

现代外国文艺理论译丛第一辑(1)

文学理论

〔美〕雷·韦勒克 奥·沃伦著
刘象愚 邢培明 陈圣生 李哲明 译



生活·讀書·新知三聯書店

Rene Wellek & Austin Warren
THEORY OF LITERATURE
THIRD EDITION

A Harvest / HBJ Book
Harcourt Brace Jovanovich
New York and London, 1977

现代外国文艺理论译丛
第一辑(1)
文学理论
Wenxue lilun
〔美〕雷·韦勒克 奥·沃伦 著
刘象愚 邢培明 译
陈圣生 李哲明 译

生活·读书·新知三联书店出版
北京朝阳门内大街 166 号
香港分店：城多利皇后街 9 号
新华书店发行
六〇三厂印刷
850×1168 毫米 32 开本 24 印张 373,000 字
1984 年 12 月第 1 版 1984 年 9 月北京第 1 次印刷
印数 00,001—34,000
书号 10002·32 定价 1.65 元

现代外国文艺理论译丛

说 明

本译丛主要编译介绍现、当代世界各国文学理论和文艺学研究的重要成果，也选收一些文学研究资料汇编，谨供有关科研机构和高等院校文艺理论教学参考之用。

近年来，我们围绕着撰写文学原理的准备工作，查阅并组织编译了一定量的世界文学研究材料。在材料积累过程中，深感我们对最近数十年来国外文学理论研究的现状，知之甚少，有的甚至完全不知。这种状况，对于建设、发展具有中国特点的现代马克思主义文艺学的迫切要求，是很不适应的。我们编译这套译丛的主要目的，也就是期望在和文艺理论界共同改进上述状况的努力中，尽到一点微薄的力量。

马克思主义从来认为，只有确切地了解人类全部发展过程所创造的文化，只有对这种文化加以改造，才能建设无产阶级的文化。这个道理同样适用于社会主义文化理论领域的建设。所以，本译丛的选材，以有代表性、有较大影响或有较高学术价值者为主，兼收唯物主义与唯心主义各重要流派的研究成果。只要我们自觉地以马克思主义、毛泽东思想为指导，坚持四项基本原则，贯彻“百家争鸣”和“洋为中用”的方针，就一定能够用实事求是的科学态度和正确的分析方法去研读这些译著，取其精华，弃其糟粕，以达到为我所用的目的。

本译丛分辑刊行，每辑包括四部译本，每部译本均由译者或编审人员撰写前言，对其内容作出必要的分析和评价。译本出版的

先后和分辑的次序，只是根据编译或出版工作的具体情况而加以排定，并不标示其内在联系；但通观整套丛书，则当能见出其系统性。

本译丛的编辑出版工作得以顺利进行，是和文学所内外许多同志的集体努力分不开的。感谢各位翻译家们的辛勤劳动；感谢朱虹、陈燊、吴元迈、兴万生、张英伦、赵毅衡等同志的支持，三联书店编辑部的关心和鼓励。限于水平，这套译丛的编译工作一定会存在许多缺点和问题，希望学术界、翻译界和广大读者不吝赐教，给我以批评指正。

本译丛编译小组成员名单如下（按姓氏笔画）：王春元、刘保端、邢培明、何文轩、汤学智、杨汉池、钱中文。

王春元、钱中文为编译小组负责人。

中国社会科学院文学研究所
文艺理论研究室编译小组

中译本前言

—

雷·韦勒克和奥·沃伦合著的《文学理论》一书，一九四二年在美国首次问世，一九六五年再版，一九六三年又刊行第三版。自出版以来，大量发行，已先后有西班牙、意大利、日本、德、希伯来和印度等多种语言的译本，风行于世，广泛流传，是近三十余年来西方文艺学具有权威性的杰出著作，至今仍被世界许多大学采用作为文科教材。

《文学理论》一书主要系美籍学者雷·韦勒克所写。韦勒克祖籍捷克，1903年生于维也纳，1926年于布拉格的卡尔洛夫大学取得博士学位，其后陆续在普林斯顿、布拉格、伦敦、衣阿华等大学执教。1946年，任美国耶鲁大学比较文学教授。韦勒克著作甚夥，他自二十年代末开始发表作品以来，所著有《伊·康德在英国》、《英国文学溯源》、《文学的学问》（与福耳斯特合编）、《现代文学批评史》（五卷本，1750—1950年，已出四卷）、《批评的概念》、《捷克文学散论》等有关文学理论、文学批评和文学史研究的论著。本书的另一位作者沃伦，1899年生于美国麻省，1926年获普林斯顿大学博士学位。曾任衣阿华、密执安等大学文学史及比较文学教授。著有《批评家和人道主义者亚·蒲伯》、《论霍桑》、《老亨利·詹姆斯》以及《为秩序而不平》等专著。

本世纪四十年代初期，欧美文艺学的教学和研究的领域，形式主义流派盛行，在美国，“新批评”派是这一流派的代表。四十年代

未问世的这本《文学理论》，就方法论而言，可以说是为“新批评”派作了一次很好的总结。

本书的两位作者十分强调艺术形式分析的重大审美意义和美学价值。全书共分四部、十九章。第一部分阐述了文学与文学研究的涵意及区别，力图廓清文学研究的方法论上现存的各种问题，并分别从文学的性质、功用，文学理论，文学批评，文学史，以及总体文学、比较文学和民族文学等各个方面来划分文学研究的定义和范围。第二部分考察了文学研究初步阶段的资料准备工作诸问题。按照本书的理论构架，作者在第三部分列述了文学与其种种外部关系的研究，依次论证文学与传记、心理学、社会、哲学思想，以及文学与其他艺术的关系。第四部分是作者构建自己理论旨趣所在的核心部分，着重剖析了文学作品的存在方式，诗的声律、格律，意象，隐喻，象征，神话，小说的性质和模式，文体和文体学，文学的类型，文学的评价，亦即进行所谓文学的本质研究，最后以“文学史”一章作全书之终篇。

作者通晓英、德、法、意语及斯拉夫语系诸语言，涉猎欧美各国文学作品甚广，纵横恣肆，在显示其渊博学识的同时，简括地把现代文学研究诸流派的代表观点纳入自己带有明显倾向性的评述范围。钩玄提要，资料丰赡，在西方同类的专著中，被认为是赅博精深的力作。

由于两位作者坚持文学研究形式主义方法的明确立场，在文学观的某些基本问题上，诸如文学的本源、文学与现实关系等，自然和我们的理解存在着根本的差别。特别是当问题涉及马克思主义文艺学的范畴时，作者不唯评价甚低，而且往往作出很武断的错误解释。但是无论如何，这本书对于我们准确了解现代西方学者的文学理论见解是大有裨益的。更何况，“他山之石，可以攻玉”，我们从中足资借鉴、得到启示的地方还是很丰富的哩。

二

作者在本书第一版序言中说，他们的这本书既不是一本向青年人传授文学鉴赏知识的教科书，也不是一本综述研究方法的书，而是力图把它写成一部包容诗学（文学理论）、文学批评原理、文学史的理论以及文学研究方法等范畴于一体的著作。换句话说，这主要是一部论述文艺学原理和文学研究方法的书。在本书的第一、二部里，作者主要是从语义学分析的角度来划分文学与非文学、文学研究与非文学研究的范围和内容，而侧重于文学研究方法论问题上的探讨。

在驳斥了种种否定文学研究的论点之后，首先碰到的是怎样进行文学研究的问题。作者指出，存在着机械地搬用自然科学的研究方法，并对社会“起因研究法”和那种因袭生物学或病理学的概念来探讨文学问题的方法提出批评。作者虽然不否认文学研究和自然科学研究两者在方法论上有许多交叉和重叠的地方，诸如归纳、演绎、分析、综合和比较等基本方法，对两者都是适用的，但是，作为人文科学的文学研究和自然科学研究无论在许多具体方法上或是目的上都存在着差异。

如何弄清这种差异，却是一个复杂的问题。早在上世纪八十年代以来，就不断有人著书立说，力图辨明人文科学与自然科学研究之间的分野，自然科学方法与历史学方法之间的不同。众说纷纭，然而这些学者大多倾向于一种比较接近的见解，那就是认为自然科学家旨在建立普遍的法则，而人文科学、历史学方法研究的重心则在于试图把握具体的、个别的、甚至是独一无二的事物。一个文学研究者为什么要研究莎士比亚？使他最感兴趣的不是所有文艺复兴时期的剧作家有哪些共同之处，而是莎士比亚之所以成其为莎士比亚的独到之处。显然，这说明：文学研究者对自己的研究对象，

感兴趣的只是它们有别于同类其它事物的个性以及它们的特异的画面和性质——这就是文学研究的“个性说”。

坚持这种“个性说”的文学研究者相信，离开了艺术个性的独特理解，就说明不了创作过程任何实质性的东西，他们认为，物理学的最高成就可以见诸于一些普遍法则和公式的建立，“但没有任何的普遍法则可以用来达到文学研究的目的：越是普遍就越抽象，也就越显得大而无当，空空如也”。这样一来，他们就把“个性说”推向了极端——彻底否认文学研究具有建立普遍性法则的可能。而这，也是本书作者所不同意的。

因此，作者在检视了上述两种截然相反的文学研究的方法之后，概括地说，“这样，我们所讨论的问题就有两个极端的解答方法”：其一，“将科学方法与历史学方法混为一谈，从而使文学研究仅限于搜集事实，或者只是热衷于建立高度概括的历史性‘法则’。”其二，“则是否认文学研究为一门科学，坚持文学的‘理解’带有个人性格的色彩，并强调每一文学作品的‘个性’，甚至认为它具有‘独一无二’的性质。”并进而指出，这后一种方法趋向极端时便成为“反科学的方法”，因为它过分强调每部作品的“个性”，强调对文学作品理解的个人直觉性，而“个人的‘直觉’可能导致仅仅诉诸感情的‘鉴赏’”(emotional “appreciation”)，导致十足的主观性。作者正确地断言，每一部文学作品都具备独有的特性，但它又与其它艺术有相通之处，“须知每一部文学作品都兼具一般性和特殊性”。认识到这一点，我们才有可能就所有的艺术作品和文学作品进行科学概括，寻找它们带规律性的东西。从而使文学研究可能超越个人鉴赏的狭隘的主观性、片面性，而成为一门科学，成为一个不断发展的知识和判断的体系。

进一步需要明确的问题是文学研究的内容和范围。而这个问题的解答，则直接关系着对文学的本质的理解。什么是文学的本

质？这个看似简单实则难以有明晰答案的问题，作者采取了“庖丁解牛”的方式，层层剥离，块块分割，一步步向着文学本质核心的方向深入下去。

作者从语言着手，分析了作为文学材料的语言的特质，找出了文学语言与科学语言及日常语言之间的联系与差别，指出文学语言不同于一般艺术媒介物（例如石头之于雕刻等），它深深植根于自己的历史结构和特定的文化传统中；因而具有多歧义性、暗示性、富于高度的内涵和含蕴；它还强调文字符号本身的意义，强调语词的声音象征（如格律、韵脚、声音模式等），特别强调情感态度的表达。而科学语言总是尽可能消除这些因素。至于日常语言，它主要着意于达到某种实际目的，借以影响对方的行为和态度，因此在实用的意义上文学语言同日常语言有着极为明显的区别，诗的语言对人们的影响不是直接指示的，而是非常微妙的。其所以微妙，乃在于它的审美作用。

毫无疑问，文学语言是具有审美作用的。但也要看到，在各种应用文字和日常言辞领域，往往并不缺乏美感作用。对此，作者主张：最好只把那些美感作用占主导地位的作品视为文学，同时也承认那些不以审美为目的的作品，如科学论文，政治小册子等也可以具有诸如文体风格、篇章结构、一般的表现力等美学因素。但是，作者强调说：“文学的本质最清楚地呈现于文学所涉猎的范畴中。文学艺术的中心显然是在抒情诗、史诗和戏剧等传统的文学类型上。它们处理的都是一个虚构的世界、想象的世界。小说、诗歌或戏剧中所陈述的，从字面上说都不是真实的；它们不是逻辑上的命题。……小说中的人物，不同于历史人物或现实生活中的人物。小说人物不过是由作者描写他的句子和让他发表的言辞所塑造的。他没有过去，没有将来，有时还没有生命的连续性。”又说：“即使看起来是最现实主义的一部小说，甚至就是自然主义人生的片段，都

不过是根据某些艺术成规而虚构构成的。”（着重号系笔者所加）

从各个不同角度、侧面，揭示文学的本质，事实上是这本著作所力图解决的一个美学中心问题。作者在这里虽然刚刚开始接触，但已经非常简明扼要地描述了自己对这个中心问题所守持的基本概念。我们完全同意“虚构性”、“想象性”或“创造性”是文学艺术的突出特征，也认为小说不是现实，不能把文学作品中的人物等同于历史或现实世界中的人物，这都是无可争议的。但是，文学能不能真实地反映人类生活呢，文学作品中虚构的世界是不是现实世界某些方面审美反映的产物呢？作者回避了这些问题，从而也从根本上回避了文学的生活本源问题。作者说，小说中的人生都不过是根据某些“艺术成规”或“程式”虚构而成的。假定这个说法可以成立，那么我们还是要问，这些“艺术成规”或“程式”又是根据什么东西创造的呢？作者避开了这些问题，而只是从语义分析的角度把问题引向文学作品本身。作者说：“一部文学作品，不是一件简单的东西，而是交织着多层意义和关系的一个极其复杂的组合体。”有时作者还用更简练的语言把艺术品界定为“一个符号和意义的多层次结构”。

作者认为，文学的本质与文学的作用相互关连着，诗的功用是由其本身的性质而定的；反之亦然。作者在简略地回顾了西方美学史有关问题之后，对贺拉斯(Horace)所说的诗是“甜美(dulce)”和“有用(utile)”的公式作了较为细致的考察，认为这两个相反相成的命题只可联系起来理解，孤立地强调一方，都会走向极端，所以，“我们在谈论艺术的作用时，必须同时尊重‘甜美’和‘有用’这两个方面的要求”，就是说，既要重视文学的严肃性和教育意义，又要看重文学愉悦功能(快感)的“无目的性”。因为当某一文学作品成功地发挥其作用时，快感和有用性是交汇在一起的。文学给人的快感，是一种无所希求的从冥思默想中取得的“高级快感”，

而文学的有用性则是令人愉悦的严肃性，也可以称之为“审美的严肃性”。值得注意的是本书作者在批评那种只要求文学作品提供知识和道德教训的“教育主义者”的同时，还指责了“那些喜欢难懂的现代诗歌的相对主义者”，这类人“总是使他的欣赏趣味成为一种个人的嗜好，等同于填字游戏或下棋之类的爱好，从而置审美判断于不顾。”——这种对于西方现代诗歌某些不良现象的批评，对于我们也是有益的。

为了更有效地对文学作系统的、整体的研究，有必要在文学本体的研究范围内，对文学理论、文学批评和文学史三者加以区分，这是人所公认的。但是，作者认为以上三者的研究方式不能单独进行，因为它们完全是互相包容的。文学理论须植根于具体的文学作品的研究，否则，文学的准则、范畴、技巧都不能凭空产生；反之，没有一定的论点、一系列概念、一些抽象的概括，文学批评和文学史的编写也是不可能的。所以，作者正确地指出，三者之间相互区别又相互包容的过程是辩证的过程，即“理论与实践互相渗透，互相作用”的过程。

作者在论及文学史研究中某些存在的问题时，提倡一种称为“透视主义”(perspectivism)的观点，这种观点认为：一件艺术品作为体现种种价值的系统，有它独特的生命。它的全部意义，它的价值，是不能仅仅以其作者和作者的同时代人的看法来界定的。它是一个累积过程的结果，亦即历代的无数读者、批评家对此作品批评过程的结果。一般的文学批评家都要根据自己时代的文学和文学运动的需要，来重新估价过去的作品。我们研究某一艺术作品，就要能够指出该作品在它自己那个时代的和以后历代的价值。一件艺术品既是“永恒的”(即永久保有某种特质)，又是“历史的”(即有其发展过程)。总之，“‘透视主义’的意思就是：把诗，把其它类型的文学，看作一个整体。这个整体在不同时代都在发展着、变化

着，可以互相比较，而且充满各种可能性。”这里，我们无意评论“透视主义”的全部意义，然而一般地说，至少就字面的意义来看，它的基本概念同我们关于文学史研究的美学的和历史的原则并不冲突。但作者偏偏在论述中毫无根据地把马克思主义放在“绝对主义”批评流派的行列，而和自己对立。这倒是令人费解的事情。

作者在论及整体文学、比较文学和民族文学三者研究关系时，充分运用了西方学术界的有关经验，也发挥了作者本人在大学执教时致力于比较语言学研究的经验，应该说，立论是比较公允、合理的。

作者另辟《论据的编排与确定》专章，用以讨论文学研究所必备的基础知识、技巧和严肃认真的科学精神，具有教学和实用的意义。

三

前面所讨论的，是从方法学的角度来论证：只有把文学作为不同于人类其他活动和产物的一个独特的学科来研究，才是真正文学研究的坦途。同时，在初步揭示了文学的本质及其相应的功用问题之后，文学作品本身势必成为文学研究的焦点。但任何一部文学作品都是由它的作家在一定的环境下创造的，因此，研究文学作品也必然要涉及有关作家的个性、心理、创作过程以及作家所处社会环境等之因素。本书作者把对文学作品本身结构的研究称为“内在的”或“文学的内部”研究，而把研究作品同作家的思想、社会环境诸方面的关系叫做“外在的”或“文学的外部”研究。

现在我们就来看看本书作者是怎样对“文学的外部关系”进行研究的。

作者认为流行的文学研究方法，主要都是文学外在因素的研究方法。这种方法根据产生文学作品的社会背景和它的前身去解

释文学，在大多数情况下，这种研究就成了“因果式”的研究，它只是从作品产生的原因去评价和诠释作品，此即所谓“起因谬说”，有时也称之为“起因解释法”。

作者把这种所谓“起因解释法”归结为四类：（1）认为文学是创作者的个人产品，于是便断定文学研究必须从考察创作者的生平和创作心理着手；（2）从人类生活的经济的、社会的和政治的条件中，探求文学创作的决定性因素；（3）从人类精神的集体创造活动如思想史、神学史和其它的艺术中，探索文学的起因；（4）以“时代精神”，即一个时代的精神实质、舆论气氛以及其他艺术的特质中抽取出来的“一元性力量”来解释文学。

根据以上的分类，作者按顺序考察了文学与传记、心理学、社会、思想以及其他艺术之间的关系，并从“以文学为中心”的角度出发来评判这一系列“外在的”研究方法之得失。

本书作者首先考察了“传记式的文学研究法”。这是从作家生平经历、际遇和性格等方面来解释作品的一种古老的研究方法，它有助于阐释文学作品的实际产生过程。在探讨过程中，本书作者对这种流传很广的研究方法提出两点质疑。他说，传记家以诗人的作品为根据来撰写传记，这里有多大程度的可靠性。此其一。其二，文学传记的成果对理解作品本身又有多大关系和重要性。

对于这两个问题，作者给予的回答是否定多于肯定。他们指出，文学作品是一个虚构的世界，我们不能根据某些虚构的叙述，作出有效的史实的推论，并据此编写作家本人的传记。作家不能成为他笔下的人物的思想、感情、观点、美德和罪恶的代理人。这一点，即使对于抒情诗中的那个“我”来说也是正确的。作家的生活与作品的关系，不是一种简单的因果关系。即使文学作品可能具有某些因素确实与作家传记资料一致，这些因素也都是经过重新

整理而化入作品结构之中的，它们已经失去了原来的个人意义，只作为某些人生素材而成为艺术整体的一个组成部分。“那种认为艺术纯粹是自我表现，是个人感情和经验的再现的观点，显然是错误的。”上述种种批评对于那些单纯信赖“传记式的研究法”的人，无疑是正确的、有益的。但是如果我们摆脱掉“传记式研究法”的狭隘束缚，而从另一个角度，即从创作与作家生活体验的角度看问题，我们将会发现本书作者的论点中也存在着另一种偏颇之见。例如，他们说：“无论是一出戏剧，一部小说，或者是一首诗，其决定因素不是别的，而是文学的传统和惯例”。这话的意思和前文所说的文学“不过是根据某些艺术成规（或‘程式’）而虚构成的”的论断是一脉相承的。显然，这个偏颇之见仍然是由于本书作者对于艺术的生活本源问题的错误理解而造成的。所以，他们总是喜欢说：“我们还不要忘记艺术家借艺术‘体验’的生活，与人们实际的生活经验有所不同；实际生活经验在作家心目中究竟是什么样子，取决于它们在文学上的可取程度，由于受到艺术传统和先验观念的左右，它们都发生了局部的变形。”

讲到文学与心理学的关系这一课题，实际上指的是“文学心理学”的研究对象和范围的问题。本书在这部分所探究的，主要是对文学作品中所表现心理学类型和法则的研究。这里关于弗洛依德的艺术心理学及其学派的各种代表性观点所作的批判性的述评是很精采的。本书作者在列举了弗洛依德理论的一段引文之后，不无讥讽地写道：“这就是说，诗人是一个社会所认可的或推崇的白日梦者；他不必去改变自己耽于幻想的性格，而是要持续不断地幻想下去，并公开地发表自己的幻想。”并且把弗洛依德学派的理论归结为“艺术即神经病的理论”。

但是本书作者并不忽视创作过程中作家心理活动的种种现象，他们在弗洛依德学派的理论启发下，对作家形成“逼真意象”的

幻觉能力（即作家有时能活生生看到和听到自己笔下人物的音容行动）、把两种以上的感官的感觉和知觉联结在一起的通感(synesthesia)力量、潜意识、意识流和灵感的产生等等的创作心理现象，一一作了具有说服力的比较明晰的解释。对荣格(Jung)、克莱施玛(E·Kretschmer)、尼采、李博(T.A.Ribot)、托·艾略特以及L·鲁苏诸家的心理类型学也都在评介中分别进行了比较和考察，论之甚详，但是，总的说来，这些问题的研究还处在假设的阶段。

关于文学与社会的关系，本书作者开门见山地指出，文学是一种社会性的实践。因而无论从哪个方面说，文学与社会机体是存在着广泛的联系的；而社会的各种因素包括经济因素，也都对文学的产生、存在和发展有着坚实的制约性。作者在这里综述了文学社会学的各种流派，指出它们的特征，比较并阐明了它们各自的优缺点。作者分别阐述了以下三个方面的问题，即：(1)作家的社会学；(2)作品本身的社会内容；(3)文学对社会的影响等(包括读者社会学)。

作者敏锐地指出，西方现代作家与读者观众是严重脱节的，这往往表现在“赶时髦”这一现代文学中的重要现象上，“因为在一个竞争而不稳定的杜会中，上层阶级的标准很快地就被模仿了去，因而需要不断更新。无疑，目前趣味的迅速改变似乎是前几十年社会的急速变革和艺术家与读者观众之间的关系普遍脱节的反映。”作者还进一步意识到，这种普遍脱离的现象，究其实质而言，不过是“现代作家与社会隔离的一种表现而已，表明艺术家与其所属的现代社会之间存在着无法克服的矛盾，艺术家十分憎恶他们的社会，而且对他们的社会表示绝望。”

作者为我们列举了历代大量作品的社会内容、社会意义、社会影响以及作为社会文献的认识作用，这本来是文学与社会关系的核心问题，作者虽然不否认事实的客观存在，然而却尽量贬低它们

的价值和意义。他们说：“倘若研究者只是想当然地把文学单纯当作生活的一面镜子，生活的一种翻版，或把文学当作一种社会文献，这类研究似乎就没有什么价值。”把文学的社会内容、社会意义同艺术表现上的美学特点或审美结构割裂开来是这本书的一个基本倾向。作者在这里还特别提到了马克思主义文艺学原理中的艺术与社会经济的关系问题，论述中显然失之于浮泛和不够准确。特别值得指出的，是作者对马克思主义的批评原则往往理解得简单、僵化，甚至有时同机械论、庸俗社会学混为一谈。

在评论文学和哲学思想的关系时，批评了那种陈旧的极端的理智主义迂腐的文学分析方法。这种方法把文学看作是一种哲学观念的图解，把艺术品贬低为一种哲理教条的表述，甚至把艺术品分割肢解，断章取义，硬塞给它一些与它无关的“思想”的、“哲学”的价值标准。

作者比较赞赏R·温格尔所持的精神历史学派的观点，这种观点反对极端理智主义的简单抽象的做法，它非常精细地对待文学作品所含思想观念的分析。他提出：文学不是把哲学知识转换一下形式塞进意象和诗行中，而是要表达一种对生活的一般态度。但是，本书作者对精神历史学观点的支持，也只是在很有限的意义上的事情，因为，在他们看来，哲学也罢，思想观点也罢，在他们的理论体系中，并不是核心部分，只不过是“外在的”因素，说到底，他们始终坚持认为，思想哲理或哲理诗在文学中的地位并非举足轻重；“诗不是哲学的替代品；它有它自己的评判标准与宗旨。哲理诗象其它的诗一样，不是由它的材料的价值来评判，而是由它的完整程度与艺术水平的高低来评判的。”

文学和其它艺术的关系，是一个很有趣味的领域，过去我们在这方面研究还比较少，而且不够系统化。作者对有关的各家论点进行了批评性的考察，一一检视了音乐、美术同文学之间相互联系

而又相互区别的种种现象。作者主张为了有效地考察文学和其它艺术的关系，就要在各种艺术（包括文学）之间进行比较的研究，而这种研究又要建立在分析实际艺术品的基础之上，也就是要建立在分析它们的层面结构的基础之上，因为，根据他们的看法，我们应该把人类文化活动的总和看作包含许多自我进化系列的完整体系，其中每一个系列，每一门艺术都有自己独特的进化历程，有自己不同的发展速度与包含各种不同因素的内在结构，并各有自己的一套标准，这套标准不必一定与相邻的系统相同。各种艺术之间是有着相互影响的关系的，但这关系并非这一个决定那一个的关系，而应该是一种具有辩证关系的复杂结构，这种结构通过一种艺术进入另一种艺术，反过来，又通过另一种艺术进入这种艺术，在进入某种艺术后可以发生完全的形变。

四

如前所述，本书作者断言，他所考察过那些文学研究方法，都过分致力于作家个性、社会环境、心理素质、时代精神、历史背景等等“因果性”的“外在因素”的研究，而这类研究方法没有一个能够恰当地分析、描述和评价一部文学作品，为此，他们认为必须代之以“文学的内部研究”的方法，使文学研究的出发点转向解释和分析文学作品本身，对经典的修辞、批评和韵律等方法必须以现代的术语加以重新认识和评价。

本书作者直言不讳地宣称，他们向俄国的形式主义者学习，特别反对“内容对形式”这一传统的二分法。这种划分法弊病很多，它把一件艺术品分割成两半：一边是抽象的、粗糙的内容，一边是附加于其上的、纯粹的外部形式。然而，在实际的艺术品（文学作品）中，内容和形式两者的分野在哪里？例如，小说、戏剧中叙述的事件属于内容部分，而把这些事件精心安排组织成为“情节”的方

式，则成为形式的部分；离开作家的这种安排组织的方式，小说的事件介绍或演出说明书上的故事梗概，无论如何也不能产生整部作品所可能有的美学效果。可见，一部作品的美学效果并非存在于它的内容之中。同样，在一向被认作形式的语言因素中，也可以分为两部分：一部分是单字、词汇因素，它们本身与美学效果无关；另一部分为着一定的审美目的，按照一定的方式组织而成的有声音与意义的语句，则是具有美学效果的形式。可见，传统的两分法是充满着矛盾和麻烦的。他们设想，如果把所有没有什么审美关系的因素（如尚未构成艺术品的素材）称为“材料”（material），而把一切已具美学效果的因素称为“结构”（structure）。这样便沟通了它们之间的边界线，会有助于克服内容和形式两分离的老矛盾。这样，艺术品就被看成是一个为某种特别的审美目的服务的完整的符号体系或者符号结构，或者叫做“符号和意义的多层结构”。

那么，文学作品的符号结构是以怎样的方式存在的呢？这必须从分析一个单独的艺术品开始，我们将会发现，在两种或多种艺术品之间，存在着联系和相似之处，共同的成分或因素使得它们彼此接近。这样，就可能为从一件单独的艺术品的分析过渡到某一类型的艺术品的分析打开通道。例如，从一件艺术品过渡到古希腊悲剧，再到一般悲剧，然后到一般文学，最后到所有艺术品都具有的包括一切的某种结构。

这个“包括一切的某种结构”又是怎样存在的呢？根据对一件艺术品做较为仔细的分析表明，最好把它看成是由几个层面构成的体系，而每一个层面又隐含了它自己所属的组合。本书作者很推崇波兰哲学家英格丹（R·Ingarden）所采用的胡塞尔（E·Husserl）的“现象学”方法。这种方法对文学作品的那些多层次的结构作了明确的区分：

第一个层面是声音的层面：特别是抒情诗中，声音仍然是其总

体结构中的一个重要因素，诸如格律、元音或辅音连缀的型式、头韵、半谐音、脚韵等等“潜在的音响模式”。这一层面的模式是必不可少的，因为只有基于这一声音的层面才能产生第二个层面：即意义单元的组合层面。每一个单独的字都有它的意义，都能在上下文中组成单元，即组成句素或句型。在这种句法的结构上产生了第三层面：即作品要表现的事物，也就是小说家的“世界”、人物、背景这样一个层面。此外，英格丹从第三个层面还衍生出两个层面来：一个叫“观点”的层面，另一个叫“形而上性质”的层面（诸如崇高的、悲剧性的、神圣的等），通过这一层面，艺术可以引人深思。但这后两个层面都不是必不可少的，都可以暗含在“世界”的层面中，亦即包括在第三个层面所要表现的事物的范畴内。然而它们特别在小说的分析中已经引起广泛的重视。

本书作者进一步发展了英格丹的研究法，设计了一套用以描述和分析艺术品层面结构的方法。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、风格和文体的规则；（3）意象和隐喻，即所有文体风格中可表现诗的最核心的部分，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的诗的特殊“世界”，我们称这些象征和象征系统为诗的“神话”。由叙述性的小说投射出的世界所提出的（5）有关形式与技巧的特殊问题。在概述了分析个别艺术品的方法之后，我们将提出（6）文学类型的性质的问题，并讨论有关文学批评中的问题，即（7）文学作品的评价问题。最后，回到文学的进化观念上，讨论（8）文学史的性质以及可否有一个作为艺术史的内在的文学史的可能性。

需要指明的是，作者正是运用这一套分析艺术品层面结构的方法，来系统地构建本书第四部，即“文学的内部研究”的全部理论框架的。作者的这个意图是很清楚的，我们只要对照着看一看从第

十二章到第十九章的篇名和编排次序，便一目了然了。作者在这一部分通过自己的方法论的具体运用，专章讨论了对文学作品本身进行全面分析的原理，逐步对文学作品的各个层次进行深入研究。先是阐述文学作品的语言结构的声音层面诸要素，诸如谐音、节奏和格律以及声音的三个层次等；接着是语言修辞，文体、各种文体分析法与风格等；然后详细阐明诗的意象、隐喻、象征和神话的内涵、意义和转化运动；然后是叙述体小说的性质、结构和模式的研究；最后是文学类型、文学的评价和文学史研究的理论。这一部也和全书各部一样，最有趣味的是作者对大量的概念、术语、定义和范畴的概述，以及对各流派文艺学有关的理论观点所进行比较研究和广泛的述评。总之，第四部是这本书理论结构的核心部分，内容丰富翔实，确是值得一读的。

最后，我们想借用本书的主要撰写者雷·韦勒克在他的一篇论文《比较文学的危机》中关于他自己的理论立场所说的一段话，摘录如后，当作本文的一个小结：

“我已说明可以把艺术品设想为一个符号和意义的多层次结构，它完全不同于作者在写作时的大脑活动过程，因此也和可能作用于作者思想的影响截然不同。在作者心理与艺术品之间，在生活、社会与审美对象之间，人们正确地认为有所谓‘本体论的差距’（ontological gap）。我把艺术品的研究称为‘内在的’，而把研究它同作者的思维，同社会等等的关系称为‘外在的’。可是这个区别并不意味着应忽略甚至蔑视产生作品的诸关系，也不意味着内在的研究仅仅是形式主义或不适当的唯美主义。经过仔细考虑才形成的符号和意义分层结构的概念，正是要克服内容和形式分离这个老矛盾。艺术品中通常被称为‘内容’或‘思想’的东西，作为作品的形象化意

义的世界的一部分，是融合在艺术品结构之中的……虽然我向俄国的形式主义者和德国的文体学家学习，但我却不愿把文学研究局限于声音、诗句、写作手法的研究，或局限在语言成分和句法结构方面；我也不愿把文学与语言等同起来。按照我的理解，可以说这些语言成分构成了两个底层层面：即声音层和意义单位层。但从这两者产生出情境、人物和事件的‘世界’，这个‘世界’绝不同于任何一个单一的语言成分，更不同于任何外部装饰形式的成分。在我看来，唯一正确的概念是一个断然‘整体论’的概念，它视艺术为一个多样统一的整体，一个符号结构，但却是一个有含义和价值，并且需要用意义和价值去充实的结构。”

这段引文，虽然有一些自我辩白的意思，但应该说，韦勒克还是颇为鲜明扼要地把自己和《文学理论》一书的基本的理论立场和方法论的概貌，大致勾勒出来了。

王春元 1983年7月

第一版序

给这本书命名比一般设想的要困难得多。即便用一个确当的“短名字”，象《文学理论和文学研究的方法学》之类，也显得过分笨拙。十九世纪之前，这个问题要容易解决一些，因为那时可以用一个分析性的长标题贯穿扉页，而在书脊上只印上“文学”二字。

就我们所知，至今还没有一本类似的书可以和我们这本书相比拟。它既不是一本向青年人传授文学鉴赏知识的教科书，也不是（象莫里兹的《目的与方法》那样）一本综述学者们经常使用的研究方法的书。可以说，它与“诗学”和“修辞学”（上自亚里士多德，中经布莱尔、坎贝尔、凯姆斯以降）有着某种一脉相承的关系，这两类著作系统处理的是美文和文体学中的类别，或者是那些“文学批评原理”中涉及的问题。我们力图把“诗学”（文学理论）、“批评”（文学的评价）和“研究”“搜求”）、“文学史”（文学的“动态”与文学理论与批评的“静态”相对照）这四个范围统一成一体。它与某些德国的和俄国的著作较为接近，诸如，瓦尔泽尔的《内容与形式》、尤里叶斯·彼得森的《诗的科学》、托玛谢夫斯基的《文学理论》等。与德国人不同的是，我们避免仅仅重复他人的观点，尽管我们并不排除参考不同的角度和方法，我们坚持观点的始终如一；与托玛谢夫斯基不同的是，我们并不就“诗体学”之类的题目讲授基础知识。我们既不象德国人那样折衷，也不象俄国人那样教条。

按照较老的美国研究标准来说，要尝试为文学研究提供某些理论上的假说（要做到这点就必须超越“事实”）未免有点华而不

实，甚至“缺乏学者风度”，而要对那些高级的专著做出评价和综述就更显得有点放肆无礼。我们对每一位专家所长之领域的评论自然不能使他们满意，然而，我们的目的并不在求十分的完满，本书中所引的例子不过是例子，并非“证据”；书目也只能是“选择性”的。我们也不打算回答我们提出的每一个问题。我们认为，在研究中听取国际上各种不同的意见、提出恰当的问题、提供方法上的基本原则，对于我们自己和他人都是极有价值的。

本书的两位作者 1939 年在衣阿华大学初次相识，他们很快就发现在文学理论和方法学的范畴内彼此有许多一致的观点。

虽然他们的背景和素养不尽相同，但却有着大体相似的发展经历，都参加过历史的研究，专攻过“思想史”，最后一致认识到，文学研究应该是绝对“文学的”。他们都相信，“研究”和“批评”是和谐一致的；他们都拒绝接受把文学分成“当代的文学”和“过去的文学”的观点。

1941 年，他们就“历史”与“批评”的问题共同撰写了《文学研究》一书，诺尔曼·福斯特曾给他们许多鼓励和帮助，对此，他们十分感激。倘若不是为了避免给人以错误印象的话，他们本来是要把这本书奉献给他的。

本书现有的章节是在共同兴趣的基础上完成的。韦勒克承担了第 1—2 章、4—7 章、9—14 章和 19 章；沃伦承担了第 3 章、8 章、15—18 章，本书确是两位观点一致、意趣相投的作家全力合作的结果。毫无疑问，他们在术语的使用、调子的处理和强调的角度等方面难免会有轻微的差别，但我们敢说两位不同的作家能够在实质上达到如此的默契，大约是可以弥补这些轻微的差别造成的不足的。

应该感谢斯蒂文斯博士和洛克菲勒基金会人文科学分部，没有他们的帮助，本书就不可能完成。还要感谢衣阿华大学的校长、

教务长、系主任的热情支持，他们给作者安排了充足的时间。R·P·布莱克默和J·C·兰色姆给作者以真诚的鼓励；W·福里、R·雅可布森、J·麦克盖里德、J·C·蒲伯和R·P·沃伦分别阅读了有关章节；A·怀特小姐则自始至终参加了编辑工作，这里一并表示谢忱。

在资料的来源方面，作者还要感谢某些编辑和出版部的大力协助。他们是：路易斯安娜大学出版部、《南方评论》前编辑C·布鲁克斯（“文学作品的存在方式”一章曾在该刊发表）、北卡罗来纳大学出版部（第十九章“文学史”中的一部分曾在该部1941年由福斯特编辑出版的《文学研究》上发表过）、哥伦比亚大学出版部（本书的某些段落取自我们在该部出版的《英文协会年鉴》〔1940年、1941年〕上发表的《文学史上的分期与运动》、《文学与艺术的平行比较》两篇文章）、哲学图书馆（本书的某些段落取自我们在其《二十世纪英语》〔尼克博克编，1946年〕上发表的《对实证主义的反叛》和《文学与社会》两篇文章）。

R·韦勒克

A·沃伦

1948年5月，纽黑文

第二版序

第二版实质上是第一版的重印，只是对原文做了个别的修正，并在各种观点之间增加了某些环节，添补了有关文学理论新发展的某些资料。我们还决定删掉最后一章，即“研究院的文学研究”，因为在该章发表（1946年）十年之后的今天看来，它已显得过时，我们在该文中提出的某些改革建议在许多地方业已付诸实现。我们还对书目做了一定程度的增删，略去了一些不太重要、也不易获得的材料，并从近八年来出现的大量有关著述中增选了一些佳作。

R · 韦勒克

A · 沃伦

1955 年 圣诞节

第三版序

获悉本书在英国又出了新的纸皮本，并被先后译成了西、意、日、朝、德、葡、希伯来、古加拉特等多种语言，确是令人感激的。第三版对书目做了一定的增删，对原文稍做了修订，但实质上仍是第二版的重印。在某些问题上我可能进一步发挥了自己的一些想法，或者对注释中所引的我的某些论文做了进一步的修改，这些论文将汇集成册，题为《批评的各种概念》，于1963年由耶鲁大学出版部出版。我的《现代批评史》与本书互相阐发，它旨在支持本书的理论立场，而本书又为它提供了批评标准和价值。

R·韦勒克

1962年9月，康涅狄格州，纽黑文

目 录

中译本前言(王春元)	1
第一版序	18
第二版序	21
第三版序	22
第一部 定义和区分	1
第一章 文学和文学研究.....	1
第二章 文学的本质	7
第三章 文学的作用	18
第四章 文学理论,文学批评和文学史	30
第五章 总体文学,比较文学和民族文学	40
第二部 初步工作	49
第六章 论据的编排与确定	49
第三部 文学的外部研究	65
引言	65
第七章 文学和传记	68
第八章 文学和心理学	75
第九章 文学和社会	92
第十章 文学和思想	113
第十一章 文学和其它艺术	131
第四部 文学的内部研究.....	145
引言	145

第十二章 文学作品的存在方式.....	148
第十三章 谐音,节奏和格律	166
第十四章 文体和文体学.....	186
第十五章 意象,隐喻,象征,神话	200
第十六章 叙述性小说的性质和模式	236
第十七章 文学的类型.....	256
第十八章 文学的评价...	272
第十九章 文学史	290
 注释	313
参考书目	357
索引	399
翻译说明	421

第一部 定义和区分

第一章 文学和文学研究

我们必须首先区别文学和文学研究。这是截然不同的两种事情：文学是创造性的，是一种艺术；而文学研究，如果称为科学不太确切的话，也应该说是一门知识或学问。当然，也有人想消除这一区别。例如，有一种说法是：除非你自己搞创作，否则就理解不了文学；没有亲手写过英雄双韵体的人，就不能也不应该研究蒲伯（A. Pope），或者，不曾亲自用无韵诗写过戏剧的人，不能够也不应该去研究伊丽莎白时代的戏剧。¹ 文学创作的经验对于一个文学研究者来说固然是有用的，但他的职责毕竟与作者完全不同。研究者必须将他的文学经验转化成理智的（intellectual）形式，并且只有将它同化成首尾一贯的合理的体系，它才能成为一种知识。文学研究者研究的材料可能是非理性的，或者包含大量的非理性因素，但他的地位和作用并不因此便与绘画史家或音乐史家有所不同，甚至可以说与社会学家和解剖学家也没有什么不同。

显而易见，这种关系产生了不少难题。有关的答案也是五花八门的。有些理论家直截了当地否认文学研究是一门学问，而认

为它是一种“再创造”(“second creation”)。这种说法今天对大多数人来说是无效的——佩特(W·Pater)对蒙娜丽莎的评述，或西蒙兹(J.A.Symonds)及西蒙斯(A.Symons)等人华而不实的文章，都属于这种性质的批评。所谓“创造性的批评”通常只是一种不必要的复述，充其量也只是把一件艺术作品翻作成另一件，一般来说都要比原件低劣一些。还有一些理论家从通常对文学和文学研究的对比中，得出完全不同的全盘怀疑的结论：他们坚持说，文学是根本无法“研究”的，人们只能阅读、欣赏或鉴赏它，此外就只能是积累“有关”文学的各类资料了。这种怀疑论广泛流行的程度，实在出人意料之外。实际上，它无非是强调将随着环境而变化的一些“事实”，而漠视超越它们的一切努力。所谓的鉴赏、品味和热衷于文学等，必然可悲地成为回避正常学术研究的严谨性和沉湎于个人嗜好之中的遁词。而这种将“研究”与“鉴赏”分割开来的两分法，对于既是“文学性”的，又是“系统性”的真正文学研究来说，是毫无助益的。

问题在于如何对艺术，尤其是作为文学的艺术，作理智性的探讨。这样做有可能吗？怎样才有可能？有人的回答是：只要将自然科学运用的那些方法移到文学研究上，便有可能了。移用的方法有多种。一种是仿效一般科学的客观性、无我性和确定性诸优点，对于搜集不因人而异的中性资料来说，这种设想大致是成功的。另一种是因袭自然科学的方法，探究文学作品的前身和起源；事实上，这种“起因研究法”，只要有编年资料可据，对于任何关系的探讨都是合适的。这种科学上的因果律的运用往往过于僵化，即将决定文学现象的原因简单地归结于经济条件、社会背景和政治环境。此外，也有人把某些科学上通用的定量方法，如统计学、图表、座标图等，引进文学研究的领域。最后，还有人用生物学的概念探讨文学的进化问题。²

今天，一般人都认识到单纯的移用并不能达到预期的效果。科学方法仅就十分有限的文学研究范围或者某些特殊的文学研究手段而言，有时是有价值的。例如，将统计学用于版本校勘或格律研究上即是。但是，大部分提倡以科学的方法研究文学的人，不是承认失败、宣布存疑待定来了结，就是以科学方法将来会有成功之日的幻想来慰藉自己。例如，理查兹(I. A. Richards)就惯以精神病学的未来成就，向人保证所有文学问题的解决。³

我们应该回顾一下在文学研究中广泛运用自然科学方法所产生的一些问题。这些问题无法轻易地抹掉。无疑，文学研究和科学两者在方法论上有许多交叉和重叠的地方。诸如归纳、演绎、分析、综合和比较等基本方法，对于所有系统性的知识来说，都是通用的。但是，还有有说服力的例子可以表明：文学研究自有不同于自然科学的其它有效方法，这些就是理智性的方法。只有对真理抱着十分狭隘的观念的人，才会摈斥人文科学的种种成就于知识领域之外。远在现代科学发展之前，哲学、历史、法学、神学，甚至语言学，都已经找到各种有效的致知方法。现代物理学在理论和实践上的胜利，可能掩盖了以上那些学科的成就。这不等于说，人文科学的那些致知方法因此就不真实和有效；应该说，有时略加修正和补充之后，它们可以轻而易举地再度发挥作用或者发生革新变化。自然科学与人文科学这两门科学在方法和目的上都存在着差异，是我们首先应该认识的。

如何弄清这种差异，这是一个复杂的问题。早在 1883 年，狄尔泰(W. Dilthey)就以“解释”和“理解”这两种认识范畴的对比来说明自然科学方法和历史学方法的不同。⁴ 狄尔泰认为，科学家以事物的始末原由来解释它的本质，而历史家则致力于理解事件的意义。这种理解的程序必然是独自进行的，甚至是主观的。一年之后，著名的哲学史家温德尔班(W. Windelband)也对历史学必

须因袭自然科学的方法这一观点加以抨击。⁵ 他认为，自然科学家旨在建立普遍的法则，而历史家则试图领会独一无二、无法重演的事实。后来，里克尔特(H. Rickert)又对这观点作了精心的研究，并稍加修正和补充，他不太注重概括和探讨个性两种方法的分野，而是更多地关心自然科学与人文科学之间的差别。⁶ 他认为，人文科学的研究重心在于具体和个别的事实。而个别的事实只有参照某种价值体系(scheme of values)——这不过是文化的别名——才能被发现和理解。在法国，色诺波提出这样的界说：自然科学的研究对象是“重复的事实”，人文科学的研究对象是“延续的事实”。在意大利，克罗齐(B. Croce)将他整个的哲学建立在与自然科学方法完全不同的历史学方法的基础上。⁷

充分地讨论这些问题，将涉及科学的分类、历史哲学和认识论等方面的见解。⁸ 但是，有一些具体的例子至少可以说明，一个文学研究者必须面对这一非常实际的问题：我们为什么要研究莎士比亚？显然，我们感兴趣的不是他与众人有共同之处，否则我们可以去研究任何一个人；我们感兴趣的也不是他与所有英国人、所有文艺复兴时期的人、所有伊丽莎白时代的剧作家有共同之处，如果是那样的话，我们满可以只去研究德克尔(T. Dekker)和海伍德(T. Heywood)我们要寻找的是莎士比亚的独到之处，即莎士比亚之所以成其为莎士比亚的东西；这明显的是个性和价值的问题。甚至在研究一个时期、一个文学运动或特定的一个国家文学时，文学研究者感兴趣的也只是它们有别于同类其它事物的个性以及它们的特异的面貌和性质。

个性说可以找到另外一个有力的论据，即：探讨文学的普遍法则的努力终归要失败。卡扎米安(L. Cazamian)所谓的英国文学规律，即英国国民性的节奏摆动于感情和理智的两极之间(还说这种摆动越来越快)的规律，如果说不是琐碎、无意义的，就应该说是

荒谬的。这一“法则”根本不适用于维多利亚时期。⁹这类“法则”大多数不外是作用与反作用或者因循与抗争之类的心理趋向，即使是无可怀疑的，仍说明不了创作过程中任何有意义的实质性东西。物理学的最高成就可以见诸于一些普遍法则的建立，如电和热，引力和光等的公式。但没有任何的普遍法则可以用来达到文学研究的目的：越是普遍就越抽象，也就越显得大而无当、空空如也；那不为我们所理解的具体艺术作品也就越多。

这样，我们所讨论的问题就有两个极端的解答方法。其一是在自然科学的优势影响下流行起来，将科学方法与历史学方法视为一途，从而使文学研究仅限于搜集事实，或者只热衷于建立高度概括的历史性“法则”。其二则是否认文学研究为一门科学，坚持文学的“理解”带有个人性格的色彩，并强调每一文学作品的“个性”，甚至认为它具有“独一无二”的性质。然而，后一种反科学的方法，趋向极端时显然要冒一定的风险。因为个人的“直觉”可能导致仅仅诉诸感情的“鉴赏”(emotional “appreciation”)，^①导致十足的主观性。强调每一艺术作品的“个性”，以至它的“独一无二”的性质，虽然对于那些轻率的和概念化的研究方法来说具有拨乱反正的作用，但它却忘记了这样的事实：任何艺术作用都不可能是“独一无二”的，否则就会令人无法理解。当然，我们只有一部《哈姆雷特》，只有一本基尔默(J·Kilmer)的《树》。但是，如从这种意义来说，一堆垃圾也是独一无二的，因为不可能有另外一堆垃圾在体积大小、坐落位置和化学成分上与这一堆完全相同。进而言之，每一文学作品的文辞，本质上都是“一般性的”，而不是特殊的。文学上关于“普遍性”和“特殊性”的无休止的争论起自亚里士多德(Aristotle)，他宣称诗比历史更具普遍性，因此更带有哲学

① 或译“动情式批评”。

¹⁹ 意味，而历史则仅仅注意特殊的事例；也起自约翰逊博士(S·Johnson)，他断言诗人不应该去“计算郁金香花的瓣数”。浪漫主义者和大多数的现代批评家，都不厌其烦地强调诗的特性、诗的“肌质”(texture)、诗的具体性。¹⁰ 然而，须知每一文学作品都兼具一般性和特殊性，或者与全然特殊和独一无二性质有所不同。¹¹ 就象一个人一样，每一文学作品都具备独有的特性；但它又与其它艺术作品有相通之处，如同每个人都具有与人类、与同性别、与同民族、同阶级、同职业等等的人群共同的性质。认识到这一点，我们可以就艺术作品、伊丽莎白时期的戏剧、所有戏剧、所有文学、所有艺术等进行概括，寻找它们的一般性。文学批评和文学史二者均致力于说明一篇作品、一个对象、一个时期或一国文学的个性。但这种说明只有基于一种文学理论，并采用通行的术语，才有成功的可能。文学理论，是一种方法上的工具(an organon of methods)，是今天的文学研究所亟需的。

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

第二章 文学的本质

我们面临的第一个问题显然是文学研究的内容与范围。什么是文学？什么不是文学？什么是文学的本质？这些问题看似简单，可是难得有明晰的解答。²⁰

有人认为凡是印刷品都可称为文学。那末，我们很可以去研究“十四世纪的医学”、“中世纪早期的行星运行说”或者“新、老英格兰的巫术”。正如格林罗(E. Greenlaw)所主张的：“与文明的历史有关的一切，都在我们的研究范围之内”；我们“在想法理解一个时代或一种文明时，不局限于‘纯文学’(belles—lettres)，甚至也不局限于付印或未付印的手稿”，“应该从对文化史的可能贡献的角度出发，看待我们的研究工作”。¹ 根据格林罗的理论和许多学者的实践，文学研究不仅与文明史的研究密切相关，而且实在和它就是一回事。在他们看来，只要研究的内容是印刷或手抄的材料，是大部分历史主要依据的材料，那么，这种研究就是文学研究。当然坚持这一观点的人可以说：历史家之所以忽略文学研究方面的问题，是因为他们过于关注外交史、军事史和经济史的研究，因此，文学研究者理所当然地需要侵入和占领毗邻的知识领域。毫无疑问，人们不应该禁止任何人进入他所喜欢的知识领域；还可以举出许多理由说明广义地研究文明的历史如何有利。但是，这种研究无论如何不是文学研究。反对我们这种看法的人如果说这里只是在名词术语上做文章，那是不能令人信服的。事实上，一切与文明的历史有关的研究，都排挤掉在严格意义上的文学研究。于是，这

两种研究之间的差别完全消失了；文学中引进了一些无关的准则；结果，文学的价值便只能根据与它毗邻的这一学科或那一学科的研究所提供的材料来判定。将文学与文明的历史混同，等于否定文学研究具有它特定的领域和特定的方法。

²¹ 还有一种给文学下定义的方法是将文学局限于“名著”的范围之内，只注意其“出色的文字表达形式”，不问其题材如何。这里要么以美学价值为标准，要么以美学价值和一般学术名声相结合为标准。根据美学价值，在抒情诗、戏剧和小说中选择出最伟大的作品；其它著作的选定则根据其声誉或卓越的学术地位，并结合某种比较狭隘意义上的美学价值——往往只是文体风格、篇章结构或一般的表现力等某一特点——加以考虑。这是人们区别或讨论文学问题时习以为常的方法。在说到“这不是文学”时，我们表达的就是这一种价值判断；在将一本历史的、哲学的或科学的书归属于“文学”时，我们做的也正是同一种价值判断。

大部分的文学史著作确实讨论了哲学家、历史家、神学家、道德家、政治家甚至一些科学家的事迹和著作。例如，很难设想一本十八世纪的英国文学史不用另外一些篇幅去讨论伯克利和休谟(D. Hume)，巴特勒(J. Butler)主教和吉本，博克(E. Burke)以至亚当·斯密(Adam Smith)。文学史在讨论这样一些著作家时，虽然通常较之讨论诗人、剧作家和小说家远为简单，却很少讨论这些著作家的纯美学上的贡献。事实上，我们都是粗略地、不很内行地考察这些著作家本身专业的成就。不错，除非把休谟当作哲学家、吉本(E. Gibbon)当作历史家、巴特勒主教当作基督教的辩护师兼道德家、亚当·斯密当作道德家兼经济学家，我们是无法评价他们的。但是，在大部分文学史里，对这些思想家的论述都是支离破碎的，没有提供他们理论产生的历史背景，对于哲学史、伦理学说、史学理论、经济理论等缺乏真正的理解。在这里，文学史家不

能自动地转化为这些学科的合格的史家，而只能成为一个简单的编纂者或一个自以为是的侵入者。

孤立地研究一本“名著”，可能十分适合于教学的目的。我们都必须承认：研究者，尤其是初级研究者，应该阅读名著或至少阅读好书，而不是先去阅读那些编纂的资料或历史轶事。² 然而，我们怀疑这个读书原则对于文学研究的实用性。这种读书原则恐怕只是对于科学、历史或其它累积性和渐进性的科目来说才值得严格地遵守。在考察想象性的文学（imaginative literature）的发展历史时，如果只限于阅读名著，不仅要失去对社会的、语言的和意识形态的背景以及其它左右文学的环境因素的清晰认识，而且也无法了解文学传统的连续性、文学类型（genres）的演化和文学创作过程的本质。在历史、哲学和其它类似的科目上，阅读名著的主张实际上是采取了过分“审美”的观点。把托玛斯·赫胥黎（T. H. Huxley）从英国所有的科学家中突出出来，认为他的著作可以作为名著来读，显然只是因为重视他的说明性的“文体”和篇章结构。这一取舍标准，除了偶有例外，必定把推行者置于伟大的始创者之上——它将会，也必定会，推崇赫胥黎而贬低达尔文（C. R. Darwin），推崇伯格森（H. Bergson）而贬低康德（I. Kant）。

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

rature这一词好得多。

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

必须弄清文学的、日常的和科学的这几种语言在用法上的主要区别。波洛克(T. C. Pollock)在《文学的性质》³一书中就此作了还算正确的论述，但似乎还不能令人完全满意，尤其是在阐释文学语言与日常语言的区别上还有不足之处。这个问题是很棘手的，决不可能在实践中轻而易举地加以解决，因为文学与其它艺术门类不同，它没有专门隶属于自己的媒介，在语言用法上无疑地存在着许多混合的形式和微妙的转折变化。要把科学语言与文学语言区别开来还比较容易；然而，仅仅将它们看作是“思想”与“情感”或“感觉”之间的不同，还是不够的。文学必定包含思想，而感情的语言也决非文学所仅有，这只要听听一对情人的谈话或一场普通的吵嘴就可以明白。尽管如此，理想的科学语言仍纯然是“直指式的”：它要求语言符号与指称对象(sign and referent)一一吻合。

²³ 语言符号完全是人为的，因此一种符号可以被相当的另一种符号所代替。语言符号又是简捷明了的，即不假思索就可以告诉我们它所指称的对象。

因此，科学语言趋向于使用类似数学或符号逻辑学(symbolic logic)那种标志系统。它的目标是要采用象莱布尼茨(G. W. Leibniz)早在十七世纪末叶就加以设计的那种“世界性的文字”(characteristica universalis)。与科学语言比较起来，文学语言就显得有所不足。文学语言有很多歧义(ambiguities)；每一种在历史过程中形成的语言，都拥有大量的同音异义字以及诸如语法上

的“性”等专断的、不合理的分类，并且充满着历史上的事件、记忆和联想。简而言之，它是高度“内涵”的(*connotative*)。再说，文学语言远非仅仅用来指称或说明(*referential*)什么，它还有表现情意的一面，可以传达说话者和作者的语调和态度。它不仅陈述和表达所要说的意思，而且要影响读者的态度，要劝说读者并最终改变他的想法。文学和科学的语言之间还有另外一个更重要的区别，即文学语言强调文字符号本身的意义，强调语词的声音象征。现在已发明了各种技术来探究文字语言的符号和象征，如格律(*meter*)、头韵(*alliteration*)和声音模式(*patterns of sound*)等。

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

要将日常语言与文学语言区别开来，则是更为困难的一件工作。日常语言不是一个统一的概念：它包括口头语言、商业用语、官方用语、宗教用语、学生用语等十分广泛的变体。显然，我们上面对文学语言所作的许多讨论，都适用于除科学用法之外的其它

各种语言用法。日常用语也有表现情意的作用，不过表现的程度和方式不等，可以是官方的一份平淡无奇的公告，也可以是情急而发的激动言词。虽然日常语言有时也用来获致近似于科学语言的那种精确性，它有许许多多地方还是非理性的，带有历史性语言的种种上下文允许的变化(*contextual changes*)。日常话语仅仅在有的时候注意到符号本身。在名称和动作的语音象征中，或者在双关语中，确实表现出对符号本身的注意。无庸置疑，日常语言往往极着意于达到某种目的，即要影响对方的行为和态度。但是仅把日常语言局限于人们之间的相互交流是错误的。一个孩子说了半天的话，可以不要一个听众；一个成年人也跟人家作几乎毫无意义的闲聊。这些都说明语言有许多用场，不必硬性地限于交流，或者至少不是主要地用于交流。

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

个字或一个字的位置，几乎都会损害其整体效果。

文学语言与日常语言在实用意义上的区别是比较清楚的。我们否认那些劝导我们从事某项社会活动的语言为诗，至多称之为修辞。真正的诗对我们影响是较为微妙的。艺术须有自己的某种框架，以此述说从现象世界中抽取的东西。这里，我们可以转引一些普通的美学概念——“无为的观照”(disinterested contemplation)、“美感距离”(aesthetic distance)和“框架”(framing)——来作语义分析。²⁵ 我们还必须认识到艺术与非艺术、文学与非文学的语言用法之间的区别是流动性的，没有绝对的界限。美学作用可以推展到种类变化多样的应用文字和日常言辞上。如果将所有的宣传艺术或教喻诗和讽刺诗都排斥于文学之外，那是一种狭隘的文学观念。我们还必须承认有些文学，诸如杂文、传记等类过渡的形式和某些更多运用修辞手段的文字也是文学。在不同的历史时期，美感作用的领域并不一样；它有时扩展了，有时则紧缩起来：个人信札和布道文曾经都被当作一种艺术形式，而今天出现了抗拒文体混乱的趋势，于是美感作用的范围再度紧缩起来，人们明显地强调艺术的纯粹性以反对十九世纪末叶的美学家所提出的泛美主义(pan-aestheticism) 主张的局面。看来最好只把那些美感作用占主导地位的作品视为文学，同时也承认那些不以审美为目标的作品，如科学论文、哲学论文、政治性小册子、布道文等也可以具有诸如风格、和章法等美学因素。但是，文学的本质最清楚地显现于文学所涉猎的范畴中。文学艺术的中心显然是在抒情诗、史诗和戏剧等传统的文学类型上。它们处理的都是一个虚构的世界、想象的世界。小说、诗歌或戏剧中所陈述的，从字面上说都不是真实的；它们不是逻辑上的命题。小说中的陈述，即使是一本历史小说，或者一本巴尔扎克的似乎记录真事的小说，与历史书或社会学书所载的同一事实之间仍有重大差别。甚至在主观性的

抒情诗中，诗中的“我”还是虚构的、戏剧性的“我”。小说中的人物，不同于历史人物或现实生活中的人物。小说人物不过是由作者描写他的句子和让他发表的言辞所塑造的。他没有过去，没有将来，有时也没有生命的连续性。这一基本的观念可以免却许多文学批评家再去考察哈姆雷特在威丁堡的求学情况、哈姆雷特的父亲对他的影响、福尔斯塔夫年青时怎样瘦削、^①“莎士比亚笔下的女主角的少女时代的生活”以及“麦克佩斯夫人有几个孩子”等等问题。⁴ 小说中的时间和空间并不是现实生活中的时间和空间。即使看起来是最现实主义的一部小说，甚至就是自然主义人生的片段，都不过是根据某些艺术成规而虚构成的。特别是藉后来的历史眼光，我们可以看到各种自然主义小说在主题的选择、人物的造型、情节的安排、对白的进行方式上都是何等地相似。我们同样可以看到，就是最具有自然主义本色的戏剧，其场景的构架、空间和时间的处置、认以为真的对白的选择以至于各个角色上下场的方式诸方面都有严格的程式。⁵ 不管《暴风雨》与《玩偶之家》有多大的区别，它们都袭用这种戏剧成规。

如果我们承认“虚构性”(fictionality)、“创造性”(invention)或“想象性”(imagination)是文学的突出特征，那末我们就是以荷马、但丁(Dante)、莎士比亚、巴尔扎克(H.Balzac)、济慈(J.Keats)等人的作品为文学，而不是以西塞罗(Cicero)、蒙田(M.de Montaigne)、波苏埃(J-B.Bossuet)或爱默生(R.W.Emerson)等人的作品为文学。不可否认，也有界于文学与非文学之间的例子，象柏拉图(Plato)的《理想国》那样的作品就很难否认它是文学，另外那些伟大的神话主要是由“创造”和“虚构”的片段组成的，

^① 福尔斯塔夫是莎剧《亨利四世》和《温莎的风流娘儿们》中的一个人物。在戏中他是一个肥胖笨拙的形象。

但同时它们主要又是哲学著作。上述的文学概念是用来说明文学的本质，而不是用来评价文学的优劣。将一部伟大的、有影响的著作归属于修辞学、哲学或政治论说文中，并不损失这部作品的价值，因为所有这些门类的著作也都可能引起美感分析，也都具有近似或等同于文学作品的风格和章法等问题，只是其中没有文学的核心性质——虚构性。这一概念可以将所有虚构性的作品，甚至是最差的小说、最差的诗和最差的戏剧，都包括在文学范围之内。艺术分类方法应该与艺术的评价方法有所区别。

这里必须廓清一种很普遍的关于意象在文学中作用的误解。即“想象性”的文学不必一定要使用意象。诗的语言一般充满着意象，由最简单的比喻(*figure*)开始，直至包罗万象的布莱克(W·B·Blake)^①或叶芝(W.B.Yeats)式的神话系统。但意象对于虚构性的陈述以至许多文学形式来说并非必不可少的。文学上存在着全无意象的好诗，甚至还有一种“直陈诗”。⁶ 况且，意象不应该与实际的、感性的和视觉的形象产生过程相混淆。在黑格尔(G.W.F.Hegel)的影响下，十九世纪有些美学家，如费希尔(F.T.Vischer)和哈特曼(E.von Hartmann)，主张所有艺术都是“意念的感性外射”(*sensuous shining forth of the idea*)，而另一学派菲德勒(K.Fiedler)，希尔德布兰特(A.von Hildebrand)，里尔(A.Riehl)则说所有艺术都是“纯粹视觉性”的。⁷ 但是，许多伟大的文学都没有唤起感情意象，如果说有的话，不仅是意外的、偶然的和间歇性的现象。⁸ 即使在描绘一个虚构的人物时，作者也可以完全不涉及视觉意象。我们几乎看不到陀思妥耶夫斯基(F.Dostoyevsky)或亨利·詹姆斯(H.James)笔下的人物的外形，但却很全面地了解到他们的心理状态、行为动机、鉴赏趣味、生活态度和内心欲望。

充其量，作家只是勾勒一些人物形象的草图或某一体征，托尔

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

如果非摹想出诗中每一隐喻(metaphor)的具体形象不可，那末我们对于诗将全然困惑不解。尽管有些读者惯于摹想，而且文学中有些篇章从行文上看似乎也要求这样的想象，但这是心理学上的问题，不应与分析诗人的隐喻手法混为一谈。那些隐喻手法主要是思维过程的一种组合方式，在文学之外也出现这种思维方式。具体地说，隐喻潜伏于许许多多的日常用语中，而在俚语和俗谚中则显而易见。借助隐喻的转化之功，我们可以从最具体的物质关系中提取出最抽象的术语来，(如“理解”，“界定”，“消除”，“物质”，“主体”，“假说”等就是)。诗歌即能使语言的这种隐喻特性复苏，并让读者也意识到这点，这正如诗歌中采用我们各个时期的文明(古典的、条顿族的、凯尔特人的和基督教的)的象征和神话的作用一样。

以上讨论的文学与非文学的所有区别——篇章结构个性表现，对语言媒介的领悟和采用，不求实用的目的，以及虚构性等——都是从语义分析的角度重申一些古老的美学术语，如“变化中的统一性”(unity in variety)、“无为的观照”、“美感距离”、“框架”以及“创新”、“想象”、“创造”等。其中每一术语都只能描述文学作品的一个方面，或表示它在语义上的一个特征；没有单独一个术语本身就能令人满意。由此至少可以得出一个结论：一部文学作品，不是一件简单的东西，而是交织着多层意义和关系的一个极其复杂的组合体。通常使用讨论“有机体”的一套术语来讨论文学，是不太恰当的，因为这样只是强调了“变化中的统一性”一面，

从而导致人们误解文学可以相当于其实与它关系不大的生物学现象。而且，文学上的“内容与形式的统一”这一说法，虽然使人注意到艺术品内部各种因素相互之间的密切关系，但也难免造成误解，因为这样理解文学就太不费劲了。此说容易使人产生这样的错觉：分析某一人工制品的任何因素，不论属于内容方面的还是属于技巧方面的，必定同样有效，因此忽略了对作品的整体性加以考察的必要。“内容”和“形式”这两个术语被人用得太滥了，形成了极其不同的含义，因此将两者并列起来是有助益的；但是，事实上，即使给予两者以精细的界说，它们仍嫌过于简单地将艺术品一分为二。现代的艺术分析方法要求首先着眼于更加复杂的一些问题，如：艺术品的存在方式(*mode of existence*)，它的层次系统(*system of strata*)等。

第三章 文学的作用

29 文学的本质与文学的作用在任何顺理成章的论述中，都必定是相互关连的。诗的功用由其本身的性质而定：每一件物体，或每一类物体，都只有根据它是什么，或主要是什么，才能最有效和最合理地加以应用。只有当该物体的主要作用已经消失，它的次要作用才会突出出来，如：旧式的纺车成了装饰品或博物馆中的陈列品，方形钢琴不再用来奏乐，便改成为有用的桌子。同样也可以这么说：物体的本质是由它的功用而定的：它作什么用，它就是什么。一种人工制品必须具有适宜于发挥其作用的结构，同时还要加上时间和物料所许可、人们的趣味所崇尚的附件。在文学作品中，可能有许多成分就其文学作用而言是不必要的，但仍旧使人感到兴趣，或者具有其它方面的存在理由。

文学的本质和作用的概念在历史过程中曾否改变过呢？这个问题很难回答。如果回溯到相当古老的历史时期中去考察这个问题，就可以答曰：改变过。我们可以回溯到文学、哲学和宗教共存不分的时期去，例如古希腊的埃斯库罗斯(Aeschylus)和赫西俄德(Hesiod)可能就处于这样的时期中。但是，到了柏拉图，他就可以说诗人和哲学家之间的争执是古老的争执，这里有些含意是我们所不能理解的。另一方面，我们不应该夸张十九世纪末的“为艺术而艺术”和近代的“纯诗”(poésie pure)等主张的标新立异作用。其实，“教喻谬说”——如爱伦·坡(E. Allan Poe)所说的诗中的信念是启迪的手段——不等于文艺复兴时期关于诗兼有娱乐

和教育的作用或寓教于乐的作用这样的传统说法。

总的来说，阅读美学史或诗学史所留给人们的印象是：文学的本质和作用，自从可以作为概念上广泛运用的术语与人类其它的活动和价值观念相对照和比较以来，基本上没有改变过。

整个美学史几乎可以概括为一个辩证法，其中正题和反题就是贺拉斯(Horace)所说的“甜美”(dulce)和“有用”(utile)，即：诗是甜美而有用的。³⁰这两个形容词，如果单独采用其中任何一个，就诗的作用而言，都要代表一种趋向极端的错误观念——也许根据文学的作用，比起根据文学的性质，更容易将“甜美”和“有用”两者联系起来。诗就是快感(类似于任何其它的快感)的看法反驳了诗就是教训(类似任何的教科书)的看法。¹而所有的诗都是，或者都应该是宣传的看法，又伴随着诗是，或者应该是与世态人情无关的、纯粹的声音和意象的组合的看法。这两个针锋相对的命题，在艺术是“游戏”还是“工作”(所谓小说的技艺)[craft]或艺术的“作品”[work]即指后者而言)的争论中得到最透彻的表现。上述的每一种看法，孤立起来看，都不可能通过。如果说诗是“游戏”，是直觉的乐趣，我们觉得抹杀了艺术家运思和锤炼的苦心，也无视诗歌的严肃性和重要性；可是，如果说诗是“劳动”或“技艺”，又有侵犯诗的愉悦功能及康德所谓的“无目的性”(purposelessness)之嫌。我们在谈论艺术的作用时，必须同时尊重“甜美”和“有用”这两方面的要求。

能够确切地使用批评术语是不久以前的事，因此，如果我们能将贺拉斯的这两个术语加以引伸，使之广泛地概括古罗马文学和文艺复兴时期的创作实践，那末，贺拉斯的这个公式就会给我们提供一个建设性的起点。艺术的有用性不必在于强加给人们一种道德教训，虽然勒波苏(R. Le Bossu)坚持这是荷马(Homer)写作《伊利亚特》的因由，并且黑格尔在他所喜爱的悲剧《安提戈涅》^①

中发现的也是这种教训，他们的看法都不足为凭。“有用”相当于“不浪费时间”，即艺术不是一种“消磨时间”的方式，而是值得重视的事物。“甜美”相当于“不使人讨厌”，“不是一种义务”，“艺术本身就是给人的报酬”。

我们是否可以采用这一双重的标准作为给文学下定义的基础呢？抑或这只是衡量一部伟大的文学作品的标准？在早先有关文学的讨论中，很少出现伟大的、好的和“低级”的文学之分。我们满可以怀疑低级文学（如通俗刊物）是否“有用”或“有教育意义”。它们通常被人认为只是对现实的“逃避”和“娱乐”。不过它们有用与否这一问题，必须根据低级文学的读者的情况来回答，而不能以“好文学”的读者水平为准。艾德勒（M. Adler）从知识水平最低的小说读者的角度着眼，至少发现他们存在着某种基本的求知欲。至于“逃避现实”一说，伯克（K. Burke）提醒过我们：这样的指责太轻率了，他认为逃避现实的梦想

31

可以帮助读者涤除他对所处的环境的讨厌情绪；艺术家只要纯真地歌唱密西西比河畔的憩息，就可以……产生巨大的“启发性”。²

也许可以这样地回答上面所提出的问题：一切艺术，对于它的合适的使用者来说，都是“甜美”和“有用”的。也就是说，艺术所表现的东西，优越于使用者自己进行的幻想或思考；艺术以其技巧，表现类似于使用者自己幻想或思考的东西，他们在欣赏这种表现的过程中如释重负，得到了快感。

当某一文学作品成功地发挥其作用时，快感和有用性这两个“基调”不应该简单地共存，而应该交汇在一起。文学给人的快感，

① 《安提戈涅》(Antigone)，古希腊悲剧家索福克勒斯(Sophocles)写的著名悲剧。

并非从一系列可能使人快意的事物中随意选择出来的一种，而是一种“高级的快感”，是从一种高级活动、即无所希求的冥思默想中取得的快感。而文学的有用性——严肃性和教育意义——则是令人愉悦的严肃性，而不是那种必须履行职责或必须记取教训的严肃性；我们也可以把那种给人快感的严肃性称为审美严肃性(*aesthetic seriousness*)，即知觉的严肃性(*seriousness of perception*)。那些喜欢难懂的现代诗歌的相对主义者，总是使他的欣赏趣味成为一种个人的嗜好，等同于填字游戏或下棋之类的爱好，从而置审美判断于不顾。而教育主义者则会弄错一首伟大的诗或一部伟大的小说的严肃性所在，以为作品所提供的历史性知识或有益的道德教训就是严肃性。

还有一点是很重要的：文学是具有一种作用，还是多种作用？博厄斯(G·Boas)在《批评初阶》一书中以轻松的笔调揭示文学趣味的多元性和与此相应的文学批评的多种类型。在《诗的功用和批评的功用》这一论著的末尾，艾略特(T.S.Eliot)则忧戚地或者至少是颓然地肯定“诗的多变性”，肯定各种各样的诗在不同的时候会变生出各种各样的效果来。但这些都是例外的情形。严肃地对待艺术、文学或诗歌的人，起码通常是将某种适合其本身性质的功用归属于它们。针对阿诺德(M·Arnold)认为诗可以取代宗教和哲学的观点，艾略特写道：“在这个世界或另一个世界里，没有一样东西可以取代另一样东西……”。³ 这也就是说，没有一种现实的价值存在可以找到真正的对等物；世上没有真正的替代品。实际上，文学显然可以代替许多东西——代替在国外旅行或羁留；代替直接的经验和想象的生活；还可以被历史家当作一种社会文献来使用。但是，文学还有没有一种功用为任何别的活动所不能有效地产生的？或者，它是否混合了哲学、历史、音乐和意象等诸种因素，因此在现代经济的高速发展过程中将发生解体的现象？这是

值得探讨的基本问题。

文学的卫护者们相信，文学不是古代东西的延续，而是一种永存的东西；而许多既非诗人又非教授诗歌的人也是这么认为，因为他们对延续的东西缺乏专业性的兴趣。体验文学的独特价值，对于探讨这种价值的性质来说具有根本性的意义。我们的理论之所以不断地修正，目的就在于愈来愈好地概括这种体验。

当代有一派人发现诗可以传达知识——某一种知识，因此确认书的效用和严肃性。诗是知识的一种形式。亚里士多德在他著名的论著中似乎说过诗比历史更具哲学性，因为历史“处理的是已经发生的事情，诗则处理可能发生的事情”，即诗重视的是一般性和可能性。然而，历史象文学一样，现在已显现出它的分类粗略和界说不准确的弱点，而科学无宁说已成为文学的强劲的对手，因此人们主张文学应该表现科学和哲学所不在意的事物的特殊性。虽然象约翰逊博士那样的新古典主义理论家仍会认为诗歌是“一般性所散发的光芒”(grandeur of generality)，但现代许多学派的理论家(如伯格森，吉尔比(T. Gilby)，兰色姆(J. C. Ransom)，斯特斯(W. T. Stace))都强调诗的特殊性。例如，斯特斯就说《奥赛罗》一剧不是表现嫉妒，而是表现奥赛罗的嫉妒，一个与威尼斯姑娘联姻的摩尔人可能感觉到的那种特殊的嫉妒。⁴

文学的一般性（此处的一般性意指文学作为一个type的一般性）或它的特殊性孰轻孰重呢？文学理论和辩论往往强调前者或者强调后者；因为文学可以说比历史和传记更具一般性，但比心理学或社会学又更具特殊性。然而，不仅在文学理论上，侧重面有所转移，就是在文学实践中，一般性和特殊性的比重也随着作品的不同和时期不同而有所改变。“朝圣者”(pilgrim)和“人人”(everyman)^①是以共同人性的面目在一些作品中出现，但本·琼生(Ben Jonson)的《艾碧逊》一剧中的“幽默家”摩路斯则是一个十分特殊

和脾气古怪的人物。文学中的性格塑造原则总是被人归纳为“类型”和“个别”的结合——在个别中显现类型，在类型中显现个别。自古以来，努力阐释这个原则或由这个原则派生出来的性质各别的一些信条，还没有对文学有过多大的助益。文学的类型化理论可以追溯到贺拉斯的“适宜性的教条”(doctrine of decorum)和罗马喜剧中各类人物的模式(如吹牛的兵士，吝啬鬼，大肆挥霍的浪子，忠人的仆人等)。我们还可以在十七世纪的人物谱和莫里哀(Molière)的喜剧中再度认识这种类型化特点。但是，如果更普遍地适用这一类型化观念呢？在《罗密欧与朱丽叶》一剧中，保姆算不算一个类型？哈姆雷特是不是一个类型？显然，对伊丽莎白时代的观众来说，哈姆雷特如布赖特博士(T. Bright)所描述的那样是一个忧郁症的患者。但是，哈姆雷特还是多种性相的人物，而且他的忧郁具有特定的产生背景。在某种意义上，一个人物之所以既是“个别”又是“类型”，都因为他是由许多类型所构成的：哈姆雷特既是一个情人，或者是一个过去的情人，也是一个学者，一个戏剧行家和击剑家。每个角色——即使是最单纯的角色——都汇集或结合了几种类型。人物类型之所以显得“扁平”("flat")，只是因为我们所看到的人物与我们只有一种简单的关系；“圆整”("round")的人物则结合了各种观点和关系，显现于不同的背景——社交场合、私生活、国外旅居——之中。⁵

戏剧和小说中有一种认识价值似乎存在于心理学的范畴内。为人所熟知的一种说法是：“小说家可以比心理学家教给你更多的人性知识。”霍恩尼(K. Horney)就推许陀思妥耶夫斯基、莎士比亚、易卜生(H. Ibsen)和巴尔扎克为取之不竭的知识源泉。福斯

① “朝圣者”，英国文学一些寓言中的人物的命名；《人人》是英国中世纪一部道德剧的名字，剧中主角也叫“人人”。“朝圣者”和“人人”具有这一类型(type)人物的共性。

特(E.M. Forster)在《小说面面观》一书中认为，我们对其内在生活和行为动机了若指掌的人是极其有限的，而小说的伟大贡献就在于它真正地揭示了人物返观自身的内心活动。⁶也许，小说家所描绘的各种人物的内在生活是来自他自身警觉的内省经验。人们很可以主张：伟大的小说是心理学家的资料库，或者是档案柜（即，其中收放着经过阐释的、典型的案例）。但这里我们似乎还弄清了一个事实：心理学家仅因小说含有概括性的典型价值而应用小说，例如，他们从整个小说的背景（伏盖公寓）和人物的相互关系和前因后果中抽取出高老头这个性格来。

象伊斯曼(M. Eastman)这样一个次要的诗人，是否会否认“文人”能在一个科学时代里宣称发现了真理的。在他看来“人”简直就是“前科学时代”一无专长的业余爱好者，他们力图玩弄咬文嚼字的本领来给人以宣讲至为重要的“真理”的印象。我们认为，文学上的真理，与文学以外的真理，也就是有系统的和能够公开证实的知识，是毫无二致的。社会科学的现有知识，构成了据以检验小说家的“世界”（即虚构的现实）的“真理”；小说家要达到这种知识水平是没有什么魔法般的捷径可走的。但是，伊斯曼也相信，有想象力的作家，尤其是诗人，如果将发现和传播知识作为自己的主要职责，便误解了自己；作家和诗人的真正职能在于使我们觉察(percieve)我们所看到的事实，想象我们在概念上或实际上已经知道的东西。⁷

要在诗歌是对已知的事物的体认和诗歌是“艺术的洞察”(artistic insight)两种观点之间划一界限是很困难的。艺术家是否还提醒我们注意我们曾经察觉过但现已忘却的事物呢？是否还让我们看到我们视而不见的东西呢？人们有这样的经验：在黑白画中，由点和虚线构成的隐蔽的身影和面孔，虽然一直在那里，却不给人以完整的、有意设计的感觉。王尔德(O. Wilde)在《意向》

(“Intentions”)一书中提到惠斯勒(J. A. M. Whistler)发现雾的美学价值，以及拉斐尔前派在从未被人认为美或典型的各种类型妇女中找到了美。这些算不算“知识”或“真理”的例子呢？我们犹疑不决。我们只能说：它们是新的“知觉价值”(perceptual values)和新的“美学性质”的发现。

我们一般都知道，美学家不敢果断地否认“真理”是艺术品的一种性质和判断标准，因为“真理”是受人尊崇的术语。对艺术抱着严肃的敬重态度的美学家，会把真理当作艺术的一种属性和理解为艺术的无上价值之一，还因为他们不合逻辑地惧怕艺术如果不是“真理”就会沦为柏拉图所怒斥的“谎言”。然而，想象性文学本来就是一种“虚构”，是通过文字艺术地“模仿生活”。“虚构”的反意词不是“真理”，而是“事实”或“时空中的存在”；“事实”要比文学必须处理的那种可能性更为离奇。

文学在各种艺术门类中似乎尤其明显地通过每一部艺术上完整连贯的作品所包含的对人生的看法（即世界观）来宣示自己的“真理”。哲学家或批评家一定会认为其中有些文学家的“看法”比其它文学家更富于真理性（例如艾略特就认为但丁的人生观比雪莱(P. B. Shelley)的，甚至比莎士比亚的，都更富于真理性）；不过任何成熟的人生哲学必定都有某种程度的真理性——至少它是这么宣称的。我们现在所考察的“文学的”真理，似乎是“文学中的”真理——即以有系统的观念形式存在于文学之外的哲学，但它又可以被应用、阐明和体现于文学之中。就此意义而言，但丁的真理是天主教的神学和经院哲学。艾略特对诗歌与“真理”之间关系的看法，似乎主要也属于这种类型。真理是具有自己体系的思想家所关心的范畴；而艺术家不是这样的思想家，虽然在找不到合适的哲学成果可吸收于文学中时，艺术家也会尝试着去当这样的思想家。¹⁰

上面的整个论证，看来多半属于语义学的范畴。我们所说的“知识”、“真理”、“认识”、“智慧”等术语究竟意味着什么？如果一切真理都是观念性的和命题性的，那么艺术——甚至文学艺术——便不可能成为真理的形式。再说，如果接受实证主义的限制性的定义，将真理限定于能以合适的方法加以证实的命题，那么艺术也不可能凭实验可以证实的真理的一种形式。换一种说法，真理似乎有两种模式或多种模式，即我们具有多种“致知的方法”。或者说，世上有两种基本的知识类型，各有自己的一套语言系统：其一是科学，采用“推论”式(*discursive*)的语言；另一是艺术，采用“表现”式(“*presentational*”)的语言。¹¹这两者是否都是真理呢？前者就是哲学家通常所指的哲学，而后者则指有宗教意味的神话和诗歌。我们很可以说后者是“真的”，而不称之为“真理”。“真的”这个形容词词性可以表达出一个不偏不倚的分界线，即：艺术在本质上是美的，在形态上是真的(也就是说，它与真理并行不悖)。麦克利什(A. MacLeish)在他的《诗艺》(*ARS POETICA*)一书中想用一个公式来调整文学的美与哲学的真两个不同命题之间的关系，他认为一首诗“等于、但并不真是”真理，即：诗歌一如哲学(科学、知识、智慧)那样严肃和重要，拥有与真理等同的价值，如同真理一般(*truth-like*)。

兰格夫人(S. K. Langer)在声称表现性的象征物是知识的一种形式时，主要指的是造型艺术和音乐，而不是文学。显然，她认为文学从某种意义上来说是“推论”和“表现”的混合体。但是，文学中的神话成分或原型意象(*archetypal image*)，与她所谓的表现性的艺术是相通的。¹²

从艺术可以发现或洞悉真理这种观点出发，我们还必须弄清艺术——尤其是文学——是宣传的观点；即是说：作家不是真理的发现者，而是真理具有说服力的推行者。“宣传”这一术语的含义

很模糊，需要细加考究。在通俗语言中，“宣传”一词只用于被人认为是有害的、而且是由我们所不信任的人传播的教义上；它含有算计、图谋的意味，通常用于特殊的、局限性相当大的教义和纲领方面。¹³既然这一术语含义如此偏狭，我们就只能说某些艺术（最低级的一类）是宣传，而伟大的艺术，好的艺术或艺术这一专有名词，却不能说是宣传。然而，如果我们将这一术语引伸为“在有意或无意中努力影响读者，使之接受作家个人的人生态度”这样的意义，那末就可以说：所有的艺术家都是或应该是宣传家，或者说：所有诚恳的、有责任感的艺术家都有充当宣传家的道德义务。

在贝尔金(M.Belgion)看来，文学艺术家是“不负责任的宣传家”。也就是说，每个作家都有一种人生观或处世理论……其作品的作用总是在于“劝说”读者去接受那种观点或理论，而这种劝说行为又总是不光明正大的。也就是说，读者总是被牵着鼻子去相信某些东西，并在催眠状态中同意这些东西。归根结蒂，表现性的艺术诱骗了读者……

艾略特引用贝尔金这段文字时提出了自己的看法，将那些“根本难以认为是宣传家的诗人”，与不负责任的宣传家和第三类“特别自觉和有责任感”的宣传家（如卢克莱修〔Lucretius〕和但丁）区别开来；艾略特是从创作意图和历史影响两方面来判断作家的责任感的。¹⁴“有责任感的宣传家”一语对大多数人来说似乎是自相矛盾的说法；但如果将它解释为类似于两种拉力之间的张力，这一说法就有它的命意了。严肃的艺术暗示着一种人生观，这种人生观可以用哲学术语甚至各种哲学体系来加以表述。¹⁵在艺术的连贯性（有时也叫做“艺术逻辑”）与哲学的连贯性之间有某种连带关系。有责任感的艺术家无意将情感与思维，即感性与理智（sensitivity and intellect）；感觉的真挚性与经验和思考的充分性

混为一谈。有责任感的艺术家用感觉形式表现的人生观，不象多数具有时髦的“宣传性”的观点那样简单；而且，一种十分复杂的人生观，是不可能借催眠性的暗示力量而移植到未成熟的或天真的读者的行为中去的。

我们还要考虑从“净化作用”(catharsis)出发而提出的有关文学功用的种种概念。“净化”一词的历史很悠久，在亚里士多德的希腊文《诗论》中已出现过这个词。对亚里士多德采用这个词时的真正含意，至少还有争论；但亚里士多德当初的含意乃属于训诂学的问题，不应该与现在是怎样应用这个术语的问题相混淆。有人说，文学的功用在于松懈我们（既包括作者，也包括读者）被压抑的情感；情感的表现就是从情感中解脱，据说歌德 (J.W.von Goethe) 就是借写作《少年维特之烦恼》而从世界性的痛苦中脱身的；而观看一出悲剧或阅读一部小说，也被认为是心灵所经历的放松和解脱的过程，因为观众或读者的情感集中于作品上，在美感享受之余，留下了“心灵的平静”。¹⁶

但是，文学究竟是宣泄我们的情感呢，还是相反地激起了我们的情感？柏拉图认为，悲剧和喜剧“就在我们应该使情感枯干的时候，滋养和灌溉了它们”。或者说，文学使我们摆脱自己的情感，而这些情感又花费在诗意的虚构情境中，难道不也是错误的发泄吗？圣奥古斯丁(St. Augustine)承认，年青时他曾生活在致命的罪恶中；可是他还说：“我不为此哭泣，我只为狄多^①遭害而哭泣……”这么说来，是否有些文学是激起感情的，有些是净化感情的？或者说，我们是否应该去区别对待不同的读者群，并弄清他们不同反应的本质呢？¹⁷或者说，是否所有的艺术都是净化感情的呢？这些问题

① 狄多(Dido)，古罗马诗人维吉尔名作《伊尼特》的主人公伊尼阿斯的情人，在伊尼阿斯离开她后，忧伤自杀而死。

题在下面的“文学与心理学”和“文学与社会”等章中将作讨论；但 37
现在必须先初步地在这里提出来。

归纳起来说，关于文学的作用问题的讨论已经有很长的历史了——在西方，从柏拉图开始，一直延续到今天。这不是一个由诗人或诗歌爱好者出于本能而提出的问题，比如，爱默生有一次就这样说：“美就是它自身存在的理由。”这个问题无宁说是由功利主义者和道德家，或者政治家和哲学家，提出来的；也就是说，是由文学之外的其它种种价值的代表者，或者裁决所有价值的理论家提出来的。他们问道：诗歌的功用究竟是什么？即拉丁语所谓的它究竟“有何用”(*cui bono*)？而且他们是从整个社会或全人类的角度来提出这个问题的。于是，诗人和对诗歌有本能的爱好的读者，接受这一挑战，不得不象在道德上和理智上有责任感的公民一样，向公众作出某种合理的回答。他们为此写了《诗艺》的某一段落和《为诗一辩》或《诗辩》等书：^①文学上的这些论著，相当于神学中的“教义辩驳”。¹⁸为这一目的和为具有这样看法的读者而写的理论文字，自然强调文学的“功用”，而不强调文学的“快感”；因此，从语义上说，今天可以轻易地把文学的“作用”等同于文学的外部关系。但是，从浪漫主义运动开始以来，诗人对公众的挑战往往给予一个与此不同的回答，即布雷德利(A·C·Bradley)所谓的“为诗而诗”；¹⁹并且，理论家们巧妙地使“作用”这一术语纳入整个的“辩护”范围内。因此，当我们采用这个词的时候，我们是指诗歌可以有多种的作用；忠实于它的本性是它基本的和主要的作用。

① 《诗艺》是古罗马诗人贺拉斯有关文艺理论的一部代表作。对后世的文艺理论影响甚大。《为诗一辩》(Defence)或《诗辩》(Apology)是英国十六世纪诗人P·锡德尼写的一部有关文艺理论的专著。

第四章 文学理论，文学批评和文学史

既然我们已经明瞭文学研究有理可言，我们即须确定一下对文学作系统、整体研究的可能性。英语词汇中没有很恰当的名词来称呼这种研究工作；最普通的术语是“文学学”(literary scholarship)与“语言学”(philology)。前者似乎摈弃了“文学批评”，而强调学院式的研究，因此是我们所不能接受的。然而，如果象爱默生那样广义地解释“学者”(scholar)的含义，则“文学学”无疑是可以接受的。后一名词“语言学”很容易招致误解。历史上，此词不仅指所有文学的与语言的研究，而且包含对人类一切心智活动产物的研究；在十九世纪的德国，这个词用得最广，现在它仍见于《现代语言学》、《语言学季刊》与《语言学研究》等期刊的名称上。波克(P·A·Boeckh)在他所著的《语言科学概论与方法》(1877年版，其中有些资料采自早至1809年的讲演)¹ 这一本基础理论书里把“语言学”界定为“一切知识的学问”，因此包括语言、文学、艺术、政治、宗教和社会风俗等的研究。实际上，伯克的“语言学”即格林罗所谓的“文学史”(literary history)，显然乃是因研究古典时有所需要而产生的——研究古典特别需要历史和考古学的知识。在伯克看来，文学研究只是语言学的一个分支，而语言学则是指整个的“文明学”(science of civilization)，而且特别指他与德国的浪漫主义者所称的“民族精神的科学”(science of national spirit)。今天，从语言学这一术语的语源和许多专家的实际工作来看，它通常就是指语言本身(linguistics)，特别是指对历代语法和

古代语言形式的研究。由于这一术语有多种分歧的意义，我们最好还是把它弃置不用。

另外一个可供选用来指称文学研究的名词就是 *research*（语意为反复搜求）。但是这一术语更加不恰当，因为它仅仅强调初步的材料搜集和研究工作，并且似乎强行把研究的材料划分为必须“搜求的”和随手可得的两种。比如说，到大英博物馆去查阅一善本书，便叫作“*research*”，而坐在家中的靠背椅上看同一本书的翻印版，即显然会有一种不同的心理活动过程。充其量，“*research*”一词不过意味着某些初步工作，其程度与性质将多半随着研究的问题而改变。可是此词没有把解释、分析和评价等项精细的研究包含在内，而这些却正是文学研究的特点。

在文学“本体”的研究范围内，对文学理论、文学批评和文学史三者加以区别，显然是最重要的。首先，文学是一个与时代同时出现的秩序(*simutaneous order*)，这个观点与那种认为文学基本上是一系列依年代次序而排列的作品，是历史进程上不可分割的一部分的观点，是有所区别的。其次，关于文学的原理与判断标准的研究，与关于具体的文学作品的研究——不论是作个别的研究，还是作编年的系列研究——二者之间也要进一步加以区别。要把上述的两种区别弄清楚，似乎最好还是将“文学理论”看成是对文学的原理、文学的范畴和判断标准等类问题的研究，并且将研究具体的文学艺术作品看成“文学批评”(其批评方法基本上是静态的)或看成“文学史”。当然，“文学批评”通常是兼指所有的文学理论的；可是这种用法忽略了一个有效的区别。亚里士多德是一个理论家，而圣伯夫(A·Sainte-Beuve)基本上是个批评家。伯克主要是一个文学理论家，而布莱克默(R.P.Blackmur)则是一个文学批评家。“文学理论”一语足以包括——本书即如此——必要的“文学批评理论”和“文学史的理论”。

上述的一些定义的区别是相当明显、并广为人知的。可是一般人却不太能够认识以上几个术语所指的研究方式是不能单独进行的，不太能够认识它们完全是互相包容的。文学理论不包括文学批评或文学史，文学批评中没有文学理论和文学史，或者文学史里欠缺文学理论与文学批评，这些都是难以想象的。显然，文学理论如果不植根于具体文学作品的研究是不可能的。文学的准则、范畴和技巧都不能“凭空”产生。可是，反过来说，没有一套课题、一系列概念、一些可资参考的论点和一些抽象的概括，文学批评和文学史的编写也是无法进行的。这里所说的问题当然都不是不可克服的：例如，我们常常带些先入为主的成见去阅读，但在我们有了
40 更多的阅读文学作品的经验时，又常常改变和修正这些成见。这个过程是辩证的：即理论与实践互相渗透，互相作用。

有人曾试图将文学史与文学理论和文学批评隔离开来。例如，贝特森(F·W·Bateson)² 认为文学史旨在展示甲源于乙，而文学批评则在宣示甲优于乙。根据这一观点，文学史处理的是可以考证的事实；而文学批评处理的则是观点与信仰等问题。可是这个区别是完全站不住脚的。在文学史中，简直就没有完全属于中性“事实”的材料。材料的取舍，更显示对价值的判断；初步简单地从一般著作中选出文学作品，分配不同的篇幅去讨论这个或那个作家，都是一种取舍与判断。甚至在确定一个年份或一个书名时都表现了某种已经形成的判断，这就是在千百万本书或事件之中何以要选取这一本书或这一个事件来论述的判断。纵然我们承认某些事实（如年份，书名，传记上的事迹等）相对来说是中性的，我们也不过是承认编撰各种文学年鉴是可能的而已。可是任何一个稍稍深入的问题，例如一个版本校勘的问题，或者渊源与影响的问题，都需要不断作出判断。例如，象“蒲伯受德莱登(J.Dryden)的影响”这样一个观点，不仅首先需要做出判断把德莱登与蒲伯从他们

同时代的无数诗人中挑选出来，还必须认识德莱登与蒲伯的特点，然后再不断地衡量、比较和选择，看看其中何者本质上是关键所在。再如，鲍芒(F·Beaumont)与弗莱契(J·Fletcher)二人合作创作的问题，就需要我们首先接受这样一个重要的原则才能得到解决，也就是说某些风格上的特点（或手法）只涉及两个作家中的一个人；如果不是这样看问题，我们就只能将风格的差别当作既成的事实来接受。

但是，一般把文学史从文学批评中分离出来的理由是多种多样的，并不止上述一端。有一种论点虽然不否认判断的必要，却申辩说：文学史本身有其特殊的标准与准则，那是属于已往时代的标准与准则。这些文学的重建论(reconstructionists)主张：我们必须设身处地地体察古人的内心世界并接受他们的标准，竭力排除我们自己的先入之见。这个观点，也称为“历史主义”(historicism)，在十九世纪的德国十分流行，但仍受到德国杰出的历史理论家特吕尔契(E.Troeltsch)的抨击。³ 这个观点现在似乎直接或间接地渗入英国和美国，而我们许多所谓的“文学史家”都或多或少地接受了它。例如克雷格就说过，近代学术最新与最好的一面就是“避免了认错时代的思考方法”。⁴ 斯托尔(E.E.Stoll)在研究伊丽莎白时期的舞台艺术传统与观众的要求时，就坚持主张文学史的重要目的在于重新探索出作者的创作意图。⁵ 这样的理论主张可见于研究伊丽莎白时期的心理学的诸多理论中，如体液论(Doctrine of Humours)^①和诗人的科学观念论与假科学观念论等。⁶ 图夫(R.Tuve)就曾根据邓恩(J.Donne)及其同时代人接受过

41

① 体液论，古代欧洲人一种不科学的医学观念，认为人体内有四种液体，即血液、冷淡液、胆液和忧郁液。这四种液体的不平衡决定人的性格。如胆液过盛则其人勇敢，暴躁。

拉穆派逻辑(Ramist logic)^①的训练一点解释玄学派诗歌意象的起源和意义。⁷

这些研究无不使我们明白：不同时代有不同的文学批评观念和批评规范。因此，有人得出这样的结论：每一个时代都是一个独立自主的单元，它表现于其本身所独有的诗歌的形态之中，与其他时代是无法相比较的。这个观念在波特尔(F.A.Pottle)的《诗的成语》一书中有明白有力的阐释。⁸ 波特尔自称他的立场是“批判的相对论”(Critical relativism)，并且认为诗歌史中常有深奥莫测的“感受性的变迁”，和“全面的中断性”。他的立场由于兼具伦理和宗教的绝对标准而显得更有价值。

这种“文学史”观念的极致要求文学史家具备想象力、“移情作用”(empathy) 和对一个既往的时代或一种已经消逝的风尚的深深的同情。学者们已成功地考证出各种不同的文明形式中的一般人生观、态度、偏见和潜在的设想。因此，我们得以认识希腊人对神、对女人和对奴隶的各种态度；我们可以十分详尽地描述中世纪的宇宙观；还有人力图辨别中国艺术与拜占庭艺术在观察事物时极不相同的方式，或者至少是极不相同的传统和习惯。特别是在德国，许多人在施本格勒(O.Spengler) 的影响之下，过分热衷于研究哥特人的艺术和巴洛克人的艺术——这两种艺术的精神实质据说与我们这个时代迥然不同，它们均有自己的境界。

在文学研究中，这种重建历史的企图导致了对作家创作意图的极大强调。这派学者认为可从文学批评史和文学风尚中着手进行这种研究。他们通常认为，如果我们能够确定作家的创作意图，并看到该作家已达到其目的，我们也就解决了文学批评的问题：既

