进行重排用以证明文学作品外在书写形式对诗所产生的作用。这个标题是“企业破产法生效日近，国家不再提供避风港，三十万家亏损企业将被淘汰”。按诗的排列方法改写的结果是这样的：

中国的
企业破产法

悄悄地

^① 转引自特伦斯·霍克斯《结构主义和符号学》，瞿铁鹏译，上海译文出版社1987年版，第144页。

逼近了

生效期。

国家

不再提供

不再提供

避风港。

三十万家

三十万家啊

亏损企业

将被淘汰，将被淘汰！

作者认为：“在这里，我们只是对这个标题改动了几个字，并对其中的个别词作了重复处理，可由于用了诗的排列方法，产生了节奏感，于是，就出现了一种与原话情感指向完全不同的情感色调：警告似乎已变为同情，严峻感似乎转化为惋惜感。”^①这个例子也有效地说明书写和印刷形式对诗的重要性。

但是，不管书写和印刷的形式对文学作品有多大的影响，仍然不能把文学作品当作与物质实体一样的“人工制品”。韦勒克认为，文学作品绝对不能等同于一张白纸或羊皮纸上留下的黑墨水线条。在这一点上，我们可以把文学作品与绘画和雕塑等其他艺术品加以比较。绘画和雕塑等艺术品对线条、色彩和材料等物质性因素的依赖是本质性的。

这意味着，线条、色彩和物质材料等物质性外观就是艺术品本身。毁掉这些物质性外观也就毁掉了这座建筑、这幅画、这件雕刻本身。如果我们对这些艺术品用另一种媒介保存或重建，其结果，我们保存或重建的并不是原来的那件艺术品而是另一件全

① 童庆炳主编：《现代心理美学》，中国社会科学出版社1993年版，第501页。

新的艺术品了。与这些艺术品不同的是，书写和印刷的物质形式对文学作品并不如此地具有本质性的意义。文学作品脱离书写和印刷的格式仍然可以完整地存在。文学完全可不以书面的形式存在，它可以存在于人们的口头和意识中。大量的口头文学就是这一明证。另外，文学作品的刊印形式包括大量的对文学作品而言是“外在的”因素，如铅字的字体、它的大小和纸张的开本等。一本书可以印刷出多个版本，但不同的版本都是同一首诗。

在文学作品不能等同于它的物质性书写存在的问题上，韦勒克的论述是准确而精彩的。而德里达(Jacques Derrida)从书写的形式来讨论文学的本质和阐述哲学观点时，就多少显得有些牵强。他在攻击西方传统里的逻各斯中心主义和语音中心主义时，认为把口语视为优于书写的文字是西方文化里根深蒂固的形而上学的等级观念，而与此同时，他断言非拼音文字的中文足以“证明有一种完全在逻各斯中心主义之外发展起来的强有力的文明”。在现在这样一个“后殖民主义”的文化时代中，西方学者们常常把中国看成一个与西方世界全然不同的“他者”或某种“异物”。受此影响，批评家们在讨论中国诗歌的性质时，经常对汉字的字形津津乐道。张隆溪先生把“这种视中国为西方之非我的态度称之为文化上的新殖民主义”。^①但同时，如在文学理论层面上谈这个问题，即反映出这种观念根本就没能真正深刻地认识文学作品的本质问题。当然，德里达的“文字学”并不是旨在探讨文学作品的存在方式。他不过是借题发挥，由此引出他对西方思想所谓“在场形而上学”的批判罢了。

其次，在物质实体意义上，文学作品除了不是一种书写和印刷物外，也不是一种“声音存在”。虽然某些文学作品(尤其是抒情诗)中声音是造成它美学性质的一个非常重要的因素。韦勒克

^① 张隆溪：《道与逻各斯》，冯川译，四川人民出版社1998年版，第11页。

在《文学理论》中专门用一章来讨论过格律、谐音和节奏等因素。但是，他仍然认为把诗看成一系列的音响就像把它看成是印刷物一样不能让人满意。这是因为文学不一定非得依赖声音。在书面文学的阅读中，人们并不需要把它们都读出声来。尤其是一些小说和剧本，人们既不读出声来也不进行默读。在韦勒克所接受的现象学观念看来，对诗的朗读与音乐的演奏是相同的。在音乐表演中，每一个音乐家对同一首乐曲都有自己与众不同的理解和处理，他的每一次演奏都带着自己个性的鲜明色彩。与音乐的每一次演奏相似，每一次对一首诗的朗读都是一次表演，包含了对这首诗在音高、速度、轻重等方面的安排，而这些都是这首诗以外的东西。但是，我们并不能认为这一次朗读的结果就是诗本身，正如我们并不认为音乐的某次演奏就是那首乐曲本身一样。

对文学作品存在方式的第三种错误认识是把作品等同于“读者的体验”，而第四种错误认识则是把作品等同于“作者的体验”。根据现象学哲学和文论的观点，这两种论点都错误地把文学作品看作是一种“心理体验”或“精神性的”意识对象。在现象学哲学和文论看来，纯“心理体验”物或“精神性的”意识对象是人类意识领域当中一种独特的对象。它完全不依赖于物质客体，也完全不同于物质实体。它是每一个人心理世界里的特殊存在物，只对它所存在的特殊心理世界才真实，不存在任何客观的评价标准。而文学作品与此不同，它是一种“意向性的客体”。前面我们分析现象学哲学和文论时提到过，“意向性客体”文学作品不是纯心理体验物，不等于某次具体体验本身。它必须依赖于一定的语言载体和其他一些因素。它实际上是一个独立于每一个体的这些因素在心理意识领域中的实现。这些因素我们下文会谈到的，其实就是韦勒克所谓“符号和意义的多层结构”，既包括物质性的因素也包括一些具有客观性的其他非物质性因素。这样，韦勒克就依次批驳了这两种把文学作品等同于“心理体验”物的错误认识，认为从这种

角度研究文学只是一种外在的研究，不可能考察到文学的内在“结构”和价值。韦勒克认为，首先，文学作品不等于读者的心理体验。在阅读作品的过程中，每个人都带着一些纯属个人情绪和精神方面的特征，他对作品的理解和阐释只是对作品的一次具体心理经验，这一经验并不是作品本身。韦勒克指出，将作品等同于读者的心理体验只会导致一些荒谬的结论。比如，作品除非体验否则就不存在，作品每次体验都是对作品的一次再创造等等。每个人都在体验作品，而体验作为一种心理经验完全不依赖于物质存在，相互之间格格不入。这样，每个人心目中的作品都会大相径庭。作品也就会失去其客观性。但是，在实际的文学实践当中，我们却看到人们对文学的认识存在一些客观标准。人们并不能完全脱离作品信马由缰地胡思乱想。正如韦勒克所说，一个读者对一首诗的体验会比另一个读者的体验好，他们相互之间也可以互相纠正。

同时，作品也不等于作者的经验。探究作者的主观意图一直是传统文学研究一个重要目标，但现在看来主观意图并不一定是作品的含义。对于大多数作品而言，作者的意图已经很难弄清，而且即使弄清，也不能证明这一意图就是作品的主旨。韦勒克举了许多例子，有力地证明了“自觉的创作意图与创作实践分道扬镳在文学史上是常有的现象”。这里面有两种情况，一是作者的意图远远超过他完成的作品，也就是说，他的作品远远低于或偏离他的意图。另一种情况恰恰相反，作品的含义大大超过作者的创作意图。这种情形在马克思主义文艺理论中早就有经典表述。恩格斯在著名的《致考茨基》信中高度赞赏巴尔扎克，认为他在政治上是一个保皇党人，但他伟大的作品是对上等社会无可救药的挽歌，他“被迫地违反他自己的阶级同情和政治偏见”，从而实现了“现实主义伟大的胜利”。不管哪种情况，作者明确的、有意识的意图绝不可能就是作品的客观现实本身。美国著名读者反应论

批评家费什(Stanley Fish)对作者的意图问题作过深入论述。他有力地指出,后人对作者意图的推测并不是作品本身,而是后人研究和诠释的结果。

另外,又有人认为作品不只是作者明确的意图,而且还包括作者的无意识或潜意识内容。这一理论实际上是精神分析学的翻版。此外,还有理论家认为,作家生活在一定的社会当中,所以,作品还应包括这个社会的社会心理特征。韦勒克否认这样一些论断,他说:“一首诗不是个人的经验,也不是一切经验的总和,而只能是造成各种经验的一个潜在的原因。”^①

最后,韦勒克运用现象学哲学和文论的理论把作为“意向性客体”的文学作品与“理想的客体”进行比较,否定了文学是一种“理想的客体”的观点。根据现象学对意识对象的分类,所谓“理想的客体”是指既不依赖于物质实体又不依赖于具体心理状态,可以由理性直觉去直接领悟和理解的抽象观念。在现象学看来,这种“理想的客体”比如“三角形”、“红色”等,就像柏拉图的“理念”一样绝对地、毫无变动地存在。它们没有经验性、时间性的具体变化。文学作品与此截然不同。它这一种“意向性的客体”,与人的意识之间存在着密切的关系。“理想的客体”既然是一种“理念”它就是“永恒的”,既没有诞生也不会消失。作品却与之相反,一般而言,它有一个产生的时间,也可能在某种特殊的情形下消失。作品既是“永恒的”又是“历史的”。因为作品必须在人的心理经验中才能实现其存在,所以,它诞生以后就有一系列的不同变化。不同的历史时期、不同的接受群体都会使作品产生这样、那样的变化。因此,作品与“理想的客体”只有普遍性和永恒性不同,它既有普遍性又有一般性,既是永恒的又是历史的。

这样,韦勒克依据现象学哲学和文论对意识对象的四种划

^① 韦勒克、沃伦:《文学理论》,刘象愚等译,三联书店1984年版,第157页。

分，将文学作品的本质认定为“一种经验的客体”，也就是现象学意义上的“意向性客体”。文学作品的存在方式也就是一种“意向性的”存在方式。它包含两方面的因素，一方面，作品具有主观性、多样性，必须通过作者的意向性心理经验才能得以存在；另一方面，它又有客观性、统一性，不等同于任何主观体验，而是一个造成主体经验的潜在原因，是一种“基本结构”。在此基础上，韦勒克的文学理论分别展开了对这两方面问题的讨论。

把韦勒克所接受的这种现象学哲学和文论放到 20 世纪西方哲学和文论史中，我们可以看到，正是在现象学所揭示出的这两个方面因素的基础上，20 世纪西方哲学和文论发生了一个重大的分裂。一条理论道路沿着主观性方面走向了阐释学、接受美学，形成人文主义的潮流。另一条理论路线则沿着客观性方面发展并逐渐与逻辑实证主义、分析哲学、结构主义和英美新批评合流，进而形成一股科学主义的潮流。

我们认为，韦勒克文论兼顾了这两个方面，但对文学作品的确定性一面尤有侧重。韦勒克不否定对文学作品的具体化过程，不否定文学作品的现实存在必须包含读者的意向性内容。但他认为，这些东西并不是作品本身，作品本身具有一种客观不移的确定性质。它固然有许多不确定的、框架性的因素，固然在其实现过程中会发生这样那样的变化，但它本身的存在是无可否认的客观事实。至于文学作品的本身，或者说它的这样一种特殊的“框架”究竟是什么，它究竟以一种什么样的方式存在，还需要进一步利用“现象学的还原”法来加以研究。

总之，韦勒克根据现象学哲学和文论对文学作品的存在方式所做的分析使 20 世纪文论对文学作品得到了更加深入的认识。他对文学作品存在方式两方面因素的切分，使得他毫不迟疑地得出结论。这一结论认为，文学作品本身与它的意向性内容无关，

文学作品的本体就是上述两方面因素中的客观性一面，用结构主义语言学的术语也就是一种“基本的本质结构”。

第二节 文学作品的本体是一种“符号与意义的多层结构”

韦勒克运用现象学哲学和文论深入地研究了文学作品的存在方式。这一探讨使得韦勒克文论得以将文学作品的现实存在分为超验“本体”和“经验存在”两个方面。韦勒克认为，文学作品本身不是它的“经验存在”而是所谓超验“本体”。也就是说，在韦勒克那里，文学作品和文学作品现象学超验“本体”是二而一的东西。韦勒克也就经常直接将现象学“本体”称作文学作品。但我们看到，韦勒克很少使用“本体”这个术语。对文学作品这一“本体”或文学作品本身，韦勒克一般用结构主义语言学概念称呼为“符号体系或者符号结构”、“一些标准组成的一种结构”、“含有不同标准的若干层面的体系”、“某种基本的本质结构”、“一套存在于主观之间的理想观念的标准的体系”、“符号和意义的多层结构”等等。有时，韦勒克也更简洁地称之为“结构”。不论什么样的具体称呼，“结构”的概念毫无疑问是韦勒克文论体系中最核心的概念。

一 作为本体的“结构”

“结构”这一结构主义语言学术语怎么会成为韦勒克文论最核心的范畴呢？这就需要我们追去追寻“结构”概念在 20 世纪哲学和文论史中的发展轨迹。“结构”是 20 世纪西方哲学和文论中最常用的术语和概念之一。“结构”这一范畴具有多种多样的含义，但对我们而言，“结构”概念最为重要的是它与现象学之间的呼应之处。

结构主义语言学就明确将语言看作一种“结构”。语言是如何存在的呢？我们知道，在索绪尔那里，“语言”是相对于“言语”而言的，实际上，我们能够观察到的永远只是“言语”而不是“语言”。语言本身并不现实地存在，它只存在于我们进行语言研究的抽象思维活动当中。它只是我们所有语言活动（即言语事实）背后起决定性作用的一整套规则和标准。这一整套规则和标准也就被结构主义语言学简称为“结构”。这样，在结构主义语言学那里，“语言”和“结构”也成为二而一的概念。

于是，我们看到，结构主义文论对语言“结构”的存在方式的认识与现象学文论对“意向性客体”存在方式的认识完全一致。这也就成为韦勒克文论将文学作品称为一种“结构”的最终契机和终极原因。在结构主义语言学那里，语言结构本身没有存在的现实性，它只有外化在具体的语言活动结果即言语事实中才得以存在。而现象学文论与此有一种令人吃惊的一致。现象学认为，“意向性客体”本身也没有存在的现实性，它只有在每一次具体的意向性活动中才能得以存在。结构主义语言学认为，具体的言语事实并不是语言学的研究对象——语言，人们只能在纷繁复杂的言语事实中去抽象出语言结构加以研究。而现象学则认为，对“意向性客体”本身的研究也不局限在意向性心理事实中进行，人们必须用“现象学的还原”方法从意向性心理事实中抽象出“意向性客体”本身。

对韦勒克来说，文学作品是一种“经验的客体”、“一种意向性的客体”。作品本身并不存在现实性，它只能在读者的每一次具体接受中才得以实现。读者对文学作品的每一次经验绝不是文学作品本身，它只是我们在不同的时间从不同的角度对文学作品本体“结构”的一种特殊经验。这样，现象学文论与结构主义语言学对语言结构的认识完全是一致的。正是在这个意义上，韦勒克极其明确地指出，索绪尔和布拉格语言学派对语言和言语的区分

“正相当于诗本身与对诗单独体验之间的区别”。语言结构是一些惯例和标准的体系，它具有连贯性和同一性，我们对它的每一次使用都是不完善的、不完整的。而文学作品作为一种语言结构也是这个样子。对任何一部作品我们作为个人永远也不能全面地理解它，我们对它的理解永远只是这一“结构”的特定认识。这样，韦勒克完全有理由用“结构”概念来称呼文学作品的现象学“本体”。

把文学作品的“本体”理解为一种“结构”后，韦勒克也就确定了文学研究的对象。与索绪尔将语言学的研究对象确定为语言结构的规律和法则一样，韦勒克也把文学研究的对象确定为作品的“结构”。对这一“符号结构或符号体系”的内部构成和要素，韦勒克作了进一步的分析。在他看来，文学作品的基本结构不是一个含混的整体而是由一些可以分析的层面构成的一个多层结构。这基本结构在他的文论体系中借用英加登的现象学层次分析法作了具体论述。这就形成韦勒克文论的“作品层次论”。关于这一点，我们会在第五章中加以详细介绍。

二 “结构”与“价值”

以上，我们看到，韦勒克把结构主义语言学的“结构”作为他文论体系中的核心概念，用来指称现象学文论对作品先验“本体”的认识。但二者并不是一回事。现象学哲学和文论把“本体”作为独立于主体的一种客观物，它虽然也认为艺术作品作为一种意向性客体只能在主体意向性经验中才得以存在，但在英加登那里，意向性客体只是在读者那里获得一种显现的通行证，主体意向性并不能对“本体”的客观价值做出什么特别的改变。英加登比较忽视文学的价值问题，特别是在《文学的艺术作品》一书中，他对艺术作品存在方式的考察基本不涉及价值问题。但韦勒克却高度重视这一问题。他多次强调价值的重要性。“不谈价值，我们就不

能理解并分析任何艺术品。”^①“文学研究，必须成为一个系统的知识整体，成为对结构、规范和功能的探索，它们包含了价值而且正是价值本身。”“一件艺术品是种种价值的总和，它们不仅依附于作品的结构，而且构成了作品的本质。所有企图将价值排除在文学之外的尝试，过去都失败了，将来还会失败，因为文学的本质就是价值。”^②

韦勒克认为，文学作品的结构不是独立于价值之外的纯粹客观。将“结构”与“价值”联系起来，这显示出韦勒克对现象学文论进行修正的企图。在韦勒克看来，价值不是接受者后来强加于结构之上的，而是结构本身就客观地蕴藏着的。他将作品的结构与价值相联结，纠正了纯现象学文论完全陷入冷冰冰的科学主义的偏颇，可以说这是韦氏文论的一个比较重大的贡献。但这一观点在他后来的理论中并没有得到进一步的发展。

第三节 文学作品的存在与“具体化”

文学作品是一种“意向性的客体”，它的存在是意向性客体的存在方式。一方面，文学作品的本身与语言系统一样，是一个由许多不同的标准和规则组成的、具有确定性的“结构”；另一方面，它的现实存在相当于“言语”，是作品本身在读者意识活动中的具体实现。按现象学哲学和文论的说法，作品的实现过程就是接受者对意向性客体进行“具体化”的过程。韦勒克在接受现象学对文学作品本质的观点的同时，也接受了它关于作品存在的“具体化”的观点。

① 韦勒克：《批评的诸种概念》，丁泓、余微译，四川文艺出版社1988年版，第59页。

② 同上书，第74页。

一 文学作品的存在必须“具体化”

文学作品的存在为什么必须经过读者的“具体化”呢？这是由文学作品的本质决定的。在韦勒克看来，文学作品是一种经验的客体，它与我们所面对的其他三种意识对象都不相同。文学作品不是一种“物质实体”。我们知道，按现象学哲学和文论的观点，“物质实体”的存在与人们对它的意向性毫无关联，是完全客观的。当我们面对一个“物质实体”的时候，它对我们来说是一个全然封闭的实体。它外在于我们，对我们并不开放；我们也无法对它的客观存在增添任何一点主观性的因素。它对于我们任何一个人都是完全一样的，我们对它的性质、面貌和特征也有一个客观的评价标准。但文学作品却与此截然不同。作为一种典型的“意向性客体”，文学作品对主体来说是开放着的，它的存在不可能与主体意向性无关。文学作品的本身是一套与语言相似的符号“结构”，按英加登的说法，充满了“不确定点”，按伊塞尔的说法，是一种“召唤结构”。它本身没有现实性，只有通过读者的接受，在接受者的意识活动中才能存在。作品与人的主观意向性存在着一种相互依存的关系，没有人的主观意识也就不可能存在着现实的文学作品。

同时，文学作品也不同于“理想的客体”。理想的客体与意向性客体一个关键的区别在于这个意识接受对象特征和面貌不会发生变化。理想的客体对于任何主体、任何经验都保持不变。因为它是一种绝对的理想观念，它的接受不经过“具体化”阶段，而是通过理性的直觉加以领悟。“三角形”和“红色”在不同的意识经验里都不可能有什么差异，主体的经验无法为它增添或减少一些什么东西。但文学作品则与此不同，它无法保持不变。事实上，它在本质上就是一种意向的客体，就是一种在不同的意识经验中会发生变化的语言“结构”。一方面，这一结构本身没有现实性，只能在主体经验中才能存在；另一方面，

这一结构充满着许多“不确定点”，它本身并未完成。因此，作品的存在还必须经过“具体化”。只有在主体的意向性活动中，作品结构的某些不确定因素才得以补充和丰富，很多抽象和模糊的地方才得以“具体化”。在具体化的过程中，作品的现实存在就带上了主观意向性的因素，比如个性、气质等，人们过去的阅读经验会影响到对作品的接受。韦勒克在指出作品本体是一种“基本结构”的同时，认为这一基本结构具有两重性，它既是“永恒的”，又是“历史的”。所谓“永恒”，就是指作品本身的基本结构永远是确定的、不会发生变化，是静态的；所谓“历史的”，就是指作品的基本结构有不确定的一面，会在意识中产生变化，是动态的。韦勒克就这样写道：“我们几乎无可否认，存在一种‘结构’的本质，这种结构的本质经历许多世纪仍旧不变。但这种‘结构’却是动态的：它在历史的进程中通过读者、批评家以及与他同时代的艺术家的头脑时发生变化。”^①

二 “具体化”与文学作品的本体“结构”

文学作品必须在“具体化”中存在，但每一次接受者的具体化是否就是作品本身呢？韦勒克认为，作品的基本结构不可能在某一次具体化中完满地实现，某一次具体化只是这一结构的部分实现。我们对作品的接受永远只是对作品基本结构的一种尝试，我们永远也无法终结对一部文学作品的认识。在这方面，作品的基本结构与语言系统是一致的。正如我们永远无法彻底认识、完满运用我们的语言系统一样，我们也永远无法彻底认识和完满实现一部作品的基本结构。

这样，文学作品虽然必须经过主体意识的具体化，但主体意

^① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第164页。

识的具体化并不是毫无限制的。具体化对主观性的引入还不足以导致主观主义，也就是说，我们不能对作品的基本结构任意进行具体化，具体化必须受制于作品本身。在韦勒克看来，如果不坚持这一点，文学作品就会被等同于另外一种意识对象：心理的、体验的对象。前面我们已经提到，根据现象学哲学和文论的看法，文学作品作为一种意向性客体不同于体验性对象。体验性对象完全属于个体心理学范畴，个体内心的体验、感受、情绪和兴趣等心理活动是纯属个人气质和特征的东西，是千变万化无可争辩的东西。但文学作品不同于这种心理体验物，它绝对不可能是完全主观性的。在具体化过程中，无论接受者怎样实现作品的基本结构，在作品的现实存在上增添了多少个性气质的东西，作品的本体依然是某种具有统一性的确定的基本结构。一首诗只能通过个人的体验去认识，但它并不等同于这种个人的体验。正如韦勒克在批驳将文学作品等同于读者体验的错误论点时所指出的，每一个读者的每一次经验都会给作品增加一些即兴的、外在的东西，它们都不属于作品的基本结构。否则的话，“就不只有一种《神曲》，而会有许多种《神曲》”。

第四节 韦勒克文学理论的基本特征

前面我们在第一章“20世纪多元话语中的韦勒克文学理论”中，把韦勒克放在科学主义与人文主义两大思潮中考察时认为，韦勒克文论的一个基本特征是这两种精神的并存与交融。在第二章中，我们透过韦勒克文论的理论渊源已经部分地认识到形成这种特征的原因。现在，考察了韦勒克文论的逻辑起点和理论核心后，我们可以更加深入地领会这一原因。

一 科学主义与人文主义精神的并存与交融

我们认为，韦勒克文论科学主义与人文主义精神的并存与交融从根本上说是由他的文学作品存在方式论决定的。如前所述，韦勒克的文学作品存在方式论认为，文学作品是“一个经验的客体”。一方面，它不依赖于个人经验存在，它的本体是一种基本“结构”；另一方面，它必须“具体化”，而且这种结构本身就是价值的构成。这里面最重要的就是他对文学作品存在方式这两方面的区分。前者将文学本体等同于一种结构，强调它的客观性，使韦勒克文论具有强烈的科学主义倾向。后者立足于主体，着眼于审美经验的具体化，再加上韦勒克文论对价值问题的引入，使其呈现出人文主义的色彩，二者比较完满地统一于同一文论体系当中，同时又强调了第一方面。

韦勒克非常重视文学研究的客观性和科学性，他认为文学研究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。从理论上讲，这是他作品存在方式论的必然逻辑结果。

由于文学作品的本体与文学作品的具体化之间被断然区分，所以，文学作品的本体“结构”成为独立于个人经验之外的客观存在。这种客观存在的结构虽然在每一次审美中具体化，但却并不是这一次具体化，可见，作品存在方式论从根本上揭示了文学作品的客观性和一般性。这样，在千千万万的文学实践当中，我们就可以在对艺术作品的每一次经验中进行概括，寻找它们的一般性。而这种一般性其实就是“结构”本身。对文学作品这一客观性的结构的追寻成为韦勒克文论最核心的目标，由此，结构的观念决定了文学作品本体的客观性、文学研究的客观性以及文学评价的客观性。

韦勒克文论的人文主义精神主要表现在他对主观性和历史方法的强调上。韦勒克认为，作品必须通过具体化才能存在，而具体化带有个人经验的心理特征，所以每一作品有许许多多的具体

化。具体化揭示了文学所具有的主观性质。而且，在英加登的具体化概念之上，韦勒克又对纯现象学的观点作了修正，价值被重新引入结构当中，它并不是由过程而产生，它本身就存在于结构当中。具体化由此又引入历史这一概念。因为具体化总是实实在在的，总是具体而有时间性的，所以文学史和批评史才是可能的。

二 对唯科学主义和主观主义的反抗

由以上两个方面，我们可以看出韦勒克文论所具有的科学主义与人文主义两种精神风貌。科学主义与人文主义精神的同时并存与交融成为韦勒克文论的基本特征，这也就决定了韦勒克必须反对两种倾向。

一是科学主义的纯客观性。韦勒克多次反对唯科学主义。他评论俄国形式主义者时说：“他们是一些对文学研究怀抱着科学理想的实证主义者。”^①他指责说：“他们过多地偏重于依赖技术语言学，特别是音素学，他们轻视意象和象征手法的作用。他们把艺术作品看作手段之总和的观念是机械论的。”^②他甚至认为把文学研究称为“文学科学”不妥。在《文学理论、文学批评和文学史》一文中，他在比较世界各国对文学研究的看法时，认为英语中“文学理论”这个术语比“文学科学”好，“因为‘科学’这一字眼在英语中已被限制在自然科学的范围之内，因而暗示着一种自然科学才有的方法上和权利上的竞争”。^③而在《文学理论》中，他

① 韦勒克：《批评的诸种概念》，丁泓、余微译，四川文艺出版社1988年版，第322页。

② 韦勒克：《二十世纪西方文学批评》，刘让言译，花城出版社1989年版，第77页。

③ 韦勒克：《批评的诸种概念》，丁泓、余微译，四川文艺出版社1988年版，第9页。

早就认为“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”。^①

二是人文主义中的主观主义偏向。由于韦勒克对文学研究客观性的追求，他必然反对唯人文主义中的主观主义和相对主义。韦勒克指出，虽然作品总要具体化，但这种具体化不是完全无规则无限制的，文学作品的“决定性结构”就是这种限制。作品作为这种结构是动态的，在历史进程中通过读者、批评家和他同时代的艺术家发生变化，但这种变化并不是主观主义和相对主义的。在各种具体化中，人们可以判断哪一个观点更完整、更正确。在后现代主义出现之后，韦勒克备受责难的主要原因就是他对客观性的强调使这些主观主义者们大为不满。

第五节 文学作品存在方式论在韦勒克 文论体系中的地位

对作品存在方式的探讨从根本上决定了韦勒克文论的基本理论特征。可以说，作品存在方式论是韦勒克文学理论体系的逻辑起点和基本层面，在此基础上才衍生出三大理论板块：结构本体论、作品层次论和文学研究方法论。下面，我们具体看看作品存在方式论与这三大理论板块之间的关系。

一 作品存在方式论与结构本体论

我们这里所谓的“结构本体论”主要是指韦勒克文论在文学研究诸因素中对文学作品本体的推崇。韦勒克的文学作品存在方式论认为，文学作品是一种意向性客体，作品的本体是一种现象学意义上的本质或语言学的结构。而韦勒克的结构本体论进一步区

^① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第3页。

分了文学的“内部研究”和“外部研究”。韦勒克认为，对文学作品本体即其结构的研究是“内部研究”，而对作品结构之外其他因素的研究就是“外部研究”（详后第四章）。我们认为这种划分无论从时间上说还是从逻辑上说都是由作品存在方式论决定的。

从时间上说，韦勒克早在《文学史理论》一文中就应用现象学文论的方法研究文学作品的存在方式和分层结构。而此时他对新批评派一无所知。只是在他到美国为福斯特编辑的《文学研究》论集撰写《文学史》一文时，才初步提出了“文学内部与外部研究”的观点。“然而，‘文学外部’这个词还没有成为与‘文学内部’相对的一条结构原则。”^①

从逻辑上说，作品存在方式论根据现象学哲学和文论把文学作品的本质认定为一种“意向性的客体”，并进而引入结构主义语言学的观点，得出文学作品的现象学先验本体等于一种语言学意义上的“结构”。“结构”成为韦勒克文论的最核心范畴后，自然也带入了结构主义语言学关于语言学研究的“内部与外部”的区分。结构主义语言学认为，语言学研究的对象是“语言”而不是“言语”。语言作为一种系统，它有自己独立的规律和法则。这些语言系统内部的规律和法则等内容就是语言的内部因素，对它们的研究就是内部研究。而语言系统也必须存在于一定的外部环境。虽然这些外部环境也能影响到语言系统本身，但它毕竟是语言系统的外部因素，对它们的研究就是所谓“外部研究”。韦勒克文论也是这样。作品作为一种“结构”也是一种语言系统，一方面，它的存在既需要主体意识的具体化，另一方面，它的产生和存在也需要一定的外部环境。因此它也是由外部因素和内部因素组成的，对它的研究也就分为“外部研究”和“内部研究”两个方面。我

^① 马丁·巴科：《韦勒克》，李遍野译，中国社会科学出版社1992年版，第68页。

们完全可以说，文学作品存在方式论所揭示的“结构”概念为文学研究内外区分提供了真正确切的划分标准。凡是对作品“结构”的研究就是文学的内部研究，而凡是对作品“结构”之外的其他因素和环境的研究就是文学的外部研究。正是从这个意义上，我们认为作品存在方式论决定了韦勒克的“结构本体论”。

二 作品存在方式论与作品层次论

韦勒克对作品“结构”概念的剥离使作品的层次分析成为可能。文学作品被理解为一个“标准的结构”、一种“符号体系或符号结构”，不同于每一次具体的经验的客观存在。这样，作品便可能通过现象学的“还原”通过本质直观来得到，并可对其进行仔细的分析，作品存在方式是作品层次分析的前提。实际上，它们二者联系是如此之紧密，以至于我们过去一直不能将韦勒克文论体系中的这两个理论层面的差别分离出来。

文学作品的本体作为一种语言的“符号体系或符号结构”具有确定性的一面。作品层次论的主要任务是分析文学作品的有机构成。韦勒克的作品层次论突破了西方文论长期以来所形成的“内容与形式”二分的横向研究法。它先以“材料与结构”二分法来揭示文学作品的审美特性，然后从纵向解剖作品的本体，引入英加登文论的层次分析法，将文学作品的“结构”划分为几个层次，从而形成韦勒克文论的“作品层次论”内容。毫无疑问，这是以作品存在方式论为逻辑起点的。

三 作品存在方式论与文学研究方法论

我们认为韦勒克的文学研究方法论一言以蔽之是“透视主义”(perspectivism)。这种“透视主义”不应单被理解为文学史的方法，而应该理解为整个文学研究的方法。其实质就是一与多的对立、变与不变的对立。一方面，它反对文学研究的纯客观主义；

另一方面，又反对主观主义和相对主义。正如王春元先生所说：“它的基本概念同我们关于文学史研究的美学的和历史的的原则并不冲突。”^①我们进一步认为，“透视主义”就是整个文学研究的“辩证方法”。

从理论来源的角度看，韦勒克“透视主义”的方法论是对现象学和结构主义语言学的共同继承。

从现象学角度看，“透视主义”与“现象学的还原法”是一致的。现象学认为，意向性客体本身是一种先验的本质或本体，没有存在的现实性。它要存在必须经过主体经验的意向性构造，主体经验在使意向性客体本身显现出来的同时，又为之增添主体经验的个性色彩。这样，意向性客体在每一次显现过程中都要发生很大的变化，都不可能得到完满的显现。意向性客体的先验本体与现实存在之间的关系就是一种变与不变的关系、一与多的关系。现象学对先验本体的研究只能在主体经验意识活动中才能进行。这就使得现象学面对一个非常重大的难题，即如何在多种意向性结果中去概括和追寻它们的同一本体，也就是如何处理上述的那种变与不变的关系、一与多的关系。“现象学的还原”就是为了解决这一难题。“现象学的还原”要求使用“加括号”的办法排除主体先入为主的心理因素。这一办法力图透过千变万化的意识活动抓住不变的先验本体。韦勒克的“透视主义”走的正是现象学的这一思路。读者对作品的接受是千变万化的，“透视主义”的研究法就是要追寻这些接受背后的作品本身。我们完全可能说，透视主义是从现象学方法中派生出来的。作品存在方式的理论揭示文学存在的“结构”与“具体化”之间的根本差异，这本身就是一与多的关系，就是变与不变的关系。作品存在方式论是韦勒克文学研

^① 王春元：《文学理论·序》，见韦勒克、沃伦《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第8页。

究整体方法论“透视主义”的理论前提。

从结构主义语言学角度看，“透视主义”明显涉及语言与言语之间的相互关系。在索绪尔那里，语言是言语背后的一套规则 and 标准。语言与言语的关系就是变与不变的关系，也就是一与多的关系。语言学的目的就是要透过多变的言语探索不变的语言规则。韦勒克的作品存在方式论把作品本身理解为一种语言学“结构”，把读者对作品的接受理解为多变的言语。“透视主义”与语言学一样，也就是要通过多变的接受透视出不变的“结构”。

第四章

结构本体论

——文学的“内部研究”和“外部研究”

在我们看来，结构本体论是韦勒克文论体系建立在作品存在方式论之上的三大理论板块之一。它的主要内容是对文学“内部研究”和“外部研究”的区分，这种区分的标准，两种研究的内涵以及对“内部研究”的排斥。文学“内部研究”与“外部研究”的划分对 20 世纪文学理论与批评具有重大的影响，也是韦勒克对我国新时期文学理论与批评具有重大影响的理论论点之一。准确地弄清这一划分的确切含义并对之作出公允的评价是一项非常重要的工作。它既有利于我们对韦勒克的文学理论作出正确的判断，也有利于我们深化对 20 世纪西方文论的正确认识。同时，它也是我们建立新的文学理论体系的起点。

第一节 文学“内部研究”与“外部研究”的划分标准

对文学研究做出“内部”(extrinsic)与“外部”(intrinsic)的区分是韦勒克文学理论的重要组成部分。翻开《文学理论》一书，大家都有一个最大的印象就是该书非常明显地按“内部研究”与“外部研究”切分为两个相互对立的部分。从某种程度看，韦勒克的整个文学理论也建立在这一区分之上。它使韦勒克把文学研究的任务限定在“内部研究”之中，从而忽视对内部诸因素的重视。在

文学批评史方面，韦勒克依据“内部研究”与“外部研究”的划分对西方各国 200 年来的文学理论与批评家进行了评价。在文学研究的诸多理论问题上，韦勒克也总是根据这一区分来进行探讨。如果不是深入地思考过韦勒克整个文学理论体系的内在构成，我们也许不会把作品存在方式论而是以这一区分作为他文论的起点。

把文学研究分为“内部研究”和“外部研究”两个方面，这是韦勒克对世界文学界产生强烈影响的一个理论论点。它对整个文学研究工作具有极大的涵盖力。人们甚至据此对 20 世纪的文论历程做出“内部研究”与“外部研究”的宏观概括。俄国形式主义、新批评和结构主义无疑是“内部研究”，而实证主义、阐释学、接受美学和后殖民、新历史主义则无疑是“外部研究”。新时期以来，随着韦勒克《文学理论》和新批评文论的翻译和引入，这一区分也对我国文学界产生了重大影响。在文学理论界，学者们开始广泛论述文学的内部诸因素。在文学史界，学者们也受到这一理论的强烈影响。学者们由此整合古典文论对文学审美特征高度重视的传统，重新掀起研究作品格律、词汇、意象和叙事手法的高潮。对文学史的认识也得到进一步提高。文学史不再被简单地等同于作家、作品资料按年代顺序的编排。学者们已经认识到文学史当中有更为重要的性质。在文学评论界，批评家们接受这一区分，将评论的对象逐渐集中到文学的内部研究上来，不再简单地按照背景、生平、社会阶级斗争状况对作品进行评论。人们开始进行小说文体学、叙事手法的探讨，对作品的整体风格和审美特征也给予了高度的关注。

一 “内部研究”与“外部研究”划分标准

人们对韦勒克“内部研究”与“外部研究”这一区分的认识非常模糊。在所有对文学研究“内部”与“外部”的模糊，甚至错误的认识当中，最有影响的一种看法就是把这一区分等同于“内容”与

“形式”的区分。在这种观点看来，所谓文学的“内部研究”就是对文学“形式”的研究，所谓“外部”研究就是以文学“内容”的研究。进而，对“内部研究”的重视也就被武断地确定为“形式主义”的文学研究范式。

但是，我们看到，这种观点与韦勒克的理论风马牛不相及。在韦勒克那里，“内部研究”与“外部研究”的界线绝不是“内容”与“形式”的界线，研究文学的内部诸因素也并不只是针对作品形式，对文学外部诸因素的研究并不就是研究文学的内容。一言以蔽之即韦勒克不是所谓“形式主义”者。

我们之所以说韦勒克“内部研究”与“外部研究”的区分不是“内容”和“形式”的区分是因为这两组对立的范畴所根据的并不是同一划分标准，它们根本不是在同一层次或意义上进行的区分。这种将不同层次与意义的范畴简单加以等同与比较的做法并没有学理上的依据。

在韦勒克的“内部研究”中，我们看到其中并不仅仅只有对文学作品形式的研究。所谓“内部研究”，在韦勒克看来，是针对文学作品“本体”，即语言的“符号体系与符号结构”的研究。这种现象学意义上的作品“结构”可以分为“声音、意义、世界和形而上学”四个层面。而其中的后三个层面根本不是“形式”概念所能涵盖的。“意义层面”主要研究的是“意象、隐喻、象征、神话”等因素。“世界层面”则着重探讨文学作品所提供的由场景、人物、情节、意义等构成的内容。“形而上学”则专门分析艺术品的意蕴。显然，这些因素等都根本不是“形式”方面的因素。

“内容”与“形式”这一关于文学作品基本结构的区分，植根于西方源远流长的哲学观念当中。它们最早在亚里士多德那里就得到了充分的讨论。亚里士多德的“四因说”就是“内容与形式”的原型。后来，人们使用这一对立范畴解释一切事物的构成情况。但是，长期以来哲人们对它们是否能真正解释事物，尤其是艺术品

仍不断加以怀疑。当代思想家中以海德格尔的思考最为深刻。海德格尔把我们所面对的物分为三种类型：纯粹自然物（石头、树木等）、用具（钟、碗等）和艺术品。在他看来，“内容”与“形式”这区分只适用于用具。它们既不适用于纯粹物，也不适用于艺术品。^①

在韦勒克的理论当中，真正用来分析文学作品构成的范畴是“材料与结构”。我们将在下一章中系统考察。我们在这里只需简单加以提出的一个事实是他的“内部研究”与“外部研究”根本不同于“内容与形式”的区分标准。那么，究竟其划分标准是什么呢？

在这里，我们看到一个奇怪的现象，虽然韦勒克文学理论体系非常突出地将文学研究分为“内部研究”与“外部研究”两大部分，这本是最为重要的理论论点之一，但是对这一重要区分，韦勒克却并未给予更多的阐述。显然，在理论上要对此作出明确的论述比较困难。但是，我们还是可以联系他的现象学文学作品存在方式论作一些分析。在我们看来，“内部研究”与“外部研究”植根于韦勒克现象学的作品分析。它的划分标准是本体结构与经验存在的区别。

我们在上一章已经讨论过了文学作品的存在方式论。在韦勒克文学理论体系中，它是其逻辑起点和理论核心。在韦勒克看来，文学作品是一种“意向性的客体”。一方面，它既不是“真实的客体”，也不是“理想的客体”。“真实的客体”比如雕塑或墨迹，只是一种纯物质存在的方式，完全依赖于物质实体，具有强烈的“真实性”。毁坏其物质形式就完全毁坏“真实的客体”本身。“理想的客体”是指人类意识中所要面对的绝对理想的对象，如“三角形”、“数字”、“色彩”等观念。这些观念有绝对准确的规定，对任何个体而言，都不会产生变化。人们可以通过直接的意识活动

^① 陈嘉映：《海德格尔哲学概论》，三联书店1995年版，第244页。

加以把握，任何个人兴趣、爱好或精神气质都不可能对其产生影响。文学作品却与此不同。它必须经过每个个体经验活动才能加以领会；而每个个别接受者都有自己的“前理解”，有自己的个性心理特征，因此真正实现出来的文学作品都带有自己的特点。在韦勒克理论中，这一过程称作“具体化”。文学作品是一种“意向性的客体”，是一个经验的事实，必须经过经验的“具体化”才能显现出来。

另一方面，文学作品作为“意向性的客体”，又不等同于“经验的客体”。文学作品只存在于经验的事实中，但却并不是经验事实本身。“经验的客体”具有纯粹的主观性和个别性，相互之间不具备可比性和一致性。“幸福、感觉”等就只具有纯经验性和主观性，甚至是私人性。所谓“趣味无可争辩”，每个人的私人爱好和感觉没有客观性。但文学作品却不是这样的“经验性客体”。每个读者对文学作品的经验和接受固然有其不同，但毕竟可以相互比较。人们可以确切地知晓什么样的接受是相对更为“正确”的接受、什么样的接受完全是“歪曲”的接受。尽管每个人对一首诗的经验都包含了一些纯属个人气质与特征的东西，但人们对一首诗的接受却绝不可能变成另一首诗。陶渊明的《饮酒》无论如何不可能读成屈原的《离骚》。

所以，文学作品作为一种“意向性的客体”就是“由一些标准组成的一种结构”(a structure of norms)。“它只能在其许多读者实际经验中部分地获得实现。每一个单独的经验(阅读、背诵等等)仅仅是一种种尝试——一种或多或少是成功和完整的尝试——为了抓住这套标准的尝试。”^①这样，韦勒克将文学作品的存在方式归结为“语言结构”(本体存在)与“经验存在”的对立。由此，韦勒克还用结构主义语言学的“语言与言语”的对立来类比

^① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第158页。

“语言结构”与“经验存在”。

在这样的作品存在方式论面前，韦勒克才有了划分“内部”(extrinsic)与“外部”(intrinsic)的标准。他将一切对文学作品存在本体“语言结构”的研究称为“内部研究”，而将一切与此无关、属于“经验存在”方面的研究称为“外部研究”。

二 文学“内部研究”与“外部研究”的理论来源

前面我们已经看到韦勒克“内部研究”与“外部研究”建基于现象学哲学与文论的基础之上。除此之外，以索绪尔为代表的结构主义语言学和英美新批评派的理论对这一区分也有强烈的影响。

在第二章中，我们在论述韦勒克的理论渊源中曾提到过结构主义语言学的影响。我们知道，索绪尔语言学中存在着关于语言“内部要素”与“外部要素”、“内部语言学”与“外部语言学”的划分。索绪尔的这一理论与韦勒克文学“内部研究”与“外部研究”的划分具有结构上的相似性。

索绪尔“外部语言学”与“内部语言学”的区分建立在他对语言活动“语言”和“言语”两种不同对象的区分之上。我们知道，索绪尔严格区分了“语言”与“言语”，前者是人们的一切语言活动的规则系统，他体现在一切“言语”活动当中，但它并不是每一次“言语”活动本身。索绪尔明确说：“我们的关于语言的定义是要把一切跟语言的组织、语言的系统无关的东西，简言之，一切我们用‘外部语言学’这个术语所指的东西排除出去的。”^①在他看来，以“言语”为对象的语言研究就是“外部语言学”，以“语言”为对象的语言研究就是“内部语言学”。韦勒克与索绪尔一样，把文学研究对象区分为“本体结构”和“经验存在”两个部分。对“本体结构”的研究是文学的“内部研究”，而对“经验存在”的研究则为“外部研究”。

^① 索绪尔：《普通语言学教程》，高铭凯译，商务印书馆1985年版，第43页。

在索绪尔那里，“外部语言学”主要包括几种研究模式。一是将语文学与文化史或种族史结合起来，研究它们之间可能的关系。二是研究语言与政治史的关系。索绪尔举例说，罗马对其他民族的征服就对各民族的语言产生过非常重大的影响。另外，国家的内政(政治行为)对语言也影响很大。三是研究语言和各种制度如教会、学校、沙龙、宫廷等的关系。另外，语言在地理上的扩展及其与方言的关系等问题也被索绪尔归结为“外部语言学”的范畴。而在韦勒克那里，文学的“外部研究”主要包括五种形式：文学与传记、文学与心理学、文学与社会、文学与思想、文学与其他艺术。这与索绪尔的“外部语言学”完全有异曲同工之妙。索绪尔认为，正如植物会因外部因素如土壤、气候等的影响而发展它的内部机构一样，语言机制也的确与外部因素密切。但是，外部语言学并不能真正认识到语言的内部结构。韦勒克也认为文学的“外部研究”，“显然决不可能解决对文学艺术作品这一对象的描述、分析和评价等问题”。^①

另外，英美新批评派对韦勒克“内部研究”与“外部研究”的区分也有很大的影响。在本书第二章第三节中，我们简略分析过新批评“意图谬见”与“感受谬见”对韦勒克的影响。这一点在韦勒克关于“内部研究”与“外部研究”的区分中也可以看得非常明显。新批评家们在批判文学研究领域“意图谬见”与“感受谬见”中，显示出他们在文学研究诸因素中，将作品作为一极与作家、读者对立起来的倾向。在他们看来，文学作品本身才是文学研究的惟一对象，对文学作品本身的研究才是“文学性”的研究，而对作家和读者的研究则是“非文学”的研究。显然这里面潜藏着“内部研究”与“外部研究”的根苗。

在韦勒克看来，这两种谬见都属于文学作品的“经验存在”方

^① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第65页。

面，都属于文学研究的“外部”因素。所谓“意图谬见”，指的是这样一种观点，它把文学作品的意义等同于作家创作的意图，文学阅读与批评的目标就是要恢复作家的这一意图。韦勒克接受了新批评的立场。他指出：“作者的创作经验在作品开始存在的刹那就停止了。”^①这样，韦勒克切断作家意图与作品“本体结构”之间的联系。这显然是韦勒克作品存在方式论的逻辑延伸。既然作品本来就是一种“意向性的客体”，与“经验的客体”存在着本质上的不同，那么作品的“本体结构”当然不能等同于作家的主观意图。在韦勒克的理论中，对作家主观意图的研究毫无疑问属于“外部研究”领域。事实上，韦勒克在“文学与传记”的外部研究范式中进行了深入探讨。“感觉谬见”更不用多说了，它强调的是文学作品的“经验存在”。在这一视点之下，文学作品被理解为每一次具体的心理体验。韦勒克认为，作品的本体是一种“标准结构”，它与结构主义语言学的“语言”概念性质相同。它虽然实现在每一次“具体化”的心理经验当中，正如每一次具体的“言语”活动一样，但并不是这一心理经验本身。对心理经验的研究同样只能归属于“外部研究”。韦勒克把这一部分研究称之为“读者心理”学，并在“文学与社会”的外部研究范式中进行了讨论。

三 两种文学本体论的比较研究

韦勒克与新批评的关系非常复杂。我们在本书第二章第三节中，已经讨论了他们二者的相互关系。一般地讲，韦勒克一直被人们当作新批评的主要成员。他与沃伦合作的《文学原理》被认为是集新批评理论之大成的著作。但是，韦勒克却公开否认自己是新批评的代表人物。

在《近代文学批评史》第六卷中，韦勒克曾否认过他是“新批

^① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第156页。

评”派的成员。^①而在《四大批评家》中，韦勒克也写道：“在我的印象中，我对俄国形式主义、捷克结构主义者和英格尔登的介绍仅仅被人当作是我学识渊博的例证，而我的《文学理论》则被误解为新批评派编纂的文集。我反对这种观点，因为我到美国来的时候，对新批评派一无所知，但已经完全形成了我自己的理论。”^②的确，韦勒克的文学理论有极为深厚的现象学和结构主义哲学与文论背景。本书中，我们也极其强调他与现象学哲学与文论的关系。但由于他的理论与新批评的诸多响应之处，他实际上已被文学史家看作新批评的代表性文论家。

正是在上述这篇文章中，韦勒克对新批评理论作出了恰当的总结和高度评价。他写道：“我愿公开表示，我相信新批评派提出了或重新肯定了许多可留诸后世的基本原理：美学交流的特性；艺术作品的必有规范，这种规范组成一种结构，造成一种统一，产生一种呼应关系，形成一个整体，这种规范不容随意摆布，它相对独立于作品的来源和最后的效果。”^③看来，韦勒克对新批评所作的以上总结也正表现出他和新批评之间的相通之处。

但是，韦勒克与新批评之间毕竟存在着一些理论差异。这一点在何为文学作品的本体问题上突显了出来。

韦勒克的文学本体论不同于新批评的本体论的根本区别在于，前者的作品不是一个简单的既成事实，它被断然划分为“结构”和“经验存在”两个不同的部分。而新批评派对作品没有做此

① René Wellek: *History of Modern Criticism: 1750—1950*, vol. 6: *American Criticism*, Yale University Press, pp. 158, 282.

② 韦勒克：《西方四大批评家》，林襄华译，复旦大学出版社1983年版，第100页。

③ 韦勒克：《新批评：是与非》，见史亮编《新批评》，四川文艺出版社1989年版，第350页。

区分。新批评的文学本体论强调的是文学作品本身，它本身只是一个未经现象学哲学审视的混沌总体。从这个角度看，我们得到以下图示：

韦勒克文学本体论中的“作品”：

作品 { 符号结构
 { 经验存在

为了实现作品本体，实现对文学本体的“内部研究”，韦勒克将对文学作品的“符号结构”确定为文学研究的对象。由于韦勒克的作品结构本体论具有强烈的现象学哲学气质，我们将韦勒克的方法称为“现象学的切断”。这说明，韦勒克文学作品本体论所突现和强调的对象是现象学意义上的“结构”。

与韦勒克不同的是新批评的文学本体论观。它所强调的“本体”是文学作品本身，并不存在现象学意义上对作品所作出的“本质结构”与“经验存在”之间的区分。它是在文学研究的作品、作家、世界和读者四大因素中突现“作品”地位的。我们把这种突现“本体”的方式称为“因素切断”。

按艾布拉姆斯的理论，文学研究主要有四个因素，即作品、作家、世界和读者。在基础上派生出各种各样的文学理论。^①以兰色姆为首的新批评派就是建立在对文学作品的高度重视之上的。他们的文学理论排除文学研究的其他三个因素，进行所谓的“因素切断”。我们看到，文学研究的世界因素早已被新批评排除在外了，而新批评家重点提出的“意图谬误”和“感受谬误”概念分

^① 艾布拉姆斯：《镜与灯》，郇稚牛、张照进等译，北京大学出版社1989年版，第6页。

别针对的就是文学研究的作家和读者因素。

在这里，我们可以发现，韦勒克的现象学切断与新批评的因素切断最主要的差异表现在这一切断所产生的位置。韦勒克的文学“本体”指的不是作品整体，而是作品背后的现象学“本质结构”，而新批评的“本体”并没有这种区别。因而，韦勒克的现象学切断是在作品内部进行的，新批评的因素切断是在作品外部进行的。

韦勒克的现象学切断成功地突现了文学的“本体”。在韦勒克看来，对“本质结构”的研究是文学的“内部研究”，而对作品“经验存在”的研究则是“外部研究”。在韦勒克看来，传统文论对作品经验存在的研究主要就是“实证主义”的研究，主要有以下几种倾向：“有一派人士认为文学主要是创作者个人的产品，于是便断定文学研究主要地必须从考察作者的生平和心理着手。第二派人士从人类组织化的生活中——即从经济的、社会的和政治的条件中——探索文学创作的决定性的因素；另有一派的观点与此相关，他们主要从人类精神的集体创造活动如思想史、神学史和其他的艺术中，探索文学的起因。最后，还有一派人士要从‘时代精神’(Zeitgeist)，即一个时代的精神实质，知识界气氛或舆论‘环境’以及从其他艺术的特质中抽取出来的一元性力量，来解释文学。”^①韦勒克通过对这些方法的逐一辩驳，达到了对文学“外部研究”的反对，实现了“内部研究”和“外部研究”的现象学切断。

第二节 文学的“外部研究”与对“实证主义”的反抗

韦勒克区分文学研究的内部与外部首要目的是为了排除对文学的“外部研究”方法，而彰显“内部研究”。如前所述，文学的

^① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第66页。

“外部研究”指的是对文学作品具体存在的原因、效果和环境等的研究。这种研究不同于对文学作品的“本体”和“结构”的内部研究，因为它是在经验领域中进行的。

一 文学研究的“实证主义”方法

对这种“外部研究”方法，韦勒克又提出一个概念“实证主义”（postivism）。韦勒克用这个术语称呼 20 世纪以前的文学研究方法。在韦勒克看来，这种“实证主义”研究主要表现为四种倾向。一是历史考证。这种研究注意的是作者的生平和最微末的细节的考证，它也被称为“唯事实主义”。从事这种研究的人都是一些有好古癖的学究。在韦勒克看来，这种研究最大的欠缺是它对一切美学问题都置之不理，不能解释任何作品的优劣和风格。第二种是历史主义。这种观点认为过去时代的文学才是经典，现代的文学没有价值，用不着对它进行学术的研究。第三种是唯美主义。这种方法强调对艺术品的个别体验，它只能导致相对主义和主观主义。第四种是“唯科学主义”。这种理论力图将自然科学的研究方法引入文学研究领域，目的是取消研究中的个性风格，力求使文学研究客观准确。其中一些极力模仿自然科学的学者，往往把文学现象理解为经济、社会、政治条件的事实，有的甚至企图引入科学的分析法，如使用统计资料、表格和图表等。总起来看，韦勒克在概括这种“实证主义”的研究时说：“这种方法的整个理论依据，即文学应当通过自然科学的方法，通过因果关系，通过诸如泰纳种族、时代、环境这一著名口号中所规定的那些外在的决定性因素来加以解释。”^①可见，韦勒克将文学的外部研究明确地等同于一种“实证主义”的研究道路。

^① 韦勒克：《近来欧洲文学研究中对实证主义的反抗》，见《批评的诸种概念》中译本，第 245 页。

前面我们论述韦勒克文学的“外部研究”与“内部研究”区分标准在于现象学本体结构与作品的具体经验存在之间的区别。“外部研究”内涵的首要特征就是“经验”概念。对文学进行“外部研究”的实质就是在“经验”领域进行的研究。文学“外部研究”既然是在“经验”领域中发生的，那么这一方法本身就必然是“实证主义”的。

19世纪下半叶文学研究的这一特征是与西方哲学紧密联系在一起。众所周知，近代以来，西方哲学当中存在着一股强劲的思潮，这就是经验主义。反映到学术研究中，就形成实证主义方法。实证主义的研究法属于经验主义的传统。它非常注重从经验的现实中寻找事物存在、发展和变化的原因。对文学研究而言同样如此。应该说，韦勒克使用“实证主义”这一术语来概括19世纪下半叶的文学研究是非常精到的。韦勒克在《近代文学批评史》中，就把西方各国的文学批评史理解成为古典主义、浪漫主义、实证主义和现代批评等几个相互衔接的阶段（参见第八章），其中，19世纪下半叶批评的一个重要特征就是“实证主义”观念的泛滥。韦勒克就对此批评说：“十九世纪下半叶在某些方面形成了批评史上的一次衰替或说是一次出轨。”^①

韦勒克将19世纪下半叶批评的主要倾向理解为“实证主义”的，其首要目的是在19世纪批评与20世纪批评之间划出一个明显的鸿沟。在韦勒克看来，20世纪批评有一种非常良好的发展方向，即对“实证主义”文学批评的反抗和对“内部研究”的高度重视。

从理论上讲，韦勒克认为“外部研究”立足于经验来研究文学。这种“外部研究”可以归纳为两个大的方面。一是作品“效果”

^① 韦勒克：《近代文学批评史》第三卷，杨自伍译，上海译文出版社1992年版，第3页。

研究，即根据读者对文学作品的接受，他的内心感受、心理体验等来评价和探讨。二是作品的“起因”研究，即着重考察作品产生的前景、原因和环境等。总起来看，韦勒克文论涵盖了对“外部研究”的这两个方面，但重点论述的是“起因”问题。

在《文学理论》一书“文学的外部研究”一节的引言中，韦勒克就把“外部研究”等同于起因研究。他说：“虽然‘外在的’研究可以根据产生文学作品的社会背景和它的前身来解释文学，可是在大多数的情况下，这样的研究就成了‘因果式的’研究，只是从作品产生的原因去评价和诠释作品终至于把它完全归结于它的起因（此即‘起因谬说’）。”韦勒克进一步认为：“研究起因显然决不可能解决对文学艺术作品这一对象的描述、分析和评价等问题。起因与结果是不能同日而语的；那些外在原因所产生的具体结果——即文学艺术作品——往往是无法预料的。”^①

对这种因果式的外部研究，韦勒克把它们归纳为五种模式。这五种模式的共同之处在于它们都力图将文学产生的原因从诸多因素中抽取一种，用以作为作品的惟一起因。这五种模式分别是传记研究法、心理学研究法、社会学研究法、思想史研究法和比较艺术研究法。它们分别研究“文学和传记”、“文学和心理”、“文学和社会”、“文学和思想”以及“文学和其他艺术”的关系。在韦勒克看来，这些研究都是“外部研究”，其中许多内容不属于文学研究学科，即便有的对文学研究不无意义，但并不能解决对作品审美价值的评判问题。

二 文学与传记

在文学与传记的关系问题上，韦勒克的观点是中肯的。韦勒克也没有轻易的否认传记研究法，而只是限制传记研究法运用的

^① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第65页。

范围。传记研究的用处主要体现在三个方面。传记资料有评注上的价值，能用以解释作家作品中的典故和词义。另外，还可以研究一个作家艺术生命的成长、成熟和衰退问题。最后，韦勒克认为，传记研究法的作用还能为文学史的编撰积累资料。它可以用来讨论作家所受的影响、他的生活素材等问题。但是，根据韦勒克的作品存在方式论，文学在传记方面的事实根本不涉及作品的内在“结构”，完全与它的现象学本体无关。所以，在批评领域内，韦勒克对传记法基本持否定态度。

我们在文学的传记研究中，经常看到论者花很大气力考证作家的生平、事迹以至于一些细枝末节的事实。有的则混淆作家作品与日记、书信和回忆录之间的差别，误用作品来写作家的传记。韦勒克认为，这些做法根本不属于文学研究学科，而应属于历史学和文献学。更何况它们是对材料的误用，其成果也不可能具有科学价值。在文学与传记的关系问题上，以下这个问题非常关键。作家的经历与他的作品究竟是不是一回事？这涉及文学理论中两个众说纷纭的概念，即“真挚性”和“自我表现”。这两个概念在文学理论与批评史上获得过广泛的认同。它们共同认为，文学作品是作家人生经历和内在情感的自然流露，反过来，文学作品也就是作家人生经历与内在情感的真挚再现。中国古代的“诗言志”说、“应物斯感”说等均是如此。但韦勒克对这种观念进行了有力的驳斥。

首先，韦勒克以深层心理学的观点作了反驳，认为作品内容与作家的实际生活经验绝不相同。深层心理学已经指出，文学其实是作家的“白日梦”，它是作家虚构出来表现其幻想的东西，并不是作家实际生活的再现。而且，作家与任何人一样都带着面具在生活，作品也不可能反映出作家的深层内心世界。

其次，更为重要的是，韦勒克从其文学作品存在方式论角度来进行反驳。根据现象学的作品存在方式论，作品的本质是一种

现象学意义上的本体，与作品的经验存在无关。按结构主义语言学的观点，这一本体也就是一种类似于语言系统的“结构”。我们知道，结构主义语言把语言系统理解为一套人类社会约定俗成的规则和惯例。同样地，韦勒克也就把文学作品理解成对文学传统和惯例的一种具体运用。所以，韦勒克认为，传记研究法没能把作品还原到作家对“文学传统和惯例”的使用和改变上去，没有还原到对作品的“结构”本体的认识上去，而只是局限于作者的生活实践经验领域。这无疑不能正确地认识文学的独特价值。

批驳了文学是作家人生经历的真实表现后，韦勒克对“作家个性”问题作出了自己的解释。我们看到，按韦勒克的看法，文学与作家的生平不存在一一对应的关系，但实际上，作品与作家并不是完全无关。在文学阅读中，我们经常遇到这样一种情形，即同一个作家的作品存在着一种不可置疑的相似性。对这样一组作品，文学史家往往用诸如“弥尔顿式的”或“杜甫式的”等作家姓名来命名。这又说明作品与作家的个性、经历等有关。怎样认识这个问题呢？韦勒克认为将某些作品用某些姓名来称呼只不过是一种“比喻”行为。他认为，作品中作家的个性只有在比喻的意味下才是存在的。也就是说，这种特质主要取决于作品本身，而不是作家的生活经历和传记材料。

三 文学与心理学

在文学的“外部研究”领域，还存在着一个文学心理学的分支。韦勒克在“文学和心理学”一章中专门对此进行了探讨。韦勒克不完全否认心理学对作家和批评家的作用。他承认对一些自觉的作家来说心理学可能加深他们对现实的感受，使他们的观察能力更加敏锐，也可能使他们发现一种过去未曾拥有过的写作方式。事实上，世界史上许多优秀作家都有高超的认识人们内心心理活动的 ability。莎士比亚、司汤达、雨果、陀思妥耶夫斯基，我

国的曹雪芹、曹禺就是明证。现代主义文学表现手法中的意识流非常明显就是根据心理学发展而来的。但总的说来，韦勒克对心理学研究方法评价是很低的。心理学研究法不能针对文学作品的内在“结构”，它的符号表现的审美特征，只能属于“外部研究”的范畴。韦勒克总的评价是“心理学对艺术不是必要的，心理学本身也没有艺术上的价值”。在他看来，心理学本身只不过是艺术创作活动的一种准备，只有当心理学的研究从作品本身出发，“只有当心理学上的真理增强了作品的连贯性和复杂性时，它才有一种艺术上的价值——简而言之，如果它本身就是艺术的话，它才有艺术的价值”。

韦勒克讨论了文学与心理学研究的三种类型。第一是对作家所做的心理学研究。文学理论批评史上，人们一贯喜爱分析艺术家们的心理特征。古希腊认为诗人与“癫狂”有关，写诗时，他们处于一种心智迷狂的状态。近现代以来，又有白日梦说、心理补偿说、心理原型说等。此外，人们还试图分析作家的心理想象能力和性格类型。韦勒克考察了这些理论，认为他们从严格意义上讲都属于心理学科，都不是对作品本身的探讨。这种经验领域中进行的“外部研究”并不能加深我对文学本身的认识，不能正确有效地对作品进行评价和鉴赏。第二种心理学研究针对的是创作过程。这种研究重点考察作家在创作过程中的心理现象，他的“灵感”、他的写作习惯(包括时间、地点、书写方式和其他一些古怪嗜好等)和创作心理过程等等。其中韦勒克重点反驳了将作品人物和作家的自我等同起来的看法。韦勒克举例说，卡拉马佐夫兄弟并不是陀思妥耶夫斯基全部面貌的写照，福楼拜虽然也说过“包法利夫人就是我自己”但并不真的就是他人格本身。在韦勒克看来，文学既不是作家对现实生活观察的结果的抄录，也不是浪漫主义的情感体验的投射，而是根据文学传统惯例、用文学语言创作而成的符号事实。韦勒克讨论的第三个方面的问题是心理学

研究能否用以解释和评价文学作品本身。学者们在分析人物时经常根据作品来讨论他们的心理特征。比如，有人就说哈姆雷特属于忧伤沉郁的多血质的类型。有的则依据作品的各种改动的痕迹来推测作家创作的进行过程。我国学者就经常用贾岛“推敲”和王安石“春风又绿江南岸”的典故来参与这种讨论。但韦勒克认为，这种讨论其实并不需要确实的证据，不论这些写法和选择是否在作者心中真正出现过，我们都可以用替换的方式分析作品的成功之处。总的来说，韦勒克认为，只有在艺术家有效地使用了心理学手段成功地加强了艺术品的复杂性和连贯性后，我们才能说心理学知识确对作家产生了价值。也只有从艺术本身审美价值的角度，心理学的研究才可能是文学的。

四 文学与社会

“外部研究”的第三种途径是文学社会学。这种研究的特征是用社会学的方法研究文学和一定的社会之间的关系。从文学产生和存在的方式看，一定的文学总要与一定的社会存在发生这样那样的联系。一定的文学总是产生在一定的社会状态之中，而无论什么文学也总要存在于一定的社会环境当中。正因为如此，文学史上才产生了许多以社会学方法研究文学的著作。但是，韦勒克认为这些研究都是在经验领域中进行的，不是研究文学产生的原因，就是产生的结果。它们都属于文学的经验存在并没有真正触及文学的“结构”本体。

韦勒克将文学的社会学研究分为三方面的问题，即作家、作品本身的社会内容和文学对社会的影响。作家社会学集中精力研究作家的社会地位、社会角色和经济处境，认为这些因素能够最终决定作家的创作活动和作品的风格特色。另一些学者着重考察作品本身的社会内容。他们的首要结论是作家是社会的书记官，作品是社会面貌的再现。而那些研究文学对社会的影响的学者则

重点考察的是文学的效果。他们认为文学不仅应该作为一定社会的产物而且也能对社会产生强烈的反作用。韦勒克对以上这三方面的问题都进行了细致的辨析。关于作家的社会学，韦勒克举出许多例子证明作家的身世和地位并不能决定他的社会政治观点，也更不能决定他的作品风貌。比如，历史上，大多数无产阶级作家都不是出身于无产阶级。在资本主义社会发展过程中，作家的社会地位经历了一个由“豢养制”向“自由出版制”的转变。在“豢养制”条件下，作家一般根据“供养主”的趣味和要求来创作。因此，这些作品在很大程度上是从属于贵族阶级的。但事实也不尽然，历史上仍然有许多作家在这种制度下创造出非养主的抒情言志的优秀作品。而对于把文学作品当作社会文献和社会现实的写照的观点，韦勒克说它完全混淆了文学作品与社会文献的性质。韦勒克一贯认为，文学是用一种语言的审美手段对社会生活材料的“征服”或“加工”。一定的社会内容永远不是作品的实质性内容。它进入作品后，必然要按照作者的目的和要求产生不同程度的变形，对文学作品的整体而言，也不存在独立的性质。因此，文学绝不是社会生活的一面镜子。韦勒克认为，合乎道理的研究应把作品中所反映出来的社会内容与当时社会的真实状况加以比较，看看作家对真实的社会生活作了怎样的变形、怎样的处理。只有这样，我们才能看得出作者的动机和审美目的，才能进而探究到作品的审美结构本身。关于文学的社会作用问题，韦勒克认为不能过高地估计文学对社会和读者产生的影响。韦勒克怀疑斯陀夫人的书真的引发了美国南北战争，而《飘》又真的改变了美国北部读者对南北战争的态度。

在文学与社会的关系问题上，韦勒克反对社会环境对文学的决定作用。虽然韦勒克把马克思主义的文学理论认定为一种社会法方法，但他仍然引证了马克思在《政治经济学批判》引言中的论点。马克思关于“艺术与社会发展的不平衡”观点得到了韦勒克的

赞同。在韦勒克看来，文学的发展与社会的政治和经济状况并没有关系。他批评了经济学家凯恩斯把莎士比亚的出现归因于利润的增长和社会经济的发展。韦勒克指出利润增长并不是在什么地方都会产生伟大的诗人，20世纪20年代美国的繁荣就是一例。总之，韦勒克认为文学社会学研究只有用以探讨文学本身结构才是有益的。

五 文学与思想

文学与思想的关系是“外部研究”的又一种范式。文学与人类哲学观、人生观和各种思想体系存在着千丝万缕的联系。有一句名言叫做“伟大的文学家往往是伟大的思想家。”韦勒克反驳了几种典型的思想史研究法。在很大程度上，文学要反映思想史的发展。在英国，文学的发展与哲学史是相互联系着的；在德国，文学与哲学的关系更为紧密。在文学史上，有些伟大的文学家同时也是伟大的哲学家，比如但丁、歌德就是典型的例子。有的学者认为文学和作家的世界观有深刻的关联。德国哲学家就把作家分别归入思想史中的三种类型：实证主义、唯心主义和二元论。韦勒克还讨论了德国的“精神史”研究。这种观点假定每个时代都有其“时代精神”，人类的所有文化都非常紧密地联系在一起。文学与其他文化一样都是某个时代的“时代精神”的忠实再现。在这个问题上，韦勒克的讨论非常深入，广泛引证了大量文学史和批评史上的例子。总起来看，主要有两个意思。一是承认文学与思想确有关联，二是怎样使文学与思想关系的研究从“外部”转入“内部”。

在上述第一个问题上，韦勒克赞同德国学者温格斯的理论。文学主要表达一种对生活的一般态度。诗人通常非系统地回答以下哲学问题，诸如命运、自然和社会家庭等。但韦勒克的重点在第二个方面。他认为思想的深刻与文学的价值并没有直接的关

系。根据文学作品的本质，它的本体主要是一种语言“结构”，在这个结构中，思想只是有机体的一个基本要素。如果单单把思想从作品中抽取出来进行研究，就算不上是针对文学本身的研究。韦勒克指出，文学作品中的思想只有当它“与作品的肌理真正交织在一起，成为其组织的‘基本要素’，质言之，只有当这些思想不再是通常意义和概念上的思想而成为象征甚至神话时，才会出现文学作品中的思想问题”。^① 也就是说，对文学进行思想史的研究，一个关键的任务是考察思想是怎样进入文学的审美结构的。要将文学的这一“外部研究”转化为“内部研究”，其关键的一点就是要从作品的固有“结构”出发，把作品表现的思想当作作品审美结构的有机组成部分来分析。这种研究具体怎样进行，韦勒克在他的作品层次论中有所涉及。文学作品所存在的“形而上学”层次就主要论及这个问题。这一点我们在第五章会进一步深入讨论。

六 文学与其他艺术

最后一种有影响的“外部研究”方式把文学与其他艺术进行比较。韦勒克重点批驳了三种认识。第一种观念把文学与美术等同起来，其中，有人用“雕刻似的”来评论诗歌，有的提出“诗与画”的论点。但韦勒克却明确指出诗中的清冷和接触大理石的感觉完全不同，文学作品的绘画效果与绘画中的场境也绝不会是一回事。第二种观念则把文学的声音效果与音乐等同起来。人们总是侈谈“文学的音乐性”。诚然，文学在音响上有它独到的美感，而这种美感与音乐的某些效果确有相似性。在作品层次论中，韦勒克深入探讨了节奏、韵脚等概念。但韦勒克也清楚地认识到文学的音响效果的特殊性。从严格意义上讲，诗中的“音乐性”与音乐

^① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第128页。

中的“旋律”是根本不同的东西。第三种观点将文学与其他艺术的发展进行平行比较，把艺术史的风格概念移植到文学批评当中。其中，韦勒克着重评述了这方面的有代表性的学者瓦尔泽尔和沃尔弗林。结论是，将艺术史的几个风格概念移植于文学发展中的做法过于简单化，不能解释现实中复杂的文学过程。而事实上，各种艺术形式的发展也并不是平衡的。

总起来看，韦勒克认为艺术间的比较研究对文学而言之所以是“外部研究”，是因为这种做法忽视了各种艺术形式的不同本质。前面我们研究过韦勒克的作品存在方式论，已经知道他最终把文学作品的现象学本体看成是一种语言学意义上的“符号体系和符号系统”。文学的本质就在于语言符号“结构”本身。以此观点看待其他艺术形式，韦勒克也就把它们相应地理解为另一种符号体系或系统。显然，从这种观念出发，艺术之间的平行比较方法的最大缺点就是将各门艺术的不同符号特征混为一谈。韦勒克说：“各种艺术(造型艺术、文学和音乐)都有自己独特的进化历程，有自己不同的发展速度与包含各种因素的不同的内在结构。”^①对文学研究来说，无论将文学等同于何种艺术形式都不能论及文学的“语言”符号本身，都不能涉及它的内在结构本身。所以，这种研究注定只能属于“外部研究”。

当然，文学与其他艺术的平行研究是否能进行，这个问题非常复杂。我们知道，韦勒克诗学将作品本体理解为一个“符合体系或符号结构”，而这个结构又是分层的，计有语音、语义、世界和形而上等层面。韦勒克将文学与其他艺术的平行研究归入“外部研究”，认为这种研究方法并不能真正揭示特定文学作品的基本性质。这主要是针对作品的初级层次，即语音层面而言的。但是，如果将考察重点放到符号内涵的层面上，那么，文学作品与其他艺术

① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第142页。

品又是可以平行研究的。可见在艺术作品的其他层次上，韦勒克并不排斥文学与其他艺术的平行比较。在《批评的诸种概念》里，韦勒克曾呼吁在批评领域中展开“审美分析”的研究，“运用现代方法来研究文学与音乐、绘画的关系几乎还没有开始”。^①

就以上五种“外部研究”而言，它们的共同特征在于忽略了文学作品作为符号体系或符号系统的性质，避开了文学作品的内在结构。与此相反，文学的“内部研究”的真正对象就是这种符号体系或系统的内在结构。至于这种“内部研究”究竟有些什么内容、是怎样展开的，我们将在第五章作品层次论中详加讨论。

^① 韦勒克：《美国的文学研究》，见《批评的诸种概念》中译本，四川文艺出版社1988年版，第294页。

第五章

作品层次论

——“符号和意义的多层结构”

韦勒克的作品存在方式论根据现象学哲学和文论把文学作品定性为“经验(或意向)的客体”，进而把文学作品的存在区分为两个方面的因素。一方面，经过现象学的还原，文学作品的本体是一种“符号体系和符号结构”；另一方面，文学作品的现实存在又是经验的事实，必须经过审美主体的“具体化”。在这样的作品存在方式论上，韦勒克建立了他的结构本体论。文学作品的本体既然是一种“符号体系和符号结构”，对此语言符号结构的研究就是所谓的“内部研究”，而对作品经验事实的研究就是所谓“外部研究”。前一章，我们已经讨论了韦勒克的本体论思想。这里我们需要细加探讨的是如何进行文学的“内部研究”。

对于作为作品本体的“符号体系和符号结构”，韦勒克借用了英加登的作品层次分析法。韦勒克的作品层次论是他建立在作品存在方式论上的三大理论板块之一。这种作品层次论反对传统作品的内部构成研究的“横向要素式”。这种横向要素式研究把作品分解为“内容”与“形式”两个部分。韦勒克认为在任何一部作品中，“内容”与“形式”都是密不可分的，“内容和形式”的二分法忽视作品的审美价值。在这个问题上，韦勒克提出“材料与结构”说来取代这种分析法。

但在文学作品的内在构成问题上，横向要素式并不是韦勒克

研究的重点。他的重点在于作品的现象学层次。横向“材料与结构”说的提出，目的是为了突现作品的本体“结构”，进而进行现象学的层次分析。韦勒克的作品构成论坚持作品的有机统一性，它根据英加登的层次分析，把作品整体分成“声音、意义、世界和形而上”四个层面。韦勒克的作品层次论的理论价值在于它打破了 20 世纪文论的“语言学神话”，使文学作品研究部分地返回到历史、社会和生活形式。

第一节 研究作品内部结构的两种范式

文学作品的内部构成是历来文学理论研究的重要组成部分。传统的研究方法把作品分成“内容”和“形式”两个方面，这是一种横向的要素分析方式。在西方语言文论史上，这种内容与形式的二分法整整独占了一两千年。直到 20 世纪现象学文论崛起以后，对作品内部构成的研究才有了第二种范式，即现象学的纵向层次式。

一 横向要素式

对作品作横向要素式的分析是传统的研究方法。从文学理论史看，世界文学界出现过各种各样研究文学作品内部构成的理论，这些横向要素式主要有“内容与形式”说、俄国形式主义的“材料与手法”说、兰色姆的“肌理与构架”说和韦勒克的“材料与结构”说等。其中，影响最大的是“内容与形式”的二分法。除了韦勒克的“材料与结构”说外，俄国形式主义“材料与手法”说和兰色姆的“肌理与构架”说都是“内容与形式”说的不同变形。所以，让我们先来看看“内容与形式”说。

从哲学意义上讲，任何事物都可以分为内容和形式两个方面，内容离不开形式，形式也离不开内容，既不存在没有内容的

形式，也不存在没有形式的内容。运用到文学上来，横向要素式的结论也是，文学是由内容和形式构成的一个完整的统一体，内容与形式二者是相辅相成、不可分割的。进而，文学作品的内容又分解成主题、题材等因素，形式则包括情节、体裁、结构和语言等要素。

“内容与形式”这种横向要素式的研究方法在西方文论史上有非常悠久的历史。

其中，黑格尔是“内容与形式”二分法的最大代表人物。根据黑格尔的哲学，内容和形式是同一事物的两个相互依存的侧面，没有形式就没有内容，没有内容就没有形式，内容与形式永远是密不可分的。黑格尔进一步将这一辩证法运用到艺术作品，认为，艺术品也由内容与形式构成。他说：“只有内容与形式都须得彻底统一的，才是真正的艺术品。我们可以说荷马史诗《伊利亚》的内容就是特洛伊战争，或确切地说，阿喀琉斯之震怒；我们或以为这就足够了，其实都很空疏，因为《伊利亚》之所以成为有名的史诗，乃是它的诗的形式，而它的内容乃是依此陶铸而成。同样又如莎士比亚《罗密欧与朱丽叶》一悲剧的内容，乃由两姓的仇恨而引起的一对爱人之毁灭；但单是这个故事的内容，尚不足以造成莎士比亚不朽的悲剧。”^①黑格尔的意思是，一定的内容本身已含有某种外在的、感性的形式，一定的内容与一定的形式应该相互匹配。一定的内容必然赋予一定的形式，反之，一定的形式也必然赋予一定的内容。内容与形式融为一体，不可分离。

但是，内容和形式的二分法有一个重大的缺陷，这就是对哲学方法的生硬运用。这样，文学的内容被理解为作品“表达了什么”和“用什么来表达”；形式被理解为“怎么样”，或“采用了什么

① 黑格尔：《小逻辑》，贺麟译，商务印书馆1950年版，第222页。

技巧”来表达。实际上，这种区分并不存在。人们总是将内容分为主题和题材两大部分。主题是指作者的动机，即他的写作目的。题材则是作品所采用的生活内容。其实，主题作为作者的动机只不过是分析者对作品的一种理性概括，并不是作品的内容。因为任何真正的“内容”都是一个审美的事实。同样“梗概”绝对不是作品的真正“内容”。在“形式”诸因素中，情节安排一向被当作“形式”的东西，但它本身往往又被作为“内容”进行分析。特别是语言问题，当代哲学和文论对语言高度重视，深刻揭示了语言不仅仅是简单的工具，更不能把它简单地等同于“形式”。

在这里，我们可以简单地看看德国哲学家海德格尔关于“语言是人的存在家园”的观点。传统理论认为，语言是服务于人的表达目的而创造出来的。人们首先有了表达的需要和表达的内容，才有了语言的诞生。海德格尔却认为语言并不是派生出来的次要的东西，不仅仅是人的一件工具和物品，相反，语言是人的主人，人才是语言的奴仆。他写道：“人洋洋自得，以语言之创造者自居，自炫为语言的主人，实则却是它的奴仆。仅当这种主从关系重新摆正之后，人才会省悟到其间的奥秘与玄机。语言可充当表达工具。语言自为表达，但它却可能沦为单纯的表达手段。人在把语言当作手段使用时，必须遵守语言的细致规定，但这一点尚无助于我们恢复语言与人之间真正的主从关系。因为语言本来就是自我表达的，人只能服从语言，聆听它的要求，才可使用它。”^①海德格尔在这段话中明确指出了人与语言的关系。这一观点看似奇怪，实则是海德格尔“基本本体论”的逻辑延伸。海德格尔关注人的存在状况，关注生命存在的意义。他认为，当存在的“真理”以一种特殊的方式“敞开”时，人的存在才成为有意义。而语言是真理自由展现的主要途径。所以，在海德格尔看

① 刘小枫编：《人类困境中的审美精神》，知识出版社1994年版，第210页。

来，语言不是表达的工具，而是人的存在家园。正是在西方现代哲学所提供的这一语言理论背景之上，我们才能更加清晰地看出“内容与形式”二分法把语言因素归入形式的谬误。很显然，语言作为存在的家园，绝不能简单地当作形式因素，它本身就是内容与形式的高度集合体，是存在真理的吁请和感召，同时也是表达的外观和形式。

与过去时代相比，20世纪文论界有一个更加普遍的共识，即内容与形式密不可分。韦勒克在《二十世纪文学批评中的形式和结构的概念》一文中明确指出：“过去对形式和内容所作的区分已站不住脚了。”在该文中，他还引用了英国美学家H. 奥斯本的话来反对“内容与形式”截然相分的观点：“诗的形式、诗律的结构、韵律的相互作用、独特的习用语，当从意义这一内容中抽象出来后，就什么也不是了。因为语言再也不是语言而只是声音，除非它能表达意义。因此，没有形式的内容，不过是一种没有具体存在的不真实的抽象物；因为当内容由不同的语言表达出来时，它已经是另外一种正在被表达的、不同的东西了。诗，必须作为一个被理解的整体来理解。形式和内容之间不可能存在矛盾……因为它们失去了对方都不可能存在，而抽象对双方来讲都是致命的伤害。”^①

在西方文论史上，学者们都意识到了“内容与形式”二分法的缺陷，提出了各种各样的解决方案。其中，俄国形式主义在激烈反对“内容与形式”的二分法时提出的“材料与手法”论也属于研究作品内部构成的横向要素式方法。

俄国形式主义虽以反对传统文论“内容与形式”二分法作为自己的理论起点，却仍然没有真正超越这一横向要素式的研究范

^① 韦勒克：《批评的诸种概念》，丁泓、余微译，四川文艺出版社1988年版，第61页。

式。俄国形式主义把批评的任务限定在“艺术技巧”即“手法”的分析中。而分析“手法”的实际内容就是作品语言要素。他们把诗的语言作为一种特殊的语言，认为它的特征在于对日常话语的“变形”和“陌生化”。于是，他们便试图在辅音群、元音的和谐、韵脚、节奏和格律等因素中发现作家使用它们的特殊性“手法”。他们的“手法”概念在具体批评中却最终成了与传统“形式”概念基本相同的东西。对于俄国形式主义的这一理论，韦勒克就精辟地指出：“尽管他们的工具无比精良，但他们还是回到了旧的修辞学的‘形式主义’的老路上。”^①

另外，还有一种研究作品内部构成的横向要素式模式是“新批评之父”兰色姆所提出的“构架与肌质”说。兰色姆认为一首诗有“一个中心逻辑构架，但是同时它也有丰富的个别细节，这些细节，有的时候和整个的构架有机地配合，或者说为构架服务，又有的时候，只是在构架里安然自适地讨生活”。^② 兰色姆把诗的内部构成分为“构架”和“肌质”两个部分。他所说的“构架”指的是诗的内容的逻辑陈述，也就是说，构架是诗中可以用散文转述的主题意义或思想内容。构架的逻辑与科学论文的逻辑是有区别的，它的作用是在作品中承载肌质，而且没有科学论文的逻辑那样严谨。而“肌质”则指作品中不能用散文转述的部分。肌质是作品中的个别细节，与构架是分立的。兰色姆以建筑物为例对此作了生动的说明：屋子的墙是属于构架的，梁和墙各有它们不同的功能。墙板的外面部分则是肌质，它可以是涂上去的颜色，也可以是糊着的纸，这些肌质部分只是作为“装饰”，可以与作品的逻辑

^① 韦勒克：《批评的诸种概念》，丁泓、余徽译，四川文艺出版社1988年版，第73页。

^② 兰色姆：《纯属思考的文学批评》，见《“新批评”文集》，中国社会科学出版社1988年版，第97页。

辑构架无关。在构架和肌质对一部作品的重要性上，兰色姆极端重视肌质。在兰色姆看来，诗的本质在于肌质。科学论文与文学作品的区别就在于二者的相互关系。科学论文只有构架，即使有肌质，也只是附属于构架的，不能与构架分立。诗的根本特征却在于肌质与构架的对立中，肌质有着更为重要的作用。文学作品作为一种本体的存在，是被充分肌质化了的。同时，构架在文学作品中，也不是无足轻重的东西。兰色姆认为，构架在文学作品对肌质有一种干扰作用，而作品的魅力就在这种干扰中产生。二者的相互干扰、相互延伸就产生作品的丰富意蕴。显然，兰色姆的“构架和肌质”说与传统的“内容与形式”二分法是一致的。

对上述两种超越“内容与形式”的不成功企图，我们前面对“内容与形式”二分法所作的批评同样是有效的。也就是说，无论是“材料与手法”还是“构架与肌质”都没有真正解决内容与形式的相互关系。在实际的批评活动中，也不能正确地解决对作品的内部结构进行分解的难题。

在韦勒克的文论体系中，我们注意到他也提出了一种研究文学作品内部构成的横向要素式方法。这就是他的“材料与结构”说。由于这一理论与“内容和形式”说同属于横向要素式，所以韦勒克对文学作品构成的分析常常也被误解为传统的“内容与形式”说。二者之间的相互关系及其价值，我们将在第二节中加以讨论。

二 纵向层次式

纵向层次式方法开创了文学作品内部构成研究的新境界。在20世纪文论中以英加登和韦勒克为代表。纵向层次式一反传统的横向研究方法，不再把作品从平面上分为内容与形式或别的两个部分，而是把整个作品当作一个有机的整体，划分作品所呈现出的层次。英加登就把作品分成四个基本层面，此外

优秀的作品还有“形而上学”层。韦勒克的作品层次论也对作品的层次进行了区分。纵向层次式与传统的二分法的不同之处在于划分出来的作品构成部分在数量上的多少，而在于这些成分的相互关系。

我们看到，在横向要素式当中，无论是“内容与形式”说还是“材料与手法”或“构架与肌质”说以及“材料与结构”说，它们都把作品一次性地划分为两个平行的部分。这两个部分之间的相互关系是完全对等的，对整个作品而言就像一个硬币的两面，相互依赖，缺一不可，共同构成一个有机的完整作品。

与横向要素式相比，纵向层次论进行的是多次划分。在纵向层次上，或者说在时间上，纵向层次论首先区分出作品的语音层，其次区分出意义层，然后才是第三面，如此等等。这些层面之间的关系是相互生长的。它们一层一层地垂直重叠在一起，后一层总以前一层为基础。

纵向层次式高度重视作品的审美特性，对作品的分析坚持了统一性，又不局限于对语言的唯科学主义研究，突破了20世纪西方文论的“语言学神话”。

第二节 “材料与结构”说

上节我们提出了韦勒克的“材料与结构”说。就作品研究内部构成的范式说，它属于我们所谓的横向要素式。那么，它与横向要素式的其他一些方法之间就存在着一种既相似又相异的关系。它们的相同之处在于都是二分法，都不属于纵向重叠性的。它们的不同之处在于韦勒克的“材料与结构”说直接反对的就是“内容与形式”说。虽然都是二分，但划分的标准与结果都不相同。

一 “材料与结构”说的含义

韦勒克是明确反对“内容与形式”的二分法的。他赞同俄国形式主义对这种二分法的批评，“这种分法把一件艺术品分割成两半：粗糙的内容和附加于其上的、纯粹的外在形式”。^① 这种二分法的错误在于对审美属性的忽视。文学作品被一分为二后，批评家们的注意力都被吸引到进一步分析“内容与形式”的更细小的组成因素中，文学作品的整体的审美效果就被完全忽视了。事实上，我们都非常清楚，作品的美学效果既不是单单由内容造成的，也不是单单由形式造成的，而是由相互渗透、相互包含的作品整体形成的。韦勒克引证新批评家维姆萨特和比尔兹利的观点说：“‘形式’实际上已包括和渗透了‘寓意’(message)于其中，从而构成了较抽象的‘寓意’和可以抽离出来的装饰更深刻、更实在的意义。”^②

针对这种横向要素式的二分法的弊端，韦勒克才提出了他的“材料与结构”说。他在《文学理论》中的原话是：

“如果把所有一切与美学没有什么关系的因素称为‘材料’(material)，而把一切需要美学效果的因素称为‘结构’(structure)可能会好些。这决不是给旧的一对概念即内容与形式重新命名，而是恰当地沟通了它们之间的边界线。‘材料’包括了原先认为是内容的部分，也包括了原先认为是形式的一些部分。‘结构’这一概念也同样包括了原先的内容和形式中依审美目的组织起来的部分。”^③

虽然韦勒克的这一段话也算申说得比较清楚，但令人遗憾的

① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第146页。

② 韦勒克：《批评的诸种概念》，丁泓、余徵译，四川文艺出版社1988年版，第61页。

③ 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第147页。

是，人们依然把他的“材料与结构”说等同于“内容与形式”的二分法。^①实际上，这是两种同中有异，而且异更重要的分类方式。它们在划分标准及其结果上都迥乎不同，我们有必要仔细领会。

在划分标准上，“形式与内容”的二分法出发点是哲学的标准。它把文学作品等同于其他物体，进而把作品本身划分为两个部分。这样，一方面，这种二分法忽略了艺术品不同于其他物品的审美特性；另一方面这种划分是在作品内部进行的。众所周知，艺术品与其他人类产品有一个重大的特征，即艺术品是一种极其特殊的产品，它身上有一种非常强烈的美学性质，能引发欣赏者强烈的审美情感。对文学艺术作品进行“内容与形式”的区分，就是对艺术品的这种与众不同的特征视而不见，最终把艺术品混同于一般的人类产品。以石料和雕塑为例，我们就可以明白这个简单的道理。对于石料这种一般的人类产品，我们是可以进行“内容与形式”的区分的。原始的、还没经过人力加工的石头就是这一石料的“内容”（更精确地说，应按亚里士多德的术语称作“材料”），而石料外在的形状，它的大小、体积和色泽等就是“形式”。对于用大理石做成的雕塑而言，问题则不那么简单了。雕塑首先是一个具有审美属性的艺术品。若按“内容与形式”的分法，它的内容或材料，即大理石与它的形式，即这座雕塑的外观和形象等都是形成美学特征的有机组成部分。一旦它被生硬地区分为内容与形式两个部分，那么，它身上的审美属性便被彻底忽略了。

韦勒克的“材料与结构”说针对的就是“内容与形式”二分法的这一弱点。在上述韦勒克的原话中，他非常鲜明地指出了他的划分标准是“审美效果”。对韦勒克而言，作品中与审美效果有关的因素就是“结构”，与审美效果无关的因素就是“材料”，它们之间

^① 胡经之、张首映：《二十世纪西方文论史》，中国社会科学出版社1988年版，第147页。

的惟一差别就在于是否有助于作品美学效果的形成。毫无疑问，韦勒克的这一区分方式是建立在对艺术品与普通人工产品之间差异的深刻认识上的。

正是因为这两种分类方式的标准不同，它们所划分的结果也就不同。“内容与形式”同“材料与结构”并不存在一一对应关系，即“内容”不等于“材料”而“形式”也不等于“结构”。上述引文中，韦勒克就明确指出“结构”既包括内容又包括形式，“材料”也是如此。所以，韦勒克的“材料与结构”说只是排斥了“内容与形式”二分法的区分标准，并没有排斥“内容与形式”本身。也就是说，韦勒克对具有美学效果的“结构”的研究仍然包含着作品的“内容与形式”两种因素，它们只是被当作一个有机的整体来进行现象学的层次分析，而不是被简单地分为两个粗糙的部分。

二 “材料与结构”说的价值

韦勒克的“材料与结构”说相应于“内容与形式”的二分法有两个理论优点。

首先，它高度强调文学作品的审美特性，“材料与结构”的划分标准是美学效果，“结构”作为“一切具有美学效果的因素”就成为韦勒克作品层次论的研究对象，“这样，艺术品就被看成是一个为某种特别的审美目的服务的完整符号体系或者符号结构”。^①审美特性成为艺术品的根本性质。在这里，作为作品本体的“符号结构”，它的首要特征是美学性质。韦勒克的文学理论只探讨作品与美感效果有关的因素，与美感效果无关的所有东西都被装入“材料”概念，一并送出批评的大门。在分析审美的“结构”时，我们注意到它绝不是对“形式”进行分析。因为，在韦勒克看来，作品的审美效果是作品整体“结构”产生的，只要能形成作品的美

^① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第147页。

学特征，内容与形式就同时都是“结构”的有机组成部分。

其次，它高度强调文学作品的有机性。取消“内容与形式”的二分法后，作品被当作一个完整的整体，当作一个审美的内容与形式水乳交融的有机体来进行现象学层次的探讨。这样，它避免了研究作品内部构成的两种偏向。一是任意肢解作品的机械原子主义倾向。这主要是指那种对作品进行琐碎的结构分析的偏向。韦勒克把凯塞尔的《语言的艺术作品》看成这种方式的代表。二是极端的有机论。这种偏向坚持一种笨拙不堪的作品的总体概念，使得对艺术品的各个因素的分析成为不可能。韦勒克认为克罗齐和某些新批评家就是其中的代表。

韦勒克认为他的作品层次分析法是最合理的方法。他说：“有一种在我(和 A. 沃伦)的《文学理论》(1949)中曾得到过发挥的分层概念，使我们回到了具体分析的作品上，但又用不着使我们放弃对整体性、总体性以及内容与形式的统一等概念进行最基本的深入的探讨。”^①

第三节 文学作品的现象学层次

如前所述，在“材料与结构”说中，韦勒克用“审美效果”缝合了“内容”与“形式”，同时也就用“结构”术语来指示审美的作品本身，于是，文学作品成为为一个特别的审美目的服务的符号结构或符号体系。对于这样一个“符号结构”既然不能按传统横向模式作“内容与形式”的二分，那么又怎么对它进行构成分析呢？在这个问题上，韦勒克借用英加登的现象学分析法，对作品的“结构”进行了纵向层次式的切分。

^① 韦勒克：《批评的诸种概念》，丁泓、余微译，四川文艺出版社 1988 年版，第 74 页。

韦勒克在《文学理论》的第四部中探讨了用以描述和分析艺术品的不同层面。他一共提出了八个，然后分节加以阐述。它们是(1)声音层面，谐音、节奏和格律；(2)意义单元，它决定文学作品形式上的语言结构、风格与文体的规则；(3)意象和隐喻，即所有文体风格中可表现诗的最核心的部分；(4)存在于象征和象征系统中的诗的特殊“世界”，我们称这些象征系统为诗的“神话”；(5)小说投射的世界的形式与技巧；(6)文学类型的性质；(7)文学作品的评价问题；(8)文学史的性质。对这八个层次之间的关系，我国学者有不同的看法。有学者认为，韦勒克确是按这八个层面来划分艺术品的。^①而有的学者则认为是三层。“韦勒克把文学艺术品的存在方式描述为三个主要的层面：声音的层面(包括谐音、节奏、韵律之类)，意义的层面(包括语言结构、文体风格之类)和要表现的事物的层面(通过意象、隐喻、象征、神话等)……”^②

我们则认为韦勒克的上述八个现象学层次，并不都是针对某一部具体的作品的。比如，其中(6)、(7)、(8)三方面内容就已脱离了对某部文学作品内在构成的分析。韦勒克自己也明确说过前几方面内容是“分析个别艺术品的方法”。所以，作品的层面主要是前五方面的内容。

那么，韦勒克的现象学层次论究竟把一个单一的文学作品分为哪几个基本层次呢？我们认为，纵观韦勒克的整个文学理论体系，他把某个单独的文学作品分为四个基本层次，即声音层面、意义单元、世界层面和形而上学层。在《比较文学的危机》一文中韦勒克曾对他的文学理论作了一个简要的概括。他认为一部作品的“语言成分可说是构成了两个底层：即声音层和意义单元层”，

① 王春元：《〈文学理论〉中译本前言》，见《文学理论》中译本，第16页。

② 刘象愚：《韦勒克和他的文学理论》，见《文谈》1986年第1期。

“从这两个层次上产生出了一个由情景、人物和事件构成的‘世界’，这个‘世界’并不等同于任何单独的语言因素，尤其是等同于外在修饰形式的任何成分”。^① 在这里，韦勒克明确指出文学作品的三个层面。在此之上，我们认为，韦勒克的作品层次论还隐含着—个更高的层面，即“形而上学层面”。虽然它在韦勒克文论中似未得到鲜明的论述，但它却是一直存在着的。

一 声音层面

声音层面，是任何一部文学作品得以建立的最底层。文学艺术首先是一种语言的艺术，而语言就是语音与意义的一种组合。对所有拼音文字而言，语音是文学最基本的物质载体。当然，在汉语里，文字的重要性并不亚于语音。韦勒克由于其西方文化的背景没有论及文学作品在文字方面的特征，这是完全可以理解的。这一点，我们下面还要谈到。

在对作品的声音层面进行探讨时，韦勒克首先提醒我们不要将这一探讨与某个读者对文学作品的声音表演混淆起来。我们还记得在文学作品存在方式论中，韦勒克坚决反对的一种倾向就是把文学作品本身等同于一次具体的声音存在。文学作品是一种“经验的客体”，它的存在虽然必须经过经验的“具体化”，但它的本体却是一种审美的“符号结构”。韦勒克的声音层面就是用以探索这一“符号结构”中对作品的美学效果具有影响力的那样一些声音因素。

在声音层面，韦勒克提出三个概念来分析作品的美感的形成原因。这三个概念是“谐音”、“节奏”和“格律”。在这三者中，“谐音”属于语音的固有因素，“节奏”和“格律”属于语音的关系因

^① 韦勒克：《批评的诸种概念》，丁泓、余徽译，四川文艺出版社1988年版，第277页。

素。所谓“固有因素”是指某个音响本身就拥有的特殊个性，如它的音节构成和它本身的重音等。所谓“关系因素”是指在一组语音流中几个音响之间所形成的相互关系。“节奏”、“旋律”、“格律”等就是用以描述“关系因素”的基本术语。

在“谐音”问题上，韦勒克着重研究了文学作品的声音重复和声音模拟两个因素。声音模式的重复对文学具有非常重要的作用，是用以形成诗歌美学效果的重要手段。其中最为重要的一种重复是“押韵”。韦勒克指出，“押韵”不仅是形成诗歌格律和节奏的基础，而且它本身还具有意义。“押韵”把韵脚相似或相同的音节联系起来，同时又在同一音响模式中寻找不同语义的词汇。由此，批评家们可以讨论诗歌美感形成的原因。至于声音模拟，也是文学语言的一个重要特征。语言学家把这种声音模拟所形成的词汇叫做象声词。严格说来，象声词虽不能真正复现它所模拟的声音，但它在文学语言中的美感效果却是不容忽视的。此外，语音本身还存在着特殊的性质。法国诗人韩波就在一个元音与一种颜色之间建立了一对一的关系。音响科学的实验也证实一些元音容易让人引起关于单薄、清晰和明亮的物体的联想，而另外一些元音则容易让人引起对笨重、缓慢和阴暗的物体的想象。

在“节奏”问题上，韦勒克首先对该概念的内涵进行了剖析。人们在文学和其他艺术批评中广泛使用“节奏”这一术语，但对它的内涵却十分模糊。韦勒克清理出“节奏”概念的两方面含义。狭义的“节奏”概念把它等同于“周期性”，即认为“节奏”是指同一事物和相同事物在一定时间段的有规律重复。这种看法与音乐学的观点是相同的。此外，“节奏”往往被人们广义地加以使用。这时，它不仅局限于“周期性”含义，而且还包括了非重复性的动力形式。从严格的音乐学观点出发，广义的“节奏”也就包括了“旋律”概念的意义。其实，某些批评家所使用的文学作品的“音乐性”也就是指“旋律”。实际上，文学批评中的“音乐性”和“旋律”

概念只不过是一种比拟的说法。韦勒克就指出，文学作品的“音乐性”只不过是一些音节的细微的轻重、长短的变化，而不是音高所造成的旋律。

在“格律”问题上，韦勒克探讨了分析作品格律特征的几种理论。一是“图解式”。这种方式用图来揭示诗的格律模式，如抑扬格、扬抑格等等。二是“记谱式”。它用音乐的小节和拍子来描写作品音节长短的变化。第三种方法用示波器来记录诗歌的音响过程，并以此分析作品的格律。最后，韦勒克评论了俄国形式主义对格律和节奏的研究成果。

总之，韦勒克的声音层面主要针对的是西方拼音文字。至于我们汉语，中国传统诗学也相当重视对文学语言的语音分析。如果对中国文学进行作品层次分析，声音层面还应包括对文字形体特征的分析。显然，中国学界的文论家们在这方面的开掘还比较少。

二 意义单元

意义单元是文学作品在语音层面基础上形成和产生起来的层面。韦勒克的文学理论主要通过“文体”、“文体学”、“意象”、“隐喻”等概念和方法对它加以研究。

意义单元在现象学层次分析法中，究竟与它前面的语音层以及后面的世界和形而上学层有什么关系呢？这一问题确实是一个比较棘手的难题，在过去的理论中似乎并未得到有效的解决。在这里，我们可以简单地探讨一下。

我们知道，文学作品是一种语言结构，而语言的实质就是语音和意义的符号系统。从严格意义上讲，文学作品除了语音层面之外，其他一些内容和因素都应属于所谓的“意义层面”。这时，作品的世界层面和形而上学内容也全被包含进去了。但是，韦勒克文论的现象学层次分析法并不是使用的这样一个含义。在研究

文学作品内部构成的纵向层次分析法里，语言符号的语义部分被进一步细分为意义单元、世界和形而上学三个层面。这样，意义单元就成为作品构成要素中高于语音而又低于后二者的层面。当然，这四个层面之间的关系非常紧密，根本不能截然分开。所以，我们必须仔细领会韦勒克文论用以研究意义单元层面的几个基本术语和概念。

在“文体和文体学”问题上，韦勒克文论认为，“文体”虽然涉及作品的声音层，但更为重视的是与意义单元层面密切相关。首先，作品的“文体”与语言的声音有重要的联系。语言的谐音、节奏和格律是形成一部作品的物理基础。优秀的诗歌和散文的美感效果在很大程度上是由它语音的节奏和旋律产生的。但是，单单从语音的角度无法最终确定一部作品的“文体”特征。因为，作品除了语音层面之外，它还有一些更多的因素。比如，词义的选择和相互联系、句子的结构、作品的修辞手法和体裁特征等。此外，还应该关系到作品所展示出来的场景、世界和价值等。但其中最重要的是词义问题。而这，正是“文体学”研究的主要内容。

如何研究作品的“文体”呢？我们首先应当明确的是“文体学”研究的任务。“文体学”不能被理解为研究一切增强表达力的语言手段，这样，它容易成为语言学的一个分支而变得与文学研究毫不相关。文艺学中的“文体学”应当强调文学作品的审美效果，应当研究的是与这一效果相关的那样一些语言手段。研究作品文体首先要把作品看成是一个具有个性的语言系统，然后研究这一系统区别于另一系统的个性特征的总和。这时，比较的方法尤为重要。在比较中，作品的语言系统与日常语言系统以及别的作家作品的差异才能清晰地显示出来。进而，除了研究个别作家作品的文体风格之外，还可以研究一组作品或一个文学类别的文体风格以及一个文学潮流的风格。

就诗而言，“意象”、“隐喻”、“象征”、“神话”是我们经常讨

论的话题。在文学作品内在构成的现象学层次论中，上述四者的地位十分特殊。它们明显游离于声音层面和世界层面之间。它们虽然处在意义单元层面，即仿佛更像作品一切因素的汇聚之地。韦勒克文论非常重视对这四个概念的研究。《文学理论》第十五章这样写道：“所有这四个术语使我们注意到文学作品的各个方面，它们把过去分割的‘形式’与‘内容’准确地沟通并联系在一起。这些术语具有两个方面的意义，一方面，它们把诗歌拉向‘外在图象’和‘世界’，另一方面，又把诗歌拉向宗教和‘世界观’。”^①由于它们对诗歌的上述重要性，还有它们之间的密不可分的相互关系，《文学理论》把它们放在一起进行论述。其实，从理论上讲，四者之间还是有差异的。这主要表现为“意象”、“隐喻”和“象征”、“神话”之间。在韦勒克看来，前两个术语应该属于意义单元层面，而后两个术语则应属于诗的世界层面。也就是说，它们之间在内涵上有分量感的不同。意象和隐喻比起象征和神话来，对诗而言似乎所包含的生活内容和内在含义要小一些。象征和神话仿佛是属于更大的一种意义单位。所以，我们在理论上把象征和神话安排在世界层面中，与小说所展现出来的世界一起论述。

在诗歌批评中，“意象”往往被理解为视觉性的物体形象。实际上，“意象”不止于视觉性，它还有非视觉性。首先，意象不是纯客观的视觉形象。正如意象派文论的代表人物庞德所说的，意象不是一种图象式的重现，而是一种瞬间呈现的理智与感情的复杂经验。也就是说，意象是主观情思与客观物象的一种有机结合。其次，文学作品中还存在着听觉的，甚至完全心理的意象，比如作品中对各种音响和心理情绪的描写性内容等。意象是诗歌审美结构中的一个重要因素，许多理论家对它进行一种分类的研究。其中，威尔斯(H. W. Wells)的研究非常有意义。他把诗歌

^① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第209页。

中的意象分为以下七大类型：强合（或浮夸）的、装饰的、繁复的、精致的、潜沉的、基本的和扩张的。在它们之中，潜沉的、基本的和扩张的意象是高级意象。另外一些学者又把意象分为神话式的、巫术式的等不同类型。韦勒克文论最反对的一种意象研究法是通过诗人的意象来推测他的心理。持这种观点的学者喜欢探究作家的内心世界，他们力图在意象中发现诗人的爱好、经历和情感状况。就文学研究而言，这种研究法根本不可能揭示艺术作品本身在语言结构方面的特征。恰恰相反，它越过了文学的语言结构走向了传记研究，再一次落入韦勒克所谓的“外部研究”窠臼中。

“隐喻”也是诗歌意义单元层面非常重要的一个组成部分，是诗歌审美效果的重要来源。隐喻可以分为相似与相近两大类。韦勒克文论为我们提供了几个有关隐喻的术语。“提喻”由物体的部分代替整体，“转喻”以性质和特征来代表喻体等等。此外，还必须注意“死了的隐喻”和活着的隐喻的区别。死了的隐喻是指被日常语言反复使用，比喻意义已经融入了词语的理性意义当中的现象，诸如，椅子的“腿”、山的“脚”等。活着的隐喻是指个人独创的、新鲜的隐喻。它能够给人带来持续不断的审美感染力。从风格上看，隐喻不可以被归为“巴洛克式”的和“新古典”式的两类。“巴洛克式”的隐喻神秘、乖异而矫饰，与西方“巴洛克”艺术风格紧密联系在一起。“新古典”式的隐喻讲究明朗、理性和对称。可见，隐喻在不同的历史时代也有其各自的特点。

韦勒克文论所提出的文学作品的意义单元层面的研究对我国文艺界是有启发作用的。新时期以来，我国文论界出现了大量优秀的文学理论和批评著作，它们对中国文学进行了大规模的文体和意象等研究，取得了丰硕的成果。从这里我们也看得出韦勒克文论对中国的影响。

三 世界层面

如果说意义单元层面还与语言不可或分的话，文学作品的世界层面离语言则要远得多了。事实上，我们对文学作品世界层面的探讨完全可以脱离作品的语言而进行。当我们读完一首诗或一部小说后再回忆时，浮现在我们脑海中的印象也就是所谓的文学作品所展示出来的世界了。韦勒克文论所提出的这一世界层面非常重要，它突破了20世纪西方文学理论与批评只研究语言在符号学方面特征的局限。这一点我们将在后面论及韦勒克现象学层次的理论意义时深入讨论。

由于小说与诗歌在文学体裁上的不同特征，世界层面在小说中的重要性远远大于它在诗歌中的重要程度。小说的世界层面虽然也建立在语言的声音和意义单元层面之上，但它们的美感效果非常之小。诗歌与此不同，它的审美特征不仅由声音和意义单元层面显示出来，而且还表现在它所产生的世界层面当中。

诗歌的世界层面主要由“象征”和“神话”来体现。其实，象征和神话在很大程度上与意象和隐喻密不可分。《文学理论》在论及四者关系时说：“一个‘意象’可以被转换成一次隐喻，但如果它作为呈现与再现不断重复，那就变成了一个象征，甚至是一个象征（或者神话）系统的一部分。”^①象征与符号不同。在这一点上，我们再次看到索绪尔理论对韦勒克文论的影响。索绪尔在他的《普通语言学教程》中认为，符号与象征一样是由能指和所指构成的。但符号的能指与所指之间不存在必然的逻辑上的联系，它们之间的关系完全是后天的、约定俗成的。象征也有符号的两面性，但它的能指与所指之间的关系却存在一种逻辑在先性。他举的例子是作为象征的“天平”和作为语言符号的“公平”。在索绪尔看来，“天平”内在地就具有“公平”、“平等”的含义；而“公平”这

^① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第204页。

样一个字形或音响形式却并没有同样的理性意义，它的意义只不过是后天社会的约定俗成。它们的不同之处就在于符号的形象本身没有意义，而象征却要求关注它本身的外观形象。象征还可以分为“传统象征”、“个人象征”和“自然象征”三类。“传统象征”是指人们长时间以来经久沿用的象征系统。“个人象征”则是某个作家自己所设立的独具个性的象征系统。“自然象征”指的是一种特殊的象征类别，它只是仿佛对一些自然和社会现象的客观描绘，但它却由此具有一种说不清道不明的象征意义。比如这样一句诗“我睡前还要赶许多里路”就是一个典型例子。表面上看它是在写实，但我们也可以把“睡”理解为“死”。

与象征一样，“神话”也是一个难以定义的术语。在起源学上，“神话”一般被当作一个无名氏创作的故事，讲述世界的起源与人类的命运。通过神话社会为它的青年人提供有关的解释，即世界为什么是现在这个样子，人类为什么是现在这个样子。“神话”是现代文学批评喜用的一个术语，它包含了一个重要的意义范围，涉及了宗教、民俗、人类学、社会学和心理分析等领域。人们一般把它置于与科学、真理相对的位置上。韦勒克文论则用它来指诗歌在世界层面上为我们呈现出来的虚构的、不真实的面貌。

在文学领域里，世界层面最鲜明地体现在小说体裁的作品当中。小说作为一种文学的一种类型，必然也是建立在语言的各种因素之上的，但从现象学的层次看，小说在声音层面和意义单元层面的特征都不明显。它主要表现在为读者所展现出来的一个由人物、环境和故事组成的场境或世界。小说所展现出来的世界可能是一个地理意义上的空间范围，比如哈代笔下的威塞克斯、曹雪芹笔下的红楼大观园等。但它也可能完全与现实生活世界毫不相关。一部小说所表现的现实，只不过是一种对现实生活的主观体验，甚至幻觉，它使读者产生一种仿佛生活在阅读本身中的效

果，它不必然是，也不主要是现实环境、细节和日常事务上的事实。同时，小说所呈现出来的世界不仅是空间性的，而且具有时间上的连续性。在许多小说中，人物出生、成长，直到死亡，他们的性格在发展、变化。通过他们，我们甚至可以看到一个家族和整个社会的兴亡与盛衰。

在叙述性的小说中，世界主要是由人物、情节和背景三种因素体现的。情节不仅应指传统叙述性小说的曲折、惊险的故事，而且应扩大到能包括像哈代和亨利·詹姆斯等作家的作品。所以，情节可以分为松散的和复杂的两种类型。情节是由较小的叙述结构如插曲和事件等组成。对于这些小的情节，人们用“母题法”来研究它们之间的相互过渡、联结和结构。这是非常有意义的研究方法，只是在我国开展得还很不够。人物是小说的主体，塑造它最简单的办法是用命名法。有些小说家就用比喻性的名字来赋予生动活泼的形象特征。小说中的人物可能是静态的也可以是动态的。静态人物只有一个单一的性格特征，而且在小说的情节发展中性格不发生变化，动态人物则具有多种性格因子，这些因子会随着故事的发展发生这样或那样的变化。背景也是小说世界中的要素。它是小说情节展开和人物刻画的基础。小说对人物生活环境的表现也就是对人物性格的描写。通过背景，小说还可以暗示出一定的时代和社会特征，并以此加深小说的内涵。

在考察小说的世界时，我们特别要注意分析作品用以展现这一世界所采用的叙述性技巧。这主要包括小说情节的具体结构、叙述视点和叙述特征等。小说的具体结构形态是作品得以展开的重要手段。我们可以分析它的展开方式，诸如按主题、按时间、按因果关系或情节连环套等。小说可以由第一人称和第三人称写作而成。第一人称戏剧性的独白更有情感色彩，而第三人称又称为全知全能视点则用以隐藏作者主观情绪。这两种人称相应形成叙述性小说的客观性和主观性两种叙述特征。前者像戏剧一样客

观展示小说的世界，人物、环境和故事冲突都非常清晰地展现在观众面前，使大家相信真有其事。后者却故意宣称小说世界是一种创作的虚构。在这种小说中，作家不断跳出故事的情节发展，提醒读者小说的世界并不是生活而是艺术的幻觉。

四 形而上学层面

形而上学层面，《文学理论》并未用专章加以论述。与英加登相比，它在韦勒克文论体系中的面目难免显得有些模糊不清。它是夹插在“世界层面”和“文学的评价”中论述的。这主要是因为，形而上学层面一方面与世界层面密不可分，另一方面与文学的评价密切相关。《文学理论》说：“第四个也就是最后一个层次是‘形而上学的性质’，它是和‘世界’紧密相关的，和‘对待生活的态度’或暗含在这个世界中的‘调子’是同一的东西；但是，这一层次的性质将留待我们探讨文学的评价问题时再作详细的考察。”^①而这种形而上学的性质与作家的“世界观”有关，其实质就是作品体现的审美的“世界观”，“这些‘形而上’的品质是从作品本身中浮现出来的世界观，而不是由作者在作品里或作品外说教式地陈述的观点。”^②

虽然形而上学层面在韦勒克文论中未被特别鲜明地加以阐述，但我们仍然在“文学的评价”一章中看得出它的存在和特征来。韦勒克文论在涉及文学评价的问题时，有一个非常重要的论点，即文学评论必须是一种针对作品美学特征的审美的评论。评价活动与被评价物的价值密不可分，对文学作品的评价也是一个道理。文学作品的价值是什么呢？韦勒克文论认为，文学作品的本体是一种“符号结构”，它服务于一种特殊的审美目的，它的功

^① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第254页。

^② 同上书，第282页。

能在于激起读者的审美体验。因此，对作品的评论就是对作品“审美结构”的评论。

这里，我们进入了一个关键性的问题。我们知道，《文学理论》的第十八章是由沃伦而不是韦勒克本人写的。虽然韦勒克在该书的序言中声称他们的观点全然一致，但在某些细微的地方，读者们却不难看到一些术语上的小小差异。在沃伦讨论如何评价作品的审美结构的时候，这样的小小的差异就表现出来了。沃伦分析说：“我们不应该把文学作品划分为‘形式—内容’两部分，而应该首先想到素材，然后是‘形式’，是‘形式’把它的‘素材’审美地组织在一起的。”^①在这里，很显然，沃伦把韦勒克“结构”的概念替换成了“形式”概念。但这一替换并不理想，因为它太容易引起误解，人们会再次把他们的“材料与结构”说等同于“内容与形式”二分法。它们之间的区别我们在本章第二节中早已论述过了。我们现在关心的是对文学作品的审美评价问题。总的来看，沃伦与韦勒克的观点仍然是完全一致的，只不过有时有一些术语表述上的差异罢了。我们不能以此夸大他们间的区别。

韦勒克文论在对作品的内部构成作进一步的分析时，明确提到了文学作品的审美结构中包含着“人类的思想和态度”。“文学作品的‘材料’，在一个层次是语言，在又一个层次上是人类的思想和态度。所有这些，包括语言在内，都以另外的方式存在于艺术作品之外；但是，在一部成功的诗或小说中它们是被审美目的这一原动力吸引在一起从而组成为复调式的联系的。”在这段话中，文学作品的审美结构把三种意义或层次上的材料成功地组织在一起，它也就内在地包括上述三种层次。我们注意到这三个层次实际上就是现象学的四层次论。因为，“语言”也可以分为“声音层面”和“意义单元”两个层面。由此可见，韦勒克所谓作品的

^① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第276页。

审美结构内在地包含着“形而上学层面”。这四个层面的交响变奏形成了文学作品的“易美”与“难美”两种类型。

在对文学作品进行审美的评论时，韦勒克文论引证了美学家鲍桑葵“易美”与“难美”的概念。“易美”和“难美”都属于审美评价。在韦勒克文论中，所谓“易美”被认为是对作品审美结构中现象学层次前三层的评价，而“难美”却与作品表现在审美结构中的“世界观”有关。非常明显的是“世界观”并不存在于声音、意义单元和世界层面当中。韦勒克文论一再反对将文学作品“易美”和“难美”分开，并进而高度强调文学作品的“多义性”，认为“诗的价值会成正比地随着它的材料的增加而增加”。

虽然总起来看，韦勒克文论中文学作品的“形而上学层面”发育得并不特别完善，但它的存在毕竟标志着韦勒克文论对纯科学主义精神的突破，是韦勒克文论人文主义精神的重要体现。

上面，我们探讨了韦勒克的作品层次论的四大层面。下边，我们将把它放入 20 世纪西方文论的发展历程，考察一下它所具有的特殊理论价值。

第四节 韦勒克文学作品层次论的理论价值

韦勒克文学作品层次论走纵向研究文学作品内部构成的路子，把作品的内容和形式看作一个有机体，超越了作品构成横向研究模式。不仅如此，把这一理论放入 20 世纪西方文论的发展长河中，我们还可以看到它另外一层极为重要的理论价值。20 世纪西方文论存在着一股强有力的文本研究思潮，即把文学作品看成是一种纯语言的构成物，主张研究文学作品就是研究其语言构成。对这样一种思潮，我们称之为“语言自足论神话”，韦勒克则称之为“语言学帝国主义”。韦勒克的作品层次论把作品分为四大层面，前两个层面属于语言学的，而后两个层面则超越了语言

学。可见，韦勒克并不把作品简单地理解为语言存在。韦勒克文学作品层次论对上述“语言学帝国主义”进行了有力的反抗。

一 20 世纪西方文论文学作品语言自足论的神话

20 世纪西方文论有一个重大的转向，语言学的转向。这一转向受到西方哲学和语言学的重大影响，各个文论流派都将语言的研究摆到一个突出的理论位置。20 世纪西方文论的这种倾向首先表现在俄国形式主义身上，此后，布拉格和法国结构主义、新批评、符号学文论、现象学文论、阐释学、解构主义等都十分重视语言问题。语言的确是一个应该引起高度重视的问题，它甚至可以成为文学研究的第五个因素。有的文学理论家就指出，文学的最基本的定义就是：“作者用语言向读者传递有关现实的文学文本。”^①语言在这里就成为文学研究的五个因素（现实、作者、读者、文本和语言）之一。

首先，还是让我们先来回顾一下 20 世纪西方文论语言学转向的发展过程。

语言学的转向是西方哲学史上的第二次重大转向。此前的一次转向是 17 世纪发生的“认识论的转向”。在古希腊，哲学的中心问题是“世界是什么”。对这一问题，不同的哲学派别分别从不同的角度给予回答。有的认为世界是由五大元素构成，如水、火、土等，有的则认为世界由抽象的“数”构成。到了 17 世纪，法国哲学家笛卡尔提出哲学研究的主要论题是“我们知道的究竟是什么”，由此开创了近代哲学的“认识论转向”。“认识论转向”发生于近代科学革命之后，建立于人与世界、存在与意识的二元论之上。众所周知，二元论是西方近代科学革命产生的前提。近

^① 安纳·杰弗森、戴维·罗比：《西方现代主义文论概述与比较》，陈昭全等译，湖南文艺出版社 1986 年版，第 10 页。

代科学革命是一个需要巨人并产生了巨人的时代。近代西方为人类贡献出了像哥白尼、刻卜勒、伽利略、牛顿这样的科学巨匠。他们掀起的科学革命彻底摧毁了中世纪的神学迷雾，催生了科学的世界观，形成了人与世界、心灵与肉体、主观和客观相分离的世界观。正是在这样的自然科学和人类世界观的基础上，笛卡尔才以高超的智慧推动了西方哲学和人类思想的“认识论转向”。植根于人与世界的二元论之上，笛卡尔所倡导的“认识论”哲学在17世纪到19世纪两百多年间成为哲学的主流。它关注人的认识怎样才能认识世界、心灵与物质怎样才能得以统一。到了19世纪末20世纪初，由于受到索绪尔语言理论的强劲影响，以及“认识论”哲学本身的局限，西方哲学逐渐由认识论转到对语言的关切上来。

20世纪西方文论的“语言学转向”还与语言观转变密切相关。现代语言哲学把人们对语言的认识由工具论推进到本体论。传统语言观把语言看成是我们认识和反映世界的“镜子”，也是我们思想和认识的一种直接的体现。现代语言观则认为，语言不仅仅是我们的一种工具，它本身具有本体的意义。语言是一种抽象的符号体系，它不可能与外部世界相互对应。语言对事物的命名并不表示语言就是对客观事物本质的反映。正如索绪尔所指出的那样，语言的能指与所指并不存在逻辑上的必然联系，它们之间只不过是一种约定俗成的关系，是一种任意而非必然的关系。语言实际上不过体现了人自身对事物把握的一种方式，语言符号只在其自身所存在的领域中才有意义。可见，现代语言观把语言与外部世界隔绝开来，认为语言是一个独立自足的体系。

其次，语言与思想之间的关系也发生了重大的转变。现代语言观认为，语言与思想之间不存在决定与被决定的关系，语言不是一个容器，不是一个可以随便填装任何东西的容器。实际上，语言与观念是直接同构的，没有语言的观念是不可想象的。语言

的意义不是由观念或事物决定的，而是由语言的语境决定的。弗雷格的名言就是：“一个词语只有在语句的语境中才有意义。”^①不仅如此，语言自身也可能衍生意义。这样，传统语言观的真理概念也发生了改变。真理不再是语言所承载的对世界的正确认识，而成为一种语言的虚构之物。卡西尔就指出：“那种声称语言具有真理内容的幻想业已完全破灭。所谓的真理内容只不过是些心灵的幻影。……不仅神话、艺术、语言是幻影，就连理论知识本身也是幻影。因为，即使知识也永远无法按照原样来复现事物的真实性质，而必须用‘概念’来框定事物的性质。‘概念’又是什么东西呢？概念只不过是思想的表述，只不过是思维创造出来的东西罢了；概念根本无法向我们提供客体的真实形态，概念向我们展现的只是思维自身的形式而已。”^②所以，现代语言观把语言不再视为一种工具而是视为一种独立的有价值的存在。

在上述哲学和语言观的大背景下，20世纪西方文论也发生了“语言学的转向”。毫无疑问，语言本是文学最根本的媒介，文学理论的诸多问题也确可以从此处入手得以解决。但是，20世纪西方文论中有一种企图纯粹从语言学角度研究文学的偏向，形成一种关于文学研究的语言自足论。俄国形式主义、结构主义和一些新批评派成员都有这样的偏向。这里，我们重点分析一下雅各布森诗学的“符号自指论”。

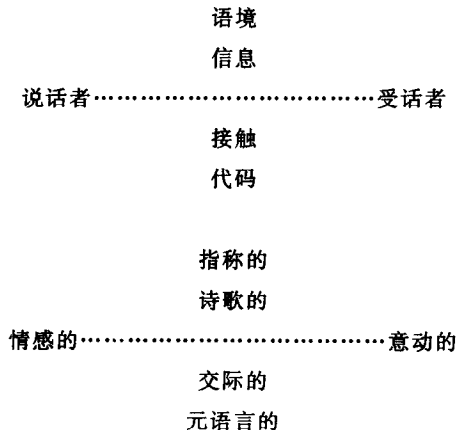
以雅各布森为代表的语言自足论主要有两点理论主张：第一，诗学是语言学的一个分支，文学特异性可以从对语言的特殊用法的分析中得到；第二，文学研究只限于语言的层面。

关于第一个问题，雅各布森是20世纪文论中走得最远的批评家之一。雅各布森把文学活动看作是一个通过语言符号而进行

① 转引自涂纪亮主编《语言哲学名著选辑》，三联书店1988年版，第35页。

② 恩斯特·卡西尔：《语言与神话》，于晓译，三联书店1988年版，第35页。

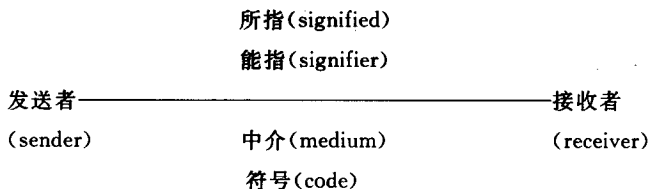
的信息传达的过程，只不过是其中一种特殊的过程。雅各布森认为，任何一个信息传达的符号过程都存在着六个因素，而对这六个因素的不同侧重也就形成六种不同的符号传达行为：^①



在上述图示中，雅各布森为我们揭示出符号行为的六个因素和分别与之相应的六种传达类型。由于雅各布森所使用的术语有点独特，我们可以根据赵毅衡先生的看法对上述第一个图示的某些术语作些修改。据雅各布森的解释，“信息”(message)就是说话者向听话者发出的东西，实质就是语言学的“能指”(signifier)；“语境”(context)就是“指称物”(referent)，也就是语言通用术语“所指”(signified)；“接触”(contact)是为了保持传达渠道的畅通，也就是一般所说的“中介”或“媒介”(medium)。另外，我们把“说话人”(addresser)和“听话人”(addressee)改称为符号信息的“发送者”(sender)和“接收者”(receiver)。于是我们得到以下

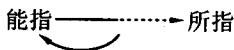
^① 特伦斯·霍克斯：《结构主义和符号学》，上海译文出版社1987年版，第83页。

图示：^①



当符号行为侧重于“发送者”时，它表现出强烈的“情感性”，最典型的例子是感叹语。当符号行为侧重于“接受者”时，它表现出强烈的“意动性”，最极端的例子是祈使句。这种符号过程要求接受者作出某种反应。当符号过程侧重于“中介”时，符号出现“交际性”，其目的是保持传达渠道的畅通，最典型的例子是打电话时说的“喂，喂？”当符号过程侧重于“代码”本身时，符号行为变成“元语言的”，即力图解释符号的编码规则。而当符号过程侧重于“所指”时，符号表现为强烈的“指称性”。这时的符指过程以传达某种意义为目的，大部分技术性、实用性的符号（如科学文本、公文文本等）都属于此类。

而当符指行为侧重于“能指”时，符号表现为“诗歌性”，即艺术性。在这种情况下，符号一方面指向所指，表达一种要表达的内容（现实世界、事物或内心情感、思想等）的所指关系，另一方面，更重要的是符号还强烈地指向它自身。这种“符号的自指性”（self-reflexivity）就是语言所有的诗性用法，也正是文学不同于别的语言文本的特征。如果从符号内部结构来分析，此时，这种符号自指性又可以显示为：



^① 赵毅衡：《文学符号学》，中国文联出版公司1990年版，第47页。

132 这表明，雅各布森的“符号自指论”认为，文学语言是一种不指向“所指”的“能指”。也就是说，在符号由“能指”指向“所指”的过程中，文学语言的“能指”发生了逆转，它不再指向“所指”，而是反过来指向它自身。在这里，“指称性”的科学性文本就与文学区分开来了。“指称性”的科学文本的能指直接指向所指，它的符号完全是透明的。

这样，文学就是由于“符号自指性”而使能指优势加强到一定程度的文本。文学批评和研究的主要任务也就成为对文学作品所体现出来的这种“符号自指性”的揭示和分析。

应该说，雅各布森从语言学、符号学来分析文学的独特性质所得出的结论确实是别开生面的。相比之下，新批评派关于语言的反讽、张力等概念多少有些简单含混，苏珊·朗格的“情感符号”说也失之含糊不清。从纯粹语言学的角度来分析文学性，文学语言的“符号自指性”的确达到了非常深入的程度。“符号自指性”使得文学理论的任务变成了对文学语言如何加强这种自指性的追寻，变成对比喻、节奏、反常组合、音韵等纯语言分析。这确实是当代文论中的“语言学神话”，好像只有这样才是文学的，才能真正提示文学的性质。尤为严重的是“语言学神话”拆除了文学作品的多个层面，实际上，使对文学作品所体现的世界、它的意蕴、情境等形而上学层面的研究成为不可能。

韦勒克的作品层次论打破了这种神话。

二 韦勒克文学作品层次论对“语言学帝国主义”的反抗

俄国形式主义、布拉格学派和法国结构主义为当代西方文论建立起了一个文学研究的“语言学神话”，雅各布森所提出的“符号自指性”是最有代表性的论点，对文学研究只作符号学意义上的分析，把文学研究仅仅局限于语言层面或者把文学理论完全等同于语言学的一个分支，韦勒克把这种倾向叫作“语言学帝

国主义”。韦勒克在《四大批评家》中评价英加登的现象学层次论时说：“他对几种层次的分析，尤其强调被表现的客体在比较意义上的独立性，足以否定那些我称为‘语言学帝国主义’的主张。”^①这种所谓的“语言学帝国主义”无疑就是指那些把文学研究只局限于语言学层面的研究方法。就文学作品的现象学层次看来，语言学研究只能涉及作品的声音和意义单元层这前两个层面，而作品的后两个层面，即世界层和形而上学层则完全被排斥掉了。

在文学研究不能只局限于语言学层面的问题上，韦勒克有过明确的论述。他说：“虽然我曾向俄国形式主义和德国的文体学家学习过，但我并不想将文学研究限制在声音、韵文、写作技巧的范围内，或限制在语法成分和句法结构的范围内；我也不希望将文学与语言等同起来。我认为，这些语言成分可说是构成了两个底层：即声音层和意义单元层。但是，从这两个层次上产生出了一个由情景、人物和事件构成的‘世界’，这个‘世界’并不等同于任何单独的语言因素，尤其是等同于外在修饰形式的任何成分。”^②韦勒克的作品层次论就完全实现了不把文学研究与语言研究等同起来的目标。

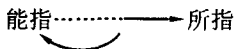
韦勒克的作品层次论将作品分为四个层次。按韦勒克的说法，第一、二两个层次是作品的底层，主要是由语言成分构成的。但第三层则是从这两个“底层”上产生出的“世界层”，“这个‘世界’并不等同于任何单独的语言因素，尤其是等同于外在修饰形式的任何成分”。这个层面加上与其紧密结合在一起的作品第四层“形而上学层面”就有力地突破了单纯的语言学分析。语言符

① 韦勒克：《四大批评家》，林骧华译，复旦大学出版社1983年版，第125页。

② 韦勒克：《批评的诸种概念》，丁泓、余徽译，四川文艺出版社1988年版，第277页。

号的“自指性”让位于对作品所呈现的第三和第四个层面，即世界层面和形而上学层的分析。

在分析雅各布森的“符号自指论”时，韦勒克不赞同他的“能指”与“所指”的断裂说。韦勒克认为，文学文本，尤其是小说，文学语言“的确指向现实，讲到关于世界的某些事……辨别文学的惟一方法是看到艺术功能占主导地位”。^①对韦勒克这种文学语言的符号过程，赵毅衡先生称之为“半透明”派，他用下述图示加以表示：^②



由上图可以看出，韦勒克一方面认为文学语言确有“自指”的特征，另一方面也承认它要“指向现实”，要“讲到关于世界的某些事”。将文学的审美特征完全等同于所谓语言符号的“自指性”，认为文学语言只是对普通语言的变形，这种观点只适用于某一类型的诗歌，并不能包括小说、散文等文体。即使是诗歌，正如韦勒克所说，也有不对语言“变形”，而用“朴直”(straight for word)方式来进行写作的。韦勒克指出：“并没有人成功地证明变形是一切诗歌的必要条件，更不用说所有文学，尤其是真实性的小说了。”^③从现象学层次论看，文学语言文本就存在着“世界层面”，进而，还有“形而上学层面”。这说明，许多文学问题必须超越语言学、文体学的范围，文学批评家不能只求助于语言学的范畴或者复杂化了的形式主义方法。正像韦勒克所反复陈述

① René Wellek: *Literature, Fiction, and Literariness, The Attack on Literature and Other Essays*, The University of North Carolina Press, 1982, p. 30.

② 赵毅衡：《文学符号学》，中国文联出版公司1988年版，第108页。

③ René Wellek: *Literature, Fiction, and Literariness, The Attack on Literature and Other Essays*, The University of North Carolina Press, 1982, p. 29.

的，批评家必须求助于“语言学 and 文体学之外的价值观，求助于作品的和谐性和连贯性，作品对现实的关系以及作品对现实意义的洞察力，因此，求助于作品对社会和人类的重要性”。这样，文学研究就与价值观结合起来了，局限于语言学分析的“语言学帝国主义”神话终于被彻底击碎。

韦勒克对法国结构主义的纯语言研究直接提出了批评。他认为，人们可以对文学是语言学的一个分支，以及整个现实是语言的这种观点提出疑问，一个人可以怀疑文学是不是一个封闭性的体系。把整个现实看作是语言的结果，就是把意识和个性降低为第二现象。法国结构主义是在“宣告文学的死亡，或者把文学变成毫无意义的文字游戏”，而“任何一个人道主义者都将会拒绝这些虚无主义的和无政府主义的结论”。^①实际上，文学研究必须走出这种语言学的迷宫，必须走向作品的世界层面，走向作品的形而上学性质，走向作品所指的生活和意义，这正是韦勒克作品层次论对 20 世纪文学理论的启示。

^① 韦勒克：《20 世纪西方文学批评》，刘让言译，花城出版社 1989 年版，第 118 页。

第六章

文学研究方法论

——“透视主义”

“透视主义”(perspectivism)是韦勒克文论的一个重要概念，新时期以来，引起了我国学者的高度重视。王春元先生把它当作一种“文学史研究”的方法。^①陈菱先生则提出，“透视主义”是“一种经验性的阐释理论”。^②我们认为，“透视主义”是韦勒克整个文学研究的方法论，体现在文学研究的方方面面。“透视主义”是韦勒克现象学哲学方法的合理延伸，从它的使用来看，可以把它当作一种“辩证”的方法。一方面，它坚持文学和文学研究的历史性、相对性、主观性和个体性；另一方面，它又兼顾其确定性、普遍性、客观性和共同性。它的实质就是一种历史主义的辩证方法，就是要在相对中寻求普遍、在变动中寻求确定性的本质。

第一节 “透视主义”的概念

根据《牛津大词典》，“透视”(perspective)的基本含义是：

^① 王春元：《〈文学理论〉中译本前言》，见韦勒克、沃伦《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第7页。

^② 陈菱：《“透视论”：一种经验性的阐释理论》，载《外国文学评论》1998年第2期。

“透视镜”、“透视图”和“透视法”等。通过“透视”，对象因角度、位置和距离等因素便会呈现出不同的外观。“透视”的引申义包含以下一些内容：(1)“关系”意义，即“透视者”与“被透视者”所形成的关系；(2)“距离”意义，指主体与客体之间的空间距离、时间距离和主体内心的感觉距离；(3)主体的“精神视角”(a mental view)所引发的客观意义的变化；(4)“洞见”(insight)，即主体深刻领会事件和历史的能力。

从上述意义看，“透视”概念主要强调一组关系，即一个视点与多种形象的关系、不变的本质与多变的外观的关系。韦勒克为“透视”(perspective)一词加上后缀(ism)从而形成“透视主义”(perspectivism)一词，并用它广泛地表述文学研究的方法。这一方法，与“透视”本身的概念一样，也是强调要处理好“一与多”、“变与不变”的关系。“透视主义”在文学研究的领域中，就是一种历史主义的辩证法，就是要在相对中寻求普遍、在变动不居中寻求固定不变的确定性本质。

一 “透视主义”对确定性的强调

作为一种在多样性中寻求不变性的“辩证的”方法，“透视主义”首先表现为对“确定性”的追求。韦勒克毕生从事文学研究，他建构文学理论、研究批评史、梳理术语和概念，目的就是为了证明“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”。^① 换句话说来说，韦勒克认为：“‘文学研究’(literary scholarship)这一概念已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。”^② 文学研究在韦勒克看来，不同于文学创作和欣赏，不是个性体现，而是一种“知识或

① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第1页。

② 同上书，第6页。

学问”，一种确定性的知识或学问。

早在 20 世纪 40 年代写作《文学理论》时，韦勒克就在该书第一章“文学和文学研究”中开宗明义地批判了“否认文学研究是一门科学，坚持文学的‘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”的错误观点。韦勒克认为，这种文学研究的“个性说”忘记了一个根本的事实，即任何作品不可能完全“独一无二”，否则就会让人无法理解。实际上，“每一文学作品都兼具一般性和特殊性”。它与一个人一样，有独有的特性；但它又与其他的艺术品存在相通之处。在韦勒克看来，我们的文学研究就是要寻找所有作品的“一般性”。他说：“认识了这一点，我们可以就艺术作品、伊丽莎白时期的戏剧、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。”而文学理论，也就是寻找这种“一般性”的有力工具。韦勒克断言说：“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需的。”^①

韦勒克毕生关注的文学理论与批评的目标就是理论与批评的“客观有效性”。在发表于 1972 年的一篇文章中，韦勒克总结了美国 60 年代文学理论与批评的发展。他认为“过去十年批评的中心问题”主要是这样一些问题，即在文学批评中“什么是主观臆断的边界？有没有正确的解释存在？究竟有没有永恒的或至少是常在的标准？”(What are the limits of arbitrariness? Is there no correct interpretation? Are there no eternal or at least constant standards?)^②

但这种对“一般性”、“确定性”和“普遍性”的寻求不是教条式

① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店 1984 年版，第 6 页。

② René Wellek: *American Criticism of the Sixties, The Attack on Literature and Other Essays*, The University of North Carolina Press, 1982, p. 118.

规则或法则。它与自然科学截然不同，是建立在多样性上的一种寻求。

二 “透视主义”对多样性的追求

在文学研究中，韦勒克一贯反对盲目移植自然科学方法。韦勒克在《文学理论》第一章中不仅批判文学研究的“个性说”，批判那种否定文学研究是一种知识、学问的错误观点，而且还反对把文学研究对确定性的追求简单地等同于自然科学。韦勒克反对用生物学的概念探讨文学的进化问题，反对将科学上通用的定量方法，如统计学、图表、坐标图等不加限制地运用于文学研究的领域中。他尤其反对因袭自然科学方法来探究的文学作品前身和起源，他把它称之为“起因研究法”，认为这种方法把决定文学现象的原因简单地归结为经济条件、社会背景和政治环境。韦勒克明确指出：“自然科学和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的。”^①

文学研究与自然科学所存在的这种差异究竟是什么呢？在韦勒克看来，文学研究与自然科学一样都在寻求一种确定性和一般性，但它们达到这种确定性和一般性的途径是完全不同的。自然科学研究个性并抛弃个性，它们的最高成就见诸于一些普遍法则的建立。文学研究则通过个性研究共性、通过特殊研究一般。他举例说：“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；这明显的是个性和价值的问题。”进而，“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的相貌和性质”。文学理论的任务就是要通过文学的特殊性和个性，寻求到一般性和普遍性。

^① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第3页。

“透视主义”非常重视文学的特殊性和多样性。韦勒克说：“‘透视主义’的意思就是：把诗，把其他类型的文学，看作一个整体，这个整体在不同时代都在发展着，变化着，可以互相比较，而且充满着各种可能性。”^①在这里，韦勒克用“透视主义”的术语强调文学的变化特征和发展特性。这说明，韦勒克认为，文学研究所寻求的“一般性”和“普遍性”与自然科学所寻求的“一般性”和“普遍性”不同，不是放之四海而皆准的真理。它们充满发展和变化的特征，是一种历史的动态的过程。

三 “透视主义”是一种历史主义的辩证法

我们看到，韦勒克的“透视主义”概念一方面强调文学研究的确定性，另一方面又强调其多样性和变化性，它的任务就是要在相对中寻求普遍、在特殊中寻求一般、在变动不居中寻求不变的本质。它在处理一般与特殊、相对与绝对、变与不变、一与多这些相互对立的范畴时，表现为一种历史主义的辩证法观念。韦勒克把“透视主义”任务的实现和目标的达到一并归结为“历史”。

韦勒克作为 20 世纪世界文学界最大的批评史家之一，他身上有浓厚的历史意识。韦勒克的历史观最明显地表现在他对文学史和批评史的认识上。“透视主义”的提出首先就是为了反对文学批评和文学史上绝对主义和相对主义的矛盾。文学史家在编写文学史或批评家们在进行文学评论的时候，存在着相对主义和绝对主义两种错误倾向。相对主义主张，我们在考察文学作品的含义的时候必须设身处地地体察古代作家的内心世界并接受他们的标准，竭力排除我们自己的先入之见。在文学史中，这表现为一种“历史重建论”，它强调对作家的意图的准确认识。这种观点认

^① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店 1984 年版，第 37 页。

为，文学批评史和文学批评家只要能客观地再现作家的意图，也就能重建批评文本的原义，也就完成了批评的任务。韦勒克指出，这种以作家意图和作品原义为批评标准的方法只能导致一种历史相对主义。因此，文学观点不只是一个两个，而是有数以百计、分歧不一而且互相排斥的观点。文学的理想于是人言言殊，破碎而不复存在，其结果是一片混乱，或者说是各种价值都拉平或取消了。文学史于是降为一系列零乱的、终于于不可理解的残篇断简。与“相对主义”相反的是“绝对主义”的文学观。韦勒克同样反对这样一种文学批评和研究方法。“绝对主义”主要诉诸于“不变的人性或艺术的普遍性”，强调用一种不变的、抽象的价值标准来评论文学作品。文学史是一个发展变化的动态过程，这有力地否定了“绝对主义”的观点。抽象的绝对主义教条根本无法评论文学，我们在批评历代作品时，无法不以一个当代人的姿态出现，我们不可能忘却我们新近拥有的知识、经验和往昔给予我们的影响。批评其实就是历史的当下时间切入过去时间的行为。绝对主义观点否认文学作品还会随着历史的发展和欣赏者接受背景的变化产生新的含义。正是为了既反对文学研究中的“相对主义”又反对“绝对主义”，韦勒克提出了他的“透视主义”方法。他说：

我们必须既防止虚假的相对主义又防止虚假的绝对主义。文学的各种价值产生于历史批评的累积过程之中，它们又反过来帮助我们理解这一过程。对历史相对论的反驳不是教条式的绝对主义——绝对主义诉诸“不变的人性”或“艺术的普遍性”。因此我们必须接受一种可以称为“透视主义”（perspectivism）的观点。我们要研究某一艺术作品，就必须能够指出该作品在它自己那个时代的和以后历代的价值。一件艺术品既是“永恒的”（即永久保有某种特质），又是“历史

的”(即经过有迹可循的发展过程)。^①

可见,“透视主义”就是在历史的不断发展中寻求确定性的本质。反过来说,“透视主义”也就允许作品既有确定性又有变化性。文学作品的意义、文学史的分期概念、文学批评的标准也都存在着这样的两重特性。这种看似相互矛盾的两重特性有机地存在于“透视主义”的方法论中,它是由韦勒克植根于现象学的文学作品存在方式论决定的。

韦勒克“透视主义”的上述“历史主义”特征一贯体现在他的文学思想之中。韦勒克高度重视“历史主义”观点。在论文《卡莱尔与历史哲学》中,韦勒克指出,有一种错误的推断,认为“社会学的、‘现代的’方法是德国形而上学体系之外惟一必然的选择。其实,在先验的哲学体系如费希特、谢林和黑格尔的哲学之外,在英国和德国还有大量的历史思想,它们既不是自然主义的,也不是唯心论的(在后康德形而上学意义上)。这种思潮被贴上不同的标签如‘历史主义’或‘工具论’,其中一个分支被称为‘历史学派’”。^②历史学派对韦勒克的历史观有着深刻的影响。韦勒克对相对主义和绝对主义的反对,对客观确定性和多样变动性的强调,全都统一于“历史性”中。韦勒克的“透视主义”提醒我们文学研究的多种对立因素和范畴只有在“历史”概念中才能得以协调和解决。客观性和确定性的追求也只有历史发展的过程中,只有在变动中才能寻求得到。而不能简单地把它们看成是一些绝对的、不变的教条式的东西。

① 韦勒克、沃伦:《文学理论》,刘象愚等译,三联书店1984年版,第36页。

② René Wellek: *Caryle and the Philosophy, Confrontations: Studies in the Intellectual and Literary Relations between Germany, England, and United States during the Nineteenth Century*, Princeton: Princeton University Press, 1965, p. 86.

第二节 “透视主义”作为一种总的文学研究方法

在韦勒克文论中，韦勒克在不同的场合对“透视主义”的概念进行过不同的表述。总的看来，“透视主义”涉及文学研究的各个方面，是韦勒克文学研究最基本的方法。

一 “透视主义”的多种表述

对“透视主义”的概念，韦勒克在不同著作和上下文中作过多种表述。在《文学理论》论及文学史问题时，韦勒克首先使用了“透视主义”。“透视主义”是用以解决相对主义和绝对主义的相互冲突而提出的。韦勒克说：“‘透视主义’的意思就是把诗、把其他类型的文学，看作一个整体，这个整体在不同时代都在发展着、变化着，可以互相比较，而且充满着各种可能性。”^①此后，韦勒克又将“透视主义”运用到文学理论各个层次的问题上。

韦勒克指出：“透视主义是根据其与我们视觉的类似性而提出来的，这就是说，对于任何一栋房屋，我们从不同的角度看就会产生很大的不同，但是，我们仍然必须承认在这个角度里的确有一栋房屋，它的外观、材料、颜色等等都能精确和客观地得以确证。”^②（“perspectivism” is suggested by the analogy of our seeing, say, a house, very differently from different angles while we still must admit that there is a house out there of definite dimensions, layout, material, colors, and so on, which can be ascertained accurately and objectively.）在这里，韦勒克的“透视主

① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第37页。

② René Wellek: *Criticism as Evaluation, The Attack on Literature and Other Essays*, The University of North Carolina Press, 1982, p. 51.

