



面向 21 世纪 课 程 教 材
Textbook Series for 21st Century

西方文论史

(第三版)

马新国 主编



高等教育出版社
HIGHER EDUCATION PRESS

The History of Western Literature Theory



ISBN 978-7-04-022425-2



9 787040 224252 >

定价 58.00 元

面向 21 世纪课程教材
Textbook Series for 21st Century

西方文论史

(第三版)

马新国 主编

李衍柱 杨思聪 副主编



高等教育出版社
HIGHER EDUCATION PRESS

内容简介

《西方文论史》第三版与前两版相比,增加了新的内容,也更适合教学和自学要求。作为一部全史,全书由古代文论、近代文论、现代文论、后现代文论四部分构成,阐述了西方自古希腊至当代的重要文艺理论家的主要观点和西方文论的发展历程。本书容量大,资料新,史论结合,通俗易懂,是中文系、艺术系本科教材和研究生必读书籍,对于相关专业工作者也有重要参考价值。

图书在版编目(CIP)数据

西方文论史/马新国主编. —3·版. —北京:高等教育出版社,2008.1

ISBN 978-7-04-022425-2

I. 西… II. 马… III. 文学思想史-西方国家-高等学校-教材 IV. I109

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第171678号

策划编辑 云慧霞 责任编辑 刘新英 封面设计 杨立新
版式设计 陆瑞红 责任校对 胡晓琪 责任印制 张泽业

| | | | |
|------|--------------|------|---|
| 出版发行 | 高等教育出版社 | 购书热线 | 010-58581118 |
| 社 址 | 北京市西城区德外大街4号 | 免费咨询 | 800-810-0598 |
| 邮政编码 | 100011 | 网 址 | http://www.hep.edu.cn |
| 总 机 | 010-58581000 | | http://www.hep.com.cn |
| 经 销 | 蓝色畅想图书发行有限公司 | 网上订购 | http://www.landaco.com |
| 印 刷 | 中国农业出版社印刷厂 | | http://www.landaco.com.cn |
| | | 畅想教育 | http://www.widedu.com |
| 开 本 | 787×960 1/16 | 版 次 | 1994年4月第1版 |
| 印 张 | 43.5 | | 2008年1月第3版 |
| 字 数 | 820 000 | 印 次 | 2008年1月第1次印刷 |
| | | 定 价 | 58.00元 |

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题,请到所购图书销售部门联系调换。

版权所有 侵权必究

物料号 22425-00

编委会成员：马新国 李衍柱 杨思聪 徐润拓
陶水平 李珺平 陈太胜 刘胜枝

参编者名单(按姓氏笔画排序)：

| | |
|-----|---------|
| 马新国 | 北京师范大学 |
| 王耀辉 | 华中师范大学 |
| 石竹青 | 辽宁师范大学 |
| 刘建国 | 陕西师范大学 |
| 刘胜枝 | 北京邮电大学 |
| 吴 琼 | 中国人民大学 |
| 李卫华 | 河北师范大学 |
| 李珺平 | 湛江师范学院 |
| 李衍柱 | 山东师范大学 |
| 李醒尘 | 北京大学 |
| 杨从荣 | 重庆师范大学 |
| 杨思聪 | 西南师范大学 |
| 杨景祥 | 河北师范大学 |
| 陈太胜 | 北京师范大学 |
| 季广茂 | 北京师范大学 |
| 苗遂奇 | 北京师范大学 |
| 姜哲军 | 哈尔滨师范大学 |
| 夏忠宪 | 北京师范大学 |
| 徐润拓 | 鲁东大学 |
| 陶水平 | 江西师范大学 |
| 缪澄浴 | 辽宁师范大学 |

| | | |
|-----|------------|-----|
| 42 | 《高崇东》的辩证思维 | 第二章 |
| 52 | 五律作品的高崇 | 1 |
| 62 | 高崇的高崇 | 5 |
| 82 | 高崇的高崇 | 6 |
| 98 | 高崇的高崇 | 4 |
| 118 | 高崇的高崇 | 第三章 |
| 138 | 高崇的高崇 | 1 |
| 158 | 高崇的高崇 | 1 |
| 178 | 高崇的高崇 | 1 |
| 198 | 高崇的高崇 | 1 |

目 录

| | | |
|-----|-------------------------|---|
| 131 | 导论——研究西方文论与编写《西方文论史》的思考 | 1 |
| 158 | 高崇的高崇 | 1 |

古代文论

(古希腊文论——新古典主义)

| | | |
|-----|-------------------|----|
| 131 | 导言 | 9 |
| 131 | 第一章 古希腊的文艺理论 | 11 |
| 131 | 引言 | 11 |
| 131 | 第一节 古希腊早期的文艺思想 | 12 |
| 131 | 1. 毕达哥拉斯的“数的和谐”理论 | 12 |
| 131 | 2. 赫拉克利特的“对立和谐”理论 | 13 |
| 131 | 3. 德谟克利特的摹仿说 | 14 |
| 131 | 4. 苏格拉底的摹仿说与功用说 | 16 |
| 131 | 第二节 柏拉图的文艺对话录 | 17 |
| 131 | 1. 理式论摹仿说 | 18 |
| 131 | 2. 文艺的社会功用说 | 20 |
| 131 | 3. 灵感说 | 24 |
| 131 | 第三节 亚里斯多德的《诗学》 | 28 |
| 131 | 1. 文艺本质论 | 29 |
| 131 | 2. 悲剧理论 | 34 |
| 131 | 结语 | 42 |
| 131 | 第二章 罗马古典主义 | 44 |
| 131 | 引言 | 44 |
| 131 | 第一节 贺拉斯的《诗艺》 | 46 |
| 131 | 1. 古典主义原则 | 47 |
| 131 | 2. 理性主义倾向 | 48 |
| 131 | 3. 艺术创作的“合式”原则 | 49 |
| 131 | 4. 诗的社会作用 | 52 |

| | |
|--------------------------------|----|
| 第二节 朗加纳斯的《论崇高》 | 54 |
| 1. 崇高作品的特征 | 55 |
| 2. 崇高的来源 | 56 |
| 3. 崇高作品的创作与意象说 | 58 |
| 4. 崇高、天才与社会环境 | 60 |
| 第三节 普罗提诺的艺术理论 | 61 |
| 1. 神是美和艺术的来源 | 62 |
| 2. 对艺术美的观照凭心灵和理性 | 63 |
| 3. 对摹仿说的新解释 | 63 |
| 结语 | 65 |
| 第三章 中世纪基督教神学文艺思想 | 66 |
| 引言 | 66 |
| 第一节 圣·奥古斯丁的文艺观 | 67 |
| 1. 上帝是美的本体 | 67 |
| 2. 文学艺术是神学信仰的敌人 | 69 |
| 3. 形式美、虚构与语象理论 | 70 |
| 第二节 阿伯拉对世俗文艺的肯定 | 72 |
| 1. 文艺不应做神学的奴婢 | 73 |
| 2. 情感是创作的动力并支配着对自然的描绘 | 73 |
| 第三节 托马斯·阿奎那的经院哲学文艺观 | 75 |
| 1. 摹仿自然即摹仿上帝的创造 | 75 |
| 2. 美与善、艺术与道德的区别 | 76 |
| 3. 《圣经》的象征意义 | 77 |
| 结语 | 79 |
| 第四章 文艺复兴时期的文艺思想 | 80 |
| 引言 | 80 |
| 第一节 意大利文艺复兴时期文艺思想 | 81 |
| 1. 但丁的“四义说”和民族语言理论 | 81 |
| 2. 薄伽丘的诗论 | 85 |
| 3. 卡斯特尔维屈罗对《诗学》的阐释与“三一律” | 87 |
| 4. 文学体裁、类型的古今之争 | 88 |
| 第二节 西班牙文艺复兴时期的小说戏剧理论 | 91 |
| 1. 塞万提斯的小说理论 | 92 |
| 2. 维加的戏剧理论 | 94 |
| 第三节 英国文艺复兴时期文艺思想 | 96 |

| | | |
|-----|------------------------|-----|
| 152 | 1. 锡德尼的《为诗辩护》 | 96 |
| | 2. 莎士比亚论文艺创作 | 98 |
| 160 | 结语 | 100 |
| 160 | 第五章 新古典主义 | 102 |
| 163 | 引言 | 102 |
| 163 | 第一节 法国新古典主义与布瓦洛的《诗的艺术》 | 103 |
| 175 | 1. 布瓦洛和路易十四时代 | 103 |
| 176 | 2. 《诗的艺术》的主要内容 | 103 |
| 177 | 3. 艾弗蒙与布瓦洛的古今之争 | 110 |
| 179 | 第二节 英国新古典主义 | 112 |
| 180 | 1. 屈雷顿及其《论剧体诗》 | 112 |
| 181 | 2. 蒲柏的《论批评》 | 115 |
| 181 | 3. 约翰生的“类型”理论 | 117 |
| 180 | 第三节 德国新古典主义 | 119 |
| 185 | 1. 高特雪特与莱比锡学派 | 120 |
| 181 | 2. 温克尔曼的古典艺术理论 | 122 |
| 188 | 结语 | 125 |

近代文论

(启蒙主义——自然主义)

| | | |
|-----|---------------------|-----|
| | 导言 | 129 |
| | 第六章 启蒙主义文艺思想 | 132 |
| 145 | 引言 | 132 |
| 145 | 第一节 法国启蒙主义文论 | 133 |
| 149 | 1. 伏尔泰文艺思想的二重性 | 133 |
| 150 | 2. 卢梭的“回到自然”理论 | 136 |
| 155 | 3. 狄德罗的戏剧改革理论 | 140 |
| 155 | 第二节 德国启蒙主义文论 | 146 |
| 155 | 1. 莱辛的《拉奥孔》和《汉堡剧评》 | 146 |
| 159 | 2. 赫尔德的民族文学理论 | 151 |
| 159 | 第三节 意大利维柯的《新科学》 | 154 |
| 163 | 1. 人类历史发展与文学艺术的发展 | 155 |
| 163 | 2. 原始思维——想象的特征 | 156 |

| | | |
|-----|-----------------------|-----|
| 39 | 结语 | 157 |
| 82 | | |
| | 第七章 德国古典美学文艺理论 | 160 |
| | 引言 | 160 |
| 105 | 第一节 康德《判断力批判》中的文艺理论 | 162 |
| 101 | 1. 对文学艺术理论有重要影响的美学思想 | 163 |
| 101 | 2. 文学艺术理论 | 167 |
| 101 | 第二节 席勒的《素朴的诗和感伤的诗》 | 175 |
| 101 | 1. 诗的分类及其根据 | 176 |
| 110 | 2. 感伤的诗的类型 | 177 |
| 111 | 3. 历史的分类和风格的分类 | 179 |
| 112 | 第三节 歌德的艺术经验总结 | 180 |
| 111 | 1. 文学创作与现实生活 | 181 |
| 111 | 2. 文艺与时代：古典的与浪漫的 | 187 |
| 111 | 3. 文学的发展：民族文学与世界文学 | 190 |
| 110 | 第四节 黑格尔的艺术哲学 | 192 |
| 111 | 1. 艺术理想的本质特征 | 194 |
| 111 | 2. 理想性格的主要特点 | 198 |
| | 3. 艺术理想与艺术创造 | 200 |
| | 4. 艺术发展的三种类型 | 203 |
| | 5. 各门艺术的系统和诗论 | 207 |
| | 结语 | 211 |
| | 第八章 浪漫主义 | 213 |
| | 引言 | 213 |
| 131 | 第一节 德国浪漫主义 | 214 |
| 131 | 1. 以史勒格尔兄弟为代表的耶拿派浪漫主义 | 214 |
| 131 | 2. 海涅《论浪漫派》中的文艺思想 | 217 |
| 131 | 第二节 英国浪漫主义 | 219 |
| 131 | 1. 华兹华斯的《抒情歌谣集·序言》 | 220 |
| 140 | 2. 柯勒律治的浪漫主义诗学 | 222 |
| 141 | 3. 济慈的“消极能力”说 | 225 |
| 141 | 4. 雪莱与庇卡克的对峙 | 226 |
| 141 | 第三节 法国浪漫主义 | 229 |
| 141 | 1. 夏多勃里昂的“基督教诗意”说 | 230 |
| 141 | 2. 史达尔夫人对南方文学、北方文学的划分 | 231 |
| 141 | 3. 雨果的美丑对照原则 | 234 |

| | |
|----------------------|------------|
| 结语 | 237 |
| 第九章 现实主义 | 238 |
| 引言 | 238 |
| 第一节 法国现实主义 | 239 |
| 1. 斯丹达尔对现实主义精神的阐发 | 240 |
| 2. 巴尔扎克论现实主义原则 | 242 |
| 3. 福楼拜对客观性原则的强调 | 247 |
| 第二节 俄国现实主义 | 250 |
| 1. 别林斯基论艺术与现实 | 250 |
| 2. 杜勃罗留波夫论“人民性” | 255 |
| 3. 列夫·托尔斯泰的《艺术论》 | 257 |
| 第三节 英美现实主义 | 261 |
| 1. 萧伯纳论戏剧 | 262 |
| 2. 亨利·詹姆斯论小说艺术 | 264 |
| 结语 | 266 |
| 第十章 实证主义和自然主义 | 268 |
| 引言 | 268 |
| 第一节 泰纳论决定文学的“三要素” | 269 |
| 1. 种族、环境、时代与艺术的关系 | 269 |
| 2. 艺术本质论 | 272 |
| 3. 艺术理想的确立与艺术效果 | 273 |
| 第二节 圣伯夫的实证主义批评 | 274 |
| 1. 文学批评的重点与方法 | 274 |
| 2. 文学批评的任务与目的 | 276 |
| 第三节 左拉的自然主义理论 | 277 |
| 1. 以科学控制文学,使文学回到自然 | 277 |
| 2. 以科学的态度记录事实 | 278 |
| 3. 以科学实验的方法进行写作 | 279 |
| 结语 | 280 |

| | |
|-----------------------------|------------|
| 4. 艺术种类：音乐和诗 | 316 |
| 第三节 柏格森的生命冲动直觉艺术论 | 317 |
| 1. 直觉：艺术家和艺术目的论 | 318 |
| 2. 艺术特征论：独特、个别、不可重复 | 319 |
| 3. 喜剧因素研究：笑与滑稽 | 320 |
| 第四节 克罗齐论艺术即直觉 | 322 |
| 1. 艺术本质论：艺术即直觉 | 322 |
| 2. 艺术发生论：直觉与表现、形式、语言 | 324 |
| 3. 艺术批评与艺术地位：再造，独立 | 325 |
| 结语 | 326 |
| 第十三章 象征主义与意象派诗论 | 328 |
| 引言 | 328 |
| 第一节 先驱者爱伦·坡与波德莱尔 | 329 |
| 1. 爱伦·坡对“神圣美”的追求 | 329 |
| 2. 波德莱尔的感应系统理论 | 331 |
| 第二节 象征主义运动的领袖马拉梅 | 335 |
| 1. “用魔法揭示客观物体的纯粹本质” | 335 |
| 2. “诗歌高尚地帮助了语言” | 336 |
| 3. “两种象征交织在一起”——“音乐和韵文结合为诗” | 337 |
| 4. “诗人是孤独者”，“文学完全是个人的” | 338 |
| 第三节 瓦莱里的诗论 | 339 |
| 1. 纯诗论 | 339 |
| 2. “诗的语言无实用目的” | 341 |
| 3. “任何真正的诗人都善于正确的逻辑推理和抽象思维” | 341 |
| 4. 作者、作品和读者各自独立 | 342 |
| 第四节 叶芝的诗论 | 343 |
| 1. “诗歌之所以感动我们是因其象征主义” | 343 |
| 2. 统辖的意象 | 345 |
| 第五节 庞德的意象派诗论 | 346 |
| 1. 意象派诗歌的创作原则 | 347 |
| 2. 意象——庞德诗论的核心范畴 | 348 |
| 结语 | 349 |
| 第十四章 现代心理学文艺理论 | 352 |
| 引言 | 352 |
| 第一节 弗洛伊德精神分析学文艺理论 | 352 |

| | | |
|-----|-------------------------------|-----|
| 818 | 1. 精神分析学理论概要 | 353 |
| 718 | 2. 弗洛伊德的文艺观 | 356 |
| 818 | 第二节 神话原型批评 | 363 |
| 818 | 1. 弗雷泽的《金枝》与剑桥学派：早期的神话原型批评 | 364 |
| 858 | 2. 荣格的集体无意识理论及其学派：发展阶段的神话原型批评 | 367 |
| 858 | 3. 弗莱及其《批评的剖析》：神话原型批评的集大成者 | 375 |
| 858 | 结语 | 381 |
| 858 | 第十五章 俄国形式主义 | 384 |
| 858 | 引言 | 384 |
| | 第一节 雅克布森的诗学理论 | 384 |
| 858 | 1. 科学化的努力 | 385 |
| 858 | 2. 诗的“系统功能” | 386 |
| 858 | 3. 隐喻与转喻 | 387 |
| 858 | 第二节 什克洛夫斯基的文学理论 | 389 |
| 831 | 1. 艺术是独立存在的世界 | 389 |
| 868 | 2. 独特的艺术形式观 | 390 |
| 868 | 3. 文学性与陌生化 | 391 |
| 868 | 4. 文学与作家 | 393 |
| 878 | 第三节 坦尼亚诺夫与艾亨鲍姆的文学理论 | 394 |
| 888 | 1. 坦尼亚诺夫的文学理论 | 394 |
| 888 | 2. 艾亨鲍姆的文学理论 | 397 |
| 888 | 结语 | 400 |
| 148 | 第十六章 现象学与存在主义文艺理论 | 402 |
| 848 | 引言 | 402 |
| 848 | 第一节 茵加登及杜夫海纳的现象学文学理论 | 402 |
| 848 | 1. 文学本体论 | 403 |
| 848 | 2. 文学认识论 | 404 |
| 848 | 3. 文学作品价值论 | 406 |
| 848 | 第二节 海德格尔的文艺思想 | 407 |
| 848 | 1. 海德格尔的哲学主题及其对艺术作用的认识 | 408 |
| 848 | 2. 艺术是真理在作品中的自行置入 | 409 |
| 848 | 3. 艺术与世界和大地 | 412 |
| 888 | 4. 语言、思与诗 | 414 |
| 888 | 第三节 萨特的存在主义文艺学 | 416 |
| 888 | 1. 人为什么要创作文学 | 418 |

| | |
|------------------------------|-----|
| 2. 阅读是引导下的创作 | 419 |
| 3. 艺术是对自由的召唤 | 421 |
| 4. 每本书都是对存有的总汇的一种挽回 | 422 |
| 5. 文学意味着介入 | 423 |
| 结语 | 424 |
| 第十七章 英美“新批评” | 426 |
| 引言 | 426 |
| 第一节 新批评的先驱 | 426 |
| 1. 瑞查兹的语义分析学 | 426 |
| 2. 艾略特的非个人化理论 | 428 |
| 第二节 形成期的新批评理论 | 430 |
| 1. 燕卜苏的含混理论 | 430 |
| 2. 泰特论诗歌中的张力 | 432 |
| 3. 兰色姆的本体批评理论 | 434 |
| 第三节 极盛期的新批评理论 | 436 |
| 1. 维姆萨特与比尔兹利的“意图谬见”、“感受谬见”理论 | 436 |
| 2. 布鲁克斯的“反讽”理论和“细读法” | 439 |
| 3. 韦勒克、沃伦的内部研究和层面分析理论 | 441 |
| 结语 | 443 |
| 第十八章 结构主义 | 445 |
| 引言 | 445 |
| 第一节 索绪尔语言学和捷克结构主义 | 446 |
| 1. 索绪尔结构语言学思想 | 446 |
| 2. 布拉格学派的语言、文学结构理论 | 449 |
| 第二节 结构主义文学理论 | 453 |
| 1. 列维-斯特劳斯的神话模式研究 | 454 |
| 2. 结构主义叙事学 | 458 |
| 结语 | 463 |
| 后现代文论 | |
| (从结构主义到解构主义——文化研究批评) | |
| 导言 | 469 |

| | |
|------------------------------------|-----|
| 第十九章 从结构主义到解构主义 | 473 |
| 引言 | 473 |
| 第一节 罗兰·巴尔特的文学“代码”研究 | 473 |
| 1. 结构主义符号学文论 | 474 |
| 2. 叙事结构分析 | 477 |
| 3. 文本理论和阅读理论 | 480 |
| 第二节 拉康的结构主义精神分析学 | 483 |
| 1. 无意识与语言 | 483 |
| 2. 主体、镜像和三角结构 | 485 |
| 3. 对《被窃信件》的文本分析 | 486 |
| 第三节 福柯的权力话语理论 | 489 |
| 1. 疯癫与文学艺术 | 490 |
| 2. 话语与作者 | 492 |
| 3. 权力与知识 | 494 |
| 第四节 巴赫金的复调小说理论与狂欢化诗学 | 496 |
| 1. 巴赫金的思维方式和研究方法 | 497 |
| 2. 复调小说理论 | 501 |
| 3. 狂欢化诗学 | 503 |
| 结语 | 507 |
| 第二十章 解构主义 | 509 |
| 引言 | 509 |
| 第一节 德里达对结构主义的批判 | 510 |
| 1. 对逻各斯中心主义的批判 | 510 |
| 2. 对于文本中心的质疑及对传统哲学/文学二元对立的解构 | 511 |
| 第二节 耶鲁学派的解构批评 | 514 |
| 1. 保罗·德·曼的解构修辞学理论 | 514 |
| 2. 杰弗里·哈特曼的解构主义批评理论 | 516 |
| 3. 希利斯·米勒对解构方法的研究 | 519 |
| 结语 | 524 |
| 第二十一章 西方马克思主义文艺理论 | 526 |
| 引言 | 526 |
| 第一节 法兰克福学派文艺理论 | 533 |
| 1. 本杰明的艺术思想 | 534 |
| 2. 阿多尔诺的艺术理论 | 539 |

| | |
|---------------------------------|-----|
| 3. 马尔库塞的艺术理论 | 546 |
| 4. 哈贝马斯的“交往合理化”文化美学思想 | 551 |
| 第二节 “结构主义的马克思主义”文艺理论 | 561 |
| 1. 阿尔都塞的艺术与意识形态理论 | 562 |
| 2. 马契雷的文学生产理论 | 568 |
| 3. 哥德曼的发生学结构主义文艺理论 | 573 |
| 第三节 英美新马克思主义文艺理论 | 578 |
| 1. 伊格勒顿的审美意识形态生产理论 | 579 |
| 2. 詹姆逊的文化政治诗学与后现代理论 | 587 |
| 结语 | 595 |
| 第二十二章 阐释—接受理论、读者反应批评 | 597 |
| 引言 | 597 |
| 第一节 现代阐释学理论 | 598 |
| 1. 现代阐释学的兴起及其哲学背景 | 598 |
| 2. 伽达默尔：阐释——现在与过去的对话 | 602 |
| 第二节 文学接受理论 | 603 |
| 1. 伊塞尔的文本接受理论 | 604 |
| 2. 尧斯的文学史理论 | 608 |
| 第三节 费希等人的读者反应批评 | 610 |
| 1. “意义即事件”：读者反应批评对文本意义的认识 | 611 |
| 2. 读者反应的描述与分析：读者反应批评的目的与方法 | 612 |
| 3. 语言的规则系统和“有知识的读者”：读者反应批评的限制因素 | 613 |
| 结语 | 614 |
| 第二十三章 女权主义批评及性别批评理论 | 616 |
| 引言 | 616 |
| 第一节 美国女权主义文学批评 | 617 |
| 1. 凯特·米利特与《性的政治》 | 618 |
| 2. 肖瓦尔特的“妇女批评学” | 621 |
| 第二节 法国女权主义文学批评 | 624 |
| 1. 伊格勒瑞的哲学批判 | 626 |
| 2. 西苏的“女性写作”理论 | 628 |
| 第三节 性别研究及同性恋批评理论 | 629 |
| 1. 同性恋研究产生的背景 | 630 |
| 2. 朱狄斯·巴特勒的同性恋研究与“怪异论” | 631 |
| 3. 同性恋文学创作与批评 | 632 |

| | |
|--------------------------|------------|
| 结语 | 633 |
| 第二十四章 新历史主义批评 | 635 |
| 引言 | 635 |
| 第一节 格林布拉特的文化诗学理论及批评实践 | 635 |
| 1. 格林布拉特的“文化诗学” | 636 |
| 2. “文化诗学”的批评策略 | 640 |
| 第二节 海登·怀特论作为文学构造的历史文本 | 641 |
| 1. 作为文学构造的历史文本 | 642 |
| 2. 历史与修辞想象 | 644 |
| 结语 | 646 |
| 第二十五章 后殖民主义批评 | 647 |
| 引言 | 647 |
| 第一节 萨义德的东方学和后殖民主义批评 | 649 |
| 1. 作为话语的东方学 | 649 |
| 2. 东方学话语文本批判 | 650 |
| 第二节 斯皮瓦克的后殖民主义批评 | 654 |
| 1. 从女性主义到后殖民主义 | 654 |
| 2. 后殖民主义女性文本批判 | 656 |
| 结语 | 658 |
| 第二十六章 “文化研究” 批评理论 | 659 |
| 引言 | 659 |
| 第一节 “文化研究” 的由来与发展 | 660 |
| 第二节 “文化研究” 的主要题域与研究方法 | 664 |
| 1. 霍尔等人的文化与表征研究 | 664 |
| 2. 威利斯等人的亚文化研究 | 667 |
| 3. 费斯克等人的大众文化研究 | 668 |
| 结语 | 671 |
| 后记 | 673 |
| 第二次修订后记 | 676 |

导 论

——研究西方文论与编写《西方文论史》的思考

一个民族不但要继承和发扬本民族的优秀传统文化传统，还应该善于借鉴、吸收全人类的优秀文化遗产，才能不断地进步和兴旺发达。在改革开放、社会主义现代化伟大事业蓬勃发展的中国，我们需要了解西方的文学艺术，也需要了解西方的文学艺术理论。这不但对于大学中文系、艺术系的学生很重要，对于其他从事文化事业的人也很重要。西方文学艺术理论是一个发展的系统，只有从史的高度把握这个系统，而限于孤立地了解某些篇章，才能真正了解某一个要点，并对其做出科学的评价，从而决定我们是否应该借鉴以及应该如何借鉴。而且这种学习，对于理论思维能力的提高作用很大。了解西方文艺理论的历史及其重要观念，提高大学生及文化事业工作者的理论素养，我们编写这部《西方文论史》教材的目的就在于此。

一部“史”，是某种观念统率的史料。对于一部“史”来说，占有材料固然重要，但统率材料的观念也很重要。如果统率的观念是错误的或者是片面的，它就可能舍去与这种观念相对立的史料，或者即使选用也会做出错误的或片面的解释。优秀的史作，是翔实全面的史料和进步科学的观念的统一。我们编写这部《西方文论史》，力图做到用科学的辩证唯物主义、历史唯物主义的世界观和方法论作为指导思想，以实事求是的态度对待历史。当然，这只是我们努力追求的目标，至于是否达到了这一目标，还有待于实践的检验。

正如马列文论、中国古代文论一样，这里所说的“文论”主要是指文学理论。文学理论是文学实践的概括、总结和对文学发展的希望和预言，反过来它又指导和影响着文学实践活动。文学实践活动涉及文学和社会生活的关系、

作家和作品的关系、作品内部组织构造的关系以及读者与作品的关系等四个方面。文学理论就是这四个方面的关系的理性认识。但是，每一个理论家的认识都不可能是纯粹客观的，而是自觉不自觉地运用某种主体认识图式去进行认识。文学的本质是审美，上述四个方面的关系的核心都是审美关系。人们对审美关系的主体认识图式并不单纯，它是由民族的、时代的、阶级的以及个人环境所涉及的哲学观念、道德观念、宗教观念、政治观念、科学观念、心理学观念等多种因素形成的，而且作为审美地把握世界的文学本身，和形成人们主体认识图式的上述各种观念，随着时代的发展变化，也在不断地发展变化，因此文学理论是多视角、多侧面、不断发展变化的。一部西方文论的发展历史，就是不同时代的西方理论家运用发展运动的多视角的主体认识图式，对发展运动的文学实践上述四个方面的关系的认识。这些认识，有深刻的片面性真理，也有不容忽视的历史局限甚至谬误。但总体而言，它使人类对文学实践活动的认识不断深化，不断由片面走向全面。

西方文学理论呈现的方式大体有三种，第一种是在一些哲学家、政治家、宗教家、美学家的著作中包含着的文学理论，如柏拉图的《理想国》、圣·奥古斯丁的《忏悔录》，包含着文学理论。其中有些哲学家、美学家专门撰写了文艺理论著作，如亚里斯多德写了《诗学》、尼采写了《悲剧的诞生》；第二种是诗人作家著书立说谈他们的文学见解，像贺拉斯写《诗艺》，雨果写《〈克伦威尔〉序言》；第三种是19世纪以后才有的像圣·伯夫、德·桑蒂斯、韦勒克那样的专门的文学批评家、理论家写的文艺理论论著。文艺理论这三种呈现方式，各有特点，诗人作家的文学理论著述是他们文学实践经验的总结，这些理论对当时的创作影响比较直接；哲学美学家的文学理论则是他们哲学美学体系的一个有机组成部分，这种理论比较抽象，但它依托一定的哲学思想，因而往往影响着某种文学思潮的产生和发展。批评家、文艺理论家所写的论著往往是对前两种方式呈现的文艺理论的归纳、挖掘，使文学理论更加系统、更有深度。这部西方文论史就是把西方文学理论的上述三种呈现形态，即把哲学家思想家、诗人作家、文学批评理论家的文学理论按历史分期归纳、总结的结果。

西方文学艺术的发展可以分为古代、近代、现代、后现代四个阶段。西方文学理论的发展按照时间的先后顺序，也可以分为古代文论、近代文论、现代文论和后现代文论四个历史阶段，每个历史阶段中又根据理论发展的实际进程，分为若干具体阶段。在此要特别说明的是，“近代”、“现代”在西方是不分的，都用“modern”来表示。我们在这里把“近代”、“现代”分开，是因为西方近代文论、现代文论确实有明显的不同，同时也是为了适应我国读者对历史划分的习惯，更好地把握西方文论不同历史时期的特征。但是，必须指出，这种阶段分期只是相对的，因为就每一个阶段而言，它的理论可能以某种

理论为特征和主旨，但并非只有这一种理论，正如勒内·韦勒克指出的那样，每个时期的文学理论“往往和不同的特征相结合：过去的残存物、未来的预兆以及带有相当个性化的特征”。^①文学理论的发展并非像在铁轨上行驶的列车那样单线前进和阶段明显可辨。比如就其主要特征而言，近代文论明显不同于古代文论，但古代文论的某些观念在近代并没有消失；同样，现在西方文学理论的主潮是后现代主义文论，但现代主义文论仍然在发挥作用，甚至近代的现实主义、浪漫主义文论依然有一席之地。而且有些文论家的理论是跨阶段的，比如罗兰·巴尔特、拉康、福柯、巴赫金的理论，既有结构主义的某些特点，又有解构主义的某些特点，不论把他们划到现代还是划到后现代，都不准确。这四个人实际是实现从现代向后现代过渡的理论家，因此在这部文论史中我们单设了“从结构主义到解构主义”一章，专门讲述他们的理论。还有一些文论家，虽然他们生活在特定时代，但由于他们的独特经历所形成的个性，他们的文学理论在具有其所处时代的主要特征的同时，可能超越时代带有未来某种理论的种子和萌芽，尼采是现代文论的代表之一，但他的“上帝已经死了”等理论观念，实际是后现代文学理论的源头。这样说，并不是说西方文学理论不存在着前后相继的发展历史，而只是说这种发展并非简单的“新的代替旧的”，并且新的也不一定就比旧的正确，其分期也只是相对的，并非绝对的。我们还要指出，西方文学理论是整体西方文化的有机组成部分，我们应该在整体西方文化发展历程的背景下，研究西方文论史。由于各门艺术之间、各种理论之间是互相联系的，因此没有纯而又纯的文学理论研究。如果不联系哲学、美学、艺术学、文化学等背景，就可能会搞不明白某一文学理论观点，这就必须对相关文化背景做一些研究和简要介绍。

西方文学理论的发展变化的基本动力，是西方文学艺术实践活动发展变化的要求。同时，文学理论作为“飘浮在上”的意识形态，它还要受到其他因素的影响。因此，在我们学习和研究西方文论史的时候，要注意影响西方文论发展的以下几种因素：

第一，注意西方文学艺术创作的发展变化，与文艺理论发展变化的关系。理论是实践（包括创作和批评实践）的总结和期望，一个时期的文艺理论和文艺实践基本是对应的，不了解文学实践活动，就不可能透彻了解这个时期的文艺理论的特点和本质。因此学习、研究西方文论史，要和学习、研究西方文学艺术史结合起来，而且要特别注意对文论史上经常提到的诸如《俄狄浦斯王》、《哈姆雷特》等作品，或者对某种文论有特殊意义的作品比如《尤利西

^① 转引自〔荷兰〕佛克马、伯顿斯编《走向后现代主义》（王宁等译），北京大学出版社1992年版，第1页。

斯》、《荒原》、《卡拉马佐夫兄弟》等作品非常熟悉，不然就很难对西方文学理论有深入的了解。

第二，注意西方社会生活的演变，特别是政治生活的变化对西方文艺理论发展的重要影响。经济是社会生活的基础，经济发展的状态影响着人们的思维模式，因而对文学艺术及其理论具有决定性影响。而政治是经济的集中表现，是上层建筑的核心和灵魂，在社会变革的时期，政治以意识形态的审美取向影响着文学艺术，文艺理论自然也要受其影响。罗马古典主义和法国新古典主义与奴隶主专制和封建专制主义政治有着明显的联系，而文艺复兴时期的文艺理论和启蒙主义文艺理论则反映了资产阶级在特定历史阶段上的政治倾向和社会理想。在阶级斗争比较缓和的时代，政治对文艺理论的影响往往并不直接，各种理论得到相对自由的发展，但并非没有阶级的意识形态倾向。法兰克福学派之所以要改造马克思主义文艺理论，对资本主义现实进行批判，这是在跨国资本主义压抑下的小资产阶级的政治要求使然，而这种理论后来被一些人抛弃，又与1968年学生造反运动的失败有关。政治对西方文论发展的影响时隐时现，对文艺理论各组成部分制约程度也不一样，我们虽不必强索每一种理论的政治背景，但注意这个问题会有助于我们对一些重要理论的理解。

第三，注意哲学思潮的变化对西方文艺理论的影响。哲学是理论之王，一切理论都会受到哲学的影响，西方文艺理论的发展，明显受到哲学思潮的影响。这里有两点要特别注意，一是要抓住影响文艺理论发生根本转折的哲学美学思想，比如康德哲学美学就对浪漫主义和现代文艺理论发生过重大影响，抓住康德哲学美学这一关键，就能较好地理解浪漫主义和现代文艺理论。又比如德里达哲学思想与后现代主义文论有十分重要的联系。抓住德里达的解构主义理论就能比较容易把握后现代主义文论的某些特征。二是抓住人本主义和科学主义哲学这两条线索。艺术的本质是和人的本质相联系的。如何看待人，决定着对艺术本质的认识，影响整个文艺理论的建构。从亚里斯多德、朗加纳斯到尼采和弗洛伊德，对人的本质认识的变化，导致了他们对艺术本质认识的变化。同样，文艺理论也受到科学主义的影响，从文艺复兴到现代批评，把文艺理论科学化是很多人的理想，因此每一时代的科学思潮也都可能影响文艺理论，如生理病理学、遗传学，影响了自然主义文艺理论的形成，结构主义批评是结构主义科学思潮的组成部分，也是明显的例证。

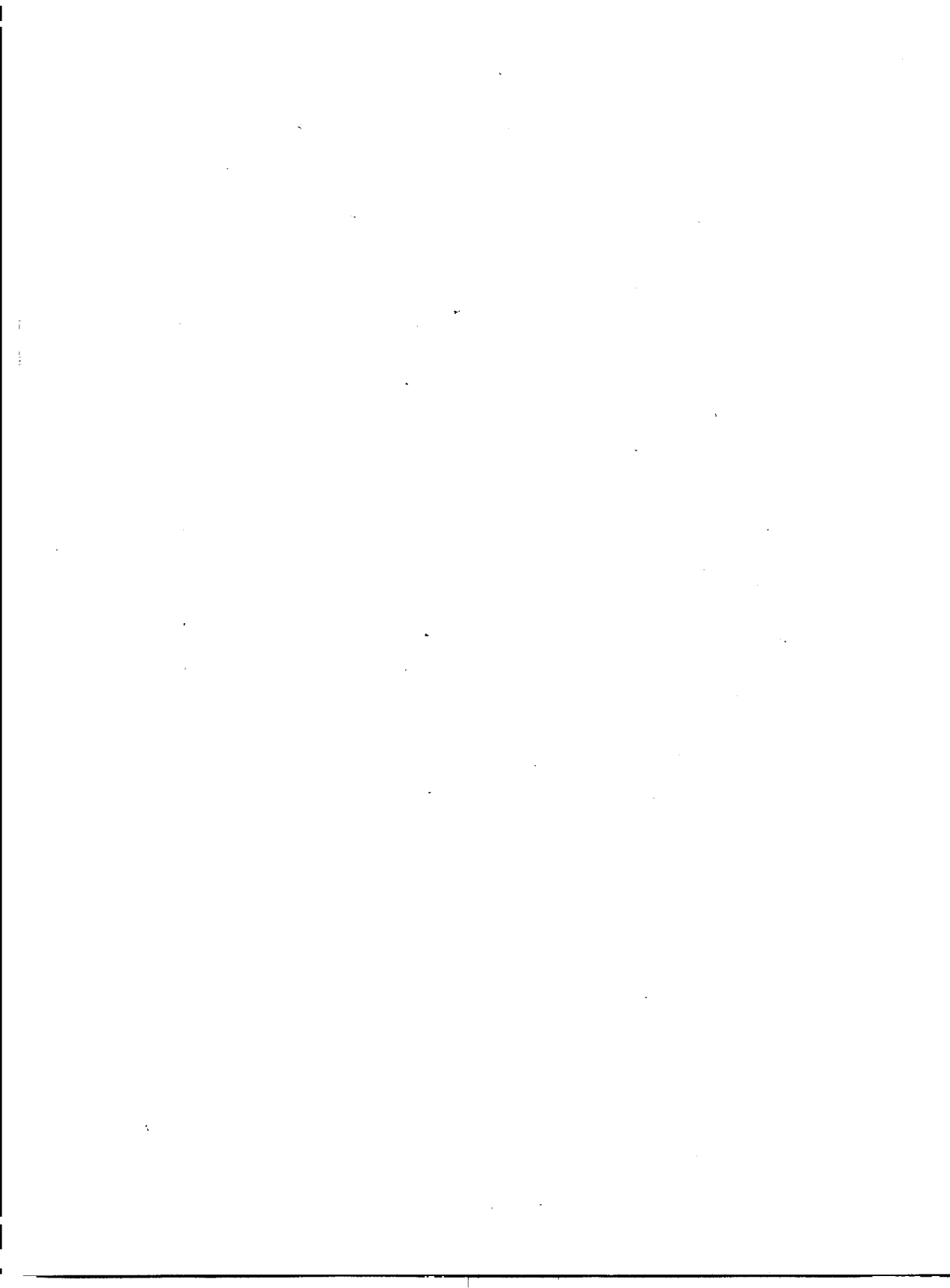
第四，注意基督教神学对西方文艺理论的影响。基督教在西方社会生活中占有重要地位，几乎影响到西方全部精神生活领域，自然也要影响文艺理论。中世纪的文艺理论就是基督教神学的文艺理论。中世纪之后虽然基督教失去了它决定一切的地位，但路德宗教革新之后，基督教又以新的方式影响着文学。它不再过分注重宗教仪式，而是强调“心灵直接向着上帝”，再加之宗教的形

象和象征手法与文学艺术有相通之处，因此它对文学艺术及文艺理论仍然有不可忽视的影响。在科学不能完全解释世界和人的时候，基督教对人和世界的解释仍然是许多文艺理论家思考文艺和人生的出发点，这从史达尔夫人、夏多勃里昂、雨果、巴尔扎克、托尔斯泰等人的著作中，以至于现代主义的某些文论家的文论中都可以感受到。

第五，注意语言学、符号学的发展对西方文艺理论发展的影响。文学是以语言符号为媒体的艺术。早在古希腊罗马时期，语言修辞学的研究就是文艺理论家的重要课题。中世纪托马斯·阿奎那提出语言的字面意义和象征意义的问题，文艺复兴时期但丁的“四义”说，对文学理论的发展有明显的影 响。而到了近现代，语言学理论和符号学理论的建立对文艺理论的影响就更大了。俄国形式主义理论是以他们的语言学研究为基础的，索绪尔语言学理论为结构主义文艺理论提供了思想源头，而后现代主义的造反理论，也和德里达的解构语言学理论有着密切的联系。正如有的西方理论家指出的那样，西方 20 世纪文学理论是借助语言符号学理论发展起来的，研究和 学习西方文论史，特别是研究和 学习 20 世纪西方文论，必须注意把握语言符号学对文艺理论发展的影响这一条重要线索。

第六，要注意西方文论研究重点的转移和自身范畴的演变，文学艺术理论是在文艺实践发展的基础上，受政治、哲学、宗教等条件的影 响而发展的。由于上述条件的不同，文艺理论关注的重点是有变化的。虽然每个时期的文艺理论几乎都涉及文学与社会生活的关系、作家和作品的关系、作品内部组织构造关系、读者和作品的关系这四个方面，但每个时期研究重点又有所侧重，每个时期都以它侧重研究的问题的结论来解释其他方面的理论。大体说来古代文论研究的重点是文艺的社会作用问题，近代文论研究的重点是文学艺术与作家背景关系问题，现代文论主要研究的是作品形式论，而后现代文论则转移到读者阅读理论的研究。注意到不同时期的研究重点，有助于我们对其发展作宏观把握。同时我们还应该注意从微观上把握一些重要范畴的提出和其内涵的演变，每一形成体系的理论都有自己的核心范畴，比如，没有“意图迷误”与“感受迷误”两个范畴的提出，新批评理论就不可能支撑起来。而有的范畴的名称虽然没变，但不同的文论赋予它的内涵并不一样，比如“形式”这一范畴，自古希腊到新历史主义都使用，但内涵发生了很大的变化，而这种变化正是西方文艺理论发展的具体表现。把握重要范畴的演变和相互联系这一条线索，也是学习和研究西方文论史时应特别注意的。

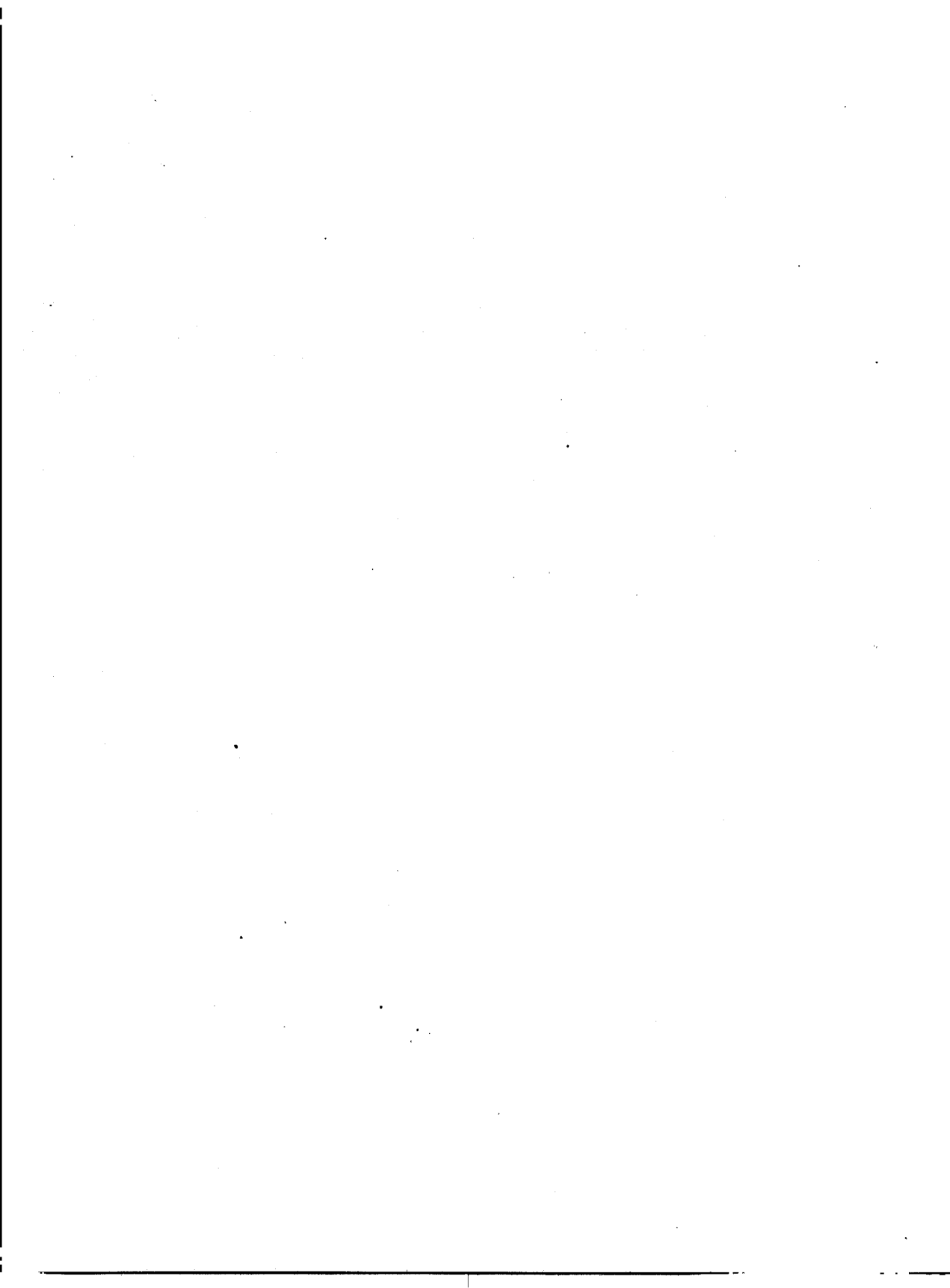
学习西方文学理论发展史，不只是知识的把握，而且是理论的提升，当你努力与诸多理论家为友时，从中得到的熏陶，将提升你的理论思维的能力，使你终生受用、获益无穷。



古代文论

(古希腊文论——新古典主义)

| | |
|------------------------|-------|
| 导 言 | [9] |
| 第一章 古希腊的文艺理论 | [11] |
| 第二章 罗马古典主义 | [44] |
| 第三章 中世纪基督教神学文艺思想 | [66] |
| 第四章 文艺复兴时期的文艺思想 | [80] |
| 第五章 新古典主义 | [102] |



导 言

古代文论的源头，也即整个西方文艺理论的源头，是古希腊的文艺理论。古希腊早期哲学家虽然在其著述中涉及文艺问题，但真正形成思想体系，对后世发生重大影响的是柏拉图和亚里斯多德的文艺理论。柏拉图从奴隶主贵族派政治立场和客观唯心主义的哲学出发，提出了理式论文学艺术理论，否定对现实的摹仿的文学艺术，认为文学艺术应直接来自神的灵感。他的理论重心是论述文学艺术和社会生活的关系问题。亚里斯多德是柏拉图的学生，也是柏拉图理式论文艺理论的否定者。他从中小奴隶主阶层的人生态度和具有唯物主义倾向的哲学出发，提出文学艺术摹仿人的活动的理论，肯定摹仿现实的艺术的价值和社会作用，并提出了艺术作品构成的“整一”原则以及初步的艺术分类理论。亚里斯多德的《诗学》，是西方第一部系统的文学艺术理论著作，涉及了文学与生活、作家与作品、作品的组织构造、读者与作品等诸方面的问题。

古代文论的第二个阶段是古罗马的文学艺术理论。古罗马文学艺术理论的核心观念是向古希腊文学艺术学习的古典主义观念，但它的三位代表人物贺拉斯和朗加纳斯、普罗提诺的理论走向并不相同。作为奥古斯都时代的宫廷诗人和理论家的贺拉斯，结合他自己的创作体会把亚里斯多德提出的理论，化作了规范罗马文艺、为罗马政体和贵族服务的艺术原则。而朗加纳斯，作为一个异族的客居罗马的思想家和修辞学家，较多地接受了柏拉图的影响，从风格的角度提出了崇高这一美学范畴，推崇古希腊艺术，对罗马的社会现实和文艺进行针砭。前者虽然包含现实主义的某些因素，但其主要影响是为统治阶级的文学建设提供了理论框架；后者依托于对人的自由本质的认识，为西方浪漫主义文论开了先河。古罗马时期第三个需要重视的文论家是普罗提诺，他是从柏拉图文艺理论过渡到中世纪文论的桥梁。

古代文论的第三个阶段是中世纪基督教神学文论。早期教父时代的代表人物是圣·奥古斯丁，他继承柏拉图的思想，从普罗提诺的新柏拉图主义出发，宣称世俗的文学艺术是信仰的敌人，否定世俗的文学艺术。然而，文学艺术的存在和被人喜爱，并不以基督教神学教谕为转移，因此这时还产生了尽管微弱，但终究是为世俗文学辩护的阿伯拉的文艺理论。到经院哲学时代，基督教神学文艺理论发生了由柏拉图主义向亚里斯多德主义的转变，托马斯·阿奎那承认了摹仿现实的文艺的合法性，继承和发展了亚里斯多德、贺拉斯的诸如和

谐、整一等艺术原则，并对宗教艺术特有的象征手段进行了探讨。但他又把这一切都归于上帝的创造，要求诗人从对上帝的虔诚信仰中获得灵感，创造基督教文学艺术。

古代文论的第四个阶段是文艺复兴时期的文艺理论。文艺复兴时期的文艺理论是早期资产阶级高举复兴古希腊罗马文艺的旗帜，反对基督教神学文艺理论，为世俗文学艺术争取合法地位，发展资产阶级文学的文艺理论。它以人性对抗神性，以知识对抗信仰，恢复和发展了亚里斯多德、贺拉斯的文艺理论，并针对文艺实践的具体问题进行了理论探索。但就总体而言，它还没能超出亚里斯多德和贺拉斯的理论视野。

古代文论的最后一个阶段是新古典主义阶段。新古典主义是资产阶级为了整顿文艺复兴后期文艺的混乱状态，与封建王权妥协而建立起来的为王权服务的文艺理论。法国以布瓦洛为代表的新的古典主义最为严格，英国则比较温和。新古典主义以贺拉斯的古典主义理论为基础，借助以笛卡尔为代表的唯理主义，以理性来压制感性，以规则来反对艺术自由，建立了一套为专制王权服务，反映封建贵族艺术情趣，也符合资产阶级当时依靠王权发展自己利益要求的文艺规则。它强调以人的理性为文艺的基础，吸收了文艺复兴以来的一些有价值的理论，因而不同于早期封建主义与基督教神学结合的文艺理论，但它的主导倾向仍然具有封建色彩。

综上所述，西方文论的古典时期，以古希腊文艺理论为源头，以罗马古典主义为初级阶段，经过中世纪基督教神学文艺理论的曲折和文艺复兴早期资产阶级文艺思想的冲击，到17世纪发展成系统完备，同时也具有教条、僵化特点的新古典主义。古典时期的文艺理论在本质上是为奴隶制和封建王权专制服务的文艺理论。它包含了一些合理的现实主义因素，因而也为某些类型文学艺术的繁荣与发展作出了积极的贡献；但到最后，它为艺术制定的僵死的规则，则是违背艺术发展规律的。

第一章 古希腊的文艺理论

引言

古希腊文艺理论是灿烂的古希腊文化的组成部分，是西方文艺理论发展的源头。西方古代文化发源于地中海沿岸。公元前8世纪至前6世纪，当欧洲绝大部分地区还处于野蛮状态的时候，地处巴尔干半岛南端、小亚细亚西岸和爱琴海之间的希腊，其社会生产力已经有了很大的发展。随着生产力的发展，古希腊“荷马时代”的原始氏族制社会逐渐向奴隶制社会过渡，到公元前6世纪已建立起多个奴隶制城邦国家。早期的奴隶主由原始氏族首领转化而来，掌握着城邦国家的权力，经济形式主要是农业生产。后来，由于海上交通和贸易的发展，雅典等城邦的经济形式由农业转到手工业和商业。经济的变化带来了政治上的变化，随着手工业和商业的发展，新的由自由民形成的工商业奴隶主也相应壮大，并和原有的占有土地的世袭贵族奴隶主展开争取平等民主的斗争，于是希腊奴隶主阶级形成了两大政治派别——奴隶主民主派和奴隶主贵族派。

史前希腊就有了较发达的文化，荷马史诗在公元前9世纪就已在民间流传，公元前6世纪正式形成文字。在荷马史诗之后，希腊又出现了赫西俄德的教谕诗，萨福的独唱琴歌以及伊索寓言等多种体裁的文学艺术作品。公元前5世纪中期，以伯里克利为代表的奴隶主民主派在雅典当权。随着奴隶制经济的繁荣和奴隶主民主政治的活跃，戏剧、绘画、音乐、建筑、雕刻等艺术都有了惊人的发展。特别是戏剧的成就最为突出，出现了埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯三大悲剧家和喜剧家阿里斯托芬。

文艺理论是文艺实践的总结，丰富的文艺实践为文艺理论的发展奠定了基础。经济的发展促进了自然科学的发展，民主政治的建立又使批评辩论成为一种社会风气，人们不仅要求感性地、直观地把握现象世界，而且要求理性地、逻辑地把握现象背后的本质和规律，加之由商业、战争等所带来的国际交往与接触，埃及、波斯的哲学得以传入，这样到公元前5世纪后期，古希腊思辨哲学发展起来，昔日的文艺时代随之转入了哲学时代。毕达哥拉斯、赫拉克利特、德谟克利特、苏格拉底，特别是柏拉图和亚里斯多德等著名哲学家、美学

家相继出现。文艺作为一种重要的社会现象，成为他们关注和研究的对象，这样，文艺理论作为哲学美学的重要组成部分也就产生了。

第一节 古希腊早期的文艺思想

1. 毕达哥拉斯的“数的和谐”理论

毕达哥拉斯（约前580—约前500）是西方最早的哲学家之一，他的主要贡献在哲学、数学、天文学、医学、美学等方面。毕达哥拉斯学派是以毕达哥拉斯为首的一些数学家、天文学家和物理学家组成的带有神秘色彩的哲学、宗教、政治宗派。毕达哥拉斯的基本哲学观念是宇宙万物的本源是“数”。因为万物都能用数去计算，所以认识世界就是认识支配世界的“数”。他认为数的原则是一切事物的原则，整个天体就体现着一种数的和谐。

从这个基本观念出发，毕达哥拉斯学派研究了艺术和美。他们从数量比例关系上着力探寻艺术的形式美，得出“美是和谐统一”的结论。比如，他们研究音乐，指出：“音乐是对立因素的和谐的统一，把杂多导致统一，把不协调导致协调。”^①他们认为音调的高低与琴弦的长度有关，音乐是否协调与发音体的体积比例有关。就是说音乐的节奏及音调的高低是由一定的数量关系决定的。毕达哥拉斯学派根据高低强弱的音调又将音乐分成刚柔两种风格，认为不同的音乐风格可以在听众中引起不同的心理反应，因此对人有不同的感染作用。

毕达哥拉斯学派把美的比例关系加以扩大，提出了两个宇宙的概念，即“大宇宙”和“小宇宙”的概念。他们把天体看做大宇宙，把人看成小宇宙，认为人的身体跟宇宙天体一样，都由数的和谐原则统辖。毕达哥拉斯学派认为，人的内在和谐可以受到外在和谐的影响，人的内在和谐与外在和谐相契合，才能进入艺术欣赏状态。

毕达哥拉斯学派运用自然科学观点研究艺术美学，他把事物的一种属性——“数”作为基本原则，只从形式结构方面探寻艺术的和谐美，这对复杂的文艺现象和美学来说，显然过于简单。但作为人类童年时期的哲学家，他能对复杂的文艺现象进行这种富于启发性的思考和总结，是很了不起的。他的理论观点对后来的赫拉克利特、柏拉图、普罗提诺以及基督教神学美学和西方形式主义文论家和美学家都有深远的影响。

^① 北京大学哲学系美学教研室编：《西方美学家论美和美感》，商务印书馆1980年版，第14页。

2. 赫拉克利特的“对立和谐”理论

赫拉克利特（前530—约前470）是西方朴素唯物主义和辩证法哲学的奠基者。赫拉克利特把“火”看做宇宙万物的本源。他认为，万物统一的世界，既非神所创造，亦非人所创造，而是（过去是、现在是、将来是）永恒的活生生的火，合规律地燃烧着，同时又合规律地熄灭着。^①在他看来，宇宙自然是由地、水、风、火四大元素组成的，其中最主要的元素是火，因为火最能引起事物的运动和变化。他说：“我们不能两次踏进同一条河。”^②整个天体就是地、水、风、火的运动过程，其运动变化的动力是事物对立面的冲突和斗争。因此，列宁称他是“辩证法的奠基人之一”。

赫拉克利特用他朴素的辩证唯物主义观点研究艺术和美，首先提出“艺术摹仿自然”的论点。他说：“自然是由联合对立物造成最初的和谐，而不是由联合同类的东西。艺术也是这样造成和谐的，显然是由于摹仿自然。”^③他认为绘画在画面上混合着黑、白、红、黄的颜色，“从而造成与原物相似的形象”；音乐混合着高、低、长、短的声音，以便“造成一个和谐的曲调”。在这里，“摹仿”不只是指再现自然，而且有摹仿自然的生成规律的意思。他说：“差异的东西相会合，从不同的因素产生最美的和谐，一切都起于斗争。”^④互相排斥的东西结合在一起，就构成了“和谐统一”的艺术。

赫拉克利特受毕达哥拉斯的影响，接受了美是一种“和谐统一”的观点。但他又从另一个角度探讨了“和谐统一”的原因。毕达哥拉斯认为从数量关系上组成的“对立和谐统一”是多样化的统一，是杂多的统一，侧重于静止、平衡。而赫拉克利特的“和谐统一”，是“互相排斥的东西的结合”。它侧重于运动和斗争，特别是强调内在的和谐，他说：“看不见的和谐比看得见的和谐更好。”因为看不见的和谐，是对立面斗争形成的更高的和谐。赫拉克利特不仅认为美是不断变化的，而且认为美是相对的，不是绝对的。他说：“最美丽的猴子与人类比起来也是丑陋的……最智慧和神比起来，无论在智慧、美丽和其他方面，都像一只猴子。”^⑤这是对美的标准的相对性的形象说明。

赫拉克利特运用自然科学观点论述艺术和美学问题，他把对物质的研究作为认识的基础，他的辩证观点，对后来西方的哲学家、文论家、美学家产生了

① 转引自列宁：《哲学笔记》俄文版，第318页。

② 北京大学哲学系外国哲学史教研室编译：《西方哲学原著选读》上卷，商务印书馆1985年版，第23页。

③ 《古希腊罗马哲学》，商务印书馆1961年版，第19页。

④ 转引自朱光潜：《西方美学史》上卷，人民文学出版社1979年版，第35页。

⑤ 《古希腊罗马哲学》，商务印书馆1961年版，第27页。

深刻的影响。

3. 德谟克利特的摹仿说

德谟克利特（前460—约前370）是古希腊著名的哲学家，古代原子论的创立者。他认为宇宙万物是由不可分割的原子构成的。物体中的原子流放射出来，造成影像，作用于人的感观与心灵，从而引起人对事物的认识，根据这一朴素的唯物认识论，德谟克利特建立了自己的文艺观。德谟克利特对文艺和美的探讨是从“文艺摹仿自然”这一观念出发的，他说：“从蜘蛛我们学会了织布和缝补；从燕子学会了造房子；从天鹅和黄莺等歌唱的鸟学会了歌唱。”^①他受赫拉克利特的影响，接受了“文艺摹仿自然”的观点，但他的摹仿说含义已经发生变化。他所说的“从……学会了……”，显然不是重复再现自然，而是在自然的启发下，根据人的需要，进行创造。德谟克利特有句名言：“任何艺术……都不能不经研究而获得。”^②根据保存下来的有限资料可以看出，他的艺术“研究”包括十分丰富的内容。

首先是对文艺和美的对象的研究。德谟克利特认为文艺描写的对象不是生物性的人，而是社会的人，是外形和内心统一的人。他明确指出：“身体的美，若不与聪明才智相结合，是某种动物的东西。”^③他从道德观念出发，对文艺描写对象作了规定，认为，应该“仿效好人”、“好事”，摹仿坏人是一种“恶劣的行为”，赞美坏事“是一个骗子和奸诈人的行为”。他要求文艺真实，反对虚假的描写，因为：一篇美好的言辞并不能抹杀一件坏的行为，而一种好的行为也不能为诽谤所玷污。^④

其次是对作家艺术家主观条件的研究。德谟克利特十分重视作家、艺术家的天才、灵感和语言。他认为：“没有一种心灵的火焰，没有一种疯狂式的灵感，就不能成为诗人。”^⑤他举例说，荷马史诗之所以“惊人”，是因为他“赋有神圣的天才”。这里要注意的是，德谟克利特所说的“灵感”已不单单是古希腊流行的“神灵附体”的观点；“天才”也不是“纯粹天赋”的才能，他已意识到艺术创造和社会实践有某种联系。他说：“如果儿童……不去劳动，他们就既学不会文学，也学不会音乐……”^⑥他根据文艺摹仿自然的观点提出“言辞是行动的影子”，认为文学艺术家只有运用准确、生动而能真实地

① 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第5页。

② 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第5页。

③ 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第4页。

④ 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第5页。

⑤ 朱光潜：《西方美学史》上卷，人民文学出版社1979年版，第36页。

⑥ 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第560页。

表现客观事物的语言，其作品才能使人信服，因此他说：“一句言语常常比黄金更有效。”

再次，对艺术作品社会效果的研究。德谟克利特特别重视文艺与审美的关系，他从文艺的审美效果出发，提出了求美是人与动物相区别的标志之一的观点。他说：“动物只要求为它所必需的东西，反之，人则要求超过这个。”^① 因此，作家、艺术家进行创作必须把追求和创造美作为自己奋斗的目标。“一位诗人以热情并在神圣的灵感之下所作的一切诗句，当然是美的”，“永远发明某种美的东西，是一种神圣的心灵的标志”。^② 诗人为什么要追求和创造美？德谟克利特根据文艺的职能提出了“快乐”说。他说：“大的快乐来自对美的作品的瞻仰。”^③ 就是说美的文艺作品能够给人以快感。这种说法是文艺审美作用理论的萌芽。不仅如此，德谟克利特又对“快乐”的内容作了思考，指出作家“不应该追求一切种类的快乐，应该只追求高尚的快乐”。^④ 怎样的快乐才是高尚的快乐呢？德谟克利特没有从社会道德的角度加以分析，而是从实用观点出发，把“快乐”、“不适”与利害联系起来，提出：“快乐和不适构成了那‘应该做或不应该做的事’的标准。”^⑤ 就是说美不是抽象的，是具体的，对读者“有利”，就会使他“快乐”；“有害”，就能使他“不适”。德谟克利特还提出“那最稀有的就给予我们最大的快乐”^⑥ 的观点，他似乎揣摩到了艺术以其富有个性化的形象给人快乐的特征。他从实用观点探讨文艺的效果，是很有积极意义的，因为它不仅说明了艺术的功用，而且探讨了美的根源，这就使艺术和美学研究比过去前进了一步。

德谟克利特是西方第一个从研究自然过渡到研究社会，探求美和艺术的本质的哲学家。他不仅提出了“文艺摹仿自然”的论点，而且对自然作了“人生”的解释，文艺摹仿自然，不只摹仿人的外貌，而且摹仿人的才智、行为和心灵。特别应注意的是，他把审美作为人和动物的区别之一，提出追求和创造美“是一种神圣心灵的标志”，这就为以后的美学研究确定了方向。苏格拉底、柏拉图、亚里斯多德以及文艺复兴以后的文学家、美学家都直接或间接受过他的影响。

① 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第4—5页。

② 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第4页。

③ 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第5页。

④ 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第5页。

⑤ 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第4页。

⑥ 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第5页。

4. 苏格拉底的摹仿说与功用说

苏格拉底（前469—前399）是西方早期著名的唯心主义哲学家、奴隶主贵族派思想家。由于他激烈地反对当时的民主派，被雅典民主派掌权的政府以破坏宗教和毒害青年的罪名判处了死刑。苏格拉底一生专事教授讲学活动，他述而不作，他的文艺和美学思想，是由色诺芬、柏拉图等弟子记载下来才得以留传的。

苏格拉底哲学的中心思想是神学目的论。他认为宇宙自然是由神创造的，人也是神创造的，人的各部分如手、心都是神赐给的。神创造自然和艺术的目的是为了**满足人们的全部欲望**，因此，哲学重点不应研究自然，而应研究人类本身的灵魂及需要。苏格拉底对文艺的看法虽然是遵循了当时流行的“艺术摹仿自然”的提法，但他所说的“艺术摹仿自然”，强调通过描写眼睛、姿态等外在的东西，表现人物“精神方面的特质”，即描绘出人物的“心境”、“品格”和“感情”。他强调要把人物高兴与忧伤、高尚与下贱、慷慨与鄙吝、谦虚与骄傲、聪慧与愚蠢的“心境”与“感情”恰当地表现在他的“神色与姿势上”，让它就像活的一样。这就使“艺术摹仿自然”的内涵，在德谟克利特的基础上，更加深化和具体。不仅如此，苏格拉底还提出了如何创造“美的形象”问题。他说：“如果你想画出美的形象，却又很难找到一个人身体各部分都很完美，你是否从许多中选择，把每个人最美的部分集中起来，使全体中每一部分都美呢？”^①这是苏格拉底对画家巴拉苏斯的提问，实际上也是他的观点，从这里我们可以看出早期典型化理论的萌芽。

苏格拉底还探讨了美和善的关系问题。在他看来，有的东西，例如德行，从同一观点看，既是美的，也是善的。因此，他得出了判断美的标准就是“功用”的结论，就是说，有用即美，无用即丑。正是从这点出发，他又看出了美的相对性。例如食物对饥饿的人是好的，对发烧的病人却是坏的。也就是说，在苏格拉底看来，一个事物的善恶美丑不在于事物本身固有的性质，而在于它和人的关系，即是否符合人的功利目的，如果某一事物能实现使用者的“目的”，就既是善的，又是美的。

苏格拉底完全摆脱了以往理论家运用自然科学观点研究文艺和美的束缚，他从社会学角度观察研究文艺，丰富了“艺术摹仿自然”的内容，提出了具有典型化萌芽的思想。他把美和善相联系进而得出“美在功用”的原则，反映了早期艺术的特点，也揭示了艺术的某种本质，但这一思想也导致了西方长

^① 色诺芬：《回忆苏格拉底》，转引自伽立特《美的诸哲学》（朱光潜译），1931年牛津版，第120页。

期善美不分、以“功用”这一特点代替文艺全部本质的倾向。并且苏格拉底从神学目的论出发，又把艺术创造的“天才”、“灵感”和“占卜”相提并论，把文学创造活动神秘化，他的文艺思想对后世的影响是久远而又复杂的。

第二节 柏拉图的文艺对话录

柏拉图（前427—前347）出生于雅典世袭贵族之家，从小受到很好的教育。他20岁时就学于苏格拉底门下。由于他勤奋好学，才思敏捷，很得苏格拉底的赏识，尤其是他与老师的政治理想一致，师生的友谊非同一般。在柏拉图的心目中，苏格拉底是智慧超人的哲学家的典范和楷模。公元前399年，苏格拉底被民主派处死之后，柏拉图怀着悲愤的心情离开雅典，到各国漫游。

柏拉图游历过墨伽拉、施勒尼、埃及、意大利、西西里等城邦国家。他一方面研究地中海沿岸的各国文化，一方面寻找政治上的支持者，以实现他重建奴隶主贵族理想国的愿望。在学术上，柏拉图确实得到了充实和丰富，但他的政治理想却无法实现。据说在西西里他曾被卖为奴，是一个朋友出钱为他赎身才回到雅典。回雅典后，朋友们捐款集资，在阿卡德摩斯体育场附近买了房子和花园，为他建立了学园。柏拉图在这里开始讲学和写作《对话》。规模较大的几篇对话大都是在这里完成的。到他门下就学的不只有雅典人，还有外邦人，亚里斯多德就是其中之一。柏拉图从事讲学和对话写作时并没有忘记他的政治理想，直到晚年他又两次出游，寻找实践他的理论的机会，但都失望而归。这一时期他撰写了《斐利布斯》和《法律》等著作，构想了另一个理想国的蓝图。他长于思辨，追求执著，终身不娶，为实现自己的政治理想而奔波劳神。但这种政治理想实际上是已经没落了的政治体的幻影，因此他当然不可能得志。晚年，柏拉图陷入了神秘主义，81岁时去世。

柏拉图的著作涉及的领域很广，主要是政治、伦理、教育及当时人们关注的哲学问题。文艺理论和美学是他哲学体系中的有机组成部分。柏拉图的文艺思想和美学思想散见于许多对话中。一般说来，讨论美学、伦理问题的有《大希庇阿斯》、《会饮》、《墨诺》、《莱西斯》等篇；讨论文艺问题的有《伊安》、《斐德若》、《理想国》卷十等篇，讨论语言、修辞问题的有《克拉梯卢斯》、《欧梯得墨斯》、《高吉阿斯》、《墨涅克塞卢斯》等篇；讨论政治、哲学和文艺政策问题的有《政治家》、《法律》、《理想国》卷二至卷三等篇。上面这种划分是相对的，不少文艺和美学问题在其他对话中也都有所涉及。

柏拉图的著作几乎都是用对话形式写成的。他把对话作为一种独立的文学形式运用于学术讨论，是一个创举。这种对话和《论语》的学生问、孔子言

简意赅回答的形式不一样，对话的双方集中讨论一个问题，一问一答，相互辩驳，揭露矛盾，层层深入，引发读者思考，得出结论。不管见解是否有理，结论是否确定，其矛盾却暴露得清楚深刻。但是，阅读柏拉图的对话并非易事，正如朱光潜所说的，他以苏格拉底作主角，运用幽默和反讽的笔调，随时使用比喻与神话，往往使人不易理解他说的真正含义。因此，阅读柏拉图的对话，必须仔细琢磨。

1. 理式论摹仿说

a. “理式”的基本含义

柏拉图的文艺理论是他哲学体系的一个有机组成部分。“理式”（Idea）论是他哲学体系的理论基石。要想理解柏拉图的文艺理论，首先须得理解“理式”。古希腊的“Idea”一词，我国有人译为“理念”、“观念”，这似乎不符合柏拉图的本意。因为“理念”或“观念”一般是指人的意识、精神，它要依存于物质存在。而柏拉图所说的“Idea”并不依存于物质存在，也不是人的意识，而是一种超时空、非物质、永恒不灭的“本体”。这种本体是一种由低向高的体系，最低的理式是具体事物的理式，如“桌子”、“树”等具体事物的理式，再往上是数学、几何方面的理式，如三角、正方、圆等，再往上是艺术、道德方面的理式，如和谐、比例、公正、美等；越往上，理式越完美，而最高最完美的理式是善，是最高的神的化身。在柏拉图看来，理式是神的创造，这个精神的理式世界创造了现实世界，因此，现实世界是和天上的理式世界相对应的，现实的“床”是理式的床的影子，是理式创造出来的具体特殊的外在现象。柏拉图说：“理式不仅有本领造出一切器具，而且造出一切从大地生长出来的，造出一切有生命的，连他自己在内；他还不仅以此为满足，还造出地和天，各种神，以及天上和地下阴间所存在的一切。”^①

这里所说的创造一切的理式，就是“最高理式”，就是创世主。在许多对话中，柏拉图又把这种理式叫做“事物的原型”、“普遍规律”、“原则大法”、“绝对真理”、“绝对美”等，不一而足。柏拉图以理式论否定了现实世界的真实可靠性，否定人可以通过感觉经验认识世界的可能性。在他看来，只有“理式”才是真实的存在，人们要获得知识，认识真理，感觉经验是靠不住的，靠的只能是灵魂对理式的“回忆”和“领悟”。

b. 文学艺术是理式的摹仿的摹仿

“摹仿说”是古希腊早期流行的观点，是古希腊人对文艺与现实关系的朴

^① 《理想国》卷十，见《柏拉图文艺对话集》（朱光潜译），人民文学出版社1959年版，第65页。

素表达与概括。柏拉图接过“摹仿说”，以客观唯心主义的理式论对其进行了改造。

柏拉图认为，“文艺是自然的摹仿”，这个“自然”是以“理式”为蓝本的“自然”，“理式”是第一性的，“自然”是第二性的，“自然”只是“理式”的“摹本”和“影子”。文艺摹仿自然，只能摹仿事物的“外形”和“影像”，而不能表现事物的“本质”。

在《理想国》卷十中，柏拉图以床为例来说明他的理论。他认为，有三种床：第一种是“床之所以为床”的床的“理式”；第二种是木匠依床的理式造出来的个别的床；第三种是画家依木匠造出的个别的床画出来的床。在三种床中，“理式”的床是“本然的真实体”。它只“一个”，不生不灭，永恒不变，是其他两种床的根据。木匠是依“理式”的床制造床的，因为要受时间、空间、材料和形式的限制，这种床是“个别的”，它没有普遍性和永恒性。因而他制造的床“不是真实体，而是近似真实体的东西”。画家绘画的床又是摹仿木匠的个别的床画成的。它摹仿的只是“外形”或“影像”（幻象），没有固定的形式，更不能表现床的“本质”。因此，他把画家叫做“摹仿者”或“影像制造者”。柏拉图认为诗人和画家一样，也是这样的摹仿者。这样说来，木匠造的个别的床是“理式”床的“摹本”和“影子”，画家画床又是木匠造的床的“摹本”和“影子”，那么，画家画的床对“理式”的床来说，就是“摹本的摹本”，“影子的影子”，“和真理隔了三层”。^① 因而是不真实的。

柏拉图把艺术摹仿自然贬低为照镜子。他对格罗康说：“你马上就可以试一试，拿一面镜子四方八面地旋转，你就马上造出太阳、星辰、大地、你自己，其他动物、器具、草木以及我们刚才提到的一切东西。”^② 在他看来，文艺的摹仿就像镜子照物一样，只是客观事物的外貌复现，不能摹仿事物的“实体”（本质）。

正因为如此，柏拉图对诗人、艺术家极为贬低，尽管他曾说他“从小就对于荷马养成了一种敬爱”，称赞荷马是“悲剧诗人的领袖”，但他还是为荷马等诗人定下了一条罪状：诗人“没有真知识”，不曾“抓住真理”。柏拉图认为，荷马虽然摹仿了将官指挥战争、医生给人治病、妇女纺羊毛，但他并没有这些知识。他质问荷马：你虽然谈到些最伟大最高尚的事业，如战争、政治、教育之类，可是“你曾经替哪一国建立一个较好的政府，像莱科勾对于斯巴达，许多其他政治家对于许多大小国家那样呢？世间有哪一国称呼你是它的立法者和恩人，像意大利和西西里称呼卡雍达斯，我们雅典人称呼梭伦那

① 柏拉图把“理式”本身也算一层，所以说隔着三层。——编者注

② 《柏拉图文艺对话集》（朱光潜译），人民文学出版社1959年版，第65页。

样呢？谁来这样称呼你呢？”^①在柏拉图看来，诗人、悲喜剧艺术家只能摹仿事物的“外形”和“影像”，因此“摹仿只是一种玩艺，并不是什么正经事”。^②因此，他把摹仿现实的诗人、艺术家列为九等人中的第六等，连医卜星象家都不如。

c. 理式论摹仿说的唯心主义本质与理论价值

柏拉图的理式论摹仿说是唯心主义的，但就摹仿说的发展历史来说，它丰富和发展了古希腊早期的摹仿说。

首先，理式论摹仿说，从本体论来说是客观唯心主义的，但从认识论来说，却是反映论。它承认画家画的床是木匠造的床的反映，正如镜子映出事物的影像一样，这是西方最早把文学艺术比喻成生活的镜子的说法。虽然柏拉图如此说是为了贬低艺术，但客观上它揭示了文艺是社会存在的反映这一事实。

其次，理式论摹仿说在对艺术的真实性的否认中，隐约见出了对文学艺术的共性方面的要求。柏拉图否定摹仿艺术的理由之一是说艺术家的摹仿，表面上看似乎能制造一切事物，而实际上它只取这件事物的一部分，而那一部分还只是一种个别的影像。“因而它和事物的真实体隔得很远”。从中我们可以看出，他不但要求艺术表现个别事物的外形，而且还要表现事物的本质和共性。这不能不说是艺术本质认识的一大进步。除此之外，我们在下面要谈到的柏拉图指责摹仿艺术的言论里，还能够看出，柏拉图实际上承认艺术摹仿是“虚构”，并有“传达情感”的特点，这既是对“摹仿”这一概念内涵的拓展，也是对艺术本质特征的准确把握。这也是柏拉图摹仿说的重要价值。

2. 文艺的社会功用说

文艺的社会功用问题，是柏拉图文艺理论中一个十分重要的问题。在古希腊时代，诗和文艺是城邦国家公民教育的教材，特别是奴隶主民主派当权以后，十分重视运用悲剧、喜剧、诵诗等艺术形式对公民进行教育，这不能不引起柏拉图极大的关注。柏拉图对文艺功用的看法是与他的理式论哲学和社会政治理想联系在一起的。

a. 理想国的建设与文学艺术

《理想国》是柏拉图所设想的建立和治理国家的政治纲领，是按照理式世界设计的人间理想国家的蓝图。按柏拉图的构想，《理想国》应该由三个等级的公民组成，最高的等级是哲学家，是治理国家的人，其次是武士，是城邦的保卫者，再次是百工，即从事农工商的自由民。奴隶跟牲畜是一样的，国家的

^① 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第37页。

^② 《柏拉图文艺对话集》（朱光潜译），人民文学出版社1959年版，第74页。

成员不包括他们。不仅如此，柏拉图还把这种等级划分运用到人的心理结构上，他把人的灵魂也分为三个部分，即理智、意志和情欲。哲学家是理智的化身，他的责任是立法，其标准是具有智慧；武士相当于其中的意志，他的责任在于“保卫”，其道德准则是勇敢；农工商相当于其中的情欲，他的责任在生产，其道德准则是节制情欲。这三者构成由高到低的次序：在一个国家里，武士、农工商要受哲学家的统治，对一个人来说，意志、情欲应受理智的制约。柏拉图的理想就是国家公民各守其职，各尽其责，每个人都能受理智的统治，整个国家受到哲学家的理智的统治，服从理智也就是服从神，理想国是神创造的理式世界在人间的实现。要建立这样的理想国，柏拉图认为除了要哲学家当王，或王必须学哲学外，最主要的是要培养和教育出忠实勇敢的城邦保卫者，而文学艺术必须服从这一目标。

b. 摹仿的艺术的三条罪状

柏拉图从他文艺本质的认识——诗是理式的摹仿的摹仿出发，从他培养城邦保卫者并建立理想国的政治理想出发，对史诗、音乐、悲剧、喜剧进行了审查，为摹仿的艺术列出三条罪状。

第一条罪状是：摹仿的艺术与真理隔着三层、诗人没有真知识，不能把握真理。在上一节已讲到，不再重述。

第二条罪状是：摹仿的艺术以虚构的谎言亵渎神明、贬低英雄，为青年做坏事提供辩解的理由。他认为荷马等人写神与神作战，神相互欺骗、彼此谋害，神纵酒作乐，神对人降灾降祸，神乔装打扮，吓唬儿童，等等，是用虚构的故事“说谎”。同样他认为诗人对英雄的描写也是“说谎”。他指责荷马写英雄动不动就“痛哭哀号”，像个平庸的女子和懦夫。写英雄不能控制自己而“贪婪”、“爱财”、“受贿”等，在他看来，这都是不能允许的，这是对完美的神和没有缺点的英雄的亵渎和中伤，这样写神和英雄等于说神也是坏事的因，为青年做坏事提供了自解的依据，对培养城邦保卫者十分不利。他说：

像这样的英雄们也做过同样的坏事，谁不自宽自解，以为自己的坏事可以原谅呢？所以我们必须禁止这类故事，免得年轻人听到容易做坏事。^①

第三条罪状是：诗人为了讨好观众，摹仿“人性中低劣的部分”，助长人的“感伤癖”、“哀怜癖”，摧残人的理性，使“城邦保卫者”失去勇敢、镇静的精神品质。柏拉图对悲剧、喜剧极为反感，他指责悲剧诗人“亵足”的

^① 《柏拉图文艺对话集》（朱光潜译），人民文学出版社1959年版，第41页。

是一种哭诉的“自然倾向”，是一种“感伤癖”。他认为人性也可分为两个部分，一种是“理性部分”，一种是“无理性部分”。依他看，“理性部分”是“人性中最好的部分”，“无理性部分”是“人性中低劣的部分”。“无理性部分”应受“理性部分”的管制，如果人的“理性部分”对“无理性部分”放松了防范，这就产生“感伤癖”，遇到灾祸“要尽量哭一场，哀诉一番”。如果说“感伤癖”是对自己的，那么“哀怜癖”则是对别人的。自己有了“感伤癖”，那么对别人的灾祸也就要表示同情。而悲剧正是逢迎了人性中的无理性的情感的要求，通过给人以快感，助长人的感伤癖和哀怜癖。如果城邦保卫者的这两种情感被浇灌起来，那么遇到灾祸降临时就不能自持，当敌人面临灾祸时也会同情，就无法负起保卫城邦的重任了。

同样的理由，柏拉图指责喜剧投合人类“本性中的诙谐欲念”。他说：“你平时引以为耻而不肯说的话，不肯做的事，在这时候你就不嫌它粗鄙，反而感到愉快……你平时也是让理性压制住你本性中的诙谐的欲念，因为怕人说你是小丑；现在逢场作戏，你却尽量让这种欲念得到满足，结果就不免于无意中染到小丑的习气。”^① 总之，柏拉图对史诗、悲剧、喜剧等艺术社会功用的看法是从他的神学观念和政治观点出发的，是为建立贵族奴隶主的理想国服务的。

正是由于这样的原因，柏拉图设计的理想国向诗人下了逐客令：

如果有一位聪明人有本领摹仿任何事物，乔扮任何形状，如果他来到我们的城邦，提议向我们展览他的身子和他的诗，我们要把他当做一位神奇而愉快的人物看待，向他鞠躬敬礼；但是我们也要告诉他：我们的城邦里没有像他这样的一个人，法律也不准许有像他这样的一个人，然后把他涂上香水，戴上毛冠，请他到旁的城邦去。至于我们的城邦里，我们只要一种诗人和故事作者：没有他那副悦人的本领而态度却比他严肃；他们的作品须对我们有益；须只摹仿好人的言语，并且遵守我们原来替保卫者们设计教育时所规定的那些规范。^②

柏拉图又以智者的口吻警告城邦执政者：

可是千万记着，你心里要有把握，除掉颂神的和赞美好人的诗歌以外，不准一切诗歌闯入国境。如果你让步，准许甘言蜜语的抒情诗或史诗

① 《柏拉图文艺对话集》（朱光潜译），人民文学出版社1959年版，第80—81页。

② 《柏拉图文艺对话集》（朱光潜译），人民文学出版社1959年版，第50—51页。

进来，你的国家的皇帝就是快感或痛感；而不是法律和古今公认的最好的道理了。^①

柏拉图到了晚年，在他设计的第二理想国中，对文艺的禁令略有放松，不像在《理想国》中那样对戏剧完全排斥，但他又提出剧本须经官方审查，不能有伤风败俗的内容，喜剧角色只能由奴隶和雇用的外国人扮演等主张。可以看出，他对摹仿的艺术的看法和“清洗”政策并没有根本改变。

c. 对审美教育的重视与政治第一的文艺标准

朱光潜说：“柏拉图攻击诗，并非由于他不懂诗或是不爱诗，他对诗的深刻影响是有亲身体会的。”^② 柏拉图懂得审美教育具有其他教育方式所不具有的特殊力量。因此他不是不要诗，而是不要那种摹仿的诗——所谓的与真理隔着三层、亵渎神明、摧残理性的诗。对于那种所谓来自神的灵感、培养人的理性的诗，他还是要的，而且十分重视。因此，柏拉图经过对文艺“审查”、“清洗”后，在《理想国》中保留了歌颂神和英雄的颂歌。他依照自己所设计的培养目标，确认只有这种颂歌才能培养出“保卫者”的“正义”品德。他要求颂歌诗人对神和英雄要绝对虔敬和服从，同时，要选择几种简朴的固定形式“万年不变”。

除了歌颂神和英雄的颂歌之外，柏拉图给描写自然的作品也留了一席之地。他说：

我们不是应该寻找一些有本领的艺术家，把自然的优美方面描绘出来，使我们的青年们像住在风和日暖的地带一样，四围一切都对健康有益，天天耳濡目染于优美的作品，像从一种清幽境界呼吸一阵清风，来呼吸它们的好影响，使他们不知不觉地从小就培养起对于美的爱好，并且培养起融美于心灵的习惯吗？^③

对于音乐，柏拉图也要保留一部分：

我们准许保留的乐调要是这样：它能很妥帖地摹仿一个勇敢人的声调，这人在战场和在一切危难境遇都英勇坚定，假如他失败了，碰见身边有死伤的人，或是遭遇到其他灾祸，都抱定百折不挠的精神继续奋斗下

① 《柏拉图文艺对话集》（朱光潜译），人民文学出版社1959年版，第50—51页。

② 朱光潜：《西方美学史》，人民文学出版社1979年版，第53页。

③ 《柏拉图文艺对话集》（朱光潜译），人民文学出版社1959年版，第56页。

去。此外我们还要保留另一种乐调，它须能摹仿一个人处在和平时期，做和平时期的自由事业，或是祷告神祇，或是教导旁人，或是接受旁人的央求和教导，在一切情境中，都谨慎从事，成功不矜，失败也还是处之泰然。这两种乐调，一种是勇猛的，一种是温和的；一种是逆境的声音，一种是顺境的声音；一种表现勇敢，一种表现聪慧。我们都要保留下来。^①

确切地说，柏拉图要保留的是简单、严肃的多里斯式和激越昂扬具有英雄气概的佛律癸亚式的乐调（两种乐调都以地方得名）。他认为前者有利于表现聪慧，后者有利于表现勇敢。因为追求单调音阶，所以他保留的乐器只是两脚竖琴和台琴。

通过以上分析，我们可以看出，柏拉图在“清洗”和“保留”文艺的过程中其内心是非常矛盾的。他在指责荷马的诗之后说：“我们要请荷马和其他诗人们不必生气，如果我们勾销去这些以及类似的段落，这倒不是因为它们是坏诗……而是因为它们愈美，就愈不宜于讲给要自由，宁死不做奴隶的青年人和成年人听。”^②就是说，诗再美，如果不符合对青年和成年人的教育要求，也要被删掉、被禁止。柏拉图是西方第一个把理智和情感对立起来、把政治教育效果确定为审查文学艺术第一标准的人，是第一个要求文艺服务于政治，服从于政治的人。作为一个本身就是诗人的柏拉图^③，他懂诗，他爱诗，但对于他还有更重要的东西，这就是奴隶主贵族的政治理想和神学理式论，为了后者他不能不牺牲前者，这可以说是诗人柏拉图的悲剧。

3. 灵感说

柏拉图对文艺的本质的认识，是从他的理式论客观唯心主义哲学出发得出的；他对文艺的社会功用的认识，是从他的奴隶主贵族派的政治理想得出的；而他对文学艺术活动（包括创作和欣赏）特征的认识，虽然与他的理式论哲学和奴隶主贵族派的政治理想有联系，但主要还是从他对文艺活动本身的感受出发的，他提出的灵感说既有很强神秘主义的色彩，又是对文艺创作和欣赏活动特征最早的概括，这种灵感说反映了柏拉图理论上的矛盾，因而也最富有启发意义。

a. 灵感的基本含义

① 《柏拉图文艺对话集》（朱光潜译），人民文学出版社1959年版，第52—53页。

② 《柏拉图文艺对话集》（朱光潜译），人民文学出版社1959年版，第32—33页。

③ 柏拉图的一些对话写得生动优美，具有诗的意境，因此许多西方文论家认为他不但是伟大的哲学家，也是伟大的诗人。——编者注

“灵感说”在古希腊早已有之，不是柏拉图的发明。荷马在两大史诗开头呼唤诗神的启示，酒神祭者和女祭司在迷狂状态中宣示阿波罗的神谕，日常生活中的一些“迷狂”现象，人们也都视之为“灵感”。因此，在古希腊时期，“灵感”的基本含义是“神助”、“灵启”、“陶醉”、“迷狂”等。希腊语中 *ἐγθεος* 的原意是“神灵的附体”，“神灵感发”，它是“灵感”一词的根源。英文中的 *enthusiasm*（热情）源于此。后人往往把“灵感”注释为“热情磅礴”，这是“灵感”一词的发展。柏拉图是古希腊早期“灵感说”之集大成者，他沿用了当时流行的“灵感”本义，把它集中运用到文艺创作和欣赏方面，认为一个艺术家能否创作出伟大的作品，关键是他是否能获得灵感。

b. 柏拉图对灵感的解释（“神灵附体”、“迷狂”、“灵魂回忆”）

柏拉图的灵感说包括三个方面：灵感的源泉、灵感的表现和获得灵感的过程。首先，柏拉图对灵感的源泉的解释主要是“神灵附体”或“神灵凭附”。这种解释是在《伊安》篇中提出来的。伊安是一位诵诗人，长于朗诵荷马的诗。柏拉图以苏格拉底的口吻将伊安赞美了一番后提出：你为什么“只会朗诵荷马呢？”伊安回答：“我在颂诗技艺上就费过很多的心力。”于是柏拉图抓住“技艺知识”一语在题材问题上大做文章。他告诉伊安：

你这副长于解说荷马的本领并不是一种技艺，而是一种灵感，像我已经说过的。有一种神力在驱遣你，像欧里庇得斯所说的磁石……磁石不仅能吸引铁环本身，而且把吸引力传给那些铁环，使它们也像磁石一样，能吸引其他铁环。有时你看到许多个铁环互相吸引着，挂成一条长锁链，这些全从一块磁石得到悬在一起的力量。诗神就像这块磁石，她首先给人灵感，得到这灵感的人们又把它递传给旁人，让旁人接上他们，悬成一条锁链。凡是高明的诗人，无论在史诗或抒情诗方面，都不是凭技艺来作成他们的优美的诗歌，而是因为他们得到灵感，有神力凭附着。^①

在这里，柏拉图用磁石吸铁环这一十分形象的比喻，说明了文艺的感染力，他把文艺的本质看成是神的诏语，“诗人只是神的代言人”，“诵诗人又是诗人的代言人”。神把灵感传送给诗人，诗人又将这个灵感转送给诵诗人，诵诗人再转送给听众。柏拉图企图以此解释文艺的创作和欣赏的特征问题。

第二，灵感的表现是迷狂。迷狂一词在古希腊时期比较流行，其根源是“神力凭附”。当时人们普遍认为，神灵附体时的迷狂状态不是丑事而是美事，迷狂者的语言不是狂语而是诏语，是对未来的预言。因此，他们把这种行为叫

① 《柏拉图文艺对话集》（朱光潜译），人民文学出版社1959年版，第7页。

“迷狂术”或“预言术”。

柏拉图对灵感迷狂的解释是在《斐德若》篇提出来的。他认为世间有四种迷狂：一是预言的迷狂，如巫师宣示神谕；二是教仪的迷狂，如求免灾避难的祈祷者的心理；三是诗兴的迷狂；四是爱情的迷狂。现在只说这第三种迷狂，即诗兴的迷狂：

此外还有第三种迷狂，是由诗神凭附而来的。它凭附到一个温柔贞洁的心灵，感发它，引它到兴高采烈神飞色舞的境界，流露于各种诗歌，颂赞古代英雄的丰功伟绩，垂为后世的教训。若是没有这种诗神的迷狂，无论谁去敲诗歌的门，他和他的作品都永远站在诗歌的门外，尽管他自己妄想单凭诗的艺术就可以成为一个诗人。他的神志清醒的诗遇到迷狂的诗就黯然无光了。^①

这里的“诗兴的迷狂”就是灵感的表现。在柏拉图看来，只有诗神凭附到诗人的心灵，感发引导他兴高采烈神飞色舞时才能产生好诗。这里柏拉图说出了文艺创作和欣赏中的一种普遍现象，即作家创作和读者欣赏中确实会有高度兴奋、气象万千的情境，甚至会有失去常态陷入迷狂的情形。指出艺术活动的这种特点，是柏拉图重要的理论贡献。但他把迷狂（灵感）与理智对立起来，并把迷狂归于神的凭附，否定了理智在艺术创作中应有的作用，则是片面和错误的。

第三，灵感的获得过程是灵魂对真善美的理式世界的回忆。“灵魂回忆”说也是在《斐德若》篇里提出来的，这是对灵感的一种神秘的解释。“灵魂轮回”说是东方古代宗教的一种观念，柏拉图漫游埃及，接受了这种思想的影响。依照柏拉图的看法，灵魂是一种“自动的，纯真的，不朽的”东西，它常住在天上神的世界，飘落尘世，附着肉体，那只是暂时的现象。但灵魂的完善程度不同，如果“灵魂是完善的羽毛丰满的，他就能努力追随神而近于神的，如果它失去羽翼，就要下落，于是附上一个尘世的肉体。那种在上界见到真理最多的，附到一个人的身上，这个人注定成为一个爱智慧者、爱美者，诗神和爱神的顶礼者”。^②这样的人“见到尘世的美就回忆起上界里真正的美，因而恢复羽翼，而且新生羽翼，急于高飞远举，可是心有余而力不足，像一个鸟儿一样，昂首向高处凝望，把下界一切置之度外，因此被人指为迷狂”。^③

① 《柏拉图文艺对话集》（朱光潜译），人民文学出版社1959年版，第111页。

② 《柏拉图文艺对话集》（朱光潜译），人民文学出版社1959年版，第116—117页。

③ 《柏拉图文艺对话集》（朱光潜译），人民文学出版社1959年版，第111页。

这也就是“由神凭附着的”精神状态。也就是说，灵感的获得，虽然有“尘世的美”的引发，但并不来自尘世的现实美，而是在被尘世现实美引发后，又把现实尘世美“置之度外”，使灵魂直接对上界真善美世界进行回忆，直接把握住事物的真实体，把握真善美，这时，才能吟诵出伟大的诗篇。

c. 灵感说显示出柏拉图理论的矛盾及其价值

柏拉图的“灵感说”是一个内涵复杂的概念，它既有唯心主义的神秘色彩，又包含着对文学艺术活动特征认识的真知灼见。

柏拉图把灵感的源泉归于“神灵凭附”，把获得灵感的过程看做是灵魂比较完善的人在尘世的美的引发下对最高的理式世界（真善美统一）的直接回忆，那么柏拉图这里所说的文学艺术活动不应该属于他极力贬低的摹仿的艺术。实际上在柏拉图看来，有两种文学艺术，一种是理式的摹仿的文学艺术，一种是完善的灵魂对最高理式回忆所产生的文学艺术。按照他的理论逻辑，前一种文学艺术不过是像拿镜子照物一样，谈不到灵感的问题，后一种“代神说话”才涉及灵感。前者是理想国中不允许存在的，后者则是理想国中应该存在的。然而，柏拉图又以伊安朗诵荷马史诗（摹仿的文学艺术）为例来说明灵感，这显然是一种矛盾。这种矛盾是柏拉图的神秘主义的理式论和他本人作为熟悉诗、热爱诗的人的矛盾。作为前者他否认摹仿的艺术涉及灵感，极力给灵感抹上神秘的色彩，作为后者，他承认所有的艺术都涉及灵感，并在论述灵感的过程中抓住了文学艺术活动的一些本质特征，柏拉图灵感说的价值也正是在这里。

首先，柏拉图确认灵感是文艺活动中存在的特有现象，优美的文艺作品就是灵感的产物。他确切地阐述了诗人和艺术家在创作过程中出现的情感激越、思致横溢的现象和失去常规的迷狂状态。他又以磁石吸引铁环的譬喻，深刻而生动地说明艺术情感活动的特点和力量。这就使人们对文学艺术活动的本质特征有了较清楚的认识，这是柏拉图的主要贡献。

以上述认识为基点，柏拉图看出了理智和灵感的区别。理智思考是一种科学的思维形式，灵感是一种艺术创造的思维形式。他认为单凭理智创作不出优美的文艺作品，也说不出“珍贵的词句”。这种认识在当时是难能可贵的。但柏拉图在当时还不可能对这两种不同的思维形式加以科学地解释，真正找出两者之间的关系，而是简单地把理智和灵感对立起来，认为有灵感必“失去平常理智”，这就否定了理智在创作中对灵感产生的作用，对灵感作了片面的解释。

其次，柏拉图看出了文艺创作与技艺制作的区别。在古希腊早期，人们还不能区别艺术创作和技艺制作，把文学艺术创作也看成是一种凭技艺进行制作的活。雅典奴隶主民主派的一些修辞学家们也把文艺创作当成一种技艺，他

们为讲演和写诗制定了不少规则，仿佛人们只要学会了这些规则就能写出好诗和演说词来。柏拉图指出艺术创作不只是凭技艺，而是凭灵感，这也是他的重要的理论贡献。

再次，柏拉图在论述灵感获得的过程中，强调灵感是人的不朽灵魂“见到尘世的美”而回忆起“上界里真正的美”。这实际是用唯心主义神秘主义的术语叙述审美创造的形象运动过程。它实际上揭示出艺术创造离不开现实美的触发，但又不停留在对现实美的摹写上，而是从不完善的现实美去追求理想美，努力创造有普遍性的理想美的形象的过程。

柏拉图作为古希腊奴隶主贵族派的政治家、客观唯心主义哲学家，他以唯心主义理式论为其理论基础，并从奴隶主贵族派的政治要求出发，对古希腊的文学艺术实践和理论做了深入的思考，提出了自己的系统见解。他的文艺理论就总的倾向来说是唯心主义和神秘主义的。但他在阐述理式论摹仿说，文艺社会功用说以及灵感说的过程中，又揭示了文学艺术的一些本质特征和规律，包含了一些有价值的理论萌芽。柏拉图对西方文艺理论发展的影响是深远而又复杂的。特别是对中世纪神学文艺理论、浪漫主义理论和一些现代派理论影响很大。

第三节 亚里斯多德的《诗学》

亚里斯多德（前384—前322），古希腊著名的哲学家、自然科学家，西方现实主义文艺理论的奠基者。亚里斯多德出生于马其顿的斯塔吉拉城。父亲是马其顿君主的宫廷御医。17岁时，亚里斯多德赴雅典柏拉图学园求学。就学20年中，他博览群书，专心致志，毅力超群，后期兼任讲学任务。柏拉图死后，他离开学园前去小亚细亚的爱索斯办学。公元前342年，接受马其顿王腓力之聘，担任王子亚历山大的教师。亚历山大即位，亚里斯多德重返雅典，创办吕克昂学园，广招门徒，致力讲学与著述。公元前323年，亚历山大死后，反马其顿风潮席卷各地，雅典马其顿派大权旁落，亚里斯多德因有亲马其顿之嫌，公元前322年离开雅典，同年客死于优卑亚岛。

公元前4世纪中叶，希腊雅典民主制受到北方马其顿的威胁，战争频繁，经济日衰，思辨哲学已代替了昔日繁荣的古代文学艺术，柏拉图的学术思想盛行于希腊。亚里斯多德就学于柏拉图门下，即刻苦学习研究柏拉图的著作，又学习研究毕达哥拉斯、赫拉克利特、德谟克利特、苏格拉底的哲学。由于社会各种学术思想的影响和父亲的熏陶，他从小就养成了一种务实的学风。他没有柏拉图那种恢宏的“理想”，也没有柏拉图那种玄虚而神秘的“理式”哲学。他以“吾爱吾师，吾更爱真理”的态度，对待柏拉图的学说。他搜集了大量

的哲学、自然科学、文学艺术的书籍，从资料入手，进行冷静、严肃的分析，进行归纳、概括、分类、推理，一反柏拉图主观而神秘的哲学思辨，创立了自己的理论体系。

亚里斯多德是西方古代最伟大的思想家之一。他知识渊博、著述丰厚。他在哲学、伦理学、逻辑学、历史学、美学、文艺学以及生物学、物理学、心理学等自然科学方面都作出了巨大的贡献。由于社会动乱、战火洗劫，大多数著作逸失。在文艺理论和美学方面，《论诗人》、《戏剧研究》、《荷马问题》均遭同样命运。幸喜的是，他的《诗学》和《修辞学》比较完整地保留下来了。《修辞学》是公开发表的著作。亚里斯多德认为修辞学要解决的问题是“在每一事例上发现可行的说服方式的能力”^①，在古希腊，修辞学不是现代意义上运用语言技巧写文章的学问，而是说服人的学问。在这部著作中，亚里斯多德论证了修辞者的人格修养，修辞者如何使听者处于易于接受的情绪，以及以什么样的风格进行论证以达到说服听众的目的等问题。内容充实，论述清晰，其中也涉及一些文艺思想，对当时和后世有多方面的影响。《诗学》是亚里斯多德的文艺理论讲授提纲，内容简括，资料翔实，纲目清晰，由于深藏地窖将近二百年才重见天日，部分章节发霉腐烂，经过修补，还有遗漏。《诗学》是西方文艺理论和美学研究的重要文献，是西方“第一篇最重要的美学论文，也是迄今至前世纪末一切美学概念的根据”^②。

1. 文艺本质论

文艺的本质问题是古希腊哲学家最为关注的问题。在《诗学》第一章中，亚里斯多德说：“史诗和悲剧、喜剧和酒神颂以及大部双管箫乐和竖琴乐——这一切实际上是摹仿。”^③ 亚里斯多德继承了赫拉克利特、德谟克利特以及柏拉图的关于文艺是摹仿的说法，但对其理论含义做了新的开掘，比此前哲学家对文艺本质的认识更为深刻。

a. 文艺是人的行动的摹仿

亚里斯多德所用的“摹仿的艺术”一词与柏拉图说的“摹仿的艺术”的含义不同。第一，他把职业技艺与今日称之为美的艺术加以区别，称史诗、戏剧、音乐、绘画、雕刻等美的艺术是“摹仿”或“摹仿的艺术”。柏拉图虽然把文艺创作与技艺制作做了区别，但他把摹仿的美的艺术的创造也看成技术制作，认为只有来自神的灵感的艺术才与技术有区别。第二，亚里斯多德扩大了

① 《亚里斯多德全集》9卷，中国人民大学出版社1995年版，第338页。

② [俄]车尔尼雪夫斯基：《美学论文选》（周扬译），人民文学出版社1957年版，第124页。

③ 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第51页。

“摹仿的艺术”的范围。柏拉图的“摹仿”是不包括颂歌的，他把歌颂神和英雄的颂歌，叫做“非摹仿的艺术”。而亚里斯多德则把“用自己的口吻来叙述”的颂歌包括在“摹仿”艺术之内，就是说，一切美的艺术都是“摹仿”，不承认有来自神的灵感的颂神艺术和摹仿艺术的区别。第三，摹仿对象的不同。关于文艺摹仿的对象，在古希腊时期有很大的变化。赫拉克利特运用自然科学的观点研究文艺，把大自然作为摹仿的对象，德谟克利特也曾说“从天鹅和黄莺等歌唱的鸟学会了歌唱”。德谟克利特是一位从自然科学角度转向社会科学角度研究文艺的哲学家，他开始强调摹仿人的生活。到苏格拉底，特别是柏拉图，完成了摹仿说从自然观点向社会观点的转变。但由于柏拉图受神学目的论制约，改变了“文艺摹仿自然”的唯物主义含义，使文艺摹仿人的生活的内容神秘化了。他认为文艺摹仿的只是虚幻对象的外形，“和真理隔了三层”。因此，得出否定摹仿艺术的结论。亚里斯多德抛弃了柏拉图虚幻的“理式”概念。他认为只有具体存在的事物才是“第一实体”，“除第一实体之外，任何其他的东西或者是被用来述说第一实体，或者是存在于第一实体里面，因而如果没有第一实体存在，那就不可能有其他的东西存在”。^①也就是说根本不存在离开具体存在的所谓“理式”，这样，亚里斯多德首先肯定了艺术摹仿的对象本身是真实的存在。同时，他也抛弃了“摹仿自然”的“自然”意义含混的一面，直截了当地提出，艺术摹仿的对象是“行动中的人”，是人的性格、感受和行动。

车尔尼雪夫斯基在《亚里斯多德〈诗学〉》一文中说：“无论柏拉图或亚里斯多德都认为艺术的尤其是诗的真正内容完全不是自然，而是人生。认为艺术的主要内容是人生——这伟大的光荣应该归于他们，在后世只有莱辛一人曾说过这种见解，而他们所有的弟子都不能了解。亚里斯多德的《诗学》没有一字提及自然，他说人、人的行为、人的遭遇就是诗所摹仿的对象。”^②车尔尼雪夫斯基认为柏拉图和亚里斯多德都把人生作为文艺和诗的内容，由于他的偏爱，他没有看出柏拉图的人生不是生活中实实在在的人生，而是以“理式”为“摹本”的人生。应该说，真正认识到文艺摹仿人生这一真理的，不是柏拉图而是亚里斯多德。亚里斯多德提出文艺摹仿的对象是“在行动中的人”，是人的行为、人的性格、人的遭遇、人的感情，即人的生活。这就使对文艺本质的认识深化了。这一思想对文艺复兴以及以后的现实主义文学理论家发生了很大的影响。

b. 诗比历史更富有哲学意味

① 上海师范大学等选编：《欧洲哲学史原著选编》，福建人民出版社1985年版，第102页。

② [俄]车尔尼雪夫斯基：《美学论文选》，人民文学出版社1957年版，第144页。

亚里斯多德不仅提出了文艺摹仿的对象是“行动中的人”，是人的性格和遭遇，而且在“摹仿”一词中见出了一种新的更为深远的意义，这就是文艺摹仿的对象是普遍和特殊的统一。

如前所述，柏拉图认为，文艺摹仿的对象是一种虚幻的事物外形，因为在他看来，现实事物是“理式”的影子，文艺摹仿的对象本身就不真实，因而摹仿这一对象的文艺更没有真实性可言。

亚里斯多德抛弃了柏拉图“理式”的概念，把文艺摹仿的对象建立在现实的基础上，他肯定了现实世界的真实性，因而也就肯定了摹仿现实艺术真实性。但亚里斯多德并没有就此止步。他不仅肯定了艺术的真实性，而且肯定了艺术比现实中存在的个别的事更真实。他确认艺术摹仿的绝不只是现实的外形，而且反映世界本身所具有的必然性和普遍性，即反映内在的本质和规律。在《诗学》第九章中，亚里斯多德说：

诗人的职责不在于描述已发生的事，而在于描述可能发生的事，即按照可然律或必然律可能发生的事。历史学家与诗人的差别不在于一用散文，一用“韵文”；希罗多德的著作可以改写为“韵文”，但仍是一种历史，有没有韵律都是一样。两者的差别在于一叙述已发生的事，一描述可能发生的事。因此，写诗这种活动比写历史更富于哲学意味，更受到严肃的对待；因为诗所描述的事带有普遍性，历史则叙述个别的事。所谓“有普遍性的事”，指某一种人，按照可然律或必然律，会说的话，会行的事。诗要首先追求这目的，然后才给人物起名字；至于“个别的事”则是指亚尔西巴德^①所做的事或所遭遇的事。^②

亚里斯多德拿诗与历史作比较，说明历史所写的是个别的业已发生的事，而诗所写的是可能发生的事，即合乎可然律或必然律、带有普遍性的事。亚里斯多德认为，诗比历史更有必然性或普遍性，更能显示事物的本质和规律，因此有更高的真实性。由于时代的局限，亚里斯多德所能看到的只是编年纪事体的历史，没有看到能揭示事物的发展规律的历史著作，但他以诗与历史相比较的用意是清楚的，他要说明的是，诗和戏剧绝不像柏拉图说的只是摹仿个别事物外形的“一种玩艺”，也不只摹写偶然的现象，而是要揭示事物的本质和规律，以特殊表现普遍，因此比历史更富有哲学意味。这是亚里斯多德对文艺本质的重要发现，也是文艺典型性的要义的第一次阐述。

① 亚尔西巴德，雅典政治家和军事家。——编者注

② 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第64—65页。

诗是通过个别体现一般，通过特殊表现普遍，因此它虽然有哲学意味，但不同于哲学。亚里斯多德在《诗学》第一章中说：

即便是医学或自然哲学的论著，如果用“韵文”写成，习惯也称这种论著的作者为“诗人”，但是荷马与恩柏多克利除所用的格律之外，并无共同之处，称前者为“诗人”是合适的，至于后者，与其称为“诗人”，毋宁称为“自然哲学家”。^①

恩柏多克利是公元前5世纪中叶西西里的哲学家，他的著作是用韵文写成的。亚里斯多德认为称他为“诗人”是不合适的，只能叫做“自然哲学家”。可见诗和哲学不只是个形式问题，而是有着内容的区别。在这里，亚里斯多德虽然没有指出诗和哲学在内容上的区别是什么，但从他对诗的摹仿对象和典型性的论述就可以见出诗和哲学的不同了。诗要表现普遍，但诗人不能舍弃具体的具体的人物事迹，要像荷马那样，通过典型化了的具体的具体的人物事迹把普遍的意义显示出来。

c. 艺术求其相似而又比原物更美

亚里斯多德在理论上阐明了艺术的本质在于诗人和艺术家要表现生活的本质和规律的同时，进而又对艺术的创作方法进行了讨论。在《诗学》第二十五章里，亚里斯多德说：

诗人既然和画家与其他造型艺术家一样，是一个摹仿者，那么他必须摹仿下列三种对象之一：过去有的或现在有的事、传说中的或人们相信的事、应当有的事。^②

这里说的摹仿三种对象，实际是指三种创作方法。亚里斯多德对创作方法的见解是从总结希腊文艺经验中获得的。这里的第一种是指如实描写事物的方式，这种方式描写已经发生过的事情的形式或过程；第二种是指按照神话、传说进行描写的方式，其中所描写的人和事在社会生活中未必一定存在或根本不会存在，但人们信以为真；第三种是照事物的应当有的样子去摹仿，是指按照情理，事物必然达到如此结局的方式，亦即“按照可然律或必然律”去描写，这种事在社会生活中不一定真实存在，但按情理是“可能发生的事”。

^① 亚里斯多德：《诗学》（罗念生译），见《诗学·诗艺》，人民文学出版社1962年版，第5—6页。

^② 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第80页。

如果用今天的话概括，那么第一种偏于再现，第二种偏于表现，第三种是再现与表现的统一。三种摹仿对象或创作方法中，亚里斯多德显然主张第三种。同在《诗学》第二十五章中，亚里斯多德说：“如果以对事实不忠实为理由来批评诗人的描述，诗人就会这样回答：这是照事物应该有的样子描述的——正如索福克勒斯说他自己描写人物是按照他们应当有的样子，而欧里庇得斯描写人物却按照他们的本来的样子。”^① 亚里斯多德不喜欢欧里庇得斯按人物“本来的样子”描写人物，对索福克勒斯既以现实为根据，又写出人物以“应当有”的情感、意志、愿望与命运抗争，引起观众强烈感受的作品，推崇备至。他把第三种创作方法看成最理想的创作方法。

对于第二种创作方法，即“按照事物为人们所说所想的样子去摹写”，亚里斯多德也是认可的，他在《诗学》第二十五章也有过解释和说明。他说：

一般地说，写不可能的事须在诗的要求，或更好的原则，或群众信仰里找到理由来辩护。从诗的要求来看，一种合情理的不可能总比不合情合理的可能较好。如果说宙克西斯所画的人物是不可能的，我们就应该这样回答：对，他们理应画得比实在的更好，因为艺术家应该对原物范本有所改进。^②

这里说的“不可能的事”是指神话和传说所描写的在实际生活中不可能发生的事。亚里斯多德认为“写不可能的事”是“诗的要求”，因为他强调艺术的“创造”，反对消极的摹写。这就为神话和传说找到了一条存在的理论根据。“更好的原则”是指艺术的原则，在同一章中，他说：“衡量诗和衡量政治正确与否，标准不一样。”亚里斯多德把“政治”看做是生活行为的艺术，即社会道德。他认为道德标准和艺术标准并不是一回事，诗人选择一种事物摹仿，由于“缺乏表现力”没有写好，这是艺术本身的错误。如果把某种不可能发生的事写在他的诗里，这不是艺术本身的错误。就是说，诗里写了“不可能发生的事”，用道德行为标准来衡量是错误的，但用艺术标准衡量，恰恰是“诗的要求”。正是在这种前提下，他拿“一种合情合理的不可能”与“不合情合理的可能”作比较，认为前者较好。所谓“合情合理的不可能”，是指诗人、艺术家所描写的不是生活中实有的人和事，但它符合事物的规律，合情合理有必然性。相反，“不合情合理的可能”，是指诗人、艺术家描写了表面的、偶然的、可能或业已发生的故事，但不能显示事物的普遍性和本质规律，

^① 朱光潜：《西方美学史》，人民文学出版社1962年版，第74页。

^② 朱光潜：《西方美学史》，人民文学出版社1979年版，第75页。

因此它不符合诗的要求。

“合情合理的不可能”的说法，不但是对荷马史诗的神话传说的辩护说明，而且指出了艺术摹仿实际上是创造的问题。文艺摹仿现实只要合情合理，不需拘泥于事实，当然只能是创造。在《伦理学》第三卷第四节中，亚里斯多德曾明确地说：“艺术就是创造能力的一种状况。”他又说：“艺术必然是创造。”诗人和艺术家怎样“创造”？亚里斯多德提出，诗人应向优秀的肖像画家学习，“他们画出一个人的特殊面貌，求其相似而又比原来的人更美”。荷马史诗中的人物故事是从神话演义而来的，但人们却信以为真。宙克什斯的《海伦颂》是用生活中五个美女融合创造而成的，生活中存在的美女谁也不能与她媲美，因为这是理想创造的结果。因此，亚里斯多德虽然还延续使用赫拉克利特、德谟克利特、柏拉图称艺术是一种摹仿的说法，但他已使“摹仿”已失去了它的本义，把艺术摹仿看做是诗人和艺术家的创造了。那么，什么样的人才能创造艺术呢？亚里斯多德认为不是柏拉图所说的那种失去理智，陷入迷狂，代神说话的人，而是有天才的人。他说：“诗的艺术与其说是疯狂的人的事业，毋宁说是有天才的人的事业，因为前者不正常，后者很灵敏。”^① 亚里斯多德所说的天才，是指天生对音调和节奏敏感、富有摹仿和创造能力的人，所谓“摹仿”就是有这种天资的人的“心之理性的生产”。

2. 悲剧理论

史诗是古希腊艺术的基础，悲剧是古希腊艺术的高峰。亚里斯多德《诗学》中的艺术原则在很大程度上是建立在史诗和悲剧基础上的。要真正把握、亚里斯多德的艺术理论，理解他的悲剧观是极为重要的。

a. 悲剧的含义

什么是悲剧？亚里斯多德在《诗学》第六章中说：“悲剧是对于一个严肃的、完整的、有一定长度的行动的摹仿；它的媒介是语言，具有各种悦耳之音，分别在剧的各部分使用；摹仿方式是借人物的动作来表达，而不是采用叙述法；借引起怜悯和恐惧来使这种情感得到陶冶。”^②

亚里斯多德给悲剧下的这个定义，是与其他种类艺术相比较得出的。他认为史诗、悲剧、喜剧、酒神颂及大部分双管箫乐和竖琴乐等都是摹仿的艺术。“只是有三点差别，即摹仿所用的媒介不同，所取的对象不同，所采用的方式

^① 亚里斯多德：《诗学》（罗念生译），见《诗学·诗艺》，人民文学出版社1962年版，第56页。

^② 亚里斯多德：《诗学》（罗念生译），见《诗学·诗艺》，人民文学出版社1962年版，第19页。

不同。”^①因此，要真正确切地了解悲剧定义，必须从以下几个方面加以理解。第一，悲剧和其他艺术所使用的媒介不同。绘画、雕刻用颜色和姿态来摹仿事物；史诗用语言来摹仿；而悲剧和喜剧一样则用演员、歌曲和韵文交替使用来摹仿。第二，悲剧和其他艺术摹仿的对象不同，它摹仿的是好人的严肃行动。亚里斯多德认为一切艺术摹仿的对象都是“行动中的人，而这种人又必然是好人或坏人，——只有这种人才具有品格”。比如以绘画而论，波吕格诺托斯笔下的肖像“比一般人好”，泡宋（讽刺漫画家）笔下的肖像“比一般人坏”。狄俄倪西俄斯笔下的肖像“恰如一般人”。喜剧总是摹仿比我们今天的人坏的人，悲剧总是摹仿比我们今天的人好的人。在悲剧定义中，亚里斯多德说的“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿”。所谓“严肃”是指摹仿“高尚的人的行动”，主人公为某种正义事业进行合理斗争，由于与环境的矛盾冲突，使其受难、失败或牺牲。亚里斯多德认为悲剧不着意于“悲”，而着意于“严肃”，这一论点抓住了悲剧的本质特征。第三，悲剧和其他种类艺术摹仿的方式不同。如史诗用客观叙述的方式，颂歌用“自己的口吻叙述”的方式，而悲剧则用“动作摹仿”的方式。喜剧也用“动作摹仿”的方式，但摹仿对象不同。第四，悲剧“借引起怜悯和恐惧来使这种感情得到陶冶”。对于悲剧的社会功用，后面有专节论述。

b. 悲剧情节和人物性格

《诗学》第六章说：

悲剧艺术是一种特别艺术（即情节、“性格”、言词、“思想”、“形象”与歌曲），其中之二是摹仿的媒介，其中之一是摹仿的方式，其余三者是摹仿的对象，悲剧艺术的成分尽在于此。^②

在这里，亚里斯多德提出了悲剧的六个成分：情节、性格、思想、言词、形象和歌曲。“其中之二”指言词和歌曲，“其中之一”指“形象”，“其余三者”指情节、“性格”和“思想”。在悲剧的六个成分里，亚里斯多德认为最重要的是情节，因为它是悲剧的基础，又是悲剧的灵魂，性格则占第二位。亚里斯多德为什么把情节看得比性格更为重要呢？他在《诗学》第六章中说：

^① 亚里斯多德：《诗学》（罗念生译），见《诗学·诗艺》，人民文学出版社1962年版，第3页。

^② 亚里斯多德：《诗学》（罗念生译），见《诗学·诗艺》，人民文学出版社1962年版，第22—23页。

因为悲剧所摹仿的不是人，而是人的行动、生活、幸福〔〈幸福〉与不幸系于行动〕；悲剧的目的不在于摹仿人的品质，而在于摹仿某个行动；剧中人物的品质是由他们的“性格”决定的，而他们的幸福与不幸，则取决于他们的行动。他们不是为了表现“性格”而行动，而是在行动的同时附带表现“性格”。因此悲剧艺术的目的在于组织情节（亦即布局），在一切事物中，目的是最关重要的。……

情节乃悲剧的基础，有似悲剧的灵魂；“性格”则占第二位。悲剧是行动的摹仿，主要是为了摹仿行动，才去摹仿在行动中的人。^①

亚里斯多德认为，第一，情节重于性格，是由悲剧摹仿的对象决定的。依他的看法，悲剧所摹仿的不是人，而是人的行动。悲剧情节，是指“行动的摹仿”。悲剧中一系列有因果联系的生活事件是由悲剧人物的行动构成的，行动又表现了人物的生活与幸福，因此，“他们的幸福与不幸，则取决于他们的行动”，而不取决于性格。“性格”是人物行动的决定因素，但它是“潜在的”，不是现实的，只有通过行动才能表现出来。所以，悲剧人物不是为表现“性格”而行动，而是在行动中表现了性格。因此，情节是悲剧的基础，“悲剧中没有行动，则不成为悲剧。但没有‘性格’，仍然不失为悲剧”。^② 亚里斯多德对情节与性格的看法与今人有些不同，这是时代使然。因为在那个生产力低下的时代，人的主体意识还未能充分树立起来。人的行动更多的不是由个人的性格决定，而是由城邦利益和社会习俗决定，比如俄狄浦斯的行动就是这样。古希腊的悲剧主要不是表现人物个性，而是表现面对强大的自然和社会，人不能主宰自己命运而产生的具有普遍意义的困惑，因此，不重性格而重情节就可以理解了。第二，情节重于性格是由悲剧的目的决定的。亚里斯多德认为悲剧艺术的目的在于引起怜悯与恐惧之情，达到“惊心动魄”的效果。悲剧要达到这种效果，关键是组织情节，主要靠“突转”与“发现”来实现。亚里斯多德认为：如果有人把一些表现“性格”的话以及巧妙的言词和“思想”连串起来，他的作品并不能产生悲剧的效果；一出悲剧，尽管不善于使用这些成分，但只要情节安排得当，就能产生悲剧的效果。

亚里斯多德重视情节也并不是轻视性格，他把性格摆在悲剧六个成分的第二位。他认为剧中人物的品质是由他们的“性格”决定的。悲剧是行动的摹仿，行动又是某些人物表现的，“这些人物必然在‘性格’和‘思想’两个方

^① 亚里斯多德：《诗学》（罗念生译），见《诗学·诗艺》，人民文学出版社1962年版，第23页。

^② 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第59页。

面都具有某些特点”。悲剧人物的性格特点是什么？概括地说：①性格必须善良；②性格必须合适；③性格必须与一般人相似；④性格必须一致。正因为性格有这些特点，这就决定了悲剧人物的品质与行动的性质。

亚里斯多德对情节与性格的看法是与他的伦理观相联系的。他认为人的性格不是天生具有的，而是从习惯中养成的，多行善则性善，多行恶则性恶，反复行动实践就养成了性格的倾向。可是性格毕竟是过去行动的产物，所以行动形成性格的意向，此其一。但性格又是潜在的，而不是现实的，因此，性格又必须通过行动表现出来，此其二。这就是行动与性格的辩证关系。

c. 悲剧的布局

悲剧的布局，就是悲剧的情节安排或事件的安排。亚里斯多德把情节看成悲剧的基础，因而认为悲剧的情节安排是“悲剧艺术的第一事，而且是最重要的事”。①

如何进行情节安排？亚里斯多德首先提出“情节的整一性”原则。他说：

按照我们的定义，悲剧是对于一个完整而具有一定长度的行动的摹仿（一件事物可能完整而缺乏长度）。所谓“完整”，指事之有头、有身、有尾。所谓“头”，指事之不必然上承他事，但自然引起他事发生者；所谓“尾”，恰与此相反，指事之按照必然律或常规自然的上承某事者，但无他事继其后；所谓“身”，指事之承前启后者。②

在《诗学》第八章中，他又说：

情节既然是行动的摹仿，它所摹仿的就只限于一个完整的行动，里面的事件要有紧密的组织，任何部分一经挪动或删削，就会使整体松动脱节，要是某一部分可有可无，并不引起显著的差异，那就不是整体中的有机部分。③

亚里斯多德提出“情节的整一性”的目的是要使悲剧达到“结构完美”。他说：“结构完美的布局不能随便起讫”。结构是作品内容的组织安排，完美的结构必然使悲剧的事件紧密相连，有条不紊，天衣无缝，浑然一体。亚里斯多德认为，悲剧作家应向荷马学习，他以《奥德赛》为例，赞

① 亚里斯多德：《诗学》（罗念生译），见《诗学·诗艺》，人民文学出版社1962年版，第25页。

② 亚里斯多德：《诗学》（罗念生译），见《诗学·诗艺》，人民文学出版社1962年版，第25页。

③ 亚里斯多德：《诗学》（罗念生译），见《诗学·诗艺》，人民文学出版社1962年版，第28页。

美荷马在这一方面“最为高明”，他批评采用“穿插式”安排情节的做法，认为“穿插式”的承接“见不出可然的或必然的联系”，因此是最不好的结构方式。

朱光潜曾指出，亚里斯多德“从生物学里带来了有机整体的概念”。^① 这话说得极对。在《诗学》第七章，亚里斯多德说：“一个美的事物——一个活的东西或一个由某些部分组成之物——不但它的各部分应有一定的安排，而且它的体积也应有一定的大小”^②，太小，不能为美，因为“模糊不清”；太大，也不能为美，因为“不能一览而尽，看不出它的整一性”，从而得出“美要倚靠体积与安排”的结论。同样，悲剧情节也要有一定的长度，要“以易于记忆为限”，如果按照比赛和规定的时间要求，“悲剧力图以太阳的一周为限”。按当时雅典戏剧比赛的惯例，一个白天之内，要演完三出悲剧和一个萨堤洛斯剧（笑剧）。“一般地说，长度的限制只要能容许事件相继出现，按照可然律或必然律能由逆境转入顺境，或由顺境转入逆境，就算适当了。”^③ 在这里，对于悲剧布局来说，关键是必须有“突转”和“发现”。所谓“突转”是指要安排一些行动，使主人公突然由顺境急转为逆境；所谓“发现”是指让行动揭示主人公由顺境转为逆境的潜在的秘密的原因，这样才能使观众惊奇，形成怜悯与恐惧的心理，达到悲剧的效果。

d. 悲剧冲突的本质——“过失说”

悲剧摹仿的对象是“行动中的人”，这种人应该是怎样的一种人呢？亚里斯多德在《诗学》第十三章中说：

此外还有一种介于这两种人之间的人（指好人与坏人之间的人——引者），这样的人不十分善良，也不十分公正，而他之所以陷于厄运，不是由于他为非作恶，而是由于他犯了错误，这种人名声显赫，生活幸福，例如俄狄浦斯、堤厄斯忒斯以及出身于他们这样的家族的著名人物。^④

在《诗学》第十五章中，亚里斯多德又说：

悲剧是对于比一般人好的人的摹仿……诗人摹仿易怒的或不易怒的或具有诸如此类气质的人，[就他们的“性格”而论]也必须求其相似而又

① 朱光潜：《西方美学史》上卷，人民文学出版社1979年版，第67—68页。

② 朱光潜：《西方美学史》上卷，人民文学出版社1979年版，第68页。

③ 亚里斯多德：《诗学》（罗念生译），见《诗学·诗艺》，人民文学出版社1962年版，第26页。

④ 亚里斯多德：《诗学》（罗念生译），见《诗学·诗艺》，人民文学出版社1962年版，第38—39页。

善良，[顽固的“性格”的例子]例如荷马写阿喀琉斯为人既善良而又与我们相似。^①

在亚里斯多德看来，悲剧人物必须善良，不善良不能引起观众的怜悯和恐惧之情。如前所说，在戏剧中，性格是潜在的，行为是现实的，人物性格必须通过行为表现出来，特别是要从一些重要的行动中表现出来。因为重要的行动决定了人物的意向。意向善良是性格善良的表现。因此，悲剧人物的意向抉择是博得观众同情的关键。亚里斯多德多次赞叹俄狄浦斯的意向抉择，一旦事实证明自己就是弑父娶母的凶手，他悲痛欲绝，毅然刺瞎了眼睛，自我放逐，以赎罪过。这就不能不使观众产生怜悯之情。

悲剧冲突的本质是好人犯了错误，这就是“过失说”。“好人”“犯了错误”构成了悲剧冲突。冲突是构成情节的基础，是展示人物性格的关键。亚里斯多德规定：悲剧人物是好人，但不是完人，他“不十分善良”，“也不十分公正”，所以犯了错误。然而他的性格、品质又是善良的，是“比一般人好的人”，是与我们相似的人，这样，当他遭受了不应遭受的灾难时，就博得了观众的同情。希腊悲剧人物的错误有两种，一种是明知故犯，如悲剧《美狄亚》中的美狄亚，为了对丈夫施行报复，亲手杀死了自己的两个儿子。另一种是不知误犯，如俄狄浦斯的弑父娶母。亚里斯多德不赞成欧里庇得斯对美狄亚的写法，推崇索福克勒斯对俄狄浦斯的写法。因为后者才是好人犯错误，才能引起观众的怜悯和同情。

亚里斯多德对悲剧人物犯错误的看法与他的道德观有关，也与他对人的认识有关。在他看来，人性中总有理性和情欲两个部分，这是自然的、合理的。他反对歼除情欲，但也不主张放纵情欲。如果放纵情欲就会犯错误。同时，他认为人的认识和实践有时会发生矛盾，因为人的认识往往是普遍性的，而具体处理的事物都带有特殊性，以普遍性的知识处理特殊性的事物就可能犯错误。悲剧人物之所以犯了错误，或是因为缺乏“贤明的判断和敏锐的智慧”，情欲失去了理性的控制，或是以常识处理特殊事物，结果自觉不自觉地违反了道德准则。在亚里斯多德看来，错误是人的错误。因此，他在《诗学》中只字不提“命运”。

e. 悲剧的社会作用——“卡塔西斯说”

在文艺社会作用的问题上，亚里斯多德与柏拉图的看法是对立的。柏拉图为了维护理智的绝对统治地位，把人的情感、欲望看成人性中的“低劣部分”，他否定摹仿的艺术，攻击史诗、悲剧等艺术，认为这些艺术撩拨人的情

① 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第73—74页。

欲，不利于城邦保卫者的培养，对理想国的建立起破坏作用。相反，亚里斯多德把理想的人看成全面和谐发展的人。认为人要有理智，也要有情感，并且把情感、欲望、情绪等心理活动看做是人的本能要求，不仅不能压抑、摧残，而且还应给予合理的满足。他认为，文艺有这种功能，能够促进人的健康发展，因而对社会是有益的。亚里斯多德对文艺社会作用看法集中体现在对悲剧作用的论述上。

如前所述，亚里斯多德在悲剧定义的最后提出，悲剧通过人物动作“引起怜悯与恐惧来使这种情感得到陶冶”。什么是“怜悯”和“恐惧”？亚里斯多德在《修辞学》中下过这样的定义：“怜悯的定义可以这样下：一种由于落在不应当受害的人身上的毁灭性的或引起痛苦的、想来很快就会落到自己身上或亲友身上的祸害所引起的痛苦的情绪。”^①“恐惧的定义可以这样下：一种由于想象有足以导致毁灭或痛苦的、迫在眉睫的祸害而引起的痛苦或不安的情绪。”^②这种特殊的情感活动，亚里斯多德把它叫做悲剧快感或悲剧效果。亚里斯多德认为，这种悲剧快感或悲剧效果，是由悲剧的情节安排引起的。为此，他要求诗人在事件安排上要注意三个“不应”：第一，不应写好人^③由顺境转入逆境，因为这只能使人厌恶，不能引起恐惧或怜悯之情；第二，不应写坏人由逆境转入顺境，因为这最违背悲剧的精神，既不能打动慈善之心，更不能引起怜悯或恐惧之情；第三，不应写极恶的人由顺境转入逆境，因为这种布局虽然能打动慈善之心，但不能引起怜悯或恐惧之情，因为怜悯和恐惧是由这个遭受厄运的人与我们相似而引起的。因此，悲剧“完美的布局应是单一的布局”——有缺点或错误的好人由顺境转入逆境。

接下来我们分析“陶冶”。“陶冶”原文是 *katharsis*（音译“卡塔西斯”）。“卡塔西斯”是亚里斯多德悲剧理论中的一个含义复杂的术语。自文艺复兴以来，西方文论界对卡塔西斯一直争论不休。文艺复兴时有两种解释，一种以狄提奥为代表，把它看做是宗教术语，译为“净化”，认为悲剧以怜悯与恐惧为媒介，使人望而生畏，洗净罪恶的思想和欲望，达到道德教化的目的。另一种以明屠尔诺为代表，把它看做医学术语，译为“宣泄”。认为悲剧的怜悯与恐惧之情是以毒攻毒，使观众把病态的怜悯与恐惧之情在看悲剧过程中宣泄出去，达到情感和心灵的平衡。到17世纪，艾迪生把“卡塔西斯”解释为一种“自我庆幸”的快感。笛卡尔则认为，所谓“卡塔西斯”是感情宣泄过程中的自我理性的肯定。这些看法虽然都各有理由，但并不都符合亚里斯多德的

① 亚里斯多德：《修辞学》（罗念生译），生活·读书·新知三联书店1991年版，第89页。

② 亚里斯多德：《修辞学》（罗念生译），生活·读书·新知三联书店1991年版，第81页。

③ 此处“好人”是指完美的人。——编者注

原意。

在我国，对卡塔西斯也有两种看法。第一种是朱光潜的看法，他把“卡塔西斯”译为“净化”，取宗教术语的意思，但他又根据亚里斯多德《政治学》中的一段话作了医学方面的解释。他说：“可知‘净化’的要义在于通过音乐或其他艺术，使某种过分强烈的情绪因宣泄而达到平静，因此恢复和保持住心理的健康。”他把宗教的“净化”和医学的“宣泄”看成“是一回事”。^①朱光潜的看法是把上述西方看法进行综合改造的结果。

另一种是罗念生的观点，他把“卡塔西斯”译为“陶冶”，并说：“最好不译，因为意译没有相当的字眼。”^②认为“卡塔西斯”的作用就是让观众在心理上和生理上保持一种平衡的感情。罗念生阐述亚里斯多德的观点，认为“卡塔西斯”作用就是悲剧借引起怜悯与恐惧之情，使观众的太强太弱的这种感情得到锻炼，达到适度。怜悯与恐惧之情在亚里斯多德看来并非完全是坏的情感。人们走进剧场时，他们的太强太弱的情感是潜在的，随着悲剧剧情的展开和发展，他们的怜悯、恐惧情感显现了，看悲剧就使观众的怜悯、恐惧情感受到了锻炼，使太弱的得到增强，使太强的得到减弱，达到感情的适度。经过多次锻炼，即能养成一种新的习惯，以后遭受同类事件就有了忍耐性，就能保持适度。

我们认为朱光潜和罗念生的看法，都是有根据、言之成理的。朱光潜侧重于从医学的“治疗”角度来解释“卡塔西斯”，这种解释比较符合亚里斯多德用这一词的直接原意。罗念生则从亚里斯多德的伦理理想——“中庸”、“适度”，来解释“卡塔西斯”，这种解释符合亚里斯多德的整个思想体系。并且这两种说法并不完全对立，不论认为是宣泄、净化，还是认为陶冶、锻炼，都是使观众的心理，经过悲剧的作用达到一种平静健康的状态。因此不论怎样理解“卡塔西斯”，都说明亚里斯多德反对柏拉图加在悲剧头上的罪名——浇灌“感伤癖”、“哀怜癖”。在亚里斯多德看来，感情并非人性中的低劣部分，感情也并非与理智截然对立，感情的适中就是美德。悲剧的作用恰恰能陶冶人的情操，有助于这种美德的形成。

亚里斯多德的《诗学》是西方第一部有科学体系的美学和文艺理论著作，是古希腊灿烂的艺术实践活动的总结。在这部著作中，亚里斯多德批判地继承古希腊早期的和柏拉图的摹仿说，并把它发展为具有一些辩证因素和唯物主义倾向的摹仿说，为现实主义典型理论的发展奠定了基础。他批判了柏拉图的非理性神秘主义创作论和对艺术社会作用的否定论，提出了自己的天才理论和文

① 朱光潜：《西方美学史》上卷，人民文学出版社1979年版，第88页。

② 罗念生：《卡塔西斯笺释——亚里斯多德论悲剧的作用》，载《剧本》1961年第11期。

艺社会功用说以及“整一”美学原则。但就总体而言，它还是静观的唯心主义形而上学的，它主要关注的是如何达到审美观照的形式原则，见不到文艺和它所反映的历史生活的关系以及对文艺发展变化的考察。

结 语

古希腊文艺理论是西方文艺理论发展的源头和宝库。早期的思想家、文论家们首先重视对艺术美及其产生原因的研究。毕达哥拉斯学派从数量的比例关系探寻了艺术的和谐美，提出了音乐有刚柔两种风格和两个宇宙的总体概念。赫拉克利特具有辩证法思想，首先提出了“艺术摹仿自然”的观点，提出互相排斥的东西相结合的“和谐统一”观点，看出了美的相对性。德谟克利特是希腊文艺思想从自然观点向社会观点转变最早的理论家。他从朴素唯物主义观念出发，论述了文艺摹仿的对象、艺术家主观条件和文艺的社会效果，主张在人物描写上把理性和感性统一起来。苏格拉底完全用社会观点研究文艺，提出描写人的精神特质、创造美的形象这一有典型化萌芽的观点，特别是他把“功用”作为判断美的标准，使文艺的社会作用得到重视，丰富了“文艺摹仿自然”的内容。总之，他们完成了对艺术美的研究从自然向社会的转变，把文艺与现实的关系和文艺的社会作用两大问题留给人们。

柏拉图和亚里斯多德是古希腊文艺理论的两座高峰。他们虽有师承关系，但因哲学体系不同，形成了两种不同的思想倾向。柏拉图以“理式论”为基础，构筑了系统的客观唯心主义理论体系。相反，亚里斯多德以具体存在的事物是“第一存在实体”的理论为基础，创建了系统的具有唯物主义倾向的文艺理论体系。他们知识丰富，思维敏锐，共同把古希腊文艺理论推向高峰。

柏拉图的文艺理论从总的倾向说是唯心的。他以客观唯心主义观点改变了传统的“文艺摹仿自然”的内涵，否定文艺的真实性，否定现实生活是文艺的源泉。他的文艺功用说是他的政治理想在文艺理论上的体现。他从文艺要培养“城邦保卫者”的立场出发，要求文艺为贵族奴隶主的政治服务，故而否定了摹仿艺术的作用。他的“灵感说”，接触到了文艺活动的本质特征，包括十分丰富的含义。但他以“神灵凭附”做解释，给灵感说罩上了一层神秘主义阴影。

亚里斯多德是古希腊现实主义文艺理论的奠基者，他对文艺与现实，文艺

的社会作用等问题的看法几乎与柏拉图相反。他放弃了柏拉图的“理式论”，提出了普遍与特殊统一的文艺观，从而肯定了文艺的真实性，把握了文艺的某些本质，建立了最初的艺术典型说，进而又建立了艺术形式的有机整体说。他对天才作了较科学的解释，否定了传统的神灵凭附的说法，特别是他的悲剧观念深刻而细致，有重要价值。

亚里斯多德是在柏拉图的基础上前进的。柏拉图为了回答先哲们提出的文艺与现实、文艺的作用等问题，陷入了否定史诗、悲剧的唯心主义泥沼。柏拉图的失误为亚里斯多德提出了必须回答的课题，为亚里斯多德理论的出现作了铺垫。和柏拉图相比，亚里斯多德有过之，也有不及。柏拉图的理论宏阔、悠远，亚里斯多德的理论求实、真切。柏拉图对“灵感”的真知灼见是亚里斯多德没有理解的，而亚里斯多德对悲剧本质和作用的理论是柏拉图原来意想不到的。因此可以说，没有柏拉图就没有亚里斯多德，但没有亚里斯多德就没有对古希腊艺术成就的高度概括。他们都是古希腊文艺理论大师，他们的文艺理论有互补性。把这两位大师的文艺理论加以比较研究，对我们研究今天的文艺是大有启示的。

第二章 罗马古典主义

引言

就奴隶制的兴盛期而言，古罗马在古希腊之后，但从历史的发展来看，并非古罗马继古希腊之后，它们的历史，有一段是并行的。古希腊荷马时代的结束大约是在公元前8世纪，这个时候雅典城邦建立了。也就在这前后不久，公元前753年，罗慕洛在台伯河畔建了罗马城，开创了古罗马的王政时代，公元前6世纪后半叶，塞维·图里乌改革后，古罗马进入奴隶制时代。

古希腊奴隶制的全盛时期，是公元前5世纪中期伯里克利在雅典当政的时代。埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯三大悲剧诗人，以及喜剧诗人阿里斯托芬都出现这前后。在此之后不久，苏格拉底、柏拉图、亚里斯多德的哲学美学，以及文艺理论相继出现。到亚里斯多德生活的时代，雅典已逐渐衰落了。公元前338年亚里斯多德的学生、马其顿的亚历山大王征服了希腊，率大军东征，建立亚历山大帝国，虽然这帝国很快就瓦解了，但亚历山大的东征，促进了东西方文化的交流，古希腊的文化在地中海沿岸诸国发生了广泛的影响，罗马就是接受这一影响的重要国家，历史上把这一文化现象称为“希腊化”。

古罗马奴隶制的全盛时期，是它的共和时代的中期，即公元前3世纪中叶到前2世纪中叶。通过布匿战争、马其顿战争等多次侵略扩张，罗马征服了迦太基、西班牙、马其顿、希腊诸地区，设立了若干行省。由于大庄园制的形成和大量战俘奴隶的获得，经济得到空前发展，而在文化上仍演进着“希腊化”的过程。在文学方面，罗马文学是在希腊文学的影响下发展起来的。公元前3世纪，罗马人在第一次布匿战争中夺取了原属希腊的西西里岛，此后希腊文学开始在罗马广泛传播，罗马神话就是把罗马神的名字和希腊神话的内容结合在一起而形成的。罗马第一位诗人安德罗尼库斯（公元前280？—前204），是罗马人俘虏来的希腊奴隶，他把《奥德赛》译成拉丁文，还翻译改编了希腊的悲剧和喜剧。在希腊文学的影响下，罗马出现了普劳图斯（公元前254？—前184）和泰伦斯（公元前190？—前159）两位重要的戏剧家，他们主要是摹仿希腊米南德的新喜剧，反映罗马社会生活，讽刺针砭时弊。普劳图斯的喜

剧还比较注意个性刻画，泰伦斯的喜剧人物性格有明显的类型化倾向。

罗马共和时代晚期，公元前2世纪后半叶到前1世纪后半叶，阶级矛盾和统治阶级内部矛盾日趋激烈，西西里奴隶起义、斯巴达克起义以及共和派和元首政治派的战争，使社会动荡不安，共和制度逐渐瓦解。激烈的政治斗争促进了雄辩术和散文的发展，西塞罗（公元前106—前43）把希腊的雄辩术推向高峰，他的演说词成为散文的典范。公元前30年奥古斯都渥大维战胜了共和派军队，建立了元首政治的统治，罗马进入了帝国时代。奥古斯都时期社会出现安定局面，文学艺术的发展进入了所谓“黄金时代”。这一时期的重要作家是维吉尔、贺拉斯和奥维德。这三个人的创作都从古希腊的神话、史诗、抒情诗中汲取营养，并进行改造和创新，歌颂罗马祖先的光辉业绩，赞颂奥古斯都的统治，反映罗马的现实和中小奴隶主阶层的人生理想，这一时期的文学风格没有古希腊文学那种激烈的情感和哲学探索精神，也不及罗马民族共和末期文学的那种豪放雄辩，但在艺术形式方面它所追求的表达完美和技巧的圆熟，对文学的发展作出了贡献，并对后世产生了重要的影响。

古罗马和古希腊都是奴隶制国家，并且古希腊的奴隶制全盛时期早于古罗马的奴隶制全盛时期，古希腊奴隶制全盛时期的哲学和文学艺术都达到了西方其他民族难以企及的高度，因此古罗马的文化接受古希腊的文化的的影响，是历史的必然。这种影响反映在文学创作上比较直接，反映在学术思想方面，则经过了亚历山大理亚的学者中介。公元前3世纪以后，随着马其顿的兴起与东征，随着古希腊雅典城邦的衰落，埃及的亚历山大理亚取代雅典成了地中海沿岸各国通商往来的枢纽和科学文化中心。当时，亚历山大理亚的学者开始搜集和整理希腊古籍，并从希腊引来了大批学者，这其中像托雷密等人，就是亚里斯多德的弟子。这些学者在保存和研究希腊古籍方面作出了很大贡献。罗马接受古希腊学术思想的影响主要是通过这条渠道。到公元前2世纪中期，罗马人征服了马其顿人建立的各王国，西方的政治、经济、文化中心又从亚历山大理亚转移到罗马。

古希腊的学术思想经过亚历山大理亚学者的介绍，直接影响了古罗马。由于亚历山大理亚的学者多数是脱离现实、关在书斋中辛勤钻研的学究，他们已失去伟大的社会理想和为理想而奋斗的激情。这是一批文法学家、语言学家和训诂学者，而不是像柏拉图、亚里斯多德那样的哲学家、思想家。加之古罗马帝国时期社会虽然安定，但奴隶制趋向没落，这就使罗马的学者也染上了亚历山大理亚学者的上述缺点和毛病，在推崇古希腊的学术思想的同时，往往又使古希腊学术思想向消极方面发展。比如当时流行的三种哲学：伊壁鸠鲁派哲学、斯多噶派哲学和怀疑派哲学，都和古希腊哲学有渊源关系，它们的哲学主张虽然不同，但它们的人生哲学却有相同之处，它们都反对情感的激动，都对

改变世界缺乏信心，都把恬淡静穆、无忧无虑的生活当做人生的最高追求。统治阶级的这种人生态度，决定着他们对文学艺术的要求。因此，在文学艺术创作上，再也没有气魄宏伟的史诗和悲剧了，占主要地位的是新喜剧、颂歌、说教诗、讽刺诗、抒情诗等小型文艺形式。作品中弥漫着轻佻、纤细、感伤情调的亚历山大理亚颓风。对文艺的这种状况，雄心勃勃的奥古斯都渥大维是不满意的，光荣属于希腊，伟大属于罗马，他希望罗马有和自己相配的文学艺术。于是通过亲信梅塞纳斯豢养文人，一方面为罗马和自己歌功颂德，另一方面企图通过这些文人的影响去整顿和引导文学艺术。贺拉斯的《诗艺》就是这种要求的反映。同时，对罗马文艺现状不满的，还有一种人，这就是那些在高压政策之下的被压迫的异族的知识分子，他们追忆希腊往昔的民主和自由，歌颂古希腊文学艺术的崇高精神，以此表示对当时罗马流行的文学艺术的不满，朗加纳斯的《论崇高》，就是这种思想倾向的代表。这部分人虽然人数不多，但他们的进步思想对后世的影响很大。此外，作为古代西方向中世纪过渡阶段的学术代表——普罗提诺的文艺思想也应引起我们的注意。

第一节 贺拉斯的《诗艺》

贺拉斯（公元前65—公元8），罗马杰出诗人、批评家。生于意大利东南部的韦努西亚，父亲小有产业，使贺拉斯青年时代能在雅典求学，受到良好教育。公元前44年恺撒被刺后，他站在反对恺撒的共和派一边参军作战，共和派失败后他逃回意大利，来到罗马谋得一个财务录事的小差事，同时写作诗歌。他的诗歌才能很快引起了著名诗人维吉尔的注意，他被举荐给奥古斯都的政治顾问梅塞纳斯，并引起了奥古斯都的注意。公元前30年代中期，奥古斯都通过梅塞纳斯赠给他一所舒适的庄园，这使他感到很大的快慰，政治态度由支持共和转为支持帝制，写诗歌颂奥古斯都的统治，成为奥古斯都的宫廷诗人。

贺拉斯属中小奴隶主阶层，经历了人生的动荡和起伏之后，更加信奉亚里士多德的中庸人生哲学。他写讽刺诗嘲笑吝啬、贪婪、淫糜等恶习，宣扬保持内心宁静、适度享受人生之乐的伊壁鸠鲁和斯多噶派的伦理观念。他的抒情诗，以希腊抒情诗为典范，对早期希腊抒情诗的格律进行改造，使之更适应拉丁语，成为一种新的格律。这种抒情诗每诗节两行或四行，往往采取写给友人的方式，谈友谊、谈爱情，甚至谈作诗，构思巧妙、语言精美，熔哲理和感情于一炉，给人一种既感伤亲切，又不失优美庄重的感受。贺拉斯的这种抒情诗对西方诗歌的发展很有影响，后来人们把仿照贺拉斯这种形式写的抒情短诗称为“贺拉斯体诗”。

贺拉斯的生活年代比亚里斯多德要晚两百多年。亚里斯多德死后，他的弟子怕《诗学》原稿落到安提柯王朝（马其顿王朝）的目录狂学者手中，就把《诗学》原稿埋在山洞里藏了将近二百年，直到公元前100年才被取出运回雅典，公元前86年又由雅典运到罗马，由亚里斯多德学派的弟子对其进行整理研究。因此，贺拉斯并没有亲自读过《诗学》，但是贺拉斯通过亚历山大理亚的学者的著作接触了亚里斯多德的文艺观念，又是有线索可寻的。

公元3世纪的训诂学家鲍菲里奥在为贺拉斯的《诗艺》作的序中说：“贺拉斯继承了尼奥普托勒马斯的观念——至少继承了其主要的观念。”^①而尼奥普托勒马斯就是当时在罗马整理和研究亚里斯多德手稿的学者之一，据说尼奥普托勒马斯按照亚里斯多德《诗学》的观点，也写了一本“诗学”著作，而贺拉斯的《诗艺》则和尼氏这部“诗学”在观念上相似。《诗艺》接受了亚里斯多德的文艺观念的影响，这从《诗艺》的观点中也能看得很明显。但《诗艺》不是《诗学》的翻版，它是贺拉斯作为一个宫廷诗人，在亚里斯多德文艺思想的影响下，根据罗马帝国时代的社会要求和自己的创作体会，以给皮索父子写信的方式，提出的罗马帝国的文艺法则。

1. 古典主义原则

贺拉斯是古典主义的奠基者。所谓古典主义，是指罗马的文艺要向古希腊的文艺学习，以古希腊的文艺为典范的文艺主张。后来17世纪法国的布瓦洛等提倡法国的文艺要向古希腊古罗马文艺看齐的主张，西方文学史上称为新古典主义。

在《诗艺》中，贺拉斯劝告皮索等诗人，学习写诗“应当日日夜夜把玩希腊的范例”。^②贺拉斯对古希腊前期的作品，如荷马史诗、埃斯库罗斯的悲剧推崇备至，他说要日日夜夜把玩希腊的范例，就是要作家认真研究、反复琢磨这些作品，以这些作品作为摹仿的对象，指导自己的写作。亚里斯多德强调文艺摹仿人生，贺拉斯在此基础上，提出了文艺摹仿古典的原则。例如，他主张采用古希腊文艺的传统题材：“你与其别出心裁写些人所不知、人所不曾用过的题材，不如把特洛亚的诗篇改编成戏剧。从公共的产业里，你可以得到私人的权益的。”^③又如，他主张向古希腊的艺术家学习表现手法，要求作家要像荷马那样剪裁和布局，在材料处理上，凡是不能经作家渲染而增光的一切都

① [美] 卫姆塞特、布鲁克斯：《西洋文学批评史》（颜元叔译），台湾志文出版社1984年版，第70页。

② 贺拉斯：《诗艺》（杨周翰译），见《诗学·诗艺》，人民文学出版社1962年版，第151页。

③ 贺拉斯：《诗艺》（杨周翰译），见《诗学·诗艺》，人民文学出版社1962年版，第144页。

要舍去；布局上“不是先露火光，然后大冒浓烟”，而是“先出烟后发光，这样才能创造出光芒万丈的奇迹”。^①再如，他主张学习古希腊艺术家根据不同的体裁选用不同的诗格，等等。总之，贺拉斯认为罗马的艺术家要全面地向古希腊的艺术家学习。

然而，贺拉斯主张以古希腊的文艺为师，又并不要求罗马的作家跟在古希腊作家后面亦步亦趋，因为它的目的不是重复古希腊的文艺，而是要创造表现罗马奴隶主上流社会人物的军功伟业和高贵性，创造无愧于罗马大帝国的光辉艺术。因此他在高举古典主义旗帜，要求罗马作家学习古希腊艺术家歌颂奴隶主上层英雄所取得的全部成就的同时，又主张“敢于不落希腊人的窠臼”，“不在摹仿的时候作茧自缚”。在题材上，他一方面鼓吹要从荷马史诗中取材，一方面又要求描写罗马祖先的光辉业绩；在语言上，他一方面主张向古希腊的诗人学习，一方面又鼓励诗人敢于创新，他说：“（每个时代）创造出标志着本时代特点的文字，自古已然，将来也永远如此。每当岁晚，林中的树叶发生变化，最老的树叶落到地上；文字也如此，老一辈的消逝了，新生的字就像青年一样，将会开花、茂盛。”^②这种说法和贺拉斯要求诗人全面向古希腊文艺学习的要求是矛盾的。但这种矛盾几乎是所有古典主义的理论家的共同特点，因为他们打起古典主义的旗帜的目的，并不是复古，而是以古人为师，在摹仿古希腊艺术的基础上，创造出可与古希腊艺术相媲美的罗马艺术。这就使贺拉斯不能不在强调摹仿古典的同时又主张某些方面的创新，但就这两个方面而言，贺拉斯和其他古典主义理论家一样，是把学习古典作为前提的。

2. 理性主义倾向

柏拉图把文艺创作活动看做是神灵凭附、陷入迷狂的非理性活动，亚里斯多德则把文艺创作活动看做是“心之理性的生产”。贺拉斯对艺术活动本质的看法基本是继承了亚里斯多德的看法，他谈到诗神，但不谈迷狂，反而对疯癫的诗人极尽讽刺挖苦之能事，他承认诗人的天才有天资的因素，但他更强调苦学和训练。他之所以强调后者，是因为他和亚里斯多德一样，把艺术看做是人的生活摹仿，而不是神的诏语。他说：“我劝告已经懂得写什么的作家到生活中到风俗中去寻找模型，从那里吸取活生生的语言吧！”^③在贺拉斯看来，诗是天才的创造，这天才是天资加训练的结果。天才创造的源泉，一是诗人对生活的熟悉，一是诗人自身的理性修养。贺拉斯说：“要写作成功，判断力是

· ① 贺拉斯：《诗艺》（杨周翰译），见《诗学·诗艺》，人民文学出版社1962年版，第144页。

② 贺拉斯：《诗艺》（杨周翰译），见《诗学·诗艺》，人民文学出版社1962年版，第140页。

③ 贺拉斯：《诗艺》（杨周翰译），见《诗学·诗艺》，人民文学出版社1962年版，第154页。

开端和源泉。苏格拉底的文章能够给你提供材料；有了材料，文字也就毫不勉强地跟随而至。如果一个人懂得他对于他的国家和朋友的责任是什么，懂得怎样去爱父兄、爱宾客，懂得元老和法官的职务是什么，派往战场的将领的作用是什么，那么他一定也懂得怎样把这些人物写得合情合理。”^①

这里，判断力是指艺术家正确的感受和思考的能力，也就是艺术家正确判断应该写什么和怎样写的能力。这种判断力，来自思想、道德感和知识。贺拉斯认为诗人应该从古希腊哲学家那里吸取思想材料，要有对国家、对朋友尽责的道德感，要懂得关于元老、法官的职责及战场上将领的作用等知识，他才能正确地进行文艺创作，才能写得合情合理。当然，这种合情理是指合罗马奴隶主贵族的情理，但是我们不能因此就否认贺拉斯这一见解的价值。它的价值在于进一步地阐述了文艺创作活动是一种理性活动，它和作家主体的思想深度、道德倾向、知识和经验有十分重要的关系。它也启发了后人认识艺术判断力的特点，这种艺术判断力不光是运用逻辑进行推理判断的能力，而是一种综合的包括认识判断、道德判断、审美判断的判断力，是一种对具体事物的感受、想象、比较、鉴别的能力。艺术创作作为一种理性活动，从确定写什么到具体怎样写，每一步都离不开作家的这种综合判断力。贺拉斯对判断力的强调，进一步揭示了创作主体的重要作用。它实际上指出了艺术摹仿生活是通过作家主体判断的摹仿，作家主体判断力的状态与他所面对的现实生活相比，前者对创作成功有更重要的意义。

“要写作成功，判断力是开端和源泉。”贺拉斯的这句话后来成了17世纪法国新古典主义的信条。但是他们要求以封建的理性判断代替作家个人的判断，结果使新古典主义趋向僵化，直到德国古典美学的奠基者康德对审美判断力做了深入的研究，人们对艺术家的判断力才有了新的认识，从而为文艺创作中主体的作用提供了新的理论。

3. 艺术创作的“合式”原则

贺拉斯继承和发展了亚里斯多德的理性原则，在他看来，荷马史诗之所以堪称艺术的典范，正是因为它的作者具有正确的判断力。这种正确的判断力在艺术创作中遵循着什么原则呢？贺拉斯认为，正确的判断力表现为艺术创作中的“合式”原则。贺拉斯是为罗马文艺立法的人，如果说古典主义原则、理性原则，是从总的方向上、从目标上为罗马文艺立法的话，那么“合式”的原则，则是他为艺术创作从内容到形式确立的具体法则。

贺拉斯在《诗艺》一开头就运用比喻说：“如果画家作了这样一幅画像：

^① 贺拉斯：《诗艺》（杨周翰译），见《诗学·诗艺》，人民文学出版社1962年版，第154页。

上面是美女的头，长在马颈上；四肢是由各种动物的肢体拼凑起来的，四肢上又覆盖着各色羽毛，下面长着一條又黑又丑的鱼尾巴，朋友们，如果你们有缘看见这幅图画能不捧腹大笑么？”^① 贺拉斯意在说明，这样的胡乱拼凑，不伦不类是不“合式”的。然而，在当时的艺术创作上就是存在这种情况，因为“不是每个批评家都能指出诗的音律是和谐还是不和谐的，因此过分地放纵了罗马诗人”。“难道因此我也就可以毫无拘束地乱跑，随便乱写了么？”^② 可以看出，贺拉斯提出“合式”原则，是有针对性的。从创作经验总结的角度看，是贺拉斯对希腊文学艺术揣摩研究的结果。从理论的渊源来说，这一原则来自亚里斯多德的艺术应该成为有机整体（即“整一”）的原则。所谓“合式”，就是要求在艺术上做到协调一致、妥帖得体，恰到好处，叫人感到合情合理，无懈可击。它既包括形式的要求，也涉及对内容的要求，具体说来，贺拉斯对“合式”原则提出了以下几个方面的要求：

a. 人物的性格要与年龄相符；再现古代作品中的人物，要描写人们熟知的性格特征

贺拉斯要求作家：“不要把青年写成老年人性格，也不要儿童写成成年人的性格，我们必须永远坚定不移地把年龄和特点，恰当配合起来。”^③ 贺拉斯还要求作家写青年，必须把他的性格写成“就像一块蜡，任凭罪恶捏弄，忠言逆耳，不懂得有备无患的道理，一味挥霍，兴致勃勃，欲望无穷，而又喜新厌旧”^④。而写老年人，必须注意写出老年人的特点：“更多的痛苦从四围袭击他：或则因为他贪得，得来的钱又舍不得用，死死地守着；或则因为他无论做什么事情，左右顾虑，缺乏热情，拖延失望，迟钝无能，贪图长生不死，执拗埋怨，感叹今不如昔，批评并责骂青年。”^⑤ 贺拉斯认为性格随年龄变化呈现不同类型，因此写人物性格必须符合年龄特点，并且要求描写的人物性格“必须注意从头到尾要一致，不可自相矛盾”。^⑥

如果是取材于古希腊的题材，再现古代作品中的人物，必须描写人们熟知的原来的性格特征。例如描写阿喀琉斯，“必须把他写得急躁、暴戾、无情、尖刻，写他拒绝接受法律的约束，写他处处诉诸武力”。“写美狄亚要写得凶狠、刚悍；写伊诺要写她哭哭啼啼；写伊克西翁要写他不守信义……”^⑦

① 贺拉斯：《诗艺》（杨周翰译），见《诗学·诗艺》，人民文学出版社1962年版，第137页。

② 贺拉斯：《诗艺》（杨周翰译），见《诗学·诗艺》，人民文学出版社1962年版，第151页。

③ 贺拉斯：《诗艺》（杨周翰译），见《诗学·诗艺》，人民文学出版社1962年版，第143页。

④ 贺拉斯：《诗艺》（杨周翰译），见《诗学·诗艺》，人民文学出版社1962年版，第146页。

⑤ 贺拉斯：《诗艺》（杨周翰译），见《诗学·诗艺》，人民文学出版社1962年版，第146页。

⑥ 贺拉斯：《诗艺》（杨周翰译），见《诗学·诗艺》，人民文学出版社1962年版，第143页。

⑦ 贺拉斯：《诗艺》（杨周翰译），见《诗学·诗艺》，人民文学出版社1962年版，第143页。

作为一种创作经验，贺拉斯的上述意见无可厚非，因为人物性格确实和年龄特征有一定联系，按人们熟知的人物性格描写古代人的性格，易于为观众接受。但是贺拉斯显然强调的是描写某一年龄的人的共性，或某一古代人物的确定性格，而不是描写一个具有丰富个性的活生生的艺术典型，他要求描写的是按年龄和气质划分的类型性格。贺拉斯的这种类型化理论被 17 世纪新古典主义继承和发展，对西方文学的发展产生了不良的影响，直到康德、黑格尔、歌德的艺术理论，这种类型化的理论才被冲破。

b. 人物语言要符合各人的身份和遭遇

贺拉斯说：“神说话，英雄说话，经验丰富的老人说话，青春、热情的少年说话，贵族妇女说话，好管闲事的乳媪说话……其间都大不相同。”^① 贺拉斯不但要求作家写出不同身份的人的不同语言，而且他还要求人物语言的词句和人物的表情相协调，“忧愁的面容要用悲哀的词句配合，盛怒要用威吓的词句，戏谑配嬉笑，庄重的词句配严肃的表情”。“如果剧中人物的词句和他的遭遇（或身份）不合，罗马的观众不论贵贱都将大声哄笑。”^② 贺拉斯要求人物语言符合人物身份和遭遇，这当然是正确的。

c. 结构要虚实参差、毫无破绽，并要着眼于整体效果

贺拉斯称赞荷马：“他写特洛亚战争也不从双胞胎的故事写起。他总是尽快地揭示结局，使听众及早听到故事的紧要关头，好像听众已很熟悉故事那样；凡是他认为不能经他渲染而增光的一切，他都放弃；他的虚构非常巧妙，虚实参差毫无破绽，因此开端和中间，中间和结尾丝毫不相矛盾。”^③ 他认为，不但史诗的情节布局应该这样，悲剧也应该这样，而且还要注意什么样的情节适宜表演，什么样的情节不适宜表演、只适宜叙述。要使演员的表演和叙述相结合，虚实参差，没有破绽，才能使作品合理可信。如果动辄把神请下来推动情节的发展，或者把人变成一只鸟之类的情节也硬搬到舞台上，表演给观众看，那就不“合式”，因为它破坏了情节的一致。

贺拉斯还要求艺术家特别重视总体效果。他说：“在艾米留斯学校附近的那些铜像作坊里，最劣等的工匠也会把人像上的指甲、鬃发雕得纤微毕肖，但是作品的总效果却很不成功，因为他不懂得怎样表现整体。我如果想创作一些东西的话，我决不愿仿效这样的工匠，正如我不愿意我的鼻子是歪的，纵然我的黑眸乌发受到赞赏。”^④ 在贺拉斯看来，对于艺术作品来说个别细节的真实

① 贺拉斯：《诗艺》（杨周翰译），见《诗学·诗艺》，人民文学出版社 1962 年版，第 143 页。

② 贺拉斯：《诗艺》（杨周翰译），见《诗学·诗艺》，人民文学出版社 1962 年版，第 145 页。

③ 贺拉斯：《诗艺》（杨周翰译），见《诗学·诗艺》，人民文学出版社 1962 年版，第 145 页。

④ 贺拉斯：《诗艺》（杨周翰译），见《诗学·诗艺》，人民文学出版社 1962 年版，第 138—

固然重要，但更重要的是整体效果，而整体效果的取得，在于各细节，特别是主要细节（例如雕塑、绘画中人物的面部细节）的协调一致。

d. 高贵的内容与优雅的形式

贺拉斯的“合式”原则是有其阶级内涵的，它要求符合罗马奴隶主贵族的心态和艺术趣味，而不是符合“没有教养的庄稼汉的嗜好”，因此他要求文艺必须是高贵和优雅的。

贺拉斯认为，古希腊早期的戏剧是高贵、优雅的，因为当时悲剧的观众屈指可数，并且都是清醒、纯洁、有廉耻的人。而到后来，由于疆土开拓，城市围墙扩大，观众中夹杂着一些“刚刚劳动完毕的肮脏的庄稼汉”。于是诗人和演员为了迎合这些没有教养的人的嗜好，在严肃的情节之外，加上一些庸俗的笑料。喜剧更是如此，甚至“发展得过于放肆和猖狂，需要用法律加以制裁”。^① 贺拉斯对希腊后期的这种戏剧十分反感，对受这种倾向影响而写出的罗马戏剧作品进行了激烈批评。他说这种戏剧“虽然引起买烤豆子、烤栗子吃的人的赞许，却使骑士们、长者们、贵人们、富人们反感，他们听了是不会心平气和的，更不会奖励什么花环”。^②

贺拉斯认为，戏剧诗要想得到有教养的高贵的骑士、长者、贵人、富人的欢迎，必须有高贵的内容和优雅的形式。这就要求诗人们“敢于不落希腊人的窠臼，并且（在作品中）歌颂本国的事迹”，使“罗马在文学方面（的成就）也决不会落在我们的光辉的军威和武功之后”。^③ 在贺拉斯看来，高贵的文学艺术必须表现高贵的人的伟大事业，这就要求文学艺术表现古代（希腊）和现代（罗马）的高贵的奴隶主英雄的业绩和道德，在艺术形式上则要在情节的条理和安排上下工夫，特别是在语言使用上分清什么是粗鄙，什么是优雅，运用“合式”的韵律写成新颖的作品。

贺拉斯的高贵性的要求，反映了罗马帝国奥古斯都时代奴隶主贵族的审美理想，这种要求后来被法国古典主义所发展，对文学艺术“雅”与“俗”的划分思想产生了重要影响。可以说贺拉斯是西方第一个提出这个问题，提倡“雅文学”排斥“俗文学”的理论家。

4. 诗的社会作用

关于文学艺术的社会作用，特别是对摹仿现实的史诗和悲剧的社会作用，柏拉图基本是否定的，亚里斯多德则是肯定的，认为诗对人有“陶冶”和教

① 贺拉斯：《诗艺》（杨周翰译），见《诗学·诗艺》，人民文学出版社1962年版，第152页。

② 贺拉斯：《诗艺》（杨周翰译），见《诗学·诗艺》，人民文学出版社1962年版，第150页。

③ 贺拉斯：《诗艺》（杨周翰译），见《诗学·诗艺》，人民文学出版社1962年版，第152页。

育作用，并给人以快感。亚里斯多德之后，希腊化时期对这个问题的看法分为三派：一派是斯多噶派（又称坚忍学派），他们认为人生应该摒弃享乐、恬淡寡欲，因此强调诗的内容和教育目的；另一派是伊壁鸠鲁派（又称享乐派）主张人生应追求个人幸福和安宁愉快，因此强调诗的娱乐性和优美词句的吸引力；第三派是亚里斯多德的嫡传弟子们（又称散步学派或逍遥学派），他们极言内容和形式同等重要，主张诗的教育作用和快感娱乐作用不可偏废。贺拉斯可以说是这一派的传人，对亚里斯多德以及尼奥普托勒马斯的观点，做了更加具体明确的阐述。

首先，贺拉斯阐述了文艺对早期人类社会的作用，指出古代诗歌教导人们“划分公私，划分敬读，禁止淫乱，制定夫妇礼法，建立邦国”^①。诗歌是人类从蒙昧走向文明的教师。接着他又指出诗歌在古希腊时期的作用：“举世闻名的荷马和提尔泰俄斯的诗歌激发了人们的雄心奔赴战场。神的旨意是通过诗歌传达的；诗歌也指示了生活的道路；（诗人也通过）诗歌求得帝王的恩宠；最后，在整天的劳动结束后，诗歌给人们带来欢乐。”^②

根据对古希腊诗歌作用的认识，贺拉斯提出自己对文艺作用的看法：“诗人的愿望应该是给人益处和乐趣，他写的东西应该给人以快感，同时对生活有帮助。”^③他认为诗既要给人快感，又要对人有教益，二者缺一不可。“如果是一出毫无益处的戏剧，长老的‘百人连’就会把它驱下舞台；如果这出戏毫无趣味，高傲的青年骑士便会掉头不顾。”^④那么，诗的教益作用和娱乐作用的关系应该是怎样的呢？“寓教于乐，既劝谕读者，又使他喜爱，才能符合众望。”^⑤贺拉斯的这种看法的影响是很大的，因为文学艺术的本质是审美，而审美本身不能不与一定的认识和道德观念相联系，因此优秀的文学艺术作品在使人获得审美快感的同时，必然也会潜移默化地使人受到启发和教育。贺拉斯的“寓教于乐”的理论揭示了文学艺术的审美作用和认识教育作用的关系。这是他对文学理论发展的重要贡献，对后世产生了深远影响。但是“寓教于乐”的理论，也隐含着使文学创作出现公式化、概念化的可能，如果把文学只看做是“教”的工具，而把“乐”看做不过是“教”的手段，用这种思想指导创作，主题先行，就很容易导致文学的公式化和概念化，这在法国新古典主义、苏联以及我国解放以后的某些作品中表现得很明显。

贺拉斯的《诗艺》是西方诗人谈诗的第一部著作。它的功绩在于根据时

① 贺拉斯：《诗艺》（杨周翰译），见《诗学·诗艺》，人民文学出版社1962年版，第156页。

② 贺拉斯：《诗艺》（杨周翰译），见《诗学·诗艺》，人民文学出版社1962年版，第158页。

③ 贺拉斯：《诗艺》（杨周翰译），见《诗学·诗艺》，人民文学出版社1962年版，第155页。

④ 贺拉斯：《诗艺》（杨周翰译），见《诗学·诗艺》，人民文学出版社1962年版，第155页。

⑤ 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第113页。

代的需要，针对罗马当时的文艺现状，结合自己的创作体会，综合吸收柏拉图、亚里斯多德的文艺理论，特别是继承了亚里斯多德《诗学》思想，阐发了前人曾涉及但没有具体阐述的一些重要理论，丰富和发展了古希腊的某些文艺思想，对罗马文艺和文艺复兴及以后文艺理论的发展产生了重要的影响。《诗艺》的基调是古典主义的，并且试图为文艺制定规则，反映了宫廷诗人和理论家的理论特色，这种理论后来被17世纪欧洲文艺家所继承，特别是被法国路易十四的宫廷诗人和理论家布瓦洛继承和发扬，形成了所谓新古典主义理论。

第二节 朗加纳斯的《论崇高》

《论崇高》的作者究竟是谁，至今还没有搞清楚。1554年意大利人罗保推洛将此文发表时，题作者的名字为“狄奥尼修斯或朗加纳斯”。狄奥尼修斯是公元前1世纪希腊修辞学家，朗加纳斯是公元后3世纪叙利亚女王的谏议大臣。狄奥尼修斯的作品或风格与《论崇高》大不相同，把《论崇高》说成狄奥尼修斯的作品，没有根据；但是，《论崇高》中引证的作品又都是公元1世纪以前的作品，不见有二三世纪的作品，因此归于3世纪的朗加纳斯，也显然不妥。

根据文章提及的人物和内容，可以确定《论崇高》的写作时代与贺拉斯生活的年代不远。作者文章的主攻目标是一名叫凯齐留斯的修辞学家，他是奥古斯都时代罗马的著名修辞学家戴奥尼西阿斯的朋友，即贺拉斯同一时代的人。从《论崇高》引用的典故可以看出，作者对古希腊的艺术了如指掌，对西西里阿斯等当时有名的罗马修辞学者的观点相当熟悉，并且文章原文是用希腊语写成的，因此可以推断作者是1世纪（比贺拉斯稍后）寄居在罗马的希腊修辞学家。但作者名字究竟叫什么，已经无法确定。西方文论史家提及《论崇高》的作者一直沿用朗加纳斯的名字，本书也只好如此。

《论崇高》在10世纪时才被发现，已不全，共存44章。它是作者给一个叫特伦天的人写的长信，借讨论凯齐留斯写的论崇高的文章的观点，提出自己对崇高的看法。

《论崇高》的作者作为与贺拉斯同一时代的文艺理论家，他们的一些观点有相近的地方，《论崇高》的作者同样是一位古典主义者，他和贺拉斯一样都把古希腊的艺术当做典范，但是他不像贺拉斯那样沿着亚里斯多德思路继续前进，而是提出一个新的美学范畴——崇高，并从这个新的美学范畴的高度，批评罗马专制主义、社会环境和艺术，推崇古希腊的民主制度和它所产生的艺术。为什么基本是同一时代的文论家，朗加纳斯与贺拉斯思路如此不同呢？第一，朗加纳斯比贺拉斯生活年代要晚，在这期间罗马社会和文艺都发生了变

化。贺拉斯生活在奥古斯都时期，这个时期奥古斯都为了建立伟大的罗马帝国实行了一套与之相适应的文化政策，目标是创造出能与古希腊媲美的对上歌功颂德，对下能培养公民责任感和爱国精神的辉煌的文学艺术。这个时期也确实出现了艺术的繁荣，像维吉尔的史诗《伊尼特》，贺拉斯的《罗马颂歌》，奥维德的《变形记》，都出现在这个时期，历史上称之为罗马文学的“黄金时代”。但随着奥古斯都的去世，这个时代很快结束了。到1世纪后期，文学艺术走上颓废没落的道路。无病呻吟，形式主义，既无恢宏的气势和深刻的思想，也无贴近生活的语言和形式。历史上把这个时期称为罗马文学的“白银时代”，朗加纳斯写作《论崇高》的时候，可能罗马文学已进入白银时代。第二，朗加纳斯和贺拉斯的社会地位不同。贺拉斯是宫廷诗人、御用文论家，朗加纳斯是生活在罗马的被压迫的异族知识分子，前者的视野和思想要受到上层社会的限制，后者的思想则是自由的，他可以从自己的感受提出独立的学术见解。《论崇高》的主要理论观点可以归纳为以下几个方面：

1. 崇高作品的特征

贺拉斯推崇古希腊艺术，主要推崇它符合诸如“整一”、“合式”等艺术规则，他的艺术理论主要是建筑在对古希腊艺术进行理性分析的基础上。朗加纳斯对这些不能说不重视，但他更重视的是古希腊艺术给人的审美感受，他把这种审美感受用一个新的范畴——崇高来概括，并以此去考察罗马的文学艺术，建立自己的文艺理论体系。

朗加纳斯把崇高看做是真正优秀作品必有的风格。它包括伟大、雄伟、雄浑、壮丽、庄严、高远、遒劲等含义。他认为崇高的艺术的特点是：

第一，“崇高的语言对听众的效果不是说服，而是狂喜。一切使人惊叹的东西无往而不使仅仅讲得有理、说得悦耳的东西黯然失色”^①。崇高的作品给人的感受，不是一般的愉悦，不是被说服，而是惊叹、狂喜。它使听众和读者产生一种情感激荡、精神激奋的心理状态。

第二，“相信或不相信，惯常可以自己做主；而崇高却起着横扫千军、不可抗拒的作用；它会操纵一切读者，不论其愿从与否”^②。一般的文艺作品的被接受，要经过读者的判断，它可能被接受，也可能不被接受，而崇高的作品不容读者的判断，就被读者接受。崇高的感染力具有普遍性。因为它符合人超越现实、超越自我的本质要求，因而一旦读了，“好像我们自己开创了我们所读到的思想”，于是立即产生不可遏止的强烈共鸣。因此，它对所有读者的感

① 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第122页。

② 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第124页。

染力都是专横的、不可抗拒的，它以横扫千军的威势，不由分辩地把读者席卷而去，使读者陷入“迷狂”状态。

第三，“如果这个作品，是不同凡响，无懈可击，难于忽视，或者简直不容忽视，如果它又顽强而持久地占住我们的记忆，这时候我们就可以断定，我们确是已经碰上了真正的崇高了。一般讲来，凡是大家所永远喜爱的东西，就是崇高的真正好榜样”^①。崇高作品的感染力，具有永久性，它叫古往今来的人都难以忽视和忘怀，具有永恒的艺术生命力。

2. 崇高的来源

朗加纳斯认为崇高的来源主要有五个方面：第一而且最重要的是庄严伟大的思想，第二是强烈而激动的情感，这两个来源主要依靠天赋；第三是运用藻饰的技术，第四是高雅的措辞，第五是结构的堂皇卓越，后三个来源可以从技巧的训练中获得。

朗加纳斯把庄严伟大的思想看做是崇高的首要条件。“一个毫无装饰、简单朴素的崇高思想，即使没有明说出来，也每每会单凭它那崇高的力量而使人叹服。”^②“有创见，善于安排和整理事实，不是在一两段文章里所能觉察出来，而是要在作品的总体里才显示得出。但是一个崇高的思想，如果在恰到好处的场合提出，就会以闪电般的光彩照彻整个问题，而在刹那之间显出雄辩家的全部威力。”^③而庄严伟大的思想，来自高尚的心灵，崇高是“伟大的心灵的回声”，是心胸旷达、志怀高远的伟大心灵的自然显现。朗加纳斯虽然认为这个条件是天赋的，但他也指出，仍然需要“尽可能也锻炼我们的灵魂，使之达到崇高，使之永远孕育着高尚的思想”。^④

崇高的第二个来源是强烈而激动的情感。朗加纳斯说：“我要满怀信心地宣称，没有任何东西像真情的流露得当那样能够导致崇高；这种真情如醉如狂，涌现出来，听来犹如神的声音。”^⑤但是，朗加纳斯又补充说，并非任何强烈而激动的情感都能导致崇高，例如怜悯、烦恼、恐惧等卑微的情感，就与崇高相去甚远。那么，什么样的强烈激动的情感能导致崇高呢？论述这一问题的原稿缺失了，我们已无法知道作者对这个问题的具体阐述。不过，朗加纳斯在第九章举的一个例子可以帮助我们了解他的观点。他引证《伊利亚特》卷十七中的这样的诗句：

① 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第124页。

② 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第125页。

③ 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第125页。

④ 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第125页。

⑤ 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第125页。

宙斯父，请从黑暗中搭救阿开亚好汉，
给我们明朗的天，让我们用眼睛看，
宁愿您在光天化日下把我们摧残。

朗加纳斯认为阿雅克斯这时的感情是崇高的。当时夜色和浓雾突然笼罩了希腊人的战场，阿雅克斯只好向宙斯神做上述祷告。他不是向宙斯乞求生命，而是乞求给希腊人以用武之地——在光天化日下战斗，哪怕是摧残，也决无怨言。从此可以看出，作为崇高来源的强烈激动的情感，只能是对于正义、真理、英雄业绩的向往以及为之不惜牺牲一切的伟大、豪迈、慷慨、庄严的情感。在朗加纳斯看来，文学艺术主要不是对客观外在世界的再现，而是对伟大的人的思想情感的表现。

崇高的另外三个条件是：“运用藻饰的技术”、“高雅的措辞”、“整个结构的堂皇卓越”，这是属于技术形式方面的条件。朗加纳斯认为除了思想和情感这种内容方面的条件外，还需要形式技巧方面的条件，作为一个修辞学家，他花了很多篇幅讨论技巧问题。

“运用藻饰的技术，藻饰有两种：思想的藻饰和语言的藻饰。”^①“藻”是指华丽的辞藻，“饰”是指修饰或装饰。“藻饰”就是用华美壮丽的文辞来装饰庄严伟大的思想和强烈激动的情感。“思想的藻饰”主要讲作家应如何选用动人的情节、场面和特征，如何运用铺张想象等艺术手法，表现崇高的思想和情感。“语言的藻饰”讲怎样根据表现的内容选用恰当的词格。

“高雅的措辞”与“藻饰”有联系。朗加纳斯在这部分主要讲述作家应如何巧妙地发问、省去连词、颠倒词序，以及如何运用比喻、隐喻、明喻、排比、对照、夸张、节奏和音律来增强作品的感染力。对于“运用藻饰的技术”和“高雅的措辞”，朗加纳斯反对刻意雕琢，主张自然浑成，不露人工痕迹，他认为“不以修辞方式的形式出现的修辞方式才最见功效”。^②

“整个结构的堂皇卓越”，指作家应巧妙地把上述四个方面组织起来，使其成为一个雄伟的有机整体。朗加纳斯和贺拉斯一样继承并进一步发展了亚里斯多德的艺术作品应该具有生物有机体的特点的理论。他说：“在一切事物里总有些成分是它本质所固有的，所以，在我们看来崇高的原因之一在于能够选择最适当的本质成分，而使之组成一个有机整体。”他认为，崇高的大厦应该是本质相同又各有生动特征的东西有机组合：“犹如人体的不同部分，如果割裂开来，就无一会有任何内在的佳妙之处，互相结合而统一起来就成为一个完

① 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第125页。

② 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第125页。

美的有机体。”而“读者是既为特点的选择所吸引，又为联合它们的技能所吸引的”。^①

如果说庄严伟大的思想、强烈激动的情感是来自天赋，那么藻饰的技术、高雅的措辞、堂皇的结构则是人为的。朗加纳斯认为，“在一切场合以人为来帮助天然是当然的，依靠这两种联合了起来的才能，我们就可以希望达到尽善尽美”。^② 朗加纳斯把崇高看做天才与训练结合的结果。

3. 崇高作品的创作与意象说

当诗人心中孕育着庄严伟大的思想和强烈激动的情感时，怎样才能创作出崇高的作品呢？除了运用上述三个方面的技巧外，朗加纳斯还从创作目标以及如何创造崇高的意象的角度提出了要求。

要创作崇高的作品，诗人首先要确立伟大的目标。

第一，要做大自然的竞赛者。朗加纳斯说：“过去超凡伟大的作家，总以最伟大的写作目标作为自己的目标，认为每一细节上的精确不值得他们追求，他们心目中的真理是什么呢？在不少真理之中，有这么一条真理：作庸俗卑陋的生物并不是大自然为我们人类所订定的计划；它生了我们，把我们生在这宇宙间，犹如将我们放在某种伟大的竞赛场中，要我们既做它的丰功伟绩的观众，又做它的雄心勃勃、力争上游的竞赛者；它一开始就在我们的灵魂中植有一种所向无敌的，对于一切伟大事物、一切比我们自己更神圣的事物的热爱。因此，即使整个世界，作为人类思维的飞翔领域，还是不够宽广，人的心灵还常常超过整个空间的边缘。”^③ 在朗加纳斯看来，伟大的诗人、作家作为人类的真正代表，他不应是整天为保存自己和繁衍种族而忙碌的生物，也不应只做大自然的旁观者，他应该是能超越自己的庸俗生活、超越大自然的伟大的创造者。人有无比崇高的理想，他无限热爱和追求比自己更神圣的事物。伟大的作家应该意识到自己作为人的真正目标，不是匍匐在大自然的脚下，做一个大自然的某一细节的摹仿者，而是要创造出比大自然更精妙、堂皇、美丽的事物。只有在心中树立了这样的目标，才能创造出体现人的崇高的伟大作品。

第二，做过去伟大的诗人和作家的竞赛者。朗加纳斯认为，引向崇高的另一条道路是“摹仿过去伟大的诗人和作家，并且同他们竞赛”。首先是学习、摹仿，以伟大的诗人和作家为师，从他们的作品里受到启发、获得灵感，但学

① 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第125页。

② 文艺理论译丛编辑委员会编：《文艺理论译丛》1958年第2辑，人民文学出版社1958年版，第47页。

③ 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第129页。

习、摹仿不是像学徒那样亦步亦趋，而是为了超越他们，创造出能与之抗衡和超过他们的伟大作品。朗加纳斯认为柏拉图就是这样，他把荷马源泉的无数支流，汇归到自己，目标是超过荷马。“如果柏拉图没有竭尽全力与荷马较量高低，像一个年轻的竞技者，想跟大家一致夸奖的人来比赛，也许好胜心切，不免意气，但毕竟从比赛中得到不少益处。如果柏拉图没有这样做，那么他的哲学教义就不能这样完美无缺，也不能在很多情况下找到诗的主题和表达形式的统一。”^①

具体说来，诗人在创作前，心中应悬一个目标，要想一想，如果是荷马、柏拉图来写，他们会怎样构思、怎样表达；在修改时应设想一下，这样写，荷马、柏拉图等伟大的诗人和作家会怎样评价，要用最高的和永恒的标准要求自己，力图写出不论是荷马、柏拉图，还是后世的伟大人物都会惊叹不已的作品，这样的作品才会是崇高的作品。

创作崇高的作品要树立上述两个伟大目标，而实现伟大目标的途径，是创造出崇高的意象。“风格的庄严、雄浑、遒劲，年轻人啊，多半是赖以意象产生的。有人称之为心象。”^② 意象或心象，不是复制的客观形象，而是能够体现某种思想感情的形象。崇高的意象，是能体现伟大心灵的庄严伟大思想和强烈激动情感的形象。要创造这种意象，不能依靠对客观事物的摹仿，必须运用想象。“所谓想象作用，一般是指不论如何构想出来而形之于言的一切概念，但是这个名词现在用以指这样的场合：即当你在灵感和热情感发之下仿佛目睹你所描述的事物，而且使它呈现在听众的眼前。”^③ 在朗加纳斯看来，从一般意义而言，所有创造（包括做哲学抽象）都需先在心中构想，因而都要经过想象。艺术创造的想象活动不同于一般意义上的想象，它是“在灵感和热情感发下”进行的，它使诗人进入一种境界，“仿佛目睹所描述的事”，它能创造出能唤起听众想象的意象，“使它呈现在听众面前”。

创造崇高的意象，这“意”指诗人伟大庄严的思想和强烈激动的情感，这“象”是通过想象创造出来的体现上述之“意”的艺术形象。然而，想象不能凭空进行，它要以现实的事物为起点。要通过想象创造崇高的意象，它的起点也必须是能和崇高相联系的恢宏、雄伟、壮大、激烈的事物。因此，朗加纳斯认为伟大的诗人赞叹的应该是尼罗河、多瑙河、莱茵河，甚至海洋，而不应去赞叹小小的溪流；赞叹的是天上的星光和埃特纳火山爆发的景象，而不会去赞叹只能照亮脚前的火把。这样的想象的起点，就为创造崇高的意象奠定了

① 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第127页。
 ② 转引自阎国忠《古希腊罗马美学》，北京大学出版社1983年版，第283页。
 ③ 转引自阎国忠《古希腊罗马美学》，北京大学出版社1983年版，第283页。

基础。但是崇高的意象又不是恢宏、雄伟、壮大、激烈的事物的摹仿，而是能体现人的伟大，能与大自然竞赛的形象，因而创造崇高的意象允许夸张，甚至“神话般的，无从信以为真的夸张”也是允许的。荷马“写天马行空，引吭长嘶，一跃就跨过天涯海角；写神的战斗，笳声响彻长空，山岳动摇，大地震荡，天翻地覆，颠倒乾坤……”^①正是因为运用了丰富的想象和大胆的夸张，才创造了令人惊心动魄的崇高意象。

古希腊的艺术除了有对现实生活的摹仿，也充满了想象与夸张，但从赫拉克利特、德谟克利特到柏拉图、亚里斯多德在艺术理论上都强调艺术是摹仿，虽然在柏拉图特别是在亚里斯多德论述摹仿时已超出摹仿的本意，包含着创造意象的含义，但艺术想象的问题并没有明确提出来，是朗加纳斯在《论崇高》中提出这个问题，这是朗加纳斯在文艺理论上的重要贡献。

4. 崇高、天才与社会环境

崇高是伟大心灵的回声，因此平庸的人不能创造崇高，崇高必须是天才的创造。朗加纳斯所说的天才，虽然有天赋和后天训练的因素，但他更强调天才是社会环境的产物。

首先是社会政治制度。朗加纳斯似乎不敢直言，他借用一个哲学家的口气说：“我们真的只得相信人家陈旧的说法，民主是天才的好保姆，卓越的文才是只能和它同盛衰的么？自由，据说，能培养才士的大志，能引起希望，能保持竞争的火焰和争取高位的雄心。而且，每一个自由国家所提供的奖励足以使演说家优越的智力由于经常锻炼而更为锋利；他们好像为摩擦所燃着，而自然地发出光芒，因为围绕着他们的是自由。”^②朗加纳斯按照这个哲学家的口气指出，罗马人从童年就“接受了正义的奴才教育”，他们从未体味到自由，因此根本无法培育出古希腊民主制时代那样的天才，只能培育出谄媚之才。“专制政治，无论怎样正派，可以确定为灵魂的笼子，公众的监牢。”^③朗加纳斯用这样的曲笔尖锐地揭示了罗马后期寡头专制制度的实质，指出寡头专制压制自由、扼杀天才，因而不能产生崇高的作品。

接着，朗加纳斯直接谈到社会风气，指出罗马社会对金钱和享乐的贪求的风气，使人们成了金钱和享乐的奴隶，把人们整个身心投入深渊，这种危害更加严重。因为心灵的腐朽使“他们灵魂中一切崇高的东西渐渐褪色，枯萎，

① 转引自阎国忠《古希腊罗马美学》，北京大学出版社1983年版，第284页。

② 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第130页。

③ 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第131页。

以至于不值一顾”，^①当然就谈不到崇高作品的创造了。

朗加纳斯的《论崇高》，在西方文艺理论发展历史上具有重要的地位。

崇高的范畴的提出，开拓了人们对文学艺术本质的认识，优秀的希腊罗马艺术的本质是崇高，而崇高是人的崇高，是人的超越现实的本质要求的表现。崇高的提出使人们对文学艺术的认识的重点由客体的特征，转向主体情感。这是对文艺本质的新的更深层次的认识，是对希腊以及当时仍流行的摹仿说的突破，为浪漫主义文艺理论的发展奠定了基础。

《论崇高》是西方第一次对人的尊严的肯定和歌颂，它肯定人的思维、想象的无限性，歌颂人类和大自然竞赛的伟大气魄，把人提到神的高度。同时，它第一次指出了天才与社会环境的关系，对罗马后期奴隶主专制制度压抑天才、腐蚀人性做了深刻揭露。这种人本主义思想对文艺复兴、启蒙主义、浪漫主义文学理论都产生了重要的影响。

第三节 普罗提诺的艺术理论

普罗提诺（204—270）是古罗马后期著名的哲学家、美学家。他生于埃及，青年时代在亚历山大理亚学习哲学，后来随罗马皇帝加戈尔狄安三世远征波斯，失败后逃回罗马，专心讲学和著述。死后其著作由学生编辑成书，共六集，每集九篇，故称《九章集》。普罗提诺是西方古代和中世纪哲学美学承前启后的思想家，他是新柏拉图主义的创立者、中世纪宗教神秘主义的直接源头，对后世有深远影响。

普罗提诺的哲学美学虽然也融合了毕达哥拉斯、亚里斯多德、斯多噶派哲学，但他主要是借鉴东方宗教神秘主义，修正发展柏拉图的哲学美学思想。普罗提诺哲学美学的核心思想是所谓“流溢说”，他认为宇宙万物的本源是“太一”，它是真善美的统一，它是柏拉图所说的最高理式，也就是神。由于“太一”是完满的、充溢的，它要流溢；于是依次流溢出宇宙理性、灵魂、感性世界。流溢的层次越低，反映神的光辉越弱，因而越来越不完善，在感性世界中最后要遇到的物质，是与“太一”或神完全对立的，因而是万恶之源。普罗提诺认为“流溢”是交互的，在他看来一切精神的东西都是神或“太一”流溢的结果，又都要回归到神或“太一”，只有物质因与神对立而不能回归，人生的目的就是要摆脱物质的束缚，回归到神的真善美统一的境界。他的美学和艺术理论思想就是建立在这种神秘论哲学基础之上的，但他对一些具体问题论述，又不乏有价值的精辟见解。在普罗提诺那里，艺术和美两个概念基本是

^① 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第131页。

等同的，艺术理论是美学理论的延伸，美学理论靠艺术理论来补充和完善，其主要观点有：

1. 神是美和艺术的来源

普罗提诺并不否认现实世界上存在美的事物。他把现实世界的美分为感性事物的美和精神领域（如行为、风度、学识、品德）的美，把这种现实世界的美称为此岸世界的美，那么这美的根源在哪里呢？他认为美的根源并不在美的事物本身，他批评古希腊以来认为美在部分和整体的比例、对称的观点。他的理由是，比例对称根本不适合精神领域的美，风度、学问、品德之美根本不存在比例对称的问题。如果一定要有恰当的比例或对称，你如何解释单纯的东西如日光、黄金等也是美的呢？你又如何解释比例对称没有变化的同一张脸，有时是美的，有时就不美呢？

普罗提诺认为此岸世界上的美的根源在彼岸世界，在神。他说：“神才是美的来源，凡是和美同类的事物也都是从神那里生来的。”^①在他看来，此岸世界的美是分有了神的理念、流溢了神的光辉的结果，“物体美是因分享了一种神明的理性而产生的”。^②当理念流溢到一个东西的时候，它就会使这东西的各部分组织成为一个整体，这东西就“分有”了理念，就是美的了。

普罗提诺对于艺术的本源和本质的看法和对美的本质的上述看法相一致，普罗提诺认为艺术的本源也是神。为此，他把艺术和艺术品分开，他认为在艺术家创造了艺术品之前，就存在着艺术——先于人的经验的艺术，这艺术是彼岸世界的精神创造的。艺术家不能创造艺术，他只能在神的美的理念的支配下创造出具体的艺术品，因此不是艺术家创造艺术，是艺术创造了艺术家，他说：“没有音乐就没有音乐家，是音乐创造出音乐家来，而且是先验的音乐创造出感性音乐。”^③他又举例说：一块石料和一座已经雕成的神的雕像，后者之所以美，之所以称为艺术，不在于它是一块石头，而在于被贯注到这石头里的理念和形式，这理念和形式并非来自艺术家本人，而是来自神，是艺术家“参与了艺术的创造”，是神的理念和形式流溢到艺术家心灵的结果。在普罗提诺看来，艺术美既与物质材料无关，也与社会生活无关，艺术家只是神的“艺术”在此岸世界的工具，艺术家创造艺术作品，只是“参与了”创造，只是代神创造。这种说法和柏拉图的所谓诗人“代神说话”，本质上是一样的。

① 北京大学哲学系美学教研室编：《西方美学家论美和美感》，商务印书馆1980年版，第57页。

② 《美学文献》第1辑，书目文献出版社1984年版，第403页。

③ 《美学文献》第1辑，书目文献出版社1984年版，第412页。

2. 对艺术美的观照凭心灵和理性

普罗提诺认为“艺术是美的占有者”，艺术作品是体现美的事物。他承认对美的事物的认识要通过感官，并说生来眼瞎的人无从感受美。但他认为，要把握事物美的本质，把握精神领域更高级的美，尤其是把握神的美，就不能只是通过感官，而是要凭心灵和理性。他说：“当一个人观看具体的美时，不应使自己沉湎其中，他应该认识到，具体的美不过是一个形象、一个暗示和一片阴影，他应当超越它，飞升到美的本源那儿去。”^①他认为对美的观照和观看不是一回事：“观照不是观看，而是另一种视觉类型。”^②普罗提诺认为观看是凭眼睛，而观照是凭所谓“灵魂的视觉”、“内在的眼睛”，是凭分有神的美的理念的心灵，这样人就能透过美的外在形象，超越外在形象，飞升到美的本源——神那里，与神契合为一，进入迷狂状态，心灵充满狂喜。而达到这种境界的人，就是享受幸福的人，达不到这种审美观照境界的人就是不幸的人——即或你见过美的颜色和物体，即或你掌握过国家权势，你仍然是不幸的人。

在普罗提诺看来，对艺术和美的观照，不是为了感官的快乐，而是为了心灵的感悟，达到神的境界。因此审美观照，要“抛开用肉眼去看”，把“收心内视的功能唤醒起来”。^③美不在外在的感官形象，美在人的灵魂内部，因此普罗提诺认为，心灵“本身如果不美，也看不见美。所以一切人都须先变成神圣的和美的，才能观照神和美”。^④而要使自己的心灵美，就必须抛弃尘世的物质的羁绊，鄙视、远离感官和肉体的享受，使自己的心经过清洗而达到完善。在这里，我们已感觉到了普罗提诺受到的印度哲学以及犹太哲学影响。他吸收东方哲学来改造和充实柏拉图的灵魂回忆说，把柏拉图理论更精致化了，也更神秘化了，并且带有了禁欲主义和明显的“出世”色彩。

3. 对摹仿说的新解释

柏拉图的理式论摹仿说，承认艺术是摹仿，但认为艺术摹仿和真理隔着三层，艺术摹仿是不真实的。因此他极力否定摹仿的艺术。普罗提诺接受了柏拉图的唯心主义的摹仿说，但却得出了对摹仿的艺术予以肯定的结论。为什么会

① [波兰]塔塔科维兹：《古代美学》（褚朔维等译），中国社会科学出版社1990年版，第417页。

② [波兰]塔塔科维兹：《古代美学》（褚朔维等译），中国社会科学出版社1990年版，第425页。

③ 普罗提诺：《九章集》第1集第6章第8节，转引自李醒尘《西方美学史教程》，北京大学出版社1994年版，第104页。

④ 北京大学哲学系美学教研室编：《西方美学家论美和美感》，商务印书馆1980年版，第62页。

如此呢？因为他对柏拉图摹仿理论做了改造。

普罗提诺说：“虽然艺术是通过摹仿自然物来进行创造的，但根据这一点并不应该藐视它们；因为，首先，那些自然物本身也只是摹仿，其次，我们必须认识到艺术不是单纯地再现我们所见到的东西，而是返回到产生自然本身的那些理念。”“艺术是美的占有者，又补充自然之不足。因此费忌阿斯不是按照感性事物中的模型来塑宙斯像的，而是按照宙斯假如立意要在我们面前呈现时所必须采取的形式来理解他的。”^① 研究上述两段引文，我们会感到普罗提诺吸收了亚里斯多德对柏拉图理式论摹仿说批判的成果，承认摹仿艺术的价值，但这种承认是把亚里斯多德的理论又做了柏拉图理式论解释的结果。在普罗提诺看来，艺术摹仿自然，这自然就是理式的摹仿，这一点看法和柏拉图的看法没有区别。但是普罗提诺认为，艺术摹仿自然，不单是摹仿自然的外形，而是以产生自然事物的理念作为立意去摹仿自然的。为什么会是这样的呢？前面我们讲到，普罗提诺认为，艺术家作为“艺术”的工具，参与“艺术品”的创造，是一种代神工作的活动，因此艺术摹仿过程中必然有理念参与。这样艺术摹仿创造出的艺术品，自然是美的占有者，它来自自然，又补充自然之不足，它来自现实，但高于现实，它来自此岸世界，但通向彼岸世界。所以普罗提诺认为，对摹仿的艺术我们不但不应藐视，相反应该充分肯定。

普罗提诺对艺术的推崇，是和前面讲到的他的交互的“流溢说”有关，在他看来，人的精神世界是神或“太一”流溢的结果，因此它有返回神和“太一”的要求。人生活的此岸世界，受物质欲望的羁绊，是不完美的，因此人在本质上希望返回到所由来的神和“太一”的完美的彼岸世界，艺术恰恰有这种功能，它使人返回精神家园，回归到神。

普罗提诺的艺术理论把东方神秘主义、亚里斯多德具有唯物主义倾向的摹仿说进行了改造，纳入到柏拉图唯心主义理式论思想体系，发展成新柏拉图主义艺术理论。如果抛开他的神、“太一”理论体系，我们会发现，他对艺术本质、审美观照等认识，都提供了前人不曾认识到的新的给人以启发的看法。但普罗提诺的总的思想体系是唯心主义的神秘主义的，而这种思想对后世文艺理论产生了巨大的影响，他对基督教艺术论产生了直接的影响，在消极浪漫主义以至于某些现当代美学和艺术理论中，也能找到普罗提诺的影子。

^① 普罗提诺：《九章集》第5集第3章第1节，转引自李醒尘《西方美学史教程》，北京大学出版社，1994年版，第107页。

结 语

罗马的文艺理论总的倾向是古典主义的。不论是贺拉斯还是朗加纳斯，都主张罗马的文学艺术要以希腊的文学艺术为典范，从作家修养、创作题材，到写作技巧、修辞方式，全面向古希腊学习。他们的文艺理论是站在罗马时代，根据罗马的需要，对古希腊文学艺术创作经验所进行的总结，是对古希腊文艺理论有选择地继承、发展和具体化。但是，贺拉斯和朗加纳斯的立场不同，因而他们的理论视角也很不相同，贺拉斯主要是继承亚里斯多德的思想，并且是作为一个宫廷诗人，借总结古希腊的文艺经验，为罗马的文艺制定法则，其目的是使罗马诗人创造出能与罗马贵族创造的军功业绩相媲美的罗马文学艺术；而朗加纳斯则是一个居住在罗马的希腊学者，他虽然也继承了亚里斯多德的思想，但更明显地受到柏拉图的影响，他是借总结希腊的艺术经验，揭露罗马艺术的弊病和产生这种弊病的社会原因，因而他的学术方法不是去发挥亚里斯多德的理论，而是在柏拉图艺术理想的启发下提出“崇高”这一新的范畴，借“崇高”的光辉烛照罗马文艺的平庸。

罗马文艺理论的另一个特点是对形式技巧和修辞学的重视，在他们的理论著作中，形式技巧和修辞学的研究都占相当的篇幅，对形式技巧和修辞方式的研究都相当具体，这与罗马时代演说术的发展和罗马艺术要求高贵优雅的语言风格，有着直接的关系。重视修辞在希腊的文艺理论中虽然也有反映，但远没有罗马文艺理论中这样具体和精致。罗马文艺理论对形式技巧和语言修辞重视的特点，对古典主义以致现代主义文艺理论产生了十分重要的影响。

罗马文艺理论向中世纪基督教神学文学理论的过渡人物是普罗提诺。普罗提诺的新柏拉图主义具有浓厚的神秘主义色彩，对中世纪文艺理论有直接影响，在现代某些文学创作和理论中也能感觉到它的影响。

第三章 中世纪基督教神学文艺思想

引 言

公元330年罗马帝国皇帝君士坦丁大帝迁都拜占庭，罗马帝国走向分裂，395年正式分裂为东西两部分。476年西罗马帝国灭亡，东罗马帝国继续存在，直至1453年被奥斯曼土耳其人所灭。历史学家一般把从476西罗马灭亡，到1453年东罗马帝国灭亡这一千来年的历史称为中世纪。

中世纪是欧洲的封建时期。西罗马帝国的灭亡标志着欧洲奴隶制的崩溃。在西罗马帝国废墟上，由日耳曼法兰克族建立的法兰克王国和东罗马帝国先后完成了由奴隶制向封建制的转变。封建制的经济形式是封建领主占有土地，农奴依附于封建庄园租种领主的土地，缴纳高额地租并服徭役。其政治形式是等级君主制。

欧洲中世纪在文化上的一个重要特点是基督教的兴起和统治。基督教产生于公元前1世纪前后的巴勒斯坦地区，公元4世纪，罗马帝国宣布基督教为国教。当西罗马帝国灭亡，封建制逐渐取代奴隶制以后，基督教适应新的封建统治的需要，与封建制相结合，并且随着封建制过程的完成，在政治生活和精神生活等上层建筑领域取得了至高无上的地位。基督教之所以能在中世纪取得这种地位，首先在于基督教的教义——它的原罪、赎罪理论。它声称人是生来有罪的，人必须容忍现实、必须赎罪，死后才能进天国。这套主张正符合封建统治阶级的统治要求，因而得到封建统治者的支持。其次，教会和僧侣垄断着当时的知识和教育，神父属于当时最高的知识阶层，社会上的显贵和国王不能不依靠这一知识阶层来办教育。教育操纵在教会手中，这就进一步巩固了教会在精神生活中的地位，扩大了教会的政治权力和经济权力，教权与政权、僧侣和封建领主逐渐融为一体。再次，在日耳曼人推翻西罗马帝国的过程中，建立了很多独立的王国，这些王国的统治者互相争斗，都想成为罗马帝国的合法继承人。因此他们都把取得罗马教会的支持当做实现自己梦想的重要手段，这样就使罗马教皇具有凌驾于各国国王之上的权威，因为世俗的皇帝要由教皇来给加冕。

基督教文化是和古希腊罗马的多神教文化相对立的，它对古代文明、古代

哲学、美学和文学艺术进行全面否定，以便贯彻自己的一神教教义。基督教信条成了当时一切思想的出发点，其他学问都成了神学的婢女。但是僧侣们想完全割断历史是不可能的，他们还需要借助于古代的思想来证明和完善基督教教义、压制异教思想的延续。早期他们主要是借助于柏拉图的神秘主义、罗马后期的哲学家普罗提诺的新柏拉图主义，以及亚历山大理亚学者阐述的亚里斯多德的学说，形成了教父哲学，其代表人物是圣·奥古斯丁。后期更侧重于借助亚里斯多德哲学中的唯心主义和形而上学因素建构基督教神学体系，形成了经院哲学，其代表人物是托马斯·阿奎那。在圣·奥古斯丁和托马斯·阿奎那之间的著名人物是阿伯拉，此人也是基督教神学学者，但他的学说被教会视为“异端”。基督教神学是与古希腊罗马的文学艺术以及当时世俗的文学艺术不相容的，因此这一时期没有出现伟大的文学艺术家，也没有专门的文艺理论家，中世纪文学艺术理论思想只是神学的一部分，在这一章，我们介绍上述三个代表人物的文艺思想。

第一节 圣·奥古斯丁的文艺观

圣·奥古斯丁（350—430）生于当时属于罗马帝国版图的非洲北部的塔加斯特城，即今阿尔及利亚的苏克阿赫拉斯。奥古斯丁青年时代信奉摩尼教，生活放浪。28岁时，他和一位地位很高的摩尼教神父讨论教义，之后，动摇了对摩尼教的信仰。不久他到米兰学习哲学，醉心于新柏拉图主义。他32岁时改信基督教，33岁接受了基督教洗礼，37岁升为神甫，41岁任希波大主教。他与教内各派论战，成为基督教学术界的中心人物。著有《论美与快适》（已佚失）、《上帝之城》、《忏悔录》。在《忏悔录》中他以富有感情的语言描述了自己的忏悔意识，忏悔自己在青少年时期竟同世俗青少年一样玩耍、嬉戏、热爱艺术、爱听虚构故事等，以自己怎样从世俗的人到虔诚基督徒的思想转变过程，歌颂天主的“伟大”，宣传基督教教义。奥古斯丁在上述著作中阐述了他的美学和艺术学观点。

1. 上帝是美的本体

文学艺术是人类审美活动的产物。对于人和美的本质的认识，直接或间接地决定着对文学艺术本质的认识，影响着文学艺术的发展。奥古斯丁对文学艺术的认识，也与他对人和本质的看法有关。

奥古斯丁在《忏悔录》中说：上帝是“至高、至美、至能，无所不能，至仁、至义、至德，无往而不在”。上帝是“一切美的事物的美”，上帝是美的本体，上帝的美不能直接观照，但又不是虚幻的。上帝把他的美体现在创世

活动中，因此世界上的一切事物无不体现上帝的光辉。他还认为是上帝使“数”发生作用，从而无中生有，创造了美的世界：“数始于一，一以其相等相似而美……（因此，一切之形成）初皆有赖于与一相等相似之形式，形式则有赖于美之效果，盖因美而生爱，因爱而生多，故此自一而始，一一相加，增殖而已。”^① 奥古斯丁认为一是美的，整一、相等、相似、秩序、和谐都合而为一，美的形式原则就是寓多于一。他说等腰三角形比不等腰三角形美，因为后者含有的相等少，正方形比三角形美，因为它比三角形有更多的等式，但正方形的边还不等于角，因此拥有最高程度相等的圆比其他图形更美。他说动物之所以美是因为它身体的两半保持均衡的明显的数的相似；他说一个拱门的建筑之所以美，就因为建筑总体的两半式样相同，并以一定方式联系为一个统一和谐的整体。他认为是上帝把自己的数的统一和谐体现在他所创造的万物之中，造成了世界美。

奥古斯丁的上述观点，不过是把毕达哥拉斯的观点、亚里斯多德的“整一”原则、普罗提诺的新柏拉图主义的“分有说”与上帝创世说结合起来而已。奥古斯丁认为绝对的丑是不存在的，丑只是相对不美，或者是人的认识的片面。奥古斯丁认为，人应该追求美本身，美本身就是上帝，而要想看见上帝的美，人不能只关注客观世界，还必须转向自身灵魂，必须使灵魂的羽翼飞向上帝，使灵魂接近上帝，使灵魂中有上帝，并得到上帝光辉的照耀，这样灵魂才能借助上帝的理性清除感觉的牵缠，从个别上升到整体，从可变上升到不变，从而接近美本身的美，即上帝的美。奥古斯丁认为一般人是达不到这个境界的，这是因为“原罪”，亚当、夏娃偷吃了禁果，种下了罪恶的种子，所以人生下来就趋向丑和恶，生下来就哭着要奶吃，并且妒忌别人：“还不会说话，就面若死灰，眼光狠狠盯着一同吃奶的孩子。”^② 这就是恶，恶是肉体支配的，肉体的欲望使人趋向下流和罪恶，使灵魂不能支配人的行动。这样，人或者以恶为善，或者虽然也以美为美，但只顾享用美的东西，却不能认识美本身。因此，奥古斯丁认为，要想认识美本身必须使灵魂摆脱肉体欲望的束缚，而要做到这一点，必须对上帝崇拜热爱。心灵归于上帝，上帝才能抚爱心灵，上帝就体现在感情中，爱上帝就受到了上帝的抚爱，也就认识了上帝的美。奥古斯丁把审美归于信仰，这等于说“信才美”。

总之，美在上帝，而人则带着“原罪”来到世界，人要心向上帝，不断压制肉体欲望的罪恶，才能使灵魂接近上帝，认识上帝的美。奥古斯丁的这种把普罗提诺的新柏拉图主义美学与基督教教义相结合形成的神学美学理论，对

^① 转引自马奇主编《西方美学史资料选编》上卷，上海人民出版社1987年版，第202页。

^② 奥古斯丁：《忏悔录》（周士良译），商务印书馆1991年版，第110页。

文学艺术的影响是非常大的，它不但直接影响中世纪的基督教艺术的创作，而且对浪漫主义、现实主义文艺思潮都有影响，就连雨果、巴尔扎克这样伟大的作家也未能完全摆脱，直至西方现代派某些艺术理论中仍能感受到这种影响。

2. 文学艺术是神学信仰的敌人

从上述神学理论出发，奥古斯丁在《忏悔录》中对文学艺术进行攻击，他认为文学艺术的第一个“罪状”是亵渎神灵。他说，“的确荷马很巧妙地编写了这些故事，是一个迷人的小说家，但对童年的我却真讨厌”，“荷马编造这些故事，把神写成无恶不作的人，使罪恶不成为罪恶，使人犯罪作恶，不以为仿效坏人，而自以为取法于天上神灵”。^①古希腊、罗马信奉的是多神教，每个神有自己的职能，也有自己的缺点，神是幻想的能人的化身，而基督教是一神教，上帝是唯一的至高无上的全智全能、没有任何缺点的令人敬畏的对象。因此在奥古斯丁看来，荷马史诗描写了众多的神这是不能允许的，因为这是对唯一的神——上帝的亵渎。至于描写神的缺点，那就更不能令人容忍，因为缺点只属于人类，神是没有缺点的，缺点来自人的原罪，在神那里找不到根源。在奥古斯丁看来，荷马史诗描写神的罪恶，掩盖了人的罪恶的本质，这是基督教教义决不允许的。奥古斯丁认为文学艺术的第二个“罪状”是：宣扬七情六欲，腐蚀人的灵魂。他说：“我被充满着我的悲惨生活的写照和燃炽我欲火的炉灶一般的戏剧所攫取了。人们愿意看自己不愿遭遇的悲惨故事而伤心，这究竟为了什么？人愿意从看戏引起悲痛，而这悲痛就作为他的乐趣。这岂非一种可怜的变态？”^②基督教宣扬禁欲主义，认为欲望是万恶之源。在奥古斯丁看来，戏剧一方面燃起人的欲火，一方面又使人产生虚假的怜悯。燃起尘世的欲望，使灵魂走向深渊；而产生怜悯的情感，只为庆幸自己不曾遭此厄运，是以别人的悲痛作为自己的乐趣，这和基督教要解救人的苦难的那种慈悲的情感是完全不相容的。奥古斯丁认为文学艺术的第三个“罪状”是虚假，这种虚假的东西越是吸引人，对人的毒害就越大。奥古斯丁说：“哪里闻到真理的气息，天主就在哪里。”^③在奥古斯丁眼里，基督教教义就是文学艺术真实性的准绳，所描写的人物、故事不符合基督教教义，就是不真实的、虚假的、有害的。

奥古斯丁认为艺术家的作品应该来自上帝至美的法则，但艺术家们并没有意识到自己的法则应该取自上帝；相反他们以自己的法则去追求世俗的东西，

① 奥古斯丁：《忏悔录》（周士良译），商务印书馆1991年版，第18—19页。

② 奥古斯丁：《忏悔录》（周士良译），商务印书馆1991年版，第36—37页。

③ 奥古斯丁：《忏悔录》（周士良译），商务印书馆1991年版，第63页。

把世俗的东西当做真实，他们不了解在这种真实的背后，还有更高的永恒的真实，即上帝拯救人类的真实，天国地狱的真实。在奥古斯丁看来，这种不以上帝的法则创造艺术的人，自以为是“自由的”艺术家，其实只是世俗欲望的奴隶。他断言，唯一“爱自由”的文学在《圣经》里，而那些留恋“自由艺术”的人，与其说是自由人，不如说是欲望的奴隶。

奥古斯丁给文学艺术罗织的罪名与柏拉图攻击摹仿艺术的观点是相似的。柏拉图所主张的“理式”是神，尽管这神在人格化方面还没有达到上帝那样高的程度，但它却是超社会的，无欲望的精神实体，是“世界万物的创造者”。奥古斯丁的教父哲学就是从柏拉图主义经普罗提诺的新柏拉图主义演化而来的。相近的思想体系决定了他们相近的看法，但奥古斯丁更强烈地感受到现实的文学艺术与信仰之间的矛盾，感受到文学艺术的生命力对宗教的威胁，所以他更猛烈地攻击文学艺术，攻击文学艺术家。

3. 形式美、虚构与语象理论

但是，奥古斯丁的学说并不是首尾一贯的。作为处于古代和中世纪之交的学者，作为曾经迷恋过文学艺术的人，他不能完全摆脱古代有价值的文艺思想的影响。因此，他的文艺思想也具有双重性和矛盾性。

奥古斯丁在论述艺术与基督教的关系时，是以虔诚基督徒的目光审视文学艺术，极力攻击和歪曲文学艺术的性质和功能。但是，当奥古斯丁离开艺术与基督教的关系，把目光移到文艺自身或文艺与其他事物的关系时，却又提出了许多有价值的文艺观点。

奥古斯丁论述过雕塑、诗的形式美问题，他说：“一个人如果像一座雕塑似的被安置在一座极其宏伟美丽的建筑里，他将难以领略他仅仅作为其一部分的这一建筑的美。……如果一首诗中的音节具有生命，能够听到对其自身的朗读，它们决不可能因措辞的节奏与美欣喜，它们无法把诗作为一个整体来感受和欣赏，因为诗正是由无数这种相同的、易逝的、单个的音节所造就与完成的。”^①意思是说，欣赏艺术作品必须整体把握。一座与建筑相关的雕像，孤立看并不美，雕像之所以美是因为它是宏伟建筑的有机组成部分。诗的单个音节并不美，单个音节之所以美是因为它是整个诗的一部分，奥古斯丁的这个观点是精辟的，部分与整体的和谐关系是形式美的一个规定，如中国诗歌，单个的平声或仄声并不美，如果把平声与仄声有机结合起来，就形成了诗的韵律，不仅韵律获得美的性质，而且其中的平声与仄声也获得美的性质。

^① 转引自〔波兰〕塔塔科维兹《中世纪美学》（褚朔维等译），中国社会科学出版社1991年版，第77—78页。

上文我们说过，奥古斯丁攻击过艺术的虚构，认为荷马的虚构扭曲了神的形象。但是，当奥古斯丁比较艺术的虚构与摩尼教的虚构时，他又肯定了艺术的虚构，他说：“文章家和诗人们的故事也远优于那些欺人的妖音，诗歌与‘密提阿飞行’^①的故事比毒害信徒的‘五元素化身大战黑暗五妖洞’^②荒诞不经之说也远为有用。因为我从这些诗歌中能汲取到真正的滋养：我虽则唱着‘密提阿飞行’故事，但我并不说实有其事，即使我听别人唱，也不会信以为真的。”^③奥古斯丁是在说：诗歌、神话中的故事尽管是虚构的，但自己却在这些虚构故事中吸取了“真正的滋养”。他还说：“如果一幅画中的马不是虚构的马，它又如何成其为真正的绘画呢？”^④在这里，奥古斯丁又肯定了虚构，并认为没有虚构就没有艺术。

奥古斯丁关于象征问题的论述也有精到之处。他说，圣经中“有些事物的概念是已经确加规定，世世相传，绝无增损”，但圣经中还有另一种情况，“使唯一的真理，通过肉体的行动，在我们思想中构成形形色色的想象而表达于外”。^⑤他举例说，《创世记》中有“滋生繁殖”一语，如果“仅仅着眼于具体，则一切从‘种子’产生的，都符合‘滋生繁殖’一语。但如着眼于象征意义……我们就能找到芸芸众生”。^⑥意思是说，“滋生繁殖”的字面意义只是指那些从种子中滋生繁衍的植物的生态现象，“滋生繁殖”的象征意义则概括许许多多的社会现象，包括人类制作各种产品，好人和坏人，传授圣经的人和圣经的作者，教徒和慈善事业，痛苦的人类社会，等等，这些社会现象的出现都可归于“滋生繁殖”。奥古斯丁还认为，象征能给人以乐趣。他说：“我以最大的乐趣，瞻仰圣人纯洁之身似被剪剃的绵羊……但为什么我看他们做绵羊，便使我的乐趣盎然，苟若圣书无有绵羊为语象不先赋我以成见——圣人虽依旧是圣人——而我的乐趣便较小了，这是另外一问题，且属很难解答的。然而，没有人会怀疑下述事实的真实性，当在某种情况之下；知识用语象表达，常能产生较大乐趣。另一事实，凡属艰苦追寻的东西，一旦到手则乐趣也更大。”^⑦“语象”指象征语言中的形象。奥古斯丁认为，象征语言之所以能给读者带来乐趣，一是因为象征语言具有形象性，人们总是借助生动的形象

① 希腊神话中帮助哲松取得金羊毛的女巫。——编者注

② 指摩尼教。——编者注

③ 奥古斯丁：《忏悔录》（周士良译），商务印书馆1991年版，第43页。

④ 转引自〔波兰〕塔塔科维兹《中世纪美学》（褚朔维等译），中国社会科学出版社1991年版，第79页。

⑤ 奥古斯丁：《忏悔录》（周士良译），商务印书馆1991年版，第307页。

⑥ 奥古斯丁：《忏悔录》（周士良译），商务印书馆1991年版，第314页。

⑦ 转引自〔美〕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，第111页。

去领悟语言所指的事物或意义，因而产生乐趣；二是因为象征语言不是直白地表述含义，人们要把握象征语言的含义，必须借助联想、想象去推断，去猜想，把握象征语言需要付出代价，因而才能享受“艰苦追寻”的乐趣。宗教与文学有相通之处，宗教与文学都以语言为手段描绘形象、表达意义，象征是它们共同采用的手段。对于宗教来说，象征是它的全部手段，对于文学来说，象征只是手段的一种。奥古斯丁最早地注意到象征的问题，他对象征问题的论述应视为是对文学理论的一个贡献。他的看法对文艺复兴以及浪漫主义和现代象征主义都有一定的影响。

从奥古斯丁的《忏悔录》可以看到，奥古斯丁是一位有艺术修养的人，也是一位很有学问的人，他认真思考过文学艺术和美学问题。奥古斯丁尽管是一位虔诚的基督徒，但宗教思想并没有全部淹没他对艺术、对美的见解，奥古斯丁世界观中的矛盾是显而易见的。正因为如此，我们从他精心构筑起来的神学体系中，依然能够发现有价值的东西。

第二节 阿伯拉对世俗艺术的肯定

随着封建制度的确立和巩固，基督教在精神领域占据了绝对的统治地位，但是基督教无法消灭现实的人对生活的追求，也无法消灭民间的文学艺术活动，加之10世纪初，在法国，基督教教士世俗化倾向越来越严重，他们和封建地主一样占有土地、经商、放债、担任官职、参与政事，过着奢侈生活。这就一方面使教会更广泛地控制社会，一方面也使教士不能不受到现实社会的人对生活追求的影响。在这种条件下，基督教神学产生了不同的派别，“唯名论”和“唯实论”的论争就是这种矛盾的曲折反映，阿伯拉就是唯名论的理论代表。阿伯拉（1079—1142）是法国哲学家、神学家。他出生于贵族家庭，不满20岁抛弃父亲的遗产，投身于经院，攻读哲学。不久去巴黎，在哲学家洛色林门下学习，后又在著名经院学者威廉门下学习。他在拜师于威廉期间，与威廉辩论哲学，使威廉难堪，被威廉逐出校门。离开威廉之后，阿伯拉自立学校，招收学生，从学者据说达5 000人。

在经院哲学的唯名论和唯实论的斗争中，阿伯拉坚持唯名论。他认为，没有离开个别事物而独立存在的共相，只有个别事物才是客观的、真实的、存在的东西，所谓共相不外是个别事物的名字、符号、概念，它们是后于个别事物而存在的。阿伯拉的思想来自亚里斯多德，有明显的唯物主义倾向。他的生活态度和文艺思想也都和这种哲学倾向有直接的关系。

阿伯拉在讲学过程中，与女学生哀绿丝一见钟情，双方互通情书，同居，并生一子。哀绿丝的叔父坚决反对阿伯拉与哀绿丝的爱情，并差人暗害阿伯

拉，对阿伯拉施行阉割私刑，终将这对情侣拆散。哀绿丝做了修女，阿伯拉入修道院为僧。但阿伯拉并不屈服，为僧期间，仍与修道院院长辩论哲学，院长恼羞成怒，屡屡迫害阿伯拉，阿伯拉逃出修道院，再次自立学校，讲授他的哲学，著书立说。著有《神学引论》、《辩证法》、《哲学对话集》、《是与否》等。阿伯拉提倡自由研究、独立思考，因其学说与教义相左，遂招致教会的迫害，特别是在教皇格列高里七世采取一系列措施，加强对教会的控制以后，宗法大会宣布阿伯拉的学说为“异端”，并以教皇令旨，焚其书，禁止他著书立说，禁止他办学校。晚年他寄居在朋友家，以读书默想终其余年。死后与哀绿丝同葬于巴黎。

阿伯拉的文艺思想不同于奥古斯丁，他在中世纪宗教气氛的笼罩下，以清醒的、世俗人的眼光观察和论述文艺。他主要的文艺观点是：

1. 文艺不应做神学的奴婢

阿伯拉年轻时，特别喜爱贺拉斯体颂歌，他也曾写过歌谣和爱情诗，歌咏他和哀绿丝的真挚爱情，后来收在《我的患难生涯》这部情书集中。他借哀绿丝的口充分肯定这些创作：“在哲理探讨的暇日——哀绿丝写道——你仿佛游戏似的写下许多形式优美的爱情诗……常常为大家反复吟咏，你的姓名也为众口传颂不衰；甚至没有教养的人也因你的曲调的魅力而将你记忆不忘。因此你最能引起女人因恋爱你而叹息。这些歌曲大多是歌颂我们的爱情的，于是我也就很快地驰名各地，并招致许多妇女的嫉羨。还有什么美好的精神品质没有点缀过你的青春呢？”^①阿伯拉对此虽然表示忏悔，但他认为他的爱情和诗歌都是“出于自然”。这种自然的要求，不但不是罪恶，而且是美好的精神品质，因为在他看来：“艺术有其特有的目的，与神学的目的不同，所以世俗文艺应有其相对的独立地位；文艺不应做神学的奴婢。”^②阿伯拉认为，文学艺术不同于宗教，文学艺术的范围是感情生活，感情生活是世俗的；而宗教的范围是理性生活，所以文学艺术应该有独立性，不必依附于教会。在中世纪，在文学、艺术、哲学、美学等都是神学的奴婢的环境中，阿伯拉敢于强调世俗文学艺术的独立性，肯定世俗文艺，实属难能可贵。当然阿伯拉并不是要否认教会的权威，他只是要为世俗文学争得一个合法的地位。

2. 情感是创作的动力并支配着对自然的描绘

阿伯拉哲学中的唯物主义因素对他的文艺观点产生了积极影响，阿伯拉主

① 转引自伍蠡甫《欧洲文论简史》，人民文学出版社1987年版，第54—55页。

② 转引自缪朗山《西方文艺理论史纲》，中国人民大学出版社1987年版，第237页。

张“再现说”。他说：“有些人使用‘形状’这个名称，即表示所要再现的物体的排列，也表示再现物体的雕像，如阿基里斯像。”^①这里所说的“形状”是指文学作品中的艺术形象。阿伯拉认为艺术形象是对客观事物的感性形态及其排列的再现。那么是什么促使人去再现这种生活呢？阿伯拉认为艺术的两个决定因素是：一是艺术家生活、行动中的环境；二是艺术家的情感。阿伯拉谈到自己的诗的创作时，说：“相爱的男女在分离时是何等痛苦啊！离愁、别恨、惭愧、后悔交混在我的心头！我为她的悲哀而后悔，后悔又加重我的悲哀！……然而，肉体的分离却是加强我们心灵结合的最大力量，爱情的障碍却更有力地推动我们的爱情。我们所经历过的羞惭使我们对于我们的爱情更没有羞惭畏缩，我们愈没有羞惭畏缩，我们就愈想歌颂我们的爱情。无怪，荷马要高歌战神与维纳斯的真情的恋爱。”^②是爱情的被毁灭，激起人歌颂爱情的强烈要求，被现实压抑的情感是艺术创造的动力，没有这样的强烈的情感不可能创作出具有永恒魅力的作品。

情感不但是创作的动力，而且情感还支配着诗人对自然的描绘。对此，阿伯拉进一步解释说：“因为我们观照自然现象时心情不同，我们有时把秋夜的星星称作明珠，有时称作眼泪；有时欢呼晚霞的美，有时悲悼落日的斜晖；有时觉得月亮分外光明，有时埋怨它撩起怀人的愁绪。宇宙间没有永恒不变的美，事物的美总染上我们自己的感情。”^③意思是说，作家总是把感情移入景物，使情与景相互渗透，相互融合，使景物情感化，这是西方移情理论的最早说法。

阿伯拉的理论并不高深，也不系统，阿伯拉是一个教士，他的思想还受到宗教意识的束缚。但是，在思辨的、玄虚的、禁欲主义思想桎梏的中世纪，介乎奥古斯丁和托马斯·阿奎那两大神学家的中间，他所表述的某些唯物的、平实的观点还是很可贵的。他肯定荷马歌颂爱情，肯定世俗文艺；他主张再现，强调感情在创作中的作用；他反对文艺从属神学，主张世俗文艺应有自己独立的地位，这些思想是很有价值的。阿伯拉的思想是漫漫黑夜的星火，是宗教无法扼杀的世俗生活和世俗文艺的呼声。他的文艺思想，特别是他对情感在文学创作中作用的论述，在中世纪文艺理论中占有特殊的地位，对后世产生了一定的影响。

① 转引自〔波兰〕塔塔科维兹《中世纪美学》（褚朔维等译），中国社会科学出版社1991年版，第258页。

② 转引自缪朗山《西方文艺理论史纲》，中国人民大学出版社1987年版，第238页。

③ 转引自缪朗山《西方文艺理论史纲》，中国人民大学出版社1987年版，第240页。

第三节 托马斯·阿奎那的经院哲学文艺观

托马斯·阿奎那(1225—1274)在阿伯拉死后84年出生于意大利贵族家庭。幼时受过修道院教育,后来在那不勒斯大学读书。20岁作为修道士派往巴黎,跟从亚尔培特研究经院哲学,26岁时完成了神学研究,30岁时取得教师资格,先后在那不勒斯、科隆、巴黎、罗马等地讲授神学和哲学。其学说称为托马斯主义,著作有《反异教大全》、《神学大全》等。33岁后担任罗马教皇的神学顾问和皇帝的政治顾问,48岁时在法国里昂死于出席宗教会议的途中。

托马斯·阿奎那是欧洲中世纪末期著名的基督教神学家和经院哲学家,他从唯实论的观点出发,强调共相先于个别事物,进而肯定天主的存在。在这一观点中,他与奥古斯丁继承柏拉图的神学理式论以论证神的存在并没有区别。和奥古斯丁不同的是,他更多地借助亚里斯多德学说,把亚里斯多德学说中的唯心主义和形而上学因素与基督教神学理论结合起来,构筑其神学理论的思想体系。他以亚里斯多德的基本范畴“有”、“本质”等论证天主是“自有、永有的”;他以亚里斯多德所说的“第一推动力”肯定上帝创造万物;同样,在对待文艺的态度上,他也经历了类似从柏拉图到亚里斯多德的转变,他虽然仍把美和艺术的源泉归于上帝,但他已承认文艺的合法性,并且在一些具体理论方面提出了一些有价值的观点。他的主要观点有如下几个方面:

1. 摹仿自然即摹仿上帝的创造

托马斯·阿奎那说:“亚里斯多德教导我们,艺术所以摹仿自然,其根据在于万物的起源都是相互关联的,从而它们的活动和结果也是如此的。但是艺术作品起源于人的心灵,后者又为上帝的形象和创造物,而上帝的心灵则是自然万物的源泉。因此,艺术的过程必须摹仿自然的过程,艺术的产品必须仿照自然的产品。学生进行学习,必须细心观察老师怎样做成某种事物,自己才能以同样的技巧来工作。与此相同,人的心灵着手创造某种东西之前,也须受到神的心灵的启发,也须学习自然的过程,以求与之相一致。”^①亚里斯多德的摹仿说经过托马斯·阿奎那的神学改造竟成了这样的“理论”:上帝创造了万物,也创造了艺术家,艺术家与上帝的关系如同学生与老师的关系,艺术家进行创作就是对上帝的摹仿,艺术家之所以摹仿自然,是因为自然万物为上帝所造,只有摹仿自然才能掌握上帝的“技巧”。托马斯·阿奎那还说,上帝创造

^① 伍蠡甫主编:《西方文论选》上卷,上海译文出版社1979年版,第153—154页。

万物时将万物“列入不同的等级”，艺术家也应该变化多端地“安排其作品的种种部分”。^①上帝凭他的智慧创造万物，“智慧是一切事物的缔造者”，^②艺术家在创作中也必须领悟上帝的智慧，了解上帝创造的美的事物的特点：“美有三个要素：第一是一种完整或完美，凡是不完美的东西就是丑的；其次是适当的比例或和谐；第三是鲜明，所以鲜明的颜色是公认为美的。”^③了解这些，艺术家才能寻找到各类艺术的最好形式，创造出最好的作品。托马斯·阿奎那把亚里斯多德、贺拉斯的具有唯物主义倾向的摹仿说变成了基督教神学摹仿说，但他毕竟承认了艺术存在的合法性，这比奥古斯丁有明显的进步。在形式美的研究方面，托马斯·阿奎那在亚里斯多德、贺拉斯整一说的基础上提出了美的三要素理论，其中第三个要素——鲜明，它虽然有体现上帝的光辉的宗教内涵，但就总体而言，是对形式美研究的扩展，对艺术创作也有积极的意义。

2. 美与善、艺术与道德的区别

柏拉图、亚里斯多德都谈到过美与善的关系，但他们对二者都没能真正地加以区别。与此相联系，不管他们是否否定艺术还是肯定艺术，都是从艺术是否有益于道德这一点出发的。奥古斯丁继承了柏拉图的思想，认为艺术有害于道德，而阿伯拉则站在亚里斯多德和贺拉斯的立场上为艺术辩护。这种不可调和的对立促使托马斯·阿奎那认真地思考，提出了自己对这个问题的解释。他解决这个问题的途径是把美与善进行区别，进而对艺术和道德进行区别，他说：“善和美在本质上是同样的东西，因为二者都建立在同一真实的形式上面；但它们的意义却不同，因为善与欲望相对立，其作用恰是最后因，而美与知识相对应，其作用有如形式因。各种事物能使人一见而生快感即称为美。”^④托马斯·阿奎那用亚里斯多德的“四因说”^⑤解释善与美，认为善与“最后因”即“目的因”相关联，善是与人的各种目的、功利、欲望相对应的一种性质。善的事物能满足人的实际需要，给人带来利益。美只与“形式”相关，只与知识对应，与欲望、利益无关，美只引起人的快感。托马斯·阿奎那又进一步从“快感”的性质不同来区别美与善。他说：“狮子在看到或听到一只牡鹿的时候感到愉悦，是因为这预示了一顿佳肴，而人却通过其他感觉体验到愉悦，

① 伍蠡甫主编：《西方文论选》上册，上海译文出版社1979年版，第152页。

② 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第152页。

③ 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第149页。

④ 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第149页。

⑤ “四因说”：亚里斯多德认为，任何事物的出现都基于四种原因：质料因、形式因、动力因、目的因。——编者注

这不仅是由于可以美餐一顿，还由于感性印象的和谐。产生于其他感觉的感性印象因为其和谐而使人愉悦，譬如当人对完美和谐的声音感到愉悦的时候。因此，这种愉悦也就不再同维持其生存相联系”。^① 托马斯·阿奎那认为，美给主体带来的愉悦不同于善给主体带来的愉悦，两种愉悦是不同质的东西，满足生活需求引起的愉悦不是审美愉悦。托马斯·阿奎那的这一看法是符合实际的。