^① 拉穆派逻辑，以十六世纪法国著名的逻辑学家P·拉穆命名的一个学派，其理论与亚里士多德的逻辑理论相反。

然原作者已经满足了当时的要求，那末就无须，甚至也不可能，再对他的作品作进一步的批评了。这个方法给人一种印象：文学批评只有一个标准，即只要能取得当时的成功就可以了。如此说来，文学观点就不止一两个，而是有数以百计独立的、分歧不一而且互相排斥的观点；每一观点就某方面而言都是“正确”的。诗的理想于是人言言殊，破碎而不复存在：其结果是一片混乱，或者无宁说是各种价值都拉平或取消了。文学史于是就降为一系列零乱的、终至于不可理解的残篇断简了。另有一种略为温和的观点则认为诗的理想处于两个极端，其中并无共同的标准：古典主义与浪漫主义，蒲伯的理想与华兹华斯（W. Wordsworth）的理想，直叙诗（poetry of statement）与蕴藉诗，其不同的程度均是如此。

不过，作家的“创作意图”就是文学史的主要课题这样一种观念，看来是十分错误的。一件艺术作品的意义，绝不仅仅止于，也不等同于其创作意图；作为体现种种价值的系统，一件艺术品有它独特的生命。一件艺术品的全部意义，是不能仅仅以其作者和作者的同代人的看法来界定的。它是一个累积过程的结果，也即历代的无数读者对此作品批评过程的结果。历史重建论者宣称这整个累积过程与批评无关，我们只须探索原作开始的那个时代的意义即可。这似乎是不必要的而且实际上也不可能成立的说法。我们在批评历代的作品时，根本不可能不以一个二十世纪人的姿态出现：我们不可能忘却我们自己的语言会引起的各种联想和我们新近培植起来的态度和往昔给予我们的影响。我们不会变成荷马或乔叟（G. Chaucer）时代的读者，也不可能充当古代雅典的狄俄尼索斯剧院或伦敦环球剧院的观众。想象性的历史重建，与实际形成过去的观点，是绝然不同的事。我们不可能真正崇拜酒神狄俄尼索斯而同时又嘲笑他，就象欧里庇得斯（Euripides）的《酒神的崇拜者》一剧的观众当场可能出现的反应那样；⁹ 我们之中很少有

人会把但丁笔下的层层地狱和炼狱山信以为真。如果我们果真能重建《哈姆雷特》一剧对当时观众的意义，那末我们只会排斥此剧所含有的其它的丰富意义。我们会否认后来人在此剧中不断发现的合理涵义。我们也会否认此剧有新的解释的可能性。这里并非赞同主观武断地去误解作品：“正确”了解和误解之间的区别仍然是存在的，需要根据各个特定的情况一一加以解决。历史派的学者不会满足于仅用我们这个时代观点去评判一件艺术品，但是这种评判却是一般文学批评家的特权；一般的文学批评家都要根据今天的文学风格或文学运动的要求，来重新评估过去的作品。对历史派的学者来说，如果能从第三时代的观点——既不是他的时代的，也不是原作者的时代的观点——去看待一个艺术品，或去纵观历来对这一作品的解释和批评，以此作为探求它的全部意义的途径，将是十分有益的。

实际上，这么直截了当地在历史观点和当代观点之间作出取舍决定几乎是不可能的。我们必须既防止虚假的相对主义又防止虚假的绝对主义。文学的各种价值产生于历代批评的累积过程中，它们又反过来帮助我们理解这一过程。对历史相对论的反驳，不是教条式的绝对主义——绝对主义诉诸“不变的人性”或“艺术的普遍性”。因此我们必须接受一种可以称为“透视主义”(perspectivism)的观点。我们要研究某一艺术作品，就必须能够指出该作品在它自己那个时代的和以后历代的价值。一件艺术品既是“永恒的”(即永久保有某种特质)，又是“历史的”(即经过有迹可循的发展过程)。相对主义把文学史降为一系列散乱的、不连续的残篇断简，而大部分的绝对主义论调，不是仅仅为了趋奉即将消逝的当代风尚，就是设定一些抽象的、非文学的理想(如新人文主义〔new humanism〕^①、马克思主义和新托马斯主义等批评流派的标准，

① 亦可译为新人道主义。

不适合于历史有关文学的许多变化的观念)。“透视主义”的意思就是：把诗，把其它类型的文学，看作一个整体，这个整体在不同时代都在发展着，变化着，可以互相比较，而且充满着各种可能性。文学不是一系列独特的、没有相通性的作品，也不是被某个时期（如浪漫主义时期和古典主义时期，蒲伯的时代和华兹华斯的时代）的观念所完全束缚的一长串作品。文学当然也不是一个均匀划一的、一成不变的“封闭的体系”——这是早期古典主义的理想体系。绝对主义和相对主义二者都是错误的；但是，今天最大的危机，至少在英美是如此，是相对主义的流行，这种相对主义造成了价值观的混乱，放弃了文学批评的职责。实际上，任何文学史都不会没有自己的选择原则，都要做某种分析和评价的工作。文学史家否认批评的重要性，而他们本身却是不自觉的批评家，并且往往是引证式的批评家，只接受传统的标准和评价。今天他们一般来说都是落伍的浪漫主义信徒，拒斥其他形式的艺术，尤其是拒斥现代文学。但是，正如科林伍德（R.G.Collingwood）很恰切地说过的那样，一个人如果“宣称知道莎士比亚之所以成为一个诗人的原因，也就等于默认他知道斯坦（G.Stein）到底是不是一个诗人，假如她不是诗人，又何以不是”。¹⁰

近代文学之所以被排斥于严肃的研究范围之外，就是那种“学者态度”的极坏的结果。“现代”文学一语被学院派学者作了如此广泛的解释，以至于弥尔顿（J.Milton）以后的作品几乎没有被当作上品来研究的。后来，十八世纪的文学在传统的文学史中获得了正当的地位和良好的评价；研究十八世纪遂成为时尚，因为这个时期的文学似乎给人们提供了一个更为优美、稳定和秩序井然的世界。浪漫主义时期和十九世纪后期也开始受到学院派学者的注意；甚至在学院派之中，也有少数坚毅的学者捍卫并研究当代文学。

反对研究现存作家的人只有一个理由，即研究者无法预示现

存作家毕生的著作，因为他的创作生涯尚未结束，而且他以后的著作可能为他早期的著作提出解释。可是，这一不利的因素，只限于尚在发展前进的现存作家；但是我们能够认识现存作家的环境、时代，有机会与他们结识并讨论，或者至少可以与他们通讯，这些优越性大大压倒那一点不利的因素。如果过去许多二流的、甚至十流的作家值得我们研究，那末与我们同时代的一流或二流的作家自然也值得研究。学院派人士不愿评估当代作家，通常是因为他们缺乏洞察力或胆怯的缘故。他们宣称要等待“时间的评判”，殊不知时间的评判不过也是其他批评家和读者——包括其他教授——的评判而已。主张文学史家不必懂文学批评和文学理论的论点，是完全错误的；这个道理很简单：每一件艺术品现在都存在着，可供我们直接观察，而且每一作品本身即解答了某些艺术上的问题，不论这作品是昨天写成的还是一千年前写成的。如果不是始终借助于批评原理，便不可能分析文学作品，探索作品的特色和品评作品。“文学史家必须是个批评家，纵使他只想研究历史”。¹¹

反过来说，文学史对于文学批评也是极其重要的，因为文学批评必须超越单凭个人好恶的最主观的判断。一个批评家倘若满足于无视所有文学史上的关系，便会常常发生判断的错误；他将会搞不清楚哪些作品是创新的，哪些是师承前人的；而且，由于不了解历史上的情况，他将常常误解许多具体的文学艺术作品。批评家缺乏或全然不懂文学史知识，便十分可能马马虎虎，瞎蒙乱猜，或者沾沾自喜于描述自己“在名著中的历险记”；一般来说，这种批评家会避免讨论较远古的作品，而心安理得地把它们交给考古学家和“语言学家”去研究。
45

中世纪文学，尤其是英国的中世纪文学，就是这样的例子。很少有人以美学的和批评的观点来探讨这个时期的文学，乔叟的作

品可能是个例外。采用现代的感受性来探讨中世纪文学，会使人们对大部分盎格鲁撒克逊人的诗歌或丰富的中古抒情诗产生不同的看法；这正如引进文学史的观点和对起源问题的系统考察，也会在当代文学中有所发现一样。将文学批评与文学史二者分离的一般做法对两者都是不利的。

第五章 总体文学，比较文学 和民族文学

“我们已将文学研究分为文学理论、文学史和文学批评三方面加以阐述。现在，我们将采用另外一种划分原则，以便给比较文学、总体文学和民族文学下一个系统的定义。“比较文学”这个名称带来不少麻烦，毫无疑问，这也是这个重要的文学研究方式迄今尚未取得预期的学术成就的原因之一。马修·阿诺德翻译了阿姆培尔 (J. J. Ampere) 使用的“比较历史” (*histoire comparative*) 这一用语，他显然是第一个在英语中使用这个名称的人 (1848 年)。法国人比较喜欢维里曼 (A. F. Villemain) 在更早的时候用过的名称。1829 年，维里曼模仿居维埃 (G. B. Cuvier) 在 1800 年用过的“比较解剖学” (*Anatomie comparée*) 这个名称，提出了“比较文学” (*littérature comparée*) 这一术语。德国人则称之为“比较文学史” (*vergleichende Literaturgeschichte*)。¹ 但是，这两个不同形式的形容词都不能完全说明问题，因为，比较是所有的批评和科学都使用的方法，它无论如何也不能充分地叙述文学研究的特殊过程。不同文学之间——甚或文学运动、作家和作品之间——在形式上的比较，在文学史上很少作为中心议题，但是象格林 (F. C. Green) 的《小步舞曲》 (*«Minnet»*) 这样的书，² 却对法国与英国十八世纪文学的各个方面进行了比较，它不但说明一个民族与另一个民族在文学发展方面的共同点和类似之处，而且指出其差异的方面。

实际上，“比较文学”这个名称过去指的是，而且现在仍然指的是相当明确的研究范围和某些类型的问题。它首先是关于口头文学的研究，特别是民间故事的主题及其流变的研究；以及关于民间故事如何和何时进入“高级文学”或“艺术性文学”的研究。这类问题可以归入民俗学。民俗学是一门重要的学问，它仅仅部分地涉及美学上的问题，因为它所研究的是一个民族的全部文化，包括他们的服饰和风俗、迷信和工具以及各种技艺等。但是，我们必须承认这样一个观点，即：口头文学的研究是整个文学学科的组成部分，因为它不可能和书面作品的研究分割开来；不仅如此，它们之间，过去和现在都在继续不断地互相发生影响。无须提及象诺曼⁴⁷ (H.Naumann) 这样抱极端看法的民俗学者³（他们认为后期的口头文学绝大部分都是“堕落的文化财富”〔“gesunkene kulturgut”〕），我们也能看出上层阶级的书面文学对口头文学有深刻的影响。另一方面，我们必须认识到，很多基本的文学类型及主题都起源于民俗，我们还有充分证据说明，民间文学的社会地位有所提高。然而，骑士传奇及行吟诗人的抒情歌谣并入民间传说，也是一个不容置疑的事实。虽然这种看法会使浪漫主义者对人民的创造力及民间艺术的深远渊源的信仰发生动摇，然而我们所知道的流行民谣、仙话及传说往往起源较迟，而且来自上层阶级的文学。但是，对于每一个想了解文学发展过程及其文学类型和手法的起源和兴起的文学家来说，口头文学的研究无疑是一个重要的领域。不幸的是，口头文学的研究迄今仍局限在研究主题及其从一个国家到另一个国家的流播和演变上，也就是说，仍然局限在对现代文学素材的研究上。⁴ 但是，近来的民俗学者越来越把注意力转向模式、形式和手法的研究，转向文学格式的结构形态的研究，转向对故事的讲述者、叙述者及听众等方面的研究上，这样就为将他们的研究工作紧密地纳入文学这门学问的总概念铺平了道路；⁵ 虽然

研究口头文学有它的特殊问题，即传播及社会背景等问题，⁶ 但是，它的基本问题无疑是和书面文学共同的，而且，口头文学与书面文学之间的连续性也从来没有中断过。现代欧洲文学的学者们常常忽视了这些问题而蒙受不利，而斯拉夫国家及斯堪的纳维亚国家的文学史家们——在这些国家里，民间传说不是现在还存在，就是不久以前还存在——与这些研究的关系则远为密切。但是，用“比较文学”这个名称来指口头文学的研究实在太不确切。

“比较文学”的另一个含义是指对两种或更多种文学之间的关系的研究。这一用法是以已故的巴登斯贝格 (F. Baldensperger) 为首，聚集在《比较文学评论》(«Revue de littérature comparée») 刊物周围的盛极一时的法国比较文学学派确立的。⁷ 这一学派有时机械地，有时又十分巧妙地着重探讨象歌德在法国和英国或欧辛(Ossian)^①、卡莱尔(T. Carlyle) 和席勒 (F. Schiller) 在法国的威望和渗透以及影响和声誉等问题。这一学派发展了一套方法学，除收集关于评论、翻译及影响等资料外，还仔细考虑某一作家在某一时期给人的形象和概念，考虑诸如期刊、译者、沙龙和旅客等不同的传播因素，考虑“接受因素”，即外国作家被介绍进来的特殊气氛和文学环境。总之，已经积累了许多证据可以说明文学，特别是西欧文学的高度统一性；而且，我们对文学作为“外贸”方面的知识也大大增加了。

但是，人们承认，“比较文学”这样的概念也存在它自己的特殊困难。⁸ 看来，从这类研究的积累中无法形成一个清晰的体系。在

① 欧辛(Ossian)传说为三世纪左右的吟游诗人，主要活动在爱尔兰、苏格兰等地，十八世纪六十年代，麦克弗森出版一系列诗，称为《欧辛集》，因此轰动一时，但学者们后来断定为麦克弗森之伪作。这些诗作在风格上沉郁、浪漫，表现了对自然的恋慕，对欧洲不少诗人产生了影响，下文所谓欧辛风格即指此，第六章中还要谈及麦克弗森伪作欧辛诗的问题。

研究“莎士比亚在法国”和研究“莎士比亚在十八世纪的英国”之间，或者在研究“爱伦·坡对波德莱尔（C·Baudelaire）的影响”和研究“德莱登对蒲伯的影响”之间没有方法学上的区别。文学之间的比较，如果与总的民族文学相脱节，就会趋向于把“比较”局限于来源和影响、威望和声誉等一些外部问题上。这类研究不允许我们分析和判断个别的文艺作品，甚至还不允许我们考虑其整个复杂的起源问题，而是把主要精力或者用于研究一篇杰作引起的反响，如翻译及模仿，而这些仿作又往往出自二流作家之手，或者用于研究一篇杰作产生前的历史及其主题和形式的演变和传播。这样构想的“比较文学”，其重点是在外表上；近几十年来这种类型的“比较文学”的衰落反映出普遍不赞成把重点放在纯粹的“事实”上，或放在来源和影响上的趋向。

然而，第三种概念避免了上述的弊病：把“比较文学”与文学总体的研究等同起来，与“世界文学”或“总体文学”等同起来。这些等式同样也产生了一定的困难。“世界文学”这个名称是从歌德的“Weltliteratur”翻译过来的，似乎含有应该去研究从新西兰到冰岛的世界五大洲的文学这个意思，⁹ 也许宏伟壮观得过分不必要。其实歌德并没有这样想。他用“世界文学”这个名称是期望有朝一日各国文学都将合而为一。这是一种要把各民族文学统起来成为一个伟大的综合体的理想，而每个民族都将在这样一个全球性的大合奏中演奏自己的声部。但是，歌德自己也看到，这是一个非常遥远的理想，没有任何一个民族愿意放弃它的个性。今天，我们可能离开这样一个合并的状态更加遥远了；而且，事实可以证明，我们甚至不会认真地希望各个民族文学之间的差异消失。“世界文学”往往有第三种意思。它可以指文豪巨匠的伟大宝库，如荷马、但丁、塞万提斯、莎士比亚以及歌德，他们誉满全球，经久不衰。这样，“世界文学”就变成了“杰作”的同义词，变成了一种文学作品

选。这种文选在评论上和教学上都是合适的，但却很难满足要了解世界文学全部历史和变化的学者的要求，他们如果要了解整个山脉，当然就不能仅仅局限于那些高大的山峰。

“总体文学”这个名称可能比较好些，但它也有不足之处。原来它是用来指诗学或者文学理论和原则的。在近几十年里，提格亨 (P. Van Tieghem) 想把它拿过来表示一个与“比较文学”形成对照的特殊概念。¹⁰ 根据他的说法，“总体文学”研究超越民族界限的那些文学运动和文学风尚，而“比较文学”则研究两种或两种以上文学之间的相互关系。但是，我们又怎么能够确定例如欧辛风格是“总体文学”的题目呢，还是“比较文学”的题目呢？我们无法有效地区分司各特 (Sir W. Scott) 在国外的影响以及历史小说在国际上风行一时这两种事情。“比较文学”和“总体文学”不可避免地会合而为一。可能最好的办法是简简单单地称之为“文学”。

无论全球文学史这个概念会碰到什么困难，重要的是把文学看作一个整体，并且不考虑各民族语言上的差别，去探索文学的发生和发展。提出“比较文学”或者“总体文学”或者单单是“文学”的一个重要理由是因为自成一体的民族文学这个概念有明显的谬误。至少西方文学是一个统一的整体。我们不可能怀疑古希腊文学与古罗马文学之间的连续性，西方中世纪文学与主要的现代文学之间的连续性，而且，在不低估东方影响的重要性、特别是圣经的影响的情况下，我们必须承认一个包括整个欧洲、俄国、美国以及拉丁美洲文学在内的紧密整体。这个理想是由十九世纪初期文学史的创始人，如施勒格尔兄弟 (A. W. Schlegel and F. Schlegel)、布特维克 (F. Bouterwek)、西斯蒙第 (J-C-L. S. Sismondi) 和哈勒姆 (H. Hallam) 等人，设想出来并且在他们力所能及的范围内实现的。¹¹ 但是，由于后来民族主义的进一步发展，加上日趋专业化的影响，形成用日益狭隘的地方性观点来研究民

族文学的倾向。然而，到十九世纪后半期，全球文学史的理想在进化论的影响下又复活了。早期从事“比较文学”工作的是民俗学者和人种史学者，他们主要是在斯宾塞 (H. Spencer) 的影响下研究文学的起源，口头文学的不同形式以及早期史诗、戏剧和抒情诗的产生等课题。¹² 然而，近化论在现代文学史上却没有留下多少痕迹，显然它把文学的演变描绘得与生物的进化过分相似，从而失去了信誉。全球文学史的理想也随之而衰落。可喜的是近年来有许多迹象预示要复活总体文学史编纂工作的雄图。库提乌斯 (E. B. Curtius) 的《欧洲文学及拉丁中世纪时期》(1948 年) 以惊人渊博的学识从整个西方传统中找出其共同的习俗和惯例，奥尔巴赫 (E. Auerbach) 的《模仿》(1946 年) 是一部从荷马到 乔·伊斯 (J. Joyce) 的现实主义史，对其间各个不同作家作品中的文体风格做了敏锐的分析。这些学术上的成就冲破了已经确立的民族主义的樊笼，令人信服地证明：西方文化是一个统一体，它继承了古典文化与中世纪基督教义丰富的遗产。

这样，一部综合的文学史，一部超越民族界限的文学史，必须重新写过。从这个意义上来研究比较文学将对学者们掌握多种语言的能力提出很高的要求。它要求扩大眼界，抑制乡土和地方感情，这是不容易做到的。然而，文学是一元的，犹如艺术和人性是一元的一样。运用这个概念来研究文学史才有前途。

在这个庞大的范围内——实际上等于全部的文学史——无疑会有一些有时与语言学方法平行的分组方法。首先有按欧洲三大语系分组法——日耳曼语系文学、拉丁语系文学和斯拉夫语系文学。从布特维克起，直到奥尔希基 (L. Olschki) 试图把拉丁语系文学全部写到中世纪时代为止，学者们经常从紧密的相互关系上去研究各种拉丁语系文学的。¹⁴ 日耳曼语系文学用比较法进行研究，通常仅限于中世纪早期，当时人们还能强烈感到总的条顿文明

之中的相近性。¹⁵ 尽管波兰学者一贯反对，但是，斯拉夫语系在语言上的亲缘关系，再加上共有的民间传统乃至格律形式上的传统，
51 看来还是构成了共同的斯拉夫语系文学的基础。¹⁶

主题和形式、手法和文学类型的历史显然是国际性的历史。虽然我们的大多数文学类型是从古希腊文学和古罗马文学流传下来的，但是，它们在中世纪时代却经历过较大的修改和增补。甚至格律学的历史虽然和每一种语言体系紧密相连，也仍然是国际性的。此外，现代欧洲的伟大文学运动及风格（文艺复兴时期的风格、巴罗克艺术风格、新古典主义、浪漫主义、现实主义、象征主义等）都远远超越了民族的界限，尽管这些风格的成果在各民族间有重大的区别。¹⁷ 它们在地理上的扩散也可能不尽相同，例如，文艺复兴时期的风格深入到波兰，但没有扩散到俄罗斯或波希米亚，巴罗克艺术风格遍及整个东欧，包括乌克兰，但几乎没有触及俄国本土。在时间顺序上也可能有相当大的区别：巴罗克艺术风格在东欧的农民文化中一直存在到十八世纪末为止，而当时西方已经经历过启蒙运动，如此等等。总的来说，十九世纪的学者将语言障碍的重要性过分地夸大了。

这种强调是因为浪漫主义（大多在语言方面）的民族主义和现代有组织体系的文学史的兴起之间有着非常紧密的联系。这种情况今天还继续存在着，因为教授文学和教授语言实际上是一回事，美国尤其如此。其结果是在美国的英国、德国和法国文学的学者之间特别缺乏接触。他们各有其完全不同的特征，使用不同的方法。毫无疑问，这种割裂有一部分是无法避免的，因为大多数人只生活在一种单一的语言环境中；然而，如果仅仅用某一种语言来探讨文学问题，仅仅把这种探讨局限在用那种语言写成的作品和资料中，就会引起荒唐的后果。虽然在艺术风格、格律、甚至文学类型的某些问题上，欧洲文学之间的语言差别是重要的，但是很清楚，

对思想史中的许多问题，包括批评思想方面的问题来说，这种区别是站不住脚的；在同类性质的材料中划取横断面是人为的，说明不同民族意识形态相互影响的思想史用某一种文字（英文或德文或法文）写成只是一种偶然的情况。过分注意某一国家的本土语言，对研究中古时代的文学特别有害，因为在中古时代，拉丁文是欧洲最重要的文学语言，而欧洲在智力活动上是一个联系十分密切的整体。英国的中古时代文学史如果忽视大量的拉丁文和盎格鲁——诺曼底文著作，就会在论及英国的文学情况及其总的文化时给人以假象。52

这里推荐比较文学当然并不含有忽视研究各民族文学的意思。事实上，恰恰就是“文学的民族性”以及各个民族对这个总的文学进程所作出的独特贡献应当被理解为比较文学的核心问题。这个问题没有以明晰的理论加以研究，却被民族主义感情和种族理论弄模糊了。如果无视英国文学对总体文学的确切贡献（这是一个有吸引力的问题）可能就会导致观点上的改变，甚至对主要作家的评价的改变。在每个民族文学内部也有类似的问题，即如何判断各地区文学和各城市文学对整个民族文学所做的确切贡献。纳德勒（J. Nadler）自称能够识别每个德国部落和地区的特性和特征及其在文学上的反映，象他这种夸张的理论不应该吓住我们去考虑这些迄今很少运用任何事实和任何有条理的方法进行调查研究的问题。¹⁸有不少文章谈到新英格兰、中西部及南部在美国文学史上的作用，多数文章论及了地方主义，但它们都只不过是表示虔诚的希望、地方的自尊心以及对中央集权的不满而已；任何客观的分析都必须将作者的祖籍、作品的出处、背景等社会问题，和自然景色的实际影响、文学传统、文学风尚等问题加以区别。

如果我们必须断定同一种语言的文学都是不同的民族文学（象美国文学和现代爱尔兰文学就肯定是那样），那么，“民族的界

限”问题就显得特别复杂了。哥尔斯密(O·Goldsmith)、斯泰恩(L·Sterne)和谢立登(R.B.Sheridan)为什么不属于爱尔兰文学，而叶芝和乔伊斯却属于爱尔兰文学？象这种问题就需要作出回答。是否有独立的比利时文学、瑞士文学和奥地利文学？要确定从什么时候开始在美国写的文学作品不再是“英国殖民地”文学而变成独立的民族文学，这并不很容易。是仅仅根据政治上的独立这个事实？还是根据作家本身的民族意识？还是根据采用民族的题材和具有地方色彩？或者根据出现明确的民族文学风格来确定？

只要当我们对这些问题作出了明确的回答时，我们才能写出
53 不单单是从地理上或语言上区分的各民族文学史，才能确切地分析出每一个民族文学是怎样成为欧洲传统的一部分的。全球文学和民族文学互相关联、互相阐发。遍及欧洲的习俗在其中每个国家里都有所增色：各个国家中都有向外传播的中心，还有独立特行的大人物把一个民族的传统与另一个民族的传统分开来。要能够描写这种传统或那种传统的确切贡献就等于懂得许多在全部文学史上值得懂得的东西。

第二部 初步工作

第六章 论据的编排与确定

学术研究的第一步工作，就是搜集研究材料，细心地排除时间的影响，考证作品的作者、真伪和创作日期。很多学者费了大量的心力和工夫来解决这些问题；尽管如此，文学研究者却必须认识到这些努力仅是最后的研究工作的起步。这些起步工作的重要性常常是特别重大的，因为缺少这些工作，就无法解决在对作品作批评性分析和历史性了解时所遇到的许多困难。在一个半埋没的文学传统，例如在盎格罗-撒克逊文学(Anglo-Saxon Literature)传统里，情况尤其是如此；但对于研究最新文学的人来说，这些工作的重要性便不可估计过高了，因为他所注意的是作品字面上的意义。这些初步工作曾受过不应有的嘲笑，说它们学究气；也曾受到赞扬，因为它们据说有或者果真有其精确性。这些工作的条理性和完美性——某些问题是可借之而解决的——对那些喜欢有条不紊地拨冗理乱的人总是具有吸引力；但他们往往过分集中于材料的搜集和梳理，而忽视从材料中可能获得的最终含义。这些研究工作只在它们攫取其他研究工作的地位而变成一种专业性的任

务，要强加于每一位文学研究者身上时，才要受到谴责。慎密地编辑文学作品，尽可能详确地校订和评点作品中的一些段落，这两种工作从文学的、甚或历史的观点来看，都不值得在这里加以讨论。如果有必要加以讨论的话，那也只是版本校勘家所提出的问题。就象其它各种人类活动一样，这类工作的本身往往就变成了它的目的。

而这些初步性的工作之中，有两个层次要加以区分：其一即作品本文的搜集和校正；其二即作品的创作日期、真伪、作者、合作者和修改增删等问题的考证，这类工作往往被称为“高级校勘”(higher criticism)，这个不甚恰当的术语，是从圣经的研究上派生出来的。

把这些工作区分为几个阶段是有意义的。第一阶段是搜集和汇总材料，不管是手抄本还是印刷本。在英国文学史里，这一项工作差不多已完满地完成了，虽然本世纪内，还有少数十分重要的作品，如《玛杰里·凯普之书》(The Book of Margery Kempe)、麦德沃尔(H. Medwall)的《富尔根斯和露克丽斯》(Fulgens and Lucrece)和斯马特(C. Smart)的《为耶稣欢欣》(Rejoice in the Lamb)等，被发现从而添加到英国神秘主义作品和英诗的历史之中。¹当然，发掘个人的和法律上的文献——这些文献均可阐释文学，或至少可阐释许多英国作家的生平——是永无休止的工作。近几十年来，霍特森(L. Hotson)有关马娄(C. Marlowe)资料的发现，或鲍斯威尔(J. Boswell)的文稿的重新被发现，都可作为著名的例子在这里举出来。²在其他各国的文学中，发掘出新东西来的可能性也许更大得多，尤其是那些对文学作品鲜有定论的国家，情况更是如此。

在口头文学的研究领域中，收集材料就有其特殊的困难，例如，如何发现一位有表现力的吟唱诗人或说故事者，如何以特殊手

段诱使他唱诗或诵诗，如何运用留声机或语言学的记录方法以录取他的吟诵，等等。在搜寻手抄本作品一类材料时，搜寻者必然会长到一些很实际的问题，例如与作者的后人私交的深浅，搜寻者自己的名望和经济条件的限制等，而且这方面往往还要运用某种侦探的技术。³ 这样的搜寻工作需要凭借十分特殊的知识，例如，以霍特森来说，他必须懂得许多关于伊丽莎白时期法律程序的知识，才能在公共资料记录机构的大堆文献中找到他所要的资料。因为大多数的文学研究者可在图书馆中找到他们需要的资料，那么了解并熟悉最主要的图书馆和这些图书馆的编目以及别的工具书，这在许多方面来说，都无疑是每一个文学研究者几乎不可或缺的重要训练。⁴

我们可以把图书编目和编参考书目时要做的择要记述之类的技术性工作留给图书馆员和专业编目家去做；不过，有时候仅仅书目上反映的事实就可能有价值并与文学研究有关。书目上所记载的一个作品的重印次数与开本，有助于了解该书的成就与声誉；而作品的每一版与另一版之间的不同，可使我们追溯出作者的修改过程，因此有助于解决艺术作品的起源和进化的问题。一本编订精巧的书目，例如《剑桥英国文学书目》(Cambridge Bibliography of English Literature)，给研究者列出了广大的研究范围；而专题性的书目，例如格雷格(W.W.Greg)的《英国戏剧书目》，约翰逊的《斯宾塞书目》，麦克唐纳(H. Macdonald)的《德莱登书目》，格里菲思(R.H.Griffith)的《蒲伯书目》，⁵ 都可以帮助解决许多文学上的问题。这些书目可能要求研究印刷、书商和出版商的历史；而且需要对印刷技术，水印(watermarks)，印刷字体，排字工人的作业和装订等有所了解。象图书馆学之类的学问，或者说是一门渊博的书籍生产史的学问，在解决诸如出版日期，版本先后之类对文学史来说可能是很重要的问题时，是很需要的。

“提要性”书目的编定，需要运用所有的技术和学识来考订并记载一本书的实际编排与版型，因此必然与“枚举性”书目有所区别；“枚举性”书目只把书的名单编列出来，所记载的事项只要能鉴别是哪一版本就够了。⁶

当初步的资料收集和编目的工作完成之后，便需开始做编辑的工作了。编辑往往是一连串极其复杂的工作，其中包括诠释和历史性的研究。有些版本的序言和注释之中就包含着重要的批评。的确，一个版本几乎包括了每一项文学研究工作。在文学研究的历史中，各种版本的编辑占了一个非常重要的地位：每一个版本，都可算是一个满载学识的仓库，可作为有关一个作家的所有知识的手册，例如鲁宾逊（F.N.Robinson）编辑的那本乔叟集，就是最近的一个范例。可是，如以确定作品的本文为编辑的中心思想，则这种编辑工作本身就有许多困难，难题之一是版本校勘，实际的“版本校勘学”是一门高度发展的技术，具有久远的历史，在研究古典著作及经典方面尤其是如此。⁷

编辑古典的或中世纪的手抄本作品时所遇到的问题，与另一方面在编辑印刷本的作品时所遇到的问题，两者应有严格的分别。处理手抄本的材料，首先要求具备古文字学的学问⁸。这门学问在考证手抄本的成稿日期方面确立了非常细致的标准，在解析缩写语方面也有一套行之有效的方法。学者们费了许多心力去追溯手抄本的准确出处，考证出它们是出于哪一时期哪一修道院的。想要弄清一些手抄本之间的密切关系，也会出现十分复杂的问题。着手进行这方面的研究时，首先要将手抄本分类，从而考察出这些手抄本的家世与系谱，再作成图表清楚地表示出来。⁹近数十年来，昆廷（D.H.Quentin）和格雷格¹⁰都发明了精细的分类技术，他们宣称这种技术具有科学的确实性，然而其他的学者，如贝蒂埃J.Bedier和谢泼德（W.Shepard）则声称我们没有完全客观的方法

来作这种分类。”这种分歧的看法这里是难以解决的，但我们还是倾向于后者的观点。我们的结论是：在大多数情况下，最好采用与作者原稿最接近的手抄本，而无须煞费苦心去重新校订出某种臆测性的“原文”。当然这种版本是根据整理和校阅手抄本的结果而定，而手抄本的选定，则取决于对全部手抄本的一贯性的掌握。《农夫皮尔斯》的手抄本现有六十种，而《坎特伯雷故事集》¹²的手抄本现有八十三种，整理这两部作品的手抄本的经验告诉我们：认为在某一作品现代所辑成的确定版本以前都有过类似的权威性的校订本或原本，是没有根据的。

校阅的程序，即考证出各抄本的系谱的工作，必须与实际的版本校勘和注释工作相区别；版本校勘理所当然要根据手抄本的分类，同时也要考虑手抄本传统以外的观点和准则。¹³ 校勘可用“真伪性”的准则，即校勘出某一字或某一段是出自最古最好（即最权威）的手抄本；可是也要真正考虑其“正确性”的问题，例如从语言准则，历史准则，还必然有心理学准则等方面来考虑其正确性。否则，我们就无法免除“机械的”错漏、误语、误写、附会和抄写者的篡改等弊端。经过上述步骤之后，必然还会有许多工作要批评家凭运气去揣测并根据自己的趣味和语感作出判断。现在的编辑者越来越不愿意作随意的揣测，因此，当他们源源本本地照原来的手抄本上的缩写语和笔误以及不正确的标点符号刊印时，如果仍有人主张应该能够流畅地阅读本文的话，则未免有些离谱了。这种要求有时对某些编辑者或对语言学家也许是重要的，但对文学研究者来说，则是不必要的困扰。我们不必要求作品的本文现代化，而只要求具有可读性；这种本文应该避免不必要的揣测和改订，只要提供合理的帮助，能使我们不为那些纯属抄写上的传统和习惯纠缠住，就可以了。

编辑印刷本的作品所遇到的各种问题，通常比编辑手抄本所

遇到的问题要简单，虽然两者总的来说是类似的。但是，其间仍是有区别的，前人总不能十分明白这个区别。从几乎所有的古典作品的手抄本方面来说，我们发现有许多文本出自差别很大的时间地点，有些甚至抄成于原作产生的几个世纪之后，因此其中大部分的手抄本就有可能被我们随意采用，因为每一手抄本都可能被当作出于某个最古老的权威者之手。从印刷本的作品方面来说，通常只有一、两个版本具有独立的权威性，而本文的选择一般根据基本的版本而定，通常即根据第一个版本，或根据由作者本人所审定的最后的版本而定。但有些情况就须另作考虑，例如，惠特曼(W. Whitman)的《草叶集》在初版以后的各版中就加添和修改了不少诗篇；蒲伯的长诗《愚人颂》现存至少有两种迥异的版本，在这种情况下如要编辑评注本，则必须把各种不同的版本都刊印出来。¹⁴一般来说，现代的编辑者都不十分愿意辑印由各种资料拼成的折衷性的本文，尽管《哈姆雷特》有各种版本，但实际上都是参照“第二个四开本”和对开本的莎士比亚戏剧集拼凑而成的。从伊丽莎白时期的戏剧的版本来看，我们可以得出一个结论：有些作品有时是根本无法校订出最后的定本来的。象在口头流传的诗歌（例如民谣）中一样，要找出单独一个原型来是徒劳的。民谣编辑者很早以前就放弃了这种努力。帕西(T. Percy)和司各特均曾不辨真伪地编辑出许多不同版本的民谣（甚至改写那些民谣），而象马瑟韦尔(W. Motherwell)这类首先讲究科学性的编辑者，则选定一个最好的和原始的版本。最后，蔡尔德(F. Child)还是决定把所有版本都印出来。¹⁵

从某一方面来说，伊丽莎白时期的戏剧中表现出的校勘上的问题确是独一无二的：它们散佚毁坏的程度远比同时代大部分别的书籍为甚，一方面由于那个时期的人认为不值得费太多的精力去校对戏剧的原文，另一方面由于据以刊印成书的手抄剧本，往往

是原作者的那些几经修改的草稿，有时甚至是舞台上用的提词本，上面满是戏院里的人的修改和记事的痕迹。此外，还有一类特别糟糕的“四开本”剧本，这种本子显然是凭记忆追述出来的戏文，或者根据演员的零碎台词，甚至可能根据一本原本的速记本随便刊印成的。近几十年来，很多人注意到这些问题，在波拉德（A.W. Pollard）和格雷格二人的新发现发表以后，即对莎士比亚的四开本进行了重新分类。¹⁶ 波拉德根据纯粹的笔迹学的知识，例如水印和字体，证明某些四开本的莎剧被人有意地伪加了一个更早的刊印日期（它们实际上刊印的日期是 1619 年），这种伪造是为刊印一本莎剧全集作准备的——结果这本全集并不曾问世。

有人认为《莫尔爵士》一剧现存的手稿中有三页是莎士比亚的亲手笔迹；¹⁷ 基于此说，人们仔细地研究了伊丽莎白时期的手迹，这对于版本校勘工作具有重大意义，这种研究使得我们现在能将那些伊丽莎白时期的排字工人误看原稿而弄错的地方加以分类；而对印刷作业加以研究则可明白哪一类的错误有可能发生。虽然如此，还有许多问题要留给每个编辑在校订时去解决，这就表明在校注工作上迄今没有真正的“客观”方法可寻。威尔逊（J.D. Wilson）在他的剑桥版的莎剧集中所做的校注工作，显然带有很多无理和不必要的推测，类似于十八世纪的编辑者的做法。但是，使人感兴趣的是，西奥博尔德（L. Theobald）就奎克利夫人对福尔斯塔夫的死亡的描述所作的明智推测，使得那句没有意义的“a table of green fields”得以校正为“a babble of green fields”，我们对伊丽莎白时期的笔迹和拼字法加以研究之后，则发现他的推测是正确的，也就是说“a table”很可能就是“a babld”（即 a babbled）之误。^①

① 奎克利夫人，莎剧《亨利五世》中的角色，她在该剧第二幕第三场中曾描述过福尔斯塔夫的死亡。这里实际涉及的是莎剧原作校勘中的复杂问题。原文为“...for his

有一种令人信服的观点认为莎剧四开本（其中少数极糟的四开本不在此例）十分可能是根据作者的手稿或者提词用的那份台词本刊印成的。这个说法使得早期的莎剧版本再度拥有权威性，并使自约翰逊博士时代起便声誉日隆的莎剧对开本的崇高地位遭到一些削弱。英国的校勘学家常常自称为“书目学家”（bibliographer）（如麦克娄（R.B.McKerrow）、格雷格、波拉德（A.W.Pollard）、威尔逊等等都是），这颇容易使人误解；他们曾分别试图确定手稿的权威性对每一种四开本莎剧的影响，而且曾把他们的理论——以有限的书目资料为依据而局部成立的理论——用在精细地臆断莎剧的起源、修订、窜改以及与别的作家合作等问题上。他们的注意力只部分地放在版本校勘上；威尔逊的工作尤其更应当属于“高级校勘”的范围。

威尔逊对他的方法抱着很大的自信，他说：

我们可以不时爬进排字工人的身体里，通过他的眼睛而窥察原稿。莎翁工作室的大门是微开着的。¹⁸

无疑，这些“书目学家”对研究伊丽莎白时期戏剧的构成，有过若干贡献，而且提示并可能证实了很多修订和窜改的地方。但是威尔逊的考证中有许多似乎几乎是奇妙的臆测，因为没有什么证据或者毫无证据可以证实他的论断。威尔逊对莎翁《暴风雨》一剧起源的考证就是这类臆测。他认为剧中那段展示全局的很长的一景恰恰表明这个戏以前曾有一个较早的版本交代过此剧的情节，那个本子结构松散，类似《冬天的故事》。但是《暴风雨》全剧前后不一致、

nose was as sharp as a pen, and a babbled of green fields."意为“因为他的鼻子象笔一样尖，象绿野里一条咕噜咕噜作响的小溪”。朱生豪译本为“因为他的鼻子象笔那样尖，脸绿得象铺在账桌上的台布。”（《莎士比亚全集》第五卷，人民文学出版社1978年版，第271页），可作参考。

不连贯的地方很少，甚至不足以认为这类捕风捉影式的奇思妙想提供证据，¹⁹ 甚至是假定的证据。

在研究伊丽莎白时期戏剧方面，版本校勘最有成就，也最不可靠；对许多表面上已经认真鉴定过真伪的作品来说校勘仍然是需要的。帕斯克尔(B. Pascal)和歌德、奥斯汀(J. Austen) 和甚至特罗洛普 (A. Trollope) 等作家的作品都曾受惠于现代编辑家不遗巨细的校勘工作，²⁰ 尽管这类工作有些已沦为出版事业习惯上的操作程序和校对排版的例行公务，从而失掉了审慎的研究作风。

在编辑一个版本时，编辑者须谨记编辑的目的，及其假定的读者对象。如果编辑一个版本只是给校勘学者阅读，以便对现有版本的最细微差别作比较，那就与编辑一个版本给那些对拼法上的不同或别的细小差别并不十分在意的普通读者阅读之间有不同的编辑标准。

编辑一个版本会出现与订正本文不同的问题。²¹ 在编辑作品总集时，就会遇到取舍、编排和注释等方面的问题，这些问题在每一不同种类的集子中的情况有很大的差别。也许对学者最为有用的版本，是一个严格按作品的编年顺序排定的总集，但是这类理想很难，甚至不可能实现。按时间顺序编排的做法，如果不是纯属臆想，那就可能使得作品(特别是诗歌) 无法根据艺术特点而编排在一起。有文学修养的读者往往反对把伟大与琐细的作品混杂编排的做法，例如将济慈的一首杰出的颂诗与他给友人信中所附的一首诙谐诗编排在一起。我们宁肯保留波德莱尔的《恶之花》或迈耶 (C. F. Meyer) 的《诗集》中那种根据艺术性而作的编排方式，但我们也可能怀疑华兹华斯精心制订的分类式编排方法是否有坚持使用的必要。可是，假如我们要打破华兹华斯自己所定的编排次序，而代之以编年顺序来排印他的诗作，那么我们在编印这样的一

个版本时，就会遇到很多的困难。那将会是第一个版本。由于华兹华斯惯以原来初作的日期来刊印一首在后期经过修改的诗，所以这个编年顺序的版本便会打乱华兹华斯写作进程的本来面目。但是全然不顾作家原来的编排意愿以及忽视其后期的修改——这些修改无疑多少会改良其作品——显然都是不妥的。因此，塞林古尔(E. de Selincourt) 决定在他所编辑的华兹华斯全集里，保留传统的编排顺序。许多全集，例如雪莱全集，都忽视了作家已完成的艺术品与他可能丢弃的片断或草稿之间的区别。现代许多集子收集诗人作品过分齐全，不论其精心构想的完成之作还是微不足道的偶然之作，抑或是练习阶段的仓促之作一概收入，致使许多诗人的声誉因之蒙受污损。

64

注释也将随版本编辑目的的不同而不同：²²一本莎士比亚集注本，为了省去莎学者大量翻检资料的工夫，必将尽可能全面地收集每一个曾讨论过莎翁的学者的见解，因此所集之注在分量上完全可能超过莎翁的本文，这是合情合理的；而对那些通常只需理解本文的一般读者来说，注释则可以大大减少。当然，哪些注释资料是需要的，哪些是不需要的，则很难说定：有些编辑者注出伊丽莎白女王是信奉新教的，或注出加里克(D. Garrick)是什么人，而对于所有确实隐晦的地方(这才是实际的问题)却避而不注。要断定怎样算是注释过多是不容易的，除非编辑者十分肯定地知道读者对象和编辑目的。

狭义地说，注释是对作品本文作语言和历史背景之类的诠释。这应该与一般的评注有所区别，一般的评注可以只是收集文学史和语言学史需要的资料(指出该作品的起源，与别家类同的地方以及他人对这个作品的模仿等)；注释不应该与审美性质的解说有所区别，审美性质的解说包含对个别段落的简短评论，带有一点选集的功能。这些区别不是常常都能轻易弄清楚的。在很多版本的注

释里，版本校勘，文学史上特殊形式的起源研究，语言和历史背景的诠释以及审美性质的评注等等往往混杂在一起。这似乎是一种尚未有定论的文学研究方式，只能根据该书所包容的资料用起来是否方便这一标准来评定其得失。

在编辑作家的信札时，还会出现特殊的问题。倘若这些信札只是些微不足道的商业性便笺，是否也应该一字不漏地付印？斯蒂文生(R. L. Stevenson)、梅瑞狄斯(G. Meredith)、阿诺德和史文朋(A. Swinburne)等作家的声誉并不曾因刊印出这类非文学性的信札而有所增长。还有，别人的复信是否也应该予以刊印呢？因为没有这些复信作为参照，许多信札都是无法理解的。如果这样做，许多不相干的东西就会混进一个作家的作品之中去。这都是些实际的问题，倘若没有良好的判断力和某种恒心，没有勤奋和机智，没有机缘，要解决这些问题是不可能的。

作品本文确定之后，初步的研究工作便在于着手解决作品的系年、真伪、作者以及修订情况等问题。作品的系年在许多情形里，都可借印有书名的书页上所附的刊印日期，或借当时出版、印刷方面的证据来确定。但这些明显的外在证据常常缺失，例如，许多伊丽莎白时期的剧本和中世纪的手抄本都有这种缺失的情形。一个伊丽莎白时期的剧本很可能是在首次演出以后很长一段时间才刊印出来的；中世纪的手抄本可能是抄自原作写成后数百年的另一个抄本。因此，外在的证据必须由本文里的内在证据来补充，如从同时代一些相关的事件找到暗示，或从别的可查考日期的事件引出的线索等都是这类内在的证据。但这种能补充说明外在证据的内在证据，只能确定该作品与那些外在事件有关的部分的写作日期。

举一个纯粹内在证据的例子来说明，例如从格律的统计研究来确定莎翁诸剧写作的先后次序。这项工作只能在相当大的误差

范围内，确定各剧相对的写作日期。²³ 从押韵数目的变化我们可以确有把握地排出一份押韵数目递减的莎剧名单，即从押韵最多的《爱的徒劳》到完全无韵的《冬天的故事》，虽然如此，我们却不能因此断定完全无韵的《冬天的故事》一定写于有两个韵的《暴风雨》之后。由于诸如押韵的数目，双音节韵，跨行(run-on lines)等等的证据，并不能产生完全一致的系年结果，所以系年日期与格律形式之间不可能有确定不变的和规律性的相互关系；如无其它证据补充限定，则格律形式上的证据是可以作多种不同的解释的。例如，十八世纪一位叫赫狄斯(J. Hurdis)的批评家就根据莎剧的格律形式得出了完全不同的结论，他认为莎士比亚是以《冬天的故事》的不规则诗体开始创作的，而后逐渐演变成采用规则的诗体，因此最后写成的是格律严整的《错误的喜剧》。²⁴ 但是，只有明智地把包括外在的，外在兼内在的，内在的所有这类证据结合起来，才能看出莎剧的编年顺序，而这样得出的编年顺序无疑大体上是正确的。坎贝尔(L. Campbell)，特别是卢托斯拉夫斯基(W. Lotoslawski)曾使用统计的方法(主要是统计某些词汇的使用密度)来确定柏拉图《对话录》的系年。卢托斯拉夫斯基称他这种方法为“系年研究法”(stylometry)。²⁵

假如我们一定要考证那些没有写明著作日期的手抄本的系年问题，就会遇到许多困难，有些困难甚至是无法克服的。我们也许得研究一个作家的笔迹演变，还可能得揣摩其信札上的邮票及邮戳、检索日历，甚至仔细查寻该作家居住和迁徙的情况，因为这些都可能为考证其著作的日期提供线索。对于文学史家来说，作品系年问题是十分重要的：如果不能解决，便无法追溯一个作家的艺术发展过程。以莎士比亚和乔叟为例，他们两人作品的系年，完全是在现代学者的努力下考定的。马龙(E. Malone)和蒂里特(T. Tyrwhitt)在十八世纪末为此奠定了基础，但从那个时候开始，对

于许多细节的论争从未停息过。

真伪性与原作者的问题可能更为重要，解决的途径则要通过精心的文体学与历史背景的研究。²⁶ 在现代文学作品里，大部分作品的作者是谁的问题是确定无疑的。但还有许多文学作品署的是笔名或不署名。这类作品的出处有时象一个谜，即便谜底只不过是一个姓名，但若从任何传记资料中都无法查到，那就象笔名和佚名一样神秘莫测。

要开列许多作家的全部作品的清单，也是一个问题。十八世纪时发现，那时已印刊的乔叟作品集中，竟有大批作品不是乔叟所作（如《克里西德的遗嘱》和《花与叶》）。甚至今天莎士比亚全部作品的清单也不是确凿无疑的。自从威廉·施勒格尔以惊人的自信断言所有被列为伪作的莎剧都是莎翁亲手所写的之后，一时之间，这个有关一些莎剧真伪的论争，似乎以不存在伪作宣告解决。²⁷ 然而，近年来，罗伯逊（J. M. Robertson）已成为“莎士比亚解体”（disintegration of Shakespeare）一说的最引人注目的倡导者。这个观点认为莎士比亚实际上只不过执笔写过最著名的几个戏中的少数几场而已。按照这派学者的看法，甚至《裘利斯·凯撒》和《威尼斯商人》也是杂凑马娄、格林（R. Greene）、皮尔（G. Peele）、基德（T. Kyd）和其他几个当时的剧作家的作品的片断而成篇的。²⁸ 罗伯逊的方法主要是在琐细的用词特点上、在各剧中不一致的地方和类似的地方找证据。这种方法是极不可靠和吹毛求疵的，似乎是出于荒谬的假想和某派人士的别有用心：因为我们可以从当时的某些证明材料（对开本莎剧中所收的剧作、以莎翁之名在当时的书业登记署申报的著作等）中得知哪一些剧作是出自莎翁的手笔；但罗伯逊借一种武断的审美判断，仅选取一些华美的段落作为莎翁的手笔，而否认那些水准较低、或与当时其它剧作家的作品类似的东西为莎翁所作。可是直到今天仍然没有人能够令人信服

地说明为什么莎翁就一定不可能有时写得很糟或很粗疏，或者，为什么他就一定不可能仿效同时代其它剧作家的风格来写剧本。而另一方面，认为对开本的莎剧中每一个字都出自莎翁之手的较早的观点也不尽可信。

这几个问题都不可能获得完全确定的结论，因为伊丽莎白时期的戏剧从某些方面来说，是一种公共艺术，所以剧作家们紧密地合作撰写剧本的事是很可能有的。因此，往往很难从风格上鉴别每一位作家。两个作家合作，往往连他们自己都分辨不出剧中哪一部分是自己所写的。文学上的考证有时是无法分辨这种合作的。²⁹ 这里且以鲍芒和弗莱契的合作为例。人们除了能断言博蒙特死后的其余作品出自弗莱契的手笔之外，至今仍无法分辨他们各自在合作中承担的部分。至于围绕《复仇者的悲剧》的争论则简直令人茫然无措，这个戏一般被认为是他们合作的，但现在却被先后指为韦伯斯特 (J. Webster)、杜纳 (C. Tourneur)、米德尔顿 (T. Middleton)、马斯顿 (J. Martson) 写的或他们所有的人以不同的组合方式合写的。³⁰

在某些既缺乏外在证据，而作品里固定的传统写作方式和统一的风格又使得考证格外困难的情况下，如要确定作者是谁，就会产生类似上述的困难问题。在中世纪南欧行吟诗人的作品和十八世纪的人所作的小册子 (pamphlet) 中这种例子多得很，恐怕谁也无法确实考证出笛福 (D. Defoe) 究竟写过多少小册子。³¹ 更不必说那些以佚名发表在各种杂志上的众多作品了。然而有许多例子说明即使在这种情况下考证仍可取得某种程度的成就。研究出版社的记录或各杂志社标注好的档案，都可发掘出新的外在证据来；如再巧妙地研究那些重复或引录自己作品的作家（如哥尔斯密）的文章之间的联系环节，也可产生较为肯定的结论。³² 有一位统计学家兼保险统计专家尤勒 (U. Yule)，曾用十分复杂的数字方法，来

研究象肯皮斯(T.a Kempis)这样的作家所采用的词汇，以便断定某几部手稿是出自同一个作家之手。³³ 文体学的考证方法如能耐心地加以探讨，还是可以提供出证据来，虽然这些证据并非完全可靠，但对我们考证作品的作者也颇有助益。

在文学史上，鉴定伪作或揭穿文坛骗局是一个重要的问题，对于进一步的研究是很有价值的。因此，麦克弗森(Macpherson)伪作的《欧辛集》所引起的争论，便促使很多人去研究盖尔人的民间诗歌；围绕查特顿 (T.Chatterton) 的争端也使更多人深入研究英国中古历史和中古文学；爱尔兰伪作的莎剧和文件，也使得人们对莎翁和伊丽莎白时期的戏剧史展开争论。³⁴ 华顿(T.Warton)、蒂里特和马龙三人在讨论查特顿时，都提出了历史上和文学上的证据来证明所谓“罗莱诗歌”(Rowley poems) 都是当时的人伪作的。两代人之后，斯吉特(W.W.Skeat) 有系统地研究了中古英语的语法，指出查特顿伪作中违反基本语法惯例的地方，这就更直接、更完全地暴露出伪作的痕迹。马龙虽揭穿了爱尔兰伪作的莎剧；但是它们也象查特顿和欧辛有忠实的捍卫者一样也有自己的捍卫者(例如查默斯 (G.Chalmers) 即其中之一，他是个颇有学识的人)，这些莎剧伪作的捍卫者在莎士比亚研究史上是不无功劳的。⁶⁸

对伪作产生的怀疑，也促使学者们寻找证据支持传统上所考订的著作日期和作者；促使他们不但接受传统，而且发表更肯定的论点。例如，十世纪德国的修道女荷丝韦德(Hroswitha)的剧作，有人说这是德国十五世纪的人文主义者凯尔提斯 (C. Celtes) 伪作的；再如俄国的《伊戈尔王远征记》(Slovo o polku Igoreve)这一作品，学者们通常都认为是十二世纪的作品，但近年来却有人断定它是十八世纪晚期的伪作。³⁵ 在波希米亚有两件疑是伪托为中世纪的手抄本作品《绿色的松林》(Zelená bora) 和《女王的宫庭》

(Kralové dvůr),竟成为十九世纪八十年代的政治上的热门问题;而后来当了捷克总统的马沙瑞克(T.G.Masaryk)的声望有部分竟是因为对这个问题的争辨而奠定的。这次争辨始则是语言上的争辨,继而扩展为科学的真实性与罗曼蒂克的自欺之争。³⁶

有些考订真伪和作者的问题,会牵涉到许多复杂的证据问题,而且也会应用到古文字学、目录学、语言学和历史学等各方面的学问。在近年所揭发的伪作中,最干脆利落的,就是推翻怀斯(T.J.Wise)对八十六本十九世纪小册子的伪托。这是由卡特(J.Carter)和波拉德(G.Pollard)二人考证出来的。他们所用的证据包括水印、印刷所的技巧(诸如上油墨的程序,纸张和字体的采用)等等。³⁷不过,不少这类作伪的问题,对文学只有很轻微的直接影响;例如怀斯就从未创作过一篇作品,他的作伪无宁说与藏书家更有关系。

我们不应该忘记,考证出一作品的另一个著作日期或真作者,并不能解决文学批评上的实际问题。查特顿的伪诗不会因为被人证明为十八世纪的伪作,而增色或变坏,这点是那些怀有道德上的义愤而轻视和遗忘那些伪作的人常常忘记了的。

本章实际上讨论的是现有关于研究方法和参考资料的教科书所要讨论的问题,例如莫里兹(A.Morize)、拉德勒(G.Rudler)和桑德斯(G.Sanders)等人所编的教科书就属于这一类,³⁸大部分美国大学的研究院几乎仅仅是以这些方法来系统地训练学生的。⁶⁹但是不管这些方法是何等地重要,我们都必须认识到它们不过是为实际分析和诠释作品以及从起因方面解释作品而做的基本工作;其重要性应视对分析和解释作品的作用而定。

第三部 文学的外部研究

引　　言

流传极广、盛行各处的种种文学研究的方法都关系到文学的 73 背景、文学的环境、文学的外因。这些对文学外在因素的研究方法，并不限用于研究过去的文学，同样可用于研究今天的文学。因此，“历史的”研究这一术语，只应当用来指称那种专门着眼文学在历史上的沿革，即着重历史问题的研究。虽然“外在的”研究可以根据产生文学作品的社会背景和它的前身去解释文学，可是在大多数的情况下，这样的研究就成了“因果式的”研究，只是从作品产生的原因去评价和诠释作品，终至于把它完全归结于它的起因（此即“起因谬说”）。文学作品产生于某些条件下，没有人能否认适当认识这些条件有助于理解文学作品；这种研究法在作品释义上的价值，似乎是无可置疑的。但是，研究起因显然决不可能解决对文学艺术作品这一对象的描述、分析和评价等问题。起因与结果是不能同日而语的：那些外在原因所产生的具体结果——即文学艺术作品——往往是无法预料的。

所有的历史，所有环境上的因素，对形成一件艺术作品可以说

都有作用。但是，我们一旦评估、比较和分析那些据说足以决定一件艺术作品的个别因素时，实际的问题便随之而生。大部分研究者试图把某一系列的人类活动和创造孤立地提出来，作为决定文学作品的唯一因素。因此，有一派人士认为文学主要是创作者个人的产品，于是便断定文学研究主要地必须从考察作者的生平和心理着手。第二派人士从人类组织化的生活中——即从经济的、社会的和政治的条件中——探索文学创作的决定性的因素；另有一派的观点与此相关，他们主要从人类精神的集体创造活动如思想史、神学史和其他的艺术中，探索文学的起因。最后，还有一派人士要以“时代精神”(Zeitgeist)，即一个时代的精神实质、知识界气氛或舆论“环境”以及从其他艺术的特质中抽取出来的一元性力量，来解释文学。

74 那些提倡从外在因素研究文学的人士，在研究时都以不同程度的僵硬态度应用了决定论式的起因解释法，因此，他们在宣称其方法的成功上也有所不同。那些认为社会因素是文学产生的决定因素的人往往是最激进的决定论者。这种激进主义的根源在于他们与十九世纪的实证主义和科学有着哲学上的亲缘关系；但是，我们必须不要忘记那些坚持思想史研究法(Geistesgeschichte)的唯心论者，在哲学上与黑格尔体系或其他形式的浪漫主义思想有亲缘关系，这些人士也是极端的决定论者，甚至是宿命论者。

许多采用这些方法的文学研究者提出的要求还是较为适当的；他们只想探索出艺术作品与其背景及渊源之间的某种程度的关系，而且认为有了这方面的知识便在一定程度上理解了文学作品，并不注意这些关系究竟与文学是否密切相关。这些提出较为适当要求的人似乎比较聪明一点，因为起因解释法在文学研究上的价值，肯定是被过高地估计了，而且，还可以肯定地说，这样的研究法永远不能解决分析和评价等文学批评问题。在各种着重起因

的不同研究方法中，以全部的背景来解释艺术作品的方法，似乎还好一些，因为把文学只当作为单一的某种原因的产物，几乎是不可想象的。我们并不赞同德国的思想史派那种研究观念，但我们承认这种综合了所有因素的解释方法，确实避免了其他流行的研究方法的最大毛病。我们接着要做的，就是衡量这些不同的因素的重要性，还要考察它们与我们主要称为文学的、或“以文学为中心”的研究，是否相关，然后再从这一角度来批评这一系列研究方法的得失。

第七章 文学和传记

一部文学作品的最明显的起因，就是它的创造者，即作者。因此，从作者的个性和生平方面来解释作品，是一种最古老和最有基础的文学研究方法。

传记可以有助于揭示诗歌实际产生过程。当然，我们还可以从对一个天才的研究，即研究他的道德，他的智慧和感情的发展过程这些具有内在价值的东西，来为传记辩护，并肯定它的作用。最后，我们可以说，传记为系统地研究诗人的心理和诗的创作过程提供了材料。

这三个观点必须仔细地加以区别。只有第一个观点（是与我们所谈的“文学研究”直接相关的），即传记解释和阐明了诗歌的创作过程。第二个观点，主张研究传记的内在价值，把注意重心转移到人的个性方面去。第三个观点，把传记看作是一门科学或一门未来科学的材料，即艺术创作的心理学的材料。

传记是一种古老的文学类型。首先，从编年和逻辑两方面来说，传记是编史工作的一部分。传记作者在为一个政治家，一个将军，一个建筑家，一个律师，或一个不参与政事的平民作传时，都没有什么方法上的差别。柯勒律治(S. T. Coleridge)曾经说过，任何人的生平，无论它如何没有意义，只要如实地记述出来都将是有益或引人入胜的，¹ 他的看法是很有道理的。从一个传记家的眼光看来，诗人直是另一种人，他们的道德和智慧的成长，他们的事业和感情生活，都可以通过某些标准（通常是一些伦理标准或行

为准则)来加以再现和评价。而诗人的著作可能只不过是出版上的事实，就象任何有活动能力的人生平中出现的事件一样。如此看来，一个传记家遇到的问题，简直就是一个历史家所遇到的问题。传记家要解释诗人的文献、书信、见证人的叙述、回忆录和自传性的文字，而且还要解决材料的真伪和见证人的可靠性等类的问题。在传记实际撰写过程中，传记家遇到叙述上的年代顺序，素材的选择，以及避讳或坦率直书等问题。传记作为一种文体所大量地碰到和处理的就是上述问题。这些问题并非是特殊的文学上的问题。²

在我们所讨论的文学传记范围中，有两个问题很关键。传记家以诗人的作品为根据来撰写传记，这里有多大程度的可靠性？文学传记的成果对理解作品本身又有有多大关系和重要性？对这两个问题往往是给予了肯定的回答。几乎所有那些热衷于写诗人传记的传记家都是这么看待第一个问题的，因为诗人的作品提供了写传记的丰富资料，而许多更有影响的历史人物的生平资料可能散佚了，或者差不多都已散佚了。然而，这种乐观的想法是有道理的吗？

我们必须区分两个人类时代，两种可能的答案。对于大多数早期文学说来，我们还没有个人的文献可供传记家参考。我们只有一系列公共的文献，如出生登记表，结婚证书和诉讼书之类的材料，此外就是作品资料了。例如，我们只能很粗略地追溯莎士比亚的活动，并知道一些他的经济情况；除了少数真伪不明的莎士比亚佚事记载外，我们根本没有弄到他的书信、日记和回忆录之类的资料。有人费了很大的精力去研究莎士比亚的生平，所获得的具有文学价值的成果却是微不足道的，了解到的主要事实不外乎是些有关莎士比亚的社会关系和社会地位的记载和说明。因此，那些试图编写实际的莎士比亚传，编写他道德生活与感情生活的历程的

人们所获得的结果不外是下面那种情况之一。倘若象斯泼金 (C. Spurgeon) 研究莎士比亚的意象那样以科学的精神去研究他的生平，得到的只能是一些琐碎的生平事实，倘若盲目从他的剧作和十四行体诗中搜寻材料，那就只能象勃兰兑斯 (G. Brandes) 或哈里斯 (F. Harris) 那样写出一些传奇式的生平故事来。³ 这些做法的前提是十分错误的(这些做法可能开始于赫兹里特 (M. Hazlitt) 和施勒格尔的启示，首先是由道登 (E. Dowden) 精心地设想出来的)。我们不能根据虚构的叙述，特别是戏剧中虚构的东西，作出有效的推论，以此编写一个作家传记。通常认为莎士比亚有过一个失意的时期，在此期间写了悲剧和辛酸的喜剧，直至写《暴风雨》他才达到某种平静。人们完全可以就这一观点提出疑问。是不是一个作家必须处在一种悲伤的情绪之中才能写悲剧，而当他对生活感到快意时就写喜剧？这种说法正确与否还有待探讨。进一步说，我们根本就找不到有关莎士比亚的这种悲伤的证据。⁴ 莎士比亚不能为他的剧中人物泰门或麦克佩斯的生活态度负责，他也不能具有他的剧中人物蒂尔斯特和埃古等的观点。我们没有理由相信普洛斯帕罗说的话就是莎士比亚所要说的：作家不能成为他笔下的英雄人物的思想、感情、观点、美德和罪恶的代理人。而这一点不仅对于戏剧人物或小说人物来说是正确的，就是对于抒情诗中的那个“我”来说也是正确的。作家的生活与作品的关系，不是一种简单的因果关系。

然而，提倡传记式文学研究法的人一定会反对这些观点。他们将会说，自莎士比亚时代以后，条件已经起了变化，对许多诗人来说，为他们所写的传记的资料已经变得丰富起来，因为诗人的自我意识程度已经提高，想到了他们将生存在后代人心目中(如弥尔顿、蒲伯、歌德、华兹华斯或拜伦 [G. G. Byron])，因而留下了许多自传性的材料，以充分地引起同时代人的注意。传记式的文学研

究法看来是轻而易举的，因为我们可以拿作家的生平和作品互相对照。的确，这种方法甚至为诗人们所欢迎，尤其是那些浪漫主义诗人，他们写的就是自己和自己的内在情愫，或者象拜伦，甚至带着“一颗流血的心”吟游于欧洲四处。这些诗人不仅在私人的书信、日记和自传中表现自己，而且也在他们大部分正式发表的诗作中表现自己。华兹华斯的《序诗》就是一篇自传性的宣言。这些宣言有时在内容上，有时甚至在语调上都与他们的私人通信并没有什么差别，看来我们很难摒弃其表面价值，很难不以诗人去解释诗歌，因为诗人本身也认为他的诗歌正如歌德的名言所说是“伟大自白的片断”。

我们确实应当分辨开两类诗人，即主观的和客观的诗人：象济慈和艾略特这样的诗人，强调诗人的“消极能力”(negative capability)，对世界采取开放的态度，宁肯使自己具体的个性消泯；而相反类型的诗人则旨在表现自己的个性，绘出自画像，进行自我表白，作自我表现。⁵ 我们知道在历史上有很长一段时间只有第一类的诗人：在他们的作品中表现个人的成分微乎其微，然而其美学价值却很大。如意大利的中篇小说，骑士传奇，文艺复兴时代的十四行体诗，伊丽莎白时代的戏剧，自然主义的小说，大多数民谣等，都是这类例子。

但是，即使是主观诗人，其自传性的个人叙述与同一母题在文学作品中的运用，两者之间存在的差别，是不应该也不可能抹杀掉的。一件艺术品与现实的关系，与一本回忆录、一本日记或一封书信与现实的关系是完全不同的，前者是在另一个平面上形成的统一体。只有误用传记式文学研究法的人，才会拿一个作家最具有私人性质和最偶然的生平材料作为重点研究的对象，而以这些材料为根据来解释并编排诗人的作品，而这种解释和编排往往与从作品本身的判断和分析所获得的结论是完全脱离的甚至是相互矛盾

的。因此，布兰兑斯对《麦克佩斯》一剧评价甚低，认为它乏味，因为它与布兰兑斯所想象的莎士比亚的人格没有什么关系；金斯米尔(H. Kingsmill)也以同样理由指责阿诺德所写的《梭拉伯和鲁斯吞》一诗。⁶

即使文学艺术作品可能具有某些因素确实同传记资料一致，这些因素也都经过重新整理而化入作品之中，已失去原来特殊的个人意义，仅仅成为具体的人生素材，成为作品中不可分割的组成部分。菲纳第(R. Fernandez)在讨论司汤达(Stendhal)时，令人信服地论述了这点。迈耶(G. W. Meyer)曾把声称是自传性质的《序诗》与在该诗描写相应时间里华兹华斯的实际生活之间的许多不同之处分辨出来。⁷

那种认为艺术纯粹是自我表现，是个人感情和经验的再现的观点，显然是错误的。尽管艺术作品和作家的生平之间有密切关系，但绝不意味着艺术作品仅仅是作家生活的摹本。传记式的文学研究法忘记了，一部文学作品不只是经验的表现，而且总是一系列这类作品中最新的一部；无论是一出戏剧，一部小说，或者是一首诗，其决定因素不是别的，而是文学的传统和惯例。传记式的文学研究法实际上妨碍了对文学创作过程的正确理解，因为它打破了文学传记的连贯性而代之以隔离的、作家个人的生活经历。传记式的文学研究法也无视很简单心理学方面的事实。与其说，文学作品体现一个作家的实际生活，不如说它体现作家的“梦”；或者说，艺术作品可以算是隐藏着作家真实面目的“面具”或“反自我”；还可以说，它是一幅生活的图画，而画中的生活正是作家所要逃避开的。此外，我们还不要忘记艺术家借其艺术去“体验”的生活，人们实际的生活经验有所不同：实际生活经验在作家心目中究竟是什么样子，取决于它们在文学上的可取程度，由于受到艺术传统和先验观念的左右，它们都发生了局部的变形。⁸

势必得出这样的结论：要将传记解释法应用到任何一个艺术作品上，都必须对每一个别的情况作细心的审察和研究，因为艺术作品不是供写传记用的文献。我们必须郑重其事地对韦德（G.I. Wade）女士的《特拉赫恩传》提出质疑，该书把特拉赫恩（T. Traherne）诗中的每一句话，都当成了地道的传记资料。对多本有关勃朗蒂姐妹（Brontës）的传记也应提出质疑，这些传记都从《简·爱》或《维耶特》等小说中引录了大段的文字。穆尔（V. Moore）写了《艾米莉·勃朗蒂传》，她以为艾米莉一定经历过她笔下的希恩克利夫的那种激情；还有些人则争辩说：一个女人不可能写出《呼啸山庄》来，而艾米莉的兄弟帕特里克（P. Brontë）才是该书的真正作者。⁹ 这类评论曾使有些人断言莎士比亚一定访问过意大利，他必定当过律师、士兵、教师和农场主。特里（E. Terry）对这些奇谈怪论给予了有力的反驳，她说如果根据同样的判断标准，莎士比亚必定还是个女人。

但是，一定还会有人说，举出这些见解十分荒唐的例子，抹杀不了文学中所体现的作家个性的问题。我们读了但丁、歌德或托尔斯泰的作品，了解到在作品背后有一个人。在同一个作家的作品之间，存在着一种无可置疑的相似的特征。然而，我们可以提出这样一个问题：把作家的经验主体（实际生活中的人）与其作品严格分开，是否更为恰当？作品中作家的个性只有在比喻的意味下才是存在的。在弥尔顿和济慈的作品中，具有一种可以称之为“弥尔顿式的”或“济慈式的”气质。但是这种气质只取决于作品本身，而不能凭纯粹的传记资料来确定。我们知道什么是“维吉尔式的”或“莎士比亚式的”创作风格或气质，却无需依赖任何有关这两位伟大诗人的正确的传记资料。

虽然如此，作家的传记和作品之间，仍然存在不少平行的，隐约相似的，曲折反映的关系。诗人的作品可以是一种面具，一种戏

剧化的传统表现，而且，这往往是诗人本身的经验、本身的生活的传统的戏剧化表现。从这些界说的意义来说，传记式的文学研究法是有用的。首先，它无疑具有评注上的价值：它可以用来解释作家作品中的典故和词义。传记式的框架还可以帮助我们研究文学史上所有真正与发展相关的问题中最突出的一个，即一个作家艺术生命成长、成熟和可能衰退的问题。传记也为解决文学史上其他问题积累资料，例如一个诗人所读的书，他与文人之间的交往，他的游历，他所观赏过和居住过的风景区和城市等：所有这些都关系到如何更好地理解文学史的问题，也就是说，是些有关该诗人或作家在文学传统中的地位，他所受的外界影响，以及他所汲取的生活素材等问题。

不论传记在这些方面有什么重要意义，但如果认为它具有特殊的文学批评价值，则似乎是危险的观点。任何传记上的材料都不可能改变和影响文学批评中对作品的评价。人们往往提出“真挚性”(Sincerity)为文学的准则。如果以忠实于作家的传记，并以由外界资料所证实的作家的经验或感情与作品之间的相应性来评判文学，那末“真挚性”的准则就是完全错误的。“真挚性”与艺术价值之间没有必然的联系。许多青年男女无所顾忌地涂写的痛苦缠绵的爱情诗，以及厌世的(不管其感情如何炽烈)宗教诗，在图书馆中简直是汗牛充栋，这些都足以证明我们的论断。拜伦的《与你再见》一诗，既不好也不坏，因为它戏剧化地表现了诗人与其妻子的实际关系，并不象莫尔(P.E. More)所想的那样，由于在原稿上找不到泪痕便是“一件憾事”；而根据托马斯·穆尔(T. Moore)的《备忘录》，拜伦确是掉泪在手稿上的。¹⁰这首诗是存在的，不管稿上有没有泪痕，拜伦个人的感情毕竟已经成为过去，现在既不可能追溯，也不必要去追溯。

第八章 文学和心理学

“文学心理学”(psychology of literature)的含义可以指从 81
心理学的角度,把作家当作一种类型和个体来研究,也可以指创作
过程的研究,或者指对文学作品中所表现的心理学类型和法则的
研究,最后,还可以指有关文学对读者的影响的研究(即读者心理
学)。我们把第四方面的内容放在“文学与社会”一章里去讨论; 而
其他三个方面则将在本章中逐一加以论述。严格地说来,也许只
有第三方面的内容才属于文学研究的范围。而前两个方面则是艺
术心理学的次要课题: 虽然有时它们可作为文学研究方面有吸引
力的学院派方法,但是我们不赞成任何以文学作品的起因来评价
文学作品的尝试(此即“起因谬说”)。

文学天才的资质总是引人思索的,早在希腊时代,天才就被认为与“癫狂”有关(“癫狂”被视作介乎神经质与神精病之间)。诗人是“心神迷乱的”:他或多或少地不同于其他的人,并且他无意识地讲出的言词,也会被人认为既是下理性的(sub-rational),又是超理性的(super-rational)。

另一个早期的持续的观念就是:诗人的“天赋”是补偿性的:缪斯使德姆道克斯失明,但“赐给他甜美的歌吟天赋”(见《奥德赛》),而瞎子蒂里西亚斯则被赐予预言家的灵视(vision)。当然,缺陷和天赋并不总是如此直接联结在一起的;而且疾病和残废也可以是心理性的和社会性的,而不是生理上的。蒲伯是驼背,又是矮子,拜伦则是一条瘸腿;普鲁斯特(M. Proust)是一个有部分犹太血

统的哮喘性神经病患者；济慈比一般人矮；托马斯·沃尔夫(T.Wolfe)则又比一般人高好些。这一理论难于成立，即在其易于附会。事后，任何成功的例子都可以归因于补偿性的动力，因为每人都有不利条件，可能因此激励自己。十分值得怀疑的是下面这种很流行的观点，即认为神经质——以及“补偿”——把艺术家同科学家和其它“沉思者”分开来：他们之间的明显差别就是作家常常记录自己的病情，把疾病变成写作的素材。¹

82 基本问题在于：假如作家是个神经病患者，那么他的神经病是提供了他的作品的题材呢，还是仅仅提供了他写作的动机？倘若是后者，那么作家便与别的沉思者没有区别。另一个问题是：假如作家在表现自己的主题时是神经病患者（象卡夫卡(F.Kafka)肯定就是这样的），那么他的作品又如何为读者所理解呢？作家的创作一定远远不止于记录一个病历，他必须要末写一个原始类型的模式（象陀思妥也夫斯基在《卡拉马佐夫兄弟》中所做的那样），要末写一个当今普遍流行的“神经不正常的个性”。

弗洛伊德(S.Freud)有关作家的看法并不是十分稳定的。就象他的许多欧洲同事——其中著名的有荣格(C.G.Jung)和兰克(O.Rank)——一样，弗洛伊德具有高度的一般文化素养，受过奥地利本国的教育，从小就尊崇古典著作和德国古典文学。因此，他在文学领域中发现许多见解和知识可以用来推论和确证自己的学说——如在陀思妥也夫斯基的《卡拉马佐夫兄弟》，在《哈姆雷特》，在狄德罗(D.Diderot)的《拉摩的侄儿》，或在歌德的作品中的发现就是如此。但他也有把作家视为执拗的神经病患者的想法，认为作家是通过自己的创作活动，来避免精神崩溃，但又不想真正地治愈。

弗洛伊德说：

艺术家本来就是背离现实的人，因为他不能满足其

与生俱来的本能要求，于是他就在幻想的生活中放纵其情欲和野心勃勃的愿望。但是，他找到了从幻想世界返回现实的途径；借助原来特殊的天赋，他把自己幻想塑造成一种崭新的现实。而人们又承认这些幻想是合理的，具有反映实际生活的价值。因此，通过某种艺术创作的途径，艺术家实际上就成为自己所渴望成为的英雄、帝王、创造者、受人钟爱的人物，再也不用去走那种实际改变外部世界的迂回小路了。

这就是说，诗人是一个社会所认可的或推崇的白日梦者；他不必去改变自己耽于幻想的性格，而是要持续不断地幻想下去，并公开地发表自己的幻想。²

这样一种说明，也许可以把哲学家和“纯科学家”同艺术家区分开来，因此也就成为对沉思性活动的一种实证主义的“贬低”，使之降为一种观察性和命名性的、而非实践性的活动。这种说明，几乎否定了沉思性作品的间接的或侧面的效果，以及小说家和哲学家的读者们所实现的“改变外部世界”的效果。这种说明，也没有认识到创作本身就是外部世界的一种工作方式；没有认识到白日梦者仅是满足于梦想写出他的梦，而实际写作的人则是从事于“客观化”(externalization)地调节社会的活动。

大多数作家不再同意正统的弗洛伊德学说，有些曾经接受精神分析疗法的人也不再进行下去了。大多数作家都不愿意被“治疗”或“调节”，要末觉得去接受“调节”就得停止写作，要末觉得拟定的“调节”不过是趋向于恢复常态或与社会环境妥协，而这些正是他们所鄙弃的庸人作风或中产阶级的陋习。因此，奥登(W.H. Auden)曾经断言：艺术家应该尽他们的能耐去做神经病患者；而且很多作家同意霍恩尼、弗洛姆(E. Fromm)和卡迪纳(A. Kardiner)对弗洛伊德学说的修正，他们认为弗洛伊德关于神经病和常

态的概念来源于十九世纪末二十世纪初的维也纳，需要由马克思 (K. Marx) 和人类学家们加以修正。³

艺术即神经病的理论，引起了有关想象与信仰之间的关系问题。小说家不仅类似于充满奇想“故事”的孩子——即他重新组合自己的经验，使之适合于自己的快乐和深信的目的，而且还等同于忍受幻觉之苦的成年人——他把现实世界和充满着自己的希望和恐惧的幻想世界搅混在一起。有些小说家（例如狄更斯 (C. Dickens)）曾说他们活生生地看到和听到了他们笔下人物的音容，而且这些人物常常主宰着小说的发展，使得小说的结局与小说家原来的设想有所不同。心理学家所举出的例子，都不能证实这种幻觉的力量，可是有些小说家却有一种形成逼真意象的能力，这种能力普遍存在于儿童之中，但长大后则很少有这种逼真的意象（它既不是后意象 (after-images)，也不是记忆意象 (memory-images)，但在性质上又是属于可察觉可感知的意象）。据雅恩什 (E. Jaensch) 的判断，这种能力是艺术家所特有的、将知觉和概念揉合为一的特征。艺术家保持和发展了民族的古老的特点：他能感觉到、甚至“看到”自己的思想。⁴

另一种特点有时也归属于文学家特别是诗人，那就是联觉 (synesthesia)，即把两种或两种以上的感官的感觉和知觉联结在一起。较为通常的是把听觉和视觉联接起来（即声色联结 (auditioncolor'ee)，例如将号角声认作是血红色的）。如果把这当作是一种生理特点来看，那就是显而易见的了，如红绿色盲，就是早期感觉中枢没有比较性的分辨功能的遗患。然而，在更多的情况下联觉乃是一种文学上的技巧，一种隐喻性的转化形式，即以具有文学风格的表达方式表现出对生活的抽象的审美态度。在历史上，这种风格和态度是巴罗克艺术和浪漫主义时期艺术的特色，对于只是寻求“明朗和清晰”而不是寻求“对应性”、类比和统合 (unification)。

tion)的理性主义时期来说，相应地便成为令人讨厌的东西了。

艾略特自从发表了最早期的文学批评文章之后，极力主张一种兼收并蓄的观点：认为诗人摘要记述了，更贴切地说，是保留了其民族历史的完整层次，在迈向未来时，继续在精神上与自己的童年以及民族的童年保持着联系。他在 1918 年写道：“艺术家比其同时代的人更为原始，也更为文明。”在 1933 年，他重新提出这种看法，特别谈到了“听觉想象力”(auditory imagination)，也谈到诗人的视觉意象。他认为，这种再现性的意象“可具有象征性的价值，但我们却无法加以说明，因为这些意象显现了我们无法窥探的感觉的深层。”艾略特征得了原作者凯耶 (E. Caillet) 和比德 (Bédé) 的同意，引用了他们著作中有关象征主义运动和原始心灵的关系的论述，扼要地说：“前逻辑的心态存在于文明人之中，但只有诗人，或通过诗人的帮助才能达到。”⁶

在这段引文中，我们不难发现艾略特所受的荣格的影响，和对荣格的论点的复述，即：在个人“潜意识”——我们过去，尤其是我们童年和婴儿期，已经封闭起来的残念——的底层潜存着“集体潜意识”，即已经封闭起来的我们民族以往的记忆，甚至是史前期人类的记忆。

荣格有一套精细的心理类型学(psychological typology)，按照这一套类型学，人类的心理类型可分为“外向者”(extrovert)和“内向者”(introvert)两大类，这两大类根据下列四种心理因素，即思想、情感、直觉和感觉何种起主导的作用，再分为四个类型。荣格并没有象我们所想象的那样，把所有的作家都列为“直觉内向”(intuitive-introverted)型，或更普遍地列为内向型。为进一步反对简单化倾向，他指出有些作家在其创作中显示了他们所属的类型，而另一些作家则显示了他们的“反类型”(anti-type)，即他们的完整性。⁷

我们必须承认，作家并不是一个单一的类型，假如把柯勒律治、雪莱、波德莱尔和爱伦·坡等人划为浪漫主义类型，我们就会立即想起拉辛(J. Racine)、弥尔顿和歌德；或者奥斯汀和特罗洛普等也未必不可以归入这一类型之中。我们可以着手将抒情诗人和浪漫诗人与戏剧诗人和史诗诗人以及与此有些类似的小说家区别开来。德国的类型学家克莱施玛(E. Kretschmer)把诗人(瘦弱型的和具有精神分裂症的倾向)和小说家(体型结构壮硕型的，其性情属于狂郁症的，或周期交替性精神病)划分开。的确，在类型学上有着两种相对的“心神迷乱”和“心神专一”的类型，一种是自发性、着迷性、或预言性的诗人，另一种是“制造者”。制造者主要指受过基本训练的、有熟练技巧的、有责任心的工艺型的作家。这种区别在某种程度上似乎有历史的渊源：原始的诗人、巫师都是“心神迷乱”型的；浪漫主义诗人、表现主义诗人和超现实主义诗人都属于这一类型。而在爱尔兰和冰岛的吟唱学校受过训练的职业性的诗人，文艺复兴时期和新古典主义时期的诗人则是“制造者”。当然，我们必须知道这些类型不是相互排斥的，而是两种极端性质的，而在大作家例子中——包括弥尔顿、爱伦·坡、詹姆斯和艾略特以及莎士比亚和陀思妥也夫斯基等——我们必须考虑到他们既是“制造者”又是“心神迷乱者”，他们把心神迷乱时获得的对生活的幻觉与有意识的、精心的安排结合起来，以表现这种幻觉。⁸

也许，现代有关极端类型的理论中，最有影响力的是尼采(F. Nietzsche)在《悲剧的诞生》中的阐述：这一极端存在于希腊的两位艺术之神阿波罗和狄奥尼索斯之间，他们体现了两种艺术和两种艺术过程：雕刻艺术和音乐艺术，即梦的心理状态和狂喜陶醉时的心理状态的区别。这样的区别，大致相应于古典派的“制造者”和浪漫派的“心神迷乱者”(或称“灵视诗人”[poeta vates])之间的区别。

法国的心理学家李博(T. A. Ribot)虽然没有公开承认过受到尼采的影响，但是他以两种主要的想象力类型作为划分两派文学艺术家的界限，则是以尼采的理论为根据的。他所划分的前一种类型是“造型的”艺术家，具有敏锐的观察力，他们的创作主要激发于对外部世界的感官印象和知觉。而后一种是“溶含的”(兼具听觉的和象征的)艺术家，即象征派的诗人或浪漫故事的作家(如蒂克(L. Tieck)、霍夫曼(E. T. A. Hoffmann)、爱伦·坡等人)，他们以自身的情绪和感觉为起点，通过情绪(stimmung)的逼力，使节奏和意象统合，从而外射其感情。艾略特无疑是以李博的理论为出发点，着手比较但丁的“视觉想象力”和弥尔顿的“听觉想象力”。

再有一种类型分法就是鲁苏(L. Rusu)所提出的那种分类法，他把艺术家分成三类：“交感型”的(即在创作过程中表现出自然流露欢欣雀跃的情绪)、“心神混乱型”的和“心神平衡型”的。有关这些类型的例子，他往往举得不恰当；不过“交感”和“混乱”这两个一正一反的命题，使人产生一种普遍的联想，提示了一种综合的、最伟大的艺术家的类型，这种类型的艺术家终能战胜心魔，使内心紧张状态达到平衡。鲁苏以歌德作为这种伟大作家类型的例子。但我们应该把所有的名作家都列入这一类型之中——但丁、莎士比亚、巴尔扎克、狄更斯、托尔斯泰和陀思妥也夫斯基。⁹

“创作的过程”应该包括一部文学作品从潜意识的起因，以至最后修改的全过程，有些作家尚且把修改视为整个创作过程中最富于创造性的阶段。

在一个诗人的心理结构和一首诗的构思之间，即在印象和表现之间，是有所差别的。克罗齐把印象和表现都贬为审美的直觉，没能赢得作家和批评家的赞同；的确，路易斯(C. S. Lewis)对这种贬降的理论提出了一些不同意见，似乎是有道理的；但是任何想模

仿狄尔泰的方式，把“经验”(erlebnis)和“诗”(dichtung)二元化的尝试，都是不能使人满意的。画家是以画家的眼光观察事物，而绘画则是画家把自己所见到的东西予以明朗化和完整化的一种过程。诗人是诗歌的制造者，而诗的内容则是诗人全部的感知生命。不论以什么为媒介，每一个印象都因他的艺术而成形；艺术家所积累的并非是不完全的经验。¹⁰

“灵感”是创作过程中潜意识因素的传统名称。这一名称在古典时期是与记忆之神的女儿缪斯相联系的，而在基督教观念上，灵感则被认为与圣灵有关。就其定义而言，一个巫师、预言家或诗人在灵感来潮时的精神状态，是不同于他平时的精神状态的。在原始社会，巫师可自动地进入一种精神恍惚的状态，或者他也可被动地被某些祖先的或图腾的精神力量所支配而处于“心神迷乱”的状态。在现代，灵感则被认为具有“突然性”(如同心理学上的“转变性”)和“非我性”的本质标记；因此，作品看来象是“通过”某人而写出来的。¹¹

灵感是否可以招来呢？作家在创作时无疑会有一些创作习惯，还会有某些刺激物和仪式。酒精、鸦片和别的药品都会麻醉有意识的头脑，麻醉那种过分苛求的“审察”，从而放纵了下意识的活动。柯勒律治和德昆西都曾极其夸张地声称：借助于鸦片，一个崭新的经验世界将开放供人写作之用。但是根据现代医学的临床报告，在这些吸鸦片的诗人的作品中所包含的异常成分，看来是来自他们神经质的心理，而不是来自麻醉药的特殊功效。施奈德(E. Schneider)告诉我们，德昆西(T. DeQuincey)的

文学上的“鸦片梦”，虽说对后来的著作有很大的影响，但实际上，除了精细一点外，与他1803年未吸鸦片前所写的一则日记并没有多大不同。¹²

由于原始社会的占卜诗人都学得一种导致自己进入“心神迷

“乱”境界的方法，由于根据东方的求神叩灵的规条，宗教仪式，如祈祷、特别的“祷告”或“默祝”等都要在固定的地点和时间进行，因此现代作家学到了，或以为学到了诱发创作状态的种种仪式。席勒在他的写字台上摆着烂苹果；巴尔扎克写作时要穿上一件僧侣的长袍。许多作家躺着“思索”，甚至在床上写作——如普鲁斯特和马克·吐温(Mark Twain)这样的风格各异的作家均是如此。有些作家需要宁静和孤独；而有的则喜欢在家人或在咖啡馆高朋满座之中写作；也有些作家通宵写作而白天睡觉，这样的例子十分引人注目。也许，这种倾心于夜间的习惯(夜晚是沉思的，梦幻的和下意识的时间)，是浪漫主义的主要传统；不过，我们必须记住旗鼓相当的另一种浪漫主义传统，就是华兹华斯式的传统，他们往往在清晨写作(童年的新解)。有些作家则断言他们只能在某些季节中写作，象弥尔顿那样，他坚信他的诗的血管除了在秋分至春分这段季节里，从不畅流。约翰逊博士发现这些理论都很乏味，他认为一个人只要执着地去写，那末什么时候他都可以写：他承认自己是受经济压力的驱使而写作的。然而，我们可以推想到这些表面上变幻莫测的仪式，有它共通的地方，即借助联想和习惯去促进有系统的创作活动。¹³

誊稿的方式对作品的文学风格有没有明显的影响呢？是用钢笔和墨水去打草稿，还是直接由打字机打出作品来，这里有什么两样吗？海明威(E. Hemingway)认为打字机“把作家送印刷厂之前的句子锤炼了一遍。”也就是使修改很难成为写作过程中不可缺少的一部分。有些作家则认为打字机是为那些具有流畅的风格或采用新闻报导文体的人准备的。关于这方面还没有人作过实实在在的调查。至于作家口授让别人笔录的方式则为各式各样资历和气质的作家所采用。弥尔顿把他在脑海中构思好的《失乐园》的诗句口授给抄写员去作笔录。更为有趣的例子要算司各特、老年的

歌德和亨利·詹姆斯等。詹姆斯虽在脑海中事先有了小说的结构，但是小说的具体文字则是在笔录时临时想出来的。我们在詹姆斯的例子中至少能看得出口授笔录和他“后期的文体”之间的某些因果关系，就那种文体本身复杂的流畅形式而言，实是口语化的，甚至是对话式的。¹⁴

对创作过程本身发表过的意见，至今还是很少达到有助于构成文艺理论的概括性的程度。我们掌握了某些作家的个人状况的历史，但这些仅限于较为近代的作家以及那些喜欢对自己的艺术进行分析性的思索和论述的作家而已（诸如歌德、席勒、福楼拜（G. Flaubert）、詹姆斯、艾略特和瓦雷里（P. Valéry）等）；此外，我们还有一套由心理学家所作的判断，涉及到独创性、虚构和想象等范畴，找到了科学的、哲学的和美学的创造活动之间的共同特点。

88

任何对创作过程的现代研究方法，主要都是关注于潜意识活动和意识活动所起的相对的作用。这种方法用来比较文学史上的分期是很容易的：即把潜意识的浪漫主义和表现主义时期，与强调智力、修改和交流的古典主义和理性主义时期加以区别。这种比较容易被夸张：于是古典派与浪漫派的批评理论之间的差别，较之这两派的最出色的作家的创作实践之间的差别更为突出。

喜欢论述自己艺术的作家们自然总是谈论自己创作活动中那些有意识的、自觉运用某些技巧的部分，而无视那些“外界各种因素给予的”、非自觉地进行的部分。他们对自己自觉的创作经验感到荣幸，然而往往正是那些他们不愿谈论的部分反映或折射了他们的本质。这有明显的理由可以说明为什么自觉的艺术家把他们的艺术说成似乎是非自我的，仿佛他们所选择的主题要末是由于编辑的强迫，要末是不付任何代价的一个美学问题。爱伦·坡的《写作的哲学》就是有关这个题目的最著名的论述。他在这篇文章

中解释了他的《乌鸦》一诗是根据什么样的方法论策略，是从什么样的基本美学原则出发来构思的。为了维护自己的名声，爱伦·坡驳斥指责他的恐怖故事是模仿之作的某些批评家，并申述他所写的恐怖故事中的恐怖，并不是德国式的恐怖，而是灵魂的恐怖。尽管如此，他却不承认那是他自己灵魂的恐怖：他自称是一个文学工程师，善于驾驭别人的心灵。在爱伦·坡那里，潜意识和意识之间的差别惊人的分明；潜意识提供了排遣不去的谵妄、苦难和死亡的主题，而意识则将之发展成文学。¹⁵

如果我们建立起考查办法来发掘文学天才，这些考查毫无疑问地要分为两类：其一是用以考查现代意义下所指的诗人，将着重考查诗人的用词和词的组合，意象和隐喻，语义和语音上的联系（即脚韵、半谐音、头韵）；其二是用以考查叙事性的作家（小说家和戏剧家），着重考查其人物塑造和情节结构。

文学家是联想（“机智”），断想（“判断”）和重新组合（以分别体验的因子组成一个新的整体）的专家。他应用文字作为自己的媒介。一个文学家在童年时代就收集文字，而别的儿童不过收集玩具、邮票和小宠物。对诗人来说，文字不主要是“符号”或一望而知的筹码，而是一种“象征”；它本身和它的表现力都具有价值；文字甚至可以是一“物”或一“事”，贵在有声音和有色彩。有些小说家也把文字当作“符号”来使用（如司各特、库柏[J.F.Cooper]、德莱塞[T.Dreiser]），在这种情况下，他们的作品便于理解，有利于翻译成别国的语言，或者可以成为神话式的结构而为读者记住；诗人通常总是象征性地“使用”文字。¹⁶

传统的“意念的联想”（association of ideas）是个不准确的名称。除了字与字之间引起的联想（这是某些诗人显著的特征）之外，还有我们内心的“意念”所指的对象之间引起的联想。这一联想主要有因时间和地点上的邻接性引起的，也有因相似性或不同

性引起的。或许，小说家主要运用的是前一类联想；而诗人则采用后一类联想（此类可与隐喻相等）；但这仅是一种粗略的区分，就近代文学而言，他们在运用联想上的不同已经日趋模糊了。

洛斯（J.L.Lowes）以十分的好奇心大量阅读了柯勒律治的作品，他在《通往桑纳度之路》中到处引用或参证了柯勒律治的论点，以一个干练的侦探所特有的敏锐再现了创作中的联想过程。然而，对于理论方面的问题，洛斯很快就满足了：他只用了少数几个纯粹是比喻性的用语来说明创作的过程。他采用了“钩形原子”（hooked atoms）的说法，或者套用詹姆斯的说法，说意象和意念一时掉进了“脑海无意识的深渊之中”，在经历了（用学者们爱用的说法）“沧桑”之变后再次浮现了出来。当我们重新领略柯勒律治深奥的论说时，我们时而看到联想的精细的“镶嵌”工作，时而看到了它的“奇迹”。洛斯正式地承认说：

创作能力在它发挥到极致时，是有意识和无意识兼而有之，……麇集于脑海（即无意识的“深渊”）中的意象所经历的形变是无意识的，而对这些意象的控制是有意识的。

但是洛斯很少想到或尝试过给创作过程的真正目标和结构下定义。¹⁷

在叙事性的作家方面，我们考虑的是他的人物的创造和故事的“虚构”。自从浪漫主义时期以来，这两桩事无疑地都太简单地被认为要末是“独创性”的，要末是临摹真实的人物（这种观点也被应用在过去的文学中），或者是抄袭的。然而，甚至在最具“独创性”的小说家如狄更斯的作品中，人物类型和叙事技巧都主要是传统的，是从专业性的、公认的文学成品之中抽取出来的。¹⁸

有人以为人物创造可能是把传统中固有的人物类型、观察到的人物和作家的自我不同程度地揉合在一起。可以说现实主义作

家在创造人物时主要是观察行为或“移情”，而浪漫主义作家则“投射”行为。⁹⁰可是，令人怀疑的是单凭观察能否写出现实生活中逼真的人物来。有一个心理学家说：浮士德、靡菲斯特费里斯、维特和威廉·迈斯特等所有的人物形象，“都是歌德把自己各方面的气质投射到虚构的作品中去而写成的。”小说家的各个潜在的自我，包括那些被视为罪恶的自我，都是作品中潜在的人物。“一个人的心境，就是另一个人的性格。”陀思妥也夫斯基笔下的卡拉马佐夫四兄弟都是陀思妥也夫斯基本人全部面貌的写照。我们也不要以为一个男小说家笔下的女主人公就必然是观察的产物。福楼拜说：“包法利夫人就是我自己。”只有潜在的“自我”才能化为“活生生的人物”，不是“扁平”的，而是“圆整”的人物。¹⁹

这些“活生生的人物”与小说家的自我有什么关系呢？那似乎是：小说家笔下的人物越是为数众多和各具性格，小说家自己的“个性”就越不鲜明。莎士比亚的个性就消失在他的剧本之中；无论在剧本中还是在轶事中，我们都觉察不到有一个轮廓鲜明和具有独特个性的莎翁的人格可与本·琼生的性格相比。济慈认为诗人的人格是没有自我的，他有一次写道：

它（诗人的性格）既是一切，又是不存在的东西……构思出一个埃古和构思出一个伊莫金它都会感到同样的乐趣……一个诗人在世上比别的任何东西都更没有诗意，因为他没有自己的“身份”——他不断地为别人传达感受和为别人的内心倾注情思。²⁰

上面我们讨论过的所有理论问题，实际上都是属于作家的心理方面的。作家的创作过程理所当然是心理学家感兴趣的研究对象。心理学家可以按照生理的和心理的类型而对诗人进行分类；他们可以描述作家精神上的疾病，甚至可以探究诗人的潜意识。心理学家的证据可取自非文学性的资料，也可以从作家的作品本身

中抽取。假如从作品中抽取的话，就需要核对资料上的证据，并仔细地加以解释。

心理学是否还可以用来解释和评价文学作品本身呢？心理学明显地可以阐述创作的过程。正如我们所知，很多人注意研究各种写作方法，注意研究作家修改和重写时的习惯。很多人也曾经研究作品的产生过程：作品的早期阶段，草稿，重读删弃的文本等。然而，这方面的许多资料，尤其是许多有关作家习惯的轶事与评价或批评作家作品的相关性确实被过高地估量了。⁹¹ 研究作品的修改、订正以及类似的问题，具有更大的文学价值，因为我们如能很好地利用这些研究的话，它将有助于我们认识文艺作品之中的漏洞、不一致、转折和歪曲等与文艺批评有关的问题。弗耶哈（A. Feuillerat）就分析了普鲁斯特如何写成他后期的连环小说，使我们能够分辨出原作的层次来。研究作品中的各种改动，似乎可以窥见作家创作的进行方式。²¹