义”显示出变与不变、相对与绝对的辩证统一。在经验领域中，韦勒克不否认客体对不同角度的观察者呈现出不同的面貌。一栋房屋之所以能在特定的视域内看起来非常的不同，之所以主体处在各个角度时所得到的主观经验不同，就是因为客体在经验世界中不是一成不变的，不同的主体、对不同的视野，它都会存在着不同的面貌。但是，经验领域发生的变化并不能证明事物的本体不具备客观性。在上述比拟中，房屋在经验世界中所发生的变化并不证明房屋的客观性是不存在的。恰恰相反，房屋是客观存在的，它的设计、材料、颜色都是能够客观地加以确定。按现象学的观点，房屋都会是这样，作为“意向性客体”的艺术品更具有“透视主义”的特性，也更应该用“透视主义”的方法加以考察。

在论述批评家的主观性和文学真理的关系时，韦勒克引用了奥·威·施莱格爾关于“圆周”与“圆心”的比喻：“在一生的不同时期中我们自己也会见仁见智，但这并不说明对艺术问题持总的怀疑主义态度是正确的。‘不同的人很可能把眼光落在同一圆心，可是由于他们每个人都从圆周不同的点出发，所以他们内接的半径也就不同’。这里所说的概念此后便叫作‘透视主义’，它在单纯的历史主义与陈旧的教条主义之间幸而起到折衷作用。它不放弃诗歌一体的理想，然而也不否认其历史形式的多样性。”“可以毫不夸张地说，这些看法仍不失为关于批评本质及程序和批评与理论及历史的关系的探本之论。”^①在这个比喻中，人们与圆心的距离不同，所经历的半径不同，但他们都把眼光投向圆心并看到同一个圆心。也就是说，“透视主义”所描述的是一个殊途同归的现象。在韦勒克看来，“透视主义”在批评理论和批评史的研究中通过对多样性的辩证保持住了确定性本质。

^① 韦勒克：《近代文学批评史》第二卷，杨自伍译，上海译文出版社1989年版，第70页。

韦勒克认为，浪漫派关于批评本质及批评与历史的关系等问题的思考，受到了康德的启发，即“康德对我们的认识能力的批判”，以及在“我们的认识能力是否有其界限”问题上的论述。由于康德在哲学领域的哥白尼式革命，继而引申出主体对实在的意识被人自己的精神位置所制约，被先验的概念系统所决定。韦勒克极为重视审美经验和批评判断中人的主观性存在：“最终，我们必须承认，每项批评判断中都留存着某种主观的东西。”同康德一样，韦勒克也意识到审美的主观判断中隐含着相对主义倾向，并试图采用某种方法来避免走向这一极端，从而达到知识和文学研究的有效性和普遍性。“透视主义”就是为此目的而提出的一种折衷观点。韦勒克认为它已隐含在康德对审美活动特征的分析 and 论断中。在审美判断的基本性质(即是主观还是客观)这一问题上，康德提出了一系列的解决办法，这些方法同时兼顾其主观与客观的双重性质。韦勒克认为：“这些方法是康德意义上的先验决定论，一种他所提出的几乎不能用理论的明晰性阐明的特殊的折衷性解决方案，即承认趣味的主观性，却仍然要求一个标准的世界，我们从半径上不同的位置接近它——我曾将这种观点称作一种‘透视主义’。”^①(They have to be classified as dogmatism in Kant's sense; his peculiar in-between solution which recognizes the subjectivity of taste and still demands a world of norms which we approach from different radii—a kind of “perspectivism”, as I have tried to name this view—has hardly been formulated with theoretical clarity.)然而，康德对普遍性的捍卫，是以先验的人类“共通感”为基础的，是一种抽象的人性论的解决方

^① René Wellek; *Kant's Aesthetics and Criticism, Discrimination: Further Concepts of Criticism*, New Haven and London: Yale University Press, 1970, p. 137.

法。后康德哲学对先验性进行了批判，试图以人的历史存在和“文化”范畴作为解决康德问题的突破口，这是卡西尔等新康德主义者和狄尔泰等“历史学派”的理论思路。韦勒克与康德的不同也表现在这个方面。他把对确定性的追求从先验世界移交到现实世界中来，历史成为解决普遍性的最后归宿。

韦勒克还用“瞎子摸象”的比喻，形象地论述“透视主义”的含义。他说：“相对主义和绝对主义都不是我的指导标准，我所主张的是一种透视眼光——采取从各个可能的方面去看待一个客体并且确信存在着一个客体：例如尽管盲人各持一说，大象却是存在的。要说我或者任何别的史家不是盲人中的一员——单单抓住了象身、象牙、象尾、或是象足——怎样才能证明这一说法是可以成立的呢？惟一的答案恰恰就是从历史本身发展起来的东西：大量的学说和见解、判断和理论，它们是人类积累起来的智慧。”^①在这里，所谓“从各个可能的方面去看待客体”就是相信客体会在不同的经验中发生不同的变化，而所谓“确信存在着一个客体”就是确信客体在经验中产生的不同变化并不是客体本身，这些多样性的客体形象中存在着一个固定不变的本体。“透视主义”正是这种“从各个可能的方面去看待一个客体并且确信存在着一个客体”的观念。

二 “透视主义”是一种总的文学研究方法

韦勒克在不同的文中对“透视主义”进行过多种表述，这一术语被使用在文学研究的各个方面。既是文学史的研究方法，也是文学评价的方法，既是批评史的研究方法，甚至又是概念厘定的方法。我们认为，这些事实充分说明“透视主义”涉及到韦勒克文

^① 韦勒克：《近代文学批评史》第三卷，杨自伍译，上海译文出版社1992年版，第3页。

论的各个方面，它其实就是文学研究的根本方法。

首先，“透视主义”是文学史的研究方法。前面我们引述过这样一句话。韦勒克说：“‘透视主义’的意思就是，把诗，把其他类型的文学，看作一个整体，这个整体在不同时代都在发展着，变化着，可以互相比较，而且充满着各种可能性。”这说明，一方面，作品是永恒的，永久保有某种性质；另一方面，作品又是历史的，在不同的历史时期有着多种多样的意义。在韦勒克“透视主义”的辩证眼光看来，文学史研究中一向存在着两种错误倾向。一种是相对主义倾向，它把文学史当作是各个全然不同作品的汇集体，作品之间不存在相互联贯、相互比较的基础。就单个作品而言，作品一经产生就是完全的独创性物品，它的含义历经千百年也不会发生改变。另一种绝对主义倾向则认为，作品本身的含义、价值是客观不变的，它存在于那里，没有时代的区别。就读者而言，由于每一部作品有它产生的特定时代和特定意图，所以，后代的读者只有通过重建作品所产生的那个特定的历史时期和作家的意图才能真正领略作品本身的含义和价值。韦勒克提出“透视主义”就是为了反对这两种倾向。在文学史问题上，韦勒克坚持变与不变的统一。一部作品一旦产生它就是永恒的，有着自己固定不变的客观结构。同时，作品的存在又是经验性的，它必须经过接受主体的“具体化”过程，所以它又是历史的，在不同时代都要发生变化。这样，“透视主义”作为一种文学史研究的方法也就成为一种辩证的方法。

其次，“透视主义”又是一种文学评价的方法。韦勒克指出：“绝对主义的论点是不完善的，与它相反的相对主义的论点也是不完善的，必须用一种新的综合观点取代并使它们成为和谐体，这种新的综合观点使价值尺度具有动态，但又并不丢弃它。我们把这种新的综合称为‘透视主义’(perspectivism)，但这一术语并不表示对价值随心所欲的解释，和对个人怪诞思想的颂扬，而是

表明从各种不同的、可以被界定和批评的观点认识客体的过程。”^①这说明，文学评价既是客观性的，同时又是被主体经验地感受着的，又是主观的。在具体的文学批评中，批评家对同一部作品有完全不同的审美感受，正如人们从不同的视点看待一座房屋会得出全然不同的结果一样。但是，在这些形形色色的审美体验背后，客观地存在着—件固定不变的艺术品本身。它在经验世界中的确要产生这样或那样的变化，但我们不能把结果当作原因，不能把经验当作本体。“透视主义”就是建立在韦勒克关于作品存在的双重形式上的一种研究方法。它要求在具体的批评实践中既照顾到作品“具体化”时所产生的不同审美效应，又顾及不同审美经验背后的共同审美基础。

再次，“透视主义”也是批评史的方法论。正如我们前面所指出的，“透视主义”可以说是批评史的“连续性”与“回顾性”的统一。批评史是一个静态“新”（现在）切入动态“旧”（历史）的过程，也就是一个“透视”的过程。

最后，“透视主义”甚至还是概念厘定的方法。韦勒克认为虽然文学研究中许多概念的内涵都极不稳定，但还是存在一个相对而言固定的意义。为了清理文学研究术语所存在的不可思议的语言混乱，韦勒克辨析了“批评”、“形式和结构”、“巴洛克”、“浪漫主义”、“现实主义”、“古典主义”等概念。对这些在使用中批评家们随意使用的概念，有些极端的学者从概念应该清晰的绝对主义观念出发提出应予以取消。而另外一些持相对主义立场的学者则认为术语含义的统一毫无必要。韦勒克在这个问题上也同时反对相对主义和绝对主义。在论及“古典主义”时，韦勒克就指出：“我认为，古典主义像文艺复兴、浪漫主义、巴洛克和现实主义之类的术语一样在外延价值和内涵上无论怎样不稳定，有多

^① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第165页。

少歧义，都凝聚着思想，形成了文学史上的不同时期和影响深远的风格，并成为历史编写不可或缺的工具。”^①这是其一。其二，韦勒克不仅力图从各个批评家和文学史家的不同认识中寻绎文学研究术语和概念的共同内涵，而且在概念厘定的具体方法上，也显示出“透视主义”的特色。再如上述“古典主义”问题。韦勒克就把“古典主义”放到历史的动态发展中“透视”其理论意义。韦勒克指出：“Classicism 显然是一个十九世纪的术语。它于一八一八年首先产生在意大利；一八二〇年出现在德国；一八二二年出现在英国；一八八七年在德国新的术语 Klassik(一七九七年由弗利德里希·施莱格尔创造)驱逐并取代老的 Klassizismus。显然，这些术语有一些共同点：那就是其意义中都包含有杰出、卓越、权威、古代等观念。”^②可见，“古典主义”一方面有其确定不疑的含义，另一方面在不同的历史时期又有不同的含义。

我们认为，“透视主义”是韦勒克文学研究的根本方法论。这种方法论的内涵只有在韦勒克现象学作品存在方式论上才能得到正确的理解。

^① 韦勒克：《文学史上古典主义的概念》，见《文学思潮和文学运动的概念》，刘象愚编译，中国社会科学出版社1989，第68页。

^② 同上书，第100页。

第七章

文学本质论

文学本质是韦勒克文论专题研究中的一个重要问题，是韦勒克以文学作品存在方式论为基础的文论体系在文学本质和作用问题上的进一步展开。在这里，我们可以清晰地看到韦勒克的现象学文论和结构主义语言学的实质。

第一节 文学的本质

文学的本质问题与韦勒克的文学本体论问题密切相关。韦勒克的文学作品存在方式论从现象学哲学和文论的立场出发，认为文学作品是一种“意向性的客体”，一方面作品的存在离不开审美主体经验的“具体化”，另一方面“具体化”后的审美事实并不是文学作品本身。这样，文学作品就被区分为本体“结构”和经验存在两个部分。文学本体论认为，文学作品的本体是作品内在“结构”，并以它为标准区分了文学的“外部研究”和“内部研究”。文学作品的“结构”是一个由语言写成的“符号体系或者符号结构”。它建立在语言基础之上，但又不局限于语言，可以分为四个层次，即“声音层面、意义单元、世界层面和形而上学层面”，是一个“符号与意义的多层结构”。这样，韦勒克就把文学作品的本体归结为这种“符号结构”，进而，文学的本质问题也就成为这种“符号结构”与其他用语言组成的“符号结构”的区别问题。在这样

的理论前提下，韦勒克的文学本质论认为，文学作品的“符号结构”具有“审美性”、“虚构性”和“想象性”的多种特征。^①

一 审美性

文学作品的“符号结构”与其他文本的“符号结构”相比有什么特征呢？这是一个难以回答的问题。韦勒克是一个有广博学识的文学理论家。在运用现象学方法，把文学作品的本体“还原”为一种客观的“符号结构”之后，他就用他从结构主义语言学中所学得理论来研究文学作品这一“符号结构”的特征。他把构成文学作品“符号结构”的语言与其他语言进行了比较，得出了文学作品“符号结构”的审美性特征。这一点，罗里·尼尔森(Lowry Nelson)在《20世纪世界文学百科全书》(*Encyclopedia of World Literature in the 20th Century*)的“韦勒克”词条中就曾正确地指出过。他认为，韦勒克的重要贡献就是“坚定地以具体的审美价值来反抗那些过分简单化的结论对文学性或审美性的攻击”。^②

在对文学作品的符号结构进行语言学的审美探索之前，韦勒克首先批评了将文学与语言文字印刷品等同起来的错误主张。文学的本体“结构”是由语言构成的，而其他文字印刷品也是由语言符号构成的。如果我们将所有用语言文字写成的作品都称之为文学的话，我们就简单而武断地抹杀了人类文化各分支之间的差别，也就抹杀了文学与文明之间的差别。韦勒克认为，这一主张的错误之处就在于它忽略了文学作品“语言结构”的独特禀性。在这种错误的文学本质观的指导下，文学批评家和文学史家们经常

^① 本小节内容参见文字《文学结构本体论》，载《四川大学学报》(哲社版)2002年第5期。

^② Lowry Nelson: "Wellek René", *Encyclopedia of World Literature in the 20th Century*, edited by Frederick Ungar and Lina Mainiero, 1975, Frederick Ungar Publishing CO. New York, p. 393.

会变成浅薄而愚蠢的自大狂。如果不把自己考察的对象明确下来，文学批评家们就会变成大而无当的文化学者，很不内行地评论一切文化史的著作。文学作品的本体是“审美”的“语言结构”，文学研究的首要对象就是这一“语言结构”的“审美”特征。这在韦勒克看来是“未来许多年都将不得不复归的基本道理”。在20世纪西方著名的“新批评”派已经过时了以后，韦勒克曾专门著文对其进行评说。在这篇文章中，韦勒克回顾了“新批评”派的发展历史，从正反两方面总结了“新批评”派的功与过。在文章结尾处高度赞赏“新批评”对文学批评的贡献时，韦勒克说：“我将不得不隐藏我的信念，新批评阐述或印证了未来许多年都将不得不复归的基本道理：审美的具体特征、艺术品的标准的存在，它形成了一个结构、一个统一体、一种连贯性、一个整体。”^①我们看到，韦勒克高度赞赏“新批评”将文学本体理解为具有“审美的具体特性”的“结构”或“统一体”，并将此赞许为文学研究的“基本道理”。在韦勒克看来，文学研究的研究领域或对象就是“审美性”的语言“结构”。

文学作品的“结构”的审美性首先表现在它与其他语言文本的区别上。首先，我们来看一看文学文本所使用的文学语言与科学语言相比的情况。韦勒克有一句简短的话精彩地论述了这一点。他说：“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：文学语言深深的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影响。”^②科学语言与文学语言的差异从现代语言学看来最大的不同就在符号的“能指”与“所指”的关系上。

^① René Wellek: *The Attacks on Literature and Other Essays*, The University of North Carolina Press, 1982, p. 102.

^② 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第11页。

科学语言趋向于使用类似数学或符号逻辑学那样的标志系统，其特征是符号的能指与所指高度合一，能指尽量直接地指向所指。文学语言则完全不同，它的能指与所指之间的关系不是如此的“透明”，能指不必与所指完全合一。在这一点上，20世纪西方语言学 and 文论的重要流派布拉格学派有极精彩的研究。韦勒克在很大程度上受益于布拉格学派。^①他曾写有专文(Theory and Aesthetics of the Prague School)评述布拉格学派对当代文论的巨大贡献。该文后来收在他的论文集《辨别：续批评的概念》中。文中，韦勒克承认他自己也是布拉格学派其中“年青的一员”(a junior member of the Circle)，他的许多观念，尤其是《文学理论》一书在很大程度上吸收了布拉格学派对文学语言特性的看法。他说：“我与沃伦合著《文学理论》，其目的就是想有意识地将布拉格学派的观点与美国‘新批评’理论结合起来。”^②从布拉格学派的立场出发，韦勒克认为，文学语言有很多歧义，它的每一个词都是历史过程中形成的，都有大量的同音字和约定俗成的看似不合理的分类，充满着各种各样的历史典故和多种用法，人们在文学语言中经常生发出各种想象。文学语言十分重视语言符号能指本身的意义。普通符号学认为，符号的能指是一种物质性的媒介，它惟一的功能就是用于所指(即信息)的传达，它本身并没有多大意义。但文学语言却用各种方式强化语音和文字方面的美感。在语音方面，它使用音韵、节奏和格律等多种方式强化语言能指的物理特征以增加美感。而文学语言包括拼音文字和象形文字，尤其是后者有时还特别在文字的形体上下工夫(比如古今中外都普遍存在过的图形诗)。这样，通过文学语言与科学语言的

① 支宇：《韦勒克文论与结构主义语言学》，载《社会科学研究》2000年第4期。

② René Wellek: *Discriminations: Further Concepts of Criticism*, New Haven and London: Yale University Press, 1970, p. 276.

对比，韦勒克深入揭示了文学文本的“语言结构”所具有的“审美性”特征。韦勒克认为，真正的文学批评就是要分析文学作品“语言结构”在上述这些方面的审美特征，对语言结构“审美性”的研究才是文学的“内部研究”。

其次，文学的“审美性”特征也表现在与日常语言的比较上。如果说文学语言与科学语言在能指与所指关系的区分上存在着质的差异的话，那么，韦勒克认为文学语言与日常语言则不存在质的差别而只有量的差异。因为，日常语言不是一种统一的语言体，它与文学语言一样都不属于精确语言。它有含混不清的地方，使用起来很随便，也用于传达情感和施加影响，在某些时候还特别用以表现对符号本身的注意。但是，从量上看，文学语言与日常语言是存在着差别的。在语义的含义上，文学语言对语言的语源的发掘和利用更加用力和更加系统，而且往往成为一个作家最一贯的个性。在符号自身注意上，文学语言比日常语言使用更多也更充分。俄国形式主义诗歌语言“陌生化”的理论就深入地探讨了文学语言在这方面的特征。诗的语言将日常语言的用法加以变化，从而迫使我们感知和注意它们。在语言的实用意义上，文学语言与日常语言的区别最为清楚。我们在日常生活中使用语言的目的是非常明确的，那就是有效地传达自己的意图，起到具体的实际作用。而文学语言的作用却很特殊，它既有审美作用，又有功利的作用。文学的审美作用表明，文学不同于日常语言，它有时完全没有实用的功利目的，即使它会产生实用的功利目的，也必须与美感作用联系在一起，是在“甜美”之上“有用”的。当然，日常语言的某些场合也带有较强的美学特征，比如在宣传、布道和演讲等时候。但这时语言的审美特征是一种外加的装饰物，它本身带有一定的“文学性”，但它却不是真正完整意义上的“纯文学”。因此，韦勒克的解决办法是一种折衷主义的办法。一方面，他反

对把所有宣传艺术或教喻诗等排斥于文学之外的“狭隘的文学观念”，承认有些杂文、传记的过渡形式和运用了较多修辞手段的文字也是文学，并承认某些科学论文、哲学论文、政治性小册子、布道文等的美学因素。另一方面，韦勒克还是认为：“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、想象的世界。”^①所以，在韦勒克看来，最体现文学本质的仍然是“美感作用占主导地位的作品”。与日常语言相比，文学作品语言的一个非常重要的区别在于它的非实用性、审美性。这里，我们已经部分地涉及了文学“符号结构”的另一个重要特征，即“虚构性”。

正是因为文学具有“审美性”的本质特征，文学批评和文学研究也就是对文学作品“审美性”的理解、分析和评价。在《近代文学批评史》第五卷中，韦勒克就指出：“它（指文学）的审美特质，它那通常称之为‘美’的东西，以及它对单独个人和整个社会的影响，都值得我们重视。没有文学，世界将会枯燥无味得难以想象；反之，文学也需要批评来提供理解、筛选和评判。”^②我们知道，西方各国在60年代左右进入了所谓“后现代”社会，文学艺术也发生了重大变化。文艺的“审美性”日益淡化，文学与现实、艺术与生活的边界也日渐模糊，“行为艺术”、“观念艺术”、“装置艺术”大量涌现。艺术家们将小便器、钢丝、木屑，甚至真人都统统变成艺术符号或艺术品。作为一个将“审美性”看得至高无上的批评家，韦勒克对此提出了严厉的指责，认为“后现代”艺术是一次“美学的倒退”。他指出：在今天，“整个美学和艺术的事

① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第13页。

② 韦勒克：《现代文学批评史》第五卷“导言”，章安祺、杨恒达译，中国人民大学出版社1991年版，第XX页。

业正经历着严峻的挑战”，“真、善、美之间的区分也正经历着考验”。^① 韦勒克的这一立场被某些新锐的“后现代”理论家当作保守主义，其间的是非曲直我们暂且莫评，我们所要指出的是，韦勒克对后现代文艺美学的反感和批判毫无疑问植根于他关于文学作品“语言结构”审美性的重视和强调。

二 虚构性

文学作品是一种语言的交织体，是一个虚构的世界。文学作品是虚构的，其含义主要有两重。第一层意思是文学的“语言结构”只不过是真实物体、真实的世界的符号和代表物。不仅如此，它的第二层意思是指文学作品的内容根本就不是实事和实情，只不过是一种主观的虚构。虚构性来自于文学的“语言结构”性质，它使文学艺术与现实生活区别开来。韦勒克指出：“虚构性是用以区分艺术与生活的新术语，它只不过是一种‘让人信以为真’(make-believe)的手段。”^②

小说、诗歌、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。诗歌出自一种虚构非常明显，即使是在最直露的主观抒情诗中的“我”仍然是虚构的。韦勒克主要以小说为例论述文学的虚构性。小说中的人物不同于历史人物或现实生活中的人物。他们只不过是由作家描写他的句子和让他说的话所塑造的，其目的不过是表达作家对生活的认识和艺术的技巧。小说中的时间和空间无论看起来多么栩栩如生，也都是虚构的，现实主义和自然主义的小说最容易给人一种真实的印象。但是韦勒

① René Wellek; *Discriminations: Further Concepts of Criticism*, New Haven and London: Yale University Press, 1970, p. 48.

② René Wellek; *The Attacks on Literature and Other Essays*, The University of North Carolina Press, 1982, p. 22.

克指出：“小说中的陈述，即使是一本历史小说，或者一本巴尔扎克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。”“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而虚构构成的。”^①的确，我们可以发现各种自然主义小说在主题的选择、人物的造型、对话方式上都是何等地相似。文学的虚构性甚至被当作“文学的核心性质”。韦勒克认为，小说的虚构性不是用来评价文学优劣的标准，而是用来说明文学本质的概念，是划分文学与非文学的标准。用它作标准，文学的概念可以包括一切文学甚至最差的小说、诗和戏剧。至于如何在这些虚构性的文学中进行评价、判断，那就是文学批评的任务了。

正因为虚构性是文学非常重要的特征，韦勒克对那些把小说中或舞台上的人物和事件以假当真并进行“研究”的做法非常反感。从虚构性出发，我们完全可以免却许多批评家再去考察哈姆雷特在威丁堡的求学情况、福斯泰夫年青时怎样瘦削和麦克白夫人究竟有几个孩子这些无聊的问题。韦勒克把那种从社会学角度研究文学的方法称为“外部研究”。在讨论文学与社会关系的理论中，最主要的命题就是“文学是社会生活的再现”，文学理论家与批评家们往往把文学当作社会文献，当作社会现实的真实写照来研究。的确，我们在阅读文学作品的时候有时确能得到关于政治、经济和风土人情的印象。但是，韦勒克从文学作品的虚构性特征出发，指出：“倘若研究者只是想当然地把文学单纯当作生活的一面镜子，生活的一种翻版，或把文学当作一种社会文献，这类研究似乎就没有什么价值。”^②这是因为，文学是一个虚构的语言构成物，作家不可避免地要表现他对生活的总的概念，但是

① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第14页。

② 同上书，第104页。

他不可能真实地反映整个社会生活。

文学“语言结构”的虚构性除了要求文学研究要将文学作品与现实生活区别开来外，还要求文学研究将文学作品与作家生平、作家意图和心理状态区分开来。韦勒克文学本质论一个十分引人注目特点是反对文学研究中的“意图论”和“传记学”倾向。文学研究中的“意图论”和“传记学”倾向将文学作品的意义等同于作家的创作意图、创作目的，相信作家的人生经历、心理状态、情绪体验对文学创作、作品内涵和风格起着决定性的作用。在文学史上，“传记学”和“意图论”一直是一种重要的，甚至主要的研究方法。但韦勒克坚决反对这种研究方法。他将其称为文学的“外部研究”，指责这类研究完全忽视了文学作品的虚构性特征。

在《文学理论》的“文学与传记”一章中，韦勒克坚决反对将作家的作品与作家的真实经历和人格混为一谈。作家不是他笔下的人物，他们的思想、感情、观点和罪恶与作家都没有关系。韦勒克既反对根据虚构的作品来编写一个作家的传记，也反对根据一个作家的传记或人生经历来解释作品的含义。韦勒克指出：“即使是主观诗人，其自传性的个人叙述与同一母题在文学作品中的运用，两者之间存在的差别，是不应该也不可能抹杀掉的。一件艺术品与现实的关系，与一本回忆录、一本日记或一封书信与现实的关系是完全不同的。”^①在韦勒克看来，文学作品只是一种语言的虚构“符号结构”，它根本不能承担传记的作用，也不能用真实的眼光来看待。

站在文学“语言结构”虚构性的立场上看，韦勒克对文学研究中“传记学”方法的指责是非常合理的。它有力地将文学作品与其他文本区分开来，力图将文学批评的重点转移到对作品具体的“语言结构”的审美分析和评判上来。在 20 世纪世界文学批评界

^① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店 1984 年版，第 71 页。

中，韦勒克的这一观点产生了重大影响。不仅如此，即便是今天它对我们的文学研究也依然不无启示。比如，随着存在主义文论影响的日益增强，“体验”概念成为批评家们大显身手的出发点。他们将文学作品理解为作家生命“沉思”、“感受”和“体验”的直接表现，希望通过文学分析来再现作家的生存状态和心灵境界。应该说，这本来是文学批评的重要途径和方法之一。然而，在这一倾向中，批评家们有意无意地将文学作品与作家体验混同起来，将作品的“虚构”与体验的“真实”混淆起来，“人格”再一次等同于“风格”。这就可能导致文学研究“传记学”和“意图论”的死灰复燃。在这种危险面前，韦勒克再次从文学“语言结构”的虚构性立场为我们敲响了警钟。韦勒克有一篇文章专门批评了上述“体验论”的错误倾向。他认为，将存在主义哲学的“体验”概念引入文学批评并没有什么价值可言。相反，“‘体验’这个新术语只不过经常用来代替过了时的、错误的传记学方法罢了”。^①应该说，韦勒克对“体验论”的这一指责是及时而且准确的，否则的话，文学批评真会彻底将作品与人品、诗与真混淆起来，文学“语言结构”的美学分析也就必然被无可挽回地束之高阁。

韦勒克关于文学特征的虚构性概念还贯穿在他对现实主义问题的思考当中。众所周知，现实主义是文学史上一场重要的文学流派、思潮和运动，甚至又被认为是两种最基本的创作方法之一。它标榜真实和客观，认为文学是对现实社会生活的客观反映、文学是社会和历史的一面镜子。这种极端的现实主义直接与文学的虚构性特征相对立。请注意，韦勒克此处所谓的“现实主义”其实就是自然主义或机械反映论，并不是我们汉语文论界所说的马克思主义的“现实主义”。恰恰相反，马克思主义的“现实

^① René Wellek: *Discriminations: Further Concepts of Criticism*, New Haven and London: Yale University Press, 1970, p. 258.

主义”高度强调人的意识的主观能动性。在著名的《文学研究中现实主义的概念》一文中，韦勒克有力地批判了这种极端的纯客观的现实主义。韦勒克把这种现实主义当作文学史紧跟着浪漫主义的一个时期，认为它关于“当代社会现实的客观再现”的口号根本没有也不可能实现。韦勒克深刻地揭示了现实主义“客观再现”说只不过是一种艺术手段、一种表现的方法、一种与浪漫主义相对立的艺术假定性。它主要用以反对浪漫主义的主观主义和个人情绪，是新一代艺术家反对浪漫主义的论战武器。“客观再现”并不是说现实主义作品真能真实再现客观现实，而是说现实主义文学主张在艺术虚构的时候不采用浪漫主义一样的主观主义手法。它所排斥的浪漫主义的表现手法有神话故事、梦幻般的世界、作者强烈的情绪表达等。不仅如此，韦勒克还进一步深刻揭示了现实主义不仅不能客观再现，而且还存在自己的主观教谕目的。在韦勒克看来，现实主义存在着一种描绘和规范、真实与训谕之间的张力。这就是现实主义在理论上想达到完全的真实和客观，但它又不能脱离主观的虚构和意图。这种张力是现实主义所不可能解决的理论本源上的冲突。正是从这个意义上，韦勒克指责现实主义理论是“极为拙劣的美学”，现实主义作家经常试图成为社会学家和宣传家，经常将艺术虚构与信息传达和实用劝诫混为一谈。韦勒克说：“现实主义的理论是极为拙劣的美学，因为所有的艺术都是‘制作’(making)，并且本身是一个由幻想和象征形式构成的世界。”^①也就是说，这种机械反映论的现实主义理论极端忽视艺术作品的虚构性特征。这样，我们就从另外一个侧面看到了韦勒克对文学作品虚构性的高度重视。

^① 韦勒克：《批评的诸种概念》，丁泓、余徽译，四川文艺出版社1988年版，第243页。

三 想象性

文学作品的本体既然是一种语言的“符号结构”，那么，读者对它的接受和阅读就必然是一个想象的心理过程。在这一点上，文学作品的“想象性”特征与文学作品的“虚构性”特征是紧密联系在一起。文学通过语言的“符号结构”来反映社会生活，但是，社会生活并不是文学作品本身。按韦勒克的说法，这一“符号结构”通过语言的语音和意义层面投射出一种“世界”。也就是说，艺术是文学作品语言虚构出来的现实。艺术与生活、作品与现实二者是根本不同的两回事，它们只是通过“想象”的心理活动联系在一起。从心理学上看，文学阅读的实质就是通过感知、理解，尤其是联想、想象等心理能力将构成文学作品的语言符号和语言结构还原成为活生生的人物形象和生活场景。韦勒克多次批评现实主义和自然主义美学“肯定属于极不完备的美学”，根本原因就在于它们忽视了他极其重视的“想象性”特征。他明确指出：现实主义和自然主义“混淆生活与艺术，否定想象力，曲解作为制作和创造一个象征世界的艺术的性质”。^①将文学作品与其他艺术门类进行比较我们能更深入地理解这一观点。文学与绘画、雕塑和电影不同，它用语言这种高度抽象的符号来作为艺术的物质传达媒介。语言不同于色彩、形体和镜头，它本身虽有作为能指的物质媒介——声音和文字，但主要是观念形态的东西。语言所构造而成的形象也与景物、人体、肖像和屏幕形象不同，是在人的主观想象中的虚拟存在。韦勒克关于文学“想象性”特征的论述有力地把握住了文学“符号性”和“形象性”的特殊性，对我们深入领悟文学作为一门艺术的特殊性大有助益。

在西方文论史上，对文学在物质媒介上特征进行过深入探讨

^① 韦勒克：《近代文学批评史》第三卷，杨自伍译，上海译文出版社1992年版，第4页。

的首推德国文论家莱辛。他的名著《拉奥孔》将文学与雕塑进行对比，有力地划分出了各门艺术之间的界线，同时也显现了文学的独特魅力。在他看来，文学是语言的艺术，擅长表现“动作”，拙于表现客观物质对象的外貌、形状和光色，不适合对事物进行“静态描述”。也就是说，文学用以调动想象的“形象”并不是一种造型艺术意义上的“形象”，而是用语言构成的“语象”。韦勒克在他著名的《近代文学批评史》中详尽评述了莱辛的这一论点，并给予高度的赞赏。他说：“我们应该承认莱辛所论述的中心问题具有高度的重要性：他提出了各门艺术之间的区别和界限。”韦勒克还说：“（莱辛）对文学中静态描写的反对不仅在当时说来是有益的，而且，如果加以适当限制的话，便在今日也是适用的。”^①韦勒克正是从文学在想象方面的特征出发来对莱辛加以赞赏的。

想象就是形象化的心理过程，因此它必然与意象概念联系在一起。韦勒克在这个问题上专门提醒我们不能将文学由语言符号所形成的“语象”与视觉化的意象（形象）完全等同起来。第一，视觉意象对于文学来说并非必不可少。文学上存在着全无意象的好诗。许多并无意象的“直陈诗”或“哲理诗”仍然流传千古。其次，韦勒克指出：“意象不应该与实际的、感性的和视觉的形象产生过程相混淆。”^②他的意思是，有些文学作品也塑造人物形象，但却可能与视觉意象无关。韦勒克举了陀思妥耶夫斯基和詹姆斯笔下的人物为例。这两位著名的文学大师都没有对人物进行外貌描写，但是这并不妨碍他们笔下的人物成为世界文学画廊中杰出的形象。即使没有视觉意象，我们仍能通过作品全面了解到他们的心理状态、行为动机、生活态度和内心欲望。

^① 韦勒克：《近代文学批评史》第一卷，杨岂深、杨自伍译，上海译文出版社1987年版，第219页。

^② 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第15页。

在审美活动中，欣赏者的想象过程建筑在审美对象的形象性之上，而形象又依赖于构成形象的物质媒介或符号载体。不同的艺术门类的物质媒介各不相同。正是基于对文学形象和文学想象过程特殊性的认识，韦勒克反对将文学与其他艺术门类进行简单的类比。他把这种研究列入非文学的“外部研究”范畴当中。文学是语言构成的“符号结构”，自然与其他表现媒介所构成的“符号结构”不同。“诗如画”的命题无疑就是混淆了各种不同艺术门类的物质媒介和“符号结构”的不同本质。文学通过想象而得到的意象根本就不具备绘画的视觉意象的真实性。同样，当人们用“雕刻似的”来说明诗歌时，他们犯的也是这样的错误。韦勒克就说：“诗中的清冷和接触大理石的感觉，或者和从白色联想到的感觉是完全不同的；诗中的宁静与雕刻中的宁静也是完全不同的。”^①这就说明文学的想象性不同于视觉形象性，二者不可混同。

应该说，韦勒克关于文学作品“符号结构”所具有“想象性”的论述是相当深刻的。他对于文学的形象（所谓“语象”）与其他艺术门类“形象”或“意象”所作出的区分对于我们深入理解文学作为“语言艺术”的特征具有重要的理论意义。在韦勒克的视野下，我们一般所理解的文学“形象性”显示出远较过去更为丰富的内涵。

文学的“想象性”与文学的其他两个本质特征密切相关，它们都来源于韦勒克关于文学作品本体是一种“语言结构”的基本论断。在文学三种基本性质的相互关系这一问题上，韦勒克曾明确指出：“文学作品是基于想象性与虚构性的艺术，它必须以审美功能作为决定性的因素。”^②也就是说，在韦勒克看来，审美性比起想象性与虚构性来应该具有更为根本的性质。

^① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第132页。

^② René Wellek: *The Attacks on Literature and Other Essays*, The University of North Carolina Press, 1982, p. 26.

第二节 文学的作用

文学的作用和文学的本质是紧密地联系在一起，文学的审美性、虚构性和想象性从根本上决定了文学的作用和文学产生作用的方式。反过来，文学起什么作用和如何起作用，也就决定了它是什么，它的本质又是什么。总的看来，韦勒克文论同意贺拉斯的理论：诗是“甜美”和“有用”的统一。《文学理论》解释说：“‘有用’相当于‘不浪费时间’，即艺术不是一种‘消磨时间’的方式，而是值得重视的事物。‘甜美’相当于‘不使人讨厌’，‘不是一种义务’，‘艺术本身就是给人的报酬’。”^①“甜美”其实就是指文学作品的审美作用，在这一审美作用之上，文学同时又是“有用的”——它有着自己的功利目的。文学的作用主要就是这两方面，它们有机地交织在一起。韦勒克文论重点在研究文学的功利作用是如何表现出来的，以及文学作用的特征。

一 “甜美”和“有用”

文学作用的两个方面“甜美”和“有用”是一组尖锐的对立。“甜美”主要是指文学的审美作用，比较好理解。韦勒克的文学作用论主要讨论的是文学的“有用”性。“有用”就是文学的功利作用，它主要表现在“文学是真理和知识的一种形式”的命题上。韦勒克文论深入探讨了这一命题。其结论是，文学既有认识作用，能发现和洞悉“真理”，又有教育作用，能宣传“真理”。

韦勒克文论首先讨论的是文学是否可以“发现和洞悉真理”。许多人都认为，文学是真理的一种形式，文学在各种艺术门类中似乎尤其明显地通过每一部艺术上完整连贯的作品所包含的对人

^① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第20页。

生的看法来宣示自己是真理。但是，文学所表达的真理并不是观念性和命题性的东西。这种真理只能存在于自然科学和社会科学当中。如果我们把真理理解为对世界客观规律的认识和可以通过实验验证的真理，那么文学也不可能是这种意义上的真理。在《文学理论》的第十章“文学和思想”中，韦勒克坚决反对将思想形态与文学等同起来。他说：“如果我们对许多以哲理著称的诗歌做点分析，就常常会发现，其内容不外是讲人的道德或者是命运无常之类的老生常谈。”^①

文学是否具有真理性是文学理论史上一个久经争论的大问题。柏拉图早就斥责文学是“谎言”，而亚里士多德则宣称诗比历史更具普遍性，因此便有哲学意味，而历史则仅仅注意特殊的事例。真理是一个崇高的字眼，为文学的作用进行辩护的理论家当然不愿意抛弃它。但这显然是一个错觉，真理的反面应该是“谬误”而不是“虚构”。也就是说，如果我们认为文学不是“真理”，并不等于说文学就是“谬误”，就是完全错误毫无价值的东西。如果把“真理”理解为用推理等逻辑形式表达的、可以通过实践活动加以证实的命题，那么文学就不是“真理”。文学不是这种意义上的“真理”，而是想象性的“虚构”，这并不有伤文学的价值，或者甚至认为文学只不过是一种“游戏”活动，也并不有伤文学的价值。因为，虽然文学不表达逻辑认识，它还可以具有审美的价值，还可以表达不能加以证实的人生态度和内心情感。而这些东西绝不能说是“谬误”、“谎言”和毫无意义的东西。

《文学理论》指出来加以解决的办法是对“真理”的语义进行划分。“真理”有两种含义，它既可以指科学、知识、哲学和理智等以命题表达的命题，也可以指想象性、虚构性的神话和艺术等。在后一个意义上，文学也就是一种“真理”。“诗等于，但并不真

^① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第113页。

是”真理，“诗歌一如哲学(科学、知识、智慧)那样严肃和重要，拥有与真理等同的价值，如同真理一般(truth-like)”。^①

文学的“有用”性还表现为它具有教育作用，能表达和“宣传”真理。在文学的作用问题上，韦勒克文论比较强调文学“宣传”真理的作用。“宣传”不应该被错误地理解过于褊狭，好像它有一种算计、图谋的意味。在这种意义上，我们往往是说某些艺术是最低级的艺术，是宣传，而伟大的艺术、好的艺术或真正的艺术就不是宣传。《文学理论》认为，“宣传”的意义应引申为“在有意或无意中努力影响读者，使之接受作用个人的人生态度”这样的意义。在这种意义上，“所有的艺术家都是或应该是宣传家，或者说，所有的诚恳的、有责任感的艺术家都有充当宣传家的道德义务”。^② 这里，韦勒克文论明确肯定了文学的教化作用。

作家或作品在“宣传”真理上有不同的方式，艾略特就将作家分为三大类：“根本难以认为是宣传家的诗人”、不负责任的宣传家和“特别自觉和有责任感的宣传家”。“根本难以认为是宣传家的诗人”指那些反对文学功利作用的唯美主义诗人，不负责任的宣传家指那些随意宣扬某种观念的作家，而“特别自觉和有责任感的宣传家”指但丁等特别具有某种世界观和人生观而自觉地进行宣传的作家。韦勒克文论看来并不会赞成艾略特的这一观点。按照上述“所有艺术家都是或应该是宣传家”的观点，艾略特所谓“根本难以认为是宣传家的诗人”就根本不存在。在韦勒克看来，即使这种主观上热衷于宣传的诗人只不过是给人一种假象，只不过是自欺欺人罢了。他的作品总是暗含着一种观点，并借以影响他人。

① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第26页。

② 同上书，第27页。

二 文学作用的特征

从分类上看，文学具有“甜美”和“有用”双重性质，那么，它们之间的关系怎样呢？《文学理论》指出：“当某一文学作品成功地发挥其作用时，快感和有用性这两个‘基调’不应该简单地共存，而应该交汇在一起。”^①这就是说，在文学的作用里，没有单纯的快感，也没有单纯的教育性，它们是有机地交融在一起的。从文学的审美属性看，一切文学作品都必须能引起读者的美感，它的功利作用，它的“有用性”必须在“甜美”的作用之上产生出来。从文学的功利作用看，一切文学作品不仅能够引发美感，而且能够发现和宣传真理。文学作品的美感总能给人以这样那样的影响。文学“宣传”的作用与它的基本性质即审美性和虚构性等是不矛盾的，因为它的宣传总是在文学的基本性质之上进行的。韦勒克文论就强调文学在行使宣传的任务时，不能忽视艺术所表达的“真理”的特性和艺术表达方式的特性。文学的“真理”不是概念、推理式的命题，文学的表达也不是认知、判断和论证。韦勒克文论提出：“有责任感的艺术家用感觉形式表现的人生观，不象多数具有时髦的‘宣传性’的观点那样简单；而且，一种十分复杂的人生观，是不可能借催眠性的暗示力量而移植到未成熟的或天真的读者的行为中去的。”^②这里，韦勒克文论认为，文学的“人生观”是靠“感觉形式”来表现的，它与推理式的表达截然对立。这也充分说明文学作用“甜美”与“有用”的合一。

第三节 文学研究的本质

文学研究的本质问题是每一个文学理论体系的重要组成部分

① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第20页。

② 同上书，第28页。

分，它鲜明地体现着该文论体系整体的特征和对文学研究诸分支学科的分类。文学研究的本质问题与文学的本质问题息息相关。韦勒克关于文学研究的本质的观点公允而全面，主要讨论了文学研究的性质、方法和学科。

一 文学研究的本质和方法

韦勒克在《文学理论》第一章开篇就对文学和文学研究进行了区分。这里有他一段极为精辟的话：（文学和文学研究）“这是截然不同的两种事情：文学是创造性，是一种艺术；而文学研究，如果称为科学不太确切的话，也应该是一门知识和学问”。^① 这简直说得再清晰不过了，文学是一种审美性、虚构性、想象性的艺术，不是概念、推理和判断构成的知识和学问。

文学与文学研究之间的差别是不容忽视的。但是自古以来试图抹杀这种差别的理论一直存在着，文学研究的怀疑论倾向不绝如缕。有些理论家直接否认文学研究的可能性，他们认为，文学是根本无法研究的，人们只能阅读和欣赏。但是，我们看到，人们却并不满足于阅读和欣赏。在阅读和欣赏之后，人们总是要分析它的特征、评价它的价值。而对于千百年以来不计其数的文学作品，人们又要力图探索文学发展的规律、所有作品之间的相互关系。进而，人们又在理论上提出一系列问题，文学与人类其他文化形态有什么区别？文学有什么作用？文学评价有意义吗？它是否存在一个客观确定的标准？文学史是一个什么样的发展过程？如何编写文学史？等等。所有这些，有力地驳斥了文学只能阅读和欣赏的谬论。

又有学者从另一个角度来否认文学研究存在的可能。他们认

^① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，同上书，第1页。

为，所有对于文学作品的研究都是一种“再创造”。文学评论和批评最能说明这一点。它们根据作品所提供的故事、人物和语言结构，在作品的基础上进行写作和评论。在这些文学批评中包含着批评家的主观个性和思想情感，它有时能够与文学作品一样形成批评家自己的风格和个性。在某些学者看来，这充分说明了文学研究的“再创造”性质。但是，韦勒克对这种错误观点的批评真是一针见血。他说：“所谓‘创造性的批评’通常只是一种不必要的复述，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。”^①韦勒克的这一批驳与他的文学本质论紧密相关。韦勒克的文学本质论认为，文学是一种“符号结构”，具有审美性、虚构性和想象性等特征。就语言的使用而言，文学研究的“符号结构”是对语言的一种非文学性用法，它的“符号结构”主要以理性分析和特征定性为主要目的。即使用再多的修辞手法，这样写成的文学研究文本，也不能认为就是文学作品。它最多只能像韦勒克说的那样，只不过是具有一些“审美性质”，却绝不可能具有文学的核心性质之一“虚构”性。所以，它不是文学作品。

文学研究既然是一种研究形式，人们也就往往把它当作一种学科类别。自然科学的研究法，是人类极为重要的研究范式，它以高度精确的定量、定性的法则，最大限度地追求客观性，以期让人的主观思维掌握客观世界的规律而利用之。近代以来，随着人类自然科学的高速发展，自然科学的研究方法逐渐建立起一种霸权。自然科学的研究方法被广泛移用于社会学科和人文学科上。在文学研究当中同样如此。

有的学者把文学研究等同于事实材料的客观分析，而不对它们产生共鸣、进行审美价值的评价。有的学者沿袭自然科学的因果研究律，力图在文学研究中寻找客观规律，以确定有原因 A

^① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第2页。

即有结果 B。韦勒克对文学“外部研究”和“实证主义”研究方法进行反抗的一个重要原因就在于认为它们将经济条件、政治基础和社会背景当作文学产生的决定性因素。还有的文学研究者简单地把一些自然科学的手段运用到文学研究当中来。这些方法表现为诸如图表、坐标、统计等等。在文学研究中，这些方法并不是不能使用，而是应该正确地加以使用。所谓“正确”地，就是说文学研究与一般的自然科学研究存在着方法论上的差别。

韦勒克早就明确指出过自然科学与人文科学研究方法的区别。“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的。”^①在《近来欧洲文学研究中对实证主义的对抗》一文中，韦勒克赞同把文学研究、哲学和历史学同自然科学并列起来的主张。他深入梳理了近代以来为人文科学研究的独特性进行辩护的历史。近代以来，W. 狄尔泰(W. Dilthey)在自然科学方法和历史研究方法之间划分了一条界线。他们之间是“解释”和“理解”的对立。科学家通过原因的前提解释一个事件，而历史学家则根据它的象征来理解这个事件的意义。历史研究的这种理解是独自进行的，因此也就是个人的和主观的。一年以后，著名哲学史家 W. 文德尔班(W. Windelband)也攻击了那种认为历史学应当摹仿自然科学方法的观点。他提出自然科学家的目的在于确认普遍的规律，而历史学家则试图去把握独一无二、不可重复的事实。紧接着，里克尔特(H. Richert)将自然科学与文化科学对立起来。他认为，文化科学重在理解具体和个别的事物，而个别事物只能联系到某些价值体系才能发现和理解，这种价值体系就是文化的别名。在法国，色诺波(A. D. Xenopol)指出，自然科学和历史科学的区别在于前者关注“事实的重复”，后者关注“事实的连续”。而意大利的克罗齐

① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店 1984 年版，第 3 页。

(B. Croce)就历史方法提出更为激烈的主张，将他的哲学放在与自然科学完全不同的基础上。韦勒克指出，所有这些理论“它们的共同特征就是：宣传历史和道德科学是独立的，反对将它们从属于自然科学方法。他们都认为，这些学科具有自己的方法或是能够具有自己的方法，这些方法跟自然科学方法一样系统和严谨，但是它们与自然科学所能达到的目的是不同的”。^①

人文科学与自然科学方法不同，有自己的特点，但它仍然是一种学科，并不是一种非理智、非概念的自由创造活动，或是一门艺术。如果我们由此把人文科学与艺术混为一谈，把文学研究与文学混为一谈，那么我们就大错特错了。不可否认的事实是，人文科学也是一种知识形式，是一种理智的探讨。韦勒克在《文学理论》中区分文学和文学研究就说：“文学如果称为科学不太确切的话，也应该说是一门知识或学问。”“文学研究(literary scholarship)这一观念已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。”^②在《近来欧洲文学研究中对实证主义的反抗》中，韦勒克也指出：“历史和文学研究，尽管不是自然科学，也是一种有自己的方法和目的的有机的知识体系，而不是一种创造行为的集合或纯粹个人印象的记录。”^③

文学研究是一门人文科学，它虽然在方法和目的上不同于自然科学，但却并不是文学这样的艺术形态，不是全然主观的印象，而是一种知识体系、一种成体系的科学。既然如此，文学研究就有自己的分支学科。韦勒克把文学研究从范围和方法上作出了以下两种划分。一种办法是把它划为文学理论、文学批评和文

① 韦勒克：《近来欧洲文学研究中对实证主义的反抗》，见《批评的诸种概念》中译本，第247页。

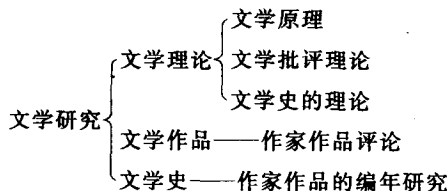
② 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第6页。

③ 韦勒克：《近来欧洲文学研究中对实证主义的反抗》，见《批评的诸种概念》中译本，第248页。

学史三个学科；另一种办法则是划为比较文学(总体文学)和民族文学两个部分。

二 文学理论、文学批评与文学史

韦勒克不同意用“语文学”(philology)、“文学搜求”(research)等名称来指我们对文学的所有研究工作。“语文学”有关于“一切知识的学问”的含义，也有“文学学”、“民族精神的科学”的含义。“语文学”这个称呼在韦勒克看来显然过大了，因为它都包含了文学之外的宗教、语言本身、社会和哲学等内容。而“搜求”(research)则仅仅强调初步的搜集和研究，没有把文学研究的解释、分析和评价等更深入的工作包括进去。韦勒克认为，相比之下，用“文学研究”(literary scholarship)来统称对文学的整个研究内容更为合适。韦勒克首先把“文学研究”分为三大部分，即文学理论、文学史和文学批评。这个观点现在已为大多数文学研究者所接受。韦勒克说：“关于文学的原理与判断标准的研究，与关于具体的文学作品的研究——否认是作个别的研究，还是作编年的系列研究——二者之间也要进一步加以区别。要把上述两种区别弄清楚，似乎最好还是将‘文学理论’看成是对文学的原理、文学的范畴和判断标准等类问题的研究，并且将研究具体的文学艺术作品看成‘文学批评’(其批评方法基本上是静态的)或看成‘文学史’。”^①这样，文学研究就成为以下图示：



^① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第31页。

在文学研究的上述分支当中，三者之间的关系尤其重要。对文学研究的整个内容我们必须有明确的区分，只有这样才能准确地为自己的研究对象、目的和方法定位。另一方面，仅有文学理论、文学批评和文学史相互区别的概念还不行，还必须把三者沟通起来，只有这样我们才能更深入地理解文学研究的整体工作，才能做好任何一个分支研究。韦勒克就明确提醒我们大家，文学理论、文学批评和文学史三者是“互相包容的”。“文学理论不包括文学批评和文学史，文学批评中没有文学理论和文学史，或者文学史里欠缺文学理论与文学批评，这些都是难以想象的。”^①这就说明了许多问题。文学理论如果不植根于具体文学作品的研究是不可能的，因为，文学的准则、范畴和技巧不能凭空产生。同样，没有一系列概念、论点和一些抽象的概括，文学批评和文学史也无法进行。

文学批评与文学史之间也是同样的关系。一方面，文学史离不开对具体作家和作品的评价，“文学史家必须是个批评家，纵使他只想研究历史”。韦勒克指出，文学史中简直就没有完全属于中性“事实”的材料。文学史编写中，材料的取舍本身就显示了对价值的判断。从一般的著作中选出文学作品，分配不同的篇幅去讨论这个或那个作家，都是一种取舍与判断，这就是在千百万本书或事件之中何以选取这一本书或这一个事件来论述的判断。不仅如此，我们对文学的阅读，是一个积极接受的过程。我们的知识、目的和兴趣都在阅读一本作品的时候参与作品的形成。在文学作品存在方式论中，我们看到韦勒克把文学作品认为是一个“意向性的客体”，作品的本体是一种“符号结构”，但它的存在离不开审美主体的“具体化”。这样，“一件艺术作品的全部意义，是不能仅仅以其作者和作者的同时代人的看法来界定的。它是一

① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第32页。

个累积过程的结果，也即历代的无数读者对此作品批评过程的结果。”^①因此，任何文学史都不会没有自己的选择原则，都有某种文学观点和价值观念作为自己编写文学史的前提。文学史家否认批评的重要性，而他们本身却是不自觉的批评，并且往往是引证式的批评家，只接受传统的评价。反过来说，文学史对于文学批评也是极其重要的，因为文学批评必须超越单纯个人好恶的主观判断。如果一个批评家无视所有文学史上的关系，他就会看不出哪些作品是创新的，哪些是简单的模仿甚至抄袭，因此便会常常发生判断的错误。

三 比较文学(总体文学)、民族文学(国别文学)

韦勒克在把文学研究区分为文学理论、文学批评和文学史三个部分的同时，又从另外的角度把文学研究的类型分为两大部分，即民族文学(国别文学)和比较文学(总体文学)。“民族文学”或“国别文学”研究就是以单个民族或国家文学为对象的文学研究。“比较文学”或“总体文学”就是“把文学看作一个整体，并且不考虑各民族语言上的差别，去探索文学的发生和发展”。^②在《比较文学的名称和实质》一文中，韦勒克也指出：“比较文学的定义最好是根据它的角度和精神，而不是根据文学中任何被分隔开的部分做出。比较文学将从一种国际的角度研究所有的文学，在研究中有意识地把一切文学创作与经验作为一个整体。”^③因此，在韦勒克看来比较文学的实质并不在于它使用“比较”的方法，而在于它是一种跨民族、跨国家的文学研究，它研究的是作

① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第35页。

② 同上书，第44页。

③ 韦勒克：《比较文学的名称与实质》，见北京师范大学中文系比较文学研究组编《比较文学研究资料》，北京师范大学出版社1986年版，第28页。

为总体的文学。所以，“比较文学”也就是“总体文学”。韦勒克坚决反对比较文学的法国学派在“比较文学”与“总体文学”之间进行区分的办法。法国学派认为，“比较文学”研究的是两国之间的文学，主要采用“比较”的方法，讨论一个国家的文学对另一个国家文学的影响；“总体文学”则研究多个民族或国家的文学，或者把所有的作为整个的文学作为研究对象。韦勒克认为，这两种研究之间的界线根本就划分不清楚。举例来说，“莎士比亚在英国的影响”与“莎士比亚对法国作家的影响”甚至“莎士比亚在世界文学、总体文学中的地位”这三者之间根本不存在实质性的差别。从方法上看也一样。韦勒克多次反对把“比较”看作“比较文学”特有的方法，反对用“比较”方法来界定“比较文学”的独特性质。在《文学理论》中，韦勒克说：“比较是所有的批评和科学都使用的方法，它无论如何也不能充分地叙述文学研究的特殊过程。”^①在《比较文学的名称和实质》一文中，韦勒克也指出：“比较的方法并不是比较文学独有的：它在文学研究所有的分支、社会科学与自然科学所有的领域中都被普遍动用着。进一步说，比较也不是研究中惟一的方法，就是最正统的比较文学家也不会仅仅动用比较这样一种方法。所有的文学研究者在每一页的研究中都不仅要进行比较，还要动用再现、分析、解释、推导、评价、概括等等方法。”^②韦勒克对比较文学法国学派的批评和他的比较文学观我们在第十章中还要深入探讨。我们这里所应该明确的一点是，韦勒克把“比较文学”等同于“总体文学”研究，“比较文学与总体文学不可避免地会合而为一”。

这样，比较文学(总体文学)与民族文学(国别文学)就相互平

① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第40页。

② 韦勒克：《比较文学的名称和实质》，北京师范大学中文系比较文学研究组编《比较文学研究资料》，北京师范大学出版社1986年版，第27页。

行成为文学研究的两大组成部分，如下图示：

文学研究 { 比较文学(总体文学)
 { 民族文学(国别文学)

比较文学、总体文学的任务是把世界各国各民族的文学当作一个总体研究。考察所有文学的主题、类型和手法，考察世界文学的总体发展史，它的发展分期、阶段、运动和风格等等。民族文学和国别文学的任务就是说明各民族文学的特色，并描述它们对总体文学进程所做出的独特贡献。

由于比较文学、民族文学的两分法与文学理论、文学批评和文学史三分法所依据的标准不同，所以它们之间的关系也就是相互交叉的。也就是说比较文学研究或总体文学研究都可以分别用文学理论、文学批评和文学史三种方式切入，而民族文学、国别文学研究也可以与它们相交叉。这样，文学研究就出现一种五彩缤纷的图景。

第八章

批评史研究

《近代文学批评史：1750—1950》一共八卷，1992年全部出齐，是韦勒克彪炳史册的巨著。毫不夸张地说，这八卷本《近代文学批评史》是迄今为止规模最大、最具权威性的西方文学批评史著作，也是20世纪西方学术史上的里程碑式的巨著。就视野的开阔、治学的严谨和资料翔实而言，当今学术界尚无同类著作堪与之相比。就韦勒克本人而言，如果从40年代后期开始准备算起，直至该著全部付梓问世，他为此付出了近半个世纪的心血。

对这样一部百科全书式的巨著，艾布拉姆斯(M. Abrams)写道：“在语言表达，知识渊博，承担这一艰巨工作所需要的无所畏惧的胆识等方面，没有人比韦勒克教授更具备这些条件。”^① 奥尔德里奇(Alfred Owen Aldridge)认为：“这样一部论著，是一丝不苟和不屈不挠的精神撰写而成的，它是文明的最高标志。”^②我这部小书不足以全面地讨论这一系列新见迭出的著作，我们只打算先讨论有关这一批评史的几个理论问题，然后具体考察一下韦勒克对西方文学批评史各个主要阶段及其重要批评家的

^① 马丁·巴科：《韦勒克》，李逸野译，中国社会科学出版社1992年版，第167页。

^② 同上书，第222页。

评论。

第一节 有关批评史的几个理论问题

《近代文学批评史》最为重要的特点是资料性和理论性的完美统一。一方面，八卷本批评史建立在翔实的资料基础之上，它纵横驰骋于整个西方文化，囊括了欧美主要国家和语种的批评思想。另一方面，韦勒克又是一个精思善辩的文学理论家。正如我们前几章所论述的，他有一套独具特色的文学理论体系。《近代文学批评史》的撰写正是这一理论体系指导之下的杰作，韦勒克自己就明确论述过《近代文学批评史》与《文学理论》的关系。他说：“我的《近代文学批评史》与本书互相阐发，它旨在支持本书的理论立场，而本书又为它提供了批评标准和价值。”^①总起来看，韦勒克的“批评史”观具有以下四个基本特征。

一 “批评史”的广义性

韦勒克的“批评史”研究具有宽广的学术领域。这不仅仅表现为其《近代文学批评史》著作篇幅巨大（共八卷）、跨越时间长（1750—1950）、涉及国家众多（英、德、法、俄、美等欧美绝大多数国家），更为重要的是其“批评史”观本身就具有文学研究分科上的广义性特征。从韦勒克一生的批评史研究成果来看，他的“批评史”横跨了文学研究的全部分支学科，概述了西方世界 200 年间的文学研究状况。它不仅包括各个时代文学评论家们的“实用批评”及其观念，而且还囊括了同时代文学理论家们对文学性

^① 韦勒克、沃伦：《文学理论》第三版“序”，刘象愚等译，三联书店 1984 年版，第 22 页。

质、特征、功能的基本观点，以及文学史家们的文学史著作及其文学史观。总之，一言以蔽之，韦勒克的“批评史”其实就是“文学研究史”。

要讨论韦勒克的这种“批评史”观，首先必须从韦勒克诗学的“批评”概念说起。“批评史”就是“批评”的“历史”。“批评”概念是“批评史”概念的逻辑前提。在韦勒克的文论体系中，“批评”具有广义与狭义两个层次。

关于“批评”(criticism)这个词，韦勒克曾写过一篇名为《文学批评的术语和概念》的文章，从语源学角度专门研讨过这个词在西方主要语种中语义的发展和演化。据韦勒克的考证，criticism在希腊文中的语源为“krités”。“krités”的原意为“判断者”，“krineín”的意思为“判断”。含有“文学判断者”之意的“kriticós”最早出现在公元前4世纪末。长期以来，“批评”这个词的主要含义都是指“编纂、校勘”这样的意义。“只是在17世纪，这个术语的含义才扩大起来，既包括整个文学理论体系，也包括了今天称之为实践批评的活动和每日评论。”^①韦勒克引用大量文献材料，有力地论证了“批评”在17世纪里语义日益扩大的过程：从“对古典作家进行词句上的批评”的意义，扩展到“对作家的解释、评价和判断”的意义，最终甚至将“文学的基本理论”等意义都囊括进来。总之，在韦勒克看来，“批评”具有广义与狭义两个层次的含义。在狭义上，“批评”是“实际批评”，即对具体作家作品的评价、分析和判断；在广义上，“批评”则不仅包括“实际批评”，而且包括所有的关于文学的言论和观点。

在讨论文学研究学科区别时，韦勒克是在狭义层次上使用

^① 韦勒克：《文学批评的术语和概念》，见《批评的诸种概念》，丁泓、余徽译，四川文艺出版社1988年版，第32页。

“批评”概念的。我们在第七章第三节“文学研究的本质”中曾讨论过这个狭义层次上的“批评”概念。在文学研究的学科划分问题上，韦勒克一向采取“三分法”，即将文学研究划分为“文学理论”、“文学史”和“文学批评”。他与沃伦合作的《文学理论》和收入《批评的诸种概念》一书中的相关论文对文学研究的“三分法”作了非常清晰的表述。韦勒克的“三分法”基本反映了西方文学界的研究状况，不仅在西语世界影响很大，而且对中国的文学研究学科的划分也产生了巨大影响。在文学研究三分的背景下，“批评”的语义内涵是“实用批评”，即面对具体作家、作品和文学现象的分析和评价。它与文学理论、文学史的研究对象、研究目的和研究方法都有所不同。与文学理论相比，文学批评不讨论抽象的理论问题，主要不讨论文学的性质、作用、特征、作品的构成、创作方法等理论问题，而是从具体的文学现象出发，或分析一个作家的艺术风格，或概括一段时间的文学思想和审美风尚等。与文学史相比，文学批评主要面对当代作家作品和文学现象，以单个具体的文学元素为主，不以叙述文学发展的历史为目的。正如韦勒克多次强调过的，文学批评、文学理论和文学史一方面相对独立、各有侧重，但另一方面三者又紧密相关、密不可分。无论如何，作为文学研究三大分支之一，文学批评具有区别于文学理论和文学史的学术价值。从这个角度看，韦勒克的“批评”概念具有狭义性质。

但是，在撰写《近代文学批评史》时，韦勒克使用的则是广义层次上的“批评”概念。在《近代文学批评史》的一开篇，韦勒克首先就对“批评”和“批评史”的研究对象及领域作出了解释。他说，“批评”这个术语“指的不仅是对个别作品和作者的评价，‘裁决的’批评，实用批评，文学趣味的征象，而且主要是指迄今为止有关文学的原理和理论、文学的本质、创作、功能、影响，文学与人类其他活动的关系，文学的种类、手段、技巧，文学的起源

和历史这些方面的思想。”^①

根据这个界定，“批评史”不仅要研究“实用批评”而且要广泛地涉及文学研究的其他两个分支学科，即文学理论和文学史。韦勒克的批评史首先讨论的是西方200年间出现的“实际批评”。这里面包括的问题主要是，在这200年中，究竟出现过哪些著名的批评家？他们从事过哪些实际的批评活动？有哪些著作？他们对具体的文学批评直接或间接地提出过哪些见解？在这种狭义上的“批评史”之外，韦勒克还扩大了“批评史”的研究领域。他将西方200年间的文学理论家和文学史家都纳入其《近代文学批评史》著作当中来了。根据广义“批评”概念，韦勒克将任何对文学的讨论和见解都当作其“文学批评史”的研究对象。

举例而言，康德就基本没有从事过具体的批评活动。如果从狭义角度理解“批评”，他就不应该成为“批评史”的研究对象。但是，韦勒克高度评论康德的美学思想，径直将他列入其《近代文学批评史》的第一卷中。^②其他哲学美学家如席勒、叔本华、黑格尔等也是如此对待的。至于文学史家，比如德国的施莱格尔兄弟，他们在文学史上取得的成就更为明显。但是，韦勒克却不仅将他们纳入批评史，而且给予极大的重视，深入发掘了他们的文学史观。^③其他文学史家同样如此。

对于这种广义的“批评”概论，韦勒克曾坦率地承认：“我本人就在自己的《近代文学批评史》的标题中作了这样的使用。”^④所以，韦勒克的八卷本《近代文学批评史》其实就是西方200年间的“文学研究史”。

① 韦勒克：《近代文学批评史》第一卷“前言”，中译本，第1页。

② 参见本章第二节“古典主义时代”对此的评述。

③ 参见本章第三节“浪漫主义时代”对此的评述。

④ 韦勒克：《文学批评的术语和概念》，见《批评的诸种概念》，丁泓、余徽译，四川文艺出版社1988年版，第43页。

二 批评史的独立性

正如韦勒克一生都在维护文学的独立性，反对来自各方面对文学的攻击一样，他同样坚持文学批评史的独立地位。批评史虽然是广义的，包括一切有关文学的批评、分析和理论，但是，它又是独立的，它与思想史、社会史之间，既有联系，又有区别。韦勒克所写作的批评史是一部相对独立的“内部批评史”。

在联系方面，韦勒克说：“批评是一般文化史的组成部分，因此离不开一定的历史和社会环境。”^①这主要表现在，批评与美学关系密切，比如克罗齐就论证过批评不过是美学的一个分支；批评深受哲学的影响，比如18世纪英国批评家的经验主义和浪漫主义时代德国批评家的唯心主义；而且，政治也对批评有强烈的冲击，社会、经济、阶级的因素也确实影响了批评。此外，韦勒克还指出：“批评与写作实践的关系必须永远记在心里。”^②有许多批评家本身就是诗人和作家，他们的创作实践难免不影响到其文学批评的观念。

但是，这只是问题的一个方面。韦勒克说：“我们必须把批评当作是相对独立的活动的。”^③的确，任何一门学问，如果不认为它处于相当的隔离状态，如果不适当地将它与其他所有东西区分开来，就不可能获得真正的成功。这种方式，用现象学的术语说，就是“圈在括弧里”。

批评史是一个独立性的领域，韦勒克的意图确乎是要写作一部“内在的”批评史。这种“内在的”批评史要解决批评与思想、社

① 韦勒克：《近代文学批评史》第一卷“导论”，中译本，第10页。

② 韦勒克：《现代文学批评史》第五卷“导言”，章安祺等译，中国人民大学出版社1991年版，第Ⅺ页。

③ 同上书，第Ⅺ页。

会、美学、创作等等活动和领域之间的相互关系。在人类文化的历史中，批评都相对独立于社会本体、哲学思潮、美学思想和文学创作等领域。韦勒克明确指出：“批评并未完全卷入历史；应该说批评有其自己的历史，它相对来说不受它与人类其他事业活动的关系的影响。”^①

为了区分“内在的”批评史与其他领域并建立这“内在的”批评史，韦勒克进行了“四个否定”。

第一个否定：批评史不是社会发展史。

第二个否定：批评史不是哲学思潮史。

第三个否定：批评史不是美学思想史。

第四个否定：批评史不是创作观念史。

关于第一个否定，我们在讨论文学理论批评与社会思想的关系时曾就韦勒克的相关论点进行过评述。这里仅简要地再重复一下。韦勒克一向反对文学研究与批评中的“因果论”倾向。把文学的发展归结于社会历史的发展，把文学的审美特征归结为一个时代的社会风气和潮流，在韦勒克看来，这就是用“因果论”的方法来研究文学。韦勒克多次指出，原因不是一定等于结果，文学尤其如此。简单地根据社会历史特征来分析和评价文学，根本无济于事。此外，韦勒克还提出了批评史与社会史不相同的另外一个理由，即批评史与社会史研究在对象性质上的差异。韦勒克认为，批评史研究的是一个时代关于文学的分析、评论和理论，而这些分析、评论和理论的存在形态是书籍或文本。与此相反，社会史研究的对象则是真实的历史事件。这些历史事件在过去某个时代发生以后便不复存在，导致这些事件产生的历史条件和相关因素也消失殆尽。也就是说，作为社会史和历史学的研究对象，

^① 韦勒克：《近代文学批评史》第四卷，杨自伍译，上海译文出版社1997年版，第546页。

历史事件具有不可逆性。但是，批评史的研究对象却具有可逆性。作为批评史所依据的文本，不管产生于哪个时代，它们都可供阅读、评论、理解和争论。

韦勒克对批评史所作出的第二个否定是：“批评史不是哲学思想史。”韦勒克诗学一个引人注目的特点就是区分文学与思想。在《文学理论》一书里，“文学与思想”被当作文学的“外部”研究方法。根据其文学作品存在方式论，韦勒克将文学存在区分为两个不同的层面，一个是文学作品的“本体存在”，另一个是文学作品的“经验存在”。所谓文学作品的“本体”，指的是由“声音”、“意义”和“世界”等层面构成的“符号结构”。真正的文学研究，即所谓“内部研究”，应该研究文学的这种由语言构成的、具有审美特性的“符号结构”。

依据这样的“结构本体论”，韦勒克在批评史观里也就相应地把“批评史”与“思想史”区分开来。“批评史”就是对文学作品审美本体的研究，而“思想史”却将文学作品与思想混同起来。因此，韦勒克的批评史观侧重研究那些直接针对文学作品“符号结构”的批评观念，反对将批评史的研究对象扩展到思想史著述之中，同时也反对简单地套用思想史观念来阐释批评史。

韦勒克对文学批评史的第三个否定主要关心的是批评与美学之间的关系问题。站在广义的“批评”立场，韦勒克在《近代文学批评史》中大量涉及文学理论家们和文学史家们的著作。但是，这并不表明韦勒克将具体的文学批评问题同化为美学问题。实际上，韦勒克在这个问题上很有分寸感。在《近代文学批评史》里，韦勒克虽然讨论了相当多的作家和美学家，但都只评论他们与文学批评有关的那一部分而不涉及其余。比如康德、席勒等，虽然他们的美学理论对艺术活动产生了极大的影响，但韦勒克总是尽可能性地避开他们的美学思辨，对他们的论述总是点到即止。

韦勒克对批评史的第四个否定是将批评史与创作观念史区分开来。这里涉及两方面的问题。其一是文学史与批评史的关系问题，其二是如何处理一些批评家的文学创作与批评思想的关系问题。

在第一个问题上，韦勒克将文学史与批评史视为两个相对独立的思想领域。批评史不能将阐释其历史的任务寄托在文学现象和发展历程。韦勒克认为，批评有时与一定的文学现实存在着关联，但在更多的时候，二者没有必然的一一对应的关系。韦勒克强调，且不说理论主张与创作实践的脱节是历史上常见的现象，仅就他所研究的特定对象而言，“应当坦白地承认，纵然它跟写作实践的历史并无联系：它完全是思想史中的一个分枝，跟当时所产生的实际文学关系并不大。”^①

第二个问题则进一步提出了如何处理文学批评与创作实践的关系问题。在西方文学史上，许多批评家同时也是诗人或作家。比如，英国的德莱顿、华兹华斯、柯勒律治、雪莱、阿诺德、艾略特等，既是独领风骚的诗人，又是批评史上里程碑式的人物。此外，许多理论与批评的产生主要是为某一文学思潮或某一流派进行辩护，比如，施莱格尔兄弟批评的辩护对象是德国的耶拿派，而俄国形式主义的服务对象则主要是未来主义。

但是，韦勒克反对将批评家们的创作实践与其批评理论简单地联系起来。正如作家的创作理念与创作实践并不统一一样，批评家们的创作实践与其批评观念也不能简单地等同起来。所以，韦勒克在批评史写作过程中对华兹华斯、柯勒律治等作家则注意避免直接讨论他们的文学创作实践，而集中注意讨论其批评思想。对批评家们的文学创作，韦勒克认为应该由文学史来专题研讨。“我们必须把批评当作是相对独立的活动……只有界定学科