从上述观点出发，托马斯·阿奎那论述了艺术与道德的区别。他说：“对于一个艺术品和一个道德的情况，我们所采取的态度是不同的。在前一场合，我们要体味一种特殊的目的；在后一场合，我们面对整个人生的一般的目的。”^② 在托马斯·阿奎那看来，艺术家的目的就是创作美的作品，艺术家的这个目的与道德无关，人们可以依据艺术家的这个目的去评论他的作品好坏，评估他的功过得失，赞美他或斥责他。但这些都与道德没有联系，道德关涉到的是“人生总的目的”，例如，“当一个人违背了人生总的目的，有心去做一件坏事而获得成功的时候，例如有意使他人入于迷途，这便是一个人之作为人而不是作为艺术家的过失了”。^③ 托马斯·阿奎那的这一观点有其合理之处。艺术家最直接的目的就是要创造一个美的作品，而不是考虑怎样让他的作品符合“人生总的目的”。因此，一个艺术家在为创造美的作品这一特殊目的从事活动而客观上有损于道德，和一个人有意把人引入迷途是很不相同的。这样，托马斯·阿奎那在区别美与善的基础上，阐明了他对艺术与道德关系的看法，为他承认艺术的合法性找到了进一步的理由，应该承认，托马斯·阿奎那对美与善、艺术与道德的区别虽然不完全正确，但他对这个问题的思考是深刻的，把对这个问题的认识向前推进了一步。托马斯·阿奎那的这一思想对康德美学的形成可能有一定影响。

3. 《圣经》的象征意义

上文谈到奥古斯丁关于象征的观点，托马斯·阿奎那继承并发展了奥古斯丁的观点，他说：“凭诗的知识处理的事物，因诗本身欠缺真理，所以不能以理性掌握之；只用貌合神离的辞藻来矇弄理性。相反地，凭神学处理的事物，则超于理性之上。所以，两者的讨论皆用同样的象征方式；两者皆不能以理性

① 转引自 [波兰] 塔塔科维兹《中世纪美学》(褚朔维等译)，中国社会科学出版社 1991 年版，第 316 页。

② 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社 1979 年版，第 153 页。

③ 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社 1979 年版，第 153 页。

推求。”^①意思是说，要把握诗与神学的真义，“不能以理性推求”，应通过研究它们的象征意义而获得，因为诗“欠缺真理”，而神学又“超于理性”。托马斯·阿奎那在这里讲了这样一个道理：文学语言和神学语言都具有象征性，它们都不能像科学语言那样直接反映事物之“理”。文学语言和神学语言所描述的形象是具体、生动的，这些形象自身含有象征意义，我们应该通过形象的象征意义把握诗和神学的真谛。他又说：

圣经的作者是上帝，在他的力量之内，他能以文字（如常人一样），更可以事物本身，表达他的意义。所以，其他的学问都得依赖文字以表达意义；但在这种学问里，用文字表达的事物，其本身还有表达意义的功能。所以，用文字表达事物意义的方式，是史迹性或字义性的。而被文字表达的事物，其本身另有表达意义的功能，这种表达方式是精神性的，精神的意義基于文字的意义，却存在于文字的意义之先。^②

这段话的含义是：第一，世界上的一切事物都是上帝创造的，所以世间万物都有象征意义，它们都是上帝意义的“字典”。第二，《圣经》文字有两种功能：一是表意功能，即确切表述事物存在和性质的功能；二是象征功能，即文字所表述的事物能显示更为深远的精神意义。托马斯·阿奎那关于象征的理论是对语义学研究的重要开拓，对当时和后世产生了重要影响，但丁著名的“四义说”（字面义、譬喻义、道德义、寓言义）就是在托马斯·阿奎那象征论的基础之上形成的。因为神学语言与文学语言有相通处，所以托马斯·阿奎那的象征论也丰富了文学的语言理论，薄伽丘关于文学象征的论述也从托马斯·阿奎那这一观点中吸取过营养。

托马斯·阿奎那的文艺思想和美学思想依然被神学笼罩，在这一点上与奥古斯丁没有什么不同，但托马斯·阿奎那不但像奥古斯丁那样维护神学体系，而且对文学艺术的许多具体问题进行了认真的研究，对创作、作品、美的事物、美与善、艺术与道德、象征等问题进行了比较客观的分析，在许多方面发展了前人的观点，并对后世产生了重大影响。在西方文论史上，托马斯·阿奎那占有一定地位。

^① 转引自[美]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，第116页。

^② 转引自[美]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，第116页。

结 语

西方一些美学家认为：欧洲中世纪没有美学和艺术理论，基督教把美学和艺术理论压垮了，扑灭了。这种判断是不符合实际的。劳动创造了美，欧洲中世纪的劳动者同任何时代的劳动者一样也在创造美。艺术是生活的能动的审美的反映，哪里有生活，哪里就会出现艺术。如果你到意大利等国家，你的这种感受会很强烈。事实上，欧洲中世纪既有文学又有音乐，既有绘画又有民间艺术。欧洲中世纪的文艺思想、美学思想也很丰富，只不过它被纳入不同时期的神学体系之中。

从教父哲学的代表圣·奥古斯丁，经过阿伯拉，到经院哲学的代表托马斯·阿奎那，中世纪文艺理论有一个发展的过程，这一过程反映了以基督教神学来压制文学艺术，到把文学艺术纳入基督教神学体系的历程，如果说圣·奥古斯丁文艺理论是否定文学艺术的基督教神学的文艺理论，那么托马斯·阿奎那的文艺理论则是肯定文学艺术的基督教神学的文艺理论。

作为基督教神学理论，不论是圣·奥古斯丁还是托马斯·阿奎那，就总体而言都是唯心的，神秘主义的。但就其对具体问题的研究来看，则又有不少是有价值的，它对西方文艺理论发展的影响是深远而复杂的。

第四章 文艺复兴时期的文艺思想

引 言

欧洲14—16世纪的文艺复兴，是资产阶级登上历史舞台以后在意识形态领域发动的第一场反对封建主义的文化运动。欧洲14世纪后半期，资本主义的生产关系已经出现，在意大利各城市出现了资本主义工业的最初形式——手工工场，与此同时，出现了市民阶级。新兴的市民阶级要求发展资本主义生产，必然要求打破封建制度对农民、工匠、市民的束缚，打破基督教对人们精神的禁锢，这就必须以新的意识形态来反对和替代旧的封建的基督教的意识形态。历史也恰好为这种新的意识形态的诞生和发展提供了条件。1492年哥伦布发现了美洲新大陆，1498年葡萄牙人达·伽马绕过好望角，开辟了东方航路，中国、印度、阿拉伯的科学技术，特别是中国的指南针、火药、造纸术、印刷术传入欧洲，这些科学发现和新技术的传入刺激了资本主义生产的发展，也打开了人们的眼界。它使人们认识到科学的伟大力量，对基督教神学思想形成了巨大的冲击。这一时期人们的思想空前活跃起来。

1453年拜占庭被土耳其人攻陷，东罗马帝国灭亡，一大批学者携带古希腊的学术资料逃到意大利，同时在罗马废墟中又发掘出许多希腊罗马时期的雕像和艺术珍品，这些没有受基督教神学影响的学术著作和艺术作品打开了人们的眼界，为新兴的资产阶级反对封建的基督教神学提供了精神武器。正如恩格斯所说：“拜占庭灭亡时抢救出来的手稿，罗马废墟中发掘出来的古典古代雕像，在惊讶的西方面前展示了一个新的世界——希腊的古代；在它的光辉的形象面前，中世纪的幽灵消逝了；意大利出现了出人意料的艺术繁荣。”^①

文艺复兴最早产生于意大利，很快影响了法国、西班牙、德国和英国。“文艺复兴”这个名词，最初是由意大利画家兼建筑家瓦萨利（1511—1574）使用的。他在《优秀建筑家画家雕刻家传》（1550年出版）中指出，那个时代意大利造型艺术的特点是复兴古代的审美标准。所以，就文艺范围来说，文艺复兴意味着希腊罗马古典艺术和美学的“再生”。但是，文艺复兴并不是真

^① 《马克思恩格斯选集》第四卷，人民出版社1995年版，第261页。

的要复兴古希腊罗马文化，而是打着“复古”的旗帜反对封建的基督教文化，创造新的资产阶级文化。资产阶级的作家、理论家们站在神学的对立面，高扬人文主义、科学主义的旗帜；以人性反对神性，以知识对抗信仰，以现世主义对抗来世主义，以个性解放对抗禁欲主义，以观察实验对抗经院哲学的烦琐思辨，以求知欲对抗宗教的迷信盲从。在人文主义和科学主义思想的指导下，文学艺术不再是神学的婢女。它走出教堂，面向人生，肯定人对感性生活的追求。文学艺术也不再笼罩在神秘之中，许多艺术家，重视艺术规律的探索，促进了文学艺术的繁荣和发展，创造了许多优秀的文学艺术作品，有力地揭露了封建压迫、宗教欺骗的罪恶，具有鲜明的历史进步意义。

文艺复兴时期，文艺理论的建树是多方面的。这个时代主要是艺术实践的时代，它的理论成就都是文学艺术家在艺术实践过程中的成果总结。

第一节 意大利文艺复兴时期文艺思想

意大利之所以成为文艺复兴运动的领导者，主要的原因在于资产阶级在意大利最早登上历史舞台。意大利在当时虽然还没有形成统一的国家，但是由于它把握着地中海的交通和贸易，工商业迅速发展起来，使意大利成为当时欧洲最富庶最先进的国家。新的经济基础需要新的上层建筑和意识形态为它服务，所以新兴的意大利资产阶级一开始就努力发展新文化，以便粉碎封建统治和教会的权威，促进资本主义的发展。意大利古代是“大希腊”的一部分，又是古罗马文化的直接继承者，再加上东罗马帝国灭亡后，大批希腊古典学者携带了书籍，流亡到意大利去避难，因而促进了意大利对古典文化的研究。这些都使得意大利的资产阶级以复兴古典文化的形式来发展资本主义新文化。意大利在西方各民族之中，是文学创作发展较早的地区之一。但丁、彼特拉克和薄伽丘都用近代语言创作了伟大的作品，不仅为意大利民族文学的发展奠定了基础，也为文艺复兴时期意大利文艺理论的发展奠定了基础。

1. 但丁的“四义说”和民族语言理论

但丁（1256—1321）出生于意大利佛罗伦萨城贵族家庭，曾参加新兴市民阶层的盖尔夫党，并被选为佛罗伦萨的行政官。他对罗马皇帝的权力仍存在幻想，但同时向往意大利能在君主制下成为和平统一的民族国家，后来由于反对罗马教皇干涉佛罗伦萨行政而被终身放逐。作为意大利最伟大的诗人之一，但丁用意大利本国语言写作，他的主要诗作有用意大利西部塔斯克尼地方语写成的著名的叙事诗《神曲》（1307—1321），以及诗集《新生》等。但丁的思想形成因素是复杂的，他没有完全摆脱托马斯·阿奎那的神学理论和经院哲学

的束缚，但他反对教会的腐朽专横，关注人的现世生活，喜爱以方言写作歌颂爱情的行吟诗歌。因此，恩格斯称他为“中世纪最后一个诗人，同时又是新世纪的最初一个诗人”。^① 他的文艺理论著作主要有《致斯加拉大亲王书》和《飨宴》、《论俗语》等。

a: “四义说”与《神曲》人本主义寓意

“四义说”是但丁提出的关于文学语言的重要理论。他首先从分析《圣经》的语言入手来阐述他的观点。他认为，《圣经》的语言有四种含义：字面义、譬喻义、道德义、寓言义。他以《创世记》中的一段话为例来论证自己的观点：

为了进一步阐述我们的意见，必须说明这部作品的意义并不简单，相反，可以说它具有多种意义，因为我们通过文字得到的是一种意义，而通过文字所表示的事物本身所得到的则是另一种意义。头一种意义可以叫做字面的意义，而第二种意义则可称为譬喻的或者神秘的意义。为了更好地阐明它的意义，这种处理方式可以就下面这行诗考虑一下：“当以色列逃出埃及，雅各的家族逃出说外国语言的异族时，犹太就变成他的圣域，以色列就变成他的权力。”假如你就字面而论，出现于我们面前的只是以色列的子孙在摩西时代离开埃及这一件事；可是如果作为譬喻看，它就表示基督替我们所作的赎罪；如果就道德意义论，我们看到的就是灵魂从罪恶的苦难到天恩的圣境的转变；如果作为寓言看，那就是圣灵从腐朽的奴役状态转向永恒的光荣的自由的意思。虽然这些神秘意义都有各自特殊的名称，但总起来都可以叫做寓意，因为它们同字面的历史的意义不同。^②

从这段引文来看，但丁的思想显然还带有中世纪经院神学的神秘气息和烦琐哲学的印记。但丁的贡献在于他明确地指出字面的意义以外的意义都可以叫做寓意。而且，但丁的目的并不是为了解释圣书，而是为了解释世俗文艺，解释他的《神曲》的形象所蕴含的深刻的现实意义。但丁说，《神曲》“这部作品‘具有多种意义……通过文字得到的是一种意义，而从文字表示的事物本身所得到的则是另一种意义’”。^③ “仅从字面意义论，《神曲》全部作品的主题是‘亡灵的境遇’，不需要什么其他说明……但是如果从寓言意义看，则其主题

① 《马克思恩格斯选集》第一卷，人民出版社1995年版，第268页。

② 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第159页。

③ 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第159页。

是人：人们凭自由意志去行善或行恶，将得到善报或恶报。”^① 这也就是说，《神曲》和《圣经》一样也是一种寓言，它的主题具有两层意义。第一层，整个作品写的是“亡灵的境遇”，即人死后灵魂在地狱、净界、天堂的情况。这无疑是一种宗教意识。可是在但丁看来，那不过是字面意义，此外还有第二层更深的意义，即寓言的意义，这层意义显然比字面意义更为重要，那就是：“人们凭自由意志去行善或行恶，将得到善报或恶报。”因此，但丁在谈到作品的主角时，强调“全书和部分的主角是人，这一点贯穿全书”。而在谈到作品的目的时，但丁明确指出它“是要使得生活在这一世界的人们摆脱悲惨的境遇，把他们引到幸福的境地”。^②

从以上分析中，我们可以明显看出但丁的文艺思想与基督教神学文艺思想的区别。首先，但丁宣称他的作品主题是写人而不是写神，创作目的是为了人的幸福而不是为了教会的利益。《神曲》通过对诗人幻游三界的形象描绘，热情赞美人的才能、智慧和爱情，无情揭露教会的罪恶，正是这种以人为本的反叛精神的体现。《净界》第24篇中，他借与鬼魂谈论《新生》的创作，明确表示：“我是一个人，当爱情鼓动我的时候，我依照他从我内心发出的命令写下来。”^③ 这是但丁从人出发的创作思想的最清楚的表白。后来的文艺复兴时期的作家正是继承了但丁的这一创作思想，打出人文主义的旗帜与封建神学文艺相抗衡。其次，但丁强调作品要表现的是人的“自由选择的意志”，这实际上是提倡文艺反映新兴资产阶级的要求——摆脱封建制度和教会的束缚，追求个性自由和个性解放。这一点后来也成为人文主义文学的一个鲜明标志。其三，他主张文学应如实表现人因其功过（善行或恶行）而得到正义的赏罚（善报或恶报）。这就是说，人的价值在于自己行为的善恶，而不在于他的政治地位和教阶品级。《神曲》正是按照这一崭新的人的价值观把不少为非作歹的主教放到地狱受罚，而把一些爱国志士和进步思想家放在天堂享福，这同样是人本主义思想在文学中的体现。

总之，但丁提出的“四义说”揭示了语言艺术意义的多层次性，为文学批评以及语言理论的发展提供了理论启示。在当时，但丁借助“四义说”把诗提到和《圣经》同样的地位，是对文学艺术存在权利的有力辩护。同时，“四义说”在但丁手里，已经成为宣扬人文主义思想、反对教会的有力武器。

b. 民族语言理论

在中世纪，欧洲文人学者写作所使用的语言是教会和官方所认可的统一语

① 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第160页。

② 转引自胡经之主编《西方文艺理论名著教程》，北京大学出版社1988年版，第128页。

③ 转引自胡经之主编《西方文艺理论名著教程》，北京大学出版社1988年版，第128页。

言——拉丁语。文艺复兴时期，不少诗人、理论家都呼吁建立民族语言以代替拉丁语。但丁更系统地提出了自己的民族语言理论，这主要体现在《飧宴》和《论俗语》中。

《飧宴》第一卷是但丁为民族语言——俗语辩护的第一个尝试。

在《飧宴》中但丁指出，他之所以用意大利俗语写作，是因为意大利俗语是一种既能表达情感，又能表达思想，既适合写诗，又适合写散文的优秀语言。而写作的目的是为了向人们传播知识，用俗语写作，广大的人民群众才能读懂，才能感到亲切，才能接受你所传播的知识和思想，而拉丁语虽然精美，但它是只有少数贵族僧侣才能懂得的脱离广大人民群众的语言，使用这种语言无法表达人民的心曲，只能阻碍文学的发展。但丁指出拉丁语已是“日暮斜晖”，而意大利俗语如“新升的旭日”，它必然要代替拉丁语。

如果说但丁的《飧宴》第一卷是建立民族语言的宣言，他的《论俗语》则是如何建立新的民族语言的理论的系统阐述。当时意大利还不是统一的国家，没有统一的俗语，各城邦使用土语方言，而拉丁语是唯一的文学语言。面对新的形式，意大利作家首先要解决的一个问题是：如果抛弃拉丁语，改用民族语言进行写作，应该使用哪种方言呢？但丁主张，应该在意大利各地方俗语的基础上创立一种统一的、有权威性的新的民族语言，这种民族语言既是全民族传达思想、交流感情的工具，又是作家创作所采用的语言。

但丁认为新的民族语言必须建立在一个坚实的基础上，这个基础就是“俗语”。他说：“俗语就是小孩在刚开始分辨语辞时就从他们周围的人学到的习用语言，或者更简短地说，我们所说的俗语，就是我们摹仿自己的保姆不用什么规则就学到的那种言语。”^①但丁主张，应当在各地方俗语的基础上加以提炼，从而建立新的民族语言，并进一步提出了提炼地方俗语、建立新的民族语言所应具有的四条标准。这四条标准就是“光辉的、基本的、宫廷的和法庭的”。

什么是“光辉的”？但丁说：“‘光辉的’这个词是指那种发光照亮别的，自己也被照亮的东西。”^②所谓“光辉的”语言，就是去掉俗语中粗野的、村俗的、错误的、繁杂的成分，吸取那些文明的、正确的、简练的东西，使之成为优美、清楚、完整、流畅的语言。

但丁在解释“基本的”这一含义时说：“正如整个门都随着门枢转动，门枢转向哪方门也就转向哪方，也就随之向里或向外转，同样所有城市的语言也

① 马奇主编：《西方美学史资料选编》上卷，上海人民出版社1987年版，第221页。

② 马奇主编：《西方美学史资料选编》上卷，上海人民出版社1987年版，第226页。

随着这种光辉的语言转出或转回，转动或停住，这种语言正像一家之父。”^①意思是说，民族语言虽然来自各地方俗语，但它必须是一个超越各地方俗语的统一的没有方言土语局限的、全意大利的标准语言。

但丁在解释“宫廷的”这一含义时说：“我们说它是‘宫廷的’的理由就是如果我们意大利人真有个宫廷，那么在宫廷上就要说这种语言。”意大利的统一是但丁的理想。但丁设定这种民族语言应该是未来统一国家的官方语言。

但丁在解释“法庭的”这一含义时说：“我们说这种语言是‘法庭的’也是很适当的，因为法不是别的，正是衡量必要作的事的公平尺度；也因为这种衡量所需的天平只有在最好的法庭上才能找到，因此我们行为中最公正的叫作‘法庭的’。”这里的“法庭的”是指民族语言在语音词汇语法等语言规则方面应该有规范和准确的特点。

更为重要的是，但丁并不是从纯形式的角度来谈论俗语的。他认为，使用什么样的语言进行写作，是由所写的内容决定的。但丁结合诗歌创作提出：“诗中那些最伟大的主题……应该用最伟大的俗语加以处理。”他认为伟大的主题包括三项：“安全，爱情和美德”，也就是“武士的英勇，爱情的热烈和意志的方向”；他说：“有名的作家都是全部以这些事情为主题，用俗语写下了诗歌。”^②但丁推崇的所谓“有名的作家”，指的是12世纪至13世纪法国的抒情诗人、行吟诗人。他们写作的不是神学文学，而是歌颂人的民间文学。但丁关于诗的民族语言和诗的主题的看法，反映了新的为市民阶级为广大人民服务的时代要求，他自己更通过《神曲》的创作，赢得了意大利民族语言创始者的称号。和他同时代的薄伽丘就曾赞扬他：“在诗的方面，特别在方言方面，在我看来，他是使方言升华并使它在我们意大利人中得到尊重的第一个人，就像荷马之于希腊，维吉尔之于拉丁。”^③

2. 薄伽丘的诗论

薄伽丘（1313—1375）是意大利文艺复兴时期人文主义的先驱。青少年时代开始接触彼特拉克著作，1348—1353年，写成他的巨著《十日谈》，对欧洲文艺复兴文学的影响极为深远。其文艺理论观点主要体现在《但丁传》、《异教诸神谱系》等著作中。他的文艺思想主要有：

a. 诗的虚构中隐藏着真理

基督教神学否定文艺，教士们继承柏拉图的衣钵，把文艺称作“弄虚作

① 马奇主编：《西方美学史资料选编》上卷，上海人民出版社1987年版，第226页。

② 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第172页。

③ 转引自伍蠡甫《欧洲文论简史》，人民文学出版社，1985年版，第66页。

假的骗子”，“引人堕入地狱的魔鬼”。他们只容许以《圣经》为题材的艺术，不允许表现世俗人生活的艺术。文艺复兴时期的艺术家们为了争得文艺存在的权利，必须为文艺的合法性辩护。早期的这种辩护还是以《圣经》来掩护进行的，如但丁在《致斯加拉大亲王书》中提出：诗和《圣经》一样也是一种寓言，一样具有字面义、譬喻义、道德义和寓言义。在当时，但丁借助“四义说”把诗提到和《圣经》同样的地位，是对文学艺术存在权利的有力辩护。薄伽丘在《但丁传》中进一步发挥了但丁的这一观点。他说：“我说神学和诗可以说差不多就是一回事，如果他们用的题材是一样的；我甚至说，神学不是别的，正是上帝的诗。《圣经》里基督时而叫做狮，时而叫做羊，时而叫做虫，时而叫做龙，时而叫做岩石，这不是诗的虚构是什么呢？”^①他由此得出结论：“不仅诗是神学，而神学也就是诗。”^②在此基础上，薄伽丘又驳斥了“虚构的故事不能显示真理”的说法，他说：“要使真理须经费力才可以获得，因而产生更大的愉快，记得更牢固，诗人才把真理隐藏到从表面看好像是不真实的东西后面。他们用虚构的故事而不用其他方式，因为这些虚构故事的美能吸引哲学证明和辞令说服所不能吸引的听众。究竟应该怎样看待诗人呢？能不能说他们都是疯子，像他们的没有见识的敌人所胡说的呢？当然不能。”^③也就是说，诗的虚构不是与真理无缘，而是隐藏着真理。诗人之所以运用虚构，是为了让读者通过“费力”领悟作品中的真理，从而产生更大的愉快。

b. 诗的社会作用

中世纪教会认为文学艺术伤风败俗，引人堕落。薄伽丘针对这种观点为诗进行了辩护。薄伽丘认为，诗“能够武装君王们，把他们导向战争，使整个舰队从其停泊的场所驶向海洋”，诗能“唤起懒人，激发蠢徒，约束莽汉，说服罪犯”。^④薄伽丘这些观点虽然有些夸张，但他鲜明地肯定了诗的社会作用，否定了宗教神学强加给艺术的罪名。

那么，诗为什么能产生这样巨大的作用呢？薄伽丘认为，这有两方面的原因：一是因为诗“导源于上帝的胸怀”，是“一种热情的而又精细的创作”。^⑤他说：“诗人们会亲口宣称，他们是在谁的帮助和指导下完成了他们种种创作的，例如筑起象征性的阶梯，向天上飞翔，或者使得繁密的树枝向上生发，直奔群星，或者绕山而上登其绝顶。”^⑥薄伽丘并不否认上帝和神的存在，这是

① 马奇主编：《西方美学史资料选编》上卷，上海人民出版社1987年版，第235页。

② 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第176页。

③ 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第176页。

④ 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第177页。

⑤ 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第177页。

⑥ 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第179页。

文艺复兴时期许多学者共有的历史局限性，但薄伽丘正是利用这一点，有力地驳斥了基督教神学对文学艺术的攻击。薄伽丘认为，诗的教化作用产生的另一个原因是：诗有完美的形式。诗人们运用虚构和各种艺术手段，能“使语词和思想之间有了不平常的交织，并从而美饰整个结构”。因此，诗的真理不是直白的、浅显的，而是“隐藏在虚构的美好之中和合身的外衣下面”的。^①第三，诗人本身的修养也是使诗产生伟大教化作用的原因。在薄伽丘看来，诗人除了需要有写诗的热情、懂得语法和修辞的一些规则之外，还需要“懂得道德和自然的其他学问的一些原则，掌握丰富有力的词汇，观玩古人的纪念碑和遗物，熟记各民族的历史，熟悉各处的海、陆、河、山的地理情况”。^②总之，诗是传达真理的虚构，有积极的教化作用，只有“无知的小人”才会否定它。

3. 卡斯特尔维屈罗对《诗学》的阐释与“三一律”

卡斯特尔维屈罗（1505—1571）是文艺复兴时期意大利卓越的思想家。他出生于上层市民家庭，因为公开赞成普选权，多次遭受教廷迫害，被迫长期流亡国外。他的著作大都散失，仅存1570年发表的意大利文本《亚里斯多德〈诗学〉诠释》。此书是文艺复兴时期解释亚里斯多德《诗学》、贺拉斯《诗艺》，宣传古希腊文艺理论和自己的文艺主张的众多著作之一。此书中提出的“三一律”，在戏剧史和批评史上影响巨大。

关于诗的目的，卡斯特尔维屈罗认为，“诗原是专为了娱乐和消遣的”，但由于诗的对象是“一般没有文化修养的人民大众”，^③所以必须描写逼真，方能使读者得到娱乐。关于诗的题材，卡斯特尔维屈罗继承了亚里斯多德的观点。亚里斯多德在《诗学》中曾比较过历史与诗，认为“两者的差别在于一叙述已发生的事，一描述可能发生的事”。^④卡斯特尔维屈罗进一步发挥了这个观点。他写道：“历史的题材是由世间发生的事件的经过或者由上帝的意志（显现的或隐藏的）供给他的。”诗的题材“是关于本来不曾发生过的事物的，但是同时在愉快和真实两方面，都不比历史减色”。^⑤卡斯特尔维屈罗的解释符合亚里斯多德的原意，同时又强调了文学题材的真实性和审美性。关于诗的语言，卡斯特尔维屈罗认为，历史学家用推理的语言，诗人则“运用他的才能，按照诗的格律，创造出语言”，并且诗的语言必须大众化，如果诗人“说

① 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第177页。

② 马奇主编：《西方美学史资料选编》上卷，上海人民出版社1987年版，第237页。

③ 转引自伍蠡甫《欧洲文论简史》，人民文学出版社1985年版，第74页。

④ 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第65页。

⑤ 马奇主编：《西方美学史资料选编》上卷，上海人民出版社1987年版，第281页。

话叫人无法听懂，这就自然要使人生气”和“感到不快”。^①

亚里斯多德在《诗学》中曾说过：“悲剧力图以太阳的一周为限”，悲剧应“环绕着一个整一的行动，有头、有身、有尾”。^② 卡斯特尔维屈罗据此提出“三一律”，他写道：“事件中的地点必须不变”，“表演的时间和所表演的事件的时间，必须严格地相一致”，“事件的时间不超过十二小时”，在有限的时间和地点内“完成主人公的巨大幸运转变”。^③ 近现代学者普遍认为，卡斯特尔维屈罗在时间、地点上曲解了亚里斯多德的原意，是借解释《诗学》提出了自己的见解。亚里斯多德所说的“以太阳的一周为限”虽然意思不甚清楚，但并不是指“事件的时间不超过十二小时”。就亚里斯多德在《诗学》中所肯定的索福克勒斯的悲剧，有的事件发生的时间远远超过一天。“三一律”强调悲剧表现的事件、时间、空间高度集中，这是它的合理之处，在戏剧史上，按“三一律”进行创作的确出现过优秀作品，但是，要求一切剧作都必须符合“三一律”，那势必给戏剧创作套上枷锁。在文艺复兴时期，“三一律”还只是一种主张；到了17世纪新古典主义时期，“三一律”便成了一种必须遵循的艺术法则了。总的来说，卡斯特尔维屈罗对《诗学》的诠释对于传播古希腊唯物主义文艺思想、反对基督教神学，有十分重要的积极意义。但他的诠释有些地方并不符合原著的意思，对后世的文艺理论和文艺创作产生了复杂的影响。

4. 文学体裁、类型的古今之争

文艺复兴时期在文学体裁问题上有两次论争：一是围绕着“悲喜混杂剧”展开的，一是围绕着“传奇体”展开的。论辩的双方都主张恢复古希腊、罗马的文学艺术传统，都积极阐释和传播亚里斯多德、贺拉斯的文艺思想，都批判中世纪的基督教神学文艺思想。但是在文学发展中如何对待新的艺术形式上，在如何对待古希腊罗马的文艺理论上，有人主张革新，有人则显得保守。

关于“悲喜混杂剧”的论争是由意大利剧作家瓜里尼（1538—1612）的剧作《牧羊人斐多》引发的。瓜里尼在这部剧作中，打破悲剧人物为社会上层人士、喜剧人物为普通老百姓这一传统界限，使双方同时登上舞台，创造了“悲喜混杂剧”这一新剧种。这部剧作遭到保守的批评家德诺尔等人的反对，瓜里尼因此发表《悲喜混杂剧体诗的纲领》一文，为自己进行辩护。瓜里尼写道：悲剧和喜剧“它们是否因为不同种，就不能结合起来产生第三种诗呢？

① 转引自伍蠡甫《欧洲文论简史》，人民文学出版社1985年版，第74页。

② 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第56—57页。

③ 马奇主编：《西方美学史资料选编》上卷，上海人民出版社1987年版，第283—284页。

绝对不能说这种结合违反自然的常规，更不能说它违反艺术的常规”。^①

瓜里尼首先以自然界为例：“马和驴不是不同种吗？可它们配合产生第三种动物——骡。”其次，以艺术为例：绘画“是诗的堂兄弟，它不就是各种颜色的多种多样的混合”？诗的同胞兄弟“音乐，不也是全音和半音以及半音和半音以下的音的混合”？再次，以政治学说为例：“亚里斯多德把寡头政体和大众政体混合在一起，来形成共和政体。”既然“两个阶层的人在实践中可混合，为什么诗艺在戏拟中就不可以把他们混合在一起呢？”^②最后，他从戏剧的作用方面指出：悲喜混杂剧把“悲剧和喜剧的两种快感糅合在一起，不至于使观众落入过分的悲剧的忧伤和过分的喜剧的放肆”，“它既不拿流血死亡之类凶残的可怕的无人性的场面来使我们感到苦痛，又不至使我们在笑谑中放肆到失去一个有教养的人所应有的谦恭和礼仪”，总之，“悲喜混杂剧可以兼包一切剧体诗的优点和抛弃它们的缺点；它可以投合各种性情，各种年龄，各种兴趣，这不是单纯的悲剧或喜剧所能做到的”。^③瓜里尼的论辩是很有说服力的，事实上当时英国的莎士比亚和西班牙的维加都已采用这种新型的戏剧，这种戏剧形式反映了新兴市民阶层反对封建等级观念的民主要求。而18世纪启蒙主义理论家狄德罗、莱辛等人所主张的“严肃剧”、“市民剧”等，和瓜里尼的观点是一脉相承的。瓜里尼强调悲剧可以和喜剧、市民形象可以和贵族形象混合在一起，打破了长期以来戏剧类型和人物类型的严格界限，大大增强了戏剧的效果，这在欧洲文艺理论史上是一个进步。

关于“传奇体”的论争是由意大利作家阿里奥斯托的新型传奇体叙事诗《疯狂的罗兰》引发的，这场论争主要在明屠尔诺和钦提奥之间展开。明屠尔诺（1500—1574）曾任意大利乌金托地区主教，兼事文学批评，他主张以古代希腊、罗马的创作为范例，来衡量当代文学和新型作品。著有《论诗人》、《诗的艺术》以及有关悲喜剧理论的一些文章。钦提奥（1504—1573）是文艺复兴时期意大利的具有革新精神的作家和批评家。他针对明屠尔诺批评阿里奥斯托的《疯狂的罗兰》没有遵守传奇体叙事诗的传统规则，发表《论传奇体叙事诗的写作》（1549），主张谋求创新、反对保守为当代文学首要任务，在当时具有一定的积极意义。

明屠尔诺指责《疯狂的罗兰》“不符合荷马和维吉尔所遵守的、亚里斯多德和贺拉斯所认为合适的形式和法度”。他认为史诗的“情节不外是模拟一件单独、完整、有相当分量的事”，而这部传奇则是“在一个故事里许多事情混

① 马奇主编：《西方美学史资料选编》上卷，上海人民出版社1987年版，第286页。

② 马奇主编：《西方美学史资料选编》上卷，上海人民出版社1987年版，第286页。

③ 马奇主编：《西方美学史资料选编》上卷，上海人民出版社1987年版，第287—288页。

在一起”；史诗应“模拟一个著名人物所完成的一件丰功伟绩”，而这部传奇则描写“一群武士与贵妇，以及战争与和平的许多事迹”；“史诗模拟根据实有的事迹，或者至少人们信以为真的事迹”，而这部传奇“却不顾事实，捏造故事，因为罗兰的恋爱或疯狂既不见于史籍，也没有闻里传说可稽”。^①

钦提奥则在《论传奇体叙事诗的写作》一文中为阿里奥斯托辩护。他写道：“在我看来，如果一个诗人要用传奇体写古时材料，他最好不限于一个人物的单一动作，毋宁使用一个人物的许多动作。我认为这种方法比只写一种动作的方法较适宜于传奇体叙事诗。”他还指出，古希腊、罗马时代，“既有描写单一情节的作品，也有叙述许多情节的作品”。^②因此，《疯狂的罗兰》中的多情节描写并未违背传统。

从这场论争中可以看出，明屠尔诺的观点是保守的、形而上学的，而钦提奥的观点是进步的、辩证的。艺术没有唯一的永恒不变的模式，社会生活的发展变化决定了艺术形式的不断变化，坚持艺术形式不能改变的理论会阻碍文艺的发展。

围绕着传奇体叙事诗《疯狂的罗兰》的论争引发了更深层次的文艺观念的论争，这就是文艺复兴时期著名的“古今之争”。

明屠尔诺是以亚里斯多德、贺拉斯的诗艺为准绳，否定《疯狂的罗兰》的，由此导致了关于如何对待继承与创新问题的论争。明屠尔诺说：“试问：哪一门艺术、哪一门学问、哪一种训练里（不论是建筑、音乐、绘画、雕刻、军事或医学）一个人可以不努力步古人后尘而能够工作吗？不是愈紧密地追随古人就愈能得到称赞吗？”^③在明屠尔诺看来，今人必须跟着古人走，否则将一事无成。钦提奥站在明屠尔诺的对立面，他说：“诗人不应迷信古典权威”，“我认为有判断力和有熟练技巧的作家们不应该让前人所定下来的范围束缚他们的自由，而不敢离开老路走一步。这不仅辜负自然所给的资禀，而且这种约束也会妨碍诗超出前人所界定的范围，只能沿着老祖宗们所指的那条老路走”。^④钦提奥的这些看法是正确的，在文学史上，任何一个时代的伟大作家都是既学习前人又超越前人，既遵循传统又突破传统的。不继承古人的虚无主义态度是错误的，束缚在前人的陈规之中也是错误的，明屠尔诺当时还没有意识到这一点。

明屠尔诺还说：“如果这两位古人以荷马史诗为例证，得出一种真正的诗

① 马奇主编：《西方美学史资料选编》上卷，上海人民出版社1987年版，第333—340页。

② 马奇主编：《西方美学史资料选编》上卷，上海人民出版社1987年版，第276—277页。

③ 马奇主编：《西方美学史资料选编》上卷，上海人民出版社1987年版，第345页。

④ 马奇主编：《西方美学史资料选编》上卷，上海人民出版社1987年版，第277页。

艺来教人，我就看不出怎样还能够另立一种诗艺，因为真理只有一个，只要一次是真的，就必然在任何时代都永远是真的；尽管风俗和生活可以因时代的差异而改变，真理却并不因此而改变，时代可以更易，真理一成不变。”^① 钦提奥反驳说：“有一些人往往使我感到可笑，他们想使传奇体叙事诗的作者受亚里斯多德和贺拉斯所定的规则约束，毫不考虑到这两位古人既不懂我们的语言，也不懂我们的写作方式。传奇体叙事诗不应受古典规律和义法的约束……我们也应从我们的诗那里学到我们的诗艺，谨守我们的最好的传奇体诗人替传奇体诗所定下来的形式。”^② 钦提奥的反驳很有说服力：第一，从哲学的观点看，明屠尔诺不懂得真理的相对性与绝对性的关系，即随着时代的发展，人们会不断发现真理，原来被发现的真理也会不断得到修正、补充、发展，不存在一成不变的真理，认为真理一成不变显然是形而上学的。第二，亚里斯多德的“情节单一”等论断根本不是什么真理性命题，实践早已证明：情节单一则明快、集中；情节复杂则容量大，更具曲折性。作家根据自己的创作素材，依据自己的爱好可以自由地选择单一情节或复杂情节，任何强制性的规定都是错误的。明屠尔诺想在创作技巧、表现方法等方面寻找一成不变的规则，是违背艺术规律的。

作为欧洲文艺复兴运动的先驱，意大利人文主义者在文艺理论上主要有三方面的贡献：首先，他们驳斥了中世纪基督教会对世俗文艺的攻击，但丁、薄伽丘等许多理论家都从“诗即神学”的观点出发，为诗进行了辩护；第二，他们继承和发展了亚里斯多德、贺拉斯等古希腊、古罗马文艺理论家的理论；第三，他们根据古人和自己的文学实践经验，提出了新的理论观点，试图解决时代提出的以什么语言写作、写什么、怎样写等新课题。意大利是欧洲文艺复兴运动的领导者，它在文艺理论上的建树，对西班牙、英国等欧洲其他国家的文艺理论产生了重大影响。

第二节 西班牙文艺复兴时期的小说戏剧理论

在西班牙，产生文艺复兴文化的条件是从15世纪中期开始的。随着资本主义大作坊形式的毛纺织业在西班牙全国范围内兴起，资本主义生产关系逐渐发展起来。资本主义的发展，要求打破封建的传统观念。15世纪末、16世纪初，在意大利文艺复兴运动的影响下，西班牙出现了一批人文主义学者。他们通过兴办学校，介绍古希腊、古罗马的文学艺术和意大利文艺复兴，传播人文

① 马奇主编：《西方美学史资料选编》上卷，上海人民出版社1987年版，第344页。

② 马奇主编：《西方美学史资料选编》上卷，上海人民出版社1987年版，第277—278页。

主义思想文化。16世纪下半期至17世纪初，西班牙人文主义文学进入“黄金时代”，出现了塞万提斯等小说家和维加等戏剧家。随着文学的繁荣，文艺理论也发展起来了。

1. 塞万提斯的小说理论

米盖尔·德·塞万提斯（1547—1616）是文艺复兴时期西班牙著名的小说家、剧作家和文艺理论家。他出生于西班牙中部阿尔卡拉·达·亚那拉斯城一个破落贵族家庭。祖父做过律师，父亲是外科医生。因家境贫寒，他只在马德里上过中学。1570年参军，在战争中身负重伤，失去了左手。1575年回国途中被掳为奴，直到1580年才赎身回国，回国后以写作为生。他的早期主要作品有剧本《奴曼西亚》、小说《伽莱苔亚》等，代表作是长篇小说《堂·吉珂德》。这部小说广泛地反映了当时西班牙的社会现实，讽刺了封建贵族和教会的腐朽丑恶，表现了人文主义的进步思想。小说的序言和第47章、第48章谈到小说创作的原则和手法以及亚里斯多德和贺拉斯的理论，并结合当时的创作，提出了自己的理论主张。他的一些论点可以说是西方小说理论的滥觞。

a. 自然是小说唯一的范本

塞万提斯在《堂·吉珂德》的序言中，开宗明义，说写这部小说的目的就是要消除骑士小说在社会上、在群众之间的声望和影响。塞万提斯为什么要反对骑士文学？骑士文学是中世纪基督教浪漫主义文学的重要组成部分，它的实质是“忠君”、“护教”，用脱离现实的离奇情节，赞美骑士的武功和爱情。这种文学“千篇一律”，“好像是同一个模型里浇出来的”，这种文学“只在供人消遣，无关世道人心，和那种同时可以娱人而又可以教人的道德寓言完全两样”。^①因此塞万提斯要不遗余力地反对它。塞万提斯认为，小说家以摹仿自然为任务，他说：“它所有的事只有摹仿自然，自然便是它的唯一范本；摹仿得愈加妙肖，你这部书也必愈见完美。”^②为了达到这一目的，作家无须“乞灵于哲学家的格言，《圣经》里的义理，诗人们的讽喻，辩士们的词锋，乃至圣徒们的玄秘”；他只要忠于现实，做到字面“简明、朴素、雅驯、恰当”，文章“悦耳和谐”，主旨“明白易晓”，力戒“芜杂或晦涩”，便能使读者“破闷为笑”，“提高兴味”了。这样，“骑士文学的万恶地盘就完全摧毁了”。^③

在此基础上，塞万提斯又谈到了艺术美和真实的问题。塞万提斯认为，凡

① 伍蠡甫：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第209页。

② 伍蠡甫：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第208页。

③ [西]塞万提斯：《堂·吉珂德》（傅东华译），人民文学出版社1959年版，第7—8页。

是能使人感到愉快的作品必定是使人感到美与和谐的作品，而要使作品达到美与和谐，你所描写的事物不能是畸形的和违背理性的，骑士文学描写的正是这种东西，因而它不能给人以美与和谐。同时塞万提斯也认识到艺术真实不同于自然真实，他提出“象真”的概念。他指出，小说越是“象真”的越好，而且越像“容或有之”越是有趣，因此，小说的情节和人物绝“不能背离读者的理性，必须把不可能的写得仿佛可能，而使读者的惊奇与愉快并存不背”，^①这样才能引起读者的喜爱。第48章里，塞万提斯又谈到戏剧创作中的“真实”问题。他引用西塞罗的说法，认为喜剧应该是“人生的镜鉴，风俗的范型和真理的假象”，^②并指出，对于世俗题材，固然不能毫无理由地放进一些奇迹，即使是宗教题材，也不要引用伪经，或者把圣徒的奇迹颠倒弄错，否则都足以违反“真实”。他还特别强调，对于历史和细节必须忠实。塞万提斯的代表作《堂·吉珂德》，正是按照摹仿自然的现实主义原则，广泛而深刻地反映了16世纪和17世纪初西班牙的社会现实，尖锐地揭露和抨击了种种黑暗势力，才取得了巨大的艺术成就。

b. “才情”与小说的社会作用

在小说的社会作用上，塞万提斯继承了贺拉斯“寓教于乐”的观点。在《堂·吉珂德》第48章中，他明确指出，好的文学作品应该能够教育观众，使观众“对于诙谐的部分会觉得有趣，对于严肃的部分会觉得有益，对于情节会觉得惊奇，对于情理会得到进步，又因见了欺诈的而自知儆戒，见到好榜样而更加贤明，对恶德知道疾恶，对美德知道爱慕”。^③同时又能给人以娱乐，使“无事多闲的和最最忙碌的，都可以得到无害的消遣”。他还打了一个比方：“弓不能永远弯着不弛，所以脆弱的人心没有一些合法的娱乐，也是要支持不下去的。”^④怎样才能使作品做到对读者有趣有益呢？塞万提斯认为首先是作家要有才情。在《堂·吉珂德》的序言中，他明确提出，好的文学作品可以使“蠢笨的不至生厌，明断的会叹服你的才情，严肃的不敢藐视你，聪明的也不禁击节”。^⑤在《堂·吉珂德》第47章，塞万提斯又借一位主教之口大发议论，批判骑士文学中“武艺是不可信的，爱情是造作的，文雅是虚伪的”，总之，把人物写得毫无“才情”。^⑥塞万提斯接着从作品人物的才情，进而谈到小说家本人的才情。小说家有了才情，便能在人物描写中“或则集

① [西] 塞万提斯：《堂·吉珂德》（傅东华译），人民文学出版社1959年版，第501页。

② [西] 塞万提斯：《堂·吉珂德》（傅东华译），人民文学出版社1959年版，第505页。

③ [西] 塞万提斯：《堂·吉珂德》（傅东华译），人民文学出版社1959年版，第506—507页。

④ [西] 塞万提斯：《堂·吉珂德》（傅东华译），人民文学出版社1959年版，第508页。

⑤ [西] 塞万提斯：《堂·吉珂德》（傅东华译），人民文学出版社1959年版，第8页。

⑥ [西] 塞万提斯：《堂·吉珂德》（傅东华译），人民文学出版社1959年版，第501页。

诸品性而萃于一身，或则散各品性而分诸各体”，^①也就是成功地刻画出单纯的或复杂的人物性格。只有这样，才能达到既娱人又教人的效果。塞万提斯提出的“才情说”，很有价值，它的实质是要改变神学教条主义对文学艺术的束缚，以新的观念描写活生生的人物，启发和教育人们。为此，塞万提斯还提出应对作品进行审查，他认为，应该“由宫廷专任一些有识见有眼力的人才”，^②对文学作品进行严格的审查，这样就可以提醒作家严肃认真地进行创作，从而写出好的作品。只要做到了以上两点，“民众可以得到娱乐，西班牙文才的名誉可以维持，演员们可以获得利益和保障”，^③总之，可以达到寓教于乐的目的了。

综上所述，塞万提斯以平易生动的笔调，谈了自己对摹仿、真实、才情以及文学的社会作用等问题的看法，对当时小说创作的经验和理论作了一次概括，在文艺理论史上有一定的地位。当然，我们也应看到，像文艺复兴时期许多理论家一样，塞万提斯既有反封建主义教会文学的一面，又不能完全脱离某些传统思想的束缚，他的理论贡献是在小说创作领域阐释和发展了亚里斯多德、贺拉斯的现实主义摹仿说，但他并没有冲破古希腊、罗马的基本理论。

2. 维加的戏剧理论

洛贝·费力克斯·德·维加·卡尔皮奥（1562—1635）是欧洲文艺复兴时期西班牙的著名作家，西班牙“黄金世纪”新戏剧的奠基人，被誉为“西班牙才子中的凤凰”、“西班牙戏剧之父”。生于马德里一个手艺人家庭。1574年就学于耶稣会帝国学院，学习人文主义基本原理。1577年入阿尔卡拉大学受神职教育。一生写作大量戏剧，现存有450余部，广泛反映了16世纪到17世纪西班牙社会各阶层的生活，描写农民的反封建斗争，揭露暴君，但对于王权仍然存有幻想。他的戏剧理论著作主要有《当代编剧的新艺术》（1609）。这是一篇在马德里学会的演讲稿，原作是诗体论文，主要谈喜剧创作问题。

维加在《当代编剧的新艺术》中，一反西方文艺理论界推崇悲剧、贬低喜剧的传统，充分肯定了喜剧在社会生活中的作用。当时社会普遍认为喜剧是“题材卑下的鄙俚小戏”，维加却引用西塞罗的观点，认为喜剧是“风俗的镜子，真理的活生生的形象”^④，在“严肃的思考中掺和了嬉笑，有趣的笑谈里

① [西] 塞万提斯：《堂·吉珂德》（傅东华译），人民文学出版社1959年版，第502页。

② [西] 塞万提斯：《堂·吉珂德》（傅东华译），人民文学出版社1959年版，第507页。

③ [西] 塞万提斯：《堂·吉珂德》（傅东华译），人民文学出版社1959年版，第508页。

④ 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第219页。

带着正经”^①。维加也承认悲剧和喜剧的传统区别：喜剧摹仿卑微小民的行动，悲剧摹仿帝王贵人的行动，但认为二者完全可以相提并论，因为喜剧所讲的也是真理，同样有它的崇高地位。在维加看来，喜剧演的是平民间的事，很有群众性，一面严肃，一面滑稽，借此谴责当时社会的不良风气，充满趣味，同样会给人以美感和教益。

维加重视戏剧与时代、与人民的血肉联系，重视戏剧的教育作用。他认为，戏剧的教育作用首先来自它对现实的忠实的、逼真的反映。他和其他人文主义艺术家一样，始终坚持“艺术的目的是逼真地反映现实”的原则。他把真实作为戏剧的基本原则，说：“除了真实以外，没有什么东西。不能有任何的虚假，不管是为了教谕的目的或者是为艺术的‘规律’和‘规则’！但这种真实并不是浮浅的和无关紧要的，而是巨大的、有意义的，有关重要问题的真实，经过广泛概括的真实，也是整个人民生活的真实。”^②因此，他要求喜剧必须“反映人生”。维加认为，戏剧的题材十分重要。他认为戏剧题材虽然多种多样，但总的来说有两个方面：一是“荣誉”题材，二是“美德”题材；这些题材都具有针砭时弊、歌颂真理的教育作用。

为了实现戏剧教育民众的作用，维加还提出戏剧必须革新。他认为，民族戏剧应该以满足当代观众的要求为准则，不必拘泥于古代的陈规戒律，他提出应当以西班牙民间的戏剧为基础创造新戏剧。对古人的经验可以有选择的吸收，例如对于“三一律”，一方面，他注意到这一理论的合理之处在于强调了戏剧的集中性，“情节出现的时间，越紧凑越好”，另一方面，他又认为不必过分拘泥，他说：“把时间限于一天虽然是亚里斯多德的意见，但是这样做是无益的。”而不遵守“三一律”的作品也完全可能受到观众的喜爱：“今天有多少人看见了在人为的、以一天为限的时间之内，一件事就经过了几年，因而沉迷在赞美之中啊！”^③

在戏剧的创作上，维加认为应当以情节为主，性格服从情节的需要；情节要完整统一，不许夹杂与主题不相容的东西；还要巧妙多变，抓住观众，而且“除非到了最后一幕，不允许把结局揭晓”。^④他的“情节论”基本上是继承和发挥了亚里斯多德的理论。此外，他还要求把戏剧人物写成类型。他举例说：“如果是帝王讲话，尽量摹仿王者的尊严；哲人讲话，要富于格言式的优雅；描写情人，得用任何人听了都大为感动的热情。”^⑤这显然是继承了贺拉

① 转引自杨荫隆《西方文论家手册》，时代文艺出版社1985年版，第89页。

② 转引自杨荫隆《西方文论家手册》，时代文艺出版社1985年版，第90页。

③ 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第221页。

④ 转引自杨荫隆《西方文论家手册》，时代文艺出版社1985年版，第90页。

⑤ 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第222页。

斯的理论。

维加在《当代编剧的新艺术》中，以丰富的创作经验为基础，充分阐述了自己的戏剧观点。这是文艺复兴时期不可多得的一篇关于戏剧理论的论文。

西班牙的文艺复兴运动深受意大利文艺复兴的影响，但又具有自己的特点。这一时期西班牙文艺理论家大都也是作家，文艺理论的内容也大都是关于某种文学体裁的创作理论。无论是塞万提斯的小说理论，还是维加的戏剧理论，都具有与文学创作相结合的特点，他们的理论，对于整个欧洲文艺复兴时期文艺理论的发展，作出了独特的贡献。

第三节 英国文艺复兴时期文艺思想

文艺复兴运动在英国开始得比较晚，在14世纪，乔叟率先开始师法意大利文艺，他可以称得上是英国文艺复兴的前驱。从15世纪末开始，英国才出现了第一批人文主义者，他们开始研究古希腊、古罗马的哲学和文化，并在中世纪经院哲学和神学的顽固堡垒——牛津大学和剑桥大学里教授古希腊和古拉丁语言。这个时期英国的文艺复兴还带有纯理论的性质，因此它的影响也不大。然而这些学者在对古典作品所作的大量收集、印刷、注释、讲解等方面的工作，为英国文艺复兴高潮的到来作了准备。这个时期最伟大的人文主义者是托马斯·莫尔。他于1516年用拉丁文写成的《乌托邦》，反映了当时英国人文主义者对于理想社会制度的热烈渴望，成为以后一系列空想社会主义理论的先声。

从16世纪40年代开始，英国的文艺复兴运动逐渐步入繁荣时期。对文艺复兴新思潮起着巨大推动作用的首先是翻译工作，在不长的时间里，大量古希腊、古罗马和当代其他国家的优秀文学作品被译成英语。英国读者差不多在同时看到所有古代、当代的作家作品，这是其他国家所不曾有的现象，因此使英国迅速赶上了文艺复兴运动的步伐。在文艺复兴的高潮中，英国文学异军突起，无论就文学作品的数量还是质量来说，都是其他国家无法望其项背的。随着文学创作的繁荣，文艺理论也迅速发展起来，其中锡德尼和莎士比亚的理论最具代表性。

1. 锡德尼的《为诗辩护》

锡德尼（1554—1586）出身于贵族家庭，是诗人、散文家、批评家和外交家，被称为多才多艺的人文主义者和英国文艺复兴时期标准的绅士。1568年至1571年肄业于牛津大学基督堂学院。1572年至1575年游历欧洲，创作《五月女郎》、《阿卡迪亚》、《爱星者和星星》等戏剧、散文、诗歌作品。在

文艺理论方面，锡德尼的代表性论著是《为诗辩护》。1582年，编剧者、演员斯梯芬·葛森写了一本小册子，诬蔑诗是制造罪恶的学校，认为虚构的艺术毫无价值。锡德尼对此十分愤慨，他在广泛阅读了古代希腊罗马和当代意大利的文学批评著作的基础上，发表长文《为诗辩护》，对斯梯芬·葛森的观点予以驳斥，并阐述了自己对于文艺的看法。

针对中世纪基督教神学对世俗艺术的攻击和污蔑，锡德尼首先提出，诗“曾经是‘无知’的最初的光明给予者，是其最初的保姆，是它的奶逐渐喂得无知的人们以后能够食用较硬的知识”。^①锡德尼认为，诗人是知识之父，人类最初的文化和学术活动，包括哲学、历史学、伦理学、神学等，都是以诗的面目出现的，而后来的哲学家、历史学家、伦理学家、神学家又无一不从诗中吸取营养。因此，诗人不仅在时间上占先，而且他们的作品是其他一切学术文化活动的起因。锡德尼的这个看法是有道理的，古希腊的神话、史诗、悲剧和喜剧的确哺育了后来的哲学家、历史学家、伦理学家和神学家。

锡德尼又从基督教教义角度来谈诗的作用，他认为人生来“堕落”，虽有“智力”但意志“不纯”，因而必须进行诗教，因此他给诗体悲剧以崇高地位，因为悲剧具有威力，足以“揭开最大的创伤，显出被肌肉掩盖的脓疮，使帝王不敢当暴君，暴君不敢不披露自己的暴虐心情”。^②从这里，我们可以看出，锡德尼继承了亚里斯多德的悲剧净化说和贺拉斯的寓教于乐说，但他把诗的教育作用夸大了。

锡德尼还比较了诗与哲学、历史的异同，指出它们虽然都有教育作用，但哲学“凭箴规”，历史“凭实例”，诗则“凭虚构”，“虚构是可以唱出激情的最高音”。^③哲学家认为应该做的事，诗人通过“虚构的人物”做到了，并使一般概念和特殊事例相结合，产生“完美的图画”。历史学家必须如实地叙述，“不可能淋漓尽致地描写完美的模范，否则他就要诗人化”了。^④因此，从描写的生动看，哪怕是最好的历史学家，也是在诗人之下的，因此，单凭哲学或历史进行教育都是无能为力的，只能是“半途而废”，只有诗将哲学的观念和历史的事例相结合，再加上艺术的快感，才能收到显著的效果，完成教育的目的。尤其是诗人不仅指明道路，而且画出道路所通往的远方景物，既吸引人们，又使他们有所遵循，因此，在锡德尼看来，“我们的诗人是君王”。^⑤

锡德尼认为，诗之所以有这样巨大的作用，关键在于诗人是创造者。他指

① 马奇主编：《西方美学史资料选编》上卷，上海人民出版社1987年版，第299页。

② 转引自伍蠡甫《欧洲文论简史》，人民文学出版社1985年版，第84页。

③ 马奇主编：《西方美学史资料选编》上卷，上海人民出版社1987年版，第313页。

④ 马奇主编：《西方美学史资料选编》上卷，上海人民出版社1987年版，第312页。

⑤ 马奇主编：《西方美学史资料选编》上卷，上海人民出版社1987年版，第316页。

出：人们几乎在所有事情上都要依赖和服从自然，但“只有诗人，不屑为这种服从所束缚，为自己的创新气魄所鼓舞，在其造出比自然所产生的更好的事物中，或者完全崭新的、自然中所从来没有的形象中，如那些英雄、半神、独眼巨人、怪兽、复仇神等等，实际上，升入了另一种自然……自由地在自己才智的黄色带中游行”。^① 这也就是说，其他学问都从属于自然，唯独诗在摹仿自然的同时创造了第二自然；因此，诗人是创造者，“世界是铜的，而只有诗人才给予我们金的”。^②

锡德尼进一步指出，诗的方法，主要是通过虚构或想象来创造完美的形象，以感动读者，取得哲学家、道德家、历史学家所不能取得的效果。“亚里斯多德论诗时所用的‘摹仿’一词，意思是指一种再现、一种仿制，或形象的表现；打个比喻，就是一种能言的图画，更有效地达到教育和怡情悦性的目的。”而为了“有效”，锡德尼反复肯定“诗所虚构的形象”，认为“在诗里本来只寻求虚构”，“诗人从来不圈定想象的范围”。^③ 锡德尼这个观点是精辟的，他充分肯定了作家的创造性，形象地阐述了文学艺术源于生活而又高于生活的道理。

2. 莎士比亚论文艺创作

莎士比亚（1564—1616）是英国文艺复兴时期最伟大的剧作家和诗人。生于斯特拉福镇的一个较富裕的市民家庭，从小就喜欢戏剧和诗，学过拉丁文和修辞学。23岁时离开故乡到伦敦谋生，当过杂工、演员、编剧和剧团股东。在剧坛的二十多年中，共创作了37部戏剧、2首长诗和154首十四行诗。他的作品宣扬新兴资产阶级的人文主义思想，反对封建制度和教会的桎梏，歌颂人的伟大和力量，但也反映了人文主义理想和当时现实的矛盾，向往开明君主的改良政治的思想。他在剧本和十四行诗集中涉及文艺创作的理论问题，大致有以下几个方面：

a. 艺术的目的是反映自然

在艺术与自然的关系上，莎士比亚认为，自然是艺术的源泉，艺术必须摹仿自然。在他看来，自然比艺术更丰富、更美好。他的第103首十四行诗，讲的就是这个道理。一位朋友要莎士比亚写诗描写他，莎士比亚婉言谢绝了，理由是：

① 马奇主编：《西方美学史资料选编》上卷，上海人民出版社1987年版，第304页。

② 马奇主编：《西方美学史资料选编》上卷，上海人民出版社1987年版，第304页。

③ 转引自伍蠡甫《欧洲文论简史》，人民文学出版社1985年版，第85页。

照照镜子吧，看你镜中的面孔
 多么超越我的怪笨拙的创作，
 使我的诗失色，叫我无地自容。
 那可不是罪过吗，努力要增饰，
 反而把原来无瑕的题材涂毁？

.....

是的，你的镜子，当你向它端详，
 所反映的远远多于我的诗章。^①

意大利画家达·芬奇曾说过：“画家是自然的镜子”，莎士比亚继承了这一观点，但他是从戏剧剧本的创作和演出，来阐发这一观点。从创作角度来说，莎士比亚认为：“自有戏剧以来，它的目的始终是反映自然，显示善恶的本来面目，给它的时代看一看它自己的演变发展的模型。”^②从表演角度来说，莎士比亚反对演员的表演“过”与“不及”，希望演员“应该接受你的常识的指导，把动作和言语互相配合起来，特别注意到一点，你不能超过自然的常道，因为任何过分的表现都是和演剧的原意相反的”。“要是表演得过分了或者太懈怠了，虽然可以博得外行观众的一笑，明眼之士却要因此而皱眉。”“可是太平淡了也不对。”从创作到演出，莎士比亚都坚持戏剧要真实反映自然的观点，他认为只有真实反映自然的艺术，才具有永恒的价值。

b. 艺术真实与艺术想象

莎士比亚在第54首十四行诗中写道：

哦，“美”看起来要更美得多少倍，
 若再有“真”加给它温馨的装潢！^③

莎士比亚虽然很重视艺术真实反映自然，但他并没有把艺术真实与自然本身等同起来。在莎士比亚看来，艺术是离不开想象的。在《仲夏夜之梦》中，他借剧中人物忒修斯之口，谈到诗或艺术中的想象：“疯子、情人和诗人，都是幻想的产儿：疯子眼中所见的鬼，多过于广大地狱所能容纳；情人，同样是那么疯狂，能从埃及人的黑脸上看见海伦的美貌；诗人的眼睛在神奇的狂放的

① [英] 莎士比亚：《莎士比亚全集》第11卷，人民文学出版社1978年版，第261页。

② [英] 莎士比亚：《莎士比亚全集》第9卷，人民文学出版社1978年版，第67页。

③ [英] 莎士比亚：《莎士比亚全集》第11卷，人民文学出版社1978年版，第212页。

一转中，便能从天上看到地下，从地下看到天上。想象会把不知名的事物用一种形式呈现出来，诗人的笔再使它们具有如实的形象，空虚的无物也会有了居处和名字。”“他们所理会到的，永远不是冷静的理智所能充分了解。”^①此外，莎士比亚还指出，戏剧创作和表演上常用的虚拟手法也离不开想象。在戏剧创作上，他劝告作家：“发挥你们的想象力，来弥补我们的贫乏吧——一个人，把他分身为一千个，组成了一支幻想的大军。我们提到马儿，眼前就仿佛真有万马奔腾，卷起了半天尘土。”“凭着那想象力……叫多少年代的事迹都挤塞在一个时辰里。”^②莎士比亚对想象的重视，特别是他对情感与想象的关系的看法，涉及文学艺术创作和欣赏的审美特征问题，有十分重要的价值。

英国的文艺复兴运动发生较晚，但在文艺创作和文艺理论两方面都取得了辉煌的成就。文艺理论家们在具有唯物主义倾向的思想指导下，继承了古代希腊罗马文艺理论的现实主义传统，借鉴欧洲其他国家文艺复兴时期提出的先进的文艺理论，总结新时代文艺创作的实践经验，在文艺理论的一系列基本问题上提出了适应文艺发展需要的理论观点，对推动人文主义文艺的蓬勃发展，起到了积极的作用。

结 语

文艺复兴时期理论家们最大的功绩是：卓有成效地批判了基督教神学对世俗文艺的攻击和禁止，恢复和发展了古希腊、罗马文艺理论的传统，推动了文学艺术的全面发展。这个时期的作家艺术家在进步的文艺观支配下把真实地反映生活作为自己的任务，他们重视文学艺术的社会作用，纷纷以文学创作为武器参与了反封建、反教会的伟大斗争，创造出—批闪耀着人文主义精神的优秀作品，为人类留下了不朽的精神遗产。

但是，也必须看到，文艺复兴时期的许多作家和文艺理论家还不能完全摆脱基督教唯心主义的影响，他们早期打着《圣经》的旗号为文学艺术辩护，直到中晚期，也并不否定上帝存在的观念。文艺复兴时期主要是创作的繁荣时

① [英] 莎士比亚：《莎士比亚全集》第2卷，人民文学出版社1978年版，第352页。

② [英] 莎士比亚：《莎士比亚全集》第4卷，人民文学出版社1978年版，第162页。

期。某些理论虽然也有突破，但还没有形成有深度的理论体系。但是，这个时期的理论家们完成了历史赋予他们的使命，他们出色地消除了中世纪以来文艺理论发展道路上的种种障碍，为文艺理论的进一步发展和繁荣作了必要的准备。

第五章 新古典主义

引 言

新古典主义文论是欧洲封建主义社会向资本主义社会过渡时期形成的文艺理论。

贺拉斯在《诗艺》中提出的罗马文艺要以古希腊的文艺为典范的主张，开创了古典主义的先河。文艺复兴时期，虽然也有激烈的古今之争，塞万提斯、拉伯雷、莎士比亚等人的创作也已突破了古希腊、罗马的文艺原则，但在理论上并未完全突破亚里斯多德、贺拉斯体系，这就为新的历史条件下这种理论得到进一步的强化和发展准备了条件。

17世纪的法国和英国，是资本主义进一步发展，资产阶级进一步强大的时期，也是趋向没落的封建阶级为了维护自己的统治，强化王权的时期。封建贵族为了维持自己的腐朽生活，不能不依靠新兴的资产阶级的钱袋，新兴的资产阶级由于本身的力量还在成长过程中，寄希望于开明的君主为自己的发展提供条件。资产阶级和封建贵族处于既斗争又妥协、势均力敌的状况，但政权仍然掌握在封建贵族手里。封建统治者为了维护和强化封建王权，在意识形态领域强调秩序和理性，在文艺理论上进一步强化和发展亚里斯多德、贺拉斯的理论体系，于是便出现了新古典主义。

新古典主义文论的哲学基础是唯理主义。唯理主义是17世纪法国的主导哲学思潮，其核心是崇拜理性而轻视感性和情感。它认为人世间存在着一种普遍永恒的人性，即存在着天赋的良知，这就是理性，每个人都应该唯理性是从，根据理性去判别是非，决定行为。唯理主义的产生不是偶然的，作为文艺复兴时期高扬人性的继续和发展，作为科学进步的产物，以理性反对宗教迷信，反映了资产阶级的历史要求，但唯理主义的形而上学的性质又适应了君主专制制度强化秩序和法则的需要，成为一股强大的社会思潮。这种社会思潮反映在文艺上，就是强调以理性为文艺立法，以整顿文艺复兴以来的“混乱”的文艺状况。

新古典主义主要出现在路易十四时期的法国和“王朝复辟”时期的英国，德国由于当时还没有形成统一的封建中央集权制国家，资产阶级的力量也没有

发展起来，因而德国的古典主义有其自己的特点，为后来形成“德国古典美学”准备了条件。

第一节 法国新古典主义与布瓦洛的 《诗的艺术》

1. 布瓦洛和路易十四时代

17世纪的前半叶，法国的君主专制逐渐建立和巩固起来。1661年，22岁的路易十四独揽大权，宣称“我就是自己的宰相”，实行彻头彻尾的君主专制。路易十四结束了法国百年割据的历史，实现了国家的统一，因而享有“太阳王”之称。那时法国在经济上实行重商主义，有限度地促进了资本主义的发展。新古典主义就产生在从封建主义向资本主义过渡的这一时期，它的理论代表是布瓦洛。

布瓦洛于1636年生于巴黎，两岁丧母，个性孤寂，后服从父亲旨意，专攻神学，准备献身宗教。他于1657年毕业于巴黎大学，考取了律师资格。但他后来渐渐地厌倦了这个职业。他父亲去世后又给他留下一笔遗产，使他经济上得以独立，于是他不久便离开了法院，专心致力于文艺创作和文艺研究，以讽刺诗人的姿态活跃于文坛。

1660—1668年布瓦洛创作了《讽刺诗》，他年轻气盛，锋芒毕露。他讽刺封建贵族的腐败行径和当时社会的各种丑态，表现出明显的资产阶级的自由主义倾向，这使他遭受了一系列打击。为了摆脱困境，他在1669—1677年间创作了《书简诗》献媚于路易十四，企图寻求王室的支持和维护。路易十四也摆出圣君明主的姿态，笼络布瓦洛，封他为宫廷诗人。布瓦洛受宠若惊，深为前期的唐突而后悔，政治和文艺主张都转向封建王权，变成了路易十四王朝的御用诗人和批评家。1669年至1674年，布瓦洛用了5年时间写了一千多行的诗体论文《诗的艺术》，这是一部向封建贵族妥协，按照王权的政治需求和艺术趣味，总结文学创作经验，规范法国文学艺术的理论著作。路易十四说，布瓦洛是他鞭挞第二流诗人的鞭子，《诗的艺术》从总体上体现了这种要求。

2. 《诗的艺术》的主要内容

《诗的艺术》由四章组成。第一章总论，一般地论述文学创作的基本原则，阐明理性对于文学创作和文学批评的重要性，同时概括地说明了诗歌创作和诗歌批评的一般规律。第二章分析了牧歌、挽歌、颂歌、十四行诗、歌谣等次要诗体。第三章论述悲剧、喜剧和史诗等主要诗体，为全书的核心部分。

“三一律”就是在这一章被定为法规的。第四章论作家的道德修养，对作家提出了很多忠告，并做全篇总结。

《诗的艺术》所倡导的理论原则是：

a. 理性的原则

唯理主义是新古典主义文论的哲学基础，也是贯穿《诗的艺术》的指导思想。“首先须爱理性：愿你的一切文章，永远只凭着理性获得价值和光芒。”^①这是布瓦洛对于诗人、作家的希望和要求。

然而“大部分人迷惑于一种乖僻的情致，总是想远离常理去寻找他的文思”。“我绝对不能欣赏一个背理的神奇，感动人的绝不是人所不信的东西。”这是布瓦洛对当时一些诗人、作家的指责和忠告。

在布瓦洛看来，理性是文学的基础，也是文学的目的，遵从理性是艺术达到完美的根本途径。

当然，作为一个有实践经验的诗人，布瓦洛并不反对艺术表达情感。在论述悲剧时，他强调作家的“文辞里就要有热情激荡，直钻进人的胸臆，燃烧、震撼着人的心房”，从而使人获得“甘美的恐惧”、“怜悯的快感”。^②并明确表示反对冷漠、缺乏情感的枯燥议论。但布瓦洛认为，这种情感表达是为了更好地表现理性，不论是作家的情感和想象，还是艺术的内容和形式，都必须服从理性，作家要凭理性，而不是凭感情去鉴别、判断一切，决定写什么和怎样写。他说：“有些有才智的人，他们不明晰的思想，总是被浓厚的乌云遮上；纵然有理性的光芒，也不能把它穿透。因此你写作之前先要学构思清楚，全要看你的文思是明朗还是暧昧，你的文辞相应地就是含糊或清晰。”^③就是说，艺术创作必须有清晰的思想，而不能仅凭朦胧的感受、情感和想象，诗人不能跟着模糊的感受和情感走，只能跟着理性走。

强调艺术的理性，自亚里斯多德开始，他称艺术创作是“心之理性的生产”。到罗马时期的贺拉斯，理性被抬到了很高的位置：“判断力是开端和源泉。”中世纪则把理性看成是遵从上帝、压抑情感欲望的有效方式。文艺复兴反对这种神学理性，主张在文学作品中表现情感歌颂爱情，表现了对于现实生活的追求。在布瓦洛看来，正是这种感性、感情的放纵，使文学艺术走上了邪路，因此必须在艺术领域高举起理性的旗帜。应该承认，强调艺术和理性的关系是有道理的，人类的艺术活动不能不和理性相关联，问题是强调什么样的理性，和把理性强调到什么程度，布瓦洛的问题就出在这里。他强调的理性是笛

① [法] 布瓦洛：《诗的艺术》（任典译），人民文学出版社 1959 年版，第 37—38 页。

② 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社 1979 年版，第 296 页。

③ 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社 1979 年版，第 296 页。

卡尔主义的理性，即人天生就有的良知，这是一种抽象的、不变的，普遍地存在于每一个人的心底的判断是非、辨别善恶的能力。而实际上，这种抽象的先于人的社会实践的理性是不存在的。人之所以有理性，是因为人是社会的人，是社会实践形成了人们对自然和社会的理性认识，而任何社会实践都是在具体的历史条件中的实践。在阶级社会中，其重要的形式是阶级的实践，因而形成的理性只能是具体的，有代表人类社会进步的进步阶级和人民群众的理性要求，也有反映没落阶级的理性观念。如果强调艺术的理性是前者，而且仅仅强调它是作为审美活动的根基，不妨碍艺术创作的审美活动，这是合理的，也是必要的；如果强调的是后者，或者虽然强调的是前者但强调得过分，以理性认识代替审美，那就只能妨碍艺术的发展。而布瓦洛所强调的理性恰恰是后一种，这从他的具体要求可以看得很清楚。在内容上，他主张表现高贵人物，歌颂王权：“你是否想长久地受欢迎、永不讨厌？那就该选个英雄，本质上能得人怜，论勇武天下无敌，论道德众美兼赅；纵然是在弱点上也显出英雄气概；要他的惊人事迹能值得谱成演义，要伟大得像恺撒、亚历山大和路易。”^①并且明确提出要歌颂路易十四：“我们有贤明君主，他那远虑深谋，使世间一切才人都不受任何困苦。发动讴歌吧，缪斯！让诗人齐声赞美。他的光荣助诗兴胜于你的全部箴规，让高乃依歌颂他，再拿出往日豪情……让拉辛再产生出新的新奇杰构，刻画英雄人物都以圣主为楷模”。^②与此相反，布瓦洛反对在艺术上表现“市井”、“村俗”。他认为莫里哀的不足的根源就是“过分做人民之友”。总之，布瓦洛要求内容的高贵，反对内容的鄙俗，在他看来，前者合理，后者悖理。这样的理性，实际上是依附王权，向贵族妥协的资产阶级判断是非、辨别善恶美丑标准的理性。

在形式方面，布瓦洛强调形式要符合内容的理性要求，因此也必须合乎情理。他要求艺术形式“必须里面的一切都能够布置得宜；必须开端和结尾都能和中间相配；必须用精湛的技巧求得段落的匀称，把不同的各部分构成统一和完整”。^③他反对以辞害义，因韵伤理。主张运用“恰如其分”、“尺度严密”的形式把理性内容清晰明白地表达出来。他从理性原则出发，强调艺术形式的规范化，他为各种文体的形式制定了规则，要诗人和作家必须遵守。

例如，对戏剧布瓦洛明确规定：“对理性要服从它的规范，我们要求艺术地布置剧情的发展；要用一地、一天内完成的一个故事，从开头直到末尾维持

① [法] 布瓦洛：《诗的艺术》（任典译），人民文学出版社1959年版，第51页。

② [法] 布瓦洛：《诗的艺术》（任典译），人民文学出版社1959年版，第70页。

③ 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第295页。

着舞台充实。”^①一地、一天完成一个故事，这就是“三一律”，它来源于文艺复兴时期意大利学者卡斯特尔维屈罗对亚里斯多德的《诗学》的解释。亚里斯多德在《诗学》中提出戏剧情节应该统一，对于时间，只提到演出时间“以太阳一周为限”。卡斯特尔维屈罗解释“时间”的时候，认为表演的时间和所表演的事件的时间应该完全一致，才能使观众相信，因而认为事件经历的时间也应不超过一天，并且又添上了“地点在一处”的要求。对于这种解释，当时就有不同看法，因为许多优秀的戏剧并不符合这种要求。但是到了法国新古典主义者手中，把本来属于戏剧创作的一种意见，变成了戏剧的法律。布瓦洛把它写入《诗的艺术》，使它更具有了权威性。应该承认，对于演出时间和空间都受到限制的戏剧，“三一律”有其相对合理性，因而对于促进法国戏剧的规范化，使新古典主义在戏剧方面取得突出成绩，有一定积极意义。但“三一律”，特别是时间、地点的整一的要求，并非出自戏剧的审美本质要求，因而又有阻碍戏剧艺术发展的消极影响。直到18世纪浪漫主义戏剧兴起，雨果在《〈克伦威尔〉序言》中予以批判，“三一律”才失去权威性。

布瓦洛强调理性原则，在创作中要求感性情服从理性，在作品的内容、形式上要求具有高贵性和规范化，使作品成为恰如其分、尺度严密的统一整体。布瓦洛的理性原则，继承了贺拉斯强调理性在作品中地位的思想，他在阐述这一原则的过程中，又总结了当时创作的经验，发挥了某些合乎艺术规律的看法，但从总体上看，却带有明显的封建专制主义的政治色彩和艺术教条主义的特点。

b. 自然的原则

在《诗的艺术》中，布瓦洛在强调理性的同时，多次重复亚里斯多德、贺拉斯的“艺术摹仿自然”的观点。他说：“切不可乱开玩笑，损害着常情常理：我们永远也不能和自然寸步相离。”^②他告诫诗人和作家：“你们唯一钻研的就应该是自然人性。”表面看来，这和古希腊、罗马的摹仿说并没有区别。实则不然，因为布瓦洛所说的“自然”，并非亚里斯多德、贺拉斯所说的“自然”。亚里斯多德、贺拉斯所说的“自然”，是指客观现实的人的生活；而布瓦洛所说的“自然”，基本含义是指合乎常情常理的事物，特别是指合乎常情常理的人性。在布瓦洛看来，人性的根基是理性，因此合乎理性的人性才是人性的自然，自然的也就是理性的。然而对于诗人和作家来说，自然的事物毕竟是具体、个别的事物，人的行为也未见得合乎理性。那怎么样使自然和理性统一在一起呢？从布瓦洛的具体论述中可以看出，他要求以理性去筛选自然，改

① 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第297页。

② 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第303页。

造自然，表现合乎理性的自然事物。他并不是要摹仿具体的人性，而是要表现与理性相符合的人性的常情常理。“切莫演出一件事使观众难以置信：有时候真实的事演出来可能并不逼真。”^①就是说“真实的事”如果“背理”、“不像真情”，就“难以置信”，那么这种“真实的事”就不属于“自然”，就不能作为艺术摹仿的对象。是否属“自然”，不在于它是否是生活中的“真实的事”，而在于它是否符合常情常理，而这种常情常理，除了指一般意义上的常情常理，又带有封建贵族生活的情与理的色彩。对于前者，他要求不要用那不合逻辑的“神奇”，而应该使“情节的进行、发展要受理性的指挥”；而后者则指要符合封建贵族的礼仪和习俗，“切不可乱开玩笑，损害着常情常理”。比如一般人对自已的子女都是直呼其名，如果把这生活中的实事搬上舞台，在新古典主义者看来，那就不合情理。在舞台上，父亲必须把儿子称为先生，母亲也必须把女儿称为小姐，这才合乎封建贵族的情和理。

很显然，布瓦洛摹仿自然的原则，实际上是主张借自然表现情理。一般说来，强调摹仿自然要符合情理，这是不错的，这对于当时法国戏剧舞台上时常出现的荒诞离奇情节，是一种有针对性的批评。但布瓦洛所说的情理，并非来自客观的实际生活，而是一种僵化的虚伪的封建贵族的情理，以这样的情理去筛选、改造自然，必然导致艺术的概念化、公式化。

这种所谓合乎常情常理的自然，在人物上要求描写定性与共性。前者指悲剧描写的古代人物性格应和他在人们心目中早已定型的性格相一致：“写阿伽门农就该写他的骄蹇而自私，写伊尼就该写他对天神敬畏之情，凡是写古代英雄都该保存其本性。”^②如果把阿伽门农写得谦和，把伊尼写成对天神不敬，那就违背了人们心目中的常情常理，观众决不会满意。后者指作家创作的喜剧人物，这种人物要写出共性。这共性一方面指年龄共性，青年有青年的性格，中年有中年的性格，不可相混；另一方面指类型的共性，即写出诸如风流、守财、老实、荒唐、糊涂、嫉妒等类型的性格，而且要“那人物要处处符合他自己，从开始直到终场表现是始终如一”。^③不允许描写性格的任何发展变化。布瓦洛要求写悲剧的定性和喜剧人物的类型共性，这两者其实是统一的，因为他对古代英雄性格的再现方面也是只强调一个方面的性格，并不要求再现古希腊神话中诸如阿喀琉斯的多侧面的性格。布瓦洛虽然也谈到“人性本陆离光怪，表现为各种容颜，它在每个灵魂里都有不同的特点”^④，但他强调表现的

① 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第298页。

② 转引自马奇主编《西方美学史资料选编》上卷，上海人民出版社1987年版，第424页。

③ 转引自马奇主编《西方美学史资料选编》上卷，上海人民出版社1987年版，第425页。

④ 转引自马奇主编《西方美学史资料选编》上卷，上海人民出版社1987年版，第429页。

是某种性格类型的特点，而且是不变的特点，这样虽然能使某种性格得到突出表现，有益于人们对人的某种品质加深认识，从而使法国新古典主义的某些戏剧（如莫里哀的喜剧）取得成功，但这样描绘出的人物失去了现实生活中的人的性格的多侧面、多层次的丰富性，它不是一个活生生的人，不能给人以丰富的想象和启发，只能是传达诸如正义、道德、国家利益必然胜利，邪恶、败德、阴谋私欲一定暴露和失败的理性观念，把文学艺术变成宣传封建道德和理性的工具。

布瓦洛要求作家“和自然寸步不离”，但他说的“自然”并非无所不包的现实生活，它指的主要是“城市”和“宫廷”：“好好地认识城市，好好地研究宫廷，二者都是同样地经常充满着模型”。^①只有“城市”和“宫廷”才有研究和摹仿的价值。当然“城市”和“宫廷”又不能等量齐观，“城市”代表的是市民阶级的生活，应该加以认识；“宫廷”是文艺需要摹仿的重点，诗人应该着重表现帝王将相们的“自然人性”，因而需要加以认真“研究”。至于普通的下层人民的生活，根本不在布瓦洛的“自然”的范围之内。

从总体上看，新古典主义要求诗人作家摹仿“自然”，要服从理性的指导。自然的原则从属于理性的原则，自然的原则是理性原则的补充。

c. 古典的原则

和理性原则、自然原则相联系的是古典的原则。在布瓦洛看来，古希腊、罗马的作品是摹仿自然的产物，也是理性创造的结晶。古典的也就是理性的、自然的。因此要创造理性的、自然的作品，就必须以古希腊、罗马的古典作品为典范。

布瓦洛极力推崇古希腊、罗马的作品。他说荷马的作品“是众妙之门，并且取之不尽”。^②他要作家爱荷马的作品，真诚地向荷马请教：“你爱他的作品吧！但必须爱得诚虔；你知道加以欣赏，就算是获益匪浅。”^③他称赞罗马诗人维吉尔的作品“情意缠绵，都是神到之作”。因此诗人、作家对荷马、维吉尔等人的作品“应该爱不释手，日夜地加以揣摩”。^④

为什么法兰西的作家要向古希腊、罗马的作家学习？布瓦洛大约提出了三个理由。

首先，“荷马之令人倾倒是从大自然学来，他仿佛向维纳斯盗得了百媚宝带”。^⑤古希腊、罗马的诗人从自然和神那里得到启示，他们对自然的摹仿达

① 转引自马奇主编《西方美学史资料选编》上卷，上海人民出版社1987年版，第430页。

② [法]布瓦洛：《诗的艺术》（任典译），人民文学出版社1959年版，第51页。

③ [法]布瓦洛：《诗的艺术》（任典译），人民文学出版社1959年版，第51页。

④ [法]布瓦洛：《诗的艺术》（任典译），人民文学出版社1959年版，第18页。

⑤ [法]布瓦洛：《诗的艺术》（任典译），人民文学出版社1959年版，第51页。

到了最高成就。因此诗人作家要摹仿自然，就必须摹仿古典。

其次，历史已经证明荷马、柏拉图、维吉尔等人的作品是优秀作品。“我尊敬这类作家，并不是因为他们的作品流传得这样长久，而是因为他们有这样长久时期里博得人们的赞赏……一个作家的古老对他的价值并不是一个准确的标准，但是人们对他的作品所给的长久不断的赞赏却是一个颠扑不破的证据，证明人们对它们的赞赏是应该的。”^①

最后，布瓦洛认为，实践已经证明：法国的优秀作品都是摹仿古典作品的结果。“形成拉辛的是索福克勒斯和欧里庇得斯，莫里哀是从普劳图斯和泰伦斯那里学得他的艺术里最精妙的东西”^②。“我们法国最大的作家们的作品的成功正要归功于这种摹仿，您能否认吗？高乃依从那里学得他的最美的笔调和最伟大的思想创造亚里斯多德所不知道的新型悲剧？不正是从提特·李维、第欧·卡苏斯、普路塔克、留庚等人的作品里得来的吗？”^③

应该承认，布瓦洛尊重古典是有一定的道理的。他看到了艺术的历史继承性规律，但布瓦洛不懂得辩证法，不懂得艺术要随时代的发展而发展，不懂得继承和革新的辩证关系，结果是把摹仿看成是继承的唯一方式，完全拜倒在古典作品的脚下了。当然布瓦洛主张“摹仿古典”，其真正的目的也不是复古或重复，对高乃依从古罗马作家那里汲取营养，创造“亚里斯多德不知道”的新悲剧，他也并不否定。但他绝对不能允许对古典作家有微词，务必要在当代作家诗人心目中树起古典的绝对权威。如果说，当年贺拉斯打起“以希腊为典范”的旗帜，目的是为了创造能与罗马贵族军功业绩相媲美的罗马文学艺术，那么布瓦洛打起的古希腊、罗马旗帜（特别是强调向罗马学习），其目的是规范法兰西的文艺，使法兰西文艺像罗马帝国的文艺一样，成为无愧于“太阳王朝”（路易十四的王徽是太阳）伟大事业的辉煌文艺。

d. 道德的原则

在布瓦洛的新古典主义理论中，理性、真、善、美是四位一体的，艺术的最高理想就是理性、真、善、美的和谐统一。艺术如何才能达到至善的境地？当然，尊重理性、摹仿自然、服从古代典范是必不可少的，除此之外，作家的道德修养也至关重要。这便是布瓦洛在《诗的艺术》中所暗含的另一个重要原则——道德原则。

^① [法] 布瓦洛：《朗加纳斯〈论崇高〉读后感》（朱光潜译），见伍蠡甫主编《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第304—305页。

^② [法] 布瓦洛：《1770年给贝洛勒的信》（朱光潜译），见伍蠡甫主编《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第306页。

^③ [法] 布瓦洛：《1770年给贝洛勒的信》（朱光潜译），见伍蠡甫主编《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第305页。

布瓦洛认为，一个作家要努力提高自己的道德修养，注意在道德上的自我完善，既要在人格上自尊自爱，又要培养自己健康的审美情趣。审美情趣与道德修养两者是密不可分的：“一个有德的作家，具有无邪的诗品，能使人耳悦目悦而绝不腐蚀人心：他的热情绝不会引起欲火的灾殃。因此你要爱道德，使灵魂得到修养。”^①在创作时，作家必须时时感受到自己肩上的社会责任，因为：“你的作品反映着你的品格和心灵，因此你只能示人以你的高贵小影。危害风化的作家，我实在不能赞赏，因为他们在诗里把荣誉丢到一旁，他们背叛着道德，满纸都海盗海淫，写罪恶如火如荼，使读者喜之不尽。”^②一个作家更不能为了“贪图钱财”而误人害己：“为光荣而努力啊！一个卓越的作家，绝不能贪图金钱，把得利看成身价。我知道，高尚之士凭着自家的笔杆，获得正当的收益，并无罪，无可羞惭；但是我不能容许那些显赫的诗人，不爱惜既得荣名，专在金钱上打滚。”^③要求作品“使人耳悦目悦而绝不腐蚀人心”，这是对的；要求诗人、作家不贪图金钱、爱惜名誉，也不错。但布瓦洛的这些要求都有特定的内涵，“不腐蚀人心”，就是要求不违背封建伦理观念，要诗人、作家不贪图金钱、爱惜名誉，是因为“我们有贤明君主，他那种远虑深谋，使世间一切才人都不受任何困苦”。^④意思是说，你只要写出伟大作品，成为“才人”，宫廷是不会忘记你的，你自然会有荣华富贵。布瓦洛的道德原则是带有浓厚封建王权专制主义色彩的道德原则。

3. 艾弗蒙与布瓦洛的古今之争

由于借助于政治势力的保护和干预，布瓦洛所倡导的新古典主义在当时成为主导舆论，但它并不能独霸天下，一手遮天。圣·艾弗蒙与布瓦洛的“古今之争”就充分地表明了这一点。圣·艾弗蒙（1610—1703，法国批评家）严厉地批评了布瓦洛的新古典主义理论，表现出一个批评家不畏权势、尊重事实、勇于探索和坚持真理的精神。其代表作包括《论古代和现代悲剧》、《论对古代作家的摹仿》，都在当时产生了广泛的影响。他理论的核心是“厚今薄古”，反对盲目地膜拜古人的文学作品，反对没有历史文化内容的永恒的理性法则。

首先，艾弗蒙反对文学创作脱离现实而一味地沉浸在神话和虚构之中。他指出：“古代的男女诸神……使舞台上出现一切伟大而不寻常的事迹”，而

① [法] 布瓦洛：《诗的艺术》（任典译），人民文学出版社 1959 年版，第 65 页。

② [法] 布瓦洛：《诗的艺术》（任典译），人民文学出版社 1959 年版，第 65 页。

③ [法] 布瓦洛：《诗的艺术》（任典译），人民文学出版社 1959 年版，第 69 页。

④ [法] 布瓦洛：《诗的艺术》（任典译），人民文学出版社 1959 年版，第 69 页。

“这些神奇事迹对于我们完全只是一种虚构的故事而已”，^① 绝不足以服人。因为神早已经不存在了，剩下的只有人自己照料自己了。所以在文学作品中，“我们需要的是伟大而又合乎人情的行动”。他要求作家在创作文学作品时要“小心避免神话化”。^②

其次，艾弗蒙批评古代悲剧所产生的社会心理效果。他认为，古代悲剧的要素，是“引起人们恐惧和怜悯心理的过火的表演”，“人们只学会畏惧一切危险，对于任何灾祸束手待毙”，培养了人们消极避世、不敢面对现实世界的态度。这一切与亚里斯多德都有密切的关联。他认为亚里斯多德也没有能够充分认识到“将剧院直接变成了一所恐惧和怜悯的学校……会给雅典人带来多大危害”，^③ 尽管他自己声称他意识到了这一点。圣·艾弗蒙认为现代新悲剧的首要目的，就是“完善地表现人类灵魂的伟大，这种伟大在我们内心激起一种温情的赞赏。通过这种温情的赞赏，我们的心智感到喜悦，我们的勇气得到鼓舞，我们的灵魂受到了深深的感动”。^④ 如何才能实现这一目标呢？圣·艾弗蒙对于他心目中的这种新悲剧提出了一个新颖的构想：“我们不得不在新悲剧中加进一点儿爱情的成分，以更好地消除那些由于古代悲剧中的迷信和恐惧而引起的阴郁观念。的确，没有一种激情比善良的爱情更能激发我们向往高尚和慷慨事物的心情了。”^⑤ 不论这个构想是否合理，也不管它能否实现，艾弗蒙的这种勇于创新的精神是可贵的。

最后，也是最重要的，艾弗蒙反对盲目地顶礼膜拜古代文学作品，不承认存在永恒的理性法则，他认为那不过是一个“幻想的错觉”罢了，而“稳健的常识已经比幻想的错觉占优势”。他之所以提倡以“稳健的常识”代替永恒的理性法则，那是因为“我们时代的精神和寓言，与（古代）神怪故事的精神是对立的。我们喜欢干脆的真实”。他嘲笑一些新古典主义诗人竭力装出一副“想适应古诗的模式，服从一些……已经被时间推翻了的规则”。他直言不讳地宣称：“有权力在一切时代都牵着人们鼻子走的东西毕竟很少，想永远用

① [法] 圣·艾弗蒙：《论古代和现代悲剧》（薛诗绮译），见伍蠡甫主编《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第267—268页。

② [法] 圣·艾弗蒙：《论古代和现代悲剧》（薛诗绮译），见伍蠡甫主编《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第269页。

③ [法] 圣·艾弗蒙：《论古代和现代悲剧》（薛诗绮译），见伍蠡甫主编《西方文论选》（上卷），上海译文出版社1979年版，第269页。

④ [法] 圣·艾弗蒙：《论古代和现代悲剧》（薛诗绮译），见伍蠡甫主编《西方文论选》（上卷），上海译文出版社1979年版，第271页。

⑤ [法] 圣·艾弗蒙：《论古代和现代悲剧》（薛诗绮译），见伍蠡甫主编《西方文论选》（上卷），上海译文出版社1979年版，第270页。

一些老规矩来衡量新作品，那是很可笑的。”^①

圣·艾弗蒙的这些见解实际上代表了一个新的阶级力量对于文艺创作提出的要求，表现了一种现实主义精神。艾弗蒙与布瓦洛之争使得古典主义与反古典主义之间的强烈对峙表面化了，也打破了以布瓦洛《诗的艺术》为核心的法国新古典主义文论一统天下的局面，推动了当时法国文学的发展，具有进步的历史意义。

布瓦洛《诗的艺术》是对法国17世纪新古典主义艺术实践的总结，反过来又推动了新古典主义艺术的发展。它比较全面地概括了新老古典主义作家的创作经验，在艺术创作的某些具体问题上也曾经提出了一些现实主义的见解，包含了一些合理的因素，对提高法兰西文艺的品味和在西方的影响发挥了作用，因而在文学理论发展史上占有一席之地。但我们应该同时看到，它在政治上满足了法国17世纪封建君主专制的需要，艺术上又体现了当时的封建贵族阶级的审美趣味，客观上扼杀了作家的创造性和开拓精神，因而又是一部充满了保守气息的教条主义的文论著作。

第二节 英国新古典主义

英国17世纪的政治斗争十分激烈。1649年英国资产阶级与新贵族联合起来推翻王权、处死查理一世，由克伦威尔实行独裁。1660年斯图亚特王朝复辟，1668年资产阶级又与新贵族联合起来在“光荣革命”中推翻复辟。在这期间英国的新古典主义文论立足文坛，产生了广泛深远的影响。英国新古典主义时期最重要的批评家是屈雷顿、蒲柏和约翰生。

1. 屈雷顿及其《论剧体诗》

屈雷顿（1631—1700，又译德莱登、德莱顿）是英国诗人、剧作家和批评家，英国新古典主义的创始人。15岁进入以培养诗人和主教闻名于世的威斯敏斯特学校。在接受了严格的拉丁文训练之后，他又考入剑桥大学的三一学院，于1654年获得硕士学位。曾经在克伦威尔政府中做过小官。其政治态度比较暧昧——克伦威尔去世时，他写过挽言；查尔斯二世登基时他又写过颂歌。他一生为贵族写作，共创作30个剧本，兼任皇室史官。1670年被封为“桂冠诗人”。他的文艺论著有《论剧体诗》、《论英雄剧》、《悲剧批评的基础》等。

屈雷顿作为复辟时期英国新古典主义文学创作和文艺批评的代表人物，影

^① 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第273页。

响达百年之久，20世纪又被某些西方著名批评家予以重新评估，地位日见上升，他所处的时代被称为“屈雷顿时代”。他被誉为“英国文学批评之父”。

《论剧体诗》写于1665年，发表于1668年，以苏格拉底式的对话方式写就。1663年，一个法国人以半官方的身份出访英国，回国后写了一本小册子名曰《航行》，以讽刺的口吻报道了英国的戏剧活动：“他们的戏剧实在是俗不可耐。他们的诗人根本不考虑地点与时间的统一，他们的喜剧从头到尾约需25年，第一幕王子刚刚结婚，第二幕他的儿子已经游学并建功立业了。”^①这恰恰就是布瓦洛在《诗的艺术》中提倡“三一律”时所讽刺的“粗糙的演出”。此言一出，立即引起了英国人的愤怒。屈雷顿的《论剧体诗》的写作与此有着直接关系。它是屈雷顿最具雄心的一篇批评文献，也是西方文学批评史上最重要的批评著作之一。在这部以对话体写就的论著中，参加谈话者有四人：尤金尼阿斯、李西底阿斯、克里蒂斯和尼安德。尼安德代表屈雷顿本人。因为采用的是对话的方式，所以每个人都是高谈阔论，最后也没有得出什么结论。为此有人指责屈雷顿，说他是那个见风转舵的人，故意把文章写得八面玲珑，不作定论。

其实这种指责是不公平的。屈雷顿之所以不作非此即彼的结论，是因为他试图把法国古典主义的艺术趣味引入英国，仍不否定英国传统中有价值的东西。他的理智在古典主义原则那一边，他的感情却与莎士比亚奠定的英国文学传统息息相通。这四个人各执一词，但实际上，在他看来又都各有道理。在古今之争的对话中，克里蒂斯对于法国古典主义最重要的原则——三一律做了清晰的说明：时间整一，戏剧动作不超过24小时，是“最接近自然的摹仿”。地点整一，也合乎自然，因为很难要求观众把舞台这一地方设想为变换的许多地方。情节统一，更是合理，因为有两个情节，那就不是一个剧本而是两个剧本了。他认为古代作家最优秀，像本·约翰生这样的前代作家之所以取得伟大成绩，正是因为他们以古希腊、罗马作品为楷模的结果。尤金尼阿斯持论正好与此相反，他指责古人把爱情“这最常见的情欲”弃置不顾，并论证了科学已经进步，诗歌就可以更臻于完美的道理。在英法戏剧谁优谁劣之争的对话中，李西底阿斯站在法国古典主义戏剧一边，他认为最好的近代诗人是法国诗人，由于伟大的黎什留（路易十四的宰相）对文学的扶持，法国已经产生了一种不仅超过英国，而且超过了整个欧洲的戏剧。他们遵从悲剧、喜剧的规则，没有英国舞台上那种荒唐的悲喜混杂剧。他们富于理性和常识，不像英国人那样在舞台上表演凶杀死亡的场面，他们的戏剧优美、有韵，不像英国戏剧

^① 转引自[美]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，第164页。

那样无韵。最后尼安德发言，他论证说，法国戏剧的规则“可以使完美的地方再见完美，但是不能在完美的地方给予完美”。^①他不反对悲喜混杂剧，认为喜剧的调剂能使悲剧更富于悲剧性，英国舞台悲喜交错式的变化比法国单一的悲剧或喜剧更能给观众带来乐趣。

尼安德为英国戏剧做了辩护后，转而评论英国作家。对于莎士比亚，他说：“他是天生有学问的；他不需要戴上书籍的眼镜去窥察自然；他向内心一看，就发现自然在那里。我不能说他总是那样完美无缺，果真如此的话，那就要把他和人类中最伟大的人物相比，这是不公正的。他往往平凡无味，有时调侃之词流于俏皮，严肃之语变为浮夸。但是在伟大的机缘呈现在他面前的时候，他总是伟大的。”^②对莎士比亚的这种评价，充分体现了屈雷顿对古典主义和英国文学传统的态度。他热爱莎士比亚，把莎士比亚本身就看做自然，他似乎不需要那种外在的书本上的学问和规则。但又认为莎士比亚的作品精神不够崇高，形式不够严谨和雅致。

屈雷顿的基本倾向是新古典主义。他的批评标准是法国新古典主义的标准，但他是一个相当温和、相当开明的新古典主义者，在他的批评里，甚至可以看到后来的赫尔德、泰纳的民族的和历史的批评标准的思想萌芽。他说：“成功的一个理由在我看来就是，莎士比亚和弗乃契的创作符合他们所生活的民族的和时代的精神……在所有地方，自然是一样的，理性也是一样的，然而一个诗人写作的气候、时代、人民的气质可能极不相同，能取悦于希腊人的未必能够使英国观众满意。”^③但这并不是他的主导倾向。屈雷顿是属于他自己的古典主义时代的，这种倾向在他后来写的《悲剧批评的基础》中表现得更加明显。在这部著作中，他细致地解释了亚里斯多德、贺拉斯、朗加纳斯的悲剧理论，把古希腊、罗马的悲剧理论作为悲剧批评的基础，强调诗人的判断力和精通伦理哲学，强调以技术规范天才，强调悲剧的教化功能。这是一部比较典型的新古典主义理论著作。

总之，屈雷顿是英国新古典主义第一位大师，他首创了英国新古典文论，并将其应用到文学创作和批评之中去，对英国和整个西方文学理论的发展产生了深远的影响。

^① 转引自 [美] 弗朗·霍尔《西方文学批评简史》（张月超译），南京大学出版社 1987 年版，第 77 页。

^② 转引自 [美] 弗朗·霍尔《西方文学批评简史》（张月超译），南京大学出版社 1987 年版，第 77 页。

^③ 转引自 [美] 弗朗·霍尔《西方文学批评简史》（张月超译），南京大学出版社 1987 年版，第 79 页。

2. 蒲柏的《论批评》

蒲柏(1688—1744)出生于伦敦的一个纱布批发商之家,父母为天主教徒,12岁时患严重的脊椎结核性感染,为此终生驼背。但他自强不息,诵览英法拉丁诗篇,研究古代批评著作,18岁发表了诗歌作品,23岁发表了著名的批评大作《论批评》。后致力于编辑和翻译工作,曾翻译过荷马史诗,编辑过莎士比亚全集。其批评著作还有《荷马史诗序》和《莎士比亚全集序》。

蒲柏发表《论批评》的时候,新古典主义运动已经在英国牢固地确立起来了,莎士比亚的影响暂时隐退下去,因此蒲柏的新古典主义比屈雷顿严格得多。

《论批评》用诗体写成,全篇共3段,744行。它的主要内容是论述批评原则和批评家。从这个批评著作中我们可以发现,贺拉斯的《诗艺》、布瓦洛的《诗的艺术》对蒲柏有着深远的影响。

蒲柏在这个著作中开门见山地指出,批评上的谬误比起创作上的拙劣来,更是贻害无穷;糟糕的批评家比愚蠢的作家,更是损己害人。因为批评不仅不能培养反而败坏读者大众的情趣和品味。那么根据什么标准进行批评才能培养起读者的雅趣呢?他认为:“首先要追随自然,依自然而判断,因为自然的合理准则永远不变。”“正确无误的自然!神圣灿烂,明晰的,不变的普遍的光辉,以生命、力量和美给予一切,既是艺术的源泉和目的,又是检验艺术的标准。”^①这里的自然究竟何所指?“这种自然不是浪漫派所设想的自然,她是标准、规则,用以约束的羁绊。”^②那些古老的规则是被发现而非捏造的,它属于自然本身,体现着自然的方法和条理。英国的新古典主义对于规则的崇尚,在这里得到一个解释。在他们看来,规则不是人为地制订出来的,而是自然经过整理后的结果。规则是方法化的自然。因此自然是艺术的源泉和目的,也是检验、评价艺术的标准。而古典的就是自然的,“自然与荷马原为一体”。^③由此出发,蒲柏把古希腊、罗马的作品奉为艺术的最高典范。他和布瓦洛一样,要求作家研究荷马的作品,白天阅读,晚上去思忖。对古代规则务必要恪守,

① 转引自[美]佛朗·霍尔《西方文学批评简史》(张月超译),南京大学出版社1987年版,第82页。

② 转引自[美]佛朗·霍尔《西方文学批评简史》(张月超译),南京大学出版社1987年版,第81页。

③ 转引自[美]佛朗·霍尔《西方文学批评简史》(张月超译),南京大学出版社1987年版,第82页。

“摹仿自然就是摹仿古人”。^① 自然、规则和古典在蒲柏这里完全统一了起来。

不仅如此，蒲柏还把“巧智”当成是自然的恩赐之物。他说：“是自然，把时常想到却又从未很好表达的东西，加以整理，使之鲜明突出；这时候才有了真正的巧智。”^② “巧智”是英国文论的一个范畴，最早可追溯到培根（1561—1626）、霍布斯（1588—1679）和洛克（1632—1704），它主要讲的是关于文学艺术的审美创造活动的特点问题。霍布斯说：“天赋的巧智，主要包含想象的敏捷（即一个思想紧接着一个思想）和方向的坚定。”^③ 它是想象力和判断力的结合。在巧智的思维中，一方面能够看出事物的类似之点，一方面又能察及事物的差异，从而使想象能坚定沿着既见出事物的类的特征又见出个性差异的方向前进。洛克认为，巧智主要是撮合类似的观念。这种“撮合”，靠隐喻和想象的方法，又要靠判断力分别那些差别极微的观念，从而“在想象中形成一些使人感到愉快的图景”。在蒲柏稍前的艾奇生认为，“写出了观念之间的任何类似，还不能称为巧智，除非给予读者以愉快，并引起他的惊异。……一位诗人告诉我们，他夫人的胸部白如雪，这样的类似还够不上巧智；但是当他叹口气补上一句：它冷如雪，这时候类似便发展为巧智了”。^④ 从上述观点看出，英国文论中所说的巧智，主要是指诗人、艺术家如何使想象力和判断力结合起来，创造出有特色的能引起读者审美想象的艺术形象的能力。它不是一般的智慧，而是艺术独有的智慧，因此称为“巧智”。这种“巧智”，不是靠规则可以获得的，而是诗人艺术家的天赋和自由创造。而蒲柏为了强调“自然”这一古典主义标准，把“巧智”也纳入了“自然”的标准之中，把“巧智”解释为“自然”的恩赐，它与古典的法则在基础上相通。他承认在英国有些人敢于蔑视外来的规则，以“巧智”向贺拉斯的原则挑战，但他认为“与此同时，我们也还有不多的人，他们力求合理与稳妥，宁可假设少些而懂得多些，敢于肯定那些比较公正的古代目标，从而恢复了巧智的基本法则”。^⑤ 蒲柏自己就是这“不多的人”的代表，他力图调和“巧智”和古典原则的关系，这也可以看做是英国古典主义的特色。

蒲柏要求批评家要和诗人一样，要明了并认可自己的局限，否则就只能是装腔作势、贻笑大方；他还要求诗人们成为批评家，而英国文学史上也确有这样的传统，从锡德尼、本·约翰生到屈雷顿、蒲柏，后来的山姆·约翰生、华

① 转引自[美]佛朗·霍尔《西方文学批评简史》，（张月超译），南京大学出版社1987年版，第82页。

② 转引自伍蠡甫《欧洲文论简史》，人民文学出版社1985年版，第106页。

③ 转引自伍蠡甫《欧洲文论简史》，人民文学出版社1985年版，第140页。

④ 转引自伍蠡甫《欧洲文论简史》，人民文学出版社1985年版，第140页。

⑤ 转引自伍蠡甫《欧洲文论简史》，人民文学出版社1985年版，第106页。

兹华斯、柯勒律治、阿诺德和 T. S. 艾略特，也都是一身而兼二任，他们既是诗人，又是批评家。

从总体上看，蒲柏的理论多来自布瓦洛，他一方面把布瓦洛的古典主义英国化，另一方面又把英国的传统理论古典主义化。他的《论批评》集英国新古典主义之大成，蒲柏是英国的布瓦洛，但他远没有布瓦洛的地位和影响。

3. 约翰生的“类型”理论

约翰生（1709—1784）是英国古典主义后期的代表作家。写过诗歌、戏剧，编过词典，还编过《莎士比亚戏剧集》。其主要批评著作是《〈莎士比亚戏剧集〉序言》（单行本）。

《〈莎士比亚戏剧集〉序言》是一篇优秀的文学批评著作，它充分体现了约翰生英国式的古典主义思想。他强调类型的重要性，他说：“诗人的任务不是考察个别事物，而是考察类型；是注意普遍的特点和注意大体的形貌。他不数郁金香的纹路或描写森林的深浅不同的绿荫。在所画的自然画像中，要能展现出那样一些显著的特色，使人一看就想起原本，某一个人会注意到而另一个人会忽视的那些区别必须略去，要突出那些对有心人和粗心人都同样明显的特征。”^① 他认为莎士比亚戏剧中的人物，言谈举止都受普遍性感情的影响，通常代表某一类型，它能使读者想象自己在相同情况下的言行。但他和布瓦洛不同的是，他强调莎士比亚的人物性格直接来自实际生活，而不是来自类型观念，他这样说：“莎士比亚的思想来自活的世界，他所表现的东西也不外乎他实际看到的事物。”^② 莎士比亚忠实于普遍的人性，他从不考虑人之初是性本善还是性本恶，因此莎士比亚戏剧中只有普通人物，而没有英雄人物。他所塑造的普通人物分别代表着天生性格的类型，这些普通人物以其普遍性的感情、语言和原则，吸引形形色色的观众，因为，“除了给具有普遍性的事物以正确的表现之外，没有任何东西能够被许多人所喜爱，并且长期受人喜爱”。为什么人物的个性不能给观众以喜悦呢？他这样解释道：“特殊的风俗习惯只可能是少数人所熟悉的，因此只有少数人才能够判断他们摹仿的逼真程度。幻想的虚构所产生的畸形结合可能由于新奇而暂时给人以快感，我们大家共同感到生活的平淡乏味，这种感觉促使我们去追求新奇事物；但是突然的惊讶所供给我们的快感不久就枯竭了，因此我们的理智只能把真理的稳固性作为它自己的倚

① 转引自 [美] 佛朗·霍尔《西方文学批评简史》，南京大学出版社 1987 年版，第 87 页。

② [英] 约翰生：《〈莎士比亚戏剧集〉序言》（李赋宁译），见伍蠡甫主编《西方文论选》，上海译文出版社 1979 年版，第 529 页。

靠。”^① 约翰生在论述莎士比亚作品中人物的类型性格之后，也指出莎士比亚笔下的人物具有个性。他说：“如此广阔而普遍的人物身上不易看出细微的区别，也不易保持他们的独特性，但是可能没有任何一个诗人比莎士比亚更能使他的物互不相同。”^② 但约翰生的类型仍然不同于现实主义中的典型，因为他过分地强调人物的共同性和普遍性那一方面。然而他毕竟已经注意到了人物的个性那一方面，因此其理论中也已包含了某些现实主义的成分。

约翰生认为：诗人“必须摆脱他的时代和本国的偏见；他必须考虑抽象的和永恒状态中的是与非，他必须撇开当时的法规和观点，进而追求那种普遍的、超越一切永久不变的真理”。^③ 正是依据这种类型理论，他对莎士比亚的戏剧作了很高的评价：“莎士比亚超越所有作家之上，至少超越所有近代作家之上，是独一无二的自然诗人；他是一位向他的读者举起风俗习惯和生活的真实镜子的诗人。他的人物不受特殊地区的——世界上别处没有的风俗习惯的限制；也不受学业或职业的特殊性的限制，这种特殊性只能在少数人身上发生作用；他的人物更不受一时时尚或暂时流行的意见所具有的偶然性所限制；他们是共同人性的真正儿女，是我们的世界永远会供给，我们的观察永远会发现的一些人物。……在其他诗人的作品里，一个人物往往不过是一个个人；在莎士比亚的作品里，他通常代表一个类型。”^④ 约翰生一方面用自己的理论证明莎士比亚的伟大，另一方面又用莎士比亚的作品证明自己理论的正确。他认为莎士比亚剧作也有一些缺点，如不守三一律，过分地追求形式的完美而忽视作品的道德目的，不讲究布局，时间与地点与实际不相符合，喜剧的台词过于粗野，悲剧的台词又近于夸张，双关语太多太滥……他眼中的莎士比亚是一个充满了缺点的伟大作家。

约翰生的《〈莎士比亚戏剧集〉序言》的类型论是典型的新古典主义文论，但对“三一律”中的时间整一、地点整一却给予无情的批判。法国新古典主义论证说，戏剧要做到逼真，那么同一个舞台，第一幕在罗马，第二幕就不能说在佛罗伦萨。约翰生指出，舞台就是舞台，观众并没有以为这舞台就是罗马，那么第二幕假如在佛罗伦萨，又有什么不可以呢？对于时间不超过二十

① [英] 约翰生：《〈莎士比亚戏剧集〉序言》（李赋宁译），见伍蠡甫主编《西方文论选》，上海译文出版社1979年版，第527页。

② [英] 约翰生：《〈莎士比亚戏剧集〉序言》（李赋宁译），见伍蠡甫主编《西方文论选》，上海译文出版社1979年版，第527页。

③ 转引自[美] 佛朗·霍尔《西方文学批评简史》（张月超译），南京大学出版社1987年版，第87页。

④ [英] 约翰生：《〈莎士比亚戏剧集〉序言》（李赋宁译），见伍蠡甫主编《西方文论选》，上海译文出版社1979年版，第527页。

四小时，约翰生指出：“万事万物中，时间对于幻想是最唯命是从的，幻想几年的度过和几小时的度过是同样不费力气的事。在回想中我们很容易把实际行动所需要的时间加以压缩。因此当我们看见对实际行动所作的戏剧摹仿时，我们也就乐于容许这个时间的被压缩了。”^①

英国莎士比亚的戏剧传统，使约翰生能跳出新古典主义的理论束缚，以常识对“三一律”做分析，否定“三一律”中的两条，他只承认情节一致是必须的。约翰生虽然对“三一律”做了上述分析，但他又说：“我被自己的大胆几乎吓住了。”他甚至怀疑“三一律”这古老的法则还有他尚未了解的必须存在的理由，因此认为还是相信这一法则为好，但不管怎样说，他已使“三一律”动摇了。

约翰生独霸文坛数十年，凭着自己的学识、品格和自己的思想主张成为一代文人的领袖。他是英国新古典主义文艺思想的最后一代传人，代表着平实稳健的新古典主义。他一方面力图维护新古典主义的传统，另一方面又自觉地挖掘新老古典主义文论中的现实主义因素。自此以后，古典主义日益衰竭，而浪漫主义则如狂风暴雨般地席卷了英国文坛，作为一个历史运动和文艺思潮的新古典主义于是寿终正寝，退出历史的舞台。

英国的新古典主义文论显然不同于法国，具有自身的一些特点。就性质而言，英国的新古典主义文论已淡化了宫廷色彩，教条主义也没有法国那样严重；就内容而言，它自身具有一定程度的现实主义内涵。之所以如此，是因为英国这一时期没有持久稳定的君主专制制度，并且也与莎士比亚传统的巨大影响有关。另外还因它继承了传统的“巧智”说，这就进一步强化了其中的现实主义精神。

第三节 德国新古典主义

德国新古典主义与法国新古典主义既有相同的一面，又有不同的一面。在创作原则问题上，它们都主张崇尚理性、尊重传统。但在具体操作上，法国新古典主义关心的是“古今”问题，一度掀起过“古今之争”；而德国新古典主义所关心的是“法英”问题，掀起的是“法英之争”——究竟应该借鉴法国还是英国，对德国新古典主义者来说，是一个大问题。法国新古典主义的哲学出发点是笛卡尔的理性主义，德国的新古典主义的哲学出发点，也是理性主义，但更直接受到由笛卡尔理性主义发展起来的莱布尼茨和沃尔夫的理性主义

^① 转引自 [美] 弗朗·霍尔《西方文学批评简史》（张月超译），南京大学出版社 1987 年版，第 87 页。

的影响。

1. 高特雪特与莱比锡学派

德国新古典主义的代表人物是高特雪特（又译高特舍特，1700—1766），他生活于德国新古典主义与启蒙运动的交替时期。“当时的德国正在追赶法国和英国，在它找到自己的立足点和对欧洲文学作出贡献之前，它不得不在各个方面迅速地进行试验。”^①

高特雪特最重要的批评著作是《批判的诗学》，该书在18世纪的德国影响巨大，使他成为德国文学界的权威和莱比锡派的领袖。《批判的诗学》贯穿着新古典主义精神，甚至可以说是布瓦洛《诗的艺术》的德国版，这不足为怪，当时法国新古典主义在欧洲大陆如日中天，许多人对布瓦洛佩服得五体投地，高特雪特正是这许多人中的德国人的代表。在当时的德国文学界，巴洛克（Baroque）风格占主导地位。高特雪特认为，要扫除德国文坛上粗野无文的巴洛克风格，就必须引进法国的新古典主义理想，以之开辟德国文学的新天地。而布瓦洛的《诗的艺术》是法国新古典主义的最高典范，因此高特雪特要写一部《诗的艺术》式的理论著作，这就是他撰写《批判的诗学》的初衷。在这部著作中，他不仅讨论了布瓦洛所主张的新古典主义原则，而且依据新古典主义原则为诗的各种文体制订了详细的规则。例如，他对悲剧的情节结构作了如下的规定：“诗人先挑选一个他要用感性形式去印刻在读者心中的道德主张。于是他拟好一个故事的轮廓，以便把这个道德主张显示出来。接着他就从历史里找出生平事迹颇类似所拟故事情节的有名人物，就借用他们的名字套上剧中人物，这样就使剧中人物显得煊赫。”^②对于诗人来说，重要的不在于“感性形式”，而在于以“感性形式”揭示“道德主张”，而且“道德主张”是预先设置好的。无论是从对“道德主张”的强调来说，还是从处置“道德主张”与“感性形式”两者间的关系来看，高特雪特这番话都放射着新古典主义“光芒”。无论是“道德主张”本身还是对“道德主张”的强调，都显示出对“理性”原则的重视，似乎只要如此遵从理性，就可以如法炮制出伟大的作品了。

同布瓦洛一样，他讨厌一切超乎理性、经典、常规的新生事物。他不喜欢中世纪的罗曼司（Romance），厌恶近代以来带有神奇怪诞色彩的作品，不要说阿里奥斯托的《疯狂的罗兰》和弥尔顿的《失乐园》，就是莎士比亚的剧作

① [英] 多米尼克·塞克里坦：《古典主义》（艾晓明译），昆仑出版社1989年版，第104页。

② [德] 高特雪特：《批判的诗学》，转引自朱光潜《西方美学史》（上卷），人民文学出版社1979年版，第290页。

也令他深恶痛绝，因为它们都不遵守理性、传统而肆意打破陈规。不过，高特雪特所处的社会环境毕竟不同于布瓦洛：一方面，他没有布瓦洛那样的才华，也没有极权君主的支持；另一方面，当时的德国也没有高乃依、拉辛和莫里哀式的名家作品可做依靠。这使得高特雪特的新古典主义更加抽象、空泛而凌空高蹈，因而难免遭到抵制。当时住在瑞士苏黎世的德语文学评论家波特玛（1698—1783）与布莱丁（1701—1767）联手对其展开反击，形成了莱比锡派与苏黎世派之争。波特玛著有《论诗中的惊奇》、《论诗人的诗的图画》，布莱丁格著有与高特雪特著作同名的《批判的诗学》，他们虽然都相信艺术摹仿自然，承认艺术具有教育作用，也分别在不同程度上接受了莱布尼茨和沃尔夫的理性主义的影响，但他们与高特雪特的分歧集中在诗是否允许“想象”与“神奇”上。高特雪特首先攻击波特玛的《论诗中的惊奇》，认为“惊奇”与“理性”水火不容。作为法国新古典主义在德国的一个代言人，高特雪特只是一味强调理性的重要性，把“惊奇”、“神奇”、“想象”完全排斥在文学创作之外；而波特玛、布莱丁格虽然承认理性的重要性，但认为与之相比，想象却更具重要性。他们认为诗人要具有这样一种能力，即“把自然世界转化为可能世界”，认为“诗的摹仿不是取材于现实世界而是取材于可能世界”。“可能世界”必定是一个充满了浪漫色彩的神奇世界而非琐碎不堪的现实世界，创造这种世界需要想象力。

莱比锡派与苏黎世派有保守和激进之分，这正如布瓦洛和艾弗蒙之争一样，他们之所以存在这样的分歧，一方面是因为它们的哲学背景不同，前者信仰的是法国理性主义哲学家笛卡尔，后者受英国经验主义哲学家休谟以及意大利哲学家维柯的影响很大；另一方面是因为他们的文学背景相异。高特雪特心目中只有拉丁文学和法国新古典主义文学，不仅对中世纪以来的英国文学不屑一顾，而且对荷马也颇不以为然，这严重地束缚了高特雪特的审美趣味。与之相反，苏黎世派则醉心于德国民间文学和英国文学，波特玛本身就是研究中世纪德国民间文学的学者，他首次将《尼伯龙根之歌》、《巴赛伐尔》整理出版，在德国首开研究中世纪民间文学的风气；不仅如此，他还和布莱丁格一道向德国译介英国文学，翻译出版了《失乐园》等作品。由于不同的背景，两派之间引发争论在所难免。

高特雪特的新古典主义理论固然有许多缺陷，却能在当时的德国发挥某种程度的进步作用，或许这也是“历史的诡计”之一种。“新古典主义推崇理性，规则与明晰，这是符合拉丁民族及其民族性格的。德国从中世纪以来的民族传统就偏在情感和想象以及表现的自由和奇特方面，所以高特雪特移植法国新古典主义的企图是不符合德国民族特性的。不过事情往往有两方面，法国新古典主义文艺理想虽不符合德国民族传统，而对德国民族传统文学却起了补偏

救弊的作用，从此德国文艺逐渐接近近代文明社会，开始走向规范化、统一化，语言文学开始纯洁化，特别是对于法国戏剧的宣传引起了改革德国戏剧和建设戏剧理论的要求，为下阶段德国文学的发展铺平了道路。这些成就都不能不归功于高特雪特。在这个意义，高特雪特虽是新古典主义的忠实信徒，却仍是启蒙运动的先驱。”^①看来，西方有人把高特雪特称为德国启蒙运动的奠基者和传播者，并非毫无根据。

2. 温克尔曼的古典艺术理论

温克尔曼（1717—1768）是一位卓越的艺术史家和文艺理论家。他在政治上倾向民主，厌恶德国的封建专制，因此他虽然也是一个新古典主义者，但他心目中的“古典”既不同于布瓦洛的也不同于高特雪特的，他有自己独特的“古典”映像——古希腊奴隶主民主政治时代的造型艺术。温克尔曼是近代欧洲第一个对古希腊艺术进行全面、彻底、认真、细致研究的人。他不仅“研究”古希腊艺术，而且热爱和推崇古希腊艺术；在他的带动下，崇拜和学习古希腊艺术的风气迅速弥漫开来，这对德国乃至欧洲的文学理论和文学思想都产生了难以估量的影响，一直到现在我们只要读到济慈的《希腊古瓮颂》（*Ode on a Grecian Urn*），就能感受到温克尔曼的气息。

1755年，温克尔曼出版了《对古希腊绘画和雕刻的反思》（*Reflections on the Paintings and Sculpture of the Greeks*），他认为古希腊艺术最为重要的特点，“无论是就姿势还是就表情来说，希腊艺术杰作的一般优点在于高贵的单纯和静穆的伟大”。“希腊人的艺术形象表现出一个伟大的沉静的灵魂，尽管这灵魂是处在激烈情感里面；正如海面上尽管是惊涛骇浪，而海底的水还是寂静的一样。”在古希腊的艺术品中，他特别推崇群雕《拉奥孔》，认为拉奥孔在身体上的极端痛苦“表现在面容和全身姿势上，并不显出激烈情感”；“身体的痛苦和灵魂的伟大仿佛经过衡量，均衡地分布于全体结构”。此外在这部著作中他还提出了“诗画一致说”：“有一点似乎无可否认，绘画可以和诗有同样宽广的界限，因此画家可以追随诗人，正如音乐家可以追随诗人一样。”^②

这些观点在温克尔曼1764年出版的《古代艺术史》（*History of Ancient Art*）中作了更为详尽的探讨。《古代艺术史》为西方18世纪艺术的研究奠定了基础，他对古代视觉艺术（特别是古希腊视觉艺术）的赞赏，为德国打开

^① 朱光潜：《西方美学史》（上卷），人民文学出版社1979年版，第290—291页。

^② [德]温克尔曼：《对古希腊绘画和雕刻的反思》，转引自朱光潜《西方美学史》（上卷），人民文学出版社1979年版，第302—303页。

了审视艺术发展的新天地。在当时的德国，学者们普遍喜爱罗马文化胜于希腊文化，因此温克尔曼对希腊的爱好非同寻常。那时德国正在流行追求装饰性、纪念性的巴洛克风格艺术，对于当时的德国人来说，对古希腊艺术的赞赏，无疑是对流行审美趣味的不以为然而有力反拨。温克尔曼认为，古希腊艺术才是真正的艺术，它不仅提供了真实的自然形象，而且提供了反映某种精神的理想的美。他认为美表现在两个方面，一是自然美，二是精神美，而艺术的最高原则是追求美。理想的美不是自然所固有的，它是艺术创造的结果，古代群雕拉奥孔就是这种理想美的化身，它表现了拉奥孔以静穆的心情忍受着肉体的痛苦，显示了人类战胜苦难的巨大精神力量和尊严，是精神美和自然美的完美融合。他对古代艺术的分析，以其对古代艺术之单纯（simplicity）的强调，使新古典主义在德国形成了自己的特点。

《古代艺术史》显示出温克尔曼的综合能力和宽阔视野。他不是第一个提出气候因素影响文化发展的人，也不是第一个把古代艺术作品当成理想典范的人，而且有关历史变迁的有机观念那时也已经较为流行，但温克尔曼的非凡之处在于，他以一个完整的社会历史分析（a thorough sociohistorical analysis）为支撑，将上述种种观念融入一个统一的艺术史观念之中。他因此被人尊为两个学科的奠基者——其一为艺术史，其一为考古学。温克尔曼凭借来自许多不同领域的信息，补充、丰富、发展了他的理论。

温克尔曼认为，研究艺术史不仅要以艺术作品为根基，而且要与不同的民族精神和时代精神结合在一起。他在该书导言中说：“艺术史的目的在于叙述艺术的起源、发展、变化和衰颓，以及各民族各时代和各艺术家的不同风格，并且尽量地根据流传下来的古代作品来作说明。”温克尔曼认为历史环境对艺术具有强烈的影响力，希腊艺术的形成既得益于希腊良好的自然环境——温和气候和美丽的景色，也得益于良好的社会氛围——健康自由的生活方式。他这样解释古希腊艺术的成因：“希腊艺术达到卓越成就的原因，一部分在于天气的影响，一部分在于希腊人的政治体制和机构以及由此产生的思想状况……”在这里，自然环境（“天气”）和社会环境（“政治体制和机构”、“思想状况”）同样重要：希腊的自然环境，固然易于使人体得到充分、完美的发展；但与之相比，社会环境发挥的作用更是不可低估，温克尔曼指出：“在国家体制和机构中占统治地位的那种自由，乃是希腊艺术繁荣的主要原因。希腊永远是自由的故乡。”^①他推崇古希腊民主制，认为在这种政体下，希腊人得到了自由协调的全面发展，他们不但体魄健美，而且形成了自由的思维方式，为艺术创造提供了有利的条件。温克尔曼对古希腊民主制的

^① 转引自汝信《西方美学史论丛续编》，上海人民出版社1983年版，第98页。

推崇，是对当时德国的封建专制的抗议，因此他虽然号召向古希腊艺术学习，但不能简单地把这看成要“复古”，他在向古希腊学习的口号下，推崇的是社会的民主和艺术的自由，是社会的前步。温克尔曼这种德国市民阶级思想家特殊的思想表达方式，为后来的莱辛、赫尔德、歌德、黑格尔等德国思想家所继承，在德国打着古希腊的旗帜，推动变革现实，形成了强大的思潮。

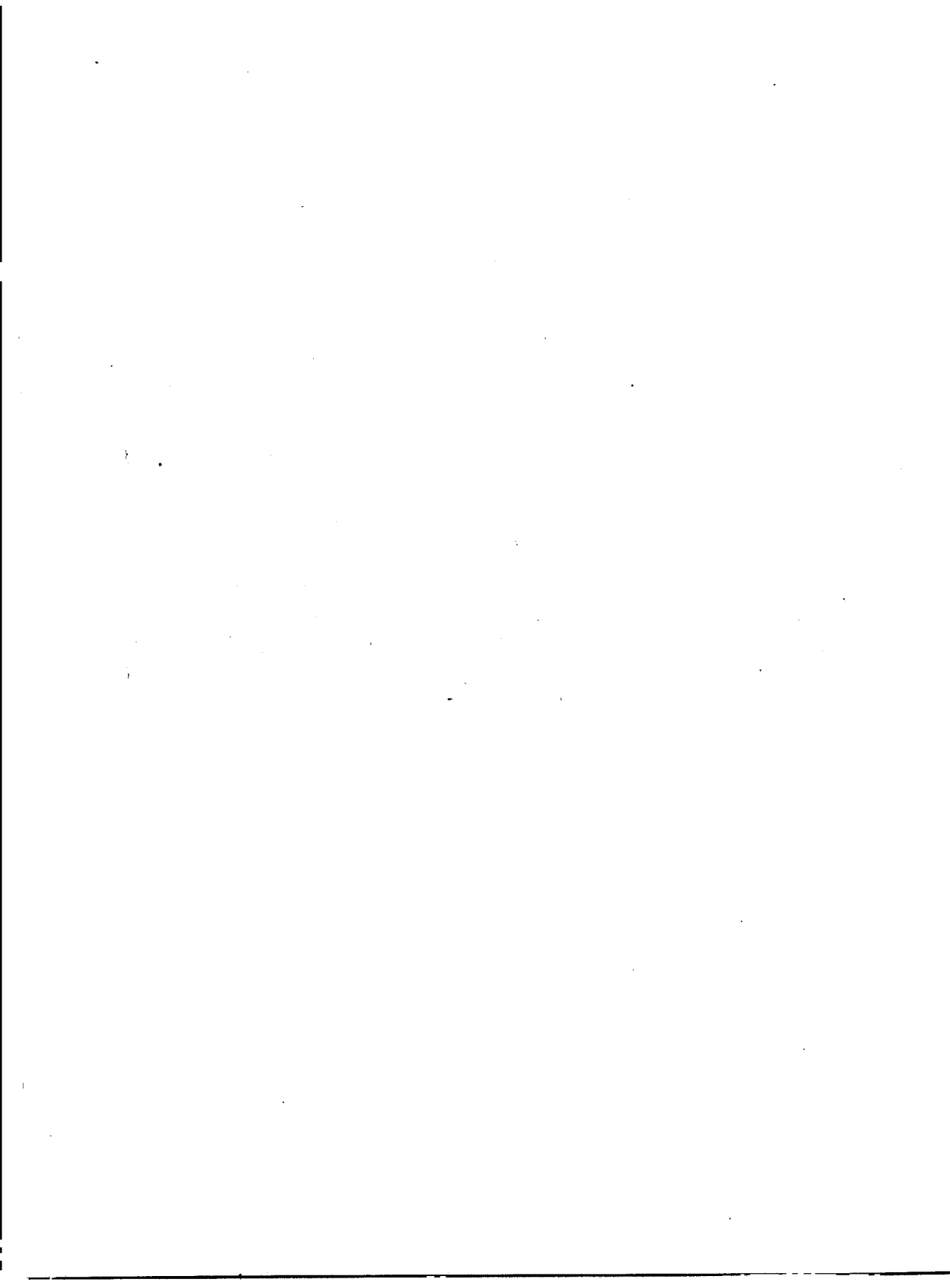
“高贵的单纯和静穆的伟大”只是温克尔曼对古希腊艺术精神的假设。虽然他一度亲临罗马研究古代艺术，但他看到的古希腊艺术大半是罗马人对古希腊晚期艺术品的仿制，与真正的古希腊艺术有着天壤之别。古希腊艺术是否一味地追求“高贵的单纯和静穆的伟大”，也还是一个值得探讨的问题。比温克尔曼稍晚一些的德国考古学家希尔特在其《古代造型艺术史》中就曾提出异议，他说：“我和我的前辈温克尔曼和莱辛以及我的同时人赫尔德和歌德的看法都有冲突。客观的美被看成是古代艺术的原则。我的看法却相反，我凭着亲眼见到的一些古迹证明这些作品有各种各样的形式，有最美的，也有最平凡的甚至于最丑的，它们的对表情的刻画总是符合性格和动机。所以我认为古代艺术的原则不在客观的美和表情的冲淡，而只在于个性方面有意义的或足见出特征的东西……”^①当一个人固执于自己的“理想”而不愿面对现实时，产生错觉是必不可免的。温克尔曼的新古典主义，在古希腊的艺术里，只看到了“高贵的单纯和静穆的伟大”的原因，恐怕就在于此。

但温克尔曼的新古典主义毕竟不同于布瓦洛、高特雪特的新古典主义，因为温克尔曼所推崇的古典主义不再是拉丁古典主义，而是拉丁古典主义的源头——希腊古典主义，他不是给艺术制定条条框框，而是引导人们去研究人类童年的艺术，以及产生这种艺术的条件，这不仅为新古典主义开辟了新的疆域，而且为新古典主义注入了新的活力。新古典主义不再局限于拉丁古典主义，并且也不再局限于文学而把触角延伸到了造型艺术的领地，从而引发了对古代艺术史的研究兴趣。而且，与先前的古典主义不同，温克尔曼是一个天资聪颖、敏感热情的艺术阐释者，他能运用自己的观点娴熟地分析任何一件艺术品，并能用生动的文笔描述古代艺术品的特征，真切表达自己的真挚感受；具有很强的感染力，从而一改新古典主义教条主义、引经据典、枯燥乏味文风。从这个意义上说，温克尔曼是一个开明的新古典主义者。温克尔曼对德国古典美学的形成以及后来浪漫主义思潮的兴起，都产生了重要影响。

^① [德] 希尔特：《古代造型艺术史》，转引自朱光潜《西方美学史》（上卷），人民文学出版社1979年版，第306—307页。

结 语

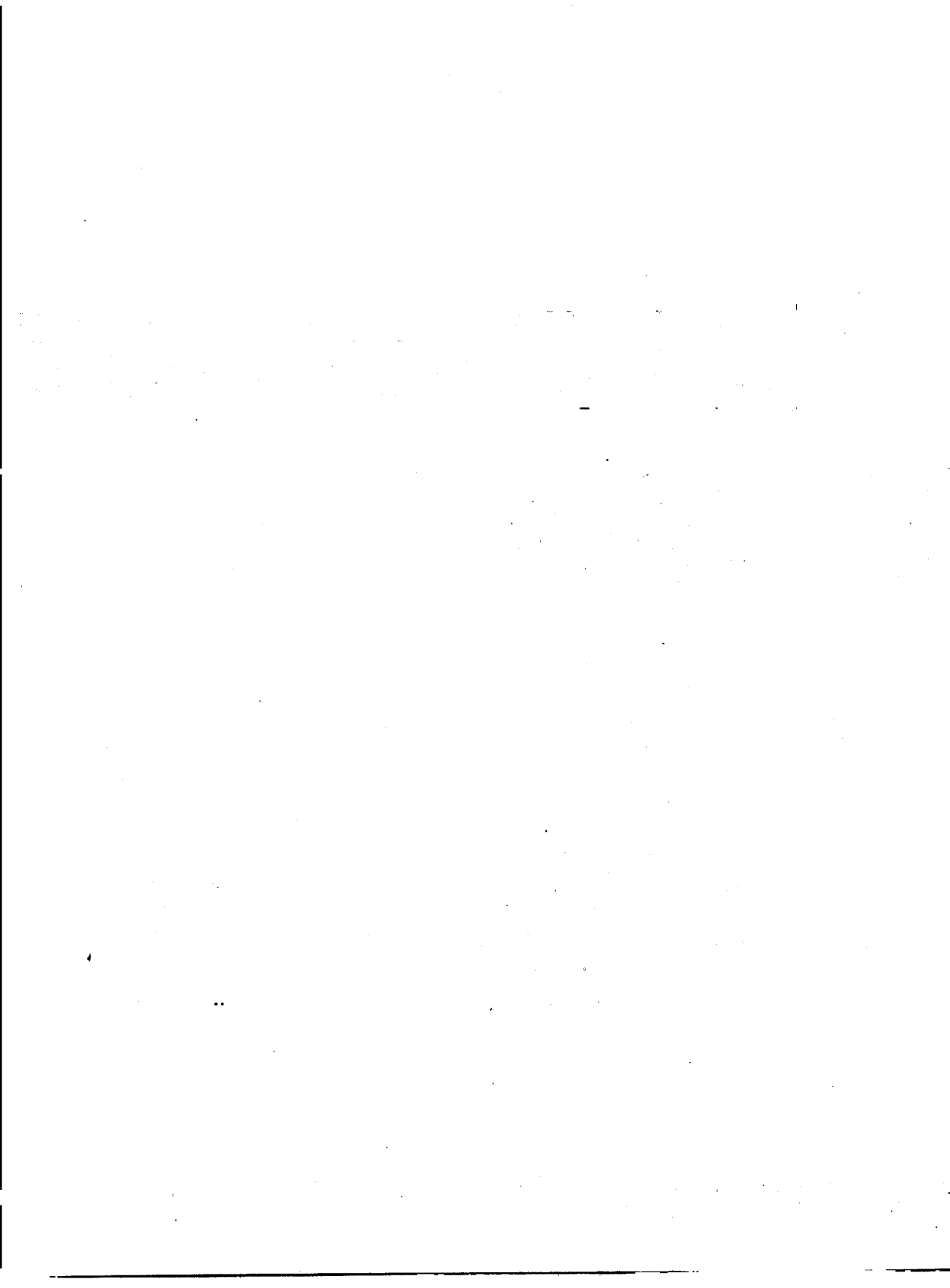
作为一种文艺思潮的新古典主义出现在欧洲的17世纪和18世纪初，不是偶然的，它适应了当时封建阶级和资产阶级在势均力敌的情况下，加强王权的政治需要和建立统一的民族文学的需要。因而在不同的国家呈现了不同的形态。事实上，并不存在严格等一的新古典主义文论，在不同国家和不同时期新古典主义的具体主张和信念也不尽相同。但它们却具有共同的基本主张：即“摹仿自然”、“崇尚理性”、“追求高雅”、“严守规范”和“服从古典”等。从文学发展史的角度看，它是对文艺复兴时期文艺所表现出来的热情奔放精神的一种反拨和规范。它作为一个时代的产物，自然有它存在的理由和一定的历史合理性。注重并强调继承古代文学遗产是新古典主义文论的一大特点，这能促使作家努力去借鉴传统，因而在文学的语言、戏剧的结构以及人物心理的描写等方面都取得了显著的成就。但它错误地把早期文学创作之“流”当成了“源”，以为只要一味地摹仿古人就能创作出不朽的艺术杰作，并由此产生了严重的教条主义和形而上学的倾向，这是不足取的。



近代文论

(启蒙主义——自然主义)

| | |
|----------------------|---------|
| 导 言 | [129] |
| 第六章 启蒙主义文艺思想 | [132] |
| 第七章 德国古典美学文艺理论 | [160] |
| 第八章 浪漫主义 | [213] |
| 第九章 现实主义 | [238] |
| 第十章 实证主义和自然主义 | [268] |



导 言

西方近代文艺理论是从18世纪资产阶级革命开始，到19世纪中后期资产阶级革命完成时期的文艺理论。

近代文论的第一个阶段是启蒙主义的文艺理论。启蒙主义是逐渐强大起来的资产阶级发动革命的舆论准备，它的文艺思想并不一致。伏尔泰虽然有变革文艺的要求，但仍然没有冲破新古典主义的樊篱；卢梭否定科学和艺术，呼唤真诚朴素的情感，提出“回到自然”的口号；狄德罗、莱辛、赫尔德等人则向新古典主义的某些原则发起冲击，对诸如“诗如画”、“三一律”等束缚文艺发展的古典主义理论进行批评，提出建立市民剧和民族文学的主张。启蒙主义把文学艺术看做是改造社会的工具，启蒙主义的理论家也都是艺术创造的能手，他们以自己的创作，实践自己的理论，对社会变革以及后来浪漫主义和现实主义的兴起，产生了重要影响。

近代文论的第二个阶段是德国古典美学的文艺理论。德国古典哲学和美学是代表软弱的德国资产阶级思想倾向的意识形态革命理论。德国资产阶级要求变革现实，又惧怕法国大革命那样的流血斗争，他们企图从意识形态领域里改变贵族阶级和人们的思想观念，进而改变德国政治经济的落后状态。为此，德国古典哲学美学的思想家们对古希腊以来的哲学美学和文学艺术做了系统深入的研究，建构了他们自己博大精深的理论体系。康德在他的“审美不涉利害”、“纯粹美”、“依存美”及崇高理论的基础上，论述了文学艺术的自由本质以及天才与理想艺术的创造。席勒以康德的哲学思想为前提，把文学艺术的作用和地位提到前所未有的高度，并根据他的人性和谐的理想，作出“素朴诗”、“感伤诗”的划分和评价。康德、席勒的文学艺术理论，从根本上冲垮了新古典主义赖以维持统治的理论基础，为浪漫主义登上历史舞台和19世纪末期现代主义的出现提供了理论准备。如果说康德、席勒的理论主要是对浪漫主义的影响，那么歌德、黑格尔的文艺理论则对现实主义的理论作出了巨大的贡献。歌德的文艺理论是其艺术经验的结晶，他对艺术和自然双重关系的看法，以及对抓住现实、从个别寻找一般的强调，与古典主义划清了界限，为现实主义的发展提供了重要的启示。黑格尔作为德国古典美学的集大成者，第一次自觉地把辩证法引入文艺理论，他论述了艺术和时代、环境与人物、共性与个性等辩证关系，揭示了成功的艺术作品的奥秘。他的思想体系是唯心的，但

他对艺术问题的具体论述有许多独到的深刻之处，闪烁着现实主义精神。德国古典美学的文艺理论是西方自古希腊文艺理论之后的第二个高峰，它的深刻的思想和丰富的内容是人类留下了巨大的精神财富。

近代文论的第三个阶段是浪漫主义文论。浪漫主义是资产阶级革命进入高潮时期的文艺思潮，它的目标是批判新古典主义教条，召唤新的自由的文学。但由于每个浪漫主义的文论家所处的社会环境和阶级地位的不同，他们的具体主张并不一致。其中有夏多勃里昂的基督教浪漫主义理论；有华兹华斯要求抒发朴素的情感，歌颂自然和人性的浪漫主义理论；有以康德美学为根据的史勒格尔兄弟和柯勒律治的强调艺术无目的，主张艺术绝对自由的浪漫主义理论；也有雪莱、海涅、雨果强调要为“民族的觉醒”、“为革命”写作的充满资产阶级革命激情的浪漫主义理论。浪漫主义的文艺理论强调天才、情感和想象，反对理性束缚和古典教条，又不同程度地带有柏拉图或基督教神秘主义色彩。雨果主张美丑对照的人道主义浪漫主义包含了现实主义的因素，而史勒格尔兄弟的神秘主义浪漫主义则和某些现代主义理论相通。

近代文论的第四个阶段是现实主义文论。具有现实主义因素的文艺理论，自古有之，经过歌德、黑格尔，又有较大发展，但作为一种成熟的理论和集中出现的文艺思潮，是在浪漫主义之后。英国、法国在资产阶级革命后，显现出新的社会矛盾；在俄国，人们再也不能容忍农奴制统治；加之科学主义的兴起，以及黑格尔、歌德文艺思想的传播，人们对浪漫主义后期表现的虚饰的情感和被夸张的英雄已失去了兴趣，于是一种要求真实反映生活的现实主义艺术主张得以广泛传播。虽然英法和俄国由于社会矛盾的焦点不同，理论家的社会背景不同，因而现实主义文论主张不完全一致，但他们共同的主张则是以资产阶级人道主义作为思想基础，强调要描绘典型形象，真实地揭示生活的本质，批判丑恶的社会现实。

近代文论的最后一个阶段是实证主义和自然主义文论。实证主义文论主要是批评的理论，从泰纳的决定文学的三要素——种族、环境、时代的理论，到圣·伯夫通过对作家生活经历、心理特点的追求来解释和评价文学作品的批评方法。实证主义批评理论是一种社会学批评理论，它能部分地揭示文学艺术与社会生活的关系，但不能深入到文学作品内部揭示其构成的审美机制。自然主义文论和实证主义文论有联系，又有它的独特的创作理论。它的代表人物左拉反对浪漫主义的主观倾向，也反对现实主义对生活典型化和在艺术描写中渗透主观评价的做法。他主张把文学纳入科学，以生物学、病理学、遗传学为指导思想，以科学实验的方法进行写作，以科学的态度实录这种实验的过程和结果。自然主义是对现实主义的反动，它混淆文艺实践和科学实践的界限，抹杀人的社会本质。在这种理论指导下的创作，在客观上虽能在某种程度上暴露资

本主义社会丑恶的现实，但它不能揭示这种丑恶的社会本质。

西方近代文论的发展伴随资产阶级革命从舆论准备到完成这一全过程。需要特别指出的是，批判现实主义风行的时期，正是资本主义社会矛盾逐渐暴露和激化的时期，工人阶级的斗争在刚刚诞生的马克思主义的指导下，由自发走向自觉。与这一斗争相联系，无产阶级的文艺和马克思主义文艺理论应运而生。马克思主义文艺理论是马克思主义思想体系的有机组成部分，是批判继承发展自古希腊以来，特别是德国古典美学文艺理论和批判现实主义理论的科学成果。20世纪初马克思主义文艺理论已越过西方，成为影响世界文学发展的理论。这里需要说明的是，在我国高校文科的教学计划里已设有专门的马克思主义文论课，因此本书不再设专章介绍。

第六章 启蒙主义文艺思想

引 言

18世纪欧洲出现的启蒙运动，是继文艺复兴之后的一次全欧性的资产阶级思想文化运动。从17世纪末到18世纪的一百多年里，欧洲各国的资本主义得到了不同程度的发展，以蒸气和机械使用为标志的资本主义生产力的发展，必然要求彻底摆脱封建的生产关系的束缚和封建专制的政治统治，通过政治革命，建立和完善资本主义的生产关系，以最终确立资产阶级的统治地位。新兴资产阶级这一合乎历史发展规律的要求，必然要在思想文化领域引起一场深刻的革命。欧洲的启蒙主义运动正是在这一特定历史背景下产生的。

按照西方史学家的解释，“启蒙”即“照亮”，“启蒙运动”即“光明观念”的运动，或称思想解放的运动。启蒙思想家们高扬资产阶级的人性，反对封建专制和教会对人性的束缚与扼杀；高举理性的旗帜，反对宗教蒙昧，他们相信理性和知识是照亮人们思想、改造不合理社会的根本力量，是建立“理性王国”的强大武器。

资产阶级的启蒙思想家所倡导的“理性原则”，从哲学的意义上讲，主要包括人性论和自然神论，前者视自由、平等、博爱的信念为人之理性，遵从理性，必然追求人的个性解放；后者尊自然为神，强调以自然规律作为人的行为准则。对于启蒙思想家所宣扬的“理性原则”的政治内涵，恩格斯曾这样评说：“这个理性的王国不过是资产阶级的理想化的王国”，“这个永恒的理性实际上不过是恰好那时正在发展成为资产者的中等市民的理性化的知性而已”。^①对自然神论，马克思也指出：“自然神论——至少对唯物主义者来说——不过是摆脱宗教的一种简便易行的方法罢了。”^②启蒙思想家们所宣扬的“理性原则”，具有鲜明的时代性和进步意义。

启蒙运动在欧洲各国的发展是不平衡的，演变的方向也不尽相同。启蒙运动发轫于荷兰，高潮在法国。由于17世纪航海业的发展，荷兰成为当时欧洲

^① 《马克思恩格斯选集》第三卷，人民出版社1995年版，第720、722页。

^② 《马克思恩格斯全集》第二卷，人民出版社1965年版，第165页。

经济发展最快的国家之一。荷兰的哲学家们在他们的哲学著作中，高扬理性主义的批判精神，提倡科学，主张泛神论，以批判教会神学对人的思想的束缚，成为欧洲启蒙运动的先声。在英国，启蒙运动主要表现为唯物主义的哲学。法国的启蒙运动是在英国的直接影响下发生的，正如恩格斯所说：“18世纪法国哲学家伏尔泰、卢梭、狄德罗和达兰贝尔等所阐明的那些思想，不是首先产生在英国又是产生在哪儿呢？”^①法国的启蒙运动传入德国，在德国掀起了“狂飙突进”运动，继而启蒙运动又波及更多的国家，形成全欧性的思想文化运动。

欧洲启蒙主义文艺思想是启蒙运动的一个重要方面，是行将到来的资产阶级革命对新文艺的呼唤，其中法国、德国和意大利的美学家、文艺理论家的理论建树，奠定了启蒙主义文艺思想在欧洲文论发展史上的地位。

第一节 法国启蒙主义文论

法国的启蒙运动除受英国的影响外，更直接的原因是国内的经济变化和阶级矛盾的激化。18世纪上半期的法国，由于封建贵族加重对农民的剥削造成农村经济破产，加之法国同波兰、奥地利的连年战争，使法国国库空虚，封建经济基础发生了动摇。18世纪后半期，法国政府采取奖励谷物输出和自由贸易的经济政策，促进了商业和工业的发展，资产阶级的力量逐渐强大起来。如果说路易十四时代，法国的资产阶级与封建贵族还处于政治上势均力敌的状态，那么到18世纪后半期，资产阶级的力量已明显地占了优势。他们要求废除封建专制，建立资产阶级的理性王国，确立资产阶级的政治统治地位。法国的启蒙运动正是在这种特定的历史背景下产生的。

法国的启蒙思想家们，在政治上反对封建制度，否定绝对君权；在思想文化上提倡科学，反对宗教愚昧；在文学艺术上批判古典主义，要求文艺反映新兴资产阶级的现实生活，为宣传启蒙思想服务。其中，伏尔泰的文学发展观和进步的文学主张，卢梭因不满现实而提出“回到自然”的口号，狄德罗的严肃戏剧理论，是法国启蒙主义文艺思想中有代表性的理论观点。

1. 伏尔泰文艺思想的二重性

伏尔泰（1694—1778）是18世纪法国著名哲学家、文学家，启蒙运动的奠基者之一。他出生于资产阶级官僚家庭，在他的一生中，曾因宣传启蒙思想，鼓吹信仰、言论、出版自由而被封建专制政府逐出巴黎和两次入狱。伏尔

^① 《马克思恩格斯全集》第四卷，人民出版社1965年版，第425页。

泰作为先期启蒙主义的代表人物，其世界观充满着矛盾。在哲学上，他肯定源于客观的感觉经验，但又认为物质世界不可知；他揭露教会的黑暗，又肯定上帝存在的价值。他认为只有“赏罚分明的上帝”，才能约束平民，维护正常的社会秩序，所以他说：“即使没有上帝，也必须创造出一个上帝。”^①伏尔泰是一个自然神论者，他认为“自然规律”即神所创造的永恒的理性的规律。社会之所以不公正，是因为永恒的理性没有在人的心底伸张，如果理性在人心中居于主导，那么人类社会便可日臻完善。在政治上，伏尔泰作为上层资产阶级的思想代表，既反对贵族、僧侣的特权，但又轻视劳动群众；他反对君主专制，又主张君主立宪制。他的文艺思想也充满着矛盾，既有明显的反对古典主义教条的进步观点，但又不能完全摆脱古典主义的桎梏。伏尔泰世界观中的这些矛盾，真实地反映了法国上层资产阶级的复杂心态，他们有革命的要求，又不能摆脱传统思想的束缚，有时还相当保守。

伏尔泰是一位多产作家，主要创作有：谴责宗教和战争残害人民的史诗《亨利颂》，歌颂法国民族英雄贞德的长诗《奥尔良的少女》，抨击宗教偏见的《查伊尔》，反映启蒙者的社会理想和揭露封建统治及教会罪恶的小说《老实人》、《天真汉》等。哲学著作有《哲学通讯》、《哲学辞典》等。《论史诗》是他的文艺理论专著，集中体现了他的文学观的进步性与局限性。

a. 《论史诗》的文学发展观和进步的文学主张

伏尔泰《论史诗》中的文学观具有纠正古典主义教条的积极意义。首先，他针对布瓦洛的“理性原则”指出，艺术是发展变化的，因而衡量艺术的标准也是发展变化的、相对的，而不是凝固的不变的。他说：“既然自然事物本身变化多端，它又怎么能受制于一种完全受习惯支配的共同的艺术法则呢？这是因为它本身就是易变而不稳定的。所以，如果我们要透彻地理解艺术，首先必须了解艺术在不同国家里发展的方式。”^②他认为，各个民族，不论多么邻近，他们彼此之间的风俗、语言和风格始终是有差别的，即使是同一民族，过了三四百年，也会变得和原来不大相同，因此在富于想象的艺术中也会发生革命。当人们努力使各种各样的风格固定不移的时候，这些革命却在改变它们。就是说，由于各民族民族性、风尚、习俗和生活方式的发展变化必然影响到这个民族的文学艺术的发展变化，而不同民族之间的差异性又必然造成各民族的艺术观念的独特性，因此，也就不可能有永恒不变的“绝对标准”。但是伏尔泰并没有把问题绝对化，他认为从不同民族的艺术中也可以找寻到某种“普遍性”的“共同特质”，例如在叙事诗、悲剧等庄严体裁中应有宏伟的效

① 伍蠡甫：《欧洲文论简史》，人民文学出版社1985年版，第153页。

② 伍蠡甫：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第323页。

果，艺术应激动人心、令人迷恋，艺术家应该以多种美妙的手法表现出智慧的统一性，这些就是适合一切艺术的普遍要求和法则。

其次，伏尔泰反对盲目地模拟古人。他承认古希腊、罗马作家的伟大和艺术上的辉煌成就，但不赞成盲目地摹仿他们：“我们可以赞美古人，但不要让我们的赞赏变成盲从。为了更好地回顾过去并欣赏那些他们不能加以精确评价的古代作品，让我们不要对自然赋予的美闭上眼睛而使我们自己和自然遭受损失吧。”^① 即使像古典主义大师高乃依、拉辛等人的作品和创作经验，一旦把它们当成艺术的金科玉律，那也必然成为束缚艺术创造的枷锁，而使艺术陈陈相因、停滞不前。由此他指出，学习借鉴古代艺术与研究总结各民族自己的艺术经验是不能对立的，他尤其强调研究各民族艺术的独立性、差异性。伏尔泰在考察各民族艺术的不同特点时指出：“意大利语的柔和和甜蜜在不知不觉中渗入到意大利作家的资质中去。在我看来，辞藻的华丽、隐喻的运用、风格的庄严，通常标志着西班牙作家的特点。对于英国人来说，他们更加讲究作品的力量、活力和雄浑，他们爱讽喻和明喻甚于一切。法国人则具有明彻、严密和幽雅的风格。他们既没有英国人的力量，也没有意大利人的柔和，前者在他们看来显得凶猛粗暴，后者在他们看来又未免缺乏须眉气概……要看出各相邻民族鉴赏趣味的差别，你必须考虑到他们不同的风格。”^② 在伏尔泰看来，正是由于各民族文学有自己的独特风格，因此在创作上就必须从本国民族的社会生活和民族特点出发，而决不能亦步亦趋地去摹仿古代作品。

再次，关于史诗的定义和特征。伏尔泰认为各种艺术都离不开想象，因此给史诗下定义就必须考虑到艺术的想象这一特征。伏尔泰指出，就史诗本身来说，可说它是一种英雄诗，“是一种用诗体写成的关于英雄冒险事迹的叙述”。^③ 史诗应有统一的情节，完整的内容，丰富的想象，其结构应注意到不同民族读者的鉴赏趣味和习惯。伏尔泰的这些见解都是进步的和富于启发的。

b. 晚年著作中的保守倾向

伏尔泰在《论史诗》中批评了新古典主义的教条，并且最先把莎士比亚的作品翻译成法文，介绍给法国读者。他称莎士比亚为天才，并在他自己的戏剧作品中吸取了莎士比亚作品的某些长处，然而他并没有完全摆脱法国古典主义的氛围，拉辛等古典主义戏剧家仍然是他崇拜和学习的主要对象。尤其是到了晚年，伏尔泰不能接受逐渐兴起的浪漫主义思潮，不能接受法国人赞扬莎士比亚而否定拉辛，于是他又转而肯定古典主义，贬低莎士比亚。在1751年出

① 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第324页。

② 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第323页。

③ 伍蠡甫：《欧洲文论简史》，人民文学出版社1985年版，第155页。

版的《路易十四的年代》中，他提出文艺创作的最高造诣是由趣味高雅、气派纯正所表现的成熟，认为拉辛和布瓦洛就是这种成熟的代表，他们的戏剧和理论才是文明的标志。对于莎士比亚，伏尔泰把他说成是“喝醉了的野蛮人”，说他“具有雄辩而丰富的天才，既自然又雄辩，但是没有一点好的审美趣味，丝毫不懂得规则”。^①晚年的伏尔泰又大讲古典主义原则，似乎忘掉了他在《论史诗》中对“原则”的否定。对法国文坛赞扬莎士比亚，贬低高乃依和拉辛，伏尔泰痛心疾首，他十分后悔地说：“我是头一个把从莎士比亚的大粪堆里所发现的珍珠指给法国人看，真料想不到有一天我竟帮助了人们把高乃依和拉辛的桂冠放在脚下践踏，来替一位野蛮的戏子贴金抹粉。”^②伏尔泰对莎士比亚的否定和对新古典主义的重新认同，使得他自己的创作也失去了活力，他晚年的创作是不成功的。

伏尔泰是处于封建专制与启蒙时期交替时代的思想家，他的世界观和文艺思想的矛盾和变化是他作为上层资产阶级的思想家对于那个充满矛盾与变化的时代的反映。作为启蒙主义的文论家，伏尔泰的《论史诗》是西方文论中的一部重要理论著作，其中不少文艺观点，既是对古代传统的继承，又是对艺术发展的自身规律的理论概括，反映了时代发展的要求，在启蒙主义运动中占有重要地位。

2. 卢梭的“回到自然”理论

卢梭（1712—1778）是18世纪法国启蒙时期杰出的思想家和作家。他出生于日内瓦一个钟表匠家庭，自幼丧母，寄人篱下，14岁被迫外出谋生，做过当铺学徒，进过宗教收容所，当过贵族之家的随从，也曾就读宗教学校。少年时代的流浪生活使他广泛地接触了社会，他同情农民受压迫受剥削的命运，痛恨统治者和富人的骄横欺诈。他深感“在人民中，纯朴的感情到处有，而在上等阶级里，只有利害与虚荣”。从1732年起，卢梭在尚贝里地方华伦夫人家度过四年，学习音乐，成为音乐教师。1736年移居阿尔卑斯山麓的一个小村庄，在这里广泛学习了数学、天文学、历史、地理，系统钻研了唯物主义哲学，其中伏尔泰的《哲学通讯》引起了他对学术的极大热情。他参加田园劳动，领略大自然的优美景色，这些对他的创作产生了影响。1741年以后，卢梭主要在巴黎从事学术活动和创作，与狄德罗、达朗贝尔有广泛的交往，并为《百科全书》撰写音乐稿。他声援被统治者迫害

^① 朱光潜：《西方美学史》上卷，人民文学出版社1979年版，第257页。

^② [法]伏尔泰：《英国书简》，转引自石璞《西方文论史纲》，四川大学出版社1992年版，第128页。

的狄德罗，参加第戎学院的学术征文活动，从事戏剧演出，创作、出版小说。他因宣传启蒙思想受到统治者迫害，于1762年到1770年流亡瑞士、普鲁士和英国，1770年重返巴黎。这段时间他出版了《音乐辞典》，写了《山中来信》。从1765年起写作自传《忏悔录》及其续篇《一个孤独的散步者的遐想》。

卢梭的主要学术著作有《论科学与艺术》、《论人类社会不平等的起源和基础》、《民约论》、《给达朗贝尔论戏剧的信》等。前两篇论文应第戎学院征文活动而作，文章从历史与现实的联系中分析了贵族统治下的社会文明和科学艺术所造成的社会弊端，探讨了人类不平等的起源和基础，基于他对社会现实的不满和对科学艺术发展与社会进步关系的理解，提出了“返回自然”的口号。在《民约论》中，他提出建立资产阶级民主共和国的社会理想，该书所阐释的天赋人权、自由平等和主权在民的思想，后来被写进1789年法国资产阶级革命的《人权宣言》中。卢梭的文学创作主要有书信体小说《新爱洛绮丝》、哲理小说《爱弥儿》和自传体小说《忏悔录》。这些作品表现了卢梭对封建贵族及其社会现实的强烈批判精神。他的《忏悔录》不同于奥古斯丁式的悔过，而是以坦诚直率的态度总结自己的人生旅程，是批判封建专制的贵族社会、张扬个性解放的“人权宣言”。

a. 对科学艺术的批判与否定

卢梭的《论科学与艺术》是一篇激烈批判法国乃至欧洲的社会现实的著名学术论文，他不满现实的社会秩序和道德风尚，把造成这种状况的根源归咎于科学艺术的进步，在今天看来，其观点明显是错误的。不过它所提出的问题引起了几代人的严肃思考。

卢梭指出，在古代社会，当“艺术还没有能塑造我们的风格，没有教导我们的感情使用一种造作的语言之前，人类的风尚是粗朴的、自然的”，^①人们能够相互深入了解，感到一种价值的优美，没有罪恶产生。然而在细致的学术研究和更精微的趣味的艺术的影响下，人们的天性开始被扭曲，贵族社会的一整套原则严重地束缚着人们的思想，使“我们的风尚里流行着一种邪恶而虚伪的共同性”，“疑虑、猜忌、恐怖、冷酷、戒惧、仇恨与奸诈永远会隐藏在礼仪的那种虚伪的面目下边，隐藏在被我们夸耀为我们时代文明的根据的那种文质彬彬的背后”。^②卢梭对封建贵族社会道德风尚的虚伪性的揭露是深刻的，对中世纪的经院哲学和没落的古典主义艺术对人们的不良影响的批评也是正确的，然而他把科学艺术的进步与社会道德风尚的衰退看成是一种必然的因

① 马奇主编：《西方美学史资料选编》，上海人民出版社1987年版，第607页。

② 马奇主编：《西方美学史资料选编》，上海人民出版社1987年版，第608页。

果关系，显然是错误的。在卢梭看来，“我们的灵魂是随着我们的科学和我们的艺术之臻于完美而越发腐败”，“随着科学与艺术的光芒在我们的天边上升起，德行也就消逝了”。^①他认为：“自从学者在我们中间出现之后，好人就不见了。从前罗马人是安心实践德行的，但他们开始研究德行后，一切都完了。”^②卢梭的逻辑是：科学艺术使人怠惰、虚荣、奢侈，造成社会风尚的解体；而社会风尚的解体又反过来造成人们趣味的腐化，因此，科学与艺术的繁盛，也就是罪恶的“登峰造极”，自从有了科学家和思想艺术家，也就“再没有公民”了；难怪斯巴达要“把艺术和艺术家、科学和科学家一并赶出他们城垣”；难怪苏格拉底认为，诗人不懂得真善美，是最没有智慧的人。这种看法，乍看起来，简直是柏拉图文艺观念的翻版，卢梭否定科学和艺术的态度真是够激烈的。但是我们对这个问题又必须作历史的具体分析。事实上，卢梭所针对的是为封建贵族服务的当时占统治地位的艺术，是封建贵族以及资产阶级拿来为自己赚取超额利润，因而造成更加不平等和道德腐败的科学技术。卢梭是生活在底层的平民阶级的有独立思考精神的知识分子，他积极探讨社会不平等和社会道德腐败的根源，他满眼看到的是封建、虚伪的艺术和借助科学技术暴发起来的道德沦丧的资产阶级，因此他把艺术和科学当做了人类的敌人，并从古代否定文学艺术的思想家那里寻找理论根据。事实上，卢梭也并不完全否定艺术和科学，他在批判和否定科学艺术的同时，包含着对有利于社会、人民的艺术的呼唤。例如他对第戎学院组织的有奖征文学术活动采取积极支持的态度，并两次撰写学术论文，他对那些“足以激发公民热爱德行的题材”，“可以给人民一种极少见而极美妙的乐趣”，“把愉悦的知识”、“有益的教育贡献给人类”的艺术和科学作品也是充分肯定的。他自己也积极从事文学创作活动。因此，我们不能简单地说卢梭对所有的艺术和科学一概排斥，他不过是想用“德行第一”的原则来约束文学和科学。

然而，卢梭毕竟是一个形而上学的历史唯心主义者，他认为“天文学诞生于迷信”，“几何学诞生于贪婪”，“道德本身诞生于人类的骄傲”，这就从根本上模糊了社会意识产生的根源，把科学艺术进步与人类文明对立起来，表现出资产阶级思想家的历史局限。

b. “返回自然”的口号

卢梭在《论科学与艺术》中提出的“返回自然”的观点，在《论人类社会不平等的起源和基础》中得到了充分的展开。这篇论文把人类原始阶段的社会状态当做最美好的时期加以描绘和赞美，他指出，那时的人类过着简单的

① 马奇主编：《西方美学史资料选编》，上海人民出版社1987年版，第609页。

② 马奇主编：《西方美学史资料选编》，上海人民出版社1987年版，第612页。

生活，思想纯朴，富于“本能的同情心”，人人平等相处，没有奴役与恶行。自人类进入阶级社会以后，私有制的产生和阶级的出现，破坏了古代文明，人间也就有了奴役和不平等，有了善与恶的斗争，在社会风尚里出现了虚伪与罪恶。与原始时代相比，卢梭自然是肯定现实而赞美古代，从而提出“返回自然”的口号。这里的“自然”，显然是指他所肯定赞美的原始、古朴的生活，是卢梭基于对社会现实的不满而产生的一种社会理想。

值得重视的是，卢梭把人类社会不平等的起源归结到私有制度和阶级的产生，这是他历史观中的积极因素，他在论文中作了形象的描述：“谁第一个把一块土地围起来并想到说：这是我的，而且找到一些头脑十分简单的人居然相信了他的话，谁就是文明社会的真正奠基者。”^①正是伴随着私有制而出现了贫富差别，出现了保护私有制的国家、法律、官吏、掠夺、战争，也随之出现了压迫、奴役与不平等。进而，卢梭把人类社会不平等的产生分为三个阶段：私有财产的出现，国家机器的出现，专制的形成和暴君的出现。卢梭指出，人民设立封建领主，是希望他能保护自己的自由，但到头来他却成了人民的奴役者、压迫者；他用暴力统治人民，人民也可以用暴力推翻他。卢梭批判的矛头始终是对准封建专制制度的，表现出鲜明的时代精神。

卢梭“返回自然”的观点从历史发展的角度看是错误的，说明他还不能认识社会历史发展的客观规律，还未找到变革现实的正确途径。但我们也不能简单地认为他是主张开历史的倒车。正如他在给他的论文有所误解的波兰国王的信中明确指出的：回到自然状态的原始阶段是无法实现的，历史是不会倒退的，纵使人类能够退回到野蛮人的状态，他们也不会更幸福些。他清醒地认识到：“返回自然”不过是一种和谐社会的理论上的向往，所谓“自然状态”，“现在已不复存在，过去也许从来没有存在过，将来也许永远不会存在的”。卢梭之所以提出“返回自然”的口号，目的在于用太古的纯朴与现实的虚伪和不平等相比较，用理想的自然社会来否定腐朽黑暗的现实社会，从这里我们看到的是作为一个启蒙思想家追求理性王国、张扬个性自由解放的社会理想。从这种特定意义来看，提出“返回自然”是有积极意义的。正因为如此，在卢梭之后，几乎每个时代都有人从不同的角度提出这个问题，以期引起人们对现实问题的关注。而当进入20世纪以后，科学技术的迅速发展虽然使人类文明进入了一个新的阶段，但也引发了自然环境破坏、贫富差距加大、种族矛盾、地区冲突、霸权主义、毒品、艾滋病等一系列全球性问题。于是卢梭当年提出的“返回自然”口号又重新被人们提起，引起了人们对改造现实、建设

^① [法] 卢梭：《论人类不平等的起源和基础》，转引自李思孝《西方古典美学史论》，南开大学出版社1992年版，第260页。

理想生活的新的思考。

c. 对个性和真情的呼唤

卢梭强调道德教化，尊崇人类自然纯朴的感情，在艺术观上表现为强调艺术应描写人的真情实感，以情感人。他认为，大自然是人类真正的故乡，人只有回到自然的怀抱，灵魂才能得到净化，情感才能获得自由。他把艺术抒发情感与追求个性解放联系起来，认为只有人的本性和情感个性得到充分发挥，才能真正顺应自然而避免恶习和偏见的影响，文艺作品充分表现了这种个性和情感，才有利于发挥艺术的教育作用。在卢梭的著作中，常常出现“自然状态”、“自然情趣”、“顺应自然”等概念和范畴，卢梭的“自然”概念的内涵是丰富而深刻的。它既指与文明社会恶习相对立的人类童年的天真纯朴的人性，也指与绝对君权相对立的自由个性和天赋人权，有时又是指孕育人类美好情感的自然景物。卢梭的艺术创作实践了他的艺术主张，他的小说《新爱洛绮丝》描写了一个优美纯情的爱情故事，歌颂了人类自然、纯洁的感情；《爱弥儿》是他教育思想的形象化，寄寓着他对人类社会的一种理想。这些作品还倾注着作家对大自然景物的热情礼赞，对人类崇高情感的热烈讴歌。卢梭的这些艺术主张和作品，对19世纪的浪漫主义文学产生了直接的影响。

3. 狄德罗的戏剧改革理论

狄德罗（1713—1784），18世纪法国杰出的启蒙运动的思想家、文学家、美学家，出生于朗格莱城一个制刀匠家庭，青少年时代学习神学、哲学和文学。他一生著述极丰。他主持编撰了《科学、艺术与手工业百科全书》，历时21年，共37卷。学术著述有《哲学沉思录》、《盲人书简》、《关于物质和运动的哲学原理》、《和多华尔的谈话》、《论戏剧艺术》、《论绘画》、《论天才》等。其文学创作有剧本《私生子》、《一家之主》，小说《拉摩的侄子》、《修女》、《宿命论者雅克》等。

狄德罗是一个唯物论者，他认为世界是物质的，物质是运动的，世界是可以认识的。但他的历史观尚未摆脱唯心主义的束缚，他过分相信理性教育的作用，认为理性可以启迪人的头脑，真理可以教育人，戏剧可以代替某些法律的作用，经过理性和艺术的启迪、教育和引导，人们便可进到自由、平等、博爱的理性王国，并且相信理性王国的到来又靠开明君主的改革。所有这些都表现了18世纪资产阶级启蒙思想家带普遍性的历史局限。在美学上，狄德罗提出了“美在关系”的著名命题，他在《科学、艺术与手工业百科全书》“论美”条目中说：“我认为，组成美的就是关系”，“我把一切本身有能力在我的悟性之中唤醒关系这个观念的东西，称之为在我身外的美，而与我有关的美，就是

一切唤醒上述概念的东西”。^①所谓“在我身外的美”，即指客观存在的美；所谓“与我有关的美”，即指因人而异的、相对的美。他从主客体关系入手研究美的问题，在西方美学史上产生了很大影响。

狄德罗的文艺观继承了亚里斯多德以来的摹仿说，承认艺术是对自然的摹仿，但在阐释上不乏新意。他认为，作为艺术摹仿对象的“自然”，应包括物质世界、人的精神世界以及人类社会三个方面，因此宇宙中的一切现象都是艺术摹仿的对象。狄德罗的艺术理论涉及艺术的性质、艺术的作用、艺术创作与批评规律等一些基本理论问题，集中体现在《论戏剧艺术》（剧本《一家之主》的附录）、《和多华尔的谈话》、《论绘画》等著述中。他的戏剧改革主张集中体现了启蒙思想家的艺术观。

a. 关于严肃剧的理论

自古希腊以来，悲剧与喜剧的严格界限不容混淆，古典主义更把这种划分看做是不可更易的法律。然而到路易十六时代，古典主义的悲剧、喜剧已完全没落：悲剧表现的是王公贵族的所谓高尚情操，以粉饰其腐朽的现实生活，喜剧描写第三等级人物的滑稽可笑，为饱食终日的老爷、太太、少爷、小姐提供消遣。狄德罗站在启蒙运动的立场向传统挑战，提出了建立一种新型的严肃剧的主张，其目的在于使第三等级人物成为戏剧的正面角色，通过戏剧引起人们对社会问题的严肃思考，发挥戏剧的启蒙教育作用。

关于严肃剧的性质，狄德罗指出：“我们已经有了两个极端剧种，那就是喜剧和悲剧。但是人不总是在悲哀里或喜乐里；所以应该有一个介乎喜剧和悲剧之间的剧种。”“只要题材重要，诗人格调严肃认真，剧情发展复杂曲折，那么即使没有使人发噱的笑料和令人战栗的危险，也一定有引起兴趣的东西。而且，据我看来，由于这些行动是生活中最普遍的行动，以这些行动为对象的剧种应该是最有益、最具普遍性的剧种。我把这种戏剧叫做严肃戏剧。”^②狄德罗所说的“严肃剧”，相当于今天所说的正剧，它要求以最常见的市民生活为描写内容，所以又称“市民剧”。严肃剧有三个主要特点：一是主题的严肃性，具有道德教化的积极作用；二是题材的现实性，重在反映市民尤其是新兴资产阶级的日常生活；三是兼有悲剧和喜剧的某些优点，既有严肃的场面，又有逗笑的因素，是一种悲喜剧混合体。

狄德罗十分重视戏剧的社会作用，视戏剧为改造社会的有力工具。他认为人性本来是好的，是社会的可恶的陈规使其蒙上灰尘。他主张要弘扬美好的人

^① 马奇主编：《西方美学史资料选编》，上海人民出版社1987年版，第657页。

^② [法]狄德罗：《和多华尔的谈话》第三篇，见《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社1984年版，第90页。

性，谴责那些败坏人的可恶成规，引导人们去“爱道德恨罪恶”。他认为，在剧院里好人和坏人的心灵可以沟通，坏人的灵魂可以得到净化。他相信只要艺术的教育作用得以充分发挥，“那么不久以后，淫秽的图画不会再挂满大厦的四壁；我们的歌唱不再成为罪恶的喉舌，而高尚的趣味和习俗可以更加得到培养”。^①他甚至认为，如果戏剧艺术发挥了作用，就不用把坏人投入监狱了，戏剧可以起到法律起不到的作用。在狄德罗看来，戏剧对一个民族风尚的建立，对于扫除社会偏见，谴责恶习，具有不可估量的作用。

狄德罗的戏剧改革主张，继承和发展了文艺复兴时期伽里尼的悲喜混杂剧的理论，冲破了古希腊以来的戏剧传统，批判了古典主义的艺术原则，适应了资产阶级对艺术的要求，这是西方戏剧发展史上的一次革命。狄德罗自己的戏剧创作实践虽然不甚成功，但他的理论影响却是积极巨大的，自博马舍的《费加罗的婚礼》成功以后，严肃剧显示了它强大的艺术生命力。

b. 艺术的自然原则和真实原则

狄德罗基于他唯物论的哲学思想，深刻地阐释了艺术与现实的辩证关系，提出了艺术的自然原则和真实原则。

狄德罗所说的艺术的自然原则，是指艺术应严格地摹仿自然，“自然”是艺术的模特儿。他所说的“自然”是指客观存在的世界，包括物质世界、精神世界和人类社会的历史和现实。他指出：一切客观存在的现象都是真实的、正确的，都有其产生、存在的原因；而自然中的各种现象之间存在着一种“隐秘的联系和一种必然的配合”，“自然”的这种性质和范围，就决定了艺术摹仿自然的合理性，艺术如果不严格地摹仿自然，那将是平庸的、软弱的和不完善的；如果摹仿得愈完善、愈能符合各种原因，人们就愈觉得满意。值得我们重视的是，狄德罗所说的作为艺术对象的“自然”，并不是所有的客观存在，他说：“自然在什么时候为艺术提供范本呢？是在这样一些情景发生的时候：当女儿们在垂死的父亲床边扯发哀号；当母亲敞开心怀，指着哺育过他的双乳恳求她的儿子；当一个人剪下自己的头发，把它撒在他朋友的尸体上；当他托着朋友尸体的头部，把尸体扛到柴堆上，然后搜集骨灰装进瓦罐，每逢祭日用自己的眼泪去浇奠；当披头散发的寡妇，因死神夺去她们的丈夫，用指甲抓破自己的脸；当人民的领袖在群众遇到灾难时伏地叩头，痛苦地解开衣襟以手捶胸；当父亲抱着他初生的儿子高高举向上天，指着婴孩起誓，向神祇祈

^① [法] 狄德罗：《论戏剧艺术》，见《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社：1984年版，第138页。

铸……”^①狄德罗认为只有这样的“自然”才能做艺术的范本，而不是古典主义所要求的那种“父亲称儿子为先生，母亲称女儿为小姐”的毫无真诚可言的“自然”，在狄德罗看来，那种虚伪的宫廷礼仪规范，恰恰是与自然相违背的。他要求诗人戏剧家摹写的自然，是广大公众的生活，是粗犷的富有浓烈真诚感情的情景。他说：“诗需要的是巨大的、野蛮的、粗犷的气魄”，诗人需要的是“未经雕琢的自然”、“动荡的自然”，而不是“加过工的自然”、“平静的自然”。在这里，我们已经能感觉到强烈的浪漫主义的气息了。

关于艺术的真实性原则，狄德罗强调应在真实地摹仿自然的基础上，揭示事物之间的联系，达到“逼真”的程度。他通过哲学与艺术的比较，说明艺术真实的内涵。他认为哲学和艺术的对象都是客观的自然，但哲学是揭示对象的真理，哲学的真来自我们对事物的判断与事物本质的吻合；而艺术是对自然中的美的描绘和揭示，达到“对事物的描绘跟事物本身相吻合”的“逼真”。因此，艺术的真实性原则要求“严格地表现自然”、“把情节摹仿得精确”、“把自然如实地显示给我们”，这样的艺术作品也就“更真实、更动人、更美”。所以狄德罗一再强调：“要真实！要自然！”

狄德罗非常重视艺术想象，他认为没有想象就没有逼真，因为只有运用想象才能揭示事物间的联系，这近乎于我们所说的揭示事物的本质规律。他指出，艺术家不同于历史学家，历史学家重在记录所发生的事实，不重在描写，缺乏感动人的力量；而艺术家必须通过想象，描绘他认为最感人的东西，这就离不开虚构，还要杜撰些言词，对事物添枝加叶，使之奇异而不失其真。这已涉及艺术创作中的形象思维问题。至于什么是想象，狄德罗解释为一种机能，是人们追忆形象的一种能力，是人的一种心理特质，没有想象，人就不能成为诗人。艺术家的想象的特点就在于通过想象使不在眼前的事物重现在眼前，获得生动的表象。由此他得出结论：诗人善于想象，哲学家长于推理；诗人追求的是描写事物联系的“逼真”，而哲学家追求的是揭示事物规律的真理。所以“诗里的真是一回事，哲学里的真又是一回事”。狄德罗的艺术真实观是丰富而深刻的，它对浪漫主义理论和现实主义的典型创造理论都产生了积极的影响。

c. 戏剧的情境与人物性格

古典主义戏剧重视写人物性格，但他们写的是诸如吝啬、嫉妒、伪君子、勇敢、高尚等类型性格，并根据刻画这些性格的需要来设置情节。狄德罗反对这种作法，他说：“到目前为止，在喜剧里，性格是主要对象，处境只是次要

^① [法] 狄德罗：《论戏剧艺术》，见《狄德罗美学文选》，人民文学出版社1984年版，第205—206页。

的。今天，处境却应成为主要对象，性格只能是次要的。过去，人们从性格引出情节线索，一般是找些能烘托性格的场合，然后把这些情景串起来。现在，作为作品基础的应该是人的社会地位、其义务、其顺境与逆境等。依我看，这个源泉比人物性格更丰富、更广阔、用处更大。因为只要人物性格渲染过分些，观众心里就会想这人物并不是我。但他不能不看到在他面前展示的情境正是他的处境；他不能不承认自己的责任。他不能不把耳朵听到的和他自己联系起来。”^①狄德罗强调，戏剧不应首先着眼于人物性格，而应该首先着眼于情境，着眼于真实地反映现实的社会矛盾，着眼于戏剧的教育作用。古典主义的戏剧描写夸张类型性格，为表现这种性格人为地设置情节、安排与之相对比的人物，结果往往离人们真正面临的社会环境很远，不能使观众把自己摆进去。如果是着眼于情境，即着眼于一定社会环境中具有某种身份的人所面临的具有普遍性的冲突，比如描写现实中普遍存在的某种父子冲突的情境，那么不但真实地反映了现实，而且可以使每一个观众都不能不联系到自己的家庭，从而受到教育。

狄德罗反对古典主义以人为的性格对比来突出某种人物性格的做法，认为那样做会使人物性格简单化，并且增加了分散观众注意力的不必要的情节。他继承和发展亚里斯多德关于情节是戏剧的基础和灵魂的观点，强调性格与情境对比，即人物之间的利害关系的对比，他认为如果让人物的境遇愈棘手愈不幸，他们的性格就愈容易确定，因此应该把人物安置在尽可能大的困境之中，使情境激动人心，让情境与人物性格发生冲突，并使人物的利害互相冲突。这样就会造成人物与情境、人物与人物之间的纠纷与矛盾，人物性格也就在这样的情境中显现出来。这样的人物性格才有可能具体丰富的。由此看来，狄德罗强调性格与情境对比，实际上讲的是性格与环境的关系和戏剧冲突问题。黑格尔的戏剧冲突说以及情境与典型理论，就是对这些观点的继承与发展。

d. 论作家与批评家

狄德罗在《论戏剧艺术》的最后一节“作家和批评家”里，激烈地批评了当时的作家和批评家妄自尊大的态度和狭隘教条的倾向，阐述了自己对作家、批评家的修养以及与群众的关系等方面的见解。狄德罗说：“我对戏剧艺术愈深入思考，就愈对那些理论家反感，他们根据一系列特定的法则，制定出普遍的教条，他们看见某些事件产生良好的效果，马上强迫诗人必须用同样的方法去获致同样的效果；可是如果他们再仔细观察一下，就会发现相反的方法倒会产生更大的效果。就这样，艺术规则充斥，而作者由于奴颜婢膝地拘守这

^① [法] 狄德罗：《和多华尔的谈话》第三篇，见《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社1984年版，第107页。

些规则，常常费了很大气力却写不出像样的东西。”^①在这里，狄德罗指出了古典主义教条对艺术发展的束缚，他认为制定具体的艺术法则这种做法本身就是错误的。

对当时的作家的狂妄、自命不凡，狄德罗也给予了有力的抨击。他十分推崇广大群众的意见，认为“群众是不大会看错的”，“对于群众来说，他们有自己的主张，假使作家的作品不高明，他们嗤之以鼻；如果批评家的意见是错误的，他们也同样对待”。^②也就是说，群众是作品和批评优劣的鉴定者。在一向视群众为“群盲”的时代，狄德罗视群众为艺术的最高的裁判者，客观地揭示了艺术和人民群众的关系。

基于对艺术的教育作用的重视，狄德罗十分强调作家和批评家的自身修养。他说：“真理和美德是艺术的两个密友。你要当作家批评家吗？请首先做一个有德行的人。如果一个人没有深刻的感情，别人对他还能有什么期望？而我们除了被自然中的两项最有力的东西——真理和美德深深地感动以外，还能被什么感动呢？”^③这就是说，要想做一个优秀的作家、批评家，就必须首先具有高尚的品德修养，这是艺术作品和批评文章感人的内在因素，他希望艺术家用“从性格、作风中建立起来的高度的道德品质里散发出一种的伟大、正直的光彩”去统率作品；而批评家应具有高度的热情，“如果你自己并不感到欢欣鼓舞，你将用什么方法来谈论，使别人对它发生爱好？”在《论绘画》中，狄德罗强调画家向诗人学习，培养丰富的想象力，深入社会，仔细观察人的性格，钻研生活和自然，培养正确的同情心。狄德罗既肯定天才，更重视后天的学习。他希望作家、批评家像画家那样，深入社会，研究情感、风俗，攻读历史、哲学、伦理学、自然科学和艺术，成为学识渊博、情趣高尚的人。这些思想观点充分体现了启蒙思想家的革命精神。

法国的启蒙主义文论是从新古典主义到浪漫主义过渡时期的文论，它们有反对新古典主义教条的共同倾向，但其反对的程度和走向又各不相同，伏尔泰反对得并不激烈，晚年有明显的回归的倾向；卢梭从对古典主义文化的厌恶进而否定艺术和科学，提倡表达真诚朴直的自然情感，提出“返回自然”的口号，具有明显的浪漫主义倾向，对浪漫主义文学的发展影响很大；狄德罗则从启蒙教育的要求出发激烈地批判古典主义，提出戏剧改革主张，把古典主义引向现实主义，同时又带有积极浪漫主义的色彩。法国启蒙主义文论对西方文论

① 《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社1984年版，第174页。

② 《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社1984年版，第225—226页。

③ [法]狄德罗：《论戏剧艺术》，见《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社1984年版，第227页。

的发展具有承上启下的作用。

第二节 德国启蒙主义文论

16世纪以后的德国，由于长期的封建割据和战争，造成经济落后和资本主义发展缓慢，直到18世纪中期，启蒙运动才逐渐展开。德国启蒙运动的兴起首先是由于法国的影响，法国的古典主义和启蒙思潮直接刺激了德国的知识分子，他们深感只有像法国那样的思想文化运动，才能促成国家的统一和社会的进步，摆脱落后的状况。但由于德国资产阶级的软弱，德国启蒙运动的目的同法国也有差异，它的当务之急还不是像法国那样制造反封建制度的革命舆论，而是首先以统一国家发展资本主义为目的。在文艺领域，18世纪70年代以前，由于受高特雪特和温克尔曼古典主义思想的影响，开始时表现为对法国古典主义的摹仿，以后又表现为对古典主义的批判，为发展统一的民族文学而斗争。这个时期的代表著作是莱辛的《拉奥孔》和《汉堡剧评》。18世纪70年代发生的“狂飙突进”运动标志着德国启蒙运动的深入，赫尔德是这一运动的精神领袖，他为建立德意志民族文学作出了理论贡献。

1. 莱辛的《拉奥孔》和《汉堡剧评》

莱辛（1729—1781）是德国启蒙运动时期的优秀剧作家、文艺理论批评家，德国民族文学和现实主义戏剧理论的奠基人。他出生于萨克森的一个牧师家庭，少年时期学习古代语言，后来进莱比锡大学学习神学，并醉心于自然科学、哲学、语言学，具有文学艺术的渊博知识。1748年到柏林，开始撰写文学评论，与高特雪特进行论争，1765年写成美学名著《拉奥孔》，1766年受聘为汉堡民族剧院的顾问和剧评家，出版评论集《汉堡剧评》。1770年出游维也纳、意大利等地。其文学创作有剧本《萨姆逊小姐》、《明娜·封·巴尔赫姆》、《爱米丽雅·迦洛蒂》以及《寓言三卷》。《拉奥孔》和《汉堡剧评》代表了莱辛在美学和文艺理论上的重大成就，表现了强烈的批判精神。

德国启蒙运动的首要任务是争取实现民族的统一，莱辛认为，建立统一的德意志民族文化是实现民族统一的途径。这一认识成为他从事艺术理论批评和创作实践的巨大推动力。

a. 对高特雪特的古典主义理论进行批判

高特雪特是德国启蒙运动前期的代表人物，他的《批判的诗学》完全搬用布瓦洛的古典主义理论，企图以新古典主义理论统一德国文坛。莱辛对高特雪特的这种倾向做了坚决的斗争，其焦点是德国文学要师法法国古典主义，还是要学习文艺复兴的大师英国的莎士比亚。

高特雪特主张以布瓦洛的理性原则指导创作，以法国古典主义的悲剧和喜剧为楷模，提倡“三一律”艺术法则，忽视德国文学的民族传统。对此，莱辛认为：“他所想象的改进要么是一些不需要的细枝末节，要么是把它真正变坏。”^①莱辛指出，高特雪特的目的不是推陈出新，改良德国的传统剧目，而是要创造一种新的戏剧，然而这“新戏剧”只不过是“法国化”了的戏剧罢了，“他从未想到这种法国化的戏剧毕竟是不适合德国人民的心理的”。莱辛在反对搬用古典主义戏剧的同时，主张学习莎士比亚，借鉴英国的市民剧和感伤小说，因为“这些英国戏剧没有法国戏剧中为我们所熟知的规律”，“没有这些规律也能达到悲剧的效果”。他认为莎士比亚戏剧的内容和艺术手法，更接近于德国市民阶层对戏剧的要求。当时莎士比亚的戏剧正受到新古典主义的攻击，这也是莱辛要为之辩护的一个原因。

莱辛与高特雪特的斗争，其实质涉及如何建立德国民族文学的大问题，是启蒙主义与新古典主义的斗争。高特雪特不从德国的现实出发，不顾文学的民族传统，片面强调搬用法国新古典主义，这显然是错误的。莱辛并不反对借鉴古代艺术遗产，也主张学习莎士比亚，但他更强调立足于民族生活的土壤和民族文学传统，认为这才是发展民族文学的正确道路。

b. 向“诗如画”传统观点挑战

莱辛的美学名著《拉奥孔》是针对自古希腊以来混淆诗与画的美学特征，片面强调“诗如画”的错误观点而写的。它的目的旨在批判以温克尔曼所弘扬的“静穆美”为代表的古典主义艺术趣味，探讨诗与画，尤其是诗与雕塑的不同的艺术特征，为文学的发展开拓道路。

自古希腊以来，“诗如画”的说法一直很流行。古希腊诗人西蒙尼德斯就说，“画是无声的诗，诗是有声的画”，罗马诗人贺拉斯也说，“诗犹如画”。文艺复兴时期的达·芬奇也有这种主张，而17世纪新古典主义的艺术家们更是把“诗如画”视为不容争辩的真理。古典主义美学和文艺理论家温克尔曼也认为诗与画没有明显的界限，在描写无形的对象方面，诗与画可以并驾齐驱。他通过对雕塑《拉奥孔》的分析，宣扬所谓“高贵的单纯和静穆的伟大”，这就投合了封建贵族的古典主义艺术趣味，抹杀了诗与画的界限，把艺术创作引向脱离现实的轨道，这种理论对艺术的发展是极为不利的。莱辛的《拉奥孔》旨在纠正温克尔曼的理论错误，辨析诗与画的不同审美特征，引导艺术遵循自身的特征去反映现实生活，这在该书的序言中说得非常明白：

但是最近的艺术批评家们却认为这种区别仿佛不存在，从上述诗与画

^① 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第416页。

的一致性出发，作出一些世间最粗疏的结论来。他们时而把诗塞到画的狭窄范围里，时而又让画占有诗的全部广大领域。在这两种艺术之中，凡是对于一种是正面的东西就被假定为对另一种也是正确的……

这种虚伪的批评对于把艺术专家们引入迷途，确实要负一部分责任。它在诗里导致追求描绘的狂热，在画里导致追求寓意的狂热，人们想把诗变成一种有声的画……同时又想把画变成无声的诗。

这篇论文的目的就在于反对这种错误的趣味和没有根据的论断。^①

莱辛在指出“诗如画”理论的错误的基础上，重点探讨了诗与画的界限，提出了诗和画不同的美学特征。

首先，莱辛从三个方面阐明了诗与画的界限：一是摹仿的媒介不同，画以空间中的形体和颜色为符号，诗以时间中的声音和语言为符号，因此，画是空间艺术，诗是时间艺术。二是摹仿的对象不同，画以空间中的颜色、形体为符号，宜于表现全体或部分在空间中并列的物体；诗运用在时间中持续的声音和语言为符号，因此宜于表现全体或部分在时间中持续的事物。画表现静态的美，诗表现动态的美。静态美包括人体美和精神美，动态美包括思想感情与故事情节。三是艺术作品的效果不同，绘画作用于人的视觉，以形体、色彩引起欣赏者的美感；诗作用于人的听觉，通过声音、语言使欣赏者产生丰富的联想。莱辛认为诗与画的共同点在于都是摹仿的艺术，但由于摹仿的媒介、对象和产生的效果不同而成为各具特征的艺术，混淆两者的界限，也就否定了它们的特殊性。

其次，莱辛提出了诗与画的不同美学原则。莱辛所说的诗与画的界限，实际上是指诗与雕塑这种造型艺术的界限。他通过对维吉尔的诗所描写的拉奥孔和雕塑《拉奥孔》的比较，提出了画的最高原则是美，诗的最高原则是真。因为绘画和雕塑作为空间艺术，它只宜描写在空间中并列的物体或某一瞬间的表情，擅长表现静态事物，这就决定了它应着力描写的是事物的形态美或美的表情，因此美便成为绘画、雕塑创作的最高美学原则。如莱辛所说，造型艺术描写一切静态事物，如果和美不相符合，就该给美让路，至少要服从美。而诗作为时间艺术，运用的是语言符号，所以在直接描写事物的形态美方面不如绘画、雕塑，但它却有比造型艺术更广阔、更自由的空间，它善于描写动态的事物，描写事物运动发展过程，真实而深刻地揭示人类的心灵世界，所以诗的目的在于真实地描写自然和社会现实，真实是诗创作的最高美学原则。莱辛运用“美”和“真”原则对雕像拉奥孔与诗中的拉奥孔的差异作了分析比较和解

^① [德] 莱辛：《拉奥孔》（朱光潜译），人民文学出版社1984年版，第3页。

释：雕刻家要在既定的身体苦痛的情况之下表现出最高度的美。身体苦痛的情况下的激烈的形体扭曲和最高度的美是不相容的。所以他不得不把身体苦痛冲淡，把哀号化为轻微的叹息。这并非因为哀号就显出心灵不高贵，而是因为哀号会使面孔扭曲，令人恶心。^①

这就是说，雕像要服从形体美的原则，所以将拉奥孔哀号化为叹息；而诗要真实表现痛苦挣扎，所以尽情地、真实地描写拉奥孔被蛇绞住时的哀号，以突出内心的苦痛。同样的道理，维吉尔的诗描写拉奥孔被蛇缠腰三道，绕颈两道，而雕像只表现蛇缠住腿部；维吉尔诗中的拉奥孔穿的是祭司的衣帽，而雕像中的人物是裸体。这些解释是符合情理的。

再次，莱辛提出了艺术的时空辩证观。莱辛虽强调画是空间艺术，诗是时间艺术，两者的界限不容混淆，但他又没有把问题绝对化。他指出，“绘画所用的符号并非全都是自然的”颜色、线条，“诗所用的符号也不单是人为的”声音、语言，“文字作为音调来看待，也可以很自然地来摹仿可以耳闻的对象”；诉诸听觉的先后承续的人为符号与诉诸视觉的先后承续的自然符号的结合，是诗与音乐、舞蹈的结合；戏剧艺术、演员的表演是自然符号与人为符号的巧妙结合。因此他指出：“把多种美的艺术结合在一起，以便产生一种综合的效果，这种可能性和难易程度就要随这些艺术所用的符号的差异而定。”^②同时，莱辛指出，诗虽长于表现动作，但通过动作也可以暗示物体；画长于表现物体，但通过物体也可以暗示动作，但诗与画的界限并不能因此而混淆。莱辛将艺术的时空辩证观运用于艺术创作，提出了关于选取“包孕性顷刻”的规律，他指出：

绘画在它的同时并列的构图里，只能运用动作中的某一顷刻，所以就要选择最富于孕育性的那一顷刻，使得前前后后都可以从这一顷刻中得到最清楚的理解。

同理，诗在它的持续性的摹仿里，也只能运用物体的某一个属性，而所选择的就应该是，从诗要运用它那个观点去看，能够引起该物体的最生动的感性形象的那个属性。^③

在莱辛看来，“最能产生效果的只能是可以让想象自由活动的那一顷刻

① [德] 莱辛：《拉奥孔》，转引自马奇《西方美学史资料选编》，上海人民文学出版社1987年版，第748—749页。

② [德] 莱辛：《拉奥孔》（朱光潜译），人民文学出版社1979年版，第189页。

③ [德] 莱辛：《拉奥孔》（朱光潜译），人民文学出版社1979年版，第83页。

了。我们愈看下去，就一定在它里面愈能想出更多的东西来”。^① 因为艺术家所选择的这一顷刻在事物的时间流程中更具有承上启下的作用，最富于包孕性，最令人深思和想象。相反，如果艺术家选择的是事物运动过程中激情发展的顶点，那么“想象就不能往上面升一步，也不能往下面降一步；如果上升或下降，所看到的拉奥孔就会处于一种比较平凡的因而是比较乏味的状态了。想象就只会听到他在呻吟，或是看到他已经死去了”。^② 这就是《拉奥孔》选择叹息那一顷刻而不选择哀号的原因所在。

c. 为建立德国市民剧斗争

莱辛为建立德国民族的新型戏剧，从理论上和实践上都作了巨大的努力。他在《汉堡剧评》中，与狄德罗相呼应，提出了建立市民剧的主张。他认为必须冲破古希腊以来，特别是17世纪新古典主义的传统，打破传统的悲剧与喜剧的界限，在题材内容和风格形式上来一番改革，使戏剧适应反映现实生活的需要。他指出：“就喜剧来说，人们想到对滑稽玩艺的喜笑和对可笑的罪行的讥讽已经使人腻味了，倒不如让人轮换一下，在喜剧里也哭一哭，从宁静的道德行为里找到一种高尚的娱乐；就悲剧来说，过去认为只有君主和上层人物才能引起我们的哀怜和恐惧，人们也觉得不合理，所以要找出一些中产阶级的主角，让他们穿上悲剧角色的高底靴，而在过去唯一的目的是把这些人描写得很可笑。”“强烈的情感和崇高的思想不见得就只属于戴王冠的头脑们而不属于他自己行业中的人。”^③ 这里说得非常明白，市民剧应该反映市民阶级的生活、思想和情感，新兴阶级应充当戏剧的主角。在艺术风格上，莱辛提出冲破古典主义束缚，真实地描写现实生活的主张，他认为艺术家要走向民间，因为“在宫廷里是无法认识生活的”；在语言上，他提倡运用日常生活用语，反对华而不实的贵族语言；在社会作用上，他强调宣传平民道德，批判贵族风尚，以充分发挥戏剧的道德教育作用。

莱辛还具体分析批判了古典主义戏剧的“三一律”原则，他指出“三一律”是因为古代戏剧演出有歌队在场造成的，而现代戏剧废除了歌队，时间、地点的一致也就不必要了。但他认为情节的一致是必要的，因为这有利于人物性格塑造。莱辛强调性格在戏剧中的地位。他说：“一切与性格无关的东西，作家都可以置之不顾。对于作家来说，只有性格是神圣的，加强性格，鲜明地表现性格，是作家在表现人物特征的过程中最当着力用笔之处……”^④ 他又

① [德] 莱辛：《拉奥孔》（朱光潜译），人民文学出版社1979年版，第19页。

② [德] 莱辛：《拉奥孔》（朱光潜译），人民文学出版社1979年版，第19页。

③ 转引自朱光潜《西方美学史》上卷，人民文学出版社1979年版，第317—318页。

④ [德] 莱辛：《汉堡剧评》（张黎译），上海译文出版社1981年版，第50页。

说：“在最细微的行动中，性格也可以得到表现；并且只有把性格表现得最明确的行动，按照艺术的判断，才是最伟大的行动。”^①在西方文论发展史上，莱辛是由重视情节转向重视人物性格特征的重要理论家，也是从古典主义强调类型性格过渡到现实主义强调典型环境中的典型性格的重要理论家。虽然他对人物性格的理解还未能完全冲破类型化性格的樊篱，但他主张描绘某种特定环境中的性格，在理论上是一个重要的进步。

莱辛还通过自己的创作实践来证实自己的戏剧理论，他创作了《萨姆逊小姐》、《爱米丽雅·迦洛蒂》等剧本，不同程度上体现了市民剧的特征。

莱辛的《拉奥孔》和《汉堡剧评》所阐释的艺术思想，对于古典文艺理论产生了巨大的冲击，对浪漫主义产生了很大影响。“狂飙突进”运动中的伟大诗人歌德在《诗与真》中高度评价了《拉奥孔》的理论价值：“我们必须回到青年时代，才能体会到《拉奥孔》对我们的影响。这部著作把我们从一种幽暗的静观境界中拖出来，拖到爽朗自由的思想境界。”^②

2. 赫尔德的民族文学理论

赫尔德（1744—1803）是德国启蒙主义理论家，“狂飙突进”运动的精神领袖。他出身于纺织手工业者家庭，青少年时代广泛阅读了康德、莱辛、卢梭、狄德罗的理论著作和自然科学书籍，也很重视古典主义者温克尔曼的观点。赫尔德的理论著述丰富，代表作有《关于德意志风格与艺术》（与歌德合著）、《关于近代德国文学断片》、《批评之林》、《论语言的起源》、《论鄂西安和古代民族歌谣》、《民歌中各族人民的声音》等。他的理论研究的范围包括：对古代和当代民歌民谣的搜集研究，对历史发展与文学发展关系的考察，对古典主义的批判，以及对一些启蒙学者如莱辛等人文艺观的辨析。他的理论工作对德国民族文学的建立起了积极推动作用。

发生在德国18世纪70年代至80年代中叶的“狂飙突进”运动，是一次全国性的资产阶级文学运动，是德国启蒙运动的继续与深入。运动初期带有改良性质，主要表现在他们既不满封建专制，却又企图通过公侯贵族来改变社会现实，带有明显的妥协性。随着“狂飙突进”运动的发展与深入，他们明确提出废除封建专制，消除分裂状况，争取德国民族的统一的目标。在文学上，他们要求作家摆脱宫廷约束，不受教会干扰，有自由发表意见的权利。作为启蒙运动的深化，“狂飙突进”运动经历了这样的过程：从一般的理论宣传到和人民接近、使用人民语言；从温和的社会改革发展发展到公开的反抗；从对合乎理

① [德] 莱辛：《汉堡剧评》（张黎译），上海译文出版社1981年版，第125页。

② 朱光潜：《〈拉奥孔〉译后记》，见《拉奥孔》，人民文学出版社1979年版，第220页。

性的自由概念的阐发发展到对于自由的热切要求。“狂飙突进”运动的基本精神概括起来，一是以“返归自然”反抗封建社会秩序；二是唤醒民族意识觉醒，要求建立民族文学；三是崇尚天才，要求个性解放；四是反对封建专制统治。赫尔德的文艺观集中表现在：主张文学表现民族感情，重视民歌民谣和民族语言，宣传人文主义等。

a. 民族文学的独创性

赫尔德通过对各民族不同历史时期民歌民谣的考察，认为各民族文学都有自己的独创性，各民族文学之间的关系是平等的，决不都是“希腊文学的奴隶和殖民地”。他进一步指出，各民族文学的独创性来自各民族自身的社会历史环境，是各民族的特征、情感在文学中的反映。在谈到不同民族的歌谣时，他指出：“一个民族越是粗犷，这就是说，它越是活泼，就越富于创作的自由；它如果有歌谣的话，那么它的歌谣也就必然越粗犷，这就是说，它的歌谣越活泼，越奔放，越具体，越富于抒情意味！”^①他还说，“民族的感情将会造就诗人，在一个民族中，同胞之间的同情将会培育可爱的诗人”。^②他强调一个民族的文学与这个民族的文化水平的一致性，反对用某一民族的文化水准去衡量一切民族的文学，不能以古希腊艺术为标准去衡量莎士比亚，也决不能要求今天的英国产生古希腊那样的艺术。因为“从历史、传统、习惯、宗教、民族性格、感觉倾向、语言特性来说，英国距离希腊是多么遥远”。^③他认为，抹杀各民族历史、心理、性格的差异，也就抹杀了各民族文学的特点和独创性。赫尔德的这些见解，是对主张摹仿古希腊罗马艺术的古典主义的否定，是伴随着资产阶级革命而引发的欧洲民族意识觉醒的先声，为建设德国民族文学提供了理论依据。

b. 文学与普通人民的关系

赫尔德指出，文学尤其是民歌民谣是普通人民的生活思想的反映，是人民的心声；文学与人民具有深厚的联系，没有普通人民，也就没有德国的民族文学。他说：

我们如果没有普通人民，我们也就没有自己的群众、民族、语言和文学，它们将不会活在我们心中，不会对我们起作用。……诗人一向是人民的创造者；诗人为人民创造喜悦，教育，工作，宗教，语言。^④

① 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第440—441页。

② 转引自伍蠡甫《欧洲文论简史》，人民文学出版社1985年版，第176页。

③ 转引自伍蠡甫《欧洲文论简史》，人民文学出版社1985年版，第176页。

④ 转引自伍蠡甫《欧洲文论简史》，人民文学出版社1985年版，第176页。

赫尔德重视文学与人民的联系，重视艺术家与人民的联系，所以他强调诗人应与人民打成一片，生活在人民中，这样才有广阔的生活领域。诗人好似“人世间的神经，双手像捧着水一样捧着人民的心”。诗反映着普通人民的心声，因而诗也是“对达到共同的至善有积极作用的自由的”声音，一切真正的艺术都常常是“反对压迫者而取得自由的武器”。^① 赫尔德对艺术与人民、艺术与自由的关系的认识是深刻的，反映了这位“狂飙突进”运动领袖激进的民主主义思想倾向。

赫尔德还探讨了诗的艺术魅力之所在，他把诗对人的心灵的影响、对想象的效果称为“诗的力或能”，提出了“诗力说”。

艺术家是通过形象来感染我们的，他企图以艺术的幻象直接诉诸我们的视觉，使我们一下子便能领会整个画面；诗人却要感动我们的心灵，他利用语言和精神力量逐渐地感染我们，逐渐地展开他所构想的画景。^②

赫尔德还指出，歌谣的魅力来自它的抒情意味，同语言、音节的对称分不开，一旦歌谣从内容到形式都具备了感人的力量，它将是鼓舞人民的动力，是人民永远传唱的欢乐的歌声。

赫尔德的“诗力说”强调诗表现情感与想象，强调内容和形式的统一，强调艺术与人民保持密切的联系。这些见解都是十分深刻的。但是，他的“诗力说”也带有某种神秘色彩，例如他认为诗原本不是摹仿自然，而是摹仿“那创造万物并予以命名的上帝”，诗人只是“第二创作者”，因此，莎士比亚创造哈姆雷特的形象，给心灵以强烈的震动，对于莎士比亚本人来说并非能意料到，而是“无意为之”。这表明赫尔德的艺术理论中还没有摆脱宗教唯心论。但“诗力说”第一次提出诗的力量来源问题，这对后人研究文艺作品与读者的共鸣等理论是很有启发的。

c. 诗与自然、社会的关系

赫尔德认识到自然环境、社会历史条件对诗的影响，例如自然气候、风光景物、民风民俗、政治制度等，都不同程度地影响到诗的发展。古希腊艺术之所以不同于现代艺术，正在于各自的自然社会历史条件不同，他批评莱辛没有看到这一点，错误地以古希腊艺术作为范例来要求现代艺术，缺乏历史主义观点。赫尔德还从人类社会发展的历史阶段的文化特点来考察一定历史阶段

^① 转引自[德]西·海·贝格瑞《论德国古典美学》(张玉能译)，上海译文出版社1988年版，第66页。

^② 转引自缪朗山《西方文艺理论史纲》，中国人民大学出版社1985年版，第600页。

的艺术特征，他认为世界各民族的古代艺术之所以有许多共同性，正是基于古代社会历史条件的某些共同性。他指出，古代社会的个人总是隶属于某个家族、氏族、部落或国家，个人不能脱离集体而生存，这就形成古代人的集体主义思想，反映在古代文学作品中，就构成一种集体主义精神，这正是各民族的古代文学作品的一个共同特征。

赫尔德还用历史主义观点分析希腊神话，指出希腊早期神话中的神的形象往往带有某种抽象的寓意性，到后期便更富于个性和人间味，这正是诗人们面对社会自然，从中吸取素材，从现实中寻求想象的依据而造成的。如果说，一定的艺术是一定的自然条件和社会条件的产物，那么一定的审美趣味则更鲜明地体现着社会时代的特点，因此，他指出：“谁想要影响审美趣味的历史，就必须影响它的起因，他不会是在树梢或花朵上，而是在树根上培植。谁想要造就黄金时代，就首先要造就达到黄金时代的起因，这种黄金时代就会自行到来，谁想要改善或维护审美趣味，就要清除使它变成混浊泥淖的原因，或者就要维护支撑它的支柱。”^① 赫尔德的这些看法已有历史唯物主义的因素，这种从客观的自然和社会历史条件去考察文学艺术的观点和方法，对19世纪泰纳的实证主义艺术理论有直接的影响。

18世纪德国的启蒙主义文论有两个明显的特点，一是围绕如何建立德国民族文学探讨艺术与现实的关系，莱辛的市民剧理论，赫尔德的民族文学理论，都从不同角度作了回答；二是在批判继承前代遗产的基础上，对艺术自身规律探讨的深化，涉及诗与画的不同审美特征，艺术作品魅力的根源所在，艺术与人民的关系等诸多问题。其中不少见解具有创新精神，对19世纪德国文论以至整个欧洲文论的发展都有明显的影响。

第三节 意大利维柯的《新科学》

维柯（1668—1744）是意大利启蒙运动时期的法学家、历史哲学家和文论家，生于意大利南部的那不勒斯，曾任那不勒斯大学修辞学教授和王室史官。当时那不勒斯是意大利学术中心，以研究法学著称，也是笛卡尔理性主义哲学在意大利的活动中心。这个环境对于维柯的学术思想的形成是有直接影响的。

在欧洲，意大利的资产阶级最早登上历史舞台，领导了文艺复兴运动。后来由于新大陆的发现，欧洲的商业中心逐渐由地中海移到大西洋东岸，意大利

^① [德] 西·海·贝格瑞：《论德国古典美学》（张玉能译），上海译文出版社1988年版，第72页。

开始走向衰退，加之内部久不统一，城邦间互相倾轧，不断招来外国侵略。经济的衰退带来文化的衰退。尽管到维柯所处的时代，笛卡尔的理性主义哲学、英国的经验主义哲学和法国的启蒙主义思潮都已传到意大利，但由于意大利学术空气稀薄，并未受到多大的影响。维柯正是在这样的社会历史条件和文化学术的氛围里从事学术活动的。

维柯主要研究法学，著有《君士坦丁法学》。他对原始社会的发展和历史哲学有着浓厚的兴趣。他反对笛卡尔的理性主义哲学，认为“我思故我在”的公式不能作为哲学知识的基础，真理与事实的统一才是知识的根据和标准。维柯是一个虔诚的基督教徒，对外国侵略者与天主教会勾结的政治统治采取回避的态度，这就带来思想局限与矛盾。

维柯的代表性学术著作是《新科学》，全称为《关于民族共同性的新科学》。这是一部研究古代文化史的理论著作，其中包含着维柯的文艺思想，比较突出的观点是对于形象思维的研究与阐释。

1. 人类历史发展与文学艺术的发展

维柯接受了埃及人关于历史分期的传统观点，即人类社会的发展经历了神的时代、英雄的时代和人的时代。他认为在不同时代，人类有不同的心理、性格、宗教、语言、诗、政治和法律。

在神的时代，原始人凭着本能生活，缺乏理性能力，具有较强的感觉力和生动的想象力，他们把自己感觉到却无法解释的那些事物的原因，都想象为“神”，这种形而上学的想象就是诗。在原始人那里，惊奇的对象愈大，惊奇的程度也就愈大；推理力愈弱，想象力就愈强。由此维柯指出：“诗的最崇高的动力，就是对本无感觉的事物赋予感觉和情欲。”^① 诗的起源与宗教起源同步，诗的动力来自原始人的想象。

在英雄的时代，神话中的人取代了神，这时的“人”是“英雄人物”。维柯指出，希腊在荷马时代就已转入英雄时代，荷马就是一位英雄诗人。《伊利亚特》中的阿喀琉斯是代表理想的勇猛的英雄人物，《奥德赛》中的尤里西斯是代表理想的智谋的英雄。他还指出，英雄时代的语言是“英雄的语言”，其特点不在抽象思维，而在以物拟人，表达方式常为歌唱。这个时代的社会，已分成家长、宗法主和平民两个阶级，出现了矛盾斗争。

当人类社会由英雄时代进入人的时代，标志着人的推理能力的增强，随之出现了哲学和散文。由此得出结论：“由于人类推理力的欠缺，崇高的诗才得以产生，崇高到一种程度，使得后起的各派哲学、诗艺和文学批评都没有能赶

^① 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第535页。

上或超过它，甚至妨碍它的创造。”^① 这里，维柯把想象与推理、诗与哲学对立起来，认为荷马诗里没有哲学，这种看法显然是片面的。

必须指出，维柯的历史观是一种循环论，他认为人类文明发展到一定阶段，人就充满私欲，骄奢淫逸起来，这时就由平等变为不平等，社会就出现罪恶，于是人类又回到野蛮时代。在他看来人类历史就是这三个时代周而复始的循环的历史。其历史观的唯心主义性质是十分明显的。

2. 原始思维——想象的特征

维柯从考察原始民族的心理特征入手，研究诗的起源。他把原始民族比作人类的儿童，儿童是不善于抽象思维的，常常是凭感官接受外在事物的印象，把这些印象储存在记忆里，作为想象的材料。儿童思维的特点是想象，行为的特点是摹仿，他们常常“摹仿自己所能懂得的事物来取乐”，这样的摹仿活动就是诗的活动，诗就是摹仿。维柯从原始民族的思维特征出发，认为人类最初的文化，包括宗教、神话、语言乃至各种社会制度，都主要是通过想象思维来形成的，诗也不例外，它是想象的、虚构的。诗的产生适应了原始人实践的需要：伟大的诗有三重任务：一、发明适合于群众了解的崇高的神话故事；二、为着达到所想的目的，要使人深受感动；三、教普通人按照诗人的教导去做合乎道德的事。^②

维柯的想象思维研究，主要是提出了想象思维的“以己度物”和“想象性的类概念”两个重要特征。“以己度物”，是指在人们还不善于抽象思维时，认识事物还不能得出明确概念，只能凭自己的切身经验去衡量事物，“把自己变成衡量一切事物的尺度”，“把自己的本性转到事物身上去”。他指出，最早的神话诗人就是用这种方式创造了最伟大的神话故事，例如：“在像打雷扯闪那种情况之下，大半是一些体力极强大的人在发怒，用咆哮来发泄他们暴躁的情绪，人们就把天想象为一个巨大的有生命的物体，把打雷扯闪的天叫做天神或雷神……他是用电驰雷吼来设法向他们说什么。”^③ 所谓“想象性的类概念”是维柯对于人物性格类型的一种认识，原始民族对同类事物缺乏抽象的类概念，但由于“人心受本性的驱遣，喜爱一致性”，于是就用形象鲜明的个别具体事例来代表同类事物，例如“儿童的本性使得他们根据他们从最初认识到的男人、女人和事物所得到的观念和名称，去了解 and 称呼一切和这些最初

① 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第542页。

② [意]维柯：《新科学》上册（朱光潜译），商务印书馆1989年版，第183页。

③ 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第551页。

认识到的有些类似或关系的其他男人、女人和事物”，^①见到年长的男人都叫“爸”，或“叔”，见到年长的女人都叫“妈”或“姨”。“爸”、“妈”、“叔”、“姨”并不是抽象性的类概念，而只是用来认识和爸、妈相类似的人物的一种具体形象，是一种“想象性的类概念”。

维柯指出，原始思维具有想象思维的特征，它与抽象思维不一样，这是很有理论价值的。但是，维柯把想象思维与抽象思维对立起来的观点是错误的。他认为：“按照诗的本质，一个人不可能同时既是崇高的诗人，又是崇高的哲学家，因为哲学把心从感官那里抽开来，而诗的功能则把整个的心沉浸在感官里；哲学飞腾到普遍性相（一般），而诗却必须深深地沉没到个别事物里去。”^②这说明维柯对于艺术创作中形象思维与抽象思维的关系还没有正确清晰的认识。

维柯的《新科学》旨在探讨人类社会文化的起源和发展，具有学术的开创性，他对人类历史发展的阐释和对艺术的起源及创作规律的探讨，都给人以启发，产生了重要影响。虽然总的来看，他的历史观点是唯心主义的，他的历史循环论说明他还没有真正认识到人类文化起源的根本原因，但他的文艺观有重要价值：一是用历史发展观点和方法研究诗的起源，这比黑格尔早了近一个世纪；二是对想象思维特征的研究——维柯所提出的原始的印象思维，实际是指艺术思维——这是西方最早对艺术创造思维特征的研究，他所提出的“以己度物”和“想象性的类概念”，为后来的“移情说”和典型化理论、形象思维研究提供了重要的启示。

结 语

18世纪欧洲的启蒙运动是资本主义经济发展和政治革命要求的必然产物，它作为资产阶级的一次思想文化运动，又必然以服从、服务于资产阶级的政治要求为目的，因此这就决定了启蒙主义文艺思想必然带有鲜明的针对性和明确的价值标准，从这一总体认识出发，对启蒙时期的文论着重应把握以下几个问题：

① 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第546页。

② 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第557页。

第一，强烈的批判精神。启蒙思想家们面临的一个共同任务就是在意识、文化领域批判封建专制，具体到文艺理论上就是对17世纪以来的新古典主义艺术原则的批判。在启蒙主义文论家们看来，以布瓦洛《诗的艺术》为代表的古典主义艺术原则是完全适应封建专制下贵族艺术需要的，在这一原则指导下的艺术作品是为封建宫廷和贵族服务的，这些原则和作品已不适应新兴资产阶级的需要，因此他们高扬批判的旗帜，坚决主张艺术应为第三等级服务。狄德罗的戏剧改革主张，莱辛建立市民剧的努力，代表了这一文艺思想的主潮。尽管这一倾向在不同国家、不同文论家那里有程度的差异，但从总倾向来看，这种批判精神是符合文艺发展的趋势的，其进步性值得充分肯定。

第二，鲜明的时代感。启蒙时期的文论是18世纪欧洲的资产阶级摆脱了17世纪对于封建贵族的依附地位，走向政治舞台的历史时期的产物，集中反映了这个新兴阶级对文艺的强烈要求和艺术理想，它重视艺术的道德教化作用，要求艺术成为宣传启蒙思想、改造社会的有力工具。启蒙文论家们高举理性和人道主义旗帜，通过艺术宣传建立资产阶级的理性王国，通过艺术实现道德教化的目的。这就使启蒙文论带有鲜明的时代感和资产阶级的功利性，他们常常以这一原则去批判古典主义艺术，评价过去和现实的艺术作品。

第三，继承性与创新性。启蒙主义文论所涉及的许多重要理论观点，是对古希腊以来的传统理论的继承和发展：启蒙文论家们探讨艺术与现实的关系，是以艺术是自然的摹仿为前提的；他们在文论中所宣扬的自然观、人性观、理性观，显然是对古希腊、罗马和文艺复兴时期以来的文论的批判继承；他们所强调的艺术的社会作用、艺术的真实性原则、艺术思维特征、作家和批评家的修养等诸多艺术观念，无不是对传统理论的继承与创新。不过，他们对传统理论的批判继承是立足于艺术应为现实服务，为艺术的发展服务，这就决定了创造性多于继承性，很多艺术观点，如人物性格理论、形象思维理论、艺术情感论、作家论、艺术与现实和人民关系的理论等，都具有创新的特点，直接影响到19世纪欧洲文论中的典型论、移情说和历史主义的方法论。可以说，18世纪欧洲启蒙主义文论为德国古典美学和后来的浪漫主义、现实主义的发展提供了理论依据，在欧洲文论发展史上占有重要的地位。

第四，历史的和阶级的局限。18世纪欧洲的启蒙主义文论，是资产阶级上升时期的文艺理论，具有鲜明的反对封建古典主义的进步性，但也明显地存在着阶级的和历史的局限。有些文论家还不能和古典主义、宗教神学划清界限，伏尔泰到晚年竟完全站到反对文学革新的古典主义方面去了；赫尔德把诗的创造和上帝的创造联系在一起；卢梭从反对古典主义文化出发，竟然否定人

类全部文艺和科学；狄德罗强调戏剧的作用，甚至认为戏院可以代替监狱，这些都表现了启蒙主义思想家的历史唯心主义世界观的局限性。

18世纪欧洲启蒙主义的文艺思想是丰富而复杂的，我们既应充分肯定它在西方文论发展史上的价值和地位，又必须看到其不可避免的局限，这样才能作出科学的评价。

第七章 德国古典美学文艺理论

引 言

作为曲折的、波浪式前进的人类思想发展历史的一部分，西方文学艺术及其理论的发展历史也是曲折的、波浪式前进的。文艺复兴虽然有力地冲击了封建的基督教神学文艺观念，为文学艺术争得了合法的一席之地，但随之而来的是新古典主义，为文学艺术套上了新的枷锁。适应资产阶级革命的要求，启蒙主义激烈地批判新古典主义，在文艺理论的某些方面也颇有建树，但还没有形成系统完整的理论。于是德国古典美学应运而生，它继承了文艺复兴和启蒙主义的优秀成果，总结了西方自古希腊以来两千多年的美学和文艺理论，使近代资产阶级反对封建主义美学和文艺理论的斗争，达到一个新的历史高度，创造了对西方乃至对全人类都有重要影响的美学和文艺理论。

德国古典美学的文艺理论是德国古典美学的组成部分，德国古典美学又是德国古典哲学的组成部分。德国古典哲学和18世纪英国、法国的哲学一样，都是反封建的资产阶级革命哲学，但和英国、法国的哲学相比，它在形式上较为保守，在内容上则较为丰富和深刻。造成这种情况是有其特殊的历史文化背景的。16世纪、17世纪，英国和法国就形成了强有力的中央政权，国家和民族的统一为生产力的发展和资产阶级的形成提供了有利条件；到18世纪，英国、法国的资本主义生产迅速发展起来，资产阶级的力量迅速得到壮大。而德国，直到18世纪初，仍然处于四分五裂的封建割据状态，在德国这块不大的土地上，当时有近三百个各自为政的诸侯国。长期的封建割据和连年战争严重阻碍着生产力的发展，资本主义的经济发展十分缓慢。并且由于封建割据、流通不畅，德国资本主义经济主要生产的只能是供本国宫廷贵族使用的生活用品，这就造成了德国资产阶级对封建贵族的依附性。当然，德国的资产阶级并非没有改变现状的愿望，但他们没有力量，也没有勇气像法国资产阶级那样公开召唤革命；相反，他们幻想通过启发王公贵族以及平民百姓的理性，以和封建阶级妥协的方式改变德国的面貌。正是在这样的历史环境下，当法国爆发真刀真枪的大革命时，在德国只进行着悄悄的哲学革命。

然而，这场哲学革命毕竟反映了时代的要求。德国资产阶级企图以精神革

命代替政治革命，必然要求精神武器的精良，而历史也为制造这种精神武器提供了条件。首先，德国古典哲学产生于英国革命之后和法国大革命发生之际，特别是法国大革命对人们的思想造成强烈的震动，德国资产阶级由开始表示欢迎到后来表示反对，他们隔岸观火，对法国大革命进行深刻的哲学思考，因此马克思曾说，德国古典哲学是“法国革命的德国理论”。其次，18世纪下半叶开始，欧洲的社会生产力和自然科学迅速发展，英国发生的用机器生产代替手工劳动的工业革命，天文学、地质学、生物学、物理学、化学的新发现，有力地冲击着传统的机械论和形而上学理论，为德国古典哲学的发展提供了新的丰富营养。再次，英国和法国的哲学也为德国古典哲学提供了思想材料，同时也提供了新的课题。英法哲学在批判宗教神学、经院哲学的斗争中，使哲学研究从本体论向认识论方面转移，形成了大陆理性主义和英国经验主义，这两大哲学派别在相互斗争中各自丰富起来、深刻起来，但同时又都陷入了各自的片面性。英法哲学在批判宗教神学过程中，把人的问题突出出来，天赋人权论、社会契约说等政治伦理观念的出现为资产阶级革命提供了理想，这种理论理想与资产阶级革命实际情况的巨大反差，又为时代提出了新的课题。由于这样的原因，作为软弱的德国资产阶级思想代表的德国哲学家们，能够站在英法哲学奠定的基础上，对欧洲的革命现实进行反思，寻找他们所认可的解决德国问题和欧洲问题的更好的途径。因此德国古典哲学虽然在形式上显得比较保守，但在内容上却非常丰富和深刻。

美学从来都是哲学的一部分，而文学艺术理论是美学的重要内容。这种构成模式在德国古典美学中表现得尤为突出。其原因在于德国的思想家在否定法国大革命以后，把文学艺术这种审美方式作为改善人性进而改造社会的方式，因而对审美和文学艺术的研究极端重视；同时还因为德国民间文学比较发达，德国思想家多数熟悉古希腊、罗马文学艺术，又有启蒙运动和“狂飙突进”运动中的莱辛、赫尔德等理论家的理论准备。德国古典美学的文学理论是德国的思想家站在德国和欧洲资产阶级革命要求的角度，继承文艺复兴和启蒙主义的优秀传统，对古希腊以来欧洲两千多年文学艺术理论和创作经验的总结和发展，它包括对文学艺术的本质、创作、构成、鉴赏、批评、社会地位和作用、文学史以及艺术家的论述等极丰富的内容。

文学艺术作为审美活动的一种形式，其理论是从属于一定的美学、受一定的美学思想制约的。这种“从属”和“制约”，一种是自觉的，另一种是非自觉的。前者是哲学家根据一定的哲学美学思想体系对文学艺术活动的本质概括，后者则往往是作家诗人艺术活动经验的总结。后者写得生动具体，具有明了性和直接应用性，而前者则多数写得抽象概括，具有思辨性和深刻性。德国古典美学的文艺理论虽然也有像歌德那样的艺术活动经验总结的类型，但其主

要倾向是哲学家从一定美学体系出发对文学艺术活动本质的抽象概括，因此在我们讲述其文学艺术理论时，不能不先讲述那些对文学艺术理论有重要影响的哲学美学思想。

德国古典美学文艺理论的奠基者是康德，经过费希特、谢林、席勒、歌德、黑格尔，不断得到丰富和发展。本章选择康德、席勒、歌德、黑格尔的文学艺术理论及其相关的美学思想，做重点讲解，以此来概括德国古典美学的文艺理论的主要观念及其发展变化轨迹。

第一节 康德《判断力批判》中的文艺理论

康德（1724—1804）是德国古典哲学和美学的奠基人。他的故乡是东普鲁士的哥尼斯堡，父亲是制革手工业者，父母都是新教虔敬派教徒。康德1740年进大学，学习自然科学、哲学和神学，毕业后，当了九年家庭教师，31岁在母校取得编外讲师资格，46岁才被正式任命为教授，主讲逻辑学和形而上学。康德自幼体弱，终生独身，一生都在书斋和讲堂中度过。他的生活极有规律，什么时候起床，什么时候工作，什么时候散步，都有确定的时间。据说，他的邻居们常以他出来散步校正钟表。

康德的生活虽然表面呆板、平静，但并非与世隔绝。欧洲的风云、时代的潮流时向他袭来，引起他深刻的思考和不停的探索。以牛顿为代表的自然科学思想和以卢梭为代表的法国资产阶级的启蒙主义思想，都对他产生了重要影响，使他重新审视大陆唯理主义和英国经验主义的对立和斗争。然而，他是德国人，是一个在强调内心生活的家庭环境中长大的手工业者的儿子，即作为软弱的德国资产阶级的思想代表，他有改变德国落后面貌的愿望，但又不赞成英法革命所采取的动荡流血方式，他要寻找改造世界的新的工具，他的信仰和专业决定他找到的只能是哲学。

康德的哲学，可以分为前批判期和批判期两个阶段。前批判期哲学是建立在自然科学研究基础上的哲学，其主要倾向是唯物的。从1760年开始，康德受英国经验派哲学家洛克、休谟和法国启蒙主义代表卢梭的影响，转而对人性、人类情感和能力进行研究；到1770年前后，进入批判期，其标志是这以后的三部主要著作，即《纯粹理性批判》（1781年）、《实践理性批判》（1788年）和《判断力批判》（1790年）。康德所用“批判”一词的含义，是指“清理”、“考察”、“分析研究”的意思。自文艺复兴以来，资产阶级的思想家们为了反对宗教迷信，高扬人的理性，宣传理性万能。认为靠天赋的观念，人就能得到普遍必然的真理，而感性经验是不可靠的。但他们又无力否定上帝和神的存在，于是他们把理性归于上帝和神的赋予，又以理性中有上帝和神的观念

证明上帝和神的存在，这样唯理主义就陷入循环论证的独断论。在当时，这种理论就像专制政府的独裁统治那样独断专行，不容置疑。康德曾是唯理主义的信徒，他说是休谟使他从独断的迷梦中惊醒。休谟是英国经验主义的后期重要人物。经验主义认为人的心灵是一块白板，强调一切知识都来自经验。休谟认为，人们所说的知识、规律只不过是人的经验的习惯联想；至于世界本身是否有这样的规律和存在，这是不可知的。这等于说，理性、上帝等一切离开人的经验的东西是否存在，都是值得怀疑的，经验论陷入了怀疑论和不可知论。康德认为唯理主义和经验主义之所以都走向片面而陷入困境，是因为它们没有搞清楚人的理性能力的构成、范围和本质特征。于是他决定对人的理性能力进行认真的考察、清理、分析研究，在此基础上解决唯理论和经验论的矛盾和困境，创立更科学的适应时代需要的哲学。这就是康德写三部“批判”的目的。他先写出《纯粹理性批判》，讨论人的认识能力问题，得出人只能凭先验的感性和知性认识现象界，不能认识超感性的本体界的结论。继而写出《实践理性批判》，讨论超越于实际经验之外的属于本体界的人的道德法则问题，得出的结论是，人的意志行为应该服从先验的存在于每个人心中的道德律令。前者讨论人对自然世界的认识，涉及的是人的感性现象世界，后者讨论人的愿望、理想、道德、意志，涉及人的理性本体世界。康德认为，在这两个领域有各自独立的规律和秩序。然而人的理想、愿望、意志必须在感性的现象世界才能实现，两者的联结点是什么呢？康德发现这联结点是人反思判断力。于是康德对判断力进行了深入的研究，写出了第三部“批判”——《判断力批判》，完成了他的批判哲学的理论体系。

与他对人在认识领域中的感性能力，道德领域中的理性能力的认识一样，康德认为判断力也是先于经验的，生来就有的，因此《判断力批判》的基础是唯心主义的。但是这部著作是不容忽视的，它的美学观念和文学艺术理论在西方文论史的发展中，具有重要影响。

1. 对文学艺术理论有重要影响的美学思想

《判断力批判》分上下两卷，上卷讲审美判断力问题，下卷讲目的论判断力问题，对文学艺术理论有重要影响的理论主要集中在上卷。

a. 关于美的本质

在第一章“美的分析”中，康德提出审美有不涉利害而愉快、不涉概念而有普遍性、无目的的合目的性和来自“共通感”的必然性这样四个特点。他在用上述四个特点对审美鉴赏作出规定的同时，也用这四个特点对审美对象作出了规定。

康德从质、量、关系、情状四个方面分析了审美判断的特征。在这四个方

面中，核心的是“质”的方面的特征，其他三个方面的特征都和它有直接的联系。审美判断在“质”上有什么特征呢？康德提出了审美判断的快感是没有任何利害关系的快感的命题。他认为凡是一个和事物存在结合在一起的快感，都是有利害关系的，那么由此引起的快与不快的肯定、否定判断，就不是审美判断。康德认为有三种快感，一种是感官上快适引起的快感，比如饥饿的人突然吃到美味食品的快感，另一种是善的事物引起的快感，这种快感有直接的善引起而产生的快感，如我们看到一匹马有赛马应具有的一切优点而产生的快感，还有间接的善引起的快感，如我们看见一个孩子帮助盲人过马路引起的快感。第三种快感是欣赏美的事物引起的快感，比如我们面对盛开的鲜花产生的快感。前两种快感都和事物的存在（即性质）有关系，因此都涉及利害。感官快适引起的快感自不必言，善的快感同样要涉及事物的存在，因而直接或间接涉及利害关系。审美快感则不涉及事物的存在（性质），只涉及形式，因而和利害无关。康德说：“去发现某一对象的善，我必须时时知道，这个对象是怎样一个东西，这就是说，从它获得一个概念。去发现它的美，我就不需要这样做。花，自由的素描，无任何意图地相互缠绕着的、被人称做簇叶饰的纹线，它们并不意味着什么，并不依据任何一定的概念，但却令人愉快满意。”^①也就是说，善的判断是根据理性概念来完成的，不论是直接的善（这事物本身好），还是间接的善（这事物有益），这判断中都含有一个目的的概念，合不合某种目的，这就是一种利害关系。而美的判断则是“纯然淡漠”的，它不以概念为依据，不包含具体的目的，因此它所产生的快感没有官能感性的利害感，也没有理性目的利害感，它是唯一的没有利害关系的自由的快感。由此康德对审美和美作出结论：“鉴赏是凭借完全无利害观念的快感和不快感对某一对象或其表现方法的一种判断力。”^②这种快感的对象便被称之为美。

从量的角度来考察审美判断时，康德指出审美判断具有普遍有效性，而这种普遍有效性是与审美无利害性相联系着的。即当人们意识到审美快感的对象对他没有任何利害关系时，他就必然判定能使他感到愉快的对象也能使其他人感到同样的愉快，因此他会把美看做仿佛是这一对象的一种属性，对所有人具有普遍性。实际上这种普遍性是主观的普遍有效性。从关系的角度来考察审美判断的特点，康德指出审美判断具有无目的的合目的性。这一特点仍然和审美无利害特点相联系。因为目的概念是和利害联系在一起的，前面谈到，官能快适的愉快、善的愉快，即非审美的愉快都是以一个目的为根据的，都是和对对象的存在（性质）相联系的。审美判断不涉对象的存在，无利害，因此也就

① [德] 康德：《判断力批判》上卷（宗白华译），商务印书馆1964年版，第43—44页。

② [德] 康德：《判断力批判》上卷（宗白华译），商务印书馆1964年版，第47页。

没有目的，它不以主观的目的（即是否符合主观利益）为根据，也不能以一个客观目的（如是否完善）为根据，它不是官能感觉的判断，也不是认识判断，它是对象的形式符合了“人”的自由这一总体目的，因此它具有无目的的合目的性。从情状的角度来考察审美判断的特点，康德认为审美判断具有没有概念的必然性。就是说只要面对着美的形象，我们就必然会产生审美快感。但是这种必然性不是由对象的存在性质决定的客观必然性，不是依据概念进行逻辑推进形成的必然性，而是一种主观的普遍性形成的必然愉快，这主观的普遍性的根源就是人人心中共有的“共通感”，“共通感”完全是情感上的共同赞同，它不是官能感觉的相同，也不是理智或概念上的共同赞同，因而也是与利害关系无关的。