可是，如果我们考察一下草稿、删节、凝炼和润色等程序，我们最后的结论将是：这些程序对理解或判断那些完成的作品并不是必要的。采取这些程序只是为了做出更好的取舍和选择，从而使最后定稿的质量更有把握。但是，如果我们自己设想各种可供选择的写法，而不管这些写法是否在作家头脑中出现过，同样可以妥善地达到上述目的。济慈在他的《夜莺颂》一诗中写道：

同一歌声，常常迷醉颠倒
那飘渺孤绝的仙岛上的魔窗，
它朝险恶的大海的浪涛开放，

如果我们还知道济慈曾考虑使用“无情的海”，甚至“无舟的海”，这对于理解这首诗也许有所帮助。可是“无情的”或“无舟的”，与“危险的”、“荒芜的”、“无船的”、“残酷的”或者批评家可能提出的其它形容词，并没有本质上的差别。它们并不属于文学艺术作品的作用

范围；这些探本寻源的问题也不能省却我们对具体作品进行的分析和评价。²²

这里尚有作品本身的“心理学”问题需要加以讨论。我们认为戏剧和小说中的人物在心理学上是具有真实性的。我们也以同样的理由来赞赏作品中的情境和接受其情节。一个作家可能有意识地、也可能朦胧地持有一种心理学理论，有时它看来就适合于一种人物或一种情境的。因此，李莉·坎贝尔(Lily Campbell)女士说哈姆雷特是属于“忧伤沉郁的多血质者”这一类型，伊丽莎白时代的人根据他们心理学理论都熟知这种类型的人物。奥斯卡·坎贝尔(Oscar J. Campbell)也想用相似的方式证明《皆大欢喜》一剧中的贾克斯是属于“粘液质的阴郁所引起的矫揉造作的忧伤”的例子。商迪则可证明患有洛克(J. Locke)所说的“语音联想症”。司汤达笔下的英雄于连·索列尔则被人用特哈西(D. A. de Tracy)的心理学的术语加以说明，显然，又有人根据司汤达自己所写的《论爱》一书来对各种爱的关系加以分类。鲁迪安·拉斯柯尼哥夫的动机和感情则被人用一种具有临床心理学特点的方法加以分析。普鲁斯特无疑地有一套关于记忆的心理学理论，甚至对他自己作品的组织，他的理论也具有重要性。弗洛伊德式的心理分析往往被小说家们有意识地采用，如艾肯(C. Aiken)或弗兰克(W. Frank)就这样做。²³

当然，这里可能出现一个问题，就是作家能否真正成功地把心理学体现在他的人物和人物的关系之中。作家对心理学的知识和理论仅作一般性的陈述是不够的。这些陈述可以是作品的“题材”或“内容”，就象航海纪实、天文学或历史等其他各类资料可以成为文学的内容一样。在某些情况下，涉及到了当代的心理学，那是值得怀疑的或可以不予重视的。试图把哈姆雷特或贾克斯纳入伊丽莎白时期的某些心理学的体系之中，看来是错误的，因为伊丽莎白

时期的心理学是自相矛盾，令人迷茫和混乱的，而哈姆雷特和贾克斯则远远超出那些心理学的类型。虽然拉斯柯尼哥夫和索列尔符合某些心理学的理论，但也并非自始至终都符合。索列尔有时所表现的更具有通俗剧的特色。拉斯柯尼哥夫初次犯罪的动机表现得并不充分。这些作品原来就不是什么心理研究或理论阐释，而是戏剧或通俗剧，剧中吸引人的情境比写实性的心理动机更为重要。假如我们考察一下那些“意识流”小说，我们很快就会发现在这些小说中，并不是把主观的实际内心变化过程“真实”地重现出来，而这种意识流不过是把意向加以戏剧化的一种表现方法，使我们具体地认识到福克纳(W.Faulkner)的小说《喧嚣与愤怒》中的那个白痴班吉是什么样的人，或勃洛姆太太又是什么样的人。但这种表现方法似乎不能说是科学性的或甚至是“写实性的”。²⁴

即使我们假定一个作家成功地使他的人物的行为带有“心理学的真理”，我们仍可提出这样一个问题：这些“真理”是否具有艺术上的价值？许多伟大的艺术仍在不断地违反心理学上的准则，不论这些准则与该艺术是属于同时代的，或是后来的。艺术处理的是未必会有的情境和幻想性的母题。就象要求作品要有一种社会写实作用一样，心理学上的“真理”是一种缺乏普遍有效性的自然主义准则。在某些情况下，作家在心理学方面的识见似乎提高了作品的艺术价值，这是可以肯定的。在这些情况下，心理学上的识见确证了作品的复杂性和连贯性所具有的重要的艺术价值。但是这种识见也可以通过别的途径来获得，而不一定要靠心理学的理论知识。就心理活动及其机制的有意识和系统化的理论而言，心理学对艺术不是必要的，心理学本身也没有艺术上的价值。²⁵

93 对一些自觉的艺术家来说，心理学可能加深他们对现实的感受，使他们的观察能力更加敏锐，或让他们得到一种未曾发现的写作方式。但心理学本身只不过是艺术创作活动的一种准备；而从

作品本身来说，只有当心理学上的真理增强了作品的连贯性和复杂性时，它才有一种艺术上的价值——简而言之，如果它本身就是艺术的话，它才有艺术的价值。

第九章 文学和社会

94 文学是一种社会性的实践，它以语言这一社会创造物作为自己的媒介。诸如象征和格律等传统的文学手段，就其本质而言，都是社会性的。这些手段是只有在社会中才能产生的通例和准则。但进一步说，文学“再现”“生活”，而“生活”在广义上则是一种社会现实，甚至自然世界和个人的内在世界或主观世界，也从来是文学“模仿”的对象。诗人是社会的一员，拥有特定的社会地位：受到某种程度的社会公认和奖赏；他向读者讲话，不管假想的是什么样的读者。的确，文学的产生通常与某些特殊的社会实践有密切的联系；而在原始社会，我们甚至不大可能把诗与宗教仪式、巫术、劳动或游戏等划分开来。文学具有一定的社会功能或“效用”，它不单纯是个人的事情。因此，文学研究中所提出的大多数问题是社会问题，至少终归是或从含义上看是如此。比如传统和通例，准则和类型，象征和神话等问题都是社会问题。根据托马斯(A.S.Tomas)的看法，我们可以认为：

审美实践不是基于一般社会实践之上：甚至它们并不是一般社会实践的组成部分，它们是另一类型的社会实践，与其它类型的社会实践紧密地联系在一起。¹

可是，在通常情况下，有关“文学与社会”的探讨都显得较为狭隘和表面。一般提出的问题都是关于文学与一定的社会状况的关系，与一定的经济、社会和政治制度之间的关系。很多学者试图说明和界定社会对文学的影响，并且规定和判明文学在社会上的地

位。这种对文学的社会学研究方法，主要是由那些宣布自己坚持某一社会哲学立场的学者提出来的。马克思主义的批评家不仅仅研究文学与社会之间的诸种关系，而且对这些关系在现在的社会和未来的“无阶级”社会中应该是怎样的，具有明确的概念。他们基于非文学性的政治和道德标准，从事评价性的“判决式”的批评。⁹⁵他们不但告诉我们文学作品所体现的社会关系及其含义过去和现在是怎样的，而且也告诉我们应该或必须是怎样的。²他们不仅是文学和社会的研究者，也是未来的预言者、告诫者和宣传者；这两种作用在他们身上是难解难分的。

讨论文学与社会的关系，通常是以邦纳(L.G.V.de Bonald)的“文学是社会表现”这句话为起点的。可是这句话究竟有什么含义呢？如果它假定文学在任何特定的时代都“正确地”反映当时的社会状况，那它就是错误的；如果它的意思仅指描绘社会现实的某些方面，则只是一句平凡、陈腐和含糊的话。³要是说文学反映或表现生活，那就更是模棱两可的了。一个作家不可避免地要表现它的生活经验和他对生活的总的观念；可是要说他完全而详尽地表现整个生活，甚至某一特定时代的整个生活，那就显然是不真实的。说一个作家应该完满地去表现他自己时代的生活，他应该成为他的时代和社会的“代表”，这是一种特殊的评价标准。此外，当然对“完满地”和“代表”等用语都需要作进一步的说明：在大多数社会学方法的文学批评中，它们似乎指作家应该认识特定的那个社会环境，比如说，认识无产阶级的困境，甚至指作家应该具有批评家的某种特殊立场和意识形态。

黑格尔派的批评和泰纳派的批评认为，作品中所表现的历史的或社会的伟大性，简直就是艺术上的伟大性。艺术家传达真理，而且必然地也传达历史和社会的真理。艺术作品可以作为“文献，因为它们是纪念碑。”⁴天才和时代的协调是必要条件。“代表

性”或“社会真理”，就定义而言，是艺术价值的果和因。平庸的、一般的艺术作品，对一个现代社会学家来说似乎是很好的社会文献，但对泰纳(H·Taine)来说则是没有表现力的，因此也是没有代表性的。文学的确不是社会进程的一种简单的反映，而是全部历史的精华、节略和概要。

但是，把评价性的批评问题推迟到我们解决了文学与社会之间的各种实际关系之后再来讨论似乎是最上策。这些描述性的关系(不同于规范性的关系)可以相当简便地加以分类。

首先，有研究作家与文学这一职业和实践的社会学，即研究文学生产的经济基础，作家的社会出身和地位及其社会意识的整个⁹⁶问题。这个问题可在文学以外的舆论和活动中表现出来。接着还有文学作品本身的社会内容、含义和社会目的的问题。最后还有读者和文学的实际社会影响等问题。文学实际上取决于或依赖于社会背景、社会变革和发展等方面的因素。总之，文学无论如何都脱离不了下面三方面的问题：作家的社会学，作品本身的社会内容以及文学对社会的影响等。我们先要判定所谓依赖或因果关系的含义；末了，我们还要谈到文化的一体化问题，尤其是我们自己的文化是如何一体化的问题。

既然每一个作家都是社会的一员，我们就可以把它当作社会的存在来研究。他的传记是主要的资料来源，但对作家的研究还可以扩大到他所来自和生活过的整个社会环境。这样就有可能积累有关作家的社会出身、家庭背景和经济地位等资料。我们可以以此说明贵族、资产阶级和无产阶级在文学史上的实际作用；比如说，在美国文坛上，各种专业人员和商业阶层的子女就居于支配的地位。⁵ 根据统计数字还可以证实在现代的欧洲社会里，从事文学的人大多是来自中产阶级，因为贵族都醉心于追求虚荣和安逸，而下层阶级则很少有受教育的机会。这一普遍的情况，在英国要

打很大的折扣。农民和工人的孩子很少在古老的英国文坛上出现：象彭斯(R.Burns)和卡莱尔则是例外的情形，这要从苏格兰的民主学制方面作些说明。在英国文坛上，贵族的控制是异常严密的，部分原因是因为英国贵族同别的那些没有长子继承权的国家的贵族不同，前者没有完全与各种专业隔绝。除了少数例外，在冈察洛夫(A.Goncharov)和契诃夫(A.Chekhov)之前的所有俄国近代作家，在血统上都是属于贵族的。甚至陀思妥也夫斯基从法律意义上严格地说也是一个贵族，尽管他的父亲只是一个莫斯科贫民医院的医生，直到晚年才获得土地和农奴。

收集这类材料是非常容易的，但要解释它们却很困难。作家的社会出身是否决定了他的社会意识和社会立场呢？如雪莱、卡莱尔和托尔斯泰等作家，都是“背叛”其所属阶级的明显例子。在俄国之外，大多数共产主义作家都不是出身于无产阶级。苏联和其它国家的马克思主义批评家曾进行了广泛的调查研究，准确地⁹⁷确定了俄国作家的社会出身和社会立场。萨库林(P.N.Sakulin)把苏联近代文学精心地分为农民的、小资产阶级的、民主知识分子的、失去社会地位的知识分子的、资产阶级的、贵族阶级的和革命无产阶级的文学。⁶苏联学者在对古典文学的研究中，则试图详尽地阐述俄国贵族的许多集团和次要集团之间的差别，由于普希金(A.Pushkin)和果戈里(N.Gogol)、屠格涅夫(I.Turgenev)和托尔斯泰等作家曾继承财产而且早期与贵族有交往，因而可以证明他们是属于这些贵族集团的。⁷但这很难证明这样一种结论，即普希金就代表了没落的拥有土地的贵族的利益，而果戈里则代表了那些乌克兰的小土地所有者的利益；的确，这一结论被他们作品中的一般意识形态以及他们作品中所反映的超越一个阶级、一个集团、一个时代的范围和要求所否定了。⁸

一个作家的社会出身，在其社会地位、立场和意识形态所引起

的各种问题当中，只占一个很次要的部分；因为作家往往会使自己去为别的阶级效劳。大多数宫廷诗的作者虽然出生于下层阶级，却采取了他们恩主的意识和情趣。

一个作家的社会立场、态度和意识不但可以从他的著作中，而且也可以从文学作品以外的传记性文献中加以研究。作家是个公民，要就社会和政治的重大问题发表意见，参与其时代的大事。

有许多人研究作家个人的政治观点和社会观点；而近年来，有越来越多的人注意研究这些观点在经济学上的含义。因此，奈茨(L·C·Knights)在论证中说，本·琼生的经济学态度深深地打上了中古时代的烙印，说明了他如何象某几个同时代的戏剧家那样讽刺那个由高利贷、垄断者、投机者和“承包商”所组成的新兴阶级。⁹许多文学作品，例如莎士比亚的“历史剧”和斯威夫特(J·Swift)的《格列佛游记》等都被学者们从它们与当时政治环境的密切关系上加以解说。¹⁰我们决不可把作家的声明、决定与活动同作品的实际含义相混淆。巴尔扎克正是这样一个显著例子；因为，他虽然承认和同情旧秩序，同情贵族和教会，但由于本能和想象力，他更热衷于描写那些渴望得到财富和地位的人，即投机者或新生的资产阶级强者。在作家的理论和实践之间，信仰和创造力之间，⁹⁸可能有着很大的差异。

作家的社会出身、立场和意识等这些问题，如果我们加以系统的研究，将导致作家类型或某一特殊时空的作家类型的社会学。我们可以根据作家与社会进程的结合程度而将作家加以区分。这种分类在通俗文学上是不明显的，但在波希米亚风格的文学上，就有被诅咒的诗人和自由放任的文学天才之分，因此有可能出现极端的分化和“社会差距”。一般说来，在现代，而且在西方，作家似乎在摆脱其阶级的束缚。一个比较独立的，处于各阶级之间的专业阶层——“知识阶级”已经崛起。追溯这个阶级的确切的社会地位，

其依赖于统治阶级的程度，其确切的维持自身存在的经济来源，其作家在自己那个社会中享有的威望，都将是文学社会学的任务。

这方面的历史总轮廓是相当清楚的。在大众化的口头文学上，我们可以研究吟唱者或说书人的作用，他们的地位几乎完全视民众是否喜闻乐见而定：古希腊的民间歌者，条顿族古时的行吟诗人，东方和俄国的职业性的民间故事讲述者等都是研究的对象。在古希腊的城市国家里，悲剧家以及诸如品达(Pindar)这样的撰写酒神颂歌和赞美诗的作者，原来都有特殊的半宗教的地位，但慢慢地变得更加世俗化了，只要我们把欧里庇得斯与埃斯库罗斯作一比较就可以看到这点。在古罗马帝国的宫廷里，我们必须认为维吉尔(Virgil)、贺拉斯和奥维德(Ovid)等作家是仰赖奥古斯都大帝和米斯奈斯的善意和恩惠而存在的。

在中世纪，修道院的密室中有僧侣，宫廷和贵族的城堡里有南欧的抒情诗人和德国抒情诗人，通衢大道上则有漂泊的学者。作家不是一个教士，就是一个学者，或者是个吟唱者，卖艺者，行吟诗人。甚至象波希米亚温撒斯劳斯二世(Wenceslaus II)或者苏格兰詹姆士一世(James I)这样的皇帝这时也都成了诗人，成了业余的、不十分在行的诗人。德国的“诗会”是一个由手艺人组成的诗艺协会，其成员均以练习写诗为技艺。随着文艺复兴运动的到来，又涌现出一批比较独立的作家，即人文主义者，他们从这个国家漫游到那个国家，为不同的恩主工作。如彼特拉克(Petrarch)就是新时代的第一个桂冠诗人，对自己的使命抱着宏大的设想；而阿莱蒂诺则是一个文学记者的原型，擅长于攻讦，一生中恐惧多于所得到的荣誉和尊重。

大体上说，在随后的历史里，文人逐渐脱离贵族或出身并不高贵的保护人的赞助，转而由那些形同读者大众代理人的出版商提供支持。贵族式的豢养制度在当时并不普遍。教会和剧场相继支

持了特殊类型的文学。在英国，豢养制度在十八世纪初期已明显地开始崩溃。有一个时期，文学由于丧失了其早期的支持者而又未能得到读者大众的充分支持，因此就在经济上陷入了困境。约翰逊博士早年居住在伦敦格拉堡街的生活和他对彻斯特菲尔德勋爵(Lord Chesterfield)的公然抗命可以作为这种变化的象征。然而，就在他的前一代，蒲伯却由于翻译荷马史诗而得到贵族和大学人士的慷慨资助，因此积聚了一笔财富。

到了十九世纪，当司各特和拜伦对大众的趣味和舆论发生巨大影响的时候，作家才得到经济上丰厚的报偿。伏尔泰(Voltaire)和歌德大大地提高了作家在欧洲大陆的威望和独立性。读者大众的日益增多，象《爱丁堡评论》和《季刊》等大型评论刊物的创刊，使文学日渐成为一种几乎是独立的“事业”。而巴朗特(P. Barante)在他的 1822 年出版的一本书中则声称，文学的独立性在十八世纪就逐渐形成了。¹¹

正如桑代克(A. Thorndike)所极力主张的：

十九世纪出版物的突出特征不是通俗化或平庸化，而是它的专业化。这种出版物的对象不再是笼统的、清一色的民众，而是分别针对许多不同的阶层，因而具有各种不同的主题、趣味和目的。¹²

《小说与读者大众》一书，可以认为是对桑代克论述的进一步讨论，利维斯(Q. D. Leavis)¹³在这本书中指出，十八世纪的农民想要学习阅读就应该阅那些上流社会人士和大学人士所阅读的东西；而十九世纪的读者严格说来就不该笼统称为“大众”，而应该称为各类“大众”集合的“公众”。我们这个时代可以看到的出版物目录和书刊杂志的名目就更其繁多：书摊上有适合九至十岁儿童的书刊，有适合中学年龄的青少年的书刊，有适合那些“孤独”的人的书；有贸易杂志，商号出版物，主日学校周刊，西部小说，真人真事

传奇等等。出版商、杂志和作家都是专业性的。

因此，我们在研究文学的经济基础和作家的社会地位时，势必要研究作家与读者的密切关系，研究他在经济上对这些读者的依赖问题。¹⁴ 甚至那些支持作家的贵族保护人，也是一种读者，而且往往是一种苛求的读者，他们不仅要求作家奉承他们个人，同时还要求作家与贵族阶级的规范保持一致。在更早期的社会里，在民谣盛行的区域中，作家对听众读者的依赖程度甚至更大：如果他的作品不能立即取悦于人，就不能流传开去。剧院中的观众对作家至少也具有同样有形的影响。甚至还有人为了探讨莎士比亚时代戏剧风尚的变革，研究了位于泰晤士河南岸的“环球”露天剧场和“黑僧”室内剧院两处观众的不同，前者的观众往往是各阶级的混合，而后的观众则往往来自上层社会。在稍后一个时期，读者观众迅速增多，逐渐变得分散和参差不一，作家与读者大众的关系也变得更加间接和迂回，因而要探索作家与读者大众之间的特定关系，就变得困难多了。作家与读者之间的媒介的数量增加了。我们可以研究类似“沙龙”的茶座、咖啡室、俱乐部、学会和大学等社会机构和社会交往作用。我们可以探讨评论性刊物和杂志以及印刷厂的历史。批评家变成了重要的中间人；一批鉴赏家、藏书家和收藏家也会支持某些类型的文学；而文学界人士的交往本身，就有助于形成作家或未来作家的读者大众。尤其是在美国，那些专为倦怠的商人写一些闲适和消磨时间的作品的妇女（据维布伦（T·Veblem）所说）已经成为文学趣味的有力决定因素。¹⁰⁰

尽管如此，旧的方式并没有完全被取代。所有的现代政府都在不同程度上支持和鼓励文学；当然，政府对文学的资助则是一种控制和监督的手段。¹⁵ 我们难于过高地估计前几十年极权主义国家对文学的有意识的影响。这种影响有消极方面的压制、焚书、审查、停办和惩戒等，也有积极方面的鼓励“血与土”的乡土主义或苏

联的“社会主义现实主义”。国家无法成功地创立一种既符合意识形态上的要求，又不失为一种伟大艺术的文学。但这一事实仍然否定不了政府制定的文学法规能给那些与官方的规定自愿一致或勉强一致的文人提供创作可能性的看法。因此，苏联的文学至少在理论上又变成一种公社式的艺术，那里的艺术家再度与社会结合成为一体。

一部作品的成功、生存和再度流传的变化情况，或有关一个作家的名望和声誉的变化情况，主要是一种社会现象，当然，有一部分¹⁰¹也属于文学的“历史现象”，因为，声誉和名望是以一个作家对别的作家的实际影响，以及他所具有的扭转和改变文学传统的力量来衡量的。名望部分地也是批评界的反应问题：直到现在，对作家名望的探讨主要根据或多或少是正式地宣布该作家代表了一个时期的“一般读者”的评论。因此，由于“趣味的变迁”整个地说来是“社会的”问题，对作家声望的探讨便可以更为确定地置于社会学的基础上：可以周密地研究出一部作品和使它成功的特定的读者大众之间实际的协调情况；还可以从版次和销售份数上取得证据。

每一个社会的层次都反映在相应的社会趣味的层次之中。上层阶级的标准通常会流为下层阶级的标准，但这种趣味的变化运动有时也会倒转：对民俗和原始艺术发生兴趣就是一个恰当的例子。政治与社会的进程并非与美学进程必然一致：资产阶级掌握文学上的领导权远比掌握政权为早。社会阶层的划分可因趣味的问题而受年龄和性别的不同以及某些团体与社会活动所干扰，甚至所改变。“赶时髦”也是现代文学中的一种重要现象，因为在竞争而不稳定的杜会中，上层阶级的标准很快地就被模仿了去，因而需要不断的更新。无疑，目前趣味的迅速改变似乎是前几十年社会的急速变革和艺术家与读者观众之间的关系普遍脱节的反

映。

现代作家与社会隔离的现象，可以从格拉堡街、波希米亚、格林威治村和美国的移居国外的文学家们那里得到说明，这都值得从社会学的角度加以研究。俄国的社会主义者普列汉诺夫（G. Plekhanov）相信“为艺术而艺术”这一主张的出现是因为艺术家感到：

他们的目标和他们所属的社会的目标之间存在着无法解决的矛盾。艺术家一定是十分憎恶他们的社会而且一定认为他们的社会没有改变的希望。¹⁶

许金（L. L. Schücking）在《文学趣味的社会学》一书中也大致提出一些类似的问题；在别处，他还详细地研究过十八世纪的家庭和妇女作为读者的作用。¹⁷

虽然学者们收集了许多证据，但是，关于文学生产和它的经济基础之间的密切关系，或者读者大众对一个作家的确切影响等问题，还几乎没有得出令人信服的结论。这种关系，显然不是作家对保护人或读者大众的依赖或消极地屈从的关系。作家满可以创造出属于自己的读者大众；的确，正如柯勒律治曾经体会到的，每个新进的作家都应该创造出将使自己为读者所喜爱的那种文学趣味来。¹⁰²

作家不仅受社会的影响，他也要影响社会。艺术不仅重现生活，而且也造就生活。人们可以按照作品中虚构的男女主人公的模式去塑造自己的生活。他们仿效作品中的人物去爱、犯罪和自杀，也许这作品就是歌德《少年维特之烦恼》或大仲马（A. Dumas）《三个火枪手》。但我们能否确切地说明一本书对其读者的影响呢？讽刺文学所造成的影响究竟能否得到说明呢？艾迪生（J. Addison）的作品果真能移风易俗吗？或者，狄更斯是否真的促成监禁负债人的监狱、小学校以及贫民院等的改革呢？¹⁸ 斯陀（H.

B. Stowe)是否名副其实地是那个“造成南北战争的小妇人”呢？《飘》曾否改变了美国北部读者对斯陀“引起”的战争的态度？海明威和福克纳是怎样去影响他们的读者的？文学对现代民族主义的兴起有多大影响？无疑，苏格兰的司各特、波兰的显克微支 (H. Sienkiewicz) 和捷克斯洛伐克的伊拉塞克 (A. Jirasek) 等人的历史小说，对于提高民族的自豪感和增强对一般历史的记忆方面作出了一些明显的贡献。

我们可以设想(也许是无可置疑)年青人在阅读文学作品方面所受到的影响比老年人更为直接和深刻。毫无经验的读者较为天真地把文学作品当作是生活的翻版而不是把文学作品当作是生活的诠释，那些接触文学作品有限的读者，比起广大职业读者来在看待那些文学作品时将会更严肃。我们能否超越这种设想，更向前迈进一步呢？我们可否利用民意测验和其它种类的社会学调查方式呢？我们很难获得准确的客观答案，因为对个别人的阅历调查一事是否可靠要取决于被询问者的记忆力和分析能力，而且他们的陈述还必须通过别人的整理和评价，这就难免会发生误解。然而，“文学如何影响其读者”这一问题，是属于经验论上的问题，假如还是可以得到解答的话，就只有诉诸经验。而我们所指的是广义的文学和广义的社会学，因此所诉诸的经验就不单是艺术鉴赏家的经验，而是诉诸人类的经验。我们从来就很少研究这些问题。¹⁹

处理文学与社会的关系的最常见的办法是把文学作品当作社会文献，当作社会现实的写照来研究。某些社会画面可以从文学中抽取出来，这是无庸置疑的。的确，对文学进行系统研究的学者认为这正是文学最早的功能之一。第一位真正的英国诗史学家华顿声称文学“具有忠实地记录各个时代的特色和保留最生动的、含意深远的世态人情的特殊优越性”；²⁰ 而对华顿和许多研究文物的

华顿的继承者来说，文学原来就是衣饰和风俗的宝库，是文明史的资料集，特别是中世纪的骑士制度兴衰的资料集。至于现代的读者，他们之中的许多人都从阅读小说获得有关外国社会的主要印象，如阅读辛克莱·路易斯(S. Lewis)和高尔斯华绥(J. Galsworthy)或者巴尔扎克和屠格涅夫的小说就有这种收获。

文学既可用作社会文献，便可用来产生社会史的大纲。乔叟和朗格兰(W. Langland)保存了十四世纪社会的两种概貌。乔叟的《坎特伯雷故事集》中的序诗早就被认为几乎完整地提供了当时社会形态的概观。莎士比亚的《温莎的风流娘儿们》，本·琼生的若干剧本，还有狄龙尼(T. Deloney)的作品，似乎都告诉我们一些有关伊丽莎白时期中产阶级的生活。艾迪生、菲尔丁(H. Fielding)和斯摩莱特(T. Smollett)描写了十八世纪英国新兴的资产阶级；奥斯汀则描写十九世纪初期的乡绅和乡下牧师；特罗洛普、萨克雷和狄更斯等描写维多利亚时代的风貌。在十九世纪和二十世纪之交，高尔斯华绥为我们展现了英国的上流社会；威尔斯(H. G. Wells)表现了中下层社会，班纳特(A. Bennett)则表现了乡间的城镇生活。

与此类似，从斯陀和毫厄尔斯(W. D. Howells)以至法雷尔(J. T. Farrell)和斯坦贝克(J. Steinbeck)的小说中，也可展现美国社会生活的一幅幅画面。王政复辟时期的巴黎以至整个法国的社会生活，似乎保留在巴尔扎克《人间喜剧》中的数百个活生生的人物之中，而普鲁斯特则巨细无遗地勾画出衰落的法国贵族社会的各个层次的轮廓。十九世纪俄国的地主出现在屠格涅夫和托尔斯泰的笔下；契诃夫的短篇小说和剧本描述了俄国商人和知识分子的面貌，而从肖洛霍夫(M. Sholokhov)的作品中则可以看到集体化后俄国农民的生活。

这样的例子可说是举不胜举。我们可以收集和展示每一个例

子所呈现出来的世界，每一个例子中对爱情和婚姻、商业和各类职业所作出的写照，以及每一个例子中对教士（不论他是愚蠢的还是聪明的，圣洁的还是伪善的）的描写；或者，我们也可以专门研究奥斯汀笔下的航海人，普鲁斯特笔下的野心家以及毫厄尔斯笔下的已婚妇女。对这方面的钻研，可供我们写作“十九世纪美国小说中的地主与佃户的关系”、“英国小说和戏剧中的水手”或“二十世纪小说中的爱尔兰美国人”等为题的专著。

倘若研究者只是想当然地把文学单纯当作生活的一面镜子，
104 生活的一种翻版，或把文学当作一种社会文献，这类研究似乎就没有什么价值。只有当我们了解所研究的小说家的艺术手法，并且能够具体地而不是空泛地说明作品中的生活画面与其所反映的社会现实是什么关系，这样的研究才有意义。作品对社会的描述，其立意是现实主义的吗？抑或在某些方面是对社会现实的一种讽刺、一种漫画式的描述呢？甚或是对社会现实的一种浪漫主义的理想化呢？科恩-布兰斯特德(E. Kohn-Bramstedt)在《德国的贵族和中产阶级》一书中以令人欣羡的明晰思想告诫我们：

一个人只有从其它资料而不是从纯粹的文学作品中获得有关某一社会结构的知识，才能发现某些社会形态及其性质在小说中的重现程度……哪一些是属于幻想，哪一些是对现实的观察，而哪一些仅是作家愿望的表达等等，在每一创作实例中都必须以精细入微的方式加以区分。²¹

科恩-布兰斯特德采用了韦伯(M. Weber)那个理想的“社会形态”的概念，研究诸如阶级仇恨、暴发户的行为、势利眼以及对犹太人的态度等社会现象；他认为：这些现象并不完全是客观事实和行为的模式，也不是那么复杂，因此，在小说比在别的文学形式中能够更好地表现来。研究社会态度和社会企求的人如果懂得恰如

其分地解释文学上的材料，他就可以利用这些材料。的确，为了研究较古的时代，由于缺少当时的社会学家所提供的证据，他将被迫采用文学上或者至少是半文学上的材料，即作家们在作品中发表的有关政治、经济和一般社会性公共问题的看法。

小说中的男女主人公，恶棍和冒险家，都为这类社会态度提供了有趣的解释。²² 这类态度的研究往往牵涉到道德史和宗教思想史的研究。我们知道卖国贼在中世纪的社会地位和中世纪对高利贷的态度，这种态度延续到文艺复兴时期，便产生了莎士比亚笔下的夏洛克和后来莫里哀的《吝啬鬼》。以后的世纪主要把什么样的“极大罪名”派给了文学作品里的恶棍呢？他们的劣根性是根据个人的还是社会的道德观念表现出来的呢？比如说，他是否惯于奸淫掠夺或者盗用寡妇的公债券呢？

古典作品可以英国王政复辟时期的喜剧为例。这些喜剧描写的是否象兰姆(C. Lamb)认为的那样只是一个通奸的王国，一个苟合和啼笑姻缘的仙境呢？或者是否象麦考利(T. B. Macaulay)要我们相信的那样，是一幅颓废的、轻浮的和无情的贵族阶级的忠实写照？²³ 或者，对上述两种看法，我们均不同意；难道我们不应去考察是哪一个特定的社会集团创造出这种艺术，而这种艺术又是为哪一种读者创造的吗？难道我们不应知道这种艺术是自然主义的呢，还是别具风格的呢？难道我们不应留意哪些是讽刺和反语，哪些是自我嘲弄和想入非非吗？正如所有的文学作品那样，这些戏剧并不仅仅是文献；它们具有定型人物和情境，它们所写的婚姻是舞台上的婚姻，那些嫁娶的安排也离不开舞台的规定情境。斯托尔把他对这些问题的多次论述总结如下：

显然，这些戏剧所描写的并不是一个“真实的社会”，甚至也不是对“当时生活”的忠实写照：显然，它不是英国，甚至也不是“斯图亚特王朝统治下”的英国，不是无论

革命前后还是大叛乱时期的英国。²⁴

然而，象斯托尔那样正面强调文学惯例和传统的论述，并不能完全抹掉文学与社会的关系。假若分析得当，即使最深奥的寓言、最不真实的牧歌和最胡闹的滑稽剧等也能告诉我们某些关于某一时期社会生活的情况。

文学作为某一社会文化的一部分，只能发生在某一社会的环境中。泰纳著名的种族、环境和时限三文学因素学说实际上只是引导人们对环境作专门的研究。种族是一个未知的固定因子，泰纳对它没有作严谨、详确的剖析。它往往被简单地设想为“国民性”，或英、法两国所称的“精神”。时限则可以化入环境的观念之中。所谓某一不同时代，其意思不过是指某一不同背景。然而，只有我们试图去突破环境这一术语时，才出现对文学作品分析的实际问题。我们将认识到，文学作品最直接的背景就是它语言上和文学上的传统。而这个传统又要受到总的文化“环境”的巨大影响。一般说来，文学与具体的经济、政治和社会状况之间的联系是远为间接的。当然，人类各种活动范围都是相互联系的。我们最终还是可以在生产方式和文学之间找到某种联系，因为，存在着什么样的经济制度，通常也就会出现什么样的政治制度，而且这种经济制度一定还决定着家庭生活的形式。而家庭在教育上、在两性关系和爱的观念上、在人类感情的整个习惯和传统上，都具有重要的作用。因此，我们可以把抒情诗与爱的风习、宗教偏见以及自然观念等联系起来。但这些关系可能是拐弯抹角和迂回曲折的。

可是，我们似乎不可能接受这样一个观点，即把任何特殊的人类活动说成是其它所有人类活动的起点，不论是泰纳以环境、生物性和社会性因素的结合来解释人类创作活动的理论，还是黑格尔或黑格尔派学者认为“精神”是推动历史唯一动力的理论，或者是¹⁰⁶ 马克思主义者认为一切都是从生产方式引伸出来的理论。从中世

纪早期至资本主义兴起之间的许多世纪中，工业技术并没有发生什么根本性的变革，而文化生活，尤其是文学却经历了深刻的变化。文学也不总是反映，至少并不立即反映一个时代工业技术的变革：工业革命只是在十九世纪四十年代才渗透到英国的小说中去的（如加斯克尔（E.C.Gaskell）、金斯利（C.Kingsley）、夏洛特·勃朗蒂（Ch.Brontë）等人所描写的），而且，这种情况还是发生在经济学家和社会思想家清楚地看到了工业革命的征候之后。

我们应该承认，社会环境似乎决定了人们认识某些审美评价的可能性，但并不决定审美价值本身。我们可以概略地断定，在某一特定的社会中，什么样的艺术形式是可能的，什么样的艺术形式又是不可能的；但我们却不能预言这些艺术形式必然会有存在。许多马克思主义者，而且不光是马克思主义者，试图通过十分粗略的捷径从经济方面来研究文学。例如，凯恩斯（J.M.Keynes）并非不是文人，但他却把莎士比亚的存在归于这样的事实：

当莎士比亚出现时，我们正好处于可以资助他发展的经济地位上。伟大的作家们免除了统治阶级所感受的经济上的忧虑，处于轻快和振奋的气氛之中，他们的事业便欣欣向荣。这种情况是在利润极大增长的情况下产生出来的。²⁵

然而，利润增长并不是在什么地方都会产生伟大的诗人的，本世纪二十年代美国的繁荣就是一例；这种认定莎士比亚是乐观主义者的观点，也并非是无可争辩的。一个苏联学者曾提出相反的观点，但这一观点也是无济于事的：

莎士比亚之所以以悲剧眼光看待世界，是由于他的戏剧所要表现的是伊丽莎白时期失掉从前权力地位的封建贵族阶级。²⁶

这两种相互矛盾的观点，采用乐观主义和悲观主义这类范畴并不分明的说法，既不能具体地论述莎士比亚戏剧中可以确定的社会内容以及他对政治问题所发表的公开意见（这方面在他的历史剧中有明显的表现），也不能说明莎士比亚作为一个作家的社会地位。

然而，我们必须仔细注意不要因为上面所引的说法而完全否定经济学观点对文学研究的意义。马克思本人虽然偶而也作过一些不切实际的判断，但一般说来，他却敏锐地感受到了文学与社会之间那种迂回曲折的关系。他在《政治经济学批判》的导言中承认：

107 关于艺术，大家知道，它的一定的繁盛时期决不是同社会的一般发展成比例的，因而也决不是同仿佛是社会组织的骨骼的物质基础的一般发展成比例的。例如，拿希腊人或莎士比亚同现代人相比。^{27①}

马克思也理解到现代的劳动分工导致了社会进程的三个因素（他采用黑格尔派的术语称之为“要素”）即“生产力”、“社会关系”和“意识”之间的明显的矛盾。他以一种似乎并未摆脱乌托邦影响的态度，希望在将来的无阶级社会中这些劳动分工会再度消失，那样一来，艺术家将再度与社会合为一体。他认为每一个人都可能成为一个杰出的，甚至是具有创新精神的画家。他说：“在共产主义社会里，没有单纯的画家，只有把绘画作为自己多种活动中的一项活动的人们。”^{28②}

那些“庸俗的马克思主义者”告诉我们：这个或那个作家是个资产阶级的人，对教会和国家发表了反动的或进步的意见。这种

① 见《马克思恩格斯选集》中文版第2卷，第112页。

② 见《马克思恩格斯全集》中文版第3卷，第460页。

坦率的决定论与通常的伦理学上的判断之间，存在着难以理解的矛盾。这种决定论假定“意识”必须从属于“存在”，资产阶级的人不能不算一个“存在”，而通常的伦理学上的判断就可能完全否定了上述的见解。在苏联，我们注意到，那些资产阶级出身的而后来加入了无产阶级的作家，他们的忠诚常常会受到怀疑，他们在艺术上或为人方面的每一失误，都会被归咎于他们的出身。然而，从马克思主义的观点来说，如果“进步”意味着直接从封建主义经过资本主义而到“无产阶级专政”这样一个进程的话，那末一个马克思主义者要赞扬任何时代的“进步分子”便是自然而合乎逻辑的结论。马克思主义者就应该赞扬处在资本主义早期阶段与残余的封建主义势力作斗争时的资产阶级。可是，马克思主义者往往以二十世纪的眼光来批判作家。或者，象斯米尔诺夫(A.A.Smirnov)和格里勃(V.Grib)等对“庸俗社会学”持很严格的批判态度的马克思主义者则认为资产阶级作家可以由于他们具有普遍人性而“得救”。因此，斯米尔诺夫得出了这样的结论：莎士比亚是“资产阶级的人道主义思想家，他作为资产阶级纲领的代言人以人道的名义首先向封建的秩序提出了挑战。”²⁹但是，人道主义的观念和艺术普遍性的观念都是与马克思主义的基本原则背道而驰的。

马克思主义的文艺批评在其揭示一个作家的作品中所含蓄或潜在的社会意义时，显出它最大的优越性。就这一方面而言，那是一种阐明性的方法，和那些建立在弗洛伊德的、尼采的或巴勒多(W.Pareto)的见解之上的阐明性方法是相类似的，并与谢勒(M.Scheler)和曼海姆(K.Mannheim)的“知识社会学”(sociology of Knowledge)¹⁰⁸也是相类似的。上述这些知识分子对理智、对公开宣称的主义和纯粹的声明都是怀疑的。他们之间的主要分野表现在尼采和弗洛伊德的方法是心理学的方法，而巴勒多对“剩余”(residues)和“衍生”(derivatives)的分析方法以及谢勒与曼

海姆对意识形态的分析方法则都是社会学的方法。

谢勒、韦伯和曼海姆等人著作所阐述的“知识社会学”是精细地构想而成的，与和它相对立的理论相比具有一些明显的优点。³⁰ 它不但注意到某种特定的意识形态在立论上的先决条件和含义，而且也强调隐藏在调查者背后的设想和倾向性。因此，“知识社会学”是自我批评和自我意识的，甚至进而达到病态的程度。比起马克思主义和心理分析等学派来说，它也较少把单一的因素孤立地提出来，当作事物变化的唯一决定因素。不管在孤立地提出宗教因素上如何失败，韦伯在宗教社会学方面的研究是有价值的，因为这些研究试图解释意识形态的因素对经济行为和经济体制的影响，而以前则只是强调经济对意识的影响。³¹ 把文学对社会变革的影响作一相似的调查研究一定会受到热烈欢迎，尽管它也会遇到类似的困难。要把狭义的文学因素孤立地提出来，似乎如同把宗教的因素孤立地提出来是一样的困难，同样难于回答到底其影响是由于这一因素本身呢，还是由于其它力量。对于这些力量来说，那种因素不过是一座“神殿”和“渠道”而已。³²

然而，“知识社会学”常常蒙受本身过分的历史主义之害；尽管它的命题是将冲突的看法综合起来加以折中而达到“客观”，但最终还是走向怀疑论。“知识社会学”应用到文学上时，也因无法把“内容”和“形式”结合起来而暴露了它的缺陷。如同马克思主义一样，“知识社会学”由于接受一个非理性主义的解释，因此不能为美学以及文学批评和评价提供理性的基础。当然，所有对文学的外在因素的研究都有同样的缺陷。没有一种因果性的研究能够很恰当地分析、描述和评价一部文学作品。

但是，“文学与社会”的问题，显然可以采用许多不同的术语来表述，即采用那些象征的或富有意义的关系的术语如：一致、协调、连贯、和谐、结构特性和文体类比等，或者，我们也可以采用无论什

么术语，只要它能够指明某一整体性的整体性及其它人的各种不同活动之间的相互关系即可。索罗金 (P. Sorokin) 曾清楚地分析了多种可能性，³³ 结论是文化整体性的程度随着社会的不同而不同。

马克思主义从未确定文学对社会的依赖程度。因此，有许多基本问题几乎还没有人着手研究过。例如，我们偶然可以找到一些主张社会决定文学类型的论调，说什么小说起于资产阶级，甚至还可以看到这种论点的基本态度和具体表现形式：伯格姆 (E. B. Burgum) 就不那么有说服力地断言悲喜剧的产生是由于“资产阶级的严肃属入贵族阶级的轻浮”。³⁴ 那么，是否有特定的一种社会决定因素促使象浪漫主义那样广泛的文学风格的产生呢？浪漫主义虽然与资产阶级有关，但其意识形态是反资产阶级的，至少在德国从它兴起时就是这样。尽管有些文学作品的主题思想显然是由社会环境所决定的，但它们的形式与风格、类型和实际的文学标准的形成究竟其社会起因何在还罕有确实可靠的论证。

很多学者曾试图就文学的社会起因作比较具体的研究。如比歇 (K. Bucher) 提出“诗歌起源于劳动的节奏”的片面观点；许多人类学家也研究过巫术对早期艺术的作用；汤姆森 (G. Thomson) 以渊博的学识研究了古希腊悲剧与当时的宗教崇拜和仪式以及与埃斯库罗斯时代那种民主的社会改革之间的具体关系；考德威尔 (C. Caudwell) 曾颇为天真地要在民族感情和资产阶级个人自由的“幻想”中研究诗的起源。³⁵

只有在社会对文学形式的决定性影响能够明确地显示出来之后，才谈得上社会态度是否能变为艺术作品的组成“要素”和艺术价值的一种有效部分的问题。人们可能会说，“社会真理”如果不能成为那样一种艺术价值，至少也能确证作品具有复杂性和连贯性这样一类的艺术价值。但这却不能一概而论。我们有些文学名

著与社会的关系很小，甚至没有关系；就文学理论而言，社会性的文学只是文学中的一种，而且并不是主要的一种。除非有人认定文学基本上是对生活的如实“模仿”，特别是对社会生活的如实“模仿”。但是，文学并不能代替社会学或政治学。文学有它自己的存在理由和目的。

第十章 文学和思想

110

文学与思想的关系可以用完全不同的方式来表述。通常人们把文学看作是一种哲学的形式，一种包裹在形式中的“思想”，通过对文学的分析，目的是要获得“中心思想”。研究者们用这类概括性的术语对艺术品加以总结和抽象往往受到鼓励。较早的研究则把这种方法推向荒谬的极端；人们会特别想到象乌尔里希（H.U-Irici）这样的德国莎学家，他曾把《威尼斯商人》的中心思想说成是“强制执法是不公正的”。¹ 虽然今天大多数学者已经厌倦了这种过分的思索和推理，但是把文学作品当作哲学论文来处理的议论仍旧存在着。

与此相反的意见是完全否定文学和哲学的任何关系。在一篇题为《哲学和诗歌》的讲演里，博厄斯非常直率地表达了这种观点：

……诗歌中的思想往往是陈腐的、虚假的，没有一个十六岁以上的人会仅仅为了诗歌所讲的意思去读诗。²

从艾略特的观点看，“莎士比亚和但丁都没有进行过真正的思考”。³ 人们可以在这一点上同意博厄斯的观点，即多数诗歌（他所谈的似乎主要是抒情诗）的理性内容往往被夸大了。如果我们将许多以哲理著称的诗歌做点分析，就常常会发现，其内容不外是讲人的道德或者是命运无常之类的的老生常谈。象勃朗宁（R.Browning）那些维多利亚诗人们的作品中玄妙的句子，曾经给许多读者以启示，但今天看来，不过是原始真理的袖珍版而已。⁴

即使我们可能从诗中抽出某些一般性的命题，象济慈的“美即真理，真理即美”之类，但我们仍然需要尽力去分辨这一可以转换的命题究竟要讲什么，只有当我们读一首诗，这首诗用具体的形象描述艺术魅力的永久和人类感情以及自然事物的美的短暂，在结尾看到这样的句子，才能获得明确的概念。把艺术品贬低成一种教条的陈述，或者更进一步，把艺术品分割肢解，断章取义，对理解其¹¹¹内在的统一性是一种灾难：这就分解了艺术品的结构，硬塞给它一些陌生的价值标准。

当然，文学可以看作思想史和哲学史的一种纪录，因为文学史与人类的理智史是平行的，并反映了理智史。不论是清晰的陈述，还是间接的暗喻，都往往表明一个诗人忠于某种哲学，或者表明他对某种著名的哲学有直接的知识，至少说明他了解该哲学的一般观点。

近几十年来，一批美国学者潜心研究这些问题，他们把自己的方法叫做“思想史”的方法。就洛夫乔伊（A.O.Lovejoy）创立的特殊的、有限的方法看，这一术语在某种程度上会引起误解。⁵洛夫乔伊在《存在的大链条》一书中出色地论述了这一方法的有效性。这本书追溯了从柏拉图到谢林（F.W.Schelling）的自然观的发展，探索了思维的各种方式：狭义的哲学、科学思想、神学、特别是文学。思想史的方法和哲学史的方法在两个方面有区别。洛夫乔伊把哲学史的研究对象仅仅限定为大思想家，而把他自己的“思想史”的研究范围扩大到小思想家和诗人，因为他认为诗人是从思想家衍生出来的。他还进一步论述了这两种方法的不同，即哲学史研究大的思想体系，而思想史研究单元的思想，也就是把哲学家的体系分解成小的单元，研究其个别的题目。

洛夫乔伊在《存在的大链条》等书中提出的思想史的方法虽然被大家一致遵奉为个别研究的基础，但从总体看却是不足信的。哲

学概念形成的历史只能属于哲学史的范畴，黑格尔和温德尔班很久以前就把这类哲学概念包括在哲学史内。当然，只研究单元的思想而排除整个的体系是片面的，这正如把文学史的研究限定在诗歌技巧史、诗歌的用语或意象的范围内，忽略其有机的整体性和对特定作品的研究一样。“思想史”只是研究一般思想史的一种特定的方法，而把文学仅仅作为一种研究思想史的记录和图解。这样说是显而易见的，只要看洛夫乔伊把严肃的反映现实的文学中的思想大多称为“稀释的哲学思想”⁶ 就可以明白。

尽管如此，“思想史”的方法一定仍会受到研究者的欢迎，这也不仅仅是因为深入理解哲学史可以帮助他们更好地从间接的方面理解文学，还因为洛夫乔伊的方法对于大多数思想史家过分的理智主义是一个反动。112这一方法承认，思想、或者至少不同思想体系的选择常常是由假设来决定的，或多或少是由无意识的精神习惯来决定的；它承认人们在接受思想的过程中由于敏锐地感到各种形而上的悲苦而有所不同；它承认思想往往表现为一些关键词和虔诚的短语，因此，必须从语义学的角度加以研究。施皮策(Leo Spitzer)在许多方面不赞成洛夫乔伊的“思想史”的方法，但他自己在研究诸如 *milieu*、*ambiance*、*Stimmung*^① 等词的语义及其在历史上引起的所有联想和错综复杂的关系时，就给我们提供了如何将理智史与语义学史结合起来的好例子。⁷ 最后，洛夫乔伊的方法还有一个最引人注目的特色，那就是它十分明确地打破了文学与历史研究中民族与语言的界限。

对于表达哲学史和一般思想史中某种知识的诗文所做的评注，其价值无论怎样估计都不会过分。此外，文学史，特别是论到

① *milieu*、*ambiance*、*Stimmung* 分别为法文、英文和德文，意均为“环境、气氛”等。

帕斯克尔、爱默生、尼采之辈作家时，常常不可避免地要涉及理智史中的问题。而文学批评史如果只讲其本身的问题而不论及同时代的创作，简直就可以说是美学思想史的一部分。

毫无疑问，我们可以看出英国文学是反映了哲学史的。伊丽莎白时代的诗歌中充溢着文艺复兴的柏拉图主义：斯宾塞(E. Spencer)写了四首赞美诗，描写从物质升华为天上的美这种新柏拉图式的哲学精神，在《仙后》中解决“无常”与“自然”的争执时，他显然站在永恒的、不变的秩序方面。在马娄的作品中，我们听到了与他同时代的意大利人的无神论与怀疑论的回响。即使在莎士比亚的作品中，也可以从许多地方找出文艺复兴的柏拉图主义，例如《特洛伊罗斯与克瑞西达》中尤利西斯那段有名的讲演，还可以找到蒙田和斯多葛哲学的影响。在研究邓恩的时候，我们既可以看到当时新科学对他的感受能力产生的影响，又可以看出他对神父和经院哲学家有深刻的理解。弥尔顿本人对神学和宇宙起源学说颇有研究，有人解释说，他从东方思想和当时的相信灵魂要死亡^①的宗教派别吸收了营养，把物质主义和柏拉图主义的成份结合了起来。

德莱登也写了哲理诗，这些诗详述了当时神学界与政治界各自的论争，无疑表明他熟悉信仰主义、现代科学、怀疑主义和自然神论。汤姆逊(J. Thomson)可以说是牛顿学说(Newtonianism)和夏夫兹伯里(A. A. C. Shaftesbury)理论体系的详述者。蒲伯的《论人》中充满了哲学观点；格雷(T. Gray)把洛克的观点写入了他的六音步诗行中。斯泰恩是洛克的热烈的崇拜者，他在《商第传》中从头至尾采用了洛克关于联想和心理延续的观念，以

① 十七世纪英国的一个宗教派别，称为“mortalists”，相信人的灵魂与肉体一同死亡，然后复活。

便达到喜剧的效果。

在伟大的浪漫主义诗人中，柯勒律治本人是一个有雄心、有见解的技术哲学家。他仔细地学习了康德和谢林的哲学，诠释了他们的观点，虽然他的诠释有时是缺乏批判的。通过柯勒律治，许多德国哲学与新柏拉图主义的观点进入和重新进入了英国诗歌的传统，尽管他自己的诗作似乎很少受他系统哲学思想的影响。在华兹华斯的诗中也可以发现康德的影响，有人认为诗人是心理学家哈特莱 (D. Hartley) 亲近的学生。雪莱最初深受十八世纪法国哲学家及其英国弟子戈德温 (W. Godwin) 的影响，但后来他把斯宾诺莎、伯克利和柏拉图的思想揉在一起了。

维多利亚时代科学和宗教的论争十分清楚地表现在丁尼生 (A. L. Tennyson) 和勃朗宁的作品中。史文朋和哈代 (T. Hardy) 反映了当时悲观的无神论思想，霍普金斯 (G. M. Hopkins) 则显出了斯考特斯对他的影响。乔治·爱略特 (G. Eliot) 翻译了费尔巴哈 (L. Feuerbach) 和斯特劳斯 (D. F. Strauss)，肖伯纳 (G. B. Shaw) 读过勃特勒 (S. Butler) 和尼采。多数近代作家读过弗洛伊德以及有关他的论著。乔伊斯不仅熟悉弗洛伊德和荣格，而且熟悉维科 (G. Vico) 和布鲁诺 (G. Bruno)，当然还有托马斯·阿奎那 (Thomas Aquinas)；叶芝的作品则浸透了通神论、神秘主义，甚至伯克利的哲学思想。

在其它民族的文学中，对于此类问题的研究很可能更丰富。关于但丁的神学有无数的解释。在法国，吉尔森 (E. Gilson) 运用他对中世纪哲学的学问来注释拉伯雷 (F. Rabelais) 和帕斯克尔的作品片段。⁸ 阿扎尔 (P. Hazard) 在十七世纪末写的《欧洲意识的危机》中，十分机巧地探索了启蒙思想的传播，在稍后的著作中，他还研究了启蒙思想在整个欧洲的确立。⁹ 在德国，许多人研究康德思想对席勒的影响、歌德与普罗提诺 (Plotinus) 及斯宾诺莎 (B.

Spinoza) 的关系、康德对克莱斯特(H.von Kleist)的影响、黑格尔对赫勃尔(F·Hebbel)的影响之类的题目。的确，德国哲学与文学之间的合作常常是极为紧密的，特别是在浪漫主义时代，费希特(J·G·Fichte)、谢林、黑格尔与诗人们生逢同时，他们彼此关系之密、影响之大自然可想而知。甚至象荷尔德林(F·Hölderlin)这样的纯诗人都认为系统地思索本体论和形而上学的问题是自己义不容辞的责任，他人就更不待言了。在俄国，陀思妥也夫斯基和托尔斯泰一般被人看作哲学家和宗教思想家，甚至连普希金也被说成是有一种难以捉摸的智慧。¹⁰ 象征主义运动时期，在俄国兴起了一个“玄学派批评家”(metaphysical critics)的流派，他们从自己独特的哲学立场出发来解释文学。拉扎诺夫(V.Rozanov)、梅连兹科夫斯基(D.Merezhkovsky)、谢斯托夫(L.Shestov)、贝加叶夫(N.Berdyaev)和伊万诺夫(V.Ivanov)全都撰写论陀思妥也夫斯基和有关他的文章，¹¹ 他们有时仅仅把他作为宣讲自己学派观点的材料，有时又把他贬为一个体系，间或也把他当成是一个悲剧小说家。

在这类研究终结，或者说开始的时候，有些问题还必须提出来，这些问题并不总是回答明白了。哲学家的思想在诗人的作品中引起的反响，要达到怎样的程度才能解释一个作家的观点，特别是象莎士比亚这样的剧作家？诗人与其它作家的哲学观点究竟清晰和系统化到何等的程度？如果假定一个较早时代的作家持有一种个人的哲学观点，甚至感到需要它，或者生活在鼓励这种个人见解的模式并对它感兴趣的人们中间，难道不是常常造成大谬特谬的时代错误吗？文学史家不是往往过高地估计了作者的（特别是近代作者的）哲学信仰的一致性、清晰度和范围吗？

即便我们说，有的作家有非常高的自我意识，甚至在极个别的情况下，他们本身就是思辨哲学家，他们写的诗可以称作“哲理”

诗，我们仍然要提出这样的问题：难道一首诗中的哲理愈多，这首诗就愈好吗？难道可以根据诗歌所吸收的哲学价值的大小来判断它的优劣吗？或者可以根据它在自己所吸收的哲学中表达的观点的深度来判断它的价值吗？难道可以根据哲学创见的标准，或者根据它调整传统思想的程度去判断诗歌吗？艾略特更喜欢但丁，而不是莎士比亚，因为他看来，但丁的哲学似乎比莎士比亚的哲学更完善些。一位名叫格劳克纳（H. Glockner）的德国哲学家曾经争辩说，诗与哲学分离的状况没有比在但丁的作品中更明显的了，因为但丁把一种已经完成了哲学体系丝毫不加变更地照搬过来。¹² 历史上确曾有过哲学与诗之间真正合作的情形，但这种合作只有在既是诗人又是思想家的人那里才可以找到，象古希腊苏格拉底之前的恩培多克勒（Empedocles）、文艺复兴时期的费希诺（M. Ficino）与布鲁诺，就是这样的例子。费希诺与布鲁诺既写诗歌，又写哲学论著，也就是哲理诗与诗的哲学。后世的歌德也是如此，他既是诗人，又是有真知灼见的哲学家。

但是，难道这种哲学标准就是文学批评的准则吗？难道因为蒲伯的《论人》在逐段检查时可以看出有根有据、前后一致的折衷主义，而从整体看却蒙上了一层谜样的不连贯的色彩就该遭到非议吗？雪莱在其一生中的某个时刻曾从戈德温的原始物质主义进步到柏拉图式的某种理想主义，难道这样一个事实就可以使他成为一个较好的诗人或较差的诗人吗？有一种印象是，雪莱的诗是含混的、单调的、乏味的，这似乎表现了新一代读者的经验，难道只要说明他的哲学在当时是有意义的，或者说明他的作品这一段或那一段并非没有意义，却暗示出当时科学或伪科学的概念，就可以证明这种印象是错误的吗？¹³ 所有这一切评判的标准无疑都是误解造成的，都是由于混淆了哲学与艺术的功能，误解了思想进入文学的真正方式而造成的。

在德国出现的某些方法中曾经陈述了反对把哲学方法过分理智化的意见。温格尔(R.Unger)(运用狄尔泰的思想)曾十分明确地为一种早就存在并长期使用的方法辩护，尽管对这一方法从前并未做过系统的探讨。¹⁴他提出，文学不是把哲学知识转换一下形式塞进意象和诗行中，而是要表达一种对生活的一般态度。诗人通常非系统地回答的问题也是哲学的问题，但诗的回答方式随时代与环境的不同而不同。这一看法显然是正确的。温格尔随意地将这些问题分了类：命运问题，指自由与必然、精神与自然的关系；宗教“问题”，包括对基督的解释，对罪恶与拯救灵魂的态度；自然问题，既包括对自然的感情之类的问题，也包括神话和巫术之类的问题。温格尔把另一组问题称为人的问题，包括人的概念、人与死的关系、人关于爱的观念等；最后还有一类是社会、家庭、国家问题。研究者通过作家与这类问题的关系来研究他们的态度，并在某些情况下从假定的内在线索的发展来探索这些问题的历史。雷姆(W.Rehm)写了一部巨著论德国诗歌中的死亡，克鲁克豪恩(P.Kluckhohn)的著作论及了十八世纪和浪漫主义时代爱的观念。

也有用别的语言写成的类似的著作。普拉兹(M.Praz)的《浪漫主义的痛苦》可以说是一部研究性与死亡的专著，这点从其意大利文的书名《浪漫主义文学中的肉欲、死亡和魔鬼》就可以明显看出。¹⁵路易斯的《爱的寓言》不仅是一部研究寓言史的类书，而且还大量论及了历代人们对爱情与婚姻态度的演变。台奥多尔·斯宾塞(T.Spencer)著有《死亡与伊丽莎白时代的悲剧》一书，书中的引论部分追溯了中世纪关于死亡的观念，并将其与文艺复兴时期关于死亡的观念作了对比。¹⁶这里不妨举一个例子：中世纪的人最害怕突然的死亡，因为这种死亡使人来不及准备和忏悔，但蒙田就开始认为猝死是最好的死亡了，可见他已完全摒弃了死是为了再生这样一种基督教观点。菲尔柴尔德(H.N.Fairchild)根据诗人

宗教感情的炽烈程度来分类，从而探索了十八、十九世纪宗教思想的潮流。在法国，勃莱芒(A.H.Bremond)的《十七世纪法国宗教思想史》就从文学中吸收了大量的材料；蒙格龙(A.Monglond)和特阿尔(P.Trahard)对法国革命者的感伤主义，以及对自然的那种前浪漫主义的情绪和好奇心做了十分精采的研究。¹⁹

假如逐条检查温格尔提出的问题，人们必然会看出，其中的一些问题显然是哲学与思想问题。按照锡德尼(Sir P.Sidney)的话来说，诗人只不过是解释这些问题的“通俗哲学家”。而另外一些问题则算不上哲学与思想问题，反倒应该属于感情与情绪史的范畴。有时思想问题与感情问题则纠缠在一起。人对自然的态度就既受宇宙观与宗教思想的影响，又直接受美学思考、文学惯例的影响，甚至可能受观察方式的生理变化的影响。²⁰对于自然景物的感触，旅行家、画家、园林设计家固然起决定作用，但在弥尔顿或汤姆逊等诗人和夏多勃里昂及拉斯金(J.Ruskin)等作家笔下就会发生完全不同的变化。

要写好一部感情史是相当不容易的，因为感情这个东西是难以捉摸的，同时又是统一的。德国人肯定夸大了人类感情的变化，并给这些感情的发展建立了一个整齐得令人生疑的体系。然而人类的感情确实在变化；最低限度有它自己的惯例和习俗。巴尔扎克曾经饶有趣味地评述了于洛先生对待爱情那种玩世不恭的典型的十八世纪式的态度，同时显示了复辟王朝时期代表具有新精神的柔弱的女子和“慈善会女会员”的玛奈弗太太对待爱情那种截然不同的态度。²¹在文学史上十八世纪的读者和作者动辄泪如涌泉的事是屡见不鲜的。盖勒特(J.F.Gellert)是一位有一定理智与社会地位的德国诗人，他曾在一封信中夸耀说，²²为了格兰底森和克莱门泰因的分离他曾大洒同情之泪，直到手帕、书、桌子以至地板都被泪水浸湿，才止了悲恸；甚至连约翰逊博士这位并非以心慈

面软闻名的人也往往沉溺于眼泪与感伤情绪的倾泻中，和我们的当代作家，或者那些理智派的当代作家相比，他的感伤确实显得太没有节制了。²³

在对个别作家的研究中，温格尔的理智性不强的观点也有其优越性，因为它要获得的是一种不太明确、不太公开的态度与思想。因此，它冒的风险较小，不致把一件艺术品的内容分割、贬损为一纸纯粹的声明和公式。

对于这类思想、感情的研究促使一些德国哲学家尝试把它们化成几种类型的世界观的可能性。“世界观”是一个广泛采用的术语，它包括哲学思想与感情态度两方面。在这一研究中最负盛名的是狄尔泰，他在作为一个文学史家的实践中，经常强调思想与经验的不同。他发现思想史中有三种主要的类型：²⁴ 实证主义，其根源是德谟克利特(Democritus)、卢克莱修，包括霍布士(T. Hobbes)、法国百科全书派、现代唯物主义者和实证主义者；客观唯心主义者，包括赫拉克利特(Heraclitus)、斯宾诺莎、莱布尼茨、谢林、黑格尔；二元唯心主义、或称“自由唯心主义”，包括柏拉图、基督教神学家、康德和费希特。第一类哲学家以物质来解释精神，第二类哲学家把现实看作是一种永恒的真实的表现，不承认存在与价值之间的冲突，第三类哲学家认为精神与自然是相对独立的。随后狄尔泰就把不同的作家分别归入这些类型中：巴尔扎克与司汤达属于第一种类型；歌德属于第二种类型；席勒属于第三种类型。这种归类法不仅仅是建立在作家有意识地坚持的思想观点的基础上，而且据说可以从最无理智的艺术中演绎出来。这些类型还可以与心理学的一般概念联系起来：现实主义与理智占优势的心理相联系，客观唯心主义与感情占优势的心理相联系，二元唯心主义则与意志占优势的心理相联系。

诺尔(H. Nohl)曾致力于将这些思想史的类型运用到绘画与

音乐上。²⁵按照他的分法，伦勃朗(R. Rembrandt)和鲁本斯(P. P. Rubens)是客观唯心主义者、泛神论者；委拉凯委兹(D. Velazquez)和哈尔斯(F. Hals)等是现实主义者；米开朗琪罗(B. Michelangelo)是主观唯心主义者。柏辽兹(H. Berlioz)属于第一类，舒伯特(F. Schubert)属于第二类，贝多芬(L. Beethoven)属于第三类。对于绘画与音乐进行这样的分类引出了一个重要的论点，它暗示这些哲学类型同样也可以存在于没有明确的理智内容的文学中。温格尔力图要表明这三种类型的差异照样适用于诸如莫里克(E. Mörike)、迈耶(C. F. Meyer)、里连克隆(D. von Liliencron)²⁶写的那些抒情小诗；他和诺尔想要证明“世界观”可以在文体风格中找到，或者至少在那些没有直接理智内容的小说场景中找到。这里，他们的理论变成了一种基本艺术风格的理论。瓦尔泽尔(O. Walzel)曾力图将它与沃尔弗林(H. Wolfflin)的《艺术史原则》以及更简单的类型学联系起来。²⁷

人们对这些思考产生了相当大的兴趣，在德国出现了上述理论的许多变种。这些理论也被运用到文学史中。例如，瓦尔泽尔就看到在十九世纪德国文学中，或者说十九世纪欧洲文学中，有一个进化过程，这个过程从第二种类型(歌德和浪漫主义者的客观唯心主义)开始，通过第一种类型(现实主义)，逐渐演变为意识到世界的现象性的印象主义，最后到第三种类型的代表，即以表现主义为代表的主观、二元唯心主义。瓦尔泽尔的论述不仅说明这种演变是存在的，而且说明这种演变在某种程度上是相互联系的、符合逻辑的。泛神论在某一阶段导致了自然主义，自然主义导致了印象主义，印象主义的主观性最终汇入了一种新的唯心主义。瓦尔泽尔的论述是辩证的，终究是黑格尔式的。

对这一论述持有的一种清醒的认识则怀疑它的统一性与可靠性。它怀疑第三种类型的严肃性。例如，温格尔本人就曾区分了

¹¹⁹

两种类型的客观唯心主义：以歌德为代表的一种和谐的类型和以波默(J·Boehme)、谢林和黑格尔为代表的一种辩证的类型；对“实证主义”的类型也可以从各个不同的方面提出类似的反对意见。但和这种对具体的分类不同的看法比较起来，更重要的是在接受这一理论之后对它的整体产生的怀疑。这种类型学的全部内容只能导致把整个文学置于三个或者至多五、六个类型的标题之下。诗人的具体个性及其作品被忽略，或者被减缩到最小的程度。从文学的角度看，把布莱克、华兹华斯和雪莱这样极为不同的诗人归入“客观唯心主义者”一类，似乎不会有什么结果。把诗歌史变成三种或多种世界观的排列结合似乎没有什么意义。最后，这种理论还暗含了一种激进的、过分的相对主义。它的意思必然是这样：三种类型有相等的价值，诗人只能据他自己的气质选择三者之一，或者采取某种完全非理性的、指定的世界观。换句话说，这里只有这么多类型，每个诗人都是这些类型之一的图解者。当然，从整体上说，这一理论是建立在一般哲学史的基础上的，它认为哲学与艺术之间有紧密的、必要的联系，这种联系不仅表现在某个作家身上，而且表现在一个时期的文学和整个文学史上。这使我们有必要对精神史的观点做一些探讨。

“精神史”(Geistesgeschichte)可以广泛地用作理智史的一个替补术语，也就是洛夫乔伊(A.O.Lovejoy)所谓的思想史；这一德文术语和英文相比理智化不太强，因而具有优越性。“精神”(Geist)这个德文字使用的意义很广，能够包括上述许多属于感情史(history of sentiment)的问题。但“精神”(Geist)与“客观精神”(objective spirit)的全部概念的联系并非象人们期望得那样多。在德文中，“精神史”通常被理解一种更特殊的意义：它假定每个时代都有其“时代精神”(time spirit)，目的是要

从一个时代不同的客观现状中重建时代精神，从这一时

代的宗教直到它的衣装服饰。我们从客观事物的后面寻找整体性的东西，用这种时代精神去解释所有的事实。²⁸

精神史假定人的文化和其它一切活动都是非常紧密地联系在一起的，艺术和科学之间是完全平行的。这种精神史的方法起源于施勒格尔兄弟提出的一些假设，并有象施本格勒这样最知名、最狂妄的解释者。但也有一些埋头学问的实践家，也即一些职业文学史家，他们大都用这一方法来处理文学材料。其处理的方法各不相同。从考夫(H. A. Korff)(他以从理性到非理性再到黑格尔式的综合的辩证运动的术语研究1750—1830年间的德国文学史)的相当冷静的辩证法到塞萨尔兹(H. Cysarz)、多依奇拜因(M. Deutschbein)、斯蒂芬斯基(G. Stefansky)和迈斯纳(P. Meissner)的奇异的、诡辩的、假神秘的、咬文嚼字的研究应有尽有。²⁹这一方法大体说来是一种类比的方法：负类比，倾向于强调某一特定时代事件或作品的各种差异而忘记它们的各种相似；正类比，倾向于强调某一特定时代事件或作品的各种相似而忘记了它们的各种差异。浪漫主义与巴罗克时期为实践这种理论的各种独出心裁的活动提供了极为可观的场地。

迈斯纳的《英国巴罗克文学中的精神学基础》(1934)就是一个很好的例子。¹²⁰这本书把这一时代的精神界定为对立倾向的冲突，并紧紧围绕人类从技术到探索，从旅游到宗教的一切活动来论证这一公式。他把材料十分整齐地归入对立的范畴内，例如：扩展与集中、宏观与微观、罪恶与拯救、信仰与理性、专制与民主、“反构造学”与“构造学”等。通过这种普遍的类比，迈斯纳得出了十分得意的结论：巴罗克时代在各个方面表现了冲突、矛盾和紧张的状态。象他的同道们一样，迈斯纳从未提出过这样一个明显而带根本性的问题：是否也可以在几乎所有的其它时代找到与此相同的对立情形？他同样没有问一问：我们能不能把完全不同的对立倾向强

加给十七世纪？即使仍然按照他上述从广泛的阅读中引出的那些对立的范畴，有没有这种可能？

与此相似，考夫那些大部头的著作把所有的一切都简化为“理性主义”与“非理性主义”的对立以及二者的综合，即“浪漫主义”。在考夫的著作中，理性主义迅速获得了一种形式上的意义，即“古典主义”，而非理性主义则获得了狂飙运动那种松散的形式意义，德国的浪漫主义则被迫成为它们的综合。此外，德国还有许多书是讲这类对照的：卡西尔(E. Cassirer)那本分外清醒的《自由与形式》，塞萨尔兹那本转弯抹角的《经验与思想》³⁰都属此类。在某些德国作家那里，这些思想意识的类型要么与种族类型紧密相联，要么就渐渐化入种族类型中：德国人，或者说条顿人是具有感情的种族，而拉丁人是具有理性的种族；这些思想类型还可以和心理学的基本观点联系起来，如象通常那样划成恶魔般的与理智的对立类型。他们还认为，思想类型可以和风格的概念互换：即与古典主义和浪漫主义的风格、与巴罗克式和哥特式的风格混为一体，然后引出一个庞大的文学体系，在此体系中，人种学、心理学、思想意识和艺术史混杂成一个纠缠不清，难以分辨的状态。

但是，假定一个时代、一个种族、一件艺术品是一个完全的整体则是大可怀疑的。艺术间的平行论只有在许多条件下才可以成立。哲学与诗之间的平行论甚至会招来更多疑问。这只要看英国浪漫主义诗歌鼎盛时代的哲学便可以明白，当时英国与苏格兰的哲学中充斥着普通哲学与功利主义。即便是哲学与文学似乎联系最紧密的时代，真正的统一也远没有德国“精神史”中所设想的那样确定。对德国浪漫主义运动的研究多半是在费希特、谢林等职业哲学家的哲学思想指引下进行的，而研究者又是弗里德里希·施勒格尔和诺伐里斯(Novalis)这些归属难于划定的作家，他们的作品既无重大意义，又没有较高的艺术水平。德国浪漫主义运动

中最伟大的诗人，或戏剧家，或小说家与当时哲学的关系往往是十分淡薄的（象霍夫曼和那位传统的天主教徒艾兴多夫（J.von Eichendorff）的情形就是如此），或者对那些杰出的浪漫主义哲学家们抱敌对态度，例如，里希特（J.P.Richter）就攻击过费希特，克莱斯特认为康德令人难于忍受。在德国浪漫主义运动中，哲学与文学间的紧密关系只能在诺伐里斯与施勒格尔的作品片断与专题论文中找到，他俩都是费希特的门徒，其论点在当时常常无法发表，与具体的文学作品也没有什么关系。

哲学与文学间的紧密关系常常是不可信的，强调其关系紧密的论点往往被夸大了，因为这些论点是建立在对文学思想、宗旨以及纲领的研究上的，而这些必然是从现存的美学公式借来的思想、宗旨和纲领只能和艺术家的实践维持一种遥远的关系。当然，对哲学与文学间关系紧密的怀疑并非要否定它们之间存在的许多联系，甚至某种程度的相似。这些联系与相似由于一个时代的共同社会背景给予它们的共同影响而获得了加强。然而，即使认为它们有共同社会背景的说法也是不牢靠的。哲学往往是由一个特殊的社会阶层培育倡导的，这个阶层在社会联系与出身方面可能与诗歌的作者很不相同。哲学比起文学来与教会和学院有更多的一致性。象人类所有的其它活动一样，哲学有其自己的历史、自己的辩证法：在我们看来，它的分支与运动和文学运动的关系并不象“精神史”的许多实践家们认为得那样紧密。

当“时代精神”变成一个神话式的整体，变成一个绝对的东西，而不是一个模糊不清、难以理解的问题的指针时，用这种精神来解释文学的变化就显得漏洞百出了。德国的“精神史”通常仅仅在下述两方面获得了成功，一是把批评标准从一种系列（或一种艺术或哲学）移植入文化活动的整体中，二是用含混不清的对立的术语诸如古典主义和浪漫主义或理性主义和非理性主义之类来解释时代

及其文学作品的特征。“时代精神”的概念也常常给西方文明连续性的概念带来灾难性的后果：各个时代的特征被想象得太分明，太突出了，以致失去了连续性，这些时代的革命被想象得太激进了，这样，那些“精神学家们”最终不仅会陷入地道的历史相对主义（这个时代与那个时代一样好），而且还会陷入个性与独创性的虚假概念中。这就会忽略人性、人类文明与艺术中那些基本的、不变的东西。在施本格勒的著作中，我们看到了许多封闭的文化圈子，这些圈子的发展是致命的，它们处在自我封闭的，但神秘平行的状态。古代被认为不发展入中世纪，西方文学发展的连续性被完全忽略了，或者遗忘了。

当然，这些虚幻的、纸糊的宫殿决不应该掩盖人类历史上或至少西方文明史上的真正的问题。我们只相信一般“精神史”提供的答案尚未成熟，也不可能臻于成熟，因为它过分地依靠对照与类比的方法，对风格与思想形式之间拉锯式的交替变化的假设毫无批判，错误地相信人类的一切活动是一个完整的综合体。

文学研究者不必去思索象历史的哲学和文明最终成为一体之类的大问题，而应该把注意力转向尚未解决或尚未展开充分讨论的具体问题：思想在实际上是怎样进入文学的。显然，只要这些思想还仅仅是一些原始的素材和资料，就算不上文学作品中的思想问题。只有当这些思想与文学作品的肌理真正交织在一起，成为其组织的“基本要素”，质言之，只有当这些思想不再是通常意义和概念上的思想而成为象征甚至神话时，才会出现文学作品中的思想问题。文学中有大量的教喻诗，在这些诗中思想被明确提出，被赋予韵律，饰以隐喻或寓言，还有象乔治·桑(G·Sand)或乔治·爱略特等人写的思想小说，这些作品中讨论的是社会的、道德的或哲学的“问题”。在思想进入文学的一个更高的层次上，有象麦尔维尔(H·Melville)的《白鲸》这样的小说，在这部作品中整个情节

¹²³

传达了某种神秘的意义。还有象布里奇斯(R.Bridges)的《美的遗嘱》这样的诗，诗人的意图最少是要用一个哲学的隐喻贯穿全篇。还有陀思妥也夫斯基，在他的小说里，思想的戏剧性由具体的人物和事件表演了出来。在《卡拉玛佐夫兄弟》中，兄弟四人是代表一场思想意识冲突的象征，这些冲突同时也是一出个人的戏剧。对于主要人物个人的灾难这一思想冲突的结论是完整的。

但是，这些哲理性的小说和诗歌（例如歌德的《浮士德》或者陀思妥也夫斯基的《卡拉玛佐夫兄弟》），难道因为它们输入了哲学的内容就可以算是卓越的艺术品吗？难道我们不要做出结论说这样的“哲学真理”正如心理学或社会学的真理一样没有任何艺术价值吗？哲学或者说思想意识的内容，在恰当的上下文里似乎可以提高作品的艺术价值，因为它进一步证实了几种重要的艺术价值：即作品的复杂性与联贯性。一种思想认识的见解可以增加艺术家理解认识的深度和范围，但未必一定是如此。假若艺术家采纳的思想太多，因而没有被吸收的话，那就会成为他的羁绊。克罗齐争辩说，《神曲》包括了诗、押韵的神学、和押韵的伪科学相互交替的段落。³¹《浮士德》的第二部分毫无疑问受了过分理智化的牵累，常常处在成为明确的寓言的边缘；在陀思妥也夫斯基的作品中，我们经常会感到艺术上的成就与思想重负之间的不协调。陀思妥也夫斯基的代言人佐西玛，比起伊万·卡拉玛佐夫来就不够生动。在一个较低的层次上，托马斯·曼的《魔山》表现了同样的矛盾：前一部分关于疗养院世界的描述显然比充满了哲学假说的最后一部分艺术水平高。但文学史上有时也会出现极其罕见的情形，那就是思想放出了光彩，人物和场景不仅代表了思想，而且真正体现了思想，在这种情形下，哲学与艺术确实在某些方面取得了一致性，形象变成了概念，概念变成了形象。但这些能够如许多哲学倾向很强的批评家所认为的那样成为艺术的顶峰吗？克罗齐在探讨《浮士德》

第二部分时，似乎提出了正确的意见，他说，“当诗歌在这种意义上显得卓越时，也就是说比诗本身更卓越时，它就失掉了成为诗的资格，反倒应该把它看成低劣的东西，也就是缺少诗的东西”。³² 最少应该承认，哲理诗无论怎样完整也只能算诗的一种。除非人们坚持这样一种理论，即诗是启示性的，在本质上是神秘的，否则，哲理诗在文学中的地位就不见得是举足轻重的。诗不是哲学的替代品，它有它自己的评判标准与宗旨。哲理诗象其它诗一样，不是由它的材料的价值来评判，而是由它的完整程度与艺术水平的高低来评判的。

第十一章 文学和其它艺术

125

文学与美术、音乐的关系是各种各样的、复杂的。有时诗从绘画、雕刻或音乐吸取灵感。正如自然界的事物和人是诗的主题一样，其它的艺术品也可以成为诗的主题。诗人描写雕刻、绘画、甚至音乐作品，一如描写别的事物一样，并没有任何特别的理论要遵循。据说，斯宾塞就从挂毯的图案设计和露天演出获得过某些诗的灵感与素材；洛兰(C. Lorrain)和罗莎(S. Rosa)的画曾给十八世纪描写自然风光的诗以影响；济慈以洛兰的一幅画构思了《希腊古瓮颂》的细节。¹ 拉勒比(S. A. Larrabee)认为，在英国诗歌中可以找出希腊雕刻的全部含义和处理技巧。² 蒂鲍戴(A. Thibaudet)说，玛拉美(S. Mallarmé)的《牧神的午后》就是在伦敦国家美术馆看了布歇(F. Boucher)的一幅画后受到启发创作的。³ 诗人们，特别是雨果(V. Hugo)、戈蒂埃、巴那斯派和蒂克等十九世纪的诗人都曾以某些绘画为主题写过诗。自然，诗人们对绘画有各自的见解，对画家也有各自的爱好，这可以或多或少同他们的文学理论与文学趣味联系起来研究。这是一个可供研究的广阔领域，这一领域只是近几十年间才有部分突破。⁴

反过来，文学显然也可以成为绘画与音乐的主题，特别是声乐和标题音乐的主题。文学，特别是抒情诗和戏剧，还可以和音乐紧密合作。现在，有越来越多的文章研究中世纪的颂诗与伊丽莎白时代的抒情诗，这些作品与音乐曲谱的关系十分密切。⁵ 艺术史上曾涌现过一大批学者(帕诺夫斯基(E. Panofsky)、塞克西尔(F.

Saxl)等),他们专门研究艺术品在概念上与象征上的含义(“偶像或艺术上的象征”),还常常研究艺术品与文学的关系及其灵感。⁶

除了这些显而易见的来源、影响、灵感和合作的问题之外,还有一个更重要的问题,即文学有时确实想要取得绘画的效果,成为文字绘画,或者想要取得音乐的效果,而变成音乐。有时,诗歌甚至想成为雕刻似的。一个批评家可能象莱辛(G.E.Lessing)在他的《拉奥孔》、巴比特(I.Babbit)在他的《新拉奥孔》中那样为这种艺术类型的彼此混淆而悲伤;但人们确实无法否认各种艺术都力图互相转借效果,并在相当程度上取得了成功。当然,人们可以否认这样的可能性,即诗歌从形式上完全转变成雕刻、绘画或音乐。人们用“雕刻似的”这一术语来说明诗歌,特别是兰道尔(W.S.Landor)、戈蒂埃(T.Gautier)、埃列蒂娅(J.M.de Heredia)的诗作时,它只是一个朦胧的暗喻,含义是,诗歌可以在某种程度上传达类似希腊雕刻的效果:由白色的大理石或石膏引出的那种清冷、那种安宁、静谧以及鲜明的轮廓和清晰感。但我们必须认识到诗中的清冷和接触大理石的感觉,或者和从白色联想到的感觉是完全不同的;诗中的宁静与雕刻中的宁静也是完全不同的。当柯林斯(W.Collins)的《黄昏颂》被人称为“雕刻式的诗”时,人们并没有说他的这首诗与雕刻真有什么关系。⁷诗中唯一可以分析出的东西是徐缓的、庄重的韵律和词句,这就显得非常奇特,迫使人们把注意力集中在一个一个的词汇上,并在吟咏中放慢速度。

但是,人们无法否认贺拉斯“诗歌象绘画”的公式所取得的成功。⁸尽管吟诗时人们通过视觉能从诗中看出的东西的量很可能被夸大了,但过去的时代的许多诗人确实能使读者在吟哦中从字里行间看出什么来。莱辛很可能是对的,他批评阿里奥斯托(L.Ariosto)对许多女性美的描述缺乏视觉上的效果(虽然未必缺乏诗的效果),十八世纪人们对于作品如画般的效果的沉迷是很难消

除的；从夏多勃里昂到普鲁斯特的现代文学中的许多描写含有绘画的效果，能够引导人们看文字背后那些经常出现在同时代绘画中的场景。虽然诗人是否真能向那些对绘画全然无知的假想读者提示绘画的效果很可怀疑，但有一点是清楚的，那就是在我们总的文化传统内，作家确实在自己的作品中表达了古代寓意画的、十八世纪风景画的、以及惠斯勒等人印象主义绘画的效果。

尽管许多人都认为诗歌可以取得音乐的效果，但这仍然是大可怀疑的。仔细分析起来，诗中的“音乐性”与音乐中的“旋律”是根本不同的东西：这种音乐性的意思是指诗中语音模式的某种布局、避免辅音的累积，从而获得一种韵律上的效果。¹²⁷ 象蒂克这样的浪漫主义诗人以及后来的魏尔伦（P. Verlaine）都曾尽力追求诗中的音乐效果，他们为此要舍弃诗的语义结构、避开逻辑的布局，强调诗的内涵胜于外延。然而，模糊不清的轮廓、含混的语义和不合逻辑的布局从文学的意义上看决不是“富有音乐性的”。在文学上，模仿音乐的结构，诸如模仿主旋律、采用奏鸣曲、交响乐的形式，似乎显得更具体些；但是即便明确表示模仿音乐的结构形式，也很难说明为什么文学上熟悉的重复、对比之类对一切艺术都通用的手法却和音乐上主题的复现、调式的对照与协调并非一回事。⁹ 只有在极个别的例子里，诗歌才提示了确定的音乐的声音，如魏尔伦的《小提琴的呜咽》和爱伦·坡的《钟声》，或表现一种乐器的音色、或表现钟的叮当声，但这种音乐效果并没有超出通常的拟声法。

当然，也有这样的情况，即诗人写诗时就明确表示该诗是为入乐而写的。例如，伊丽莎白时代的许多小曲的词，以及歌剧的全部歌词就属此类。在很少的情况下，诗人与作曲家是同一个人；但很难证明，音乐与歌词的创作是一个同时进行的过程。即使是瓦格纳（R. Wagner），也常常是先写好“剧”，几年之后，再为这些剧本

写音乐；毫无疑问，许多抒情诗歌是为一些现成的曲谱创作的。音乐与那些真正伟大的诗作之间的关系似乎极为淡薄，这只要看那些能够谱曲的最成功的诗作所提供的证据就可以明白。章法细密，在结构上高度完整的诗歌很少入乐，而那些平庸或者低劣的诗，象海涅(H. Heine)早期的作品和谬勒(W. Muller)的作品都为舒伯特和舒曼(R. Schumann)的最好的歌曲提供了歌词。假如某诗具有很高的文学价值，那么为它谱写的音乐往往完全歪曲或掩盖了这诗的模式，尽管这音乐有其自身的价值。人们无需引用威尔第(G. Verdi)改编的莎剧《奥赛罗》之类的例子，圣经全部诗篇的曲谱，或者歌德诗歌的曲谱就提供了充足的论据。可以肯定，诗歌与音乐之间的合作是存在的；但最好的诗歌很难进入音乐，而最好的音乐也不需要歌词。

美术与文学之间的平行对照，通常总是做出如下的结论：这幅画和那首诗在我心中激起了同一种情绪，例如，我们听一首莫扎特(W. A. Mozart)的小步舞曲，看一幅华托(A. Watteau)的风景画，读一首阿那克里翁体的诗歌，都会感到心情舒畅，精神愉快。但128从精确的分析来看，这是一种毫无价值的平行对照：由一件音乐作品激发的欢乐并非一般意义上的欢乐，甚至不是一种特别类型的欢乐，而是深切理解那种音乐并与之紧密相连的一种感情。在音乐中，我们体验的感情与实际生活中的感情只在总的调子上一致，即便我们能够准确地界定这些感情，我们距离激起这些感情的特别事物依旧十分遥远。各种艺术间的平行比较存在于读者或观众个人的反应中，这种比较满足于描述我们对于两种艺术产生的相似的感情，因此，在我们的认识中无论如何不会获得证明并取得进展。

另一个共同的方法是研究艺术家们创作的目的与理论。无疑，我们能够表明在不同的艺术后面存在着某些相似的理论与公

式，在新古典主义与浪漫主义的运动中，我们可以发现从事不同艺术的艺术家表达了听来相同和类似的创作意图。但音乐中的“古典主义”必然与文学中的古典主义大不相同，道理很简单，古代音乐(除了少数片断外)是不为人所知的，因此不可能形成音乐的进化，而文学则不然，它实际上是从古代的观念与实践演变来的。同样，绘画在庞贝和赫克莱尼姆的壁画^①被发掘出来之前根本不能说受到古典绘画的影响，尽管人们常常提起古典理论，提起象阿佩莱斯(Aelles)这样的古希腊画家，提起必然是从久远的古代通过中世纪传下来的绘画传统。不过，雕刻与建筑却是由古典典范及其派生的样式决定的，它们在所受古典的影响方面远远超过了包括文学在内的其它艺术。可见，理论与意图在不同的艺术中完全不同，更不用说艺术家的活动所产生的具体结果，即作品及其特殊的内容和形式了。

无论对作者的创作意图所做的解释怎样不确定，在艺术家与诗人集于一身的极其罕见的例子中，可以对他们的创作意图进行再好不过的探索。例如：比较布莱克或者罗塞蒂(D.G.Rossetti)各自的诗歌和绘画，就可以发现他们的绘画与诗歌的特征(不仅是技巧上的特征)是非常不同的，甚至是背道而驰的。布莱克把一个奇特的小动物作为自己的诗句“虎！虎！熊熊燃烧”的插图。萨克雷亲自为自己的《名利场》插图，但他为蓓基·夏泼所画的那个傻笑着的肖像与小说中蓓基复杂的性格毫无共同之处。在结构与性质方面，米开朗琪罗的十四行体诗与他的雕刻和绘画简直无法比拟，虽然我们在他的诗与艺术中可以发现相同的新柏拉图主义思想和某些心理学上的相似处。¹⁰这就表明一件艺术品的“媒介”(不幸的

129

^① 赫克莱尼姆(Herculaneum)，意大利南部一古城，公元79年威苏威火山爆发时与庞贝(Pompeii)一起被埋没。

是，这也是个尚待证明的术语)不仅是艺术家要表现自己的个性必须克服的技术障碍，而且是由传统预先形成的一个因素，具有强大而有决定性的作用，可以形成和调节艺术家个人的创作方式和表现手法。艺术家在创作想象中不是采用一般抽象的方式，而是要采用具体的材料；这具体的媒介有它自己的历史，与别的任何媒介的历史往往有很大的差别。

和研究艺术家的意图与理论相比，更有价值的是，在共同的社会与文化背景上对各种艺术加以比较。人们确实有可能描述培植各种艺术与文学的共同的、短暂的、局部的社会土壤，从而指出它对各种艺术与文学所产生的共同影响。然而，各种艺术之间的许多平行比较之所以能进行，就只是因为这些比较忽视了这样一个事实，即各个艺术品来自截然不同的社会背景，作用于截然不同的社会背景。创作或需要某种艺术的社会阶层在任何时代与地点都可以有很大的差别。哥特式的教堂与法国史诗的社会背景截然不同；喜爱并购买雕刻的人与小说的读者迥然有别。一般人假定说所有的艺术必然会有相同的、有效的理智背景，这正如假定在某一特定的时代与地点所有艺术均有共同的社会背景一样荒谬。用同时代的哲学来解释绘画似乎是危险的，这里仅举一例来说明，托尔尼 (C.de Tolnay)¹¹ 曾试图把老勃吕盖尔 (P.Breughel, the elder) 的画说成库萨努斯 (N.Cusanus) 或巴拉塞尔士 (Paracelsus) 泛神论的一元论的证据，并说它启示了斯宾诺莎和歌德。用“时代精神”来“解释”各种艺术那就更加危险，德国的“精神史”运动正是这样做的，我们已在前文不同的场合对其主要观点进行了批判。¹²

对于从相同的或相似的社会背景或理智背景进行的真正的平行比较还从未做过什么具体的分析。我们还没有研究那些能够说明一些具体事实的问题。例如，特定时代与环境中所有的艺术如

何在“自然”的万事万物上扩展或缩小自己的范围，艺术的标准怎样与特定的社会阶层联系起来，因而十分可能产生一致的变化，或者美学的价值怎样随着社会革命而改变。这里有一个过去未曾触及的广阔领域可供探索，并且会使各种艺术的比较产生具体的结果。当然，这一方法只能证明不同的艺术在进化过程中产生的相似的影响，并不能证明它们之间任何平行比较都是必要的。

显然，各种艺术之间比较研究最重要的方法是建立在分析实际艺术品，也就是分析它们的结构关系的基础之上的。除非我们集中研究艺术品本身，而把对读者（观众）、或作家（艺术家）的心理研究以及对艺术品的文化和社会背景的研究降到次要地位，无论这些研究本身是如何有意义，否则，我们就不可能有一部好的艺术史，更谈不上比较艺术史了。遗憾的是，迄今为止，我们还没有进行各种艺术间比较的任何工具。这里还有一个困难的问题：各种艺术可以进行比较的共同的因素是什么？我们从克罗齐等人的理论中找不出什么答案。克罗齐把所有的美学问题都集中在直觉的行动上，而认为直觉的行动也就是神秘的表述。他断言表述的方式是不存在的，他还谴责说，“任何企图把艺术进行美学分类的做法都是荒谬的”，这样，他就彻底拒绝承认艺术类型的一切差别。¹³杜威（J. Dewey）坚持的理论对解决我们的问题也无多助益。他在《艺术即经验》（1934）中提出，各种艺术具有共同的实质，因为“经验离开一个总体的环境是不存在的。”¹⁴他认为，在一切艺术创作活动中，或者说，在人类的一切创造、一切活动和一切经验中无疑存在着共同的因素。然而这些提法根本无助于我们去比较各种艺术。在这方面，格林（T. M. Greene）讲得要具体些，他把各种艺术可资比较的因素界定为复杂性、完整性和节奏。他象杜威一样雄辩地争辩说，“节奏”这个术语完全可以运用于造型艺术。¹⁵但是，要消除一件音乐作品的节奏和一条柱廊的节奏之间的巨大差异似

乎是不可能的，因为柱廊的结构中既不存在音序，也不存在速度。复杂性与完整性不过是“多样性”与“统一性”的另一种说法，因此，它们的用处也就格外有限。少数人在结构的基础上寻求各种艺术中共同因素的努力取得了一些进步。哈佛大学数学家伯克豪夫(G.D.Birkhoff)在《审美尺度》¹⁶一书中力图为简单的艺术形式和音乐找出一个共同的数学基础来，他显然获得了一些成功。他根据数学方程式和系数来研究诗歌的“音乐性”。可是诗歌中的和谐问题脱离开意义是无法求得解决的。¹³¹ 伯克豪夫把爱伦·坡的诗算作高等诗歌似乎就证明了这一看法。他那坦率的论点假如被接受，就很有可能扩大诗歌的“文学”本质和在“审美尺度”中比文学有更多共同点的各种艺术之间的差距。

艺术中的平行比较在早期曾将艺术史中的风格概念运用于文学中。十八世纪对斯宾塞的《仙后》的结构和哥特式教堂光辉灿烂的次序凌乱做过大量的比较。¹⁷ 施本格勒在《西方的衰落》一书中对一种文化的各种艺术做了类比，他将十八世纪“布置有横向结构家俱房中供观赏的室内乐、大镜子房、牧歌、成套磁器”并列比较，他提到“十六、十七世纪无伴奏情歌那种提香(Titian)式的风格”，他用“狂暴的快板”来描述哈尔斯，用“流畅的行板”来形容凡代克(Van Dyke)。¹⁸ 在德国，对各种艺术进行类比的方法产生了大量论哥特人和巴洛克精神的文章，导致在文学中采用“洛可可”和“比德迈尔”(Biedermeier)^①等术语。在文学史的分期中，哥特式、文艺复兴、巴罗克、洛可可、浪漫主义、比德迈尔式、现实主义、印象主义、表现主义，这样一个以艺术风格来表示的分期序列显然影响了文学史家，从而进入了文学中。这些风格可以归纳为两大类，即古

① 比德迈尔，十九世纪上半叶流行于欧洲的一个艺术流派，以表现中产阶级的家庭生活、个人兴趣为宗旨。

典主义风格与浪漫主义风格的对立：哥特式、巴罗克、浪漫主义、表现主义属于一类，文艺复兴、新古典主义、现实主义属于另一类。洛可可和比德迈尔式可以看作巴罗克和浪漫主义风格后来颓废的、华丽的变种。这种风格的比较往往压得太死；即使从惯用这一方法的最有名的学者的文章中也很容易寻出谬误来。¹⁹

在将艺术史上的类型移入文学方面，瓦尔泽尔的尝试是最具体的，他采用了沃尔弗林的标准。在其《艺术史的原则》²⁰ 中，沃尔弗林从纯结构出发，把艺术主要分成文艺复兴式的与巴罗克式的两类。他建立了可以运用于当时任何一种绘画、任何一件雕刻、任何一种建筑样式的对照理论。他认为文艺复兴的艺术是“线条的”，而巴罗克艺术是“绘画的”(painterly)。“线条的”表示图形和艺术品的外部轮廓线条是清晰的，而“绘画的”表示艺术品的外部轮廓在光线和色彩的掩饰下是模糊的，在这种情形里，光线和色彩是构成艺术品的主要因素。文艺复兴时期的绘画与雕刻使用“封闭的”形式，具有对称、平衡的图形或层面的组合，而巴罗克式的绘画与雕刻则喜用“开放的”形式，其结构是非对称的，往往把重点放在一幅画的角落而不是中心，甚至放到画外的某些点上。文艺复兴时期的绘画是“扁平的”，或者是由凹隐的平面构成的，而巴罗克绘画是“纵深的”，好象能将观者的视线导入遥远的、不甚分明的背景中去。文艺复兴时期的艺术品是“多元的”，由许多清晰的部分组成，而巴罗克艺术品则是“统一的”、高度完整的、细密交织成的。文艺复兴时期的艺术品是“清晰的”，而巴罗克艺术品却是相对“模糊的”、不清晰的、不鲜明的。¹³²

沃尔弗林通过对于具体艺术品格外敏锐的分析获得了结论，提出了艺术从文艺复兴向巴罗克进化的必然性。这样一个进化过程确乎是不可颠倒的。但沃尔弗林没有解释造成这样一个进化过程的原因，只是提出了一个所谓“观察方式”的变化，但这种观

察方式的变化很难说是纯生理的。这种强调从“观察方式”的变化来考察艺术品纯结构和组成变化的观点又回到了菲德勒和希尔德布兰特的纯可视性(pure visibility)的理论上，最终源自赫伯特式的美学家齐默曼(R. Zimmermann)的理论。²¹然而，沃尔弗林本人在后期的一些声明中²²也承认了自己这种方法的局限性，决不认为他的关于艺术形式的历史已经穷究了艺术史上的一切问题。即使在早期，他也承认存在“个人的”和“地方的”风格，并且看到这些类型的风格不仅十六、十七世纪有，其余任何时代都有，只是不那么分明就是了。

一九一六年，瓦尔泽尔读了《艺术史的原则》一书，紧接着，他就试图把沃尔弗林的方法移植入文学中。²³他研究了莎士比亚的戏剧结构，得出结论说，莎士比亚的戏属于巴罗克式，因为他的戏缺乏沃尔弗林在文艺复兴绘画中发现的那种对称的结构。一些次要的角色组合不对称，不同的重点落在戏的不同部分，这些特点说明莎士比亚的技巧与巴罗克的技巧是相同的，而高乃依(P. Corneille)和拉辛却围绕着一个中心人物构筑悲剧，并根据亚里士多德传统的悲剧理论将重点分配在戏的各幕，因此，他们的戏是文艺复兴式的。在《各种艺术的相互发明》一书和许多后期的文章中，²⁴瓦尔泽尔力图详细阐述并证明这种移植理论，他的论证开始还谦逊，随后就逐渐狂妄起来了。