^① 韦勒克：《近代文学批评史》第一卷“导论”，杨岂深、杨自伍译，第9页。

范围，我们才有希望驾驭住它”。^①正是由于这个原因，韦勒克从不讨论像席勒的悲剧理论是否与他的戏剧创作相符，华兹华斯是否用普通人的日常语言写诗，左拉的实验小说主张是否在他的小说中得以实现等诸如此类的问题。不然的话，批评史研究就会偏离自己的特定目标，而使我们滑入文学史的领域。

总之，韦勒克的“内在”批评史观要求批评史研究不做因果性的解释，避免探讨文学批评与一般哲学思潮、社会历史背景的关系，注意将批评史与美学、文学创作区分开来。

当然，韦勒克的这一“内在”批评史观并不就是真理性的。正如哈里·列文所指出的：“显然，韦勒克无意做一个科学家——无意做一个解释事物原因的人。倘若如此，那他又何必要去写批评史呢？如果一部历史要想不成为一系列互不相关的事件的毫无意义的排列，那它就必然要对事物的原因进行探索并作出解释。”^②的确，韦勒克也曾提出文学批评时常受到哲学思想的影响，例如18世纪英国批评与经验主义的关系，德国浪漫派批评与德国古典哲学的关系，19世纪后期法国批评与实证主义的关系。但是，为了学科相对独立，他却坚决反对将文学与思想，将文学与文化，从而将批评史与文化史、思想史等等同起来。

我们应当认识到，尽管文学批评的演变自有其内在的规律，它与社会历史和哲学思潮的变迁并不是一种直接的因果关系，但批评史真能像韦勒克说的那样轻而易举就区分开来吗？实际上，纵观韦勒克的八卷本《近代文学批评史》，他也并未真正彻底贯彻其观点。看来，批评如何“内在”，尚仍是一个未曾完全解决的问题。

^① 韦勒克：《现代文学批评史》第五卷“导言”，章安祺等译，中国人民大学出版社1991年版，第Ⅷ页。

^② 哈里·列文：《文学批评何以不是一门精密科学》，见戴维·洛奇编《二十世纪文学评论》（下卷），葛林等译，上海译文出版社1993年版，第501页。

三 批评史的历史性

批评史的历史性与回顾性的问题实际上就是“新与旧”的关系问题。“历史性”指其“旧”的方面，即批评的观点是具有连续性的；“回顾性”就是其中“新”的方面，即批评史离不开一定的评述标准，是今天对过去的一种回顾。

韦勒克否定库恩“科学的范式革命”论，服膺黑格尔“真理根本没有历史，不会成为过去”的名言。韦勒克认为，批评的问题具有连续性，有些永久性的问题直到今天仍然存在，亚里士多德、康德、柯尔律治、弗里德里希·施莱格尔、托·斯·艾略特和其他人提出的问题我们要回答，而这些问题往往是相同的，虽然表述方式常常有别。“批评史的作用之一就是向读者表明，那些一向被吹捧为新发现的东西以前早就讲过许多遍了。现代批评可以说是老问题不断被重新发现的过程。”^①为了进行理论的“还原”，韦勒克认为，首要的工作是把过去的批评“翻译”为现在的语言。比如，韦勒克认为德国批评家喜欢玩弄含糊朦胧的“文字把戏”，所以，“我们必须不断地设法把他们的言论译成我们习惯的说法。”^②在论柯勒律治时，韦勒克要“不断地除去闪烁不定的词语”。^③韦勒克就是这样对过去时代的许多批评问题进行深入辨析的。

韦勒克的批评史观非常重视批评材料的真实性和客观性。

正如哲学史和思想史一样，批评史从来就有两种写法。一种是所谓“六经注我”，另一种就是所谓的“我注六经”。黑格尔的哲学史、克罗齐的“美学史”就是“六经注我”的典型。大体说来，维

① 韦勒克：《现代文学批评史》第五卷“导言”，第XIV页。

② 韦勒克：《近代文学批评史》第一卷，中译本，第302页。

③ 同上书，第221页。

姆萨特和布鲁克斯合著的《文学批评简史》也属于“六经注我”型。在他们的叙述中，古希腊以来的整个西方文学批评历史都是其新批评理论的成熟的前期成果，他们关于批评的基本观点成了历史发展的顶点。不仅如此，在处理客观材料问题上，他们倾向于评述那些与他们观念相近的批评家和批评观点，有时甚至不惜因此更改或歪曲与己不同的理论观点。另一种“我注六经”型则注重客观叙述批评发展史，对历史上的基本事实、批评家们的基本观点、理论体系都有比较准确、忠实的介绍。但缺点在于缺乏自己的批评理论，有时历史事实、批评材料完全掩盖了自己的评价。可以说，前一种方法相对主观，后一种方法是相对客观，两种方法各有千秋，各有利弊。

对这两种类型的批评史，韦勒克在写作之前就进行了明确的权衡和折衷。他自述其信念是：“历史和理论是相互发明的，史实与思想，过去和现在是一个密切相关的统一体。”^①也就是说，韦勒克力图兼顾史实的客观性和思想的回顾性。正因为如此，韦勒克的《近代文学批评史》才能在这两种倾向性之间不偏不倚，做得比较成功。他将评价与叙述、客观与主观有机结合起来。既根据自己的文学理论来分析和评价过去200年间的批评家和批评理论，又能较客观地展现这些批评家自己的基本观点和理论风貌。

在客观性、历史性上，韦勒克的批评史基本上是以人物为纲，深入细致地展示了每位批评家的全部理论风貌。对于思潮、流派的联系和理论等问题，则放在有关章节中穿插着展开评述。

韦勒克批评史强调客观性，反对主观主义和相对主义是有针对性的。我们知道，韦勒克文论一向反对主观主义和情感主义。

^① 韦勒克：《近代文学批评史》第三卷，杨自伍译，上海译文出版社1992年版，第3页。

《文学理论》的一开篇就将“文学”与“文学研究”截然划分开来。韦勒克认为，“文学”是一种艺术门类、一种想象性的艺术种类，而“文学研究”是一种“理性的知识”(intellectual knowledge)和“理智的体系”(rational scheme)。但是，批评史上却有人否定“文学研究”的理性特征。有学者认为文学根本不能进行研究和批评，而只能被阅读和欣赏。有学者则否定文学研究是一种具有客观性和理智性的知识，而是一种“再创造”，具有个人主观性。韦勒克对这些相对主义和怀疑论观点进行了严厉的抨击。^① 他抨击的目的正在于维护文学研究的相对客观性，反对 19 世纪末 20 世纪初甚嚣尘上的印象主义、主观主义和心理主义。

现在看来，韦勒克的八卷本批评史的确具有很强的客观性。许多学者甚至将其当作 200 年间西方文学研究史的基本资料加以运用。这主要因为韦勒克采用了这种相对客观的研究方法。他深入辨析了每个批评家的理论观点，避免了自己想当然的评判和主观色彩很强的歪曲。韦勒克评述任何一个批评家都注重掌握好自我与他者的界限和限度。比如，他对法国批评家泰纳的研究就是很有代表性的一例。

我们知道，韦勒克文学思想有一个鲜明的特征就是反对文学研究中的实证主义立场。一般而言，人们往往将法国批评家泰纳当作实证主义的代表性学者。如果采取“六经注我”的方式，韦勒克就会根据自己的文论立场来批判泰纳，并极力贬低其学术成就。韦勒克的确批评了泰纳的社会学立场，认为他将文学作品当作“社会文献”，“在每个要点上都未证明种族—环境—时代说所假定的完整而具体的文学决定论”。^② 然而，韦勒克并没有仅止于一味批评。相反，他反对将泰纳简单地等同于实证主义者。在

^① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店 1984 年版，第 2 页。

^② 韦勒克：《近代文学批评史》第四卷，中译本，第 34 页。

这一点上，韦勒克独辟蹊径、力排众议，对泰纳提出了批评史上洞幽烛微的看法。韦勒克指出，从思想实质和美学核心来说，泰纳并不是一位纯粹客观的实证主义者，而是一位黑格尔的信徒。对这一论点，韦勒克从两方面进行了论述。首先，泰纳强调文学作品必须具有“代表性”。这是因为他接受了黑格尔美学寓普遍与特殊、一般与个别相统一的观点。其次，泰纳认为艺术不仅要摹仿而且要表现，不仅代表现实而且表现人格。^①正因为注重了批评史的历史性，韦勒克对泰纳批评思想的崭新阐释才取得了令人心服口服的结论。

四 批评史的回顾性

韦勒克认为，在他的批评史里，“许多东西是‘回顾性’的；我不免要从我自己有利的角度来选择和判断”。^②韦勒克认为：“批评史不应当成为一项纯粹古籍研究性的课题，我认为，它应当阐明和解释我们的文学现状。反过来说，也只有凭借近代文学理论才能对它有所理解。”^③

韦勒克批评史的回顾性首先表现在他对批评史撰写时代的选择上。在《近代文学批评史》第一卷一开篇，韦勒克就解释了他选择1750—1950年这200年间来撰写文学批评史的原因。他认为，西方文学批评从古希腊罗马、中世纪、文艺复兴直到18世纪中叶都与当代批评无多大关联。因此，韦勒克把18世纪中叶，即1750年，作为自己《近代文学批评史》的起点。

其次，韦勒克批评史的回顾性还表现在他对现代批评基本性质的分析上。

① 参见本章第五节“19世纪后期”对泰纳的相关评述。

② 韦勒克：《现代文学批评史》第五卷“导言”，中译本，第XIV页。

③ 韦勒克：《近代文学批评史》第一卷“前言”，中译本，第1页。

批评史的回顾性体现在韦勒克的整部《近代文学批评史》当中。从《文学理论》所指明的理论体系来梳理过去的批评思想，并寻找它的理论渊源与变迁过程。整个现代批评的历史根源，韦勒克认为是古典主义和浪漫主义的一种融合。“现代批评已将古典主义和浪漫主义的观念奇妙地混为一体。”^①

于是，批评史的目的在于追溯现代批评之崛起、变迁、转折和兴盛。古典主义时期是其崛起源头之一，浪漫主义是其源头之二，实证主义时期是其变迁，而象征主义是其转折，最后20世纪是其兴盛。这条线索成为整部批评史的核心构架。因此，现代批评的源头之前的历史就不再重要了。“叙述1500年到1750年间这个体系内部的种种变化，在我看来，似乎主要是一项古籍研究的任务，跟我们现在的问题无关。”^②这样《近代文学批评史》的第一卷主要就是对新古典主义时期的探讨，这是现代批评的源头之一，包括伏尔泰、约翰逊、莱辛、康德、歌德和席勒等新古典主义的代表人物。第二卷《浪漫主义时代》详述现代批评的源头之二，即浪漫主义批评，着重评论了施莱格尔兄弟和柯勒律治。第三卷《转折时期》主要讨论现代批评的变迁，即实证主义批评的兴起，从圣伯夫到黑格尔、马克思和别林斯基。第四卷《十九世纪后期》是现代批评的新时期，韦勒克认为其特征是象征主义批评的兴盛，包括尼采、马拉美、波德莱尔和佩特。从第五卷起的以后诸卷详述现代批评的真正兴盛期。第五卷讨论英国，第六卷关于美国，第七卷从德国、俄国到东欧其他国家，第八卷则是关于法国、意大利和西班牙。可见，韦勒克整部《近代文学批评史》的回顾性非常明显。

最后，韦勒克批评史回顾性所涉及的一个重要问题是回顾的

① 韦勒克：《近代文学批评史》第一卷“导论”，中译本，第6页。

② 韦勒克：《近代文学批评史》第一卷“前言”，中译本，第1页。

角度与标准问题。

既然要回顾西方 200 年间批评的发展历程，那就必须选择一个角度和立场。如果完全没有立场，批评史就会转化为一种毫无意义的僵死的资料汇编。对于这种所谓的“历史”，韦勒克明确表示：“如果只是描述一部又一部的书本并且按照年代先后来阐述各种体系，我宁可放弃一个史学家的职责。”^①

韦勒克所谓“我自己有利的角度”就是指他自己的文学理论体系。韦勒克虽然尊重历史事实，但同时也明确指出：“想要一种完全中立的、纯粹说明性的历史，在我看来只是幻想。任何历史都不可能没有一种思想倾向、某种对未来的预感、某种理想、某种标准以及某种事过后的聪敏。”^②正如韦勒克所指出的，任何历史叙述都不可能完全中立或客观。史学家总要使用某种价值观念和理论立场。批评史是如此，文学史同样如此。在文学史的撰写上，韦勒克多次批评那些片面强调客观性的理论。早在《文学理论》一书中，韦勒克就认为将文学史完全独立于批评理论，而只研究所谓的历史事实和文献材料的立场“完全站不住脚”。“在文学史中，简直就没有完全属于中性‘事实’的材料。材料的取舍，更显示对价值的判断。”^③对于那些坚持认为自己是在还原历史事实的文学史家，韦勒克更进一步指出：“文学史家否认批评的重要性，而他们本身却是不自觉的批评家，并且往往是引证式的批评家，只接受传统的标准和评价。”^④事实正是如此，那些宣称自己是客观事实叙述者的历史学家只不过是一种人云亦云的价值判断者罢了。关于这一点，韦勒克在著名的《文学理论、文学批语

① 韦勒克：《近代文学批评史》第四卷，中译本，第 547 页。

② 韦勒克：《现代文学批评史》第五卷“导言”，中译本，第 XV 页。

③ 韦勒克、沃伦：《文学理论》，中译本，第 32 页。

④ 同上书，第 37 页。

和文学史》一文中还有一句名言：“他必须是一个批评家，才能成为一个历史学家。”^①在韦勒克的批评史中，我们看到，既没有纯粹的历史材料，也没有完全自我的理想表述。

如何正确处理批评史“历史性”与“回顾性”的关系一直是文学研究史当中一个难题。针对这个难题，韦勒克采取的是一种“透视主义”的研究策略。我们在第六章中曾专题研讨过这一“透视主义”方法。这里，我们就不再重复了。^②总的看来，我们认为，韦勒克“透视主义”是一种辩证的文学研究方法，就是要在相对中寻求普遍，在变动中寻求确定性的本质。表现在批评史中，“透视主义”要解决的问题就是“客观”与“主观”、“历史性”与“回顾性”的矛盾。

第二节 新古典主义时代

《古典主义时代》是韦勒克《近代文学批评史：1750—1950》八卷本中的第一卷，出版于1955年。韦勒克认为，古典主义批评（又称为新古典主义）是20世纪现代批评的一个重要源头。该卷详细论述了18世纪中期至后期的新古典主义批评的特征、代表性的批评家和新古典主义批评逐渐衰退的过程。新古典主义在理论上主要表现为“理性主义”特征，它的中心概念是“摹仿自然”。从表面上看，新古典主义文论的批评是统一的，但实际上包含着众多理论上的矛盾，包含着演变为浪漫主义和现实主义文论的可能性。伏尔泰、狄德罗、约翰逊和莱辛是新古典主义批评的代表人物。在考察了他们和法国、英国、意大利等国的次要批评家

^① 韦勒克：《文学理论、文学批评和文学史》，见《批评的诸种概念》中译本，第23页。

^② 参见第六章“文学研究方法论”相关内容。

后，韦勒克论述了赫尔德、歌德、康德和席勒与新古典主义的逐渐决裂。

一 新古典主义批评的特征

韦勒克在第一章《新古典主义和时代的新趋向》中全面深刻地论述了新古典主义批评的总体特征。韦勒克认为，新古典主义批评在理论上存在着许多矛盾之处，包含着后来演变为浪漫主义和现实主义的全部可能性。新古典主义总的说来是理性主义者，但并不否认“天才”、“灵感”、“想象”。它一方面是自然主义的，另一方面却又是理想主义的。此外，韦勒克还讨论了新古典主义的作品构成理论、文学作用观和文学史观。

韦勒克非常详尽地探讨了新古典主义文学理论的中心概念“摹仿自然”，得出的结论是：“‘摹仿自然’几乎是一个可以运用于各门艺术的术语，从客观的自然主义一直到最抽象的理想化，以及介乎两者之间的所有阶段。”^①“摹仿自然”这一中心概念之所以会衍生出如此之多的各种理论，就是因为新古典批评家可以从不同的角度来解释“摹仿”和“自然”两个术语。

新古典主义的“摹仿自然”首先就可以往往被理解为自然主义或现实主义。特别是古典主义绘画理论，通过小鸟想啄食画中樱桃的故事，提倡一种将原样复制现实的艺术观。新古典主义的“三一律”和关于“或然性”的观念就充分体现了这一点。新古典主义的“三一律”严格限定戏剧表现的时间和空间。始终坚持“三一律”的新古典主义批评家奥比尼亚克在《戏剧实践》中就主张故事行动的时间应限于三小时，即戏剧表演的实际时间之内。在空间上，他也作出严格的规定，认为故事发展空间必须一致，地点不能改变，因为“同一形象(舞台)保持在同一情况下无法表现两件

^① 韦勒克：《近代文学批评史》第一卷，中译本，第24页。

不同的事”。新古典主义关于“或然性”的观点是从亚里士多德那里发展来的。亚里士多德提出有三种行动：真实的、实际可能的和情理上可能的。在诗表现这三种行动时，实际不可能而情理上可能要比实际可能而情理上不可能更为可取。本来，亚里士多德运用这个术语是为了替虚构辩解而反对拘泥于真实。但在新古典主义批评中，这个术语却被人用来把艺术限制于普普通通的现实范围之内。它起的作用是排除奇迹和超自然的成分。

但是，新古典主义并不能仅仅理解为依样画葫芦和照相式的自然主义。“摹仿自然”中的“摹仿”并不是“照相”，而是再现，是亚里士多德所说的“摹拟”。它强调的是诗人制作出来的东西并非自然本身，而是通过艺术再造出来的现实，是虚构的现实。在新古典主义批评中，“自然”也并不是指客观自然、无生命的自然本身，而是“一般的自然”，即自然的原理和秩序。新古典主义时代人们普遍认为，自然存在着一般的普遍的规律、不变的原理，而这种不变的、普遍的规则、秩序和原理表现出来就是不变的、普遍的人性。所以，新古典主义的“一般自然”说意味着对于所表现的人物的伦理以及心理有非常明确的要求，它排除一切不符合人性，即不符合当时社会理想的东西。“摹仿自然”的理论也就成为新古典主义用“合宜、合体、合度”来严加控制的理论，从而也就成为反客观再现的理想主义理论。由于新古典主义强调“自然”的一般性和普遍性，“自然”也就必然经历一个理论化的过程。在这个意义上，“自然”已经不是客观存在的自然本身，而是经过道德和美学的标准来判断和加工过后应该如此的“美的自然”。新古典主义所表现出来的“自然”，并不意味着对“自然”进行客观的反映，而意味着对客观自然进行筛选、提高和改善。

新古典主义在理论上所包括的上述矛盾，在批评史的发展中逐渐得以呈现。新古典主义理想化的一面对普遍的美、对人性的强调慢慢由人类整体的主观性变化为对艺术家个性情感的表达，

最后甚至变成一种“主观的表现”。而随着哲学上经验主义的胜利、科学主义观念的确立，批评和艺术上的现实主义、自然主义也随之而来。新古典主义的理论无疑都成为它们共同的理论渊源。

新古典主义在艺术作品的内部构成问题上未能坚持有机论的观点，相反“新古典主义一般则满足于内容与形式的二分论”。韦勒克指出，新古典主义“一方面它的理论接受一种注重外在形式而无实在意义的形式主义，另一方面，按照庄重典雅和道德价值的尺度，它又无法改变脱离艺术作品本身来对题材评定等次的做法。”^①新古典主义非常重视艺术作品的外在形式，在实践中往往成为一种形式主义的教条，即使最伟大的作家也饱受束缚。在文学体裁上，新古典主义也有严格的规定。文学体裁的区分虽然未能得以深入地探讨，但在创作实践上，作家们却必须严格加以遵守。

新古典主义相当重视文学的作用。新古典主义信奉贺拉斯“寓教于乐”的观点，有少数作家认为诗只须给人乐趣，不过大多数批评家把道德教益信奉为文学的首要目的，而快乐和乐趣通常被认作达到这一目标的必要手段。但是，韦勒克认为新古典主义并未真正解决艺术与道德相互关系的问题。除了寓教于乐这条公式之外，新古典主义还广泛论及了亚里士多德的净化说。新古典主义对两种迥然不同的净化说分别加以了考察。净化说可以指“情感的宣泄”，其意思是读者通过欣赏，内心的激情得以解脱，对于艺术所表现的恐惧和怜悯习以为常，最终达到一种心平气和的境界。同时，净化说也被解释为“激发感情”。韦勒克认为这是一种古已有之的观点。诗人要想感动别人，自己必须先受感动。理论家们认为，悲剧可以打掉我们的骄气，“不知不觉地促使我

^① 韦勒克：《近代文学批评史》第一卷，中译本，第25页。

们对受苦受难的人伸手相助，同情体贴”。在涉及读者问题上，新古典主义由于诉诸普遍的人性和抽象的人，心目中往往只有自己时代的人、从小受过经典教育的人和趣味高雅的人。这样，新古典主义关于普遍性的理想却使得读者的范围非常狭窄，排除了人口中绝大部分的贫穷和下层人民。

在文学史的编写和理论上，新古典主义出现了关于文学发展的两种对立观念。文学史的进步观认为，文学一代比一代优秀，文学史是一个不断向前发展的过程；而“原始主义”则狂热地颂扬以往时代的作品。这两种观点显然都有偏颇之处，前者把文学史理解为一个线性进化的过程，增加了对往代文学的蔑视；后者则是一种似是而非的论点，因为任何人都无法真正回到过去的时代。新古典主义在编写文学史的时候还有一个重要的不足，民族主义、爱国主义色彩太浓。无论法国人还是英国人都不能从总体文学的角度看待自己和他人的文学发展，都陷入某种民族自大情绪当中。

二 伏尔泰

韦勒克认为，伏尔泰(Voltaire, 1694—1778)是法国古典主义后期最优秀的代表。伏尔泰并不是一味附和17世纪观点的古板的新古典主义者。他不相信在文明和文学上具有连续的始终一贯的进步，对历史持循环前进的看法。但总的说来，韦勒克认为：“伏尔泰恪守合宜、合度、合体的古典主义传统。”^①这最典型地表现在他对莎士比亚的评论上。

伏尔泰对莎士比亚的否定极为偏激，鉴于现在莎士比亚在世界文学史上的重要地位，对伏尔泰置之不理的人不在少数。韦勒克则详细考察伏尔泰这样做的具体原因，并由此得出其古典主义

^① 韦勒克：《近代文学批评史》第一卷，中译本，第51页。

的审美理想，真可谓是慧眼独具。韦勒克认为，伏尔泰早期虽然对莎士比亚多有否定，但也有承认莎士比亚的精彩言论，比如他就专门把《哈姆雷特》“生存还是毁灭”这段独白译为法文并加以评论。伏尔泰的观点表现在他著名的《哲学通信》所写的下列几句话中：“莎士比亚引以为豪的是一种旺盛丰硕的天才：既自然而又崇高，但是没有一星半点高雅趣味可言，或者说连一条戏剧规则都不懂。”他认为莎士比亚的影响是剧坛的灾难，尽管“在这位作家的荒谬绝伦的闹剧中有些精彩、高贵和可怕的场面，但是却把悲剧的名称给予了闹剧”。随着年事的增長，伏尔泰对莎士比亚变得越来越无好感。对莎士比亚最过火的指责是那封出名的《致法兰西学院书》。伏尔泰从他的新古典主义审美理想出发，攻击莎士比亚剧作中粗俗的片段。他认为，莎士比亚是个“绝妙的，虽然又是非常野蛮的自然人”，他不懂规范，不懂合宜，不懂艺术。他混淆了卑贱与高贵、打诨与恐怖。对《哈姆雷特》，伏尔泰说：“这是一部光芒四射的乱七八糟的悲剧。”高乃依是伏尔泰比较推崇的一位法国古典主义作家。所以，伏尔泰认为高乃依的天才比莎士比亚更伟大，正如贵族的天才比百姓的更伟大。在法国作家中，伏尔泰认为莫里哀、拉封丹和高乃依都还不够经典，只有拉辛能受到他高度赞赏。每次谈到拉辛时他的语气变得特别的热情洋溢，他以充满深情的口吻把《伊菲格涅亚》和《阿达莉》称为人类心灵的杰作。这些都充分说明了伏尔泰的古典主义趣味。韦勒克指出，伏尔泰一向尊重风格三标准说，即自然、精炼和高雅，强调体裁纯净、规范，反对文体混合和“巴洛克”风格，推崇的全部是他新古典主义时代的理想趣味。

在文学史问题上，韦勒克认为，虽然伏尔泰的历史知识相当丰富，但他更重视当代和未来，他主要是一个批评家而不是文学史家。考察了伏尔泰所写的一些文学史著作，韦勒克明确指出他所持的一种文学观和文化观是一种“法兰西文化上的帝国主义”。

总的说来，伏尔泰只承认一种类型的文学，即古典拉丁文学和法国文学。韦勒克说：（伏尔泰）“他认为法兰西的趣味是欧洲趣味的核心，所有其他民族只可能对此做出贡献。”^①这就深入地指明了伏尔泰的民族主义文化观，也呼应了第一章中韦勒克对新古典主义总体特征民族主义、爱国主义色彩过浓的论断。

最后，韦勒克讨论了伏尔泰启蒙思想与批评观念的矛盾之处。在宗教上，伏尔泰持怀疑态度，在政治上他憎恨社会不平，可被视为法国大革命的先鋒，但是在文学观和批评观上，他却恪守新古典主义教条，是一位保守主义者。韦勒克的结论是：“宗教上的怀疑主义甚而政治上的激进主义跟文学上的保守主义并非势不两立的，在历史上也从来就并非如此。”^②在这一点上，我们将看到韦勒克在后来论及许多批评家时还会反复出现。

三 狄德罗

狄德罗(Diderot, 1713—1784)也是一位法国著名批评家。韦勒克把他的批评思想分为早期和晚期两个阶段。狄德罗的早期理论可以称为情感主义。艺术和文学旨在感动我们，是为了使我们从善，作家在创作时也应受感动。在他早期长篇小说《泄露隐情的首饰》中有一段著名的关于法国悲剧的讨论。这段讨论批评了法国的戏剧地点与时间的一致和纷繁的布局等，表现了一种自然主义、现实主义的要求。狄德罗主张戏剧自然逼真，“完美精湛的戏剧系于惟妙惟肖地模仿一个行动，致使观众始终被迷惑住，想象他在亲眼目睹行动本身”。在描述自己剧本的成功演出时，他说：“第一场刚演完，人们就相信自己处身于一个家庭圈子中，忘记了是一家剧院。舞台不复存在，这里是一所特别的住

① 韦勒克：《近代文学批评史》第一卷，中译本，第57页。

② 同上书，第62页。

宅。”这些言论听起来就像是现实主义的理论知识，但实际上只不过是一种“感觉主义”或“情感主义”。其现实主义手法不是出于他对艺术本质和世界本质的认识，而只不过为了产生强烈的情感效果。

早期的狄德罗非常强调艺术领域中情感的作用。他认为文明社会里的人们缺少激情，所以风俗也缺少诗意。狄德罗发表过这样的见解：因为野蛮人更有自发性，更加暴烈，所以他们拥有更多的诗歌。韦勒克引证狄德罗的话：“激情和诗歌的衰微与哲学精神的发扬历来是成正比的……后者的稳步发展是诗歌运动和形象语言的大敌。随着客观领域的扩展……随着政治与宗教偏见的消失，意象的领域也就不复存在；这种千篇一律的文雅风气对诗歌产生什么危害令人难以置信。”韦勒克指出，他跟伏尔泰一样认为理性思维对诗歌会起破坏的作用。

对于作家写作，狄德罗也非常强调情感性。只有天才和诗人兼于一身的具有情感的人，即富于感情的人，才能够作出诗来。“狄德罗每每假定强烈的个人情感的专注是上乘诗作的标准。”^①在狄德罗看来，诗人或艺术家是悲剧性的、忧郁的人物。“执笔之前，一定面对眼前的题目一次又一次地颤栗着，睡不着觉，深更半夜爬起来套上睡衣，光着双脚，借着夜明灯的光亮，连忙手不停笔地写下草稿。”

狄德罗的晚期批评思想来了一个大转变。“到了后期，狄德罗对于艺术效果以及由此而来的艺术家自发性的需要、作品本身情感的需要这些说法变得更加怀疑了。他逐渐回复到新古典主义的理想主义并且更多地强调艺术家心目中的‘内心模式’。”^②狄德罗后期重提新古典主义的核心命题“摹仿自然”。当然，所谓“自

① 韦勒克：《近代文学批评史》第一卷，中译本，第72页。

② 同上书，第64页。

然”，狄德罗指的是典型的、普遍的、假想中的自然和谐。艺术摹仿这样的自然，艺术就成了理想化的自然。在《谈演员的矛盾》的文章中，狄德罗彻底抛弃了他早期的“情感主义”理论。他认为，好演员是最懂得表现情感的外在标志的人，是最不敏感的人，而不是本身深受感动的人。如果太敏感了，他要么不演，要么演得令人发笑。这样的理论同样适合于诗人、演说家、画家和音乐家。“大诗人，名演员，也许所有杰出的自然摹仿者，不论他们从事哪种艺术，都赋有美好的想象力，准确的判断力，巧妙的机智，一定的趣味，他们是最有敏感的人……他们全神贯注地谛视、体会、模仿，因此不可能深受感动，情不自禁。”韦勒克认为，狄德罗的这一艺术论与华兹华斯的“宁静的追忆”说极其相似。韦勒克引证了狄德罗的理论：“……剧痛已经过去，极度的敏感已经变得麻木，灾难已经成为往事，灵魂已经平静下来，往日的幸福重现心中……追忆与想象融为一体，只有在这样的时刻才能出口成章。”同时，狄德罗关于艺术效果的看法也改变了，他不再相信强烈情感效果对观念的影响。“在剧场里我是宽宏大度，公道正直，满腔同情的，因为我可以如此而不会产生后果。”韦勒克认为，狄德罗处于两个世界之间，“跟歌德和席勒这两位德国伟人的发展是平行的，他们两位同样是在经过青年时代的浪漫的情感主义之后，不受陈旧的教条主义术语之累，重新表态了新古典主义的信条。”^①

四 约翰逊

约翰逊(Dr. Johnson, 1709—1784)虽然在一些重大的问题上与新古典主义有冲突，但总的说来仍然是英国一位重要的新古典主义代表人物。韦勒克把他的批评观概括为三个方面：“现实

^① 韦勒克：《近代文学批评史》第一卷，中译本，第84页。

主义”、“道德主义”和“抽象主义”。约翰逊在他编辑的《莎士比亚戏剧集》的著名《序言》中称赞莎士比亚：“他的戏剧是生活的镜子。”韦勒克说：“强调真实和怀疑虚构，这是约翰逊博士某些最引人注目而且最为著称的文学见解的基调。”^①在前面提到的那篇文章中，约翰逊对莎士比亚的称赞主要集中于他的“朴素”和自然。“莎士比亚笔下无英雄，他的戏里全是芸芸众生，他们的一言一行就象读者设想自己在同样的场合会说的话或会做的事……这位作者所写的对白往往很明显地是由产生它的事件所决定，进行得那么自如那么朴素，仿佛它并不要求人们承认虚构的成绩，而不过是人普通谈话和普遍事件里精选后搜集起来的。”约翰逊不喜爱古代神话的根本原因就是因为他们一点都不真实。他否定一部作品时就把它当作神话。对这种虚构的故事，“我不信它，而且为之作呕”。约翰逊对“天才”、“想象”等问题的看法也能显示他的现实主义倾向。他也提到过“天才”，但总的观点是任何有才华的人只要有志都能成为诗人，在诗歌、法律或者数学方面，人的天赋是不存在差别的。“想象”被理解为再现的能力，即想见眼前没有事物的能力。其目的主要是排除荒诞不经和想入非非。

约翰逊在批评上的第二个大原则是“道德主义”。在他看来，许多人物永远不该去描写，小说的宗旨在于教人以免落入奸诈给无辜设下陷阱的手段，使人变得更加谨慎而无损于德行。韦勒克指出约翰逊的真实原则与道德主义倾向的矛盾，并认为他“更多的时候道德家的一面居于主导地位，从而排斥甚至损害了批评家的一面”。^②韦勒克讨论了约翰逊对莎士比亚的批评。约翰逊是指责莎士比亚不讲道德的批评家中名气最大的一位。韦勒克引述了他最有名的一段话来说明这一点。约翰逊说：“他为图便宜而

① 韦勒克：《近代文学批评史》第一卷，中译本，第109页。

② 同上书，第114页。

牺牲美德，注重娱乐远远甚于教诲，以致他写作时似乎不抱任何道德旨义……他对善恶不加公正的褒贬奖惩，也不是时时着意于表现好人指责坏人；他刻划人物时对于是非黑白漠然处之，结尾处不肯细加斟酌就草草收笔，对于他们的榜样会产生什么影响，则听其自然。”这说明，在约翰逊那里，道德主义已经成为他的文学批评的重要标准。

道德主义的观点使得约翰逊博士从强调真实的现实主义理论转变为对现实、自然的提升和美化。文学不是表现真实的自然，而是“普遍的自然”、“一般的生活”，也就是经过新古典主义“人性”的道德标准来筛选过的自然。这就使约翰逊博士的批评表现出强烈的“抽象主义”特征。约翰逊这一段出名的话就说明了这一点。他说：“诗人的任务不在于审视个别，而在于类型；在于注意一般特性和大的现象；他不去数郁金香的花纹，或者描写林木苍翠的斑驳色彩。”

韦勒克也谈到约翰逊博士与新古典主义的差别。比如，他曾攻击过新古典主义时间、空间的一致律，否定了体裁之间绝对区别，其目的主要是为莎士比亚辩护。约翰逊认识到新古典主义力图制造幻觉的错误，他坚信的事实是：“观众始终头脑清楚，从第一幕到最后一幕都知道，舞台不过是舞台，演员也不过是演员。”约翰逊为莎士比亚戏剧所作的辩护是有理的。他认为莎士比亚的戏剧是一个混合物，“从严格的和批评的意义上讲，莎士比亚的剧本既非悲剧，也非喜剧，而是一种类别独特的混合作品；它们展现出尘世间的真情实况，这里有善良与邪恶，欢乐与悲伤，掺和着各种成分的比例繁复多变，糅合的方式不一而足，它们永远交织在一起；它们表现了世界的进程，其中彼之失即为此之得”。在这里，韦勒克深入揭示了约翰逊博士批评思想的统一性当中所蕴含的复杂性。

五 莱辛

韦勒克把莱辛(Lessing, 1729—1781)看作一位“介乎于文学与美学之间的文学理论家”。莱辛不仅仅作过很多实际的批评工作,而且提出过许多有影响的文学理论见解。韦勒克对莱辛的论述主要集中在他的以下两部著作上面。

《拉奥孔,或论画与诗的界限》(1766)是一部著名的文艺学著作。韦勒克认为,莱辛在这部书中所论述的中心问题“具有高度的重要性”,因为“他提出了各门艺术的区别和界限”。韦勒克评价说:“莱辛对空间艺术和时间艺术所作的主要区别基本是合理的,虽说不无可以商榷之处。”^①莱辛是通过对比拉奥孔雕像的讨论提出这一问题的。莱辛说:“绘画只能运用动作的某瞬息,所以必须选择最有孕育力的那一瞬息……诗在其连续性的摹仿之中限于运用物体的某个属性,所以必须选择能产生物体最有感觉性形象的那个属性……”也就是说文学是时间性的艺术,而绘画和雕塑则是空间性的艺术。莱辛的这个观点一反传统的“诗如画”理论。文学是时间性的艺术,所以不能大量地进行铺排性的客观描绘,因为文学并不能唤起我们的如画一般的视觉形象。莱辛举例进行了论证。他引证阿里奥斯托对美丽女巫阿尔西娜的精细外貌描写,认为,无论作者怎样笔酣墨饱地描述了她的头发、额头、眉毛、嘴唇、牙齿、颈项和胸脯她都不可能具有视觉艺术形象的那种具体性和直观性。相反他称赞荷马对海伦的描写。海伦出现在特洛伊城元老大会会场时,荷马没有直接描绘她的外貌,而是通过元老们的互相私语从侧面进行烘托。元老们都感叹道:“谁也怨不得特洛伊人和亚该亚人为了这样一位女人如此长久地遭受苦难。”莱辛指出:“凡是不能通过美的构成部分来描绘的地方,荷马就让我们去从它的效果上来认识。诗人们,给我们描绘出美

^① 韦勒克:《近代文学批评史》第一卷,中译本,第219页。

所产生的喜悦、眷恋、爱慕、迷狂吧，这样你们就把美本身描绘出来了。”

对《汉堡剧评》(1767—1769)，韦勒克重点讨论了莱辛的悲剧观。在悲剧效果上，莱辛认为悲剧是为了我们得到改善而存在的，它能使我们的怜悯与恐惧得以净化。悲剧不仅使我们感到怜悯，因为，悲剧人物不高于也不低于普通的人性。人物过于高于普通人性，或是过于低于普通人性都不可能激发起我们的对于灾难可能降临到自己身上来的设想，也就不可能产生出感同身受的恐惧感。所以，悲剧既引发怜悯又引发恐惧。它的作用是“宣泄”，使我们的这些激情得以排除并达到一种中和的境界。悲剧之所以取得这种净化的效果，是因为它创造了一个与现实世界相类似的世界。莱辛从他的乐观主义、对仁慈上帝及其世界的独特信仰的观念出发，认为戏剧给我们展现的是一个合乎理性的世界。戏剧中的世界与现实世界是一致的。“这个尘世的创造者(诗人)所塑造的整体应当是永恒的创造者所塑造的整体的一幅剪影。它应当使我们习惯于这样的一种想法：因为在创造者的整体中，一切问题都得到了最妥善的解决，所以在尘世上也将如此。”这里所说的“尘世”是指作家创造出的世界，即作品。在莱辛看来，悲剧是一个伦理的世界，正如上帝所创造的宇宙是绝对善的一样，尽管有恶，但它仍然最后被归结为终极之善。这样，在他的悲剧中不可能有自由意志，人与上帝或命运、宇宙之间的冲突。韦勒克就指出：(莱辛的)“悲剧被割断了跟牺牲精神、高尚的英雄气概、惊奇和神圣的事物、巨大的神秘这样一些内容的联系，悲剧仅仅成了进行人道主义教育的实例。”^①这也就说明了莱辛所持的新古典主义立场。

① 韦勒克：《近代文学批评史》第一卷，中译本，第233页。

六 赫尔德

韦勒克把赫尔德(Herder, 1744—1823)看作是欧洲与“新古典主义彻底决裂的第一个人”，“他抛弃了这种诗学的全部主要原则”。韦勒克认为，虽然他的术语很不严谨，他的观念变换无常，他的语言具有感情色彩，往往信口开河，但总的来看，他的思想具有内在的连贯性。韦勒克指出：“在他的论著中，我们看到了新古典主义诗学的衰亡：他本人开始按照一种感觉的、比喻的、想象的、自发的自然诗歌的概念来创立一种新颖的浪漫主义诗学，判断的标准是基于历史相对主义和对陈述性、说理性、或者沉思性诗歌的意在言外的厌恶。”^①韦勒克从几个方面考察了赫尔德批评所具有的浪漫主义性质。

赫尔德关于批评的目的的概念不同于新古典主义者和新古典主义的整个传统。我们知道，新古典主义的批评观有一种理性主义的色彩，批评的重要任务就是建立一个普遍的评判标准。赫尔德却与此截然相反，认为批评主要是一个达到移情、同化和产生某种直觉的非理性的东西的过程。赫尔德在《关于现代德国文学的断片》中表达了对批评的看法：“批评家应当设身处地去体会作者的思想感情，怀着作者写作时的精神去阅读他的作品，这样做有困难，然而却是有道理的。”他还说：“如果必须对诗人进行批评，那么探索原作的步骤并领会感受其精神，这就是最好的批评。”韦勒克引证赫尔德的这些话后，认为这种态度与其说是批评，不如说是心领神会，理解作者，听作者摆布。不仅如此，这种观点由于过分注意作者的个人身世和创作动机，还有可能变成韦勒克所坚决反对的“外部研究”和批评上的相对主义。

赫尔德关于诗歌的许多观点也包含着浓厚的浪漫主义色彩。赫尔德从感官特点来讨论艺术，认为绘画是视觉艺术，音乐是听

^① 韦勒克：《近代文学批评史》第一卷，中译本，第264页。

觉艺术，而雕刻是触觉艺术，诗歌没有独立的感官，因此是“想象的艺术”。从这个观点出发，在《批评之林》中，赫尔德就批评了莱辛的《拉奥孔》。他论述道，莱辛将绘画作为空间艺术，诗歌作为时间艺术的观点是皮相之谈。诗歌是“想象的艺术”，没有独立的感官，所以既能表现具有时间延续的行动，又能表现物体、形象、画面。赫尔德非常重视语言，他的语言观也表现出浪漫主义的特色。赫尔德认为诗歌和语言的起源是完全一致的。在《论语言的起源》一文中，他指出最初的语言就是诗歌因素的总汇。它是一部“灵魂的辞典，同时又是神话和一篇描写一切人类行动与语言的神奇的史诗——所以是一篇富于激情和兴味的永久性的寓言”，歌、诗、乐全部融为一体。诗不仅是抒情的呐喊，而且是寓言和神话，是意象的创造。赫尔德甚至认为，“我们的全部生命不妨说是一部诗艺。我们看不到，意象是我们自己创造的。”赫尔德在诗歌演化的过程上持一种“原始主义”的观点。在他看来，诗歌属于过去，因为诗歌需要与自然、情感、自发性息息相通，而这三者却遭到现代文明的窒息和扼杀。赫尔德因此高呼：“让我们回到那种最古老的人性，这样就万事大吉了。”

赫尔德在文学史上的一个重大影响是他对“民歌”的极力提倡，赫尔德的“民歌”观直接针对的是新古典主义诗风，也就是一种浪漫主义的诗歌观。韦勒克认为，“民歌”概念的含义极其广泛，赫尔德的《民歌》(1777—1778)实际上就是第一部完备的世界文学选集。赫尔德倡导民歌就是为了反对拉丁诗歌和新古典主义诗风。这从《莪相诗篇》中就可见一斑。赫尔德把莪相诗歌视为一种诗不成句、狂放粗野的风格。同时，他对莎士比亚的颂扬也着眼于与古典主义全然不同的角度。他的《莎士比亚》描绘了这样一幅景象：莎士比亚高高坐在一块岩石顶上，他的脚下是暴风雨、是雷电、是海的咆哮，而他的头部却沐浴着天堂的光辉。韦勒克高度评价赫尔德的这一浪漫主义诗歌观。他说：“我们不应低估

赫尔德诗歌概念在历史上的重要性，它们无疑是大大开阔了人们的视野，并且扫除了新古典主义信条中许多狭隘或错误的概念。”^①这些信条有强调三一律、注重纯净体裁、局限于上层社会等。

七 歌德

与狄德罗一样，韦勒克把歌德(Goethe, 1749—1832)批评思想分为前后两个发展阶段。以歌德的意大利之行为界，早期的歌德受赫尔德的影响，具有狂飙的浪漫主义特色。“歌德只有后期才成为一位重要评论家，这时他已回到古典主义……”^②

在韦勒克看来，歌德早期深受赫尔德的影响是无须怀疑的。歌德采集并且仿作民歌，与赫尔德一样高度赞赏莪相和荷马这些原始风格的诗人。他在《莎士比亚纪念日讲演》中对莎士比亚的态度与赫尔德的《莎士比亚》一文如出一辙。歌德热情洋溢地表达自己对莎士比亚的热情：“我读了他的第一页就终身归属于他了。我读完第一个剧本时，我仿佛是个先天失明的人站在那儿，而一只妙手顷刻之间把视觉带回给我……”与莎士比亚比起来，法国古典主义悲剧相形见绌。此时的歌德也反对古典主义的形式主义教条。他说：“总算到时候了，停止谈论戏剧剧本的形式、长短、三一律、戏剧的开场、展开、结局吧。”歌德宁可接受一个乱糟糟的剧本也不要冷冰冰的剧本。这些都充分说明歌德对古典理性主义所抱有的反感。

歌德后期回到了古典主义的立场，虽然间或仍有浪漫主义式的自我表现。比如，歌德就说过他的全部作品都是“一种伟大心灵的片断”，他的全部诗篇都是“即兴诗”。他常常谈到艺术创作

① 韦勒克：《近代文学批评史》第一卷，中译本，第258页。

② 同上书，第272页。

是他个人的宣泄。《少年维特之烦恼》使他免于自杀，而写作时他犹如“做梦似的”。现在人们常常根据歌德的这些句子把他当作自我表现的浪漫主义论者。韦勒克却指出不能这样断章取义。实际上，歌德后期把他原来在狂飙突进运动时期的文艺经验和从赫尔德那里汲取来的学说融入古典主义理论当中，主要是一种重新阐发的古典主义。韦勒克把他的古典主义理论称之为“理想的自然主义”。歌德后期重倡古典主义的摹仿自然说。在客观与主观、精神与自然之间，歌德轻而易举地调和了这些明显的对立，这是因为他的“理想的自然主义”具有这样的信念，即主观与客观、精神与自然本身就存在着深刻的一致；在洞见到自然的核心时，艺术家也就表达了最内在的存在；在沉醉于心灵最深切的冲动时，艺术家也就把握了事物的本质。这无疑显示了歌德古典主义色彩。

韦勒克还高度重视歌德的“象征”理论。韦勒克认为歌德“他是第一个用现代方式区别象征和寓意的人”。^①歌德认为，象征产生于客体与主体的合二为一，代表人与物、艺术家与自然的合作，呈现出心智的规律和自然规律之间的深度的谐和。象征与寓意不同。象征的作用是间接的，不必诠释，而寓意则是知性的女儿。寓意破坏了表现得栩栩如生的客体兴趣，而象征间接地向心灵提示一种理想，它借助具体的再现向感官说话。歌德的象征理论涉及了他关于两种诗人的看法，即“为一般而寻求特殊”和“从特殊中看到一般”。歌德认为第一种诗人只会成为“寓意诗人”，而不是“真正的诗人”，因为“寓意变现象为概念，变概念为形象，但是这种方式的结果是，概念依然囿于形象，并且完全存在于形象上，并为形象所表现。”第二类“象征”诗人才是真正的诗人，因为象征是具体的，它“把现象变为观念，再由观念变为意象，由

^① 韦勒克：《近代文学批评史》第一卷，中译本，第277页。

此产生的结果是，在意象中，理念始终是不断地处于活动状态而且不可及，即使用所有语言来表现，它也永远是无法表现的。”歌德关于艺术道德效果的怀疑则表现了他的古典主义不同于前驱古典主义的特色。他认为，悲剧对观众的宣泄作用非常有限，观众“回家时他将依然故我”，“跟离家去看戏之间一模一样”。所以，歌德认为，真正的艺术家必须不顾及他的大众，正如教师不能理睬他的孩子们莫名其妙的想法，医生不能满足他的病人的要求，法官不能考虑诉讼双方的感情一样。他明确表示赞同康德的看法：作为一个伟大的解放行动，审美应该从必须具有教育作用的陈旧教条中游离出来。而歌德的著名定义“古典的是健康的，浪漫的是病态的”则又表现出他对当时极端浪漫主义的反对。

八 康德和席勒

康德(Kant, 1724—1804)是世界哲学史上一个伟大的哲学家，他的《判断力批判》(1790)是一本伟大的著作。由于它是一本高度抽象的哲学性著作，很少谈到个别作家，也很少直接谈及文学和诗歌，所以，韦勒克只用了不到四页的篇幅对康德的重要观点进行了非常扼要的介绍。在韦勒克看来，康德最重要的贡献是提出了“艺术的独立性”问题。他首次条理分明地阐述了这“美学的核心问题”。康德提出审美快感是“超脱利欲的满足”，十分坚决地使美学范畴脱离了科学、道德、功利范畴，反对感觉论把艺术降为娱乐，同时也反对理智论教训论。韦勒克还指出康德的这一观点不能错误理解，它只不过使艺术不与直接的功利目的相连，而“决非否定艺术在社会中的巨大作用”。另外，韦勒克还论及了康德的“天才观”和“无目的的合目的性”命题。在康德那里，艺术与有机的自然一样，具有“无目的的合目的性”，它们把“现象界”和“自由界”统一在一起，从而克服了他哲学上的二元论。

同样，韦勒克也不把席勒(Schiller, 1759—1805)当作纯粹

的美学家来讨论。席勒关于美的本质和作用的观点，审美幻觉说、秀美和人的尊严等问题都没有多加讨论，韦勒克集中研讨的是席勒与文学有关的理论，如“素朴的诗和感伤的诗”，文学体裁理论等。总的来看，韦勒克反对片面地把席勒当作艺术至上论者的祖师，相反，韦勒克认为：“席勒所提出的文学理论恪守了新古典主义的基本真理，而又未受到墨守‘规则’（即正统新古典主义的那些教训式的谬见和迂论）的束缚。”^①

韦勒克首先反对根据席勒的“游戏冲动”概念把他当作唯美主义者。韦勒克认为，席勒与康德一样，只是用这个术语把艺术与实用目的、功利主义和道德主义区分开来，并未否定审美的作用。实际上，席勒的《审美教育书简》（1795）阐明了艺术乃是人与自然、理智与情感、内容与形式三者间的中介。艺术负担着一个巨大的治愈文学病的作用。

席勒最重要的批评是《论素朴的与感伤的诗》（1795—1796）这篇论文。文中，席勒不根据传统体裁而根据感受方式把诗分为两大类。“素朴的”诗是“自然的”，写作时着眼于客体——是“自然的摹仿”，是一种基本上现实主义的客观性的艺术，是不带个人色彩的、造型性的；而“感伤的”诗则是反理性的、有自我意识的、带个人色彩的、音乐性的。席勒理想的诗是“素朴”与“感伤”诗，是古代与近代、情感与理智、他与歌德在性格之间的一种调和。韦勒克认为，虽然席勒这一对比太注重对立的方面，太注重抽象的类型，但“对于文学进行和近代文学的特殊情况是有真知灼见的”。在分析感伤诗时，我们也可以看出席勒并不是一位他那个时代的浪漫主义者，因为他对于过度夸张、一味幻想和随心所欲的写作态度抱有怀疑态度。

在体裁方面，席勒坚定恪守新古典主义的纯净说规则，但同

^① 韦勒克：《近代文学批评史》第一卷，中译本，第334页。

时也设想到了诸门艺术的最终统一。他说：“每门艺术的完美风格体现在下述方面：它懂得怎样排除其特定的局限性，怎样巧妙地运用独特性而又不放弃其特有的优点，从而使自身具有一种更为普遍性的性质。”韦勒克认为，席勒的这种看法既坚持了新古典主义，保持各门艺术和体裁的界限，又不会像浪漫主义一样将它们之间的区分混为一谈。

最后，韦勒克点明了席勒对后世批评的影响。席勒“素朴的”与“感伤的”区分对施莱格尔“古典”与“浪漫”的理论影响极大，而且最终还影响到荣格关于人格的“内向”与“外向”的类型说。他的“艺术是自然与人的调停者和和解者”的观点影响了柯勒律治的思想、黑格尔的《美学》、赫伊津哈（又译胡伊青加）的《游戏的人》（又译《人：游戏者》）以及萨特。韦勒克的梳理简要而精彩。

第三节 浪漫主义时代

《浪漫主义时代》是韦勒克《近代文学批评史》八卷本的第二卷，出版于1955年。在韦勒克看来，浪漫主义批评是20世纪批评的另一个重要源头。在这一卷中，韦勒克论述了浪漫主义时代文学批评的主要特征和代表批评家，并简要交代了浪漫主义批评与古典主义以及后来现实主义等批评之间的相互关系。

一 弗·施莱格尔

韦勒克指出，弗·施莱格尔（Friedrich Schlegel，1772—1829）虽不如其兄长奥·威·施莱格尔有名，但却更有创造性，在他后来皈依罗马天主教之前的“早期撰著不论对于浪漫主义的历史或批评通史都有着莫大的意义”。“弗·施莱格尔紧接席勒（后来又对他产生了怨恨）之后重开古今之争并由此发展了浪漫说

理论，经过其兄的转述，实际上传遍了四方。”^①韦勒克重点讨论了他对“浪漫”术语的看法，批评理论，对滑稽、神话和小说的观点，并认为他是阐释学的创始人。

弗·施莱格尔对文学批评史最有贡献的是他对“浪漫主义”概念的看法。他所提出的古今诗人对比的理论与席勒多有相似。但他写作《希腊诗歌研究》时并未读过席勒的论文。书中，他将希腊诗歌与近代诗作了对比。他认为，希腊诗歌乃是诗歌的理想典范，它是客观性的、超乎利欲的、非个性的和体裁纯净的；近代诗则矫揉造作，是“关乎利欲的”（即非超乎利欲、含有作者个人目的）、“表现性的”、“带主观作风的”。紧接着，研读席勒《论素朴的与感伤的诗》一文后，弗·施莱格尔立即改变了他对近代诗的态度。在《希腊和罗马》（1797）一书序言中，他开始称赞近代诗，而一年之后，他在《雅典娜神殿》上登载了著名的《断想》（第116篇），它把浪漫诗界定为“进步的有普遍意义的诗”。在这里，弗·施莱格尔用“浪漫诗”一词来取代“近代诗”，认为“一切诗歌都是或应当是浪漫的”。在《诗歌漫谈》（1800）中他又提出“浪漫的”与“古典的”和“近代的”（即伪古典的）之间的本质区别。韦勒克认为，席勒作出了“素朴的”与“感伤的”的二元对立，而弗·施莱格尔则将“浪漫的”与“古典的”、“近代的”三者进行了对比。韦勒克指出，他虽然没有明确在对照古典的与浪漫的（这应该归之于他的兄长奥·威·施莱格尔），但所有的要点也都谈到了。

弗·施莱格尔对滑稽、神话和小说的主张明显地显示出他的浪漫主义色彩。他认为，作家在创作时会感受到一种矛盾的心理，为了作品成功，艺术家就必须凌驾其上而又超乎其外。滑稽态度就是对题材抱着客观、完全优越、超然、操纵的态度。弗·施莱格尔认为近代文学缺乏神话之助和神话母土。他提倡一种新

^① 韦勒克：《近代文学批评史》第二卷，中译本，第8页。

型的神话，一种象征的系统，也就是艺术的世界。神话是一种新的世界观，它撇开逻辑推理的过程而把我们带回到美妙的万象纷呈的想象。在这里，艺术成为神话，也成为象征。在体裁方面，弗·施莱格尔将史诗与小说对立起来，史诗是非个性的、客观的、描写英雄的，小说则表达一种主观心情，是想象的、滑稽的和主观性的东西。这样，旧的体裁等次被推翻了，戏剧和史诗的地位一落千丈，小说则身价倍增。所有这些，都表现出浪漫主义批评的特征。

二 奥·威·施莱格尔

与弗·施莱格尔比较起来，奥·威·施莱格尔(August Wilhelm Schlegel, 1767—1845)更审慎、更宽容，对西方文学批评影响更大。韦勒克从他的文学理论体系出发，高度评价施莱格尔兄弟文论的多种观点和对文学批评史的贡献：“施莱格尔兄弟透彻地阐述了一种文学观和批评观：它由柯勒律治传播到英语世界，并在许多基本要点上为晚近英美批评界所接受。”^①

韦勒克重点探讨了奥·威·施莱格尔以神话和象征为核心的诗学理论，有机整体观念和“古典”与“浪漫”两个概念。韦勒克指出：“更新神话，创造出一个象征和对应物的系统，乃是奥·威·施莱格尔诗学观念的中心思想。”^②在诗歌起源上，他一生谨守源于维柯、赫尔德的诗歌观。一切诗歌都与语言密切相关，都旨在恢复语言原始的“象征性”，语言本身就是一种诗歌。因此，比喻、象征和神话在他的诗歌理念中占据着中心位置。他每每把比喻当作诗的基本方法加以捍卫。比喻可以恢复语言的本来面目，能使万物相通，事物相互之间的全部联系将通过始终不断的

① 韦勒克：《近代文学批评史》第二卷，中译本，第91页。

② 同上书，第56页。

象征化而得到恢复。他认为：“想象排开了这个干扰的媒介（凡庸的现实），将我们投入宇宙之中，而使之在我们自身内部运转，有如一个形态千变万化的魔术王国，其中一切都不是孤立存在的，相反，凭借一种十分奇妙的创造，物物相生。”他用“标志性的”来说明“象征”的意义。奥·威·施莱格尔对诗的定义是“标志性的、带视觉性的思想表现”。所谓“标志性的”就是指，艺术必须通过意蕴丰富的意象来进行象征性的创造，通过符号进行认识，也就是所谓的“形象思维”。韦勒克指出，他的这一观点后来演变成别林斯基的“形象思维说”和黑格尔的“理念感性显现说”。这样，奥·威·施莱格尔有时就陷入理智主义和神秘主义的险境。他有时把诗歌称为“通俗易懂的哲学”，哲学则为“高深费解的诗歌”；有时又说美是无限的象征，是我们自身和宇宙的奥秘。但韦勒克认为，他的诗歌观从本质上看既非理智主义也非神秘主义。诗实际上是比喻、象征和神话。诗人既非哲学家亦非神秘主义者，而是神话制造者。在奥·威·施莱格尔看来，神话是象征系统，人类社会初期都经历过一个由神话主宰的时代，它是自然的一种变形，一种完整的世界观，也正是诗歌本身。所以，作诗也就是创造一个神话般的象征世界。

奥·威·施莱格尔另外一个非常有影响的成就是他关于古典的与浪漫的两种文学艺术类型所作的区别。韦勒克指出，这个对照并非是他的首创，在席勒和弗·施莱格尔那里已经出现，但这个理论的广泛传播和巨大影响却与奥·威·施莱格尔的公式化阐述分不开。他在柏林讲稿的头一期完整宣布了古典的与浪漫的之分，把它誉为一个新发现，认为它的作用在于允许以不偏不倚的态度同时承认两种对立的艺术类型。“史学家和理论家应当争取在两极之间以中性为准。”“古典的”强调体裁纯净性，“浪漫的”则强调各种诗歌成分的混合。浪漫诗不仅在个别艺术作品而且在整个艺术进程中追求无限。此后，在第二期、第三期讲稿，特别是

维也纳《戏剧艺术和诗歌讲稿》中他进一步进行了论述。他认为全部戏剧史都基于古典的与浪漫的之间的对照。它被视为是渗透一切的，同时又影响着其他诸门艺术。他提出，希腊人生活在有限世界范围之内，他们的宗教把自然形式和尘世生活神化了，他们的艺术和诗歌中存在着一种原始无意识的形式与内容的统一。而由于基督教的出现，近代诗由和谐走向了分裂，于是不得不追求这些分裂面之间的融合。“希腊人圆满地解决了他们的任务；近代人只能接近于无限追求的满足。”经过一系列的论述，他从弗·施莱格尔和席勒那里，借来各种不同的成分，形成了古典的与浪漫的之间的对立，也就是机械的与有机的、造型的与绘画的、有限的与无限的、体裁纯粹的与混合的、简单的与复杂的之间的对立。而在二者之间，他保持着理论立场上的中立，但在实际批评实践中却大大偏向于浪漫型艺术。

其他方面，诸如奥·威·施莱格尔关于作品的有机整体的思想，他对批评、文学史之间关系的看法，他的悲喜剧观等都得到了韦勒克的高度赞赏。这里不再赘述。

三 华兹华斯

一般认为，威廉·华兹华斯(Wordsworth, 1770—1850)代表着英国浪漫主义运动的开端和新古典主义时代的终结。人们强调华兹华斯摒弃了18世纪诗的华丽词藻，提倡散文语言和口头语言，还提出诗是“强烈感情的自发流露”的“情感主义”观点。但韦勒克不同意这些流俗的见解。他的结论是：“华兹华斯在批评史上所占有的位置应当说是不显著的或者说是过渡性的。他继承新古典主义的摹仿自然说，然而，他又给予特殊的社会意义；他沿袭十八世纪的诗歌为激情和情感表现的诗歌观，而又加以修改，把作诗过程说成是‘宁静中的追忆’。他接受有关诗歌效果的修辞说观念，并将此扩充为一种关于文学的社会效果的理论，即

用博爱精神团结社会。”^①

韦勒克首先分析了华兹华斯语言观。韦勒克认为，华兹华斯所谓的“自然语言”、“乡间语言”并不是什么实际生活中的乡巴佬语言。华兹华斯所说的语言具有三种性质。首先是自然性，即未经新古典主义诗那样的人为加工。华兹华斯的语言反对奇崛、曲喻、过分夸张、刻意晦涩的某些古典主义文风。语言的普遍性是指非地域性或社会阶级性，是一般的人类语言，一切人所共有所理解的语言。语言还应该有感性的。诗的语言是“感觉强烈的情况下所产生的”。人们会在激情中自觉运用修辞格，正如原始语言一样充满激情和比喻。所以，乍看起来华兹华斯俨如一位捍卫民谣摹仿和乡间言语的自然主义者；或者起码是赫尔德一类的原始主义者，赞成素朴的和充满激情的“自然”诗而斥责“艺术”诗和人工诗。不过实际上华兹华斯在其“自然”的观念上融合了斯宾塞、弥尔顿和莎士比亚的艺术成分，而未将之转变为原始主义的东西。华兹华斯认为诗的语言应该“质朴无华”，应将“写作与日常生活中粗俗鄙俚的东西脱离开来”，诗人必须除去那些令人头痛作呕的东西，“从人们的真正语言中进行筛选，或者无异于说，本着这种筛选的精神去准确地写作”。所以，韦勒克认为，华兹华斯与新古典主义有一致之处。

华兹华斯对语言情感性的强调表现在诗的本质上就是这样——一个命题，诗是“强烈感情的自发流溢”。因此，“真诚”也就是他的诗歌评论标准。诗人必须“他本人已为之感动”，他的心肠不是冷冰冰的。“倘若缺少一颗虔诚的心灵的热忱，其余一切都全无用处。”但问题的另一方面是，韦勒克发现了他并不是赤裸裸的情感主义提倡者。他在重申“感情流溢”这句名言时就修正说，诗“本源于宁静中的情感追忆；这种情感一直被观照到由于某种反应而

^① 韦勒克：《近代文学批评史》第二卷，中译本，第183页。

宁静渐渐消失时，一种与先前被观照对象的情感同源的情感又渐渐产生，而它本身实际上存在于心中”。这里，作诗也需要情感，但它并不是当时实际存在的情感（所以它是“宁静的”因为此时主观心灵也不存在当时的那种激情），而是事后创作时对情感的一种追忆。所以，华兹华斯的诗论也承认诗的技巧和修改的重要性。这无疑属于理智的东西，而不是强烈情感自然流露的浑然天成的结果。

在诗歌的作用问题上，华兹华斯坚持认为它的目的是为着人的精神和道德的健康幸福。“一位伟大的诗人必须陶冶人的性情，予人以新的感情成分，使其感情变得更加健全、纯洁而恒久，总之，变得更合本性，即更合永恒的本性，以及万物伟大的原动力。”在华兹华斯看来，诗唤起我们的本性和普通人性，唤起我们对动物、他人甚至无生命的物体的同情。同时，诗还宣泄我们的不良情绪，使读者变得“谦恭而有人性，这样他们才会受到净化而得以升华”。韦勒克认为，华兹华斯预示了托尔斯泰《论艺术》的主张，经常陷入一味布道说教的危险。华兹华斯就说：“每个大诗人都是导师；我但愿要么被看成导师，要么被视如草芥。”诗歌的作用甚至是“塑造典范，去改进人类的生成规划，重新铸造世界”。所以，华兹华斯在诗歌作用问题上仍然遗留着新古典主义特性。

四 柯勒律治

柯勒律治(Coleridge, 1772—1834)被认为是英语世界最伟大的批评家。圣茨伯里把他和亚里士多德、朗吉弩斯并列作为全世界最伟大的批评家。西蒙斯称《文学生涯》是“最博大精深英语批评著作”。但韦勒克却指出，如果我们以一种国际眼光来看待他，我们可以看到柯勒律治在其著述的某些关键之处借鉴了康德、谢林和施莱格兄弟，甚至照搬他们的句型词语。当然也不

说柯勒律治只不过是德国人的应声附和者，缺乏独创性和独立性。韦勒克认为：“柯勒律治用他自己的方法融贯了他从德国汲取来的各种思想，并把它们同十八世纪新古典主义以及英国经验主义的传统成分结合起来。”^①所以，韦勒克并不把柯勒律治简单地看作一个浪漫主义者，而是着力于描述其浪漫主义理论中的其他一些因素。

柯勒律治信奉德国的浪漫主义理论艺术是“自然与人之间的居中者和调停者”，是“对属于自然的东西和属于全部人性的东西进行统一与调和”。在诗歌理论上，他认为诗人就是天才，诗人应该具有的能力有感受性、激情、意志、良知、判断力、幻想力和想象力等。诗人必须是个善人又是“深湛的玄学家”，是“深湛的哲学家”。柯勒律治认为，诗人是天才，不为个人利益所激动，他用一种判断力来进行非个性的开掘。诗人“赋有天才意味着生活于万有之中，所熟悉的不是自我，而是不仅从我们周围的面孔、我们的同类反映出来，而且从花木、禽兽、从大海表面和沙漠沙石反映出来的一切。有天才的人能为自己发现一道折光，只要它存在于真如的奥秘之中”。但是，这种非个性的、理性化的认识又与诗人的激情性交融在一起。在柯勒律治的论述里，诗人是感受性的、有激情的人，诗人创作时处于“一种非同寻常的激奋状态”，怀有一种心灵的“持续热诚”。诗人自童年时代起便保存着对世界的强烈感受。诗人能把童年时代的纯朴带入成年时代。柯勒律治受赫尔德的影响，相信一种原始主义的语言与诗歌的起源观。原始语言的本质是充满激情的。诗歌要求强烈的激情，“强烈的激情要求比喻的语言”。在柯勒律治看来，诗歌的修辞手段是激情的产物。韵律本身就包含着激情。可见，柯勒律治把诗人所应具有的条件认为是许多对立因素的调和，诗人既是有

^① 韦勒克：《近代文学批评史》第二卷，中译本，第192页。

意识的又是无意识的，既是哲学家又是儿童，既是理智的又是激情型的。这一理论明显存在着一种折衷主义的特征，韦勒克就认为，它是德国浪漫理论与新古典主义与英国经验主义的混合。柯勒律治在其理论的许多方面都表现出这样一种混合型的特征。

在艺术作品与现实世界的关系问题上，这种折衷主义特征也非常明显。柯勒律治既坚持新古典主义理论又增加了一种新的观点。在他看来，艺术既是摹仿也是象征。与新古典主义一样，所谓摹仿不是自然主义的依样画葫芦。摹仿自然不是指一般性的自然，而是“普遍性”的自然，也就是新古典主义的人性观所反映出来的自然。柯勒律治就说“诗的本质是普遍性的”，“诗就本质言是理想性的，它避免和排除一切偶然。”这时，柯勒律治俨然是一位新古典主义者。但另一方面，他又认识到诗并不仅仅是普遍性和一般性的，它实质上是具体与普遍的结合、特殊与一般的结合，其实是一种“象征”。柯勒律治认为象征是共相与殊相的结合。象征的特性是“在个别中显出特殊(种的性质)的半透明性；或者在特殊中显出一般(属的性质)、抑或在一般中显出普遍的半透明性”。象征是包含于它所再现的理念之中的一种符号，永远是它所代表的那个理念及整体的一个部分。而与此对立的寓意则只是抽象概念所译成的图象语言。在这里，柯勒律治对象征的认识无疑又显示出他的浪漫主义气质。

总之，韦勒克认为柯勒律治并不是一个纯粹的浪漫主义理论家，他的理论有一种强烈的调和折衷的色彩。他把德国浪漫主义的文艺思想传播到英语世界，又综合进新古典主义和经验主义的学说，从而成为英国批评的丰富源泉。

五 斯塔尔夫人和夏多布里昂

韦勒克认为，斯塔尔夫夫人(Madame de Stël, 1766—1817)与夏多布里昂(Chateaubriand, 1768—1848)同为法国浪漫主义的

代表人物，虽然他们在社会理想和哲学观念上存在相当程度的对立，且都未能彻底摆脱新古典主义的束缚。

韦勒克称斯塔尔夫人是“历史上第一位堪称卓越的女批评家”。她的《论文学》（《论文学与社会制度之关系》，1800）的目的在于证明“宗教、风俗、法律对文学的影响，以及文学对宗教、风俗、法律的反影响”。韦勒克对这本书的评价并不高，认为它的许多内容简直跟文学无关，无非是用18世纪喜好的思辨方式对西方历史再作一番鸟瞰。韦勒克简单评述了它的几个论点。斯塔尔夫人的诗歌理论是早期狄德罗的情感主义概念。诗歌乃是情感、感受性、悲怆、淡淡的悲痛、灰色的沉思。她从地理与气候角度把西欧文学分析为南北文学的对峙，并且明确声明同情北方文学。她用“多雾气候下的居民那种激昂的悲伤气质”来描述北方文学，而南方文学则充满着“新鲜的意象、清亮的小溪、遮没毒日头的浓荫”。这对后来的泰纳是有影响的。韦勒克认为斯塔尔夫人的《论德国》（1813）虽然现在看来在材料和知识上有不少疏漏之处，但仍然显得更有价值一些。这本书把德国的浪漫主义理论带入法国，并直接引发了法国1814年的浪漫派之争。斯塔尔夫人附和奥·威·施莱格爾的观点，用“浪漫的”这个术语取代了《论文学》中的“北方的”、“北欧的”概念。她阐述了古典的与浪漫的之间的对立，分开宣称自己偏好浪漫文学，因为唯有这种文学才能得到提高，“因为植根于我们自己的土壤，所以唯有它才能成长复兴；它表现的是我们的宗教；它回溯的是我们的历史”。在诗歌观念上，她仍然保持了情感主义，席勒是她的偶像，歌德受到批评。韦勒克认为，她的文学理论基本上没有超出卢梭式的情感主义，趣味属于温和的前浪漫主义型。《论德国》还为“世界文学”的概念做出了贡献。斯塔尔夫人认为，“各个民族应起互相引导的作用”。每个国家的人都应当“欢迎外来思想，因为这方面来者不拒的态度会使接受者受益不尽”。

夏多布里昂是斯塔尔夫人的对立面。他信奉天主教，而斯塔

尔夫人相信进步和民主。但是两人在诗歌观念和文学趣味上相去并不太远。夏多布里昂的《基督教真谛》(1802)是针对18世纪无神论思潮和法国大革命、并为基督教辩护的书。夏多布里昂试图证明,基督教不仅是惟一真正的宗教,同时是“最富诗意的宗教和最利于一切艺术的宗教”。这部书中从基督教角度讨论文学的内容被韦勒克认为“完全是外在的”,因为生活中和历史上所存在的真实的人物与文学里的人物全然不同。韦勒克指出:“文学上的成功和伟大跟他所谈的道义上的偏好毫无关联。”^①夏多布里昂的真正创见在于他对法国文学作品中基督教因素的强调。他最终的总论点是“没有宗教就不可能存在美或艺术。不信教是衰退的主要原因”。他的《论英国文学》(1836)被韦勒克认为是“毫无眼光和分寸感”的“陈旧的英国资料的一本汇编”。但毕竟在斯塔尔夫人大力宣传德国文学的时候增强了法国对英国文学的了解。最后,韦勒克还指出他是“浪漫的唯美主义的开创者之一”。他对艺术永恒性的颂扬使他成为“艺术至上论的首倡者之一”。

六 司汤达和雨果

司汤达(Stendhal, 1783—1842)和雨果(Hugo, 1802—1885)是法国浪漫主义者的代表人物。韦勒克对法国浪漫主义有一个总的评价,他说:“法国浪漫诗人的实践并未表明他们跟新古典主义修辞传统彻底决裂了。拉巴丁、维尼、雨果称不上是名副其实的 innovator。只是波德莱尔和兰波才使法国诗歌气象一新……浪漫派的争论无非复活了一种可以说是属于迪博、狄德罗、斯塔尔夫人的情感主义的诗歌观念。即便在当时,热情、灵感、心灵深处、天才,也都是批评史上陈腐不堪的口号。”^②这说