总之，康德认为，使某一对象成为美的对象的审美活动的特征是不涉对象的存在因而无利害感，不涉概念而有普遍性，无目的的合目的，由“共通感”决定而有必然性。核心的问题是审美不涉存在，只涉表象形式，因而无利害感。但是，我们必须懂得，康德的上述规定，只是对纯粹审美判断及纯粹美的规定，其目的是纠正以往美学史上把审美判断与其他判断混在一起的情况，把审美判断区别于快适判断、知识判断、道德判断的本质特征突出出来，把纯粹的美的本质特征突出出来，从而对审美和美有真正的科学认识。应该说，康德的这个目的是达到了。然而，实际上审美判断往往和其他判断联在一起，美也并非和道德、认识隔绝，康德也清楚地意识到了这一点。因此，他提出了“纯粹美”和“依存美”的区别，纯粹美是不涉概念、利害和目的的，而依存美则是涉及概念、利害和目的的。康德举例说，花是属于纯粹美，即便一个人知道花是植物的生殖器官，在对花作审美判断的时候，也不会想到这花是否合作为生殖器官这一目的，它只是对花的纯粹形式的判断。而对一个人的美、一匹马的美、一座建筑物的美的判断，却是以一个目的的概念为前提的。花的美属于纯粹美，而人、马、建筑物的美则属于依存美。在康德看来，纯粹美是极少的，他举的例子只有鸚鵡、蜂鸟、极乐鸟、海产贝类、希腊风格的描绘、框缘或壁纸上的簇叶饰、无标题幻想曲、缺歌词的音乐。大量的美属于依存美，文学艺术中除上述列举的之外，当然也属于依存美。并且在康德看来，依存美并不低于纯粹美，相反，美的理想不在纯粹美，而在依存美。康德把审美看做是联结认识和道德的桥梁，是形成文化——道德的人的手段，因此他不能不把理想的美看做是依存美。

b. 崇高理论

西方对崇高的研究，开始是从文学风格的角度进行的，古罗马时期朗加纳斯写的《论崇高》，把崇高看成是思想情感的伟大和堂皇卓越的形式相结合。17世纪，布瓦洛曾将朗加纳斯的《论崇高》译成法文，但在当时强调和谐、

规则的新古典主义的氛围中，并没有引起多大的注意。到了18世纪资产阶级革命兴起，高扬人性以反对封建压迫和神学束缚，人意识到自己的力量，向往着巨大的社会变革，社会气氛和艺术趣味变了，美学家才意识到美学和文学艺术理论中，不但有美的范畴，还有崇高的范畴。首先提出这个问题的是英国的柏克，他在1756年出版的《论崇高与美》一书中，从对人的两种情欲研究入手，提出崇高是与美并列的美学范畴的看法。他认为人有“自我保存”和“社交”两种情欲，社交情欲根源于爱的快感，产生美；自我保存情欲根源于恐惧，当人感到恐惧又感到自我安全并不受到威胁的时候，也产生快感，这种快感就是崇高。康德早年写的《关于美和崇高的感情的考察》（1764年），明显地受到柏克上述观点的影响。到他写《判断力批判》的时候，他已把对崇高的研究纳入先验唯心主义的体系。他继承了柏克的关于崇高是克服了痛感后产生的快感的观点，批判了柏克的经验主义倾向，使崇高的研究达到了一个新的水平。

康德认为，崇高与美都属于审美判断，因此对美所作的分析，也同样适用于崇高。但崇高毕竟与美不同，在与美的比较中，康德阐述了崇高的以下特点：

第一，美的对象有确定有限的形式，崇高的对象则无形式无限制。比如花、鹦鹉的样子，我们凭感官能够完整地把握，而大海或星空则无边无际，我们凭感觉把握不了它的形式，只能想象它的无穷无限。康德认为人的知性（理解力）是探究有限事物的，而人的理性则是凭想象探究无限的事物的。因此，美所表现的是来自知性的不确定的概念，而崇高所表现的则是来自于理性的不确定的概念。造成美的快感在于质，而造成崇高的快感在于量。

第二，美所引起的快感是直接的单纯的快感，崇高的快感则是由痛感转化来的间接的快感。“前者（美）直接在自身携带着一种促进生命的感觉，并且因此能够结合着一种活跃的游戏的想象力的魅力刺激；而后者（崇高的情绪）是一种仅能间接产生的愉快；那就是这样的，它经历着一个瞬间的生命力的阻滞，而立刻继之以生命力的更加强烈的喷射，崇高的感觉产生了。它的感动不是游戏，而好像是想象力活动中的严肃。”^①我们欣赏花、鹦鹉，直接感到一种愉快，而我们欣赏狂风暴雨的黑夜，则是由于受到震荡，似乎生命力受到威胁而又并没有受到真正的威胁所引起的惊叹或崇敬的快感。

第三，也是最重要的区别，美离不开客体的形式，而崇高则只能在主体的心灵中找到。美是由于形式符合了理解力和想象力自由和谐活动的需要，使人产生快感。而崇高是没有形式的、无穷无限的，它超越了理解力所及的范围，

^① [德] 康德：《判断力批判》上卷（宗白华译），商务印书馆1987年版，第83—84页。

发挥最大的想象力也无法使其在头脑中全部再现。面对崇高，理解力和想象力都失去了作用，凭感官和理解力我们都把握不了对象。于是我们心灵中的超感官的能力，即康德所说的“理性”观念被召唤起来，并使想象力服从于被召唤起来的“理性”观念的要求，把我们的精神和情感提升到无限的理性理念的世界，使我们感到我们可以把握和战胜似乎无法把握和战胜的世界，因此得到了精神上 and 道德上的胜利的愉快。因此，崇高不在客体对象里，而在主体心灵里，它是对象的无形式无限制所召唤起来的主体心灵中的探究无限的“理性”观念。说到底，崇高是人的崇高，是人的理性的崇高，如果一个人心中不是充满理性观念，那么他面对风暴激起的大海怒号的景象，只能感到恐惧，不会唤起崇高的感情。

康德的“审美不涉利害”和崇高理论，对美学和人学具有重要的革命的意义，对西方文艺理论产生了划时代的影响。

2. 文学艺术理论

康德的《判断力批判》上卷，在第一部分审美判断力的分析里，讲解了“美的分析”和“崇高的分析”之后，在“纯粹审美判断的演绎”部分的后半部，阐述了文学艺术理论观点。

a. 艺术的本质特征

康德的艺术理论是建立在他的美学理论基础上的。前面提到，康德认为艺术不属于纯粹美，而是属于依存美，它是依存美的一种。康德说：“正当地说来，人们只能把通过自由而产生的成品，这就是通过一意图，把他的诸行为筑基于理性之上，唤做艺术。”^①也就是说，艺术活动的本质是人的有意图的筑基于理性之上的自由创造，艺术作品是人的有意图的筑基于理性之上的自由创造的结果，基于对艺术本质的这种理解，康德把艺术与自然、艺术与科学、艺术与手工艺做了区别。

艺术活动与自然活动的区别在于：自然活动没有理性的意图，只是运动中自然产生结果，而艺术活动是有意图的筑基于理性的自由创造。康德举例说，蜜蜂造的蜂窝，不能叫作艺术作品，因为“蜜蜂的劳动不是筑基于真正理性的思虑”^②，不是有意图的自由创造，而是不自由的自然本能。相反，人们在沼泽地发掘出来的远古作为工具的一块经过削制的木头，虽然很粗糙，但却可以称为艺术作品，因为这块木头是按照人头脑中根据某种意图形成的表象，进行创造的结果。康德总结说：“人们根本上所称为艺术作品的，总是理解为

① [德] 康德：《判断力批判》上卷（宗白华译），商务印书馆1964年版，第148页。

② [德] 康德：《判断力批判》上卷（宗白华译），商务印书馆1964年版，第148页。

人的一个创造物，以便把它和自然作用的结果区别开来。”^①

艺术活动与科学活动的区别在于：科学是知晓了就能做，一个人懂得了测量的原理，就可以测量出土地的面积。而对于艺术活动，虽然它要以科学知识为基础，但知晓了并不能保证就会做，还必须有技巧训练才行。

艺术活动与手工艺的区别在于：“前者唤做自由的，后者也能唤做雇佣的艺术。前者人看做好像游戏，这就是一种工作，它是对自身愉快的，能够合目的地成功。后者作为劳动，即作为对于自己是困苦而不愉快的，只是由于它的结果（例如工资）吸引着，因而能够是被逼迫负担的。”^② 康德把手工艺看做是劳动，而把艺术看做是游戏，前者是被迫负担的，因而是困苦的；后者是自由的，因而是自身愉快的。这抓住了艺术的审美本质，也指出了资本主义的“异化”劳动的特征，但他把艺术和劳动完全对立起来的观点，则是片面的。

康德说艺术好像游戏。为什么说艺术像游戏？如果我们对儿童的游戏做一番研究，就会发现游戏有以下特点：

第一，游戏是自由的。现实中的儿童，并不是完全自由的，而在游戏中，想象力为他们自己创造了一个自由的天地，他们可以想象自己是一个国王、英雄，以及随便他们想做的角色，他们制定游戏的规则，并且随时修改，他们并不感到规则的束缚。

第二，游戏中的孩子有双重身份，处在两种情境（假想的情境和真实的情境）中，他是他假扮的角色，又意识到自己在演戏，他一边“表演”，一边欣赏自己和别人的“表演”，因此十分愉快。

第三，游戏只是为了愉快，它没有具体的目的，但它包含的某些理性内容能潜移默化地影响孩子的心理、陶冶孩子的心灵。

在康德看来，自由是人的本质，符合了人的自由本质要求的事物，就叫人愉快。在现实世界中，人的自由要求得不到充分满足，于是依靠想象力创造一个可以自由支配的虚构世界。游戏和艺术都是这样的活动，都是体现人的自由本质的令人愉快的活动，因此艺术像游戏。

康德在阐述了艺术一般的特点之后，把艺术分为机械的艺术和审美的艺术，前者是为了认识，后者是为了快感。根据快感的性质不同，康德又把审美的艺术分为快适的艺术和美的艺术。快适的艺术，如筵席间开心的自由谈话，单纯以享乐为目的；美的艺术给人的快感是无目的的合目的性给人的审美快感。康德认为美的艺术是最能体现艺术本质的艺术，而诗（即文学）是艺术中的最高等级，因为诗不像绘画、雕塑等艺术那样有确定的物质材料构成的形

① [德] 康德：《判断力批判》上卷（宗白华译），商务印书馆 1964 年版，第 148 页。

② [德] 康德：《判断力批判》上卷（宗白华译），商务印书馆 1964 年版，第 149 页。

象，作为语言的艺术，它完全诉诸想象力，想象力在诗中有最自由的活力。

前面提到，康德认为文学艺术是属于依存美，而不属于纯粹美。作为依存美的文学艺术，就不能不涉及概念、利害和目的。然而作为依存美的文学艺术涉及概念、利害和目的的方面、形式和程度并不一样，如果这艺术只是以实现对某一既定对象的认识为目的，像某些图解概念的画图和戏剧那样，这就是机械的艺术；如果这艺术纯粹为了官能的享乐为目的，如上述的筵席间开心的自由交谈，这就是快适的艺术。对机械的艺术和快适的艺术，康德的评价是不高的，因为它们不能担当由认识向道德的过渡以至达到真善美统一的境界的任务，这一任务只有美的艺术能担当起来。那么，美的艺术有什么特点呢？

第一，美的艺术有目的，又无目的。

作为依存美的美的艺术，它涉及利害、概念、目的。康德说，美的艺术是“快乐伴随着诸表象作为认识的样式”。^①同时他又说美的艺术“直接间接结合着道德诸观念”。^②因为美的艺术的“快乐同时是修养并调整着精神达到理念，因而使它能容受许多这样的快感与慰乐”。^③这就是说，美的艺术的快感是和认识、道德的提升联系在一起的。如果说作为依存美的美的艺术有目的，这就是它的目的。但是这目的不是像机械的艺术为了某个确定概念的认识，也不是像快适的艺术单纯为了官能感觉愉快，从这种具体目的的意义上说，它没有目的。“美的艺术是一种意境，它只对自身具有合目的性，并且，虽然没有目的，仍然促进着心灵诸力的陶冶，以达到社会性的传达作用。”^④如果说艺术有目的，还有另一层意思，那就是它只对自身具有目的。即它以自己的形式，调动人的理解力和想象力的自由运动，适合人的自由本质的要求，使人获得审美愉快。然而美的艺术是一种意境，它所描绘的“境”是充满人的情和意的“境”，它作用于人的反思判断，使人从个别的感性的肯定，上升为普遍的理性的体验，因此，美的艺术能够推进人的各种精神力量的修养，起到社会的交流作用，从而有益于人生，有益于社会。

第二，美的艺术不是自然，像似自然。

“一自然美是一美的物品；艺术美是物品的一个美的表象。”^⑤自然美是自然事物本身引起了人的美感，而艺术美是对事物所做审美处理后形成的表象，因此本身丑的事物，也可以变成美的艺术作品，美的艺术是体现了艺术家的审美意图的人工制品。然而“尽管它也是有意图的，却须像似无意图的，这就

① [德] 康德：《判断力批判》上卷（宗白华译），商务印书馆 1964 年版，第 150 页。

② [德] 康德：《判断力批判》上卷（宗白华译），商务印书馆 1964 年版，第 173 页。

③ [德] 康德：《判断力批判》上卷（宗白华译），商务印书馆 1964 年版，第 172 页。

④ [德] 康德：《判断力批判》上卷（宗白华译），商务印书馆 1964 年版，第 151 页。

⑤ [德] 康德：《判断力批判》上卷（宗白华译），商务印书馆 1964 年版，第 157 页。

是说，美的艺术须被看做是自然，尽管人们知道它是艺术”。^① 康德还说：“自然显得美，如果它同时像似艺术；而艺术只能被称为美的，如果我们意识到它是艺术而它又对我们表现为自然。”^② 为什么康德强调自然要像艺术，艺术要像自然才美呢？因为康德认为如果某种自然现象叫人联想到某种巧妙的有意图的创造，引起了理解力、想象力的自由活跃，因而令人愉快，这种自然现象才显得美；而艺术作为有意图的创造物，如果意图显现出来，露出人工的痕迹，使人看出作者是按某些规则进行创作的，那就束缚理解力、想象力的自由活跃，阻碍审美快感的产生。因此，美的艺术虽然有意图，必须像无意图，好像与自然本身一样，才能获得成功。

总的说来，康德认为美的艺术，从创作上来看，是有意图（审美意图）的、建筑于理性基础上的自由创造；从特征上来看，它不是自然又像似自然；从作用上来看，它以意境作用于人的反思判断，引起理解力和想象力的自由活跃，使人感到愉快，从而陶冶人的心灵、有益于人生和社会。

b. 审美观念

“观念”德文是“Idee”，又译为“理念”，是指那种包含着丰富内容的理性概念。审美观念是康德关于美的艺术的理论的重要范畴。

康德指出，有一些文学艺术作品，尽管人们指不出毛病来，但它没有精神（灵魂），因而好像没有生命。它们缺少的这“精神”指什么呢？“精神（灵魂）在审美的意义里就是那心意赋予对象以生命的原理”，“这个原理正是使审美诸观念（译者按：亦可译审美诸理想）表现出来的机能”。^③

什么是审美观念？康德说：“我所了解的审美观念就是想象力里的那一表象，它生出许多思想而没有任何一特定的思想，即一个概念能和它相切合，因此没有言语能够完全企及它，把它表达出来。”^④ 康德又指出，理性观念恰好与审美观念相对立，理性观念（如宇宙、灵魂、自由）是一个概念，没有任何一个直观形象能和它相切合。审美观念是文学艺术家从审美要求出发，运用想象力创造出来的艺术形象，这一艺术形象包含着丰富的思想，但没有任何一特定思想能够完全和这一艺术形象的意义相切合，这一形象是“说不尽的”，又是“说不准的”，它只可“意会”、不能“言传”，正因为如此，它能促进欣赏者理解力和想象力的自由和谐，而这种理解力和想象力的自由和谐正符合人的心意机能的要求，引起了欣赏者的审美愉快。康德认为审美观念的这种特

① [德] 康德：《判断力批判》上卷（宗白华译），商务印书馆1964年版，第152页。

② [德] 康德：《判断力批判》上卷（宗白华译），商务印书馆1964年版，第152页。

③ [德] 康德：《判断力批判》上卷（宗白华译），商务印书馆1964年版，第159—160页。

④ [德] 康德：《判断力批判》上卷（宗白华译），商务印书馆1964年版，第160页。

点，在文学作品中表现得特别突出。康德所说的审美观念，概括了古今中外所有成功的艺术形象的一个共同特点，在叙事和戏剧作品中就是典型，在抒情作品中就是意境。例如，莎士比亚的《哈姆雷特》、歌德的《浮士德》以及曹雪芹的《红楼梦》等优秀作品包含的思想内容是十分丰富的，抽取任何一种思想，或用任何一个概念都无法准确地概括这部作品形象的意义，就是里边的成功的人物形象也是这样，说不尽，也说不准。优秀的抒情作品同样有这样的特点，比如柳宗元的《江雪》：“千山鸟飞绝，万径人踪灭。孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪。”它的独特深邃的意境，我们只能领悟，而不能准确说出。然而，正因为这些作品有这样的特点，它才有精神，它引动了我们的理解力和想象力的活跃，并且这种活跃本身产生着动力，使理解力和想象力向新的层次运动。也就是说，好像这作品本身有生命力似的。因此人们喜欢它，使它具有长久的艺术生命力。

那么，审美观念是怎样形成的呢？康德通过对艺术创作的心理机制进行分析，来说明这个问题。他认为，创作符合审美观念要求的艺术形象要依靠多种心理功能的综合作用。“美的艺术需要想象力、悟性（知性、理解力——笔者注）、精神（此处指理性力——笔者注）和鉴赏力。”^①想象力、理解力、理性力、鉴赏力处于一种合目的、自由运动的协调状态，才能创造出符合审美观念要求的艺术形象。那么，这四者的关系是怎样的呢？“前三种机能通过第四种才能获致它们的结合。”^②就是说，艺术创作中的想象力、理解力、理性力的协调跃动，是以审美判断为基础，以审美判断为出发点和归宿的。艺术创作是审美创造活动，离开了艺术家的鉴赏力，其他三种心理功能的活动只能是其他活动，而不可能是艺术创造活动，更谈不到创造出符合审美观念的艺术形象。

但是在这四种心理功能中，想象力是最为活跃的因素，起着最重要的作用。康德认为艺术创作中的想象力是一种审美创造力，这种想象力受人的理性的支配。“它们对于某些超越于经验界限之上的东西至少向往着，并且这样企图接近理性诸概念（即智的诸观念）的表述。”^③因此，虽然是真的自然给它提供素材，但它可以从经验的联想中解放出来，把自然提供的素材改造成优越于自然的东西。由于想象力是在理性力引导下的活动，而理性力是人对经验现象世界背后的本体世界的追寻能力，对本体世界的把握只能靠内在直观，不能依靠概念，因此：“诗人敢于把不可见东西的观念，例如极乐世界、地狱世

① [德] 康德：《判断力批判》上卷（宗白华译），商务印书馆1964年版，第166页。

② [德] 康德：《判断力批判》上卷（宗白华译），商务印书馆1964年版，第166页。

③ [德] 康德：《判断力批判》上卷（宗白华译），商务印书馆1964年版，第160页。

界，永恒界，创世等等来具体化；或把那些在经验界内固然有着事例的东西，如死、嫉妒及恶德，又如爱、荣誉等等，由一种想象力的媒介超过了经验的界限——这种想象力在努力达到最伟大东西里追迹着理性的前奏——在完全性里来具体化，这些东西在自然里是找不到范例的。本质上只是诗的艺术，在它里面审美诸观念的机能才可以全量地表示出来。”^① 总之，艺术创作活动中的想象力是和理性力联系在一起的。它追寻着理性观念的足迹，把理性观念具体化，理性观念作为概念，没有任何一个直观形象能和它相切合，因而想象力把理性观念具体化，产生的形象，引发欣赏者更丰富的思想和想象，从而符合审美观念的要求。

想象力不但和把握本体界的理性力相联系，同时它也和把握现象界的理解力（又译“知性”、“悟性”）相联系。艺术形象就其可感性而言，它属现象界的形式，而人们对现象界的把握，除了依靠先验的时空能力，还要依靠先验的知性范畴，因此想象力必须与理解力相结合，否则想象力创造出来的形象就不合逻辑，不可理解。然而这种结合不是为一个知性概念作图解，而是要服从审美创造的要求。这样，审美创造活动中想象力和理解力的关系与认识活动中想象力和理解力的关系就很不相同。康德说：“只从事于认识的想象力是在悟性的约束之下受到限制，以便切合于悟性的概念。但在审美的企图里想象力的活动是自由的，以便在它概念协合一致以外对悟性供给未被搜寻的，内容丰富的，未曾展开过的，悟性在它的概念里未曾顾到的资料，在这场合里悟性运用这资料不仅为着客观地达到认识，而是主观地生动着认识诸力，因而间接地也用于认识。”^② 也就是说，为了认识的想象力和知性的结合，想象力完全在知性的控制之下，想象力制造出的形象，完全是为了表达某种概念；为了审美创造的想象力和知性的结合，则不是想象力完全服从知性，它虽然也可能从一定的概念目的出发，但当它自由活跃起来，就可以把概念不曾提供过的内容也夹带出来，产生许多附带的表象。这样，想象力创造出的艺术形象，就既暗合着原来出发的概念目的，又包含着许多新的概念，成为不能用语言准确表达的，“说不尽的”、“说不准的”、符合审美观念的艺术形象。

总之，在康德看来，艺术创作的四种心理功能中，创造性的想象力起着核心的作用，它以经验的审美判断作为材料，以对超感性经验的理性观念的追求为引导，它从一概念目的的表达出发，但它又不受这一概念目的的控制，因此它创造出的艺术形象，可以符合审美观念的要求。

c. 天才

① [德] 康德：《判断力批判》上卷（宗白华译），商务印书馆1964年版，第161页。

② [德] 康德：《判断力批判》上卷（宗白华译），商务印书馆1964年版，第163页。

康德认为符合审美观念要求的艺术形象是成功的美的艺术的形象。而审美观念的形成，完全靠判断力、想象力、理性力、知性力之间，特别是想象力和知性力之间能否建立起一种特殊的和谐活跃的关系。然而这种关系是怎样的，作为艺术家本身是不知道的，别人更不能说明，因此不能人为造成。这样“美的艺术必然要看做出自天才的艺术”。^①

什么是天才？康德说：“天才是天生的心灵禀赋，通过它自然给艺术制定法规。”康德在谈到创造的心意机能时，又指出：“天才就是：一个主体在他的认识诸机能的自由运用里表现着他的天赋才能的典范式的独创性。”^② 具体说来，康德强调三个方面：

第一，天才的独创性。

康德说：“天才是和摹仿的精神完全对立着的。”^③ 所谓“摹仿”，是指追随样板、套用公式的写作方法。天才不依靠任何公式和样板规则，他具有天赋的独创性，他创造出的作品是独特的，不同于任何别人的作品，而这种天赋的独创性是天才自己也不能说明的，不能化为公式和原则供别人使用的，天才的独创性具有神秘的特点。因此，康德认为，天才只涉及艺术，不涉及科学。因为科学有公式和原则，牛顿可以把他的科学知识和方法传授给别人，科学并不神秘；而艺术则不能，不论荷马还是魏兰（德国诗人）都无法教会旁人写出他们的那种伟大诗篇。在牛顿和学徒之间只有智力程度的差别，而天才诗人和一般诗人之间则有种类上的差别。科学可以学习，一代一代传授，而艺术则“每个人直接受之于天，因而人亡技绝”。^④

第二，天才的典范性。

天才的作品具有独创性，但这种独创性又不是“骑在一匹狂暴的悍马上”任其驰骋，而是具有合目的的典范性。天才是大自然的骄子，自然通过天才创造的作品，为艺术立法。但这种立法不是提供公式原则，而是提供典范。艺术的典范性只存在于具体的艺术形象中，供后来的艺术家体会，给予启示，而不是提供制作的方剂，供人仿造。天才的艺术以其艺术形象提供一种无法用概念和法则表示的法则和标准，因此艺术的继承，只能靠天才的典范作为引导，而这种引导能否发生作用，那就要看后来者是否也有类似比例的心理机能了。

第三，天才与鉴赏力的结合。

康德认为，一个对象的美的表象，本质上只是一个概念的表达的形式，而

① [德] 康德：《判断力批判》上卷（宗白华译），商务印书馆1964年版，第153、164页。

② [德] 康德：《判断力批判》上卷（宗白华译），商务印书馆1964年版，第153、164页。

③ [德] 康德：《判断力批判》上卷（宗白华译），商务印书馆1964年版，第154页。

④ [德] 康德：《判断力批判》上卷（宗白华译），商务印书馆1964年版，第155页。

能否找到最恰当的表达形式，要靠鉴赏力。一个天才艺术家必须找到表达自己独创性、典范性的材料、语言，使自己的鉴赏力得到满足，而这种来源于鉴赏力的恰当形式的获得，“不是灵感的事或心意诸能力自由飞腾的结果，而是一缓慢的，甚至苦心推敲、不断改正的结果”。^① 艺术家应从伟大的艺术作品和大自然范本的观摩练习中提高自己的鉴赏力，并在自己的创作中不断辛勤地试验，努力找到适合着思想的表达，又不使心意诸力活动的自由受到损害的形式。也就是说天才应和形成艺术形式的能力——鉴赏力结合，有鉴赏力而无天才，当然谈不到创造天才的作品，有天才而无鉴赏力，天才也就不成其为真正的天才了，很高的鉴赏力是天才的必须具备的条件。

康德的美学和文学艺术理论是他的先验唯心主义哲学体系的构成部分。他认为人先天具有共同的审美判断力，从人的这种主体能力对客体对象的感受，来分析判断美和崇高的本质，并以此解释文学艺术的特征，这显然是唯心主义的。然而，对某一种理论的评价，我们不能只看它是唯心，还是唯物，更重要的要看它与前人相比提供了什么，它对后世发生了什么影响。

康德的以“审美不涉存在，只涉形式，因而不涉利害”为核心的美的本质理论，在西方美学发展史上，第一次把美从与认识、道德混在一起的状态中剥离出来，使人对美的本质有了新的认识。同时他又指出“纯粹美”是少数，多数美属于“依存美”，美和认识、道德的结合对美有益。在“依存美”理论的基础上，他论述了文学艺术的审美本质，指出了文学艺术不能与认识、道德相脱离，又不应成为单纯的认识和道德教育的工具的特点。应该说，康德对文学艺术的内在本质的认识是正确而深刻的，这种认识至今仍然具有现实意义。然而由于康德在美的分析中，强调审美不涉存在，只涉形式，强调审美无利害，他又为形式主义、唯美主义、为艺术而艺术的思潮提供了理论依据。西方现代文艺思潮的许多理论主张都打上了康德的印记。

康德主张美的艺术是天才的艺术，强调天才的独创性、否定艺术教条主义和摹仿，这些虽然有神秘主义的意味，但它揭示了艺术创作活动的某些至今我们也不能说清楚的本质特征，给新古典主义以强有力的冲击，为浪漫主义代替新古典主义做了理论准备。康德把崇高与美并列为审美活动的两大范畴，赋予崇高以人的理性的道德的内涵，推崇表现粗犷的自然和强烈的情感，反映了资产阶级革命时期的审美趣味，对浪漫主义的兴起起了推动作用。在创作上强调天才，以对抗古典教条；在欣赏上强调崇高，来对抗封建贵族虚饰雕琢的艺术风尚，这是资产阶级革命时代的必然的历史要求，康德为其提供了最强有力的思想理论。

^① [德] 康德：《判断力批判》上卷（宗白华译），商务印书馆1964年版，第158页。

康德的“审美观念”理论，从欣赏上概括了所有成功的文学艺术作品的共同特征；从创作上揭示了艺术创作活动中艺术家各种心理功能的关系。这一部分理论是他“美的艺术的本质”的理论的延伸，它对后世的“形象思维”理论以及“形象大于思想”的理论，产生了重要的影响。

康德的美学和文艺理论对西方文艺理论的影响，从近处来说，它直接影响了浪漫主义，从远一点来说它是现代派理论的源头。它对其他理论也有影响，比如关于艺术与自然的区别、艺术与手工艺的区分的理论，对马克思的美学思想就有着明显的影响。康德的理论是丰富的、深刻的，同时又是复杂的、矛盾的，它既给人以启迪，又留下了许多尚待解决的课题，正因为如此，它的影响是深远的、广泛的。

第二节 席勒的《素朴的诗和感伤的诗》

席勒（1759—1805）是德国诗人、剧作家、美学和文艺理论家。席勒生活的18世纪后半叶的德国，经济落后、政治分裂，封建专制严重。席勒13岁被强行送入一所“军事学院”，在这所酷似监狱的学校里一关就是八年。在这样的环境下度过青春时代，使他痛切地体验了封建专制的残酷，形成了追求自由理想，特别是他后来读了卢梭、狄德罗的著作，这种追求就更强烈。歌德曾说过：“贯串席勒全部作品的是自由这个理想。”^①另一方面，枯燥严格的生活使他长时间沉溺在思辨和幻想中，后来他又接受了康德哲学，这就形成了席勒著作的独特风格——诗意和哲理的结合。

席勒的影响较大的美学著作是1794年出版的《审美教育书简》，这部著作明显地受到康德哲学体系的影响，并发展了康德的某些思想。它认为，社会的改革应从人性的改造做起，如果像法国革命那样，不先改造人性而依赖于暴力，并不能实现人类的自由理想。现代人性的问题在于感性要求与理性要求的分裂和对立，改变这种状态的唯一途径是对人进行审美教育，通过审美活动，使人的想象力和理性力自由地游戏，使人的感性与理性统一起来，成为道德的人。在这个前提下才能真正实现政治自由。而文学艺术正是一种“自由的游戏”，因此是改造人性进而改造社会的有力工具。席勒认为，生活在风和日丽环境中的希腊人的人性是和谐的，因此他主张把刚生下来的孩子送到希腊去培养，然后让他们回到祖国去创造文学艺术作品，担负起对国民的审美教育任务。《审美教育书简》对当时社会人性分裂的揭示是深刻的，人成了社会机械的“小片断”的论断，被资本主义工业社会人的状态所证实，这部分理论后

^① 《歌德谈话录》（爱克曼辑录，朱光潜译），人民文学出版社1978年版，第109页。

来被马克思批判继承、发展为“异化”理论，它对艺术的审美作用的研究也有重要的理论价值。但它得出的以审美教育代替革命的结论是错误的，它反映了席勒思想的空想性质和德国古典美学家企图以精神革命代替社会革命的共同特点。

在《审美教育书简》出版的第二年，席勒写出了《素朴的诗和感伤的诗》，如果说前者更多的是从康德美学出发，对文艺的社会功能作思辨性的论证，那么后者则是在歌德的影响下，对文艺的发展作历史考察的结果，虽然它的理论出发点和《审美教育书简》相同，但得出的结论则反映了文艺发展的历史要求。

1. 诗的分类及其根据

席勒说：“诗的精神是不朽的，它决不会从人性中消失”，“诗的概念不过是意味着给予人性以最完满的表现而已”。^① 而现代和古代的人性不同，因而诗的类型也不同。席勒把古代的诗称为素朴的诗，把现代的诗称感伤的诗，从素朴的诗演变为感伤的诗，是人性从和谐演变为分裂的表现。

受温克尔曼和卢梭影响，席勒认为，在古希腊，人性是完整和谐的，“感觉和理智，接受的能力和主动的能力，在实现它们的功能上还没有互相分离，更没有彼此对抗……他的感觉是印象的必然结果，他的思想是从事物的现实产生的”。^② 就是说，在古代，人的感觉和思想，外在的接受能力和内在的思维能力是和谐统一的，因而他的感觉和思想是和客观的自然相一致的。这时，人和自然是同一的，人的外在的生活和内在的思想是同一的，人就是自然。因此，摹仿自然现实，也就能表现人性。这种摹仿外在自然生活的诗就是素朴的诗。而现代，人性的完整和谐消失了。席勒说：“如果人踏上文明的道路，如果艺术开始陶冶他，他的感觉的和谐就消失不见了，他就只能力求达到道德的统一，并且作为道德的统一来表现自己。他的感觉和思想的一致，以前在他的感性状态是一个实际，现在只作为一个观念存在着……在文明状态，由于人的天性的和谐活动仅仅是一个观念，所以诗人的作用就必然是把现实提高到理想，或者换句话说，就是表现或显示理想”。^③ 也就是说，现代社会的人感性和理智已经处于分裂和对立状态，人的外在表现和内心思想追求不再是一回

① [德] 席勒：《素朴的诗和感伤的诗》（蒋孔阳译），见《古典文艺理论译丛》第2集，人民文学出版社1961年版，第1页。

② [德] 席勒：《素朴的诗和感伤的诗》（蒋孔阳译），见《古典文艺理论译丛》第2集，人民文学出版社1961年版，第1—2页。

③ [德] 席勒：《素朴的诗和感伤的诗》（蒋孔阳译），见《古典文艺理论译丛》第2集，人民文学出版社1961年版，第3页。

事，感性和理智的和谐已不是现实而只是一种理想，因此诗人要表现“完美的人性”，就不能像古希腊人那样去摹仿外在自然生活，而只能显示自己头脑中的理想。因为人失去了内心思想追求和外在生活的和谐的自然状态，又无比怀念这种和谐的自然状态，因此诗人在显现自己头脑中的理想自然时，就不能不充满一种感伤的情怀，这就形成了近代的感伤的诗。席勒说：“诗人或则就是自然，或则寻求自然。在前一种情况下，他是一个素朴的诗人；在后一种情况下，他是一个感伤的诗人。”^①

那么，素朴的诗与感伤的诗有什么区别呢？

第一，素朴的诗再现现实，感伤的诗描绘理想。素朴的诗描绘诗人的感觉，只限于摹仿外在世界；感伤的诗描绘诗人对现实的主观感受和心灵中引起的情感。

第二，素朴的诗对现实做冷静客观的描写，诗人并不直接站出来发表评论；感伤的诗则在描绘现实时充满主观情感，诗人经常直接站出来发表意见和表达感想。

第三，素朴的诗给我们的印象是愉快的、纯洁和平静的，即使题材悲惨，也是如此；感伤的诗给我们的印象多少是严肃和紧张的，因为我们既要感受形象又要思索理性观念，并且在这两者之间摇摆不定。

2. 感伤的诗的类型

席勒说：“诗人所侧重的是现实还是理想？他是把现实写成引起反感的对象，还是把理想写成令人想往的对象？所以他的表现不是讽刺的，就是哀婉的，在这两种感受方式之中，每个感伤的诗人必居其一。”^② 感伤的诗人都不满现实，都追求理想，但追求理想的方式并不相同。如果把现实写成引起反感的对象，在对现实的批判中寄托诗人的理想，这种感伤的诗就是讽刺的诗；如果把心中的理想当做现实来描绘，怀着惋惜的感情歌唱逝去的自然，或怀着希求的感情描绘理想的自然，这样的感伤的诗就是哀婉的诗。

根据讽刺的诗的不同性质，席勒又把讽刺的诗分成惩罚的讽刺诗和嘲笑的讽刺诗（又译凄厉的讽刺诗和嬉戏的讽刺诗）。惩罚的讽刺诗的诗人“或者生活在颓废的时代，亲眼看到了令人可怕的道德败坏情况，或者亲身遭遇到种种不幸，使他的灵魂充满悲痛”。^③ 因而他们以冷酷严峻的精神来描述现实，但

① 转引自蒋孔阳《德国古典美学》，商务印书馆1980年版，第195页。

② 转引自朱光潜《西方美学史》，人民文学出版社1979年版，第466页。

③ 席勒：《素朴的诗和感伤的诗》（蒋孔阳译），见《古典文艺理论译丛》第2集，人民文学出版社1961年版，第7页。

这种描写必须以崇高的道德理想做基础，以崇高的道德理想批判地描写卑微、庸俗的现实。这种惩罚的讽刺诗不应以物质的得失作为批判现实的根据，更不应为发泄个人的不满进行“报复”和“诽谤”。“如果凄厉的讽刺诗只是适合于高尚的灵魂，那么嬉戏的讽刺诗只能由一颗优美的心来完成。”^①也就是说，嘲笑的讽刺诗应该以诗人的优美人格做基础，通过对讽刺对象的描写，显示诗人优美的心灵，即显现出自由的人性理想。在席勒看来，惩罚的讽刺诗有如大海波涛汹涌时显示的崇高，而嘲笑的讽刺诗则好像静静溪流显示的优美。这里能明显地看出康德把审美活动分为美和崇高这一思想对席勒的影响。席勒认为，惩罚的讽刺诗涉及崇高，嘲笑的讽刺诗涉及优美，前者就是悲剧，后者则是喜剧。从上述观念出发，席勒对悲剧和喜剧做了比较，表达了更推崇喜剧的思想。他认为：

第一，悲剧是题材本身起作用，而喜剧的题材无关紧要，喜剧诗人必须以自己的个人力量维持题材的审美性质。

第二，悲剧诗人需要崇高的性格，他要经过紧张的努力才能达到各种各样的伟大；喜剧诗人需要优美的性格，这种优美性格包含一切伟大的形式，并且这些形式是自由自在地从他的本性中流露出来，并不需要特别的努力。

第三，悲剧具有激情的性质，而喜剧则具有理性的性质，它不断压抑热情（欲望、情感）来维护心灵的自由。“喜剧的目的是和人必须力求达到最高目的一致，这就是使他自己从一切剧烈热情中解放出来，对自己的周围和自己的存在给予明晰和冷静的观察，到处都看到偶然的事件而不看注定的命运，嘲笑种种荒谬的事物，而对人的邪恶既不哭泣也不震怒。”^②席勒认为，喜剧的这一目的如果能达到，那就使一切悲剧成为多余的东西。在一向重视悲剧、轻视喜剧的西方，席勒这种把喜剧摆在悲剧之上的看法是别开生面的。席勒这种看法显然是与他把和谐的人性看做理想人性的观念联系在一起的。

讽刺的诗可以分为两种，哀婉的诗也分为两种。一种是狭义的哀婉的诗，一种是牧歌。前者把自然和理想当做失去的或没有达到的东西来写；后者把自然和理想表现为现实的东西加以欣赏。同样从他的和谐人性理想观念出发，席勒认为牧歌是感伤的诗的最高类型，因为牧歌中完全表现的是理想，“一切现实与理想的对立都已完全消除”。^③但席勒又指出牧歌的性质也有区别，那种田园牧歌只能使病态的心灵得到治疗，健康的灵魂在其中找不到养料，它不能

① 席勒：《素朴的诗和感伤的诗》（蒋孔阳译），见《古典文艺理论译丛》第2集，人民文学出版社1961年版，第8页。

② 席勒：《素朴的诗和感伤的诗》（蒋孔阳译），见《古典文艺理论译丛》第2集，人民文学出版社1961年版，第10页。

③ 朱光潜：《西方美学史》下卷，人民文学出版社1979年版，第467页。

对渴望行动的人起作用，只有像弥尔顿的《失乐园》那种性质的牧歌，才是“最美的牧歌性的诗”。

3. 历史的分类和风格的分类

席勒从古代和现代的人性不同，提出了古代的诗是素朴的诗、现代的诗是感伤的诗的看法。这种看法是从他的唯心主义的人性理论中推导出来的，它并不符合文学类型存在的实际情况。于是他不得不在注释中补充说：“指出下面一点也许不是多余的，如果把近代诗拿来和古代诗比较，我们就不仅应该注意到时间的差别，也应该注意到风格的差别。甚至在近时，而且在最近期间，我们也看到多种多样的素朴的诗，虽然不是完全纯粹的；在古代罗马诗人中，甚至在希腊诗人中，也不是没有感伤的诗的，不仅同一个诗人身上，而且也在同一部作品中，也往往发现这两类的诗结合在一起，例如，在《少年维特之烦恼》中就是这样；正是这种性质的作品才常常使人最受感动。”^①这就是说，不论是古代，还是近代，都既有素朴的诗，又有感伤的诗，并且有两者结合的诗，而且两者结合的诗效果最好。这种按风格进行的分类显然是和他的按历史分类的理由相矛盾的，但它却更符合文学历史的实际情况。文学作为人类审美活动的产物，它既可以产生于根据一定的审美标准对现实的再现中，也可以产生于审美情感支配下对理想的表现里，更可以产生在两者的结合中，这就是现实主义和浪漫主义以及两者的结合，自古以来各民族的文学实践也确实是这样。席勒揭示了这种规律，是对文学理论的重要贡献。

风格的分类和历史的分类，表面是矛盾的，但从席勒写此文的目的来看又并不矛盾。席勒的目的不只是单纯地总结文学发展不同历史阶段的不同风格的事实，而是要寻找理想的文学风格和创作方法。在席勒看来，诗不过是人性的表现而已，素朴的诗和感伤的诗都是人性发展过程中的产物，又都是表现片面人性的产物。素朴的诗表现人的感性经验，感伤的诗表现人的理性情感，而理想的人性应该是感性和理性的统一，因此诗的理想应该是素朴的诗和感伤的诗的结合。席勒的这种思想，在他和歌德交往以后不断发展。1796年他在给威廉·享布尔特的信中说：“不久以前才开始的这一年给我带来了何等多的现实主义的东西，由于和歌德的不断交往以及我的古代研究工作，我心中有何等多的东西得到发展。”^②“我突然发现了我的关于现实主义和理想主义的思想的非

^① 席勒：《素朴的诗和感伤的诗》（蒋孔阳译），见《古代文艺理论译丛》第2集，人民文学出版社1961年版，第12页。

^② 席勒：《素朴的诗和感伤的诗》（蒋孔阳译），见《现代文艺理论译丛》第6集，人民文学出版社1961年版，第186页。

常令人惊奇的证明，这个证明同时能在我的诗的结构中顺利地给我帮助。”^①这里他用“现实主义”和“理想主义”取代了“素朴的诗”和“感伤的诗”的概念了，他认为这两者的结合，“对于《华伦斯坦》是非常真实的”^②，席勒的歌剧《华伦斯坦》是两种诗结合的产物，因而取得了很大的成功。

席勒对文学的分类，其历史的分类虽然不尽科学，但揭示了文学类型的发展受历史发展制约的历史事实，这就为人们从历史的高度，从人类心理发展的不同阶段探讨文学艺术的发展规律开拓了道路。而他关于风格的分类，第一次对文学的两种基本创作方法做了理论的概括，他指出了单纯的素朴的诗和感伤的诗的片面性，强调两者的结合，这对于使文学沿着正确方向发展有重要的指导意义，因此也被后来的马克思主义文艺理论所吸收。

席勒的理论是有矛盾的，风格的分类与历史的分类有矛盾，对这两种诗的评价与他的人性理论也有矛盾，他认为古代人的人性是和谐完整的，因而古代的诗是素朴的诗，但又并不推崇素朴的诗，相反指出它的片面性，推崇两种诗的结合。造成这些矛盾的原因，是他的唯心主义思想体系和一个有科学的实事实求是精神的学者的矛盾。

席勒曾有力地揭露封建制度的黑暗，热烈地歌颂自由，因而被法国国民大会授予荣誉公民的称号，但当法国革命以暴力对付反革命势力的时候，他又反对暴力。在理论上也是如此，他厌恶丑恶黑暗，但又不主张煽动仇恨，不主张召唤行动去扫除黑暗丑恶，他只想通过文学艺术去陶冶人性，从而达到改造社会的目的。正因为如此，他对能激起人们热情的悲剧和揭露黑暗现实的讽刺诗是评价不高的，而对能使人从激情中解脱出来、表现和谐优美人性的喜剧和牧歌格外看重。

第三节 歌德的艺术经验总结

歌德（1749—1832），德国伟大诗人，剧作家，著名美学家。自19世纪中叶以来，西方文学史家把荷马、但丁、莎士比亚和歌德尊为世界四大诗人。歌德生于莱茵河畔法兰克福一个中产阶级家庭。1765年到莱比锡大学攻读法律，1771年获法学博士学位。1776年定居魏玛，曾任过这个小公国的大臣、枢密顾问。1794年与席勒结为挚友，二人成为德国“狂飙突进”运动的旗手。

^① 席勒：《素朴的诗和感伤的诗》（蒋孔阳译），见《现代文艺理论译丛》第6集，人民文学出版社1961年版，第186页。

^② 席勒：《素朴的诗和感伤的诗》（蒋孔阳译），见《现代文艺理论译丛》第6集，人民文学出版社1961年版，第186页。

1832年3月22日逝世。歌德一生正处于欧洲历史大变革的年代，封建制度日趋崩溃；资本主义制度在欧美各国逐步确立，科学技术迅速发展，这一切在歌德的作品中都留下了投影。《歌德全集》有143卷，歌德不仅在诗歌、戏剧、小说创作上享誉世界，在文学批评、美学、历史学、造型艺术和自然科学等许多领域，也都有卓越的建树。

歌德在青年时代就接受了荷兰哲学家斯宾诺莎的泛神论思想，在赫尔德的影响下，培养起了对德国民间文学、荷马史诗和莎士比亚创作的强烈爱好。在美学观点和文艺思想上，他受狄德罗和莱辛的影响最深。随着时代和科学的进步，歌德的美学观点和文艺思想，比起启蒙主义美学家来说，具有更多的辩证法因素。在德国古典美学家中，他是最注重实际、反对以抽象的哲学思辨指导创作的突出代表人物。他的深广的文艺修养和科学修养，使他能够从理论和实践的相结合上总结历史的经验和回答现实创作中遇到的理论问题。歌德的文学理论较少思辨性，是欧洲著名作家、艺术家（包括歌德本人）的艺术经验的结晶。

歌德的美学观点和文艺理论主张，散见于他的大量著作，主要是：《歌德谈话录》、《诗与真》、《歌德的格言和感想集》、《说不尽的莎士比亚》、《自然的单纯摹仿·作风·风格》等。歌德从自己的丰富的艺术实践经验出发提出的文艺理论主张，具有明显的现实主义倾向和唯物主义性质。他的理论贡献是独特的，又是多方面的。

1. 文学创作与现实生活

a. 艺术家既是自然的主宰，又是自然的奴隶

在文艺与现实的关系问题上，歌德有着辩证而又深刻的理解。他认为一切文学艺术作品都是来自现实生活，诗人正是从现实生活中获得坚实的基础。他说：

世界是那样广阔丰富，生活是那样丰富多彩，你不会缺乏做诗的动因。但是写出来的必须全是应景即兴诗。也就是说，现实生活必须提供诗的机缘，又提供诗的材料。一个特殊具体的情境通过诗人的处理，就变成带有普遍性和诗意的东西。我的全部诗都是应景即兴的诗，来自现实生活，从现实生活中获得坚实的基础。我一向瞧不起空中楼阁的诗。不要说现实生活没有诗意。诗人的本领，正在于他有足够的智慧，能从惯见的平凡事物中见出引人入胜的一个侧面。^①

^① 《歌德谈话录》（爱克曼辑录，朱光潜译），人民文学出版社1978年版，第6页。

歌德这里说的“诗”，泛指一切文学作品。现实生活不仅为作家提供做诗的动机，而且为作家的创作提供丰富的材料。因此，作家必须面向现实生活，研究现实生活，捕捉生活的诗意。歌德坚决反对作家脱离现实生活去冥思苦想埋头搞大部头作品，反对作家从抽象的哲学思辨观念出发，他认为这种倾向对德国人是特别有害的。歌德在同爱克曼谈话中，一再劝告爱克曼应从观念中解放出来，深入到现实生活中去，对所描写的每一个别事物，都要做仔细观察，进行深入彻底的研究，去探索和发现生活中的突出的、具有意义的东西。他说：“我只劝你坚持不懈，牢牢地抓住现实生活。每一种情况，乃至每一顷刻，都有无限的价值，都是整个永恒世界的代表。”^①

在歌德的诗歌和谈话中，提到“自然”的地方很多。他所说的“自然”包括人类的社会生活和整个大自然界。他从“泛神论”观点出发，把自然看成是一个客观存在的并遵循着一定规律运动的整体。他认为，对艺术家所提出的最高要求就是：“他应该遵守自然，研究自然，摹仿自然，并且应该创造出一种毕肖自然的作品。”^②他认为艺术家只有认识和掌握自然事物的规律，才能获得创作的自由，显出大师的本领。但摹仿自然并不等于再现自然，它必须超越自然，创造出“第二自然”。他说：“艺术家对于自然有着双重关系：他既是自然的主宰，又是自然的奴隶。他是自然的奴隶，因为他必须用人世间的材料来进行工作，才能使人理解；同时他又是自然的主宰，因为他使这种人世间的材料服从他的较高的意旨，并且为这较高的意旨服务。”^③

艺术家是“自然的奴隶”，是说艺术家的创造必须以现实生活为基础，受自然的规律的限制，因此他必须领悟和驾驭客观事物的规律；艺术家是“自然的主宰”，是说艺术创作是艺术家的主观能动性的表现，是一种有目的的、合目的性的创造性活动，这里包含着作者的审美理想和对自然的加工、改造。歌德提出艺术家既要做“自然的奴隶”，又要做“自然的主宰”，辩证地解决了艺术家与自然的关系问题。

b. 为一般而找特殊，还是在特殊中显出一般

歌德总结了文学创作的实践经验，明确提出和论证了为一般而找特殊还是在特殊中显出一般这样两条不同创作路线的区别。他说：“诗人究竟是为一般而找特殊，还是在特殊中显出一般，这中间有一个很大的分别。由第一种程序产生出寓意诗，其中特殊只作为一个例证或典范才有价值。但是第二种程序才

① 《歌德谈话录》（爱克曼辑录，朱光潜译），人民文学出版社1978年版，第13页。

② [德]歌德：《〈希腊神庙的门楼〉的发刊词》，见朱光潜《西方美学史》下卷，人民文学出版社1979年版，第425页。

③ 《歌德谈话录》（爱克曼辑录，朱光潜译），人民文学出版社1978年版，第137页。

特别适宜于诗的本质，它表现出一种特殊，并不想到或明指到一般。谁若是生动地把握住这特殊，谁就会同时获得一般，当时却意识不到，或只是到事后才意识到。”^① 在歌德时代，德国文艺界和理论界特别关注理想与特征的问题。温克尔曼强调要显出“高贵的单纯和静穆的伟大”的“理想的美”，忽视事物的个性特征；希尔特则强调“特征”的原则，对于事物的特征所要表现的内容并没有讲清楚。歌德在强调掌握和描述“特征”方面，同希尔特是一致的。但他又比希尔特向前跨进了一步，强调在特殊中表现出一一般。为此，歌德明确提出了“意蕴”的概念。他说：“古人的最高原则是意蕴，而成功的艺术处理的最高成就是美。”^② 艺术之所以可以超越自然，就在于它在具体的个别中显现出了“意蕴”，显示出了特征。“艺术家一旦把握住一个自然对象，那个对象就不再属于自然了；而且还可以说，艺术家在把握住对象那一顷刻中就是在创造出那个对象，因为他从那对象中取得了具有意蕴，显出特征，引人入胜的东西，使那对象具有更高的价值。因此，他仿佛把更精妙的比例分寸，更高尚的形式，更基本的特征，加到人的形体上去，画成了均匀完整而具有意蕴的圆。”^③ 歌德所说的“意蕴”、“特征”是一事物区别于它事物的本质的规定性。它既是普遍的、又是特殊的，是普遍与特殊、一般与个别、理性与感性的统一体。这样在歌德那里，已初步将“特征”说与“理想”说统一起来了。

为一般而找特殊，还是从特殊显出一般，这是文学创作中两种不同的思路。为一般而找特殊，实际是从抽象的观念或“理念”出发，进而把这种抽象的一般转化成具体的形象。历史上古典主义者主张从“义理”出发，就是从抽象的“一般”出发，反映在人物创造上，就是从某种性格的平均值（即类型）出发，而忽视人物的个性、特殊性。在歌德看来，客观世界呈现在人们面前的，是具体的、各具特征的事物，而不是抽象的概念。因此艺术家要认识生活、反映自然，就必须从认识和把握具体的、感性的、个别的东西入手，从显示特征开始，才能达到美。从具体的、个别的事物出发，通过个别显示一般，这是为实践所证明了的一条正确的文艺创作的路线。正是从这样一条创作路线出发，歌德强调指出：“我知道这个课题确实是难。但是艺术的真正生命正在于对个别特殊事物的掌握和描述。此外，作家如果满足于一般，任何人都可以照样摹仿；但是如果写出个别特殊，旁人就无法摹仿，因为没有亲身体验过。你也不用担心个别特殊引不起同情共鸣。每种人物性格，不管多么个别特殊，每一件描绘出来的东西，从顽石到人，都有些普遍性；因此各种现象

① 朱光潜：《西方美学史》下卷，人民文学出版社1979年版，第416页。

② 黑格尔：《美学》第1卷（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第416页。

③ 朱光潜：《西方美学史》下卷，人民文学出版社1979年版，第427页。

都经常复现，世间没有任何东西只出现一次。”^①在歌德看来，客观世界中的事物，“从顽石到人”，都是个别与一般、特殊与普遍的统一体，事物的普遍性寓于特殊性之中，如果作家在创作中，只是抽象地描写事物的普遍性，那就显不出事物的差别。所描写的人物也就只能是千篇一律、类型化、概念化的人物。如果作者通过自己的亲身体验，掌握了个别，并通过对个别的描述表现出一般，这样的艺术才能广泛地引起读者的共鸣。因此，文艺创作，只有“到了描述个别特殊这个阶段，人们称作‘写作’的工作也就开始了”^②。歌德一再劝告：“诗人应该抓住特殊，如果其中有些健康因素，他就会从这特殊中表现出一一般。”^③

c. 歌德的文学理想：创造“显出特征的整体”

歌德认为，作家根据现实生活熔铸而成的个别，应是一个显出特征的、优美的、生气灌注的整体。1772年他在《论德国建筑》一文中，首次提出了“显出特征的整体”这一概念。他认为这种显出特征的艺术才是唯一的真正的艺术。他并且以斯特拉斯堡教堂的建筑美为例，说明灌注生气的“显出特征的整体”是理想艺术的最高美。他说：

艺术要通过一种完整体向世界说话。但这种完整体不是他在自然中所能找到的，而是他自己的心智的果实。或者说，是一种丰产的神圣的精神灌注生气的结果。^④

整体概念是歌德世界观中的一个重要概念。随着自然科学的进步，特别是生物学的发展，在歌德的时代，有机统一的整体观逐渐取代了机械观。这种整体观强调事物的有机性和完整性，注意事物本身各部分互相依存的内在规律。歌德本身是一个伟大的艺术家，他对自然科学也有很深的造诣。他的整体观念含有丰富的内容和辩证法的因素。他说：“法国用 *Komposition*（组合物——编者注）来表达自然界的产物，也不恰当。我用一些零件来构成一部机器，对这样一种活动及其结果，我当然可以用 *Komposition* 这个词了。”^⑤对于一件真正的艺术品，如莫扎特的乐曲《唐·璜》，绝不像一块糕点，用鸡蛋、面粉和糖掺和而成，“它是一件精神创作，其中部分和整体都是从同一精神熔炉中熔

① 《歌德谈话录》（爱克曼辑录，朱光潜译），人民文学出版社1978年版，第10页。

② 《歌德谈话录》（爱克曼辑录，朱光潜译），人民文学出版社1978年版，第10页。

③ 《歌德谈话录》（爱克曼辑录，朱光潜译），人民文学出版社1978年版，第90页。

④ 《歌德谈话录》（爱克曼辑录，朱光潜译），人民文学出版社1978年版，第137页。

⑤ 《歌德谈话录》（爱克曼辑录，朱光潜译），人民文学出版社1978年版，第246页。

铸出来的，是由一种生命气息吹嘘过的”。^①最能体现歌德的整体观的是他对艺术描写的对象——人的看法。他说：“人是一个整体，一个多方面的内在联系着的能力的统一体。艺术作品必须向人的这个整体说话，必须适应人的这种丰富的统一体，这种单一的杂多。”^②在文艺理论发展史上，歌德将艺术的整体概念同现实生活中有生命的个人结合起来加以论述，这是具有独创性的。

显出特征的整体，是一个生气灌注的活的整体，它是主观与客观、感性和理性的统一体。歌德多次指出，艺术家所塑造的人物，应是一个活的整体，它虽然来自现实，但又不是在现实中所能找到的，它是艺术家自己心智的果实，是艺术家求助于虚构，用自由大胆的精神创造出来的。他说：“一个伟大的戏剧体诗人如果同时具有创造才能和内在的强烈而高尚的思想情感，并把它渗透到他的全部作品里，就可以使他的剧中所表现的灵魂变成民族的灵魂。”^③歌德特别推崇莎士比亚，在他的心目中，哈姆雷特就是莎士比亚笔下诞生的一个显出特征的有生命的整体。

歌德根据自己的实践经验，认为作家要创作出反映时代的显示特征的整体，就必须面向现实世界，投身于发展的时代洪流，不断地实践，不断地创造。在《浮士德》中歌德通过主人公的口说道：

我要跳身进时代的奔波，
我要跳身进事变的车轮！
苦痛，欢乐，失败，成功，我都不问；
男儿的事业原本要昼夜不停。^④

此外，歌德十分强调艺术家对自然科学的学习，他以自己的体会说明：“如果我没有在自然科学方面的辛勤努力，我就不会学会认识人的本来面目。在自然科学以外的任何一个领域里，一个人都不能像在自然科学里那样仔细观察和思维，那样洞察感觉和知解力的错误以及人物性格的弱点和优点。一切都是多少具有弹性、摇摆不定的，一切都是可以这样或那样处理的，但是自然从来不开玩笑，她总是严肃的、认真的，她总是正确的；而缺点和错误总是属于人的。自然对无能的人是鄙视的；她对有能力的、真实的、纯粹的人才屈服，才泄露她的秘密。”^⑤1827年10月18日，黑格尔与歌德在魏玛会面，歌德进

① 《歌德谈话录》（爱克曼辑录，朱光潜译），人民文学出版社1978年版，第247页。

② 朱光潜：《西方美学史》下卷，人民文学出版社1979年版，第431页。

③ 《歌德谈话录》（爱克曼辑录，朱光潜译），人民文学出版社1978年版，第128页。

④ [德]歌德：《浮士德》（郭沫若译），人民文学出版社1978年版，第83页。

⑤ 《歌德谈话录》（爱克曼辑录，朱光潜译），人民文学出版社1978年版，第183页。

一步阐明，在研究自然时，我们所探求的是无限的、永恒的真理。一个人如果在观察和处理题材时抱着不老实认真的态度，就会被真理抛弃掉。那种头足倒置的唯心主义，也只有从研究自然中才能得到有效的治疗。歌德的这些见解，对我们今天的作家来讲，也是有借鉴意义的。

d. 关于风格

在欧洲启蒙运动中，风格问题是艺术家关注的一个热点。布封（1707—1788）曾专门发表过“论风格”的著名演说。歌德结合自己的实践，进一步发挥了布封的“风格即人”的观点，并且比较全面地论述了风格的主客观因素。他说：

法国人在风格上显出法国人的一般性格。他们生性好社交，所以一向把听众牢记在心里。他们力求明白清楚，以便说服读者；力求饶有风趣，以便取悦读者。

总的来说，一个作家的风格是他的内心生活的准确标志。所以一个人如果想写出明白的风格，他首先就要心里明白；如果想写出雄伟的风格，他也首先就要有雄伟的人格。^①

世界上没有相同的两个人，每个人都有自己不同的特点。“每一个人都必须按照他自己的方式去思考。”^② 在实践中形成的艺术风格，是作家创作个性的具体体现，歌德不仅研究了风格的主观因素，并且注意研究了艺术风格的客观因素。在《自然的单纯摹仿·作风·风格》一文中，他具体划分了艺术的各种表现方式：自然的单纯摹仿，偏重于单纯的客观性；作风，偏重于单纯的主观性；风格则是以其客观性为基础，达到主观性与客观性的统一。他认为这是艺术的最高境界。他说：“通过对自然的摹仿，通过竭力赋予它以共同语言，通过对于对象的正确而深入的研究，艺术终于达到了一个目的地。在这时，它以一种与日俱增的精密性领会了事物的性质及其存在方式；最后，它对于依次呈现的形象的一览无遗的观察，就能够把各种具有不同特点的形体结合起来加以融会贯通的摹仿。于是，这样一来，就产生了风格，这是艺术所能企及的最高境界，艺术可以同人类最崇高的努力相衡的境界。”^③ 他把摹仿、作风、风格的界定为：单纯的摹仿以宁静的存在和物我交融作为基础，作风是

① 《歌德谈话录》（爱克曼辑录，朱光潜译），人民文学出版社1978年版，第39页。

② 《歌德的格言和感想集》（程代熙、张惠民译），中国社会科学出版社1982年版，第4页。

③ [德]歌德：《自然的单纯摹仿·作风·风格》，见《文学风格化》（王元化译），上海译文出版社1982年版，第3页。

用灵巧而精力充沛的气质去攫取现象；风格则莫基于最深刻的知识原则上面，奠基在事物的本性上面，而这种事物的本性应该是我们可以在看得见触得到的形体中认识到的。^①歌德注意从艺术描写对象本身的性质及其存在方式的角度，来论述风格形成的基础，这是一种独创性的见解，比较布封的观点，显然是前进了一步。

2. 文艺与时代：古典的与浪漫的

恩格斯说：“歌德在德国文学中的出现是由这个历史结构安排好了的。”^②时代造就了歌德，歌德又非常关心时代的发展。他非常注意从文学与时代的关系上，去观察优秀作家的创作，总结文学史发展的趋向和规律。他认为莎士比亚之所以伟大，是因为在他的作品中真实地表现文艺复兴的伟大时代。“诗人生活在一个值得尊重并且重要的时代，他非常清楚地把这个时代的文化教养，甚至是不良教养也表现给我们看，可以说，假如他不跟着他的时代薰染同处的话，他不会对我们产生那么大的影响。”^③歌德说：“要在世界上划出一个时代，要有两个众所周知的条件：第一要有一副好头脑，其次要继承一份巨大的遗产。”^④没有许多伟大先驱的努力开拓，就不会有各国文学的发展。通过对欧洲文学史的综合比较研究，歌德对不同时代出现的不同创作倾向作了高度的概括。他在同爱克曼谈话中说：“一切倒退和衰亡的时代都是主观的，与此相反，一切前进上升的时代都有一种客观的倾向。”^⑤歌德的这一观点是极为深刻的。代表上升时代的进步作家，他们都是生气勃勃的，对生活充满了自信和自豪，因而他们敢于面对世界，真实地表现自己时代的美与丑、高尚与卑下，揭露社会的矛盾，反映时代精神。相反，代表倒退和衰亡势力的作家，由于他们看不到先进的社会力量，因而不敢正视现实，只能躲在艺术的“象牙之塔”中表达自己主观的心灵、情感和情绪，这样的艺术家自然是病态的、不健康的。然而歌德并没有停留在对时代的宏观考察上面，他进而结合文学创作的实际，提出了“古典的”和“浪漫的”概念。他说：“我想到一个新的说法，用来表明这二者的关系还不算不恰当。我把‘古典的’叫做‘健康的’，把‘浪

① [德] 歌德：《自然的单纯摹仿·作风·风格》，见《文学风格化》（王元化译），上海译文出版社1982年版，第3页。

② 见《马克思恩格斯论文学与艺术》（一），人民文学出版社1982年版，第492页。

③ [德] 歌德：《说不尽的莎士比亚》，见《十九世纪西方美学名著选》（德国卷），复旦大学出版社1990年版，第76—77页。

④ 《歌德谈话录》（爱克曼辑录，朱光潜译），人民文学出版社1978年版，第43页。

⑤ 《歌德谈话录》（爱克曼辑录，朱光潜译），人民文学出版社1978年版，第97页。

漫的’叫做‘病态的’。”^①歌德认为，《尼伯龙根之歌》和荷马史诗就是属于“古典的”，其特点是：强壮、新鲜、愉快健康，富有生命力。19世纪初期德国文坛上出现的一些脱离现实、单纯表现自我的悲观厌世消极情绪的作品，就是“浪漫的”，其特点则是：病态、软弱。当然，歌德这里并不是说文学不要表达作者的主观思想感情，他所批评的是一种脱离现实的病态的主观的创作倾向。歌德在《说不尽的莎士比亚》一文中，进一步将古典的与浪漫的文学作了比较：

| | |
|-----|-----------------|
| 古典的 | 近代的 |
| 纯朴的 | 感伤的 |
| 异教的 | 基督教的 |
| 英雄的 | 浪漫的 |
| 现实的 | 理想的 |
| 必然 | 自由 |
| 天命 | 愿望 ^② |

歌德认为古典的、纯朴的、现实的诗的基础是真实，而病态的、伤感的诗，往往流于矫揉造作，缺乏真实性。

从古典的和浪漫的诗深化下去，歌德进一步从理论上提出了古典主义、现实主义和浪漫主义的问题。从目前见到的历史文献看，歌德是第一个明确提出和论证“创作方法”概念的美学家。1830年3月21日，他在同爱克曼谈话中说：

古典诗和浪漫诗的概念现已传遍全世界，引起许多争执和分歧。这个概念起源于席勒和我两人。我主张诗应采取从客观世界出发的原则，认为只有这种创作方法才可取。但是席勒却用完全主观的方法去写作，认为只有他那种创作方法才是正确的。为了针对我来为他自己辩护，席勒写了一篇论文，题为《素朴的诗和感伤的诗》。他想向我证明：我违反了自己的意志，实在是浪漫的。说我的《伊菲姬尼亚》由于情感占优势，并不是古典的或符合古代精神的，如某些人所相信的那样。史雷格尔弟兄抓住这个看法把它加以发挥，因此它就在世界传遍了，目前人人都在谈古典主义

^① 《歌德谈话录》（爱克曼辑录，朱光潜译），人民文学出版社1978年版，第188页。

^② 参见蒋孔阳主编《19世纪西方美学名著选》（德国卷），复旦大学出版社1990年版，第78页。

和浪漫主义，这是五十年前没有人想到的区别。^①

歌德这里所说的“古典的”或“古典主义”和17世纪法国的古典主义有联系，但又有根本的区别，这里实质上是指现实主义。这种创作方法最基本的特点正如歌德所说的，它“采取从客观世界出发的原则”，而不是像布瓦洛要求的从“理性”出发。根据当时德国文坛的实际情况，歌德大力提倡现实主义，反对“软弱的、感伤的、病态的”浪漫主义。他对作家们的种种现实主义的探索和努力，都充分加以肯定。他说：“由于寻求现实主义的欲望而产生的感觉上的各种错误倾向，总比那些表现为寻找理想主义的个人欲望而产生的错误倾向要好得多。”^②从歌德对莎士比亚创作的论述和他自己的创作实践可以看到，在创作方法上，他是在探求古典的（现实主义）与浪漫的某种程度上的结合。在古典的和浪漫的作品的历史比较中，他认为：“古代诗篇中占着统治地位的是天命与完成之间的不协调，近代诗篇中则是愿望与完成之间的不协调。”^③“由于莎士比亚以一种极妙的方式把古今结合起来，他在这方面是独一无二的。”^④歌德的基本思想，是强调创作应从客观现实生活出发，在真实的基础上，表达出某种性格的自由的必然性。接着歌德写了下面一段意味深长的话：

如果有什么东西要向他（指莎士比亚，引者）学习的话，那么就是这一点，我们必须在他的学校里去学习。我们也许既不该责备也不该抛弃我们的浪漫主义文学，但把它过分地绝对地颂扬，或片面地迷恋着它，这种做法会使它的坚强、壮实、精干的那一面被误解或受到损害的。我们应该企图把那个巨大的、似乎不能结合的矛盾在我们胸中结合起来，尤其因为一个伟大的、独一无二的大师，这位我们极其敬重的、往往说不出理由地推崇得高于一切的大师，已经真正做出这个奇迹了。^⑤

歌德自己的创作，也始终没有与积极的浪漫主义绝缘，他从浪漫主义到古典主义，而追求的则是古典主义（现实主义）与浪漫主义相结合。这种结合又是以莎士比亚的创作为榜样的。他的诗剧《浮士德》就充分表现出了他在

① 《歌德谈话录》（爱克曼辑录，朱光潜译），人民文学出版社，第220—221页。

② 《歌德的格言和感想集》（程代熙、张惠民译），中国社会科学出版社1982年版，第91页。

③ 蒋孔阳主编：《19世纪西方美学名著选》（德国卷），复旦大学出版社1990年版，第78页。

④ 蒋孔阳主编：《19世纪西方美学名著选》（德国卷），复旦大学出版社1990年版，第79页。

⑤ 蒋孔阳主编：《19世纪西方美学名著选》（德国卷），复旦大学出版社1990年版，第80—

艺术实践上的这种探求。

3. 文学的发展：民族文学与世界文学

歌德是德意志民族的伟大的儿子。他殷切希望德国能够实现统一。他认为，只有统一，才有利于发展个别人物的伟大才能和发展德国民族文化；同时，大力发展民族文化，又是实现德意志民族统一的重要途径。他说：

德国假如不是通过一种光辉的民族文化平均地流灌到全国各地，它如何能伟大呢？但是这种民族文化不是从各邦政府所在地出发而且由各邦政府支持和培育的吗？试设想自从几百年以来，我们在德国只有维也纳和柏林两个都城，甚或只有一个，我倒想知道，在这种情况下德国文化会像什么样，以及与文化携手并进的普及全国的繁荣富足又会是什么样！^①

歌德总结了古希腊以后欧洲各民族文学形成的经验，以历史发展的观点，论述了民族文学的建立问题。他说：“一个古典性的民族作家是在什么时候和什么地方生长起来的呢？是在这种情况下：他在他的民族历史中碰上了伟大事件及其后果的幸运的有意义的统一；他在他的同胞的思想中抓住了伟大处，在他们的情感中抓住了深刻处，在他们的行动中抓住了坚强和融贯一致处；他自己被民族精神完全渗透了。由于内在的天才、自觉对过去和现在都能同情共鸣；他正逢他的民族处在高度文化中，自己在教养中不会有什么困难；他搜集了丰富的材料，前人完成的和未完成的尝试都摆在他眼前，这许多外在的和内在的机缘都汇合在一起，使他无须付得高昂的学费，就可以趁他生平最好的时光来思考和安排一部伟大的作品，而且一心一意地把它完成。只有具备这些条件，一个古典性的作家，特别是散文作家，才能形成。”^②在这段论述中，歌德清楚地阐明：民族文学的建立不能离开一定历史民族的生活土壤，而民族的统一则是形成民族文学的重要前提；同时民族文学的形成，又不能脱离民族的文化传统。一个伟大的民族作家只有在汲取前辈和同辈的有益的东西的基础上，才能对民族文化的发展作出新贡献。他曾以自己为例说明这个问题。他说：“如果我能算一算我应归功于一切伟大的前辈和同辈的东西，此外剩下的东西也就不多了。”^③莱辛、温克尔曼、康德都对歌德发生过影响；席勒、韩波尔特兄弟和史勒格尔兄弟虽比歌德年轻，但是歌德也从他们身上“获得

① 《歌德谈话录》（爱克曼辑录，朱光潜译），人民文学出版社1978年版，第176页。

② 朱光潜：《西方美学史》下卷，人民文学出版社1979年版，第433页。

③ 《歌德谈话录》（爱克曼辑录，朱光潜译），人民文学出版社1978年版，第88页。

了说不尽的益处”。

歌德进一步论述了民族文学与世界文学的关系。他在1827年1月31日同爱克曼谈话中，第一次提出了“世界文学”的概念。他说：“诗是人类共同财富。……民族文学在现代算不了很大的一回事，世界文学的时代已快来临了。现在每个人都应该出力促使它早日来临。”^①歌德在1830年3月的一份提纲里，进一步发挥了这一思想。他认为：“这样一种世界文学在不久的将来将会形成，这在人类交往日益加快的情况下已属必然。”^②在歌德看来，越是民族的东西，越具有世界性，并为世界各地人民所欢迎。各民族的作家应该相互交流，为人类的进步作出贡献。在世界文学形成的过程中，“那些献身于更崇高更富于创造性目标的人将因此更快相识，结交更深。在世界各地都有这样的人，他们认真关心业已打下的基础，并以此为起点寻求人类的真正进步”。^③歌德一方面强调各民族文学都有自己的特殊性，同时又大力提倡各民族文学之间互相认识，互相了解。他说：“我们重复一句：问题并不在于各民族都应按照一个方式去思想，而在于他们应该互相认识；互相了解；假如他们不肯互相喜爱，至少也要学会互相宽容。”^④任何一个作家，都不应拘守于某一特殊文学，奉为典范，而应该重视外国文学。要以历史的眼光去看待其他民族的文学，碰到作品，只要它还有可取之处，就应当加以吸收。他说：“我们的发展要归功于广大世界千丝万缕的影响。从这些影响中，我们吸收我们能够吸收的和对我们有用的那一部分。我有许多东西要归功于古希腊人和法国人。莎士比亚、斯泰恩和哥尔斯密给我的好处更是说不尽的。但是这番话并没有说完我的教养来源，这是说不完的，也没有必要。关键在于要有一颗爱真理的心灵，随时随地碰见真理，就把它吸收进来。”^⑤

仅从上面谈的几个方面，即可见到歌德对文艺理论的发展所作出的重大贡献。但不可否认，他的思想中存在着两重性，对此恩格斯在批判卡尔·格律恩的论文中已作了科学的分析。恩格斯指出：“在他的心中经常进行着天才诗人和法兰克福市议员的谨慎的儿子、可敬的魏玛的枢密顾问之间的斗争；前者厌恶周围环境的鄙俗气，而后者却不得不对这种鄙俗气妥协、迁就。因此，歌德有时非常伟大，有时极为渺小；有时是叛逆的、爱嘲笑的、鄙视世界的天才，

① 《歌德谈话录》（爱克曼辑录，朱光潜译），人民文学出版社1978年版，第113页。

② [俄]彼得·伯尔纳：《歌德》（关惠文等译），人民文学出版社1986年版，第119页。

③ [俄]彼得·伯尔纳：《歌德》（关惠文等译），人民文学出版社1986年版，第119页。

④ [俄]彼得·伯尔纳：《歌德》（关惠文等译），人民文学出版社1986年版，第178页。

⑤ 《歌德谈话录》（爱克曼辑录，朱光潜译），人民文学出版社1978年版，第178页。

有时则是谨小慎微、事事知足、胸襟狭隘的庸人。”^①歌德的唯心史观和他的人格两重性，虽然在他的美学思想和文艺理论主张也有痕迹，但更多的是体现了“天才诗人”的真知灼见，具有永恒的价值。

第四节 黑格尔的艺术哲学

黑格尔（1770—1831）是德国古典哲学和美学的集大成者。黑格尔生于德国符腾堡公国的斯图加特城，自幼喜爱文学，醉心于古希腊悲剧。1788年文科中学毕业后进图宾根神学院，学习神学、哲学和自然科学。1793年大学毕业后，任过家庭教师，耶拿大学编外讲师和纽伦堡文科中学校长。1816年任海得堡大学哲学教授，两年后任柏林大学哲学教授，1829年当选为柏林大学校长，1831年获普鲁士国三级红鹰勋章，同年11月14日去世，终年61岁。

黑格尔青年时期正处于法国资产阶级大革命的年代，1789年，当巴黎人民攻占巴士底狱的消息传到德国时，黑格尔的政治热情很高，并与谢林等一起参加了栽“自由树”的活动。法国资产阶级大革命震撼了黑格尔的心灵，即使是当他的思想转向保守的时候，他还认为，如果没有这一场大变动，欧洲的历史是不可想象的。黑格尔思想的革命性与保守性集中表现在他提出的“凡是现实的都是合理的，凡是合理的都是现实的”这样一个命题中。前一句话显然是把当时德国社会现存的一切合理化，表现了与封建专制制度妥协的庸人态度。但是在后一句话中，则体现了革命辩证法的精神。在他看来，现实的属性仅仅是属于那同时是必然合理的东西，现实性在其展开过程表现为必然合理性。在社会发展过程中，一切现实的东西都会成为不现实的，都会丧失自己存在的权利；一种合理的、富有生命力的现实的东西就会起来代替正在衰亡的现实的东西。

黑格尔一生基本是在读书、教书、写书中度过的。和康德相比，他的经历稍复杂一点，和政治的关系也更密切。并且，他虽然是哲学家，但对文学艺术一直有很浓厚的兴趣，对古希腊、罗马、文艺复兴和当时的艺术都有较深的研究。他和诗人荷尔德林有深挚的友谊，他对歌德一向很崇拜，他曾给歌德写信，说自己的思想发展深受歌德影响。这些对于他的美学思想形成都有影响。他的《美学》，是他的学生根据他在海得堡和柏林大学的讲课记录和他的讲授提纲整理而成的。

黑格尔的美学是他的哲学体系的一个组成部分，我们要学习他的美学思想

^① 恩格斯：《诗歌和散文中的德国社会主义》，见《马克思恩格斯论文学与艺术》（一），人民文学出版社1982年版，第494页。

和文学思想，必须先对他的哲学体系有一个大概的了解。

黑格尔批判了康德的本体“不可知论”和费希特的“自我”本体论，在谢林的“同一哲学”的影响下，建立了辩证的客观唯心主义哲学体系。他认为世界的本源是绝对精神，世界上万事万物都是绝对精神的产物。黑格尔又称这种绝对精神为绝对理念。黑格尔的所谓“理念”和柏拉图的“理式”很不相同的一点是：柏拉图的理式是静止的、孤立的和虚空的，黑格尔的理念是运动的、联系的和要外化为现实的。黑格尔认为理念本身就包含着矛盾，这种矛盾决定着它要向对立面转化，即转化为现实，整个世界的发展变化就是这种理念自身矛盾运动的表现。黑格尔认为理念的矛盾运动分为三个阶段：第一个阶段是逻辑阶段。这个阶段，绝对理念只是虚无缥缈的概念，绝对理念通过概念与概念之间的矛盾转化，从一种逻辑范畴发展到另外的逻辑范畴，不断地由简单到复杂，由片面到全面，逐渐发展成了所有的概念和范畴，显示出绝对理念的无限丰富性，至此，理念发展的逻辑阶段就完成了。第二个阶段是自然阶段。在这个阶段，经过逻辑阶段发展成各种概念和范畴的绝对理念要“外化”（亦称“异化”）为自然界。黑格尔认为理念作为精神实体，本身就包含有向它的对立面——物质实体转化的倾向，因此理念要外化为与自己本性相反的物质自然界。这种外化又可分为机械性阶段、物理性阶段和有机性阶段。在机械性阶段，理念外化为零星、互相没有联系、分散的物质，表现为无穷的杂多。进入物理性阶段，分散的物质开始形成行星系统和具体的物体，出现了风、雨、光、磁等自然现象。有机性阶段是前两个阶段的统一，它又经历了“地质有机体”、“植物有机体”和“动物有机体”三个小阶段。在“动物有机体”阶段的发展过程中，出现了人，人有心灵。人的出现标志“绝对理念”开始超越自然阶段进入了精神阶段。精神阶段是第三个阶段。黑格尔认为，在自然阶段，绝对理念作为精神“堕落”为物质，处在与自己格格不入的“外在”形式下，人（心灵）的出现，使理念回复了它自身的形式。在精神阶段，绝对理念也经历三个阶段，先后表现为主观精神（个人意识）、客观精神（社会意识）、绝对精神（绝对意识）。发展到绝对精神，绝对理念就又回复到了自身。但这不是简单回复，而是在更高阶段的回复，因为经过逻辑阶段、自然阶段和精神阶段的漫长发展过程，绝对理念把自己的全部丰富性表现了出来，它已不是在逻辑阶段的那种“抽象的存在”了。并且它也不再是逻辑阶段时的那种“自在”的状态，而是自己全部意识到自己、认识了自己的“自觉”状态了。黑格尔认为绝对理念通过三种形式认识自己，这三种形式是艺术、宗教和哲学。绝对理念在艺术中以直观形式认识自己，在宗教中以表象形式认识自己，在哲学中以概念形式认识自己。但艺术只是绝对理念对自己的感性直观认识，宗教是对绝对理念的敬畏和崇拜，只有哲学才能以最合适绝对理念的形

式来认识自身。因而哲学是绝对理念发展的顶点，这种发展在他的哲学中得到了最后的完成。

黑格爾的全部著作就是研究绝对理念发展的三个阶段的。他的代表作《哲学全书》就分为逻辑学、自然哲学和精神哲学。美学当然属于精神哲学部分了。精神哲学研究的是精神现象，因此黑格爾把自然美排除在他的美学范围，他的美学研究的对象是文学艺术之美。

黑格爾的客观唯心主义哲学体系，是“头足倒立”的。在他的体系中，理念主宰一切、推动一切，整个人类历史，实际是理念发展的螺旋圈。黑格爾的艺术哲学的基本命题是“美是理念的感性显现”。在他看来，由于艺术美能够显现理念，因此它才是无限的、绝对的、自由的，属于精神哲学发展的绝对精神阶段。但是由于它毕竟不能离开感性而显现出理念，所以它又不能充分地全部地认识理念。这样艺术只好让位给宗教和哲学了，并得出文学艺术将终结的结论。这个结论是主观臆造的，它表现出了黑格爾的客观唯心主义的哲学——美学体系与辩证法之间不可克服的矛盾。

黑格爾的《美学》是他的艺术哲学思想的集中体现。全书共三卷，包括四大部分：一、序论。这是全书的纲，概括地讲了美学的范围和地位，美和艺术的科学研究方式，艺术美的概念，题材的划分。二、第一卷讲的是艺术美的基本原理，论述了艺术美的理念或理想，自然美和艺术美的关系，艺术理想的本质特征和艺术家的想象、天才和灵感，作风、风格和独创性等问题。三、第二卷讲艺术史。论述了理想发展为各种特殊类型的艺术美。历史地考察了象征型艺术、古典型艺术和浪漫型艺术的特点和发展演变。四、第三卷讲各门艺术的体系，具体论述了建筑、雕刻、绘画、音乐和诗（包括戏剧）等门类艺术的特征和历史发展。他所讲的诗，实际指的是各类文学作品，他的诗论成了《美学》中的精华所在。

黑格爾在《美学·序论》中开宗明义，说明他的《美学》作为一门学科，它的“正当名称却是‘艺术哲学’，或则更确切一点，‘美的艺术哲学’”。^①本节我们着重讲一下黑格爾的美的艺术哲学中，关于艺术理想的特征和艺术美的创造；艺术发展的类型及其特点；各门艺术体系和诗论等问题。

1. 艺术理想的本质特征

艺术理想问题，是美学和艺术学的重要问题，在黑格爾之前有不少理论家都对此发表过意见。康德说：“只有‘人’才独能具有美的理想，像人类尽在

^① [德]黑格爾：《美学》第1卷（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第3-4页。

他的人格里面那样；他作为睿智，能在世界一切事物中独具完满性的理想。”^①席勒也说：“有了人的理想，也就有了美的理想。”^②黑格尔批判了当时流行的错误观念；继承发展了康德、席勒的思想；以辩证的理念论，论述了艺术理想问题。黑格尔艺术哲学的基本命题是“美是理念的感性显现”^③。作为客体而言，“美的理念”外化显现的第一阶段为“自然美”——“理念的最浅近的客观存在就是自然，第一种美就是自然美”。^④所谓“自然美”，在黑格尔看来，主要指自然生命之美，因为在生命中，有了初步的精神性，并且“观念的主体性把这实在统辖住了”，因而呈现“生气灌注”形态。但是黑格尔认为，在这个阶段，理念还没有发展回复到高级的精神状态，因为植物动物即使有心灵，这心灵也是“受局限的”、“不自由的”，并且它不具有自己观照认识自己的能力。因此，黑格尔说：“自然美只是为其他对象，为我们，为审美的意识而美。”^⑤

黑格尔认为，“艺术美的理念”是绝对理念发展回复的更高阶段。因为在这个阶段，绝对理念化作了人的绝对“普遍的无限的”、“自由的”心灵。这种自由心灵是自在自为的，通过实践活动，它把自己化为为自己也为别人可观照和认识的具体可感的对象。到了这个阶段，绝对理念就发展为艺术美的理念——这种理念是理念和具体形象的统一，这就是艺术理想。黑格尔把艺术理想和艺术美看做是一回事：“符合理念而显现为具体形象的现实，这种理念就是理想。”^⑥围绕着这个命题，黑格尔论述了艺术理想——最成功的艺术作品的特征：

a. 理性与感性的有机统一，是艺术理想的本质特征

黑格尔认为，艺术理想作为美的高级形式，其首要特征是感性直观性。“艺术诉诸人的感官”，具有鲜明的形象，才能被感官接受和欣赏。艺术理想是“符合理念而现为具体形象的现实”，而不是抽象地再现理念。是否具有形象鲜明性和可感性，是艺术理念和科学、哲学理念相区别的显著标志。

黑格尔把形象鲜明性和感官性作为艺术理想的首要特征。但是，他认为不是形象鲜明、具有感官性的对象都可以称之为艺术理想。他认为只有体现了理性，形象与理念“结合成为直接的妥帖的统一体”时^⑦才是艺术理想。这里，

① [德] 康德：《判断力批判》上卷（宗白华译），商务印书馆1985年版，第71页。

② [德] 席勒：《审美教育书简》（冯至译），北京大学出版社1985年版，第88页。

③ [德] 黑格尔：《美学》第1卷（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第142页。

④ [德] 黑格尔：《美学》第1卷（朱光潜译），商务印书馆1982年版，第149页。

⑤ [德] 黑格尔：《美学》第1卷（朱光潜译），商务印书馆1982年版，第160页。

⑥ [德] 黑格尔：《美学》第1卷（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第92页。

⑦ [德] 黑格尔：《美学》第1卷（朱光潜译），商务印书馆1982年版，第92页。

占主导地位的是理性：“艺术理想的本质就在于这样使外在的事物还原到具有心灵性的事物，因而使外在的现象符合心灵，成为心灵的表现。”^① 艺术理想要求的理性是艺术理念、是心灵，而不是随便什么理念。因为任何一个理念都可能找到与它相符的形象，这种形象与理念的符合，只能称之为单纯的正确，而谈不上是艺术理想。象征型艺术阶段，由于理念回复处于初级阶段，自身还不确定，还很含糊，在这种情况下它被用作艺术创造的内容，它显现的形象“只是图解的尝试”。因此，这样的艺术也不是艺术理想。艺术理念是理念回复的高级阶段——心灵的产物。这里，我们需要对“心灵”这一概念做一点解释，黑格尔所说的心灵，不是现实生活中哪一个人的具体的思想、情感、欲望，而是黑格尔心中理想的体现了绝对精神的人的思想、情感和意志。心灵是绝对理念从异质的物质世界解放出来回复到精神状态中的体现，这种回复使绝对理念从“自在”状态发展到“自为”状态。黑格尔认为，心灵有两个特点：一是具有普遍性、无限性，自在自为；二是它自觉地外化为鲜明可感的具体形象，并且自己能观照和认识自己。因而艺术理想，是具有普遍性、无限性的心灵自觉自为的表现。这种表现是自内而外的表现，即或使用外在材料，也已还原成了具有心灵性的事物，因此所显现的具体形象必然成为与理念直接契合的妥帖的有机统一。它“把每一形象的看得见的外表上的每一点都化成眼睛或灵魂的住所，使它把心灵显现出来”。^②

按着这种要求，从艺术类型发展来看，古典型艺术是理念已发展到艺术理念（心灵）阶段的产物，因此，这个阶段的艺术（如古希腊艺术），才可能成为艺术理想，而象征型艺术阶段，理念还没有发展到艺术理念，因而象征型艺术（如古埃及早期的雕塑和建筑），不能成为艺术理想；从艺术家创作的角度来看，只有天才艺术家（他们的心灵是理念的高级阶段的代表）创作的作品才是艺术理想，而那些平庸作家的心灵是有限的、畸形的，它们不能代表绝对理念，他们创作的作品不可能是艺术理想。

b. 艺术理想是普遍与特殊、一般与个别的有机统一

黑格尔说：“作为现实的理念，美的理念才能存在，而理念的现实性，只有在具体个别事物里才能得到。”^③ 因此，“艺术作品所提供观照的内容，不应该只以它的普遍性出现，这普遍性须经过明晰的个性化，化成个别的感性的东西”。^④ 黑格尔强调艺术理想呈现的形象是具体、特殊、个别的，即内在普遍

① [德] 黑格尔：《美学》第1卷（朱光潜译），商务印书馆1982年版，第201页。

② [德] 黑格尔：《美学》第1卷（朱光潜译），商务印书馆1982年版，第198页。

③ [德] 黑格尔：《美学》第1卷（朱光潜译），商务印书馆1982年版，第185页。

④ [德] 黑格尔：《美学》第1卷（朱光潜译），商务印书馆1982年版，第63页。

性在“外在形象里显现为活的个性”。^①他说：“理想之所以有生气，就在于所要表现的那种心灵性的基本意蕴通过外在现象的一切个别方面而完全体现出来。”^②他认为，康德所说“艺术有自己的目的”是正确的，如果把普遍性的东西，化作图解形象，或作为教条直接说出，而不是呈现为个性形象，把艺术当做一种单纯的教训手段，那就使艺术失去了自己的目的。那样的所谓艺术，是和艺术理想相去甚远的。但是，黑格尔强调艺术形象的个别性、特殊性，并不表示他对一般和普遍性在艺术中的地位不重视。相反，根据他的逻辑，他比前人更重视普遍性（理念内容即真理），他把这种普遍性当做创造艺术理想的根据和出发点，但他强调要把理念内容“融会在个性里”，创造出体现心灵意蕴的通体“生气灌注”的“美的个性”。

黑格尔强调艺术理想是普遍与特殊、一般与个别的有机统一，实际上也是要求内容和形式的统一。作为具有普遍性的真理（理念），是艺术理想的内容；具有特殊性的个别具体的艺术形象，是艺术理想的形式。这两者应该是有机统一的，即观念性的东西不再是抽象的思想概念，而是由特殊个别的具体形象显现的思想概念；特殊个别的具体形象也不再是自然的事物，而是被心灵化了的，体现着思想概念的艺术形象。黑格尔认为，机械的“妙肖自然”并不符合艺术理想的要求，艺术理想所呈现的特殊、个别的形象，是理念和自然中途相遇、互相对象化的产物。普遍与特殊、一般与个别的统一，也是理性与感性的统一。黑格尔对此问题的论述，是对理性与感性的有机统一命题的补充和深化。

c. 矛盾冲突和和悦静穆的统一

黑格尔认为，艺术不是表现那些无关宏旨的事情，他对田园牧歌之类的作品是评价不高的。他认为艺术应表现人生的重大课题，表现心灵各侧面（一种合理的对另一种合理的）的对立和统一。因此艺术理想并不回避激烈的冲突和斗争，不排斥在艺术中描写苦难烦恼、王位争夺、杀人流血等事情。“因为人格的伟大和刚强，只有借矛盾对立的伟大和刚强才能衡量出来。心灵从这对立矛盾中挣扎出来，才能自己回到统一；环境的互相冲突愈众多，愈艰巨，矛盾的破坏力愈大而心灵仍然坚持自己的性格，也就愈显出主体性格的深厚和坚强。”^③但是他认为，艺术不应为描写矛盾冲突而描写矛盾冲突。描写矛盾冲突、描写心灵对立方面的斗争的目的，应该是表现心灵的无限和自由，表现“心灵从对立矛盾中挣扎出来”，“回到统一”。在他看来，理想人物哪怕是遭

① [德] 黑格尔：《美学》第1卷（朱光潜译），商务印书馆1982年版，第201页。

② [德] 黑格尔：《美学》第1卷（朱光潜译），商务印书馆1982年版，第118页。

③ [德] 黑格尔：《美学》第1卷（朱光潜译），商务印书馆1982年版，第228页。

受了巨大的苦难和挫折，也应露出镇定自若的心情。艺术应该表现的是“一种在烦恼痛苦中的泰然自若，乃至在一种苦刑下的狂欢”^①，“好像在说：‘事情就是这样。’”而不应该表现“人们的不能自持或不镇定的状态”，因为“那是丑恶低劣的，或是滑稽可笑的”^②。黑格尔很赞赏席勒的说法：“生活是严肃的，艺术却是和悦的。”^③他说：“我们可以把那种和悦的静穆和福气，那种对自己的自足自乐情况的自欣赏，作为理想的基本特征而摆在最高峰。”^④黑格尔强调艺术理想要体现矛盾冲突与和悦静穆的统一，充分体现了他的否定之否定的辩证思维特点，反映了当时德国资产阶级知识分子心目中的理想。

以上我们从三个方面概括了黑格尔对艺术理想本质特征的看法。黑格尔批判了“妙肖自然”、“道德说教”和“田园牧歌”等错误倾向，强调了艺术理想的理性与感性、心灵与自然、静穆和冲突有机统一的本质特征。他认为，具有这样特征的艺术作品（不论是雕刻、诗歌、绘画，还是戏剧），才是符合艺术理想的作品。

2. 理想性格的主要特点

黑格尔说：“理想所要求的，却不仅要显现为普遍性，而且还要显现为具体的特殊性，显现为原来各自独立的这两方面的完整的调解和互相渗透，这就形成完整的性格，这一性格的理想在于自相融贯一致的主体性所含的丰富的力量。”^⑤他认为，人的完美的理想性格就是理念（心灵）的显现，因此，“性格就是理想艺术表现的真正中心”。他认为艺术理想的人物性格应该有以下几个特征：

a. 丰富性、整体性

黑格尔认为，现实的人是“具备各种属性的整体”，不是某种抽象观念的化身。艺术中人的理想性格也应该是这样。他认为荷马史诗中的阿喀琉斯的性格就具有这种典范性：他勇敢无畏，又颇具柔肠；他对敌人非常凶恶，但对老人又很仁慈；他忠于朋友，热爱母亲；为了荣誉他和阿伽门农争吵，因为失去布里赛斯，他痛哭失声。“这是一个人！高贵的人格的多方面性在这个人身上显出了它的全部丰富性。”^⑥黑格尔强调理想性格的丰富性，他认为这种丰富性不能是“杂乱肤浅的东西，或者偶然心血来潮的激动”，而应该是性格的每

① [德] 黑格尔：《美学》第1卷（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第204页。

② [德] 黑格尔：《美学》第1卷（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第204页。

③ [德] 黑格尔：《美学》第1卷（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第202页。

④ [德] 黑格尔：《美学》第1卷（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第202页。

⑤ [德] 黑格尔：《美学》第1卷（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第301页。

⑥ [德] 黑格尔：《美学》第1卷（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第303页。

一个方面都来自绝对理念，来自神，“一个真正的人就同时具有许多神，许多神只各代表一种力量，而人却把这些力量全包罗在他的心里；全体奥林波斯都聚集在他胸中”。^①同时，黑格尔也强调：这种有深刻内容的多方面性格要凝聚于一个主体，见出整体性，显示出是一个活的个性。黑格尔强调性格的丰富性，主张要像荷马、莎士比亚那样表现人的丰富、复杂性格，反对新古典主义把人物写成“某种孤立的性格特征的寓言式的抽象品”^②。在当时有明显的针对性，对后来现实主义典型性格理论产生了重要影响。

b. 主导性、明确性

黑格尔认为理想人物性格是丰富的整体，同时他强调，作为理想性格，“有一个更迫切的要求，就是要性格有特殊性和个性”。因此，“性格的特殊性中应该有一个主要的方面作为统治的方面”。^③从而在丰富性中显出明确性。

如何使人物性格的丰富性和明确性统一？黑格尔认为，应该“有某种特殊的情致，作为基本的突出的性格特征，来引起某种确定的目的、决定和动作”。^④所谓情致，是指个别人物内心基于普遍力量（绝对理念）而产生的特殊的情感和意愿，它可以统治丰富的性格，使整体显出明确性。黑格尔举例说：“朱丽叶也是一样的从许多关系的整体中显出她的性格，例加她对父母、保姆、巴里斯伯爵，以及神父劳伦斯的关系。尽管有这些复杂的关系，她在每一种情境里也是一心一意地沉浸在自己的情感里，只有一种情感，即她的热烈的爱，渗透到而且支持起她整个的性格。”^⑤理想人物性格，应该是一种特定情致主导的丰富性，因而具有明确的突出的性格特征。

c. 坚定性、决断性

黑格尔说：“对于性格的理想表现，坚定性和决断性是一种重要的定性。”^⑥所谓理想性格的坚定性和决断性，是指推动性格的情致应该是统一的、自主的、坚强的。黑格尔认为，理想性格的情致不应该像高乃依的《熙德》的主人公那样，“时而由抽象的荣誉转到爱情，时而又由抽象的爱情转到荣誉，这样翻来覆去”；不应该像拉辛的《费德尔》的主人公那样被次要角色支配，或被神秘鬼怪左右；不应该表现像《少年维特之烦恼》主人公那种感伤主义的内在软弱。而应该像莎士比亚戏剧那样，“把人物性格描绘得果断而坚强，纵然写的是些坏人物，他们单在形式方面也是伟大而坚定的。哈姆雷特固

① [德] 黑格尔：《美学》第1卷（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第301页。

② [德] 黑格尔：《美学》第1卷（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第303页。

③ [德] 黑格尔：《美学》第1卷（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第304页。

④ [德] 黑格尔：《美学》第1卷（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第304页。

⑤ [德] 黑格尔：《美学》第1卷（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第305页。

⑥ [德] 黑格尔：《美学》第1卷（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第307页。

然没有决断，但是他所犹疑的不是应该做什么，而是应该怎样去做”。^① 黑格尔强调理想人物性格的坚定性、决断性，因为他认为形成人物主要性格的情致是绝对理念的现实化的产物，是理念的感性显现，因此这样的人物心灵必须有主体性。

黑格尔虽然把对理想性格的论述，纳入“理想是理念的感性显现”命题，因而有时显得烦琐和牵强，但他对理想性格必须是丰富的、明确的、坚定的整体的思想，是对文艺理论的重要贡献，为现实主义理论，特别是为马克思主义典型人物理论奠定了基础。

3. 艺术理想与艺术创造

按黑格尔的思想体系，艺术美，或艺术理想，是绝对理念发展回复到精神形态——人的心灵的感性显现。黑格尔认为艺术是人的“心灵自由的需要”^②。心灵自由要求把自己复现为自己和别人可以观照和认识的感性形象，使自己和别人观照认识这种感性形象时，获得愉快和启示。因此，艺术作品必然是人的心灵的产品，“艺术作品既然是由心灵产生出来的，它就需要一种主体的创造活动，它就是这种创造活动的产品”。^③ 那么，理想的艺术作品是怎样创造出来的呢？对这个问题，黑格尔一方面从他的“理念的感性显现”理论做了阐释，一方面又从艺术实践经验的角度做了回答。

a. 如何使理念显现为理想性格

塑造理想人物性格是创造艺术理想的核心和关键。那么怎样才能塑造出理想性格呢？黑格尔首先谈到选材的问题，他认为选择什么样的“一般世界情况”，即选择处在什么样的历史环境的人物和事件，对艺术创作十分重要。他认为艺术的理想“一般世界情况”，是古希腊的荷马时代。因为那个时代人的内在主体和外在世界是一致的，人是“独立自足”的，自己决定一切的。因此描写那个时代的心灵，才能见出性格的主体性、丰富性和坚定性，才符合“理念的感性显现”这一要求。而现代社会，人的内在主体和客观世界已经分裂，人要受制于多种外在因素，已失去了“独立自足”性，因此取材现代社会、描写现代人，是不符合艺术理想、描写不出理想性格的。

但只是取材对了，并不能保证艺术的成功。作为艺术必须把“一般世界情况”具体化为人物面对的情境。“情境一方面是总的世界情况经过特殊化而具有定性，另一方面它具有这种定性，就是一种推动力，使艺术所要表现的那

① [德] 黑格尔：《美学》第1卷（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第311页。

② [德] 黑格尔：《美学》第1卷（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第40页。

③ [德] 黑格尔：《美学》第1卷（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第356页。

种内容得到有定性的外观。”^① 黑格尔认为，情境是一般世界情况的特殊化、具体化，情境为显示人物性格提供机缘。艺术应该表现具有特殊情致的人物与情境发生冲突，采取各种动作，显示出绝对理念（心灵）各侧面的斗争和统一，表现出人物的丰富、明确、坚定的理想性格。

黑格尔在这里讲的艺术创作，虽然是从抽象到具体的过程，并且受“理念的感性显现”这一命题束缚，得出现代题材不符艺术理想的武断结论，但他从环境与人物冲突中表现人物性格的见解，为典型环境中的典型性格理论发展作了重要的贡献。

b. 立足于艺术经验的创作理论

黑格尔的艺术哲学体系是唯心的、头足倒置的。这从上面讲到的创作理论可以看得很明显。但是黑格尔本人的性格也是多侧面的，他有沉浸在他的理论体系的一面，也有面对艺术创作现实的一面，而且他热爱艺术、熟悉艺术，和歌德有过交往，这就使他的创作理论又有不少立足于艺术经验之上的真知灼见。

当黑格尔抛开“理念的感性显现”命题的时候，他明确地说：“在艺术和诗里，从‘理想’开始总是很靠不住的，因为艺术家创作所依靠的是生活的富裕……所以艺术家必须置身于这种材料里，跟它建立亲切的关系；他应该看得多，听得多，而且记得多。”^② 也就是说，生活是艺术的源泉，艺术创造应该从现实生活出发，而不是从观念出发，从观念出发是靠不住的。不但如此，他还指出：“艺术不是为一小撮有文化修养的关在一个小圈子里的学者，而是为全国的人民大众。”^③ 因此，即使是取材于历史，它也必须和现代生活相关联，也必须让人民大众感到亲近，诗人和艺术家“首先是为他自己的民族和时代而创造”。^④ 强调艺术家要面向生活，面向大众，面向民族，面向时代。这些见解显然是和他前面的看法相矛盾的，它充分显示了黑格尔创作理论进步的现实主义倾向。

c. 想象、天才和灵感

黑格尔说，如果谈到艺术创造的本领，“最杰出的艺术本领就是想象”。^⑤ 他认为想象和纯然被动的幻想不同，幻想不包含深刻的思想，而想象是艺术家“用具体形象把生活中真正深刻的东西表现出来”的过程，是艺术家根据自己对现实的独到感受和深刻思考，根据凭他的敏感和记忆积累下的形象图形，在

① [德] 黑格尔：《美学》第1卷（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第254页。

② [德] 黑格尔：《美学》第1卷（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第357页。

③ [德] 黑格尔：《美学》第1卷（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第347页。

④ [德] 黑格尔：《美学》第1卷（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第336页。

⑤ [德] 黑格尔：《美学》第1卷（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第359页。

情感的驱动下，使二者互相渗透互相融合形成艺术形象的过程。因此“想象是创造性的”。^①黑格尔对想象的论述，揭示了艺术思维——形象思维与抽象思维有机结合，创造艺术形象的特点。

“通过想象的创造活动，艺术家在内心中把绝对理性转化为现实形象，成为足以表现他自己的艺术作品，这种活动就叫‘才能’、‘天才’等等。”^②黑格尔认为天才有个人天生方面的因素，也有民族的因素，他说，“真正的艺术家都有一种天生自然的推动力，一种直接的需要，非把自己的情感思想马上表现出来不可”，而且他可毫不费力找到这种表达方式。^③天才的“这种构造形象的能力不仅是一种认识性的想象力、幻想力和感觉力，而且还是一种实践的感觉力，即实际完成作品的力量。”^④黑格尔与康德不一样，康德认为天才的能力完全授之于天，黑格尔虽然认为自然天生是形成天才的主要因素，但他认为天才的天生本领“还要经过充分的练习，才能达到高度的熟练”。^⑤

黑格尔也谈到诗人和艺术家的灵感，他说：“想象的活动和完成作品中技巧的运用，作为艺术家的一种能力单独来看，就是人们通常所说的灵感。”^⑥他反对“感官的刺激可以激发灵感”的说法，也不认为单凭“要创作的意愿”就能召唤来灵感。他承认灵感的产生有“外在的机缘”，也承认灵感的产生，与“不创作出完满的艺术形象时决不罢休”的强烈愿望有关，但他认为最重要的是“艺术家应该从外来材料中抓到真正有意义的东西，并且使对象在他心里变成有生命的东西。在这种情况下，天才的灵感就会不招自来了”。^⑦

黑格尔的艺术创作理论是矛盾的、辩证的，也是深刻的。即使在他那些被唯心主义思想体系束缚的论述中，也有重要的价值。他讲理念的感性显现，也讲艺术来源于对生活；他讲想象的创造性，不忘强调思想在其中的作用；他讲古典型艺术最符合艺术理想，也十分推崇莎士比亚；他讲天才来自天生自然，也讲后天训练；他承认灵感，但不讲迷狂。他总结了古希腊以来的艺术经验，继承了康德的某些艺术创作思想，也纠正了康德理论的片面性，并且接受了歌德的一些创作经验，把人们对艺术创作的认识提到了一个新的历史高度，为恩格斯提出“典型环境中的典型性格”理论奠定了基础。

① [德] 黑格尔：《美学》第1卷（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第357页。

② [德] 黑格尔：《美学》第1卷（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第360页。

③ [德] 黑格尔：《美学》第1卷（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第362页。

④ [德] 黑格尔：《美学》第1卷（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第362页。

⑤ [德] 黑格尔：《美学》第1卷（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第362页。

⑥ [德] 黑格尔：《美学》第1卷（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第362页。

⑦ [德] 黑格尔：《美学》第1卷（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第365页。

4. 艺术发展的三种类型

黑格尔说：“我们的研究不能只限于对某些艺术作品的批评或是替艺术创作方法开出方单。它的唯一目的就是追溯艺术和美的一切历史发展阶段，从而在思想上掌握和证实艺术和美的基本概念。”^① 黑格尔有着很高的艺术鉴赏力和渊博的艺术史知识，他以历史的和逻辑的观点相统一的方法，具体考察了世界艺术的发展史，论述了不同历史阶段中艺术的内容（理念、意蕴）与艺术形式之间必然出现的三种相互关系：物质表现形式压倒精神内容；物质表现形式与精神内容和谐一致；精神内容压倒物质表现形式。他认为在艺术发展中，起决定作用的总是内容、意义。按照艺术的概念（本质），艺术没有别的使命，它的使命只在于把内容充实的东西恰如其分地表现为如在眼前的感性形象。因此，艺术哲学的主要任务就在于凭思考去理解这种充实的内容和它的美的表现方式究竟是什么。与各个不同历史阶段艺术的内容与形式的相互关系相适应，黑格尔把世界艺术发展的类型分为三种：象征型艺术、古典型艺术和浪漫型艺术。

a. 象征型艺术

黑格尔把人类艺术发展史看做是艺术理想自我运动的历史。象征型艺术是最初的艺术类型。它是理想艺术的准备阶段。他说：“艺术起源是艺术理念本身所产生的结果。”^② 绝对理念最初展现为自然现象，人们从自然现象中可以隐约地窥见绝对理念，于是就出现了用自然事物的形式来把绝对理念变成可以观照的最早的艺术。因此，“象征”无论就它的概念来说，还是就它在历史上出现的次第来说，都是艺术的开始，是“艺术前的艺术”。

对于“象征”的含义，黑格尔说：“象征一般是直接呈现于感性观照的一种现成的外在事物，对这种外在事物并不直接就它本身来看，而是就它所暗示的一种较广泛较普遍的意义来看。”^③ 象征首先是一种符号，它以一种人们可以感性观照的现成的外在事物，暗示某种普遍性的意义。比如，狮子象征刚强，狐狸象征狡猾，圆形象征永恒，三角形象征神的三位一体。象征型艺术的主要特征，是物质的表现形式压倒精神的内容，形式和内容仅是一种象征的关系，物质不是作为内容的形式来表现内容，而是用某种符号、某种事物，来象征一种朦胧的认识或意蕴。最有代表性的象征艺术是埃及、波斯、印度等东方民族的建筑。比如：金字塔，这是埃及古代帝王或神牛、神猫、神鹭之类神物

① [德] 黑格尔：《美学》第3卷下册（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第335页。

② [德] 黑格尔：《美学》第2卷（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第33页。

③ [德] 黑格尔：《美学》第2卷（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第10页。

的坟墓的外围。它的每一部分都被赋予象征的意义。塔的尖顶，象征日光；塔内庞大的结构和曲折的通道，象征人生的奥秘。其他如凤凰、狮身人面、神兽等，也都具有一定的象征意义。像金字塔这类象征型艺术，是用体积庞大的物质来象征一个民族的某些朦胧的抽象的理想，明显地表现出了物质形式与精神内容的不调和。象征型艺术的物质形式与精神内容的不相适应，主要原因是由于精神内容本身不是具体明确的，而是暧昧的、抽象的、神秘的。在这个时候人类的认识还处于自在的阶段，认识本身也还处于朦胧、含糊、不确定的状况。因而它还找不到合适的感性显现的形象，于是就采取了以某种符号或外在事物作为象征的形式。黑格尔说：“我们把一般象征型艺术看做意义和表现形式还没有达到完全互相渗透互相契合的一种艺术形式。”^① 象征型艺术的发展，经历了不自觉的象征——崇高的象征——自觉的象征三个阶段。随着历史的发展，人类逐渐从自在阶段走向自觉阶段，象征型艺术中的那种内容与形式不相适合的矛盾，开始向新的方向转化，进而过渡到较完美的古典型艺术。

b. 古典型艺术

黑格尔继承和发挥了温克尔曼和席勒的美学思想，他认为：“古典型艺术是理想的符合本质的表现，是美的国度达到金瓯无缺的情况。没有什么比它更美，现在没有，将来也不会有。”^②

古典型艺术是从象征型表现方式的发展过程中发展出来的。“进展的关键在于内容具体化为明确的自觉的个性。要表现这种个性，既不能运用基原自然的或动物的自然形象，也不能运用和自然形象胡乱混杂在一起的人格化和人体形象，而是要用完全由精神灌注而显出生气的人的躯体。”^③ 在这个阶段人的认识已进入自觉的阶段。因此艺术所表现的精神内容已不是抽象、模糊的了，而是具体的、明确的，并且找到了适合表现自己本质的形象。理念与明确的自觉的个性达到了完美的统一。比如希腊神话中的雅典娜，是和平与智慧这一理念的具体化、个性化；阿波罗是光明、青春、艺术等理念的具体化、个性化；维纳斯则是爱情这一理念的具体的、感性的、个性化的显现。在古典型艺术里，神总是作为人表现出来的。比如希腊神话中诸神的理念都是人类心胸中所特有的东西，人是从他自身认识到绝对理念，而人的形体又是绝对理念最好的表现形式。人的形象固然与一般动物有许多共同处，但是人的躯体与动物的躯体的全部差别在于人体的全部构造，它显示精神的住所，而且是精神的唯一可能的自然存在。因此只有人的形象才能以感性方式把精神的东西表现出来。

① [德] 黑格尔：《美学》第2卷（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第148页。

② [德] 黑格尔：《美学》第2卷（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第274页。

③ [德] 黑格尔：《美学》第2卷（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第175页。

古典型艺术最主要的特点是消除了象征型艺术表现出的那种物质形式和精神内容不协调的矛盾,使内容与形式构成了一个有机的活的整体。黑格尔说:“内容和完全适合内容的形式达到独立完整的统一,因而形成一种自由的整体,这就是艺术的中心。”^①古典型艺术用恰当的表现方式体现上述特点。古典型艺术理想的典范是希腊艺术。在希腊艺术中,黑格尔认为最符合古典美的理想的是雕刻。“作为理想的这种表现方式,作为符合内在本质的意义的外在形状,希腊的雕刻就是自在自为的理想,为自己而存在的永恒的形象,古典型造型艺术美的中心。”^②对古典型艺术的具体论述表现出黑格尔的进步的人道主义的伦理观。他说:“我们曾把古典型艺术叫做具有客观真实的人道的理想。古典型艺术的想象以实体性的伦理情致的内容为中心。”^③“形成真正的美和艺术的中心和内容的是有关人类的东西。”^④而这些有普遍性的东西,又需通过具体的个性化的人物形象显现出来。黑格尔的这些观点,概括了希腊艺术的实际特点,对于推动艺术的发展有重要意义。

黑格尔根据他的唯心的辩证法,认为理念一直处于运动发展过程之中。古典型艺术尽管精神内容与物质形式和谐统一,但由于精神内容(理念)是活跃的、自由的,普遍性的精神实体将分化为许多具体的、个别的精神力量。这样精神内容就必然要溢出物质形式,使内容与形式出现新的分裂,最后导致古典型艺术的解体。

c. 浪漫型艺术

黑格尔所说的浪漫型艺术和欧洲文学史上通常说的18世纪末出现的浪漫主义思潮有所不同。它的时间跨度从中世纪到黑格尔所处的时代(18世纪末—19世纪初),内容包括也比较广。

在浪漫型艺术中,精神内容压倒了物质形式,内容与形式出现新的不协调。“精神愈感觉到它的外在现实的形象配不上它,它也就愈不能从这种外在形象中去找到满足,愈不能通过自己与这种形象的统一去达到自己与自己的和解。”^⑤浪漫型艺术的真正内容是绝对的内心生活。它虽然也借外在的感性形式来表现,但形式是无足轻重的,偶然的,随心所欲的。黑格尔说:“浪漫型艺术的原则在于不断扩大的普遍性和经常活动在心灵深处的东西,它的基调是音乐的,而结合到一定的观念内容时,则是抒情的。抒情仿佛是浪漫型艺术的基本特征。它的这种调质也影响到史诗和戏剧,甚至于一阵由心灵吹来的气

① [德] 黑格尔:《美学》第2卷(朱光潜译),商务印书馆1979年版,第157页。

② [德] 黑格尔:《美学》第2卷(朱光潜译),商务印书馆1979年版,第236页。

③ [德] 黑格尔:《美学》第2卷(朱光潜译),商务印书馆1979年版,第317页。

④ [德] 黑格尔:《美学》第2卷(朱光潜译),商务印书馆1979年版,第163页。

⑤ [德] 黑格尔:《美学》第2卷(朱光潜译),商务印书馆1979年版,第163页。

息，也围绕造型艺术作品（雕刻）荡漾着，因为在造型艺术作品里，精神和心灵要通过其中每一形象向精神和心灵说话。”^① 黑格尔认为，浪漫型艺术的代表是来源于中世纪的近代欧洲的基督教艺术，这种艺术的突出特点是表现自我的主观性和内心冲突。而在艺术形式上，它“可以把现前的东西照实反映出来，也可以歪曲外在世界，把它弄得颠倒错乱、怪诞离奇”。^② 浪漫型艺术描写的人物，都有自己所特有的个体独立性和顽强实现自己的坚定性。这种坚定性，不同于古典型艺术人物性格的坚定性，古代人物性格固然也很坚定，也导致不可挽救的矛盾对立，但是促使人物行动的力量，不是来自人物性格的内因，而是取决于“命运”，人物之间的矛盾对立有时是靠机械降神的办法解决。浪漫型艺术的人物采取行动，是人物性格的内因，是精神主体的无限性。从这种意义上说，浪漫型艺术比古典型艺术是前进了一步。

黑格尔在对艺术发展史类型作分析时，是与欧洲文学艺术发展历史的实际紧密相联系的，因此，有许多深刻的精辟见解。他从艺术美是绝对理念的感性显现这一观念的自我运动出发，得出艺术发展遵循着“始而追求，继而到达，终于超越”^③ 的规律。而这种辩证的逻辑的推理得出的结论是和欧洲艺术的历史发展相暗合的。黑格尔的艺术历史类型学说，实际上是一部简明的人类艺术史，如果我们抛开他的唯心主义的绝对精神运动说，我们就会发现他的一些具体论述是唯物主义的。比如他对艺术的时代性和民族性的论述：“每个人在各种活动中，无论是政治的，宗教的，艺术的，还是科学的活动，都是他那个时代的儿子。他有一个任务，要把当时的基本内容意义及其必有的形象制造出来，所以艺术的使命就在于替一个民族的精神找到适合的艺术表现。”^④ 在这里他深刻地揭示了艺术和艺术家与时代和民族的关系，虽然时间已经过了一个半世纪，但它仍然放射着真理的光辉。

但是，我们必须看到，黑格尔的整个思想体系是唯心的，他认为当精神内容超出物质形式，进一步的发展就使内容与形式完全分裂。“因此浪漫型艺术就到了它的发展的终点，外在方面和内在方面一般都变成偶然的，而这两方面又是彼此割裂的。由于这种情况，艺术就否定了它自己，就显示出艺术有必要找比艺术更高的形式去掌握真实。”^⑤ 最后，就是艺术让位给宗教和哲学。这样黑格尔就在世界艺术史领域内完成了他的理念自我运动的发展循环圈。在这里不仅暴露了他的艺术史观的唯心主义和形而上学，而且表达出了他对艺术发

① [德] 黑格尔：《美学》第2卷（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第287页。

② [德] 黑格尔：《美学》第2卷（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第102页。

③ [德] 黑格尔：《美学》第1卷（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第103页。

④ [德] 黑格尔：《美学》第2卷（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第375页、288页。

⑤ [德] 黑格尔：《美学》第2卷（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第288页。

展的悲观主义思想。

5. 各门艺术的系统和诗论

黑格尔在他的《美学》的第三部分（即中译本的第三卷上下册），以巨大的篇幅宏观地论述了各门艺术的系统，重点又是探讨了诗（广义的诗，泛指文学）的问题。他说：“我们在这第三部分所要研究的是艺术美如何在各门艺术及其作品中展开为一个实现了的美的世界。”^① 黑格尔认为各门艺术都有一个发生、发展、繁荣和衰落期，都要“经过抽苗、开花和枯谢”。^② 黑格尔是从内容与形式的统一中进行艺术分类的。他认为从艺术的本质、艺术理想及艺术概念本身发展出来的一些普遍的类型，可以区分不同艺术种类的内在的定性，但这还不能最终将各门艺术区分开来，还需要看美的理念的感性的形式、物质材料是什么。“在用明确具体的形式使内容意义体现为实际存在（作品）之中，艺术就变成一种专门的艺术。”^③

黑格尔从审美主体的三种艺术的认识方式（视觉方式、听觉方式和感性的表象功能）同与之相适应的感性物质材料或媒介相结合的角度，将艺术分为三种：第一种是造型艺术，它把内容表现为外在的、客观的可以眼见的形状和颜色，如建筑、雕刻、绘画。第二种是声音艺术，即音乐，形成音乐主体，即人的心灵、情感；它的感性材料是声音，它的形象表现是声音彼此之间的协调、划分、结合、对应、矛盾和解决，具体表现为强弱、节奏、旋律等。第三种是诗，即语言的艺术。黑格尔再三讲明，艺术分类不能仅仅限于感觉和不同的感性材料，在艺术分类中起决定作用的是艺术本身的具体概念（理念）。他说：“艺术只有一个任务，那就是把真实的东西，按照它在精神里的样子，按照它的整体，拿来和客观感性事物调和（统一）起来，以供感性观照。”不同的感性材料，由于它们显现理念的功能的不同，于是各门艺术就有了明显的差别。各门艺术的发展过程同艺术类型的历史发展过程是一致的，依据这样的原则，黑格尔把各门艺术的系统划分为：建筑、雕刻、绘画、音乐、诗。

诗论在黑格尔《美学》中占了近 1/4 篇幅，是黑格尔研究各门艺术体系时注意的中心。他说：“诗比任何其他艺术的创作方式都要更涉及艺术的普遍原则。因此，对艺术的科学研究似应从诗开始，然后才转到其他各门艺术根据

① [德] 黑格尔：《美学》第 1 卷（朱光潜译），商务印书馆 1979 年版，第 104 页。

② [德] 黑格尔：《美学》第 3 卷上册（朱光潜译），商务印书馆 1979 年版，第 5 页。

③ [德] 黑格尔：《美学》第 3 卷上册（朱光潜译），商务印书馆 1979 年版，第 27 页。

感性材料的特点而分化成的特殊支派。”^① 黑格尔系统地论述了诗的本质、诗的表现和诗的分类，具体论述了史诗、抒情诗、戏剧体诗的性质和特征及其历史发展。

黑格尔首先提出和论证了人类掌握世界的三种不同方式（即散文的、诗的和玄学的三种方式），进而由此出发区分了什么是诗的艺术作品，什么不是诗的艺术作品。他认为散文的掌握方式是与日常实践活动联系在一起的单凭知觉力的思维方式，而诗的观照则把事物的内在理性和它的实际外在显现结合成为一个活的统一体。诗的创造活动，是一种创造性的想象，它首先要求艺术家具有掌握现实及其形象的禀赋和敏感。这种禀赋和敏感，通过视觉和听觉，把现实世界的丰富多彩的图形印入心灵里。在诗的创造里，艺术家一方面求助于常醒的理解力，另一方面也求助于宽广的心胸和灌注生气的情感。诗的掌握世界的方式，始终不脱离形象，不脱离情感，是寓于现象和情感中的思维。“从诗的掌握和创作的角度来看，每一个部分和每一个细节都有独立的兴趣和生动性，所以诗总是喜欢在个别特殊事物上低徊往复，流连忘返，带着喜爱的心情去描写他们，把它们看成各自独立的整体。”^② 诗的创造的结果，是将理念在富有特征的、生气灌注的形象整体中显现出来。

在艺术分类中，黑格尔把建筑看做是外在艺术，雕刻是客观的艺术，绘画、音乐和诗是主体艺术。人类的艺术之宫是作为美的理念的外在实现而建立起来的。诗不能像造型艺术那样仅满足于提供感性观照的形象，也不能满足于像音乐那样从内心迸发出的声音，只让心灵去领会，而是要处在感官形象的生动性和情感思想的主体性这两极之间。诗要提供的是一个完整的世界。诗又是语言的艺术。“作为艺术的整体，诗不再由于材料（媒介）的片面性而只限于某一种创作方式。它一般可以把各种艺术的各种创作方式用作它自己的方式。因此，诗的品种和分类标准就只能根据一般艺术表现的普遍原则。”^③ 诗既可以采取造型艺术的客观性原则，按照事物的本来的客观形状去描述客观事物，也可以诉诸人的灵魂深处，采取音乐艺术的主观抒情原则，还可以将客观性原则与主观性原则统一起来，依据这样的观点，黑格尔把诗分为三类：史诗、抒情诗、剧诗。

史诗是一个民族的“传奇故事”、“书”或“圣经”，“史诗以叙事为职责”。它的主要特点是反映和描写现实生活的客观性，它像其他诗作品一样，也必须构成一个个本身完满的有机体。诗人作为主体必须从所写对象退到后

① [德] 黑格尔：《美学》第3卷下册（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第14页。

② [德] 黑格尔：《美学》第3卷下册（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第31—32页。

③ [德] 黑格尔：《美学》第3卷下册（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第98页。

台，实事求是地描述一个有内在理由的，按照本身的必然规律来实现的世界。史诗的主人公往往是一些一定民族在历史形成过程中涌现出来的英雄人物。如荷马史诗中就写了阿喀琉斯、阿伽门农、奥德赛等传说中的希腊民族的英雄人物。黑格尔称小说是“近代市民阶级的史诗”。在这种体裁里，一方面像史诗叙事一样，充分表现出丰富多彩的旨趣、情况、人物性格、生活状况乃至整个世界的广大背景；但是另一方面却缺乏产生史诗的那种原始的世界情况。近代意义的小说要以已安排成为具有散文性质的现实世界为先行条件。在这种基地之上，在既定的前提许可之下，小说在事迹生动性方面和人物及其命运方面，力图恢复诗已丧失的权利。黑格尔关于小说的这些见解在当时是具有开创性的。

抒情诗不同于史诗，它不是以客观冷静的态度去描述对象的外在形状，抒情诗所依据的是诗的主体性原则，其基本特点是主观抒情。抒情诗是个别主体的自我表现，又能通过诗人所抒发的情感和情境，反映出带有普遍意义的情致。它的内容是多种多样的，可以涉及民族生活的各个方面，在各民族发展的任何联合体都可以出现。“一纵即逝的情调，内心的欢呼，闪电似的无忧无虑的谑浪笑傲，怅惘，愁怒和哀叹，总之，情感生活的全部浓淡色调，瞬息万变的动态或是由极不同的对象所引起的零星的飘忽的感想，都可以被抒情诗凝定下来，通过表现而变成耐久的艺术作品。”^① 黑格尔辩证地论述了抒情诗中的主观与客观的因素的关系，他说：在史诗里是诗人把自己淹没在客观世界里，让独立的现实世界的动态自生自发下去；在抒情诗里却不然，诗人把目前的世界吸收到他的内心世界里，使它成为经过他的情感和思想体验过的对象。只有在客观世界已变成内心世界之后，它才能用抒情诗的语言掌握住和表现出来。抒情诗要求极复杂的变化的音律和多种多样的内部结构。它把诗人瞬息涌现的情感和思想按次序表现为时间上的先后承接。黑格尔称赞东方抒情诗的卓越成就，但他对中国古典诗歌显然不甚了解。

戏剧体诗是诗和一般艺术的最高层次。它的基本特点是将史诗的客观性原则与抒情诗的主观性原则统一起来。这就是说，“戏剧把一种本身完整的动作情节表现为实在的，直接摆在眼前的，而这种动作既起源于动作的人物性格的内心生活，其结果又取决于有关的各种目的，个别人物和冲突所代表的实体性”。^② 戏剧体诗一方面要客观地展开动作和情节，同时又要通过动作和情节展示人物的内心世界，刻画人物的性格。对于戏剧的动作和情节的原因和动力，黑格尔不是到外在因素去找，而是从自觉的活动的主体内因去解释。在他

① [德] 黑格尔：《美学》第3卷下册（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第192页。

② [德] 黑格尔：《美学》第3卷下册（朱光潜译），商务印书馆1982年版，第241页。

看来，人物行动的目的、人物之间的矛盾斗争及其结局都应是以某种内在的普遍力量为依据。黑格尔认为戏剧的任务是按照它的实际发展把一个完整自足的动作（情节）在观众面前展现出来。由于戏剧体诗是以目的和人物性格的冲突以及这种冲突的必然解决为中心，所以它的分类基础只能是个别人物及其目的与内容主旨这两方面之间的关系。这种关系的具体情况对于戏剧的冲突及其解决的特殊方式起着决定性作用，因此提供了全部剧情进程在生动的艺术表现中所具有的基本类型。戏剧的种类有：悲剧、喜剧和正剧。黑格尔认为，悲剧是戏剧体诗的最高形式。他运用辩证法的对立统一规律，提出和论述了悲剧冲突问题，强调悲剧冲突是悲剧的基础。没有冲突就没有悲剧动作和情节的展开；没有冲突，悲剧人物性格就不能鲜明生动地显示出来。黑格尔的悲剧冲突论，打破了自亚里斯多德以来欧洲长期对悲剧的形而上学的看法，具有合理的内核。但是黑格尔把悲剧冲突的根源看成是伦理性的实体，看做绝对理念不同侧面片面性显现的结果，而不是社会生活中的矛盾和斗争的反映；把悲剧冲突的结局看做是矛盾双方各克服其片面性，达到矛盾的和解的“永恒正义”的胜利。这里又暴露出了黑格尔悲剧观的唯心主义和为普鲁士专制制度辩护的庸人态度，表现出他的悲剧理论自身的矛盾性。

德国古典哲学是一个发展的系列，康德是其奠基者，黑格尔是集大成者。黑格尔的艺术哲学的内容十分丰富，在世界美学和文艺理论史上有着十分重要的地位。黑格尔关于美的艺术哲学思想，是马克思恩格斯的美学、文艺学思想的主要的理论前提之一。他的有关艺术理想的本质特征，艺术理想性格创造的理论，诗学，特别是悲剧理论，闪烁着辩证法的光辉。但是，正如恩格斯指出的那样：“黑格尔的体系作为体系来说，是一次巨大的流产，但也是这类流产中的最后一次。就是说，它还包含着不可救药的内在矛盾：一方面，它以历史的观点作为基本前提，即把人类的历史看做一个发展过程，这个过程按其本性来说是不能通过发现所谓绝对真理来达到其智慧的顶峰的；但是另一方面，它又硬说自己是这个真理的全部内容，包罗万象的、最终完成的关于自然和历史的认识的体系，是和辩证思维的基本规律相矛盾的；但是这决不排除，反而肯定，对整个外部世界的有系统的认识是可以一代一代地得到巨大进展的。”^①辩证法始终承认矛盾，对立统一规律是它的根本规律，黑格尔则宣布精神哲学发展到绝对精神阶段，就没有了矛盾，进入了和谐统一的无差别境界；辩证法的本质是革命的、批判的，黑格尔却宣布普鲁士国家为“绝对精神”的完善体现，为普鲁士王国的封建专制制度辩护；辩证法是彻底的发展观，黑格尔则认

^① [德] 歌德：《自然的单纯摹仿·作风·风格》，见《文学风格化》（王元化译），上海译文出版社1982年版，第4页。

为艺术发展的黄金时代在过去，不在未来，艺术发展的结果是艺术消亡，而被宗教、哲学所代替。这样一来，“方法为了要迎合体系就不得不背叛自己”。^①黑格尔的客观唯心主义哲学体系和辩证法存在着不可调和的矛盾，他的“理念（理性）万能论”，贯串在他的自然哲学、精神哲学和美学之中。尽管如此，黑格尔的艺术哲学的理论价值和历史贡献是不容忽视的。用马克思主义的世界观和方法论认真研究黑格尔的《美学》，批判地继承他的理论遗产，仍有现实的理论意义。

结 语

在本章中，我们对德国古典美学的主要代表人物康德、席勒、歌德、黑格尔等人的文艺理论作了概括的介绍和评述，从中可以清楚地看出它内容的丰富、博大和深刻，虽然他们的文艺理论体系的性质是唯心主义的，并都打上了德国资产阶级的烙印，但是他们对世界文艺理论发展所作出的历史贡献和深远影响，却是任何人也抹杀不了的。

德国古典美学在西方美学和文艺理论发展史上居于承先启后的地位。它总结了以往欧洲美学思想和文艺理论的成就，批判地综合了自柏拉图、亚里士多德以来西方文艺理论的精华，吸取了英国经验派和大陆理性派思想中的合理成分，在唯心主义基础上，将美学、文艺学中的感性与理性、主观与客观统一起来，形成一个前所未有的美学文艺学的独立的庞大理论体系。它第一次比较深入地揭示了艺术的审美本质，探讨了美和艺术美的对象、范围、形态、特征及其历史发展，提出了一系列新的范畴，从而把文艺理论推进到一个崭新的阶段。这是马克思主义出现以前西方文艺理论发展史上的最高成就。同时，德国古典美学又直接影响和开启了现代西方美学、文艺学等各种思潮和流派。西方后来的各种不同的文艺思潮和流派的理论主张，几乎都可以在德国古典美学中找到它的源头。德国古典美学本身具有矛盾的性质，它既有唯心主义、神秘主义、形式主义的外壳，又有逐渐形成的辩证法的合理内核。因此，几乎在每个著名作家的思想体系中都存在二重性，存在着体系与方法的矛盾。德国古典美

^① 恩格斯：《诗歌和散文中的德国社会主义》，见《马克思恩格斯论文学与艺术》（一），人民文学出版社1982年版，第494页。

学的这种矛盾的复杂情况，自然可以使后来者根据不同的立场和需要而各取所需。有的从左的方面来批判继承德国古典美学、文艺学的理论遗产，否定其唯心主义美学体系，把美学、文艺学从天上拉到了地上，然而却抛弃了其中蕴含的合理内核，如费尔巴哈、车尔尼雪夫斯基；有的则从右的方面来接受，夸大和发展其唯心主义、非理性主义、神秘主义、形式主义的内容，而否定其辩证法，如叔本华、尼采、克罗齐等。只有马克思主义才是德国古典美学理论遗产的真正的继承者和开拓者。

马克思、恩格斯对康德、费希特、谢林、席勒、歌德、黑格尔、费尔巴哈的著作非常熟悉，对他们的代表性著作都认真地进行过研究。19世纪中叶，当一些愤懑的、自负的、平庸的德国资产阶级学者，要把黑格尔当做一条“死狗”抛弃的时候，马克思公开宣布：“我是这位大思想家的学生。”恩格斯也以自己“继承了康德、费希特和黑格尔而感到骄傲”。马克思、恩格斯彻底批判了德国古典美学的唯心主义体系，吸取了辩证法的合理内核，创立了唯物辩证法和历史唯物论，从而使美学、文艺学真正建立在科学的理论基础之上。恩格斯曾说，没有德国哲学，就没有科学社会主义。我们同样也可以说，没有德国古典美学，就没有马克思主义美学、文艺学的诞生。进一步系统、全面地研究德国古典美学及其代表性著作，从而更深刻地理解和发展马克思主义文艺理论，在当代仍然是美学、文艺学研究的重要课题。

第八章 浪漫主义

引言

浪漫主义是18世纪末到19世纪三四十年代在欧洲出现的有深远影响的文学思潮。1789年的法国资产阶级革命，沉重地打击了欧洲大陆的封建秩序，开始了资本主义在欧洲广泛发展的新时期，许多国家掀起了资产阶级民主革命运动，封建制度逐渐瓦解。革命中资产阶级革命家们高举着自由、平等、博爱的旗帜，但革命之后，“理性王国”并没能变成现实，加之这一时期流行的德国古典哲学和空想社会主义思潮的影响，一些具有资产阶级人道主义思想的作家开始对资本主义的现实表现出极大的不满和失望。于是，这些作家寄希望于理想世界，企图通过对理想世界和理想人物的创造，引导人们寻求解决社会矛盾的途径，这便导致了浪漫主义思潮的出现。

追本溯源，浪漫主义作为一种文学倾向，古已有之。“浪漫的”一词最早是新古典主义者作为否定性词汇使用的。因为对新古典主义者而言，“浪漫的”是指用罗曼斯语言（即从通俗拉丁语发展来的法语、意大利语、西班牙语等）写出的中古冒险传奇。这种传奇文学大都是些情节离奇、富于幻想的英雄美人故事。新古典主义不以为然的这种浪漫主义文学倾向，从18世纪末开始发展成盛极一时的浪漫主义思潮，是社会意识形态变化的结果，也是文学发展的自身要求。18世纪法国启蒙思想家提倡思想自由、个性解放和返回自然，要求打破封建绝对王权的一切法规和束缚。在文学上则表现为反对与王权相适应的新古典主义的清规戒律，反对摹仿古希腊、罗马文学，转而强调“返回自然”或摹仿“未经雕琢的自然”。这种主张反映到英国文坛，出现了吟咏自然景色的感伤主义诗歌和小说，表现对农村破产的哀挽，对城市腐化的诅咒和对大自然的歌颂。反映到德国文坛，出现了歌德的《少年维特之烦恼》等作品，青年歌德和席勒以及赫尔德等作家把感伤主义同反封建的热情结合起来，形成了文学上的“狂飙突进”运动。“浪漫的”作为一个被肯定的概念，就是歌德和席勒总结这一新出现的文学思潮提出来的。

浪漫主义作为和新古典主义相对立的一种文学思潮，具有其共同的特点，但是它在欧洲各国以及不同的浪漫主义作家、理论家身上，其表现形态和理论

主张又是不完全相同的。

第一节 德国浪漫主义

德国浪漫主义在理论上来源于本国的康德美学。康德美学中有三个方面对浪漫主义发生了重要影响。第一，康德认为美是超功利的，和实际利害无关，审美的快感是一种“自由的愉快”。这种对审美活动独立性的强调，为浪漫主义摆脱传统的“艺术的目的是教育”的思想提供了理论基础。第二，康德认为“美的艺术就是天才的艺术”，天才的艺术想象力是艺术家独具的才能；天才是自由的，他发挥自己独具的才能进行自由的创造，不受清规戒律束缚。康德对天才的强调是对古典主义教条的否定。第三，康德对崇高的论述，强调了崇高是人的崇高，这为浪漫主义对人的歌颂提供了依据。

德国浪漫主义在理论上更直接地受到了把康德二元论哲学发展为唯心论哲学的费希特、谢林思想的影响。俄国的普列汉诺夫曾指出：“有名的浪漫主义者诺瓦利斯把费希特称为发现了世界内部体系规律的新牛顿。谢林最初也是费希特的学生。但是浪漫主义者很快就发现，他们能够比费希特本人更‘费希特化’。”^① 费希特强调“自我”的独立性，把“自我”看成是世界的创造者，这就为当时的浪漫主义者解放了主观世界。费希特主张“自我”是自由的，“自我高于一切”，主张“理智的直觉”，导致浪漫派推崇无所约束的个性。谢林“自然哲学”的目标，就是要从自然追溯到精神，把自然还原为精神，在他看来，自然是看得见的精神，而精神是看不见的自然。这又成为浪漫派崇尚自然、表现人与自然之间亲密关系的理论基础。

康德、费希特、谢林的哲学美学思想，对德国以至于欧洲浪漫主义的影响，有两重性。一方面通过强调天才、崇高和主观能动性，提高人的尊严感和对自由的追求，给文学艺术插上了驰骋想象的翅膀；另一方面，又通过对主观作用的夸大，使人神同一，自然和精神同一，使浪漫主义走向神秘主义。

浪漫主义思潮首先发端于德国，还与德国的分裂状态、资产阶级的软弱以及民间文学的浪漫传统有十分密切的关系。

1. 以史勒格尔兄弟为代表的耶拿派浪漫主义

弗利德里希·史勒格尔（1772—1829）出身于牧师家庭，青年时期曾受启蒙思想影响，同情过1789年法国大革命，后来又转向同情法国贵族方面。

^① [俄] 普列汉诺夫：《从唯心主义到唯物主义》，见《普列汉诺夫哲学著作选集》第三卷，生活·读书·新知三联书店1962年版，第761页。

1808年皈依天主教会，接受费希特主观唯心主义哲学。他曾在耶拿大学任教，与其兄长奥古斯特·威廉·史勒格尔一起，长期从事文学批评工作，并使“古典的”与“浪漫的”两概念逐渐地在德国文坛上传播开来。他们在耶拿编辑的刊物《雅典女神》，主要是宣传他们的浪漫主义理论，并因此被称为耶拿派浪漫主义。弗·史勒格尔的主要著作有《文学史讲演》、《论北方文学》以及发表在《雅典女神》上的《断片》，他的浪漫主义文艺思想主要有以下要点：

a. 浪漫主义的诗是无限的、自由的，不受任何规律约束

弗·史勒格尔在《断片》中提出浪漫主义诗“是无限的和自由的，它承认诗人的任凭兴之所至是自己的基本规律，诗人不应受任何规律的约束”。他认为，人类精神支配着一切，诗也不例外，诗人和艺术家是人类精神的器官，浪漫主义的诗人是人类精神的代表，浪漫主义的诗“将始终在形成中，永远不会臻于完成”，因而“只有它是无限的，正如只有它是自由的一样”。^①浪漫主义诗的这种本质决定了它是“进步而有普遍意义的诗”。在弗·史勒格尔看来，诗是无限自由的，诗人任凭兴之所至进行创作是基本规律，诗人不应该受任何其他规律的约束。因此，新古典主义公式化的清规戒律必须破除。弗·史勒格尔反对新古典主义教条对文学的束缚是有进步意义的。但他连艺术本身有规律也不承认，追求绝对的“自我”的无限自由，这就走到了另一个极端。

b. “艺术乃是上帝在世间的可睹现象”，诗人对人世现实“不关心”

弗·史勒格尔认为，应该把写诗作为上帝创造的一部分，诗歌颂那包蕴着过去、现在和未来的永恒，是体现神、神性、纯粹的精灵。这就要求诗人与永恒合一，与神合一。他说：“艺术的一切庄严活动，都在隐约之中摹仿宇宙的无限活动”，“一件艺术品就是摹仿永恒的自我创造的”。因此，“诗纯粹地是传达上帝的内在的永恒的语言”，而诗的“美只存在于无限的和神圣的之间的联系”，“艺术乃是上帝在世间的可睹现象”。在他看来，浪漫主义的诗写人，写世俗，最终还是为赞美神，为了歌颂上帝，即“诗的题材就是通过世俗事物而隐约地暗示较高的精神的世界的光辉”。^②说到底，诗歌“不外是上帝内心永恒圣旨的一种纯粹表达”。为此，他忠告诗人在为颂神而写世俗时，切莫以关心世俗而堵塞了皈依上帝的这条大道，丧失诗的神圣本质。并且指出，近代诗（古典主义的诗）与古代希腊诗相比，就充满了说教，对人世太“关心”，其结果是诗人为了自己的目的而丢掉了诗的神圣性质。

可以看出，弗·史勒格尔把诗歌看做是宗教的不同形式，写诗是为了歌颂

① 转引自伍蠡甫《欧洲文论简史》，人民文学出版社1985年版，第253页。

② 转引自伍蠡甫《欧洲文论简史》，人民文学出版社1985年版，第254页。

上帝。他主张诗的自由，反对古典主义人为的教条，其目的是把诗引向基督教学。他继承了托马斯·阿奎那的诗“摹仿自然就是摹仿上帝”的经院哲学诗学，把诗由教条主义引向神秘主义，把艺术理想和宗教信仰结合在一起，主张从中世纪基督教文艺中汲取营养，以象征的形式把心灵引向上帝。这种基督教浪漫主义表现了浪漫主义的消极倾向。

奥古斯特·威廉·史勒格尔（1767—1845）也曾在耶拿大学任教，先后主讲过“关于美文学和艺术讲座”与“关于戏剧艺术和文学讲座”。曾钻研过印度哲学，他所译的莎士比亚剧本相当成功，至今仍被认为是莎士比亚戏剧的最好的德文译本。奥·威·史勒格尔阐释弟弟的思想，同时也有独到的理论见解，《关于美文学和艺术的讲座》集中体现了他的浪漫主义思想。

a. 美的艺术“无目的”

奥·威·史勒格尔在康德美学影响下，提出艺术美“无目的”论。他说：“一座房屋是用来在里面住人的。但是，在这个意义上，一幅画或一首诗又有什么用呢？一点用处也没有。许多人一向善意对待艺术，但是如果试图从效用方面来推荐，那就未免方枘圆凿了。这等于把它极度贬低，并把事情完全弄颠倒了。毋宁说，不愿意有用，才是美的艺术本质。美在某种意义上是效用的对立面：它就是使效用成为多余的东西。”因此，“美的艺术是无目的的”。^①美的艺术是精神产品，它确实不具有物质产品的实际功利效用，奥·威·史勒格尔看到了美的艺术的特殊性，自然有其正确的、可取的一面；但奥·威·史勒格尔同时又否定了美的艺术作为精神产品在整体上所具有的对人们精神上的效用性，这是错误的。他的这种思想对后来的唯美主义有直接的影响。

如果说奥·威·史勒格尔“以艺术无目的”作为反对新古典主义，宣传浪漫主义的理论基石的话，那么强调更新神话，创造出—个象征和对应物系统，则是他的诗学核心观念。奥·威·史勒格尔认为古代神话作为诗歌灵感的源头，已日渐枯竭，必须寻找一种新型诗歌神话，把诗人洞察事物内核的感受，以象征的方式提供给读者。奥·威·史勒格尔对诗歌与神话的关系的见解，以及诗歌与象征的关系的见解，有其深刻之处，也有神秘主义色彩，对后世象征主义的兴起，产生了重要影响。

b. 文艺批评是主动、自由的纯心灵的活动

奥·威·史勒格尔从先验的、神秘的唯心论出发，认为人的“心灵无非是纯粹的活动”，精神生活的全部秘密就在于“心灵的向外扩张和回复到心灵自身之间的震颤”。据此，他把文艺批评归之于人的纯粹的心灵活动，即“在判定一部艺术作品优劣的时候”，“我们只不过必须自由地沉思我们的情感，

^① 《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》（二），中国社会科学出版社1981年版，第360页。

必须使我们的感动成为我们的自我活动的对象”。在他看来，文艺批评中心灵如此自由的活动自然也就具有个性特征了。不仅如此，奥·威·史勒格尔还排斥文艺批评的客观标准，他说：“我们不仅是作为人，而且是作为个人，被一部艺术作品所感动……绝对没有什么科学教导我们纯客观地、普遍有效地进行判断。”^①为此，他反对用一些教条做标准来评述一部作品。

奥·威·史勒格尔的文艺批评观点一方面突出了耶拿派浪漫主义理论的主观唯心主义和神秘主义色彩，但另一方面却也在否定审美客体的制约作用及批评客观性的同时，赋予了文艺批评以主动性和个性特征的色彩，揭示了文艺批评本质的一个重要方面。他对古典主义的教条主义批评的否定是有进步意义的。但把文艺批评纯粹主观化、个性化，显然是错误的，正是这种看法在现代文艺批评中发展为“我批评的是我自己”的极端批评理论。

史勒格尔兄弟所阐述的浪漫主义文学观和批评观，在德国产生了广泛深入的影响，并由柯勒律治传播到了英语世界，其中一些重要理论观点为现代主义文学理论所接受。

2. 海涅《论浪漫派》中的文艺思想

亨利希·海涅（1797—1856）是继歌德之后又一个德国著名诗人，也是著名的散文家、政论家。他青年时期在波恩大学曾听过奥·威·史勒格尔的文学讲演，受过浪漫主义的熏陶。19世纪40年代结识马克思，思想上变得比较激进。1848年德国资产阶级革命失败后，他又转向消极，甚至乞灵于宗教。海涅的理论著作有《论浪漫派》、《论德国宗教和哲学的历史》。《论浪漫派》是19世纪30年代海涅在巴黎流亡期间，为了向法国人民介绍德国文化状况而写的，涉及的内容十分广泛。就当时的文艺理论而言，海涅的文章很有针对性，发前人所未发，且文笔犀利，他自称此书是“一根劈刺”。19世纪30年代的德国，自由思想和爱国观念日益深入人心，一洗过去幻想、虚浮的积习，开始注意实际的社会问题。这使德国浪漫主义文学思潮的内涵也发生了变化，海涅《论浪漫派》所表达的思想正是这种变化的反映。他的主要理论观点是：

a. 中世纪的基督教浪漫主义已没有继承的必要

《论浪漫派》的矛头所向是以史勒格尔兄弟为代表的耶拿派浪漫主义。海涅反对德国文学继承中世纪浪漫主义，反对遵循耶拿派浪漫主义，主张德国的浪漫主义应沿着席勒、歌德开辟的道路前进。他指出，中世纪浪漫主义的传统和特征在于，“艺术表现的，或者不如说暗示的，乃是无限的事物，尽是一些虚幻的关系，他们仰仗的是一套传统的象征手法，或者进而仰仗譬喻，基督自己

^① [德] 海涅：《论浪漫派》（张玉书译），人民文学出版社1979年版，第14页。

就试图以各种各样的譬喻来阐明他的唯灵论思想。因而中世纪艺术品里充满了神秘的、谜样的、奇异的和虚夸的成分；幻想费了九牛二虎之力，想用感性的图像，来表现纯粹精神之物，它凭空想出荒唐透顶的愚行”。^① 海涅认为，虽然从传统和特征的意义来说，也可以把中世纪艺术称为浪漫主义，但像中世纪艺术这样的浪漫主义已无继承的必要，这不仅是因为中世纪艺术“借以攀登天庭”的目的就像要把希腊的两座高山垒在一起一样不能实现，还因为“艺术只是反映生活的镜子，天主教在生活里销声匿迹了，那它在艺术里就枯萎褪色”，^② 现在已经不是天主教的时代，文学也就不应该重复中世纪的浪漫主义了。

b. 无视德国现实而一味缅怀中世纪的耶拿派浪漫主义没有出路

海涅在《论浪漫派》中对耶拿派浪漫主义给予了尖锐而辛辣的嘲讽，他写道：“两位史勒格尔先生说：‘我们的文艺已经老朽衰微……我们必须重新振奋，重新去探索那埋没已久的中世纪素朴单纯的文艺源泉，于是返老还童的仙浆向我们奔涌出来’。”海涅讽刺说：“……那些可怜的干渴欲死的家伙，一心想要重获青春……争先恐后地奔向那股魔泉，无比贪婪地狂喝一气。可是他们的遭遇却跟故事里的老侍女一样。据说，那个侍女发现她的主人拥有一种使人返老还童的仙药，于是她趁主人外出……取来盛魔汁的小瓶。可是她不是略饮几滴，而是大喝一口，于是这种返老还童的魔汤魔力大发，这个侍女不仅变得年轻，甚至变成了一个极小的孩子。”接着，海涅举例说，蒂克（1773—1853）喝过史勒格尔兄弟所说的返老还童的仙浆，他喝得太多了，“差不多变成一个孩子，满口咿呀儿语，天真烂漫……”，作品十分“幼稚粗糙”。^③ 海涅形象化的评论，切中要害地道出了耶拿派浪漫主义无视德国现实，企图到中世纪基督教浪漫主义中去寻求精神寄托、题材和表现方法的负面影响。

c. 在对歌德与席勒的评论中探讨德国文学的发展道路

海涅在《论浪漫派》中对歌德与席勒进行了比较研究，从中阐发了他的文学主张。海涅认为，“如果说席勒整个地投身于历史之中，为人类的进步而兴奋激昂，讴歌世界历史，那么歌德便更多地沉湎于个人感情之中、艺术之中，或是自然界里”。“席勒为伟大的革命思想而写作，他摧毁了精神上的巴士底狱，建造着自由的庙堂”；“歌德也歌颂过一些伟大的解放战争的史实，但是，他是作为艺术家在歌唱”，歌德“这些作品点缀了我们亲爱的祖国，犹如美丽的塑像点缀一座花园，可是它们毕竟只是塑像”，“歌德的作品不会激

① [德] 海涅：《论浪漫派》（张玉书译），人民文学出版社1979年版，第17页。

② [德] 海涅：《论浪漫派》（张玉书译），人民文学出版社1979年版，第17页。

③ 以上引文均见 [德] 海涅《论浪漫派》（张玉书译），人民文学出版社1979年版，第26—27页。

起人们的行动，不比席勒的作品”。海涅对歌德颇多微词，但同时他也反对恶意贬低歌德，他指出：“再没有比贬低歌德以抬高席勒更愚蠢的事了”，“歌德最大的功绩正在于他所描绘的一切，全都完美无缺；在他的作品里，看不见哪些部分强，哪些部分弱；看不见有的部分是工笔描绘，有的部分却是草率勾勒，没有因袭传统的陈套……他小说和剧本中的每个人物一出场，仿佛便是主人公”，正如“在一切大诗人的作品里都没有什么配角。每个人在自己的地位上都是主角”。^①从上述海涅的言论中可以看出，他对席勒的肯定侧重于席勒为伟大的革命而写作，对歌德的肯定则侧重于歌德艺术上的完美。海涅的笔锋饱含着情感，尽管字里行间形象性的描述时常超越了严谨的逻辑性，但他的用意还是很明显的，即应继承和发扬两位天才艺术家的长处，把他们两者的优势结合起来，这实际上也是海涅为当时德国文学的发展所指出的方向。

德国浪漫主义文艺思潮，反映着德国资产阶级在政治上和文艺上要求获得自由解放的愿望。而在早期耶拿派那里，则是主张从中世纪文学汲取养料，并把文学引向心灵和上帝，这与德国民族的独特文化背景有关。首先，德国有优秀的民间文学传统。在中世纪，这种文学作为非正统的文学，充满了浪漫主义精神。因此，以建立统一的德国文学为己任的早期浪漫主义，主张从中世纪文学汲取营养，也就不足为怪了。其次，路德宗教革命之后，新教在德国十分盛行，新教否定教会和神职人员的权威，强调个人的虔诚信仰，要求通过虔诚的信仰，使心灵直接和上帝打交道。这样的宗教背景使德国民族形成沉思内向、注重个人精神生活的心态。人们把“心向上帝，拯救自己”看做是解脱现实苦难的唯一途径。特别是1815年维也纳会议之后，当德国统一的要求无法实现，悲观失望的情绪在民众中重又滋长起来时，一些陷入思想危机的浪漫派作家更是把精神寄托于宗教信仰，这就使德国浪漫主义把艺术和宗教联系起来，使浪漫主义诗论带有不同程度的神秘色彩。直到德国社会风气有所转变，人们开始注意社会实际问题时，尤其是海涅写出《论浪漫派》之后，德国浪漫主义文艺理论才发生较大变化。但海涅也未能完全摆脱德国民族的宗教背景，他到晚年时也有和宗教神学妥协的倾向。

第二节 英国浪漫主义

英国早在17世纪就发生了资产阶级革命，18世纪60年代后，又发生了产业革命。产业革命是一场深刻的社会革命。短短的几十年内，宗法制的英国

^① 以上引文均见[德]海涅《论浪漫派》（张玉书译），人民文学出版社1979年版，第47—53页。

农村遭到了彻底的破坏，使英国的社会面貌改变到几乎难以辨认的程度。18世纪末，英国又受到法国资产阶级革命的深刻影响。因此，英国的浪漫主义，就其社会背景而言，可以说是产业革命和法国资产阶级革命这两个“革命”影响下的产物。

就文学思潮和文学流派的渊源关系而论，英国浪漫主义的“湖畔派”诗人华兹华斯、柯勒律治等人主要受德国耶拿派浪漫主义的影响，但又与耶拿派浪漫主义把文学引向心灵和上帝不同，他们主要是把宗法制度下的自然生活同产业革命后的工业城市相对照，表示对资本主义的反感。英国浪漫主义诗歌理论的特点也由此而形成。

1. 华兹华斯的《抒情歌谣集·序言》

华兹华斯（1770—1850）是律师的儿子，童年失去父母，从小生活孤独，常常把精神世界寄托在大自然之中。他曾被法国资产阶级革命“自由、平等、博爱”的口号所鼓舞，后来又为雅各宾派专政所震慑，主张维护英国的宗法制度。他长期隐居乡间，与柯勒律治等几位诗人一样，曾在英格兰北部的湖区居住过，而且他们的诗又多是以“湖区”为描写对象，因此，人们称他们为“湖畔派”诗人。在这派诗人中，华兹华斯是最孚众望和最有代表性的一个。他与柯勒律治共同出版的《抒情歌谣集》（1798）是英国浪漫主义的代表作，他为《抒情歌谣集》第二版写的序言，被认为是英国浪漫主义的宣言和纲领。这篇序言主要体现了如下的浪漫主义思想：

a. 诗的题材应是田园生活，诗的语言应为真挚单纯的语言

《抒情歌谣集·序言》充分体现了浪漫主义与古典主义的对立。在诗的题材上，华兹华斯以乡村的质朴对照宫廷的虚伪。他说，诗歌的主要对象应是“平凡生活的变故和际遇”，接近“美丽而永恒的大自然生活”或“朴素的乡村生活”。^①对乡村田园生活的赞美在“序言”中占有显著的地位。他主张，诗人唯有在乡村环境中才能保持其感情的直率和纯洁，才能保持其与大自然的密切关系。由此，他认为，只要诗人把题材选得很恰当，哪怕是社会上最缺乏教育的阶级的日常生活，也可以作为诗歌描写的对象。与古典主义强调写宫廷、城市的理论相比，华兹华斯的看法显然有其进步性。但是，由于他强调写“单纯的”甚至是“原始”状态的生活，又不可避免地具有回避现实生活中矛盾和斗争的消极一面。在诗的语言上，华兹华斯以真挚单纯对照矫揉造作，主张写诗应多采用民间生动的语言。他说：“我在这些诗中提出的主要目的，是

^① 转引自苏联科学院高尔基世界文学研究所编《1789—1832 英国文学史》，人民文学出版社1984年版，第92页。

从日常生活选取一些事件和情景，自始至终尽可能选择人们实际运用的语言，来叙述或描写……”因为这种语言“是从反复经验和正常感情中产生”的，“比诗人们所常常用以代替它的另一种语言，更加耐久，更富有哲理”。为此，他在自己的诗作中有意抛弃了许多词句，他认为，“这些词句……经劣等诗人们愚蠢地反复使用，直至使人望而生厌”。华兹华斯主张，诗的语言必须与生活保持密切的联系，诗的语言又必须是真实思想感情的流露。这是对古典主义僵死、虚饰的语言模式的有力冲击。

b. 诗的目的是抒发情感，歌颂自然和人性，诗是神谕的东西

古典主义强调理性，贬低情感，要求情感服从理性。而华兹华斯则把人类天性和自然之美看做是“普遍的和有力量的真理”。他说：“诗的目的是为了真理。”具体来说，诗就是要抒发情感，歌颂自然和人的本性。他认为，“一切好诗都是强烈情感的自然流露”，诗人所表现的情感必须是真挚的，应该使自己的情感尽可能地“接近他所描写的人们的情感”，决不应该有虚假的描写。为此，他认为诗人应“是一个天生具有更强烈感受力、更多热情”的人，“对于人性有着更多的知识”，“比任何人还要喜爱自己的内心的精神生活”。^①因此，诗人和一般人的区别，主要是在诗人没有外界的直接刺激时也能比别人更敏捷地思考和感受，并且又比别人更有能力把他内心中产生的这些思想和情感表现出来。诗人和一般人的区别还在于，一般人诞生之后就离开了上帝，以后离上帝越来越远，长大了染上尘世的文明知识，离上帝就更远了；诗人则是寄情自然，而自然中的花鸟、草木、山林与河流都有一种美的生命，能够反映出上帝的精神。寄情于自然，也就容易感受到上帝的精神，因此，华兹华斯把诗看做是神谕的东西。

c. 诗的梦想以及想象与幻想的区别

想象与情感是一对孪生兄弟。华兹华斯在重视情感的同时还强调了想象，并通过具体分析想象与幻想的区别，进一步阐明想象的作用。他认为，想象在创造诗的意象时，有赋予的能力、抽出的能力和修改的能力，并且这三者是联合在一起的。想象力能“造型和创造”，把“众多合为单一”，“把单一化为众多”。不仅如此，想象所造成的“相似”，应更多地在于心灵和神情，揭示天生的、内在的特性；想象是“激发和支持我们天性的永恒部分”。而幻想所造成的“相似”，则限于外形、轮廓和特点以及偶然突出的特性，使人感到惊奇有趣；幻想只是“激发和诱导我们天性的暂时部分”，^②而且作用短暂，也不

^① 以上引文均见华兹华斯《抒情歌谣集·序言》，见《缪灵珠美学译文集》第三卷，中国人民大学出版社1990年版，第5—19页。

^② 以上引文均见伍蠡甫《欧洲文论简史》，人民文学出版社1985年版，第215页。

稳定。在华兹华斯看来，想象力是沉思和表现我们内在的永恒天性的能力，而幻想则是感受和表现外在世界轮廓、特性的能力。他认为，诗是我们永恒的自然天性的表现，因此，他视想象为创作的基本动力。

华兹华斯的浪漫主义诗论及其创作实践，在西方诗歌发展史上的影响是巨大的。俄国诗人普希金曾这样说过，由于“人们对于单调的艺术作品，对于既成的精致的语言的狭隘圈子感到厌烦，就注意到新的构思和起初受到蔑视的奇怪的俚语。……所以现在华兹华斯、柯勒律治就吸引了很多人的注意……这两位诗人的作品充满了用诚实的普通人的语言表现出来的情感和富有诗意的思想”。^① 尽管华兹华斯把宗法制度下的田园生活看做理想世界，并以此来否定资本主义现实的理念是违反历史发展进程的，但他强调用普通人的语言，表现普通人的真情，这种艺术主张无疑是进步的，值得肯定的。

2. 柯勒律治的浪漫主义诗学

柯勒律治（1772—1834）是诗人兼批评家。他是一位牧师的第十三个儿子，少年时期酷爱哲学和神学。父亲死后，他十岁时被送进基督教医院的慈善学校，生活使他变得孤独而好遐想。柯勒律治最初同情法国革命，后又为热月党人辩护。他曾在德国学习康德哲学，并对史勒格尔兄弟的著作很感兴趣。他的诗歌理论明显受到康德哲学和耶拿派诗学的影响。在诗歌创作方面，为了反对古典主义桎梏，柯勒律治曾和华兹华斯共同发表《抒情歌谣集》，他的作品比华兹华斯更富于浪漫气息。柯勒律治的《文学生涯》是英国著名的文学批评著作，其见解与华兹华斯有所不同，享有很高的声誉。美国的韦勒克在《近代文学批评史》一书中甚至把柯勒律治与亚里斯多德并列。他的主要文艺观点是：

a. 诗的本质“介乎某一思想和某一事物之间”，是主客观的统一

柯勒律治在康德美学和艺术理论的基础上扩展了诗的含义。他认为广泛的诗泛指全部艺术乃至整个人类的活动，而狭义的诗则专指以语言为媒介的创作，并对诗的本质提出了自己的见解：诗“可以解释为是介乎某一思想和某一事物之间的……是自然事物和纯属人类事物之间的一致与和谐。诗是思维领域中形象化的语言，它和自然的区别，就在于所有组成部分被统一于某一思想或观念之中”。^② 同时他还指出，诗的“直接目标不是真实，而是快感。与其他一切以快感为目的的创作不同，诗的特点在于提供一种来自整体的快感”。^③

① 《古典文艺理论译丛》第一册，人民文学出版社1961年版，第43页。

② 伍蠡甫：《欧洲文论简史》，人民文学出版社1985年版，第218页。

③ 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第33页。

柯勒律治强调诗是人所创造的，能给人以审美快感的对立统一的事物。他认为，诗作为艺术的整体由不协调的对立的事物组成，因而它的内部是相互作用的，是这种相互作用综合为某一思想或概念之中。就是说，他主张诗必须具有调和、统一物我的功能，诗本身的性质在于统一主观和客观，并表现在诗作的思想之中。柯勒律治进一步阐明：这样一部艺术作品必然不是静止的，它本身具有势能，这种势能在读者阅读时就转化为动能，“一切记叙文字，甚至所有诗篇，……在诉诸我们的领悟时，应呈现出破方为圆的运动，即环形的（圈形的）运动”。^① 所谓“破方为圆”，是指在阅读过程中从个别的、具体的事物中，体会到永恒的思想。柯勒律治对诗的本质的理解是有新意的，我们既能从中感受到康德美学对他的影响，又能看到他同时代的黑格尔辩证法的影子。柯勒律治强调主体自我的作用，强调诗是诗人在某种永恒的思想概念支配下，把主观与客观、形式与内容这种对立的东西统一起来的创造，彻底突破了古典主义摹仿自然的理论，对浪漫主义以及后来的西方现代主义文学发展产生了重要的影响。

b. 想象是浪漫主义诗创作的根本动力

柯勒律治认为，使诗内部对立的東西统一于某种永恒思想的根本动力是诗人的想象。他说：“良知是诗才的躯体，幻想是它的衣衫，运动是它的生命，而想象则是它的灵魂，无所不在，贯穿一切，把一切塑成为一个有风姿、有意义的整体。”^② 他又说，诗的统一“显然有两种力量在起作用，它们相互之间是主动和被动的关系；然而，如果没有一种既是主动又是被动的中间力量的话，这种关系是不可能的（用哲学语言来说，我们必须从其全部的深度与限度上把这力量命名为想象）”。^③ 柯勒律治把诗的想象看做是一种创造，是想象使主动的思想和被动的世界联结起来，使对立的東西经过运动达到统一。为了说明这一点，他在理论上把想象与幻想区别开来。他认为，幻想仅仅局限于记忆中的联想，是一种“聚集和联合能力”；而想象是创造，对于艺术造型有着巨大的作用，是想象使各种相反或不协调的品质，例如，同一和殊异，一般和具体，概念和形象，个别和类型，清新的感觉和古老习见的对象，异于寻常的感情和异于寻常的克制，清醒的判断、沉着的自持和深刻的情感、激动的热诚，等等，取得平衡谅解，从而完成一个具有生命的艺术整体，给人以美和快感。也就是说，想象具体表现为对现实的理想化、客观的主观化和概念的形象化，离开想象就不可能把对立的不协调的东西造成统一的艺术形象。

① 伍蠡甫：《欧洲文论简史》，人民文学出版社1985年版，第218页。

② 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第34页。

③ 伍蠡甫：《欧洲文论简史》，人民文学出版社1985年版，第219页。

那么，想象为什么会具有把对立的事物统一起来以创造整体艺术形象的功能呢？柯勒律治认为，这是因为诗人有一种来自心灵的内在的力量。他说：“如果诗人不是首先为一种有力的内在力量、一种情感所推动，他将始终是蹩脚的不成功的耕耘者……他也不可能艺术上取得重大进展，倘若在前进途中，那模糊隐晦的冲动没有被逐渐地变为明亮的、清晰的、活泼的思想概念的话。”^①所谓内在的力量，一是指强烈的情感，二是指明确活泼的思想概念。在柯勒律治看来，各种对立事物的统一，说到底主观与客观的对立的统一，这种统一是统一到主观。主观的情感意志是想象的动力，主观的明确活泼的思想概念规定着想象的方向和目标。艺术想象不是对客观事物形象的简单组合，而是一种体现了主体统一作用的创造。

柯勒律治的“想象”说是对康德有关想象理论的继承与发展。与华兹华斯相比，柯勒律治的理论不是强调想象纯粹表现主观心灵，而是强调想象使主客观统一，因而具有一定的科学性，特别是他明确地谈到了想象与情感、想象与思想的关系，对后来的艺术思维（或形象思维）理论的发展，产生了明显的影响。

c. “诗是诗的天才的特产”

柯勒律治称诗人的想象是“塑造形象的精灵”，与上帝创造世界相似，因而他把诗归于天才。他说：“诗是诗的天才的特产，是由诗的天才对诗人心中的形象、思想、情感一面加以支持，一面加以改变而成的。”^②天才的独特能力在于：第一，天才能把人见惯的事物表达出新意。它能将儿时的感情和惊喜感、新奇感带给成年人。第二，天才有音乐感，“心灵没有音乐决不能成为一个真正的诗人”。第三，天才有激情，因为成功的艺术形象必须受到一个主导热情的陶冶。第四，天才需要思想的深度和活力，“如果同时不是一个深沉的哲学家，他决不会是个伟大的诗人”。^③

柯勒律治推崇天才，抨击古典主义教条。他认为莎士比亚的卓越天才就是浪漫派诗人的杰出代表。持古典主义偏见的人（如伏尔泰）说莎士比亚“野蛮”、“不懂规则”，柯勒律治认为这种说法只不过是卖弄学问，“这些卖弄学问的人责难雄鹰，因为他够不上天鹅的尺寸”。^④他承认天才有天赋的因素，又认为学习研究对于天才仍然十分重要。他说：“莎士比亚并不仅仅是个自然的宠儿，天才的自发；他并不是灵感的消极工具，被精神所掌握而不掌握精

① 伍蠡甫：《欧洲文论简史》，人民文学出版社1985年版，第220页。

② 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第33页。

③ 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第35页。

④ 转引自石璞《西方文论史纲》，四川大学出版社1992年版，第219页。

神；他首先耐心研究，深刻静思，细腻了解，一直到知识变成了习惯，变成了本能，和他的惯有感情相结合，最后产生出他那无比伟大之力，独步人间，在他本行内，没有敌手，没有第二人。”^①可见，柯勒律治的天才观有康德天才观的影子，但他强调天才是天赋与后天努力的结合，这又与亚里斯多德、贺拉斯的天才观点一脉相承。他提出把知识变成习惯、变成本能的观点，比亚里斯多德和贺拉斯以及康德把后天的东西主要看做技能训练，显然要更合理。

柯勒律治的诗论，在浪漫主义反对古典主义的斗争中占有重要的地位。虽然从总体上来看，他的诗论具有唯心主义倾向，如他要求诗人在领悟世界永恒真理的同时，使客观事物心灵化，把客观统一于神秘的主体心灵，但他对诗的本质、想象和天才诸问题的看法都有较大的合理性，对西方文学理论的发展作出了重要贡献。

3. 济慈的“消极能力”说

济慈（1795—1821）出身于伦敦的一个车马店主家庭，对当时英国的现实状况十分不满，曾加入以亨特为首的激进民主集团。他的诗歌创作在英国浪漫主义文学史上占有特殊的地位。济慈对于诗歌创作的看法和理论散见于他的《书信集》中。这些书信写得生动细腻，有一定的思想深度，在浪漫主义诗论中独具特色。1821年2月，济慈因患肺结核在意大利逝世，年仅26岁。济慈的文艺思想主要是：

a. 诗只表现感受，不表现思想

济慈主张，诗只能感而得之，不可思而得之。他在《书信集》中说：“我们憎恨的是，诗含有明显的意图。”在他看来，“诗中不要掺杂甚至最为稀薄的群众思想、社会思想，哪怕写了一行也不行”。^②他坚持划清感受和思索的界限，表示“无论如何，我宁要充满感受的生活，而不要充满思索的生活”。济慈强调感受生活重要的原因在于，他认为美真合一，美才是真，美比真更有价值。所以，“对一位大诗人来说，在一切的思考中，美占压倒的优势……美扫除一切考虑”。^③美包含着真，如果诗人感受和创造出美的作品，其中必然蕴含着真理的因素，尽管这真理在当时可能不被发现和承认，从这个意义上来说，济慈的上述观点是有道理的。但是，济慈否认思索对文学艺术的作用，这是错误的，他不懂得对美的感受，往往是以理性的思考为根基的。完全离开理性思索的根基，往往不可能有敏锐的、高水平的审美感受，自然也不会创造真

① 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第35页。

② 伍蠡甫：《欧洲文论简史》，人民文学出版社1985年版，第227页。

③ 伍蠡甫：《欧洲文论简史》，人民文学出版社1985年版，第228页。

正美的作品。济慈反对在诗中说教是对的，但由此反对诗中蕴含群众思想和社会思想，则又是走了极端。这从一个侧面反映了这位经历坎坷、贫病交加的年轻诗人不相信任何社会思想，只相信个人心灵感受的孤独心境。

b. 诗人应是具有“消极能力”的人，目的是创造“纯美”的诗

济慈认为，诗人是凭着一种“消极能力”去感受生活的。在济慈看来，“消极能力”是指在文学中上有成就的人所具有一种特殊品质，即“能够处于含糊不定、神秘疑问之中，而没有必要带着急躁心情，去追寻事实和道理”。^①凭着这种“消极能力”，诗人的精神能保持消极被动的状态，从而能大开感受之门，给想象提供素材和广阔自由的空间，这样才有利于表现无关理智和说教的“纯美”的诗。由此可以看出，济慈所谓的“消极能力”是指一种没有思索、没有激情的纯然淡漠的感受能力，是诗人创作“纯美的诗”的一种特有手段。

济慈的“消极能力”说，如果从反对古典主义从封建理性出发去写作的历史背景来看，有进步意义，从重视感觉对于艺术创作的作用方面来说，也有其合理的因素，但就科学的理论意义而言，“消极能力”说的主张是不符合诗人创作实际情况的。人的头脑不是一块被动反映对象的白板，而是以他特有的思想感情图式加工改造客观对象的主体，不可能真正存在所谓的“消极能力”。退一步讲，即或暂时丢掉思想、感情，仅凭直觉去感受和创作，那直觉也是以一定的思想和情感为根基、带有主观色调的。这种“消极能力”说，在当时实际上反映了小资产阶级知识分子的一种消极情绪，他们不能应付剧烈的社会变革，转而企图以艺术作为逃避手段和精神寄托，这种理论是后来唯美主义“为艺术而艺术”主张的先声。

与这种“消极能力”理论相联系，济慈还认为诗人笔下的形象必须平淡自然，要寓形象之美于含蓄沉静之中，以避免直露浅薄。要求含蓄，反对直露，这是符合艺术真谛的。平淡自然作为一种文学风格，有它独特的审美价值，但文学风格毕竟不是文学本质，把一种文学风格的特点认作文学的本质特征，也是有失偏颇的。

4. 雪莱与庇卡克的对峙

雪莱（1792—1822）在政治上具有激进民主派的倾向，上大学时曾因写论文《无神论的必然性》被开除。他支持在法国资产阶级革命影响下的英国民主运动，谴责封建制度，批评资本主义剥削，向往没有剥削、没有种族压迫的大同世界，并到爱尔兰参加反对英国统治的斗争。马克思的女儿在回忆录中

^① 伍蠡甫：《欧洲文论简史》，人民文学出版社1985年版，第228页。

称：“了解和喜欢雪莱的人，都惋惜雪莱在二十九岁就死了，因为他是一个真正的革命家，而且永远是社会主义的急先锋。”但正像那个时代的多数资产阶级革命家一样，雪莱在哲学上还是一个唯心论者。作为一个还不能科学地说明诗的本质的诗人，他对柏拉图关于诗的创作有神力凭附的观点是信服的，也未能完全摆脱神秘的基督教诗学的影响。雪莱的作品有《西风颂》、《伊斯兰的起义》，诗剧《解放了的普罗米修斯》，五幕悲剧《钦契一家》等。他的理论著作有《诗辩》等。

《诗辩》是雪莱和庇卡克（1785—1866）论战的长文，原拟写三部分，后只写完一部分。文学理论作为一种社会意识形态总是在论争中向前发展的。当时的情况是，法国大革命后建立的拿破仑帝国威胁着英国，英国内部存在着严重的经济和政治问题。于是，在文学批评上，要求文学符合爱国、宗教及道德律令的新古典主义主张又重新泛起。庇卡克就是当时持这种观点的代表人物。1820年，庇卡克发表了《诗的四个时代》，论述诗的发展和诗的功用，攻击和否定浪漫主义文学。雪莱写《诗辩》予以回击，并阐明自己的文学见解。

a. 驳庇卡克对诗的否定

庇卡克认为，诗的发展是以铁器时代、黄金时代、白银时代、黄铜时代为序，循环往复。歌人时代诗风粗犷浮夸、神奇虚幻，可称之为铁器时代；荷马时代诗风生气蓬勃、臻于完美，可称之为黄金时代；维吉尔时代诗风精巧雕琢、音韵单调，可称之为白银时代；农诺斯时代诗人意欲还纯归朴、以铜拟金，是谓黄铜时代。罗马帝国灭亡之后，诗的发展又开始第二个循环：中世纪是铁器时代，文艺复兴时期是黄金时代，新古典主义时期是白银时代，浪漫主义是黄铜时代。他认为，英国的浪漫主义就处于第二个循环的最后阶段，显示出一种堕落的趋势。庇卡克认为，浪漫主义的诗歌是“现代感伤”加“古代粗豪”而凑成的“一种不古不今、虚饰粗俗的大杂烩”，其中只是“激情难忍的咆哮，自作多情的啜泣，假情假意的哀诉”。因此，它只能培养“豪放的狂人”、“呜咽的蠢物”或“病态的梦想家”，^①而不能造就一个有用的或理智的人。

对此，雪莱正面提出，诗是“想象的表现”，是生活的映像，是时代的精神、民族觉醒的先驱和战斗的号角。诗通过快感来影响道德，影响社会。雪莱认为，诗是外来的印象与内在的协调参与的共同产物。诗以语言为媒介，“更能直接表现我们内心生活的活动和激情”。^②他以当时的文学创作为例，指出文学的兴盛是与民族意志相联系的，现代诗深入广泛地探测人性，表现人性，

① 《缪灵珠美学译文集》第三卷，中国人民大学出版社1990年版，第56页。

② [美]艾布拉姆斯：《镜与灯》（郗稚牛等译），北京大学出版社1989年版，第199—200页。

这正是时代精神的表现和要求，“一个伟大的民族觉醒起来，要对思想和制度进行一番有益的改革，而诗便是最可靠的先驱、伙伴和追随者”。^①而且，他认为诗自身就有革命的要求，“诗是一柄闪着电光的剑，永远没有剑鞘，因为电光会把藏剑的鞘焚毁”。^②意思是说，诗或文学艺术不能容忍陈腐的道德学说对它的束缚。雪莱称赞弥尔顿，因为弥尔顿敢于冲破查理二世时代的“王权战胜自由”的戏剧模式，成为巍然独立的伟大诗人。在这里雪莱既是批评英国古典主义，也是对庇卡克等人企图否定浪漫主义文学的回击。雪莱是伟大的理想主义者，尽管他夸大了诗的作用，但充分地表现了他浪漫主义诗论的积极倾向。在雪莱看来，诗与快感是形影不离的，诗给人以美感，启发人们对永恒真理的认识，引导人们达到崇高道德的境界，“诗增强人类德性的机能，正如锻炼能增强我们的肢体”。^③庇卡克等人攻击浪漫主义的诗，完全是对诗的本质和积极的社会作用的歪曲。

b. 驳庇卡克对诗人的否定

庇卡克认为，“今日的诗人，是文明社会中的半野蛮人”，是“虚抛自己岁月的浪子”和“夺取他人光阴的强盗”。^④对此，雪莱首先指出，诗人是未来的预言者，法律的制定者，文明社会的创立者，而且是一切革新的主张者，“一切具有革命主张的作家，必然也有诗人的本色”。^⑤其次，雪莱又指出，诗人作为美的艺术的创造者，又是审美力最充沛的人，是最能领会世间真、善、美的人。他说：“审美力最充沛的人，便是最广义的诗人；诗人在表现社会或自然对自己心灵的影响时，其表现方法所产生的快感，能感染别人，并且从别人心中引起一种复现的快感。”^⑥而诗人“领会世间的真与美，简言之，就得到领会善”。^⑦因此诗人不但不是半野蛮人，恰恰相反，诗人是现代文明社会中的最文明的人。

c. 驳庇卡克“诗不如科学有用”的论调

雪莱在《诗辩》中还批评了庇卡克要求诗人们“将桂冠让给理论家和机械师”的观点。他指出，理论和科学在摧毁愚昧的迷信方面是有用的，但现代理论和科学“并不符合想象的最高原则，不能使人心向善，不能使人心胸广阔，增加对别人的同情。相反，一个机械师使劳动减少，一个政治经济学

① 《缪灵珠美学译文集》第三卷，中国人民大学出版社1990年版，第177页。

② 《缪灵珠美学译文集》第三卷，中国人民大学出版社1990年版，第153页。

③ 《缪灵珠美学译文集》第三卷，中国人民大学出版社1990年版，第148页。

④ 《缪灵珠美学译文集》第三卷，中国人民大学出版社1990年版，第148页。

⑤ 《缪灵珠美学译文集》第三卷，中国人民大学出版社1990年版，第145页。

⑥ 《缪灵珠美学译文集》第三卷，中国人民大学出版社1990年版，第141页。

⑦ 《缪灵珠美学译文集》第三卷，中国人民大学出版社1990年版，第141页。

者使劳动互相配合，可能强化了奢侈和贫困，‘富者愈富，贫者愈贫’，而国家陷于无政府主义与专制政治两个极端之间”。^① 科学扩大了人们对外在世界的统治，但却影响人们对内心世界的注重。科学技术有用，能给人快乐，但给的不是最高意义的快乐，“产生和保证这种最高意义的快乐，才是真正的功用。凡是产生和保证这种快乐的人便是诗人，或者是具有诗才的哲学家”。^② 因此，不能认为诗和诗人没有用，在科学技术发展的文明时代，诗和诗人反而显得更重要了，因为只有诗才能使人获得最高意义上的快感，用以弥补富者愈富、贫者愈贫所造成的低级的快乐和痛苦。

《诗辩》是诗人写的理论著作，它本身更像一首长诗。作为理论著作它在论述的层次和逻辑的严密上显得不足，但文字优美，有强烈的鼓动性和战斗性，充分显示了雪莱作为浪漫主义诗人的进步倾向。但也必须指出，雪莱的思想体系是历史唯心主义的，他把诗的创造看做是体现了上帝心灵的创造，把诗的创造和诗人神秘化；还把诗的作用抬到至高无上的地位，这些都是其理论主张中唯心主义因素的突出表现。

综观英国浪漫主义诗论，其共同特点是对古典主义的批驳。古典主义强调理性，浪漫主义强调情感和人的自然本性；古典主义强调必须与“自然”保持一致，浪漫主义强调创作者主观心灵和想象的真实；古典主义强调诗的道德教育作用，浪漫主义则强调诗的审美功能。另一方面，英国浪漫主义诗论确也程度不同地带有基督教神秘主义的烙印，这与英国浪漫主义诗论在历史发展过程中接受德国耶拿派浪漫主义的影响，以及基督教在英国乃至整个欧洲仍然有强大势力的现实有密切关系。

第三节 法国浪漫主义

法国浪漫主义文学思潮产生的直接社会原因是资产阶级和贵族阶级在1789年大革命之后的不同经历。一方面，在资产阶级革命打击下，封建贵族失去了往昔的尊贵和享乐生活，面对社会的动荡和生活的巨变，发出人生虚幻、命运无常的感慨，向往彼岸世界的宗教情绪在他们心中也由此而生。另一方面，资本主义秩序的建立为资产阶级个性的发展提供了良好的社会温床，但启蒙思想家所描绘的社会理想的破灭，又不免使人们失望、苦闷，甚至产生了愤慨与不满。简言之，资产阶级与贵族阶级都有“情”可抒，不抒不快。这样，法国浪漫主义文学的兴起便是自然而然的事情了。但由于不同阶级和阶层

① 《缪灵珠美学译文集》第三卷，中国人民大学出版社1990年版，第167—168页。

② 《缪灵珠美学译文集》第三卷，中国人民大学出版社1990年版，第168—169页。

的情感、理想不同，他们的要求也有很大的差异，他们分别从本国以往的或外国的文论中汲取所需的营养，提出了他们各不相同的浪漫主义理论主张。

1. 夏多勃里昂的“基督教诗意”说

夏多勃里昂（1768—1848），法国浪漫主义作家、理论家。他出身于一个没落的贵族之家，从小接受了耶稣会教士的熏陶。资产阶级革命后，他曾参加过孔德的贵族叛乱集团。他于1800年写了《基督教的真谛》，其时正是拿破仑和教皇订约的时候，因而他一度曾被派往罗马使馆任秘书等职。1804年，拿破仑政府处决了波旁王朝继承人，他辞职回国，和史达尔夫人等结成反拿破仑的政治集团，在波旁王朝复辟期间历任贵族院议员、内政大臣，驻柏林和伦敦的大使、外交大臣等职。波旁王朝垮台后，他流亡伦敦，专事写作，直到离世。

《基督教的真谛》是一部美学文艺学著作。在这部著作中，夏多勃里昂从诗学的角度为基督教进行辩护，其目的是复兴天主教教会权力，以宗教生活冲淡革命运动，把人们引上否定现实皈依上帝的道路。夏多勃里昂“基督教诗意”说的主要观点是：

a. 基督教“最富于诗意，最富有人性，最有利于自由、艺术和文学”^①

夏多勃里昂认为，基督教充满诗意和人性，基督教是诗的源泉，诗人应最虔诚地信仰上帝。他说，“基督教在它诞生之时就（给诗人）提供了理想的精神美或理想的性格美”^②，它教导人们什么是人，他从何处来，往何处去，他此生的目的，他来世的目的。而多神教是不教导这些的，因此，“基督教的绘画……是内在的，是为人类心灵而创造”。他认为，描绘“圣母哀痛地抱着基督尸体”、“圣徒照料盲人和孤儿”，会“写出比罗马万神殿所有神祇更为感人的篇章，这就是诗意！这就是神奇！”^③可以看出，夏多勃里昂所说的“诗意”就是按照基督教的教义去描写人的心灵和理想性格。在他看来，唯有基督教“能促进天才，纯化趣味，发展善良的情欲，赋予思想以精力，献给作家以高贵的形式，献给艺术家以完美的模型”。^④诗人为了找到诗的源泉，应当最虔诚地信仰上帝，“并召唤想象的全部魅力和心灵的全部兴趣来援助宗教（基督教）”。^⑤

既然基督教最富有诗意，有利于艺术和文学，因此夏多勃里昂主张以基督

① 伍蠡甫：《欧洲文论简史》，人民文学出版社1985年版，第236页。

② 伍蠡甫：《欧洲文论简史》，人民文学出版社1985年版，第238页。

③ 伍蠡甫：《欧洲文论简史》人民文学出版社1985年版，第238页。

④ 伍蠡甫：《欧洲文论简史》，人民文学出版社1985年版，第236页。

⑤ 伍蠡甫：《欧洲文论简史》，人民文学出版社1985年版，第236页。

教的精神去衡量一切文学作品，在他看来，历史上的杰作都体现了基督教精神。他以《神曲》为例，认为这部奇异的作品的魅力几乎全来自基督，它的缺点则来自时代和作者的坏趣味。而实际上，夏多勃里昂认为是“缺点”之处，恰恰是这部作品的精华所在。历史上虽然有一些优秀作品采用了宗教传说或宗教题材，但它们之所以成为优秀的作品，并非是因为传达了基督教精神，而是因为它们反映了社会现实和时代要求。夏多勃里昂把基督教和优秀文学创作说成是因果关系，目的是为了给文艺宣扬宗教观念制造理论根据。

b. 神秘才美

夏多勃里昂强调基督教对文艺的意义，用基督教的神秘主义来具体规范文艺，认为只有体现了神秘才是美。在夏多勃里昂看来，神秘是无所不在的，生和死都逃避不了，并且断言：“除了神秘的事物以外，再没有什么美丽、动人、伟大的东西了。”^①他说：“天真不过是无邪的愚昧，它难道不正是神秘事物中最为不可言传的吗？童年之所以如此幸福，正是因为他什么都不知道，老年之所以如此不幸，正是因为他什么都知道，幸而对老年来说，生命的神秘行将结束，而死亡的神秘正在开始。”就是说，神秘的力量笼罩着人生，笼罩着世界，“基督教的神秘是与我们有关的”，^②从而使我们思索现世与永恒，使我们产生忧郁之情，而忧郁是对于神秘天国思慕向往的表现，只有描绘出自己忧郁的心灵才神秘、才美。因此，文学的内容要追求“模糊的思慕之苦”，艺术家们的使命不在于反映现实，而在于“超乎世界之上”，进入梦幻般的境地，体现神秘之美。

夏多勃里昂的《基督教的真谛》，是基督教浪漫主义的宣言书。就其理论的来源而言，它与柏拉图的客观唯心主义、奥古斯丁的神学美学有渊源关系；就其理论的性质而言，夏多勃里昂的“基督教诗意”说却与耶拿派等也有宗教气息的浪漫主义理论不同，它不是在创建新理论过程中摆脱不了基督教的影响，而是直接为基督教辩护，企图把文学艺术重新拉到基督教的麾下，为旧制度、旧秩序服务。丹麦文学史家勃兰兑斯就曾经指出：“夏多勃里昂的作品《基督教的真谛》……尽管冷漠并缺乏真正的感情，却企图通过迎合人的感情和想象力来维护并恢复宗教的权威。”^③

2. 史达尔夫人对南方文学、北方文学的划分

史达尔夫人（1766—1817）是法国浪漫主义的先驱之一，出身于贵族家

① 伍蠡甫：《欧洲文论简史》，人民文学出版社1985年版，第237页。

② 伍蠡甫：《欧洲文论简史》，人民文学出版社1985年版，第237页。

③ [丹麦]勃兰兑斯：《十九世纪文学主流》第三分册《法国的反动》（李宗杰译），人民文学出版社1986年版，第75页。

庭。在政治上，她受启蒙思想影响，同情资产阶级大革命，但又谴责雅各宾派专政，并曾和夏多勃里昂结成反拿破仑的政治集团。在宗教方面，她批评夏多勃里昂的基督教浪漫主义，但又不能摆脱宗教感情的影响。在学术思想方面，她既崇信卢梭的唯情论，同时又吸取了孟德斯鸠所代表的社会学中的地理学派观点，认为地理、气候影响民族性格、社会制度以及文化艺术，并以此作为研究欧洲文学史及法国和德国文学的一个重要指导思想。其著作有《从文学与社会制度的关系论文学》（简称《论文学》）、《论德国》等。史达尔夫人的主要文学思想是：

a. 南北方文学的不同取决于地理气候条件所形成的不同人性

史达尔夫人在《论文学》中提出了南方文学与北方文学的概念。她认为，西欧可分为以法国为代表的南方和以德国为代表的北方，南方与北方的不同地理、气候条件，形成了不同的人性。“南方空气清新，多丛密的树林和清澈的溪流”，它们“和人的情操混合起来”，使人有“较广的生活乐趣，较少的思想强度”，在两性上还没有什么拘束，并且“比较地安于奴役，而取偿于气候之美和艺术爱好”。而北方“土地贫瘠，气候阴沉多云，人们较易滋长生命的忧郁感和哲学的沉思，对欢乐的关怀不及对痛苦的关怀”，但“想象却因而更加丰富”。他们具有独立意志，不能忍受奴役，女性得到尊重，特别是盛行于北方的基督教（新教）更助于人性的培育。^① 由于南方与北方的环境不同，人性不同，因而南方与北方的文学也就显现出不同的特点。在法国文学批评史上，最先提出南方文学与北方文学区别的是杜·波斯神父，但真正把它变成重要理论的是史达尔夫人，她在《论文学》中作了这种区分，后来又在《论德国》中继续加以论述。史达尔夫人认为，南方文学是指希腊、意大利、西班牙以及路易十四时代法国的文学，它崇尚古典，情调欢快，充满民族和时代精神，荷马史诗是这种文学的“鼻祖”；北方文学则包括“英国作品，德国作品，丹麦和瑞典作品”，“由苏格兰行吟诗人、冰岛寓言和斯堪的纳维亚诗歌肇始”，^② 其特点是感情强烈，富于哲理，崇尚想象，气质阴郁。史达尔夫人注意到并概括了南北方文学的不同，这是她的贡献。地理环境会对人性及文学形态产生一定的影响，但这并不是影响文学的决定性因素，因而这种划分并不具有严格的科学性，也不能概括欧洲文学发展过程的实际。

b. 浪漫主义文学是唯一可以充实完美的文学

史达尔夫人不仅划分了南方文学与北方文学，而且还赋予这种划分以现实意义。这表现在她把南方文学与北方文学当做古典诗与浪漫诗的同义语，而且

① 以上引文均见伍蠡甫《欧洲文论简史》，人民文学出版社1985年版，第231—232页。

② 柳鸣九主编：《法国文学史》中册，人民文学出版社1983年版，第148页。

态度鲜明地褒浪漫诗而贬古典诗。她认为北方的浪漫主义文学从古希腊的文化中吸取了有益的营养，但又具有自己独创的美，它的感情复杂强烈，哲理深刻，既具有“伟大的气魄”，又具有“真正的诗的灵感”，其成就最高者就是英国文学与德国文学。她称赞“莎士比亚的作品具有头等的美”，在《论德国》中又对以歌德、席勒为代表的浪漫派文学大加赞扬。史达尔夫人除了把浪漫诗与古典诗同北方文学与南方文学相联系之外，还把古典诗看做古人的诗，把浪漫诗看做现代的诗；古典诗是基督教产生之前的来自希腊罗马的诗，浪漫诗是基督教产生之后由骑士传统产生的诗。她宣称：“浪漫主义的文学是唯一还可能充实完美的文学，因为它生根于我们自己的土壤，是唯一可以生长和不断更新的文学；它表现我们自己的宗教；它引起我们对历史的回忆；它的根源是老而不古。”^① 史达尔夫人宣传浪漫主义文学、否定古典主义文学的态度是鲜明的，她对浪漫主义的肯定和她的浓厚的宗教情感有直接关系。她说：“要理解什么是诗，我们就必须借助于……那种使我们的内心感到神的存在的宗教感情”，就“必须在思想中浮游到太空境界，倾听天上的和谐，以忘去世上的尘嚣”。^② 史达尔夫人的文学思想带有明显的宗教神秘主义色彩。

c. 对布瓦洛新古典主义的批评

史达尔夫人在推崇浪漫主义文学的同时，对布瓦洛的新古典主义提出了尖锐的批评。她指责布瓦洛“只停留于有关理智和智慧的箴言，这替文学带来了一种学究气，很不利于艺术的崇高的活力”。^③ 她认为在古典主义“严格的规则”统治下的法国文坛，压抑着文学的发展。在她看来，古典主义以古代文学为楷模，而古代文学是外来的、移植的，如果对它进行摹仿，“既不能获得作为古人的特色的那种原始的力量，还会失去我们的心灵所能感受的亲切而复杂的感情”。^④

史达尔夫人批评古典主义、肯定浪漫主义，她的理论是为19世纪法国浪漫主义文学开辟道路的先声，并且她本人就是进行这种探索的作家，这与夏多勃里昂的基督教浪漫主义不可同日而语。但史达尔夫人的文学理论受到了耶拿派浪漫主义诗论的影响，具有一定的宗教神秘主义倾向。当然，她的文学理论也影响了德国浪漫派，后来弗·史勒格尔就沿用了史达尔夫人的文学分类法，

① 伍蠡甫、胡经之主编：《西方文艺理论名著选编》中卷，北京大学出版社1986年版，第41页。

② 转引自伍蠡甫《欧洲文论简史》，人民文学出版社1985年版，第233—234页。

③ 转引自伍蠡甫《欧洲文论简史》，人民文学出版社1985年版，第234页。

④ 伍蠡甫、胡经之主编：《西方文艺理论名著选编》中卷，北京大学出版社1986年版，第39页。

出版了《论北方文学》一书。史达尔夫人的文学理论，对实证主义批评理论也有一定的影响，泰纳所主张的文学由种族、环境和时代三种因素决定的理论，就有她的理论的影子。

3. 雨果的美丑对照原则

维克多·雨果（1802—1885）是著名的法国诗人、小说家、戏剧家和文艺理论家。雨果是法国浪漫主义运动的领袖人物，1841年当选为法兰西学院院士。雨果的理论著作《〈克伦威尔〉序言》（以下简称《序言》）是公认的浪漫主义文学运动的宣言书，在西方文论发展史上占有重要的地位。《序言》中重要的文艺思想是：

a. 诗发展的三个历史阶段

雨果在《序言》中首先论述了人类诗歌发展三个历史阶段的特点。他认为，“诗总是建筑在社会之上”的。他将人类社会划分为原始、古代和近代三个阶段，在原始时代，一切东西都属于个人，也都属于集体，没有任何东西约束人，自然现象光怪陆离，人们任意驰骋自己的想象，祈祷是他们全部的宗教，颂歌是他们仅有的诗章。“这种诗，原始时期的这种歌谣，就是《创世记》。”（指《圣经·旧约全书》第一卷。）到了古代，人类社会出现了民族、王国，民族之间开始摩擦，互相妨碍，以至发生战争。有的民族入侵，有的迁徙流浪，歌唱“世纪、人民和国家”的史诗应运而生。由抒情转向叙事，“赋予一切以形体和外貌，甚至对精神和灵性也不例外”，看得见、摸得着的“美的单纯性”构成古代艺术的显著特征，荷马史诗是其代表。到了近代，一种新的宗教和新的社会使文艺有了不同于原始时代和古代的特色。雨果认为，由于基督教的启示，人们终于认识到生活有两种，一种是尘世的、暂时的，另一种是天国的、不朽的。人的身上有兽性，也有灵性；有肉体也有灵魂。在雨果看来，基督教既是神圣的，又是人道的，它启迪人的心灵，使人以新的眼光来看待种种事物，开始对人类产生怜悯之心，开始思索生活中苦味的揶揄，使人产生了过去不曾有的忧郁的感情以及考察与好奇的精神。由此，人类整个精神世界的面貌发生了改变，使人们看到了美与丑并存、光明与黑暗相共。这样，诗就改变了古代那种仅仅是美的典型的单纯模式，注意描写滑稽丑怪，并逐渐使之和表现优美崇高相结合，这就产生了戏剧，它的代表是莎士比亚。雨果将社会的变革归之于宗教精神的演变，显然是历史唯心主义的。但他指出社会是不断向前发展的，文艺也要随之变化、更新，这比史达尔夫人的地理环境决定论要科学，对于打破古典主义的束缚，显然也起到了积极作用。

b. 基督教的产生与美丑对照原则

雨果在《序言》中的一个重要文艺思想，是论述了浪漫主义文学的美丑对照原则。他认为，文艺复兴是浪漫主义的黎明时期，而到了他所处的时代，则是发展和成熟的时期。雨果总结了浪漫主义文学的创作情况，提出了以美丑对照来塑造美的浪漫主义创作原则。他认为，基督教的产生，把诗引向真实，使人们看到肉体 and 灵魂、兽性和神性、恶与善、丑与美在人性中共存。文学描写真实的人性，自然就使滑稽丑怪进入了文学之门。雨果指出，早在浪漫主义的黎明时期，“滑稽丑怪的活力、朝气和创造力是那么丰富，以至在近代诗歌的门口，一下子就扔出了三个逗人的荷马：意大利的阿里奥斯特、西班牙的塞万提斯和法国的拉伯雷”。^①阿里奥斯托的《疯狂的罗兰》、塞万提斯的《堂·吉珂德》和拉伯雷的《巨人传》，不同于古希腊的作品，它们不是描写美的典型，而是以滑稽丑怪的形式批判了当时的社会，但却像荷马一样取得了成功。雨果认为，这种滑稽丑怪比崇高优美更占优势的情况，不过是一种“反作用的狂热”，“美的典型不久又要恢复它的地位和权力”。为此，雨果提出，成熟的浪漫主义文学，应是以美丑对照来描绘美的典型的文学，它不是为描写丑而描写丑，而是为了表现美去描写丑。如果只去表现美，把美与丑相割裂，那就失去了自然的完整面貌，因而也就失去了真实。而美丑对照，相反相成，可以使人们对崇高优美有更强烈的感受。因此，美丑对照的浪漫主义文学效果，要高于单纯地描写美的古代作品。

至于美丑对照的方式，雨果在论述举例中主要谈到这样几种：（1）角色安排的对照；（2）人物性格内部美与丑的对照；（3）不同情境的对照；（4）情节的对照；（5）外在形象与内心品质的对照。

总之，雨果的美丑对照原则在当时是具有进步意义的，它反对古典主义只表现崇高伟大而排斥生活中平凡粗俗的形象。但也必须看到，对于滑稽丑怪，雨果也只是赋予了它一种途径和手段的价值，对照原则的主要目的还是对于崇高的美学理想的追求。由于雨果特别强调作家的主观能动性在艺术创造中的作用，因而他所理解的艺术中的美丑是经过理想化与极度夸张了的，甚至在创作实践中为造成强烈的对照而加以绝对化，这反倒影响了作品的艺术效果。而且雨果把美丑对照原则建立在基督教灵与肉对比的说法上，也表现出他的艺术观的历史局限性。

c. 基督教的人道主义与真实

雨果在《序言》中一方面认为只有美丑对照才是真实的，另一方面又从他的文学发展观出发，进一步阐述了基督教人道主义与浪漫主义真实的关系。

^① 伍鑫甫、胡经之主编：《西方文艺理论名著选编》中卷，北京大学出版社1986年版，第39页。

雨果认为，艺术的真实不是绝对的现实，艺术不可能提供原物。他要求浪漫主义作家在描写自然和社会时，要有“某种伟大的东西在高高飞翔”，他要“通过真实写出伟大，通过伟大充分地写出真实”。^①在雨果看来，现实世界是某种绝对精神的产物，这种伟大的精神照耀世界，世界才有光彩。而这种伟大精神就是雨果所理解的基督教精神。雨果所谓的基督教精神，其实是基督教新教思想和启蒙思想家提倡的平等、自由、博爱的人道主义精神的结合。雨果确信，表现基督教人道主义，表现这种伟大精神与肉体、兽性欲望的对立斗争以至最后取得胜利，才体现人的真实，这样的文学才具有艺术真实性。《悲惨世界》中所描绘的理想人物——冉阿让的经历，就是这种理想真实艺术写照。

d. 文学的自由主义原则

在《序言》中，雨果还针对新古典主义教条主义，提出了文学的自由主义原则。雨果所理解的文学自由主义原则，是指内在地符合艺术规律的自由。因此，他激烈地抨击新古典主义，批评了“三一律”的“地点一致”、“时间整一”，又批评了“摹仿古典”的原则。雨果告诫别人，不要摹仿任何人，不论是莎士比亚还是莫里哀，不论是席勒还是高乃依。如果一个真有才能的人，因摹仿别人而丢失了自己的本色，那就是放着天神不做，去做下人。雨果认为，艺术并不存在统一、不变的法则，每部作品必须根据主题的要求进行独立的创造，而为了创造新的艺术，就必须推倒“三一律”、“摹仿古典”这些僵死的教条，“他所力争的是艺术自由，是反对体系、法典和规则的专制”。^②

雨果的《序言》对古典主义作了有说服力的批判，以至于古典主义从此成为了历史；他倡导的美丑对照原则，影响了一大批法国优秀的作家，对推动整个欧洲的浪漫主义文学运动起了积极的作用。

法国浪漫主义文艺理论，既表现出某种一致性，又表现出不同倾向和差异，他们都反对古典主义，都受到基督教神学的影响。但是，史达尔夫人和雨果的浪漫主义文艺思想受到基督教神学的影响，却明显地不同于维护基督教、维护旧制度和旧秩序的夏多勃里昂的浪漫主义文艺思想。另一方面，法国浪漫主义文艺理论又表现了理论上的包容性，史达尔夫人和雨果的浪漫主义文论，尽管也崇尚理想，重视情感，但仍不乏对客观现实的尊重，含有现实主义的合理因素。

① [法] 雨果：《论文学》（柳鸣九译），上海译文出版社1980年版，第111页。

② [法] 雨果：《论文学》（柳鸣九译），上海译文出版社1980年版，第75页。

结 语

浪漫主义在欧洲作为一种反对新古典主义而出现的文学思潮，它是资产阶级革命反对封建制度的产物。浪漫主义文论既有共同时代背景下的某种一致性，又有基于各国政治经济发展不平衡和文化历史传统不同及所受外来影响有区别而形成的相异性，即使是在同一国家，在不同的理论家那里，浪漫主义文论的表现亦有着不同的倾向。

西方浪漫主义文论在反对新古典主义，主张艺术自由等基本点上有其共同性，这主要表现为：新古典主义把古希腊、古罗马作家的作品作为永久的范本；而浪漫主义则无视古典先例，反对墨守成规，主张标新立异。新古典主义在文学题材和文学形象的塑造方面，强调共性的类型的特征；浪漫主义表现的却往往是诗人自己，强调个别性与奇异性。新古典主义要求遵从人为确立的种种艺术法则；浪漫主义则高扬人的神性和天才。新古典主义认为文学艺术必须服从衡量一切的理性原则；浪漫主义则认为文学的根本要素是诗人自己的情感。同时，我们还应该看到，尽管浪漫主义文论有着不同的甚至是相反的倾向，但在不满意于当时的社会现实，企图通过高扬主观情感和个性创造来实现艺术家自身内在心理机制的平衡，调节自我与外物的关系方面也有着程度不同的一致性。

从西方文论纵向发展的历史过程来看，浪漫主义是一种包容性极强的思潮。它继承了文艺复兴和启蒙主义时期的人文主义，主张表现人的感情、人的崇高，因而也具有现实主义的因素。但浪漫主义作为对强调理性的新古典主义的否定，自然容易从以往非理性的文艺理论中汲取思想营养，因此，浪漫主义文论与柏拉图的客观唯心主义神秘论及中世纪的基督教神学美学，具有某种内在的联系；但它们又不是上述学说的简单重复，而是有着明显的时代的特征，在他们的神秘主义之中，融合着对“人生之谜”的思索和对“理想世界”的追求，其中还蕴含着唯美主义、象征主义的萌芽。

第九章 现实主义

引言

现实主义作为一种创作原则，它的基本含义是要求文学艺术真实地反映客观生活。它提倡冷静地观察、精确地描绘客观现实，力求再现典型环境中的典型人物。现实主义作为一种创作倾向，从各民族文学艺术的开始阶段就已不同程度地存在着，并随着社会历史发展而发展变化，呈现为不同的形态。但是，作为一种文学思潮的现实主义，一般是指19世纪30年代以后，取代浪漫主义而占主导地位的批判现实主义文学。

对现实主义的理论阐述，可以追溯到古希腊的“摹仿说”，文艺复兴的“镜子说”。到了17世纪的新古典主义，虽然强调摹仿古典和理性原则，但它并不排斥认真地观察生活、刻画人物性格。18世纪启蒙主义者狄德罗，在坚持艺术的“自然”原则的同时，提出了“逼真”说。席勒在其论文《论素朴的诗与感伤的诗》中，系统地总结了西方文艺发展中的两种基本倾向：“素朴的诗”偏重于直接反映现实；“感伤的诗”偏重于表现理想。后来席勒又用“现实主义”这一名称称呼他所说的“素朴的诗”。黑格尔在对艺术发展类型的分析中，有些论述实际上是对现实主义艺术特点的恰当分析和概括，当他谈到典型人物的塑造时，特别强调了人物性格与环境的关系。歌德在由爱克曼辑录的《歌德谈话录》、《诗与真》等著作中也包含有丰富的现实主义思想。到了19世纪30年代后，随着批判现实主义文学思潮的兴起，现实主义理论发展到了成熟阶段。

批判现实主义文学思潮于19世纪30年代后在欧洲兴起，有其深刻的社会历史原因。阶级矛盾和社会弊病的日益显露与激化，是批判现实主义思潮产生的现实根源。18世纪末从英国开始的工业革命，到19世纪初已扩展到整个欧洲。经济的变化引起了社会政治的变动。法国大革命的爆发打破了欧洲的旧秩序，资产阶级已经实际上确立了自己的统治地位。资本主义发展造成了社会贫富的两极分化。资产阶级价值观念，使人与人之间渗透着赤裸裸的利害关系和冷酷无情的现金交易。资本主义社会所暴露出来的种种丑恶，使人们感到这种由“理性的胜利”建立起来的社会制度和政治制度，竟是一幅令人极度失望

的讽刺画。在俄国，由于特定的历史、地理及文化背景等原因，19世纪初还处于落后的封建农奴制的黑暗时代，资本主义的发展受到了严重的阻碍，人民生活极端痛苦，各种社会矛盾异常尖锐。正是这种冷酷的社会现实，使人们不得不用冷静的眼光来看待他们的生活以及人与人的相互关系，并要求文学艺术真实地揭露这种社会的黑暗与丑恶。所以，英法等国的批判现实主义可以说是资产阶级取得胜利后社会矛盾日益暴露时的产物，而俄国的批判现实主义则是封建制度走向灭亡，资本主义刚刚兴起时的社会矛盾的反映。

此外，社会的变革总是同当时流行的社会思潮密切结合在一起的。当时兴起的科学主义的思潮，曾影响到人们思维的各个领域。随着科学技术的进步以及它在工业革命和经济发展中的作用，自然科学观念受到了普遍重视。科学观念的冲击，使得许多原来建立在宗教意识之上的旧的信仰原则动摇了，人们希望以科学为基础建立起新的信仰原则，于是法国的实证主义，英国的功利主义，斯宾塞的进化论，费尔巴哈的唯物论，圣西门的空想社会主义等，“宇宙观的全部音阶都以新的程式演奏出来”。^①在以科学主义为基调的流行思潮影响下，一些艺术家打破了旧的传统观念和幻想，从实证主义、人道主义出发，用比较客观的眼光和务实的精神来观察世界、研究社会现实问题，这就为批判现实主义文学的兴起奠定了思想基础。

再者，批判现实主义文学思潮的兴起，也有着文学自身发展的原因。本来作为反对新古典主义的浪漫主义文学思潮就包含着现实主义因素，随着浪漫主义文学思潮的衰退，它的内部诸因素亦发生了分化。一些文学家感到昔日浪漫主义文学的那种狂想与呼号，已与客观现实相去甚远。他们越来越不满于浪漫主义的主观主义的创作倾向，于是起而发扬现实主义文学传统，发掘浪漫主义文学中的现实主义因素，主张以冷静的目光来观察和评价现实，真实地、客观地描写日常生活，并从剖析人物性格和社会环境的关系中，去揭示造成种种罪恶的社会根源。批判现实主义文学正是在这种背景下，取代浪漫主义成为了文学主潮。

第一节 法国现实主义

在法国文学史上，现实主义传统源远流长，在新古典主义、启蒙运动、浪漫主义文学思潮的更迭中，现实主义创作倾向从未间断。到了19世纪30年代，资产阶级登上政治舞台所带来的新的社会矛盾以及科学主义的兴起，为现

^① [美] 勒内·韦勒克：《现实主义与自然主义》（杨正润译），载《文艺理论研究》1987年第1期。

实主义提供了肥沃的土壤和适宜的气候，终于使之发展成为波澜壮阔的批判现实主义文学思潮。

法国的批判现实主义文学，其基本内容是描写日益得势的资产阶级与封建贵族残余之间的矛盾与斗争，以及资产阶级内部的钩心斗角，并以此为基础，广泛、深刻地描绘了法国的社会风貌，展示了整个时代生活的图景。法国批判现实主义文学的奠基人斯丹达尔和巴尔扎克等杰出作家，不仅创作了卓越的现实主义作品，而且把现实主义理论发展到了一个新阶段。斯丹达尔在其著名的文学论著《拉辛与莎士比亚》中，强调文学要反映现实，为现代人服务；巴尔扎克在《〈人间喜剧〉前言》等论著中，提出艺术家应忠于作家法则，辩证地处理好细节真实与本质真实的关系，创造典型环境中的典型形象，真实地反映法国社会的历史。在他之后的福楼拜，进一步强调了现实主义文学的客观性原则以及对生活的精确描写的重要性。对现实主义理论的发展，这些杰出的作家都作出了自己的贡献。

1. 斯丹达尔对现实主义精神的阐发

斯丹达尔（又译司汤达）（1783—1842）出生于法国东南格勒诺布尔的一个律师家庭。幼年受启蒙主义思想熏陶，并受资产阶级革命，特别是雅各宾党思想的影响，对上流社会传统习惯和风尚十分厌恶。1814—1821年他侨居意大利，参加了意大利的浪漫主义运动。斯丹达尔的著作甚丰，有长篇小说、游记、传记，文艺评论和心理分析著作等，全集共79卷。他的文艺论著《拉辛与莎士比亚》被视为批判现实主义的第一部纲领性论著，他的长篇小说《红与黑》是法国批判现实主义第一部成熟的作品。

a. 文学必须反映人民的现实状况，适应时代的要求

当斯丹达尔步入文坛时，除了浪漫主义诗歌之外，新古典主义仍然占据着戏剧和小说领域。当时文坛出现的是走莎士比亚还是走拉辛的创作道路的争论，实质是当时革新的、创造的文学与守旧的、摹仿的文学之间的斗争。在这场论争中，斯丹达尔贬斥已经过时的新古典主义，而肯定真实地描写时代和表现人类激情的浪漫主义精神。他在宣扬浪漫主义的同时，实际上是阐述了他的现实主义理论主张。在他的论著中，浪漫主义与古典主义这两个术语有其特定的含义。他所说的浪漫主义是广义的浪漫主义，是指一切和古典主义相对立的进步文学的总称，既包括狭义的浪漫主义，也包括现实主义。而就他的具体论述来看，他指的实际上是现实主义。他自己解释说，“浪漫主义是为人民提供文学作品的艺术。这种作品符合当前人民的习惯和信仰的现实状况，所以它可能给人民以最大的愉快”，而“古典主义提供的文学是给他们的祖先以最大的愉快”，是“主张今天仍然摹仿索福克勒斯和欧里庇得斯，并且以为这种摹仿

不会使 19 世纪的法国人打呵欠，这就是古典主义”。^① 显然，斯丹达尔所说的“浪漫主义”有两个特点：第一，是“为人民”提供的艺术而不是为王公贵族提供的艺术，它应反映当前人民的现实情况；第二，是反映时代要求、敢于创新的文学，不是摹仿古典、死守教条的艺术。正是在这个意义上，他才称一切时代的伟大作家都曾是浪漫主义者。斯丹达尔说：“索福克勒斯和欧里庇得斯都曾经是卓越的浪漫主义者，他们曾经为聚集在雅典剧场的希腊人创作悲剧；他们的悲剧是按照人民的道德习惯，宗教信仰，关于人的尊严的看法创作出来的，它们当然也给人民提供了最大的愉快。”^② 但是，如果今天的作家不顾时代的变化，不顾人民的要求，硬要摹仿索福克勒斯和欧里庇得斯，硬要按照僵化的教条为宫廷和上层人物进行创作，那就会是令人打呵欠的古典主义了。

反映人民的生活和时代的需要是文学艺术发展的动力，因此，斯丹达尔认为：“天才永远存在于人民中间，就像火藏在燧石里一样，只要具备了条件，这种死的石头就能发出火花来。”^③ 艺术家来自人民，他也应该到人民的生活中去获得艺术的灵感。他批评夏多勃里昂逃避现实，留恋过去的消极浪漫主义和古典主义倾向。他尖锐地指出，文学的使命是集中地反映当代的社会现实和人民生活，表现人民的信仰与习惯。这些主张拓宽了文学的服务对象和表现题材，反映了法国大革命时期激进的民主主义者的要求，蕴含着现实主义的进步倾向。

b. 文学要真实地再现现实、展现人的心灵世界

斯丹达尔在其长篇小说《红与黑》中曾写道：一部优秀的作品犹如一面照路的镜子，从中既可以看见天空的蓝色，也可以看见路上的泥塘，然而读者不应该错怪镜子中的泥塘，而应责备护路人未能把水排去。他在第一部小说《阿尔芒斯》的序言中也谈道：“丑恶的人在镜中掠过，这难道是镜子的错误吗？难道不该考察镜子是朝着哪些人吗？”^④ 在这里，斯丹达尔继承了“镜子说”，主张文艺应像镜子一样，不回避现实矛盾，直面人生，有美写美，有丑写丑，客观、真实地再现现实。美国的著名文学理论家韦勒克在谈到斯丹达尔的上述言论时解释道：“这些比拟所要说明的、要确切地说出的，是要求在题材上无所不包，是反对排斥以前被认为是‘低下的’、‘卑贱的’、‘琐碎的’那些主题（犹如镜子前方的路旁的泥潭）。”^⑤ 这就是说，斯丹达尔在继承了文艺复兴时期镜子说的现实主义精神的同时，更突出了揭露现实矛盾、剖析生活

① 伍蠡甫：《欧洲文论简史》，人民文学出版社 1985 年版，第 242 页。

② 伍蠡甫：《欧洲文论简史》，人民文学出版社 1985 年版，第 242 页。

③ 伍蠡甫：《欧洲文论简史》，人民文学出版社 1985 年版，第 242 页。

④ 伍蠡甫：《欧洲文论简史》，人民文学出版社 1985 年版，第 243 页。

⑤ [美] 勒内·韦勒克：《现实主义与自然主义》（杨正润译），载《文艺理论研究》1981 年第 1 期。

弊端的批判精神。他的这一思想，对欧洲批判现实主义的发展产生了重要影响。

斯丹达尔强调真实再现生活，特别强调要再现人的心灵的细腻变化。他认为观众喜欢莎士比亚的原因在于他所描写的“人的心灵的激荡和热情的最细腻的千变万化”，他要作家们学习莎士比亚，而不要像拉辛那样“从来不写激情的发展过程”。他自己的创作十分重视人物内心世界的描写，这一点在他的小说《红与黑》中表现得十分突出。丹麦文学史家勃兰兑斯和法国文学史家朗松，对斯丹达尔重视心理描写，都曾给予很高的评价。

c. 文学需要想象和创造理想

斯丹达尔强调艺术的真实性，因而他也非常重视艺术家对现实或客观世界的感觉，要求艺术家能真实地把这种来自生活的感觉表达出来。他曾说：“如果作家无所感受，他又从何描写？”^①为此，他对历史剧、现代喜剧、新的心理小说等体裁特别感兴趣，因为这些体裁比诗歌更容易表达艺术家的真实感觉，更富有时代气息。

创作虽然起自艺术家对现实的感受，但艺术的目的是给人以愉快，因此它不能只是照抄现实，还需要有想象和创造理想。他说：“不管我们是谁……我们都永远有理由去感受，并从愉快中寻求美。”^②要“从愉快中寻求美”并把它表现出来，就不能没有想象和理想。因此，斯丹达尔主张在创作上，一方面要坚持如实描写，另一方面又要有一定的想象或夸张。比如对作品中女主角的处理，他主张应使读者看到一位经过理想化之后而愈加显得可爱的女性。正是在这个意义上，他说：“一件艺术品永远是一个美的谎言罢了。”^③意思是说，艺术创作总要有想象和夸张，总要有理想化的色彩。这样，斯丹达尔就辩证地解决了艺术与现实的关系问题：艺术既源于现实，又高于现实，为现实主义的典型化原则奠定了理论基础。

2. 巴尔扎克论现实主义原则

巴尔扎克（1799—1850）出生于巴黎以南的图尔城的一个资产阶级家庭。17岁进大学法科，并旁听文科，18岁当过律师的书记，20岁随着文学潮流开始创作神怪、幻想小说，但没有引起读者的兴趣。1828年开始经营出版、印刷业，结果以欠债告终。此后，他又重返文坛，转向社会历史题材。以后的20年间，共创作了91部小说，总标题为《人间喜剧》。《人间喜剧》被誉为

① 伍蠡甫：《欧洲文论简史》，人民文学出版社1985年版，第241页。

② 伍蠡甫：《欧洲文论简史》，人民文学出版社1985年版，第241页。

③ 伍蠡甫：《欧洲文论简史》，人民文学出版社1985年版，第241页。

“社会百科全书”，是法国和世界文学史上规模空前宏伟、内容极其丰富的批判现实主义杰作。如果说斯丹达尔拉开了法国批判现实主义的序幕，那么巴尔扎克则把它推向了高潮；斯丹达尔奠定了现实主义理论基础，巴尔扎克则使其臻于成熟。巴尔扎克的《〈人间喜剧〉前言》是现实主义文艺理论的重要文献。它的主要理论观点是：

a. 小说应成为社会风俗的历史

19世纪的自然科学观，特别是生物进化论直接影响到了巴尔扎克的文学观。他从自然环境对动物进化的影响和决定作用，想到了人类社会与人的相互关系。他认为“社会和自然相似”^①，自然中有许多动物类别，它们形成的种种差异取决于它的生存环境；社会也会按照人类展开活动的环境，把人陶冶成无数不同的人，造成不同的“社会类别”。他进而想到：“布封想写一部书讲述全体动物，他完成了一部卓越的著作，我们不是也该替社会写一部这样的作品么？”^②于是，他决定通过描写环境对人的影响来塑造千差万别的人物，这正是他构想《人间喜剧》的起因。

但是，自然给动物的千殊万类安设了一些界限，社会却无需囿于这些界限之内。社会环境有着一些自然界所不允许的偶变，因为社会环境是“自然加社会”。^③因此，描写人类则更要复杂得多。他说：“我要写的作品必须从三方面着笔：男子、女子和事物，也就是人物和他们的思想的物质表现；总之，就是人与生活，因为生活就是我们的衣服。”这样，文学就不能不从描写人与生活的关系入手展现社会的面貌，描绘社会风俗的历史了。^④

在巴尔扎克看来，要描写整个社会风俗的历史，势必要描绘众多的人物和场面。可是，“直到当代为止，最出名的讲故事的人也不过使用了他们的才华来塑造一两个典型人物，描绘生活的一个面貌”。^⑤更有甚者，有些作品所写的历史往往是罗列枯燥无味的事实、探讨废弃不用的法律，编制愚弄人民的理论。这样就不会真实地反映人类发展的历史。英国小说家司各特的创作，虽然显示出小说这种艺术形式在再现社会风俗历史方面的巨大的优越性，但是司各特却“没有想到把他的作品联系起来，编写成为一篇完整的历史，其中每一章都是一部小说，每一部小说都描写一个时代”。^⑥因此，巴尔扎克为自己的小说创作提出了奋斗目标：“法国社会将要作历史家，我只能当它的书记，编

① 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第165页。

② 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第165页。

③ 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第166页。

④ 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第166页。

⑤ 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第167页。

⑥ 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第167页。

制恶习和德行的清单，搜集情欲的主要事实、刻画性格、选择社会上主要事件、结合几个性质相同的性格的特点糅成典型人物，这样我也许可以写出许多历史家忘记了写的那部历史，就是说风俗史。”^① 这样，巴尔扎克就不仅为批判现实主义文学设计了一幅宏伟的蓝图，而且也精辟地阐述了现实主义创作方法的基本原则：从现实出发，广泛地概括社会生活，突出典型性的大事件，刻画性格，通过千殊万类的典型塑造来综合反映整个时代各阶层的生活风尚和错综复杂的历史事件，展现广阔的社会历史画面。这一要求，虽然不是所有的批判现实主义作家都能做到的，但是要求作家从反映整个时代的高度着眼，这对现实主义文学的创作具有重要意义。

b. 现实主义真实性原则

巴尔扎克十分重视文学的细节真实，认为细节真实是构成艺术真实的基础。为了给《人间喜剧》提供大量的真实的经济细节，他常到他所熟悉的公证人或诉讼代理人办事处去了解情况，搜集材料。重视细节的真实性是《人间喜剧》现实主义特征的重要表现，它给作品带来了巨大的认识价值。为此恩格斯曾指出：阅读巴尔扎克的小说“甚至在经济细节方面所学到的东西，也要比从当时所有职业的历史学家、经济学家和统计学家那里学到的全部东西还要多”。^②

细节真实是现实主义艺术观的重要原则之一，如果作品的细节失真，就从根本上违反了现实主义的客观真实性的原则，也就谈不上是现实主义艺术了。所以，巴尔扎克对有些作品在细节上失真，是持批评态度的。他曾批评司各特在描写女子人性方面的细节失真，也曾批评雨果《欧那尼》中的许多细节失真，并指出这些失真损害了作品，使它只是获得了一种虚伪的成功。他强调指出：“小说在细节上不是真实的话，它就毫不足取了。”^③ 他所要求的细节真实，包括作品中所描写的习俗必须与那时代的习俗相符，情节中的细节必须与常识相符，人物活动的细节要与人物性格相符等。

巴尔扎克在强调细节真实的同时，还要求写出社会现象背后的原因，以便揭示现象的内在的本质真实。为此，他不赞成艺术家只是成为“描写人类典型的画家、讲述私生活戏剧的人、社会设备的考古学家、职业名册的编纂者、善恶的登记员”。^④ 他认为小说家“应该进一步研究产生这些社会现象的多种

① 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第168页。

② 恩格斯：《致玛·哈克奈斯》，见《马克思恩格斯选集》第四卷，人民出版社1995年版，第684页。

③ 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第173页。

④ 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第168页。

原因或一种原因，寻出隐藏在广大的人物、热情和事故里面的意义”。^①从大量的、日常的、平凡的、看来是琐碎的生活事件中，探究社会本质，写出人与人之间的现实关系，使得“描绘的社会，它本身就需要带有它的运动的理由”。^②巴尔扎克主张写出社会现象的原因，应从两方面入手，一是社会环境，二是思想和热情。人是社会环境的产物，所以社会现象的原因，应在社会环境中寻找；而作为人对社会事物的认识和欲望的思想和热情，是社会现象深层原因。主客观这两方面的原因互相联系，法国社会的具体环境造成了人的特定的思想与热情；而人的思想与热情又推动着法国社会的运动。由于每个人所处的具体的环境不同，他们的思想与热情不同，就形成了纷纭繁杂的社会现象。巴尔扎克以这两个相互联系的原因来揭示资本主义社会各种现象的内在联系，特别是当热情表现为对金钱的强烈欲求而成为社会的“破坏性的元素”^③时，则必然触及法国社会的某些本质方面。巴尔扎克追求的真实，是细节真实与本质真实的统一，完整地体现了现实主义的真实性原则。

c. 现实主义的典型理论

巴尔扎克在《〈人间喜剧〉前言》中指出，为了使人物的存在“变得更为悠久”，它必须成为一个“伟大形象”，即典型。所谓典型，巴尔扎克说：“‘典型’指的是人物，在这个人物身上包括着所有那些在某种程度跟它相似的人们最鲜明的性格特征：典型是类的样本。因此在这种或那种典型和他的许许多多同时代人之间随时随地都可以找出一些共同点。但是，如果把他们弄得一模一样，则又会成为作家的毁灭性的判决，因为他作品中的人物不会是艺术虚构的产物了。”^④典型是艺术家虚构出来的人物，他既具有鲜明的个性特征，又概括了与之相似的人的某些共同特点。不仅人物有典型问题，环境也有典型问题。他说：“不仅仅是人物，就是生活上的主要事件，也用典型表达出来，有在种种式式的生活中表现出来的处境，有典型的阶段，而这就是我刻意追求的一种准确。”显然，巴尔扎克把在典型的处境中刻画人物，视为准确反映生活的标志加以刻意追求，这无疑是对现实主义理论的又一贡献。恩格斯曾指出：“现实主义的意思是，除了细节的真实外，还要真实地再现典型环境中的典型人物。”^⑤恩格斯的这一论断是对巴尔扎克现实主义作品和理论的科学

① 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第168页。

② 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第168页。

③ 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第169页。

④ 巴尔扎克：《〈一桩无头公案〉初版序言》，载《古典文艺理论译丛》1965年第十期，第137页。

⑤ 恩格斯：《致玛·哈克奈斯》，见《马克思恩格斯选集》第四卷，人民出版社1995年版，第683页。

总结。

那么如何塑造典型呢？巴尔扎克从艺术要真实地反映社会历史的高度，强调典型塑造必须从现实出发，而不是从观念出发。他认为同现实毫无联系的作品以及这类作品的全部虚构的情节，多半成了世界上的死物。至于根据事实，根据观察，根据亲眼看到的生活中的图画，根据从生活中得出来的结论写的书，都享有永恒的光荣。为了创造根植于深厚的现实土壤中的典型，除了强调搜集事实外，他还特别强调作家对生活的体验和研究，并且十分重视对偶然现象的研究。他说“偶然是世上最伟大的小说家：若想文思不竭，只要研究偶然就行。”^① 因为偶然现象不仅可以体现事物的某种共性，而且又是丰富多彩，具有鲜明的个性的，在偶然中往往还包含着未被认识的东西，因此研究和把握偶然对于创造艺术典型也有十分重要的价值。

典型塑造要以现实为基础，但生活真实并不等于艺术的真实。艺术的使命是将自然的、分散的生活现象，真实的细节，经过典型化，组成一幅统一的、完整的生活图画。因为在巴尔扎克看来，“历史的规律，同小说的规律不一样，不是以一个美好的理想为目标。历史所记载的是，或应该是，过去发生的事实，而小说却应该描写一个更美满的世界”。^② 因此，艺术综合的方法对小说创作来说是不可少的，像绘画一样，“为了塑造一个美丽的形象，就取这个模特儿的手，取另一个模特儿的脚，取这个的胸，取那个的肩。艺术家的使命就是把生命灌注到他们塑造的这个人体里去，把描绘变成真实”。^③ 这种综合的过程，也就是典型化的过程。由于文学典型不仅来自生活，而且渗透了艺术家的理想，因此，它比现实生活中的人物就更美、更真实、更理想。巴尔扎克的典型理论是深刻而又全面的。

d. 作家的法则

巴尔扎克在《〈人间喜剧〉前言》中，提出了艺术家有不同于政治家的法则的观点。他说：“作家的法则，作家所以成为作家，作家（我不怕这样说）能够与政治家分庭抗礼，或者比政治家还要杰出的法则，就是由于他对人类事物的某种抉择。由于他对一些原则的绝对忠诚……‘一个作家在道德上和在上政治上应该持有固定的见解，他应该把自己看做人类的教师；因为人类是不需要导师去教他们怀疑的’，波纳尔说过，我很早就把这些名言奉为准则，它们是保皇党作家的法则，同时也是民主党作家的法则。”^④ 这就是说，艺术家和

① 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第168页。

② 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第173页。

③ 巴尔扎克：《〈古物陈列室〉、〈钢巴拉〉初版序言》，载《古典文艺理论译丛》1965年第十期，第120页。

④ 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第169页。

政治家不同，政治家总是站在本集团或本政治派别的利益考虑问题，并随着他们所属集团或派别的利益的变化而变化，遵守的是变化的派别法则。而艺术家则不管你是保皇党，还是民主党，都应遵守“固定”的共同的法则，并且绝对忠诚于这个法则。

巴尔扎克在这里所讲的作家法则，实际上也就是思想上的人道主义法则，艺术上的真实性法则。这一法则为文学史上一切进步作家所共同遵守。艺术家所以要遵守这一法则，是与艺术家的社会职责分不开的，巴尔扎克认为，艺术家首先应是某一真理的宣扬者，是人类的教师。正是出于这样的社会责任感，虽然他声称是在宗教和君主政体的原则下写作，实际上他是站在人道主义的立场上，并且在创作中坚持真实性的法则，这样他才有可能违背自己的政治偏见，真实地反映社会现实。巴尔扎克本是个政治上的正统派，他的全部同情都在注定要灭亡的贵族阶级方面，但当他在作品中描写到他“心爱的贵族们”时，却尖锐地嘲笑和辛辣地讽刺了他们，指出这些贵族男女不配有好命运；而对他的政治上的死对头——当时代表人民的共和主义者，却毫不掩饰地加以赞赏。巴尔扎克之所以能违反自己的政治偏见，真实地描写了现实的阶级关系，揭示出客观历史发展的必然性，就是因为他能自觉地坚持了“作家的法则”。这就是恩格斯所说的“现实主义的伟大胜利”。当然，批判现实主义文学虽然对现实的揭露和批判是深刻的，却不能对现实的矛盾做出深刻的社会的、阶级的分析，也不能指出历史前进的方向，这是由它的人道主义思想的历史局限性造成的。

3. 福楼拜对客观性原则的强调

福楼拜（1821—1880）生于法国鲁昂，其父是医学教授。他青年时代学过法律，一生经历了复辟王朝、二月革命，第二帝国、普法战争、巴黎公社起义、第三共和国等重大事件和历史进程。他不满社会现实，又找不到出路，悲观、苦闷的情绪使他沉湎于写作上的精益求精，追求艺术上的尽善尽美。他因受实证论的影响，企图以生理学的观点解释社会现象。他的主要著作有《萨朗波》、《情感教育》、《包法利夫人》，后者以其精细客观的人物心理刻画和美不胜收的世态描写，给作者赢得了荣誉。在法国文学史上，他是继巴尔扎克之后的又一位杰出的现实主义作家。他的文艺观点散见于他的大量书简中。

a. 艺术家不该在他的作品里露面

福楼拜把作品的客观性放在重要地位。他反对艺术家在作品中直接露面做主观的抒情、议论和道德评价。他说艺术家“不该在他的作品里露面，就像

上帝不该在自然中露面一样”。^①当浪漫主义作家乔治·桑劝他应该对《包法利夫人》中的人物表明意见的时候，他说：“至于泄露我本人对我所创造的人物的意见：不，不，一千个不！我不承认我有这种权力。”^②

当然，艺术家在反映生活时，不能没有自己的认识和态度，但福楼拜更重视事物自身的意义，不允许作家直接对事物下结论。他说：“没有一个伟大的天才下过结论，没有一本伟大的书下过结论，因为人类总在前进，从来没有一个结束。”^③历史既然没有完结，因此也不该有终结性的结论。艺术是展览，不是教诲，好和坏全靠描述，如实地描述不仅是科学的，而且是公正的。“公正组成一切道德。”^④

福楼拜强调艺术家不在作品中露面，这一点和巴尔扎克不同，但他并不是反对作家的倾向性，而是主张作家的思想倾向与评价寓于场面、情节和形象的真实描绘中，恰如他自己所比喻的那样，上帝虽不直接出面，但它却存在于自然之中。这显然和后起的自然主义者左拉的主张不同，左拉追求实录自然，而福楼拜是让倾向从形象的描述中自然地流露出来，这正是现实主义文学的重要特征。

b. 忠于现实，但不摹写现实

福楼拜强调艺术要忠于现实，因此他非常重视搜集资料、观察分析。他认为主观的东西愈少，描写才愈真实，真实本身就是一种巨大的力量，“因为一件东西只要真，就是好的”。但是他所追求的真实，并不是拘泥于生活真实。他说：“我好像是倾向于现实的，其实我对现实很厌恶”，“现实不过是一个跳板”^⑤，通过这个跳板把艺术家投向真实。也就是说，艺术是通过对真实的真实描绘，使读者去感受和认识生活的内在真实。所以艺术真实不能和现实生活的客观再现画等号。但是“我的朋友却深信现实构成全部艺术。我对这样的唯物主义感到愤慨，然而每逢星期一，我总会念到我们的好心的左拉的文章，禁不住一阵阵地生气”。^⑥显然，他对左拉的自然主义理论和创作是持否定态度的。福楼拜的小说理论，可以说是抓住了现实主义真实性的关键，那就是要用艺术描写的真实，即艺术的真实代替机械的再现。

c. 对形式美和细节描写的刻意追求

福楼拜认为：“没有美的形式，便没有美的内容。反之亦然。观念（思

① 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第210页。

② 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第215页。

③ 转引自《中国大百科全书·外国文学I》，中国大百科全书出版社1982年版，第326页。

④ 转引自《中国大百科全书·外国文学I》，中国大百科全书出版社1982年版，第327页。

⑤ 转引自伍蠡甫《欧洲文论简史》，人民文学出版社1985年版，第278页。

⑥ 转引自伍蠡甫《欧洲文论简史》，人民文学出版社1985年版，第278页。

想) 仅是因为它的形式而存在。”^① “形式是外衣, 不。形式是观念的血肉, 犹如观念是形式的灵魂、生命。”^② 福楼拜把形式看成是作品的决定因素, 认为有了美的形式就有了一切, 所以艺术创作的关键在于能否掌握美的形式。

福楼拜甚至要追求一种脱离主题的、独立存在的形式美。他说: “我所认为美的, 我所想要从事的, 是一本对任何事物无关的……一本几乎没有任何主题的书, 或者说主题几乎看不见, 倘若可能的话。”^③ 福楼拜把毕生的精力用在美的探索与追求, 他特别强调了艺术形式的“纯美”。

在语言形式上, 福楼拜要求自己的文字要具有“诗的韵律和科学语言般的精确性”。他十分讲求语言的精当, 强调语言的锤炼。他的弟子莫泊桑曾转述他的所谓“一字说”, 即“我们所要表出的什么, 这里只有唯一的字可以表出。说明他的动作的只有唯一的动词, 限制他的性质的只有唯一的形容词。我们不能不搜求这唯一的名词、动词和形容词, 直到发现了为止。只是发现了近于这字的字, 也是不能满足的。不能因为困难, 便模模糊糊地了事。”^④ 他追求语言的准确, 是为了让文学真实地表现现实。而现实是千差万别的, 正如莫泊桑补充说明的那样: “世界上没有两颗相同的沙子”。为了准确地描绘不同的事物, 只能选择唯一能精确地表达它的特征的文字。在他看来, 选择和锤炼精当的语言是达到文学真实的手段。