沃尔弗林的某些风格类型能够清楚地，甚至轻而易举地用文学术语重新表示出来。在轮廓明确、各部分鲜明的艺术与结构松散、轮廓模糊的艺术之间有一种清晰的对照。斯特利希(F. Strich)曾试图以沃尔弗林关于文艺复兴与巴罗克的分类法描述德国古典主义与浪漫主义的对立，他的尝试表明这些风格类型通过随意的解释可以重新肯定完美的古典主义诗歌与未完成的、片断的、模糊的浪漫主义诗歌之间古老的对立。²⁵但是，这样我们对于整个文

学史就只有一组对立的概念了。即使用最严格的文学术语来重新表述，沃尔弗林的类型也只能帮助我们把文学作品分成两类，也就是古典主义与浪漫主义这两类古老的分别，或者说，严谨的结构与松散的结构之间的分别，造型艺术与如画艺术之间的分别。这种二元论是施勒格尔兄弟、谢林与柯勒律治熟悉的，也是他们通过思想与文学的争论获得的结论。沃尔弗林的这组对立概念一方面勉强把古典主义与伪古典主义归成一类，另一方面又勉强把哥特式、巴罗克及浪漫主义这样根本不同的运动组合在一起。这种理论似乎阻断了文艺复兴与巴罗克两个时期无疑存在，同时极其重要的连续性，正如斯特利希把它引入德国文学中造成了席勒与歌德的伪古典主义戏剧与十九世纪早期浪漫主义运动之间人为的对立，同时使“狂飙突进运动”成为无法解释与不可理解的东西。实际上，十八、十九世纪之交的德国文学形成了一个相对的统一体，因此，把它分裂成两个对立物似乎是不可能的。这样，沃尔弗林的理论虽然可以将艺术品分类，帮助我们建立甚至证实古老的行为与反动、传统与反叛这样的拉锯式的二元论的进化论，但这种理论如果碰到现实中复杂的文学过程，就远远不能应付它多种多样的模式了。

沃尔弗林概念移植的理论还留下一个重要的问题完全没有解决。我们无论如何无法对这样一个无可置疑的事实做出解释，即各种艺术何以在同时不可能以同样的速度进化。文学有时似乎落后于艺术：例如，当英国最大的一批天主教堂建立起来的时候，我们根本还谈不到英国文学。有时音乐又落后于文学和其它艺术：例如，1800年以前，我们根本还谈不到“浪漫主义”音乐，可是在这个时期以前很久就有浪漫主义诗歌存在了。我们还很难解释这样的事实：在“如画的”风格侵入建筑最少六十年前就有“如画的”诗歌，²⁸ 或者象伯克哈特(J. Burckhardt)提到的这一事实：²⁷ 在玛

格尼费科(L. Magnifico)描述农民生活的《奈西亚》问世前大约八十年就有巴萨诺(J. Bassano)及其画派的第一种类型的绘画出现。即便这些例子举得不恰当,可以驳倒,但它们仍旧提出了一个根据过分简单的理论无法解答的问题,这一简单的理论认为音乐总要比诗歌落后一代人的时间。²⁸显然,应该尽力发现艺术与社会因素的相互关系,这些社会因素在每一个不同的例子里都是不同的。

最后还有一个问题,那就是在某些时代或某些民族中某一种或某两种艺术异常高产,而其余的艺术领域不是一片不毛之地,就是只有模仿和派生的东西。伊丽莎白时代的文学繁荣并没有伴随着美术的繁荣就是一个这样的例子,这使我们百思不得其解。看来,“民族灵魂”总是以某种方式集中在某种艺术上的,或者象勒古依(E. Legouis)在《英国文学史》中所说的那样,“假若斯宾塞生在意大利,他一定会成为一个提香或委罗奈斯(P. Veronese),假若他生在荷兰,他就一定会成为一个鲁本斯或伦勃朗。”²⁹就英国文学来说,可以很容易地提出,清教主义对无视美术的现象负有责任,但仅此还不足以解释其世俗文学的繁荣与绘画相对凋蔽的原因。不过,这一切把我们深深地引进了具体的历史问题中。

各种艺术(造型艺术、文学和音乐)都有自己独特的进化历程,都有自己不同的发展速度与包含各种因素的不同的内在结构。毫无疑问,它们相互之间是有着经常的关系的,但这些关系并非从一点出发从而决定其它艺术的所谓影响;而应该被看成一种具有辩证关系的复杂结构,这种结构通过一种艺术进入另一种艺术,反过来,又通过另一种艺术进入这种艺术,在进入某种艺术后可以发生完全的形变。不是“时代精神”决定并渗透每一种艺术这样一个简单的问题。我们必须把人类文化活动的总和看作包含许多自我进化系列的完整体系,其中每一个系列都有它自己的一套标准,这套

标准不必一定与相邻系列的标准相同。艺术史家包括文学史家与音乐史家的任务从广义上讲，就是以各种艺术的独特性质为基础为每种艺术发展出一套描述性的术语来。所以，今天的诗歌需要一种新的诗学、一种新的分析技术，这种新的标准仅仅靠简单地移植和套用美术的术语是不可能取得的。只有当我们为分析文学艺术作品发展出一个成功的术语体系时，我们才能够把文学史上的分期不致界定为由“时代精神”统治着的一个个形而上的实体。在确立起严格的文学进化的这种轮廓之后，我们就可以提出这样的问题：文学的这种进化是否在某些方面与确立了类似的进化轮廓的其它艺术的进化相似。自然，答案不会是简单的“是”或“否”。它将是包含着偶合与分歧的一个复杂的模式，而不是简单的平行线条。

第四部 文学的内部研究

引言

文学研究的合情合理的出发点是解释和分析作品本身。无论¹³⁹怎么说，毕竟只有作品能够判断我们对作家的生平、社会环境及其文学创作的全过程所产生的兴趣是否正确。然而，奇怪的是，过去的文学史却过分地关注文学的背景，对于作品本身的分析极不重视，反而把大量的精力消耗在对环境及背景的研究上。造成这种过分倚重条件、环境而轻视作品本身的原因是不难找到的。现代文学史是在与浪漫主义运动的紧密联系中产生的，只有采用相对论的观点，即不同的时代需要不同的标准，它才能推翻新古典主义的批评体系，这样，研究的重点就从文学转到了它的历史背景上，也就是要采用这种方法来判断旧文学的新价值。十九世纪，文学竭尽全力赶超自然科学的方法，于是，从因果关系来解释文学成了当时一个伟大的口号。此外，随着研究的注意力转向读者的个人趣味，旧的文学批评彻底瓦解了。同时也大大增强了一个信念，即艺术由于从根本上是非理性的，因此，只应该去“鉴赏”。锡德尼·李(Sir Sidney Lee)爵士在他的就职演说中总结了大多数学术研

究的理论，他说：“在文学史中，我们探索产生文学的外在条件与环境，也就是政治的、社会的、经济的因素。”¹ 由于对文学批评的一些根本问题缺乏明确的认识，多数学者在遇到要对文学作品做实际分析和评价时，便会陷入一种令人吃惊的一筹莫展的境地。

近年来，出现了与此相对的一种健康的倾向，那就是认识到文学研究的当务之急是集中精力去分析研究实际的作品。经典的修辞、批评和韵律等方法必须以现代的术语重新认识和评价。建立在对现代文学的形式做大范围综述基础上的一些新方法正在被引入文学研究中。¹⁴⁰ 法国有“原文诠释”派 (*explication de texte*) 的方法，² 德国有瓦尔泽尔培植的建立在与美术史进行平行比较基础上的形式分析法，³ 特别精采的还有俄国的形式主义者及其捷克和波兰的追随者们倡导的形式主义研究法。⁴ 这些方法给文学作品的研究带来了新的活力，对此我们仅仅开始有了正确的认识和足够的分析。在英国，理查兹的追随者对诗歌的原文给予特别的重视。⁵ 在美国，一组批评家把文学作品的研究作为他们兴趣的核心。⁶ 一些有关戏剧的研究⁷ 强调戏剧和现实生活的区别，竭力澄清戏剧真实与经验真实之间的混淆，也指出了新的方向。与此类似，许多有关小说的研究⁸ 不再满足于仅仅考虑它与社会结构的关系，而是力求分析其艺术手法，也即其艺术观点和叙述技巧。

俄国的形式主义者最激烈地反对“内容对形式” (*content versus form*) 的传统的二分法。这种分法把一件艺术品分割成两半：粗糙的内容和附加于其上的、纯粹的外在形式。⁹ 显然一件艺术品的美学效果并非存在于它所谓的“内容”中。几乎没有什么艺术品的梗概不是可笑的或者无意义的（这种梗概只有作为教学的一种手段才有意义）。¹⁰ 但是，若把形式作为一个积极的美学因素，而把内容作为一个与美学无关的因素加以区别，就会遇到难以

克服的困难。乍看起来，二者的分野似乎是相当清楚的。假若我们是通过文学作品的内容来理解它要传达的思想和情感，那么形式就必然包括要表达这些内容的所有语言因素。但是，如果我们更加仔细地检查二者的差别，就会发现内容暗示着形式的某些因素。例如，小说中讲述的事件是内容的部分，而把这些事件安排组织成为“情节”的方式则是形式的部分。离开这种安排组织的方式，这些事件就无论如何不会产生艺术效果。德国人提出并广泛采用的补救办法是引进“内在形式”(inner form)这一概念，这个概念最早来自普罗提诺和夏夫兹伯里，实际上仍然是件非常复杂的事，因为这个内在形式与外在形式的分界线依旧是模糊不清的。必须承认事件被安排组织为情节的方式是形式的部分，这是无疑的。即使在通常被认为是形式的语言中，也有必要区分与美学没有什么关系的词汇本身以及把单个的词汇组织成有声音与意义的这种具有美学效果的形式。可见，传统的两分法会遇到更多的麻烦。如果把所有一切与美学没有什么关系的因素称为“材料”(material)，而把一切需要美学效果的因素称为“结构”(structu-

第十二章 文学作品的存在方式

在我们能够对文学作品的不同层次做出分析之前，我们必须先提出一个极为困难的认识论上的问题，那就是文学作品的“存在方式”或者“本体论的地位”问题（为简便起见，下面以“诗”来代替文学作品）。¹ 什么是“真正的”诗？我们应该到什么地方去找它？它是怎样存在的？正确地回答这几个问题应该能够解决一些有关文学批评的问题并为恰当分析文学作品开拓道路。

关于诗或者说文学作品是什么，在哪里的问题，我们必须先对几种传统的答案给予批判和驳斥，然后才能做出我们自己的回答。最流行、最古老的答案之一是把诗当作一种“人工制品”（artefact），具有象一件雕刻或一幅画一样的性质，和它们一样是一个客体。这样，文学作品就等同于一张白纸或羊皮纸上留下的黑墨水线条，或者，如果我们记起巴比伦的诗歌，那它就是砖上刻着的槽子。显然，这种答案是根本不能令人满意的。首先，存在着大量的口头“文学”。有些诗歌或故事从来没有以固定的形式写下来，但仍然继续存在着。这样，黑墨水的线条只能是纪录必然已经存在于什么地方的一首诗的方法。如果我们毁掉写下来的作品或者全部印成册的书，我们可能仍然毁不掉诗歌，因为它可能流传在口头，或者留存在象麦考利这样的人的记忆中，麦考利曾经夸口说，他可以整本背诵《失乐园》和《天路历程》。但是，如果我们毁掉一幅画、一件雕刻、或一座建筑，我们就把它彻底毁掉了，虽然我们可以用另一种媒介保存对它们的描述和纪录，甚至再尽可能将已经

失去的重建起来，然而我们重建的总是另一件艺术品（不论它与原作如何相似）。但毁掉一本书或者它的全部版本却根本毁不掉作品。

纸上写的东西并非“真正的”诗还可以从另一点加以论证。印好的书页包括了大量的因素，这些因素对诗来说是外在的：铅字的大小、铅字的类型（正体、斜体）、开本的大小等其它许多因素。假若我们严肃地接受一首诗是一件人工制品的观点，我们就会得出结论说每一本书，至少每一种不同的版本都是一件不同的艺术品。这样，就不存在这样一条先验的理由：为什么不同的版本竟会是同一本书的各种版本。此外，在我们读者看来，一首诗不同的印刷并不见得都是正确的。我们能够纠正印刷者在我们可能从未读过的诗文中印刷的错误，在某些偶然的场合，我们还可能恢复原作真正的含义。这种事实表明我们根本没有把印好的诗行当作真正的诗。这样，我们就能够说明诗（或任何文学作品）能够在它们刊印的形式之外存在，而印好的人工制品包括了许多不属于真正的诗的因素。

但这一否定的结论决不应蒙蔽我们的眼睛，使我们对发明书写和印刷术以来诗歌纪录的实用方法和重要性视而不见。可以肯定，由于书面纪载遗失和理论上成立的口头流传方法失效，大量的文学作品丢失了、湮没了。书写与印刷术的出现使文学传统的接续有了可能，因而必然大大增强了艺术品的统一性与完整性。此外，在诗歌发展史上的某一时刻，各种图形也变成了艺术成品的一部分。

正如芬诺罗萨（E. Fenollosa）的研究所表明的，中国诗歌中图画式的表意文字构成了诗的整个意义中的一部分。在西方传统中，古希腊诗集里就有这种图形式的诗歌，赫伯特（G. Herbert）的《祭坛》或《教堂地板》，以及玄学派诗人的类似诗作和西班牙的贡

果拉主义、意大利的马里尼主义^①、德国的巴罗克诗歌等都属于此类。在现代诗歌中也不乏这样的例子，美国的卡明斯（E. E. Cummings）；德国的霍尔兹（A. Holz），法国的玛拉美和阿波利奈（G. Apollinaire）等。他们在诗中采用图形式的结构，不同寻常的诗句安排，诗的首句甚至从页底开始，采用不同的颜色来印刷等等。² 斯泰恩早在十八世纪就在他的小说《商第传》中采用了空页和云纹花边的书页。所有这一切手法都是这些特定艺术品整体中的部分。我们知道，尽管绝大部分诗中没有这类东西，但它们在各自的具体背景中又是不可能也不应该被忽视的。

此外，印刷在诗中的作用决不仅仅表现在这类为数极少的印刷古怪的作品中；诗行的结尾，诗节的安排、散文的分段、以及那些只有通过拼写才能理解的眼韵或者双关语以及许多类似的手法都必须看作文学作品中不可分割的因素。有一种纯粹口头上的理论倾向于完全排除这些因素，但是，忽略了它们就不可能对许多文学作品做出完整的分析。它们的存在证明在现代诗歌的创作实践中印刷是非常重要的，还证明诗歌不仅是写给耳朵听的，也是写给眼睛看的。尽管图形的方式并不是必不可少的，但与音乐相比图形的方式在文学中更常见。在音乐中印好的乐谱正相当于诗歌中印好的书页。音乐中图形方式的采用虽然并非没有，但却较少见。十六世纪意大利情歌的乐谱中就采用了许多有趣的视觉手段（如颜色等）。一般被人认为的“纯”作曲家（“绝对”作曲家）亨德尔（F. Handel）写过一首合唱，唱词中谈到了红海的波涛，说“海水涌立象墙一样”，这时乐谱上出现的音符就是一排密集的间隔相等的符

^① 贡果拉主义（Gongorism），来自西班牙作家贡果拉，指一种华丽的、玩弄形式的文学风格。马里尼主义（Marinism），来自十七世纪意大利作家马里尼，指一种浮华、雕琢、故弄玄虚的文学风格。

点，仿佛一块方阵或一堵墙。³

我们开始讲述的这种理论今天可能已经没有多少严肃的信奉者了。对我们这个问题的第二种答案是，文学作品的本质存在于讲述者或者诗歌读者发出的声音序列中。这是一个被广泛接受的答案，特别受到诗歌朗诵者的欢迎。但它仍然是不能令人满意的。每次大声朗诵一首诗或者背诵一首诗只是在表演一首诗，而不是这首诗本身。这与音乐家表演一首音乐作品是完全等同的。按我们前面提到的论点来说，存在着大量的根本不可能诉诸于声音的书面文学。如果不承认这一点，我们就得赞同某些谬论，象一些行为主义者所说的那样，一切默诵都伴随着声带的振动。事实上，一切经验告诉我们，除非我们差不多是文盲，或者十分艰难地读一种外国文字，或者为了某种目的轻声地咬文嚼字，通常我们不论读什么，总是“总体性的”，也就是说，我们总是把印刷的许多文字作为总体来看，并不把它们分解成一系列音素，不仅不会去大声诵读，甚至不会去默读。在很快地阅读时，我们甚至来不及通过声带振动去咬文嚼字。如果假定诗存在于大声诵读之中，就必然导致荒唐的结论，即，如不诵读，一首诗就不存在，并且每诵读一次，这首诗就获得了一次再创造。¹⁴⁵

然而，最重要的是，一首诗每诵读一次就要比原诗多一些东西：每一次表演都包含了一些这首诗以外的因素，发音方面独特的气质、音高、速度、轻重音的安排，这些因素要么是由诵读者的个性决定的，要么表明了他对这首诗解释的方式。况且，诗的诵读不仅给诗添加了个人的因素，而且还往往代表了对诗中暗含的各种成份的选择：声音的高低、诵读的快慢、重音的安排和强度，这些可能对，也可能错。即使对了，也只能代表一首诗的一种读法。我们必须承认一首诗可以有几种读法：一些读法是错的，如果我们感到这样读歪曲了原诗的真意，另一些读法我们只能说它们不错，还说得

过去,但仍然不够理想。

诵读一首诗并不是这首诗本身,因为我们能在心理中校正这一诵读的表演。即便我们在听人背诵一首诗时承认他背诵得十分完满,但我们仍然不能排除这样的可能性,即还会有人,甚至同一个人在不同的时刻提出一种不同的读法,这种读法显示了该诗的别的因素,效果一样好。这里,把它与音乐表演的类似性提出来是有裨益的:即使由托斯卡尼尼(A.Toscanini)指挥的交响乐也不是这交响乐本身,它不可避免地带上了演奏者个人的色彩,在速度、随意延音、音色等各方面添加了具体而细致的因素,而这些因素下次演奏时都可能发生变化,当然,我们不能说第二次演奏时就不是这首交响乐了。这样,我们就阐明了诗可以存在于它的诉诸于声音的诵读之外,诵读表演包含了许多因素,我们认为这些因素并不包含在该诗中。

但是,在某些文学作品中(特别是抒情诗中)声音仍然是其总体结构的一个重要因素。通过诸如格律、母音或子音连缀的型式、头韵、半谐音、脚韵等多种方式,可以引起人们对一首诗的注意。这一事实说明,或者有助于说明,抒情诗歌的翻译是十分不完善的,因为这些潜在的音响模式是不能翻译入另一种语言体系中的,虽然老练的翻译家可以在自己的语言中从总体上尽量接近这一效果。不过,有大量的文学是相对独立于音响模式之外的,这从许多作品的极为平庸的译文在历史上仍有效果就可以见出。音响在一首诗的结构中可以是一个重要的因素,但是,说一首诗是一系列音响就象把书页上的印刷看得高于一切一样令人不满意。

对我们的问题的第三个通常的答案说,诗是读者的体验。这种论点争辩说,在每个读者的心理活动之外,诗就不存在,因而,一首诗就等同于我们读它时或者听人读他时体验的心理状态和过程。这种“心理学”的解答看来同样是不能令人满意的。诚然,一首诗只

能通过个人的体验去认识，但它并不等同于这种个人的体验。每个人都一首诗的体验包含了一些纯属个人气质与特征的东西。这种体验带上了个人情绪与精神准备的色彩。每位读者的教育程度、个性、一个时代总的文化风气和每位读者的宗教的、哲学的或者纯技术方面的定见，每读一次都会给一首诗增加一些即兴的、外在的东西。同一个人在不同时间的前后两次诵读就可能有相当大的差别，或者因为他可能在心理上成熟了，或者由于疲劳、忧虑、心不在焉等暂时的因素减弱了他的智力。这样，对一首诗的每次体验不是遗漏了一些东西，就是增加了一些属于个人的东西。体验与诗永不相当：即使一个修养很好的读者，也可以在诗中发现他从前阅读时未曾体验过的新的细节，而一个在这方面缺乏素养或者根本没有素养的读者会把诗读得如何走样、如何肤浅就无须细论了。

认为读者的心理体验是诗本身的观点必然导致荒谬的结论，即诗除非去体验就不存在，同时，每次体验都是对原诗的一次再创造。这么说，就不止有一种《神曲》，而会有许多种“神曲”，因为过去、现在、将来都有人读它。这样，最终的状态就将是怀疑和混乱，大家就会得出“趣味是无可争辩的”这样一个错误的格言。如果我们采纳这一观点，那就无法解释为什么一个读者对一首诗的体验比别的读者的体验好，为什么可能对另一读者的解释加以纠正。那就意味着所有以提高对原文的理解力和鉴赏力的教学再没有必要存在下去了。理查兹的著作，特别是他的《实用的批评》说明在分析读者的个人气质方面可以做多么细致的工作，说明一个好的教师在矫正错误的理解方面可以取得怎样出色的效果。令人感到奇怪的是，常常批评学生体验的理查兹却坚持一种与他自己杰出的批评实践截然相反的极端的心理学理论，把诗看作调理人们心理冲动的观念，认为诗的价值就是具有某种精神治疗作用的结论最终导致他承认一首坏诗象一首好诗一样可以达到这种目的，一条

地毯、一个罐子、一个手势与一首奏鸣曲一样可以达到这一目的。⁴这样，我们脑中可能存在的模式就未必一定与引出它的诗相关了。

读者的心理无论何等有趣，或者在教学上何等有用，它总是处于文学研究的对象（具体的文学作品）之外的，不可能与文学作品的结构和价值发生联系。心理学的理论只能是效果的理论，在一些极个别的情况下可能成为诗歌价值的某些标准，如，豪斯曼（A. E. Houseman）在一次题为《诗的名称与实质》（1933年）的讲演中告诉我们，（但愿他说的是真话），一首好诗能够从它沿着人们的脊椎造成的战栗去判定。这与十八世纪用观众眼泪的多少去衡量一出悲剧的价值或后来以计算观众笑的次数来衡量一出喜剧的好坏的那些影坛理论毫无二致。这样，每一种心理学理论的结果就是造成对诗歌价值认识的莫衷一是、怀疑和完全迷惘；因为这种理论与诗歌的结构和价值必然毫无关系。

理查兹只是稍稍改善了一点心理学的理论，他把诗歌界定为“恰当的读者的体验”。⁵显而易见，整个问题的中心转移到“恰当的读者”这一概念以及“恰当的”这个形容词的意义上。但我们即使假定有一位读者具有最佳的背景，受过最佳的训练，并且处在最佳的心理状态中，这个定义仍是不能令人满意的，因为用我们批评上述心理学方法的论点同样可以驳倒它。理查兹这种提法仍旧把诗歌的本质看作一时的体验，即便是恰当的读者，他的体验也不会每次不变。在任何情况下这种方法都不可能完整地表述一首诗的意义，并且总会给诗的诵读添加上不可避免的个人因素。

第四种答案据说可以排除这一困难。这种答案说诗是作者的经验。只消稍稍提及，我们就可以看出当作者完成创作之后，在任何时候重读自己的作品时，“诗即作者的经验”这一论点就会不攻自破。因为那时他显然成了自己作品的一个读者，象其它任何别

的读者一样容易对自己的作品产生误解。作者对自己的作品发生极大误解的例子可以收集许多：有一则旧的轶事，说勃朗宁宣称不懂自己的诗作，这大约含有真实的成份。我们大家都有这样的经历，即误解或者不能完全理解从前写的东西。这样，“诗是作者的经验”就只能指作者在创作时的经验。但是“作者的经验”，仍然可以有两个不同的含义：有自觉意识的经验、意图，这是作者要在作品中体现的；或者存在于漫长的创作过程中的包括有意识与无意识两方面的整个经验。尽管没有什么明白的宣称，但是，认为诗存在于作者的创作意图中的观点是流传很广的。⁶ 它为许多历史的研究法提供了理论上的依据，为许多争论中的特别的解释提供了有利的证据。然而，对于大多数作品来说，除了完成的作品之外，我们没有证据弄清作者的意图。即便能够拿出明白宣称作家创作意图的证据，但这种证据不必要束缚一个现代观察家的手足。作者的“意图”不外是“合乎理性的想法”、评论，这些“意图”当然不能不加以考虑，但也可以从完成的作品的角度加以批评。一个作者的“意图”可以远远超过他完成的作品。作家的意图可能是一些计划和理想的宣言，而他的实践却可能远远低于或者偏离这一目标。倘若今天我们可以会见莎士比亚，他谈创作《哈姆雷特》的意图就可能使我们大失所望。我们仍然可以有理由坚持在《哈姆雷特》中不断发现新意（而不仅是创造新意），这些新意就很可能大大超过莎士比亚原先的创作意图。

艺术家在表达自己的创作意图时很可能受到同时代批评风气和批评标准的强烈影响，但批评标准本身在表明作家实际艺术成就的特征时，很可能是远远不够的。巴罗克时代就是一个显著的例子，当时那种全新的艺术实践在艺术家的宣言中或者批评家的评论中几乎找不出什么说明，这确是十分惊异的。象贝尼尼(G. Bernini)这样的雕刻家竟然向法兰西学士院详细陈述他的实践是

恪守古训的，修筑德累斯顿名叫茨威格的高度洛可可化的建筑的
149 建筑家柏普曼(D.A.Pöppelmann)写了一本小册子，声称他的创作是严格遵循维特鲁维斯(Vitruvius)的最纯粹的原则的。⁷ 玄学派诗人只有几条不完备的批评标准(象“强有力的诗行”),但这些标准与他们的实际创新几乎毫无关系;中世纪的艺术家常常表示具有纯宗教与纯说教的创作意图,但在他们实践的艺术原则中却根本没有表现。自觉的创作意图与创作实践分道扬镳在文学史上是常有的现象。左拉(E.Zola)真诚地相信他创作实验小说的科学理论,但实际上却创作了高度闹剧性的象征小说。果戈理自认为是一个社会改革家,是俄国的“地理学家”,但实际上他创作的长、短篇小说却充满了他想象中怪诞、奇异的形象。我们不能仅仅依靠对作家意图的研究,因为这些意图甚至不能代表对他的作品的准确评论,或者充其量不过是这样一种评论罢了。这并不表示我们反对对作家的“意图”进行研究,只要这种研究是把文学艺术品作为整体以探寻它的全部意义的话,当然是无可非议的。⁸ 只是“意图”这一术语的使用是有差别的,并且在一定程度上会把人引上歧途。

与这一答案有关的另一种说法,即真正的诗是创作过程中作家有意识的经验与无意识经验的总和的说法,也是非常不能令人满意的。在实践中,这一结论有严重的缺陷,它提出一个纯系假设的、根本无法接近和求解的未知数,这一说法之所以不能令人满意,除了这一不可逾越的障碍之外,还因为它把诗的存在完全置于一个过去的主观经验中。作者的创作经验在作品开始存在的刹那就停止了。假定这一说法是正确的话,我们就永远不可能直接接触作品本身,却需要不断去假定我们读诗的体验怎样才能与作者很久以前的经验相吻合。蒂尔亚德(E·M·Tillyard)在论《弥尔顿》的著作中就采用了这一说法,认为《失乐园》是关于作者创作

时的心理状态的。他与 C.S. 路易斯进行了长期的、经常是无关主旨的论战，但却不能认识到《失乐园》首先是关于撒旦、亚当和夏娃的、是关于成千上万个不同的思想、表现与观念的，其次才是关于弥尔顿创作时的心理状态的。⁹ 这部作品的整个内容曾经一度与弥尔顿的意识与潜意识相关联当然是绝对正确的；但是，这种心理状态是不可能接近的，而且在当时很可能充满了千千万万个经验，我们却无法在诗中找到它们的一点儿蛛丝马迹。从字面上看，这一提法必然引向对作者心理状态延续的准确时间及其准确内容甚至可能包括创作时发生的一次牙痛之类的事的不着边际的推测。¹⁰ 这种通过探索不论是读者的、听者的、讲述者的还是作者的心理状态的心理学方法产生的问题可能比它可能解决的还要多。

从社会的经验和集体的经验来界定艺术品显然是较好的办法。这个办法有两个可能性，但仍旧不能满意地解决我们的问题。一种可能性说，艺术品是其过去的以及可能存在的一切经验的总和。这样，留给我们的就是一个无穷数，包括各不相关的经验和拙劣的、虚假的阅读与歪曲的理解。简言之，这种看法只不过说，诗是读者的心理状态再乘以无穷数。另一种可能性说，真正的诗是这首诗所有的经验中共同的经验。¹¹ 这就必然将艺术品降格为其一切经验的公分母。这个分母还必将是最小公分母，也就是最浅薄、最表面、最微末的经验。这种可能性除去它存在的实际困难，还将极大限度地减弱艺术品的全部含义。

从个人的或者社会心理学的观点来解答我们的问题是行不通的。我们只能得出这样的结论：一首诗不是个人的经验，也不是一切经验的总和，而只能是造成各种经验的一个潜在的原因。从心理状态来解释诗的论点之所以站不住，原因就在于，它不能把真正的诗的标准特性阐释清楚，不能把对诗的经验为什么有的正确，有的不正确这样一个简单的事实解释清楚。在每一个人的经验里只

有一小部分触及了真正的诗的本质。因此，真正的诗必然是由一些标准组成的一种结构，它只能在其许多读者的实际经验中部分地获得实现。每一个单独的经验（阅读、背诵等等）仅仅是一种尝试——一种或多或少是成功和完整的尝试——为了抓住这套标准的尝试。

这里使用的“标准”（norms）这个术语当然不应和古典主义的、浪漫主义的伦理标准或政治标准混为一谈。我们所谓的标准是内涵的标准，必须从对作品的每一个单独的经验中抽取出来，再将它们合成真正的艺术品的整体。¹⁵¹ 如果我们对艺术品本身加以比较，就一定能够确定这些标准的相似与差异，从这些相似本身出发，就应该能够按照艺术品体现的标准对其加以分类。然后，我们就有可能概括出文学类型的理论，进而最终获得关于文学的一般理论。否定这一点，象那些不无理由地强调每件艺术品的独特性的人所做的那样，似乎就会将个性的概念强调得太过分，使每件艺术品与传统相隔离，以致最终造成它无法表达意思、无法被人理解的情形。假定我们必须从分析一个单独的艺术品开始，我们仍然不可能否定在两件或更多特定的艺术品之间存在着某种联系、相似，共同的成份或因素使得它们彼此接近，这样，就可能为从一件单独的艺术品的分析过渡到某一个类型的艺术品的分析打开通道，例如，从一件艺术品过渡到古希腊悲剧，再到一般悲剧，然后到一般文学，最后到所有艺术品都具有的包括一切的某种结构。

但这是一个需要进一步讨论的问题。我们还必须进一步确定这些标准在哪里，它们是怎样存在的。对一件艺术品做较为仔细的分析表明，最好不要把它看成一个包含标准的体系，而要把它看成是由几个层面构成的体系，每一个层面隐含了它自己所属的组合。波兰哲学家英格丹（R. Ingarden）在其对文学作品明智的、专业性很强的分析中采用了胡塞尔（E. Husserl）的“现象学”方

法明确地区分了这些层面。我们用不着详述他的方法的每一个细节就可以看出，他对这些层面的总的区分是稳妥的，有用的：第一个层面是声音的层面，当然，不可将它与文字的实际声音相混，正如我们前面的讨论所提到的那样。这一层面的模式是必不可少的，因为只有基于这一声音的层面才能产生第二个层面：即意义单元的组合层面。每一个单独的字都有它的意义，都能在上下文中组成单元，即组成句素和句型。在这种句法的结构上产生了第三个层面，即要表现的事物，也就是小说家的“世界”、人物、背景这样一个层面。英格丹另外还增加了两个层面。我们认为，这两个层面似乎不一定非要分出来。“世界”的层面是从一个特定的观点看出来的，但这一所谓“观点”的层面未必非要说明，可以暗含在“世界”的层面中。文学中表现的事件可以“看出”或者“听出”，即使同一事件也是如此，例如，一个摔门的动作；一个人物也可以在其“内在的”或“外在的”特性中看出。最后，英格丹还提出了“形而上性质”的层面（崇高的、悲剧性的、可怕的、神圣的），通过这一层面艺术可以引人深思。但这一层面也不是必不可少的，在某些文学作品中可以阙如。可见，他的两个层面都可以包括在“世界”这一层面之中，包括在被表现的事物范畴内。然而，它们仍然提示了文学分析中一些非常实在的问题。自从亨利·詹姆斯提出小说理论以及卢伯克（P. Lubbock）较为系统地阐释詹姆斯的理论与实践以来，“观点”这一层面至少在小说中已经引起相当广泛的重视。“形而上性质”的层面使英格丹能够再次引进艺术品“哲学意义”的问题，而不致犯通常唯理智论者的错误。

采用语言学的平行观念有助于我们阐释这一问题。索许尔（F. Saussure）和布拉格语言学派（Prague Linguistic Circle）的语言学家们对语言与说话（langue and parole）做了细致的区别，¹³也就是对语言系统与个人说话的行为作了区别；这种区别正

相当于诗本身与对诗的单独体验之间的区别。语言的系统是一系列惯例与标准的集合体，我们可以看出，这些惯例与标准的作用和关系具有基础的连贯性和同一性，尽管单独的说话者所说的话是有差异的、不完善的、不完整的。至少在这一方面，一件文学作品与一个语言系统是完全相同的。我们作为个人永远也不能全面地理解它，正如作为个人我们永远不能完满地使用自己的语言一样。在认知事物的每一个行动中情形也是如此。我们永远也不可能完满地认识一个客体的性质，但我们却几乎无法否认一个客体就是这个客体，尽管我们可以从不同的角度来透视它。我们总是抓住客体中某些“决定性的结构”(Structure of determination)，这就使我们认知一个客体的行动不是一个随心所欲的创造或者主观的区分，而是认知现实加给我们的某些标准的一个行动。与此相似，一件艺术品的结构也具有“我必须去认知”的特性。我对它的认识总是不完满的，但虽然不完满，正如在认知任何事物中那样，某种“决定性的结构”仍是存在的。¹⁴

现代语言学家把潜在的声音分析为音素；还可以把它们分析为词素和句素。例如，一个句子可以被描述为一个特定的发音方式，也可以被描述为一个句型。除了音素之外，从功能上分析语言的现代功能语言学相对来说仍然发展不够，但是，问题尽管困难，却不是不可解决的，也不是完全陌生的：它们仍然是较老的语法中讨论过的有关词法与句法的一个重述。在对文学作品的意义单元的层面及其含有审美目的的特定结构进行分析时会碰到类似的问题，譬如说诗的语义学、措辞、意象之类的问题，被人以新的、更加仔细的说法重新提了出来。与描述的对象有关的意义单元、句子和句子结构构成了诸如景物、室内陈设、人物、行动或思想等想象的现实。这些想象的现实也可以从与经验现实不相混同，同时又不忽略它们固有的语言结构的角度加以分析。小说中的人物只能从

意义单元中生出，由形象所讲的话语或者别人讲的有关这一形象的语句造成。和那些与自己的过去有机地联系在一起的人相比，小说中人物的结构是不确定的。¹⁵这种按不同层面来区分的方法具有优越性，它可以取代那种传统的、往往造成误解的内容和形式的二分法。内容与语言这个基础层面紧密相联，语言中包含了内容，而内容又以语言为基础。

但是，把文学作品看作含有不同标准的若干层面的体系这样一个论点仍然不能确定这一体系的实际存在方式。要想恰当地处理这一问题，我们还需要解决唯名论对现实主义、唯心论对行为主义之间的争端，质言之，即解决认识论上的一切主要问题。然而就我们的目的来说，只要避开极端的柏拉图主义与极端的唯名论这两个相反的论点就够了。我们用不着使这个含有不同标准的体系实体化、具体化，用不着把它变成一种对一个永久的本质范畴起制约作用的原型观念。文学作品并不象一个三角形的观念、一个数字的观念或者“红”的特质那样具有相同的本体论的地位。与这些“实体”不同，首先，文学作品是在时间的某一点上创造的，其次，它是易于变化的，甚至易于遭到完全毁灭的。在这一点上，它与语言系统倒更相似一些。尽管语言诞生或死亡的准确时刻并不象文学作品（通常指单独的创作）那样可以清晰地判定。另一方面，我们应该看到，极端的唯名论不承认一个“语言系统”的概念，因而，也不承认我们这个意义上的文学作品的概念，或者，只承认它是一种有用的虚构或“科学的描述”，这就离开了我们讨论的整个问题和要点。而行为主义的狭隘假说则把不符合经验现实中非常有限的观念的任何事物看成是“神秘的”、“形而上的”。但是把音素称为一种虚构，或把语言系统称为一个“对说话行为的科学描述”必然要无视真理的存在。¹⁶我们认识标准和对标准的背离，我们不只是创造某些纯文字的描述而已。在这一方面，整个行为主义的观

点是建立在一个糟糕的抽象理论的基础上的。无论我们确立了数字与标准与否，它们依旧存在。自然，我有计数的行动；我有读的行动；但数字的显示或一个标准的认识就与数字或标准本身不同。发“h”的音就与音素“h”不同。我们在现实中认识含有一套标准的结构，我们并不去发明文字的结构。反对派的意见说，我们只是通过个别认识活动的途径认识这些标准，我们不能跳出并超越个别的认识活动，这种说法只是听来动人罢了。它是针对康德对我们的认识的批判的，因而可以用康德的论点加以驳斥。

诚然，对于这些标准我们自己也很容易产生误解，容易缺乏理解，但是，这并不意味着批评家可以采取一种超人的态度，从局外来批评我们的理解，或者冒充在某些理智的直觉活动中抓住了这一套标准的整个体系。实际上，我们是从自己认识中的一个部分建立的更高标准出发去批评自己认识的另一部分。我们不可能处在这样一个位置上，即为了证明自己的视力，企图看到自己的眼睛，而是处在这样一个位置上，即把我们能够清晰地看到的事物与我们只能朦胧地看到的事物加以比较，从而概括出区分属于两类事物的标准，并通过某种把距离、明暗等包括在内的视觉理论去解释它们之间的差异。

与此相似，我们可以通过比较，通过研究各种错误的、不完整的“认识”或解释，判别对一首诗正确的或错误的阅读，判别对文学作品中包含的标准的正确认识与歪曲。正象音素可以研究一样，这些标准的功用、关系和结合也可以研究。文学作品既非一个经验的事实，即非任何特定的个人的或任何一组个人的心理状态，也非一个象三角形那样理想的、毫无变化的客体。艺术品可以成为“一个经验的客体”(an object of experience)；我们认为，只有通过个人经验才能接近它，但它又不等同于任何经验。它之所以不同于数字之类的理想的客体，就是因为只有通过它的结构和声

音系统的经验(物理的,或潜在的物理的)的部分才能接近它,而一个三角形或者一个数字却可以通过直觉直接体会它。它还在一个重要的方面与理想的客体不同。它具有一种可以称作“生命”的东西。155 它在某一时刻诞生,在历史的过程中变化,还可能死亡。一件艺术品如果保存下来,从他诞生的时刻起就获得了某种基本的本质结构,从这个意义上说,它是“永恒的”,但也是历史的。它有一个可以描述的发展过程,这一过程不是别的,而是一件特定的艺术品在历史上一系列的具体化,我们可以在一定程度上根据有关批评家的判断、读者的经验以及一件特定的艺术品对其他作品的影响重建这件艺术品的历史。我们先前的那些具体化的意识(阅读、批评、错误的解释)将会影响我们自己的经验:先前的阅读可能教我们得到更深的理解,或者可能引起对有关过去流行解释的强烈反对。所有这一切说明批评史的重要,并引出有关个性的性质与局限的困难问题。一件艺术品怎样才能通过进化的过程仍然保留其基本结构不受损坏呢?我们讲艺术品在历史上的“生命”,在意义上正如我们讲一个在生命的过程中不断变化但仍保留其本质的一个动物或一个个人的生命一样。我们说《伊利亚特》仍旧“存在着”,就是说它一次又一次地表现了影响,因此,和象滑铁卢战役之类显然已成为过去的历史现象不同,尽管历史现象的过程甚至今天也还可以重建,它的影响也还可以辨出。但是,在什么意义上我们能够分辨与作者同时代的古希腊人听过或读过的《伊利亚特》和我们现在读的《伊利亚特》呢?即便假定我们知道当时希腊人读过的《伊利亚特》的原本,我们阅读的实际经验必然是不同的。我们不可能将《伊利亚特》的语言与古希腊的日常语言相对照,因此,不可能看出它与诗的效果赖以存在的口语之间的差异。我们不能理解许多文字上的含混,这是每一个诗人作品中的关键部分。显然,这要求我们有更大的想象力去细心体会古希腊人对神的信仰,或

者他们道德观念的规范，但即令如此，我们也只能取得有限的成功。我们几乎无可否认，存在一种“结构”的本质，这种结构的本质经历许多世纪仍旧不变。但这种“结构”却是动态的：它在历史的进程中通过读者、批评家以及与他同时代的艺术家的头脑时发生变化。¹⁷这样，这套标准体系就在不断成长、变化，在某种意义上总是不能完满地实现。但这种动态的观念并不意味着只是主观主义和相对主义。所有不同的观点决不是同样正确的。人们总可能确定哪一种观点能够更完整、更深入地把握住这一题目。各种不同的观点，即对这套标准的理解的批评，包含在充分解释的观念中。一切相对主义终归都将被这样的认识击败，即“绝对存在于相对之中，虽然它最终不在那里，也不完全在那里。”¹⁸

因此，艺术品似乎是一种独特的可以认识的对象，它有特别的本体论的地位。它既不是实在的（物理的，象一尊雕像那样），也不是精神的（心理上的，象愉快或痛苦的经验那样），也不是理想的（象一个三角形那样）。它是一套存在于各种主观之间的理想观念的标准的体系。必须假设这套标准的体系存在于集体的意识形态之中，随着它而变化，只有通过个人的心理经验方能理解，它建立在其许多句子的声音结构的基础上。

我们还没有讨论艺术价值的问题。但上述讨论应该能够说明在标准与价值之外任何结构都不存在。不谈价值，我们就不能理解并分析任何艺术品。能够认识某种结构为“艺术品”就意味着对价值的一种判断。纯现象学的错误就在于它认为二者是可以分离的，价值是附着在结构之上的，“固存”于结构之上或之中的。正是这种分析上的错误降低了英格丹那本很有见解的书的价值，即他力图撇开价值去分析艺术品。当然，这种错误的根源来自现象学家的假定，即假定存在有一种永恒的“实质”秩序，经验的个性化只是以后才加上去的。如果假定有一种绝对的价值尺度的话，我们

就必然要失去与个别判断的相对性的联系。一个僵硬的“绝对”面对的是个别判断一个没有价值的流动体。

绝对主义的论点是不完善的，与它相反的相对主义的论点也是不完善的，必须用一种新的综合观点取代并使它们成为和谐体，这种新的综合观点使价值尺度具有动态，但又并不丢弃它。我们把这种综合称为“透视主义”(perspectivism),¹⁹ 但这一术语并不表示对价值随心所欲的解释，和对个人怪诞思想的颂扬，而是表明从各种不同的、可以被界定和批评的观点认识客体的过程。结构、符号和价值形成了这个问题的三个方面，不能人为地将它们分开。

但是，我们必须首先尽力探讨用以描述和分析艺术品不同层面的方法。这些层面是：(1)声音层面，谐音、节奏和格律；(2)意义单元，它决定文学作品形式上的语言结构、风格与文体的规则，并对之做系统的研讨；(3)意象和隐喻，即所有文体风格中可表现诗的最核心的部分，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的诗的特殊“世界”，我们称这些象征和象征系统为诗的“神话”。由叙述性的小说投射出的世界所提出的(5)有关形式与技巧的特殊问题。对此，我们将另辟专章来讨论。在概述了分析个别艺术品的方法之后，我们将提出(6)文学类型的性质的问题，并讨论有关文学批评中的问题，即(7)文学作品的评价问题。最后，回到文学的进化观念上，讨论(8)文学史的性质以及可否有一个作为艺术史的内在的文学史的可能性。

第十三章 谐音，节奏和格律

158

每一件文学作品首先是一个声音的系列，从这个声音的系列再生出意义。在某些作品中，这个声音层面的重要性被减弱到了最小程度，可以说变成了透明的层面，如在大部分小说中，情形就是如此。但是即使在小说中，语音的层面仍旧是产生意义的必不可少的先决条件。德莱塞的一本小说与爱伦·坡的一首诗（例如《钟声》）在这方面的差别仅仅表现在量上，不足以成为判明小说与诗这两种截然不同的文学类型的依据。在许多艺术品中，当然也包括散文作品在内，声音的层面引起了人们的注意，构成了作品审美效果不可分割的一个部分。对于许多讲究修饰的散文和所有的韵文而言就更是如此，因为从定义上说，韵文就是语言声音系统的一种组织。

在分析这些声音效果的时候，我们必须记住两条重要而往往被忽视的原则。首先，要把声音的表演与声音的模式加以区别。大声诵读一件文学作品就是一种声音的表演，一种对声音模式加上了某些个人色彩的理解，另一方面，它还可能歪曲甚至完全无视这种声音的模式。因此，真正有关节奏与格律的科学不能仅仅依靠对个人诵读的研究。第二个错误的假说认为，应该完全脱离意义去分析声音。从我们关于任何艺术品都是一个整体的观点看，这种将声音与意义相分离的假说无疑是错误的；从纯的声音不会有或几乎不会有什么审美效果这样一个道理看，这种假说也是站不住的。没有一首具有“音乐性”的诗歌不具有意义或至少是感情色

调的某种一般概念。即使听别人读一门我们根本不懂的外国语，我们听到的也不是单纯的声音，而是在听到诵读者充满意义的语调的同时，把我们自己的发音习惯加给这门外语。在诗歌里，单纯的声音不是虚构，就是一系列极其简单和基本的关系，正如伯克豪夫在《审美尺度》¹ 中所说的那样，既然声音层面被作为一首诗整个特色的一部分，这种关系不可能解释它所具有的多样性与重要性。

159

我们必须首先区分这一问题的两个极不相同的方面：声音的固有因素和关系因素。所谓固有因素，就是指声音的特殊的个性，如“a”或者“o”，或者“l”，或者“p”的声音所固有的个性，这种个性与量不发生关系，因为在“a”和“p”之外再没有和它们完全一样的音。这种音质的固有差别正是声音产生效果的基础，通常，我们称之为“音乐性”或者“谐音”。另一方面，关系因素的差别则可能成为节奏与格律的基础：音高、音的延续、重音以及复现的频率等，这一切关系因素都有量的区别。音高可高可低、音的延续可长可短、重音可轻可重、复现的频率可大可小。这些基本的区别是很重要的，因为，它可以将整个一组语音现象区分出来。俄国人把这些因素称之为“配器法”(instrumentovka)，目的是强调这样一个事实，即音质在这儿是作家操纵和使用的工具。² 诗的“音乐性”(或称“旋律”)这一术语应该说颇易引起误解，因而须弃置不用。我们要说明的语音现象与音乐上的“旋律”并不类似，音乐上的旋律自然是由音的高低来决定的，因此，与语言音调没有多少相似，实际上，二者之间存在着相当大的差异，讲出的一句话调子抑扬起伏，音高在迅速变化，而一个音乐旋律的音高则是稳定的、间隙是明确的。³ “谐音”这一术语也远不够充分，因为在“配器法”中需要考虑使用“不谐和音”，象勃朗宁或者霍普金斯这类诗人就是如此，他们力图使自己的诗作具有粗犷、富于刺激和表现力的声音效果。

在“配器法”可使用的手法中，我们还必须区分声音的模式和声音的模拟之间的差异，前者是相同的或相关联的音质的复现，而后者是富于表现力的声音的使用。俄国形式主义者曾以独特的创造性研究了声音的模式；在英国，贝特(W.J.Bate)分析了济慈诗中精心创作的声音图式，济慈本人也以好奇的态度把他的实践总结成理论。⁴ 勃利克(O.Brik)根据重复出现的声音的数目、重复的次数、在重复音组中声音相互接续的次序、在节奏单元中声音的位置等对声音的各种图式进行了可能的分类。⁵ 这一最新、最有用处的分类法需要做进一步的分解。人们能够分辨紧密地排列在一首诗中的声音的重复、分辨一个音组开头和另一个音组结尾的声音的重复、或者一句诗的结尾和下一句诗的开头的声音重复、或者各行诗开头的声音重复、或者处于各行诗最后位置上的声音重复。各行诗开头的声音重复类似于首语重复法的文体图式。各行诗最后位置上的声音重复则包含了脚韵这一普通的现象。根据这样一个分类，脚韵仅仅是声音模式中的一例而已，不应排除象头韵、准押韵之类的类似现象而单单去研究脚韵。

我们应该记住在各种不同的语言中这些声音图式的效果是各不相同的，记住每一种语言有它自己的一套音素体系，因而有独特的母音的相对和平行或者辅音的近似的情形，最后，我们还应记住，这样的声音效果很难与一首诗或一行诗的总的意义语调相脱离。浪漫派与象征派诗人竭力要将诗歌与歌曲和音乐等同起来，这样的做法只不过是一个隐喻而已，因为诗在变化性、明晰性以及纯声音的组合模式方面都不能与音乐相抗衡。要使语言的声音变成艺术的事实，意义、上下文、“语调”这几个因素是必要的。

这点通过对押韵的研究可以看得很清楚。押韵是一种极为复杂的现象。它作为一种声音的重复（或近似重复）具有谐和的功能。兰茨(H.Lanz)在其“押韵的物理性基础”⁶ 中曾经说明，母音

押韵是由它们的泛音的重复决定的，但是，尽管声音的一面可能是押韵的基础，却显然只是押韵的一个方面。押韵在审美上远为重要的是它的格律的功能，它以信号显示一行诗的终结，或者以信号表示自己是诗节模式的组织者，有时甚至是唯一的组织者。但至为重要的是押韵具有意义，因此，是一部诗歌作品全部特性中重要的一环。押韵把文字组织到一起，使它们相联系或相对照。我们可以把押韵的语义学的功能的几个方面区别开来。我们可以问一问，押韵的音节其语义的功能是什么，无论韵脚是在词尾上（如 Character, register）或在词根上（如 drink, think）还是既在词尾又在词根上（如 passion, fashion）。我们也可以问，押韵的词是从什么样的语义范围内选择的，例如，这些词是否属于一种或几种语言范畴（词类、不同的格），或属于几组不同的事物。我们还想知道，由押韵联系在一起的词之间语义上的关系是什么。它们是否属于相同的语义范围，象许多对常用的韵同意近的字那样（如 heart, part; tears, fears），或者它们属于完全不同的语义范围，联结并置在一起只是为了产生令人惊叹的效果。韦姆塞特（W·K·Wimsatt）在一篇出色的论文中⁷研究了蒲伯和拜伦诗作中的这类效果，他俩用 Queens（皇后）和 screens（屏风）、elope（私奔）和 Pope（教皇），或者 mahogany（桃花心木）和 philogyny（对女人的喜爱）这些语义相差甚远的字押韵就是为了取得令人耳目一新的效果。最后，我们还可以区分押韵在一首诗的整个上下文中所起作用的程度，在什么程度上押韵的字仅仅是填充字眼，或者从另一个极端看，我们是否仅仅从押韵的字就可以猜出整首诗或整节诗的意义。押韵可能成为一节诗的骨架，也可能几乎不起什么作用，以致人们几乎注意不到它们的存在（如勃朗宁《我的已故的公爵夫人》就是一例）。

对于押韵的研究可以象韦尔德（H.C.Wyld）所做的那

样,⁸ 把它看作是语音发展史的语言证据(蒲伯曾把 join 与 shrine 相押);但是,从文学的目的看,我们必须牢记押韵“准确性”的标准在不同的诗歌流派和不同的国家中有相当大的差别。在英文中阳韵是普遍使用的,使用阴韵和三音节韵通常会产生滑稽模仿和喜剧的效果,但在中世纪的拉丁文、意大利文或波兰文中阴韵却是在许多最严肃的诗歌中必须使用的。在英文中我们还有象眼韵、具有双关含义的许多同音异义字的押韵、不同时代与地区标准发音的歧异、诗人发音的癖好等问题,这些问题至今几乎还没有提出过。在英文中还没有可以与日尔蒙斯基(V.Zhirmunsky)论押韵⁹的大作相提并论的专著,日尔蒙斯基比我们对这个轮廓的描述更详尽地探讨了押韵效果的类别,并论述押韵在俄国和主要的欧洲国家的历史。

在这些语音模式中起决定作用的是一个母音或辅音音质的重复(如头韵中的情形),我们必须把这种语言模式与声音模仿相区别。声音模仿已经吸引了许多人的注意,一方面因为诗歌中许多名家的段落以声音模仿为主旨,另一方面又因为这个问题与较早的神秘观念联系在一起,即认为声音必然以某种方式和有意义的事物相对应。只要看看蒲伯与骚塞(R.Southey)诗作中的某些段落,或者想想十七世纪的人们怎样期望能在实际上吟哦宇宙的音乐(例如,德国的哈尔斯杜福[G.P.Harsdörffer]即一例¹⁰)就足以明白。那种认为一个字“确切地代表了一件事物和一个行动的观点已经被普遍地丢弃了。现代语言学家倾向于承认一部分特殊的词为“象声词”,这些词在某些方面处于语言通常的语音系统之外,明显地模仿某种听到的声音(如,cuckoo——鸟鸣声,buzz——飞虫的嗡嗡声、营营声,bang——关门的“砰”声、枪声,mi-aow——猫叫的“咪咪”声)。可以很容易地看出,相同的语音组合在不同的语言中可以有完全不同的意义(如, Rock 一词在德文

中意为“男子上衣”，而在英文中意为“大石头”；rok^①在俄文中意为“命运”，而在捷克语中意为“年”。自然界的某些声音在不同的语言中有不同的表示法（如，表示铃或钟的响声，英文用ring，法文用sonner，德文用länten，俄文用zvonit^②）。正如兰色姆曾经有趣地研究过的那样，我们可以看出，象“the murmuring of innumerable bees”（“无数蜜蜂的嗡嗡声”）这样一行诗的音响效果实际上是依赖于它的意义的。假如我们把这行诗稍做一点语音上的修改，使它成为“murdering of innumerable beeves”（“无数肉牛的谋杀”），我们就完全毁掉了这行诗的音响模拟效果。¹¹

但是，这个问题似乎被现代语言学家不恰当地小视了，也被理查兹和兰色姆这样的批评家轻易地抛到了一边。在这个问题上，人们必须对三个不同的层次做出分别。首先，是对物理音响的实际模仿，这种模仿无可否认是成功的，例如“cuckoo”一词对鸟鸣声的模拟，当然随着讲话人语言系统的差别，它很可能会有不同。其次，这种声音的模仿应该与刻意的声音描绘相区别。声音描绘是通过上下文里发出的声音对自然界声音的一种重建，在这样的上下文里文字本身并没有拟声效果，而是被引入某种声音模式，如上文所引丁尼生诗行中的“innumerable”一词，或者荷马与维吉尔史诗中的许多段落中的词都是如此。最后，还要区别声音的象征与声音的隐喻这一重要的层次。声音的象征与隐喻在每一种语言里都有自己的惯例与模式。格拉蒙（M. Grammont）对法国诗歌的表现力做了最细致与独到的研究。¹²他把法语的所有辅音与母音加以分类，探讨了它们在不同诗人的作品中表达的效果。例如，清晰的元音能够表达微小、迅速、冲动、优雅之类的性质。

格拉蒙的研究虽然不免带有主观性，但是在某一特定的语言

① rok，即俄语рок的译音。

② zvonit，即俄语звонить的译音。

体系中仍有某种文字的“观相术”(physiognomy)之类的方法存在，这就是比象声法远为流行的声音象征。在所有的语言中毫无疑问存在着感觉上的联合与联想的现象，这种联觉的现象一直被诗人们正确、精心地使用着。象韩波(A·Rimbaud)的名作《元音》在每一个元音与每一种颜色间建立了一对一的关系，虽然这种关系是建立在广为人知的传统上，¹³但仍带有纯粹的随意性；不过，前元音(e和i)和单薄的、迅捷的、清晰的以及明亮的物体之间的基本联系，后元音(o和u)和笨重的、缓慢的、模糊的以及阴暗的物体间的基本联系却能够被音响科学的实验所证实。¹⁴施笃姆和奎勒(W·Köhler)的研究还表明辅音也可以分成阴暗的(唇辅音与软腭辅音)和明亮的(齿辅音与上腭音)两类。这些决不仅是一些比喻，而是根据从声音和颜色两个系统各自的结构中观察到的明白无误的相似建立的联系。¹⁵这里有“声音与意义”¹⁶这样的总的语言学的问题，还有在文学作品中它的应用与结构之类的问题。特别是后一个问题，我们研究得还很不够。

节奏与格律提出的问题与“配器法”提出的问题是不同的。对这些问题已经进行了广泛的研究，有大量的文章探讨了这些问题。当然，节奏不独是文学有、语言有，而且自然有、劳动有、灯光信号有、音乐有，甚至从某种形而上的意义上讲，造型艺术也有。节奏是一个一般的语言现象。我们用不着讨论那些众多的有关节奏本质的理论，¹⁷就我们的目的而言，只要分辨下述两个有关节奏的理论就可以了。一种理论把“周期性”判定为节奏的绝对必要的条件，另一种理论把节奏的含义大大扩展，甚至把非重复性的运动形式也包括在节奏的定义内。第一种观点显然将节奏与格律视为一体，因而必然导致否定“散文节奏”的观念，把散文节奏视作与之相矛盾的，或者视作一种比喻。¹⁸后一种定义较宽的观点受到西弗斯(E.Sievers)研究结果的有力支持。西弗斯的研究表明，个人

说话有节奏，许多音乐有节奏，甚至包括单旋律的圣歌和并没有周期性的外来音乐都是有节奏的。按照这样的观点，对节奏的研究就应该包括个人的说话和所有的散文在内。我们很容易说明所有的散文包含有某种节奏，甚至最散文化的句子也可以标出其节奏，也就是说，可以将它分成长、短音组，重读与非重读音节。早在十八世纪，斯蒂尔 (J. Steele) 就对此做过许多研究；¹⁹ 而今天则有更多的论著分析散文的节奏。研究表明，节奏与“旋律”紧密地联系在一起，旋律即语调的曲线，它是由音高的序列决定的。因此，“节奏”这一术语被人们广义地使用，即包括了节奏与旋律两方面的含义。著名的德国语言学家西弗斯宣称要将个人节奏模式与语调模式加以区别，鲁茨 (O. Rutz) 又把它们与身体姿势和呼吸的生理形态联系在一起。²⁰ 尽管有人曾努力要将这些研究的成果运用到严格的文学目的上，尝试建立文学风格与鲁茨类型之间的相互关系，²¹ 但是，在我们看来，这些问题似乎都不能包括在文学研究的范围之内。

要从文学的角度研讨这些问题，就必需解释散文节奏的本质、节奏性散文的特色与功用；我们还必须对某些特别的散文段落做出解释，这些散文段落的节奏或旋律甚至会强烈地吸引那些漫不经心的读者，如英文圣经中、布朗爵士 (Sir T. Browne)、拉斯金或德昆西散文中的某些段落就是如此。要搞清具有艺术性的散文节奏的本质，会引起相当大的困难。帕特森 (W. M. Patterson) 的《散文的节奏》是一本有名的书，它试图以一套苦心孤诣地创造的切分节奏系统来说明它。圣兹伯里十分完备的《英文散文节奏史》²³ 不断强调说，散文节奏是建立在“变化”的基础上的，但却完全没有界定它的本质。假若圣兹伯里 (G. Saintsbury) 的“解释”是正确的话，那就根本没有什么节奏可言。然而毫无疑问，圣兹伯里不过是强调散文节奏有落入确切的格律模式的危险。最少我们

今天可以感觉到狄更斯作品中常出现的无韵诗是笨拙的、感伤的。

其余的散文节奏研究者仅仅研究其一个明显的特色，即结尾节奏(cadence)，这种节奏存在于拉丁语演说散文的传统中，拉丁语中对此有准确的模式与特殊的命名。特别是在疑问句与感叹句中，“结尾节奏”是旋律的一个部分。当英文模仿拉丁语的格律形式时，现代读者很难了解拉丁语中那些十分精致的格律，因为英文的重音不象拉丁语中那样，长短音是严格按照规定排定的；十七世纪许多人尝试在英文中造成与拉丁语格律相类似的效果，而且也偶有成功的范例。²⁴

一般来说，研究散文艺术性节奏的最好方法是必须记住将它与散文的一般性节奏以及诗的节奏二者区别开来。散文的艺术性节奏可以描述为通常口语节奏的一种结构。它与普通散文的差别在于它的重音分布有较大的规律性，虽然这种规律性未必具有明显的等时性(等时性即在节奏重音之间具有规律的时间间隔)。在一个普通的句子里，强度与音高通常有较大的差别，而在节奏性的散文中却有一种平衡重音与音高之间差异的显著倾向。托玛谢夫斯基(B.Tomashevsky) 是最早研究这些问题的学者之一，他分析了普希金的《黑桃皇后》中的一些段落，通过统计的方法表明，²⁵散文句子的开头与结尾较之中间部分有形成节奏规律的更大倾向性。节奏的规律性与周期性给人的一般印象通常由于语音和句法上的手法获得了加强。这些手法是声音图形、平行子句、对比平衡句等，通过这些手法整个意义的结构强有力地支持了节奏模式。在几乎是非节奏性的散文中，有从重音堆积的断句直到接近诗的整齐性的各种不同的节奏等级。接近诗歌的主要过渡形式是法国人所谓的短圣诗、英文圣经的赞美诗、以及象欧辛和克劳德尔(P.Claudel)等致力于获得圣经效果的作家的作品。在短圣诗中每隔一个重读音节要更加强调，这样，两个强读音组就与二音步诗中的

音步极为相似。

我们无须对这些手法细加分析。它们显然具有漫长的历史，深受拉丁语演说散文的影响。²⁶ 在英语文学中，节奏性散文的鼎盛时代是十七世纪，出现了布朗爵士或泰勒（J. Taylor）这样的散文大家。十八世纪英国散文变成了一种更简洁的口语式文体，到该世纪末甚至出现了以约翰逊、吉朋和博克为代表的一种新“雄浑体”。²⁷ 到了十九世纪，节奏性散文在德昆西、拉斯金、爱默生和麦尔维尔的作品中以及斯坦和乔伊斯等人变化的形式中获得了复兴。在法国，有波苏埃和夏多勃里昂的辉煌散文体；在德国，有尼采的节奏性散文；在俄国，果戈理与屠格涅夫的作品中有不少著名的节奏性散文片断，晚近则有巴依里（A. Byely）的“装饰性”散文。

节奏性散文的艺术价值仍在争辩中，也是可以争辩的。现代的趣味倾向于欣赏艺术与各种文学类型的纯粹性，因此，大多数读者喜欢诗有诗的形式、散文有散文的形式。节奏性散文似乎被认为是一种混合的型式，既非散文、也非诗。但这很可能是我们这个时代的一种批评偏见。为节奏性散文辩护大约就如为诗辩护一样。这种节奏如果使用得好，就能够使我们更完好地理解作品本文；它有强调作用；它使文章紧凑；它建立不同层次的变化，提示了平行对比的关系；它把白话组织起来；而组织就是艺术。

韵律学，或称格律学是若干世纪以来吸引着大量学者苦心专研的一个题目。今天可以说，我们不仅需要综述新的格律样式，还应研究当代诗歌的新技术。实际上，格律学的基础和主要批评标准尚未确立；即使在标准的论文中都存在着大量惊人的思虑欠妥的思想、含混不清、游移不定的术语。圣兹伯里的《英文韵律学史》就其规模来说，还没有别的作品能够比拟，但它全然是建立在界说不清、理论含混的基础上的。从自己特殊的经验出发，圣兹伯里拒

¹⁶⁶ 绝界定乃至描述他的术语并为之感到骄傲。例如，他谈到了长、短音，但却弄不清他的术语是指声音延续的时间呢还是指重音。佩里(B.Perry)在他的《诗的研究》一书中谈到了文字的“重量”(weight)以及“表明文字意义或重要性的声音的相对大小或者高”²⁹ 对这些概念他自己一塌糊涂，当然也就使别人莫明其妙。从其它标准的著述中还可以举出许多类似的混淆不清的观念以及模棱两可的说法。即使做出了正确的区分，也会由于矛盾重重的术语搞得面目全非。因此，奥芒德(T.S.Omond)的精心之作《英诗格律理论史》与巴卡斯(P.Barkas)的有关最近理论颇有用处的述评³⁰ 就应该受到欢迎，因为它们力图澄清这些混淆，尽管他们的结论支持了一个尚未确证的怀疑论。如果我们把欧洲大陆上，特别是法、德、俄等国有关格律的各种理论考虑在内时，就可以看出这一理论中存在着形形色色的分别。

就我们的目的来说最好是只辨析格律理论中的几个主要类型，避免卷入其更细微的差别，或者含混的类型中去。最老的类型可以称为“图解式”的格律法，是从文艺复兴的手册中演化来的。这一方法以图解符号来描述长音和短音，在英文中，一般即指重读音节与非重读音节。图解式的格律学家往往描绘出格律图和格律模式，要求诗人严格遵循。我们在中学时都学过他们的这类术语，听到过抑扬格、扬抑格、抑抑扬格和扬扬格之类的词。这些术语今天仍然是对格律模式做一般研讨和描绘时最有效用又最易理解的词。但是，这套系统显然是不够用的；今天这一点已被人们普遍地接受。这一理论没有注意到实际的语音，它的一般的教条是完全错误的。倘若诗歌当真完全遵循这套图解的格律模式，那它就必然是最单调、最沉闷的。然而，这一理论毕竟还有它的优点。它的重点清楚地集中在图解的模式上，回避了许多现代理论无法回避的困难，即吟诵者个人声音的细微特质和变化。图解式格律学明

白，格律不仅仅是一个声音的问题，而是在诗中隐含着一种对诗起支撑作用的格律模式。

第二种类型是“音乐性”的理论，它建立在假定的基础上，即诗中的格律与音乐中的节奏类似，因此，最好以音乐上的符号来表示。英文中最早提出这一理论的是兰尼尔(S·Lanier)的《英诗的科学》(1880年)，但近来的研究者对他的理论做了进一步的修正。³¹在美国，最少在那些英文教师中，这种理论似乎仍是一种可以接受的理论。根据这套理论，诗中的每一个音节都可以配以一个音符，而音符的高度不确定，音符的长度可以随意决定，可以把一个二分音符配给一个长音节，四分音符配给一个半短音节，八分音符配给一个短音节，余此类推。拍子的计数是，从一个重读音节到另一个重读音节为一小节；阅读的速度则更加模糊，可选择3/4拍或3/8拍，在某些特别的情况下，还可以选择3/2拍。按照这样一套理论，我们可以把任何英文诗句用乐谱记下来。例如蒲伯的这样一句普通的五音步诗行：

Lo, the poor Indian whose untutored mind
(看哪，那可怜的印度人缺乏教养的头脑)
就可以用3/8拍记成如下的谱子：



Lo, the poor In-dl-an whose un-tu-tored mind

按照这一理论，抑扬格与扬抑格之间的差别就得重新加以解释，抑扬格的特点在于行首附加一个额外的轻音节，这一音节通常算在格律之外，或者算在前一行的音节中。按照这一理论，甚至最复杂的格律也可以通过恰如其分地引进休止符和安排长短音记成乐谱。³³

这套理论的优点在于它有力地强调了韵文趋向主观感觉的等

时性的倾向，即我们根据主观感觉放慢或加快、延长或缩短读每个字音的速度，加入休止以形成等时小节的倾向。这种记谱的方法用在“可唱的”诗歌时最为成功，但用它来处理口语体或讲演体韵文时就显得远远不够了，若用它分析自由体或者任何非等时性的韵文时就更无能为力。这一理论的一些倡导者简单否认自由体是韵文。³⁴ 音乐性理论家能够把民谣的格律处理成“二音步”，甚至成功地把复拍子加倍，³⁵ 能够以“切分法”来解释任何格律现象。如下面勃朗宁的两句诗：

The gray sea and the long black land
And the yellow half-moon large and low
(灰色的海和黑色的长条陆地
黄色的半月又大又低)

¹⁶⁸ 第一行中的“sea”和“black”以及第二行中的“half”可以用切分法(syncopation)标出。音乐性理论的优点是显而易见的：它有力地驳斥了通常课堂上的教条；它能够对教科书上从未提出过的某些复杂的格律给予解析并记谱，例如，史文明、梅瑞狄斯或勃朗宁的某些诗作。但是，这一理论也存在严重的缺陷。它放任个人对于诗歌的随意诵读；它把所有的诗减为若干种单调的节拍，因而取消了诗人之间以及诗歌流派之间的差别，它似乎鼓励或暗示所有诗歌都可以歌唱，而它所建立的等时性观念不过是主观的，认为人们感觉到的声音和休止相互比较都是等时的。

第三种类型的格律学理论在今天已受到广泛的重视。它是建立在客观研究的基础上的，通常使用象示波仪之类的科学仪器，这样，就可以把阅读中实际发音的情形记录甚至拍摄下来。科学的声学研究的技术已由德国的西弗斯和萨兰(F·Saran)、法国的菲赫耶(P·Verrier)(他主要依据英文资料)和美国的斯克里普彻(E·W·Scripture)运用到诗歌格律的研究上。³⁶ 我们可以在施

拉姆(W·Schramm)的《英诗格律学研究方法》一书中找到关于这一理论方法和成果的一个概述。³⁷ 声学格律理论已经明确地建立了组成格律的要素。因此，我们没有任何藉口可以再将音高、响度、音色、节拍等混为一谈，因为声学研究表明它们可以相当于一个对应的可测物理因数，即说话者发射的音波的频率、振幅、波形和波长。我们可以把仪器的发现清楚地拍摄或描绘下来，从而对任何实际诵读中的每一细节加以研究。示波仪可以显示出一个指定的读者在诵读这一行或那一行诗时响度、时值、音高的变化。它表明诵读《失乐园》的第一行诗产生的波形和地震时地震仪上显示的强烈波形相似。³⁸ 这的确是一项毋庸置疑的成就；许多从事科学的研究的人们（当然其中许多是美国人）结论说，我们无论如何不会超越这些发现了。但是，实验室中的格律学显然忽略了并且必然忽略韵文的意义，有些声学家得出结论说，根本就不存在音节这种东西，因为声音是连续不断的；也不存在文字这种东西，因为在示波仪上显示不出字音的边界；从严格的意义上说，甚至不存在旋律这种东西，因为音高是由元音与几个辅音传递的，常常被杂音打断。这套声学格律理论还说明根本不存在严格的等时性，因为拍子的实际延续时间是差别很大的，也不存在固定的“长、短音节”，最少在英文中是如此，因为一个“短”音节在物理上可以比一个“长”音节长；甚至也没有轻、重音之间的差别，因为一个“重读”音节在实际上可能读得比一个非重读音节还要轻。¹⁶⁹

一方面我们可以承认这些成果是有用的，另一方面又要看到这一“科学”赖以存在的基础却遭到了有力的反对，因为在文学研究者看来，它极大地减弱了文学的价值。认为示波仪的发现与格律学的研究有直接关系的全部假定是站不住脚的。韵文语言的节拍是一种期待性的节拍。³⁹ 我们期待着在一节拍之后出现一个节奏上的讯号，但这个周期性不必一定是准确的，这一讯号也不必一

定要在实际上那么强，只要我们感到它是强的就成了。音乐性的格律理论在这点上无疑是正确的，因为它把节拍、重音、音高这几方面内的差异看作仅仅是相对的、主观的。但是声学格律理论与音乐性格律理论都有一个共同的不足或者说局限性，那就是，它们仅仅研究声音、研究一个或许多诵读者的表演、它们的研究结果仅仅是从这次或那次特定的诵读得出的。它们忽略了这样一个事实，即一个诵读者可能读得对，也可能读得不对，他可能给原诗格律增加了一些因素，也可能歪曲甚至完全不顾原诗的格律形式。

象这样一行诗

Silent upon a peak in Darien

(达尔一座山峰上的静默)

可以用“Silent upon a peak in Darien” 这样一种格律模式来读；也可以用散文的格律来读：“Silent upon a peak in Darien”；或者用各种将韵文格律模式与散文节奏调和折衷的方式来读。作为讲英语的人，听到“Silent”这样的读法，我们会感到对“正常”语音的破坏；听到“silent”的读法，我们依然会继续感受到从前面几行传递过来的格律模式。在这两种极端之间会有某种“不定的重音”形成妥协；但是在所有的情况下，不论是怎样读的，读者的特别表演与对其格律形势的分析是毫不相干的，这种格律形势包含在格律模式和散文节奏的张力之中，也即其“对位”之中。

对声学和音乐性理论来说，韵文的模式是无法解析的、不可理解的。在任何一种有关格律的理论中，韵文的意义是无论如何不可忽视的。然而，声学与音乐性理论却认为韵文格律与意义毫不相关，例如，一位杰出的音乐性格律学家斯图尔特(G.R. Stewart)曾说：“韵文可以在没有意义的情况下存在”，因为

“格律在实质上可以独立于意义之外，我们可以恰当地尝试把任何一行与意义无关的句子的格律结构重新显示出

来。”⁴⁰

菲赫耶和萨兰提出的教条说，我们必须采取一位外国人的观点，即在不懂语言的情况下听人读诗。⁴¹但是，这一提法在实际中是完全没有根据的，因而被斯图尔特摈弃了。⁴²采用它必将对任何格律研究者带来灾难性后果。假若我们无视韵文的意义，我们就等于放弃了文字、短语的概念，因而放弃了分析不同作者诗歌之间差异的可能性。英诗格律主要是由强读的短语、节奏性冲动和由分解的短语支配的实际口语节奏之间的对位决定的。但这种分解短语只有在熟悉原诗意义的前提下才能确定。

因此，俄国的形式主义者⁴³力图把格律学置于一个全新的基础上。对他们来说，“音步”这一术语显得远远不够用了，因为有许多诗并没有“音步”。“等时性”尽管可以在主观上运用于许多诗歌，但仍然局限于某些特殊类型的诗作上，因而，很难导致对格律进行客观的研究。他们争辩说，所有这些理论在于错误地界定了诗歌节奏的基本单元。假若我们把诗歌仅仅看作围绕某些重读音节（或定量系统中的长音节）组成的一部分，我们就将无法否认，同样的组合，甚至同样的组合顺序都可以在与诗无关的语言系统的类型中找到。那么节奏的基本联合就不是音步而是整个诗行。这是俄国人采纳了一般形式理论之后必然得出的一个结论。音步不能独立存在；它们只是在与整个诗歌的相对关系中存在。每一个重音根据它在诗中的位置不同具有自己的独特性，也就是说，它是第一个、第二个或第三个音步等。诗歌中结构的一致性随语言与格律系统的不同而不同。它可以是“旋律性”的，也就是说，音高的连续性可能是使诗区别于散文的唯一标志，如在某些自由体诗中那样。⁴⁴如果我们从上下文或者作为信号的印刷安排上无法得知一段自由体诗是诗，我们就可能按照散文去读它，而在实际上并没有将它与散文相区别。但是，我们又确实能够按照诗去读它，能以

不同的方式(例如不同的语调)去读它。俄国人详细地说明,这一语
171 调总是两个部分,或者二音步的;如果我们丢开语调,诗就不再是
诗,而变成了节奏性散文。

在对普通格律诗的研究中,俄国人把统计的方法应用到格律模式与口语节奏的关系中。他们认为诗是一种精心设计的对位模式,即强调的格律与普通口语节奏之间的对位,正如他们令人感兴趣地说明的那样,因为诗是一种强加给日常语言的“有组织的破坏”。他们把“节奏性的冲动”与格律模式分开。格律模式是静止的、图解式的,“节奏性冲动”是动态的、进行式的。我们预期随之而来的节奏信号,我们不仅组织文学作品的节拍,也组织所有其它的因素。由此可见,节奏性冲动影响了对文字的选择、对句型的选择,也就影响了一首诗的整个意义。

俄国人使用的统计方法非常简单。在所要分析的每一首诗和每一段诗中,只要计数每个音节含有重音的百分率即可。如果一行五音步诗的格律是绝对整齐的,那末,统计者将表明第一个音节的重音为 0%,第二个音节的重音为 100%,第三个音节: 0%,第四个音节: 100%等等。这也可以用图解式来表示,画一条线表示音节的数目,画另一条线与之垂直,表示百分率。格律这样工整的诗歌当然是不常见的,理由很简单,它太单调。大多数诗歌在模式与完成的格律之间显出一种对位的关系,例如,在无韵诗中,第一个音节重读的情形相当多,这种非常显著的现象通常被称作“扬抑格音步”或“不定的”重音,或“拘格”。如用图解式来表示统计的结果,则可能是较平的一条曲线;但如果仍是五音步,并且是刻意求工的五音步,则统计数显示的曲线一般是在二、四、六、八音节上达到顶峰。这种统计的方法本身当然是无穷无尽的。但它的好处是给整个诗以解释,揭示了仅在几行诗中不可能清晰地显出的倾向。它还可以迅速揭示各种诗派之间、不同诗人之间的差异。在俄文

中，这一方法卓有成效，因为每个俄文单字仅有一个重音（次重音不算重音，只是一个送气的问题），但在英文中，有效的统计学方法将会相当复杂，因为它必须将次重音和许多非重读后续单字和附接单字考虑在内。

俄国的格律学家们特别强调下述这样一点，即不同的诗派与不同的诗人会以不同的方式采用理想的格律模式，同时，每一流派或者诗人都有自己的格律标准，因此，用任何一种特定的标准来评断各种诗派与不同诗人是不公正的，也是错误的。诗歌格律发展的历史显示出不同标准之间经常发生的冲突，一种极端的理论很容易被另一种理论取代。俄国人还强调了不同语言体系的格律理论之间的巨大差异，这一点是很有用处的。通常把诗歌的格律体系分成音节的、重音的、音量的几类，但这不仅是不完善的，而且是容易引起误解的。例如，在塞尔维亚——克罗地亚语及芬兰语的史诗中，上述三个分类原则——音节的、音量的和重音的——全都起作用。现代研究表明，一般认为纯音量的拉丁语格律在实际上由于注意到重音和文字的限制曾经做过相当大的修正。⁴⁵

各种语言由于其节奏上的基本因素不同而有所不同。英文节奏显然由重音所决定，而音量则隶属于重音，文字的限制也起着一个重要的节奏功能。在英文中，由单音节词组成的一行诗和完全由多音节词组成的一行诗之间的节奏上的差异是十分明显的。在捷克语中，文字的限制是节奏的基础，它总是伴随着强制性重读，而音量只是一个可供选择的多样性的因素。在汉语中，音高是节奏的主要基础，而在古希腊语中，音量则是其组织原则，而音高与文字的限制却是一个可供选择的多样性因素。

在某一种语言史中，尽管韵文体系可能被其它新的体系不断取代，但我们却不能说这种取代就是“进步”，也不能把较早的诗歌指责为拙劣的打油诗，或仅仅是新建系统的近似体系。在俄文中，

诗律相当长一段时间为音节主义所统治，在捷克文中，诗歌格律相当长一段时间内是音量式的。假若人们认识到里盖特 (J. Lydgate)、霍斯 (S. Hawes) 和斯克尔顿 (J. Skelton) 并没有写不完善的格律，只是遵循他们自己的法则的话，从乔叟到萨里 (H. H. Surrey) 的英国韵文史的研究本来可以起革命性的变化，⁴⁶ 甚至可以为锡德尼、斯宾塞和哈维 (G. Harvey) 等大名鼎鼎的作家进行正当的辩护，他们由于把音量性的格律法引入英诗而受到时人的嘲讽，他们未获成功的运动至少在打破早期英诗中的音节或格律的僵化方面具有历史性的重要性。

也可以试图建立比较格律史。著名的法国语言学家梅耶 (A. Meillet) 在他的《古希腊格律中的印欧语渊源》一书中比较了古希腊格律与吠陀梵文的格律，以便重建印欧语的格律体系；⁴⁷ 雅可布森 (R. Jakobson) 已经证明南斯拉夫史诗的格律是非常接近这一古代的格律模式的。这种古代模式将一个音节式的诗行与一个僵硬得古怪的讲究音量的子句结合在一起。⁴⁸ 比较的方法有可能区分不同类型的民谣格律并追溯其历史。史诗式的吟唱与在抒情诗中使用的“旋律式”韵文必然有很大的差异。在每一种语言里，史诗的格律似乎总是较为保守的，而歌谣的格律由于与一种语言的语音特点联系最紧密，因而容易具有较大的民族多样性。即使是现代诗歌的格律，区分讲演式韵文、会话式韵文和“旋律式”韵文三者之间的差别也是重要的，大多数英语格律学家由于受音乐性格律理论的影响，往往总是注意歌谣式的韵文，因而忽视了这种差别。⁴⁹

在对十九世纪俄国抒情诗所做的很有价值的研究中，⁵⁰ 艾肯鲍姆 (B. Eichenbaum) 曾经试图分析语调在“旋律式”的、“可歌唱的”诗歌中的作用。他令人瞩目地说明俄国的浪漫主义抒情诗怎样使用了三音步格律、象疑问句、感叹句之类的语调形式以及诸如平行之类的句型结构；但是，我们认为，他并没有建立起语调在

“可歌唱的”诗歌中具有组织力量的核心论点。⁵¹

对于俄国人的理论我们还可能有多方面的疑问，但我们不能否认他们在实验室的格律理论与音乐性格律理论的纯主观性之间找到了一条通道。这一理论中有许多东西仍是朦胧的、有争论的；但格律学在今天显然已经恢复了与语言学与语义学的必然联系。我们认为，声音和格律必须与意义一起作为艺术品整体中的因素来进行研究。

第十四章 文体和文体学

语言是文学艺术的材料。我们可以说，每一件文学作品都只是一种特定语言中文字语汇的选择。正如一件雕塑是一块削去了某些部分的大理石一样。贝特森写了一本题为《英诗与英语》的小书，他提出，文学是一般语言史的一个部分，是完全依赖语言的。

我的论点是，一首诗中的时代特征不应去诗人那儿寻找，而应去诗的语言中寻找。我相信，真正的诗歌史是语言的变化史，诗歌正是从这种不断变化的语言中产生的。而语言的变化是社会和文化的各种倾向产生的压力造成的。¹

认为诗歌史紧紧依赖于语言史，贝特森的观点提出了一个很好的例证。确实，英国诗歌的发展演变过程至少可与伊丽莎白时代英语口语松散的弹性，十八世纪英语的典雅、明晰，以及维多利亚时代英语的模糊、冗繁做一平行对照。语言理论在诗歌史上起着一个重要的作用。例如，霍布斯的理性主义理论强调语言的文字涵义、明晰以及科学的准确性曾给英诗以深远的影响，尽管这种影响常常把英诗引入歧途。

根据沃思勒（K·Vossler）的理论，我们还可以提出这样的论点：

一个时期的文学史通过对当时语言背景所做的分析至少可以象通过政治的、社会的和宗教的倾向或者国土环境、气候状况所做的分析一样获得同样多的结论。²

特别是在那些几种语言传统相互争据主导地位的时代与国家中，诗人对某种语言的使用、态度以及忠诚不仅对这一语言体系的发展是重要的，而且对理解他的艺术也是重要的。在意大利，文学史家几乎不可能无视“语言问题”；沃思勒对文学所做的研究就常常使用他自己那本《法国文化在其语言发展中的反映》里的许多很好的语言例证；俄国的维诺格拉多夫（V. V. Vinogradov）仔细分析了普希金使用现代俄语中各种不同成分的情况：教会的斯拉夫语、流行的口语，以及进入俄语中的法语和德语。³

但是贝特森无疑是言过其实了。他认为诗歌被动地反映语言变化的观点是无法叫人接受的。我们切不可忘记，语言与文学的关系是一种辩证的关系，文学同样也给予语言的发展以深刻的影响。不论是现代法语，还是现代英语，假如没有新古典主义文学，它们就不会是现在这个样子，同样，现代德语如果没有路德（M. Luther）、歌德和其它浪漫主义文人的影响也不会是今天这个样子。

文学与知识界和社会的直接影响相脱离的观点也是站不住脚的。贝特森争辩说，十八世纪的诗歌是清澈的、明晰的，因为当时的语言已变得清澈、明晰，因此，不论他是不是理性主义的诗人，都必须接受现成的语言。但是布莱克和斯马特却表明，具有非理性主义与反理性主义世界观的诗人能够怎样把诗的语言转变成十八世纪以前的样子。

我们不仅可能写一部文学思想史，而且可能写一部文学类别史、格律史、主题史，而这几类史都将涉及数种语言的文学，这一简单的事实表明文学并不完全依赖语言。这里我们显然必须把诗歌以及小说和戏剧分成两个方面来讨论。贝特森主要是论诗的；我们确实很难否认，如果诗歌组织得非常严密，就与语言的声音和意义发生了密切的联系。

这里的理由在一定程度上是明确的。格律组织了语言的声音特征。它使散文的节奏具有规律性、趋向于等时性，这样，就简化了音节长度之间的关系。它放慢了节拍的速度、拖长了元音，以便显示这些元音的泛音和音色。它使语调、口语的旋律简单化并具有规律性。⁴ 这样，格律的重要性就在于使文字具有实际存在的意义：指出它们的所在，并使人立即注意到它们的声音。在好的诗歌中，文字之间的关系是受到特别强调的。

诗歌的意义与上下文是紧密相关的：一个字不仅具有字典上指出的含义，而且具有它的同义词和同音异义词的味道。词汇不仅本身有意义，而且会引发在声音上、感觉上、或引申的意义上与其有关联的其它词汇的意义、甚至引发那些与它意义相反或者互相排斥的词汇的意义。

因此，语言的研究对于诗歌的研究具有特别突出的重要性。我们这里所说的语言研究当然是指那些语言专家们通常忽略或者轻视的部分。除了在格律和音韵史中要研究一些罕见的发音问题之外，现代文学研究者不大用得着历史词法、音韵学、甚至实验语音学，但他却需要语言学中一个特别的分支，那就是词汇学，即研究词汇的意义及其演变的科学。英语古诗的研究者如果要正确地把握许多较古的词汇的意义，没有《牛津英語词典》是不行的。倘若他要想理解弥尔顿那些拉丁语化的词藻，词源学的研究将会有较大的帮助。

当然，这里语言研究的重要性决不仅仅局限于对一个词和短语的理解。文学是与语言的各个方面相关联的。一件文学作品首先是一套声音的系统，因此，是一种特定语言声音系统中的选择。前一章我们对于谐音、节奏与格律的探讨已经显示了语言学上的考虑对许多这类问题的重要性。对于比较格律学和正确分析声音模式来说，音素学是必不可少的。

从文学的角度来看，一种语言的语音当然不能同它的意义分隔开。另一方面，意义结构本身也要受语言分析的制约。我们可以写一部或一组文学作品的语法，开始讲音韵和词法，然后讲词汇（不规范词、方言土语、古词、新词），最后讲句法（例如，倒装句、对偶句和平行句）。

可以从两个不同的角度去研究文学的语言。可以把文学作品仅仅作为语言史的文献纪录。例如，《枭与夜莺》和《高文爵士与绿衣骑士》可以用来说明某些中古英语方言的特征。在斯克尔顿、奈什(T·Nashe) 和本·琼生等作家的作品中有研究语言史的丰富的材料；由金(A·H·King)写的一本瑞典文近作使用本·琼生的《打油诗人》对当时的社会方言与阶级方言作了仔细的分析。弗朗兹(W·Franz) 写了最详尽的一本《莎士比亚语法》。塞内安(L·Sainean) 写了两卷本论拉伯雷语言的著作。⁵ 但在这些研究中，文学作品仅被作为语言科学的研究的材料。但语言的研究只有服务于文学的目的时，只有当它研究语言的审美效果时，简言之，只有当它成为文体学（至少，这一术语的一个含义）时，才算得上文学的研究。⁶

当然，如果没有一般语言学的全面的基础训练，文体学的探讨就不可能取得成功，因为文体学的核心内容之一正是将文学作品的语言与当时语言的一般用法相对照。假如不了解一个时代的普通口语，甚至不了解下层老百姓使用的日常用语，以及不同社会阶层的语言，文体学的研究就很难超越印象主义的范畴。遗憾的是，迄今为止，我们仍然不能够说，我们已经清楚地分辨日常语言与艺术语言变化（特别是过去时代的）的界限了。我们必须对远古时代不同的语层做更加细致的研究，才能掌握判断一个作家或一个文学运动遣词设句的正确背景。

在实践中，我们只不过是在本能地运用从当代语言的用法中

推演出来的标准。但是，这样的标准很可能造成误解。在阅读古诗的时候，我们就得排除自己现代语言的意识。象理解丁尼生这样的句子，我们就得忘记词汇的现代意义：

And this is well
To have a dame indoors, who trims us up
And keeps us tight.⁷

(最好能

有一个妇人在家里，她把我们修饰精干
她把我们打扮整齐。)

但是如果我们将承认在这类明显的例子中对词义做历史的重新考察的必要性，我们能够保证在所有的情况下都有这种可能性吗？我们能够随时学习盎格罗撒克逊语或者中世纪英语，并学得好到足以忘记自己现在所使用的语言的程度吗？更无须说古希腊语了。纵然我们能够达到这种程度，是否由于我们自以为获得了某一作家同时代人那样的语言水平就一定能成为他的更好的批评家呢？难道象马维尔(A·Marvell)下述诗行中保留的对于现代词汇的联想不能辩解为对于词汇意义的一种丰富吗？

My vegetable love would grow
Vaster than empires and more slow⁸

(我那能够生长的爱情会生长得
比帝国更广大、更缓慢长久)

蒂特(L·Teeter)评述道：

一棵爱情的包心菜长得比金字塔更长久而且覆盖了这些金字塔的奇特联想似乎是对诗歌做了深入的艺术分析后获得的结果。但我们确信，马维尔的脑子里决不会有这样精确的概念。在十七世纪，vegetable(蔬菜)的意思是vegetative(意为“生长的”，“有生长能力的”)，诗人

用这个字很可能是采用赋予爱情以生命的拟人法，他断不可能有我们今天分析出的“菜园”之类意思的联想。⁹

按照蒂特的评述，我们会问，排除语言现代意义上的联想是不是好？而且至少在一些极端的例子里这样做有没有可能？这样，我们就又回到对词汇意义做历史性考察的可能性与必要性的问题上来了。

有人（例如，拜利[C. Bally]）试图把文体学仅仅看做语言学的一个分支，¹⁰但是，文体学不论算不算一门独立的学科，都有自己明确的问题要讨论。其中的一部分问题看来属于所有（或实际上所有）人类的口语的范畴。从这一广义出发，文体学研究一切能够获得某种特别表达力的语言手段，因此，比文学甚至修辞学的研究范围更广大。所有能够使语言获得强调和清晰的手段均可置于文体学的研究范畴内：一切语言中，甚至最原始的语言中充满的隐喻；一切修辞手段；一切句法结构模式。几乎每一种语言都可以从表达力的价值的角度加以研究。象美国“行为主义的”语言学派那样有意无视这一问题是不可能的。

在传统的文体学中，对这些问题通常是以一种偶然的、随意的方式给予回答的。修辞手段一般分为强化式和减弱式两类。强化式的修辞手段包括诸如重复法、累积法、夸张法和高潮法等，与“崇高的”文体联系在一起。崇高的文体在相传为朗吉弩斯(Longinus)的名著《论崇高》中有过叙述。阿诺德和圣兹伯里则有意把心理学问题与文学评价问题揉在一起，他俩在论及荷马、莎士比亚、弥尔顿和但丁时，都曾提出过“雄浑文体”的说法。¹¹

但是，要证明特别的修辞手段在任何情况下都一定有特别效果或者“表达力的价值”似乎是不可能的。在圣经和编年史中，并列的句子结构（“和……和……和”）有一种从容不迫的叙述效果；而在浪漫主义的诗歌里，一连串地使用连词“and”（“和”）会一步

一步地把人引向上气不接下气的激动状态。夸张法可能会是悲剧性的或感伤性的，但也可能是古怪滑稽和喜剧性的。此外，某些修辞手段或句法特点重复次数太多，出现在那么多不同的上下文中，因而，不可能有表达力的效果。人们注意到西塞罗在几页文字中使用间接肯定法和暗示省略法达数次之多；人们在约翰逊主编的《漫话者》杂志中发现了数以百计的平衡句法。上述两种情况都是在做一种文字游戏，而不顾及文字的意义。¹²

但是，在我们必须丢弃那种认为修辞手段与特别的“表达力价值”之间应有一一对应关系的原子论观点的同时，我们还应该看到，建立文体特点与表达效果之间的特别关系并不是不可能的。
179 一个方法就是，表明某种修辞手段与其它修辞手段一起可以不断复现在带有某种意义情调的段落里：崇高的、喜剧的、典雅的、天真的。人们可以象韦姆塞特那样争辩说，仅仅重复一种修辞手段，并不能使这种修辞手段不带有趣味；“句型的重复就如同词尾变化和动词变化一样，仍然不失为一种有表达力的形式。”¹³ 人们不应满足于遵循古典的理论，把文体分为高级的和低级的，亚洲的和雅典的等类型；他们能够搞出更复杂的分类来。施奈德(W. Schneider)在他写的《德语的表达方式》(1931年)中就做了这样的尝试。根据词汇与对其要表达的事物间的关系，文体可以分成概念的、感觉的、简洁的、冗长的、或者简炼的和夸大的、明确的、模糊的、沉静的和激昂的、低级的和高级的、纯朴的和修饰的之类；根据词汇之间的关系，文体则可以分成紧凑的、松散的、造型的、音乐性的、平滑的、粗糙的、素淡的和色彩斑斓的之类；根据词汇对整个语言系统的关系，文体则可以分作口语的、书面的、陈腐的、个性化的之类；根据词汇对作者的关系，文体则可以分成客观的和主观的。¹⁴ 这样的分类实际上可以用于一切语言系统，但显然这一分类的大多数论据是采自文学作品，并用以分析文学作品的文体的。由此

观之，文体学似乎在以修辞学分类为基础的古老理论与华而不实的时代性风格（如哥特式或巴罗克式）之间找到了一条中庸之道。

不幸的是，许多人的研究都出于狭隘的目的，他们把文体学看成是某种说明性的“中间的”文体，把它作为一种教学的学科，强调它的准确性与明晰性，或者出于民族主义的目的，一味推崇某一种语言，甚至象韦克斯勒（E. Wechsler）、沃斯勒和多依奇拜因这样著名的学者也沉溺于未经证实的臆测，就民族心理学的观点做了匆忙而草率的结论。这并非要否定各种语言之间的差异和事实上的不平等。如果我们拿一种其文学尚未获得充分发展的语言与欧洲任何一种伟大的语言做比较，就可以看出，那种认为所有语言都是相等的“行为主义的”观点似乎就显得荒唐可笑了。各种伟大的欧洲语言在句子结构模式、“成语”和其它许多惯例方面均有很大的差异，任何一位翻译家都能认识到这一点。从某种角度来说，英语、法语或德语都互有短长。但它们的差异无疑是社会的、历史的、文学的影响造成的，这些影响虽然是可以阐述的，但至今尚未获得充分的阐述，以便将这些差异归结到民族心理的差异这一根本原因上。可见，“比较”文体学似乎还是一门为期遥远的学问。180

文体学的纯文学和审美的效用把它限制在一件或一组文学作品之中，对这些文学作品将从其审美的功能与意义方面加以描述。只有当这些审美兴趣成为中心议题时，文体学才能成为文学研究的一部分；而且它将成为文学研究的一个主要部分，因为只有文体学的方法才能界定一件文学作品的特质。我们有两个可能的方法来做这样的文体分析：第一个方法就是对作品的语言做系统的分析，从一件作品的审美角度出发，把它的特征解释为“全部的意义”，这样，文体就好象是一件或一组作品的具有个性的语言系统。第二个方法与此并不矛盾，它研究这一系统区别于另一系统的个性特征的总和。这里使用的是对比的方法。我们先观察背离和歪

曲语言中一般用法的情形，然后，再努力找出这类背离与歪曲的审美效用。在以交流思想为目的的日常谈话中，很少有人注意词汇的声音，或者词序（在英语中，词序一般是从主词到动作），或者句子的结构（列举式和复合式）。文体分析中的第一步是观察语音的重复、词序的颠倒、各种级别的子句的结构，找出它们必然会有 的审美功能，譬如，强调或者明晰，或者相反——审美上允许的掩抑与朦胧。

对某些作品和某些作者做这样的分析是比较容易的。从李利（J. Llyl）的《尤弗依斯》的动物寓言中择出的语音模式和明喻一般是不会有错的。¹⁶按照本·琼生的话来说，斯宾塞是“不用语言”进行写作的，他用的古语、新词和方言是容易分析的。¹⁷弥尔顿不仅使用成为英文词汇原型的拉丁化词汇，而且采用他自己独特的句子结构。霍普金斯的文体风格是采用撒克逊语和方言词汇，有意避免使用拉丁词汇，这显然是受了日耳曼语化运动的理论与实践的影响，受了日耳曼特殊构词法与合成词的影响。¹⁸我们不难分析象卡莱尔、梅瑞狄斯、佩特或者亨利·詹姆斯之类自称为“具有独特风格”的作家的文体，甚至那些在艺术上颇不重要但却有个人风格的作家的文体。

但是，在许多别的例子里，要把一个作家的文体风格区分出来是十分困难的。特别是在那些使用一般文体风格的作家中，如，许多伊丽莎白时代的剧作家或十八世纪的散文家，要分辨出他们重复出现的个性特征，需要有灵敏、锐利的听觉和观察力。罗伯逊曾提出，某些词汇和“成语”是皮尔、格林、马娄和基德等人独有的。¹⁹这一论点不能不引起疑问。许多这类研究把文体分析、内容联系、渊源以及重复出现的暗示等问题毫无区别地扯在一起。如果是这样，文体学就仅仅变成了为不同目的服务的工具：判断作品的作者、鉴别作品的真伪、以及为文学研究做准备的考据等。

因为有流行文体的存在，有某一大师引起的竞相模仿与时尚的威力，文体学中出现了一些困难的实际问题。先前关于文学类型的观念曾给文体学传统以巨大影响。例如，在乔叟的《坎特伯雷故事集》中，每一个故事的文体都有很大差别，再大一点说，在他不同时期、不同文类的作品之间，文体也有较大的差别。到了十八世纪，平达体颂歌、讽刺作品、民谣等具有各自不同的词汇与文体。“诗的词藻”只用于某些特殊的文学类型中，而日常语言只是在低级的文学类别中使用。虽然华兹华斯力贬诗的词藻，但他在写颂诗、《丁顿寺》之类咏景的沉思诗、弥尔顿式的十四行体诗、或者“抒情民谣”等不同类别的作品时，却完全使用了完全不同的文体。倘若我们忽视了这些不同，那我们对一个经历了漫长的个人演变发展过程，培育了许多不同文学类别的作家的文体风格的分析就是徒然的了。既然我们无法弥合歌德早期（即古典主义时期）那种狂飙突进式的文体与后期《选择亲和力》表现的那种华美、浮饰的文体之间的歧异，那就最好把他的文体统称为“歌德式文体”。