^① 韦勒克:《近代文学批评史》第二卷,中译本,第281页。

^② 同上书,第291页。

明，法国浪漫主义有与德国浪漫主义非常不同的特征。它不太注重神话、象征等概念，受新古典主义中的现实因素影响很深。这在司汤达和雨果身上都体现得非常明显。

韦勒克认为，司汤达的浪漫主义首先是一种“自由主义”，主要表现为对新古典主义教条规范的背离。他在《拉辛与莎士比亚》(1823)中就提出了反对三一律的论点，同时认为关于浪漫主义的定义：“给人民提供从他们习俗信仰来看能够给人以最大愉快的文学作品的艺术。”而“相反的，古典主义所提供的则是曾经给予他们的祖辈以最大愉快的文学作品。”韦勒克认为这个浪漫主义的定义是不成功的，因为它仅仅表明浪漫的是指近代的、同时代的。司汤达反对新古典主义，但并未落入单纯的情感主义和极端的象征主义。他的快感说肯定是一种理智性的快感，而非大哭大笑一类。他不喜欢斯塔尔夫夫人那种到处流露的感伤情调。司汤达还非常蔑视德国浪漫哲学和文论。他嘲笑过康德和谢林，还称奥·威·施莱格勒为“可笑的迂夫子”，空洞、神秘、含糊。任何宗教在他看来不啻是一部天书。司汤达的浪漫主义理论还包含着明显的非浪漫主义因素。这主要表现在他的小说理论上。《红与黑》中的一段著名的卷首语将长篇小说界定为“行路时的一面镜子”。在《阿芒斯》序言里他也用镜子来作比喻。“丑八怪从镜前走过难道是镜子的过错吗？一面镜子站在哪一边呢？”当然，韦勒克也提出司汤达并未过分强调小说的客观性。他经常排斥小说中可怕的和阴暗的成分，甚至还为小说中的理想化手法辩护。

雨果把浪漫主义的主要争论推向了胜利的结局。他的《克伦威尔·序言》(1827)往往被看成是浪漫主义的宣言书。与司汤达一样，雨果的浪漫主义文论不是德国式的，以想象、象征和神话为核心概念的理论，而主要是一种宽泛的反对古典主义教条的理论。在这篇文章中，雨果通过回顾文学史，号召大家突破古典主义理性、优雅等限制，扩展文学表现的领域。雨果认为，诗的发

展有三个阶段。第一阶段是原始诗，《创世纪》是其代表；第二阶段是古代诗，由荷马为代表；第三阶段是近代诗，因基督教而产生。基督教的二元论，即灵与肉的冲突，使世界产生分裂，并进而又得以统一。雨果认为，在基督教近代诗看来，世界万物都是复合而成的，“丑就在美的旁边，畸形靠近优美，崇高的背后藏着粗俗，善与恶并存，黑暗与光明相共”。雨果提出了恶与丑均有自己的位置的世界和谐统一的思想。所以，文学创作只是绝对的自由，没有规则、没有典范。雨果对作品构成抱一种有机论的观点。“形式与内容犹如血与肉一样不可割裂。”“形式是本质性的和绝对性的：它源于思想的命脉。”“实际上既无内容也无形式，唯有思维的有力迸发，唯有思想的直接自主的喷涌。”他的情感主义也非常明显，他自问自答道：“究竟何谓诗人？感受强烈并用颇有表达力的语言来表达个人感受者便是。”但他有时也并不相信单纯的情感，也指出沉思、平静和反省自省的必要性。总之，韦勒克认为司汤达和雨果既不是优秀的实践性的批评家，也没有建立一种文学理论。他们在批评史上的意义表现为以其宣言似的文字在法国推动了浪漫主义的文学与批评思想。

七 黑格尔

韦勒克把黑格尔(Hegel, 1770—1831)认为是人类历史上最有影响的人物之一。在文学理论方面，他揭示了黑格尔在艺术观上所具有的矛盾之处。韦勒克认为，黑格尔像希腊神话中的雅努斯，“显示出一种奇妙的两副面孔”。一面回顾过去，渴慕古典型艺术的静穆和内容与形式的浑然一体；另一面转向未来，把艺术死亡看成是一个必然的结局。在艺术观上，黑格尔既承认艺术的价值又认为它是必死的、无意义的。韦勒克还揭示出黑格尔美学理论核心部分存在的基本矛盾。韦勒克说：“一方面它是当时最最令人瞩目的体系，其中历史和理论成功地交融在一起，德国美

学家的全部主要思想均被吸收发展成一个体系，它清楚地界说艺术本质并划定艺术领域的界限。另一方面，黑格尔理论，尤其是他的文艺理论，好像多少重陷于较陈旧的唯理主义的态度和观念，而这种理论一旦被那些望文生义的门徒所抓住，就会重蹈覆辙：以旧的理智主义眼光去曲解艺术并单用内容甚至道德及宗教寓意的尺度去评判文学。”^①在这里，韦勒克把黑格尔文论所包含的唯理主义倾向揭示得异常深刻。

韦勒克简要地复述了黑格尔的美学观念。黑格尔坚持认为艺术是：“变感性的为理性的，变理性的为感受性的”；在艺术里普遍必须化为个别，一般必须化为特殊，思想和形式必须同一。黑格尔最著名的公式是，美是“理念的感性显现”。但是，黑格尔的唯理主义倾向非常明显地体现在他对艺术的论述中。韦勒克探讨了艺术三阶段说、艺术门类说等。

黑格尔认为人类艺术史的发展经历了三个阶段：象征型、古典型和浪漫型。象征型艺术是艺术发展的最初阶段，它的内容与形式未能相互结合，抽象的理想与物质的外观相互脱节。古典型艺术，特别是希腊艺术，内容与形式合二为一。浪漫型艺术表现出精神与物质的再度分裂，以及艺术的渐趋解体。黑格尔把古典型艺术当作艺术最理想的阶段，其代表是希腊雕刻和希腊神话。韦勒克认为，虽然黑格尔把古典型艺术当作特殊与普遍的统一、形式与内容的统一，但实际上却经常模棱两可，并进而表现出一种唯理主义的态度。艺术是具体的、个别的、“具有特性的”，但同时又必须是普遍的、一般的。黑格尔非常注重艺术的和谐和静穆，艺术应该脱离偶然性和事实性。这种侧重就表现出黑格尔的18世纪古典主义者气质。疾病和饥饿被排除在艺术题材之外，为生计担忧或为利益而工作在艺术里也没有地位，一切罪恶和恶

^① 韦勒克：《近代文学批评史》第二卷，中译本，第384页。

魔斥为无美感，同时也容不得艺术中怪异的超自然的成分。所以，韦勒克指责黑格尔模糊了艺术与宗教的界线。艺术和宗教等同起来了，或者至少说“艺术再度变成了哲学和宗教的一种通行代用品”。

在艺术门类问题上，黑格尔也用他的“理念的感性显现说”来进行分析。韦勒克一再揭示出黑格尔理论的矛盾之处。象征阶段的代表艺术是建筑，古典阶段是雕刻，浪漫阶段则是绘画、音乐和诗歌。黑格尔一向推崇古典型艺术是“理念感性显现”的典型代表，雕刻也就是无比完美的艺术，但有时他最终却又把诗歌奉为最高级和终极性的艺术。黑格尔从他的绝对理念发展出发，认为诗歌最类似于思维，因此它应当被置于最高级艺术的位置。这种唯理主义的态度同样表现在他对诗歌领域中史诗、抒情诗和戏剧诗的认识中。黑格尔竭力拔高戏剧诗的地位，而抒情诗的地位最低。这就是因为戏剧诗更能体现绝对理念的感性显现。在悲剧观上，韦勒克指责他“现实的便是合理的、合理的便是现实的”这种“神正论”思想，认为悲剧结局天意或伦理实质的胜利这种“黑格尔的悲剧观念使英雄黯然失色，而且掩盖了命运的不合理与残酷”。

总之，韦勒克深刻揭示了黑格尔文艺思想的两面性，一方面赞赏他对艺术本质，即具体的普遍者的认识，另一方面对他的唯理主义倾向揭示得也异常深刻。

第四节 过渡时代

《过渡时代》是韦勒克《近代文学批评史》的第三卷，出版于1965年。在该书开篇，韦勒克写有一段简短的《三、四卷引论》。他提出，19世纪后期与20世纪一样，是“批评的黄金时代”。世界文学界出现了大量声名显赫的批评家，如法国的圣伯夫、泰

纳，俄国的别林斯基，意大利的德·桑蒂斯，丹麦的布兰代斯，英国的阿诺德等等。文学批评风气很盛、批评刊物也很多。但韦勒克对三、四卷所讨论的时期总的评价并不高。他说：“如果我们认为批评的中心任务在于界定和表述诗歌及文学的性质——诗学、文学理论——那么就可以得出令人沮丧的结论：19世纪后期并未推进浪漫派批评家们自成系统的成果，而是每每后退了。”^①虽然从理论上讲，19世纪后期的批评把每个可能成立的立场均推向了极端，批评流派纷繁芜杂，但是，它们都把握不住内容与形式的统一性。不是走向单纯道德教训便是走向艺术至上的形式主义，不是声称艺术能洞悉真理便是把艺术等同于单纯技艺或游戏。在三、四卷中，韦勒克分别探讨了这个时代的重要批评家。

一 圣伯夫

圣伯夫(Sainte-Beuve, 1804—1869)是一位为重建法国批评盟主地位而做出巨大贡献的批评家，而且在欧美世界也是一代大家。韦勒克认为他是法国批评的集大成者，汇合了他所了解的19世纪法国所有思潮。

韦勒克把圣伯夫当作传记批评的代表性批评家。根据韦勒克文学理论，文学的本质是一种符号的结构，文学的传记研究法属于“外部研究”范畴。所以，韦勒克指责圣伯夫“根本不是文学批评家，兴趣多半放在传记、作家心理及社会史方面。他一向混淆生活与艺术、人品与文品”。^②韦勒克有时也这样表述圣伯夫：“显然他并非是自始至终的文学批评家。他往往——在我们看来嫌过了分——像是一位风俗史家、心理学家或道学先生。”圣伯夫

① 韦勒克：《近代文学批评史》第三卷，中译本，第3页。

② 同上书，第41页。

的理论十分注意根据遗传、体质、环境、早年教育或重要经历来系统地进行传记研究。圣伯夫批评的核心概念是“真诚”。他经常根据传事实来揭示作家“心灵背后的文章”和作家是否诚实。圣伯夫说：“知人困难，要在作家身上发现人品、性格与天资之间的联系，就得把这个人当作有血有肉的生命来仔细探究。”韦勒克认为，圣伯夫的言论和许多实用批评文字都把文学研究隶属于传记了。仿佛只有看穿诗人、揭开面具、深入他的内心和人品，批评才有意义。韦勒克指出，这种方法完全是错误的。因为除了作品，作者身上无所谓“内心”，文学研究也不存在“真诚”的问题。这一点我们在《文学理论》的讨论中早已熟悉了。圣伯夫的传记研究法虽然与稍后的泰纳和布吕纳介相比科学主义特征还不十分明显，但已经具备了实证主义的特质。

除了圣伯夫的科学倾向外，韦勒克还揭示了他的另外两个主旨：基本怀疑而带有同情的历史主义和回到古典传统而又想适当放宽文学趣味的限制。圣伯夫的历史主义经常表现为一种折衷主义的态度和包含一切的宽容精神。这种精神渗透在他的批评观上。他认为，批评就是“从认识一切留存下来的作品里获得乐趣”。他说：“我希望以无偏无党的完美精神来谈论作家。坦白地说，这种持平甚至中立已经成为我晚年智力生活的一大乐趣。要说这是浅尝辄止，我承认沾染了这种习性。”在圣伯夫看来，文学创作具有极端性，而文学批评是面面俱到的、不先入为主、不囿于一隅、不怕五花八门，而批评家无非是个懂得怎样教会别人用同样的方式去阅读的人。

韦勒克把圣伯夫的文学趣味称为“略带浪漫色彩的古典主义”。节制、条理、整体性和明达是圣伯夫文学趣味的基本特征。他厌恶新古典主义后期作品的空话连篇，但对中古和巴洛克风格并无兴趣。他反感的是浪漫主义的偏激以及流于单纯的怪诞可憎、低级可恶，但就其喜爱挽歌情致、忧郁沉思而论，他又基本

保持着浪漫情调。他对新型的现实主义持温和的同情态度，希望不要描写暴力、恐怖、丑恶和淫秽，畏惧怪诞、恣肆和悲壮。

二 爱伦·坡

埃德加·爱伦·坡(Edgar Allan Poe, 1809—1849)一向被认为是象征主义的先驱。但是，韦勒克认为，他在某些核心观念上并不是一位象征主义者。他的诗歌理论缺乏象征主义的“象征”，缺乏“创造性想象”的概念。爱伦·坡不相信象征，没有对应物和比拟的观念，甚至连隐喻和明喻都不相信。爱伦·坡认为想象力不是创造性的，仅为一种组合能力。想象力固然是“智力之首要”而且将人引向伟大的奥秘，但严格说来仍然是非创造性的、组合性的。韦勒克认为，爱伦·坡不是——和美国爱伦·坡的学术研究上的通常看法相反——柯勒律治或奥·威·施莱格尔的信徒。韦勒克明确指出：爱伦·坡“从核心方面来看他摒弃了辩证的和象征的浪漫主义信条，始终是个学养奥隳的十八世纪型的理性主义者。”^①

爱伦·坡虽然不是一位纯粹的象征主义者，但并不是说他对象征主义毫无影响。韦勒克认为他对后起象征主义的影响集中在两个方面：神秘主义和理性特征。爱伦·坡的诗歌理论有一种神秘主义的倾向。他屡屡向人提出美的理念，以“超凡的”美的理念作为艺术的宗旨和中心。这种理念具有一层浪漫主义的色彩，认定美是朦胧的、暗示性的和奇异的、悲伤的或忧郁的，不过同时又是“超凡的”、“空灵的”、“神妙的”。爱伦·坡提出人有一种“永驻不朽的本能”，一种具有不朽属性的无法遏制的渴望。“那是飞蛾赴星的渴望。它不单单领略呈现目前的美——而且还竭力企及上界的美……我们无力在现世的此时就完全地一次性抓住那

^① 韦勒克：《近代文学批评史》第三卷，中译本，第194页。

些神圣而又迷人的喜悦，而只有通过诗歌，或者说通过音乐，我们才能短暂而依稀地瞥见到这样的喜悦。”

爱伦·坡对象征主义的影响还表现在理性特征上。爱伦·坡认为诗歌不是激情。从一定的程度来说，这与华兹华斯的“宁静时的追忆”说是一致的。悲痛一类的激情必须“加以克制”，即保持疏远。“诗歌在升华过程中使灵魂宁静下来。与心情了不相干。”他还强调创作过程中理智的参与作用。他在《写作哲学》中声称其诗《乌鸦》“写作期间没有一端可以归诸于偶然或直觉——作品逐步地展开、直到完成，经过了处理数学问题时的精确计算和严密推论”。这种反浪漫主义灵感崇拜的观念对后世象征主义理论有极大的影响。

三 马克思和恩格斯

韦勒克从他的文学理论出发，并没有重点讨论马克思(Karl Marx, 1818—1883)和恩格斯(Friedrich Engels, 1820—1895)的文学理论。在《近代文学批评史》第三卷中，这部分内容只有八页。他的主要观点是，马克思和恩格斯并非职业的文学批评家，他们关于文学的言论虽然由总的历史哲学贯通起来，但仍然显得零零散散。后世德国的梅林(1846—1919)和俄国的普列汉诺夫(1875—1918)试图把经济决定论和达尔文进化论结合起来的所谓马克思主义文论并不是马、恩文学思想本身。20世纪的马克思主义者的文学理论往往武断地诉诸马克思和恩格斯思想演变过程中的某一方面。就马、恩文论本身而言，韦勒克主要提出了两点认识，即“他们的文学观点并非是其经济唯物主义的理论学说产物；他们的源泉倒是在于青年德意志和黑格尔左翼，尤其是阿诺德·卢格的领域。”^①

^① 韦勒克：《近代文学批评史》第三卷，中译本，第281页。

马克思和恩格斯并未把文学等同于经济的产物。韦勒克探讨《德意志意识形态》“不是意识决定生活，而是生活决定意识”的观点时认为，这里所说的历史变化的动力是泛指的生活，而非经济生产。《共产党宣言》说：“人们的观念、观点和概念，一句话，人们的意识，随着人们的生活条件、人们的社会关系、人们的社会存在的改变而改变，这难道需要经过深思才能了解吗？”韦勒克认为，这一反问也并不等于彻底的经济决定论。他进一步引证马克思的《政治经济学批评·导言》中著名的“物质生产的发展与艺术生产之间的不平衡关系”。恩格斯在后期致《布洛赫》的信中承认上层建筑与经济基础的相互作用，甚至认为经济变化并不是历史变化中的惟一决定因素。

马、恩的文学思想有黑格尔美学的深刻影响。韦勒克认为，马克思和恩格斯对拉萨尔的《济金根》悲剧的讨论明显地体现出这一点。不要“席勒式”，而要“莎士比亚化”的目的在于不能“把个人变成时代精神的单纯的传声筒”。人物性格必须是具体的普遍者，既有个别性又有代表性。马克思逝世后，恩格斯在致作家们的信中多次提出现实主义的文学理论。致考茨基的第一封信中，恩格斯反对文学上赤裸裸的宣传，人物应该是具体的普遍者，既是典型又有具体个性，是黑格尔老人所说的“这一个”。与哈克莱斯小姐讨论她的《城市姑娘》时，指出：“作者的观点越是隐蔽，对于艺术作品就越好。”在韦勒克看来，这些言论都体现了黑格尔美学思想的痕迹。

四 别林斯基

韦勒克把别林斯基(Belinsky, 1811—1848)当作俄国文学史上最最重要的批评家，认为“论范围和影响，无人可真正与之匹敌”。他确定了当时俄国作家普希金、果戈理、莱蒙托夫在文学史上的地位，并评价了陀思妥耶夫斯基、屠格涅夫和冈察洛夫等

作家。韦勒克反对把别林斯基理解为“唯物主义者”和“现实主义者”，认为后世人们眼中的别林斯基形象主要由他生命最后五年的言论决定的，并不是他文论的总体面貌。韦勒克认为，他早期的绝大部分著作遭到了忽视，甚至他最后的言论中的关键段落也被有意无意地忽略。

韦勒克认为，从总体上看，“别林斯基是一位受到德国理论家观点熏陶的批评家，他牢牢掌握了他们的核心学说：艺术是具体的、感性的认识，艺术作品是一个有机的整体。艺术家必须视为类似自然的无意识兼有意识的创造者。艺术为一个民族一个时代的表现。”^①韦勒克指出，只是在生命的最后几年，别林斯基才发生了一次较大的变化，他日益鼓励以现实主义的技法来描绘俄国社会现实。在《1846年俄国文学一瞥》和《1847年俄国文学一瞥》两篇论文中，别林斯基提出了“自然派”的术语。他用它来概括果戈理以来的俄国文学，用以强调自然主义标准，认为艺术应该宛如生活。甚至认为文学所“描写的人物跟现实生活中的原型尽可能地一模一样”。不仅如此，文学还应肩负起一种责任，文学应“促进这场农奴解放的社会运动的来临，而不单单是有所反映”。

但是，韦勒克指出，别林斯基并非只是提倡一种自然主义艺术，一种为农奴解放或使俄罗斯摆脱专制的社会性、说教性的艺术。别林斯基并未忽略艺术的特征。他承认，“艺术必须先艺术，然后才可能是一个特定时代的社会精神和潮流的表现”。他排斥两种不良倾向：“为艺术而艺术”论和说教主义。别林斯基反对“为艺术而艺术”。他认为纯艺术是任何地方从未存在过的抽象梦想，“否认艺术为大众利益服务的权利意味着贬低而非抬高艺术，因为这就意味着剥夺了艺术最紧要的生命力，即理念，那就

① 韦勒克：《近代文学批评史》第三卷，中译本，第316页。

使艺术成为奢侈享乐的对象，游手好闲的玩物”。同时，别林斯基也警惕说教主义的危险。他从早期开始多次地，甚至在最后的文章中都强调艺术与科学或哲学的差异。诗人通过形象和画面说话，显示万象而不予证明。他也承认在艺术作品中“现实必然经过想象”、想象必须创造出“某种整体的、完满的、统一的、自足的东西”，同时他也承认诗人的人品、性格和个性。在具体批评中，他认为赫尔岑的《谁之罪？》不是艺术作品，不是小说，而是文献。他称赫尔岑是哲学家而非诗人。虽然他也反对过普希金的童话故事和陀思妥耶夫斯基的《双重人格》，但他也称道过非现实主义的《青铜骑士》、《石客》，甚至《水仙女》等作品。总之，韦勒克的结论是，别林斯基不能被简单地等同于现实主义理论家，他还有别的特性。

第五节 19 世纪后期

一 法国现实主义和自然主义

现实主义和自然主义是 19 世纪后期法国文学上的两大口号。韦勒克简要地考察了现实主义概念进入文学的过程。现实论原是一个由来已久的哲学用语，也称为实证论，系指信奉理念的实在性，是相对于唯名论而言的，后者认为理念只是名称或抽象概念。18 世纪的哲学则把实在论与唯心论对立起来。在文学上，这个术语首见于 1826 年。有位不知名的作家在《法兰西信使报》上说：“这种文学学说可以十分恰当地称为现实主义：它日益盛行而且将导致人们忠实摹仿的不是艺术杰作而是自然所提供的原型。某些迹象表明，它将成为十九世纪的文学，即反映真情实况的文学。”但这个术语大有影响并成为口号应归之于库尔贝画作所引起的轩然大波。小说家尚弗勒里有力地为库尔贝辩护，他的文章于 1857 年结集为《现实主义》。他认为现实主义是对社会的客

观而逼真的描绘和对下层社会的关心。

巴尔扎克(Balzac, 1799—1850)在《人间喜剧·导言》中声明他的目的是写出“史学家们每每遗忘了的历史,即风俗史”。他想成为根据司各特的小说写法来揭示当时法国社会生活状况的当代社会史家。巴尔扎克还想根据生物学观点来探索社会类型学。韦勒克认为把巴尔扎克当作现实主义批评的理论先驱是错误的。只有福楼拜(Flaubert, 1821—1881)才揭示了现实主义的内涵。他真诚地追求艺术上的客观性,即一要无我,二要冷漠、超然、中立。“艺术家不应在其作品中显形,恰如自然中的上帝一样。人不存在,作品就是一切。”“小说家根本无权对于任何事情发表意见。上帝透露过他的天意吗?”无我就是反对强烈的主观意图;冷漠即反对重感情的流露。他关心的是不必唤起直接感情的虚构世界给人的幻觉。“幻觉产生于作者的无我境界。”他多次告诉人们他“写下了缠绵的篇章而没有爱情,写下了炽热的篇章而没有些微热血”。但他的“包法利夫人就是我”却被广泛运用于表现作家对人物内心体验的深度。韦勒克认为,福楼拜的创作与理论都存在矛盾的两个方面:超然与介入、现实主义与浪漫主义。

左拉(Zola, 1840—1902)是自然主义理论和实践的代表性人物。人们一般根据《实验小说论》(1880)来认识左拉。左拉把小说创作与科学实验进行对比,认为小说可以与医学一样借助实验的方法成为一门探索人类和自然的科学。韦勒克批判这种观点说它“不伦不类”。小说是一种虚构、一种想象,与科学实验判然有别。韦勒克认为我们不能从字面上理解左拉的意思。他转述贝尔纳的医学理论只不过是想用当代科学的威望来庇护他的文学修辞法。无非是想告诉人们他的小说信奉的是科学决定论,目的是探索自然和人类受制于遗传、环境和客观条件的状况。左拉除了提出实验小说术语外,还倡导“自然主义”。韦勒克认为,自然主义和实验小说把科学与小说进行平行对比主要有两大目的:“一则

为任选题材辩护，否认多么低级或令人恶心，再则抵挡败坏风化的指责。”^①因为医生研究可恶的性病就不会被人批评为道德败坏。左拉散布的口号是小说应该等同于“人类文献”、“人生片断”、“案卷”，这实际上取消了艺术与生活、报道与虚构的区别。但韦勒克认为左拉这样做只不过是出于“反对浪漫主义和炽热的宣传艺术的论点需要”。他虽然确实研究过政府报告，观察于煤矿、沙龙、菜场、兵营和妓院，但他其实非常清楚：小说家决不只是报道者，他是“通过显示芸芸众生、通过创造一个来自个人意象的世界而流芳千古”。

二 印象派

19世纪印象主义批评的代表人物是法国的勒梅特尔(Lemaitre, 1853—1914)和法朗士(France, 1844—1924)。他们一向反对自然主义和现实主义。勒梅特尔把画家的术语“印象主义”用于文艺批评。在他看来，每部作品都要通过读者的心灵这面镜子来显现，但是“由于卷帙浩瀚，过目的同时镜子并非一成不变，所以偶然同一作品再次亮相时，它所投射的便不再是同一映象”。批评家所能做的无非是“说明具体的艺术作品在一定时刻给我们留下印象，而作家本人则是把他在某个特殊时间从世界上得到的印象一一记录下来”。

韦勒克认为：“法朗士以力透纸背、文字清雅的警策笔调提出了主张彻底的主观主义的论点。”^②法朗士在《文艺生活》(1888)序言中令人过目难忘地写道：“优秀批评家讲述的是他的灵魂在杰作中的探险。客观艺术不存在，客观批评同样不存在，凡是自诩作品之中毫不表现自我的那些人都是上了十足欺人假象的

① 韦勒克：《近代文学批评史》第四卷，中译本，第19页。

② 同上书，第28页。

当……批评家若是坦率的话，就应该说：先生们，关于莎士比亚、拉辛、帕斯卡尔、或是歌德，我所要谈的是我自己。”在法朗士看来，批评决不可能变成一门科学，因为“每部作品都有许多不同的副本，如同读者有形形色色，一首诗仿佛一处景色，在各个观者心目中各有不同”。一个批评家惟一能够做到的便是记录一件作品给予他的乐趣。

三 泰纳

韦勒克反对把泰纳(Taine, 1828—1893)简单地等同于实证主义者。韦勒克承认，泰纳虽然也可以被看作笼统的广义而言的实证主义者，但从思想实质和美学核心来说，他则是黑格尔的信徒。

泰纳被公认为文学社会学的代表性人物。他根据社会学观点来看待文学，认为文学作品是社会文献，并可以从中推究社会起因。韦勒克则认为，泰纳只不过有这种从社会学角度研究文学的倾向，“在每个要点上都未证明种族—环境—时代说所假定的完整而具体的文学决定论”。^① 韦勒克深入考察了泰纳的这三个术语。“种族”概念并非鼓吹哪个种族的优越性，而是一个灵活的用语，主要是指欧洲民族和民族特征，比如法国精神或英国性格等。泰纳深切地体会和深入地讨论了主要欧洲民族之间的差异。韦勒克认为，他的这些民族心理体系，虽也有些道理，但完全流于印象主义，并无科学根据，运用到文学研究上始终显得闪烁其词、玄而又玄。“时代”概念也是一样的含糊不定。韦勒克认为，“时代”主要表示关于人的某种特殊观念风行的一个时期，它的主要作用是借以提醒人们历史是动态的而环境是静态的。“环境”主要是指地理位置、气候和社会状况，是“凡

^① 韦勒克：《近代文学批评史》第四卷，中译本，第34页。

指文学外界条件的万能用语”，“一切甚至可以不着边际地同文学挂钩的东西的混合物”。韦勒克嘲笑了泰纳从雨水和气候探究英国人性格等做法。

泰纳并不是一位纯粹客观的实证主义者。韦勒克通过考察他的以下两个方面的特点得出了这一结论。首先是关于文学作品“代表性”的观点。泰纳接受了黑格尔的美学，认为艺术的根本性质是具体与普遍、特殊与一般的统一。文学作品不是因为纯粹客观地反映了社会现实才是社会历史的文献，而是因为它经过加工，具有“代表性”才成为文献。“艺术从而为一种认识形式，尽管是感性认识，艺术家（如同哲学家）把握了事物的本质和性质。艺术传达真理，必然是历史真理，关于某时某地的真理。”在这个意义上，韦勒克认为，泰纳的意思是文学和艺术不是社会文献，而是“历史的总结”和“精华”。泰纳的信念是艺术家必然是洞悉了真理的人，不仅是广义或狭义的真理，而且是一个时代或一个民族的真理。作家的成功之道在于表现了他的时代，在于展示了镜子或树立了他的社会无形之中公认的理想。“由于代表了整个民族整个时代的存在方式，作家便在其周围激起了全时代全民族的共鸣。”

其次，泰纳认为艺术不仅摹仿而且表现，不仅代表现实而且表现人格。他用“特长”这个术语来探求作家和人们的心理精神特征。“特长”是指人的个性禀赋，一种“主导而持续的心态”。每一个性均有特长，好比“仅对一种颜色敏感”的视觉。韦勒克认为，泰纳常常被人视作为理性主义者，其实他对人性抱着强烈的非理性主义看法。泰纳就说过：“严格说来，人天生便是疯狂的；如同身体本来是病态的；理性和健康是昙花一现，侥幸所得。”泰纳把大诗人大作家看作为主宰一切的单一激情即想象所鬼迷心窍的偏狂者，这种激情同样主宰着他们想象出来的人物性格。艺术家因此是迫不得已才依样画葫芦般地表现某种内心感受。情感和情感

真实是衡量优秀艺术的标准。泰纳认为：“需要有活泼思想和率真激情的源泉才能造就真正的诗人。”“心灵作品中的力量仅产生于一种个人本然的情怀的真挚。”

四 布吕纳介

对于布吕纳介(Brunetiere, 1849—1906)韦勒克重点讨论了他在以下两个方面对文学批评的贡献。首先,韦勒克非常赞赏布吕纳介的批评理论。布吕纳介认为,批评必须把重点放在文学作品本身,必须把文学研究与传记、心理研究、社会学等其他学科区别开来。进而言之他勇敢地捍卫了评判乃至品评高下这一批评的终极目的,而且他将这种评判活动与单纯个人的偏好、印象、玩味划清界限。他说:“客观而论,文学艺术作品确实可以作为标志,但它们首先是必须从其本身来考虑文学艺术作品……一首诗固然可能印证诗人的心灵,但诗毕竟是诗,假如批评置此不顾,同时要求避免评判,那就不复为批评,而是历史研究和心理研究。”布吕纳介坚持批评的必要性。他反对两种立场:一是严格的科学观,即运用科学类比,科学在蝴蝶与蛤蟆或蜘蛛、玫瑰与藓衣或野草之间是无所偏废的;二是印象批评,它在单纯个人的偏好表态、体验和玩味时的描叙之外否定任何价值。布吕纳介一向反对印象主义者。他指责法朗士在《文艺生活》中表述的观点,认为人们没有客观的标准就没有语言、文学、艺术和传统。他说:“见解不是随意性的……总存在着一个准绳、一个批评评判的客观依据。人们或许并不知道这个准绳本身……然而准绳的存在则是无可置疑的。”

其次是文学史的观点。韦勒克赞赏布吕纳介对文学史基本性质的认识。布吕纳介认为文学史不同于文献史。文献史往往以文学是社会的表现为理由而将文学史与风俗史或社会史混为一谈。文学史家主要关注的问题应该是作品之间的关系。他把作品与作

品之间的相互关系分为两种：积极的与消极的，我们要么继承要么便抛弃。文学史发展往往是由于后代作家想别出心裁。文学运动和思潮是人为的。韦勒克对布吕纳介的文学史观持反对意见主要是布吕纳介强烈的进化论倾向。布吕纳介受达尔文主义的影响主要表现在两个方面。在文学体裁上，布吕纳介把它们等同于物种从产生到消亡的演化过程。“一个体裁产生出来，有所发展，达到圆熟，继而式微，最终消亡。”韦勒克指出体裁的消亡绝不是个体生命的死亡，实际上，正如圣伯夫所说：“体裁门类不会灭绝：它们可能相形见绌，它们可能为其他更加行时的门类所压倒；但是它们历久不朽，它们绪风不减，它们藏器待时，一旦出现新人，那些构架和起承转合都有先例可循。”在整个文学发展上，布吕纳介持一种线性的进化观，即假定文学的发展只有一个目标、一个顶点，从而把先于范式的一切作品都贬低为全无个性的阶石，一切都是千篇一律的趋向蜕变的消亡的征象。韦勒克对布吕纳介的这种进化论思想是否定的。韦勒克认为他“照搬和套用生物学上的种种概念”，“文学体裁毕竟不是物种，不会衍变为高级的物种”。

五 桑克蒂斯

桑克蒂斯(Sanctis, 1817—1883)是意大利公认的独一无二的批评家。韦勒克认为“他的历史地位(尽管他在理论上与实践上很不一致)类似于俄国的别林斯基和法国的泰纳”。^①他们都吸收了黑格尔的历史主义和浪漫派的美学并且改头换面，成功地保存了它们的本质，并把它们流传到了20世纪。韦勒克称赞他的《意大利文学史》是他所见过的“迄今为止最优秀的国别文学史”。

桑克蒂斯倡导“艺术自主性”。在他看来，艺术与感情、道

^① 韦勒克：《近代文学批评史》第四卷，中译本，第147页。

德、科学、理性认识、哲学和现实生活是对立的。艺术不是情感的直接表现。“情感本身并无审美价值。悲伤、爱情，凡此种种，只要缺少脱胎换骨和理想化处理自身的功力，可能在表现方面口若悬河但可能没有艺术性。”艺术也不从属于道德，因为“道德不是艺术的后果而是艺术的假设、前提。”艺术不是概念，不是理性的科学或哲学。“推理、教条形式乃是艺术的否定。”“作为思想的思想存在于艺术之外。”艺术也不是对现实的被动反映，艺术追求真实，不过只是艺术真实，而非现实者。在他看来，艺术是“现实者的阴影、映象、相似者”，是“升高到幻觉的现实”。

桑克蒂斯强调艺术的具体性、个体性。“诗歌必须回到人间并且有血有肉。”真正的艺术总是个体性而且创造的是个体。在他看来，诗中不存在典型而只有个体。他反对艺术“典型说”。“阿基琉斯是力量和勇敢的典型而瑟赛蒂兹是懦弱的典型，这种讲法并不确切，因为这些品质在个体里可能有无数的表现。阿基琉斯就是阿基琉斯，瑟赛蒂兹就是瑟赛蒂兹。”

桑克蒂斯的内容与形式观也很有特色。艺术即形式。不能把形式仅仅等同于“语言、措辞、借喻和修辞手法——或者风格”。形式就是艺术作品本身，一件具体的、个体的本体，一个活生生的有机统一体。在一部有机的、具体的、个体性的艺术作品中，形式与内容浑然一体，不可分辨。在这种结构中，内容就是形式，形式就是内容，它们是一体的。桑克蒂斯说：“有什么内容便有什么形式。”“诗中实在既无形式也无内容，但是如同在自然中一样，此即为彼。”

毫无疑问，桑克蒂斯的美学思想，艺术的自主性、具体性和有机性对克罗齐及其追随者产生了有力的影响。

六 俄国激进派批评家

韦勒克把车尔尼雪夫斯基(Chernyshevsky, 1828—1889)、

杜勃罗留波夫(Dobrolyubov, 1836—1861)和皮萨列夫(Pisarev, 1840—1868)统称为激进派批评家。车尔尼雪夫斯基在三人中最无审美感受力。他的学位论文《艺术对现实的审美关系》(1855)完全把文学当作生活的代用品,一面被动地反映社会的镜子。艺术的惟一功能就是传播有关现实的知识:提醒我们记住现实或是向那些未曾体验现实的人提供情况。美就是生活,不是艺术与现实区分开来的一个特征。艺术既然是客观现实的被动反映,因此它就是无用的,它无法煽起新的要求和促发新的趋势。但是在《果戈理时期概观》中,他转变了态度,提出“诗歌是生活、行动、斗争和激情”,文学可能促长一个时代的各种倾向。

杜勃罗留波夫始终不厌其烦地转述车尔尼雪夫斯基的观点:文学只是一面生活的镜子,它反映却无法改变现实。“文学仅仅再现生活,它绝不描画现实中不存在的东西。”与车尔尼雪夫斯基一样,杜勃罗留波夫也在文学作用的积极和消极两个方面存在矛盾。文学一方面作用卑微,只是反映生活的一面被动的镜子。但另一方面,文学可能“激发和更加充分地丰富社会的意识活动”。“文学是辅助力量,其重要性在于宣传,其功绩大小取决于它所宣传的内容和它进行宣传的方式。”他甚至更为极端地认为,最伟大的作家都是掌握了哲学家的真理并且描绘它们正在产生的作用。他们代表一个特定时代里人类意识的较高级的阶段,因此超越了文学的辅助角色,而厕身于历史领袖之列。文学显示“世人以光彩实用的行动。它总是重弹旧调:起来吧!觉醒吧!自强不息!看看自己的面目!”韦勒克对杜勃罗留波夫的赞赏集中在他对文学社会研究理论所做出的贡献。韦勒克认为,他前所未有的明确提出作者的世界观可能不受其主观意图的支配,甚至可能与之背道而驰。必须从一个作家所创造的形象中去探寻他的真实世界观。这样,他就把一部作品的外在意义和潜在意义区别开来了。但是他在评论文章《黑暗王国的一线光明》中把这理论推到了“完

全脱离文本”的错误极端。

皮萨列夫完全赞同车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫的基本观点。他的《美学的毁灭》(1865)热烈推崇车尔尼雪夫斯基的学位论文。他根据“美是生活”的命题认为批评不是关于艺术而是关于自然科学、历史、政治、道德哲学的讨论。真正的批评家则是一个评判内容的思考性的人，而一部作品里反映的生活现象便是内容。因此，他对文学的兴趣只不过是这个作家对唤起我们的社会觉悟做了一些什么。

韦勒克对以上三位俄国激进派批评家进行了总的评价。他认为：“他们主要关心的根本不是文学。他们是革命者，文学只是其战斗中的一种武器。他们所看不到而且也不想看到的是：人们面临的问题超乎其本时代的问题；艺术提供的通达生存的全部意义的识见未必产生于个人直接倾注的社会工作。作为批评家而论，他们历来对文本视若无睹，混淆(有时是存心地)生活与虚构，犹如对待大街上的男男女女似的对待小说人物。”“于是内容和形式相脱离：艺术作品的统一性打破了，想象力降为一种单纯组合的智力。总之，艺术本身具有的价值遭到否定。它被切分为一种受鄙视的形式上的感官快感和一种纯粹认知或劝勉的内容。”^①

七 狄尔泰

韦勒克从三个方面概括狄尔泰(Dilthey, 1833—1911)的文艺思想：想象心理学、世界观类型说和艺术效果论。

想象心理学部分是狄尔泰最有影响的文艺思想之一。体验和生活的狄尔泰哲学和美学的关键术语。他多次表述过这样的论点：“一切真诗的基础在于体验”。在他看来，艺术作品即是作家

^① 韦勒克：《近代文学批评史》第四卷，中译本，第309页。

体验的真实表现。“凡是体验过的，完全进入表现。”“表现直接从灵魂中跳出来，不假反思。”韦勒克认为，狄尔泰把艺术等同于表现、体验的表现，完全忽视了文学作品作为语言构成物的性质，也就忽视了艺术的形式和媒介问题。实际上，艺术家从体验到艺术作品的完成之间还存在着一个本质不同的差距。韦勒克认为这只会导致这样的误解：“在成为体验的表现时，艺术因而就难以同人生区别开来。把心灵生活移译为它的媒介语言的过程中并不存在问题。诗人的感受、表述、形象直接演变成人物和典型、行动和思想。”^①在这个问题上，狄尔泰同克罗齐的错误是一样的。

狄尔泰十分重视文学作品与具体哲学思想的联系。他的世界观类型也对文学家进行了分类。在他看来，即使是毫无意识，所有作家都必然归属为三大类：实证主义、客观唯心主义或泛神论、二元论唯心主义。在哲学上，这三类的代表人物是霍布斯、黑格尔和康德。在文学上，狄尔泰据此归类说：“因此司汤达和巴尔扎克看到的人生是幻梦、激情、美和腐败织成的一张网……歌德看到的人生是一种成形能力，它把器官系统、人的进化和社会等级统一为一个充满价值的连贯整体；高乃依和席勒看到的人生是英雄行动的舞台。”狄尔泰在把诗歌分类为上述三种类型的世界观时，不可避免地使文学卷入了相对主义。他虽然经常在文学批评中假设有一个客观的标准，但韦勒克认为他根本无从在这三种文学类型中作出选择。

在艺术效果问题上，狄尔泰注重从实证的心理学角度进行分析。他认为艺术能通过和解心理因素中的对立面而增强生命力。另外，艺术还可以通过“理解”来拓宽我们体验上的狭窄空间。在这里，韦勒克叙述了狄尔泰关于理解的观点。理解不是因果解释，不是纯粹理性的认识过程。同时，理解在狄尔泰看来是一个

^① 韦勒克：《近代文学批评史》第四卷，中译本，第379页。

循环的过程。一方面，我们在总体与细节之间循环。我们只能从总体来理解细节，又只能从细节来理解总体。另一方面，理解还必须作者在读者之间进行。理解甚至还可以“更好地理解作者而超过他对自己的理解”。

八 尼采

韦勒克对尼采(Nietzsche, 1844—1900)的看法是别开生面的。尼采不仅颂扬狄奥尼索斯精神，而且还具有强烈的古典主义精神。韦勒克深刻地揭示出这个悖论。他认为尼采“以一种不合理性的权力意志的名目弘扬一种理性制约的理想，这是一个极端的悖论”。^①

尼采思想中所谓的狄奥尼索斯精神表现在他对悲剧起源和悲剧本质的认识上。尼采的《基于音乐精神的悲剧的诞生》(简称《悲剧的诞生》，1872)解释并发现了以阿波罗为正面的希腊文明背后的狄奥尼索斯精神，推翻了温克尔曼等所提出的“高贵的单纯和静穆的伟大”的古典主义，主张从悲观主义、纵酒狂欢、赞美酒神的角度来解释希腊的宗教和悲剧。阿波罗—狄奥尼索斯对比说不仅仅是一种新的类型说，不能等同于德国已有的大量对比，诸如自然的与人工的、古代的与现代的、古典的与浪漫的、素朴的与感伤的、造型的与音乐的等等。它更具有一种形而上学含义。尼采把“世界的永恒核心”、“物自体”、“实在的和原有的本体”看作是苦难的和自相矛盾的。整个宇宙的本体甚至也被当作艺术家，而整个世界也就是一件艺术品。“只有作为一个美现象来看，存在和世界才能被证明是合理的。”这样，尼采就提出阿波罗和狄奥尼索斯、梦境和醉境两种世界样式、艺术境界和人生境界。阿波罗的梦境是一个美好的、有秩序的幻境，轮廓清晰，个性分

^① 韦勒克：《近代文学批评史》第四卷，中译本，第414页。

明。狄奥尼索斯的醉境是在酒神神秘的狂欢之下“个性化的原则被破灭，因而敞开了一条通向‘万有之母’、通向意志核心的道路”。这种醉境能启发我们，相信生存的永恒快乐不在现象表面而在现象的背后，我们的意志消灭个性原则，本能地、无意识地转化为“万有之母”本身，从而赢得超脱的快感。尼采认为，悲剧的起源就在于这样一种狄奥尼索斯精神。希腊人看到了世界和人生存在的可怕真相，但并未弃绝意志力量。他们在面对荒诞透顶的存在并为之作呕时发现了艺术的疗效力量和形而上的慰藉：生活实质上“快乐而有坚不可摧的力量”。因此，悲剧或艺术就是胜利的迷狂，是对存在的欣然肯定。尼采认为，艺术是伟大的“生命激励”，是一贴“补品”，艺术较之真理更为神圣、更有价值，对于生命和生存更有价值，艺术能“战胜生成流动的意志，成为永恒”。

除了讨论尼采的这种狄奥尼索斯精神外，韦勒克还揭示了他文学趣味上的古典主义气质。尼采在德国作家中特别推崇歌德，在他身上看到了古典风范，他“训练自己向全面发展，造就自我”，歌德是“获得精神自由的人物，抱着快乐而有信心的宿命论伫立于宇宙中心，他的信念是唯有个人应予摒弃，一切在整体中得到救赎和肯定——他再也无所否定……这种信念乃是所有可能存在的信念中的极致。我已为此命名为狄奥尼索斯”。尼采信奉歌德对浪漫主义的认识，古典的是健康的，浪漫的是病态的。尼采认为，浪漫主义来源于对现实的不满、饥饿而非满足、报仇的渴望。对19世纪的文艺，尼采从他的权力意志出发将它们看作是浪漫主义进一步走向颓废的阶段，其本质是意志的“分裂”。尼采反对这种颓废艺术的两种倾向。自然主义是软弱、屈服、自弃和宿命论。客观性的结果只会是科学和照相，而非艺术。唯美主义的艺术至上论在尼采看来只是“文饰过的怀疑主义和意志的瘫痪”。总之，韦勒克的目的在于揭示尼采虽然推崇狄奥尼索斯

的迷狂和醉境，但却并未成为浪漫主义者和极端的唯美主义者，他还有古典主义趣味的一面。在这一点上，韦勒克无疑显示出他的独到之处。

九 布兰代斯

韦勒克认为布兰代斯(Brandes, 1842—1927)是欧洲文学的桥梁，但他的文学观点则是19世纪文学批评中道德主义的代表人物。布兰代斯一直把文学当作民族心理的表现、生活的一部分。评判文学就是看它是否有助于进步、政治自由、宗教思想自由，并促使人们相信现代科学的决定论与进化论。文学必须根据其倾向来评判，倾向就是“时代精神”。任何政治上反动的文学都是错误的。他在进行文学批评时总是问一个问题：这位作家是否对自由主义的胜利、不可知论和科学观的发展起了促进作用？他是“进步”的吗？韦勒克认为，布兰代斯的文学批评标准存在着一个重大的矛盾。一方面，他评判文学时炽热地恪守“进步”的信条，另一方面，他又标榜他的文学批评是客观的、科学的。毫无疑问，从某种自己坚信的标准来评判文学不可能是客观的。

虽然布兰代斯非常推崇泰纳及其著作，但是韦勒克认为起码在《十九世纪文学主流》中布兰代斯并没有真正从环境、时代和种族角度解释过文学，并没有真正建构起严格的文学社会学。布兰代斯经常只是简单地提供政治史实作为背景，不厌其烦地大谈那些往往和具体的文学作品或人物毫无关系的事件。文学对于他来说，绝不是社会的客观反映，不是历史文献，而是作家对时代的认识，是具有代表性的认识。

十 英国唯美主义

英国唯美主义运动并不是一场非常连贯的运动，在韦勒克看来，它只不过指一些具有相同倾向的批评家针对道德主义批评而

为文艺所作的一次辩护。其代表人物是斯温伯恩(Swinburne, 1837—1909)、王尔德(Wilde, 1854—1900)和佩特(Pater, 1839—1894)。

斯温伯恩在《威廉·布莱克》(1868)中明确提出“艺术至上”论。他说：“首先是艺术至上，继而我们可以设想对艺术的所有其他附带要求(前提是艺术已受到足够的重视)；但是有人如果抱着道德旨趣着手艺术作品，那么就连道德旨趣也应加以消除。”艺术至上论往往导致作品内容与形式的脱离。斯温伯恩说：“驱除思想感情，再披上拙劣诗句的外衣，试想残留下来给艺术的还有多么微不足道的分量呢？如果颠倒过来，保持着素材或形式(假定这是切实可行的，也许未尝不可)，艺术则一无所失。保全形式，艺术就会为你寓意其中。”斯温伯恩也提出“纯诗”概念。其主要标准是“想象”和“和谐”。韦勒克把二者理解为视觉意象和文字乐感。但是，韦勒克也深入揭示了斯温伯恩艺术至上论的不连贯性。在韦勒克看来，斯温伯恩在进行具体艺术批评的时候并未真正坚持形式与内容相脱离的艺术至上论。相反，他经常对艺术品进行道德的评判。另外，他纯诗论的两条标准也不连贯。

王尔德是英国唯美主义的又一代表人物。韦勒克把他的理论概括为泛唯美主义、艺术自主论和装饰性形式主义三个部分。在艺术作用问题上，王尔德自己是相互矛盾的。他的泛唯美主义把艺术上升到一个非常高的高度。艺术囊括一切生活，艺术是生活的标准，生活应该为了艺术而生活。王尔德提出过著名的生活和自然都摹仿艺术的理论。生活摹仿艺术的意思是“一位伟大的艺术家创造出一个典型，生活便力求去照搬”。在他看来，“世界变得悲伤是因为有个傀儡(哈姆雷特)曾经忧郁过”。“青年男子纷纷自杀是因为罗拉先走一步。”女性过着杂志连载小说中女主角的生活。同样自然摹仿艺术。“如果不是出自印象派画家笔下，那些渐渐在我们大街弥散开来、使瓦斯灯显得模模糊糊、使房屋变成

魍魎黑影的奇妙的黑霧又是從何而來的呢？”韋勒克認為，王爾德的這種泛藝術論揭示了藝術對生活的深刻作用。“文學總是預示着生活。前者並非照搬後者，而是依照它的旨趣去塑造生活。”

但是韋勒克提出，王爾德的藝術自主論卻與上述理論相沖突。在更多時候，王爾德主張的是藝術脫離生活、自然和道德，藝術是獨立自主的。在這個意義上，藝術根本不能對生活有所改變。藝術自主主要的意義是維護藝術而抵制道德家的要求，拒絕國家或公眾的所有審查，堅持藝術的傲然獨立及其處理任何一切題材的權利。這種聽起來極其霸道的要求其實往往只是為了捍衛藝術在生活中的一隅之地。因為藝術自主也就意味着它對生活和現實毫無影響力。

王爾德的形式主義觀往往使他将藝術作品的形式與內容割裂開來。在批評理論上還導致主觀主義傾向。王爾德在《作為藝術家的批評家》中提出批評是一種批評中的創作。批評家的惟一目的是記述他本人對作品的印象，是個人靈魂的記錄。這就同法朗士的印象主義批評一致了。

十一 法國象徵主義

法國象徵主義的代表人物是波德萊爾(Baudelaire, 1821—1867)和馬拉梅(Mallarme, 1842—1898)。波德萊爾倡導藝術自主，譴責道德說教、哲理詩和政治傾向。他受愛倫·坡的影響，認為“詩歌除了自身之外別無目的”，“藝術愈是從說教中擺脫出來就愈能上升到純潔而無利欲的美”。波德萊爾也不信靈感。他勸青年作家“天天工作促成靈感”，嘲笑那種靈感足以替代其他一切的看法。“青年斷定不必經受任何鍛煉。青年並不明白一個天才人物……應該像習藝的雜技演員那樣，在當眾走鋼絲之前私下曾上千次地冒着傷筋折骨的危險；也不明白靈感簡而言之只是天天練習的報償而已。”從上面，我們可以看出，波德萊爾在兩方

面受到爱伦·坡的影响。一是艺术自主论，强调艺术应当与道德教育相分离。二是反对浪漫主义的灵感说，强调艺术创作是一种理性的制作过程。讲究苦心孤诣、谋篇布局和勤学苦练。波德莱尔《应和》一诗表现了他的象征主义观点。他认为诗人应该征服和改造自然，是一个创造者。波德莱尔赞同海涅所提出的“超自然主义”概念，他始终反对当时盛行的自然主义和现实主义理论，把它们看成是真正艺术的大敌。艺术家必须征服自然，他的“首要职责就是以人取代自然的位置来向自然抗议”。波德莱尔称现实主义者为“实证主义者”，认为现实主义这个术语是“一个当着所有善于分析的人的面吐出来的令人厌恶的侮辱字眼，这个含混而且又灵活的字眼对于庸俗之辈并非意味着一种创作的新方法，而是成为对非本质性事物的细腻描写”。与此相反，他认为艺术家应该是富有想象力的人。“想象力是类乎神赐的才能，它顿时洞彻了哲学方法所无从企及的事物的密切隐秘的关系、对应物和相似物。”在他看来，艺术家利用想象力改变自然世界，创造出另一个宇宙、另一个世界。

马拉梅受到过爱伦·坡和波德莱尔的影响。他也反对浪漫主义的灵感说，反对将理想的诗人看成这种人物：“一个十足的癫痫患者，在人们的描绘中显得蓬头垢面，两眼发狂地直瞪着，在我所不明白的滔滔不绝的缪斯的灵感驱策之下偶然地倾吐脱口而出、语无伦次的诗句。”在马拉梅看来，诗人应该是“一个认真思考的人，他着力于构思，他用大胆的慢慢雕琢而成的形象围绕着他的具体构思”。但是，韦勒克指出，马拉梅与他们在许多方面存在着根本的分歧。“据我所知，他是对普通交流语言极为不满而尝试组构一种判然不同的诗歌语言的第一位作家。”^①马拉梅认为日常交流语言“用法粗鲁直白”，跟诗

^① 韦勒克：《近代文学批评史》第四卷，中译本，第533页。

歌的“基本语言”相差悬殊。他对语言本身极为不满，认为日常语言叙述性、说教性、描绘性的用法不宜于诗歌创作。报章用法、功利性的报道文字和历史语言都不是理想的诗歌语言。艺术的语言应该是“现实的语言，语言是魔术，文字是事物”。他抱怨说：“这个尘世所有语言的差异致使任何人都无法吐露出换个方式就会成为真理本身的化身的文字。”为了形成理想中的语言，他系统地描述和利用了从普通语言中提取诗歌语言的大部分传统手法。马拉梅强调声音的象征性意义，追求“音乐性”的诗歌。后来还在印刷书页上增添了图形画面，以增强诗歌语言的艺术感染力。

马拉梅也有神秘主义的倾向，但韦勒克认为这种神秘不是宗教性的神秘主义，而是19世纪的无神论悲观主义。马拉梅的理想是写一部书经。它用他理想中的语言写成，像《圣经》一样具有普遍性、永久性，是一部包罗万象的大书、大诗。在马拉梅看来，世界的本质是虚无，诗人无能为力，艺术只是探求绝对而又对可能企及绝对感到绝望。他的书经高悬于虚无和无神的乌有之上。这样，诗歌被断然与具体的现实、与对自然的摹仿、与诗人的个性表达、与情感割裂开来，仅仅变在一个符号，所指的是乌有。

第六节 20世纪西方文论

一 20世纪上半叶西方文论的总体描述

对于20世纪上半叶的西方文论，韦勒克在撰写《近代文学批评史》后四卷之前曾先后写了好几篇文章进行综合性论述。这些论文包括收入《批评的诸概念》中的论文《20世纪文学批评的主潮》、《美国的文学研究》、《哲学与第二次世界大战以后的美国文学批评》，为《20世纪文学百科全书》所写的词条“文学

批评”以及为其 1975 年增订本所作的词条“近来文学批评的发展”^①，收入《辨别：续批评的诸概念》的论文“A Map of Contemporary Criticism in Europe”，以及收入《对文学的攻击与其他论文》一书的文章“American Criticism of the Sixties”等。

总起来看，韦勒克认为 20 世纪上半叶的文学批评具有两个特征。首先是“国际性”。这是指 20 世纪文学批评在很大程度上其目标和方法上具有明显相似性。由于学者的迁移、书籍的流通和学术的交流，20 世纪的全球化趋势使文学批评思潮得以跨地区、跨国界流动。不仅如此，即使事实上并不存在时间和空间上的交流的不同国度之间，也出现了相同的学术倾向。韦勒克经常提到的是在俄国和东欧出现的“俄国形式主义”、“布拉格学派”与英美新批评之前就出现了这种相同的相似性。第二个特征是“民族性”或“地方性”。虽然世界各国的文学批评有相同的方向和趋势，但不同国家的批评潮流都具有各自的特点。“各个民族都顽强地保持着自己的文学批评传统。”^②

韦勒克认为 20 世纪上半叶文学批评存在着六种基本潮流，即“马克思主义文学批评”、“精神分析批评”、“语言学与风格批评”、“有机形式主义批评”、“神话批评”以及“由存在主义或类似的世界观激发起来的哲学批评”。^③但是，这六种基本潮流中，只有三个才是全球性批评流派。“这三个流派——马克思主义、心理分析和神话批评——是仅有的真正具有国际性的流派。”^④

① 二词条曾被刘让言先生一起译为中文，书名为《20 世纪西方文学批评》，花城出版社 1989 年版。

② 韦勒克：《20 世纪文学批评的主潮》，见《批评的诸种概念》，中译本，第 327 页。

③ 同上。

④ 韦勒克：《20 世纪西方文学批评》，刘让言译，花城出版社 1989 年版，第 16 页。

对于马克思主义，韦勒克从其历史观念出发将其理解为一个历史的发展过程。这与我国传统的马克思主义文论观很有些差异。在相当长一段时间内，我国文艺学长期存在着这样一种认识，即马克思主义美学和文论是一个完整的体系。它是马克思和恩格斯亲自奠定的，具有“真理性”和“合法性”。这样，我们就将马克思主义文论本身与马克思主义文论的发展等同起来，也就将马、恩的观点与后来者对马克思主义的阐释等同起来，尤其是将苏联的马克思主义与马、恩的观点等同起来。在这点上，韦勒克将马克思主义文论理解为一个历史发展过程的观点对我们具有重大的理论意义。

在韦勒克看来，马克思主义文学批评并不是马克思和恩格斯创立的。“它是以马克思、恩格斯的一些意见为基础，但是作为一个系统的学说来看，却是在十九世纪的最后十年才出现的。”^①韦勒克把马克思主义文学批评的建立归结于德国的弗朗茨·梅林(Franz-Mehring, 1846—1919)和俄国的格奥尔吉·普列汉诺夫(Georgy Plekhanov, 1856—1918)。当然，他们在后来苏联的马克思主义文学批评看来都是“非正统的”。20世纪前30年，俄苏的马克思主义文学批评仍然还存在着百家争鸣。直到1932年，一种号称“社会主义现实主义”的理论开始定于一尊。此后的代表性文论家为日丹诺夫(1886—1948)和马林科夫。马克思主义文学批评不仅在苏联取得统治性地位，而且“向世界各地广为传播，特别是在20世纪20年代，在大多数国家里都可找到它的信徒和追随者”。^②美国、英国、法国、意大利和东欧马克思主义文学批评都有巨大的影响。此外，韦勒克还认为：“20世纪马克思主

① 韦勒克：《20世纪西方文学批评》，刘让言译，花城出版社1989年版，第1页。

② 同上书，第6页。

义文论从黑格尔那里继承的东西与从马克思的唯物主义和实证主义那里继承的东西一样多。”(twentieth-century Marxist criticism is as much indebted to Hegel as to the materialism and positivism of Marx.)^①

第二个国际性的潮流是“心理分析的文学批评”。韦勒克对文学的心理学研究并无好感。他从其现象学与结构主义相结合的角度出发，认为文学作品的存在具有“本体存在”与“经验存在”的双重性，文学研究的本体是所谓语言组成的多层“结构”。相反，心理学只能研究作品的经验存在。在《文学原理》一书中，“心理学”研究属于文学的“外部研究”范畴。

韦勒克认为，弗洛伊德(Sigmund Freud, 1856—1939)虽然提出了心理分析文学批评的基本观念，但是，“他本人总认为心理分析解决不了那些艺术问题”。^②然而，他的追随者却把他的方法系统地运用于文学研究的各个方面，由此形成了心理分析的文学批评。他们的机关刊物是《意象》，代表性批评家有威廉·斯特凯尔(Wilhelm Stekel, 1888—1942)、奥托·兰克(Otto Rank, 1884—1929)和厄奈斯特·琼斯(Ernest Jones, 1879—1958)等。

第三个国际性的潮流是“神话批评”。其奠基者是卡尔·古斯塔夫·荣格(Carl Gustav Jung, 1875—1961)。这种批评“都在试图从一切文学背后去发现人类的原始神话：天父、地母、堕入地狱、炼狱的阶梯、神的献身的死，等等”。^③英国的弗雷泽(Sir

① René Wellek; *A History of Modern Criticism*. vol. 7: *German, Russian and Eastern European Criticism*, 1900—1950, New Haven and London: Yale University Press, 1991, p. xvii.

② 韦勒克：《20世纪西方文学批评》，刘让言译，花城出版社1989年版，第11页。

③ 同上书，第15页。

James George Franzer, 1854—1941)和莫德·鲍德肯(Maud Bodkin)以及加拿大的弗莱(Northrop Frye)都是其代表性人物。在美国,神话文学批评在50年代成为一股重要的力量,它被认为要取代“新批评”而成为一种全新的批评潮流。

总的来看,韦勒克对20世纪上半叶西方文论的梳理还是比较清楚的。除了有总体上的分类和概括外,他的《近代文学批评史》后四卷更加细致地研讨了西方各国各家各派文论。这是我们研究20世纪西方诗学的重要文献。至今对汉语学界仍有不可替代的作用。

二 托·斯·艾略特

韦勒克对艾略特(T. S. Eliot, 1888—1965)的评价非常有特色。这主要表现在两个方面,一是把艾略特诗学当作一个“比大多数评论家和艾略特本人所承认的更加有条理、更加有系统得多”的诗学体系来加以完整论述;二是将艾略特放到19世纪末20世纪初西方审美情趣与批评潮流的发展历程中去分析其诗学特征和重要意义。

在第一方面,我们知道,作为一个诗人,艾略特一向不谈论他对美学的兴趣和系统思考的能力。他经常说自己“不会进行深奥的说理”,没有“自己的一般理论”。韦勒克分析指出,这既是艾略特的一种“自谦”,同时又是其“信仰”。说是“自谦”,韦勒克经过考证,指出艾略特其实是“一个多年从事专业哲学研究的人”,他在哈佛大学写的学位论文和其他一些文章“必须被看作是对技术哲学的很有分量的贡献”。说是艾略特“信仰”,韦勒克认为同样是非常真实的,因为艾略特坚信抽象理论无法谈论诗歌:“能就诗歌可说的东西实在少得令人吃惊;就是在这些少量东西中,也有大部分最终是错误的,或是毫无疑义的。”对于自己的诗学主张,艾略特称之为“创作室批评”,是他“私人的诗歌创作室

的副产品”，都是为自己诗歌进行辩护的工具。

然而，韦勒克却不被艾略特这些表白所迷惑，反而竭力将艾略特零散的批评汇集起来当作一个有条理的整体，深入挖掘其潜藏的基本观念和基本规则。这正表现出韦勒克超越一般批评史家的洞若观火的真知灼见。针对艾略特的自谦，韦勒克针锋相对地明确指出：“艾略特一直不断思考着一种一般理论，而且从他作为批评家的生涯一开始，他心底里就已经有了一套理论。”^①

对于艾略特的这套诗学理论，韦勒克将它归纳为几个要点。首先是作品中心论。艾略特反对诗歌批评，怀疑美学和解释的价值，其中包含了一种观念，即艺术品的意义要留给读者去理解，它是一种不确定的，甚至很自由的东西。在艾略特看来，“读者的解释会不同于作者的，但会同样正确——甚至更好”。这样，艾略特就确实认为作品具有脱离作者主观意图的可能，否定了文学研究的“意图论谬论”。由作品中心论而来，艾略特的第二个要点是“非个人化诗论”，即“诗歌不是放纵感情，而是逃避感情；它不是表现个性，而是回避个性。”韦勒克认为，艾略特这句话并不表明他不重视情感，相反，“艾略特的诗歌概念在诗人心中的起源和诗对读者的作用这两方面都纯粹是注重感情的”。韦勒克指出，理解这个问题的关键在于理解艾略特的“直接经验”这一概念。对于艾略特来说，“诗人成为这样一种人：他通过将自己的感觉客体化而回到这种原始的直接经验，回到一种统一的感受那里去。感觉和客体至少在原先是不可分的”。^②艾略特诗学的第三个要点是“客观对应物”。艾略特在《哈姆雷特》一文中说：“以艺术形式表达情感的惟一方法是寻找一个‘客观对应物’；换言之，寻找一组物体，一种境遇，一连串事件，它们将成为那种特

① 韦勒克：《现代文学批评史：1900—1950》第五卷，中译本，第256页。

② 同上书，第268页。

定情感的表达式；这样，那些一定会在感觉经验中终止的外部行为一经作出，就立即会引起情感。”在韦勒克看来，艾略特所谓“客观对应物”其实就是韦勒克自己文学理论中的“符号结构”概念。它有力地将作品与作者的心理经验区分开来。作家人格、心理和意图是否充分实现在作品中，这个问题在文学批评实践中完全可以毫无顾虑地排斥出去。韦勒克高度评价艾略特诗学的这一术语，他说：“在忘记真诚问题，忘记虚幻的‘信仰’问题，忘记神秘的创作过程时，艾略特是一个令人满意得多的批评家，他坚决地将注意力转向艺术品，把它看作一个可以描述的对象，一个可以接受分析和判断的象征世界。”^①

对艾略特晚期的批评思想，韦勒克提出了批评。艾略特对天主教的皈依在很大程度上影响了其文学批评，他开始一反前期对文学“独立性”的强调，越来越将文学当作他的关于现代世界宗教、道德的文献。在批评标准方面，艾略特也走向了另一个极端，即采取一种双重标准。文学批评只能在艺术与非艺术之间进行区别，而文学的思想性，即它是否伟大的问题则应由神学或道德学来加以解决。韦勒克认为这其实是一种“内容”与“形式”机械对立的二元论。

三 瑞恰兹

对于瑞恰兹(I. A. Richards, 1893—1979)，韦勒克一向将他当作英美新批评的先驱性人物，评价一直比较高。从1973年第一次较完整地评论瑞恰兹起，韦勒克就一直没有改变对瑞恰兹既肯定又否定的双重态度。从自己的诗学体系出发，韦勒克对瑞恰兹的评价主要表现在以下两个方面。

在肯定方面，韦勒克高度赞赏瑞恰兹对诗歌语言的分析与关

^① 韦勒克：《现代文学批评史：1900—1950》第五卷，中译本，第276页。

注。韦勒克指出：“瑞恰兹坚决使英美批评转向语言问题，转向语言在诗歌中的意义和功用，由此而给予英美批评（尤其是燕卜苏和克林斯·布鲁克斯）的促进，将始终确保他在任何现代文学批评史中的地位。”^①非常清楚，韦勒克是从自己的立场分析和评价瑞恰兹的。韦勒克将文学作品的本体理解为一种“语言结构”，反对心理学、传记学的批评方式，这正是他高度评价瑞恰兹的原因所在。对瑞恰兹在《意义的意义》（1932）一书中提出的“两种符号”的理论，韦勒克也表示认同。

韦勒克对瑞恰兹的否定也与此密切相关。我们知道，瑞恰兹诗学理论引人注目的另一个特色是心理学色彩。他的许多诗学观念都与此产生着或多或少的联系。瑞恰兹喜欢从读者心理的角度来分析读者对作品的接受和反应，认为审美过程中存在着一种“审美情感”。这点引发了韦勒克的猛烈批驳：“这样完全取消艺术与生活的区别，取消不同种类的行为——赏画、听音乐、去画廊、穿衣，或者，以此类推：吃早饭，做算术，等等——之间的区别，这是不能使美学家满意的，因为美学家的目的在某种意义上讲是界说艺术特征。”^②对于诗歌的作用，瑞恰兹也有一种特别的看法，这就是诗歌可以净化我们的心理，使我们更加快乐和健康。对此，韦勒克提出的问题是，既然人们通过制造罐物品，尤其容易的是，通过作出姿势，就可以达到同样的效果，他们为什么还在建造神庙，绘制巨大的壁画，作交响乐，写长篇史诗呢？

但是，瑞恰兹对心理学的推崇又导致出批评应该是一门科学的结论。对此，韦勒克部分赞同。一方面这可以避免批评的无政府状态，另一方面它也存在着不足，主要表现在“唯科学主义”上。韦勒克关于文学研究的“透视主义”方法论同样具有这种双重

① 韦勒克：《现代文学批评史：1900—1950》第五卷，中译本，第340页。

② 同上书，第319页。

意义与作用。

四 卢卡契

卢卡契(Georg Lukács, 1885—1971)是一位马克思主义理论家,韦勒克对他 在马克思主义文论史上的地位的评价非常高。他早就说过:“今天最卓越的马克思主义批评家是格奥尔格·卢卡契,这不仅是由于他具有广博的欧洲文学知识和主要用德语来写作,而且还由于他的作品的数量和质量。”^①但是,由于观念上的巨大分野,韦勒克对卢卡契的文论思想多有否定。^②

卢卡契美学与诗学的中心概念是“现实的反映”。他在这方面非常清晰地显示了其马克思主义文论的首要特色。卢卡契从马克思主义唯物主义的基本信念出发,即在人的精神活动之外,存在着一个完全独立的客观现实世界,这种“存在”决定了“意识”。他经常反复引述马克思和恩格斯在《德意志意识形态》(1845—1846)中的这一段经典表述:“不是人们的意识决定人的存在,相反,是人们的社会存在决定人们的意识。”因此,卢卡契将文学归结为“上层建筑”的一个部分,作为客观社会现实的一种“反映”。看来,对于“反映”这一概念,韦勒克比较反感。他曾在卢卡契的《美学》第一卷中专门数过它出现的次数,计有 1032 次,最后“已经不耐烦去计数了”。韦勒克认为,“反映”这个词“从字面上来看,这一形象化的比喻肯定是比喻错了”。因为,文学绝对不是对社会生活的机械的、完全客观的反映。韦勒克正确地体会到:卢卡契为这个词“增加了新的含义”。这一新含义就是:“文学不

① 韦勒克:《20 世纪西方文学批评》,刘让言译,花城出版社 1989 年版,第 8 页。

② René Wellek: *A History of Modern Criticism*. vol. 7: *German, Russian and Eastern European Criticism*, 1900—1950, New Haven and London: Yale University Press, 1992, pp. 209—246.

仅表现社会现实，而且应该表现社会结构，提供对社会结构组织的深刻观察结果，并提供以这种观察获得的对它的发展方向的感受，关于它的未来的预知性感受，即明确它是社会主义，或更进一步说，是共产主义。这就要求当代作家按照实际情况客观地、现实主义式地描写现实，但要带着他关于未来社会的思想进行社会主义式的、宣传式的描写。”^①关于马克思主义文学文论中“客观反映”社会生活和坚持按马克思主义唯物史观和阶级论来刻画社会生活二者的矛盾和对立，韦勒克在其他一些文章中也曾反复提及过。比如，在《文学研究中现实主义概念》一文中，韦勒克深刻地揭示了“现实主义”概念中所固有的“客观”与“主观”、“描绘”和“规范”、“真实”与“训谕”的双重矛盾。他说：“在一个新的俄国术语‘社会主义现实主义’中，这种矛盾公开地暴露出来：作家应当按照它本来的样子去描写社会生活，但他又必须把它描写成应该是或将要是的样子。”^②应该说，韦勒克所揭示出现实主义概念的两种矛盾性是极为深刻的。

韦勒克对卢卡契的“典型”观也提出了非议。我们知道，卢卡契受黑格尔的影响很深，他的“典型”观主要想解决的问题仍然是“个性”与“共性”如何统一的问题。但是，韦勒克却认为卢卡契由于受到“世界观”的局限，受到抽象理念的束缚，他的“典型”论仍然是一种“类型”观。他还援引桑克蒂斯的观点指出，这种类型化创作方法，只能让“人物被寓言化了，失去了他们的特性，他们作为成功的艺术价值也因此化为乌有”。

对卢卡契的“现实主义”观，韦勒克也持批评性的立场。在这

① 韦勒克：《20世纪西方文学批评》，刘让言译，花城出版社1989年版，第72—73页。

② 韦勒克：《文学研究中现实主义概念》，见《批评的诸种概念》，中译本，四川文艺出版社1988年版，第232页。

方面，韦勒克也表现出较为深刻的见地。他认为：“卢卡契关于现实主义的概念特别宽广，似乎可以容纳几乎任何一种艺术。而在实践上，他把19世纪现实主义作为文学的标准。”^①我国学界一向不太重视对文学研究基本概念的定义和分析。韦勒克提出卢卡契在现实主义概念使用上的矛盾性，对于我们深化现实主义概念的认识是有很大的启示的。

六 克罗齐

对于克罗齐(Benedetto Croce, 1866—1952)，韦勒克评价说：“克罗齐的美学理论是20世纪所产生的最有影响的理论，它不仅在意大利美学界占统治地位，而且在大多数西方国家里都是如此。”^②韦勒克对其美学理论的评述主要集中在以下几点。^③

第一，克罗齐的“直觉—表现”说。众所周知，克罗齐的美学理论的核心概念是“直觉”。韦勒克的研究也是以此概念为起点的。韦勒克认为，克罗齐的“直觉”概念比“艺术”概念大得多，它是人类的精神活动，先于理论知识，是关于事物的知识，但不是理论知识。它主要运用在艺术领域中。由于艺术的本质首先表现为一种“直觉”，克罗齐对艺术相应地进行了以下几个规定。

其一，艺术不是有形的事实，既非石头，又非帆布，更不是纸张。其二，艺术不是快感。克罗齐的美学理论非常坚决地将艺术与生理经验区分开来。快感和痛感属于实践的范围，快感并不能将美学事实与其他事实分开。其三，艺术不是道德。艺术出现

① 韦勒克：《20世纪西方文学批评》，刘让言译，花城出版社1989年版，第80页。

② 韦勒克：《四大批评家》，林骧华译，复旦大学出版社1983年版，第9页。

③ René Wellek: *A History of Modern Criticism*. vol. 8: *French, Italian, and Spanish Criticism*, 1900—1950, New Haven and London: Yale University Press, 1992, pp. 187—223.