福楼拜坚持了巴尔扎克的现实主义创作原则, 进一步发展和完善了现实主义文学在细节刻画、心理描写以及让倾向从描述中自然流露出来的艺术表现手法。同时, 他对客观性的进一步强化以及对形式美和细节描写的刻意追求, 又表现了从现实主义向自然主义、唯美主义过渡的理论趋向, 对自然主义、唯美主义的兴起, 也产生了一定的影响。

19世纪30年代后在法国兴起的现实主义文学思潮, 总体上说属于批判现实主义发展的第一阶段。法国现实主义的文艺理论是现实主义作家的文艺思想和创作经验的概括和总结, 如果说斯丹达尔是在论述浪漫主义与古典主义的对立中阐述了现实主义的某些原则的话, 那么巴尔扎克和福楼拜则对现实主义文艺理论做了进一步的补充和完善。他们所提供的这份理论遗产, 对无产阶级的革命现实主义文学理论和创作产生了重要的影响。

① 转引自伍蠡甫《欧洲文论简史》, 人民文学出版社1985年版, 第280页。

② 转引自伍蠡甫《欧洲文论简史》, 人民文学出版社1985年版, 第280页。

③ 转引自伍蠡甫《欧洲文论简史》, 人民文学出版社1985年版, 第280页。

④ 郭绍虞:《语言与文学》, 载《学术月刊》1981年第二期, 第35页。

第二节 俄国现实主义

19世纪30年代起，在欧洲启蒙运动和法国革命的冲击下，俄国落后的封建农奴制和刚刚兴起的资本主义经济之间产生了越来越尖锐的矛盾，由此引发的革命斗争也不断发展。1825年十二月党人彼得堡起义被沙皇镇压后，俄国解放运动就由贵族时期过渡到由平民知识分子领导的资产阶级民主主义时期。自30年代兴起的俄国批判现实主义文学的整个发展过程始终与蓬勃开展的解放运动紧密联系，它的批判锋芒也主要是针对封建农奴制及其残余。到了50—60年代，俄国现实主义文学从不同侧面反映了时代的重大社会问题，其取材的广泛，批判的深入，都走在欧洲文学的前列。直到70—80年代，当西欧现实主义的批判力量已经减弱、自然主义倾向日益明显的时候，俄国的现实主义却在深化。列夫·托尔斯泰的后期创作表现了最清醒的现实主义，被列宁称之为“俄国革命的一面镜子”。

俄国的现实主义理论主要是由俄国革命民主主义者所倡导的。他们在政治上反对沙皇、反对农奴制；在哲学上摒弃黑格尔的唯心主义，接受费尔巴哈唯物论；在文学上，反对为艺术而艺术，主张把文学事业与解放运动紧密联系起来，以文学刊物为阵地，以文学批评为武器，号召作家描绘最广阔的、体现社会生活发展方向的历史画卷。他们强调文学的人民性，重视艺术规律和典型塑造，把现实主义理论发展到了一个新的高度。

1. 别林斯基论艺术与现实

别林斯基（1815—1848）生于斯韦阿博尔格城，1829年进入莫斯科大学语文系学习，1832年秋，因写剧本揭露沙皇被校方开除。1834年参加《望远镜》杂志的编辑工作，30年代末，参加了《莫斯科观察家》杂志的工作并主持《祖国纪事》的文学评论栏目。

40年代前，别林斯基受黑格尔唯心主义哲学的影响，一度曾与现实相妥协，并接受了黑格尔的“美是理念的感性显现”的美学观；从40年代起，在反对农奴制的现实斗争的影响下，他对黑格尔的哲学观和艺术观进行了扬弃，完成了由唯心主义到唯物主义的转变。在一系列的文学批评著作中，把斗争的矛头直指丑恶的现实，反映出革命民主主义者的鲜明立场和斗争精神，成为俄国批判现实主义理论的奠基人。

a. 艺术应创造典型，真实地反映现实

别林斯基从40年代初开始，旗帜鲜明地站在唯物主义的立场上，坚持生活是文学的源泉的观念，强调文学要真实地反映现实。他说：“现实之与艺术

和文学，正如同土壤与在它怀抱里所培育的植物一样。”^① 文学必须根植于现实的土壤之中。

别林斯基所说的“现实”，主要是指人和社会，因为他是“按照人与人之间的关系来理解现实的”。^② “人与人之间的关系”就是现实社会生活，而“文学是社会生活的表现”。^③ 这样，文学要真实地再现现实，就要求艺术家从现实的人与人之间的关系中真实而具体地描绘生活，并且还要展示某一阶级的状况。要求从现实关系中具体而真实地描绘生活，这正是现实主义文学的重要特征。

文学艺术要从现实的关系中去反映生活，它就不能停留在复制、照抄生活现象上，而必须在深刻观察和理解生活的基础上，揭示生活的发展规律，展示生活的理想。因此，别林斯基指出：“诗在于创造性地复制有可能的现实。”^④ 这“有可能的现实”，是指现实不存在，但按照生活发展的规律，“有可能出现的现实”，这种“现实”既源于生活，又高于生活，它含有生活的理想，是生活发展的必然。别林斯基强调艺术复制这种“有可能的现实”，意在要求艺术家高瞻远瞩，从现实生活自身发展和艺术创造的规律的可能性中去再现现实，真实地、历史地反映生活。

艺术要实现上述目标，即“创造性地复制有可能的现实”，典型化是必经之路。只有通过典型化，才能把生活真实转化为艺术真实。创造典型是现实主义文学的重要任务。别林斯基后来把典型和真实联系起来，他认为：“艺术是在其全部真实性上的现实的复制。在这儿，关键是在典型，而理想也不被理解作装饰（从而是虚谎），却是作者适应其作品所想发挥的思想把所创造的各色典型安排在里面的一种关系。”^⑤ 所以，塑造典型是为了在“全部真实性”上反映现实。而理想之所以不是虚谎，是因为“‘把现实理想化’意味着通过个别的，有限的现象来表现普遍的，无限的事物，不是从现实中摹写某些偶然现象，而是创造典型的形象”。^⑥ 在这里，“理想化”是同典型化相统一的，是典型化的必不可少的手段。因此，这种理想化，不同于浪漫主义的主观幻想式的理想化，它是深深根植于现实关系之中，旨在揭示生活的“可能性”和“必然性”的创造活动。这种典型化又是具体化与概括化的统一，共性与个性化的统一。因而创造出来的典型，一方面体现着现实普遍存在的人的共性，

① 《别林斯基选集》第三卷（满涛译），上海译文出版社1979—1980年版，第700页。

② 转引自朱光潜《西方美学史》下卷，人民文学出版社1979年版，第528页。

③ 转引自朱光潜《西方美学史》下卷，人民文学出版社1979年版，第528页。

④ 《别林斯基论文学》（满涛译），新文艺出版社1958年版，第111页。

⑤ 《别林斯基选集》第二卷（满涛译），时代出版社1953年版，第400页。

⑥ 《别林斯基选集》第二卷（满涛译），上海译文出版社1979—1980年版，第102页。

使人有“似曾相识”之感；另一方面，又是新的思想、性格的代表，具有鲜明的个性。因此，又使人有“不相识”之感，是一种“熟悉的陌生人”。在这里，别林斯基精辟地阐述了典型所体现的普遍性与特殊性的关系问题。

此外，别林斯基还认为小说所描绘的不是作为抽象观念的“罪恶”和“德行”，“而是作为社会成员的人，它们描绘了人，也就描绘了社会”。^①文学是在社会环境的刻画中描写人物的，因此，典型人物的语言、感情行动方式等，都可以“证实他的生活的环境”，反映社会现实。别林斯基的这种看法，触及了典型人物与社会环境的关系问题以及典型的时代特征问题。

b. 艺术应为社会利益服务

别林斯基晚期放弃了他早年的艺术无目的、艺术与社会效应毫不相干的想法，全面地阐述了艺术的社会作用问题。他认为“剥夺艺术为社会利益服务的权利”，就是贬抑艺术，就意味着“使之成为消闲享乐之物”，等于“绞杀它”。^②他不同意把艺术的本身作为目的的“为艺术而艺术”的观点。“纯粹的，超然的，无条件的，或像哲学家所说，绝对的艺术，在任何时候，任何地方，都是不存在的。”^③这种“纯艺术”所以不能存在，首先是因为艺术反映生活是反映统一的、完整的生活。这就必然会涉及人们对生活的各种认识和态度，也必然反映生活中实际会有的经济、政治、道德内容。其次，艺术家作为现实中的一员，他“首先是一个人，然后是他的祖国的公民，他的时代的子孙”。他不能不接受现实和时代对他的影响，从而形成作品的一定社会倾向。在批评这种“纯艺术”观点的同时，别林斯基明确提出，艺术应该为社会的崇高利益服务。

什么是社会的崇高利益呢？别林斯基认为，追求使社会所有成员都普遍获得幸福，是人类崇高、神圣的事业。这一事业，就是他在《给果戈理的一封信》中所指出的：俄国当前最迫切的问题就是废除农奴制，推进文明和启蒙，在人民中间唤醒人类的尊严感。在这里别林斯基明确把文艺的社会职责与革命民主主义的斗争纲领联系起来，鲜明地表现了俄国现实主义理论的特色。

那么艺术怎样才能发挥它的作用呢？别林斯基认为：“艺术首先必须是艺术，然后才能够是社会精神和倾向在特定时期中的表现。不管一首诗充满着怎样美好的思想，不管多么强烈地反映着时代问题，可是如果里面没有诗歌，那么它就不能够包含美好的思想和任何问题，我们所看到的，充其量不过是执行

① 转引自朱光潜《西方美学史》下卷，人民文学出版社1979年版，第548页。

② 《别林斯基选集》第二卷（满涛译），人民文学出版社1959年版，第428页。

③ 《别林斯基选集》第二卷（满涛译），人民文学出版社1959年版，第422页。

得很坏的美好企图而已。”^①就是说，艺术是以艺术自身的职能服务于社会利益，不能违背艺术本身的规律。艺术的思想倾向必须寓于富有生命力的艺术形象中，这是现实主义艺术的重要特征。为此，艺术的思想倾向“必须存在在心里，在写作人的血液里，它主要地必须是一种感情”，“是一种自觉的思想——倾向非像艺术本身那样的生发出来不可”。^②这就是说，作品中表达的思想，应该是真正被作家所理解、所把握，已经情感化、人格化了的，已为艺术家的审美体验所融化了的思想，它才能寓于鲜明生动的富有生命力的艺术形象中，只有这样的作品，才能使读者在获得审美享受中受到思想上的启迪和教育。

c. 诗人用形象思维

在西方近代文论史上别林斯基是第一个明确提出艺术用形象思维的理论家。从1838年到1845年，他先后在七篇著作中直接谈到形象思维。不过，具体运用这一概念时，他的提法前后不完全一致。晚期的别林斯基，随着哲学观念的转变，他的形象思维论也日趋成熟了。他在最后一篇著作《1847年俄国文学一瞥》中说：“哲学家用三段论法，诗人则用形象和图画说话，然而他们说的都是同一件事。政治经济学家被统计材料武装着，诉诸读者或听众的理智，证明社会中某一阶级的状况，由于某些原因，业已大为改善，或者大为恶化。诗人被生动而鲜明的现实描绘武装着，诉诸读者的想象，在真实的图画里面显示社会中某一阶级的状况，由于某些原因，业已大为改善，或者大为恶化。一个是证明，另一个是显示，可是他们都是说服，所不同的只是一个用逻辑结论，另一个用图画而已”。^③这一精彩的论断，具有重要的理论意义。

首先，别林斯基从唯物主义认识论出发，认为文学和科学一样，都要真实地揭示社会生活的本质和规律，描绘社会现实中某些阶级的生活状况及其变化，从而揭示阶级间的现实关系。肯定了形象思维的理性内容和认识作用。

其次，别林斯基认为文学用形象思维，它不是论证真理而是显示真理，强调了艺术在思维形式和表现方式上不同于科学的本质特征。

再次，别林斯基的形象思维论，在涉及创作过程时，十分重视想象的作用，创作需要想象，欣赏也需要想象。艺术既然是通过创造典型再现生活，那就必须运用想象，借想象把生活现象典型化并连接起来，使它们有内在联系，体现出生活的统一性和完整性。艺术构思也是通过想象把基本材料组织起来，就是历史题材，也需借想象充实艺术形象的血肉。想象是形象思维的中心

① 《别林斯基选集》第二卷（满涛译），人民文学出版社1959年版，第415页。

② 《别林斯基选集》第二卷（满涛译），人民文学出版社1959年版，第430页。

③ 《别林斯基选集》第二卷（满涛译），时代出版社1953年版，第429页。

环节。

需要指出的是，别林斯基的形象思维，是指用形象来表达思想。在他看来，科学和艺术说的都是同一件事，只不过艺术是用形象来表达。这里，他否认了艺术有区别于科学的特殊的反映对象和内容，好像艺术区别于科学的只是在思维和表达方式上的不同，这种观点是不科学的，并且容易导出艺术是思想的图解的错误结论，从中我们不难看出形而上学理论对他的影响。

与形象思维理论相联系，别林斯基还论述了作家的“激情”问题，他说，艺术“它只容纳诗的思想，而这诗的思想——不是三段论法，不是教条，不是格言，而是话的激情。”^①联系他的其他有关论述，所谓“活的激情”可以理解为思想与情感交融的诗情，它是推动想象的动力。别林斯基的“活的激情”、“诗的思想”的提法，是对上述“艺术家和科学家说的是同一件事”的观点的某种修正和补充，有重要的理论价值。总的看来别林斯基对形象思维的认识还不完全科学，但形象思维涉及的基本问题几乎都谈到了。

d. 历史的审美的批评原则

别林斯基说：“每一部艺术作品一定要在对时代，对历史的现代性的关系中，在艺术家对社会的关系中，得到考察；对他的生活、性格以及其他等等的考察也常常可以用来解释他的作品。另一方面，也不可能忽略掉艺术的美学需要本身。”^②这就是说，对艺术作品的批评，既要历史的批评，也要美学的批评，二者是紧密结合在一起的。不涉及美学的历史的批评，以及不涉及历史的美学的批评，都将是片面的，因而也是错误的。

美学的批评是从艺术方面来考察作品，指出它的成就，指出它的思想表达到什么程度，对作品做出艺术表现和审美价值的评价。这对批评家来说，需要具备敏锐深刻的审美感受能力和客观分析能力。

但是，文学批评如果仅仅是囿于作家作品的圈子，“只想跟诗人及其作品发生关系，而不顾到诗人写作的地点和时间以及为他的诗作开辟道路并影响他的诗活动的诸种状况”^③，也是不正确的。因为这种批评没有联系作品产生的时代，没有联系到现实诸因素对创作的影响，因此也很难判断作品的真实性及其历史地位如何。美学的批评一定要和历史的批评有机地结合起来，这才是真正的文学批评。也就是说，在对作品进行美学批评时不忘考察作品是否忠实于特定历史条件下的现实，看它是否提出了或回答了现实中的迫切问题；对作品作历史批评时，又不忘作品的审美意义、它的艺术成就。只有这样，才是完

① 《别林斯基论文学》（满涛译），新文艺出版社1958年版，第45—46页。

② 《别林斯基选集》第三卷（满涛译），上海译文出版社1979—1980年版，第595页。

③ 《别林斯基选集》第二卷（满涛译），时代出版社1953年版，第419页。

整的批评。

历史的审美的批评原则的确立，使文学批评建立在唯物主义理论上，使其得以通过文学批评实现了对社会现实的批评，体现了革命民主主义的战斗需要。在理论上它是一次重大的突破，它突破了在康德、谢林美学影响下形成的对文学作品的“纯美学”的分析，也突破了在黑格尔唯心主义历史辩证法思想影响下形成的从理念出发对文学作历史考察的所谓历史的批评。奠定了现实主义的文学批评理论，对文学批评的健康发展产生了重要影响。

2. 杜勃罗留波夫论“人民性”

杜勃罗留波夫（1836—1861）生于尼日尼·诺夫哥罗德的一个神父家庭。在彼得堡中央师范学院读书时，曾研读赫尔岑、别林斯基和费尔巴哈的著作，并创办手抄刊物《传闻》，发表过反对沙皇政府的诗和短评。1857年参加了《同时代人》杂志的编辑工作，并发表了《俄国文学发展中人民性渗透的程度》、《什么是奥勃洛莫夫性格》、《黑暗的王国》、《黑暗王国里的一线光明》等重要评论。1860年5月，因病出国休养，1861年回国，不久病逝。

杜勃罗留波夫在哲学上是唯物主义者，又是农民革命的拥护者，他主张以农民革命推翻沙皇专制政权和腐朽的农奴制度。他把当时先进的平民知识分子看成是革命的领导者，并主张在农村公社的基础上，不通过农民的分化和资本主义就建立没有人剥削人的社会主义制度。他的政治理想带有空想社会主义的浓重色彩。在文学观上，他坚持了别林斯基的战斗传统，主张文学是人民思想情感和社会欲望的第一个表达者，要为改善社会服务，并进而发展和完善了人民性的理论。

a. 文学的人民性原则

杜勃罗留波夫在《俄国文学发展中人民性渗透的程度》一文中，集中地论述了文学的人民性问题。什么是人民性呢？他说：“我们（不仅）把人民性了解为一种描写当地自然的美丽，运用从民众那里听到的鞭辟入里的语汇，忠实地表现其仪式、风习等等的本领……要真正成为人民的诗人，还需要更多的东西，必须渗透着人民的精神，体验他们的生活，跟他们站在同一的水平，丢弃等级的一切偏见，丢弃脱离实际的学识等等，去感受人民所拥有的一切质朴的感情。”^①由此看来，具有人民性的作品固然也体现为艺术家运用人民便于接受的形式、描写人民的风俗习惯、使用人民的语汇，但主要的却不在于形式、题材、语言，而在于它的内容所渗透的人民的的精神，即在作品中表达人民的思想感情。

^① 《杜勃罗留波夫选集》第二卷（辛未艾译），上海文艺出版社1959年版，第184页。

那么，文学家怎样才能作品中渗透出人民的精神呢？

第一，文学要“表现人民的生活，人民的愿望”。^①真实地反映出人民的生活状况，写出他们的贫穷和烦忧，同时也要正确地表现出人民的美好和力量。“就是吐露或者表现在人民中间有一种美好的东西。”^②

第二，文学家要在思想感情上同人民一致，丢弃阶级偏见，克服虚伪教育和传统观念的影响，站在人民的立场，以人民的思想情感去观察解释和反映一切。

文学的人民性，关键在于作家与人民思想感情上的一致。以往有些文学，之所以没有被民众所领会，当然与民众的物质生活与文化条件限制有关，但更重要的原因是作品并没反映人民的痛苦和愿望。杜勃罗留波夫说：“这种创作，第一，不能和人民接近；第二，就是接近了也一点不能使他们理解，也不会给他们带来好处。人民大众和我们的兴味是大异其趣的，我们的痛苦他们并不理解，我们的兴奋，他们也是觉得可笑的。”^③他认为，以一种精神贵族的态度去接近人民和描写人民大众，没有和人民大众的思想感情上的沟通，其作品也就不能为他们所接受，这正是以往俄国文学的问题所在。

这样看来，文学的人民性就不单是取决于它是否直接描写了人民的生活。直接地表现人民的生活、思想和愿望的作品，当然具有人民性；以人民的观点去描写其他阶级或阶层的生活，如果体现了人民的思想感情，也同样具有人民性。

b. 人民性与现实主义相统一

杜勃罗留波夫认为人民性与现实主义是一致的。他认为，俄国文学发展的过程，也就是“文学怎样和人民与现实逐步接近起来”的过程^④，就是作家摆脱统治阶级思想对于文学接近现实的束缚的过程。当文学家只是为了少数人，为了不足道的小圈子的利益而行动和写作时，他们的眼光就狭窄了，愿望就渺小了，一切见解和同情都带着局部的性质，这时他们也就发现不了什么深刻的社会问题，文学也就脱离了人民，脱离了现实。当文学摆脱了阶级偏见的影响，表现人民的观点和利益时，就意味着文学接近现实，接近了生活。所以，作品的人民性的渗透程度标志着现实主义发展的水平。

人民性的渗透程度和现实主义的深广程度有着内在的联系。在杜勃罗留波夫看来，人民的生活和愿望体现着现实生活的主流和方向，文学家如能真实地

① 《杜勃罗留波夫选集》第二卷（辛未艾译），上海文艺出版社1959年版，第187页。

② 《杜勃罗留波夫选集》第二卷（辛未艾译），上海文艺出版社1959年版，第288页。

③ 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第447页。

④ 《杜勃罗留波夫选集》第二卷（辛未艾译），上海文艺出版社1959年版，第200页。

反映它，文学就会接近现实、表现社会生活的方向，达到现实主义的真实性的要求。而以人民的观点、思想感情去观察、描写社会生活，就可使文学家摆脱其阶级偏见，突破传统观念，立足于人民的立场，以先进的观念和正确的态度去对待生活、再现现实，而这些决定了作家反映生活的深度与广度，以及文学的真实性的程度。杜勃罗留波夫指出：“对批评最重要的，就是弄清楚作者和人民身上已经觉醒的，或者，由于当前事物规律的要求立刻应当觉醒的那些自然追求是否站在同一水平上，然后才是，他究竟能够把它们了解和表现到什么程度，他是抓住了问题的本质，抓住了它的根呢，还是只是它的表面。”^① 这也就是说作家只有以人民的观点来观察和感受一切，才能深刻，广阔地反映出生活的真实。

杜勃罗留波夫把人民性与现实主义统一起来，反映了俄国现实主义文学的特点。从19世纪30年代始，俄国文学发展中出现了反映下层人民生活的贫困和痛苦的“自然派”文学，这种文学选择群众作为作品的主人公，表达劳苦群众的要求和愿望。人民性原则的提出是对文学发展的这一新趋势的理论概括和探索。另一方面，文学的人民性原则也是杜勃罗留波夫的革命民主主义思想，即农民革命的思想所使然，他看到了人民群众的历史作用，认为劳动群众，特别是农民，是社会的“基干”。他曾说：“基干的俄罗斯并不在咱们身上。我们所以站得住脚，只是因为我们的脚下有坚固的基础——真正的俄罗斯人民；而我们本身不过是伟大俄罗斯人民中依稀莫辨的一小部分而已。”^② 正是基于对人民群众力量的这种认识，他认为要发挥文学改造社会，为社会服务的作用，文学创作就一定要为群众所接受。杜勃罗留波夫对人民性理论的发展，标志着革命民主主义和农民革命运动结合得更加紧密了，俄国的批判现实主义文学也在与人民的进一步结合中走向深化。当然杜勃罗留波夫所说的人民，主要是指农民，所谓人民性，也主要是要表现农民的思想观点和利益。在具体分析人民性在俄国文学发展的不同历史时期的表现时，他所说的人民性的出发点是人道主义，因此他时常用抽象的“一般人”、“人道主义”来评价作品的内容。

3. 列夫·托尔斯泰的《艺术论》

列夫·托尔斯泰（1828—1910）出生于图拉省的一个名门贵族家庭，自幼受了典型的贵族家庭教育。早年在启蒙主义思想的影响下，开始同情农民，厌恶农奴制度。19世纪50—60年代的农奴制度改革及革命斗争形势促使他的

^① 《杜勃罗留波夫选集》第二卷（辛未艾译），上海文艺出版社1959年版，第364页。

^② 《杜勃罗留波夫选集》第二卷（辛未艾译），上海文艺出版社1959年版，第179—180页。

世界观开始转变。70—80 年代之交，在新的革命形势和全国性的大饥荒的影响下，他完成了世界观的转变，站到了宗法制农民的立场上。

托尔斯泰的世界观充满着矛盾：一方面，托尔斯泰是那个时代政治、宗教、社会制度和经济制度的批判者，是社会生活中种种谎言和伪善的抗议者；另一方面，他又是“道德上的自我完善”的提倡者，是“最精巧的因而特别恶劣的僧侣主义”的鼓吹者，是“勿以暴力抗恶”的宣扬者。托尔斯泰世界观的矛盾是当时俄国社会生活的矛盾的反映。托尔斯泰的创作反映了沙俄农奴制的腐朽以及人民对这个制度的反抗情绪，列宁称他的创作为“俄国革命的镜子”。

《艺术论》是托尔斯泰著名的文艺论著。在这部著作里，他批评了“现代艺术所走的不正确道路”，包括当时流行的唯美主义、颓废主义、印象主义、自然主义等。阐述了“艺术的真正使命”在于传达“感情”，同时也肯定了文学的人民性和现实主义原则。这部著作的主要观点是：

a. 艺术是传达情感的工具

托尔斯泰在《艺术论》中，首先探讨了历来的美学家给艺术下的定义。他不同意美学家把艺术的目的说成是创造美，也不同意说艺术的目的是给人以享受。他认为这样的理论完全是为现代艺术中那种自私的享受和不道德的行为做辩解的。托尔斯泰强调说：艺术不是少数人“享乐的工具”，而是“人类生活的条件之一”，是“人与人相互之间交际的手段之一”。“不过艺术这种交际手段和语言有所不同：人们用语言互相传达自己的思想，而人们用艺术互相传达自己的感情。”“艺术是传达感情的工具”，这里，托尔斯泰正确地指出了艺术不是借助语言表达抽象的思想，而是要表达艺术家的情感。由此他断言：“在自己心里唤起曾经一度体验过的感情，在唤起这种感情之后，用动作、线条、色彩、声音以及言词所表达的形象来传达出这种感情，使别人也能体验到这同样的感情——这就是艺术活动。”^① 简而言之，艺术活动就是创造形象表达情感的活动。

艺术应该传达怎样的一种感情呢？托尔斯泰承认人们有各种各样的感情：有强烈的，有微弱的，有有意义的或微不足道的，有非常好的，也有非常坏的。从广义上来理解，只要传达的感情能够感染读者，就都是艺术。但实际上，托尔斯泰认为，真正的艺术应该传达最好的感情，这种感情就是人类的宗教的感情。在他看来，“人类的进步总是在宗教的引导下完成的”，^② 但是这里的宗教不是指（天主教、新教等）宗教教义，而是指作为现代人类进步的必

① [俄] 托尔斯泰：《艺术论》（丰陈宝译），人民文学出版社 1958 年版，第 47 页。

② [俄] 托尔斯泰：《艺术论》（丰陈宝译），人民文学出版社 1958 年版，第 155 页。

要指南的宗教意识，即“人类博爱的意识”，^①正是这种博爱意识指导下产生的感情才是最好的感情。传达这种感情的艺术，才是真正的艺术。

托尔斯泰这一关于艺术的定义突出强调了传达感情的重要意义，但他把传达情感与表达思想对立起来，则是片面的，正如普列汉诺夫批评他所指出的：艺术不单传达感情，也表达思想。“艺术开始于一个人在自己心里重新唤起他在四周的现实的现实的影响下的体验过的感情和思想，并且给予它们以一定形象的表现”。^②

托尔斯泰所说的感情，并不是纯粹的宗教感情，而是艺术家在“人类博爱意识”指导下，由现实生活激起的感情。它深深扎根于生活的土壤，与生活内容紧密结合。它必然含有对生活的认识——思想，但这思想已融化在情感之中。而且，这种感情的传达，又是以一定的生活形象体现出来，因此它必然与生活的真实反映相结合。正是在这个意义上，我们说，托尔斯泰的情感传达说是与现实主义原则相通的。托尔斯泰要求艺术传达宗教情感，具体说来，他是要求表现上层人物的“道德自我完善”，表现“忏悔”意识，从而去关心、体贴下层人民；而对于下层人民，他要求表现他们的淳朴、宽容，“不以暴力抗恶”的思想情感。托尔斯泰主义的这种要求是和康德、席勒、雨果、巴尔扎克的思想一脉相承的。他们都是伟大的人道主义者，又都不能完全摆脱基督教思想的束缚，他们看到了上层社会的腐败和人民的苦难，但作为资产阶级的思想代表，他们又都惧怕暴力革命，于是他们把人道主义和基督教结合起来，企图通过解决道德问题来解决社会问题。这种理论对于文学的作用有其积极的一面，也有消极的一面。其积极意义在于它给作家提供了批判黑暗现实的武器，从而能深刻真实地反映生活的某些本质；其消极影响在于，它要求艺术家以博爱的情感和思想描写生活和影响人的生活行为，鼓吹“勿以暴力抗恶”，使文学脱离社会发展的要求，麻痹人民的斗志。

b. 评价艺术的标准——感染性

艺术既然是传达情感的工具，那么情感的感染性如何，自然就成了评价艺术优劣的标志。他说：“要区分真正的艺术与虚伪的艺术，有一个肯定无疑的标志，即艺术的感染性。”^③如果读者能被作者的心情所感染，导致这种情境的东西便是艺术；没有这种感染，就不是艺术。“而且感染的程度也是衡量艺术价值的唯一标准”，感染越深，艺术则越优秀。

那么，艺术的感染力是由什么决定的呢？就艺术形式所达到的效果而言，

① [俄]托尔斯泰：《艺术论》（丰陈宝译），人民文学出版社1958年版，第155页。

② 《普列汉诺夫美学论文集》（一）（曹葆华译），人民出版社1983年版，第308页。

③ [俄]托尔斯泰：《艺术论》（丰陈宝译），人民文学出版社1958年版，第148页。

托尔斯泰认为，艺术感染力的大小决定于下列三个条件：（1）感情的独特程度。感情越独特，对读者的影响就越大；（2）感情的清晰程度。感情“表达得越清楚，感受者在自己的意识中和作者相融合所感到的满足也越大”；（3）感情的真挚程度。艺术家感情的真挚程度对艺术感染力的影响最大。在这三个条件中，感情的真挚程度是最重要的。不难看出，这三个条件都与作家对生活的体验程度有关，尤其是感情的真挚，它只能来自生活的充实和体验的深切，所以托尔斯泰认为情感的真挚在民间艺术中经常存在，而在上层艺术中则几乎完全不存在。可见，艺术的感染力最终还是来自生活。

就内容而言，艺术的好坏就看它传达的感情是有益还是无益。有益的感情是善良的，是为谋取人类幸福所必需的感情，传达这种感情的艺术，可以促进“全人类的兄弟般的共同生活”和“相互之间的友爱团结”。

托尔斯泰把艺术的感染性作为衡量艺术价值的标准，抓住艺术发挥社会作用的特点，强调感情的独特性、清晰性、真挚性，并将三者联系起来作为艺术感染力的决定因素，这就抓住了艺术的审美特征，有助于推动艺术家走向生活、接近现实。然而，托尔斯泰将传达“人类博爱”的宗教情感作为艺术感染力的前提条件，作为评价艺术的标准，这样他就把文学史上的优秀作品几乎一扫而光，但丁、塔索、莎士比亚、弥尔顿、歌德全部被否定。就连他自己的作品，也毫不留情，只承认两个短篇小说是可取的，一篇是《上帝看见真理，但是他等着》，描写一个被诬告而被放逐西伯利亚的人，从牢狱里放出时已是老年，他发现了诬告他的仇人，但宽恕了他。另一篇是《高加索的囚犯》，描写一个俄国军官在鞑靼女子的帮助下逃跑的温馨田园故事。托尔斯泰这样去评价文学史上的作品，显然是错误的，这正是托尔斯泰世界观和艺术观中消极面的表现。

c. 未来的艺术应是全体人民的艺术

艺术是传达感情的工具，艺术的社会效果取决于艺术的感染力，而艺术的感染力又决定于感情内容的有益与否和表达上的独特、清晰、真挚，而这一切又不能不取决于艺术家的生活内容以及他对生活的理解。基于这种看法，托尔斯泰展望了未来艺术的发展。他认为艺术不能是少数上层人追求享乐的工具，不能只是满足少数人悠闲生活的需要而脱离劳动群众。未来的艺术应该是全体人民的艺术，因为艺术如果只局限于少数人，就会导致艺术的腐朽堕落，就会产生虚假的艺术品。上层阶级的艺术不可能有什么新的感情，它们的感情大体可以归结为三种微不足道的单纯的感情：骄傲的感情、淫荡的色情和厌世的情绪。这种感情使艺术失去了感染力。

好的艺术永远是所有的人都能理解的。托尔斯泰认为“大多数人在过去和现在一直都懂得我们也认为是最高级的那些艺术作品”，因为这些作品所传

达的感情是能和人民大众相通的。如果能“使感受者觉得他所欣赏的那件艺术作品并不是其他什么人所创造的，而是他自己创造的，而且觉得这件作品所表达的一切正是他很早就已经想表达的”，^①这样的艺术才堪称真正的艺术，而这种真正的艺术只有在社会大多数人都成为艺术的创造者时才能产生，那时也将不再有职业的艺术家。

托尔斯泰所推崇的“未来的艺术”，实际上是传达宗教的博爱情感的艺术，这种艺术当然未必能为大多数人所欣赏。但他对少数上层人艺术的堕落以及统治阶级的腐朽的揭露和否定，是正确的、进步的。他认为未来的艺术活动应是所有劳动者共同参与的艺术实践，这种见解颇有见地，然而由于阶级的和历史的局限，他不能指出实现这一目标的具体途径，因而它只能是一种理想。

19世纪的俄国批判现实主义文学在反对沙皇专制、反对农奴制的斗争中，不断发展与深化，它从不同侧面敏锐地反映了时代的重大问题。俄国批判现实主义理论是由一批杰出的作家和进步的文艺理论家所阐发的，他们强调艺术要创造典型，真实地反映社会生活的本质，强调艺术的人民性原则，要求艺术为社会的崇高利益服务，从而使俄国文学成为俄国解放运动的重要一翼，并把批判现实主义理论发展到了最高阶段。

第三节 英美现实主义

19世纪前期，由于英美社会发展情况不同，其批判现实主义的锋芒也有所不同。英国主要是以狄更斯为代表，作品涉及英国社会各个方面；美国则是以惠特曼为代表，结合废奴主义运动，其核心是宣传民主主义与人道主义。

经历了宪章主义运动以及欧洲大陆各国革命之后，英国资本主义经济迅速发展。同时，由于殖民掠夺进一步加剧，英国各殖民地人民的反抗斗争也进一步加剧。加之英国这个“世界工场”不可避免的资本主义周期性经济危机，导致大量失业现象。这些社会的不安定因素使英国文学界在19世纪最后30年出现了各种各样的形式主义、颓废主义流派。然而，就在这种形式主义、颓废主义弥漫的时代，仍然有一批人顽强地坚持着批判现实主义创作，如哈代、伏尼契、高尔斯华绥、萧伯纳。而美国19世纪末20世纪初，是资本主义飞速发展并走向垄断阶段的时代，资本主义的发展使得工人阶级与资产阶级的对立更加明显，在文学上的反映亦然。其中一派是所谓的“细腻写实主义”文学，其本质是粉饰太平，充满沙文主义与种族主义。另一派则是承继惠特曼“批判现实主义”文学传统，以马克·吐温、杰克·伦敦为代表的现实主义文学，

^① [俄] 托尔斯泰：《艺术论》（丰陈宝译），中国人民大学出版社1958年版，第149页。

批判现实，力求改造社会，受到人民欢迎。由于19世纪末20世纪初英美现实主义文学在发展，现实主义文学理论方面也有发展，本节将重点介绍萧伯纳的戏剧理论和亨利·詹姆斯的小说理论。

1. 萧伯纳论戏剧

萧伯纳（1856—1950），杰出的英国现实主义剧作家，由于家境贫寒而未能上大学。20岁以后在伦敦从事美术、音乐和戏剧评论工作，戏剧创作也从此开始。曾在英国改良主义组织“费边社”从事十多年政治活动，他同情无产阶级革命，晚年积极支持反法西斯战争和世界和平运动。1933年访问中国时，受到鲁迅的接待。

萧伯纳一生共写了51个剧本、5部小说，无情地揭露了资本主义社会的黑暗、虚伪和罪恶。1925年，萧伯纳获得诺贝尔文学奖。他的戏剧作品主要有《鳏夫的房产》、《华伦夫人的职业》、《巴巴拉上校》、《伤心之家》、《苹果车》等。

萧伯纳于1891年写成的理论著作《易卜生主义的精华》一书集中表达了他的文艺思想，是现实主义戏剧理论的重要著作。

a. 戏剧不应依赖离奇的偶然事件，戏剧内容要现实化

19世纪末，易卜生的戏剧《群魔》在英国上演之后，遭到了资产阶级批评家的猛烈攻击。萧伯纳为了替易卜生辩护，同时也为了借此阐发自己的戏剧理论，写了《易卜生主义的精华》。针对当时英国戏剧大多是以小市民的低级趣味为主要内容的状况，萧伯纳指出那些离奇的情节只不过是一种技巧性的花样：“纯粹的偶然事件没有戏剧性，它们只有故事性。它们可以动人心魄，可以产生深刻印象，可以起激发作用，可以起摧毁性作用，可以引人入胜，可以获得其他种种效果，可是它们没有特殊戏剧兴趣。”^① 萧伯纳认为应“把一切仅仅是技巧性的花样全部肃清”。^②

一部戏剧中，仅仅有巧妙的结构只能使戏剧的内容显得空虚，在萧伯纳看来，那些所谓的“工致”的剧本定式应该被取消了。因为“偶然事件，无论写得怎么鲜血淋漓，决不能产生真正的戏剧效果，然而夫妻俩在城居乡居问题上发生争执倒可能成为一个可怕的悲剧或是绝妙的喜剧开端”。^③ 萧伯纳认为戏剧的原则不是写离奇的偶然事件，而是应该写现实生活中可能发生的日常事件，在冲突中建构戏剧情节。在易卜生之前，多数剧作者认为：布局越新奇，

① 《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》（一），中国社会科学出版社1980年版，第317页。

② 《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》（一），中国社会科学出版社1980年版，第316页。

③ 《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》（一），中国社会科学出版社1980年版，第317页。

戏剧就越好。而易卜生则恰恰持相反看法，“他认为布局越家常平凡，戏剧越有趣味”。^①在肯定易卜生戏剧观点的同时，萧伯纳进一步提出了自己的观点：戏剧内容要有现实性。为说明这一点，他进一步阐述“易卜生不但把我们搬上舞台，并且把在我们自己处境中的我们搬上舞台。剧中人物的遭遇就是我们的遭遇”。^②在这一点上，我们可以更为清晰地看出，萧伯纳继承和发展了启蒙主义思想家狄德罗关于戏剧要描写具有普遍性的“情境”理论，使现实主义戏剧理论得到进一步深化。要“把观众本身当做剧中人物，把观众自己的事当做剧中情节”^③的原则是十分深刻的。它是成功的戏剧作品本身的要求，也是戏剧反映现实、服务于现实的要求。

b. 戏剧应以“讨论”代替“情节”

萧伯纳针对英国和欧洲当时戏剧的弊端，提出戏剧必须摆脱所谓的“情节”，因为这些怪诞离奇的情节往往会有损于戏剧的思想性，对于严肃戏剧来说，这样的情节是十分有害的。因而，他主张用“讨论”来代替“情节”，这是萧伯纳对新剧本创作提出的重要要求。

萧伯纳认为易卜生就是“以讨论为剧本趣味的真正中心”。易卜生在戏剧中“提出并富于启发地讨论对于观众有切身利益的行为与品格的问题”。萧伯纳认为“讨论”是戏剧的真正目的所在，他还指出，“讨论”是“一个打动人类良心的技巧”。在萧伯纳看来，“《奥瑟罗》之所以流传不是由于剧中制造的误会和手帕被窃等等情节，甚至也不是由于它的音乐韵文，而是由于剧本揭示和讨论了人性、婚姻和妒忌”。^④“讨论”可以体现戏剧的思想性，而思想性正是一出戏剧的灵魂。由此，萧伯纳提出了戏剧创作的两点新技巧：一是采用讨论方式，把讨论逐步发展并进而吸收动作，将讨论与戏剧合而为一；二是让观众与剧中人物一起讨论问题，自由运用演说家、传教士、律师等的修辞和抒情艺术，以求得真理。因而，萧伯纳提出戏剧语言必须提炼精华，锋利而且充满警句，字字都要显露出思想和睿智。

萧伯纳对“讨论”的重视是对戏剧的思想性的重视，强调表达深刻的思想是现实主义戏剧理论的重要特征。

c. 戏剧的作用

萧伯纳认为那些充满市侩趣味的戏剧只不过是“毫无一点艺术家气味的文学机器匠”制造出来的。萧伯纳主张“为人生而艺术”，戏剧应起到教化和

① 《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》（一），中国社会科学出版社1980年版，第322页。

② 《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》（一），中国社会科学出版社1980年版，第323页。

③ 《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》（一），中国社会科学出版社1980年版，第325页。

④ 《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》（一），中国社会科学出版社1980年版，第318页。

改造社会的作用。

萧伯纳认为戏剧应是社会品德的说明人，人类良心的提示者，“在易卜生剧院里，我们不是去看有趣的故事来消磨时间而受人恭维的观众。我们是在剧本面前受审的‘罪人’”。^① 戏剧应该成为宣传与教育的工具，它的目的不是消遣，而是驱恶扬善，鞭挞社会，净化心灵。这样，戏剧的题材就必须是现实的，表现真实的人生境况。“易卜生的戏不但能把我们的心刺得生疼，并且还能使我们觉得还有希望逃避不合理思想的压制，使我们看见比现在更为热烈的生活远景。”^② 艺术的魅力正在于此，一切伟大的戏剧都是“载道”的，它启迪人的灵魂，使人弃恶从善、向美。萧伯纳的戏剧社会功用理论揭示了现实主义优秀戏剧的共同特点，有力地批驳了“为艺术而艺术”、“戏剧是消遣”等当时流行的观念。

2. 亨利·詹姆斯论小说艺术

亨利·詹姆斯（1843—1916），美国小说家、文学批评家，西方现代心理分析小说的开创者之一。父亲是一位哲学家、神学家。詹姆斯一生崇拜欧洲文明，久居英、法、意等国。

亨利·詹姆斯因身体残废而未应征参加南北战争，以一种旁观者的姿态广结文学界的朋友。后开始为《民族》和《北美洲人》撰稿，为《大西洋杂志》写小说。他共写小说二十多部，成名作是中篇小说《苔丝·密勒》，理论著作有《小说的艺术》、《法国诗人和小说家》、《霍桑论》等。他的小说创作的实践与理论对小说发展影响很大，对美国现实主义美学发展作出了重要贡献。他的主要理论观点是：

a. 小说要再现人生，就要重视作家的主观经验

亨利·詹姆斯认为小说艺术最主要的就是反映生活，如果不能真实地再现社会生活，那么小说家便会陷入“十分怪诞的境地”。为了更好地阐明现实主义的创作主张，在《小说的艺术》一文中，他用图画与小说对比的方式来说明小说反映现实的特点：“图画乃是现实，小说乃是历史。这是唯一相当准确地反映着小说本质的定义。然而就是历史，也是反映生活的。”^③ 小说要反映现实生活，小说家就必须对人生有尽可能完整的感受、印象、经验，尤其要有“直接的印象”和“感觉能力”。“在最广泛的范围里，可以把小说看做个人的和直接的生活印象的反映，因为小说的价值首先是由这一点决定的，而价值则

① 《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》（一），中国社会科学出版社1980年版，第324页。

② 《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》（一），中国社会科学出版社1980年版，第323页。

③ 《美国作家论文学》（刘保端等译），生活·读书·新知三联书店出版社1984年版，第40页。

因印象的丰满与否而降低或提高。”^① 詹姆斯将艺术家个人的主观印象，也就是个人对待现实生活的主观经验看做是小说价值实现的决定性因素。在他看来，小说家艺术的才能即“领会经验的才能”。他说：“经验没有边界，也不会终结；经验是巨大的感官，它好像是一张最美的丝线编织成的，延及认识领域，本身包括了每一个存在的细节的硕大的网。这是认识氛围本身，而当认识具有想象力时——想象力在天才人物身上特别有力地发展着——认识吸收着生活中最细微的运动，把生活中最小的跳动转化成可以显现的东西。”^② 在这里，詹姆斯进一步说明了艺术家主观经验与艺术作品再现现实之间的关系，他认为经验是认识的基础，而认识与创造性的想象力密切相关，因此感受直接印象的才能的高低与艺术作品价值的高低形成正比。而且詹姆斯还特殊强调了艺术家的意识，即道德思想与艺术思想的结合，他认为：“如果艺术家的意识是高尚的，那么小说、图画、雕刻便深入到真与美的深处。”在他看来，“这两种特质的结合就构成了艺术的目的”。^③

b. 小说要细腻表现人物的心理活动

亨利·詹姆斯被认为是西方现代心理分析小说的开创者之一，他认为作家应特别注意人物的心理变化，要描绘出从人物自己的角度所见的一切，以此表现出人物自身的内涵。心理活动的表现是小说这一艺术形式所不可或缺的。

“我认为，心理原因对于语言描写是最有希望的了；抓住心理原因的复杂性——这样的使命可以鼓舞人去从事宏伟的劳动。简言之，很少有像心理原因那样有力地使我激动。”^④ 詹姆斯笔下的人物行动较少，一切都表现在对话、思考等细节描写之中，通过对人物灵魂深处细微活动的探索，表现人物的思想变化，展现人物的人格魅力。在这一点上，这种创作方式及其艺术理论对现代意识流小说具有很大的影响。

c. 小说取决于技巧

亨利·詹姆斯是一个唯技巧论者。他认为，小说既然要反映现实生活，那么艺术家的主观经验是一个关键性因素，而经验的传达，则必须依赖技巧，也就是依赖创作手法、结构、形式、色调、风格等。小说中情节的表现以及情节给读者所传达的内容、思想都有赖于艺术家的技巧。詹姆斯在论述小说技巧重要性问题上，作了如下说明：“如果要使一个作家相信，直线的清楚可以使‘描写’丰富，或者，相反，不要描写，而主要的是使用对白，或者，最后，

① 《美国作家论文学》（刘保端等译），生活·读书·新知三联书店出版社1984年版，第44页。

② 《美国作家论文学》（刘保端等译），生活·读书·新知三联书店出版社1984年版，第46页。

③ 《美国作家论文学》（刘保端等译），生活·读书·新知三联书店出版社1984年版，第58页。

④ 《美国作家论文学》（刘保端等译），生活·读书·新知三联书店出版社1984年版，第55页。

不要对白，而牢牢地盯在‘事件’上，会减轻作家的活动，这简直是可笑的。”^① 詹姆斯认为无论是“描写”、“对白”抑或是“事件”都离不开艺术家的创作技巧，而且在一部成功的小说中，这三者又是互相交流的统一体系，运用技巧将三者水乳交融，才能获取小说真正的意义。

文艺能给人以启迪、教育，能给人一种“最优美的快乐”，在詹姆斯看来，这些都源于艺术家的创作技巧。他说，艺术的问题（从广义上说）是艺术手法问题。小说家可以凭借技巧去设计对于人生的印象，感觉人生的方式，从而把作品的思想深度呈现给读者，使其轻松地打动读者，引起他们的兴趣。艺术家的创作是不受限制的，而这种创作的无限性则取决于艺术家的技巧，看他是否能“绝妙地运用他所掌握的手法，画出自己的图画”。技巧是个人化的，同时也是秘密而且无法传授的，正如詹姆斯自己所说，“即使他愿意，他也不能把它变成公共财产；他无法把这个秘密教给旁人”^②，技巧的能力培养只能依赖艺术家个人的对知识的不断积累以及创作实践的丰富。

亨利·詹姆斯的文学理论在欧美文学界影响颇大，他认为现实主义艺术有远大的前途，而小说是最辉煌的艺术形式。小说是综合文体，这种形式具有无限的可能性，而受到的限制却是最有限的。亨利·詹姆斯是处于现实主义向现代主义过渡时代的作家和理论家，就其创作和理论的总倾向来说，他是属于现实主义的，并且对现实主义理论的深化作出了贡献。但他的理论中确实包含着现代文学理论的萌芽，因此也有人把他视为早期现代主义的作家和理论家。

结 语

19世纪批判现实主义文学是世界文学史上光辉的一页。它的创作实践和理论建树，把自古有之的现实主义理论发展到了成熟阶段。虽因各国社会历史条件的不同，各国批判现实主义文学的产生有先后之别，内容和形式也各有特点，但作为一种文学思潮，仍具有其共同特征与基本一致的理论主张。概括起来有如下几点：第一，重现实，强调文学创作要从现实出发，真实地描绘现实的图画；第二，主张在深入细致地观察、体验生活的基础上，做到细节真实与

① 《美国作家论文学》（刘保端等译），生活·读书·新知三联书店出版社1984年版，第48页。

② 《美国作家论文学》（刘保端等译），生活·读书·新知三联书店出版社1984年版，第44页。

本质真实的统一；第三，强调典型性格的塑造，从人物与环境的相互关系中揭示社会生活的本质；第四，注重对现实生活的整体反映和心理真实的描写，主张广阔地概括社会生活，如实地反映社会生活的每一角落和现实生活中的各种人物，正视和揭露社会的黑暗现象，具有强烈的揭露性、批判性；第五，强调文学服务于社会的进步事业，促进社会的变革。总之，真实地、典型地反映现实、服务于社会进步是现实主义理论的核心。

一般说来，19世纪现实主义作家在新的历史条件下继承和发扬了文艺复兴以来的人道主义理想。他们要求尊重人的尊严，反对资本主义制度对“人性”的压抑和肢解。尽管他们的政治立场和哲学观念各有不同，他们的人道主义理想也不尽一致，但他们都对现实制度和生活中的黑暗进行了无情揭露与批判，对人民的悲惨遭遇表示了同情，表达了要求革除社会弊端，改善人民生活的强烈愿望。在当时的历史条件下，人道主义作为一种世界观、一种伦理原则和道德规范，是有进步意义的。现实主义的真实地、典型地反映现实的要求与人道主义对社会罪恶的谴责和对人民的同情是一致的，许多杰出的现实主义作家都在这方面取得了辉煌的成就。当然，由于人道主义自身的历史的、阶级的局限性，使它在揭露和批判社会的丑恶现象时，无法指出资本主义社会种种罪恶的根源，也不能揭示解决社会弊端的正确途径。

第十章 实证主义和自然主义

引言

19世纪中叶以后，法国资本主义迅速发展。一方面，工业文明突飞猛进，另一方面，则是掠夺、丑恶和贫穷现象的进一步显露。与此同时，随着科学技术的飞速发展，科学主义思潮也比巴尔扎克时期产生了更为深广的影响。1859年达尔文发表《物种起源》，进化论成为当时最热门的话题。崇尚科学成为一种时尚。这种时尚在一定程度上使出现于40年代的孔德的实证主义哲学风行起来。孔德在《实证哲学教程》中指出，人类的思维已经进入了科学阶段，即实证阶段。在这个阶段，人类的精神不再追求超越经验现象的内在本质和规律，而只是把推理和观察紧密结合起来，通过“实证”把握“确实”的事实，以便发现现象的实际规律。他所说的“实际规律”，实际上是主观知觉和体验的产物，并不是事物的客观规律。实证主义把现象和本质割裂开来，实际上宣扬的是经验论唯心主义。

在科学主义思潮和实证主义哲学的影响下，法国著名的艺术理论家泰纳提出用科学的方法研究文学艺术，他提出种族、环境、时代是决定艺术发展的“三要素”的观点，并第一个规定了文学上的自然主义的含义。文学评论家圣伯夫则强调文学批评的任务就在于发掘和研究有关文学和文学史的种种确实的、实证的事实，首创实证主义文学批评。所有这些，都对自然主义的兴起与发展产生了重要的影响。

自然主义作为文学艺术创作中的一种倾向，是同现实主义创作倾向一样源远流长的。但是作为一个自觉的文学流派，自然主义则是19世纪60年代首先在法国兴起，后又传遍欧洲各个主要国家的。起初，自然主义作家自诩是对19世纪30年代以来以巴尔扎克为代表的现实主义文学的“发展”，他们推崇巴尔扎克对日常生活的精细描写，但又不满于他把英雄人物“尽量放大”。50年代，被认为是现实主义大师之一的福楼拜曾提出：小说是生活的科学形式，作家应做纯客观描写。他的《包法利夫人》实践了他的主张，透露出一些自然主义的倾向。龚古尔兄弟在60年代前期创作的小说，运用实证主义观点，对人物进行病理分析，他们的一些具有宣言性质的小说序言，则被认为是自然

主义兴起的标志。19世纪60年代下半叶，在泰纳的实证主义美学、法国医生吕卡思的《自然遗传论》、达尔文的《物种起源》、生理学家伯纳德的《实验医学研究导论》的启发下，左拉在他的《〈黛莱丝·拉甘〉序言》、《戏剧中的自然主义》、《实验小说》等一系列著述中，全面、系统地阐述了自然主义的文学观。在他的倡导和推动下，自然主义文学进入了高潮。

第一节 泰纳论决定文学的“三要素”

泰纳（1828—1893）是法国19世纪著名的哲学家、历史学家、文艺理论家、艺术史家，自然主义文学的倡导者。他出身于律师家庭，曾在医科学校学习生理学，并作过解剖实习。在巴黎师范大学攻读哲学时，对孔德的实证论产生了兴趣。1858年至1871年，曾先后游历英国、比利时、荷兰、意大利和德国。他曾在巴黎美术学校、英国牛津大学讲学，1878年被选为法兰西学院院士。他的主要著作有《拉封丹及其寓言》、《评论集》、《评论续集》、《评论后集》、《艺术哲学》、《英国文学史》等。

泰纳深受19世纪自然科学的影响，对达尔文的进化论极为推崇。在社会科学上，黑格尔哲学、孔德实证论对他产生了重要影响。泰纳认为一切事物的产生、发展、演变、消灭都是有规律的，都和环境影响有关。他主张以求真求实的科学态度来研究艺术，通过剖析具体的事实，揭示文学的发展过程。他在1858年出版的《评论集》中，明确地规定了文学上的自然主义含义，指出自然主义就是根据观察、按照科学方式描写生活。泰纳的理论为自然主义文学的兴起，提供了最初的理论基础。

1. 种族、环境、时代与文艺的关系

泰纳在《〈英国文学史〉序言》中论证了决定文艺创作和发展的三种因素：种族、环境与时代，后来在《艺术哲学》中又结合具体的文艺现象，进一步论证了这一观点。

a. 种族与文艺

泰纳所说的“种族”因素，指的是“天生的和遗传的那种倾向，人带着它们来到这个世界上，而且它们通常更和身体的气质与结构所含的明显差别相结合。这些倾向因民族的不同而不同”。^①所谓“种族”因素，和我们现在说的“种族”概念并不完全一样，它实际是指由天生和遗传所造成的民族特性。泰纳认为这些天生的、遗传的特性，会显示出一个种族的血统与智力上的共同

^① 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第236页。

特点，成为某一民族的原始模型的巨大标记和永恒的本能。这种本能甚至不受时间影响，在一切形势气候中始终存在。他认为这种种族天性是一种突出的力量，正是这种力量，直接影响着文艺创作和发展。

例如希腊这个种族，由于性格开朗、活泼、愉快，所以荷马与柏拉图的诗篇就具有恬静和喜悦的风格；由于希腊民族具有感觉的精细、善于捕捉微妙的关系、长于分辨细微的差别等特点，这使得他们的艺术家能把形体、色彩等元素的内在的联系结合得非常完善，使整体成为一个活的东西；希腊人对现世生活的爱好与重视，对于人的力量的深刻体会以及力求恬静和愉快的性格，决定了他们的艺术家很少描写肉体的残废与精神的病态，而专门表现心灵的健康与肉体的完美。总之，在泰纳看来，是希腊民族的性格、特性，决定了希腊艺术的某些特征，也构成了希腊文艺发展的原始动力。

泰纳指出了民族特性对文艺创作风格及文艺发展的影响，这是正确的。但他把民族特性说成是一种由自然地理环境决定的不变的种族的特性则是片面的。例如他说希腊因为没有酷热使人消沉和懒惰，也没有严寒使人僵硬迟钝，所以这个民族就比别的民族发展得快，而且和谐。因为希腊境内多山地丘陵，土地贫瘠，因而他们生活简单、思想发展敏捷，对于他们好像只有思想才是他们的本行。所有这些都明显地反映出达尔文生物进化论对泰纳的影响。泰纳在社会历史领域机械地套用达尔文的学说，用生物本能、遗传的观点说明民族及其特性的形成，显然是不科学的。

b. 环境与文艺

泰纳所说的“环境”因素，包括地理自然环境和社会人文环境。泰纳认为，任何种族都生活在一定的环境中，“自然界环绕着他，人类环绕着他；偶然性的和第二性的倾向掩盖了他的原始的倾向，并且物质环境或社会环境在影响事物的本质时，起了干扰或凝固的作用”。^①拿地理环境来说，住在寒冷潮湿地带的民族，就会被忧郁或过激的感觉所缠绕，所以他们的性格倾向于狂醉和贪食，喜欢战斗流血的生活；而生活在可爱的风景区的民族，站在光明愉快的海岸上，向往于航海或商业，他们一开始就倾向于社会的事物，并发展其雄辩术、鉴赏力、科学技术、文艺创作等。

再如社会环境：国家政策、政治局面、军事战争、宗教信仰等，也都会影响到文学艺术的发展。他说：“某些持续的局面以及周围的环境、顽强而巨大的压力，被加于一个人类集体而起着作用，使这一集体中从个别到一般，都受到这种作用的陶铸和塑造。”^②比如希腊人与波斯人的壮烈斗争孕育了希腊的

① 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第239页。

② 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第237页。

悲剧，而法国古典主义戏剧的出现，恰好与法国路易十四统治时期确定了规矩礼法，讲究庄重与高雅等社会习俗有关。

泰纳认为，艺术的内容和形式都可以从客观物质世界、自然环境和社会环境中寻找到决定的因素。在《艺术哲学》中，他从历史现实出发去解释文艺现象的社会根源，强调在客观的历史事实中寻找艺术繁荣和衰落的原因，这是有唯物主义因素的。但对自然环境的作用，虽然我们不能完全漠视它对人的影响，因而承认它对文学有某种作用，但它对文学的影响，绝不像自然环境影响动物植物那样直接；如果强调过分就会陷入机械论。在差不多一样的地理和气候的条件下，许多民族的发展却有很大的差异性，他们的文学艺术的发展也很不平衡，就是一个证明。

c. 时代与文艺

泰纳还谈到了时代对于文艺发展的决定作用，他所说的“时代”，包括风俗习惯、时代精神等，统称为精神气候。他在考察了艺术史上各个时代的艺术后发现：某种艺术是和某种时代精神与风俗情况同时出现、同时消亡的。像自然的气候对动植物的发展起着“自然淘汰”的作用一样，艺术的发展也受精神气候的选择与清理。因此，精神气候即时代的趋向始终占着统治地位。群众思想和社会风气的压力给艺术家定下一条发展的路，它不是压制艺术家，就是逼他改弦易辙，艺术家作为时代的一个成员，而且是感受神经敏锐的一员，时代的精神状况必然会影响到他的思想和感情，从而影响到他的创作。例如法国17世纪的时代精神是以维护王权为神圣职责，以感情受理性的控制、情感服从义务为最大的荣誉。贵族交往十分重视宫廷礼仪，讲求举止文雅。这种精神气候影响了艺术家，于是在艺术创作上便以极力讨好贵族和侍臣为目的，以歌颂王权为光荣，大力反映宫廷生活，回避强暴和兽行的场面，禁止粗俗丑陋的动作，追求内容上的雍容雅正，形式上的严谨规范，这就是法国新古典主义文学得以产生的原因。泰纳较深刻地阐述了艺术与时代的密切关系，指出了时代精神对艺术发展的必然影响。

泰纳的“种族、环境、时代”三要素学说，显然是受了史达尔夫人的自然环境、时代精神、民族精神影响文学的学说的影响，也受到黑格尔的“每种艺术作品都属于它的时代和它的民族，各有特殊环境，依存于特殊的历史的和其他的观念和目的”^①的观点的影响。但他在新的历史条件下，将其发展为系统的学说，并结合大量的史料分析，使其更富有历史内容。对泰纳的“三要素”学说，普列汉诺夫曾有评价。普列汉诺夫认为泰纳的学说部分是“不容置疑的真理”，他的关于“人们的境况的任何变化都会引起他们的心理变

① [德] 黑格尔：《美学》第一卷（朱光潜译），商务印书馆1979年版，第19页。

化”的说法，以及人类精神的产物只能由他们的环境来说明的见解，都是正确的，唯物的；“可是当同一个泰纳说人们的境况是由他们的心理所决定的时候，他是在重述18世纪唯心主义的观点。”^①这个评价是公正的。因为泰纳虽然强调了环境对文学发展的影响，在一定意义上坚持了唯物论，但他对社会环境和时代精神的解释，还只着重于上层建筑范畴，没能从经济基础中去寻找推动文艺发展的根源。历史的局限使他还没能跳出唯心主义的历史观。普列汉诺夫指出，如果“这些话是：任何一个民族的艺术都是由它的心理所决定的；它的心理是由它的境况所造成的，而它的境况归根到底是受它的生产力状况和它的生产关系制约的”^②，能说这些话的人，也就说出了唯物史观了。但无论如何，泰纳的“三要素”理论是重要的，它对后来的社会学文学批评以及历史主义文学批评产生了深远的影响。

2. 艺术本质论

泰纳对艺术本质的探讨是从分析以往各种艺术定义入手的。他首先分析了摹仿说，他认为艺术的本质不在于“尽量正确的摹仿”。因为，事实上，“绝对正确的摹仿”不一定能产生最美的作品。例如那不勒斯和西班牙教堂里的雕像，披着真正的道袍、面黄肌瘦、手上血迹斑斑，腰部有钉过十字架的标记等，真可谓逼真到了极点，可是它却不能给人快感。相反，有些艺术家在创作中“有心与实物不符”，就像雕塑中，很多人像是没有眼珠的，然而这非但不是缺陷，反而显得更美。另外，泰纳还分析了艺术的本质在于“复制各个部分的关系”的观点，认为这种说法也不可取，因为“最大的艺术宗派正是把真实的关系改变最多的”。

在批评了上述观点以后，泰纳提出了关于艺术本质的观点：艺术在于“表现事物的主要特征”，即“表现事物的某个突出而显著的属性，某个重要观点、某种主要状态”。^③而所有别的属性，或至少是许多别的属性，都是根据一定的关系从主要特征引申出来的。例如狮子的主要特征是大型的食肉兽，它的牙齿、脚爪、眼睛、习性等体格方面和性格方面的其他各种属性，都从属于并突出它的这一食肉的主要特征。

为什么需要艺术来表现主要特征呢？这是因为“现实不能充分表现特征，

① [俄] 普列汉诺夫：《普列汉诺夫美学论文集》（1）（曹葆华译），人民出版社1983年版，第350页。

② [俄] 普列汉诺夫：《普列汉诺夫美学论文集》（1）（曹葆华译），人民出版社1983年版，第350—351页。

③ [法] 泰纳：《艺术哲学》（傅雷译），人民文学出版社1983年版，第22—23页。

必须由艺术家来补足”。^①例如鲁本斯的绘画《甘尔迈斯》，可能有一百个模特，但是能表现主要特征的只有五六个，而这五六个也被一大堆普通人淹没了。这就需要艺术将其突出出来。这里，泰纳是从唯物主义观点出发，肯定了艺术要依赖于现实，再现客观世界。不过，艺术不是照抄现实，而是要对现实生活有选择、有加工，表现其主要特征，即揭示生活的本质，泰纳明确指出：“我们要记住‘主要特征’这个名词。这特征便是哲学家说的事物的‘本质’，所以说艺术的目的是表现事物的本质。‘本质’是专门名词，可以不用，我们只说艺术的目的是表现事物的主要特征”。^②泰纳把“特征”与“本质”统一起来，即特征是显现本质的特征，这是很有见地的。

泰纳还把艺术表现事物的主要特征与表现艺术家的观念和情感统一起来，他认为这两者是一致的。艺术家的观念和情感来自他对客观现实事物的观察；事物的“主要特征”又是艺术家通过对现实的观察所把握到的。这样，在艺术创作中，艺术家就常常要改变事物原有的“各部分的关系”，而且这种改变又“一定是向同一方向改变”，是“有意改变的，目的在于使对象的某一‘主要特征’，也就是艺术家对那个事物所抱的主要观念，显得特别清楚”。^③所以，在泰纳看来，艺术就本质而言，它既是客观现实的再现，又是艺术家观念的表现，是再现与表现的统一，是艺术家以现实生活为源泉的能动创造。它再现现实，又不照抄现实，目的在于反映事物的本质特征。

3. 艺术理想的确立与艺术效果

艺术创造的目的在于表现事物的主要特征，为了做到这点，艺术家要对现实事物的关系加以改变，而且要表现艺术家的观念，这就牵涉到了艺术理想的问题。泰纳指出：“艺术品的目的是表现基本的或显著的特征，比实物所表现的更完全更清楚。艺术家对基本特征先构成一个观念，然后按照观念改变实物。经过这样改变的物，就‘与艺术家的观念相符’，就是说成为‘理想的’了。可见艺术家根据他的观念把事物加以改变而再现出来，事物就从现实的变为理想的；他体会到并区别出事物的主要特征，有系统地更动各个部分原有的关系，使特征更显著更居于主导地位；这就是艺术家按照自己的观念改变事物。”^④艺术家正是在表现对象的主要特征与表现自己的观念的统一中创造理想艺术的。

① [法] 泰纳：《艺术哲学》（傅雷译），人民文学出版社1983年版，第26页。

② [法] 泰纳：《艺术哲学》（傅雷译），人民文学出版社1983年版，第22页。

③ [法] 泰纳：《艺术哲学》（傅雷译），人民文学出版社1983年版，第22页。

④ [法] 泰纳：《艺术哲学》（傅雷译），人民文学出版社1983年版，第337页。

泰纳把表现主要特征与创作理想的艺术紧紧联系在一起。他认为表现时行特征的时行文学，不会持久；抓住经久而深刻的特征才能创造经久的艺术。

泰纳还指出：艺术作品为了更好地表现特征，必须使特征在作品中尽可能地支配一切，这样，特征才能完全放出光彩，才比在实物中更显著。而要做到这一点，必须使作品的各个部分通力合作，不能让任何一个元素把人的注意力转移到旁的方面去。集中全力、突出特征，才能使艺术获得成功。

泰纳还把创造理想、表现特征与艺术作品的效果和价值联系起来。他除了把“通力合作、表现特征”的所谓“效果集中程度”作为衡量作品价值的重要方面外，还强调了特征的重要程度和有益程度。他说，“一部书的精彩的程度取决于它所表现的特征的重要程度，就是取决于那个特征的稳固的程度和接近本质的程度”，作品的价值或增或减，完全由作品所表现的特征的价值而定。“表现有益的特征的作品必然高于表现有害的特征的作品。”^①正是基于这种认识，他指出人体艺术的最高理想，应是一种既有完美肉体又有高尚精神的人的形象。特征越重要、越有益，那么表现这一特征的艺术品的地位就越高。艺术正是通过创造理想的形象而获得社会价值和效益的。

第二节 圣伯夫的实证主义批评

圣伯夫（又译圣佩韦）（1804—1869），法国19世纪最著名的实证主义文学批评家。他出身于小官吏家庭，曾在巴黎大学医学院学医。在浪漫派的影响下开始从事文学批评活动，一度 and 雨果交往甚密。他曾任《地球报》的编辑，1844年当选为法兰西学院院士，1857年任巴黎高等师范学院的法国文学史教授，后来又比利时列日大学讲授法国文学。1865年当选为法国参议院议员。他对圣西门的空想社会主义颇感兴趣，但受孔德实证论的影响更深。他善于用自然科学的研究方法去研究文学，把实证论应用于文学批评领域。他是法国第一个专业评论家，著述很多，主要有《当代人物肖像》、《妇女肖像》、《文学家肖像》、《十六世纪法国诗歌和法国戏剧概貌》、《彼尔—罗维尔修道院史》、《帝政时期的夏多勃里昂和他的文学团体》等著作。此外还有《星期一丛谈》、《新星期一丛谈》，这是他长期为报刊撰写的评论文章的两个集子，也是最体现圣伯夫文学批评风格及其理论主张的著作。

1. 文学批评的重点与方法

圣伯夫的文艺思想以及文学批评实践是建立在孔德实证论基础上的。实证

^① [法] 泰纳：《艺术哲学》（傅雷译），人民文学出版社1981年版，第377—378页。

论只承认人的感觉可以“实证的”、“确实的”事实；认为科学只是主观经验的描述，不是自然和社会的客观规律的反映；如果离开经验而探讨客观规律或现象的本质，那是没有意义的“形而上学”的思辨；实证论只从事观察，只问“是什么”^①，而不问“为什么”。

圣伯夫说：“任何一部伟大作品，只能由一个灵魂，一个独特的精神状态产生——这是一般的规律。”^②文学批评要说明、解释作品，就要认识创作者这个人，要“抓住、概括、分析这整个人”，^③文学批评的重点是作家而不是作品。因此，他主张文学批评应重点研究作家的生活经验、理想和才能，主张从各方面搜集材料，揭示作家特殊的灵魂、独特的精神状态。他还认为，文学创作的深度和作家个人的特殊感受分不开，因此，他对作家生活中的各种具有突出特征的活动特别感兴趣。

圣伯夫把实证论应用于文学批评，主张文学批评的重点在于发掘和研究有关文学家、文学史的种种确定的事实。就作家而论，这实证的事实包括：他所属的种族，国家，所生活的时代，家庭出身，幼年环境，所受的教育，首次成功与失败，等等。至于这些事实之间是否包含客观规律，则不去探求。他有时也提到“规律”，那不过是作为一种被肯定的实证的事实，他并不去探寻这规律的性质和原因。

圣伯夫把文学批评比作植物采集，主张用自然科学的方法，广泛搜罗事实，加以阐明，作家本人的事迹尤为重要。他认为：倘若不考察作家的为人，便很难评价他的作品，犹如对待一株树，要考察这树及果实。有些涉及作家的问題，初看起来也许对研究他的作品毫不相干，其实不然。例如：他对宗教的看法如何？他对妇女的事情怎样处理？他在金钱问题上又是怎样？他是富有还是贫穷？他有什么样的生活规律？总之，他的主要缺点和弱点是什么？每一答案都和评价一本书及其作者分不开。他主张从作家个人条件解释作品，把文学现象当做作家的性格、气质、心理、习惯等因素的反映，视文学为某一特定人的产物，而不是把它看做是一种特殊的社会意识形态。批评家的任务，就是尽量搜集作家本人、家庭、朋友、门徒的材料，以便描绘出一幅个性鲜明的作家肖像。

这种批评的价值何在呢？圣伯夫认为，这种批评是“以间接方式来揭示那隐藏着的诗或创造”，而且这本身就意味着“是一种发明和永恒的创造”。^④

① 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第195页。

② 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第204页。

③ 杨荫隆主编：《西方文论家手册》，时代文艺出版社1985年版，第265页。

④ 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第195页。

因为通过描绘作家的肖像、挖掘他的精神的秘密、写出作家的“心灵评传”，以此来解释作品的含义，这本身就是对诗义的发现。因此，圣伯夫的文学批评就是把作家传记、作家心理的“史实”编成形形色色的文学的“自然史”，而作品本身所显示的客观意义却被抛在一边了。

2. 文学批评的任务与目的

文学批评的任务和目的，在圣伯夫看来，在于寻找和培养“古典作家”及“复苏文艺趣味”。

圣伯夫心目中的理想作家是“古典作家”，或者叫“具有古典精神”的作家。他认为这样的作家古代有，现代也有。他说：“一位真正的古典作家，照我意中喜欢提出来的定义，乃是一位丰富了人类精神的作家；他确实增加了人类的宝藏，使人类又向前跨进一步；他发现了一种精神道德上毫不含糊的真理；或者他在那似乎无不周知、无不探究的心灵里显示了某种永恒的热情；他以某种形式，即广大壮阔的、精微合理的、本身健康美丽的形式，把自己的思维、观察或创见表达出来，他用自己特有的语言风格，对一切人说话，这个风格被发现为整个世界的风格，新鲜而不造新辞，是亦今亦古，很容易适合任何时代。”^①“这样的一位古典作家暂时可能是革新家，至少他可能看来是革新家，其实不然；他所以首先毫不容情，肃清周围，他所以推翻阻挠他的障碍物，只是为迅速建立起有利于秩序和美的平衡。”^②很显然，圣伯夫认为，古今都认可的“古典作家”虽然有多种特征，但本质在于能“迅速建立有利于秩序和美的平衡”。就是说，所谓古典作家或称优秀作家，是能够改变社会秩序的混乱和审美趣味的失调，能安抚心灵，促进秩序和美的平衡的作家，是能以艺术形式传达高雅趣味维护社会秩序的人。圣伯夫以这样的标准来要求作家，充分反映了这位法兰西学院院士和众议院议员维护现行制度的立场。圣伯夫认为，这样的作家需要批评家在“为人意料不到的”、“天生不朽的、具有旺盛的生命力的天才中”，去寻找，同时也需要作家自觉地向这个方向努力，既要坚持自己的真诚和自然，又要使自己不断升华。

圣伯夫认为批评的另一目的是复苏读者和观众的艺术趣味。他认为文学批评应该是“培养文艺趣味的神殿”，而且应使之进一步扩大，“使它成为一切高贵人们的家，成为一切永远在增加精神快乐与精神财富的总量的人们的家”。^③在这个神殿或家里，每一个具有文学趣味的人都能够体会、玩味自己

① 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第200页。

② 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第200页。

③ 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第202页。

所感到的东西，在心情上取得美好趣味的纯粹快感，这样对法国来说，理性和良知都将完满无缺了。这就是要批评家都能以高贵的艺术趣味影响读者，使文艺及批评成为恢复古典的高贵的艺术趣味的殿堂，使法国人形成以永恒的理性良知为基础的艺术趣味。

圣伯夫对“古典作家”的论证，扩大了“古典”的含义，是别开生面的。但他主张以新的理性和良知复苏古典的文艺趣味，重新把文艺纳入服从“理性”的轨道，这就使他的实证批评带有新古典主义的意味。

圣伯夫的实证主义文学批评，是在科学主义影响下形成的。它强调作家对作品的决定关系，用通过作家研究获得的资料，解释作品，有其合理的一面，而且他的批评文章具有很强的资料价值，因而对当时和后世有重要影响。但他的实证批评把重点放在作家，忽视作品相对独立性，并且对作家的批评也缺乏社会历史深度，因而有明显的局限性。

第三节 左拉的自然主义理论

左拉(1840—1902)生于巴黎，7岁丧父，靠亲友接济和助学金读完中学。少年已露出文学才华，曾试写过历史小说、诗歌和剧本。19岁开始独立谋生，做过仓库保管和书店雇员。期间，他怀着做一个诗人的理想，刻苦阅读勤奋写作，陆续在报刊上发表了一些作品，并显露出对社会题材的浓厚兴趣及民主主义倾向。在1865年发表的长篇小说《克洛德的忏悔》中描写了一个女子的堕落和悔悟，自然主义的创作倾向已见端倪。60年代中期，在自然科学与实证论的影响下，开始探索一种新的文学创作理论，即自然主义。1868年他制定了《卢贡—马卡尔家族》的写作计划。这套包括二十部长篇小说的系列巨著，以第二帝国为背景，企图写出遗传法则支配下的一个家族的两个分支的盛衰兴亡史。其中也描写了劳资对立和工人的苦难。以自然主义理论为指导的这一创作实践，明显地表现出自然主义的倾向，但也有现实主义的因素，这反映出他的理论与实践的矛盾——实际上自然主义理论是不可能真正贯彻到底的。

1. 以科学控制文学，使文学回到自然

在《戏剧上的自然主义》一文中，左拉指出，“自然主义并不等于某一个人的毫无定见或一群人的集体愚昧”，“它发生于每个作家所感到的基于自然的必要”。因此，自然主义是他们的一种自觉追求。为什么“基于自然”会使他们感到必要呢？因为在实证论者看来，人类没有现象以外的任何知识，现象是唯一的出发点，现象与现象的相续和重复出现，反映着实际规律。这意味着

自然现象本身就体现着真理，而“作品都应该以真理为基础”。^①

“自然主义意味着回到自然”，所以“科学家们决定从物体和现象出发，以实验为工作的基础，通过分析进行工作，这时候他们的手法便意味着自然主义。相应地在文学方面，自然主义是回到自然和人；它是直接的观察、精确的剖解，对存在事物的接受和描写”。^② 也就是“把近代的科学公式运用到文学上去”，^③ 即把文学纳入科学的轨道，用科学控制文学。在左拉看来，只有科学才是真理，只有用科学控制文学，才能真正回到自然，使文学立足于真理的领域。

左拉所说的科学，就是生理学、遗传学。他主张以生理学、遗传学为指导去认识和反映社会生活、去描写人。而且为了“回到自然”，写人必须“首先从人生的真源来认识人”。^④ 他所说的“人生的真源”就是遗传学、生理学所揭示的规律；所谓“从人生的真源来认识人”，也就是从遗传学、生理学的观点认识人，研究环境对人的影响，进而阐明生理学、遗传学的规律对人的作用。他的《卢贡—马卡尔家族》就是根据这样的指导思想构思出来的。这部作品是“研究一个家族的血统和环境的问题。逐步地探索一个父亲所生的，由于不同的特殊的生活遭遇和生活方式，几个孩子的情欲和性格形成的内在过程。总之，在形成伟大德行和巨大罪恶的生活深处，去发掘人类的活生生的戏剧，以生理学新的发现为线索，用一种科学方法，到那里面去发掘”。^⑤

左拉主张以科学控制文学，意在追求科学性和真实性，然而，这种控制的结果是使文学创作违背了艺术规律，失落了真实性。首先，他把科学与文学相等同，把文学纳入科学轨道，这本身就是不科学的，抹杀了文学的审美特征；其次，用生理学、病理学、遗传学来认识人、描写人，用生物学的观点来解释人，把人视为“人形的兽”，^⑥ 使作品中充斥性和暴力，这就否定了人的社会本质，失落了人物形象的真实性；再次，艺术的真实不等于生活的真实，更不等于现象的真实。自然主义要求艺术纯客观地、逼真地描写生活现象，也必然失落艺术真实。

2. 以科学的态度记录事实

自然主义要求把文学纳入科学、回到自然，因此也要求艺术家以科学家的

① 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第245页。

② 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第246页。

③ 金满城：《左拉》，黑龙江人民出版社1983年版，第43页。

④ 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第246页。

⑤ 转引自马新国《西方文论选讲》，辽宁大学出版社1987年版，第345页。

⑥ 转引自马新国《西方文论选讲》，辽宁大学出版社1987年版，第343页。

身份记录事实，科学地客观地描写现实。左拉说：“一部作品，只是一种记录，再没有别的。”^①他认为艺术家不应该有政治倾向，不应该做道德评价，他们不是政治家、道德家，而应该是科学家。他说：“自然主义小说不过是对自然、种种的存在和事物的探讨。因此它不再把它的精巧设计指向着一个寓言，这种寓言是依据某些规则而被发明和发展的。想象不再具有作用；情节对于小说家是极不重要的，他不再关心说明、错综和结局。我的意思是说，自然主义小说不插手于对现实的增、删，也不服从一个先入观念的需要从一块整布上再制成一件东西。自然就是我们的全部需要——我们就从这个观念开始；必须如实地接受自然，不从任何一点来变化或削减它……我们只需取材于生活中一个人或一群人的故事，忠实地记载他们的行为……”^②对现实不加变化和增减，没有想象和夸张，没有强调与概括，没有倾向与评价，只要事实，这就是自然主义的“照相式”的反映生活。

左拉的这种观点违反了艺术规律。艺术是社会生活在作家头脑中反映的产物，总要表现出艺术家的倾向和评价，纯客观地记录事实是不可取的；而且倾向性与真实性并非永远对立，进步的倾向会促使作家正确地认识生活和反映生活，增进作品的客观真实性。艺术反映生活，是要从现象和本质的统一中，揭示生活的规律，因此，不可能没有概括与想象。如果完全停留在现象的客观记录上，不但不能揭示生活的本质，有时还会掩盖生活的本质。

3. 以科学实验的方法进行写作

左拉提倡以伯纳德在《实验医学研究导论》中所倡导的研究病理医学的方法，即科学实验的方法来进行写作。他说：“如果实验方法可以获致物质生活的知识，它也应当获致感情生活和智力生活的知识。”^③在他看来，“小说家是一位观察家，同样是一位实验家。观察家的他把已经观察到的事实原样摆出来，提出出发点，展示一个具体的环境，让人物在那里活动，事件在那里发展。接着，实验家出现了，并介绍一套实验，那就是说，要在某一故事中安排若干人物的活动，从而显示出若干事实的继续之所以如此，仍是符合了决定论在检验现象时所要求的那些条件的。正如伯纳德所称呼的一样，这几乎总是一种‘试着看看’的实验”。^④这就是说，实验的方法是先给人物造成一定的环境，让他在其中活动，通过这种实验得出关于这个人的知识，用以证实遗传、

① 金满城：《左拉》，黑龙江人民出版社1983年版，第46页。

② 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第248页。

③ 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第250页。

④ 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第250页。

生理、环境等对人物性格的决定作用。写小说的过程，就是这样一个实验的过程。小说“只是小说家在观众眼前所作出的一份实验报告而已”。^①左拉曾以巴尔扎克的小说《贝姨》中的男爵于洛为例，说明其实验小说理论。他说：“巴尔扎克所观察到的一般事实，是一个男人的恋爱气质在他的家庭中，他的家族中和社会中所造成的破坏。他选好了他的主题，就从已知的事实出发；接着他进行他的实验，使于洛面向一系列的试验，把他放在某些环境中，从而展示他那感情的复杂机器如何在工作。”目的是要知道“在这种环境中和在在这种情况下活动着的感情，从个人的观点和社会的观点看来，会产生什么”。^②这就是实验小说的创作过程。左拉把《贝姨》当成实验小说，这是强加给巴尔扎克的。他也发现用实验小说的理论不能完全说明《贝姨》的创作特点，因为巴尔扎克并不是照相式地展示他所观察到的生活，而是有选择和概括，于是左拉也不得不承认实验小说的工作程序中，也有“通过情况和环境的加工修改来对这些事实起作用”。这看来是在向现实主义靠近，然而，他紧接着又补充说：这种加工修改却又不能违背自然规律，即不能背离生理学、遗传学的规律，这就又回到自然主义的轨道上去了。

左拉的实验小说理论混淆了科学实验与艺术创作的区别，在科学实验中，实验者的情感对实验的进程和结果不起作用，而艺术创作则是艺术家在某种情感支配下的活动，情感决定着创作过程和结果。用科学实验的方法替代艺术创造，抹杀艺术创造的审美特征，不可能创造出真正的艺术。

结 语

实证主义哲学的本质特征是在尊重事实与经验的名义下，宣扬“本质”不可知论与主观唯心主义。实证主义文学批评，力图以自然科学的方法，通过“实证”的、“确实”的事实，来解释文学发展的社会的、历史的、文化心理的以至自然环境的根源，追求文学研究的“科学性”。客观上，这种研究成果在一定程度上触及了文学发展变化的社会根源及其规律性，并为后来的文学研究提供了丰富的史料，因而至今仍有重要影响；但终因它们的重现象、轻本质

① 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第251页。

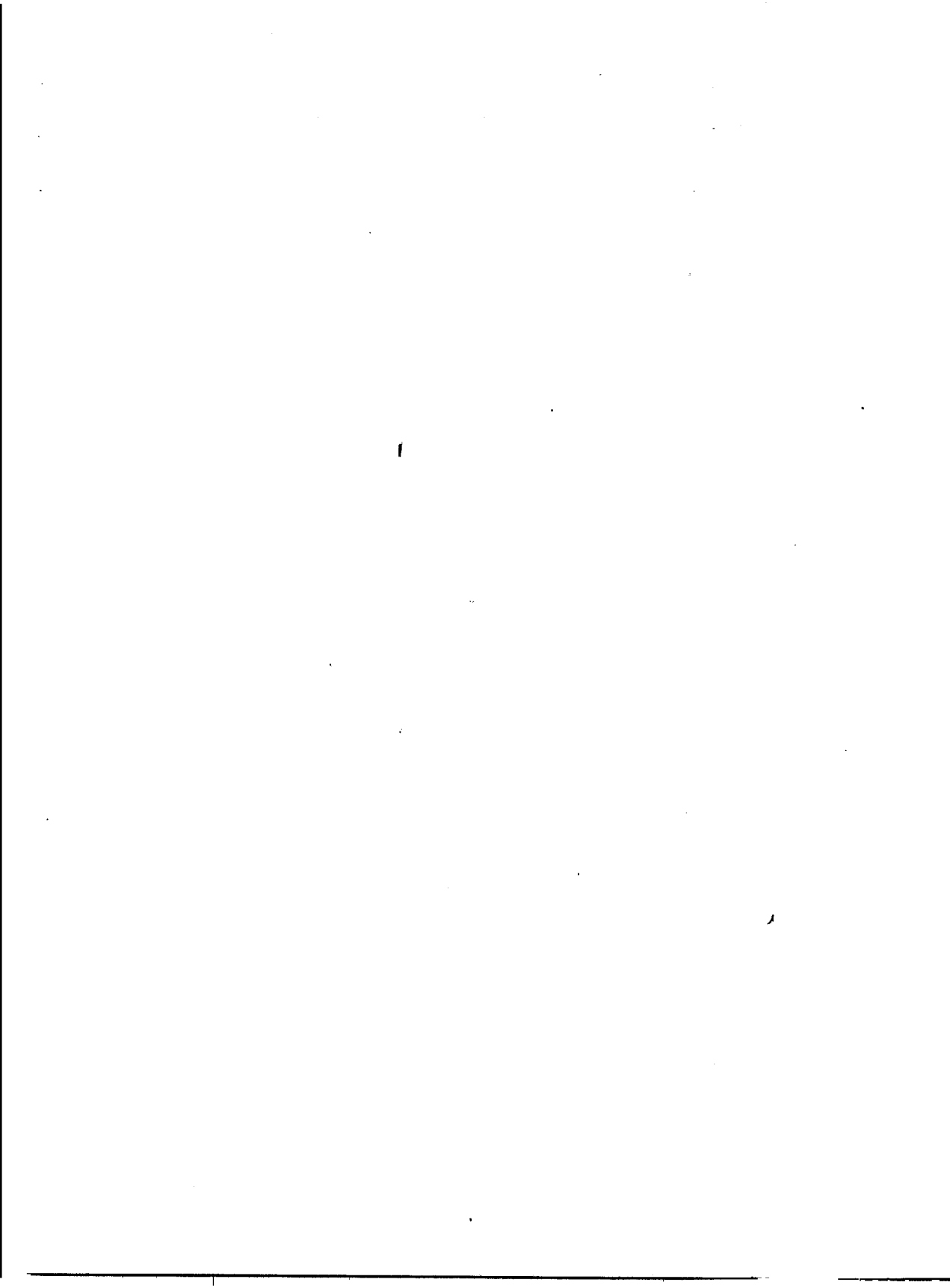
② 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第250页。

的“浅薄哲学”性质，使它没能上升到历史唯物主义的高度，没能以社会意识形态的观点来看待文学艺术，因而没能真正揭示出文学艺术发展的客观规律。

自然主义的产生有其特定的社会历史文化背景。它作为自觉地区别于浪漫主义和现实主义的文学思潮，在文学创作上反对主观随意性，强调作家要从现实生活出发，认真地观察、体验、调查，使作品具有客观的真实性，这些是对浪漫主义的反拨，也是和现实主义相通的。它要求艺术家对社会环境作出逼真描写，强调描写社会生活中的普通人、普通事件，从而扩大了文学创作的题材，使得一些作品深入地记载了资本主义制度下的阴暗与丑陋，表现出对普通劳动人民悲惨境遇的关注与同情，自然主义的这些理论主张以及所取得的艺术成就，是不容忽视的。然而，自然主义是一个极端的文学运动，在一系列问题上都走过了头。在批判浪漫主义的主观随意性时，排斥了文学创作中必不可少的想象、夸张与抒情；在强调作品的客观真实时，否定了文学创作中的典型概括；在反对文学宣传基督教的说教时，否定了文学创作中的主观因素，排除了一切思想和倾向。它企图用自然科学规律，特别是生物学、病理学、遗传学规律来解释人和人类社会，用科学实验的方法来写作，以求文学的科学和真实，结果是失落了人和生活的社会本质、阶级属性，把社会的人写成了生物的人。在暴露资本主义社会的丑恶和弊端时，则把它的根源归结为心理变态、生理遗传，掩盖了资本主义社会的本质矛盾，损害了艺术的本质真实。

事实上，纯然“科学客观”的文学创作是不可能存在的，这一点使自然主义理论自身露出了“破绽”。左拉曾说，一部艺术作品是具有某种气质的眼睛所观察到的自然的一部分。既然要通过具有某种气质的眼睛去观察，那么创作出来的作品也必然打上人的烙印。因此，不少自然主义的实践者，结果还是背离了自己的理论，在作品中流露出了自己的倾向。

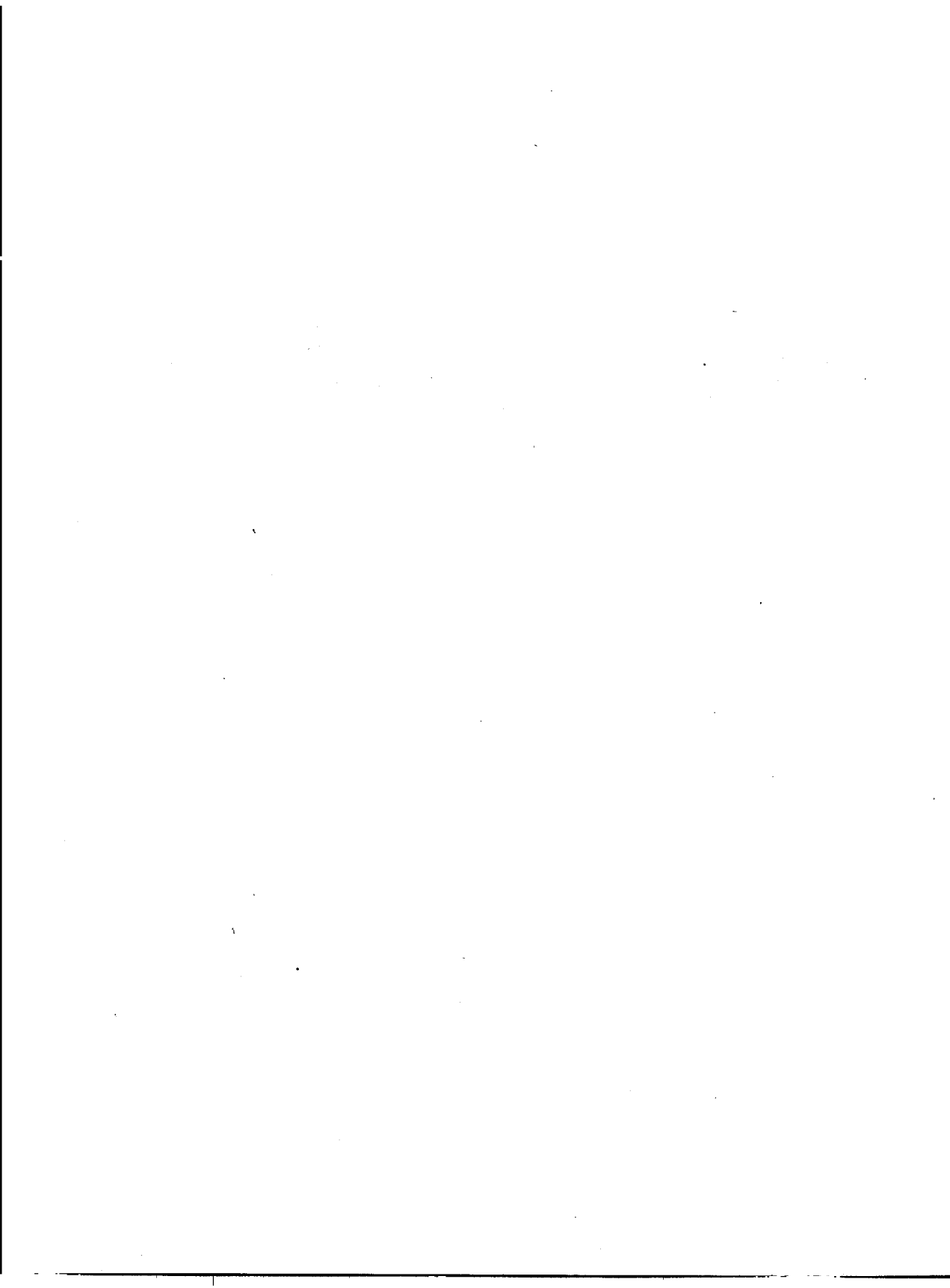
自然主义理论是在标榜科学性中反而失落了科学性。理论自身的不科学，使它热闹一时之后，到19世纪90年代就趋于没落了。



现代文论

(唯美主义——结构主义)

| | |
|-------------------------|-------|
| 导 言 | [285] |
| 第十一章 唯美主义 | [288] |
| 第十二章 直觉主义 | [304] |
| 第十三章 象征主义与意象派诗论 | [328] |
| 第十四章 现代心理学文艺理论 | [352] |
| 第十五章 俄国形式主义 | [384] |
| 第十六章 现象学与存在主义文艺理论 | [402] |
| 第十七章 英美“新批评” | [426] |
| 第十八章 结构主义 | [445] |



导 言

西方现代文论大体是指19世纪末期到20世纪60—70年代，伴随着非理性哲学和文学的兴起以及现代科学主义的发展，而产生的文学艺术理论。

现代文论前期有唯美主义、直觉主义和象征主义文论。唯美主义是19世纪后半期某些在资本主义社会里苦闷彷徨的知识分子，为抗议和逃避现实而提出的文学艺术理论。唯美主义的理论家们从康德美学文艺学中汲取营养，激烈地反对传统的“艺术为社会服务”的理论。他们宣称：丑的东西才有用，美的艺术没有用处，艺术没有目的，它不复制时代，也不去理睬群众，它只表现自己，只有它才有永恒的价值。在他们看来，因为艺术没有实际用处，所以内容无关紧要，艺术的价值仅在于完美的形式——艺术即形式。艺术形式不是来自自然，而是来自自身。艺术家只能感受和显现装饰、韵律等外在形式，不能左右内在形式，因此意图与作品会出现矛盾。艺术只有自身的目的和内在的价值，因此文艺批评不能依靠社会的外在标准，只能依靠由艺术本身演绎出来的美的标准。唯美主义突出了艺术的审美本质，强调形式的重要性，有其合理性。但是，就连康德也曾明确指出，艺术不属于纯粹美，而属依存美，因此它不能不涉及认识 and 道德。唯美主义把艺术等同于纯粹的形式美，企图割断艺术和社会的联系，这种认识是片面的。

直觉主义文论几乎是和唯美主义文论同时出现的，但它延续的时间比唯美主义要长。直觉主义的理论家叔本华、尼采、柏格森、克罗齐对直觉和艺术本质的认识并不完全一致，但他们都强调艺术与科学的对立：科学描述现象，艺术洞察本体；科学依靠理性逻辑分析，艺术依靠直觉感悟。他们认为世界的本体是非理性的主体，现象是盲目的意志、意识流、心灵的创造。这样艺术要把握非理性的主观本体，就不能依靠理性分析，而只能依靠直觉。在他们看来，直觉就是对形式的把握，就是对本体的表现，因而也就是创造。直觉主义文艺理论强调直觉在艺术活动中的地位和作用，并在此基础上对艺术活动的特征和心理机制做了深入的探讨，给人们带来了许多有益的启示，但他们几乎都没能根据现代心理—生理学的研究成果，对直觉的机制和功能作出真正科学的解释，而是凭直觉来解释直觉，又无限夸大了直觉在艺术活动中的作用，因而带有浓厚的非理性主义和神秘主义色彩。

与唯美主义、直觉主义文论几乎同时出现又相互影响的还有象征主义文

论。象征主义文论是象征主义文学实践活动的理论概括。象征主义的理论代表都是著名的象征主义诗人。作为在冷酷的现实面前失去理想的苦闷的知识分子的代表，象征主义理论家们否定一切传统的理性主张，强调诗人只倾听来自心灵的呼唤，为个人歌唱。他们反对浪漫主义的直抒胸臆，也反对现实主义和自然主义的直接描写对象，他们主张凭天才的直觉寻找和创造对应物，来暗示那无法用语言表达的神秘的心灵状态，主张从音乐中汲取灵感，创造一种变化的富有流动感的诗歌形式，并把张力与冲突的理论引入诗的创作。艺术即直觉，因而艺术的本质是象征，这种看法对现代派文学的发展产生了极大的影响，荒诞派戏剧、意识流小说、黑色幽默等都具有象征主义的特征。

现代主义后期有现代心理学文论、俄国形式主义文论、现象学、存在主义文论、新批评文论、结构主义文论。弗洛伊德把他的精神分析心理学引入文学艺术领域，把文学艺术看做是性欲的升华，是改装的白日梦，认为性欲的被压抑是艺术创造的动力，并以对作家童年的俄狄浦斯情结的追究解释其作品，形成精神分析学文艺批评。如果说弗洛伊德的精神分析学文艺理论是建立在对个人无意识确认的基础上，那么，荣格则在集体无意识理论的基础上，建立了分析心理学文艺批评。荣格认为，幻觉样式的作品是作家听任原始人类遗传下来的集体无意识摆布的结果，因此可以从中寻找到神话的原型，为原型批评的发展提供了重要的理论。现代心理学文艺理论强调心理结构底层的无意识或集体无意识对文艺实践的作用，给人以有益的启示。但把无意识看做是原始的冲动、性的要求，把集体无意识看做原始遗传的结果，鼓吹泛性论和神秘论，则是不可取的。

与心理学文艺理论几乎同时出现的有俄国形式主义，稍后一点又有现象学与存在主义文学理论和英美新批评。俄国形式主义认为，文学研究的对象不是某作者的作品，而是“文学性”。“文学性”是语言“陌生化”的结果，文学性也就是形式性，它不是指构成文学的“材料”或“内容”，而是指它的语言形式和手段。不是内容决定形式，而是对以往形式的感知和违背决定新的形式，一部文学史就是形式运动的历史。现象学文论与存在主义文论有密切联系，又有区别。现象学文论是建立在胡塞尔现象学哲学基础上的文艺理论。如果说把客观存在的事物看做是主客体统一的现象是唯心主义的话，那么把文学艺术看做是主客体统一的事物，则有其合理性。正因为如此，现象学文学理论在作品构成研究方面，取得了明显成果。存在主义哲学起步于现象学，但它更强调主体的价值，形成一种人生哲学，揭示人的异化，深刻地影响着现代主义文学的创作。而受俄国形式主义的间接影响于20世纪四五十年代出现的新批评，更加突出强调文体的独立自足性。在新批评理论家看来，陌生化了的文学语言只有情感功能，没有指示功能，诗是虚假的陈述，因而文本是独立于生活

的。如果把文本意义等同于作家意图或读者感受，那就陷入了“意图迷误”或“感受迷误”。文本只是它自身，有如活的机体，它通过组成部分的相互作用发挥功能，这只有经过细读以及层面分析才能把握。俄国形式主义和新批评强调文学语言的特殊功能，提供了本体批评的新批评方法，加深了人们对文学这一语言艺术的本质认识。但是，它们割断文本与生活、文本与作家、文本与读者的联系，把文本彻底孤立起来，因而不可能正确地把握文学的本质特征。出现在60年代的结构主义文学批评理论，是科学主义的结构理论在文学批评方面的运用，它以索绪尔语言学理论为基础，继承布拉格学派的思想，企图以语言的结构揭示文学普遍系统的内在结构，建立文学体系模式。这是自俄国形式主义开始的现代形式主义批评理论发展的最后阶段。

现代文论后期主要是批评理论，这不是说后期现代文论没有创作理论，只是说创作理论在后期现代文论中并不占主导地位。因此，我们学习现代文论的时候，应适当结合现代派作品的研究，注意现代派作家的创作思想，这将有助于我们对现代文论的整体把握。

第十一章 唯美主义

引言

唯美主义是从法国兴起，再波及英国、美国并影响全世界的文艺理论思潮，它以“为艺术而艺术”的口号为标识，向传统的文艺理论提出挑战并引起轩然大波。就像浩浩荡荡向正东奔腾的多瑙河，受到喀尔巴阡山的阻遏不得不向南流去一样，唯美主义也是西方文艺理论史的转折点。此后，艺术是否依赖于其他事物而存在，是否有其独立的价值，它与艺术创作主体的关系如何等问题，一直成为西方文艺理论讨论的中心。可以说，从唯美主义到形式主义、直觉主义，再到西方现代派的各色理论，唯美主义实在是充当了上承西方古典和近代文论，下开现代派文论的中间枢纽的角色。

唯美主义产生的社会集体心理背景：波旁王朝复辟和七月君主政体时代笼罩在法国青年人心头的绝望和反叛情绪。1825年到1835这十年间，共和主义者被各种障碍压得无法喘息，而理想主义者则发现自己生活在理想异常匮乏的世界。这个时代的青年人大都诞生于拿破仑革命时期，也大多是英雄们的子孙或牺牲者的后代。他们曾憧憬奔赴疆场和建功立业，但现实却是精明老练、头脑狭隘、吝啬小气的资产阶级政客当政——这些人循规蹈矩，胆小怕事，平庸凡俗。现实和理想的巨大反差，使一种浓厚的绝望情绪笼罩在法国（乃至整个欧洲）青年的心头。许多人得了消沉的“世纪病”，还有许多人甚至轻生，过早地埋没于坟冢之中。^①另有一些青年人变得愤世嫉俗。既然轰轰烈烈的革命落得个不光彩的结局，那么，除了对这种后果表示轻蔑，并对把这种后果奉为至宝的社会加以嘲讽之外，还有什么更好的办法呢？绝望是由怨恨引起的无可奈何，而怨恨意味着反叛。他们的父辈曾将热情投向如火如荼的军事、政治活动，而他们则将自己的热情投向艺术活动：以浪漫的越轨和无法无天的行动与庸俗的社会现实相抗；以头戴尖顶帽、身穿意大利强盗穿的那种长袍和奇形怪状、色彩妖艳的背心来鄙视那些恪守资产阶级法规的良民；以追求艺术的纯

^① 可参看[法]缪塞《一个世纪儿的忏悔》(梁均译)，人民文学出版社1980年版。

美来映照现实生活的丑陋和凡庸。“对资产阶级的仇恨，成了当时一代的风气。”^① 不管唯美主义后来走向什么道路，或者它给东方艺术家的印象是什么，从历史唯物主义的角度考察，我们说，它的产生及其初衷，与其说是逃避现实，还不如说是在反抗丑陋的现实。

唯美主义产生的美学与文艺理论自身发展的学术背景：康德美学从德国向法国传播，导致法国文艺理论的复兴和变化，戈蒂叶的出现成为预料之中的事实。当康德在《判断力批判》中提出“纯粹美”和“审美无利害”说的时候，他可能完全没有想到，他的理论竟会影响法国并经由它而给世界文艺理论带来如此巨大的风暴。法国文人康斯坦的《亲密日记》记述了康德美学“侵入”法国并形成气候的过程：史达尔夫人随着波旁王朝的复辟回到巴黎，其著作《论德国》（其中着重介绍和描述了康德思想）便流传开来，又经卡森和他的学生弗劳在巴黎大学的演讲，自由、欲恶两忘、纯粹艺术、纯粹美、形式、天才等康德美学特有的概念已开始活跃在各艺术沙龙的圈子里。由于这种美学观点正好可以被法国青年一代借用来作为反抗鄙俗丑陋的社会的武器，所以，当有人用准确而简练的语言把它凝结为一句话“为艺术而艺术”（法语：L'art pour l'art；英语：Art for art's sake）并由戈蒂叶大加鼓吹的时候，这个口号立刻不胫而走，席卷并淹没形形色色的文艺理论观点，迅速成为法国乃至欧洲文艺理论界的一股狂潮。

唯美主义作为一种思潮，涉及绘画、诗歌、小说等几乎全部艺术领域，文学理论是其重要组成部分。唯美主义向英国、美国扩展，爱伦·坡和王尔德的出现，惠斯勒与罗斯金诉讼案的胜利，是唯美主义上升期和全盛期，而王尔德与昆斯伯里诉讼案的失败则标志了唯美主义的衰落。

从法国兴起的唯美主义思潮，很快波及整个欧洲进而到达美洲。首先是英国，这不仅是因为英国出现了王尔德等唯美主义大家，从而把唯美主义的中心由法国移到英国，并领导了唯美主义的新潮流，而且也因为唯美主义思潮史上两次重大的斗争都是在英国法庭上发生的。惠斯勒（从美国来到英国的唯美主义画家）诉讼案发生在19世纪70年代初期。惠斯勒创作了组画《夜曲》系列（包括《夜曲》、《蓝色与银色的夜曲》、《黑色与金色的夜曲》等作品），他本来是想借此题目表达对伦敦夜景的音乐般的感受。在画面上他主要表现的是事物在光线下所呈现出来的特殊形式，因而极为注重线条、形体和色彩的处理。显然，他的意图是让人们的形式发生兴趣而不要将“对实物摹仿得像不像”作为评判艺术高低的标准。这种画法引起罗斯金的不满，并冷嘲热讽地

^① [丹麦] 勃兰兑斯：《十九世纪文学主流》（李宗杰译）第五分册，人民文学出版社1982年版，第8页。

向惠斯勒发动了攻击。惠斯勒被迫向法庭起诉，并以获得四分之一便士的经济赔偿取得胜利。这一胜利的经济因素是微而又微的，其历史意义在于，它确立了唯美主义形式论在艺术创作中的地位，也说明公众对唯美主义思潮的认可和支 持。王尔德的诉讼案发生在 20 年以后。与上次相同，由唯美主义者王尔德本人首先提出挑战，状告对他的污辱和诽谤，但斗争的焦点和结果却迥然不同：首先，这次与王尔德作对的既不是艺术家，也不是文艺理论家，而是以昆斯伯里为代表的整个资产阶级社会；其次，对方狡猾地以保守的英国社会最敏感的道德问题为突破口，这样原告无形中反倒成为众矢之的；最后，自以为胜券在握的王尔德却被送进监狱。王尔德的悲剧至少说明以下两个问题：一是随着资产阶级社会的稳固和发展，具有强烈反叛色彩的唯美主义运动迟早要被无情地扼杀；二是一旦将艺术的目的限制得纯而又纯，似乎与道德、功利等毫不相干，那么，这种艺术理论也就走到了尽头，迟早要被公众所抛弃。

唯美主义走向形式主义及其影响：自从被称为“唯美狂”的王尔德被投进监狱，欧洲大陆的唯美主义思潮也逐渐衰败并消退。此时，值得注意的倾向是唯美主义向形式主义的跃进。形式，本来是唯美主义理论的一个重要范畴，戈蒂叶、佩特、王尔德等唯美主义大师都对它有着非同一般的热情，但是，真正把它作为独立的研究对象并有独特发现，且作出相当贡献的，首先要推意大利的桑克蒂斯和后来的英国的克莱夫·贝尔。1914 年克莱夫·贝尔出版《艺术》一书，提出“有意味的形式”理论，把形式主义推向高峰。这样，唯美主义的真传衣钵便到了形式主义者手里。声势浩大的唯美主义思潮消失了，但退潮后留下的贝壳却被形式主义、直觉主义、象征主义所珍藏，并成为西方现代派文艺理论家常谈常新的话题。

第一节 戈蒂叶论艺术美没有目的

泰奥菲尔·戈蒂叶（1811—1872）是唯美主义的旗手。像雨果和大仲马一样，戈蒂叶也是一位勇将的后裔。他的生平有两点应引起我们的注意：一是从爱好绘画转入爱好文学；二是从浪漫主义投向唯美主义。这两个特点的形成，既有社会的原因，也有个人性格方面的原因。他最初的志愿是当一名画家，所以整个中学时代及其以后的几年间，他都陶醉在绘画的热情中。19 世纪 20 年代末，雨果的《欧那尼》初演前不久，他经好友奈瓦尔的介绍认识了雨果，并身穿“红背心”参加了由《欧那尼》演出引起的论战，为浪漫主义战胜古典主义立下了功劳。作为雨果的崇拜者，他不仅走入浪漫主义阵营，而且也从绘画转到文学和文学评论领域。1830 年出版《诗集》，1832 年出版《阿尔贝图斯》，1833 年又完成了短篇小说集《青年法兰西》和评论集《怪人

集》。在这些作品中，他创作和评论的总倾向虽然仍未脱离浪漫主义窠臼，但已显露出咄咄逼人的气势。《怪人集》中给长期受到评论界不公正待遇的维庸等十三位作家以大胆的肯定，充分证明了他反抗流俗、不与社会合作的勇气。1834年是戈蒂叶文学创作和文学评论的转折点，以他和好友成立的杜瓦延纳胡同文学社为标志，从此，他逐渐摆脱了浪漫主义而走向唯美主义。出于对资产阶级鄙俗社会的厌恶和愤世嫉俗的心理动机，这个以戈蒂叶为核心的集小说家、诗人、画家、评论家为一体的青年文人小团体，先是极端地蔑视资产阶级浪漫主义“多情善感的梦幻”，紧接着就形成了一整套独特的理论，这就是1834年发表的集中体现了唯美主义纲领的“为艺术而艺术”，和让世人为之吃惊的《莫般小姐·序言》。除此之外，他的文艺理论代表作还有《论怪诞》，以及一生留下的不可胜数的戏剧和艺术评论。戈蒂叶“为艺术而艺术”的理论要点是：

1. 艺术的性质：无功利

“艺术无功利”是戈蒂叶的核心观点，也是整个19世纪唯美主义思潮的理论支撑点。对此，戈蒂叶是从以下三个方面来阐述的：首先，艺术独立于道德和政治之外。对于奉古典派作品为楷模，指责浪漫主义作品败坏社会风气的道德主义批评家，戈蒂叶巧妙地借用艺术大师莫里哀的经典之作予以批驳：“在莫里哀的作品中，道德总是受到羞辱和沉重打击，正是道德戴上了绿帽子。”^①那些每天都要求人们拜读和摹仿昔日的古典主义者的资产阶级道德的维护者，“在放纵和不道德方面大大超过了这些浪漫主义的新人”。他指出，艺术与道德无关，它不但不对社会道德的好坏负责任，相反倒是丑恶的社会要对艺术负责任。如果说真有什么不道德的作品，那恰恰是因为作品赖以产生的那个社会是不道德的。对于那些把资产阶级的政治功利主义奉为圭臬的批评家，戈蒂叶也给予迎头痛击。他说，艺术不是铁路，也不是机器，对于资产阶级的政治和社会没有任何实用性，“它们不是任何从本质上说使人类开化和进步的东西”。艺术与政治无关，也与一切实用的功利目的无关。由此，他提出第二个命题，即：有用的东西不是艺术，艺术是完全无用的。“一切有用的东西都是丑的，因为这表明了某种需要，而人的需要就像他那可怜的、残缺不全的本性一样，是卑鄙无耻，令人恶心的。”^②一幢房子里最有用的地方是厕所，

^① [法] 戈蒂叶：《莫般小姐·序言》，见伍蠡甫编《西方古今文论选》，复旦大学出版社1984年版，第223页。

^② [法] 戈蒂叶：《莫般小姐·序言》，见伍蠡甫编《西方古今文论选》，复旦大学出版社1984年版，第220页。

可是它不是艺术；脚上穿的臭鞋对人很有用处，可它也不是艺术。“任何美的东西都不是生活中必不可少的”，“只有毫无用处的东西才是真正美的”，^①这就是艺术。戈蒂叶用上述两个格言给艺术下了一个唯美主义的定义。音乐不能当饭吃，绘画不能当茶喝，可是人们对于莫扎特和米开朗琪罗的喜爱远远超过了卡莱尔先生和白芥末的发明者。这说明艺术的存在有它独立的价值。进而，戈蒂叶提出了第三个命题：艺术有自己独特的目标，这目标就是艺术本身，与任何外在因素无关。“人们可以取消鲜花，世界并不会因此在物质上受到损害；然而谁愿意从此不再有鲜花呢？”“我宁可不要土豆也不愿放弃玫瑰花”，宁可鞋子脱线，“也不愿让我的诗句不押韵”。说到底，恰恰在摆脱了道德、政治、物质等一切实用主义的极限处，艺术找到了自身的价值。既然艺术的价值在于无用之用，在于自身，那么，“为艺术而艺术”就不是一句荒唐的口号，它顺理成章地成为唯美主义的最高理想。通过上述有步骤的激情洋溢的论战，戈蒂叶终于以“艺术无功利”为核心，奠定了他的艺术本质论。

2. 艺术的目的：唯美是求

戈蒂叶说：“为了看到一幅拉斐尔的真迹或裸体美女，我会十分乐意地放弃我作为法国人和公民的权利。”从这措辞激烈的话语中，既可看到他对资产阶级鄙俗社会的轻蔑，也能看出他对美的热切追求。如果联系到《珐琅与雕玉》中的最后一首诗《艺术》：“一切消逝了/——雄伟的艺术，巍然而独存/半身雕像，比城市更长生/一个农民，在地下发现的，简朴的勋章，显示出一个帝王/神祇们自己也将消亡/然而至高无上的诗篇，永留人间/比青铜更有力量”，更能看出他是把艺术的美置于世间万事万物之上的。在戈蒂叶看来，唯有艺术和美才是能经受时间考验、值得人们献身的东西。他的同代人，后来成了象征主义大师的波德莱尔说，对于戈蒂叶来说，热爱美是一种命运，一种责任，一种固定观念；他简直成了它的奴隶。^②一切皆过眼烟云，唯有美和艺术是永恒的，唯美永恒，唯美是求，正是在这里，唯美主义得到了典型的体现。对于艺术门类中的文学（具体说是指诗歌）来说，戈蒂叶认为它的美在于造型，在于形式。所谓造型，就是用诗歌来塑造形象，使之具有绘画、雕刻那样凸出、立体的效果。换言之，即“将艺术品移植”。这是戈蒂叶的画家灵魂渗透在文学理论上的明显痕迹。戈蒂叶不仅在理论上提倡，而且亲自动手，大力实践。在他的诗集《西班牙》中，不少诗篇对西班牙的自然景色作了美妙的

^① [法] 戈蒂叶：《莫般小姐·序言》，见伍蠡甫编《西方古今文论选》，复旦大学出版社1984年版，第226页。

^② [法] 波德莱尔：《论文选》（郭宏安译），人民文学出版社1987年版，第78页。

造型，但他更感兴趣的是对西班牙博物馆中展出的名画进行移植；而《珉琅与雕玉》中的大部分诗歌则主要是对雕刻品的移植。绘画、雕刻本来就是艺术，为什么还要多此一举？这恰恰是因为在戈蒂叶看来，诗歌是比一切艺术更能流传久远的东西。

3. “形式”及其内涵

戈蒂叶说，他是用雕刻家的眼睛而不是用情人的眼睛（即带有功利、欲望的眼睛）来观看外在世界的，万事万物呈现在他眼中的唯有形式，而艺术的美也全在于形式的美。什么叫形式？这是唯美主义的一个重要概念。戈蒂叶说：“诗中的感情……那是无关宏旨的东西。绚丽辉煌的词句、音韵和节奏——这些才是诗。”诗不证明什么，也不叙述什么，诗就是诗，只描绘形式。文学中运用辞藻的步骤，也像画家、雕塑家、雕刻家运用颜料、大理石或金属一样。由此可见，戈蒂叶反对把诗融化为某种情调或音乐（因为这样容易唤起人的道德或其他功利意识），而力图使语言产生光和色彩，把诗歌压缩成纯粹的语言图画或语言雕刻。^① 诗人的任务就是抓住感官印象并将它的美用语言准确地、赤裸裸地再现出来，这就是形式。这里，千万要注意，戈蒂叶的“形式”是以康德哲学的重要概念“现象界”为基础的，所以，“形式”在戈蒂叶看来，绝对不是指事物的本来面目，而是指事物在创作者主体心灵中的投影，及其创作者对这个投影的把握和感受。换言之，即创作者对事物外形的主观建构和主观感受。对戈蒂叶来说，形式的最高要求有三：一是准确，即对“外形的轮廓触摸到它们最难捉摸的隐微曲折处”。二是给难以捉摸甚至无法描写的事物赋形。戈蒂叶认为，不能用语言描写的东西是不存在的。圣伯夫曾说：“自从有了戈蒂叶，法国语言中就再也没有‘不可表达’这个单词了。”三是赏心悦目的色彩。在戈蒂叶看来，没有光或色彩的形式是不可思议的。在他的理论中，光、色彩几乎和美同义，“使我产生快感的三件东西是：黄金、大理石、猩红……我用它们建筑我全部的空中楼阁”。应该再次提醒的是，戈蒂叶对形式的三大要求——准确、赋形和色彩，其目的都是强调创作者对事物的主观感受和体验，强调事物在创作者心目中所呈现的样态，而不是它们的客观样态、本来面目。

艺术等于美，美等于形式，形式等于主体对事物的主观赋形和感受，这是戈蒂叶不言自明的“公理”。他说，我一生最感兴趣的是酒瓶的形式，而不是装在里面的内容。

^① 可参考[丹麦]勃兰克斯《十九世纪文学主流》第五分册（李宗杰译），人民文学出版社1982年版，第341页。

4. 艺术与生命活动：艺术意味着自由、享乐、放浪

戈蒂叶认为，既然艺术不以诲人为目的，它独立于政治、道德和社会之外而“自治”，它的对象是单纯的美和形式，那么追求艺术就是追求美、追求形式。对于艺术家来说，这种追求就意味着自由、享乐和放浪。正因如此，艺术家才超出了尘世的污浊和丑陋的束缚，而进入一片自由光明的净土。由于美、形式和艺术三位一体，所以在艺术家眼中，人与事物，事物与事物之间的界限应该完全消解。万事万物留下的只是纯净的形式、纯净的美而已。这纯净的形式和美给人以最高的美的享受，因此，追求艺术就是享受生命。戈蒂叶把阳光、美女和骏马称为幸福的三要素；把色彩、歌曲和诗歌称作人生的欢乐：“脸色苍白的曙光常常发现我/揭开天鹅绒的假面，躺在酒瓶中间”。在此基础上，戈蒂叶进一步提出“享乐就是生活的目的”，应该给每一个能发明新的娱乐方式的人以“优厚的奖赏”。由此来看，艺术意味着自由、享乐和放浪虽然给予资产阶级道德和鄙俗的社会以有力的抨击，但由于戈蒂叶也无法跳出资产阶级世界观和人生观的圈子，这样，他在对表现虚伪道德的艺术加以否定的同时，提倡的只能是颓废的享乐艺术。

戈蒂叶不以理论的缜密和雄辩的逻辑见长，而以充沛的激情，勇敢的抗俗精神使法国文坛耳目一新。上述他所提出的基本观点，是唯美主义的滥觞和理论骨架，后来又成为形式主义和直觉主义继续探讨和发挥的问题。

第二节 王尔德论形式就是一切

奥斯卡·王尔德（1854—1900）是英国的唯美主义小说家、诗人、戏剧家和理论家。王尔德出生在爱尔兰的都柏林，他的父亲是一位医生，母亲爱写诗且小有名气，并组织了一个民族主义者的优雅沙龙，他从小就生活在艺术氛围中。王尔德生活的时代是唯美主义的全盛期。在圣三一学院上学时，由于受到著名教授玛哈菲的影响，发现了希腊文化中那半野蛮半东方的侧面，认为它创造了最高形式的人体美。1874年他迈进牛津大学玛格达琳学院，从此常常跟著名的唯美主义者佩特接触，受到唯美主义的洗礼。

在这里，我们有必要简单介绍一下佩特。佩特（1839—1894）是唯美主义从法国向英国扩展的重要中介，作为牛津大学的教授，佩特不遗余力地宣传戈蒂叶的“为艺术而艺术”的口号，并且提出主体对美的感知是“刹那”间实现的想法。因此他认为，人应该始终保持对艺术美心醉神迷的状态——“让宝石般的火焰永远燃烧”，抓住每一刹那的美，抓住人生的每一瞬间去追求纯美和形式，去享受美，这样的人生才是有价值的成功的人生。佩特的这种

美学观点和人生态度，对王尔德产生了重要影响。1876年，王尔德到意大利和古希腊旅行，古代非基督教的耽乐主义文化，又印证和强化了他的唯美主义观念。1878年，他开始了文学活动。他的诗歌《拉凡纳》一鸣惊人，获得奖金。在此诗中，他的唯美主义观点初露端倪。与此同时，唯美主义画家惠斯勒也给予王尔德不容忽视的影响，特别是其“艺术家要高于自然”的观点，后来被王尔德发挥得淋漓尽致。在伦敦社交界，王尔德是以奇装异服和机智俏皮的谈吐来反抗上流社会并展现唯美主义风采的。他经常穿着衣领宽松、镶着黑穗的天鹅绒紧身上衣，长丝袜子和平绒灯笼裤，这幅行头成为《笨拙》杂志用漫画加以讽刺的对象。这与法国戈蒂叶的“红背心”有异曲同工之妙。王尔德的所作所为以及他惊世骇俗的文学主张，使他成为19世纪末文坛的弄潮儿，被人称为唯美狂。正因如此，他成为英国社会正统势力嫉恨和打击的对象，以至迫使他走上法庭，再走进监狱。王尔德一生著述甚丰，最能反映其唯美主义主张的有小说《道连·葛雷的画像》（1891）、戏剧《莎乐美》和文艺评论《谎言的衰落》、《作为艺术家的批评家》等。主要理论观点是：

1. 艺术与自然：不是艺术摹仿自然，而是自然摹仿艺术

“不是艺术摹仿自然，而是自然摹仿艺术”，这一观点是王尔德从惠斯勒那里秉承而来作为自己的唯美主义理论基础的。在《谎言的衰落》一开头，王尔德就说，艺术明明白白地向我们显示出，自然是多么粗俗、单调、贫乏。人在自然面前总是感到渺小，就像在山坡上吃草的牛或山沟里开着的花。自然风景中总有不完美的地方，因此艺术根本就不应该摹仿自然。相反，倒是自然应该摹仿艺术，而实际上自然就没有停止过对于艺术的摹仿：

如果不是从印象派那里，我们又从哪里得来那些缓缓降到我们街上、将瓦斯灯弄得模糊不清、把房屋变成可怕阴影的奇妙褐雾呢？如果不是归功于他们和他们那位大师，^①我们又把笼罩在我们河上的那种可爱的银雾归功于谁呢？这种银雾赋予弯弯的桥梁和晃动的驳船以消失中的美的模糊形式。而在过去10年间伦敦气候发生的非凡变化，完全是由于一个特定的艺术流派。你笑了。请用科学的或形而上学的观点来考虑这个问题，你会发现我是对的。自然是什么呢？自然不是生育我们的伟大母亲。它是我们的造物。正是在我们的脑子里，它获得了生命。事物存在是因为我们看见它们，我们看见什么，我们如何看见它，这是依影响我们的艺术而决定的。看一样东西和看见一样东西是非常不同的。人们在看见一事

^① 指法国印象派绘画大师莫奈。

物的美以前是看不见这事物的。然后，只有在这时候，这事物方始存在。现在人们看见雾不是因为有雾，而是因为诗人和画家教他们懂得这种景色的神秘的可爱性。也许伦敦有了好几世纪的雾。我敢说是有的。但是没有人看见雾，因此我们不知道任何关于雾的事情。雾没有存在，直到艺术发明了雾。^①

不需作任何解释，王尔德对艺术和自然关系的看法已说得非常明白。显然，在王尔德看来，如果说一无是处的自然还有一点效用，也只限于作艺术的原料。说艺术高于自然，这当然是对的；说艺术培养了人的审美感觉，从而使人们能感受到自然的美，也是对的，但把审美感觉和一般感觉混为一谈，认为如果不具备由艺术培养起来的审美感受能力，人们就连感受事物的一般能力都不具有，因而感受不到那客观存在的事物，甚至认为那客观事物不存在，则是明显错误的。王尔德承认伦敦的雾有了好几个世纪，又说“事物的存在是由于我们看见它们”。造成这种矛盾的原因是，他颠倒了客观存在和人的主观感受的关系，混淆了审美感受与一般感受的区别。尽管如此，在王尔德颇为荒谬的言论中也包含着可供人深思之处。例如，强调主体的能动性，强调艺术家的独特眼光，强调新颖感知对于刷新凡俗世界，使个体变得敏锐的作用，强调艺术不等于刻板地拓印自然，而应该高于自然，强调从“发现”中重新塑造“第二自然”的观点，等等，都不能不说是振聋发聩的。这些都是奇谈怪论掩盖下的真知。

2. 艺术与人生：艺术不应该摹仿人生

在王尔德看来，首先，人生是不完美的、丑陋的，不值得艺术进行描写。他说：“人生是破坏艺术的毒剂，是毁灭艺术之宫的仇敌。”莎士比亚的剧本中有些地方粗鲁、庸俗、夸大、怪诞，甚至淫猥，就是因为生活在那里为自己的声音寻找回响，就是因为他过于喜欢“直接走向生活”。其次，在某种情况下，艺术虽然可以把生活作为一部分原料，但必须经过重新创造的过程，使之成为新的、优美的、与生活无涉的形式。在这一过程中，想象力起着主要作用。如果艺术只是摹仿生活，那就与照相无异。在此基础上，王尔德提出艺术就是谎言，就是创造的观点。当有人批评《道连·葛雷的画像》中的人物“在生活中遇不到”时，他振振有词地反击：“假如那些人物是在生活中可以发现的，那也就不值得我来描写了。……文学之美妙，就在于能使不存在的人

^① 赵澧、徐京安编：《唯美主义》，中国人民大学出版社1988年版，第133页。

物生存。”^① 生活是丑陋的，不值得忠实摹写，这是王尔德抗击当时世俗生活的表现；艺术不是照相，而是想象力的创造，也有道理；但把艺术与生活对立起来，又在谎言和创造之间画上等号，这是王尔德在这一对范畴中的根本错误。

3. 艺术与时代：艺术与时代相对抗

王尔德认为，艺术与时代相对抗有两方面的内容：其一，艺术不表现时代，只表现自身。在王尔德看来，艺术有独立的生命，它完全按照自己的路线向前发展，在任何一个时代，艺术除了表现它自身以外，不表现任何别的东西。他认为，在一个现实主义的时代，艺术不一定是现实的；在一个信仰的时代，它不一定是精神的。其二，艺术所表现的，恰好与时代精神相反。王尔德说，从艺术史的角度看，有时艺术要重返过去的足迹，并且要把几种古旧文体的形式复活起来，例如晚期希腊艺术的“复古运动”和他所生活的时代的“拉斐尔前派”运动；有时艺术又完全走到时代前面，这一世纪的作品，往往要到下一世纪才能了解和欣赏。因此，艺术根本不是时代的产物，也不再它的时代。由于艺术和时代无关，所以想要创造永恒的艺术，必须摆脱时代的纠缠：“每一位艺术家应该避免的两件事是：形式的现代性和主题的现代性。对我们生活在19世纪的人来说，除了我们的世纪之外，任何一个世纪都是一个适当的艺术题材”。^②

王尔德的这些看法在强调艺术的独立性和传承性上，是有一定道理的，但总体上则似是而非。艺术是有打起古人旗帜的时候，但那并不是对古人的重复，而是借着古代口号演出新时代的活剧；艺术也确有超前的情形，但它并非与时代无关，而是少数先进人物根据自己对所处时代的感受而发出的对新时代的召唤；优秀的艺术具有永恒性并不是因为它超越时代，而是因为它对特定时代作了成功的艺术描绘，蕴含着丰富的内容，概括了人类生活的某些普遍性问题，因而能常读常新；艺术可以与时代相对抗，但它本质上仍然是时代的产物。

4. 艺术与道德：艺术与道德无关

王尔德在《道连·葛雷的画像·序言》里说，艺术家是美的事物的创造者，只追求美。如果一本书写得好，能唤起人的美感，那就是本好书。因此，

^① 参考[英]王尔德《致圣·詹姆斯公报的编辑》，见赵澧、徐京安编《唯美主义》，中国人民大学出版社1988年版。

^② 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第117页。

书只有写得好与不好，无所谓道德与不道德。他的意思是：艺术不依赖于道德而存在，也不仅仅为道德服务，艺术有自己的追求，那就是美，所以，艺术与道德无关。在《作为艺术家的批评家》中，他把上述意思简化为一句名言：“一切艺术都是不道德的，除了那些下流的专以引人为善或为恶的肉欲的或教训的艺术。”这里的“不道德”即非道德，具体地说，即不是专为道德效劳的。既然如此，对于艺术家来说，什么都可以表现，也都应该表现，“罪恶与美德，都是艺术的原料”。同样，艺术家也不应该有伦理的同情。拿古希腊悲剧来说，我们并不管它里面是否有弑父或乱伦的内容，而只问它美不美。如果身为艺术家而有伦理的同情，那么这种同情就是不可饶恕的虚伪，它阻碍艺术的产生。如果大家都这样，那么我们今天在哪里寻找古希腊的剧本呢？以艺术的纯美来对抗资产阶级的道德法则，区分艺术与道德的领域，是王尔德的过人之处，但艺术与道德是否水火不相容呢？显然不是。王尔德是在走极端。古希腊悲剧并非不涉道德，只不过当时的道德观念和维多利亚时代的英国的道德观念不同而已。王尔德不了解这一点，因而认为古希腊悲剧不涉道德。艺术可以用新的道德反对旧的道德，可以对旧道德不理睬，但它不能完全脱离道德。艺术美作为一种精神追求，是不可能与善的追求相背离的。

5. 艺术以追求“形式”为目标

在王尔德看来，形式就是一切，是至高无上的艺术目标。他说，“‘形式是生命的奥秘’，从崇拜形式入手，艺术中就没有秘密不向你显露”。正因为艺术所追求的是“美而不真”的形式，所以它才与自然、人生、时代和道德有了区别。王尔德认为，最高的形式是没有任何具体内容的抽象的装饰；其次是由生活内容加工成的形式，它虽然借用生活素材，但经改造已看不见生活的痕迹而成为纯美了；最差的就是生活占了上风而将美挤出去的形式，这就是写实派的作品。用他的话说，这种东西不能叫作形式，而只能叫作“颓废”，因为它是艺术没落的征兆。艺术家的创作是从形式到思想、激情，再到生活的过程，反过来说，正好是后三者艺术中化为乌有时才成为形式。拿诗歌来说，形式特指诗韵。它“能把人的语言变成神的语言”。如果说戈蒂叶的形式论主要强调的是文学与绘画、雕刻的统一，那么王尔德的形式论则突出的是文学与绘画和音乐的融合，因为他最赞美的装饰艺术就是对摹仿画派的否定而向音乐的靠近。王尔德直接开启了克莱夫·贝尔的形式主义理论。

6. 艺术批评：完善的批评纯粹是主观的

王尔德认为，由于艺术家必须有批评的能力，然后他才能从包罗万象的事物中进行选择，所以每一个艺术家都是批评家；可是，由于批评家的任务是从

已经选择过的材料中再进行选择，因而批评的成果也就成为另一种完美的艺术品，所以，批评不是理性的和判断的，而是创造性的，这样，每位批评家也就成了艺术家。^①对艺术批评的重视是唯美主义者的共同特点。在王尔德这里，正如在戈蒂叶和佩特那里一样，批评不是理性的判断，而是重新选择、提炼后的艺术创造。“最完美的批评，在本质上是纯粹主观的。它要披露的，是他自己的秘密，而不是身外的秘密”。王尔德把批评家放到艺术家的地位，目的是使批评家们从资产阶级功利主义和道德主义的控制下解放出来，使批评成为一种主体的纯美的创造，而不是离开艺术自身的目标去指手画脚。王尔德所关心的批评家与艺术家合一的问题，在后来的桑克蒂斯和克罗齐的理论中曾被大加发挥。

唯美主义理论到王尔德时代愈发炉火纯青，其反抗社会、惊世骇俗的锋芒基本没有改变，正因如此，王尔德才落得个悲剧下场。特别应该指出的是，王尔德在继承戈蒂叶的基础上对艺术与自然、人生、时代和道德关系上所作的探讨，不但在形式主义、直觉主义者的理论中反复出现，而且对20世纪的超现实主义和表现主义理论有重大影响。

第三节 桑克蒂斯论艺术即形式

桑克蒂斯（1817—1883）是意大利最著名的形式主义批评家。唯美主义者所掀起的风潮，在意大利主要集中在对艺术形式和艺术批评的探讨上，这主要是通过桑克蒂斯进行的。克罗齐说：“桑克蒂斯把艺术搞成纯粹的形式（用他所用的词）即作为纯粹的直觉，他开创的批评是反对一切功利主义、道德主义和概念主义的。”^②桑克蒂斯青少年时代在那不勒斯求学。1839年他自己开设了一所学校，宣传民族复兴运动，1848年参加武装起义，1850年被捕，1853年获释。与法国、英国的唯美主义者大都直接从艺术领域切入不同，意大利的形式主义者桑克蒂斯是从语言学和哲学的角度进入的。他最先研究的是语言学和修辞学，在监狱中，他翻译过黑格尔的《大逻辑》和罗森克兰兹的《文学史》，后来又研究了德国古典美学。从政治活动到学者生涯，从语言学、哲学（美学）到艺术批评，是桑克蒂斯生平的两大特点。如果说戈蒂叶他们最早是从康德思想中获取灵感，那么桑克蒂斯则更多的是从对黑格尔哲学的批

^① 请参考[英]王尔德《作为艺术家的批评家》，见赵澧、徐京安编《唯美主义》，中国人民大学出版社1988年版，第145—178页。

^② [意大利]克罗齐：《美学原理·美学纲要》（朱光潜译），外国文学出版社1987年版，第220页。

判中来补充和完善“形式”这个概念。从唯美主义到形式主义，是社会思潮和文艺理论发展的必然结果。桑克蒂斯的主要著作有《意大利文学史》（1870—1871）、《批评文集》（1866）、《论彼特拉克》（1869）、《批评文集新编》（1872）和后来由克罗齐汇编的《十九世纪意大利文学》（1897）等。

1. 对黑格尔等德国美学家的批判

在文艺理论上，像同时代的许多青年人一样，最先吸引桑克蒂斯的注意力的是黑格尔的“理念”这个概念。19世纪50年代以后他开始反叛。他说：“在自然、艺术和历史中，概念是不存在的。诗人无意识地创作，他看不到概念，概念包裹在形式里，几乎已经消失。”^①他反对把形式变成单纯的附属物，把幻象消解为无足轻重的灰尘。他认为，如果这样，形式似乎成为艺术中虚幻的不可确定的东西，而经院哲学公式一般的概念、理念、真、超知性等反倒成为艺术的主宰，这真是滑天下之大稽。“艺术的形式既不是理想也不是美，而是有生命的东西，是形式”。^②由于丑也属于艺术，也能构成形式，所以丑在艺术中有其独立的价值。他不无幽默地说，过去有人总将丑作为美的附属、美的反衬来欺骗公众，就像是要让人们相信，星宿在上是为了给地上以烛光一样可笑。这里，桑克蒂斯不是要把丑等同于美，而是为了强调形式的重要性。丑只要能被创造性地赋予一个形式，它就具有形式美的一切价值。在这一点上，他是与戈蒂叶、王尔德的唯美主义有区别的。唯美主义者将美等同于形式，又将形式等同于艺术，可是桑克蒂斯却让美依附于形式，依附于艺术。桑克蒂斯还毫不留情地批判了德国其他美学家。他尖刻地说，史勒格尔还没有接触到艺术，仅在语句、诗句和修辞上就迷失了道路，而费肖尔自称的美学“根本就不是美学”。德国人没有抓住“形式”这个核心问题，就在分析、分解艺术世界，给所有的脚穿一种鞋，给所有的衣服一个尺寸。

2. 形式至上：艺术即形式

艺术即形式，这是桑克蒂斯从批判德国美学中得出的唯一结论。他说：“如果要在艺术的长廊中置一雕像，就在那里放上形式，盯住它，研究它吧，原理会在那里产生出来的。在形式的前面，存在着创造之前的那个东西：‘混

^① 转引自[意]克罗齐《作为表现的科学和一般语言学的美学的历史》（王天清译），中国社会科学出版社1984年版，第201页。

^② 转引自[意]克罗齐《作为表现的科学和一般语言学的美学的历史》（王天清译），中国社会科学出版社1984年版，第204页。

乱’。”“当形式出现的时候，美学才出现”。^①他的意思是，当你从艺术中发现形式时，你才能感受到美，领悟其本质；只要你紧紧盯住形式，甚至它产生之前的那个混沌状态都会出现在你的眼前。形式是什么？桑克蒂斯说：“形式就是它自身，就像个人就是他本身一样；审美世界不是幻象，而是现实的东西……有生命的东西就是它”。^②这段话中包含两层意思：第一，形式中有内容的因素；第二，形式就是现实世界。乍看起来，桑克蒂斯将形式、内容和现实世界同等看待；其实不然，在他的眼中，后两者只是前者的构成部分，依赖于它而存在。桑克蒂斯说，形式虽然是从内容（它在艺术家的头脑中是主动的）中产生出来的，有什么内容就有什么形式，但是人们从艺术形式中把握到的内容却绝非原来的内容，而是与这个形式以及它所放射出来的美融为一体的内容，内容在这里只是构成形式的成分。艺术不是这个内容，而是这完整的独特的形式。因此，内容如果不能为形式添砖加瓦，不能增进形式的美，它便一文不值。桑克蒂斯说，艺术内容的不朽仰仗于艺术形式的永存。例如，内容受制于历史的事实，不断地产生着和死亡着，形式却是永存的；内容可能是不道德的、荒谬的、虚伪的和轻佻的，但如果它们能在一定时间和一定条件下，在艺术家头脑中强有力地活动并变成一个形式，那么它们便可能赖此形式的永存而获得不朽。因此，内容无关紧要而形式是最重要的，艺术的独立性存在于形式的独立性之中。

3. 艺术批评：“意图与形式的矛盾”

桑克蒂斯认为，作为有自身目的性和内在价值的艺术，只能由艺术本质所规定的特殊准则来判断，舍此再无其他。因此，只有具备艺术家的灵感和鉴赏力的人，才是够格的批评家。重视批评家与艺术家的统一，是桑克蒂斯与唯美主义的共同特点。在具体的艺术批评中，桑克蒂斯最著名的观点是“意图与形式的矛盾”。他认为，艺术即形式，但艺术家在创造形式的过程中不能不受外界因素（包括社会的政治、道德、宗教、文化、文艺理论观点、大家注意的问题等）的干扰，这些因素往往转化为艺术家的内在意图，从而影响形式的完成。他说，在一切艺术品里，“作者意图中的世界和作品实现出来的世界，或者说作者的愿望和作者的实践，是有区分的”。^③哪个世界对于艺术家更为重要呢？当然是作品实现出来的世界，因为只有它“是有活力和生命

① 转引自[意]克罗齐《作为表现的科学和一般语言学的美学的历史》(王天清译)，中国社会科学出版社1984年版，第205页。

② 转引自[意]克罗齐《作为表现的科学和一般语言学的美学的历史》(王天清译)，中国社会科学出版社1984年版，第205页。

③ 《弗·德·桑克蒂斯文论三则》(钱锺书译)，载《文汇报》1962年8月15日。

的”。对于一个真正的艺术家来说，出现上述矛盾是必然的；“愈是小作家，愈能确切地表现出他意图中的世界”，越不会出现两个世界的矛盾。问题在于如何对待它们。正确的做法是，任随灵感的流动而不加约束，这样才能解除意图世界所加予的桎梏。桑克蒂斯这一观点，与20世纪新批评理论中的“意图迷误”说的形成有直接关系。

将艺术等同于形式，再将它与政治、道德等功利内容区别开来，并肯定形式的至高无上的地位，是桑克蒂斯从黑格尔学派中冲杀出来又接受唯美主义理论的结果，但是，与唯美主义者将形式确定为准确地给主体所感受到的事物赋形不同，桑克蒂斯对于形式的具体解释缺乏严密的表达。诚如克罗齐所言：“事实上，德·桑克蒂斯从未以科学的精确性来发展他的理论，他的美学观念只是一个缺少很好内在联系和推论的体系草图而已”。^① 尽管如此，唯美主义的形式概念经桑克蒂斯的中转和发挥，后来成为直觉主义（特别是克罗齐）理论中引人注目的中心问题之一。

结 语

在西方美学和文艺理论史上，唯美主义不是前无古人地突然出现的思潮。除本章引言中所指出的几个直接原因外，它的历史远因可追溯到柏拉图和贺拉斯。把美和艺术的终极价值看做美和艺术本身，是他们两人开始的。在《大希庇阿斯》中，柏拉图用生动的形象和巧妙的比喻告诉世人：美不是恰当，不是有用，不是善，不是视听产生的快感。那么美是什么，他没有说，但已暗示出它的价值是独立的，与其他事物无涉。贺拉斯在《诗艺》中的“艺术或为娱乐或为教训”的著名论断，又将美感和愉悦作用赋予艺术。这样，当康德提出“纯粹美”和“审美无利害”的观点时，“艺术应该唯美的马首是瞻”的萌芽已经出现。在法国特殊的社会心理气候中，为了与粗俗的社会相对抗，这株细芽迅速成长壮大，终于成为西方文艺理论园地里的大树。虽然令人惊讶，但并非没有必然性。

唯美主义者以大胆的奇谈怪论来惊骇西方文学艺术界，以激烈的抗俗精神

^① [意] 克罗齐：《作为表现的科学和一般语言学的美学的历史》，中国社会科学出版社1984年版，第206页。

来反对资产阶级的庸俗和拜金主义,^①在思想上有一定进步性。但唯美主义者本身也属资产阶级,是作为不当权的艺术思想家对占统治地位的艺术思想的反抗,因而他们的文学理论中又有明显的个人主义、享乐主义和颓废主义倾向。

唯美主义理论中关于重视艺术本身,重视形式,重视纯美,强调艺术创作不应当仅仅依赖摹仿现实,不应当把艺术绑在道德、理性、功利的战车上,而应当作出自己主观心灵的独特创造(例如对音乐和东方装饰艺术的推崇)等,从文艺理论的发展上,将艺术家和批评家、理论家从对艺术外部因素的有关心引导到对艺术内部因素的有关心。因此,唯美主义的诞生,在一定意义上标识了“文学艺术自觉时代”的到来。不仅如此,他们所提出的许多理论见解和尖锐问题,对于世界文艺创作和文艺理论的发展,有着重要的意义和不可低估的影响。

唯美主义片面追求形式、技巧、纯美,追求主观创造,完全将自然、社会、时代、科学、道德等成分排斥在艺术之外,认为它们与艺术无缘,这些又有着强烈的唯心主义倾向。唯美主义者将观察的焦点凝聚在艺术家对美的异常体验上,提倡在文学创作上,借用光和色彩从平凡、怪诞,甚至丑陋中发现美,直接引发了印象主义、象征主义的出现。象征主义大师波德莱尔本人早期就是一个“为艺术而艺术”者。唯美主义要求艺术家努力感知和捕捉独特的形式,贬低和排斥其中的内容因素,甚至将它们的关系颠倒起来,而将纯形式放置在艺术创作和艺术批评的首要地位,不但使唯美主义走向形式主义,再导向直觉主义,而且也开了现代派各色创作理论(如超现实主义、表现主义、未来主义等)的先河。由此可见,唯美主义是西方近代文论和现代文论之间承上启下的一个重要流派。

如果说美国画家惠斯勒在英国法庭的胜利标志了唯美主义被社会的认同,那么,王尔德在本国法庭的失败,则标志了唯美主义走向极端而被公众和社会所抛弃。一个以反抗社会为初衷,进而演变为只顾个人标新立异,直至堕入纯美深潭的文艺潮流,最后被取代,是不可避免的。

^① 戈蒂叶在《莫般小姐》中借主人公之口说过:“我生存的世界不是我的世界,我不理解我周围的社会。”

第十二章 直觉主义

引言

直觉主义，就其本来的意义是反理性主义、反逻辑主义，强调无意识的力量，强调艺术与理性、道德、生活、功利、科学的分别。它是继西方传统的艺术理论的发展告一段落之后，与唯美主义差不多同时（甚至稍早）在欧洲的文艺理论长河中涌现的一股新的潮流。当叔本华写完他的代表作《作为意志和表象的世界》（1818）时，法国唯美主义的开山大师戈蒂叶才年满七岁。值得玩味的是，后起的唯美主义迅速在文坛蔚为大观，而先登上文坛的直觉主义却默默无闻，无人理睬。这是什么原因呢？首先，从政治、经济和文化背景等方面看，法国是当时欧洲革命的中心，领导思想界的新潮流。它的一举一动，都受到欧洲各国乃至全世界的关注；而落后的德国所处的四分五裂的状况，在政治、经济、文化等方面都无法望其项背（甚至康德的哲学也是在波旁王朝复辟以后才被介绍到法国的）。叔本华的思想被束之高阁，是毫不奇怪的。其次，从德国思想界看，当时居统治地位的是费希特、谢林和黑格尔的哲学。他们的名声如日中天。叔本华——一个初露锋芒名不见经传的青年人的理论，怎么会被放在眼里呢？尽管叔本华自诩甚高——“从康德到我这一段时间，根本就没有哲学，有的只是那些在大学里大言不惭的凡夫俗子”，但他也只能向隅悲叹自己的被冷淡和被遗忘，他说，这证明“我不配我的时代，或者我的时代不配我”。实事求是地说，直觉主义的兴盛，是1848年欧洲革命之后的事。

直觉主义的产生，有如下原因：

首先，德国社会的落后、保守，以及在18世纪末19世纪初与法国战争的多次失败所造成的悲观心理，加上市民阶层的怯懦，可以说是直觉主义产生的社会心理背景。当时的德国分为近300个小国，民众也处于一盘散沙之中。用马克思的话说，德国民众当时连阶级、阶层这种最基本的社会群体都没有形成，充其量只有“已经过去的阶层”和“尚未形成的阶级”。在这种情况下，各国的小君主和贵族是至高无上的统治者，以野蛮的手段来巩固自己的地位。市民阶层由于政治上的无权和经济上的依赖，充分表现出狭隘、软弱和缺乏任

何主动性的市侩性格，而农奴阶级虽有强烈的革命渴望却处于无知无识的最底层。与资产阶级已夺取国内政权的法、英等国相比，德国的社会历史状况极为落后。其中两个较为强大的公国是普鲁士和奥地利。普鲁士是一个军阀统治的农奴制的典型。它的兴起和生长的历史，就是对外国（包括其他小公国）进行掠夺的过程。18世纪末，它统一了德国并开始扮演欧洲宪兵的角色，向革命的法国进攻，但由农奴组成的军队根本无法抵挡强大的法军。几次战争的失败，在德国民众中产生了强烈的厌恶情绪，他们既反对战争，也反对封建统治，但是德国的贵族们却一如既往，想尽一切办法来维护旧制度。1814年召开的维也纳会议极大地压制了德国进步因素的发展希望。拿破仑战争之后，别的欧洲国家已大踏步向资本主义前进，可德国却经历了一段较长时期的不景气的封建君主的统治。于是，曾经被清扫过的脏东西死灰复燃，德国社会又回复到死气沉沉的状态。由于资产阶级民主思想遭到禁锢，小市民的庸俗习气又蔓延开来，所以，面对现实，人们普遍地感到苦闷、悲观和痛苦。对此，恩格斯写过这样的话：“歌德只写些极其辛辣的讽刺作品，而席勒假如没有在科学中，特别是在古希腊和罗马的伟大历史中找到慰藉，那他一定会陷入悲观失望的深渊。用这两个人作例子便可以推断其他一切人。甚至连德国最优秀最坚强的思想家都对自己祖国的前途不抱任何希望。”^①这种社会心理气候，引发了叔本华悲观主义哲学的产生。其代表作《作为意志和表象的世界》的大部分，就是在1814年到1818年这段时间写成的。

其次，康德哲学在德国的广泛传播，费希特、谢林哲学的出现，以及东方印度哲学的传入，是直觉主义的哲学温床。康德认为，科学的知解不是根据经验，而是先验地存在着，因而理性不可能穷究到客观现实的终极（物自体），既然理性如此无用，那么就必须承认非理性的神秘力量的存在。费希特接过康德的观点，把物质世界贬低为“自我”的产品，宣扬人类理性知识的无能，宣称环绕人类的整个世界、整个宇宙，不是别的什么东西，只是人的“自我”的产物，“自我”才是唯一存在的现实。谢林则把整个物质世界看成是从“世界精神”派生出来的另一存在，把自然称作“冻结了的思维”。他认为，物质只是由于它本身体现着某种神秘的难以理喻的非物质的力量，才具有运动的功能，从而创立了神秘的知识论。在这一理论中，决定性的原则是“直觉”。在他看来，直觉就是一种无意识的本原。与直觉相比，一切理性的知识都显得完全无能。理性无用、自我中心和无意识直觉，成为当时德国的三大新思想。叔本华仔细地研读过康德和谢林的著作，并从哥廷根大学转到柏林大学，就是为了听费希特的课程。事实上，他的理论是在继承康德、费希特、谢林的基

^① 马克思、恩格斯：《论文艺和美学》上（杨炳编），文化艺术出版社1982年版，第314页。

基础上，在对黑格尔理论进行反拨的过程中完成的，再加上东方印度佛教哲学在德国的流行，直觉主义理论诞生的条件更加成熟。叔本华对佛教哲学十分热衷，这种爱好导致他的全部直觉主义理论渗透了悲观的精神。

最后，德国文学界浪漫的悲观主义思潮的影响，这主要表现为史勒格尔兄弟、梯克^①和诺瓦利斯作品的传播。这种思潮是当时德国社会生活和群体心理的表现；它一旦形成氛围，就会悄悄地濡染和俘获一些人的灵魂。这群文学家宣扬“无所为而为的艺术”，使艺术脱离时代、人生和现实，把“自我”捧为文学创作的绝对主宰和自然界的最高法律。在作品中，把主人公的反道德主义和精神堕落看成“自由思想”的结果，把自我所看到甚至亲身经历的事情看做虚幻的内在自我的阴影；认为尘世生活只是达到“无限”的过渡阶段，人类的理性是无能为力的，所以人生的目的就是在生前达到死亡的平静。在这个基础上，他们宣扬死亡崇拜，认为死亡是对现实世界枷锁的解脱，因为它消除了现实世界的不可克服的矛盾；由于人生在世不可能立刻死亡，因此，否定现实生活的最好形式就是苦行。浪漫的悲观主义文学在18世纪末19世纪初的德国极为流行，与当时社会心理气候相呼应。叔本华从小所感受、所接触、所吸收的就是这种文学空气。他的直觉主义理论中那种排解不开、撕扯不掉的浓厚的悲观气氛，对于苦行和死亡的礼赞，显然与浪漫的悲观主义文学所造成的影响分不开。

德国特殊的社会群体心理气候，由康德始发，被费希特、谢林引向“自我”和神秘的哲学思潮及浪漫的悲观主义的文学氛围，是直觉主义理论形成的时代的精神土壤。如果不从这三者的联系中考察它的发生和发展过程，就无法理解直觉主义这一文艺理论现象的来龙去脉，也无法真切地看清它的本质特征。

直觉主义的兴盛以及向法国、意大利的扩展，是19世纪中期以后的事，如前所述，直觉主义产生后一直受到欧洲思想界和文艺理论界的冷遇。当叔本华满怀信心到柏林大学任编外讲师时；他以为凭着他的演讲能力和两年前出版的《作为意志和表象的世界》的声誉，很快就可以获得教授头衔。他故意将课程安排在与黑格尔同样的时间，但他无可奈何地发现自己所面对的只有一两个学生。甚至到1843年，当他要求出版《作为意志和表象的世界》增订版时，书局老板还向他提出附加条件。叔本华曾悲哀地说：“人生过得很快而了解得慢，因此，我不会活着看到我的声誉。”但让人惊奇的是，19世纪50年代以后，直觉主义突然像长河里猛涨的洪峰，在欧洲思想界掀起了巨浪。叔本

^① 叔本华与梯克有很深的交往。他们的认识正好是他开始写作《作为意志和表象的世界》和确立自己哲学系统的那一年。可参考叔本华年谱。

华很快得到世人的承认并声誉卓著。1855年，法兰克福专门为他举办了“油画展览会”。紧接着，德国的尼采、法国的柏格森和意大利的克罗齐接踵而起，从19世纪后半期直到20世纪中期，直觉主义绵延达一个世纪之久。造成这种现象的原因很多，举其大者概述如下：1848年欧洲动荡之后，德国向反动方向的回归；欧洲人对理想的重新思考；社会主义者对贫穷以及战争的控诉；达尔文主义对生存竞争的强调；还有就是世纪末悲观、落寞的心态；这一切促使德国和整个欧洲人蓦然回首，转而赞赏叔本华的表述世纪之初失望心理的哲学。法国是唯美主义的发源地，意大利是形式主义的故乡，这两种理论中的一些基本原则在直觉主义中都有体现。反过来，直觉主义中的哲学色彩，又可以补充唯美主义和形式主义在理论上的不足，这就是直觉主义经尼采的中转和传播，迅速在法国和意大利得到响应并扩展为整个西方的文艺思潮的原因。

第一节 叔本华直觉主义艺术观

叔本华（1788—1860）是德国哲学家、唯意志论者和直觉主义艺术理论的创始人。父亲是商业巨头、大银行家，母亲是作家。叔本华出生在波兰的但泽市，从小孤僻、傲慢、喜怒无常，并带点神经质。5岁随父母迁往德国的汉堡。叔本华受到父母的双重影响：他一生中每天都读《伦敦时报》，从来不看德国报纸，这是受了父亲的影响。他对文学和哲学有纯情的热爱，喜欢孤独、缄默和凝思，这和母亲的影响有直接关系。在25岁完成博士论文前，除短期被迫从事过商业活动之外，他的全部时间都在学校中度过。除德文外，他还精通希腊文、拉丁文、英文、法文、西班牙文；对于各种学术，他都很有兴趣，但其中最喜欢的是哲学。他精研过柏拉图、康德和印度的哲学。从叔本华家的财产和他后来所继承的遗产来看，他完全可以像花花公子一样尽情地享受，可是他偏偏选择了哲学研究。他生活中有很多矛盾，他宣扬死亡是人生的唯一幸福，可是他自己很怕死，睡觉时身旁放着实弹手枪；他宣扬苦行，可是他自己食量惊人，脍不厌细，还把票据藏在旧信中间，把金子藏在墨水瓶下面。他性格中最大的特点是暴躁和狂妄。他瞧不起一般学者，认为他们都不是为学术而学术，并且认为自己是天才。叔本华的主要著作有《充分根据律的四重根》、《视觉与色彩》、《作为意志和表象的世界》、《性爱的形而上学》等，其中第三部是他的代表作。叔本华没有专门的美学和文艺理论著作，其主要的美学和文艺理论观点都体现在他的哲学著作中。

1. 艺术价值论：艺术是意志的暂时休歇和否定

叔本华以康德哲学的直接继承者自居，他认为康德所说的“自在之物”

就是意志。他认为“世界是我的表象”，意志是世界的本质。而意志的核心就是追求生存的强烈欲望。由于欲望永远无法完全满足，一个欲望满足了会导致更多欲望的产生，因此，人生充满了挣扎和痛苦——唯意志论和悲观主义，是叔本华哲学的基本内容。他认为要想没有痛苦，最好的办法是不要出生。然而“人的最大罪恶就是，他诞生了”^①。生而为人又要解脱痛苦，怎么办呢？叔本华指出了两条道路：一条是立即去死。如果一下子做不到，还可以通过佛教的涅槃境界，以六根清净达到绝对的忘我和对求生意志的绝对否定。这是根本的解脱办法。第二条道路是暂时的解脱，即哲学的沉思和艺术上对美的观照。由此可以达到暂时的忘我，暂时的否定意志。所谓美的观照，就是在观赏自然或观照艺术作品时，由于消除了物我之间的差别而获得的一种忘我境界。与此同时，由于在这种体验中人们暂时地忘记了欲望对自己的折磨，忘记了求生意志对自己的要求与压迫，获得了一种不知不觉的超然感受，这就是意志的暂时休歇。叔本华说：“当我们称一个对象为美的时候，我们的意思是说这对象是我们审美观赏的客体……就是说看到这客体就把我们变为客观的了，也就是说我们在观赏这客体时，我们所意识到的自己已不是个体人，而是纯粹而无意志的认识的主体了。”^②在这一刻，人的自私心随之消逝，强有力的生存动机失去了它的威力，“代之而起的是对于这世界的本质有了完整的认识，这个作为意志的清静剂而起作用的认识就带来了清心寡欲，并且还不仅是带来了生命的放弃，直至带来了整个生命意志的放弃。”^③很明显，在叔本华看来，正好是在美的观赏中，求生意志被排除在外并休歇下来，而求生意志的休歇不但使人暂时解脱了尘世的痛苦，而且可以使人在这一刹那超越于万物之上而认识世界的本来面目和人生的真实存在。叔本华认为，艺术之所以对人生还有价值，就因为它能诱发我们这种感觉，引导我们进入摆脱意志束缚的物我两忘的美的境界。

2. 艺术本质论：无利害、超功利、复制理念

叔本华是从与科学、理性的根本对立中来规定艺术的本质的。他认为，一切科学都在根据律的各个形态中并遵循这个定律前进，科学的课题始终只是现象，是现象的规律和由此发生的关系，因而它无法认识世界和事物的本质：科学的理性知识“只能用以认识事物之所以产生意志的动因，而不能了悟事物，理解事物的真实本质”。那么，考察这世界唯一真正本质的东西，考察自在之

① 这是叔本华引用加尔德隆的话，最能说明他的观点。

② 马奇主编：《西方美学史资料选编》下卷，上海人民出版社1987年版，第408页。

③ 马奇主编：《西方美学史资料选编》下卷，上海人民出版社1987年版，第413页。

物，考察意志的直接而恰如其分的客体性，一句话，即考察理念的东西是什么呢？这就是艺术。叔本华说：“艺术复制着由纯粹观审而掌握的永恒理念，复制着世界一切现象中本质的和常住的东西。”^① 质言之，科学研究现象，而艺术才考察本质，这本质就是理念，也就是艺术所要获取的目标。这里我们需要注意，叔本华哲学中的理念，来自柏拉图哲学，但叔本华以其唯意志论对其做了改造，他认为意志的客体化有两种形式，一种是意志的直接客体化，这就是理念；一种是意志的间接客体化，即化为在时空中受根据律支配的各种个别事物，它是理念的展开。也就是说，意志是世界的本质，它直接客观化为理念，又通过理念的展开，化为具体的个别事物，理念既然是一种客体，它当然也是一种表象，但它不同于个别事物，它是不变的，本质的，普遍的，而个别事物则是变化的，非本质的，具有特殊性的。叔本华认为，艺术不是摹仿个别事物，艺术是对理念的认识和复制。“艺术的唯一源泉就是对理念的认识，它唯一的目标就是传达这一认识”。怎样抓取理念呢？叔本华认为，就是要摆脱求生意志的纠缠，即超越于功利之上。叔本华说：“美和实利是不容易结合的，高大而美丽的树不结果实，果实都是生在丑而矮小的树上……美轮美奂的建筑物并不实用，琼楼玉宇并不适于居住。”^② 这就是说，美和实利，艺术与科学是完全对立的。普通人被求生意志所支配，他在客体中考察的只是“对我是否有用”，利害关系控制着他，因而不能发现事物的理念和美。要想获得理念和美，只有天才人物（即艺术家）能做到，因为只有他们才摆脱了为自己意志服务的目的，不依据科学的根据律，不追随某一特定的事物及其与“我”的利害关系，仅仅观察到客体自身。这样，他“在对象中看到的已不是个别的事物，而是认识到一个理念”，“理念并且不仅是摆脱了时间，而且也摆脱了空间；因为并非浮现于我眼前的空间形象，而是这形象所表现的它的纯粹意义，它的最内在的本质，对我泄漏它自己，向我招呼的内在本质才算真正的理念”，“美即存在于这些理念之中”。艺术的本质就在于理念，而理念又等于美。这就是叔本华交给我们的等式。

由此出发，叔本华把艺术中凡能勾起人的利害或功利欲望，引发生意志的东西称作令人讨厌的媚美。他说，艺术领域有两种不配称为艺术的媚美：一种是荷兰人的食品写生画、某些裸体画和雕刻，它们可能引发人的食欲或性欲；另一种是令人厌恶作呕的东西。由于这两种媚美都能激动鉴赏者的意志，使他进入功利或利害的理性考察之中，成为“有所求的，非独立的欲求主体”，因此，它们不是优美，不是壮美，甚至连艺术也不是。

① 马奇主编：《西方美学史资料选编》下卷，上海人民出版社1987年版，第385页。

② [德]叔本华：《生存空虚说》（陈晓南译），作家出版社1987年版，第174页。

3. 直觉（又译直观）：主体成为无意识的纯粹感知，对象成为意志客观化的理念

在叔本华看来，随着理性的发展，人们对于外部事物的观察，越来越囿于求生意志的目的，把注目的焦点束缚在功利的目的上，丧失了对于事物本质和世界本源的认识，亦即丧失了直觉能力，这是人类的一大损失，亦是造成人类痛苦的根本原因。要想消除人类的痛苦，必须抛弃理性而依赖非理性的直觉。艺术就是直觉的最好方式。

什么叫直觉？直觉就是直观的认识，亦即“观审”。对此，叔本华是从两个方面界定的：一方面，主体摆脱求生意志的缠绕，迷失于对象之中，把自我完全放弃，成为纯粹的主体，即“在直观中遗失自己，而使原来服务于意识的认识现在摆脱这种劳役，就是说完全不在自己的兴趣、意欲和目的上着眼，从而一时完全撤销了自己的人格，以便剩了为了认识的纯粹主体”。简言之，就是不关利害，没有主观性，主体也成为—个客体，纯粹客观地观察事物。这样，不管你是从牢狱里或是从王宫里观看落日，就没有任何区别了。另一方面，由于主体发生了改变，所以映现在他面前的事物也发生了变化。事物刺激人的欲望和意志的个别性已经消失，只留下了“永恒的形式”，即理念。叔本华把这两个方面简括为：“把对象不当做个别事物而当做柏拉图的理念的认识，亦即当做事物全类的常住形式的认识；然后是把认识的主体不当做个体而是当做认识的纯粹而无意志的主体之自意识。”^①这就是直觉。

叔本华进一步说：“审美而引起的愉悦也是从这两种成分中产生的。”从直觉的这两个方面看，它与理性有根本区别。首先，它不涉及功利和利害；其次，它不用逻辑推理；最后，它是在无意识中进行并消逝的。这就是直觉认识的非理性特点。由于叔本华所说的这种直觉在艺术创造和欣赏中都可能出现，所以直觉论本质上是一种艺术思维论。

4. 三种悲剧，同一本质

叔本华的悲剧理论是他的哲学的附庸。他认为所有艺术都具有解脱痛苦的功能，但以悲剧为最，因此悲剧是“艺术的最高峰”。叔本华把悲剧分为三种不同的类型：一是由于“某一剧中人异乎寻常的、发挥尽致的恶毒”所造成的悲剧，如《威尼斯商人》；二是由于“盲目的命运，也即是偶然和错误”所造成的悲剧，如《俄狄浦斯王》；三是由于“剧中人彼此的地位和关系的不同”所造成的悲剧，如哈姆雷特与勒厄尔特斯和奥菲丽亚的关系。在这三种

^① 马奇主编：《西方美学史资料选编》下卷，上海人民出版社1987年版，第394页。

悲剧中，尤以第三种最惨，这是因为他们被自己的地位和关系所决定，明明知道也明明看到互为对方制造灾祸，但还得这样做。不仅如此，任何人如果处于这种情况之中，也可能干出这种事来。上述三种悲剧，其本质只有一个，即“以表出人生的可怕一面为目的，在我们面前演出人类难以形容的痛苦、悲伤，演出邪恶的胜利，嘲笑着人的偶然性的统治，演出正直、无辜的人们不可挽救的失陷……暗示着宇宙和人生的本来性质”。叔本华通过自己对悲剧本质的阐释告诉人们，自愿走向涅槃，放弃生命，否定求生意志而得到彻底解脱，这就是悲剧的最高目的。

叔本华的悲剧理论与亚里斯多德和黑格尔都不同。亚里斯多德认为悲剧可以净化人的怜悯和恐惧的感情，叔本华虽然也用了净化概念，但却是指经过悲剧苦难的洗礼而自愿地从容地赴死。前者的净化是目的，而后者则是手段，目的是归于寂灭。黑格尔认为悲剧可以导致“永恒正义”的胜利，还有起码的是非感，可是在叔本华这儿，悲剧冲突的双方或各方都不过是意志现象间的无意义的争斗。强烈的悲观主义和无是非色彩，是叔本华悲剧理论的突出特点。

叔本华是直觉主义的奠基人和开创者，又是“后康德派美学的一个极好的代表”。^① 唯我主义、直觉主义和悲观主义，是他的文艺理论的三大支柱。这种理论不仅直接影响了尼采、柏格森和克罗齐，而且对后来的存在主义、弗洛伊德文艺心理学等都发生了巨大影响。

第二节 尼采悲剧艺术观

尼采（1844—1900）是德国哲学家和直觉主义美学家，文艺理论家。他出生于普鲁士萨克森州的洛肯镇，5岁时父亲去世，全家搬到南姆堡。20岁进入波恩大学，主修神学与古典文献学，后又转入莱比锡大学。一度沉迷于神学的尼采，由此开始转变为一个反基督教、反理性的最激烈的人。这一转折是从他对叔本华哲学的爱好开始的。尼采是在莱比锡大学第一次接触《作为意志和表象的世界》的，他描述购买这本书的情景时说：“一个不知名的幽灵，悄然地对我说：赶快把这本书带回去。我一回到家，随即把我的宝贝翻开。我屈服在他那强力、崇高的天才魔力之下了”。此后整整14天时间，他废寝忘食地沉浸在书中。在致友人的信中，他谈叔本华对自己的影响：“他让我有勇气和自由地面对人生，因为我的脚发现了结实的地盘。”是叔本华的思想给了他面对人生的观察点，由此出发，他充分地感受到基于基督教的整个西方道德和理性世界的虚伪。他认为正是这些东西给世人以面纱，遮掩了人生丑陋的本来

① [英] 鲍桑葵：《美学史》（张今译），商务印书馆1985年版，第473页。

面目。但是叔本华提供给他的仅仅是一个出发点而已，他从叔本华出发，创建了自己的理论。叔本华认为，人生是痛苦的，只有归于涅槃，归于死，才能解脱。而尼采却认为，正因为人生是痛苦的，充满了你死我活的争斗，所以才要以充盈的生命力去拼搏，战胜弱者，杀出一条血路，成为超人，这种意志被尼采称为“生命意志”或“强力意志”。这种生命意志，强烈地要求自我肯定、自我超越和自我创造。这个“强力意志”就是世界的本质和动力。尼采从叔本华出发，又走向其对立面。从此以后，反基督教、反理性、反道德、反叔本华的悲观主义，成为尼采一生的行为目标和理论基础。他宣称：上帝已经死了，必须“对一切价值重新评估”。

尼采生平的行为颇为奇特：他身为德国公民却强烈地反对德国，以至加入瑞士国籍；他是个文化人但激烈地推崇战争，而且还亲身参加过战斗；他与瓦格纳交厚，但又不遗余力地攻击他。在这些奇行怪论背后有着深层的心理因素在起作用，这就是从叔本华理论脱胎而来的强力意志。尼采是被精神分裂和中风折磨去世的。他的主要文艺理论著作有《悲剧的诞生》、《查拉图斯特拉如是说》、《瓦格纳事件》、《偶像的黄昏》、《瞧，这个人》、《作为艺术的强力意志》等。主要的文艺理论观点是：

1. 艺术与人生：日神冲动与酒神冲动，悲剧世界观与乐观精神

日神阿波罗和酒神狄奥尼索斯，是尼采借来说明艺术的起源、本质、作用以及与人生关系的两个象征。尼采认为，人的日神冲动和酒神冲动是两种非理性艺术冲动，它们的产生是由于希腊人看清人生的悲剧性质而萌发的艺术冲动，其目的是为了拯救人生。

在尼采看来，日神冲动是一种“驱向幻觉之迫力”^①，它所要获取的是美的外观，而美的外观实际上又是人的一种幻觉。在古希腊，日神阿波罗是光明之神、造型之神，它把光辉洒向万物，使万物呈现美的外观，成为个体化的光辉形象。尼采说：“我们用日神的名字统称美的外观的无数幻觉。”驱向幻觉、追求美的外观是人的本能，日神崇拜就是这种本能的象征。现实人生充满苦难，因此人们要自己制造梦幻并欣赏这梦幻，寻求一种从人生悲剧中解脱的宁静愉悦。古希腊人之所以创造那么多优美的雕刻、绘画等造型艺术和史诗、神话等文学作品，原因就在这里。

酒神冲动则是“驱向放纵之迫力”^②，它所要获取的是解除个体存在、复归原始自然的体验。酒神狄奥尼索斯象征情欲的放纵，酒神使人在沉醉中纵情

① [德] 尼采：《悲剧的诞生》（周国平译），生活·读书·新知三联书店1986年版，第2页。

② [德] 尼采：《悲剧的诞生》（周国平译），生活·读书·新知三联书店1986年版，第2页。

狂欢，打破一切禁忌，忘掉自己的个体与世俗的追求，重新与自然合一，在令人痛苦甚至毁掉自己的迷狂中求得欢乐。希腊音乐则是酒神精神的最好体现。

在《悲剧的诞生》中，尼采曾谈到古代日神节庆和酒神节庆的不同：在日神节，“手持月桂枝的少女们向日神大庙庄严移动，一边唱着进行曲，她们依然故我，保持着她们的公民姓名”；而在酒神节，“酒神颂歌队却是变态者的歌队，他们的公民经历和社会地位均被忘却，他们变成了自己的神灵的超越时间、超越一切社会领域的仆人”。^① 尼采认为，从世界层面上看，日神与世界现象相关，酒神与世界本质相关——酒神代表着强力意志；从状态上来看，梦是日神状态，醉是酒神状态；从艺术形式上看，造型艺术是日神艺术，音乐是酒神艺术。而悲剧和抒情诗则是以日神的形式，表现酒神的内容的艺术，在本质上是酒神艺术。尼采曾说，希腊悲剧的唯一主角是酒神狄奥尼索斯。不论是俄狄浦斯，还是普罗米修斯，都是酒神的化身。悲剧是以日神的一种梦幻世界的美丽幻想，表现酒神的强大生命力与痛苦、灾难相抗衡的激情，悲剧诞生于日神和酒神的二元冲动，是这种冲动“和解”的张力所构成的形式。在德国浪漫主义诗人看来，悲剧作为最高的艺术形式，它的灵魂不在于故事情节，而在于表现诗人的灵魂，在于抒情。尼采继承和发展了这种看法。尼采把抒情诗和悲剧看做是相近的艺术，这种思想对后来的象征主义诗歌及文学批评都产生了影响。象征主义强调诗歌的“音乐结构”以及对“张力结构”的重视，都与此有关。

叔本华悲观主义的核心是从悲剧中发现人生的痛苦而平心静气，自我结束生命。尼采的悲剧世界观的要旨则是：从悲剧中看到由于个人的毁灭而解除了一切痛苦，与天地万物融为一体，获得狂喜，并且由于觉察到个体的毁灭并不影响生命现象的不可遏止，顿然生出由衷的快感。如果说叔本华的悲观主义由于得到印度哲学的支撑，在洞悟世界的同时，已含有某些达观因素的话，那么，尼采的悲剧世界观则把这种达观逐渐导向肯定强力意志的乐观精神。^② 酒神的本质在于“个体化原理崩溃之时从人的最内在基础即天性中升起的充满幸福的狂喜”^③。因此，获取欢乐而不是丧气，肯定生命而不是否定生命，是尼采悲剧世界观与悲观主义的最大区别。尼采认为，悲观主义对于个体来说，确实是真理，因为现实世界对于每一个人来说的确是残酷而无意义的，但是，真理并不是最高的价值标准，艺术比真理更有价值。因此，“艺术是生命的最

① [德] 尼采：《悲剧的诞生》（周国平译），生活·读书·新知三联书店 1986 年版，第 32 页。

② [德] 尼采：《悲剧的诞生》（周国平译），生活·读书·新知三联书店 1986 年版，第 3 页。可参考李瑞平《从达观走向乐观：叔本华与尼采》，载《嘉应大学学报》1998 年 2 期，中国人民大学复印报刊《外国哲学》1998 年 7 期。

③ [德] 尼采：《悲剧的诞生》（周国平译），生活·读书·新知三联书店 1986 年版，第 5 页。

高使命和生命本来的形而上活动”，而悲剧又是“肯定人生的最高艺术”。^①为了活下去，我们需要用艺术这种谎言来掩盖某些可怕的真理：“真理是丑的，我们有了艺术，依靠它我们就不致毁于真理”；为了肯定人生，我们需要悲剧世界观，用审美的眼光来看待现实世界的生成、变化，把现实世界艺术化，把人生的苦难化作审美的快乐，把个人的悲剧化作世界的喜剧。这就是悲剧给予人的“形而上的慰藉”，也是艺术对于人生的终极意义。“只有作为审美现象，生存和世界才是永远有充分理由的。”^②

2. 直觉的特点：以艺术的审美态度来反理性、反道德

在尼采看来，以审美的态度洞察人生并促成艺术分娩的冲动与过程是直觉。直觉使人暂时逃脱世俗变迁的纷扰，而在短促的瞬间真的成为原始生灵本身，与外物或世界本体沟通。艺术就是直觉的产物。那么，尼采所说的直觉的心理状态是什么呢？他认为是醉。“为了任何一种审美行为或审美直观得以存在，一种心理前提不可或缺：醉”^③。因为醉能提高整个机体的敏感性，其本质是力的提高和充溢之感。因此尼采认为，性冲动的醉，一切巨大欲望、强烈情绪所造成的醉，一切激烈运动的醉，酷虐的醉，破坏的醉，甚至某种天气影响所造成的醉，因麻醉剂作用所造成的醉，等等，都是引发直觉进行艺术活动的最好条件。由醉可引发两种直觉状态，即日神的和酒神的。“日神的醉首先使眼睛激动，于是获得了幻觉能力……在酒神状态中，却是整个情绪系统激动亢奋，于是一下子调动了它的全部表现手段和扮演、摹仿、变容、变化的能力，所有各种表情和做戏本领一齐动员”^④。直觉的最大特点是无意识，它在平常状态下无由发生，只有借助于醉进入审美态度才行。直觉既是对本体世界的体验，又是对美的外观的获取。尼采认为，直觉与理性和道德是根本对立的，理性是直觉的敌人，是艺术的敌人。随着理性的膨胀，直觉被挤到一个可怜的角落，而直觉的衰落又导致了人的生命力的萎缩。为了高扬人的生命意志，就必须恢复直觉而将理性置于死地。为此尼采对苏格拉底和欧里庇得斯进行了激烈的批判。尼采认为，古希腊悲剧的衰落的原因，就在于理性主义作怪，欧里庇得斯的“理解然后美”是苏格拉底“知识即美德”的翻版，他们把只能观察现象世界，无法洞察宇宙本体的理性知识，当做“包治百病的力量”和“人类最高尚的甚至唯一的真正使命”。其结果是直觉被排斥，日神冲

① [德] 尼采：《悲剧的诞生》（周国平译），生活·读书·新知三联书店 1986 年版，第 6 页。

② [德] 尼采：《悲剧的诞生》（周国平译），生活·读书·新知三联书店 1986 年版，第 21 页。

③ [德] 尼采：《悲剧的诞生》（周国平译），生活·读书·新知三联书店 1986 年版，第 319 页。

④ [德] 尼采：《悲剧的诞生》（周国平译），生活·读书·新知三联书店 1986 年版，第 320 页。

动和酒神冲动被否定，转而去根据理性摹仿现实，这样能够使人生得到慰藉的悲剧也就衰落了。但是，理性告诉人们的，只是完全失去了色彩和生气的现实世界，在它面前，人类只能走向绝望，而无法以审美的人生态度超脱出来，获得肯定生命的信念，因此，理性是摧残艺术和人生的危险的力量。道德是理性的核心内容，因此道德同样是直觉的对立面。尼采的反道德是和反基督教联系在一起的。他认为理性化的基督教道德是虚伪的，它把一切压制自然人性的东西都作为最高的律令法则。在它面前，一切原始的本能冲动都是邪恶的，人类的一切努力和发展都是有罪的，甚至人一出生就有原罪。在道德的达摩克利斯剑下，放弃一切激情，自我牺牲，直至完全否定生命，走向毁灭，是理所当然的事。道德“不能创造”，它永远是“完结的开始”。因此，必须用以无意识的本能冲动为基础的艺术直觉与其相对抗。

3. 艺术的发生：艺术家和天才、灵感

由于醉是一切审美行为的心理前提，是直觉的基础，而醉中又有一定的生理成分，所以，尼采的微观的艺术发生论与生理学有密切的联系。他认为，既然醉的本质是力的过剩，是力的提高和充溢，而且以醉为基础的日神的美感是把生命力的丰盈投射到事物上，酒神的美感是以强大的生命力与痛苦和灾难相抗衡，那么，艺术活动便是改变事物、借以表现自身生命力丰沛的过程。同样，艺术家也必然就是一些生命力极其旺盛，受内在压力的逼迫，不得不给予表现的人。尼采把自己的这一理论称作艺术生理学。他认为，肉体的活力是艺术的原动力。“艺术家倘要有所作为，都一定禀性强健、精力过剩，像野兽一般充满情欲”^①。在肉体活力中，性欲的力量占据首位。“对艺术和美的渴望是对性欲癫狂的间接渴望”，“从生理学角度看，艺术家的创造本能和精液流入血液的份额相等”。^②一个人在艺术创造中和性行为中消耗的是同一种力，“他的创造力总是随着生殖力的终止而终止”，因而艺术家应该保持相对的贞洁，以节省精力。某些外在事物之所以美，是因为它能唤醒性欲、刺激生殖。相反，那些生命力委顿、组织力衰退的事物，只能称作丑。“丑被看做衰退的一个暗示和表征，哪怕极间接地令人想到衰退的东西，都会使我们作出‘丑’这个判断。每种枯竭、沉重、衰老、疲惫的征兆，每种身不由己、不论痉挛或瘫痪，特别是解体和腐烂的气味、颜色、形状，都引起‘丑’这个价值判断”。^③ 艺术家是与衰退、疲惫、瘫痪等状态无缘的，天才的艺术家，不但在

① [德] 尼采：《悲剧的诞生》（周国平译），生活·读书·新知三联书店 1986 年版，第 350 页。

② [德] 尼采：《悲剧的诞生》（周国平译），生活·读书·新知三联书店 1986 年版，第 354 页。

③ [德] 尼采：《悲剧的诞生》（周国平译），生活·读书·新知三联书店 1986 年版，第 323 页。

于他有充实旺盛的生命力，而且在于他能把这种生命力发挥出来，高度的力感，某种官能的极端敏锐，一种强烈的摹仿冲动；促使他的血管、肤色、体液和体液分泌发生变化，呈现为异常的爆发状态，因此，天才的艺术家被人们看做癫狂或神经官能症。在尼采看来，灵感是艺术家基于生命力充盈的创造力被堵塞后而产生的突然的奔泻，它有其神秘的奇迹般的一面，也有逐渐积累的一面。“一切伟人都是伟大的工作者”，都是那些能使肉体的活力横溢在天性之中，具有“第一推动力”的人。

4. 艺术种类：音乐和诗

尼采认为，音乐是纯粹的酒神艺术，是“世界意志的一面普通镜子”，它直接表现了世界的原始情绪。音乐虽然是根本不沾染形象的纯粹情绪，但它却有唤起形象的能力，悲剧就是音乐情绪的形象体现，而民歌和抒情诗则是用语言对音乐情绪所进行的摹仿，甚至荷马史诗和希腊雕塑等日神艺术，也是以音乐情绪为基础而呈现出的形象描绘。因此，音乐是一切艺术种类的中心，是本原性的艺术。不仅如此，对于一部具体作品来说，艺术家也是先在内心唤起一股音乐情绪，然后才赋予其形象。对于诗，尼采也有独到的见解。他认为诗歌起源于原始巫术，因而巫歌、符咒、神谕是诗的原始形态，后来人们将节律置入诗歌，由于节律是一种强迫，它唤起的是人们遏止不住的求妥协求调和的欲望，因此诗歌便具备了音乐的功能。人们可以借助诗歌把自己的灵魂从任何过度的情欲中解脱出来。在这种情况下，诗歌作为和缓手段，“并非因为它本身是柔和的，而是因为它造成柔和的效果”。^① 尼采认为，诗歌必须具备“客观性”，即要排除纯粹个人的愿望和情绪，而回归到本体的大我，象征性地表达世界的原始情绪，因此，诗人必须和哲学家一样，成为“无时代的人”。诗歌的理想故土是神话。诗人之为诗人，就在于他看到自己被形象所围绕，并从中看出“事实的因果联系”而不是“逻辑的因果联系”。神话就是这样一种形象思维方式。在神话中，语言处于原始状态，它不是概念，而是诗、形象和情感。由于抽象思维和科学精神的发展，语言生病了，诗也无家可归。为了回到诗歌的原本形态，质朴地表达感情，必须从神话式的思考开始。

除上述所涉及的问题外，尼采还有许多其他的见解发人深省。例如，在论述悲剧效果时，他对亚里斯多德怜悯说、恐惧说的批评：尼采认为，在物理事件（例如性欲）中，随着需要的满足，冲动会缓和并暂时低落下去，但恐惧和怜悯却不是这样，它们在每一个个别场合可能得到缓和、宣泄和净化，“但在总体上却因悲剧的影响而加强”，因此，悲剧效果不是为了摆脱恐惧和怜

^① [德] 尼采：《悲剧的诞生》（周国平译），生活·读书·新知三联书店1986年版，第237页。

悯，不是为了通过猛烈的宣泄而从一种危险的激情中净化自己，而是为了超越恐惧和怜悯，为了成为生命之永恒喜悦本身——这种喜悦在自身中也包含着毁灭的喜悦。

尼采以大胆的叛逆，反对传统的理性和道德对文学艺术的钳制，鼓吹非理性主义和直觉主义，张扬艺术对人生的积极价值，具有强烈的唯心主义倾向和神秘主义色彩，但同时也有许多深刻、有价值的成分。正是这些成分，使他跻身大思想家行列，赢得世界性的声誉。尼采的直觉理论暗示了文艺理论向潜意识、生命的冲动、苦闷的象征这一方向发展的趋势，它对后来的生命哲学、弗洛伊德精神分析学、海德格尔存在主义诗学有直接的影响。尼采是第一个企图“解构”西方传统的以基督教为根基的理性文化的人，对于西方文论乃至整个西方文化的走向有不可低估的影响。西方后现代理论，追本溯源，尼采是重要的源头。

第三节 柏格森的生命冲动直觉艺术论

柏格森（1859—1941）是法国哲学家、直觉主义美学家。生于巴黎，是法国人与犹太人的混血儿。早年就读于巴黎高等师范学校，1900年受聘于法国最高学府法兰西学院，蜚声文坛，形成柏格森热。1921年以后离开学校，专门从事研究工作。1928年获诺贝尔文学奖。柏格森生平有两大特点：一是从研究自然科学转到哲学；二是从学校讲台转到书斋。这两个特点对他一生的学术活动有直接的影响。前者使他对物质与生命、物质与时间的关系发生了兴趣；后者使他与现实生活脱离，使他有可能对生命的广延性与时间的延续性作深入的思考。直觉是柏格森哲学的最基本概念，也是他的文学理论的基本概念。柏格森认为，科学家试图凭借分析获得知识，他们所做的只是解剖并机械地排列经验，因而科学仅具有纯粹实用主义的应用意义，它根本无法认识真正的实在。真正的实在是什么呢？他认为就是“生命的冲动”。生命冲动追求着创造性和个性，造成绵延不绝的进化，它在时间或运动的某一点上的停滞，就变成了物质。物质是将生命冲动拖向死亡的过程的产物，因而生命冲动反对物质；又由于科学不能认识生命冲动这一真正的实在，因而只能依赖于艺术的直觉。以所谓“生命冲动”的绵延性否定物质，用艺术的直觉否定逻辑理性，可以说是柏格森哲学的基本要点。柏格森的主要著作有《物质和记忆》、《创造进化》和《笑之研究》等。其文艺理论观点主要表现在由三篇论文编成的《笑之研究》中。

1. 直觉：艺术家和艺术目的论

柏格森认为，直觉与逻辑的理性认识完全不同，它是超出其外的非理性的东西。“所谓直觉就是指那种理智的体验，它使我们置身于对象的内部，以便与对象中那个独一无二、不可言传的东西相契合”^①。直觉能使人“突然地看到处于对象后面的生命的冲动，看到它的整体，哪怕只是在一瞬间”。一般人没有这种能力，只有艺术家才有。他说：“在大自然和我们之间，在我们和我们的意识之间，垂着一层帷幕。”^② 这层帷幕是由我们的功利心、个人利益的实际需要所造成的。生活迫使我们仅仅接受外在事物对我们有利害的印象，以便采取相应的行动，而其他的一切印象就变得暗淡不明。“事物都是按照我可能从中得到的好处来分类的”。为了科学、理性或实用功利的目的，我们已经把外在现实简单化了，“在感官和意识为我们提供的关于事物和我的画面中，对人无用的差异被抹杀了，对人有用的类同之处被强调了”^③。在这种情况下，我们从外在的现实世界和内在的精神世界中所抓住的只是“有用”和“类似”的东西，而忽视或完全放弃了“个性”。“当事物和生物的个性对于我们没有物质上的利益时，我们是不去注意的。即使我们注意到时，我们的眼睛所看到的也不是个性本身，即形式与色彩的某种独特的谐和，而只是有助于我们的实用性的认识的二三特征罢了”，“就连我们自己的精神状态当中亲切的、个人的，他人所未曾体会过的东西，也都不为我们所察觉”。^④ 在柏格森看来，我们根本就不曾抓住真正的实在，抓住的充其量也只是“浮在表面的东西”和“贴在事物上面的标签”。只有艺术家才能掀开这帷幕看到背后的实在，因为艺术家具有“与生活较为脱离的心灵”，它就是直觉产生的基础。他认为，当艺术家的心灵挣脱理性和功利的羁绊进入直觉活动的刹那，他的任何感官似乎都没有参与，^⑤ 但似乎又是感官或意识结构里本来就有的东西；此时，直觉的结果立刻就以一种观看、听闻和思想的童贞的方式涌现出来，“他将辨出一切事物真相，无论是物质世界的形式、色彩和声音也好，是人的内心生活的最细微的活动也好”^⑥。

① [法] 柏格森：《形而上学引论》，见洪谦主编《西方现代资产阶级哲学论著选辑》，商务印书馆1982年版，第137页。

② 马奇主编：《西方美学史资料选编》下卷，上海人民出版社1987年版，第883页。

③ 马奇主编：《西方美学史资料选编》下卷，上海人民出版社1987年版，第883页。

④ 马奇主编：《西方美学史资料选编》下卷，上海人民出版社1987年版，第884页。

⑤ 实际是所有感官同时参与而出现的物我同一状态。由于这种状态的出现是无意识的，他无法察觉到底是哪种感官引起的，而只体验到整个身心与世界主体拥抱、交流的喜悦，因而误以为任何感官都没有参与。

⑥ 马奇主编：《西方美学史资料选编》下卷，上海人民出版社1987年版，第885页。

在论述直觉和艺术家的关系的同时，柏格森也顺便涉及了直觉与各类艺术的关系。他说，由于自然远远不是那么慷慨，而艺术家的禀赋也有限度，所以“即使就我们中间已经被自然培养为艺术家的人们来说，自然也只是偶然为他们揭开了那层帷幕的一角，自然也只是在某一个方向才忘了把我们的知觉和需要联系起来，而由于每一个方向相应于我们所谓的一种感觉，所以艺术家的艺术禀赋也限于他的一种感觉。这就是艺术的多样性的根源”。^①有人通过色彩和形式把直觉中看到的事物的内在生命状态显示出来，他就是画家、雕塑家；有人用词再现他所看到的原始情绪状态，他就是诗人；还有人用节奏来传达生命冲动，他就是音乐家。上述艺术直觉的超功利、非理性特点，同时决定了艺术的特点。所以，艺术，无论是绘画或雕刻，诗或音乐，其目的都在于清除功利主义的象征、传统的和社会公认的类概念，简言之，即清除使实在和我们隔开的一切东西，从而使我们可以直观其本身。把艺术与理性功利绝对对立起来，柏格森继承并发展了叔本华、尼采的直觉主义艺术理论。

2. 艺术特征论：独特、个别、不可重复

划分了艺术与科学的界限之后，柏格森就开始阐释艺术的特点。他认为，艺术不是一般的事物、符号和类型，而“总是以个人的东西为对象的”，例如，画在画布上的是画家某日某刻在某地点所看到的别人以后再也看不到的色彩，诗人歌唱的是他自己而不是别人的某一精神状态，它再也不会重现，戏剧家搬到我们眼前来的是某人心灵的活动，是情感和事件的一个有生命的组合，也不会重演。正由于这种不可重复的个别性的存在，艺术才有了自己的显现形态。艺术中所描写的虽然是独一无二的个别，但其效果却有普遍性。为什么呢？因为这个别中包容有实在和真理。以悲剧为例，它使我们感兴趣的，与其说是里面谈到别人的事情，不如说是它使我们看到了自己的事情，那一大堆可能在我们身上出现幸而又没有发生的事情；它好像又唤起我们一些无限久远的隔世遗传的回忆；这些回忆如此深不可测，与现实生活如此格格不入，以致我们反倒觉得现实生活中含有某种不真实的东西似的。在已得的功利知识底下去寻求较为深刻的实在，揭示我们身上为我们所看不到的一部分，这就是悲剧的目标。作品包藏着这样的实在和真理越多，其效果就越可靠，也就越带有普遍性质。因此，普遍性在悲剧这里存于所生的效果之中，而不是存于原因之中。喜剧却不是这样。从描写内容看，喜剧不写个性，只写类型，只写相似性的东西。它提供的是好像把许多人都可以套进去的一种“现成的框子”。因而，它是唯一以一般性为目标的半艺术。在喜剧中，普遍性不是作为效果，而

^① 马奇主编：《西方美学史资料选编》下卷，上海人民出版社1987年版，第885页。

是作为内容出现的。其次，从创作过程看，悲剧诗人写的是他自己，没有观察别人的必要。同一作家写出不同个性的人物，他写的仍是他自己，因为“一个人可能具有多种人格”。柏格森说，在人格前进的道路上有许多交叉点，在那里虽然我们只能选择一个方向，但却看到了许多可能的方向，悲剧诗人的想象，正在于“转回身来，把原来只是大致一看的各个方向从头到尾走上一遍”。不管他创造的人物个性差异有多大，但他们总好像活人一样，原因就是这些人物就是分成几个身子的诗人。喜剧却是以观察别人为对象的，这种观察不能穿透由人们共同思想感情构成的表皮层，即使能穿透也不愿这样做，因为喜剧对于内容和效果的要求不允许。所以，喜剧作者所能做的只是类似于物理学家整理事实得出规律那样的寻求平均数的工作，“喜剧的方法与目的和归纳科学的方法与目的具有同样的性质”^①。最后，从效果来看，悲剧毫无功利观念，它要捉住的是潜藏于现实之中的生命冲动，让人透过帷幕去抓握人生和社会的实在；喜剧所要寻求的效果是笑，而笑有着明显的功利目的，在组织笑的时候，它也只是以帷幕之上社会生活的表层为内容的。由此，柏格森得出结论说，“喜剧是介乎艺术与生活的中间物”，它有取悦于人的意图；但是从本质上说，“喜剧与艺术是背道而驰的”，^②因为艺术是与生活的决裂，它要回归纯朴的自然，而喜剧却恰恰相反。

3. 喜剧因素研究：笑与滑稽

柏格森认为，笑与滑稽是紧密联系又稍有差别的两个概念：喜剧所表现的是滑稽，滑稽引发的效果是笑。首先，笑和情感水火不容，而是诉之于纯粹理智的活动。“无论你描绘的缺点怎样轻微，如果你激起了我的同情、怜悯或恐惧，我就不能笑这个缺点。”^③相反，如果你挑选了一个严重的甚至于是可憎的恶习，但只要你能用适当的手法让我对它无动于衷，那么我就会发笑。其次，笑不是纯粹的乐趣，也不是美学的、毫无利害观念的乐趣。笑里掺和着羞辱人从而也是纠正人的秘密意图。引人发笑的是别人的缺点，它之可笑不在于不道德，而在于不合社会。不合社会造成滑稽，社会用笑来回报它，因而笑是一种以怨报怨，是一种更大的无礼。最后，笑不是公平无私的。笑是自然和社会生活的长期习惯装在我们身上的一种机械装置所产生的效果。它不顾一切地勇往直前，碰到什么就摧毁什么。它对某些缺点的惩罚，几乎有点像是疾病对人的某些过度行为的惩罚一样，打击了无辜的人，饶过了有罪的人，谋求一般

① 马奇主编：《西方美学史资料选编》下卷，上海人民出版社1987年版，第892页。

② 马奇主编：《西方美学史资料选编》下卷，上海人民出版社1987年版，第892页。

③ 马奇主编：《西方美学史资料选编》下卷，上海人民出版社1987年版，第887页。

的效果，不能分别考察每一种具体情况。笑的对象是类型和相似性的一般，不顾及其中的个别。笑的心理基础是：以缓和紧张为前奏，而以自我发现后的悲哀为结果。在笑的过程中，人们多少有些想骄傲地表现自己，而把别人看做是由他操纵的木偶，随着对笑的进一步推理，他会察觉到一种不那么自发产生却更加苦涩的东西，这就是悲观主义的萌芽。社会生活是翻腾、冲撞的浪花，笑是浮在上面的泡沫，泡沫是由海水中的盐渍组成的，所以笑是苦涩的。总之，笑是一种纠正手段，有极大的功利作用。

笑的基础是滑稽。滑稽具有两重性，它既不完全属于艺术，也不完全属于生活。一方面，只有站在旁观者的角度才能体验到滑稽；另一方面，作为滑稽结果的笑又有功利作用，这与科学、理性以及现实生活又是一致的。构成滑稽的因素有三：一是以僵硬心阻止同情心。要获得滑稽，就必须把赋予人物的情感搁置起来，使它变成一种独立生命的寄生状态。这样的人物就成为不合社会的人，不能引起我们的同情，从而使我们有成为旁观者。二是把观众的注意力导向各种姿势而不导向行为，姿势包括态度、动作和言语。悲剧把某种精神状态导向行动，使之戏剧化，目的是希望观众严肃对待。喜剧的目的恰恰相反，为了产生滑稽，作者不得不阻止我们严肃地对待行为，而要把它化为一些让人忍俊不禁的姿势，例如虚伪的、整天算计别人的人总是双眼向天，说出最虔诚的话。三是机械作用，即心不在焉。在喜剧中，人物机械地完成的事情——不由自主的姿态，无意间流露出来的话，心不在焉的姿势等，都让人发笑。例如某人物刚用词句指责过某种行为，自己却马上实行起来，滑稽就隐藏在上述这种行为矛盾的无意识之中。柏格森还探讨了滑稽与梦境的联系，指出“滑稽的荒谬与梦境的荒谬具有同样的性质”^①。

柏格森以直觉为基础，宣扬艺术与科学、功利的区分，有一定的合理成分。但是，柏格森鼓吹艺术的纯直觉性，排除艺术的一切社会功利，并把这一点推到极端，这就不能不造成他理论上的荒谬和自相矛盾，也是背离艺术实践的。例如他看到了艺术中的生活内容，但又无法与直觉协调，只好将喜剧从中划出。为了证明这种观点，他又不厌其详地研究了笑与滑稽、喜剧与悲剧的关系。正是他对不属于艺术的东西的分析，反倒给后来研究戏剧理论和艺术种类问题留下一些可供借鉴的启示。应该指出的是，尽管柏格森理论中有一些有价值的成分，但其总倾向是唯心主义的，并有很浓厚的神秘主义色彩。他的关于生命冲动的理论对日本厨川白村和西方现代派的意识流小说理论有直接的影响。

^① 马奇主编：《西方美学史资料选编》下卷，上海人民出版社1987年版，第900页。

第四节 克罗齐论艺术即直觉

克罗齐（1866—1952）是意大利继桑克蒂斯之后有很大影响的哲学家、史学家、美学和文艺理论家。他出生于富豪世家，因而能不必用心于生计而潜心进行学术研究。与桑克蒂斯一样，克罗齐也是身兼政治家、社会活动家和学者于一身。作为资产阶级自由主义思想家，他曾号召复兴意大利民族文化，维护民主和自由，由于拒绝效忠法西斯政权，被撤销教育部部长等职，并被意大利学院除名。克罗齐认真研究过黑格尔学说，但与其说他受黑格尔的影响，不如说是在康德、维柯、叔本华、尼采和桑克蒂斯哺育下成长起来的，因为他的理论基础、所研究的中心问题以及对于美学和文艺理论的基本看法，都与上述几位理论家相联系。·克罗齐剪裁了康德先验的心灵因赋予形式而铸造现象世界的观点，抛弃了物自体，否定物质的存在，用来自精神世界的“材料”来代替它。他继承和发展了本国理论家维柯的原始思维与艺术关系的思想，在浪漫主义及叔本华、尼采、桑克蒂斯的唯美主义形式主义理论影响下，建立了自己的“艺术即直觉，直觉即表现”的表现主义艺术理论。克罗齐主要美学著作，早期是《作为表现的科学和一般语言学的美学的历史》（1901），后期是《美学纲要》（1912）。

1. 艺术本质论：艺术即直觉

克罗齐说：“艺术是什么——我愿意立即用最简单的方式说，艺术是幻象或直觉。艺术家造了一个意象和幻影；而喜欢艺术的人则把他的目光凝聚在艺术家所指示的那一点，从他打开的裂口朝里看，并在他自己身上再现这个意象。”^① 也就是说，不论是艺术创作，还是艺术欣赏，都是一种直觉活动。克罗齐认为，人的知识有两种，一种是源于理智的逻辑，产生概念；另一种是来源于想象的直觉，产生意象。艺术活动，就是直觉活动，艺术是直觉的产物。直觉的最大特征是意象性，“意象性这个特征把直觉和概念区别开来”。^② 为了确证艺术的直觉本质，克罗齐针对当时企图把艺术纳入科学和道德的实证主义倾向，从否定的意义上提出了四个判断：（1）艺术不是物理的事实。克罗齐认为，物理事实并不拥有现实，而艺术才是高度真实的。这是因为，现实即心

① [意] 克罗齐：《美学原理·美学纲要》，转引自马奇主编《西方美学史资料选编》下卷，上海人民出版社1987年版，第991页。

② [意] 克罗齐：《美学原理·美学纲要》，转引自马奇主编《西方美学史资料选编》下卷，上海人民出版社1987年版，第999页。

灵，而直觉是心灵的一种活动，是心灵掌握的东西，所以是真实的，物理的事实只是被动的自然而不是心灵的活动，所以不拥有现实。(2) 艺术不是实际的功利活动。由于功利活动总是倾向于求得有用、快感和避免痛感，所以一切功利活动都与艺术无缘。例如喝水解渴、露天散步、伸展四肢都产生快感，但它们都不是艺术。(3) 艺术活动不是道德活动。克罗齐认为，艺术活动不是意志活动，所以它就避开了一切道德的区分。他说，一个审美意象可能显现出道德上可褒或可贬的行为，但是作为纯粹直觉的产品，它在道德上是无所所谓的。世间没有一条刑律可以将一个意象判刑或处死，因此一个具有理性的人也绝不会把意象作为他进行道德评判的对象。如果这样做，那就如同对正方形或三角形作道德评判一样可笑。(4) 艺术不具有概念知识的特性。克罗齐认为，直觉意味着现实与非现实的难以区分，意味着意象仅仅作纯意象，即作为意象的纯粹想象性才有其价值，因而“它使直观的、感觉的知识与概念的、理性的知识相对立，使审美的知识与理性的知识相对立”^①。在审视一件艺术品时，如果谁要问艺术家所表现的东西从推理上或历史上说是真的还是假的，那他就是在问了一个“毫无意思”的问题。

在上述四个否定后，克罗齐又结合回顾浪漫主义和古典主义的论争，进一步对艺术的直觉做出了特殊的规定，从而建立了他的“艺术即直觉”的艺术本质论。克罗齐对直觉有自己的理解，他认为，直觉是心灵活动的起点，它有独特的功能，它无须理性借给她眼睛，“她自己就有很好的眼睛”，^②她本身可以以想象把握个体对象。他认为，直觉不同于知觉，在他看来，知觉是理智认识的一个阶段，是人脑对客体对象的整体性反映，而直觉的对象不是纯粹的客体对象，是心灵对这对象的综合感受，是被审美主体情感化了的对象，这对象可以是实在的，也可能是非实在的。克罗齐把这直觉的对象称为“无形式的物质”。通过直觉，审美主体对这种“无形式的物质”进行心灵的先验综合，赋予其形式，形成意象，这就是艺术。

克罗齐对艺术本质的认识，其核心“艺术即直觉”始终没变，但后期还是对前期的四个否定判断有所修正。前期他认为直觉把握个体形象，理性逻辑把握共性，以此区别直觉和理性认识，后期他认为直觉把握了个体，也就把握了“普遍”和“共性”；前期他把直觉和道德相对立，后期他承认艺术和道德还是有关系的，承认艺术既独立又有依存性；前期他把直觉的对象（无形式的物质）主要看做是“感受”、“印象”，后期则把直觉的对象主要看做是“情感”。这样就使他的“艺术即直觉”的论断，更加符合艺术实际、更具有

^① 马奇主编：《西方美学史资料选编》下卷，上海人民出版社1987年版，第998页。

^② [意] 克罗齐：《美学原理·美学纲要》（朱光潜译），外国文学出版社1983年版，第8页。

合理性了。

2. 艺术发生论：直觉与表现、形式、语言

克罗齐美学的核心命题是“艺术即直觉，直觉即表现”。这后一句是从艺术发生学的角度对前一句所做的解释。艺术直觉的对象是“无形式的物质”（感受、印象、情感），艺术直觉是抒情的直觉，这种直觉也就是表现。在这里，表现是指心灵赋予“无形式物质”以形式，使其生成具体形象的心理活动。直觉是离不开表现的，因为如果那“无形式的物质”不被赋予形式、表现为心中的具体艺术形象，那么心灵面对的还只是毫无价值的零散的“物质”，那也不成其为直觉了。克罗齐说：“直觉与表现是无法可分的。此出现则彼同时出现，因为它们并不是二物，而是一体。”^①

那么艺术表现是怎样发生的呢？克罗齐认为，表现就是心灵运用内在语言通过想象、幻想等先验综合方式，对主体情感（包括感受、印象——无形式的物质）进行“铸造”、“赋形”，生成具体形象、获得审美快感的心理活动。简而言之，表现就是给“无形式的物质”以形式的过程。不论是创作，还是欣赏，都是这样的过程。创作和欣赏的不同，是它还有一个从心理活动转化为物理现象的问题，即运用语言、声音、颜色、线条、材料，把内心的审美表现品外化为可供记忆和流传的艺术作品。但克罗齐认为，这种外化不是表现自身，而是对表现的传达，属于实践活动的范畴。这里有两点需要注意理解：

第一，这种表现不是理性活动，不是运用感性形式表现理性内容的活动。克罗齐认为，艺术形式（形象）的意象性，不是用形象去表现思想——寓言不是真正的艺术。这种表现不是表达思想，也不是直露的表现情感（克罗齐把情感发泄的作品，排出艺术之外），它表现的是与感受、印象相统一的审美情感，这种情感使直觉生气蓬勃，推动直觉使意象连贯和完整，使直觉表现出来。

第二，这种表现是和语言同一的。克罗齐认为，语言不是人类外部交流的符号，语言是人类直觉活动内在需求的表现所生成的“创造性的精神活动”。他说：“语言活动并不是思维和逻辑的表现，而是幻想、亦即体现为形象的高度激情的表现，因此，它同诗的活动融为一体，彼此互为同义语。”^② 这种观点与维柯在《新科学》中所阐述的看法是一脉相承的。维柯认为人类原始语言，是不离开形象的思维的产物。克罗齐继承这种观点，又向前推进一步，把语言完全和思维和逻辑相分离，强调语言的内在形象功能，把内在形象语言的

① [意] 克罗齐：《美学原理·美学纲要》（朱光潜译），外国文学出版社1983年版，第15页。

② 转引自《朱光潜全集》第11卷，安徽教育出版社1989年版，第41页。

运用看做就是表现，把艺术和语言看做一回事——“语言在诗中并不是披上诗的外衣，而就是诗本身”。^①

3. 艺术批评与艺术地位：再造，独立

克罗齐认为，艺术生产既是直觉表现的过程，就不可能是类、型、种、属的生产，如果把两者等同，就混淆了艺术与实证科学和数学的关系。艺术不能分类，还由于直觉是无法分类的，直觉的独特性包含了表现的独特性。一切艺术品都有独创性，每一种艺术品都是直觉的一种状态。直觉是无数的，艺术品也是无数的，不可能把它放在哪种题材或门类里去。艺术不能分类的另一个理由是，所有的艺术都是抒情的，都是情感的表现，因此给它分类毫无意义。在这个基础上，克罗齐指责艺术理论史上所有关于艺术体裁和关于艺术门类的理论都是寻常的“偏见”。

在批评家与艺术家的关系问题上，克罗齐坚持两者的统一，提出“再造”说。所谓再造，即要想判断一个表现品，决定它是美还是丑，批评家就必须把自己摆在艺术家的位置上，借助于艺术家所提供给他物理的符号，再循原来的程序走一遭。^②再造时有两个因素要克服：一是要克服原艺术品的变动，二是要克服时代和个体心理情况的变化。克服方法是：修补还原与历史解释。克罗齐认为，真正的艺术批评应该既是审美的，又是历史的。为了自圆其说，克罗齐把论述直觉时所排除掉的社会生活的内容又引了进来。但是，克罗齐所说的“历史”不是我们所说的历史，而是“从属于整个心灵的”历史。绕了一个弯子，落脚点仍归于唯心主义。

对于艺术的地位，即艺术在心灵和人类社会中占有什么样的地位，克罗齐也有他自己的见解。他认为，艺术不是伦理学的女仆，不是政治学的部长夫人，不是科学的女翻译，艺术有自己的独立性。这一论述是建立在辨析“为艺术而艺术”和“为生活而艺术”两种观点的基础之上的。克罗齐认为，这两种观点的争论实质上是关于艺术的独立性与依存性的争论，是艺术在人类心灵和社会生活中的地位的争论。在克罗齐看来，如果一种活动依赖于另一种活动，它就是另一种活动。它本身就不存在。如果说艺术存在，那么它就有独立性。艺术的独立性的基础是艺术作为直觉，不同于物质世界，又区别于实践的、道德的和概念的活动。尽管生活的各种内容如概念、类型、数目、度量、道德、实用、快感和痛感等“都存在于作为艺术的艺术之中”，没有它们，“艺术将不成其为艺术”，但是这些东西只是诱发直觉、抒情和艺术的物质存

^① 转引自《朱光潜全集》第11卷，安徽教育出版社1989年版，第76页。

^② 从这里可以看出桑克斯对克罗齐的影响。

在，它们都不真实，因为唯一的真实是心灵的活动。艺术永远而且也只能是纯粹的直觉，即心灵的活动。艺术家不进行其他活动和推理，而只是“作诗、作画、唱歌，总之，只表现他自己”。因此，艺术是真实的和有独立价值的东西。克罗齐后期虽然坚持艺术的独立地位，似乎也接纳了社会生活的内容。

克罗齐的理论有将唯美主义、形式主义和直觉主义相融合的趋势。在艺术本质问题上，他持直觉主义观点；在艺术发生问题上，他继承唯美主义和形式主义，强调艺术思维的特点；在艺术地位问题上，他与唯美主义一样，强调艺术的独立性；在艺术种类问题上，他在柏格森艺术与科学相区别思想基础上，提出艺术无法分类的思想；在艺术批评问题上，他维护自佩特、王尔德、桑克蒂斯以来“将批评家与艺术家统一”的观点；在上述这些方面，他都有一些比前人深刻、合理的东西，他关于“形式是有生命的整体”说法和将艺术与美学、语言学等同，对当代西方文艺理论中符号学和语言学派的形成产生了重要影响。但是，他颠倒存在与意识的关系，隔绝直觉和理性的联系，又是其理论的致命伤。

结 语

叔本华、尼采、柏格森和克罗齐对“直觉”概念的确立以及深入探讨，在西方文艺理论史上刮起了强劲的直觉主义风潮。从艺术本质、艺术发生与欣赏、艺术种类、艺术批评、艺术与人生的关系等几个角度来看，尽管他们四人对于直觉及其功用的解释都是论己所论，甚至各有不同，但是其中的非理性、无意识的色彩是一以贯之的。他们反对苏格拉底，反对亚里斯多德，反对黑格尔，而推崇康德、维柯，以及浪漫主义的理论，从中吸取营养，发展成直觉主义理论，对正在走向僵硬状态的西方美学和文艺理论形成了一股强劲的冲击，给其注入了新的活力，有其独特的历史作用和意义。直觉主义与唯美主义的联系主要表现在，它们都反对把艺术从属于物质自然界，都反对把艺术从属于理性、道德以及一切社会功利目的，竭力争取艺术的独立地位。它们都将作家、艺术家和读者、欣赏者的主观心灵放在第一性的位置，重视情感，推崇形式，无视艺术领域中的清规戒律，以矫枉过正的激烈态度，激烈地反对机械的摹仿说，在它们的理论中深藏着反传统、反庸俗化的激情。

直觉主义突出艺术家的特点和艺术的内在规律，严格划分它与自然科学和

其他社会科学的界限，张扬天才、个性、灵感和艺术的特殊功能，甚至将它提高到与生命、本体、人生态度和宇宙世界观相联系的地位上，其中有不少可供借鉴的合理因素。但其整个理论体系是唯心主义的，有些极端片面甚至荒谬的观点，违背艺术规律，有害于艺术发展。直觉主义对后世的影响主要表现在如下几个方面：首先，直觉中所灌注的非理性、无意识精神、生命冲动和意识的绵延性，对于心理学的批评、意识流的批评和把生命冲动看做艺术本质的批评，产生过直接影响；其次，直觉主义中所渗透的深沉的对于人生、社会的或悲观或达观的思考，经由存在主义、弗洛伊德主义等对西方社会思潮发生了久远的作用；最后，直觉主义中强烈的反现实主义、反自然主义的内核，与唯美主义的形式论结合，给稍后的形式主义者如克莱夫·贝尔、苏珊·朗格等以深刻的启示。

对直觉主义理论中的合理成分，应予以吸收，但是，对其唯心主义观点，则应进行分析和批判。直觉主义毕竟代表着人类对美学和文艺现象认识的另一侧面，是来自不同角度的一种文艺主张，在人类艺术理论发展的洪流中，自有其应有的地位和价值。

第十三章 象征主义与意象派诗论

引 言

象征主义是19世纪七八十年代出现于法国，后来遍及欧美的文学流派，这一流派文论家主要是诗人。他们的美学倾向与唯美主义、直觉主义有一致的地方并互相影响，又以其强调文学的象征本质形成了独特的象征主义理论。

象征主义文论与柏拉图、托马斯·阿奎那、康德、黑格尔、叔本华、尼采有密切的渊源关系。叔本华对象征主义的影响尤为深刻，他的基本观点包括：意志是世界的第一性存在，理念是意志的直接客体化，而表象是意志的间接客体化；艺术能透过表象世界对永恒的理念形式进行观审并达到直觉地领悟；音乐是艺术的最高形式，它抛开对现象的复制，直接表现本体。叔本华这些主张成为象征主义文论的理论基础，也确定了象征主义文论注重心灵世界的基本倾向。

象征主义与唯美主义和直觉主义同样否定现实主义、自然主义的文学观念和创作方法，也反对浪漫主义直抒胸臆和塑造鲜明的视觉形象等主张，宣称象征主义“是客观摹写的敌人”，将文学的着眼点从外部物质世界转向内在精神世界，把文学的内容从呈现自然世界的真实转向对超验世界至美的探寻，变文学的再现方法为暗示象征……总之，象征主义对以反映论为理论基础的现实主义和自然主义文学主张作了全面的反叛，在浪漫主义重视主观情感和想象的起点上向前大跨了一步，从而拉开了西方现代主义文艺思潮的大幕，并推动了这一思潮的发展。

象征主义文学运动出现在法国，而它最早的先驱者却是美国诗人埃德加·爱伦·坡。他提出了象征主义最基本的主张并在创作实践上开了象征主义诗歌的先河。法国诗人夏尔-皮埃尔·波德莱尔接受了爱伦·坡的主张并在理论和创作上予以发扬，从而直接启迪了后来的象征主义文学运动，成为法国象征派的始祖。象征主义的理论于19世纪70年代后在魏尔伦（1844—1896）、兰波（1854—1891）、斯蒂芬·马拉梅文论中臻于完善，象征主义诗歌也在他们的创作中达到成熟。80年代，法国象征主义掀起声势浩大的文学运动，1886年9月15日，诗人莫洛阿斯在《费加罗报》上发表《象征主义宣言》，正式为

这个运动命名。90年代末，象征主义越过法国国界，迅速波及欧美，成为西方现代主义文学思潮中出现最早、影响最大的文学流派之一。法国诗人保尔·瓦莱里和爱尔兰诗人威廉·勃特勒·叶芝是后期象征主义创作和理论的主要代表。

第一节 先驱者爱伦·坡与波德莱尔

1. 爱伦·坡对“神圣美”的追求

爱伦·坡（1809—1849）是美国诗人、小说家、批评家，出身江湖艺人之家，母早亡。上过大学，进过军校，成年后靠写作为生。一生穷困潦倒，精神苦闷，性格忧郁。晚年精神失常，终年40岁。他写了258篇文学批评文章，主要文论著作是《创作哲学》和《诗歌原理》，《乌鸦》是他象征主义诗歌的代表作。

a. 诗歌的目的——创造神圣美

自古希腊到19世纪中期，欧洲文论贯穿着强调文艺教谕作用的主张，非常重视艺术的道德和社会目的，赋予文艺传达真理的使命。爱伦·坡则对这一源远流长的传统主张嗤之以鼻。他提出，真理寻求的是理性满足，而诗歌则要震动人的灵魂，引起心灵的愉悦，从而促成精神的升华；把诗歌作为道德感化和传达真理的手段是对诗本质的歪曲和损害；文学的根本特性是美，而热情、道义、真理等在诗中必须淡化，必须接受美的统辖，服从审美的目的。他说：“文字的诗可以简单界说为美的有韵律的创造……我把美作为诗的领域。”^①因此，爱伦·坡主张为写诗而写诗，即为创造艺术美而写诗。

爱伦·坡指出，诗歌追求的最高审美境界是神圣美。在他看来，神圣美超脱于客观物质世界，属于“彼岸的辉煌”，它超越时空，具有永恒的价值。美感是存在于人们精神深处的本能，对神圣美的渴求是人类不朽的标志。诗歌的价值就在于能激发人们心灵深处对美的渴望，在于促使人们对神圣美的感悟中实现灵魂的升华，因此对神圣美的探求是诗人的伟大使命，也是诗歌的终极目的。在这里，我们不难看到柏拉图、托马斯·阿奎拉和康德美学的影子。这种对超验世界的美的追求为象征主义文艺观定下了基调，波德莱尔、马拉梅、瓦莱里、叶芝等人的文艺观皆可溯源于此。

爱伦·坡和大洋彼岸的唯美主义理论遥相呼应，把文学的审美功能提到首位，划清了文学与非文学的界线。然而，他倡导为写诗而写诗，提出诗不应关

^① 伍蠡甫主编：《西方古今文论选》，复旦大学出版社1984年版，第370页。

涉真理和教谕的主张，虽有特定的针对性，却也陷入否定文艺的社会认识作用和教谕作用的谬误，而且和他自己提出的通过审美而促进人们灵魂升华的主张自相矛盾。爱伦·坡追求神圣美的主张给象征主义诗论罩上了一层神秘的色彩，对象征主义诗歌脱离社会现实，走“纯诗”道路产生了很大的影响。

b. 达到神圣美的主要途径——象征

在创作方法上，爱伦·坡反对摹仿和再现。他认为，再现表象世界和摹仿自然不过是对一切可以感知的事物的重复，而仅仅重复算不得好诗；能够生动逼真地描绘出大自然的形、声、色、味也算不得好诗人，他至多传达了世间美，而世间美不过是神圣美的倒影。

神圣美是一种超验的美，它不可能摹仿，也难以直接再现。爱伦·坡指出，唯有凭静观冥想才能感悟美，在审美观照中才能进入诗的境界，而唯有“通过世间所包蕴的种种事物和种种思想间的多样结合”^①才能去把握和创造永恒的神圣美。在这里，爱伦·坡模糊地提出了象征主义的一个基本主张：世间万物之间有一种内在的相互感应的关系，外在事物与内在精神之间也存在着感应关系，通过这种神秘的感应关系可以揭示深藏着的“永恒的美”，即“神圣美”。世间美是神圣美的倒影，而世间万事万物却又能象征地传达“彼岸的辉煌”，感性世界和超验世界通过象征而达到沟通。爱伦·坡的主张是波德莱尔“对应论”的先声，也直接启发了马拉梅的“暗示说”，后来逐渐演化为象征主义的创作原则。

c. 诗歌发展最广阔的领域——诗与音乐结合

爱伦·坡是象征主义文论家中最早强调音乐在诗中的重要性的。他在《诗歌原理》中说：

也许正是在音乐中，诗的感情才被激动，从而使灵魂的斗争最最逼近那个巨大目标——神圣美的创造……从人间的一张竖琴也能弹奏出天使们不可能不熟悉的曲子，这就使我们感到惊人的愉快。^②

这和叔本华、尼采的主张颇有相似之处。叔本华认为，音乐抛开了对现象的复制，直接为意志本身写照，对表象而言，音乐是物自体。尼采把音乐视为酒神艺术，认为音乐能直接表现世界的原始情绪而丝毫不依仗外在形象，同时指出音乐具有唤起形象的能力。爱伦·坡宣称音乐能够创造和表现神圣美，他断言：“我们将在诗与通常意义的音乐相结合中，寻找到发展诗的最最广阔的

① 伍蠡甫主编：《西方古今文论选》，复旦大学出版社1984年版，第369页。

② 伍蠡甫主编：《西方古今文论选》，复旦大学出版社1984年版，第370页。

领域。”^① 爱伦·坡对音乐的重视基于他追求诗中形而上境界和纯粹的诗意这种美学理想，在他看来，音乐排除了非诗意的成分——展示外部的真实和散文式的叙事成分，因而能够表现出超验的审美意境，形成纯粹的诗意。因为对音乐的重视，强调对超验的神圣美的追求，他把戏剧和小说视为低于诗歌的文体，其理由是这两种体裁都要对外在事物作逼真的描写。不难看出，爱伦·坡在推崇神圣美和重视诗歌的音乐性的主张中蕴含着艺术的美与现实的真之间对立的思想。

自爱伦·坡始，象征主义文论家对音乐的重视贯彻始终。传统的诗论将诗与画类比，象征主义则把诗与音乐沟通，其追求纯诗的意向表现出文学观念的嬗变。

爱伦·坡开了象征主义诗论的先河，象征主义理论的基本观点在他的论著中都可见端倪。波德莱尔宣称他和爱伦·坡有文学上的血缘关系，马拉梅尊奉他为“伟大的导师”，他的理论对现代派文学艺术有广泛的影响。

2. 波德莱尔的感应系统理论

波德莱尔（1821—1867），19世纪法国著名诗人、文艺批评家，青年时代开始写诗和文艺评论。他一生推崇爱伦·坡，翻译爱伦·坡作品达17年之久。早年生活放荡，晚景凄凉，1867年8月31日去世。

波德莱尔的诗集《恶之花》是象征主义诗歌的代表作品。他的文艺批评遍及小说、诗歌、戏剧、绘画、雕塑、音乐、舞蹈等领域。文学批评论文结集为《浪漫派的艺术》，艺术批评论文结集为《美学珍玩》，此外，许多文艺批评观点散见于大量的书信中。

a. “大自然是座象征的森林”

和爱伦·坡一样，波德莱尔把美视为诗的最高范畴，当做诗应追求的最伟大、最高贵的目的：

正是这种对于美的令人赞叹的、永生不死的本能，使我们把人间及其众生相看做上天的一览，看做是上天的应和。人生所揭示出来的，对于彼岸的一切的一种不可满足的渴望是我们的不朽的最生动的证据……诗的本质不过是，也仅仅是人类对一种最高的美的向往。^②

波德莱尔所说的“最高的美”，也就是爱伦·坡提出的“神圣美”。他并

① 伍蠡甫主编：《西方古今文论选》，复旦大学出版社1984年版，第370页。

② 《波德莱尔美学论文集》（郭宏安译），人民文学出版社1987年，第206页。

不否定现实世界的客观实在性，但认为客观世界背后还隐藏着更真实的“另一世界”，即超验的审美世界，提出应该把现实世界视为“一部象形文字的字典”。^①诗人要从中解读出深刻复杂的意蕴，从而“让灵魂窥见坟墓后面的光辉”，“在地上获得被揭示出来的天堂”。^②

基于此认识，波德莱尔在爱伦·坡的影响下，并受瑞典神秘主义哲学家史威登堡和德国浪漫主义作家霍夫曼的启迪，提出了他著名的感应论。十四行诗《感应》集中表达了这种理论主张：

自然是一座神殿，那里有活的柱子
 不时发出一些含糊不清的语音；
 行人经过该处，穿过象征的森林，
 森林露出亲切的眼光对人注视。
 仿佛远远传来一些悠长的回音，
 互相混成幽昧而深邃的统一体，
 像黑夜又像光明一样茫无边际，
 芳香、色彩、音响全在互相感应。
 有些芳香新鲜得像儿童的肌肤一样，
 柔和得像双簧管，绿油油像牧场，
 ——另外一些，腐朽、丰富、得意洋洋。
 具有一种无限物的扩展力量，
 仿佛琥珀、麝香、安息香和乳香，
 在歌唱着精神和感官的热狂。

《感应》被称为“象征派的宪章”，^③感应论成为象征主义创作方法的理论依据。其理论要点是：象征是一种固有的客观存在，自然界万事万物之间，外部世界与人的精神世界之间，有一种内在的感应关系，彼此沟通，互为象征。世界原本就是一座象征的森林，它暗示着多重复杂的含义；各种感官之间也存在着相互沟通融会的关系，形、声、色、味交相感应，声音（听觉）可以使人感到色彩（视觉），色彩可以使人闻到气味（嗅觉）；诗人能够对这种神秘深奥的感应心领神会，诗人的任务在于去发现、感知和表现这种固有的象征关系和其中深藏的意蕴。波德莱尔把人认识自然过程中的通感现象和

①、《波德莱尔全集》第1卷，七星文库版，第182页。

② 《波德莱尔美学论文集》（郭宏安译），人民文学出版社1987年版，第206页。

③ [法] 罗贝尔·博努瓦：《〈恶之花〉诠释》，第31页。

类比方式在创作中的作用提到前所未有的地位，使之成为象征主义创作的理论基础。

既然自然真实中包含着的超自然的真实和万事万物中神秘的象征关系都不可直接呈现，是一种“象外之象”，诗歌的目的是寻求一种天堂中缥缈的“最高的美”，于是波德莱尔否定了现实主义的再现论、摹仿说，他认为惟妙惟肖地摹仿描写自然的理论“是艺术的敌人”——“我认为描绘存在的东西是无用的，是枯燥乏味的”，^①他把再现现实、摹仿自然视为对自然拙劣的抄袭。

与摹仿相对，波德莱尔特别推崇想象，他把想象力当做“各种能力的王后”。^②波德莱尔的想象有别于浪漫主义的想象，后者的想象是感情借以驰骋的手段，波德莱尔的想象力则是包括分析、综合、感受诸种能力在内的一种艺术创造力。诗人正是用这种想象力去透视现实世界，穿越表象，洞悉其中的感应关系，发掘深藏的超自然的“精神上的含义”，探索到富于象征性的意境，从而创造出能表现“最高的美”的永恒的艺术世界，达到物质世界与精神世界的融会。基于此，波德莱尔说：“由于想象力创造了世界，所以它统治这个世界。”^③

波德莱尔的感应系统理论包含着重新解释世界和认识世界的愿望。他把世界当做一个彼此沟通的整体，这对艺术思维的扩展很有意义，但他把现实世界当做更真实的“另一世界”的物质外形，认为诗人赋予世界意义，世界“最高的美”是诗人发掘和创造的，表现出明显的唯心主义倾向。

b. 发掘恶中之美

古希腊至文艺复兴，传统艺术存在着不表现丑的惯例，真善美三位一体成为评判艺术价值的最高准则。近代以来，艺术家们开始离经叛道，把丑与恶引入文学艺术领域，艺术倾向由单一唯美变为美丑并举、善恶共存。雨果在《〈克伦威尔〉序言》中说：“近代的诗艺……会感觉到万物中的一切并非都是合乎人情的，感觉到丑就在美的旁边，畸形靠近着优美，粗俗藏在崇高的背后，恶与善并存，黑暗与光明与共。”^④雨果把丑引进文学，目的是以美丑对比的方法来更突出地表现美，丑还是丑，他不认为丑和恶中含有美。波德莱尔明确地提出艺术应该表现丑，把丑当做艺术美的必不可少的组成部分。他在为《恶之花》草拟的序言中主张“把善同美区别开来，发掘恶中之美”，而且以此作为诗歌的重要目的之一。他给美下了一个独特的定义，指出美包含着热

① 《波德莱尔美学论文集》（郭宏安译），人民文学出版社1987年版，第404页。

② 《波德莱尔美学论文集》（郭宏安译），人民文学出版社1987年版，第404页。

③ 《波德莱尔美学论文集》（郭宏安译），人民文学出版社1987年版，第407页。

④ 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第183页。

忧、愁思、忧郁、不幸、神秘及叛逆精神，自觉地把发掘恶中之美当做了诗人的使命：“丑恶经过艺术的表现化而为美……这是艺术奇妙的特权之一。”^①

发掘恶中之美并非以丑为美，而是经过艺术表现从丑恶的现实中揭示出社会和人生带本质特征的深刻的内涵，传达诗人因现实的丑恶而产生的忧郁、愁思、不幸等情感及叛逆精神，是要在丑恶的现实中发现其深藏的审美价值，从而化腐朽为神奇。波德莱尔这样说过：“你给我污泥，我把它变成黄金。”^②他相信在恶中可以发掘出美，可以赋予世界意义，这也是他的感应论应有之义。“化丑为美”是有其合理性的。康德美学告诉我们，美的本质不在于形象是否“好看”，而在于这形象能否调动人的情感、促使人的自由想象（符合人的自由本质要求，因而令人愉悦），丑的东西经过艺术处理，变成能调动人的情感和自由想象的形象，使人愉快，它就是艺术美了。正因如此，自古以来，艺术中并不缺少丑恶的形象。

发掘恶中之美的主张，表现了波德莱尔艺术观的另一面——正视现实人生，体现了他对社会人生包含的丑恶、不幸和痛苦的体验与认真的思考，当然其间也有悲观主义的成分。他的代表作诗集《恶之花》是发掘恶中之美主张的具体表现。必须指出的是，波德莱尔正视现实的丑恶，却并不主张直接、真实、具体地描写丑恶的现象，即使描述了丑恶的现象，也不是单纯为了描述这丑恶的现象，而是用象征主义的方法去表现丑恶的实质。这与雨果及现实主义、自然主义对丑恶直接描述的方式是不同的。

恶中之美和传统的优美、和谐、崇高不同，它是具有鲜明的现代色彩，它强调的是用象征的方法来表现丑恶的本质，从而对人的心灵造成强烈的震撼。恶中美和丑中美是西方现代主义文学艺术最有代表性的审美范畴，波德莱尔以他的理论和创作成为西方现代主义文学的开拓者。

波德莱尔对象征主义和西方现代主义文学艺术的影响十分深远。他把诗歌从情感的宣泄抒发引向人内心深层世界的探寻表现，从而完成了浪漫主义向象征主义的过渡。法国象征主义是以波德莱尔为滥觞的，他明确地把发掘恶中之美、丑中之美作为诗歌的重要目的，扩展了文学的审美范畴，导致了西方审美观念的变化，也加重了西方文学的悲观主义色彩，启迪了后来的象征主义大师。瓦莱里说：“波德莱尔的最大光荣……在于孕育了几位很伟大的诗人……魏尔伦和兰波在感情和感觉方面继续了波德莱尔，马拉梅则在完美和纯粹方面延伸了他。”^③

① 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第225页。

② 《波德莱尔全集》第1卷，七星文库版，第192页。

③ 见《外国文学评论》1989年第1期，第96页。

第二节 象征主义运动的领袖马拉梅

马拉梅(1842—1898),法国著名的象征主义诗人和理论家。出身贫寒,成年后长期担任中学英语教师。22岁开始写作,深受爱伦·坡和波德莱尔的影响。他一生创作数量不多,但以其大胆的创新精神和诗歌形式的新颖、内容的深邃在法国文学史上赢得了很高的地位。马拉梅在象征主义诗人魏尔伦的直接影响之下建立了系统的象征主义诗歌理论和创作方法。马拉梅的论著1897年收编为《彷徨集》。

1. “用魔法揭示客观物体的纯粹本质”

在诗歌的内容上和对象上,马拉梅强调表现“心灵状态”、“心灵的闪光”,主张把创作的着眼点从客观物质世界转向自我内心世界,提出诗歌应超越事物的外在形态而揭示其“纯粹本质”,力图用诗歌创造出迥异于现实的、自足的、理想的艺术世界。他在一篇诗论中申言了自己的美学主张:

当我说:“一朵花!”这时我的声音赋予那淹没的记忆以所有花的形态,于是从那里生出一种不同于通常花萼的东西,一种完全是音乐的、本质的、柔和的东西:一朵在所有的花束中找不到的花。^①

在同一篇文章中,马拉梅指出诗歌创作的关键是“用魔法揭示客观物体的纯粹本质”,而“纯粹本质”是与客观物体相分离的:“当诗歌变作不可触摸的快乐,它将升向天堂。”^②

显然,马拉梅所寻求的诗的最高境界与爱伦·坡远离人间的“神圣美”和波德莱尔那“属于另一世界的最高的美”一脉相承。他们都主张把诗歌变成超尘脱俗、独立自主的审美形态,把艺术世界和现实世界截然区别开来。这几位象征主义的代表人物都把艺术追求的终极引向了柏拉图的理式。

基于表现“所有的花束中找不到的花”这种艺术理念,马拉梅否定了现实主义客观描写、真实再现对象的创作原则,“因为客观事物本来就存在,我们不必去创造它们”。^③诗歌的目的不是再现客观世界,而是创造艺术世界,是要表现变幻莫测的“心灵状态”,是寻求一种无形的、不固定的、无确指意

① 袁可嘉等编:《现代主义文学研究》(上),中国社会科学出版社1989年版,第49页。

② 袁可嘉等编:《现代主义文学研究》(上),中国社会科学出版社1989年版,第47页。

③ 伍蠡甫主编:《西方文论选》下卷,上海译文出版社1979年版,第265页。

义的审美观念形态，因此不可能用再现式的描绘和通常的语言来传达，只能用审美直觉的方式去感悟，只能用澄怀静观的方式去意会领略。在否定再现原则的同时，马拉梅提出了象征主义的创作方法：

与直接表现对象相反，我认为必须去暗示。对于对象的观照，以及由对象引起梦幻而产生的形象，这种观照和形象——就是歌……指出对象无异把诗的乐趣四去其三。诗写出来原就是叫人一点一点地去猜想，这就是暗示，即梦幻。这就是这种神秘性的完美应用，象征就是由这种神秘性构成的：一点一点把对象暗示出来，用以表现一种心灵状态。^①

马拉梅还说：“在文学中，暗示就足够了，本质被提取出来，然后呈现在理念中。”^② 他的这些主张构成了象征主义基本的创作原则：由神秘的暗示构成梦幻般朦胧的象征意境，从而达到对纯粹美的把握和表现。

马拉梅主张诗歌的内容要丰富、深沉，表达方式要含蓄，这就要求诗歌语言要有韵外之致，诗歌形象要有“象外之象”。他反对诗歌内涵的直露和语言上的确指性，提出“诗歌应当永远是个谜”，^③ 要“叫人一点一点去猜想”。这里头包含了马拉梅对诗歌的审美特征和接受方式的认识，也表现出引导读者参与创作的意图，体现了一种将作家、作品、读者视为连续的整体艺术观念。

马拉梅力图将艺术世界与现实世界区分开来，将艺术创作与人类其他活动区分开来，以找出文艺自身的特征和接受方式。他的思考和见解不乏合理之处，但他只讲区别而忽略联系，轻视现实生活在艺术创作中的作用，把文学推入自律的、脱离现实的封闭领域，其中的谬误也是十分明显的。

马拉梅提出的象征主义创作方法，被象征主义诗人奉为圭臬，从而形成象征主义诗歌抽象、朦胧以至晦涩的艺术风格。象征主义的创作方法被西方现代主义其他文艺流派所吸收，产生了十分深远的影响。

2. “诗歌高尚地帮助了语言”

象征主义追求的超自然的美，难以用日常语言言说，而诗歌是语言艺术，又必须言说。因此，象征主义理论家和诗人无不倾力对诗歌语言的表现力进行探索和创造。西方从19世纪下半叶起，语言成为现代哲学、文学艺术、心理