这种集中研究文体风格的特殊性，研究与其周围的语言体系不同的个性特征的方法显然是有危险的。这样，我们积累的很可能是一些相互孤立的例证、具有显著个性特征的样品，而忘记了艺术品是一个整体。较好的方法是根据语言的原则，全面地、系统地分析文体风格。在俄国，维诺格拉多夫写下了研究普希金和托尔斯泰语言的杰作；在波兰和捷克，语义文体学的研究吸引了许多能干的实践家；在西班牙，达马索·阿朗索（C. Alonso）开始对贡果拉（L. de Gongora）的诗歌文体做系统的分析，而阿马多·阿朗索（A. Alonso）则敏锐地分析了聂鲁达（P. Neruda）的诗体风格。²⁰这一方法的危险在于分析者抱有一个“科学的”完整性的理想，很可能忘记艺术效果及其重要性并不简单地等同于一种语言手段使用的频率这样一个道理。因此，迈尔斯（J. Miles）小姐用

统计获得的数据强调霍普金斯作品中用词的前拉斐尔派成分就误入了歧途。²¹

当文体分析能够建立整个文学作品中普遍存在的统一原则和某种一般的审美目的时，它就似乎对文学研究最有益。譬如，如果我们以十八世纪的汤姆森这样的描述性诗人为例的话，我们应该能够说明他的文体风格的特性是怎样互相关联的。在他的诗中，弥尔顿式的无韵体要求排除某些词并选择某些词。而词汇的使用又要求采用某些迂回曲折的说法，迂回式的说法则暗示词汇与其所描述的对象之间存在一种张力：一件事物的名字并不说明，但却列举了它的许多特性。这种对事物特性的列举和强调就暗示了一种描述性；十八世纪诗歌创作中流行的这种特别的对事物性质的描述暗含了一种特别的哲学，即一种渊源于图案设计的观点。蒂洛森（G. Tillotson）在其论蒲伯和十八世纪诗歌辞藻的文章中积累了许多这类从敏锐的观察获得的例证。例如，关于诗歌词汇所含的特别思想意识，他搞了一个术语汇集，称之为“物理——神学术语集”；但是他没有把这些观察来的例证纳入对文体的总的分析之中。²²这样一个从格律入手进而研究内容问题，甚至哲学问题的过程不应误解成一个把逻辑的或编年史的先后顺序加给任何一个上述因素的过程。理想的方法是，我们应该能够从任何一个特定点出发并获得同样的结果。

这些论述表明文体分析能够怎样容易地导向对作品内容的研究。长久以来，批评家们以直觉的、不系统的方式把文体分析说成是作家表达自己的哲学见解的方式。贡道尔夫（F. Gundolf）在其《歌德》一书中机敏地分析了诗人早期作品的语言，说明他的动态的口语怎样反映了他向一种动态的自然观的转变。²³诺尔力图表明文体的个性可以和狄尔泰提出的哲学的三种类型联系起来。²⁴

德国学者还建立了一种更为系统的文体分析法，叫做“母题与文字”，这一方法的基础是假定在语言特性与内容成分之间存在着平行的关系。施皮策早期曾使用过这一方法，研究巴布塞 (H. Barbusse) 的作品中反复出现的“血与创伤”之类的母题，奎纳 (J. Körner) 全面地研究了施尼茨勒 (A. Schnitzler) 作品中的母题。²⁵ 后来，施皮策还尝试建立反复使用的文体风格与作家的哲学观点之间的关系，例如，他把裴桂依 (C. Peguy) 反复使用的文体和他的伯格森主义联系起来，把罗曼 (J. Romains) 的文体与他的“统一理论”(unanimism)^① 联系起来。对摩根斯坦 (C. Morgenstern) (他写无聊诗，其诗作勉强可与卡洛尔 [L. Carroll] 的诗作相比) 的文字神话的研究说明他一定读过莫特纳 (F. Mauthner) 那本唯名论的《语言批判》，并从中得出了语言只能给一个不可透视的黑暗世界罩上一层又一层面纱的结论。²⁶

施皮策的某些论文的观点走得太远了。他从作家的文体风格推断其心理特征。他认为，普鲁斯特的文体就可以做这样的分析；在菲利普 (C—L. Phillippe) 的作品中，常常出现“由于”连接的句子结构，施皮策把它解释为一种“假客观的动机”，暗含着相信忧郁、相信某种个人的宿命论的心理；在拉伯雷的作品中，施皮策分析他的字的构成，根据他常用为人熟知的词根(诸如Sorbonne之类)，并与十几个古怪的后缀结合，创造出许多叫人不舒服的浑名(例如，Sorbonne + onagre = Sorbonnagre，意即“野驴”)的特点，说明拉伯雷作品中有一种真实与非真实、滑稽与恐怖、乌托邦与自然主义之间的张力。²⁷ 这里，施皮策的基本假定是：

背离正常的精神生活引起的精神激动必须有一种背离正
常用法的语言来表达它。²⁸

后来施皮策承心理文体学只能用于

^① 强调文学表现中统一的原则比个性更重要的理论。

那些以“个人的天才”，和以个人的写作方式来思维的作家，也就是十八世纪以及其后的作家；十八世纪以前的作家（即使是但丁）都力图以客观的文体来表现客观的事物。因而“心理文体学”的观点对早期的作家（蒙田是一个特别的例外）是无效的，这就在我心中加强了另一种想法，这种想法打从开始就出现在我的著作中，那就是把一种结构主义的方法运用于他们文学作品的分析上，这种方法不借助作家的个性就可以说明他们文体风格的一致性。²⁹

的确，不论心理文体学的假设如何有见地，它似乎会遭到来自两方面的反对。它提出的许多关系不是建立在真正从语言材料获得的结论的基础上，而是首先从心理和思想分析出发，然后在语言中寻求证据来证实它。倘若语言上的证明不是常常牵强附会、或者查无实据的话，这本来是无懈可击的。这类著作经常假定，真正的或者伟大的艺术必然以作者的经验为基础，但“经验”这一术语不过是传记谬论的一种稍微不同的说法。进一步说，认为某种文体风格与某种心理状态之间有必然联系的假说看来是谬误的。例如，在讨论巴罗克文体风格时，许多德国学者假设，密集的、晦涩的、扭曲的语言与作家混乱的、分裂的、痛苦的灵魂必然相对应。³⁰然而，晦涩、扭曲的风格无疑可以由工匠和技师培育出来。可见，心理与文字之间的整个关系比通常所认为的还要松散和含混。

因此，我们必须十分谨慎地对待德国人提出的“心理文体学”的论题。它看起来往往只是一种伪装的遗传心理学，一般人把克罗齐的美学认为是它的典范，其实，它的假说与克罗齐的假说大相径庭。克罗齐的体系完全是一元论的，无法在心理状态与语言表达之间划出界限。克罗齐始终一致地否定一切文体学和修辞学分类的效用，也就是否定文体风格与形式、形式与内容、乃至文字与

灵魂、表达与直觉之间的差别。在克罗齐的体系中，这一连串的合一导致了理论上的瘫痪：他对诗歌创作的过程首先做了真实的分析，但他的观点走得太远了，以致不可能对其中的因素做出区别。现在看来，下述一点是清楚的，即直到最后的统一之前，创作过程与作品、形式与内容、表达与文体必然是暂时分离的，处在游离不定的状态；只有这样，构成文学批评过程的翻译和合理评价才是可能的。

假如我们能够描述一部作品或一个作家的文体风格，我们也就无疑能描述一组作品和一个文学类别的文体风格。哥特式小说、伊丽莎白时代的戏剧、玄学派诗歌；我们也能够分析象十七世纪散文中的巴罗克风格的文体种类。³¹ 我们甚至还能进一步总括一个时代或一个文学运动的风格。在实践中，凭经验的精确性要做到这点似乎是格外困难的。象巴拉（E. Barat）的《诗的文体风格与浪漫主义革命》或者托恩（L. Thon）的《德国印象主义的语言》等著作都研讨了属于一个流派与运动的许多文体风格的手段或句法词汇特征。³² 对古老的条顿语诗歌的文体风格，学者们也做过大量的研究。但这些大都是共同的文体风格，在本质上庶几是一致的，因此，可以看作是出自一位作家的手笔。要对象古典主义和浪漫主义这样一种整个时代和整个运动的文体做出描绘就会遭遇到不可克服的困难，因为我们必须在风格殊异，有时甚至是许多国家的作家之间找到共同的因素。

由于艺术史上已经建立了能够为公众广泛接受的一系列风格，例如，古典的风格、哥特式的风格、文艺复兴的风格和巴罗克的风格等，把这些术语从艺术中输入文学看来是颇为诱人的。但是这么做，我们就又回到艺术与文学的关系的问题上，回到各种艺术间的平行比较的问题上，回到我们的文明里各个伟大的时代的接续的问题上了。

第十五章 意象，隐喻，象征，神话

当我们不再按题材或主题对诗歌加以分类，而要问诗歌是一种什么样的表述方式时，当我们不是以散文式的释意，而是从其整个结构的复杂性来确定诗歌的“意义”时，我们就会面临诗歌的主要结构这一问题，这也就是本章题目中的四个术语所要提出的问题。我们的同辈中有一位说过，诗歌中起组织作用的两个原则是格律和隐喻，而且

格律和隐喻还是“属于一体”的，只有包含这两个因素并解释它们的紧密关系，我们给诗歌下的定义才能获得足够的普遍性。¹

这个提法包含了诗歌的一般理论，对此，柯勒律治在其《文学传记》中曾给予精辟的阐释。

在上述四个术语中，我们是否只有一个所指呢？就其语义来说，这四个术语都有相互重复的部分，显然，它们的所指都属于同一个范畴。也许可以说，我们这样一个排列顺序，即意象、隐喻、象征、神话，代表了两条线的会聚，这两条线对于诗歌理论都是重要的。一条是诉诸感官的各别性的方，或者说诉诸感官的和审美的连续统一体，它把诗歌与音乐和绘画联系起来，而把诗歌与哲学和科学分开；另一条线是“比喻”或称“借喻”这类“间接的”表述方式，它一般是使用转喻和隐喻，在一定程度上比拟人事，把人事的一般表达转换成其它的说法，从而赋予诗歌以精确的主题。² 这两方面虽有分别，但却都是文学表述的特定方式，与科学的表述方

式是截然不同的。诗歌不是一个以单一的符号系统表述的抽象体系，它的每个词既是一个符号，又表示一件事物，这些词的使用方式在除诗之外的其它体系中是没有过的。³

本章题目在语义上的困难是相当棘手的，除了随时警惕这些术语在上下文中，特别是极端相反的含义中的不同用法之外，似乎再找不到更好的办法了。

意象是一个既属于心理学，又属于文学研究的题目。在心理学中，“意象”一词表示有关过去的感受上、知觉上的经验在心中的重现或回忆，而这种重现和回忆未必一定是视觉上的。高尔顿 (F·Galton) 1880 年在这方面所做的研究是具有开拓性的，他试图发现人在视觉上重现过去的经验究竟可以达到怎样的程度，结果表明，人在视觉上重现过去的能力是大不相同的。而意象不仅仅是视觉上的。心理学家与美学家们对意象的分类数不胜数。不仅有“味觉的”和“嗅觉的”意象，而且还有“热”的意象和“压力”意象（“动觉的”、“触觉的”、“移情的”）。还有静态意象和动态意象（或“动力的”）的重要区别。至于颜色意象的使用则可以是，也可以不是传统的象征性的或者个人的象征性的。联觉意象（不论是由于诗人的反常的心理性格引起的，还是由于文学上的惯例引起的）把一种感觉转换成另一种感觉，例如，把声音转换成颜色。最后，还有对诗歌读者有用的分类法，即“限定的”和“自由的”意象：前者指听觉的意象和肌肉感觉的意象，这种意象即使读者给自己读诗时也必然会感到，而且对所有够格的读者来说，都能产生几乎同样的效果；后者指视觉和其它感觉的意象，这种意象因人而异，或者因人的类型不同而不同。⁴

理查兹在其1924年版的《文学批评原理》中所做的一般结论今天听来依旧是靠得住的：

人们总是过分重视意象的感觉性。使意象具有功用的，

不是它作为一个意象的生动性，而是它作为一个心理事件与感觉奇特结合的特征。⁵

它的功用在于它是感觉的“遗孀”和“重现”。

从意象是感觉的遗留的代表这一点出发，我们可以获得教益，从而轻易地探讨我们所说的第二条线，这条线贯穿了我们要讨论的整个领域，即类似和比较的领域。即便是视觉意象也不仅仅局限于描述性诗歌中；那些把自己仅仅局限在外部世界的图象中而去尝试写“意象派”或者“物理性”诗歌的人没有几个成功的。事实上，这类诗人极少愿意把自己仅仅局限在外部图象上。作为几个诗歌运动的理论家，庞德(E.Pound)对“意象”做了如下的界定：“意象”不是一种图象式的重现，而是“一种在瞬间呈现的理智与感情的复杂经验”，是一种“各种根本不同的观念的联合”。意象主义的信条断言，“我们相信诗歌应该准确地再现各别的事物，而不是表现模糊的一般，不论它是多么……具有吸引力。”艾略特在颂扬但丁，攻击弥尔顿时，似乎过分地强调了“如画性”(Bildlichkeit)的教条。他说，但丁的诗“是一种视觉的想象”。但丁是一位寓言家，而“对一位有能力的诗人来说，寓言就意味着‘清晰的视觉意象’”。遗憾的是，弥尔顿的诗却正好相反，他只是“听觉的想象”。《快乐的人》和《幽思的人》两首诗中的视觉意象。

188

完全是一般的……弥尔顿看到的不是个别的耕田的农夫、挤奶的女郎和牧童……这些诗给人的感官的效果全在耳朵上，此外就是耕田的农夫、挤奶的女郎和牧童的抽象概念。⁶

在所有这些议论中，强调的重点是事物的“个别性”以及各种不同的事物的联合(类比，例如，寓言；即“各种根本不同的观念的联合”)，而不是诉诸感官上的感觉。视觉的意象是一种感觉或者说知觉，但它也“代表了”、暗示了某种不可见的东西、某种“内在

的“东西。它同时既可以是某种事物的呈现和再现(例如,“黑蝙蝠的夜已经消逝”[“the black bat night has flown”]……“那面横亘在我眼前的是无限永恒的沙漠”[“Yonder all before us lies Deserts of vast eternity”])。意象可以作为一种“描述”存在(如上引两例),或者也可以作为一种隐喻存在。但是,如果意象不作为隐喻,从“心灵的眼睛”看来,可否具有象征性?难道每一种知觉不是选择性的吗?⁷

默里(J·M·Murry)认为,“明喻”和“隐喻”都属于修辞学的“形式分类”的范畴,因此,建议“意象”这一术语包括二者,但他警告说,我们必须“从脑子里坚决摒除意象仅仅是或者主要是视觉的认识”。意象“可以是视觉的,可以是听觉的,”或者“可以完全是心理上的”。⁸ 我们可以看出,在莎士比亚、艾米莉·勃朗蒂和爱伦·坡这样不同作家的作品中,背景(一种“道具”系统)常常是一个隐喻或者象征:汹涌狂暴的海、暴风雨、荒凉的旷野、阴湿而黑暗的湖沼旁的破败的城堡等。

象“意象”一样,“象征”的名字也是同一个特别的文学运动联系在一起的。⁹ 而且也象“意象”一样,它不断地出现在迥然不同的学科中,因此,用法也迥然不同。它是一个逻辑学术语、数学术语、也是一个语义学、符号学和认识论的术语,它还长期使用在神学世界里(“象征”即“宗教信条”的一个同义语)、使用在礼拜仪式中、使用在美术中、使用在诗歌里。在上述所有的领域中,它们共同的取义部分也许就是“某一事物代表、表示别的事物”。但希腊语的动词的意思是“拼凑、比较”,因而就产生了在符号及其所代表的事物之间进行类比的原意。这个术语的这一含义仍然使用在现代的某些方面。在代数和逻辑中这一术语是约定俗成的符号;在宗教里,这一术语的基本含义是“符号”及其“代表的”事物间某种固有的关系,因而是转喻式的、隐喻式的;如,十字架、羔羊、善良的牧者等。

在文学理论上,这一术语较为确当的含义应该是,甲事物暗示了乙事物,但甲事物本身作为一种表现手段,也要求给予充分的注意。

有人提出“纯象征主义”的观点,这种观点不是把宗教和诗歌贬低为遵照仪式安排的可感知的意象,就是从道德的或者哲学的超验现实出发,把一般的“符号”与“意象”统统排除,而这种超验现实却完全存在于一般符号与意象之外。另外,有人把象征主义看成是可以计算的、服从个人意志的某种东西,是把观念转变为图解式的、教育的、可感知的术语的一种审慎的心理活动。但柯勒律治说,寓言只是“把抽象概念转变成图画式的语言,它本身不过是感觉对象的一种抽象……”,而象征

的特征是在个性中半透明式地反映着特殊种类的特性,或者在特殊种类的特性中反映着一般种类的特性……最后,通过短暂,并在短暂中半透明式地反映着永恒。¹¹

“象征”与“意象”和“隐喻”之间有无重大意义上的区别呢?首先,我们认为“象征”具有重复与持续的意义。一个“意象”可以被转换成一个隐喻一次,但如果它作为呈现与再现不断重复,那就变成了一个象征,甚至是一个象征(或者神话)系统的一部分。韦克斯蒂德(J·H·Wicksteed)在论及布莱克的《天真之歌》与《经验之歌》两首抒情诗时说:“比较而言,诗中几乎没有实际的象征,但却不断地、大量地使用了象征的隐喻。”叶芝早期有一篇文章评雪莱诗中的“核心象征”说:

人们在他的诗中发现,除了无数没有明确象征意味的意象之外,还有许多肯定就是象征的意象,以后随着时间的流逝,他有意地从越来越多的象征意义上使用意象。

象他诗中的洞穴和塔就是这类意象。¹²

给人以深刻印象,经常可见的一个现象是一个作家早期作品中的“道具”往往转变成他后期作品中的“象征”。亨利·詹姆斯在

其早期作品中曾苦心孤诣地创作人物和地方的视觉意象，而在他的后期作品中所有这一切意象都变成隐喻性的或象征性的了。

只要讨论到诗歌的象征问题，就很可能出现把象征分成现代诗人的“个人象征”与前代诗人广泛采用的、容易理解的象征的情况。“个人象征”一词首先至少是一种指责；但我们对诗歌象征的感情与态度仍是十分矛盾的。要用一个别的词来取代“个人的”一词是困难的：如果我们用“约定俗成的”或“传统的”一词，就与我们期望诗歌是新奇的、惊人的看法相抵触。“个人象征”暗示一个系统，而一个细心的研究者能够象一个密码员破译一种陌生的密码一样解开它。许多个人象征系统（如布莱克与叶芝的系统）中，有大部分与象征的传统重合，即使重合的部分并不是最普遍被接受的象征。¹³

190

当我们谈过了“个人象征”与“传统象征”之后，还须提及一种公开的“自然的”象征，这一提法也有它本身的问题。弗罗斯特（R·Frost）某些最佳的诗作就使用了自然的象征，但我们发现，他这些象征的含义却不易把握：《荒径》、《墙》、《山》等都是这类自然的象征。在《林畔驻马》一诗中，“我睡前还要赶许多哩路”（“miles to go before I sleep”）从文字上看是对旅人的写实；但在自然的象征语言中，“睡”就是“死”；如果我们再把诗中“林子真可爱，又黑又深”（“woods are lovely, dark and deep.” 这里的三个形容词都是赞颂性的）一句与带有道德和社会约束的“实践诺言”（“promise to keep”）相对照。我们就不能完全否认，这里，象征带有死亡的含义（虽然并非一定要有这种含义），也就是把某种死亡看作一个人负责的表现的审美的沉思。大概，爱好诗歌的读者都不会误解弗罗斯特的意思。弗罗斯特所以吸引了大量的读者，部分原因正是由于他诗中的自然的象征，可一些读者一旦把握了他的象征的可能性，就过分强调他这些自然的象征及其有关的东西，把

他的多义象征性固定为一种僵硬的解释，完全违背了诗歌表述的实质，特别是当代诗歌表述的实质。

本章题目的第四个术语是“神话”，这一术语在亚里士多德的《诗学》中意味着“情节”、“叙述性结构”、“寓言故事”。它的反义词是“理念”。“神话”是一种叙述、故事；与辩证的对话与揭示性文学相对照；它是非理性的、直觉的，与系统的、哲学的相对照，它是埃斯库罗斯的悲剧与苏格拉底(Socrates)的辩证法相对照。¹⁵

“神话”是现代批评家喜用的一个术语，它包含了一个重要的意义范围，涉及了宗教、民谣、人类学、社会学、心理分析与美术等领域。通常反对它的观点则把它置于和历史、或“科学”或“哲学”或“寓言”或“真理”相对的位置上。¹⁶

在十七、十八世纪的启蒙主义时代，这一术语通常有轻蔑的含义：¹⁹¹“神话”就是虚构，从科学和历史上讲，它是不真实的。但在维柯的《新科学》中这一观念已经发生变化。从德国的浪漫主义者、柯勒律治、爱默生和尼采以来，这一术语所包含的新的观念逐渐取得了正统的地位，即“神话”象诗一样，是一种真理，或者是一种相当于真理的东西，当然，这种真理并不与历史的真理或者科学的真理相抗衡，而是对它们的补充。

从历史上看，神话起源于宗教仪式并与之密切相关；它是“宗教仪式的口头部分，是宗教仪式表演的故事”。仪式是由牧师的代表为社会举行的，目的是祈福禳灾；它是不断重复的、永久必要的一个“日程”，象丰收、人类生育、青年长成人进入社会以及为死者的未来敬献供品等场合。但从更广一点的意义上说，神话是一个无名氏创作的故事，讲述世界的起源与人类的命运；社会为他的青年人提供的有关解释，即世界为什么是现在这个样子，我们人类为什么是现在这个样子，以及向他们展示的自然与人类命运的富有教育意义的意象。¹⁸

从文学理论看，神话中的重要母题可能是社会的和超自然的（或非自然的，或非理性的）意象或画面，原型的或关于宇宙的叙述或故事，对我们永恒的理想中某一时期的事件的一种再现，这种再现是纲领性的，或者是带着末世情调的，或是神秘的、象征性的。在当代的思想中热衷于神话研究的人可以集中在上述任何一个母题上，然后再向其它的母题扩展。这样，索雷尔（G·Sorel）认为，全世界工人的“总罢工”是一个神话，意思是说，这样一个理想永远不会成为历史事实，为了促进和鼓励工人，就必须将它表现成未来的历史事件，可见，这一神话是纲领性的。尼布尔（R·Niebuhr）把基督教的末世观点说成是神秘的：耶稣复活与末日审判的意象是未来的历史，是对现世的、永恒的、精神上的评判。¹⁹假如神话与科学或哲学相对立，则神话以图画的、直觉的具象与理性的抽象相对立。一般地说，文学理论家及其辩护者在这方面主要反对的是，神话是社会的、无名氏的、集体的创作。在现代，我们能够考定一个神话的创作者，或某些创作者；但假若神话的作者被遗忘了，为人们所不知，或者说作者是谁的问题对神话的存在并不重要，或者说，它已经被社会所接受，获得了“信仰者的认可”，那么，它就依然具有神话的性质。

“神话”这一术语是不易界定的，今天，它是指一个“意义的范围”。我们常听到人们说，画家和诗人在探寻一种神话；我们也听到关于进步和民主的“神话”。我们还听人说，“神话回到了世界文学中”。然而，我们还听人说，人们不能创造神话，不能随意相信某一神话，或者使某一神话存在：书籍使神话得以流传，正如世界性的大都市使古希腊城市国家的同族社会得以延续一样。²⁰

那末，现代人没有神话，或者没有一套关联的神话系统吗？尼采的观点是：苏格拉底和那些诡辩家们，即“知识分子们”已经毁灭了古希腊的“文化”生活。与此相似的观点认为，启蒙主义毁灭了

或者说开始摧毁了基督教“神话”。另外一些作家则认为，现代人只有一套肤浅的、不充分的、虚假的神话，例如，广告鼓吹的“人类进步”的神话、“平等”的神话、普及教育的神话、卫生和社会福利的神话等。上述两种观点之间的共同因素似乎是这样一种判断（这种判断很可能的真实的），即当古老的、流传已久的、执着于自我的生活方式（仪式及其神话）被“现代主义”打破时，大多数人（或所有的人）都变得贫乏了：因为人不能仅仅靠抽象概念生活，因此，就必须用生造的、临时创作的、片断的神话（理想的未来画面）来填补自己的虚空。对那些具有想象力的作家说来，如果说他需要神话，就是说，他感到有必要与社会沟通，有必要使人们承认他是在社会内起作用的一个艺术家。法国的象征主义诗人处在一种自我满足的孤立状态中，他们是一群与世隔绝的专家，他们认为，诗人要么是把自己的艺术出售，要么是保持自己艺术的审美上的纯洁与冷漠，他必须在此二者之间做出抉择。然而，叶芝尽管十分尊重马拉美，却感到有必要使自己和爱尔兰结合起来；因此，他把传统的凯尔特人的神话与他自己对近代爱尔兰社会所做的解释复合在一起，在这套神话中，他对奥古斯都时期的盎格罗——爱尔兰人（斯威夫特、柏克莱、博克）做了随心所欲的解释，正如林赛（V·Lindsay）按照自己的想象对美国的英雄人物做随意的解释一样。²¹

对许多作家来说，神话是诗歌与宗教之间的共同因素。有一种现代观点（代表人物是阿诺德与早期的理查兹）认为诗歌将愈来愈多地取代现代知识分子再不能信仰的超自然的宗教。但另一种观点却可能更有影响力，认为诗歌无法长期取代宗教的位置，因为宗教消亡之后，诗也就无法存在。与诗歌相比，宗教是更大的神秘。宗教神话是诗歌隐喻合法的、规模巨大的源泉。于是，韦尔赖特（P. Wheelwright）就抗议实证主义者的“宗教真理与诗歌真理实际上是虚构”的观点，同时主张说，“我们需要的是一个神话——

宗教的观点”。持这种观点的较早的英国代表是丹尼斯(J·Dennis) 193, 较近的代表是麦岑(A·Machen)。²²

在这一系列的问题(意象、隐喻、象征、神话)上, 我们对较老的理论是不赞同的。较老的理论仅是从外部的、表面的角度来研究它们, 把它们的绝大部分作为文饰和修饰性的装饰, 把它们从它们所在的作品中分离出来。而我们的观点则与此不同, 认为文学的意义与功能主要呈现在隐喻和神话中。人类头脑中存在着隐喻式的思维和神话式的思维这样的活动, 这种思维是借助隐喻的手段, 借助诗歌叙述与描写的手段来进行的。所有这四个术语使我们注意到文学作品的各个方面, 它们把过去分割的“形式”与“内容”准确地沟通并联系在一起。这些术语具有两个方面的意义, 一方面, 它们把诗歌拉向“外在图象”和“世界”, 另一方面, 又把诗歌拉向宗教和“世界观”。当我们评述现代研究方法时, 我们能够感觉到新老理论之间的对立。因为较老的理论把它们视为审美的手段(尽管仅仅作为文饰), 而今天的新理论的危险也许在于过分强调了“世界观”。那些在新古典主义末期写作的苏格兰的修辞学家自然认为明喻和隐喻是可以计算的、选择的; 而今天的分析家们紧步弗洛伊德的后尘, 倾向于认为, 一切意象都是对人类思维中无意识活动的揭示。我们应在新老两派观点间做一很好的平衡, 一方面避免修辞学派的偏见, 另一方面避免心理学传记派和“寻求启示派”的过激。

过去二十五年的文学研究在理论与实践两方面都做了不少探索。我们尝试建立修辞手段的类型学, 或者说得更专门一点, 就是建立诗歌意象的类型学; 我们还写了许多专著和论文来研究个别诗人和作品的意象(莎士比亚是一个热门课题)。随着人们写“实用批评”文章的热情高涨, 已经出现了一些极有见地的修辞学与方法学的论文, 这些文章仔细研究实践家们有时极为轻易的假设。

许多文章致力于把划分的过于琐细的修辞手段——最多达二百五十项之多——归纳成两个或三个大类。“设计”和“借喻”即这些归类法之一。也即归成“声音比喻”与“感觉比喻”两类。另外有人试图将“语言的比喻”与“思维的比喻”区别开来。但上述两种二分法均有不足之处，它们只是表明了一种外在的、极表面的、缺乏表达功能的结构，这样，在任何传统的体系中，押韵和头韵既是声音的“设计”，又是声音的装饰；但我们知道，第一个尾韵和最后一个尾韵都能联结感觉和语意的作用。十九世纪把双关语看作是一种“文字游戏”、最低级的“智慧形式”；十八世纪，特别是艾迪生，则把双关语看作是一种“假智慧”。但巴罗克诗人和现代诗人却把双关语严肃地用作一种双重的含义、一种“同音异形异义”词、或“同音异义”词、或一种有意的“含混”。²³

撇开“设计”不谈，我们可以把诗歌的比喻最贴切地分作相近的比喻和相似的比喻两类。

传统的相近的比喻是转喻和提喻。它们所表达的关系在逻辑上或数量上是可以分析的：因代表果，或者果代表因；容器代表容器中装的东西；附属语代表主语（如“village green”[“绿色的乡村”]、“the briny deep”[“深深的海”]）。在提喻中，比喻词与其所代表的事物间的关系是内在的。告诉我们某一事物的样品或部分，以代表该事物的全体，以一个小类代表一个大类，以内容代表形式或用法。

在谢利(J·Shirley)那几句为人熟知的诗句中，说明了转喻的传统用法，即以惯用的装备——用具和工具——代表社会地位：

Sceptre and crown must tumble down
And in the dust be equal made
With the poor crooked scythe and spade.

(王杖和皇冠必将滚落

在尘埃中它们就等于
可怜的镰刀和铁锹。)

更引人注目的是转喻式的“转换形容词”，这是维吉尔、斯宾塞、弥尔顿、格雷等古典派艺术诗人作品中一种文体上的特色：“Sansfoys dead dowry”(意为“死去的圣斯伏依的嫁妆”)中将形容词(dead——死的)从占有者(Sansfoys)转到被占有的东西上(dowry——嫁妆)。在格雷的“drowsy tinkling”(“昏昏欲睡的叮铃声”)和弥尔顿的“merry bells”(“欢乐的铃”)中，形容词实际上分别指佩铃的人和敲铃的人。在弥尔顿的牛蝇在“吹着她闷热的号角”(“winding her sultry horn”)一句中，形容词形容的是闷热的夏季黄昏，这种情形乃是由牛蝇发出的嗡嗡声联想而来的。所有这些从上下文中摘出的例子，似乎都可以从万物有灵论的角度去阅读。关键是联想的逻辑是否起作用，或者说一种持续的拟人化是否起作用。

虔诚的宗教诗，不论是天主教的，还是福音派教会的，似乎不可避免地是隐喻式的，它的确主要是隐喻式的。但新古典主义赞美诗的作者瓦茨(I·Watts)博士则采用转喻而获得了感人的、庄严的效果：

When I survey the wondrous cross
On which the Prince of Glory died,
My richest gain I count but loss
And pour contempt on all my pride.

See, from his head, his hands, his side
Sorrow and love flow mingled down;
Did ever such love and sorrow meet
Or thorns compose so rich a crown?

(当我审视这奇妙的十字架
 光荣的王子死在那上边，
我把最丰富的收获只当做损失
 用轻蔑浇灭我全部的傲慢。

看吧，从他的头，他的手，他的两侧
 混合流下的是哀愁和爱怜；
这种爱和哀愁从前可曾合流
 或者荆棘曾编织过如此华美的皇冠？）

一个接受另一个时代风格训练的读者很可能听到过这首赞美诗，但却体会不到“哀愁”(Sorrow)与“爱”(love)即等于“水”(water)和“血”(blood)。他为爱而死，他的爱是因，流血是果。十七世纪诗人夸尔斯(F·Quarles)认为“用轻蔑浇灭”提出了一个视觉上的隐喻，它也许可以解释成——傲慢之火被一桶轻蔑的水浇灭；但“浇灭”一词在这里是一种语义上的强化：对自己的傲慢极为鄙视的意思。

不过，这仍然是“转喻”一词狭隘的用法。最近有人提出了一些更大胆的看法，认为转喻是文学上的一种形式，甚至认为转喻与隐喻可能是诗歌的两类主要结构，即在一个单一的语言表达的世界里由相近的事物的运动引起联想的诗和把多元世界结合起来，加以比较，因而引起联想的诗，毕勒(K·Buhler)曾把后一类诗令人惊讶地说成是“包含了各种世界的鸡尾酒”。

在一篇讨论惠特曼的卓越论文中，默斯基(D·S·Mirsky)说，

《巨斧之歌》中的许多分散的意象都是无以数计的转喻意象，是构成全诗民主建设性主旨的范例与样品。

我们可以说惠特曼诗歌创作方法的特点是一种分析式的展开法，即将某些巨大而平行的范畴逐条解析开。在他与《巨斧之歌》类似的《自我之歌》中，他的主要目的是把细节、个别的事物作为一个整体的部分逐项展示出来。虽然他酷爱开列清单，条分缕析，但他并不是一个多元论者或个人人格至上论者，而是一个泛神论的一元论者；他这种逐条解析法的全部效果不是造成复杂性，而是简明性。他首先逐项摆出他的项目，然后大量地解析它们。

隐喻曾经吸引过从亚里士多德以来的许多文学理论家以及修辞学家的注意，亚里士多德本人就既是文学理论家又是修辞学家，近年来，它又吸引了不少语言理论家的广泛重视。理查兹就曾激烈反对把隐喻视为与普通语言的实践相背离，而自有其特征与必不可少的渊源的观点。¹⁹⁶ 椅子的“腿”、山的“脚”、瓶子的“颈”全都是通过类比的方法将人体的部分用在了无生命的物体上。但这种引伸的意义已然完全溶入语言中，即便是在文学与语言上十分敏感的人都不再感到它们的隐喻含义。它们是“消失的”、“用滥了的”或者“死的”隐喻。

我们必须将符合“语言普遍原则”的隐喻（理查兹语）与特殊的诗歌隐喻区别开。坎贝尔（G. Campbell）把前者交给语言学家去处理，而把后者交给修辞学家去处理。语法学家是从词源学的角度来判别词汇的，而修辞学家是从它们是否“对听众产生效果”的角度来判别词汇的。冯特（W. Wundt）否认象桌子的“腿”、山的“脚”之类语言上的转借是隐喻，他认为真正隐喻的评判标准是使用者为了产生一种感情上的效果故意生造出来的。康拉德（H. Konrad）把隐喻分成“语言的”隐喻与“审美的”隐喻两类，指出前者（如，桌子的“腿”之类）强调了物体的主要特征，而后者是要给一个物体以新的印象，使它“沉浸 in 一种新的气氛中”。²⁷

隐喻中难以分类的例子，也许最重要的是某一个文学流派或

某一代文学共同使用的隐喻。这类例子有古英语诗人使用的“骨房”(“bone-house”)、“天鹅路”(“Swan-road”)、“词窖”(“word-hoard”)之类的套语；荷马常用的隐喻有象“玫瑰指的黎明”(“rosy-fingered dawn”，《伊利亚特》第一卷中使用达二十七次之多)；伊丽莎白时代常用的有：“珍珠般的牙”(“pearly-teeth”)、“红宝石唇”(“ruby lips”)、“象牙颈”(“ivory neck”)和“金丝发”(“hair of golden wire”)；奥古斯都时代常用的有：“水似的平原”(“watery plain”)、“银溪”(“silver streams”)、“涂上瓷釉的牧场”(“enamelled meadow”)等。²⁸ 在现代读者看来，这些隐喻中的一部分(特别是那些盎格罗撒克逊诗人使用的)是大胆的、“富有诗意的”，而其余大部分则是过时的、古怪的。毫无疑问，无知会使人把自己不熟悉的一些最早的例子看成是来历不明的。确实，一种语言辞源学上的隐喻往往不被讲本民族语言的人“认识”，反倒常被那些具有敏锐的分析力的外国人看成是独特的诗的成就。²⁹ 一个人必须既很熟悉语言的传统法则，又很熟悉文学的传统法则，才能感觉和衡量某一诗人所用隐喻的意图。在古英语中，“骨房”、“词窖”无疑与荷马“长翅的词汇”(“winged words”)属于同一类型。它们成了诗入学艺的一部分，由于在传统上为人熟知，属于专门的仪式性的诗的语言，因而给听众以快感。它们的隐喻的作用既非全被认识，也非全部丧失：象许多基督教的象征一样，可以说它们是仪式性的。³⁰

在我们这个满脑子是“发生学”的时代里，自然，许多人都重视研究隐喻的起源，把它看作既是语言的一个法则，又是文学上一种想象力和行动的方式。“个体发生史重现了种系发生史”；反过来，我们相信，通过对原始社会与儿童进行分析性的观察能够重建史前文化史。按照韦纳(H.Werner)的说法，只有在那些使用禁忌、避讳，也即避免直呼其名的原始民族中才大量使用隐喻。³¹ 我

们立即想到富有才智的犹太人把不能直呼其名的上帝称作“岩石”、“太阳”、“狮子”等等，也想到我们自己社会中那些委婉的说法。我们常对自己喜爱的东西、对自己期望流连沉思的东西采用隐喻的说法，目的是从不同的角度，在一个特殊的焦点上，由所有类似的东西反映出的不同的光线中去观察它。

如果我们从语言隐喻和仪式隐喻的动机转而考虑诗歌隐喻的目的性，那就必然牵涉一个更广大的范围，这就是想象性文学的整个功能的问题。我们的“隐喻”整个概念中的四个基本因素似乎可能是类比、双重视野、揭示无法理解诉诸感官的意象、泛灵观的投射。这四个要素从来不可能一般重要，随着国与国、美学时期与美学时期的不同，人们对它们的态度也不同。一位理论家认为，希腊——罗曼民族的隐喻差不多只是一种类比（一种准合法的平行比较），而意象符号则显然是条顿民族的隐喻。³²但这种不同民族文化上的对照几乎无法包含意大利与法国诗歌，特别是从波德莱尔、韩波到瓦雷里的法国诗歌在内。从不同时期和流行的生命哲学的角度对隐喻的四要素加以区别似乎是更可行的办法。

每一个时期的风格都有自己独特的比喻法，以便表达自己的世界观；就隐喻这样的基本比喻而言，每一个时期均有其特别的隐喻法。例如，新古典主义时期的诗歌就惯用明喻、迂回语、装饰性形容词、警句、平衡语、对比语等。在这个问题上，可行的、明智的立场往往留下两三种，而不是多种，第三种立场往往是处在两种已经指明的极端异说之间的，居中的、调解的立场：

一些外国作家和我们自己的作家受到轻视，只有古典作家或现代作家才受到赞扬。

巴罗克时期，典型的比喻法是似非而是的反语法、矛盾语法、以及乖异的矛盾语法。这些都是基督教的、神秘的、多元论的比喻。真理是复杂的。有许多认识真理的方式，每一种都有自己的

合法性。某些类型的真理只有通过反论或者精心设计的歪曲才能表达。上帝可以说成是与人同形同性的，因为他是根据自己的形象创造人的；但是他又是超验的。因此，在巴罗克宗教里，关于上帝的真理可以通过类似的意象来表达（如羔羊、新郎）；它可以通过一对矛盾的或相反的意象来表达。如在沃恩（H·Vaughan）的诗中，“深邃而眩目的黑暗”（“deep but dazzling darkness”）一句便是一例。新古典主义的头脑喜欢明确的区别与理性的演进：即从大类到小类、从个别到类别这样的转喻式的发展。但巴罗克的头脑却喜用一种无法预料的联合方式立即召唤出一个包括许多世界，甚至所有世界的宇宙。

从新古典主义诗歌的理论看，典型的巴罗克比喻当然是趣味低下的、“虚假的机智”，不是对自然与理性肆意歪曲，就是以不忠实的态度玩杂技，而他们自己才历史地以修辞——诗意的方式表达了一个多元论的认识论和超自然的本体论。

“乖异的矛盾语法”给我们提供了一个极有趣的例子。1599年霍斯金斯（J.Hoskyns）把这一术语变成英语，称之为“滥用法”，并哀叹说，它“现时已很流行……”，他认为这是一个牵强的术语，“比隐喻还糟糕”，他从锡德尼的《阿卡狄亚》中引出“他听到一个美丽的声音”（“a voice beautiful to his ears”）一句作为例子，说明本来是表示视觉的词，却非要生硬地用到听觉上。蒲伯（《没落的艺术》，1728年）引用“割胡须”（“mow a beard”）和“剃草”（“shave the grass”）作为乖异的比喻的例子。坎贝尔（《修辞的哲学》，1776年）引用“美丽的声音”（“beautiful voice”）、“看起来具有旋律的”（“melodious to the eye”）作为一对乖异的比喻，虽然他承认“甜蜜本来是味觉上的，现在也可以用来说一种气味、一种旋律、一种景象”。坎贝尔认为，好的隐喻使用“可感知事物”来暗指“纯理性的事物”，因而哀叹不该在可感知的事物中间进行类比。另一方面，

一位近代的天主教修辞学家（其艺术趣味是巴罗克——浪漫主义的）把乖异矛盾语法说成是从两个物体的相似引出的隐喻，他呼吁对这种比喻的优点加以研究，并从雨果引出“露水的珍珠”（“les perles de la rosée”）和“树叶的雪”（“ilneige des feuilles”）³³作为例子来阐明它。

另一类隐喻在巴罗克派看来是可以接受的，但在新古典主义派看来却是索然无味的。这类隐喻是将较伟大的事物变为较鄙微的事物；我们可以称它为贬抑的隐喻或俚俗化的隐喻。巴罗克诗歌中最有特色地混合的“世界”就是自然的世界与人类的技艺世界。但是，新古典主义从艺术是对自然的模仿的观点出发，认为自然象艺术的观点是不正常的、乖异的。例如，吉本斯（T. Gibbons）于 1767 年警告说要摒除矫饰的、“怪诞的”比喻，并举了下面的例子。
199

对上帝创造万物某几个部分的下列描述：把山脉加以浮雕，给较小的海涂上瓷釉、对大洋精工透雕，把岩石装上网状的浮饰。³⁴

毫无疑问，某些自然大于艺术的隐喻在新古典主义的诗歌中是存在的，但只有在某些情况下，才能说这种隐喻是多余的形容词。蒲伯的《田园诗歌》和《温莎森林》提供了这方面的例证：“新添的羞涩‘涂抹’水一般的镜子”（“Fresh rising blushes ‘paint’ the watery glasses”），“羞赧的花神在那里‘涂抹’‘上了瓷釉’的大地”（“there blushing Flora ‘paints’ th, ‘enamelled’ ground”），但这类诗句一般说来是清晰的。德莱登在 1681 年写的文章中并不羞于承认，当他还是一个孩子的时候，他就象一个孩子那样去思索。

我记得当……我那时认为把不可比拟的斯宾塞与西尔维斯特（J. Sylvester）所译的杜巴达（G. S. du Bartas）

的史诗相比，他简直就是一个平庸的诗人。当我读到下面的句子时，几乎是惊喜若狂了：

此刻冬天凛冽的风开始吹了
把波罗的海变成结晶，
给湖泊变成玻璃，勒住了洪流，
用雪给光秃的树木戴上假发。

(Now when the winter's keen breath began
To crystallize the Baltic ocean,
To glaze the lakes, to bridle up the Floods,
And periwig with snow the baldpate woods.)³⁵

年轻的弥尔顿是杜巴达史诗的另一个读者，他用了一个相同方式的曲喻来结束他的《圣诞节晨颂》；艾略特在他的《普鲁弗洛克的情歌》一诗开篇的名句中恢复了这一传统：

当黄昏展开遮没了天空
象一个麻醉在手术台上的病人……

(When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherized upon a table…)

巴罗克派使用比喻的背后动机是不容易象古典主义所抗议的那样减为一个的，除非我们指出它较广大的包容性，即它喜好丰富性胜过单纯性，喜好复音系统胜过单音系统。它更特别的动机是，期望达到出语惊人的效果；爱作基督教式的形体化；以平俗的事物类比深远的事物以达到教化的目的。

到此为止，我们讨论了比喻的本质，特别探讨了转喻和引喻；我们还提出了这些比喻在某一时期可能有的风格特征。我们现在来研究隐喻性的意象，这些研究在更大的成分上是在文学批评的范围内，而不是在文学史的范围内。

对于隐喻性的意象，一般的研究有两种，一是美国的，一是德

国的，这两种研究都值得特别一提。

1924年，威尔斯(H·W·Wells)出版了一本《诗歌意象》的研究著作，其主旨是要归纳建立意象的类型学，这些类型主要是从伊丽莎白时代的文学引来的，也是用这一时期的文学来说明的。这本书的见解富有洞察力，作出了一些提示性的推论，但在系统化论述上则很不成功。威尔斯认为他的这一研究是非编年性的，不仅可用于伊丽莎白时期，而且可用于所有的时期；他相信他的研究是描述性的，而非评议性的。他研究的基础据说是把比喻“按着上行的顺序从最低级排向最高级，也就是说，从最接近字面的含义排向最有想象力或者印象主义的高度”；但是，这一“反映了想象活动特点与程度的”级别据他说又与评价这些比喻没有关系。按照他的编排顺序，共有七种意象。它们是：装饰性意象(Decorative)、潜沉意象(Sunken)、强合(或浮夸)意象(Violent[or Fustian])、基本意象(Radical)、精致意象(Intensive)、扩张意象(Expansive)、繁富意象(Exuberant)。根据威尔斯提供的历史与评价方面的暗示，我们还可以更有利地将它们的顺序重新加以安排。

从美学上讲，最粗糙的形式是强合的和装饰性的隐喻意象，或者说，“大众的隐喻”或技巧性的隐喻。装饰性的意象大量存在于锡德尼的《阿卡狄亚》中，这种意象可以说是典型的伊丽莎白时期的意象。强合的意象主要出现在基德与伊丽莎白早期的其它文人的作品中，这种意象是人类早期文化的特征；但从社会的角度讲，因为大多数人都处在较低的文学水平上，因此，处在较低文学形式中的强合意象也就属于“任何时期”。“浮夸的”意象包括了“大量的、从社会上讲是十分重要的隐喻”。从价值上判断，上述两方面的类型都“缺乏必需的‘主观’因素”，它经常把一个外在的意象与另一个外在的意象联系起来(象乖异的矛盾语法那样)，而不是把“外在的自然界与人的内在世界”联系起来。另外，在装饰性与强

合的两种意象中，造成比喻关系的两方面是彼此分离的、固定的、互不渗透的。但是威尔斯相信，在隐喻的最高级形式中，比喻的双方互相依存、互相改变对方，从而引出一种新的关系，也就是新的理解。

然后，顺着我们这一分类级别上行，就出现了繁富的意象和精致的意象，前者是强合意象的一种更精巧的形式，后者是装饰性意象的一种更精巧的形式。这里，我们已经略去了这两种意象中那些明显展示精力和才智的形式。从历史上说，繁富的意象可以上溯到伊丽莎白时代第一个较伟大的文人马娄，然后到前浪漫主义主201 彭斯和斯马特；威尔斯说，这类意象“在许多早期的诗歌中占主导地位”。它把“两个含义宽阔而具有想象价值的词语”并置在一起，两个宽阔、光滑的平面以面贴面的形式接触。换句话说，这类意象包含着松散的比较，这种比较建立在简单的价值判断上。彭斯写道：

我的爱人象一朵红红的玫瑰

.....

我的爱人象一支旋律

奏出甜蜜和谐的声音。

(My love is like a red, red rose

.....

My love is like a melody

That's sweetly played in tune.)

一个漂亮的女人、一朵鲜红的玫瑰和一支和谐的乐曲之间的共同点是它们的美和称心如意的性质；它们全都是最好的东西。这里并不是玫瑰般的双颊使那女人象玫瑰，也不是她甜美的声音使她象旋律（如果这样类比，那就变成了装饰性意象）；她之所以象玫瑰，并不是在颜色上、肌肤上或结构上，而是在价值上。³⁶

威尔斯所谓精致的意象是一种齐整的视觉意象，它与中世纪装饰明丽的手稿和节日庆典的华美彩饰联系在一起。就诗歌而论，它出现在但丁、斯宾塞的作品里。这种意象不仅明晰，而且还可能是精致的、图象式的。但丁笔下的地狱就存在着这类意象，与弥尔顿笔下的地狱大不相同。“这样的隐喻往往被看作徽记或象征”。《莱西达斯》中华美彩饰的比喻——考玛斯穿着毛茸茸的斗篷，戴着草帽，圣彼得戴着教冠，拿着两把钥匙——这些都是精致³⁴⁹的意象。它们是“同业公会”的意象：到了弥尔顿的时代，“田园诗”和“挽歌”都有了许多程式的母题和意象。诗中既有一套习用的“套语”，又有一套习用的“意象”。诗的这种保持传统与惯例的特征以及它和视觉艺术、象征性宗教仪式的紧密关系使得从文化史角度思考问题的威尔斯把精致的意象限定在保守的宗教、中世纪、基督教与天主教的范围内。

最高级的意象是潜沉的、基本的、扩张的三类意象（这里，它们的顺序仍是按上行排列的）。质言之，潜沉的意象是古典诗歌的意象；基本的意象是玄学派诗歌，特别是邓恩诗歌的意象；扩张的意象主要是莎士比亚、培根（F·Bacon）、布朗和博克等的意象。这三类意象的共同点就是都具有特别的文学性（即反对图象式的视觉化）、内在性（即隐喻式的思维）、比喻各方浑然一体的融合（即具有旺盛的繁殖能力结合）。

潜沉意象不可与过去的或陈腐的意象相混淆，它总是潜伏在“全部视觉之下”，它诉诸感官以具体的意象，但不作明确的投射和清楚的呈现。它缺乏暗示，因此，适用于沉思性的诗歌。伊丽莎白时代使用潜沉意象的一个范例是丹尼尔（S·Daniel），他的诗作受到华兹华斯和梭罗（H·Thoreau）的称赞。²⁰²

除非在他自己之上他能够
树立自己，人是多么可怜的东西！

(unless above himself he can
Erect himself, how poor a thing is man!)

莎士比亚是使用潜沉意象的大师。在《李尔王》中，埃德加说：

人必须忍受
他们的死亡，正如他们的出生一样；
成熟就是一切。

(Man must endure
Their going hence, even as their coming hither;
Ripeness is all.)

“成熟”就是一个潜沉的意象，可能是来自果园和田野。这里，在自然界植物循环的必然性与人的生命循环的必然性之间提出类比。新古典主义的诗人们很可能在他们的诗作中“掺杂了”莎士比亚的潜沉意象：

哦，夏天蜂蜜般的呼吸怎能抗得住
槌打的日子的灾难性的围攻。

(O how can summer's honey breath hold out
Against the wreckful siege of battering days.)

这句诗需要做仔细的分析性的扩展，因为它比喻中套着比喻：“日子”是时间、时代的转喻，而时间和时代又被隐喻为对一座城池的围困和攻城槌来攻击之。是什么抗得住这些攻击呢？是青春，象城池般、或城池的统治者般坚定的青春，青春还被隐喻夏天，说得更确切些是被隐喻为夏天芳醇的气息：夏季百花的芬芳之于大地正如甘甜的呼吸之于人体。这是一种以部分或附属部分来比喻全体的方法。倘若人们试图要把槌击的围攻和人的呼吸齐整地纳入一个意象中，那就会显得拥塞滞重。比喻的运动是迅速的，因此是省略的。³⁷

基本的意象之所以被称作基本的，也许是因为比喻的各方面

仅在它们的根基上会合、在一个看不见的逻辑面上会合的缘故，这正如一个事件最终的原因那样，并不在并列的、明显的表面上会合。因此，基本意象各方面中较次要的方面似乎是“无诗意的”，或者因为它太浅俗、功利性太强，或者因为它技术性、科学性、学术性太强。这就是说，基本意象把一些没有明显感情联想的、散文式的、抽象的或实用性的东西作为隐喻的表达工具。邓恩在他的宗教诗中就使用了许多来自《热烈的几何学家》中的比喻。而且，在《一周年纪念》中使用了一个假医学上的比喻，这一比喻除了使比喻的各方有特别的重叠之外，还似乎乖异地指向——错误的（即蔑意的）方向。

可是正如有些蛇毒不伤人
除非从活蛇的口中喷出，
她的贞洁需要她在这儿，把毒害
加在我们身上；她比蛇毒更毒。

203

(But as some serpents' poison heareth not
Except it be from the live serpent shot,
So doth her virtue need her here, to fit
That unto us; she working more than it.)

这可能是典型的基本意象。还有一个更明显但不十分乖异的例子，那就是邓恩《临别赠言：说不尽的悲伤》中关于圆规的比喻。但正如威尔斯精辟地评述的那样，如果采取“分析性的方式”写作，基本的意象可以从诸如山、河、海之类属于浪漫主义意象的范围内脱化出来。³⁸

最后，我们要谈及扩张意象，从名字来看，扩张意象与精致意象是相反的。假如精致意象是中世纪和教会的意象，那么，扩张意象就是预言和进步思想的意象，是“强烈的感情和有独创性的沉

思”的意象，这类意象在博克、培根、布朗、尤其是莎士比亚的作品中形成了包容广大的哲学与宗教的隐喻。就其定义来说，扩张的意象是这样一种意象，即比喻的各方面都给人的想象以广阔的余地，它们彼此强烈地限制、修饰：根据现代诗歌的理论，比喻各方的“相互作用”、“相互渗透”是诗歌作用的核心形式，而这种情形大量地发生在扩张意象中。我们可以从《罗密欧与朱丽叶》中找出例证：

然而，即使你象那最远的海
冲刷的广阔的岸那样遥远，
我也要为这样的货物冒险。

(Yet, were thou as far
As that vast shore washt with the farthest sea,
I should adventure for such merchandise.)

我们还可以从《麦克白斯》中找出例子：

日光阴暗下来，那乌鸦
振翅飞返鸦林：
白昼美好的事物开始垂下头、打盹。

(Light thickens, and the crow
Makes wing to the rooky wood:
Good things of day begin to droop and drowse.)

在《麦克白斯》这几行诗中，莎士比亚给了我们一种“隐喻罪恶的背景”，这就形成了一个扩张的隐喻，它把黑夜与恶魔般的罪恶、日光与美好的事物平行类比。尽管不是以明显的方式来比喻，而是以暗示性的、诉诸感官的个别具体意象来表达的：“日光阴暗下来”；事物“低下头、打盹”。在“白昼美好的事物开始垂下头、打盹”一句中，诗意的朦胧与诗意的具体会合了。句中的主语与谓语反过来相互作用：如果从动词开始，我们就会问，什么样的事物——

鸟、动物、人、花——垂下头、打盹呢？然后，注意到主语的抽象性，我们就会问，垂下头、打盹是否隐喻着“不再保持警惕”，“在罪恶的力量面前怯懦地畏缩呢？”³⁹

204

象昆提连(Quintilian)这样的修辞学家们已经做了许多的研究。它们将用有生命的事物来比拟无生命的事物的隐喻与用无生命的事物来比拟有生命的事物的隐喻分开；但他们仍然是从修辞手法上加以区别的。我们的第二位类型学家朋斯(H·Pongs)却把它们看成是两个极端之间的巨大对照，一方面是神话式的想象，它把个人人格投射在外部事物上，赋予自然生命和灵魂，另一方面是截然相反的想象，它在陌生、异己的事物中摸索，它使自己失去生命和主观意识。比喻表达的一切可能性都被这两种，也即主观的和客观的方式概括净尽了。⁴⁰

拉斯金把这两者中的第一种方式称之为“感情的误置”；如果我们考虑到它向上可以用到上帝，向下可以用到树木和石头，我们可以把它称作拟人法的想象。⁴¹一位专攻神秘象征主义的研究者提出，世上的事物有三种一般的结合方式可用来对最高的神秘经验作象征性的表达：1) 无生命事物之间的结合(物理混合、化学混合：灵魂在上帝之火中即显现为火花、木头、蜡、铁；灵魂是土壤，上帝是浇灌土壤的水；上帝是海，灵魂是流入海中的河)2) 根据物体支配其生命各种要素的方式悟出的结合：

在圣经中，上帝是由那些各别的事物代表的，我们完全不能与这些东西分离——无孔不入的光和空气、我们每天都要以不同的方式用到的水。⁴²

因此，对世界的神秘主义者来说，上帝是灵魂的食物与饮料，是灵魂的面包、鱼、水、牛奶、酒；3) 人伦关系中的结合——父与子、夫与妻。

这三种结合中的前两种被朋斯归入他的第二个终极类型，即

隐喻性的直觉中，也即“移情作用”的隐喻，这种隐喻本身不再分为“神秘的”和“巫术的”两类。神秘的隐喻我们已从神秘主义者的角度而不是从诗人的角度加以阐释，神秘主义者把无机因素作为象征来处理，也即不是把它们看作纯的观念或观念的类比，而是看作既是事物的表现，又是事物的再现。

根据艺术史家沃林格(W. Worringer)的解释，巫术式的隐喻是自然世界的一种“抽象”。沃林格研究了埃及、拜占庭、波斯的艺术，这些艺术

205 把包括人在内的有机世界贬低为一种线型的几何形式，往往为了一条纯的线、纯的形式和纯的颜色而完全抛弃有机世界……

装饰现在已经将自己与……分离……它不再随着生命的流动而变化，而是严肃地面对着它……其目的不再是矫饰，而是施行巫术……

装饰……是与时间隔离的；它只是一种固定和稳定的延伸。⁴³

人类学家在原始人的文化中找到了泛灵论与巫术两种信仰。泛灵论的目的是与人格化了的灵魂，即死者、神交好，抚慰、劝化并团结它们。巫术是科学的前身，它研究事物所具有的威力的法则：咒语、护身符、魔棒和魔杖、图象、古物等。巫术又有正邪之分。正术即信奉基督教神秘教义的术士们的巫术，象阿格里帕(C. Agrippa)和巴拉塞尔士两人就属于此类；邪术即恶人的巫术。但不论正邪，二者都相信事物中存在的力量。巫术是通过制造意象而影响艺术的。西方的传统将画家、雕刻家和手工艺人的技艺联系在一起，象海菲斯特斯(Hephaistos)、达达劳斯(Daidalos)、皮格梅林(Pygmalion)等都是能使意象具有生命的艺人^①。在民谣美学中，意象的制造者是巫师和魔术师，而诗人则是获得灵感的、心醉神痴

的、在生产力上疯狂的人。⁴⁴ 原始社会的诗人可以造出符咒，而现代诗人如叶芝等则能够在诗中使用巫术的意象，即把文学意象用作一种巫术的——象征的意象。⁴⁵ 神秘主义却采取相反的态度：它认为意象是一种精神状态产生的象征；是一种表达的意象，而不是一种解释根本原因的意象，象征对那种精神状态不是必需的：同样的精神状态还可以用别的象征来表达自己。⁴⁶

神秘的隐喻与巫术二者都是毁坏生命的(de-animizing)：它们和人把自己投射到非人世界的隐喻恰是背道而驰的；它们召集另一个世界，即无生命世界、不朽的艺术、物理的法则。布莱克的“老虎”就是一种神秘的隐喻：上帝或者上帝的某一方面是一只老虎(低于人又超于人)；而老虎(及其制造者)又是高温下金属锻造造成的。“老虎”不是动物园里活生生的老虎，也不是布莱克可能在伦敦塔上看见的老虎，而是作者心目中一个幻觉的生物，既是一件事物，也是一个象征。

巫术性的隐喻缺乏这种半透明性。是美杜莎的面具使活人变成石头的。朋斯认为乔治(S·George)是这种巫术性隐喻的代表，是把生人化成石头的愿望的体现者。

乔治的赋予形式的精神化(form—giving spiritualization)所以能起作用，不是由于人类心理的自然冲动要向外界投射自己造成的，而在根源上是一种对生物学上的生命的强力摧毁，一种有意的隔绝(异化)造成的。这种“隔绝”正是准备形成一个内在的、巫术般的世界的基础。⁴⁷

206

① 这里列举的阿格里帕等五人都是西方古代的术士、星相家、炼金术家和能工巧匠，据说他们都据有一种超自然的力量。其中巴拉塞尔士、皮格梅林等成为后世许多作家的创作素材。

在英国诗歌中，狄金生(E.Dickinson)和叶芝以不同方式采用了这种毁坏生命的隐喻、这种反神秘性(anti--mystic)的隐喻^①：当狄金生想要表达死亡的意义与复活的经验时，她喜欢采用那些行将死亡的、正在硬化的、正在石化的经验。“这不是死亡”，而是：

仿佛我的生命已被削去一层
被塞入一个框架中，
如没有一把钥匙便不能呼吸……

这双低矮的脚蹒跚地走过多少次，
只有焊住的嘴才能说出；
试试看！你能转得动那可怕的铆钉吗？
试试看！你能抬得起那钢做的搭扣吗？
(As if my life were shaven
And fitted to a frame,
And could not breathe without a key...
How many times these low feet staggered,
Only the soldered mouth can tell;
Try! Can you stir the awful rivet?
Try! Can you lift the hasps of steel?)⁴⁸

叶芝在《拜占庭》(1930年)一诗中达到“诗歌即巫术”的最高成就。在1927年的《驶向拜占庭》中，他已把充满生命的生物世界与拜占庭的艺术世界放在对立面上，在生命世界里“青年人互相拥抱……大海中充满了鲭鱼，”而在艺术世界里一切都是固定的、僵硬

^① 此处原文如此，参照上文“神秘的隐喻和巫术都是毁坏生命的”，这里似有误，似应为“神秘性的隐喻”。

的、非自然的，这是一个“黄金镶嵌的”、“黄金涂瓷的”世界。从生物学上讲，人是“正在死亡的动物”；他想不朽的希望是通过“被收集入永恒的世界来实现的，他不再从“任何自然界的事物上获得一个形体”，而是成为一件艺术品，成为一条金枝上的一个金鸟。《拜占庭》从某一个角度看，是叶芝诗歌“体系”的一个简洁的书面注释，是一首包含了它的宗旨的诗；从另一个角度看，尤其是从文学的角度看，是由紧密相关的、非自然的意象联合成的一个结构，整首诗如同是一篇规定的仪式和祷告。⁴⁹

我们对朋斯的分类法作了一些灵活的说明，他的分类的特点是把诗歌的风格和关于生命的观点联系起来。⁵⁰ 尽管每一个时期的风格看来都有自己不同的内容，但它们在实质上是超越时间的，它们都是在以不同的方式看待生命，对生命作出反应。他的三种分类全都不属于通常所谓的现代思想的范畴，也即理性主义、自然主义、实证主义、科学的范畴。朋斯对于隐喻的这样一种分类，表示诗歌仍然是忠于前科学时期的思想方式。诗人仍然具有儿童和原始人(即儿童的原型)的万物有灵的观点。⁵¹

近年来，有许多人从象征的意象去研究各别的诗人，甚至各别的诗作与剧作。在这类“实用的文学批评”中，批评家理论上的假定就变得重要了。他要研究什么？是诗人呢？还是他的诗？

我们必须区别意象来源范围的研究(麦克奈斯[L·MacNeice]说这种研究“属于题材研究更为恰当”⁵²)以及意象使用方式的研究，即研究区分“原旨”与“比喻工具”(隐喻)之间关系的特点。许多研究各别诗人意象的专著(如卢果夫[M·Rugoff]的《邓恩的意象》)属于前一类。他们收集诗人的意象，并将分成自然、艺术、工业、物理科学、人文科学、城市、乡村等类，以此来综述和衡量诗人的兴趣。但是，人们还可以就驱使诗人使用隐喻的主题或事物来分类，如，女人、宗教、死亡、飞机等。然而较之分类更有意义的

是发现大量与隐喻对应的东西，即心理上的相关物。隐喻的两方面不断激起对方，可以说这表现了它们在诗人的创作心理上真正的相互渗透：在邓恩的《诗与十四行》这类表现世俗爱情的诗篇中，他不断从充满圣洁的爱的天主教世界里吸取隐喻的词藻：他把天主教狂喜、溢圣礼、殉道与遗赠物的观念用于隐喻性爱，而在他的《神圣的十四行》中的某些部分，他竟对上帝使用粗暴的、色情的比喻：

虽然我热烈地爱你，也希望你爱我
但我却许配给了你的敌人。
离开我，放松我，或再把那个结解开，
抓住我，囚禁我，因为
除非你迷住我，我再不会自由，
除非你奸污我，我再不会贞洁。

(Yet dearly I love you, and would be loved fain
But am betrothed unto your enemy.

Divorce me, untie, or break that knot again,
Take me to you, imprison me, for I
Except you enthrall me, never shall be free,
Nor ever chaste, except you ravish me.)

性的世界与宗教的世界互换说明性是一种宗教，而宗教是一种爱。

有一种观点强调自我表现，即诗人通过他的意象来展示自己的心理。这种观点假定说，诗人的意象就如同梦中的意象一样，不受责任或羞耻心的检查：它们不是诗人自己的公开声明，而是通过解释来表达，它们很可能背叛诗人真正的兴趣，但我们不妨问一问，是否曾经有过这样的诗人，他对自己创造的意象如此不负责任？⁵³

另一种假定说诗人必然感受过他所能想象的一切（凭着这一假定的支持，韦德在她对特拉赫恩的研究中重建了特拉赫恩早年的生平），⁵⁴ 这种假定当然是十分错误的。约翰逊博士说，有一位崇拜汤姆逊诗歌的女士宣称，通过诗人的作品她发现了他的趣味。

208

通过他的作品，她看出了他性格中的三个方面：他是一个伟大的情人、伟大的游泳家、一个严格的节欲主义者；但诗人的知己萨维奇(R. Savage)说，他根本不懂得任何爱情，只懂得性爱；他可能一生都没有在冷水中泡过；他从不放过他碰到的一切享乐机会。

这位女士对诗人个性特征以及生活习惯的看法是十分可笑、荒谬的。我们不能说一个诗人诗中缺少隐喻性的意象，就意味着他缺少兴趣和爱好。瓦尔顿(I. Walton)写的邓恩的生平中列举了他的十一种比喻，其中就没有钓鱼的意象（这恰是诗人的兴趣之一）。十四世纪的作曲家玛查特(G. Machaut)所写的诗中，也没有从音乐借来的比喻。⁵⁵

认为诗人的意象主要是来自他的潜意识，因而，他是以一个普通人的身分，而不是艺术家的身分通过自己的意象来讲话的。这样的假定似乎又回到了那个游移不定的、前后一致的观点上，即如何去认识诗歌的“真挚性”的问题。一般的看法是，惊人的意象总是精心构思出来的，因此，也就不是真挚的。假若一个人真正受了感动，他不是用平易的、没有比喻的语言，就是用陈旧的比喻来表达他的感情。但也有另外一种意见认为，陈腐的比喻引起平凡的反应，因此，是一种不真挚的表现，是一种对人的感情的粗略的推断，而不是精确的描述。这里，我们实际上把普通人与文人混为一谈了，把人的说话与人的写作混为一谈了，甚至把人的说话与诗混为一谈了。普通人在坦白地说话时用陈腐的意象自然是合情合理的。至于说到一首诗的“真挚性”，这个术语似乎是什么意义

的。真挚地表达什么呢？表达产生这一意象的感情状态吗？表达写诗时的感情状态吗？或者真挚地表达这首诗，也就是说表达诗人写作时脑子里形成的语言结构吗？当然应该是最后这一条，诗就应该真挚地表达诗。

诗人的意象是他的“自我”的揭示。怎样来界定他的这个“自我”呢？普拉兹和霍恩斯坦（L.H.Hornstein）俩人都嘲笑斯泼金把莎士比亚说成是具有普遍人性的二十世纪的英国人。可以认为这位伟大的诗人具有“普遍的人性”。⁵⁶但我们无须靠意象也可以明白文学经典作品中有普遍的人性。如果意象研究的价值在于揭示人的某种隐秘，那么，我们就可能去研究诗人的某些私人的署名，从而揭示莎士比亚内心的奥秘。²⁰⁹

除了从莎士比亚的意象中去发现他的普遍的人性外，人们还可能从报道莎士比亚写某戏时的心理健康状态的某些艰深的文字材料去研究这位诗人。斯泼金在论到《特洛依勒斯》和《哈姆雷特》时说，

从别的理由我们认识不到这一点，但从这两个戏中运用象征的相似性与连贯性看，我们可以相信，这两个戏的写作时间是很接近的。它们写在作者精神上感到幻灭、心情突变、烦躁不安的时刻，这种心理状态我们在他的别的作品中还没有如此强烈地感到过。

这里，斯泼金所说的，不是可以找出莎士比亚的幻灭感产生的特别原因，而是《哈姆雷特》表达了这种幻灭，这种幻灭还必然是莎士比亚自己的幻灭。⁵⁷假如他不真挚的话，也就是说，不真实地写出他自己的心情的话，他就写不出这样一部伟大的作品。斯泼金这种观点与斯托尔等人的观点是背道而驰的。斯托尔等人强调莎士比亚的艺术、强调他的戏剧手法、强调他能在前人取得成功的一般模式中脱化出来，以高超的技艺创造出新的、更好的作品来。例如，

《哈姆雷特》是在《西班牙悲剧》基础上的创新；《冬天的故事》和《暴风雨》足以与鲍芒和伏莱契的同类剧作相比美。

但是，不是所有的诗歌意象的研究都是要乘诗人不备去探寻他的内心世界的。意象的研究可以集中在了解一出戏的全部意义的一个重要因素上，艾略特称之为“情节与人物之下的模式”。⁵⁸ 在1930年写的题为《莎士比亚悲剧中意象的主要母题》一文中，斯泼金本人的兴趣主要集中在给某一意象或某一串意象下定义上，这种在某一戏中占主导地位的一个意象或一串意象给该剧定下了基调。她分析出的例子是《哈姆雷特》中疾病的意象，即溃疡、肿瘤；《特洛依勒斯》中食物以及消化器官的意象；《奥赛罗》中“动物在行动，在互相捕食……”的意象。斯泼金力图表明这些下层结构是如何影响一出戏的整个意义的。她论及《哈姆雷特》时说，疾病的母题提示我们，王子是不该受谴责的，整个丹麦王国患了病。她的意象研究中的正面价值正在于她对这些细微形式中文学意义的探讨，而不是思想意义的概括和明显的情节结构的分析上。

对意象进行更雄心勃勃研究的是奈特(W.Knight)，他首先是从默里研究莎士比亚的杰作(《文体风格问题》，1922年)入手的。²¹⁰ 奈特的早期著作(如，《神话与奇迹》，1929年、《火轮》，1930年)几乎完全是评论莎士比亚的；但在稍后期的著作中，他也用同样的方法评论其它诗人，如，弥尔顿、蒲伯、拜伦、华兹华斯。⁵⁹ 他的早期著作显然是最精采的，这些著作专事研究莎士比亚的每一出戏，研究他每出戏的象征意象，特别注意象“暴风雨”与“音乐”之类意象的对立。他还敏锐地观察了戏与戏之间、每出戏之中文体风格上的差异。但在他后期的著作中，就很明显地使人感到一个“狂热者”的浮华。他对蒲伯《论批评》和《论人》两篇散文的诠释就轻率地忽略了这样一个问题，即作品中的“思想”从历史上讲，对蒲伯和他的同时代人究竟可能意味着什么。奈特缺乏历史透视的观点，因此，他

想从作品中引出哲学意义反倒使他吃了苦头。他从莎士比亚和其它人的作品中引出的“哲学”既没有创见、不清晰，也不复杂，不过是在调和肉与灵、秩序与精力之类的矛盾而已。由于所有“真正的”诗人都在实质上涉及这类相同的“问题”，在对每一个诗人做出解释之后，人们获得的只能是一种徒然的感觉。诗是一种“揭示”，但它揭示的究竟是什么呢？

象奈特的著作一样有见地，但比它更为平衡的是克莱门(W·Clemen)的著作。他的《莎士比亚的意象》⁶⁰实践了其标题表示的要研究作者意象发展与功能的诺言。他以抒情诗，甚至史诗的意象来对照，强调莎剧意象的戏剧性质：在其成熟的剧作中不是莎士比亚作为“人”在戏中思考，而是特洛依勒斯在戏中用腐败的食物作隐喻式的思考。在一出戏中，“每一个意象都由一个特别的人使用”。克莱门确有真知灼见，能提出方法学上的问题。例如，在分析《泰特斯·安特洛尼克斯》时，他问道，“莎士比亚在戏中的什么场合下使用意象呢？在意象的使用与这一场合之间存在着联系吗？这些意象的功能是什么呢？”从《泰特斯》的分析中，他对这些问题只能给予否定的回答。该剧中的意象是间歇性的、装饰性的，但从他这类隐喻，我们可以追溯他使用隐喻的发展情况。他的隐喻是“事件情绪适中的底色”和“知觉的整个原始形式”，也就是用隐喻来进行思维。奈特十分赞赏地评论了莎士比亚中期作品中的“抽象隐喻”（他认为这些隐喻具有“非意象的意象性”——相当于威尔斯的潜沉的、基本的和扩张的三类意象）；由于克莱门这本书是研讨一位诗人的专著，因此，他仅仅是在莎士比亚的隐喻的发展过程中引进他自己的这套分析法的；虽然他的专著是研究一个发展过程的和莎士比亚作品的“分期”的，但他牢记着，他正是在研究诗歌的分期，而不是作者那些主要以假设为依据的生平。

象格律一样，意象是诗歌结构的一个组成部分。按我们的观

点，它是句法结构或者文体层面的一个组成部分。总之，它不能与其它层面分开来研究，而是要作为文学作品整体中的一个要素来研究。

第十六章 叙述性小说的性质和模式

无论从质上看还是从量上看，关于小说的文学理论和批评都在关于诗的文学理论和批评之下。其原因通常被认为是由于诗是古已有之，而小说则相对地来说只是近代的产物。但是，这样的解释似乎不够充分。小说作为一种艺术形式，正如德语所说，是一种“创作”的形式(a form of “Dichtung”);就它的高级形式而言，它是史诗和戏剧这两种伟大文学形式的共同的后裔。也有人认为小说和消遣、娱乐、逃避现实等行为有广泛的联系，因而不是严肃的艺术，这就把伟大的小说和为了狭隘的市场目的而生产的产品混为一谈了。在美国，有一种由学究们所传播的流传已久的观点，认为阅读非小说的著作是有教益的，而阅读小说则有害无利，充其量也只能使人自我放纵。他们从那些有代表性的批评家如洛威尔(J. R. Lowell)和阿诺德等人对待小说的态度中找出了立论的根据。

但是，也有另一种相反的观点会使我们对小说产生严重的错觉，即把小说当成文献或个人档案，或者由于小说的真真假假的效果或它有时的自我宣称，使我们把它当成某人的自白，当成一个真实的故事，当成某种生活及其时代的历史。文学总需有趣味；总需有一个结构和审美的意义，有一个整体的连贯性和效果。当然，它和生活之间必须要有可以认知的关系，但是，这种关系却是非常复杂的：生活可以被提高、滑稽地模仿或对照。文学在任何时候都是为了某种特殊目的而从生活中选择出来的东西。为了理解某一特定作品和“生活”之间的关系，我们需要有关于文学的独立的

知识。

亚里士多德认为诗(指史诗和戏剧)比较起来更接近哲学，而不是历史。这句名言似乎具有永久的提示性。有一种事实上的真实，有特定的事件发生时间和地点的细节，这是狭义的历史的真实。又有一种是哲学的真实，那是概念的、命题的和一般的真实。从这样定义的“历史”观点和哲学观点来看，想象性的文学就是“小说”(fiction)，也就是谎言^①。“fiction”这一词的词义中仍然残留有古代柏拉图派对文学的控诉，对此，锡德尼和约翰逊博士回答说，文学从来不妄求具有那种意义上的真实；¹ 虽然这个词中仍然残留有过去控诉小说为欺骗的意思，但它也仍然能给那些最热诚的小说家们以刺激，他们清楚地知道，小说虽然没有真实那样奇异，但却比真实更具有代表性。

福勒特 (W. Follett) 极妙地评述了笛福对维尔夫人和巴格瑞芙夫人的叙述：

故事中的每一件事都是真实的，而整个故事却不真实。而且笛福也做到了使人难以怀疑整个小说的真实性。故事由一个恰好与其它两个女人同一类型的第三个女人讲述，这个女人又是巴格瑞芙夫人的终生朋友……²

莫尔 (M. Moore) 认为，诗中呈现出：

许多想象的花园，园中却有真实的癞蛤蟆，以供人观赏。

一部小说表现的现实，即它的对现实的幻觉，它那使读者产生一种仿佛在阅读生活本身的效果，并不必然是，也不主要地是环境上的、细节上的或日常事务上的现实。假如以所有这些标准来衡量，那么豪厄尔斯或凯勒 (G. Keller) 等作家就会使《伊底帕斯王》、

^① 英文中 fiction(小说)这个词含有虚构、杜撰等义，因此，说它是谎言(lie)。

《哈姆雷特》和《白鲸》的作者们感到惭愧了。细节的逼真是制造幻觉的手段，但正如在《格列佛游记》中一样，它常被作为圈套用以引诱读者进入一些不可能有或不能置信的情境之中，这样的情境比起那偶然意义的真实来具有更深一层的“现实的真实”。

无论在小说中还是在戏剧中，现实主义和自然主义都是文学的或文学加哲学的运动、传统和风格，浪漫主义和超现实主义也是如此。它们的区别并不在现实与幻觉之间，而在于对现实各持有不同的概念，对幻觉各有不同的模式而已。³

叙述性小说和生活之间有着什么样的联系呢？古典的或新古典派的回答是叙述性小说呈现了典型的、普遍的人物与事件：典型的守财奴（如莫里哀和巴尔扎克笔下的人物），典型的忤逆不孝的女儿（如《李尔王》和《高老头》中的人物）等。但这样的阶级概念难道不是属于社会学的概念吗？也许又有人会说艺术能使生活变得高贵、升华或理想化。当然，是有这样的艺术风格，但只是风格而已，它并不是艺术的本质，虽然在被赋予审美距离、形式和声音以后，任何艺术确实都会使那些在生活中可能是痛苦的经验，在观照欣赏时变为愉快的事情。也许另有人会认为一部小说作品提供了一个“档案”，一个对一般的模式或众多事物的阐释或范例性的说明。有一些例子符合这种说法，如凯瑟（W.Cather）的短篇小说《保尔的案件》和《雕刻家的葬礼》等。但是，这个小说家所提供的是一件档案，一个人物或事件，还够不上是一个世界。伟大的小说家们都有一个自己的世界，人们可以从中看出这一世界和经验世界的部分重合，但是从它的自我连贯的可理解性来说它又是一个与经验世界不同的独特的世界。有时，它是一个可以从地球的某区域中指划出来的世界，如特罗洛普笔下的州县和教堂城镇，哈代笔下的威塞克斯等。但有时却不是这样，如爱伦·坡笔下的可怕的城堡不在德国，也不在美国的弗吉尼亚州，而是在灵魂之中。狄更斯的世

界可以被认为是伦敦，卡夫卡的世界是古老的布拉格；但是这两位小说家的世界完全是“投射”出来的、创造出来的，而且富有创造性，因此，在经验世界中狄更斯的人物或卡夫卡的情境往往被认作典型，而其是否与现实一致的问题就显得无足轻重了。

麦卡锡(D. McCarthy)指出，梅瑞狄斯、康拉德(J. Conrad)、亨利·詹姆斯以及哈代都曾经：

吹过巨大的内容丰富的五彩缤纷的气泡，他们所描写的这些气泡中的人物当然和真实的人物有可认知的相似处，但只有在那气泡的世界中他们才能获得充分的真

实性。

麦卡锡又说：

想象一下把一个人物由一个想象的世界移入另外一个世界的情形吧。假如把帕克斯尼夫移植到《金碗》中，他就会绝灭……一个小说家艺术上不可原谅的错误就在于不能保持语调气氛上的一致性。⁴

这个小说家的世界或宇宙，这一包含有情节、人物、背景、世界观和“语调”的模式、结构或有机组织，就是当我们试图把一本小说和生活作比较时，或从道德意义和社会意义上评判一个小说家的作品时所必须仔细加以考察的对象。小说与生活或“现实”相比的真实性，不应以这一或那一细节的事实的准确性来评判。如果是那样，就无异于以道德标准来判断小说，象波士顿的检查官那样以小说中是否有特殊的关于性的或猥亵的字眼的出现来决定其通过与否。正确的批判方法是拿整个虚构的小说世界同我们自己的经验的、想象的世界加以比较，而我们的经验和想象的世界比起小说家的世界来通常缺少整体性。虽然一个小说家的世界的模式或规模和我们自己的不一样，但当他所创作的世界包括了我们所发现的所有普遍性范围内的必要因素，或虽然所包括的范围是狭窄

的，但其所选的内容却是有深度的和主要的，而且当这些因素的规模或层次对我们来说好象是一个成熟了的人具有一定的容纳量的时候，²¹⁵ 我们就会衷心地称这个小说家为伟大的小说家。

在使用“世界”这一术语时，我们使用的是一个空间术语。但是，“叙述性小说”（或更恰当地称作“故事”）却使我们注意到时间以及时间的连续。“故事”来源于“历史”，《巴塞特郡编年史》就是一个例子。同绘画、雕刻等空间艺术相区别，文学通常被列为时间艺术；但是，现代诗（非叙述性诗）却力图要摆脱这样的命运，要变成一种凝神静思（contemplative stasis），一种“自我反映”的模式（“self-reflexive” pattern）；恰如弗兰克（J. Frank）曾明确说过的那样，现代的艺术小说（如《尤里西斯》、《夜林》、《达洛威夫人》等）都在追求以诗的精神来组织自己，也即都在追求“自我反映”。⁵ 这也使我们注意到了一个重要的文化现象，即传统的叙述体或故事（史诗或小说）是在时间中发生的，史诗的传统时间长度通常为一年。在许多伟大的小说中，人物们出生，成长，直到死亡；人物性格在发展，变化，甚至可以看到整个社会的变动（如小说《福尔赛世家》、《战争与和平》等），或展现一个家族的连环发展的盛衰兴亡史（如《布登勃洛克一家》）。按传统的要求，小说是必须严格地采用时间这一维的空间的。

在流浪汉小说中，编年顺序的写法颇具代表性。事件是一个接着一个发生的。每次历险都是一个小事件，它可以是一个独立的故事，而所有这样的故事都由一个主人公串连起来。较具哲理性的小说则在编年顺序的叙述结构中加进了因果关系。这种小说在故事发生的整个时间内有一个稳定地起作用的原因，而因此人物就显示出了堕落或上进的历程。或者是在设计严密的情节中偶然发生了什么事，使得结局的情境和开头时的情境大不相同。

要讲述一个故事，必须注意事件的发生过程，而不能仅仅着眼

于它的结局。有这样一类或曾经有过这样一类读者，他们在阅读时先必要看故事是如何结局的。但是，如果一个读者在读十九世纪的小说时只读它的“结局章”，那他就不能领略故事的趣味，因为故事的趣味正在于其发展的过程中，尽管这一过程终久要走向结局。当然，有些哲学家和道德家如爱默生等人不能严肃地看待小说，因为他们认为情节（或称作外在的情节、时间中的情节）都是不真实的。他们不能把历史视为真实，认为历史只不过是更多相同的事件在时间中的展示，而小说则是虚构的历史。

讲到“叙述性”这个词时，另有一个词必然要提到，这个词就是“戏剧”，这个词被运用到小说上的时候，应含有同演出的小说相对照的意思。一个故事或寓言可以由摹拟笑剧的演员们来表演，也可以由一个讲述者单独来讲述，他会成为史诗讲述者或其后继者。写史诗的诗人采用第一人称的形式，象弥尔顿那样，使之成为抒情的或成为作者的第一人称。十九世纪的小说家们虽然不用第一人称来写作，却也采用史诗专有的议论方法，即我们常说的“议论文式”（“essayistic”）（区别于抒情式）的第一人称的方法。但叙述性结构的主要模式包罗各种方法在内，可以表演的对话点缀在场景描写中，穿插在对于所发生的事件的扼要的叙述中。⁶

叙述性小说的两个主要模式在英语中分别称为“传奇”和“小说”。里夫(C. Reeve)在1785年将二者作了区分：

小说是现实生活和风俗世态的一幅图画，是产生小说的那个时代的一幅图画。传奇则以玄妙的语言描写从未发生过也似乎不可能发生的事情。⁷

小说是现实主义的；传奇则是诗的或史诗的，或应称之为“神话的”。瑞德克利芙(A. Radcliffe)、司各特和霍桑(N. Hawthorne)等人是传奇作家。伯尼(F. Burney)、奥斯汀、特罗洛普和吉辛(G. Gissing)等人是小说作家。这两种相反的类型显示出散文叙

述体的两个血统：小说由非虚构性的叙述形式即书信、日记、回忆录或传记以及编年纪事或历史等一脉发展而来，因此可以说它是从文献资料中发展出来的，从文体风格上看，它强调有代表性的细节，强调狭义的“模仿”。另一方面，传奇却是史诗和中世纪浪漫传奇的延续体，它无视细节的逼真（在对话中重现具有个性特色的语言就是这样的例子），致力于进入更高的现实和更深的心理之中。霍桑写道：“当一个作家称他的作品为传奇时，应该认为，他是想要求某种处理形式和材料的自由……”假如这样一个传奇的背景是过去的时代，也不是要分毫不差地描绘那个时代，而是要获得，借用霍桑在别处说过的话，“一种诗意的……境界，这种境界不必要……什么真实性……”。⁸

小说的分析批评通常把小说区分出三个构成部分，即情节、人物塑造和背景。最后一个因素即背景很容易具有象征性，在一些现代理论中，它变成了“气氛”或“情调”。不用说，这三个构成因素是互相影响互相决定的。正如亨利·詹姆斯在他的《小说的艺术》一文中所问的：“如果人物不是事件发生的决定者，那他会是什么呢？如果事件不能展现出人物来，那事件又是什么呢？”

戏剧、故事和小说的叙述性结构传统上称为“情节”，也许，这个术语应加以保留。但是，它的含义必须扩大到既能包括哈代、柯林斯(W·Collins)和爱伦·坡的作品，也能包括契诃夫、福楼拜和亨利·詹姆斯的作品，也就是说，这一术语必须不局限于指象戈德温的《考尔伯·威廉斯》⁹ 里的那种紧密奇幻的叙述结构形式。我们似应把情节的类型分为较松散的和较复杂的情节，分为“浪漫的”与“现实的”情节。在一个文学发生变迁的时期，一个小说家可能被迫创作这两个类型的作品，其中一个源于某个正在被废弃的模式。霍桑继《红字》之后所写的小说中笨拙地创作了一种旧式的神秘情节，但是这些小说的真正的情节却是那较松散的和较“现

实的”情节类型的变体。狄更斯在他的后期小说中十分精心于设计神秘的情节，但这样的情节却并不一定就是那些小说的兴趣中心所在。《哈克·贝利芬历险记》的最后三分之一部分明显地不如其它部分，原因似乎是由于马克·吐温错误地认为自己有责任写出一些“情节”来。其实，这部小说的真正的情节已经存在于它的成功的叙述过程中了，它是一种神话式的情节，即四个人为了种种原因从世俗的社会中逃出，在一个木筏上会齐后，登上了沿大河而下的旅程。最古老和最普遍的情节之一就是旅程的情节，有的发生在陆路上，有的在水路上。《哈克·贝利芬历险记》、《白鲸》、《天路历程》、《唐·吉诃德》、《匹克威克外传》和《愤怒的葡萄》等小说中的情节都是这样的情节。说到所有的情节时，通常都认为其中包含有冲突：人与自然之间、人与人之间或人与自己之间的冲突。但是，象情节一样，冲突这个术语也应赋予广泛的含义。冲突具有“戏剧性”，包含着一些大致相等的力量之间的较量，包含着动作和反动作。有一些情节如追逐或寻求等，说它们是以一条线和一个方向的方式进行的似乎更为合理，如小说《考尔伯·威廉斯》、《红字》、《罪与罚》以及卡夫卡的《审判》等的情节就是这样。

情节和叙述结构本身又是由较小的叙述结构即插曲和事件组成的。较大的和更有包容性的文学结构如悲剧、史诗和小说等是由笑话、谚语、轶事以及信札等较早期的初步的文学形式历史地发展而来的。一部戏剧或小说的情节是由许多结构组成的结构。俄国的形式主义者们和德国的形式分析家们如狄伯里乌斯(W. Dibelius)等人提出“母题”(“motive”，法文为motif，德文为Motiv)这一术语来表示最基本的情节因素。¹⁰ 文学史家们在这种意义上所使用的“母题”这个术语，是从分析过神话故事和民间传说的芬兰民俗学家们那里借用来的。¹¹ 这样的“母题”在书面文字中的明显的例子有：错认身分(《错误的喜剧》)、老少婚配(《一月和五

月》)、子女对父亲的忘恩负义(《李尔王》和《高老头》)以及儿子寻父(《尤里西斯》和《奥德赛》)等。¹²

我们所说的小说的“构成”，俄国人和德国人就称为“母题形成”(motivation)。这一术语很值得英语吸收采用，它的价值正好在于它既指结构的或叙述的构成，同时又指心理的、社会的或哲学的理论的内在结构，这些理论探讨人所以有所行动的原因，最终来看，是些关于因果关系的理论。司各特早就宣称：

真实的叙述和虚构小说的叙述之间最明显的区别是：前者在述及有关事件的远因方面是模糊不清的……而在后一种情况下，作家的责任之一则是记述每一件事情。¹³

广义上的构成或母题形成也应包括叙述方法，即“比例”、“速度”以及种种技巧：使场景或戏剧对描绘或直叙之间形成一定比例，也使这两类因素和概略总述之间形成一定比例。

母题和技巧有时代的特征。哥特式传奇有其特征，现实主义小说也有自己的特征。狄伯里乌斯一再指出，狄更斯笔下的“现实”是故事(Märchen)中的现实，而不是自然主义小说中的现实。他采用各种技巧把小说导入一种老式的情节剧式的母题中去了，如被认为死去的人复活，孩子的生父最后被证实，神秘的保护人原来却是一个罪犯，等等。¹⁴

在一部文艺作品中，母题形成必须能增加“现实的幻觉”，即具有审美的作用。“现实主义”的母题形成是一种艺术的技巧。在艺术中，“好象是”甚至比“实在是”更为重要。

寓言是时间和因果的顺序连续，不管它如何被讲述，其顺序连续即是“故事”或故事的材料。俄国的形式主义者们把“寓言”和“sujet”作了区分。我们可以把“sujet”译作“叙述性结构”(“narrative structure”)。“寓言”是所有母题的总和，而“sujet”则是许多不同的母题艺术地按顺序的呈现。这种艺术地按顺序叙述的方

法的明显的例子之一叫做时间的置换，即从故事的中间开始讲起，如《奥德赛》或《巴纳比卢杰》。例子之二叫做从后向前的倒叙法，如福克纳的《押沙龙，押沙龙》。在福克纳的小说《当我弥留之际》中，描写一家人抬着母亲的尸体向一个遥远的坟地走 去，而 小说 的“*sujet*”就包含在这一家人轮流地讲述的故事之中。在这本小说中，通过“观点”即“叙事焦点”作中介，“*sujet*”就成为情节。由此看 来，“寓言”由小说的“原始素材”（作者的经验、阅读的材料等等）抽象而来；“*sujet*”则由“寓言”抽象而来；或者更确切地说，它使叙述 视觉更锐利地集中了起来。¹⁵

寓言时间是由故事所编造起来的一段完整的时间。但是，“叙 述”时间要符合“*sujet*”的要求，它是阅读时间或“经验”时间，它当 然是由小说家控制的，小说家可以用几个句子就交代许多年的时间，但也可以为描写一个舞会或茶会用去长长的两章。¹⁶

塑造人物最简单的方式是给人物命名。每一个“称呼”都可以 使人物变得生动活泼、栩栩如生和个性化。比喻性的或类似比喻 性的名字出现在十八世纪的喜剧中，菲尔丁笔下的 Allworthy 和 Thwackum, Witwould, Mrs Malaprop, Sir Benjamin Backbite 等人物的名字^① 是本·琼生、班扬(J.Bunyan) 和斯宾塞笔下 的人物名字以及《人人》中的名字的模仿。但是更较微妙的是一 种运用拟声语调的命名法，风格相异的小说家们如狄更斯、亨 利·詹姆斯、巴尔扎克和果戈里等人都喜欢采用这种命名法，如他 们笔下的 Pecksniff, Pumblechook, Rosa Dartle(dart;startle), Mr. and Miss Murdstone (murder + stony heart) 等人物的名

① 菲尔丁的小说《汤姆·琼斯》等中的人物。这些人物的名字或是由几个字复合 而成，或者是由一些词缀与别的词组合而成，都具有一定的比喻意义，如：Backbite (Back + bite)，意为“背后中伤人的人”，Malaprop(mala + prop) 意为“误用同音异义字 的人”等等。

字^①就是这样。麦尔维尔笔下的亚哈(Ahab)和以撒玛利(Ishmael)则显示出，作为塑造人物的方式，文学中的引喻(此处利用的是圣经的经典)会起到何等经济的效果。¹⁷

人物塑造的方式有许多种。老一辈的小说家们如司各特总要以一段详细的体貌描写来介绍每一个重要的人物，又以另外的段落来分析他们的道德和心理本性。但是，这种滞重的人物塑造方式可以简缩为一个介绍性的略语。或者，这介绍性的略语也可变为摹拟的技巧或手势，变为某种举止习气、姿态或言论，在狄更斯的小说中，它们在每次人物出现时都要重现一次，作为人物的典型的附属标记。甘密区夫人(Mrs Gummidge)“总是想到那个老东西”，希坡(Heep)嘴里总带“谦卑”这个词，还伴着一种宗教仪式上才有的手势。霍桑有时用一种确实的标记来塑造人物，如季诺碧亚(Zenobia)的红花，韦斯特菲尔特(Westervelt)亮晶晶的假牙。詹姆斯在其后期小说《金碗》中则以一种象征性的方式来塑造人物。

人物塑造有静态型的，也有动态型或发展型的。后者似乎特别适用于长篇小说，如《战争与和平》；但它明显地不适用于戏剧，因为戏剧的叙述时间是有限的。戏剧(如易卜生的戏剧)可以逐渐透露出人物已经变成了什么样子，而小说则能在情节的发生过程中显示出这种变化。“扁平”的人物塑造方式，即某种静态的塑造人物的方式，只表现一个单一的性格特征，也就是只表现被视为人物身上占统治地位的或在社交中表现出的最明显的特征。这种方法可能导致人物的漫画化或抽象的理想化。古典派戏剧(如拉辛的戏剧)采用这种方法塑造其主要人物。“圆整”的人物塑造方式，就象

① 这种拟声语调的命名有其影指的含义，如Rosa Dartle意为“火性子罗莎”，Mr-and miss Murdstone意为“铁石心肠先生和小姐”等，这种声音和意义的特殊结合的名字是很难在另一种语言中找到对应的译名的。

动态的塑造法一样，要求空间感和强调色彩；这种方法显然对塑造那些集中代表了小说的观点和兴趣的人物们的性格是有用的。因此，在使用这种方法时，也通常要结合“扁平”的方法，来处理背景人物或“合唱队”人物。¹⁸

显然，作为文学方法的人物塑造法同作为性格、个性类型理论的性格学之间是有某种连带关系的。有多种性格类型学为小说家所利用，其中部分属于文学传统，部分属于民俗人类学。在十九世纪的英国和美国小说中，可以找到男女两性的浅黑型的白种人，如赫斯克利夫(Heathcliff)、罗彻斯特先生(Mr Rochester)、沙普(Becky Sharp)、杜利维尔(Maggie Tulliver)、季诺碧亚、米利姆(Miriam)和利吉娅(Ligeia)等。也可以找到碧眼、金发、白肤的白种人，女性的例子有沙德莉(Amelia Sedley)、露西汀(Lucy Dean)、希尔达(Hilda)、普利斯希拉(Priscilla)和霍桑笔下的菲比(Phoebe)，以及爱伦·坡笔下的露温娜(Rowena)太太等。碧眼、金发、白肤的女人是家庭主妇型的女人，平静、安详、甜蜜。浅黑型女人显得热情、暴烈、神秘、诱人和不可靠，以盎格罗撒克逊人的观点看，这样的女人集中了东方的、犹太的、西班牙的和意大利的女人们的性格特征。¹⁹

和戏剧一样，小说中的情形象一个定期换演剧目的剧团。其中有英雄，有女杰，有恶棍，也有“性格演员”(或“幽默角色”，参加滑稽场面的演员)。有少年角色演员，扮天真姑娘的女演员，和扮演较年老的人物(父亲和母亲，未婚的姑妈，少女的陪媪或奶妈)的演员。拉丁传统的戏剧艺术，如普劳塔斯(Plautus)和塔伦西(Terence)、“喜剧艺术”、本·琼生、莫里哀等人，沿用了“吹牛的大兵”、吝啬的父亲和狡猾的仆人等具有强烈性格特征的传统的类型。但是，狄更斯这样一个伟大的小说家则主要是采纳并改造十八世纪舞台上和小说中的类型。他始创的类型只有两类：一类

是无助的老人和青年；另一类是空想家，如《马丁·朱述尔维特》中的汤姆宾治。²⁰

不管社会和人类学最终给文学的性格类型提供了什么样的基础，如金发白肤女英雄和浅黑色发肤的人物的例子那样，这些感人的、人物类型都是可以从小说中找出来的，不必要借助文献资料。上述两种类型的人物也通常都有他们的文学和历史上的祖先和血统，比如“要命的妖妇”和阴郁的魔鬼型的英雄就是，普拉兹在他的《浪漫主义的痛苦》一书中对这些人物作过研究。²¹

背景是文学描写的要素，它与叙述是有区别的。考察背景时，首先会使我们看到“小说”与戏剧的不同。其次会把它看作是关于特定的历史时代的问题。不管是在戏剧中还是在小说中，精细的背景描写并不是普遍现象，而只是浪漫主义和现实主义文学即十九世纪文学中特有的现象。在戏剧中，背景可能是由剧中的对话表现出来，如在莎士比亚的剧中；或者由布景设计者和木工根据剧本中的舞台指导说明制作呈现出来。在莎士比亚的剧作中，某些“布景”实际上并不显示事情发生的地点和地方色彩。²² 小说的情形也一样，其中的背景描写的方式也是变化无穷的。奥斯汀和菲尔丁、斯摩莱特一样，很少描写内景和外景。詹姆斯的早期小说受巴尔扎克的影响，对房舍和风景都要作细致的描写，而他后期小说中的景色描写则着眼于它们的某些象征意义以及对它们的整体“感受”。

浪漫主义的背景描写的目的是建立和保持一种情调，其情节和人物的塑造都被控制在某种情调和效果之下。瑞德克利芙和爱伦·坡是这样的例子。自然主义的背景描写则似乎是一种在幻想的兴趣中的记录。笛福、斯威夫特和左拉是这样的例子。