于直觉和知识之后，与道德、功利概念无关。在这一点上，韦勒克着重指出不能由此得出克罗齐否定艺术道德责任和社会责任的结论。其实，克罗齐不仅允许审查制度的存在，而且在实际批评实践时对唯美主义和颓废主义都进行了严厉的谴责。韦勒克认为，这并不表明克罗齐的理论与实践存在着巨大的矛盾。其实，在他的理论中，强调艺术的直觉性与艺术家的责任感是统一的。克罗齐将艺术的直觉活动与艺术的影响活动截然分开。艺术的直觉活动先于道德概念，而此后的其他现象属于“艺术的影响活动”，直觉的外化、艺术的扩散皆不属于直觉领域，而是实践领域，应该接受社会的规范。其四，艺术不是抽象理论思维。它既非科学也非哲学。克罗齐一而再、再而三地坚持认为，艺术不是理性知识，它不提供观念或一般概念。“开始科学地进行思考的人，早已停止了美学的沉思。”

韦勒克评述克罗齐美学的第二个要点是克罗齐对艺术外观的否定。克罗齐从他的“直觉”论出发，将艺术与直觉等同起来，并把艺术与物理事实、实践、道德、认识等领域断然区分开来，这就导致他将艺术局限在具有强烈心理学色彩的“直觉”领域当中。艺术的外在形式，它的技艺、风格与体裁由于与客观物理事实的联系被当作艺术直觉之外的内容，成为与艺术毫无关联的东西。在这方面，韦勒克对克罗齐所作的“非形式主义者”的辩护是非常有力而且有意义的。克罗齐有时说“美的事实是形式，仅是形式而已”。他对形式的高度重视使得他常常被人简单地认为其是一个“形式主义者”。针对这一点，韦勒克认为这是“误解”。韦勒克指出：克罗齐所说的形式其实也可以称为内容。这是因为，克罗齐的唯心主义一元论把艺术当作是一种“直觉”，这一直觉本身就是内容与形式的有机统一，它其实就是一种艺术家的感觉、态度，与外在的物理事实没有直接的关联。因此，用一般意义上的、具有事实客观物理意义的“形式”概念把克罗齐界定为“形式

主义者”是没有充分根据的。

至于克罗齐对艺术风格、流派与技巧的否定，韦勒克持一种批判立场。韦勒克指出：“如果把每一件艺术作品都简单地说是成功的表现，那么克罗齐就可以把全部范畴，如悲剧、崇高、喜剧、幽默等等都坚决地从美学（至少是他的美学）中驱赶出去。”^①关于韦勒克的批评，我们如果联系韦勒克个人的文学理论体系来看就非常理解。我们知道，韦勒克的文学理论思想有一个非常引人注目的特点，那就是对作为独立存在的文学艺术作品自身的强调。这种强调将艺术品从一切心理经验中区分出来，表现出对心理主义的强烈反感。而克罗齐从其“直觉”说出发，将艺术与心理感觉、心理过程完全混为一谈，从而否认艺术作品的外部形式及其规律。这无疑恰好处在韦勒克诗学的对立面。这正是韦勒克对克罗齐美学感到不满足的根本原因。

韦勒克对克罗齐美学的评论还集中在第三个要点是，即其文学史观。克罗齐全然否定艺术可以存在某种历史发展线索。他严厉批评“文学史的社会学观念”，反对将文学史理解为某种民族精神的表现。同时，他也严厉批评“实证主义”的文学史，反对用人种和环境或政治事件来理解文学、编写文学史。对沃尔夫林力图从艺术技巧、表现手段等方面来编写艺术的内部历史的观点也持反对态度。根据克罗齐的美学理论，凡手段和技巧都受到漠视。韦勒克指出，克罗齐这就从根本上否定了文学史的可能性。其结果，文学史只能成为单个艺术家的评论汇编。按克罗齐最后提出的“改写文学艺术史”的建议，唯一完美的文学史是对单个艺术家所作的“性格批评”。这是韦勒克的文学史观所不能接受的。

^① 韦勒克：《四大批评家》，林襄华译，复旦大学出版社1983年版，第17页。

七 瓦勒里

对于瓦勒里(Paul Valéry, 1871—1945), 韦勒克将他与克罗齐进行过有趣的对比, 无论是在《四大批评家》中, 还是在《近代文学批评史》第八卷中, 都是如此。^① 克罗齐用“直觉”概念来统一作家、作品与读者, 其理论的心理学区色彩异常浓郁, 而瓦勒里却与之截然对立。

韦勒克指出:“瓦勒里象其他许多理论家一样, 将作者、作品和读者明确区分开来, 但在怀疑三者之间的连续性甚至是对连续性的要求方面, 比其他任何作家走得更远。”^②但是, 韦勒克并不赞同他的这种截然划分。韦勒克认为艺术并不像瓦勒里所说的那样完全不可交流, 作者、作品与读者之间并没有那么大的鸿沟。其实, 瓦勒里将三者区分开来的目的并不是要对作品的本体论地位进行确证, 而只是力图分析诗歌的创作过程。

在分析文学的创作过程中, 瓦勒里的理论非常独特。许多着重研究创作过程的文论家往往会走向文学创作的心理学。也就是说, 他们都力图借用心理学的方法、概念和术语等来说明文学创作的特征及其内部规律。但是, 瓦勒里诗学的走向却与此格格不入。韦勒克称之为“理智主义”。瓦勒里喜欢把诗的艺术视作“人对普通语言的传统价值无感觉的一种游戏”。诗是“一种游戏, 然而是一种庄重的、有规则的、有意义的游戏”, 或“一种计算”或一种代数学。这样, 瓦勒里既将诗歌与哲学区分开来, 也将诗歌与浪漫主义的滥情主义区分开来。瓦勒里对诗所要求的, 向来是某种纯粹的东西, 某种特殊的东西, 所以诗不可能是诗人个性的

^① René Wellek: *A History of Modern Criticism*. vol. 8: *French, Italian, and Spanish Criticism, 1900—1950*, New Haven and London: Yale University Press, 1992, pp. 161—183.

^② 韦勒克:《四大批评家》, 林骧华译, 复旦大学出版社1983年版, 第38页。

继续或表现。

瓦勒里通过对创作过程的揭示最后提出“纯诗”概念。韦勒克评价说：“对于由理智构成的艺术作品，摆脱了个人和情感的混合的、纯粹的、或者象他有时所说的绝对的诗，他有一种清楚的概念。”^①这种“纯诗”概念对诗歌创作提出了非常严格的要求。瓦勒里非常强调诗人与语言的密切关系。他好几次说过这样的话：“诗不是用念头写成的，它用字写成。”在瓦勒里看来，诗人是语词的组合者和排列者。“必须象对付不规则的石块一样调整这些复杂的语词，考虑这样的排列替我们预备的机会和奇迹，把‘诗人’的名称授给那些在这一工作中受命运之神宠幸的人。”诗人的真正伟大之处是他们能“用他们的语词来有力地抓住他们早就获得然而只是在头脑中掠过隐约的感觉的事物”。文学“在事实上只是一种深思，是语言的某些性质的一种发展”。韦勒克非常赞许地引用瓦勒里的话说：诗人创造了他自己的特殊语言，它是语言中的语言，“就好比一种政权发行自己的钱币”。

瓦勒里深入分析了诗歌创作中的理智和语言过程，并在分析中把语言、技巧、修辞等推到了一个最受关注的位置上。说到底，这一理论立场是由瓦勒里将作家、作品与读者三个元素绝然对立起来所决定的。这一对立产生的理论结果是，作家的意图无法决定作品的意义，而读者的理解既不受作家意图的制约也不受作品内在含义的束缚。

韦勒克赞同瓦勒里对文学研究中“意图论”方向的批评。韦勒克认为瓦勒里说得很对，“一部作品出现时，作者对它的解释并不比别人对它的解释会有更大的价值……我的意愿仅仅是我的意愿，作品也只是作品”。对瓦勒里的这一名言，韦勒克也表示赞赏：“坏诗都是根据良好的意愿写成的。”在1992年出版的《近代

① 韦勒克：《四大批评家》，林骧华译，复旦大学出版社1983年版，第48页。

文学批评史》第八卷里，韦勒克不仅收入了他在《四大批评家》中对瓦勒里的评论，而且新增写了一部分内容。其中他再次肯定瓦勒里对作家和读者的区分。瓦勒里曾把“意图”比作一座作者与读者之间的桥，而他认为这是一座应该被拆毁的、根本没有任何意义的桥。^①

但是，在读者与作品的关系问题上，韦勒克与瓦勒里的看法明显不一致。一方面，瓦勒里认为作品无法规定读者所理解的意义，也就是说，作品必须通过读者的接受才能获得具体的含义。对此，韦勒克的观点与瓦勒里是相同的。我们知道，韦勒克在分析文学作品的存在方式时提出了“具体化”的概念。他承认读者对作品的能动作用。就文学作品的意义而言，韦勒克也承认作品的意义具有历史的流动性，即所谓艺术作品的含义会随着历史的效果而改变和增加。

另一方面，瓦勒里又将此推向了一个极端，认为读者与作品是相互独立的，每一个读者都有自己对作品的不同见解。瓦勒里直言不讳地说过：“我的诗行所具有的是人们赋予它们的含义。”在这里，韦勒克与瓦勒里的分歧出现了。韦勒克认为，瓦勒里承认了所谓“创造性误解”的合理性，过分强调了读者接受的能动作用，将使文学理解陷入了一种无标准状态。韦勒克指出：“各种解说是不会等同的，但其中还存在着一个是否解说得正确的问题。”^②这表明，韦勒克诗学是推崇文学批评的客观标准的。瓦勒里对读者作用的无限限制性肯定使他走向了某种接受美学的极端倾向，而这正是他受到韦勒克批评的根本原因。

^① René Wellek : *A History of Modern Criticism*. vol. 8: *French, Italian, and Spanish Criticism, 1900-1950*, New Haven and London: Yale University Press, 1992, p. 175.

^② 韦勒克：《四大批评家》，林骧华译，复旦大学出版社1983年版，第63页。

第九章

文学史观

文学史是文学理论与批评中的一个重要问题，也是韦勒克非常关心的一个理论问题。根据文学作品的存在方式论，文学作品的本体是审美的语言“结构”，是一种分层的“符号与意义的多层结构”或“符号体系”；它的存在必须经过经验的“具体化”。所以，在文学史问题上，韦勒克认为文学史既不是文明史或文献史，也不是所有相互没有关联的作品的汇编或堆积，而应该是文学自身的历史，是文学作品审美的语言“结构”的发展史。在此基础上，韦勒克进一步研究了文学史的类型、动力、分期和进化等概念，并对西方文学史研究中的几个主要时期与风格进行了深入讨论。

第一节 文学史的性质

按照韦勒克文学研究三大分支的理论，文学史与文学理论和文学批评并驾齐驱。但文学史和文学批评的理论问题却仍然属于文学理论的基本问题。文学史究竟是什么性质，究竟应该如何编写，如何正确认识文学史与人类社会史、文化史和思想史之间的关系等等问题一直制约着文学史研究的发展。韦勒克从他的文学作品存在方式论和文学本质论出发，反对文学史研究中的多种错误倾向，对文学史的性质提出了一系列深刻的见解。

一 有关文学史的几种观点

在提出自己的文学史观之前，韦勒克反思了文学史上已经出现了的几种文学史观。

首先是文学史的取消论。世界文学史上，这种论点一直不绝如缕。克尔认为，我们不需要什么文学史，因为文学史的对象总是现存的，是“永恒”的，因此根本不会有恰当的文学史。艾略特也否认一部艺术作品会成为“过去”。他的观点是：“从荷马以来的整个欧洲文学都是同时并存着的，并且构成一个同进并存的秩序。”这些学者的观点是一致的，艺术总是达到了它自己的目标，永远不会有所改进，也不能被取代或重复。韦勒克不赞成这种文学史的取消论。在韦勒克看来，文学确是“永恒”的，但它同时又是历史的。文学史的取消论不能解决任何属于文学研究的问题。

与此紧密联系在一起的是文学史的另一种广泛流行的编写方式：文集式。“文集式”文学观与文学史的取消论一样，认为历史上所有文学作品都是独一无二的，所以，文学史就是历史上所有文学作品的汇集。按这种观点写成的文学史只不过是一系列互无联系的讨论个别作家的文章。持这种观点的文学史家对待文学史就是对按编年顺序排列的作家和他们的某些作品发表一些批评性的议论。这种单个作家作品的评论汇聚而成的所谓“文学史”在我们文学史界的确是洋洋大观。但韦勒克却认为这种观点“缺乏真正的历史进化概念”，根本称不上“史”。在韦勒克眼里，对文学的文献学研究只是文学研究的第一步，文集式的文学史只不过是作家作品的结集，而不是文学“史”。早在1935年至1939年撰写第一部著作《英国文学史的源起》一书时，韦勒克就阐明了自己写作这部著作的理论基础。韦勒克的信念是“简单的文献学研究对文学研究来说是不够的”，“文学史家的最高目标是撰写文学的历史”(the highest of the literary historian is the writing of literary

history)。^① 这表明，韦勒克强调文学史的“历史”观念，反对没有历史发展线索的文学作品汇编。

另外一种文学史观也广为流传，我们可以称之为文明史、文献史或精神史模式。这种把文学当作精神，把文学史当作精神史一部分的观点最先源于 19 世纪的德国思想界。作为一种抗拒历史领域中的实证主义的努力，它强调自然与历史的区别，反对用自然科学的方式来处理历史问题。精神史反对将人类的文化史分成哲学史、宗教史或艺术史来加以探讨。历史与自然不同，它有必要作为一个整体加以研究。它的关键性概念是“时代精神”。在精神史看来，人类的一切文化，哲学、宗教、文学、艺术等都是一个整体，都是同一“时代精神”的体现。最早倡导把历史当作一个整体进行研究的是狄尔泰。他同时也将文学与哲学完全等同起来。针对泛滥一时的实证主义思潮，狄尔泰明确提出须以精神史加以对抗，其目的是通过寻找某种精神力量来解释文学的历史发展。在他看来，这种精神力量就是特定历史时期人们已接受了哲学观念。狄尔泰继承了德国传统的文学等同于哲学的观点。他写道：“诗人的人生观和世界观的特点，造成了诗对哲学的历史关系……诗为希腊哲学的发源和它在文艺复兴时期之重振铺平了道路，而对哲学家有一种经常的、稳定的、始终一贯的影响。诗第一次在自身培养了一种完全脱离了兴趣和功利的对世界之秩序的客观思考，因而为哲学的观点作了准备。”^② 基于这样一种观念，狄尔泰以哲学和世界观的不同分类来描述历史，构造了一种哲学类型学的文学史。中世纪是神学观的历史，文艺复兴是泛神

^① René Wellek: *The Rise of English Literary History*, McGraw-Hill Book Company, 1966, p. Ⅷ.

^② 狄尔泰：《哲学与诗人之人生观》，见伍蠡甫、胡经之编《西方文艺理论名著选编》下卷，北京大学出版社 1987 年版，第 572 页。

论的历史。而浪漫主义以来的西方文学则根据实证主义、客观唯心主义和唯心主义二元论的哲学观分为三大类。狄尔泰的这种精神史研究方法深刻影响了后来的文学研究家，其中最著名的有桑塔耶那、缪勒、柯伦达和洛夫乔伊等。从严格的精神史方法出发，精神史是一门高度严整的学科，它将除自然以外的所有文化现象都囊括其中。它最基本的假设就是文学、艺术、宗教、哲学是平行发展的，它们都来源于统一的时代精神。用精神史研究文学只能把文学当成是印证一般精神发展的史料，只会导致文学史的全面失落。韦勒克批驳这种文学的思想研究法说：“思想史只是研究一般思想史的一种特定方法，而把文学仅仅作为一种研究思想史的记录和图解。”^①

以上我们考察了多种文学史的模式。对上述“文集式”的文学史和“精神史式”的文学史，韦勒克指出：“作为一种艺术来探索文学史，就要把文学史与它的社会史、作家传记以及对个别作品的鉴赏加以比较和区分。”^②文学史既不能是所有作家或作品的评论汇编，也不能是精神史或文明史，那么，文学史究竟应该具有什么样的性质呢？韦勒克进而提出了他对文学史的见解。

二 文学史的性质

反驳了文学史的几种错误观念之后，韦勒克根据他的文学作品存在方式论提出了一种文学史观。这种文学史观把它的任务分为两个方面。韦勒克的原话是：“一部个别的艺术作品在历史进程中不是一直保持不变的。当然，艺术确实也有某种结构上的坚实特性是在很长一段时期里都保持不变的。但是，这种结构是动态的，在历史过程中，读者、批评家和同时代的艺术家们对它的

① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第115页。

② 同上书，第292页。

看法是不断变化的。解释、批评和鉴赏的过程从来没有完全中断过，并且看来还要无限期地继续下去，或者，只要文化传统不完全中断，情况至少会是这样。文学史的任务之一就是描述这个过程。另一项任务是按照共同的作者或类型、风格类型、语言传统等分成或大或小的各种小组作品的发展过程，并进而探索整个文学内在结构中的作品的发展过程。”^①

在这段话中，韦勒克把文学史的任务分为两方面的内容。一是描述一部作品的“结构”在不同时代和不同的接受者那里所产生的变化。二是按不同的组合方式探索文学作品内在“结构”的发展过程。

我们看到，韦勒克所提出的这种文学史观与过去的文学史观都不相同，显得非常特殊。文学史的两方面任务是怎样提出来的呢？我们联系他的作品存在方式论便会一目了然。韦勒克的文学作品存在方式论认为，文学作品是一种“意向性的客体”。一方面，文学作品只有经过“具体化”，在审美主体的经验世界中才能存在；另一方面，文学作品的本体不能等同于每次具体的审美经验，文学作品的本体是一种审美的语言“结构”，是一个由四个现象学层次构成的“符号与意义的多层结构”。这样，从时间发展来看，文学史就是一部作品“结构”的变化史。所以，韦勒克认为，文学史的一个非常重要的任务就是描述一部个别作品的“结构”与意义的动态的变化过程。

其实联系韦勒克的整个文学理论体系，他对文学史第一个任务并没有更多的强调和更进一步的展开。但是，从实质上看，文学史的这一任务与接受美学的文学史观有异曲同工之妙。韦勒克文论所蕴藏的现象学哲学和方法使它与接受美学存在着一层不易为人所觉察的深层次联系。对这一点我们可以通过对所谓“接受

^① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第293页。

史”的考察来加以领会。

作为文学史研究的新方向，接受史兴起于 60 年代，以德国批评家尧斯为代表。接受史认为，文学史应该是以读者为中心在期待视野的融合中透视文学的效果。尧斯认为，过去的一切文学史研究都忽视了读者。文学史的特点在于它不是静态的史实展示，而是一种动态的过程。任何历史上的文学都等待着人们去阅读和理解，否则就只是毫无意义的东西。尧斯指出：“艺术作品的历史本质不仅在于它再现和表现的功能，而且在于它的影响之中……必须把作品与作品的关系放进作品与人的相互关系中，把作品自身含有的历史连续性放在生产与接受的相互关系之中来看。”^①这样看来，文学史的考察就是要在代代相传的读者接受中分析文学作品如何呈现出它的历史意义。尧斯的阐释学理论认为任何历史文本都与接受者相关，都依赖于一定的期待视野。期待视野有两种，即文本出现时的读者的视野和文学史家当下阅读时的视野。这两种视野之间存在着一个历史距离。文学意义的产生就在于这两种视野的融合。尧斯认为，视野的融合并不是两种视野的直接同一，也不是取消现存的历史距离，而是通过一种转化来实现的。读者要先通过寻找特定文本在其所处时代提出和回答的问题来重建最初的期待视野，然后再研究文本现在对读者以及读者现在提出了什么问题。在这种提问和应答的过程中，历史视野之间的距离显现了出来，并最终得以超越。这样，一种文学史观排除了一味重建历史的实证主义，同时又脱离了文学阅读的主观主义危险。借助视野融合的理论，尧斯把文学史研究中的共时性和历时性分离出来并最终又将它们统一在一起。具体地讲，尧斯理想的文学史编写原则，是从共时性开始，对文学发展的某个

^① 尧斯：《走向接受美学》中译本，见《接受美学与接受理论》，周宁、金元浦译，辽宁人民出版社 1987 年版，第 19 页。

阶段作共时的断面剖析，然后再将这一断面同其他历史阶段的诸断面进行比较，由此揭示文学发展中期待视野的变化和接受效果的不同差异。韦勒克虽然未对他所提出的文学史研究的上述任务作更深入的阐述，但通过与接受美学理论的一些对比，我们可以更加深入地看到他的现象学哲学和文论特征。

韦勒克为文学史所规定的第二个任务即对文学作品本体“结构”的探索在他的文学史观中得到了极大的强调。根据他的作品存在方式论，文学作品的本体是一种“符号与意义的多层结构”，韦勒克就把文学史看成是由许多具有独特结构的作品所形成的一个完整体系。韦勒克说：“我们必须相反地把文学视作一个包含着作品的完整体系，这个体系随着新作品的加入不断改变着它的各种关系。作为一个变化的整体它在不断地增长着。”^①每一部作品都有它内在的“结构”，所以文学史就是作品这些不同的“结构”的相互联系和发展的历史。

在这些不同的“结构”之间，韦勒克反对将它们视为独一无二、相互独立的关系。正如韦勒克所正确指出的，这种文学史观要么流于文学史的取消论，要么成为单部作品评论的论文集。韦勒克把文学史视为作品各种独特“结构”的集合体，认为它们之间存在着一种相互牵连、有着共同发展方向的关系。文学史的另一项任务就是按作者、风格等分类标准把这些不同的作品或“结构”分成不同的小组，进而探究它们随着历史发展而发生的变化。

将文学史写成这种“结构”的历史，我们也可以称之为文学的“艺术史”。韦勒克说：“我们可以抛开传统的文学史，抛弃这种文选、传记、社会史、思想史及文学批评的大杂烩，依据批评的洞察力和批评标准重新撰写一部论述文学这门艺术的历史。”^②

① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第294页。

② 韦勒克：《美国的文学研究》，见《批评的诸种概念》中译本，第294页。

第二节 文学史研究中的几个问题

除了对文学史的基本性质提出自己独到的见解外，韦勒克还广泛地探讨了文学史研究的许多关键性问题。这些问题包括文学史类型、文学发展的动力、文学史的“进化”概念和文学史的分期办法等等。下面我们逐一加以论述。

一 文学史的类型

韦勒克把文学史当作对历史上既已存在的文学作品的内在“结构”相互关系的考察。这就对如何进行文学史的研究提出了全新的认识。对历史上既已存在的种种“结构”我们可以采取多种方式加以研究，这就形成文学史写作的多种类型。韦勒克主要提到了以下几种方式。

首先是“作品渊源研究”。这是传统文学研究的重点，主要研究多部艺术作品之间的关系。这种文学史主要说明一部作品与文学史上此前或此后的作品所存在的“来源”和“影响”。作品受到了哪些作品的影响？它产生后又影响了以后的什么作品？一部作品在文学史上的地位如何？这些问题都可以得到一定的结论。韦勒克认为，传统文学史研究的这种方法是可取的，只不过应该更加注意两个要点。一是研究作品渊源的时候不能过分琐碎地抛开作品的整体结构于不顾，专门研究一些次要的，甚至与作品的审美“结构”无关的问题。二是要正确地看待文学史的“独创性”。韦勒克认为，我们这个时代往往把独创性误以为仅仅是对传统的背离，实际上，文学作品的独创性是建立在反复出现的主题和意象等对传统作品的继承之上的。因此，我们应该研究的是一个作家怎样利用传统并创造性地加以改变。

其次是作家系列文学史，即把同一个作家的所有作品组成一

个系列，专门研究它们之间的关系。韦勒克认为，这种文学史的主要作用是可以判断出某一作品或某一组作品是这位作家最成熟的作品。但我们应该注意的一个危险是把作品与作家个人生活经历纠缠在一起的错误倾向。正如韦勒克在文学本体论中所指出的，这种错误的研究方式是所谓“实证主义”思想观念所导致的后果，只是属于文学的“外部研究”。

若把作品的某些特性分离出来，就可以形成文学史研究的其他类型，如“意象史”、“韵律史”、“母题史”、“材料史”等等。其中，韦勒克认为，“材料史”是最少文学性的历史。在这一点上，我们现在的文学史研究仿佛仍然未加以充分的注意。学者们依然热衷于研究“史传文学史”、“军事文学史”等。按韦勒克文学作品构成的“材料与结构”说，文学的本质在于结构用审美的手段把材料结合到作品当中，从严格意义上讲，文学研究中并没有所谓单独的“材料”问题。只讨论文学作品的“材料”，其实质就是只讨论传统文学研究中与“形式”相互隔绝的“内容”。这种研究方法置作品的审美特性于不顾，把文学作品的虚构的想象性世界混同于现实世界，文学研究成为谈论人类社会和现实生活的工具。这些问题应该属于社会学和历史学研究的领域，根本不是文学研究的对象。如果一定要研究文学作品的材料，也只有从这个角度才能加以进行，即重点研究作为现实生活的“材料”是如何进入文学作品内在“结构”的，它经过什么样的变形、改造和加工，从中我们可以看出艺术家采用了什么样的手段和技巧等问题。

最后，“文学类型史无疑是文学史研究中最有前途的领域”。^① 韦勒克又称之为“形态学的探讨方法”。韦勒克文论一向注重作品的内在审美的语言“结构”。文学史上所有作品的“结构”当然存在着一种可以组合和分类的关系。文学的类型就是一系列

^① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第301页。

存在这种关系的作品集合，比如“小说史”、“十四行诗史”、“颂诗史”或“挽歌史”等等。韦勒克对这种文学类型史寄予很大的期望，其原因就在于它最大程度地符合他的关于文学“结构”的本体论思想。

二 文学发展的动力

文学史既然是一个发展的过程，那么，它就存在一个发展动力的问题。文学发展的动力究竟是什么？这个问题在文学理论史上有各式各样的答案。其中最为重要的两种理论分别从社会外部和艺术形式上寻找原因。韦勒克对这两种理论都加以考察，并进而提出了一种二元论的折衷方案。

与文学研究的“内部与外部”区分一样，韦勒克认为文学发展的动力也可以从“内部”与“外部”两方面加以解答。文学发展的“外部原因”是指社会的、理智的和其他文化变化原因。韦勒克主要考察了以“代”的兴起作为文学发展动力的观点。韦勒克认为，在某些历史时期，文学的变化无疑是受一批年龄相仿的青年人所影响的，德国的狂飙运动或浪漫主义运动等都是明显的例子。但是，这种以“代”的观点解释文学发展具有非常明显的不足。实际上，一种新的文学风格、形式的产生不仅与新的一代人的出现有关，同时也与老一代作家们的成熟作品的深刻影响分不开。总之，仅仅以代代交替或社会阶级的划分无法解释文学的变化与发展。

在文学史发展的动力问题上，俄国形式主义提出了一种崭新的观点。韦勒克在英语世界率先介绍了俄国形式主义解决文学史动力问题的“自动化”概念。俄国形式主义认为，文学史是一个“自动化”的过程。当某种风格、体裁或技巧变得普遍和陈腐的时候，读者就开始渴望某些不同的东西，于是文学就会在风格、主题或其他技巧上出现一系列的反叛，出现一种新的准则。文学史

的这样一种自动化过程与俄国形式主义的“陌生化”观念是紧密联系在一起。文学史之所以会出现文学风格的自动化改变，其心理基础和变动依据就是“陌生化”观念。但是，俄国形式主义所提出的这种文学发展的动力理论不足以描述整个发展过程的复杂性。一种文学为什么恰好向这个方向而不是向另一个方向变化呢？向某个特定方向的变化难道可能仅仅从文学的形式的“陌生化”或“自动化”变动就可以解释清楚吗？

在上述两种文学发展理论的尖锐对立中，韦勒克提出了一个二元论的解释。他说：“文学变化是一个复杂的过程，它随着场合的变迁而千变万化。这种变化，部分是由于内在原因，由文学既定规范的枯萎和对变化的渴望所引起，但也部分是由于外在原因，由社会的、理智的和其他的文化变化所引起。”^①在这里，韦勒克明显采取了一种折衷的态度，具有相当的调和色彩，但是我们却不得不承认，它在某种程度上确实符合文学发展的实际。

三 文学史中的“进化”概念

“进化”概念是文学史的一个关键性的概念之一，从某种程度上讲，它甚至是文学史观的核心概念。文学是否存在“史”，文学是否像生物学上的物种“进化”或是像科学史的学说替代，文学发展的动力等都能在这个问题上得以展开。韦勒克在《文学理论》一书中考察过这个问题，专门写过一篇《文学史上的进化概念》的文章，在《近代文学批评史》中他还结合有关的文学理论家和批评家多次讨论过这一问题。综合这些内容，我们认为，他主要提出了以下观点。

在那些否认文学存在历史的批评家那里，既无所谓“文学史”当然也就无所谓“进化”概念。这一点我们前面已经提到，这里不

^① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第309页。

再多说。韦勒克主要反对的是“生物学的进化”论和俄国形式主义的观点。

韦勒克在《文学史上的进化概念》一文中回顾了西方史上出现的所有文学“进化”概念。韦勒克把西方传统的“进化”观都看作线性的进化观。在韦勒克看来，西方文学史上的线性进化传统肇始于亚里士多德。韦勒克引用亚里士多德的话：“悲剧的发展是作者将出现在他们眼前的东西一点一点地加入了它早期形式的结果。经过无数的更改，悲剧达到了一种完美的自然高度，才停止了变化。”按这种观点，悲剧的发展史与活的生物体的生活周期是完全相同的。悲剧达到了它的成熟期，达到了它的“自然高度”就不再生长，就像人满了20岁以后不再长高了一样。韦勒克指出，亚里士多德的这种古老的思想为文艺复兴时期的文学批评和新古典主义的文学批评所接受，而到了18世纪中叶，生物学和社会学进化论出现以后，这种观点更得到了系统的发挥。布朗、赫尔德、施莱格尔以及达尔文和斯宾塞影响下的J. A. 西蒙兹、布吕蒂耶尔(又译布吕纳介或布吕芮蒂耶尔等)在此问题上的共同之处，“在于它们都假定存在着一个与动物的生长相类似的缓慢而稳定的变化；在文学的主要类型中，存在着一个进化的基础”。^①这种线性文学进化论认为一种文学类型一旦达到了某种极致的阶段就必然枯萎、凋谢，最后消失。这个论点在布吕纳介那里得到了令人难忘的表述。布吕纳介说：“一个体裁产生出来，有所发展，达到圆熟，继而式微，最终消亡。”^②显然这种线性进化观无法准确地解释文学发展进化史。文学类型不同于物种，一种类型产生以后，它不仅不会死亡，而且还会一直存在下去甚至产生新

^① 韦勒克：《批评的诸种概念》，丁泓、余徽译，四川文艺出版社1988年版，第47页。

^② 韦勒克：《近代文学批评史》第二卷，中译本，第79页。

的高潮。同时，这种文学进化观还否定了文学发展上作家的创造性作用。韦勒克在《文学史上的进化概念》中说：“达尔文或斯宾塞的进化论，在应用到文学上就不正确了，因为并不存在同生物学上的物种相当的文学类型，而进化论正是以物种为其基础的。文学中并不存在着不可避免的生长和退化这些现象，不存在着从一个类型到另一个类型的转变。在类型之间也不存在生存竞争。”^①这就完全否定了西方影响甚广的传统进化观。

至于前面我们介绍过的俄国形式主义，它把文学史描述为文学类型形式上的不断“自动化”过程，相当于取消了“进化”概念。因为，按俄国形式主义观点，一种风格或形式的文学产生以后，它会逐渐变得陈腐，为了引起人们新的兴趣和新鲜感，它会自动地产生另一种新的风格和样式。这样，文学史就成为一个又一个相互背反的作品之流。这种背反发生在同一个水平面上，因此也就不存在向着一个更高的方向进化的问题。韦勒克把上述单线性进化与这种“背反式”进化当作文学史的两大进化观。与这两种进化观不同的是，韦勒克提出了一种全新的进化论。这一观点把文学的进化看成一个又一个相对进化的时期。要详细讨论这一进化论已经与他关于文学史的分期问题联系在一起了。

四 文学史的分期

韦勒克把文学史看作是一个阶段性的相对进化过程。也就是说，文学史整个过程看来未必表现为一种线性的进化，未必是一种文学体裁或风格不断走向一个水平更高的方向，而达到顶峰后就衰退直到死亡。在韦勒克看来，文学进化具有一种阶段性的特征，即从某一个特定的历史时期来看文学共同向着一个目标发展。这一特定的历史时期也就是文学史的分期概念，如“古典主

^① 韦勒克：《文学史上进化的概念》，见《批评的诸种概念》中译本，第57页。

义”、“现实主义”等。

在分期问题上，韦勒克一向反对机械论的“历法”分期。“历法式”分期，依据历法上的世纪、10年、年等不同时间单位把文学史写成编年史的样子。韦勒克把它称之为“极端的唯名论”，虽不否认这种方法在文献书目汇编中的合理性，但却认为这种做法除了实用价值外，实际上没有任何合理性。同时，韦勒克也反对文学史的“政治”分期法。这种分期法根据政治或社会性变迁来编写文学史，以王朝的替代、君主们的死亡或政治运动为标准来划分文学发展的阶段。韦勒克认为如果与文学演变的实际相符合是可行的，但它存在一种危险，即把文学变迁之因误会为一个国家的政治或社会变化。这就会忽略文学作为一种特殊的“符号结构”的本质，从而陷入所谓的文学“外部研究”或“实证主义”的泥淖。韦勒克指出：“即使我们有了一套简洁地把人类文化史，包括政治、哲学及其他艺术等的历史再加细分的分期，文学史也仍然不应该满足于接受从具有不同目的许多材料里得来的某一种系统。不应该把文学视为仅仅是人类政治、社会或甚至是理智发展的消极反映或摹本。因此，文学分期应该纯粹按照文学的标准来制定。”^①

要按照“文学的标准”来对文学发展进行分期，关键的一点在于要符合文学作品“结构”演变的实际。韦勒克把文学史看作一个相对进化或阶段性进化的过程。在一定的历史时段内，文学的规范、标准和惯例具有相对的稳定性。在这一时段里，文学就表现出一种相对的、向着一个较完备的目标的进化。对这些相对的进化时期，我们可以用专门的术语加以区分。韦勒克十分细致地思考了这些文学史术语的特征。

韦勒克把文学史上的“时期”概念，如“浪漫主义”、“象征主

^① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第307页。

义”等术语与逻辑上的“种类”概念进行了对比。以此揭示文学史“时期”概念有两个独特性质。首先是“时期”概念具有“历史性”。与逻辑上的“种类”概念不同，“时期”术语不是静止的概念和抽象的模式，它是动态的、具有弹性的范畴。韦勒克借用康德的话把它称之为“范导性的观念”。这种“范导性”的文学史分期概念本身是从一定的历史时期中引导出来的，是时间上的一个横断面，它的内涵具有一种相对的统一性。比如文学史上的“现实主义”概念，就是用以描述一定历史时期中出现的一种文学类型现象，它没有绝对的标准，只是一个相对的发展过程。其次，“时期”与“种类”的不同之处还表现在个体在整体中的意义不同。在逻辑的“种类”中，个体只是一个“种类”里的实例，它没有自身的特殊性，说出来只是“种类”的一次形象化图解。文学史上的“时期”概念则与此不同。韦勒克在《近代文学批评史》第四卷论述布吕纳介的批评思想的时候，就指责布吕纳介“时常误入歧途：即假定只有一个目标，一个组系只有一个顶点，从而把先于范式的一切作品都贬低为全无个性的阶石，一切都是千篇一律的趋向蜕变消亡的征象。”^①韦勒克的意思是，在某一特定的时期里，每一个单独的文学作品都具有它的独特价值与意义，都是构成对文学史特定“时期”有机部分。而任何一件艺术品都体现着一种“范导性”的时期概念，但又不能绝对完美地体现它。

按照这种文学史的分期观念，韦勒克考察了文学史上通用的几个时期术语。

第三节 文学史的分期与术语

在文学史的分期问题上，韦勒克先后写过多篇文章讨论文学

^① 韦勒克：《近代文学批评史》第四卷，中译本，第81页。

研究中的“巴洛克”、“浪漫主义”、“现实主义”、“古典主义”和“象征主义”等概念。这些文章先后收入《批评的诸种概念》和《辨别：续批评的诸种概念》两书中。这些术语的基本特征我们上节已经作了介绍，下面，我们着重谈谈它们的主要内涵。

一 巴洛克

“巴洛克”(Baroque)是文学史、艺术史上的一个重要术语，在世界文学界探讨得尚不很充分。

巴洛克主要是一个美术方面的术语。韦勒克在《文学研究中的巴洛克概念》一文中旁征博引地论述了文学研究中的“巴洛克”的含义，他的文章是文学界十分著名的文字。韦勒克首先考察了“巴洛克”一词在文学史与批评史上的应用情况。韦勒克原来认为“巴洛克”一词出于西班牙语 barrueco，意为一种形状奇特的珍珠。后来在1962年韦勒克修正了自己的意见，提出“巴洛克”应为葡萄牙语 barraco 派生而来，是一个珠宝匠的术语，意指不规则、形状古怪的珍珠。现在，在艺术史上，巴洛克已被公认为继文艺复兴之后的一个新的艺术阶段，而在一般的文化史上，它甚至越出了艺术(美术、音乐等)的范围涉足于哲学、心理学和物理学中，实际上被用来指称17世纪文明在各个方面的表现。以上是“巴洛克”一词的应用领域，至于它在世界文学界的传播情况，韦勒克也用了大量的篇幅加以考察。韦勒克指出，“巴洛克”首先在德国得以确立，然后才从德国蔓延到英国、意大利、法国和美国。

在“巴洛克”术语的内涵问题上，韦勒克反对把它在一种文学类型的意义上加以定义。韦勒克举例认为，克罗齐、施本格勒、奥尔斯和瓦尔泽尔等学者就是这样的代表人物。他们或把“巴洛克”当作“艺术丑的一种形式”，或把它当作与哥特式风格或浪漫主义并列的术语。其中奥尔斯甚至把“巴洛克”当作一种广泛流传

的“永恒的”风格，在任何地方都在“不断地重复”。韦勒克认为，这种看法太过抽象，当这个概念与其时代相脱离之后，它的内涵就变得宽泛而不确定，以至于失去了对于具体文学研究的意义。与此相反，“巴洛克”应当作为一个历史时期的概念加以讨论。在这里，韦勒克又一次坚持作为文学史“时期”概念应与逻辑学“种类”加以区分的观点。作为历史时期的概念，“巴洛克”不必一定要有一种完全统一的形而上学本质，也不是纯粹武断的语言标签，不能像逻辑分类那样准确地加以规定。它既然是一个历史的阶段，因此也就是一个由许多文学规范构成的复杂体系，具有“一打以上的复杂内涵”。因此，对这样一个“时期”性的术语，韦勒克不再使用自然科学式的下定义方法来规定其特征，而转向于进行描述，通过描述来“显现”它的内涵。韦勒克写道：“我认为，如果我们所说的巴洛克是指一个其规则和文学风格能被相当具体地描绘出来，时代的界线能够相当仔细地确定下来的欧洲文学运动，它从十六世纪末到十八世纪中叶存在于为数不多的几个国家；它指出了T. 布朗爵士与邓恩，贡果拉与格维多，格里菲斯与格里美尔豪生等作家所共有的，以至一个国家和全欧文学的某些基本特征，那么，巴洛克这个术语就是非常可取的。”^①

具体说来，韦勒克认为有三种描述“巴洛克”概念内涵的途径。一种是从风格上加以描述，另一种主要从意识形态内容或情感态度方面着眼，第三种途径则主要把两者结合起来。但韦勒克认为上述三种途径都无法准确地刻画出它与其他历史时期的界线。很多学者从风格上为“巴洛克”进行定义。沃尔弗林的看法是“巴洛克”具有四个特征，即“绘画性”、“开放形式”、“整体性”和“相对的明晰”。但他仍然只能把“巴洛克”与和谐、均衡的古典文

^① 韦勒克：《文学研究中巴洛克的概念》，见《批评的诸种概念》，中译本，第96页。

学区分开来，在定义上并未取得多大的突破。有的学者则把夸饰和雕饰的华丽风格当作“巴洛克”的特征，还有的学者试图把“巴洛克”风格特征缩小为某些特殊的修辞手段，如对偶、散珠格、易位反复法、矛盾修辞法、悖谬法、夸张法等等。韦勒克认为，所有这些从细小风格上探讨“巴洛克”的观点都遭到了失败，因为这些定义都太过于宽泛，无法划清它与“浪漫主义”和“玄学”派之间的差异。

学者们除了从上述纯粹风格方面来给巴洛克下定义之外，还企图揭示所谓的“巴洛克精神”，把巴洛克认定为一种特殊的心理状态。巴洛克被认为它是与宗教改革运动联系在一起的。韦勒克驳斥这种观点时指出，巴洛克特征同样存在于守旧的宗教思想倾向之中。同时，巴洛克不局限于单一信仰的欧洲，也不能局限于一种民族精神和一个社会阶级。此外也有学者把巴洛克等同于一种更抽象一些的情感态度和人生态度。斯皮策就认为所谓的巴洛克就是一场梦、一种幻想和纯粹的奇观，弗里德里希则宣扬唯灵论与肉欲主义的对立。但韦勒克认为这些所谓的“巴洛克精神”实际上存在于任何一个历史时期，并不为巴洛克所特有。

最有希望解决巴洛克含义问题的途径，在韦勒克看来是从风格和意识形态相结合。韦勒克讨论了已有的一些理论成果，但认为它们均未能达到理想的境界。韦勒克最后提出要区分两种巴洛克形式。一种巴洛克是神秘的和痛苦的灵魂的表现，另一种是宫廷式修辞风格的延续。

韦勒克否定了上述三种巴洛克定义途径但最终却没有得出自己的理论。根据韦勒克的意图，巴洛克作为文学史的“时期”概念，不能被绝对地加以定义，它被当作介于文艺复兴和古典主义之间的一个历史时期，只能在一组相似的属性中得以描述。这些属性部分地具有上述三种巴洛克定义的内涵。

二 古典主义

韦勒克的《辨别：续批评的诸种概念》一书收录有一篇名为《文学史上的古典主义的概念》的文章。这篇长文深入考察了文学研究中的“古典主义”概念。韦勒克认为，无论它的内涵和外延多么不稳定，有多少歧义，它却准确地描述了西欧文学史的一个影响深远、面貌独特的时期，是我们编写文学史的必不可少的工具。韦勒克以他渊博的学问广泛涉猎了法、英、德、意等各个语种的文学及批评，在广阔的视野中为我们勾画出“古典主义”术语的语义史和各国“古典主义”文学的发展情况。韦勒克描述了英文 Classicism 在西欧各语种的各种拼写形式，最后的结论是“这些术语有一些共同点：那就是其意义中都包含有杰出、卓越、权威、古代等观念。”“‘古典主义’(Classicism)指三种显著的文学：十七世纪的法国文学，十七世纪晚期和十八世纪早期的英国文学、十八世纪末期的德国文学。”^①可见，韦勒克把古典主义当作西欧文学史的一个统一的运动或时期，进而考察了各国古典主义的术语和文学状况。

韦勒克认为，英国文学研究的古典主义概念是从法国传入的。在英文中，与 classicism 相联系的词还有 classicalism(古典主义)、pseudoclassicism(伪古典主义)和 neoclassicalism(新古典)等。但最后通用的是 classicism。英国作家卡莱尔在论席勒的文章中首次在英语中使用了这一术语。他说：“令人不安的是，我们没有浪漫主义和古典主义(classicism)的分歧。”可见，古典主义在这里是作为一个与浪漫主义并列的文学时期。此种含义主要是法国传入的。

在法语中，古典主义的意义是“头等的”、“极好的”、“典范

^① 韦勒克：《文学史中的古典主义概念》，见刘象愚编《文学思潮和文学运动的概念》，中国社会科学出版社1989年版，第100页。

的”和“标准的”。但古典主义一词作为一个用以指示浪漫主义之后的文学时期的专门术语则与斯塔尔夫夫人分不开。斯塔尔夫人在她的《论德国》一书中，首先在法国第一次解释了施莱格尔兄弟提出的浪漫主义和古典主义的含义。当然，在施莱格尔兄弟理论里，古典主义的原义不是一个特定的文学史时期，而是所有文学的一种抽象类型。此后，古典主义在法国日渐具体地转变为17世纪文学的别名。其中最有转折意义的事件是法国的17世纪被称为“古典主义时代”(classical age)。虽然圣伯夫、泰纳都极少使用古典主义这一术语，但到了1890年左右，古典主义最终确立了它在文学研究中的地位。许多文学史家用古典主义来描述17世纪的法国文学。

德国的古典主义主要指它产生于18世纪的文学，其内涵与法国古典主义概念略有差别。德国的古典主义术语的内涵较法国要大一些，甚至带有相当的浪漫主义色彩。比如，德国学者往往将歌德和席勒称为“古典主义者”。韦勒克详细考察了德语Klassik、Klassizismus与英文classicism之间的关系。在德语中，Klassizismus和Klassik有明确的区分。前者是指对古代的模仿，是任何文学时期都可能运用的一种方式，而后者则专指德国经典作家歌德和席勒的作品。从德国对“古典主义”一词的所指中，我们可以看出它所包含的浪漫主义色彩。在德国文学中我们对18世纪的伟大作家都称为“古典主义者”。歌德有这样一句名言：“我认为，古典主义是健康的，浪漫主义是病态的。”但我们不能据此认为歌德就是彻底古典主义的。其实不然，从歌德的作品看来，他有强烈的浪漫主义特征。韦勒克明确指出：古典主义的术语对歌德和席勒“创作的大部分来说是不很相宜的”。韦勒克说：“古典主义显然不适于《铁手骑士葛兹·封·贝利欣根》、《维特》、《西东胡床集》和《浮士德》，更不适于《强盗》、《华伦斯坦的军营》和《奥尔良的姑娘》这部被席

勒称作‘浪漫主义的悲剧’。‘Klassik’这一术语保留着‘典范’、‘标准’之类的原意，但在文体上与古人相联系的意思却几乎感觉不到了。它变成了‘歌德时代’(Goethezeit)或‘德国运动’(Deutsche Bewegung)之类的术语，使德国古典主义者脱离国际的古典主义运动，但又拒绝接受西方称歌德和席勒浪漫主义的倾向。”^①从德语古典主义将歌德和席勒包括在内这一点，我们就可明白德国古典主义文学的特色。

此外，韦勒克还比较了英、法等国的古典主义特征。韦勒克认为，英国古典主义缺少权威性，其古典主义似乎最有启蒙精神，最符合常情，甚至有现实主义倾向。而法国的古典主义带有强烈的巴洛克色彩——只不过是一种减弱了的、压低了调子的巴洛克。总之，韦勒克对古典主义概念的梳理对我们进一步研究西方文学史和认识文学时期的概念都很有启示。

三 浪漫主义

在韦勒克提出来探讨的五个文学史时期中，浪漫主义和现实主义在我国得到了最为充分的研究。1980年中国社会科学院外国文学研究所一些学者选编了《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》一书，此书为文学研究者提供了大量的资料。编者在卷首“编者的话”中指出：“从中外文学发展史来看，现实主义和浪漫主义是两种基本的方法。”^②可见该书把浪漫主义和现实主义当作抽象的创作方法来理解，而不是从文学思潮和文学史的时期的角度来进行解释。正如韦勒克所说，作为一种抽象的逻辑类型，浪漫主义和现实主义这两种创作方法就成了没有具体历史内涵的概

① 韦勒克：《文学史中的古典主义概念》，见《文学思潮和文学运动的概念》，第91页。

② 中国社会科学院外国文学研究所外国文学研究资料丛刊编辑委员会：《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》，中国社会科学出版社1980年版，第1页。

念，而作为文学史的特定时期和思潮，浪漫主义和现实主义的含义则稍微具体、稳定一些。此外，颇有代表性的是，我国著名学者朱光潜先生在《西方美学史》中也把浪漫主义和现实主义理解为两种相互对立的、高度抽象的创作方法。

在《文学史上的浪漫主义的概念》和《再论浪漫主义》两篇论文中，韦勒克的观点是把浪漫主义当作一定的文学史时期和思潮来加以考察。这与我国学界的主要看法有较大的不同。

韦勒克首先抨击了以 A. O. 洛夫乔伊《论浪漫主义的分野》一文为代表的“浪漫主义”概念取消论观点。A. O. 洛夫乔伊认为：“‘浪漫派’这一单词的含义太复杂了，以至它本身什么含义都没有了。它已停止履行一个词语符号的功能。”他还说：“一个国家的‘浪漫主义’可能与另一个国家的‘浪漫主义’根本没有什么共同点；事实上，存在着无数的浪漫主义运动和性质上可能截然不同的复杂观点。”韦勒克再次为“历史性的术语”辩护。韦勒克指出，像“浪漫主义”、“巴洛克”这样的“历史性术语”不应该被当作一种高度抽象的逻辑性概念，“我们必须将它们视为在历史进程的某个特定时期曾在文学领域内取得过支配地位的种种规范体系的名称”。^①所谓“规范”(norms)是一个姑且合用的术语，用来指惯例、主题、哲学和文体风格等等；而所谓“取得支配地位”是指一组规范的流行，是与另一组规范在过去的流行相比较而言。“浪漫主义”最开始用来指中世纪的骑士传奇，针对的主要是古典主义文学。在德国，施莱格尔兄弟明确地把“浪漫主义”与“古典主义”并列起来。他们继续了诺伐里斯的“浪漫主义者”的术语，其含义是指与他本人相似的特殊风格的传奇和神话故事作家。施莱格尔兄弟对浪漫主义持肯定态度，为浪漫主义在文艺史上

^① 韦勒克：《文学史上浪漫主义的概念》，见《批评的诸种概念》中译本，第126页。

的地位奠定了基础。此后，浪漫主义术语从德国传向了四面八方，在法国、英国和美国，斯塔尔夫夫人起了最关键的中介人作用。浪漫主义在德国得到最充分的发展，这里面有着明显的历史原因。德国工业革命来得较晚，缺少一个发挥着领导作用的、理性主义的资产阶级。德国浪漫主义主要的社会力量是知识分子、大学教师、法庭书记等等，它的浪漫主义主要就是这样的一场知识分子的运动。这些知识分子既反对封建主义又反对中产阶级的理想，因而特别热心于创造一种远离普通现实、远离一般社会关系的文学。

至于浪漫主义的具体内涵，韦勒克认为可以从三种尺度加以描述。“这三种尺度是：从诗的观点来看的想象，作为世界观沉思对象的大自然，以及构成诗的风格象征和神话。”^①韦勒克在《文学史上的浪漫主义概念》一文中广泛引用了德、法、英等国的大量文学史材料对浪漫主义的上述三个特征进行了论证，其中最为重要的英国浪漫主义。首先，在想象方面，英国浪漫主义高度重视想象对于文学创作的作用。布莱克就认为，整个自然就是“想象本身”，想象也不仅仅是理性与感觉之间的联结中介，也不是诗人的创造力，而是人类“与生俱来的感觉力的结合，一种联系的能力，一种形成观念的本能”。华兹华斯认为想象是人类洞察现实本质的能力，“在诗中，唯有想象，那个熟悉的并与无穷相关的东西，才强有力地打动了人。所有大诗人从这点来看，都是强有力的宗教狂。”柯勒律治、雪莱和济慈都一样，认为诗就是“想象的表达”。对雪莱来说，想象具有高度的创造能力，“在写作过程中，理智是一块濒于熄灭的煤”。其次，浪漫主义的自然观是一种有机的自然观，浪漫主义作家们都一致否定18世纪机

^① 韦勒克：《文学史上浪漫主义的概念》，见《批评的诸种概念》中译本，第154页。

械论的宇宙观。对浪漫主义而言，自然是一个不能同美的价值相分离的对象。布莱克强烈反对以牛顿为代表的18世纪宇宙论。人和自然不仅相互连续，而且互为象征：“每一颗沙粒/地上的每块石头/每座礁石，每道沙丘/每道流泉，每条小溪/每匹草叶，每棵树/山岳、丘陵、大地和海洋/云彩、流星和星辰/都是从远处看见的人。”在华兹华斯那里，一种自然哲学、一种形而上学的自然概念，进入到诗中并且找到了一种具有高度个性特征的表现形式。在非机械论自然观上，雪莱与布莱克和华兹华斯是一致的，他的不同之处在于把自然视为一种不断消长的现象，他歌唱云、歌唱风、歌唱江河海洋，而不愿像华兹华斯那样静静地窥视万物的生命，不愿歌唱崇山峻岭或“人迹罕至之地的灵魂”。最后，由于有这样一些有关诗歌想象的本质的观念和宇宙本质的观念，所有浪漫主义的大诗人都十分重视神话和象征。他们的创作实践都企图给予这个世界一个总的神话式的解释并以神话的观念来理解这个世界。在柯勒律治的思想中，象征的理论处于一个中心地位，艺术家用象征同我们交谈，大自然就是一种象征的语言。雪莱同样是一位象征主义者和神话家，他不仅使用大量的隐喻写诗，而且还非常自由地使用古典神话素材进行再创造。他以神话作为创作题材的诗最著名的有《解放了的普罗米修斯》、《阿特拉斯的女巫》和《阿多尼斯》等。另外，他的整个诗作，有一个相当连贯的、反复出现的象征体系：鹰和蛇、圣殿、船、河流、洞穴，还有面纱、镶彩色玻璃的穹顶及永恒的白光等。济慈的象征则经常出现月亮、睡眠、神殿和夜莺等。

总之，韦勒克不否认不同国别浪漫主义发展的不同步调，也不否认形形色色的浪漫主义运动的差别和不同浪漫主义作家的个性特点。但他在大的方面上，坚持把浪漫主义当作欧洲一个统一的文学运动和文学发展的一个时期，并“认为在自然、想象和象征诸问题上，种种浪漫主义观点之间存在着深刻的连贯性，彼此

之间有着复杂的牵连”。^① 韦勒克特别反对将浪漫主义的定义抽象化，这对我国文学研究工作者具有重要的启示意义。

四 现实主义

韦勒克在《文学研究中的现实主义概念》一文中深入地研究了文学理论与批评中含义极为混乱的“现实主义”概念。在这篇论文中，韦勒克描述了现实主义术语的使用和发展史以及现实主义的基本内涵。

与浪漫主义概念一样，韦勒克没有把现实主义概念当作一种抽象的创作方法。韦勒克把现实主义限定为 19 世纪这一具体历史时期所出现的一种文学思潮。这一文学史时期有一个发生、发展的过程，它的特征在不同的阶段都发生着这样那样的变化，但总的来看，仍然有一种相对固定的内涵把它与别的文学时期区分开来。

现实主义术语被运用于区分文学史有一个相当长的发展过程。它最先存在于哲学中，意味着一种与唯名论相对立的对现实性的信仰。现实主义最早在法国运用于文学领域。1826 年，一个作家在《法国信使》上宣称：“有一种信条每天都在增涨，它主张不应忠实地摹仿艺术杰作而应摹仿自然提供的范本。这种信条可以恰当地称之为现实主义。根据某些征象，它将是十九世纪的文学，真实的文学。”此后，在 1850 年前后关于库尔贝绘画的大论战，现实主义术语被广泛接受。一位小说家尚弗勒里出版了一部题为《现实主义》的论文集，他的朋友迪朗蒂还编辑了一份名为《现实主义》的杂志。在这场论战这些文章中，现实主义是指一种特定的文学观念。艺术应当是现实世界的真

^① 韦勒克：《文学史上浪漫主义的概念》，见《批评的诸种概念》中译本，第 191 页。

实再现，作家应当通过细致的观察和分析研究当代生活与社会，在写作时应当冷静、客观、不偏不倚。这样，过去被广泛地用来说明一切忠实地再现自然的文学术语变成了与特定的作家、团体和运动相联系的概念。它所指的主要作家有司汤达、巴尔扎克、福楼拜、龚古尔兄弟等。法国现实主义概念形成以后，逐渐传到了西欧各国。在英国，G. H. 刘易斯把萨克雷看作现实主义的主要代表。美国则认为 H. 詹姆斯是现实主义的典范。俄国的别林斯基和皮萨列夫把果戈理等称为“自然派”和“现实主义”，但陀思妥耶夫斯基和托尔斯泰则反对现实主义观念。与现实主义联系着的是“自然主义”概念。韦勒克指出，虽然现实主义与自然主义二者的区别在相当长的时期里都不是确定的，但是二者并不完全是一回事。法国是自然主义文学有代表性的国家。从文学史角度讲，自然主义应当是具体的，主要是指法国作家左拉提出的一种文学理论，它意味着一种科学的方法，要求一种决定论的唯物主义，对现实的绝对真实的反映。此外，韦勒克还论述了意大利、德国、革命后的苏联等国的现实主义概念。

清理了现实主义概念的语义发展史后，韦勒克进一步探讨了现实主义的内涵。与其他几种文学史时期术语一样，韦勒克反对将现实主义概念抽象化，反对将现实主义当作一个文学类型和创作方法。现实主义是一个具体的历史时期，一个与古典主义、浪漫主义和象征主义相区别的文学史阶段。作为一个时代性概念，现实主义在不同的具体作品中具有不同的特征和内涵。但总的来看，“现实主义意味着‘当代社会现实的客观再现’”。它的主张是题材的无限广阔，目的是在方法上做到客观，即便这种客观几乎从未在实践中取得过。它并不是始终意识到它在描写和规范二者之间的矛盾，但却试图在‘典型’概念中寻求二者的弥合。在一些作家中(但并非所有的)，现实主义成了历史主义的东西：它抓住

社会现实并把它作为动态发展的力量”。^① 在这一段含义丰富的话中，韦勒克提出了现实主义在三方面的特点。

首先是“客观性”。现实主义最主要的特征是“当代社会现实的客观再现和真实反映”。这里存在着一个大有争议的问题，即究竟什么是“客观”，什么是“真实”？现实主义真能做到绝对的客观和真实吗？韦勒克指出，应当在一个特定的历史背景中思考这个问题。现实主义的口号只是一种反对浪漫主义的论战武器，只是一个既排斥又包容的理论。“它排斥虚无飘渺的幻想、排斥神话故事、排斥寓意和象征、排斥高度的风格化，排除纯粹的抽象与雕饰，它意味着我们不需要虚构，不需要神话故事，不要梦幻世界。它还包含对不可能的事物，对纯粹偶然与非凡事件的排斥，因为在当时，现实尽管仍具有地方和一切个人的差别，却明显地被看作一个十九世纪科学和秩序井然的世界，一个由因果系统统治的世界，一个没有奇迹、没有先验东西的世界。……‘真实’同时也是一个包容的概念：丑陋、骚乱、低贱的东西都成了艺术的题材，性与垂死的惨状（爱与死总是允许的）现在也允许进入艺术的殿堂。”^②现实主义的客观性主要表现为对浪漫主义式的自我推崇的否定。在实践中，它排斥抒情性和个人情调。在诗歌中，现实主义理论要求的是一种不动情感的效果，在小说中，要求的是非个人化，即作者应完全从他的作品中消失，隐藏起他的任何思想倾向。“真实”的含义在题材上主张一切社会和自然现象都可以进入文学。

韦勒克对现实主义的“客观性”和“真实性”进行的探讨中，特别深刻的是他对现实主义这种所谓的“客观性”之下所包含着的

^① 韦勒克：《文学研究中现实主义的概念》，见《批评的诸种概念》，中译本，第241页。

^② 同上书，第231页。

观“训谕性和规范性”的揭示。韦勒克认为现实主义具有一种“理论困难”和“矛盾性”，用他的话来说，就是“在现实主义中，存在着一种描绘与规范、真实与训谕之间的张力”。^①按现实主义的最初定义“社会现实的客观再现”，从理论上说，文学就应该完全排除任何种类的社会目的和社会主张。但是，现实主义这一理论同时又已经暗含和隐藏着训谕性。因为，“当作家转而去描绘当代现实生活时，这种行动本身就包含着一种人类的同情，一种社会改良主义和社会批评，后者又常常演化为对社会的摒斥和厌恶。”所以，现实主义的客观性目标与它潜藏的主观内容存在着一种在逻辑上无法解决的深刻矛盾。这一矛盾在“社会主义现实主义”中也非常明显，作家应当按照现实的本来样子描写社会生活，但他又必须把它写成应该是或将要是的样子。只不过我们的理论家往往把主观的应当等同于客观的存在。

其次，现实主义包含着对“典型”的强调。典型在文学史上有两层含义。它可以是谢林所说的“一种象神话中具有巨大普遍性的人物”，也就是“类型”和“原型”。另外一个含义是指“社会典型”，即一种生活中值得仿效的社会典范。这种典型既是共性与个性的统一，又是有代表性的客观存在与特定的道德观、社会观的统一。后一种典型观是现实主义从乔治·桑、泰纳到别林斯基、杜勃罗留波夫的占统治地位的观点。所以，与现实主义的“客观性”概念一样，“典型”观内部也存在着与此相联系的一组矛盾。现实主义在塑造典型的时候就非常强调既要处理好人物所代表特定的道德观和社会观，又要用客观的手法把他刻画为社会生活中的真实存在物。应当承认，韦勒克对我们所司空见惯的“典型”概念的讨论也是令人耳目一新的。

^① 韦勒克：《文学研究中现实主义的概念》，见《批评的诸种概念》中译本，第232页。

最后，韦勒克还指出现实主义的“历史性”内涵。一般认为，现实主义文学都有强烈的历史感。无论司汤达还是巴尔扎克，他们的小说都植根于一个具体的政治、社会、经济的总体现实中。但是，并不是所有现实主义作家都是如此，比如托尔斯泰是文学史上公认的现实主义文学的代表作家，但它关于人的观点却是反历史的，他宁愿从人身上剥去风俗、历史和社会的特性。

在现实主义的内涵上，韦勒克再次坚持一种“透视主义”的辩证观点。现实主义是一个历史时期性的概念，因此，它就没有完全抽象的规定性而只是一组动态的标准。它只是在与古典主义和浪漫主义等文学史术语的并列中显现出它的具体内涵。与浪漫主义相比，现实主义抛弃了它对自我的推崇、对想象的强调、对象征手法的重视，对神话的关注以及浪漫主义的有生命的大自然的观念。与古典主义相比，现实主义与它的相同之处在于它们都追求客观、塑造典型、强调教谕性。不同之处在于现实主义摒弃了古典主义的高贵题材论。在典型问题上，现实主义不赞同古典主义所强调的普遍人性和义务的观点，讲究典型人物身上所应当具有的特定社会理想。

另外还有值得一提的是，韦勒克对现实主义的局限与缺点的认识。前面我们在第七章“文学本质论”中提到过，韦勒克从多角度揭示文学的本质，其中最重要的一点是文学的“虚构性”。正是从这一点出发，韦勒克反对现实主义“真实反映客观现实”的基本特征。他说：“现实主义的理论是极为拙劣的美学，因为所有的艺术都是‘制作’(making)，并且本身是一个由幻想和象征形式构成的世界。”^①韦勒克认为，现实主义的危险来源于它理论的描写与规范的两重对立。其结果主要表现在两个方面。它对真实性

^① 韦勒克：《文学研究中现实主义的概念》，见《批评的诸种概念》中译本，第243页。

和客观性的强调会引导作家做一个纯客观的书记官，从而导致其作品成为呆板、拙劣而又沉闷的历史文献。而它的规范性又要求正确地、道德地影响社会和人生。对这一方面的过分强调又会导致作家以社会学家、道德家和宣传家自居，从而使其作品成为一种社会理想和观念的图解。至于那些伟大的现实主义作家们，如巴尔扎克、狄更斯、陀思妥耶夫斯基、托尔斯泰、易卜生甚至左拉，他们都超越了现实主义的理论限制，正确把艺术理解为一种虚构的想象。毫无疑问，韦勒克的这一观点对于我国的文艺创作仍然不无启迪。

五 象征主义

《辨别：续批评的诸概念》一书收有韦勒克的《文学史上象征主义的概念》一文。该文把“象征主义”理解为继19世纪现实主义和自然主义没落以后出现的一个新的先锋派文学运动，即未来主义、表现主义、超现实主义、存在主义等兴起之前西方所有国家的文学。韦勒克认为，可以从四个意义上解释“象征主义”概念。它可以当作一个流派、一个运动、一个时期，甚至一种艺术表达方法。但韦勒克说：“我建议主要从上述第三层意义上来使用象征主义这一术语，即把一八八五年至一九一四年之间的欧洲文学称作象征主义时期，并把它看作一个以法国为中心向外辐射同时在许多国家造就了伟大作家和诗歌的国际运动。”^①

象征主义在最狭窄的意义上指1886年自称为象征主义者的一组诗人。法国诗人让·莫里阿斯在有人攻击他和马拉美“颓废”时，建议用“象征主义”来为自己命名。他还办了一份名为《象征主义》的杂志，并在《费加罗报》上发表了“象征主义”的宣言。这

^① 韦勒克：《文学史上象征主义概念》，见刘象愚选编《文学思潮与文学运动的概念》，第284页。

一派所谓“象征主义”的诗人希望诗歌具有“音乐性”，并创造了自由体诗。他们要求诗歌不要玩弄辞藻，诗的语言不仅要陈述，而且要暗示，隐喻和象征不仅是诗的写作手段，而且是诗的本质。

象征主义的第二层意义是指法国从奈瓦尔、波德莱尔到克洛代尔和瓦勒里的一场文学运动。以马拉美为例，马拉美不赞成使用普通语言入诗，他试图创造一套完全不同于传统的诗的语言。马拉美的象征主义理论带有相当程度的神秘主义色彩。在他看来，艺术是一种绝对的境界，世界的本质是虚无，诗人只能用写诗作为手段来描写这种虚无，并从时间的销蚀和世界的虚无中抢救某些东西，以此作为生命的意义。当然，其他几位诗人的观点同他相比多少有些不同之处。

在最抽象的层次上，象征主义可以被理解为一种普遍的艺术手法，可以用于一切时代的一切文学。从某种程度上讲，象征是一种普遍的文学现象，是一切文学创作的最基本手段。象征主义存在于不同风格、不同时期、不同文化的文学中。中世纪文学中就有大量的象征。韦勒克在对浪漫主义的论述中，也把象征作为描述浪漫主义特征的一个方面。甚至连现实主义的大师巴尔扎克、福楼拜、托尔斯泰和狄更斯都常常显著地使用象征。韦勒克认为这种理解太过于抽象，使象征主义一词失去了具体的历史内容。在这里，韦勒克再次坚持象征主义术语的历史时期和阶段的含义。象征主义不能太琐碎，如果仅仅指一个小的文学派别则不能概括一个相当长的历史时期。同时它也不能再抽象，否则象征主义就会变成一种关于文学创作方法的教条。韦勒克认为，只有把象征主义理解为现实主义之后、新的现代主义兴起之前的一个历史时期的文学才有意义。在象征主义的名下，它所包含的重要诗人有：爱尔兰和英格兰的叶芝和艾略特，美国的斯蒂文斯和克莱恩，德国的里尔克，俄国的勃洛克、别雷。小说家则应包括亨利·詹姆斯、乔伊斯、托马斯·曼、福克纳和 D. H. 劳伦斯。戏

剧家则有易卜生、斯特林堡、奥尼尔等。在文学理论与批评中，也存在着象征主义美学，其代表是马拉美、瓦勒里、艾略特和叶芝等人。

最后，韦勒克还讨论了象征主义与浪漫主义、象征主义与象征主义之后的先锋派运动的区别。前面我们介绍过韦勒克用想象、有机的自然观和神话、象征来描述浪漫主义。这就会容易与象征主义产生混淆，因此，韦勒克专门进行了讨论。按韦勒克的想法，浪漫主义和象征主义的区别主要表现在思想情绪上。浪漫主义与西方理性主义有关，对于社会、人生和技术在总体上是乐观的。象征主义则不同，随着实证主义和科学主义所导致的幻灭感和悲观主义，它已经失却了信念，充满对乐观主义、理性主义的怀疑和上帝已死的颓废和感伤情绪。象征主义与未来主义、表现主义等文学运动相比最大的差别主要表现在语言观上。在马拉美和瓦勒里的诗作中，语言尚是一种认识手段，甚至拥有魔术般的力量。而 20 世纪的现代派对语言的信念彻底碎裂，语言成为符号并最终成为碎片。

第十章

比较文学观

韦勒克是世界文学界一位著名的比较文学家，曾任美国比较文学协会、国际比较文学协会主席。他的《近代文学批评史》详尽考辨 200 年间西方各国的文学批评与理论，本身就是一部“比较诗学史”或“比较文论史”。他主要的几篇阐述比较文学的文章是《文学理论》里的第五章“总体文学、比较文学和民族文学”、《比较文学的危机》、《比较文学的名称和实质》、《比较文学的概念》、《今日比较文学》和《比较文学在耶鲁》等。在这些文章中，韦勒克从他的文学理论出发，提出了一系列见解独到的比较文学观，在世界比较文学界产生了极大的影响。

第一节 比较文学的名称与实质

韦勒克曾专门著文(《比较文学的名称和实质》^①)清理过“比较文学”(comparative literature)一词的来源。在《文学理论》和其他几篇文章中他也对比较文学的任务和性质进行过探索。下面，我们来讨论一下他提出的主要观点。

^① The Name and Nature of Comparative Literature, 收入论文集 René Wellek: *Discriminations: Further Concepts of Criticism*, New Haven and London: Yale University Press, 1970, pp. 1-36.