① 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第262页。

② 袁可嘉等编：《现代主义文学研究》（上册），中国社会科学出版社1989年版，第347页。

③ 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第263页。

学等各种社会科学关注的热点，而最先致力于探索语言表现力的则是象征主义诗人。波德莱尔把诗歌称为“暗示的魔法”^①，指出诗歌语言的不确指性、多义生成性；兰波在他的《语言炼金术》中声称，他发现了字母具有色彩、形态和动作，提出诗的语言是从心灵到心灵的语言，是日常语言之外的语言；马拉梅则为寻求一种纯粹的诗的语言而倾注了毕生心血。

马拉梅认为日常语言完全不同于诗的语言。他指出，日常语言意旨明确单一，无韵外之致，只能用于叙述、教诲和描写这些“卑微和直接的目的”，^②不可能传达诗歌深邃的意旨，不可能用它来创造“所有花束中找不到的花”。诗歌语言用来创造艺术世界，不承担日常语言传递信息、交流思想的作用，不具有实指性和意义上的单一性，也不存在逻辑上的封闭性，它能够消除、幻化客观事物可以感知的外表而揭示其“纯粹本质”；诗歌语言应该是形、声、色、义的和諧统一，它能蕴藏无限丰富的意义，指向未知的世界。总之，诗歌语言应具有意义的生成与拓展能力，具有象征暗示功能，是能够“揭示客观物体纯粹本质的魔法”，“是一种咒语”。^③因为由创造而产生的诗歌语言能够传达日常语言难以表达的意旨，所以诗歌拯救了语言，马拉梅说：“诗歌用它全部的智慧为语言赎了罪，它高尚地帮助了语言。”^④

重造语言，魔幻化语言，用语言的魔杖创造不可触摸的天堂之美，这是马拉梅一贯的艺术主张，也是他毕生为之努力的目标。他努力去找出诗歌语言自身的特征，分清它和非文学语言的区别，这对于文学语言性质的认识、对于文学创作不无意义，但他斩断文学语言与日常语言及日常生活的联系，则把诗歌创作推向了虚无缥缈的神秘世界之中。

3. “两种象征交织在一起”——“音乐和韵文结合为诗”

从爱伦·坡和波德莱尔开始，象征主义诗人无不看重音乐纯粹的审美功能和诗歌的音乐性。爱伦·坡和波德莱尔主张从音乐中获取诗的灵感和在诗中增强音律的感染力；魏尔伦力图从音乐中寻找诗歌语言的特质，把诗歌语言视为无声的韵律和音响；马拉梅则进一步把这种探求推向极致，在他看来，音乐本身就是诗歌固有的属性，文学是音乐的源泉：“音乐真正的源泉肯定不应是铜管乐、弦乐和木管乐的基本音调，而是充分展示其光彩和充满理性的文学——这是最丰富和明晰的音乐，是普遍关系的总和。”^⑤

① 袁可嘉等编：《现代主义文学研究》上册，中国社会科学出版社1989年版，第186页。

② 袁可嘉等编：《现代主义文学研究》上册，中国社会科学出版社1989年版，第349页。

③ 袁可嘉等编：《现代主义文学研究》上册，中国社会科学出版社1989年版，第349页。

④ 袁可嘉等编：《现代主义文学研究》上册，中国社会科学出版社1989年版，第345页。

⑤ 袁可嘉等编：《现代主义文学研究》上册，中国社会科学出版社1989年版，第349页。

瓦莱里在《象征主义的存在》一文中说：“马拉梅毕生的问题，毕生思索着，极其细致地研究着的课题就是还诗歌以现代伟大的音乐作品从它那里夺走的王国。”^①

马拉梅对音乐审美功能的推崇，是与他魔幻化语言的主张一脉相承的。马拉梅提出，诗歌应该是“音乐和韵文的结合”，要让这“两种象征交织在一起”，从而使诗歌语言变成魔法，变成建筑理想艺术宫殿的“不可触摸的石头”。^②也就是说，通过音乐性使诗歌回避对事物的直接描述和对思想的明确表达，充分发挥其“诱发、暗示和暗指”的功能，去揭示和表现事物的“纯粹本质”。

马拉梅意识到，音乐具有不凭借视觉就能发出暗示，创造幻景，激起联想和想象，震动灵魂，引起精神共鸣的特殊功能；他更意识到音乐的旋律和节奏是诗歌固有的属性，因而力图使诗歌完全体现音乐的功能和审美效果。马拉梅的探索对丰富诗歌的表现手法和拓深诗歌的意境都是有益的，但他把音乐在诗歌中的作用推向极端，力图由此营造超拔于世的艺术宫殿，创造出纯诗，这必然会使“由不可触摸的石头”建造成的艺术宫殿变成看不见的“杰作”。他自己倾毕生精力想完成一部完全以音乐为象征的诗集，至晚年心力交瘁也未遂愿，这不能不说是马拉梅诗论的悲哀。

4. “诗人是孤独者”，“文学完全是个人的”

马拉梅追求的人生理想和他努力想创造的艺术境界，是现实世界中不存在的美，而他又把这种审美理想来作为评判现实的尺度，因此现实引起他极度的失望和反感。理想和现实的强烈反差，使他感到异常孤独和悲哀：“在这个不允许诗人存在的社会里，我作为诗人的处境，正是一个为自己凿墓穴的孤独者的处境。”^③

马拉梅说：“文学完全是个人的。”“我们这个时代，诗人是对整个社会罢工了。”他把诗歌创作当做诗人单独的精神活动，主张“抛弃一切可能提供给他的陈腐方法”，^④立足于个人内心的种种体验感受，通过诗人的创造性象征思维，去做超越现实的艺术追求。马拉梅说：“在诗的历史中，我们目前面临一种不寻常的唯一的现象，就是不论哪一位诗人，都在自己所处的一隅，用自己的笛子，吹奏自己所喜爱的乐曲：诗人再也不是照着唱经台上的圣书歌唱

① [法] 瓦莱里：《象征主义的存在》，转引自《外国文学评论》1989年1期，第106页。

② 《现代主义文学研究》上册，中国社会科学出版社1989年版，第349页，第346页。

③ 伍蠡甫主编：《西方古今文论选》，复旦大学出版社1984年版，第268页。

④ 伍蠡甫主编：《西方古今文论选》，复旦大学出版社1984年版，第268页。

了，这是有史以来第一次。”^① 动荡的社会，冷酷的现实，使一切官方的、权威的思想，不论是宗教，还是理性，都失去了人们的信任，使马拉梅这样一批小资产阶级知识分子，陷入了畏惧、迷惘、悲观的情绪中。他们不再相信外在的一切，只相信个人的感受和心灵的呼唤。美国文论家查德威克指出：照马拉梅看来，“诗人的职责是割断自己对现实的一切联系，在自己身上创造一种空虚，使含在虚无里的无限世界的理想形式流入其中，并在此具体化”。^②

在法国象征主义运动中，马拉梅是灵魂和核心，是领袖人物，被称为“象征主义的象征”。他全面系统地提出了象征主义的理论，并一以贯之，坚持自己的主张，在创作中更是进行了孜孜不倦的探索。马拉梅成名后，每周星期二在他的寓所里举行聚会，与法国和西欧其他国家的一些文学爱好者讨论文学，宣传象征主义的文学主张。法国的瓦莱里、纪德，英国的王尔德，爱尔兰的叶芝，比利时的维尔哈伦等常参加聚会，其中有些人成了后期象征主义的中坚。象征主义成为有广泛国际影响的流派，与马拉梅的努力是分不开的。

第三节 瓦莱里的诗论

瓦莱里（1871—1945），法国著名的象征主义诗人和文艺理论家，在创作和理论上受马拉梅的影响极深。瓦莱里兴趣十分广泛，研究领域涉及文学、语言、音乐、舞蹈、建筑、教育、政治、物理、数学等方面。在文学批评和理论方面有大量文章问世，其中大多数收入 1924—1944 年先后出版的《杂文集》5 卷。长诗《海滨墓园》是瓦莱里最具代表性的诗作，被译成世界上各大语种。许多学者认为他是 20 世纪法国最伟大的诗人。瓦莱里 1925 年当选为法兰西学士院院士。1945 年 7 月 25 日逝世，法国政府为他举行了国葬。

1. 纯诗论

从爱伦·坡、波德莱尔到马拉梅都做过把诗变成纯诗的探索，瓦莱里则更明确、更系统地提出和阐发了纯诗论。纯诗论表现了瓦莱里对诗歌审美本质和文学特性的认识，表达了他象征主义的审美理想和创作追求。

照瓦莱里看来，文学之所以成为艺术，在于其中的诗情，文学艺术作品的审美价值是由诗情来确定的。诗情是诗人的一种独特的审美情感，它是内心世界和外部世界在本质意义上的沟通，是内在精神超越感官世界后与超验世界之间形成的共鸣。诗情在形式上有如梦境，但不是梦境，它有着永恒不变的

① 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社 1979 年版，第 259 页。

② [美] 查德威克：《象征主义》（周发祥译），昆仑出版社 1989 年版，第 39 页。

性质。

纯诗是完全由诗情构成的诗，它排除了任何非诗情的成分。瓦莱里指出纯诗应具有如下特征：“在这种诗里音乐之美一直继续不断，各种意义之间的关系一直近似谐音的关系，思想之间的演变显得比任何思想都重要，辞藻的使用包含着主题的现实。”^①显然，瓦莱里追求的纯诗不只限于诗的形式，而是要达到形式和内容的水乳交融，是复合的思想情感渗入诗的语言中而呈现出来的审美意象体系，是“诗的语言”和“诗意”天衣无缝的结合而创造出来的艺术境界。

瓦莱里提出，诗歌应排除个人情感，纯诗不应是诗人个性的延续。这一点是和马拉梅不同的。瓦莱里进一步提升了象征主义诗歌的价值，他认为诗的意境应是人类共同向往的审美世界，这种共同的对美的追求是诗歌产生的真正源泉，因此“创造作品的不是那个签名的人，创造作品的是无名”。^②

瓦莱里再三申言，诗歌不能降变为散文，纯诗不包含任何散文的成分。散文具有实用的功利目的，其生命是短暂的，一旦散文所使用的日常语言被人理解，散文的生命便终结了；诗歌不使用日常语言，不含功利目的，而是要指向未知的无限世界，因此诗必须“使自己保持在一种尽可能远离散文的状态中”。^③

照瓦莱里看来，诗歌要努力传达的是一种无法描述，不可言喻，永恒的情感效果；诗本身是一种延续的行为，不可能真正完成，也不可能有意义上的确指性；朦胧应该是诗歌的属性，明晰、易于理解则与诗歌格格不入。

在现实中，纯诗是不存在的。瓦莱里指出：“我们称为‘诗的’，实际上是由纯诗的片断嵌在一篇讲话中构成的。”^④他承认纯诗是达不到的理想，是不能实现的愿望，但强调它应是诗人努力追求的目标。

瓦莱里的纯诗论代表了象征主义诗论的基本主张：使诗摆脱功利性、实指性和目的性，成为脱离外在世界的自足的审美艺术形式，努力把诗歌带入纯净的艺术境界。纯诗论体现了象征主义对文学审美特性的重视，表达了他们强化诗歌审美功能的愿望。瓦莱里和他的象征主义前辈一样，把诗歌的审美功能当做唯一的功能，使之和现实世界、社会生活分离，从而陷入唯美主义。在创作上，纯诗论能启发诗人追求诗意和艺术感染力，但也有导致诗歌艰涩神秘的危险。

① 伍蠡甫主编：《现代西方文论选》，上海译文出版社1983年版，第29页。

② [美] 勒内·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45页。

③ [美] 勒内·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50页。

④ 伍蠡甫主编：《西方现代文论选》，上海译文出版社1983年版，第26页。

2. “诗的语言无实用目的”

瓦莱里对于诗歌语言的见解是他纯诗论的组成部分。作为马拉梅的入室弟子，瓦莱里的语词观在很大程度上是对马拉梅语词观的沿袭和延伸。瓦莱里十分赞同马拉梅的话——“诗是用文字来写的”。^①他深知诗歌是语言的艺术，但他沮丧地发现“全部广泛的日常语言……不是为诗人而创造的”。^②在纯诗论的基础上，瓦莱里对日常语言与诗歌语言的特性和功能作了如下区分：首先，日常语言是人类共同生活、约定俗成的产物，在产生和使用过程中变得歧义纷纷，庞杂而不稳定；诗歌语言是对日常语言的再创造，诗歌语言的音和意义是和谐不可分的，意只有依赖于音才得以表达，并且要有音律、要满足理性和审美的条件；其次，日常语言是起交际作用的实践工具，诗的语言则无实用目的，诗人用这种语言去创造没有实践意义只有审美价值的艺术世界；第三，日常语言在交际过程中，一旦达到实用目的便失去了价值和意义，诗的语言则创造了稳定的永恒世界，因此诗的语言也是稳定的和永恒的；第四，日常语言可以向诗的语言转换，其转换途径是消除有限的意义，使之变成接受者内心的意象、冲动、反应和感受。

瓦莱里清醒地认识到文学语言不同于日常语言，并颇具说服力地划分了两种语言的界限，同时也承认诗的语言源于日常语言，但他和想发明“语言炼金术”的兰波、想创造“语言魔法”的马拉梅一样，把文学语言的艺术功能推向纯粹化，想找到一种与日常语言完全不同的纯诗语言，其结果必然是不能遂愿。瓦莱里明白，既然纯诗是“达不到的理想”，那么纯粹的诗的语言也是“不能实现的愿望”，因为诗的语言绝难排除日常语言的功能，“诗情”也不可能真正了却尘缘，诗歌必然要包含“有实践意义的现实”。

3. “任何真正的诗人都善于正确的逻辑推理和抽象思维”

瓦莱里并不否认灵感的存在和在诗歌创作中的作用，但他反对夸大灵感作用的“灵感说”、“迷狂说”，不赞成诗歌创作依赖灵感。他指出，灵感是一种非理性的精神活动，而诗人不可能在非理性的状态下写出好诗，“灵感说”、“迷狂说”把诗人贬低为既无自己的思想，又无自己艺术语言的临时中介，这不符合诗歌创作的实际。他断言：“一百多次产生绝妙灵感的瞬间也构不成一首诗。”“我曾经相信并仍然相信，仅从热情出发来写作是卑贱的做法。对于

① 袁可嘉等编：《现代主义文学研究》下册，中国社会科学出版社1989年版，第842页。

② 《法国作家论文学》（王忠琪等译），生活·读书·新知三联书店1984年版，第120页。

一个作家，热情不是一种精神活动的状态。灵感丝毫也不能作为产品价值的保证。”^①

既然诗歌不应来自灵感、出于迷狂，那么诗歌在本质上不应是梦幻。虽然瓦莱里并不排除诗歌创作的非理性成分，他承认“诗的世界与梦境很相似”，但他明确表示：“一个真正的诗人，真正创作条件是区别于梦的状态的。……谁要谈论风格的精确性，他召唤来的是梦的对立面。”^②

瓦莱里认识到，诗歌创作首先是清醒自觉的意识活动，理性的沉思比灵感和激情更为重要。他特别提出了逻辑推理和抽象思维能力是诗人必不可少的：“任何真正的诗人都善于正确的逻辑推理和抽象思维，他的这种能力远远超过了一般的估量。”^③ 逻辑推理和抽象思维的作用在于提高诗歌的深度，保证诗歌创作活动的完美，把偶然的、散乱的、变幻无常的诗情和种种涌现在诗人脑海中的诗的材料组合成和谐统一的诗歌。瓦莱里不仅重视诗歌创作过程中抽象思维的作用，也强调诗人应该用理性的眼光去审视、分析诗的创作活动及诗的构成机制和作品本身，他提出：“任何真正的诗人必定同时是个第一流的批评家。”^④ 这与叶芝的主张相同，叶芝认为：“但凡慎重的艺术家，对自己的艺术就都抱有某种哲学观点，某种批评观点。”^⑤ 虽然瓦莱里强调诗人应具有抽象思维和哲学思考的能力，但他却十分反对以诗的形式说明某种哲理的哲理诗，他认为哲学与诗是难以融合的，哲理诗不能算是真正的诗歌，诗的哲理化是对诗本质特征的损害。显然，瓦莱里重视理性沉思和批评意识的出发点是为了增强诗歌的深度和艺术感染力，使诗歌创作活动变成完美理智的活动，使诗歌成为完美纯正的艺术形式。

瓦莱里指出理性沉思和批评意识在创作中的重要地位，是对当时盛行的超现实主义、“梦幻记录”、“下意识写作”等非理性创作方法的否定。他的创作论与爱伦·坡、波德莱尔、兰波等象征主义诗人也有明显的区别，表现出鲜明的理性主义特征，这可能与他不但写诗，还研究建筑、物理、数学等有关。

4. 作者、作品和读者各自独立

作家、作品和读者三者的关系是文艺理论的一个重要问题。克罗齐认为，在艺术直觉这一基本上，作者、作品和读者完全沟通，形成一种十分密切的一致性；瓦莱里与此相反，他认为，这三者各自独立，不存在连续性，不可能

① [美] 勒内·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43页。

② [美] 勒内·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44页。

③ 袁可嘉等编：《现代主义文学研究》下册，中国社会科学出版社1989年版，第852页。

④ 袁可嘉等编：《现代主义文学研究》下册，中国社会科学出版社1989年版，第851页。

⑤ 袁可嘉等编：《现代主义文学研究》下册，中国社会科学出版社1989年版，第795页。

达到一致。

瓦莱里常常只关心艺术创作过程而轻视艺术作品，他认为真正的艺术作品只在创造活动中存在，它永无终结之时，出版物只是艺术创作活动的局部转化。诗歌要成为纯粹、完美的艺术作品，必须是非个人化的，它不应是，也不可能是诗人心灵的披露和个性的体现，应该抹去个人的一切。诗歌的意蕴具有不依赖作家也不依赖读者的自足性，它不能成为作家与读者直接交流的中介。艺术作品本来就具有多义性和不确指性，作者对作品的内容并不具有权威性，读者完全可以按照自己的理解赋予诗歌各种意义，读者与作者对诗歌的理解不可能也不必一致。

瓦莱里要强调的是艺术创作活动及其创作者和艺术作品以及艺术欣赏者各自的独立性。艺术创作活动有别于艺术作品，艺术作品不只是作者思想情感的载体，读者可以在欣赏过程中对作品进行再创造等见解，都符合艺术创作与欣赏的实际，也揭示了艺术作品有意义、意境上的生成功能这一特性，但瓦莱里由此判定作者、作品与读者不可沟通则难以使人赞同。

瓦莱里师承马拉梅，接受了马拉梅的主要观点并又加以完善和发展。他进一步强调艺术形式的重要性，指出诗歌形式与内容不可区分的特性。和象征主义的先辈一样，他主张将诗歌置于远离现实世界、摆脱感情和个人因素的绝对领域，力图去寻求一种纯粹的艺术表现。尽管瓦莱里的诗论存在着种种矛盾和谬误，但不乏真知灼见，因此西方许多文论家都把他视为20世纪最有影响的批评家之一。

第四节 叶芝的诗论

威廉·勃脱勒·叶芝（1865—1939），爱尔兰著名诗人、剧作家，后期象征主义的代表作家之一，在诗论方面也颇有建树，他是20世纪初爱尔兰文艺复兴运动的领导人之一。叶芝从19世纪80年代中期开始创作，20世纪20年代臻于成熟，1923年获得诺贝尔文学奖。T. S. 艾略特称他“是当代最伟大的诗人”。叶芝崇尚贵族文明，厌恶现代金钱社会和商业文明，深受东方神秘主义的影响，早年参加过研究炼金术的团体。在历史观上，他认为人类历史像一架盘旋而上的楼梯，一切都在重复中提高前进。在哲学观上，他把美丑、善恶、生死、灵肉视为对立的统一。

1. “诗歌之所以感动我们是因其象征主义”

叶芝与法国象征主义诗人一样，认为用科学的方法去研究文学和指导文学创作只能把文学引入歧途，自然主义正是因此而陷入了文学的误区。其理由

是：科学运动使文学的着眼点停留于外部世界，满足于描绘世界的表象，因此传达不了艺术应该表现的“最高真实”。在叶芝看来，没有象征功能的形象化逼真描写和语言上的精雕细刻，那种直抒胸臆、直陈己见等传统手法不可能创造出优秀的文学作品，恪守这些写实原则是对文学的毁灭。诗歌创作不应停留于外在事物的客观描写，而应回到幻想中去，应该去表现心灵世界。叶芝在反对客观写实这一基本倾向上与法国象征主义达成一致，但他并不想摆脱现实世界去创造马拉梅和瓦莱里苦苦寻觅而不得的纯诗。

在反对写实再现这一创作方法的同时，叶芝指出诗歌的魅力在于象征，他主张用色、声、形的和谐来造成诗的象征效果，以创造完美的艺术作品。他把彭斯的这两句诗视作运用象征的典范：

洁白的月在白色的海浪后面落下去了，
时光也在和我一起消逝，哦！

叶芝说：没有比彭斯的这些诗句更富于令人感伤的美的诗句了。而这两行诗具有完美的象征意义。去掉了形容月亮的白和海浪的白，它们与时光消逝之间的关系便非人的智力所能捉摸，从而你就失去了它们的美。但是，当这一切，月，海浪，白，消逝的时光，还有那最后一声感伤的呼喊，都聚集在一起时，它们唤起了一种感情，这种感情是任何别的颜色、声音和形状的组合所无法唤起的。我们可以称它是隐喻手法，但最好把它叫做象征手法。^①

照叶芝看来，在诗歌中唯有声、色、形的和谐统一，才能形成“完美的象征”，象征的完美和丰富性决定着诗歌的艺术感染力。具有象征的丰富性的艺术形式能够唤起一种深沉的诗情并引起种种情感的连锁反应，在找到这种和谐的艺术形式之前，那种情感是不存在的。叶芝主张诗歌应表现内心世界、表现诗的情感，但强调诗的形式先于内容，诗的内容凝聚在有象征意义的形式上，内容与形式融为一体，不可分离。

叶芝把象征分为两类：一类是感情的象征，另一类是理智的象征。感情的象征仅能唤起感情，难以引起深切的感动，不能引人入形而上的境界；理智的象征能唤起与感情错综交织的观念，能使人越过物象探寻本质。两种象征相结合便能产生无穷的含义和触动灵魂的力量。诗人必须进行理性的沉思和艺术的联想、冥想才能够感悟和把握住象征，理性的沉思和想象融入象征之中才能达到忘形境界，从而进入创作状态。读者也必须由此达到忘形境界才可能领会象征、欣赏诗歌。照叶芝看来，人处于忘形境界时“灵魂就在象征中周游，

^① 参见伍蠡甫主编《现代西方文论选》，上海译文出版社1983年版，第53—54页。

并在许多象征中呈现自己”。^①可以看出，叶芝关于象征的主张十分重视深刻的理性沉思和丰富的艺术想象，他努力使诗歌的意境向纵深演化，向广度拓展，以增强诗歌的感染力。

诗歌的魅力在于象征，具有象征意义的艺术具有无穷的威力。叶芝坚信，是艺术创造和改变了世界，而不是世界创造了艺术。他认为，根植于人们心灵深处的原始情感具有主宰世界和人类沉浮的力量，这种情感也是诗人创作的原动力。诗人、艺术家能够通过苦思冥想和象征去唤醒它，并使其在人们的心灵中汇集繁衍、形成力量无比的情感洪流，成为塑造和改变人类与世界的力中之力。他说：“照我想来，孤独的人们苦思冥想之时是从九级力量的底层获得了创作的冲动，从而创造和毁坏人类，甚至世界本身。”^②

叶芝在许多文章中直言不讳地表明他的神秘主义信仰。他参加过许多法术组织，对扶乩、神差、目睹幽灵等神秘活动有浓厚的兴趣。他的神秘主义信仰在他的诗论和诗歌创作中留下了十分深刻的印记，他关于象征的理论带有极浓厚的神秘主义色彩。

叶芝推崇想象在认识世界和诗歌创作中的重要作用，他认为，人的奇特想象来自一种神秘的力量，这种神秘力量存在于自然界和人的内心世界，它可以使许多不同的心灵融会；人的记忆是大自然记忆的一部分，二者可以互相沟通。象征可以唤起那种永恒的神秘力量和大自然的记忆，因此象征是“一切神秘力中最伟大的力量，无论是法学家全意识地使用这种神秘力，或是法术家的继承者半意识地使用这些神秘力，而法术家的继承者即是诗人、音乐家与艺术家”。^③

基于神秘主义的信仰，叶芝认为在梦幻状态中最能进入象征思维，创作出最富于象征意义的诗歌，因此梦幻状态是最佳的写作时刻。从神秘主义出发，他夸大了文学的作用，他赞同招魂术师的预言，相信两句普通的诗行可以使“生灵涂炭，众城覆灭”。当然，叶芝并不想把诗歌变成一种法术，他也不想成为真正的魔法师，他是想借神秘力来增强想象的丰富性，来达到对象征意义的充分把握，但神秘主义信仰导致了他明显的谬误。

2. 统辖的意象

叶芝用想象、联想、沉思去观照大自然和内心世界，去感知外部世界与精

① 伍蠡甫主编：《现代西方文论选》，上海译文出版社1983年版，第59页。

② 伍蠡甫主编：《现代西方文论选》，上海译文出版社1983年版，第56页。

③ [美] 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，第553页。

神世界之间的种种象征关系，将外部世界摄入内心演化为一种情感形态，由此形成统辖意象，从而达到对世界和人生超验的把握与反映。统辖的意象由多种象征因素构成，它们相互对立冲突，又彼此渗透，成为叶芝诗歌创作独特的象征体系。叶芝的统辖意象不都是心灵的产物，在一定程度上根植于现实世界，这与其他象征主义诗人形成区别。

从爱伦·坡、波德莱尔、马拉梅直到瓦莱里，都有把“诗的世界”与现实世界截然分开的愿望，他们努力使诗远离尘嚣，独立自足。叶芝虽然有神秘主义信仰，提倡象征主义，但他并不赞成艺术超越尘寰、完全脱离现实，他指出，诗人“不是站在神圣的庙堂里，而是生活在包围庙堂大门的旋风中”。^①他提出诗人创作时必须进入忘形境界，但指出诗人在创作之前必须深切感受人间的痛苦；他主张诗歌应创造超验的美，但强调诗人应首先认识体验人间的丑恶；他追求诗歌的象征意蕴和神秘性，但不拒绝对客观事物做逼真清晰的描写，他的诗意境幽远而又有具体可感的视觉形象。叶芝的诗歌在内容上美与丑，善与恶，理想与现实，灵与肉强烈对峙，从而形成诗歌的冲突与张力。这样形成的“统辖的意象”具有突破所描绘的东西、引导读者去追寻和体验超验的自体美的能动功能。

叶芝深受康德、黑格尔和大主教贝克莱的影响，叔本华、尼采非理性主义也在他的思想中留下了十分鲜明的印记，同时东方的神秘主义、民间的巫术对他也有不可忽视的作用。这些复杂的思想渊源，形成了他理论和创作上的神秘主义和唯心主义的基本倾向。但是，他丰富了象征主义创作理论。他关于情感象征和理性象征相结合的思想，以及通过统辖的意象构成诗歌张力的思想，对诗歌的创作和文学批评，产生了重要的影响。

第五节 庞德的意象派诗论

意象派是20世纪初出现在英国的一个现代主义诗歌流派，它活动的时间是1910—1918年，1918年之后这个流派便不复存在，意象主义运动也销声匿迹。时间虽短，意象派诗人却创作出了不少有价值的诗篇，庞德等人也提出了独具一格的诗歌理论主张，对诗歌创作和诗论的发展产生了不容忽视的影响。

埃兹拉·庞德（1885—1972）是美国诗人，文艺批评家，被认为是“现代文学中最富有色彩、最易引起争议的人物”。他是意象派诗歌运动的领袖和理论家。庞德于1908年赴伦敦，在创作诗歌和散文的同时倡导文学革新，鼓动发起现代主义文学运动。当时，占据英国诗坛的是感伤色彩极浓的浪漫主义

^① 伍蠡甫主编：《现代西方文论选》，上海译文出版社1983年版，第53页。

诗歌，庞德认为这种诗歌内容空泛，情感苍白，表达方式矫揉夸饰，形式上冗长累赘，于是与休姆、弗林特等理论家和诗人发起了旨在创新的意象主义诗歌运动。庞德的理论和创作实践，直接影响了叶芝、艾略特、海明威等一批杰出的现代诗人、作家。第二次世界大战期间，庞德在意大利为法西斯主义积极作宣传，战后被美国政府判处叛国罪入狱，后因精神错乱而被开释。

庞德的文论收入艾略特所编的《埃兹拉·庞德论文集》中，其中《回顾》一文着重论及意象派诗歌理论。

1. 意象派诗歌的创作原则

在1912年，庞德和诗人杜立特尔、奥尔丁登三人提出了意象派诗歌创作的三项原则：

- (1) 对于所写之“物”，不论是主观的或客观的，要用直接处理的方法；
- (2) 决不使用任何对表达没有用的文字；
- (3) 关于韵律：按富有音乐性的先后关联，而不是按一架节拍器的节拍来写诗。

庞德等人主张诗歌的表达方式应该是直呈意象，即将内在的情感和外在事物的审美形态化作一种直观的形象呈现在诗歌之中。其间包含了意象派诗人对象征主义的审美追求的扬弃和对浪漫主义表达方式的否定。这种理论的形成，很可能是受到了克罗齐表现主义意象理论的启发和影响。

庞德和其他意象派诗人都受过象征主义的影响，但他们不赞成象征主义把大自然当做主观心灵世界的“象征的森林”，把诗歌当做解读世界和人生奥秘的手段，用诗歌去追寻“彼岸辉煌”，不认同象征主义提出的诗歌语言构成的形象之后要深藏种种神秘的意蕴的主张，反对象征主义用魔幻化的语言去暗示神秘的内心感悟的表现手法，不接受象征主义的抽象性。“暗示”和“直接处理”体现了象征主义和意象派诗歌两种不同的审美追求和不同的审美效果。前者基于理性沉思，牵动想象，指向神秘的形而上境界，后者源自直觉感悟，着力创造直观审美形象，在创造和接受过程中寻求主观客观同一。

庞德和其他意象派诗人很注重诗歌的表现力和形象感，要求用简洁、凝练、硬朗的语言表现诗的内容，强调诗的语言应由具体的“事物”构成，要能够直呈情景交融、生动鲜明的意象，让诗意直观化。在当时的英国，堆叠辞藻、滥用形容词成为写诗的一种时尚。庞德对此深恶痛绝，他告诫诗人：“不要用多余的字句和不能说明任何东西的形容词”，“不要用类似‘宁静的朦胧

国土’那种措词。”^①他认为，无益于表现的形容词只会使诗意荡然无存。庞德也反对诗歌语言的抽象化、玄学化、散文化，他认为那会使意象索然无味，诗歌变得平庸。莎士比亚的“黎明裹着绛红色的斗篷”，被庞德推为典范的诗句，因为里面有凝聚主体情感和自然景物审美形态的意象。

和象征主义诗人一样，庞德也十分着重诗歌语言的音乐性。所不同的是，象征主义更偏重诗歌语言中包含的音乐的审美特性，即空灵玄远的审美意境，意象派诗人则更热衷音乐内在的节奏和流畅和谐的旋律。庞德指出诗歌和音乐一样，有自己内在的旋律和节奏，这种旋律和节奏应该与诗歌表达的情感及多种情绪的复合体融为一个和谐的整体，由此才可增强诗歌的感染力。自然、和谐是庞德很看重的审美范畴，在诗歌的音律方面，他反对硬凑韵脚，他指出：“韵律结构不应当损害语言的形成，或其自然声响或含义。”^②

2. 意象——庞德诗论的核心范畴

庞德在《回顾》中对意象作了这样的表述：“一个意象是瞬息间呈现出来的一个理智和情感的复合体。”

庞德是一个创新意识极其强烈的诗人，他学习过汉语，翻译过唐诗，也研读过日本的俳句与和歌。^③他在汉语的象形文字中领略了形与义、诗与情融合的奥妙，在东方诗歌中感悟了天人合一、主客相融的审美意境，在此基础上建构了意象主义诗论，阐释了意象这一核心审美范畴。

庞德不把诗歌当做超越现世、探究神秘世界的手段，更不把诗歌作为宣泄情感的方式，他追求的是情感在审美化的自然中沉浸栖息，在主客、物我双边互动中完成二者内在的融合，使心灵与自然之灵共感。这也是意象派诗歌要达到的最高审美境界。

在传统文艺作品中，意与象本是同一作品中两个不同的内容层面。象指作品中直观的外在形象，意指作品包含的意蕴，象是意的特质载体，是意得以显现、能够被接受者感知的审美中介，尽管二者密不可分，但各自的含义却是清楚的。庞德用意象这个审美范畴将二者融合，使意与象在诗歌中化合为同一个复合的形象，把物象的外在形态特征和内在审美意蕴，与创造者主观的情感体验的外化形态有机地同一化。在一个意象中，物象变为了审美化、情态化的形象，而原本无形的创造者的情感体验、思想倾向呈现出直观鲜活的态势。意即

① [美]戴维·洛奇编：《二十世纪文学评论》上册，上海译文出版社1987年版，第109、112页。

② [美]戴维·洛奇编：《二十世纪文学评论》上册，上海译文出版社1987年版，第116页。

③ 和歌是中世纪日本的一种有固定诗形的诗歌形式。俳句是日本中世纪后期发展起来的一种诗歌形式，每首俳句只有17个音节，以表现诗人刹那间的感受。

象，象即意，形式与内容、主与客、物与我，水乳交融。

庞德认为，意象的获取过程便是艺术作品的产生过程。诗人应沉浸于观审对象中，把对象诗化、意象化，同时将自己的内在体悟升华为、外化为一种直观的审美形态，在这过程中创造出、捕捉到主客同一的意象。庞德的《在巴黎的地铁车站》被推为意象派诗歌的开山之作：“人群中这些面庞幽灵般显现，湿漉漉的黑色枝条上的许多花瓣。”昏暗的地铁车站中喧嚣杂沓的人群和其中不时浮现的儿童纯洁鲜亮的面庞是诗人观审的对象。喧嚣的人群、昏暗的车站与由此引发的诗人压抑憋闷的心境在审美观照过程中融合成第一个意象“湿漉漉的黑色枝条”，纯洁鲜丽的儿童的面庞与诗人由此陡然而生的愉悦感化合为第二个意象“花瓣”，两个意象在色彩、情感指向上形成对照叠加，将现实生活图景和审美主体的心境以审美的形态凸现出来。从这首典范的意象派诗歌可看出，意象是一种视觉意识，视觉和弦。意象派诗歌在审美价值取向上近似于后印象主义画派。

庞德把诗作为将现实审美化和提升自己的内在情感、诗化心灵的手段，他还认为诗歌能诗化读者心灵，使之超尘脱俗。在他看来，诗中的意象最终将诗人、读者和诗的创造对象三者引入了诗化的境界：“正是这种‘复合体’的突然呈现给人以突然解放的感觉；不受时空限制的自由的感受，一种我们面对最伟大的艺术品时经受到的突然长大了的感觉。”因此，他把创造出完美的意象当做诗歌创作的宗旨：“一生中能描述一个意象，要比写出成篇累牍的作品好。”^①

结 语

尽管象征主义文论家的主张不尽相同，且有对立之处，但仍可找到基本一致的主张：世界万物深藏着深奥神秘的意义，那才是世界的本质，因此诗歌不应再现表象的世界，而应去寻求“彼岸的真与美”，去创造独立于现实世界之外的自足的艺术世界；世界万物之间，物质世界与精神世界之间有着内在的感应关系，诗人的任务就是去揭示这种感应关系，去寻找思想对应物；诗人能够洞悉人生和世界的底蕴，赋予世界意义；文学的表现手法不应是描绘和解说，

^① [美] 戴维·洛奇编：《二十世纪文学评论》上册，上海译文出版社1987年版，第109页。

而应是象征、暗示；诗的语言不同于日常语言，它是音义不可分离的结合，指向完美的艺术境界；诗意凝聚在形式之中，形式先于内容，二者水乳交融；音乐是诗歌的属性，也是诗歌的魅力所在；诗人唯有在梦幻般的状态中进行象征思维，才能把握“暗示的魔法”，创造象征的意境，从而使有限与无限弥合，感性世界与超验世界融会；注重抽象思维和想象；强调含蓄的诗歌风格。

象征主义不同于传统的象征手法。象征主义的象征不只是一种手法，更是一种把握世界的方式，一种整体性的文学观念，而传统的象征则主要是一种具体的艺术表现方法。并且作为“手法”，二者也有明显的差异：象征主义诗人的象征源于个人内心独特的心理体验感受，每一象征手法都暗示整体的“个人象征系统”。他们的象征对象是深层隐秘的内心世界和深藏在表象世界之后的“纯粹本质”。由于对象的复杂、无形和多变性及内涵的不确指性，这就使得象征语言在意义上不是单一、明确的，这种象征语言具有暗示性、启迪性，它的象征意义具有模糊、多重复合和意义再造的特点。象征语言的音义是紧密结合不可分开的，象征意义必定要依附象征语言才得以显现。而传统的象征手法表现的对象是清晰明确的意识和情感，因此象征物和被象征物之间有一种明确、单一、稳定的关系，如红色象征热情、玫瑰象征爱情等，使用的语言虽有一定的暗示性，但总的说来是明晰的。传统手法的象征意义是明确的，它不一定具有暗示启迪功能，不一定靠象征语言才得以显现。

象征主义文论对于文学的审美特性，对文学性与非文学性的划分和文学审美功能的构成，做了富有启迪性的探索，提出了许多合理的见解。象征主义诗人、文论家着力发掘世界的“纯粹本质”，从理论和创作实践两方面拓展了文学的表现领域，他们提出的象征主义表现方法无疑丰富了文学的表现手段。

但是，象征主义文论否定诗歌的基本职能是反映和说明现实生活，从根本上反对艺术的再现说、反映论，抛弃了“艺术摹仿自然”这一理论主张的合理内核，这使得他们的理论和创作脱离现实生活，陷入“天使主义”的误区。理论上的神秘、虚无色彩导致了创作上的晦涩和神秘，表现出精神贵族的玄学倾向。

象征主义文论主要是一种创作论，它对西方现代主义文学的影响是十分深远的，西方现代主义文学的主要流派意识流小说、表现主义、荒诞派戏剧等都从象征主义那里吸取文学观念、创作方法。象征主义诗歌立足内心，化外部世界为精神的对应物，这种“由内向外”的创作原则成为西方现代主义文学的基本原则，象征主义诗歌抽象、朦胧、含蓄的风格成为西方现代主义文学的基本风格，象征、暗示的创作手法也成为现代主义文学的主要手法。总之，要全面认识西方现代文论和现代主义文学是不可不研究象征主义的。

意象派诗论与象征主义诗论有联系也有区别。庞德为代表的意象派诗论重

诗歌的形象直观和情感的审美内涵，讲究诗歌内容和形式的和谐自然，强调对自然和现实生活的审美感悟，对诗的特性和创作方法做了有益的探索，在一定程度上对现代主义艺术的抽象化倾向作了反拨。意象派诗论是一种纯诗艺的探索，缺少历史、社会和文化的深沉意蕴，理论本身的深度不够，也存在着唯美主义和形式主义的倾向。在这种诗论的指导下，意象派诗人创作了不少含蓄、精巧的诗篇，但他们的诗作难以熔铸博大精深的社会和人生内容。

第十四章 现代心理学文艺理论

引言

心理学文艺理论，是20世纪出现的规模庞大、最有影响的文艺理论流派之一。在此之前，虽然也有不少西方美学家、文艺学家试图从主体心理的角度来研究文艺，如哈特曼、立普斯、谷鲁斯、布洛等人都有过这方面的论述。但是，由于那时科学意义上的心理学学科还没有从哲学中独立出来，因此，他们对文艺心理或审美心理的研究还带有哲学思辨或感性直观的性质。真正自觉地把文艺学与心理学结合起来，并由此形成文艺心理学这一崭新的文艺理论与批评模式，还是在现代心理学学科问世并成熟之后的事情。也就是说，现代西方心理学文艺理论是伴随着现代西方心理学学科的进步而发展起来的。自1879年德国心理学家冯特创立构造主义心理学以来，先后出现了机能主义心理学、行为主义心理学、精神分析心理学、分析心理学、格式塔心理学、发生认识论心理学和人本主义心理学等众多派别，它们或多或少都对文艺学研究产生了各自的影响。不过，相对而言，精神分析心理学，分析心理学以及格式塔心理学因为它本身就把文学艺术作为研究对象，形成了现代心理学文学理论，因而对文艺研究和文艺创作影响更大。本章主要讲述精神分析心理学、分析心理学文艺理论，并概述格式塔心理学文艺学的主要内容。

第一节 弗洛伊德精神分析学文艺理论

西格蒙德·弗洛伊德（1856—1939），精神分析心理学创始人，奥地利精神病医生，心理学家和文艺批评家。弗洛伊德出生于捷克的一个犹太商人家庭。1873年进入维也纳大学医学院学习，1881年获该校医学博士学位。此后长时期从事医疗、教学和研究工作。

弗洛伊德的精神分析学理论是他在长期对精神病人的诊治过程中形成的。他首创了被称为“自由联想法”的心理疗法，即让患者躺在床上，鼓励患者随意地与医生交谈，不管谈话的内容多么荒唐，多么令人难为情。通过这种自由交谈，把被压抑的并且是引起病人异常行为的原因回忆起来，从而宣泄病人

内在的苦楚，使病人得到康复。弗洛伊德从大量的临床观察中发现，引起精神病的原因大都是病人童年时代的创伤经验，并且许多与性的问题有关。弗洛伊德高度重视他的这一发现。自1897年起，弗洛伊德便开始了“自我分析”的工作，他花了大约两年多的时间研究自己的梦。1900年，弗洛伊德主要的代表作《梦的解析》问世。该书宣称，梦在人的精神生活中具有重大意义，人们在醒时不能满足被压抑的欲望，就部分地以伪装的、曲折的形式在梦中表现出来，以获得间接形式的满足。《梦的解析》一书大体上构造起了精神分析学的理论框架，标志着精神分析学已由单纯的医疗心理学上升为一种心理学理论。以后，弗洛伊德的研究范围日益扩大，把精神分析学引向了哲学、文化和社会科学各个领域，特别是对文学做了专门研究。他一生写了五十多部著作，对西方现代文化理论产生了广泛的影响。1939年2月，弗洛伊德因患口腔癌逝世，享年83岁。

1. 精神分析学理论概要

弗洛伊德精神分析学理论，主要由强调潜意识作用的心理结构学说、泛性欲学说和梦的学说三个部分构成。

a. 潜意识与心理结构学说

弗洛伊德通过自己的研究，否定了“心理的即意识的”这一心理学传统观念。他把人的心理结构划分为意识、前意识和潜意识（或称无意识、下意识）三个层面。弗洛伊德认为，在他之前，心理学家们大多关注人的意识，而他则认为，心理学的研究对象主要是潜意识。“潜意识”一词并非弗洛伊德首创。在他之前，许多诗人和哲学家都曾提到过潜意识。弗洛伊德与前人的不同在于，他把潜意识看得比意识更为重要，他认为“潜意识乃是真正的精神现实”，并且运用一套独特的方法对潜意识作了新的解释。

弗洛伊德认为，“意识”即“自觉”，凡是自己能察觉的心理活动是意识，它属于人的心理结构的表层，它感知着外界现实环境和刺激，用语言来反映和概括事物的理性内容。“前意识”则是调节意识和无意识的中介机制。前意识是一种可以被回忆起来的、能被召唤到清醒意识中的潜意识，因此，它既联系着意识，又联系着潜意识，使潜意识向意识转化成为可能。但是，它的作用更体现在阻止潜意识进入意识，它起着“检察官”的作用，绝大部分充满本能冲动的潜意识被它控制，不可能变成前意识，更不可能进入意识。“潜意识”则是在意识和前意识之下受到压抑的没有被意识到的心理活动（因此又可称“无意识”），代表着人类更深层、更原始、更根本的心理能量，“潜意识”是人类一切行为的内驱力，它包括人的原始冲动和各种本能（主要是性本能），以及同本能有关的欲望。由于潜意识具有原始性、动物性和野蛮性，不容于社

会理性，所以被压抑在意识阈下，但并未被消灭。它无时不在暗中活动，要求得到某种满足。正是这些东西从深层支配着人的整个心理和行为，成为人的一切动机和意图的源泉。因此潜意识在人的整个心理结构中是起决定作用的，是人的心灵的核心。所以精神分析心理学被称为“深度心理学”（depth Psychology）。

1923年，弗洛伊德发表《自我与本我》一书，进一步完善了他的潜意识理论，早期的“潜意识”、“前意识”、“意识”的心理结构被表述为“本我”（id）、“自我”（ego）、“超我”（superego）组成的人格结构。人格结构的最基本的层次是“本我”，相当于他早期提出的“无意识”。它处于心灵最底层，是一种与生俱来的动物性的本能冲动，特别是性冲动。它是混乱的、毫无理性的，只知按照“快乐原则”行事，盲目地追求满足。在弗洛伊德看来，婴儿的人格完全属于“本我”。最上面一层是“超我”，即能进行“自我批判”和“道德控制”的理想化的自我，它是儿童在生长发育过程中社会尤其是父母给他的赏罚活动中形成的，换言之，是父母作为“爱的角色”和“纪律的角色”的赏罚权威的內化。它主要包括两个方面：一方面是平常人们所说的“良心”，代表着社会道德对个人的惩罚和规范作用，另一方面是“理想自我”，确定道德行为的标准。“超我”的主要职责是指导“自我”以道德良心自居，去限制、压抑“本我”的本能冲动，而按“至善原则”活动。“超我”代表着一个力求完善的维护者，被描述为人类生活的高级方向。中间一层是“自我”，它是从“本我”中分化出来、因受现实陶冶而渐识时务的一部分。“自我”充当本我与外部世界的联络者与仲裁者，并且在“超我”的指导下监管“本我”的活动，它是一种能根据周围环境的实际条件来调节“本我”和“超我”的矛盾、决定自己行为方式的意识，代表的就是通常所说的理性或正确的判断。它按照“现实原则”行动，既要获得满足，又要避免痛苦。“本我”诱使“自我”满足它的欲望，“超我”约束“自我”压抑“本我”的欲望。因此，“自我”要调节“本我”，知觉现实，寻找一种能够满足需要的适当客体。上述“本我”、“自我”与“超我”三者经常互相矛盾、斗争，特别是“超我”和“本我”经常处于不可调和的对抗状态，因为“超我”与“自我”不同，“超我”不仅延迟“本我”的满足，而且使它不能得到满足。晚年，弗洛伊德又把“本我”修正为两类，即“生存本能”（life instinct）和“死亡本能”（death instinct 或 Thanatos）。前者是同维持个体生存及绵延种族有关的最广义的性本能，它是人类作为生命存在的创造力的基础。后者是一种回归无机状态的倾向，常常表现为破坏和毁灭的冲动，表现为自虐或攻击的冲动。生本能和死本能都是人类本能的表现，两者之间处于不停的搏斗中，一同构成人类行为的内驱力。

b. 泛性欲说

弗洛伊德精神分析理论的另一个重要基石是他的泛性欲说。弗洛伊德把无意识主要归结为性本能。性本能被压抑、包裹在潜意识或“本我”之中，成为决定人的行为的巨大的心理能源或能量，即“力比多”（Libido），它是人类一切活动的真正原动力或内驱力。弗洛伊德把“性”或“性欲”解释成一个内容极为宽泛的概念，不仅包括生殖行为，而且包括一切器官的快意，甚至包括一切欲望冲动。这种性的本能冲动无时无刻不在起作用。一个人从出生到衰老，一切行为无不带有性的色彩。在弗洛伊德看来，“力比多”倾向于维持在一种令人舒适的紧张水平，“力比多”或“性的能量”的增加会导致难以忍受的紧张和焦虑，故需要运用各种方式表现出来。由于意识或“自我”和“超我”的作用，人们常常倾向于以一种社会可以接受的目标来替代性欲的直接满足。

弗洛伊德认为，人格的发展过程其实就是性心理的发展过程。他强调，孩子一降临到世上就有性的冲动和行为，而要通过许多重要的阶段发展才能成为所谓成年人正常的性欲。具体地说，儿童的性心理要经过口唇期、肛门期、男性生殖器崇拜期以及生殖期，它们分别以来自身体的某些特定部位的兴奋为标志。性心理的成熟意味着把原来一切性的局部本能都统一于生殖机能，意味着整个人格发展的成熟与完善。否则，如果长期停留在“生殖期”以前的早期阶段，便叫“执著”；若是返回早先某个阶段，便是“倒退”。执著和倒退都会造成病态人格。

弗洛伊德还认为，人在儿童时期稍懂事起，便因社会的压力，“力比多”冲动不能得到随时满足而常被压抑，在无意识中形成“情结”。这是一种带有情感力量的无意识集结。所有的男孩都有恋母嫉父、弑父娶母的心理倾向，即具有“俄狄浦斯情结”（Oedipus complex），又称“恋母情结”；而所有的女孩都有恋父妒母、弑母嫁父的心理倾向，即具有“埃勒克特情结”（Electra complex），又称“恋父情结”。由于“俄狄浦斯情结”等对每一个人都有极重要的作用，社会因而制定了禁忌、法律、道德等对它们加以规范。除了俄狄浦斯情结之外，每一个儿童都有程度不同的“自恋”倾向^①，即对自身的爱恋，他成为他自己的第一个与最后一个爱的对象。这是因为，儿童与生俱来的“力比多”，需要在机体外部找到一个出口，由于最初找不到这个出口，以致被迫滞留在内部，形成“自恋”。俄狄浦斯情结和自恋倾向得不到合理解决，

^① “自恋”一语来自希腊神话：那喀索斯（Narcissus）是一位美少年，因爱恋自己在水中的影子而憔悴致死，死后化为水仙。弗洛伊德认为，婴儿迷恋自己，正是一种本能表现；并且，实际上，人就像神话中的美少年那样，一直难以放弃对自身那个珍贵倒影的眷恋。

常常会导致心理失常或精神疾病。

“力比多”为了找到一个更好的宣泄途径，有时会以做梦、失言、笔误、开玩笑等方式间接表现出来，更会升华到各种物质和文化的创造活动中去。

c. 梦的学说

弗洛伊德对梦的分析是建立于他的无意识论和泛性论基础上的。他认为，凡梦都是欲望的满足。梦是一种（被压抑、被压制的）欲望（以伪装形式出现的）满足。这种欲望大都与性有关。人在清醒时往往因为这些欲望为道德习俗所不容而将其压抑在无意识。当人们进入睡眠状态，这些欲望就趁前意识检查作用不严，戴上各种稀奇古怪的假面具，偷偷地溜进意识领域，这就成了人们常说的梦。人不仅夜间会做梦，白天精神疲倦，注意力涣散时，一些幻想也会涌现于脑际，这种幻想与夜梦没有本质区别，故称之为“白日梦”。

弗洛伊德认为，成人的梦大多是象征的、经过化装的。象征的用意在于逃避检查。我们梦中的所见所闻都是梦的化装，而不是梦的真面目。梦的化装称为“梦的显相”，而潜藏在梦的意象、情景后面的真实欲望则是“梦的隐义”。把梦的隐义化装成梦的显相是“梦的工作”，而从梦的显相中寻找出梦的隐义则是“梦的解析”。

梦的工作方式主要有四种，即凝缩（condensation）、移置（displacement）、意象化或象征化（symbolization）和二级加工（secondary elaboration）。凝缩即多种隐义通过一种象征暗示出来，这样梦中的意象比较简单，好像是隐义的一种压缩体似的。移置是指通过意象材料的删略、变更或重新组合，用无关的或不重要的情景替代隐义。感官意象是指把抽象的观念和欲望敷演成具体可见的视觉形象。二级加工则是指通过修饰、润色，使混乱的、不够一致的材料进一步条理化，其结果是梦的显相发展成为某种统一的、近于连贯的情节，梦境变得更加完整生动，而梦的隐义则更加隐蔽。因此，必须剥去梦的各种伪装形式，挖掘梦的深层的象征隐义，才能真正洞悉人的心灵世界。弗洛伊德以梦的工作方式来解释文艺创作过程，用梦的解析方法来破译文本形式背后的深层意蕴，分析其中隐藏的艺术家的无意识动机。

总之，无意识理论、泛性欲理论和梦的理论，是弗洛伊德整个精神分析学体系的三大支柱。

2. 弗洛伊德的文艺观

弗洛伊德的文艺观是他的精神分析学理论体系的重要组成部分。弗洛伊德始终对文艺怀有浓厚的兴趣，早年就熟读过许多文学名著，20世纪20年代后，与当时许多名作家有过交往。他用精神分析学来研究文艺现象，同时又以这种研究为例证，支持他的精神分析学理论。弗洛伊德的主要文艺论著有：

《创作家与白日梦》(1908)、《达·芬奇和他童年的一个记忆》(1910)、《米开朗琪罗的摩西》(1914)、《歌德在其〈诗与真〉里对童年的回忆》(1917)、《陀思妥耶夫斯基及弑父》(1928)等。主要观点是:

a. 文学是性欲的升华

弗洛伊德认为,人的精神过程主要是潜意识的,人的一切行为最终都是由性本能驱使。“力比多”欲望好比一股潜流,有三条基本出路:第一条是通过正常的性行为得到宣泄。第二条是倒流或固着,形成病态的情结或者说受压抑而引起精神病。第三条就是转移和升华。这条出路是一种调和折中的办法,即把“力比多”转移到社会道德所容许的有价值的创造活动中去,使之得到释放。创造文学艺术便是这种活动之一。弗洛伊德说:

我们相信人类在生存竞争的压力之下,曾经竭力放弃原始的满足,将文化创造出来,而文化之所以不断地改造,也由于历代加入社会生活的各个人,继续地为公共利益而牺牲其本能的享乐。而其所利用的本能冲动,尤以性的本能为重要。因此,性的精力被升华了,就是说,它舍却性的目标,而转向他种较高尚的社会目标。^①

弗洛伊德认为,作家艺术家都是性本能冲动异常强烈的人。他认为,艺术家“是一个被过分嚣张的本能需要所驱策前进的人”,同时又是“一种具有内向性格的人”,他们“与神经病患者相差无几”。作家艺术家普遍存在的个性特征是:第一,能够感受到外界压抑力量的松弛;第二,超乎平常人的强烈的性本能欲望;第三,异常巨大的升华能力。正是最后一种特征,使作家艺术家有别于一般的正常人和真正的精神病患者。精神病患者也是被过分嚣张的本能欲望所驱遣的人,他被无意识冲动所控制,不具备对现实的辨别和适应能力,他与现实生活的关系是失调的,总是生活在自己的主观世界里。艺术家虽然也受强烈的性欲所激动,也无法在外部世界得到满足,也会中断与现实世界的联系而转向内心世界,但艺术家同时还能找到一条与现实协调起来的道路,他们通过艺术创造的方式获得本能欲望的替代性满足,同时也获得社会的尊重和赞扬。弗洛伊德指出:

艺术家本来是这样一个人:他从现实中脱离出来是因为他无法在现实中满足与生俱来的本能欲望的要求。于是,他在幻想的生活中让他的情欲和雄心勃勃的愿望充分表现出来。但是,他找到了一种从幻想的世界中返

^① [奥] 弗洛伊德:《精神分析引论》(高觉敷译),商务印书馆1986年版,第9页。

回到现实的方式：借助于他的特殊的天赋，他把他的幻想塑造成一种新的现实；人们把它们作为对现实生活的有价值的反映而给予公正的评价。^①

弗洛伊德在他的《达·芬奇和他童年的一个记忆》一文中，用性欲升华理论分析了达·芬奇为什么创作《蒙娜·丽莎》等作品。达·芬奇是一个私生子。弗洛伊德认为，画家在他的笔记中记载的一个关于秃鹫的童年记忆，暗示着他童年时代与生母间的性爱关系。他之所以创作《蒙娜·丽莎》，是因为蒙娜·丽莎这位少妇唤醒了他对母亲那充满情欲的微笑的回忆。弗洛伊德进一步指出，鉴于达·芬奇的许多作品都以女性谜一般的微笑为特征，因此，可以断定，正是达·芬奇的母亲过早地激起了他的性欲冲动，正是这种性欲冲动激起了达·芬奇巨大的创作热情，使他不能满足的本能欲望，通过艺术途径，获得了象征性的满足。^②

总之，在弗洛伊德看来，“艺术的产生并不是为了艺术，它们的主要目的是在于发泄那些在今日大部分已被压抑了的冲动”。^③ 文学艺术的起源和本质在于“力比多”的升华。

b. 俄狄浦斯情结与创作动力

如果说“性欲升华理论”只是概括地阐释了文艺的起源和本质，那么，弗洛伊德又进一步指出，俄狄浦斯情结是作家艺术家从事艺术创作的原始动机。弗洛伊德认为，每一个男孩都有爱母恨父的感情，这在作家艺术家的童年表现得更加明确。《俄狄浦斯王》和《哈姆雷特》都是俄狄浦斯情结的表现，所不同者，“在《俄狄浦斯王》中，作为基础的儿童充满欲望的幻想正在梦中展现出来，并且得到实现。在《哈姆雷特》中，幻想被压抑着”。^④ 弗洛伊德断定，莎士比亚创作《哈姆雷特》是出于俄狄浦斯情结，并认为，哈姆雷特之所以为父报仇时再三延宕，也是出于恋母情结：哈姆雷特可以做任何事情，就是不能对杀死他父亲、篡夺王位并娶了他母亲的人进行报复，这个人向他展示了他自己童年时代被压抑的欲望的实现。这样，在他心里驱使他复仇的敌意，就被自我谴责和良心的顾虑所代替了，它们告诉他，他实在并不比他要惩

① [奥] 弗洛伊德：《关于精神功能两个原理的理论》，见《文艺心理学论文集》第四卷，中国社会科学出版社1986年版，第174页。

② 《弗洛伊德论美文选》（张唤民等译），知识出版社1987年版，第57—102页。

③ [奥] 弗洛伊德：《图腾与禁忌》，台湾志文出版社1984年版，第116页。

④ [奥] 弗洛伊德：《梦的解析》，译文见《弗洛伊德论美文选》（张唤民等译），知识出版社1987年版，第17页。

罚的罪犯好多少。^①

后来，弗洛伊德还把这种俄狄浦斯情结动力说加以扩展，用于很多艺术家身上，认定他们的创作动机都是出于俄狄浦斯情结。比如，米开朗琪罗创作《摩西》，是由于要表达对专制的教皇既憎恶又不得不妥协的心情——仇父心理的变形；陀思妥耶夫斯基创作《卡拉马佐夫兄弟》这样的巨作，也是出于俄狄浦斯情结而反抗父亲或父权的表现。弗洛伊德甚至认为，现代人的俄狄浦斯情结因压抑的加重而形成了分裂的人格，《卡拉马佐夫兄弟》就突出地表现了这一点。小说描写的卡拉马佐夫的四个儿子——弑父者、精神病患者、诗人和宗教伦理家，实际上是陀思妥耶夫斯基四重人格的写照。

弗洛伊德进一步指出，《俄狄浦斯王》、《哈姆雷特》、《卡拉马佐夫兄弟》这三部世界文学名著，分别出现于不同的时代和国度，可反映的主题都是一个，即“为一个女人进行情杀”，可见恋母仇父、弑父娶母的俄狄浦斯情结的普遍作用。在弗洛伊德看来，俄狄浦斯情结不仅适合于说明每一个作家的童年经验及其与文学创作的关系，而且，俄狄浦斯情结对于说明整个人类童年时代的普遍精神倾向也很有意义，人类的一切文化创造无不发源于俄狄浦斯情结。弗洛伊德在《图腾与禁忌》一书中宣称：“我可以肯定地说，宗教、道德、社会和艺术之起源都系于俄狄浦斯症结上。”^②他认为，正因为伟大的艺术作品表现了人类普遍存在的俄狄浦斯情结，所以能感动千千万万的不同时代和民族的欣赏者，引起他们的强烈共鸣。

c. 创作与白日梦

弗洛伊德认为，艺术创作的原动力是艺术家被压抑的种种本能欲望，尤其是他童年时代被压抑的俄狄浦斯情结。在这个意义上，艺术家的艺术创作活动与普通人的白日梦或幻想非常接近。每一个常人在儿童时代都爱做游戏，游戏给孩子们带来了一种在现实世界中无法获得的满足。孩子长大成人了，不再做游戏了，于是改做白日梦，在幻想中实现种种被禁忌的欲望。艺术家也在自己虚构的艺术世界中赢得他从前的梦想：荣誉、权力和女人。因此，艺术家犹如白日梦者，艺术创作仿佛是白日做梦。

弗洛伊德发现，白日梦者的幻想与艺术家的艺术创作有许多相似之处：首先，艺术家与白日梦者一样都不是乐天派；其次，白日梦者的幻想起于现实中不能获得满足的愿望，每一次幻想就是一个愿望的满足，而艺术创作起于艺术家潜意识领域种种受到压抑的欲望冲动，艺术活动是这种种欲望的替代性满

^① [奥] 弗洛伊德：《梦的解析》，译文见《弗洛伊德论美文选》（张唤民等译），知识出版社1987年版，第18页。

^② [奥] 弗洛伊德：《图腾与禁忌》，台湾志文出版社1984年版，第192页。

足；再次，白日梦者的幻想与时间有着极密切的关系，它游移于过去、现在和未来之间，也就是“利用目前的一个场合，按照过去的格式，来设计出一幅将来的画面”，^①而艺术创作也与三种时间有着密切的联系，即目前的强烈经验，唤起了创作家对早先经验的回忆（通常是孩提时代的经验），这种回忆产生了一种愿望，这愿望在作品中得到了实现。因此，“一篇作品就像一场白日梦一样，是幼年曾做过的游戏的继续，也是它的替代物”。^②文学作品总是表现艺术家自己的幻想，是“内心生活的外表化”。艺术家“自我”就是“每一场白日梦和每一篇故事的主角”。弗洛伊德把作家分为“像古代抒情诗人和悲剧作家那样收集现成材料的作家”和“用自己的经历为素材进行创作的作家”两类，认为后者的作品作为白日梦的特征更为典型，因为其作品的主人公是以“自我”为中心的，作家通过自我观察，将“他自己精神生活中冲突的思想在几个主角身上得到体现”。^③当然，前一类作家的作品也仍有与梦想有相通之处。因为即便是写史诗和悲剧的古代作家，看似接受现成的神话材料，“但是像神话那样的东西，很可能是所有民族寄托愿望的幻想和人类年轻时代的长期梦想被歪曲之后所遗留的迹象”。^④总之文学与梦想密切相关。

但是，从儿童的游戏到成人的幻想，一直到艺术家的创作，毕竟发生了某种变化。白日梦者小心翼翼地在别人面前掩藏起自己的幻想，即使他把幻想告诉了我们，他这种泄露也不会给我们带来愉快。而艺术创作作为艺术家心迹的吐露，却能给广大读者带来艺术快感和审美体验。这其中最根本的原因就是艺术家运用艺术技巧克服了读者心中的厌恶感：“作家通过改变和伪装来减弱他利己主义的白日梦的性质，并且在表达他的幻想时提供我们以纯粹形式的，也就是美的享受或乐趣，从而把我们收买了。”^⑤总之，艺术创作活动远远高于一般人的幻想的水平，幻想或白日梦只是一种属于个人的纯粹的欲望满足，而创作活动的结果却是可以与别人分享的，是具有社会文化价值的。对此，弗洛伊德在《精神分析引论》一书中再次予以了强调：

① [奥] 弗洛伊德：《创作家与白日梦》，见《现代西方文论选》（伍蠡甫主编），上海译文出版社1983年版，第143页。

② [奥] 弗洛伊德：《创作家与白日梦》，见《现代西方文论选》（伍蠡甫主编），上海译文出版社1983年版，第146页。

③ [奥] 弗洛伊德：《创作家与白日梦》，见《现代西方文论选》（伍蠡甫主编），上海译文出版社1983年版，第145页。

④ [奥] 弗洛伊德：《创作家与白日梦》，见《现代西方文论选》（伍蠡甫主编），上海译文出版社1983年版，第147页。

⑤ [奥] 弗洛伊德：《创作家与白日梦》，见《现代西方文论选》（伍蠡甫主编），上海译文出版社1983年版，第147—148页。

一个真正的艺术家有较大的主动性。首先，他知道如何去加工他的白日梦，从而使之失去令人刺耳的带有个人印记的声音，为别人提供欣赏的可能性；他也知道如何有效地掩饰它们，以使它们那受到压抑的源泉的起源不易察觉。此外，他拥有处理他所独有的材料使之忠实地表达他的幻想中的观念的非凡能力。^①

因此，艺术家又不完全等同于白日梦者，艺术创作也不完全等同于白日梦。由于艺术家的作品获得了广大读者的感激和赞赏，这样，他通过幻想赢得了他以前只能在幻想中获得的一切：荣誉、权力和女人的爱情。

d. 作品是“经过改装的梦”

弗洛伊德认为，一部文艺作品就像一个经过改装的梦，了解“梦的工作”过程有助于说明文学作品的产生，而懂得“梦的解析”方法，则有助于分析文学作品的意义。在弗洛伊德看来，梦和文学作品之间有着明显的一致性。首先，梦和文学作品都源于受到压抑的儿童时期的欲望。梦和作品都是这种受到压抑的欲望的一种替换形式。做梦者通过他的梦幻，作家通过他的艺术作品，使各自的欲望满足成为可能。其次，梦和文学作品都是对现实的某种脱离。做梦者与作家艺术家都超越了他们的日常环境，创造了一个虚构的世界，并都在一定的时间里生活在这个虚构世界中。再次，梦和文学作品都一样，有着表层的显在的层面和深层的隐在的层面。梦的表层是梦的显像，深层是梦的隐义，而文学作品也有感性的象征形式和潜在的主题意蕴。最后，梦和文学作品的形成都要经过一系列象征、变形和改造的过程。梦的形成要通过凝缩、移置、视觉意象、二级加工等方式才能把梦的隐义改装成梦的显像，文学作品的形成也有赖于语言、文字、意象乃至各种象征手法，从而把种种被压抑的欲望化为文学作品中的人物、事件、情节和其他因素。因此，文学作品与梦有着惊人的相似性。

然而，梦与文学作品之间有一个显著的不同点，那就是，无论是梦的内容还是梦的工作，都是潜意识的，而文学作品虽由潜意识欲望所决定，但作家艺术家在创造艺术作品时，对于艺术媒介、艺术技巧、艺术手段的选择以及对于艺术材料的加工等，都是有意识地自觉地进行的。文学作品的产生比梦的形成经过了“更为严格的检查与筛选”。弗洛伊德指出：

从认识的观点看，文学家不得不受制于某些条件。他们在影响读者情

^① [奥] 弗洛伊德：《精神分析引论》（高觉敷译），商务印书馆1984年版，第301—302页。译文稍作改动。

绪的同时，还必须挑起智性的与美学的快感。因此他们不能直言无讳；他们不得不分离真相的某些部分，割离一些与之有关的扰乱成分，再填补空隙，粉饰全局。^①

因此，文学作品比梦更加隐晦曲折，需要经过精细的阅读，运用更仔细的方法加以解析。批评家要努力透过作品表层的种种象征和伪装，破译其背后的隐藏的意义，寻找艺术家的无意识冲动。弗洛伊德本人正是这样做的，他运用精细的精神分析方法，分析了索福克勒斯、莎士比亚、歌德、易卜生、陀思妥耶夫斯基、达·芬奇、米开朗琪罗等艺术大师的作品。例如，弗洛伊德在分析莎士比亚的《威尼斯商人》时，注意到了作品中的一个重要情节——求婚者在金、银、铅三个匣子之间作出选择，并把它与希腊神话中帕里斯在三位女神中作出选择、《李尔王》中李尔王在三个女儿中作出选择等情节联系起来，从这些文学作品的伪装形式背后，破译出它们所表达的潜在主题，即古老的俄狄浦斯情结。

弗洛伊德的精神分析学问世以来，在西方受到褒贬不一的评价。有人把弗洛伊德称作影响了整个人类思维的三个犹太人之一（另外两个是马克思、爱因斯坦），也有人说他是最大的学术骗子，因为他所说明的都是按照他自己的理论根本无法说明的问题。美国著名心理学家马斯洛批评弗洛伊德以“残缺的、发育不全的、未成熟的和不健康的样本”为研究对象，因此只能产生出一种“残缺的学说”。另外一位美国心理学家波林则提出相反的意见，认为弗洛伊德是“一个具有伟大品质的人”，“是一个思想领域的开拓者，思考着用一种新的方法去了解人性。尽管他的概念是从文化的潮流中取得的，他仍然是这样的一位创始人，他忠于自己的基本概念而辛勤工作了五十年，因此他对于自己的观念体系不惮修改，使它趋于成熟，为人类的知识作出贡献。”^②但是，无论如何，弗洛伊德的理论如今已广泛地渗透于西方的学术思想和日常生活之中了，其影响可谓无孔不入。弗洛伊德对西方现代文学创作的影响也是巨大的，超现实主义、意识流小说、后期象征主义、存在主义、心理现实主义等现代主义文学流派都与弗洛伊德的理论有某种联系。弗洛伊德的精神分析理论被许多批评家继承、发挥或修正，被广泛运用于文学研究与批评实践。美国著名文论家勒内·韦勒克在为《二十世纪世界文学百科全书》撰写的“文学批评”条目中写道，精神分析批评、神话原型批评和马克思主义批评是“真正具有

① [奥] 弗洛伊德：《爱情心理学》（林克明译），作家出版社1986年版，第121页。

② [美] 波林：《实验心理学史》下册（高觉敷译），商务印书馆1982年版，第813—814页。

国际性的文学批评。”^①

应该承认，弗洛伊德的贡献是多方面的。他第一个明确地把现代心理学与文艺学结合起来，开文艺心理学研究风气之先。他关于作家艺术家的深层的潜意识创作动机的研究，拓宽并加深了文艺学的研究领域。他关于文学与梦的关系的看法，抓住了文艺创作的一些重要特点，为解释文艺作品提供了一个新的视角。他的性欲升华说，充分估计到了性对文化创造的重要意义，对于研究文艺的本质和功能有一定的参考价值。但是，我们必须明白，弗洛伊德的精神分析学说并不是一种经过实验业已证明的科学，而是一种由临床经验推导出的假说。那么，在西方这种假说为什么被接受，甚至逐渐被人忘记它只是假说，被广泛引入文艺批评呢？这既有文艺理论的原因，也有文学创作的原因，从文学理论来说，自古希腊以来“写诗要失去理智陷入迷狂”的现象和理论一直没有得到很好的解释，从创作方面看，19世纪末20世纪初自然主义赤裸裸地描写性欲、心理遗传。这样弗洛伊德的精神分析学一出现，让人们感觉到似乎是对上述问题的科学解释，于是就把未加证明的假说当成科学了。其实弗洛伊德的精神分析学理论及其文艺观的缺陷也是很明显的，它过分夸大了潜意识和性本能欲望在文艺创造活动中的作用，忽视了丰富多彩的社会生活内容对文艺的决定性影响，从而难以真正全面而深刻地解释文艺现象，他的许多文学批评显得牵强附会。此外，弗洛伊德理论无法研究艺术形式，不能为艺术的完美性提供一个有说服力的标准。

第二节 神话原型批评

神话原型批评^②是20世纪西方文论史上出现的研究文学与神话等原始文化关系的一种文学批评模式。

神话原型批评的兴起，源于当代人对人类的早期文化和原始思维以及人类的共同心理结构的研究。神话传说等早期文化本来是人类童年时代的产物，但随着科学的兴起，神话衰微了，从古希腊哲学家，一直到启蒙运动初期，神话都被认为是非逻辑、不真实的谎话而受到贬斥。然而，自近代意大利学者维柯开始，西方浪漫主义诗人和哲学家又开始对神话表现出浓厚的兴趣。他们认为，神话作为一种思维方式，并不与科学的真理或历史的真理违背，而是对它

^① 江西省文联文艺理论研究室编：《外国现代文艺批评方法论》，江西人民出版社1985年版，第579页。

^② “神话原型批评”在国外文艺界并没有一个公认的统一名称，最初流行的称谓是“神话批评”，弗莱开始使用“原型批评”这个术语。本书将这两个概念统称为“神话原型批评”，简称用“原型批评”。

们的补充，甚至比后者更接近真理。20世纪以来，西方的文学艺术和人文科学出现了一种回归原始的倾向。在现代西方艺术家和人文学者看来，现代科学技术的进步和经济的增长，并未给现代人带来真正的福音，相反，技术统治和理性异化造成了人性的“残缺”和“萎缩”。为了拯救现代人的灵魂，他们向人类的早期文化发出了呼唤，主张用神话和诗来医治现代人的心灵痼疾，以求得人的非理性与理性、无意识与意识、想象和幻想与实用工具理性的平衡。神话原型批评正是在上述时代精神感召下，在现代文化人类学、深层心理学、结构主义语言学 and 象征符号哲学等催生下所形成的。

弗洛伊德的精神分析理论是原型批评所超越和扬弃的对象。精神分析理论探讨作家作品的深层的无意识动机，又认定这种动机是许多作家作品所共有的，那么这种深层心理学就必然导向宏观的原型批评。弗洛伊德对神话传统也很有兴趣，认为它们表现了人类童年时代的集体梦幻，他还把索福克勒斯、莎士比亚、陀思妥耶夫斯基等不同时代作家的创作动机统统归之于俄狄浦斯情结，这些看法实际上也启发了原型批评。

对神话原型批评产生直接影响的是以弗雷泽为代表的文化人类学、荣格的分析心理学以及结构主义语言学，并由此形成了神话原型批评的三个发展阶段，即剑桥学派、荣格学派和弗莱的原型批评体系。此外，德国哲学家卡西尔的《象征形式哲学》、法国哲学家列维-布留尔的《原始思维》、列维-斯特劳斯的《野蛮人的心灵》等著作对神话原型批评的发展和成熟都起到了积极的推动作用。卡西尔在《象征形式哲学》一书中提出“人是象征的动物”的命题，认为人类的一切精神文化形式都是象征活动的产物。作为一种象征形式的神话思维，其实质是隐喻思维。诗和神话一样都是隐喻，在古代为神话，在近代则为诗。卡西尔的神话观深刻地启迪了后期原型批评家。

神话原型批评，前后有半个多世纪的发展历程。自20世纪初至五六十年代，已发展为一种包含着许多学派、与众多人文学科交叉的文艺批评模式。原型批评在五六十年代北美论坛上更有声势，它结束了新批评在美国文坛的统治地位，成为现代最有影响的文艺批评模式之一。

1. 弗雷泽的《金枝》与剑桥学派：早期的神话原型批评

詹·乔·弗雷泽（1854—1941）是英国著名的人类学家，剑桥大学社会人类学教授，以对古代文化的研究而蜚声学林。弗雷泽一生著述甚丰，其中尤以12卷本的巨著《金枝》^①影响最大。这是一部以巫术和原始宗教仪式为主要对象的研究原始文化习俗的人类学专著，被誉为文化人类学的百科全书，对

^① 该书先以两卷本的篇幅问世于1910年，后几经扩充，至1915年以12卷本的形式再度出版。

20 世纪的西方文学创作和文艺理论有广泛影响，特别是对神话原型批评有直接而深刻的影响。

《金枝》一书是从讲述一个古老的习俗开始的：罗马附近的内米湖畔，阿里奇亚的丛林中，有一座森林女神狄安娜的神庙。按照习惯，这座神庙的祭司由一名逃亡的奴隶来担任，这名逃奴一经当上祭司，便不再受到追究，而且还有一个显赫的“森林之王”的头衔。然而，他并不轻松，他手持利刃，时刻守护着神庙附近的一株高大繁茂的圣树，因为其他任何一名逃奴只要能够折取这棵树上的一截树枝，^① 就可以获得同这位祭司进行决斗的权利，如果在决斗中能杀死这位祭司，他就可以取而代之，从此成为新的祭司和“森林之王”。针对这一古老习俗，弗雷泽提出了两个问题：

第一，为什么阿里奇亚的祭司在就任这一职位之前必须先杀死他的前任？

第二，为什么在杀死他前任之前首先要折取一截被称为“金枝”的树枝？

为了回答上述两个问题，弗雷泽在研究世界各民族古老习俗的基础上，依据泰勒的万物有灵论，提出了交感巫术原理，并认为上述有关金枝的两个问题可由交感巫术原理得到解释。

弗雷泽认为，原始人所信奉的交感巫术原理基本上可分为两种。一种是所谓“同类相生”或称“同果必同因”，第二是凡接触过的物体在脱离接触以后仍然可以继续相互发生作用。前者称之为“相似律”，后者则称之为“触染律”。根据相似律，通过摹仿就能够实现他想做的事。根据触染律，只要某物体曾被某人接触过，那么该物体就会对此人施加影响。根据这种原理，弗雷泽解释说，上述习俗中的第一个问题与相似律有关，即决斗中胜者为王。第二个问题与触染律有关，即折取金枝意味着扼住了森林之王命运的咽喉。

弗雷泽进一步指出，由于四季更替与植物荣枯关系最为明显，因此，原始人常常把树木尤其是橡树，看做神灵，认为它是某种超自然的神秘力量的体现。代表树神的神圣人物如上述传说中的森林之王，他们的命运与健康状况会对植物生长和人畜兴旺产生极大的影响。为了求得万民的安康和万物的繁盛，神圣的帝王必须在其初露衰弱迹象时，被迫受死，因为他虽说是半神半人，但与常人一样，也会生老病死，唯有当他尚且健康时，神圣的灵魂及时迁移到更为健康的躯体之中，才能保证这灵魂的康泰，内米湖畔的杀戮正说明了这一点，通过杀戮，帝王之躯虽不断地死去，但帝王的灵魂却永远健康无恙，于是世界的平安便有了可靠保证。^②

后来，杀死森林之王的习俗渐渐消失了，被代之以象征性的或戏剧化的仪

① 这截圣树上的树枝，即所谓“金枝”，就是弗雷泽这部著作书名的由来。

② 弗雷泽发现，西方文化中普遍存在着“帝王的死而复生”、“替罪羊”等古老习俗和传说。

式活动。为了庄稼丰产和牲畜兴旺，原始人常常在春季表演植物神的结婚活动，并模拟植物神死而复生的场面。例如：

他们往往将复活植物的戏剧性表演同真正的或戏剧性的两性交配结合在一起进行，用意就在于借助这同一做法同时繁殖果实、牲畜和人。在他们看来，无论动物或植物的生命与繁殖，原理都是一个，并且是不可分开的。

埃及和西非人民的奥锡利斯、塔穆兹、阿多尼斯和阿蒂斯等名字表示生命（尤其是植物生命）每年的衰亡与复苏，把它当做神的化身，每年死去又复回生。尽管他们举行仪式的名称和细节各地有所不同，但实质都是一样。^①

依据这种巫术和仪式原则，弗雷泽进一步考察了希腊罗马时代的许多著名神话，揭示它们的来源和实质。此外，弗雷泽还在同西亚的阿多尼斯仪式的关联中找到了基督教核心观念——耶稣基督死而复活的历史渊源。

弗雷泽的《金枝》一书揭示出西方文化（包括文学）起源于巫术仪式，发现了在西方文化和文学中一些极为普遍的原型（如“死而复活”、“替罪羊”等原型），这为神话原型批评提供了理论基础和方法启迪，因此该书成为神话原型批评的奠基之作。正如加拿大学者弗莱所说：“《金枝》本来是人类学著作，但它对文学批评的影响比在它自己的领域中的影响还要大，因而也确实不妨把它看做一部文学批评著作。”^②

受弗雷泽及其《金枝》的直接影响，西方文论史上出现了神话原型批评模式中最早的一个学派，即英国的“剑桥学派”。剑桥学派指的是以英国剑桥大学为中心的、由一批英国人类学家和古典学家所组成的文学研究团体，其主要代表人物为剑桥大学教授简·赫丽生（1850—1928）和牛津大学教授吉·墨雷（1866—1957）。

赫丽生从原始文化心理的角度，专注于古希腊宗教和艺术的根源研究。她在《艺术与仪式》（1913）一文中，直接引用了弗雷泽《金枝》一书中的许多材料，提出了著名的艺术与仪式同源论。赫丽生认为，希腊文“戏剧”（drama）和“仪式”（dromenon）两个词的词根相似，这绝非偶然，因为在古代，巫术仪式与戏剧演出是一回事。“仪式和艺术这两个（如今）分了道的产物本出一源，去掉一个，另一个便无法了解。一开始，人们去教堂和上剧院是

① [英] 弗雷泽：《金枝》（徐育新等译），中国民间文艺出版社1987年版，第473页。

② [加] 弗莱：《批评的解剖》，普林斯顿大学出版社1957年版，第109页。

出于同一个动力。”^①她进一步指出，古代戏剧演出和巫术仪式都源于同一种人性冲动，那就是要通过摹仿行为来表达主体情感意愿的强烈要求：“实际上，艺术作为它动力和圭臬的……是一种艺术与仪式同享的冲动，是想通过再现，通过创造或丰富所希望的实物或行为来说出、表现出强烈的内心感情或愿望。奥息里斯的艺术与仪式的共同来源是举世都有的、深切的愿望：但愿那看来是死的自然能复活起来。这个共同的感情上的因素使得艺术和仪式一开始就密切得无法区别。”^②赫丽生的艺术起源论立论独特，别开生面，在西方文艺起源论上占有一席之地。

墨雷的神话原型批评理论主要表现在《哈姆雷特和俄瑞斯忒斯》（1924）一文中。在这篇文章中，墨雷对比了莎士比亚的《哈姆雷特》和埃斯库罗斯的《俄瑞斯忒斯》之间的诸多相似性，认为这两部不同时代、不同国度、彼此之间并无影响关系的戏剧作品之所以出现类同的巧合，原因在于构成戏剧基础的原始宗教仪式的共同性。这两部作品的主人公原型都属于那种为了社会群体的共同需要而被当替罪羊杀死或放逐的森林之王。他说：“所有这些故事中，很清楚有一个共同的成分，读者一定已经看出。这就是我们称为金枝国王的遍及全世界的仪式故事。……这种仪式故事是构成希腊悲剧基础的基本思想，而且还远不止于希腊悲剧。”^③此外，墨雷还用巫术仪式理论解释戏剧艺术的创作和欣赏、职能和魅力，对后来的神话原型批评家如荣格、弗莱有深刻的影响。

2. 荣格的集体无意识理论及其学派：发展阶段的神话原型批评

卡·古·荣格（1875—1961），瑞士著名心理学家，苏黎世联邦技术大学教授。荣格早期属于弗洛伊德学派，后来由于学术分歧而与之分道扬镳。荣格开创了新的派别“分析心理学”，以示同弗洛伊德精神分析学相区别。二者的主要分歧为：一是关于“‘力比多’的实质问题。弗洛伊德主要把‘力比多’理解为性爱，荣格则把它看做普遍的生命力，性爱只是其中的一部分”。^④二是对无意识结构的不同理解。弗洛伊德认为无意识（潜意识）主要为个人童年生活中受压抑的性本能欲望，而荣格则认为，弗洛伊德只发现了属于表层的

① [英] 赫丽生：《艺术与仪式》，见《神话—原型批评》（叶舒宪编选），陕西师范大学出版社1987年版，第68页。

② [英] 赫丽生：《艺术与仪式》，见《神话—原型批评》（叶舒宪编选），陕西师范大学出版社1987年版，第79页。

③ [英] 墨雷：《哈姆雷特与俄瑞斯忒斯》，见《神话—原型批评》（叶舒宪编选），陕西师范大学出版社1987年版，第358页。

④ [德] 舒尔茨：《现代心理学史》（杨立能等译），人民教育出版社1981年版，第358页。

“个人无意识”，但这种个人无意识还有赖于更深一层的、由先天或者说由遗传得来的“集体无意识”（又称种族无意识）。个人无意识主要是由各种情结构成的，集体无意识的内容则主要是“原型”或称“原始意象”。

荣格认为，原始意象或原型对于所有民族、所有时代和所有人都是相通的。它们是人类早期社会生活的遗迹，是重复了亿万次的那些典型经验的积淀和浓缩。原型是人类心理活动的基本范型，是一种先天固有的直觉形式，它决定着人类知觉、领悟、情感、想象等心理过程的一致性。原型与人类特定的存在模式或典型情境息息相关。他指出：“原型是领悟的典型模式，每当我们面对普遍一致和反复发生的领悟模式，我们就是在与原型打交道。”^①他又说：“人生有多少典型情境就有多少原型，这些经验由于不断重复而被深深地镌刻在我们的心理结构之中。”^②荣格分析和描述了众多的原型，如出生原型、死亡原型、再生原型、力量原型、英雄原型、儿童原型、骗子原型、上帝原型、魔鬼原型、智叟原型、救星原型、大地母亲原型、巨人原型以及许许多多自然的原型等。集体无意识原型普遍地存在于原始人的生活经验之中（或者说就是他们的生活经验本身），保存在他们的神话、巫术和传说之中。如今，原型被变形为理性概念，几乎难以让人认出，但仍然在发挥着深刻的作用和影响。由于丰富多彩的原型被还原为少数几个理性概念，造成了现代人的心灵畸变和灵魂丧失。神话完整地保存了人类童年时代的集体无意识的梦幻，因而神话不仅成为一切文学艺术的起源，同时也为现代人提供了得以返回的精神家园。

如果说弗洛伊德的个人无意识理论主要是在对精神病患者的诊治实践中建构起来的，那么，荣格的集体无意识及其原型、原始意象理论则主要是靠包括神话、传说在内的原始文化和后代文学艺术所支撑的。因此，荣格理论中包含着更为丰富更为直接的美学和文艺学思想。其中，较为重要的有以下几点。

a. 艺术与集体无意识

荣格不同意弗洛伊德关于“艺术是艺术家个人被压抑的欲望的升华”这一看法，认为文艺创作的根源和动机来自超个人的集体无意识。艺术所表现的就是这种集体无意识及其原型，艺术家本人不过是这种集体无意识的工具、俘虏或代言人。荣格指出：“艺术是一种天赋的动力，它抓住一个人，使他成为它的工具。艺术家不是拥有自由意志、寻求实现其个人目的的人，而是一个允

^① [瑞士] 荣格：《荣格文集》，转引自《心理学与文学》（冯川等编译）一书的“译者前言”，生活·读书·新知三联书店1987年版，第5页。

^② [美] 霍尔等著：《荣格心理学入门》（冯川译），生活·读书·新知三联书店1987年版，第44页。

许艺术通过自己实现艺术目的的人。”^①在这里，荣格发挥了普洛提诺曾提出过的“不是艺术家创造了艺术，而是艺术创造了艺术家”观点，在他看来艺术创作就像柏拉图所说的“神灵凭附”、“陷入迷狂”一样，是一种不由自主的传达集体无意识的行为。集体无意识通过艺术家的笔自发地喷涌出来，造成了伟大的艺术作品。在荣格看来，艺术好比由人类祖先预先埋藏在人们心中的一粒种子，艺术家个人的生活，不过是它赖以滋生的土壤，甚至时代的风雨，也不过是它赖以成长的气候条件，它们至多只能有利或不利于艺术的创作，却不能根本改变艺术的性质。总之，“一部真正的艺术作品的特殊意义正在于：它避免了个人的局限并且超越于作者个人的考虑之外”。^②到艺术家的私生活中寻找艺术产生的根源和动机，如同缘木求鱼。只有到超个人的集体无意识及其原型中才能发现艺术的奥秘。对此，荣格以《浮士德》为例作了说明：

伟大的诗篇从人类生活汲取力量，假如我们认为它来源于个人因素，我们就是完全不懂它的意义。每当集体无意识变成一种活生生的经验，并且影响到一个时代的自觉意识观念，这一事件就是一种创造性行为，它对于每个生活在那一时代的人，就都具有重大意义。一部艺术作品被生产出来后，也就包含着那种可以说是世代相传的信息。因此，《浮士德》触及了每个德国人灵魂深处的某种东西。^③

具体地说，《浮士德》作为一种象征，表达了根深蒂固地存在于德国人灵魂中的“人类导师”或“医生”的原始意象，进而言之，也即表达了人类文化开始之初就蛰伏在人类集体无意识中的智者、救星和救世主原型。

此外，荣格还分析了詹姆斯·乔伊斯及其《尤利西斯》，认为乔伊斯是一位将思维限制于感觉活动的作家，他对于内部世界和外部世界的感觉能力都异乎寻常的敏锐，并且，这两种感觉如此经常地混合，以至于读者分不清它们究竟是物质的还是超验的。但是，他的作品中的表面上的丰富多彩实质上却又给人以刻毒而危险的单调乏味。他以石头般的冷漠来背对和嘲弄读者，他以冷漠的笔触来冻结他那个时代的过多的伤感情调。荣格指出：“这位艺术家就像所有的先知一样，是他那个时代的心理秘密的代言人。然而他是不自觉的，是无

^① [瑞士]荣格：《心理学与文学》，见《心理学与文学》（冯川等编译），生活·读书·新知三联书店1987年版，第141页。

^② [瑞士]荣格：《荣格论分析心理学与诗歌的关系》，见《心理学与文学》（冯川等编译），生活·读书·新知三联书店1987年版，第110页。

^③ [瑞士]荣格：《心理学与文学》，见《心理学与文学》（冯川等编译），生活·读书·新知三联书店1987年版，第138页。

意识的，常常像一个梦游者一样。他自以为是他在说话，然而促动着他说话的却是时代的精神；这个精神所说的一切最终都为其结果所证实了。”^①

b. 艺术家是“集体人”

弗洛伊德曾把艺术家比为神经症病人，称艺术家无一例外都是自恋者。荣格认为，这种说法用来解释艺术家的某些个人癖性，或解释仅仅属于个人的“艺术”，或许有几分道理。但是如果用这种对待精神病人的分析来说明艺术家的本质及其艺术作品，那就必须予以绝对否定。由于艺术品的本质在于它超越了个人生活领域而向全人类的心灵说话，因而渗透到艺术品中的个人癖性，无助于说明艺术的本质。相反，作品中个人的东西越多，反而越不成其为艺术。实际上，艺术家是客观的和非个人的，甚至是非人的和超人的，因为作为艺术家，他只能是他的作品而不是指个人。荣格认为，以精神分裂症的胡乱涂画与现代艺术为例，二者仅仅在一点上相似，即：精神分裂症患者像现代艺术家一样也以陌生的眼光看待现实，或者将自己从现实中抽离出来。他的图画没有可以辨认的目的，只是起于一种人格分裂的症状，亦即所谓的自主情结。“但在艺术家中，这种以陌生眼光看待现实的倾向就不再是任何个人疾病的产物，而是我们时代的集体的表现。艺术家并不顺应个人的冲动，他顺应集体生活之流。这集体生活之流不是直接起自意识，而是起自现代精神的集体无意识。”^② 因此，荣格主张要区分作为个人的艺术家（the artist as a man）和作为艺术家的个人（the man as an artist）。所谓作为个人的艺术家，指的是艺术家在个人生活中的现实人格。艺术家在现实生活中也许是市侩、庸人、极端利己主义者、精神病患者、傻瓜或罪犯。由于艺术家的个人生活对于他的艺术是非本质的，因而这种种不良癖性并不能解释作为艺术家的他；所谓作为艺术家的个人，指的是受集体无意识驱动从事神圣的艺术创作的人格：“他作为个人可能有喜怒哀乐，个人意志和个人目的，然而作为艺术家他却是更高意义上的人即‘集体的人’，是一个负荷并造就人类无意识精神生活的人。为了行使这一艰难的使命，他有时必须牺牲个人幸福，牺牲普通人认为使生活值得一过的一切事物。”^③ 艺术家身上的两种人格的冲突表明，艺术家的生活即便不说是悲剧性的，至少也是高度不幸的。艺术家个人生活中的种种缺陷和不良癖性，尽管是令人遗憾的，但也是难以避免的，因为艺术创造汲取了艺术家个人大部

① [瑞士]荣格：《〈尤利西斯〉：一段独白》，见《心理学与文学》（冯川等编译），生活·读书·新知三联书店1987年版，第161页。

② [瑞士]荣格：《〈尤利西斯〉：一段独白》，见《心理学与文学》（冯川等编译），生活·读书·新知三联书店1987年版，第154页。

③ [瑞士]荣格：《心理学与文学》，见《心理学与文学》（冯川等编译），生活·读书·新知三联书店1987年版，第141页。

分心理能量，使之在个人生活方面幼稚无能。“也就是说，从出生那一天起，他就被召唤着去完成一种较普通人更其伟大的使命。特殊的才能需要在特殊的方向上耗费巨大精力，其结果也就是生命在另一方面的相应枯竭。”^① 艺术家作为个人的种种不良癖性虽然令人同情，却不应带进艺术创作中来，否则就真的该被当做神经病看待了。用荣格的话来说，就是：“个人色彩在艺术中是一种局限甚至是一种罪孽。”^② “他的作品比他个人的命运更具有意义。”^③ 既然诗人本质上是他的作品工具，因此“不是歌德创造了《浮士德》，而是《浮士德》创造了歌德”^④。作为艺术家的歌德和尼采，我们除了把他们视为写了《浮士德》、《查拉图斯特拉如是说》的德国人之外，不能把他们想象成别的人。荣格还在《毕加索》一文中分析毕加索的人格时指出：“这是他身上的另外一个人，这个人不肯转入白昼的世界而注定要被吸入黑暗；这个人不肯遵循既成的善与美的理想而着魔般的迷恋着丑与恶。在现代人心底涌动起的就正是这样一些反基督的、魔鬼的力量，从这些力量中产生出了一种弥漫着一切的毁灭感，它以地狱的毒雾笼罩白日的光明世界，传染着、腐蚀着这个世界，最后像地震一样地将它震塌成一片荒垣残堞、碎片断瓦。毕加索与他的画展，连同那二万八千名前来观画的观众，便是这样一个时代的印证。”^⑤ 荣格认为，毕加索魔法般地制作出原始、粗陋的形体，怪异而又古朴，他把古代庞贝的精神堕落重新复现在一种阴冷但却绚烂的光辉之中。

c. “心理的”与“幻觉的”两种文学模式

荣格认为，人的意识仿佛处在两面受敌的位置，它既受外部现实的影响，又受内部无意识心理现实的影响，据此，文学创作方式或者说文学作品类型可分为“心理的”和“幻觉的”两种。心理的文学模式加工的素材来自人的意识所经验的外部现实，这一类作品多得不可胜数，如许多爱情小说、环境小说、家庭小说、犯罪小说、社会小说以及说教诗等。荣格对这一类作品不甚关心，认为在这一类作品中，作家的意图明白无误，无需心理学家作补充。他重点分析的是幻觉型作品，即背向现实、从潜藏在无意识深处的原始意象中寻找

① [瑞士] 荣格：《心理学与文学》，见《心理学与文学》（冯川等编译），生活·读书·新知三联书店 1987 年版，第 142 页。

② [瑞士] 荣格：《心理学与文学》，见《心理学与文学》（冯川等编译），生活·读书·新知三联书店 1987 年版，第 140 页。

③ [瑞士] 荣格：《心理学与文学》，见《心理学与文学》（冯川等编译），生活·读书·新知三联书店 1987 年版，第 143 页。

④ [瑞士] 荣格：《心理学与文学》，见《心理学与文学》（冯川等编译），生活·读书·新知三联书店 1987 年版，第 142—143 页。

⑤ [瑞士] 荣格：《毕加索》，见《心理学与文学》（冯川等编译），生活·读书·新知三联书店 1987 年版，第 174—175 页。

材料的作品。他指出：为幻觉式的作品“提供素材的经验已不再为人们所熟悉。这是来自人类心灵深处的某种陌生的东西，它仿佛来自人类史前时代的深渊，又仿佛来自与黑暗对照的超人世界”。^①这个来自史前时代的深渊或神秘的超人世界的人类心灵深处的陌生的东西，属集体无意识领域，它超出了人类日常意识的理解力，要求作家具有另一类与日常经验不同的才能方可创造出来。换句话说，它有赖于艺术家的神秘的内心体验和幻觉能力，因为幻觉表现出一种比人们日常情感更为深沉更为难忘的原始体验。《浮士德》第一部和第二部之间的深刻区别，就标志出心理式的文学模式与幻觉式的文学模式的区别。

荣格认为，幻觉式作品所表现的原始幻觉体验不同于精神病人在精神错乱状态下的幻想，后者被称为反常和病态，而前者则是一种真正的原始经验。它不是某种外来的、次要的东西，不是别的事物的病兆。它是真正的象征，是对某种有独立存在权利，但尚未完全为人知晓的东西的表达。它究竟是另一个世界的幻象，是黑暗灵魂的梦魇，还是人类精神发端的影像？它究竟是物理的、心理的还是形而上的？对此荣格认为我们不必忙于下结论。在他看来，幻觉作为原始人曾真正经历过、如今又普遍地积淀在人们心中的真实体验，其真实性不亚于物理的真实性。它是艺术创作真正的源泉，艺术创作的真正奥秘就在于从无意识中激活原始意象或原始幻觉，并对它加工造型、精心制作，使之成为一部完整的作品。通过这种造型，艺术家把它翻译成了我们今天的语言，并因此使我们有可能找到一条道路以返回生命的最深的泉源。我们在《赫尔麦斯的牧人》、在但丁的作品、在《浮士德》第二部、在尼采的《勃勃生气的狄奥尼索斯》、在瓦格纳的《尼伯龙根的戒指》等幻觉式作品中，都可以发现这样的创造。除了伟大的艺术家创造了幻觉艺术之外，先知们、预言家们、领袖们和启蒙者们也同样接触到了人类内心体验的神秘之处，接触到了生活中的黑夜的一面。

d. 艺术的魅力和功能

荣格认为，由于艺术是集体无意识的表现，是人类集体心灵深处的回声，是原始意象和原始幻觉的象征。因此，当我们阅读这种艺术品的时候，就好像回到了某种原型的情境。而“一旦原型的情境发生，我们会突然获得一种不寻常的轻松感，仿佛被一种强大的力量运载或超度，在这一瞬间，我们不再是

^① [瑞士] 荣格：《心理学与文学》，见《心理学与文学》（冯川等编译），生活·读书·新知三联书店1987年版，第128页。

个人，而是整个族类、全人类的声音一齐在我们心中回响”。^①伟大的艺术家是用原始意象说话的人，伟大的艺术作品中回荡着千万个人的声音，因此，伟大的艺术超出了个人的、偶然的和暂时的意义，进入了永恒王国，它把我们个人的命运转变为人类的命运；它在我们身上唤醒了所有那些仁慈的力量，正是这些力量，保证了人类能够随时摆脱危难，度过漫漫长夜：

这就是伟大艺术的奥秘，也正是它对于我们的影响的奥秘。……艺术的社会意义正在于此：它不停地致力于陶冶时代的灵魂，凭借魔力召唤出这个时代最缺乏的形式。艺术家得不到满足的渴望，一直追溯到无意识深处的原始意象，这些原始意象最好地补偿了我们今天的片面和匮乏。^②

在当今这个理性排斥想象、意识压倒无意识、科学代替了神话的时代，文学艺术代表着我们这个时代生命中的自我调节过程，它有助于改变我们这个时代精神的偏见，恢复这一时代的心理平衡，维护现代人的完整人性。

荣格指出：“人类精神史的历程，便是要唤醒流淌在人类血液中的记忆而达到向完整的人的复归。”^③例如，由于浮士德投入到地下的女神之中，这使他能够唤醒其邪恶而成为完整的人；而在毕加索的许多绘画中，对立面直接的并列也清楚地表明了这样一种人性融合的主题。荣格认为，这个“完整的人”由于当代人生活在单面性中迷失了自身而被遗忘，但这个完整人性的呼唤却总会在所有畸变的时代产生回响。他认为，这个“完整的人”与现在的“单面人”是不一样的，前者亘古不变，而后者则是转瞬即逝的。他指出，在今天这个时代，真正伟大的艺术都是反向性的艺术。“它不事逢迎，只径直地指出我们的错误之所在；它操着反叛的姿态，去违背常理与天伦。不过，这种反抗性的离经叛道并不是今天才出现的，它早在现代人的先驱者中间（这里请记住荷尔德林的名字）就已经激起过无数内心的骚动，从而引导着他们去动摇旧时代的理想。”^④

荣格认为，乔伊斯就是这样一位艺术大师，“因为他知道只有通过这种方

① [瑞士]荣格：《论分析心理学与诗歌的关系》，见《心理学与文学》（冯川等编译），生活·读书·新知三联书店1987年版，第121页。

② [瑞士]荣格：《论分析心理学与诗歌的关系》，见《心理学与文学》（冯川等编译），生活·读书·新知三联书店1987年版，第122页。

③ [瑞士]荣格：《毕加索》，见《心理学与文学》（冯川等编译），生活·读书·新知三联书店1987年版，第176页。

④ [瑞士]荣格：《〈尤利西斯〉：一段内心独白》，见《心理学与文学》（冯川等编译），生活·读书·新知三联书店1987年版，第176页。

法，才能激起否定的感情力量，《尤利西斯》向我们明示了怎样才能做到尼采所谓的‘亵渎神灵’。乔伊斯以冷冰冰的客观性开始了这项工作，他所表现出的‘见弃于神’的程度是尼采所大为不及的”。^①但是，这丝毫不意味着《尤利西斯》这部作品不真实或无价值。相反，在《尤利西斯》那个世界里，尽管邪恶与破坏的因素占据着统治地位，但它们却远比历史留传给我们的所谓伦理道德价值更有价值。《尤利西斯》是对我们这个时代的精神错乱似的喧嚣与躁动的忠实记录，它以反向的方式深刻地体现了极为丰富的内涵。它充满了人文主义的精神而毫无宗教的性质，它解脱精神的枷锁，冻结一切多愁善感。它不是任何生活侧面或任何人物的自我的写照，也不是作家个人观点的主观表现，而是表现了一种更为完全、更为客观的类似于瑜伽的境界。在那个世界中，摆脱了世俗与精神的区别，摆脱了灵魂与肉体、爱情与憎恨、信仰与偏见的束缚。“人们由此看到：人类意识的超然以及由此而生的它与神的近似——《尤利西斯》的整个基础和它的最高艺术成就——当披着传统公式的外套出现时，总要遭到可怕的歪曲。尤利西斯，这个受着严厉考验的流浪人，经历了无数的磨难，要返回到他的岛国的家园，返回到他真正的自己。……由此他达到了基督和佛陀达到的境界，这一境界也是浮士德奋力以求的——超越愚人的世界，从对立中解救出来。”^②“尤利西斯就是乔伊斯心中的创造神，他是一个真正摆脱了肉体世界与精神世界的繁杂纠缠而以超脱的意识将它们沉思凝想的造物之神。他之于乔伊斯，正如浮士德之于歌德，正如查拉图斯特拉之于尼采。他就是那个更高的自己，在轮回的盲目纷乱之后终于返回了他神圣的家园。”^③因此，乔伊斯的《尤利西斯》具有值得称颂的积极价值，具有更高更完整的真实性。

荣格的集体无意识理论及其文艺美学观对现代主义文学有重要影响，艾略特、叶芝、乔伊斯、劳伦斯等作家对古代神话、古代文学和原始的“血缘意识”的兴趣，艾略特提出的“非个人化”的文学主张等，显然都与荣格学说有关。把作家艺术家的视野从表现个体日常心理引导到关注社会文化心理，这大约是荣格对艺术的最大贡献。但是，荣格的学说带有神秘色彩，他的“原始意象”、“原型”、“幻觉”等概念含混不清。他夸大了集体无意识的作用，把艺术创作看做是集体无意识的表现，作家个人不过是集体无意识的“工

① [瑞士]荣格：《〈尤利西斯〉：一段内心独白》，见《心理学与文学》（冯川等编译），生活·读书·新知三联书店1987年版，第159页。

② [瑞士]荣格：《〈尤利西斯〉：一段内心独白》，见《心理学与文学》（冯川等编译），生活·读书·新知三联书店1987年版，第165页。

③ [瑞士]荣格：《〈尤利西斯〉：一段内心独白》，见《心理学与文学》（冯川等编译），生活·读书·新知三联书店1987年版，第165页。

具”，不能控制创作反而被创作所控制，这些都带有片面性。尽管如此，荣格的理论对现代西方文艺理论和批评仍有深远的影响，尤其是对神话原型批评家们的影响更为直接。

受荣格理论直接影响，在 20 世纪三四十年代，西方批评界出现了一个用原型理论来研究文学创作和欣赏中的内在心理反应的“荣格学派”，其中引人注目的是剑桥大学教授 M·鲍特金（1875—1967），她是心理学家和文艺理论家，早年曾在苏黎世听过荣格的分析心理学讲座。她带着荣格理论的深刻影响开始了文学研究生涯，一生有多部著作，其中以《诗歌中的原型模式：想象的心理学研究》（1934）影响最大。该书一开始就提出这样的问题：像《俄狄浦斯王》这样的古典悲剧为什么能经久不衰地打动一代又一代的观众呢？她认为，《俄狄浦斯王》表现了一种原型性的冲突，即遭受瘟疫的社会群体与导致这场瘟疫的主人公个人之间的冲突，这种冲突是每个人在心理发展过程中都要经历的本人的自我形象与群体的自我形象之间冲突的外化表现。悲剧冲突的解决在观众心理中引起某种释放感，它在心理功能上十分接近宗教上的净化和赎罪。欣赏悲剧使观众直接参与到由伟大的悲剧神话所传达的道德的、心理的传统中去，获得某种集中的精神体验。

除了对悲剧的艺术魅力提供了新的解释之外，鲍特金还将原型心理研究扩展到戏剧以外的其他文学领域，用贯穿于西方文学的一些基本原型（如死而复活、英雄与恶魔、天堂与地狱等）去分析柯勒律治的《古舟子吟》、艾略特的《荒原》、弥尔顿的《失乐园》、歌德的《浮士德》、但丁的《神曲》等许多文学名著，试图从文化心理和审美心理角度发掘作家和读者对潜藏在素材或作品背后的原型内容的认同感受。

3. 弗莱及其《批评的剖析》：神话原型批评的集大成者

诺思洛普·弗莱（1912—1991），加拿大著名文学理论家，多伦多大学文学教授，一位深受基督教影响的学者，著有《威严的对称》（1947）、《文学的原型》（1951）、《批评的剖析》（1957）、《同一的寓言》（1963）、《受教育的想象力》（1963）、《自然的幻镜》（1965）、《英国浪漫主义研究》（1968）、《世界之灵》（1976）、《伟大的代码》（1982）等多部著作。其中以《批评的剖析》最负盛名。这是一部浓缩的百科全书式的理论著作，被公认为当代西方最有影响的文学理论和文学批评著作之一。在这部著作中，弗莱综合了弗雷泽学派与荣格学派的主要观点，并广泛吸收了当代心理学、人类学、文化学、语言学及符号学的成果，建立了一个纵贯古今、包举宇内的原型批评体系，该书因而被誉为原型批评的“圣经”。该书由四篇组成，即第一篇历史批评：模式理论；第二篇伦理批评：象征理论；第三篇原型批评：神话理论；第四篇修

辞批评：文类理论。由于该书内容宏富，这里只能介绍其主要观点。

a. 文学是“移位的神话”

这是弗莱对于文学的总的看法。弗莱认为，文学并非作家个人的独创，相反，文学与神话密切相关。神话表达了原始人的欲望和幻想，换句话说，神的为所欲为的超人性只是人类欲望的隐喻性表达。随着科学的兴起，原始人的欲望幻想受到压抑，神话趋于消亡，但它“移位”（即变形）为文学而继续存在^①，神也相应变成了文学中的各类人物。在考察西方文学发展史的基础上，弗莱把包括神话作品在内的整个文学系统分为五种模式，即：（1）主人公在类别上高于我们常人和自然环境，这就是超人的神。关于他的故事是神话。（2）主人公不是在类别上，而是在程度上高于他人和他所处的环境，这就是童话人物或传奇英雄，自此开始，神话被置换了，我们离开了神话，进入了各种浪漫的传奇、传说、民间故事、童话等文学领域。（3）主人公在程度上高于他人，但并不高于他的环境，也就是，他的力量比我们常人强大，但仍要服从自然法则，这就是人间英雄或领袖人物，有关他的故事，就是大多数史诗和悲剧，弗莱称之为“高级摹仿形式”。（4）主人公既不高于他人，也不高于环境，而是与我们类似的普通人。大部分喜剧和现实主义小说讲述的都是这类常人的故事，弗莱称之为“低级摹仿形式”。（5）主人公在体力和智力上都不如我们一般读者，以致我们读者感到自己是在居高俯视一个受束缚、受挫折或荒诞的场面，这便是反讽文学模式。弗莱认为，上述五种模式中，神话是最基本的模式。神话是所有其他模式的原型，其他诸种模式都是神话的种种变异，所以说，文学是“移位的神话”。

弗莱认为，文学上的这五种模式不仅是一种逻辑上的分类，而且是欧洲文学发展史的运动轨迹，欧洲文学恰好走过了上述五种模式，经历了从神话到反讽文学的发展变化。现代西方文学正处在反讽模式阶段，卡夫卡、乔伊斯、福克纳、海勒都是典型的例子。弗莱指出，上述五种文学模式是循环往复的，反讽文学是由现实主义模式向神话回归的过渡阶段。卡夫卡的《变形记》、乔伊斯的《尤利西斯》等小说，仅从篇名就能见出与古希腊、罗马神话的联系，其中的内容也明显地含有神话因素，表明现代反讽文学呈现出越来越重的神话倾向。

b. 原型意象与作品的基本类型

^① 弗莱认为，神话与现实主义分别为文学形态的两极，神话是一个完全隐喻的世界，现实主义则是一个明喻的世界或干脆说是只注重内容而忽视形式的文学世界。二者之间是各种暗示的、含蓄的浪漫传奇故事。从神话到现实主义的演变规律近似于弗洛伊德所说的“梦的工作方式”中的“位移”或曰“置换变形”。

弗莱极为注重从整体上把握文学类型及在文学史上的普遍性。他认为文学最基本的共性在于对“原型”的摹写，“原型”就是文学作品中“典型的即反复出现的意象”，也即文学作品中所包含的神话象征。弗莱认为，文学固然离不开作家的个人创造性，但这种创造性主要不是个性化的出新，而是对神话原型的发现和摹仿，揭示神话原型中潜藏的人类深层愿望。他指出：原型作为文学中可传播和交流的单位，是构成人类整体文学经验的一些最基本的因素，它们体现了人类集体的文学想象，因而在文学中反复出现。正是原型使一部作品能够突破作家个人的因素，而与人类的文学经验相联系。弗莱指出，原型“把一首诗同别的诗联系起来，从而有助于统一和整合我们的文学经验”^①。用原型意象做纽带，各个作品之间就可以相互关联，文学类型的共性及其演变就可以现出清晰的轮廓和规律。弗莱认为，原型意象由三大意象群组成，即神启的意象、魔幻的意象、类比意象。其中，类比意象又分为天真类比的意象、自然和理性类比的意象、经验类比的意象。神启的意象世界是直接源于神话的未经置换的世界，魔幻意象则是一个痛苦、愚昧、废墟和堕落的世界，适用于后来的反讽模式，同时又正返回神话，故均属于“非移位”的神话。在神启的意象和魔幻的意象二者之间的类比意象，则是神启的意象和魔幻的意象置换与类比的产物。弗莱认为，每一个意象世界都对应于一种文学类型。神启的意象世界犹如宗教里的天国，它隐喻性地表达了人类的愿望和幻想的世界。其中，人的理想与所创造的环境完全一致。神启意象适用于神话模式。与神启世界相反，魔幻世界则隐喻性地表达了一个完全违背人类意愿的世界，对应于但丁笔下《地狱》所描写的冥界，它展现的是一个梦魇和替罪羊的否定性世界，是对人有威胁的自然力量或不可测度的命运的拟人化。魔幻意象适用于反讽模式。神启意象与魔幻意象之间的辩证作用和置换变形，造就了三种中间形态的类比意象世界。天真类比的意象提供了一个理想化的世界，显现为神启世界在人间的对应物，浪漫传奇模式属于天真类比世界。反之，经验类比的世界与魔幻世界有对应关系，低级摹仿属于经验类比世界。介于二者之间的是自然和理性的类比世界，与高级摹仿对应。

上述三大类的五种原型意象是文学作品的基础，因其趋向理想或趋向现实的不同，它们之间又是可以替代和转换的。这种替代和转换主要表现在三个中间阶段。神启的世界和魔幻的世界表明了某种永恒不变的东西，正如有天堂，下有地狱。天地之间是宇宙自然的秩序与循环。自然循环的上半是传奇和天真类比世界。因此可以得出几个主要的运动类型，即传奇中的上下运动和体验中的上下运动。向下是悲剧的运动，向上是喜剧的运动，于是我们有了文

^① [加拿大] 弗莱：《批评的剖析》（陈慧等译），百花文艺出版社1998年版，第99页。

学中的四种基本的神话原，即喜剧、传奇、悲剧和反讽。整部西方文学发展史，呈现为这些意象世界和神话原的延续和变化。

c. 神话原：神话的叙述模式

神话原 (Mythoi)^① 是在文学意象世界循环运动中凝成的基本要素，它们是在逻辑上先于体裁的文学叙述程式、叙述结构或叙述模式。神话原决定了文学的类型及演变。弗莱认为，文学的叙述模式从总体上看是对自然界循环运动的摹仿。自然界最显著的运动变化就是循环周期，如四季更替、日出日落、潮流涨落、月轮盈亏等，这些循环在原始人眼中对应于神或英雄从诞生、历险、胜利、受难、死亡到复活的生命周期。考察喜剧、传奇、悲剧、反讽等四种神话原或叙述模式的循环置换，有助于进一步理解“文学是移位的神话”这一基本命题，因为这四种神话原代表着主要的神话运行方向。

弗莱把四种神话原（或叙述模式）与文学的四大类型统一起来，即：（1）喜剧是春天的神话原，讲述神或英雄的诞生和复活，其基本意象为春天、黎明、日出、生命的萌发。（2）浪漫传奇是夏天的神话原，讲述神或英雄的成长、胜利和结婚，其基本意象为夏天、正午、日中、生命的繁盛。（3）悲剧是秋天的神话原，讲述神或英雄的末路与死亡，其基本意象是秋天、黄昏、日落、生命的衰亡。（4）反讽和讽刺是冬天的神话原，讲述神或英雄逝去后的世界，其基本意象为冬天、夜晚、黑暗、生命的解体。上述四种神话原或叙述模式伴随着整个文学进行循环运动。因此，关于神由生而死而复活的神话，已经包含了文学的一切故事，正如弗莱所赞同的格雷夫斯的一首诗所说：“有一个故事而且只有一个故事/值得你细细地讲述。”各类文学作品都讲述这同一个故事，或讲述这个故事的某一部分。

弗莱认为，西方文学的发展，是从神话发端的，然后相继转化为喜剧、浪漫传奇、悲剧，然后是处在秋去冬来的季节，属于反讽和讽刺的阶段。在英雄已逝的现代西方文学世界，人们看到的尽是“荒原”中的“反英雄”，如福克纳笔下的白痴等。但人们不必为此担忧和悲观，因为这个阶段的西方文学已出现了返回神话的趋势，西方现代文学借重建神话而回归生命的源头，如卡夫卡、乔伊斯等人的小说，都与古代神话有一定联系。当然，现代作家借用神话、创造神话并非为了重演古老的故事，而是借非理性的外观传达高度理性化的思考，对现代文明发展的畸形和弊端作出反讽性的对比与批判。

d. “向后站”的批评

弗莱认为，一部文学作品既是独一无二的，又是与之相似的那一类作品中

^① Mythoi, 英文字首, 表“神话的”之意, 有多种中文译法, 不同的译者分别把它译作“神话原”、“神话的故事情节”, “叙述模式”、“套式”、“惯例”等。

的一部。弗莱更为强调的是后者，更重视文学传统、惯例及文化语境的作用。弗莱指出：“诗歌只能产生于其他诗篇，小说只能产生于其他小说。文学形成自身，不是从外部形成：文学的形式不能存在于文学之外，就像奏鸣曲、赋格曲、回旋曲的形式不可能存在于音乐之外一样。”^①因此，批评家不仅要细读一部文学作品，更要在文学的整个系统关联中研究作家作品。这好比观赏一幅画，赏画可以近观，细辨画家的笔触和调色的细节，这大致相当于文学批评方面新批评派对作品的修辞学分析。离画面稍远一些，便能够清晰地看到构图，这样观察到的是表现的内容，从某种意义上来说，这是在读画。这是欣赏荷兰写实派绘画的最佳距离。再远一点儿，就愈见其整体构思，从而达到对一幅画总体轮廓的整体把握，如远观一幅圣母像，人们的注意焦点只是圣母原型画面上的一大片蓝色所烘托出的中央位置。在文学批评中，批评家也时常需要“向后站”，以便清楚地看到它的原型组织。因此，弗莱主张用“向后站”的办法远观一部文学作品，从大处着眼，以发现这部文学作品与其他作品的联系，找出其中带普遍性的原型因素。例如，如果我们从《哈姆雷特》第五幕的开始“向后站”，我们看到舞台上一个坟墓正被打开，主人公、他的敌人以及女主人全跳入墓穴，接着是上层世界的一场关键搏斗。主人公下墓穴前后判若两人。这一举动显然表明了某种“生命仪式”的作用。作为一个“替罪羊”形象，哈姆雷特这一举动是神话“死而再生”原型的象征性表现。欣赏悲剧作品正是如此：“任何习惯于从原型的角度思考文学的人，将会在悲剧中发现对牺牲的摹仿。”^②甚至如果我们从一部现实主义小说如托尔斯泰的《复活》或左拉的《萌芽》“向后站”，我们也可以发现那些书名所指的神话般的构思。

《批评的剖析》问世后，为弗莱及其原型批评带来了世界性的学术声誉，这部书被广泛誉为西方自浪漫主义时代以来文艺理论和批评所取得的最主要的成果，堪与黑格尔（美学）相媲美；但也遭到不少指责，有人谴责他过于系统化，因而显得牵强；而结构主义者又嫌它不够系统化。

神话原型批评在西方文论史上占有重要地位。魏伯·司各特在《西方文艺批评的五种模式》中把神话原型批评视为当代西方最有影响的五种文艺批评模式之一。神话原型批评对于“新批评”局限于单个作品的琐碎的细读式批评是一个有价值的反拨，结束了“新批评”独霸欧美文坛的局面。神话原型批评把文艺学与现代心理学、文化人类学、结构主义语言学和哲学及其他人文学科融会在一起，极大地拓展了文艺研究的思维空间，开创了西方文学理论和文学批评融合现代学科知识综合发展的新局面。神话原型批评家注重从深层

① [加拿大] 弗莱：《批评的剖析》（陈慧等译），百花文艺出版社1998年版，第97页。

② [加拿大] 弗莱：《批评的剖析》（陈慧等译），百花文艺出版社1998年版，第264页。

的社会文化心理角度研究文学的产生和发展的规律，研究文学创作和欣赏的奥秘，显示出比弗洛伊德的精神分析批评更深更广的理论视野。神话原型批评家重视文学研究的宏观性、远观性和系统性，突破了文艺研究的狭小空间，有助于说明文学创作与文学传统、文学创作与人类文化之间的广泛联系。神话原型批评对文学传统、文学惯例以及文化语境的重视甚至与西方后结构主义批评的思路有冥合之处。神话原型批评对文学史上一些重要形式、类型、原型、主题发现和重视，对于揭示文学嬗变的艺术规律以及文学深层的审美奥秘，也提供了富有启发性的思路。对于文学批评这一学科本身的发展而言，神话原型批评的崛起也大大提高了文学批评在整个人文学科中的地位与价值。此外，在一些具体的作家作品研究中，神话原型批评家也取得了令人瞩目的实绩，像美国新近的原型批评家费德莱尔（1917— ），他对现代美国文学中普遍存在的男性儿童之间的无邪的男性之爱原型进行了分析，揭示了美国当代社会的种族歧视等社会问题，其视野之开阔、结论之有说服力，令人折服。

但是，神话原型批评家企望用原始文化和原始人的思维与现代科技文明和现代理性观念抗衡，表现出一种浪漫主义的怀古心理，这种价值重建的学术取向虽然可贵却至今仍未奏效。神话原型批评家声称文学是神话的“移位”，虽有一定启发价值，但从根本上抹杀了后代文学与早期神话二者的特殊性。就文艺批评自身而言，神话原型批评长于宏观研究而失之粗略，长于共性研究而短于个性考察，对文艺的审美特性，对作家艺术家的个人独创性估价甚低，难以有效地解释色彩纷呈、各具个性的艺术品的审美价值。神话原型批评的文学史观虽然对描述西方文学发展的历程不无启迪意义，却限于简单的历史循环论，并且其循环的文学史观念往往捉襟见肘，有不少牵强附会之处。^① 神话原型批评把西方现代文学阐释为向神话的简单回归，则表现出对古代神话与“现代神话”的本质区别认识不足。神话原型批评过于强调原型或模式的作用，而忽视了文学的丰富的审美的意识形态内涵，暴露出某种形式主义的倾向。神话原型批评家把人类的诗性思维的非理性一面强调到极端的做法，也失之偏颇。另外，把文学的来源归之于原始文化心理或文学文化传统，难免使文学远离生活而具有神秘主义色彩。尽管如此，神话原型批评仍是最受中国学者欢迎的西方文学批评模式之一，从老一代的闻一多等到年青一代的大陆和台湾学者，不少人运用这一批评方法研究中国古代文学艺术，并取得了相当可观的成果。

^① 例如，原型批评声称喜剧先于悲剧，这显然不符合古希腊文学的发展实际，也不符合莎士比亚的创作实际。

结 语

前面我们分别介绍了西方两种主要的现代文艺心理学流派。除此之外，与上述两种心理批评模式并列的还有格式塔文艺心理学。这种批评模式研究的主要对象是视觉艺术，因此我们没有设专节介绍。格式塔文艺心理学是在格式塔心理学^①基础上发展起来的一种文艺心理学理论。代表人物为美国当代著名心理美学家阿恩海姆（1904—1992），阿恩海姆生于柏林，曾师从韦太默研究格式塔心理学，因不满于纳粹统治而迁居美国，任哈佛大学教授和美国全国美学学会主席，著述甚丰，《艺术与视知觉》最有影响。正是由于他的不懈努力，格式塔文艺心理学得以在当代西方美学、文艺学流派中迅速崛起。阿恩海姆在对艺术（尤其是视觉艺术）形式的实证研究方面，取得了为其他文论家所不及的成就。阿恩海姆认为，艺术是建立在知觉基础之上的，知觉研究对于文艺心理学研究具有根本意义。他认为，知觉是一种直接把握对象整体结构（即完形结构）的活动。对知觉对象完形结构的把握，在知觉活动中具有优先的地位。完形结构又称“格式塔”，不同于一般意义上的外物的形状，而是这种外物形状所蕴含的“力”、“张力”或“力的式样”在知觉活动中组织而成的经验的整体。完形建构活动遵循既对立又统一两个基本原则，即简化原则和强化原则，简化是追求张力的最低化，强化则反之。在此基础上，阿恩海姆推出了“表现性”（又称表现力、表情性）这个概念。表现性指的是对象的完形结构具有象征某种意义、传达某种情感的特性。例如，一棵垂柳看上去所以具有悲哀的表现性，是因为垂柳枝条的形状、方向和柔软性这种力的式样传递了一种被动下垂的表现性。阿恩海姆认为，造成表现性的唯一根源在于宇宙万物的统一性，在于力的结构无论对物质世界还是对精神世界，无论对外的客体世界还是对人的生理心理世界均有普遍意义。“像上升和下降、统治和服从、软弱和坚强、和谐与混乱、前进与退让等等基调，实际上乃是一切存在物的基

^① 格式塔心理学是于1912年发轫于德国的一个心理学流派，创始人有德国心理学家韦太默、柯勒和考夫考等人。“格式塔”是德文“Gestalt”一词的音译，在德文里，“Gestalt”一词可被用来表示“形状”或“形式”，我国心理学界将其意译为“完形”，含有“整合使之完形”的意思。简略地说，这是一种反对元素分析而强调整体组织的心理学体系，强调“整体大于部分之和”是其立论的理论基础。格式塔心理学创始人偶尔涉及艺术研究，旨在证明其心理学理论。

本存在形式。”^① 依照知觉表现性这个范畴，我们就可以对宇宙万物做出与现今分类不同的另一种分类。在人们的日常生活中，我们总是习惯于从纯认知的角度去看待事物，把事物分成生物和非生物、人类和非人类、意识和物质。但是，如果按对象的知觉表现性分类则不然。在世界诸事物中，力的式样相同的事物就可以归为一类，例如，社会变动与暴风雨来临前的天空就可以归为一类。这种分类实际上是按事物的形态和审美价值进行分类，在艺术创作中被艺术家们自觉不自觉地广泛运用着。例如，当诗人吟诵出“燕子刀切似的掠过天空时”，他实际上已经在把一把锋利的刀子和一只在天空中迅疾飞过的燕子之间找到了共同的审美表现性。阿恩海姆指出：“事物的表现性，是艺术家传递意义时所依赖的主要媒介，他总是密切地注意着这些表现性质，并通过这些性质来理解和解释自己的经验，最终还要通过它们去确定自己所创造的作品形式”。^② 艺术家要做的工作不是把某一物体原原本本地复制下来，不是为了捕捉有关这些事物的物理性质的信息，而是发现对象的结构及力的式样，并且让观赏者经验到力的式样所具有的表现性质。在此立论的基础上，阿恩海姆对自然主义、幻觉主义等艺术再现论和联想主义说、移情说、自我表现说、性欲升华说等艺术表现论提出了尖锐批评，认为前者的错误在于要求艺术简单地、原原本本地复现对象的外观而忽视了对对象内在的表现性结构，后者的错误则在于把艺术的表现性视为纯主观的东西，忽视了艺术品的表现性是由它的结构本身所决定的这一根本事实。

格式塔文艺心理学在西方现代文论中占有重要的位置，它不仅为西方古今各门类艺术提供了一种较为合理的解释，而且对于东方艺术也有一定的关注；不仅对艺术形式的分析有较强的说服力，而且其异质同构论对于揭示艺术创作和欣赏的心理规律也有可取之处。但是，格式塔文艺心理学在艺术内容的心理分析方面不及精神分析批评和神话原型批评；并且，其主要论述在于视觉艺术，虽然涉及文学中的隐喻、象征等艺术手段问题，但未做展开。不过，近年来我国一些学者用它来研究文学语言、文学结构、文学技巧、文学意象、文学意境等，取得了初步的成功。

以精神分析批评、神话原型批评和格式塔文艺心理学理论等为代表的现代西方文艺心理学研究，对于开拓文艺学的思维空间，促进现代西方文艺创作和文艺理论的发展起了巨大的推动作用。在此之后出现的西方文艺学美学无一不受到它们的影响。文艺活动作为一种包含复杂心理因素的精神活动，对它的研究的确离不开心理学。但是，文艺活动又不仅只有心理活动这一维度，而是一

① [美] 阿恩海姆：《艺术与视知觉》（滕守尧译），中国社会科学出版社1984年版，第625页。

② [美] 阿恩海姆：《艺术与视知觉》（滕守尧译），中国社会科学出版社1984年版，第620页。

种综合了心理、语言、符号、社会、历史、文化等多种因素的系统创造，它需要一种综合研究。西方心理学文艺理论远未能达到进行综合研究的高度（弗莱有此雄心，但离其目标仍有距离），文艺心理学留下的这些缺憾，正是现代西方其他文学批评模式可能显示长处地方。

第十五章 俄国形式主义

引言

“形式主义一词从它的对手加给它的贬义来说，指的是1915年到1930年期间在俄国出现的一种文学批评潮流。”^①俄国形式主义是20世纪一个重要的批评流派，是西方现代形式主义批评流派的源头。它出现于俄国十月革命之前，两个自发组成的研究群体，构成了俄国形式主义的基石，这就是1915年成立的莫斯科语言小组（Moscow Linguistic Circle）和1916年成立的诗歌语言研究会（The Society for the Study of Poetic Language）。莫斯科语言小组的领袖是罗曼·雅克布森（1896—1982）和波格蒂莱夫，诗语会的代表人物是什克洛夫斯基（1893—1984）、坦尼亚诺夫（1894—1943）和艾亨鲍姆（1886—1959）。俄国十月革命后，形式主义还在发展，但是从1923年托洛茨基在《文学与革命》一书中用一个章节的篇幅批判形式主义开始，它一直受到攻击，到1930年在外界的政治压力下，什克洛夫斯基发表声明放弃其文学主张，这一文学批评流派就销声匿迹了。尽管这个批评流派30年代在俄国终于被压制下去，但其影响却长久而深远，著名的“巴赫金学派”的出现便与其有着密切的关系。“巴赫金学派”一直试图把形式的研究方法和马克思主义理论结合起来。后来，雅克布森和坦尼亚诺夫又在海外绵延了俄国形式主义批评的传统，他们在布拉格筹建了布拉格语言小组，后来被纳粹强行解散。布拉格语言小组的成员，雅克布森以及勒内·韦勒克不得不流亡美国。他们在那里又一次建功立业，在某种程度上影响了英美新批评派在三四十年代的发展走向。

第一节 雅克布森的诗学理论

在20世纪的西方社会科学领域，语言学的发展一直处于领先地位，这部分地归功于索绪尔的结构主义语言学的确立。雅克布森的贡献在于，他把传统

^① [俄] 茨·托多罗夫：《俄苏形式主义文论选》（蔡鸿滨译），中国社会科学出版社1989年版，第5页。

诗学与语言学结合起来，建立了影响深远的语言学诗学理论。

1. 科学化的努力

雅克布森（又译雅各布森、雅克布逊等）的学术起点是1915年。那一年，19岁的雅克布森牵头成立了“莫斯科语言小组”，这个小组举行各种活动，研究文学和语言问题，“所有这些活动都毫不犹豫地强调诗歌的语言问题”。^①在雅克布森的一生中，诗是他始终关切的问题。他爱好诗歌，早年还以阿尔雅格罗夫（Alyagrov）的笔名发表过先锋诗作。他坚信，诗语具有独特的美学功能，研究诗语可以揭示一般语言的特性，因此作为语言学家的雅克布森与作为文学理论家的雅克布森是密不可分的。

“俄国形式主义的主要目标之一是促使文学研究的科学化。”^②雅克布森倡导科学的文学批评，反对主观的印象主义批评。他主张把文学研究转化为文学科学——“文学学”，认为文学科学不能始于作者的生平经历、思想观点和社会时尚的研究，因为这些外在因素不仅不能用来恰当阐释文学作品的内在特性与规律，反而易于产生误导，把文学作品或者视为作者的自传记录，或者视为社会生活的机械摹写和教育读者的语言工具。文学学不应该问一部作品出自何时、何地、何人之手，它应该问它现在是什么，它作为一个系统和一个结构是如何发挥作用的。雅克布森的这一思想具有异乎寻常的意义，因为它把文学研究的焦点聚集于作品身上，更确切些说，聚集于作品的形式上，文体、语言、手段、结构、技巧受到了前所未有的重视。俄国形式主义被称为形式主义，源于雅克布森的理论主张和批评实践。

雅克布森认为，文学学作为一门独立的科学，它有自己的研究对象；它的研究对象不是文学（literature）而是“文学性”（literariness），即文学之所以为文学的区别性特征（distinctive features）。他说：“文学科学的对象不是文学而是文学性，即那个使某一作品成为文学作品的东西。”^③“如果文学科学想要成为一门真正的科学，它就必须把‘手段’看做是它唯一的‘主角’”。^④“因此，雅克布森宣告：文学科学的对象是‘文学性’，而不是整体的文学或个别

① [俄] 雅克布森：《序言：诗学科学的探索》，见《俄苏形式主义文论选》（茨·托多罗夫编选，蔡鸿滨译），中国社会科学出版社1989年版，第1页。

② [荷] 佛克马、易布思：《二十世纪文学理论》（林书武等译），生活·读书·新知三联书店1988年版，第14页。

③ 转引自[英] 安娜·杰弗森、戴维·罗比等：《西方现代文学理论概述与比较》（陈昭全等译），湖南文艺出版社1986年版，第8页。

④ 转引自[英] 安娜·杰弗森、戴维·罗比等：《西方现代文学理论概述与比较》（陈昭全等译），湖南文艺出版社1986年版，第9页。“手段”（device）又译为“技巧”、“程序”、“方法”等。

文学文本。按照雅克布森的看法，使文本成为艺术品的技巧或构造原则是文学研究的真正对象。艾亨鲍姆和大多数其他形式主义者基本上都同意这一观点，虽然文学研究还逐渐地扩展到对其他方面的关注，雅克布森和艾亨鲍姆在集中力量研究文学的技巧时，认为应该从文学文本中把某些成分或因素抽象出来，脱离文本及其内容独立地对它们进行研究。”^①

2. 诗的“系统功能”

雅克布森首先通过区别两种语言——日常语言和文学语言，来探讨诗语的功能问题。从功能的角度看，日常语言是思想交流的工具，文学语言则以自身为目的。从构成的角度看，日常语言按照惯常的构词、语法、修辞来组织语言单位，文学语言无论在构词、语法还是在修辞方面，都异乎寻常地打破常规，通过不同的选择、配置、加工、改造，对日常语言施加“暴力”，使之变形、扭曲，从而达到特定的美学目的。比如，在日常交际中，语言活动是一种有目的的无意识活动：它是有目的的，因为它意在交际；它是无意识的，因为交际的双方都意识不到语言的存在，张嘴说话，一般不需要字斟句酌。但在文学（特别是诗）的鉴赏中，读者时时意识到语言的存在，并破除文学语言布下的重重迷雾，因此特别需要咬文嚼字。文学的“文学性”就表现在这里，用雅克布森的话说，“诗歌性表现在哪里呢？表现在词使人感觉到是词，而不只是所指对象的表示者或者情绪的发作。表现在词和词序、词义及其外部和内部形式不只是无区别的现实引据，而获得了自身的分量和意义”。^②他在日常语言活动中区分出六种因素，在此基础上再区分出六种功能。六种因素如下：^③

| |
|-------------|
| 语境 |
| 信息 |
| 说话者……………受话者 |
| 接触 |
| 代码 |

任何交流活动都有“说话者”和“受话者”，二者间的沟通既需要一定的语言环境（“语境”）作为参照，又需要一定的语言代码（“代码”）作为媒介；此外还需要保持“接触”，既包括物理上的，又包括心理上的。交流活动

① [荷] 佛克马、易布思：《二十世纪文学理论》（林书武等译），生活·读书·新知三联书店1988年版，第15页。

② [俄] 雅克布森：《何谓诗》，转引自[捷] 库尔特·康拉德《再论内容与形式的辩证法》（佟景韩译），见《美学文艺学方法论》（下卷），文化艺术出版社1985年版，第530—531页。

③ 参见[俄] 雅克布森《闭幕词：语言学 and 诗学》，转引自[英] 特伦斯·霍克斯《结构主义和符号学》（翟铁鹏译），上海译文出版社1987年版，第83页。

固然无法摆脱这六种因素的“纠缠”，但不同性质的交流活动对于交流因素各有偏好和侧重。上述六种因素对应着六种不同的功能，它能够满足不同性质的交流活动对不同因素的特殊需要。六种功能如下：

指涉功能
诗的功能
表达功能……………意动功能
交流功能
元语言功能

对于发送者来说，表达功能最为重要；对于接收者来说，领会发送者的意图、意义最为重要；对于那些习惯于指桑骂槐、热衷于含沙射影的人来说，“指涉功能”最为重要；对于那些关心沟通渠道是否畅通的人来说，交流功能最为重要，打电话时的习惯语“喂”就发挥着这样的功能；对于那些专门在语言的鸡蛋里挑骨头的“分析哲学家”来说，元语言功能最为重要；对于诗人来说，传递信息最为重要。这也是诗与散文的主要区别之所在，“由于诗歌的注意力则首先集中在符号本身，而注重实际效用的散文则集中于所指物”^①。

由此可见，文学性只是语言交流的一种功能。在语言交流活动中，文学性把读者的目光聚集于韵律、节奏、措辞、语法、修辞等形式问题上，而不把读者的注意力吸引到形式之外的某物之上。文学固然可以“反映”、“指涉”、“表现”些什么，但这些对文学来说都不重要；重要的是它以何种方式、通过何种途径、借助何种语言来“反映”、“指涉”、“表现”。在雅克布森那里，手段、方式、途径永远比目的、意图、效果重要。

3. 隐喻与转喻

隐喻和转喻（又译换喻）是两种基本的修辞方式。^②“问君能有几多愁？恰似一江春水向东流”，就使用了隐喻；以“紧锁双眉”写人愁，以“咬牙切齿”说人恨，都使用了转喻。但雅克布森赋予隐喻与转喻以新的内涵。他在研究失语症时，发现了两种不同性质的语言错乱现象：一种是组合系统严重失调，失语症患者发生了“邻近性错乱”，因而无法把词句组合为高级语义表达单位，结果只能大量使用隐喻；另一种是选择系统严重失控，失语症患者发生了“相似性错乱”，因而只有组合和句段方面的能力，结果只有大量使用转

^① [俄] 雅克布森：《隐喻和换喻的两极》（张祖建译），见《西方文艺理论名著选编》（下卷），北京大学出版社1987年版，第434页。

^② 值得注意的是：第一，这里所谓的“隐喻”是按照西方的标准提出的，它包括一切比喻形式（明喻、暗喻、隐喻、曲喻等），因而它与现代汉语中的“隐喻”存在差异。第二，这里的“转喻”包括了汉语修辞学中的“借代”。

喻，如以灯代火，以火代烟，以摇篮代新生，以坟墓代死亡。雅克布森认为与选择相关的是相似性，它暗含了某种替换的可能，选择的过程产生隐喻，隐喻即根植于相似性的替换；与组合相关的是相近性，它暗含了某种延伸的可能，组合的过程产生转喻，转喻是根植于邻近性的延伸。隐喻属于语言的选择轴，代表了语言的共时模式；转喻属于语言的组合轴，代表了语言的历时模式。

隐喻与转喻原只是两种基本修辞方式，但在雅克布森那里，却成了两种基本构成方式，并具有普遍的意义。就文体而言，诗中的隐喻多于转喻，散文中的转喻多于隐喻。“在诗歌当中支配一切的原则是相似性原则；诗句的格律对偶和韵脚的音响对应关系引起了语义相似性和相悖性的问题……散文则相反，它主要在毗连性关系上面做文章。”^①就流派而论，在浪漫主义作品中，隐喻多于转喻；在现实主义作品中，转喻多于隐喻。“人们已经多次指出过隐喻手法在浪漫主义和象征主义流派当中所占据的优势地位，然而却尚未充分认识到：正是换喻〔按即转喻〕手法支配了并且实际上决定着所谓‘现实主义’的文学潮流。”^②就艺术门类而言，绘画中的立体主义多使用转喻，而超现实主义则多使用隐喻。甚至人做梦都遵循着隐喻和转喻这两大法则，有些梦境是基于相似性的原则构成的，因此属于“隐喻”的范畴；有些梦境是基于毗邻性的原则形成的因此属于“转喻”的范畴。但这并不意味着隐喻与转喻总是针锋相对、泾渭分明的。“诗的作用是把对等原则从选择过程带入组合过程”，在这个过程中，“相似性附着于毗邻性，其结果是使象征性、复杂性和多义性成为诗的实质。……在诗中，由于相似性被带入到毗邻性，一切转喻都有了轻微的隐喻特征，而一切隐喻也同样带上了转喻的色彩”。^③可见，隐喻和转喻虽然有着本质性区别，但它们的相互作用、相互渗透是无法避免的。

早期俄国形式主义具有极强的挑战性，雅克布森的观点可以充分表明这一点。他那时走得很远，根本否认艺术与生活之间存在任何关系。1928年他与坦尼亚诺夫合写了《语言与文学研究论纲》一文，标志着从形式主义向结构主义的转折。此后情形发生了较大的变化，雅克布森发表了几篇论文以探讨艺术与生活之间的关系。1930年马雅可夫斯基自杀之后，他发表了轰动一时的论文《浪费诗才的一代》。显然，雅克布森这时不再把文学设想为独立自足的封闭系统。在他眼中，文学的媒介（语言）也包含了对外部世界的指涉，外

① [俄] 雅克布森：《隐喻和转喻的两极》（张祖建译），见《西方文艺理论名著选编》（下卷），北京大学出版社1987年版，第434—435页。

② [俄] 雅克布森：《隐喻和转喻的两极》（张祖建译），见《西方文艺理论名著选编》（下卷），北京大学出版社1987年版，第431页。

③ [俄] 雅克布森：《闭幕词：语言学与诗学》，见塞比奥克主编《语言文体论集》，麻省理工学院1960年版，第370页。

部世界通过语言这一媒介而成为文学艺术的材料。尽管如此，雅克布森的形式主义观点依然没有太大的改变，文学性依然是文学研究唯一合法的研究对象。这一观点影响很大，“在形式主义、捷克结构主义和现代语言学中，到处可以发现雅克布森的影响”。^①

第二节 什克洛夫斯基的文学理论

什克洛夫斯基于1914年出版的《词的再生》(*Resurrection of the Word*)，提出了形式主义的基本方法和原则，也奠定了他作为诗语会领袖的地位。1916年他完成《作为手法的艺术》(*Art as Device*)一文^②，简明扼要地提出了形式主义的理论主张。

1. 艺术是独立存在的世界

对文学自足性的信奉是俄国形式主义的基本前提，这一点，什克洛夫斯基说得一清二楚、毫不含糊：“我的文学理论研究的是文学的内部规律。如果用工厂作比喻，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，而只是棉纱的支数和纺织的方法。”^③这样，“形式主义者从一开始便采取的另一个原则，就是把作品作为考虑的中心；他们拒绝接受当时支配俄国文学批评的心理学、哲学或社会学的方法。形式主义者特别在这一点上与前人有所区别：形式主义者认为，不能根据作家生平，也不能根据对当时社会生活的分析来解释一部作品”。^④

显而易见，什克洛夫斯基把文学作品看做是独立自足的艺术整体。“艺术永远独立于生活，它的颜色从不反映飘扬在城堡上空的旗帜的颜色。”^⑤尽管它是作家创作出来的，又期待读者的读解；尽管它也折射客观的现实世界，与现实生活有着这样或那样的联系，但它一经问世，便卓然独立于作家和社会之上，形成一个特殊的“虚构世界”。艺术的“颜色”不同于城堡上飘扬的旗帜的“颜色”，因此对待艺术，不应寻求它的“颜色”和“城堡上飘扬的旗帜”的关系。他说：

① [俄] 什克洛夫斯基：《关于散文理论》，苏联作家出版社1984年版，第8页。

② 此文标题有多种译法，如译为《作为程序的艺术》、《作为技巧的艺术》等。

③ [俄] 什克洛夫斯基：《关于散文理论》，苏联作家出版社1984年版，第8页。

④ [俄] 茨·托多罗夫：《俄苏形式主义文论选·编选说明》（蔡鸿滨译），中国社会科学出版社1989年版，第6—7页。这个思想后来被英美新批评派几乎毫无保留地继承了下来。

⑤ [俄] 什克洛夫斯基：《文艺散文：沉思和分析》（俄文版），苏联作家出版社1961年版，第6页。

对待艺术有两种态度。

其一是把艺术作品看做世界的窗口。

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。

其二是把艺术看做独立存在的事物的世界。

词语和词语之间的关系、思想和思想的讽刺，它们的歧异——这些是艺术的内容。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

什克洛夫斯基强调文学艺术是独立的世界，进而阐述了他对文学艺术的本质的看法。长期以来，人们一直信奉这样一种观念：文学与哲学的差异并不表现在内容上，而只表现在形式上，文艺以形象反映生活，哲学以概念把握世界，异曲而同工，殊途而同归。“诗人用形象来思考；他不证明真理，却显示真理。”^②对别林斯基的这种文学观念，什克洛夫斯基在《作为手法的艺术》中予以强烈批评。他认为，把形象性当成诗歌的主要特征是错误的，因为诗歌的特点不是形象性，而是词语的安排和加工的技巧。诗歌中的形象只是加深读者印象的手段，它和隐喻、夸张、排比、对称等技术手段并无二致。什克洛夫斯基对“文学是寓于形象的思维”之类的观点更是不以为然。在他看来，这是仅仅注意到了文学与非文学在方式上的差异性，并没有注意到实质上的不同——文学的要义并不在于通过什么方式反映现实生活，而在于以何种技巧“构造语言事实”。

2. 独特的艺术形式观

形式在文艺理论中是和内容同等重要的范畴，它的真正内涵究竟是什么，它在文学作品中的地位作用如何，不同的批评流派有着不同的理解。传统理论与批评主张内容与形式的二分法，把内容决定形式、形式反作用于内容并具有相对独立性，当成放之四海而皆准的真理。甚至有人把形式理解为容器，把内容理解为容器所容纳的物品，这实际上是把内容当成了文学作品的一切，同时视形式为乌有。什克洛夫斯基以及所有俄国形式主义理论家对此是强烈反对的。什克洛夫斯基认为，如果一定用内容、形式二分法，也不是什么内容决定

^① [俄] 什克洛夫斯基：《动物园：或不是情书》，转引自 [英] 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 148—149 页。

^② [俄] 别林斯基：《智慧的痛苦》，见复旦大学中文系文艺理论教研组编《形象思维问题参考资料》（第二辑），上海文艺出版社 1979 年版，第 114 页。

形式，而是“形式为自己创造内容，”“新形式不是为了表达新内容而出现的，它是为了取代已经丧失艺术性的旧形式而出现的”。^① 分析内容毫无意义，内容形式的划分也不可取。

什克洛夫斯基以“材料”和“形式”的二分法代替“内容”和“形式”的传统二分法，在这样做的时候，他极大地扩大了形式的内涵，同时又缩小了“材料”的内涵。他们所谓的“材料”指的是作者所要表达思想和理念，而形式不仅指对这些“材料”的布局 and 安排，而且指“材料”在被安置完成后形成的存在形态。在什克洛夫斯基看来，“材料”是僵死的，没有高低贵贱之分，它不是决定文学作品的价值。重要的是形式，它充满变化，又富有生机，是判断作品艺术价值的决定性因素。从这种观念出发，什克洛夫斯基区别了“故事”和“情节”，他指出“故事”仅仅是构成情节的“材料”，而情节是表现方法、技巧构成的“形式”，一种故事可以在不同作家手里形成多种情节，故事只是材料，并不决定文学作品的成败优劣，决定文学作品成败优劣的是情节—形式。

这就难怪什克洛夫斯基特别强调艺术手法的重要性。在他看来，只有通过手法，才能把材料转化为形式，把创作意图转化为主题，一句话，才能使非艺术成为艺术，“艺术就是各种手法的总和”^②。“从狭义上讲，我们所谓的艺术作品指的是那些用特殊手法创造出来的作品，而这些手法的目的就是要使作品尽可能地被感受为艺术作品。”^③

3. 文学性与陌生化

什克洛夫斯基主张探寻“诗歌语言的通则”，雅克布森则强调“文学学”必须成为一门科学，他们说的其实是一回事。俄国形式主义的主要目标之一是促使文学研究的科学化。他们相信这样一种研究方法是可能的，也是唯一正确的。每当这一学派成员讨论文学的科学化研究的可能性时，他们多表示深信其研究结果将提高读者以适当的方式阅读文学文本的能力，也就是说，使读者能领略作品的“文学性”或“艺术性”。他们推论说，通过艺术形式而来的感知，将恢复我们对世界的认识，并使事物得到生命。^④ 既然要把文学研究变成为一门科学，那就必须寻求文学之所以为文学的一般通则，这个通则便是

① [俄] 什克洛夫斯基：《关于散文理论》（俄文版），苏联作家出版社1984年版，第32、37页。

② [俄] 什克洛夫斯基：《关于散文理论》（俄文版），苏联作家出版社1984年版，第82页。

③ [俄] 什克洛夫斯基：《关于散文理论》（俄文版），苏联作家出版社1984年版，第11页。

④ 参见[荷] 佛克马、易布思：《二十世纪文学理论》（林书武等译），生活·读书·新知三联书店1988年版，第14页。

“文学性”。俄国形式主义提出“文学性”这一概念，是出于两个方面的考虑：首先是强调文学之所以为文学的存在依据，并进而维护文学系统的独立自主性；其次是追求文学研究的科学化，他们试图通过文学性这一概念揭示文学构成的内在秩序。

“文学性”来源于何处？它来源于文学作品的形式，或者说，它来源于文学语言及其构造原则之中。既然“文学性”来源于文学语言及其构造原则，那么何种语言、通过何种方式予以构造才能产生“文学性”呢？什克洛夫斯基认为，只有“陌生化”的语言才能产生文学性。“‘陌生化’是形式主义学派最关心的问题，因而形式主义学派对文学的最有价值的分析有很多是关于各种手法以及‘陌生化’的产生条件的分析。”^①在《作为手法的艺术》中，什克洛夫斯基这样说：“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，使人感受到事物，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像那样，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的，它就理应延长；艺术是一种体验事物之创造的方式，而被造物在艺术中已无足轻重。”^②他的意思非常明显：在文学活动中，重要的不是目的而是感知的过程，只有在过程中，文学主体才能感受和体验；为了延长感受的过程，就必须增大感受的难度；增大感受难度的最佳途径是使事物变得反常、陌生，即对于人们早已司空见惯、习以为常的事物加以陌生化的处理。什克洛夫斯基认为“情节”就是对“故事”的陌生化处理的结果。

因此，陌生化是对付机械化、自动化的武器。在日常生活中，天长日久的行为模式使得我们的一切活动都成了无意识活动，如何说话，如何做事，如何接人待物，都完全机械化、自动化了。“如果我们对感受的一般规律作一分析，那么，我们就可以看到，动作一旦成为习惯性的便变得带有机械性了。例如，我们所有熟悉的动作都进入了无意识的、机械的领域。”^③“经过数次感受过的事物，人们便开始用认知来接受：事物摆在我们面前，我们知道它，但对

① [英] 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62页。

② [俄] 什克洛夫斯基：《作为手法的艺术》，见《俄国形式主义文论选》（方珊等译），生活·读书·新知三联书店1989年版，第6页。这里的“反常化”是“陌生化”的另一种译法。

③ [俄] 什克洛夫斯基：《作为手法的艺术》，见《俄国形式主义文论选》（方珊等译），生活·读书·新知三联书店1989年版，第6页。

它却视而不见。”^① 艺术之为艺术，就在于它要把我们从无意识深处唤醒，使我们重新体验和感受这个对我们来说再熟悉不过的世界。比如我们在日常生活中都要走路，大家习以为常并不引起注意，但如果是跳舞，我们就对平常习惯的走路步子有了新的感受，跳舞就是走路的陌生化。

陌生化的手法多种多样。“列夫·托尔斯泰的反常化手法在于，他不用事物的名称来指称事物，而是像描述第一次看到的事物那样去加以描述，就像是初次发生的事情，同时，他在描述事物时所使用的名称，不是该事物中已通用的那部分的名称，而是像称呼其他事物中相应部分那样来称呼。”^② 陌生化基本原则只有一个，即“对日常语言进行有组织的强暴”。什克洛夫斯基认为，包括声音、意象、节奏、音步、韵脚在内的文学构成要素，都具有“陌生”、“反常”或“疏离”的效果。文学语言的特殊之处就在于它通过各种各样的方式（诸如强化、凝聚、扭曲、拉长、缩短、颠倒位置等）使日常语言“变形”，它是“文学性”的源泉。

4. 文学与作家

对语言的高度重视和对形式的密切注意，导致了俄国形式主义对手法的青睐。既然艺术是觉察事物构成的手段，“在艺术中被构成的事物并不重要”，那么，像什克洛夫斯基那样，把文学作品看做各种手法之总和就不奇怪了。事实上，什克洛夫斯基和大多数俄国形式主义者都把文学作品看做是手法的产物，他们把手法看做是一切创造活动的本质。文学，既不像浪漫主义者所说的那样，是情感的自发流露；也不像现实主义者所说的那样，是现实生活的客观反映；更不像象征主义者所说的那样，是某种终极真理的神秘显现。它是一种语言性的建构和技巧性的活动，我们可以像研究一部机器那样分析其构成。因此，诗歌不是“作”出来的，而是“写”出来的，是匠心独运、点铁成金的产物，是耐心推敲、苦心经营的结晶。因此，诗人不是超乎同类的天才，而是经验丰富的能工巧匠。以此类推，文学创作和一般的技术创造活动是没有什么差别的，它们都是依据一定的原理对“材料”进行加工改造的结果，作家的书斋无异于鞋匠的作坊。

什克洛夫斯基的文学观不能不影响其文学史观。他把文学的发展史仅仅看做是文学形式的发展史，而且文学发展的基本动力是形式而不是“材料”，

^① [俄] 什克洛夫斯基：《作为手法的艺术》，见《俄国形式主义文论选》（方珊等译），生活·读书·新知三联书店1989年版，第7页。

^② [俄] 什克洛夫斯基：《作为手法的艺术》，见《俄国形式主义文论选》（方珊等译），生活·读书·新知三联书店1989年版，第7页。

“形式为自己创造内容”。这就是说，是小说这种特定的形式，创造了巴尔扎克的《人间喜剧》那对于法国社会的精湛叙述；是诗歌这种文学样式创造了普希金对于俄罗斯生活的真切描写。“艺术作品是在一定背景下通过与其他作品的联想而被领会到的。艺术作品的形式取决于它对在之前存在过的形式的态度。……不仅反讽性戏仿作品，而且所有艺术作品都是作为某一样板的比较物和对照物而被创造出来的。新形式不是为了表达新内容而出现的，它是为了取代已经丧失艺术性的旧形式而出现的。”^①很显然，什克洛夫斯基不但把文学的发展史仅仅看成了形式的进化史，而且在他看来形式自身的存在和发展完全是自足的。这样，研究一个国家、一个民族或一个时代的文学史，就不是研究它的思想史、哲学史、社会史，而只是要揭示其文学形式的演变和发展过程。文学的发展和进化完全不依赖外力，新形式和旧形式之间的矛盾、冲突构成了文学发展的永恒动力。

作为俄国形式主义的领袖之一，什克洛夫斯基提出的俄国形式主义的立场、原则和方法，产生了极其深远的影响。穆卡洛夫斯基曾在什克洛夫斯基的《关于散文理论》的捷文译本的前言中说：“什克洛夫斯基此书及其战友们的著作充分完成了自己的开拓任务。这些著作同其他国家包括我国的文学研究一起开辟了一个新的研究领域，并且采取了认识论的立场，从而使文学研究的材料及其所面对的全部问题面目一新。”^②20世纪30年代的布拉格结构主义运动和60年代的法国结构主义运动，都打上了什克洛夫斯基的印迹。

第三节 坦尼亚诺夫与艾亨鲍姆的文学理论

在俄国形式主义文论家中，坦尼亚诺夫与艾亨鲍姆是颇具传奇性和革命性的人物。他们成功地把俄国形式主义转化为捷克结构主义，把形式主义的批评精神植入西方世界，并使之持久地发挥影响。

1. 坦尼亚诺夫的文学理论

坦尼亚诺夫（又译迪尼亚诺夫、特尼亚诺夫等）1918年大学毕业后即加入了诗语会，开始了他学术生涯中最为重要的阶段。1929年，坦尼亚诺夫确信形式主义方法已经寿终正寝，这不仅因为官方对它展开了严厉的批判，而且因为形式主义批评存在先天的缺陷。他先去了德国的柏林治病，后去了布拉

^① [俄] 什克洛夫斯基：《关于散文理论》，苏联作家出版社1984年版，第32页。

^② [捷] 扬·穆卡洛夫斯基：《什克洛夫斯基〈散文论〉捷译本序言》（佟景韩译），见《美学文艺学方法论》（下册），文化艺术出版社1985年版，第516页。

格，在那里为布拉格语言小组讲授有关文学进化的课程。在那里，他与雅克布森合著的《语言与文学研究论纲》（*Theses on the Study of Language and Literature*）被译成十几种语言，成为由形式主义向结构主义转移的重要推动力量。坦尼亚诺夫对俄国文学研究的主要贡献，在于他对早期俄国形式主义理论的灵活运用。一方面，他立志确立文学作品的自足性、独立性；另一方面，他相信文学作品的自足性、独立性是相对的而非绝对的。他学识渊博，性情敏感，一直小心翼翼地使用“形式”、“陌生化”等俄国形式的核心概念，拒绝把文学作品与社会环境割裂开来。对于陌生化，坦尼亚诺夫提出了“突出”（foreground）概念。在什克洛夫斯基看来，文学作品是各种陌生化手段的凑合。坦尼亚诺夫认为，文学作品是一个由不同成分组成的系统，这里有被动的自动化的非文学成分，有陌生化的文学成分，文学作品之所以成为文学作品，是上述两种成分相互作用，这种作用，使被动的自动化的成分，从属于陌生化的成分，使陌生化的文学成分成为“突出”的结果。这种观点的提出，使形式主义能更好地说明文学作品，它承认文学作品内部有自动化和陌生化的对立和相互作用的关系，这就既强调了他们所关心的“文学性”，也避免了早期形式主义的断然割断文学与实际生活联系的弊病。

坦尼亚诺夫最关心的理论问题是戏仿（parody）。众所周知，戏仿总是产生于旧文本与新文本的某种特殊关系之中。他1921年出版了《陀思妥耶夫斯基与果戈理》，表面上看，这是一部专门研究具体作家作品的专著，但实际上它研究的是俄国形式主义一般理论。坦尼亚诺夫认为，陀思妥耶夫斯基的小说《家庭之友》（*The Friend of the Family*）是对果戈理的《通讯选录》（*Selected Passages from Correspondence with Friends*）的戏仿。坦尼亚诺夫认为，某一体裁实际上就是某一时期的主要手段，随着时间的推移，这些手段变熟悉了，已经司空见惯，不再为人感知。到这个时候，新的作品就会用非常滑稽的模仿办法，改造这些手段，使这些手段重新被人们感知，这就是所谓“戏仿”。也就是说，文学的发展要依靠对已有的已经让人不陌生的陌生化手段进行再陌生化。在这里坦尼亚诺夫提出了文学序列（literary sequence）的结构问题，他于1924年出版的《论韵文语言问题》，详尽而深入地探讨了这一问题。坦尼亚诺夫反对“静态”地观察文学文本。“按照坦尼亚诺夫的看法，既不能给文学，也不可能给体裁下静止的定义。体裁是漂浮着的系统，在适当时候放弃某些技巧，吸取另一些技巧。正像我们大家都从文学史中看到的，体裁在某一时刻出现，会在不同的条件下消失。……只有在跟传统的体裁对抗的情况下才能看到新体裁。他大胆地概括说，当一种体裁衰落时，便从文学领域的中心转入边缘

地带，而新的文类现象则会从文学的落后地区涌现出来，取得其中心地位。”^①

毫无疑问，坦尼亚诺夫与什克洛夫斯基有着很大的不同：坦尼亚诺夫把作品视为在历史过程中发生的一个事件，而什克洛夫斯基却把作品视为“各种手法的总和”。相形之下，坦尼亚诺夫的观点更加合理，也更容易为社会所接受。不仅如此，在考察各类文学作品时，他重视作品内部各种因素之间的冲突与对立，开布拉格学派重视关系诗学（relational poetics）之先河。他认为，形式上的不一致，意义与形式之间的对立，不仅不会引起作品的解体，反而会增加作品的活力。

这种观念所导致的直接结果，就是“变形”（deformation）原则的确立。坦尼亚诺夫引进这一概念，用以说明某些构成因素对其他构成因素的影响。他对韵文中的语义变形机制作了如下的解释：“韵文显现为复杂互动而非组合的系统。用一个隐喻来说，韵文显现为各种元素的斗争而非各种因素的合作。显而易见，诗的长处恰恰就存身于这一互动领域之中，其基础无论对于节奏还是对于涉及另一序列元素的变形，都具有建设性意义。”于是，韵文语言中的节奏与意义之间的关系，便成为《论韵文语言问题》的主要课题。“坦尼亚诺夫经过观察后得出这样的结论：诗中的词看来属于两个系列：韵律系列和意义系列。韵律和语义，二者都在诗歌的选词中起作用。”^②

坦尼亚诺夫在其他方面的理论贡献也不可小觑。作为一个学识渊博的学者，即使在一些信手写来的论文中，他也新意迭出，令人刮目。他在1924年发表的《文学真实》（*Literary Face*）一文中提出了这样的观点：文学性并非孤立于文学作品之内的某物，它只能存身于文学鉴赏的过程中，即存身于读者与作品的互动关系之中。文学文本不是孤立的、静止的事实，而是文学传统的组成部分；正是在对文学传统的感知过程中，文学文本的审美特性才得以形成。因此对文学文本的审美特性泛泛而谈是有害无益的，因为文学文本的审美特性是在对历史环境的具体感知的过程中诞生的。他说：“文学是一种言语建构，它只能作为一种建构为人感知，即是说，文学是动态言语的建构。”坦尼亚诺夫所谓的“历史环境”指的是“语境”。他在1927年发表的《论文学的演变》（*On Literary Evolution*）中提出这样一种观念：文学的历史系统为识别文学作品提供了关键的因素——语境。与其他形式主义一样，坦尼亚诺夫要使包括文学史在内的文学研究成为一门科学，而“文学史如果最终要成为一门

① [荷] 佛克马、易布思：《二十世纪文学理论》（林书武等译），生活·读书·新知三联书店1988年版，第27页。

② [荷] 佛克马、易布思：《二十世纪文学理论》（林书武等译），生活·读书·新知三联书店1988年版，第23页。

科学，就应符合真实性的要求。所有关于科学的词语，首先是‘文学史’这个词，都应重新加以研究”。^①“只有把文学的演变看做是一个系列，看做是和其他系列或体系进行类比并受其制约的体系，我们才有可能研究文学的演变。”^②他认为，文学不是与动态的、进化的历史序列相对立的静态系统。在文学系统和文学作品的下面，掩藏着读者对过去文学作品的了解和记忆。坦尼亚诺夫大胆提出这一假定，并将之视为任何文学研究都必须遵守的唯一的的前提：文学作品是一个系统；文学系统并不是绝对卓然独立的，它的独立性、自足性是相对的；某一语言现象是否可以看成某一文学事实，取决于它与文学系列的关系，取决于这一语言现象的功能而不是它的“实体”。因此，对文学作品进行纯粹“内部”、“形式”的研究，即把文学作品抽离于具体的文学系统，恰恰是文学研究的不幸。文学作品总是与文学系统密切联系在一起的。

表面上看，坦尼亚诺夫这些观点似乎是对俄国形式主义的背叛。因为在坦尼亚诺夫那里，俄国形式主义最基本的概念（如“文学性”、“手法”等），都一一失去了存在的根据。但实际上，坦尼亚诺夫的理论对俄国形式主义与其说是“背叛”，不如说是“修正”，因为尽管他大力强调文学作品与文学系统之间的关系，强调文学研究的“动态”过程，但他并没有强调文学系统与非文学系统的密切相关性——在他那里，文学系统是一片宁静的“世外桃源”。当然，他更不相信经济基础对文学发展的制约作用：“直接研究作者的心理，在他所处的环境、他的生活、社会阶级和他的作品之间建立因果关系，这是一种极不可靠的做法。”^③

2. 艾亨鲍姆的文学理论

艾亨鲍姆1912年毕业于彼得堡大学，1918年加入诗语会，出版过多种学术著作，但他的形式主义观点大多以论文的形式表达出来。这些论文都是在20年代完成的，限于当时的经济条件，收集成书十分困难，因而当时没有融合为一个完整的形式化的理论体系。和所有的俄国形式主义者一样，艾亨鲍姆也执著于这样的观念：文学语言不同于日常语言，文学语言是对日常语言的扭曲和变形，它包含着各种技巧；而文学作品就是这各种艺术技巧的总和。艾亨鲍姆在研究文学的题材、风格、韵文结构、散文技巧时，总是采取描述性的态

① [俄]坦尼亚诺夫：《论文学的演变》，见《俄苏形式主义文论选》（茨·托多罗夫编选，蔡鸿滨译），中国社会科学出版社1989年版，第101页。

② [俄]坦尼亚诺夫：《论文学的演变》，见《俄苏形式主义文论选》（茨·托多罗夫编选，蔡鸿滨译），中国社会科学出版社1989年版，第115页。

③ [俄]坦尼亚诺夫：《论文学的演变》，见《俄苏形式主义文论选》（茨·托多罗夫编选，蔡鸿滨译），中国社会科学出版社1989年版，第113页。

度；此外，他还热衷于采用语言科学（science of linguistics）的方法来研究文学现象。所有这些都使他的学术研究带上了明显的“科学”意味和“中立”色彩。

艾亨鲍姆不仅重视理论建设，而且注重“理论联系实际”，他对俄国形式主义最大贡献是他有关诗歌旋律的研究。若干年后，他回忆起这段学术生涯时说：“形式主义的研究工作是从研究诗句中的声音问题开始的，在当时，这是个最棘手、最重要的问题。”^①艾亨鲍姆相信，每一部作品都包含着一种或多种处于支配地位的艺术技巧，它或它们使得该作品中的其他因素处于变形（deform）、失声（mute）的境地。他把这一原理运用于诗歌文本的分析之中，并在某些类型的诗歌中寻找处于支配地位的语调模型（intonation pattern）。他认为语句旋律（phrase melody）对韵文构成了一定的冲击；他在《俄国抒情韵文旋律学》中着重考察了这方面的问题。在其中，他根据语调在不同类型韵文中的重要程度，将俄罗斯抒情诗区分为三种不同的类型：雄辩型、会话型、旋律型。他最为引人注目的发现是，在一个旋律单元中，语义因素完全从属于语音因素，声音而非意义是构成作品的基本原则。他还发现，诗歌均有其语调模型，诗人总是在极力摹仿音乐旋律，这铸成了俄国抒情诗的整体特征。尽管艾亨鲍姆的这种分类方法在俄国形式主义内部一度引起很大争议，他还是因此获得了极高的荣誉。

艾亨鲍姆头脑清晰，目光敏锐。他总是能够运用形式主义的独特的视角，在俄国文学史上的重要作家及其作品面前，独具匠心地发现前人尚未发现的东西。结果，许多无名之辈经他“提携”青云直上，许多著名作家经他“洗礼”黯然无光。比如，在艾亨鲍姆之前，人们并没有像现在这样把涅克拉索夫当成俄国文学史上的巨匠，因为无论就其作品的内容而言，还是就其风格而论，都显得过于粗糙甚至恶俗。在经历了艾亨鲍姆的“再度发现”之后，涅克拉索夫便“容光焕发”起来，艾亨鲍姆认为，涅克拉索夫的风格新颖独特，因为他把许多民间歌谣的材料、语言、技巧融入自己的作品之中，创造了新的诗歌表现方式，因而超越了传统文学史上陈旧过时的抒情传统和抒情风格而自成一派。与此相反的例子是普希金。长期以来，人们一直把普希金看成风味独特的俄罗斯浪漫主义抒情诗的缔造者，艾亨鲍姆对此表示怀疑。他仔细阅读了普希金的全部诗作，分析了普希金诗作的风格特征与形式结构，最后得出了这样的结论：与其说普希金是一个浪漫主义抒情诗人，不如说他是一个古典主义抒情诗人；与其说他是浪漫主义文学的创造者，不如说他是古典主义规范的追随

^① [俄] 艾亨鲍姆：《“形式方法”的理论》，见《俄苏形式主义文论选》（茨·托多罗夫编选，蔡鸿滨译），中国社会科学出版社1989年版，第28页。

者。艾亨鲍姆这些新颖独特的见解和勇于翻案的精神，在当时引起了轰动也引发了争议，但 20 世纪的历史已经证明，作为一家之言他的学术观点是很有价值的。

艾亨鲍姆不仅对韵文情有独钟，而且对散文同样予以重视。他考察散文的构成、风格等问题，赞赏具有戏仿性和高度风格化的作品。他之所以赞赏这类作品，道理很简单：这些作品最具形式方面的特征，因而与艾亨鲍姆对形式主义的信仰息息相通。他于 1919 年发表的论文《果戈理的〈外套〉是怎样写成的》，是对果戈理 1842 创作的著名小说《外套》的再阐释。不过，艾亨鲍姆的“再阐释”只关注作品的形式因素和风格特征，如形式上的设计、双关语的运用、情节的安置，特别是语音组合的模式。一般认为，果戈理的《外套》之所以在俄国赢得了很高的荣誉，并不是因为其形式特征多么鲜明独特，也不是因为其形式因素多么美妙华丽，而是因为作者不假雕饰地写出了那个可怜的主人公、小人物的不幸遭遇。艾亨鲍姆全然不顾这个事实，他对作品的内容表示鄙视，只着力于凸显其形式方面的特征。他向人们表明，果戈理也没有完全沉溺于他所编撰的故事之中，更谈不上“不假雕饰”，他使用了许多艺术技巧，并将其完美地融合在一起。“果戈理特有的言语，他的叙事，都是经过斟酌的。”^①“在《外套》本文中出现的果戈理不是讲述者，而是表演者，甚至是个演员。”^②同样，艾亨鲍姆在考察托尔斯泰的作品时，注重的也是其形式方面的特征和风格上的特色，并有新的发现。托尔斯泰擅长心理描写，这是人人皆知的事实；但人们将这一事实归因于当时的社会环境，认为宗教活动和宗教氛围必然导致对心理描写的重视。艾亨鲍姆总是与众不同，他在《年轻的托尔斯泰》一书中充分证明，对托尔斯泰擅长心理描写作如此这般的解释软弱无力。他认为，托尔斯泰擅长心理描写，并非生存环境所致，而是托尔斯泰刻意为之的结果；它是一种崭新的叙事形式，托尔斯泰试图以此反叛陈旧过时的浪漫主义散文风格。

艾亨鲍姆不仅对俄国文学烂熟于心，而且对欧美文学了如指掌。他不仅大胆分析俄罗斯的作品、作家，而且勇于对西方国家的作品、作家小试牛刀。1925 年他发表过一篇论文，题为《欧·亨利与短篇小说理论》（*O. Henry and the Theory of the Short Story*），意在从一个完全不同于西方的视角分析欧·亨利短篇小说的技巧。艾亨鲍姆发现了欧·亨利小说的语体技巧，运用这种技巧，

① [俄] 艾亨鲍姆：《果戈理的〈外套〉是怎样写成的》，见《俄苏形式主义文论选》（茨·托多罗夫编选，蔡鸿滨译），中国社会科学出版社 1989 年版，第 198 页。

② [俄] 艾亨鲍姆：《果戈理的〈外套〉是怎样写成的》，见《俄苏形式主义文论选》（茨·托多罗夫编选，蔡鸿滨译），中国社会科学出版社 1989 年版，第 200 页。

欧·亨利不仅获得了戏仿特征，而且消灭了人们对现实萌生的幻觉。他高度评价欧·亨利的小说创作所取得的成就，认为欧·亨利熟练地展示了传统小说的叙事技巧，并不失时机地将之扭曲，使之变形。在艾亨鲍姆眼中，欧·亨利的小说标志着美国小说的一次重要转折。

艾亨鲍姆试图把丰富多彩的文学作品化约为一套简洁明快的形式技巧，这种做法无论多么富有新意，一时也难以被学界完全接受，某些斯拉夫语系的学者对艾亨鲍姆的抵制就很能说明问题。尽管如此，艾亨鲍姆的精辟分析和远见卓识，还是给人们留下了深刻印象，学界渐渐开始接受艾亨鲍姆的某些观念、方法、术语，并将其融入现代批评理论之中。艾亨鲍姆对于语音模式（sound patterns）和语句旋律的研究，对布拉格学派产生过巨大影响，为布拉格结构主义的研究奠定了基础。此外，苏联符号学的形成、巴赫金学派的确立，也都与艾亨鲍姆有着千丝万缕的联系。

结 语

俄国形式主义是 20 世纪最有影响、最富活力的理论流派之一，它是 20 世纪西方现代派文学批评的源头。比如，俄国形式主义理论是德国接受美学的先驱，因为“俄国形式主义者提出了一个与接受理论密切相关的、全新的解释方式，他们把形式概念扩大到包括审美感知，把艺术作品解释为作品‘设计’的总和，把注意力转向作品的解释过程本身。在文学史问题上，形式主义者提出‘文学演变’的概念，包括不同学派的相互竞争，亦在当时德国理论界引起巨大反响。……思想史上存在两条互相呼应的发展线索：从莫斯科到巴黎的结构主义；从形式主义者到现代德国理论家”。^①

俄国形式主义文论的贡献至少有三点：第一，它确立了一种崭新的文学观念。它对于文学自足性的信奉，它独特的文学形式观念，使人们对文学的认识焕然一新；它不把文学看做是社会现实的反映，也不把文学当成作者实现其创作意图的方式，更不把它视为教育的工具，因而强化了文学研究的本体意识。第二，俄国形式主义还提出或更新了许多文学范畴，如“文学性”、“手法”、

^① [德] 姚斯和霍拉勃：《接受美学与接受理论》（周宁等译），辽宁人民出版社 1987 年版，第 292—293 页。

“陌生化”、“情节”等，这增加了理解文学作品的角度，深化了对文学作品的认识。第三，在一些具体的理论问题上，俄国形式主义文论常常以其独具之慧眼予人以深刻启迪，如对于“故事”和“情节”所做的区分，能够帮助我们解决长期以来模糊不清的问题。

虽然俄国形式主义文论功不可没，其缺点也是无可讳言的。首先，它的“泛形式主义”倾向。这表现在：仅仅以形式来规定文艺本质，认为文艺仅仅是技巧的产物；认为形式在文艺作品中是唯一的决定因素，是文艺作品的价值之所在。这显然是片面的。其次，它的“泛语言学主义”倾向。它先是把文艺问题看做是形式问题，继而又把形式问题看做语言问题，仅仅采用语言学的范畴处理复杂的文学问题，这样做固然可以使人们耳目一新，但却无益于问题的真正解决。因为，虽然文学是一门语言的艺术，但又不仅仅是语言的艺术，语言不过是文学的材料而已。第三，作为一个批评流派，俄国形式主义缺少对于文学作品的价值评判，因而是残缺不全的文学批评，英美新批评派成功地克服了这一点，进一步完善了形式主义取向的文学批评。

第十六章 现象学与存在主义 文艺理论

引 言

现象学和是在现象学基础上发展起来的的存在主义的文艺理论，对当代西方美学和文艺理论有着重要的不可忽视的影响和贡献。

现象学兴起于 20 世纪初的德国，其创始人是胡塞尔（1859—1938）。他很少涉及美学和文艺理论问题，但他的现象学方法和理论对美学和文艺理论产生了极大的影响，并形成了现象学美学和文艺理论流派，茵加登和杜夫海纳是其代表人物。杜夫海纳主要研究审美经验现象学，茵加登则在文学理论有重要建树，并对新批评理论产生影响，本章第一节主要介绍茵加登的现象学文学理论，在后面简要介绍一下杜夫海纳的批评理论。存在主义美学和文艺理论是在胡塞尔现象学基础上发展起来的美学和文艺理论，它既和现象学美学和文学理论有联系，又有自己的特点，其代表人物是海德格尔和萨特。

第一节 茵加登及杜夫海纳的现象学文学理论

胡塞尔认为，以往的一切哲学，不论是唯心论还是唯物论，都是在相信世界的存在和心物分裂的框架内立论的，都没能找到知识的确实性、必然性和普遍性的可靠基础，没能使哲学成为一门严密的科学。为此，他提出了一个口号：返回“事物本身”。他所谓“事物”不是指客观存在的事物，而是指呈现在人的意识中的东西，他又称这些东西为“现象”，所以返回“事物本身”就是回到现象，回到意识领域。他认为，哲学以此为对象，就能避免心物分立的二元论。怎样才能回到“事物本身”呢？这就要丢开通常的思维方式，采取现象学的方法即还原法，也就是首先要抛弃客体不依赖我们而客观存在的“自然态度”，中止客体存在的信念，把我们通常的判断、各种预先的假设“悬置”起来，加上括号，存而不论，只凝神于现象或事物本身。他认为，通过这种现象学还原，就能直觉到纯意识的本质或原型，最终发现意识有一种基

本结构：意向性，即意识总是指向某个对象，总是有关某对象意识；因此，世界离不开意识，离开人，离开意识，就没有什么价值和意义。

胡塞尔的现象学实际上是一种主观唯心主义的哲学，但它并没有简单否定客观事物的存在，而是用一种“整体性意识”反对主客体分立的传统哲学，因此它是最典型的现代哲学。这样的哲学为美学和文艺理论带来了新的观念和研究方法。

罗曼·茵加登（1893—1970）是波兰哲学家、美学家和文艺理论家。生于克拉科夫，早年入华沙大学哲学系，1912年留学德国，先后入哥廷根大学和弗赖堡大学，曾受教于胡塞尔。1918年获博士学位后回国，在里沃夫和克拉科夫大学教授哲学。主要著作有：《文学的艺术作品》（1931）、《对文学的艺术作品的认识》（1937）、《艺术作品的本体论》（1962）、《体验、艺术作品和价值》（1969）等。

茵加登运用胡塞尔现象学研究文学作品，构筑出了文学作品的本体论、认识论和价值论，这是现象学文学理论最重要的成果。

1. 文学本体论

在《文学的艺术作品》中，茵加登首先提出了文学作品的存在方式问题。他认为，从柏拉图以来，美学一直摇摆在主观与客观之间，美学的研究方式不外两种，一种是从客观方面对艺术作品进行概括，另一种是从主观方面分析创作者或欣赏者的美感经验。但这两种相互对立、水火不容的研究方式都是错误的。因为它们都忽略了、也不可能揭示主观与客观之间的内在关联，没能正确把握文学作品的存在方式。根据胡塞尔的意向性理论，他认为作品是一种独特的存在领域，它既不是实在的客体，亦非观念的客体，而是一种“纯意向性客体”。他说：“文学作品是一个纯粹意向性构成，它存在的根据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其他可能的物理手段。”^①他认为，文艺作品是在创作和欣赏的过程中呈现出来的，作品的存在离不开作者复杂的创造性活动，也离不开读者或欣赏者的再创造。同时，为了作品的存在，作者不但需要丰富的主观经验，而且需要一定的物质材料，如语言、画布、大理石等。作者要把这些物质材料塑造成形，让作品得以显现，可供读者或欣赏者观看和领会。在此基础上，茵加登进而揭示了文学作品的基本结构。他认为，文学作品是一个多层次的结构，是由四个异质的层次构成的一个整体。它们分别是：（1）字音和建立在字音基础上的高一级的语音构造；（2）不同等级的意义单元；（3）由多种图式化观相、观相连续体和观相系列

^① [波兰] 茵加登：《对文学的艺术作品的认识》，中国文联出版公司1988年版，第12页。

构成的层次；（4）由再现的客体及其各种变化构成的层次。

茵加登认为，第一层次是语音层次，这是文学作品最基本的层次，是作品赖以存在的基础。它不是物理上的声音和生理上的发音即语音素材，而是字音在此基础上的语音构造。字音负载字的意义，并通过语音素材而得以具体化，字词就是被赋予意义和具体化的字音。语音层次为文学作品的其他三个层次提供了物质基础，它显现其他层次，特别是意义层次。

第二层次是不同等级的意义单元，即语义层。它在构成文学作品其他层次上具有决定性的作用，并影响着下几层的意义的正确性。它包括词、句、段各级语言单位的意义。正是由于有意义的词、句和句子系列才能展现出具体环境中的世界——由人物和事件构成的特定的有机世界。

第三层次是图式化观相层，观相就是客体向主体显示的方式。作品的客体向我们显示为客体的观相内容，这有限的“观相”所组成的层次只是骨架式的或图式化的，其中充满了许多“未定点”，有待读者用想象去连接和填充，从而使文学客体丰满化和具体化。

第四层是再现的客体层次。再现的客体指作者在文学作品中虚构的对象，这些虚构的对象组成一个想象的世界。这一层次是在前三个层次基础上形成的，因而处于作品的较高层次。茵加登认为，作品是再现的客体而非客体本身，它提供的是一种“观念”，或者“形而上质”。所谓形而上质是指崇高、悲剧、恐惧、动人、丑恶、神圣、怜悯等性质，这些既非客体性质，也非心态特征。但“通常在复杂而又往往根本不同的情境或事件中显露出来，作为一种氛围弥漫于该情境中的人与物之上，并以其光芒穿透万物而使之显现”。^①这些只能在特定生活情境中体验和感悟的形而上质，揭示的是生命和存在的更深意义。再现的客体层最有意义的功能就是显现作品的形而上质。这些属性在得到具体化时就获得了审美价值。文学作品中的“真理”就是形而上质在文学文本中的显现。通过对文学作品的四个层次构造的具体分析，茵加登完成了文学本体论的构筑。那么，人们是怎样认识文学艺术作品的呢？茵加登由此提出了文学认识论。

2. 文学认识论

茵加登认为，读者的阅读过程，就是对文学作品的图式结构加以具体化和再创造的过程，这也就是对文学的艺术作品的四个层次的认识过程。

首先是对语音层的认识理解。这个过程并非独立的，而是和第二层次语义层的认识理解紧密结合在一起的。“人们不是首先理解语词声音然后理解语词

^① [波兰] 茵加登：《文学的艺术作品》，西北大学出版社1973年（英译本），第291页。

意义。两种理解同时发生：在理解语词声音时，人们就理解了语词的意义，同时积极地意指这个意义”^①。所以，人们认识理解字词的语音构造的同时，就已经掌握了字词的意义，同时也就理解了由字词组成的句子及句群的意义。对字词的理解就形成了“纯意向性客体”，对句子的理解就形成“纯意向性事态”，各种“纯意向性事态”的结构组合就形成变化多端的高级意群。最后用具有各种确定的要素以及发生在它们中间的变化创造出一个完整的世界，完成作为一个纯意向性关联物的句群，如果这个句群最终形成一部文学作品，那么，这互相关联的句子的意向性关联物的全部贮存就是作品“描绘的世界”。但理解认识并非到此为止，只有完成对第三、第四层次的理解，才能真正达到对作品的审美理解。在这个过程中，茵加登强调了读者的创造作用，即读者（欣赏者）的意向性构成作用。按照他的观点，文学作品是一种图式化构造，是一种“纯意向性客体”，在其中（客体层次）包含许多未定点和空白，而读者在阅读过程中通过其意向性活动来填补这些“未定点”和空白，这样就是文学作品的“具体化”或“现实化”，也就完成了对文学的艺术作品的理解和认识，通过它，就达到了对作品的审美具体化，最终产生审美价值。茵加登说：“在阅读中现实化的外观不仅使作品再现客体的直观更强烈，更丰富，它们还把一些特殊的审美价值因素带到作品中来，对这些因素的选择常常同作品或其某一部分的主要情调密切相关或者同一种形而上质密切相关，一种特殊的形而上性质的出现构成了作品的顶点，并且在阅读中对作品的审美具体化发挥着重要作用。”^②这正是对文学作品认识 and 理解的最终目的。

其次，从更广泛的意义上，茵加登讨论了文学艺术作品如何成为审美对象以及审美经验形成的问题。这里，他首先分析审美对象和艺术作品的区别，认为艺术作品在未被欣赏或阅读之前是自我存在的，还未成为审美对象，只有在欣赏者欣赏或阅读过程中才能成为审美对象，而人的审美经验就是审美对象的形成过程和对审美对象的观照过程。具体分为三个阶段。第一阶段是审美经验的预备情绪。这一过程就是“从我们日常生活中采取的实际态度，从探究态度向审美态度的转变”^③。这一转变“中断了关于周围物质世界的事物中的正常的经验活动”^④。“使我们对待日常生活的自然态度变为特殊的审美态度。”^⑤

① [波兰] 茵加登：《对文学的艺术作品的认识》，西北大学出版社1973年（英译本），第19—20页。

② [波兰] 茵加登：《对文学的艺术作品的认识》，西北大学出版社1973年（英译本），第62页。

③ 李普曼编：《当代美学》，光明日报出版社1986年版，第289页。

④ 李普曼编：《当代美学》，光明日报出版社1986年版，第291页。

⑤ 李普曼编：《当代美学》，光明日报出版社1986年版，第293页。

第二阶段，就是审美对象的形成。在这一过程中，审美主体通过丰富的想象力以及自己的以往的经验，使文学艺术作品产生出一种崭新的特质，其和谐统一，常常包含丰富的内容，“一旦获得这种质的和谐，审美对象也就随着形成”。^①这样就过渡到审美经验的第三阶段，这一阶段既是对业已形成的审美对象的平静观照，同时，又是对审美对象的质的和谐的情感反应。也就是说，在这一阶段审美主体与审美客体达到了相互交融的境界，并产生出对审美价值认同的情感，如快乐、赞美、欣喜等，或与此相反的情感。这种审美情感的产生是对审美对象的价值肯定或否定，也是整个审美过程的终结。

3. 文学作品价值论

茵加登的文学作品价值论与他的文学本体论和认识论有密切联系。关于文学作品价值论的研究，是他晚年注意的中心，也是他的现象学美学的重要组成部分。他的目标是要揭示艺术作品对人产生功能和效果的结构基础，力求建立一种客观的、科学的、精密的艺术价值论的体系。

茵加登认为，文学作品的艺术价值是客观的，是由文学作品自身决定的，是作品的内在属性，不是欣赏者对作品的心理体验和评价。因此他严格区分了艺术价值和欣赏者的审美愉快。他强调，欣赏者的审美愉快不是作品本身，不包括在艺术作品之中，不能作为衡量艺术作品的价值尺度。他指出，把艺术作品的价值归结为欣赏者的审美愉快，是一种主观性的错误理论。

在肯定艺术价值的客观性的基础上，茵加登建立了他的作品价值结构的系统理论。他认为，艺术作品的审美价值是由艺术作品的一般结构决定的，任何艺术作品都具有两种基本质素，即审美质素和艺术质素。审美质素是作品中直接引起美感的性质，如“严肃”、“纤美”、“漂亮”、“庸俗”等性质；艺术质素则是作品中不直接引起美感，但却构成审美质素基础的一些形式上的性质，如语言表达中的“复杂”、“明晰”、“清澈”等性质。这些质素本身虽不是审美价值，但却是审美价值的结构基础，正是这些在艺术上和审美上有意义、有价值的质素，才形成艺术作品的审美价值。在他那里，作品的结构和审美价值的关系是一种客观的关系，表现为各种不同的层次和性质，也就是说，艺术质素和审美质素以不同的组合方式构成不同的审美价值，他把价值质素区分为不同的层次或系统，并从作品效用的角度把价值质素区分为肯定的、否定的和中性的。为了揭示文学作品的审美质素系统，他晚年收集了二百来个不同的质素词项，把它们分成十二个组，试图编排出一套审美质素表。他对审美质素和审美价值的研究明显具有实证主义的性质，他试图把审美价值理论建立在作品结

^① 李普曼编：《当代美学》，光明日报出版社1986年版，第301页。

构的客观性的基础上，他的研究是有益的，但收效不大，并没有达到他要达到的目的。

茵加登的文艺理论贡献首先表现在他对文学作品的结构分析上。他所运用的层次结构分析的方法对后起的结构主义、符号学、语义学、分析哲学等美学流派，都发生了不同程度的影响，实质上是一种系统论的研究方法。采用系统论的方法比单纯描述艺术作品的外部特征要更深入、更精确，更有科学性。他的“四层次”说虽然并不完善，但仍富有启发性。其次，他强调艺术作品只有经过欣赏才能变成审美对象，艺术价值才会变为审美价值，这就突出了欣赏者参与艺术作品创造的能动作用，这对后来的解释学美学和接受美学也有重要的影响。

现象学文学理论，除茵加登的理论，杜夫海纳（1910—1995）的文学批评理论也值得重视。1964年他发表《文学批评与现象学》一文，强调现象学的“回到事物本身”，对于文学批评来说，就是“回到文学作品本身”。他认为文学批评虽然有说明、解释、判断三项功能，但最重要的功能是说明，即要“得出作品的意义”。而要做到这点，批评家在面对文学艺术作品时，要持审美态度，中止或忘却自己以往的经验记忆，凝神于对象本身，使呈现出来的作品自身世界与我们对话，展现出意义和人生真理。杜夫海纳指出，文学批评有时不能不涉及作者，但他认为，不能以作品外搜集的作者生平材料作为批评作品的依据，他认为作者不在别处，只在作品之中，只有隐藏在“作品形象中的作者”才是作品的真实作者。只有批评家能以想象感受作品中的作者，这个作者才对说明作品意义有价值。杜夫海纳认为，文学作品和一切现象一样都具有意义，文学作品的意义具有两种品格，一方面它是内在于感性的，另一方面它又是一特殊意识所经验的。意义离不语言和形式结构，语言是作品意义的载体，但又不是仅凭文辞就能理解意义，意义在文辞诉诸感受和体验中得到，它既是当下悟到的，又是反省所探索不尽的。杜夫海纳的现象学批评理论，对新批评理论有重要影响。

第二节 海德格尔的文艺思想

海德格尔（1889—1976）是德国著名哲学家，存在主义哲学的创始人。他生于巴登州的小村镇梅斯基尔希，父亲是一个教堂司事。1909年入弗赖堡大学学习神学和哲学，1913年在新康德主义者李凯尔特的指导下完成博士论文。毕业后留校任教，1916年以后成为胡塞尔的学生和合作者。1923年应聘马堡大学哲学教授，1928年重返弗赖堡大学，被胡塞尔亲自举荐为接班人。1933年初纳粹上台后，被选为弗赖堡大学校长，10个月后辞去校长职务。

1957年退休后继续埋头著述。他的主要著作有《存在与时间》（1927）、《康德与形而上学问题》（1929）、《什么是形而上学》（1929）、《真理的本质》（1943）、《荷尔德林诗的解释》（1944）、《论人道主义》（1947）、《林中路》（1950）、《形而上学导论》（1953）等。其中《林中路》所收入的一篇论文《艺术作品的本源》（1935），被公认为他的美学文艺学代表作，集中表达了他的文艺思想。

1. 海德格尔的哲学主题及其对艺术作用的认识

海德格尔早年师从胡塞尔研究现象学，他继承胡塞尔的学说，把现象学和克尔凯郭尔、尼采关于人的理论结合起来，建立了以研究人这种特殊存在为核心的存在主义哲学。海德格尔被称为“诗人哲学家”。他的诗学是与哲学密切相关的。他认为，原始希腊，人们是对存在关注的，但是自柏拉图开始，人们混淆了存在者（Das Seiende）和存在（Sein），它们追问的是存在者，而不是存在，存在本身被遗忘了。海德格尔认为，柏拉图所说的理念（如床的理念、城邦的理念等），是对存在者的追问，而不是对存在的追问，因此柏拉图的本体论，是“无根的本体论”。海德格尔认为，由于柏拉图的上述错误，导致他只看重人的理性主体，把主体的认识符合理念，看做是真理；而对神话、史诗、悲剧等艺术把握世界的形式予以贬低，甚至把诗人逐出国门，这就使西方人走上了错误的道路。

存在主义研究的重点是人。海德格尔认为，人也是存在者。但人这个存在者和山川河流、动物植物、床等这些一般存在者是不同的，人是特殊的、是以生存方式存在的“被抛在”这世界上存在者，他把人的存在称作“此在”，他的存在主义也可以称作“此在现象学”。他认为“此在”“这个存在者在其存在中与存在本身相关切”，^①因为“此在”具有明确理解和把握存在的可能性。因此，“此在”是关联存在者和存在的桥梁，“此在”是追问存在的必由之路。

海德格尔认为，前苏格拉底时代的希腊人，作为本真的“此在”，是能够起到这种桥梁作用的，他们通过神话思维模式，与存在沟通。因为神话既包含理性智慧，又包含着情感体验、沉醉等艺术和诗的特征，还包含着原始宗教和神启的因素。比如神话中的阿波罗是智慧之神、文艺之神，又是预言之神。那个时代，“思”即“诗”，人（此在）通过诗思统一的方式与存在沟通，存在在人（此在）的诗思统一的方式中显示，存在是澄明的。那个时代，人是“诗意的栖居在大地上”，人是“本真”的生存，因为存在没有被遗忘，神没有缺位，人没有失去精神家园。海德格尔认为从柏拉图之后，由于把存在者当

^① 转引自张贤根《存在·真理·语言》，武汉大学出版社1984年版，第41页。

成存在，把主体理性逻辑当做唯一的把握世界的思维方式，甚至基督教也被托马斯·阿奎那纳入这种思维范式中（因此神和上帝已死），这种状况虽然受到康德的质疑，但没有被打破，在黑格尔那里反而得到强化和完成。到尼采的“权力意志”，主体性理论已经走到极瑞。结果是，人只在存在者这个层面上“追求真理”，追求到的只能是存在者的所谓“真理”。而存在之“真”被遮蔽了，人失去了与存在之真的联系与沟通，失去了精神家园。这样，人作为“此在”失去了本真的特点和能力。一方面表现为，此在（人）在“自己与他人的共在关系上”，被“公众意见”牵着走，向“他人”看齐，成为与他人无区别的“常人”。表面上，人好像自我做主，实际上是不自觉地被“他人”控制，盲目地浑浑噩噩地生活。另一方面，表现在人“自己和物的关系上”，由于人（此在）遗忘了“物本身”（自在之物、原大地、原自然），好像作为存在的物并不存在，存在的只是作为主体对象的物（比如耕地、树木、矿山等），而这些对象（物），人可以任意利用和处置。随着主体中心主义的极端膨胀，人处置对象的能力（科学技术）越来越强，人对原大地、原自然破坏和掠夺也越来越严重。于是，原大地、原自然的存在，因被遗忘而“隐匿”起来，人失去了可以诗意栖居的自然家园。

“存在”是什么？海德格尔没有说清楚，也说不清楚。在海德格尔看来，“存在”是全部存在者背后隐蔽的东西，它是“神圣”、是“天命”、是“神秘”，它只通过人这个特殊的存在者（此在）的诗思统一“自我发送”，从而显示为“澄明之域”。而现代人遗忘了存在，人（此在）失去了本真的生存方式和与存在沟通的能力，人在“公众意见”和“科学技术”中被双重异化，存在之真被遮蔽起来。因此，人类处于物欲横流、人性丧失的“操劳”、“烦”、“畏”、“无家可归”状态之中。

那么，人怎么能从这种困境中解脱出来呢？海德格尔认为，人必须从柏拉图以来的主体性原则、逻辑算计之思的歧途，回归到诗思统一的思维，聆听“存在”的召唤。这就是要反对“公众意见”和“科学技术”对人的统治，恢复本真的人性和生存方式，恢复与存在的联系与沟通。而在这一过程中，艺术和诗负有重大的使命。海德格尔在晚期特别推崇荷尔德林等诗人艺术家，原因就在这里。

2. 艺术是真理在作品中的自行置入

那么，艺术和诗为什么可以承担恢复与存在联系沟通的使命呢？这就涉及艺术本质，即所谓艺术之谜的问题。怎样才能解开艺术之谜呢？海德格尔在《艺术作品的本源》开头，批判了传统美学的研究方法，提出了自己的研究方法。他说，一般人认为，艺术作品来源于艺术家的创造活动，但是，艺术家之

所以成为艺术家又靠的是作品。所以“艺术家是作品的本源。作品是艺术家的本源。二者都不能缺少另一方”^①。但是，“艺术家和作品，不论就其自身还是就其相互关系来说，都依赖于一个先于它们的第三者，这第三者即艺术，艺术家和作品就是通过艺术而获得自己的名称”^②。也就是说，艺术是先验的，是先于艺术家和艺术作品而存在的。这当然是神秘的、离奇的、唯心主义的。但这的确是海德格尔最重要的思想，是他对艺术作品的本源所做的回答。他明确说：“艺术是艺术作品和艺术家的本源。”^③那么，艺术的本质是什么呢？海德格尔首先从艺术作品开始考察。通常人们会把一件艺术作品看做物，一幅画可以挂在墙上，一件艺术品可以运输、贮存、包装。不仅如此，建筑中有石质的东西，木刻中有木质的东西，绘画中有色彩，诗歌中有语言。海德格尔认为，艺术作品的确具有物的特性和物的要素，但是艺术作品中还有超出和高于物性的东西，正是它构成了艺术作品的本质。问题是就连这高于物性的东西也离不开物的因素，实际上，物的因素是艺术作品的承担者和基础，任何其他因素都依此而成立。所以，必须首先弄清作品的物性，才能揭示艺术的本质。而为了弄清物性，从根本上说就是要弄清究竟什么是物。

什么是物呢？通常人们把什么都叫做物，其中包括显明自身的东西，如路上的石头，田野里的土块；也包括不显明自身的东西，如康德所说“自在之物”。总之，凡是非纯无的东西都可以叫做物。海德格尔认为，真正意义上的物应当是纯然之物，它只有物的特性而没有其他特性，这只能是无生命的自然物。作为艺术作品承担者的物就应当是这种物。海德格尔在这里追问纯然之物，也就是传统哲学中的实体问题。他列举出西方思想史上长期占统治地位的对物的三种思考和解释：（1）物是其特性的承担者；（2）物是感知多样性的统一性；（3）物是成形的质料。他在经过分析之后得出结论，西方历史上所有这些解释都没能揭示出物的本质，因为它们所思考和解释的都只是存在者，而不是存在本身。不过，海德格尔认为，上述第三种解释是有启发性的。所谓物是成形的质料，是从形式与质料的关系上思考物，是把人造的器具当做物。器具是人造的，它既是物又高于物，与艺术作品较为接近，处于自然物和艺术作品之间，我们不妨进一步研究器具的本性，这对解决物的本性和艺术品的本性或许是有益的。于是，海德格尔选择了凡高的一幅画，对画面上的农妇的农鞋这一器具的本性作了分析。

海德格尔认为，器具的存在就在其有用性中，农妇穿上农鞋下田劳作，农

① [德] 海德格尔：《艺术作品的本源》，见《林中路》，1950年法兰克福版（德文），第1页。

② [德] 海德格尔：《艺术作品的本源》，见《林中路》，1950年法兰克福版（德文），第1页。

③ [德] 海德格尔：《艺术作品的本源》，见《林中路》，1950年法兰克福版（德文），第43页。

鞋才成其为农鞋，她在劳作时越少想到它，甚至不感觉到它，它作为农鞋才更真实。但是，有用性的基础却在可靠性，即器具的真实存在。没有可靠性，也就没有有用性。正是可靠性，才使农妇通过器具进入大地无声的召唤中去，使她确认自己的世界。器具的可靠性给这个单纯的世界以安全，并保证大地不断充实的自由。在日常生活中，农妇只看到有用性，她下田时穿上农鞋，晚上睡觉又把它脱掉，节日里更把它置于一旁，她不注意和思考农鞋的可靠性，看不到器具的真实存在本身。而凡高的画则不同。画面上只是一双普普通通的鞋，无法辨认出它究竟是放在什么地方，只有一个不确定的空间，鞋子上甚至连田野里的泥土也没有粘带一点。总之，看不到农鞋的有用性。但是，它却揭示了农鞋这一器具的真实存在，使我们知道了农妇的农鞋究竟意味着什么。那么，人们能从凡高的这幅画上看到什么呢？海德格尔对此作了生动的描述：

从农鞋露出内里的那黑洞中，突现出劳动步履的艰辛。那硬邦邦、沉甸甸的农鞋里，凝聚着她在寒风料峭中缓慢穿行在一望无际永远单调的田垄上的坚韧。鞋面上粘着湿润而肥沃的泥土。鞋底下有伴着夜幕降临时田野小径孤漠的踽踽而行。在这农鞋里，回响着大地无声的召唤，成熟谷物对她的宁静馈赠，以及在冬野的休闲荒漠中令她无法阐释的无可奈何。通过这器具牵引出为了面包的稳固而无怨无艾的焦虑，以及那再次战胜了贫困的无言的喜悦，分娩时阵痛的颤抖和死亡逼近的战栗。这器具归属大地，并在农妇的世界里得到保存。正是在这种保存的归属关系中，器具自身才得以居于自身之中。^①

总之，海德格尔从这幅画上看到了农妇的世界，她那充满劳作、焦虑、辛酸和喜悦的生活和命运。海德格尔认为，通过凡高的这幅画，“器具的器具存在才第一次真正露出了真相”^②。“农鞋这一存在者在它的存在的无遮蔽上凸现出来了”^③。按照古希腊人的说法，存在者的无遮蔽即是真理，那么艺术中的真理便产生了。凡高的农鞋显示了农妇的存在之真，因此它是艺术。由此，他给艺术下了一个定义：“艺术就是真理在作品中的自行置入（Die Kunst ist das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit）”^④。

怎样理解这个定义呢？海德格尔所谓“真理”不是传统哲学意义上的真

① [德] 海德格尔：《艺术作品的本源》，见《林中路》，1950年法兰克福版（德文），第18页。

② [德] 海德格尔：《艺术作品的本源》，见《林中路》，1950年法兰克福版（德文），第20页。

③ [德] 海德格尔：《艺术作品的本源》，见《林中路》，1950年法兰克福版（德文），第21页。

④ [德] 海德格尔：《艺术作品的本源》，见《林中路》，1950年法兰克福版（德文），第21页。

理，而是存在自身的显现。所谓“置入”也不是指“放进去”，真理不是艺术家放进作品中去的，而是存在自动显现自己。“自行置入”是指一种状态，德文词 *sich set-zen* 的本义是“坐”，真理就稳坐在作品里，呆在那里，而且它不进来出去，也永不会消失。根据希腊词源的诠释，他认为，美与存在与真都是无遮蔽性，三者是一回事。在《艺术作品的本源》的《后记》中，海德格尔说：“真理是存在的真理。美不出现在真理之外。当真理自行置入作品时，美就出现。显现，人为艺术作品中真理的这种存在的显现，作为作品的显现，这就是美。”^①

海德格尔的艺术定义是别开生面的，它与传统的摹仿论或再现论相对立。他指出：“美学对艺术品的认识方式从一开始就置于传统关于所有存在物的解释之下。”^② 因此它要求艺术摹仿和再现现实，与现实的存在者符合一致——他认为这是错误的。因为艺术品不是个别存在物的再现，不是物的一般类本质的显现。所以它根本不可能与现实的存在者符合一致。他问道，有什么东西能与希腊神殿相符呢？凡高的画难道是因为画了一双现实存在的鞋才成为艺术品的吗？荷尔德林的诗《莱茵河》不是现实莱茵河的描绘，难道它就不是诗吗？他回答：绝对不是。他认为，艺术作品的本质不应当从存在者的层面去把握，而应当从“存在者的存在”去把握。“艺术品以自己特有的方式敞开了存在者的存在”^③。传统美学的根本错误就在于，它是从存在者的角度去把握艺术作品的本质。因此，在海德格尔看来，再现和表现的作品，如果不能显示存在之真，就不是真正的艺术和诗，凡高的画、荷尔德林的诗，这种让存在者的存在“去蔽”的作品，才是真正的艺术作品和诗。

3. 艺术与世界和大地

艺术作品不是物，也不是器具，不是存在者浅薄的再现和表现。艺术的本质就在于揭示存在之真。他认为，这样的艺术作品有两大特征，即世界的建立和大地的显现。在他看来，艺术的价值就体现在这两大特征上面。“世界”和“大地”是海德格尔哲学特有的两个重要概念。这两个概念相当费解。一般来说，在早期的《存在与时间》中，海德格尔所谓“世界”是指人存在于世界之中（*in-dei. Welt-sein*），即个人的生存世界，后来他把这个概念加以丰富，发展为包括民族发展的历史在内的生存世界，在晚期，他更把这个生存世界的结构概括为“天、地、神、人”的四合一。总之，“世界”不能离开人的生

① [德] 海德格尔：《艺术作品的本源》，见《林中路》，1950年法兰克福版（德文），第67页。

② [德] 海德格尔：《艺术作品的本源》，见《林中路》，1950年法兰克福版（德文），第24页。

③ [德] 海德格尔：《艺术作品的本源》，见《林中路》，1950年法兰克福版（德文），第24页。

存，不能从主体与客体对立的角度去理解，所谓“世界”是人与生存环境全部联系的总和，凡与人的生存无关的一切都不是世界。他说：“世界从来不是立于我们面前让我们观看的对象”，“一块石头没有世界，植物与动物也没有世界”，“但农妇却有一个世界”^①。所谓“大地”，原文是地球（Erde），海德格尔时常用的就是这个意义，但又限于此，有时指自然现象，如风、雨、雷、电、阳光、海浪等，有时指艺术作品的承担者，相当于通常所说的材料，如石头、木头、金属、色彩、语言、音响等。严格说，他所谓大地实指无生命的纯物。由于“大地”这个概念具有形象比喻的性质，读海德格尔的书，对这个概念，有时应分别情况来理解，有时又需要综合地来理解。

海德格尔认为，艺术作品排除了器具的有用性，这就揭示了艺术的本质，为我们建立了一个世界，向我们昭示着存在之真。凡高的画正因为不是农鞋有用性的描写，不是摹仿和再现，才使我们注意到农鞋的存在本身，农妇的世界才显现出来，才使我们从艺术形象上看到了农妇生存的真相和意义。为了进一步说明艺术的特征和价值，海德格尔又极富想象力地为我们举了一个古希腊神殿的例子。你看，古希腊神殿这座建筑艺术作品，它屹立在大地之上。它向我们敞开了一个世界，这里有神的形象，成为一个神圣的领域，它伸向天空，向四面八方开放，它的围地和条条道路通向远方，同时它又把有关联的一切聚拢于自身，构成了一个整体。在这个整体里，有诞生和死亡、灾难和祝福、胜利和耻辱、坚忍和衰退，于是这神殿便成为人类存在的命运形象（Die Gestalt des Geschickes）。正是由于神殿的创造，正是在神殿的世界里，古希腊民族才为实现其自身的使命而回归自身，团结在一起。在海德格尔看来，艺术是民族的象征，是人类存在本质的形象表达，它不仅揭示个人的生存和命运，而且揭示民族的、人类的历史和命运，揭示世界的本质和意义。

然而希腊神殿不是空中楼阁，它是屹立在大地之上的。海德格尔说：“神殿作品屹立于此，它敞开一个世界，同时又使这个世界回归于大地。如此大地自身才显现为一个家园般的基础。”^②由于大地的支撑、保护，大地就成为神殿的一部分，大地在神殿敞开的世界中得到了显现，因此“大地是显现和保护之地”^③，世界建基于大地，大地通过世界而现出，“作品使大地进入世界的敞开之中，并使它保持于此。作品使大地成为大地”^④。海德格尔认为，世界的本质是敞开，是开放性，大地的本质是自我归闭，是封闭性。世界和大地的

① [德] 海德格尔：《艺术作品的本源》，见《林中路》，1950年法兰克福版（德文），第30页。

② [德] 海德格尔：《艺术作品的本源》，见《林中路》，1950年法兰克福版（德文），第28页。

③ [德] 海德格尔：《艺术作品的本源》，见《林中路》，1950年法兰克福版（德文），第31页。

④ [德] 海德格尔：《艺术作品的本源》，见《林中路》，1950年法兰克福版（德文），第32页。

对立是一种抗争，这是敞开和封闭，澄明和遮蔽的斗争。艺术作品就是这种抗争的承担者，而真理就发生在这种对立和抗争之中。在斗争中存在整体显现出来，这显现就是美，也就是真理发生的一种方式。总之，由于人（本真的人——艺术家）创造的艺术作品，具有建立世界和显现大地两大特征，因此艺术便具有揭示世界的意义和人生真理的价值。

在这个基础上，海德格尔还进一步提出了一系列重要的见解，其中有两点是尤其值得重视的。

首先，海德格尔认为，艺术是真理的发生，这就意味着作品总是言说，而言说就是诗，因此一切艺术作品都是诗，艺术本质上是诗意的。所谓诗意的就是不同凡俗的，富有创造性的。他说，艺术打开了敞开之地，这里的万物不同于日常之物，因为言说是这样一种言说，它准备了可说的，而把不可说的带进了世界。

第二，海德格尔认为，艺术是一种创造，艺术高于技术，艺术家高于工匠，但对于伟大的艺术和作品，艺术家无足轻重。他反对把创造看做天才的主体活动。在他看来，艺术创造活动就是“汲取”，艺术家几乎像一条在创作中毁掉自身的通道。

第三，更重要的是，海德格尔认为，艺术不仅是创造，它还是一种保存。是真理在作品中的创造性保存。艺术的真理不仅保存在作品中，它还经过鉴赏、评论、诠释得以保存。艺术归根结底是历史性的。作为历史性的艺术，它是真理在作品中的创造性保存。艺术不仅在外在意义上拥有历史，它还在时代的变迁中改变历史、矫正历史，在建立历史的意义上，艺术就是历史。

在提出以上一些看法之后，海德格尔重新审视了“艺术是真理自行置入”这个艺术定义。他把这个定义发展为：“人民历史性生存的创造和保存就是艺术”。^①显然，这是一个高度肯定了艺术价值的定义。

4. 语言、思与诗

海德格尔对语言、思与诗做过许多十分繁杂的探讨。在《论人道主义》中，他写道：“语言是存在的家。人以语言之家为家。思的人们与创作的人们是这个家的看家人。”^②传统的语言学认为，语言是人所特有的一种能力，是人用以表达思想、感情的工具和手段。海德格尔认为，这种传统的观点完全忽视了语言最古老的本质特性，仍是囿于近代形而上学主客二分、主体至上框架之内的思考方式。要揭示语言的本质，应当运用他的存在论的思考方式。与传

^① [德] 海德格尔：《艺术作品的本源》，见《林中路》，1950年法兰克福版（德文），第64页。

^② 孙周兴编：《海德格尔选集》（上），上海三联书店1996年版，第358页。

统的观点不同，他认为，不是人“持有”语言，而是语言“持有”人，是人被“赋予”语言。语言是存在赠送的礼物。它不是对主体内在心灵活动的有声表达和再现，而是存在与人之间的中介。它使存在被展示于人。

海德格尔的语言观是很独特的。他认为，语言的本质是言说，但语言之说，不就是人之说，不限于人体器官发出的声音。他写道：“人说话。我们在清醒时说，我们在梦中说。我们总是在说。哪怕我们根本不吐一字，而只是倾听或者阅读，这时，我们也总在说。甚至，我们既没有专心倾听也没有阅读，而只是做某项活计，或者悠然闲息，这当儿，我们也总在说。我们总是不断以某种方式说。”^①海德格尔强调的是，语言是存在的言说，而思（哲学）与诗（艺术）则是这种言说的两种最基本的方式。一般认为，思与诗是截然不同的，思是逻辑地概念地把握世界，属于人的理性功能，诗是形象地情感地把握世界，属于人的感性功能。海德格尔认为，这还是没有摆脱形而上学的一种思想方式。他不赞成把思与诗、逻辑与审美、理性与感性截然对立起来。他从存在论的角度来考察，认为思与诗二者虽然有分别，本质上却是同一的。一切思都是诗，而一切诗也都是思，哲学家即诗人，诗人亦即哲学家。例如，赫拉克利特和巴门尼德是哲学家，他们的语言当然是思维的语言，但从语言是存在的言说这一本性来看，它同时也是诗的语言；而荷尔德林和特拉克尔是诗人，他们的诗的语言，从语言的本性来看，同时也是思的语言。海德格尔有关语言、思与诗的追问，其根本意图是要超脱形而上学的思考方式。

海德格尔的美学和文艺学思想十分丰富，这里我们不能全介绍到。从哲学基础上看，海德格尔的美学文艺学毫无疑问是唯心主义的，他的许多观点，如艺术先于艺术作品和艺术家，艺术是一条通道等，在柏拉图、普罗提诺、荣格等人那里也都是可以找得到的。他的存在哲学试图取消、否定物质与精神、主体与客体的分别和对立，实际上这只能是一种哲学的玄想，在没有人以前物质世界早已存在，人和意识都是物质长期进化过程中的产物，这是客观的事实。当然，在人产生之后，主体与客体、物质与意识不仅有分别、对立的一面，还有统一、同一的一面，问题是海德格尔夸大了这一面，并把主客体的统一体当成了世界的本体。在这种唯心主义哲学的基础上不可能真正解决艺术的本质问题。但是，我们不能由此对海德格尔作出简单的否定。在海德格尔高度抽象的、被人称为“哲学呓语”的背后，的确有值得重视的、合理的东西。就美学文艺学来说，最突出的就是他充分肯定了艺术对于人生、历史、社会的价值和意义，而这一点又是与他对现代科技社会的批判和对人类未来发展的忧虑紧密联系在一起。他认为主体客体分裂对立的思维，带来科技的发展和主体性

^① [德] 海德格尔：《在通向语言的途中》，商务印书馆1999年版，第1页。

原则的膨胀，给人类造成了无穷的灾难，人被“社会常规”和“科学技术”统治，丧失了完满的人性，成为商品和工具，尤其是对大自然的掠夺，严重破坏了人类生存的基本条件。然而艺术却能维护人类生存的根基，因为艺术是超功利的，它只昭示存在的真理。艺术把人的世界立于大地之上，它只丰富我们的世界，而不把世界作为对象加以掠夺。艺术既是人的历史生存的创造，又是人的历史生存的保存。因此，海德格尔寄希望于用艺术来拯救现代社会，他呼唤着新的时代和诗人。海德格尔在现代西方的巨大影响，盖源于他对现代社会发展的关切。他向人类发出了警告，这是有积极意义的。当然，把科技与艺术截然对立，显然也是错误的。在海德格尔那里，存在是神秘的，能显现存在之真的艺术和诗的创作，当然也是神秘的。海德格尔指出了问题，但并没有能科学地说明和解决问题。如果不拘泥于他那晦涩难懂的字句，我们更重视的倒是他对艺术和艺术家的分析所启示的人生真理。晚年的海德格尔特别重视诗人荷尔德林，他特别赞赏诗人如下的诗句：

充满劳绩，但人诗意地
居住在此大地上。

是的，人生在世，个人的生命是短暂的，犹如来去匆匆的过客，他要“居住”，应该是诗意地栖居，他要像艺术那样，不去掠夺、破坏这个世界，而是以自己充满劳绩的自由创造，繁荣我们的大地，丰富我们的世界，使生命和自然自由和谐地发展。一切非本真生活的人，都应该通过艺术和诗回到本真状态，聆听“存在”的呼唤，让所有的人都能“诗意地栖居”。这或许就是海德格尔美学文学理论的真正意义所在。

海德格尔的存在主义美学文艺学是深刻的，他是继卢梭、席勒之后揭示人类现实生存状态，企图以审美解决人类面临问题的重要理论家。对后来的马尔库塞等理论家产生了重要的影响。海德格尔的存在主义哲学与现代主义小说、荒诞派戏剧等创作所描写的人的生存状态有深刻的相通之处，把劳伦斯、卡夫卡、贝克特、尤奈斯库等人的作品和海德格尔的存在主义哲学相对照，可以对两者有更加深入的理解。

第三节 萨特的存在主义文艺学

让-保尔·萨特（1905—1980）是法国存在主义哲学家、文学家、社会活动家。他生于一个海军军官的家庭，中学毕业后，进入著名的巴黎高等师范学校，攻读哲学，1929年毕业，以优异的成绩取得哲学教师的资格。1933年

赴柏林的法兰西学院研究胡塞尔的“现象学”和海德格尔等人的著作，开始形成了他的存在主义哲学思想体系。第二次世界大战爆发后，他应征入伍，1940年被德军俘虏，1941年获释后继续任教，并与人一起组织了“社会主义与自由”的反法西斯组织。1945年，他创办《现代》杂志，以后他成为职业作家和社会活动家，直到逝世。

萨特主要哲学著作有《想象》（1936年）、《存在与虚无》（1943年）、《存在主义是一种人道主义》（1946年）、《辩证理性批判》（1960年）等。萨特继承和发展了海德格尔和雅斯贝尔斯的存在主义哲学。他指出，存在主义就是“人学”。它所研究的是人的存在、人性、人的价值等问题。萨特在海德格尔的人（此在）哲学基础上，不是把人（此在）看做通往“存在”的桥梁，而是把人的存在看做是世界的本质。他把存在分为“自在的存在”和“自为的存在”，萨特虽然不否认自我之外的客观世界的存在，但他认为“自在的存在”必须依附于“自为的存在”，是人的自我意识的存在，才赋予“自在的存在”以秩序和意义，离开人的存在，“自在的存在”就是一片混沌，就是一个巨大的虚无。换句话说，世界是自我意识的结果，自我意识决定世界。萨特把“存在先于本质”规定为存在主义的第一原理和基本命题。他认为自我意识决定自己的本质：“人，不仅就是他自己所设想（Conceive）的人，而且还只是他投入存在以后，自己所志愿（Will）变成的人。人，不外是由自己造的东西，这就是存在主义的第一原理。”^①因为人要根据自我意识决定自己的行动，造成自己的本质，也赋予外在世界意义，因而人要求自由。也就是说，自由是人的本质要求，萨特说：“人是自由的，人就是自由。”^②存在主义把自由看做目的而不是手段，不是为了其他目的而要求自由，是为了自由而要求自由，因为“人就是自由”。每个人都要求绝对的自由，因此人与人之间的要求互相妨碍，因此“他人就是地狱”，而人又无法摆脱他人，所以烦恼、畏惧伴随着人生，只有死亡才能摆脱这些，因此死亡才是最充分的自由，并最终地造就了“自我”的本质。

以上是萨特存在主义哲学的主要内容，这种哲学是唯心主义的和唯意志论的，它反映了在资本主义重压之下的小资产阶级知识分子反抗现存社会又看不到出路的心理状态。萨特存在主义哲学的核心是“自由”，这种自由的要求，具有明显前主观唯心主义、个人主义和无政府主义的色彩，因而对无产阶级领导的人民群众的集体事业有销蚀和离心的作用。但是这种自由的要求又是针对着资本主义压迫的，是一种行动哲学，因而在一些具体的斗争中，它是站在人

① 中国科学院哲学所编：《存在主义哲学》，商务印书馆1963年版，第337页。

② 中国科学院哲学所编：《存在主义哲学》，商务印书馆1963年版，第342页。

类的进步事业的立场上的，萨特对资本主义的揭露和批判，对帝国主义侵略战争的谴责，对种族主义的抗议，对中国革命和世界和平事业的支持，都是在“自由”哲学指导下的行动。萨特曾表示过对马克思主义的赞赏，但他又认为马克思主义还没完成，应该以他的存在主义作补充，企图以存在主义改造马克思主义。萨特的愿望可能是真诚的，但他并不真正地了解马克思主义，实际上，要把存在主义包容在马克思主义范围内是根本不可能的。

萨特不仅是哲学家，而且是文学家。他用文学的形式宣传存在主义哲学，因而使存在主义很快传播开来，同时他的文学创作也为现代派文学提供了新的内容和形式，影响了现代派文学的发展。他的主要作品有剧本《苍蝇》、《间隔》，小说《恶心》、《自由之路》等。1947年他发表了文艺理论专著《什么是文学》，阐述他的存在主义文学观。

1. 人为什么要创作文学

萨特认为，人创作文学艺术的具体目的可能是“逃避”，也可能是“征服，但是，为什么偏偏要拿起笔，而不是用其他方式来实现这种目的呢？萨特的回答是：“因为在作者的各种意图背后还隐藏着一个更深入的、更直接的、为大家共有的抉择”。^①这就是我们需要感到“自己对于世界而言是本质性的”。这是一种存在主义的回答。因为在存在主义看来，“由于人的实在，才‘有’万物的存在”。^②人是万物借以显示自己的手段，人对“自在的存在”起着揭示作用。由于我们的存在，这颗灭寂了几千年的星，这一弯新月和这条阴沉的河流得以在一个统一的风景中显示出来。如果没有我们，这个风景就停滞在永恒的默默无闻的麻痹状态。没有我们的揭示，世界就是混沌和虚无的。也就是说，我们感到在人与世界的关系上，我们人是本质性的。为了满足这种需要，所以要从事艺术创作。“我揭示了田野或海洋的这一面貌，或者这一脸部表情，如果我把它固定在画布上或文字里，把它们之间的关系变得紧凑，在原先没有秩序的地方引进秩序，并把精神的统一性强加给事物的多样性，于是我就意识到自己产生了它们，就是说我感到自己对于我的创造物而言是本质性的。”^③也就是说，人之所以要进行艺术创作，更深的原因，在于满足人感觉他是这世界的产生者这一本质要求，在现实中他们的这种要求无法得到满足——因为他们明白，星星、新月、河流不是他们创造的，因此他们就要借助艺术创作，满足人的这一本质要求。艺术创作是满足人感觉自己是世界的本质

① 柳鸣九选编：《萨特研究》，中国社会科学出版社1981年版，第2页。

② 柳鸣九选编：《萨特研究》，中国社会科学出版社1981年版，第2页。

③ 柳鸣九选编：《萨特研究》，中国社会科学出版社1981年版，第3页。

的手段。

出于这种认识，萨特把艺术创作看做是不受客观世界约束的主观活动。艺术生产是作家在没有秩序的地方引进秩序，并把自己的精神统一性强加给事物的多样性。“作家到处遇到的只有他的知识，他的意志，他的谋划，总而言之他只遇到他自己。”^①而这个“自己”来自“内心的最深处”，即来自非理性的“心理体验”。因为非理性的心理体验，人才能感受到自己的真实存在，从而赋予客观世界以某种意义，因此艺术生产是康德所说的“唯理直觉”的活动。所以作家的创作要等待自己，等待自己的灵感，写作过程只是作家对奔到他笔尖底下的词的一项调节工作，“在这里视觉除了发现手犯下的小差错之外，不会告诉我们别的东西”。^②无需多言，萨特对人进行艺术创作的根本原因和写作时的无意识特点的看法，并不符合人类进行艺术创作的全部实践，但它对我们更深入地认识写作的特点和动因，是有启示的。

2. 阅读是引导下的创作

萨特认为，文学创作不同于根据标准生产一件陶器，这陶器生产完成以后，可以保持一种客观性，作者可以对其欣赏。文学创作是来自作家个人内心深处的灵感和狡黠写成的，对于作者它永远是未完成品，作家一看自己的作品就想修改，作家无法欣赏自己的作品。那么，作家想通过写作体验“自己是世界的本质”怎样实现呢？要通过读者阅读才能实现。这就涉及萨特的“阅读”理论了。

萨特认为阅读过程是一个预测和期待的过程。“人们预测他们正在读的那句话的结尾，预测下一句话和下一页；人们期待它们证实或推翻自己的预测；组成阅读过程的是一系列假设、一系列梦想和紧跟在梦想之后的觉醒，以及一系列希望和失望；读者总是走在读的那句话的前头，他们面临一个仅仅是可能产生的来来，随着他们的阅读逐步深入，这个未来部分得到确立，部分则沦为虚妄，正是这个逐页后退的未来形成文学对象的变幻的地平线。没有期待，没有未来，没有无知状态，就不会有客观性。”^③正因为如此，作者对自己的作品不能“真正的阅读”。因为作品是自己的作品，他对它完全了解，读它时他不可能产生预测和期待。对作家而言，自己的精神产品永远是未完成的半成品，要完成它必须有读者参与。“精神产品这个既是具体的又是想象出来的对

① 柳鸣九选编：《萨特研究》，中国社会科学出版社1981年版，第5页。

② 柳鸣九选编：《萨特研究》，中国社会科学出版社1981年版，第5页。

③ 柳鸣九选编：《萨特研究》，中国社会科学出版社1981年版，第4页。

象只有在作者和读者的联合努力之下才能出现。”^① 因此“只有为了别人，才有艺术，只有通过别人，才有艺术”。^②

萨特认为阅读是知觉和创造的综合。在阅读中，作品作为客体是超验的，它以自己的结构加于读者，因而客体具有本质性；而读者作为主体，也是具有本质性的，因为他不但要揭示客体的面貌，而且还要创造客体的面貌。总之，“读者意识到自己既在揭示又在创造，在创造过程中进行揭示，在揭示过程中进行创造”。^③ 正因为如此，真正的阅读不是孤立地读句子、揭示语言的意义，而是以最佳的精神状态投入作品，越过字句综合地把握作品，把握那不言之意（或者不如说去创造那不言之意）。萨特不同意把这个活动叫做“再创造”。因为读者把握的不言之意与作者的不言之意并不是一回事。前者是一个主体，是与作者的灵感混沌一体的不可言传只可意会的一种非理性的体验，后者则是一个客体，是读者在作品的召唤下创造的既包含了作者的不言之意又存在着更多的不言之意的艺术形象。这样的—个客体是过去从来没有存在过的，因而读者并不是重新发明它或发现它，这一活动完全是崭新、独特创造。

萨特认为阅读是知觉和创造的综合，也可以说“阅读是引导下的创作”^④。他认为那种不言之意是作品写出来的东西所根本不能表达的，因而需要读者在不断超越写出来的东西的过程中去发现。“当然作者在引导他；但是作者只是引导他而已，作者设置的路标之间都是虚空，读者必须自己抵达这些路标，它必须超过它们。”^⑤ 一方面，如果没有读者的期待，那么字句只不过是些软弱无力的符号；另一方面，每一个字句符号在读者的期待下都激起他们的情感，使他们超越字句符号去进行创造。因此阅读是在作者的引导下的创作，它使文学对象在读者的主观中真正成为实体。文学作品不在装订好的书页中，它只在读者的头脑中，所以“作品只在与他的能力相应的程度上存在”。^⑥ 读者的揭示、创造能力低，那么作品在他头脑中只能是低水平的存在；读者的揭示、创造能力高，那么作品对于他来说也就无穷竭。随着读者能力的提高，他可以在阅读中越走越远，在创造中越走越深，从而使作品在他头脑中以不同程度的高水平存在。

综上所述，既然作者创作出了作品，他自己并不能对其进行“真正的阅读”，这作品就只是白纸上的黑字，而不是文学作品客体，因此作者的写作并

① 柳鸣九选编：《萨特研究》，中国社会科学出版社1981年版，第6页。

② 柳鸣九选编：《萨特研究》，中国社会科学出版社1981年版，第6页。

③ 柳鸣九选编：《萨特研究》，中国社会科学出版社1981年版，第6页。

④ 柳鸣九选编：《萨特研究》，中国社会科学出版社1981年版，第8页。

⑤ 柳鸣九选编：《萨特研究》，中国社会科学出版社1981年版，第8页。

⑥ 柳鸣九选编：《萨特研究》，中国社会科学出版社1981年版，第8页。

不能满足他对世界是本质性的感觉。只有当他写在白纸上的黑字有了读者阅读，在读者的主观中成为真正的客体的时候，也就是他的作品在读者中引起了广泛的兴趣、被作了各种解释的时候，这时作者才感觉到是他创造了“世界”，从而满足了上述要求。

3. 艺术是对自由的召唤

萨特说：“既然创造只能在阅读中得到完成，既然艺术家必须委托另一个人来完成他开始做的事情，既然他只有通过读者的意识才能体会到他对于自己的作品是本质性的，因此任何文学作品都是一项召唤。写作，这是为了召唤读者以便读者把我借助语言着手进行的揭示转化为客观存在。”^①那么，向谁发出召唤？召唤什么呢？“向读者的自由发出召唤，让它来协同产生作品。”^②

为了阐述这个观点，萨特把艺术作品与工具、艺术作品与自然美做了区别。他指出，文学作品不是工具，工具只是人实现自由行为的一种手段，例如一把锤子；它可以为我的自由服务，但锤子本身，它并不对我提出自由的要求；而一本书则不一样，它不能为我的自由服务，而是需要我的自由。它不是为人实现某种目的提供的手段，它所要求的自由本身就是人的目的。艺术作品与自然美也不一样，它不是首先在事实上存在，然后它被看到，一部小说、一本书只有当人们看着它的时候才存在。它要求读者的不单单是想象的调节功能，而且要求想象的构成功能，以此完成美的形象的创造，而这就必须诉诸读者的自由，因而符合人的本质要求。萨特认为“人是自由的，人就是自由”。自由是人的本质要求，而艺术恰恰是对自由的召唤。它所召唤的自由不是行动或行为的自由，而是完成作品的创造自由。而这种召唤也恰好和人的自由本质相一致，因而艺术品对于读者处于“绝对命令级别”，一本书你可以不理睬它，但你一旦打开它，你的自由本质就不由自主地命令你把它最后完成。而艺术的价值也就在于此，艺术之所以有价值，就在于它能召唤自由，使人的自由本质得到实现。

萨特认为，因为艺术作品是对读者的自由的召唤，因而作家不应试图影响读者，不应使读者受到制约，而应该把读者当做纯粹自由的创造力量，让他充分发挥自由创造的能力。在这里，萨特讨论了作品中的情感和读者自由创造的关系问题。萨特说：“在激情里面，自由是被异化的。”^③他反对作者一门心思地想引起恐惧、欲望和愤怒这类激情，因为读者一受激情的控制，他就失去了

① 柳鸣九选编：《萨特研究》，中国社会科学出版社1981年版，第9页。

② 柳鸣九选编：《萨特研究》，中国社会科学出版社1981年版，第9页。

③ 柳鸣九选编：《萨特研究》，中国社会科学出版社1981年版，第11页。

创造的自由。真正的艺术应该使读者和作品保持一定的审美距离，而不应该企图用某种激情俘虏读者，使他也变成作品中的某个人物的化身。当然，这并不是主张“为艺术而艺术”，因为在萨特看来，艺术并非没有目的，艺术的目的是自由。同时也不是巴拿斯派所说的“艺术家不动情感”，因为萨特也不否认“人们是用感情来重新创造审美对象的”。^①问题是一种什么样的感情。萨特认为艺术中的感情必须是源于自由的感情，如果作品给读者这样的感情，使读者形成信任，那么作品所召唤的自由就会得到读者的创造性的响应，因此信任的情感并不影响读者的自由，相反，它是读者自由创造的前提，由于信任的情感，读者的阅读好像是一场自由的梦，他明知这是一场梦，他随时可以醒来，但他并不愿醒，因为他对这梦是信任的。在这信任感情的支配下，读者就可以自由地运用自己的感情来重新创造审美对象，享受自由创造的审美喜悦。这时“这些感情不但不吞没或掩盖我的自由，它们反而是我的自由为向自身显现而选择的各种方式”^②。也就是说，这种信任的感情出于自己的自由，它的目的是让自己的自由以各种感情方式显现出来。萨特把这种信任的感情称为豪迈的感情或慷慨的感情，因为这种对作品的信任，读者“把整个身心都奉献出来，带着他的情欲，他的成见，他的同情心，他的性格禀赋，以及他的价值体系。不过这个人满怀豪情奉献出他自由的，自由贯穿他的全身，从而改变他的感情里面最黑暗的成分”。^③所以人们会看到一些铁石心肠的人在读到臆想出来的不幸遭遇的时候会掉下眼泪。因为作品的召唤，他那被掩盖的心灵深处的自由以感情的方式显现了。

为了使读者对作品采取一种信任的感情，使读者和作品保持一定的审美距离，使读者在自由的感情下进行创造，萨特认为作家在创作时也必须对他的感情保持一段距离——也就是说，他要把他的情感变成自由的情感，就像读者阅读作品时把自己的情感变成自由的情感那样，他不应该在他的激情的支配下写作，那样写出的东西就会陷入因果决定论中，使读者不能自由创造。如果是在自由的情感支配下进行写作，即或写得杂乱无章也没有关系，因为“最美的杂乱是艺术的效果”^④。它更符合给读者充分的信任和自由的要求，更能召唤读者自由创造的积极性。

4. 每本书都是对存有的总汇的一种挽回

“存有”是萨特存在主义哲学的概念。它是指本体论意义上的存在，是既

① 柳鸣九选编：《萨特研究》，中国社会科学出版社1981年版，第11页。

② 柳鸣九选编：《萨特研究》，中国社会科学出版社1981年版，第12页。

③ 柳鸣九选编：《萨特研究》，中国社会科学出版社1981年版，第12页。

④ 柳鸣九选编：《萨特研究》，中国社会科学出版社1981年版，第15页。

包括“自在的存在”，又包括“自为的存在”的整个存在。我们在前边讲了，萨特并不否认客观世界的“自在的存在”，但他认为这种“自在的存在”要依靠“自为的存在”（即人的存在）去揭示它的面貌，否则它就没有意义。也就是说，世界的存在是以人为核心的，世界的存在是打上了人的印记的存在。而人的本质是自由，所以人自由地给世界的存在打上了个人的印记。从存在主义上述基本理论来看文学艺术，文学作品是对自由的召唤，¹通过读者阅读过程的自由创造，在各种读者那里揭示了本来是一片混沌的“自在的存在”的世界的某一部分面貌。“然而，作品绝不局限于画成的、雕成的或讲述出来的对象；如同人们只能在世界的背景上知觉事物一样，艺术表现的对象也是在宇宙的背景上显现的”。^①所以，哪怕你只画一片田野或一瓶花，那也是向整个世界打开的窗子。因观众或读者在观赏这幅画或读你这部作品的时候，创造性的想象会走得很远、很深，会通过具体的作品上升到对整个世界的面貌的新的感受和认识。“结果是，创造活动通过它产生或重现的有限几个对象，实际上却以完整地重新把握世界作为它努力的目标。每幅画，每本书都是对存有的总汇的一种挽回。”^②到此，萨特认为可以回答“为什么写作”这个问题了：“作家做出的选择是召唤其他人的自由；他们各有要求，通过这些要求在双方引起的牵连，他们把存有的总汇归还给人，并用人性去包笼世界。”^③说到底，写作是为了把世界纳入人、使世界成为人的世界、成为人的自由的世界。

5. 文学意味着介入

萨特说：“作家既然意欲自己对于世界而言具有本质性，他又怎么能意欲自己对于这个世界包藏的种种非正义行为而言也具有本质性呢？”^④作家的本质是自由，他要通过创作召唤读者的自由，在读者的阅读创造中满足自己对于世界的本质性感觉。然而他运用的题材是现实的题材，其中包藏着种种非正义的行为，这就和他企图运用创作来表现世界的自由本质发生了矛盾。那么在这种情况下，作家必须怎么办呢？萨特的回答是：介入，而不是不偏不倚的描画。所谓“介入”，不是由说教或者一个人物来体现作家的态度，而是指作家应该把现实世界看做是一个还在“生成的世界，以自由的情感描绘创造一个体现自由本质的世界”。因此他并不是冷漠地描写那些非正义行为，而是用自己的愤怒使它们活跃起来，为了揭露它们取缔它们而创造它们。