背景即环境；尤其是家庭内景，可以看作是对人物的转喻性的或隐喻性的表现。一个男人的住所是他本人的延伸，描写了这个

²²¹

住所也就是描写了他。巴尔扎克对守财奴葛朗台的住所或伏盖公寓的详细描述绝非离题或浪费笔墨。²³ 这些房屋表现了它们的主人，它们作为环境气氛影响着其它必须住在其中的人。小资产阶级对“公寓”的恐惧感是引起拉斯蒂涅的反应的直接原因，在某种另外的意义上，也是引起伏脱冷的反应的原因。这种恐惧感也反映了高老头的落魄，提供了与交替出现的关于富丽堂皇的东西的永恒的对照。

背景也可能是一个人的意志的表现。如果是一个自然背景，这背景就可能成为意志的投射。自我分析家艾米尔（H.F.Amiele）说，“一片风景就是一种心理状态。”人和自然显然是互相关联的，浪漫主义者们能够最强烈地（但不是唯一专注地）感受到这一点。一个急性子的暴怒的主人公会冲入暴风雨之中。一个性格开朗的人则喜欢阳光。

背景又可以是庞大的决定力量，环境被视为某种物质的或社会的原因，个人对它是很少有控制力量的。哈代笔下的爱顿荒原或辛克莱·路易斯笔下的贊豪斯地方就是这样的例子。巴黎、伦敦和纽约等大城市在许多现代小说中都是被当作最性格化的真实的东西来描写的。

一个故事可以用书信和日记的形式来讲述。或者由轶事扩展而来。包容了其它一些故事在内的框架故事(frame-story)，从历史上看，是轶事过渡到小说的桥梁。在《十日谈》中，故事是按主题组织的。在《坎特伯雷故事集》中，这种按主题（例如婚姻的主题）组织故事的方法被故事讲述者通过故事讲述过程的自我塑造观念以及一群带着紧张的社会心理状态的人物显明地加以补充了。这种故事套故事的框架故事还有一种浪漫主义的形式，如欧文（W. Irving）的《一个旅游者的故事》和霍夫曼的《塞拉宾兄弟的故事》。哥特式小说《迈尔摩斯》是一组奇特的但确实感人的故事，各

一个单独的故事仅靠它们共有的一种恐怖的调子松散地组织在一起。

另有一种手法已不太流行了，就是长篇小说中套进短篇小说，例如《汤姆·琼斯》中的“人在山中的故事”，《威廉·迈斯特》中的“一个美丽灵魂的自白”等。²²²这种做法可被视作企图扩大小说的篇幅，或追求变化。这两个目的在维多利亚时代的三层结构小说中似乎有较好的体现，这种三层结构的小说有两条或三条情节线交替地在其“旋转的舞台”上轮流出现，最后又揭示出这些情节线是如何连结在一起的。这种情节混合的方法已经被伊丽莎白时代的作家们出色地实践过了。经过艺术处理后，一个情节与另外一个情节平行（如《李尔王》），或一个情节作为调节剧情的滑稽场面或滑稽模仿，以突出另外一个情节。

以第一人称讲述故事的方法是一种精巧的、比其它方式有影响的方法。当然，不能把作为第一人称的叙述者和作者本人混为一谈。第一人称叙述法的目的和效果是富于变化的。有时，这一方法的结果是使得叙述者比其它人物更少鲜明性和“真实性”，如小说《大卫·科波菲尔》。相反，摩尔·弗兰德斯和哈克·贝利芬却是他们所在的故事中的中心人物。在《厄舍古屋的倒塌》中，爱伦·坡的第一人称叙述法使读者和厄舍的中性朋友^①保持一致，直到悲剧性的结局时才和他一起退出。但是，在《丽吉亚》、《贝伦尼丝》和《揭发隐私的心》中，作为中心人物的讲述者却是些神经病或精神病患者，这样的叙述者我们是无法与其认同的，他们通过坦白的自供，通过他们所叙述的故事以及叙述故事的态度来塑造他们自己。

有趣的是故事得以呈现的方法。某些故事是经过精心安排被

^① 中性朋友，这里指叙述者。

引导出来的，如在《奥特朗图堡》、《拧螺丝》和《红字》中，故事本身和它的作者或读者之间被隔开不同程度的距离，所用的手法是，让乙把故事说给甲听，或让乙把当作手稿的故事委托给甲，而乙这份手稿却可能写的是丙的悲剧的一生。爱伦·坡的第一人称叙述小说有时表面看起来是戏剧性的独白（如小说《阿摩提拉多》），有时是一个痛苦的灵魂向人公开倾诉衷情的书面上白（如小说《揭发隐私的心》）。这种叙述的假定性常常是不够明确的，比如在小说《丽吉亚》中，我们是不是能认为小说故事的叙述者是在讲故事给自己听，从而以故事的详细讲述来重新引起他自己的恐怖感呢？

叙述方法的主要问题在于作者和他的作品之间的关系。在戏剧中，作者是不出面的，他藏在戏剧的背后。但是，史诗作者却象一个职业的故事讲述者一样讲自己的故事，他在史诗中还包含了自己的评论，并且在叙述过程本身中（同对话相区别而言）贯彻了他自己的风格。

小说家可以用类似的方法来讲述他的故事而无需自称他曾经目睹过或亲身经历过他所叙述的事情。他可以用第三人称写作，作一个“全知全能的作家”。这无疑是传统的和“自然的”叙述模式。²²³作者出现在他的作品的旁边，就象一个讲演者伴随着幻灯片或纪录片进行讲解一样。

由那种史诗的混合式叙述模式发展出两种方法。一种可以称为浪漫的嘲讽式，这一方法故意夸大叙述者的作用，它破坏任何可能有的认为故事是“生活”而不是“艺术”的幻觉，并以这种破坏为乐；它强调书中的人物只是写出来的文学上的人物。这种写作方法的始创者是斯特恩，特别体现在他的小说《商第传》之中。他的后继者有德国的里希特和蒂克，俄国的威尔特曼（A. Veltman）和果戈理。《商第传》可以说是一本关于小说写作的小说，纪德（A. Gide）的小说《膺币制造者》及其派生出来的《旋律与对位》也可以说

是这样的小说。萨克雷在他的《名利场》中不断提醒读者：书中的
人物们是他制造的傀儡。他的这一大受非难的小说处理方法无疑
就是上面所说的文学嘲讽方法中的一种，即文学提醒它自己，它只
不过是文学而已。

另一种相反的方法是“客观的”或“戏剧的”方法。为这一方法
辩护和作解释的有德国的路德威希 (O.Ludwig)、法国的福楼拜
和莫泊桑 (G.de Maupassant) 以及英国的亨利·詹姆斯等作家²⁴。
这一方法的阐述者们，无论是批评家和艺术家，都试图把这一方法
说成是唯一的艺术方法（这个武断的主张不必要被接受）。
这种方法已经在卢伯克的《小说技巧》一书中作了极好的解释，这
本书是在亨利·詹姆斯的创作和理论实践的基础上写成的一本小
说诗学。

“客观的”是一个较为恰当的术语，因为“戏剧的”这一术语可
能意指“对话”或“动作、行为”等（和思想感情等内在世界相对而
言）；但是，很明显，正是戏剧和剧场激起了这些活动。路德威希的
理论主要是建立在狄更斯的作品经验的基础上，狄更斯的哑剧式
的描写和用日常的套语塑造人物的方法是从旧时的十八世纪的喜
剧和情节剧中借来的。狄更斯总有一种以对话和手势等去“表现”
的冲动来代替叙述，即以向读者“展示”所发生的事代替关于所发
生的事的叙述。较后期的小说模式向另外的精巧的戏剧学习，如
詹姆斯就是向易卜生学习的。²⁵

不能认为小说的客观方法只局限于写对话和报告人物的行
为，如詹姆斯的《未成熟的青春期》和海明威的短篇小说《杀人者》，
把小说的客观方法作这样的局限就是要拿小说去和戏剧作直接的
和不相称的竞争。小说的长处其实在于它能描写心理生活，而戏
剧虽然也能处理这方面的内容，但却很难处理好。小说的本质在
于“全知全能的小说家”有意地从小说中消失，而只让一个受到控

制的“观点”出现。詹姆斯和卢伯克认为小说呈现给我们的是轮流出现的“图画”和“戏”，他们把这些同戏剧中的一个“场景”加以区分。²²⁴ 小说的“图画”和“戏”指的是某些人物对正在发生的事情（内在的和外在的）的自觉意识，而戏剧中的一个“场景”却至少部分是发生在对话中，并且较详细地呈现了重要的事件或遭遇。²⁶ “图画”和“戏”一样“客观”，只是“图画”是一个特殊的主观（某个人物如包法利夫人或史特莱斯）的客观表演，而“戏”则是说话和行为的客观表演。如果这一理论是有系统的话，它便容许有“观点”（point of view）^① 的转换，例如在《金碗》后半部中，由王子的“观点”转到了公主的“观点”。它也容许作者在小说中使用一种人物，这人物就象作者一个样，他或者向一些朋友叙述故事，如康拉德的《青年》中的马洛，或者倾吐自己的意识，而读者即通过这倾吐出来的意识看到一切，如《使节》中的史特莱斯。重要的是坚持小说自身一贯的客观性。如果不是要把作者“溶入”叙述之中而是要把他呈现出来，就必须把他或代表他的人物的规模和地位压缩到与其它人物一样大小才行。²⁷

在时间中呈现是客观方法中不可缺少的，读者自始至终和作品中的人物们生活在一起。在某种程度上，“图画”和“戏”总是要以“概述”来补充（在戏剧中，则以“第一幕和第二幕间经过了五天时间”这样的说明来作概述），但这种概述最好减到最少。维多利亚时代的小说常以结尾一章概述主要人物后来的事业、婚姻和死亡等等事情。詹姆斯、豪厄尔斯以及他们的同时代人抛弃了这种写法，他们认为这种写法是一种艺术上的错误。按照叙述中客观方法的理论原则，作者绝不可以预先写出以后才发生的事，他必须

① 此处的“观点”一词不完全是我们通常意义上所说的看法、观点等，它着重指观察的角度。

逐步展现他的计划，让人在每一个时刻内只看到一条情节线。菲纳第提出了一个区分 *récit* 和 *roman*^① 的标准。*récit*，是叙述已经发生过的事，依据的是阐述和描写的法则；*roman*，或小说，则呈现正在发生的事，依据的是正在发生的事情的顺序。²⁸

客观性小说中有一个有特色的专门性技巧，德国人称作“*erlebte Rede*”，法国人称作“*le style indirect libre*”（蒂鲍戴语）和“*le monologue intérieur*”（杜亚丹[E. Dujardin]语）^②。在英语中，由威廉·詹姆士创用的“意识流”（“*Stream of consciousness*”）这一短语，在非严格的、较广泛的意义上说，大致是上述称呼的等同语。²⁹ 杜亚丹给“内心独白”下定义时认为，这是一种技巧，这种技巧“直接把读者引导入人物的内心生活中去，没有作者方面的解释和评论加以干扰……”又认为，“内心独白”，“是最内心深处的、离无意识最近的思想的表现……”卢伯克说，在《使节》中，詹姆斯不是在“讲述史特莱斯的心理；他是使史特莱斯的心理自己讲述自己，并使之戏剧化。”³⁰ 这些技巧的历史及其在所有现代文学中的影响，目前仅仅开始在研究。这些研究表明，莎士比亚式的独白是这些技巧的原型之一；斯泰恩对洛克关于观念自由联想理论的应用是另一个原型；“内心分析”，即作者对人物的思想感情的活动加以概述，则是第三个原型。³¹

我们上述这些对叙述的第三个层次即对小说“世界”（其情节、人物和背景）的观察结果主要是由小说得来的；但是，应该知道，这种观察也同样适用于作为文学作品的戏剧。第四个也是最后一个层次是“形而上的性质”，它是和“世界”紧密相关的，和“对待生活

① *récit*，法文，意为叙述。*roman*，法文，意为小说。

② *erlebte Rede*，德文，意为经验的表白。*le style indirect libre*，法文，意为间接自由体。*le monologue intérieur*，法文，意为内心独白。

的态度”或暗含在这个世界中的“调子”是同一的东西；但是，这一层次的性质将留待我们探讨文学的评价问题时再作详细的考察。

第十七章 文学的类型

文学是否就是诗、戏剧和小说三者共用一个名称的某种集合体呢？对这样的问题，已经由我们这个时代，特别是由克罗齐作了唯名论式的肯定回答。¹可是，虽然克罗齐的回答显而易见是对古典派的权力主义极端的一种反动，但这种回答仍不能适当地解释文学生活和历史的事实。

文学的种类问题不仅是一个名称的问题，因为一部文学作品的种类特性是由它所参加其内的美学传统所决定的。文学的各种类别“可被视为惯例性的规则，这些规则强制着作家去遵守它，反过来又为作家所强制”。²弥尔顿在政治和宗教上是一个十足的自由论者，在诗方面却是个传统主义者，正如克尔(W.P.Ker)极妙地所说的那样，弥尔顿的思想中老是萦绕着“史诗的抽象观念”，他自己知道“什么是真正的史诗的规则，什么是戏剧的规则，什么是抒情诗的规则”。³但是，他也知道如何去调整、扩充和改变古典的形式，知道如何把《伊尼特》基督教化和弥尔顿化，如象在《力士参孙》中，他知道如何通过一个被处理成希腊悲剧的希伯来民间故事来讲述他自己的故事。

文学的种类是一个“公共机构”，正象教会、大学或国家都是公共机构一样。它不象一个动物或甚至一所建筑、小教堂、图书馆或一个州议会大厦那样存在着，而是象一个公共机构一样存在着。一个人可以在现存的公共机构中工作和表现自己，可以创立一些新的机构或尽可能与机构融洽相处但不参加其政治组织或各种仪

式；也可以加入某些机构，然后又去改造它们。⁴

文学类型的理论是一个关于秩序的原理，它把文学和文学史加以分类时，不是以时间或地域（如时代或民族语言等）为标准，而是以特殊的文学上的组织或结构类型为标准。⁵ 任何批判性的和评价性的研究（区别于历史性的研究）都在某种形式上包含着对文学作品的这种要求，即要求文学具有这样的结构。例如，对一首诗的评判就包含了对评判者的一个要求，要求他具有对诗的说明性的和规范性的整体经验和概念，当然，一个人关于诗的概念总是会随着他对更多特殊的诗的评判和经验而不断地发生变化。

文学类型的理论是否会假设每一部作品都属于某一类型呢？
227
在我们所知道的任何讨论中这个问题还没有被提出过。如果我们将类推法对照自然界来回答这个问题，我们必然会给以肯定的回答。甚至鲸鱼和蝙蝠都有类可归，我们还承认生物可以有一个由这一种类向另一种类转变的过渡阶段。我们可以试再作一系列的提问，以使我们问题的焦点更为明显。是否每一部作品都和其它的作品有足够紧密的联系，从而对其它作品的研究就会有助于每一部作品的研究呢？在类型的观念中，创作“意图”占着什么样的地位呢？就某一类型的创始者而言，它占着什么地位？就这一类型的继承者而言，它又占着什么地位？⁶

类型是否一直保持不变呢？大概不是的。随着新作品的增加，我们的种类概念就会改变。试研究一下《商第传》或《尤里西斯》对小说理论的影响吧！弥尔顿写《失乐园》的时候，他认为他的作品既象《伊尼特》，又象《伊里亚特》。而我们无疑地会很明确地把口头史诗和文学史诗区分开来，不管我们是否会把《伊里亚特》当作是口头史诗。弥尔顿很可能不会以为《仙后》是一部史诗，虽然它是在史诗与传奇尚未分家、寓言式人物在史诗中占统治地位的时代写成的，而斯宾塞当然认为他写的正是象荷马写的那种类型

的诗。

确实，文学批评的一个特色似乎就是发现和传播一个派别，一种新的类型式样。燕卜荪(W·Empson)把《皆大欢喜》、《乞丐的歌剧》和《阿丽丝漫游奇境记》等作为田园诗式文学的变体放在一起，而把《卡拉玛佐夫兄弟》和其它讲凶杀的神秘小说归为一类。

亚里士多德和贺拉斯的古典的类型理论是我们的范本。根据他们的理论，我们知道悲剧和史诗是两个各有特征的也是两个主要的文学种类。但是，亚里士多德至少还知道有另外更多的基本区分，即戏剧、史诗和抒情诗。大部分现代文学理论倾向于废弃“诗与散文两大类”这种区分方法，而把想象性文学(Dichtung^①)区分为小说(包括长篇小说、短篇小说和史诗)、戏剧(不管是用散文还是用韵文写的)和诗(主要指那些相当于古代的“抒情诗”的作品)三类。

费多尔(K. Viëtor)建议，严格地说来，“类型”这一术语不应当用来既指小说、戏剧和诗这三个或多或少算是无法再分的终极的种类范畴，又指悲剧和喜剧这样的历史上的种类。⁷而我们则主张应当把这一术语应用到后者即应用到历史上的种类中去。要给前者确定一个术语是困难的，在实践中也可能往往是不需要的。⁸三大类型已经为柏拉图和亚里士多德根据他们的“模仿方式”(manner of imitation)说或“表现”(representation)说加以区分：抒情诗表现的就是诗人自己的人格(persona)；在史诗(或小说)中，故事部分地由诗人亲自讲述，部分地由他的人物直接讲述(即混合叙述)；在戏剧中，诗人则消失在他的全部角色之后。⁹

有人曾经试图以时间的长短，甚至以语言形态学上的不同来说明这三个类型的基本性质。霍布士在他给达维纳特(Sir W.

① Dichtung，德文，意为创作。

Davenant)的信中曾试着这样做过。他先把世界划分为宫廷、城市和乡村，然后找出三类与它们对应的基本的诗的种类来，这就是：英雄诗(史诗和悲剧)、谐谑诗(讽刺诗和喜剧)和田园诗。¹⁰ 非常熟悉施莱格尔兄弟和柯勒律治¹¹ 的文学批评思想的英国天才批评家达拉斯(E.S.Dallas) 总结出三个诗的基本类型，即“戏剧、故事和歌曲”，并且把它们列成一系列不是英国式的而是德国式的图表。他解释说，戏剧，是第二人称，现在时态；史诗，第三人称，过去时态；抒情诗，第一人称单数，将来时态。厄斯金(J.Erskine)在1912年发表的文章中曾对诗的“气质”的基本文学种类作过解释，他指出，抒情诗表现现在时态；但是，谈到悲剧和史诗时，由于他首先认为悲剧显示的是对人的过去的末日审判（人的性格也加进了他的命运之中），史诗则显示国家和民族的命运，在这样的前提下，他就得出悲剧是过去时，史诗是将来时的谬误结论。¹²

厄斯金这种道德—心理的解释和俄国的形式主义者们的解释在精神上和方法上都是相差很远的。如俄国形式主义者雅可布森希望说明语言的固定的语法结构和文学种类之间的对应关系。他认为，抒情诗是第一人称单数，现在时态，而史诗是第三人称，过去时态。作为史诗讲述者的“我”实际上是被从旁观的角度看作第三人称，即看作“dieses objektivierte Ich”^①的。¹³

上述对文学基本种类的探讨趋向两个极端，一个极端是依附于语言形态学，另一个极端是依附于对宇宙的终极态度。这样的探讨虽然是有“启发性”的，但极难指望它会导致客观的结果。反而倒是会使人产生这样的疑问：这三个种类是否真有某种所谓的终极的性质，尽管它们已经作为组成部分被多种多样地结合起来。

然而，确实存在着一个难于处理的问题，即在我们这个时代，戏剧和史诗(“虚构小说”，长篇小说)以及抒情诗是立于不同的基

① dieses objektivierte Ich, 德文，意为“这个客观的我”。

础之上的。对亚里士多德和古希腊人来说，公开的或至少口头表演的作品便成史诗，荷马的作品就是由爱恩(Ion)这样的吟诵者朗诵的。挽歌体的和抑扬格的诗由笛子来伴奏，颂神诗则以一种七弦竖琴来伴奏。今天，诗和小说多半是由个人阅读的。¹⁴但是，戏剧却仍然象古希腊人的戏剧一样是一种综合艺术；它的核心当然还是文学，这是无疑的，但也包含着“场面”，即运用了演员和导演的技巧以及服装师和电工的手艺等。¹⁵

但是，如果为了避免上述难题而把三个种类归并为一个共同的文学性种类，那么戏剧和故事又该如何加以区分呢？现代美国短篇小说，如海明威的《杀人者》，追求一种戏剧式的客观性和对话的纯粹性。但是，传统的小说，例如史诗，则把对话或直接的表现与叙述混合在一起。史诗确实曾被斯凯里杰(J. C. Scaliger)和另外某些类型标准的发明者评判为类型的最高的级别，部分原因是由于它包含了所有其它的类型。如果史诗和小说都是复合的形式，为了使它们变为不能再分的终极种类，我们就必须把它们的组成部分加以分离而成为比如象“直叙”和“通过对话叙述”（即没有演出的戏剧）这样两个种类；这样，我们的三个不可再分的终极种类就变为叙述、对话和歌唱。经过这样的归并、净化和一致化，这样的三个文学种类是否就会比“描写、展示和叙述”这三个文学种类更为接近终极的区分呢？¹⁶

让我们从诗、小说和戏剧这些所谓“终极的”种类转而去研究那些被认为是从它们那里再加细分而分出来的部分吧。十八世纪的批评家汉金斯(T. Hankins)在评论英国戏剧时把它细分成下述的种类，即“神秘剧、道德剧、悲剧和喜剧”。散文小说在十八世纪时又被细分成两个种类即小说和传奇。我们觉得，象这两组属于第二等级的“再细分”出来的部分，就是应该标准地称为文学的“类型”的东西了。

十七世纪和十八世纪是对文学类型十分重视的两个世纪。这两个世纪的批评家们认为类型的存在是确确实实的。¹⁷ 文学类型的区分是清楚明白的，而且也应该明确地加以区别，这是新古典主义信奉的一条总则。但是，如果我们仔细考察一下新古典主义的批评理论关于类型的定义或关于类型的区分方法，就会发现他们在基本原理方面甚少连贯性，甚至就根本没有什么基本原理。例如，布瓦洛(N. Boileau) 按照他的标准把类型划分为田园诗、挽歌、颂诗、讽刺短诗、讽刺文学、悲剧、喜剧和史诗，但是他没有解释他的这个类型学的基础。也许，他以为类型学本身是历史地形成的，而不是一个理性主义的结构。他的类型之间的区别是不是由各类型的不同题材、结构、诗的形式、篇幅、感情调子、世界观(Weltanschauung)以及观众等所决定的呢？这很难给以回答。但是可以说，对于许多新古典主义者来说，所有的类型概念似乎都不证自明，这是没有问题的。布莱尔(H. Blair) 在他的《修辞学与纯文学》(1783年)一书中有一系列章节谈论主要的类型，但是却没有对一般的种类或文学分类的原则作任何介绍。他在选择种类时也没有任何方法论上的或其它方面的一贯标准。他的大多数文学种类源于古希腊。但也不全是这样，他在最后讨论“描写诗”时说，在描写诗中，“天才的最大才干可以得到发挥”，当然，他这样说并不是指“任何一个写作上的特殊种类或形式”都可以是文学种类；那些在某种意义上可以明显地称之为“说教诗”种类的诗，如《论自然》或《论人》等他就认为是文学种类。布莱尔从“描写诗”说到“希伯莱人的诗”，认为后者“反映了远古时代和国家的趣味”；而且，虽然他并没有在什么地方说过或看出过，但他实际上认为“希伯莱人的诗”是东方诗的一个标本，是与那统治希腊—罗马—法国传统的诗十分不同的诗。随后，布莱尔转而以完全正统的态度讨论他所谓的“两个诗作的最高种类，即史诗和戏剧”，他所说的戏剧，230

实际应该更准确地说是“悲剧”。

新古典主义的理论不解释、说明或答辩关于种类和种类划分基础的信条。在某种程度上，它注意的是诸如种类的纯净、种类的等级、种类的持续和新种类的增加等问题。

因为新古典主义在历史上是权力主义和理性主义的混合体，是一种保守势力，因此它要尽可能维持和适应古代的原始文学种类，特别是古代诗的种类。但是，布瓦洛却承认十四行体诗和情歌；约翰逊则赞扬德纳姆(J. Dehnam)在《制桶匠的小山》中创造了“一种新的诗体”，一种“可以称作乡土诗的种类”；他还认为汤姆森的《四季》是一首“新种类的……诗”，汤姆森诗中的“思想及其表达方式”是“有独创性的”。

关于种类纯净的理论在历史上是由那些法国古典派戏剧的追随者所倡导的，他们以此来反对伊丽莎白时代那些允许喜剧场面存在的悲剧(如《哈姆雷特》中的掘墓人，《麦克白斯》中那个渴得烂醉的守门人等)；这种理论如果是教条的，那是贺拉斯式的，如果是主张以经验和教化的享乐主义感染人，那就是亚里士多德式的。亚里士多德说，悲剧“应该产生属于悲剧本身特有的快乐，而不是产生偶然的快乐……”。¹⁸

种类的等级在部分上是一个“快乐主义的微积分”：在古典的表述中，快乐的级别无论如何不是在纯粹的强度的意义上，也不是在读者和听众的数目多少的意义上的量的问题。种类的等级应该说是一个社会的、道德的、审美的、享乐的和传统的性质的混合体。文学作品的规模不应被忽视，较小型的作品如十四行体诗或甚至颂诗无疑地是不能和史诗与悲剧相提并论的。弥尔顿的“较次要的”诗是以较小型的种类如十四行体诗、短歌和假面剧等形式写的；他的“较主要的”诗则是一部“正规的”悲剧和两部史诗。如果我们从量上来把史诗和悲剧这两个最高的种类加以比较，史诗会

占上风。在这个问题上，亚里士多德却有所踌躇，在讨论过冲突标准之后，他把第一名奖给了悲剧；而文艺复兴时期的批评家们则更为一贯地宁愿选择史诗作第一名。虽然后起的批评家们不断地在这两种种类的主张之间摇摆，但新古典主义派的批评家如霍布士、特莱登和布莱尔等人则在很大程度上乐于把这两个种类同列为最基本的种类。

现在我们讨论另外一组种类，即那些由诗节形式和诗律在其中起决定作用的种类。我们怎么给十四行体诗、法式十三行体短诗以及三解韵格诗分类呢？它们是某些类型呢，还是其它什么东西呢？大多数近代法国和德国作家们倾向于称它们为“固定形式”，把它们作为一个种类，并把它们和文学的类型区别开来。但是，费多尔不这样看，起码对十四行体诗他不这样看。我们应该倾向于扩大文学类型所包括的范围。不过，我们这里要由术语学转而规定各种标准。是否有“八音节诗”或“二音步诗”这样的文学类型呢？我们倾向于说有，一方面是指，和英国标准的抑扬五音步诗相对抗的十八世纪的八音节诗或二十世纪初的二音步诗在音调上和社会精神气质上都象是一种特殊的诗的种类；¹⁹另一方面也是指，我们不只是要根据诗的格律来分类（诸如一本赞美诗集后面的“C.M., L.M.”等等①），而且要根据某些包含更广泛的东西，某些不但具有“外在的”形式，而且具有“内在的”形式的东西来分类。

我们认为文学类型应视为一种对文学作品的分类编组，在理论上，这种编组是建立在两个根据之上的：一个是外在形式（如特殊的格律或结构等），一个是内在形式（如态度、情调、目的等以及较为粗糙的题材和读者观众范围等）。外表上的根据可以是这一个

① “C.M., L.M.”，即“Common Metre”（普通韵律）和“Long Metre”（长韵律）的英文缩写，为一般颂诗习见的韵律形式。

也可以是另外一个(比如内在形式是“田园诗的”和“讽刺的”，外在形式是二音步的和平达体颂歌式的)；但关键性的问题是接着去找寻“另外一个”根据，以便从外在与内在两个方面确定文学类型。

有时会有某种有启发性的转变发生。具有哀挽的双行体和双行诗节形式的“挽歌”在原型的古希腊和古罗马诗中开始产生，也在英国开始产生。然而古代的挽歌作者们并不把自己局限在对死者的哀悼上，象哈蒙德(J. Hammond)和申斯通(W. Shenstone)这两个格雷的前辈也没有那样局限自己。但是，格雷的“挽歌”却不是用两行体写的，而是用英雄四行体写的，他的“挽歌”有效地摧毁了英国所有那些继承挽歌风的两行结句式的个人抒情作品。²³²

人们可能倾向于放弃十八世纪以后的文学类型史，因为从十八世纪以后那种对形式的企求和那些反复出现的结构模型已经过时了。这种类型上的停滞现象在法国和德国有关类型的著作中也有所反映，同时还出现一种观点，认为 1840 年至 1940 年之间可能是一个文学上的破格时期，而我们无疑地在将来还要重新恢复讨论更多的类型结构的文学。

然而，我们最好还是说，是十九世纪文学类型的概念发生了变化。这并不是说文学类型已经消失，尽管那时讨论类型的著作仍然比较少。随着十九世纪文学作品读者人数的激增，也产生了更多的文学类型；这些类型通过廉价出版物迅速传播，往往是比较短命的，或者更为迅速地转变为另外的类型。在十九世纪和我们这个时代，“文学类型”研究都遭遇到分期方面的困难，我们可以意识到文学中的流行样式的迅速变换，每十年就出现一个新的文学时期，而不是每五十年，如在英国诗歌中，就出现了自由体诗(*vers libre*)时期、艾略特时期以及奥登时期。站在更远一点的距离看，这些时期的特性中有某些具有共同方向和性质的东西，就象我们现在认为拜伦、华兹华斯和雪莱都是英国浪漫主义派作家一样。²⁰

类型在十九世纪有哪些范例呢？提格亨和其它人经常举历史小说作为这样的例子。²¹那么，“政治小说”算不算一个类型呢？（斯皮尔〔M.E.Speare〕的一本专著即以此为题）。如果真有政治小说这样的类型，难道不会有一种基督教会小说类型吗？（这类小说可以包括《罗伯特·爱尔斯梅尔》和麦肯齐〔C.Mackenzie〕的《圣坛的台阶》，也包括《巴彻斯特塔楼》和《撒莱姆小教堂》等）。这样把“政治小说”和“基督教会小说”当作文学类型是不对的。这种划分法似乎仅根据题材的不同，这纯粹是一种社会学的分类法。循此方法去分类，我们必然会分出数不清的类型，如牛津运动小说、十九世纪描写教师的小说、十九世纪海员小说以及海洋小说等等。那么，“历史小说”的情况有什么不同呢？不同之处不仅是由于它的题材较少受限制，即它的内容并不比整个的过去少什么，主要的倒是由于它与浪漫主义运动和民族主义思潮之间的关系，即由于它所含有的对往昔的一种新的感情和态度。哥特式小说则是一个更好的类型例子，它以《奥图朗堡》为标志产生于十八世纪初，一直流行到现在。这一类型具有人们企望一个散文——叙述类型所应具有的所有标准，其中不但有一种限定的和连续的题材或主题，而且有一套写作技巧（附加的描写和叙述，如倾圮了的城堡、古罗马天主教的恐怖、神秘的画像、通过滑动嵌板的秘密通道以及诱拐、禁闭、寂静的森林里的追逐等等）。更进一步，还有一个艺术意图（*Kunstwollen*），一种审美的意义，从而带给读者一种特殊的舒适的恐怖和激动，即某些哥特式小说家常说的：“怜悯和恐惧”。²²

总的说来，我们的类型概念应该倾向形式主义一边，就是说，倾向于把胡底柏拉斯式八音节诗（*Hudibrastic octosyllabics*）或十四行体诗划为类型，而不是把政治小说或关于工厂工人的小说划为类型，因为我们谈的是“文学的”种类，而不是那些同样可以运用到非文学上的题材分类法。亚里士多德的《诗学》初步把史诗、

戏剧和抒情诗指定为诗的基本种类，他在这本书中注意区分每个种类的不同媒介和性能，以便确立每一种类的不同的审美目的：戏剧用抑扬格诗体写是因为这样最接近谈话，而史诗要求用扬抑格六音步格律体写则是因为这种诗体并不要人联想起说话来。亚里士多德说：

如果用他种格律或几种格律来写叙事诗，显然不合适。英雄格是最从容最有分量的格律（因此最能容纳借用字与隐喻字）……²³①

“诗律”和“诗节”之上的另一层“形式”可称之为“结构”，如某种特殊的情节组织就是一种“结构”。这种结构至少在某种程度上已经存在于传统的，例如古希腊模仿式的史诗和悲剧之中，比如从事件中间起笔的手法、悲剧中的“突变”和三一律等。当然，并不是所有的“古典技巧”都算是结构，如战场散记和沉入地狱之类就似乎应该属于题材或主题。在十八世纪以后的文学中，这样的结构也并不是很容易地探出的，只有在“精心结构剧”或侦探小说（神秘的谋杀）中是例外，这两类作品中的周密的情节正是这样的结构。但是，甚至在契诃夫式传统的短篇小说中也存在某种组织和某种结构，不过只是与爱伦·坡和欧·亨利（O·Henry）的短篇小说的结构不同的另外一种结构罢了。如果我们要给契诃夫式的小说结构找一个恰当的名称，这名称可以叫作“较松散的”组织。²⁴

任何一个对类型理论有兴趣的人都必须小心不要混淆“古典的”理论和现代理论之间的明显区别。古典理论是规则性的和命令性的，但它的那些“规则”也已不再是愚蠢的权力主义，尽管人们仍然常常把“规则”认为就是权力主义。古典主义理论不但相信类型与类型之间有性质上和光彩上的区别，而且相信它们必须各自独

① 见罗念生中译本《诗学·诗艺》，人民文学出版社1982年版第87页。

立，不得相混。这就是有名的“类型纯粹”说，或“类型分立”（“genre tranché”）说。²⁵ 虽然这一理论从来也没有严密地、轮廓鲜明地被制订出来过，但它却确实包含有一个真正的美学原理，并不仅仅是一套社会等级区分。这一美学原理就是：要求作品情调有一种僵硬的统一性，要求风格的纯粹和“简明性”，要求把注意力集中在一个单一的情节和主题上，创造一种单一的情绪（如恐惧或笑等）。这一原理也要求种类的专门化和多元化。每一个艺术种类都有它自己的职责和它自己的快乐，诗何必要试着去变得“如画”或具有“音乐性”呢？而音乐又何必要去讲一个故事或描写一个场景呢？在这一意义上运用“审美纯粹性”原理我们就会得出如下结论：一首交响乐要比一部歌剧或清唱剧“纯粹”，因为后两者既有合唱，又有管弦乐；而一首弦乐四重奏则更为纯粹，因为它只使用管弦乐器中的一种，其它乐器如木管乐器、铜管乐器以及打击乐器等都不使用。

古典主义理论也以社会性标准来区分类型。史诗和悲剧叙述的是国王和贵族们的事情，喜剧描写中产阶级（市民、资产阶级）的事情，讽刺文学和闹剧则写的是老百姓。不仅剧中人物（*dramatis personae*）要有明显的不同，而且还须合于不同阶级的道德风范，也就是要符合“得体、合度”的律条，同时要求把文体和措词划分为高、中、低三级。²⁶ 古典主义理论也把文学种类分为不同等级，在这种等级制中，不仅人物的身分地位和写作风格的等级被作为因素，就是作品的长度或规模（产生感染力的能量）以及调子的严肃性等也被作为因素。

一个现代的“类型学”的赞同者（就如提格享对我们的研究所称的那样）²⁷ 很可能想要给新古典主义的类型学说制定一个实例，也很可能确实感到在美学理论的基础上能制定一个比新古典主义的理论家实际上提供的实例要好得多的实例。这样的实例我们已

经在讲解审美纯粹原则时部分地提出过了。但是，我们不应该把“类型学”局限在一个传统或学说之中。“古典主义”是不能容忍，实际上也是不懂得其它美学体系、种类和形式的。古典主义不但不把哥特式大教堂认作是甚至比古希腊的神殿更为复杂的一种“形式”，反而认为它根本没有形式。对类型问题古典主义也是这样看待的。每一种“文化”都有属于它自己的各种类型，如中国类型、阿拉伯类型和爱尔兰类型等等；原始“文化”中有各种口头的“种类”。中世纪的文学中也有丰富的种类。²⁸ 我们用不着去为古希腊、罗马文学种类的“终极”性质辩护。我们也用不着去为以古希腊、罗马形式出现的、求助于一种美学标准的类型纯粹学说辩护。

现代的类型理论明显地是说明性的。它并不限定可能有的文学种类的数目，也不给作者们规定规则。它假定传统的种类可以被“混合”起来从而产生一个新的种类（例如悲喜剧）。它认为类型可以在“纯粹”的基础上构成，也可在包容或“丰富”的基础上构成，即可以用缩减也可以用扩大的方法构成。在浪漫主义者强调每一个“创造性天才”和每一部艺术作品的独一无二性之后，现代的类型理论不但不强调种类与种类之间的区分，反而把兴趣集中在寻找某一个种类中所包含的并与其它种类共通的特性，以及共有的文学技巧和文学效用。

文学作品给予人的快乐中混合有新奇的感觉和熟知的感觉。在音乐中，奏鸣曲和赋格曲是很明显的易被认出的样式的例子；在描写谋杀的神秘性作品中，情节渐渐地变得紧迫，各条迹象的线索渐渐地会聚在一起（如在《伊底帕斯》剧中）。整个作品都是熟识的和旧的样式的重复，那是令人厌烦的；但是那种彻头彻尾是新奇形式的作品会使人难以理解，实际上是不可理解的。如此说来，类型体现了所有的美学技巧，对作家来说随手可用，而对读者来说也是已经明白易懂的了。优秀的作家在一定程度上遵守已有的类型，而

在一定程度上又扩张它。而总的说来，伟大的作家很少是类型的发明者，比如莎士比亚和拉辛，莫里哀和本·琼生，狄更斯和陀思妥也夫斯基等，他们都是在别人创立的类型里创作出自己的作品。

类型研究的明显价值之一是这种研究能引起我们对文学的内在发展的注意，即能引起我们对韦尔斯在《从旧时代来的新诗人》(1940年)一书中所称的“文学遗传学”的注意。不管文学和其它价值领域之间究竟是什么关系，反正各种著作都在互相影响，各种著作都在互相摹拟、滑稽地模仿和改造，这种情况并不只是发生在那些按严格的编年顺序产生在别的著作后面的著作当中。为了给现代类型下定义，最好是从一部特定的有影响的书或一个这样的作者着手，去寻找对它的反响，如研究艾略特和奥登，普鲁斯特和卡夫卡等的文学效果。

我们愿意提出一些关于类型理论的重要论题，尽管我们所提供的只是一些问题和试验性的建议。议题之一是关于原始的类型（民间文学或口头文学）同发达的类型之间的关系。俄国形式主义者之一谢洛夫斯基(V. Shklovsky)认为新艺术形式“只不过是把低等的(亚文学的)类型正式列入文学类型行列之中而已”。陀思妥也夫斯基的小说是一系列关于受赞扬的罪行的小说，即感情小说(*romans à sensation*)。“普希金的抒情诗源于题赠诗，勃洛克(A. Blok)的抒情诗源于吉卜赛歌谣，马雅可夫斯基(V. Mayakovsky)的抒情诗源于报纸漫画栏中的滑稽诗”。²⁹ 布莱希特(B. Brecht)在德国，奥登在英国也都审慎地尝试过这种把流行诗改造成为严肃的文学作品的做法。这种观点可以被称之为文学需要通过“再野蛮化”(re-barbarization)不断地更新自己的观点。³⁰ 尤力斯(A. Jolles)持与此相似的观点，他力图证明复杂的文学形式是由较简单的单元发展成的。把原始的或基本的类型加以混合就能得到其它的一切类型，尤力斯找出了这些基本的类型，它们

是：传说(Legende)、英雄传奇(Sage)、神话(Mythe)、谜语(Rätsel)、格言(Spruch)、案件(Kasus)、备忘录(Memorable)、故事(Märchen) 和笑话(Witz) 等。³¹ 小说的历史可以作为某些类似这种发展的一个例子。小说作为类型在《帕米拉》、《汤姆·琼斯》和《商第传》等作品中已趋成熟之后，就在这些作品中还仍然存在着诸如书信、日记、游记（或“假想旅行记”）、回忆录、十七世纪式的“人物描写”、小品文以及舞台喜剧、史诗和传奇等“简单类型”（“einfache Formen”）的痕迹。

另一个问题与类型的承续性有关。一般认为，布吕芮蒂耶(F. Brunetière) 以他的准生物学的“进化”理论给“类型学”带来了损害，他得出的结论是：在法国文学史中，十七世纪的教士布道演讲经过了一段间歇后变成了十九世纪的抒情诗。³² 被如此看待的这种承续性似乎是根据对不同时代的作者与读者的倾向进行类比而得出的，即根据这些作者与读者的“某些最主要的倾向”得出的，如提格亨对荷马史诗和威沃利小说所作的关联类比，对宫廷格律传奇与现代心理小说所作的关联类比，以及对那些被空间和时间所分割的作品之间的联系的研究等都是用的这一方法。但是，提格亨中断了这样的类比研究并转而指出这些作品之间的联系并不就代表原来意义上的文学类型(les genres littéraires-proprement dits)。³³ 我们确实应该能提出某些严格的、形式上的承续性的理论以便断定类型的继承性和统一性。悲剧是一种类型吗？我们公认悲剧的时代和民族的模式，如古希腊悲剧、伊利莎白时代悲剧、法国古典主义悲剧以及十九世纪德国悲剧等等。这么多如此互相独立的类型或种类都可以归为一个类型吗？答案似乎至少部分地取决于古代经典的形式上的承续性，部分地则取决于作品本身的意向。当我们面对十九世纪文学时，问题就变得更为困难。契诃夫的《樱桃园》和《海鸥》，易卜生的《群鬼》、《罗斯莫庄》和《建筑师》等作品是

属于什么类型呢？它们是悲剧吗？语言艺术手段已经从诗变成了散文。“悲剧英雄”的概念也已经改变了。

这些问题又引出了关系到一部类型史的性质的问题。一方面，有人认为要写出一部批评性的类型史是不可能的，因为，如果把莎士比亚的悲剧当作一个标准，那对希腊悲剧和法国悲剧是不公平的。另一方面，一部历史如果缺少了一种历史哲学就只能算是一部编年史。³⁴ 双方的论点都是有力的。看来问题的答案似乎是，伊丽莎白时代悲剧史可以根据悲剧向莎士比亚的发展及其在莎士比亚以后的衰落过程来写。但是，象悲剧史这样的书只能采用一种双重的方法来写，那就是，用所有悲剧都具有的共同特征来规定“悲剧”的定义，并循着编年顺序研究某一时代——民族的悲剧流派和它的后继者之间的关系，而在这一连续统一体之上再加上批评性的次序观念(例如法国悲剧中从热代尔(E. Jodelle)到拉辛，从拉辛到伏尔泰等)。

237

很清楚，文学类型这一题目为研究文学史和文学批评以及它们二者之间的关系提出了重要的问题。这一题目也在一个特定的文学发展的来龙去脉中提出了关于种类和组成它的独立单位之间、一个类别和多个类别之间的关系以及许多一般概念的本质等哲学性的问题。

第十八章 文学的评价

238

要区分“价值”和“评价”这两个术语是很方便的。从历史上看，人类已经把口头的和刊印的文学视为“有价值的”，也就是说，对文学感兴趣，并认为文学具有一种正面的价值。但是，那些“评价”过文学或特殊的文学作品的批评家和哲学家们却可能得出反面的结论。无论如何，我们是先有了感兴趣的经验然后才去进行评价的。我们在估价某一事物或某一种兴趣的等级时，要参照某种规范，要运用一套标准，要把被估价的事物或兴趣与其它的事物或兴趣加以比较。

假如我们试图对人类和文学的关系作任何详细的描述，我们将遇到许多定义上的困难。从现代的意义上说来，文学只是非常缓慢地从歌谣、舞蹈和宗教仪式等这些看来孕育它的文化群中形成并发展起来的。假如我们要描述人类对文学的喜爱，我们就得去分析喜爱这一事实的组成部分。人们在事实上为什么要认为文学是有价值的呢？他们在文学中发现了何种价值或兴趣呢？回答是，价值或兴趣是多种多样的。我们可以把贺拉斯所概括出的“*dulce et utile*”^① 翻译成“娱乐和教益”，或“游戏和劳动”，或“终极的价值和作为工具的价值”，或“艺术和宣传”，即以自身为目的的艺术和作为公共仪式及文化结合剂的艺术。

假如我们要寻求某种标准，即人应该如何视文学为有价值

^① *dulce et utile*, 拉丁文, 相当于英文的Sweet and useful, 意为甘美和有用。

和应该如何去评价文学，我们就必须得通过某些定义去解释。人认为文学有价值必须以文学本身是什么为标准；人要评价文学必须根据文学的文学价值高低作标准。¹ 文学的本质、效用和评价必然是密切地互相关联的。某一个东西的价值，即它的惯常的或最专门的或恰当的价值，应当就是那由它的性质（或它的结构）所赋予的价值。它的性质存在于潜能中，也就是它那外部表现出来的效用。它能做什么，它就是什么；它是什么，它就应能做什么。我们在判断某一东西具有价值时，必须是以它是什么和能做什么为依据，我们在评价它时，必须把它与那些同它具有相同性质和效用的东西加以比较。

我们在评价文学时应该依据文学自身性质的等级。什么是文学自身的性质？什么是文学“本身”呢？什么是“纯”文学？在这些问题的措词中含有某种分析的或还原的过程；而答案最终涉及“纯诗”的概念，即意象主义和模仿性语言的概念。但是，假如我们非要试着以这样的方法去求得纯粹性，我们就必然要把视觉意象与和谐声音的混合整体分裂成绘画和音乐两个部分；这样一来，诗就消失了。

这样一个纯粹性概念是文学分析的因素之一。我们最好还是从组织和功能谈起。我们要研究的不是这些因素是什么，而是研究它们如何组织在一起，有什么功能，从而决定了一个特定的作品是或者不是文学作品。² 某些较早的“纯文学”的提倡者们出于改革的热情把小说或诗中仅有的一些道德或社会思想与“说教的异端”等同起来。但是，如果思想和人物、背景等一样是作为材料而成为文学作品的必要的构成成分，那它就不会对文学造成损害。照现代的定义来看，文学的“纯”是指它没有实用的目的（宣传、有目的的煽动和直接的行动等），也没有科学的目的（提供情报、事实，积累知识等）。我们所说的“纯”并不是指在小说或诗中没有某些倘

若从作品的上下文中抽取出来就可以具有实用和科学用途的分离“因素”。也不是说一部“纯”小说或诗不能从总体上去“不纯地”阅读。所有的东西都可能被误用，也可能被用得不充分，就是说，它们的功能和它们的性质可能被弄得不相符合：

正如某些人到教堂去集会
为的是那里有音乐，而不是那里讲教义。

在果戈理的时代，他的《外套》和《死魂灵》明显地被人们甚至被明智的批评家们读错了。而那种认为这两个作品是宣传品的观点只是一种误解，是根据这些作品中的一些孤立的章节和因素得出来的，这种看法同这两个作品的精心制作的文学结构、复杂的冷嘲、滑稽模仿、双关语、模仿和讽刺等技巧是完全不相符合的。

我们给文学的功能以这样的定义，是否已经解决了某些问题呢？在某种意义上说，整个美学上的问题可以说是两种观点的争论：一种观点断言有独立的、不可再分解的“审美经验”（一个艺术的自律领域）的存在，而另一种观点则把艺术认作科学和社会的工具，否认“审美价值”这样的“中间物”（*tertium quid*）的存在，即否认它是“知识”与“行动”之间，科学、哲学与道德、政治之间的中介物。³当然，一个人不需要因为他否认有终极的、不能再分解的“审美价值”的存在就去否认艺术作品具有价值，因为一个人也只有在他所认可的“真正的”、“终极的”价值系统之间才可以“减弱”、分解、分散艺术作品或艺术的价值。他可以象某些哲学家一样，把艺术看作知识的原始、低级的形式，或者象某些改革家一样，依据艺术在引起行动时可能会有的功效来衡量艺术的价值。他也许会发现，艺术（特别是文学）的价值恰恰在于它们的广泛的包容性，在于它们的非专门化的包容性之中。对作家和批评家们来说，主张认识文学价值的包容性比主张独到地分析、阐释作品要更冠冕堂皇。这样的主张赋予“文学精神”以最终的“预言家式的”权威，使文学

拥有一种比科学和哲学所含的真理更广更深的特殊的“真理”。但是，这种冠冕堂皇的主张正由于其冠冕堂皇而难以站住脚，除非每一个价值领域，不管是宗教、哲学、经济以及艺术，都开玩笑地宣称在自己的理想的形式中包含了所有其它领域中最好的和最真实的东西。⁴ 对某些文学的保卫者来说，如果承认文学也是一种艺术，似乎就是对文学的背叛。他们曾经主张文学既是知识的高级形式又是道德和社会行为的一种形式，那么，如果放弃了这些主张，不就是放弃了文学的责任和地位了么？而且，难道每一个价值领域（就象每一个扩张中的国家和自信的野心家一样）不必一定要求它的相邻和相匹敌的价值领域让给它更多的价值吗？

某些文学的辩护士们因此就拒绝承认把文学与美学意义上的“艺术”同等看待。另一些人则否定象“审美价值”和“审美经验”这样的概念，认为这样的概念暗含着某种独立的范畴。难道真有一个明确的“审美经验”或审美对象与性质的自律领域，从这领域的本性中能引出这样一种经验吗？

自康德以来的大多数哲学家以及大多数以严肃态度关心艺术的人们都赞成包括文学在内的各种艺术具有独特的性质和价值。例如，格林说，我们不能“再把艺术的质‘分解’成另外更原始的质”，他还说：

一部作品的艺术上的质的独特性只能立即被直觉，虽然它可以被呈现和指示出来，但它不可能被界定或甚至被描述。⁵

在对待独特审美经验的性质的问题上，哲学家们大都持相同的看法。在《判断力批判》一书中，康德强调艺术的“无目的的目的性”（即不直接导向行动的目的），强调“纯粹”美比“依存美”或实用美具有审美上的优越性，强调审美经验者的无利害计较性（他必须不想要占有或消费那引起感觉的东西，也不想把这感觉转化为知

觉或意动)。我们的当代理论家们同意审美经验是一种内在地含有快适和趣味的感觉，能提供一种终极的价值和范例，能使人预先经验其它的一些终极价值。审美经验和感情(愉快和痛苦，快乐的反应等)以及感官是相通的，但是它把感情对象化并加以明确的表达，即感情在艺术作品中找到了它的一个“对象化了的相关物”，由于审美经验的这种“对象化了的相关物”是一个虚构性的结构，所以它和知觉与意动都是不同的。审美的对象就是那以它自身的性质使我产生兴趣的东西，我并不力图去改造它或把它变成我的一部分，不占有它，也不消费它。审美经验是一种凝神观照的形式，是对审美对象的性质以及性质上的结构的一种喜爱的注意。实用性是审美经验的一个敌人；习惯是审美经验的另一个主要敌人，它是在由实用性所铺设的道路上对审美经验起障碍作用的。

文学作品是一种审美对象，它能激起审美经验。我们是否能完全以审美标准来评价文学作品呢？或者象艾略特所建议的那样，是否需要以审美标准评判文学的文学性而以超审美标准评判文学的伟大性呢？⁶ 艾略特所建议的第一个评判方法需要分成两步。根据特殊语言结构，我们把文学分类为文学(即小说、诗和戏剧)，然后，我们再看它是不是“好的文学”，即看它是不是那种值得以审美经验去加以注意的文学。文学的“伟大性”问题使我们面对许多标准和规范。那些把自己局限在审美批评范围内的现代批评家们通常被称为“形式主义者”，有时是他们自己这样称呼自己，有时则是别人轻蔑地这样称呼他们。“形式”这个词和它的同源词“形式主义者”一样至少在语义上是含混的。我们这里将在这样的意义上使用它，即用它来指一部文学作品的审美结构，正是这种结构使该作品成为文学。⁷ 我们不应该把文学作品划分为“形式——内容”两部分，而应该首先想到素材，然后是“形式”，是“形式”把它的“素材”审美地组织在一起的。在一个成功的艺术作品中，材料完

全被同化到形式之中，所谓的“世界”也就变成了“语言”。⁸ 一部文学作品的“材料”，在一个层次上是语言，在另一个层次上是人类的行为经验，在又一个层次上是人类的思想和态度。所有这些，包括语言在内，都以另外的方式存在于艺术作品之外；但是，在一部成功的诗或小说中它们是被审美目的这一原动力吸引在一起从而组成为复调式的联系的。

242

纯粹以形式主义的标准去对文学作充分的评价是可能的吗？我们将概括地来回答这个问题。

俄国形式主义者所制定的标准在别的审美评价中已提出来了，这一标准就是新奇和惊异。人们对平常所熟悉的语言组合或陈词烂调往往不能做出立即的反应，他们不再把文字看作文字，也不去确切地理解文字联合所指的意义。人们对老一套的陈腐语言的反应可以说是一种“常规的反应”，这种反应要末是遵循熟悉的渠道，视而不见，要末是表示腻烦。只有当我们把文字以新鲜的方式令人吃惊地组织在一起时我们才能够“认清”它们，并了解它们所象征的意义。语言必须加以“变形”，也就是说，在读者注意到作品的语言之前，必须把语言依照古代的或远古的或“野蛮化”的范例加以风格化。所以，谢洛夫斯基认为诗就是“把语言翻新”，“使语言奇异地化”。但是，这一新奇标准其实早已广泛流行，至少可以追溯到浪漫主义运动，瓦茨—邓顿(T. Watts—Dunton) 即称它为“奇迹的复兴”。

华兹华斯和柯勒律治两人相互关联地从不同方面努力“使语言奇异地化”，一个使熟悉的语言奇异地化，另一个则把奇异的语言通俗化。每一个最近的诗歌领域内的“运动”都有一个相同的意图，那就是清除所有机械的自动反应，促进语言的更新(即“文字革命”)，形成敏锐的认识能力。浪漫主义运动赞扬儿童们那种未被磨灭的、新鲜的感觉。马蒂斯(H. Matisse) 努力学习以一个五岁

儿童的眼光去作画。佩特极力主张，审美的训练能阻止习惯给感觉带来的障碍作用。新奇是标准，但必须记住的是，新奇的目的是为了无利害关系地去感觉对象的性质。⁹

这个标准能应用到什么程度呢？正如俄国人所做的那样，它被公认为是一个相对主义的标准。姆卡洛夫斯基（J. Mukarovsky）说，审美规则是不存在的，那种审美规则的实体正是经常被破坏着的。¹⁰没有任何诗的风格能常保新奇。因此，姆卡洛夫斯基争辩说，作品能丧失它们的审美效用，而以后当很熟悉的东西又变得不熟悉时，它们又可能获得审美效用。在某些特殊的诗的例子中，我们都应该其中什么东西被我们暂时“用尽了”，也即完全领略了。有时，我们还要一次又一次地回过头来去重新品味它们；有时，我们似乎是把它们完全吃透了。因此，在文学史的发展过程中，有些诗人会由不新奇再度变为新奇，而另外一些诗人则仍然保留着那付“熟悉的”老样子。¹¹

在讨论到读者个人重新阅读某一作品这种情况时，我们事实上看来似乎已经转到了另外一个标准上了。当我们一次又一次地重新阅读一部作品并且认为我们“每读一次都在其中发现了新的东西”时，我们通常所指的并不是发现了更多的同一种东西，而是指发现了新的层次上的意义，新的联想型式，即我们发现诗或小说是一种多层面的复合组织。根据博厄斯的说法我们可以断定，在象荷马或莎士比亚的这些一直受人赞赏的文学作品中必然拥有某种“多义性”，即它们的审美价值一定是如此的丰富和广泛，以致能在自己的结构中包含一种或更多种的能给予每一个后来的时代以高度满足的东西。¹²但是，这样的作品，甚至在它们的作者活动的时代里也必须被认为丰富的，不是单独的个人，而是社会上各种人作为一个群体能认清它们的全部层次和系统。在莎士比亚的一部戏剧中：

头脑最简单的人可以看到情节，较有思想的人可以看到性格和性格冲突，文学知识较丰富的人可以看到词语的表达方法，对音乐较敏感的人可以看到节奏，那些具有更高的理解力和敏感性的听众则可以发现某种逐渐揭示出来的内含的意义。¹³

我们的标准是具有包容性的，是“想象的综合”和“综合材料的总和与多样性”。¹⁴按照形式主义批评的看法，诗的组织越是紧密，它的价值也就越大；这种批评实际上经常把自己局限在对那些结构非常复杂从而需要也值得加以诠释的作品的批评上。这些复杂的结构可能会有一个或者更多的层次。在霍普金斯的作品中，这些复杂的结构基本上表现在辞藻上、句法上和韵律上；但是也有些复杂的结构表现在或主要地表现在意象上、主题上、情调上以及情节上，具有最高价值的作品正是在这些较高级的结构中显示其复杂性的。

我们所说的材料的多样性特别指的是思想与性格、社会与心理经验的类型等的多样性。艾略特在《玄学派诗人》一文中所选的例子就属于这一类。为了证明诗人的心是“不断混合根本不同的经验”的产物，他想象出由诗人堕入情网、阅读莎士比亚、倾听打字机的声音以及嗅出烹饪味道等这样一种混合的经验。约翰逊博士曾把这种混合体形容为“不谐和和声”(discordia concors)，认为这种方法不是导致成功，而是导致失败，是“把大多数性质各异的思想用暴力硬结合在一起”。后来的威廉森(G. Williamson)在论及“玄学派诗人”时，指出了不少成功的例子。假如在诗中实现了真正的“混合”，我们在这个问题上所持的原理就是：诗的价值会成正比地随它的材料的增加而增加。

在《美学三讲》一书中，鲍桑葵(B. Bosanquet)依据“复杂”、“紧张”和“宽度”等标准把“易美”与“难美”区分开来，鲍桑葵所表

述的这两种美的区分可以说就是那种来源于较易处理的材料(如和谐的声音、令人愉快的视觉意象以及“诗的主题”等)的美与那种从难以对付的材料(如痛苦、丑恶、说教以及实用的材料等)中费力地得来的美之间的区分。这种区分在十八世纪时就有所预示，那时就区分出了两种不同的美，即优美与崇高(“难美”)。“崇高”和“具有特征的”东西审美化了那些看起来“非审美的”东西。悲剧引起痛苦，并给痛苦以表现形式。喜剧对丑恶也起类似的作用。易美的“材料”和其可塑性的“形式”是紧密地相符合的；而难美则是具有表现性的形式之一。

“难美”和艺术上的“伟大”看起来是等同的，而“完美”的艺术与“伟大的”艺术却不等同。规模或长度的因素是重要的，但这重要性不是指规模或长度本身，而是指这些因素有可能增加作品的复杂性、紧张性以及宽度。一种“主要”作品或一种“主要”类型，就是以容量为标准而划定的。如果我们不能象新古典主义理论家那样简明地来对待这个因素，我们就不能解决好它的问题，我们因此就只能强求作品的规模必须经济，强求今天的长诗必须尽力在篇幅上比过去有更大的包容量。

在某些美学家看来，理解“伟大”这一概念要依赖超审美的标准。¹⁵因此，里德(L.A.Reid)建议维护那种“伟大来源于艺术的‘内容’方面，因此大致可以认为艺术之所以‘伟大’是由于它表现了生活的‘伟大’价值”的观点。格林建议，“真理”和“伟大”是超审美的标准，但也是艺术所必需的标准。而实际上，格林和里德，特别是后者几乎没有超出鲍桑葵关于难美的标准。例如，“伟大诗人们的伟大作品，象索福克勒斯、但丁、弥尔顿和莎士比亚的作品都是极其多样化的人类经验的有组织的体现”。在任何一个理论或实践的领域中，对“伟大”的所有“注释”或标准都显示出一种共同性，即这些“注释”或标准都是“在均衡合度和关联的意义上对复杂的

综合体的把握”；但是，当这些“伟大”的共同性出现在艺术作品中的时候，就应该呈现为一种“具体化的价值情境”，成为“一种被品味、被欣赏的具体化的价值”。里德没有提到这样的问题：是由于诗人是一个伟大的人物（或具有伟大的思想或人格）从而他的诗才伟大呢，还是诗由于自己是诗而伟大呢？而他实际上所做的就是企图调和两种答案。虽然他也发现伟大的诗之所以伟大是由于它的规模和判断力，但他只是对富有诗意样式的诗运用这个标准，而不把这一标准运用到某些假定性的经验（Erlebnis）上去。¹⁶

但丁的《神曲》和弥尔顿的《失乐园》都是很好的检验形式主义批评的实例。克罗齐不承认《神曲》是诗，把它贬为一系列间杂有伪科学思想的精采的抒情作品。在他看来，“长诗”和“哲学诗”都是自相矛盾的说法。大约上一代人的美学思想，如史密斯（L.P. Smith）的美学思想认为《失乐园》是过时的神学与听觉的愉悦的混合体，是赞美的“风琴的和声”；这就是弥尔顿所得到的全部评价。¹⁷这里，诗的“内容”必须不予考虑；诗的形式和内容是可分离的。

245

我们认为，这样的一些看法并不能被当作是符合“形式主义”的看法。他们所持的是一种关于艺术作品的原子论观点，即只估价材料的相对的诗质，而不是估价整个作品的诗质；整个作品的诗质可以大大强化作品的意图，而意图如果脱离开作品的这种整体的上下文关系，就会成为抽象的说教。但丁和弥尔顿都是既写论文又写诗，但他们并没有把二者混同。弥尔顿，这个神学上的无党派者，大约就在他构思《失乐园》的时期内写了一部名为《基督教义》的论文。不管人们怎样解释他的诗的性质（史诗、基督教史诗或哲学性、史诗性的诗等），也不管他的诗如何宣称自己是要“证明上帝的所做所为是正确的”，他的诗和他的论文的目的毕竟是不一样的。他的诗的性质是建立在乞灵于文学传统的基础上的，是建

立在与他自己的早期诗作相联系的基础上的。

弥尔顿在《失乐园》中所表达的神学是正统的新教神学，或容易被人理解为这样的神学。但是，如果读者不能分享这种神学，也不会减损作品的诗的性质。弥尔顿在诗中把撒旦写成英雄是无意识的，但远在布莱克的时代里，撒旦就已被理解成了这样的英雄；拜伦和雪莱也写过浪漫主义的“失乐园”，他们把普罗米修斯和撒旦联系起来，而且象柯林斯早已做过的那样详述了弥尔顿的伊甸园的“原始主义”。¹⁸当然也还有以“人道主义”观点来读《失乐园》的，如索拉特（D. Saurat）就采用这样的读法。他认为诗的视野和远景，它的阴沉而朦胧的景色不是象反对意见所说的那样配置在它的神学或历史背景上的。

有一种说法是非常可疑的，即认为尽管《失乐园》中的教义可能被抛弃，而它的风格仍然可使它称为伟大的诗。这样的观点导致把一部作品分离成“形式”与“意义”两部分的荒谬做法：“形式”变成了“风格”，“意义”变成了“思想”。这种分离的观点实际上不注意作品整体，它排除了格律和用词风格“之上”的所有结构因素；至于“意义”，按它的解释只是如里德所说的“次要的题材”，即依然处于艺术作品之外的题材。它排除了情节或叙述、性格（或更严格地说“人物塑造”）、“世界”、情节联锁、气氛和性格等这样一些所谓“形而上的品质”（这些“形而上”的品质是从作品本身中浮现出来的世界观，而不是由作者在作品里或作品外说教式地陈述的观点）。

特别应加以反对的是那种认为“风琴和声”能从诗中分离出来的观点。在有限的意义上来说，可以认为“风琴和声”具有“形式美”，即语音上的共鸣。但是，在包括诗在内的文学中，形式美几乎总是为表现服务的，我们得看“风琴和声”对表现情节、性格以及主题等的恰当性。弥尔顿的风格如果被较小的诗人用来写作主题平

凡的作品，就会无疑地变得荒谬可笑。

形式主义批评必须假定我们自己的信条同一个作家或诗作的信条之间是不存在一致性的，而且实际上是互不相关的；因为，如果一旦二者之间有一致性，我们就只能赞美那些其生活观为我们所接受的文学作品了。世界观和审美判断有关吗？艾略特说，诗中所呈现的生活观必须是批评家能够“接受的那种连贯的、成熟的和建立在经验事实之上的世界观”。¹⁹艾略特关于连贯性、成熟和经验真理的名言，在其措词表达上超越了任何形式主义的看法：连贯性无疑是一个审美的标准，也是一个逻辑的标准；但“成熟”却是一个心理学的标准，而“经验的真理”则要求助于艺术作品以外的世界，要求把艺术和现实作比较。我们可以这样回答艾略特，即一部艺术作品的成熟指的是它的包容性，它的明晰的复杂性，它的冷嘲和紧张性等；小说与经验之间的对应和符合关系决不能用任何简单的逐项相应配对的方法来衡量，我们所能采用的合理方法是以狄更斯、卡夫卡、巴尔扎克或托尔斯泰的整个世界来同我们的整个经验即同我们自己想到和感觉到的“世界”来作比较。我们对这种对应关系的判断是以生动、强度、模式对照、广度或深度、静态的或动态的等美学术语来表达的。“象生活一样”(life-like)几乎可以释义为“象艺术一样”(art-like)，因为当艺术被高度风格化时，生活与文学之间的类似已变得最为明显，正是象狄更斯、卡夫卡和普鲁斯特这样的作家把他们的符号世界添加在了我们自己的经验领域上。²⁰

十九世纪以前，关于文学评价的讨论大约都集中在作家的等级地位问题上，古典作家们“总是而且将来也永远是受赞美的”。主要被列举的例子自然是古希腊和罗马的作家，这些作家是随着文艺复兴运动而被尊为神圣的顶峰的。到了十九世纪，对中世纪文学、凯尔特文学、斯堪的纳维亚文学、印度文学和中国文学等一系列文

²⁴⁷ 学的较广泛的知识使上述那种较早的“古典主义”变得过时了。我们认识了那些曾经从我们的视野中消失掉而又重新出现了的作品，知道了那些一度失去它们的审美功效而又重新得到这种功效的作品，例如邓恩、朗格兰、蒲伯、希夫(M. Sceve) 以及格里菲斯(A. Gryphius) 等人的作品。现代的观点反对权力主义及其制订的典范作品的清单，而倾向于过分的、不必要的相对主义。这种现代观点就象早期的怀疑论者咕哝的“趣味是无可争辩的”(*De gustibus non est disputandum*)一样，谈论着所谓“趣味的循环变迁”。

实际情况比人道主义者或怀疑主义者所能了解的要复杂得多。

希望以某些方式断定文学价值的客观性，并不需要求助于确立某些固定不变的典范。因为这种典范中是加不进新的名字的，其中的等级地位也是不发生改变的。泰特(A. Tate)正确地对那种认为“任何作家的声誉都是永远固定不变的”的假设表示异议，并且非难那种与此相关的“荒谬信条”，即认为“文学批评的首要功能是给作家确定等级地位而不是评论他们的价值”的信条。他把这些观点称为“错觉”。²¹泰特脑中记着艾略特关于“现在改变过去”的名言，他象艾略特一样是一个有创造性的作家，必然要相信英语诗的过去，也相信英语诗的现在和将来。可以说，等级系列中的地位总是具有竞争性的，是相对的。只要有新的竞争者的名单继续提出，就总会有新的最优者出现的机会；而任何一个这样的新名单的提出，都会改变其它作品的等级地位，不管这种改变是如何轻微。沃勒(E. Waller)和德纳姆两人在蒲伯取得自己的文学地位时，也同时既取得了新的地位，又失去了原来的地位；他们两个都是处在矛盾地位的人，他们是先行者，引导了蒲伯，却又被蒲伯比下去了。

无论是在大学内还是在大学外都有一种反学院派的观点，这

种观点与前述观点相反，想望证实文学作家等级地位的变化无常。²²有这样的一些例子，如考利(A. Cowley)就是其中之一，他们那一代的趣味从来没有被他们以后的那一代所认可。当然，这样的例子似乎是不算多的。三十年以前，斯克尔顿可能是一个类似的例子，但现在情况变了；我们发现他是又有才华，又“真诚”，又“现代化”。同时，声誉卓著的作家们一直都保留着世世代代的趣味，如乔叟、斯宾塞、莎士比亚和弥尔顿，甚至包括特莱登和蒲伯、华兹华斯和丁尼生等都占有一个虽说不“固定”，但也可说是永久的地位。

这种诗人们的审美结构显得复杂和丰富，使他们能够满足后来所有时代人们的情感需要：这样就有了艾迪生（在他刊载于《旁观者》的论文中）和蒲伯所赞赏的新古典主义的弥尔顿，也有了浪漫主义的弥尔顿或拜伦眼中的、华兹华斯眼中的、济慈眼中的和雪莱眼中的许多不同的弥尔顿。这就有了过去柯勒律治的莎士比亚和现在奈特的莎士比亚。每一个时代都会舍弃一些伟大艺术作品中的不适当的因素，发现作品的某些层次中缺少“美”或实际上只有丑（如新古典主义者们对莎士比亚作品中的双关语所做的那样），然而也会得到完全的审美上的满足。248

这样，我们似乎就得出了一个世代主义的结论，这种结论否认那种被当作是属于个人的“趣味相对性”的看法，但是，却发现了文学史中的或多或少具有对立性质的一批批审美标准的交替转换现象（就象沃尔弗林所说的文艺复兴和巴罗克两种对立标准的情况一样），并且暗示我们这种交替转换现象是没有离开一般的文学原则的。我们似乎还得出了一个“多价值性”的观点，²³这种观点认为，不朽的艺术作品所以能感染不同时代的赞赏者，其理由也是不同的。因此，如果把上述两种结论合起来看，也可以认为，那些大作品或“经典”著作是经过了其感染力或“原因”的连续不断的变化

才保持住它们的文学地位的。而那些有独创性的作品(如邓恩的作品)和较次要的作品(如普赖尔[M·Prior]或丘吉尔[C·Churchill]的从他们时代来看具有优秀风格的作品)只有在后来时代的文学与产生它们的时代的文学之间具有某种共鸣关系时,它们在后来时代中的声誉才能增加,如果两个时代的关系是敌对的,它们的声誉就会丧失。²⁴

要超越这种见解可能是困难的,但却是能够做到的。一方面,我们不需要根据过去时代的批判家们所鼓吹的论点而把我们对古典作品(如荷马、维吉尔、弥尔顿以及其它经典作家的作品)的欣赏局限起来。我们可以不承认过去时代的文学批评能公正地对待它自己时代的有创造性的作品或真能公正地对待它自己的审美经验。²⁵另一方面,我们也可以断定,一种真正适当的文学批评能避免世代主义所面临的非此即彼的选择上的困境:这样,威廉森²⁶所认为的那些最好的玄学派的诗确实就是一些好诗;没有必要去赞美所有玄学派的诗,也没有必要去贬损所有玄学派的诗,而且这一派中的最好的诗也不是“最玄的”。因此,蒲伯被我们的时代赞美为一个“玄学派”诗人(至少在部分上是如此),也是一个优秀的和真正的诗人,而不仅仅是那个“散文时代的诗人”。²⁷很明显,象理查兹(《实用的批评》)、布鲁克斯(C.Brooks)和沃伦(R.P.Warren)(《理解诗歌》)这样一些非常不同的理论家们却一致认为诗的标准只有一个,并确切地强调,不能在鉴定诗本身之前先依据其作者、时代或流派等材料来决定诗的地位。当然可以说,这些文选编者兼批评家们所要求的大体上是一种艾略特式的标准,这种标准许多读者是不会赞同的。但是,他们的标准使他们能够提供一个广阔的诗的范围,这对浪漫主义派诗人们是最不公平的,但他们至少顾全了布莱克和济慈。

我们认为,没有一个文学批评家真能把自己降为一个否定有

审美规范存在的世代主义者，或者真去依附那种主张所谓“固定等级”的极为贫乏而学究气十足的绝对主义。他可能有时听起来象是一个世代主义者，那只是在他通过适当方式把过去时代的作家与现在的某些作家加以类比，以便表明反对或期望研究和理解过去时代的作家时就是这样。他的用意是要证实通过这种方法所发现的价值是确实地或潜在地存在于艺术作品中的，即不是由读者硬塞进作品中去或由于联想依附上去的，而是在作品内部通过由特殊的刺激所产生的较强的洞察力而发现的。

批评家一定会问：审美价值到底在哪里呢？是在诗里呢，还是在诗的读者那里呢？或者是在诗与读者的关系之中呢？如答审美价值在诗的读者那里，那就是主观主义的看法。这种回答主张要由人去评价那些有价值的东西，这是正确的，但是却没有把反应的性质与对象的性质关联起来。这种回答把注意力从对对象的观照和享受上移开，而转向了自我的，甚至是隐私的和一般的自我感应与感情激动，在这一意义上，可以说这种回答是心理主义的。如答审美价值在诗中或答在诗与读者的关系中，都似乎是一个对诗作解释的问题。对一个专门的哲学家来说，如果认为审美价值在诗中，就不可避免地要联想到柏拉图主义或其它某些认为存在有同人类的需要或认识无关的绝对标准的体系。甚至当一个人的意思是要象文学理论家们可能做的那样，肯定从技巧到“意义”的文学结构的客观性质，上述第一种回答仍然会遇到进一步的困难，即仍然难于解释象红或冷一样“对任何人都一样存在于那里”的那种文学价值。当然，没有任何批评家真的打算要求诗具有这类绝对的客观性；朗吉弩斯和其它“古典主义者”则认为客观性要由所有国家和所有时代的所有人投票而定，他们并且心照不宣地把它们所指的“所有人”局限在“所有有能力的鉴赏者”的范围内。

形式主义者所要坚持的看法是，诗不仅是读者的“诗的经验”

的起因或潜在的起因，而且还是对读者经验的一个特殊的，高度组织起来的控制者；因此，读者的经验被非常恰当地说成是一个诗的经验。对诗的评价，就是任何有能力的鉴赏者对结构性地呈现于诗中的审美价值的性质及其关系的经验和认识。维瓦斯(E·Vivas)在解释他所说的“客观相对主义”或“透视现实主义”时，说美是：

某些事物的一种属性，并“呈现”在这些事物当中。但是它仅为那些有天赋能力的和经过训练的人们呈现自己，也只有具有这种能力和经过这种训练的人们才能看到它。²⁸

文学的多种价值是潜在地存在于文学结构之中的，只有当读者遇到必要的条件时才能在观照它们时认识它们并实际上评价它们。
无疑地，也有一种倾向，在民主或科学的名义下否认任何没有在最完全的意义上为公众所证实的客观性或“价值”。但是，这样呈现出来的“价值”是很难有什么价值可言的。

250

较老一些的文学批评著作中经常把“评判的”批评和“印象的”批评加以对立。这是一种会使人误解的区分方法。“评判”型的批评使用的一些表面上看起来具有客观性的规定或原则；“印象”型的批评夸耀自己缺少大众的批评标准。但实际上，后者只是一个专家的未加明言的判断形式，其兴趣在于为那些具有较低的敏感性的人们提供一个标准。许多类似这种类型的批评家不可能不象古芒(R.de Gourmont)所指的任何真诚的人们一样要去作极大的努力以求“把自己的个人印象上升为规律”。²⁹今天，许多被称作“批评”的文章只是对特殊的诗或作家进行注释或评注，而不提出结论性的评价。有时会出现相反的意见，反对把这种注释称作“批评”（“批评”这个词在古希腊原义为“判断”）。有时，文学批评被区分为“注释性的”和“判断性的”两种，作为可供选择的两个类型。³⁰把批评分为对意义的阐释(Deutung)和对价值的判断(Wer-

tung)两种，当然是可以的。但是，在“文学批评”中，单取其中一种的做法是很少有过的，也是很难行得通的。“判断性批评”不加修饰地追求和提供出一种作家和诗的生硬的级别，同时摘引权威的论据或求助于文学理论的一些教条。除此而外，也不可避免地要包含有分析和分析性的比较。另一方面，一篇看起来好象是纯粹注释性的文章，从它的存在本身来说，其中也必然会展开一些最低限度的价值判断；而且，如果它是对一首诗的注释的话，它提供的就是一种审美价值的判断，而不是历史、传记或哲学性价值的判断。把时间和注意力花费在一个诗人或一部诗上就已经是一种价值判断了。而有少数注释性文章仅仅只是在选择题目上来作出自己的判断。“理解诗歌”很容易转入“判断诗歌”，这种判断是通过作品细节的判断，是在分析中所作的判断，而不是在文章最后一段作声明式的判断。艾略特的论文从前曾被视为新奇，正是因为他不是通过文章的最后总结或通过孤立的判断来发表自己的意见，而是从头至尾在一篇文章中作判断：通过特殊的比较，通过对两个诗人的某些性质的并行比较研究，以及通过即兴式的临时的概括判断等等。

需要作出的另一种区分，似乎是显明的判断与含蓄的判断的区分，这种区分不等同于那种有意识判断与无意识判断的区分。有一种判断叫做感性的判断，另有一种叫做理性的、推论性的判断。这两种判断之间事实上没有必然的矛盾，因为，如果感性里没有相当程度的概括性和理论上的陈述，就很难获得大的批评力量；而理性判断，就文学中的理性判断而言，若不是建立在某种直接的或派生的感性的基础之上，是不能被系统地表达出来的。251

第十九章 文学史

写一部文学史，即写一部既是文学的又是历史的书，是可能的吗？应当承认，大多数的文学史著作，要末是社会史，要末是文学作品中所阐述的思想史，要末只是写下对那些多少按编年顺序加以排列的具体文学作品的印象和评价。对英国文学编史工作的历史稍加回顾，就可以证实这一看法。英国第一个正式的诗歌史家华顿，说他研究古代文学的理由是由于古代文学“忠实地记录了时代的风貌，保存了最生动的和最富有意味的风俗”并且“把对生活的真实描绘传达给后人”。¹ 莫利(H. Morley)认为文学是“民族的传记”或“英国人精神的故事”。² 斯蒂芬(L. Stephen)视文学为“整个社会有机体的一种特殊功能”，是社会变化的“一种副产品”。³ 唯一的一本把英国诗歌的发展作为一个统一概念而写成的英国诗史的作者考托普(W. J. Courthope)认为，“英国诗歌的研究实际上也就是对反映于我们文学中的我们国家制度的持续成长过程的研究”，它所寻求的主题的统一性“正好也就是政治史家所寻求的统一性，这种统一性就在整个民族的生命之中”。⁴

上述这些文学史家和许多其它文学史家们仅只是把文学视为图解民族史或社会史的文献；而另外有一派人则认为文学首先是艺术，但他们却似乎写不了文学史。他们写了一系列互不连接的讨论个别作家的文章，试图探索这些作家之间的“互相影响”，但是却缺乏任何真正的历史进化的概念。戈斯(E. Gosse)在他的《现代英国文学简史》(1897年)的导言中，确实声称要展现“英国文学

的运动过程”，要给人一种“英国文学进化的感觉”，⁵但是，他却说了空话，只不过把当时从法国传来的那种理想宣扬了一下而已。实际上，他这本书只是对按编年顺序排列的作家和他们的某些作品作了一系列的批评性的议论罢了。后来，戈斯十分正确地放弃了对泰纳的兴趣，强调他受惠于传记文学大师圣伯夫。⁶圣兹伯里确实也是这样，经过在细节上的必要的修正(*mutatis mutandis*)，他的批评概念最接近于佩特的“鉴赏”理论和实践；⁷埃尔顿(O. Elton)的情形也一样，他的六卷本的《英国文学概观》虽然是近年来英国文学史研究领域中最为卓越的成果，但他仍然坦白地承认这是一部“评论和直接的批评”，而不是一部文学史。⁸这样的例子几乎可以无限地列举下去；对法国和德国的文学史著作作一次检查，除了某些例外以外，几乎可以得出相同的结论。这样看来，泰纳的兴趣主要是在他的民族性格理论和他的“社会环境”和种族的哲学上，约瑟兰特(J. J. Jusserand)研究的是显现了英国文学中的风俗史，而卡扎米安则发明了一套完整的“英国民族灵魂的道德节奏的律动”的理论。⁹大多数最主要的文学史要末是文明史，要末是批评文章的汇集。前者不是“艺术”史；而后者则不是艺术“史”。

为什么还没有人试图广泛地探索作为艺术的文学的进化过程呢？阻碍因素之一是还没有做好准备，即对艺术作品还没有作过连贯的和有系统的分析。我们要末是满足于老式的修辞学标准，要末就是求助于描述艺术作品对读者的影响作用的感性语言；前者充满偏见和肤浅的技巧，不能令人满意，后者则往往与文学作品毫不相干。

另外一个阻碍是存在着这样一种偏见，即认为如果不根据某些其它的人类活动所提供的因果关系的解释，便不可能有文学史。第三个阻碍在于如何来认识文学艺术发展的整个概念。没有什么

人会怀疑写一种绘画或音乐的内在历史的可能性。只要走过任何一个按编年顺序或“流派”陈列作品的画廊就足以看出可以有一部绘画艺术史，它既不同于画家史，也不同于对个别绘画作品的鉴赏和评论。只要去听一个按作品编年顺序安排演奏的音乐会，就足以看出可以有一部音乐史，它同作曲家的传记、同作品产生的社会条件以及对个别乐曲的鉴赏等都几乎没有任何关系。自从温克尔曼（J.J. Winckelmann）写出他的《古代艺术史》（1764年）以后，便有人在绘画和雕塑领域中作了编写这类历史的尝试；自从伯尼（C. Burney）注意到音乐形式的历史以后，也就出现了许多这样的音乐史。

254

文学的历史也有类似的问题，作为一种艺术来探索文学史，就要把文学史与它的社会史、作家传记以及对个别作品的鉴赏加以比较和区分。当然，写这样一部意义限定的文学史有它的特殊困难。一部文学作品和一幅画不同，一幅画可以一眼就全看完，而一部文学作品只有通过一段时间的连续阅读才可以理解，因此要把它作为一个首尾一贯的整体来理解就显得较为困难。但是，与此相类似的音乐形式虽然也是通过一段短时间的连续才能被我们掌握，但把它作为一个整体的型式来理解毕竟还是可能的。此外，还有一些特殊的问题，由于作为文学媒介的语言同时也是日常生活交流的媒介，特别是科学的媒介，因此在文学中就发生了由简单的陈述到具有高度组织性的艺术品的逐渐转变。这样，要把一部文学作品中的审美结构分离出来就更加困难。医学教科书中的插图和进行曲就是两个例子，说明其它的艺术也有它们的难以确定的两可情况，也说明要区分以语言表现的作品中的艺术因素与非艺术因素，其困难只是数量上更大而已。

当然，也有的理论家们简单地否认文学有其历史。例如，克尔争辩说，我们不需要什么文学史，因为文学史的对象总是现存的，

是“永恒的”，因此根本不会有恰当的文学史。¹⁰艾略特也否认一部艺术作品会成为“过去”。他说，“从荷马以来的整个欧洲文学都是同时并存着的，并且构成一个同时并存的秩序。”¹¹有人可能和叔本华(A. Schopenhauer)争辩，认为艺术总是达到了它自己的目标。它永远不会有所改进，也不能被取代或重复。在艺术中，我们不需要象兰克(L. Ranke)给编史工作所定的目标那样去寻找“过去究竟怎么样”，因为我们能完全直接地在艺术中经验到事情究竟是怎么样。所以，文学史并不是恰当的历史，因为它是关于现存的、无所不在的和永恒存在的事物的知识。当然，人们不能否认政治史和艺术史之间的某些真正的区别。这区别表现在：政治史是历史的和过去的，而艺术史既是历史的，从某种意义上看来也是现在的。

我们前面已经讲过，一部个别的艺术作品在历史进程中不是一直保持不变的。当然，艺术确实也有某种结构上的坚实特性是在很长一段时间里都保持不变的。但是，这种结构是动态的；在历史过程中，读者、批评家和同时代的艺术家们对它的看法是不断变化的。解释、批评和鉴赏的过程从来没有完全中断过，并且看来还要无限期地继续下去，或者，只要文化传统不完全中断，情况至少会是这样。文学史的任务之一就是描述这个过程。另一项任务是按照共同的作者或类型、风格类型、语言传统等分成或大或小的各种小组作品的发展过程，并进而探索整个文学内在结构中的作品的发展过程。

255

但是，要得出一个一系列艺术作品的发展过程的概念似乎是特别困难的。从某种意义上说，每一部艺术作品初看起来都是与它相邻的艺术作品不相连续的。有人可以争辩说一个独立的作品和另一个独立的作品之间不会有什么发展关系。有时还会遇到这样的反对意见，即认为没有什么文学史，只有人们的写作史。¹²而

如果照着这种说法去做，我们就只好放弃编写语言史或哲学史，因为那只不过是人们在说话或想问题而已。这种极端的“个人人格至上论”(personalism)必然会导致一种观点，即认为每一个别的艺术品都是完全孤立的，这实际上就意味着它是既无法交流也无法让人理解的。我们必须相反地把文学视作一个包含着作品的完整体系，这个整系随着新作品的加入不断改变着它的各种关系，作为一个变化的整体它在不断地增长着。

但是，仅只是某一时代的文学情况与前此十年或前此一个世纪的文学情况相比已发生了变化这样一个事实，依然不足以证实一个实际的历史进化过程，因为变化的概念适用于一系列任何的自然现象。这种变化可能意味着仅仅是常新，但却是无意义的和不可理解的重新变动而已。因此，蒂格特 (E.J.Teggart) 在他的《历史理论》¹³一书中提出的研究变化的方法只会使我们无视历史过程和自然过程之间的所有不同之处，使历史学家只有靠仿效自然科学才能进行自己的研究，如果这些变化绝对有规律地不断重复发生，我们就会象物理学家一样得出关于法则的概念。但是，尽管施本格勒和托因比 (A.Toynebee) 对此曾作过高明的思索，这种可预言性的变化还是从来也没有在任何历史过程中被发现过。

发展还具有一些其它的意思，它不只是指变化，甚至不只是指有规律的和可以预言的变化。很明显，它似乎应该在生物学所阐发的意义上加以使用。在生物学中，如果我们仔细加以考察的话，就会看到有两种非常不同的进化概念：其一，是由从蛋成长为鸟这类例子所显示的进化过程；其二，是由从鱼脑到人脑的变化的例子所说明的进化过程。实际上，从来没有如此发展过的一系列的脑，只有某些概念的抽象物，即根据机能作用界定的“脑”。这种发展过程中的每一个个别阶段都被构想成为同从“人脑”引出的典范相

类似的许多东西。

我们能否在上述的这两种意义上来说文学的进化呢？布吕芮蒂耶和西蒙兹都假定是可以的。他们假定，还可以用同自然界的物种相类比的方法考虑文学的类型。¹⁴布吕芮蒂耶说，文学类型一旦达到了某种极致的阶段，就必然要枯萎，雕谢，最后消失掉。而且，文学类型会进一步转变为较高级的和更为变异的类型，就象在达尔文主义进化概念中物种变化的情形一样。在第一种意义上使用的“进化”，明显地只是一个奇特的比喻。根据布吕芮蒂耶的说法，例如，法国悲剧经过诞生、生长和衰退，已经死亡。但是，从上述关于进化的第三种意义（即以自然界的物种和文学类型相类比）上说，法国悲剧的诞生只能发生在热代尔之后。悲剧死亡的意思只是说在伏尔泰之后没有人写出过符合布吕芮蒂耶理想的重要悲剧。但是，未来的伟大悲剧总是可能会在法国写出来的。依布吕芮蒂耶的看法，拉辛的《费德尔》标志着悲剧的衰落，标志着悲剧接近老年了；但是，和那学究气十足的文艺复兴悲剧比起来，拉辛的这一悲剧却使我们感到年青和新鲜，而按布吕蒂耶尔的理论，文艺复兴的悲剧却应算作法国悲剧的“青年”。布吕芮蒂耶还有一种更加无法自辩的观点，即认为一种文学类型可以象法国古典主义时代的布道讲演转变为浪漫主义抒情诗那样转变为另外一种文学类型。其实，并不会有这样的“转变”发生。我们顶多可以说，在较早的布道讲演和较后的抒情诗中表现了相同或相似的情绪，或者说，布道讲演和抒情诗都可能为相同或相似的社会目的服务。

这样，我们就必须抛弃在文学的发展和从生到死的封闭进化过程之间作生物学的类比的观点，这种观点并没有绝迹，近来又在施本格勒和托因比那里复活了。因此，“进化”在第二种意义上看来似乎更为接近真正的“历史”进化的概念。这种进化概念承认，不仅是要假定有变化的系列，还要假定这变化系列有它的目的。系

列的各个部分必须是达到最后结果的必要条件。这种向一个特殊目标接近的进化概念(例如人脑)使得一系列的变化形成一个具有开头和结尾的真正互相联系的事物的系列。但是,在这第二种意义上的生物学进化与恰当意义的“历史进化”之间仍然存在着重要的区别。²⁵⁷要在与生物学进化作区别中掌握历史进化,我们必须多少能做到保持历史事件的个性,但又不是把历史过程变成连续发生的但却互不关联的事件的堆积。

解决问题的关键在于把历史过程同某种价值或标准联系起来。只有这样,才能把显然是无意义的事件系列分离成本质的因素和非本质的因素。只有这样,我们才能谈论历史进化,而在这一进化过程中每一个独立事件的个性又不被削弱。我们把一个个体的现实和一般的价值联系起来,并不是要把个体贬黜为仅仅是一般概念的样本,而是要给个体以意义。历史并不是要简单地使一般价值个体化(当然它也不是一条不连续的无意义的流),历史过程会不断地产生到目前为止还不知道的而且是不可预言的新价值形式。这样,个别艺术作品和一个价值尺度的相对性就不过是它的个性与这个价值尺度的必然的相互关系。发展的系列可以依据价值或标准的系统构建起来,但是,这些价值本身只能产生于对这一发展过程的观照之中。我们必须承认,这里有一个逻辑上的循环:历史的过程得由价值来判断,而价值本身却又是从历史中取得的。¹⁵这种循环看来是不可避免的,不然的话,我们就或者不得不承认那种认为历史是无意义的变化的流的看法,或者不得不运用某些超文学的标准,即用一些绝对的、外部的标准来研究文学过程了。

这样来讨论文学进化问题必然是一种抽象的讨论。这种讨论力图证实文学进化与生物进化不同,证实文学进化和那种趋向于“一个”永恒模式的统一的进化观无关。历史只能参照不断变化的

价值系统来写，这些价值系统则应当从历史本身中抽象出来。这个观点可以参照文学史所面临的某些问题来给以说明。

艺术作品之间的最为明显的关系，即作品渊源和相互影响的关系是最常被探讨的问题，并且构成了传统研究的重心。作家之间的文学关系的确定很显然是编写文学史的最重要的准备工作，虽然并不能这样狭义地来看待文学史。举例来说，如果我们想要写一部十八世纪的英国诗史，我们就必须了解十八世纪的诗人们同斯宾塞、弥尔顿和德莱登等人的密切关系。象黑文斯 (R.D. Havens) 的《弥尔顿对英国诗歌的影响》¹⁶ 这类主要是研究文学的书，积累了给人深刻印象的证据来说明弥尔顿所产生的影响，书中不只是收集了十八世纪诗人们对弥尔顿的看法，而且还研究了他们的诗歌的本文，分析了其中平行和类似的地方。平行搜索 (parallel-hunting) 的方法近来受到广泛地怀疑，特别是当一个没有经验的研究者试图采用这方法时，便显然要陷入危险之中。首先，平行必须是真正的平行，而不是仅只靠累加的办法把模糊的类似变成论证。四十个零加起来还是等于零。其次，平行必须是绝对的平行；就是说，这种平行必须比较确实可靠，平行的各方面不能用共同的渊源来解释，而只有研究者具备了广博的文学知识，或者平行的比较是一个高度复杂的模式，而不是几个孤立的“母题”或词语的简单比较，才能达到这一目标。违反这些基本要求的研究著作不仅数量惊人地多，而且有时是由一些著名的学者写的，这些学者应该能辨认一个时代的“平常话”，即那些陈词滥调、老一套的比喻以及由共同主题引出的类似等。¹⁷

258

不管这个方法有什么样的弊端，它总还是一个正统的方法，是不能全部抛弃的。对作品的来源进行审慎的研究，就可能证实文学的种种联系。这些联系中有引用、抄袭和纯粹的仿效等最无兴趣的现象，它们最多只能证实有联系这样一个事实；当然，也有的

作家如斯特恩和伯顿(R.Burton) 等人是知道如何使用引用的方法来为自己的艺术目的服务的。但是，文学联系中的大多数问题显然是远为复杂的，只有通过批判性分析才能解决它们，把平行类似的东西放在一起比较只不过是一个次要的手段而已。许多这类研究的不足之处恰在于它们忽视了这样一个道理：在它们企图把某一个单独的特性孤立出来的时候，它们便把艺术作品拆成镶嵌工艺品的一个个碎片了。只有把文学作品放在文学发展系统中的适当地位上来加以考察，两个或更多文学作品之间的关系的讨论才会有所收益。艺术作品之间关系的研究是对两个整体、两个结构的批评的比较研究，是不能采用把整体拆为孤立成分的方法的，除非我们只是要作一些预备性的初步研究。

当我们的比较是真正集中于两个整体的时候，我们就能得出一个关于文学史的基本问题的结论，这一基本问题就是独创性问题。在我们这个时代，往往把独创性误认为仅仅是对传统的背离；或者是仅仅在艺术作品的题材或它的传统情节、因袭的结构等作品构架(scaffolding)中寻找独创性，这就找错了地方。²⁵⁹ 早些时期，人们对文学创造的本质已有了较充分的理解，认识到，纯粹独创性情节或题材的艺术价值是很小的。文艺复兴和新古典主义正确地给翻译，特别是给诗歌的翻译以非常重要的地位，也给“模仿”(“imitation”)以非常重要的地位，这里的“模仿”指的是象蒲伯对贺拉斯讽刺作品的模仿或约翰逊博士对朱维纳尔(Juvenal)作品所作的那种模仿。¹⁸ 库提乌斯在《欧洲文学和拉丁中世纪》一书中令人信服地论证了他所说的平常话、反复出现的主题和意象等在文学史中所起的巨大作用，这些平常话、主题和意象从古代起经过拉丁中世纪一直流传下来，渗透到现代所有文学中。没有任何一个作家会因为他使用、改编和修饰了自古代起就已认可了的传统主题和意象而感到自己低人一等或没有独创性。对艺术发展过程的

错误看法大量存在于这类研究著作中，李爵士对伊丽莎白时代十四行体诗的许多研究就是例子。他的研究证明了这种诗的形式上的因袭性，但他未能因此就证明他所假设的这种十四行体诗的虚假和不好。¹⁹在一个特定的传统内进行创作并采用它的种种技巧，这并不会妨碍创作作品的感性力量和艺术价值。只有当我们的研究工作达到了衡量和比较的阶段，达到显示一个艺术家是如何利用另一个艺术家的成就的阶段，而且只有当我们因此看到了艺术家的那种改造传统的能力的时候，我们才能谈得上接触到了这类研究中的真正批判性的问题。确立每一部作品在文学传统中的确切地位是文学史的一项首要任务。

这样，两部或更多部艺术作品之间关系的研究就引出了文学进化中更进一步的问题。首先，最明显的作品系列是那些由同一作家所写的作品。要证实这些作品的价值系统和目的是最不费力的：我们可以判断出某一作品或某一组作品是这位作家最成熟的作品，然后可以从他的其它作品同这一样板作品之间的近似性着眼去分析他的其它所有作品。这样的研究在许多专著中已经被尝试过了，虽然这些研究对其中所包含的问题很少有清楚的意识，而且常常把问题与作家个人生活经历纠缠在一起。

另一种进化系列的类型是把某些艺术作品的某一特性分离出来，然后去探索其向某种完美类型（即使是暂时的完美类型）的发展过程。这种系列类型可以由研究单独作家的作品看出，就象克莱门²⁰研究莎士比亚意象的进化一样，或者也可以从一个时代或一个民族文学的整体出发去研究。圣兹伯里在他的英国诗体学和散文韵律史²¹的研究中就使用了这类方法，它分离出了这样的成分并探索了它的历史。但是，圣兹伯里的这些雄心勃勃的著作是有缺陷的，原因在于他的著作是建立在模糊和陈腐的格律和节奏概念的基础上的，这也表明，如果没有一个适当的参照系统作依

据，是不能写出真正的历史来的。类似的问题也存在于英国诗歌措词的历史中，对此，只有迈尔斯作过统计学式的研究；英国诗歌意象史中的类似问题则甚至还没有人接触过。

有人会期望这类研究能把许多主题和母题 (themes and motifs) 的历史研究加以分类，如分类为哈姆雷特或唐·璜或飘泊的犹太人等主题或母题；但是实际上这是些不同的问题。同一个故事的种种不同变体之间并没有象格律和措词那样的必然联系和连续性。比如说，要探索文学中所有以苏格兰玛丽皇后的悲剧为题材的不同作品，将是一个很好的政治观点史方面的重要问题，当然，附带地也将阐明文学趣味历史中的变化，甚至悲剧概念的变化。但是，这种探索本身并没有真正的一贯性和辩证性。它提不出任何问题，当然也就提不出批判性的问题。²²材料史 (Stoffgeschichte) 是最少文学性的历史。

文学类型 (genre) 和形式 (type) 的历史提出了另外一组问题。但这些问题不是不能解决的；尽管克罗齐试图让人怀疑整个这一概念，我们还是可以找到许多对这一理论的准备性研究，而且这种研究本身为一种条理清楚的历史的探索提供了必要的理论上的洞察力。类型史面临的困境也是所有历史面临的困境，就是说，为了要找到一种参照系统 (如这里所说的类型)，我们必须研究历史，而为了研究历史，我们就不能不在心中事先有某些可供选择的参照系统。在实践中，这种逻辑上的循环也并不是不可克服的。有某些例子，比如十四行体诗，就有一些明显的外在的分类系统 (即每首诗十四行，依照一个限定的模式押韵) 为研究提供了必需的出发点；通过另外一些例子，如挽歌 (elegy) 或颂诗 (ode)，我们可以合理地怀疑，是否有一个比语言上共同的名称更多的东西才能把文学类型史连结起来呢？在本·琼生的《他自己颂》、柯林斯的《黄昏颂》和华兹华斯的《不朽的暗示颂》等三首颂诗之间似乎并没有什

么共同的因素；但是，目光敏锐的人则能够看出贺拉斯和品达的颂歌有着共同的世系，并且能够确证那些显然是不同传统和时代之间的联系和连续性。文学类型史无疑是文学史研究中最有前途的领域。