一 比较文学的名称

“比较文学”(comparative literature)是一个让人非常疑惑的术语。前不久,还有人提出要“比较文学”更名为“国别文学比较研究”。在汉语中如此,英语中同样如此。康奈尔大学的雷恩·库柏(Lane Cooper)就认为“比较文学”是一个既无意义而又不符合句法的“杜撰术语”。他因此拒绝把他的系叫做“比较文学”系,而执意叫做“文学的比较研究”系。韦勒克指出,这是因为“文学”一词的意思是泛指一切“文学作品”,而不是指“对文学的研究”。“文学”既然是用来指文学作品,指诗歌、小说等文学作品,那么,显然不会存在一种用“比较”的方法写成的“文学作品”,因此,我们当然也就不能用“比较文学”一词来指一种文学研究的方法和学科。否则的话,正如雷恩·库柏所说的,我们就可以生造出“比较土豆或比较果壳”的词语。

韦勒克通过对“文学”一词语义学的梳理,向我们指出“文学”一词除了有“文学作品”、“想象性的文学”含义之外,还有“对文学的知识与研究”的意思。拉丁文早期的“文学”一词译自希腊文,它有时意指阅读和书写的知识,有时甚至还指“刻写”或“文字”本身。18世纪以后,“文学”一词的含义在仍然与“文献”、“学识”、“作品”等交织在一起的时候,也逐渐更多地指“想象性的文学作品”。但是,韦勒克又指出,英语中的“文学”一词今天仍然难以把其所包含的“作品”与“对文学的知识与研究”的意义区分开来。比如,“××文学年鉴”既包括文学创作的成果,即文学作品,也包括对文学的批评和研究等内容。而“文学教授”也并不是指教人如何写作,而是指对文学进行研究的专家和教师。所以,“比较文学”这一术语当然不是文学的一种类型,而是指一种文学研究的特殊方法和特定学科,也就是说,“比较文学”也就等于“文学的比较研究”。韦勒克在《比较文学的危机》一文中就把“比较文学”当作“文学的比较研究”的“省略用法”。他为这一术语正名说:

“抱怨这一术语在语法上有毛病，坚持它应当称为‘文学的比较研究’是没有什么用处的，因为每个人都知道这是一种省略的用法。”^①显然，韦勒克通过对“文学”一词的语义学考察，“文学”本来就有对文学的“知识”和“研究”的原义，因此，将“文学的比较研究”省略为“比较文学”也就不仅是约定俗成而且是有根有据的。

韦勒克还把法语的“文学”的含义与英语的“文学”的含义进行了对比。在法国，“文学”一词长期用来指文学研究。韦勒克举了两个例子。伏尔泰的《哲学辞典》关于“文学”的条目给文学下的定义是“有关高雅作品方面的知识，对历史、诗歌、修辞和批评的了解”。马蒙代尔在他为大百科全书所写的名为“文学的基本要素”的那一部分里，用“文学”一词来指对“纯文学的知识”，正是在法语“文学”的这一语义学基础上，“比较文学”一词才最早在法国诞生。

韦勒克引用了大量的文献材料来研究“比较文学”这一术语的诞生情况。韦勒克认为，在“比较文学”一词产生之前，早就有对“比较”一词的用法和用“比较”来研究文学的提法。“比较”一词肇源于拉丁文“comparativus”(比较)。莎士比亚在《亨利四世》一剧中就用了此词。剧中福斯塔夫在指责亨利王子时说他是“最爱比较、坏透了的可爱的王子”。汤姆斯·沃顿(Thomas Warton)在其开拓性的著作《英国诗歌史》第一卷前言中宣称，他将“对其他民族的诗歌做一比较的考察”。但是真正将“比较文学”二词结合在一起使用首见于马瑟·阿诺德(Mathew Arthold)。他在一封信中说：“现在已经一清二楚：虽然在过去五十年内，只要对比较文学稍加注意便会使任何人对此有所了解，但英国在某种程度上仍远远落后于欧洲大陆。”在法国，学者们写有《比较解剖学》和

^① 韦勒克：《比较文学的危机》，见干永昌等编选《比较文学研究译文集》，上海译文出版社1985年版，第130页。

《哲学体系比较史》。此后 1816 年有两位编著者出版了一部法国和英国古典文学选集叫做《比较文学教材》，另外，查理斯·泊让斯(Pougens)也提到过他希望写“一本关于比较文学的书”。但是，这些“比较文学”究竟是什么含义并未得到解释。

韦勒克有力地证明了现代意义上的“比较文学”术语最先产生于法国。韦勒克考证认为，法语中最早使用“比较文学”一词的是两位编辑家。早在 1816 年，努尔(Noël)和拉普拉斯(Laplace)出版了一部法国、英国文学选集，标题就叫《比较文学教程》(*Cours de Littérature Comparée*)。而“使‘比较文学’这一术语在法国流传开来的人无疑是维耶曼(Abet-Francois Villemain)”^①。韦勒克对此进行了详细的考证。维耶曼于 1828—1829 年出版了他在索尔本大学讲授 18 世纪文学的讲稿《十八世纪法国文学图示》。书中他多次作用“比较图表”，“比较研究”，“比较历史”这类词语，而且在赞扬一位学者时，即用了“比较文学”(Littérature Comparée)一词。此后，在一系列讲座和书中，他又多次谈到“比较文学”。自维耶曼以后，这一词在法语中的使用便日趋频繁了。这就是现代意义上的“比较文学”术语的最初源起。

二 比较文学的性质

比较文学的名称是一个很有争议的问题，它的实质、范围等问题同样存在争议。韦勒克批驳了几种对比较文学实质的错误认识，并指出了自己的见解。

首先，比较文学不能用“比较”这一研究文学的“特殊方法”来定义。在有些学者看来，比较文学的研究对象与文学研究的其他学科一样，就是文学。而其特殊性表现在研究方法上，它

^① 韦勒克：《比较文学的名称和实质》，见《比较文学研究资料》，北京师范大学出版社 1986 年版，第 22 页。

的特殊性是用“比较”的方法。其实，正如韦勒克在《文学理论》中所指出的：“比较是所有的批评和科学都使用的方法，它无论如何也不能充分地叙述文学研究的特殊过程。”^①在《比较文学的名称和实质》一文中，韦勒克再次指出：“比较的方法并不是比较文学独有的：它在文学研究所有的分支、社会科学与自然科学所有的领域中都被普遍运用着。进一步说，比较也不是研究中惟一的方法，就是最正统的比较文学家也不会仅仅动用比较这样一种方法。所有的文学研究才在每一页的研究中都不仅要进行比较，还要动用再现、分析、解释、推导、评价、概括等等方法。”^②所以，单单从“比较”的方法论角度无法准确地确立比较文学的性质。

其次，比较文学过去曾经是关于口头文学、民间文学与“高级文学”、“艺术性文学”关系的研究。民间文学和口头文学的主题、内容、流传情况如何，它们是如何、何时进入高雅文学的，这些问题在今天的意义上根本不属于比较文学的范畴。在韦勒克看来，这一问题在很大程度上属于民俗学，即使研究口头文学也只是整个文学学科的组成部分，也不可能和书面作品分割开来。口头文学和民间文学有自己的研究方法和对象，把它归属于比较文学实在太不确切。

比较文学现在非常通行的含义是由法国比较文学学派界定的。比较文学的法国学派以梵·第根(Van Tieghem)、伽列(J. M. Carre, 又译卡瑞)、基亚(M. F. Guyard)和巴登斯贝格(F. Baldensperger)为代表。梵·第根就指出：“比较文学的目的实质上研究不同文学之间的关系。”基亚在他那本紧趋梵·第根的

① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第40页。

② 韦勒克：《比较文学的名称和实质》，见《比较文学研究资料》，北京师范大学出版社1986年版，第27页。

方法和内容的小册子里明确称比较文学为“国际文学关系史”。伽列在他为基亚的这本书写的前言中，就明确指出：“比较文学不是文学的比较”，而是“文学史的一个分支”^①。在他看来，它是对国际精神关系的研究，是对拜伦和普希金、歌德和卡莱尔、瓦尔特·司各特和维尼之间的事实联系的研究。法国比较文学学派的观点因此又被称为“影响研究”。在法国学者看来，比较文学是一种跨国别的文学研究，如上所说，主要研究某个国家的某个作家的创作对别一个国家或几个国家的作家创作的影响。但是，法国学派的这种观点根本不具有方法论和逻辑学的基础，也就根本无法界定比较文学。举例来说，按法国学派的观点，研究莎士比亚对法国作家的影响是“比较文学”，而研究莎士比亚在英国本土的影响则不属于“比较文学”。韦勒克坚决反对法国学派的这一比较文学观。在韦勒克看来，“比较文学在只研究两种文学关系的狭窄含义上也不能成为一门有意义的学科，因为那样，它就必然变成两种文学之间的‘外贸’，变成对文学作品支离破碎的探讨，就不可能对个别艺术品进行深入研究，就会使比较文学成为文学史一个附属的学科，使它处理的题材散乱无章，使它无法形成自己独特的方法”。^② 不仅如此，法国学派的比较文学观由于专注于国家文学之间的影响，非常重视文献、来源、声誉和传记材料等的研究，这就落入了韦勒克所谓的文学“外部研究”的窠臼。韦勒克从他的文学本体论来看，文学批评和理论的研究对象应该是一部作品的内在审美“结构”。所以，法国学派的文学研究只是19世纪文学研究中的“实证主义”。在《文学理论》中，韦勒克说：“文学之间的比较，如果与总的民族文学相脱节，就会趋向于把

① 伽列：《〈比较文学〉初版序言》，见《比较文学研究资料》，北京师范大学出版社1986年版，第42页。

② 韦勒克：《比较文学的名称和实质》，见《比较文学研究资料》，北京师范大学出版社1986年版，第27页。

‘比较’局限于来源和影响、威望和声誉等一些外部问题上。这类研究不允许我们分析和判断个别的文艺作品，甚至还不允许我们考虑其整个复杂的起源问题，而是把主要精力或者用于研究一篇杰作引起的反响，如翻译及模仿，而这些仿作又往往出自二流作家之手，或者用于研究一篇杰作产生前的历史及其主题和形式的演变和传播。”^①也就是，法国学派的“影响研究”往往将研究的重点放在文学的审美“结构”研究之外，只涉及文学作品的外部事实，而这些研究根本无法解决作品的优劣、意义和特征等问题，无法对文学作品进行分析和评判。就像索绪尔所打的比方，法国学派所研究的只不过是国际象棋从法国流传到英国这样的、与国际象棋内部规则和特性无关的外部事实，只不过是一种外部研究。这样，韦勒克把对比较文学法国学派的反驳逐渐引导到自己对比较文学实质的阐述上来。

韦勒克在反驳了几种对比较文学的错误认识后提出了自己的比较文学观。现在，我们可以非常清晰地看到韦勒克比较文学观的两大特点。一是把比较文学与“总体文学”等同起来，二是重视从他的文学本体论出发，认为比较文学不应该研究文学影响与交流的外部事实，而要研究文学作品的内在审美“结构”。

首先，韦勒克明确指出：“比较文学”和“总体文学”不可避免地会合而为一。“总体文学”是法国学派梵·第根用以与“比较文学”相对立的一个概念。梵·第根认为，“比较文学”研究两种或两种以上的文学之间的相互关系，而“总体文学”研究超越民族界限的那些文学运动和文学风尚。前面我们已经介绍了韦勒克对法国比较文学学派的态度。他认为这种区别完全站不住脚。为什么莎士比亚对法国文学的影响属于“比较文学”研究的范围，而莎士比亚在世界文学史上的地位和意义以及莎士比亚的艺术风格问题

① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第43页。

就应该属于“总体文学”研究的范围呢？在《文学理论》第五章中，韦勒克的论点是，“比较文学”与“总体文学”是一致的，“比较文学”是“把文学看作一个整体，并且不考虑各民族语言上的差别，去探索文学的发生和发展”。^①

韦勒克一贯反对将世界文学按民族和语言做出国别文学或民族文学的区分。在韦勒克的眼里，世界各国和各种语言的文学都是一个整体，所有的“民族文学”或“国别文学”构成的就是一个“总体文学”的概念。正是在这个意义上，韦勒克才多次说：“‘比较’文学和‘总体’文学之间的人为界线应当废除。‘比较’文学已经成为一个确认的术语，指的是超越了国别文学的文学研究。”^②韦勒克一向致力于摧毁文学研究中的民族和语言樊篱，认为“文学研究应视为不受语言限制的统一学科”。我们已经知道，在韦勒克文论的文学史和批评史内容中，他广泛考察了现代欧洲的伟大文学运动、时期和风格以及批评历程（如文艺复兴、巴洛克、古典主义、浪漫主义、现实主义、象征主义等），有力地证明了它们是超越了语言、民族与国别界线的。韦勒克的其他一些著述也贯穿着这一根本学术立场。比如，德国哲学和批评思想向英国和美国的扩张长期以来都是韦勒克学术研究的主题之一。在他看来，理解 19 世纪思想史的首要前提就是对这些国家之间的上述关系进行深入研讨。在《面对》一书的序言中，韦勒克曾高度凝练地概括过自己的学术旨趣。韦勒克认为自己对德、英、美文学与文论关系的比较研究，与民族主义毫无关联。用他自己的话来说，“绝无任何民族性的立场或偏见”（without the grinding of any national axe），“在我所有的著作里，我都希望在观念领域里

① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店 1984 年版，第 44 页。

② 韦勒克：《比较文学的危机》，见干永昌等编选《比较文学研究译文集》，上海译文出版社 1985 年版，第 130 页。

将西方思想当作一个整体。”(In all my work I wish to keep the totality of Western thought in mind.)^①

文学不仅是超语言的，而且是超民族的。这在韦勒克对“民族文学”的看法中可见一斑。韦勒克对“民族文学”的看法从表面上看来好像有些偏激，他甚至认为“民族文学这个概念有明显的谬误”。^②这显然与他对“总体文学”的推崇直接相关。韦勒克认为20世纪文学批评中有一种民族主义的错误倾向。“面对这么多的民族主义，人们非常欢迎比较文学的兴起，这主要是由于比较文学试图战胜强加在文学批评身上的只能研究一种民族文学的限制。”^③其实所有的文学都表现着这样那样的民族特性，“民族文学”的概念确有存在的必要，这是毫无疑问的。但韦勒克似乎也有其道理。“总体文学”与“民族文学”之间的关系就像是哲学中的普遍性与特殊性的关系一样。任何事物都是普遍性与特殊性的结合，不可能只有普遍性或特殊性。与此相似，所有的文学从抽象、整体的角度看是“总体文学”，具有文学的普遍性，从具体、个别的角度看也就是“民族文学”，具有文学的特殊性。韦勒克把比较文学理解为跨国别、跨民族的研究，理解为总体文学的研究，当然也就顾不上“民族文学”研究了。当然，韦勒克明确指出：“这里推荐比较文学当然并不含有忽视研究各民族文学的意思。”也就是说，他并没有彻底否认民族文学的研究。只不过，在韦勒克看来，民族文学的研究应该为总体文学也就是为比较文学研究做贡献。他认为，民族文学研究的核心问题是“文学的民族

① René Wellek; *Confrontations: Studies in the Intellectual and Literary Relations Between Germany, England, and the United States during the Nineteenth Century*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1965, p. VI.

② 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第44页。

③ René Wellek; *Criticism as Evaluation, The Attack on Literature and Other Essays*, The University of North Carolina Press, 1982, p. 56.

性”以及各个民族对总的文学进程所做出的独特贡献，而这个贡献不与总体文学和比较文学相连是不可思议的。关于民族性与总体性关系问题，韦勒克在研究浪漫主义概念时处理得非常好。一方面，他总是力图打破语言与民族的界线，从总体文学的角度将西方各国文学当作一个整体进行研究，从而有力地揭示出他“浪漫主义”文学运动的全欧性。这方面的成果就是他在《批评的诸种概念》一书中的文章《文学研究中的浪漫主义概念》和《浪漫主义重审》。另一方面，韦勒克对文学思潮的民族性特征也非常重视。他的《面对》一书不仅考察了19世纪德、英、美三国之间的思想关系，而且还着重分析了德国浪漫主义的个性与特色。关于这部书的写作目标，韦勒克交代说：“我还要第一次考察英—德和德—英在19世纪前十几年的文学关系，然后再试图展示德国浪漫主义与英国浪漫主义的比较，并以此揭示出德国浪漫主义运动的特性及其创造性特色。”^①

其次，韦勒克的比较文学观还强调不能只研究文学影响的外部事实，而应该研究文学内在的“符号体系和符号结构”层次论中所分为四层的“符号和意义的多层结构”。韦勒克反对法国比较文学学派，一方面出于对他们将比较文学与总体文学加以区分的不满，另一方面则出于对他们将比较文学研究局限于各国文学相互影响的外部事实的不满。韦勒克指出：“很多在文学研究方面，特别是比较文学研究方面的著名人物，根本不是真正对文学感兴趣，而是热衷于研究公众舆论史、旅游报道和民族特点的见解。总之，对一般文化史感兴趣。文学研究这个概念被他们扩大到竟与整个人类史等同起来了。就方法论而言，文学研究如不决心将

^① René Wellek; *Confrontations: Studies in the Intellectual and Literary Relations Between Germany, England, and the United States during the Nineteenth Century*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1965, p. 4.

文学作为有别于人类其他活动及产物的学科来研究，就不可能有什么进展。为此我们必须正视‘文学性’(literariness)这个问题，它是美学的中心问题，是文学和艺术的本质。”^①所以，比较文学既然是超语言、国别、民族的文学研究，也就应该关注对文学内在审美“结构”的研究。韦勒克由此指出，比较文学只要超越民族文学界线，就一定会走向世界文学一体化的美学批评。对于这样的比较文学概念，他说：“这样一种全球化的文学理论，诗学，将无可避免地导向美学标准。”^②(Such a universal theory of literature, poetics, will inevitably appeal to aesthetic criteria.)这也正是韦勒克结构本体论在比较文学观中的应用。

第二节 比较文学的危机

在1958年9月国际比较文学协会第二届年会上韦勒克作了题为《比较文学的危机》的挑战性发言，对当时一统天下的法国学派进行了猛烈批判，宣告了比较文学美国学派的诞生。韦勒克说：“我认为，内容和方法之间的人为界线，渊源和影响的机械主义概念，以及尽管是十分慷慨的但仍属文化民族主义的动机，是比较文学研究中持久危机的症状。”^③韦勒克直接针对法国学派缩小比较文学研究领域的三大策略，揭示了比较文学持久危机所表现出的三个症状。由韦勒克的挑战所揭示的比较文学学科第二次危机其实质就是法国学派比较文学学科理论的危机，就是法国

① 韦勒克：《比较文学的危机》，见干永昌等编选《比较文学研究译文集》，上海译文出版社1985年版，第133页。

② René Wellek: *Criticism as Evaluation, The Attack on Literature and Other Essays*, The University of North Carolina Press, 1982, p. 57.

③ 韦勒克：《比较文学的危机》，干永昌等编选《比较文学研究译文集》，上海译文出版社1985年版，第130页。

学派力图限制比较文学研究范围策略的危机。

韦勒克对比较文学学科理论危机的揭示和对法国学派比较文学学科理论的挑战其实并不始于也不仅见于他的上述《比较文学的危机》一文。按他自己的说法，“早在国际比较文学协会成立之前，多年来我就已在各种场合批评过比较文学的方法论”。^① 韦勒克在早年论文《文学史理论》、论文《比较文学的概念》、《文学理论》一书、《比较文学的名称与实质》和《今日之比较文学》等论文中，分别多次对法国学派的比较文学学科理论提出过挑战。我们现在可以根据他的这些著述，比较全面地回顾他对比较文学学科理论危机的深刻论述。

一 比较文学“研究内容和范围”的危机

韦勒克一贯反对法国学派缩小比较文学研究对象和范围的做法。他坚持认为这是造成比较文学在研究内容和范围上危机的根本原因之一。

为确保研究的科学性，避免所谓随意的比附，法国学派进行学科建制化最重要的一个策略是限制比较文学的研究对象和内容。在他们的学科理论中，比较文学的研究对象是两个国别文学间实际存在的“事实性联系”，即所谓“影响”与“被影响”的历史史实。正如我们上节所分析的，法国学派在限制比较文学的研究对象和内容时，一方面将比较文学局限于两国文学范围内，一方面又将其关系的性质限制为事实性的、实存的关系。

梵·第根将“比较文学”与“总体文学”区分开来，其首要目的是将比较文学的研究内容限制在两国的“二元”关系之中。梵·第根认为比较文学研究两国文学间的相互关系，而总体文学研究席

^① 韦勒克：《今日之比较文学》，千永昌等编选《比较文学研究译文集》，上海译文出版社1985年版，第160页。

卷几国或多国文学的运动、风尚和潮流。韦勒克认为梵·第根关于“比较文学”与“总体文学”之间的区分是站不住脚的，也是不切实际的。韦勒克指出：“在比较文学和总体文学之间构筑一道人造的藩篱，是绝对行不通的，因为文学史和文学研究只有一个对象，即就是文学。把‘比较文学’局限于研究二国文学之间的‘贸易交往’这一愿望，使比较文学变得仅仅注意研究外部情况，研究二流作家，研究翻译、游记和‘媒介物’。一言以蔽之，它使‘比较文学’成了只不过是研究国外渊源和作家声誉的附属学科而已。”^①韦勒克的意思是，法国学派将比较文学的研究对象局限为两国文学的关系与比较文学的根本精神背道而驰。比较文学就是要超越国别文学的界限，将各国文学作为一个整体来研究。在韦勒克那里，世界各国文学一向是一个整体。在《文学理论》中，韦勒克以他惊人的学识有力地批判了以语言、民族或地域将文学研究区分为国别文学的做法，明确表达出他的文学“一元论”观。他提出，“文学是一元的，犹如艺术和人性是一元的一样”。^②他认为研究文学就是应该把文学作为一个整体，并且不考虑各民族语言上的差别，去探索文学的发生和发展。法国学派则将文学研究区分为“国别文学”、“比较文学”和“总体文学”三个部分。这完全是基于语言和民族而取得的结论，并且反过来又强化了国别文学研究的界线。与韦勒克的文学“一元论”相对，我们可以把这种研究范式称为文学研究的“多元论”。这种思路在各国学者分别研究自己本国文学即为研究方便局限于国别文学时本无可厚非，但若将它强加在“比较文学”身上却显得毫无意义且莫名其妙了。因为这种依据语言等因素而形成的文学“多元论”只会使比较文学研究

^① 韦勒克：《比较文学的危机》，干永昌等编选《比较文学研究译文集》，上海译文出版社1985年版，第124页。

^② 韦勒克、沃伦：《文学原理》，中译本，第45页。

杂乱无章，只会将比较文学局限于两国文学之间的“贸易交往”。针对梵·第根，韦勒克指出：“‘比较文学’和‘总体文学’不可避免会合而为一。可能最好的办法是简简单单地称之为‘文学’。”^①

比较文学法国学派的其他理论家，如伽列和基亚，也与梵·第根一样，明确将“总体文学”排除在比较文学研究之外，而且都把不存在具体历史联系的“平行比较”一概斥之为“修辞练习”。韦勒克也早就对法国学派的代表性著述基亚的《比较文学》和伽列的序言“提出了严厉的批评”。他称之为这“是恢复陈旧的方法论及其限制规定的一个危险迹象”。^②

在国别文学关系的性质问题上，韦勒克同时坚决否定了法国学派所谓比较文学只能研究两国文学之间实存的事实性联系的看法。比较文学完全可以研究并不存在实际交流和影响的国别文学之间的相互关系。韦勒克指出：“比较也不能仅仅局限在历史上的事实联系中，正如最近语言学家的经验向文学研究者表明的那样，比较的价值既然存在于事实联系的影响研究中，也存在于毫无历史关系的语言现象或类型的平行对比中。”^③在韦勒克看来，法国学派将比较文学局限于事实联系之上毫无意义。

实际上，韦勒克的学术研究就经常在无事实性联系的地方展开。比如，在20世纪西方文论史上，“布拉格学派”与“英美新批评”作为两支独立发展起来的诗学流派本身并不存在什么学者交流或学术往来，然而，偏偏正是它们表现出了一种极其相似的特征——即韦勒克所高度评价的所谓“对实证主义的反抗”。韦勒克明确表示，“即使二者没有直接联系”(even through there were

① 韦勒克、沃伦：《文学原理》，中译本，第44页。

② 韦勒克：《今日之比较文学》，干永昌等编选《比较文学研究译文集》，上海译文出版社1985年版，第164页。

③ 韦勒克：《比较文学的名称和实质》，见《比较文学研究资料》，北京师范大学出版社1986年版，第28页。

no direct contacts among them), 他仍然要将它们进行平行比较, 并以此揭示二者在刷新文学研究方法问题上所起的重要作用, 认为它们是“最活跃和最具有远大前景的”方法。^① 同样, 在研究 19 世纪德、英、美在浪漫主义思潮上的联系时, 韦勒克一再指出文献上国家之间的事实联系, 即交往、旅行等资料和证据的缺乏。然而, 韦勒克仍然明确指出: “但是, 即使缺乏历史性联系, 它们之间的相似性或更深一层的姻亲性仍然不能排除。” (But lack of historical contacts does not, of course, preclude similarities and even deep affinities.)^②

总之, 韦勒克坚决反对法国学派对比较文学研究对象和范围的限制。在著名《比较文学的名称和实质》一文中, 韦勒克简明扼要地概括了他对法国比较文学学科理论的见解。“比较文学在只研究两种文学关系的狭窄含义上不可能成为一门有意义的学科, 因为那样, 它就必然变成两种文学之间的‘外贸’, 变成对文学作品支离破碎的探讨, 就不可能对个别艺术品进行深入研究, 就会使比较文学成为文学史的一个附属的学科, 使它处理的题材散乱无章, 使它无法形成自己独特的方法。”^③

二 比较文学“实证主义”研究方法危机

法国学派为了限制比较文学的研究领域, 在方法论上排斥美学分析, 而将比较文学确定为事实考证、资料收集等关于渊源与

① René Wellek: *A History of Modern Criticism*. vol. 7: *German, Russian and Eastern European Criticism, 1900-1950*, New Haven and London: Yale University Press, 1992, p. 412.

② René Wellek: *Confrontations: Studies in the Intellectual and Literary Relations Between Germany, England, and the United States during the Nineteenth Century*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1965, p. 11.

③ 韦勒克: 《比较文学的名称和实质》, 见《比较文学研究资料》, 北京师范大学出版社 1986 年版, 第 26 页。

影响、原因与结果的实证主义方法。法国学派认为，比较文学研究的对象是两个国别文学之间的相互关系，是他们之间影响与被影响的相互关系。在他们看来，一个国家的文学创作与其外来的影响密切相关，找到了它们的渊源，无疑也就找到了它们产生的原因。比较文学没有必要去探究这件作品的艺术价值，它的风格特征和内在的审美结构。按梵·第根的说法，比较文学只是对此二元关系之证实。由此，法国学派排斥了无事实性联系的国别文学之间的平行比较，也就排斥了美学分析方法。

韦勒克一向反对法国学派强加给比较文学的这种实证主义方法论。其实，“实证主义”这个术语本身也就是韦勒克赠给法国学派的一个称号。在《近来欧洲文学研究中对实证主义的反抗》一文中，韦勒克把19世纪下半叶占统治地位的文学研究方法称为“实证主义”(positivism)。“实证主义”的特征是，它希望通过自然科学的方法，通过因果关系，通过种族、时代、环境等外在的决定性因素来解释、研究文学。韦勒克把它概括为“历史考证”或“唯事实主义”(factualism)、“历史主义”、“主观主义”和“唯科学主义”四种倾向。其中，韦勒克重点批判了“唯事实主义”。他认为，这是一种琐细的历史考证，“这种研究注意的是作者的生平和争论的最微末细节，它循踪遁迹，百般搜求，累积起许多独立的事实，它通常由一个模糊的信念所支撑，这些零砖碎瓦终究将用来筑成学问的金字塔。正是这种传统的研究方式造成了许多幼稚可笑的文学批评”。^①

法国学派所坚持的这种“实证主义”或“唯事实主义”的方法致力于研究文学现象之间的“因果关系”。但是，这种方法是否真能对文学研究有所裨益呢？韦勒克的回答是否定的。在他与沃伦合

^① 韦勒克：《近来欧洲文学研究中对实证主义的反抗》，见《批评的诸种概念》中译本，第244页。

著的《文学理论》中，他说：“研究起因显然决不可能解决文学艺术作品这一对象的描述、分析和评价等问题。起因与结果是不同日而语的：那些外在原因所产生的具体结果——即文学艺术作品——往往是无法预料的。”^①法国学派认为比较文学的目的在于通过寻找文学作品的外国渊源，探索其产生原因。但韦勒克却认为，这种实证主义的研究方法对文学审美特质的揭示毫无意义。在韦勒克看来，原因和结果并不总是一致的。某件文学作品的产生可能有其渊源上的原因，也就是说，没有这一原因可能根本不能产生该作品，但这并不等于说这一影响是该作品产生的惟一原因。

根据韦勒克的文学理论，比较文学就是将文学作为整体进行研究，文学研究的根本任务，不是别的，就是要揭示文学的审美特质。韦勒克在他与沃伦合著的《文学理论》中，从文学作品的存在方式研究出发，将文学研究区分为“内部研究”和“外部研究”两个部分。“外部研究”就是一种“因果关系”的实证主义研究法，致力于考察文学作品产生原因和背景，但它无法完成分析和评价文学作品的根本任务。而“内部研究”则是“以文学为中心”的研究，注重研究文学作品从声音层面、意义单元层面、世界层面到“形而上学”层面的所有内在因素及其审美特征。“内部研究”把艺术品看成“是一个为某种特别的审美目的服务的完整的符号体系或者符号结构”。^②文学的内部研究应该着重于考察文学作品的谐音、节奏、格律、文体、意象、隐喻、象征、神话以及叙述手法等。由此，韦勒克坚决批判法国学派的比较文学学科理论将比较文学等同于“文学史”而排斥美学分析的方法。针对梵·第根提出比较文学应该“摆脱全部美学的涵义”而变成科学的论调，韦勒克

① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第65页。

② 同上书，第147页。

认为，真正的文学研究所关心的不是毫无生气的事实，而是标准和质量。他说：“为此，我们必须正视‘文学性’这个问题，它是美学的中心问题，是文学艺术的本质。”^①在韦勒克看来，法国学派比较文学研究方法的实证主义限定，只能使“比较文学成为一潭死水”。

法国学派的伽列和基亚也有扩大比较文学研究范围的设想，认为比较文学还应该研究各民族的幻想、各民族相互所持的固定的看法。韦勒克不仅否认这种研究属于“比较文学”，而且从根本上就不承认它是一种文学研究。按韦勒克文学研究“外部与内部”的区分，这种研究根本不是文学内部研究，而只应该属于民族心理学和民族社会学。韦勒克认为这种扩大比较文学研究范围的做法，实际上是默认了通常的研究课题毫无结果——不过都是以将文学研究消融于社会心理学和文化史的研究之中作为其代价的。这种“实证主义”的比较文学研究有时也会在文学的名目下结出一些似是而非的果实，比如法国学派的许多成果。韦勒克认为伽列写的《论法国作家与德国幻象》(1947)“是根据文学素材写的民族心理学或社会学的书，而很难说是一部文学史”。而基亚写的《1914年—1940年间法国小说中的大不列颠》(1954)一书“只不过列了一个在法国某一时期小说中出现的英国教士、外交家、作家、合唱队的歌女和商人等的清单”。从韦勒克的文学观点来看，比较文学研究中的这种“非文学”的危机在我们这个时代仍然是有增无减。

三 比较文学“民族主义”危机

法国学派将比较文学研究对象确定为两国文学之间的事实性

^① 韦勒克：《比较文学的危机》，干永昌等编选《比较文学研究译文集》，上海译文出版社1985年版，第133页。

联系，比较文学实际上就成为一门历史性学科，即所谓“国际文学关系史”。在进行“国际文学关系史”时，法国学派却为一种狭隘的爱国主义动机所鼓动热衷于计算国家文学关系的外贸总额，计算自己国家在文学与文化交流中的重要地位。韦勒克尖锐批判法国学派这一民族主义倾向。他说：“法、德、意等国很多比较文学研究中的基本爱国主义动机，造成了使比较文学成为文化功劳簿这样一种奇怪现象，产生了为自己国家摆功的强烈愿望——竭力证明本国施与外国多方面的影响，或者用更加微妙的办法，论证本国对一个外国大师的吸取和‘理解’胜过其他任何国家。”^①

根据韦勒克的研究，文学研究中的民族主义倾向早有所表露，法国学派只不过是在比较文学学科领域表现出“危机”罢了。在欧洲的浪漫主义时期，德国浪漫主义者赫尔德(Johann Gottfried Herder)、施莱格尔(Schlegel)兄弟开始试图把世界各国文学当作一个整体来考察。在他们看来，世界各国的文学同样地起源、发生、变化和发展，而且存在着不同时期、地区和作者的风格。但是，他们的文学史观明显传达出一种强烈的民族主义倾向。赫尔德就强烈要求捍卫民族文学的纯洁性和独创性。他认为，民族文学不能归结为外来影响，各民族的文学“在自己的土壤上，从本国的成果之中，根据国民的信仰和趣味，从过去的残存作品当中，形成了他们自己的诗风”。^② 比较文学是在国际交流日趋频繁之时产生的，是超越国别文学而产生的。它最根本的目的无疑是要将文学作为一个人类文明的整体来加以考察。但法国学派却一直遗传着文学研究中民族主义的缺陷。作为一个站在

① 韦勒克：《比较文学的危机》，干永昌等编选《比较文学研究译文集》，上海译文出版社1985年版，第129页。

② 韦勒克：《近代文学批评史》第一卷，杨岂深、杨自伍译，上海译文出版社1997年版，第253页。

国家之间十字路口上的比较学者(韦勒克语),韦勒克从来没有任何一种狭隘的民族主义情绪。他一贯致力于把世界各国文学作为一个整体来加以研究。我们前面谈到过韦勒克的这种文学“一元论”即整体观。他总是认为学者们将语言之间的差别过分地夸大了。他说:“虽然在艺术风格、格律、甚至文学类型的某些问题上,欧洲文学之间的语言差别是重要的,但是很清楚,对思想史中的许多问题,包括批评思想方面的问题来说,这种区别是站不住脚的。”^①韦勒克一生博学多才,精通英、德、法、意、俄等多门外国语。几乎在所有著作中,他都能将许多国家的文学、批评熔为一炉,旁征博引、左右逢源,呈现出一种将世界各国文学思潮与批评思想融为一体的强烈整体感和历史感。所以,韦勒克对法国学派的民族主义危机有非常敏锐的感受。摆脱法国学派的民族主义危机,是韦勒克对广大比较文学研究者和所有文学研究者提出的希望。

第三节 比较文学发展史

韦勒克把“比较文学”理解为“总体文学”,是超“民族文学”的一种文学研究学科。因此,比较文学发展史的实质就是“总体文学”的发展史。

一 比较文学早期

比较文学的早期是指古希腊、罗马时期和文艺复兴时期。韦勒克简单地提到了古希腊、罗马时期的一些学者运用过比较研究的方法,如讨论维吉尔对希腊诗人的模仿,分析埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇得斯对同一主题的处理等。文艺复兴的学者们

^① 韦勒克、沃伦:《文学理论》,刘象愚等译,三联书店1984年版,第47页。

有比较强的历史意识，但能产生比较方法意识或使用这种观察法的先驱却很少。韦勒克介绍了斯卡里格、泊斯卡维埃等的研究内容。其中，最重要的是F. 培根在《学术的进展》(1603)中提出的一种文学史看法。培根的看法是，文学史必须是各种流派、宗派和传统的“兴旺、衰竭和演变史”。虽然培根所考虑的文学史并不主要指想象文学而是一种宽泛意义的文化史，但其概念还是包括了大多数西方国家的作家名录、作家传记集和目录集等著作。

此后，18世纪的文学研究开始更加扩大自己研究的范围。法国教团编写的《法国文学史》、提拉波斯十四卷的《意大利文学史》、西班牙人的《文学的起源、发展及现状》和英国汤姆斯·沃顿的三卷本《英国诗史》都以较广阔的视野考察了文学发展的历史。

二 浪漫主义时期

比较文学发展到“浪漫主义时期”，有两个倾向值得注意。首先，作为一种独立艺术样式的“纯文学”概念开始产生。这一概念与美学学科的独立紧密联系。其次，文学研究更加强调超民族的研究方法。其代表人物是赫尔德和施莱格尔兄弟。赫尔德把文学当作一个整体，国别文学是文学整体的基础。他建议不仅要收集德国人的，而且还要收集“塞西亚人的、斯拉夫人的、文德人的、波希米亚人的、俄国人的、瑞士人的，以及波兰人的”民间诗歌。施莱格尔兄弟发展了赫尔德对文学研究的见解。在弗·施莱格尔看来，文学构成“一个巨大的、完全连贯的、协调的有机整体，这一统一本包括各种艺术，而其本身也是一件别致的艺术品”，而这一“普遍的、发展的诗”被看成是建立于作为一个有机体的国别文学的基础上的。奥·施莱格尔的早期柏林讲座(写于1803—1804，发表于1884年)，以古典同浪漫主义的对峙这一二分法为原则，描述了整个西方的文学史。

三 实证主义时期

比较文学的浪漫主义的时期结束于 1850 年左右。紧随其后的是比较文学的“实证主义时期”。在实证主义时期，比较文学研究主要盛行“唯科学主义”和“唯事实主义”。这两种研究范式分别指示着比较文学“法国学派”的前趋和“法国学派”自身。

“唯科学主义”主张采用生物进化论来从事文学研究，它是比较文学“法国学派”的前趋。韦勒克提出来重点考察的是莱农(Renan)、西蒙兹(John Addington Symonds)和布吕纳介(Ferdinand Brunetiere)。莱农是浪漫主义时期向实证主义时期的过渡人物。他的文学研究重在探讨文学的起源，并在《科学的到来》一书中提出荷马是一个“集体诗人”。西蒙兹深受达尔文和斯宾塞进化论的影响，他主张用一种严格的生物类比法来分析伊丽莎白时代的戏剧和意大利绘画。在文学艺术方面他也认为应该“运用进化论的原则”，提出每一个种类都要经历一个萌芽、发展、开花和凋谢的生命过程。布吕纳介也是一个进化论的理论家和实践家。他把文学类型当作生物种类对待，并根据这种观点写了法国批评史、戏剧史和抒情诗史。这种进化论的机械观点遭到柏格森(Bergson)和克罗齐(Croce)的批评，随后于 19 世纪末终于衰落了。

实证主义比较文学研究时期还有一种“唯事实主义”倾向。它的代表是前面我们已经提到了的法国比较文学学派。法国学派是比较文学学科史上第一个独立、完整的学派。法国学派的学者主要使用“影响研究”方法。他们大量收集有关文学联系方面的资料，特别是收集关于文学传播的历史、关于民族之间的中间人——游客、翻译家和宣传家的资料。如前所述，韦勒克一向认为这是一种对文学的“外部研究”，对文学内在“结构”既不涉及也更谈不上分析和评价。法国学派处理的无非是一种文学中的中性

材料，还常常受到民族主义的影响。上文我们已经考察过韦勒克对法国学派所提出的批评，在下一节当中，我们还打算把它放在比较文学学科发展史中对其局限性加以详细审视。

四 总体文学时期

比较文学发展的最后一个时期就是韦勒克提出的“总体文学”时期。这种比较文学观认为，比较文学是超民族的文学研究，同时也就是总体文学的研究。进入这个时期的比较文学把世界各国的文学看成是一个总体，各民族文学只是世界文学这一总的和声的一个声部。因此，比较文学学者不该有任何的民族沙文主义情绪。同时，比较文学研究的是文学内在“结构”，而不是作品的外在事实。它是对作品“结构”特征的分析 and 评价，属于文学的“内部研究”。在韦勒克看来，比较文学的这个时期正处于发展阶段，并会在其他比较文学观点的冲击之下出现这样或那样的危机。

我们看到，韦勒克所谓比较文学的“总体文学时期”其实质就是世界比较文学发展的第二个大阶段——“美国学派”阶段。在韦勒克眼中，比较文学的“总体文学时期”即“美国学派”阶段正如日中天，但是在我们看来，比较文学“美国学派”在学科理论上仍然存在一些不足。

第四节 比较文学法国学派的局限

比较文学是一门内容广阔的学科，它最鲜明的特征之一就是其学科的“开放性”，它不断地冲破文学研究的各种人为的局限，走向越来越开阔的视野。我们可以说，“自比较文学诞生迄今，整个比较文学的历史似乎由一个又一个的圈子组成，而整个比较文学的发展是一个个圈子的突破，或者说是一次又一次地挣脱人

为的桎梏而向前发展的”。^①事实上，比较文学产生于世界各国逐渐增多的相互交往中，是对国别文学这一自然形成的文学研究范式的冲击。

正如我们上节的论述，比较文学在它的第一个发展阶段上，“法国学派”取得了非常重大的成就。它使文学研究开始超出国别文学研究的界限，开始研究两国之间文学的“事实性关系”。但是，突破国别文学研究这一“圈子”后，比较文学却并未真正走向文学研究的广阔境界，反而又掉进了法国学派画地为牢的“圈子”里。在比较文学发展史的第一个阶段中，它受到了以克罗齐为代表的一些著名学者的非难和攻击。这就成了比较文学学科发展史上的第一次“危机”。法国学派的各个理论家虽然有其不同的理论兴趣和焦点，但他们共同的学术使命就是回应这一次“比较文学的危机”和奠定比较文学“科学性”、“准确性”的学术基础。为了达到这一目的，法国学派的主要策略是划定比较文学的“边界”。所以，他们不约而同地从不同的角度对比较文学进行限制。这表现在研究内容、研究方法和研究目的三个方面。其结果，法国学派把比较文学限定在一个相对狭小的“圈子”里，与此相应形成法国学派比较文学研究的三大局限。

一 影响研究——法国学派研究对象和内容的局限

我们知道，文学研究跨越国别文学的界线后，国家与国家之间、民族与民族之间文学的相互比较研究必然是比较文学研究的题中应有之意。但是，法国学派早就意识到对这种国别文学之间毫无事实性联系的研究会给比较文学研究带来学术界限上的“游移不定”。比较文学法国学派的第一位代表人物巴登斯贝格(Fer-

^① 曹顺庆：《中外比较文论史·上古时期》，山东教育出版社1998年版，第186页。

nand Baldensperger)就明确指出：“仅仅对两个不同的对象同时看上一眼就作比较，仅仅靠记忆和印象的拼凑，靠一些主观臆想把可能游移不定的东西扯在一起来找点类似点，这样的比较决不可能产生论证的明晰性。”^①在这篇著名的论文中，巴登斯贝格回顾了在他之前150年里人们“不厌其烦地进行的比较”，认为其中许多都是“毫无意义又毫无价值的吵闹”，“只不过是那些隐约相似的作品或人物之间进行对比的故弄玄虚的游戏罢了”。为了避免这种局面的出现，巴登斯贝格开始身体力行地进行欧洲各国文学之间渊源与影响的实证性考察，从而将比较文学的研究对象局限为国别文学之间实际存在过的相互影响这样的事实性联系。比如，他在著名的《歌德在法国》一文中，就系统查阅了1770—1880年间的书刊和报纸，进行了细心的搜集和分类整理，深入考证了歌德对法国作家，包括二三流作家极其细微的影响痕迹。

进而，比较文学法国学派的代表性理论家们明确地限定了比较文学的研究对象。在他们看来，比较文学的研究对象或内容就是两国文学之间客观存在的、相互影响的事实性联系。

法国学派最重要的一个理论奠基者梵·第根(Paul Van Tieghem)对比较文学的研究对象进行了相当明确而且经典的限制。他出版于1931年的专著《比较文学论》被公认是比较文学法国学派基本原理的系统阐述。梵·第根采取了两个步骤来限制比较文学的研究对象和领域。第一步，他先在研究范围上将比较文学研究限制在两个国家之间。他第一次将文学研究划分为“国别文学”、“比较文学”和“总体文学”三大范畴。在他看来，国别文学以民族国家的文学为研究对象，是一切文学研究的基础和出发点；总体文学则是探讨各国文学共有的潮流和特征。处在中间

^① 巴登斯贝格：《比较文学：名称与实质》，见于永昌等编选《比较文学研究译文集》，上海译文出版社1985年版，第33页。

的比较文学研究的是两国文学间的相互关系。将“比较文学”与“总体文学”区分开来，将“比较文学”等同于两国文学相互关系的研究，这就把比较文学的研究对象和范围大大缩小。不仅如此，他还在这一“两国文学间的相互关系”的性质上对比较文学研究进行限制。在他看来，“两国文学间的相互关系”不是一种相同或类似的“平行”关系，而是实实在在存在着的“事实性关系”，是一种有影响和假借的“经过路线”的关系。梵·第根认为，比较文学就应该着重研究两国文学之间的这种“经过路线”，研究两国文学之间的相互“影响”。他把“经过路线”和相互“影响”构成分为三个部分：“放送者”、“传递者”和“接受者”。他强调比较文学要沿着这三者追溯“源流及主题、思想或形式”的流传和变化。从“放送者”出发，应着重研究一个作家对欧洲其他作家的影响；从“接受者”出发，应着重研究一个作家所受欧洲各国文学的影响。因此，梵·第根对比较文学作了相当固定的限定，他认为：“地道的比较文学最通常研究看那些只是两个因子间的‘二元的’关系，只是对一个放送者和一个接受者之间的二元关系之证实。”^①这样，比较文学的研究对象进一步缩小。

法国学派的另一位中心人物伽列(Jean-Marie Carré)也持与梵·第根相同的观点。他写道：“比较文学是文学史的一个分支：它研究在拜伦与普希金、歌德与卡莱尔、瓦尔特·司各特与维尼之间，在属于一种以上文学背景的不同作品、不同构思以至不同作家的生平之间所曾存在过的跨国度的精神交往(des relations spirituelles internationales)与实际联系(des rapports de fait).”^②而他的学生基亚(M-F Guyard)更是依照实证的历史学把比较文

① 梵·第根：《比较文学论》，戴望舒译，商务印书馆1937年版，第202页。

② 伽列：《〈比较文学〉初版序言》，见北京师范大学中文系比较文学研究组选编《比较文学研究资料》，北京师范大学出版社1986年版，第43页。

学称为“国际文学关系史”。他认为：“比较文学是国际文学的关系史。比较文学工作者站在语言和民族的边缘，注视着两种或几种文学之间题材、思想、书籍或感情方面的彼此渗透。”^①而所谓“文学关系史”实际上就是国别文学与文学之间相互“影响”与“被影响”的关系的历史。只有存在相互“影响”才谈得上“关系史”。这样，法国学派终于从研究对象与内容上把比较文学限制在“影响研究”的范围之内。

由于法国学派进行了上述限制，比较文学被局限为“影响研究”，它的对象和内容大大缩减。这就注定法国学派关于比较文学的学科理论必然具有以下两种倾向，即要反对下面两种“过于宽泛”的研究内容。

第一，反对无事实性、相互影响关系的比较。

由于把研究对象局限于“事实性联系”，法国学派也就非常明确地排斥了国别文学之间无事实性影响的相互平行比较。伽列就认为，“比较文学不是文学的比较”，因为“并非随便什么事物，随便什么时间地点都可以拿来比较”。^②他举例说，人文主义、古典主义、浪漫主义、现实主义、象征主义等这样一些大的“平行性”研究，“往往会有失于刻板，在时间上与空间上都过于空泛，以致有可能导致抽象，而且带有随意性和空洞性”。

其二，反对文学与其他艺术门类或文化形态的比较。

法国学派把比较文学研究局限于纯文学研究的范围之内。他们认为，文学与其他艺术或文化形态（如美术、音乐、哲学、宗教等）之间的关系研究，已超出了比较文学的范围，尽管这类课题法国学派也有兴趣，但必须由其他学科去研究。巴登斯贝格与

① 基亚：《比较文学》，颜保译，北京大学出版社1983年版，第4页。

② 伽列：《〈比较文学〉初版序言》，见《比较文学研究资料》，北京师范大学出版社1986年版，第42页。

哈扎主编的《比较文学评论》就从未发表过讨论文学与其他文化艺术门类或文化形态之间关系的文章。

二 实证主义——法国学派研究方法的局限

法国学派除了从研究对象上对比较文学进行限制之外，还从研究方法上进行限制。为了取得研究上的可靠性与准确性，法国学派在研究方法上坚决排斥平行比较的美学分析方法，而不容置疑地把比较文学的研究方法直接等同于实证主义。

美国著名比较文学家雷马克(Henry Remak)在一篇论文中深刻地分析了法国学派寻求“科学性”、忠实于19世纪实证主义学术研究的原因。他分析说：“法国比较文学否定‘纯粹’的比较，它忠实于19世纪实证主义学术研究的传统，即实证主义所坚持并热切期望的文学研究的‘科学性’。按照这种观点，纯粹的类比不会得出任何结论，尤其是不能得出有更大意义的、系统的、概括性的结论。……既然值得尊重的科学必须致力于因果关系的探索，而比较文学必须具有科学性，因此，比较文学应该研究因果关系，即影响、交流、变更等。”^①雷马克的这一段话切中了法国学派的要害。它深刻地分析出了法国学派在进行比较文学学科建设中所走过的心路历程。鉴于比较文学研究中相当浮泛的随意比附之风，为了获得比较文学研究的“科学性”和“规范化”，法国学派走了一条划定界线、缩小范围的道路。在方法上，比较文学要成为真正的科学，就必须致力于“因果关系的探索”。探索“因果关系”就是探索文学作品得以产生的社会历史背景、作家生平经历过程等。所谓“因果关系”正是被美国“新批评”家们反复批判的实证主义观念。

^① 雷马克：《十字路口的比较文学：诊断、治疗和预测》，见《比较文学研究资料》，北京师范大学出版社1986年版，第67—68页。

法国学派在研究方法上对比较文学的限制与它在研究内容上对比较文学的限制密不可分。在研究对象和内容上，法国学派既然已经将比较文学限定为具有事实性联系的影响研究，当然它的研究方法必然是实证主义的历史性考证。所以，法国学派认为，比较文学就是用实际材料来考证不同国别文学作家和作品之间的事实联系、渊源和影响的存在，而不是对作品进行美学的评价和文学性的分析。

梵·第根明确将实证主义研究与审美分析方法对立起来。在他看来，比较文学应该排斥美学分析，不应该寻找国别文学之间毫无实际影响的“相似”、“类似”之处。他指出，这样毫无目标地把“从各国不同的文学中取得的类似的书籍、典型人物、场面、文章等并列起来，从而证明他们的不同之处和相似之处、除了得到一种好奇心的兴味，美学上的满足，以及有时得到一种爱好上的批判以至于高下等级分别之外，是没有其他目标的”。^①从研究对象来看，梵·第根与其他法国学派理论家一样，排斥平行研究，而把比较文学局限在事实性联系的影响研究范围之内。既然如此，实证主义方法必然成为法国学派最核心的方法论。在他们看来，平行研究所进行的美学分析、美学判断，致力于价值高下的等级分别都太过玄虚。只有实实在在的历史考据、事实发掘，才是比较文学的目的，才是学术研究的目标。

因此，梵·第根从这一认识出发，更为明确地将比较文学的研究方法限制为实证主义，一种所谓“科学”的方法。他说：“真正的‘比较文学’的特质，正如一切历史科学的特质一样，是把尽可能多的来源不同的事实采纳在一起，以便充分地把第一个事实加以解释；是扩大认识的基础，以便找到尽可能多的种种结果的原因。总之，‘比较’这两个字应该摆脱了全部美学的涵义，而取

^① 梵·第根：《比较文学论》，戴望舒译，商务印书馆1937年版，第17页。

得一个科学的涵义的。”^①

毫无疑问，美学分析、价值判断的缺失使法国学派在比较文学学科理论建设上再一次遭受重大损失。实证主义的方法论使比较文学受到更为严重的束缚。

三 文学史与民族主义——研究目的与态度上的局限

与研究方法的限制密切相关的，是法国学派对比较文学研究目的和态度的限制。在研究目的或根本任务上，法国学派也对比较文学进行了限制。从根本上讲，比较文学应该是文学研究的一个学科、一条路径。比较文学的研究目的毫无疑问的就是促进人们对文学现象的理解，诸如它的作品、作家、创作等。因此，比较文学毫无疑问也就应该与文学批评、美学分析密不可分。但是，法国学派在这一点上却将比较文学定义为一门实证的历史学科。雷马克早就指出：法国学派的“基本设想是，比较文学是一个历史学科，而不是美学学科，与它发生关系是，也应该是‘具体的现实’，是不同民族的作家、作品，读者和评论家之间真实的、有意识的和可见的联系”。^② 法国学派把比较文学定性为“历史学科”(文学史)而不是美学学科(文学批评)，显然与它在研究对象和研究方法上对比较文学的限制完全一致。既然在研究对象上，将比较文学等同于事实性联系；又在研究方法上，排斥美学分析，只准进行实证主义的考证，所以在研究目的和根本任务上，法国学派当然也就水到渠成地将比较文学界定为“历史学”，即文学史。

法国比较文学产生于民族文学史的研究过程中。就在梵·

^① 梵·第根：《比较文学论》，戴望舒译，商务印书馆1937年版，第17页。

^② 雷马克：《十字路口的比较文学：诊断、治疗和预测》，见《比较文学研究资料》，北京师范大学出版社1986年版，第66页。

第根那里，比较文学与“国别文学”和“总体文学”是相互对峙着的。比较文学研究的是二元关系的相互证实，其目的无非是服务于法国文学史的研究。法国的作家和作品在国外产生了一些什么样的影响？对哪些国家的作家和作品产生了影响？这些影响是如何产生又如何表现出来的？法国文学又受到了什么样的外来影响？这些影响又是如何与法国文化传统交融与排斥着？法国学派的比较文学研究将这些问题当作他们首要的研究目的。伽列把比较文学确认为文学史的一个分支，他的学生基亚更加明确地把这个学科称为国际文学关系史。他认为，比较文学的第一个研究对象，是国际关系的工具（翻译、旅行）和使用这些工具的人（译者、旅行家），其次才是研究文学关系本身。他把这两方面的对象归为七类：媒介、体裁、主题、作家、渊源、思想和国与国之间的固定看法。他甚至提出，“比较文学之目的，是比较民族心理学”。

法国学派的比较文学研究具有相当强烈的欧洲中心主义和民族主义倾向，长期以来，排斥斯拉夫文学和包括中国在内的东方文学。他们认为，真正的“影响”和“事实性联系”，只有在同一文化系统中才有可能发生，如果逾越了这个界限，就只能去研究偶然的巧合而不可能获得科学的结论。不仅如此，在法国文学与其他国别文学相互关系的研究中，法国学派往往在强烈的民族主义情绪指导下不顾事实真相无限夸大本国文学对其他国家文学的影响，演变出斤斤计较的文学“外贸”研究的局面。雷马克就说：“法国比较文学是以进一步扩展法国文学研究为起点的。过去，它主要研究法国文学在国外的影响和外国文学对法国文学的贡献，现在仍然如此。”^①这种民族主义的倾向是法国学派限定比较

^① 雷马克：《十字路口的比较文学：诊断、治疗和预测》，见《比较文学研究资料》，北京师范大学出版社1986年版，第74页。

文学研究目的和根本任务的必然结果。

通过以上三个方面的限制，比较文学法国学派的学科“建制化”过程结束了，法国学派这一比较文学研究“圈子”也彻底形成了。法国学派仅仅承认“事实联系”的观点，实际上不仅是比较文学定义的“精确化”，而且更是比较文学观念在开放性和广阔性方面的退化。它在总的精神上与歌德等人的“世界文学”观念是背道而驰的。比较文学的初衷就是要打破各民族闭关自守的状态，将文学视为人类的共同财产，推动世界文学之间交流与融合。结果恰恰相反，法国学派追求的比较文学“学科化”、“科学化”努力，反而将比较文学视作国别文学间的“外贸”关系，甚至使比较文学沦落为民族主义的工具。显然，法国学派已经蜕化为比较文学进一步发展的障碍，不冲破这一个“圈子”，比较文学就不能得到更充分的发展。比较文学法国学派学科理论的上述局限性在比较文学发展到第二阶段，即美国学派兴起之时，就越发明显了。由于法国学派将比较文学限制在一个过于狭小的范围之内，这终于造成了比较文学学科史上的“第二次危机”。

第五节 比较文学美国学派的兴起与局限

比较文学美国学派的兴起和形成是比较文学学科理论发展史上的大事。美国学派冲破了法国学派对比较文学“影响研究”的限制，克服了比较文学学科理论的“第二次危机”。它把比较文学从两国之间文学的事实性联系、实证主义方法论和民族主义束缚中解放出来，把世界文学作为一个整体加以研究，也就将比较文学延伸到了超国别文学界限、没有事实性联系的文学关系中去。不仅如此，美国学派还致力于研究文学与其他艺术门类和文化形态的相互关系。美国学派的这种“平行研究”范式极大拓展了比较文学的研究对象和范围。同时，美国学派还高度强调美学分析和

“文学性”概念，致力于研究文学作品的艺术特征，超越法国学派实证主义的方法论。在对待民族文学问题上，美国学派尖锐抨击并激烈反对法国学派的民族主义倾向，提出世界主义的研究视野和观点。总之，突破法国学派对比较文学的限制后，美国学派使比较文学进入了一个更为广阔的研究境域。

但是，在比较文学的学科理论上，美国学派并不是对比较文学只有拓展而毫无限制。美国学派强调比较文学中批评、美学分析与判断的意义，认为比较文学的根本目的在于研究作品的“文学性”。当美国学派将“文学性”当作比较文学研究的最终任务时，无形中也就对比较文学进行了“文学性”研究的限制。另外，美国学派一向标榜文学研究的“世界主义”，但在东西方文化比较的领域中，它依然残存着“西方中心主义”的倾向。其中隐藏着它对“跨文化研究”的限制。因此，美国学派并没有真正使比较文学进入一个无限广阔的研究空间。在美国学派的学科理论中，依然蕴藏着又一个新危机——比较文学的“第三次危机”。

一 美国学派的兴起：历史与代表人物

美国的比较文学史，可以追溯到19世纪70年代甚至更早。韦斯坦因曾指出：“美国的比较文学从名义上说开始于十九世纪后三十年，但学术性和非学术性的世界主义早在爱默生、朗费罗和詹姆斯·拉塞尔·洛威尔等人的作品中就有所反映（他们与马修·阿诺德在英国比较文学中的地位和作用相似），正是这种思潮促进了比较文学的形成。”^①20世纪20年代，比较文学在法国大兴的时候，美国的比较文学研究正处在衰落之中。“孤零零的少数几个人要求恢复比较文学的独立地位，他们要求比较文学应

^① 韦斯坦因：《比较文学与文学理论》，刘象愚译，辽宁人民出版社1987年版，第202—203页。

有其独特明显的面貌。”^①第二次世界大战结束以后，比较文学在美国开始复兴。20世纪四五十年代，美国比较文学学者针对法国学派提出了一套新的理论和主张，拓展了比较文学研究的领域，取得了一系列有价值的成果，形成了比较文学学科理论发展史上著名的“美国学派”。其代表人物是雷纳·韦勒克(René Wellek)、亨利·雷马克(Henry Remak)、哈利·列文(Harry Levin)和欧文·奥尔德里奇(Alfred Owen Aldrige)等。

雷马克是美国印第安纳大学比较文学教授，曾任美国比较文学学会副主席。1961年，他在《比较文学的定义与功用》一文中对比较文学下了一个非常明确的定义，并被一直视为美国学派的经典定义。1976年他在第八届国际比较文学大会上所作的题为《比较文学的前景》的报告较全面地回顾了法国学派与美国学派的历史。他为确定美国学派的基本方法“平行研究”做出了重要贡献。他著有《十字路口上的比较文学：诊断、治疗和预测》(1960)、《比较文学参考书目》(1971)等。

奥尔德里奇也是美国学派的代表人物之一，长期担任伊利诺伊大学比较文学教授，曾任美国比较文学学会副会长、会长。他除了主张平行研究外，还强调东西方文学之间的比较研究。他认为文学具有世界普遍性，比较文学可以促进人们互相沟通。比较文学还要研究文学和思想、科学、艺术及其他领域的关系。他的著述主要有《比较文学——内容和方法》(1965)、《比较文学——日本和西方》(1979)和《美国早期文学：一种比较研究》(1982)等。

二 美国学派对比较文学学科理论的拓展

韦勒克揭示法国学派因尽量缩小比较文学研究领域而形成的

^① 约翰·迪尼：《美国比较文学研究》，见刘介民编《比较文学译文集》，湖南人民出版社1984年版，第341页。

学科理论危机后，美国学派一直致力于冲破法国学派强加给比较文学的三大束缚和限制，从而极大地拓展了比较文学的研究范围，形成了以跨国和跨学科为特征的“平行研究”新范式。美国学派从以下三个方面拓展比较文学的研究领域。

第一，反对事实性影响研究，提倡跨国、跨学科平行研究。我们知道，法国学派将比较文学的研究对象限制为两国文学之间的事实性影响关系。这就给比较文学套上了一个沉重的枷锁。为了拓展比较文学的研究领域，美国学派首先必须突破这一限制。韦勒克率先批评了法国学派，认为法国学派在“比较文学”与“总体文学”之间所作的划分是毫无道理的。将比较文学限制在两国文学的二元关系之间只会使比较文学成为文学“外贸”研究。

紧接着，美国学派的雷马克又从正面进行了具体的阐述。雷马克明确提出了比较文学美国学派的著名定义：“比较文学是超出一国范围之外的文学研究，并且研究文学与其他知识和信仰领域之间的关系，包括艺术（如绘画、雕刻、建筑、音乐）、哲学、历史、社会科学（如政治、经济、社会学）、自然科学、宗教等等。简言之，比较文学是一国文学与另一国或多国的文学的比较，是文学与人类其他表现领域的比较。”^①在这个著名的定义中，雷马克将比较文学概括为两方面的研究，其一是一国或几国的文学比较，其二是文学与其他艺术门类或文化形态的比较。这个定义可以概括大多数美国学派的学者的观点。比如，奥尔德里奇也指出：“比较文学是从超越国别文学的角度或者从与其他一门或几门知识学科的相互关联中，对文学现象进行研究。”^②在这

① 雷马克：《比较文学的定义和功用》，见张隆溪选编《比较文学译文集》，北京大学出版社1982年版，第1页。

② 奥尔德里奇：《比较文学：内容和方法》，伊利诺斯大学出版社1969年版，第1页。

两个方面，美国学派都对法国学派进行了非常大的突破。

首先，这表现在跨国文学比较上。法国学派区别了“总体文学”、“比较文学”和“国别文学”三个不同的研究领域或层次，其目的是将比较文学限制在两国文学的二元关系之内。而美国学派却从根本上取消了这一制约，所谓“总体文学”与“比较文学”的区分不复存在。美国学派的比较文学家们可以将欧洲各国文学当作一个整体来加以研究，既可以局限于两国之间，更多的则是进行多国平行比较。法国学派的“三元区分”被彻底打破。雷马克与韦勒克一样坚决反对这一区分。雷马克曾借用一个比喻形象地说，法国学派的民族文学是在墙里研究文学，比较文学跨过墙去，而总体文学则高于墙之上。但是他认为法国学派的这种区分逻辑上并不连贯。他的看法是：“在研究民族文学、比较文学和总体文学的学者之间进行刻板的分析既不实际，又无必要。”^①

在跨国文学关系的性质上，法国学派认为只有存在事实性的影响关系才属于比较文学的研究范围。美国学派则提倡无影响、无实证的平行研究。美国学派突破了法国学派的历史局限，摆脱了以影响和事实联系为基础的理论限制，认为在任何有可比性的问题上，都可进行比较研究。他们认为，人类不同国度和民族都有相似的社会历史发展阶段、类似的思想情感和心里特征，也有类似的文学表现手法和类型。这就使国别文学之间尽管毫无事实性联系，但仍存在着十分类似的现象。对这些相似点的比较研究和整体研究，可以得出真正属于文学的规律和性质。韦勒克一生坚持世界文学的“一元论”和“总体论”，坚决反对过分强调国别文学之间的语言差异，一贯认为世界文学是一个整体，比较文学就是从国际的角度，超越语言和民族的界线，将它作为一个整体加

^① 雷马克：《比较文学的定义和功用》，见张隆溪选编《比较文学译文集》，北京大学出版社1982年版，第18页。

以研究。他的八卷本《近代文学批评史》纵论整个西方世界，包括欧洲、北美和俄罗斯等所有国家从1750年到1950年200年间的文学批评、思想和观念，给人以恢宏的历史感和整体感。他关于文学史分期、文学史上的潮流的单篇论文同样如此。他在阐述“古典主义”、“巴洛克”、“浪漫主义”、“现实主义”、“象征主义”等文学批评史上的关键性概念时，同样超越语言和民族的界线，从极其宽广的视野将世界文学史当作一个整体来加以研究，显示了比较文学在文学研究上的巨大潜力。

与韦勒克一样，雷马克也反对法国学派仅将比较文学局限在事实联系上。他在著名的《比较文学的定义和功用》一文中强调美国学派必须比较互相并没有影响的作家和作品，认为“比较文学的题目其实是一个不可穷尽的宝藏”。在全面总结比较文学学科史上的法国学派和美国学派时，雷马克再次指出，美国学派的“目的主要在于显示一部文学作品的艺术特征，被比较的作品之间就不一定要有遗传关系”，因为“它可能显示某种关系性，但这种关系性可能与作者A在写作品C时是否认识外国作家B这一问题毫无关系”。^①

其次，在跨学科问题上，美国学派也取得了重大的突破。雷马克高度重视这一突破，他甚至认为这是美国学派与法国学派的根本分歧。他说，在文学与其他学科领域之间的关系问题上，“我们遇到的不是强调重点的不同，而是‘美国学派’与‘法国学派’之间阵线分明的根本分歧”。^②的确，法国学派根本不将文学与其他艺术、文化形态的相互比较纳入比较文学之中。在法国学

^① 雷马克：《十字路口的比较文学：诊断、治疗和预测》，见《比较文学研究资料》，北京师范大学出版社1986年版，第71页。

^② 雷马克：《比较文学的定义和功用》，见张隆溪选编《比较文学译文集》，北京大学出版社1982年版，第4页。

派代表理论家梵·第根和基亚的著作和巴登斯贝格主编的《比较文学评论》杂志中，根本就不包括这一研究领域。在这个领域中，美国学派把比较文学扩大到文学与其他艺术和文学与其他文化形态的比较中。研究文学与绘画、雕塑、建筑、音乐、戏剧、电影等的相互关系，文学与哲学、历史、宗教、心理学、政治、经济等的相互关系，统统都属于比较文学。

这样，美国学派彻底突破了法国学派对比较文学研究对象和内容的限制，构建起它以跨国、跨学科为特征的“平行研究”大厦。

第二，反对实证主义的“因果关系”方法，提倡研究作品的审美特征和“文学性”。

法国学派既然把比较文学的研究对象限制为具有相互影响关系的事实性联系，也就在方法论上将比较文学局限在了实证主义的圈子里。它一贯将历史与美学、文学史与文学批评对立起来，坚持认为比较文学的研究目的是阐明“国际文学关系史”。在方法上，法国学派强调“影响”、“渊源”和“媒介”等，其实正如韦勒克所深入批判的，只不过是一种“因果关系”的研究方式。但是，阐明了作品产生的条件和原因以及所受的影响，却并不能真正评判文学作品的审美特征、性质和价值。正是基于这一认识，美国学派全力突破法国学派对比较文学的实证主义方法论限制。

韦勒克为突破法国学派的这一实证主义方法论限制做出了巨大贡献。在《比较文学的危机》一文中，他全面分析了法国学派给比较文学学科理论所带来的危机。文中，他引证并极为精炼地总结了他在《文学理论》中表述的文学观念。为了跳出法国学派在方法论的这潭“死水”，他说：“我们必须正视‘文学性’这个问题，它是美学的中心问题，是文学艺术的本质。”^①在韦勒克看来，比

^① 韦勒克：《比较文学的危机》，见于永昌等编选《比较文学研究译文集》，上海译文出版社1985年版，第133页。

较文学就是从国际角度将世界文学作为一个整体加以研究，其目的是揭示文学的审美特征。韦勒克在他与沃伦合著的《文学理论》中，从文学作品的存在方式研究出发，将文学研究区分为“内部研究”和“外部研究”两个部分。“外部研究”就是一种“因果关系”的实证主义研究法，致力于考察文学作品产生原因和背景，但它无法完成分析和评价文学作品的根本任务。而“内部研究”则是“以文学为中心”的研究，注重研究文学作品从声音层面、意义单元层面、世界层面到“形而上学”层面的所有内在因素及其审美特征。“内部研究”把艺术品看成“是一个为某种特别的审美目的服务的完整的符号体系或者符号结构”。^①根据这一文学本体论，韦勒克认为法国学派的比较文学研究只不过是一种实证主义的研究，是一种对文学的“外部研究”，而美国学派要做的是突破法国学派的这一限制，将审美分析引入比较文学。正如韦勒克所说：“真正的文学研究所关心的不是毫无生气的事实，而是标准和质量。”^②

第三，反对民族主义而提倡“世界主义”。

正如韦勒克和雷马克等美国学派学者所揭示的，法国学派在比较文学研究问题上，长期困扰在民族主义危机之中。韦勒克尖锐指出他们的比较文学是“外贸”研究，只会两国文学与文化关系上“计算财富”。雷马克则形象地比喻说，法国学派将本国文学领会为一棵独立存在的树木，从不顾及它周围的其他树木和整个树林。法国学派只研究“法国文学在国外的影响和外国文学对法国文学的贡献”。基于这一认识，美国学派的代表理论家都力图突破法国学派的这一民族主义局限。

① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第147页。

② 韦勒克：《比较文学的危机》，见于永昌等编选《比较文学研究译文集》，上海译文出版社1985年版，第131页。

韦勒克一生坚持世界文学的“整体论”观点。对他而言，比较文学的特殊性在于它的角度和精神气质——国际性。比较也不能仅仅局限在事实性联系上，毫无历史关系的语言现象或类型也能进行平行比较。有时，韦勒克甚至将比较文学平行研究的范围扩大到东方国家，从而显示出他的世界主义视野。他在《比较文学的名称和实质》一文中提到：“对中国、朝鲜、缅甸和波斯叙述方法或者抒情形式的研究同伏尔泰的《中国孤儿》这类同东方偶然接触之后产生的作品的影响研究同样重要。”^①在《今日比较文学》一文中，他也提出要“研究各国文学及其共同倾向”，甚至“比较研究包括远东文学在内的一切文学”。^②当然，“吾生有涯而知无涯”。无论一个学者怎样竭尽全力，也不可能穷尽一切文学现象与知识。即使是韦勒克这样世界公认的博古通今、精通数门外国语的比较文学者，仍然因其不谙东方语言文字而无法开展跨东西方文化与文学的比较研究。但是，这无疑已经是另外一回事了。

美国学派的其他学者，如奥尔德里奇也与韦勒克一样坚持超国家和文化的“世界主义”视野。他说：“比较文学并不是把国别文学拿来一国对一国进行比较。而是在研究一部文学作品时，比较文学提供了扩大研究者视野的方法——使他的视野超越国家疆域的狭隘界限，看到不同国家文化的倾向和运动，看到文学与人类活动其他领域之间的关系。”^③

雷马克在论述比较文学研究可以研究某个历史阶段并无事实性联系的国别文学时，提到过可以“对古希腊和古印度，中世纪

① 韦勒克：《比较文学的名称和实质》，见《比较文学研究资料》，北京师范大学出版社1986年版，第29页。

② 韦勒克：《今日之比较文学》，见于永昌等编选《比较文学研究译文集》，上海译文出版社1985年版，第165页。

③ 奥尔德里奇：《比较文学：内容和方法》，伊利诺斯大学出版社1969年版，第1页。

日本和中世纪欧洲的比较”，认为这样“比较文学有可能通过审慎的比较进一步修正我们对亚洲文学在理解上的严重缺陷”。^①

韦勒克、雷马克等美国学派学者用这种“世界主义”观点无情地打破了法国学派的“民族主义”桎梏。但是由于研究领域过于广阔，美国学派的这种“世界主义”难免也要遇到一些问题。首先，学者们有无可能真正达到这一境界？其次，美国学派又是否真正达到过这一境界？最后，有些学者也就因此开始修正，也就是限制这一“世界主义”观点了。

总之，美国学派从上述三个方面全面突破法国学派对比较文学研究领域的限制，终于摆脱了比较文学学科发展史上的“第二次危机”，使比较文学重新焕发了生机。

三 美国学派对比较文学学科理论的限制

美国学派冲破了法国学派对比较文学的束缚，使比较文学走向一个相对广阔的自由天地，但它并非对比较文学毫无限制。即使是雷马克这样的大学者，在坚决突破了法国学派限制、极大拓展了比较文学研究领域的同时，也开始怀疑他所制定的比较文学标准是否过于“松弛”。他担心道：“比较文学要是成为一个几乎可以包罗万象的术语，也就等于毫无意义了。”^②的确如此，美国学派实际上仍然给比较文学制定了这样那样的限制。回顾美国学派的学科理论史，我们可以清晰地发现美国学派对比较文学进行过三种限定。这样，在比较文学的学科理论上，美国学派形成了新的局限性。

^① 雷马克：《十字路口的比较文学：诊断、治疗和预测》，见《比较文学研究资料》，北京师范大学出版社1986年版，第71页。

^② 雷马克：《比较文学的定义和功用》，见张隆溪选编《比较文学译文集》，北京大学出版社1982年版，第6页。

首先，雷马克在跨学科研究时对比较文学进行过“系统性”标准的限制。

雷马克说：“文学和文学以外的一个领域的比较，只有是系统性的时候，只有在把文学以外的领域作为确实独立连贯的学科来加以研究的时候，才能算是‘比较文学’。”^①他举了许多例子来说明所谓“系统性”限制。比如，他提出，在将莎士比亚戏剧与它的历史素材加以比较时，只有把史学和文学作为研究的两极，只有对历史事实或记载及其在文学上的应用进行了系统比较和评价时，才能算是比较文学。当然，在这种所谓“系统性”限制问题上，美国学派并不统一。一些学者，比如韦勒克在《比较文学的名称和实质》一文中，就对雷马克的这一限制提出过非议。他认为雷马克只是为实用目的而作出的“人为的、站不住脚的区别”。现在看来，雷马克对美国学派的限制的确不够成功。但是它却鲜明地反映了美国学派希望缩小比较文学研究领域的企图。

其次，美国学派对比较文学更为重要的限制表现在“文学性”概念上。对比较文学研究提出“文学性”的标准，这使得美国学派忽视并排斥了“文化研究方法”。美国学派深受“新批评”的影响，强调比较文学和一切文学研究都应以文本研究为立足点。韦勒克就是对美国学派进行“文学性”限制最为出力的人。在《比较文学的危机》中，他攻击了法国学派的实证方法，强调比较文学应该以“文学性”这一艺术作品的本质为研究核心。他的文论体系将文学研究分为“内部研究”和“外部研究”两大部分。在他看来，文学作品是为特殊审美目的服务的语言符号体系或符号结构。而这一语言符号结构又是一个多层结构，具有“声音、意义和世界”等多个层次。以此为标准，他就把对这一语言结构各个层次的研究称

^① 雷马克：《比较文学的定义和功用》，见张隆溪选编《比较文学译文集》，北京大学出版社1982年版，第6页。

为“内部研究”。而“外部研究”则包括所有文学与作家生平传记、文学与心理学、文学与思想、文学与社会、文学与其他艺术相互关系的研究。以“文学性”为比较文学研究的中心问题，必然会排斥“外部研究”。韦勒克就曾批评说：“很多在文学研究方法，特别是比较文学研究方法的著名人物，根本不是真正对文学感兴趣，而是热衷于研究公众舆论史、旅游报道和关于民族特点的见解。总之，对一般文化史感兴趣。”^①所以，文学研究应该将文学作为有别于人类其他活动及产物的对象来研究。美国学派在强调“文学性”的同时也就忽视了“文化学”研究法。

但是，文学是人类历史的产物，是人类文明的诸种文化形态之一。仅止于对文学进行“内部研究”很难说得上能够真正全面、深入地分析和评价文学作品。晚近以来欧美文学研究向“外部研究”回归、向“文化研究”回归的趋势就充分说明了这一点。美国著名文学理论家米勒指出：“事实上，自1979年以来，文学研究的兴趣中心已发生大规模的转移：从对文学作修辞学式的‘内部’研究，转为研究文学的‘外部’联系，确定它在心理学、历史或社会学背景中的位置。换言之，文学研究的兴趣已从解读（即集中注意研究语言本身及其性质和能力）转移到各种形式的阐释学解释上（即注意语言同上帝、自然、社会、历史等被看作是语言之外的事物的关系）。”^②从这里，我们不难看出，美国学派对比较文学所进行的“文学性”限制从根本上排除了“文化探源”方法，已经成为比较文学学科理论史上的一大束缚。