① 柳鸣九选编：《萨特研究》，中国社会科学出版社1981年版，第17页。

② 柳鸣九选编：《萨特研究》，中国社会科学出版社1981年版，第17页。

③ 柳鸣九选编：《萨特研究》，中国社会科学出版社1981年版，第18页。

④ 柳鸣九选编：《萨特研究》，中国社会科学出版社1981年版，第21页。

“虽然文学是一回事，道德是另一回事，我们还是能在审美命令的深处觉察到道德命令。”^① 因此审美依靠对想象自由的引导；而道德是对人的自由的尊重，只有对人的自由尊重的题材，才可能召唤想象的自由。因此一部肯定非正义行为的题材的作品，或者一部颂扬种族主义、反犹太主义的作品，一部赞同接受人奴役人的作品，绝不会成为一部好作品。如果有人硬要这样做，那么就将像为法西斯主义服务的特里欧·拉罗舍尔一样，不论他是趾高气扬，还是顿足捶胸，读者都不去理他。结果是，作为文学家，他彻底完蛋。

“写作的自由包含着公民的自由。”^② 写作的自由的前提是公民的政治自由，因为作家自由创作出来的作品只有政治上自由的公民才能进行“真正的阅读”。奴隶人身不自由、思想也不自由，不能在阅读中进行自由的创造，因此“人们不能为奴隶写作”。^③ 所以文学和民主制度休戚相关，当民主制度，公民自由失去时，文学家也就不得不搁笔。文学家为了自由的文学，必须保卫民主制度、保卫公民自由，“有朝一日笔杆子被迫搁置，那个时候作家就有必要拿起武器”。^④ 也就是说，写作事业作为表现作家自由本质、召唤读者自由创造的事业，它的本质要求作家不能是一个对现实冷漠的人，它的本质要求作家介入，介入政治，介入道德，介入对不正义行为的评价，保卫民主制度，保卫公民自由，从而保卫文学——保卫“把存有的总汇归还给人”的这一伟大事业。

萨特的文艺观是他的存在主义哲学的组成部分，十分复杂。它既有唯心主义、非理性主义的框架，又有其深刻的人道主义理论内核。他对文学自由本质的界定，对阅读理论的阐发，他的文学意味着介入的看法，有重要的理论价值和进步意义。

结 语

现象学哲学把客观世界和主观世界的统一而呈现的“现象”，看做是世界的本体，否定客观世界的独立存在，显然是错误的。但是从这样的观念出发去

① 柳鸣九选编：《萨特研究》，中国社会科学出版社 1981 年版，第 22 页。

② 柳鸣九选编：《萨特研究》，中国社会科学出版社 1981 年版，第 24 页。

③ 柳鸣九选编：《萨特研究》，中国社会科学出版社 1981 年版，第 24 页。

④ 柳鸣九选编：《萨特研究》，中国社会科学出版社 1981 年版，第 24 页。

研究作为主观世界和客观世界的统一的文学艺术，却是有其合理性的，茵加登的文学作品构成的“四层次”说，杜夫海纳的艺术统一体中主体和客体对话、包含、交融的理论，都是很有价值的，对新批评等文学批评理论产生了重要的影响。从现象学发展起来的的存在主义美学文艺理论，不论是在海德格尔，还是在萨特那里，都具有批判现代资本主义的因素，海德格尔的寄希望于以艺术来拯救现代社会，萨特强调艺术的自由本质和他的阅读理论，对西方的文学理论（特别是对新批评和接受理论）和创作都发生了重要的影响。但现象学和存在主义文学理论的唯心主义和神秘主义色彩的影响也应引起我们注意，比如海德格尔认为艺术先于艺术家、萨特的“自在的存在”是荒谬的令人恶心的存在的观点，都是唯心主义和神秘主义的。在这方面，如果说现象学主要影响的是文学理论，那么存在主义则不但影响了文学理论，而且影响了文学创作，荒诞派戏剧、意识流小说、黑色幽默等现代文学艺术流派都和存在主义有密切的关系。

第十七章 英美“新批评”

引言

“新批评”这一概念本身并没有确定的内涵，因为针对旧的批评观念和方法而言，一切后起的新兴的批评都可以称为新批评。本节所说的新批评是指20世纪三四十年代在英美崛起并流行的不同于传统的批评理论。有人又称它为“本体批评”、“文本批评”。

新批评派的崛起是西方文学创作新形势的需要。20世纪初，批判现实主义、自然主义已经衰落，浪漫主义更趋于末流，现代派文学成为资产阶级文学的主流。现代派文学特别是先锋派诗歌重象征，语言晦涩玄奥，用实证的批评方法根本无法对付，批评家不得不通过细读来探索、猜测它的含义，这无形中促进了新批评的兴起。从理论上讲，西方文论史上，对文学作品形式因素的重视，由来已久，特别是浪漫主义、象征主义的批评家更加重视这方面的研究，柯勒律治把诗视为一个有机体，十分重视对诗的结构和语言分析，忽略对诗所表现的社会内容的分析，开创了文学批评“内部研究”的先河；爱伦·坡对简短的抒情诗的推崇、对朗费罗等人把文学批评纳入道德说教的指责，直觉主义对艺术独立的强调，俄国形式主义对语言的重视，以及现象学美学文艺学的进一步发展，特别是1937年现象学美学的代表人物、波兰美学家罗曼·茵加登在《对文学的艺术作品的认识》提出对审美对象进行详尽层面考察的理论，都对新批评的产生和发展产生了重要影响。

第一节 新批评的先驱

新批评是一种重视形式的批评，它的形成虽然有久远的多方面原因，但直接从方法论的角度为新批评派奠基的是英国的瑞查兹的“语义分析学”和艾略特的“有机形式主义”文学观，他们是新批评的先驱。

1. 瑞查兹的语义分析学

瑞查兹（1893—1979）终生喜爱语言的研究，他首先是一个语义学家，

然后才是一个诗人和批评家。他对文学的关注来自他对于文学语言特别是诗的语言的密切关注。他一生著述甚丰，重要的有：《美学基础》（1922，与奥格登、乌德合著）、《意义之意义》（1923，与奥格登合著）、《文学批评原理》（1924）、《科学与诗》（1926）、《实用批评》（1929）、《修辞哲学》（1936）等。有人把瑞查兹称为现代文学批评，特别是新批评之父，因为西方现代批评和英美新批评从他那里受益匪浅。

瑞查兹的语义分析学理论可以概括为三个方面。首先是以现代心理学为基础的“冲动平衡论”，瑞查兹认为普通人不能有条不紊地处理各种不同刺激所引起的互相对立、矛盾的复杂冲动，而诗人由于富于想象力，“能够把纷乱的、互不联系的各种冲动组织成一个单一的、有条理的反应”，使“相互干扰、相互冲突、相互独立、相互排斥的冲动，在诗人身上结合成一种稳定的平衡状态”。^①因此优秀的诗是“包含的诗”，它是复杂经验的调和，是多种对立冲动的平衡。17世纪玄学派的诗、象征派的诗就是这种诗。而不好的诗是由平行、同一方向冲动构成的诗，如18世纪、19世纪的浪漫主义、自然主义的诗。那么，既然优秀的诗是复杂经验的调和，是多种对立冲动的平衡，而普通人又不能很好地处理这种复杂的冲动，因此一首诗在普通读者那里的感受差别是很大的。瑞查兹在剑桥教书时曾做过一个实验，他把作者名字隐去的不同诗篇发给学生独立阅读和评论，结果发现有相当部分的学生对名家的作品评价很低，相反对一些不出名的作者的诗却给予很高评价，为什么会出现这种情况呢？瑞查兹提出了十条原因，这十条实际是两个方面的原因，一是个人心理情感的原因，一是受成规偏见的束缚。为此瑞查兹提出“细读”的批评方法，要求对作品做细致的语义分析，以防止误读的产生。瑞查兹这种“冲动平衡论”为新批评派对诗的本质的认识以及竭力挖掘诗的多重意义提供了理论依据。

第二，瑞查兹根据语言的用途，把人类的语言分作两种，即科学的语言与文学的语言。他认为：科学语言以指示功能为核心，文学语言以情感功能为鹄的；科学语言旨在参证命题的真与假，是“外指的”，而文学语言是表达情感的媒体与手段，是“内指的”。科学的陈述传达真实信息，说的话必须与客观事实相对应，情感的陈述目的在于激发人的情感和想象，说的话不一定与客观事实相对应；前者是真实的陈述，后者是“虚假”的陈述；前者是科学的真，后者是艺术的真，因此诗没有任何“外指”功能，也不具有任何参证外在真理的功能；他认为一部作品里所谓的“真理”，只是它的内在的“正确”。换

^① [英] 瑞查兹：《想象》（杨周翰译），见《现代英美资产阶级文艺理论文选》（上），作家出版社1962年版，第83、85页。

言之，科学真理与客观世界形成对称的参照关系；艺术的真理只是作品内在的连贯性而已。比如，《鲁滨逊漂流记》中的“真理”是作品中告诉读者的那些事件，至于读者是否接受这些事件以及在多大程度上接受这些事件，完全看作者讲故事的技巧，它与作品中人物的原型或作者的经历无关，也就是说《鲁滨逊漂流记》中的“真理”与客观的真理没有丝毫关系。它只具有内在的真实和心理上的真实。就这样，瑞查兹干脆利落地解决了文学与科学已经延续了几百年的冲突。因为文学与科学之间不可能有冲突，它们是两股道上跑的火车，不可能相撞——它们所运用的语言具有完全不同的功能。读莎士比亚的《麦克白斯》不必考据剧中的苏格兰史事，读柯勒律治的《古水手之歌》也不必追问月球下端挂着的星星在天文上是否存有根据，吟李白“白发三千丈，缘愁似个长”时不必谴责李白欺世，诵杜牧“南朝四百八十寺，多少楼台烟雨中”时不必考察他是否信口开河。从文学批评史的角度看，文学与历史的差别，文学与科学的分野，早已为古人所道破。但瑞查兹的非同寻常之处在于：他承认文学是一种“无稽之谈”，但由于它具有某种特定的心理效果，它又是一种值得肯定的有价值的“无稽之谈”；它的价值是自证的、内指的，完全不需要外在客观世界的干预。

另外，科学语言的科学性是与其规定性、单一性相联系的，它极力地排斥歧义和含混；文学语言不同于科学语言，它不仅具有而且推崇多义性与含混性，强调柔韧性和微妙性，英国另外的两位著名批评家直接继承并发展了这些见解。其中之一是瑞查兹的学生威廉·燕卜苏，燕卜苏的《含混的七种类型》就是对于瑞查兹的早期著作，特别是《意义之意义》的一个恰当的注释；另一位是肯尼斯·博克，他的《通与变：目的之解剖》和《文学形式之哲学》乃是对于瑞查兹早期著作的某些命题的扩展和发挥。他们所有的理论主张都建立在瑞查兹为他们提供的前提之上：文学语言不同于科学语言，文学的真理是内指的，自我证明的。

第三，瑞查兹的语境理论，对新批评理论的形成也有直接影响，瑞查兹认为语境对于把握一个词汇的真正含义十分重要，在瑞查兹看来，语境不单单是传统上理解的词汇和上下文之间的联系和相互作用，而且还要受到一切历时和共时出现过的上下文和其他因素的制约，因而作品中的文字意义很难确定，甚至出现复义、多义，可以由人任意猜测。

2. 艾略特的非个人化理论

瑞查兹对于新批评派的形成起了很大的作用，但有些新批评家不承认他是新批评的开拓者和先驱，因为他具有浓重的心理主义倾向。他们把艾略特作为自己的“老前辈”，认为他才是新批评的奠基者。美国一些文学批评史专家试

图把英美现代批评分作瑞查兹、艾略特两大体系，有人认为新批评属于瑞查兹的后代，有人把新批评派置于艾略特的门下。无论如何，艾略特对于新批评派的形成和发展所发挥的作用同样是不容忽视的。

艾略特不仅是一位重要的批评家，而且还是一位著名的诗人和剧作家。他的批评著作不多，但言简意赅，一针见血，常给人留下深刻的印象。艾略特中后期的创作、理论与早期相比有较大的变化，他早期的理论为新批评的出现奠定了坚实的基础。在《传统与个人才能》、《玄学派诗人》等著名论文中，艾略特把文学作品看做客观的、有机的、独立自足的象征物，提出了诗歌的非个人化理论，这对新批评的形成产生了很大的影响。他反对浪漫主义文学观念和印象主义的批评观念，认为诗歌并非诗人用来表现自己的情感和个性的工具，而是客观事物的象征。“诗不是放纵情感，而是逃避情感，不是表现个性，而是逃避个性”。“一个艺术家的前进是不断地牺牲自己，不断地消灭自己的个性”。^①“非个人化”的主张主要包括三个方面，首先是个人生活与艺术的关系问题，艾略特认为，诗人的任务是将个人的生活情感和经历转化为艺术的情感和经验。一个艺术家是否成熟，关键就看他能否把全人类的情感和经验转化为艺术的情感和经验。因为“艺术的情感是非个人的”，只有在这种非个人化的过程中，艺术才能达到完美的境地。第二是作家和传统的关系问题。艾略特针对浪漫主义张扬个性的主张，提出了“传统论”。他认为历代文学本身是一个独立的系统，古今作品构成一个同时并存的秩序，作家虽然在语言和形式方面有独创，因而对历代共存的旧的文学秩序有所调整，但从总体看来，他必须服从和尊重传统。因此某个作家的成长历程是“不断地牺牲自己，不断地消灭自己的个性”。第三，在具体的创作过程中，一个艺术家如何才能把个人的情感和经历转化为非个人的、艺术的情感和经验呢？艾略特认为，表现非个人的情感和途径是借用“客观关联物”：“以艺术的方式表现情感的唯一方式是通过客观关联物，换言之，客观关联物就是表达特定情感的客体、情形或事件的发展过程。”^②艾略特认为优秀的诗就是诗人把自己个人感情转化为人类的普遍情感，既创新，又遵循传统，描绘出的客观关联物有机体。这样的有机体有自己内在的标准，它不以创作者与欣赏者为转移，所以艾略特认为应把文学批评的焦点和批评家们的注意力由作家转向作品：“将兴趣由诗人身上转移到诗上是一件值得称赞的企图：因为这样一来，批评真正的诗，不论好坏，可以

① [美] 艾略特：《传统与个人才能》，见赵毅衡编选《“新批评”文集》，中国社会科学出版社1988年版，第32、28页。

② [美] 艾略特：《传统与个人才能》，见赵毅衡编选《“新批评”文集》，中国社会科学出版社1988年版，第30页。

得到一个较为公正的评价。”^① 他提倡寻找审视文学作品的新角度和新方法，又重新阐释了文学传统的价值和意义，即以文学传统作为权威来衡量评价文学作品，给作品以客观的科学的评价而不是凭个人的感情和印象进行批评，因为这样的批评失去了文学批评的客观科学性。因此有人称他为英美的现代文学批评带来了一场深刻的革命。

瑞查兹的语义分析学和艾略特的有机形式主义理论是有密切联系的，正是因为把文学看成非个性的、具有客观标准的独立的象征有机体，才导致只能对文学做语义分析，也只有进行语义分析才能探索象征意象的含义。瑞查兹和艾略特的理论为新批评的诞生做了充分的理论准备。

第二节 形成期的新批评理论

新批评理论的形成有一个过程。人们最早用“新批评派”来指称第一次世界大战后聚集在美国南部范德比尔特大学的一帮年轻批评家，为首的是该大学的教师、诗人兼学者约翰·克娄·兰色姆，另外还有他的学生：艾伦·泰特、罗伯特·潘·沃伦和克林斯·布鲁克斯。他们聚集在一起，讨论新诗创作。他们把这个社团命名为“逃亡者”，并在1922—1925年间出版同名文学刊物。1925年社团人员星散、刊物停办，但几个主要成员仍保持着通讯联系，并且都从诗歌创作转向文学批评。在以后的十多年里，他们不断发表批评文章和著作，表现出一种不同于以往从道德、情感效果进行文学批评的新的批评风格。他们以批评实践和理论研究的创新，并提供了一套新的术语和操作方法，赢得大学的重视和接受。这期间，1930年燕卜苏在英国出版了发挥老师瑞查兹文学语言特征思想的《含混的七种类型》，无疑也为这种新的批评的形成增加了有力的氛围。在新批评派中，兰色姆是新批评派承上启下的关键人物：他于1941年出版了《新批评》一书，对各种“旧批评”予以检讨。他呼唤“本体论批评家”，此书出版后，“新批评”这个名称就流行起来，虽然新批评理论家因这个名字意义不明而不满意，但后来这名称越来越流行，他们也只好接受了。下面，我们介绍新批评这个时期的主要建树。

1. 燕卜苏的含混理论

瑞查兹曾经在科学语言与文学语言之间作出区分。他认为，科学语言的科学性是与其规定性、单一性相联系的，它极力排斥歧义和含混；文学语言

^① [美] 艾略特：《传统与个人才能》，见赵毅衡编选《“新批评”文集》，中国社会科学出版社1988年版，第32页。

不同于科学语言，它不仅具有而且推崇多义性与含混性，强调柔韧性和微妙性。这一见解为瑞查兹的学生燕卜荪所继承和发展——燕卡荪的《含混的七种类型》就是对瑞查兹的早期著作，特别是《意义之意义》所作的一个恰当注释。

燕卜荪（1906—1984）不仅是英国第一流的批评家，而且还是一个著名诗人，他的诗作被选入各类作品选集中。他最著名的理论著作是1930年出版的《含混的七种类型》（*Seven Types of Ambiguity: A Study of Its Effects on English Verse*），该文不仅改变了一个词语的命运，而且确立了一种新的审美趣味，传统文论史上赋予“含混”的贬义色彩从此一扫而光。

“含混”（ambiguity，又译“模糊”、“晦涩”和“复义”等），原指一种含有多层意义而无法使人准确确定本义的语言表达方式，它通常不是作者故意为之。造成含混的主要原因是措辞简短或语序颠倒以及多义词的使用。在新批评之前，这一般被视为文学作品的缺陷。在通常的文学活动中，一般的读者和批评家们习惯于诗意的单一性，认为每首诗只有一种正确的读解。燕卜荪通过大量的研究和分析表明，对一首诗的理解是多种多样的，而且每一种解释都有一定的道理，对此不能独断地加以排斥。“诗无达诂”，这说明文学语言具有与科学语言不同的特性——多义性、模糊性和不确定性，诗意的丰富性和复杂性正是诗之为诗的要义之所在。诗的语言能够同时激活数种各异的意义层面，由此产生的含混是优秀诗作的基本特征。燕卜荪的研究成果，为新批评的形成提供了有力的理论支持和批评方法的借鉴。

写作《含混的七种类型》时燕卜荪还是一个学生，但这并没有影响这篇论文成为20世纪重要的经典批评著作之一。那时，劳拉·莱丁（Laura Riding）和罗伯特·格雷夫斯（Robert Graves）合著的《现代诗概观》（*A Survey of Modernist Poetry*）令他痴迷，该书对莎士比亚第129首十四行诗的分析给了他深刻的启示，因此在两周之内燕卜荪就完成了这部书稿的大部分内容。什么是“含混”？燕卜荪说，“任何语义上的差别，不论如何细微，只要它使一句话有可能引起不同反应”，就是“含混”。^①他把含混分为七种类型，我们举第一种来分析。

第一种是“说一物与另一物相似，但它们却有几种不同的性质都相似”^②引起的含混。燕卜荪举莎士比亚《十四行诗集》的句子：“荒废的唱诗坛，再不闻百鸟歌唱。”这样的诗句读起来，感觉的意思就是含混的。为什么给人含

① [英] 燕卜荪：《复义七型》（麦曾任译），见赵毅衡编选《“新批评”文集》，中国社会科学出版社1988年版，第305页。

② 赵毅衡：《新批评》，中国社会科学出版社1986年版，第161页。

混的感觉呢？因为把百鸟歌唱的树林，比成教堂中的唱诗坛，它们不只有一点性质相似，而是有好几种性质相似。教堂中有歌声和树林中有鸟鸣相似；鸟儿站在树枝上歌唱和唱诗班排队歌唱相似；教堂彩色玻璃窗透进几缕阳光和森林缝隙透进阳光相似；荒废无人的教堂与衰败的森林引发人的感受和情感相似……正因为有多点相似，因而它给人的感觉是含混的。而这意义含混的句子，能使人产生丰富的联想，感受诗的美。燕卜苏认为，这种含混不是诗的缺陷，相反，它是诗的优点。这也正是诗的语言和科学语言的不同。他承认，对这七种类型的含混的研究“仅仅是一个方便的框架”，他讨论的也只是他所喜爱的诗。但这样的解释并没有能够避开别人的猛烈批评，许多批评家认为，燕卜苏对“含混”这种诗歌质素给予了过高的估价；而且不论在何种诗歌中，他都能找到“含混”这一质素，这样，一部作品的意义的大小只取决于批评家的想象力的强弱，文本只是一滩墨迹而任人解释。

但不管怎么说，燕卜苏对“含混”这种审美质素的肯定以及他对诗歌语言含混所作的精辟分析，都给其他新批评派成员以深刻的启迪。新批评派亦步亦趋地跟在燕卜苏身后，像战场上的工兵端着探雷器寻找地雷一样，在诗歌中寻找“含混”，并在他们认为埋藏着“含混”的地方插上“路标”，然后进行细致的分析。这种批评是别开生面的，因为它抓住了文学语言的特点，在按科学要求是缺陷的地方，发掘出文学的特质和魅力。燕卜苏虽然对新批评有不可低估的贡献，但燕卜苏本人并不属于新批评流派，因为他并不完全同意新批评的某些批评概念和批评策略。他曾在1950年完成的论文《我的信条：词语分析》（*My Credo: Verbal Analysis*）中对“意图谬见”论予以讽刺；1972年又写了《再说意图谬见》（*The Intentional Fallacy, Again*）一文，申明自己的文学立场。这一方面说明燕卜苏是一位特立独行的学者，另一方面说明新批评派是一个相当松散的组织。事实上，燕卜苏一辈子都没有正式加入过任何批评团体，而且常常游离于学院批评的主流之外，对主流审美趣味予以抨击，他的独立的学术精神令人难忘。

2. 泰特论诗歌中的张力

艾伦·泰特（1899—1979）是美国诗人，新批评派核心成员。从1930年起，他在美国、欧洲、亚洲的大学执教和从事诗歌批评研究，特别是他1938年发表的《诗歌中的张力》，提出了著名的“张力”说，为新批评理论建设作出了重要贡献。像俄国形式主义理论家什克洛夫斯基抓住“陌生化”来论述“文学性”一样，泰特提出“张力”说，来论述诗性。泰特指出，诗有自己的特性。他说：“我要把这种特性称为‘张力’。用抽象的语言表达，就是诗歌突出的特色就是其整体的最终效果，而整体是意义构造的结果，批评家的职责

就在于考察评价这个意义。”^① 泰特认为，诗歌语言是不同于大众语言的。大众语言是“交际”的媒介，使用这种语言是为激发某种“情感状态”，而有些诗歌之所以失败，恰恰是陷入了这种“交际谬误”。泰特举美国女诗人米雷的一首诗《在马萨诸塞州正义被拒绝》来说明这个问题，这首诗是诗人有感于对两位意大利移民的不公正审判而写的：

从光荣的逝者里
我们继承了什么——
适合庄稼的回垄，野草被铲除——
而现在害虫和霉病横行，
罪恶肆虐
飞燕草和玉米；
我们看着他们匍匐在下面。

泰特认为，在这首诗里，我们看不到庄稼毁坏与两位意大利移民被不公正处死有什么关系，它只是能激发一种感伤的情感，而这种情感可能激起怀有“社会正义”观念读者的共鸣，而对于没有这种共鸣的人，这些诗行，甚至整首诗，都会显得晦涩难懂，其意义无法显出，根本达不到诗的目的。为什么会这样呢？泰特认为，因为它使用的是为了交流情感的大众语言，而不是诗歌的具有张力的语言。那么，诗歌的意义是怎样产生的？泰特说：“诗歌的意义是其张力，是诗歌中能包含的所有外延和内涵构成的有机整体。”^② 这里所说的“外延”是指这词语的“词典意义”或指称意义，内涵是指这词语的暗示意义及感情色彩。诗歌意义的产生要靠“张力”，这张力首先是指词语的外延和内涵是否构成一种互相指涉、互相推动的关系。第二是由外延和内涵构成的诸意象是否前后连贯，构成符合逻辑的有机体。我们以大家熟悉的陈子昂的《登幽州台歌》来说明泰特的诗歌“张力”理论：“前不见古人，后不见来者，念天地之悠悠，独怆然而涕下。”这首诗每一词语的所指都有具体的客观内容，其外延是具体可感的，每一词语的内涵又都是很丰富的。在这首诗所形成的语境中，它的外延和内涵互相指涉、互相推动。这词语外延内涵统一所构成的意象，前后连贯，浑然天成。它描绘了这样的情景、意境：一个很有抱负的人，独自登上荒凉的幽州台，望台下已被废弃的古道，前后一个人影都不见；不由得感慨万千，不能自己，涕泪俱下。读这首诗，它词语外延所构成的连贯统一

① 转引自朱刚编著《二十世纪西方文论》，北京大学出版社2006年版，第78页。

② 转引自朱刚编著《二十世纪西方文论》，北京大学出版社2006年版，第82页。

的形象，引发出我们悲怆深沉的人生思考，反过来这种人生思考又促进我们去进一步把玩、联想诗的词语外延形象，在循环往复过程中，加深了对诗歌意义的感受和理解。

《登幽州台歌》等古今中外的优秀诗歌之所以千古不朽，具有永久的魅力，如果按新批评的观念，就在于它词语的外延和内涵之间形成张力。如果返回去再看看米雷的《在马萨诸塞州正义被拒绝》，它的词语的外延和内涵没有必然联系，不能互相指涉，更不能互相推动，意象之间也不能连贯，即不具有张力，因而也无法显示丰富的联想意义，泰特否定它，原因就在于此。象征主义批评在词语的外延和内涵上，强调批评家对内涵的挖掘，因为象征主义诗歌外延并不清晰，因此对其内涵只能如马拉美说，“要一点一点地去猜”。泰特的张力说强调，诗既要倚重内涵，使其有丰富的联想意义；又要倚重外延，使形象是明晰和连贯的，因为忽视外延会导致晦涩和结构散乱。

泰特的张力说，在文学内容和形式关系的认识上，体现了黑格尔的辩证统一精神，是对这二者关系研究的新进展。张力说对新批评理论建设具有重要意义。以至于后来维姆萨特说张力论是“现代批评的顶点”，他和布鲁克斯合写的《文论简史》也几乎把西方文论写成了一部张力论发展史。这种认识和做法，当然是过了。但张力说扭转了全凭个人主观印象和感受进行文学批评的倾向，为批评走向客观化提供思路和可操作的方法，这对新批评的发展和文学特别是诗歌特质认识的深化，确实是功不可没的。

3. 兰色姆的本体批评理论

约翰·克娄·兰色姆（1888—1974），是新批评派承上启下的重要人物。早期，他和三个学生合作，形成所谓“南方集团”，后期他在俄亥俄肯庸学院讲学，培养学生，出版《肯庸评论》，形成了与“耶鲁集团”呼应的新批评的另一个中心。在新批评发展的关键时期，1941年他出版《新批评》一书，为新批评早期的理论实践活动做了梳理，提出并鼓吹本体论批评，为这一新的批评流派确立了名称和纲领。兰色姆在《新批评》中，针对当时新人文主义、科学实证主义和印象主义泛滥，文学批评标准和方法混乱的局面，肯定了艾略特、瑞查兹等批评家力图建立科学批评的努力，对他们批评理论中仍带有的心理主义、历史主义、道德评判等因素进行清理。在清理过程阐述自己的观点，并在全书最后一章，提出建立本体批评的主张。

实际上，建立本体批评，是兰色姆长期追求的目标。兰色姆认为，文学的批评，应该立足于对文学特异性的科学认识。他在《新批评》中分析了道德论、情感论、感觉论、表现论等各种文学特异性理论，认为都不能解决诗与科

学的区别，不能解决文学特异性究竟是什么的问题，因而它们的批评没有建立在科学的基础上。那么，诗歌的特异性究竟是什么呢？兰色姆在《新批评》最后一章说：

诗歌的特点是一种本体的格的问题。它所处理的是存在的条理，是客观事物的层次，这些东西是无法用科学论文来处理的。

这并非不可思议，我们生活在这样一种世界，它必须与我们在科学论文中所处理的那一世界，或种种世界（因为确有许多这样的世界）区别开来。这种种世界只是我们这一世界的简化的、经过删削，易于处理的形式。诗歌旨在恢复我们自己的感觉和记忆淡淡地了解的那个复杂难解的世界。就此而言，这种知识从根本上或本体上是特殊的知识。^①

从上述两段话中，我们可以看出，兰色姆认为，诗的特点属于本体范畴。我们生活在种种被自己简化、删削，使我们易于处理的世界（比如科学世界、道德世界……），诗所面对和要处理的世界，不是这种被简化、删削、易于处理的世界，而是那复杂难解的本原世界，诗歌通过唤起我们的感觉和记忆，使人在恬淡的心境中，了解本体世界。诗歌表达的是本体世界的知识，诗的特异性就在这里。既然如此，对诗歌的批评就不能从科学、道德、情感、感觉等属于被简化、删削、易于处理的世界的角度，进行分解批评，而应该是通过诗歌本体追究世界本体的批评。根据这样的认识，兰色姆对诗歌进行了考察。在《诗歌：本体论札记》一文中，他把诗歌分为事物诗、概念诗和玄学诗。他认为前两种诗都不是纯粹的诗，事物诗企图以空洞的意象抵御形而上思考，缺少绝对的实体；概念诗是“柏拉图式的诗歌”，它描写的事物只不过是一些爱国、宗教、道德等抽象概念的表意符号，是概念图解。那么，纯粹的诗是什么诗呢？兰色姆认为是玄学诗。玄学诗是17世纪英国以约翰·多恩为代表的一批诗人创作的带有宗教色彩的诗。这种诗富于“奇想”，经常采用暗喻、反讽、悖论等手法，把表面上互不关联的事物和概念联系在一起，使读者惊奇，并不得不去认真思考诗中玄妙的深意。1921年艾略特发表《玄学派诗人》，推崇这种诗。而这也正合兰色姆以及许多新批评家的心意。在兰色姆看来，玄学诗之所以是纯粹的诗，是因为这种诗能使人感受和思考世界的本体；而这种诗之所以起这种作用，是因为这诗并不是诗人个性和情感的表达，而是逃避感情、泯灭个性的结果，这种诗正如康德论述艺术时所说，具有自足性。在兰色

^① 兰色姆：《征求本体论批评家》，转引自朱立元、李钧主编《二十世纪西方文论选》上卷，高等教育出版社2002年版，第266—267页。

姆看来，好诗不过是传递本体声音的工具，因此也具有本体的性质。兰色姆说：“批评依靠本体分析正是康德的意思。”^① 兰色姆的所谓本体批评，就是通过分析诗本体，去感受思考世界本体。兰色姆是一个虔诚信奉天主教的文学批评家，他的学术追求和他的信仰不无关系。

那么，如何进行本体批评呢？兰色姆把诗分为“构架”和“肌质”两部分，所谓构架是指能用散文进行转述的东西，即作品的逻辑线索，所谓肌质是不能用散文转述的部分。兰色姆认为，要把分析的重点放在诗的肌质，而不是构架，才符合本体批评要求。因为他认为诗的本质和精华，以及表现世界本体的能力，都在肌质，而不在构架。他说，肌质才是“世界的肉体”。诗的特异性在于肌质和构架是分立的，科学论文只有构架，没有肌质，即使有也是附属于构架的，不能分立。而在诗中，肌质是独立的，并且它可以冲破构架的种种阻碍，表现本体世界。兰色姆所说的构架和肌质，不少人认为相当于内容和形式，笔者认为说它相当于诗中的理性逻辑和大于理性逻辑的形象细节可能更合适。兰色姆要求在批评中重视后者，不能说全无道理，因为那散文语言说不清的东西里面，可能触及本体世界。但他把二者割裂开来，是说不过去的，因而遭到大部分新批评派反对。

兰色姆的本体论批评，是诗本体的批评，追寻的是世界本体，因而具有明显的神秘色彩。他对文学特异性的认识也有片面性，但他强调把分析的重点放在诗本身，对于确立新批评主导特色，是有重要意义的。

第三节 极盛期的新批评理论

新批评经过三十多年的发展，第二次世界大战之后，在美国达到极盛，成为大学里占统治地位的学派。许多原来对其持异议的批评家纷纷皈依，维姆萨特、布鲁克斯等理论家非常活跃，他们所取得的批评理论和实践的成果，被竞相刊登和出版，韦勒克、沃伦 1949 年出版了影响巨大的《文学理论》，使新批评呈现极盛状态。在本节中，我们介绍这一时期最活跃最有影响的批评家的核心理论。

1. 维姆萨特与比尔兹利的“意图谬见”、“感受谬见”理论

维姆萨特（1907—1975）虽然不是新批评的奠基者，甚至不承认自己是新批评家，但他发表了大量新批评著述，在后期十分活跃，因此也成为新批评的代表人物之一。他赞成“本体批评”，因为本体批评是把读者的注意力从作

^① 转引自赵毅衡《新批评》，中国社会科学出版社 1986 年版，第 17 页。

者转移到作品身上。他曾与比尔兹利合作出版过《词语雕像：诗歌意义研究》，产生了巨大的影响，也使他与比尔兹利成为全部“旧批评”的“出气筒”和“枪靶子”，“旧批评”常把对新批评的憎恨不分青红皂白地发泄到他身上，他也乐意承担这样的“受难者”角色。

在《词语雕像——诗歌意义研究》中，收入维姆萨特与比尔兹利合写的两篇文章，一篇是《意图谬见》（*The Intentional Fallacy*），一篇是《感受谬见》（*The Affective Fallacy*）。这两篇文章为本体批评理论走向极盛，提供了新的理论支持，在新批评理论中占有重要地位。

他们首先反对“意图谬见”。“所谓意图就是作者内心的构思或计划。”^①维姆萨特和比尔兹利认为作者的意图与作品的价值无关，因为“就衡量一部文学作品成功与否来说，作者的构思或意图既不是一个适用的标准，也不是一个理想的标准。……文学批评中，凡棘手的问题，鲜有不是因批评家的研究在其中受到作者‘意图’的限制而产生的。”^②维姆萨特和比尔兹利认为：“强调作者在构思方面的匠心就是诗的成因，还并不就等于承认了构思或意图即是批评家衡量诗人作品价值的标准。”^③因为诗的语言具有极高的涵括性，艺术作品的最终意义总是超越任何原初的意图的。想获得一部作品的意义，读者只需要“细读”作品本身。因此，诗应该“几乎是匿名的”，尽管它的标题下面总是写着作者的名字，研究作品时对作者的名字应该忽略不计，不应该把作者视为现实生活中活生生的人，而应把作者视为理想化、虚构出来的人物，即面具人物（*persona*）。研究作者的生平传记、思想感情和创作意图与真正的文学批评没有必然的联系，“希望知道所有关于艺术家个人情况和尽可能多的关于他的历史背景的情况”实在是多此一举，甚至对真正的文学批评构成伤害。这是因为，文学远远不是作家个人生活经历的再现，没有充分的证据证明作者只有在心情抑郁时才写悲剧，兴高采烈时才写喜剧。所谓的“风格就是人”，“文如其人”的见解都是毫无根据的；如果认为莎士比亚戏剧中的人物的言谈举止、思想感情都与作者本人无异，那是非常荒唐的。维姆萨特和比尔兹利认为，尽管艺术作品和作家的生平之间有某种关系，但绝不意味着艺术作品仅仅是作家生活的摹仿。维姆萨特、比尔兹利认为，根据作者的创作意图来评价文学作品的实证主义批评隐入了“意图谬见”，必须坚决抛弃。

① [美] 维姆萨特、比尔兹利：《意图谬见》（罗少丹译），见赵毅衡编选《“新批评”文集》，中国社会科学出版社1988年版，第209页。

② [美] 维姆萨特、比尔兹利：《意图谬见》（罗少丹译），见赵毅衡编选《“新批评”文集》，中国社会科学出版社1988年版，第209页。

③ [美] 维姆萨特、比尔兹利：《意图谬见》（罗少丹译），见赵毅衡编选《“新批评”文集》，中国社会科学出版社1988年版，第210页。

他们不仅反对“意图谬见”，而且反对“感受谬见”。“意图谬见在于将诗和诗的产生过程相混淆……感受谬见则在于将诗和诗的结果相混淆。”^① 维姆萨特、比尔兹利认为，诗不仅应该独立于诗人而存在，而且应该独立于读者而存在。读者不应该把自己的感受和价值判断强加于作品，而是要按照作品本身，小心翼翼地加以解读，否则就会根据读者的阅读感受来判断一部作品的价值和意义，造成“感受谬见”，即把作品与读者对该作品的阅读效果混为一谈。文学作品包含着情感的因素，但批评家不应该把自己阅读文学作品的感受与作品中的情感因素混为一谈。维姆萨特和比尔兹利把“感受谬见”分为四种：感情式谬见——依据读者的喜怒哀乐等情绪反应衡量文学作品的成败得失；想象式谬见——把文学批评的焦点放在读者阅读文学作品时想象、意识、思维方面的活动上；生理式谬见——根据读者生理上的反应（如四肢发凉，眼睛发直）判断作品的思想深度和艺术深度；幻觉式谬见——把文学批评的重点放在读者在阅读文学作品时所产生的心理上的幻觉（如余音绕梁，三月不知肉味）上，并以此评定作品的价值。他们声称，“读者研究很难算是文学批评”，道理很简单：读者的个人感受并不等于作品的感情内容，读者的感受与作品的价值无关，因此它不能成为文学批评的对象。

把作者的意图与读者的感受剔除之后，维姆萨特和比尔兹利把文学批评的目标置于作品之上：分析文本，探究意义，展示其内在的对峙与和谐，并对作品作出必要的评价。正如韦勒克所指出的那样，维姆萨特所谓的“评价”未必与“主观”有什么关系，因为维姆萨特相信存在着超越时空限制的绝对价值。他承认这样的批评也有缺陷，因为某些诗歌可能包含着无法释义的东西，但维姆萨特不愿陷于神秘主义的泥潭。与此相反，他强调批评必须具备客观性、理论性、合理性，他甚至一度用图表展示文学理论的构成机制。这样，在维姆萨特和比尔兹利眼中，作品是一个“比喻性的空间客体”，即“词语雕像”。“词语雕像”与布鲁克斯“精制的瓮”一道，成为新批评派的“商标”。“词语雕像”是诗歌“形式”与“实体”的统一，因而诗歌是一个有机整体，它可以平衡诗歌中的各种张力。在这样的柯勒律治式的诗歌模型中，诗的各种构成因素相互依赖着构成了和谐的整体。

无论我们是否赞同维姆萨特和比尔兹利的观点，他们都是不可忽视的批评家。至于维姆萨特和比尔兹利对西方文论史的影响，我们不仅可以从正面观察，而且可以从反面审视——看看他们的对手是多么执著地与他们作对：时过二三十年，戴维·莫林那还主编了《文学意图论》（1975年），收录了各方面

^① [美] 维姆萨特、比尔兹利：《意图谬见》（罗少丹译），见赵毅衡编选《“新批评”文集》，中国社会科学出版社1988年版，第228页。

反对维姆萨特、比尔兹利观点的论文。意在否定“意图谬见”。由此可见，维姆萨特与比尔兹利的影响之深之远。客观地说，“意图谬见”并非没有道理，确实不应把作品意义等同于作家意图，但是企图割断作家和作品的关系，进而否定文学作品和社会历史的联系，无论如何是错误的。至于“感受谬见”，问题更多，批评一首诗，离不开感受，维姆萨特、比尔兹利在论文中举的批评例子，就是从感受开始的，那么这种感受是否是“谬见”呢？

2. 布鲁克斯的“反讽”理论和“细读法”

克林斯·布鲁克斯（1906—1994）青年时代就读于兰色姆门下，后又赴牛津求学，回国后执教于路易斯安娜大学和耶鲁大学，1938年与沃伦合作发表《怎样读诗》，为新批评走进大学课堂做了开拓性工作。1947年出版《精致的瓮——诗的结构研究》，1949年发表著名论文《反讽——一种结构研究》，以精彩的批评实践阐发新批评理论，特别是他对反讽的研究，以及在批评实践和教学中运用的“细读法”，在新批评的理论和实践中占有重要地位。布鲁克斯对自己的追求和信念十分执著，晚年还著文为新批评辩护。

新批评的批评实践，是从语意研究入手的，燕卜苏的“含混”论，泰特的“张力”论，都是这方面研究的成果。布鲁克斯1942年发表《悖论语言》，认为悖论有惊奇和反讽两种形式；过了七年又发表《反讽——一种结构研究》，把悖论也包含在反讽中，那么悖论和反讽，到底谁是更大的概念呢？在布鲁克斯那里，悖论和反讽没有根本区别，他后来的悖论是反讽的一种形式的看法；可能更科学一点，也符合自古以来大多数文论家的认识。

从传统修辞学角度来看，悖论是“表面上荒谬而实际上真实的陈述”，是“似非而是”；反讽则是“字面意义与实际想说出来的意义相互对立”，是“口是心非”，反讽具有谐谑讽刺意味。但它们有共同的特点：它们的语义都是矛盾的，它们是用“曲笔”来陈述，因而具有张力。而自德国浪漫主义之后，反讽这个概念被扩大了，到了新批评派的布鲁克斯那里，他关注反讽的不再是其讽刺、喜剧意味，而是与张力的联系，把它看做形成诗歌特异性的原因，这样，反讽就不只是一种修辞手法，而且是诗的基本思维方式了。

布鲁克斯说：“语境对一个陈述句的明显歪曲，我们称之为反讽。”^① 举一个最简单的例子：我们说“这个人真是太好了”，在某些语境中，这句话的意思恰巧与它字面意义相反。布鲁克斯还指出，语境的巧妙安排可以产生反讽的语调，举《墓园挽歌》的诗句为例：

^① 赵毅衡编选：《“新批评”文集》，天津百花文艺出版社2001年版，第379页。

彩画的骨灰瓮，栩栩如生的雕像
 能否把消逝的呼吸召回府邸？
 荣誉的声音能否唤起沉默的尘土？
 捧场能否安慰死亡冰冷的耳朵？

诗行的疑问，显然不是真正的疑问，它的答案早已包含在疑问的陈述中。布鲁克斯认为，词语总要受到语境的压力，从而使其意义发生变化，这正是诗歌区别于科学论文的重要标志。科学陈述其词语的意义不受语境影响（比如“二加二得四”），而诗歌语言是某种特殊语境中的语言，它的意义都要受语境的修饰，因此，诗歌语言必然是反讽的。布鲁克斯认为，反讽不只是讽刺的，它包含广泛的多样性。他把反讽的含义扩大了——这样，悖论当然就可以成其中一种了。不但如此，在布鲁克斯那里，反讽既是一种语言技巧，又可能是整个作品结构的技巧。布鲁克斯为反讽下的定义是从语言学角度下的，而他举例时经常是宏观的甚至是主题级的，包括对戏剧小说的研究，这也是一种扩大。把反讽外延和内涵如此扩大，受到兰色姆等人的反对，因为它弱化了反讽原来的戏谑讽刺意味。

泰特把张力作为诗歌的本质特点，布鲁克斯又把反讽作为诗歌的本质特点。新批评派的理论家们对诗歌本质特点（特异性）的看法是否矛盾呢？笔者认为，他们所用概念不同，但实质并不冲突。反讽是从诗歌的语境与语义关系上说的，而张力是从诗歌词语的外延和内涵关系上说的。它们都在诗歌的内容和形式关系上，为人们提供了新的有价值的认识。修辞学术语有一些本来就有相互包容的特点，新批评派又扩大了这些概念和术语的含义，因而互相包容交错的情况就更突出了。

新批评在第二次世界大战后的美国大学大行其道，是和它的“细读”批评方法有重要关系的。而在这方面，布鲁克斯的贡献是突出的。布鲁克斯不但最早和沃伦合写《怎样读诗》小册子，作为教材在大学使用，而且辛勤实践，写出了影响很大的用细读法进行文学批评的文章和著作，使细读法被广泛认可。

布鲁克斯晚年写的文章说：“除了重视作品本身基于重视作家意图和读者反应以外，还有没有所谓新批评们共有的其他方面？要说有，那也许就是‘细读法’（close reading）了。”^①新批评为什么都主张细读？因为新批评都主张本体批评，它要批评家把目光从作家与作品的关系和读者感受方面移开，专注于作品文本，特别是要专注于最有代表性的文体——玄学诗和某些有此特点

^① 赵毅衡编选：《“新批评”文集》，天津百花文艺出版社2001年版，第607页。

的现代诗，从对这些诗的批评中感受神秘的世界本体。这样的诗有什么特点呢？这种诗是自觉不自觉地运用语音、语调、格律，采用隐喻、含混、象征、悖论、反讽等各种修辞方法构成的有张力的意象结构整体，在诗中肌质或细节决定一切。布鲁克斯说：“诗人并不是选定抽象的主题，然后用具体的细节去修饰它。相反，他必须建立细节，依靠细节，通过细节的具体化而获得他所能获得的一般意义。”^①一首好诗就是运用技巧建立起来的连贯细节。要对这样的诗进行评价，自然要对诗本身进行细读。所谓“细读”，不是拿放大镜去读，而是要“充分阅读”和“深入研究”，它要在阅读时，从细节着手，特别是要注意那些别人不大注意的细节，细心揣摩，仔细推敲诗歌的语言和结构，发现和破解那些运用隐喻、含混、象征、悖论、反讽等修辞方法所形成的单个或整体意象的深层含义。读布鲁克斯的《精制的瓮——诗的结构研究》，你确实会感到，他对诗确实读得很细，分析得十分具体，运用反讽等修辞知识挖掘意象的深层含义也很到位。这是以往的文学批评所做不到的。但是你如果细琢磨，就会发现，布鲁克斯之所以对这首诗有到位的分析，是因为他掌握和运用了传统学术研究和批评所提供的关键性考据、背景材料，包括作者和读者反应的背景资料。这也说明，文本批评不能完全割断和社会历史的联系，细读和传统学术研究及批评方法也不是根本对立的。

3. 韦勒克、沃伦的内部研究和层面分析理论

韦勒克（1903—1995）与沃伦（1905—1989）的《文学理论》问世以来，即以多种语言形式在世界各地传播，不仅是20世纪40—60年代美国重要的理论著作，而且在世界各地都被视为文学批评的“经典之作”。韦勒克学识之渊博，思想之敏锐，视野之宽阔，这些在《文学理论》一书中都体现了出来，该书见解精辟，资料翔实，是一部具有代表性的新批评理论著作。

韦勒克和沃伦承认，这不是一部传授文学鉴赏知识的教科书，也不是研究批评方法的小册子，而是一部论述新批评文艺学原理的著作。它的非同寻常之处在于，它试图在文学与非文学之间，在文学研究与非文学研究之间，在内部研究与外部研究之间，划出一条清晰的界限。比如，在分析文学与非文学的差异时，韦勒克和沃伦探讨了文学语言与一般艺术媒介的差异。他们认为，文学语言作为文学作品的媒介物，深深地根植于自身的历史结构和特定的文化传统之中；它内涵丰富，具有含混性、暗示性和歧义性；它可以调动其他艺术媒介所不具有的手段（如语音模型），展示其独特的情感内涵。韦勒克、沃伦强调，每件作品都有其独特的生命，作品的意义并不取决于作者的意图和读者的

^① 赵毅衡编选：《“新批评”文集》，天津百花文艺出版社2001年版，第377页。

感受，也不取决于外在流行的社会价值准则。文学研究的对象不是作者，不是读者，也不是现实人生，而是作品本身。只有这样的研究才能算是“内部研究”，它与以往的关注作品外在因素的“外部研究”是截然不同的。他们把“外部研究”分为四种：第一，把文学视为作者个人心性的产物，断定文学研究必须从考察作者的生平和创作心理着手；第二，从政治、经济、文化出发，探求创作的发生与发展，并把政治、经济、文化因素视为文学的决定者和支配者；第三，从思想史、宗教史、哲学史、艺术史出发，探究文学作品的成因；第四，从“时代精神”出发，根据一个时代的精神实质、学术风气、社会时尚，确定作品的成因。韦勒克、沃伦依次揭示文学与传记、文学与心理、文学与社会、文学与思想之间的关系。韦勒克认为，“外部研究”弊大于利，意在引导人们从“外部研究”转向“内部研究”。

如何转入“内部研究”？韦勒克和沃伦毫不讳言，要向俄国形式主义学习。他们不赞成“内容”与“形式”的二分法，特别反对把内容理解为某种物体，把形式理解为某种容器。相对而言，他们更愿意用“材料”（material）与“结构”（structure）的二分法取而代之。这样，艺术品就不再是盛满液体的水杯或类似的什么东西，而是服务于特定审美目的的符号结构体系，或称之为“符号和意义的多层结构”。韦勒克、沃伦由此揭示文学作品的存在方式。他们认为，文学作品是由多个层面构成的符号和意义体系，而每个层面都有不同的组合和变化。

韦勒克、沃伦借鉴波兰现象学文学理论家茵加登“现象学”层面研究方法，并进一步发展，提出了自己的文学层面分析方法，这些层面是：（1）声音层面，包括谐音、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以表现诗的最核心的部分，需要特别探讨，因为它们还几乎难以觉察地转换成（4）存在于象征和象征系统中诗的特殊“世界”，我们称这些象征和象征系统为诗的“神话”。韦勒克、沃伦认为，对诗歌的分析和评价，应该从上述四个层面进行。（5）对叙述性的小说，则可以从情节、人物、背景三个层面去分析它们以什么特殊的形式和技巧构成了“世界”，最后分析这“世界”的“形而上的性质”（第四个层面）。韦勒克和沃伦认为，对文学作品的层面分析是文学“内部研究”的基础，在此基础上，还要进行（6）文学类型性质（7）文学作品评价（8）文学史的性质等三个更高的综合性层面研究。^① 层面分析为细读提供了操作程序，它对作品整体从表层到深层进行分析，力图挖掘出作品本

^① 参见韦勒克、沃伦《文学理论》（刘象愚等译），生活·读书·新知三联书店1984年版，第165页及第16章。

体及其反映的“世界”的意义，这就是韦勒克、沃伦所提倡的“透视主义”。应该承认，层面细读分析作为一种阅读分析方法，是有效的，如果排除新批评对作者、读者因素介入的否定，不割断作品与文化历史的联系，这种方法是可供其他批评流派借鉴的。实际上，不论是布鲁克斯，还是韦勒克，以及泰特、维姆萨特，他们在批评实践上，也是无法真正排除文化历史因素的。

结 语

英美新批评派是现代西方文论史上最有影响力的流派之一，其批评观念和批评方法在相当长的一段时间内占据主导地位。它主张把文学作品作为文学批评的核心，为此设计了一整套的批评范畴和批评方法，并在一定程度上行之有效地加以运用。这无论对强化人们的文学本体意识，深化读者对文学作品的审美体认，还是提高文学批评活动的客观性和准确性，避免文学批评的主观随意性，都发挥了积极的作用。

新批评发展期，其理论和批评实践活跃而且灵活，新批评内部也经常有争论，对反对者的意见保持着清醒的头脑。在新批评的晚期，这种虚怀若谷的批评精神逐渐丧失。1945—1955年是新批评的“制度化”时期，在这段时间内，新批评的观念和方法逐渐被吹捧为放之四海而皆准、俟诸百世而不惑的真理，这在维姆萨特和比尔兹利合写的《意图谬见》和《感受谬见》中表现得淋漓尽致。韦勒克和沃伦合著的《文学理论》的出版和在大学中广泛使用，它所强调的“内部研究”、层面分析更强化了这种趋势。当把片面真理极端化以后，矛盾就充分暴露出来了。导致新批评走向衰亡的根本原因，还在于这种批评理论本身的科学性问题：第一，文学活动是一个复合系统，它由若干相互联系、相互作用的子系统组成，我们不能长期割裂其子系统之间的内在联系而“独尊一家”。新批评的致命弱点正在这里，它极度蔑视历史、文化、作者、读者与作品之间的关系。然而，从读者的角度看，读者在欣赏文艺作品时，具有把作品同作者及其产生年代联系起来考察的内在需要。这种需要不能长久地加以抑制，不论这种需要会导致多少“谬见”。50年代末和60年代初传记文学在美国文坛风靡一时，就很好地说明了这个问题——它表明了读者对新批评理论的不满和抗议。第二，新批评的方法，不失为一种研究文学作品的有效方法，但这种方法只能应用于诗歌批评，而且是那种具有玄学诗特点的诗歌，对

于小说、戏剧等文学样式就力不从心，甚至无能为力。这表明，新批评无力处理作为整体的文学。新批评在 50 年代后期很快衰落，被神话批评、结构主义代替，是不可避免的。但它的影响至今仍在。正如兰鲍在谈到新批评派时说，“它死了——死于自己的巨大成功”，因为，“不论我们是否乐意承认，我们现在全都属于新批评派的阵营，我们在阅读诗歌时，已经无力回避对诗中的含混性等质素的喜爱与赏识”。^①

^① [美] 兰鲍：《现代精神：19 世纪与 20 世纪文学连续性论文集》，牛津大学出版社 1970 年版，第 11 页。

第十八章 结构主义

引言

西方结构主义文论是 20 世纪六七十年代，盛行于西方的结构主义思潮的一个组成部分。

同形形色色现代西方哲学流派和文化思潮一样，结构主义思潮也是 20 世纪西方社会文化发展的产物。众所周知，两次世界大战给西方社会特别是欧洲大陆带来了灾难性的破坏，也引起西方世界对 18 世纪以来一直引以为骄傲和自豪的文明与理性的普遍怀疑，而随着战后经济高速发展而出现并日益加剧的各种社会矛盾，给西方社会带来了普遍的精神危机，由此形成的以世界不可知论为核心的关于世界的悲观情绪，成为西方普遍的社会文化心理。作为对于世界不可知论的反拨，在 20 世纪 20 年代索绪尔结构语言学的影响和启发下，结构主义应运而生。正如英国学者特伦斯·霍克斯指出的，“结构主义基本上是关于世界的一种思维方式”。^① 结构主义者坚持认为客观世界既是真实的，也是可以被“科学的”认识的，只是构成客观世界的事物的本质不存在于单个事物本身，而是存在于事物与事物之间的关系之中：“事物的真正本质不在于事物本身，而在于我们在各种事物之间构造，然后又它们在它们之间感觉到那种关系。”^② 因此，结构主义者特别关注对于结构的感知和描绘，试图通过建立一个关于客体事物的结构模式来达到对于客体的认识。从这一角度看，结构主义具有方法论的性质。

20 世纪 60 年代结构主义思潮在法国走向鼎盛，结构主义方法渗透到包括历史学、心理学、社会学、人类学等几乎所有人文学科领域，对西方哲学及其他人文社会科学产生了深刻而持久的影响。法国文学研究受这一思潮的影响，形成了以早期罗兰·巴耳特的符号学理论以及列维-斯特劳斯的神话模式研究

^① [英] 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 8 页。

^② [英] 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 8 页。

为代表的结构主义文论。（应该指出的是，罗兰·巴爾特的符号学理论前期和后期并不一致，我们将在下一章中一并讲解。）结构主义文论作为结构主义思潮的组成部分，一方面，它是西方社会存在的产物，另一方面，它也经过了由索绪尔语言学到捷克结构主义，直至20世纪六七十年代法国、美国结构主义文论的发展过程，而对于结构主义文论自身发展过程的了解，对于我们理解结构主义文论的具体形态和要点，无疑是十分重要的。

第一节 索绪尔语言学和捷克结构主义

美国学者罗伯特·休斯在《文学结构主义》一书中指出：“结构主义的长处和局限都与其语言学根底有关。”^①这里所说的语言学，是指20世纪初由瑞士语言学家费迪南·德·索绪尔创立的结构语言学，它为当代大多数结构主义者提供了思想源头。

1. 索绪尔结构语言学思想

费迪南·德·索绪尔（1857—1913），20世纪最著名也最具影响的语言学家之一。1906年到1911年，他曾三度在日内瓦大学讲授普通语言学，但并没有出版过有关普通语言学的著作。1913年索绪尔去世后，他的两个学生根据听课笔记和索绪尔的一些手稿，编辑整理成《普通语言学教程》一书，于1916年在巴黎出版。《普通语言学教程》系统地记录了索绪尔的理论思想，这些理论对后来的结构主义产生了直接而深刻的影响。

a. 关于建立共时语言学的思想

索绪尔将人类言语活动区分为言语和语言两个层次。所谓言语，是指在具体日常情境中进行的个体语言活动，比如说出来的话和写下来的句子，它是一种个人行为。而语言，则是指存在于人们头脑中的相应的语音、词汇系统和语法体系，这是一个完整结构，形成一套完整的规则或惯例。它是言语活动的社会性部分。在言语活动中，这两个层次相互关联，互为前提。一方面，要使言语能为人们所理解，首先必须有一个被参与言语活动的各方共同掌握的语言系统，否则，言语活动就无法进行；另一方面，要建立起一种语言，又必须有言语实践，语言是言语的产物。

索绪尔指出，语言和言语虽然相互依存，但绝不能混为一谈。语言超越和支配着言语，而又在言语中获得自己的具体存在，这种关系，就像象棋游戏中

^① [美] 罗伯特·休斯：《文学结构主义》（刘豫译），生活·读书·新知三联书店1988年版，第19页。

的下棋规则同一盘盘具体棋局的关系一样。棋局不是规则但必须遵守规则；规则超越棋局却又只能在每盘棋局中获得自己的具体形式。这一观念告诉人们，人类言语活动的展开是以语言结构为规约的。我们在利用语言进行交流的时候，听到的或者说出的，都只是言语。言语活动可以千差万别，但言语活动得以实现的那个共同的内在结构（语言）则是共同的，这一内在结构成为人们共同认可、明了且遵循的规约，正是它的作用使言语活动的目标得以实现。

从这里出发，索绪尔确立了语言学的研究对象。索绪尔认为，言语和语言都可以成为语言学的研究对象，但是，由于言语和语言不能混为一谈，因而分别以它们作为研究对象的语言学也应该有所区分。“语言中凡属历时的，都只是由于言语。”^① 言语的历时性发展，构成了语言从一个状态过渡到另一个状态的演化，研究这种演化的，应该称作历时语言学。与此相对应，从语言的现时用法的角度，将语言作为一个符号系统，对构成这一系统的各项要素及要素间的关系展开共时研究，称作共时语言学。这种研究“涉及同时存在的事物间的关系，一切时间的干预都要从这里排除出去”。^② 比较而言，索绪尔更强调建立共时语言学的重要。在索绪尔看来，语言更是一种客观的现时存在，因此只有集中于某一状态，排除历时的干扰，才能深入到它的系统内部去了解和描述它。

索绪尔对言语、语言的区分和对于共时语言学的强调，突出了语言系统的结构性性质，它告诉人们，任何具体言语都不具有独立的意义，它们之所以能够表情达意，都是由于那个超越其上的语言系统即结构的作用。这一思想直接启发了结构主义文论对文学系统和它的内部结构的注意，成为结构主义文论将寻找和建构文学内在结构作为主要研究目标的基本理论依据和出发点。

b. 语言符号能指与所指的划分

在确立语言系统在语言学研究中的重要性的同时，索绪尔进一步论证了语言符号的性质。索绪尔认为，我们不能把语言符号系统只看成“一份跟同样多的事物相当的名词术语表”^③，否则，我们将无法真正认识语言符号的性质。索绪尔指出，作为语言结构基本成分的语言符号，“联结的不是事物和名称，而是概念和音响形象”。^④ 他将前者（概念）命名为语言符号的“所指”，将后者（音响形象）命名为“能指”。语言符号不是能指（语音）与它所命名的现实中的事物的结合，而是能指（语音）与所指（概念）的结合，能指与所指同时存在。“语言是组织在声音物质中的思想。”“语言还可以比作一张

① [瑞士] 索绪尔：《普通语言学教程》（高名凯译），商务印书馆 1980 年版，第 141 页。

② [瑞士] 索绪尔：《普通语言学教程》（高名凯译），商务印书馆 1980 年版，第 118 页。

③ [瑞士] 索绪尔：《普通语言学教程》（高名凯译），商务印书馆 1980 年版，第 100 页。

④ [瑞士] 索绪尔：《普通语言学教程》（高名凯译），商务印书馆 1980 年版，第 101 页。

纸：思想是正面，声音是反面。我们不能切开正面而不同时切开反面，同样，在语言里，我们不能使声音离开思想，也不能使思想离开声音。”^①而且，索绪尔还认为符号的能指与所指之间的联系是任意的。也就是说，从符号的生成过程看，人们用某个音响形象指称某个概念，除了文化上的约定俗成外，它们之间没有任何内在的联系，并不是某个概念本身决定着它一定具有某个音响形象。可以设想，如果符号的能指与所指之间有什么内在联系的话，那么，相同的概念（所指）在所有语言中都应该用同一个音响形象（能指）来指称，而事实并非如此。

应该说明，索绪尔这里所说的语言符号能指与所指之间联系的任意性，是针对语言现实中能指与所指之间没有任何可论证的自然联系而言的，强调的是最初形成时期的状况。不过，当一个符号的能指与所指关系在一个语言系统中被确立以后，人们便不能随意对它们的关系加以改变了。在汉语中，人们只能用“树”（shù）来表示木本植物整体的概念，否则，它就无法被人理解。

索绪尔的这一思想十分重要，它从另一个侧面进一步确立了语言系统的结构性质。这一思想告诉人们，任何一个符号的意义，从本质上看，都是由它所归属的那个系统所决定的，用索绪尔的话说就是：“语言不可能有先于语言系统而存在的观念或声音，而只有由这系统发出的概念差别和声音差别。”^②正是“由这系统发出的概念差别和声音差别”，决定了语言符号的意义。这又涉及索绪尔语言学思想的另一面，即语言的横组合关系和纵聚合关系。

c. 语言的横组合关系和纵聚合关系

索绪尔认为，在语言状态中，一切都是以关系为基础的。这种关系表现为两个向度：语言的横组合关系和纵聚合关系。

横组合关系，即语言的句段关系。它是指构成句子的每一个语词符号按照顺序先后展现所形成的相互间的联系。语言的存在和表达方式总是时间性的。人们不可能在同一个瞬间完成多个符号的语言表达。无论说话者还是听话者，对于一个句段的传达或理解，总是离不开依水平方向一个字一个字地阅读完成的。譬如“春风又绿江南岸”，这句诗是一个字一个字按顺序排列的，我们也只有在一个字一个字读完以后才能明白它的含义，这意味着，在一个句段中，一个词的意义，总是部分地由它在句子中的位置以及它同别的词构成的语法关系所决定的。一个词在一个句段中“现在”的意义，一定程度上取决于该词与它前后的词的关系。

纵聚合关系，索绪尔也称之为“联想关系”，它是指特定句段中的与“现

① [瑞士]索绪尔：《普通语言学教程》（高名凯译），商务印书馆1980年版，第158页。

② [瑞士]索绪尔：《普通语言学教程》（高名凯译），商务印书馆1980年版，第167页。

在”没有出现的许多有某种共同点的词，在联想（“记忆里”）作用下构成的一种集合关系。这是一种垂直的、共时的关系。这一关系虽然没有在现时话语中出现，但它存在着并决定着现时话语中出现的词的意义。例如“春风又绿江南岸”中的“绿”，便与诗人造句时曾考虑选用的“吹”、“来”、“经”、“到”等，构成一种聚合关系，这种聚合的意义在于：它们标志出了诗句中的“绿”与处于聚合关系中的其他词之间的差异，这种差异也在决定着“绿”所具有的意义。也可以说“绿”所具有的意义或意味，既是由它在横组合关系中的位置决定的，同时也是由与它不同的“吹”、“来”、“经”、“到”等的纵聚合关系决定的。

从语言的横组合关系和纵聚合关系我们可以看到，在索绪尔看来，语言符号的意义并不是它们本身所规定，而是在一个纵横交织的关系网中被语言的结构所规定。在语言中，任何一个要素（符号）的意义，都取决于它与前后上下各要素（符号）构成的差异与对立。用索绪尔的话说，即“在语言里，每项要素都由于它同其他各项要素对立才能有它的价值”。^①“它们的最确切的特征是：它们不是别的东西”。^②索绪尔的这一思想，直接启发了结构主义者从二元对立的角度观察和构造对象结构的研究方法。

索绪尔的结构语言学是20世纪影响最大的语言学流派之一。由于文学是语言的艺术，结构主义文论受这一语言学理论的影响也就更为直接。

2. 布拉格学派的语言、文学结构理论

20世纪20年代，“俄国形式主义”在苏联受到了严厉的批判，早期俄国形式主义的代表人物，“莫斯科语言学小组”的领导者雅科布森于1920年迁居布拉格，与捷克哲学、美学家穆卡洛夫斯基等，继续从语言学角度展文学的“文学性”研究。到20年代后期，这些理论家们的研究已在欧洲形成很大影响，使布拉格成为当时文学语言研究的一个重要中心。与此前的俄国形式主义文论相比，布拉格学派的理论具有更为复杂的语言学和哲学背景。雅科布森、穆卡洛夫斯基等都研究过胡塞尔现象学和索绪尔语言学理论，并把他们（特别是索绪尔语言学）引入文学研究领域，他们都对俄国形式主义文论有所批评，并提出了“结构”和“结构主义”等术语，因而布拉格学派也被称为“捷克结构主义”。一般认为，这派理论是西方文论由俄国形式主义向六七十年代法国结构主义文论过渡的中介。

a. 雅科布森对语言“诗性功能”的研究。

① [瑞士]索绪尔：《普通语言学教程》（高名凯译），商务印书馆1980年版，第128页。

② [瑞士]索绪尔：《普通语言学教程》（高名凯译），商务印书馆1980年版，第163页。

俄裔美国语言学家罗曼·雅科布森（1896—1982），是公认的将俄国形式主义、布拉格学派和现代结构主义文论联系起来的重要理论家。

早在莫斯科时期，雅科布森就提出了“文学性”的概念。20年代初，他从莫斯科到布拉格，继续从事语言“诗性功能”的研究，试图从语言功能上说明“文学性”的问题。雅科布森通过自己的研究，对索绪尔语言学思想作了重要的补充和发展，这集中体现在他提出的“极性”和“对等原则”的概念上。这两个概念是他在对失语症的观察和研究中提出的。失语症是人在丧失或减弱了对语言的理解和使用能力时出现的一种语言的错乱现象。通过观察，雅科布森发现，这些患者的语言错乱总是趋于两极：一部分患者在语言句段关系上保有能力，但却无法处理联想关系，因而他们常常无法给事物命名、下定义和使用同义词；另一部分患者则正好相反，他们的语言能力仅限于使用具有相似性的替换词语，却无法将它们组织成符合句法规则的句段。

雅科布森指出的两极，类似于索绪尔所说的横组合关系和纵聚合关系。他通过自己的观察说明，人类的言语活动确实存在索绪尔所说的两个基本向度，它们构成纵横交叉的两轴（如图 18-1 所示）：

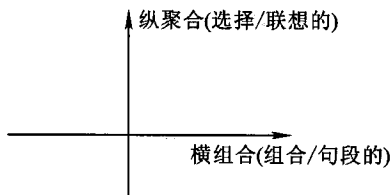


图 18-1

在纵聚合向度上，存在着大量具有类似性的可以互换的对等词，日常言语活动中，人们总是按照对等原则从这一库藏中“提取”词语，然后前后邻接，在横组合的向度上组成句段。说话者无论在哪个向度上失序，都会出现语言的错乱。

在此基础上，雅科布森进一步把他的研究引向语言“诗性功能”的研究，提出了著名论断，即“诗性功能把对等原则从选择轴引向组合轴”。^①换言之，即语言的诗性功能得之于把日常言语活动中只在联想关系中展开的词，放到句段中同时加以表现。例如诗歌中的排比，总是巧妙地运用大量的同义词或同音（同形）异义词，而这些同义词、同音（同形）异义词都是具有类似性而在选择轴上展开的对等词语，它们被组织在组合轴上从而形成富于美感的诗句。据此，雅科布森指出，诗歌语言正是因为具有诗性功能而使自己成为一种特殊的

^① [美] 罗曼·雅科布森：《结束语：语言学和诗学》，见塞比奥克编《语言文体论集》，麻省理工学院 1960 年版，第 358 页。

语言形式，这是一种趋向于表现的语言。诗歌语言总是尽可能地运用各种语言技巧，将在实用语言中占支配地位的“传达功能”减少到最低程度，使自己不再具有对于外部现实世界的指向性而着意强调语言自身。因此，雅科布森相信，通过语言分析，可以揭示诗句的组织特点。这一思想为现代结构主义文本结构分析提供了富于启发意义的出发点，代表了语言研究向符号学的过渡。

b. 穆卡洛夫斯基的文学语言表现功能研究

穆卡洛夫斯基（1891—1975）是文学语言研究领域最重要的捷克结构主义者之一，他致力于从符号学的角度展开对语言表现功能的研究，提出了与雅科布森类似的见解。

布拉格学派既承认语言是一个完整的结构系统，同时也强调，语言符号在实际运用中总是具有自己的功能。例如它传达信息，具有认知的或指称的功能；它表情达意，具有表现的或情感的功能等。据此，他们对语言符号的功能做了细致的区分，穆卡洛夫斯基在对语言符号功能区分的基础上，提出了诗歌语言“突出”的概念。

语言“突出”，是指人们在以诗的或美学的方式运用语言时，总是通过各种手段，偏离日常语言认知的或指称的功能，而“最大限度地突出话语”，“将言语自身的行为置于最突出的地方”^①，使语言符号具有的表现功能处于支配地位。穆卡洛夫斯基认为，文学是一种符号，但它不是一种普通符号，而是一种“自主符号”，由各种艺术手段的运用形成的语言“突出”，符号的能指与所指不再是一种简单的对应关系，它们也不再具有指向它们自身以外的现实世界的功能，而是指向作品本身的艺术世界。例如：

He clasps the crag with crooked hand;
Close to the sun in lonely lands,
Ringed with the azure world, he stands.
(它用弯曲的利爪抓紧砢岩；
四处荒凉，距日不远，
站立在蔚蓝世界的环抱间。)

这是英国诗人丁尼生著名的咏鹰诗句，这里的 close to the sun, lonely lands, the azure world 等都是不能与可以实际测量的现实世界等同的。它们只是在诗句创造的艺术世界中构成凸显雄鹰遗世独立、孤高傲岸的形象的背景，

^① [捷] 穆卡洛夫斯基：《标准语言和诗歌语言》，见伽文编《布拉格学派美学、文学结构主义与文体论文集》，华盛顿乔治敦大学1964年版，第43、44页。

而且，只有在诗的世界里，close to the sun（距日不远）才能成立。

应该说明，穆卡洛夫斯基在强调文学语言的表现功能时，并没有把文学语言与日常语言截然分开。他认为，这两种语言是相互联系的，文学语言虽然具有突出的表现功能，不能将其符号的能指、所指看做简单的对应关系，但作为一种语言符号，它们的能指与所指之间仍然存在某种程度的联系。同样的，日常语言本身也具有一定的表现功能。比如“这汽车怎么像甲壳虫一样在爬行？”这句话就既传达了信息，也表现了某种情感或情绪。因此，文学语言与日常语言的区别只在于它们突出的重点不同，前者突出话语及其中的情感，而后者突出信息的传达。由此观之，艺术的自主功能和传达功能之间，只是一种对立统一的辩证关系。这一点，正是后来符号学研究的重要课题。

穆卡洛夫斯基与雅科布森一样，运用并发挥了索绪尔语言学的基本思想和概念，形成了自己的文学符号学和结构理论，从而成为早期结构主义的重要代表。

c. 布拉格学派对于“结构”的认识

对于文学结构的关注，在俄国形式主义那里已经出现。早期俄国形式主义者对于“文学性”的研究，特别是他们将文学文本视为一个由语言形式排列组合而成的系统的观念，都包含有结构主义对结构认识的萌芽。但在早期俄国形式主义那里，“结构”或“结构主义”的术语还很少被用到。

与俄国形式主义不同，布拉格学派较早接受和使用结构和结构主义的术语，并对文学结构的概念进行了界定。雅科布森同泰恩雅诺夫在他们的结构主义宣言中就提出，“一件艺术品或一部文学作品乃是一个系统”。^①穆卡洛夫斯基在1934年为早期俄国形式主义者什克洛夫斯基的《散文理论》作序时，对俄国形式主义提出批评并使用了“结构”和“结构主义”的术语。1940年，穆卡洛夫斯基发表《美学和文学研究中的结构主义》，文中对结构概念作了界定和论述，反映了布拉格学派对于文学结构的认识。

穆卡洛夫斯基认为，结构是一个完整的具有能动性的功能系统，这一系统的整体大于其部分的总和。它的最突出的特点是它的系统整体性：“结构的整体意味着其每个部分，反过来说，其中每个部分，都意味着这个而不是别的整体。”^②在一个结构中部分与整体是不可分割、互为条件地联系在一起的。构成结构的各个要素的性质被这一系统整体的性质所规定；同样的，各个要素也通过发挥自己的功能而与整体相联系并说明着整体。结构的另一个特点是它的

^① 转引自[比]布莱克曼：《结构主义》，商务印书馆1980年版，第70页。

^② 转引自[荷]佛克马、易布思：《二十世纪西方文学理论》（林书武等译），生活·读书·新知三联书店1988年版，第40页。

能动性。也就是说，结构不是静态凝固的，不是一种消极被动的形式，构成结构的每个部分都具有自己的功能。而且，这些功能，以及一个结构中部分与整体的联系总是处于动态的变化之中，它们不断地加工整理着材料，因而起到一种能动的“构成”作用。从这里我们可以看到，在布拉格学派那里，结构实际上是一个含义广泛的概念，它已不仅仅是某种形式、技巧和手段，而是指构成文学文本各个要素之间的关系状态，它更接近于现代结构主义对于结构的认识。

正如许多西方学者指出的，布拉格学派文论的来源可以追溯到20世纪初的俄国形式主义。事实上，俄国形式主义文论作为20世纪初出现的影响最大的文论流派之一，几乎影响到西方所有的现代文论流派，“几乎每一流派都从这一‘形式主义’传统中得到启示，都在强调俄国形式主义传统中的不同趋向，并竭力把自己对它的解释，说成是唯一正确的看法。”^①由于布拉格学派的一些代表人物如雅科布森、特鲁别茨柯依等，本身即来自俄国形式主义，因此，俄国形式主义对于布拉格学派的影响也就显得更为直接。但是，由于布拉格学派的文论家们更多地接受了索绪尔结构语言学思想，并且在将这一语言学思想用于文学研究方面作出了较为成功的努力，因此他们在将俄国形式主义文论与结构语言学相结合过程中，对现代文学研究作出了独特贡献。布拉格学派的代表人物们对文学作品语言功能的研究以及他们对文学结构的认识，都在不同程度上矫正了早期俄国形式主义仅仅把文学作品看做是一种构造，一种“各种语言组合技巧”的产物这一片面性。

还应该指出，布拉格学派除了受到索绪尔语言学和俄国形式主义文论影响外，同时也受到胡塞尔现象学的影响。胡塞尔1953年曾到布拉格作过关于“语言现象学”的讲学。穆卡洛夫斯基在沿着他的符号学研究趋向进一步讨论文学作品的价值时断言，一部印刷出来的文学作品作为物质的成品，其审美价值只是潜在的，只有在读者能动作用下才呈现出来。这一观点，与胡塞尔的波兰学生罗曼·茵加登提出的“具体化”理论十分接近。这些情况，也是我们在研究中应该注意的。

第二节 结构主义文学理论

这里所说的结构主义文论，是指20世纪50年代到70年代初的法国结构主义文论。

^① [荷] 佛克马、易布思：《二十世纪西方文学理论》（林书武等译），生活·读书·新知三联书店1988年版，第13—14页。

1962年，法国杰出的人类学家列维-斯特劳斯出版《野性的思维》一书。该书最后一章“历史和辩证法”，对存在主义哲学在法国的代表人物萨特《辩证理性批判》中的基本观点提出明确挑战，引发了一场决定法国乃至西方哲学、人文社会科学研究走向的学术论战，结构主义也由此取代存在主义，成为一种占主导地位的社会思潮，出现了被人们称为结构主义“五巨头”的列维-斯特劳斯（结构人类学）、罗兰·巴尔特（结构主义文论）、雅克·拉康（结构主义精神分析心理学）、福柯（结构主义历史学）以及阿尔都塞（结构主义马克思主义）等代表人物，对于西方人文科学研究产生了深刻影响。结构主义文论经由俄国形式主义到布拉格学派的发展，到五六十年代也自然而然地融入整个结构主义思潮，出现了一批重要的文论家。其中，罗兰·巴尔特、雅克·拉康、福柯还是从结构主义向解构主义过渡的重要代表人物，下章将各设专节分析（应该把这一章和下一章结合起来学）。这些文论家们通过自己的研究，形成一整套以文本结构分析为核心的理论和方法体系，使结构主义文论成为西方继“新批评”之后又一占统治地位的批评模式。

和早期结构主义文论一样，法国结构主义文论仍然将文学作品视为一个由各种因素相互联系而形成的一个封闭的结构整体，它们的本质不在于它们的结构要素，而在于构成整体结构的各要素之间的联系。因此，结构主义文论总是试图在各种文学形式要素的联系中抽象地建构起关于文本的结构模式，力求通过对文本结构模式的描述，达到对于文本的解释。正如罗兰·巴尔特所说的：“无论是反映性的，还是诗论性的结构主义活动，其目的都在于重新建构一个认识‘客体’，而建构的方式必须要表现出这个客体中起作用的（‘各种功能’的）规律。”^①而且，由于结构主义思潮本身植根于现代语言学，它的许多极为重要的概念和思想都来自现代结构语言学，因此，在法国结构主义文论中，文学语言形式的特殊性和复杂性仍然是一个突出的被关注的焦点。从某种意义上说，结构主义文学批评的目的，就在于要揭示文学结构同语言结构的相似性，从而对文学及文学作品具有普遍性的语言特性及语言功能做出描述。

1. 列维-斯特劳斯的神话模式研究

克劳德·列维-斯特劳斯（1908— ），国际人类学界公认的最有权威的人类学家，也是被公认的结构主义运动的领袖人物。早年主要从事哲学、社会学研究，30年代中期开始进入人类学研究领域。40年代初期巴黎陷落后移居国外，与当时已经迁居美国的著名结构主义语言学家雅科布森相识并

^① [法] 罗兰·巴尔特：《结构主义活动》（盛宁译），见王逢振等编《最新西方文论选》，漓江出版社1991年版，第106页。

结下友谊。1945年，列维-斯特劳发表《语言学与人类学的结构分析》，显示出将结构主义方法从语言学引入人类学研究的意向。1958年，出版了为他赢得世界性声誉的《结构人类学》一书，标志着他所倡导的结构主义人类学的成熟，1962年《野性的思维》，进一步奠定了他作为结构主义思潮领袖人物的地位。

列维-斯特劳接受萨皮尔关于语言决定了人类生活方式和文化形态的思想，认为人类语言构成了人类文化现象的原型，人类全部社会生活形态都借助语言得以确立和固定，社会生活的各个方面，或者说整个文化形态，都可以被看成一种巨型语言而具有和语言相同的内在本质。因此，语言分析为文化分析提供了一种有效的方式。从这里出发，列维-斯特劳致力于借助语言学概念和术语分析非语言学材料，使他的研究成为结构主义从语言学走向其他人文学科的最早标志之一。

列维-斯特劳的研究，主要集中在人类亲属关系、古代神话以及原始人类思维本质三个方面，其中语言和神话的关系占据中心位置。他对于古代神话模式的分析，以及借助这种分析提出的一系列基本思想，对结构主义产生了至关重要的影响。

列维-斯特劳的神话模式研究，目的是要证明神话及其语言结构是如何反映着人类思维本质的。通过对于神话的研究，列维-斯特劳发现，一方面，神话既没有逻辑，也没有连贯性；但另一方面，从各地搜集起来的神话又有着惊人的相似性。他认为，这种情况说明，这些神话表面看来似乎是各民族的一种随意创造，其实，从根本上说，它们同人类言语活动一样，都来自一个共同的人类思维的普遍基础。正是这一基础形成了神话自身可以决定各个神话的具体表述的结构系统，因而也使表面十分零乱、缺乏连贯、没有逻辑的神话有了惊人的相似性。

由此，列维-斯特劳把神话与语言联系起来。他认为，和言语活动一样，神话也具有“语言”和“言语”的区分：神话各自单独的具体表述，是神话的“言语”，而整个神话的基本结构系统则是神话的“语言”。神话的每一次（种）具体表述都从属于神话的基本结构系统并由这一基本结构系统获得自己的规定性。例如索福克勒斯的《俄狄浦斯王》就是从整个俄狄浦斯神话系统派生出来的。在神话的每一次叙述中，其具体言语可以是任意的，但它所赖以生成的结构系统则是共时不变的，它使神话的原始力量不受任何具体讲述方式的影响。因此，“神话是一种很高层次上活动的语言，在这一层次上，意义成功地‘离开了’它赖以滚滚前进的语言基础”。^① 由此观之，我们也就

^① [法] 列维-斯特劳：《结构人类学》，企鹅丛书伦敦英译本1972年版，第210页。

只能通过对于神话的整体结构的研究，才能把握到神话的意义。

在具体的神话模式分析中，列维-斯特劳斯注重寻找不同神话或同一神话的不同变体在功能上类似的关系。他把这些神话分割成一个个小的关系单位，如“俄狄浦斯杀死父亲”、“俄狄浦斯杀死斯芬克斯”等，然后仿照语言学中的音素概念，把这些小的关系单位合成一束束关系，称为“神话素”。“神话素”在神话的叙述中发挥着自己的功能并组合起来产生意义，它们被运用到任何一个具体的神话叙述之中，并被人们明显地感知到。因此，对于神话的分析，不仅要考察同一神话的历时性叙述，而且还要考察共时存在的各种变体以及其他神话，因为通过“神话素”的作用，它们实际上相互关联而成为一个完整自足的结构系统。也就是说，正如言语活动一样，神话也总是在横向组合和纵向聚合两条轴线上同时活动的，这有如管弦乐队的总谱，“管弦乐队的乐谱如果有意义，必须历时性地沿一轴线（即一页一页，从左到右地）阅读，同时又必须共时性地沿着另一轴线阅读”^①，即只有既把握它历时展开的旋律，同时又抓住共时出现的和声，才能真正理解它的意义。

列维-斯特劳斯对俄狄浦斯神话的分析就是上述神话阅读方法的一个极好的实践性示例。俄狄浦斯神话内容梗概是这样的：女神欧罗巴想找一块处女地去生殖，她在从小亚细亚前往欧洲的途中被宙斯掳走，她的恋人（也是亲兄）卡德摩斯发誓要找回她，于是踏上了前往欧洲的旅程。途中，一条毒龙阻挡他，卡德摩斯杀死毒龙。为了不让毒龙复活，卡德摩斯将毒龙的牙齿埋入泥土。埋在土中的龙牙长成一批武士。武士互相残杀，最后仅剩的五人由斯巴托统领建立了忒拜城邦。忒拜王叫拉布达科斯，意为瘸子，拉布达科斯的儿子叫拉伊俄斯，意为左足有疾，拉伊俄斯的儿子即俄狄浦斯（意为肿脚）。俄狄浦斯出生时，巫师预言他长大后 would 弑父娶母，因而被抛弃。

列维-斯特劳斯认为，假如我们把这则神话前后相续的各关系单位如“宙斯掳走欧罗巴”、“卡德摩斯杀死毒龙”等，分别用1, 2, 3……标示出来，并只是看成是一个历时的直线发展的系列，那么，这则神话也就如下面这样一堆随意放置在一起的数字：1, 2, 4, 7, 8; 2, 3, 4, 6, 8; 1, 4, 5, 7, 8; 3, 4, 5, 6, 8……而假如我们把它当做一部管弦乐谱，打破神话叙述的历时顺序做一种共时阅读，即把同类的关系单位放置在一起阅读，我们就会发现和重建故事的新的配置。比如我们把上面这组数字中所有的1放在一起，所有的2放在一起，以此类推，我们就会发现这组数字的新的配置和结构（见图18-2）：

^① [法] 列维-斯特劳斯：《结构人类学》，企鹅丛书伦敦英译本1972年版，第217页。

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 4 | 7 | 8 |
| | 2 | 3 | 4 | 6 |
| 1 | | 4 | 5 | 7 |
| | 3 | 4 | 5 | 6 |

图 18-2

用这种方法读俄狄浦斯神话，我们会发现四组属于同一“束”的几个关系，我们可以把它们重新排列为四个竖栏，第一个竖栏包括卡德摩斯寻找欧罗巴，俄狄浦斯娶母，俄狄浦斯的女儿安提戈涅不顾禁令收葬亡兄勃吕尼克斯。第二个竖栏包括斯巴达人（毒龙牙长出的武士）相互残杀，俄狄浦斯杀死其父拉伊俄斯，俄狄浦斯的两个儿子因争夺王位开战。第三个竖栏包括卡德摩斯杀死毒龙，俄狄浦斯杀死斯芬克斯，厄忒俄克勒斯杀死其兄勃吕尼克斯，第四个竖栏则由拉布达科斯、拉伊俄斯、俄狄浦斯这祖孙三代的名字标明都有行走不便的意思。这种重新排列，为这则神话的意义分析提供了基础。列维-斯特劳斯认为，第一栏的共同特点是过分看重血缘关系，第二栏的特点则是过分轻视血缘关系，第三栏涉及的怪兽、毒龙都是冥界之物，为了人类能从地下生长出来，它们必须被杀死；斯芬克斯不愿让人类成活，也必须被杀死。第四个竖栏则是强调人出自地下的起源，因为行走不便是从土中生出来的人的普遍特征。当人刚刚从土中长出时，要么不能行走，要么蹒跚而行，这在许多民族的神话中都有表述。这四个竖栏呈现出两组矛盾关系，体现出早期人类的困惑，即坚持人类是出自地下的信仰和人类实际上是由男女之间的结合生产出来的知识之间，无法找到一种令人满意的转换。列维-斯特劳斯指出，尽管这个问题显然是无法解决的，但俄狄浦斯神话还是提供了一种向着解决的方向迈进的逻辑工具。

列维-斯特劳斯相信，神话也是一种有逻辑的思维，只是这种思维不是一种分析性的抽象思维，而是一种类似于形象思维的，直接用具体的经验范畴去代替抽象逻辑的方式。在思维的运作上，则“总是从对立的意识出发，朝着对立的解决而前进”。^①也就是说，神话思维总是运用类比的方式，把自然物放在二项对立的结构框架中代表抽象的关系，由此建构起关于世界的图像，达到对于世界的解释。列维-斯特劳斯在他的关于“野蛮人思维”的研究中也证明了这一点。在《野性的思维》一书中，列维-斯特劳斯通过对原始图腾模式的研究，发现图腾不仅本身有着自己精确的逻辑结构，而且可以构造结构。“神话系统和它所运用的表现方式有助于在自然条件和社会条件之间建立

① [法] 列维-斯特劳斯：《结构人类学》，企鹅丛书伦敦英译本 1972 年版，第 224 页。

同态关系，或更准确些说，它使我们能够在不同平面上的诸有意义的对比关系之间确立等价原则。”^①这种思维方式体现着人类思维的“编码”能力，或创造结构的能力，体现着人类思维的最基本的本质，“神话和仪式远非像人们常说的那样是人类背离现实的‘虚构机能’的产物”，它是一种与现代抽象思维相对应的“具体性的科学（思维）”，而且它一直保存至今，它的表现，“在人类艺术活动中可以被清楚地观察到”。^②

列维-斯特劳斯的神话模式研究（包括他其他方面的人类学研究），为现代结构主义文论提供了一个富于启发性的例证。神话本身是一种叙述体文学的雏形，它所体现出来的思维特点，自然也是艺术思维的特点，对于神话模式的分析，必然也可以扩延到对于整个人类文学活动的观察。列维-斯特劳斯在人类学材料研究中运用的“二项对立”的方法，以及由此揭示出的原始人类思维的基本方式，使结构主义文论家们相信，二项对立是人类思维以及构造结构的基本方式，“二项对立”被发展为结构主义最基本的结构观念。而列维-斯特劳斯在具体神话分析中采用的共时性阅读方式，也成为结构主义文学批评文本分析通常采用的方法。

2. 结构主义叙事学

由于受俄国形式主义的影响，早期结构主义者如雅科布森、穆卡洛夫斯基等所关注的课题材料主要集中在诗歌领域，因而使早期结构主义文论更多地成为一种结构主义诗论。法国结构主义文论的成就则集中体现在叙事理论研究领域，叙事文学成为法国结构主义者主要关注的课题材料。形成这种转移的原因自然是多方面的——如列维-斯特劳斯的神话研究的影响就不能低估，但根本原因还在于叙事文学本身所具有的与结构主义文论的“相适应性”。与诗歌相比，叙事文学的人物、情节、场景等构成一种更具有共通性的结构特征，具有一种无论采取何种叙述方式，其文本价值都较少流失的稳固性。正如列维-斯特劳斯指出的，“诗是不可翻译的语言，一经翻译，便难免严重歪曲；而神话的神话价值甚至在最差的翻译中也能被保存下来”，^③叙事文学的这一特点，无疑更适合结构主义文学批评探寻文学普遍的深层结构模式的目的。结构主义叙事学就是力图通过对各类作品的简化、归纳，找到隐藏在一切故事之下的那些基本的叙述结构，由此达到对于不同叙事作品的普遍性的解释。

① [法] 列维-斯特劳斯：《野性的思维》（李幼蒸译），商务印书馆1987年版，第107页。

② 参见 [法] 列维-斯特劳斯《野性的思维》（李幼蒸译）第一章，商务印书馆1987年版。

③ [法] 列维-斯特劳斯：《结构人类学》，企鹅丛书伦敦英译本1972年版，第210页。

a. 普罗普的民间故事叙事结构功能研究

结构主义叙事学的源头，应该追溯到20世纪20年代俄国学者弗拉基米尔·普罗普的民间故事叙事结构功能的研究。普罗普虽然不属于现代结构主义文论圈中的人，但他对民间故事叙事功能模式的研究以及他的研究方法，同列维-斯特劳斯的神话模式研究一样，对于结构主义叙事学的发展产生了深刻影响。可以说，他为后来的结构主义叙事学的理论家如格雷马斯、茨维坦·托多洛夫等，提供了基本的研究起点。

普罗普的研究成果集中反映在他的《民间故事形态学》中。《民间故事形态学》是20年代俄国文论中最有影响的著作之一。在这部著作中，普罗普通过100个俄国民间故事的研究，发现民间故事常常将同一个行动分配给各种不同的人物，在民间故事中，人物可以是多变的，但这些人物的功能却是不变的和有限的。例如在“龙王劫走国王的女儿”的故事中，龙王可以是巫婆或其他任何一个邪恶者，国王可以是任何一个以别的名字命名的所有者，女儿也可以换成其他可爱的被劫者或宝物。无论将这些人物换成什么角色，他们各自的功能总是不变的，因而基本故事结构也总是不变的。

据此，普罗普提出了“功能”的概念。所谓功能，是指根据人物在情节发展过程中的意义而规定的人物行为，如“英雄听到一个禁令”，或“英雄离家”，或“英雄与反角直接交战”等。这些人物行为，都作为一个情节单位对情节发展具有意义，因而也是具体的功能单位。普罗普通过对100个俄国民间故事逐一分析，总结出31种功能。他发现，每个民间故事总包含这31种功能中的某一些，而且排列顺序总是相同的，在这31种功能之外，普罗普还归纳出这些功能的七个行动范围和与此相应的七种角色，即：反角、施主、帮助者、公主（被寻找的人）和他的父亲、发送人、英雄（主人公）、假英雄（假主人公）。在所有故事中，每个人物都可以承担一个以上的角色，如施主也可以同时是发送人，一个角色也可以由多个人物承担。但他们的功能和行动范围却是固定不变的。由此，普罗普建立起一个民间故事的基本结构模式。他指出，所有民间故事，就它们的叙事结构而言，都具有共同本质，它们都遵循着四条原则：

(1) 人物功能是故事的基本成分，无论这些功能是由谁或以何种方式完成，它们本身是故事恒常不变的稳固要素；

(2) 民间故事使用的功能的数量是有限的；

(3) 功能的排列顺序完全一样；

(4) 就其结构而言，所有民间故事都属于同一类型。

普罗普的民间故事形态研究显然已经超越了对具体作品感性经验层面的分析，而着眼于同类作品内在的形式特点，力图在一种叙事文学体裁中抽象和简

化出一种基本的结构功能模式，并由此为这种叙事体裁制定出一套类似语法规则的叙事模式。结构主义叙事学正是以此为起点，并沿着这条路线发展的。

b. 格雷马斯的结构语义学

法国另一位结构主义文论家格雷马斯（1917—1993）是从语义学研究开始其叙事学研究的。

格雷马斯的结构语义学是以寻找意义的基本结构为目标的。格雷马斯相信，人类世界从本质上说就是意义的世界，“一个没有意义的世界，决不会被称为‘人’的世界”。因此，意义问题是人文科学研究的核心问题。而在希望明确界定意义问题的人文学科中，“似乎只有语言学的位置得天独厚：它更完善，更形式化，可以给其他学科提供经验和方法”。^①正是基于这样一种信念，格雷马斯选择了作为语言学分支的语义学，试图建立一种从语符到语义，从句子到话语的结构分析方法。

格雷马斯认为，人类对于差异的感觉是人类符号指示的基本结构的基础。“我们感知差异，借助感知，世界在我们面前‘成形’。这‘形’仅仅为我们而在。”^②这种差异在语言中形成一种“语义素”的差异，并成为语言结构的基本形态。人类的语言结构不可避免地要影响到人类叙事作品的结构，语义素的差异必然借助叙事形式表现出来。和普罗普一样，在格雷马斯看来，虽然叙事作品千差万别，但就结构而言，它们一定有着共同性，或称共同的“语法”，他要寻找的也就是这一共同“语法”。

以此为基点，格雷马斯在普罗普的研究基础上，直接引入索绪尔语言学理论，着力寻找故事叙述的“词法”和“句法”因素，试图通过这种分析，对叙事过程中语义形成的基本结构作出描述。格雷马斯对普罗普总结的民间故事叙事模式进行了改造，以使之更加规范化和系统化并更具普遍性。他将普罗普归纳的与七个行动范围相应的七种角色进行了重新组合，划分为三种相互对立的成分，即“主语”和“宾语”，相当于普罗普划定的“英雄”和“被寻找的人”；“发信人”和“收信人”，相当于普罗普划定的“发送人”和“被寻者的父亲”；“帮手”和“敌手”，相当于普罗普划定的“施主”、“帮助者”和“反角”、“假英雄”。格雷马斯认为，前两组对立是最基本的语义结构，它们之间的相互对立与联系，可以形成故事叙述的基本结构模式，只是一个简单的故事里，一个角色可以既是主语，也是发信人，另一角色也可以既是宾语，

^① [法] 格雷马斯：《结构语义学》（吴泓缈译），生活·读书·新知三联书店1999年版，第1页。

^② [法] 格雷马斯：《结构语义学》（吴泓缈译），生活·读书·新知三联书店1999年版，第21页。

又是收信人，但在一个相对复杂的故事中，这两组对立则是由不同角色分担而得以区分的。

如“寻找圣杯”的故事便是以下列公式叙事的：

$$\begin{array}{c} \text{主语} \approx \text{英雄} \text{和} \text{发信人} \approx \text{上帝} \\ \text{宾语} \approx \text{圣杯} \text{和} \text{收信人} \approx \text{人类} \end{array}$$

第三组对立关系在叙事中则起到帮助或阻挠希望和目的得以实现的作用。

据此，格雷马斯认为普罗普概括的民间故事 31 种人物功能仍然太过复杂且离具体情节太近，他进一步对这 31 种功能进行归纳，提出了三种叙事结构模式，即：

契约性结构：叙述契约的建立和中止，禁令和违背禁令等；

表演性结构：叙述历险、考验、斗争和完成某项任务；

分离性结构：叙述往返、离别等。

正是在这些模式中，故事的行为者（主语、宾语等）的活动被组合成叙事情节。

从格雷马斯的研究中我们可以看到，他确实比普罗普更进了一步。通过他的归纳和提炼，我们感到，叙事作品的故事确实如语言中具有普遍语法结构的句子一样，成为可以进行语义分析的对象。然而，格雷马斯的归纳也更显得抽象和简单化，因而也更远离纷繁复杂的文学的具体性。可以说，他也将普罗普研究中包含的，也是结构主义文论弊端之一的模式化倾向，向前推进了一步。

c. 茨维坦·托多洛夫的“叙事语法”研究

在结构主义叙事学领域，比较而言，法国批评家茨维坦·托多洛夫（1939— ）的“叙事语法”研究更加引人注目。1969年托多洛夫发表《叙事的结构分析》，提出“叙事学”这一术语，并将叙事学确定为对“叙述的本质和叙述分析的几条原则，提出几点一般性的结论”^①，这是学术界对于叙事作品研究作为一门文学研究学科的最早命名和定义。而他 60 年代末出版的代表作《〈十日谈〉的语法》，则被称为自普罗普以后叙事学领域取得的最重要的进步。

和格雷马斯一样，托多洛夫也相信确实存在一种作为一切语言基础的“普遍语法”，它是人类共同经验的基础，因为它与世界本身的结构是相同的，因而它事实上超越了具体语言，而成为决定语言乃至一切符号指示系统的普遍基础。文学自然也是一种符号指示系统，而且，它只是某些语言属性的扩展和运用，所以，在它的深层必然存在一种普遍的“叙事语法”，所有的故事都被

^① [法] 茨维坦·托多洛夫：《叙述的结构分析》，见王逢振等编《最新西方文论选》，漓江出版社 1991 年版，第 123 页。

这一“语法”所决定。因此，托多洛夫认为可以借助语言学的“语法”模式来进行故事的叙事分析。

托多洛夫认为，小说的基本结构与陈述句的句法类似。如果将小说的叙事与一个标准陈述句类比，我们可以发现，正如一个由“主语 + 谓语 + 宾语”组成的标准陈述句一样，小说也就是由“人物（主语） + 人物的行动（谓语） + 行动的对象或结果（宾语）”构成。这一叙事句法的变量，是人物的行动。正如作谓语的动词可以有多种类型一样，小说中的人物行动也有多种常见类型，如爱情小说中的“追求”、“接受”，探案小说中的“犯罪”、“侦破”，等等。小说叙事则是作为小说谓语的人物行动通过连接和转化完成的，所谓连接，是指小说叙事中前一个行动引发后一个行动，相连相续构成一个完整的事件过程。如探案小说中犯罪的实施，引出侦破的展开就是一种连接。所谓转化，则是指小说叙事过程中，由于某种原因使情节连接的平衡状态被打破，由平衡转为不平衡，再转为新的平衡。

例如下面《十日谈》中的两个故事。

故事 1. 修女伊萨贝塔与情人幽会被发现，别的修女去请女修道院长惩罚她。正与男修道院长同床的女院长慌乱之中将情人的短裤当头盖裹上，被伊萨贝塔在将要被罚时当众揭露，伊萨贝塔免于受罚。

故事 2. 穷石匠的妻子庇诺奈拉乘丈夫不在家时与情人幽会，不料丈夫提前回家，情急之中她让情人藏进一只酒桶，并骗丈夫有人想买这只酒桶而正在察看，丈夫信以为真，她逃脱惩罚。

托多洛夫把这类故事抽象为下列句法结构：

| | | |
|-------------------|---|--------------------|
| X 违犯戒律 → Y 必须惩罚 X | { | Y 也违犯戒律 → Y 没有惩罚 X |
| X 设法免受惩罚 | | Y 相信 X 没有违犯戒律 |

这个句法结构图示中，“→”表示叙事过程中两个行为之间的承继关系，“{”后的部分则是叙事过程中情节转换方式及其结果的两种情况。前一种情况可以被看成是一种转化，后一种情况可以被看成是一种连接。

通过分析，托多洛夫发现，故事的叙事结构有两个基本单位，即陈述与序列。陈述是叙事的基本单位，相当于语言中的“词类”相对应的实体，如“X 违犯戒律”，它无须进一步描述和简化，序列则是指构成一个完整故事的各种陈述的汇集和排列，它相当于语言中的句段，如“X 违犯戒律 → Y 必须惩罚 X → X 设法免受惩罚 → Y 相信 X 没有违犯戒律”就是一个序列，序列是叙述的最小完整形式，一个故事可以有多个序列，但至少必须有一个序列。这样，每个故事的叙述便大致上可以被看成是一个放大的句子结构，通过句子结构的分析，可以找到支配陈述（词类）和序列（句段）的组合规则（语法）。在《〈十日谈〉的语法》中，托多洛夫按照这种方法，对《十日谈》的叙事特征

做了细致的描述。^①

托多洛夫的“叙事语法”研究，可以被看做是以寻找文学结构与语言结构相似性为目的的结构主义文学批评在实践领域的一个典型范例。这种研究方法具有对作品形式的穿透力，对于人们对文学作品形式共同结构的认识，无疑具有很强的吸引力和启发性。不过，从研究中我们也可以看到，这种方法关注的只是作品叙事的语言形式，它所要证明的只是“关于语言的作品”结构的共性特点，由此将具体作品的内容用“括号”“悬置”起来而将它们的语言特性置于首位。从这个角度看，托多洛夫的“叙事语法”研究也是结构主义文学批评形式主义倾向的一个典型例证。

托多洛夫是结构主义叙事学的大家，他的叙事学研究并不只是集中在上述叙事语法的研究上。事实上，托多洛夫的叙事学理论，还包括他对于叙事时间、叙事体态、叙事语式的研究。他对于叙事时间与故事时间的区分，以及关于叙事时间对故事时间的压缩、延展对于叙事的意义理论，他对于叙事体态及由此形成的三种基本叙事观点的区分的理论，以及对于小说叙事中讲述与展示的区分和研究，为结构主义批评作出了重要贡献，把叙事文学的研究提高到了一个水平。

结 语

结构主义文论是现代西方一个复杂而庞大的理论流派，我们只能借助对它的主要理论家的主要文论观念的转述，大致勾勒它的发展轮廓和基本面貌。应该指出，除了以上介绍的结构主义文学理论，我们还应该重视下一章——“从结构主义到解构主义”中罗兰·巴尔特等人的结构主义理论，罗兰·巴尔特虽然后期走向解构主义，但他前期是结构主义的重要代表人物。在现在的西方，作为一种思潮的结构主义虽已成为过去，但结构主义文论的影响却依然存在。事实上，结构主义文论及其批评实践确实能够在许多方面给我们提供启示，例如结构主义突出文学结构作为“语言”的意义，强调只有在整体结构系统中才能真正认识文学作品（“言语”）的内涵，强调透过具体个别的

^① 参见[法]茨维坦·托多洛夫《叙述的结构分析》，见王逢振等编《最新西方文论选》，漓江出版社1991年版，第127页。

文学现象深入把握文学内在的普遍本质的研究方法等，这些对 20 世纪 30 年代至 50 年代占统治地位的欧美“新批评”局限于单个作品文本细读而显得机械琐碎的作品诠释方式，是一个矫正，也为文学批评提供了一个对于文学现象进行整体透视的宏观框架。长期以来，传统文学批评方法相对忽视文学作为语言艺术的内在特性，对文学形式及技巧的研究也相对薄弱，结构主义文论无疑可以对此作某种程度的补正。

结构主义文论的缺陷也是显在的。这主要表现在它的泛语言化倾向。它借助语言学来研究文学，突出在形式中寻找与语言类似的结构，割断文学与社会历史的联系，漠视文学的审美特点，把一切都归结于文学结构程式的作用，这无疑是结构主义最突出的弊端之一。“语言的研究只有在服务于文学的目的时，只有当它研究语言的审美效果时，才算得上文学的研究。”^① 结构主义文论恰恰在这里犯了错误。这也是西方现代文论语言化转向，在取得成绩的同时共同存在的问题。与此相关，结构主义批评明显具有泛科学化、模式化倾向。结构主义文学批评以某些作品的研究，确立所谓有普遍价值的模式，并以这模式去说明富有特性的形态各异的文学作品，明显给人以削足适履的感觉。韦勒克曾指出：“没有任何的普遍法则可以用来达到文学研究的目的：越是普遍就越抽象，也就越显得大而无当、空空如也；那不为我们所理解的具体艺术作品也就越多。”^② 结构主义批评恰恰存在这样的问题。

另外，结构主义批评，分析有余，评价不足。文学批评除了要对批评对象做出阐释之外，还必须具有对于批评对象的意义、价值进行判断，对其做出科学的评价的功能。正如德国学者 N. 麦克林堡所说的：“评价问题对文学评论来说，是一个相当原则的问题。无视这一问题，文学中的任何一个派别都难以行得通。对评价的理解涉及评论的最基本和最深刻的原理，它决定着评论的地位、职能和任务。”^③ 放弃对于批评对象的价值判断，缺少对于批评对象的评价环节，文学批评就无法真正实现自己的功能，其在文学活动中的地位也会大大下降，批评文本也只能被看成是批评对象的一个说明性文本。严格来说，结构主义文学批评正是这样一种缺少价值判断的批评模式。

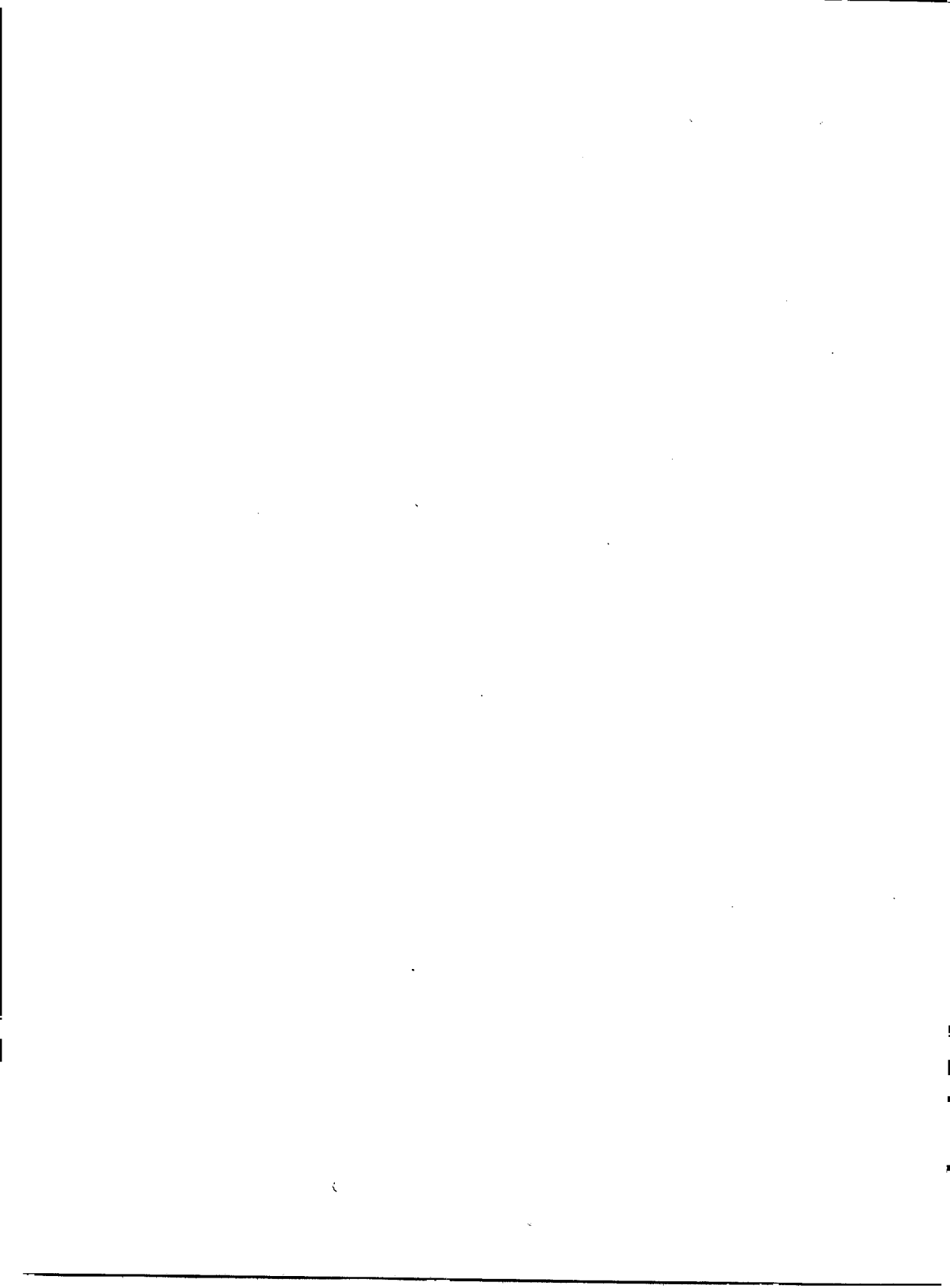
结构主义思潮是现代西方回归科学和理性，企图重建人可以把握世界的信心的重要努力。结构主义文论作为其中的一个部分，其理论呈现一种复杂形

① [美] 韦勒克、沃伦：《文学理论》（刘象愚译），生活·读书·新知三联书店 1984 年版，第 189 页。

② [美] 韦勒克、沃伦：《文学理论》（刘象愚译），生活·读书·新知三联书店 1984 年版，第 5 页。

③ [德] 麦克林堡：《文学评价》，见《国外社会科学著作提要》1981 年第四辑，中国社会科学出版社出版。

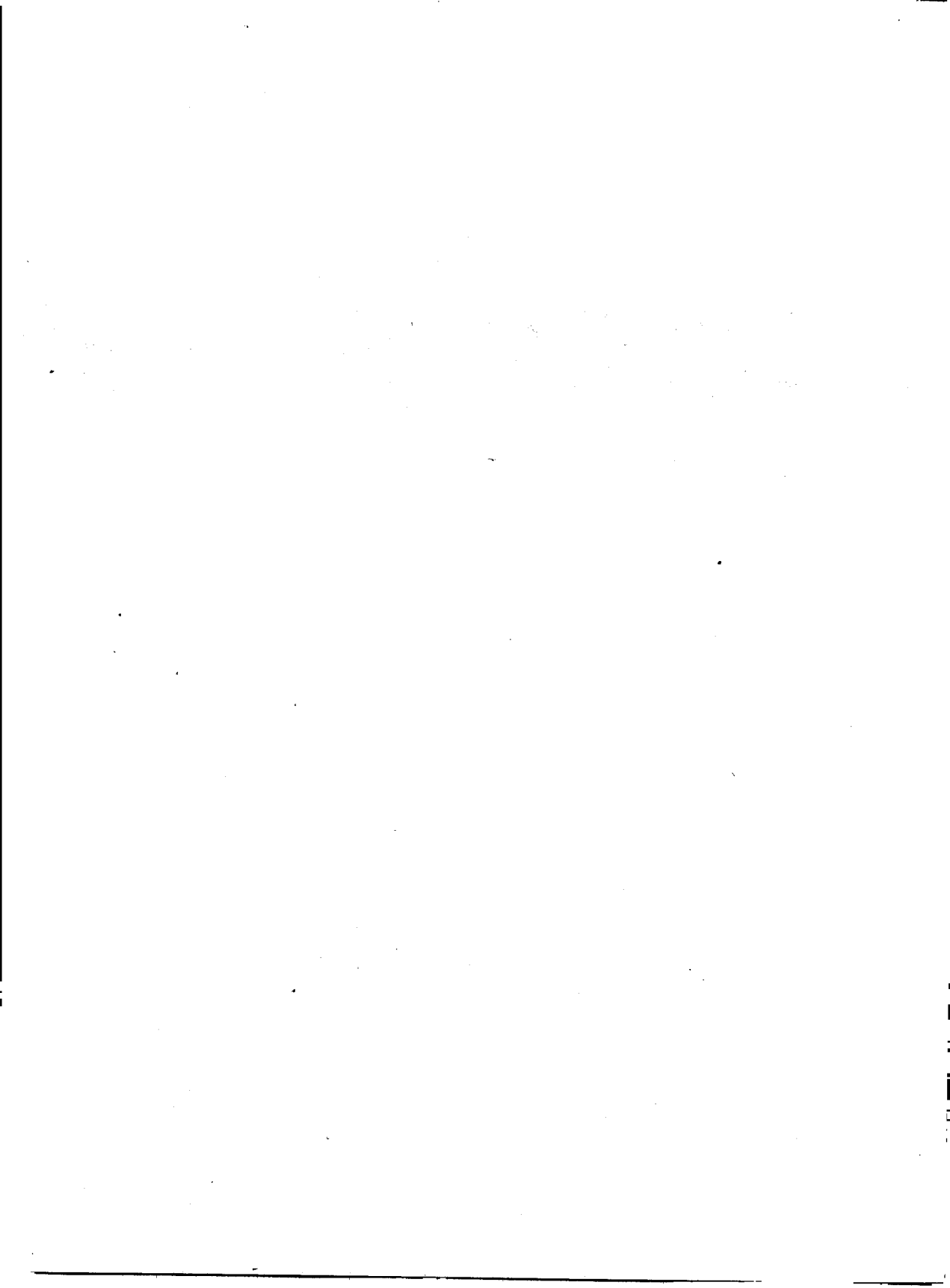
态，理论的复杂性也带来了对其评价的复杂性。显然，对于这一文论流派，任何简单的肯定和否定都是不适用的，只有在清晰地把握其理论全貌的基础上，将它们放置在具体的西方社会文化和文论发展的历史中，才能作出中肯的具有科学性的认识和评价。这当然也是我们研究西方其他各种文论流派时应该遵循的原则。



后现代文论

(从结构主义到解构主义——文化研究批评)

| | |
|----------------------------|-------|
| 导 言 | [469] |
| 第十九章 从结构主义到解构主义 | [473] |
| 第二十章 解构主义 | [509] |
| 第二十一章 西方马克思主义文艺理论 | [526] |
| 第二十二章 阐释—接受理论、读者反应批评 | [597] |
| 第二十三章 女权主义批评及性别批评理论 | [616] |
| 第二十四章 新历史主义批评 | [635] |
| 第二十五章 后殖民主义批评 | [647] |
| 第二十六章 “文化研究”批评理论 | [659] |



导 言

“后现代社会”与“后现代主义”是两个相互联系又有区别的概念。后现代社会是指一种社会形态；后现代主义是后现代社会的文化思潮。正如我们在“导论”中指出的那样，文艺理论的发展并不是单线前进和段落分明的，后现代社会的主要文艺理论是后现代主义的文艺理论，但并非后现代社会所有的文艺理论，都是典型的后现代主义的文艺理论。本书这一部分总题目“后现代文论”，是取其“后现代社会的文论”的意思。

从20世纪中期，西方发达资本主义国家开始从“工业社会”进入“后工业社会”。工业社会主要任务是生产商品，一切围着商品生产转，它使得世界技术化和理性化，虽然在学术界也有不同的声音，但主导的是“技术理性”观念。从70年代开始，由于计算机互联网的使用、卫星电视的迅速普及，商业化、全球化的推动，整个社会的生产、流通、服务、文化形态都发生了巨大的变化。人们要面对新的社会矛盾和压力，以服务为目的资讯生产和人际关系的处理成为社会的中心任务，西方进入了后工业社会。工业社会属于现代社会，进入后工业社会就是进入后现代社会。面对社会的这种变化，加之全球化带来的多元信息，以及在现代社会中本来就已孕育着的“异己”声音，使人们对“技术理性”观念和传统思维方式产生全面的怀疑，从而产生了具有“叛逆”性质的后现代主义文化思潮。后现代主义文化思潮是后现代社会的产物，反过来它又有力促进着后现代社会形态的发展。

后现代主义作为一种社会文化思潮，涉及哲学、社会学、心理学、文学艺术等几乎全部文化与意识形态领域。对于文艺上的后现代主义，美国文艺理论家詹姆逊（又译为杰姆逊、詹明信）曾做过分析。他认为资本主义经历了“国家资本主义”、“垄断资本主义”和“晚期资本主义”三个阶段，他将资本主义的三种形态和三种文学形态相对应：“第一阶段的艺术准则是现实主义的，产生了如巴尔扎克等人的作品；但随着时间的流逝，时代的进步，生物学意义上的‘变异’在不断发生，于是第二个阶段便出现了现代主义；而到第三阶段现代主义便成为历史陈述，出现后现代主义。”^①晚期资本主义社会，就是后现代社会。晚期资本主义社会的现实，将人引入只相信个人感觉的氛围

^① [美] 杰姆逊：《后现代主义与文化理论》（唐小兵译），北京大学出版社1997年版，第6页。

之中，引入逃避现实的享乐主义之中，传统的理性主义和价值观念失去了权威性。于是在文学艺术上，不要沉重严肃的话题，不要深度，不要引人思考，不要确定的阐释，要的是满足人的本能需要的官能刺激，要的是虚幻的游戏，要的是休闲娱乐后的良好感觉。于是为这种需求服务，以赚钱为目的的文化工业出现了——文学、音乐、影视、绘画等艺术作品大批量地生产和复制，不但在本国传播，而且向世界推销，在达到商业目的的同时，也在向世界进行文化扩张。

作为后现代主义文化思潮的文艺形态是这样，那么作为对其反映、召唤和研究的理论形态有什么特点呢？后现代主义文艺理论的核心特点是“解构”，从对文学作品的解构，到对传统的二元对立的整体理性文化的解构。后现代主义的理论家们，综合运用马克思、弗洛伊德、尼采以及葛兰西、福柯、拉康、巴赫金、德里达等人的理论与方法，借助语言学、符号学的概念，以阐释、阅读为突破口，建立起形态不一的各种后现代主义文艺理论。

从发展过程来看，从现代主义到后现代主义，有一个过渡。五六十年代文艺理论还基本是结构主义的天下，从60年代末开始，西方进入后工业社会，1968年的巴黎学生的造反行动，美国越战的失败，加深了西方社会的信仰危机，人们对以往深信不疑的理性追求发生了动摇。反映在文学理论上，从70年代开始，出现了从现代主义向后现代主义的过渡。这在巴尔特、拉康、福柯以及巴赫金的文论中表现得十分明显，这几位文论家都曾被归类为结构主义文论家，但他们后期的一些重要观念已突破结构主义，对西方文化、文学理论从现代主义走向后现代主义发生了十分重要的影响。因此，我们在此专设一章“从结构主义到解构主义”，介绍上述四位理论家的文论观点。

后现代主义和现代主义是什么关系？是“发展”还是“断裂”，西方理论家意见不一，甚至有人反对这种划分，并为此发生过激烈的争论。我们认为二者兼而有之，后现代主义是从现代主义之中诞生出来的，从这个意义上说，它是现代主义的“发展”，但后现代主义与现代主义又有某些本质的区别，在这个意义上确实是“断裂”。以往现代主义各派别之间虽然理论观点不尽相同，但它们并没有脱离传统的对总体性、本质、起源、中心、真理、深度的追求，它们每一种理论都有自己的中心，都在某一阶段成为一种权威理论。后现代主义则否定二元对立的模式，否定元叙事，否定某一理论的权威性，力图对追求统一性的传统理论、传统文化进行消解。解构主义在这方面的特点十分突出。解构主义是对结构主义的颠覆。德里达认为语言结构和意义本身就不稳定，不明确，因此用语言写作的文学不是一个封闭稳定的实体，它有无穷无尽的多样性，所以想以语言的结构来寻找文学的普遍结构是徒劳的，文学批评要

做的是寻找文学结构和意义的多样性。

西方马克思主义文学理论，特别是六七十年代之后的各种西方马克思主义文论，是属于后工业社会、后现代历史时期的文艺理论。马克思主义是产生于近现代社会的解构资产阶级理论体系的“造反”的理论。在后现代社会，西方马克思主义的理论家选取马克思主义的某些理论，试图以各种现代主义理论对马克思主义进行“改造”和“充实”，发展成为各种与马克思主义理论体系并不一致的新的思想理论，以这种理论为武器，解构西方文化。这些理论许多明显带有后现代主义的色彩。比如法兰克福学派的阿多尔诺把马克思主义的“资本主义与艺术相对立”的理论，与自康德以来被许多美学家宣扬的“艺术独立”的理论相结合，深刻地揭示了文化工业的本质，但又认为艺术有坚持自己概念的能力，在为现代派艺术辩护，力图消解文化工业产品影响，实际上也消解了马克思主义的经济基础与上层建筑关系理论。马尔库塞则把弗洛伊德理论和马克思早期的“异化”理论结合起来，否定传统理性的作用，宣传以审美感性代替革命的理论。西方马克思主义文论是在后现代社会历史条件下，一些具有进步倾向的知识分子进行社会批判的理论，有的理论虽然还带有近代和现代理论的痕迹，但它们在揭露后工业社会及其文化的特点和本质方面，发挥了重要作用，它们是后现代文艺理论的重要组成部分。

后现代主义文论另一种重要理论是阅读接受理论。这一理论从阐释学开始，经过萨特存在主义阅读理论、康斯坦茨学派的接受美学，到读者反应批评，发展成后现代主义理论。接受美学的文本理论家伊塞尔认为，文本是留有空白的“召唤结构”，隐藏着“暗含的读者”，只有读者以自己的创造性想象填充这些空白之后，文本才成为文学作品，因此一部作品的意义是作者和读者共同创造的。这一学派的另一代表尧斯则提出了“期待视野”的概念，认为文学发展的历史，就是在读者的“期待视野”不断变化制约下的历史。这样，文学的本质及批评重点便转到读者接受方面，这就使新批评和结构主义建立的文本分析独立王国受到了强有力的冲击。读者反应批评理论更加突出地强调读者在文学活动中的地位，费希等理论家不满意接受美学的读者和作者共同创造作品的意义这一理论。他们认为读者是文学的真正本体，只有通过读者阅读所激起的意识活动，才能看到作品的含义，而读者的反应主要不依赖作品，而是依赖读者的意识结构，所以文学批评就应该是读者反应的记录。至此，文本中心论遭到彻底否定。而这正是后现代主义的追求。

在后工业、后现代社会文化氛围中，人们用新的视角来审察诸如性别、种族以及历史真实、文化冲突等问题。于是在马克思主义以及福柯、拉康、巴赫金等人的理论的启发下，出现了女权主义及性别批评、新历史主义、后殖民主义批评、文化研究批评等理论，这些理论都有自己独特的文化视角，显示了文

艺批评的后现代主义特点。

正如我们在前面提到的，文学理论的发展并不像在铁轨上行驶的轮廓分明的列车，它的每一种理论往往包含着以前理论的痕迹和未来理论的萌芽，它的这段理论往往和前后的理论部分交叉重叠，这种情况在后现代文论表现得最为典型，这是我们学习时需要注意的。

第十九章 从结构主义到解构主义

引言

西方现代主义文论向后现代主义文论的转换并不是一蹴而就的，而是存在着一些重重叠叠、或隐或显的过渡痕迹。其中结构主义文论向解构主义文论的过渡就是一个明显的标志。结构主义由于过分强调文学作品的整体结构系统，割裂了作品与外在世界的联系，因而导致了具有后现代主义性质的解构主义文论从其内部进行致命的颠覆。就代表人物来说，法国的罗兰·巴尔特是从结构主义文论转向解构主义文论的关键人物。而结构主义精神分析学的代表人物雅克·拉康则在后期的一系列理论阐释中蕴藏了丰富的解构主义思想。法国另一位结构主义哲学家福柯则通过对权力/知识理论以及考古学、系谱学研究方法的考察，以对边缘文化的研究，在结构主义阵营内祭起了反理性、反中心、反权威的大旗，彰显出浓烈的解构主义色彩。本章的另一个重点人物则是苏联的思想家、文论家巴赫金，他在早期的著作中表达的思想与“当代符号学的许多理论原理”非常接近，具有明显的结构主义特点，而他后来的一些理论如“复调”、“对话”、“狂欢化”等则为后现代主义文论增添了魅力四射的光芒。

上面四位理论家的理论转变，标志着现代主义文论向后现代主义文论的转变，并且他们的理论都对后现代文论产生了重要而深远的影响，所以本书把这四人的理论专门编辑一章，并放在后现代文论的最前面。

第一节 罗兰·巴尔特的文学“代码”研究

罗兰·巴尔特（1915—1980），法国当代著名文论家，也是60年代以来法国最负盛名的文学批评家。他对文学以及包括文学在内的一般文化现象的系统研究，他对巴尔扎克、拉辛等作家作品具体文本的批评实践，使他成为西方现代结构主义思潮在文学研究领域的重要代表。而且，由于他在文学结构主义研究中对结构主义文论的突破，也使他成为结构主义文论向解构主义过渡的代表人物。从某种意义上说，罗兰·巴尔特的文论观念，代表了20世纪60年代到80年代西方现代文论的发展走向。

罗兰·巴尔特对结构主义文论的突出贡献，体现在他的文学“代码”及叙事理论研究中。从第一部文论著作《写作的零度》中借助索绪尔语言学模式在文学符号学领域展开深入研究，到在《S/Z》中对巴尔扎克小说《萨拉辛涅》所作的符号学分析，以及在《叙事作品的结构分析导论》中对叙事作品结构的研究，巴尔特从理论和实践上为结构主义文学符号学及叙事理论研究奠定了基础。巴尔特早年虽然接受过马克思主义影响，中晚年思想上趋向保守，他没有支持1968年巴黎学生运动，对此曾有人戏称“结构主义不在”，但实际上，巴黎学生造反运动对他的思想有很大冲击，他从结构主义转向解构主义，与此不无关系。

罗兰·巴尔特对解构主义文论的贡献，主要体现在他对作者权威的否定和对读者阅读过程的重视上。由于对作者权威的否定，巴尔特发展出一种新的文本理论；而由于对读者阅读过程的重视，他使结构主义符号学最终演变为一种文本阅读理论。

1. 结构主义符号学文论

a. 文学自身的符号性与中性写作

巴尔特是从确定“文学自身的界域”开始他的文学符号学研究的。在《写作的零度》中，他通过对于政治性写作和文学性写作等不同写作方式，以及写作方式与语言结构、与历史的联系的辨析，通过对法国古典写作风格的探讨，提出了一个重要的理论观点：“文学中一组记号的表达与思想内容无关，语言也与风格无关，它们都在一切可能表达方式内，确定着一种定型化语言的孤独性。”^① 巴尔特承认拉辛、巴尔扎克等古典式作家，包括萨特等人的现代文学作品，具有某种阶级的政治的倾向，形成了作家个人的风格，但他认为，这种思想内容的东西是“将一种语言之外之物强加于读者”，它并不是文学本身的东西，文学本身的东西是遵从语言结构的一组符号的表达，“写作是一种硬化的语言，它永远显得是象征性的，内向性的，显然发自语言的隐秘方面的”。^② 因此，理想的写作应该是零度的写作，或者叫中性的写作。而类似情况在福楼拜之后的现代文学中出现了。“中性的写作产生得较晚，只是在现实主义之后由加缪一类作家发明出来。”^③ 巴尔特认为，这种现代写作才真正体

① [法] 罗兰·巴尔特：《写作的零度》，见《符号学原理》（李幼蒸译），生活·读书·新知三联书店1988年版，第64页。

② [法] 罗兰·巴尔特：《写作的零度》，见《符号学原理》（李幼蒸译），生活·读书·新知三联书店1988年版，第72页。

③ [法] 罗兰·巴尔特：《写作的零度》，见《符号学原理》（李幼蒸译），生活·读书·新知三联书店1988年版，第97页。

现写作的深层本质：写作实际是语言符号学的问题，它是“不及物”的活动，它不指向现实人生，它不是表现某种观念的工具，它只指向自己。作家不再是写什么东西的人，而是绝对写作的人、受语言符号结构支配的人。巴尔特这里实际上要说明的是：写作对于主体的遮蔽，即写作过程中总是有一个超越写作者个体的结构凌驾于其上，符号的结构系统不管作家个人是什么倾向和风格，无形地控制着写作。因此，只有中性写作，毫不动心的“纯洁的写作”，才符合这一超越个人的符号结构的要求。巴尔特的这一思想，具有结构主义的典型特点。

上述观点成为巴尔特结构主义理想的重要理论前提。巴尔特由此出发进一步告诉人们，文学远不是一种单纯的、不受限制的对于“客观”的反映，它是我们用以加工世界、创造世界的一种“代码”，即符号。这是一种具有“自我包含”性质的符号。由于代码的相互作用和它自身的编码功能，文学在本质上显示出自己的二重性：一方面，它提供着某种意义，具有能指功能；另一方面，它又使自身具有所指性，把自己变成所指。从这一角度看，“文学中的自由力量并不取决于作家的儒雅风度，也不取决于他的政治承诺，甚至也不取决于他的作品的思想内容，而是取决于他对语言所做的改变”。因此，巴尔特明确宣称：“我主要关心的是本文，也就是构成作品的所指的织体。”^①

巴尔特提出“写作的零度”，是针对着萨特的“写作意味着介入”的理论的。他认为作家做的政治承诺，作品表达的思想内容，对于写作并不起决定性作用，起决定性作用的是“他对语言所做的改变”，是由语言决定的结构。“写作的零度”是巴尔特提出的理想写作状态，实际上，这种写作状态是不存在的，就某一具体作家而言，他确实可以以“零度”介入写作，但实际上他的写作总是在整个以语言符号为工具的写作系统中被无形地整合从而非零度化了。

b. 文学自身符号系统的层次性

罗兰·巴尔特肯定文学是一种符号，同时也指出，文学符号与语言符号不同而具有自己的本质。作为一种符号，文学符号当然也是由能指与所指在一定关系中联结起来构成的，但文学符号的能指与所指之间不是“相等”的而是“对等”的关系。文学符号的能指与所指构成的是一个“联想式整体”，这一“联想式整体”只指向符号本身而不再涉及符号以外的事实。例如“玫瑰”这个词，作为一般语言符号，它的音响形象（能指）与它所揭示的概念（所指）就是一种相等的关系，它所关涉的是关于那种生长开放于自然之中的花朵。但

^① [法] 罗兰·巴尔特：《法兰西学院文学符号学讲座就职讲演》，见《符号学原理》（李幼蒸译），生活·读书·新知三联书店1988年版，第6页。

是，当我们用它来表达某种感情的时候，如当诗人说“我向你献上我心中的玫瑰”时，作为一种象征符号，这里的“玫瑰”便不再具有原来的指称功能，它与这一能指符号原有所指概念无涉，而仅仅只是作为一个符号存在着，它成为一个新的能指。

巴尔特这里揭示的实际上是一个文学的符号化过程，也就是文学在语言符号的运用中，如何由表层的语言符号系统转换生成一个深层符号系统，进而建构起一个意义世界的过程。因此，在巴尔特看来，文学符号系统实际上包含两个相关的层次，第一个层次即表层的语言系统，也称为外延系统，它通常由与所指有关的能指符号组成，它借助语言的运用来说明语言本身说了什么。第二个层次即深层符号系统，也称内涵系统，它在表层系统的能指与所指的关系中生成，而形成新的所指，指向语言之外的某种东西（如作为爱情象征的玫瑰），它是文本意义的生产者，也是文本意义的表达层。正是这两个层次的相互转化使文本结构具有一种“构成性”——它创造出（或构造出）一个艺术世界。

巴尔特关于文学符号层次性的研究，形成结构主义文学结构层次划分的理论。结构主义文论认为，任何一部文学作品都存在表层和深层两个结构系统。所谓表层结构，也称外结构，是指文学作品可感知的语言组织形式；所谓深层结构，也称内结构，是指隐藏于语言组织形式之下，可以不断生成意义的系统，以及由这一系统构成的，潜藏于一系列作品中的那种支配和影响各个作品意义生成的结构模式。这种划分，为结构主义叙事学的建立提供了理论基础。

c. “可读的”作品与“可写的”作品

巴尔特在文学符号学研究中提出的另一值得注意的观点，是他对于两种作家的两种不同写作方式的区分，以及由此而来的对于文学作品所做的“可读的”和“可写的”类别区分。

巴尔特认为，尽管文学写作是一个符号化过程，它的最后结果是由于“代码”的作用而生成一种具有“自我包容性质”的符号系统，但是，文学写作中确实存在两种不同的作家和两种不同的写作方式：一种是以写实为主的作家。对于这些作家来说，他们的写作是“及物”的，他们把一切描绘得清清楚楚，使读者产生一种真实的假象，由此将读者引向文本以外的世界。以这种写作方式生产的作品，即是“可读的”作品。“可读的”作品剥夺读者参与文本创造的权力（因为文本中的一切都是清楚的），因此，读者只能被动地去阅读它，读者面对这类文本的选择只能是“要么接受”，“要么拒绝”。另一类作家则正好相反，他们的兴趣在于“写作”本身，他们只是在创造文本而不是要把读者从文本引入另一个世界，因而他们的写作是“不及物”的。这种以“不及物”的方式创造的文本，便是“可写的”作品。“可写的”作品要求读

者以一种主动参与的态度去阅读，读者不再是文本的被动消费者，而是俨然成了文本的生产者，通过自己的积极思考参与到写作过程之中。从符号学角度看，这两类作品的最大区别就在于，在“可读的”作品中，符号的所指总是有序的，清晰的；而在“可写的”作品中，则只有能指，没有所指，它的所指存在于读者主动参与的解读中。

不过，应该指出，在实践上，“可读的”和“可写的”两类文本的区分并不是绝对的。巴尔特也看到了这一点，这从他在《S/Z》中对巴尔扎克小说《萨拉辛涅》的分析可以看出。《萨拉辛涅》作为一部现实主义小说，无疑应属“可读的”作品之列，但巴尔特把它拆成561个词汇单位，划分为“阐释性符码”、“能指符码”、“象征符码”、“行动性符码”、“文化性符码”等五种代码形式，进行了细致的符号学分析。经过他的分析，《萨拉辛涅》被证明为是一种只有能指的文本，即由“可读的”作品变成了“可写的”作品。

巴尔特的这种分析方式以及由此获得的结论，意味着他已经突破了结构主义把文本结构置于中心地位的局限，开始注意到文学的形式作用与读者的关系，开始在文学研究领域引入对于读者活动的研究。这一点我们在后面将作介绍。

2. 叙事结构分析

罗兰·巴尔特是60年代最有影响的叙事理论家之一。1966年，巴尔特发表《叙事作品的结构分析导论》。在这篇力作中，他在总结当时已有研究成果的基础上，提出了自己关于叙事作品结构分析的理论。

巴尔特认为，叙事作品是一种超越国家、历史、文化而存在的具有普遍性的文学样式。对于这种样式，人们不应该仅仅满足于描述它的几个十分个别的种类，而应该建立起能区分、辨别它们的法则，也就是要建立起一个能够描述所有叙事作品的某种具有普遍性的共同模式。在巴尔特看来，“这个共同的模式存在于一切语言的最具体、最历史的叙述形式里”^①，因此，应该把语言学理论作为叙事作品结构模式分析的基础。

由此出发，巴尔特借用语言学的描述概念，把叙事作品划分为“功能”层、“行动”层、“叙述”层三个描述层次。这三个层次“是按逐步结合的方式相互连接起来的：一种功能只有当它在一个行动者的全部行动中占有地位才具有意义，行动者的全部行动也由于被叙述并成为话语的一部分才获得最后的

^① [法] 罗兰·巴尔特：《叙事作品的结构分析导论》，见《符号学原理》（李幼蒸译），生活·读书·新知三联书店1988年版，第109页。

意义，而话语则有自己的代码”。^①

“功能”层是叙述的最小单位，它构成叙述的最基本的层次。一部叙事作品总是由各种功能层构成的，这些功能层可以是大于句子的单位，如长短不一的句群，也可以是小于句子的单位，如句子的组合段、单词，甚至单词中的某些文学成分。相对叙事来说，功能作为一种陈述，总是表达某种“意思”而不是意思的表达方式；它超出所指层，因此也是一个内容单位。如《金手指》中写到庞德在情报处值班，电话铃响了，“他拿起四只听筒中的一只”。“四”这个符号就单独成为一个功能，它可以让读者想到对于整个故事不可缺少的关于先进官僚技术的概念。它不超出句子，但也不纯是语言单位，而是一个体现“意思”的单位。

与功能发生联系的单位可归属同一级或更高级，因此，功能可以分成“功能”和“标志”两大类。“功能”表示一种“横向组合的断定”，与它相关的单位是同级分布式的，如与“电话响了”相关的单位就是“听电话”单位。“标志”则表示一种“纵向聚合的断定”，与它相关的单位在更高的层次里联系，它使人想到一个所指，是意义单位。进一步观察，根据在叙事过程中作用的重要程度，作为“横向组合的断定”的“功能”又可以分为“核心”和“催化”两类单位，“标志”也可以分为“标志”与“信息”两类单位。“核心”是基本功能单位，如“电话响了”、“庞德听电话”；“催化”则是在“核心”之间起到补充作用的单位，如在“电话响了”和“庞德听电话”之间的“庞德走过去，放下香烟，拿起电话”。“标志”包含一些含蓄的所指，它提示性格、气氛等叙事内容，不包含信息成分；而“信息”则只提供现成的知识，如“钟敲了十一下”。在所有这些叙事单位类别中，“核心”占主导地位，“标志”、“催化”、“信息”等都是“核心”的扩展。

叙事作品中，作为叙事基本单位的功能在一定逻辑关系的作用下联结到一起，形成一个个“序列”，最终完成一个接一个相互联系的叙事过程。序列有始有终，本身构成一个新的单位，可以作为另一个较大序列的“项”发挥作用。不过，对于叙事来说，如果不结合人物的行动，序列的意义也是无法显示的，因为叙事作品功能序列之间的联系是通过人物行动完成的。这自然也就涉及叙事作品的第二个层次，即“行动”层。

“行动”层实际上也就是“人物”层。叙事结构分析在这一层次观察的内容，也就是行动主体的分类。巴尔特认为，不能从人物的心理性质来观察人物。在叙事作品中，人物只是行动的参与者，是行动决定了人物，因此，他把

^① [法] 罗兰·巴尔特：《叙事作品的结构分析导论》，见《符号学原理》（李幼蒸译），生活·读书·新知三联书店1988年版，第115页。

这个层次命名为“行动”层。这里的行动不是指人物的一些细小行动，而是细小行动的总和，如欲望、交际、斗争等。每个人物都是自己“行动”序列的主人，他们通过由序列构成的行动显示自己的特征。

对人物由其行动来加以分类，这是结构主义叙事学的中心课题。巴尔特在分析其他理论家如格雷马斯等的人物分类理论的基础上，从语法范畴，即“我”、“你”、“他”三种人称形式，对人物进行分类。“我/你”之间是直接对话，它们相互联系也相互转换，它们都是人称。“我”是主体人称，“你”是非主体人称。而“他”则可能指许多人或指任何人，因而是非人称的常体。巴尔特认为这种分类提供了分析行动层的关键，但由于语法范畴只是按话语主体而不是行动主体来确定的，因而只有当它们与叙事作品的第三个层次“叙述”层结合时才具有意义。

叙事结构分析在“叙述”层观察的是叙述人、作者和读者的关系。巴尔特认为，叙事作品作为客体也是交流的对象。有叙事作品的授予者，也有叙事作品的接受者。这里的关键是“谁是叙事作品的授予者”，而与此相联系的，则是叙述者的代码。巴尔特认为，严格意义上的叙述者的代码，同语言一样，只有两种符号体系，即人称体系和无人称体系。不过，这两种体系在具体叙事中往往是混用的。无人称是叙事作品的传统形式，因为语言本身有一套适合叙述的，旨在排除说话人“现在”的时态体系。但由于叙述本身就发生在说话的“即刻”，因此，人称主体总是以各种改头换面的方式进入叙事过程，甚至在一个句子内也会交替出现人称和无人称两种情况。

在“叙述”层中，是叙述符号把“功能”和“行动”纳入作为叙述交际的作品，同时把读者带入作品的世界。例如“从前，有一个……”，或者书信体小说的那一封封摊在读者面前的信，都是叙述符号，这些符号沟通了叙述者与读者的联系，它使“叙述”层具有一种“模棱两可”的作用。一方面，它打开了叙述通向读者的大门，另一方面它又封上了叙事作品的大门，使叙述成为一种“语言的言语”。巴尔特对叙事作品的结构分析，到此为止。

巴尔特借助语言学的研究方法，把叙事作品划分为“功能”、“行动”、“叙述”三个纵向联结最终显示意义的层次。那么分析一部作品，就应该按叙事作品的结构，由基本的功能层分析（相当于词语分析），到人物行动层分析（人物行动构成的故事分析），再到叙述层的话语叙述分析（叙述方式和技巧分析），最终找寻到作品显示的意义。巴尔特企图建立一个能描述所有叙事作品的结构模式。在这种努力中取得了一些很有价值的具体成果，但他企图建立普遍的叙事结构模式，把千姿百态丰富多彩的叙事作品纳入这种模式，明显具有简单化、机械化的弊病。

3. 文本理论和阅读理论

随着结构主义理论的发展，它本身不可克服的矛盾逐渐暴露出来，20世纪70年代，巴黎学生运动之后，结构主义的科学性受到质疑，并逐渐走向衰落，法国结构主义阵营中一批理论家也开始转向解构主义，罗兰·巴尔特是最突出的代表。在结构主义向解构主义的转变中，罗兰·巴耳特的影响主要体现在他对作者权威的否定和对读者阅读过程的重视，并在此基础上，形成了他的文本理论和阅读理论。

a. 巴尔特对作者权威的否定

如前所述，巴尔特在1970年出版的《S/Z》中已注意到读者在文本阅读过程中的作用，显示出他对于结构主义文论的突破。事实上，在这部于他个人来说具有某种转折意味的文论著作中，巴尔特已经开始了对于结构主义的明确否定。在这部著作的开头巴尔特写道：“据说某些佛教徒凭着苦修，终于能在一粒蚕豆里见出一个国家。这正是前期的作品分析家想做的事：在单一的结构里……见出全世界的作品来。他们认为，我们应该从每个故事里抽出它的模型，然后从这些模型里得出一个宏大的叙事结构。我们（为了验证）再把这个结构应用于任何故事：这真是令人殚精竭虑的任务。”巴尔特指出，结构主义这种要在单一结构里发现适用于所有文本的普遍性结构模式的简化分析，“最终会叫人厌，因为作品会因此显不出任何差别”^①。其后，他在《作者之死》、《从作品到文本》、《文体及其形象》等一系列论著中，都对结构主义进行了批评。

众所周知，传统文学批评对于文学作品意义的分析，是以肯定作品中心意义的存在，肯定作者是意义的权威为前提的。传统文学批评的基本目标，是要通过不同阐释技巧的运用，达到对于文本终极意义的追寻。结构主义在肯定作品中心意义的存在这一点上，并没有脱离上述传统文学批评的这一认识基点，只是结构主义文学批评不把文本中心意义看成由作家赋予而是由文本结构所规定的。因此，对于文学结构的分析，目的仍然在于对由结构所规定的作品终极意义的追寻。

在由结构主义向解构主义转变的过程中，巴尔特的理论思考是从两个向度展开对作品中心意义的否定。首先是对于作者权威的否定。巴尔特认为，在现代写作中，“作者已经死去”，“我们现在知道本文并不是发出唯一一个‘神学’意义（即作者——上帝的信息）的一串词句，而是一个多维空间，其中各种各样的文字互相混杂碰撞，却没有一个字是独创的”。^②也就是说，主体

① [法] 巴尔特：《S/Z》，伦敦1970年版，第9页。

② [法] 巴尔特：《作者之死》，见希思编《形象—音乐—本文》，纽约1977年版，第143、146页。

在借助语言写作时，由于如德里达所说的符号领域的自由嬉戏性质，主体自身也遭到分割。在写下的文字里，意义由于符号之间的联系、混杂、碰撞而使作者也无法对它加以控制，这最终使他的文本只有在与别的文本的相互关联和对立比较中显示自己的价值。在文本中，真正在说话的是语言而不是作者，因此，没有任何所谓独创的文本，也没有任何所谓独创性的写作。作者在写作过程中所做的，只是一种“把文化、科学、文学中旧的文本加以分割，并按照伪装的程式改变其特性”^①的工作。

与对于作者权威的否定相联系的，则是对于作品中心和终极意义的否定。因为，在文本中，文本语言并不是索绪尔认为的那样构成了符号能指与所指完整、固定的统一体。文本中的每一个符号（能指）的所指位置总是被其他能指所代替，而使能指永远只能在所指的岩层表面“自由漂移”，无法指向某个明确的意义实体。换句话说，在文本中，符号的能指所指涉的，并不是通常我们所认为的那个所指，而是另一些能指群，文本中只有能指，没有所指。由此，和德里达一样，巴尔特也认为文学作品是一个无中心的系统，他将文本比喻成一个葱头，这个“葱头”由“许多层（或层次、系统）构成，里边到头来并没有心，没有核心，没有隐秘，没有不再简约的本原，唯有无穷层的包膜，其中包着的只是它本身表层的统一”^②。而且，巴尔特认为，从来就没有所谓“原初”或原创的文本，每个文本都是由“他文本”的碎片编织而成的。任何一个文本都不能被看成是一个单纯孤立的存在，在它的周围，是一个无形的文本的海洋，一个特定文本，在它成为文本的过程中，总是在这个海洋中提取那些已被写过、读过的片断、语词，并“按照伪装的程式”把它们“编织”到自己的文本中。因此，文本总是相互指涉，这种相互指涉，也造成了文本意义的不断游移、播撒、扩散和增殖。这也就是说，任何一个文本都只是一个具有多重指向的开放系统，文本意义只是在构成这一开放系统时，在文本无穷无尽的相互指涉过程中即时产生、迅速生成又迅即消失的东西。所谓文本的终极意义，只是一个神话。

b. 巴尔特的阅读理论

对于文本意义认识的变化，必然导致文本阅读观念的根本转变。正是在新的文本理论的基础上，巴尔特提出了新的阅读理论。巴尔特指出，当我们不再将文本看成一个具有中心或本质的封闭结构，而是看成一种符号在其间进行着无穷无尽的相互指涉、游移、置换的游戏领域时，阅读也就不再以对作品本身

① [法] 巴尔特：《萨得，富立叶，罗约拉》，见《符号学原理》（李幼蒸译），生活·读书·新知三联书店1988年版，第224页。

② [法] 巴尔特：《文本及其形象》，见恰特曼编《文体论丛》，纽约1971年版，第10页。

的终极意义做出解释为实践目的，文本也不再是一个令阅读必须与其保持一致的客体，阅读者当然也不再有去重建文本结构的必要。阅读的任务只在于指出它的多元性和扩散性，描述文本是如何在符号的游戏中不断“颠覆”自己而形成多重意义的过程。用巴尔特的话说，即“我们将不对作为一种不变秩序，而是作为一种庞大‘运作’性安排踪迹的可能意义全体进行分类”，“它将不解释象征符号，而只解释其多义性”^①。

应该注意，巴尔特这里所说的阅读要解释的象征符号的“多义性”，也并不是我们在文学理论中通常所指的多义性，而是指文本中多重的、扩散的无可穷尽的“能指串”或“能指群”。巴尔特指出，这种阅读，实际上是从结构主义的“作品”阅读向现在的“文本”阅读的转向：首先，阅读“作品”是将诗或小说视为具有确定意义的封闭的实体，而阅读“文本”则是将文本视为不可还原的复合物和一个永远不能被最终固定到单一的中心、本质或意义上去的无限的能指游戏；其次，“作品”阅读仅仅是按阅读者兴趣进行文化消费的意义享受过程，而“文本”阅读则是一个参与创造的过程，即阅读者参与到文本能指符号不断游移、播撒、扩散和增殖的“游戏”过程，进行文本意义的再生产。由此，我们可以说，阅读就是一种写作或者批评。

巴尔特在《S/Z》中对巴尔扎克《萨拉辛涅》所作的解读，就是这样一种“文本”阅读实践。《萨拉辛涅》是一部仅30页的中篇小说，而巴尔特却用了长达200页的篇幅，对其进行解读。它首先将小说区分为561个意义单元，由此证明小说表面看来连贯的意义系统其实只是一大堆能指碎片的集合。在此基础上，巴尔特进一步指出，这些能指碎片并不直接与所指相关，而是由五种不同的符码支配，集合起来完成了一个开放的文本“构成”过程。这五种符码是：

(1) 阐释性符码，包括所有以各种方式提出、回答问题及说明事件的单位；

(2) 能指符码，也称内涵符码，即关于各个词的内涵的单位；

(3) 象征符码，文本中有规律地重复的、由文化发展形成的具有特定含义的意象模式；

(4) 行动性符码，文本中能够合理地确立行动结果的序列；

(5) 文化性符码，文本中那些在文化系统中形成的用以证实公理的符码。

这五种符码只是从无数种可能的符码中挑选出来的，它们的排列也没有高下层次之分，但它们被复合运用，而且“禁止”用来把作品综合为一个统一

^① [法] 巴尔特：《批评与真实》，见《符号学原理》（李幼蒸译），生活·读书·新知三联书店1988年版，第232页。

体，而是成为分解文本的力量，用来证明作品的分散和残破。具体操作上，巴尔特以阅读的历时性序列为基本参照，对文本结构的整体性进行质疑，揭示出文本中各种矛盾的因素是如何破坏了读者所期待的描写的同一性，以及文本在表面连贯清晰的状态下的离散与分裂，显示出一个完整统一的结构是如何在它自身构成因素的相互“颠覆”、置换中，最终消解在“符号游戏”之中的。

《萨拉辛涅》是一部典型的现实主义小说，但巴尔特的分析让我们看到，即使在现实主义文本中，解构主义的分析原则也是适用的，由此，它也似乎能为巴尔特的文本阅读理论的普遍性提供一个具有说服力的例证。不过，应该指出，巴尔特的阅读理论作为对于结构主义文论的逆反，虽然确实给我们提供了丰富的启示，但他在肯定读者在阅读中的作用，揭示文本意义的丰富性、多重性的同时，也彻底否定了文本意义相对的稳定性和读者对文本的反应的相对的共通性，这无疑是从一个极端滑向了另一个极端。

第二节 拉康的结构主义精神分析学

雅克·拉康（1901—1981）是法国精神分析学派的代表人物之一，也是法国五六十年代结构主义思潮中的代表人物之一。他把结构主义分析方法运用到传统的由弗洛伊德开创的精神分析学中去，不管是对结构主义还是对精神分析学都作出了自己独特的研究。拉康的著作汪洋恣肆，思辨性极强，不再是传统的黑格尔式的体系严密、思路清晰的学术专著，而大多是各种研讨班上思想摇曳多姿、带有某种不确定性的讨论文稿。因此，他的思想也极为复杂难懂，从他的结构主义精神分析学理论中，还可以发现解构主义、女权主义批评的某些理论源头。可以说，拉康也是从结构主义向解构主义过渡的另一位重要代表。

这里主要介绍拉康的与文学理论关系密切的结构主义精神分析学理论。

1. 无意识与语言

在结构主义思潮中，结构主义者所做的事往往是将结构主义语言学，尤其是索绪尔的“符号”（包括“能指”和“所指”）理论及相关的语言学理论运用到人类学、哲学、美学、文艺学研究中去，而拉康则是要将结构主义理论运用到弗洛伊德的理论中去。他用结构主义的语言学理论重新阐释了弗洛伊德的心理结构理论（包括意识、前意识和无意识的心理结构理论，自我、本我和超我的心理结构理论及与之相联系的俄狄浦斯情结理论等），尤其是重新阐释了其中的无意识理论，把无意识和语言、结构联系起来考察。早在1953年，拉康就在其著名的演讲《言语和言语活动在精神分析学中的功用与范围》中，

认为语言与象征是人类活动的基础，并把无意识与言语活动、象征功能等结合在一起研究。拉康认为，无意识具有语言的结构：“无意识像语言一样被结构化”^①。正如美国学者詹姆逊说的，“对于拉康来说最关键的模式仍然是‘能指’和‘所指’，我们在很粗略地将他的理论简化之后，可以说‘能指’是意识，而‘所指’是‘无意识’；‘无意识’就是那些遭到隐抑的欲望，之所以成了‘无意识’，是因为孩童时代学会了语言。拉康认为学习语言就是暴力、隐抑和异化的开端”。^②在结构主义语言学那里，语言符号中的“能指”是指这符号的“形式”，而所指是指这符号的“概念”，而且，“能指”与“所指”的关系是稳定的。而拉康根据精神分析学方面的研究指出，能指对所指的关系“总是流变不定、有待打破重构的”^③。在拉康看来，所指的意义往往是不确定和无限滑变的，而能指是分析所指的本源和中介，因此，在能指和所指中，能指更具有优越性。他说：“通常，我们总是倾向于把所指放在我们分析活动的首位，因为所指肯定更富有吸引力，所指初看起来似乎是精神分析学中对象征问题进行研究的特在途径。然而，由于我们忽略了能指的本源性中介性的作用，忽略了实际上能指才是指导性因素，我们不仅在对神经官能症的理解、对梦本身的解释时束手无策，而且我们也使对病态心理的理解成为绝对不可能的。”^④在精神分析学的语境中，拉康改造了结构主义语言学理论，他认为能指和所指的关系并不是稳定的。因为能指指向的所指，实际上仍然只能是又一个能指，要找这个能指的所指，只能重复上面的做法，因此能指和所指的关系是一种不断滑变的关系。拉康把能指和所指这种滑动、游离的关系和精神分析学中意识和无意识的关系，甚至弗洛伊德所研究的“梦的显意”和“梦的隐意”的关系对应起来。不难发现；正如弗洛伊德把“梦的显意”理解为意识而把“梦的隐意”理解为“无意识”一样，“能指”和“所指”也可以看做弗洛伊德的精神分析学话语“梦的显意”和“梦的隐意”在结构主义中的另一种表述。因此拉康把语言的结构主义分析也看做精神分析学的心理分析，他认为无意识具有语言的结构，语言是从一个“能指”到另一个“能指”的“能指链”，而无意识在语言中是按照同弗洛伊德所说的梦的规律相似的语言

① [法]拉康：《文选》，转引自杜声锋《拉康的结构主义精神分析学》，三联书店（香港）有限公司1988年版，第75页。

② [美]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，第212—213页。

③ [法]拉康：《病态心理》，转引自杜声锋《拉康的结构主义精神分析学》，三联书店（香港）有限公司1988年版，第71页。

④ [法]拉康：《病态心理》，转引自杜声锋《拉康的结构主义精神分析学》，三联书店（香港）有限公司1988年版，第74页。

法则进行“伪装”的，他用“隐喻”和“换喻”两个语言学学术语来代替弗洛伊德在分析梦的伪装中论及的“凝缩”和“移置”这两种极为重要的技巧，试图分析“能指”和“所指”间那种不确定的关系。“隐喻”是“能指的替换”，同“凝缩”一样具有相似性特点，即项目之间由于彼此相似而发生联系，它的独特之处在于，一个显示欲望的词语被另一个意义相近的词语取代，这另一个词语提供出了解无意识欲望（所指）的线索。“换喻”同“移置”一样，词语之间有相邻接触的特征，它是一个新的能指与一个旧的能指的连接，新的能指与旧的能指具有邻接关系，新的能指取代旧的能指，所以它也提供了解无意识欲望（所指）的线索。^①拉康用自己的理论架起了无意识学说和语言学的桥梁，为文学理论也开辟了新的领地和新的分析方法，因为文学作品作为“白日梦”，同样也可以看做是由能指结合而成的“能指链”。

2. 主体、镜像和三角结构

“主体”（subject）是拉康结构主义精神分析学关注的中心。只是拉康所理解的主体已不再是人文主义者、启蒙主义者、浪漫主义者，以至于存在主义者所理解的那种与自然相对立，带有人类学本体论性质的能驾驭语言的认知主体，不再是一个运转正常的笛卡尔式的“我思”的理性的机器，而是一个分裂的矛盾的欲望主体。他所理解的主体总是一个说者（speaker），这个说者在话语中现身，并在话语中与自我、他人相对立又相互依存。拉康认为，由于无意识在话语中的作用，自我对主体具有离异性，“主体起初就不是协调一致的，从根本上说它是被自我弄得支离破碎的”，而“自我的结构告诉我们，自我从来就不完全是主体，从本质上说，主体与他人有关”。^②与此同时，由于无意识在语言中的作用，主体间真正和直接的交流又是不可能的，因为语言本身是不透明的，所以，这样的主体不可避免地是分裂性和离异性的。

拉康用主体的三角结构进一步说明主体、自我和话语的关系。“想象”（imaginary）、“象征”（symbolic）与“真实”（real）是拉康设定的主体的三角结构。这大致对应于弗洛伊德对主体的自我、超我和本我的心理结构三分法。在1953年的一次研究班讲演中，拉康就已经指出，“想象、象征与真实是人类现实性的三大领域”。在1974—1975年的研究班讲演中，拉康又以“R. S. I”为题，对自己的主体结构理论做了全面而深入的阐明。

^① [法] 拉康：《文选》，参阅杜声锋《拉康的结构主义精神学》，三联书店（香港）有限公司1988年版，第75—82页。

^② [法] 拉康：《研究班讲演（之二）》，转引自杜声锋《拉康的结构主义精神分析学》，三联书店（香港）有限公司1988年版，第149页。

在拉康的思想中，想象与相似的意象（image）有关。他的“镜像”理论很能说明想象的内涵。在拉康关于主体形成的理论中，“镜像阶段”是最初、最基本的一个阶段。在这个阶段中，儿童主体通过对自己在镜子中的影像作出不同的认识，确认自身身体的同一性。拉康把“镜像阶段”分成三个时期。在第一个时期，儿童把镜子中他自己的影像感知为一个现实事物的影像，从而把自我与他人混淆起来，这时打别的儿童总是叫喊他自己被人打了，他看见别人跌跤反而自己哭了起来；在第二个时期，儿童发现镜子中的那个他人不再是一个实在的事物，而仅仅是一个影像，他学会把影像从他人的现实性中区分开来；在第三个时期，儿童不仅把镜子中的那个反射看成是一个影像，而且能够确认那个影像就是自己的影像。^①这样，儿童实际上是通过“相似的意象”，也就是想象确认了自身的主体。所以，主体总是带有想象性的。如果从主体自身看，主体对“自我”的自恋关系就是一种想象关系；如果从主体与他人的关系看，两个主体间的相似关系（如性吸引）也是建立在想象关系上的，因为这种心理上的相似性，在拉康看来，在某种意义上，自我就是想象中的他人，他人就是想象中的自我。

在拉康看来，象征是被结构化、符号化为语言的“现象的秩序”。在这里，具有能指性质的象征性秩序或者说符号秩序是第一性的，它存在于主体之先。可以说，拉康是用象征指称一种话语结构，这个结构的内部各要素是像语言学中的能指一样起作用的，它建立起维护自身秩序的法规，如“象征性的父亲”既不同于现实中的父亲也不同于想象中的父亲，是一种绝对形式，对主体的一生起重要的规范作用。

拉康所谓的真实与现实性是完全不同的，它所谓的真实与弗洛伊德的“本我”有些类似，有些神秘，是不能说、不能思和没有名称的东西，是思维不可越过的界线，也是无意识的界线，而且，是不可能用象征和想象加以中介化的东西。但是，真实又是一种潜在的“在场”，主体最终的支配性力量是它而不是象征或想象。

文学艺术作为话语的一种审美方式，首先应该是主体的一种想象，与主体的自恋性联系在一起，但在拉康的思想结构中，文学艺术更主要地还是属于主体的象征，与话语结构紧紧联系在一起。

3. 对《被窃信件》的文本分析

在拉康看来，艺术是主体的象征，而象征是被结构化、符号化的语言的

^① 参见杜声锋《拉康的结构主义精神分析学》，三联书店（香港）有限公司1988年版，第128—131页。

“现象的秩序”，他认为，从弗洛伊德的思想要素中可以提炼出这一真理，即“符号秩序是构造性的”^①，并且恰恰是这一真理使虚构成为可能，因此分析一部艺术作品实际是要分析其语言结构与主体无意识结构的相似性。这样，拉康分析文学艺术作品就成了他阐释自己的结构主义精神分析理论的一种手段。拉康对爱伦·坡的《被窃信件》的分析可以说是采用这种分析的代表，他分析的目的正是从作为“能指”和“符号秩序”的文本出发，挖掘它的无意识“所指”，并从中发现符号秩序和主体的关系。《被窃信件》之所以被拉康关注，在于它的结构的特殊性，作品中的人物围绕着信件构成了两个重复的三角形结构，这种结构与拉康学说中的主体三角结构有对应性，再加之小说中的“信”（letter）一词在英语和法语中既含有“信件”的意思，又含有“字母”的意思，因此可以把小说中的信看做是语言的隐喻。这样，对这篇小说的分析就可以用来说明和演示拉康的结构主义精神分析原理。

《被窃信件》这一小说有两个场景。拉康把第一个场景称为“原初场景”。这个场景发生在皇宫里，王后正好收到一封重要的信，这封信的内容如果被国王知道，王后的名誉以及安全就可能不保了。此时恰遇国王进来，她便把这封信封面朝下，随意地放在桌上，以为这样就不会让国王疑心。但随后进来的大臣却敏锐地察觉到王后内心的惊惶，他像往常一样处理完了公务，用外表相似的假信，在王后眼皮底下换走了王后的信。第二个场景发生在大臣的办公室里，它只不过是第一个场景的重复。信件失窃后，王后命令警长找回信件，警长利用这位大臣有整宿不在家的习惯，多次在夜间到大臣的家中寻找，都一无所获。他只得求助业余侦探杜宾，杜宾根据推理认为，大臣也会像王后一样把信放在显眼的地方，他也在大臣的眼皮底下，用假信换走了大臣从王后那里窃来的信件。

拉康将小说中的“被窃信件”看做是“一个纯粹的能指”，即是一种无意识隐喻，是一种无意识领域中的欲望和权力的隐喻，无论它是情书还是密谋信，它的具体内容是什么并不重要，重要的是这个能指（信、语言）制约着主体。拉康说：“我们虚构出来的故事的建构方式表明，他们（即主体们）在场与否，他们各自所扮演的角色，都在受着信件及其转移的支配，如果它稍有不测，承受痛苦的就将是他们。他们一旦陷入这封被偷的信的阴影，就成了它的映视物（reflection）。如果产生对于信——语言所包含的绝妙的歧义（这里指“信”与“字母”两种意义——笔者注）的占有关系，它的意义也就占有

^① [法] 拉康：《〈被窃信件〉的讨论》（卢晓辉译），见《当代电影》1990年第2期。下引自该文的不再作注。

了他们。”^①

正是这“纯粹的能指”的流动，决定了小说中三种不相同的主体扮演的不同角色，而且，“纯粹的能指”还在叙事中形成了“无意识重复”：小说的后来，杜宾取代了大臣的角色，而大臣则取代了从前王后的角色，警长取代了从前国王的角色，如图 19-1 所示：

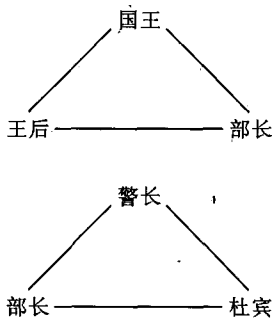


图 19-1

拉康认为，结构化的语言（the formal language）是先存在的，对主体具有构造功能，因而决定主体。如果说，这种虚构的“符号秩序”是构造性的因而也是象征性的，那么，正如拉康说的，“主体必须通过象征性通道”。在这一象征性的通道里，由于符号秩序对主体的控制性作用，主体在移位时形成了相互接替的重复过程，这正是拉康所说的主体在符号秩序中的无意识重复现象。为什么会出现这种重复现象？在拉康看来，无意识有着与语言相似的结构，无意识是在语言秩序中形成的，因此作为主体的象征的艺术，也必然具有由无意识决定的语言秩序的结构，也就是说，是无意识决定了这篇小说的语言结构。

拉康对《被窃信件》的文本分析，除了以此佐证自己的理论，还有一个重要目的，就是为分析文学作品提供一种结构主义精神分析学的新的模式。但是，弗洛伊德精神分析学把文学艺术看做是和梦相似的无意识的产物，本身就不具有严格的科学性，因而拉康的企图建立精神分析结构模型的努力，也注定不具有普遍适用性，它顶多可以变通地应用于某些合适的文本分析，才能印证无意识语言结构（符号秩序）对主体的支配性。拉康的结构主义精神分析学既具有精神分析学的弱点，也具有结构主义企图运用语言学追求科学化的弱点，他接过弗洛伊德文学是无意识产物的理论，又过分强调“能指”、“语言结构”的优先性，并有将之理想化的倾向，从而忽视了社会文化历史对“能指”、“语言结构”乃至主体的无可置疑的作用。难怪后来

^① 转引自方汉文《后现代主义文化心理：拉康研究》，上海三联书店 2000 年版，第 331 页。

的美国文化理论家詹姆逊把拉康的主体三角结构中的“真实”理解为“历史”，在拉康的精神分析学—结构主义话语中打入了意识形态分析和历史批评的楔子。

拉康在结构主义时代重新发现和发展了弗洛伊德的精神分析学，为精神分析学在“语言论转向”的时代开辟了新的境地。他对无意识和语言、能指和所指的关系的论述具有一种理论创新意义。拉康对语言中能指与所指的不确定关系的论述，对主体的离异性与分裂性的论述，都是具有超前意义的，在某种意义上成了后现代主义思潮中的解构主义和女性主义的思想源头之一。因此，他可以称得上是从结构主义向解构主义过渡的带有开拓性的思想家。

第三节 福柯的权力话语理论^①

米歇尔·福柯（又译福科，1926—1984）是法国结构主义哲学家。福柯是医生之子，曾就读于巴黎高等师范学校，师从西方马克思主义哲学家路易·阿尔都塞。福柯1950年加入法国共产党，1953年脱离该党。福柯从1960年至1970年曾在克莱蒙—费朗大学、巴黎—万塞讷大学执教，1970年后直到去世，他都在法兰西学院担任思想体系史教授。

福柯学识渊博，哲学、心理学、语言学、历史学、社会学、文学艺术、精神病学、医学，他都有较深的造诣。他受到包括马克思主义在内的诸多学术思想的影响，但他的学术思想又很难归纳到哪一确定的学派，《不列颠百科全书》把他称为“结构主义哲学家”，但他自己从来不承认是结构主义者。1983年，福柯最后一次接受采访时说：“简单地说，我是一个尼采主义者。借助于尼采著作，我试着尽最大可能在许多方面看看在这个或那个领域能够做些什么。”^②但是实际上，福柯对尼采的哲学思想并没有太大的兴趣，福柯自称是尼采主义者，主要是吸收了尼采敢于向传统挑战的造反精神。尼采的敢冒天下之大不韪的求索精神，使福柯决心不去做同时代学者、教授正在做的事情，而是另辟蹊径，去研究被传统排除在外的诸如“疯癫”、“性”等领域，并寻找出它们的“被排出原则”。他的主要著作有《疯狂史》、《知识考古学》、《事物的秩序》、《性史》、《权力/知识》等。这些著作的价值，主要不在于它填补了以往研究的空白，而在于它研究的方式和对传统观念提出的挑战性的观念。这些观念为人们观察、研究事物提供了新的视角，从而对西方乃至全世界的学

^① 本节编写过程参考了刘北成编写的《福柯思想肖像》和《不列颠百科全书》有关福柯的内容。

^② 转引自刘北成编著《福柯思想肖像》，北京师范大学出版社1995年版，第8页。

术研究从现代主义走向后现代主义产生了重要影响。下面我们从对文学理论发展的影响的角度，来介绍这位学者的主要学术观点。

1. 疯癫与文学艺术

福柯在其博士论文的基础上撰写的《疯癫与文明》于1960年出版，使他一举成名。《疯癫与文明》是研究以往历史研究根本排斥的疯癫这种社会现象的著作。疯癫自古就有，它是人类历史构成的部分，但是从来没有人研究它，福柯研究这种社会现象在不同历史时期如何被社会对待，并研究“为什么没有人研究它”。福柯把理性与疯癫的关系，作为研究疯癫史的线索，他认为疯癫被分离出来，疯癫之所以成其为疯癫，不是因为它是一种自然疾病，而是一种文化建构的结果：“理性—疯癫关系构成了西方文化的一个独特维度。”^① 在古希腊时期，疯癫张狂的存在，在一定程度上促进了苏格拉底式的理性智慧；在中世纪，疯癫也并非完全沉默，只是它开始处于“边缘”地位，这时欧洲大多数城市都有专门的疯人拘留所，精神错乱者被作为上帝的愤怒和恩宠的证明和象征，深化着基督教理性。但是，到文艺复兴时期，疯人成为被世人关注的对象。通过对文艺复兴的艺术作品的研究，福柯分辨出两种疯癫体验：在绘画艺术中，疯癫是一种揭示人类的狂野天性、体现世界隐秘真谛的意象；而在文学和哲学领域，疯癫则是让人嘲笑的与人的各种弱点、梦幻、错觉相联系的意象。这两种不同的意象，体现着人们对疯癫体验的分裂，一种是悲剧性的神秘而又深刻的疯癫体验，另一种是被理性批判驯服的喜剧性的疯癫体验。福柯指出，文艺复兴时期，疯癫虽然遭到理性的驯化，但疯癫仍然可以自由存在，并参与着对真理的探索和对理性的参照。但到古典时期，情况急转直下，疯人被禁闭起来，疯癫不但被看做是非理性的，而且被看做是与被禁闭的贵族、知识分子的非理性不同的兽性的表现，疯人被当做具有奇特功能的动物，被隔着栅栏展示，这时疯癫已完全被打入与理性相对立的另册。以笛卡尔为代表的理性主义以其独断、绝对的性质统治着西方的文化。到18世纪下半叶，情况又开始变化，疯人形象“拉摩的侄儿”等又重新以新的面貌出现在文学作品中，这种疯癫形象体现的是本能欲望的无限放纵、非理性转变为心灵的谵妄，疯癫的幽灵又在社会开始游荡，引起了理性文化的恐惧。到法国大革命之后，在具体实施《人权宣言》时，法国当局曾要求对疯人进行诊断，对其做出释放或者送交指定医院的处理，疯人被禁闭的状态并没改变。

福柯研究疯癫，不是把疯癫作为生理学、病理学的自然科学研究，而是把

^① 刘北成编著：《福柯思想肖像》，北京师范大学出版社1995年版，第68页。

疯癫作为一种文化现象的人文科学史来研究。他在法文版前言中明确指出：疯癫研究是“一项关于俘获疯癫并使其万劫不复的历史整体——观念、制度、治安和司法措施、科学概念——的结构研究”。^① 他要研究是什么样的观念、制度、治安司法措施、科学概念的整体综合运作，使本来属于历史整体结构的一部分的疯癫，逐渐被排斥于历史整体之外，成为沉默的“他者”。福柯认为，疯癫成为一种被现代文化和医学断然分离出来的他者的历程，正反映了西方文化历史的性质和发展特点。疯癫之所以成为疯癫，是另一种疯癫——理性疯癫的结果，疯癫的历史其实是理性疯狂压迫疯癫的历史。

通过对疯癫的考察，福柯认为，自18世纪以来，疯癫被剥夺与真理性的关系，但疯癫、非理性并非被消灭了，只是不表露出来了，只有在个别情况下它才表露，这个“个别情况”就是戈雅、萨德、荷尔德林、奈瓦尔、尼采、凡高、阿尔托等人的作品，这些作品有如疯狂的闪电划破理性的夜空。福柯指出：“自萨德、戈雅之后，非理性一直是现代世界艺术作品的一个决定性因素。换言之，任何艺术作品都包含着这种使人透不过气的因素。”^② 在福柯看来，艺术离不开疯癫，它们总是在某种程度和层面上结合着的，在古典文学作品中表现的内容上，它们是相互交流又相互限制的。而在现代世界的艺术作品中，疯癫和艺术已融合在一起，表现死亡与虚空，传达作者的悲剧体验，这时你就无法分清是疯癫的谵妄还是清醒的艺术作品了。福柯是十分推崇这种现代文学艺术作品的，他认为这种文学艺术作品显然是一种“颠倒”，它已远远超出19世纪艺术家对旧文化的局部反抗，它意味着“自在”语言的恢复，它以这种自在的语言，表现“冒犯”、“僭越”、“疯癫”、“性”、“死亡”和“有限性”，使自己成了“他者”，它以自己的存在，质疑现代社会的合理性。

福柯把自己对疯癫的研究称为“考古学”，但这种“考古学”和一般的考古学不同，它不是去挖掘和研究古代的遗址遗物，以补充丰富、印证修正人们对历史总体和规律的认识。而是去挖掘、研究被历史总体性、规律性，被理性压制尘封而陷入边缘的“沉默”的文化现象，以颠覆所谓的历史的总体性、规律性真理，还历史以偶然的、断裂的、被深层结构制约的真实面貌。福柯研究的不是物质的遗址遗物，而是精神的被尘封的文化现象，他把这种被封尘的话语的历史积累称为“档案”，他的“考古学”就是剖析研究这种有形无形的“档案”。福柯的《疯癫与文明》的研究内容和研究方法都是别开生面的，虽然它受到来自多方面的批评，但它的巨大影响是不容怀疑的。

① 刘北成编著：《福柯思想肖像》，北京师范大学出版社1995年版，第69页。

② 转引自刘北成编著《福柯思想肖像》，北京师范大学出版社1995年版，第83页。

2. 话语与作者

福柯和同辈的理论家一样，处于认识论向语言论转变的时代，十分重视语言问题。他在发表于《世界报》的谈话中说：“我们生活在一个符号和语言的世界。……许多人包括我在内都认为，不存在什么真实事物，存在的只是语言，我们所谈论的是语言，我们在语言中谈论。”^①他强调语言对人的制约。在他看来，不是人在说话，而是话在说人。这样他就颠倒了传统的人与语言关系的看法，从而把人类历史文化看做是某种话语的构造，即没有什么历史真实，所谓历史“是这样”，是由人们“这样说”决定的。那么为什么人们“这样说”而不是“那样说”，不同时代“这样说”有没有变化？为什么会变化？对这些问题的研究，形成了福柯的话语理论。

福柯话语理论的一个重要支撑概念是“认识价”（又译“知识型”），在《词与物》（又名《事物的秩序》）一书中，福柯指出，话语构成或者说话语实践受制于“一组匿名的历史规则”。有一种更深层次的，我们从来没有阐发过的经验——一种基础的文化代码，决定着语言、观念、交换模式，这个决定性的经验系统规则就是认识价，或者叫知识型。在《知识考古学》一书中，福柯又把它称为“历史前提”。正如一些研究者指出的，福柯的认识价—知识型，与库恩的“范型”类似，它们都是科学没有意识到的，但都决定着—个时代的科学话语，都要随时代变化而变化。但二者也有明显的差别，库恩的“范型”是属于规范科学认识的层面，而认识价—知识型是属于影响更广的更深层次的经验层面。

在福柯看来，西方自16世纪以来先后出现了四种认识价（知识型）：文艺复兴认识价、古典认识价、现代认识价和当代认识价。文艺复兴认识价以“相似性”作为建构文化的基本模式。古典时期知识型的核心是“再现”，用一种符号秩序再现另一种符号秩序，符号不再是世界的形式，而是对其他符号的“再现”。现代知识型的核心是“人”，这个时期历史的连续性取代上两个时期的同时性秩序，人的生产、生命、语言是知识的基本形式。当代知识型的核心是“无意识结构”，作为现代知识型核心的“人”，作为既是知识对象又是知识主体的人在当代受到质疑，如果说现代知识型导致“人的诞生”，那么当代知识型则是“人的死亡”。福柯认为这四种知识型之间并不存在继承发展的关系，它们之间的关系是断裂，因此知识也不存在进化和连续性。这四种知识型之间的断裂有三个代表形象：古典知识型与文艺复兴知识型的断裂的代表是堂·吉珂德这个疯人形象。堂·吉珂德是一个“异化于相似性的人”，他到

^① 转引自刘北成编著《福柯思想肖像》，北京师范大学出版社1995年版，第92页。

处寻找神所创造世界的相似性，但到处碰壁。站在古典知识型和现代知识型之间的是萨德，萨德作品《朱斯蒂娜》、《朱莉埃特》，以“再现”人的邪恶本能欲望，冲破古典知识型再现的界限。而尼采宣布上帝的死亡的同时等于也宣布了人的死亡，于是以人为核心的现代知识型转变为以无意识结构为核心的当代知识型。

福柯认为，知识型制约着一个历史时期的文化构建，同时也制约着那个历史时期的解释系统。他在1964年7月发表的论文《尼采、弗洛伊德、马克思》中阐述了他对解释方法的想法。他认为从古希腊到当代的解释，贯穿着一个基本的因素，这就是认为在语言的背后还有一个实体，语言掩盖着“更深层的”意义，因此必须寻求这背后的实体，挖掘出最深层的意义，让“背后”实体说话，所以就需解释。

福柯指出，每一时期的文化都有自己的解释系统。文艺复兴时期是基于相似性的解释系统，古典时期以再现系统取代了相似性系统，现代时期则是解释“人”的解释系统。这些解释系统都是要寻找本体、寻找中心的解释系统。但是，福柯又指出，西方这种自古希腊以来根深蒂固的解释传统，也不断遭到冲击，第一次是哥白尼，第二次是达尔文，第三次也是最有力的一次，是马克思的《资本论》、弗洛伊德的《梦的解析》以及尼采的《悲剧的诞生》、《道德的系谱》。这三位“怀疑大师”的著作，以一种新的解释符号和方式，否定了通常所谓的“深层意义”，否定了关于资本、人与艺术的“本质”和“真理”，具有强烈的“去中心”价值，形成了当代的解释系统。这种新的解释系统的特点是：

(1) “去深度”。以往的解释都建立在事物的表层符号下面还有深层意义，马克思、弗洛伊德、尼采发现，所谓的深层空间不过是表层的皱折。马克思指出资产阶级的价值观念不过是对日常金钱价值的掩饰，弗洛伊德发现梦幻言语不过是半遮半掩的心理现实，尼采认为善恶观念实际上是掩盖统治安抚不满的虚伪面具，都毫无深度而言。

(2) 解释不可能彻底，解释越深入越接近危险区，解释到最后会导致疯癫体验。

(3) 解释是无限的。因为符号本身就是对其他符号的解释，人们是在解释他人对符号的解释。比如马克思在解释资产阶级对生产的解释，而不是解释生产本身。16世纪的符号比较简单，不过是说明上帝决定的相似性，而19世纪的符号“货币”、“症状”、“道德”都已成了狡猾的面具，它们不是只有一个所指。

(4) 解释变成无限的自我解释。现在解释学关心的不再是“解释成什么”，而是关心“谁在解释”，比如说“我在解释”，那么“我”就必须再解

释“我”为什么这样解释，实际上变成了解释“我”。

福柯话语理论的另一个构成部分是关于作者的理论。福柯话语理论的基本观念是“人是受话语支配的”，他指出：“说出的语言既然是已经存在的语言，就会以这种或那种方式决定以后将会说出的东西。”^①从这个观念出发，他否定“作者是自由的创造主体”的说法，强调所谓“作者”不过是话语功能的实践形式。

福柯考察了“作者”存在的历史，提出了作者作为话语功能的四个特征：第一，作者功能是法律和制度体系的产物。这一法律、制度体系决定着话语的范围，规定着话语的界限。一些文本，比如某人起草和签署了一份合同，发布了一份告示，这些文本话语都在法律、制度之内，因此这个起草者并不意识为作者。什么时候“作者”这一问题突显出来了呢？是文本话语冒犯了法律、体制，要受到惩罚时，这时就要寻找作者了。只是到18世纪以后，写作变为可以赚钱的一种手段，文本作为财产的版权规则体系确立以后，作者作为所有者的地位才被重视起来，并成为推动文字文本写作的动力。第二，作者功能并不是在所有时代、所有话语中具有普遍和永恒的意义。福柯指出，古代文学作品，民间故事、史诗等，在文艺复兴时代根本没有去考虑谁是作者，而科学话语则必须确定作者的名字才能视为真理，如“希波克拉底说”，“普林尼告诉我们”等。而到17、18世纪，文学话语——诗歌、小说必须有作者名字才被接受，如果是匿名作品，总有人要千方百计寻出作者。相反，科学话语，除发明家的名字留下来外，其阐述内容是被普遍认可的，因此作者是谁并不重要。第三，作者的功能与文本的联系并不是简单地确定哪个人是作者，而是一种对“作者”的复杂的建构活动，即通过确定作者的神圣性来确定文本的神圣价值。第四，作者的功能并不是自我（主体）的功能，文本中的叙述的“我”与作者的“自我”有近似性，但并不是完全同一的，他们的关系在不同文本中是变动不居的。因此作者的功能是产生在作者自我与叙述者之间的裂缝当中的，不但对于小说诗歌是如此，科学话语文本也是如此。

福柯的话语理论的深层理论是认识价（知识型）理论。在福柯看来，不同历史时期的认识价（知识型）并没有联系，因此受制于它的话语也是断裂的，而文本的作者和解释者不过是这种断裂的历史话语的功能体现者。

3. 权力与知识

为什么人受制于语言？为什么语言受制于认识价（知识型）？“知识”和“真理”是怎样产生的？对这些问题的深入思考，使福柯从70年初由“考古

^① 转引自刘北成编著《福柯思想肖像》，北京师范大学出版社1995年版，第157页。

学”跃进到系谱学。福柯解释说：“如果同各种旨在把知识嵌入与科学的权力等级秩序的工程相比，那么系谱学应被视为一种把历史知识从这种征服中解放出来的尝试，也就是说，使它们（历史知识）能够反抗一种理论性的、一元的、正式的和科学的话语的强制。……考古学是分析局部话语的适当方法，系谱学则是在描述这些局部话语的基础上使被解放的知识能够活跃起来的策略。”^① 系谱学是对考古学的修正和深化，它要解决的问题是解放和激活被传统纳入其结构的现实存在的历史因素。为此，他提出权力理论。

福柯的权力理论，在《疯癫与文明》等早期著作中就暗含着。70年代开始，他的这一理论逐渐清晰起来。1970年他在法兰西学院就职演说中曾讲到话语和权力的关系。他认为：“在任何社会中，话语的生产是被一些程序所控制、筛选、组织和分配的，它们的作用是转移其权力和危险，应付偶然事件，避开其臃肿麻烦的物质性。”^② 为此社会使用四种策略来控制话语，第一种策略是排斥，如言语禁忌、对疯癫话语的排斥，以“求真意志”、“求知意志”形成制度构建话语，排斥其他话语；第二种策略是对话语的解释进行控制；第三种策略是对话语使用者施加限制；第四种策略是以社会推行话语，教育是这种策略的代表，任何教育都是集知识和权力于一身，来维护和修改社会对话语的支配。在福柯的这篇就职演说中，虽然他还没有完全从传统的权力观中跳出来，但是他已从话语与权力的关系的角度重新思考权力的问题，一种权力/知识观已有朦胧的轮廓。

福柯在1972年的演讲《理论与刑罚制度》中明确提出“权力/知识”理论。这种理论与传统的权力与知识关系的观念是不同的。传统的理论认为知识属于“真理和思想自由”的领域，在权力不发生作用的地方知识才存在和发展。这篇演讲否定知识和真理的纯洁性和客观性，他说：“我们应该承认，权力产生知识（而且，权力鼓励知识并不仅仅是因为知识为权力服务，权力使用知识也并不只是因为知识有用）；权力和知识是互相指涉的；不相应地建构一种知识领域就不可能有权力关系，不预设和建构权力关系也不会有任何知识。”^③ 特别是人文科学“这些知识分支的发展都不可能与权力运作分开……人文学科的诞生是与新的权力机制的确立携手并进的……真理无疑也是权力的一种形式。”^④ 在福柯看来，知识和真理都是权力的共生体，它们是谁也离不开谁，是携手并进的。知识、真理是权力的形式，权力离开知识、真理也就不

① 转引自刘北成编著《福柯思想肖像》，北京师范大学出版社1995年版，第201页。

② 转引自刘北成编著《福柯思想肖像》，北京师范大学出版社1995年版，第190页。

③ 转引自刘北成编著《福柯思想肖像》，北京师范大学出版社1995年版，第219页。

④ 转引自刘北成编著《福柯思想肖像》，北京师范大学出版社1995年版，第220页。

成其为权力。我们需要注意的是，福柯所说的权力，既有我们理解的权力的含义，又有其特别的含义。这特别的含义是：权力是“支配人体的政治技术”。它不是指某个阶级、集团、个人享有什么权力，而是指这种权力是如何行使从而拥有权力。福柯从尼采的“权力意志”理论出发，把权力欲望看做是人的本能，是与人的生命联系在一起。因此以人为核心的社会关系实质是权力关系，有多少种社会关系，就有多少种权力关系（每个阶级、集团、个人都处于错综复杂的权力网络之中）。每个阶级、集团、个人都受制于权力，也都行使着权力。而受制于权力或行使着权力，都是通过知识实现的，某种权力是与这种权力实施的知识共生的。比如人体，他是权力施展的对象，又是知识的对象，社会对人体实施规训、行使权力，依靠的就是与这权力共生的人体知识。

福柯的“权力/知识”理论是他运用系谱学研究惩罚、监狱、性等“实际历史”的指导思想，也是他进行上述研究得出的结论。其实，这种理论观点在西方思想史上并非没有根源。培根的名言：“知识就是力量”，是可以直译为“知识就是权力”的，尼采在阐释“权力意志”观念时，也曾明确指出：“知识是权力的一个工具。”福柯正是在培根和尼采，特别是尼采的理论的基础上，面对知识膨胀、人被异化的现实，创造出权力/知识理论的。

福柯因其话语理论强调话语规则制约个别话语，似乎与索绪尔的“语言”和“言语”理论相似，而被列为结构主义理论家，但福柯真正强调的并不是话语的共时结构，相反，他强调的是话语的历史的意识形态特点。福柯的权力/知识理论，他的“考古学”、系谱学研究方法，都力图发现被传统掩盖的结构本身，又有破坏结构的特点。福柯的理论标志着结构主义走向解构主义、现代主义走向后现代主义的理论特点，对西方文学理论的演变，发生了深刻的影响。

第四节 巴赫金的复调小说理论与狂欢化诗学

巴赫金（1895—1975），出生于苏联奥勒尔一个银行职员家庭，他一生著述颇丰，其论述涵盖了文学、语言学、美学、哲学、精神分析学、神话学、社会学、历史诗学、人类学、民俗学等众多学科。巴赫金的声誉远远超出了俄罗斯，他被世人称为20世纪思想文化领域里的奇才，他以大胆突破旧传统，不断开拓新视野、新思路、新方法而著称。他的许多思想在六七十年代不断被“发现”并汇入世界人文科学的主流之中，对当代人文科学产生重大影响。

巴赫金的“对话主义”被认为是“富于开拓性的”。20世纪80年代西方就有学者宣称，我们“现在正迈进巴赫金时代”。不少学者在已逝的过去与未

完成的当代之间划出了一个分水岭：“巴赫金之后”。巴赫金的思想引起了西方对整个思想文化的全面质疑和反思：从西方的传统话语到当代话语，西方正试图用巴赫金的思想来拯救当代思想文化（从结构主义到解构主义）内部枯竭的危机。如戴维·洛奇在《巴赫金之后》中所说：“解构之后还有什么？……借助于米哈伊尔·巴赫金，活路还是有的。”

巴赫金终生为之奋斗的目标是在对旧话语体系的颠覆中重构新的话语体系。根据巴赫金的构想，这个新的话语体系的建构工作，应从两方面体现出新旧话语体系的不同，即应克服旧的话语体系的两大弊病：一为空洞、抽象的“唯理论性”（теоретизм）。二为封闭自足的“系统性”（систематичность）。这个重大的颠覆和“建构”问题萦绕着巴赫金的一生。巴赫金把自己所作的探索均看做实际的建构工作。这实际上是倡导一种行为哲学、创造哲学。经过巴赫金终生积极不懈的努力，一个开放的话语体系在伦理学、哲学、美学、文艺学、文化学等学科的结合处建立起来。它的结构呈放射状，具有极强的兼容性，即它可以包容很多相关的理论，诸如对话、狂欢、时空体等与文学和文化研究相关的理论。在这个话语体系里，各种理论平等共存，相互渗透、相互作用、相互补充、相互阐明。它们之间是一种对话关系。

巴赫金的学术思想博大精深，在此仅择要阐明巴赫金的文论及其在世界文论从现代主义走向后现代主义过程中的作用和意义。

1. 巴赫金的思维方式和研究方法

美国学者凯特琳娜·克拉克指出：“巴赫金向读者提出的最大问题不是要吸收一套陌生的新名词，也不是要重新思考任何个别的认识范畴……巴赫金的难题在于：他对我们的思维方式提出了要求，要我们改变用来进行思维的基本范畴。为了理解巴赫金，我们必须更改习以为常的方法，在接触他之前，我们曾用这些方法认识任何事物。”^①

我们知道，西方人的世界观是建立在古希腊柏拉图、亚里斯多德等人提出的形而上学的哲学认识论的基础上的。这种世界观的特征是所有的价值以其空间的位置来决定，从高到低，从中心到边缘。等级越高，越具权威；距中心越近，越趋完美。因果论、逻辑推理……应运而生，自此形而上学的“独白型”的一元权威在西方认识论中深深地扎下根来。这种强调中心和权威，崇尚等级和规则的世界观雄踞西方数千年，对西方认识论和文艺批评思想产生了巨大的影响，它反映在西方传统的语言观上就体现为逻各斯中心

^① [美] 凯特琳娜·克拉克、迈克尔·霍奎斯特：《米哈伊尔·巴赫金》（语冰译、裴济校），中国人民大学出版社1992年版，第13页。

主义。

这种崇尚中心和权威的认识论，严格区分对立的二元，并用自认为高级的一元去压制或消灭另一元，它实际上遵循的就是巴赫金所说的“意识形态的独白性原则”^①，即“一元论的原则”、“意识的统一性原则”。“这些基本原则，其作用远远超出了艺术创作的一个领域；它们是现代整个思想文化所遵循的原则。”^② 巴赫金敏锐地看到这种独白意识的弊端：它强化等级制，企图压制一切非权威力量。它扼杀创造潜力、窒息蓬勃的生机，它导致单一性、片面性、简单化、僵化。它是培育教条主义的温床。

这种思维模式崇尚二元对抗，强调“非此即彼”，二者必居其一，要么肯定，要么否定，特别强调用“绝对否定”来代替“否定之否定”，即否定中不包含任何肯定。这种“绝对否定性”在某些解构主义者那里已经达到了登峰造极，无以复加的地步。绝对否定导致自身否定，全面解构导致自身解构。西方世界在一片绝望否定之中，一次又一次地传来死讯：“上帝死了”（尼采），“作者死了”（罗兰·巴尔特），“人死了”（弗洛姆）……整个西方笼罩在死亡的阴郁气氛中。

恩格斯说：“在希腊哲学的多种多样的形式中，差不多可以找到以后各种世界观的胚胎和发生过程。”^③ 对古希腊、罗马哲学和文学造诣很深的巴赫金^④，在自己的学术生涯中很早就注意到，在以形而上学的认识论为基础的、古代正统的世界观形成和发展的过程中，以狂欢节的世界感受为基础的、古代非正统世界观也顽强地存在着。虽然它多半是处于被压制、被排挤的地位，但它屡屡利用其在节庆期间的合法性，利用其下层的民众性，不断对以中心、权威自居的正统世界观发起挑战，产生威慑力量和颠覆作用。

这两种世界观的斗争和相互影响，从古至今，一直延续着。只是以独白意识为前提的正统的世界观高踞霸权地位，它排挤、压制异己声音，其声音太强大，以致湮没了其他声音。巴赫金以其灵敏的耳朵，在正统世界观的“专横话语”中聆听到“狂欢节的回响”。这是一种狂欢节的宇宙观，一种狂欢思维，或称“意识的狂欢化”。它潜在地同一切独白型的认知定势、认知图式、概念框架、思维模式、价值取向、习惯心理针锋相对，颠覆着认识论中的等级制。狂欢思维从不主张以一种力量压倒和替代其对立面，成为新的权威、新的中心，它承认处于边缘的声音（文化、观念、文类、文体等）有其独特的价

① 《巴赫金全集》第5卷，河北教育出版社1998年版，第104页。

② 《巴赫金全集》第5卷，河北教育出版社1998年版，第104页。

③ 恩格斯：《自然辩证法》，人民出版社1953年版，第26页。

④ 巴赫金早年毕业于古希腊罗马文学专业。参阅《灰烬与金刚石——巴赫金访谈录》，载俄罗斯《文学报》，1993年8月4日第6版。

值。颠覆中心并非让“边缘”中心化或“中心”边缘化，而是要打破等级，让边缘与中心恢复对话与对流，并让区分开的二元在冲撞、交流、对话中生出新的性质和功能。

为什么在20世纪众多的理论流派都能与巴赫金契合并产生共鸣？原因当然是多方面的。但最重要的原因是巴赫金在研究方法上的探索和创新。如美国学者迈克尔·霍奎斯特所说：“巴赫金的重要性主要不在于他提出的那些抽象问题，而在于他为解决问题而使用的具体方法。”^①我们知道，巴赫金所研究的课题并非独家专利，不少理论家和他研究同样的课题。然而，巴赫金的独特贡献在于，他所倡导的以对话主义为基础的重语境、重对话、兼顾内外、综合研究的人文科学研究方法，致力于理解和阐明各式各样的言谈、学说之间的交流、对话，相互丰富，因而善于博采各家学说之长而避其短，能为当代各种文学批评流派所欣赏和接受。

众所周知，20世纪是文学批评的世纪。回首它的历程，有两种相互对立的显流彼此消长变化：“向内转”和“向外转”，或称“文学的内部研究”和“文学的外部研究”。20世纪前半叶是文学研究“向内转”、“文学内部研究”崛起并成为主流的时期，它以20年代曾兴盛一时的俄国形式主义和三四十年代风靡欧美文坛的新批评派为显著标志。主张“向内转”的学者们的立场是：明确和捍卫文学的特殊属性，让文学研究成为具有自身独立存在理由的一门学科，换言之，文学研究关注的焦点应在文学文本的审美形式方面，即倡导一种旨在切入文本内部的近距离的“细读”方式，即修辞学式的内部研究。然而，曾经把文本研究视为唯一正途的“内部研究”遭遇到了一个个难以克服的难题。人们越来越感到这种文本解读的枯燥乏味和令人疲倦。

从20世纪50年代起萌生出以原型批评为先兆的“向外转”倾向。原型批评理论家，加拿大学者弗莱在其里程碑式的文学理论著作《批评的剖析》中公开向“新批评派”的一统天下挑战。他执著于创立文学人类学，并为种种文学体裁和意象探寻人种学模式和原型。他试图以“原型”概念去恢复从神话、宗教到文学的有机联系，使文学作品与外部世界的关系重新成为文学所关注的焦点。20世纪后半叶众多的文学批评流派虽然对原型批评的看法不一，但是在强调文学与外部的联系方面不谋而合，达成共识，促成了文学研究“向外转向”的国际性潮流。尤其是接受美学、读者反应批评，以及女权主义到新历史主义等重要转变，都从不同角度凸现出与文学文本同等重要的“语境”或背景对于理解和阐释的重要意义。主张“向外转”的学者们的立场是：

^① [美] 凯特琳娜·克拉克、迈克尔·霍奎斯特：《米哈伊尔·巴赫金》（语冰译、裴济校），中国人民大学出版社1992年版，第16页。

文学与社会、历史、意识形态等其他方面有着不可分割的联系，因而不能脱离这种活生生的联系而孤立地研究文学作品。文学研究的兴趣应由文本解读（即集中注意语言本身及其性质的能力）转移到各种形式的阐释学解释上（即注意语言与语言之外的事物的联系）。然而，众多主张“向外转”的文学研究在跨越文本分析的樊篱之后，又逐渐呈现出一种激进的泛文化批评倾向。

有不少学者认为，从修辞式的“内部研究”到转向“外部研究”，这一种几乎是一百八十度的逆反变革，在短短几十年内便悄无声息地完成了。其实不然，在众声喧哗中，一直存在着另外一种声音，它代表着另外一种倾向：对话一整合，或称“兼顾内外的综合研究”。这第三种声音倾向日益强大，显示出它旺盛的生命力，这就是巴赫金的声音。

20世纪西方文学研究中的“向内转”、“向外转”以及巴赫金所倡导的“兼顾内外，综合研究”的倾向都是在经历了国际性的“语言学转向”之后形成的。20世纪初具有哥白尼式的革命性质的“语言学转向”，涉及的不只是纯粹的语言学问题，它关系到20世纪人文学科各领域根本性的变革。可以说，20世纪西方所有的社会科学思潮都与这一“转向”有关，它开启了20世纪新的思维。首先在哲学上，继本体论（探讨世界是什么，侧重研究现实存在的本源，现象背后的本质）和认识论（从笛卡尔开始，注重研究认识的来源是经验的，还是理性的）阶段后转向语言哲学（即把基本的哲学问题和一切文化现象归结为语言问题，还原到语言上来思考，注重语言与世界的关系。它不研究存在的本源或认识的来源，而关注语言与存在、语言与思想、语言与意义等的关系问题）阶段。实际上，这一转向顺应了20世纪科学主义与人本主义的双重要求。在科学主义的冲击下，一切运动被归结为不同语言符号系统的破译与解读，“不可言说”的东西要求把人类学本体论的范围扩大。人类社会生活的进步与发展日益要求加强交往与交流。解释学的现代发展、20世纪20年代传播学的建立及六七十年代语用学的崛起，都表明了这一点。可以说，语言问题是西方五花八门的理论的一个“共项”，也是科学主义与人本主义相碰撞的交界点。语言问题在现代众多思潮中被突出出来，显然也是与现代主义，特别是其向后现代主义发展阶段日益上升的文化问题与人类学诸问题关联在一起的。

巴赫金的难能可贵之处在于他较早地认识到，人类生活是通过语言与世界交往，并与之发生实际上的联系，作家笔下的生活，并不是生活本身，而是作家通过语言叙述出来的“生活”；语言是在用它自己的意象“创造”出一种生活、一种现实。所有的语言都深深地包含着内在的隐喻结构，这种结构暗中影响着“意义”的表达，它的源头可追溯到原始人类的思维方式和生活方式，包括祭祀、仪典、节庆活动等，因而语言与文化是密不可分的。这样，从20

世纪二三十年代起，巴赫金就把研究的目光投向了语言学、心理学、文化人类学等学科，并将诸多学科联系起来进行交叉研究，从而克服了“内部研究”和“外部研究”相互排斥、各自为政的弊病，在与众多理论的对话—整合中，走出了一条“兼顾内外，综合研究”的道路。在今天，众多的学者、研究者已与巴赫金达成共识。巴赫金的思维方式及其研究方法，对文学理论建设日益产生着重大的影响，并代表着发展的方向。

2. 复调小说理论

复调小说理论是巴赫金在《陀思妥耶夫斯基诗学问题》一书中提出的。巴赫金指出，“有着众多的各自独立而不相融合的声音和意识，由具有充分价值的不同声音组成真正的复调”^①是陀思妥耶夫斯基长篇小说的基本特点。复调小说是一种“全新的小说”。它是多声部的小说、“全面对话”的小说。它突破了基本上属于独白型（单旋律）的已经定型的欧洲小说模式，使小说减弱了由作家全知全能式安排的封闭性，呈现出开放性。正如在音乐史上复调音乐的发明，标志着一个新时代的开始，陀思妥耶夫斯基首创复调小说，就像是在小说史上实现了一场小规模“哥白尼式的革命”。巴赫金认为陀思妥耶夫斯基是文艺形式方面最伟大的创新者之一：“他创造出一种全新的艺术思维类型……复调型……甚至不妨这么说，陀思妥耶夫斯基简直是创造出了世界的一种新的艺术模式，在该模式中，旧的形式中许多基本因素都得到了根本性的改造。”^②在《陀思妥耶夫斯基诗学问题》一书中，他强调了陀思妥耶夫斯基三方面的艺术创新：

(1) 作家创造出人的形象的全新结构，即“一个血肉丰满，意义充实的他人意识，一个没有纳入最终完成作品的现实生活框架之中的他人意识”^③。艺术家不可能“最终完成”自己笔下的主人公，因为“他揭示了是什么使个性区别于一切非个性的东西”。

(2) 作家提出了如何描绘自我发展的思想，这个思想“在人的事件方面”得到展示。

(3) 作家发现了“在地位平等、价值相当的不同意识之间作为它们相互作用的一种特殊形式的对话性”。

这三方面的艺术创新是同一现象的三个侧面。这大致体现了巴赫金关于复调小说的基本思想，它涉及以下几个关系问题：

① 《巴赫金全集》第4卷，河北教育出版社1998年版，第4页。

② 《巴赫金全集》第5卷，河北教育出版社1998年版，第1页。

③ 《巴赫金全集》第5卷，河北教育出版社1998年版，第374页。

(1) 关于作者—(文本)主人公—读者的关系问题。这一问题在创作过程中一直存在,只是当人们在理论上尚未认识它们之前,未予以重视罢了。在20世纪以前,实证主义与传记式批评,以及后来的社会学批评、阐释学等都把注意力集中在作者身上。俄国形式主义学派率先把注意力转移到文本上来,随后,结构主义、符号学、新批评等都在做文本内部研究工作。又一次逆转是在接受美学出现以后,注意力转到了读者身上。实际上,创作过程和阐释过程都是作者、文本、读者不断相互作用的动态过程。巴赫金是最早注意到这一完整过程的学者之一。早在20年代他就对作者与主人公的关系作了新的阐释。他认为陀思妥耶夫斯基笔下的主人公大多是冥思苦想的人。主人公的形象就是“主人公讲述自己和自己世界的议论”^①。陀思妥耶夫斯基感兴趣的不是作为客体的人物和命运,而是不同类型的世界观。因此他的小说的主人公不仅是作家描绘的对象、客体,同时也是表现自我意识的主体。由于主人公的地位发生了变化,其艺术功能也随之发生了变化。在这里作家以一种全新的艺术立场,使自我意识成为主人公的重要方面,并“把思想看做是不同意识不同声音间演出的生动事件”予以描绘,因此发现了人的完整性,发现了“人身上的人”。这种自我意识的主导性,使人物有了内在的自由和相对的独立性,呈现出开放性、未完成性与未论定性等鲜明的特征。主人公和作者之间呈现出一种平等对话的关系。在巴赫金看来,复调小说的作者具有深刻的积极性,但这个积极性带有特殊的对话性质。“这是提问、激发、应答、赞同、反对等等的积极性,即对话的积极性……”在这里巴赫金阐发了一种新的主体性思想。

(2) 关于复调小说和独白小说的问题。“复调”本来是音乐术语,在作曲法中是指不同声部的旋律不同,但不是多旋律的混杂,而是通过和声对位,结构成多声部的交响式的“织体”,改变了以往多声部单旋律的线性结构。复调不是多调性或无调性,而是在严格调性下的多旋律织体音乐。巴赫金借用“复调”与独白对应,实质上是对“全知全能叙述者”创作主体的解构。巴赫金十分推崇复调小说,他认为:“人的思想意识,这一意识存在的对话领域,及其一切深刻和特别之处,都是独白型艺术视角所无法企及的。”^②不过,他也明确表示,由陀思妥耶夫斯基开创的复调小说并不能取消独白型小说,如传记小说、史诗小说等。因为“每一种体裁都拥有各自的主要生存领域,在这个领域中,它是无可替代的……因为,人和自然的一些生存领域,恰恰需要一种面向客体的和完成的艺术认知形式,也就是独白形式,而这些生存领域是会

① 《巴赫金全集》第5卷,河北教育出版社1998年版,第70页。

② 《巴赫金全集》第5卷,河北教育出版社1998年版,第361页。

存在下去并不断扩大的”。^①但是，陀思妥耶夫斯基的复调小说会对独白型小说的发展产生建设性的影响，因为它可以帮助它更好地认识自己的潜力，拓宽自己的边界。

(3) 关于对话性的问题。在巴赫金看来，在陀思妥耶夫斯基理解的多元世界里，一切都是同时共存，相互作用的。陀思妥耶夫斯基关注的不是自己的声音，而是注意不同声音之间的对话关系。对话成为一种新的艺术立场，使作者的立足点和视角发生变化，艺术结构和手段也得到了更新。巴赫金一个伟大的功绩在于：他把“对话”概念从一种文学体裁转换成“哲学范畴”。对话性，实际上指一种超越语言的原则。巴赫金所谓的对话，不单指人际交谈，也包括思想与文化内部的复杂运动。在巴赫金看来，一个声音什么也解决不了，两个声音才是生活的基础。脱离了对话的东西就失去了含义。

在当今世界上，“对话主义”已成为巴赫金方法论精髓的代名词。对话主义体现着一种平等的、民主的文化意识。它承认世界是由差异构成的，差异就包含着矛盾和对立，但它倡导在保持各自的差异和特殊性的前提下，多元共存、相互作用，而不是非此即彼，你死我活，亦不是机械地一分为二或合二为一。它反对对抗，主张对话，强调每一种理解只不过是对话链环上的一个环节。每一种理解都具有未完成的性质，而凭借它的“未完成性”可以将人们引向更广阔的天地。

3. 狂欢化诗学

巴赫金的狂欢化理论在关于陀思妥耶夫斯基的研究中已有论述（强调民间狂欢文化是复调艺术的文化动因之一），而在拉伯雷研究中得以全面的阐释（着重剖析狂欢节活动、怪诞现实主义等）。巴赫金运用哲学人类学观念考察话语规律与官方/民间文化的运动，研究人类文化与文学内部力量消长，或称研究其向心力和离心力的相互作用。

狂欢节是欧美民众生活中的一个重要的民俗活动，在这个节日里，人们可以打破等级观念，戴上面具，化装成各种人物，在广场上演戏，在街道上歌舞、调侃，尽情狂欢。这一民间节日的起源可能和庆祝丰收和酒神文化有关。它的异常旺盛的生命力和经久不衰的魅力，可追溯到人类原始制度和原始思维。在欧洲狂欢民俗自我调节的自然演化过程中，那种通过苦难和死亡而得到新生的感受，一直是狂欢文化的深层积淀。巴赫金认为，不能把狂欢节混同于一般的节日游艺活动，而应把它看做是一种“特殊形式的生活”，是一种现实的杂语现象。狂欢节体现了诸种意识形态（官方的与非官方的）互文性。占

^① 《巴赫金全集》第5卷，河北教育出版社1998年版，第361页。

统治地位的官方意识形态总是企图把社会秩序塑造成一个统一的文本，一个固定的、已完成的、永恒不变的文本，而狂欢节是社会组织的一道裂缝，其最重要的价值在于它的未完成性和变易性，因此它具有巨大的颠覆作用和更新作用。

狂欢节上形成了一整套表示象征意义的具体感性形式的语言。这一语言表现了意蕴深邃的狂欢节世界观。它的主要精神是：颠覆等级制，主张平等的对话精神，坚持开放性，强调未完成性、变易性，反对孤立自足的封闭性，反对思想僵化和教条。它的核心是交替与变更的精神、死亡与新生的精神、摧毁与更新的精神。狂欢节的世界观可以渗透到狂欢式（意指一切狂欢节型的庆贺、仪礼、形式的总和）中。而狂欢式转为文学的语言，这就是“狂欢化”。在现代，狂欢节已式微，“日常生活中只留下狂欢的泛音，而在文学中它可以成为基音”。^①可以这样对“狂欢化”作一简单界定：

狂欢化，是一种特有的文学思维方式或世界观。它是艺术地把握生活的强大手段。它深深地植根于民间诙谐文化的沃土中，具有深刻的哲学认识论和人类文化学的基础。它不是一个封闭性的自足体，而是一种生机勃勃，具有内在统一性和无限创造力的开放体系。

狂欢化，是一种由诙谐因素组成的、特殊的语言或符号系统。这个语言中的词语和形式具有双重指向性和巨大的象征概括力量。它不是狭义上的文学流派或文学思潮，但它和文学流派、文学思潮有着千丝万缕的联系。渗入到作品的体裁结构并且在一定程度上决定着作品的体裁结构的狂欢化，可以为各种不同的流派和创作方法所采用。不过，每一流派和每一创作方法，总是独特地理解和更新它。

狂欢化，可视作更宽泛的精神文化现象。它凝聚着人类历史进程中深刻的文化积淀。它是各种文化相互渗透和交流的产物。它是一种自文艺复兴以来或可追溯到更早时期，如古希腊罗马时期，西方文化中业已存在的一股智性反叛的潜流，文艺复兴时期的文学是其辉煌的折射，20世纪现代文学则是它在当代的全面复兴。

狂欢化诗学理论庞驳而复杂，但其主旨是清晰的。巴赫金明确地指出：“文学狂欢化的问题，是历史诗学，主要是体裁诗学的非常重要的课题之一。”^②巴赫金曾批评俄国形式主义者直到最后才抓体裁问题，而他主张“诗

^① [俄] 巴赫金：《1970—1971年笔记》，载《话语创作美学》，莫斯科艺术出版社1986年版，第379页。

^② 《巴赫金全集》第5卷，河北教育出版社1998年版，第141页。

学恰恰应从体裁出发”^①，因为“每一种体裁都具有它所特有的观察和理解现实的方法和手段”。^②在众多的体裁中，巴赫金选择小说体裁展开他的狂欢化诗学研究。因为，在巴赫金看来，小说在形式上是未完成的，是“唯一正在形成的体裁”，正如它所描写的现实世界一样。小说在根本上是反规范的，小说不允许独白，它坚持在现存体系所认可的文本与它所拒绝的文本之间进行对话。对于巴赫金来说，小说不仅是一种文学体裁，而且是一种特殊种类的力量，他称其为“小说性”。“小说性”在本性上是砸毁偶像的，不断探索的。

巴赫金是在欧洲文学发展史的流程中，着重以拉伯雷的怪诞现实主义小说和陀思妥耶夫斯基的复调小说为基础，来考察和研究体裁诗学问题。他首先深入到小说体裁结构的内部，考察其文学性的因素（或称文学的内部因素），在与史诗体裁的对比中揭示了小说体裁自身的独特性。他把小说看做是各种异质性成分的复合体。他首先关注的是小说的语言，巴赫金认为，小说，特别是狂欢化的小说，不仅有自己独特的时空，而且有自己的语言实践。这是一种狂欢式的特殊语言，它容纳了诸如粗俗化的广场语言、伊索式的寓言语言、象征、隐喻、模拟、调侃……换言之，它几乎囊括了与双声语、一符多音以及与滑稽相关的一切美学范畴（丑、幽默、怪诞、喜剧性因素……）。小说体裁能利用说话人的各种身份（主人公、假定的作者、叙事人……）、说话的各种方式、各种语调等，利用诸如小丑、傻瓜、骗子等世界性形象的形式一体裁面具，充分发挥小说体裁独特的叙述功能。小说体裁具有讽刺模拟性，它能讽刺模拟一切高级的语言、体裁和风格，具有体裁的百科全书性。

与此同时，巴赫金又面向历史，致力于研究小说体裁形成的非文学因素（或称文学的外部因素），注重社会历史和文化底蕴的开掘。他把注意力投向小说体裁产生的一个重要的历史文化根源——民间的狂欢文化，并以其灵敏的耳朵，在远古、中世纪和文艺复兴时期的文学中，在拉伯雷的怪诞现实主义小说和陀思妥耶夫斯基复调小说话语中，聆听到了狂欢节的回响，聆听到了自我与他者之间、官方文化与民间文化之间、高雅与俚俗之间、精英与大众之间的众声喧哗。他着重研究了在狂欢的氛围中各种文化是如何相互渗透，社会与文学是如何相互作用的，因此他的诗学理论具有一种宏大深沉的历史感和兼容并包性。

巴赫金极为推崇民间文化源泉在小说发展中的作用。他认为，民间文化源泉是一种使现实恢复其活生生的真面目的力量。在巴赫金看来，民间文化是底层的、集市和广场的文化。在集市和广场上，社会等级及其与其相连的一切恐

① 《巴赫金全集》第2卷，河北教育出版社1998年版，第283页。

② 《巴赫金全集》第2卷，河北教育出版社1998年版，第288页。

惧、敬畏、虔诚，以及人类不平等的种种条规和礼仪均被抛掷脑后，无礼的游戏、讽刺笑剧和俗俚妙语，讽刺性地模拟着达官贵人的高雅语言。民间性使等级制和“单一语言”的神话土崩瓦解，使杂语现象大行其道。

对于巴赫金来说，理想的小说是体现了“小说性”、“民间性”和“杂语性”，能利用形式一体裁面具玩味和讽刺模拟不同话语的小说，能兼容高雅精英文化与通俗大众文化的开放性小说，即狂欢化程度较高的小说。这种小说不仅具有上述小说体裁本质性的特点，而且还具有“仪典性”——深层的文化底蕴。可以说，狂欢化小说最能体现小说体裁的特点和本质力量，它代表着小说体裁发展的方向，它能使小说体裁“在远离它们原初诞生的其他时代创造性地发生变化”^①，永远充满蓬勃的生机。

巴赫金的狂欢化诗学理论的重大贡献在于，它发现并揭示了狂欢化文学独特的艺术原则：

(1) 新的艺术思维——以狂欢节的眼光看世界，“颠倒看”，正面反面一起看。以这种视角观察世界，可以看到许多过去看不到的东西。

(2) 鲜明的指向性——针对高级的、权威的语言、风格、体裁等，拿它们“开涮”，动摇其绝对的权威性和等级的优越感。

(3) 从下层制造文学革命——以旧修辞学贬低的体裁，如小说等颠覆传统的体裁观念。以官方文化贬低的人物，如小丑、傻瓜、骗子等发挥特殊的形式一体裁面具功能。以不登大雅之堂的民间广场语言、狂欢的笑、各种低级体裁讽刺模拟一切高级语言、风格、体裁等。赋予粗俗、怪诞的意象以深刻的象征寓意。

(4) 独特的手法——杂交。有意混杂不同语言、不同风格、不同文体……打破文学性与非文学性、高雅与粗俗等的界限。在巴赫金看来，这种渗透着狂欢精神的小说最少独白（它强调平等对话）、最少教条（它强调变易）、最富创造性（它具有深厚的民间根基、活生生的人民大众的语言、丰富的民间创作形式……）、最富生命力（它是未完成性的、开放性的）。

巴赫金的狂欢化诗学理论揭示了狂欢化文学在狂欢表层下隐含的逻辑联系和深层意义，提供了一种新的阅读策略。它为小说体裁创建了具有自己独特品位的理论，为当代叙述学作出了重要的贡献。

虽然巴赫金研究的重点是在小说体裁领域，但他的狂欢化诗学理论的意义和影响是深远的，远远超出了小说体裁的范围，甚至远远超出了文学的范围。

狂欢化诗学理论的文化意义不仅在于它深刻地揭示了狂欢型的庆典在欧洲

^① [俄] 巴赫金：《小说话语》，见《文学和美学问题》，莫斯科文艺出版社 1975 年版，第 233 页。

人的生活中占有的重要地位，而且还在于它揭示了文化中向心力和离心力的交替运动，中心化与边缘化的相互抗衡以及由此形成的文化发展张力，动摇了单一文化的垄断地位，张扬了民间文化、大众文化的积极意义，使各种亚文化、俗文化与官方主流文化在对立、碰撞、冲突间又相互渗透、相互作用，恢复交流与对话。巴赫金在文化上的贡献还在于他在 20 世纪的上半叶，就预见到了世纪末的文化趋势。他所独创的诸多理论概念、术语，诸如“狂欢化”、“小说性”、“杂语”、“复调”、“对话”……生动地描述了当代文化的特征。狂欢化理论被视为连接过去的和现在的文化之间的一座桥梁。

狂欢化诗学理论的哲学意义在于它能改变人们的世界观、认识论与方法论。它能使人们摆脱刻板、僵化、静止的教条和等级制的束缚，使人们开拓性的、创造性的思维潜力从压抑中解放出来，并使人们能够洞悉按寻常角度看不到的深层的潜文本。它反对人的精神和理智的高级领域中独白意识的垄断地位，主张平等对话。它“提供了可能性，使人们可以建立一种大型对话的开放性结构，使人们能把人与人在社会上的相互作用，转移到精神和理智的高级领域中去”。^① 狂欢化诗学理论摧毁了绝对理念，倡导一种快乐哲学。狂欢世界是暂时的、相对的、象征性的，但它的意义在于对现实的批判和超越，它体现了人类追求至善至美的精神力量。

结 语

结构主义向解构主义的转变并不是偶然的。一方面，20 世纪 60 年代末的美国越战失败和西欧学潮使得西方当时的政治、经济、文化发生重大转折，结构主义标榜的整体性、秩序性、统一性、科学性受到空前的怀疑和反对，与此同时结构主义理论自身的发展也陷入了危机，一些人也尝试在结构主义之外建立起开放的、和社会和读者有广泛联系的文本分析系统。在这种情况下，法国结构主义阵营的核心人物巴尔特率先对结构主义进行了清算，并且踌躇满志地投到解构主义的怀抱，这并不让人感到奇怪。

然而，还应当看到，无论是罗兰·巴尔特，还是拉康、福柯、巴赫金，将他们纳入从结构主义向解构主义转变的统一体中，并不是一种严谨的归类，从

^① 《巴赫金全集》第 5 卷，河北教育出版社 1998 年版，第 237 页。

时间上来看，巴尔特、福柯、拉康的学术活动主要在六七十年代，巴赫金要早一点，但他的学术思想被西方了解并发生重大影响，是从六七十年代开始的，因为巴赫金文论的实质内涵与上述三人具有大体一致的逻辑轨迹。他们的共同点表现在：虽然他们都在结构主义内部发起颠覆和瓦解结构主义的行动，但他们无一例外地都还是在结构主义的基础上重新“结构”着各具特色的解构文论的观点、方法。这即是说，他们的过渡痕迹是明显的，而不论他们是主动的还是被动的。

结构主义向解构主义转变的文论存在着明显的区别，这主要表现在：

1. 结构主义的理论基础是索绪尔的语言学理论，这种理论往往将作品的结构分解成一个个符号元素，然后重新组装为一个新的整体。而解构主义则以“文本无所谓构造”、“文本是能指的天地”（巴尔特语）为由对作品的整体结构进行了无情地消解。

2. 结构主义特别强调模式对认识作品结构的重要性，而解构主义则以文本本身潜藏的自我瓦解的本性否定了模式存在的意义。

3. 结构主义的最终目的是要寻找作品存在的终极真理，而解构主义则认为此举纯属徒劳，因为，文本总是处于一种“未完成”状态（巴赫金），阅读文本即是读者参加和创造意义的过程（巴尔特），作品的终极意义是不存在的。

最后，巴尔特、拉康、福柯、巴赫金的文论之所以具有过渡性，还在于他们的理论本身具有承前启后的意义。一方面，他们身处现代主义文论的大营之内，并卓有建树；另一方面，他们的理论转向或是那超前的理论思维对后现代主义文论产生了深刻的影响。如巴尔特的思想对读者反应批评流派中的费什的影响，拉康对女性主义批评的影响，福柯提出的权力话语理论对后殖民主义文论的影响，巴赫金的思想对几乎所有的后现代主义流派的影响，等等。可以说，他们在心情沉重地卸掉了结构主义脚镣后，满怀激情地加入到后现代文论的狂欢之中，并以各具特点的理论之火照亮了后继者的寻觅之路。

第二十章 解构主义

引言

解构主义是西方后现代哲学思潮的重要组成部分。

西方学者普遍认为，1968年5月法国爆发的反政府学生运动造成的法国社会生活转向，是导致法国思想界、学术界由结构主义走向解构主义（也称后结构主义）的重要契机。这次学生运动虽然被压制，但学生运动的失败使法国知识界看到西方现行政治结构和社会组织体系的牢固，转而引起一种对系统性、结构性概念的普遍厌恶，解构主义应运而生。正如特里·伊格尔顿谈到的：“后结构主义是1968年那种欢欣和幻灭、解放和溃败、狂喜和灾难等混合的结果。由于无法打破政权结构，后结构主义发现有可能转而破坏语言的结构。”^①事实上，在解构主义者看来，现存语言体系实际上是现存社会秩序、社会结构的基础，通过对于语言结构的破坏可以进而达到对于传统成规的解构。解构主义思潮具有的反传统、反权威、反理性的特征，大体上导源于此。

解构主义在巴尔特、拉康、福柯、巴赫金的理论中就已初露端倪，但真正确立这一理论的是法国哲学家雅克·德里达。1967年，德里达三部重要著作《语音与现象》、《论文字学》、《文字与差异》相继出版，成为解构主义理论被确立起来的标志。正如德里达后来解释的，“解构”并不是一个哲学、诗、神学或者说意识形态方面的术语，这个词所关涉的，实际上是意义、惯例、权威、价值等最终有没有的问题。由于特殊的社会文化背景，解构理论一经提出便在知识界迅速产生震荡，影响波及哲学、神学、文化学等几乎所有的文化领域。而在文论界，则同后期罗兰·巴尔特对结构主义的批判一起，在文学批评领域掀起了一场声势浩大的解构主义运动，最后在美国形成以希利斯·米勒、杰弗里·哈特曼、保罗·德·曼等为代表的“耶鲁学派”的解构主义批评。

^① [英] 特里·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，第206页。

第一节 德里达对结构主义的批判

雅克·德里达（1930—2004），法国哲学家，公认的解构理论的开创者。出生于阿尔及利亚的一个犹太人家庭。19岁获学士学位后到法国，进入巴黎高等师范学校攻读哲学。1960年起，先后在巴黎大学、巴黎高等师范学校教授哲学和哲学史。他对语言文字的哲学研究以及在此基础上对于结构主义的批判，为解构主义提供了理论基础。

1. 对逻各斯中心主义的批判

德里达对结构主义的批判是从对逻各斯中心主义和索绪尔语言学的批判开始的。在西方哲学中，逻各斯中心主义占有十分重要的地位。逻各斯是希腊哲学、神学用语，本义是指隐藏于宇宙之中，支配宇宙并使宇宙具有形式和意义的绝对神圣之理。这是一种超然存在于万物之上的上帝之“道”。就语言与思维的关系看，逻各斯中心主义认定语言与思维是同一的，认为在诉诸语言之前即存在一个明确的意义或中心，语言只是这一意义的外在特征和服饰。因此，在传统的逻各斯中心主义那里，意义、口头语、书面语三者是有等级的：意义是中心，口头语是意义的表征，而书面语（文字符号）则只是口头语的记录。

索绪尔语言学显然并没有脱出逻各斯中心主义的传统，他关于语言符号能指与所指的确立，就是建立在声音意象与概念完全吻合的前提下的。语言符号能指与所指的统一，使我们可以借助它传达某种意义，或者说，在我们没说或没写之前就存在的那个意义（所指），可以借助与其相统一的能指加以表达。这种观念与逻各斯中心主义在本质上是相通的。

德里达认为这种观念是错误的。逻各斯中心主义的核心，就在于坚信有某种存在于语言之外的所谓本原、本质、绝对真理，即某种终极之“道”或者意义，而仅仅将语言看成是表达“道”或者意义的工具。正是这样一种信念，导致西方从古希腊开始就形成一种以言语压制文字的传统，将声音（口头语）看成最接近思想或事件的媒介，而将书写记号（文字）仅仅看成是声音的派生物。德里达指出，这实际上是一种“语音中心主义”。索绪尔语言学也是建立在这种“语音中心主义”之上的。索绪尔认为语言和文字是两种不同的符号系统，而文字存在的唯一理由就在于它表现语言，是语言这种声音符号的代表。据此，索绪尔认为，我们不能把文字和语言同等看待，甚至把文字看得比语言还重要，否则就会好像“要认识一个人，与其看他的面貌，不如看他的

照片”那样的荒谬。^①

德里达认为,这种“语音中心主义”^②本身不能成立。首先,文字应该被看成是语言的本原和原型。当然,我们可以找到许多理由否认这种说法,比如即使在当今世界上也有许多民族有语言但没有文字,从人类语言习得过程来看,也是先学会听和说,然后再学会写。但是德里达指出,问题不在于发生学上语言和文字产生的先后,而在于文字是如何体现着语言的特征。实际上,被索绪尔看做是文字专有而非语言所有的那些特性,如距离性、间接性、含混性等,恰好体现着语言的本质特性。文字不是像索绪尔所定义的,是语言的“表现”或者“形相”,或者是符号的符号。相反,符号、媒介、语言等一系列概念都只有在文字中才成为可能。而且,文字所具有的距离性、间接性、含混性也标志出语言本身的非透明性。语言并不是可以被自由支配的工具,语言所表达的就是文字而非那个存在于语言之外的先在的意义或者本质(即逻各斯)。其次,也是更重要的,符号活动的领域“实际上是自由嬉戏的领域,也就是说,一个在由有限构成的封闭体中进行着无限的置换替代的领域”^③。由于语言符号总是借助别的符号在差异中确定自己的意义,因此,它总是带有别的符号的“印迹”,使这一文本与别一文本相交织而形成互文性——文本总是在相互说明、相互替代。所以,实际上并不存在所谓先在的明确的意义和中心,这个意义和中心只是流注于语言中的“此在”。在文本中,“中心此在永远不可能是它本身,它总是早已在它自身以外的替身中被转化了”。^④德里达对于逻各斯中心主义的批判成为他建立自己的解构理论的基础,也正是从这里出发,德里达展开了对结构主义的批判。

2. 对于文本中心的质疑及对传统哲学/文学二元对立的解构

从对于逻各斯中心主义的批判,德里达进入对于结构和结构性概念的质疑,由此开始了他对于结构的解构。1966年,德里达在约翰·霍普金斯大学一次关于结构主义的学术讨论会上作了题为《结构、符号与人文科学话语中的嬉戏》的演讲,对结构这一观念的奇特性进行了揭示和批判。1971德里达在《诗学》杂志发表长文《白色的神话》,对传统哲学/文学二元对立进行彻

① 参见[瑞士]索绪尔《普通语言学教程》(高名凯译),商务印书馆1982年版,第47—48页。

② 在德里达那里,“语音中心主义”实际上就是逻各斯中心主义的代称

③ [法]德里达:《结构、符号与人文科学话语中的嬉戏》,见王逢振等编《最新西方文论选》(李自修译),漓江出版社1991年版,第135页。

④ [法]德里达:《结构、符号与人文科学话语中的嬉戏》,见王逢振等编《最新西方文论选》(李自修译),漓江出版社1991年版,第135页。

底解构，标志出他的解构主义思想的发展。

德里达认为，结构观念本身就具有一种奇特性。它的奇特性在于，一方面我们必须以承认存在一个结构中心为前提，“即使在今天，无中心的结构的想法，也是不可思议的”。因为必须有这样一个中心来“引导、平衡和组织结构——人们其实无法想象一个无组织的结构”。但是，另一方面，“中心并不是中心”。这是因为，“结构的中心通过引导和组织该结构的内在一致性，会允许其构成成分在总体形式的内部自由嬉戏”。同时，中心又必须“将它自己开放，并使之成为可能的自由嬉戏封闭起来。既作为中心，它就成为一个点，一切内容，构成成分，或者条件项的替换在这里都不再可能。在中心点上，构成成分的变更或转化是被禁止的。至少这种变更一向是被阻断的”。这样，按定义应该是独一无二的中心，便在一个结构中变成了“那种既主宰结构，同时又逃避了结构性的东西”，它既在结构之内，又在结构之外，“中心并不是中心”。^①

这种质疑无疑是在告诉我们，在一个文本中，根本就不存在一个统率所有结构构成成分的中心，因而那个被结构主义认定的超然不变的结构以及在这一结构规定下的文本终极意义，都是不存在的。“中心从来就没有自然的所在，它不是一个固定的所在，而只是一种功能，一种非所在”，由于中心的缺失，使一切都变成了话语，“这里云集了无数的替代符号，在不断进行着相互置换”。由此也造成了“自由嬉戏的运动”。这一运动的结果，就是“把这个系统的范围和其中的意义的相互作用（互文性——引者）无限地延伸扩展下去”。^②用德里达创用的术语，即使文本意义的无休止的“异延”和“播散”。

德里达这里要说明的是任何由语言符号构成的文本都是无中心的系统。语言符号系统本身就不是一个规定明确、界限清楚的稳固结构，而是更像一个无限展开的“蛛网”，这张“蛛网”上的各个网结都相互联结，相互牵制，相互影响且不断变动游移，做着不断的循环和交换，因此，一个符号需要保持自身的某种连续性，以使自己能够被理解。但在实际运用中它又事实上被分裂着，它无法永远同自身保持一致，比如“狗”这个词，就可以用来指朋友、帮凶、乞怜者等。文学作品也有同样的特点，它的意义总是超出文本范围而不断变化游移，在有限的构成中不断地解构自己，而具有一种提供多重含义的可能性，阅读的过程，或者说，对某种意义的把握过程，本身就是对原有文本的破坏过

^① [法] 德里达：《结构、符号与人文科学话语中的嬉戏》，见王逢振等编《最新西方文论选》（李自修译），漓江出版社1991年版，第133、134页。

^② [法] 德里达：《结构、符号与人文科学话语中的嬉戏》，见王逢振等编《最新西方文论选》（李自修译），漓江出版社1991年版，第135页。

程、解构过程。解构主义批评正是从这里找到了论证文本自我“消解”性质的理论根据。

德里达对于传统哲学/文学二元对立的解构，则是以解构西方理性主义思想传统为目标的。

这里所说的哲学/文学二元对立包含两层所指：一方面，它指哲学和文学这两种以语言为媒介进行表达的精神活动形式之间的对立；另一方面，更深层的，是指由于符号系统的作用造成的哲学本身“自以为”对于本质、真理的追求与它的文学隐喻性传达之间的对立。德里达通过对于后者的揭示完成对于前者的解构。

在西方传统观念中，哲学、文学显然是对立的。哲学的目的是探究世界本质及主体存在，它借助语言传达的是关于世界的和人的本真存在的真理。而文学则是关于世界的想象和隐喻，我们无法也无需证明它的真伪，文学借助语言传达的东西与真理无缘。从古希腊哲学家柏拉图将哲学家尊为理想国中第一等人而将诗人拒于理想国之外，到20世纪瑞恰兹强调文学语言是一种不同于经验实证的哲学语言的情感语言，这一传统观念在西方并没有什么变化。

德里达认为，西方传统中这种哲学和文学二元对立的区分，实际上是没有根据的。哲学和文学都要借用语言（文字）符号来完成传达，都是符号系统。由于语言（文字）符号本身的隐喻性，哲学和文学一样，其实都深深根植于隐喻之中。文学依赖于隐喻、转喻，依赖于语言修辞，使自己成为关于世界的一种隐喻和象征，而哲学也要考虑语言的风格和效果，它也必须依赖于作为文学性象征的隐喻，用文学性的隐喻、象征帮助自己说明概念、判断——任何一种抽象概念的说明，都必须依赖于比拟和类推。因此从根本上看，哲学本身就是文学性隐喻的产物，它本身就是以隐喻性结构作为自己的基础的，假如将哲学中的隐喻全部清除出去，哲学本身也将变得一无所有。德里达为他的《白色的神话》加的副题“哲学文本中的隐喻”，就清晰地传达了他的观点，在德里达看来，作为哲学的基础的隐喻性，其实是一种“白色的神话”——用白色墨水写在白纸上的神话，是一种潜文本，虽然表面上不易被人察觉，但它确实存在着而且总会现形。德里达指出，哲学和文学在传统观念中的二元对立实际上是不存在的，它们两者的不同仅仅在于，文学承认自己根植于隐喻之中，承认自己就是一种隐喻，一种虚构，而哲学则总以为自己是在与一个真实的世界打交道，是在传达关于世界的真理，而不承认自己的隐喻性。

德里达对于结构主义的批判，特别是他对传统哲学/文学二元对立的解构，极大的动摇了西方理性主义思想传统的根基。不过，应该注意的是，德里达也面临着必然的困境：他必须在建构和解构之间做出选择。这是一种无法做出选择的两难困境——如果坚持他自己提出的解构理论，必将意味着科学概念的不

存在，德里达自己的理论也将被解构而无法成立，因为他也在使用语言符号来表达一种哲学。相反，如果承认语言符号还可以有确定的意义传达，因而可以传达真理，又意味着解构理论的自动放弃。其实，德里达自己也清楚地意识到这种困境，他在感叹不能不用语言又无法信任语言的同时，创造一系列类似“播散”、“异延”、“补足”等被赋予了特殊含义的“德里达式”玄妙晦涩的术语，企图缓解这种矛盾，这也就是一种两难困境中的无奈选择。但是，无论如何，德里达明确地建立了一种新的哲学，他对逻各斯中心主义解构，对哲学和文学二元对立的解构，不仅仅是提供了一种新的观念，而且具有方法论的意义，因而对整个西方学术界产生了震撼。

第二节 耶鲁学派的解构批评

20世纪60年代末以后，解构主义批评成为欧美文学批评最时髦的样式之一，其影响所及，以美国文学批评最为突出。在德里达的直接影响下，以保罗·德·曼、杰弗里·哈特曼、希利斯·米勒、哈罗德·布鲁姆等为代表的一批耶鲁大学的学者，将解构主义思想运用于欧美文学分析，形成颇有声势的“耶鲁学派”的解构批评，从而将解构主义理论推向鼎盛，上述四人也被人们戏谑地称为“耶鲁四人帮”。

1. 保罗·德·曼的解构修辞学理论

保罗·德·曼（1919—1983），耶鲁大学资深文学教授，是最早也是最完整地接受德里达解构主义思想并成功地将其运用于文学批评的批评家。主要代表作有《盲目与洞见》（1971）、《阅读的寓言》（1979）、《被毁损了形象的雪莱》（1979）、《对理论的抵制》（1986）等。前两部解构主义文论著作，建构起一套独特的解构修辞学理论，而《被毁损了形象的雪莱》则是一部典型的运用解构主义修辞学理论进行文学阅读的实践性成果。《对理论的抵制》出版于德·曼去世以后，是他对欧美60年代以后批评理论发展以及自己的解构主义修辞学理论的一个总结。^①