261

这种“形态学的”探讨方法能够也应该广泛地应用在民间文学的研究上，民间传说中的类型比起后来的艺术文学(*art-literature*)中的类型来通常总是更清晰地被人们所确认并给以界定，而且，在民间传说中，“形态学的”探讨方法似乎至少和人们通常热衷的那种仅仅是“母题”和情节的流传、迁衍的研究方法一样有意义。这种探讨现在已经有了一个好的开端，特别是在俄国。²³如果不同时掌握古典文学类型和中世纪时所兴起的新类型，那就不可能理解现代文学，至少是不可能理解直到浪漫主义反叛时代的文学。古典类型和中世纪新类型之间的互相混合和影响以及它们之间的斗争是 1500 年与 1800 年之间文学史的重要内容。确实，不管浪漫主义时期如何把文学类型之间的界限弄得模糊不清并引入许多混合形式，低估类型概念的影响力仍然会是一个错误，而实际上，这种影响力甚至在最近的文学中仍在发生作用。布吕芮蒂耶或西蒙兹早期的文学类型历史研究由于过分依赖文学类型与生物学类型的平行类比而存在着缺陷。近几十年来，已经又有人更细心地进行了这样的研究。但这些晚近的研究依然存在着一种危险，那就是把研究变为对模式的描述或变成为一系列互不联系的单独讨论，许多自称为戏剧史或小说史的著作都有这样的问题。不过也有一些著作是清楚地面对着类型发展这一问题的。这样的问题在编写直到莎士比亚的英国戏剧史时是几乎不能加以忽视的。在这一段戏剧历史中，神秘剧(*Mysteries*)和道德剧(*Moralities*)的演替以及现代戏剧的兴起都可以在例如贝尔(J·Bale)的《约翰王》这样明显的混合戏剧形式中探索出来。虽然格雷格的《田园诗和

田园剧》一书的目的不全是研究类型问题，但它仍然是较早研究类型史的一个好例子；²⁴稍后的路易斯的《爱的寓言》²⁵则提供了一个构想清晰的类型发展系统的例证。在德国，至少有两本非常好的书，一本是费多尔的《德国颂诗史》，另一本是缪勒(G·Muller)的《德国歌谣史》。²⁶这两位作者都敏锐地思考了他们所面临的问题。²⁷费多尔清楚地看到了前述的那种逻辑上循环论证的问题，但他没有被这问题所吓倒，他看到，史家虽然是暂时地，但必须是直觉地抓住他所注意的类型的本质的东西，然后研究这一类型的起源，从而证实或修正他的假设。虽然类型会在组成文学史的各个各别著作中显现，但它不能用这些各别著作中的所有的特性来加以描述。我们必须把类型认作一个“范导性”的概念，认作某种基本的模式，一个实在的、有效的惯例，因为它实际上作为模式规定着具体作品的写作。这一历史永远不需要达到一个特殊的目 标；即不需要去论证文学类型不能再有任何进一步的发展和演变，但是，为了编写一部真正的类型史，我们仍然得事先在心中有某种临时性的目标或模式。

262

完全类似的问题也会在一个文学时代或文学运动的历史中提出来。在关于发展的讨论中已经显示出，我们不能同意两种极端的观点：不能同意认为文学时代是一个实体，它的本质得靠直觉去把握的那种形而上的观点，也不能同意认为文学时代只是一个为描述任何一段时间过程而使用的语言符号的那种极端 唯名论 观点。极端的唯名论假定，时代的概念是把一个任意的附加物加在了一堆材料上，而这材料实际上只是一个连续的无一定方向的流而已；这样，摆在我们面前的就一方面是具体事件的一片浑沌，另一方面是纯粹的主观的标签。如果我们持这样的观点，那就意味着我们在变化多端但本质上一致的现实中的不管哪个地方截取一个横断面都明显地是无所谓的。从而，我们不管采用什么样的文学

分期系统，即使这种分期系统是多么任意和机械，也都是无关紧要的了。也就是说，我们可以依据历法上的世纪、十年、年等不同的分期把文学史写成编年史的样子。我们甚至可以采用西蒙斯在他的《英国诗中的浪漫主义运动》一书中所采用的标准。²⁸他只讨论那些诞生于 1800 年以前、死于 1800 年以后的作家。在这里，时代这一概念只是一个方便的词，只是一个为了分章节或选细目才存在的词而已。这种方法的采用虽然常常不是故意的，但它却构成了许多文学史著作的基础，这些著作十分重视那些各世纪间的日期分界线；或者把论题放在一个精确的日期局限当中（如 1700 年至 1750 年），而这种做法除了实用价值外，实际上没有任何合理的理由。当然，这种对历法日期的重视在纯粹的文献书目汇编中是合理的，这种方法提供了一种方针，就象杜威十进制分类法给图书馆提供了一种方针一样。可是，这样的时代划分却和严格意义上的文学史没有什么关系。

大多数文学史是依据政治变化进行分期的。这样，文学就被认为是完全由一个国家的政治或社会革命所决定。如何分期的问题也交给了政治和社会史学家去做，他们的分期方法通常总是毫无疑问地被采用。如果我们考察一下较早的英国文学史，我们就会发现，作者们要末是采用数字划分时期的方法，要末就是采用一个简单的政治标准即英国各国王统治时期作为分期的依据来编写的。如果把较后的英国文学史的分期按照君主们的死亡日期再加细分，那结果的混乱将是不言而喻的。没有人会认真地去考虑同属于十九世纪早期文学的乔治三世、乔治四世和威廉四世这三个朝代文学之间的区别。当然，把伊丽莎白女王、詹姆斯一世和查理一世统治时期的文学作这样人为区分的研究方法在一定程度上还是能够存在的。

如果我们观察一下较为近代的英国文学史，就会发现那种依

据历法上的世纪或国王统治时期来给文学分期的作法几乎已经完全消失不见，而代之以一系列的时代，这些时代至少在名称上是得自最多种多样的人类精神活动的。虽然我们还依旧使用“伊丽莎白时代”的文学和“维多利亚时代”的文学这种残存的、按不同王朝划分时期的老式术语，但这些字眼已经在一个理智史的系统中获得了一种新的意义。我们沿用它们，是因为我们认为这两个女王似乎象征了她们那些时代的特征。我们不再坚持使用实际上由国王即位及其驾崩的时间所决定的那种僵死的编年顺序分期法。我们所使用的“伊丽莎白时期”的文学这一术语，实际包括了清教徒关闭剧场（1642 年）以前的作家们，而剧院关闭已经几乎是女王逝世四十年以后的事了。另一方面，象王尔德这样的作家虽然正好是死在维多利亚女王统治时期的年限之内，但我们却很少把这样的作家也当作是维多利亚女王时代的作家。这些术语原本是政治术语，现在却在理智史甚至文学史中获得了一种特定的意义。但是，由于我们现在所使用的这些术语或称呼的来源很混杂，所以还是显得有些乱。“基督教改革运动”来自基督教会史；“人道主义”主要来自学术史；“文艺复兴时期”来自艺术史；“共和政体时期”和“王政复辟时期”则来源于特定的政治事件。“十八世纪”这一老式的用数字表示的术语已经含有了某些文学术语的功能，就象“奥古斯都时期”和“新古典主义”这些文学术语一样。“前浪漫主义”和“浪漫主义”原来就是文学术语，而“维多利亚时代”、“爱德华七世时代”和“乔治王朝时代”却是来源于君主们的统治。这种术语上的混乱几乎任何一种其它文学中都是存在的，例如在美国文学中，“殖民时期”是一个政治术语，而“浪漫主义”和“现实主义”则是文学术语。

如果要为这种术语上的混合状态作辩护，当然会坚持说这一表面上的混乱是由历史本身造成的。作为文学史家，我们首先得注

意作家本人的思想、概念、纲领以及命名等，这样就得满足于接受他们自己的划分方法。由文学史中有意识地系统阐述的纲领、派系和自我解释等所提供的证据材料当然是不应该被低估的；而“运动”这个术语可以很好地描述这样的自我意识和自我批评活动，而且能够很好地保留下来，就象我们用这个术语可以描述任何其它事件和宣言的历史连续性一样。但是，这样一些纲领仅只是我们研究某一时代的材料，正如整个的批评史给任何文学史只能提供连续的述评一样。它们可以给我们启发或提示，但是不应该用它们来规定我们自己的方法和分期法，所以这样，并不是因为我们的观点必定就比它们的更深刻，而是因为我们站在一个有利地位，使我们能用现在的眼光去审视过去。

而且，应该说这些来源不同的混乱术语并不是在它们所指的那些时代里制定出来的。在英国，“人道主义”这一术语第一次出现于 1832 年，“文艺复兴”是 1840 年，“伊丽莎白时代”是 1817 年，“奥古斯都时代”是 1819 年，“浪漫主义”是 1844 年。这些从《牛津字典》中查出来的日期也许并不十分可靠，因为“奥古斯都时代”这一术语早在 1690 年时就已经零星出现过；卡莱尔在 1831 年就使用过“浪漫主义”这个词。²⁹但是，这些日期毕竟表明了那些时代和给它们命名的日期之间是有一段时间上的间隔。我们知道，浪漫主义者们当时并不自称是浪漫主义者，至少在英国是这样。很明显，柯勒律治和华兹华斯只是在大约 1849 年左右才被人和浪漫主义运动联系起来并被划入雪莱、济慈和拜伦的一派。³⁰奥利芬特 (M. Oliphant) 夫人在他的《十八世纪末和十九世纪初英国文学史》(1882 年) 一书中从不使用这个术语，也不把“湖畔”派、“伦敦佬”派和“撒旦派”的拜伦视为属于同一运动。因此，现在通常被人们所认可的英国文学分期并没有历史上的正当理由。人们不可避免地会得出这样的结论，即这种分期只不过是许多政治的、文学的

和艺术的称呼所构成的站不住脚的大杂烩而已。

但是，即使我们有了一套简洁地把人类文化史，包括政治、哲学及其它艺术等的历史再加细分的分期，文学史也仍然不应该满足于接受从具有不同目的的许多材料里得来的某一种系统。不应该把文学视为仅仅是人类政治、社会或甚至是理智发展史的消极反映或摹本。因此，文学分期应该纯粹按照文学的标准来制定。

265

如果这样划分的结果和政治、社会、艺术以及理智的历史学家们的划分结果正好一致的话，是不会有人反对的。但是，我们的出发点必须是作为文学的文学发展史。这样，分期就只是文学一般发展中的细分的小段而已。它的历史只能参照一个不断变化的价值系统而写成，而这一个价值系统必须从历史本身中抽象出来。因此，一个时期就是一个由文学的规范、标准和惯例的体系所支配的时间的横断面，这些规范、标准和惯例的被采用、传播、变化、综合以及消失是能够加以探索的。

当然，这并不是意味着我们必须把这一规范体系作为绳索接受来束缚我们自己。我们必须从历史本身中抽取这一体系，即我们必须从实际存在的事物中发现它。例如，“浪漫主义”不是一个象传染病或瘟疫那样传播的单一的质，当然，也不仅仅是一个词语符号。如果你更喜欢康德哲学的术语的话，它可以说是一个历史的范畴或一个“范导性的观念”(“regulative idea”)，或者无宁说是一个整体的观念体系(a whole system of idea)，我们借助它来解释历史过程。不过，这个观念系统是我们已经从历史过程本身中发现了的。这样的一个关于“时期”术语的概念和通常使用的那种扩展到心理类型中并与它的历史的前后关系相脱离的关于时期的概念是不同的。把既定的历史性的术语用作这样的心理学的或艺术的类型名称是不适宜的，用不着先去证明这一点我们也会看到，这样一种文学类型学和我们正在讨论的问题是很不一样的。在

狭义上说，它不属于文学史。

因此，一个时期不是一个类型或种类，而是一个以埋藏于历史过程中并且不能从这过程中移出的规范体系所界定的一个时间上的横断面。许多给“浪漫主义”以定义的努力并没有什么成效，这证明，一个“时期”的概念和一个逻辑上的“种类”的概念并不相似。如果真是相似的话，那么所有的单独的作品就都可以归类于其名下了。但这却是明显地不可能的事。每一个单独的艺术作品并不是一个种类里的一个实例，而是由它和所有其它作品一起组成的一个时期概念的一部分。一个单独作品以其本身修饰整个的概念。要弄清各种“浪漫主义”³¹定义之间的区别，似乎在理论根据上就是错误的，不管这种区别在显示它们本身系统的复杂性方面是多么有价值。应该清楚地认识到，一个特定的时期不是一个理想类型或一个抽象模式或一个种类概念的系列，而是一个时间上的横断面，这一横断面被一个整体的规范体系所支配，从来没有任何一件艺术作品能够从整体上显现它。文学上某一个时期的历史就在于探索从一个规范体系到另一个规范体系的变化。由于一个时期是这样一个具有某种统一性的时间上的横断面，很明显这种统一性只能是相对性的。这意义仅仅是指，在这一个时期内某一种规范系统被显示的最充分。如果任何一个时期的统一性是绝对的，那么各个相邻时期就会象石头块一样排在一起，没有发展的连续性。因此，前一时期规范系统的余脉和下一个时期的规范系统的先兆及其连续性是仍然存在的。³²

编写某一个时期的文学史首先遇到的问题是关于如何叙述的问题：我们需要辨出一种传统惯例的衰退和另一新传统惯例的兴起。为什么这一传统惯例的变化会在某一特定的时刻发生是一个历史的问题，用一般的术语是不能解释的。有人提出过一种解答，假定在文学的发展过程中，一旦达到了某种枯竭的阶段时，就会要

求产生一种新的准则。俄国的形式主义者们把这一过程描述为一个“自动化”(“automatization”)的过程，就是说，曾有效地影响了某一时代的那些诗艺的种种技巧变得又普遍又陈腐，直到使新的读者不能再忍耐它们并渴望某些不同的东西，即渴望某些与先前刚消失的东西正好对立的东西。这种轮流占优势的拉锯式变化就是发展的系统，是不断使新的用词风格、主题和所有其它技巧得以出现的一系列的反叛。但是，这一理论还没有弄清为什么文学发展正好必然要走上它已经走上的这一特定方向，仅仅靠“拉锯式”系统的理论显然不足以描述整个发展过程的复杂性。有一种解释把这种方向变化的原因归之于外在的干预和社会环境的压力。每一次文学传统的变革总是由想要创造他们自己艺术的一个新阶级或至少一批崛起的新人所引起的。比如俄国，在 1917 年以前普遍存在着明显的阶级区分和隶属关系，因此，那里的社会变化与文学变化保持着紧密的关系。在西方，这种相互关系是很不明显的，一当我们越出那些最明显的社会区分和历史大变动时，我们就看不到它了。

另一种解释依据的是新一代人兴起的理论。自从戈文诺(A. A. Cournot)的《思想发展的考察》(1872年)一书出版以来，这一理论获得了许多拥护者，特别是在德国，由彼得森(J. Petersen)和韦克斯勒作了详尽的阐述。³³但是，也可以对这种理论提出反对意见，说作为一个生物学上的实体，“代”这种概念是不会解决什么问题的。如果我们假设把三代放在同一个世纪内，例如 1800 年至 1833 年、1834 年至 1869 年和 1870 年至 1900 年，我们也必须承认也可以有不放在同一世纪内的相等的一些三代系列，如 1801 年至 1834 年、1835 年至 1870 年和 1871 年至 1901 年，等等，等等。从生物学的观点看，这些系列都完全是相同的；生在 1800 年前后的一批人对文学变化的影响比生在 1815 年前后的一批人

更深刻这样的事实，必须从纯生物学的解释以外去寻找原因。毫无疑问，在某些历史时期，文学的变化无疑是受一批年龄相仿的年轻人所影响的，如德国的狂飙突进运动或浪漫主义运动等都是明显的例子。某个“一代的”统一联合体似乎是由以下这样的社会和历史事实形成的，即只有在某一特定年龄上的一批人才能在同一个敏感的年龄时期内经验到如法国革命或两次世界大战这样重要的事件。但这只不过是一个有力的社会影响的情况而已。在另外的情况下，我们很难怀疑文学变化所受到的老一代作家们的成熟作品的深刻影响。总之，仅仅以代代交替或社会阶级划分作根据是不足以解释文学变化的。文学变化是一个复杂的过程，它随着场合的变迁而千变万化。这种变化，部分是由于内在原因，由文学既定规范的枯萎和对变化的渴望所引起，但也部分是由于外在的原因，由社会的、理智的和其它的文化变化所引起。

对现代文学史中各主要时期的讨论一直没有停止过。对“文艺复兴”、“古典主义”、“浪漫主义”、“象征主义”以及近来的“巴罗克艺术风格”等术语一直在界定，再界定，和争论。³⁴只要我们想要澄清的理论上的问题依然混乱，只要参加讨论的人们还坚持依据种类概念来下定义、把“时期”术语和“类型”(type)术语相混淆、把术语的语义学的历史和文体风格的实际变化相混淆，那么，这种争论就不可能达成任何形式的一致意见。这就不难理解，为什么洛夫乔伊和另外一些人建议要取消“浪漫主义”这样的术语。但是，讨论一个时期，至少可以引起文学史上的各种各样的问题，如术语的历史、批评纲领以及文体风格上的实际变化等问题；如文学的时期与所有其它人类活动的联系的问题；如这一国家的一个时期与其它国家的相同时期之间的关系问题，等等。浪漫主义作为一个术语在英国使用比较晚，但是，在华兹华斯和柯勒律治的理论中就已经有了一个新的纲领，这一纲领必须与他们的实践以及他们同时

代的其它诗人的实践联系起来加以讨论。英国浪漫主义的预兆可以追溯到十八世纪初期的一种新的风格。我们可以把英国的浪漫主义与法国和德国的不同的浪漫主义加以比较，可以把文学中的浪漫主义和美术中的浪漫主义运动作平行的比较。每个时代和每个地方的问题都会有所不同，似乎不可能找出一个一般的法则来。卡扎米安曾假定文学时期的交替过程发展得越来越快，到今天这种摆动已经变得稳定起来，他这种看法肯定是错误的。同样错误的一种做法是企图武断地规定在新风格的产生时间上哪一种艺术先于另外一种，或哪一个民族先于另外一个民族。显然，我们不能对纯粹的时期名称寄予太大的期望，因为一个词是不可能有十几个涵义的。但是，那种取消“时期”概念的怀疑论的结论也同样是错误的，因为时期概念当然是历史知识的主要工具之一。

更深入和更广泛得多的问题是编写一种整体的民族文学史，这一问题是更难以想象的。由于整个结构要求参照那些本质上是非文学的材料，要求考虑民族道德和民族性格这些与文学艺术没有多大关系的内容，所以要探索一个民族文学的历史是困难的。拿美国文学的情况来看，它和另一个民族的文学没有语言上的区别，因此它所遇到的困难是多方面的，因为它的发展必然是不完全的，而且部分是与一个较老和较强的文学传统不可分离的。很明显，任何民族的文学艺术的发展都会提出一个历史学家无法忽视的问题，虽然这种问题几乎从来都没有人以任何系统的方式探究过，不用说，编写几个民族为一组的文学史甚至就更是较为遥远的理想了。就当前有一些例子来看，如马塞尔(J. Machal)的《斯拉夫各国文学》或奥尔希基力图写的那本中世纪拉丁语系的文学史都并不怎么成功。³⁵大多数世界文学史都企图探索由古希腊和古罗马这一共同的血统所结合在一起的欧洲文学的主要传统，但是，它们当中没有一本能超出意识形态的一般原则或浮浅汇编的水

平；可能只有施莱格尔兄弟的一本精彩的史纲是个例外，但也甚少能适合当代的需要。最后，编写一部总的文学艺术史仍然是十分遥远的理想。现有的一些尝试，如布朗（J. Brown）的始于 1763 年的《诗的兴起和发展史》写得太重思辨，而且只是纲要式的；还有如查德威克兄妹（H. M 和 N. K. Chadwick）三卷本的《文学的发展》则过多地注意了固定的口头文学诸类型的问题。³⁶

我们毕竟还只是开始学习如何从整体上去分析一部艺术作品；我们所使用的方法仍然非常笨拙，这些方法的理论基础仍然还在不断地变动。因此，我们还有许多事要做。文学史有它的过去，也有它的将来，用不着为此感到遗憾，将来不能也不应该仅仅是填补从较老的方法里所发现的系统中的空白。我们必须精心制订一个新的文学史理想和使这一理想可能得以实现的新方法。如果这里概略地提出的理想由于强调了应作为一门艺术来写文学史而显得有点过分“纯粹”的话，我们可以公开承认，没有任何一个其它的方法曾被认为是有效力的，集中似乎是对扩张主义运动的一种必要的矫正方法，而过去几十年来文学史都是在这种扩张主义的影响下发展过来的。即使有个别人可能选择结合数种方法在一起的做法，但对存在于各种方法之间的联系系统的清醒自觉本身才是对付智力混乱的一付良药。

269

注　　释

第一　章

273

1. 参见 S·波特:《锁链中的缪斯》(伦敦,1937 年)。
2. 参见第 19 章第 4 节书目索引。
3. 参见 I·A·理查兹:《文学批评的原理》(伦敦,1924 年,120,251 页)。
4. 参见 W·狄尔泰:《思想科学导论》(柏林,1883 年)。
5. 参见 W·温得尔班:《历史和自然科学》(斯特拉斯堡,1894 年)。
6. 参见 H·里克尔特:《自然科学中概念形成的范畴问题》,(提宾根,1913 年);《人文科学和自然科学》(提宾根,1921 年)。
7. 参见 A·D·色诺波:《历史的基本原理》(巴黎,1894 年;再版改名为《历史理论》,(巴黎,1908 年);B·克罗齐:《历史的理论和实际》(纽约,1921 年)和《作为自由斗争纪事的历史》(纽约,1944 年,新版 1955 年)。
8. 在 M·曼德尔鲍姆:《历史知识问题》,(纽约,1938 年)和 R·阿隆:《历史批判哲学》(巴黎,1938 年)两书中有更详细的论述。
9. 参见 L·卡扎米安:《英国文学的心理进化》(巴黎,1920); E·勒古依和 L·卡扎米安:《英国文学史》(巴黎,1924 年)的后半部(已有英译本,译者 H·D·欧文和 W·D·麦克因斯,两卷本,伦敦,1926—27 年)。
10. 参见 W·K·韦姆塞特:《文学中“具体一般”的结构》(《现代语言协会丛刊》1947 年,第 62 卷,262—280 页);S·埃勒济:《一般性和特殊性理论在英国批评中的背景和发展》,同上刊(147—182 页)。
11. 参见 R·G·科林伍德:《历史与科学相异否?》,(《思想》,1922 年,第 31 卷,449—450 页);P·索罗金:《社会和文化的动力》,(辛辛那提,1937 年,第 1 卷,168—174 页等)。

第二　章

1. 参见 E·格林罗:《文学史的范围》(174 页)。
2. 参见 M·多伦:《自由主义教育》(纽约,1943 年)。
3. 参见 T·波洛克:《文学的性质》(普林斯顿,1942 年)。
4. 参见 E·E·斯托尔,L·L·许金,L·C·奈茨,S·L·贝瑟尔,E·本 274

特利等人论莎士比亚戏剧的著作。

5. 参见E·缪尔:《小说的结构》(伦敦,1928年);A·A·门迪罗:《时间和小说》(伦敦,1952年);H·梅尔霍夫:《文学中的时间》(加利福尼亚,1955年),等。
6. 华兹华斯的《我们是七个》一诗就没有比喻,R·布里奇斯的《我热爱、我寻觅、我崇拜所有美好的事物》就是无意象的诗例;M·多伦在《德莱登诗歌的研究》,(纽约,1946年,67页)中首先采用了“直陈诗”(“poetry of statement”)这一术语,为德莱登的诗歌辩护。然而,广义的隐喻仍是诗歌创作的基本原则,参见W·K·韦姆塞特和C·布鲁克斯合著:《文学批评简史》(纽约,1957年,749—750页)。
7. 参见A·希尔德布兰特:《造型艺术的形式问题》(斯特拉斯堡,1901年);H·康纳斯:《费德勒的艺术理论》(慕尼黑,1909年);A·里尔:《诗歌艺术形式问题的探讨》(《科学哲学季刊》,第21期,1897年,283—306页,1898年,第22期,96—114页);B·克罗齐:《艺术理论》(《新美学》,巴黎,1920年,239—254页)。
8. 参见T·A·迈耶的《诗的风格论》(莱比锡,1901年)。
9. 参见本章书目中讨论这一问题的著作。

第三章

- 275 1. 贺拉斯在《诗艺》中实际上提出诗有三个可供选择的目的。参见《诗艺》333—344行。(可同时参考杨周翰中译本译文:“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。”——译者)R·G·科林伍德在《艺术原理》(牛津,1938年)中驳斥了孤立采取其中任何一个目的的“极端化的谬说”(“polar heresies”)。
2. 参见M·艾德勒:《艺术和审慎》(纽约,1937年),35页等处;K·伯克:《反陈述》(纽约,1931年,151页)。
3. 参见G·博厄斯:《批评入门》,(巴尔的摩,1937年);T·S·艾略特:《诗歌的功用》(马萨诸塞州坎布里奇,1933年,133、155页)。
4. 参见W·T·斯特斯:《美的意义》(伦敦,1929年,161页)。
- 5.“扁平”和“圆整”是福斯特的《小说面面观》(伦敦,1927年),103页等处使用的术语。
6. 参见K·霍恩尼:《自我分析》(纽约,1942年,38—39页);上述的福斯特的著作,74页。

7. 参见M·伊斯曼:《文学心理:它在科学时代的地位》(纽约,1935年,155页等处)。
8. 参见B·C·海尔:《美学和艺术批评的新涵义》(纽黑文,1943年,51—87页)。
9. 参见D·沃尔什:《艺术的知性内容》(《哲学评论》,1943年,第52卷,433—451页)。
10. 参见T·S·艾略特:《文论选》(纽约,1932年,115—117页):“‘思考的’诗人”,艾略特写道,“只是能够表现思想的情感对应物的诗人……所有伟大的诗歌都展示某种人生观。当我们进入荷马、索福克勒斯、维吉尔、但丁或莎士比亚的艺术世界时,便倾向于相信我们理解某种属于理智性的的东西;因为,每一种精细的情感都趋向于理智性的表现方式。”
11. 参见S·K·兰格:《哲学的新方法》(马萨诸塞州坎布里奇,1942年),其中“推论形式和表现形式”一节见于79页等处。
12. 同上书,288页。
13. 一些书籍被禁阅和禁售,即使从通俗的意义来说,并不仅仅证明这些书籍是宣传品;确切地应该说这些禁书是统治阶级所不允许的宣传品。
14. 参见T·S·艾略特:《诗歌和宣传》(《美国的文学意见解》扎贝尔编,纽约,1937年,25页等处)中关于“诗歌和宣传”的论述。276
15. 参见斯特斯文章,同上书(164页等处)。
16. 参见歌德:《诗与真》第13章;科林伍德曾将“表现情感”(艺术)与“背叛情感”(非艺术)区别开来。
17. 参见柏拉图:《理想国》,第10卷,第606节D;圣·奥古斯丁:《忏悔录》第1卷,21页;A·沃伦:《文学和社会》(《二十世纪的英文》,W·S·尼克博克编,纽约,1946年,304—314页)。
18. 参见斯平加恩:《文艺复兴时期的文学批评史》(纽约,1924年改写本)。该书探讨了诗歌的“功能”(“function”)和“合理性”(“justification”)。
19. 参见A·C·布雷德利:《为诗而诗》(《牛津大学诗歌讲演》,牛津,1909年,3—34页)。

第四章

1. 参见P·A·波克:《百科全书和语言科学的方法论》(莱比锡1877年,1886年第二版)。
2. 参见F·W·贝特森:《书信》(《细察》,1935年,第4卷,181—185页)。

3. 参见 E·特吕尔契:《历史及其问题》(提宾根, 1922 年);《历史及其压倒一切的力量》(柏林, 1924 年)。
4. 参见 H·克雷格:《文学研究和学术性专业》(华盛顿、西雅图, 1944 年, 70 页, 126—127 页):“最后一代人出人意料地认定要从过去作家本身去发现他们的意义和价值, 如坚信莎士比亚本身的意义就是莎士比亚的最大意义。”
5. 参见《诗人和剧作家》(明尼波里斯, 1930 年, 217 页);《从莎士比亚到齐伊斯》(138—145 页)。
6. 参见 L·坎贝尔, O·J·坎贝尔、斯托尔等人评莎士比亚的著述。
7. 参见《意象和逻辑:拉摩和玄学派诗学》(《思想史杂志》, 1942 年, 第 3 期, 365—400 页)。
8. 参见 F·A·波特尔:《诗的成语》(纽约州伊萨卡, 1941 年, 1946 年再版)。
9. 这个例子来自 H·彻尼斯:《文学批评中的传记法》(《加利福尼亚大学经典语言学出版物》, 1943 年, 第 12 期, 279—293 页)。
10. 参见 R·G·科林伍德:《艺术原理》(牛津, 1938 年, 4 页)。如 A·泰特所说:“那些宣称理解德莱登但对霍普金斯或叶芝无知的学者, 正说明他们并不理解德莱登。”(《艾米丽·勃朗蒂和她的传记作家》, 纽约, 1941 年, 115 页)
11. 参见 N·福斯特:《美国学者》(教堂山, 1929 年, 36 页)。

第五章

1. 参见 F·巴登斯贝格:《比较文学:名称与实质》(《比较文学杂志》, 1921 年, 第 1 期, 1—29 页)。
2. 参见 F·C·格林:《小步舞》(伦敦, 1935 年)。
3. 参见 H·诺曼:《原始氏族社会的文化》(耶那, 1921 年)。
4. 希克的《汉姆莱特式故事总集》(五卷本, 柏林, 1912—1938 年)所搜集的世界各国的类似故事, 与对莎士比亚的研究是不相干的。
5. 这里与十九世纪七十年代的 A·维谢洛夫斯基的著作、后来 J·波利夫卡论俄国童话故事的著作以及 G·盖斯曼关于南斯拉夫史诗的一些论著作中的说法是相符的。
6. 参见 P·波格提列夫和 R·雅可布森:《民间故事——一种特殊的创作形式》(《Donum Natalicium Schrijnen》, 乌德勒支(荷兰), 1929 年,

900—913页)。该文似乎过分强调民间文学与高级文学的区别。

7. 见书目。
8. 参见B·克罗齐:《比较文学》(《美学问题》,巴黎,1910年,73—79页);R·韦勒克:《比较文学的危机》(《国际比较文学协会第二次会议论文集》W·R·弗里德里希编,教堂山,1959年,第1卷,149—159页)。
9. 参见歌德《与爱克曼谈话录》(1827年1月31日);《艺术和上古时代》(1827年);《纪念版著作》(第38卷,97页)。
10. 参见P·提格亨:《文学史上的综合:比较文学和总体文学》(《历史综合杂志》,1921年第31期,1—27页);R·佩希:《总体文学》(《美学杂志》,1934年第28期,254—260页)。
11. 参见A·W·施勒格尔:《关于戏剧艺术与文学》(三卷本,海德堡,1809—1811年);F·施勒格尔:《新旧文学史》(维也纳,1815年);F·布特维克:《诗史和十三世纪末的口头文学资料》(十三卷本,哥丁根,1801—1819年);S·西斯蒙第:《南欧文学》(四卷本,巴黎,1813年);H·哈勒姆:《十五、十六、十七世纪文学导论》(四卷本,伦敦,1836—1839年)。278
12. 在德国,于1860年创办《人类心理学杂志》的H·斯坦特尔,似乎最先将进化论原理系统地用于文学研究;在俄国,A·维谢罗夫斯基对“进化论的诗学”作过广博的探讨,他是斯坦特尔的学生;在法国,进化论思想也是很明显的,如E·梅利尔所著的《喜剧史》(两卷本,1864年)就采用了进化论的观点,布吕芮蒂耶将进化论思想应用于近代文学;英国J·A·西蒙兹也是如此(见书目第19章第4节)。
13. 《欧洲文学和中世纪拉丁文学》(波恩,1948年,英译本,纽约,1953年);《模仿西欧文学中描绘现实的方法》(波恩,1946年,英译本,普林斯顿,1953年);R·韦勒克在《肯庸评论》1954年第16期,279—307页上对此书作过评述;E·奥尔巴哈:《论模仿》(《拉丁语系研究》,第65期,1953年,1—18页)。
14. 参见L·奥尔希基:《中世纪的浪漫主义文学》(维尔帕克一波茨坦,1928年,O·瓦尔泽尔:《文学研究手册》中的第1卷)。
15. 参见A·荷依斯勒:《古日耳曼诗歌》(维尔帕克一波茨坦,1923年,也收在瓦尔泽尔的《手册》之中),这一节写得很精彩。
16. 参见J·马塞尔:《斯拉夫文学》(三卷本,布拉格,1922—1929年)。该书是全斯拉夫文学史的最新尝试。在《斯拉夫评论》第4卷中讨论了建立斯拉夫比较文学史的可能性。在R·雅可布森的《比较斯拉夫文学的核心》(载H·兰特编:《哈佛斯拉夫研究》第1卷)一文中,提供了斯拉夫文学共

同性的有力根据；D·谢切夫斯基的《比较斯拉夫文学纲要》（波士顿，1952年）作了同样的论证。

17. 参见 A·O·洛夫乔伊：《论浪漫主义的分野》（《现代语言协会丛刊》，1924年，第39期，229—253页，收录于《思想史文论》，巴尔的摩，1945年，228—253页）；H·佩尔在《法国的古典主义》（纽约，1942年）一书中竭力阐明法国古典主义与其它新古典主义的明显区别；E·潘诺夫斯基在《文艺复兴与复古》（载《肯庸评论》，1944年，第6期，201—236页）中赞成传统的文艺复兴概念。
279 18. 参见J·纳德勒：《德语系统和德国本土的文学史》（三卷本，赫根斯堡，1912—1918年，第四版改称：《条顿族的文学史》，四卷本，柏林，1938—1940年）；《柏林人的罗曼蒂克》，（柏林，1921年）；《文学史的方法论》（载《尤弗利昂》，1914年，第12期，1—63页）；H·冈贝尔：《诗歌和民族性》（载《文学哲学》，柏林，1930年，43—49页），但该文解释含混。

第六章

1. 参见H·麦得沃尔：《富尔根斯和鲁克丽斯》（纽约，1920年）；《玛杰里·凯普之书（1436）》（伦敦，1936年），原文经S·B·米彻编订，第1卷在1940年由古英语学会出版于伦敦；C·斯马特：《兰姆的欣悦》（W·F·斯特德编，伦敦，1939年）。
2. 参见L·霍特森：《马娄之死》（伦敦，1925年），《莎士比亚与夏洛克》（波士顿，1931年）；《从马拉海得堡寨发现的鲍斯威尔的私人文件》（G·司各特和F·A·波特尔编，18卷本，牛津，1928—1934年）；《耶鲁大学版的鲍斯威尔私人文件》（波特尔编，纽约，1950年）。
3. 参见J·M·奥斯本：《英文资料的探查》（《英文学会1939年年刊》，纽约，1940年，31—35页）。
4. 对英文学者最有用的参考书有，J·W·斯帕戈：《学者用的图书目录资料》（芝加哥，1939年，1941年再版）；A·G·肯尼迪：《英文学者简明图书目录》（第三版，斯坦福大学出版部，1954年）。
5. 参见W·W·格雷格：《王政复辟以前的英国戏剧印本的目录》（第1卷，伦敦，1939年）；F·R·约翰森：《1770年以前印行的斯宾塞著作目录评释》（巴尔的摩，1933年）；H·麦克唐纳：《约翰·德莱登：早期版本和评注、研究书目》（牛津，1939年）；J·M·奥斯本：《麦克唐纳的德莱登书目》（《现代语言学》1942年，第39卷，312—319页）；R·H·格里菲斯：

《亚历山大·蒲伯书目》(两部分，得克萨斯州 奥斯丁，1922—1927 年)。

6. R·B·麦克娄：《文学研究者书目入门》(牛津，1927 年)。

7. 参见书目第 1 节。

8. 关于英语文学研究资料中的古文字见 W·凯勒：《英国古文书学》(两卷本，柏林，1906 年)；关于伊丽莎白时期的手写体见 M·伯恩：《伊丽莎白时期的手写体入门》(《英国学术评论》，1925 年，第 1 期，198—209 页)；H·詹金森：《伊丽莎白时期的手写体》(《图书馆》，第四套丛书，1922 年，第 3 期，1—34 页)；上述的麦克娄著作中伊丽莎白时期手写体附录；S·A·坦南鲍姆：《文艺复兴时期的手写体》(纽约，1930 年)；R·B·哈兹尔登：《研究手抄本的科学工具》(牛津，1935 年)。

9. 详见 R·K·鲁特：《乔叟的特洛依勒斯的校勘传统》(伦敦，乔叟学会²⁸⁰，1916 年)。

10. 参见书目第 1 节。

11. 同上。

12. 参见 W·S·麦考密克和 J·哈兹尔亭：《坎特伯雷故事集的手稿》(牛津，1933 年)；J·M·曼利：《坎特伯雷故事集的原文》(八卷本，芝加哥，1940 年)；R·W·钱伯斯和 J·H·格拉顿：《农夫皮尔斯的原文：批评方法》(《现代语言评论》，1916 年，第 11 期，257—275 页)；《农夫皮尔斯的原文》(同上刊，1926 年，第 26 期，1—25 页)。

13. 详见书目第 1 节康托罗维奇的著作。*

14. 参见 S·布雷德利：《惠特曼〈草叶集〉集注版的问题》(《英文学会 1941 年年刊》，纽约，1942 年，129—158 页)；A·蒲伯：《愚人颂》(J·萨瑟兰编，伦敦，1943 年)。

15. 参见 S·B·哈斯特维特：《歌谣集和民间歌者》(马萨诸塞州坎布里奇，1930 年)。

16. 参见书目第 1 节。

17. 参见《托马斯·摩尔剧本中的莎士比亚手迹》(A·W·波拉德等撰写，剑桥，1923 年)；S·A·坦南鲍姆：《摩尔爵士的著作》(纽约，1927 年)。

18. 参见《暴风雨》(剑桥，1921 年，××× 页)。

19. 参见《暴风雨的完整性》(E·K·钱伯斯撰《英文研究评论》，1925 年，第 1 期，129—150 页)；S·A·坦南鲍姆：《怎样不编莎士比亚：一篇评论》(《语言学季刊》，1931 年，第 10 期，97—137 页)；H·T·普赖斯：《校勘伊丽莎白时期戏剧的科学途径》(《英、德语言学杂志》，1937 年，第 36 期，151—167 页)。

20. 参见M·伯奈斯:《歌德著作的评注史》(慕尼黑,1866年),该书开“歌德语言”研究的先河;R·W·查普曼:《英国古典著作的校勘》(《学者肖像》,牛津,1922年,65—79页)。
21. 参见书目第3节。
22. 参见M·伯奈斯:《关于引证和注释的问题》(《批评和文学史论集》,柏林,1899年,第4卷,253—347页);A·弗里德曼:《现代文评注版的历史注释原则》(《英文学会1941年年刊》,纽约,1942年,115—128页)。
23. 参见E·马龙:《论莎士比亚戏剧的编年顺序》(载于G·斯蒂文斯版莎士比亚戏剧集二版,1788年,第1卷,269—346页),这是最初的成功尝试,图表根据T·M·帕罗特的《莎士比亚的二十三部剧本和十四行诗集》(纽约,1938年,94页)和E·K·钱伯斯的《威廉·莎士比亚》(牛津,1930年,第2卷,397—408页)绘出。
24. 参见J·赫狄斯:《关于莎士比亚戏剧的顺序》(伦敦,1792年)。
25. 参见W·卢托斯拉夫斯基:《柏拉图逻辑学的起源与发展以及他的风格和著作编年》(伦敦,1897年);J·伯内特:《柏拉图主义》(伯克莱,1928年,9—12页)。
26. 参见G·道森:《书面作品的真伪和作者》(《英文学会1942年年刊》,纽约,1943年,77—100页);G·E·本特利:《雅各宾和卡洛琳时期戏剧的真伪和作者》(同上刊,101—118页);E·H·C·奥利芬特:《伊丽莎白时期戏剧文学的作者问题》(《现代语言学》1911年,第8期,411—459页)。
27. 参见A·W·施勒格尔:《关于莎剧真伪的附录》(《论戏剧艺术和文学》,海德堡,1811年,第2部分,第2节,229—242页)。
28. 参见J·M·罗伯逊:《莎士比亚的真作》(四部分,伦敦,1922—1923年);《莎士比亚真作研究导论》(伦敦,1924年);E·K·钱伯斯:《莎士比亚的不一致性》(《英国学士院论文集》,1925年,第9期,89—108页)。
29. 参见E·N·S·汤普森:《伊丽莎白时期戏剧创作的合作》(《英文研究》,1908年,第40期,30—46页);W·J·劳伦斯:《早期戏剧创作的合作》(《王政复辟前的戏剧研究》坎布里奇,1927年);E·H·C·奥利芬特:《伊丽莎白时期戏剧的合作:劳伦斯的理论》(《语言学季刊》,1929年,第8期,1—10页)。关于狄德罗和帕斯卡尔的讨论情况见A·莫里兹:《文学史的问题和方法》(波士顿,1922年,157—193页)。
30. 参见E·H·C·奥利芬特:《鲍芒和弗莱契的戏剧》(纽黑文,1927年);《复仇者悲剧的作者》(《语言学研究》1926年,第23期,157—168页)。
31. 参见J·R·穆尔:《笛福:新世界的公民》(芝加哥,1958年),该书给笛福加

上了五百四十一个头衔。

32. 参见O·哥尔斯密:《新随笔》(R·S·克兰编,芝加哥,1927年)。
33. 参见G·U·尤勒:《文学词汇的统计研究法》(剑桥,1944年)。
34. 参见J·S·斯马特:《詹姆斯·麦克弗森》(伦敦,1905年); G·M·弗雷泽:《关于麦克弗森的“欧辛”的真实性》(《评论季刊》,1925年,第245期,33¹—345页); D·S·汤姆森:《麦克弗森的“欧辛”的盖尔语资料》(爱丁堡,1952年); W·W·斯吉特编的《托马斯·查特顿诗集》(两卷本,伦敦,1871年); T·蒂里特:《传为托马斯·劳利所写诗歌的附录》(第二版,伦敦,1778年);《劳利诗歌附录考》(伦敦,1782年); E·马尤:《略谈所谓劳利诗作》(伦敦,1782年); T·华顿:《劳利诗歌的真伪》(伦敦,1782年); J·梅尔:《第四个伪造者》(伦敦,1938年); G·查墨斯:《为莎士比亚文件信仰者辩解》(伦敦,1797年)。282
35. 参见Z·哈拉兹提:《罗斯维塔的著作》(《穆尔丛书》,1945年,第20期,87—119页,139—173页); E·H·蔡德尔:《罗斯维塔著作的真伪性》(《现代语言札记》,1946年,第61期,50—55页); A·马中:《伊戈尔王的故事》(巴黎,1940年); H·格里高里等编:《伊戈尔王子的伟绩》(纽约,1948年)。
36. 这方面在英文资料中作了最好阐明的是 P·塞尔佛的《马沙瑞克传记》(伦敦,1940年)。
37. 参见J·卡特和G·波拉德:《关于某些十九世纪小册子性质的探讨》(伦敦,1934年); W·帕汀顿:《怀斯正传》(纽约,1939年);《怀斯致雷恩的书信》(F·E·拉奇福德编,纽约,1944年),该书信集的引言涉及 H·B·福尔曼,并且不能令人信服地影射了 E·戈斯。
38. 这三本书见于书目第19章,第1节。

第七章

1. 参见 S·T·柯勒律治给 T·普尔的信(《信札》,1797年2月, E·H·柯勒律治编,伦敦,1895年,第1卷,4页)。
2. 参见书目第1节。
3. 参见G·勃兰克斯:《威廉·莎士比亚》(两卷本,哥本哈根,1896年,英译两卷本,伦敦,1898年); F·哈里斯:《莎士比亚其人》(纽约,1909年)。
4. 参见 C·J·西森:《莎士比亚神秘莫解的悲哀》(《英国学士院通讯》,1934年); B·E·斯拉尔:《暴风雨》,莎士比亚及其它大师(坎布里奇,1940年,281—316页)。

5. 参见 J·济慈:《给理查·伍德豪斯的信》(1818年10月27日,《书信集》,M·B·福尔曼编,第四版,牛津,1952年,226—227页);W·J·贝特:《消极的能力:济慈的直觉力》(坎布里奇,1939年);T·S·艾略特:《传统与个人才能》(《圣林》,伦敦,1920年,42—53页)。
6. 参见勃兰兑斯的上文,425页;H·金斯米尔:《马修阿诺德》(伦敦,1928年,147—149页)。
7. 参见R·菲纳第:《小说与自传:司汤达的例子》(《通讯》,巴黎,1926年,78—109页,英译本,伦敦,1927年,91—136页);G·W·梅尔:《华兹华斯成熟的岁月》(密执安,1943年)。
8. 参见 W·狄尔泰:《经历和诗歌》(莱比锡,1907年);F·道贡尔夫:《歌德》(柏林,1916年)该书谈了经历和素养的区别。
- 283 9. 参见 V·穆尔:《艾米丽·勃朗蒂的生活和天逝》(伦敦,1936年);E·E·金斯利:《天才的模式》(纽约,1939年,这是将勃朗蒂姐妹小说中的引语和现实中人物姓名揉合在一起的传记);R·威尔逊:《艾米丽·勃朗蒂的生活秘闻》(纽约,1928年,该书将《呼啸山庄》直截了当地当作自传看待)。
10. 这个例子取自C·B·廷克:《诗歌的沃土》(波士顿,1929年,30页)。

第八章

1. 参见 A·艾德勒:《器官缺陷及其物质补偿的研究》(1907年,英译本,1917年);W·F·沃恩:《补偿的心理》(《心理学评论》,1926年,第33期,467—479页);E·威尔逊:《伤害与自卑》(纽约,1941年);L·麦克奈斯:《现代诗歌》(伦敦,1938年,76页);L·特里林:《艺术与精神病》(《党人评论》,1945年,第12期,41—49页,重印改称为《自由想象》,纽约,1950年,160—180页)。
2. 参见书目。
3. 参见W·H·奥登:《来自冰岛的信》(伦敦,1937年,193页);L·麦克奈斯:《现代诗歌》(25—26页);K·霍恩尼:《我们时代的神经质的个性》(纽约,1937年);E·弗洛姆:《逃出自由》(纽约,1941年);《人各为己》(纽约,1947年)。
4. 参见W·西尔兹:《奥托·路德维希和诗歌创作过程》(《现代语言协会丛刊》,1945年,第60期,860—878页),它提出许多德国研究者从事的作家心理分析的课题;E·雅恩什:《逼真的形象和类型学的研究法》(伦敦,

- 1930 年);《类型的心理和心理生理研究》(载于《感觉和情感》,马萨诸塞州,1928 年,355 页等处)。
5. 关于联觉,参见 O·费舍尔:《颜色与声音的联系:文学心理学研究》(《美学杂志》,1907 年,第 2 期,501—534 页);A·威莱克:《精神史中的双重感觉问题》(同上刊,1929 年,第 23 期,14—42 页);《文艺复兴和巴罗克艺术的联觉问题》(《德国文学研究季刊》,1931 年第 9 期,534—584 页);E·V·埃哈特—西波尔特:《在英、德、法浪漫主义中感官的和谐》(《现代语言协会丛刊》,1932 年,第 47 期,577—592 页);W·西尔兹:《海涅的联觉》(同上刊,1942 年,第 57 期,469—488 页);S·乌尔曼:《浪漫主义和联觉》(同上刊,1945 年,第 60 期,811—827 页);A·G·恩格斯洛姆:《为文学中的联觉辩护》(《语言学季刊》1946 年,第 25 期,1—19 页)。
6. 参见 R·蔡斯:《现在的感官》(《肯庸评论》,1945 年,第 7 期,218 页等处);引文来自 T·S·艾略特:《诗歌的功用》(118—119 页,155 页和 148 页等处)。艾略特所指的文章是《象征主义和原始精神》(载于《比较文学杂志》,1932 年,第 12 期,356—386 页)。还可以参阅 E·凯耶:《象征主义和原始人》(巴黎,1936 年),该书的“结语”有与艾略特的一段对话。
7. 参见 C·G·荣格:《关于分析心理学与诗艺的关系》(《分析心理学的成果》,伦敦,1928 年);《心理类型》(H·G·贝恩斯译,伦敦,1926 年);J·雅各比:《荣格的心理学》(巴许译,纽黑文,1943 年)。英国哲学家、心理学家和美学家中公开宣布自己得益于荣格的还有:J·M·索伯恩,著有《艺术和无意识》(1925 年)一书;M·博德金,著有《诗歌中的原型》和《想象力的心理学研究》(1934 年);H·里德,著有《神话、梦和诗》(载于《文学批评论文集》,伦敦,1938 年,101—116 页);H·G·贝恩斯,著有《灵魂的奥秘》(伦敦,1940 年);M·E·哈丁:《妇女的秘密》(伦敦,1935 年)。
8. 关于性格类型学,参见下述著者的历史性阐述:A·A·罗巴克:《从人们的气质看性格的心理机制》(纽约,1928 年);E·斯帕兰格:《人们的类型:个性的心理学……》(皮戈斯译,哈尔,1928 年);E·克莱施玛:《心理和性格》(斯普洛特译,伦敦,1925 年);《天才的心理》(凯特尔译,伦敦,1931 年)。关于“创造者”和“神迷心醉者”,参见 W·H·奥登:《心理学和艺术》(载于《今日的艺术》,G·格里格森编,伦敦,1935 年,1—21 页)。
9. 参见 F·W·尼采:《悲剧的诞生》(1872 年);Th·李博:《论创造性想象》(巴黎,1900 年,巴隆译,伦敦,1906 年);L·鲁苏:《论艺术创造》(巴黎,1935 年)。“魅力”一词来自歌德(最早见于他 1817 年写作的《原始文字》中),已成为现代德国理论中的一个突出的概念,见 M·舒策:《学院式文

学的幻灭》(芝加哥,1933年,91页等处)。

10. 参见C·S·路易士:《个人谬误……》(伦敦,1939年,22—23页);W·狄尔泰:《经历和诗歌》(莱比锡,1906年);上述舒策的著作(96页)。
11. 参见N·查德威克:《诗和预言》(剑桥,1942年);李博:《创造性的想象》(伦敦,1906年译,51页)。
12. 参见E·施奈德:《忽必烈汗的“梦”》(《现代语言协会丛刊》,1945年,第60期,784—801页);《柯勒律治、鸦片和忽必烈汗》(芝加哥,1953年);J·马克斯:《天才和苦难:吸毒与天才的研究》(纽约,1925年)。
13. 参见A·蒂尔亚德:《精神训练及其效果》(伦敦,1927年);R·格尔德:《作家和写作》(纽约,1946年);S·约翰逊:《诗人传:“弥尔顿”》。
14. 论海明威与打字机关系的有:R·G·伯克尔曼:《怎样誊稿》(《星期六文学评论》,1945年12月29日)。论口授和文体的有:T·博赞克特:《亨利·詹姆斯在工作》(伦敦,1924年)。
15. 因此,德国的美学家主要举歌德和路德维希;法国的则举福楼拜和瓦雷里;美国批评家举亨利·詹姆斯和艾略特。代表法国式观点的最好例子是瓦雷里论爱伦·坡(P·瓦雷里:《波德莱尔的状况》[《杂谈》,1937年,第2卷,巴黎,155—160页,英译本,纽约,1938年,79—98页])。
16. 关于符号和象征,见S·K·兰格:《哲学新方法》(坎布里奇,1942年,53—78页);H·哈兹费尔特:《诗人的语言》(《语言学研究》,1946年,第43期,93—120页)。
17. 参见J·L·洛斯:《通往桑纳杜之路:诸种想象方式的研究》(波士顿,1927年)。
18. 参见W·狄伯里乌斯:《狄更斯》(莱比锡,1926年,347—373页)。
19. 参见A·R·钱得勒:《美和人性:心理学美学的因素》(纽约,1943年,328页);A·蒂鲍戴:《居斯塔夫·福楼拜》(巴黎,1935年,93—102页);F·H·普雷斯科特:《想象性人物的构成》(《诗的思想》,纽约,1922年,187页等处);A·H·内瑟科特:《王尔德论深层分裂的自我》(《现代语言协会丛刊》,1945年,第50期,616—617页)。
20. 参见《约翰·济慈书信集》(M·B·福尔曼编,第四版,纽约,1935年,227页),福尔曼在注释中推荐了篇末原文的考订。
21. 参见A·弗耶哈:《普鲁斯特的小说创作》(纽黑文,1934年);K·夏皮罗和R·安海姆:《诗人在工作》(C·D·艾博特编,纽约,1948年)。
22. 参见J·H·史密斯:《诗歌的读解》(波士顿,1939年,编辑的修改和增加的衍文代替了作者删节的部分)。

23. 参见L·B·坎贝尔:《莎士比亚的悲剧主人公:激情的奴隶》(剑桥,1930年);O·J·坎贝尔:《谈哈姆雷特》(《耶鲁评论》,1942年,第32期,309—322页);H·德拉克罗瓦:《司汤达的心理》(巴黎,1918年);F·J·霍夫曼:《弗洛依德主义和文学思想》(1945年,256—288页)。
24. 参见L·C·T·福雷斯特:《关于伊丽莎白时期心理学的批判》(《现代语言协会丛刊》,1946年,第61期,651—672页)。
25. 参见E·E·斯托尔著作,尤其是他的《从莎士比亚到乔伊斯》(纽约,1944年,70页等处)。

第九章

1. 参见书目第1节。
2. 参见M·R·科恩:《美国文学批评和经济实力》(《思想史杂志》,1940年,369—374页)。
3. 关于L·G·A·邦纳,参见H·史密斯:《邦纳文学理论的相对主义成分》(《现代语言学》,1934年,第32期,193—210页);B·克罗齐:《文学是“社会生活的反映”》(《美学问题》,巴黎,1910年,50—60页)。
4. 参见《英国文学史》(1863年)导言:“如果它们提供了某些资料的话,那就在于它们本身是不朽的杰作”(第二版,第1卷,巴黎,1866年)。
5. 参见H·埃利斯:《关于英国天才作家的研究》(伦敦,1904年,波士顿,1926年修订版);E·L·克拉克:《美国的文人:他们的气质和素养》(纽约,1916年,《哥伦比亚大学历史、经济和民法的研究》72卷);A·奥丹:《伟人的起源》(两卷本,巴黎,1895年)。286
6. 参见N·P·萨库林:《俄罗斯文学》(维尔帕克一波茨坦,1927年,载O·瓦尔泽尔:《文学研究手册》)。
7. 参见D·布拉戈依:《普希金创作的社会学》(莫斯科,1913年)。
8. 参见H·雪夫勒:《新教和文学》(莱比锡,1922年)。社会起源问题显然与作家的早年印象,早期的物质生活和社会环境等问题密切联系在一起。如雪夫勒所指出的那样,乡村牧师的子女对英国十八世纪前浪漫主义文学创作和欣赏趣味的形成起了很大的作用;由于生活在乡村,主要是在教堂附近,他们对咏景诗和墓园诗歌有天然的爱好,对死亡和永生的问题也喜欢思考。
9. 参见L·C·奈茨:《本·琼生时代的戏剧和社会》(伦敦,1937年,企鹅丛书,1962年)。

10. 参见 L·坎贝尔:《莎士比亚的历史:伊丽莎白时期政策的镜子》(圣马力诺,1947年);C·弗恩:《历史和文学随笔:斯威夫特的〈格列佛游记〉的政治意义》(牛津,1938年,210—241页)。
11. 参见 P·巴朗特:《十八世纪的法国文学》(巴黎,第三版,1822年,1809年第一版没有前言)。H·列文在《文学事业》一书中对巴朗特的理论作了出色的发展(见《重音》,1946年,第6期,159—168页),后又收录于《批评》(肖勒等编,纽约,1948年,546—553页)。
12. 参见 A·H·桑代克:《变化时代的文学》(纽约,1921年,36页)。
- 13 参见 Q·D·利维斯:《小说和读者大众》(伦敦,1932年)。
14. 参见 A·A·哈贝齐:《莎士比亚的观众》(纽约,1941年);R·J·艾伦:《奥吉斯都时期的伦敦俱乐部》(坎布里奇,1933年);C·B·廷克:《沙龙和英国文学》(纽约,1915年);A·帕里:《亭子间和故作姿态的人:美国波希米亚主义历史》(纽约,1933年)。
15. 参见 G·奥弗迈耶:《政府和艺术》(纽约,1939年)。关于俄国的情况,参见弗理曼、M·依斯特曼、W·弗朗克等人著作。
16. 参见普列汉诺夫:《艺术和社会》(纽约,1936年,43、63页等处)。有关意识形态方面讨论的主要著作还有:A·卡桑涅:《法国的“为艺术而艺术”的理论》(巴黎,1906年,1959年再版);R·R·伊根:《德国和英国“为艺术而艺术”理论的产生》(两部,北安普敦,1921—1924年);L·罗森布拉特:《英国文学中“为艺术而艺术”的思想》(巴黎,1931年)。
17. 参见 L·L·许金:《文学艺术欣赏趣味的社会学》(慕尼黑,1923年,莱比锡,1931年第二版;英译本,伦敦,1941年);许金:《清教主义家族》(莱比锡,1929年)。
18. 参见 T·A·杰克逊:《狄更斯,一个激进分子的发展过程》(伦敦,1937年)。
19. 参见利维斯夫人著作(注13);K·C·林克和H·霍夫:《人和书》(纽约,1946年);F·巴登斯贝格:《文学:创造,成就,持久性》(巴黎,1913年);P·斯达弗:《文学声誉》(巴黎,1893年);G·哈盖奥:《成功:作家和公众——一篇社会学评论文》(巴黎,1906年);E·昂内坎:《科学的批评》(巴黎,1882年)。M·艾德勒在《艺术和审慎》(纽约,1937年)一书中还对电影艺术的社会效果作了很好研究。姆卡洛夫斯基在《审美作用是一种社会标准和社会价值的表现》(布拉格,1936年)一书中,提出了引人注目的艺术的辩证法设想。
20. 参见 T·华顿:《英国诗史》(伦敦,1774年,第1卷,1页)。

21. 参见 E·科恩·布兰姆施太特:《德国的贵族和中产阶级》(伦敦,1937年,4页)。
22. 参见 A·蒙格龙:《前浪漫主义英雄人物——法国的前浪漫主义运动》(第1卷,贡诺波,1930年);R·P·乌特和G·B·尼达姆:《帕米拉的女儿》(纽约,1937年);E·E·斯托尔:《英雄和恶棍:莎士比亚、米德尔顿、拜伦、狄更斯》(载《从莎士比亚到乔伊斯》,花园市,1944年,307—327页)。
23. 参见 Ch·兰姆:《论矫揉造作的喜剧》(《伊利亚随笔集》,1821年);T·B·麦考利:《维彻利、康格里夫、范布勒和法夸尔的戏剧创作》(《爱丁堡评论》,1841年,第62期);J·帕尔默:《风俗喜剧》(伦敦,1913年);K·M·林奇:《王政复辟时期喜剧的社会模式》(纽约,1926年)。
24. 参见 E·E·斯托尔:《文学与生活》(《莎士比亚研究》,纽约,1927年);《从莎士比亚到乔伊斯》一书中的几篇论文。
25. 参见 J·M·凯恩斯:《论金钱》(纽约,1930年,第2卷,154页)。
26. 参见卢纳察尔斯基:《听众》(1934年12月27日),引文见 L·C·奈茨的《本·琼生时代的戏剧和社会》一书(10页)。
27. 参见《〈政治经济学批判〉导言》(1857年),这是马克思舍弃的手稿,1903年在一个不著名的刊物上发表,后又收入马克思和恩格斯:《关于艺术和文学》(M·里夫希兹编,柏林,1948年,21—22页)一书中。这些文字似乎完全放弃了马克思主义的立场。还有其它一些比较慎重的说法,如《恩格斯致史塔肯堡(Starkenburg)的信》^①(1894年1月25日:“政治、法、哲学、宗教、文学、艺术等的发展是以经济发展为基础的。但是,它们又都互相作用并对经济基础发生作用。”(《马克思恩格斯选集》,第1卷,391页,英文版)。恩格斯在1890年9月21日致布洛赫的信中承认他和马克思曾经过分强调了经济因素,低估了相互的作用;1893年7月14日给梅林的信中又说他们“忽视”了形式的方面,而思想正是在这方面发展的(《马克思恩格斯选集》,英文版,第1卷,383、390页)。进一步的研究,可参阅 P·德梅兹:《马克思、恩格斯和诗人》(斯图加特,1959年)。288
28. 摘自《德意志意识形态》(1845—1846年,载马克思、恩格斯:《历史批判总集》,阿多拉斯基编,柏林,1932年,第5卷,21页,373页)。
29. 参见 A·A·斯米尔诺夫:《莎士比亚:马克思主义的评价》(纽约,1936

^① 此处原文有错。应为《恩格斯致瓦·博尔吉乌斯的信》,下列引文按《马克思恩格斯选集》中文版第4卷(506页)订正。关于恩格斯致布洛赫和梅林信的内容,下面的转述也不十分准确。可查《马克思恩格斯选集》中文版第4卷477页和502页。

年,93页)。

30. 参见 M·谢勒:《知识的社会学问题》(《知识社会学探索》, 谢勒编, 慕尼黑和莱比锡, 1924 年, 第 1 卷, 1—146 页);《知识的社会学问题》(《致知方法和社会》, 莱比锡, 1926 年, 1—226 页);K·曼海姆:《思想和乌托邦》(L·沃思等译, 伦敦, 1936 年, 纽约, 1955 年再版);H·O·达尔克:《知识社会学》(H·E·巴尼斯等编《当代社会理论》, 纽约, 1940 年, 64—99 页);R·K·默顿:《知识社会学》(《二十世纪社会学》G·古尔维奇等编, 纽约, 1945 年, 366—405 页);G·L·德格雷:《社会和思想:对知识社会学的探讨》(纽约, 1943 年);E·格伦瓦尔特:《知识社会学问题》(维也纳, 1934 年);T·Z·拉文:《自然主义和知识的社会学分析》(《自然主义和人类精神》, Y·H·克里哥里安编, 纽约, 1944 年, 183—209 页);A·C·克恩:《文学研究中的知识社会学》(《斯瓦尼评论》, 1942 年, 第 50 期, 505—514 页)。
31. 参见 M·韦伯:《宗教社会学论文集》(共三卷, 提宾根, 1920—1921 年。部分译成英文《新教伦理学和资本主义精神》, 伦敦, 1930 年);R·H·托尼:《宗教和资本主义的兴起》(伦敦, 1926 年, 企鹅丛书, 1938 年, 新版, 带有 1937 年的前言);J·瓦许:《宗教社会学》(芝加哥, 1944 年)。
32. 参见 P·A·索洛金的评论:《当代社会学理论》(纽约, 1928 年, 710 页)。
33. 参见 P·A·索洛金:《艺术形式的更替, 社会和文化的推动力量》(第 1 卷, 纽约, 1937 年)。着重参考该书第 1 章。
34. 参见 E·B·伯格姆:《文学形式:社会力量 和创造》(《小说与世界的困境》, 纽约, 1947 年, 3—18 页)。
35. 参见 F·勃吕格曼:《十八世纪德国文学中围绕着资产阶级世界观和人生观的斗争》(《德国文学理论和精神史季刊》, 1925 年, 第 3 期, 94—127 页)。
36. 参见 K·比歇:《工作和节奏》(莱比锡, 1896 年);J·E·哈里森:《古代艺术和仪式》(纽约, 1913 年);《忒米斯》(剑桥, 1912 年);G·汤姆森:《埃斯库罗斯和雅典人:戏剧社会起源的研究》(伦敦, 1941 年);《马克思主义和诗歌》(伦敦, 1945 年), 这是一本饶有兴味的小册子, 采用了爱尔兰的材料);C·考德威尔:《幻想和现实》(伦敦, 1937 年);K·伯克:《对待历史的态度》(纽约, 1937 年);R·R·马雷特编:《人类学和经典著作》(牛津, 1908 年)。

第十章

1. 参见 H·乌尔里希:《论莎士比亚戏剧艺术》(1839 年)。
2. 参见 G·博厄斯:《哲学和诗歌》(马萨诸塞, 威顿学院, 1932 年, 9 页)。
3. 参见 T·S·艾略特:《论文选》(纽约, 1932 年, 115—116 页)。
4. 例如,“上帝在天堂,世上万物都守常”是说上帝创造了世上万物。“地上是破碎的拱门,天上有完美的圆形”是从有限到无限,从不完善到完善的翻版。
5. 参见本章书目。
6. 同上。
7. 参见 L·斯皮策:《环境和气氛——一篇历史语义学论文》(《哲学和现象学研究》, 第 3 期, 1942 年, 1—42 页, 169—218 页, 后重印, 收入《历史语义学论文集》中, 纽约, 1948 年, 179—316 页), 《世界和谐的古典和基督教思想:“Stimmung”一词的解释前言》(《传说:古代和中世纪历史、思想、宗教的研究》第 2 期, 1944 年, 409—464 页, 第 3 期, 1945 年, 307—364 页, 增补版, 巴尔的摩, 1963 年)。
8. 参见 E·H·吉尔森:《思想与文学》(巴黎, 1932 年)。
9. 参见 P·阿扎尔:《欧洲意识的危机》(三卷本, 巴黎, 1934 年), 《十八世纪欧洲思想:从孟德斯鸠到莱辛》(三卷本, 巴黎, 1946 年, 英译本有两种; 《欧洲思想:危机的年代, 1680—1715》, 纽黑文, 1953 年; 《十八世纪的欧洲思想》, 纽黑文, 1954 年)。
10. 参见 M·O·格森佐:《普希金的智慧》(莫斯科, 1919 年)。
11. 关于对陀思妥也夫斯基所做的“形而上”的研究, 参见 V·拉扎诺夫:《伟大的宗教裁判者的传说》(圣彼得堡, 1894 年); D·梅连兹科夫斯基:《托尔斯泰与陀思妥也夫斯基》(两卷本, 圣彼得堡, 1912 年, 英译本不全, 题为:《作为一个人和艺术家的托尔斯泰, 及陀思妥也夫斯基论一篇》, 纽约, 1902 年); L·谢斯托夫:《陀思妥也夫斯基和尼采》(圣彼得堡, 1905 年, 德译本, 1931 年, 柏林); N·贝加叶夫:《陀思妥也夫斯基的世界观》(布拉格, 1923 年, 英译转自法文, 纽约, 1934 年); V·伊凡诺夫:《自由与悲剧的生涯:陀思妥也夫斯基研究》(纽约, 1952 年)。
12. 参见 H·格劳克纳:《从希腊人到黑格尔哲学与诗相互影响的形式》(《美学杂志》, 第 15 期, 1920—21 年, 187—204 页)。
13. 参见 R·韦勒克:《文学批评与哲学:再评价》(《细察》, 第 5 期, 1937 年,

375—383页);F·R·利维斯:《文学批评与哲学:一个答复》(《细察》,第6期,1937年,59—70页,收入E·本特利编的《细察的重要》中,纽约,1948年,23—40页)。

14. 参见R·温格尔:《新文学中的哲学问题》(慕尼黑,1908年),《世界观与诗》(苏黎世,1917年),《作为问题史的文学史》(柏林,1924年),《文学史和精神史》(《文学史与精神史德文季刊》,第4期,1925年,177—192页),上述论文均收入《文学史教学原则论文集》(两卷本,柏林,1929年)。
15. 参见R·温格尔:《赫德尔、诺瓦里斯、克莱斯特:关于死亡问题的发展》(法兰克福,1922年);W·莱姆:《德国诗歌中“死亡”的思想》(哈尔,1928年);P·克拉克豪恩:《十八世纪和浪漫主义文学中“爱”的观点》(哈尔,1922年)。
16. 参见M·普拉兹:《浪漫主义文学中的肉欲、死亡和魔鬼》(米兰,1930年,英译者A·戴维德森,题为:《浪漫主义的痛苦》(伦敦,1933年))。
17. 参见C·S·路易斯:《爱的寓言》(牛津,1936年);Th·斯宾塞:《死亡与伊丽莎白时代的悲剧》(马萨诸塞,坎布里奇,1936年)。
18. 参见H·N·菲尔柴尔德:《英国诗歌中的宗教潮流》(四卷本,纽约,1939—1957年)。
19. 参见A·蒙格龙:《法国的前浪漫主义》(两卷本,格勒诺勃,1930年);P·特拉哈尔:《十八世纪法国感情的大师》(四卷本,巴黎,1931—1933年)。
20. 参见S·斯卡德发表于《美国哲学学会论文集》(第40卷,第3期,1946年7月号,163—249页)题为《文学中色彩的运用》一文中的精彩论述。其书目1183项列出了大量涉及自然风景的感情的材料。
21. 参见巴尔扎克:《贝姨》第9章。
22. 参见盖勒特致H·莫里兹伯爵的信(1755年4月3日,存耶鲁大学图书馆)。
23. 参见约翰逊博士:《祈祷与沉思》、给布思比小姐的信等。
24. 狄尔泰这种分类理论的最初解释参见其《十九世纪上半叶思想体系的三种基本类型》(《哲学史论文集》,第6期,1898年,557—586页,收入其《论文全集》,莱比锡,1925年,第9卷,528—554页)。他后期的解释参见其收入P·辛奈堡编:《现代文化》中的《哲学的本质》里(《现代文化》,第1部分,第6节,《体系哲学》,柏林,1907年,1—72页,后收入其《论文全集》,第5卷,第1部分,339—416页),《世界观的类型及其在哲学体系中的形成》(《世界观、哲学、宗教》,M·弗里沙因森—奎勒编,柏林,1911年,3—54页,后收入其《论文全集》,第8卷,75—120页)。

25. 参见 H·诺尔:《绘画的世界观》(耶那,1908年),《诗与音乐中的典型的艺术风格》(耶那,1915年)。
26. 参见温格尔:《世界观与诗》(上引《论文全集》,77页等处)。
27. 参见 O·瓦尔泽尔:《诗歌艺术中的内容与形象》(柏林—巴贝尔堡, 291 1923年,77页)。
28. 参见 H·W·埃帕尔谢默:《文艺复兴问题》(《文学与精神史德文季刊》,第2期,1933年,497页)。
29. 参见 H·A·考夫:《歌德时代的精神:古典主义—浪漫主义文学史中一个观念发展的尝试》(四卷本,莱比锡,1923—1953年);H·塞萨尔兹:《经验与观念》(维也纳,1921年),《德国巴罗克诗歌》(莱比锡,1924年);《作为精神史的文学史》(哈尔,1926年),《从席勒到尼采》(哈尔,1928年),《席勒》(哈尔,1934年);M·多依奇拜因:《浪漫派的本质》(科腾,1921年);G·斯蒂芬斯基:《德国浪漫主义的本质》(斯图加特,1923年);P·迈斯纳:《英国巴罗克文学中的精神学基础》(柏林,1934年)。
30. 参见 E·卡西尔:《自由和形式》(柏林,1922年),《思想和形象》(柏林,1921年)。参见塞萨尔兹上述著作。
31. 参见 B·克罗齐:《但丁的诗歌》(巴黎,1920年)。
32. 参见 B·克罗齐:《歌德》(巴黎,1919年,英译,伦敦,1923年,185—186页)。

第十一章

1. 参见 E·勒古依:《埃德蒙·斯宾塞》(巴黎,1923年);E·W·曼瓦林:《十八世纪英格兰的意大利式风光》(纽约,1925年);S·科尔文爵士:《约翰·济慈》(伦敦,1917年)。
2. 参见 S·A·拉勒比:《英国吟游诗人与希腊大理石:浪漫主义时期雕刻与诗歌的关系》(纽约,1943年)。
3. 参见 A·蒂鲍戴:《斯蒂芬·马拉美的诗》(巴黎,1926年)。
4. 参见书目,本章第1节。
5. 参见 B·帕蒂森:《英国文艺复兴时期的音乐与诗歌》(伦敦,1948年);G·邦多:《英国伊丽莎白时期的歌曲》(巴黎,1938年);M·M·卡斯顿迪克:《英格兰的音乐诗人:托马斯·凯平》(纽约,1938年);J·豪兰德:《不和谐的天空》(普林斯敦,1961年)。
6. 参见 E·帕诺夫斯基:《偶像崇拜研究》(纽约,1939年,1962年重印),《观

赏艺术中的意义》(纽约,花园城,1955年);参见瓦堡学院出版的F·塞克西尔、E·温德等人的著作。有许多文章讨论荷马(花瓶上)的绘画和希腊悲剧,例如,C·罗伯特的《绘画与歌谣》(柏林,1881年);L·塞新:《希腊悲剧与陶瓷艺术的关系》(巴黎,1926年)。

7. 参见拉勒比上文87页。参见R·韦勒克发表于《语文学季刊》1944年第23期中详细讨论这一问题的文章,382—383页。
8. 参见W·G·霍华德:《如画的诗》(《现代语言协会丛刊》,第24期,1909年,40—123页);C·戴维斯:《如画的诗》(《现代语言评论》,第30期,1935年,159—169页);R·W·李:《如画的诗:绘画的人道主义理论》(《艺术通报》,第22期,1940年,197—269页);J·H·海格斯特拉姆:《姊妹艺术:文学中的绘画传统和从德莱登到格雷的英国诗歌》(芝加哥,1958年)。
9. 参见U·艾莉丝一福莫夫人:《詹姆士一世时代的戏剧》(伦敦,1936年),在该书中,她对本·琼生的《福尔蓬奈》就作过这类音乐分析;G·R·克诺德尔:《伊丽莎白时代研究》(科罗拉多,波尔德,1945年,185—191页),在本书中,他曾试图找出《李尔王》的交响乐形式。
10. 参见E·帕诺夫斯基:《新柏拉图主义和米开朗琪罗》(《偶像崇拜研究》,纽约,1939年,171页等处)。
11. 参见C·托尔尼:《古老的皮埃尔·勃吕盖尔》(两卷本,布鲁克塞尔,1935年),《彼特·勃吕盖尔的素描》(慕尼黑,1925年);参见C·诺曼在《德意志季刊》上的评论。
12. 参见前一章。
13. 参见B·克罗齐:《美学》(译者D·安斯利,伦敦,1929年,62页、110页、188页)。
14. 参见J·杜威:《艺术即经验》(纽约,1934年,212页)。
15. 参见T·M·格林:《艺术和批评的艺术》(普林斯敦,1940年,213页,221—226页);J·杜威:同上书(175页后和218页后);关于反对在造型艺术中使用“节奏”这一术语的观点可参见E·诺曼:《节奏的心理学与美学研究》(莱比锡,1894年);F·梅迪库斯:《艺术比较史中的问题》(《文学研究的哲学》,E·艾尔玛廷格编,柏林,1930年,195页后)。
16. 参见G·D·伯克豪夫:《审美尺度》(马萨诸塞,坎布里奇,1933年)。
17. 参见J·休斯1715年出版的《仙后》序言和R·赫德:《关于骑士风度与传奇故事的信札》(1762年)。
18. 参见O·施本格勒:《西方的衰落》(慕尼黑,1923年,第1卷,151页、297

页、299 页、322 页、339 页)。

19. 参见 R·韦勒克的文章(书目本章第 1 节)及其《文学研究中的巴罗克概念》(《美学与艺术批评》, 第 5 期, 1946 年, 77—108 页), 其中提供了许多例证和参考资料。
20. 参见 H·沃尔弗林:《艺术史的原则》(慕尼黑, 1915 年, 英译者 M·D·霍丁杰, 纽约, 1932 年)。
21. 参见 H·莱维:《亨利·威尔福林, 其理论和前辈》(罗特威尔, 1936 年)。
22. 参见 H·沃尔弗林:《艺术史的原则:一点修正》(《逻各斯》, 第 22 期, 1933 年, 210—224 页, 后收入《有关艺术史的一些想法》, 巴塞尔, 1941 年, 18—24 页)。
23. 参见 O·瓦尔泽尔:《莎士比亚戏剧的建筑艺术》(《莎士比亚学会年鉴》, 第 52 期, 1916 年, 3—35 页, 后收入《词汇艺术及其研究方法》, 莱比锡, 1926 年, 302—325 页)。
24. 同上(柏林, 1917 年), 特别是《诗人艺术品中的内容与形式》(韦德帕克—波茨坦, 1923 年, 265 页和 282 页等处)。
25. 参见 F·斯特利希:《德国古典主义与浪漫主义, 或终止与无限》(慕尼黑, 1922 年); 参见 M·舒尔茨的评论《学术的幻想》(芝加哥, 1933 年, 康涅狄格, 哈姆登, 1962 年重印, 13 页、16 页)。293
26. 参见 C·赫西:《如画的风格:从某一角度研究》(伦敦, 1927 年, 5 页)。
27. 参见 J·伯克哈特:《意大利文艺复兴时期的文化》(W·W·凯基编, 波恩, 1943 年, 370 页)。
28. P·索洛金的《社会与文化的动力》对这些理论做了深入的探讨(1 卷, 辛辛那提, 1937 年); W·巴萨格:《当代精神史的哲学》(柏林, 1930 年)。
29. 参见 E·勒古依和 L·卡扎米安:《英国文学史》(巴黎, 1924 年, 279 页)。

第四部分 引言

1. 参见 S·李爵士:《现代大学中英国文学的地位》(伦敦, 1913 年, 后收入《伊丽莎白及其它时期论文集》, 伦敦, 1929 年, 7 页)。
2. 参见书目第 3 节。
3. 参见 O·瓦尔泽尔:《各种艺术的相互阐发》(柏林, 1917 年), 《诗人艺术品中的内容与形式》(波茨坦, 1923 年), 《词的艺术》(莱比锡, 1926 年)。
4. 关于俄国的文学运动, 参见 V·埃利希:《俄国的形式主义》(海牙, 1955 年)。

5. 参见 W·燕十苏:《含混的七种型式》(伦敦,1930 年,企鹅书社,1962 年); F·R·利维斯:《英国诗歌中的新关系》(伦敦,1932 年),G·提洛特森:《论蒲伯的诗》(1938 年)。
6. 参见书目第 4 节。
7. 参见 L·C·奈茨:《麦克白斯夫人有多少小孩?》(伦敦,1933 年,15—54 页,后收入《探索》,伦敦,1946 年,15—54 页)。本文用例证驳斥把戏剧混同于生活的论调;E·E·斯托尔、L·L·许金等人的特别强调传统的作用以及和戏中生活的距离。
8. J·W·比奇和 P·鲁鲍克的《小说的技巧》(伦敦,1921 年)是颇为出色的。在俄国,V·西克洛夫斯基:《散文理论》(1925 年);V·V·维诺格拉多夫以及 B·M·艾肯鲍姆的许多文章把形式主义的理论运用在小说研究上。
9. 参见 J·姆卡洛夫斯基:《玛佳的五月》序(布拉格,1928 年,iv—vi 页)。
10. 参见 C·H·里克沃德:《小说一题》(《接近批评的标准》,F·R·利维斯编,伦敦,1935 年,33 页),其中有这样一段话:“小说中真正的故事象人物一样是根本无法概括的……只有从记忆中析出的情节与人物是清楚的;然而只有在溶解状态才存在任何感情上的化合价”。

第十二章

- 294
1. 参见书目第 1 节
 2. 参见 E·芬诺罗萨:《作为诗的媒介的中国文字》(纽约,1936 年);M·丘奇:《最早的英语图形诗》(《现代语言协会丛刊》,第 61 期,1946 年,636—650 页);A·L·科恩:《普敦汉和东方图形诗》(《比较文学》,第 4 期,1954 年,289—303 页)。
 3. 参见 A·爱因斯坦:《民歌中的视觉音乐》(《国际音协杂志》,第 14 期,1912 年,8—21 页)。
 4. 参见 I·A·理查兹:《文学批评原理》(伦敦,1924 年,125 页、248 页),《实用批评》(伦敦,1929 年,349 页)。
 5. 参见理查兹:《文学批评原理》(225—227 页)。
 6. 参见书目第 4 节。
 7. 瓦尔泽尔文章的例子参见书目第 5 节。
 8. 正如斯平加恩所说:“诗人的意图必须在艺术创作的时刻来判断,也就是说通过诗的艺术本身来判断。”(引自《新批评》,见《批评与美国》,纽约,

1924 年, 24—25 页)。

9. 参见 E·M·蒂尔亚德和 C·S·路易斯:《个人的异端邪说:一场争论》(伦敦, 1934 年); 蒂尔亚德:《弥尔顿》(伦敦, 1930 年, 237 页)。
10. P·奥迪亚在他的《文学传记》(巴黎, 1925 年)中争论说, 艺术品“代表了作者生平中的一个时期”, 因此, 往往陷入这类无法解决也没有必要解决的困境中。
11. 参见 J·姆卡洛夫斯基:《艺术即成熟的符号学》(《布拉格第八届国际哲学讨论会论文集》, 布拉格, 1936 年, 1065—1072 页)。
12. 参见 R·英格丹:《文学艺术品》(哈尔, 1931 年)。
13. 参见索许尔:《普通语言学教程》(巴黎, 1916 年)。
14. 参见 E·胡塞尔:《笛卡儿的沉思》(巴黎, 1931 年, 38—39 页)。
15. 参见第四部分引言注 7。
16. 参见书目第 2 节。
17. 参见 L·蒂特:《研究与批评的艺术》(《英国文学史杂志季刊》, 第 5 期, 1938 年, 173—193 页)。
18. 参见 E·特吕尔契:《历史的编修》(《哈斯丁宗教与道德百科全书》, 爱丁堡, 1913 年, 第 6 卷, 722 页)。
19. O·乌加塞特使用这一术语, 但他的用法不一致。

第十三章

1. 参见伯克豪夫:《美学尺度》(马萨诸塞, 坎布里奇, 1933 年)。
2. 俄语 *instrumentovka* (即 *инструментовка*——译者) 是法语 *instrumentation* 的译文, R·吉尔在他的《动词论》(巴黎, 1886 年)中使用了这一术语。他特别强调要把它用在诗歌上(见其《动词论》, 18 页)。吉尔后来与俄国象征主义诗人 V·布吕索夫有书信往来(见《R·吉尔书信集》, 巴黎, 1935 年, 13—16 页, 18—20 页)。295
3. 参见 C·施笃姆的实验性著作:《语音》(柏林, 1926 年)。
4. 参见 W·J·贝特:《约翰·济慈文体风格的发展》(纽约, 1945 年)。
5. 参见 O·勃利克:《声音图式》(《音韵学》, 圣彼得堡, 1919 年)。
6. 参见 H·兰茨:《押韵的物理基础》(巴罗阿托, 1931 年)。
7. 参见 W·K·韦姆塞特:《押韵和理性的关系》(《现代语言季刊》, 第 5 期, 1944 年 323—333 页, 后收入《语言偶像》, 莱克辛顿, 1954 年, 153—166 页)。

8. 参见 H·C·韦尔德:《从萨利到蒲伯的英诗押韵研究》(伦敦,1923 年); F·奈斯:《莎士比亚戏剧中脚韵的使用》(纽黑文,1941 年)。
9. 参见 V·日尔蒙斯基:《押韵:历史与理论》(彼得格勒,1923 年); V·布吕索夫:《论押韵》(《报刊与革命》,1924 年,114—123 页),此文评述了日尔蒙斯基这本书,并就进一步研究押韵提出了许多新的问题; C·F·理查逊:《英文押韵研究》(汉诺威,1909 年),此文是在正确方向上一个恰当的开端。
10. 参见 W·凯泽:《哈尔斯多福的声音绘画》(莱比锡,1932 年); I·A·理查兹:《实用批评》(伦敦,1929 年,232—233 页)。
11. 参见 J·C·兰色姆:《世界的主体》(纽约,1938 年,95—97 页),但是,人们可以争论说,兰色姆先生所做的改变显然是微不足道的,在“murmuring”中用 d 替代 m 就毁掉了 m—m 的声音模式,因而,使 innumerable 脱离了它原先被引入的那个声音模式。孤立地看, innumerable 当然是没有什么拟声效果的。
12. 参见 M·格拉蒙:《法国诗歌的表达方式和和谐》(巴黎,1913 年)。
13. 参见 R·艾吉昂姆伯:《元音十四行诗》(《比较文学杂志》,第 19 期,1939 年,235—261 页),此文讨论了许多 A·W·施勒格尔等人予见的例证。
14. 参见 A·韦勒克:《具有双重感觉的语言精神》(《美学杂志》,第 25 期,1931 年,226—262 页)。
15. 参见上注施笃姆;以及他与 W·奎勒:《声学研究》(《心理学杂志》,第 54 期,1910 年,241—289 页;第 58 期,1911 年,59—140 页;第 64 期,1913 年,92—105 页;第 72 期,1915 年,1—192 页); R·雅可布森:《儿童语言、失语症和一般语音规则》(乌普沙拉,1941 年),他用儿童语言和失语症的例子支持了这些结果。
16. 参见 E·M·霍恩鲍斯特:《声音与感官》(《曼霍夫纪念文集》,汉堡,1927 年,329—348 页); H·韦纳:《语言观相术的基本问题》(莱比锡,1932 年); K·M·威尔逊:《英诗中的声音和意义》(伦敦,1930 年),该书对格律和声音模式做了一般性的评述。
17. 目前这方面流行的综述有: A·W·格鲁特:《论节奏》(《新语言学》,第 17 期,1932 年,81—100 页、177—197 页、241—265 页); O·塞克尔:《荷尔德林的语言节奏》(莱比锡,1937 年),本书对节奏做了一般性的讨论,并附有很完全的书目。
18. 参见 W·K·韦姆塞特:《撒谬尔·约翰逊的散文体风格》(纽黑文,1941 年,5—8 页)。

19. 参见 J·斯蒂尔:《理性韵律学》(伦敦,1775 年)。
20. 参见 E·西弗斯:《节奏—旋律研究》(海德堡,1912 年); O·鲁茨:《作为感情表达方式的音乐、词汇和身体》(莱比锡,1911 年),《语言、歌曲和身体姿势》(慕尼黑,1911 年),《人种和艺术》(耶那,1921 年); G·依普森和 F·卡尔克:《声音分析尝试》(海德堡,1938 年)。
21. 参见 O·瓦尔泽尔:《诗歌艺术品中的内容与形式》(波茨坦,1923 年,96—105 页、391—394 页); G·贝金:《音乐节奏即认识的源泉》(奥格斯堡,1923 年),此书虽令人赞赏但却过分荒诞地运用了西弗斯的理论。
22. 参见 W·M·帕特森:《散文的节奏》(纽约,1916 年)。
23. 参见 G·圣茨伯里:《英国散文节奏史》(伦敦,1913 年)。
24. 参见 O·埃尔顿:《英语散文数字》(《论文一束》,伦敦,1922 年); M·W·克罗尔:《英国演讲散文的抑扬顿挫》(《语言学研究》,第 16 期,1919 年,1—55 页)。
25. 参见 B·托玛谢夫斯基:《黑桃皇后的散文节奏》(《诗歌论文集》,列宁格勒,1929 年)。
26. 参见 E·诺登:《古希腊罗马的艺术散文》(莱比锡,1898 年,两卷本); A·格鲁特:《古典散文节奏手册》(格罗宁根,1919 年)。
27. 参见 W·K·韦姆塞特:《撒谬尔·约翰逊的散文体风格》(纽黑文,1941 年)。
28. 参见 G·圣茨伯里:《英语散文史》(三卷本,伦敦,1906—1910 年)。
29. 参见 B·佩里:《诗歌研究》(伦敦,1920 年,145 页)。
30. 参见 T·S·奥芒德:《英语格律》(牛津,1921 年); P·巴卡斯:《现代英国散文批判》(哈尔,1934 年,莫斯巴哈等编:《英语研究》,第 82 期)。
31. 参见 M·W·克罗尔:《音乐和格律》(《语言研究》,第 20 期,1923 年,388—394 页); G·R·斯图尔特:《英诗的技巧》(纽约,1930 年)。
32. 这一概念来自 M·W·克罗尔的《英诗研究》(普林斯敦,1929 年油印本,8 页)。
33. W·汤姆森的《语言的节奏》(格拉斯哥,1923 年)用数以百计的实例对此在理论上做了详尽的论述。最近对此论述精微的一本书是 J·C·蒲伯的《贝尔武夫的节奏》(纽黑文,1942 年)。297
34. 参见 D·斯托福:《诗的本质》(纽约,1946 年,203—204 页)。
35. 参见 G·R·斯图尔特:《从民谣格律看现代格律技巧,1700—1920》(纽约,1922 年)。
36. 参见书目第 3 节,2。

37. 参见 W·L·施拉姆, 衣阿华大学目的与进步研究丛书, 46号(衣阿华城, 1935年)。
38. 参见 H·兰茨, 《押韵的物理基础》的扉页(斯坦福出版部, 1931年)。
39. 参见 V·班奴西, 《理解时间的心理学》(海德堡, 1913年, 215页等处)。
40. 参见 G·R·斯图尔特, 《英诗技巧》(纽约, 1930年, 3页)。
41. 参见萨兰, 《德诗理论》(1页); 菲赫耶, 《论文……》第1卷, ix页)。
42. 斯图尔特只好引入“phrase”一词, 暗示对意义的理解。
43. 参见书目和 V·埃利希, 《俄国形式主义者》(海牙, 1955年)。
44. 参见 J·姆卡洛夫斯基, 《语调——诗歌节奏的因素》(《荷兰实验语音学资料》, 第8—9期, 1933年, 153—165页)。
45. 参见 E·弗伦克尔, 《拉丁诵诗中的强读和重音》(柏林, 1928年)。
46. 在 A·H·里克里德的《乔叟传统中的格律论》(巴尔的摩, 1910年)中可以找到一些端倪。
47. 参见 A·梅耶, 《希腊格律中的印欧语渊源》(巴黎, 1923年)。
48. 参见 R·雅可布森, 《关于塞尔维亚—克罗地亚民间史诗的结构》(《荷兰实验语音学资料》, 第8—9期, 1933年, 135—153页)。
49. 参见 T·麦克唐纳, 《托马斯·坎皮恩和英诗的艺术》(都柏林, 1913年)。他对歌曲、口语、赞美诗三者作了区分。
50. 参见 B·E·艾肯鲍姆, 《抒情诗的旋律》(圣彼得堡, 1922年)。
51. 参见 V·日尔蒙斯基的《文学理论问题》(列宁格勒, 1928年)中艾肯鲍姆的评论。

第十四章

1. 参见 F·W·贝特森, 《英诗和英语》(牛津, 1934年, vi页)。
2. 参见 K·沃思勒, 《语言哲学全集》(慕尼黑, 1923年, 37页)。
3. 参见沃思勒, 《反映其语言发展的法国文化》(海德堡, 1913年, 1929年新版改为《法国文化和语言》); V·维诺格拉多夫, 《普希金的语言》(莫斯科, 1935年)。
4. 这些都是 P·菲赫耶仔细实验的结果, 他在《英语格律原则》(巴黎, 1909—1910, 第1卷, 113页)有所论述。
5. 参见 A·H·金, 《平庸诗人作品中讽刺角色的语言: 社会文体学分析, 1597—1602》(《朗德英文研究》, 第10卷, 朗德, 1941年); W·弗朗茨, 《莎士比亚语法》(哈尔, 1898—1900年, 海德堡1924年新版); L·塞内安, 《拉

伯雷的语言》(两卷本,巴黎,1922—1923年),如需较完全的书目,可查G·瑞尔:《作家的语言》(A·道查编,巴黎,1935年,227—337页)。

6. 参见书目第1节。
7. 引自丁尼生:《埃德温·莫里斯》(摘自H·C·韦尔德:《英诗写作法中的几个特点》,牛津,1933年)。在G·蒂洛森的《文学批评与研究文集》(剑桥,1942年)的序言中对此问题做过历史的讨论。
8. 马维尔:《致羞涩的情妇》。
9. 参见L·蒂特:《研究和批评的艺术》(《英国文学史杂志》,第5期,1938年,183页)。
10. 参见C·拜利:《法语文体学论》(海德堡,1909年);L·施皮策在其《拉丁语系的句法》(《新语言》,第25期,1919年,338页)等早期论著中认为文体学是不包括句法的。
11. 关于“雄浑的文体”,参见M·阿诺德:《论译荷马》;G·圣茨伯里:《莎士比亚与雄浑的文体》、《弥尔顿与雄浑的文体》以及《但丁与雄浑的文体》(《论文集》,伦敦,1923年,第3卷)。
12. 参见F·凯因茨:《德语中口语表达的较高层次》(《美学杂志》,第28期,1934年,305—357页)。
13. 参见上注韦姆塞特(12页)。
14. 参见W·施奈德:《德语口语的表达价值》(莱比锡,1931年,21页)。
15. 参见书目第4节。
16. 参见M·W·克罗尔:《〈攸弗依斯〉H·克莱门斯版导言》(伦敦,1916年)。
17. 参见H·C·韦尔德:《斯宾塞的用词和文体》(伦敦,1930年);B·R·麦克尔德里:《斯宾塞用词的拟古和创新》(《现代语言协会丛刊》,第47期,1932年,144—170页);H·W·萨格登:《斯宾塞〈仙后〉的语法》(费城,1936年)。
18. 参见A·沃伦:《内在特质的内在重读》(《杰拉德·曼利·霍普金斯》,康涅狄格,诺福克,1945年,72—88页),《对建立秩序的狂热》(芝加哥,1948年,52—65页)。
19. 参见J·M·罗伯逊:《莎士比亚真本》(四卷本,伦敦,1922—1932年)。
20. 参见书目第2节。
21. 参见J·迈尔斯:《甜美的语言》(《G·M·霍普金斯》,康涅狄格,诺福克,1945年,55—71页)。
22. 参见G·蒂洛森:《批评与研究文集》(剑桥,1942年,84页)。

23. 参见 F·贡道尔夫:《歌德》(柏林,1915 年)。
24. 参见 H·诺尔:《诗与音乐中的艺术风格》(耶那,1915 年),《文体风体和世界观》(耶那,1920 年)。
- 299 25. 〈母题和文字,文学研究和口语心理学〉(H·施珀伯),《居斯塔夫·梅林克的母题和文字》(L·施皮策),《C·摩根斯坦奇特的造型和口语艺术》(莱比锡,1918 年);J·奎纳:《A·施尼茨勒的造型与问题》(慕尼黑,1921 年),《经历—母题—材料》(引自《新文学研究的精神》),《O·瓦尔泽尔纪念文集》,韦德珀克一波茨坦,1924 年,80—89 页);L·施皮策:《亨利·巴布塞研究》(波恩,1920 年)。
26. 参见 L·施皮策:《查理·裴桂依的文体风格》(《瓦尔泽尔纪念文集》,韦德珀克一波茨坦,1924 年,162—183 页,后收入《文体研究》,第 2 卷,301—364 页);《于勒·罗曼的“统一理论”反映了他的语言》(《拉丁语文献》,第 8 期,1924 年,59—123 页,后收入《文体风格研究》中,208—300 页)。关于摩根斯坦,见注 25。
27. 参见施皮策:《拉伯雷作为文体手段的构词法》(哈尔,1910 年),《C·L·菲立普的假客观动机》(《法国语言文学杂志》,第 46 期,1923 年,659—685 页,后收入《文体风格研究》中,166—207 页)。
28. 参见施皮策:《由词的艺术品所做的语言解释》(《科学和青年教育新年鉴》,第 6 期,1930 年,632—651 页,后收入《拉丁语系文体与文学研究》,马尔堡,1931 年,第 1 卷);《词的艺术与语言科学》(《日尔曼—拉丁语系语言月刊》,第 13 期,1925 年,169—186 页,后收入《文体风格研究》,第 2 卷,498—536 页);《语言学和文学史》,普林斯顿,1948 年,1—40 页)。
29. 引自《比较文学》(第 10 期,1958 年),参见我的文章:《L·施皮策,1887—1960》(《比较文学》,第 12 期,1960 年,310—334 页,包括施皮策文章的详细书目)。
30. 例如, F·斯特利希:《十七世纪抒情诗的文体风格》(《德国文学史论文集》,慕尼黑,1916 年,21—53 页,特别是 37 页)。
31. 参见 M·W·克罗尔的精彩论文:《散文中的巴罗克风格》(《英语研究》,明尼阿波利斯,1929 年,427—456 页);G·威廉森:《塞内加式的从容步伐》(芝加哥,1951 年)。
32. 参见书目第 4 节。
33. 同上。

第十五章

1. 参见 M·伊斯曼:《科学时代的文学精神》(纽约,1931 年,165 页)。
2. 关于“表述的类型”,参见 C·莫里斯:《符号、语言和行为》(纽约,1946 年,123 页等处)。莫里斯区分了十二种类型的表述的方式,与本章四个术语有关的是:“虚构的”(小说的世界)、“神话的”、“诗的”三种表述方式。300
3. “单一符号”(monosign)和“复式符号”(plurisign)是 P·韦尔赖特在其《诗的语义学》(《肯庸评论》,第 2 期,1940 年,263—283 页)中使用的两个术语。复式符号“在语义上是反身的,即它是它表达的意义的一个部分。换句话说,它作为诗的符号不仅被使用,而且被玩赏,它不仅具有使用上的价值,而且有内在的审美价值。”
4. 参见 E·G·博林:《实验心理学史中的感觉和知觉》(纽约,1942 年);J·唐尼:《创造性想象:文艺心理学研究》(纽约,1929 年);J-P·萨特:《想像》(巴黎,1936 年)。
5. 参见 I·A·理查逊:《文学批评原理》(伦敦,1924 年,第 16 章:《诗的分析》)。
6. 参见 E·庞德:《巴凡尼斯和狄维森斯》(纽约,1918 年);T·S·艾略特:《但丁》(《论文选》,纽约,1932 年,204 页),《弥尔顿诗歌一题》(《英文协会成员论文集》,第 21 期,牛津,1936 年,34 页)。
7. “现代心理学表明,‘意象’这个术语的这两种意思有重复的部分。我们可以说,每一个自发的心理意象在一定程度上都有象征性。”参见 C·鲍德温:《心理分析和美学》,(纽约,1924 年,28 页)。
8. 参见 J·M·默里:《隐喻》(《心理的范围》,伦敦,1931 年,1—16 页);L·麦克奈斯:《现代诗歌》(纽约,1938 年,113 页)。
9. R·托班:《法国象征主义对美国诗歌的影响》(巴黎,1929 年)对一个文学运动给予另一个文学运动的影响做了精彩的研究。
10. 关于以下的术语,参见 C·德里尔:《美国文人》(第 1 期,1944 年,103—104 页)。
11. 参见 S·T·柯勒律治:《全集》(纽约,1853 年,第 1 卷,437—438 页)。“象征”与“寓言”的区别第一次是由歌德做出的。参见 C·R·谬勒:《歌德艺术观中“象征”概念的历史前提》(莱比锡,1937 年)。
12. 参见 J·H·韦克斯蒂德:《布莱克的天真与经验……》(伦敦,1928 年,

(23页); W·B·叶芝:《文集》(伦敦,1924年,95页等处论雪莱的“中心意象”的文章)。

隐喻什么时候就变成了象征呢? a).当隐喻的“工具”是具体的、可感知的时,如“羔羊”。“十字架”不是一个隐喻,而是一个转喻的象征,表示耶稣死在它上面,正如圣劳伦斯的“烤架”,圣凯瑟琳的“轮子”表示苦难一样,在这种情况下,“工具”赋予它的对象意义。这个意义也就是它行动的效果。b).当隐喻不断复现,起着主导作用时,例如,克拉肖夫、叶芝、艾略特诗中的情形。一般的过程是,意象变成隐喻,隐喻再变成象征,例如,亨利·詹姆斯作品中的情形就是这样,