第三，“跨文化”限制和“西方中心主义”、“新殖民主义”倾

① 韦勒克：《比较文学的危机》，见干永昌等编选《比较文学研究译文集》，上海译文出版社1985年版，第132—133页。

② 米勒：《文学理论在今天的功能》，见拉尔夫·科恩主编《文学理论的未来》，程锡麟等译，中国社会科学出版社1993年版，第121页。

向。

美国学派在比较文学学科理论上坚决反对法国学派的“民族主义”而持所谓“世界主义”立场，认为世界文学是一个整体。在东西方文学关系上，这必然包含着“跨东西方文化”的文化态度。正如我们上面所论述的，美国学派的代表性学者韦勒克、雷马克和奥尔德里奇等都提到过比较文学要进行东西文学的横向比较。尤其是奥尔德里奇，他对日本等东方文学非常熟悉，把它与西方文学进行过较为深入的比较研究。但是，大部分美国学派的学者们因为各种原因却无法做到这一点。即使做到了往往也无法摆脱长期因袭大脑当中的“西方中心主义”倾向。当代后殖民主义大师萨义德(Edward W. Said)在他著名的《东方学》一书中就深刻批判了西方学术界惯有的“西方中心主义”立场。在他看来，“东方”并不是一种自然存在，而是被“西方”创造出来的。“东方”和“西方”之间存在着一种“权力关系”、“支配关系”和“霸权关系”。萨义德指出，整个“东方学不是欧洲对东方的纯粹虚构或奇思，而是一套被人为创造出来的理论和实践体系，孕含着几个世代沉积下来的物质层面的内涵。”^①美国学派对东方文化与文学的研究同样如此。

举个例子来说，西方汉学研究就存在非常强烈的“西方中心主义”倾向。旅美学者张隆溪在最近一篇文章中就批评西方学者过分强调中国与西方文化差异。他列举了从黑格尔到德里达、福柯和杰姆逊的一些言论，尖锐批判他们把中国和中国文化视为西方对立物和全然不同的“他者”的错误观念，并把“这种视中国为西方之非我的态度称之为文化上的新殖民主义”。^② 站在这种“西方

① 萨义德：《东方学》，王宇根译，三联书店1999年版，第9页。

② 张隆溪：《道与逻各斯·中译本序》，冯川译，四川人民出版社1998年版，第11页。

中心主义”和“新殖民主义”的立场上，美国学派当然不可能在中西文学的“跨文化研究”中真正实现其“世界主义”承诺，也不可能真正为比较文学做出更大的贡献。

另外，还有一些学者开始进一步限制比较文学，打算从“世界主义”立场上后退，否认进行东西方文学比较研究的可能性。韦斯坦因(Ulrich Weisstein)就是代表人物。他认为美国学派的平行研究过于宽泛。即使是对雷马克在跨学科研究时所进行的“系统性”限制，他也认为不仅在方法上是“站不住脚的”而且还“过头”了。雷马克在阐述比较文学的跨学科比较时曾限制过比较文学的界线。他明确指出并不是所有文学与其他学科的比较都属于比较文学，文学与其他学科的比较只有在这种比较是系统的，同时对文学之外的那一学科的研究也是系统的时候，才能算是比较文学。韦斯坦因则认为雷马克对比较文学的限制仍然不够严格。他认为，像雷马克那样“把研究领域扩展到那么大的程度，无异于耗散掉需要巩固现有领域的力量。因为作为比较学者，我们现有的领域不是不够，而是太大了”。^① 韦斯坦因不但要缩小雷马克已经画出的“圈子”，而且力图将比较文学限制在西方文学以内。所以，他说他“对把文学现象的平行研究扩大到两个不同的文学之间仍然迟疑不决”。他认为“企图在西方和中东或远东的诗歌之间发现相似的模式较难言之成理”，这是因为“在我看来，只有在一个单一的文明范围内，才能在思想、感情、想象力中发现有意识或无意识地维系传统的共同因素”。^② 可见，美国学派的“世界主义”抱负并未真正实现。不仅如此，它从文化立场讲仍然存在“西方中心主义”的残余，甚至“新殖民主义”倾向。

^① 韦斯坦因：《比较文学与文学理论》，刘象愚译，辽宁人民出版社1987年版，第25页。

^② 同上书，第5页。

毫无疑问，美国学派关于比较文学的学科理论继法国学派后已经完成一种新的“建制化倾向”。它在突破法国学派的狭小研究空间之后，却又形成新包围圈。这一包围圈将比较文学的文化探源法、东西跨文化研究法等统统排斥在外。也就是说，美国学派在解决比较文学的“第二次危机”之后，本身就蕴藏着比较文学学科理论的又一次新的，即“第三次危机”。冲破美国学派所形成的比较文学学科理论的新包围圈，这已成为跨文化时代比较文学研究的必然趋向。而这个艰巨的历史性任务无疑将等待比较文学中国学派来最终完成。^①

^① 关于这个问题，请参阅曹顺庆《比较文学论》，四川教育出版社2002年版。

结 语

超越韦勒克

韦勒克的《近代文学批评史》写到 1950 年，这正是一个富有象征意义的历史转折点。当代社会进入 20 世纪 60 年代以后，出现了一股强大的后现代主义思潮。后现代主义文论对韦勒克的文学理论提出了强烈的挑战。但它们并没有完成超越韦勒克的任务。具有古典诗学和马克思主义文论背景的中国文论界，应该在与包括韦勒克文学理论在内的所有 20 世纪西方文论进行广泛对话的基础上扬弃并超越它们。

一 韦勒克诗学在中国新时期期的话语变异^①

新时期以来，韦勒克诗学对汉语文论与批评思想产生了非常大的影响。但是，这一影响并不是单方面进行的。韦勒克文论在中国的话语变形，显示了具有古典诗学和马克思主义文论背景的中国文论在运用和改造西方诗学的创造性能力。这也显示了汉语诗学超越韦勒克的可能性。

文学的“内部研究与外部研究”是韦勒克提出的一对重要的理论范畴。新时期以来，随着西方文论话语大量涌入，文学“内部研究”这一概念也被引进文学理论界。由此，中国批评家开始对

^① 本节采用笔者与罗淑珍合写的论文《西方文论在汉语经验中的话语变异——关于韦勒克“内部研究”的辨析》（见《外国文学研究》2001 年第 4 期）。

文学研究进行“内部”与“外部”的区分，并把新时期文学研究描述为由“外部规律”研究向“内部规律”研究的转移过程。经过 10 多年的学术沉淀，文学研究应当重视“内部规律”、“内部研究”，这已经成为我国理论批评界的共识。表面上看来，汉语经验中的“内部研究与外部研究”似乎是对韦勒克“内部研究与外部研究”的搬用，其实不尽如此。话语总有其语境，一定的话语在其一定的语境中才具有其确定的语义内涵和语义功能。随着语境的转换，话语必然产生语义的变化。当韦勒克的“内部研究与外部研究”这对范畴被中国理论批评家用来分析中国经验的时候，它已不再局限于其原意了。由于语境的变化，“内部研究与外部研究”的语义内涵和话语功能有的得以保存，有的却被扩张、压缩甚至替换。这种现象我们称之为“话语变异”。

在汉语经验中，韦勒克“内部研究与外部研究”理论的话语变异首先表现在话语功能的变化上。中国新时期特殊的文论语境使诸多西方文论语境都发生了变形，担负起了它们在西方思想领域中根本不可能具有的话语功能。韦勒克“内部研究与外部研究”理论同样如此。

只要将韦勒克“内部研究与外部研究”理论置于新时期的文论语境中，就不难发现韦勒克所作的区分最主要的功能是将文学从意识形态论和反映论的框架中剥离出来。具体地说，构成文学“内部研究与外部研究”的汉语语境的是新中国建立以来取得统治地位的传统文艺学。这一取法于苏联而来的中国化的马克思主义文艺理论构成了新时期之初诸多诗学话语的历史文化语境。

伴随着新时期的思想解放运动，文艺界相继经历了文艺与政治的关系、文学创作方法、文学与人性 and 人道主义的关系以及文学主体性等诸多讨论，文学研究也提升到美学的自觉的阶段。在这些讨论中，人们越来越意识到政治决定论和阶级斗争工具论的狭隘与偏颇，越来越倾向于探讨文学和艺术独特的审美价值与规

律，这一倾向被描述为文学研究“由外向内”的转移过程。当时，中国学者普遍认为，传统艺术学的基本命题是“文学是社会生活的反映”，在这一基本命题的统摄下，文学与哲学、宗教等一样同属于社会意识形态，是对社会生活的反映和认识，它们的区别仅仅在于思维形式和表现形式，即文学是“形象思维”，是社会生活的形象反映；而其他意识形态则是“抽象思维”、是社会生活的概念化反映。在文学的双重属性中，形象性与意识形态性比较起来，前者是无足轻重的。这样，文学仅具有外在的形式特征，而在实质内容上就被混同于其他意识形态。这种理解及内在逻辑正如当时有批评家所指出的：“它（指传统艺术学）从被动反映论出发，否定了文艺的主体性；又由之导出被动决定论，否定了主体的超越性；继而又引出文艺无特殊的内部规律，政治经济对文艺的决定作用就是文艺的本质规律的观点；更进一步推导出文艺无自主性，它可以从经济关系中得到解释的线性因果论；最后落实到这一点上：文艺不是独立的实体，它无特殊内容，只有特殊形式；文艺以政治为内容，自身乃是政治的形式。”^①因此，建设新时期文论的当务之急必然是确立文学的特殊性，把文学的特殊性从笼统的“意识形态”中剥离出来。在这一目标引导下，新时期对西方文论的引进和接受就有了相当明确的选择性，并有可能赋予其特别的意义，从而引起西方批评话语在汉语经验中的变异。韦勒克关于“内部研究与外部研究”的区分在中国批评家那里引起的敏感反应，就是颇有代表性的一例。

中国批评家接受“内部研究与外部研究”的区分是有明显的针对性的，如刘再复在界定文学研究的“内部”与“外部”概念时，就明确指出：“我们过去的文学研究，主要侧重于外部规律，即文学与经济基础以及上层建筑中其他意识形态之间的关系，例如文

^① 杨春时：《论文艺的充分主体性和超越性》，载《文学评论》1986年第4期。

学与政治的关系，文学与社会生活的关系，作家的世界观与创作方法的关系等。近年来研究的重心已转移到内部研究，即研究文学本身的审美特点，文学内部各要素的相互联系，文学各种门类自身的结构方式和运动规律等等，总之，是回复到自身。”^①在这里，文学的“外部研究”指的是传统文艺学对“文学与经济基础以及上层建筑关系”的研究，文学与政治的关系、文学与社会的生活，甚至作家的世界观与创作方法等问题都属于文学的“外部研究”；而文学的“内部研究”则视文学为独立的实体，是对文学自身不同于其他意识形态的特征的研究。可见，反对政治决定论和意识形态决定论，倡导文学自身的独立价值就成为“内部研究与外部研究”的主要话语功能。

然而，在韦勒克那里，“内部研究与外部研究”的话语针对性却并非如此。在20世纪西方文论的多元话语中，文学与政治及其他意识形态混为一谈并非普遍倾向，尽管在西方文论中也不乏考察文学同政治及其他意识形态之关系的研究，但这类考察多是以承认文学的特殊性为前提的。特别是在19世纪末20世纪初，如马拉美和瓦勒里的象征主义、法朗士和勒梅特尔的印象主义、王尔德的唯美主义以及弗洛伊德的心理分析主义等等各种文论流派纷至沓来，形成众声喧哗的文论争鸣状态，韦勒克在其《近代文学批评史》第四卷中对此进行了非常详尽的论述^②。在这种格局中，文学不仅没有像在中国语境中那样被社会政治、道德教化所同化，而且还出现了脱离社会生活的唯美主义和抽象主义的创作方法。因此，韦勒克提出的文学研究“内外”之分并非简单倡导文学从其他社会意识形态中独立出来，而是另有理论内涵。

① 刘再复：《文学研究思维空间的拓展》，载《读书》1985年第2、3期。

② 韦勒克：《近代文学批评史》第四卷，杨自伍译，上海译文出版社1997年版，第549页。

综观韦勒克的文学理论体系，文学“内部研究与外部研究”是他的核心论点之一。它所要解决的理论问题是区分文学作品的“本体存在”与“经验存在”，并由此确立这样一个理论论点：文学研究的对象是文学作品的“本体存在”，即一种“符号与意义的多层结构”。这是因为韦勒克的文论体系建立在现象学美学的基础之上，从现象学角度来看，他把文学作品定义为“一个经验的客体”(an object of experience)。在《文学理论》一书中，他专门探讨了文学作品的存在方式。韦勒克指出，对于艺术品这样的“一个经验的客体”，“只有通过个人经验才能接近它，但它又不同于任何经验”^①。也就是说，文学作品的存在方式比较特殊，它具有“本体存在”和“经验存在”的双重性。一方面，文学作品只存在于接受者的阅读经验当中，另一方面，它又不同于任何一次具体的阅读经验。对于这个由语言构成的“符号结构”，韦勒克在《文学理论》中从八个层面进行了讨论。后来，他又在著名的《比较文学的危机》一文中更加清晰而简洁地分析了它的内部构成。韦勒克认为，文学作品建立在语言基础之上，但又不局限于语言，可以分为多个层次，是一个“符号与意义的多层结构”^②。“内部研究”就是对这一现象学意义上的“本体结构”的研究。而“外部研究”则主要涉及文学作品的“经验存在”，诸如它产生的社会历史背景、作家心理情感状态、读者接受印象等等。由此可见，韦勒克“内部研究与外部研究”的二元区分最主要的话语功能就是要突显文学作品这一超越一切经验实现的“本体存在”——由语言构成的“符号结构”，并进而对其进行审美的分析。

“内部研究”是对作为文学作品本体的“符号结构”的研究，这

^① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第162页。

^② 韦勒克：《批评的诸种概念》，丁泓、余徽译，四川文艺出版社1988年版，第277页。

明显表现出韦勒克诗学话语中强烈的胡塞尔现象学的“先验还原论”倾向以及结构主义语言学的决定性影响。笔者曾详细地分析过韦勒克文论和结构主义语言学的关系，指出“结构主义语言学不只是给韦勒克文论带来了几个重要论点，它的影响是全局性的，是其方法论的缘起”^①。韦勒克受结构主义语言学的影 响，最主要地表现为他将文学作品的“本体”理解为一种“符号结构”，并进而将文学“内部研究”的任务规定为对此“符号结构”进行审美分析。罗里·尼尔森(Lowry Nelson)在《20世纪世界文学百科全书》的“韦勒克”词条中就曾指出，韦勒克的重要贡献就是“坚定地以具体的审美价值来反抗那些过分简单化结论(对文学性或审美性)的攻击”^②。

在深入分析“符号结构”的审美特征方面，韦勒克在很大程度上受益于布拉格学派。他曾写专文(Theory and Aesthetics of the Prague School)评述布拉格学派对当代文论的巨大贡献。文中，韦勒克承认他自己也是布拉格学派其中“年青的一员”(a junior member of the Circle)，他的许多观念，尤其是《文学理论》在很大程度上吸收了布拉格学派对文学语言特性的看法。他说：“我与沃伦合著《文学理论》，其目的就是想有意识地将布拉格学派的观点与美国‘新批评’理论结合起来。”^③从布拉格学派的立场出发，韦勒克认为，科学语言趋向于使用类似数学或符号逻辑学那样的标志系统，其特征是符号的能指与所指高度合一，能指尽量直接地指向所指。但文学语言却用各种方式强化语音和文字方面

① 支宇：《韦勒克文论与结构主义语言学》，载《社会科学研究》2000年第4期。

② Lowry Nelson: “Wellek René”, *Encyclopedia of World Literature in the 20th Century*, edited by Frederick Ungar and Lina Mainiero, 1975, Frederick Ungar Publishing CO. New York, p. 393.

③ René Wellek: *Discriminations: Further Concepts of Criticism*, New Haven and London: Yale University Press, 1970, p. 276.

的美感。在语音方面，它使用音韵、节奏和格律等多种方式强化语言能指的物理特征以增加美感。这样，通过文学语言与科学语言的对比，韦勒克深入揭示了文学文本的“语言结构”所具有的“审美性”特征。韦勒克认为，真正的文学批评就是要分析文学作品“语言结构”在上述这些方面的审美特征，对语言结构“审美性”的研究才是文学的“内部研究”。

正是基于这一“内部研究”概念，韦勒克高度评价 20 世纪西方著名的“新批评”派。当“新批评”已经过时了以后，他曾专门著文对其进行评说。韦勒克说：“我将不得不隐藏我的信念，新批评阐述或印证了未来许多年都将不得不复归的基本道理：审美的具体特征、艺术品的标准的存在，它形成了一个结构、一个统一体、一种连贯性、一个整体。”^①我们看到，韦勒克高度赞赏“新批评”将文学本体理解为具有“审美的具体特性”的“结构”或“统一体”，并将此赞许为文学研究的“基本道理”。在韦勒克看来，“新批评”就是文学“内部研究”的代表，“内部研究”的真正目的就是要对作品的“符号结构”进行语言学式的审美分析。

非常清楚，汉语经验中的“内部研究与外部研究”与此完全是大异其趣。在汉语语境中，文学“内部研究与外部研究”的话语功能主要是想取得文学区别于其他意识形态尤其是政治意识形态的独立地位，其首要目的并不是要进行现象学的“还原”和对文学“本体存在”，即“符号结构”进行语言学式的审美研究。话语功能决定了概念的语义内涵。在这里，如果我们再深入考察两种不同语境中“内部与外部”的不同内涵，韦勒克“内部研究”概念在汉语经验中的话语变异现象就会更加清楚。

在语义内涵上，汉语经验中的“内部研究”与韦勒克所论颇

^① René Wellek: *The Attacks on Literature and Other Essays*, The University of North Carolina Press, 1982, p. 102.

有差异。二者的分歧首先表现在作家研究的归属问题上。汉语经验中的“内部研究”包括作家研究，而韦勒克的“内部研究”概念则完全没有作家研究的立足之地。作家研究，包括对作家的生平、创作过程、心理世界、创作动机、个性心理要素、人格境界和风格等等方面的研究一直是文学研究的重要组成部分。然而，20世纪以来，西方文论的众多流派对此提出了全然不同的看法。俄国形式主义、英美新批评、结构主义等就明确反对将作家研究放在文学研究的中心位置，并力图将它排除在文学研究领域之外。在这种情形下，作家研究往往成为文学理论流派的重要分界线。

汉语经验中文学的“内部研究”明显高扬着作家的创作“主体性”，在哲学意识上有着强烈的人本主义色彩。作家的创作心理学成为文学“内部研究”的重要内容，作家的个体心理结构和潜意识、直觉、灵感等非自觉意识成为文学创作中最为重要的“内部规律”。汉语经验中文学的“内部研究”强调对作家内在个性心理结构进行探讨。在“内部研究”的倡导者那里，文艺心理学是文学研究从“外部”转向“内部”的七个表现之一。

刘再复关于“文学主体性”的论文就是文学“内部研究”的重要文本。他根据马斯洛的人本主义心理学，把作家主体的心理结构分为生存需求、安全需求等五个基本层次，并最终把文学创作归结为作家精神世界的自我实现。“这种实现的特点，是作家全心灵的实现，全人格的实现，也是作家的意志、能力、创造性的全面实现。”^①文学作品也就被归结为作家精神世界实现的必然结果。很明显，汉语经验中的文学“内部研究”由此演化成为一种文学的创作心理学。不仅如此，这种创作心理学甚至发展成为一种“爱”的哲学。据此推导，优秀作品都是“爱”的杰作，优秀作家都

^① 刘再复：《论文学的主体性》，载《文学评论》1985年第6期、1986年第1期。

要把自我的感情推向社会、推向人类，在爱他人、爱人类中来实现个体的主体价值。除了宣扬作家的自我实现外，汉语经验中的“内部研究”还积极倡导对作家潜意识、灵感和直觉等非自觉意识的研究。在对创作过程所作的分析中，“内部研究”论者甚至发现了一个“二律背反”的“内部规律”：“作家处于最佳心理状态时……作家不是受自己的意志所支配，而是受到充分调动起来的主体潜在力量的支配，并沿着潜意识的导向前行，在可感知的范围内，造成了‘意外’的效果，即愈是有才能的作家，愈能赋予人物以主体能力，他笔下的人物的自主性就愈强，而作家在自己的笔下人物面前，就愈显得无能为力。”^①这里的“内部规律”已经或多或少地具有了精神分析文论的色彩了。

相比之下，韦勒克则明确将作家生平和心理状况排斥在“内部研究”之外。在韦勒克的“文学作品存在方式”中，文学创作过程和作品的心理学内容都从属于作品的“经验存在”领域，根本不属于对“本体结构”的“内部研究”。韦勒克指出：“那种认为艺术纯粹是自我表现，是个人感情和经验的再现的观点显然是错误的。尽管艺术作品和作家的生平之间有密切关系，但绝不意味着艺术作品仅仅是作家生活的摹本。”^②韦勒克竭力避免从作家的心理和生平角度研究文学，他认为这只是文学的起因，而真正的文学批评是对文学创作活动的结果——作品，尤其是对作品的本体即所谓“符号结构”的分析和研究。与新批评派一样，韦勒克把这种对作品的动机和起因的研究称作“意图谬误”(Intentional Fallacy)。在他看来，心理学对作家心理状态、创作习惯和哲学思想的研究都属于文学“外部研究”，都无法真正说明“文学性”本身，都无法说明由谐音、节奏、意象、象征和叙述手法等要素所构成

① 刘再复：《论文学的主体性》，载《文学评论》1985年第6期、1986年第1期。

② 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第72页。

的“本体存在”。

西方文论中的“内部研究”概念立足于对文学作品的本体是一种客观的“符号结构”论断。这种由语言构成的“符号结构”具有多种特征，其中重要的一点就是“虚构性”。而“虚构性”概念本身就强烈地反对将作品等同于作家的生平经历或心理状态。

文学作品是一种语言的交织体，是一个虚构的世界。文学作品是虚构的，其含义主要有两重。第一层意思是文学的“语言结构”只不过是真实物体、真实的世界的符号和代表物。不仅如此，它的第二层意思是指文学作品的内容根本就不是实事和实情，只不过是一种主观的虚构。虚构性来自于文学的“语言结构”性质，它使文学艺术与现实生活区别开来。韦勒克指出：“虚构性是用以区分艺术与生活的新术语，它只不过是一种‘让人信以为真’(make-believe)的手段。”^①

小说、诗歌、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。诗歌出自一种虚构非常明显，即使是在最直露的主观抒情诗中的“我”仍然是虚构的。韦勒克曾以小说为例论述文学的虚构性。小说中的人物不同于历史人物或现实生活中的人物。他们只不过是由作家描写他的句子和让他说的话所塑造的，其目的不过是表达作家对生活的认识和对技巧的把握。小说中的时间和空间无论看起来多么栩栩如生，也都是虚构的，现实主义和自然主义的小说最容易给人一种真实的印象。但是韦勒克指出，“小说中的陈述，即使是一本历史小说，或者一本巴尔扎克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”，“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而虚

^① René Wellek; *The Attacks on Literature and Other Essays*, The University of North Carolina Press, 1982, p. 22.

构成的”。^①的确，我们可以发现各种自然主义小说在主题的选择、人物的造型、对话方式上都是何等地相似。文学的虚构性甚至被当作“文学的核心性质”。

非常明显，建立在文学“语言结构”的虚构性之上的“内部研究”概念，要求文学研究将文学作品与作家生平、作家意图和心理状态区分开来。韦勒克文学本质论一个十分引人注目的特点是反对文学研究中的“意图论”和“传记学”倾向，这两种倾向将文学作品的意义等同于作家的创作意图、创作目的，相信作家的人生经历、心理状态、情绪体验对文学创作、作品内涵和风格起着决定性的作用。在文学史上，“传记学”和“意图论”一直是一种重要的、甚至主要的研究方法。但韦勒克则将它们归于“外部研究”，批评这类研究忽视了文学作品的虚构性特征。

在《文学理论》的“文学与传记”一章中，韦勒克反对将作家的作品与作家的真实经历和人格混为一谈，作家不是他笔下的人物，他们的思想、感情、观点和罪恶与作家都没有关系。韦勒克既反对根据虚构的作品来编写一个作家的传记，也反对根据一个作家的传记或人生经历来解释作品的含义，他指出：“即使是主观诗人，其自传性的个人叙述与同一母题在文学作品中的运用，两者之间存在的差别，是不应该也不可能抹杀掉的。一件艺术品与现实的关系，与一本回忆录、一本日记或一封书信与现实的关系是完全不同的。”^②在韦勒克看来，文学作品只是一种语言的虚构“符号结构”，它根本不能承担传记的作用，也不能用真实的眼光来看待。

站在文学“语言结构”虚构性的立场上看，韦勒克对文学研究中“传记学”方法的批评是有道理的，它将文学作品与其他文本区

① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第14页。

② 同上书，第71页。

分开来，力图将文学批评的重点转移到对作品具体的“语言结构”的审美分析和评判上来。在20世纪世界文学批评界中，韦勒克的这一观点产生了重大影响。随着存在主义文论影响的日益增强，“体验”概念成为批评家们大显身手的出发点。他们将文学作品理解为作家生命“沉思”、“感受”和“体验”的直接表现，希望通过文学分析来再现作家的生存状态和心灵境界。应该说，这本来是文学批评的重要途径和方法之一。然而，在这一倾向中，批评家们有意无意地将文学作品与作家体验混同起来，将作品的“虚构”与体验的“真实”混淆起来，“人格”再一次等同于“风格”。为此韦勒克著文专门批评了“体验论”，他认为，将存在主义哲学的“体验”概念引入文学批评并没有什么价值可言，相反，“‘体验’这个新术语只不过经常用来代替过了时的、错误的传记学方法罢了”。^①

与韦勒克相反，汉语经验中的“内部研究”却明确无误地包括对作家思想意识、精神境界和无意识因素的研究，这正表明西方文论在中国的话语变异。

从读者方面看，汉语经验中的“内部研究”在语义内涵上还包括了接受美学，而这与韦勒克的论述也是颇有出处的。

汉语经验中的“内部研究”包括对接受主体的研究，这是接受美学的影响所致。中国学者普遍将接受美学在中国的兴起当作文学研究从“外部规律”进入“内部规律”的一个重要证据，如刘再复在描述新时期文学研究“由外到内”的趋向时就把接受美学视为一个重要标志。简单地说，接受美学致力于探索审美活动中接受主体的一极，宣称作品不经过接受并不存在，而接受并不是一个消极的、被动的受教育过程，而是一次主动的再创造过程。接受美

^① René Wellek: *Discriminations: Further Concepts of Criticism*, New Haven and London: Yale University Press, 1970, p. 258.

学深得中国批评家的好感，在他们看来，传统文艺学从机械决定论角度将文学创作看成是社会政治经济过程的消极反映，文学缺少“主体性”；传统文艺学中的“读者”概念是一个受教育、被动接受的对象，而不是一种拥有自主地位的、创造性的“主体”。由于接受美学强调读者的自主能动作用，汉语文论就有可能将它用于对传统文艺学的批判。刘再复一边批评传统文艺学，一边高度赞赏接受美学。他说：“以往的文学观念，往往把读者接受文学的过程看成是一个消极的、被动的过程，而接受美学则把接受过程看成是一个积极的、主动的、再创造的过程，这样，读者就参与了创造，就包含了本身的价值，而不是被动的文本的接受者。”^①为了将文学从政治意识形态中剥离出来，汉语文论在接受“内部研究”概念的同时，就径直将接受美学纳入自己的语义内容中。

不仅如此。汉语文论的“内部研究”概念在接纳接受美学的同时，还赋予它强烈的启蒙主义、人道主义色彩。“关于接受主体的基本内涵，概括地说，就是指人在接受过程中发挥审美创造的能动性，在审美静观中实现人的自由自觉的本质，使不自由的、不全面的、不自觉的人复归为自由的、全面的、自觉的人，整个艺术接受过程，正是人性复归的过程——把人应有的东西归还给人的过程，也就是把人应有的尊严、价值和使命归还给人自身的过程。我们可以把艺术审美的这种效应，归结为人的本质的还原效应，也可称为艺术接受主体的还原原理。”^②在这段论述中，接受美学被明确地界定为“人性的复归”，是人成为“自由的、全面的、自觉的人”的过程。

但是，在西方文论那里，接受美学所探讨的问题恰恰不属于文学“内部研究”的范畴。韦勒克的“内部研究”明确否定对文学作

① 刘再复：《文学研究应以人为思维中心》，载《文汇报》1985年7月18日。

② 刘再复：《论文学的主体性》，载《文学评论》1985年第6期、1986年第1期。

品“经验存在”的研究。在他看来，作品的“本体存在”是一种超越读者经验的“符号结构”，它由语音、语义和世界等层面构成，是先于接受主体经验的“本体存在”。虽然，每一部作品都只有通过“具体化”，即接受主体的具体经验，才能得以实现，但每一次“具体化”的结果千差万别，绝不可能是作品本身。

韦勒克认为，作品的基本结构不可能在某一次具体化中完满地实现，某一次具体化只是这一结构的部分实现。我们对作品的接受永远只是对作品基本结构的一种尝试，我们永远也无法完满地认识这个客体的性质。在这方面，作品的基本结构与语言系统是一致的。正如我们永远无法彻底认识、完满运用我们的语言系统一样，我们也永远无法正确认识和完满实现一部作品的基本结构。“因此，真正的诗必然是由一些标准组成的一种结构，它只能在其许多读者的实际经验中部分地获得实现。每一个单独的经验(阅读、背诵等等)仅仅是一种尝试——一种或多或少是成功和完整的尝试——为了抓住这套标准的尝试。”^①这就是说，在韦勒克看来，每一次对文学本体的接受都不可能完美无缺，文学作品的“符号结构”都只能“部分地”实现。

文学作品虽然必须经过主体意识的具体化，但主体意识的具体化并不是毫无限制的。具体化对主观性的引入还不足以导致主观主义，也就是说，我们不能对作品的基本结构任意进行具体化，具体化必须受制于作品本身。在韦勒克看来，如果不坚持这一点，文学作品就会被等同于另外一种意识对象：心理的、体验的对象。我们知道，按韦勒克文学作品存在方式论的看法，文学作品作为一种意向性客体不同于体验性对象。体验性对象完全属于个体心理学范畴，个体内心的体验、感受、情绪和兴趣等心理活动是纯属个人气质和特征的东西，是千变万化无可争辩的东

^① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第158页。

西。但文学作品不同于这种心理体验物，它绝对不可能是完全主观性的。在具体化过程中，无论接受者怎样实现作品的基本结构，在作品的现实存在上增添了多少个性气质的东西，作品的本体依然是某种具有统一性的确定的基本结构。一首诗只能通过个人的体验去认识，但它并不等同于这种个人的体验。正如韦勒克在批驳将文学作品等同于读者体验的错误论点时所指出的，每一个读者的每一次经验都会给作品增加一些即兴的、外在的东西，它们都不属于作品的基本结构。否则的话，“就不只有一种《神曲》，而会有许多种《神曲》”。在韦勒克看来，接受美学只会使文学作品失去规定性，使文学研究蜕变为一种“外部研究”，接受美学的研究对象不是文学的本体，接受美学的方法不能划归于“内部研究”。正是由于这一根本分歧，接受美学的代表人物姚斯就直接批评韦勒克没有解决作品意义的问题，反而“倒退回客观主义”。^①

因此，在韦勒克的文论体系中，文学“内部研究”必须研究先验的作为作品“本体”的“符号结构”，必须排除具体的审美经验。对于从感受和印象角度出发的文学研究，韦勒克也与英美新批评派一样，把它称作“感受谬见”(Affective Fallacy)。

接受美学被纳入“内部研究”的事实又一次表明韦勒克“内部研究与外部研究”论点在汉语经验中发生的话语变异。这种话语变异的根本原因仍然在于当时汉语诗学的历史文化语境。传统文艺学认为文学是对社会生活的反映，强调文学的意识形态属性。虽然文学具有形象性，但从本质上讲，文学应该与“科学的”意识形态一样，必须正确反映历史发展的必然规律，具有真理性。既然文学本身即为真理，读者就应该通过阅读来领悟文学所传达的

^① 姚斯：《接受美学与接受理论》，周宁、金元浦译，辽宁人民出版社1987年版，第38页。

真理。由此，传统文艺学确立了文学的教化论观念：面对反映真实、传达真理的文学作品，接受者只有聆听教谕并认同作品，而审美主体想象、参与和再创造等可能性就被剥夺了。接受者主体性的丧失最根本的原因仍然是将文学混同政治宣传及其意识形态。针对这一状况，新时期的批评家在区分“内部”和“外部”研究时显然有自己的逻辑：忽视接受主体的创造性并将艺术感知等同于接受教育的观点就必然只能成为陈旧的“外部研究”；与此相反，积极弘扬接受者主体性的接受美学也就自然被划归到“内部研究”中，至于韦勒克的区分原则倒显得不那么重要了。

从话语功能、语义内涵两个方面来看，韦勒克“内部研究”概念在汉语经验中确实产生了话语变异。这显示了在汉语语境中接受和运用西方的诗学话语的特殊性。除此之外，韦勒克的其他论点诸如“审美性”、“具体化”和“层次论”等，也不同程度地发生了变形。过去我们的研究长期忽视不同语境中的话语变异问题，其结果一方面不能正确理解西方文论参与汉语批评理论建构的历史意义，另一方面也不能深入领会我们自己的诗学语境。在中西文化和文论交流日益频繁而深入的今天，研究异质文化间的理论话语变异，尤其具有特殊的意义。韦勒克文论在汉语语境中的变形反映出我们吸收西方诗学时积极性和创造性的一面，这也从另一个侧面说明汉语文论超越韦勒克的可能性。

二 后现代主义文论对韦勒克的攻击

进入 20 世纪 60 年代以后，西方社会出现了一股强大的后现代主义思潮。这股思潮来势迅猛，弥散性地展开在哲学、文学、史学、社会学、艺术和其他社会生活与文化的方方面面。在文学理论和文学批评中相应地也出现了后现代主义文论，其主要代表是解构主义、后结构主义、文学阐释学、接受美学、女性主义、后殖民主义、文化研究等。

“后现代主义”至今仍是一个学术界争论不休的理论课题。有人在时间意义和历史阶段上使用它，而有的人又认为它主要指一种思维方式，有的人更是把它当作一个理论流派或艺术中与“现实主义”和“现代主义”相并列的创作方法。我们认为，后现代主义不应当仅指一个特定的历史时期，而是指一种思维方式。“这一思维方式以强调否定性、非中心化、破碎性、反正统性、不确定性、非连续性以及多元性为特征。”^①它与肇始于笛卡尔的、以肯定、建设为特征的现代主义哲学形成明显的对照。

与此互为联系，后现代主义文论的共同特征是对“不确定性”的推崇。后现代主义文论家伊哈布·哈桑(Ihab Hasan)就创造出“Indeterminence”一词，其含义是不确定性和破碎性，包括“多元论、反叛、随机性、模糊和对综合和总体性的不信任”。^②我们知道，韦勒克文论的基本特征是科学主义与人文主义精神并重，其中最引人注目的是对确定性的高度重视。这样，韦勒克成为后现代主义文论共同攻击的目标。

解构主义文论是后现代主义的中坚，它从结构主义中杀出，全部理论意图就在于破除客观性的“结构”。前面我们提到，韦勒克引证索绪尔的语言学理论的目的主要是运用其“语言”与“言语”的二分法，引出具体的确定秩序，而解构语言则充分运用索绪尔符号的不确定性的一面。解构主义的代表人物德里达就否认作品有不变的内核。他认为如果作品有内在结构，而且这一结构决定了作品的终极意义，就会限死本来内容丰富的语言符号。德里达用“游戏”这一概念来描述作品的语言特性。他认为作品处在一种“自由嬉戏”的领域当中，这一领域“也就是说，一个在由有

① 王治河：《扑朔迷离的游戏》，中国社会科学出版社1993年版，第8页。

② 王岳川、尚水编：《后现代主义文化与美学》，北京出版社1992年版，第119页。

限构成的封闭体中进行着无限的转换替代的领域”。^①从“结构”到“游戏”的彻底显示出韦勒克文论思想和解构主义文论的巨大理论差异。

阐释主义文论的代表是海德格尔和伽达默尔等，现象主义是其理论来源。但他们与纯粹现象主义的胡塞尔的理论有相当大的不同。在文论思想上，他们高度发展英加登的作品“意向性客体”论的意向性方面，对作品的理解具有“前理解性”，是一种“阐释的循环”，作品的结构并不存在什么纯客观的意义。这样，韦勒克关于作品结构的客观性质就遭到彻底的颠覆。

接受美学进一步把读者当作文学研究的核心，作品本身的结构并不完美，是一种“召唤结构”，充满了许多“空白”和“不定点”，作品的意义最终取决于读者“期待视野”的创造。接受美学的代表人物姚斯直接对韦勒克发动了攻击。他在《走向接受美学》一文中批评韦勒克没有解决作品意义的问题，反而“倒退回客观主义”。^②

对后现代主义文论的攻击，韦勒克作出了反驳。韦勒克认为后现代主义是一种“怀疑主义”，他说：“当前各种各样的怀疑主义需加以某种矫正。因为如果接受这种学说……将不但是‘解构’而且是毁灭一切文学批评和学术。人们需要清醒，但这不是要主张放弃探讨文学理论的大业，那是从柏拉图和亚里士多德的时代起，经过不断的努力和论争才建立起来的。”^③

后现代主义文论提出了许多有相当深度的理论问题，对文学理论的发展做出了很大的贡献。但必须充分认识到，作为一种推

① 王逢振、盛宁、李自修编：《最新西方文论选》，漓江出版社1991年版，第144页。

② 姚斯：《接受美学与接受理论》，周宁、金元浦译，辽宁人民出版社，1987年第1版，第38页。

③ René Wellek; A History of Criticism; 1750-1950, vol. 6, p. 299.

崇“不确定性”，崇尚“破坏”的理论思潮，它的主观主义和相对主义倾向有时也过于极端。超越韦勒克的命题必然要落到新一代文学理论家们的身上。

三 韦勒克与马克思主义文论

超越韦勒克、建设一种更完善的文学理论体系，是一项系统工程，它不仅需要“古今打通”而且需要“中西打通”。鉴于马克思主义文论在我国的影响，我们应该在马克思主义文论的基础上，吸收古典诗学的营养，在与韦勒克文论的对话中，扬弃与整合它，并最终超越它。

马克思主义文论是一个富有强大生命力的文论思想体系。在新的历史时代，马克思主义文论既需要坚持又需要发展。韦勒克的一些观点与马克思主义文论是相通的。比如，韦勒克作品存在论所规定的辩证观念（即既坚持作品确定性，又承认作品历史变动性），他的“透视主义”方法论，他对批评标准的坚信等等。不仅如此，韦勒克的文学理论对马克思主义文论思想还有以下启示。

第一，韦勒克作品层次论，在重视作品整体有机性的基础上，别有新意地详尽分析了作品的各个层次，这有助于我们加强对作品的审美分析。在这方面，有些学者已经有所分析，甚至在理论建构中进行了移用。比如，钱中文先生的评价就非常中肯。^①

第二，具体化。韦勒克远承英加登的文论观点，一方面强调作品结构的客观确定性，另一方面又高度重视读者的审美能力和作品结构在历史境遇中的变化。这样，他既避免了传统文论忽视读者重要性的弊端，又不陷入接受美学的极端倾向。

^① 钱中文：《文学原理·发展论》，社会科学文献出版社1989年版，第117页。

但是，从马克思主义观点看，韦勒克的文学理论仍然有许多缺陷。这主要表现为忽视文学的社会历史性。马克思主义文论坚持把文学放到社会文化的大系统中来认识文学艺术的特殊性。马克思在《〈政治经济学批判〉导言》中就从一定社会的“社会意识形态”的角度把文学艺术界定为一种特殊的“掌握方式”，他说：“整体，当它在头脑中作为被思维着的整体而出现时，是思维着的头脑的产物，这个头脑用它所专有的方式掌握世界，而这种方式是不同于对世界的艺术的、宗教的、实践—精神的掌握的。”^①在这段著名的话中，马克思把社会意识形态分为“社会意识形态”与“社会意识”两个大的部分，前者是理论化的、体系化、成形态的，包括道德、艺术、科学、哲学、宗教等，后者是社会中存在的感性的、直观的、零散的看法、认识等。文学就是其中一种特殊的社会意识形态。^②韦勒克的文学本体论从作品结构的标准区分出“外部研究”的范畴。虽然我们也看到，韦勒克的“内部研究”并不就完全排斥这些内容（见第五章相关论述），但他对审美性的极度强调毕竟忽视了文学与社会历史的外部联系。这是韦勒克文学理论最致命的弱点。由此引出韦勒克文论中一系列的不足之处。

在文学观念上，韦勒克仅仅把“虚构性”作为文学的本质特征。但单纯的“虚构性”的观点不能使文学与宗教分开。文学离不开真实性，离不开对一定社会现实的描摹和把握，也就是说文学具有“此岸性”。宗教就与此不同，它更强调绝对和纯粹，与某种特定的社会气氛相距较远。

在文学批评上，由于忽视对文学进行社会文化系统的宏观考

① 《马克思恩格斯选集》第2卷，人民出版社1972年版，第104页。

② 李益荪：《马克思恩格斯文艺思想论稿》，四川大学出版社1991年版，第90页。

察，“审美价值”的标准成为唯一的评价标准。但“审美”一旦过分脱离社会、历史和文化，变成纯粹的、抽象的“美”，“审美价值”的标准不仅会变得缺乏深度而且只会成为一句空话。马克思主义文论就提出文学批评标准应该是“历史的”和“美学的”相结合的标准，既应该有“较大的思想深度和意识到的历史内容”，又应该具有“莎士比亚剧作的情节生动性和丰富性”。^①

在文学发展观上，韦勒克也极度忽视一定社会的政治、经济等因素对文学发展的影响。马克思主义文论把文学当作一种社会的意识形态，而它是由经济基础决定的。“不是人们的意识决定人们的存在，相反，是人们的社会存在决定人们的意识。……随着经济基础的变更，全部庞大的上层建筑也或慢或快地发生变革。”^②此外，社会的其他因素也对文学的发展产生作用。马克思主义文艺学认为，文学发展的根本动力是社会生产力的发展水平，社会的“合力”是文学发展的直接推动力。所谓“合力”指一定社会的经济、上层建筑和各种社会意识形式的因素所形成的“无数力的平行四边形”，最后融为一股总的推动力。^③

正是由于韦勒克与马克思主义文论如此重大的差异，出于一种理论的偏见，他对马克思和恩格斯的文论思想评价并不高，只有短短8页。韦勒克认为，马克思主义文论虽然“零零散散、随口道出、远谈不上定论”，“但是这些言论并未由此而显得互不连贯”，“它们是由其总的历史哲学贯通起来的，而且显露出可以理解的演变”。^④

但是，韦勒克毕竟是一位有很高造诣的文学理论家，他为

① 《马克思恩格斯选集》第4卷，人民出版社1972年版，第343页。

② 《马克思恩格斯选集》第2卷，人民出版社1992年版，第82页。

③ 《马克思恩格斯选集》第4卷，第478页。

④ 韦勒克：《近代文学批评史》第三卷，中译本，第288页。

20 世纪文论界提出了许多创造性的思想材料。正如巴科所说：“正象中国人走向长城寻找石料一样，学者来到韦勒克那里寻找文学的思想。”^①超越韦勒克将是世界文学理论界的使命，更是具有古典诗学和马克思主义文论背景的汉语诗学界的使命。

^① 马丁·巴科：《韦勒克》，李遛野译，中国社会科学出版社 1992 年版，第 312 页。

附录一

韦勒克年谱简表

- 1903年 出生于8月22日，维也纳。
- 1918年 随家移居布拉格。
- 1922年 进入布拉格查理大学。
- 1926年 获哲学博士学位。
- 1927—1928年 在普林斯顿大学负责研究生工作。
- 1929—1930年 在普林斯顿大学担任德语教师。
- 1931—1935年 在查理大学任无薪大学教师。
- 1931年 出版《康德在英国：1793—1838》。
- 1935—1939年 伦敦大学斯拉夫语研究院讲师。
- 1939年 移居美国。依阿华大学讲师。
- 1941年 出版《英国文学史溯源》。依阿华大学副教授。《哲学季刊》(1941—1946年)编辑部成员。
- 1944年 依阿华大学英语教授。
- 1946年 耶鲁大学名誉文学硕士。成为美国公民。耶鲁大学斯拉夫语和比较文学教授。
- 1948年 耶鲁大学斯拉夫语系主任。
- 1949年 与奥斯汀·沃伦合著《文学理论》。《比较文学》编辑部成员。
- 1955年 出版《近代文学批评史》(第一卷、第二卷)
- 1960年 耶鲁大学比较文学系主任。

- 1961年 国际比较文学协会主席(1961—1964)。
- 1962年 美国比较文学协会主席。
- 1963年 出版《捷克文学散论》和《批评的诸种概念》。
- 1965年 出版《比较文集》、《近代文学批评史》(第三卷、第四卷)。
- 1970年 出版《鉴别：续批评的诸种概念》、《面对：19世纪德、英、美思想和文学关系研究》。
- 1974年 现代人文科学研究协会主席。
- 1979年 在国际比较文学协会因斯布鲁克大会上荣获艺术和科学一级十字勋章。
- 1981年 出版《四大批评家》。
- 1982年 出版《对文学的攻击和其他论文》。
- 1986年 出版《近代文学批评史》(第五卷、第六卷)。
- 1991年 出版《近代文学批评史》(第七卷)
- 1992年 出版《近代文学批评史》(第八卷)
- 1995年 在美国去世，享年 92 岁。

附录二

韦勒克的著作

一 英文原著

1. Immanuel Kant in England 1793—1838, Princeton: Princeton University Press, 1931.
2. The Rise of English Literary History, Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1941.
3. Theory of Literature (with Austin Warran), New York: Harcourt, Brace, 1949.
4. Essays on Czech Literature, Hague: Mouton, 1963.
5. Concepts of Criticism, New Haven: Yale University Press, 1963.
6. Discriminations: Further Concepts of Criticism, New Haven: Yale University Press, 1970.
7. Confrontations: Studies in the Intellectual and Literary Relations between Germany, England, and United States during the Nineteenth Century, Princeton: Princeton University Press, 1970.
8. Four Critics: Croce, Valery, Lukas, Ingarden, London: University of Washington Press, 1981.
9. The Attack on Literature and Other Essays, Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1982.

10. *A History of Modern Criticism: 1750—1950*, New Haven: Yale University Press.

1. Vol. 1 *The Later Eighteenth Century*, 1955.
2. Vol. 2 *The Romantic Age*, 1955.
3. Vol. 3 *The Age of Transition*, 1965.
4. Vol. 4 *The Later Nineteenth Century*, 1965.
5. Vol. 5 *English Criticism, 1900—1950*, 1986.
6. Vol. 6 *American Criticism, 1900—1950*, 1986.
7. Vol. 7 *German, Russian and Eastern European Criticism, 1900—1950*, 1991.
8. Vol. 8 *French, Italian, and Spanish Criticism, 1900—1950*, 1992.

二 中文译著

1. 《西方四大批评家》，林骧华译，复旦大学出版社 1983 年版。
2. 《文学理论》，刘象愚等译，三联书店 1984 年版。
3. 《批评的诸种概念》，丁泓、余徵译，四川文艺出版社 1988 年版。
4. 《文学思潮和文学运动的概念》，刘象愚编译，中国社会科学出版社 1989 年版。
5. 《20 世纪西方文学批评》，刘让言译，花城出版社 1989 年版。
6. 《近代文学批评史》第一卷，杨岂深、杨自伍译，上海译文出版社 1987 年版。
7. 《近代文学批评史》第二卷，杨自伍译，上海译文出版社 1989 年版。
8. 《近代文学批评史》第三卷，杨自伍译，上海译文出版社 1992 年版。
9. 《近代文学批评史》第四卷，杨自伍译，上海译文出版社 1997 年版。

10. 《现代文学批评史》第五卷，章安祺等译，中国人民大学出版社 1991 年版。
11. 《近代文学批评史》第五卷，杨自伍译，上海译文出版社 2002 年版。
12. 《批评的概念》，张金言译，中国美术出版社 1999 年版。

附录三

中外部分研究韦勒克的中文文献

1. 马丁·巴科：《韦勒克》，李遍野译，中国社会科学出版社1992年版。
2. 王春元：《〈文学理论〉中译本前言》，见韦勒克《文学理论》，中译本，三联书店1984年版。
3. 刘象愚：《韦勒克和他的文学理论》，《文谈》1986年第1期。又见《二十世纪文学理论概览》，春风文艺出版社1986年版。
4. 林大中：《文学的纯文学研究——评韦勒克、沃伦〈文学理论〉》，《读书》1986年第10期。
5. 周珏良：《对新批评派的再思考——读韦勒克〈现代批评史〉第六卷》，《外国文学》1987年第1期。
6. 刘耀宗：《时间与韦勒克先生》，《九洲学刊》（港）1987年1卷第3期。
7. 胡苏晓、王诺：《文学的“本体性”与文学的“内在研究”——雷纳·威勒克批评思想的核心》，《外国文学评论》1995年第1期。
8. 尉天骄：《文学批评：批评什么和怎样批评？——借鉴韦勒克》，《淮北煤炭师范学院学报》（哲学社会科学版）1995年第4期。
9. 李凤亮：《功能·尺度·方法：文学批评何为——重读韦勒克札记》，《暨南大学学报》1997年第4期。

10. 陈菱:《“透视论”:一种经验性的阐释理论》,《外国文学评论》1998年第2期。
11. 何仲生:《韦勒克批评理性的困乏》,《浙江学刊》1999年第4期。
12. 杨冬:《韦勒克的批评史研究方法述评》,《文艺理论研究》1999年第4期。
13. 支宇:《韦勒克文论与结构主义语言学》,《社会科学研究》2000年第4期。
14. 支宇:《韦勒克比较诗学研究》,《比较文学报》2000年10月。
15. 周颖君:《韦勒克的文学本体观》,《思想战线》2001年第3期。
16. 支宇、罗淑珍:《西方文论在汉语经验中的话语变异——关于韦勒克“内部研究”的辨析》,《外国文学研究》2001年第4期。
17. 刘上江:《关于转型期文学价值取向的思考——解读韦勒克、沃伦》,《学术论坛》2001年第4期。
18. 周颖君:《论韦勒克关于文学外在关系的阐释》,《东岳论丛》2001年第5期。
19. 徐葆耕:《科技时代的诗之感——回眸韦勒克与瑞恰慈之辩》,《清华大学学报·哲社版》2002年第1期。
20. 支宇:《文学作品的存在方式——韦勒克文论的逻辑起点与理论核心》,《西南民族学院学报》2002年第3期。
21. 杨冬:《试论雷纳·韦勒克的批评史研究》,《吉林大学社会科学报》2002年第4期。
22. 甄艳华:《论韦勒克的“文学类型”理论》,《黑龙江教育学院学报》2002年第5期。
23. 支宇:《文学结构本体论——论韦勒克的文学本质观》,《四

川大学学报·哲社版》2002年5期。

24. 漫潘亚：《文学史：文学共时结构的动态史——论韦勒克的文学史观》，《江西社会科学》2002年第6期。

附录四

参 考 书 目

- Adams, H. & Searle, L.: *Critical Theory Since 1965*, Tallahassee: Florida State University Press, 1986.
- Adams, H. : *Critical Theory since Plato*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1971.
- Aldridge, A. O. : *Comparative Literature: Matter and Method*, University of Illinois Press, 1969.
- Atkins, G D. : *Contemporary literary theory*, Amherst : University of Massachusetts Press, 1989.
- Bertens Hans: *International postmodernism : theory and literary practice*, Philadelphia : J. Benjamins, 1997.
- Borklund, E. : *Contemporary Literary Critics*, Detroit: Gale Reserch, 1982.
- Brooker, Peter : *A practical reader in contemporary literary theory*, New York : Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf, 1996.
- Brooks, Cleanth: *The Well Wrought Urn: Studies in the structure of Poetry*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.
- Brooks, Cleanth: *Understanding Poetry*, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1975.
- Clements, Robert John: *Comparative Literature as Academic Discipline*, New York: the Modern Language Association of

- America, 1978.
- Davis, Robert Con : Contemporary literary criticism : literary and cultural studies, New York : Longman, 1989.
- Dufrenne, Mikel: Main Trends in Aesthetics and the Sciences of Art, New York: Holmes & Meier, 1979.
- Eco, Umberto: The Role of the Reader, Explorations in the Semiotics of Texts, Bloomington: Indiana University Press, 1979.
- Erlich, Victor: Russian Formalism: History — Doctrine, the Hague: Mouton, 1980.
- Geuss, R. : The Idea of A Critical Theory, Cambridge University Press, 1981.
- Harari, J. V. : Textual Strategies: Perspectives in Post — structuralist Criticism, London: Methuen, 1979.
- Harland, Richard: Literary theory from Plato to Barthes : an introductory history, Houndmills, Basingstoke, Hampshire : Macmillan, 1999.
- Hawthorn, Jeremy : A glossary of contemporary literary theory, London : E. Arnold, 1992.
- Hoy, D. C. : The Critical Circle, Berkeley: University of California Press, 1982.
- Ingarden, Roman: The Cognition of the Literary Work of Art, Evanston: Northwestern University Press, 1973.
- Ingarden, Roman: The Literary Work of Art, Evanston: Northwestern University Press, 1973.
- McGowan, J. : Postmodernism and Its Critics, Ithaca: Cornell University Press. 1991.
- Mohan, Chandra: Aspects of Comparative Literature; Current

- Approaches, New Delhi: India Publishers & Distributors, 1989.
- Newton, K. M. : Theory into practice : a reader in modern literary criticism, New York : St. Martin's Press, 1992.
- Newton, K. M. : Twentieth century literary theory : a reader, Houndmills, Basingstoke, Hampshire : Macmillan, 1988.
- Newton, K. M. : Interpreting the Text, Hertfordshire: Harvester & Wheatsheaf, 1990.
- Norris, C. : Deconstruction, Theory and Practice, London: Routledge, 1990.
- Petit, P: The Concept of Structuralism, The University of California Press, 1979.
- Ransom, John Crown: The New Criticism, Westport, Conn: Greenwood Press, 1979.
- Remak, H. : Comparative Literature: Method and Perspective, Southern Illinois University Press, 1961.
- Rice, Philip: Modern Literary Theory: A Reader, London: Edward Arnold Press, 1996.
- Ritcher, D. Critical Tradition, New York: St. Martin, 1989.
- Rylance, Rick: Debating texts : a reader in twentieth-century literary theory and method, Philadelphia: Open University Press, 1987.
- Selden, Raman : A reader's guide to contemporary literary theory, Brighton, Sussex : The Harvester Press, c1985.
- Selden, Raman : The theory of criticism from Plato to the present : a reader, London ; New York : Longman, 1988.
- Selden, R. : A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory, The University Press of Kentucky, 1986.

- Singleton, C. S. : Interpretation, Theory and Practice. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1969.
- Stallknecht, Newton Phelps: Comparative Literature: Method and Perspective, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1971.
- Webster, Roger: Studying literary theory : an introduction, New York : St. Martin's Press, 1996.
- 艾布拉姆斯:《镜与灯》, 酈稚牛、张照进等译, 北京大学出版社 1989 年版。
- 艾略特:《艾略特文学论文集》, 李赋宁译, 百花文艺出版社 1994 年版。
- 爱德华·W. 赛义德:《赛义德自选集》, 谢少波、韩刚等译, 中国社会科学出版社 1999 年版。
- 安纳·杰弗森、戴维·罗比:《西方现代主义文论概述与比较》, 陈昭全等译, 湖南文艺出版社 1986 年版。
- 巴赫金:《文艺学中的形式方法》, 邓勇等译, 中国文联出版公司 1992 年版。
- 保罗·德曼:《解构之图》, 李自修等译, 中国社会科学出版社 1998 年版。
- 北京师范大学中文系比较文学研究组:《比较文学研究资料》, 北京师范大学出版社 1986 年版。
- 波利亚科夫:《结构—符号学文艺学——方法论体系和论争》, 佟景韩译, 文化艺术出版社 1994 年版。
- 布洛克曼:《结构主义》, 李幼蒸译, 商务印书馆 1980 年版。
- 曹顺庆:《比较文学论》, 四川教育出版社 2002 年版。
- 曹顺庆:《比较文学史》, 四川人民出版社 1991 年版。
- 曹顺庆:《比较文学学科理论研究》, 巴蜀书社 2001 年版。
- 曹顺庆:《中外比较文论史·上古时期》, 山东教育出版社 1998

- 年版。
- 曹顺庆：《中西比较诗学》，北京出版社 1988 年版。
- 陈惇、刘象愚：《比较文学概论》，北京师范大学出版社 1988 年版。
- 戴维·洛奇编：《二十世纪文学评论》(上、下)，葛林等译，上海译文出版社 1987、1993 年版。
- 德里达：《论文字学》，汪堂家译，上海译文出版社 1999 年版。
- 德里达：《声音与现象》，杜小真译，商务印书馆 1999 年版。
- 德里达：《书写与差异》，张宁译，三联书店 2001 年版。
- 德里达：《文学行动》，赵兴国译，中国社会科学出版社 1998 年版。
- 福柯：《知识考古学》，三联书店 1998 年版。
- 杜夫海纳：《审美经验现象学》，韩树站译，文化艺术出版社 1992 年版。
- 杜书瀛：《文学原理·创作论》，社会科学文献出版社 1989 年版。
- 梵·第根：《比较文学论》，戴望舒译，商务印书馆 1937 年版。
- 方珊：《形式主义文论》，山东教育出版社 1998 年版。
- 方珊编译：《俄国形式主义文论选》，三联书店 1989 年版。
- 方生：《后结构主义文论》，山东教育出版社 1998 年版。
- 佛克马·伊布思：《二十世纪西方文论》，陈圣生等译，三联书店 1988 年版。
- 福柯：《知识考古学》，谢强、马月译，三联书店 1998 年版。
- 伽达默尔：《哲学解释学》，夏镇平译，上海译文出版社 1994 年版。
- 伽达默尔：《真理与方法》，万俊人译，上海译文出版社 1998 年版。
- 干永昌等编选：《比较文学研究译文集》，上海译文出版社 1985 年版。

- 哈维：《后现代的状况》，阎嘉译，商务印书馆 2003 年版。
- 海德格尔：《存在与时间》（修订译本），陈嘉映、王庆节译，三联书店 1999 年版。
- 海德格尔：《海德格尔选集》，孙周兴选编，上海三联书店 1995 年版。
- 赫施：《解释的有效性》，王才勇译，三联书店 1991 年版。
- 胡经之、王岳川主编：《文艺学美学方法论》，北京大学出版社 1994 年版。
- 胡经之、张首映：《二十世纪西方文论史》，中国社会科学出版社 1986 年版。
- 胡经之、张首映编：《二十世纪西方文论选》四卷，中国社会科学出版社 1989 年版。
- 胡经之主编：《西方文艺理论名著选编》，北京大学出版社 1987 年版。
- 胡塞尔：《纯粹现象学通论》，李幼蒸译，商务印书馆 1992 年版。
- 胡塞尔：《现象学的方法》，倪梁康译，上海译文出版社 1994 年版。
- 胡塞尔：《现象学的观念》，倪梁康译，上海译文出版社 1986 年版。
- 霍克斯：《结构主义和符号学》，瞿铁鹏译，上海译文出版社 1987 年版。
- 基亚：《比较文学》，颜保译，北京大学出版社 1983 年版。
- 蒋孔阳主编：《二十世纪西方美学名著选》，复旦大学出版社 1987 年版。
- 杰姆逊：《后现代主义与文化理论》，唐小兵译，陕西师范大学出版社 1986 年版。
- 金元浦：《接受反应文论》，山东教育出版社 1998 年版。
- 卡勒：《结构主义诗学》，中国社会科学出版社 1991 年版。

- 卡勒：《论解构》，陆扬译，中国社会科学出版社 1998 年版。
- 凯尔纳、贝斯特：《后现代理论》，张志斌译，中央编译出版社 1999 年版。
- 凯尔纳、贝斯特：《后现代转向》，陈刚译，南京大学出版社 2002 年版。
- 凯塞尔：《语言的艺术作品》，陈铨译，上海译文出版社 1984 年版。
- 克罗齐：《美学原理·美学纲要》，朱光潜等译，外国文学出版社 1983 年版。
- 拉尔夫·柯恩编：《文学理论的未来》，程锡麟等译，中国社会科学出版社 1994 年版。
- 乐黛云：《比较文学原理》，湖南文艺出版社 1988 年版。
- 乐黛云等：《比较文学原理新编》，北京大学出版社 1999 年版。
- 李普曼编：《当代美学》，光明日报出版社 1986 年版。
- 理查兹、奥格登：《意义之意义》，白立人、国庆祝译，北京师范大学出版社 2000 年版。
- 利奥塔德：《后现代状态》，车槿山译，三联书店 1997 年版。
- 刘介民编：《比较文学译文集》，湖南人民出版社 1984 年版。
- 卢康华、孙景尧：《比较文学导论》，黑龙江人民出版社 1984 年版。
- 陆扬：《精神分析文论》，山东教育出版社 1998 年版。
- 罗伯特·休斯：《文学结构主义》，刘豫译，三联书店 1988 年版。
- 罗蒂：《哲学和自然之镜》，赵一凡译，三联书店 1987 年版。
- 罗钢、刘象愚主编：《后殖民主义文化理论》，中国社会科学出版社 1999 年版。
- 罗钢、刘象愚主编：《文化研究读本》，中国社会科学出版社 2000 年版。
- 罗兰·巴特：《符号学原理》，李幼蒸译，三联书店 1988 年版。

- 罗里·赖安、苏珊·范·齐尔：《当代西方文学理论导引》，李敏儒等译，四川文艺出版社 1986 年版。
- 马丁：《当代叙事学》，北京大学出版社 1991 年版
- 马奇：《西方美学史资料选编》，上海人民出版社 1987 年版。
- 玛格欧纳：《文艺现象学》，王岳川译，文化艺术出版社 1992 年版。
- 缪朗山：《西方文论史》，中国人民大学出版社 1986 年版。
- 倪梁康：《现象学及其效应——胡塞尔与当代德国哲学》，三联书店 1994 年版。
- 倪梁康选编：《胡塞尔选集》，上海三联书店 1997 年版。
- 皮亚杰：《结构主义》，商务印书馆 1986 年版。
- 钱中文：《文学发展论》(修订版)，经济科学出版社 1998 年版。
- 让-伊夫·塔迪埃：《20 世纪的文学批评》，史忠义译，百花文艺出版社 1998 年版。
- 热奈特：《叙事话语、新叙事话语》，王文融译，中国社会科学出版社 1990 年版。
- 瑞恰兹：《文学批评原理》，杨自伍译，百花洲文艺出版社 1992 年版。
- 盛宁：《二十世纪美国文论史》，北京大学出版社 1994 年版。
- 盛宁：《人文困惑与反思——西方后现代主义思潮批判》，三联书店 1996 年版。
- 什克洛夫斯基：《散文理论》，刘宗次译，百花洲文艺出版社 1995 年版。
- 史亮编：《新批评》，四川文艺出版社 1989 年版。
- 斯坦利·费什：《读者反应批评理论与实践》，文楚安译，中国社会科学出版社 1998 年版。
- 孙景尧选编：《新概念、新方法、新探索——当代西方比较文学论文选》，漓江出版社 1987 年版。

- 索绪尔：《普通语言学教程》，高铭凯译，商务印书馆 1985 年版。
- 托多罗夫：《批评的批评》，王东亮、王晨阳译，三联书店 1988 年版。
- 托多罗夫等：《俄苏形式主义文论选》，中国社会科学出版社 1989 年版。
- 王春元：《文学原理·作品论》，社会科学文献出版社 1989 年版。
- 王逢振、盛宁、李自修编：《最新西方文论选》，漓江出版社 1991 年版。
- 王宁：《后现代之后》，中国文学出版社 1998 年版。
- 王岳川、尚水编译：《后现代主义文化与美学》，北京大学出版社 1992 年版。
- 王岳川：《20 世纪西方哲性诗学》，北京大学出版社 1999 年版。
- 王岳川：《后现代主义文化研究》，北京大学出版社 1992 年版。
- 王岳川：《现象学与解释学文论》，山东教育出版社 1998 年版。
- 王岳川：《艺术本体论》，上海三联书店 1994 年版。
- 王治河：《扑朔迷离的游戏——后现代主义哲学思潮研究》，社会科学文献出版社 1993 年版。
- 卫姆塞特、布鲁克斯：《西洋文学批评史》，颜元叔译，中国人民大学出版社 1987 年版。
- 希利斯·米勒：《重申解构主义》，郭英剑等译，中国社会科学出版社 1998 年版。
- 徐友渔、周国平等：《语言与哲学》，三联书店 1996 年版。
- 徐友渔：《哥白尼式的革命》，上海三联书店 1994 年版。
- 燕卜苏：《朦胧的七种类型》，周邦宪、王作虹、邓鹏译，中国美术学院出版社 1996 年版。
- 杨大春：《文本的世界》，中国社会科学出版社 1998 年版。
- 姚斯：《接受美学与接受理论》，周宁、金元浦译，辽宁人民出版社 1987 年版。

- 叶秀山：《诗·史·思——现象学与存在哲学研究》，人民出版社 1988 年版。
- 伊·库兹韦尔：《结构主义时代》，尹大贻译，上海译文出版社 1988 年版。
- 伊格尔顿：《当代西方文学理论》，王逢振译，中国社会科学出版社 1988 年版。
- 伊瑟尔：《阅读活动》，金元浦、周宁译，中国社会科学出版社 1991 年版。
- 英加登：《对文学的艺术作品的认识》，陈燕谷译，中国文联出版公司 1988 年版。
- 俞建章、叶舒宪：《符号：语言与艺术》，上海人民出版社 1988 年版。
- 詹姆逊：《语言的牢笼·马克思主义与形式》，钱佼汝、李自修译，百花洲文艺出版社 1995 年版。
- 张隆溪：《20 世纪西方文论述评》，三联书店 1982 年版。
- 张隆溪：《道与逻各斯》，冯川译，四川人民出版社 1998 年版。
- 张隆溪选编：《比较文学译文集》，北京大学出版社 1982 年版。
- 赵毅衡：《“新批评”文集》，中国社会科学出版社 1988 年版。
- 赵毅衡：《文学符号学》，中国文联出版公司 1988 年版。
- 赵毅衡：《新批评——一种独特的形式主义文论》，中国社会科学出版社 1986 年版。
- 周宪：《20 世纪西方美学史》，南京大学出版社 1996 年版。
- 周宪：《超越文学》，上海三联书店 1997 年版。
- 周宪：《当代中国审美文化研究》，北京大学出版社 1997 年版。
- 朱狄：《当代西方美学》，人民出版社 1985 年版。
- 朱狄：《当代西方艺术哲学》，人民出版社 1996 年版。
- 朱光潜：《西方美学史》，人民文学出版社 1979 年版。
- 朱立元：《接受美学》，上海人民出版社 1989 年版。

朱立元主编：《当代西方文艺理论》，华东师范大学出版社 1997 年版。

朱立元主编：《二十世纪西方美学史》，上海译文出版社 1996 年版。

后 记

没有什么比时光更惊心动魄的了。当我为论文的出版写此后记时，再次深深地体会到这一点。

这篇论文的选题来源于我所承担的国家哲学社科基金青年项目“韦勒克文学理论研究”(项目编号 97CWW002)。在曹顺庆老师的指导下，论文先于 2000 年正式结题(证书编号 20013166)，后经修改于 2002 年 6 月 2 日在四川大学通过博士学位论文答辩。感谢曹老师对我的关心和教诲，感谢论文评审专家及答辩委员会各位师长的鼓励与指教。在川大学习期间，我从李益荪教授、冯宪光教授、皮朝纲教授、成先聪教授、吴兴明教授、王晓路教授、李杰教授、冯川教授、阎嘉教授、肖薇教授那里得到过许多教益与帮助，谨此表示由衷的谢意。同时也感谢彭彤、李林、赵海及父母姐妹多年来的关心和帮助。

2003 年 9 月，我有幸到中国人民大学从事博士后研究。在得到余虹老师的指导之后，我对许多理论问题(当然包括韦勒克文论)有了一些更深入的看法。但遗憾的是，我已无力将其写入论文。期待有机会另行表达。

在 20 世纪西方文论史上，韦勒克被誉为“批评家们的批评家”。若要找一个词来概括韦勒克一生所做出的学术工作，可能没有比“文学批评的批评”更为合适的了。基于这个理由，谨以此作为本书书名。

时光的神奇不仅在于能为我们开启未来，而且还能使过去呈现出更为复杂的意蕴。我现在就以一种极为复杂的情绪看待着我的这篇旧文。

本书的出版得到四川外语学院学术著作出版基金的资助。感谢学院学术委员会各位委员以及外国语文中心主任蓝仁哲教授、学院副院长王鲁男教授、科研处处长董洪川教授对论文出版所给予的大力支持。罗莉老师为本书的编辑付出了大量心血，谨致谢忱。

支 宇

2004年10月13日于中国人民大学

Contents

Introduction the Value, Present Situation and Aim of the Research

Chapter 1 Wellek's Literary Theory in Multipolar Discourse of Twentieth Century

1. Change of Literary Concepts
2. Scientism and Humanism in 20—century Literary Theory
3. Two Turns in 20—century Literary Theory

Chapter 2 Sources of Wellek's Literary Theory

1. Phenomenological Literary Theory: E. Husserl, R. Ingarden
2. Structuralist Linguistics: F. D. Saussure, Russian Formalism, Prague School
3. British and American New Criticism: T. S. Eliot, I. A. Richards, J. C. Ransom, W. K. Wimsatt, M. C. Beardsley

Chapter 3 Mode of Existence of Literary Works

— Starting point and Core of Wellek's Literary Theory

1. Literary Works as "An Object of Experience"
2. Literary Works as Multilevel Structure of Signs and

Meanings

3. Existence of Literary Works and “Concretization”
4. Characteristics of Wellek’s Literary Theory
5. The Role of “Mode of Existence of Literary Works” in Wellek’s Literary Theory

Chapter 4 Structural Ontology of Literary works

——“Intrinsic Approach” and “Extrinsic Approach” on Literature

1. Ontology and classification of “internal study” and “external study”
2. “Extrinsic Approach” on Literature and the Revolt against “Positivism”

Chapter 5 Strata of Literary Work

——“Multilevel Structure of Signs and Meanings”

1. Two Research Patterns of The Inner Structure of Literary Works
2. “Material & Structure” Theory
3. Phenomenological Strata of Literary Work
4. Value of Welek’s Strata of Literary Work

Chapter 6 Methodology of Literary Study

——“Perspectivism”

1. The Concept of “Perspectivism”
2. “Perspectivism” as a General Approach to Literary Study

Chapter 7 Nature of Literature

1. Nature of Literature
2. Function of Literature
3. Nature of Literary Study

Chapter 8 On the History of Modern Criticism

1. Issues on the History of Criticism
2. Era of Neoclassicism
3. Romanticism
4. Transitional Period
5. Late Nineteenth Century
6. Twentieth Century Criticism

Chapter 9 History of Literature

1. Nature of History of Literature
2. Issues of Literary History
3. Periods and terms of Literary History

Chapter 10 Comparative Literature

1. Name and Nature of Comparative Literature
2. Crisis of Comparative Literature
3. History of Comparative Literature
4. Limitations of the French school
5. René Wellek and The Rise of the American School

Conclusion Surpass René Wellek

Appendix 1. Biography of René Wellek

Appendix 2. Original Works of René Wellek

**Appendix 3. Some Dissertations and Works on René Wellek in
China**

Appendix 4. Reference

Postscript

这篇论文相当全面、深入地探讨了美国文学理论家、文学批评和比较文学学者韦勒克的文学思想、批评思想。

——钱中文

本篇论文在梳理韦氏理论体系方面，做出了首创性的贡献，具有较高的学术价值。文章不仅全面、系统、准确地阐明了韦氏理论体系，分析了它的特征，而且把它放在20世纪西方文学理论的总体背景上，阐明了它的来源和创见，这对于正确认识韦氏诗学的价值是十分有益的。

——陈 惇

作者的学术视野比较宽，能从西方文论的整体发展中比较准确地评价韦勒克的地位。对韦勒克文学理论的来源和核心也把握得比较准确。由于国内尚无研究韦勒克文学理论的著作，而韦氏的文学理论又对中国当代文论产生过较大的影响，所以这部论文填补了这一研究领域的空白。

——陈思和

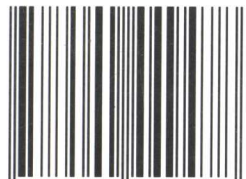
学术视野宽广，揭示了长期为“新批评”独家遮蔽的韦勒克丰富的学术思想与观点，对其理论进行了细致而全面的梳理，结构安排有很强的内在逻辑性。

——黄曼君

本文在这两方面均做得比较出色：大致理清了韦氏理论的继承与创新，并且清晰地辨明了韦氏理论的文本观、文学观、文学史观和方法论。尤为难能可贵的是，文中尚有正本清源文字，即使名家之谈，也敢于据理以辨（而且言之成理）。这是青年学者应有的学术品格。

——周发祥

ISBN 7-5004-4947-X



9 787500 449478 >



ISBN 7-5004-4947-X

定价：28.00元