德·曼是从提出自己的解构主义文本阅读理论开始建构他的解构主义修辞学的。德·曼认为，由于文本不是一个可以被理所当然地看成是具有某种明确意义的统一体，因此，也就不存在通过阅读对作为某种“纯自然客体”的意义的“提取”。对文学文本意义的理解依赖于读者的阅读行为，它只是一个阅读文本的过程，而且是一个真理与谬误相互交织的过程。用德·曼自己的话

^① 此文收入王逢振等编《最新西方文论选》（李自修译），漓江出版社1991年出版。

说，即“洞见”是通过某种盲目性（误读）达到的，“批评家对于他们的批评的设想盲目的时刻，也就是他们达到最深刻洞见的时刻”。^①在《盲目与洞见》中，德·曼集中探讨的就是书名标识出的这一组悖论。在这部著作中，他通过对乔治·卢卡契、乔治·布莱以及新批评派的批评实践的分析指出，批评家们采取的方法或理论，与他们所获得的“洞见”常常大相径庭，批评家们总是会说一些他们不曾想到的东西，他们能够完成某种“洞见”，完全是因为盲目性的驱使。例如，新批评派的批评家根据柯勒律治的有机形式概念，强调一首诗与自然形态之间某种相似的形式上的统一，但他们在解读诗时，却并不去揭示其统一性，而是去揭示诗的多方面的含混的意义，从而使本应追求统一性的批评成为一种含混的批评。造成这种状况的根本原因，就在于语言符号与意义之间的不一致性。在德·曼看来，语言文本总是将意义“掩藏”在那些令人误解的符号中，这并不是—种罕见的、在特殊条件下出现的情况，而是语言本身就具有的独特品性。这种不一致必然导致文本意义的不确定性，也就必然导致可能的“误读”和“误释”。而且，越是富于文学性的文本，越是允许并鼓励误读；拒绝误读的文本，不是文学的文本。从这一角度看，任何以获取对文本意义最终的、正确的解释为目的的阅读理论，都将被证明是自欺欺人。由此，德·曼确立起文本意义的理解对于阅读过程的依赖性：“既然解释只不过是可能的错误，那么，通过提出一定程度的盲目性是一切文学特征的组成部分，我们也就重申了解释对文本和文本对解释的绝对依赖。”^②以上述阅读理论为起点，德·曼进一步发展出自己的解构修辞学理论，并使这种理论成为他的解构主义阅读理论的支撑。修辞原为古典术语，本指论证的艺术。德·曼接受尼采关于修辞性是语言最真实的本质的观念，指出语言并非语言学通常所认为的那样是一个稳定的、能指与所指相统一的指称结构，而是一种修辞结构。从语言最深层的活动方式来看，任何语言都必须依靠修辞特性来发挥功能。具体说来，即它们都必须依靠转义和形象来发生作用，因此，它们都是隐喻性的。由于隐喻本身就是无根据的、任意的和虚构的，所以，在语言的实际运用中，最终完成的只是一种符号的相互替代：它可以言此而意他，由一个符号代替另一个符号（即隐喻），也可以使意义从一个符号转移到另一个符号（即转义）。语言的这种修辞性产生了一种破坏的或解构的力量，它使语言不再具有严格的实指意义。在语言运用中，由于语言的修辞性对于指称性的破坏，一个表达可以是绝对符合语法规则的，但它的语义功能，无论就它本身还是语境上说，都不能从语法上做出界定。比如在招待别人喝茶或咖啡时，

① [美] 保罗·德·曼：《盲目与洞见》，明尼苏达大学出版社 1983 年版，第 109 页。

② [美] 保罗·德·曼：《盲目与洞见》，明尼苏达大学出版社 1983 年版，第 141 页。

“Tea or coffee（要茶还是咖啡）”的提问，常常会得到类似“*What's the difference*（直译为茶和咖啡有什么不同）”的回答，后者由反问句式表达的修辞性含义，也即回答者的真实意思，其实是“茶和咖啡都一样，（喝什么都没关系）”。这里，由一个语法结构所规定的字面意义与由语言修辞显示的语义显然处于一种矛盾状态。因此，德·曼指出，从本质上看，设想语言在实际运用中还保有某种按本义来说的指称性用法，或者认为语言还存在某种确定的字面意义，都是一种误解。语言的修辞性使语言的指称或意义变得模糊而难以确定，使语言具有一种欺骗性、不可靠性。而且，不仅文学文本依靠语言的修辞性（隐喻性）发生作用，因而它是虚构的，即使是法律文本或政治文本，也只能靠语言的修辞性（隐喻性）发生作用，因而也是虚构的。语言修辞或比喻维度“或许在（广义的）文学当中，占有比其他言语显现当中更明显的突出地位，抑或，说得更清楚一些，它可以在任何语言活动中得到揭示，只要这种活动被当做文本阅读”^①。只是文学文本承认自己的隐喻性修辞状况，而法律文本、政治文本等不承认这种状况，因而也更具欺骗性。

德·曼的解构修辞学理论，最终要揭示的，实际上是文本自身包含的自我解构性质：“解构不是我们加给文本的东西，而是本来就构成文本。文学文本同时肯定和否定它自己修辞方式的权威性。”^②语言的修辞性造成了文本语言在语法与修辞、字面义与比喻义、隐喻与换喻之间内在的矛盾与张力，任何人都无法限制语言的修辞作用，因而也无法控制语言语义指称的变异或转换，语言的修辞性最终使文本总是自行解构着自身。毫无疑问，阅读面对这样一种不断进行着自我解构的文本，除了与文本的自我解构相配合，即进行解构性阅读之外，几乎做不了什么。文学批评的任务就是对文本进行解构，对文本隐秘的修辞性进行分解。批评家能够与文本进行一种成功的“合作”，找到文本同时肯定和否定的修辞性并对其进行解构，就能够达于一种比较正确的“误读”或“误释”。

2. 杰弗里·哈特曼的解构主义批评理论

杰弗里·哈特曼（1929— ），美国当代最重要的批评家之一。生于德国法兰克福一个犹太人家庭，为逃避纳粹对犹太人的迫害，九岁时随母亲逃往英国，1946年迁居美国。1945年在耶鲁大学获比较文学博士学位后，曾在多所大学任教。1967年起受聘耶鲁大学英文和比较文学教授，并担任比较文学系

① [美] 保罗·德·曼：《对理论的抵制》，见王逢振等编《最新西方文论选》（李自修译），漓江出版社1991年版，第224页。

② [美] 保罗·德·曼：《阅读的寓言》，耶鲁大学出版社1979年版，第17页。

主任。60年代开始，哈特曼由现象学转入解构主义，以其分别收入《超越形式主义》（1970）、《阅读的命运》（1975）、《荒原上的批评》（1980）等论文集集中大量的具有哲学旨趣和富于探索性的文论著述，全面发展了解构主义文学批评理论。

和保罗·德·曼一样，哈特曼也突出强调语言意义的不确定性，强调语言在符号领域中由于符号的相互替代而具有的自我解构性质。哈特曼认为，语言作为一种符号运用，有三个显著特征：第一，一切语言都是隐喻性的和象征性的，即必须依赖隐喻和象征来完成“意义”的传达，而这正是造成意义不确定性的内在原因。因为从本质上看所有的隐喻都是没有依据的，只是一种由符号的相互替代完成的“虚构”，这使得语言恰好在它显得最具有说服力的地方暴露出自己虚构的本质。而象征带来的则是语言的字面意义与它的实际意义相分离，这使得符号的能指失去了语言逻辑所要求的确定的所指。第二，语词符号的意义并不是由它们自身规定的，而是依赖于其他的词，即在与别的符号的差异中获得自己的规定性。这使得语言成为一个巨大的、错综复杂的网络，在语言的实际运用中，不仅需要根据上下文来确定某个语词的意义，而且需要与全部的语言联系起来，才能最终完成语词意义的确定，而这实际上意味着无法确定。第三，从语言与现实的关系来看，一方面，它与现实不可分割，它表现现实、阐明现实，而另一方面，语言本身的符号性又否定自身与现象世界之间的关系，它超越现象世界在符号领域活动，并使自己具有变动不居的特性。正是由于上述三个方面的特征，决定了语言具有的虚构性和不确定性，使我们无法将它看成一个结构稳定、意义明确的对象。而且，语言的意义越是含蓄、丰富，越是具有不确定性，越是具有一种自我解构、自我颠覆的特征。哈特曼谈到，“那种认为不同于批评或哲学语言的文学语言是最‘丰富的’（即多义的，含有丰富的歧义的）看法，也必须加以修正。语言……愈是丰富或愈是含蓄，它就愈会具有颠覆意义。使含蓄变得过于含蓄的双关语是这种颠覆的一个特殊的实例；无论这些双关语多么巧智和富有爆发性，无论它们产生的意义多么有力，它们都会在我们内心中唤起一种破坏的无实体性的感觉，一种遍布于整个语言的传染的感觉。”^①

从语言意义的不确定性出发，哈特曼进一步揭示了文学文本意义的不确定性。哈特曼认为，“写作总是言词的偷窃或修补。这种偷窃以一种新的公平原则重新分配言词，像飘散的花种，没有可参照的资产法，也没有界限……甚至以专有名词表述，所有权也非专有。因此，写作是一种跨越文本界限的行为，

^① [美] 杰弗里·哈特曼：《阅读的产品》，见王逢振等编《最新西方文论选》（李自修译），漓江出版社1991年版，第201—202页。

一种使文本不确定的行为，或者把 *midi* 表现为 *mi-dit*（说了一半）的行为。”^①也就是说，文本意义的不确定性，在作者写作过程中就已经不可避免地形成了——不确定性是写作的必然结果。这里所说的写作时的“言词的偷窃或修补”并不是指一般意义上的剽窃，而是指类似巴尔特所说的，一个文本从围绕自己的“他文本”的海洋中提取那些已被写过、读过的片断、语词，并“按照伪装的程式”把它们“编织”到自己的文本中。^②这种“偷窃或修补”，使一个特定文本的写作成为一种跨越自身文本界限的行为，从而使文本的意义总是与别的意义相互交叉、相互渗透、相互转换，最终成为一种与别的意义共存的、可作多种解释的意义类型，成为别的意义。因此，一个文本的意义，即使对于他的写作者来说，也是不确定的、多重的。

从意义的不确定性，哈特曼提出了自己对于批评的看法。批评和阅读通常所关心的是意义的确定，哈特曼认为，这既违背了阅读的真正目的，同时也是不可能的。按照他的观点，阅读的目的并不是追求某种确定的意义的解读：“阅读是为了理解作为一种生活形式的阅读所包含的东西，而不是把读到的东西化为似是而非的思想。”^③阅读当然是一种理解活动，“但理解什么呢？是不是作品？是不是作品揭示的客体？是不是我们自己？或者，是不是某种超验的未知数？”^④哈特曼认为，这些问题涉及阅读的方方面面，而所有这些方面，都必须有阅读者的参与，从而使阅读成为一种思想和文本的典型结合。因此，阅读所要关注的，是自身作为阅读的过程，而不是文本确定的意义——意义本身是不确定的，会因为阅读者解释的不同而不同。从这一角度看，批评的主要任务当然也不是确定文本的意义，而是应该关注和分析阅读过程中文本意义不确定性的产生，以及文本在读者意识中的变化。

从批评和阅读的对象来看，语言及文本意义的不确定性，也使对于确定意义的追寻成为事实上的不可能。“不确定性像是一道栏杆，隔开理解和真理。”^⑤正是由于意义的不确定性，我们在对文本做出某种解释的时候，必然会遇到各种矛盾。作为理解的过程，批评阅读当然可以对这些矛盾加以复述或者重新安排，但并不能最终解决矛盾。而且，即使在没有矛盾的地方，我们也无法控制没有明确表达出来的意义。这样，阅读或者批评所能做的工作，只能是根据需要尽可能处于不确定性之中，去揭示矛盾和歧义，而不是如何努力去克服不确定性，或者去弥合矛盾和歧义，从而确定一个连贯一致的意义。从这

① [美] 杰弗里·哈特曼：《荒原上的批评》，耶鲁大学出版社1980年版，第205页。

② 参见本书第十九章。

③ [美] 杰弗里·哈特曼：《荒原上的批评》，耶鲁大学出版社1980年版，第272页。

④ [美] 杰弗里·哈特曼：《荒原上的批评》，耶鲁大学出版社1980年版，第271页。

⑤ [美] 杰弗里·哈特曼：《荒原上的批评》，耶鲁大学出版社1980年版，第272页。

一角度出发，哈特曼指出，文本意义的不确定性必然地会对文学阅读或者批评的方式产生影响，“它鼓励一种写作形式——一种表达解释的形式，这种形式不会天真地服从于思想的追求”，^①而是必定成为一种创造性的再思考，成为一种对于非真实的事物的存在和对于关于存在的虚构的一种细察，从而实现“阅读是为了理解作为一种生活形式的阅读所包含的东西”这一目的。也正是从这里出发，哈特曼消解了批评写作与文学写作的界限。在哈特曼看来，批评在文学之内而不是之外，批评产生的文本也是一种文学文本，也是一种富于创造性的精神活动方式的产物，它和文学文本一样，都是人类心灵习俗的表现。据此，哈特曼甚至预言，由于批评也在写作自己的文本，也在编织语言，因此，将来的人也许会将从阿诺德时代开始的批评文字看做同诗和小说一样有趣的东西。事实上，即使在我们今天，假如我们对文学的理解不是过于狭隘，那么，像弗洛伊德《梦的解析》、德里达的《丧钟》、巴尔特的《恋人絮语》，以及基督教《圣经》，其实都可以作为文学文本看待。

在美国当代文学批评领域，哈特曼是被公认的最富有探索精神同时也最引起争议的人物。他是从现象学领域走入解构主义的。他曾经将雅克·德里达、保罗·德·曼、希利斯·米勒称为解构主义的巨头，而称自己只能勉强算是一个解构主义者。事实上，哈特曼的解构主义理论确实保留着许多现象学的因素。比如他怀疑解构主义非人化的语言观，并不主张完全取消文学的指称作用，他承认解构主义“语言囚笼”的概念，但同时也不同意伴随“语言囚笼”而来的主体“死亡”的观念。这些情况，都显示着哈特曼与其他解构主义者的不同，显示着他的复杂性，这是我们在研究中应该给予充分注意的。

3. 希利斯·米勒对解构方法的研究

希利斯·米勒（1928— ），美国著名批评家。1952年在哈佛大学获博士学位后，先后在威廉姆斯学院、约翰·霍普金斯大学任教，1972—1985年为耶鲁大学教授，1986年转入加州大学厄湾分校，任英文和比较文学教授，曾担任1986年度美国现代语言协会（MLA）主席。1983年保罗·德·曼去世后，成为美国解构主义文学批评的领袖人物。

希利斯·米勒的批评活动大体可以分为两个阶段。在转向解构主义之前，希利斯·米勒主要接受日内瓦学派理论的影响。他接受日内瓦学派关于文学是一种意识形式的观念，认为文学既不是寓于诗和小说文字中的客观的意义结构，也不是作者无意识情绪的表达，更不是某种与社会相结合的交流结构的显性形式，而是某种意识的形式通过思想和文学的结合表现出来的思想状态的体

① [美] 杰弗里·哈特曼：《荒原上的批评》，耶鲁大学出版社1980年版，第269页。

现。与此相应的，与日内瓦学派一样，希利斯·米勒也认为文学批评是一种文学形式，是一种次生文学。批评家与诗人、小说家一样，也在进行自己的精神历险，只是批评家是通过思考他人——诗人和小说家——的经验进行历险，即从作家经验内部体险、扩展和完善作家意识，从而扩展人类意识的内部空间。这一时期，希利斯·米勒因为对于日内瓦学派，特别是乔治·布莱的理论的坚持，因为不遗余力地从事的“意识批评”实践，而被看成是乔治·布莱在美国的化身。

70年代开始，希利斯·米勒接受德里达的影响，加入解构主义行列，和保罗·德·曼、杰弗里·哈特曼等共同推进解构主义在美国的发展。在解构主义基本观念上，希利斯·米勒与其他解构主义理论家没有什么区别，只是他通过自己的研究，对解构主义批评理论作了更深的开掘。他同意保罗·德·曼的解构主义修辞学观念，也认为一切符号都是修辞的“图形”，即所有的词都是隐喻。在保罗·德·曼的解构修辞学理论基础上，希利斯·米勒进一步指出：“与其说修辞手段是从正确使用语言中产生或转化而来，不如说一切语言从一开始就有隐喻手段的性质。语言的实义或指称作用的概念，是从忘记语言的隐喻‘根源’中产生的一种幻觉。”^①希利斯·米勒认为，任何文本，都是依赖语言的修辞性即转喻和隐喻完成自己的传达的，转喻关涉的是对象双方的联系，鼓励一种按照字面意思的实义阅读，隐喻暗示的是对象双方的相似性，是一种明显没有根据的虚构。但是，作为修辞手段，无论是隐喻还是转喻，都会引起误解。例如，诗不论多么富于隐喻性，都可能让我们按语词实义来阅读，而小说通常是转喻性的，但最终都是虚构而并非摹仿。说到底，语言的修辞性最终成为一种解构语言指称性的分裂力量，使符号随时随地产生一种歪曲语义的效果。

由这一观点出发来观察文学文本，一个自然的结论便是：一切文学文本都有一种自我分解性质，文本自身的建构过程本身就是一个无穷无尽的自我分解过程。和保罗·德·曼以及杰弗里·哈特曼一样，希利斯·米勒也突出地强调文本意义的不确定性，而且，他进一步将他的修辞理论扩展到文本之间的关系，认为任何一个文本总是与他文本相互关涉，他的语言总是关于他文本的语言。在文学文本中，总是存在着对于先前文本的摹仿、借喻，存在一种这样的关系：文本既是“寄主”者，也是“寄生”者，“先前的文本既是新的文本的基础，也是这首新诗必定予以消灭的某种东西。新诗消灭它的方式是使它合并进来，把它化作幽灵似的非实在体，以便完成变成自身基础的那种既可能又不可能的任务。新诗既需要那些老的文本，又必须消灭它们。它既寄生于它们，

^① [美] 希利斯·米勒：《传统与差异》，载 *Diacritics* 1972年第二期，第11页。

又贪婪地吞食它们的躯体。”^①希利斯·米勒甚至认为，这种“寄主”和“寄生”的关系不仅贯穿于整个文学史，而且也是当代文学批评的一个显著特征：“寄主兼寄生物‘不合逻辑’的关系，在每一个单独存在的实体中重新建构自身，变成更大范围中的这一极或那一极，这一无情的法则既适用于批评文章所批评的文本，同样也适用于批评文章本身。”例如，“无论‘明显的’解读（指非解构主义的解读—引者）或是‘解构主义的’解读法都不是‘单义性的’。每一种解读在其自身之内都必然地包含着自己的敌人，它本身既是寄主，也是寄生物。解构主义的解读包含着‘明显的’解读，反之亦然。在诗中以及在诗的批评中，虚无主义是西方形而上学之内的一种不可割离的异己存在”。^②

比较而言，希利斯·米勒对于解构主义的贡献，更集中地体现在他所进行的解构主义批评操作实践上。在文学批评观念上，他同意德·曼“文学文本研究必然依赖于阅读行为”^③，而且，一切阅读都是一个破坏原有文本，产生附加文本的过程的观点。同时，米勒认为，从文学写作的层面看，虽然每一个作家的写作各不相同，但每一个作家的写作都包含着自己的不可测度的不确定性，作家的任何文本，都无法归纳出一种确定的意义。更重要的，由于“寄主”与“寄生”的文本关系，使文本话语也必然会出现不一致，以前的文本或者“他文本”的各种因素只能间接地表现在现在的文本中，使文本不可避免地会出现自相矛盾或者脱节。因此，面对文本，批评家总是处于不可测度的两极之间的那个中间地带，“批评家绝无可能明确地表明作家的作品是否是‘可确定的’，表明它是否能够被最终阐释。批评家无法解开那缠结在一起的意义丝丝缕缕，把它梳理顺当，使其清晰醒目。他能做的充其量只是追溯文本，使它的各种成分再一次生动起来”^④。换言之，批评家的任务就在于通过对文本不确定因素的分析、拆解，展示文本结构生动的自我分解过程。

希利斯·米勒通过大量的批评实践，总结了一套分析文本语义扩散导致文本表面的逻辑安排或整体综合成为一种徒劳努力的文本解构方法，创用了一系列诸如句法骤变、异貌同质、偏斜修辞、挪移对比等解构分析术语。大体说

① [美] 希利斯·米勒：《作为寄主的批评家》，见王逢振等编《最新西方文论选》（李自修译），漓江出版社1991年版，第163页。

② [美] 希利斯·米勒：《作为寄主的批评家》，见王逢振等编《最新西方文论选》（李自修译），漓江出版社1991年版，第163、164页。

③ [美] 保罗·德·曼：《对理论的抵制》，见王逢振编《最新西方文论选》（李自修译），漓江出版社1991年版，第222页。

④ [美] 希利斯·米勒：《作为寄主的批评家》，见王逢振等编《最新西方文论选》（李自修译），漓江出版社1991年版，第181页。

来，他的基本解构策略，也就是通过揭示文本的自相矛盾，将一个表面统一的结构“拆解”成一堆无法再按原样装配起来的碎片，从而说明文本意图是如何受到它本身各种因素如修辞手段、矛盾的观念等的破坏。

具体操作上，米勒推崇的是一种内在的阅读，即深入文本内部细致追溯显示文本解构的因素，通过解构分析使其具有的破坏性力量得以释放。一方面，他倾向于将批评对象与其他文本——通常是以前的文本——联系起来，指出该文本与其他文本之间的相互呼应和相互指涉，以此论证文本意义的非个人独创性和文本结构的开放性；另一方面，他特别注意寻找文本结构本身存在的具有自我否定意味的细节，并对其进行一种趋于极端的解释；或者找到一些关键词，追溯这些词的认识论根源，使这些词在脱离文本系统而失去稳定性后出现的语义扩散状态，通过这些分析达到对于作品结构自我消解过程的描述。

米勒在《作为寄主的批评家》一文中对于雪莱的长诗《生命的凯旋》的分析，采用的就是这种方法。米勒认为，《生命的凯旋》作为诗歌创作，其构思的基点就在于诗人要借助这一文本的整体结构，使能指与所指之间的种种障碍消除，最终说明生命虽是活着的死亡，但却不会消逝，它总是以光明的全新意象无休止地进行着繁衍，人类面临的是一片光明的普遍赠予。但是，米勒认为，这种构思实际上是无效的，诗人在诗中所运用的不同喻象，不仅没有消除作为符号的能指与所指之间的障碍，甚至还毁灭了它所联结的东西，使文本希望表现一组复杂主题的努力归于虚幻。例如，这首诗的主导意象是光明，诗人为了表现光明，运用了一连串的拟人手法和情景描绘，为光明添加了许多比喻性形象，如阳光、星光等。但正是这些不同的喻象，使光明被分化，而变成了阴影，使这首诗贯穿了光明和阴影两极对立的重复形态。这两极始终在自行组合并相互否定，如象征光明的阳光熄灭象征光明的星光，反之亦然，而且，当新的光明出现时，原来的光明便成了阴影。在米勒的阐释中，许多类似的喻象、情景乃至情节，都成了他进行这种解构分析的材料。我们来看米勒对于《生命的凯旋》第2章第565—591行的分析。这一部分诗人叙说了艾米丽与恋人之间的融合为一，是全诗的一个高潮。

诗人写道：

我们将心心相印，息息相通；
我们的脉搏将同步起伏，
双唇将以有别于语言的雄辩，
屏闭那燃烧其间的心灵，
而沸腾在我们深层存在的井孔，
我们最深邃的生命的源泉，

宛如旭日照耀下的山洪，
 将会融合成纯金般的一片激情，
 我们将化为一体，将会变成
 两副躯体中的一个灵魂啊！何以两人？
 一对孪生的心房中只有一种激情，成长
 再成长，酷似两颗喷焰的流星，
 充盈着激情的两个形体终于合一，
 接触，交融，改模变样；
 永远燃烧，又永远熄不灭，毁不掉；
 他们彼此从对方找到事物，
 像无比纯净轻盈的火焰，光辉的生命……

米勒指出，诗中这一段壮丽的高潮本身就是由悖论性的寄生构造的种种变体写成的，旨在实现恋人之间融合的符号，最终重构了这些符号想要抹除的障碍。诗人越是说恋人要融合为一体，他就越会把他们一分为二，他必须再三认定他们是分离的。同时，诗中写到的有别于语言的雄辩而讲话的双唇，也是人与人之间限制性的障碍的门户，这对嘴唇可以“屏闭”那燃烧其间的心灵，但依然是一种沟通的中介体，而面对融合的实现也是一种障碍，双唇实际上成为一种寄生性的构造。同样，深邃的井孔的喻象重申了细胞式封闭解构的概念，正如山涧在旭日照耀下被融合的形象，水与火的撞击向读者表明，一对恋人只有作为实体蒸腾挥发，才能融为一体。最后，米勒得出结论，认为《生命的凯旋》实际上既有理想主义，又有怀疑论；它具有指涉性，但它只在喻象中不断前指，因此又什么也不能指涉；它有行为性语言，但这种语言又不产生任何行为，它只是“一种永远被刷新的失败的记录”。^①从上面的介绍中，我们可以看到米勒的偏激。事实上，米勒的偏激也受到一些批评家的抨击，一些批评家指出，米勒的批评实践实际上使文学脱离了历史和社会而变成一种孤立的话语存在，这是不符合文学本身具有的特性的。这种倾向，最终显示出解构主义已经进入到日暮途穷的境地。希利斯·米勒当然不同意这种观点。80年代以后，他连续出版了《阅读的伦理》（1987）、《皮格马利翁种种》等著作，通过这些著作作为自己辩护。不过，无论如何，米勒虽然深刻但片面、激进的解构理论，最终还是难以拯救解构主义批评走向颓势。

^① [美] 希利斯·米勒：《作为寄主的批评家》，见王逢振等编《最新西方文论选》（李自修译），漓江出版社1991年版，第184、173页。

结 语

正如我们已经看到的，解构主义文论从某种意义上说应属于一种阅读理论。这种理论从否定文本结构中心和终极意义入手，强调批评阅读的重要性，强调批评阐释的权力和自由，这无疑是对直到 20 世纪中叶为止的西方文论发展方向的一次猛烈冲击。60 年代中期以前西方文论的研究重心，要么集中在作家作品的社会学、心理学研究层次，要么仅仅关注作品的语言形式，对于读者阅读的研究相对说来是排除在文学理论视野之外，至少是没有引起足够重视的。从文学活动的整体系统来看，这无疑是一种理论的缺失。20 世纪中叶以后，西方文论一个引人注目的发展趋势便是将读者及文本阅读引入文学研究领域，文学接受过程的研究成为众多理论家关注的理论课题，解构主义文论的发展，大体上应合了西方文论的这一趋向。

解构主义对通常被认为是稳定的文学结构的消解倾向，迎合了进入 20 世纪后半期以来人们对于模式化、规范化的普遍厌恶心理。晚期资本主义生产高度发达造成了人与自然、人与社会、人与自我相脱节而带来的精神危机。在探求摆脱这种精神危机的途径的过程中，整个社会也产生出一种对于规范化、模式化的普遍的厌恶心理。与此相应的，反映在人文学科乃至艺术上，对于所谓恒定不变的结构、中心，以及终极意义的全盘否定，对于人的主体能动作用的突出强调，便成为西方 60 年代末开始的社会文化思潮发展的新的走向。解构主义思潮的发展，以及西方马克思主义、女权批评、接受美学等的兴起和演进，都从不同侧面反映出这一趋势。从这个意义上说，解构主义文论也可以被我们看做是西方文论由现代主义向后现代主义转折的一个重要标志。

还应该指出的是解构主义明显具有由极端、片面导致虚无主义的倾向。解构主义文论把读者与作者截然对立，把对于作者的否定与对于事物本源的否定相联系，从而从根本上否定了作品意义的存在，这无疑是极端的、片面的。文学作品的意义当然有它的不确定性和多重性，而且，对于作品意义的理解过程，无疑也是读者能动作用的发挥过程。认为文学作品存在某种唯一的终极意义，或者只承认作者是作品意义的权威，无疑是狭隘的和武断的。但是，这并不意味着文学作品不存在相对的意义，作者与读者也并不是截然对立的关系，如果忽视了这些，无疑会导致一种否定一切的虚无主义倾向。如前所述，后现

代主义产生于一场具体的政治失败，它的目的事实上并不完全是为了研究一种文学文本的阅读技巧，而是“企图破坏一种特定的思想体系以及它背后的整套政治结构和社会制度所赖以保持自己力量的逻辑”^①。可以说，正是这种激进的政治色彩导致了解构批评否定一切的虚无主义倾向。而“耶鲁学派”则在一个更趋于极端的层面上发展了解构主义思想。正如我们在前面的介绍中已经看到的，德里达和巴尔特并不绝对否定文本意义的存在，他们只是强调不应将文本意义看成是由一个恒常稳定的结构所规定的，而应该将其看成一个更广泛、更深刻的历史的结果，是语言、无意识、社会制度和文化实践（包括人类符号运用）的结果。所谓互文性，正是这一结果的表现形态。而“耶鲁学派”的理论家们则否定文本除语言以及不确定性之外的任何事物，文本只是一个所有意思和特性都在其中消解的纯粹的差异领域，从而将解构主义文本意义理论推向极端。

还应该指出，解构主义文学批评在否定作品意义和作者权威的同时，实际上也斩断了作品和作者，作品和时代以及与历史的联系，而将文本仅仅看成一种符号游戏，这实际上仍然是一种极端的形式主义，它并没有摆脱它所批判的结构主义的局限，从某种意义上看，它也仍是西方形式主义文论的一个合乎逻辑的发展。

^① [英] 特里·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，第214页。

第二十一章 西方马克思主义 文艺理论

引 言

西方马克思主义，又称“西欧马克思主义”或“新马克思主义”，指20世纪20年代由西欧共产党人卢卡契、柯尔施和葛兰西等人开创，发轫于德国、奥地利、意大利等国，60年代开始遍及欧美的一股既不同于第二国际模式的马克思主义，又有别于第三国际模式的马克思主义的西方文化思潮。西方马克思主义美学和文论研究是整个西方马克思主义思潮中的重要组成部分。

西方马克思主义的产生和发展有着深刻的社会政治、经济和文化背景。第一次世界大战危机后，俄国十月革命取得成功，西欧各国的革命却全部失败。于是，西欧马克思主义者纷纷从理论上进行反思，探讨西欧各国革命失败的原因。他们既批评第二国际所奉行的经济主义路线，又否认第三国际的暴力革命论对西方的适用性。在卢卡契等人看来，第二国际奉行一种机械反映论和经济决定论，把马克思主义实证化、机械化和庸俗化了，把革命视为自然发生的社会进化，似乎只要坐等经济条件成熟，革命的胜利就会自动到来，从而忽视了工人阶级的阶级意识在革命实践中的能动作用，削弱了历史进程中的主体性。在这种情况下，卢卡契等人主张重新理解马克思，重建马克思主义哲学。1923年，卢卡契发表的《历史与阶级意识》和德国共产党人柯尔施发表的《马克思主义和哲学》两部姊妹著作，系统地表述了上述意见，尤以前者影响更大。在《历史与阶级意识》一书中，卢卡契强调了马克思主义的黑格尔源，提出了“物化”这一著名概念，以概括资本主义社会的人的异化现象，并提出主客体辩证统一的“总体性”概念与之对抗。在卢卡契看来，马克思主义本质上是一种关于人类解放的学说，而人的解放是与人的主体性、人的自我意识以及阶级意识的觉醒联系在一起。然而，现代资本主义社会由于无所不在的物化（异化），使人的主体性被淹没了。为此，现代无产阶级革命的首要任务就是克服异化意识，恢复人的主体性。

卢卡契的《历史与阶级意识》的问世，标志着西方马克思主义思潮的产生，该书被后来的西方马克思主义者奉为圣经。与此同时，意大利共产党人葛兰西则提出了摧毁资产阶级“文化霸权”的思想，认为西方国家的资产阶级统治不仅体现为国家机器的暴力统治，同时体现为市民社会的文化霸权。西欧工人阶级革命的道路因而不同于俄国，应当是首先进行文化阵地战，在文化领域夺取领导权。葛兰西由此成为早期西方马克思主义的代表人物之一。

1932年，马克思的《1844年经济学哲学手稿》德文手稿被发现并公开发表，对于西方马克思主义也产生了重要影响。最早对这部手稿进行诠释和研究的，正是这些早期西方马克思主义者和法兰克福学派成员。他们把这部手稿视为马克思主义的代表作，视为理解为马克思主义全部著作的钥匙，从而为他们重建马克思主义的主张提供了文本依据。此后，西方马克思主义者大多循此方向，重视哲学、文化和人的问题的研究，促使马克思主义研究的主题由政治学 and 经济学转向了哲学和文化。

第二次世界大战前夕和期间，法西斯主义思潮猖獗盛行，引起西方马克思主义者的深刻关注。1929年，西方资本主义世界爆发了空前严重的经济危机、政治危机和精神危机，但危机并未导致革命的爆发。相反德国共产党却在 대선中连连失利，纳粹势力则在 대선中连连得胜并取得政权。执政后的纳粹对左翼势力进行迫害和驱逐。转移到美国的西欧马克思主义者对法西斯主义思潮的兴起作出了独到的分析。他们认为，法西斯主义的兴起不是经济的必然，而是根源于当时社会大众中普遍存在的施虐和受虐的权威性格和服从心理。这种社会性格和社会心理对无产阶级的阶级意识和主体意识有一种消极的抑制作用，从而助长法西斯主义势力登上历史舞台。西方马克思主义对法西斯主义文化现象的分析和批评构成其理论研究的一个重要内容。

第二次世界大战之后，西方资本主义进入国家垄断资本阶段。在这一时期，随着科学技术的飞速发展和国家对经济生活的干预，当年为卢卡契所揭露的物化现象不但没有消失，反而更加广泛和严重。垄断资本 + 科学技术 + 国家干预，使当代资本主义社会里工人阶级进行激进政治变革的希望更加渺茫，于是西方马克思主义者更加注重从西方各种传统哲学和现代学术中吸取思想资源，展开对当代资本主义的文化批判。20世纪六七十年代以来，西方资本主义社会进入所谓后工业社会、后现代社会或信息社会。尤其是冷战结束之后，西方跨国资本主义迅速发展，资本全球化进程加快，西方世界出现了许多新的社会变化，出现诸如“物质富裕、精神空虚”，“生活富裕、人性丧失”，“环境污染、生态危机”等新的社会问题。西方马克思主义积极应对并进入了多元发展时期，涌现了诸如女权主义的马克思主义、生态主

义的马克思主义、分析哲学的马克思主义、解构主义的马克思主义、后现代的马克思主义以及后马克思主义等思潮。总之，西方马克思主义作为马克思主义与现代西方其他哲学文化相融合的产物，是20世纪西方一种学派众多、影响广泛的社会文化思潮。作为一个“家族相似式”的学术思潮，具有一些共同的特征，如时代性、开放性、批判性、激进性、多元性、学院化以及现代化等。

西方马克思主义文艺理论作为整个西方马克思主义文化思潮中的重要组成部分，是从西方马克思主义哲学中衍生出来的，或者说，是西方马克思主义理论的基本主题之一。西方马克思主义文论家一般同时又是哲学家、社会学家。他们研究文艺决非仅仅是个人爱好，而是有着严肃的使命感。并且，由于他们大多具有较高的学位，在大学或研究机构任职，全力研究资本主义的文化尤其是文学艺术，因此他们的文艺研究显得更加深入、更有体系。

西方马克思主义文论至今已走过八十多年的历史，大致经历了三个发展时期，一是西方马克思主义文论的奠基时期，即以卢卡契、葛兰西为代表的早期西方马克思主义文论，以及早期西方马克思主义者围绕现实主义和现代主义问题而进行的论争。二是西方马克思主义论文的多元展开时期，西方马克思主义者努力把经典马克思主义与西方现代哲学文化新成果结合，不断创新和创建西方马克思主义美学和文论体系的时期，涌现了诸如以霍克海默、阿多尔诺、马尔库塞等人为代表的法兰克福学派的人本主义的马克思主义文论，以萨特、梅劳·庞蒂、列斐伏尔为代表的存在主义的马克思主义文论，以德拉·沃尔佩为代表的实证主义的马克思主义文论，以阿尔都塞学派为代表的科学主义的马克思主义文论等文论体系。三是西方马克思主义文论的后现代时期，在对老一代的西方马克思主义文论进行综合创新的同时，立足于西方信息社会或后工业社会的新变，与西方后现代主义进行批判性的对话与争鸣，主要有法兰克福第二代领袖和当代德国马克思主义思想家哈贝马斯的交往合理化的美学理论，美国当代新马克思主义文论家詹姆逊的政治阐释学美学与后现代主义文化理论，以及当代英国新左派马克思主义伊格尔顿的审美意识形态理论与文化批评理论，等等。总之，西方马克思主义文论在深化美学文艺学研究方面作出了许多艰苦努力，呈现了一个群雄竞峙的格局，成为一种具有世界性影响的西方社会文化思潮和文论思潮。

一般来说，西方马克思主义文论有两个理论源头或两大最初形态，一是卢卡契的“伟大的现实主义”理论，一是葛兰西的“文化领导权”理论。它们共同奠定了西方马克思主义文论的最初理论范式，对后来的西方马克思主义文论产生了深远的影响。

先看前者。卢卡契^①的“伟大的现实主义”理论不仅是西方马克思主义文论的早期形态之一，也是西方20世纪现实主义文论的创新发展。卢卡契所理解的“现实主义”与我们通常所说的现实主义创作方法不完全相同，它包括了后者，但又超越了其局限。在他那里，“现实主义”与“伟大的艺术”是同等程度的概念。卢卡契明确指出：“现实主义不是一种风格，而是一切真正伟大的文学的共同基础。”^②显然，卢卡契是在艺术本体意义上研究和关注现实主义的。卢卡契的“伟大的现实主义”理论具有极为丰富的内涵，显示出与经典马克思主义现实主义文论不同的新的特色。其主要内容和理论特色为：第一，伟大的现实主义文学反映的是完整的社会现实，而非对支离破碎的生活表象的简单镜映。卢卡契立足于其总体性哲学观点，强调文学作为对现实的一种特殊的和整体的反映，文学不应是琐屑的日常生活的机械复制，而应是对客观现实本质的整体的和动态的反映。卢卡契指出：“它（现实主义文学）的目标是要提供一幅现实的画像，在那里现象与本质、个别与规律、直接性与概念的对立消除了，以致两者在艺术作品的直接印象中融合成一个自发的统一体，对接受者来说是一个不可分割的整体。”^③一部表面上显得如同生活一样的作品，并不一定就是现实主义的。相反，一部明显违反了表象而深刻显示了社会人与人的历史关系的，却恰恰可能是优秀的现实主义作品。卢卡契后来甚至认为，卡夫卡的小说创作也具有一定的现实主义因素。现实主义文学能够穿透日常生活的虚假意识，因而具有反拜物化的穿透现实的认识功能。伟大的现实主义文学的整体性反映及其文学典型的塑造，是对资本主义日常生活零散化和日常思维的拜物化状态的克服。第二，伟大的现实主义文学提供的是一种审美的反映，因而对社会现实具有一种穿透性和超越性。卢卡契主张用总体性的观点来说明作家主体与现实客体的关系，将客观统一于主观基础之上。卢卡契认为，文学艺术的审美反映不同于科学反映的特点在于审美反映的拟人性，在于“它是由人的世界出发并且目标就是人的世界”。^④真正伟大的艺术作品就是一

① 乔治·卢卡契（1885—1971），匈牙利著名哲学家、美学家和文艺理论家。在漫长的学术生涯中，卢卡契深受多种思想的影响，但他一生都在积极发展马克思主义，提出了以辩证法整体观和人道主义伦理观为精髓的“总体性”哲学，被视为具有国际影响的思想家。在美学和文艺学方面，卢卡契也享有巨大声誉，提出了著名的“伟大的现实主义”理论，被称为“美学方面的马克思”、“20世纪西方四大批评家之一”。他的20卷选集在匈牙利和前联邦德国同时出版。主要著作有《心灵与形式》、《小说理论》、《叙述与描写》、《欧洲现实主义研究》、《论历史小说》、《美学》（又译《审美特性》）、《当代现实主义的意义》等。

② 《卢卡契文学论文集》第二卷，中国社会科学出版社1981年版，第495页。

③ 卢卡契：《艺术与客观真实》，见《马克思主义文艺理论研究》第2卷，文化艺术出版社1984年版，第429页。

④ 卢卡契：《审美特性》第一卷（徐恒醇译），中国社会科学出版社1986年版，第13页。

个独特的拟人化的世界，这个世界比人们在日常生活中所看到的世界更真实、更完整、更富有生气。但是，这个本质的世界却被资本主义日常的虚假意识所遮蔽。^① 伟大的现实主义文学就是以全面的主体性去把握全面的客体性，就是反映这两种总体性之间内在的、辩证的同一性，因而具有从整体上超越商品拜物教的虚假意识，揭示人的总体存在的美学价值。如果说前期卢卡契强调了工人阶级的阶级意识对物化意识的超越，那么，后期卢卡契则强调了文艺的超阶级性。他认为，伟大的现实主义文学家应当摆脱政治意识形态的干扰，服从“现实”这个最高仲裁者，听命于作家的伦理态度、主观诚实和艺术勇气，从而创造有别于政治性和社会性的文件或工具的艺术作品，实现对具体意识形态的超越。第三，卢卡契强调文学是人学，指出人道主义精神是伟大现实主义文学的核心。人道主义理想是卢卡契一生孜孜以求的重要主题。卢卡契指出：人类的自我意识是艺术家秉有的艺术主体性，“在人类的自我意识中包含着深刻的美学人道主义”。^② 恢复和建构完整的人性，是伟大的现实主义文学的美学本体意义和基本价值功能。在卢卡契看来，现实主义与人道主义有一种天然的、深刻的、内在的关联，现实主义是表达人道主义价值观的必然的最高审美形式。他说“真正的现实主义和人道主义是不可分地结合在一起的”。^③ 伟大的现实主义作家、艺术家总是人道主义原则之被践踏的敌人。卢卡契认为，现代资本主义的发展越来越远离、违背它当年的人道主义承诺，出现了无所不在的社会物化和人的异化。因此，在这样的情形下，强调美学的人道主义尤其迫切。第四，对自然主义和现代主义的批评及与布莱希特等人的论争。在倡导现实主义文学的同时，卢卡契对左拉的自然主义文学和以表现主义为代表的现代主义文学进行了猛烈的抨击。卢卡契认为，无论是自然主义还是现代主义都未能提供对社会现实的整体反映。自然主义只注意到了资本主义社会的生活表象，只反映了抽象的个性；而现代主义则是艺术家主观意识的肆意宣泄，只反映了抽象的共性。因而，自然主义和现代主义都是假现实主义和反现实主义的。他们在价值论上放弃了艺术的人道主义理想，不仅不为恢复完整的人性而斗争，反而在客观上肯定了资本主义所造成的一切非人化现实。尤其是表现主义文学在艺术技巧上的随意、杂乱和碎片化，表明了作家主体性的丧失与创造力的退化。

卢卡契的上述观点，受到了布洛赫、本杰明、阿多尔诺、布莱希特等许多德语作家、文论家的反驳，并由此而引起了西方马克思主义文论史上一场长达

① 《卢卡契文学论文选》第一卷，人民文学出版社1986年版，第293页。

② 卢卡契：《审美特性》第一卷（徐恒醇译），中国社会科学出版社1986年版，第324页。

③ 《卢卡契文学论文集》第一卷，中国社会科学出版社1980年版，第300页。

数年之久的影响深远的文学论争。布莱希特主张，现实主义应是一个开放的概念。现实主义的概念必须宽泛、具有政治性，必须凌驾于一切成规习惯之上，而不能仅仅从托尔斯泰、巴尔扎克等人的小说中引申出来：“确定一部作品是不是现实主义的，不能只靠查验它是否像现有的被说成是现实主义的，或者当时是现实主义的。在任何情况下都必须将艺术作品里对生活的描述同被描述的生活本身相比较，而不是将其同另一种描述相比较。”^①现实主义从来就是不断发展的。表现主义决不走回头路，它是现实主义的新发展。“它不是走回头路，不是同过去的好时光相联系，而是同现在的坏时光相联系。它所涉及的不是废弃技巧，而是发展技巧”。^②莱希特明确指出，凡是“愿意学习和探索事物实际方面的现实主义者可以从表现主义那里学到大量的东西”。^③综观这场论争，可以见出，卢卡契作为一位学院派批评家更像是经典文学的捍卫者和总结者，而布莱希特则是现代艺术的实验者、探索者。卢卡契的观点富于人道主义精神，而布莱希特的观点更强调科学意识和阶级意识。但是，无论前者的“伟大的现实主义”与后者的“开放的现实主义”之间有着怎样的分歧，在强调艺术不能脱离社会现实这一点上，二者是相同的。

再看葛兰西^④的“文化领导权”理论。葛兰西的文艺理论和文化理论是建立在其实践哲学基础之上的，在当代西方文化研究界占有重要地位。其中最有影响的包括两点：一是市民社会与“文化霸权”学说，二是“民族—人民的文学”的文学观。

葛兰西的文化霸权理论是20世纪西方具有原创性的文化理论之一，这一理论是建立在其市民社会理论基础之上的。葛兰西的市民社会理论体现了他对现代资本主义社会结构和功能的分析。葛兰西认为，现代国家包括政治社会与市民社会两个层面。葛兰西指出：“我们目前可以确定两个上层建筑‘阶层’：一个可称作‘市民社会’，即通常称作‘私人的’组织的总和，另一个是‘政

① 布莱希特：《现实主义理论的形式主义特征》，转引自《现代美学新维度》，北京大学出版社1990年版，第45页。

② 布莱希特：《现实主义理论的形式主义特征》，转引自《现代美学新维度》，北京大学出版社1990年版，第61页。

③ 布莱希特：《现实主义理论的形式主义特征》，转引自《现代美学新维度》，北京大学出版社1990年版，第52页。

④ 安东尼奥·葛兰西（1891—1937），意大利著名职业革命家、思想家和批评家，意大利共产党创始人和领导人，生于意大利撒丁岛一个家境贫寒的小职员家庭，曾在意大利都灵大学现代语言学专业学习。1926以意大利共产党总书记和意大利国会议员身份被意大利法西斯政府逮捕，被判处20年监禁。在狱中，他以坚强的意志写下32本将近三千页的手稿，即《狱中札记》（*Prison Notebooks*）。《狱中札记》是一部庞大的未完成的经典著作。葛兰西把马克思主义称为“实践哲学”，认为它以实践为本体，超越了以往一切哲学中存在的物质和精神的思辨对立，强调了主体与客体、理论与实践的辩证统一，是一种既避免唯我主义又充分发挥人的创造性的伟大哲学。

治社会’或‘国家’。这两个阶层一方面相当于统治集团通过社会行使的‘霸权’职能，另一方面相当于通过国家和‘司法’政府所行使的‘直接统治’或管辖职能。”^①这就是说，在政治社会中，统治集团通过政府、议会、军队、警察、法庭、监狱等强力机关对敌对阶级进行直接的、强制的统治；而在市民社会中，统治集团通过政党、工会、学校、新闻媒体、教会、社团和家庭等，在意识形态领域内对被统治阶级进行教化。政治社会的特征是统治阶级运用暴力对民众进行强制性统治，市民社会的特征则是认同和同意，即生产和传播统治阶级所需要的意识形态、思想文化、道德价值，并向被统治阶级灌输，使他们自愿地同意和接受现存的统治。葛兰西进一步具体考察了东、西方社会结构的差别，指出由于历史阶段、地理环境、经济发展与文化政治传统的不同，市民社会在东西方社会发育状况有着相当大的差异。在像俄国这样的东方专制国家，市民社会处于初生而未独立的软弱状态。政治领导权比起文化领导权来，起着更为重要的作用。西方社会则有了独立的市民社会，资产阶级不但拥有政治上的领导权，而且还取得了文化上的领导权。在现代资本主义国家里，市民社会业已成为现代国家一个不可缺少的部分，它是国家政权的屏障和有力支柱。葛兰西指出：“在实行典范的议会制度的国度里，‘正常’实现领导的特点是采取各种平衡形式的强力与同意的结合，而且避免了强力过于明显地压倒同意；相反地，甚至企图表面上好像强力依靠大多数的同意。”^②换言之，在东方落后的专制国家，统治阶级的政治依靠的主要是暴力强制下的屈从；而在西方现代资本主义国家，统治阶级的政治主要依赖的是文化领导权下的自愿赞同。国家文化领导权体现的不是国家的强制性因素，而是赞成性或同意性因素，文化领导权因而起着更为根本的作用。现代国家不是建立在强制性的基础上，而是建立在市民社会的自愿和认同的基础上。在此意义上，葛兰西将市民社会形象地比喻为“社会水泥”。正是基于这样的认识，葛兰西独创性地提出了西方国家革命的阵地战（War of Position）的策略。葛兰西认为，无产阶级革命的首要任务是意识形态争夺战即文化阵地战。革命阶级必须首先创立自己的文化和世界观，用本阶级的文化价值向现有统治阶级文化霸权进行挑战，实现对市民社会的改造，从而取得意识形态上和文化上的领导权。“文化霸权”理论既是葛兰西研究现代西方社会意识形态和权力关系体系的一个切入点，同时也是他探究文学问题的一个有力工具。

葛兰西高度重视文学艺术在工人阶级争夺文化霸权中的重要地位和作用，提出了著名的“民族—人民的文学”的文学观念。葛兰西认为，文学绝不仅

^① 安东尼奥·葛兰西：《狱中札记》（曹雷雨等译），中国社会科学出版社2000年版，第7页。

^② 安东尼奥·葛兰西：《狱中札记》（葆煦译），人民出版社1983年版，第197—198页。

仅是自律的，而是文化价值的重要承载者和传播者。他主张通过“民族—人民的文学”，进行建立新文艺、创立新文化、改造人自身的斗争，与资产阶级在文学艺术、道德观念、价值体系、审美趣味、行为规则和思维习惯等方面展开文化领导权的争夺战，从而使无产阶级建立一种新的精神生活和感受世界、认识现实的新方式，进而实现对社会的改造。显然，葛兰西将文艺的社会功用提到无产阶级争夺文化霸权的高度来认识，强调了文艺在现代政治国家的社会权力关系中的重要作用。葛兰西关于“民族—人民的文学”的思想，有其深刻的文化背景。它不仅是葛兰西对意大利革命遭受挫折的教训的总结和反思，也是葛兰西总结当时的意大利文坛经验、克服意大利文坛的抽象的世界主义的弊端的努力。基于“民族—人民的文学”的文艺思想，葛兰西提出了一系列独到的文学观点。他既高度重视现实主义文学的创造，认为文学作品要反映和揭示蕴涵于现今世态习俗之下的历史的发展；同时又对当时新兴的未来主义艺术给予了热情评价，认为未来主义有“摧毁”和“新生”两个基本功能。他既强调重视民族优秀文学传统的继承和发扬，又高度重视大众通俗文艺的作用。他还比较了克罗齐与桑克蒂斯的美学之优劣，提出了“回到桑克蒂斯”的口号。总之，葛兰西的文艺思想和批评观点体现了艺术标准与政治标准的高度统一，是其文化霸权理论在文学理论中的创造性运用。葛兰西的文学和文化批评理论高度重视文艺的文化实践功能，始终把文艺作为市民社会、文化形态和意识形态的重要组成部分，作为工人阶级反抗文化霸权、建立无产阶级文化霸权的重要途径，对后来的阿尔都塞学派的意识形态理论、伯明翰学派的文化研究以及后殖民主义批评等许多当代西方文论产生了广泛而深刻的影响。

第一节 法兰克福学派文艺理论

法兰克福学派的理论，又称“批判的社会理论”，是西方马克思主义思潮中影响最大的一个流派。法兰克福学派这个名称源于德国莱茵河畔法兰克福城的“社会研究所”。该所成立于1923年，第一任所长是卡尔·格林贝格。在他的领导下，研究所主要研究西欧工人运动史和马克思主义学说史。到1930年，霍克海默^①接任所长。他重新为研究所确定方向，提出从哲学、社会学等多角度对现代资本主义进行综合研究，开创了一种新型理论。1937年，他在

^① 霍克海默（1895—1973），德国著名哲学家、社会学家，出生于一个犹太资产阶级家庭。主要著作有《传统理论和批判理论》、《启蒙的辩证法》（与阿多尔诺合著）、《理性的晦暗》等。论著的主题极为广泛，从对实证主义—实用主义的科学哲学和传统的历史哲学的批判，一直到对诸如宗教、家庭、权威等问题的省思，以及对法西斯主义、极权主义思潮的抨击。霍克海默对美和艺术也有研究，尤其是对大众文化有独到见解。其主要美学文艺学观点被法兰克福学派文论家所吸收和发挥。

该所的刊物《社会研究杂志》上发表著名的《传统理论与批判理论》一文，把他开创的理论正式称为“批判理论”，以示与传统的马克思主义的不同。为了完成这一研究任务，他网罗了一大批人才，其中包括文学社会学家洛文塔尔、文学评论家本杰明、心理学家弗洛姆、哲学家阿多尔诺和马尔库塞等人。希特勒上台后，社会研究所被迫迁往美国。

第二次世界大战之后，霍克海姆和阿多尔诺把社会研究所迁回法兰克福，而马尔库塞、弗洛姆等人则留在美国。法兰克福学派的主要理论家都发表了大量的著作和论文，在西方学术界影响极大。尤其是在60年代末期，遍及西方的青年学生造反运动，把法兰克福学派的一些著作（如《单向度的人》、《否定的辩证法》等）奉为思想武器，法兰克福学派一时名声大噪，世人皆知。随着青年学潮的低落以及学派内部的分化，加之老一代中坚相继去世，年青一代成员则出现了理论转向，原先意义上的学派已成为历史。

法兰克福学派的文化旨趣主要是批判庸俗唯物主义和实证主义而高扬现代人文主义。其主要理论来源有卢卡契的物化理论、马克思的巴黎手稿和黑格尔的自由理性观及辩证法哲学。此外，西欧浪漫主义、现代生命意志哲学及精神分析学对法兰克福学派也有一定影响。法兰克福学派代表人物大多为出身于上层中产阶级的知识分子，代表了自由知识分子和小资产阶级激进派思想和情绪。综观法兰克福学派的主要学术研究，大致包括以下几个方面：（1）后自由竞争时代资本主义社会的一体化形式；（2）家庭社会化和自我发展；（3）大众媒介和大众文化；（4）社会心理学；（5）美学和艺术理论；（6）对实证主义和科学技术的批判；（7）致力于创建发达工业社会理论；（8）建构弗洛伊德的马克思主义；（9）否定的辩证法的研究；（10）对现代性的反思及对后现代主义的研究。

这里，我们主要介绍本杰明、阿多尔诺、马尔库塞和哈贝马斯的文艺观点。

1. 本杰明的艺术思想

瓦尔特·本杰明（又译为“本雅明”，1892—1940），德国著名文艺评论家，生于柏林一个富有的经营艺术品的犹太商人家庭。早年在德国多所大学攻读哲学。在弗赖堡时曾研究过犹太教。在波恩以《德国浪漫主义的艺术批评观》（1920）一文获博士学位。1928年，他发表题为《德国古典悲剧起源》的教授资格论文，但并未走上学院生涯，而是作为一名自由撰稿人进行写作。第一次世界大战后，本杰明受卢卡契、布洛赫的影响，接受了马克思主义。20年代，又与著名戏剧大师布莱希特及苏联导演拉西斯交往甚密。本杰明和布莱希特的友谊保持终生。1927年，本杰明访问苏联，回国后成为法兰克福研究

所的主要撰稿人之一。1933年，希特勒上台后，他逃亡巴黎。纳粹攻占法国后，本杰明在逃亡西班牙途中被迫自杀。

本杰明在短暂的一生中，评论了自象征主义到超现实主义之间的所有现代文艺思潮。他没有系统的理论著作。他的论著都是以论文、评论、散文、译著等方式写成的，其学术思想不追求体系性，而呈现“星丛”的特点。本杰明被公认为西方马克思主义思想史上最有创造性、给人以最多启迪的思想家之一。本杰明的主要代表作除博士论文和教授资格论文外，还有：《普鲁斯特的意象》（1929）、《作为生产者的作家》（1934）、《机械复制时代的艺术品》（1936）、《讲故事的人》（1936）、《论波德莱尔的几个主题》（1939）以及后人整理出版的《理解布莱希特》（1973）、《波德莱尔——发达资本主义时代的抒情诗人》（1973）等。本杰明对文艺的思考几乎涉及现代主义文学艺术的各个方面，这里仅介绍两点：

a. 现代艺术生产力：现代艺术世俗化的革命力量

本杰明依据马克思主义关于生产力和生产关系的原理，创造性地推出了他的艺术生产理论这一具有革命意义的思想。

本杰明认为，艺术创作过程和物质生产过程一样，艺术家就是生产者，艺术品就是他的产品，而艺术创作技巧（或技术）构成了艺术生产力，艺术生产者与艺术消费者之间的关系则组成了艺术生产关系。艺术活动的特点、性质和艺术发展的阶段则是艺术生产力与艺术生产关系矛盾运动的结果。当艺术生产力与艺术生产关系发生矛盾时，就会发生艺术上的革命。本杰明极为推崇艺术生产技巧（或技术）在艺术活动中的重要作用，认为这不仅可以克服艺术形式和艺术内容之间的无益对立，更重要的是技巧和技术与艺术品的政治倾向密切关联。他指出“文学倾向就存在于文学技巧的进步与倒退之中”。^①他要求艺术家像布莱希特那样，不断革新艺术创作技巧，推动艺术生产力的发展。在《作为生产者的作家》一文中，本杰明明确强调，革命的艺术家不应当毫无批判地接受艺术生产的现成力量，而应该加以发展，使其革命化。革命的艺术家应当充分利用报纸、电影、无线电、照相、音乐唱片等新的艺术生产技术，改造旧的艺术生产方式，改变传统的艺术感知方式。因此，真正的革命艺术家不能只关心艺术目的，还要关心艺术生产工具，关心怎样得心应手地重建艺术形式，使得作家、读者和观众成为艺术活动的合作者。^②

^① 《理解布莱希特》，转引自王才勇《现代审美哲学新探讨：法兰克福学派美学述评》，中国人民大学出版社1990年版，第14页。

^② 本杰明：《作为生产者的作家》，见《马克思主义文艺理论研究》第十卷，文化艺术出版社1989年版，第301—318页。

在《机械复制时代的艺术作品》一文中，本杰明更深入地论及这个问题。他认为，传统的艺术作品有一种稀罕、特权、距离与永恒的“光晕”（Aura），^①但是，机械复制消灭了传统艺术的这种脱离群众的“光晕”；它使“真品”和“摹本”的区分不再有效，本真性的评判标准也不再适用。并且，大量的复制，打破了传统绘画的希罕，使观画者能在自己特定的地点和时间观赏。而电影艺术更优于绘画艺术。绘画有距离间隔，电影镜头却能富有人情地透视对象、缩短距离，从而打破神秘化。摄影技术是人人都可以掌握和利用的，电影艺术是随着这一新技术而兴起的大众艺术，它使传统“高雅艺术”的款式消失掉。传统的绘画允许人们从容地观照和联想，电影却不断地修正人们的知觉，产生一种出人意料的“震惊”效果。与卢卡契对现代艺术的“碎片化”的批评不同，本杰明在这里发现了积极的希望。在本杰明看来。蒙太奇技巧——把各不相同的事物联系起来，使观众感到震惊，从而深入认识事物的本质——是机械复制时代艺术生产的一个重要美学原则。与传统艺术给人以膜拜价值不同，现代艺术给人以展示价值。从此，“艺术的全部功能就颠倒过来了，它不再建立在仪式的基础之上，而开始建立在另一种实践——政治——的基础之上了”。^②

正是从这种对革命的艺术生产力和艺术生产方式的赞赏态度出发，本杰明对布莱希特的叙事剧（又称“间离剧”）以及达达主义、未来主义、超现实主义等现代艺术报以热烈的赞许。本杰明认为，今日戏剧的关键不在于剧本而在于舞台，布莱希特的叙事剧打破了传统的舞台结构，它展现的是一种行动中的静态片断——“姿态”，这就改变了传统戏剧的功能，它不再有亚里斯多德所要求的“净化”色彩，它们所唤起的不是移情而是惊异；它不再给接受者以被动的娱乐性，而给他们以揭示。这样，新的演员与观众的关系产生了，舞台成为公众的演讲台，观众冲破了“第四堵墙”的阻隔，参与到演出中去。

本杰明还把达达主义视为用文字和图片的手段创造出那种公众在电影里寻找的效果，它的目标在于通过随意的创造物摧毁传统艺术的“光晕”。此外，在本杰明看来，其他先锋派文学也都是以其词语的魔力转化为“文学之外的东西：抗议、标语、文献、恫吓、伪造物”，这是现代社会的“伟大的拒绝力量”。^③

① Aura，又译为“光环”、“韵味”、“味道”。在该文中，本杰明把“光晕”与传统艺术的距离感、崇拜价值、本真性、自律性和独一无二性等概念联系在一起。

② 本杰明：《机械复制时代的艺术作品》，见陆梅林选编《西方马克思主义美学文选》，漓江出版社1988年版，第248页。

③ 转引自杨小滨：《废墟的寓言——本杰明的美学思想》，载《外国文学评论》1989年第2期，第21页。

本杰明这一时期的艺术生产观，是同他当时的“激进共产主义”思想相吻合的，既包含有马克思主义的思想因素，又有某种盲目的无政府主义色彩。

b. 现代艺术：现代人的神话或反讽的乌托邦

作为一个由神秘主义的犹太教徒走向马克思主义的信奉者的知识分子，作为一个生长在浪漫主义文化传统极为浓厚的国度的学者，本杰明对现代艺术的评价陷入两难的境地：一方面是对现代技术的革命力量的富于激情的赞美，另一方面是对现代工业社会中人性异化的深刻忧郁。本杰明在后期的文章中越来越倾向于后者，这突出地表现在他的艺术乌托邦的思考方面。^①

在《讲故事的人》一文中，本杰明区分了“经验”与“经历”这两种社会存在样式以及与之相适应的两种文学样式：传统故事和现代小说。本杰明认为，经验是前工业社会的特征。在前工业社会里，现在的活动是按照过去传承下来的手工技艺和传统来理解的，经验意味着对过去和现在采取整合的观点。经历则是我们这个工业时代的特征。现代城市生活常常发生片断的、不连贯的知觉之间的冲突。经历意味着经验的丧失，意味着个人与社会的分裂，意味着社会结构的支离破碎。故事和小说就分别是上述两种社会条件下的产物。从本质上讲，故事是在一个团体范围内的经验的交往，是联结生活与意义的自然纽带，故事的那种完整、具体、详尽的叙说方式是与传统经验合拍的。然而，在现代社会，讲故事的艺术已走入了穷途。在故事所依赖的团体交往解体之后，以个人阅读为基础的小说问世了。小说与现代都市生活中体验方式的孤独性是相应的：“小说的发源地是孤独的个人，他不再能通过给他最重要的关切以实例来表现自己，他自己不接受劝告并且他也不能劝告他人……小说表现了生存的深刻困窘。”^② 本杰明认为，正是由于现代社会的分散化、原子化状态毁灭了人类经验的完整性，像普鲁斯特和波德莱尔这样伟大的现代作家才努力试图恢复它的完整性。

本杰明以一种深刻的同情领悟了普鲁斯特的艺术创造的意义。本杰明认为，普鲁斯特正确地看到传统经验的“非自觉记忆”与“自觉的回忆”的完整统一性被解体。“非自觉记忆”^③ 是一种自由联想的能力，而非明确地受制于对实际社会的利益的反映，它以纯个人的联想来应付特殊事件，然而，这种世代相传和积淀的“非自觉记忆”在现代社会里完全被变形为“自觉的回

① 如果说本杰明关于现代艺术生产的理论思考与布莱希特异曲同工，那么，本杰明关于艺术乌托邦的思想则直接受到布洛赫的启发，当然还有德国浪漫美学的传统的影响。

② 转引自王鲁湘等编译《西方学者眼中的西方现代美学》，北京大学出版社1987年版，第227页。

③ 又称“非意愿记忆”或“无意记忆”。

忆”。^① 在机械工业时代，意识通过为理性服务的“自觉的回忆”来对个体贮存的经验加以清点，以便有效地抵御外界刺激。可是，在缓冲刺激的同时，意识已越来越不中用，以致越来越成为敌意的外界的帮凶了，因而“自觉的回忆”不能把现代社会孤独的个体与他的经验世界联系起来。在这样的情况下，普鲁斯特试图把握“非自觉记忆”，以重建个体的自我形象。普鲁斯特的《追忆逝水年华》表现的就是这一主题：用记忆的持久性功能来协调它在现代社会处于回忆控制下的普遍破碎化。他以艺术来在破碎的现实生活中怀念那个已逝去的、和谐的、感应的真实存在。这种把过去的记忆叙述给读者的方式，显示了普鲁斯特要在当代保持一个讲故事者的悲壮努力。对于普鲁斯特来说，能否把握住过去的事情，把握住一个活的自我形象是能否在这个时代有意义地生存的关键。^② 正因为此，后期本杰明对传统艺术的“光晕”的消失不再持积极的赞赏的态度。他认为，“光晕”无疑是艺术最后的守护神，它对立与感官的训练，把人直接带到过去的记忆之中，沉浸在它的氛围之中。同时，“光晕”赋予一个对象以“能够回头注视”的能力，从而成为艺术品的无穷无尽的可欣赏性的源泉。因此，艺术作品中的“光晕”显示了人和客体之间自然的、非异化的关系，它不应当被摧毁，而应当被保留。^③

如果说本杰明在普鲁斯特的作品中发现了现代人的神话，那么，本杰明在波德莱尔那里则看到了反讽的乌托邦。波德莱尔的诗就是以显示震惊效果的手法来与现代人的震惊体验相抗衡，一如巴尔扎克显示出贪婪、卡夫卡呈现出无望来祛除它。“普鲁斯特的重建仍停留在尘世存在的界限内，而波德莱尔则超越了它，这个事实或许可视为波德莱尔所面对的无可比拟的更基本的、更强横的反动力量的征兆”。^④ 在波德莱尔的《恶之花》、《巴黎的忧郁》中，描写的是拥挤的大众、致人死命的交通、性的诱惑、商品的移情、虚假的时尚、机械生产的节奏、起义者、流浪汉、拓荒者，以及身不由己地被抛入现代都市文化市场的文人和在发达工业社会熙熙攘攘的人群中游离与沉浮的艺术家。总之，波德莱尔展示的是现代城市的死亡牧歌，他撕破了幻美的理想纱幕，暴露了现代商品社会中人性丧失的本来面目。波德莱尔的抒情诗正是这样体现了发达资本主义社会里的文化命运，但也正是这种文化现实成为将一切毁灭的要素积聚

① 又称“意愿记忆”或“有意回忆”。

② 《论波德莱尔的几个主题》，见《发达资本主义时代的抒情诗人》（张旭东译），生活·读书·新知三联书店1989年版，第127—130页。

③ 《论波德莱尔的几个主题》，见《发达资本主义时代的抒情诗人》（张旭东译），生活·读书·新知三联书店1989年版，第156页、第159—162页。

④ 《论波德莱尔的几个主题》，见《发达资本主义时代的抒情诗人》（张旭东等译），生活·读书·新知三联书店1989年版，第155页。

起来转化为解放力量的契机。^① 在本杰明看来,艺术只有使日益发展的异化显明化,发展到极点,才能让它走向反面,进入人和事物、人和自然的调和。这反映了本杰明的残酷的思考:“诚如在17世纪寓言是辩证法的意象准则,在19世纪新奇成了辩证法的意象准则。”^② 也正如他在《关于历史哲学的提纲》中所说:“没有什么文明的记录不同时也是份野蛮的记录。”^③ 在资本主义的文化废墟上,本杰明看到了文化发展的未来:反讽的乌托邦理想。应该承认,本杰明对普鲁斯特、波德莱尔等现代艺术家和现代主义艺术品的分析是充满睿智和洞见的,他对现代资本主义社会的批判是犀利的。他关于现代工业社会与现代艺术关系的论述深刻地启迪了法兰克福学派的其他文论家。但是,本杰明的思想也存在着明显的怀旧感,并且,他的抗争和希冀也反映了某种一厢情愿的主观主义的浪漫倾向,因为他并不真正了解社会进步的正确途径,这也正是他的悲剧。

2. 阿多尔诺的艺术理论

特奥多尔·阿多尔诺(也译为阿道诺,1903—1969),德国著名艺术理论家,本杰明的表兄弟;生于法兰克福城一个犹太籍酒商家庭,母亲是一名意大利歌唱家。1925年,阿多尔诺以一篇研究胡塞尔的论文获法兰克福大学博士学位。次年赴维也纳,在现代音乐大师贝尔格等人指导下学习作曲。1928年结识布洛赫,并以《克尔凯郭尔:美的构造》一书获得法兰克福社会研究所讲师资格。希特勒上台后,阿多尔诺流亡美国。二战之后,他与霍克海默等人回到德国参加了重建法兰克福研究所的工作。1959年,他担任该所第三任所长,并兼任法兰克福大学社会学、心理学和哲学教授。在60年代末的学生运动中,阿多尔诺因不支持左派激进学潮而受到学生们的攻击并抑郁身逝。阿多尔诺是一位学识渊博、多才多艺、勤奋高产的学者,其学术研究受本杰明影响甚大,体现了跨学科综合研究的特点。其著作在德国已整理出版了二十多卷,主要代表作有《启蒙的辩证法》(与霍克海默合著)、《否定的辩证法》、《新音乐哲学》、《三棱镜》、《音乐社会学引论》、《文学札记》和《美学理论》。这里主要介绍阿多尔诺的两个极为著名的学术观点。

a. 艺术已进入它的没落时代:对“文化工业”的批判

① 参阅《波德莱尔笔下的第二帝国的巴黎》、《论波德莱尔的几个主题》等文,见《发达资本主义时代的抒情诗人》,生活·读书·新知三联书店1989年版。

② 参阅《波德莱尔笔下的第二帝国的巴黎》、《论波德莱尔的几个主题》等文,见《发达资本主义时代的抒情诗人》,生活·读书·新知三联书店1989年版,第191页。

③ 见梅·所罗门编:《马克思主义与艺术》,(杜章智等译),文化艺术出版社1989年版,第660页。

阿多尔诺认为，艺术与科学的区别在于按不同的逻辑行事，科学逻辑要求与现实具有直接的同一，而审美逻辑则打破和超越这种同一性。因此，艺术是对非现实之物的摹仿，或者说，艺术通过摹仿现实事物的对立面而去表现现实。然而，自启蒙时代以后的二百年来，艺术却日益向科学趋同，艺术越来越沦为理性的工具，因而艺术已逐渐走向了没落时代。

在《启蒙的辩证法》一书中，阿多尔诺详细地论述了上述观点。他认为，启蒙精神的实质就是人类对自然的控制，也就是把理性客观化于历史。随着人类历史的发展，随着启蒙的实现，人类日益实现着、加深着对外部自然的控制，但也同等程度地摧残着控制着理性主体自身的内在自然，人自身合乎人性的真实内容随着工业化的高度发展也丧失殆尽了。可见，启蒙在把人从外在自然的压迫下解放出来的同时，也使人的内在自然受到理性、科技设置和组织管理的奴役——启蒙在今天已走向了它的反面。这就是启蒙的辩证法。在发达资本主义社会，绝大多数人的物质生活和精神生活都被同化到现存制度中去了。社会对个人的意识、潜意识的操纵、引导和控制远远超过了以往的时代，并且这种控制主要不是通过暴力来实现的，而是由意识形态进行的，也就是通过按技术—工具理性和消费至上原则构成的“文化工业”（或曰“大众文化”）来实现的。对此，《启蒙的辩证法》辟专章加以论述，这就是1944年阿多尔诺与霍克海默合著的《文化工业：作为大众欺骗的启蒙》一文。阿多尔诺认为，“文化工业”（culture industry）作为凭借现代科技手段大规模地复制、传播文化产品的娱乐工业体系，广泛地产生于发达工业社会。它批量地制作和传播大众文化的手段和载体，以独特的大众传播媒介如电影、电视、收音机和报刊、杂志等，操纵了非自发的、物化的虚假文化，成为束缚意识的工具和独裁主义的帮凶，并以较从前更为巧妙有效的方式（即通过娱乐）来欺骗和奴役大众，从而最突出地显示了启蒙向意识形态倒退，进入了大众蒙昧的阶段。这样，文化工业的最终结果是反启蒙的。

阿多尔诺对大众文化或文化工业的诸多弊端进行了揭露和批判。他和他的同事们均认为，大众文化呈现无所不在的商品化趋势，具有商品拜物教特性。这个观点集中体现在《文化工业：作为大众欺骗的启蒙》这篇著名的论文中。在阿多尔诺看来，“文化工业”的兴起，表明在现代资本主义商品制度下文化艺术已同工商业融为一体了，遵循着资本的普遍规律与逻辑，并为大公司服务。艺术从来没有像文化工业制度下那样，发誓否认自己的艺术独立性，反而以自己变为消费品为自豪。文化生产的生产和接受为价值规律所统摄，纳入了市场交换的轨道，交换价值和利润动机是其经济层面的决定性因素。文化生产者或走红或失宠的命运被文化工业的体制所决定。通过痛苦和艰辛取得胜利的斗争，逐渐为争取获得奖金所代替。文化工业是一个生产和提供娱乐消遣的工

业或企业。“这些企业是通过提供娱乐消遣作品为消费者服务的。”^①“文化工业的每一个产品，都是经济上巨大机器的一个标本，所有的人从一开始起，在工作时，在休息时，只要他还在呼吸，他就离不开这些产品。”^②文化工业消解了古典艺术的严肃性，热衷于把严肃艺术作品变成娱乐的或滑稽的作品。文化工业怂恿时尚和流行。如果说从前的艺术作品都是禁欲的或放荡的，那么“文化工业则是色情的或拘谨的”，^③“它反映出社会上没有严肃认真的信念”。^④这种消遣娱乐的作品缺乏真实和深厚的社会内容。“文化工业通过不断地向消费者许愿来欺骗消费者。它不断地改变享乐的活动和装潢，但这种许诺并没有得到实际的兑现，仅仅是让顾客画饼充饥而已。”^⑤“欢笑在娱乐工业中成了骗取幸福的工具。”^⑥文化工业给消费者的娱乐和满足都是事先被社会所预先规定的。“他（消费者）永远只是被规定的需求的消费者”。^⑦“文化工业用令人兴高采烈的预购，来代替现实中陶醉和禁欲的痛苦”。^⑧文化工业混淆了生活和艺术的区别，“表明文化与日常生活已经联结在一起”。^⑨文化工业的技术和技巧的进步，服务于资本获利的需要。它除了追求金钱之外，放弃了其他一切更高尚的目的。例如，包括爵士乐在内的流行音乐就是一种典型的文化商品，主要受市场规律引导，它的创作者主要关心的已不是艺术的完美性或艺术审美价值，而是上座率和经济效益。他们一味地迎合顾主的需要，成了消费者的奴隶。阿多尔诺把流行音乐的这种社会商品性质称为“音乐拜物教”。人们对音乐的崇拜已异化为对音乐所取得的交换价值的崇拜，消费者沾沾自喜的是他为购买音乐会门票所能付出的钱款。在美国这样的发达国家，流行音乐同消遣娱乐、广告宣传混杂在一起，一个人要想欣赏音乐，就必须同时收听广告，甚至连音乐的悠扬或庄严的属性也一起被用作商业广告。“广告与文化工业在技术上和经济上都融为一体了”。^⑩本来，商品的价值是使用价值与交换价值的结合，可是，当流行音乐作品为了追求交换价值而大批量生产时，从中所能得到的欢愉数量也大大减少了。文化工业提供给消费者的只是一种廉价、

① 霍克海默、阿多尔诺：《启蒙的辩证法》（洪佩郁等译），重庆出版社1990年版，第127页。

② 霍克海默、阿多尔诺：《启蒙的辩证法》（洪佩郁等译），重庆出版社1990年版，第118页。

③ 霍克海默、阿多尔诺：《启蒙的辩证法》（洪佩郁等译），重庆出版社1990年版，第131页。

④ 霍克海默、阿多尔诺：《启蒙的辩证法》（洪佩郁等译），重庆出版社1990年版，第127页。

⑤ 霍克海默、阿多尔诺：《启蒙的辩证法》（洪佩郁等译），重庆出版社1990年版，第130—131页。

⑥ 霍克海默、阿多尔诺：《启蒙的辩证法》（洪佩郁等译），重庆出版社1990年版，第132页。

⑦ 霍克海默、阿多尔诺：《启蒙的辩证法》（洪佩郁等译），重庆出版社1990年版，第133页。

⑧ 霍克海默、阿多尔诺：《启蒙的辩证法》（洪佩郁等译），重庆出版社1990年版，第132页。

⑨ 霍克海默、阿多尔诺：《启蒙的辩证法》（洪佩郁等译），重庆出版社1990年版，第134页。

⑩ 霍克海默、阿多尔诺：《启蒙的辩证法》（洪佩郁等译），重庆出版社1990年版，第154页。

空洞和稀薄的享乐。^① 总之，大众文化的兴起使艺术家沦为资本家赚钱的工具，并且表明资本对人们的统治已渗透到劳动者的闲暇时间。“娱乐消遣在晚期资本主义社会是劳动的延续”^②，旨在恢复精力，以便应付次日的机械工作。文化活动失去了精神享受的性质，“享乐变成呆板无聊”。^③

文化工业不仅成为整个资本主义商品生产的一个组成部分，同时还履行着现代资产阶级意识形态的职能。娱乐和商业的联盟，“表明了娱乐活动本身的意义，即为社会进行辩护”。^④ 文化工业的每一项活动，都在把人塑造为社会所需要的那个样子。文化工业有效地控制着大众的灵与肉，使得他们心满意足地享受文化工业为他们提供的东西。“文化工业使精神生产的所有部门，都以同样的方式影响着人们傍晚从工厂出来，直到第二天早晨为了生存必须上班为止的思想。”^⑤ 对于消费大众来说，大众文化妨碍了自主地作出评判和有意识地决策的个体的发展，成为安抚、麻醉和束缚意识的手段。享乐意味着全身心的放松。要享乐，就不能使人紧张，就不应该有独自的和深刻的思想，就应该忘记一切痛苦和忧伤。因此，文化工业提供的娱乐是以无能为力为基础、为代价的，是对现实的逃避，使消费者变得愚昧无知。“娱乐消遣作品所许诺的解放，是摆脱思想的解放，而不是摆脱消极东西的解放”。^⑥ 文化工业消除了社会的敬畏意识，也消除了社会的批判意识。文化工业产品往往掩盖社会矛盾，混淆严肃与轻松的艺术风格，从而使社会对立在娱乐消遣中得以虚假地调和。例如，流行音乐不是把矛盾吸收到自己的作品意识中，如贝多芬的作品，反而是掩盖矛盾，从而变成了意识形态。“消费是消遣娱乐工业的意识形态”。^⑦ 文化工业一方面希望观众摆脱日常生活，另一方面又把日常生活描绘得像天堂一样，“从一开始就决定了，（观众）一定会回到原先的出发点”。^⑧ 文化工业提供的消遣娱乐促进了看破红尘和听天由命的思想。文化工业不仅禁止反对和攻击它的艺术作品，而且绝不会为了艺术审美本身的原因而鼓励艺术创新。文化工业与整个资本主义生产一样，是排挤新事物的。为了规避商业风险，它拒绝一切未经市场销售检验的艺术创新。阿多尔诺指出：“大众文化时代与已经过去的自由阶段相比，其新的地方就在于对新东西的排斥。机器总在同一个地方

① 霍克海默、阿多尔诺：《启蒙的辩证法》（洪佩郁等译），重庆出版社1990年版，第152页。

② 霍克海默、阿多尔诺：《启蒙的辩证法》（洪佩郁等译），重庆出版社1990年版，第128页。

③ 霍克海默、阿多尔诺：《启蒙的辩证法》（洪佩郁等译），重庆出版社1990年版，第128页。

④ 霍克海默、阿多尔诺：《启蒙的辩证法》（洪佩郁等译），重庆出版社1990年版，第135页。

⑤ 霍克海默、阿多尔诺：《启蒙的辩证法》（洪佩郁等译），重庆出版社1990年版，第123页。

⑥ 霍克海默、阿多尔诺：《启蒙的辩证法》（洪佩郁等译），重庆出版社1990年版，第136页。

⑦ 霍克海默、阿多尔诺：《启蒙的辩证法》（洪佩郁等译），重庆出版社1990年版，第149页。

⑧ 霍克海默、阿多尔诺：《启蒙的辩证法》（洪佩郁等译），重庆出版社1990年版，第133页。

运转着。而在决定着消费的时候，它却将未经试验的东西作为一种危险而加以排斥。”^① 大众文化产品无论在内容还是在形式上都是合理化、标准化、程式化或格式化的。“人们在听轻音乐时，从听到的流行歌曲的第一个音节，就可以猜出后面的续曲，往往因为乐曲果然如所猜想的，也就自得其乐。”^② 例如，美国流行音乐只是重复了熟知的有限范围的主题：“赞美母爱或家庭欢乐的歌曲，胡闹或追求新奇的歌曲，佯装的儿童歌曲或对失去女友的悲伤。”^③ 流行音乐节奏的结构也被严格地加以统制；即使有点小小的变化，也只是为了力图隐瞒实质上的整齐划一：“不管怎样，正是节拍与和声是流行歌曲的基石，即它的各个部分的首尾必须仿效一种标准的模式。这加强了最基本的结构而不论其中也许会发生什么偏离……没有任何真正新的东西被允许闯入，只有有意的效果——向千篇一律的作品加一些风味而又不会对千篇一律有所威胁。”^④ 在大众文化生产中，艺术家的个性和创造性被扼杀殆尽。文化工业既取消了文化教育的特权，也导致了文化教育的衰退，并进而发展了社会的野蛮和孤立状态。文化工业制度下的个性表现为最大限度地获得社会认同和赢得利润。因此，文化工业造就了虚假的个性或伪个性。

阿多尔诺断言，作为资本主义商品生产和意识形态的融合，“文化工业”或“大众文化”给艺术带来的后果是：“艺术可能已进入它的没落时代，就像黑格尔在一百五十年前估计的那样”。^⑤

b. 否定的艺术与艺术的否定：为现代主义艺术辩护

在商品交换关系和技术工具理性占统治地位的现代社会，艺术不被整合到一体化的社会中，蜕化为他律的存在，将是十分困难的。为了保住自己作为自律存在的生存权利，艺术与现代社会仿佛在进行一场生死斗争，它把自己变成非艺术和反艺术，以表示对社会的批判和抗议。用阿多尔诺的话来说就是，艺术“坚持自己的概念，拒绝消费的艺术，过渡为反艺术”。^⑥ 艺术成为反艺术，就是成为反抗流行艺术或大众文化的非艺术（即现代主义艺术）。阿多尔诺明

① 霍克海默、阿多尔诺：《启蒙的辩证法》，见《西方学者眼中的西方现代美学》，北京大学出版社1987年版，第251—252页。

② 霍克海默、阿多尔诺：《启蒙的辩证法》（洪佩郁等译），重庆出版社1990年版，第117页。

③ 阿多尔诺：《音乐社会学引论》，见《西方学者眼中的西方现代美学》，北京大学出版社1987年版，第256页。

④ 《音乐社会学引论》，见《西方学者眼中的西方现代美学》，北京大学出版社1987年版，第257页。

⑤ 《阿道诺著作集》，转引自薛华《黑格尔与艺术难题》，中国社会科学出版社1986年版，第192页。

⑥ 阿多尔诺《音乐社会学引论》，转引自扬帆《阿道诺美学思想论》，载《北京社会科学》1990年第1期。

确指出，在现代社会，“艺术的生命就在灭亡”。^①它通过否定自身来实现自己的“凤凰涅槃”，通过成为非社会的东西来寻找出路。换言之，现代主义的反艺术以反传统文化和反主流文化的姿态反对现代社会的非艺术状态。这就是阿多尔诺在《否定的辩证法》至《美学理论》等多部著作中表述的与他的法兰克福学派同仁的“社会批判理论”相一致的否定的艺术观。

正是基于这种艺术与现代社会的对立，阿多尔诺指出：“艺术完成具体性的衰亡，现实无意谈到这种衰亡，具体物在现实中还只是抽象物的假面，确定的个别物只是代表普遍的、以普遍性欺感人的、沉滞的样品，这与垄断无所不在是同一的。”^②真正的艺术所需要的不是这种与社会的同一，而是对社会的冷漠和否定，“艺术对于社会是社会的反题”。依据这一艺术理想，阿多尔诺认为，真正的艺术具有以下特点：（1）真正的个性化，而不是表面的虚假的个性化。为了摆脱异化现实的控制，艺术中的内心独白是必要的。只有通过艺术直觉，才能认识被现实经验所掩盖的事物的真相。（2）它不应再预言拯救的真理，给人以安慰和希望，而应当表现现实的无希望性。唯有如此，它才能避免对现实存在的肯定和顺从。（3）它必须表现生命的痛苦、社会的不人道和现实的丑恶，才能保持自己的纯洁性，不致成为统治的工具，沦为虚伪的意识形态。（4）它必须反对任何功利目的，拒绝成为对社会有用的物品，才能在交换价值统治一切、精神价值被文化工业玷污的现代社会，不致成为商品并沦为赢利的工具。（5）它不需要那种熟悉的、和谐的、有魅力的感性外观，相反，它要通过其组织构造的摧毁，表现艺术的真实内容，指向不同于现实的异样现实或第二现实。阿多尔诺在贝克特、卡夫卡、勋伯格和毕加索等人的作品中找到了这种真正的艺术品。^③

在阿多尔诺看来，贝克特等现代主义作家艺术家在处理文艺与现实的关系时，拒绝那种与现实同一的观点，而是从根本上否定、批判现实，因而有别于传统艺术和流行艺术。阿多尔诺认为，文艺当然不能回避与社会现实的关系，但是，文艺之所以是社会的、现实的，不仅仅是因为它的生产方式体现了其生产过程中的辩证法，也不仅仅因为它的材料内容取自社会，而是由于它所采取的立场与社会相对立。艺术摹仿现实是通过对现实的否定来实现的，艺术对现实的摹仿仅仅是一种“表象”，在这种表象背后，艺术表现出一种否定的本

^① 阿多尔诺《美学理论》，见赵宪章编《二十世纪外国美学文学名著精义》，江苏文艺出版社1987年版，第457页。

^② 阿多尔诺《音乐社会学引论》，转引自杨帆《阿道诺美学思想论》，载《北京社会科学》1990年第1期。

^③ 阿多尔诺生前曾打算把他的《美学理论》一书献给贝克特。参见王才勇《现代审美哲学新探索——法兰克福学派美学述评》，中国人民大学出版社1990年版，第105页。

质。“艺术作品只有通过具体的否定才会是真理性的”。^①阿多尔诺指出：“艺术的社会性主要因为它站在社会的对立面。但是，这种具有对立性的艺术只有在它成为自律性的东西时才会出现。……艺术凭借其存在本身对社会展开批判。”^②艺术的真理只有“拒绝与社会，即与这个被统治的世界的认同”，才能体现出来。艺术作品必须“通过与被诅咒的现实的差异，体现一种否定的立场，只有这样，存在才能回到它原来的位置，即它自身的本来位置”。也就是说，艺术只有作为文化工业的对立面，不被社会的虚假需求所迷惑，只有“在自身中保持其纯洁性而不顺应现有的社会常规并成为对社会有用的，才能通过它单纯的存在对社会进行批评”。^③反之，艺术作品如果直接反映现实，与现实认同，则无异于散布谎言，使艺术陷入统治意识的罗网。那么，艺术应当如何否定、批判现实呢？阿多尔诺认为，这就应当像现代主义作家那样，把人们的日常意识所惧怕所回避的非人化的真实状况表现出来，使读者对这个异化的世界有一个基本认识。阿多尔诺认为，贝克特、卡夫卡、毕加索、勋伯格分别以几个主要的艺术门类（戏剧、小说、绘画、音乐）揭露和批判了这个荒唐、苦难、扭曲、疯狂的世界。

阿多尔诺认为，艺术对社会的否定是借助于否定艺术现有的词汇、语言和结构来实现的。像贝克特等现代派艺术家，拒绝关于艺术形式整体性的传统观念和流行观念，彻底摧毁艺术的和谐、均衡、统一的外部形态，创造出一种变形的、破碎的艺术结构。例如，贝克特一反传统戏剧的规律，他的戏剧形式是怪诞的，没有完整连贯的剧情，人物的语言语无伦次，动作毫无逻辑可寻。卡夫卡、乔伊斯、毕加索、勋伯格等人的作品也无不放弃了均衡、整体的传统艺术形式，现代主义艺术成了一种即使不提及内容也完全能说明问题的艺术。勋伯格的无调性12音体系，打破了流行音乐中主音所占的统治地位，各音同等重要，无主次之分，并且，每个音的节奏长短、音色选择、织体配器都有较大的自由。总谱中的每一个特殊细节都在乐谱中保持了自己的个性。乐曲的发展也不是可以预期的，而是有多种变化的可能。无调性音乐形式本身就坚持了特殊不向一般认同、个性拒绝被共性整合、在发展中拒绝承认一种前定的规律。阿多尔诺认为，这样的音乐是自我决定、自我超越的，在其中，内容与形式、表象与本质、特殊与一般是无法调和的。因此，勋伯格的艺术是富于革命性的，具有一种形式上的颠覆能力。总之，现代主义艺术以特有的形式体现了否

① 阿多尔诺：《美学理论》（王柯平译），四川人民出版社1998年版，第226页。

② 阿多尔诺：《美学理论》（王柯平译），四川人民出版社1998年版，第386页。

③ 阿多尔诺：《美学理论》，转引自章国锋《“否定的美学”与美学的否定》，载《外国文学评论》1989年第4期。

定的批判的性质：宁愿极端的丑，不要虚假的美。

阿多尔诺的否定的艺术观是建立在他的否定的辩证法这一哲学基础之上的。他在《否定的辩证法》一书中宣称，辩证法不应是黑格尔式保守的肯定的辩证法，而应当是一种批判的能动思维。它与现实毫不妥协，它对过去和现存的东西进行全盘否定；它要求思维尊重差异和个性，在思维中恢复微不足道的带有偶然性的事物的应有权利和地位。用否定的辩证法来规定艺术，艺术遂被赋予了社会批判职能。但是，阿多尔诺也清楚地意识到，在一个以交换价值为基础的商品社会，艺术很难做到拒绝同化、洁身自好；即便做到了，那么，由于现代主义艺术远离社会大众的需要，也会失去任何实际的影响，其否定性质也只有一种抽象的形式上的意义。

应当承认，阿多尔诺对现代资本主义社会的艺术现状的分析是振聋发聩的。他正确地道出了资本主义大众文化生产的诸多弊端。他对西方现代派艺术的推崇也是可以理解的。作为一个生活在资本主义国家的理论家，他的艺术理论主要是破坏性的，他以艺术作为抗议资本主义制度的手段，表现出某种无可奈何的窘态。他的艺术理论具有明显的悖论和乌托邦色彩。这是他未能科学地认识社会发展规律的必然结果。不过，作为一个严肃思考的理论家，阿多尔诺及其艺术理论在西方文艺理论发展史上占有重要一席，无论在西方马克思主义文论家的圈内还是圈外，人们对他的“否定的艺术观”都给予了较高的评价。

3. 马尔库塞的艺术理论

赫伯特·马尔库塞（1897—1979），法兰克福学派代表人物之一。生于柏林一个犹太资产阶级家庭。1917年曾参加德国社会民主党左翼。随后赴柏林大学和弗赖堡大学攻读哲学，先后受教于胡塞尔和海德格尔。1922年，在海德格尔指导下写成博士论文《黑格尔的本体论与历史性理论的基础》，获弗赖堡大学哲学博士学位。不久，与海德格尔发生政治观点上的分歧，加入法兰克福社会研究所。1933年纳粹上台后，经瑞士流亡到美国。在1934—1942年间，他供职于迁到哥伦比亚大学的社会研究所。50年代后任美国多所大学教授。马尔库塞一生的思想曾发生多次转折，先后受到黑格尔和弗洛伊德的较大影响。其主要代表作有《文化的肯定性质》、《理性与革命》、《爱欲与文明》、《单向度的人——发达工业社会意识形态研究》、《论解放》、《反革命与造反》、《作为现实形式的艺术》以及晚年的《审美之维》（又译《美学方面》）等。在法兰克福学派中，以马尔库塞的思想最为激进。他以艺术作为革命的手段，在60年代西方青年学生的造反运动中被造反学生奉为精神导师。这里主要介绍他晚期美学专著《审美之维》中的两个主要美学观点。

a. 论艺术的特质

马尔库塞认为，艺术这个概念既不能用单纯的语言技巧来说明，也不能用单纯的意识形态性来说明，而应当用永恒的审美品质来说明。他指出：“在漫长的艺术史中，尽管趣味有所变化，始终有一个不变的标准。”^①就是美学的标准。正是依靠这种美学标准，我们才得以区分“高雅的”艺术和“低俗的”艺术，区分好的艺术和坏的艺术。那么，这种美学标准是什么？在马尔库塞看来，就是审美形式的标准。例如，无论是布莱希特的剧作，还是卡夫卡的小说，他们的作品之所以是艺术，就在于这些作品将既成现实的生活内容转化成了审美形式。因此，他指出：

我们不妨把“美学形式”解作一个既定内容（既有的或历史的、个人的或社会的事实）转化为一个独立自足的整体（如一首诗、一篇剧作、一部小说等等）的结果。作品就是这样从现实的永恒过程中“取出来”的，它具备自己特有的意义和真实性。美学转化之得以完成，是通过对话言、感觉和理解力的改造，使之能在现实的现象中显示现实的本质：人与自然的被压抑的潜能。艺术品就是这样一面控诉现实，一面复现了现实。^②

马尔库塞认为，美学形式不仅仅指语言，而是指整个艺术品。美学改造当然要以语言为媒介，但“承受这些变化因素的不是某个句子，不是它的单词，不是它的句法，而是整个作品。只有整个作品才能赋予这些因素以美学上的意义和职能”。^③

马尔库塞认为，美学形式、自主性和真实性是相互关联的。每一项都超越了社会—历史的舞台。虽说后者限制了艺术的自主性，它却没有否定作品所表现的超历史的真实。艺术的真实性在于它有力量打破既成现实（即确立现实的人们）解释何谓真实的垄断权。这种决裂正是美学形式的成就，艺术的虚构世界正是在这种决裂中显得同真实的现实一样。

在这个基本立论的前提下，马尔库塞讨论了文学与经济基础、文学与既成社会现实的关系。

马尔库塞反对经济基础决定上层建筑的观念，认为这个图式把物质基础作

① 马尔库塞：《美学方面》，见《马克思主义文艺理论研究》第二卷，文化艺术出版社1984年版，第441页。

② 马尔库塞：《美学方面》，见《马克思主义文艺理论研究》第二卷，文化艺术出版社1984年版，第447页。

③ 马尔库塞：《美学方面》，见《马克思主义文艺理论研究》第二卷，文化艺术出版社1984年版，第470页。

为真正的现实，贬低了人的意识和无意识等主观性，“主观性变成了客观性的一个原子；即使在反抗的形式中，它也得向集体意识投降”。^① 马尔库塞认为，艺术有其特定的肯定与否定方面，这一方面是不能同社会生产过程相协调的。艺术的基本潜能恰在于它的意识形态性格，在于它对“经济基础”的超然关系。为什么希腊悲剧和中世纪史诗到今天仍然被感受为“伟大的”、“真正的”文学（尽管它们分别属于古代奴隶社会和封建社会）？原因就在于它们超越了特定的社会内容和社会形式，从而获得了普遍性的艺术品质。

关于艺术与社会现实的关系，马尔库塞认为，艺术既不能脱离既存现实，也不能简单地模拟既存现实：“艺术必然是现有事物的一部分，而且只有作为现有事物的一部分，它才能谴责现有事物。这个矛盾被保持和被解决在美学形式之中，正是美学形式赋予熟悉的内容和熟悉的经验以疏隔的能力，并促成一种新意识和一种新感觉的出现。”^② 在这个意义上，摒弃美学形式就是不负责任。因为这势必剥夺艺术在既成现实之内创造另一种现实——希望的领域——的形式。借助于美学形式，艺术创造了一个比“现实本身更其真实”的虚构世界，并以此来控诉既存的现实世界，因而成为现实生活中一个唱反调的力量：“艺术在坚持自己的真实的同时，反映了这种动态，因为它的真实以社会现实为基础，又是这个现实的‘对立物’。”^③

马尔库塞指出，艺术超越直接的现实，“打破了既成社会关系的物化的客观性，展开了经验的一个新方面：反抗的主观性的再生”。^④ 由此，他认为，把主观性解作一个资产阶级观念是错误的。其实，坚持内心的真实和权利，并非一种资产阶级价值。“随着对主观内心的肯定，个人跨出了交换关系和交换价值的罗网，摆脱了资产阶级社会的现实，进入了另一种生活境界”。^⑤ 它把个人实现自身的场所从行为原则和利益动机的领域转移到人的内在的热情、想象、良心的领域，以此来否定当前流行的资产阶级价值。并且，主观性还努力突破内心世界，闯入物质的和精神的的文化世界，成为与资本主义物化抗衡的一种政治力量。

总之，“艺术的基本品质，即对既成现实的控诉，对美的解放形象的乞灵，正是基于这样一些方面，艺术在这里超越了它的社会限定，摆脱了既定的言行领域，同时又保持其势不可挡的存在风貌”。^⑥ 艺术创造了推翻经验的独

① 《美学方面》，见《马克思主义文艺理论研究》第二卷，文化艺术出版社1984年版，第445页。

② 《美学方面》，见《马克思主义文艺理论研究》第二卷，文化艺术出版社1984年版，第446页。

③ 《美学方面》，见《马克思主义文艺理论研究》第二卷，文化艺术出版社1984年版，第485页。

④ 《美学方面》，见《马克思主义文艺理论研究》第二卷，文化艺术出版社1984年版，第447页。

⑤ 《美学方面》，见《马克思主义文艺理论研究》第二卷，文化艺术出版社1984年版，第445页。

⑥ 《美学方面》，见《马克思主义文艺理论研究》第二卷，文化艺术出版社1984年版，第446页。

特作用的领域：艺术所构成的世界被认为是在既成现实中被压抑、被歪曲的一种现实。这种经验终于导致爱与死、犯罪与失败，以及欢乐、幸福、成熟等方面的极端的紧张场面，这些场面则以一种通常不被承认甚至闻所未闻的真实性的名义，爆破了既有的现实。艺术的内在逻辑发展到底，便出现了向被统治的社会惯例所合并的理性和感性挑战的另一种新理性、另一种新感性。

b. 论艺术的职能

马尔库塞认为，在当代资本主义物化世界里，人成了“单面人”。艺术的根本职能是维护、高扬和解放人的主体性。“艺术使僵硬的世界说话、唱歌、跳舞，它这样来同物化斗争”。^①“一件艺术品借助于美学改造，在个人的典型命运中表现了普遍的不自由和反抗力量，从而突破被蒙蔽的（和硬化的）社会现实，打开变革（解放）的前景”。^②“艺术不能变革世界，但却有助于变革能够变革世界的男女们的意识和倾向”，^③即改造人的感觉、想象和理智。

马尔库塞认为，不必把人的主体性的解放狭隘地理解为阶级的解放，因为现代资本主义社会的一切阶级包括工人阶级都已被整合、同化到资本主义政治、经济体制之中去了。艺术应当着眼于解放人在现实生活中遭到压抑和摧残的人性。“艺术预想着一个具体的全称命题，即人性，这是任何阶级，即使是马克思称之为‘普遍阶级’的无产阶级也不能体现的。快乐和悲哀，庆幸和绝望，爱情和死亡相互牵连，难分难解，不可能变成阶级斗争的闷葫芦”。^④阶级斗争并不能永远为“有情人不成眷属”而负责。很难想象一个社会能废除所谓的机缘或命运、歧途的偶遇、情人的邂逅，以及地狱的遭际，因此，艺术所要解放的永远是一种个人的内心历史。马尔库塞认为，古往今来的整部欧洲文学史都证明了这一点。例如，《俄狄浦斯王》表现了乱伦与禁忌的个人命运，《少年维特之烦恼》、《阴谋与爱情》等也表现了个人的命运——不是作为阶级斗争的参加者，而是作为情人、恶棍、傻瓜等的主人公的命运。

艺术凭借其超历史的普遍真实，诉诸一个超越特定阶级的普遍人性。那么，这种普遍人性又是什么呢？马尔库塞认为，“历史也是以自然为基础的”，^⑤“人深深根植于自然。艺术以其全部的想象力证明了辩证唯物主义的真正——主体与客体、个人与个人之间的永远的不同一性”。^⑥人扎根于个人的本能构造中，男人和女人都面临着各种心理—生理力量，他们不能克服它们的

① 《美学方面》，见《马克思主义文艺理论研究》第二卷，文化艺术出版社1984年版，第486页。

② 《美学方面》，见《马克思主义文艺理论研究》第二卷，文化艺术出版社1984年版，第442页。

③ 《美学方面》，见《马克思主义文艺理论研究》第二卷，文化艺术出版社1984年版，第462页。

④ 《美学方面》，见《马克思主义文艺理论研究》第二卷，文化艺术出版社1984年版，第453页。

⑤ 《美学方面》，见《马克思主义文艺理论研究》第二卷，文化艺术出版社1984年版，第453页。

⑥ 《美学方面》，见《马克思主义文艺理论研究》第二卷，文化艺术出版社1984年版，第460页。

自然性，又不得不使之为自己所秉有。这就是原始精力的领域，即性欲能力和破坏能力的领域。“它爆破了阶级结构。把爱与恨、乐与悲、希望与绝望划为心理学范围”。^①对于每一个人，它们是决定性的，构成了真正的现实。艺术就是要使这种生命潜能获得解放。艺术对于解放、维护这种性爱本能承担了义务。“艺术的永恒性，它在历史上经受千年毁灭之虞而不朽，证明了这项义务。”^②

马尔库塞认为，艺术对人性真实内容的描写必须“风格化”，必须经过艺术的“塑造”，“艺术品只有作为自主的作品，才能在政治上达到目的。美学形式对于艺术品的社会职能是至关重要的。形式的特质否定了压抑人的社会的特质”。^③

在作家的艺术处理中，男男女女讲话和行动，都不像在日常生活的重压下那样受到抑制；他们在爱和恨中更其伤风败俗（但也更其狼狈不堪）；他们忠于他们的情欲，即使为它们所毁灭也不动摇；他们更清醒，更深思熟虑，更可爱，也更可鄙；他们世界里的目标更明晰，更自主，也更激发人的兴趣。不过，马尔库塞也同时意识到，这仅仅是他的一种艺术理想，一种艺术乌托邦。因为，他承认，在现代资本主义社会，对人的情欲的描写已沦为一种色情文学和秽褻作品，“秽褻作品和色情文学早已同既成社会合而为一。它们像商品一样，也表现了那个压抑人的整体”。^④

因此，在艺术中必然会有一种妄自尊大的成分：艺术并不能把它的幻想变成现实。它仍然是一个“虚构的世界”，虽然它看透了并预测了现实，它的实现在艺术之外。在艺术作品中，仅仅表现了一种心满意足的一刹那的回忆。美仅仅是一种解放的象喻，“美的感性力量使允诺持续下去，那就是对于一度有过并试图恢复的幸福的回忆”。^⑤伟大的艺术仅仅是一种以往事为回忆的乌托邦。艺术无法履行它的允诺，它仅仅保持着对过去往事的回忆。艺术靠形式掌握住它，使它获得永久性。“美学的升华就这样解放了并证实童年和成年的乐与苦的梦想”。^⑥如果连这些回忆和梦想都非压抑不可，那么，“艺术的终结”的确已经到来。

总之，艺术按照增进人类追求幸福的潜能的原则改造社会和自然。艺术表现了一切革命的最终目标：个人的自由和幸福。艺术与革命之间最深刻的亲密

① 《美学方面》，见《马克思主义文艺理论研究》第二卷，文化艺术出版社1984年版，第446页。

② 《美学方面》，见《马克思主义文艺理论研究》第二卷，文化艺术出版社1984年版，第449页。

③ 《美学方面》，见《马克思主义文艺理论研究》第二卷，文化艺术出版社1984年版，第474页。

④ 《美学方面》，见《马克思主义文艺理论研究》第二卷，文化艺术出版社1984年版，第467页。

⑤ 《美学方面》，见《马克思主义文艺理论研究》第二卷，文化艺术出版社1984年版，第483页。

⑥ 《美学方面》，见《马克思主义文艺理论研究》第二卷，文化艺术出版社1984年版，第469页。

关系也许就在这里。“艺术宣布警戒这样一个命题，所谓‘改造世界的时刻已经到来’。虽说艺术证明了解放的必然性，它也证明了解放的限度”。^①

马尔库塞与他的法兰克福学派同仁一样，深刻地体验到了现代资本主义垄断统治下的异化现实的非人道非人性，认识到个人已丧失了合理批判社会现实的能力，沦为单向度的人。他试图以艺术作为抗衡现实、代替革命、拯救人性的手段，但他本人也不得不承认，这是一种毫无希望的希望。他的艺术理论有着严重的悲观色彩和浪漫倾向，实际上已走向形式主义、唯美主义、表现主义和“为艺术而艺术”。如今，即使在西方，马尔库塞和他的理论也失去了往日所曾拥有的巨大影响。不过，他善于综合各家学说，将弗洛伊德主义、马克思主义、黑格尔主义和俄国形式主义理论融会贯通，给后人留下了一份值得借鉴的有益的思想资料，并且，他的始终如一的人性全面发展和实现的理想也为后人提供了一种有价值的启迪。

4. 哈贝马斯的“交往合理化”文化美学思想

于尔根·哈贝马斯（1929— ），法兰克福学派第二代代表人物，当今德国最有影响的思想家。1929年6月18日，哈贝马斯生于德国喀莫斯巴哈镇的一个商会会长家庭。哈贝马斯曾就读于哥廷根、泽里克、波恩三所大学，广泛学习哲学、历史、心理学、文学、经济学。1954年以题为《绝对和历史——对谢林哲学的研究》的论文获哲学博士学位。1956年成为正在重建法兰克福社会研究所的阿多尔诺的助手，后在德国多所大学任教，1982年任法兰克福大学哲学和社会学系主任。哈贝马斯具有百科全书式的知识素养，西方古典与现代的哲学、心理学、社会学和语言学无不进入他的视野和论题范围，因而在众多的学术领域作出了重要的贡献。他著述极丰，主要有《公众社会结构的变化》（1962）、《认识和人的旨趣》（1968）、《作为意识形态的技术和科学》（1968）、《文化与批判》（1973）、《晚期资本主义的合法性问题》（1973）、《论历史唯物主义的重建》（1976）、《交往行为理论》（又译为《交往行动理论》）（1981）、《现代性的哲学话语》（1985）、《后形而上学思考》（1992）等。哈贝马斯虽然坚持法兰克福学派的批判立场，但不满于老一代法兰克福学派一味否定的激进观点，认为这导致传统意识哲学或曰主体哲学固定在主观性和自我维持的思维困境，^②因而他主张重建批判理论。为了走出传统批判理论仅仅停留于意识哲学或曰主体哲学的局限性，哈贝马斯将现代语言哲学引入批

^① 《美学方面》，见《马克思主义文艺理论研究》第二卷，文化艺术出版社1984年版，第484页。

^② 哈贝马斯：《交往行动理论》第一卷（洪佩郁、蔺青译），重庆出版社1994年版，第462—463页。

判理论，提出了普通语用学和批判阐释学，为法兰克福学派批判理论提供了规范的哲学基础。在此基础上，系统阐释了交往行为理论，从而实现了批判理论的语言学转向。哈贝马斯关注语言交往和主体间性，主张用交往理性代替传统理性，并在交往理性的基础上重建“现代性”这一未竟的文化工程。

尽管哈贝马斯在理论上的着力点主要集中于哲学和社会学，文艺学美学专著不多，但他对美学与文艺问题一直很关注，其文论和美学思想散见在他的哲学、社会学著作中。哈贝马斯主张对社会的政治、经济和文化进行跨学科的综合研究，具有明显的文化美学的特色。对文学艺术、美学理论和日常文化生活的研究，构成其文化美学的基本内容。这里介绍哈贝马斯的“交往合理化”文化美学的几个基本主题。

a. 对西方“现代性”发展轨迹的历史追寻

哈贝马斯对现代性历程的反思是从德国社会学家马克斯·韦伯的现代性理论开始的。哈贝马斯认为，马克斯·韦伯对西方社会文化的现代性问题作了精辟的分析，即随着宗教改革和文艺复兴等，宗教和形而上学所表达的统一的世界观开始分化和瓦解，而分别表现在各种具体因素中。相应地，出现了真实性、规范正确性以及审美等特殊视点，分别作为认识问题、正义性问题、趣味性问题等对待，统一的价值因而区分为科学、道德和艺术等不同的价值领域，即各种理性化或合理化的各自独立的文化价值领域。与此相适应，科学研究、道德和法律理论以及艺术生产和艺术批评，日益作为专业人员的事务而机制化。宗教形而上学的统一的世界观解体之后，形成了马克斯·韦伯所揭示的三元结构：现代科学、世俗化的伦理学、独立自主的艺术和机制化的艺术批判。

哈贝马斯认为，文化生产作为一种职业化、合理化、理性化的结果，既促进了文化财富和知识的大量增长，又带来不少消极影响。

哈贝马斯充分肯定了韦伯的“现代化”或“合理化”理论，以及在此基础上的文化的特殊形式的区分，认为韦伯的理性主义合理化理论是建立在宗教合理化的前提基础之上的，是宗教世界观丧失魔力（或曰“解魅化”、“去圣化”）过程的结果。由此才产生了现代科学、世俗化的道德以及自主的艺术。^①哈贝马斯认为，这种分化有一定的历史合理性，如，正是“一种艺术企业的机制化，在这种艺术企业中，艺术生产逐步与文化教会和宫廷文学联系相脱离，通过职业专家的艺术批判的中介，艺术作品被享受艺术的读者、观众和听众等公众所接受”。^②以艺术而言，独立或自主的艺术被韦伯视为文化合理化的表现形式。艺术生产借助资本主义的商品生产方式，摆脱了宫廷和教堂的庇

① 哈贝马斯：《交往行动理论》第一卷（洪佩郁、蔺青译），重庆出版社1994年版，第221页。

② 哈贝马斯：《交往行动理论》第一卷（洪佩郁、蔺青译），重庆出版社1994年版，第430页。

护和控制，资本主义的艺术生产条件日益获得独立。对于韦伯而言，艺术的独立化不仅是对宗教的摆脱，更是意味着“艺术的独特规律性”可以得到发展，即艺术生产的技术可以自主地得益于物质生产的技术。艺术的合理化，与日常合理化构成一种相互补充的关系。

但是，其局限性则是价值之间的分离以及文化的精选模式。换言之，一方面，科学、道德和法律及艺术领域的独立化导致了各自的机制化或体制化；另一方面，宗教形而上学的解魅又使独立化的文化领域丧失了意义的源泉。哈贝马斯认为，韦伯对特殊文化价值领域的划分，虽然有助于对特殊文化价值领域的特殊规律性的认识，但也导致了人的认识视点的局限性等负面结果。人们因此只能按照一种抽象的价值标准（如真实性、规范正确性、美和实在性）来认识和把握一个相应的世界，从而可能分裂形而上学宗教世界观确立的意义的统一性，导致独立化的价值领域之间出现了竞争。哈贝马斯深刻地追究到西方现代化进程中所出现的问题的深层，指出，西方现代化历史表明，理性本身分裂为价值领域的多元性，丧失了其普遍性。他指出：“肯定地，随着现代意识结构的出现，直接表现出来的、通过宗教和形而上学的基本概念隐含地表现出来的真、善、美的统一性就遭到了破坏。”^①因此，哈贝马斯认为，韦伯在价值多元论方面走得太远了。

与此同时，文化生产在专家文化与广泛的公众之间产生了距离。在这种情况下，日益分化的文化生产既不能以传统宗教形而上学统一的实体理性作为依托，又远离生活世界而陷于贫困化。因而这种精选的模式造成了这种专家的高雅文化丧失意义源泉而出现危机。哈贝马斯认为，这个难题，始于18世纪的启蒙哲学家。18世纪的启蒙哲学家普遍希望，通过科学、道德、法律以及自主的艺术的独立发展，确立它们各自的特殊意义。与此同时，把脱离了神秘形式的认识潜力诉诸实践，使艺术和科学不仅推进自然力的控制，而且也要推进世界和自我解释，推进道德进步，社会机制的公正性，甚而推进人类的幸福。哈贝马斯认为，关于这种乐观主义的看法，20世纪没有留下许多东西。

为此，哈贝马斯认为有必要再进一步反思它们的基础，哈贝马斯要重建不同文化之间合理互动的合理性复合体及其所依赖的普遍价值。他认为，韦伯所揭示的现代化模式，只是强调了文化的专业化及其矛盾，而没有看到不同文化之间重归良性互动的可能及其理性基础。哈贝马斯认为，要克服现代化所带来的各种价值领域之间的紧张关系，诉诸一种共识的理性。哈贝马斯认为，作为各种文化价值如真、善、美不仅有各自相对独立的基础，而且也应当具有统一性的基础，当然，这种基础既不再是传统宗教形而上学的超验观点，也不能是

^① 哈贝马斯：《交往行动理论》第一卷（洪佩郁、蔺青译），重庆出版社1994年版，第317页。

某种绝对理念，而是一种交互理性，即建立在交互主体、交往理性基础之上的对话、讨论、论证或商谈的交往理性。哈贝马斯指出：“论证或者论据至少有一点是共同的，就是说，它们，并且只有它们，在一种集体的运用要求的交往前提下，能够发展合理动机的力量。”^①可是，西方学术史上至今仍未有一种语言哲学来很好地研究这些问题，所以，哈贝马斯主张建立一种普通语用学和交往行为理论来解决这一问题。“借助交往的、通过以理解为方向的语言运用的理性，社会理论应该对哲学重新提出体系任务加以研究。”^②哈贝马斯充分强调了语言在交往或讨论中的重要性，指出：“只有交往行动模式，首先把语言作为直接理解的一种媒体，在这里，发言者和听众，从他们自己所理解的生活世界的视野，同时论及客观世界、社会世界和主观世界中的事物，以研究共同的状况规定。”^③哈贝马斯详细探讨了这种为所有参与者必须同时遵循的对话和讨论的规范或标准，即著名的真实性标准、正当性标准以及真诚性标准。哈贝马斯主张用“交往的合理化”来取代韦伯的目的—手段的“理性化”或“合理化”概念。反对某一种文化领域过度扩张而成为中心，避免导致一种目的—手段关系，避免形成一种精选的合理化。^④

哈贝马斯主张对客观的、社会的和主观的这三个世界“联结起来加以研究”，^⑤使科学、道德、艺术不同文化领域重新建立在合理交往的对话或讨论的基础之上，他指出：真正具有主体性的人“不仅具有判断能力和目的合理的行动，具有道德审判力和可信任的实践，具有敏锐的评价和美学表述能力，而且具有能力针对自己的主观性进行反思，具有能力洞察自己认识方面、道德实践方面和美学实践方面表达的一系列不合理的限制。就是在这种自我反思的过程中论证也起了作用。”^⑥只有这样，才能解决科学、道德、艺术等各种文化知识之间的冲突。相应的认识（如科学、道德和艺术等）与旨趣联系起来，并发展出一种真正合理化而非精选化的模式，做到既要保持专门化，又要“由专门文化阐发的认识潜力，必须根据交往的日常实践，进一步地加以引导，并且使之对社会行动机制卓有成效”，^⑦从而使形成彼此平衡发展的机制。这样看来，可以认为，哈贝马斯所提供的交往理性基础虽然优于康德的先验主体性，但仍是一种主观的、充其量是集体主观性的基础，与经典的历史唯物主

① 哈贝马斯：《交往行动理论》第一卷（洪佩郁、蔺青译），重庆出版社1994年版，第318页。

② 哈贝马斯：《交往行动理论》第一卷（洪佩郁、蔺青译），重庆出版社1994年版，第506页。

③ 哈贝马斯：《交往行动理论》第一卷（洪佩郁、蔺青译），重庆出版社1994年版，第135页。

④ 哈贝马斯：《交往行动理论》第一卷（洪佩郁、蔺青译），重庆出版社1994年版，第212页。

⑤ 哈贝马斯：《交往行动理论》第一卷（洪佩郁、蔺青译），重庆出版社1994年版，第314页。

⑥ 哈贝马斯：《交往行动理论》第一卷（洪佩郁、蔺青译），重庆出版社1994年版，第39页。

⑦ 哈贝马斯：《交往行动理论》第一卷（洪佩郁、蔺青译），重庆出版社1994年版，第307页。

义有着较大距离。

b. 公众舆论结构的转型与生活世界的殖民化

哈贝马斯曾专门研究了资产阶级公共领域的兴起与蜕变的问题,认为公共领域的兴起提供了一个介于国家和私人之间可供市民自由而理想讨论的空间。然而,在晚近资本主义社会,这一公共领域被政治强力和经济强力甚至科技强力殖民化而衰落了。

哈贝马斯追溯了西方公共领域从古希腊公共领域经中世纪代表型公共领域到资产阶级公共领域的衍变历史。他指出,在古希腊,公共领域是自由民所共有的,它与每一个人所特有的私人领域明确区分。公共领域建立在对谈(如讨论和诉讼)和共同活动的实践(如竞技和战争)的基础之上。中世纪代表型的公众领域,其话语权则被教会和国家所垄断。在17世纪和18世纪,公众舆论结构发生了转型。哲学作品和文学作品,乃至整个艺术作品都是为市场制造的,并且以市场为中介,从而成为商品。它们不再继续是教会或宫廷内代表领域功能的组成部分,它们失去了其神圣性,而变得世俗化了。私人把作品当做商品来理解。可见,正是由于文化具有商品形式,才使之彻底成为一种可供讨论的文化,导致了公共领域的开放性。人们必须以既独立又相互合理沟通的方式去寻找、讨论和表述作品的意义。一旦出现了一种由讨论伙伴组成的稳定的团体,则意味着公众的代言人的出现,这是一种新的市民代表形式。17世纪的新兴公众舆论形式,大体指文艺活动,地点主要为沙龙、宴会以及早期咖啡馆等场合,参加者包括宫廷臣仆和坐在包厢里的城市贵族以及资产阶级上层。他们构成早期文艺公共领域的接受者、消费者和批评者。至18世纪,公众除了没落贵族和资产者上层之外,还扩大为包括具有举足轻重地位的作家、艺术家和科学家在内的市民。

总起来看,在17世纪、18世纪,“趣味”是艺术的指针,它表现为业余的自由判断,任何一个公众成员都享有独立的自主权。艺术批评家在当时还没有被专业化、机制化,艺术批评虽然得到公众的接受,但仍属于私人判断,对公众没有什么约束力。^①18世纪之后,公众领域进一步发生结构变化,即市民家庭和公众私人性的机制化。报纸杂志、小说阅读及其职业批评等中介机制使公众紧紧地团结在一起。他们组成了以文学讨论为主的公共领域,通过文学讨论,源自私人领域的主体性获得了自我认同。此时,私人能够意识到自己作为资产者和个人的双重身份,能够在私人领域核心地带形成一种公共领域。那时的沙龙、俱乐部和读书会中的私人的批判意识并非直接受制于生产和消费的循

^① 哈贝马斯:《公共领域的结构转型》(曹卫东等译),上海学林出版社1999年版,第35—47页。

环，而是受制于基本生活需要。文学作为一种公众领域表现为：“作者、作品以及读者之间的关系变成了内心对‘人性’、自我认识以及同深感兴趣的私人相互之间的亲密关系。”^①

哈贝马斯认为，时至19世纪中叶之后，文学作为一种公众领域发生了更为深刻的转型，即从作为文化批判的公众领域转为作为文化消费的公众领域。一旦文学公共领域在消费领域内部发展起来，私人领域内部事务与公众交往之间的分离就不复存在了。业余消费时间成为工作时间的补充，这样，原有的“文学公共领域消失了，取而代之的是文化消费的伪公共领域或伪私人领域”。^②

在20世纪，资产阶级的社交形式找到了替代物，尽管各个地区、各个民族社交形式不同，但有一点是共同的：对文学批判和政治批判的禁戒。社交讨论让位于无需担负责任的“集体活动”。“集体活动”虽然也具有固定的非正式的聚会的形式，但这些“集体活动”却无法形成公众。比如，在一起看电影、一起听收音机或者看电视时，公众私人性的特征也不再存在了：过去，文化批判公众之间的交往一直都是以阅读为基础，人们是在与外界隔绝的家庭私人领域的空间进行阅读的。相反，文化消费公众的业余活动在同一个社会环境中展开，无需通过讨论继续下去。当然，这并不是说发达资本主义社会就没有文化讨论活动，而是说，如今的各种文化讨论本身在不知不觉中发生了变化：“讨论”本身有了消费形式。哈贝马斯认为，文化批判属于私人财产所有者作为“人”，而且仅仅作为“人”的交往领域。如今，讨论本身受到了管制：讲台上的专业对话、公开讨论和圆桌节目——私人的批判变成了电台和电视上明星的节目，可以圈起来收门票，当做会议出现，批判就已经有了商品形式。这种“讨论”尽管人人都可以“参加”，但讨论进入了“交易”领域，具有固定的形式：正方与反方都受到事先规定的某些游戏规则的约束，在这样的“讨论”过程中，共识成为多余之物。如此组织起来的讨论当然也具有某种社会心理学功能，尤其是绥靖功能，但作为批评的公共讨论的功能却遭到破坏。过去，依靠商业中介使文学产生了独立与消费的批判和美学特征，如今市场规律已深入作品之中，成为创作的内在法则。大众文化这一可疑名称之由来就在于，它试图迎合消费集体的娱乐和消闲需求，以增加销售，而不是将公众导向一种实质未受损害的文化。^③ 其他大众传媒亦然，广播、电影和电视日趋消弭了读者与出版物之间的必要距离，而正是这种距离实现了公共领域，以在其中

① 哈贝马斯：《公共领域的结构转型》（曹卫东等译），上海学林出版社1999年版，第54页。

② 哈贝马斯：《公共领域的结构转型》（曹卫东等译），上海学林出版社1999年版，第187页。

③ 哈贝马斯：《公共领域的结构转型》（曹卫东等译），上海学林出版社1999年版，第187页。

进行对阅读物的批判交流。可见，在哈贝马斯看来，大众文化消费是一种被扭曲的交往。与大众文化消费相反，从事创造和批判的少数专业人员与大众传媒之间日渐疏远，他们进入艺术、文学和哲学中的高度抽象过程。总之，“在这一现象中，文学公共领域的崩溃再一次得到集中体现：为了公共使用理性而培植的文化阶层所具有的共识基础坍塌了；公众分裂成没有公开批判意识的少数专家和公共接受的消费大众。于是，公众丧失了其独特的交往方式”。^①

哈贝马斯进一步指出，作为早期现代性成果或标志的日常生活世界与专门系统的合理区分及互动正面临坍塌的危险，因为系统的强势力量（如政治官僚、技术官僚和金钱资本）与生活世界的冲突日益加剧。社会日常生活无处不在的金钱化、官僚化和科技化表明，一度处于自主自由而又开放对话的生活世界正在遭受殖民化，资本主义社会的“合法性”出现危机。那么，如何重新焕发生活世界的优先性地位和基础性力量呢？哈贝马斯提出了有别于法兰克福学派的新的拯救之道，即交往行为理论。他指出：阿多尔诺在其美学中试图阐明，艺术作品依靠摹仿的解释力量究竟获得了什么内容。但是，如果我们用语言哲学的范式（即主体间的沟通或交往），来取代意识哲学的范式（即反映客体并作用于客体的主体），把认知—工具理性放到更加具有包容性的交往理性当中，那么，我们就可以揭示出摹仿活动内部所包含的合理因素。^② 哈贝马斯因而要用交往合理化理论来改造传统批判理论。

c. 论现代性乃是一项未竟的文化工程——对后现代主义的反驳

现代性反思是20世纪西方美学和文论思潮的一个重要主题。哈贝马斯以论战者的姿态介入现代性问题的思考，反驳了后现代主义对现代性和启蒙理性的全面否定，认为始于18世纪启蒙运动的“现代性”事业尽管问题丛生，但并未走到穷途末路，现代性是一项尚未完成的文化工程。为了对“现代性”进行反思和重建，哈贝马斯深入地分析检讨了美学现代性、文化现代性和社会现代性。哈贝马斯这一理论成果集中反映在《论现代性——一项未完成的文化设计》（1980）这篇著名学术演讲之中。

哈贝马斯认为，反思现代性这一课题时，要注意区分艺术审美的现代性与整个社会文化的现代性。审美现代性仅仅是整个社会文化现代性的一部分。为此，哈贝马斯回顾了18世纪以来启蒙哲学家对现代性的设计以及马克斯·韦伯对现代化问题的研究。18世纪以来，宗教与形而上学结为一体的世界观被分离为科学、道德和艺术，分别被安排、列入有效性的特殊方面，即真理、规范的公正性、真诚性（或趣味性与美），分别对应于人的三种内在心理结构，

① 哈贝马斯：《公共领域的结构转型》（曹卫东等译），上海学林出版社1999年版，第200页。

② 参见哈贝马斯《交往行为理论》第一卷（曹卫东译），上海人民出版社2004年版。

即认识——工具结构、道德——实践结构、审美——表现结构，并分别形成三种专门的知识文化领域，即科学理论、伦理学和法学以及艺术的生产和批评。此种设计的本意是想促进文化的发展和增长，同时以此来合理地安排日常生活。但是，事实上，由此形成的职业化的精选文化或高雅文化的发展结果并非如启蒙家所愿。因为，每一种结构或领域都处于少数专家的掌握控制之中，成了与为数众多的大众文化相距愈来愈远的自律领域。这样，既失去了传统世界观的价值依托，又失去了生活世界的源泉，因而导致文化现代性出现危机。在这种情况下，是重复启蒙家的思路，还是干脆放弃现代性，抑或是重建现代性呢？

以艺术和审美的自律及其解体为例。“美”的范畴与美的对象的领域是在文艺复兴时代首次被设定起来的。在18世纪，文学、美术与音乐都被设定为独立于宗教、宫廷的活动，一种新的自律的美学观念——为艺术而艺术——出现了。这一美学观念认定：天才的艺术家都得益于他的主观性，他摆脱常规性认识和日常行为的束缚，等等。这种自律的美学观不仅激励艺术家们去按照他的主观性去独创他的作品，而且允诺审美的乌托邦的到来。但是，19世纪中叶以来，自波德莱尔至超现实主义的现代主义都向这种艺术的审美主义提出了挑战。波德莱尔以审丑的艺术来表明审美乌托邦的不受欢迎，而超现实主义则以强制的手段彻底炸开了艺术自律的疆域。那么，哈贝马斯是如何看待这种非理性的现代主义或曰美学现代性的呢？哈贝马斯对这种否定艺术审美的激进企图深为不满，他明确指出：“所有这些试图将艺术与生活、虚构与现实、表象与实在抬高到同一平面；这些试图取消人工制品与使用对象之间的差别；这些试图宣布凡事皆为艺术，凡人皆为艺术家；这些试图取消所有的标准，将审美判断等同于客观经验的表现。如此许诺，都已证明自身是胡闹的试验。”^①哈贝马斯认为，以超现实主义为代表的审美现代性之所以令人啼笑皆非地结束了，源于两个失误：首先，当一种自律地发展文化的容器被打破时，内容就散失殆尽。反升华的意义和消除了的形式使一切都荡然无存。其次，当整个文化现代性既失去了传统世界观的价值依托，又失去了生活世界的源泉的情况下，忽视文化各个领域之间的关联，仅仅提出艺术这一个方面来作为解决问题的途径，只能流于一种新的抽象。因此，哈贝马斯把现代主义的激进行为称为“文化的虚假否定”。

哈贝马斯认为，只有通过创造认识因素与道德因素和审美因素毫无限制地相互作用，才能矫正一种具体化的实践。那些将现代性这项设计与个别恐怖主

^① 哈贝马斯：《论现代性》，见王岳川主编《后现代主义文化与美学》，北京大学出版社1992年版，第18—19页。

义者的意识状态和公开行为混为一谈的人都是短见主义。哈贝马斯明确宣布：“我并不想放弃现代性，也不想将现代性这项设计看做已告失败的事业。我们应当从那些试图否定现代性的想入非非、不切实际的纲领中认识到失误。”^①

哈贝马斯对美学现代性有深刻反思，他认为，美学现代性的精神和规则在波德莱尔作品中呈现出明显的轮廓之后，美学现代性以各种各样的先锋派运动形式开展起来，最终在达达主义和超现实主义那里达到登峰造极、无以复加的程度。美学现代性的特征表现为反历史主义、反标准化机制。“在变化了时间意识中寻找一个共同的焦点，此态度已成为美学现代性的一大特征”。“推崇现在”这一新的时间意识在先锋派艺术中得到了隐喻式表达。先锋派无论是对模糊不明的未来的预知和对新生事物的狂热崇拜，还是对野蛮人、未开化人而后原始人文化的嗜好其实都内含拔高现在之意，内含破坏历史连续性的意图。哈贝马斯认为，本杰明对美学现代性的这种特征作出了很好的揭示，即本杰明所推出的“Jetztzeit”（今时）这一概念。在“现在”的片刻，人民捕捉到了救世主存在的片刻。这使人想起法国大革命，对于法国大革命者来说，革命之古罗马是一种充满着瞬间揭示的过去。先锋派的美学精神无疑具有一种无政府主义色彩。现在，这种美学现代性已逾古稀之年，早有人在谈论这种美学现代性的失败，其中，以美国保守派代表丹尼·贝尔在其《资本主义的文化矛盾》中对现代主义文化的性质及弊端的分析最有代表性，贝尔并将一种新宗教的再生复兴作为唯一的解决办法。此外，新保守派则提出以后现代性来代替代现代性。但是，哈贝马斯认为，美学现代性虽已耗损殆尽，但这并不意味着整个现代性事业的失败。

在哈贝马斯看来，新保守派将现代性与整个社会的现代性混为一谈。“新保守派的学说混淆了一方面是社会现代化的可喜过程以及另一方面是令人痛惜的文化发展之间的关系。新保守派并未揭示对待工作、消费、成就以及闲暇的态度发生改变的经济原因和社会原因。结果，他们就将以下东西——快乐主义、社会确认的缺乏、服从的缺乏、自恋主义、从显要地位和成就竞争中退出——都归因于文化的领域。”^②

为此，哈贝马斯分别简要分析了“青年保守派”的反现代主义、“老年保守派”的前现代主义与新保守派的后现代主义的区别及其不足。

“青年保守派”概述了美学现代性基本体验。他们为一种不可调和的反现

^① 哈贝马斯：《论现代性》，见王岳川主编《后现代主义文化与美学》，北京大学出版社1992年版，第20页。

^② 哈贝马斯：《论现代性》，见王岳川主编《后现代主义文化与美学》，北京大学出版社1992年版，第14—15页。

代主义辩护。他们以一种摩尼教方式将一种通过唤起才可接近的原理与工具理性并置起来，那就是权力意志或君权意志，存在或诗人的酒神之力。在法国，这条线源于乔治·巴尔特，中经福柯，后到德里达。

“老年保守派”悲观地看待实体理性的衰落，科学、道德、艺术的分道扬镳，现代世界观及其过程的合理性，所以他们建议退回到现代性之前的位置。鉴于生态学所提出的问题，他们要求一种宇宙伦理。此学派源于列维-斯特劳斯，人们还能举出属于这个学派的汉斯·约拿斯和罗伯特·斯巴曼思的有趣作品。

最后一种是新保守派。他们欢迎现代科学的发展，并引入一种使文化现代性具有轰击力般的内容变得无害的政治。他们认为，政治必须尽可能远离道德实践判断的要求。同时肯定了艺术纯粹的内在性，并对艺术具有一种乌托邦的内容这一观点提出了质疑：为了使审美经验局限于独处隐居之地，它也指出艺术的虚幻特性。人们在此可列举出早期的维特根斯坦、中期的卡尔·斯密特以及晚期的奇特弗里德·本恩。对此，哈贝马斯提出诘难，由于将科学、道德和艺术决定性限定在与生活—世界相分离并为专家们所操纵的领域，所以，要放弃现代性这项设计，那我们仅仅剩下的文化的现代性这项设计也会荡然无存。^①

既然哈贝马斯认为现代性仍是一项未竟的文化设计，那么，他是如何重新设计现代性的呢？哈贝马斯引用 A. 威尔默尔的观点，主张让审美经验走出专家的圈子，用以阐释生活，从而不仅更新审美经验，渗透我们的认识意义和规范预期，而且改变这些因素彼此相互关联的方式。哈贝马斯在肯定艺术话语的相对独立性的同时，要求保持艺术与生活世界的适度关联，进而重建审美的现代性。哈贝马斯主张艺术必须揭示人的生存境遇，并围绕特定的共同文化价值诠释人的需要，调整对世界的认识。哈贝马斯指出：“韦尔默使我注意到这种方式，即一种审美经验——它并不是围绕专家批评的趣味判断而被设计出来的——能够将其意蕴加以改变：一旦此经验被用于阐释一种生活—历史境况，并与生活问题息息相关，它就进入了一种语言游戏，那不再是美学批评家的游戏。那时，审美经验不仅更新了我们所需要的解释（在此解释的启发中，我们领悟世界），而且也渗透到我们的认识意义、渗透到我们规范的预期之中。它还改变了这些因素彼此关联的方式。”^②

艺术和审美是传统法兰克福学派美学的基本主题，哈贝马斯也充分肯定艺术和审美的重要作用。与传统法兰克福学派理论不同，哈贝马斯不主张片面以

^① 哈贝马斯：《论现代性》，见王岳川主编《后现代主义文化与美学》，北京大学出版社1992年版，第22—23页。

^② 哈贝马斯：《论现代性》，见王岳川主编《后现代主义文化与美学》，北京大学出版社1992年版，第21页。

艺术和审美来对抗科学技术理性的过度扩张，而是谋求不同文化价值领域的对话与交往。但由于艺术和审美的中介性质和对话性质，因而它在交往行为中具有优越性。在哈贝马斯看来，尽管各门类科学文化的论证都应遵循相同的程序，但艺术批判应当作为交往过程或统一过程的范例。^①这是因为，“与我们在实践讨论中，或者甚至于在理论讨论中运用论据相比，运用美学论据更加不是强制性的”。^②艺术审美活动最充分地体现了交往行为的自由性。在文化现代性的重建过程中，艺术和审美处于十分重要的位置，它是弥合科学、伦理、法律等不同领域的裂隙，沟通专家文化和大众启蒙之间不可缺少的中介。艺术的审美之维蕴含着启蒙的现代性方案的根本意向和内在潜能。艺术将形式分化的诸价值领域联结起来，使理性的不同维度相互作用，相互调和，达到一种良性的互动和完美的和谐，从而发挥着一种认知的和道德的启蒙作用。哈贝马斯认为，这三个领域之间尽管需要维持一种平衡的协调关系，但审美现代性在社会文化的现代性建设中具有价值上的优先性。文学艺术在哈贝马斯的文化现代性理论中成了交往理性和交往行为的一种生动体现和表征。文学作品本身隐含的潜在的交往理性，使之成为社会交往的一种中介形式，并使艺术作品产生审美效果和教化作用。

哈贝马斯的“交往合理化”美学理论有其理想主义色彩，例如，哈贝马斯最终没有解决如何建构“理想的话语情境”的问题，也没有解决交往过程中强势话语对弱势话语在何种立场上达成共识的问题。因此，西方后现代理论家批评哈贝马斯仍未摆脱总体性和本质主义的立场，从而使其交往的合理化理论带有明显的乌托邦色彩。但是，我们在指出哈贝马斯理论不足的同时，更应该充分肯定其理论的合理价值。哈贝马斯的交往合理化美学揭示了文学艺术在审美公共性和文化公共性建设中发挥的不可替代的重要作用，比较圆满地解决了文学活动的个体性与公共性的关系。哈贝马斯为谋求沟通人类文化的不同价值领域以重建现代性所作出的理论探索，对于我们的文学理论和文化理论的现代化建设具有重要的参考借鉴意义。

第二节 “结构主义的马克思主义”文艺理论

引 言

在 20 世纪六七十年代法国结构主义思潮风行时，一些西方马克思主义学

① 哈贝马斯：《交往行动理论》第一卷（洪佩郁、蔺青译），重庆出版社 1994 年版，第 57 页。

② 哈贝马斯：《交往行动理论》第一卷（洪佩郁、蔺青译），重庆出版社 1994 年版，第 38 页。

者也深受影响，其中最有代表性的人物是阿尔都塞，学术史称这一派理论为“阿尔都塞学派”。阿尔都塞学派的理论家主张把马克思主义同结构主义结合起来，即用结构主义来“诠释”、“发掘”马克思主义创始人的思想并力图创建一种“新马克思主义”，即“结构主义的马克思主义”。阿尔都塞学派的兴起还与苏共二十大后非斯大林化的政治形势有关，阿尔都塞认为，随着苏共二十大对个人崇拜的谴责，国际共产主义运动中出现了形形色色的“人道主义的马克思主义”思潮，这一意识形态的反动严重地威胁着马克思主义的纯洁性，阿尔都塞学派的“结构主义的马克思主义”正是以“回到马克思”、“保卫马克思”为标榜而作出的对上述情势的理论回应。“结构主义的马克思主义”文艺理论是阿尔都塞学派关于文艺问题的理论见解。与法兰克福学派强调文艺与人道主义的关联不同，阿尔都塞学派所凸现的主要是文艺与社会结构，尤其是社会集团的意识形态的联系。

1. 阿尔都塞的艺术与意识形态理论

路易斯·阿尔都塞（1918—1990），法国著名哲学家，生于阿尔及利亚比尔芒德雷市的一个银行经理家庭，他早年信奉天主教，1937年曾参加天主教青年运动。1939年考入法国巴黎高等师范学校文学院。同年，因战争中断学业应征入伍。1945—1948年重入高师读哲学，师从法国著名哲学家巴什拉教授。1948年，他在巴什拉的指导下完成关于黑格尔哲学研究的博士论文并留校执教。同年加入法国共产党。他的主要哲学著作有：《保卫马克思》、《阅读〈资本论〉》、《列宁和哲学》以及《意识形态和意识形态国家机器》等。阿尔都塞认为，黑格尔的辩证法是“绝对精神”的一元决定论，而马克思的辩证法则是各种社会结构关系的多元决定论。阿尔都塞既不赞成斯大林式马克思主义的庸俗的阶级论和经济论，同时也反对利用黑格尔派的马克思主义人道主义来清除所谓斯大林主义的做法。他反对在哲学中讨论自由、异化、物化以及处于历史中心的“人”的本质等主题，而试图用结构主义来重读马克思、保卫马克思，主张在“科学”的基础上解释和发展马克思主义。

阿尔都塞不是职业的文学批评家，他仅是偶尔在几篇文章中谈及艺术和审美的问题。但是阿尔都塞的哲学思想本身却对当代西方马克思主义文论家尤其是对马契雷、詹姆逊和伊格尔顿等人产生了很大的影响，以至于形成了所谓“阿尔都塞学派”的文艺理论。这里，主要介绍阿尔都塞的两个较为著名的文艺观点。

a. 意识形态生产出艺术

阿尔都塞对“意识形态”作出了不同于前人的独特理解。他关于意识形态的理论包括意识形态表象体系和意识形态国家机器这样两个方面。一方面，

认为意识形态作为具有独特逻辑和独特结构的表象体系，是人们体验自己与自己的生存条件的想象性关系，是一种无意识的客观结构，而且是社会的历史生活的一种基本结构；另一方面，认为意识形态是一套有其具体的实践和机构的物质体系，强调了意识形态的物质性和实践性，各种意识形态国家机器就是意识形态物质性的表现，它包括教会、学校、家庭、政治组织、通讯交往及文化设施等。前一个定义受到拉康的影响，后一个定义受到葛兰西的启迪。阿尔都塞强调意识形态的这两个方面，旨在弥补社会心理与社会制度、人的主观世界与外在世界的脱节。在阿尔都塞看来，意识形态这两个方面是密不可分的。意识形态的实质和功能是制度的再生产，其目的在于塑造适合统治制度的个体。意识形态国家机器为每一个个体在这架机器中准备好了一个位置，唤出个体并且赋予它一个名称，然后通过自我形象或再现的形式给个人提供一种抚慰性的关于整体的幻景，一种抚慰性的一致感。阿尔都塞明确把意识形态表述为“对个体与其现实存在条件的想象性关系的再现”。^①阿尔都塞认为，在意识形态中，人们是以一种想象的形式来“再现”他们实际的生存状况的。所有意识形态在其必然的想象性畸变中并未再现人们真实的生存状况，而是再现了个体与他们身处其中的现实关系的想象关系。意识形态的基本功能是实践的，而这种实践功能主要表现为对主体的塑造和询唤。阿尔都塞在《意识形态和意识形态国家机器》中宣称“意识形态把个体询唤为主体”^②，意识形态将个体形塑、询唤为主体，使他屈从、臣服于所处身的社会历史条件。意识形态将个人询唤为主体的过程，是一个弗洛伊德意义上的“误认”或拉康意义上的“镜像”过程，亦即是无意识塑造而不被识破的过程。

阿尔都塞认为，任何意识形态都是受到阶级利益支配的，因而不是对真实世界的描绘和反映。据此，阿尔都塞把意识形态与科学区别开来。他认为在意识形态的氛围中，人们接触的根本不是真实的历史地位，而是一种虚构的现实性，即“在意识形态中，真实关系不可避免地被包括到想象性关系中”。^③科学则不然，科学超越了狭隘的阶级利益的局限，能够提供给人们关于世界的恰当认识。阿尔都塞指出：“作为表象体系的意识形态之所以不同于科学，是因为在意识形态中，实践的和社会的职能压倒理论的职能（或认识的职能）。”^④如果说意识形态的主要职能是社会实践或社会生产的，那么，科学的职能则主

① 阿尔都塞：《列宁和哲学》（杜章智译），台北远流出版公司1990年版，第181页。

② 阿尔都塞《意识形态和意识形态国家机器》，见《外国电影理论文选》，上海文艺出版社1995年版，第643页。

③ 阿尔都塞：《保卫马克思·马克思主义和人道主义》，见《西方学者论（1844年经济学哲学手稿）》，复旦大学出版社1983年版，第267—268页。

④ 阿尔都塞：《保卫马克思》（顾良译），商务印书馆1984年版，第201页。

要是认识的或理论的。

阿尔都塞关于文艺批评的文字主要见于《皮科罗剧团、贝尔多拉西和布莱希特》、《就艺术问题复信安德烈·达斯普尔》、《论抽象画家克勒莫尼尼》等文章中。阿尔都塞强调，艺术不等于意识形态但又离不开意识形态，在这里，阿尔都塞把艺术置于意识形态与科学之间，认为艺术活动是一种意识形态生产，艺术可以让人以某种觉察到的方式窥破意识形态。一方面，尽管艺术不能列入意识形态之中，但艺术与意识形态有着特殊的关系。在阿尔都塞看来，既然意识形态无所不在，成为主体所能直接面对的客体本身，那么，对于艺术家来说也概莫能外。意识形态是孕育艺术之母，艺术与之打交道的并不是它本身所特有的现实，而是意识形态的现实。文学生产或曰文学实践所运用的首先是渗透着意识形态的原材料，而不是什么中性的东西。任何艺术家的自发的语言都是意识形态的语言，是用以表达和产生审美效果的活动的意识形态。文学生产实际上就是艺术家依据一定的劳动工具和美学技巧，将既有的意识形态原材料加工成作品的过程。“因此，每一件艺术作品；都是由一种既是美学又是意识形态的意图产生出来的。”^①但是，艺术的特殊职能在于通过意识形态生产来同现存意识形态的实在保持距离，以便使人看破这种实在。因此，真正的艺术并不属于意识形态，例如，巴尔扎克的作品就体现了这种特点：“巴尔扎克从来没有放弃过他的政治立场。我们甚至还知道：他的独特的、反动的政治立场在他的作品内容的产生上起了决定性的作用。”^②像巴尔扎克、托尔斯泰这样的作家，“他们作为小说家的艺术的‘效果’在他们的意识形态内部造成这个距离，使我们得以‘觉察到’它”。但这种艺术效果是以那个意识形态本身为前提的。巴尔扎克“只是因为他保持了自己的政治概念；他才能产生出自己的作品，只是因为他坚持了他的政治上的意识形态，他才能在其中造成这个内部‘距离’，使我们得到对它的批判的‘看法’”。^③

另一方面，艺术又不同于科学（尽管艺术也要产生某种特殊的认识作用）。诚然，意识形态也是科学的对象。但是，科学与艺术在处理同一个意识形态对象时采用了不同的处理方式。“艺术以‘看到’和‘觉察到’的形式，科学则以认识的形式（在严格的意义上，通过概念）。”^④例如，如果索尔仁

^① 阿尔都塞：《抽象画家克勒莫尼尼》，见陆梅林选编《西方马克思主义美学文选》，漓江出版社1988年版，第537页。

^② 阿尔都塞：《一封论艺术的信》，见陆梅林选编《西方马克思主义美学文选》，漓江出版社1988年版，第523页。

^③ 阿尔都塞：《一封论艺术的信》，见陆梅林选编《西方马克思主义美学文选》，漓江出版社1988年版，第524页。

^④ 陆梅林选编：《西方马克思主义美学文选》，漓江出版社1988年版，第522页。

尼琴的小说的确使我们“看到”对“个人崇拜”及其后果的“体验”，那么，他绝没有使我们认识它们：这个认识是对那些最终产生出索尔仁尼琴的小说中所讨论的“体验的概念上的认识，也就是说，一部关于‘个人崇拜’的小说不管多么深刻，它可能引起人们对它的被体验到的后果的注意，但是并不能使人们理解它，它可能把‘个人崇拜’问题提到日程上，但是它不能确定说出将使得有可能补救这些后果的手段”。^①可见，艺术不能使我们获得严格意义上认识。艺术与科学有着重要的差异。总之，艺术介于意识形态与科学之间：

艺术使我们看到的，因此也是以‘看到’、‘觉察到’和‘感觉到’的形式（不是认识的形式）所给予我们的，乃是它从中诞生出来、沉浸在其中、作为艺术与之分离开来并且暗指着的那种意识形态。^②

这可以看做阿尔都塞对艺术概念的最完整的表述。

b. “症候式阅读”的阅读理论

阿尔都塞不仅对艺术、意识形态与科学作了区分，他还在重新解释马克思主义的过程中提出了著名的“症候式阅读”（Symptomatic Reading）的阅读理论。在《保卫马克思》一书中，阿尔都塞指出，马克思主义学说曾经历了一个从意识形态的前理论或前科学状态到独创的科学体系的革命转变的过程。他把马克思的思想发展分为青年马克思时期和成熟马克思时期，提出马克思的思想在1845年的《德意志意识形态》中发生了“认识论的断裂”或“问题框架”的转化，实现了由人道主义的意识形态向唯物史观的科学的转变，与那种把一切历史和政治归结为“人的本质”的人道主义决裂。这一决裂包括不可分割的三个方面：一是“确定人道主义为意识形态”，二是“彻底地批判任何哲学人道主义的理论要求”，三是“制定出建立在崭新概念基础上的历史理论和政治理论，这些概念是：社会形态、生产力、生产关系、上层建筑、意识形态、经济起最后决定作用以及其他特殊的决定因素等等”。成熟时期的马克思以上述理论框架为基础最终建立了以《资本论》为代表的系统的科学的马克思主义。阿尔都塞认为，作为科学的马克思主义的“问题框架”或理论框架并不是以直观的形式存在于它所支配的著述（如《资本论》）的文本表层中，而是潜藏在作品的深层。因此，以一般的直接阅读书籍的方法并不能发现这种深层的无意识结构，必须采取“症候式阅读”法，以便发现这种深层框架。所谓“症候式阅读”，即在阅读理论著作时，将表层的文字结构和深层的

^① 陆梅林选编：《西方马克思主义美学文选》，漓江出版社1988年版，第522页。

^② 陆梅林选编：《西方马克思主义美学文选》，漓江出版社1988年版，第521页。

理论结构结合起来，既直接阅读白纸黑字的明白论述，更要借助理智的功能，介入、反思和把握由文本的边缘、沉默、空白、缺失等构成的、埋藏于文本无意识深层的理论结构或理论框架，以便真正把握理论的本质。

很显然，阿尔都塞的“症候式阅读”理论受到索绪尔结构主义语言学与弗洛伊德精神分析理论的影响，书的表层结构与深层结构的区别相当于言语与语言的区别，或者是意识与无意识的区别。更直接地看，“症候式阅读”理论受到拉康的直接启发。对于拉康来说，文本中没有直接言明之处与看得见的东西是同样重要甚至更为重要的。^① 阿尔都塞认为，阅读《资本论》等马克思的原著时，就要像结构主义精神分析学家那样，不仅要看到《资本论》等书中明白记载着的白纸黑字的原文，而且要看到马克思没有明确说出但却埋藏在原文中、构成第二个“沉默的论述”的空白之处。阿尔都塞反复强调，对于马克思的著作，不能满足于表面的、线型的、直接的阅读；相反地，由于其理论本质是既活跃于著述中又埋藏于著述的无意识结构之中的，因此要真正把握它，就必须把它“从深处拖出来”。^② 在《阅读〈资本论〉》一书中，他更重申了这一点：

我只是提出，对马克思本人和马克思主义的著作逐个进行“依照症候式的阅读”，即循序渐进地、系统地把理论框架对它的对象所作的思考揭示出来，这种思考使得对象成为“可见的”，并且发掘或产生出潜藏在最深层的理论框架，它将使我们看见本来暗藏着或者本来实际存在着的東西。^③

阿尔都塞声称只有通过他的这种“症候式阅读”，才能把科学的马克思主义从对它的习惯读法中解放出来，使《资本论》等著作的深层文本得到真正的解码。

阿尔都塞的这一阅读理论也体现在他的文学批评中。在阿尔都塞看来，艺术作品虽然浸润着意识形态，但却不是明确表述意识形态的，它只是“暗指”

① 法国结构主义精神分析学家拉康认为，人的有意义的话语是有空隙的。在一些特殊地方，如失言、开玩笑和口误等，这时言语似乎被撕裂了，于是无意识便穿越出来，但往往表现为掩饰的不可理解的形式。因此，精神分析学家就应该细细地体察那些初级文本即有意义的话语，注意其成分之间的“空白”，这些“空白”包括文本的标点符号以及未明言的阙如之处，无意识往往就存在于这些空白处；或者说，无意识是另一套“话语系统”，它挤进意识的话语，“在其中的空隙间穿行”。在拉康看来，精神分析学实质就是一种研究话语深层结构的学问。

② 阿尔都塞：《保卫马克思》，1969年英文版，第32页。

③ 阿尔都塞：《阅读〈资本论〉》，1970年英文版，第32页。

着意识形态。要完成对作品内涵的把握，有待于正确的文学批评。如果说艺术生产在艺术本文中造成艺术结构与意识形态的疏离，这为揭露文艺中的意识形态内涵提供了可能；那么，正确的、科学的文学批评将使之成为现实，因为正确的科学的文艺批评就是要“依据意识形态的结构阐明文学作品”，“寻找出使文学作品受制于意识形态又与它保持距离的原则”。^①科学的批评应该寻找出使文学作品受制于意识形态而又与它保持距离的美学原则和深层结构。

阿尔都塞的批评实践正是如此。例如，他在贝尔多拉西的戏剧《我们的米兰》中，从空白、缓慢的群众场面和紧凑的充满动作的悲剧情面这两种时空之间，读出了剧本分裂结构的深刻寓意，这一结构和寓意是剧本任何地方都未言明的。^②此外，他还从画家克勒莫尼尼的去掉人面表情的绘画结构中，看出抛弃人道主义的寓意和动机。^③总之，阿尔都塞在这种艺术的沉默、“空白”和“不在”中揭示了深刻的文学意义，实践着他作为科学思想家的职责：不是在意识形态的想象性关系中体验自我，而是通过科学的分析去窥破意识形态的迷障。作为一名文艺批评家，阿尔都塞反对意识形态的故弄玄虚，不赞成仅仅从道义上谴责资本主义，而主张用科学的批评对意识形态的神话和谎言进行严厉的批判，揭示艺术对意识形态镜像的瓦解与揭露，实现文艺对于意识形态的内在批判即文艺的政治实践效果，进而超越和突破意识形态。

阿尔都塞以其文艺批评实践印证了他关于文艺本质的见解：文艺介于意识形态与科学之间，文艺有助于人们认识意识形态结构，从而达到对社会与个人的真实存在的科学认识。这种冷峻的科学主义和理性主义批评模式给马契雷、伊格尔顿等后来者以极为深刻的影响。但是，阿尔都塞由于其理论上的反人道主义而招来多方面的责难。按照伊格尔顿的说法，阿尔都塞在思考意识形态、艺术和科学的关系时，仅仅把希望寄托在“真正的艺术”的创作者以及科学的发现者身上，而忽略了思考众多一般个体的力量，因而其理论具有一种贵族主义倾向。此外，阿尔都塞关于文学生产以意识形态为原材料的看法与我们通常所说的“社会生活是文学的唯一源泉”的文艺观也有较大的距离。

① 伊格尔顿：《马克思主义与文学批评》，人民文学出版社1986年版，第23页。

② 阿尔都塞试图说明该剧本中40个人物与3个主角（类似于统治阶级和无产阶级）之间的分离和他们的错误思想。在通过批判“感性夸张的意识”来分析群众的苦难结构时，他说明了米兰的次无产阶级的潜在悲剧和它的内在的软弱状态。参读阿尔都塞《皮科罗剧团，贝尔多拉西和布莱希特》，见陆梅林选编《西方马克思主义美学文选》，漓江出版社1988年版，第496—518页。

③ 阿尔都塞：《抽象画家克勒莫尼尼》，见陆梅林选编《西方马克思主义美学文选》，漓江出版社1988年版，第526—538页。

2. 马契雷的文学生产理论

皮埃尔·马契雷（出生年不详，又译作“马谢雷”、“马舍雷”），法国著名哲学家和文学评论家，阿尔都塞的学生和同仁，曾参加阿尔都塞主持的《资本论》研讨班。法共党员，现任巴黎大学哲学系教授。作为一位结构主义马克思主义者，马契雷是阿尔都塞学派第一位职业文艺理论家和文艺批评家，他最重要的文学理论著作是《文学生产原理》。马契雷的文学理论可谓阿尔都塞的哲学思想在文学批评中的具体运用，也可以说是阿尔都塞《一封论艺术的信》的系统化，马契雷以其“文本、意识形态和历史”的多元结构理论全面完成和发展了阿尔都塞意识形态批评的构想。其主要观点有：

a. 文学创作是一种生产性劳动

马契雷的文论观体现了对文本、意识形态和历史等多元结构的深刻认识。马契雷认为，“作品并不是直接根植于历史现实，而仅仅是通过一系列复杂的中介”即作家所面临所沉浸的意识形态。^①马契雷认为，没有意识形态而能成功的作家是不可思议的。与阿尔都塞一样，马契雷把马克思的生产概念从经济领域移植到社会形态的其他方面，美学产品也是如此。在马契雷看来，文学创作好比生产性劳动，通过这种劳动，原材料被加工成了作品。^②但是，这种生产劳动几乎完全是在作品的上层建筑领域作文章。作家所要做的是以先已存在的文学形式（如文学体裁、传统和语言）去加工意识形态，从而构成文学文本。马契雷认为，既然文学创作是把先已存在着的形式、含义、神话、象征、思想意识等加工成产品，就好像汽车装配厂工人用现有材料加工成新产品一样，因此，文学生产没有任何理由比别的生产更神秘。归根结底，文学不可能是个人的独创，与其说作家生产产品，不如说作品自己通过作家生产出来。

马契雷认为，文学虽然是运用现有的原料加工成形，但是，作品一经写成，任何进入作品的东西都会改变成别的东西，正像用钢制造飞机的螺旋桨时，经过切割、焊接、抛光以及与其他部件一起装配到飞机上，钢的外形和功能都发生了变化。为此，马契雷把意识形态与文学文本作了区分，马契雷把意识形态称为“幻象”或“幻觉”（illusion），而把作品文本称为“虚构”（fiction）。在马契雷看来，意识形态幻象是伴随意识形态而出现的社会心理和社会无意识现象，而文学虚构则是文学家自觉的艺术创造。马契雷认为，幻

^① 马契雷：《文学生产理论》，见陆梅林选编《西方马克思主义美学文选》，漓江出版社1988年版，第596页。

^② 马契雷反对把作家称为“创造者”，他认为这一概念会使人误以为文学作品是无中生有的，或是由某种无形态的泥土组成的。

觉——人们普通的意识形态经验——是作家创作所依据的材料，但是作家在进行创作时，运用一系列文学特有的手段（如修辞、描写、叙述等技巧），把它们改变成某种不同的东西，赋予它形状和结构。正是通过赋予意识形态某种确定的形式，既把它固定在某种虚构的界限内，从而暴露出意识形态自称万能之为虚妄。在这样做的时候，艺术有助于我们与意识形态保持距离，摆脱这种意识形态“幻觉”。

总之，马契雷认为文学创作与生产劳动一样，是把先有的文学体裁的惯例、语言和意识形态加工成文学文本；作者不是创造者，而是受语言、符号、代码和意识形态制约的文学生产者。

b. 文学作品的结构是一种“离心”的形式

马契雷认为，文学的这种加工意识形态又爆破意识形态的功能来自作品的“离心”结构或者说“离心”形式。马契雷不仅断然否定了文学的反映论，也坚决摒弃了有机整体的形式观。^①这是因为，意识形态是一种虚幻的非客体的社会信仰所组成的严密体系。意识形态的功用就是力图消除矛盾，自居圆满：“意识形态的根本弱点是：它绝不能为自己识别自己的实际限度。充其量，它只能从别的地方得知这些限度。”^②文学生产就是为没有形态和外形的意识形态提供形状和结构。有机整体的文学形式无法呈现意识形态的局限性和自身矛盾性，因而是向意识形态认同。在马契雷看来，真正的艺术作品的形式永远是“离心”的、“不规则”的、“不完整”的，作品没有中心的要素，只有含义的不断冲突、歧异和消散。这是因为，其一，当作家试图按照自己的方式说出真理时，他发觉自己不由自主地暴露出他写作时所受的意识形态的局限。他不得不显示空隙和沉默，即他感到有不能明白地说出的东西。由于作品含有这些空隙和沉默，因而它就永远是不完全的。其二，文学生产是意识形态的虚构制作，在生产中，作家永远要立足于观察和评判两种构思，使用截然不同的文学性表达法和意识形态性表达法，因此，尽管作者开始都想写出统一连贯的文本来，但上述两种构思和两种表达法决定了作品并非作者原先打算要写的那种完整的東西。作品无从构成一个圆满的、一致的整体，反倒表现出含义上的冲突和矛盾。其三，自称开放和全能的意识形态一经被赋形，作为一个客体、一个图像，进入文学文本，就走向了它的反面，即意识形态在被赋予外形和轮廓时，它自身也被“挖空”了，暴露了自身的局限性，表明意识形态万能仅仅是一种幻觉：“即使意识形态本身听起来总是坚实的，丰富的，它却由于存在

① 这显然是冲着卢卡契来的，马契雷称之为新黑格尔派的若干谬见之一。

② 马契雷：《文学生产理论》，见陆梅林选编《西方马克思主义美学文选》，漓江出版社1988年版，第610页。

于小说中，由于具有可见的固定的形式，便开始谈到它自己的不存在。”^① 总之，“在作品内部，在作品和它的思想内容之间存在着冲突”^②，正是这种冲突最终形成了作品内部对意识形态的拒斥；文学“通过利用意识形态向意识形态提出了诘难”。^③ 总之，文学形式是离心的，具有使文学与意识形态疏离的作用。即使作者要努力追求那种完整统一的文学形式和文学结构，那也仅仅是作家的一厢情愿：“作品自称的顺序，纯属想象的顺序，是设想出来加在无顺序的上面，是对意识形态的冲突所作的虚构的解决方式。这种解决方式缺乏根据，在作品的文字里面明显地可以看出它的破绽（不连贯，不完善）。”^④

为此，马契雷分析了19世纪批判现实主义大师巴尔扎克、托尔斯泰等人的作品，说明文本的特性即作品的离心结构及其作用。例如，他认为，巴尔扎克的短篇小说《农民》远不是像有的人所说的那样“完整”、“首尾统一”。在作品中，农民被写成是野蛮的人，被比作了印第安人。然而，又使用了诸如典型、场景、描写之类的文学手段把19世纪初期法国农村这一背景给现实主义地描绘出来，显然，作品中存在着意识形态性和文学性这样两种根本不同的、相互冲突的构思和表达方法。又例如，马契雷指出，在托尔斯泰的作品中存在着双重的辩证序列：

- | | | |
|--------------|---|-----|
| ①历史进程 | } | (1) |
| ②思想体系（即意识形态） | | |
| ③思想体系 | } | (2) |
| ④？ | | |

马契雷认为，这第四项就是文学性，即托尔斯泰小说文本中实现其否定托尔斯泰主义功效的离心结构。马契雷以此补充、发挥了列宁对托尔斯泰的批评：“事实上，托尔斯泰的作品既揭示了他的时代的矛盾，也揭示了跟他对那些矛盾的偏见有关的缺陷。”^⑤ 托尔斯泰的“作品的确是由它同思想体系的关

① 马契雷：《文学生产理论》，见陆梅林选编《西方马克思主义美学文选》，漓江出版社1988年版，第602页。

② 马契雷：《文学生产理论》，见陆梅林选编《西方马克思主义美学文选》，漓江出版社1988年版，第603页。

③ 马契雷：《文学生产理论》，见陆梅林选编《西方马克思主义美学文选》，漓江出版社1988年版，第613页。

④ 马契雷：《文学分析——结构主义的坟墓》，见陆梅林选编《西方马克思主义美学文选》，漓江出版社1988年版，第638页。

⑤ 马契雷：《文学生产理论》，见陆梅林选编《西方马克思主义美学文选》，漓江出版社1988年版，第593页。

系来确定的，但是这种关系不是一种类似的关系（像复制那样）：它或多或少总是矛盾的”^①。托尔斯泰的作品不是均匀的；它没有被反映的图像那种一目了然的连贯性；它并不是一个浑然的整体。认为它是一个整体，那只是一种理想化的言说。因此，绝对不能把托尔斯泰的作品与作品中间的异体即托尔斯泰主义混为一谈。^② 列宁之所以说托尔斯泰是一面镜子，并非指它是一面哈哈镜，而是一面打碎了的镜子。它撕裂和对抗着的托尔斯泰的思想体系，暴露出当时俄国革命的缺陷。

c. 文学批评的职能是使作品中的沉默之处“说话”

马契雷认为，正是由于文学作品的结构是离心的、消散的、不完整的，因而一部作品的空白和沉默之处与它已经物化的部分是同样重要的。“镜子在它所未反映的东西里，是跟在它所反映出的东西里一样富于表现力的。”^③ 一部文艺作品与意识形态有关，不是看它说出了什么，更要看它没有说出什么。在一部作品的意味深长的沉默中，在它的间隙和空白中，最能确凿地感到意识形态的存在。在此基础上，马契雷提出了科学的阅读即文学批评的作用问题。

马契雷批判了文学批评中的两种倾向：经验主义错误和标准化错误。经验主义文学批评是对作品的追踪、复制，以便读者更好地消费。标准化错误则是指通过参照一种理想的标准，对文学作品作出评判。马契雷指出，经验主义错误与标准化错误的区别只在于，前者试图成为作者的同谋，而后者则试图指导作者，但两者的错误是殊途同归的。马契雷反对把文学批评看做是“解释”或“阐释”的观点。在他看来，“解释”一个文学文本意味着按照某种应该如此的理想标准对待作品，意味着文本中的结构好像是完整的、首尾统一的，意味着文本的意义早已存在于作品之中，只是有待于人们去揭示而已。马契雷认为，这种解释式的批评，只是“复述”作品，为了更容易消费而修饰它、描述它而已。这种批评不会说出作品本身所没有明言的东西，因为这种批评虽然清楚地说出了作品中有什么，却没能看出作品里缺少什么，而恰恰是后者使作品得以存在。作品之存在，“首先取决于它根本没有表现出来的东西，它所没

^① 马契雷：《文学生产理论》，见陆梅林选编《西方马克思主义美学文选》，漓江出版社1988年版，第612—613页。

^② 马契雷：《文学生产理论》，见陆梅林选编《西方马克思主义美学文选》，漓江出版社1988年版，第612—613页。马契雷认为，托尔斯泰作品中的矛盾主要表现为：

| | | |
|-------|--------|--------------|
| 矛盾 1. | 伟大的艺术家 | 发狂地骂信基督的地主 |
| | 抗议 | 无为主义（在一切形式中） |
| 矛盾 2. | 批判 | 不用暴力 |
| | 现实主义 | 鼓吹宗教 |

^③ 马契雷：《文学生产理论》，见陆梅林选编《西方马克思主义美学文选》，漓江出版社1988年版，第607页。

有说过的东西”。^①因此，这种“解释”性的批评关于作品的话说得越多，它的成效反而越少，这种解释工作显得毫无意义。

马契雷认为，“积极的文学批评应当谈论写作一部作品的条件”，^②即通过作品的沉默和空白处去阐释文学作品生产的可能性条件及其生产过程。批评家应在包括作家、文本、读者和理论家在内的关联中对作品进行科学的阅读，这样才能完成对作品内涵的把握，才能最终理解历史。如何理解这种科学的阅读呢？马契雷认为，阅读（包括它的高级形态——批评在内）就是使作品的沉默之处“说话”，就是使所读之物“理论化”。为此，读者（包括批评家）必须把文本及其作者所不具备的理论认识引入到文本中来。显然，这是对阿尔都塞“症候式阅读”理论的发挥。马契雷与他的老师一样，坚信作品的意义不是完满自足的，而是包含着难以言述的空隙和诸多分歧，因此，批评的要义在于阐明作品内涵的冲突和空白：“真正的分析并不局限于它的分析对象，只解释已经说过的东西；分析面对着它的对象的沉默、否认和抵制。”^③文学的真正内在的功能不是让人享乐，而是提供一种可以建立科学认识的感知。批评家不必去填补作品，而是要寻找作品蕴涵或含义所体现的原则，说明这种冲突是怎样由虚构与意识形态的关系造成的。

在马契雷看来，作家和作品文本只是向我们暗示了虚构和意识形态，而不是对理论的理性说明。理论只是为批评家（而非作家）所具备的东西。作为理论家（批评家）的读者，需要与意识形态和虚构的文学文本保持一段距离，以便来理解文学作品中作家的沉默之处。马契雷认为，虚构造成了文本中的罅漏和未言明之处，批评家则阐明这些空白和沉默之处，以此作为某种阅读的“表症”，然后以自己的理论说明文本产生罅漏和省略的原因，从而使阅读的东西“理论化”。

马契雷以列宁对托尔斯泰的批评为例说明了上述道理。托尔斯泰属于1905年之前的时代，他所代表的农民思想观点无法理解变革时期的资产阶级和无产阶级的意义，那么，“把这位伟大的艺术家的名字同他显然不了解的、显然避开的革命联在一起，初看起来，会觉得奇怪和勉强，分明不能正确反映现象的东西，怎么能叫做镜子呢？”列宁作为一位科学的批评家作出了如下回答：托尔斯泰的作品是“一面反映农民在我国革命中的历史活动所处的各种矛盾状况的镜子”，“托尔斯泰的思想是我国农民起义的弱点和缺陷的一面镜

① 陆梅林选编：《西方马克思主义美学文选》，漓江出版社1988年版，第637页。

② 马契雷：《文学分析——结构主义的坟墓》，见陆梅林选编《西方马克思主义美学文选》，漓江出版社1988年版，第631页。

③ 马契雷：《文学分析——结构主义的坟墓》，见陆梅林选编《西方马克思主义美学文选》，漓江出版社1988年版，第632页。

子，是宗法式农村的软弱和‘善于经营的农夫’迟钝胆小的反映”。^① 马契雷则按照自己的思路作了进一步的发挥，他援引列宁的观点，认为托尔斯泰的价值不是完整地表现了俄国革命的主流本质，托尔斯泰并未提供这种分析，他的作品所告诉我们的有关那个时代的信息，与列宁所作的科学分析是不同的两回事，只是由于列宁的科学批评，才阐明了托尔斯泰作品所暗指着的历史实况。因此，批评的关键在于科学分析。要像列宁那样使作品中由于意识形态的作用而造成的盲点放出光彩，让沉默之处发出声音，从而揭露出意识形态对于历史真实的掩蔽性和伪答性。列宁说“托尔斯泰的沉默是雄辩的”就是这个意思，托尔斯泰的作品为科学的批评家列宁达到真正的认识提供了某种暗示。^②

马契雷的文学生产理论不仅可以用于叙述性文学，而且也可以用于诗歌和戏剧；不仅可以用于现实主义作品，也可用于现代主义作品；并且，由于重视文学虚构的作用，给经典马克思主义文论注入了活力。马契雷的理论上承阿尔都塞，下启伊格尔顿等人。伊格尔顿称马契雷为“当代最敢于挑战并具有创新精神的马克思主义批评家”^③。不过，马契雷把作者说成是没有充分意识到自己的文本在说什么的人，有贬低作者的创造作用之嫌；另外，他片面强调了读者的科学认识能力，对阅读活动的审美娱乐功能有所忽视，这是他的理论模式的不足之处。

3. 哥德曼的发生学结构主义文艺理论

严格地说，哥德曼（1913—1970，亦译作“戈德曼”）并不属于自觉的阿尔都塞学派，但因其对艺术与社会精神结构的关联性的分析与阿尔都塞学派有相通之处，在理论上呈现整合卢卡契和阿尔都塞的趋势，故一并讨论。

吕西安·哥德曼是法国著名哲学家和社会学文学批评家。曾师从皮亚杰，获苏黎士大学哲学博士学位。1945年加入法国“国家科学研究中心”，并任法国多所大学教授。哥德曼自称是卢卡契的学生，致力于把马克思、卢卡契和皮亚杰的思想熔为一炉，创立了一种独特的“发生学结构主义”的马克思主义。他所说的“结构主义”，是指他所侧重的研究对象不在某个社会集团的世界观的内容，而是这种世界观所展示的范畴结构；而所谓“发生学”，则指研究这种精神结构是如何历史地产生的，即研究一种特殊的世界观与产生这种世界观的历史条件之间的关联。他的主要著作有：《人文科学与哲学》、《隐藏的上

① 列宁：《列夫·托尔斯泰是俄国革命的镜子》，见《列宁论文学与艺术》，人民文学出版社1983年版，第201、203、205页。

② 陆梅林选编：《西方马克思主义美学文选》，漓江出版社1988年版，第590—515页。

③ 伊格尔顿：《马契雷与马克思主义文学理论》，载《国外社会科学》1983年第1期。

帝》、《拉辛》、《辩证法探索》、《论小说的社会学》、《马克思主义和人文科学》、《现代社会中的文化创造》等。这里，介绍哥德曼的两个最重要的文学观点：

a. 作品的内在结构与社会集团的精神结构有一种异体同形关系

哥德曼认为，社会行为不是来自个人的意志，而是来自一个集体的意志。因此，研究社会行为之前必须首先理解个体存在于其中的总体世界。在他看来，社会阶级或社会集团是用来解释单一的事实、行动和文化主题的先决结构，所有的行为和主题都表达了一个结构上的阶级、集团的世界观或集体意识。而且，最有才干的政治家、哲学家和文学家的行为和主题最充分地表达了这样一种集体的世界观。

因此，哥德曼不同意把文学作品看做是作家个人的独创的说法。他认为，包括作家在内的任何个人都是某个社会集团或阶级的一分子，任何行为的主体都不是个人而是集体。因此，“作品的真正作者不是个人，而是社会集团”。^①哥德曼坚信，文学是作家所属的那个社会集团的“超个人的精神结构”的创造，即那个集团共有的观念、价值、理想的结构的具体体现。愈是杰出的作品便愈能清楚地表达作家所属的社会集团的世界观；或者说，文学作品愈是具有与社会集体精神结构相对应的“有意义的结构”，它就愈具有艺术的生命力。哥德曼在研究哲学和文学的过程中，还发觉了以下让他极感兴趣的事实，即一部文学作品或一部哲学著作的“客观意义”，作者本人往往不完全清楚。例如，休谟和笛卡尔都相信上帝，但是，他们的著作分别是不可知论的和理性主义的。因此，那种把文学作品与作家的生平和个性联系起来的传记式研究方法不足为训。他力求建立将作品与社会相联系的研究方法，也就是前面所说的那种把作品的结构与作家所属的社会集团的精神结构相联系的方法，认定文学作品是社会集团集体的产物。

然而，哥德曼并没有完全否认作为个人的作家的作用。哥德曼认为，伟大的作家是一个异乎寻常的人，最清楚地认识到他所属的那个社会集团的世界观，并能够以一种充分的首尾一致的方式把这种世界观转化为艺术。他指出：“凡是伟大的文学艺术作品都是世界观的表现。世界观是集体意识现象，而集体意识在思想家或诗人的意识中达到概念或感觉上最清晰的高度。”^②他认为，伟大的作家精心构筑了社会集团的精神结构，因而其作品能使社会集团敏锐地意识到这种精神结构。作家不是以机械的方式简单重现集体的意识，而是“从相当可观的程度发展了至今集体意识只是以粗略、现成的方式达到的结构

① 哥德曼：《隐藏的上帝》，转引自《论小说的社会学》中译本“译后记”。

② 哥德曼：《隐藏的上帝》，见陆梅林选编《西方马克思主义美学文选》，第561页。

上的连贯性。因此，作品是通过作品创造者个人的意识而获得的集体成果，是一种随后能为集体揭示出这个集团没有意识到的活动方向的成果”。^① 越是伟大的作家，其作品越是体现了这个特点：

伟大的作家恰恰是这样一种特殊的个人，他在某个方面，即文学（或绘画、概念、音乐等）作品里，成功地创造了一个一致的，或几乎严密一致的想象世界，其结构与集团整体所倾向的结构相适应；至于作品，它尤其是随着其结构远离或接近这种严密的一致而显得更为平凡或更为重要的。^②

哥德曼承认，他的理论更适合于分析第一流的文学作品。在考察文学作品时，哥德曼注重探求文学作品、世界观和历史之间的一整套的辩证的结构关系，说明一个社会集团和阶级的历史状况怎样以它的世界观为媒介转换成一部文学作品的结构。例如，哥德曼在他的代表作《隐藏的上帝》一书中就运用这种批评方法来分析拉辛的悲剧。哥德曼在拉辛的悲剧中辨察出一种经常出现的范畴结构——上帝、世界和人这三者的关系，尽管它们在每一出戏中依据不同情境而有不同的表现，但都透露一种特殊的世界观。这是一种迷失在一个毫无价值的世界中的人们的世界观，他们承认这个世界是唯一的存在（因为上帝看不见），但还是继续来抗议它，以某种始终隐而不见的绝对价值的名义替自己辩护。哥德曼在名为詹森主义^③的法国宗教运动中发现了这种世界观的基础，指出詹森主义是17世纪法国早已丧失地位的“长袍贵族”这个社会集团的思想意识。这个社会集团在经济上依赖君主政体，但由于君主政体日益专制而使他们日益无权，因而这个集团处于矛盾的地位：既需要王权，又在政治上反对王权；既依赖隐藏的上帝的绝对权威，又受资产阶级的个人主义和理性主义的吸引，于是在既不摒弃世界又不愿历史地改造世界的詹森主义中得到表现。

不仅如此，哥德曼在分析作品时，总是把作品作为一种个别的现象放到整体中去加以“解释”和“理解”。如前所述，他在分析拉辛的悲剧时，首先理解拉辛悲剧的结构，然后把这一悲剧结构纳入詹森主义，通过前者理解后者，通过后者解释前者；接着将詹森主义纳入长袍贵族，将长袍贵族纳入法国社

① 转引自[英]安·杰文逊等《当代国外文学理论流派》，上海外语教育出版社1991年版，第216页。

② 哥德曼：《论小说的社会学》（吴岳添译），中国社会科学出版社1988年版，第236页。

③ 詹森主义，又译作“冉森教派教义”，指荷兰神学家詹森（1585—1538）的教义，否认人的自由意志，认为人的命运是由上帝预先注定的。

会，最后把法国历史纳入西方社会，通过这一系列的有意义的结构分析，拉辛悲剧的含义便在一环套一环的“解释”和“理解”的过程中被揭示出来了。^①可见，哥德曼的上述批评模式与阿尔都塞、马契雷等人的生产理论有所区别。他强调的是表现而非生产，他认为作家能够洞悉所处集团的世界观而非对意识形态幻觉的暗示，他所说的文学作品的结构是环环相套首尾统一的观念结构而非歧义的语言结构。并且，他所说的“精神结构”与后者的意识形态也不尽相同，指的是他称为“世界观”的高级思想意识。相对而言，哥德曼的理论模式中倒有明显的卢卡契的影子。不过，与卢卡契不同，他首先考察的是某一社会集团，而非整个社会；并且，哥德曼认为，世界观或集体意识“不是一种经验的现实，而是一种“最大可能意识”，这样就突破了作品只能反映现实的传统观点，使艺术作品有了预言性。也就是说，我们不仅可以通过社会来研究文学作品，同样也可以通过研究文学作品来了解社会的演变。

b. 小说的结构变化与资本主义社会的结构变化同构对应

1964年，哥德曼推出《论小说的社会学》一书，通过对小说这种文学样式的结构变化与资本主义的社会结构变化之关联的分析，确立了他的“发生学结构主义”的马克思主义的文学史观念。

早年，卢卡契在其《历史小说》（1915）一书中就曾指出过小说这一文学样式是随着资本主义社会兴起而产生的一种文学样式。卢卡契认为，古希腊时代的“超验精神结构”导致了英雄史诗。古希腊史诗具有一种广博的总体性，古希腊的物质与精神、生活与本质的和谐统一，赋予史诗刻画广博总体的特性。而到了近代，人与世界的和谐统一被破坏了，因而出现了“小说”这一新的艺术形式。作为“资产阶级的史诗”的小说，只是真正的古代英雄史诗的代偿品而已。卢卡契还指出，尽管古希腊史诗和近代小说中的主人公都是探索者，但是，古希腊史诗的英雄的道路和目标都是确定的，即使是英雄们在最初的尝试中会遭到失败，他们也坚定不移地相信，这个目标是会达到的；然而，小说不直接规定出目标，也不直接规定出道路，小说的主人公最终所寻求和达到的目标，可能使他和读者都感到完全惊异或失望。在小说里，不像在史诗中那样，对真实存在的关系或伦理必然性有明确的认识，而只有一种既与客观世界、又与规范世界不一致的精神现实。此外，卢卡契还借助于决定结构的主人公类型，提出了小说形式的类型说。他认为，依据主人公的心灵“或者比外部世界更狭窄，或者比外部世界更宽广”，小说样式可相应分为三种类型，即大量描写行为型（如塞万提斯的《堂·吉珂德》）、细致刻画心理型（如福楼拜的《情感教育》），以及这二者的综合型（如歌德的《威廉·迈斯

^① 哥德曼：《论小说的社会学》（吴岳添译），中国社会科学出版社1988年版，第240—241页。

特》)。哥德曼继承并大大深化发展了卢卡契的这一思想，把它置于现代社会阶级结构尤其是社会经济结构的背景下予以系统地论述。

哥德曼认为，结构马克思主义的小说社会学最感兴趣的问题是在传统的小说总概念中确定不同的小说样式，而这些小说样式确切地反映出不同社会阶级和集团的状况。例如，18世纪笛福等人的小说中主人公对现实生活深信不疑，这类小说中的人物都体现着个人战胜世界的乐观信念，反映了上升的资产者集团的积极愿望。但是正如卢卡契所指出的，现代资本主义社会则是堕落的社会，它已放弃了人类神圣的价值（或者说价值本身也堕落了，真实价值让位于交换价值）。小说中的主人公总是在寻找他们认为是真实的价值，然而真实价值是现代小说人物永远无法找到的，因而他们被称为“有问题”的人。例如，马尔罗的《征服者》、《王家大道》等就反映了这种“有问题”的主人公的最后尝试。哥德曼指出：“小说的特征在于它是一个堕落的社会里，以一种堕落的方式追求真实价值的经历。与主人公有关的堕落，主要是通过真实价值所暗含的中介化、贬值，以及这些价值作为明显的现实而消失来表现出来的。”^①哥德曼还把小说对价值与超验精神的求索与失败置于资本主义社会经济基础的深层来加以剖析。他说：“小说形式实际上是在市场生产所产生的个人主义社会里日常生活于文学方面的转移，在一个为市场而生产的社会里……小说的文学形式，同人和财富，广而言之人与人的关系之间，存在着一种严格的同源性。”^②哥德曼认为，与资本主义社会经济的三个发展阶段相适应，小说发展也经历了三个阶段：其一，建立在自由竞争的经济基础上，突出个人、强调个人作用的小说（如笛福的作品）；其二，表现个人的重要性在垄断资本主义的时代日趋下降，主人公逐渐解体的小说（如乔伊斯的作品）；其三，表现以国家干预为特征的晚期资本主义时代物化趋于极致，个人创造力趋于消失的小说，这一时期“大约从卡夫卡开始，直到当代的新小说，并且尚未结束，它的特征是放弃用另一种现实来努力取代有疑问的主人公的任何尝试，以便写作没有主体的小说，其中不存在任何正在进行中的追求”。^③

哥德曼重点分析了新小说家娜塔丽·萨洛特、罗伯·格里耶等人的作品，认为新小说正是以其特有的典型的形式结构精确地表现了西方社会的现实结构。在新小说中，人物隐没了，这种离经叛道的形式归根结底来源于新小说家

① 哥德曼：《论小说的社会学》（吴岳添译），中国社会科学出版社1988年版，第10页。

② 哥德曼：《论小说的社会学》（吴岳添译），中国社会科学出版社1988年版，第11页。

③ 哥德曼：《论小说的社会学》，（吴岳添译），中国社会科学出版社1988年版，第20页。戈德曼同时还指出：第三时期的小说的时态特征可以用这句话来表现：“愿望还在这里，可是旅行结束了。”（卡夫卡、娜塔丽·萨洛特），或者仅仅用这种看法来说明：“旅行已经结束了，路却从未开始。”（罗伯·格里耶）

们所面对的社会现实，尤其是罗伯·格里耶的作品，堪称新小说派中与物化社会相同形的最杰出的代表。罗伯·格里耶以一种本质上是新的形式表达当代西方的社会现实，人物的消失对他来说是一个明显的事实，他认为人物已经被另一种自主的现实——完全物化的世界所取代，他看到人类现实“已经不能再作为直接体验的自发现实存在于总结构中，而只能在它还在物的结构和特性中得到表现这一范围里被重新发现”。^①哥德曼承认，对新小说的这一理论分析直接得益于马克思的关于商品拜物教观点和卢卡契的物化学说。哥德曼对新小说评价颇高，指出：“如果现实主义一词的意义是创造一个其结构和产生作品的社会现实的基本结构相类似的世界的话，娜塔丽·萨洛特和罗伯·格里耶就处于当代法国文学的最彻底的现实主义作家之列。”^②

哥德曼的文学理论博采众家之说，既有实证的社会学分析，又注重从哲学高度进行思辨，并能辩证地、有机地将作品的内外结构融于一体来进行研究，强调从总体上把握整个作品结构、某一社会阶级或集团的精神结构以及整个社会结构之间的互动关联。在探讨文艺与社会的关系时，既注重从横向考察一部作品的结构同特定的社会集团的精神结构的同构关系，又注重从纵向考察文学社会关系的发生和发展，研究西方小说发展史上不同小说样式与其所处社会经济基础的同源关系，因而在西方文学理论发展史上占有独特的地位。戴维·福加克斯认为哥德曼的发生学模式的文学批评“比较精确地描绘出经济和文学作品之间的各个中间媒介的层次”。^③还有人指出：“哥德曼的方法首先应用于一些诗歌和剧作的释读，证明了其生命力。如今这种生命力在1979年春巴黎举行的国际性讨论会上得到了肯定。”^④但是，哥德曼把文学视为表现各种世界观的工具，以为人物基本上是抽象观念的代表，忽视了文学作为一种语言艺术的审美品质，暴露出理论上的某种粗疏。并且，他称赞新小说揭示了作品的形式结构与社会经济结构的同源性，因而是最彻底的现实主义，这与卢卡契的伟大的人道的总体的现实主义理论也有所区别。

第三节 英美新马克思主义文艺理论

引 言

20世纪六七十年代以来，西方马克思主义走出欧洲学界，广泛传播到英

① 哥德曼：《论小说的社会学》（吴岳添译），中国社会科学出版社1988年版，第208页—209页。

② 哥德曼：《论小说的社会学》（吴岳添译），中国社会科学出版社1988年版，第223页。

③ [英]安·杰文逊等：《当代国外文学理论流派》，上海外语教育出版社1991年版，第221页。

④ 参见法约尔《当代法国文学批评的方向》，载《外国文学动态》1985年第8期。

美等英语国家，对英美原有的左倾势力产生了很大影响，使英美等国出现了被称为“新左派”的政治和文化力量，并随之出现了具有其自身文化特色的新马克思主义文论。英美新马克思主义文论是英美新左派将欧洲传入的西方马克思主义与英国本土的文化唯物主义和美国本土的后现代文化思潮相融合的产物。英美新马克思主义文论既是各种西方马克思主义文论模式的综合创新，又是与当代西方各种最新的文化理论和美学理论的批评性对话，其中，尤以英国批评家伊格尔顿和美国批评家詹姆逊二人的文艺理论影响最大，代表了西方马克思主义文论的后现代阶段的最新理论成果。

1. 伊格尔顿的审美意识形态生产理论

特里·伊格尔顿（1934— ）是当代英国最有代表性的“新左派”文艺理论家和批评家。他出生于英国萨尔福特一个爱尔兰移民家庭，其父是工厂的技术工人。伊格尔顿早年就读于教会学校，中学时代开始接受社会主义思想，后进入剑桥大学深造，师从英国著名文学批评家利维斯，后又得到英国老一辈左派批评家雷蒙德·威廉斯^①的指导。伊格尔顿先后在剑桥大学和牛津大学任教，深受阿尔都塞及本雅明等人的“西方马克思主义”文学观念的影响。伊格尔顿已出版十余种文艺理论和评论著作，主要代表作有：《批评与意识形态——马克思主义文艺理论研究》（1975）、《马克思主义与文学批评》（1976）、《瓦尔特·本雅明或革命批评》（1981）、《文学原理引论》（1983）、《审美意识形态》^②（1990）、《后现代主义幻象》（1996）等等。伊格尔顿对于审美意识形态和文学生产理论的深入研究、对“英国文学研究”的精辟分析、对现代西方各种文化理论的适时批判，以及对包括后现代主义在内的当代西方各种文学现象和文化现象的精湛分析，都给人留下深刻印象，使他成为当代西方最具国际声誉的马克思主义文学批评家和文化理论家之一。

a. 文学是审美意识形态的生产

伊格尔顿深受威廉斯的马克思主义文学批评观念的影响，关注文学艺术与其他社会实践和文化实践的关联。然而，伊格尔顿不是一般地讨论包括文艺在内的文化与权力、经济以及社会实践的关系，而是特别注重把生产论、意识形态论、价值论以及文化学、修辞学相融合，建构了一个独特的具有广阔而深刻的文化视野的文学理论和批评的模式。

与许多当代西方文论家相似，伊格尔顿也特别关注文本，并试图建立文本

^① 雷蒙德·威廉斯（1921—1988），战后英国著名“新左派”文学批评家，伊格尔顿的老师，以创立“文化唯物主义”而著称于世，代表作有《马克思主义与文学》、《文化与社会》等。

^② 又译为《美学意识形态》。

科学。他的基本思路是：文学文本的对象并不是生活（历史），而是思想（意识形态），声称文本与历史之间有直接和自发联系的观点是错误的，因为这是一种应该彻底抛弃的朴素经验论。“真正的”历史，即通常所谓的生活本质，从来不会直接地呈现于文本之前。呈现于文本之前的既不是客观自在的历史，也不是完全杂乱无章的现象，而是已经被特定的意识形态构造出来的、被意识形态加以“意义化”了的历史。意识形态不断地构造着历史，为它赋予意义。文本能够接触到的就是这样的“意义”，就是这种特定的自我体验，而不是所谓“真实的”、“本真的”、“纯粹的”历史。因此，尽管历史确实进入了文本，但它是作为意识形态而进入文本的。可见，伊格尔顿用意识形态理论对传统马克思主义的文学反映论作了改造。

伊格尔顿的艺术意识形态理论受到阿尔都塞意识形态理论的深刻影响，同时又吸收和糅合了本杰明的艺术生产论观念，从而创立了一种独特的审美意识形态生产的文艺理论。伊格尔顿既把文学艺术看成是一种意识形态，又把它看成是一般社会生产意义上的艺术生产，即审美意识形态的生产。文学既是意识形态的一部分，又是经济基础的一部分。作家、艺术家在资本主义社会既是意义的确立者和阐释者，又是雇佣劳动者，因此，文学艺术也是一种制造业，作品、艺术品也是商品。伊格尔顿指出：“如何说明艺术的‘基础’（部分）与‘上层建筑’（部分）的关系，依我看来，是马克思主义批评当前面临的最重要的问题之一。”^①

对于何谓意识形态，伊格尔顿在1991年出版了研究意识形态及其历史发展的专著——《意识形态导论》，书中他运用葛兰西的领导权理论从社会学、政治阶级和语言学等多个角度分析意识形态，论述不同方式的意义之间的“家族相似”的重叠网络。从这简单的脉络中我们可以看出，伊格尔顿的意识形态理论在不断地丰富和发展，在理论研究的道路上永不停止批判的脚步。而他在不同语境、不同时代中对意识形态的不同界定中，更加充分说明“意识形态”这一理论难题的内涵的复杂性和深刻性。伊格尔顿认为：意识形态并不是一套教义，而是人们在阶级社会中完成自己角色的方式，也就是把他们束缚在他们的社会职能上并因此阻碍他们真正地理解社会的那些价值、观念和形象。^② 在伊格尔顿看来，意识形态是一种复杂的现象，它与社会、与现实、与政治有着密切的联系，尤其体现了与权力的关系，但文学作品不是作为占统治地位的社会意识形态或作家所属的社会集团或阶级的意识形态（即世界观）的简单反映。他认为，经济基础与上层建筑不是简单的一一对应的关系。文学

① 伊格尔顿：《马克思主义与文学批评》（文宝译），人民文学出版社1980年版，第80页。

② 伊格尔顿：《马克思主义与文学批评》（文宝译），人民文学出版社1980年版，第20页。

与现实的联系也不是直接的，而是间接的。如果直接地、片面地从文学作品中去搜集社会的政治经济与阶级斗争的状况，那就把马克思主义庸俗化了。在文学生产过程中，作为文艺方法和技巧的文艺形式起了重要作用。当然，文艺的形式不是纯物理的东西，它同样是一种特殊的意识形态。那种把形式单纯地视为对意识形态内容的一种表达的观点，其实已脱离了生产论的角度而退回到反映论的立场。他借用并发挥了一位英国批评家的观点，认为油画这种艺术体裁和生产技术，与包括艺术生产在内的社会经济生产的发展阶段、与艺术家和群众（即生产者和消费者）、与艺术的产权关系及其维持那些产权关系的意识形态、与人们看待事物的思想方法等等，一言以蔽之，与整个社会的文化，都有密切的错综复杂的关系。因而，艺术形式归根结底属于意识形态的范畴。艺术的审美形式作为一种具有相对独立性和能动作用的东西，它在表现一定的意识形态的同时又突破、改造和超越意识形态，从而形成自己独特的话语结构，呈现出一种新的意识形态意义。文艺的审美形式的变化因而同样反映了意识形态的变化。

在伊格尔顿看来，意识形态并不是统一完整的，相反它由众多的“亚结构”构成，以文学为例，如作者个体意识形态、一般意识形态、审美意识形态等，其中各层次间以及各层次本身都充满了复杂的矛盾、冲突和斗争。更进一步，伊格尔顿在《审美意识形态》一书中把阿尔都塞学派对主体与意识形态的关系的研究转到身体与意识形态关系的研究；由阿尔都塞学派意识形态对主体的质询转到意识形态对身体的雕琢，体现了伊格尔顿审美意识形态理论的新发展。关于文学与意识形态的关系，伊格尔顿提出了六个基本范畴来加以阐发。他在《批评与意识形态——马克思主义文艺理论研究》一书中指出：马克思主义文学批评有六个基本范畴，即：①一般生产方式；②文学生产方式；③一般意识形态；④作者个体意识形态；⑤美学意识形态；⑥文本。其中，文本是其他范畴的产物，文学批评的任务就是具体地分析它们之间的复杂的历史结合。

伊格尔顿所说的“一般生产方式”指在社会中占主导地位的社会物质生产方式，它构成一切社会存在包括文学生产的基础。“文学生产方式”则是它的子系统，也由生产、分配、交换、消费等相互联系的诸环节组成。一定社会中居支配地位的文学生产方式是与这个社会占统治地位的一般生产方式相适应的，如发达资本主义社会里的大规模的出版、印刷和发行即是如此，那些次要的文学生产方式如手艺人式的文学创作方式只能作为一种补充与之合并。同时，文学生产方式作为一种特殊的社会生产方式，还是一种意识形态的生产，文学文本的意义生产方式都会打上特定文学生产方式的深刻影响。“一般意识形态”则是在一定社会生产方式基础上产生的占统治地位的社会意识形态，

由伦理价值、艺术表现、宗教信仰等相对独立的价值话语组成，并寄身于作为意识形态文化机器的物质机构之中。它反映和表现社会的物质生产结构，以及个人主体对社会状况的体验关系，成为文学所置身的一个重要文化语境。“作者意识形态”则是指作者被置入一般意识形态这一符号秩序的具体方式，这一置入是由多种因素如作家所处的阶级、性别、民族、宗教、地域等决定的。至于“美学意识形态”，则是包括在一般意识形态之中又有相对独立自主性的一个领域。它既是包括文学在内的文化意识形态的一部分，其自身又由多个层面如美学理论、文学理论、批评、实践、传统、规约、文类、技巧等所组成。“文本”指具体的文学艺术作品，是以上五个因素多元决定或综合作用的产物。

伊格尔顿认为，文学生产方式与一般生产方式的关系是后者决定前者，后者为前者提供特定的文学生产条件，使某种特定的文学生产成为可能；同时，文学生产方式也有助于一般生产方式的再生产，并成为后者的有机组成部分。当然，文学生产方式与一般生产方式的关系并不总是直接同一的，二者也可能以相反相成的关系出现。

关于文学生产方式与一般意识形态的关系，伊格尔顿认为，文学生产首先是通过语言与意识形态发生根本性关系的。正是在怎样看待文学生产与语言的关系问题上，伊格尔顿表现出了对现代结构主义者和阿尔都塞的双重超越。在伊格尔顿看来，语言绝非中立的符号地带，语言从一开始就是政治性的或意识形态性的东西。文学正可以被视为这种语言斗争的动因和结果。统治阶级的语言和意识形态可凭借文学建立自己的霸权地位，而被统治阶级也可以用文学来在意识形态层次上维持或重建一个被削弱或被粉碎的历史身份。因此，在文学生产中，如何使用语言以及使用何种语言首先是由意识形态决定的，并蕴涵着值得译解的意识形态信息。文学是意识形态性语言冲突的表征，是意识形态性语言的斗争场所。伊格尔顿进而指出，占统治地位的一般意识形态还进一步通过意识形态文化机器影响着文学生产，使包括文学教育、文学研究和文学批评机构化和制度化，从而形成一种隐蔽或公开的意识形态权威。可见，文学生产和一般意识形态生产是一种相互再生产的关系。

伊格尔顿认为，文学生产和一般意识形态生产之间的这种相互再生产的关联，又进一步产生了一个“有关文学生产的意识形态”，即关于文学生产本身的意识形态价值判断，它内含于美学意识形态之中。关于美学意识形态和作者意识形态，伊格尔顿指出，作者意识形态可能在很大程度上决定文学的美学生产方式的选择，但也可能完全处于某种美学意识形态的掌握之中，以致于不出现所谓的美学选择问题。至于作者意识形态与一般意识形态的关系，伊格尔顿认为，由于不同的作者被置入一般意识形态的具体方式各异，因而它们之间有

着完全同构、部分同构部分矛盾、相互对立等三种关系。伊格尔顿似乎对反映二者矛盾关系的作品尤为重视，这是因为，作者意识形态与一般意识形态二者之间可能被美学形式这一中介所改变，某种风格、语言、格调、语汇等作为审美的代码和符号，在使一定的意识形态得以传达，得以具体化、物态化的同时也使之发生了改变，因此，以某种美学形式为手段对一般意识形态进行加工生产所得到的东西往往会与作者头脑中的意识形态发生矛盾和冲突。对于伊格尔顿来说，个体经验是任何意识形态的基础，由于其具体性与情感性，任何一种意识形态都不可能将其完全符号化和抽象化。既定的意识形态和生动的个体经验之间是一种互动关系。这种关系是应当给予充分的重视的。

伊格尔顿由此得出这样一个结论：由于文本是一系列复杂历史因素多元决定的产物，因而不能把文本简单地毫无差别地等同于某种主导的意识形态或作家的意识形态，文本是在由一般生产方式所最终决定以及有相对独立性的文学生产方式之中，借助于一定的审美形式，作家意识形态对其所处的一般意识形态的总体结构进行美学加工的产品，文学是审美意识形态的生产。

b. 文学批评的价值判断属性

伊格尔顿在《批评与意识形态——马克思主义文艺理论研究》一书中指出，当代文学批评的关键问题就是文学的价值问题。在这个问题上，存在一些似是而非、亟待澄清的观点。一方面，现代资产阶级的唯心主义美学给价值标准提供主观主义的解释，把价值问题归结为纯主观的“评价”，把价值属性抽象为纯形式的东西；另一方面，庸俗的机械的马克思主义则与此相反，只是片面强调反映论而忽视价值研究，或把价值问题简单地归结为作为某种阶级立场的世界观的表现。所以，对于文学的审美价值研究，马克思主义美学必须进行上述两个方面的抵制。伊格尔顿在此问题上的总的思路是：把文学的价值问题纳入他的“文学是审美意识形态的生产”这一理论框架之中，使价值论与生产论、意识形态论统一起来。《批评与意识形态——马克思主义文艺理论研究》一书的第五章《马克思主义与审美价值》集中讨论了这个问题。

伊格尔顿认为，马克思主义文学批评的任务是给“文学价值”提出一个辩证的解释，在文学生产的基础上重新思考价值问题。伊格尔顿把马克思的价值理论、本杰明的艺术生产理论同阐释学美学和接受美学思想加以融合。他认为，一方面，那种与阅读或消费无关的、固定不变的文学价值是不存在的；另一方面，审美价值绝非主体心理意识的单纯表现。价值问题同作家、作品及读者均有密切关联。伊格尔顿指出：

文学价值，是用对文本的思想见解，用作品的“消费性生产”，亦即解读行为，所制造出来的一种现象。它所表示的，永远是由相互间的关系

所确定的价值：“交换价值”。“价值”的历史，是文学思想实践的历史基础——但这种实践，决不是对已制作好了的产品进行单纯的“消费”……必须把这种实践作为文本确实在进行的（再）生产来研究。^①

伊格尔顿认为，根据马克思主义的价值理论，价值应当体现在交换过程之中，文学价值亦然，文学的价值是由艺术生产与消费（或曰创作与阅读）之间的主客体关系所确立的交换价值，文学价值产生于读者对文本的阅读活动之中。然而，决不可把文学价值仅仅归结为简单的交换和消费问题，阅读和批评活动并非单纯的消费，它同时还是文化的再生产。作品的文本正是在阅读和批评的再生产中获得自身的价值，文学的价值是读者在对文本（包括物质性的东西和精神性的东西）消费过程中产生的意识形态挪用或文学意义再生产。这就既与唯心主义美学的价值观划清了界限，又避免了把审美价值混同于一般价值。

伊格尔顿进一步指出，包括批评在内的阅读活动是在特定的文本的意识形态生产中对文本的物质素材或媒介的消费，它既是一种把文本作为物质材料来进行的消费性生产，也是一种特殊的意识形态生产。伊格尔顿指出：

我们所解读（“消费”）的，是某种思想给我们解读（“生产”）的东西。解读，就是在对文本的确乎是物质性的东西进行特殊的思想生产的过程中去消费文本中那个确乎是物质性的东西。^②

伊格尔顿认为，文学文本的解读，只有置入特定意识形态所支配的某种接受和批评的常规性框架之中才是可以理解的。这种常规性框架表现为一般意识形态和文学物质材料审美特性的辩证结合。这是因为，作品文本是作者在一定的意识形态结构中创作出来的，作者总是要用一定的审美形式来对意识形态进行加工，因而，作品在意识形态和审美形式上的二重组合就成为读者解读作品的根据。阅读是对凝聚在作品文本中的审美意识形态的解读、呈现和再生产，文学的审美价值在本质上是意识形态性的，即文本的意识形态信息引起读者思考，从而对特定意识形态作出或肯定或否定的评价。当然，文学不是导向意识形态的文献形式，不是对意识形态的理念式的图解。作为语言艺术，文学本身

① 伊格尔顿：《马克思主义与审美价值》，见陆梅林选编《西方马克思主义美学文选》，漓江出版社1988年版，第705—706页。

② 伊格尔顿：《马克思主义与审美价值》，见陆梅林选编《西方马克思主义美学文选》，漓江出版社1988年版，第706页。

是语言结构的一种特殊形式，文学语言通过对一般语言的常规结构和意指方式的背离而制造丰富的新义，从而显示作者意识形态与社会一般意识形态之间的复杂关系。对于不同的具体作品而言，这种复杂性更是各各相异。读者的阅读，就是在这种极为复杂的文学语言解读中进行的，因此，文学的审美形式、审美语言的独特运用，成为文学价值的一个重要来源。这样，就把文学作为一种特殊的文本的意识形态生产与一般的非意识形态的纯物质生产区别开来了，也把文学价值与一般物质产品的价值区别开来了。

伊格尔顿认为，决定文本价值的，是它插入思想系统和文学话语的具体方式。文学作品在那些由历史决定的需要、兴趣、权力等与其所译成的思想符号的关系中建立了自己的价值。文学既浸染、改造和超越意识形态，又与之形成共谋。因此，文学阅读也是一种双重运动：与一般意识形态若即若离，既追随它，又跨越它。不能简单地把文学的审美价值等同于在作品中直接表现进步阶级的意识形态，因为，那些表现历史运动矛盾性和复杂性的作品如华兹华斯的诗歌同样具有很高的艺术价值。伊格尔顿批评了在这一问题上的“经验主义与唯意志论”两种弊端，前者认为文本自然而然地在读者那里再生产出它的意义，后者则主张读者随意地将他的意思投射于文本之上。文学的生产与消费之间是一种动态的平衡，文学价值永远是由作品文本、读者、批评家相互关系所确定的，文学的价值是文本自身的历史性自我生产、文本的意识形态框架与阅读的意识形态消费行为等因素的综合作用的结果。

伊格尔顿的上述思想在他的《文学原理引论》这部评介19世纪英国文学研究和20世纪西方文论的著作中，在《审美意识形态》这部评介自近代英国经验主义美学至今日后现代主义美学的西方美学史著作中，均得到进一步的深刻阐述。伊格尔顿以其渊博的知识、深刻的洞察力和精辟的分析，雄辩地揭示了：文学研究和美学研究从来就不是真正与社会现实无关的单纯的异想天开的个人话语或抽象的普遍话语，“纯”文学理论和美学理论只是一种学术神话。文学批评既不是纯客观的事实判断，也不是纯主观的评价，文学批评是由主客体共同决定的并与社会利益和社会权力密切相关的价值判断。换言之，文学研究和美学研究一直都是具有政治性或意识形态性的，尽管这种政治性或意识形态性的表现形态各异。伊格尔顿认为，“纯”文学研究其实并不那么“纯”，文学批评在对文学现象进行审美价值分析时，无不直接或间接地反映批评家对文学与文化、文学与社会，尤其是文学与政治等重大问题的态度，批评所确立的话语因而都是具有意识形态性的权力话语。然而，传统的文学理论和文学批评却往往有意无意地掩盖自己的意识形态性和历史构成性，企图以某种自然的、自明的或天经地义的面貌自居，借以获得理论的权威性。“认为存在着一种名叫‘艺术’的不变事物，存在着一种名叫‘美’或‘美感’的可以孤立

存在的经验，这一看法在很大程度上是我们已经提到过的艺术脱离社会生活这一现象的产物。”^①他认为，这不是故意把政治拉入文学之中，政治一开始就在那里，这里的“政治”指组织社会生活的方式及其所包含的权力关系。例如，19世纪英国文学研究的兴起是因基督教衰微导致社会出现危机的情况下英国中产阶级为适应扩张自我、整合社会的需要所作出的意识形态反应；现代自由人道主义艺术理论则是软弱的现代资本主义的道德意识形态与其所生存的社会秩序的矛盾关系之表征；英美新批评是一种与农业运动右翼、宗教教条及权威主义相联系的非理性主义；海德格尔所主张的在艺术面前应当无为的美学思想，其实质是以奴性十足的自我克制作为资本主义工业理性社会的傲慢理性的唯一替代物；后结构主义的话语颠覆是经过“冷战”时期，尤其是60年代“幻灭”之后左派知识分子政治情绪在话语领域的转移或置换；而后现代主义则是后工业消费时代激进自由主义的多元论者和相对论者为人类未来所描绘的矛盾幻象，等等。

可见，现代艺术理论结构与现代社会占统治地位的意识形态结构是密不可分的。现代文学理论和美学理论发展嬗变的历史，既是文学和美学学术机构不断行使其意识形态话语或权力话语职能的历史，也是我们这个时代的政治和意识形态的历史的一部分。文学理论和美学理论是人们观察自己所处时代历史的一个特殊视角，它涉及个体与社会、权力与性，以及对过去的解释、对现在的理解和对未来的展望。与其他的美学理论和文学理论不同，马克思主义批评的特色在于坦陈文学批评的价值判断属性，揭示文学文本的价值、意义和意识形态的生产和再生产规律。伊格尔顿反复强调：这一“主要结论——‘文学理论’和文学批评不论显得多么公允，从根本上说它们永远具有强烈的政治性——不应该被误认为是企图把文化产品所具有的特殊和独特的大厦归结为直接的、宣传性的政治目的。相反，文化和政治社会之间的关系尽管确实密切，但永远是复杂的，而且常常是间接的。这完全可以说是我的看法，我认为，凡有论述的地方也总有权力；而且我特别感兴趣的正是论述（或意义）形式和权力形式（不仅是社会阶级之间而且还有种族、性别和个人之间的权力关系）之间的那种多重关系。”^②通过对文学价值的科学阐释，马克思主义文学批评为文学研究开辟了广阔的新向度。科学的马克思主义文学批评不仅仅是为了求知求真而批评，而是为了有助于人类的解放。文学批评不应自言自语，而应当切实地关注现实的社会问题在文化和文学中的投影。伊格尔顿把文学价值和文

^① 伊格尔顿：《文学原理引论》（刘峰等译），文化艺术出版社1987年版，第26页。

^② 王逢振编：《今日西方文学批评理论——十四位著名批评家访谈录》，漓江出版社1988年版，第102页。

化理想的实现寄托于社会主义，认为只有社会主义才是真正实现这一价值和理想的物质运动。他明确指出：“人类存在最后的审美化——我们称之为共产主义——并不能完全屈从于游戏、诗意、形象和直觉的理性而预先早熟。相反，严密的分析理性是完全必要的，它帮助我们解决那些阻碍我们的矛盾，使我们达到那种工具主义将丧失其不受欢迎的支配作用的境地。”^① 归根结底，伊格尔顿的文学批评观有着深广的文化视野，他将文学研究置入文化研究之中，又进一步揭示文化所蕴涵的意识形态本质，力求建立一种马克思主义美学理论的“价值科学”。由于这种价值科学建立在文学生产论和意识形态论相结合的理论基点之上，强调文学阅读和批评的价值生产或再生产属性，从而既纠正了反映论美学对价值问题的忽视，又克服了形式主义的主观随意性。批评主要不是本体论问题，也不是方法论问题，而是一种阐发观点、态度和立场的类似于古代修辞学的社会行为，其核心是政治激励或政治批判问题。

总起来看，伊格尔顿关于文学生产和文学批评的理论对“文学是什么”、“文学为什么”、“文学将造就什么”等一系列问题的回答是富有启发性的，它深刻地启示我们：文学不能一味地强调所谓“自律”，文学从来就没有真正离开过更复杂的社会和文化问题。文学及其批评首先是一种社会政治实践，人们总是或鲜明或隐蔽地用文学来表达对社会的期待、关怀和批判。因此，强调文学的文化属性和视野，尤其是强调文学的意识形态生产这一视角，对于当代批评的理论思维和操作实践来说是尤为迫切的，尽管观察文学及其批评不仅仅只有这一视角。

2. 詹姆逊的文化政治诗学与后现代理论

弗里德里克·詹姆逊 1934 年出生于克里夫兰，50 年代先后在哈佛大学和耶鲁大学就读，1959 年获得博士学位。詹姆逊长期执教于耶鲁大学、加州大学、杜克大学等高等学府，主要著作有《萨特：一种风格的起源》（1961）、《马克思主义与形式——20 世纪辩证的文学理论》（1971）、《语言的牢笼》（1972）、《政治无意识——叙事作为一种社会象征行为》（1981）等。1985 年曾来华讲学，讲学内容以《后现代主义与文化理论》在中国出版。詹姆逊是西方当代享有盛名的新马克思主义文艺批评家，他的文化政治诗学理论和后现代理论有相当的影响。

a. 文化政治诗学理论

60 年代，随着新左派运动的渐起，詹姆逊开始转向对西方马克思主义的研究与介绍。从 60 年代中期开始到 70 年代初期，詹姆逊在杂志上发表了一系列有

^① 伊格尔顿：《美学意识形态》（王杰等人译），广西师范大学出版社 1997 年版，第 219 页。

关西方马克思主义的论文，最后经过扩充出版了《马克思主义与形式——20世纪辩证的文学理论》（1971）一书。在这本书中，詹姆逊针对庸俗马克思主义的机械论和“新批评”的经验论的局限性，集中介绍了卢卡契、萨特和法兰克福学派的文化和文学批评理论，认为这一以黑格尔式的辩证法作为其思想基础的“新马克思主义”批评理论可以同时克服上面两者的局限，为走向一种辩证的文学批评提供有效的理论框架。

在《马克思主义与形式——20世纪辩证的文学理论》中，詹姆逊一再强调辩证思维是“思维的思维”，是“思维的二次乘方”；一种辩证的文学理论不仅要对文学作品本身的内容与形式的关系作总体的和历史的思考，而且还要对用来阐释文学作品的范畴和方法作总体的和历史的思考。这一观点在同年（1971）发表的著名论文《元批评》中被进一步理论化。

如果说《马克思主义与形式——20世纪辩证的文学理论》是詹姆逊对黑格尔式的马克思主义批评传统的一个系统总结，那么《元批评》这篇论文就可以看做是他运用这种辩证批评思考其他非马克思主义的批评方法和范畴的一次初步尝试；并且在这篇文章中，已显示作者想要综合各种对立的立场和方法的企图，因此在一定意义上可以说《元批评》是第二年即1972年发表的《语言的牢笼》一书的一个导引。

在《语言的牢笼》中，詹姆逊既对索绪尔语言学、俄国形式主义、法国结构主义和后结构主义作了系统的介绍和论述，又用马克思主义的立场对这些新思潮进行了批判性的评价。詹姆逊指出，形式主义和结构主义在摆脱英美传统的经验论和实在论，转向强调语言符号的关系系统的重要性方面无疑是一个进步，但另一方面，由于这种语言模式过分强调共时性思考与历时性思考的差别与对立，从而割裂了作品的形式与内容或社会现实的关系，导致了对历史维度的放逐，最终陷入了一种唯心主义的“语言的牢笼”。因此，一种马克思主义的阐释学必须走出语言的这一囚禁状态，同时又利用形式主义和结构主义的成果，将历时的思考和共时的思考或者说将结构分析和历史分析结合起来。

在对马克思主义的辩证批评传统和结构主义的批评方法加以系统的梳理后，70年代，詹姆逊便转入了具体的文学和文化研究，一方面继续致力于对上面两种理论话语的综合，另一方面又力图在具体的批评实践中发展和完善自己的批评框架。在这个时期，詹姆逊发表了大量的论文，研究范围遍及科幻小说、电影、魔幻叙事、绘画，还有现实主义和现代主义文学以及大众文化等领域，其理论的主要焦点在文类批评、形式的意识形态、历史主义和大众文化的乌托邦等方面。作为这一时期理论研究和文化研究的最后总结，1981年，詹姆逊出版了他的马克思主义文化批评三部曲中的最后一部，即《政治无意识——叙事作为一种社会象征行为》，从而奠定了他在西方马克思主义文学和文化研

究中的地位。

在《政治无意识——叙事作为一种社会象征行为》中，詹姆逊通过对卢卡契的“黑格尔主义的马克思主义”和阿尔都塞的“结构主义的马克思主义”作相互的修正和重写，通过对当代各种批评理论和批评方法进行意识形态的除幻，通过对马克思主义文化批评的主导语码的系统论述，提出了一个完整的马克思主义阐释学的理论框架，对传统马克思主义文学理论中的重大问题，如经济基础与上层建筑的关系、文本与历史情境的关系、叙事形式的历史发展及其意识形态特征等等，重新进行了界定。并且还运用他的阐释学框架对前资本主义社会和资本主义不同历史时期的叙事形式进行了意识形态的分析，揭示了文学形式、主体欲望与生产方式的发展之间的复杂关系。

詹姆逊认为，一种真正的马克思主义辩证批评应当遵循三种方法论原则：总体化、中介化和历史化。表面上看，这三种原则都来自卢卡契的“黑格尔式的马克思主义”，但在詹姆逊那里，它们都被一个阿尔都塞的“结构主义的马克思主义”的主导语码即生产方式概念所统辖着。根据阿尔都塞的理论，生产方式是一个由各个相对自律的异质性层面以多元决定的方式组成的结构整体，在这个整体中，经济因素固然是最终的的决定性因素，但它与其他因素的关系并不是直接的因果关系，而是各因素相互之间的一种多元互动关系。这样，我们对作为上层建筑的文学和文化生产活动的考察就不能停留于简单的经济决定论，而是必须把它们置于生产方式的结构整体中，既考察它们与其他因素之间的同一性，也考虑各自的差异性，更确切地说，是让同一性与差异性的关系保持辩证的张力。詹姆逊正是通过综合这一结构主义的观点与卢卡契的黑格尔主义的观点来提出他的辩证批评原则的。具体来说，所谓总体化就是指要在一种结构整体的背景中来揭示文本客体的局部语码的局限性，以一种开放的、否定的辩证思维来打开所论对象的意识形态封闭性；所谓中介化则是指通过在文本与社会现实之间找到一个主导语码或范畴来建立起文本与现实间的关系，使文本在不失去其相对自律性的前提下能够在更大的语境中得到理解；最后，所谓历史化就是指在一种共时的结构整体中对文本作历时的研究，历史化之所以可能，就是因为在任何给定的生产方式系统中，其实都沉积或者说积淀了此前甚至此后的生产方式的踪迹，它们的意识形态信息在文本中总是以非共时态的方式矛盾地共存着，因此，通过揭示隐藏在文本中的这些相互冲突的意义结构，就可以完成从文本批评向社会批评和文化批评的辩证运动，最终达成对历史必然性的总体把握。总而言之，在詹姆逊那里，总体化、中介化和历史化并不是三种各自分离的批评方法，而是其辩证思维的具体运作方式，它们的区别仅在于角度的不同，而没有方法论原则的差异；并且，从目标上说，这三种运作都是内部批评与外部批评或者说文本批评与社会批评的一种结合，且都是从

前者向后者的辩证扩展与运动。

詹姆逊把他的辩证批评理论又称作马克思主义阐释学，实际上，这是一种文化政治诗学。这一理论的核心就是他的政治无意识概念。所谓政治无意识，简单来说，就是指文本或叙事作为一种社会象征行为所投射的社会集团或阶级集体的意识形态愿望或政治幻想。詹姆逊认为，历史作为一种不在场的原因本质上是非叙事的和非再现的，但是另一方面我们又只能以叙事的形式接近历史，通过在政治无意识中先在的文本化和叙事化来理解它。“历史不是一个文本，不是一种叙事，无论是主导叙事与否，但是，作为一种不在场的原因，除非在文本形式中，否则我们不可能接近它，并且我们对它和真实本身的研究，必然地要通过它的先在的文本化，通过它在政治无意识中的叙事化。”^①

而另一方面，由于文本或叙事并不是直接地再现历史，而是要通过意识形态的遏制策略将历史重构为亚文本，因此一种社会阐释学就必须运用历史化来对文本进行意识形态除幻，在打开文本的意识形态封闭的同时，也揭示文本内部的乌托邦理想，使文本成为对社会现实进行症状分析的场所。为此，詹姆逊从中世纪的释经学传统中获得启示，提出了他的阐释学的三个视界：政治的、社会的和历史的。“首先是政治史的观念，亦即狭义的即时性事件和最终以编年的方式发生的事件系列；其次是社会的观念，亦即社会各阶级之间现在已经不是历时或拘泥于时间意义上的一种构成性的紧张和斗争关系；最后是历史的观念，这时历史在其最宽泛的意义上被构想为是各生产方式的序列和种种人类社会形态的演进和命运，例如从史前生活到历史已经为我们准备好的无论多么遥远的未来。”^② 在政治视界中，文本被读为一种社会象征行为，被看做是以审美的形式对实际的社会矛盾的一种想象性解决。在社会视界中，文本被读做是相互对抗的社会阶级进行对抗性对话的场所，在这里，作为阐释对象的乃是文本内部的意识形态素——一种体现文本的政治幻想结构的最小单位。在历史视界中，文本被纳入人类整个生产方式的对抗性结构中加以考察，在这里，不同历史时期的生产方式对抗性地共存于一个文本中，使文本成了预示历史进程的重要对象。在詹姆逊看来，批评从政治视界向社会视界和历史视界的辩证运动是完成社会阐释学的必经之路。

在《政治无意识——叙事作为一种社会象征行为》中，詹姆逊正是依据上述理论分别考察了巴尔扎克（代表现实主义）、吉辛（代表自然主义或高级现实主义）和康拉德（代表现代主义）的叙事。詹姆逊的批评主要是在两个方面进行：“形式”的方面和“内容”的方面，前者主要着力于形式与社会现

① [美] 詹姆逊：《政治无意识——叙事作为一种社会象征行为》英文版，第35页。

② [美] 詹姆逊：《政治无意识——叙事作为一种社会象征行为》英文版，第75页。

实的关系，又称“形式的内容”或形式的意识形态分析；后者则着力于探讨社会现实在文本中的深层意义结构，又称“内容的形式”或“意识形态的形式”。例如在对康拉德的叙事的分析中，詹姆逊指出，从形式的方面说，康拉德的叙事显露了20世纪西方文学和文化建制的面目。在那里，不仅有现代主义的叙事，而且有形形色色的大众文化或商业文化的话语，并且明显地并置在一起。尤其是在《吉姆爷》的叙事中，这种断裂与紧张表现得最为具有戏剧性，在那里，不仅有两种叙事范式、两种叙事类型之间的“游移”，而且有两种不同的文化空间，即高雅文化与大众文化之间的“运动”。这种异质的叙事形式的矛盾对置其实是资本主义日常生活物化的一种意识形态表达，也是对随物化而来的一切的一种乌托邦补偿。再者，就内容的方面说，詹姆逊同样以《吉姆爷》为例，运用格雷马斯的符号矩阵建立了一个人物关系系统：

吉姆爷

| | |
|--------|-----|
| 行动 | 价值 |
| 冒险家 | 朝香客 |
| 非价值 | 非行动 |
| 躺椅上的船员 | |

在这里，朝香客有着执著的追求和坚定的信仰，但在现实中没有自己的行动，因此是价值和非行动的综合；而那些冒险家虽然有行动，但看不到意义，发现不了价值，因此他们作为虚无主义的形象代表着非价值与行动的结合；至于那些坐在躺椅上的船员，他们显然代表着非价值与非行动的结合；最后是吉姆爷，他则代表着行动与价值的结合。詹姆逊认为，康拉德的《吉姆爷》是一个美学的宗教文本，他以叙事的形式讨论了价值的问题，其用意无非是要为行动与价值这一19世纪工具化社会出现的实际矛盾提供想象的解决。然而，吉姆的死又从根本上宣告了这一矛盾是不可解决的，康拉德关于英雄吉姆爷的叙事实际上只是一个神话，是西方关于自己的神话；英雄是不存在的，他只是意识形态上的一种完成，《吉姆爷》的意识形态封闭就在于它通过一个“不可能的英雄”构筑了一个有关英雄的神话。

b. 后现代理论

可以说，直到目前为止，《政治无意识——叙事作为一种社会象征行为》仍然是詹姆逊的所有论著中最为重要的一部。但是在这本书中，詹姆逊只着重分析了现实主义、自然主义和现代主义的叙事形式，对于晚期资本主义的文化形式却较少涉及。作为其理论的逻辑完成，80年代开始，他转向了对后现代主义的研究。这些研究中最引人注目的成果当属1984年发表的长篇论文《后现代主义，或晚期资本主义的文化逻辑》。和此前的研究一样，詹姆逊对后现代主义论争的积极介入一方面是为了将他的马克思主义文学理论进一步扩展为

一种文化理论，另一方面也是为了对抗后现代主义和后结构主义对马克思主义的攻击，二者一直在把马克思主义说成是一种过时的总体化和简约化的话语，认为它已经无法对当代后工业社会的新特征提供有效的解释。詹姆逊则在综合黑格尔式的马克思主义的总体观点、曼德尔的资产阶级阶段论和阿尔都塞的社会层次理论的同时，利用了后结构主义的概念，如德鲁兹和拉康的“精神分裂”、包德里亚的“影像”、列奥塔的“强度”和“阙下”等，来说明后现代时期的文化特征。

和列奥塔、包德里亚等一样，詹姆逊也承认后现代时期的文化和社会形式与现代主义有了根本的不同，但他所要做的是不仅仅是经验地强调这一文化的和社会的断裂，而是要在一种新马克思主义的社会理论框架内对后现代的新特征进行理论化，为后现代的文化 and 主体经验形式提供一个总体的解释，或者说揭示晚期资本主义的“文化逻辑”。为此，詹姆逊强调说，后现代主义并不只是一种美学风格或美学现象，而是涵盖了新的历史时期的文化、社会、经济和政治等广大领域的一个历史整体表征，是资本主义生产方式发展的一种历史必然。

詹姆逊认为，与资本主义生产方式发展的三个阶段相对应，资本主义的文化形式也有三种：市场资本主义时代出现的是现实主义，垄断资本主义阶段出现的是现代主义，而晚期资本主义（或多国化资本主义）时期出现的则是后现代主义。它们分别代表了不同的对世界和自我的体验，反映了不同的心理结构。而作为晚期资本主义生产方式发展的历史必然，后现代主义的文化特征主要表现在如下几个方面：

（1）深度模式的削平

现实主义作品中有对社会的倾向性看法，现代主义作品中充满着焦虑和不安，包含着对终极价值的渴望和对自我的执著。这些作品的内部都有深层内涵。而后现代主义的作品则削平了所有的深层模式，把一切都平面化了。詹姆逊认为，被后现代主义消解的深度模式至少有四种：①黑格尔式的本质与现象的辩证法模式的消解；②弗洛伊德的表层与深层压抑模式的消解；③存在主义关于真实性与非真实性的关系模式的消解；④符号学关于能指与所指的二元对立模式的消解。后现代主义的削平深度模式就是要消除现象与本质、表层与深层、真实与非真实、能指与所指之间的对立，后现代主义否定文本有所谓的深层含义或意义，在他们看来，只是能指的无限滑动。

（2）历史意识的消失

深度模式消失的另一表现就是历史意识的消失。历史意识其实是一种时间意识，它也是一种深度模式。现代主义的历史意识体现为，在承认当下碎片化的同时，又企图通过对过去的回忆和对未来的渴望建构起历史的连续性。而在

后现代主义那里，时间的连续性不复存在了。詹姆逊认为，后现代时间的特点是一种“精神分裂症”，或如拉康所说的“符号链条的断裂”，在那里，只有纯粹的、孤立的现在，只有一连串纯粹的能指链，而不再有过去与现在的连续。由于语言链条断裂和时间概念紊乱，后现代艺术不再有任何确切的意义，大量孤立断裂的物质性能指，加剧了艺术表现中的历史淡化，以及深度感、距离感的普遍消失。

(3) 主体的零散化

主体是现代哲学得以确立的前提，也是现代艺术着力表现的主题。然而，在后现代主义中，主体、自我、理性等已经丧失了中心地位，已经零散化了，成了一些空洞的指意符号。在后现代主义的“耗尽”中，人体验的不再是一个完整的世界与自我，而是一个变了形的外部世界和一个梦游者的幻觉性“非我”，人没有了身份，没有了自己的存在，只是一个已经非中心化的主体。随着主体意识的消弭，随着主体的零散化，后现代主义的世界不再是人与物的世界，而是物与物的世界，表现在艺术中，就是追求对对象的所谓纯客观再现，以一种极度的逼真性造成一种令人恐怖的非真实感。并且，后现代的艺术家不再像现代主义者那样以追求个人风格为己任，而是开始了大规模的机械性复制与生产，批量地制作无个人风格的“类象”。

(4) 距离感的消失

传统美学总是要求审美活动具有一种距离感，由此提出了诸如移情说、距离说、陌生化等，其目的无非是为了强调艺术与生活的距离。后现代美学颠覆了这一传统的美学观，取消了艺术与现实生活之间的等级秩序，认为后现代文化的特色就是形象、照片、摄影的复制，机械性的复制以及商品的复制和大规模的生产，是距离感和现实感的消失，是可复制的形象或类象对社会和世界的非真实化。

针对后现代文化的上述表征，詹姆逊提出了“认知标识”的概念。他认为，后现代社会更严重的问题在于，非中心化的主体已经无法在新的都市（文化）空间中定位自己，不能在认知上组织起他切身的周遭环境，也无法在一个原本可以标识的外在世界中以认知方式标绘出自己的位置。因此，一种新的文化攻略的可能形式就是提出“认知标识美学”，这种美学将增强个人主体在全球经济、政治、文化格局中对自己的位置意识，用一种总体化的方式正确地评价这个世界，从而重新获得行动和斗争的能力。

不过，詹姆逊并未清晰地论证他的这一倡议，也未曾提出任何特定的标识策略以用于后现代空间。在1986年发表的《跨国资本主义时代的第三世界文学》一文中，他以第三世界的小说为例，展现出特定文化和政治语境中的文学是如何阐释个人在该社会中的地位，为他们的国家提供认知的图识。他说，

第一世界的文学总体上表现的是个人与社会的对立或对抗，而第三世界的文本，甚至那些看起来好像是关于个人和力比多趋力的文本，总是以民族寓言的形式来投射一种政治，其关于个人命运的故事也总是包含着第三世界的大众文化和社会受到冲击的寓言，因此，如果说第一世界的文学文本是关于个人的神话，那么第三世界的文本则是关于民族的寓言。例如中国作家鲁迅的《狂人日记》就是中国封建社会“吃人”的历史现实的寓言，作者对这一现实表现出的个人性恐惧，应该从社会和政治方面，将其理解为是对处身于这一异化现实中的中国知识分子的精神状态的总体观照。当然，詹姆逊的分析并非无懈可击，例如，他就没有说明：这种小说在政治上究竟有多大效力？它与正统文化进行收编的权力之间究竟有何种关系？

实际上，针对西方自由主义或后结构主义所信奉的相对主义或多元论立场，詹姆逊始终持守着一种左派的文化政略，即马克思主义的文化革命策略。在他看来，马克思主义是所有文学批评和文化分析“不可超越的地平线”，它让那些互不相容的、明显缺乏通约性的批评方法各就其位，通过对它们进行总体化和历史化来消化和吸收它们。马克思主义的这种“语义优先性”——按照詹姆逊的理解——就来自于它的生产方式理论，因为作为马克思主义基本语码的“生产方式”既是一个共时性的概念，又是一个历时性的概念，根据这个概念，每一社会形态或历史地存在的社会，事实上都是几种生产方式的结构共存，其中那些旧的生产方式的残余现在在新的生产方式内被降低为结构上从属性的地位，从而使得现存体系内异质的、不平衡发展的各个层面相互之间存在着潜在的不一致或矛盾倾向，因而通过分析这些矛盾，就可以获得对社会的总体性把握，揭示历史发展的现实和真相。也就是说，社会形态作为多种生产方式非共时性的存在，可以为我们进行文化和文本分析提供有效的手段，在《政治无意识——叙事作为一种社会象征行为》中，詹姆逊把这种非共时性或者说“元共时性”地看待历史的总体性思维称作是“文化革命”，并认为能够洞识到文化革命或社会变革时刻的历史主体就是那些被压迫阶级。而在1988年发表的《历史与阶级意识——未完成的计划》一文中，詹姆逊进一步发挥这一观点，认为女性主义者、黑人、同性恋以及其他处于社会边缘位置的受压迫团体的经验，都能为社会革命提供重要的观点或立场，可以导向一种批判资本主义的理论，因而文化政略的任务就是以清单列出被各式各样边缘的、受压迫的或被统治的团体所经验到的各种不同的“束缚”结构，并在保证其经验的差异性的同时，使它们结成文化和政治同盟。

总之，詹姆逊的理论既有庞杂的、各种异质性的话语“非共时性”地综合并存的一面，也有一个一以贯之的主导语码在其中起着包容一切的作用，这就是他的黑格尔主义暨阿尔都塞主义的马克思主义的生产方式概念，或者说，

詹姆逊作为当今西方世界最为活跃最为著名的批评家之一，首要的就在于他对马克思主义做的公然的维护和大胆的改造，他的文学和文化阐释学实际上是一种马克思主义的文化政治诗学，是一种不停地颠覆和否定现存秩序的批判理论。他在理论上依据马克思主义的辩证立场对当代其他各种非马克思主义甚或反马克思主义理论的兼容并蓄，他在文化批评上对包括文学、绘画、电影、建筑以及大众文化在内的各个领域的广泛涉足，他在后现代语境中与其他各种理论话语所进行的深层的、具有“元共时性”意义的对抗性的对话，还有他对后现代资本主义社会的文化逻辑所作的精彩的症状分析，以及针对这些症状所提出的具有挑战性的文化政略等等，这一切不仅为激发马克思主义批评的潜力注入了生机，而且为我们检视马克思主义批评在新的时代语境中的适用性提供了最佳的范例。

结 语

西方马克思主义思潮作为一股重要的西方文化思潮自产生至今已有七十多个年头，如今在西方仍保持强劲的发展势头。这可以从美国田纳西大学戈尔曼新近主编的《新马克思主义传记辞典》一书得到充分反映。面对时代的发展和文化的发展，西方马克思主义者努力用西方各种现代和后现代的社会科学和人文学科来补充和发展经典马克思主义，体现了与时俱进、理论创新的学术品格，这种学术创新难免承担巨大的学术风险，既大大创新与发展了经典马克思主义文论，也在一定程度上偏离和解构了经典马克思主义文论。本来，在马克思主义文论的经典作家那里，马克思主义的人文性与科学性、理论性与实践性是辩证统一的。然而，西方马克思主义者却首先把马克思主义从工人运动中剥离出来，使之成为一种书斋式的学术研究。然后，把马克思主义分别纳入西方现代人本主义和科学主义哲学文化思潮中予以解读、阐释和发挥，结果形成了以卢卡契、法兰克福学派等为代表的人文主义思潮和以阿尔都塞学派为代表的科学主义思潮这样两种不同的“新马克思主义”。可见，西方马克思主义与经典马克思主义相比，有着重大的区别。不过，从美学文艺学的角度而言，西方马克思主义文论在研究现代西方文化艺术与现代资本主义社会现实，与现代资本主义意识形态，与现代资本主义经济、政治结构的关联等方面，尤其是在分析现代西方文艺自身的发展规律等方面，有许多为现代西方其他文论所不可企

及的创见，值得我们认真地加以识别和借鉴。此外，西方马克思主义者敢于面对发达资本主义社会现实和艺术现状的挑战，大胆地进行理论探索，这种创新精神和理论勇气，也是值得肯定的。比如哈贝马斯的“交往合理化”的艺术美学思想，对于我们建设有当代特色的文艺学和美学，就富有借鉴价值。在当代西方文论界，西方马克思主义占有重要的学术地位，形成了广泛的学术影响。例如，在当今西方最新潮的文化研究领域，处处都可以见出西方马克思主义文论的深刻影响。

第二十二章 阐释—接受理论、 读者反应批评

引 言

20世纪60年代后期到70年代，随着各种形式主义文论流派的衰落和后现代主义的兴起，文学研究的重心开始转向对于读者接受过程的研究。这一研究重心转移的完成，以联邦德国学者赫伯特·尧斯（又译为姚斯）和他的同事沃尔夫冈·伊塞尔共同提出文学接受理论（或称“接受美学”）为标志。60年代后期，尧斯受聘任联邦德国康斯坦泽大学文学史教授，这期间，他邀集一批文学语言研究学者组成了一个研究小组，从事接受美学和效果美学的研究，形成了一个影响很大的康斯坦泽学派。1967年，尧斯发表《文学史作为向文学理论的挑战》，1970年，伊塞尔发表《文本的召唤结构》，文学接受理论开始走出康斯坦泽大学，走出联邦德国，进入西方现代文论的总体格局，开始对西方现代文论的发展走向产生影响，并在文学批评实践中进一步发展，形成了在美国颇有影响的更具后现代主义色彩的，以斯坦利·费希、大卫·布来奇等为代表的“读者反应批评”。

应该承认，与西方大半个世纪以来占统治地位的形式主义文论相比，文学接受理论虽并不显赫，但它为文学研究引入了一个新的视点，开辟了一个新的研究领域。从文学活动的系统来看，对于读者接受过程的研究，显然是一个不可缺少但长期未被重视的环节，文学接受理论显示着20世纪后期西方文论发展的新趋向。

文学研究重心向读者的转移，固然有其显在的社会文化思潮的影响（如60年代后期席卷整个欧洲的学运浪潮以及“去中心”、“舍本质”等后现代观念），但从接受理论的发展来看，其赖以产生的根基应该是现代阐释学的理论。西方阐释学中经狄尔泰到海德格尔、萨特、伽达默尔现代哲学阐释学的转换，为文学接受理论的发展提供了哲学基础和方法论前提，因此，要全面清晰地认识文学接受理论，我们要先对现代阐释学有所了解。

第一节 现代阐释学理论

西方现代阐释学是关于主体对文本客体理解、认识过程的一般理论，它是从希腊学者建立的诠释荷马史诗等古典文献的语文阐释学和解释宗教经典的神学阐释学发展起来的。这种解经说文、注疏显义的传统阐释学，实际上只是一种文字诠释技巧和规则，以古希腊神话中专职神谕的上帝的信使赫尔默斯为其命名，称为“赫尔默斯之学”，亦称解经学、诠释学。

1. 现代阐释学的兴起及其哲学背景

使阐释学从一种文字诠释技巧和规则，发展为一种关于理解认识过程的一般理论的总体阐释学的，是19世纪德国哲学家、神学家路德维希·施莱尔马赫。

施莱尔马赫在对具体文字诠释技巧进行归纳的基础上指出，理解和阐释是一个非常复杂的过程，而理解和阐释的核心问题，就是如何避免误解。施莱尔马赫认为，由于阐释者与作者时间上的距离，文本的文字意义绝不可能一目了然。因此，对于阐释者来说，避免误解只有通过运用必要的技巧和方法消除成见，重建作者当时的环境，才能理解文字的本意。施莱尔马赫显然是把阐释的目的建立在对作者本意的理解上。他对于科学方法的注重，带有明显的实证主义的时代特征。施莱尔马赫的工作，为现代阐释学的建立提供了基础，并通过19世纪末期狄尔泰的研究而趋于完善。

阐释学在20世纪的发展，受到德国哲学家胡塞尔创立的现象学哲学的重大影响。现象学哲学提出“回到事物本身”的口号。所谓“回到事物本身”，并不是指回到我们经验的客观事物本身，相反，胡塞尔恰恰认为，经验事实是不可靠的。回到事物自身，首先必须排除对客体的自然态度，将超出我们直接经验的事物放进“括号”里，以便使外部世界变成我们自身意识的内容，在纯意识中把握“纯粹现象”，把握“意向性客体”。而“意向性客体”是靠对于意识活动本身和对客体具体经验事实中不变部分的双重“洞察”获得的。举例来说，当我们面对一只活动着的兔子时，我们不仅要观察我们领悟到了什么，还要观察兔子此时活动的不变性质。同样的，当我们面对一个文本时，我们既要观察我们自身从文本中领悟到了什么，也要尽量重复作者写作时的意向，最终通过“现象还原”而达到对于文本的正确理解。

胡塞尔现象学哲学是一种现代唯心主义哲学，在方法上是理想主义的。一方面，它要维护一个可知的世界，追求一种永恒不变的恒定本质；另一方面又否定客观事物是不以人的意志为转移的客观存在，强调主体在认识过程中的中

心地位，把人变成了先验主体。现象学哲学从两个方向上影响了现代阐释学的发展，既为狄尔泰、赫斯等以追寻作者本意为目标的阐释学理论提供了逻辑依据，也为海德格尔、伽达默尔强调理解的历史性的主体阐释理论提供了哲学起点。

a. 狄尔泰：阐释的循环

狄尔泰（1833—1911），德国历史主义哲学家。他反对人文科学受自然科学的影响，认为应该建立一种在人类自身历史中按历史过程的偶然性和可变性来理解人的哲学。要达到这一目的，就必须确立历史研究的综合方法，使人文科学关于人类历史的知识具有与自然科学知识一样的可靠性，因此，狄尔泰致力于为“精神科学”研究奠定方法论基础，他通过自己的研究发展了施莱尔马赫的阐释学理论，为现代阐释学的发展做出了卓越贡献。

狄尔泰认为，阐释是人类沟通自己与过往历史之间联系的重要环节，通过阐释，我们可以跨越时空，认识往昔的生活，认识过去的历史。阐释之所以必要就是因为历史由于时间的距离，对于今天的人们来说，已经变得陌生，否则也就不需要任何阐释；而阐释之所以可能，则是因为人类不同于其他自然物，人类在自己的发展历史中总是不断地留下作为自身“生活表现”的符号和印迹，这些符号和印迹形成一条历史的长河，对我们来说，它们又不完全是陌生的，它们使我们可以通过“理解的艺术”来加以把握。

同施莱尔马赫一样，狄尔泰也认为人类最基本的阐释活动是对文字著述的阐释，因为作为人类精神创造的文学、哲学等著述，总是超越时空，传诸后世。那么，对于这些文字如何阐释才是可靠的呢？狄尔泰认为，可靠的阐释应该是通过文字重建作者当时的生活，通过重建作者当时的生活，达到对于过去历史的认识和阐释，因为只有理解了作者本意才能真正理解作者，理解作者的生活，进而理解当时的历史。不过，狄尔泰看到，要实现这一目的，阐释者会遇到一个几乎不可逾越的障碍，即“阐释的循环”。

所谓阐释的循环，是指阐释者对一个文本整体意义的理解，必须通过局部词句的理解来完成，而对于局部词句的充分理解又必须以假定已经有了对整体的理解为前提。这是一个互为前提、互为因果的循环论证的过程。这种阐释的循环，不仅存在于文本字句与全文之间，也存在于文本细节与主旨之间，正如钱锺书曾剖解过的：“乾嘉‘朴学’教人，必知字之诂，然后识句之义，识句之意，而后通全篇之义，进而窥全书之指。虽然，是持一边耳，亦只初栉耳。复需解全篇之义乃至全书之指（‘志’）；庶得以定某句之意（‘词’），解全句之意，庶得以定某字之诂（‘文’）……所谓‘阐释之循环’者是也。”^①

^① 钱锺书：《管锥编》第一册，中华书局1979年版，第171页。

阐释的循环是文本阐释中必然要遇到的问题，它使几乎所有的阐释都成了一种无法断然判定正误的“自圆其说”。例如弗洛伊德从其精神分析学说出发，认定《哈姆雷特》表现的是“俄狄浦斯情结”，因而将哈姆雷特复仇的延宕的原因，解释为他从叔父与母亲的乱伦中看到了自己潜意识中的恋母倾向而导致的负罪感。反过来，弗洛伊德对这一情节的解释，又支持了他对这部剧作的整体认定。由于这种阐释的循环的支撑，弗洛伊德对《哈姆雷特》的解释，至少在他自己划定的范围内是合乎情理的。狄尔泰承认：“从理论上说来，我们在这里已遇到了一切阐释的极限，而阐释永远只能把自己的任务完成到一定程度：因此一切理解永远只是相对的，永远不可能完美无缺。”^①

不过，狄尔泰并没有因此而放弃他所追求的阐释的目标。进入20世纪以后，他开始在胡塞尔现象学中寻求一种方法，以消除阐释的循环给阐释活动带来的影响。他把胡塞尔通过“现象还原”达于“意向性客体”的理论引入阐释学，认为只要阐释者在文本阐释过程中尽量排除自身经验中的主观成分，消除自我，努力重复作者写作时的意向，就能相对地克服阐释的循环，最终把握作者原意。狄尔泰的这种以追求作者本意为目标的阐释学理论，被美国批评家赫斯引入文学研究领域，形成所谓“客观批评”。

b. 赫斯：解释的有效性

赫斯（1928— ）是传统阐释学在西方现代文论中的典型代表。他“试图在胡塞尔的认识论和索绪尔语言学中为狄尔泰的某些阐释原理寻找依据”。^②他的主要著作《解释的有效性》和《解释的目的》在阐释学领域产生了很大影响。

赫斯的理论主要是针对现代阐释学的。他反对伽达默尔关于文本意义的历史性和理解的相对性观点，他认为，如果承认这种观点，会给阐释的相对论大开方便之门，使对文学作品的理解和阐释失去正误判断的标准，而要消除这种可能的弊端，必须确立作者本意的权威性，只有作者本意才是衡量理解的真确性的唯一标准。

与狄尔泰一致，赫斯强调阐释必须是对作者原意的阐释。可是，要做到这一点，又几乎是不可能的。首先，我们会遇到阐释的循环的障碍，它使对同一文本的理解存在多种可能；其次，即使我们可以对原文作出“正确”的理解，假定我们确实可以把握到作者原意，我们又如何能够有效地确定我们把所把握到的就是作者想要表达的原初的意思呢？作者已经死去，或者作者的作品对作

^① [德] 狄尔泰：《阐释学的形成》，见张隆溪《二十世纪西方文论述评》，生活·读书·新知三联书店1986年版，第180页。

^② [美] 赫斯：《解释的有效性》，耶鲁大学1967年版，第242页。

者来说也已经成为过去。而且，更麻烦的是，即使作者本人，也可能难以确定他在写作时究竟要表达什么意思，这还不仅是因为时过境迁，也许他在写作时，本来就不只是要表达一个意思。

赫斯显然也看到了这些。为了解决这个问题，他对作品意义做了“意思”与“意义”的区分。所谓作品的“意思”，是作者写进作品，要借助作品表达的本意；而“意义”则是读者在阅读过程中对于作品的理解，是读者所认定的作品意思。换句话说，也就是作者在作品中“写进”意思，读者在阅读中“确定”意义。赫斯认为，意思是作者赋予的，它总是先于语言而存在，且一旦被语言符号固定下来，就成为一种绝对不变的东西。而意义则总是随不同时代的解释者情况的不同而发生变化。因此，同一文本的“意思”，总会有由多种理解而生成的多种“意义”。那么，如何确定这多种理解的有效性呢？赫斯提出了“意思类型”的概念。“意思类型”是指一部作品可能引出不同理解的意思范畴，它不仅包含整体的“意思”，而且也包含把握意思必须遵循的规则。“意思类型”即是衡量“意义”有效性的标准。也就是说，只有在“意思类型”许可范围内的理解和阐释才是有效的，否则便是无效的。

赫斯在这里似乎找到了一个沟通过去的文本与现在的读者、“意思”与“意义”之间的桥梁。因为“一个类型可以由多种情况来表现，所以它也是各种情况间的桥梁，而且只有这样一种桥梁才能把意思的特殊性与解释的社会性统一起来”。^①换言之，我们只要复制出由文本表现出来的“意思类型”，我们也就可以复制出作者原意，使我们的阐释与原意相合。

赫斯是作者权威的坚定维护者。正如一些西方学者批评过的，他维护作者权威的努力，实际上也是一种现代柏拉图主义的理想。从前面的介绍中我们不难看出，他对作品“意思”与“意义”的区分以及关于“意思类型”的论述，仍然没有脱出“解释的循环”，因为文本的“意思类型”仍然是当今阐释者的归纳与抽象，它不可避免地要受到阐释者主观性的浸染。而且，即使可以排除阐释者的主观性，也没有任何可靠的证据能够证明这些类型就一定为作者所允许，因而它仍然只是一种“可能”。因此，可以说，在作者的意思和“我”认为它是什么意思之间，并没有一种可以截然区分的界限。从这个意义上说，理解和阐释仍然是相对的，对作者原意与理解的同性的追求，只能是一种幻想。

同时，也是更重要的，即便我们可以探求到作者原意，把批评的基点放在对作者原意的理解上，对文学批评也并没有太大的实际意义。任何一个时代的文学批评总是立足于“当代”的社会审美需求。批评家作为文学批评这一社

① [美] 赫斯：《解释的有效性》，耶鲁大学1967年版，第71页。

会性艺术活动过程的主体，总是他的时代、社会的代言人，显然，如果批评家只是作者原意的解说者，那么，文学批评也就成了文学创作的附庸，批评文本也就只能是文学文本的“产品说明书”，而且只能是一份低劣的说明书。

2. 伽达默尔：阐释——现在与过去的对话

德国哲学家伽达默尔（1900—2002）是公认的海德格尔最出色的后继者，他在以“哲学的解释学的基本特征”为副题的《真理与方法》一书中，系统发展了海德格尔的阐释学思想。

存在主义创始人海德格尔，以存在主义哲学的本体论为出发点看待阐释活动。他认为人的存在是一种历史或时间中的存在，而由于人的存在，世界已不再是一个外在于人的客体，而是人参与了其意义建构的，不可能被客观化的人的世界。世界是人化的世界，是被人解释了、感受了的世界。而人作为生活在时间和历史中的“此在”，对世界的解释总是依据主体在时间和历史中形成的认知模式去解释。解释不是客观的分析，而是主体的建构。因此不论是对世界的解释，还是对文本的解释，总是在主体的“先结构”规定下展开的行为。主体的“先结构”对于解释具有重要意义。海德格尔认为“先结构”由“先有”、“先见”、“先行掌握”构成。“先有”指主体在阐释之前已先有的理解；“先见”指主体可以见到的，主体对于不在“先见”范围内的内容不做反应；“先行掌握”指主体阐释前已经具有的将在阐释活动中使用的概念、范畴。在海德格尔看来，阐释者正是运用这种“先结构”去阐释文本的，因此保证阐释者的“先结构”，不以“偶发奇想”和“流俗之见”的方式出现，对于阐释的科学性是十分重要的。

伽达默尔与海德格尔一样，也是在哲学层面上思考“理解与阐释”问题的。在《真理与方法》第二版序言中，伽达默尔明确宣称他的阐释学研究并不在于某种古老的阐释学所从事的那种有关理解的“技法”，而是要探寻所有理解背后的哲学普遍性。因此，在伽达默尔那里，“理解怎样才是可能的”便成为一个中心问题。

伽达默尔认为，对于所有历史流传物的阐释都是现在与过去的“对话”。面对一个过去的文本，一方面我们“聆听”它们就我们现在关心的问题发问；另一方面，我们也从自身需要和已有构成出发向文本提出问题。这样一种双向交流，构成了全部解释的基础。这里存在着伽达默尔所说的两个“视界”，一个是由阐释者自身的“成见”（相当于海德格尔的“先结构”）出发形成的对作品的预想和前判断（或前理解），也称个人视界，一个则是作品本身置于其中的“历史视界”，它是文本在与历史的“对话”中构成的一种现存的连续性，包括不同时期人们对文本所做的一系列阐释。理解也就发生在这两个

“视界”的融合过程中。

伽达默尔这一思想等于向人们证明，一部分作品的意义并不是作者给定的，而是阐释者给定的，因为只有在阐释者与作品交流中，作品才显示出意义。在这一交流过程中，文本会向阐释者表明一种含义，但这种含义是通过与阐释者对它的前理解相关的方式而引起阐释者的注意的。文本把阐释者引入一个陌生的世界，相应的，阐释者也总是把那个世界纳入自身视界所允许的范围。由此出发，伽达默尔认为，一个文本的意义永远是相对的，它不可能为作者的意图所穷尽，而总是由阐释者所处的历史环境乃至全部的历史所决定。不同时代阐释者的“视界”不同，对一部作品意义的理解就不会相同，每一个时代的解释者总是根据自己的需要对文本做出新的解释，从这个意义上说，理解总是“生产性的”“别有所解”。

和海德格尔一样，伽达默尔也看到了阐释者的先结构对阐释活动的影响，他将这种先结构称之为“成见”，即由阐释者的历史存在决定的主观成分，包括由此出发对阐释对象所做的预先判断。和海德格尔不同，伽达默尔不仅承认“成见”影响阐释的事实，而且进一步提出，“成见”是理解的前提，如果没有这个预先的“成见”，阐释者就无法与文本产生对话。“成见”使阐释者与文本发生联系，使他对文本提出的问题做出回应，最终使理解和阐释成为可能。而且，伽达默尔认为，强调阐释者“成见”的作用并不会导致人们所认为的相对主义或主观主义的后果，因为阐释者的“成见”本身来自他自身的历史存在，它使阐释者与历史相联系，而过去的文本都是历史的一个部分。

正如伽达默尔自己所说，他的阐释学理论确实没有提供一种阐释技巧和方法，但他通过对海德格尔阐释学思想的发展，为阐释学提供了一种方法论原则，因而也为西方文学接受理论的发展奠定了基础。

第二节 文学接受理论

20世纪60年代中期，联邦德国文学界曾就文学与社会生活的关系，文学的社会功能和社会效果等问题展开了一场波及面很广的争论。争论中，联邦德国的文论家们对割裂文学与社会历史联系的形式主义倾向展开了批评，主张文学对于社会生活的“介入”和“参与”。在这场争论中，“文学接受理论”应运而生。

从西方现代文论的发展过程看，文学接受理论诞生于对形式主义文论的批判，但从其内在思想渊源上看，这派理论则直接承继了后期现象学文学理论和海德格尔、伽达默尔的现代哲学阐释学。

后期现象学文学理论为文学接受理论提供了理论基础，而现代哲学阐释学

则为其提供了哲学依据和方法论原则。不过，相对于后者来说，文学接受理论不同于阐释学的是，它不再只是关注于对过去文本的理解，而是研究读者在整个文学接受活动中的作用，因此，它也是“一个全新的发展”。^①

应该指出，从外在形态上看，文学接受理论突出表现为重视读者的作用，强调读者能动接受的重要意义，但从它的理论实质和最终目的看，这派理论并不仅仅在于要恢复读者在文学活动中的地位。事实上，要求重视读者作用，即使在形式主义文论中也有所涉及。文学接受理论的不同在于，一方面，它将读者置于文学研究的中心地位，同时，也是更重要的，它要试图在对读者接受过程的研究中，把握艺术经验在社会历史意义上的规定性，探寻文学艺术价值实现的途径，由此沟通文学与社会历史的联系。这是我们在研究这派理论时应给予充分注意的。

1. 伊塞尔的文本接受理论

文学接受理论的研究，大体上包括从文学接受到审美经验的文学史理论研究、文本与读者反应的文本接受理论研究两部分。后一部分以德国文学理论家沃尔夫冈·伊塞尔（1926— ）为代表，其主要文论著作有《文本的召唤结构》、《阅读行为：审美反应理论》、《读者：现实主义小说的组成部分》等。伊塞尔是从研究“新批评”和叙事理论走向文学接受理论的，他的理论兴趣主要在个别文本与读者的关系，注重对文本接受过程中读者能动作用的细致考察，因而他的理论也被称为微观接受理论。

伊塞尔的文本接受理论主要接受了现象学文学理论，特别是罗曼·茵加登“阅读现象学”理论。罗曼·茵加登在其重要文论著作《文学的艺术作品》中，阐述了他对文学的认识。他认为，文学作品一方面产生于作者的艺术创造行为，同时，它也是一种物理的实体存在（例如它是印刷品）。作为一种实体存在，它使作者的意向活动在结束之后具有某种继续存在的形式，使审美接受者可以重构艺术家的意向层次。但是，艺术作品本身并不是审美对象，而只是一个由多层次结构构成的意向性客体，是一种“图式化”构造，它包含了许多潜在因素，其中的意向性关联物如事件、事物、活动等，都没有得到质的确定性，而只是一些“未定点”。这些“未定点”依靠读者的想象加以补充，使其成为仿佛是确实存在的和充分确定的实在客体。茵加登将这一过程称之为“具体化”。“具体化”过程也就是“作品”的最后完成过程，其结果便是生成一个审美对象。用茵加登的话说就是：“文学艺术作品只是在它通过一种具

^① [英] 伊格顿：《当代西方文学理论》（王逢振译），中国社会科学出版社1998年版，第113页。

体化而表现出来时才构成审美客体……审美客体并不是具体化本身，而恰好是文学艺术作品在一种具体化中得到表现时所完成的充分体现。”^①显然，在茵加登那里，读者作用已经得到了极大重视。萨特以及冈布里奇等人的阅读理论，可能也给伊塞尔以重要启示。萨特在《为什么写作中》提出的“阅读是引导下的创作”，文本只是作者设置的路标，“路标之间都是虚空”，它要靠读者的感知和创造去完成等理论，是从现象学阅读理论到接受理论的中介。^②

伊塞尔接受了茵加登等人的上述思想并作了更大的发挥。伊塞尔认为，文学研究应该充分重视文本与读者之间的关系，因为“本文只提供‘程式化了的各方面’，后者促使作品的审美对象得以形成”。^③他以茵加登和萨特提供的理论为起点，对文学作品作了“艺术的”和“审美的”两极的区分，“艺术的极点是作者的本文，审美的极点则通过读者的阅读而实现”，而人们通常所说的文学“作品”本身“既有别于本文，又不同于本文的现实化，而必须被置于两者之间的某一点”。^④简言之，“作品”产生于读者与文本的相遇和交流过程中，是读者与作者共同创造的产物，因此，它既不纯粹是文本中的现实，也不是作者主观态度的产物。在伊塞尔看来，由文本到作品的过程，需要读者的能动参与，需要读者与文本的成功交流，而另一方面，“要指望本文与读者的成功交流，本文必须通过某种方式控制读者的行为”。^⑤伊塞尔所做的作品两极的区分，是试图从理论上避免两个极端：一是把作品本意看成唯一“正解”的客观主义的极端，一是只强调读者作用而对作品做出随意解说的相对主义的极端。或者说，他试图通过这种两极划分弥合这两个极端之间的对立，在这两个极端之间找到一个更为合理的“点”。这成为伊塞尔文本接受理论的一个重要出发点。从这一点出发，伊塞尔确立了接受理论研究的三个领域：处于潜势的文本、阅读中的文本（即文本与读者的交流过程）、文本的传达结构（即文本与读者发生相互作用的条件）。这三个方面的研究统一于作品与读者双向作用的考察，从而形成一个整体。

与茵加登相似，伊塞尔也认为，文本是一个充满各种潜在因素因而有待读者在阅读活动中加以具体化的结构。伊塞尔在描述这种文本特点时引进了

① [波] 罗曼·茵加登：《文学的艺术作品》，见蒋孔阳编《二十世纪西方美学名著选》（下），复旦大学出版社1988年版，第268页。

② 参看本书第16章第3节。

③ [德] 伊塞尔：《本文中的读者》，见蒋孔阳编《二十世纪西方美学名著选》（下），复旦大学出版社1988年版，第507页。

④ [德] 伊塞尔：《本文中的读者》，见蒋孔阳编《二十世纪西方美学名著选》（下），复旦大学出版社1988年版，第507页。

⑤ [德] 伊塞尔：《本文中的读者》，见蒋孔阳编《二十世纪西方美学名著选》（下），复旦大学出版社1988年版，第501页。

“暗隐的读者”的概念。“暗隐的读者”大体上包含两个层次的含义，一方面，它指文本结构本身所包含的、允许读者用不同方式实现各种不同解释的可能性。伊塞尔认为，这种“暗隐的读者作为一种概念，深深地根植于本文的结构中；暗隐的读者是一种结构，而绝不与任何真实的读者相同”。^① 根植于文本结构中的“暗隐的读者”是本文性的，相当于伊塞尔早期提出的“召唤结构”的概念。另一方面，“暗隐的读者”在具体使用中也常被用来指文本意义及其产生过程，即读者通过阅读使文本潜在因素具体化的过程。因此，这一概念也是一种对于读者与文本关系的描述。伊塞尔认为，读者阅读过程也就是一个在“暗隐的读者”引导下发挥能动作用的过程。读者发挥自己的作用得出一种有关文本的解释，意味着以一种方式完成了一个方面的“暗隐的读者”。但只是完成了一个方面，因为读者以一种方式实现文本具体化时，是以排除其他方式为前提的，因此，他也同时排除了对文本做出其他解释的可能性。这也就是说，“暗隐的读者”的现实化过程，是一个实际的读者在文本控制下的创造性的选择过程。

“暗隐的读者”这一概念引起了很大争议。批评者指出，这一概念存在明显的不严密处，它的所指既是本文性的，又是功能性的；而且，即使在它本文性的一端，其具体所指也是含混的，包含了文本内在意义和结构功能等属于不同范畴的因素。批评者认为，“暗隐的读者”只有在摆脱了纯粹的内在意义，作为“文本结构”和“结构的活动”的双重功能概念时，才能言之成理。^②

在文本与读者关系的探讨中，占据伊塞尔理论中心位置的是“空白”的概念。“空白”大体上类似于茵加登的“未定点”、萨特的“路标之间”，它指文本中需要读者根据自己的想象加以填充的“未言部分”，或称为未定的“空域”，具体说来，它是指文本结构中文本自身未作说明，因而读者也不易觉察的联结点。例如在一部叙事作品中，其最基本的内容是通过故事情节加以表现的。但在叙事中，情节会突然断开，或朝始料未及的方向发展；一个叙述部分围绕着某个特定人物，然后通过新的人物得以继续，这些转换之间无疑是有联系的，在文本中有明显的痕迹但又缺少一些重要环节，这些缺少的环节就形成一种“空白”文本。^③

伊塞尔认为，读者与文本的交流就是在这些“空白”处发生的，因为正

① [德] 伊塞尔：《阅读活动——审美反应理论》（周宁、金元浦译），中国社会科学出版社1991年版，第43页。

② 参见[美] R. C. 霍拉勃《接受理论》，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，第367页。

③ 参见[德] 伊塞尔《本文中的读者》，见蒋孔阳编《二十世纪西方美学名著选》（下），复旦大学出版社1988年版，第512—513页。

是这些需要依靠读者“以揣度去填补的地方”，把读者“牵涉到事件中，以提供未言部分的意义。所言部分只是作为未言部分的参考而有意，是意指而非陈述才使意义成形、有力。而由于未言部分在读者想象中成活，所言部分也就‘扩大’，比原先具有较多的含义：甚至琐碎小事也深刻得惊人”^①。这一过程的发生和完成依赖文本与读者的双向作用，“空白”使文本中相互作用、相互反映的各部分组成一个参照面，各部分之间的相互参照所形成的异同差异引出待解决的问题，它要求读者的观点游动于各部分之间，在阅读的时间流中不断转变观点，从而使各个部分建立起明确的联系，这样就构成一个特定的阅读过程。同时，在阅读的每一个特定片刻，观点所集中的部分会形成一个主题，这一个主题便成为下一个阅读片断将要形成的另一个主题的背景，依此类推，读者的注意力总是不断从一个主题部分转移到新的主题部分，最终通过“自己的组建能力”在文本“空白”诱导下的发挥，形成一个审美对象。伊塞尔指出，这一过程，正是文本意义在读者想象中获得生命力的过程，因为它需要读者有组织的思维能力的发挥，需要读者自己做出判断。

正是从上述文本与读者交流过程的观察中，伊塞尔引出了自己的审美经验理论。伊塞尔认为，在文本与读者的交流过程中，阅读对于阅读主体产生了一个十分显著的效果，就是促使他在阅读中不断自我分解。阅读过程中，读者不断地由一个主题部分转移到新的主题部分的过程，是一个主体在不断否定前一个可能性而产生新的可能性的过程中不断变换位置的过程。在主体关注新的主题部分时，同时也将先前的经验置于背景位置，来接受新的经验，这就迫使读者要不断地以新的批评的眼光来看待自己已经习惯了的规则，从而接受新的理解规则，去发现一个新的，我们至今还没有意识到的世界。因此，阅读对于读者来说，也就意味着他必须准备怀疑自己的既定信念，并允许它们受到批判。阅读，从其终极结果来看，它是提高读者自身意识的手段。这一观点成为伊塞尔理论中最富启发意义的部分。

如前所述，伊塞尔是从“新批评”和叙事学的研究进入文学接受理论研究领域的，不难看出，他的理论中存在着来自“新批评”等形式主义文论的影响，例如他对文本内在功能的描述，至少在观察观点上与形式主义文论注重文本构成有类似之处。由于这一因素，同时也由于他的理论思考重心集中在具体文本与读者相互作用的探讨，因而使他的理论更具有批评的实用性，也使他的理论对文学批评，特别是对美国“读者反应批评”的影响，显得更大也更为直接。

^① 参见[德]伊塞尔《本文中的读者》，见蒋孔阳编《二十世纪西方美学名著选》（下），复旦大学出版社1988年版，第511页。

2. 尧斯的文学史理论

与伊塞尔不同，文学接受理论的另一位重要代表人物赫伯特·尧斯（1920— ）是从对文学与历史的关系的思考开始，创立他的文学接受理论的。1967年，尧斯发表了《文学史作为向文学理论的挑战》一文，确立了他在文学接受理论中的领导地位。在这篇被称为接受美学的宣言的文章中，尧斯对以实证主义为特征的传统文学史研究方法，以及以形式主义为特征的20世纪前半叶的文学史研究方法，都提出了批评。他认为，这两种方法都把文学事实封闭在生产美学或再现美学的圈子里，使文学丧失了一个同它的美学特征和社会功能同样不可分割的维度，即“文学接受和影响之维”。而文学作品从根本上注定是为接受者创作的，在由作者、作品、读者构成的三角关系中，读者不是作为一个被动的对文学作出反应的部分存在，“它自身就是历史的一个能动的构成”，因此，“如果理解文学作品的历史连续性时像文学史的连贯性一样找到一种新的解决方法，那么过去在这个封闭的生产和再现的圆圈中运动的文学研究的方法论就必须向接受美学和影响美学开放”。尧斯宣称他就是要由此起步，建立一种新的文学史研究方法，“尝试着沟通文学与历史之间、历史方法与美学方法之间的裂缝”。^①

尧斯的理论更多地接受了现代哲学阐释学的影响。这从他为建立自己的文学史接受理论而引入的“期待视野”的概念，以及围绕这一概念所阐发的文学史观念等方面集中地反映出来。尧斯在使用“期待视野”这一中心概念时，并没有对它做出明确界定，但从这一概念的使用中可以看到，所谓“期待视野”，是指读者接受文学作品时自身所具有的某种思维定向和先在结构，它包括伽达默尔的历史视界和个人视界两方面的内涵。一方面，“第一个读者的理解将在一代又一代的接受之链上被充实和丰富”，另一方面，读者以往的记忆也积累了阅读经验；这两者的融合，便形成一代代文学接受者的期待视野。尧斯认为：“对过去作品的再欣赏是同过去艺术与现在艺术之间，传统评价与当前的文学尝试之间进行着的不间断的调节同时发生的。”^②一部分文学作品并不是自身独立不变地向每一个时代的不同读者提出同样观点的客体，它并不具有超时代的永恒本质，“它更多地像一部管弦乐谱，在其演奏中不断获

① [德] 尧斯：《文学史作为向文学理论的挑战》，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23—24页。

② [德] 尧斯：《文学史作为向文学理论的挑战》，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25页。

得读者新的反响，使本文从词的物质形态中解放出来，成为一种当代的存在”。^① 不同时代对文学的理解，总是在该时代读者的期待视野中发生的，不同时代读者期待视野的变迁，导致不同时代的读者对同一接受对象的理解、阐释和评价的差距，正是这种差距，使一代读者与前代文学发生“对话”，使读者自身期待视野获得对象化。作品只包含意义“潜势”，包含在各种期待视野中被对象化的可能。每一时代的读者都是依据自己的期待视野使作品意义潜势现实化。正是这种过程构成了文学的连贯性，因此，“能否按其独特的历史性理解和表现这一文学史，取决于期待视野能否对象化”。^②

读者期待视野的变迁是在文学发展过程中不断发生的。尧斯认为，一个时代对新作品的接受过程，是一个对熟悉经验的否定和将新经验提高到意识层的过程。一方面，读者总是以自己既定的期待视野为前提去面对新的作品，另一方面，新作品在诞生之初又并不指向任何特定的读者，它并不以读者既定的期待视野为前提，相反，它总是以其新的，有别于传统的姿态，彻底打破旧有的熟悉的期待视野，它要求读者以自身的逐渐发展去适应它，这种适应使读者的期待视野发生改变或被重新定向，从而构成世代相承的接受之链中的一环。由此，尧斯认为，“一部分文学作品在其出现的历史时刻，对它的第一读者的期待视野是满足、超越、失望或反驳，这种方法明显地提供了一个决定其审美价值的尺度”。^③ 也就是说，对一部作品的历史评价，也应该从作品接受效果的角度进行。

尧斯建立新的文学史的理论构想就是以上述理论为基点的。在他看来，文学史就是一个期待视野不断对象化的文学接受史，是一个期待视野在新的历史条件下不断变化的效果史。因此，文学史应该包含三个维度。首先是历时的维度。历时的研究要求把握文学作品的垂直接受状况，即考察各个时代读者期待视野的变迁，以及这种变迁之间的关系，考察“一部作品之中所包含的意义潜势不断地展示”的过程，考察“作品向理解性判断展示自身的历史接受中的现实化”的过程。^④ 其次是共时的维度。共时研究要求考察一个时代对文学作品的水平接受状况，即研究同一部作品对同一时代读者发生的不同效果，研

① [德] 尧斯：《文学史作为向文学理论的挑战》，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26页。

② [德] 尧斯：《文学史作为向文学理论的挑战》，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27页。

③ [德] 尧斯：《文学史作为向文学理论的挑战》，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31页。

④ [德] 尧斯：《文学史作为向文学理论的挑战》，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38页。

究同一时代读者对一部作品的理解和接受状况，重建当时的期待视野。由于一个时代文学与前代文学总是构成一个历史发展过程，同时，一个时代期待视野的建立与变化也具有历时特征，因此，共时研究与历时研究实际上是一个问题的两个方面，是一个统一的过程。最后，也是最重要的，作为一种接受史和效果史，文学史必须被放置于一般历史中加以考察，因为“文学和读者间的关系能在自身的感觉的领域内具体化为一种对审美感觉的刺激，也能在伦理学领域内具体化为一种对于道德反映的召唤”。读者对于文学作品的接受和判断，“是在其他艺术作品的背景以及今天生活经验的背景上进行的”。“阅读经验能够将人们从一种生活实践的适应、偏见和困境中解脱出来。在这种实践中，它赋予人们一种对事物的新的感觉。这一文学的期待视野将自身区别于以前历史上的生活实践中的期待视野。”^① 综上所述，尧斯认为：“如果文学史不仅是在对作品的一再反思中描述一般历史过程，而是在‘文学演变’过程中发现准确的，唯属文学的社会构成功能；发现文学与其他艺术和社会力量一起同心协力将人类从自然、宗教和社会束缚中解放出来的功能，我们才能跨越文学与历史之间、美学知识与历史知识之间的鸿沟。”^②

尧斯的《文学史作为向文学理论的挑战》，以其提出一种新的文学及文学史观念和研究方法，成为接受美学的奠基之作。70年代以后，尧斯对此文中提出的一些观点有过较大的修改，特别是在1972年出版的《审美经验小辩》中，他甚至放弃了一些早期提出的观念。比较而言，他的后期研究的影响也远不及前期影响巨大。同时，由于尧斯更侧重于文学史角度的文学接受考察，是一种宏观接受理论，因此，他的理论对于文学批评的影响，也远不及与他合称双璧的伊塞尔的文本接受理论。

第三节 费希等人的读者反应批评

读者反应批评是20世纪60年代末70年代初在美国兴起的一个批评理论流派。这一流派与德国及欧洲范围内的文学接受理论相比，更加强调读者作用，注重对于读者阅读活动的考察，倡导以分析读者阅读过程的感受和反应为主的批评方法，被认为是文学接受理论的进一步发展。

读者反应批评的主要代表人物，是当代美国著名批评家斯坦利·费希

① [德] 尧斯：《文学史作为向文学理论的挑战》，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50—51页。

② [德] 尧斯：《文学史作为向文学理论的挑战》，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55—56页。

(1938—)。费希从60年代后期便开始倡导读者反应批评,1970年,他发表重要论文《文学在读者中:感受文体学》,从理论上分析阐发了读者反应批评的基本观念,在文学批评领域产生了很大反响。

1. “意义即事件”:读者反应批评对文本意义的认识

“意义即事件”是费希在《文学在读者中:感受文体学》一文中提出的中心论点。这一论点也是针对“新批评派”的所谓“感受谬误”而发的。费希认为,“感受谬误”是建立在把意义视为话语活动的一种功能,文本是一个自足完整的客体这一理论前提之下的。这种理论把意义“与话语提供的信息或表达的态度等同,也就是说,根据话语构成成分互相之间的关系,或是外部世界的情况,或是说话人一作者的思想状况来考虑研究这些成分。在以上各种情况中,意义总是存在于(被假定蕴藏在)话语之中。而对意义的理解就是一种抽取行动”。^①费希认为,这只是一种对于文本客观性的幻觉。文学是一种动态的艺术,而“动态艺术的最大优点在于它能强迫你意识到它是个不断变化的客体,因而也就不存在一个客体”。^②一个句子或一个完整的文本的意义与构成它的词汇的意思之间并没有直接的联系,或者说,文本话语所提供的信息,只是文本意义的一个成分,但绝对不等于它的意义,意义即事件。

这里的“事件”,是指“一个读者参与、发生在读者身上的事情”,“一种发生在词与词之间、发生在读者头脑中的事件”^③,即读者文本阅读过程中的感受和反应本身。读者对一句话的全部经验而不是关于它的任何评论,才是一句话的意义所在。从这一观点出发,费希对伊塞尔的文本理论也提出了批评,他认为伊塞尔对于文本确定性与未定性的区分,对“暗隐的读者”的认定等,仍然是保守的、不合理的,这种理论仍然以承认存在一个具有客观性的纯粹文本为前提。在费希看来,既然意义来自于读者的接受过程,来自于读者对文本的感知,那么,这种区分就毫无意义,因为根本就无所谓文本的确定性和未定性,“一个文体事实就是一个反应事实”,^④文学只存在于读者心中。

费希这一观点反映了读者反应批评的理论家们的共同倾向。例如另外两位

① [美] 费希:《文学在读者中:感受文体学》,见王逢振等编《最新西方文论选》(李自修译),漓江出版社1991年版,第60页。

② [美] 费希:《文学在读者中:感受文体学》,见王逢振等编《最新西方文论选》(李自修译),漓江出版社1991年版,第68页。

③ [美] 费希:《文学在读者中:感受文体学》,见王逢振等编《最新西方文论选》(李自修译),漓江出版社1991年版,第57、60页。

④ [美] 费希:《文学在读者中:感受文体学》,见王逢振等编《最新西方文论选》(李自修译),漓江出版社1991年版,第85页。

批评家大卫·布莱奇和诺曼·霍兰德就分别从认识论角度提出了类似的观点。布莱奇认为，主观性是人们认识事物的先决条件，文学阅读也不例外；因而主张从读者主观感受方面来解释文学文本。霍兰德反对那种认为读者阅读反应是由文本引起的一种规范反应的“文本主动”理论，认为这种理论“与我们所知道的人类感知活动不符：即感知是建构活动，在这个活动中，我们头脑中的先验图式对感觉素材整理加工。如果真的是文本本身引起反映的话，阅读就是一种异常的程序，与我们解释周围世界的其他行为迥然不同”。^①霍兰德认为文本意义是由接受者在一个连续不断、不可分割的交往过程中“创造”出来的。

正是从上述倾向出发，读者反应批评提出了自己的批评主张。

2. 读者反应的描述与分析：读者反应批评的目的与方法

从对文本意义的认识出发，费希等提出了相应的批评主张，即读者反应批评。

读者反应批评的目的，不在于探寻文本意义，而是要求尽可能准确地描述、分析读者阅读过程按时间顺序不断做出的对文本的反应，记录下读者的阅读经验。在费希看来，“也许‘意义’一词也应该抛弃，因为它含有信息或要点的概念”。同时，他也反对将批评完全看成一种解释行为，因为“解释行为常常远离阅读行为，以致后者几乎被遗忘”。强调解释行为的批评，是一种把文本当做具体分析评价对象的批评方法，这种方法只注意文本客观性而不顾阅读活动作为“事件”的客观真实，只关心“什么进入作品而不是作品进入什么”，因此，“这是一种完全错误的‘客观’”。费希认为，只有从读者活动的角度去分析读者感受才是“真正客观的，因为它认识到意义经验的流动性、‘运动性’，因为它引向行为发生的地方，即读者积极活跃的意识”。^②

在实际操作上，读者反应批评的操作方式是描述与分析。用费希的话说，这种方法的运用“必须分析读者在阅读按时间顺序逐一出现的词时不断变化发展的反应”^③。费希强调，这种分析是对读者阅读过程中不断变化发展的反应进行的分析，而不是指向文本本身的分析，这种分析在内容上包括读者由一连串的词引发的所有活动：对句法或词汇可能出现的情况的预测；这些预测

① [美] 霍兰德：《被窃的信：作为个人交往活动的阅读》，见王逢振等编《最新西方文论选》（李自修译），漓江出版社1991年版，第98页。

② [美] 费希：《文学在读者中：感受文体学》，见王逢振等编《最新西方文论选》（李自修译），漓江出版社1991年版，第85页。

③ [美] 费希：《文学在读者中：感受文体学》，见王逢振等编《最新西方文论选》（李自修译），漓江出版社1991年版，第58—59页。

的情况实际上发生或不发生；对有关人、物、观念等的态度，这些态度的转变或对这些态度产生的疑问等。因为这些反应都是时间性的，是随读者阅读时间的流动从一个点到下一个点做出的一种连续反应，因此，这种方法要求记录下在阅读的每一个点上发生在读者反应中的“事件”。归根到底，这种方法也就是一种读者感受的描述方法，费希也承认：“我的方法的目标不在评价而在描述”。^①

3. 语言的规则系统和“有知识的读者”：读者反应批评的限制因素

既然批评只能在读者反应的领域进行，那么，我们如何才能确定这种反应不是对文本的蓄意歪曲呢？或者，即使从读者反应批评出发，假定不存在一个客体因而也无所谓对文本的歪曲，也仍然面临一个难题：我们怎么才能知道某个批评家（读者）的反应不只是他个人的反应，而是可以代表一部分人因而也有某种普遍可信性呢？这里需要有对于批评主观性的限制，否则，文学批评无疑会成为一种任意为之的随心所欲。

费希也看到了这一点。但与伊塞尔的文本接受理论将批评的限制性因素归为文本结构的控制不同，费希认为批评的限制来自一个大家共有的语言规则系统和有语义理解能力的“有知识的读者”。在费希看来，“如果说一种语言的人共有一套各人已不知不觉内化了的规则系统，那么理解在某种意义上就会是一致的，也就是说，理解会按照大家共有的那个规则系统进行”。^②这套规则系统通过对话语的控制进而控制反应趋向。而它是否起作用，最终仍然依靠“有知识的读者”，因为只有这样的读者才能熟练运用构成作品的语言和语义知识，具有文学能力。

正如费希自己承认的，这个“有知识的读者”只是“一种构想、一个理想的或理想化了的读者”。费希认为，通过“有意识地努力使自己的头脑贮存一部特定的文本可能唤出的（潜在的）反应，成为一个有知识的读者”，并“同时在可能的范围内克服我的反应中的个人的、独特的、具有20世纪70年代色彩的成分”，也就能使批评家得到限制和调节，因而也就“能够更可靠地报道自己的经验”。^③

① [美] 费希：《文学在读者中：感受文体学》，见王逢振等编《最新西方文论选》（李自修译），漓江出版社1991年版，第74页。

② [美] 费希：《文学在读者中：感受文体学》，见王逢振等编《最新西方文论选》（李自修译），漓江出版社1991年版，第69页。

③ [美] 费希：《文学在读者中：感受文体学》，见王逢振等编《最新西方文论选》（李自修译），漓江出版社1991年版，第73页。

布莱奇在思考批评的限制因素时，提出了“阐释群体”的概念，费希也常常使用这一概念。所谓阐释群体，是指阐释者所处的那个有某种共同观念和价值标准的社会群体。布莱奇认为，个体阐释总要受到其所属群体的制约，因此，群体也就构成了主观批评的客观限制因素。

事实上，无论是费希的“有知识的读者”，还是布莱奇的“阐释群体”，说到底，仍然是批评家自己才是文学批评的限制因素，因而这种限制因素实际上也并不存在，即使存在，也不可靠。我们很难设想有真正能够克服自己个人独特性的“有知识的读者”；而“阐释群体”实际上仍然是一个扩大了读者或批评家，它除了将个人臆断自称为群体代表而为其找到一个貌似合理的辩解外，并没有实际的限制意义。这不能不说是读者反应批评理论的一个严重缺陷。

结 语

如前所述，文学接受理论的发展，完成了文学研究重心的转移。从西方文论的晚近发展来看，这派理论也许不再可能如“新批评”或结构主义那样，成为一种占据统治地位的文论，但作为一种新兴理论，其发展前景仍然是可观的。这派理论给我们打开了一个具有广阔前景的新的研究领域，也启发我们从新的角度思考文学研究中提出的问题，使我们可以在一个新的层面上对于文学的意义、作用、审美价值乃至文学语言功能展开更加深入细致的研究，我们至少不再可能把读者看成一种被动的文学消费者，或者只承认某种对文学的定于一尊的解释。由此观之，这派文论是值得重视的，也是我们可以接受的。

从文学活动的整体过程来看，恰切说明读者的地位和作用无疑是正确的，然而正如人们常说的，真理向前跨出一步即成谬误。在观察文学接受理论的发展时，我们也不能不注意到它所存在的亟待弥补的缺陷。这首先表现在这派理论缺乏文学批评应该具有的对文学价值判断标准的明确规定。承认理解的历史性和意义的相对性，承认文学作品存在多种解释的可能性，并不意味着这多种解释都是合理的，其间无疑存在高低良莠之分。健康的文学批评应该对此做出判断，如果放弃这种判断，势必导致一种绝对的相对主义。文学接受理论到读者反应批评的进一步发展，恰恰在这一点上暴露出明显缺陷。正如我们已经看到的，由于否认文学作品的客观性，只强调读者感受的一面，因而使文学批评

只是一种经验的描述而没有了理性的评价。正如费希自己承认的，“很难根据这种方法的分析结果来确定一部作品比另一部好，甚至也很难确定一部作品本身的好坏”。^①这种忽视文学的审美价值，放弃文学批评价值判断的倾向，也正是西方现代文论普遍存在的缺陷。如何弥补这一缺陷，也许正是文学接受理论进一步发展的关键。

其次，与片面强调读者作用相联系的，是批评的主观性问题。从哲学上看，理解和认识本质上仍然是认识范畴的问题，认识中主体图式的作用不容忽视，但如果把认识仅仅看成一种主体建构行为，由此否定阐释对象的客观性，甚至将外部世界也看成主体意识活动的产物，必然导致一种唯心主义而陷入理论的谬误，最终也将无法建立起真正的符合历史发展规律的历史观。这一缺陷，我们从文学接受理论的哲学基础中可以看到，从接受理论本身也可以看到，而到读者反应批评则走向了极端。读者反应批评彻底否定文学作品的客观性，实际上歪曲了文学活动的本质，它的直接后果必然是导致文学批评任意为之的主观性，最终使文学批评丧失其应有的科学性和权威性。这一点是显而易见的，也是我们应该予以充分注意的。

^① [美] 费希：《文学在读者中：感受文体学》，见王逢振等编《最新西方文论选》（李自修译），漓江出版社1991年版，第74页。

第二十三章 女权主义批评 及性别批评理论

引 言

20世纪60年代，几近沉寂的妇女运动在欧美社会活动的风暴中再度崛起，人们称之为新女权运动。这次运动始发于美国，然后迅速波及欧洲并扩展到整个资本主义世界。在60年代，美国妇女为争取黑人在政治、社会、教育和法律等方面与白人的平等权利和地位，与男性一样积极投入到民权运动中，但是，运动中的女性却普遍受到男性“同志”的种种歧视，于是，她们愤而起而为反抗根深蒂固的男权观念，在各个领域展开了大规模的妇女运动。这次运动在深度和广度上都远远超过了早期的女权运动。60年代的欧洲，尤其是法国，同样处于历史和文化的转折点。在学生和工人运动中，妇女同样受到不公平的待遇，她们纷纷建立妇女组织，为自身的解放而斗争。这一从性别角度出发的思潮有力地冲击了传统的社会结构和意识形态，使得女权主义理论成为20世纪最具批判力的理论之一。

女权主义文学批评就是在这种背景下出现的。它是新女权运动在文学和批评领域深入发展的产物。就总体而言，美、英、法三国的女权批评在世界范围内影响较大。美国的女权批评从人道主义和经验主义的立场出发，注重文本分析的方法，揭露在创作和批评领域的性别歧视，并致力于挖掘女性文学传统，建立自己的批评原则。法国的女权批评则深受精神分析学、语言学、解构主义哲学的影响，强调女性受压抑的状况并致力于在语言领域寻求突破。英国的女权批评在特点上与美国较为接近，因此有人将之归为一派，但英国的女权批评更多地受到马克思主义阶级论的影响，在后期又吸收了法国精神分析学的某些观点。这三派女权批评虽特点不尽相同，但都吸收了《自己的房间》、《第二性》、《女性的奥秘》等早期女权主义经典著作的思想，都将女性在文学创作及批评领域所受到的歧视作为批评的出发点。她们使用的理论武器，经常是经她们修正改造过的各种男性大师的理论，在此基础上，女权批评家们努力建设自己的批评理论系统。

与女性批评相关,进入90年代,随着西方“性别研究”的兴起,同性恋文学批评随之出现,也值得我们关注。我们在本章中将重点介绍美国和法国的女权主义文学批评及同性恋批评。

第一节 美国女权主义文学批评

美国的女权批评大至经历了三个发展阶段:第一阶段从60年代末到70年代初,批评的重点在解构男性作家文本中的性别歧视;第二阶段是70年代中后期,女权批评界致力于挖掘和重新评价女作家的作品,并试图构建女性文学史;第三阶段从70年代末到现在,一方面,女权批评进入到理论工作的构建阶段,另一方面,少数族裔的女权批评纷纷崛起。

美国初期的女权批评有反理论的倾向,女权批评家认为,男性和理论之间是一种同谋的关系,因而极力避免陷入它所批判的传统父权制的思维模式。在她们看来,“女权批评就是抵制理论,对抗现行规范和判断准则”。^①然而,批评实践必须有理论支撑,于是女权批评家运用从解构主义那里借来的武器,把目标对准了男性作家的文本,解构其中塑造的“不真实”的妇女形象以及形象背后蕴涵的性别权力关系。这种批评被称为“妇女形象”批评。目的是通过解构的阐释来破坏男性写作和批评的权威性,提醒女读者在阅读这些文本时持抵抗态度。女权批评家朱蒂斯·菲特利在其《抵抗的读者》中指出:

女权主义批评是一种政治行为,其目标不仅仅是解释这个世界,而且也是通过改变读者的意识和读者与他们所读的东西之间的关系去改变这个世界。^②

由此可见,妇女形象批评实际上是一种新的阐释模式,它提供了女权主义者对文本阅读时的政治见解,是根据女性经验对传统阐释的颠覆。这一阶段的代表作品主要有玛丽·艾尔曼的《思考妇女》(1968)和凯特·米利特的《性的政治》(1970),特别是《性的政治》影响更大,它为美国女权主义文学批评奠定了基础。

女权批评家认为,父权制美学起到了压制、贬低妇女文学的作用。因此,女权批评的重点很快从对男性批评的解构转向了对妇女作家及其作品的发掘和再评价。其中最著名的要数凯特·萧班的《觉醒》和C.P.吉尔曼的《黄色糊

^① 转引自王逢振等编《最新西方文论选》,漓江出版社1991年版,第257页。

^② [美]朱蒂斯·菲特利:《抵抗的读者》,克力顿出版公司1960年版,第8页。

壁纸》。当然，被发掘的都是符合女权主义思想的作品。在对女作家的发掘过程中，批评家们意识到这些单个的个人提供的东西是非常有限的，于是产生了将妇女文学体系化的要求，从而转向对妇女文学史的研究。苏珊·古芭和桑德拉·吉尔伯特的《阁楼上的疯女人》和伊莱恩·肖瓦爾特的《她们自己的文学》就是这方面的代表作品。这些作品中表现出探讨妇女文化的强烈兴趣以及摆脱男性话语的理论自觉。这一点在肖瓦爾特的身上表现得尤为明显。70年代后期，肖瓦爾特提出“妇女批评学”的理论主张，产生了较广泛的影响。“妇女批评学”的提出，标志着美国女权批评由破到立的转变。目前，在美国本土的理论建设中，除肖瓦爾特的“妇女批评学”外，还有安妮特·科劳德尼运用“比较女性主义”的策略对男女作品进行深度研究，探讨促使男女意识和文风不同的原因的著作，以及迈拉·杰伦的社会性别研究主张，她认为女权批评不应只局限于妇女作品的研究，而应对整个社会性别问题进行再思考，考察社会性别和文学的关系。这些理论主张使得女权批评呈现出多元化的态势。

另外，还必须提及各少数族裔女权批评的兴起。虽然美国60年代女权运动与黑人妇女的觉醒有密切关系，但相当长的时期，美国女权批评是以白人中产阶级妇女为中心的，她们以女性权威代言人自居，忽略了少数族裔妇女及其文学的独特性。于是到70年代后期，黑人女权批评开始以独立的面貌出现，向白人女权批评进行种族主义挑战，提出性别和种族的双重批评原则，并致力于挖掘黑人妇女创作的独特传统。80年代以来，美国亚裔、南美裔、印第安人以及其他族裔的女权批评都纷纷崛起，它们立足于自己的文化环境和社会地位，从种族、阶级、文化、政治、经济等不同方面对本民族的妇女文学进行综合研究，使女性批评突破了早期单一性别视角的局限，拓展了批评的维度，使女权批评呈现了向纵深发展的态势。

1. 凯特·米利特与《性的政治》

米利特（1934— ），美国妇女运动的著名人物和女权主义批评家。米利特生于一个伊斯兰教家庭，14岁时，父亲遗弃了她母亲和她们姐妹三人，家庭生活陷入困顿。母亲虽然也是大学毕业生，但往往只能找到体力劳动的工作，且受到和男工不同的待遇。母亲的经历对米利特产生了很深的影响，造就了她反抗压迫的个性。60年代，米利特积极参加民权运动，加入“种族平等协会”，并在“全国妇女组织”中担任教育委员会的主席。但由于其在妇女解放问题上的激进言论与领导者不一致，1968年辞去职务，考入哥伦比亚大学攻读博士学位。1970年其博士毕业论文《性的政治》出版，成为该年度的畅销书。

该书至1990年在美国已重版八次，产生了很大的影响。《性的政治》奠定了米利特在美国女权批评中的先驱地位，使其一举成为有名的作家和全美妇

女运动的代言人和领袖人物。

a. “性的政治”理论的提出

《性的政治》是美国女权主义批评早期最重要的理论性著作。米利特指出，性别集中体现了占统治地位的男性文化所认可的各种态度和价值观，比阶级、种族更具有政治意义。因而她要提出“性的政治”的理论。所谓“性的政治”是指两性之间的权力关系。米利特认为，男权社会把生理差异作为依据，在男女两性的角色、气质、地位等方面制定了一系列人为的价值观念，并从意识形态、生物学、心理学、经济、教育、神话、宗教等方面对其进行精心的维护，使其合理化、模式化、内在化，从而实现对女性的长久统治。

b. 性别斗争的历史背景

《性的政治》一书考察了性别斗争的历史发展。米利特为，1830年至1930年是“性别革命”的阶段，亦即早期的女权运动时期。她在书中分析了当时的理论界和文学界对这一政治斗争的不同反映，指出这一时期女权运动斗争策略的局限性和运动的资产阶级性质，认为其失败“是因为它没有在足够深入和彻底的层次上对男权制的意识形态提出挑战”，“没有触动深层的社会形态和结构”。^①因此，二战后，性别政治斗争进入反革命阶段。男权制的统治“又重新组织成为新的、更加适用的统治形式”。^②米利特分别分析了战后德国和苏联模式下男权制对女性的反动：意识形态上大力宣扬妇女的“天性”、妇道和家庭的重要性，剥夺了战时充当劳动大军的妇女的工作机会，为了增加人口，政府甚至通过立法来禁止避孕，等等。与此相呼应的是，思想界的反动也达到了空前的地步。米利特认为，“最强大的反动分子”就是弗洛伊德。米利特指出，弗洛伊德的理论之所以在战后的美国大行其道，正是因为它迎合了当时男权制意识形态的需要。书中用相当的篇幅对弗洛伊德有关女性的理论进行了分析，米利特指出，弗洛伊德用“被阉割”来界定女性，认为女性的心理特征具有被动、自虐和自恋倾向，宣扬阴茎与智能间存在固有的联系，断言女性在智力上是低劣的，指责女性不但不能对文明有所贡献，而且往往对文化采取敌视态度。米利特指出，弗洛伊德精神分析理论的目的是“强制女人去‘适应’她们的地位”。^③

c. “性的政治”在文学中的运用

在《性的政治》的第三部分，米利特分析“性的政治”在文学中的表现时指出，男性作家作品中对两性关系的描写集中表现了女性被征服、被鄙弃的

① [美] 凯特·米利特：《性的政治》（钟良明译），社会科学文献出版社1999年版，第126页。

② [美] 凯特·米利特：《性的政治》（钟良明译），社会科学文献出版社1999年版，第127页。

③ [美] 凯特·米利特：《性的政治》（钟良明译），社会科学文献出版社1999年版，第301页。

观念。米利特重点分析了劳伦斯、亨利·米勒、诺曼·梅勒和让·热内的作品。她认为劳伦斯的作品，集中体现了“男性体验的普通进程”：在《儿子与情人》和《虹》等作品中，表现了男性从开始对母亲和女性神秘的歌颂，转变为对女性“歇斯底里的仇视”和“最残酷的人身攻击。”^①而到了《阿伦的权杖》、《坎加鲁》等作品，作者则明确表现了男性实施统治的欲望和对女性性器官及女性整体的仇恨。最后，在《查泰莱夫人的情人》中，劳伦斯则发展到极端，创造出一种以阴茎为图腾的宗教，“将男性的优势转化为一种充满神秘气氛的宗教——让它国际化，甚至制度化”，^②从而实现了男性拯救女性乃至整个文明的自我膨胀。因而米利特称劳伦斯是“最具天赋、最热情的性的政治家”。^③对米勒的作品，米利特认为，它具有一种男权文化的发泄功能，因此在他的笔下，充满了对女性的亵渎，她们作为绝对的性的存在形式，仅仅具备简单的生物的性质，是“一团肉”、“一条蛆”，是“没有脚的玩偶”。而男性却同时具备文化和理智。米利特评论说，在米勒的作品中，“对性的对象进行侮辱，这其中的愉快似乎比性本身更加令人陶醉”。^④性成了一种欺骗和操纵的游戏，而这一切所要满足的，主要不是性的本能，而是男性的自我。米利特认为，梅勒的作品，则更进了一步，暴力和杀戮成了“男子气概中固有的甚至必需的”。^⑤性就是战争，两性之间的矛盾已到了非战争不能解决的地步，男性只有在对女性的暴力和杀戮中才能重塑英雄的自我。

在分析了劳伦斯、米勒等人的作品的性政治之后，米利特又分析了热内的作品与以上三位作家的不同。法国作家热内具有其独特的“女性”视角。热内从小过着弃儿的流浪生活，后因行窃入狱，在狱中被犯人欺凌，沦为男妓，因而热内的主人公具有明显的女性属性。米利特指出，热内的女人属性“总是假装着为男性服务，实际上却是在兴高采烈地讽刺和背叛它”^⑥，而且更为可贵的是，这种叛逆在向着革命的立场转变，“女性的或被压迫者的思想被进一步带入了其他的政治氛围：种族、阶级和集团”^⑦。在热内最后创作的三个剧本中，其主人公由叛逆者彻底转变成为革命者，女性的卑贱、自我放弃的态度“变成了反抗的、毫不妥协的全新态度”^⑧，并进一步演进为“对男女两性

① [美] 凯特·米利特：《性的政治》（钟良明译），社会科学文献出版社1999年版，第406页。

② [美] 凯特·米利特：《性的政治》（钟良明译），社会科学文献出版社1999年版，第366页。

③ [美] 凯特·米利特：《性的政治》（钟良明译），社会科学文献出版社1999年版，第366页。

④ [美] 凯特·米利特：《性的政治》（钟良明译），社会科学文献出版社1999年版，第473页。

⑤ [美] 凯特·米利特：《性的政治》（钟良明译），社会科学文献出版社1999年版，第502页。

⑥ [美] 凯特·米利特：《性的政治》（钟良明译），社会科学文献出版社1999年版，第547页。

⑦ [美] 凯特·米利特：《性的政治》（钟良明译），社会科学文献出版社1999年版，第549页。

⑧ [美] 凯特·米利特：《性的政治》（钟良明译），社会科学文献出版社1999年版，第549页。

中被压迫者集团的同情和支持：女侍、黑人、阿尔及利亚人、无产者，和所有在资本、种族主义和帝国政治下采取女性或屈从角色的人们”。^① 米利特高度评价了热内的创作，认为其作品证明了男/女二元对立的价值观是性政治乃至一切政治的统治手段。她说：

热内的作品证明了性角色极端武断和令人憎恶的本性：在背离了它们通常的生物学上的含义之后，“男性的”和“女性的”这些语汇表达出的已是赞誉和谴责、权威和服从、主人和奴隶之类的差异了。^②

米利特因其《性的政治》一书而被称为激进的女权主义者。该书发表后引起了强烈的反响，米利特的生活失去了平静，她不得不对付来自众多男性或少数女性的文字、口头甚至身体的攻击，这些经历被她写入自传作品中。在《性的政治》中，米利特一反当时盛行的新批评派脱离历史的批评方法，将社会、文化、政治和作者等外在因素作为文学研究的重点。这种对文学文本的政治性和文化现实的联系的强调具有重要的意义。但是她的批评忽视了作品的文学性，简化了作者、文本和现实之间的关系。米利特把作品看做是作家的自传，在评论中常用作者的名字直接代替其作品主人公的名字。但是该书还是以其睿智的分析获得了大多数批评家的认可。可以说，米利特以其特有的激进方式，为女权批评的理论和实践做出了具有开创意义的贡献。

2. 肖瓦尔特的“妇女批评学”

伊莱恩·肖瓦尔特（1941— ）是美国杰出的女权主义文学批评家、理论家和文学史家。肖瓦尔特的父亲只受过小学教育，但经自我奋斗成为一个成功的商人，而受过高中教育的母亲只是个家庭主妇，母亲对自己处境的不满对她后来成为女权主义者发生了一定的影响。1964年肖瓦尔特获布兰代斯大学硕士学位，1970年获加利福尼亚大学博士学位，开始在大学任教。从1984年起担任普林斯顿大学英文系教授。肖瓦尔特很早就开始研究妇女文学，但一直觉得没有多大价值，直到她把个人对妇女文学的兴趣与女权主义结合在一起后，她才感到文学批评真正能发挥“论争的力量”。

a. 对文学史的研究

在对妇女作家及其作品的发掘和再评价的过程中，女权主义批评界产生了把妇女文学体系化的要求。肖瓦尔特的成名作《她们自己的文学》（1977）正

① [美] 凯特·米利特：《性的政治》（钟良明译），社会科学文献出版社1999年版，第549页。

② [美] 凯特·米利特：《性的政治》（钟良明译），社会科学文献出版社1999年版，第538页。

是这一要求的产物。肖瓦尔特在书中指出，妇女文学和亚文化领域的其他艺术形式一样，其发展经历了三个阶段：对主流文学的摹仿，对传统文学标准的反抗和争取自己权力与价值的自我确立。具体而言，在1840—1880年间，英国妇女写作力图达到男性文学的水平，并把男性文化对女性的假定内在化了。这一阶段最明显的特征是女作家普遍采用男性笔名，这种伪装对叙述的声调、措辞、结构都产生了一种没有规律的压制。因此这一阶段的女权主义文本是模棱两可的、游离的、反讽的和自我颠覆的，人们必须在字里行间读解文本中可能丢失或隐藏的意义。在1880—1920年，以妇女赢得选举权为标志，妇女企图改变先前被同化的地位，在文学中开始表现女性被扭曲的地位和个性。典型的例子是19世纪末为反抗男性社会的政治、法律和工业机器的统治，文学作品中出现了亚马逊人的理想国——一个根植于英美文化的完美的女性乌托邦。自1920年始，妇女开始放弃摹仿与反抗这两种依赖性的模式，转向把女性经验作为创作源泉的自我确立阶段。肖瓦尔特在《她们自己的文学》中，阐述了女性在文学领域从依附到觉醒的历史过程，在探索英国妇女文学史方面作出了独到的贡献。

b. “妇女批评学”理论的构建

肖瓦尔特在研究妇女文学史的同时，开始研究妇女批评学的理论构建，1978年她发表《迈向女权主义诗学》一文。在这篇论文中，肖瓦尔特首次提出“妇女批评”这一概念，她把女权主义文学研究划分为两种模式：一种是把妇女作为男性的消费品，研究男性文本中的妇女形象、研究文学史及批评对妇女作家的忽略和贬低以及女性受众的被动地位等，探求文学的意识形态性。一种是把妇女作为文本意义的生产者，研究女性写作的动力、女性语言问题、妇女文学史及特定作家作品的文本。肖瓦尔特认为前者是一种批评实践，一种政治性的阐释模式。作为一种批评读解，很容易被新的读解所取代而成为明日黄花。而后者则致力于未来的建设，诉诸女性经验，把女作家作为独立的文学团体来研究其写作的特点，是更具有自我意识的理论建设。肖瓦尔特还强调妇女批评不能只依赖男性大师的理论，不能只是对男性大师的理论进行修正、挪移、颠覆和反抗，而必须建立自己的理论。

在《荒原中的女权主义批评》中，肖瓦尔特向“妇女批评学”理论建设迈出了新的步伐。在此文中，肖瓦尔特总结了美、法、英等国的女权批评的特点，将妇女文学研究的理论归纳为四种视角，即生理的、语言的、精神分析学的和文化的。肖瓦尔特认为文化的研究模式吸收了前三种模式所长，因此更适合建立女权主义的批评理论。她说，同以生物学、语言学、精神分析学为基础的理论相比，依据女子文化模型的理论能够为研讨女子写作的独特性和差异问题提供更完整、更圆满的方法。其实，文化理论吸取了有关女子的肉体、语言

和心理的观点，又把女子的肉体、语言、心理放在同生成它们的社会环境的关系中去作出解释。^①

这一文化的视角是在吸取文化人类学、社会学、历史学有关理论的基础上形成的。人类学家埃德汶·阿登那夫妇提出的女子文化模型受到肖瓦尔特的高度评价。阿登那认为，女人构成了一个失声集团，其文化和现实生活的圈子同（男性）主宰集团的圈子重合，却又不完全被后者所包容。如图 23-1 所示：

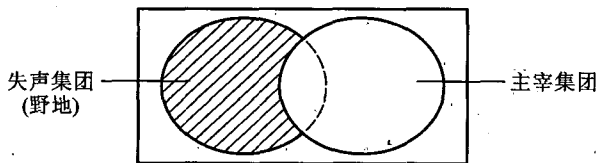


图 23-1

阿登那用“失声的”这一说法提出了语言和权力两方面的问题。女性必须通过男人主宰的语言才能说话，然而月牙形的“野地”可看做女人的空间，看做女性经验或形而上意义的象征。在一些女权批评家看来，“野地”成了真正以女子为中心的批评、理论和艺术的所在地。肖瓦尔特对阿登那用“野地”来表示“失声的”的妇女的地位，是肯定的。但她并不同意一些女权批评家提出的要创造出自己“野地”的文本，建立出自己“野地”的女子文学理论，她认为：

所谓野地中的女子文本的构想只是玩弄抽象概念。在我们称自己为批评家时必须面对的现实中，女子创作是“双声话语”，它总是体现了失声和主宰双重的社会、文学和文化传统。^②

在肖瓦尔特看来，女子写作既不在男性传统之内，也不在男性传统之外，她们同时在两种传统中，是主流中的潜流。她们只有离开主宰文化的相对自由，而没有绝对的自由，并且还要受到其他文化的制约。因而，女子著述与男子著述的差异只能从历史形成的复杂的文化关系中去认识。在此文中，肖瓦尔特还纠正了她以往忽视女性间差异的偏颇，指出一个主宰集团可以确定多个失声集团。如一个美国黑人女诗人的文学属性就由男性白人主宰集团和失声的女子文化、失声的黑人文化几个集团形成。肖瓦尔特承认“作为作家的女人之间有着重要的差别，和性别一样，阶级、种族、国家、历史都是文学的重大决

① 参见王逢振等编《最新西方文论选》（李自修译），漓江出版社 1991 年版。

② 王逢振等编：《最新西方文论选》（李自修译），漓江出版社 1991 年版，第 278 页。

定因素”。^①但是，女子文化仍构成了女作家共同的经历感受，因此其创作上必然有共同之处。所以，“女性中心批评的首要任务必须是标出女子文学属性的确切文化方位，描述穿过个别女作家文化田地的诸种力”^②。女子写作文化模式理论对于女性批评是有应用价值的，如果女性批评家把女性写作的文学作品当做双声话语来读，就可以既看到它的“主宰”故事，还可以发现“失声”故事，从原先的虚实之处看出名堂，使一直隐没在背景中的另一情节和意义显现出来，这对于一向被男性主宰文化控制的文学批评是一种“解构”。

在美国的女权批评从对男性文本的批判到建立以妇女作家为中心的批评体系的过程中，肖瓦尔特作出了自己重要的贡献。当然对她的这种努力，并非没有反对的声音，男性批评家鲁思文认为肖瓦尔特的“妇女批评学”是搞分裂主义，是颠倒的性别主义，不过是重复了男性批评的错误。鲁思文认为女性批评家一直阅读的是大量的男性文本的经典之作，不可能抗拒无处不在的父权制文本，鲁思文的见解并非完全没有道理。但无论如何，肖瓦尔特建立“妇女批评学”的努力是被大多数批评家认可的，即或她达不到最终目的，在前进的过程中也从特定的角度深化了人们对文学艺术的认识。

第二节 法国女权主义文学批评

与美国的女权主义文学批评不同，法国的女权批评一开始就表现出对理论思辨的兴趣而缺少对文本批评的热情。这与法国批评界特有的在语言学、哲学、心理学等方面雄厚的理论背景有关。在法国女权批评的理论建设中，弗洛伊德、拉康的精神分析学和德里达的解构哲学成为女权批评和理论的重要出发点。女权批评家们批判和修正地吸收了弗洛伊德的压抑说、拉康关于欲望与语言关系的观念以及德里达的“延异”理论。如果说所有的女权批评都不能不借男性大师的理论，那么法国女权批评对男性大师理论的借助、挪移、修正表现得最为典型。在法国，最有影响的女权批评家是艾莱娜·西苏、露丝·伊利格瑞和米莉亚·克里斯蒂娃。

法国女权批评家认为，精神分析学对思想、身体和语言的关系探索得最彻底。当然，她们并没有忘记批判其中的男权意识。弗洛伊德对女性生理的贬低引发了女权批评家对生理和欲望关系的思考。在弗洛伊德那里，女孩因为发现自己没有男孩的性器官而产生被阉割的感觉，由此导致了她的消极、自卑和受虐的心理倾向。对男性阳物的标榜是一种长期的文化偏见，弗洛伊德的理论为这

① 王逢振等编：《最新西方文论选》（李自修译），漓江出版社1991年版，第274页。

② 王逢振等编：《最新西方文论选》（李自修译），漓江出版社1991年版，第279页。

种文化偏见制造了根据。对此，女权批评家用同样的策略提出了自己的反击，即弘扬女性的生理特征和欲望。伊利格瑞指出女性具有多个性器官，因此谈不上有匮乏感。西苏则强调女性的潜意识欲望，她认为正是女性潜意识中的力比多构成了女性写作的内驱力：在女性身体里，“欲望在奇异地激荡”^①，女性是用自己的身体写作，用白色的乳汁写作。写作是女性被压抑的身体和无意识的爆发，是使女性超越自我结构的解放行动。从上述言论，不难发现，法国女权批评家在对弗洛伊德的反驳中仍然落入了弗洛伊德的窠臼。

对语言的探索是女权批评的重要内容。美国的女权批评注重语言中存在的性别歧视并力图加以清除，而法国的女权批评则深受拉康的影响，从生理和欲望的角度探讨女性语言模式。拉康将人的自我认知过程分为想象和象征两个阶段，在想象阶段，儿童与母亲联系密切，没有自我与他人的概念区分，当幼儿第一次感到父亲插入进来，母子之间的关系受到威胁，代表“法”的父亲压抑了幼儿对母亲的欲望，这时便进入了象征阶段。在这一转变过程中，语言起到了决定性的作用。拉康认为，语言是一种先于我们而存在的东西，它支配了人的思维，使整个世界变得有序化。拉康用“菲勒斯”一词作为“超验的能指”来象征不可能达到的单一、完整和逻辑，同时把混乱、非理性排斥于象征之外。而在女权批评家看来，想象阶段与象征阶段最根本的区别是前者没有语言介入，而后者有语言介入。性别划分实质上是一个命名的过程，而命名权操纵在男性手中，所以语言是父权制思维的工具。于是，西苏提出“女性写作”的理论，采用“用身体写作”的策略试图打破男性话语的理性和单一逻辑。伊利格瑞则主张以感性对抗理性，以非理性来反抗菲勒斯的追求，扰乱父权制的象征秩序。这种专门拆散传统语言结构的批评代表了法国女权批评的主要倾向。

解构主义为美国的女权批评提供了一种方法，而在法国女权批评那里，解构本身就成了一种目的。英美的女权批评持本质论的立场，从传统的人道主义出发，承认男女是两个对立的范畴，追求女性解放的终极目的。而法国的女权批评持反本质论的观点，认为两性平等观不过是男权思维逻辑的延续，她们反对给女人下定义，反对一切非解构的理论表述，把彻底解构社会意识、思维习惯、人的主体性及男性对女性的压抑作为目的。法国女权批评的这种对男权的攻击和解构是深刻的，但其形而上的特征同时也削弱了批评的现实意义。法国、美国的女权批评各有特色，互相影响。80年代后，美国的女权批评在批评实践和理论建树上广泛吸收融合了法国的理论，逐渐成为西方女权批评的主流。

^① 张京媛编：《当代女性主义文学批评》，北京大学出版社1992年版，第190页。

1. 伊利格瑞的哲学批判

露丝·伊利格瑞（1934— ），法国女权主义理论家、哲学家、精神分析学家和语言学家。伊利格瑞出生于比利时，1954年获得哲学学位后在布鲁塞尔的一个中学教书，1961年到巴黎大学心理系攻读硕士学位，1964年加入法国科学研究会并转向语言学的研究。1969—1974年在巴黎第八大学任教期间，与拉康保持密切的关系。1974年其博士论文《他者女人的反射镜》发展了精神分析学的女权主义批评，引起了精神分析学家的反对，伊利格瑞因此被排挤出弗洛伊德学派，甚至丢掉了自己的工作，但是她仍然继续从事精神分析实践。成名之后伊利格瑞成为许多知名大学的客座教授。

a. 对精神分析学的批评

1974年发表的博士论文《他者女人的反射镜》是伊利格瑞的成名作。在这本书中，伊利格瑞对弗洛伊德的精神分析学展开了批判。她认为就无意识、分裂、抗拒等概念而言，弗洛伊德是个诚实的科学家，达到了他所能达到的高度。但是，他的局限性是很明显的。伊利格瑞指出：

第一，精神分析学没有考虑到自己话语中的历史和哲学的决定因素；第二，精神分析学本身被不能分析的无意识幻想所控制；第三，精神分析学是父权制的，它反映了一个不承认母性价值的社会秩序。

因此，伊利格瑞认为，作为父权制的产物，弗洛伊德的非勒斯偏见被父权制社会理所当然地看做了普遍的真理。实际上精神分析学对它自己的假设是盲目的。比如弗洛伊德把小男孩的成长过程看做标准，假设小女孩也有一个类似的发展模式，在男性标准的参照下，女性则是缺乏的、被阉割的，具有阳物羡慕的情结。而实际上这种假设是根本不能成立的。在对弗洛伊德的理论提出批评的同时，伊利格瑞对拉康的理论也提出了挑战。拉康一度是伊利格瑞的良师益友，他对弗洛伊德的结构主义阅读、对在无意识和性别身份获得中语言作用的强调，使伊利格瑞的精神分析批评成为可能。但伊利格瑞反戈一击，从内部批评了拉康的反历史主义和非勒斯至上的父权制观念。她指出，在拉康的镜子（在这里镜子是指理论或话语的镜子）中看到的女性身体是残缺的“洞”，是女性有别于男性的生理特征。女性是反映男性欲望的他者，是男人随意交换和变更的对象。伊利格瑞指出，从女性的角度看，男性器官并不是宝贵的、可嫉妒的对象，因为女性拥有多个性器官。精神分析学所说的欲望只是男性的欲望，妇女的欲望却被误解和扭曲。无论是弗洛伊德还是拉康都无法准确合理地触及妇女的心理现实。在《他者女人的反射镜》中，伊利格瑞还回顾了从柏拉图以来的西方哲学的理性主义传统，认为正是这种传统将女性定义为非理性的他者或客体。对此，伊利格瑞主张提升女性的主体

地位，她认为必须打破精神分析学的父子传递模式霸权，恢复母女间的认同关系。

b. 语言学方面的探索

伊利格瑞早于博士论文出版的《精神错乱者的语言》，是用精神分析研究语言学的著作，她认为，精神分裂或错乱者的症状可以在其话语的句法结构中表现出来，如句法规则的打乱，具体情况下的失语现象等。这时，她还没有关注男女语言的不同。在后来的研究中，她确信性别身份至少部分地被语言运用中的自我定位规定着。于是她开始探讨男女正常语言的不同。她认为不是生理决定男女语言的差异，而是拉康描述的象征秩序中语言确定身份决定了男女语言的差异，因为在父权制的象征秩序中，唯一可能的主体位置是男性的。为此，伊利格瑞在后来（1977年）出版的《非一之性别》这部著作中，更明确地提出，是社会决定语言实践，即男女在语言中的自我定位导致了性别差异。伊利格瑞认为：（1）男人在语言中占据主体位置，把自己设计为话语或行动的主体，而女人则倾向于把男人和世界放在前面而消隐自己，她们在语言中的自我表现是缺乏的；（2）第一人称代词“我”，在女人而言，并不必然表示为女性身份；（3）女人在说话时并不像通常人们所认为的那样，比男人更富感情更具主观色彩，她们的话语可能掩饰了她们的主体情感；（4）女人更可能进行对话，更看重人际关系，而男人则更看重自己和世界（客体）联系。

伊利格瑞认为，女性使用男性语言往往会失去自我。她把女性的生理特征与心理特征和话语表达方式紧密地联系起来，认为女性拥有多个性器官（阴道、子宫、乳房），其性欲特征是多元的，因而其心理特征也是双重的、包容性的、流动的，这决定了女性独特的语言表达。“她说起话来没有中心，他也难以从中分辨出任何连贯的意义。用理性的逻辑来衡量，那些矛盾的话像是胡言乱语”，“她说出的话是喋喋不休的感叹、半句话和隐约的意思……必须变换着角度听她说话，只有这样才能听出‘另外的意思’，它始终在枝叶蔓延，词与词不断交织，而为了避免静止和僵化，同时又不不停地分散着”。^①非理性、无逻辑、思绪散漫等受到男性价值贬低的女性思维特征，被伊利格瑞看做是背离和干扰清晰、单一的父权制象征秩序的力量，为此她倡导建立一种非男性的话语模式。伊利格瑞的语言策略充满着德里达的游戏精神，同时又落入了弗洛伊德的窠臼：从生理上寻找心理的依据，又从心理上说明语言的性别特征。但她对女性身体、欲望和语言的特性的探讨不能不说是深刻的。可以说，伊利格瑞的深刻与偏颇都带有法国理论大师的印记。

^① 转引自康正果《女权主义文学批评》，中国社会科学出版社1994年版，第148页。

2. 西苏的“女性写作”理论

艾莱娜·西苏（1937— ），法国女权主义批评家、小说家和剧作家。她出生于阿尔及利亚一个犹太家庭，在1968年学生运动的五月风暴中表现十分积极。读博士期间，参与创建巴黎第八大学，至今仍在该校任教。西苏创建了法国第一个女权主义研究小组，并创办了女权主义文学刊物《诗评》，其短篇小说集获法国普立策文学奖。

西苏最重要的贡献就是提出了“女性写作”的理论。但是受解构主义的影响，她拒绝给女性写作下定义。她说：

要给女性的写作实践下定义是不可能的，而且永远不可能。因为这种实践永远不可能被理论化、被封闭起来、被规范化——而这并不意味着它不存在。然而它将总会胜过那种控制调节菲勒斯中心体系的话语。它正在而且将还在那些从属于哲学理论统治之外的领域中产生。^①

a. 写作是女性用身体来突围

传统的写作一直被父权制美学所控制，妇女失去了真正的写作和讲话的权力，因而西苏认为妇女必须开创一种新的反叛性的写作。首先，妇女必须写自己的身体，“写你自己，必须让人们听到你的身体”^②。因为身体是妇女被压制的原因和场所，女性用身体来写作可以接近其潜意识的本原力量，从而使写作具有突围的意义。在西苏笔下，写作是被压抑的女性欲望的爆发，是汹涌的瀑布，奔流的岩浆，是女性生命的呐喊和创造力的张扬。它不仅使女性身体产生快感，还能激起反压迫的力量。于是，写作成为具有重要意义的革命行动。女性通过写作可以确立自己的主体地位，打入历史。西苏认为，“写作恰恰正是改变的可能，正是可以用来作为反叛思想之跳板，正是变革社会和文化结构的先驱运动”^③。

西苏的行文风格也正是对她自己理论的印证。她的文章大都是激情澎湃的散文诗，议论抒情交错，人称不断交换，不大讲究逻辑，具有很大的随意性。西苏喜欢把自己看成是一个诗人，她认为诗歌语言可以颠覆普通语言，表现潜意识领域，而潜意识领域正是被压制的妇女们得以生存的地方。

b. “双性写作”理论

① 张京媛编：《当代女性主义文学批评》，北京大学出版社1992年版，第197页。

② 张京媛编：《当代女性主义文学批评》，北京大学出版社1992年版，第194页。

③ 张京媛编：《当代女性主义文学批评》，北京大学出版社1992年版，第200页。

西苏的“女性写作”并不强调作者的生理性别。她说，女作家的作品未必就是女性的，可能是地道的男性写作，相反亦然。尽管很少有男性作品具备女性特征，但仍存在着，比如法国作家让·热内。西苏认为她提出的女性写作是具有“双性特征”的写作。这一双性不同于传统上的双性，传统的双性是中性的，企图消除差别，抹杀个性，达到一种“完整”的存在的幻想。西苏这样界定自己的“双性特征”：

我提出的是另一种双性，在这种双性同体上，一切未被禁锢在菲勒斯中心主义表现论的虚假戏剧中的主体都建立了他和她的性爱世界。双性即：每个人在自身中找到两性的存在，这种存在依据男女个人，其明显与坚决的程度是多种多样的，既不排除差别也不排除其一致性。^①

由此可见，西苏的“双性写作”是非对立性的、多元的、不断变化着的，不排除差别，也不抹杀任何同一性。其作者是一些依靠潜意识行为的破坏者，任何权威都无法制服的边缘人物。由于历史和文化的的原因，男性易于保持单性崇拜的观点，而妇女往往更倾向“双性写作”。在西苏的笔下，“母亲”的意象体现了妇女写作的这种特点。她说：“妇女从未真正脱离‘母亲的身份’（我指的是在她的角色作用之外：不是作为称呼而是作为品格和才能之源的‘母亲’），在她的内心至少总有一点那善良的母亲的乳汁，她是用白色的墨汁写作的。”^② 在这儿，母亲不是作为父亲的对立面而出现的，其包容一切、创造一切的母性使之完成了对父亲的超越，而具备了双性特征。

西苏力图使写作具有革命性，她提出的“女性写作”弘扬了女性潜意识的革命力量和包容一切的母性特征，试图以此来打破二元对立模式。其在理论上的探索和政治上的热情都是难能可贵的。但是，她却给女性写作赋予了过于沉重的使命。语言毕竟只是语言，而不是自足存在、可以左右一切的力量。伊格尔顿在评价象征派诗人时说，“写作本身就是一种目的，一种激情……写作转向了自身，对自身产生了深恋”。^③ 这句话用来评价西苏的妇女写作理论也很合适。

第三节 性别研究及同性恋批评理论

“性别研究”是随着女性主义研究的发展而兴起的，它涉及社会学、心理

① 张京媛编：《当代女性主义文学批评》，北京大学出版社1992年版，第199页。

② 张京媛编：《当代女性主义文学批评》，北京大学出版社1992年版，第195页。

③ [英]特利·伊格尔顿：《文学原理引论》（刘峰译），文化艺术出版社1987年版，第107页。

学、文艺学等多种学科。核心的观念是说，性别虽然有生理的因素，但更重要的是社会文化对心理和肉体需要建构的结果。同性恋文学批评研究是性别研究最近十几年的热点。一说起同性恋，我们往往会不以为然，至于说到同性恋批评，那就更让人感到费解。然而在西方最近几年，它确实存在，而且还在发展，描写同性恋的电影《断背山》，获2006年奥斯卡奖，也从一个侧面说明这个问题在欧美被重视的程度。因此，我们还是需要对它有所了解。

1. 同性恋研究产生的背景

同性恋批评是与性别研究密切联系在一起的。所谓同性恋，一般是指“相同性别的人类成员之间所产生的性欲上的兴趣及吸引力”^①。但是同性恋研究的理论家们，不承认这个定义，我们在下面解释“怪异论”时，会谈到这个问题。西方社会对于同性恋的看法，有一个历史的变化过程。古希腊人对于成年男性的同性恋行为是认可的，而且在某些方面还认为这是比异性恋更高级的一种爱情形式。基督教文化则把同性恋看做是一种为社会所不容的罪恶，因此同性恋从中世纪开始，长期以来受到歧视甚至惩罚，同性恋者只能隐匿自己的身份。从19世纪下半叶开始，随着科学的发展，开始了对同性恋的研究。德国医生斯特法尔研究了二百多个“病例”，得出同性恋是先天的，不应视为罪恶的看法。与此同时，法国精神病学家让·马丁·夏洛曾把同性恋当做疾病进行治疗，结果收效甚微，得出同性恋乃遗传缺陷所致，无法治疗的结论。1948年美国的金西研究报告指出，美国30%的成年男子曾经有过同性恋行为，其中10%是“身体力行者”，而女性中也有相当比例的人有同性恋取向，有5%是身体力行者。也就是说，有的人虽然有同性恋行为或取向，但并不影响他们的异性恋婚姻，实际上存在着一个双性恋群体。然而，无论如何，直到20世纪70年代，根深蒂固的传统文化对同性恋的看法依然在起作用，社会还是普遍把同性恋视为“异端”。70年代后，随着人权运动的深入发展和解构主义等后现代主义文化思潮的兴起，上述传统看法受到强有力的挑战。一些同性恋者公开了自己的身份，为自身的权益辩护；同性恋研究空前活跃起来。

同性恋研究之所以在20世纪末本世纪初发展起来，大约有以下原因：

第一，是作为性别研究的女性批评的深入发展，使同性恋研究成为一种理论发展的必然。女性批评，是以性别研究为基础的，是以争取男女两性平等为目的的。然而，在同一性别中，同性恋和异性恋并不平等，不论是女同性恋还是男同性恋，都为社会所不容。人人平等的社会理想，争取人权活动的深入，必然使始于女性主义的性别研究向这个领域延伸。

^① 见《不列颠百科全书》卷8，大百科全书出版社2002年版，第143页。

第二，同性恋自古至今，不论东方西方都是客观存在的事实，在作家、作品中一直都有直接或隐蔽的反映，对此一直没有一个经过科学研究之后得出的为社会公认的结论，成为一个摆在人们面前的悬而不解的课题，需要给予解决。

第三，西方后现代主义解构传统文化的学术氛围，是催生同性恋批评的土壤，福柯在其著作《性史》中对同性恋问题提出的具有颠覆性的意见，使人们意识到需要重新审视与研究这个问题。拉康的无意识结构理论、德里达的解构主义、巴赫金的狂欢化等后现代主义理论，为研究性别提供了启示。正是在上述的社会文化和学术背景下，同性恋研究及同性恋文学批评研究兴起和发展起来。

2. 朱狄斯·巴特勒的同性恋研究与“怪异论”

随着同性恋研究的兴起，面临一个同性恋研究的理论建设问题，对此西方学术界意见不一。同性恋者更感困惑。20世纪90年代开始，“怪异论”得到相当一部同性恋研究者的认可。对“queer”一词中国港台意译为“酷儿”，意思是放荡不羁的一族，突出了同性恋的“古怪”和对现实社会的愤怒、反抗的含义；但在中国内地，“酷”已被用指“Cool”，含义已确定，因此把“queer”直译为“怪异”。“queer”按英文原意，作为名词，有“奇怪”、“不平常”、“可疑”、“不舒服”、“着迷的”、“无价值的”等多种意思；作为动词，是指“破坏，把……弄糟”、“使……处于不利地位”等意思。怪异论包含上述名词和动词的两方面的含义。

那么，怪异论的含义是什么呢？法国性别研究批评家克利斯蒂娃把怪异论的含义概括为：“任何反、非、抗（contra-, non-, or anti-）异性恋的表述。”^① 怪异论既是对同性恋活动的表述，又是通过这种表述表达对异性恋的反抗和解构。但是，实际上“怪异论”是无法准确界定的，因为它不是一个范畴，而是同性恋活动对现存性别秩序反抗的统称。怪异论本身也真够怪的——怪异论具有后现代主义理论概念往往不能准确说明的特征。怪异理论（Queertheory）的主要代表之一，美国加州大学伯克利分校教授朱狄斯·巴特勒表示，她反对给同性恋确定身份，反对把同性恋问题理论化。她说：“我对‘女同性恋理论，男同性恋理论’的说法感到不舒服。如我在别处所说，身份范畴往往是统治政权的工具，无论是作为压抑结构的规范化范畴，还是作为解放那种压抑的论争的同盟军。这不是说我不会以女同性恋的身份在政治场合露面，而是说我宁愿让女同性恋的符号的确切指意永远含混下去。”^② 巴特勒为什么反对给同性恋确定身份，反对把同性恋问题理论化？因为她认为，同性恋

① 转引自朱刚编著《二十世纪西方文论》，北京大学出版社2006年版，第516页。

② 汪民安等编：《后现代性的哲学话语》，浙江人民出版社2000年版，第235页。

问题具有个别性和不透明性，而且同性恋的界限也是不能确定的（因为有相当比例的双性恋）。如果给它下定义，把它变成一个范畴，只能是依据传统的性别理论寻找共性、以偏概全，这对同性恋的个别性、不透明性、不确定性只能是一种新的“掩蔽”。何况，在巴特勒看来，传统的以异性恋为“正当的”性别理论本身就有问题。她认为，把性别看做性的正当属性，“男性”属于“男性性别”，“女性”属于“女性性别”的传统看法是不对的。她说：“其实没有什么‘正当的’性别，一种性而非另一种性所持有的性别在某种意义上是那种性的文化属性。”^①“事实上，性别得以归化的一种方法是建构一种内在的心理和肉体需要。”^②也就是说，她虽然不否认“性”有生理因素，但她认为“性别”是某种文化对心理和肉体需要建构的结果。因此，给同性恋下定义就更不可能。同性恋研究，在于以对“怪异”性关系的研究，解构传统文化的性别理论，为同性恋争得政治上的权利，而不在于是否纳入“正规”的科学研究之内。因而不确定身份、不建立理论，以具体的同性恋对异性恋进行反对、非议、反抗的表述，反而有利于上述目的实现。怪异论是不要理论的理论。因此，与其说怪异论是同性恋理论，不如说怪异论是同性恋反抗传统性别文化的一种策略。

3. 同性恋文学创作与批评

同性恋文学创作，是指同性恋者写同性恋题材的创作。它和同性恋者写一般题材的创作，或者异性恋者写同性恋题材，不是一回事。

同性恋只是个人私下的性倾向，它并不影响不涉性方面的思想情感和创作才能的发挥。但是由于正统文化的压力，很长时间同性恋作家在写一般题材的作品时，都掩盖或淡化自己的同性恋倾向。例如，萨默塞特·毛姆是同性恋者，但这并不影响他是成功的英语世界的畅销书作家。他曾对自己的侄子说：“你知道为什么科沃德^③或我没想过把我们的个人偏好公之于众？因为我们会激怒他们。相信我，我心里清楚自己在说什么。”^④这虽然叫他因人格面貌的造作而苦恼，但他只能如此选择。而田纳西·威廉姆斯虽然不掩盖自己的同性恋取向，但他的作品，从来不凸显同性恋主题，作品中的情侣，既可以理解为同性，亦可理解为异性。至于异性恋者写同性恋题材的作品，较早多为猎奇，采取暴露否定态度，后来转而采取肯定和同情的态度，如电影《断背山》、

① 汪民安等编：《后现代性的哲学话语》，浙江人民出版社2000年版，第243页。

② 汪民安等编：《后现代性的哲学话语》，浙江人民出版社2000年版，第249页。

③ 科沃德（1899—1973），与毛姆同时代的英国剧作家。

④ 转引自朱刚编著《二十世纪西方文论》，北京大学出版社2006年版，第530页。

《霸王别姬》。最近十几年，同性恋者写同性恋题材，公开表现同性恋主题的作品在互联网上发表逐渐增多。可能受怪异论的影响，这些作品多数表现的是纯粹的个人同性恋生活和情感，缺乏深度，可能只在同性恋者圈子里有些读者，社会影响远不如同性恋批评。

同性恋文学批评，是同性恋研究的一个组成部分，是为性别研究的总目的之一——为同性恋争得政治上的权力服务的。它没有自己独立的批评方法，它以“怪异”的同性恋视角，采取阿尔都塞和拉康的“症候式阅读”方法，借助新批评的细读法，通过对文本话语的“空白”、“没有言明之处”的挖掘，努力找出文本表层系统下面的深层结构含义，解构经典文学作品，指出在异性恋的描写中，透露出的同性恋倾向。或者它们以同性恋视角，对作家社会生活与艺术创作的关系进行研究，在鲜为人知的资料里，寻找文化建构性别和同性恋对世俗偏见进行反抗的证明。

在文本批评方面，最典型的是塞基维克的《男性之间：英国文学与男性同性社会欲望》一书，塞基维克通过对莎士比亚、狄更斯、艾略特等名家经典作品的解读，说明同性恋的倾向在不同时代的社会里，都具有相当普遍性，以此来反对视同性恋为“异端”的传统观念，为同性恋正名。这种批评，在同性恋者看来，可能觉得是真实或真理的发现，但对于其他人看来，则可能有牵强附会、主观臆断的感觉，很难说在批评理论和方法上有新的建树。

同性恋问题是十分怪异和复杂的问题。它既涉及先天生理心理的问题，又涉及后天社会文化建构的问题，是二者结合的特殊产物，至今人们还不能完全认识它。把它看做是纯粹的生理问题，是不对的；但是像福柯以及最近十几年兴起性别研究专家那样，把它看做纯粹是文化建构的问题，否定自然生理因素的作用，也是不能叫人完全信服的。让同性恋与普通人一样，享有自由人权，为同性恋争得政治上的平等和人文关怀，是应该得到肯定和支持的，法国议会1999年通过“公民互助契约”，给同性恋组成家庭和依法享受减税等权力，代表了这种倾向；但是，还是有相当多的人对此心存疑虑，特别是对同性恋理论和文学批评走向极端，鼓吹泛同性变化，企图解构男女二元性别结构，对人类自然繁衍和健康发展可能构成威胁，表示担心和反对。

结 语

女权主义文学批评的出现是文学发展进程中的必然产物，是文学批评史上

具有革命意义的一页。它从一种边缘的立场上来重新解剖传统的理性逻辑和美学价值观，试图颠覆其中存在的不平等的性别权力关系，建立女性写作理论，为文学理论的发展做出了独特的贡献。当然，任何一元的独白都是一种专制，真正的思想只有在对话中才能产生和存在，女权批评也只有在与男性话语的对话中才能发展。虽然女权批评本身还存在着许多不成熟、不完善的地方，如对女性语言、女性风格、用身体写作等问题的探讨至今没有定论，对文本意识形态的强调使之缺乏美学分析等等，但是女权批评是一种坚持了对话立场的开放的批评模式，它在发展过程中不断吸收、借鉴其他流派理论，在探索中修正和建树自己的批评和理论体系，因此成了20世纪后期最具活力的理论之一。性别研究及同性恋批评是女权主义批评的延伸和发展，又有其特殊性。对其绝对肯定与否定，都是不可取的。

第二十四章 新历史主义批评

引言

“新历史主义”(New Historism)作为一种批评倾向出现于20世纪70年代的美国,获得正式的命名则是在80年代初。“新历史主义”批评的基本努力是想在当时形式主义批评流风不息的情况下,重标“历史”这一纬度。但它受到了多种理论的影响,主要有:克利福德·格尔兹的文化人类学,福柯的不连续史观和话语霸权理论以及英国的“文化唯物主义”等,从而使它不同于传统的历史主义批评(丹纳·圣佩韦为代表的旧历史主义批评和马克思主义批评)而呈现出一种“新”的批评风貌,主要表现在以下几个方面:首先,它消解掉了“文学—历史”的二元对立,不再将“历史”当做“文学”得以出现的精确而客观的背景,认为文学参与并构造历史,在强调“文本历史性”的同时更强调“历史的文本性”,即认为必须承认历史文本也具有文学叙述的特质,没有人为叙述就没有历史文本和历史学;其次,瓦解掉了传统历史主义具有决定论色彩的历史观,不再将地理环境、经济基础、个人才能或其他单个因素当做决定其他历史单元或整个历史的主导性力量。而将历史的各因素看成一种相互影响和塑造的关系,偏重对历史的文化性阐发。

须指出的是,“新历史主义”不像结构主义、新批评等文学理论和批评流派那样具有相当的理论上的自觉和统一性,它的成员比较松散,没有公认的理论代言人,并且他们的批评实践远远大于对这种实践的理论说明,一定程度上,这使对“新历史主义”的确切界定和理论阐发具有一定的难度。我们将选取两个公认的具有代表性的“新历史主义”批评家和理论家进行介绍,他们是斯蒂芬·格林布拉特和海登·怀特。其他比较重要的“新历史主义”批评家还有路易·孟酬士等。

第一节 格林布拉特的文化诗学理论及批评实践

斯蒂芬·格林布拉特,美国加州大学柏克莱分校教授,是“新历史主义”批评的命名者和主要代表。1982年,他为《文类》(Genre)杂志的一个文艺

复兴研究的专刊号编选了一组论文，并为之撰写了导言，称这些论文体现了一种“新历史主义”倾向，这一名称很快被广泛地接受和使用。格林布拉特的成就主要在文艺复兴研究领域，其主要著作有：《文艺复兴时期的自我塑造：从莫尔到莎士比亚》（*Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, 1980）、《莎士比亚的协商》（*Shakespearean Negotiation*, 1988）和《学会诅咒》（*Learning to Curse*, 1990）等。他虽然给“新历史主义”以命名，但并没有对之作系统的理论上的阐发，他自己就说过新历史主义更多的是一种实践而不是教义。他的这三部主要著作都是对文艺复兴时期的作家及其作品的分析和批评，这些批评极其强调历史的文化性构成，因此可大致称为是一种“文化诗学”。我们下面将介绍这种批评所表现出来的基本理论倾向及其具体的批评策略。

1. 格林布拉特的“文化诗学”

“文化诗学”一定意义上可以看做对结构主义、解构主义等形式主义批评的反动，它努力尝试一种新的历史语境批评，从语言游戏的迷宫步入文化批评的“大语境”。如前所述，它吸收了多种理论元素的营养，不但吸收了福柯的理论，而且吸收了形式主义批评的若干元素，如果我们读格林布拉特的批评著作，我们就会感受到，其中许多精到的文本解析，颇有新批评文本“细读”的遗风。他兼容并蓄了多种理论元素，从而使一种新的批评形式成为可能，从他的这些批评我们可以抽译出一些基本的理论倾向。

a. 文学、文化与历史的互动观

文学、文化和历史的互动看起来好像并不新鲜，马克思主义的文学批评就认为文学具有相对的独立自主性并对其他的社会构成要素产生作用。问题是这里仍然存在着文学与历史的一种割裂和对立，这种对立的观念从丹纳的“种族、环境、时代”的三要素决定说就已明显地侵入到文艺批评中来，历史成为一种客观化的“背景”，而文学则是历史土壤上开出的花朵，是对这种“背景”的反映或表现，比如英国文学评论家蒂里亚德在1943年出版的《伊丽莎白世界图画》（*Elizabethan World Picture*）就典型地体现了这种观念，他认为伊丽莎白时代的文学都表现了那个时代的一种单一的精神，对他来说，伊丽莎白时代的文化是一个严密统一的意义系统，似乎只有一种声音。新历史主义要打破这种“背景”（background）和“前景”（foreground）区分的幻象，认为并不存在固定、客观和统一的一成不变的作为“背景”的历史，历史不是固定的，而是生成的，文学也是这种生成的一部分，一切都是“前景”。文学和历史都不是固定、静止的，它们始终在相互塑造中生成着。

作为个人的自我也是这样，每个“自我”并没有一种超越历史和文化的

本质，“自我”是多种历史合力的产物。这种看法深受人类学家克利福德·格尔兹的影响，格尔兹认为“不存在什么独立于文化之外的所谓人的本质”，就是说，文化绝不是人的一种后起的属性，也不是人的多种属性中的一种，因为人总是诞生于某种文化中，被文化所构造，同时也构造着文化，文化是人创造的，人又是“文化的产物”，人和文化嵌合为一，相互塑造与生成。格林布拉特的名著《文艺复兴时期的自我塑造：从莫尔到莎士比亚》探讨的就是文艺复兴时代个人完成“自我塑造”的机制问题，他是通过对六位作家及其作品中人物的分析来完成这一考察的。他发现尽管这些作家及其笔下的人物的“自我塑造”模式不尽相同，但也存在一致性，这就是自我的概念总是在与各种特定的权威或恶魔式的异己的关系中逐渐形成的，格林布拉特认为：

这些作家的自我塑造涉及他们向一种专制权力或权威的顺从承认，而且这种权威至少是部分地存在于自我之外——例如上帝、圣经，类似于教会、法庭、殖民当局或军事当局的各类机构。

自我塑造总是经由某些被视为异端、陌生或可怕的东西才可以获得的。而这种带有威胁性的他者——异教徒、野蛮人、巫婆、通奸淫妇、叛徒、无政府主义者——必须予以发现或假造，以便对他们进行攻击并摧毁之。^①

就是说，“自我塑造”是自我与外力的复杂互动的过程，格林布拉特特别强调这些外力的权威性或异己性，这显然受到了福柯理论的影响，福柯认为权威或权力话语的确立必须有异己的他者的存在，并对之进行有形或无形的排斥和压抑。我们将看到这一点对格林布拉特的“含纳”理论也有重要影响。

这样，不仅文学与文化和历史，而且“自我”与文化和历史之间，都是一种相互塑造的关系。作为作家的个人来说，一方面，他超不出自己的时代，就像黑格尔说的“任何人都超不出他的时代，就像他超不出自己的皮肤”一样，另一方面，伟大的作家可以通过自己的作品形成塑造他人和时代精神的能量。这样，文学绝不是个人孤独的呓语，也不只是一堆“语言的构造物”，而是携带多种信息的文化“通货”，它不断地“流通”（circulation），进行着“塑造”作用。“新历史主义”坚持了一种真正流动的文学观和历史观。

b. 文学文本与非文学文本的共鸣

“新历史主义”要恢复“历史”的纬度，将文学重新置于“文化历史”

^① [美] 格林布拉特：《文艺复兴时期的自我塑造：从莫尔到莎士比亚》导论（赵一凡译），见《文艺学和新历史主义》，社会科学文献出版社1993年版。

的大语境中来加以理解。尽管从其第一种理论倾向来看，作为“部分”的文学话语与作为“整体”的历史文化语境是不可分的，但文学阐释的必由之路是必须先“复原”一种历史文化语境，然后依此语境对文学作出阐释，这是一个“解释循环”。格林布拉特也认识到了这种困境，认识到了任何阐释都不可能是纯粹客观的，阐释者必然将自己的“前理解”带入阐释之中。“文化诗学”对自己的阐释者地位有相当的自觉，格林布拉特说：“如果文化诗学意识到它作为阐释者的地位，这种意识应当进一步扩展，直到承认它不可能完全重新建立并且重新进入16世纪的文化；同时也承认，一个人是不可能遗忘自己所处的环境的。”^①这显然是对读者反应批评和解释学理论的吸收，也是新历史主义批评与传统历史主义不同的重要表现。“新历史主义的文化研究；与建立在笃信符号和阐释过程透明性基础之上的传统历史主义，其区别标志之一是前者在方法论上的自觉意识。”^②格林布拉特明白自己的阐释只是可能阐释的一种。

那么格林布拉特文学批评阐释的特色何在呢？在于他还原历史文化语境的理论和方法是独特的，他试图打通文学文本与非文学文本的界线，认为传统的历史主义批评将历史理解得过于狭隘，所以他要打破人为的界线，将各种边缘性文化因素考虑进来，诸如绘画、风俗、佚文、轶事，甚至是巫术中的咒语，还有病历、出生和死亡的记录以及对精神异常的描述等等，格林布拉特认为这些对研究文艺复兴的艺术和文学绝不是无关紧要的，它们都携带着那个时代的文化信息，“是产生它们的那个社会的想象和意识形态结构的复杂的象征性或物质性的传达”，^③这些看似边缘性的文化因素与文学构成了一种互文和共鸣的关系，它们很可能体现出相同的文化兴奋和关注，通过对这些边缘文化因素的考察可能捕获时代精神中很难为人所知的一面，而这不为人所知的一面很可能就成为成功解读某部文学作品的枢机。格林布拉特称自己的文艺复兴批评的办法就是“不断返回到个别人的经验和特殊环境中去，回到当时的男女每天都要面对的物质必需与社会压力上去，以及沉降到一部分共鸣性的文本上”。^④这里说的“共鸣性文本”就是指上面所说的各种文化因子。这些共鸣性文本形成一种“互文”关系，互为彼此的回声，带有相同的精神印痕。这种共时

① [美] 格林布拉特：《〈文艺复兴时期的自我塑造：从莫尔到莎士比亚〉导论》（赵一凡译），见《文艺学和新历史主义》，社会科学文献出版社1993年版。

② [美] 格林布拉特：《〈文艺复兴时期的自我塑造：从莫尔到莎士比亚〉导论》（赵一凡译），见《文艺学和新历史主义》，社会科学文献出版社1993年版。

③ [美] 格林布拉特：《回声与惊叹》，见《当代文学理论》，剑桥1990年版，74页以下。

④ [美] 格林布拉特：《〈文艺复兴时期的自我塑造：从莫尔到莎士比亚〉导论》（赵一凡译），见《文艺学和新历史主义》，社会科学文献出版社1993年版。

性考察改变了过去文学研究中的对历时因果性的强调，譬如对不同时代文学之间间接继承关系的研究。“新历史主义”关注的是历史的某个横切面，“还原”的是某个缺乏历时因果关联的空间，无意于对一种历史之流的前因后果进行描述和把握。这种观点直接体现在格林布拉特的批评实践中，我们将在第二部分对他的批评个案进行介绍和分析。

c. “含纳” (contain) 理论或“陷入圈套模式”

新历史主义批评并不纯粹是一种文化批评，也有政治分析，格林布拉特关于戏剧的反抗（颠覆）效果总是被戏剧的结构本身所“含纳”（contain，包容、化解）的理论成为他批评的一大特色，但也为许多人所诟病。他的这种“含纳”理论也被一些人称为“陷入圈套模式”（entrapment model）。格林布拉特是就戏剧本身的审美效果来谈“含纳”的，在《莎士比亚的协商》（1988）中，他认为莎士比亚戏剧中反抗性的成分被整合进了对充满魅力的王权的赞许性肯定中。就是说，戏剧的形式结构和修辞策略使观众很难抑制对亨利王子胜利的肯定，譬如，福斯塔夫对王权的抗拒被漫画化，亨利王子一开始将其当做朋友，后又将其处置，观众一方面感到观赏“捉弄”的快乐，另一方面，那种对王权的怀疑和抗拒也在哭声中被带走。而且亨利王子对朋友的背叛，正表明了他要践履王位，与过去告别，突出了王权的高贵和尊严，它需要放弃一部分世俗的快乐，承担比别人更多的艰难，无意中是对王权神圣性的赞美。因此，格林布拉特认为“对颠覆的知觉虽没有消失，但就它们仍在戏剧结构之中来说，它们被含纳了，实际上加强了那种看来他们将要提出疑问的权力”。^① 戏剧舞台上表现的一是对皇家的崇拜，一是对反抗这种崇拜的最终惩罚，因此，王权激起颠覆并予以惩罚，是巩固王权的一种策略，格林布拉特认为莎士比亚的历史剧对观众产生的也是这样一种效果。

这种对戏剧的反抗效果有些悲观的看法，受到了误解和批评，格林布拉特否认自己认为所有的文学中的反抗都是不可能的。他声称自己的这种“含纳”理论主要是为了反对那种看法，即认为历史剧中丰富的讽刺本身就是一种解放性力量，观赏戏剧就是参与了一种政治反抗的活动。他怀疑某种修辞手段能够形成一种政治颠覆力量，他说：“我只想表明，至少在莎士比亚的历史剧和几种类似的话语中，一套表述的和政治性的实践在16世纪晚期产生看起来是颠覆它们的力量甚至靠这些颠覆力量养肥是怎样可能的。”^②

格林布拉特似乎是在反对巴赫金所说的“狂欢化”，认为过分夸大它的解放性力量是不恰当的。他要揭示的是一种王权本身的辩证法和戏剧艺术技巧的

① [美] 格林布拉特：《回声与惊叹》，见《当代文学理论》，剑桥1990年版，74页以下。

② [美] 格林布拉特：《回声与惊叹》，见《当代文学理论》，剑桥1990年版，74页以下。

辩证法。王权容忍异己只是为了显示自己的开明，先纵容反抗后惩罚之是为了显示自己的强大，最终都是为了巩固王权本身。戏剧可以借助舞台进行讽刺，但讽刺所引发的笑声又冲淡了反抗的严肃性，如此等等。就此来看，格林布拉特的这种理论还是揭开了前人未曾留意的一面。但他的批评实践给人的印象是所有的戏剧表达的反抗都被“含纳”了，所以造成误解。

2. “文化诗学”的批评策略

我们在第一部分已经说过格林布拉特的“文化诗学”批评要通过若干“共鸣性文本”还原一个文化阐释空间，将文学置放于其中，这些“共鸣性文本”多为一些边缘性的或被压抑的历史文化因素。“文化诗学”的批评策略就在于要千方百计地去挖掘和拾掇这些文化断片，来重新缀补成某种文化精神的指掌图，以其作为文学批评和阐释的参照。这使格林布拉特的批评几乎呈现出同一种模式：一开始先对“共鸣性文本”、历史事件、地方或经验进行大规模的描述，从中抽译出某种文化精神或规律，然后用之于文学文本的批评阐释。我们来看他的两个批评例子会多一些感性的认识。

例一，在《文艺复兴时期的自我塑造：从莫尔到莎士比亚》（1980）中关于莫尔的《乌托邦》的分析章节，是从分析亨利八世的御前画师小霍尔拜因的一幅题为《外交家》的画开始的。这幅画的特别之处在于它在所画的大使和他的朋友的正面像的前下方，又画了一片模糊的光影。行家认定这片光影是以另一个透视角度和比例尺寸画上去的骷髅，它象征着死亡。这样，在一幅画中存在着两个相互矛盾而且相互抵消的画面，因为你想看清楚其中的任何一个，都必须放弃另一个。格林布拉特认为这种画面效果能抵制对于真实的明确无误的确认，那么这幅画又与莫尔有什么关系呢？格林布拉特认为，与这幅画一样，莫尔的《乌托邦》在同一文字层面上也包含两个不同的世界，全书分上下两部分就是要形成相互对立并相互取消的两个世界。在语言叙述上，《乌托邦》也多采用与上述结构相对应的方式，例如文本本身存在众多的断裂，在地貌标识、经济交换、行使权力、犯罪概念以及使用武力等许多问题上，都暴露出前后不一致的矛盾，这些矛盾是乌托邦自身不可克服的：乌托邦必须消除以上种种矛盾才成为乌托邦，然而乌托邦如果存在着用以克服上述种种矛盾的社会政治力量，乌托邦又不能成其为乌托邦。格林布拉特认为这些断裂和矛盾不仅破坏了整个文本结构的统一，而更主要的是，莫尔的这一叙述特点与小霍尔拜因采用的画法一样，起着对文本表现的世界的地位不时提出质疑的作用。^①

^① 对这个例子的进一步分析可参看盛宁《新历史主义·后现代主义·历史真实》一文，载《文艺理论与批评》1997年第1期。

例二，在《莎士比亚的协商》（1988）中，格林布拉特对莎士比亚《第十二夜》中薇奥拉女扮男装的情节作了分析，他取了两则轶事作为理解这一情节的历史文化语境，一则来自蒙田的《随笔集》，说的是一个姑娘女扮男装与另一个姑娘结了婚，结果被判处死刑，罪名是“利用非法手段弥补自己的性别缺陷”。另一则轶事则出自17世纪法国医生雅克·杜弗尔的《两性人》，一个名叫玛丽的女子与另一个女子同床共枕数月，彼此相爱，玛丽告诉她自己本是男人，于是改名为马伦，穿上男人的衣服，与她结了婚。政府对马伦作生理鉴定，认为他并非男子，将以火刑处死。但马伦一再上诉，医生再作检查，终于裁定他是男子。格林布拉特认为这两则轶事代表了文艺复兴时期所复活的古希腊观念：人本来是双性同体的，自从分离后，每个男性和女性都在寻找着自己的另一半。而对性的改变和性方面的兴趣，渴望自主婚姻合法化正是莎士比亚时代的一种精神旨趣，《第十二夜》正是利用了薇奥拉的女扮男装所引起的爱情错乱（她被伯爵小姐当做男子爱上，而她爱的伯爵对她的爱一无所知，一直痴心地追求着伯爵小姐）来激起人们的兴趣。这种性快乐充溢在这部戏剧中。^①

从以上两个例子就可看出格林布拉特文学批评的典型特点。这种批评与各种形式主义批评相比有让人耳目一新之感，它的文化考古功夫极易让人想到人类学的若干方法。但是，“文化诗学”这种对历史语境的“还原”只是对个别文本的重新组合与解释，带有明显的“主题先行”的唯心论色彩，这样，“历史”被简化成“文化”，“文化”又被简化成几个“文本”，海登·怀特就此评述道：“新历史主义往往被指责为进行了双重意义的简化，它首先把‘社会’置于一种‘文化’功能的地位，然后又进一步将‘文化’置于‘文本’的地位。”^②就是说由经济、政治等多方面构成的宏阔历史被缩减为单纯文化上的精细和复杂，这种精细和复杂是通过若干隐没在边缘的“文本”来实现的。这也体现了新历史主义自己的立场：任何阐释都不是最终的阐释，只是可能的阐释的一种。

第二节 海登·怀特论作为文学构造的历史文本

通过以上的分析，我们可以看出“新历史主义”对于“历史语境”的重建带有很强的主观色彩，是一般历史学家很难接受的。这牵涉到对“历史”

^① 对此例的进一步分析可参看王一川《语言乌托邦》，云南人民出版社1994年版，329页以下。

^② [美]海登·怀特：《评新历史主义》，见张京媛主编《新历史主义与文学批评》，北京大学出版社1993年版，第97页。

的理解问题。如果不考虑我们通常的唯物史观和唯心史观两种历史观的划分，从另一个角度说，也存在两种基本史观，即客观史观和主观史观。客观史观认为存在客观的历史，相信历史记载的真实性。而主观史观则认为所谓过去发生的“客观事件”只是一堆历史原材料，我们所接触的历史全是被叙述过的，而任何一种叙述都不会是中性的，必然带上叙述者的主体色彩，甚至受到他所使用的语言结构的控制，表述即扭曲，纯粹客观的历史是不存在的。新历史主义将这种主观史观推向极致，著名的新历史主义者海登·怀特极力强调“历史的文本性”，从语言层面分析了历史叙述和文学叙述的同质性，分析了“历史叙述”的“叙述”是如何左右着历史的呈现。

海登·怀特是美国加州大学著名的史学理论家，从70年代起，他从一般历史史实的研究转向“元历史”的研究，所谓“元历史”（meta-history）研究是对历史话语层面的研究，即分析历史作品形成的话语机制。他的主要著作有《元历史：十九世纪欧洲的历史想象》（1973）、《话语转喻论》（1978）等。

海登·怀特的历史话语研究的重要结论概括起来说有两个：一是历史叙述有同文学一样的叙述结构；二是历史话语的修辞性因素形成了它的深层意义结构。

1. 作为文学构造的历史文本

有人将“Literary artifact”译为“文学虚构”，是不太恰切的。它容易使人误解海登·怀特把历史叙述等同于文学虚构。事实是文学虚构包括对人物、事件的想象与虚构，而历史叙述中的历史人物和历史事件是不能随意捏造和虚构的。海登·怀特的意思是历史叙述和文学叙述在叙述方式而不是在其叙述内容的虚构性上有共同之处：“作为文学构造的历史文本”是指历史文本有同文学一样的叙述方式和意义结构方式。

怀特指出，人们不愿意把历史叙述看做是语言的构造物，就是说不注意历史文本的语言性，他指出：“历史的语言构造形式同文学上的语言构造形式有许多相同的地方。”^① 这种看法对于我们来说并不陌生，我们把《史记》看做具有很高的“文学价值和史学价值”就是一个例子。那么，怀特如何具体分析这种历史和文学的相通性呢？

历史事件作为原材料，是杂乱的、中性的，没有意义色彩的，过去的事实也并不都是历史事件，像某个小人物死了，某人早上没吃饭之类，根本没有历史意义。所有的“事实”在未经筛选之前都毫无意义。历史学家用特殊的情

^① [美] 海登·怀特：《作为文学虚构的历史文本》，见张京媛主编《新历史主义与文学批评》，北京大学出版社1993年版，第161页。

节结构对历史进行编码后，历史才有了生命。怀特认为“历史事件只是故事的因素”，历史学家可以对其进行随意的情节编织，像小说和戏剧中的情节编织技巧所做的那样，“通过压制和贬低一些因素，以及抬高和重视别的因素，通过个性塑造、主题的重复、声音和观点的变化、可供选择的描写策略等等”使之成为故事。这样，“多数历史片断可以用许多不同的方法来编织故事，以便提供关于事件的不同解释和赋予事件不同意义”。^①怀特借用弗莱的四类文学形式的划分，即悲剧、喜剧、传奇和讽喻，认为历史叙事的情节编织和意义构造方法也有四种：悲剧的、喜剧的、传奇的、讽喻的。相同的历史事件经过不同的情节编织会显出不同的意义构造。怀特举了一个例子：“米歇利特把法国大革命的历史描写成浪漫主义超验论的一个戏剧，而他的同时代人托奎维利却把法国大革命描写成一个令人啼笑皆非的悲剧。”^②

怀特认为，历史境况并没有内在的悲剧性、喜剧性或传奇性，“如何组合一个历史境况取决于历史学家如何把具体的情节结构和他所希望赋予某种意义的历史事件相结合。这个做法根本上说是文学操作，也就是说，是小说创作的运作”。^③就是说历史和文学的不同仅在于它们所处理的原材料不同！历史叙述处理的是历史材料，而文学处理的是作家的生活积累和感受。它们所运用的情节结构都是某个文化群体所能理解的，是人群共同的“前理解”，如同弗莱所说的“前类型情节结构”，是一种公认的意义模式和原型，因此，怀特说：“历史叙事是所报道的事件同我们文化中通常使用的前类型情节结构之间的媒介，给陌生的事件和情景添加上意义。”^④怀特认为情节结构正是历史作品不可否定的因素，因为历史材料可能因为新的发现而改变，所以，“一部历史杰作中有不可否定的东西，这不可否定性因素正是其形式，历史杰作的构造在于它的形式”^⑤。

怀特的这些分析是很有启发意义的，揭示了不同的历史叙事会有不同的情节结构和意义模式，直接揭示了历史文本的文学性。但是怀特对历史叙事的分类存在简单化的倾向，似乎很难涵括所有的历史著作。他也没有注意到这些模

① [美] 海登·怀特：《作为文学虚构的历史文本》，见张京媛主编《新历史主义与文学批评》，北京大学出版社1993年版，第163页。

② [美] 海登·怀特：《作为文学虚构的历史文本》，见张京媛主编《新历史主义与文学批评》，北京大学出版社1993年版，第164页。

③ [美] 海登·怀特：《作为文学虚构的历史文本》，见张京媛主编《新历史主义与文学批评》，北京大学出版社1993年版，第165页。

④ [美] 海登·怀特：《作为文学虚构的历史文本》，见张京媛主编《新历史主义与文学批评》，北京大学出版社1993年版，第168页。

⑤ [美] 海登·怀特：《作为文学虚构的历史文本》，见张京媛主编《新历史主义与文学批评》，北京大学出版社1993年版，第169页。

式和形式本身存在的历史变迁，以及这种变迁本身也具有的历史意义。

2. 历史与修辞想象

如果说怀特的第一个发现揭示的是历史文本叙事结构上的文学性，那么他的第二个发现揭示的则是历史文本在语言运用上的文学性。

怀特认为“历史学在对事件进行科学分析或施加情节之前必须使用语言来形容事件。如果历史学家的目的是让我们了解我们所不熟悉的事件，他必须使用比喻的语言而不是技术语言”^①。怀特认为在不具备自己形容自己对象的正规术语系统的研究领域（物理、化学等学科都有自己的正规术语），如历史研究中，比喻性话语模式是主要模式。“为了使数据产生意义，把陌生转化为熟悉，把神秘的过去变为让人易于理解的现在，历史学家使用的唯一工具就是比喻语言的技巧。”^②怀特的这种看法受维柯的“诗性智慧”理论的影响。

怀特在对 A. J. 泰勒的一段历史叙述的分析以后指出：“这段文字在表述一组事件时所产生的解释性效果主要来自文学描绘的某些规则，这些规则构成话语的比喻层面”，同时“话语的潜在意义层与描述被分析的事件时所使用的语言有着密切联系”。^③就是说历史叙述的文学性，特别是语言所构成的比喻层面决定了历史的深层意义结构。为便于理解，我们介绍他对泰勒一段历史叙述所作的分析。泰勒的原文如下：

从理论上说，通过立宪会议建立的魏玛共和国从 1919 年到 1933 年共持续了十四年，但实际存在的时间较短：头四年耗费于“四年战争”之后的政治和经济混乱，最后又出现合法外衣掩盖下的短暂独裁，使魏玛共和国早在被公开推翻之前就沦于名存实亡的境地。

怀特认为这段话的言说内容与言说方式是不可分的，“他从修辞上刻画那些他仅想作出描述和客观分析的事件”。^④尽管泰勒也许是不自觉地运用这些修辞。首先这段话有一种很强烈的反讽效果，不仅如此，这段叙述使原先的历

① [美] 海登·怀特：《作为文学虚构的历史文本》，见张京媛主编《新历史主义与文学批评》，北京大学出版社 1993 年版，第 174 页。

② [美] 海登·怀特：《作为文学虚构的历史文本》，见张京媛主编《新历史主义与文学批评》，北京大学出版社 1993 年版，第 174 页。

③ [美] 海登·怀特：《历史主义·历史与修辞想象》，见张京媛主编《新历史主义与文学批评》，北京大学出版社 1993 年版，第 187 页。

④ [美] 海登·怀特：《历史主义·历史与修辞想象》，见张京媛主编《新历史主义与文学批评》，北京大学出版社 1993 年版，第 187 页。

史事实（〈1〉魏玛共和国是由魏玛立宪会议建立的；〈2〉持续了十四年：1919—1933；〈3〉头四年出现了政治和经济混乱；〈4〉末尾三年是独裁统治）组合成了一出“假悲剧”，具有情节结构和意义色彩。语言的使用本身使“正在被描述”的现象背后有了这样的第二意义层（指假悲剧），怀特称它为“比喻层”，它具有诗学性质的建构过程。怀特认为每一历史话语都具有意义的比喻层。他进一步对这段话的语言修辞进行了分析：

第一句话说：（魏玛共和国的）“头四年耗费于紧随‘四年战争’之后的政治与经济混乱”。按照字面意思，这句陈述暗示：混乱造成政治上的软弱，但这句话实际上是说，“年月”能够被耗费于“混乱”中。“年月”一词在此是“生命”的换喻，“生命”本身又是“活力”的隐喻。然而被动语态的使用（“被耗费于”）进一步暗示：这些活力从一开始就不强大。……“合法外衣掩盖下的短暂独裁使魏玛共和国早在被公开推翻之前就沦于名存实亡的境地。”从字面意义来看，此句陈述断言，“合法外衣掩盖下的短暂独裁”（这本身是隐喻性描绘，暗示当时正在活动的邪恶势力）使魏玛共和国沦于“有名无实”的境地。这里使用的动词（使……沦为）是主动语态而非被动语态，这意味着魏玛共和国敌人势力强大，这与该共和国支持者的弱小形成对比。此一暗示性对比使读者能接受对魏玛共和国灭亡做出的解释，而这将最终被用作可信的解释。^①

怀特的这番“细读”集中体现了他对历史话语修辞因素的挖掘，他认为正是这些修辞因素决定了我们对历史的想象和理解。他因此说：“历史叙述的各种形式都是试图从比喻上把握世界的产物……”^② 怀特以这种语言分析极大地强调了历史写作中的文学性因素（情节构造、语言修辞）对于历史事实之外的历史意义的巨大决定作用。历史写作本来就不可能只是纯粹和客观地去罗列事实，怀特一再强调伟大的历史学家的作品必须具有很高的“文学性”和“艺术性”。这是很有道理的，我们比较一下《左传》和《春秋》就会发现，《左传》的价值远远超出了《春秋》，以至人们很难想到它只是《春秋》的进一步描述和说明而已。

但怀特的这种“语言决定论”倾向遭到了许多非议和误解，像伊丽莎

^① [美] 海登·怀特：《历史主义·历史与修辞想象》，见张京媛主编《新历史主义与文学批评》，北京大学出版社1993年版，第195页。

^② [美] 海登·怀特：《历史主义·历史与修辞想象》，见张京媛主编《新历史主义与文学批评》，北京大学出版社1993年版，第196页。

白·福克斯-杰诺韦塞就批评说：“当代批评家倾向于认为，历史就是历史学家描写过去事情的方式，至于历史上究竟发生过什么事情，他们则不管，他们认为历史主要是由一些本文和一种阅读、诠释这些本文的策略组成。”^① 她说的“当代批评家”就是指怀特。其实，怀特强调了历史的文本性，并没有因此而否定历史事实或认为历史事实是可以随意抹杀和处理掉的，只是说人们在以不同的方式去叙述它们时，这些叙述方式将决定对历史意义的理解。而这些叙述方式必然以语言进行，因此它同文学上的若干技巧是共同的，如编织情节（不是编造），运用修辞手段等。当然，怀特对历史文本的修辞分析也有牵强附会的地方，如果我们将任何语言都进行修辞分析，就会犯“泛修辞主义”的错误，从而夸大语言的修辞性功能，这显然也是不恰当的。

结 语

通过对以上两位“新历史主义”理论批评家的介绍，我们可以看到“新历史主义”绝不是一种突然出现的理论，它受到了新批评、解构主义、阐释学、新马克思主义批评等多种理论的影响，其理论构成本身也显得驳杂而灵活。但总起来看是要回归“历史”，在批评中重张“历史”之纬，但其“历史”往往只是通过若干边缘性文化因素重建的一个“文化空间”，其普遍性和代表性值得怀疑，这种意义上的“文化诗学”到底能走多远，其理论是否还会有所变化，仍值得加以关注。对历史文本性的强调是新历史主义的又一大特色，这既有以前史学理论的影响，又有“言论转向”的印记，海登·怀特揭示了历史叙述的文学性，使我们从笃信某种历史叙述的确实性转到对叙述“诡计”的发现和析，加深了对历史和历史叙述的认识。

新历史主义以其强大的理论兼容性为我们显示了批评之域的广阔。它寻求的不是一种无懈可击的批评，事实上也不存在这样的理论和批评实践，但创新的可能却是无限的。

^① 伊丽莎白·福克斯-杰诺韦塞：《文学批评和新历史主义的政治》，见张京媛主编《新历史主义与文学批评》，北京大学出版社1993年版，第56页。

第二十五章 后殖民主义批评

引 言

后殖民主义批评是一种跨学科跨文化的文化文学批评理论，是一种影响广泛而深远的学术思潮。它兴起于20世纪70年代末，全盛于20世纪80年代中后期和90年代初期。

20世纪尤其是第二次世界大战以后，世界性的反殖民的民族解放运动促使了英法等殖民帝国主义的没落。作为宗主国，原先对殖民地的军事和政治管制逐渐地消亡了，殖民地国家获得了军事和政治的独立。但殖民主义并没有消亡，它变换了形式，以经济和文化的形式，继续进行着。所谓后殖民主义，指的就是这种旧殖民主义在全世界衰亡之后的全球化的经济和文化殖民主义。而作为一种学术思潮，后殖民主义批评，基本上可以指对旧的殖民主义的历史及其当代影响作批判性的反思。

从其出现的历史语境来说，后殖民主义批评和60年代尤其是1968年巴黎的“五月风暴”之后兴起的解构主义有密切的关系。解构主义可以说是60年代时代精神的思想反映，其精神就是要解构传统、权威和中心，其核心理论是反对传统的逻各斯中心主义和语言中心主义，不相信传统意义上的历史和语言，不管是德里达还是福柯，中心思想都是这样。德里达标举反逻各斯中心主义和反言语中心主义，使解构主义成了一种新的阅读方式，强调言语与思想的差异、否定终极意义，消解二元对立，反对形而上学和本体主义。而福柯对历史的概念进行了重新审视。他认为历史不是线性（linear）的——它并没有确定的开始、发展和结局，同时也不是目的论的（teleological）——它并不是有目的地朝着某种已知的目的前进。因此历史不能被解释为被某种神秘的命运和全能的神所控制的一系列原因和结果。对福柯来说，历史是多种多样的话语或多种多样的人们关于他们所生活的世界的思考和说话的方式——艺术的、社会的、政治的。从这个角度看，福柯认为历史作为一种知识范式是一种权力（形式）。因为每个时代和每个人发展起自身的知识范式，事实上，这种知识范式控制那个时代或人群如何观察现实。所以，福柯认为知识（包括历史）

作为一种话语是一种权力形式。^① 解构主义的基本批判策略是把批判对象界定为一种显现自身欲望的话语形式，并从中发现权力斗争的潜在的形式，从而把那种同一性的符码解码。如果说解构主义的批判指向传统的尤其是建立在萨特和列维-斯特劳斯等人基础上的存在主义和结构主义的知识学模式，那么后殖民主义则把这种批判范围扩大到东方/西方、宗主国/殖民地、第一世界/第三世界的关系上。在后殖民主义批评家的文章中，他们动辄德里达，动辄福柯，他们自己也不否认，他们基本的批判策略都是解构主义的。

后殖民主义批判倾向早在 20 世纪 50—60 年代就已出现，其主要的代表人物是宗主国内部思想激进的思想家和非洲一些争取民族独立和民族解放的黑人思想家。阿尔及利亚的法兰士·范农就是其中杰出的一位，他在出版于 1952 年的《黑皮肤，白面具》中说：“我完全就是我自己。我无需寻求那普遍一律的东西……我的黑人意识并不是一种缺失。它就是它。它是它自己的继续。”^② 但这基本上还是一种政治斗争的延续。为人所公认的是，萨义德出版于 1978 年的《东方学》是后殖民主义批评的奠基之作。但是，一般地说，“后殖民主义”这一词真正兴盛的时代是在 1985—1995 这十年时间里，^③ 作为术语的“后殖民”和“后殖民主义”这两个词先是在 20 世纪 80 年代后期频频出现在许多学术性的期刊文章中，1989 年，“后殖民文学”第一次作为专著的标题出现在比尔·阿什克劳夫特、盖恩·格里菲思和海伦·蒂芬合作的专著《帝国回述：后殖民文学的理论和实践》中，1990 年，伊安·阿黛姆和海伦·蒂芬主编出版了《通过最后的后：后殖民主义和后现代主义的理论化》，1995 年，比尔·阿什克劳夫特、盖恩·格里菲思和海伦·蒂芬合作主编了《后殖民研究读本》。^④

后殖民主义批评所涉及的研究范围极为宽泛，正如乔纳森·哈特所言，

① Charles E. Bressler. *Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice* 2nd ed. New Jersey: Prentice Hall, 1998. pp. 242-243.

② 转引自 [英] 艾勒克·博埃默《殖民与后殖民文学》（盛宁、韩敏中译）辽宁教育出版社 1998 年版，第 203 页。

③ 参阅西蒙·杜林《后殖民主义和全球化：一种辩证的关系？》（陈太胜译），见《东方丛刊》1999 年第 1 辑，第 87 页；阿瑞夫·德里克也认为它是从 80 年代中期才开始盛行的，中译本见《后殖民气息：全球资本主义时代的第三世界批评》，收入汪晖、陈燕谷主编的《文化与公共性》，生活·读书·新知三联书店 1998 版。

④ Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London: Routledge, 1989.

Adam, Ian, and Helen Tiffin, eds. *Past the Last Post: Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism*. Hemel Hempstead, London: Harvester Wheatsheaf, 1990.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. *The Post-Colonial Studies Reader*. New York: Routledge, 1995.

“后殖民理论批评本身的方法也可以划分为解构的，女权主义的，精神分析的，马克思主义的，文化唯物主义的，新历史主义的，等等。”^①而且，后殖民主义的批评家的组成成分也是非常复杂的，它主要包括这样三种人：作为主体的第一种人是像萨义德、斯皮瓦克和霍米·巴巴这样来自于第三世界国家，而现在在第一世界居住、研究和写作的批评家；第二种人是像詹姆逊这样的第一世界国家的学者；第三种人才是在第三世界国家居住、生活和研究的学者。

第一节 萨义德的东方学和后殖民主义批评

萨义德（1935—2003）是巴勒斯坦人，生于耶路撒冷，后随父母迁居黎巴嫩，并在欧洲各国流浪，1951年到美国；1964年获得哈佛大学博士学位，现任哥伦比亚大学教授。萨义德在解构主义的思想背景下，以东方学为研究对象，以批判欧洲中心论为重点，展开了他的后殖民主义批判。

1. 作为话语的东方学

根据萨义德的梳理，东方学（Orientalism），这个词包括三种意义：一是学术研究的一种学科。二是一种思维方式，这种思维方式建立在东方（注：萨义德这里所说的东方是包括非洲的）与西方（the Orient/the Occident）的二元区分的基础上。许多作家，包括诗人、小说家、哲学家、政治理论家、经济学家以及帝国的行政官员等，接受这一二分法，并将其作为建构与东方的人民、文艺、习俗、“心性”和命运等有关的理论的出发点。三是从历史和物质的角度进行界定的，主要指18世纪晚期以来通过对东方进行描述、教授、殖民、统治等方式来处理东方的一种机制，也就是将它看成西方用以控制、重建和君临东方的一种方式。所以，萨义德明确指出，福柯的话语理论对东方学的考察非常有用，“如果不将东方学作为一种话语来考察的话，我们就不可能很好地理解这一具有庞大体系的学科”。^②

萨义德认为东方学作为一种话语，是欧洲文化霸权的产物。欧洲文化通过东方学这一学科以政治的、社会学的、军事的、意识形态的、科学的以及想象的方式来处理——甚至创造——东方，所以东方在东方学中，“过去不是（现在也不是）一个思想与行动的自由主体”。^③东方并不是实在的东方，它是被

① [加] 乔纳森·哈特：《踪迹、抵制和矛盾：后殖民理论的加拿大以及国际性视角》，转引自陈厚诚主编《西方当代文学批评在中国》，百花文艺出版社2000年版，第510页。

② [美] 萨义德：《东方学》（王宇根译），生活·读书·新知三联书店1999年版，第4页。

③ [美] 萨义德：《东方学》（王宇根译），生活·读书·新知三联书店1999年版，第4—5页。

西方话语创造出来的他者，它是被西方话语想象性地虚构出来的谎言。从19世纪早期直到第二次世界大战结束，法国与英国主导着东方学，而从第二次世界大战开始，美国逐步在此领域占据主导地位，并且以法国和英国同样的方式处理东方。所以东方学往往是控制在世界强国的手中，依萨义德的理解，东方学是葛兰西所说的“文化霸权”的产物，欧洲文化的核心是认为欧洲民族和文化优越于所有非欧洲的民族和文化，欧洲的东方观念也是这种文化霸权的产物，这种东方学不断重申欧洲比东方优越、比东方先进。西方社会中的东方学对东方的想象正是建立在这种高高在上的“西方意识”的基础上的。于是，从18世纪晚期开始，一个被殖民当局所需要的想象的东方被建立起来了：它在学院中被研究，在博物馆中供展览，在有关人类和世界的人类学、生物学、语言学、种族、历史的论题中得到理论表述，在研究发展、进化、文化个性、民族和宗教特征等问题时作为例证。^①正是在这个意义上，东方有各种各样的东方，有但丁的东方、歌德的东方、雨果的东方、拿破仑的东方、达尔文的东方、弗洛伊德的东方、种族主义的东方等，东方从来就不是客观的、纯粹的东方，它是被西方“东方化的东方”，也是“妖魔化的东方”，它是西方人心目中的他者。东方学隐含的前提是：因为你是东方人，所以你有罪，所以你低人一等。所以萨义德要说，“东方学的现实是反人性的”^②。因为东方在这里是被作为一种整体被观看、被研究的，个体的人的生命在这里是没有价值的。

正因为东方学是一种话语，东方也就成了欧洲文本中的东方，它是“一个封闭的领域，欧洲的一个戏剧舞台”。而在此欧洲人营造出来的东方舞台深处有一巨大的文化宝库，其中的每样东西都使人联想到一个像寓言一样丰富的世界：司芬克斯、克里奥帕特拉、伊甸园、特洛伊、所多玛和蛾摩拉、穆罕默德，如此等等；而舞台的布景一半是想象的，一半是已知的；怪物、魔鬼、英雄；恐惧和欲望。^③所以，这个东方形象的宝库是和神秘、愚昧、腐朽、纵欲、罪恶等本性联系在一起的。

2. 东方学话语文本批判

依据这种理论，萨义德分析了大量体现这种东方学的话语文本，其中也包括大量的文学作品。

但丁在《神曲》的《地狱篇》中，把穆罕默德打入九层地狱的第八层，并处于该层十个断层的第九断层，这是环绕在撒旦老巢外面的一圈阴暗的壕

① [美] 萨义德：《东方学》（王宇根译），生活·读书·新知三联书店1999年版，第9—10页。

② [美] 萨义德：《东方学》（王宇根译），生活·读书·新知三联书店1999年版，第54页。

③ [美] 萨义德：《东方学》（王宇根译），生活·读书·新知三联书店1999年版，第80页。

沟。但丁在来到穆罕默德这里之前，已经穿过了罪孽较轻的人的灵魂所居住的那几层：异教徒、淫逸者、饕餮者、忿怒者、自杀者、阿谀者。在抵达穆罕默德所处的层级之后，到达地狱最底层——这是撒旦自己居住的地方——之前，只剩下卖主求荣者，叛国者。因此穆罕默德就被定在罪恶的某一层级之中，属于但丁所说的“散播不睦者”。穆罕默德所受的惩罚，也是他永远无法摆脱的命运，是极为痛苦的：他像酒桶的桶板一样被恶鬼无休无止地撒裂开来，从下颚直到脚踝。这里，东方的人是沉默无语的客体，西方人让他自己说话。但丁在描写了东方的相异性时，图式化地将东方纳入一个戏剧舞台之中，这一舞台的观众、经营者和演员都是面向欧洲的。^① 所以东方就成了被观察被描述者，成了沉默无语的客体，成了他者。也正是在欧洲人的这种想象视野中，欧洲人成了权威的审判者，他们替东方判断什么是最好的、什么是最有用的。

·雨果曾经在《拿破仑颂》这首诗中描写拿破仑远征埃及所获得的巨大成功：

在尼罗河边，我再次发现他的身影。
他在火光中迎来了埃及的黎明；
他皇冠上的宝珠将东方照亮。
征服者，饱含激情，以雷霆般的声威和神迹，
震惊了这块布满神迹的土地。
老酋长们将这位年轻谨慎的新首领的声名传扬；
人们在他前无古人的强力面前诺诺唯唯；
目晕耳眩的古老部落对这位
穆罕默德般的尊神维止维仰。^②

在这种描述里，埃及成了现代法国的一部分，被东方化了。

再如，1862年，法国曾为一部描写苏伊士运河的史诗颁奖。奖金得主波尔尼耶在诗中这样写道：

干活去呀！法兰西的兄弟们，
为全世界开辟这条新的道路！

① [美] 萨义德：《东方学》（王宇根译），生活·读书·新知三联书店1999年版，第87—92页。

② [美] 萨义德：《东方学》（王宇根译），生活·读书·新知三联书店1999年版，第107—108页。

这里留下过你们先辈英雄们的足迹；
 像他们一样，
 在金字塔下勇敢无畏地斗争，
 四千年的历史在凝视着你们！
 是的，为全世界！为亚洲和欧洲，
 为那些被黑夜笼罩的遥远国土，
 为狡诈的中国人和半裸的印度人；
 为那些快乐，自由，仁爱和勇敢的民族，
 为那些邪恶的民族，为那些受奴役的民族，
 为所有那些被上帝遗忘了的民族。^①

在这里，东方学所提倡的是一种响亮的世界主义，而其本质则是欧洲中心主义，隐含的就是一种殖民主义，把殖民描绘成了对野蛮的东方的拯救。

法国的浪漫主义作家夏多布里昂曾经这样描写他所见到的尼罗河三角洲：“我发现只有我们伟大祖国的光荣历史才配得上那些神奇的原野；我看到一个新文明的遗产已由天才的法国人带到了尼罗河两岸。”^② 福楼拜则是戴着他的有“色”眼镜进行东方之行的，他在东方只看到与性有关的东西。他把东方和性编织在一起。东方成了梦想的象征，他曾经对他的母亲说：“您问我东方是否与我的想象相符。是的，完全相符；不仅相符，它甚至大大超出了我褊狭的大脑之所想。我已经发现并且描述出了模模糊糊地存在于我的大脑之中的一切东西。事实取代了假想——如此美妙，以至常常令我产生这样的幻觉：仿佛一下子走进了久已被淡忘的梦想。”他在埃及碰到了一个著名的舞女库楚克，他在看完她跳的“蜂舞”后就和她上了床。她无疑成了福楼拜好几部小说原型，她满含风情，并且粗俗得可爱，令福楼拜特别喜欢的是，她对他没有特别的要求，她床上的虱子“令人恶心的臭气”与“她身上散发出的檀香”混合在一起，令他如痴如醉。旅行结束以后，他在写给朋友的信中说：“东方女人不过是一部机器：她可以跟一个又一个男人上床，不加选择。”^③ 这里，他把从一个被殖民主义塑造的女人身上获得的经验推广到所有的东方女人身上了。这无疑是西方男性对东方女性的想象性虚构。所以，尽管福楼拜到过东方，但东方仍然是缺席的不在场，只是他在诗性的梦想中想象出来的东方。

① [美] 萨义德：《东方学》（王宇根译），生活·读书·新知三联书店1999年版，第117页。

② [美] 萨义德：《东方学》（王宇根译），生活·读书·新知三联书店1999年版，第225页。

③ [美] 萨义德：《东方学》（王宇根译），生活·读书·新知三联书店1999年版，第241—242页。

所以，萨义德认为东方是“一种关于特定地域、民族和文化的特殊知识类型”，“东方学因而可以被视为一种规范化（或东方化）的写作方式、想象方式和研究方式，受适用于东方的各种要求、视角和意识形态偏见的支配。东方通过一些具体的方式被教学，被研究，被管理，被评判”。^①在这种东方学里，最致命的是对异质文化的漠视和对人的生命的不尊重。1925年，法国的刊物《月志》曾在一群著名的知识分子中进行调查，问题涉及东西方的关系。大诗人瓦雷里是这样说的：

从文化的角度而言，我并不认为东方的影响现在对我们有多么可怕。它对我们来说并不新鲜。我们的艺术和大量知识都起源于东方。我们可以心平气和地接受现代东方带给我们的东西，如果确有新的东西从那里产生的话——这一点我非常怀疑。这一怀疑正是我们的保障和我们欧洲的武器。

……希腊人和罗马人为我们树立了如何处理亚洲妖孽、如何对其加以理性分析、如何吸取其精华的榜样。……地中海盆地对我来说就像一个封闭的容器，广袤东方的精华，一直流归这里，在这里得提炼和升华。^②

在这里，瓦雷里否定东方这种异质文明的存在，相信东方文化已经被欧洲所吸收和取代。

而那些被殖民的东方人的形象则是欧洲人眼中幻象，这是乔治·奥威尔1939年在马拉喀什所见：

他们和你果真是一样的人吗？他们有名字吗？也许他们只不过是一种没有明显特征的棕色物质，像蜜蜂或珊瑚虫那样的单个个体？他们从泥土中诞生，他们挥汗如雨，忍饥挨饿，不久即复归泥土，湮没在无名无姓的墓穴之中，没有人注意到他们的诞生，也没有人留意他们的死去。甚至墓穴自身不久也消散于泥土之中。^③

确实，这是触目惊心的种族歧视、种族偏见。萨义德要让我们警醒：“东方学这类思想体系、权力话语、意识形态虚构——这些人为制造的枷锁——是

① [美] 萨义德：《东方学》（王宇根译），生活·读书·新知三联书店1999年版，第258—259页。

② [美] 萨义德：《东方学》（王宇根译），生活·读书·新知三联书店1999年版，第320页。

③ [美] 萨义德：《东方学》（王宇根译），生活·读书·新知三联书店1999年版，第322页。

多么易于被制造出来、被加以运用并且得到保护。”^①

萨义德以其杰出的东方学研究为文化批评开辟了新的批判空间，奠定了后殖民主义批评的基础，《东方学》也因而成了后殖民主义批评的奠基之作。

第二节 斯皮瓦克的后殖民主义批评

斯皮瓦克（1942— ）也是后殖民主义批评的一个代表人物，她生于印度加尔各答，1963年移居美国，现为美国匹兹堡大学英语与文化研究系教授。70年代，斯皮瓦克先是以德里达的翻译和阐释者在美国学术界崭露头角，后在80年代转向女性主义和后殖民主义研究。其主要著作有论文集《在他者的世界》（1988）和《在教学机器之外》（1993）等。她着力把后殖民主义批评和女性主义批评相结合，关注第三世界妇女独特的文化身份问题，并以后殖民主义理论对传统的女性主义理论进行了大胆改写。

1. 从女性主义到后殖民主义

80年代，身处美国的斯皮瓦克以第三世界女性批评家的身份介入当时在美国如火如荼的女性主义批评中，并将其和她向来所关心的解构主义、心理学及马克思主义整合在一起思考。而且，这种思考似乎是很自然而然地把她引向了后殖民主义。她认为左右着“我们关于世界观和自我观的背景和基础的是马克思主义和弗洛伊德学说”^②，所以她以此对女性主义进行了重新思考：从马克思主义这个角度来说，她认为，如果根据妇女的劳作及生育重新审视异化、劳动及创造财富的性质和历史，那么我们则可以从马克思学说中读到某种马克思本人未曾料及的东西，那就是“妇女是源源不断地为拥有她的男人带来剩余价值的一大源泉，或者说是被那个拥有她男人劳动力的资本家从中榨取剩余价值的一大源泉”。^③从弗洛伊德学说来看，斯皮瓦克认为，男人和女人的痛苦是不同的，而弗洛伊德关于女性性本质的著名定义是阴茎嫉妒，这是不完整的，是对女性的蔑视，所以他认为：“我们在重写弗洛伊德时所面临的任务并不仅仅是阐明我们对阴茎嫉妒观点的拒绝，而毋宁是让人认识到子宫嫉妒是与阴茎嫉妒互相作用的两个观点，它们的互相作用确定着人类的性本质及社

① [美] 萨义德：《东方学》（王宇根译），生活·读书·新知三联书店1999年版，第422页。

② [美] 斯皮瓦克：《女性主义与批评理论》，见张京媛主编《当代女性主义文学批评》，北京大学出版社1995年版，第309页。

③ [美] 斯皮瓦克：《女性主义与批评理论》，见张京媛主编《当代女性主义文学批评》，北京大学出版社1995年版，第306页。

会生产。”^①在此基础上，斯皮瓦克的视野很自然地导向了她最关心的种族问题，正如她说的：“将历史和政治引入心理分析女性主义的结果，会引导我们回到殖民主义的心理分析的起点。将经济本文引入马克思女性主义的结果，则会凸现新帝国主义的操作机制。”^②这样，她就发展起了一种独特的在女性主义、马克思主义和心理分析学说的交叉点上进行阅读、批评和分析的后殖民主义批评，并认为世界文学“并不是受一系列原型框架的具体概念所控制的，即不受任何政治原因维系的理论所控制，而是由物质/意识形态/心理/性别生产的本文性所主宰的。”^③

斯皮瓦克以这种思想框架为基础，在《在他者的世界》这本文化政治论文集，对法国和美国的带有“新帝国主义的操作机制”的女权主义批评进行了批判。她认为霸权意识形态较之个人意识或个人意愿要严重得多。例如，在关注种族的分析中，美国女性主义批评的主要问题是，它认同于与美国种族制度相应而生的种族主义，这样，美国女性主义“对其自身的历史视而不见，却以第一世界霸权式的实践指定‘第三世界’作为美国女性主义研究对象”。^④这样，在女性主义研究中，第三世界女性实际上是缺席的，不在场的，她们成了供第一世界女性言说的客体。在《在国际框架里的法国女性主义》这篇文章中，斯皮瓦克认为“西方”想要了解“西化的东方人”，想要了解“自己的世界”，第一世界的女性主义对第三世界女性顽固地持有殖民主义的观点。斯皮瓦克以法国女性主义者克里斯蒂娃在文本《中国妇女》为例有力地论证了法国女性主义研究中潜在的殖民主义倾向。克里斯蒂娃在《中国妇女》中，提出了解决妇女参与政治的办法：“通过听觉；通过辨认言谈中的没有明言的含义，甚至是革命的言论；通过对不满足的、令人悲伤的、新奇古怪的、难以捉摸的及不安于现状的东西时时提醒注意。”斯皮瓦克认为，在这种方法的提出里，有着明显的第一世界妇女的优越感，她当然意识到这个解决办法不能提供给第三世界的那些不知姓名的妇女们。这样，中国妇女就被描写成在户县广场上默默无言地期盼着法国女性主义者学说的无声的群体。而且，在克里斯蒂娃对中国文化的描述中，她始终没有占有档案中的证据，假说变成了

① [美] 斯皮瓦克：《女性主义与批评理论》，见张京媛主编《当代女性主义文学批评》，北京大学出版社 1995 年版，第 309 页。

② [美] 斯皮瓦克：《女性主义与批评理论》，见张京媛主编《当代女性主义文学批评》，北京大学出版社 1995 年版，第 314 页。

③ [美] 斯皮瓦克：《女性主义与批评理论》，见张京媛主编《当代女性主义文学批评》，北京大学出版社 1995 年版，第 311 页。

④ [美] 斯皮瓦克：《女性主义与批评理论》，见张京媛主编《当代女性主义文学批评》，北京大学出版社 1995 年版，第 310 页。

历史事实，在广泛地反映广博的西方文化实践的同时，克里斯蒂娃随意地对古代东方采取尚古主义的研究，对当代东方则以轻蔑的态度来对待。显然，在斯皮瓦克看来，克里斯蒂娃的中国妇女研究中，真正的中国妇女是并不存在的，是无声的，她们作为默默无言的客体似乎是用羡慕的目光看待“西方入侵”。^①

在稍后的刊载于《教学机器之外》的《重访法国女性主义》的文章中，斯皮瓦克认为法国女性主义的研究出发点把第三世界妇女定义为“他者”，忘记了第三世界妇女的多元性，所以她认为在宗主国和非殖民化的女性主义者可以进行交流。^②这或许可以用来解释斯皮瓦克近年所提倡的多元文化主义的主张的思想动机。

2. 后殖民主义女性文本批判

和众多从事于后殖民主义批评的批评家一样，斯皮瓦克所关心的问题往往更多的是女性、种族、民族主义、第三世界、霸权意识形态这样的文化政治问题，文学之所以进入她的视野，往往不是审美分析的需要，而是作为一种反映意识形态的文化文本成了某种印证后殖民主义的例证。她认为人文话语是由语言、世界和意识这三个互相转换的概念来表示的，尽管有创建的理论家认为人文话语展示出有关人类处境的真理恰恰在于它的无法发现，但斯皮瓦克还是认为，在文学话语中，贯穿始终、得到充分展现的问题本身就是答案。^③这可以说是斯皮瓦克以后殖民主义进行文本分析的一个基本的理论基础。所以她当然有理由认为，文学语言当然表征着某种世界和意识，文学表述是文化表述的极为重要的组成部分。

在《三个女性的文本与帝国主义》一文中，斯皮瓦克对三个女性的文本（《简·爱》、《宽阔的莎加里海》、《弗兰肯斯坦》）进行了后殖民主义的分析。在指出后殖民主义深刻影响之后，她说：“尤其不幸的是，女性主义的文学批评迅速崛起以后，便以它独特的视角复制了帝国主义的原则。对欧洲和英美的女性主题文学的近乎孤立主义的尊崇，确立了女性主义的激进规范。”所以她特别关注文学中“第三世界”被“世界性”运作的过程，在这种运作里，“第三世界”成了能指，被视作“一种边远的、虽然受到剥削但仍然拥有丰富的而且保存完整的，因而有待于重新发现、阐释并提上英语译释日程的文学遗产

① [美] 斯皮瓦克：《在国际框架里的法国女权主义》，见张京媛主编《后殖民理论与文化批评》，北京大学出版社1999年版，第80—86页。

② Spivak, Gayatri Chakravorty. *Outside in the Teaching Machine*. Routledge, New York, 1993. pp. 144.

③ [美] 斯皮瓦克：《女性主义与批评理论》，见张京媛主编《当代女性主义文学批评》，北京大学出版社1995年版，第304页。

的文化”。她认为正是由于在文本中的这种运作,“《简·爱》已经变成了一个偶像式的女性主义文本”。也正是这种“偶像式的世界主义文本”产生了作为它的“重写”的琼·里斯的《宽阔的莎加里海》和玛丽·雪莱的《弗兰肯斯坦》等别的女性主义文本,导致了帝国主义意识形态中“帝国主义的认知暴力”。

根据斯皮瓦克的分析,《简·爱》的情节发展可以用一系列家庭/反家庭的二元对立来图解,例如,罗切斯特和疯狂的罗切斯特夫人(伯莎·梅森)是一个合法的家庭,而简和罗切斯特则是违法的反家庭。而简是如何从反家庭向合法家庭的场所转换的呢?斯皮瓦克认为是帝国主义意识形态提供了这一转换的话语领域。勃朗特在小说中把伯莎·梅森这一生活在英属殖民地牙买加的白人表现得人/兽分界模糊不清,“帝国主义征服的疆场被铭写为地狱”。罗切斯特发现伯莎·梅森是个疯子以后,对牙买加充满绝望:“真是地狱!——这种空气——这些是属于无底深渊的声音!如果可能的话,我有权利摆脱它。……让我离开,回到上帝那儿去吧!……”同样是在小说中,欧洲被描写成了希望和甜蜜的土地:“刚从欧洲来的一阵清新的风吹过海洋”,“正是在那个时候,真正的智慧在安慰我,并且指给我正确的道路”,“从欧洲吹来的那阵甜蜜的风还在变得清新的叶丛间低语,大西洋正在光荣的自由中吼叫”。所以,斯皮瓦克断言:“无疑,这是帝国主义原则的意识形态,也是简从反家庭的立场转移到合法家庭立场的条件。”

斯皮瓦克分析的第二个文本是琼·里斯的《宽阔的莎加里海》,里斯的意图是写出她阅读时被打动过的《简·爱》中的伯莎·梅森的生活。斯皮瓦克通过阅读发现,这部小说也是“帝国主义普通认知暴力的寓言”,是“为了美化殖民者的社会使命而进行的自我献祭的殖民主体的建构过程”。同样,帝国主义的话语也奇特地强有力地表现在斯皮瓦克所分析的第三个文本——玛丽·雪莱的《弗兰肯斯坦》之中。^①

斯皮瓦克以第三世界女性批评家的身份在第一世界内部开展后殖民主义批评,以广阔的理论视野从后殖民主义视阈出发对解构主义、女性主义、马克思主义和心理分析学说都进行了理论上的重新整合,对帝国主义的意识形态和认知暴力进行了批判性反思,对后殖民主义批评的贡献是不容忽视的。

^① [美]斯皮瓦克:《三个女性的文本和帝国主义批判》,见张京媛主编《后殖民理论与文化批评》,北京大学出版社1999年版,第108—131页。

结 语

除了上面介绍的萨义德和斯皮瓦克外，霍米·巴巴也是后殖民主义批评中的代表人物。霍米·巴巴是成长于印度的波斯人后裔，现为英国萨斯大学英文系教授，主要著作有《文化定位》（1994），他把精神分析理论、女权主义理论和后殖民主义结合起来，提出有关殖民话语的“杂糅”理论，在西方影响很大。

另外，一些生长在第一世界学者也在这种后殖民主义批评中开始反思自身的思想基础，开始在一个新的全球主义的文化语境中重新建构自己的学术思想。像著名的西方马克思主义者詹姆逊就写有《处于跨国资本主义时代中的第三世界文学》一文，他认为第三世界文学在后现代主义、后殖民主义的时代环境中，应以一种异质文化的身份进入全球的文化对话之中，进而真正消除第一世界文学文本的中心性。而有些西方学者，如英国的艾勒克·博埃默，著有《殖民与后殖民文学》^①，吸纳和改造了后殖民主义批评的思想，对过去几百年里的殖民文学进行了细致的分析。

总的说来，后殖民主义批评家关注的是当两种文化相碰撞时，尤其是其中一种文化以它相伴随的意识形态凌越于另一种时，发生了什么；他们强调一种文化奴役另一种文化时发生的斗争，竭力揭示蕴涵其中的权力和压抑。尽管进入20世纪90年代后期以后，后殖民主义热已经被文化研究等学术思潮所取代，但这并不意味着后殖民主义批评的终结，相反，后殖民主义批评以其独特的声音融入文化研究和全球化学术思潮当中，在文化批判中仍然发挥着重要的作用。后殖民主义理论，对于在全球化、商业化中的发展中国家的文学艺术创作，有无声的警示作用：在追求艺术走向世界时，应该警惕后殖民主义陷阱。

^① [英] 艾勒克·博埃默：《殖民与后殖民文学》（盛宁、韩敏中译），辽宁教育出版社1998年版。

第二十六章 “文化研究” 批评理论

引言

本章所讲的“文化研究”(culture studies)不是宽泛意义上的对文化的研究(the study of culture),二者当然有联系,但也有明显区别,表现在以下几个方面:时空上来说,对文化的研究和分析是自古在世界各地就有的,而“文化研究”则兴起于20世纪50年代的英国,后波及欧美以至全世界;“文化研究”所指的“文化”^①也并非指“一切人类文明成果”意义上的宽泛文化,而是20世纪起才成为重要议题的文化现象,如阶级、性别、种族文化,以及边缘文化和亚文化,还有就是大众文化(如电视、流行音乐等)、消费文化等(这些文化互有交叉),因此,我们前边讲过的“女权主义批评”和“后殖民主义批评”也经常被列入到“文化研究”的范畴中^②;“文化研究”在方法倾向上具有跨学科性,兼用文学批评、历史学、社会学及人类学等方法,但也具有明显的“语言论转向”后的理论色彩,如强调文化的建构性、霸权性、意识形态性而非自然性、既定性和中立性,强调语言和文化介质的本体性、支配性而非工具性、中间性等。

“文化研究”与文学研究是什么关系呢?乔纳森·卡勒在《文学理论》中认为“总的来说,文化研究包括了文学研究”,“文化研究就是把文学分析的技巧运用到其他文化材料中才得以发展的”。^③这种说法大体上是没错的。文学属于文化的一部分,在这个意义上,广义的文化研究当然包含着文学研究,而狭义的文化研究虽然运用了文学研究的某些技巧,但研究对象及方法与文学研究还是有区别的。狭义的文化研究和文学研究有交叉,有互补性,文化研究

^① 对于文化的复杂含义,可参看雷蒙德·威廉斯《关键词》中的“文化”条(生活·读书·新知三联书店,2005年版,101页),以及伊格尔顿《文化的观念》(南京大学出版社,2003年版)中的相关论述。

^② 如布赖斯勒《文学批评》中的“文学研究”就主要讲到了后殖民主义以及性别研究。见Charles E. Bressler, *Literary Criticism: an introduction to theory and practice* 第11部分,高等教育出版社2004年影印版。

^③ [美] 乔纳森·卡勒:《文学理论》(李平译),辽宁教育出版社1998年版,第50页。

借助了文学研究的某些技巧和观念，反过来文化研究又为文学研究提供了新的研究思路 and 空间。鉴于“文化研究”和文学研究的这种密切关系，我们认为有必要在本教材中提供其理论概貌，以备学习和参考。

第一节 “文化研究”的由来与发展

今天的“文化研究”可以说波及世界，涵盖领域极广，呈现一种不断扩散的态势。但究其来源，还是要追溯到20世纪50年代的英国。

“文化研究”出现于当时的英国主要有以下背景：从政治上说，与英国新左派的出现和发展有关。新左派并不是有明确组织的政治团体，而主要是思想上的相通与共鸣，如反对斯大林主义，反对庸俗马克思主义的经济决定论，尤其是他们都带有“文化马克思主义”的思想倾向，强调文化在社会历史进程中的重要性，新左派的一些核心成员后来成了“文化研究”的重要奠基者，如雷蒙德·威廉斯（1921—1988）、E. P. 汤普森（1924—1993）、斯图亚特·霍尔（1932— ）等。从文化上说，当时英国的精英主义的文化和文学批评传统（以利维斯主义为代表）受到了新通俗文化的冲击，需要一种新的立场来看待过去被精英主义所排斥的通俗文化现象，关注通俗文化中所蕴蓄的力量，分析其复杂的结构与生态，“文化研究”体现了由精英主义到更包容的文化观的转变，加上战后英国文化和大学的发展，使工人阶级子弟有了更多的接受高等教育的机会，“大学发展的一个后果就是工人阶级的子弟对精英的抵抗”^①，“文化研究”的两个重要人物理查德·霍加特（1918— ）和斯图亚特·霍尔就都是工人家庭出身。从理论上说，是经典马克思主义理论无法解释的一些问题，需要解释。^②尤其是经济基础和上层建筑理论没能解释在战后发达的资本主义国家为何没有出现无产阶级的阶级意识和反抗，所以一些西方马克思主义者转向了对文化和意识形态的分析，试图从中找到答案。

尽管有人反对对“文化研究”进行一个线性的发展描述，因为这样容易看重学术文本的出版，而忽略活生生的文化事实^③，但为了清晰，我们仍将“文化研究”的发展大体分为这样几个阶段：

源起阶段：主要是20世纪三四十年代的利维斯主义（Leavisism）。批评家F. R. 利维斯（1895—1978）以《细察》（*scrutiny*, 1932—1953）为阵地所倡

① 谢少波、王逢振编：《“文化研究”访谈录》，中国社会科学出版社2003年版，第51页。

② 谢少波、王逢振编：《“文化研究”访谈录》，中国社会科学出版社2003年版，第274页。

③ 本·卡林顿：《解构中心：英国“文化研究”及其遗产》，见陶东风主编《“文化研究”精读读本》，中国人民大学出版社2006年版，第13页。

导的利维斯式批评对英国文学研究产生了持续而深远的影响^①，利维斯深受马修·阿诺德（1822—1888）精英主义的影响，阿诺德抨击维多利亚时代的鄙俗气息，强调古典趣味和文学的道德淳化作用，赋予文学极高的道德与精神的使命，甚至认为文学可以添补宗教因科学发展而备受质疑后所留下的精神空白。虽然利维斯有重视“细察”方法和文本语言的形式主义倾向，但他始终强调经验先于语言，“对文学的严肃兴趣不应只局限在于对‘纸上文字’微小关系的细察，还应包括对人、社会及文明的兴趣”^②，他如阿诺德一样，强调文学的道德关怀，以对抗20世纪的通俗文化对于人们精神的污染与败坏。他强调文学辨别力的培养，抬高文学中的“经典”和“伟大的传统”^③中的作家，认为阅读“伟大的传统”，是造就对生活有切实而平衡感知的成熟个体的手段。而“大众文化”提供的愉悦则破坏了这种生活感知。利维斯式的批评方法及其对通俗文化的批判态度，对随后的“文化研究”产生了一定的影响，“文化研究”吸收了其方法，但对通俗文化的态度却逐渐转向了宽容与肯定，并最终否弃了其精英主义立场。

当然，据雷蒙德·威廉斯描述，除了利维斯主义之外，在20世纪30年代和40年代的英国成人教育中“文化研究”就已非常活跃。只是没有出版物和进入大学的正式课堂而已。^④

形成阶段：主要标志是20世纪50年代开始至1964年伯明翰当代文化研究中心（Center for Contemporary Cultural Studies at University of Birmingham，简称CCCS）成立。这一阶段，出现了一系列有别于利维斯精英主义的文化研究作品，如理查德·霍加特的《识字之用》（1957）、雷蒙德·威廉斯的《文化与社会》（1958）、《漫长的革命》（1961）、E. P. 汤普森的《英国工人阶级的形成》（1963）等，这些著作成了“文化研究”的奠基性作品。

理查德·霍加特的《识字之用》描绘了20世纪30年代英国工人阶级的健康纯朴的文化生活，以及这种文化生活如何在50年代受到了通俗读物、流行音乐等美国式“新大众文化”的冲击。前半部分衷心拥护没有被商业文化和教育体制影响的传统的工人阶级群体的生活，肯定“人民的”大众的文化，而后半部分则抨击美国式的大众文化。在霍加特那里显然有两种不同的大众文

^① Raman Selden, Peter Widdowson, Peter Brooker, *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*, 外语教学与研究出版社2004年版, 第23页。中译本见《当代文学理论导读》(刘象愚译), 北京大学出版社2006年版, 第28页。

^② Richard Harland, *Literary Theory from Plato to Barthes*, 外语教学与研究出版社2005年版, 第177页。

^③ 见F. R. 利维斯《伟大的传统》(袁伟译)一书, 生活·读书·新知三联书店2002年版。

^④ [英] 雷蒙德·威廉斯:《现代主义的政治》(阎嘉译), 商务印书馆2004年版, 第218页。

化，一种是健康的、纯朴的，另一种则是“粗糙的”、有害的（如黄色杂志和色情暴力小说等）。他肯定前者而否定后者，这是和利维斯的精英主义不同的。《识字之用》使用了文学批评的细察方法来分析杂志、报纸、流行音乐等大众文化文本，还用到了人类学的民族志（ethnography）的描述方法，不仅为后来的“文化研究”确立了一种介入现实文化塑造的政治情怀，还提供了方法论上的借鉴。

雷蒙德·威廉斯是英国 20 世纪重要的马克思主义文艺理论家。其一系列有关“文化”的论述，尤其是《文化与社会》和《漫长的革命》为“文化研究”提供了重要的理论支持。从总体来说，他反对文化精英主义对文化所做的人为划分与等级排列，他认为“少数人的文化与通俗文化之间的对比不可能是绝对的”，“文化又不只是一批知识与想象的作品而已，从本质上说，文化也是一整个生活方式”^①。这样就扩大了“文化”的外延和内涵。在《文化分析》^②中，他也特别强调文化是“对一种特殊的生活方式的描述”，而不纯粹是一些绝对和普遍的价值以及各种知识性和想象性作品的总和。威廉斯开放的文化观以及对“整体生活方式”的强调，似乎是为霍加特的工人日常生活文化分析做有力的辩护，也为后来的“文化研究”将目光更多地投向日常生活“经验”和“大众文化”提供了理论上的依据。

E. P. 汤普森在《英国工人阶级的形成》（1963）中认为“阶级”不是一个静态的东西，而是在动态中形成的，“阶级是社会与文化的形成”。^③它是一种人与人之间关系，而非一个确定的“东西”，这本书就考察了英国工人阶级从青春到成熟的过程，批判了那种认为工人阶级是被动的牺牲品的观念，强调工人群众的“主观能动性”，强调了“文化”在阶级形成中的作用，认为共同的经济利益只是阶级形成的一个条件，还必须要有共同的“觉悟”，而“阶级觉悟是把阶级经历用文化的方式加以处理，它体现在传统习惯、价值体系、思想观念和组织形式中”。^④这个“觉悟”不是强加的，也不是理论上的应当如此，而是在特定的“经历”中自然而形成的“意识”。这部带有“文化马克思主义”倾向的著作，其注重工人经历和生活细节的“自下而上”的研究方式以及对“文化”本身的巨大作用的强调，也使其成为“文化研究”重要的奠基性作品。

发展阶段：从 1964 年霍加特和霍尔创立伯明翰当代文化研究中心开始至

① [英] 雷蒙德·威廉斯：《文化与社会》（吴松江、张文定译），北京大学出版社 1991 年版，第 400、403 页。

② 见罗钢、刘象愚主编《文化研究读本》，中国社会科学出版社 2000 年版，第 125 页。

③ [英] E. P. 汤普森：《英国工人阶级的形成》（钱乘旦等译），译林出版社 2001 年版，第 4 页。

④ [英] E. P. 汤普森：《英国工人阶级的形成》（钱乘旦等译），译林出版社 2001 年版，第 2 页。

20世纪80年代。伯明翰当代文化研究中心的成立，标志着英国的“文化研究”作为一门学科，进入了主流的学术和教学体系，从而使文化研究在其后的二十多年里呈现一种发展态势。在此阶段，“文化研究”在总结早期著作的同时，大量地借鉴各种理论成果，尤其是阿尔都塞的意识形态学说和葛兰西的霸权理论、法国的结构主义（列维-斯特劳斯、巴尔特）等，从而促成了不同于早期的“文化主义”研究范式的“结构主义”研究范式的出现。霍尔在《文化研究：两种范式》中对这两种范式进行了理论总结和区分，在他看来，威廉斯、霍加特、汤普森等人的文化研究的“文化主义”范式强调主体的意识和“经验”在文化分析中的核心地位，而文化研究的“结构主义”范式主要借鉴了斯特劳斯和符号学以及阿尔都塞意识形态理论，认为“经验”是被决定的，它不是文化的基础，而是一种意识形态的效果，是被建构起来的。这样在“文化主义”那里能动的主体及其经验，在结构主义范式中成了被动的、受文化和意识形态决定的了。

实际上，这两种范式都没能全面地看待主体与文化之间的“决定—被决定”的辩证关系。霍尔从葛兰西的理论中找到了更具辩证性的眼光，葛兰西将意识形态看做是斗争的场所，从而将主体与文化间的主动与被动的复杂关系揭示得更为清楚，因而也成为“文化研究”新的路径。正是循此路径，“文化研究”实现了所谓的“葛兰西转向”，即用葛兰西的理论来整合文化主义与后结构主义两种不同的研究范式。比如对大众文化，这种新范式认为，它既不是没有受到主导意识形态的污染的人民的自主的文化创造，也不纯粹是统治阶级用以驯服人民的意识形态工具，而是既有驯化也有抵抗、充满了“霸权”与“反霸权”的谈判与斗争的领域。^①

在此阶段，“文化研究”的题域也日益扩大，由早期的阶级为主，扩大到了性别、种族、亚文化、媒介等广泛的领域。这一时期代表性的论文和著作有霍尔的《编码，解码》（1973）、霍尔等人所编论文集《通过仪式进行抵抗：战后英国青年亚文化》（1976）、威利斯《学习劳动》（1977）、霍尔等人的《监控危机》（1978）、大卫·莫里的《全国报道的观众》（1980）等。

扩展阶段：从20世纪80年代开始至今，是“文化研究”向世界扩散的一个过程。首先是在美国和澳大利亚得到了重视，成为一种知识运动。背景是里根主义和撒切尔主义的盛行，以及消费文化的扩张。^②但美国“文化研究”与英国“文化研究”的不同在于，它受到后结构主义和读者反应理论的影响。

^① [英] 约翰·斯道雷：《文化理论与通俗文化导论》（第二版）（杨竹山、郭发勇、周辉译），南京大学出版社2001年版。作者前言。

^② 谢少波、王逢振编：《文化研究访谈》，中国社会科学出版社2003年版，第209—210页。

在英国“文化研究”中重要的阶级问题，遭到忽略或被边缘化。^① 乔纳森·卡勒更深入地指出了这种不同，他认为英国有精英主义的传统，所以研究通俗文化本身就是一种反抗，而美国一直有着反精英主义的倾向，所以也就少了政治上的激进色彩。^②

“文化研究”在不同国家和地区也显出了不同的“本土”性关怀，如非洲以及第三世界族裔学者的后殖民主义研究、欧美的消费文化研究等。这也可以看出“文化研究”与传统意义上的学科的差异性，其理论、方法、题域是变动和开放的，但到目前为止，“文化研究”始终关注着权力结构中的弱者、关注边缘文化以及渗入进大众日常生活细节中的那些文化形式，如消费文化、视觉文化等，英国的阿雷恩·鲍尔德温等著的《文化研究导论》中就列出了“文化研究”中的一些主要题域：文化地形学（城市与乡村、东方学、旅行文化等）；文化、时间与历史（现代性、历史、乌托邦等）；政治与文化；文化塑造的身体；亚文化；视觉文化等。^③ 我们可以看到这与“文化研究”在英国初创时的题旨与关注仍有连续性，但已有了大幅的扩展。

第二节 “文化研究”的主要题域与研究方法

有关阶级、种族、性别和身份研究是“文化研究”的重要题域之一，但在“女权主义批评”和“后殖民主义”批评中已有论及，在此就略去不谈，只讲其他的题域。

1. 霍尔等人的文化与表征研究

斯图亚特·霍尔出生于牙买加，1951年到牛津大学学习，积极从事左翼政治活动，在1960年成为《新左派评论》（*New Left Review*）的编辑。1964年以主任助理的身份与主任理查德·霍加特一起创建了伯明翰当代文化研究中心。他后来担任中心主任，一直到1979年他成为开放大学社会学系主任为止。霍尔凭借其在文化研究中心的工作和一系列论文和著作，成为“文化研究”的关键人物之一。这里主要介绍他所编《表征》一书对文化与表征（representation）关系的论述。

《表征》一书吸收了结构主义符号学以及福柯话语理论，将表征

① 谢少波、王逢振编：《文化研究访谈》，中国社会科学出版社2003年版，第114页。

② [美] 乔纳森·卡勒：《文学理论》（李平译），辽宁教育出版社1998年版，第56页。

③ 参见 [英] 阿雷恩·鲍尔德温等《文化研究导论》（修订版）（陶东风等译），高等教育出版社2004年版。

(representation, 再现) 和意指实践 (signifying practice) 看成是文化运作中的重要一环, 霍尔认为, “表征是通过语言生产意义”^①; 这个“语言”是符号意义上的宽泛“语言”, 既包括英语、法语、汉语这样的语言, 也包括其他一切我们可以传达和确立意义的符号形式, 如音乐、绘画、各种形象 (如十字架)、手势、表情等。我们总是用这些“语言” (符号) 来“表征”世界, 确立“能指”与“所指”间的意指关系。按索绪尔的看法, 这种关系是人为的、任意的, 而非自然的、确定的, 如可用“狗”或“dog”这两个不同的“能指”来指称同一种动物。扩而大之, 霍尔认为整个文化也是这样的“意指实践”。如“鸽子”与“和平”, “玫瑰”与“爱情”之间的联系就是文化的结果, 也因此, “意义是被表征的系统构建出来的”^②。在解释符号与世界的表征关系上, 霍尔肯定上述结构主义或构成主义的观点。对反映论和意向论的观点他是持否定态度的。反映论认为“语言”只是反映事先已存在着的“意义”; 意向论认为说者通过“语言”将自己的“意义”强加给了世界。前者将“意义”看成是确定的, 后者将“意义”看成了是独断的、个人的。显然都没有看到“意指实践”的复杂性: 人们既受“意义”惯例的制约, 又在建构意义, 因为我们彼此交流意义, 就要对符号进行阐释, 而阐释中就可能不断地出现“意义的滑动”, 所以“意义”总是在“给定与阐释”的动态中不断生成的。因此, “读者在生产意义这一点上与作者同样重要”^③, 我们看到了熟悉的阐释学立场。

霍尔在那篇有名的《编码, 解码》中就是以此立场来分析观众与电视之间的复杂的文化互动关系的, 首先所有的电视节目都可以看做是符码, 是“以一个有意义的话语形式”编码的结果, 这些编码携带大量的意识和信息, 如一个广告可能会暗示出许多的意义, “毛衣”可能就会暗示“保暖”、“冬天的到来”、“最新时装”、“秋天的浪漫”等多重的意义, 而观众并不是被动接受“意义”, 其解码与编码的程序“没有必然的一致性”^④, 因此会有不同的解码结果, 霍尔总结了三种主要的模式: 在主导—霸权模式中, 观众是完全被动的, 如将某个事情与宏大的命题相关联 (如民族利益), 观众往往只能接受其合理性; 在协商的模式中, 则有斗争和妥协, 观众不能完全接受电视的观点与信息; 在对抗的模式中则以一种与编码方式全然相反的方式去解码信息, 如将“国家利益”解读为“特定阶级利益”。

① [英] 斯图尔特·霍尔编:《表征》(徐亮、陆兴华译), 商务印书馆 2003 年版, 第 16 页。

② [英] 斯图尔特·霍尔编:《表征》(徐亮、陆兴华译), 商务印书馆 2003 年版, 第 21 页。

③ [英] 斯图尔特·霍尔编:《表征》(徐亮、陆兴华译), 商务印书馆 2003 年版, 第 33 页。

④ 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, 第 356 页。

霍尔在《表征》中重点总结了两种表征和意指实践的模式：巴尔特的符号学模式和福柯的权力话语模式。巴尔特在《神话学》^①中用符号学方法去阅读“大众文化”（摔跤、广告、玩具、照片、脱衣舞等），认为在这些大众文化符号中，有直接意指（denotation）层和含蓄意指（connotation）层，如一套时装，其直接意指层，就是人们表面上看到的它是牛仔服或礼服等，而含蓄意指层是人们可以“解码”出的更多的主题和意义，如从服装上读到“潇洒”、“精致”、“礼节性”、“随意性”、“浪漫色彩”、“休闲”等意义。霍尔认为巴尔特的这种分析模式将符号看做相对封闭和静止的系统。而福柯与索绪尔和巴尔特有异，他研究的不是语言，而是作为表征体系的话语。话语不只是语言，还有一个“元语言层”（福柯称为知识型），这个元语言层决定了一个话题能被有意义地谈论和追问的方法，并排除、限制和约束其他的言谈方式。就是说话语界定和生产了我们的各种知识对象，知识、意义及相关实践都是在话语范围内被构建的，话语无疑包含着“权力”。如“疯癫”在福柯看来并不是在所有历史时期都相同、并在所有文化中都意味着同样的客观事实，而是只有在一定的话语中，“疯癫”这一对象才能作为一个有意义的和可理解的观念完全地出现。而且，只有在一个特定的“疯癫”的定义被投入实践以后，“疯人”才会出现。霍尔认为福柯的这些观点接近葛兰西的意识形态霸权理论，尽管福柯没有偏重阶级分析。

《表征》可看做是对“文化研究”当时所持“文化”观的一种总结，即将文化理解成一种表征和意指实践，从中也可看到现在“文化研究”所用的方法，更多的是一种结构主义符号学和权力话语分析的混合体。如亨里埃塔·利奇在《他种文化展览中的诗学和政治学》中分析了1993年7月16日至1995年7月2日在大英博物馆举办的“天堂：新几内亚高地的变化和连续性”的展览。分析了这个展览通过对各种物品、语境、文本和视觉表象的配置以建构意义的不同方法（这部分主要是符号学分析）；此外，分析了看似中立的收藏和展览活动中所充满的权力色彩，博物馆实际是意义的仲裁者，可以让特定的文化被看见，从而使这些文化受制于其权力的审查。同时，这个被展览的文化由自主的人类主体变成了被观看的人种学客体，这也是一种特殊的知识权力的体现，展览始终将“殖民者/观看者/知晓者”同“被殖民者/被观看者/被知晓者”相分离和区别。（这部分主要是话语权力分析。）

由这个分析，我们也可看到“差异”（difference）对于“文化研究”的重要性。尤其在涉及阶级、种族、性别、身份（identity）、认同（identify）等问题时，“文化研究”发现其中的核心就是在人为地建构“差异”和“区分”

^① 可参考《神话——大众文化诠释》（许蕾蕾、许绮玲译），上海人民出版社1999年版。

(distinction)。霍尔认为这大多是通过化约和“定型”来实现的，“定型化对‘差异’加以简化、提炼并使‘差异’本质化和固定化”^①，而这种定型化很多时候就是一种“权力/知识”游戏，如博格尔总结了美国电影中对黑人形象的五种定型：汤姆们（指《汤姆叔叔的小屋》中的汤姆），他们备受凌辱，却对白人主人保持忠诚，并且热情、谦恭、禁欲、慷慨、无私和十分友善；黑鬼们，懒惰、弱智，一无所长；悲剧性混血儿，漂亮、性感，充满异域情调，部分的白人血统使其可被接受但其黑人血统注定了其悲剧性结局；保姆们，硕大、肥胖、霸道、爱吵架，有一无是处的丈夫，对白人主人家全力奉献，工作时无异议地顺从；黑人坏男人们，粗野、好侵犯而疯狂。^② 这些定型显然是对“黑人”的简化与扭曲，包含着白人种族的优越感与偏见。

2. 威利斯等人的亚文化研究

亚文化 (subculture) 是社会上亚群体中的文化，它往往限定在特定的人群中，与其他更广泛的文化相比具有鲜明的异质性。20 世纪 70 年代伯明翰当代文化研究中心对青年亚文化的研究成就突出。主要著作有霍尔等人所编论文集《通过仪式进行抵抗：战后英国青年亚文化》(1976)、威利斯的《学习劳动》(1977) 和《世俗文化》(1978) 等，使亚文化研究成为“文化研究”的重要题域。这些著作吸收了马克思和葛兰西等人的理论，认为在一个社会中主导的和从属的阶级分别有独特的文化，二者之间存在着收编和抵抗的辩证关系。亚文化属于“阶级文化”，下面的更小的子系统，其所属的“阶级文化”可看做其母文化，亚文化与其母文化之间虽有若干的差异，但也分享一些共同的基础。这些著作“从亚文化如何反抗主流文化以及主流文化如何收编亚文化的角度对青年亚文化进行理论分析”。^③ 对亚文化的研究，威利斯很有代表性。

保罗·威利斯 (1945—)，生于英国的伍尔弗汉普顿，曾在剑桥大学学习文学，1972 年在伯明翰当代文化研究中心获得博士学位，后供职于该中心，直到 1980 年。20 世纪 80 年代他做过家乡的青年政策顾问，90 年代在家乡的大学供职。现任职于基尔大学 (Keele University)，并参与编辑创立于 2000 年的《民族志》(Ethnography) 杂志。他多年来一直致力于文化的民族志研究。他在出版于 1977 年《学习劳动》一书中，考察了一些工人阶级家庭出身的青

① [英] 斯图尔特·霍尔编：《表征》(徐亮、陆兴华译)，商务印书馆 2003 年版，第 261 页。

② [英] 斯图尔特·霍尔编：《表征》(徐亮、陆兴华译)，商务印书馆 2003 年版，第 253 页。

③ [英] 阿雷恩·鲍尔德温等：《文化研究导论》(修订版)(陶东风等译)，高等教育出版社 2004 年版，第 316 页。

少年，如何用自己的方式形成了一种反对学校教育和管束的亚文化，如他们尽可能多地不做作业和逃课，还戏弄老师、歪曲校规等。威利斯认为这些反学校文化实际上是对支配文化的政治抵抗，因为学校的首要任务是为资本主义生产驯服的劳动力，是维持了不平等的社会关系。威利斯也同时指出，这些看上去反叛性的文化形式，实际上也是他们自己最终成为产业工人的一种训练，如看重男性气概等，为从事重体力劳动做好了准备，所以，对抗的文化实际上也配合了统治的文化。

在“亚文化”研究中，经常被用到的就是“民族志”方法。这种方法来自文化人类学对异民族文化的考察，尤其是马林诺夫斯基创造的“参与观察法”。^① 要求研究者深入某一社群并生活于其中，亲身参与和体会他们的生活，理解他们的文化。如威利斯为了写《学习劳动》就曾用了三年时间跟踪观察由12个工人家庭出身的男孩子所组成的群体的生活情况，还通过小组讨论、个别交谈、阅读日记等形式了解他们。还同他们一起听课，一同工作（毕业后的前六个月）。威利斯还采访家长、老师、老板、工会代表等人，多侧面地了解这些孩子的破坏性的文化行为背后的深层心理动机。

其实不光在“亚文化”研究中，在其他领域，这种“民族志”方法也被“文化研究”大量使用。如霍加特的《识字之用》、莫里的《全国报道的观众》等都用到了这种注重切身“经验”的民族志方法。这种方法被认为具有“民主性”，尊重和客观地对待自己的研究对象，而不是居高临下和为之代言，但实际上介入即改变，百分之百的客观研究是难以做到的。

加里·克拉克后来总结了伯明翰当代文化研究中心青年“亚文化”研究所存在的一些不足：没有明确阐述亚文化所要解决问题的性质；没有解释不同亚文化风格的来源；没有注意亚文化内部的变体；缺少对于个体进入和退出亚文化的关注；对于亚文化青年和其他主流青年进行了简单的二元划分等。^② 尽管如此，我们说“亚文化”研究将关注的目光投向了相对弱势和边缘的群体，一定程度上将社会带向了一种文化上的宽容和理解，而非简单的拒斥和敌意。中国现在也有一些社会学研究者在从事这方面的工作。^③

3. 费斯克等人的大众文化研究

大众文化（popular culture，或译流行文化、通俗文化）也是“文化研究”

^① 罗钢、刘象愚：《前言：文化研究的历史、理论与方法》，见《文化研究读本》，中国社会科学出版社，2000版，第24页。

^② [英] 阿雷恩·鲍尔德温等：《文化研究导论》（修订版）（陶东风等译），高等教育出版社2004年版，第356页。

^③ 如李银河的一些研究。

的重要题域，可以与“阶级、种族、性别”一起看做是“文化研究”的两个最具标志性的题域，当然二者之间存在着若干的交叉。我们后边讲到的“视觉文化”和“消费文化”等可以看做是“大众文化”的衍生形式，也是对大众文化的新发展所做理论描述的一个结果。“大众文化”不是“文化研究”的唯一题域，也不是只有“文化研究”在关注“大众文化”，早在“文化研究”正式在英国出现之前，法兰克福学派的“批判理论”（Critical Theory）就对“文化工业”及“大众文化”^①进行颇有影响的批判性研究，他们否定“大众文化”，认为它欺骗和娱乐大众，使人们安于现状，丧失了对现实的批判能力，如马尔库塞认为美国的“大众文化”和被商业主义所渗透的整个美国生活一样是“单面性”的（单向度的、单维度的），阿多尔诺认为“大众文化”与塑造了资本主义的经济体制合谋，没有现代派文学和艺术那样的否定和批判现实的力量。（可参考“西方马克思主义”章。）

“文化研究”一改法兰克福学派对“大众文化”的消极和悲观的看法，对于“大众文化”的复杂性进行分析，从上面我们对霍加特、威廉斯以及亚文化研究的介绍中我们已看到“文化研究”对于通俗文化的宽容态度，这种态度在“葛兰西转向”之后，变得更为明显，“大众文化”中的抵抗性以及“大众文化”接受者的“能动”性被强调。在这方面，约翰·费斯克（1939—）的研究具有代表性。

约翰·费斯克，生于英国，曾在英国、澳大利亚和美国多所大学任教，主要著作有《解读电视》（1978）、《电视文化》（1987）和《理解大众文化》（1989）等，还与人合作编撰有《关键概念：传播与文化研究辞典》（第二版，1994）^②。费斯克用“两种经济”的理论来分析以电视为代表的“大众文化”在生产、消费和接受上的独特性。他说的两种经济是“金融经济”和“文化经济”。以电视节目的生产消费为例，它是一个复杂的过程，其中有这样三个环节：一是制片人生产节目并卖给电视台；二是电视台将广告时间（观众）卖给广告商；这两个环节涉及的是金融经济，与一般的商品买卖无异，只不过电视台卖给广告商的不是实在的商品，而是观众的观看。所以电视台要做的就是吸引最多的观众，也可以说电视台是在生产观众（的观看），然后将之出卖。而第三个环节就是观众的观看，恰如费斯克所强调的，观众对电视节目的消费不能也看成金融经济，而是文化经济，因为“这里，所交换和流通的不

^① 他们所批判的大众文化一般用英语表达是 mass culture，多少含有贬义，见雷蒙德·威廉斯的《关键词》中的“masses”条。

^② [英] 约翰·费斯克：《理解大众文化》（王晓珏、宋伟杰译），中央编译出版社2001年版；约翰·费斯克：《关键概念：传播与文化研究辞典》（第二版）（李彬译注）新华出版社2004年版。

是财富而是意义、快感和社会身份”。^①而且观众也由第二环节中的产品变成了生产者，是意义和快感的生产者，也就是说观众观看电视并不是一个被动接受信息的过程，而是一个积极地为自己生产意义和快感的过程。那些节目并不是“意义和快感的容器和传带，而只是促发者”，面对同样的电视节目（文本），不同的观众会为自己生产不同的意义和快感。这样一些看似简单的说法却扭转了过去对“大众文化”的一些片面的认识：如认为大众文化是商业化、标准化的，接受的观众也是同质化的，被动地为那些节目的意识形态所同化和控制，丧失了对现实的判断与批判的能力等。而费斯克的理论突出强调了观众的差异性以及在观看节目时的能动的“生产性”（生产意义和快感）。而这些意义和快感就成了观众很重要的大众文化资本。文化资本（Culture Capital）的概念来自法国社会学家P. 布尔迪厄（1930—2002），他用它来描述文化在社会上的不平等分布，文化资本如同经济资本一样在社会上的分布是不均等的，如某个人或集团可能经济资本充裕（物质上很富有），但却文化资本匮乏（没有文化，不懂艺术和美，甚至是文盲）。费斯克认为观众观看节目时生成的意义和快感就是一种大众文化资本，而且“本身就是一种社会权力形式”^②，因为快感很多时候是由行使权力或抵抗权力产生的。不同的观众可以通过对同一节目的“改写”生产出属于他们自己的意义和快感来。如有的观众将一个“啤酒广告”歌曲改为淫曲小调。费斯克的这种解释学立场与我们前边提及的霍尔在《编码，解码》一文中的立场是一致的。其他一些类似的对观众接受差异性的研究，还有我们前边已提到的莫里的《全国报道的观众》（1980）以及洪美恩的《观看〈达拉斯〉》（1985）^③等。他们分析了不同人群在观看同一节目时所表现出来的不同解读方式和引起的不同情感体验。通过在出色的经验调查（莫里通过采访调查；洪美恩通过通信调查）基础上的个案分析，他们看到了“主动的、积极的”而非“被动的、消极的”观众。

费斯克认为正因为如此，纯粹从经济上无法解释文化商品在“被接受的时间和地点的文化使用价值，也不能控制和预测它所能激发的意义和快感的多样性”^④。虽然如此，费斯克也没有夸大大众文化的抵抗力量，认为“电视的抵抗性阅读和快感并不直接转换成对抗性政治或社会行动”。

① [英] 约翰·费斯克：《大众经济》，见罗钢、刘象愚编《文化研究读本》，中国社会科学出版社2000年版，第230页。

② [英] 约翰·费斯克：《大众经济》，见罗钢、刘象愚编《文化研究读本》，中国社会科学出版社2000年版，第233页。

③ 对此书的较详细介绍，可参看陆扬、王毅《文化研究导论》，复旦大学出版社2006年版，第十二章。

④ 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，第243页。

费斯克这种对“大众文化”极力肯定的立场也遭到了一些人的批评，如尼古拉斯·加恩海姆认为“把注意力集中于消费和接收，集中于解释的阶段，文化研究夸大了消费和日常生活的自由”。^①“大众文化”研究一直处在这样的张力中，至今为止仍充满着争议。

除了以上主要题域，“文化研究”比较新的焦点性关注还有身体政治、视觉文化等。“身体”研究简单来说揭示人的身体是如何被文化所塑造的。人的身体是展现社会和文化差异的主要处所，在福柯的理论中，身体以及与之相关的性又成了“权力”角逐和占领的场所，它不仅要领受“规训与惩罚”，还要在医学中成为被凝视的对象。而在消费文化日益盛行的现在，“身体”同样体现出各种不同的文化表征：时尚文化（服装、化妆、装饰品、文身等）、女性气质（女人味）和男性气质（男人味）、色情文化、身体艺术（舞蹈、绘画、雕刻等）、运动的身体（健美、健身、拳击等），以及关于健康身体的话语等，都成为“文化研究”中“身体研究”的对象。^②其方法和结论实际在福柯的著作中是早已蕴涵着了。他们不过是将“身体”研究应用到了日常更广的领域而已。同样视觉文化研究也深受福柯有关“监视和凝视”看法的影响，“看”中所蕴涵着的权力关系被女性主义、后殖民主义等充分地加以分析。视觉文化当然自古就有，但在现代社会，人们越来越多地被以图像形式（电视、电影、广告画、有大量插图的书报杂志等）出现的文化产品所包围，而图像的大规模复制，以及仿真与模拟技术的提高，使图像具备了篡改甚或替代现实的能力，所有这些视觉文化形式及产品都成为“文化研究”分析的对象。^③

结 语

从以上简要介绍，我们可以看到“文化研究”确实借鉴了文学批评的一

① 陶东风主编：《“文化研究”精粹读本》，中国人民大学出版社2006年版，第208页。

② 可参看阿雷恩·鲍尔德温等《文化研究导论》（修订版）（陶东风等译），高等教育出版社2004年版，第七章“文化塑造的身体”。

③ 可参看阿雷恩·鲍尔德温《文化研究导论》（修订版）（陶东风等译），高等教育出版社2004年版，第九章“视觉文化”。以及陶东风、和磊《文化研究》，广西师范大学出版社2006年版，第五部分“视觉文化研究”。

些理论和方法，同时也借鉴了社会学、文化学、人类学、语言学等领域的理论和方法，而研究领域也并无明确的限定，它“阅读”的文本，一般而言，不是一首诗、一部小说，而是一部活的具有某种整体性的社会文化文本。它兼收并蓄，综合使用马克思、葛兰西、福柯等人的各种理论，以及重视实践考察的民族志等多种方法，将研究的触角伸向各种文化的领域，注意关注广大弱势群体和文化，使人们对各种文化现象以及文化与社会生活的关系有新的认识。这种研究适应了时代的需要，也具有一定的科学性，因而至今仍在发展。虽然这种研究不是严格意义上的文学批评，但与文学批评关系极其密切，也可以涵盖文学研究。它启发人们可以用这种综合的方法，从文化研究角度去研究各种文学现象。事实上，已有一些人这样做了，比如用文化研究的方法分析欧·亨利的《麦琪的礼物》，用文化研究的方法研究《红楼梦》，取得的成果都令人耳目一新，给人以启发。

后 记

经过三年的不懈努力和多方面的支持协助，面向 21 世纪课程教材《西方文论史》（修订版）和读者见面了。本书的基础是 1994 年出版的《西方文论史》。1998 年该书被确定经重新修订后列入教育部面向 21 世纪课程教材的项目后，编写组全体成员开会认真研究了面向 21 世纪课程教材的要求，分析了原书的优点和不足以及教师使用原书教学的意见和建议，重新制订了编写大纲，吸收了部分新人，分头执笔写出初稿，最后由我统一调整、补写、修改定稿。本书可以做中文系、艺术系本科高年级和研究生的教材。作为教材，第一学期可讲古代文论和近代文论两编，第二学期讲授现代文论和后现代文论两编。各校在使用本教材时也可根据自己的情况另作安排。

此次修订，首先在全书结构上做了调整，把原来的古典文论、近代文论、现代文论三编，改为古代文论、近代文论、现代文论和后现代文论四编。这样以历史时代划分，并把后现代文论单列出来更具有科学性，更符合西方文论发展的实际，也比较适合我国学生对西方文论发展脉络的把握。第二，增加了某些章节，如在罗马古典主义章中，增加了普罗提诺一节；在俄国形式主义之后，增加了现象学与存在主义文论一章；在后现代文论这编的开头，增加了“从结构主义到解构主义”一章；把原来在卷后语介绍的“女权批评”、“新历史主义批评”、“后殖民主义批评”，分别列为一章，这样使全史的特点更突出，也使当代西方文论的发展得到重视。第三，对原书全部章节进行重新审视，吸收最新科研成果和最新资料，进行改写，使全书质量进一步得到提高。

原书在编写过程中，得到了蒋孔阳先生的支持和鼓励。当年我曾拜访蒋先生，就此书的编写请教于蒋先生。先生认为，编写一部西方文论史，不论对于教学还是科研都很需要，而且编写的条件已经成熟。他鼓励我们要把这本书编

好，并提出了宝贵的指导性意见。1994年《西方文论史》出版后，蒋先生曾给予肯定，并希望此书在修订时，补充一些内容。遗憾的是，这次修订后的版本，蒋先生看不到了。但蒋先生的鼓励和指教，我们永远记在心中，此书修订出版，并列入国家21世纪教材，是我们对蒋孔阳先生的最好的纪念。此书在编写过程中，得到我系和教研室刘象愚、童庆炳、王一川同志的热情支持，对以上老师和同仁的帮助和鼓励，我们表示衷心的感谢。

这部《西方文论史》（修订版）是在研究、比较国内外许多美学和文艺理论的论著的基础上，注意吸收新资料，进行综合研究后编写成的。这其中借鉴了某些前人和同辈的研究成果和翻译材料，在此我们向这些国内外的学者一并表示感谢。

这部《西方文论史》是集体协作的成果，编写组的同志有老年、中年，也有青年，有多位教授和博士，每一位同志都能本着对全书负责的态度，充分发表意见和吸收别人意见，从而保证了书稿的质量。各章节执笔者如下：

导论 马新国（北京师范大学）

第一章 古希腊的文艺理论 刘建国（陕西师范大学）马新国

第二章 罗马古典主义 马新国 陈珊（北京师范大学）

第三章 中世纪基督教神学文艺思想 杨景祥 李卫华（河北师范大学）

第四章 文艺复兴时期的文艺思想 杨景祥 李卫华

第五章 新古典主义 季广茂（北京师范大学）

第六章 启蒙主义文艺思想 杨从荣（重庆师范学院）

第七章 德国古典美学文艺理论

康德、席勒部分 马新国

黑格尔、歌德部分 李衍柱（山东师范大学）

第八章 浪漫主义 姜哲军（哈尔滨师范大学）

第九章 现实主义 缪澄浴 石竹青（辽宁师范大学）

第十章 实证主义和自然主义 缪澄浴 石竹青

第十一章 唯美主义 李珺平（湛江师范学院）

第十二章 直觉主义 李珺平

第十三章 象征主义与意象派诗论 杨思聪（西南师范大学）

第十四章 现代心理学文艺理论 陶水平（江西师范大学） 陈大胜（北京师范大学）

第十五章 俄国形式主义 季广茂

第十六章 现象学与存在主义文学理论 李醒尘（北京大学）

第十七章 英美“新批评” 季广茂

第十八章 结构主义 王耀辉 (华中师范大学)

第十九章 从结构主义到解构主义 王耀辉 陈大胜 马新国 夏忠宪
(北京师范大学) 苗遂奇 (北京师范大学)

第二十章 解构主义 王耀辉

第二十一章 西方马克思主义文艺理论 陶水平 陈大胜 吴琼 (中
国人民大学)

第二十二章 阐释—接受理论、读者反应批评 王耀辉

第二十三章 女权主义批评 刘胜枝 (北京师范大学) 马新国

第二十四章 新历史主义批评 徐润拓 (北京师范大学) 马新国

第二十五章 后殖民主义批评 陈大胜

在本书修订过程中,李衍柱、杨思聪同志为组织修订付出了辛苦的努力。我的几个研究生杨志学、郝卫群、刘胜枝、徐润拓、苗遂奇、吴燕也为此书的编写做了不少工作。

最后,我们要感谢高教出版社的领导和中文编辑室主任袁晓波同志对本书编写给予的大力支持,感谢本书的责任编辑吴学先同志和武黎同志,她们的学识和极端负责的工作态度是此书编写顺利完成的重要保证。

由于编写此书难度很大,我们水平有限,此书一定会有不少不足之处,欢迎各位专家学者指正,如有再版机会,再做修订。

马新国

2001年6月20日北师大

第二次修订后记

《西方文论史》(修订版)2002年出版后,因资料翔实、通俗易懂、一部在手了解全史,以及适合教学等特点,受到全国高校中文、艺术专业师生,以及文化事业工作者的肯定和欢迎。根据教育部有关规定和高等教育出版社的要求,本书作为“面向21世纪课程教材”,五年左右应修订一次。并且在西方文论研究方面,这五年也确实又有不少新成果,需要补充到教材中去。因此,我们决定作此次修订。

根据专家的建议和使用教材的反馈意见,经过与李衍柱、杨思聪两位副主编及编委商量,本次修订的基本原则是,在不增加字数、保持教材的基本框架和特色的前提下,补充新的内容,删减和改写部分章节,使教材能反映最新的科研成果,进一步提高教材质量。

此次修订,增加了“‘文化研究’批评论”一章,由徐润拓博士撰写。在“女权主义批评”章,增加了“性别研究与同性恋批评”一节,由刘胜枝博士执笔。调整了德国古曲美学文艺理论一章的部分内容,改写了克罗齐、海德格尔、萨特、拉康、哈贝马斯节以及英美新批评章的部分内容。其他部分虽无大动,亦在内容和文字及结构上做了精益求精的修改和调整。因为要增加新章节,总字数又不能增加,因此删去了偏重于美学和画论,就文论史而言不是非常重要的几节——文艺复兴章的“达·芬奇”节和“培根”节、现实主义章的“车尔尼雪夫斯基”节、唯美主义章的“佩特”节、现代心理学章的“维戈茨基”节和现象学章的“杜夫海纳”节,把这几节的有关内容在该章的引言、结语中或其他地方做了简要介绍。

为了提高修订水平,本次修订成立了修订编委会,由主编、副主编以及徐润拓、陶水平、李瑛平、陈太胜、刘胜枝组成。经过主编与编委充分商量以

后，提出全书和具体章节的修改意见，由原执笔者先分别修改，再由我审稿、修改和最后定稿。编委在此次修订中发挥了重要作用。

缪澄浴、杨从荣、姜哲军教授对此次修订十分认真；陶水平、李珺平教授，夏忠宪、陈太胜博士，对修订提出了很好的建议，出色地完成了书稿的修订。季广茂教授在香港讲学，在百忙之中还抽出时间对新古典主义部分做了细致的修订（新批评部分由于需要调整体例，由我代为修改）。杨景祥、李醒尘、王耀辉教授，因为身体、工作等原因，所写稿件，委托我统稿时一并修改。经过修订，增加了新的内容，反映了西方文论研究的新成果，文字更加精练，结构更加合理，全书质量有了进一步的提高。

此次修订，西方文论家的译名，以《不列颠百科全书》（中文版）为准，并对各章的体例做了统一处理。此次修订，借鉴和吸收了西方文论研究与翻译的最新成果，得到不少同志的热心帮助，我们在此一并向国内外的有关专家学者表示感谢。我们还要感谢高等教育出版社云慧霞、刘新英同志，以及实习生周玲，她们为此书的修订付出了辛勤的劳动。

一年来，虽然我们做了艰苦的努力，但限于我们的学识和眼界及本人的局限，此次修订肯定还会有不足之处，欢迎专家学者指正。

马新国

2007年仲夏于北京东方太阳城

封面页

书名页

版权页

前言页

目录页

导论——研究西方文论与编写《西方文论史》的思考

古代文论（古希腊文论——新古典主义）

引言

第一章 古希腊的文艺理论

引言

第一节 古希腊早期的文艺思想

1. 毕达哥拉斯的“数的和谐”理论
2. 赫拉克利特的“对立和谐”理论
3. 德谟克利特的摹仿说
4. 苏格拉底的摹仿说与功用说

第二节 柏拉图的文艺对话录

1. 理式论摹仿说
2. 文艺的社会功用说
3. 灵感说

第三节 亚里斯多德的《诗学》

1. 文艺本质论
2. 悲剧理论

结语

第二章 罗马古典主义

引言

第一节 贺拉斯的《诗艺》

1. 古典主义原则
2. 理性主义倾向
3. 艺术创作的“合式”原则
4. 诗的社会作用

第二节 朗加纳斯的《论崇高》

1. 崇高作品的特征
2. 崇高的来源
3. 崇高作品的创作与意象说
4. 崇高、天才与社会环境

第三节 普罗提诺的艺术理论

1. 神是美和艺术的来源
2. 对艺术美的观照凭心灵和理性
3. 对摹仿说的新解释

结语

第三章 中世纪基督教神学文艺思想

引言

第一节 圣·奥古斯丁的文艺观

1. 上帝是美的本体
2. 文学艺术是神学信仰的敌人
3. 形式美、虚构与语象理论

第二节 阿伯拉对世俗文艺的肯定

1. 文艺不应做神学的奴婢
2. 情感是创作的动力并支配着对自然的描绘

第三节 托马斯·阿奎那的经院哲学文艺观

1. 摹仿自然即摹仿上帝的创造
2. 美与善、艺术与道德的区别
3. 《圣经》的象征意义

结语

第四章 文艺复兴时期的文艺思想

引言

第一节 意大利文艺复兴时期文艺思想

1. 但丁的“四义说”和民族语言理论
2. 薄伽丘的诗论
3. 卡斯特尔维屈罗对《诗学》的阐释与“三一律”
4. 文学体裁、类型的古今之争

第二节 西班牙文艺复兴时期的小说戏剧理论

1. 塞万提斯的小说理论
2. 维加的戏剧理论

第三节 英国文艺复兴时期文艺思想

1. 锡德尼的《为诗辩护》
2. 莎士比亚论文艺创作

结语

第五章 新古典主义

引言

第一节 法国新古典主义与布瓦洛的《诗的艺术》

1. 布瓦洛和路易十四时代

2. 《诗的艺术》的主要内容
3. 艾弗蒙与布瓦洛的古今之争

第二节 英国新古典主义

1. 屈雷顿及其《论剧体诗》
2. 蒲柏的《论批评》
3. 约翰生的“类型”理论

第三节 德国新古典主义

1. 高特雪特与莱比锡学派
2. 温克尔曼的古典艺术理论

结语

近代文论（启蒙主义——自然主义）

导言

第六章 启蒙主义文艺思想

引言

第一节 法国启蒙主义文论

1. 伏尔泰文艺思想的二重性
2. 卢梭的“回到自然”理论
3. 狄德罗的戏剧改革理论

第二节 德国启蒙主义文论

1. 莱辛的《拉奥孔》和《汉堡剧评》
2. 赫尔德的民族文学理论

第三节 意大利维柯的《新科学》

1. 人类历史发展与文学艺术的发展
2. 原始思维——想象的特征

结语

第七章 德国古典美学文艺理论

引言

第一节 康德《判断力批判》中的文艺理论

1. 对文学艺术理论有重要影响的美学思想
2. 文学艺术理论

第二节 席勒的《素朴的诗和感伤的诗》

1. 诗的分类及其根据
2. 感伤的诗的类型
3. 历史的分类和风格的分类

第三节 歌德的艺术经验总结

1. 文学创作与现实生活

2. 文艺与时代：古典的与浪漫的
3. 文学的发展：民族文学与世界文学

第四节 黑格尔的艺术哲学

1. 艺术理想的本质特征
2. 理想性格的主要特点
3. 艺术理想与艺术创造
4. 艺术发展的三种类型
5. 各门艺术的系统和诗论

结语

第八章 浪漫主义

引言

第一节 德国浪漫主义

1. 以史勒格尔兄弟为代表的耶拿派浪漫主义
2. 海涅《论浪漫派》中的文艺思想

第二节 英国浪漫主义

1. 华兹华斯的《抒情歌谣集·序言》
2. 柯勒律治的浪漫主义诗学
3. 济慈的“消极能力”说
4. 雪莱与庇卡克的对峙

第三节 法国浪漫主义

1. 夏多勃里昂的“基督教诗意”说
2. 史达尔夫人对南方文学、北方文学的划分
3. 雨果的美丑对照原则

结语

第九章 现实主义

引言

第一节 法国现实主义

1. 斯丹达尔对现实主义精神的阐发
2. 巴尔扎克论现实主义原则
3. 福楼拜对客观性原则的强调

第二节 俄国现实主义

1. 别林斯基论艺术与现实
2. 杜勃罗留波夫论“人民性”
3. 列夫·托尔斯泰的《艺术论》

第三节 英美现实主义

1. 萧伯纳论戏剧

2. 亨利·詹姆斯论小说艺术

结语

第十章 实证主义和自然主义

引言

第一节 泰纳论决定文学的“三要素”

1. 种族、环境、时代与文艺的关系
2. 艺术本质论
3. 艺术理想的确立与艺术效果

第二节 圣伯夫的实证主义批评

1. 文学批评的重点与方法
2. 文学批评的任务与目的

第三节 左拉的自然主义理论

1. 以科学控制文学，使文学回到自然
2. 以科学的态度记录事实
3. 以科学实验的方法进行写作

结语

现代文论（唯美主义——结构主义）

导言

第十一章 唯美主义

引言

第一节 戈蒂叶论艺术美没有目的

1. 艺术的性质：无功利
2. 艺术的目的：唯美是求
3. “形式”及其内涵
4. 艺术与生命活动：艺术意味着自由、享乐、放浪

第二节 王尔德论形式就是一切

1. 艺术与自然：不是艺术摹仿自然，而是自然摹仿艺术
2. 艺术与人生：艺术不应该摹仿人生
3. 艺术与时代：艺术与时代相对抗
4. 艺术与道德：艺术与道德无关
5. 艺术以追求“形式”为目标
6. 艺术批评：完善的批评纯粹是主观的

第三节 桑克蒂斯论艺术即形式

1. 对黑格尔等德国美学家的批判
2. 形式至上：艺术即形式
3. 艺术批评：“意图与形式的矛盾”

结语

第十二章 直觉主义

引言

第一节 叔本华直觉主义艺术观

1. 艺术价值论：艺术是意志的暂时休歇和否定
2. 艺术本质论：无利害、超功利、复制理念
3. 直觉（又译直观）：主体成为无意识的纯粹感知，对象成为意志客观化的理念

4. 三种悲剧，同一本质

第二节 尼采悲剧艺术观

1. 艺术与人生：日神冲动与酒神冲动，悲剧世界观与乐观精神
2. 直觉的特点：以艺术的审美态度来反理性、反道德
3. 艺术的发生：艺术家和天才、灵感
4. 艺术种类：音乐和诗

第三节 柏格森的生命冲动直觉艺术论

1. 直觉：艺术家和艺术目的论
2. 艺术特征论：独特、个别、不可重复
3. 喜剧因素研究：笑与滑稽

第四节 克罗齐论艺术即直觉

1. 艺术本质论：艺术即直觉
2. 艺术发生论：直觉与表现、形式、语言
3. 艺术批评与艺术地位：再造，独立

结语

第十三章 象征主义与意象派诗论

引言

第一节 先驱者爱伦·坡与波德莱尔

1. 爱伦·坡对“神圣美”的追求
2. 波德莱尔的感应系统理论

第二节 象征主义运动的领袖马拉梅

1. “用魔法揭示客观物体的纯粹本质”
2. “诗歌高尚地帮助了语言”
3. “两种象征交织在一起”——“音乐和韵文结合为诗”
4. “诗人是孤独者”，“文学完全是个人的”

第三节 瓦莱里的诗论

1. 纯诗论
2. “诗的语言无实用目的”

3. “任何真正的诗人都善于正确的逻辑推理和抽象思维”

4. 作者、作品和读者各自独立

第四节 叶芝的诗论

1. “诗歌之所以感动我们是因其象征主义”

2. 统辖的意象

第五节 庞德的意象派诗论

1. 意象派诗歌的创作原则

2. 意象——庞德诗论的核心范畴

结语

第十四章 现代心理学文艺理论

引言

第一节 弗洛伊德精神分析学文艺理论

1. 精神分析学理论概要

2. 弗洛伊德的文艺观

第二节 神话原型批评

1. 弗雷泽的《金枝》与剑桥学派：早期的神话原型批评

2. 荣格的集体无意识理论及其学派：发展阶段的神话原型批评

3. 弗莱及其《批评的剖析》：神话原型批评的集大成者

结语

第十五章 俄国形式主义

引言

第一节 雅克布森的诗学理论

1. 科学化的努力

2. 诗的“系统功能”

3. 隐喻与转喻

第二节 什克洛夫斯基的文学理论

1. 艺术是独立存在的世界

2. 独特的艺术形式观

3. 文学性与陌生化

4. 文学与作家

第三节 坦尼亚诺夫与艾亨鲍姆的文学理论

1. 坦尼亚诺夫的文学理论

2. 艾亨鲍姆的文学理论

结语

第十六章 现象学与存在主义文艺理论

引言

第一节 茵加登及杜夫海纳的现象学文学理论

1. 文学本体论
2. 文学认识论
3. 文学作品价值论

第二节 海德格尔的文艺思想

1. 海德格尔的哲学主题及其对艺术作用的认识
2. 艺术是真理在作品中的自行置入
3. 艺术与世界和大地
4. 语言、思与诗

第三节 萨特的存在主义文艺学

1. 人为什么要创作文学
2. 阅读是引导下的创作
3. 艺术是对自由的召唤
4. 每本书都是对存有的总汇的一种挽回
5. 文学意味着介入

结语

第十七章 英美“新批评”

引言

第一节 新批评的先驱

1. 瑞查兹的语义分析学
2. 艾略特的非个人化理论

第二节 形成期的新批评理论

1. 燕卜苏的含混理论
2. 泰特论诗歌中的张力
3. 兰色姆的本体批评理论

第三节 极盛期的新批评理论

1. 维姆萨特与比尔兹利的“意图谬见”、“感受谬见”理论
2. 布鲁克斯的“反讽”理论和“细读法”
3. 韦勒克、沃伦的内部研究和层面分析理论

结语

第十八章 结构主义

引言

第一节 索绪尔语言学和捷克结构主义

1. 索绪尔结构语言学思想
2. 布拉格学派的语言、文学结构理论

第二节 结构主义文学理论

1. 列维-斯特劳斯的神话模式研究

2. 结构主义叙事学

结语

后现代文论（从结构主义到解构主义——文化研究批评）导言

第十九章 从结构主义到解构主义

引言

第一节 罗兰·巴尔特的文学“代码”研究

1. 结构主义符号学文论

2. 叙事结构分析

3. 文本理论和阅读理论

第二节 拉康的结构主义精神分析学

1. 无意识与语言

2. 主体、镜像和三角结构

3. 对《被窃信件》的文本分析

第三节 福柯的权力话语理论

1. 疯癫与文学艺术

2. 话语与作者

3. 权力与知识

第四节 巴赫金的复调小说理论与狂欢化诗学

1. 巴赫金的思维方式和研究方法

2. 复调小说理论

3. 狂欢化诗学

结语

第二十章 解构主义

引言

第一节 德里达对结构主义的批判

1. 对逻各斯中心主义的批判

2. 对于文本中心的质疑及对传统哲学 / 文学二元对立的解构

第二节 耶鲁学派的解构批评

1. 保罗·德·曼的解构修辞学理论

2. 杰弗里·哈特曼的解构主义批评理论

3. 希利斯·米勒对解构方法的研究

结语

第二十一章 西方马克思主义文艺理论

引言

第一节 法兰克福学派文艺理论

1. 本杰明的艺术思想
2. 阿多尔诺的艺术理论
3. 马尔库塞的艺术理论
4. 哈贝马斯的“交往合理化”文化美学思想

第二节 “结构主义的马克思主义”文艺理论

1. 阿尔都塞的艺术与意识形态理论
2. 马契雷的文学生产理论
3. 哥德曼的发生学结构主义文艺理论

第三节 英美新马克思主义文艺理论

1. 伊格尔顿的审美意识形态生产理论
2. 詹姆逊的文化政治诗学与后现代理论

结语

第二十二章 阐释—接受理论、读者反应批评

引言

第一节 现代阐释学理论

1. 现代阐释学的兴起及其哲学背景
2. 伽达默尔：阐释——现在与过去的对话

第二节 文学接受理论

1. 伊塞尔的文本接受理论
2. 尧斯的文学史理论

第三节 费希等人的读者反应批评

1. “意义即事件”：读者反应批评对文本意义的认识
2. 读者反应的描述与分析：读者反应批评的目的与方法
3. 语言的规则系统和“有知识的读者”：读者反应批评的限制因素

结语

第二十三章 女权主义批评及性别批评理论

引言

第一节 美国女权主义文学批评

1. 凯特·米利特与《性的政治》
2. 肖瓦尔特的“妇女批评学”

第二节 法国女权主义文学批评

1. 伊利格瑞的哲学批判
2. 西苏的“女性写作”理论

第三节 性别研究及同性恋批评理论

1. 同性恋研究产生的背景
2. 朱狄斯·巴特勒的同性恋研究与“怪异论”

3. 同性恋文学创作与批评

结语

第二十四章 新历史主义批评

引言

第一节 格林布拉特的文化诗学理论及批评实践

1. 格林布拉特的“文化诗学”
2. “文化诗学”的批评策略

第二节 海登·怀特论作为文学构造的历史文本

1. 作为文学构造的历史文本
2. 历史与修辞想象

结语

第二十五章 后殖民主义批评

引言

第一节 萨义德的东方学和后殖民主义批评

1. 作为话语的东方学
2. 东方学话语文本批判

第二节 斯皮瓦克的后殖民主义批评

1. 从女性主义到后殖民主义
2. 后殖民主义女性文本批判

结语

第二十六章 “文化研究”批评理论

引言

第一节 “文化研究”的由来与发展

第二节 “文化研究”的主要题域与研究方法

1. 霍尔等人的文化与表征研究
2. 威利斯等人的亚文化研究
3. 费斯克等人的大众文化研究

结语

后记

第二次修订后记

导论——研究西方文论与编写《西方文论史》的思考

古代文论（古希腊文论——新古典主义）

导言

第一章 古希腊的文艺理论

引言

第一节 古希腊早期的文艺思想

1. 毕达哥拉斯的“数的和谐”理论
2. 赫拉克利特的“对立和谐”理论
3. 德谟克利特的摹仿说
4. 苏格拉底的摹仿说与功用说

第二节 柏拉图的文艺对话录

1. 理式论摹仿说
2. 文艺的社会功用说
3. 灵感说

第三节 亚里斯多德的《诗学》

1. 文艺本质论
2. 悲剧理论

结语

第二章 罗马古典主义

引言

第一节 贺拉斯的《诗艺》

1. 古典主义原则
2. 理性主义倾向
3. 艺术创作的“合式”原则
4. 诗的社会作用

第二节 朗加纳斯的《论崇高》

1. 崇高作品的特征
2. 崇高的来源
3. 崇高作品的创作与意象说
4. 崇高、天才与社会环境

第三节 普罗提诺的艺术理论

1. 神是美和艺术的来源
2. 对艺术美的观照凭心灵和理性
3. 对摹仿说的新解释

结语

第三章 中世纪基督教神学文艺思想

引言

第一节 圣·奥古斯丁的文艺观

1. 上帝是美的本体
2. 文学艺术是神学信仰的敌人
3. 形式美、虚构与语象理论

第二节 阿伯拉对世俗文艺的肯定

1. 文艺不应做神学的奴婢
2. 情感是创作的动力并支配着对自然的描绘

第三节 托马斯·阿奎那的经院哲学文艺观

1. 摹仿自然即摹仿上帝的创造
2. 美与善、艺术与道德的区别
3. 《圣经》的象征意义

结语

第四章 文艺复兴时期的文艺思想

引言

第一节 意大利文艺复兴时期文艺思想

1. 但丁的“四义说”和民族语言理论
2. 薄伽丘的诗论
3. 卡斯特尔维屈罗对《诗学》的阐释与“三一律”
4. 文学体裁、类型的古今之争

第二节 西班牙文艺复兴时期的小说戏剧理论

1. 塞万提斯的小说理论
2. 维加的戏剧理论

第三节 英国文艺复兴时期文艺思想

1. 锡德尼的《为诗辩护》
2. 莎士比亚论文艺创作

结语

第五章 新古典主义

引言

第一节 法国新古典主义与布瓦洛的《诗的艺术》

1. 布瓦洛和路易十四时代
2. 《诗的艺术》的主要内容
3. 艾弗蒙与布瓦洛的古今之争

第二节 英国新古典主义

1. 屈雷顿及其《论剧体诗》
2. 蒲柏的《论批评》
3. 约翰生的“类型”理论

第三节 德国新古典主义

1. 高特雪特与莱比锡学派
2. 温克尔曼的古典艺术理论

结语

近代文论（启蒙主义——自然主义）

导言

第六章 启蒙主义文艺思想

引言

第一节 法国启蒙主义文论

1. 伏尔泰文艺思想的二重性
2. 卢梭的“回到自然”理论
3. 狄德罗的戏剧改革理论

第二节 德国启蒙主义文论

1. 莱辛的《拉奥孔》和《汉堡剧评》
2. 赫尔德的民族文学理论

第三节 意大利维柯的《新科学》

1. 人类历史发展与文学艺术的发展
2. 原始思维——想象的特征

结语

第七章 德国古典美学文艺理论

引言

第一节 康德《判断力批判》中的文艺理论

1. 对文学艺术理论有重要影响的美学思想
2. 文学艺术理论

第二节 席勒的《素朴的诗和感伤的诗》

1. 诗的分类及其根据
2. 感伤的诗的类型
3. 历史的分类和风格的分类

第三节 歌德的艺术经验总结

1. 文学创作与现实生活
2. 文艺与时代：古典的与浪漫的
3. 文学的发展：民族文学与世界文学

第四节 黑格尔的艺术哲学

1. 艺术理想的本质特征
2. 理想性格的主要特点
3. 艺术理想与艺术创造
4. 艺术发展的三种类型
5. 各门艺术的系统和诗论

结语

第八章 浪漫主义

引言

第一节 德国浪漫主义

1. 以史勒格尔兄弟为代表的耶拿派浪漫主义
2. 海涅《论浪漫派》中的文艺思想

第二节 英国浪漫主义

1. 华兹华斯的《抒情歌谣集·序言》
2. 柯勒律治的浪漫主义诗学
3. 济慈的“消极能力”说
4. 雪莱与庇卡克的对峙

第三节 法国浪漫主义

1. 夏多勃里昂的“基督教诗意”说
2. 史达尔夫人对南方文学、北方文学的划分
3. 雨果的美丑对照原则

结语

第九章 现实主义

引言

第一节 法国现实主义

1. 斯丹达尔对现实主义精神的阐发
2. 巴尔扎克论现实主义原则
3. 福楼拜对客观性原则的强调

第二节 俄国现实主义

1. 别林斯基论艺术与现实
2. 杜勃罗留波夫论“人民性”
3. 列夫·托尔斯泰的《艺术论》

第三节 英美现实主义

1. 萧伯纳论戏剧
2. 亨利·詹姆斯论小说艺术

结语

第十章 实证主义和自然主义

引言

第一节 泰纳论决定文学的“三要素”

1. 种族、环境、时代与文艺的关系
2. 艺术本质论
3. 艺术理想的确立与艺术效果

第二节 圣伯夫的实证主义批评

1. 文学批评的重点与方法
2. 文学批评的任务与目的

第三节 左拉的自然主义理论

1. 以科学控制文学，使文学回到自然
2. 以科学的态度记录事实
3. 以科学实验的方法进行写作

结语

现代文论（唯美主义——结构主义）

引言

第十一章 唯美主义

引言

第一节 戈蒂叶论艺术美没有目的

1. 艺术的性质：无功利
2. 艺术的目的：唯美是求
3. “形式”及其内涵
4. 艺术与生命活动：艺术意味着自由、享乐、放浪

第二节 王尔德论形式就是一切

1. 艺术与自然：不是艺术摹仿自然，而是自然摹仿艺术
2. 艺术与人生：艺术不应该摹仿人生
3. 艺术与时代：艺术与时代相对抗
4. 艺术与道德：艺术与道德无关
5. 艺术以追求“形式”为目标
6. 艺术批评：完善的批评纯粹是主观的

第三节 桑克蒂斯论艺术即形式

1. 对黑格尔等德国美学家的批判
2. 形式至上：艺术即形式
3. 艺术批评：“意图与形式的矛盾”

结语

第十二章 直觉主义

引言

第一节 叔本华直觉主义艺术观

1. 艺术价值论：艺术是意志的暂时休歇和否定
2. 艺术本质论：无利害、超功利、复制理念
3. 直觉（又译直观）：主体成为无意识的纯粹感知，对象成为意志客观化的理念
4. 三种悲剧，同一本质

第二节 尼采悲剧艺术观

1. 艺术与人生：日神冲动与酒神冲动，悲剧世界观与乐观精神

2. 直觉的特点：以艺术的审美态度来反理性、反道德
3. 艺术的发生：艺术家和天才、灵感
4. 艺术种类：音乐和诗

第三节 柏格森的生命冲动直觉艺术论

1. 直觉：艺术家和艺术目的论
2. 艺术特征论：独特、个别、不可重复
3. 喜剧因素研究：笑与滑稽

第四节 克罗齐论艺术即直觉

1. 艺术本质论：艺术即直觉
2. 艺术发生论：直觉与表现、形式、语言
3. 艺术批评与艺术地位：再造，独立

结语

第十三章 象征主义与意象派诗论

引言

第一节 先驱者爱伦·坡与波德莱尔

1. 爱伦·坡对“神圣美”的追求
2. 波德莱尔的感应系统理论

第二节 象征主义运动的领袖马拉梅

1. “用魔法揭示客观物体的纯粹本质”
2. “诗歌高尚地帮助了语言”
3. “两种象征交织在一起”——“音乐和韵文结合为诗”
4. “诗人是孤独者”，“文学完全是个人的”

第三节 瓦莱里的诗论

1. 纯诗论
2. “诗的语言无实用目的”
3. “任何真正的诗人都善于正确的逻辑推理和抽象思维”
4. 作者、作品和读者各自独立

第四节 叶芝的诗论

1. “诗歌之所以感动我们是因其象征主义”
2. 统辖的意象

第五节 庞德的意象派诗论

1. 意象派诗歌的创作原则
2. 意象——庞德诗论的核心范畴

结语

第十四章 现代心理学文艺理论

引言

第一节 弗洛伊德精神分析学文艺理论

1. 精神分析学理论概要
2. 弗洛伊德的文艺观

第二节 神话原型批评

1. 弗雷泽的《金枝》与剑桥学派：早期的神话原型批评
2. 荣格的集体无意识理论及其学派：发展阶段的神话原型批评
3. 弗莱及其《批评的剖析》：神话原型批评的集大成者

结语

第十五章 俄国形式主义

引言

第一节 雅克布森的诗学理论

1. 科学化的努力
2. 诗的“系统功能”
3. 隐喻与转喻

第二节 什克洛夫斯基的文学理论

1. 艺术是独立存在的世界
2. 独特的艺术形式观
3. 文学性与陌生化
4. 文学与作家

第三节 坦尼亚诺夫与艾亨鲍姆的文学理论

1. 坦尼亚诺夫的文学理论
2. 艾亨鲍姆的文学理论

结语

第十六章 现象学与存在主义文艺理论

引言

第一节 茵加登及杜夫海纳的现象学文学理论

1. 文学本体论
2. 文学认识论
3. 文学作品价值论

第二节 海德格尔的文艺思想

1. 海德格尔的哲学主题及其对艺术作用的认识
2. 艺术是真理在作品中的自行置入
3. 艺术与世界和大地
4. 语言、思与诗

第三节 萨特的存在主义文艺学

1. 人为什么要创作文学

2. 阅读是引导下的创作
3. 艺术是对自由的召唤
4. 每本书都是对存有的总汇的一种挽回
5. 文学意味着介入

结语

第十七章 英美“新批评”

引言

第一节 新批评的先驱

1. 瑞查兹的语义分析学
2. 艾略特的非个人化理论

第二节 形成期的新批评理论

1. 燕卜苏的含混理论
2. 泰特论诗歌中的张力
3. 兰色姆的文体批评理论

第三节 极盛期的新批评理论

1. 维姆萨特与比尔兹利的“意图谬见”、“感受谬见”理论
2. 布鲁克斯的“反讽”理论和“细读法”
3. 韦勒克、沃伦的内部研究和层面分析理论

结语

第十八章 结构主义

引言

第一节 索绪尔语言学和捷克结构主义

1. 索绪尔结构语言学思想
2. 布拉格学派的语言、文学结构理论

第二节 结构主义文学理论

1. 列维-斯特劳斯的神话模式研究
2. 结构主义叙事学

结语

后现代文论（从结构主义到解构主义——文化研究批评）导言

第十九章 从结构主义到解构主义

引言

第一节 罗兰·巴爾特的文学“代码”研究

1. 结构主义符号学文论
2. 叙事结构分析
3. 文本理论和阅读理论

第二节 拉康的结构主义精神分析学

1. 无意识与语言
2. 主体、镜像和三角结构
3. 对《被窃信件》的文本分析

第三节 福柯的权力话语理论

1. 疯癫与文学艺术
2. 话语与作者
3. 权力与知识

第四节 巴赫金的复调小说理论与狂欢化诗学

1. 巴赫金的思维方式和研究方法
2. 复调小说理论
3. 狂欢化诗学

结语

第二十章 解构主义

引言

第一节 德里达对结构主义的批判

1. 对逻各斯中心主义的批判
2. 对于文本中心的质疑及对传统哲学 / 文学二元对立的解构

第二节 耶鲁学派的解构批评

1. 保罗·德·曼的解构修辞学理论
2. 杰弗里·哈特曼的解构主义批评理论
3. 希利斯·米勒对解构方法的研究

结语

第二十一章 西方马克思主义文艺理论

引言

第一节 法兰克福学派文艺理论

1. 本杰明的艺术思想
2. 阿多尔诺的艺术理论
3. 马尔库塞的艺术理论
4. 哈贝马斯的“交往合理化”文化美学思想

第二节 “结构主义的马克思主义”文艺理论

1. 阿尔都塞的艺术与意识形态理论
2. 马契雷的文学生产理论
3. 哥德曼的发生学结构主义文艺理论

第三节 英美新马克思主义文艺理论

1. 伊格尔顿的审美意识形态生产理论
2. 詹姆逊的文化政治诗学与后现代理论

结语

第二十二章 阐释—接受理论、读者反应批评

引言

第一节 现代阐释学理论

1. 现代阐释学的兴起及其哲学背景
2. 伽达默尔：阐释——现在与过去的对话

第二节 文学接受理论

1. 伊塞尔的文本接受理论
2. 尧斯的文学史理论

第三节 费希等人的读者反应批评

1. “意义即事件”：读者反应批评对文本意义的认识
2. 读者反应的描述与分析：读者反应批评的目的与方法
3. 语言的规则系统和“有知识的读者”：读者反应批评的限制因素

结语

第二十三章 女权主义批评及性别批评理论

引言

第一节 美国女权主义文学批评

1. 凯特·米利特与《性的政治》
2. 肖瓦尔特的“妇女批评学”

第二节 法国女权主义文学批评

1. 伊利格瑞的哲学批判
2. 西苏的“女性写作”理论

第三节 性别研究及同性恋批评理论

1. 同性恋研究产生的背景
2. 朱狄斯·巴特勒的同性恋研究与“怪异论”
3. 同性恋文学创作与批评

结语

第二十四章 新历史主义批评

引言

第一节 格林布拉特的文化诗学理论及批评实践

1. 格林布拉特的“文化诗学”
2. “文化诗学”的批评策略

第二节 海登·怀特论作为文学构造的历史文本

1. 作为文学构造的历史文本
2. 历史与修辞想象

结语

第二十五章 后殖民主义批评

引言

第一节 萨义德的东方学和后殖民主义批评

1. 作为话语的东方学
2. 东方学话语文本批判

第二节 斯皮瓦克的后殖民主义批评

1. 从女性主义到后殖民主义
2. 后殖民主义女性文本批判

结语

第二十六章 “文化研究”批评理论

引言

第一节 “文化研究”的由来与发展

第二节 “文化研究”的主要题域与研究方法

1. 霍尔等人的文化与表征研究
2. 威利斯等人的亚文化研究
3. 费斯克等人的大众文化研究

结语

后记

第二次修订后记

插页页

附录页

封底页