- 301 13. M·O·珀西瓦尔在其《布莱克的命运循环》(纽约,1938年,1页)中说:“布莱克的异端和但丁的正统一样具有传统。”; M·肖勒在其《威廉·布莱克》(纽约,1946年,23页)说:“布莱克象叶芝一样,在斯威登堡和波默相似的哲学体系中,在希伯来神秘哲学的教义中,在巴拉塞尔士和阿格里帕的炼金术中为自己的辩证观点找到了隐喻性的论据。
14. 参见C·布鲁克斯对弗罗斯特的评论(《现代诗歌与传统》,教堂山,1939年,110页等处)。
15. 参见尼采:《悲剧的诞生》(莱比锡,1872年)。
16. 参见L·拉格伦:《英雄……》(伦敦,1937年)。
17. 参见F·斯特利希:《从克劳普施托克到瓦格纳的德国文学中的神话》(两卷本,柏林,1910年)。
18. 参见S·H·胡克:《神话和仪式》(牛津,1933年); J·A·斯图尔特:《柏拉图的神话》(伦敦,1915年); E·卡西尔:《象征形式的哲学》(卷二,《神话的思想》,柏林,1925年,271页等处,英译纽黑文,1955年)。
19. 参见G·索雷尔:《对暴力的思索》(英译者T·E·休姆,纽约,1914年); R·尼布尔:《神话的真理价值》(《宗教经验的本质》,纽约,1937年)。
20. 参见R·M·圭亚斯塔拉:《神话和书:文学起源论》(巴黎,1940年)。
21. 参见D·戴维森:《叶芝和半人半马怪物》(《南方评论》,第7期,1941年,510—516页)。
22. 参见A·麦岑:《象形文字与难解的符号》(伦敦,1923年)。该书论证宗教(即神话和仪式)给诗歌(即象征主义、审美的沉思)的成长、壮大提供了极为恰当的环境和条件。
23. 昆提连在其《讲演术基本原理》中对比喻做了古典的、标准的分类。关于伊丽莎白时期对这一问题的观点,参见普腾汉:《英诗的艺术》(剑桥,

1936 年)。

24. 参见 K · 毕勒:《语言理论》(耶那,1934 年,343 页); S · J · 布朗:《意象的世界》(149 页等); R · 雅可布森:《帕斯捷尔纳克散文的旁注》(《斯拉夫评论》,第 7 期,1935 年,357—373 页)。
25. 参见 D · S · 默斯基:《惠特曼:美国的民主诗人》(《批评家小组的辩证法》,第 1 期,1939 年,11—29 页)。
26. 参见 G · 坎贝尔:《修辞的哲学》(伦敦,1776 年,321 页、326 页)。
27. 参见 I · A · 理查兹:《修辞的哲学》(伦敦,1936 年,117 页)。他把坎贝尔的第一个类型称作“词的隐喻”,因为他认为,文学隐喻不是一种词的关联,而是一种上下文之间的关系,一种事物之间的类比。
28. 参见 M · 帕里:《荷马的传统隐喻》(《古典语言》,第 28 期,1933 年,30—43 页)。帕里清楚地分辨了荷马隐喻中亚里士多德非历史性的特点与后期诗人隐喻中亚里士多德非历史性特点的不同;他还比较了荷马那些“程式化的隐喻”和英国古典诗人特别是十八世纪奥古斯都时期诗人们使用隐喻的区别。
302
29. 参见 C · 拜利:《法语文体学论文集》(海德堡,1909 年,第 1 卷,184 页等处)。拜利以一个语言学家而不是文学理论家的身份将隐喻分为:“具体意象,即由想象产生的意象;感情意象,即由一个理智的行动产生的意象;……”,我认为,他的这三种意象应该叫作:1).诗的隐喻;2).仪式的(“程式化”的)隐喻;3).语言的(词源的,或埋藏的)隐喻。
30. C · S · 路易斯在《*失乐园*序》(伦敦,1942 年,39 页等处)中为弥尔顿文体中的仪式的隐喻等做了辩解。
31. 参见 H · 韦尔纳:《隐喻的起源》(莱比锡,1919 年)。
32. 参见 H · 朋斯:《诗中的画》(第 1 卷,马尔堡,1927 年,第 2 卷,马尔堡,1939 年)。
33. 参见 L · B · 奥斯本编:《J · 霍斯金斯的作品》(纽黑文,1937 年,125 页); G · 坎贝尔:《修辞的哲学》(335—337 页); A · 蒲伯:《沉沦的艺术》; A · 戴恩:《写作的艺术》(魁北克,1911 年,111—112 页)。
34. 参见 T · 吉本斯:《修辞学……》(伦敦,1767 年,15—16 页)。
35. 参见 J · 德莱登:《文集》(牛津,1900 年,第 1 卷,247 页)。
36. 参见 I · A · 理查兹:《修辞的哲学》(伦敦,1936 年,117—118 页)。他认为,下面两种隐喻之间的区别是很大的。一种是通过两个事物之间的相似产生的隐喻;另一种是由于人们对两种事物抱有共同的态度产生的隐喻。

37. 莎士比亚后期作品中充满了迅速转换的比喻，老教师们称之为“混合隐喻”。人们可以说，莎士比亚想得比说得快。参见W·克莱门：《莎士比亚的意象》（波恩，1936年，144页，英译为：《莎士比亚意象的发展》，马萨诸塞，坎布里奇，1951年）。
38. 参见H·W·韦尔斯：《诗的意象》（纽约，1924年，127页）。引文出自邓恩：《第一个纪念日：世界的剖析》（409—412页）。

韦尔斯认为，邓恩、韦伯斯特、马斯顿、查普曼、杜纳、莎士比亚以及十九世纪后期的梅瑞狄斯和汤普森都是使用基本意象的行家。他说梅瑞狄斯的《现代的爱》包含了一个“异乎寻常的、高度压缩的、有趣的象征思想。”

39. C·布鲁克斯在其《赤裸的婴儿和男子气的伪装》（《精制的瓮》，纽约，1947年，21—46页）中对《麦克白斯》的意象做了出色的分析。
40. 昆提连（参见上注《原理》，第8卷，第6章）认为，隐喻之间的基本区别就是有机与无机的区别。他区分的四类隐喻是：一个有生命的东西喻另一个有生命的东西；一个无生命的东西喻另一个无生命的东西；无生命的喻有生命的；有生命的喻无生命的。

朋斯把隐喻分为两个类型。第一类是拟人化的隐喻，第二类是移情的隐喻。

41. 关于拉斯金论“感情的误置”，参见《现代画家》（伦敦，1856年，第3卷，第4部分）。他所举的例子明显地排除了明喻，因为明喻把自然界事物与感情评价清楚地区分开了。

关于拟人化和象征主义的极端异说，参见M·T-L·佩尼多：《类比的作用和教条的神学》（巴黎，1931年，197页等处）。

42. 参见M·A·埃韦尔：《神秘的象征主义综述》（伦敦，1933年，164—166页）。
43. 沃思勒、施本格勒、T·E·休姆（《沉思》，伦敦，1924年）、叶芝和朋斯都曾受过W·沃林格的《抽象和移情》（柏林，1908年，英译《抽象和移情》，纽约，1953年）的影响。

第一段引文出自J·弗兰克：《现代文学中的空间形式》（《斯瓦尼评论》，第53期，1945年，645页）；第二段引文出自施本格勒，施本格勒则转引自沃林格。

44. 参见E·克利斯：《探讨艺术的途径》（《今日心理分析》，S·劳兰德编，纽约，1944年360—362页）。
45. 参见W·B·叶芝：《自传》（纽约，1938年，161页，219—225页）。

46. 参见 K·沃思勒:《文明中的语言精神》(英译本,伦敦,1932年,4页)。沃思勒认为,巫术的类型和神秘的类型永远是对立的。他说:“巫术和神秘主义永远是势不两立的,巫术把语言作为工具,企图把世上万物,甚至上帝置于其控制下,而神秘主义则要打破一切形式,拒绝一切形式,使一切形式失去价值。”
47. 参见 H·朋斯:《意象》(第1卷,296页)。
48. 参见 E·狄金生:《诗集》(波士顿,1937年,192页、161页),参见该书38页(“我‘木然地’笑了”)和215页。
49. 关于“拜占庭”的意义,参见叶芝:《一个幻像》(伦敦,1938年,279—281页)。
50. 参见 H·诺尔:《文体风格与世界观》(耶那,1920年)。
51. 参见 E·凯耶:《象征主义和原始的灵魂》(巴黎,1936年),本书毫无批判地接受了处在前逻辑状态下的原始人头脑与象征主义诗人的创作意图等同的观点。
52. 参见上注麦克奈斯同书III页。
53. 参见 H·罗森堡:《神话与诗》(《专题论文集》,第2期,1931年,179页等处)。
54. 参见 G·韦德:《T·特拉哈尔》(普林斯顿,1944年,26—37页);参见 E·N·S·汤姆逊对此书的评论,(《语言学季刊》,第23期,1944年,383—384页)。
55. 参见约翰逊博士:《诗人传》(“汤姆逊”)。

关于意象派的沉默的争论(包括我们所引的例子)可参见 L·H·霍恩斯坦:《意象分析》(《现代语言协会丛刊》,第57期,1942年,638—653页)。

56. 参见 M·普拉兹:《英语研究》(第18期,1936年,177—181页)。他精辟地评论了 C·斯泼金的《莎士比亚的意象及其含义》一书,特别是该书的第一部分。
57. 参见 C·斯泼金收入 A·布莱德比的《莎士比亚批评,1919—1935》(伦敦,1936年,18—61页)中的文章。

关于自传和《哈姆雷特》的论述,参见 C·J·西森:《莎士比亚神秘的忧愁》(伦敦,1936年)。

58. 参见 T·S·艾略特:《哈姆雷特》(《文选》,伦敦,1932年,141—146页)。
59. 参见 G·W·奈特:《神话和奇迹:论莎士比亚的神秘象征》(伦敦,1929

年),《火轮》(伦敦,1930年),《皇家的主题》(伦敦,1931年),《基督教复兴》(多伦多,1933年),等。

60. 参见W·克莱门:《莎士比亚的意象》(波恩,1936年,英译本,马萨诸塞,坎布里奇,1951年)。

第十六章

1. 锡德尼:“对诗人来说,他什么也不肯定,因此也就从不说谎。”
2. 参见W·福勒特:《现代小说》(纽约,1918年,29页)。
3. 读者规劝小说家要“干预”生活通常只是“要他们遵照十九世纪散文小说的某种惯例”。见K·伯克:《审慎的陈述》(纽约,1931年,238页、182页、219页)。
4. 参见D·麦卡锡:《人物肖像》(伦敦,1931年,75页、156页)。
5. 参见F·弗兰克:《现代文学的空间形式》,《斯瓦尼评论》,第53期,1945年,221—240页,433—456页,收入《批评》(纽约,1948年,379—392页)。
6. 《傲慢与偏见》的开头两章几乎全是对话,第三章则以叙述性的概括开头,然后又回到以“戏剧性的”(“scenic”)方法进行叙述。
7. 参见C·里夫:《传奇的发展》(伦敦,1785年)。
8. 参见N·霍桑:《七个尖角阁的房子》和《大理石神像》序言。
9. 爱伦·坡的《写作的哲学》一文是以引用狄更斯的一句话开始的:“你知道戈德温是以倒叙法写《凯文伯·威廉斯》的吗?”在较早的一篇评论《巴那比·卢基》的文章中,爱伦·坡把戈德温的小说推举为具有紧密情节的杰作。
300
10. “motif”(“母题”)这一术语在英语文学批评中已普遍使用;但是,A·H·克拉普在他的《民间传说的科学》(伦敦,1930年)一书中极力主张用英语的motive代替法语的motif,因为法语motif是在德语Motiv的影响下才在这一意义上被使用的。
11. 参见阿尔尼一汤普森:《民间故事的类型》(赫尔辛基,1928年)。
12. 参见G·波尔蒂:《三十六种戏剧情境》(纽约,1916年);P·提格亨:《比较文学》(巴黎,1931年,87页及以后数页)。
13. 转引自S·L·威特康姆:《小说研究》(波士顿,1905年,6页)。威特康姆称“动机形成”为一个技术术语,用它来指情节发展的原因,特别指它的有意识的艺术布局。《傲慢与偏见》开头的一句话就是一个表现“动

机形成的例子：“凡是有钱的单身汉，总想娶位太太，这已经成了一条举世公认的真理。”①

14. 参见狄伯里乌斯：《狄更斯》（第二版，莱比锡，1926年，383页）。
15. 我们这里特别是指玛谢夫斯基在他的《文学理论》（列宁格勒，1931年）一书中对“主题学”（“Thematology”）所作的论述。
16. 参见C·格拉布在《小说技巧》（纽约，1928年，214—236页）中对“速度”（“tempo”）的讨论；佩希在《叙述艺术的本质与形式》（哈尔，1934年，92页及以后数页）中对“时间”（“Zeit”）的讨论。
17. 参见E·贝伦特：《保尔的命名》（《现代语言协会丛刊》双月刊，第62期，1942年，820—850页）；E·H·戈登：《狄更斯作品中的人物命名》（《内布拉斯加大学语言研究》杂志等，1917年）；J·福斯特：《狄更斯的生平》（第9卷，第7章，从小说家的备忘录中引用的名单）。

H·詹姆斯在他的未完成的小说《象牙塔》和《过去的观念》（都出版于1917年）后面的备忘录中谈到了他的人物的命名问题。并见詹姆斯的《笔记》（纽约，1947年，7—8页等处）。

关于巴尔扎克的人物命名问题，参见E·法居：《巴尔扎克》（英译本，伦敦，1914年，120页）。关于果戈理的人物命名问题，参见纳巴科夫：《果戈理》（纽约，1944年，85页及以后数页）。

18. 关于扁平的和圆整的人物塑造方法，参见E.M.福斯特：《小说面面观》（伦敦，1927年，103—104页）。
19. 关于英国女主人公类型问题，参见R·P·乌特尔和G·B·尼达姆：《帕米拉的女儿们》（纽约，1936年）。关于浅肤色和深肤色女主人公的性格倾向问题，参见F·卡彭特：《清教徒更喜欢白肤金发碧眼女人》（《新英格兰季刊》，第9期，1936年，253—272页）；P·拉夫：《萨里姆的黑夫人》（《党人评论》，第13期，1941年，362—381页）。
20. 参见狄伯里乌斯：《狄更斯》（莱比锡，1916年）。
21. 参见M·普拉兹：《浪漫主义的痛苦》（伦敦，1933年）。
22. 参见A·修厄尔：《莎士比亚戏剧中的地点和时间》（《语言学研究》，第42期，1945年，205—224页）。
23. 参见P·卢伯克：《小说技巧》（伦敦，1921年，205—235页）。
24. 参见O·路德维希：《小说研究》（《论文全集》，第6卷，1891年，59页及以后数页）；莫泊桑：《皮埃尔和让》序言（1887年）；H·詹姆斯：《小说艺

① 参见王科一中译本。

术》文集的序言(纽约,1934年);并见O·瓦尔泽尔:《客观的叙述》(载《文字艺术品》,莱比锡,1926年,182页及以后数页);J·W·比奇:《二十世纪小说》(纽约,1932年)。

25. 参见路德维希,同上书(66—67页):狄更斯小说的结构和戏剧的结构类似。“他的小说是具有‘中间音乐’(Zwischenmusik)的被叙述者的叙述性戏剧”。

关于詹姆斯和易卜生的关系,参见弗格森:《詹姆斯的戏剧形式观念》(《肯庸评论》,第5期,1943年,495—507页)。

26. 关于“图画”和“场景”,参见詹姆斯:《小说艺术》(298—300页、322—323页)。

27. 参见上书(320—321页,327—329页)。詹姆斯反对第一人称的叙述方法,也反对“作者不承担责任的、被掩饰着的‘无上权力’”(即无所不知的叙述者)。

28. 参见R·菲纳第:《巴尔扎克的方法:小说的叙述与美学》(载《信息》,巴黎,1926年,59页及以后数页,英译本,伦敦,1927年,59—88页)。

29. 参见O·瓦尔泽尔:“有经验的讲演”散论(载《文字艺术品》,莱比锡,1926年,207页及以后数页);A·蒂鲍戴:《福楼拜》(巴黎,1935年,229—232页);E·杜亚丹:《内心独白》(巴黎,1931年),A·诺伯特:《英国新小说中“有经验的讲演”的文体风格》(哈尔,1957年,附书目);W·詹姆斯:《心理学原理》(纽约,1890年,第1卷,第9章,243页)一书中出现的这一用语是“思想流”(“The Stream of Thought”)。

30. 参见卢伯克上引书(174页)。“当史特莱瑟的心理被戏剧化地表现出来时,所显现给读者的只是一些流逝的意象,任何人只要注视这渐渐显示的心理活动都可以看到这些意象。”(162页)。

31. 参见L·E·鲍林:《什么是意识流技巧?》(《现代语言协会丛刊》,第65期,1950年,337—345页);R·汉弗雷:《现代小说中的意识流》(伯克利,加州大学,1954年);M·弗里德曼:《意识流:文学方法的研究》(纽黑文,1955年)。

第十七章

1. 参见克罗齐:《美学》(安斯利英译本,伦敦,1922年,第9章、第15章)。
2. 参见N·H·皮尔逊:《文学形式和类型……》(《英语学会年鉴》,1940年(1941年),59页及以后数页,特别是70页)。

3. 参见W·P·克尔:《诗的形式和文体风格》(伦敦,1928年,141页)。
4. 参见H·列文:《作为公共机构的文学》(《强音》,第6期,1946年,159—168页,重印于:《批评》,纽约,1948年,546—553页)。
5. 参见蒂鲍戴:《批评的生理学》(巴黎,1930年,184页及以后数页)。 307
6. 参见C·E·惠特莫尔:《文学定义的有效性》(《现代语言协会论丛》,第39期,1924年,722—736页,特别是734—735页)。
7. 参见K·费多尔:《文学类型史的问题》(《德国文学研究季刊》,第9期,1931年,425—427页,重印于《精神与形式》,波恩,1952年,292—309页)。本文是一篇极好的论述,它一方面避免了实证主义,另一方面也避免了“形而上学主义”。
8. 歌德称颂诗、民谣及诸如此类的类型为“紧密的类型”(Dichtarten),而称史诗、抒情诗和戏剧为“诗的自然形式”(Maturformen der Dichtung),他说,“只是三种真正的诗的自然形式:清晰的叙述式、热情的冲动式和个人的行动式,也即史诗、抒情诗和戏剧”(《东西方女明星笔记》,《歌德全集》,第5卷,223—224页)。英语术语用起来比较麻烦,我们可以把“类型”(types)用作最大的范畴(如皮尔逊那样),把“类型”(genres)用作种类(species),如悲剧、喜剧以及颂诗等等。
- “类型”(genre)一词在英语中确立得时间较晚。在《新英语词典》中,它还没有被当作文学意义上的词来使用。(“种类”[kind]这个词也是这样);十八世纪的作家们,如约翰逊和布莱尔,都是用“种类”(species)这个术语来表示“文学种类”(literary kind)的。1910年,I·巴比特(《新拉奥孔》序)认为类型(genre)一词已经在英语批评中确立起来了。
9. “柏拉图已经非常清楚地认识到了摹仿的道德上的危险。因为,如果一个人被允许去摹仿其它人的职业,他就会损害自己的禀性……”。参见J·D·多诺霍:《文学种类论……》(衣阿华,1943年,88页)。关于亚里士多德,见同书,99页。
10. 参见《十七世纪批评文集》中所选霍布士论文(斯平加恩编,牛津,1908年,54—55页)。
11. 参见E·S·达拉斯:《诗学:关于诗的论文》(伦敦,1852年,81页、91页、105页)。
12. 参见J·厄斯金:《诗的种类》(纽约,1920年,12页)。
13. 参见R·雅可布森:《帕斯捷尔纳克散文的旁注》(《斯拉夫评论》,第7期,1935年,357—373页)。
14. 论到诗的口头朗诵问题时,厄斯金(《伊丽莎白时期抒情诗》,纽约,1903

年, 3 页)指出, 这样的朗诵传统直到华兹华斯还仍然存在, 华兹华斯在他的诗的《序言》(1815 年)中说: “这些诗中的一部分本质上是抒情的; 因此, 如果没有音乐伴奏, 它们便不可能具有应有的力量; 但是, 在大多数场合下, 作为古典七弦竖琴或浪漫竖琴的代替物, 我采用富有生气的和热情的朗诵的方法来达到目的。”

15. 肖伯纳和 J·巴里企图用他们的引言, 用他们的小说家式的详细的、充满想象力的建议性舞台说明获得双倍的观众。而今天的戏剧家们的原则却倾向于反对用任何与表演技巧和舞台效果相分离的(不是全部分离的)因素来判断戏剧, 法国的传统(柯克兰, 萨西)和俄国人(斯坦尼斯拉夫斯基——莫斯科艺术剧院)同意这一原则。

308 16. V·瓦伦丁(《诗的种类》[《比较文学史杂志》第 5 卷, 1892 年, 34 页及以后数页])在不同的基础上也对这三个规范作过探索。他说, 我们应该区分“史诗的、抒情史的和反映的类型……戏剧不是诗的一种类型, 而是一种诗的形式。”

17. 参见蒂鲍戴, 前引书(186 页)。

18. 参见亚里士多德: 《诗学》(第 14 章): “我们不应要求悲剧给我们各种快感, 只应要求它给我们一种它特别能给的快感。”

19. 更确切地说, 十八世纪有两种八音步节诗: 一种是喜剧(可追溯到《胡迪布拉斯》, 中经斯威夫特和盖伊), 一种是沉思的描述(可上溯到《快乐的人》, 特别是《幽思的人》)。

20. 不到 1849 年, “湖畔派诗人”就明确地与雪莱、济慈、拜伦等人联系在一起, 统统被称作浪漫主义者了。参见 R·韦勒克: 《文学史中的浪漫主义概念》(《比较文学》, 第 1 卷, 1949 年, 特见 16 页)。

21. 参见 P·提格亨: 《文学类型的命运》(《赫里空》, 第 1 期, 1938 年, 95 页及以后数页)。

22. 还有许多关于哥特式类型的专著, 如 E·伯克黑德: 《恐怖的故事……》(伦敦, 1921 年); A·基伦: 《恐怖小说或黑色小说……》(巴黎, 1923 年); E·拉罗: 《闹鬼的城堡》(伦敦, 1927 年); M·萨默斯: 《哥特式跟踪……》(伦敦, 1938 年)。

23. 参见《诗学》(24 章)。

24. 参见 A·迈兹纳答兰色姆的文章: 《莎士比亚十四行体诗中的比喻性语言的结构》(《南方评论》, 第 5 卷, 1940 年, 730—747 页)。

25. 见 I·巴比特: 《新拉奥孔》(1910 年)。A·谢尼尔(1762—1794)认为类型之间的区别是一个自然现象。他在《创新》中写道:

大自然提示了二十种相对的类型
在不同的希腊作家之间划了一条清楚的线，
没有一个类型即使越出了自己的范围，
能够进入另一个类型的领域。

26. 文艺复兴文学类型等级的社会含义在 V·哈尔的《文艺复兴时期的文学批评》(纽约, 1945 年)一书中作了特别的研究。
27. 参见 P·提格亨, 上引书, (99 页)。
28. 参见 W·F·帕特森:《法国诗论三百年……》(安阿伯, 1935 年, 第 3 部分), 书中列出了中古韵文类型和亚类型。
29. 参见参考书目。
30. 关于文学的“再野蛮化”, 参见 M·勒那和 E·米姆斯写的精彩文章:《文学》(《社会科学百科全书》, 第 9 卷, 1933 年, 523—543 页)。
31. 参见 A·尤力斯:《简单的形式》(哈尔, 1930 年)。尤力斯所列的例子基本上和 A·H·克拉普在《民间传说的科学》(伦敦, 1930 年)一书中所研究过的民间文学类型(folk-type)或“流行文学诸形式”的例子是一致的。³⁰⁹ 克拉普所研究的类型是: 神话故事(Fairy Tale)、欢乐故事(Merry Tale)或寓言故事(Fabliau)、动物故事(Animal Tale)、地方传说(Local Legend)、游牧传说(Migratory Legend)、散文英雄传奇(Prose Saga)、谚语(Proverb)、民间歌曲(Folk-Song)、流行民歌(Popular Ballad)、咒文(Charms)、韵文(Rhyme)和谜语(Riddles)等。
32. 参见 F·布吕芮蒂耶:《文学史中的类型进化……》(巴黎, 1890 年)。
33. 参见 P·提格亨(《赫里空》, 第 1 卷, 1938 年, 99 页)。
34. 费多尔诗有这两种观点。参见他的《德语颂诗史》(慕尼黑, 1923 年)和本章注 7 中所引的论文。并见 G·谬勒:《诗歌种类评论》(《哲学报告》, 第 8 期, 1929 年, 129—147 页)。

第十八章

1. 参见 S·C·佩珀:《批评的基础》(马萨诸塞, 坎布里奇, 1945 年, 33 页), “定义, 作为审美判断的质量上的标准, 可用以测定什么是或什么不是审美价值, 测定审美价值是积极的还是消极的, 这是内在的标准。作为数量上的标准, 可用以测定审美价值的量……因此, 标准来源于定义; 数量标准来源于质量标准。”
2. 我们这里所说的“文学”一词, 是把它作为一个“质量标准”词用的(即它

在本质上是不是文学的，要看它在本质上是不是不同于科学、社会科学或哲学）；我们不是在尊敬和在比较的意义上使用这个词的，即不是用它指“伟大的文学”（“great literature”）的。

3. 佩珀提出一个类似的论点（见前引书，87页脚注）：“一个敌对的作家很可能要提出一个两难的问题：要末是带有确定要达到的理性目标的清晰的实践目的，要末是没有目标的消极的享乐。康德的二律背反和M·莫里斯的“审美目的不是固定目的”的反论打破了这种两难的处境，清楚地展示了第三种心理状态，即它既不是“意动”，也不是“感觉”，而是“一种特定的审美活动。”
4. 如果有人能持包容性的观点，他就不会否认文学中的审美价值，而是要坚持审美价值与其它各种价值的并存；在他对文学的判断中，他要末把道德——政治的判断和审美判断加以混合，要末就做出双重的判断。见N·福斯特：《审美判断和道德判断》（载《批判的意义》，普林斯顿，1941年，85页）。
5. 参见T·M·格林：《艺术与判断的艺术》（普林斯顿，1940年，389页）。
6. “文学的‘伟大性’不能单纯以文学标准来决定，但我们必须记住，它是文学与否这一点却只能由文学标准来决定”（《古代和现代文集》，纽约，1936年，93页）。
7. 关于形式，参见W·P·克尔：《诗的形式和文体风格》（伦敦，1928年，特别是95—104页、137—145页）；C·德莱尔：《形式》（《世界文学辞典》，250页及以后数页）；R·英格丹：《文学艺术品》（哈尔，1931年），《文学艺术品中的形式和内容》（《赫里空》，第1期，1938年，51—67页）。
8. E·卢斯卡的精彩文章：《诗歌艺术的基本问题》（《美学杂志》，第22期，1928年，129—146页），研究“世界本身怎样变成了语言……”。卢斯卡认为，在不成功的诗或小说中，“缺乏世界和语言的同一性”。
9. 参见D·沃尔什：《语言在诗中的应用》（《哲学杂志》，第35期，1938年，73—81页）。
10. 参见J·姆卡洛夫斯基：《作为社会事实的审美功用、规则和价值》（布拉格，1936年，捷克文版）。
11. 佩珀的“关联主义的”批评大体上与此类似，因为，这一批评的主要检验标准是生动性，它的着重点在多数可能满足这一标准的当代艺术上：“如果早期的艺术对后期的艺术有吸引力，往往不是由于当时的原因，而是由于别的其它原因，因此，就要求每一个时代的批评家记录下他那个时代的审美判断标准。”（见上引书，68页）。

12. 参见 G·博厄斯:《批评家入门》(巴尔的摩, 1937 年, 136 页及其它各处)。
13. 参见 T·S·艾略特:《诗的用途》(马萨诸塞, 坎布里奇, 1933 年, 153 页)。
14. 这是佩珀的“有机批评”(organistic criticism)说(见前引书, 特别是 79 页)。这方面较早的论述有鲍桑葵:《美学三讲》(伦敦, 1915 年)。
15. 参见 L·艾伯克龙比:《诗论》(1924 年)和他的《伟大诗歌的观念》(1925 年)。
16. 参见 L·A·里德:《美学研究》(伦敦, 1931 年, 225 页及以后数页), 《题材、伟大及标准问题》一文。
17. 参见 T·M·格林:《艺术与批评的艺术》(普林斯顿, 1940 年, 374 页及以后数页, 461 页及以后数页)。
18. 详见 E·E·斯托尔:《浪漫主义者弥尔顿》(《莎士比亚到乔伊斯》, 纽约, 1944 年); 并见 M·普拉兹:《浪漫主义的痛苦》(伦敦, 1933 年)。
19. 参见 T·S·艾略特, 前引书(96 页)。
20. 参见 J·巴宗:《我们的非虚构性小说家们》(《大西洋月刊》, 第 178 期, 1946 年, 129—132 页); 并见 J·E·贝克:《人的科学》(《大学英语》, 第 6 期, 1945 年, 395—401 页)。
21. 参见泰特:《疯狂中的理性》(纽约, 1941 年, 114—116 页)。
22. 参见 E·E·凯利特:《趣味的变迁》(伦敦, 1929 年), 《文学中的风尚》(伦敦, 1931 年); F·P·钱伯斯:《趣味的循环》(马萨诸塞, 坎布里奇, 1928 年, 《趣味史》(纽约, 1932 年); H·佩尔:《作家和他们的批评家: 对误解的研究》(伊萨卡, 1944 年)。
23. 《多价值性》, 参见博厄斯:《批评家入门》(巴尔的摩, 1937 年)。
24. 参见 F·波特尔:《诗的惯用语》(伊萨卡, 1941 年; 1949 年新版)。
25. 十八世纪的批评家们“不能够解释较早时期的诗的优点, 正因为如此, 他们也不能够解释他们自己时代的诗的长处。”(C·布鲁克斯:《作为有机体的诗》, 载《1940 年英语研究所年刊》, 纽约, 1941 年, 24 页)。311
26. “约翰逊博士试图根据邓恩的诗的缺点来描述他的诗……。”“我们对它的缺点(指玄学派诗歌)所能做的最公正的评价就是用好诗的规范标准来评判这些缺点, 而不是凭优雅和理智的浮夸来原谅它们。就把本·琼生作为这样的一个标准吧……我们将会看到, 邓恩的传统里有一大批诗歌作品是符合英国诗的一般要求的, 有时也是最好的”(G·威廉森:《邓恩传统》, 马萨诸塞, 坎布里奇, 1930 年, 21 页, 211 页)。

27. 参见 F · R · 利维斯:《革命:英国诗歌的传统和发展》(伦敦,1936 年,68 页及以后数页)。
28. 参见 E · 维瓦斯:《审美判断》(《哲学杂志》,第 33 期,1936 年,57—69 页)。B · 海尔:《美学和艺术批评的新方向》(纽黑文,1934 年,91 页及以后数页,特别是 123 页)。海尔排除了“客观主义”和更轻易地排除了“主观主义”这两个极端,以便说明“相对主义”这样一个合理的“中间道路”(“via media”)。
29. “把个人的经验视作法则,这就需要一个人做出巨大努力,假若他是诚实的话”。艾略特从古芒的《致亚马逊的信》一书中摘引了上述话,作为自己《完美的批评家》(《圣林》,1921 年)一文的文前引语。
30. 就象海尔先生所做的那样(《新方向》,91 页)。

第十九章

1. 参见 T · 华顿:《英诗史》(第 1 卷,1774 年,ii 页)。较全面的讨论可参见 R · 韦勒克:《英国文学史的兴起》(教堂山,1941 年,166—201 页)。
2. 参见 H · 莫利:《英国作家》序言(第 1 卷,伦敦,1864 年)。
3. 参见 L · 斯蒂芬:《十八世纪的英国文学和社会》(伦敦,1904 年,14 页、22 页)。
4. 参加 W · J · 考托普:《英诗史》(伦敦,1895 年,第 1 卷, xv 页)。
5. 参见 E · 戈斯:《现代英国文学简史》(伦敦,1897 年),序言。
6. 参见给 F · C · 罗的信(1924 年 3 月 19 日),E · 查特里斯引自《戈斯爵士的生平和书信》(伦敦,1931 年,477 页)。
7. 参见艾尔顿关于圣兹伯里的讲演中的引文(《不列颠学会会议录》,第 19 期,1933 年);D · 理查森,《圣兹伯里与为艺术而艺术》(《现代语言协会丛刊》,第 59 期,1944 年,243—260 页)。
8. 参见 O · 艾尔顿:《1780—1830 英国文学概观》(伦敦,1912 年,第 1 卷, vii 页)。
9. 参见 L · 卡扎米安:《英国文艺心理学的进化》(巴黎,1920 年);并见 E · 勒古依和卡扎米安:《英国文学史》(巴黎,1924 年)的后半部分。
10. 参见 W · P · 克尔:《托马斯 · 华顿》(1910 年,载《论文集》,伦敦,1927 年,第 1 卷,100 页)。
11. 参见 T · S · 艾略特:《传统与个人天才》(《圣林》,伦敦,1920 年,42 页)。

12. 参见 R · S · 克兰:《大学文学研究中的历史对批评》(《英语杂志》,学院版,第 24 期,1935 年,645—667 页)。
13. 参见 F · J · 蒂格特:《历史理论》(纽黑文,1925 年)。
14. 参见参考书目第 4 节。
15. 参见参考书目第 4 节。
16. 参见 R · D · 黑文斯:《弥尔顿对英国诗的影响》(马萨诸塞,坎布里奇,1922 年)。
17. 参见下列讨论: R · N · E · 道奇:《关于来源探索的启示》(《现代哲学》,第 9 期,1911—1912,211—223 页); L · 卡扎米安:《歌德在英国:关于影响问题的一些想法》(《德国研究》,第 12 期,1921 年,371—378 页); H · 克雷:《莎士比亚和威尔逊的〈修辞艺术〉:决定源泉的标准的研究》(《哲学研究》,第 28 期,1931 年,86—98 页); G · C · 泰勒:《蒙田——莎士比亚和行不通的平行比较》(《现代语言协会丛刊》,第 22 期,1943 年,330—337 页),文中提出一个说明尤申实际使用的奇特的七十五个类型的表; D · L · 克拉克:《济慈对雪莱的影响是什么?》(《现代语言协会丛刊》,第 56 期,1941 年,479—497 页),文中引述了洛斯对平行研究的有趣反驳; I · H · 哈桑:《文学史中的影响问题》(《美学与艺术批评》,第 14 期,1955 年,66—76 页); H · M · 布洛克:《比较文学中的影响概念》(《比较文学和总体文学年鉴》,第 7 期,1958 年,30—36 页); C · 圭伦:《比较文学中影响研究的美学》(《比较文学:国际比较文学协会第二次会议文集》,W · P · 弗里德里希编,北卡罗莱纳,教堂山,1959 年,第 1 卷,175—192 页)。
18. 参见 H · O · 怀特:《英国文艺复兴时期的抄袭和模仿》,马萨诸塞,坎布里奇,1935 年); E · M · 曼:《1750—1800 英国文学批判中的独创性问题》(《哲学季刊》,第 18 期,1939 年,97—118 页); H · S · 威尔逊:《模仿》(《世界文学辞典》,J · T · 希普里编,纽约,1943 年,315—317 页)。
19. 参见 S · 李:《伊丽莎白时期的十四行体诗》(两卷本,伦敦,1904 年)。
20. 参见 W · 克莱门:《莎士比亚的意象,它在戏剧作品中的发展及功能》(波恩,1936 年。英译本,马萨诸塞,坎布里奇,1951 年)。
21. 参见 G · 圣兹别里:《英国诗体学史》(三卷本,1906—1910 年);《英国散文节奏史》(爱丁堡,1912 年)。
22. 参见 B · 克罗齐:《主题史与文学史》(载《美学问题》,巴黎,1910 年,80—93 页)。
23. 例如, A · 尤力斯:《简单的形式》(哈尔,1930 年); A · N · 维谢洛夫斯基:《历史的诗学》(V · M · 日尔蒙斯基编,列宁格勒,1940 年); J · 雅

- 各:《俄国民间歌曲的有机结构》(《日尔曼—斯拉夫》,第3期,1937年,31—64页),该文用统计学的方法努力说明风格与主题之间的相互关系,从一个流行的类型中选取例证。
24. 参见W·W·克莱格:《田园诗和田园剧》(伦敦,1906年)。
 25. 参见C·S·路易斯:《爱的寓言》(牛津,1936年)。
 26. 参见K·费多尔:《德国颂诗史》(慕尼黑,1923年);G·缪勒:《德国歌曲史》(慕尼黑,1925年)。
 27. 参见参考书目(第17章)。
 28. 参见A·西蒙斯:《英国诗歌中的浪漫主义运动》(伦敦,1909年)。
 29. 参见J·伊萨克斯的文章(《泰晤士报文学增刊》,1935年5月9日,301页)。
 30. 是T·肖在《英国文学纲要》(伦敦,1849年)中第一次明显地这样做的。
 31. 参见参考书目(第3节,第4条)。
 32. 参见参考书目(第1节)。
 33. 参见W·平德:《文学中“代”的问题》(柏林,1926年);J·彼得森:《文学的“代”》(《文学研究的哲学》,E·埃马丁编,柏林,1930年,130—187页);E·韦克斯勒:《青年一代及其围绕着思想形式的斗争》(莱比锡,1930年);D·W·舒曼:《德国思想中的文化年代划分问题:批判性的评论》(《现代语言协会丛刊》,第51期,1936年,1180—1207页)和《年代划分问题:统计学的途径》(《现代语言协会丛刊》,第52期,1937年,596—608页);H·皮尔《文学的“代”》(巴黎,1948年)。
 34. 参见参考书目(第2节)。
 35. 参见G·马塞尔:《斯拉夫文学》(三卷本,布拉格,1922—1929年);L·奥尔希基:《中世纪拉丁文学》(韦德珀克——波茨坦,1928年,载《文学研究手册》,O·瓦尔泽尔编)。
 36. 参见H·M·N·K·查德威克:《文学的发展》(三卷本,伦敦,1932年,1936年,1940年)。

参考书目

第一章 文学和文学研究

1. 文学理论与文学研究方法综论

- BALDENSPERGER, FERNAND, *La Littérature: création, succès, durée*, Paris 1913; new ed., Paris 1919
- BILLESKOV, JANSEN, F. J., *Esthétique de l'œuvre d'art littéraire*, Copenhagen 1948
- CROCE, BENEDETTO, *La critica litteraria: questioni teoriche*, Rome 1894; reprinted in *Primi saggi* (second ed., Bari 1927, pp. 77-199)
- DAICHES, DAVID, *A Study of Literature*, Ithaca 1948
- DRAGOMIRESCOU, MICHEL, *La Science de la littérature*, four vols., Paris 1928-9
- ECKHOFF, LORENTZ, *Den Nye Litteraturforskning. Syntetisk Metode*, Oslo 1930
- ELSTER, ERNST, *Prinzipien der Literaturwissenschaft*, two vols., Halle 1897 and 1911
- ERMATINGER, EMIL (ed.), *Die Philosophie der Literaturwissenschaft*, Berlin 1930
- FOERSTER, NORMAN; McGALLIARD, JOHN C.; WELLEK, RENÉ; WARREN, AUSTIN; SCHRAMM, WILBUR LANG, *Literary Scholarship: Its Aims and Methods*, Chapel Hill 1941
- GUÉRARD, ALBERT L., *A Preface to World Literature*, New York 1940
- HYTIER, JEAN, *Les Arts de littérature*, Paris 1945
- KAYSER, WOLFGANG, *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, Bern 1948 (Portuguese and Spanish translations)
- KRIDL, MANFRED, *Wstęp do badań nad dziedziną literackiem*, Wilno 1936
‘The Integral Method of Literary Scholarship’, *Comparative Literature* III (1951), pp. 18-31
- MARCKWARDT, A.; PECKHAM, M.; WELLEK, R.; THORPE, J., ‘The Aims, Methods, and Materials of Research in the Modern Languages and Literatures’, *PMLA* LXVII (1952), No. 6, pp. 1-37
- MICHAUD, GUY, *Introduction à une science de la littérature*, Istanbul 1950
- MOMIGLIANO, ATTILIO (ed.), *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana and Tecnica e teoria letteraria*, Milano 1948

- MOULTON, R. G., *The Modern Study of Literature*, Chicago 1915
 OPPEL, HORST, *Die Literaturwissenschaft in der Gegenwart: Methodologie und Wissenschaftslehre*, Stuttgart 1939
 'Methodenlehre der Literaturwissenschaft', *Deutsche Philologie im Aufriss* (ed. Wolfgang Stammle), Berlin 1951, Vol. I, pp. 39-78
 PETERSEN, JULIUS, *Die Wissenschaft von der Dichtung: System und Methodenlehre der Literaturwissenschaft* - I, *Werk und Dichter*, Berlin 1939
 REYES, ALFONSO, *El Deslindo: Prolegómenos a la teoría literaria*, Mexico City 1944
 SHIPLEY, JOSEPH T. (ed.), *Dictionary of World Literature: Criticism - Forms - Technique*, New York 1943; second ed., 1954
 TOMASHEVSKY, BORIS, *Teoriya literature: Poetika*, Leningrad 1925; second ed., 1931
 TORRE, GUILLERMO DE, *Problematica de la literatura*, Buenos Aires 1951
 WALZEL, OSKAR, *Gebalt und Gestalt im dichterischen Kunstwerk*, Berlin 1923
 WOSNIEWSKY, A. N., 'Der Aufbau der Literaturwissenschaft', *Idealistische Philologie*, III (1928), pp. 337-68

2. 文学研究史

- GAYLEY, CHARLES MILLS, 'The Development of Literary Studies During the Nineteenth Century', *Congress of Arts and Science: Universal Exposition: St Louis, 1904*, Vol. III, Boston 1906, pp. 323-53
 GETTO, GIOVANNI, *Storia delle storie letterarie* [in Italy only], Milano 1942
 KLEMPERER, VIKTOR, 'Die Entwicklung der Neuphilologie', *Romanische Sonderart*, Munich 1926, pp. 388-99
 LEMPICKI, SIGMUND VON, *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft*, Göttingen 1920
 MANN, MAURYCJ, 'Rozwój syntezy literackiej od jej początków do Gervinusa', *Rozprawy Akademii Umiejętności*, Serja III, Tom III, Cracow 1911, pp. 230-360 (a history of literary historiography from antiquity to Gervinus)
 O'LEARY, GERARD, *English Literary History and Bibliography*, London 1928
 ROTACKER, ERICH, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, Tübingen 1920 (second ed., 1930, contains sketch of the history of German literary history in the nineteenth century)
 UNGER, RUDOLF, 'Vom Werden und Wesen der neueren deutschen Literaturwissenschaft', *Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte*, Berlin 1929, Vol. I, pp. 33-48
 WELBCK, RENÉ, *The Rise of English Literary History*, Chapel Hill 1941; a history of English literary historiography up to Warton (1774)
A History of Modern Criticism 1750-1950, four vols., Vol. I, *The Later Eighteenth Century*; Vol. II, *The Romantic Age*, New Haven 1955 (contains much on growth of literary history)

3. 文学学术研究成就的状况

① 综合状况

- LUNDING, ERIK, *Strömungen und Strebungen der modernen Literaturwissenschaft*, Aarhus, Denmark, 1952
RICHTER, WERNER, 'Strömungen und Stimmungen in den Literaturwissenschaften von heute', *Germanic Review*, xx1 (1946), pp. 81-113
VAN TIEGHEM, PHILLIPE, *Tendances nouvelles en histoire littéraire (Études françaises, No. 22)*, Paris 1930
WEHRLI, MAX, *Allgemeine Literaturwissenschaft*, Bern 1951
WELLEK, RENÉ, 'The Revolt against Positivism in Recent European Literary Scholarship', *Twentieth-Century English* (ed. William S. Knickerbocker), New York 1946, pp. 67-89

② 英国的研究状况

- HOLLOWAY, JOHN, *The Charted Mirror. Literary and Critical Essays*, London 1960
KNIGHTS, L. C., 'The University Teaching of English and History: A Plea for Correlation', *Explorations*, London 1946, pp. 186-99
LEAVIS, F. R., *Education and the University*, London 1944
'The Literary Discipline and Liberal Education', *Sewanee Review*, LV (1947), pp. 586-609
LEE, SIR SIDNEY, 'The Place of English Literature in the Modern University', *Elizabethan and Other Essays*, Oxford 1929 (this particular essay dates from 1911), pp. 1-19
MCKERROW, RONALD B., *A Note on the Teaching of English Language and Literature* (English Association Pamphlet No. 49), London 1921
POTTER, STEPHEN, *The Muse in Chains: A Study in Education*, London 1937
SUTHERLAND, JAMES, *English in the Universities*, Cambridge 1945
TILLYARD, E. M. W., *The Muse Unchained: An Intimate Account of the Revolution in English Studies at Cambridge*, London 1958

③ 德国的研究状况

- BENDA, OSKAR, *Der gegenwärtige Stand der deutschen Literaturwissenschaft*, Vienna 1928
BRUFORD, W. H., *Literary Interpretation in Germany*, Cambridge 1952
MAHRHOLZ, WERNER, *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft*, Berlin 1923 (second ed., 1932).
MERKER, PAUL, *Neue Aufgaben der deutschen Literaturgeschichte*, Leipzig 1921
OPPEL, HORST, *Die Literaturwissenschaft in der Gegenwart*, Stuttgart 1939
ROSSNER, H., *Georgekreis und Literaturwissenschaft*, Frankfurt 1938
SCHÜTZE, MARTIN, *Academic Illusions in the Field of Letters and the Arts*, Chicago 1933 (new ed. Hamden, Conn., 1962)
SCHULTZ, FRANZ, *Das Schicksal der deutschen Literaturgeschichte*, Frankfurt a. M. 1929

VIETOR, KARL, 'Deutsche Literaturgeschichte als Geistesgeschichte: ein Rückblick', *PMLA*, LX (1945), pp. 899-916

④ 俄国形式主义的研究状况

ERLICH, VICTOR, *Russian Formalism: History - Doctrine* (with preface by René Wellek), The Hague 1955

GORFINKEL, NINA, 'Les nouvelles méthodes d'histoire littéraire en Russie', *Le Monde Slave*, VI (1929), pp. 234-63

KRIDL, MANFRED, 'Russian Formalism', *The American Bookman*, I (1944), pp. 19-30

NEUMANN, F. W., 'Die formale Schule der russischen Literaturwissenschaft', *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XXIX (1955), pp. 99-121

SETSCHKAREFF, VSEVOLOD, 'Zwei Tendenzen in der neuen russischen Literaturtheorie', *Jahrbuch für Ästhetik*, III (1955-7), pp. 94-107

TOMASHEVSKY, BORIS, 'La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie', *Revue des études slaves*, VIII (1928), pp. 226-40

VANTIEGHEM, PHILLIPE, and GORFINKEL, NINA, 'Quelques produits du formalisme russe', *Revue de littérature comparée*, XII (1932), pp. 425-34

VOSNESENSKY, A., 'Die Methodologie der russischen Literaturforschung in den Jahren 1910-25', *Zeitschrift für slavische Philologie*, IV (1927), pp. 145-62, and V (1928), pp. 175-99

'Problems of Method in the Study of Literature in Russia', *Slavonic Review*, VI (1927), pp. 168-77

ZHIRMUNSKY, VIKTOR, 'Formprobleme in der russischen Literaturwissenschaft', *Zeitschrift für slavische Philologie*, I (1925), pp. 117-52

4. 美国文学学术研究和文学批评状况

BABBITT, IRVING, *Literature and the American College*, Boston 1908

CRANE, RONALD S., *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry*, Toronto 1953

FOERSTER, NORMAN, *The American Scholar: A Study in Litterae Inhumaniores*, Chapel Hill 1929

'The Study of Letters', *Literary Scholarship: Its Aims and Methods*, Chapel Hill 1941, pp. 3-32

FOSTER, RICHARD, *The New Romantics: A Reappraisal of the New Criticism*, Bloomington, Indiana 1962

GAUSS, CHRISTIAN, 'More Humane Letters', *PMLA*, LX (1945), pp. 1306-12

HYMAN, STANLEY EDGAR, *The Armed Vision: A Study in the Methods of Modern Literary Criticism*, New York 1948 (new ed. 1955)

JONES, HOWARD MUMFORD, 'Literary Scholarship and Contemporary Criticism', *English Journal* (College edition), XXIII (1934), pp. 740-66

- KRIEGER, MURRAY, *The New Apologists for Poetry*, Minneapolis 1957
- LA DRIÈRE, JAMES CRAIG, *Directions in Contemporary Criticism and Literary Scholarship*, Milwaukee, Wis. 1953
- LEARY, LEWIS (ed.), *Contemporary Literary Scholarship: A Critical Review*, New York 1958
- LEVIN, HARRY, 'Criticism in Crisis', *Contexts of Criticism*, Cambridge, Mass. 1957, pp. 251-66
- MILLETT, FRED B., *The Rebirth of Liberal Education*, New York 1946
- O'CONNOR, WILLIAM VAN, *An Age of Criticism, 1900-1950*, Chicago 1952
- PEYRE, HENRI, *Writers and Their Critics*, Ithaca 1944
- SCHÜTZE, MARTIN, 'Towards a Modern Humanism', *PMLA*, LI (1936), pp. 284-99
- SHERMAN, STUART P., 'Professor Kittredge and the Teaching of English', *Nation*, xcvi (1913), pp. 227-30 (reprinted in *Shaping Men and Women*, Garden City, N.Y. 1928, pp. 65-86)
- SHOREY, PAUL, 'American Scholarship', *Nation*, xcii (1911), pp. 466-9 (reprinted in *Fifty Years of American Idealism*, Boston 1915, pp. 401-13)
- SPITZER, LEO, 'A New Program for the Teaching of Literary History', *American Journal of Philology*, LXIII (1942), pp. 308-19
- 'Deutsche Literaturforschung in Amerika', *Monatshefte für deutschen Unterricht*, xxxviii (1946), pp. 475-80
- STALLMAN, ROBERT W., 'The New Critics', in *Critiques and Essays in Criticism 1920-1948*, New York 1949, pp. 488-506
- TATE, ALLEN, 'Miss Emily and the Bibliographer', *Reason in Madness*, New York 1941, pp. 100-16
- WELLEK, RENÉ, 'Literary Scholarships', in *American Scholarship in the Twentieth Century* (ed. M. Curti), Cambridge, Mass. 1953, pp. 111-45
- 'The Main Trends of Twentieth-Century Criticism', *Yale Review*, LI (1961), pp. 102-18
- WIMSATT, W. K., 'Chariots of Wrath: Recent Critical Lessons', *Essays in Criticism*, XII (1962), pp. 1-17
- WIMSATT, WILLIAM K., Jun. and BROOKS, CLEANTH, *Literary Criticism: A Short History*, New York 1957
- ZABEL, MORTON D., 'Introduction: Criticism in America', in *Literary Opinion in America* (revised ed.), New York 1951, pp. 1-43
- 'Summary in Criticism', in *Literary History of the United States* (ed. K. Spiller, et al.), New York 1948, Vol. II, pp. 1358-73

第二章 文学的本质

文学和诗歌的本质的研究

BEARDSLEY, MONROE C., *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, New York 1958

- BLANCHOT, MAURICE, *L'Espace littéraire*, Paris 1955
- BROOKS, CLEANTH, Jun., *Modern Poetry and the Tradition*, Chapel Hill 1939
The Well Wrought Urn, New York 1947
- BÜHLER, KARL, *Sprachtheorie*, Jena 1934
- CHRISTIANSEN, BRODER, *Philosophie der Kunst*, Hanau 1909
- CROCE, BENEDETTO, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari 1902 (English tr. by Douglas Ainslie, London 1929)
La Poesia, Bari 1936
'La teoria dell'arte come pura visibilità', *Nuovi Saggi de Estetica*, Bari 1920, pp. 239-54
- DESSOIR, MAX, *Aesthetik und allgemeine Kunswissenschaft*, Stuttgart 1906
- EASTMAN, MAX, *The Literary Mind*, New York 1931
- ELIOT, T. S., *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Cambridge, Mass. 1933
- FRYE, NORTHRUP, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton 1957
- GREENE, THEODORE MEYER, *The Arts and the Art of Criticism*, Princeton 1940
- HAMBURGER, KÄTHE, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1957
- INGARDEN, ROMAN, *Das literarische Kunstwerk*, Halle 1931
- JAMES, D. G., *Scepticism and Poetry*, London 1937
- LÜTZELER, HEINRICH, *Einführung in die Philosophie der Kunst*, Bonn 1934
- MEYER, THEODOR A., *Das Stilgesetz der Poesie*, Leipzig 1901
- MUKAŘOVSKÝ, JAN, 'La dénomination esthétique et la fonction esthétique de la langue', *Actes du quatrième congrès international des linguistes*, Copenhagen 1938, pp. 98-104
- MORRIS, CHARLES, 'Aesthetics and the Theory of Signs', *Journal of Unified Science*, VIII (1940), pp. 131-50
'Foundations for the Theory of Signs', *International Encyclopedia of Unified Science*, Vol. I, No. 2
Signs, Language and Behaviour, New York 1946
- OGDEN, C. K., and RICHARDS, I. A., *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, London 1923; seventh ed., New York 1945
- OSBORNE, HAROLD, *Aesthetics and Criticism*, London 1955
- POLLOCK, THOMAS C., *The Nature of Literature*, Princeton 1942
- POTTER, FREDERICK A., *The Idiom of Poetry*, Ithaca 1941; new enlarged ed. 1946
- PRESS, JOHN, *The Fire and the Fountain. An Essay on Poetry*, London 1955
- RANSOM, JOHN CROWE, *The New Criticism*, Norfolk, Conn. 1941
The World's Body, New York 1938
- RICHARDS, IVOR ARMSTRONG, *Principles of Literary Criticism*, London 1924
- SARTRE, J.-P., 'Qu'est-ce que la littérature?' in *Situations II*, Paris 1948 (English tr. by B. Frechtman, New York 1949)
- SEWELL, ELIZABETH, *The Structure of Poetry*, New York 1952

- SKELTON, ROBIN, *The Poetic Pattern*, London 1956
 SMITH, CHARD POWERS, *Pattern and Variation in Poetry*, New York 1932
 STAUFFER, DONALD, *The Nature of Poetry*, New York 1946
 TATE, ALLEN (ed.), *The Language of Poetry*, Princeton 1942 (essays by
 PHILIP WHEELWRIGHT, I. A. RICHARDS, CLEANTH BROOKS and
 WALLACE STEVENS)
Reason in Madness: Critical Essays, New York 1941
 WARREN, ROBERT PENN, 'Pure and Impure Poetry', in *Critiques and Essays
 in Criticism* (ed. R. W. Stallman), New York 1949, pp. 85-104
 WIMSATT, WILLIAM K., Jun., *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of
 Poetry*, Lexington, Ky 1954

第三章 文学的作用

关于作为认识的文学的研究

- AIKEN, HENRY DAVID, 'Some Notes Concerning the Aesthetic and the
 Cognitive', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, xiii (1955), pp. 378-
 94 (reprinted in *Aesthetics Today*, ed. Morris Philipson, Cleveland 1961,
 pp. 254-74)
 EASTMAN, MAX, *The Literary Mind: Its Place in an Age of Science*, New York
 1935
 HARAP, LOUIS, 'What Is Poetic Truth?' *Journal of Philosophy*, xxx (1933),
 pp. 477-88
 HOSPERS, JOHN, *Meaning and Truth in the Arts*, Chapel Hill 1946
 MEYER, THEODOR A., 'Erkenntnis und Poesie', *Zeitschrift für Ästhetik*, xiv
 (1920), pp. 113-29
 MORRIS, CHARLES W., 'Science, Art, and Technology', *Kenyon Review*, i
 (1939), pp. 409-23
 RANSOM, JOHN CROWE, 'The Pragmatics of Art', *Kenyon Review*, ii (1940),
 pp. 76-87
 ROELLINGER, F. X., Jun., 'Two Theories of Poetry as Knowledge',
 Southern Review, vii (1942), pp. 690-705
 TATE, ALLEN, 'Literature as Knowledge', *Reason in Madness*, New York
 1941, pp. 20-61
 VIVAS, ELISEO, 'Literature and Knowledge', *Creation and Discovery: Essays
 in Criticism and Aesthetics*, New York 1955, pp. 101-28
 WALSH, DOROTHY, 'The Cognitive Content of Art', *Philosophical Review*,
 lxi (1943), pp. 433-51
 WHEELWRIGHT, PHILIP, 'On the Semantics of Poetry', *Kenyon Review*, ii
 (1940), pp. 263-83

第四章 文学理论，文学批评和文学史

文学学术研究与批评的关系

- BROOKS, CLEANTH, 'Literary Criticism', *English Institute Essays* 1946, New York 1947, pp. 127-58
'The New Criticism and Scholarship', *Twentieth-Century English* (ed. William S. Knickerbocker), New York (1946), pp. 371-83
CRANE, RONALD S., 'History versus Criticism in the University Study of Literature', *English Journal* (College Edition), xxiv (1935), pp. 645-67
FEUILLERAT, ALBERT, 'Scholarship and Literary Criticism', *Yale Review*, xiv (1924), pp. 309-24
FOERSTER, NORMAN, 'Literary Scholarship and Criticism', *English Journal* (College edition), xxv (1936), pp. 224-32
GARDNER, HELEN, *On the Limits of Literary Criticism*, Oxford 1957
JONES, HOWARD MUMFORD, 'Literary Scholarship and Contemporary Criticism', *English Journal* (College edition), xxiii (1934), pp. 740-66
PEYRE, HENRI, *Writers and their Critics*, Ithaca 1944
SPIEGELBERG, HERBERT, *Antirelativismus*, Zurich 1935
TEETER, LOUIS, 'Scholarship and the Art of Criticism', *ELH*, v (1938), pp. 173-94
WARREN, AUSTIN, 'The Scholar and the Critic: An Essay in Mediation', *University of Toronto Quarterly*, vi (1937), pp. 267-77
WELLEK, RENÉ, 'Literary Theory, Criticism, and History', *Sewanee Review*, LXVIII (1960), pp. 1-19 (also in *English Studies Today: Second Series*, ed. G. A. Bonnard, Bern 1961, pp. 53-65)
WIMSATT, WILLIAM K., Jun., 'History and Criticism: A Problematic Relationship', *The Verbal Icon*, Lexington, Ky 1954, pp. 253-66

第五章 总体文学，比较文学和民族文学

- BALDENSPERGER, FERNAND, 'Littérature comparée: le mot et la chose', *Revue de littérature comparée*, i (1921), pp. 1-29
BEIL, E., *Zur Entwicklung des Begriffs der Weltliteratur*, Leipzig 1915 (in *Probefahrten*, XXVIII)
BETZ, L.-P., 'Kritische Betrachtungen über Wesen, Aufgabe und Bedeutung der vergleichenden Literaturgeschichte', *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, xviii (1896), pp. 141-56
La littérature comparée: Essai bibliographique, second ed., Strasbourg 1904
BRUNETIÈRE, FERDINAND, 'La littérature européenne', *Revue des deux*

- mondes*, CLXI (1900), pp. 326-55 (reprinted in *Variétés littéraires*, Paris 1904, pp. 1-51)
- CAMPBELL, OSCAR J.**, 'What Is Comparative Literature?' *Essays in Memory of Barrett Wendell*, Cambridge, Mass., 1926, pp. 21-40
- CROCE, BENEDETTO**, 'La letteratura comparata', *Problemi di estetica*, Bari 1910, pp. 73-9
- ÉTIEMBLE, RENÉ**, 'Littérature comparée, ou comparaison n'est pas raison', *Hygiène des lettres*, Paris 1958, Vol. III, pp. 154-73
- FARINELLI, ARTURO**, *Il sogno di una letteratura mondiale*, Rome 1923
- FRIEDERICH, WERNER P.**, 'The Case of Comparative Literature', *American Association of University Professors Bulletin*, XXXI (1945), pp. 208-19
- GUYARD, M.-F.**, *La Littérature comparée*, Paris 1951
- HANKISS, JEAN**, 'Littérature universelle?' *Helicon*, I (1938), pp. 156-71
- HÖLLERER, WALTER**, 'Methoden und Probleme der vergleichenden Literaturwissenschaft', *Germanisch-romanische Monatsschrift*, II (1952), pp. 116-31
- HOLMES, T. URBAN**, Jun., 'Comparative Literature: Past and Future', *Studies in Language and Literature* (ed. G. C. Coffman), Chapel Hill 1945, pp. 62-73
- JONES, HOWARD MUMFORD**, *The Theory of American Literature*, Cambridge, Mass., 1949
- MERIAN-GENAST, E. W.**, 'Voltaires Essai sur la poésie épique und die Entwicklung der Idee der Weltliteratur', *Romanische Forschungen*, XL, Leipzig 1926
- PARTRIDGE, ERIC**, 'The Comparative Study of Literature', *A Critical Medley*, Paris 1926, pp. 159-226
- PEYRE, HENRI**, *Shelley et la France*, La Caire 1935, Introduction and pp. 7-19
- POSNETT, HUTCHISON MACAULAY**, *Comparative Literature*, London 1886
 'The Science of Comparative Literature', *Contemporary Review*, LXXIX (1901), pp. 855-72
- REMAK, HENRY H. H.**, 'Comparative Literature at the Crossroads', *Yearbook of Comparative and General Literature*, IX (1960), pp. 1-28
- 'Comparative Literature: Its Definition and Function', *Comparative Literature: Method and Perspective* (ed. Newton P. Stallknecht and Horst Frenz), Carbondale, Ill. 1961, pp. 3-37
- TEXTE, JOSEPH**, 'L'histoire comparée des littératures', *Études de littérature européenne*, Paris 1898, pp. 1-23
- VAN TIEGHEM, PAUL**, *La littérature comparée*, Paris 1931
 'La synthèse en histoire littéraire: Littérature comparée et littérature générale', *Revue de synthèse historique*, XXXI (1921), pp. 1-21
- WAIS, KURT** (ed.), *Forschungsprobleme der vergleichenden Literaturgeschichte*, Tübingen 1951
- WELLEK, RENÉ**, 'The Concept of Comparative Literature', *Yearbook of*

Comparative Literature (ed. W. P. Friederich), Vol. II, Chapel Hill 1953,
pp. 1-5

'The Crisis of Comparative Literature', *Comparative Literature: Proceedings of the Second International Congress of Comparative Literature* (ed. W. P. Friederich), Chapel Hill, N.C., 1959, Vol. I, pp. 149-59

WILL, J. S., 'Comparative Literature: Its Meaning and Scope', *University of Toronto Quarterly*, VIII (1939), pp. 165-79

第六章 论据的编排与确定

1. 校勘

- BÉDIER, JOSEPH, 'La tradition manuscrite du *Lai de l'ombre*: réflexions sur l'art d'édition des anciens textes', *Romania*, LIV (1928), pp. 161-96, 321-56
- BIRT, THEODOR, 'Kritik und Hermeneutik', Iwan von Müller's *Handbuch der Altertumswissenschaft*, Vol. I, Part 3, Munich 1913
- BOWERS, FREDSON, *Textual and Literary Criticism*, New York 1959
- CHAPMAN, R. W., 'The Textual Criticism of English Classics', *Portrait of a Scholar*, Oxford 1922, pp. 65-79
- COLLOMB, PAUL, *La Critique des textes*, Paris 1931
- DEARING, VINTON A., *A Manual of Textual Analysis*, Los Angeles 1959
- GREG, WALTER WILSON, *The Calculus of Variants*, Oxford 1927
'Principles of Emendation in Shakespeare', *Shakespeare Criticism*, 1919-35
(ed. Anne Bradby), Oxford 1930, pp. 78-108
- 'Recent Theories of Textual Criticism', *Modern Philology*, XXVIII (1931),
pp. 401-4
- HAVET, LOUIS, *Manuel de critique verbale: appliquée aux textes latins*, Paris 1911
- KANTOROWICZ, HERMANN, *Einführung in die Textkritik: Systematische Darstellung der textkritischen Grundsätze für Philologen und Juristen*, Leipzig 1921
- MAAS, PAUL, 'Textkritik', in Gercke-Norden, *Einleitung in die Altertumswissenschaft*, Vol. I, part 2, Leipzig 1927
- PASQUALI, GIORGIO, *Storia della tradizione e critica del testo*, Florence 1934
(new ed. 1952)
- QUENTIN, DOM HENRI, *Essais de critique textuelle (Ecdotique)*, Paris 1926
- SEVERS, J. BURKE, 'Quentin's Theory of Textual Criticism', *English Institute Annual*, 1941, New York 1942, pp. 65-93
- SHEPARD, WILLIAM, 'Recent Theories of Textual Criticism', *Modern Philology*, XXVIII (1930), pp. 129-41
- WITKOWSKI, GEORG, *Textkritik und Editionstechnik neuerer Schriftwerke*, Leipzig 1924

2. 参考书目

- GREG, WALTER WILSON, 'Bibliography - an Apologia', *The Library*, XIII (1953), pp. 113-43

- ‘The Function of Bibliography in Literary Criticism Illustrated in a Study of the Text of *King Lear*’, *Neophilologus*, xviii (1933), pp. 241-62
 ‘The Present Position of Bibliography’, *The Library*, xi (1930), pp. 241-62
 ‘What Is Bibliography?’ *Transactions of the Bibliographical Society*, xii (1912), pp. 39-53
 HINMAN, CHARLES, *The Printing and Proof-reading of the First Folio of Shakespeare*, Oxford 1962
 MCKERROW, RONALD B., *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, Oxford 1927
 SIMPSON, PERCY, ‘The Bibliographical Study of Shakespeare’, *Oxford Bibliographical Society Proceedings*, i (1927), pp. 19-53
 WILSON, F. P., ‘Shakespeare and the “New Bibliography”’, *The Bibliographical Society, 1892-1942; Studies in Retrospect*, London 1945, pp. 76-135
 WILSON, JOHN DOVER, ‘Thirteen Volumes of Shakespeare: a Retrospect’, *Modern Language Review*, xxv (1930), pp. 397-414

3. 编辑

- GREG, W. W., *The Editorial Problem in Shakespeare: A Survey of the Foundations of the Text*, Oxford 1942 (revised 1952)
 LEACH, MACEDWARD, ‘Some Problems in Editing Middle-English Manuscripts’, *English Institute Annual*, 1939, New York 1940, pp. 130-51
 MCKERROW, RONALD B., *Prolegomena for the Oxford Shakespeare: A Study in Editorial Method*, Oxford 1939
 STÄHLIN, OTTO, *Editionstechnik*, Leipzig-Berlin 1914
 STRICH, FRITZ, ‘Über die Herausgabe gesammelter Werke’, *Festschrift Edouard Tieche*, Bern 1947, pp. 103-24. Reprinted in *Kunst und Leben*, Bern 1960, pp. 24-41
 WITKOWSKI, GEORG, loc. cit. under ‘Textual Criticism’

第七章 文学和传记

1. 理论上的讨论

- BUSH, DOUGLAS, ‘John Milton’, *English Institute Essays*, 1946, New York 1947 (a part of the symposium ‘The Critical Significance of Biographical Evidence’, pp. 5-11)
 - CHERNISS, HAROLD, ‘The Biographical Fashion in Literary Criticism’, *University of California Publications in Classical Philology*, xii (1933-44), pp. 279-92
 DILTHEY, WILHELM, *Das Erlebnis und die Dichtung*, Leipzig 1907
 FERNANDEZ, RAMON, ‘L’Autobiographie et le roman: l’exemple de Stendhal’, *Messages*, Paris 1926, pp. 78-109 (English tr. London 1927, pp. 91-136)

- FIEDLER, LESLIE A., 'Archetype and Signature: A Study of the Relationship between Biography and Poetry', *Sewanee Review*, XL (1952), pp. 253-73
- GUNDOLF, FRIEDRICH, *Goethe*, Berlin 1916, Introduction
- LEE, SIR SIDNEY, *Principles of Biography*, Cambridge 1911
- LEWIS, C. S., and TILLYARD, E. N. W., *The Personal Heresy in Criticism*, Oxford 1934
- MAUROIS, ANDRÉ, *Aspects de la biographie*, Paris 1928 (English translation, *Aspects of Biography*, Cambridge 1929)
- 'The Ethics of Biography', *English Institute Annual*, 1942, New York 1943, pp. 6-28
- OPPEL, HORST, 'Grundfragen der literaturhistorischen Biographie', *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XVIII (1940), pp. 139-72
- ROMEIN, JAN, *Die Biographie*, Bern 1948
- SENGLE, FRIEDRICH, 'Zum Problem der modernen Dichterbiographie', *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XXVI (1952), pp. 100-111
- SISSON, C. J., *The Mythical Sorrows of Shakespeare*, British Academy Lecture, 1934, London 1934
- STANFIELD, JAMES FIELD, *An Essay on the Study and Composition of Biography*, London 1813
- WHITE, NEWMAN I., 'The Development, Use, and Abuse of Interpretation in Biography', *English Institute Annual*, 1942, New York 1943, pp. 29-58

第八章 文学和心理学

1. 综合研究，想象，创作过程

- ARNHEIM, RUDOLF, et al., *Poets at Work*, New York 1948
- AUDEN, W. H., 'Psychology and Art', *The Arts Today* (ed. Geoffrey Grigson), London 1935, pp. 1-21
- BÉGUIN, ALBERT, *L'Âme romantique et le rêve: essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, two vols., Marseille 1937; new ed., one vol., Paris 1946
- BERKELMAN, ROBERT G., 'How to Put Words on Paper', *Saturday Review of Literature*, XXVIII (29 Dec. 1945), pp. 18-19 (on 'writers' methods of work)
- BÜHLER, CHARLOTTE, 'Erfindung und Entdeckung: Zwei Grundbegriffe der Literaturpsychologie', *Zeitschrift für Ästhetik*, XV (1921), pp. 43-87
- BULLOUGH, EDWARD, *Aesthetics. Lectures and Essays* (ed. Elizabeth M. Wilkinson), London 1957
- BUSEMANN, A., 'Über lyrische Produktivität und Lebensablauf', *Zeitschrift für angewandte Psychologie*, XXVI (1926), pp. 177-201

- CHANDLER, ALBERT R., *Beauty and Human Nature: Elements of Psychological Aesthetics*, New York 1934
- DELACROIX, HENRI, *Psychologie de l'art*, Paris 1927
- DE VRIES, LOUIS PETER, *The Nature of Poetic Literature*, Seattle 1930
- DILTHEY, W., 'Die Einbildungskraft des Dichters', *Gesammelte Schriften*, Vol. vi, Leipzig 1924, pp. 103-241
- DOWNEY, JUNE, *Creative Imagination*, London 1929
- FREY, DAGOBERT, 'Das Kunstwerk als Willensproblem', *Zeitschrift für Ästhetik*, xxv (Beilage) (1931), pp. 231-44
- GHISELIN, BREWSTER (ed.), *The Creative Process: A Symposium*, Berkeley, Calif. 1952; new ed. New York 1955
- HARGRAVES, H. L., 'The "Faculty" of Imagination', *British Journal of Psychology*, Monograph Supplement, III, 1927
- HILL, J. C., 'Poetry and the Unconscious', *British Journal of Medical Psychology*, iv (1924), pp. 125-33
- KOFFKA, K., 'Problems in the Psychology of Art', *Art, A Symposium*, Bryn Mawr Notes and Monographs, ix (1940), pp. 180-273
- KRETSCHMER, E., *Physique and Character* (tr. Sprott), New York 1925
- KROH, E., 'Eidetiker unter deutschen Dichtern', *Zeitschrift für Psychologie*, lxxv (1920), pp. 118-62
- LEE, VERNON, 'Studies in Literary Psychology', *Contemporary Review*, lxxxiv (1903), pp. 713-23 and 856-64; lxxxv (1904), pp. 386-92
- LOWES, J. L., *The Road to Xanadu: A Study in the Ways of the Imagination*, Boston 1927
- LUCAS, F. L., *Literature and Psychology*, London 1951
- MALRAUX, ANDRÉ, *Psychologie de l'art*, three vols., Geneva 1947-50 (new version, *Les Voix du silence*, Paris 1951; English tr. by Stuart Gilbert, Garden City, N. Y. 1953)
- MARITAIN, JACQUES, *Creative Intuition in Art and Poetry*, New York 1953; new ed., 1955
- MARRETT, R. R., *Psychology and Folk-lore*, London 1920
- MOOG, WILLY, 'Probleme einer Psychologie der Literatur', *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane*, cxxiv (1932), pp. 129-46
- MORGAN, DOUGLAS N., 'Psychology and Art Today: A Summary and Critique', *Journal of Aesthetics*, x (1950), 81-96 (reprinted in *The Problems of Aesthetics*, eds. E. Vivas and M. Krieger, New York 1953, pp. 30-47)
- MÜLLER-FREIENFELS, R., *Psychologie der Kunst*, two vols., second ed., Leipzig 1923
- 'Die Aufgaben einer Literaturpsychologie', *Das literarische Echo*, xvi (1913-14), pp. 805-11
- MUNRO, THOMAS, 'Methods in the Psychology of Art', *Journal of Aesthetics*, vi (1948), pp. 225-35
- NIXON, H. K., *Psychology for the Writer*, New York 1928

- PERKY, C. W., 'An Experimental Study of Imagination', *American Journal of Psychology*, xx1 (1910), pp. 422-52
- PLAUT, PAUL, *Psychologie der produktiven Persönlichkeit*, Stuttgart 1929
- PONGS, HERMANN, 'L'image poétique et l'inconscient', *Journal de Psychologie*, xxx (1933), pp. 120-63
- REICKE, ILSE, 'Das Dichten in psychologischer Betrachtung', *Zeitschrift für Ästhetik*, x (1915), pp. 290-345
- RIBOT, TH., *L'Imagination créatrice*, Paris 1900
- RUSU, LIVIU, *Essai sur la création artistique*, Paris 1935
- SARTRE, JEAN-P., *L'Imagination*, Paris 1936
- STERZINGER, OTHMAR H., *Grundlinien der Kunstspsychologie*, Vols. I and II, Graz 1938
- TSANOFF, RADOSLAV A., 'On the Psychology of Poetic Construction', *American Journal of Psychology*, xxv (1914), pp. 528-37

2. 精神病学与心理分析的研究

- BASLER, ROY P., *Sex, Symbolism, and Psychology in Literature*, New Brunswick, N. J., 1948
- BAUDOUIN, CHARLES, *Psychoanalysis and Aesthetics* (tr. of *Le Symbole chez Verbaeren*), New York 1924
- BERGLER, EDMUND, *The Writer and Psychoanalysis*, New York 1950
- BOESCHENSTEIN, HERMANN, 'Psychoanalysis in Modern Literature', *Columbia Dictionary of Modern Literature* (ed. H. Smith), New York 1947, pp. 651-7
- BONAPARTE, MARIE, *Edgar Poe: étude psychoanalytique . . .*, Paris 1933
- BURCHELL, S. C., 'Dostoyevsky and the Sense of Guilt', *Psychoan. Rev.*, XVII (1930), pp. 195-207
- 'Proust', *Psychoan. Rev.*, xv (1928), pp. 300-3
- BURKE, KENNETH, 'Freud and the Analysis of Poetry', *Philosophy of Literary Form*, Baton Rouge 1941, pp. 258-92
- COLEMAN, STANLEY, 'Strindberg: the Autobiographies', *Psychoan. Rev.*, XXIII (1936), pp. 248-73
- DAVIS, ROBERT GORHAM, 'Art and Anxiety', *Partisan Review*, XIV (1945), pp. 310-21
- FREUD, SIGMUND, 'Dostoyevsky and Parricide', *Standard Edition of the Collected Psychoanalytical Works*, ed. James Strachey, London 1961, Vol. XXI, pp. 172-94
- 'The Relation of the Poet to Day-Dreaming', *Collected Papers* (tr. London 1925), IV, pp. 173-83
- HOFFMAN, FREDERICK J., *Freudianism and the Literary Mind*, Baton Rouge 1945
- HOOPS, REINOLD, *Der Einfluss der Psychoanalyse auf die englische Literatur*, Heidelberg 1934

- HYMAN, STANLEY E., 'The Psychoanalytical Criticism of Literature', *Western Review*, xii (1947-8), pp. 106-15
- JASPER, KARL, 'Strindberg and Van Gogh', *Arbeiten zur angewandten Psychiatrie*, Leipzig, v (1922)
- JONES, DR ERNEST, 'A Psycho-analytic Study of Hamlet', *Essays in Applied Psycho-analysis*, London 1923
Hamlet and Oedipus, Garden City, N. Y., 1954
- JUNG, C. G., 'On the Relation of Analytical Psychology to Poetic Art', *Contributions to Analytical Psychology*, London (1928)
'Psychology and Literature', *Modern Man in Search of his Soul* (tr. Dell and Baynes), New York 1934, pp. 175-99
- KRIS, ERNST, *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York 1952
- LEWIS, C. S., 'Psychoanalysis and Literary Criticism', *Essays and Studies of the English Association*, xxvii (1941), pp. 7-21
- MUSCHG, WALTER, *Psychoanalyse und Literaturwissenschaft*, Berlin 1930
- OBERNDORF, CLARENCE, 'Psychoanalytic Insight of Hawthorne', *Psychoan. Rev.*, xxix (1942), pp. 373-85
The Psychiatric Novels of O. W. Holmes, New York 1943
- PONGS, H., 'Psychoanalyse und Dichtung', *Euphorion*, xxxiv (1933), pp. 38-72
- PRINZHORN, H., 'Der künstlerische Gestaltungsvorgang in psychiatrischer Beleuchtung', *Zeitschrift für Ästhetik*, xix (1925), pp. 154-81
- PRUETTE, LORINE, 'A Psycho-analytic Study of E. A. Poe', *American Journal of Psychology*, xxxi (1920), pp. 370-402
- RANK, OTTO, *Art and Artists: Creative Urge and Personality Development* (tr. C. F. Atkinson), New York 1932
- ROSENZWEIG, SAUL, 'The Ghost of Henry James', *Partisan Review*, xi (1944), pp. 436-55
- SACHS, HANNS, *Creative Unconscious*, Cambridge, Mass., 1942, second ed., 1951
- SQUIRES, P. C., 'Dostoyevsky: A Psychopathological Sketch', *Psychoan. Rev.*, xxiv (1937), pp. 365-88
- STEKEL, WILHELM, 'Poetry and Neurosis', *Psychoan. Rev.*, x (1923), pp. 73-96, 190-208, 316-28, 457-66
- TRILLING, LIONEL, 'A Note on Art and Neurosis', *Partisan Review*, xii (1945), pp. 41-9 (reprinted in *The Liberal Imagination*, New York 1950, pp. 34-57, 160-80)
- 'The Legacy of Freud: Literary and Aesthetic', *Kenyon Review*, ii (1940), pp. 152-73 (reprinted in *The Liberal Imagination*, New York 1950, pp. 34-57, 160-80)

第九章 文学和社会

1. 文学和社会的综合研究与个人问题的研究

- BRUFORD, W. H., *Theatre, Drama and Audience in Goethe's Germany*, London 1950
- DUNCAN, HUGH DALZIEL, *Language and Literature in Society, with a Bibliographical Guide to the Sociology of Literature*, Chicago 1953
- DAICHES, DAVID, *Literature and Society*, London 1938
The Novel and the Modern World, Chicago 1939
Poetry and the Modern World, Chicago 1940
- ESCARPIT, ROBERT, *Sociologie de la littérature (Que sais-je?)*, Paris 1958
- GUÉRARD, ALBERT LÉON, *Literature and Society*, New York 1935
- GUYAU, J., *L'Art au point de vue sociologique*, Paris 1889
- HENNEQUIN, ÉMILE, *La Critique scientifique*, Paris 1888
- KALLEN, HORACE M., *Art and Freedom*, two vols., New York 1942
- KERN, ALEXANDER C., 'The Sociology of Knowledge in the Study of Literature', *Sewanee Review*, L (1942), pp. 505-14
- KNIGHTS, L. C., *Drama and Society in the Age of Jonson*, London 1937 and Penguin Books 1962
- KOHN-BRAMSTEDT, ERNST, *Aristocracy and the Middle Classes in Germany: Social Types in German Literature, 1830-1900*, London 1937 (contains introduction: 'The Sociological Approach to Literature').
- LALO, CHARLES, *L'Art et la vie sociale*, Paris 1921
- LANSON, GUSTAVE, 'L'Histoire littéraire et la sociologie', *Revue de Méta-physique et morale*, XII (1904), pp. 621-42
- LEAVIS, Q. D., *Fiction and the Reading Public*, London 1932
- LERNER, MAX, and MIMS, EDWIN, 'Literature', *Encyclopedia of Social Sciences*, IX (1933), pp. 523-43
- LEVIN, HARRY, 'Literature as an Institution', *Accent*, VI (1946), pp. 159-68.
Reprinted in *Criticism* (eds. Schorer, Miles, McKenzie), New York 1948; pp. 546-53
- LOWENTHAL, LEO, *Literature and the Image of Man, Sociological Studies of the European Drama and Novel, 1600-1900*, Boston 1957
- NIEMANN, LUDWIG, *Soziologie des naturalistischen Romans*, Berlin 1934 (Germanische Studien 148)
- READ, HERBERT, *Art and Society*, London 1937
- SCHÜCKING, LEVIN, *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, Munich 1923. (Second, enlarged ed., Leipzig 1931; English tr. *The Sociology of Literary Taste*, London 1941)
- SEWTER, A. C., 'The Possibilities of a Sociology of Art', *Sociological Review* (London), XXVII (1935), pp. 441-53

- GILSON, ÉTIENNE, *Les Idées et les lettres*, Paris 1932
- GLOCKNER, HERMANN, 'Philosophie und Dichtung: Typen ihrer Wechselwirkung von den Griechen bis auf Hegel', *Zeitschrift für Ästhetik*, xv (1920-21), pp. 187-204
- JOCKERS, ERNST, 'Philosophie und Literaturwissenschaft', *Germanic Review*, x (1935), pp. 73-97, 166-86
- LAIRD, JOHN, *Philosophical Incursions into English Literature*, Cambridge 1946
- LOVEJOY, ARTHUR O., *Essays in the History of Ideas*, Baltimore 1948
The Great Chain of Being, Cambridge, Mass. 1936
- 'The Historiography of Ideas', *Proceedings of the American Philosophical Society*, lxxvii (1937-8), pp. 529-43
- 'Present Standpoint and Past History', *Journal of Philosophy*, xxxvi (1939), pp. 471-89
- 'Reflections on the History of Ideas', *Journal of the History of Ideas*, i (1940), pp. 1-23
- 'Reply to Professor Spitzer', *Ibid.*, v (1944), pp. 204-19
- LÜTZELER, HEINRICH, 'Gedichtsaufbau und Weltaltung des Dichters', *Euphorion*, NF, xxxv (1934), pp. 247-62
- NICOLSON, MARJORIE, 'The History of Literature and the History of Thought', *English Institute Annual*, 1939, New York 1940, pp. 56-89
- NOHL, HERMAN, *Stil und Weltanschauung*, Jena 1923
- SANTAYANA, GEORGE, 'Tragic Philosophy', *Works* (Triton ed.), New York 1936, pp. 275-88 (reprinted in *Literary Opinion in America*, M. D. Zabel, ed. New York 1937, pp. 129-41)
- SPITZER, LEO, 'Geistesgeschichte vs. History of Ideas as applied to Hitlerism', *Journal of the History of Ideas*, v (1944), pp. 191-203
- STACE, W. T., *The Meaning of Beauty. A Theory of Aesthetics*, London 1929, especially pp. 164 ff.
- TAYLOR, HAROLD A., 'Further Reflections on the History of Ideas', *Journal of Philosophy*, xl (1943), pp. 281-99
- TRILLING, LIONEL, 'The Meaning of a Literary Idea', *The Liberal Imagination*, New York 1950, pp. 281-303
- UNGER, RUDOLF, *Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte*, two vols., Berlin 1929. (Vol. I contains 'Literaturgeschichte', 'Philosophische Probleme der neueren Literaturwissenschaft', 'Weltanschauung und Dichtung')
- WALZEL, OSKAR, *Gebalt und Gestalt im dichterischen Kunstwerk*, Berlin-Potsdam 1923
- WECHSSLER, EDUARD, 'Über die Beziehung von Weltanschauung und Kunstschaften', *Marburger Beiträge zur romanischen Philologie*, ix (1911), 46 pp.

第十一章 文学和其他艺术

1. 综合研究

- BINYON, LAURENCE, 'English Poetry in its Relation to Painting and the Other Arts', *Proceedings of the British Academy*, VIII (1918), pp. 381-402
BROWN, CALVIN S., *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, Atlanta 1948
COMBARIEU, JULES, *Les Rapports de la musique et de la poésie*, Paris 1894
GREENE, THEODORE MEYER, *The Arts and the Art of Criticism*, Princeton 1940
HATZFELD, HELMUT A., 'Literary Criticism Through Art and Art Criticism Through Literature', *Journal of Aesthetics*, VI (1947), pp. 1-21
HOURTICQ, LOUIS, *L'Art et littérature*, Paris 1946
MAURY, PAUL, *Arts et littérature comparés: état présent de la question*, Paris 1933
MEDICUS, FRITZ, 'Das Problem einer vergleichenden Geschichte der Künste', *Philosophie der Literaturwissenschaft* (ed. Emil Ernatinger), Berlin 1930, pp. 188-239
READ, HERBERT, 'Parallels in English Painting and Poetry', *In Defence of Shelley and other Essays*, London 1936, pp. 233-48
SACHS, CURT, *The Commonwealth of Art: Style in the Arts, Music and the Dance*, New York 1946
SOURIAU, ÉTIENNE, *La Correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*, Paris 1947
VOSSLER, KARL, 'Über wechselseitige Erhellung der Künste', *Festschrift Heinrich Wölfflin zum 70. Geburtstag*, Dresden 1935, pp. 160-7
WALZEL, OSKAR, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Berlin-Potsdam 1923, esp. pp. 265 ff. and 282 ff.
Wechselseitige Erhellung der Künste, Berlin 1917
WAIS, KURT, *Symbiose der Künste*, Stuttgart 1936
'Vom Gleichlauf der Künste', *Bulletin of the International Committee of the Historical Sciences*, IX (1937), pp. 295-304

2. 文学和艺术的历史关系

- BALDENSPERGER, F., *Sensibilité musicale et romantisme*, Paris 1925
BONTOUX, GERMAINE, *La Chanson en Angleterre au temps d'Elizabeth*, Paris 1938
FAIRCHILD, ARTHUR H. R., *Shakespeare and the Arts of Design (Architecture, Sculpture, and Painting)*, Columbia, Miss. 1937
FEHR, BERNHARD, 'The Antagonism of Forms in the Eighteenth Century', *English Studies*, XVIII (1936), pp. 115-21, 193-205; XIX (1937), pp. 1-13,

- SOROKIN, PITIRIM, *Fluctuations of Forms of Art*, Cincinnati 1937 (Vol. I of *Social and Cultural Dynamics*)
- TOMARS, ADOLPH SIEGFRIED, *Introduction to the Sociology of Art*, Mexico City 1940
- WITTE, W., 'The Sociological Approach to Literature', *Modern Language Review*, XXXVI (1941), pp. 86-94
- ZIEGENFUSS, WERNER, 'Kunst', *Handwörterbuch der Soziologie* (ed. Alfred Vierkandt), Stuttgart 1931, pp. 301-38

2. 文学的经济史

- BELJAME, ALEXANDRE, *Le Public et les hommes des lettres en Angleterre au XVIII^e siècle: Dryden, Addison et Pope*, Paris 1883 (English tr. *Men of Letters and the English Public*, London 1948)
- COLLINS, A. S., *Authorship in the Days of Johnson*, New York 1927
The Profession of Letters (1780-1832), New York 1928
- HOLZKNECHT, KARL J., *Literary Patronage in the Middle Ages*, Philadelphia 1923
- LÉVY, ROBERT, *Le Mécénat et l'organisation du crédit intellectuel*, Paris 1924
- MARTIN, ALFRED VON, *Soziologie der Renaissance*, Stuttgart 1932 (English tr. *Sociology of the Renaissance*, London 1944)
- OVERMYER, GRACE, *Government and the Arts*, New York 1939
- SHEAVYN, PHOEBE, *The Literary Profession in the Elizabethan Age*, Manchester 1909

3. 马克思主义文学研究与马克思主义方法研究

- BUKHARIN, NIKOLAY, 'Poetry, Poetics, and Problems of Poetry in the U.S.S.R.', *Problems of Soviet Literature*, New York, n.d., pp. 187-210 (reprinted in *The Problems of Aesthetics*, eds. E. Vivas and M. Krieger, New York 1953, pp. 498-514)
- BURGUM, EDWIN BERRY, *The Novel and the World's Dilemma*, New York 1947
- BURKE, KENNETH, *Attitudes towards History*, two vols., New York 1937
- CAUDWELL, CHRISTOPHER, *Illusion and Reality*, London 1937
- COHEN, MORRIS R., 'American Literary Criticism and Economic Forces', *Journal of the History of Ideas*, I (1940), pp. 369-74
- DEMETZ, PETER, *Marx, Engels und die Dichter. Zur Grundlagenforschung des Marxismus*, Stuttgart 1959
- FARRELL, JAMES T., *A Note on Literary Criticism*, New York 1936
- FINKELSTEIN, SIDNEY, *Art and Society*, New York 1947
- FRÉVILLE, JEAN (ed.), *Sur la littérature et l'art*, two vols., Paris 1936 (contains relevant texts on Marx, Engels, Lenin, and Stalin)

- GRIB, V., *Balzac* (tr. from Russian; Critics' Group Series), New York 1937
 HENDERSON, P., *Literature and a Changing Civilization*, London 1935
 The Novel of Today: Studies in Contemporary Attitudes, Oxford 1936
 ISKOWICZ, MARC, *La Littérature à la lumière du matérialisme historique*, Paris 1926
 JACKSON, T. A., *Charles Dickens. The Progress of a Radical*, New York 1938
 KLINGENDER, F. D., *Marxism and Modern Art*, London 1943
 LIFSHITZ, MIKHAIL, *The Philosophy of Art of Karl Marx* (tr. from Russian; Critics' Group Series), New York 1938
 LUKÁCS, GEORG, *Balzac und der französische Realismus*, Berlin 1951
 Beiträge zur Geschichte der Ästhetik, Berlin 1954
 Der historische Roman, Berlin 1955 (English tr. London 1962)
 Der russische Realismus in der Weltliteratur, Berlin 1949
 Essays über Realismus, Berlin 1948
 Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts, Bern 1951
 Goethe und seine Zeit, Bern 1947
 Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker, Berlin 1948
 Schriften zur Literatursociologie (ed. Peter Ludz), Neuwied 1961 (with bibliography)
 Thomas Mann, Berlin 1949
 MARX, K., and ENGELS, F., *Über Kunst und Literatur* (ed. M. Lifschitz), Berlin 1948
 NOVITSKY, PAVEL J., *Cervantes and Don Quixote* (tr. from Russian; Critics' Group Series), New York 1936
 PLEKHANOV, GEORGI, *Art and Society* (tr. from Russian; Critics' Group Series), New York 1936; new enlarged ed. London 1953
 SAKULIN, N. P., *Die russische Literatur*, Potsdam 1930 (in series *Handbuch der Literaturwissenschaft*, ed. O. Walzel) (tr. from Russian)
 SMIRNOV, A. A., *Shakespeare* (tr. from Russian; Critics' Group Series), New York 1936
 SMITH, BERNARD, *Forces in American Criticism*, New York 1939
 THOMSON, GEORGE, *Aeschylus and Athens. A Study in the Social Origin of the Drama*, London 1941
 Marxism and Poetry, London 1945
 TROTSKY, LEON, *Literature and Revolution*, New York 1925

第十章 文学和思想

理论上的讨论

- BOAS, GEORGE, 'Some Problems of Intellectual History', *Studies in Intellectual History*, Baltimore 1953, pp. 3-21
 CRANE, RONALD S., 'Literature, Philosophy, and Ideas', *Modern Philology*, LII (1954), 78-83

- 49-57 (reprinted in *Von Englands geistigen Beständen*, Frauenfeld 1944, pp. 59-118)
- HATZFELD, HELMUT A., *Literature Through Art: A New Approach to French Literature*, New York 1952
- HAUTECOEUR, LOUIS, *Littérature et peinture en France du XVII^e au XX^e siècle*, Paris 1942
- HAUTMANN, MAX, 'Der Wandel der Bildvorstellungen in der deutschen Dichtung und Kunst des romanischen Zeitalters', *Festschrift Heinrich Wölfflin*, Munich 1924, pp. 63-81
- HOLLANDER, JOHN, *The Untuning of the Sky: Ideas of Music in English Poetry 1500-1700*, Princeton 1961
- LARRABEE, STEPHEN A., *English Bards and Grecian Marbles: The Relationship between Sculpture and Poetry*, New York 1943
- MANWARING, ELIZABETH W., *Italian Landscape in Eighteenth Century England*, New York 1925
- MEYER, HERMAN, 'Die Verwandlung des Sichtbaren. Die Bedeutung der modernen bildenden Kunst für Rilkes späte Dichtung', *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, xxxi (1957), pp. 465-505
- PATTISON, BRUCE, *Music and Poetry of the English Renaissance*, London 1948
- SEZNEC, JEAN, 'Flaubert and the Graphic Arts', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, viii (1945), pp. 175-90
- SMITH, WARREN H., *Architecture in English Fiction*, New Haven 1934
- TINKER, CHAUNCEY BREWSTER, *Painter and Poet: Studies in the Literary Relations of English Painting*, Cambridge, Mass. 1938
- WEBSTER, THOMAS B. L., *Greek Art and Literature 530-400 B.C.*, Oxford 1939
- WIND, EDGAR, 'Humanitätsidee und heroisches Porträt in der englischen Kultur des achtzehnten Jahrhunderts', *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1930-31*, Leipzig 1932, pp. 156-229

第十二章 文学作品的存在方式

1. 文学的存在方式和文学本体论

- BILSKY, MANUEL, 'The Significance of Locating the Art Object', *Philosophy and Phenomenological Research*, xiii (1935), pp. 531-36
- BONATTI, FÉLIX MARTÍNEZ, *La estructura de la obra literaria*, Santiago de Chile 1960
- CONRAD, WALDEMAR, 'Der ästhetische Gegenstand', *Zeitschrift für Ästhetik*, iii (1908), pp. 71-118, and iv (1909), pp. 400-55
- DUFRENNE, MIKEL, *Phénoménologie de l'objet esthétique*, Paris 1950
- HARTMANN, NIKOLAI, *Das Problem des geistigen Seins*, Berlin 1933

- HIRSCH, E. D., Jun., 'Objective Interpretation', *PMLA*, LXXV (1960), pp. 463-79
- HUSSERL, EDMUND, *Méditations cartésiennes*, Paris 1931
- INGARDEN, ROMAN, *Das literarische Kunstwerk*, Halle 1931
- JOAD, C. E. M., *Guide to Philosophy* (New York 1935), pp. 267-70
- KAHN, SHOLOM J., 'What Does a Critic Analyze?' *Philosophy and Phenomenological Research*, xiii (1952), pp. 237-45
- LALO, CHARLES, 'The Aesthetic Analysis of a Work of Art: An Essay on the Structure and Superstructure of Poetry', *Journal of Aesthetics*, VII (1949), pp. 278-93
- MÜLLER, GUNTHER, 'Über die Seinsweise von Dichtung', *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, xvii (1939), pp. 137-53
- MUKAŘOVSKÝ, JAN, 'L'Art comme fait sémiologique', *Actes du huitième congrès international de philosophie à Prague*, Prague 1936, pp. 1065-72
- SOURIAU, ÉTIENNE, 'Analyse existentielle de l'œuvre d'art', a section of *La Correspondance des arts*, Paris 1947
- VIVAS, ELISEO, 'What Is a Poem?' *Creation and Discovery*, New York 1955, pp. 73-92
- ZIFF, PAUL, 'Art and the "Object of Art"', *Mind*, LX (1951), pp. 466-80

3. “起因解释法”的研究与应用

- BRUNOT, F., 'Explications françaises', *Revue universitaire*, IV (1895), pp. 113-28, 263-87
- HATZFELD, HELMUT, *Einführung in die Interpretation neufranzösischer Texte*, Munich 1922
- LANSON, GUSTAVE, 'Quelques mots sur l'explication de textes', *Méthodes de l'histoire littéraire*, Paris 1925, pp. 38-57
- ROUSTAN, M., *Précis d'explication française*, Paris 1911
- RUDLER, GUSTAVE, *L'Explication française*, Paris 1902
- VIGNERON, ROBERT, *Explication de Textes and Its Adaptation to the Teaching of Modern Languages*, Chicago 1928

4. “紧扣原文的阅读”及方法实例

- BLACKMUR, RICHARD P., *Language as Gesture, Essays in Poetry*, New York 1952
The Lion and the Honeycomb, New York 1955
- BLOOM, HAROLD, *The Visionary Company. A Reading of English Romantic Poetry*, New York 1961
- BROOKS, CLEANTH, *Modern Poetry and the Tradition*, Chapel Hill 1939
 and WARREN, ROBERT PENN, *Understanding Poetry*, New York 1938
The Well Wrought Urn, New York 1947

- BROWER, REUBEN A., *The Fields of Light. An Experiment in Critical Reading*, New York 1951
- BURGER, HEINZ OTTO (ed.), *Gedicht und Gedanke*, Halle 1942
- BURNSHAW, STANLEY (ed.), *The Poem Itself*, New York 1960
- COHEN, GUSTAVE, *Essai d'explication du 'Cimetière marin'*, Paris 1933
- CRANE, RONALD S., 'Interpretation of Texts and the History of Ideas', *College English*, II (1941), pp. 755-65
- EMPSON, WILLIAM, *Seven Types of Ambiguity*, London 1930 (new ed., New York 1948; Penguin Books 1962)
- Some Versions of Pastoral*, London 1935 (American title: *English Pastoral Poetry*, New York 1938)
- The Structure of Complex Words*, Norfolk, Conn., s.d. (1951)
- ÉTIENNE, S., *Expériences d'analyse textuelle en vue d'explication littéraire*, Paris 1935
- HARTMAN, GEOFFREY H., *The Unmediated Vision. An Interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke, and Valéry*, New Haven 1954
- GOODMAN, PAUL, *The Structure of Literature*, Chicago 1954
- KOMMERELL, MAX, *Gedanken über Gedichte*, Frankfurt 1943
Geist und Buchstabe der Dichtung, Frankfurt 1940
- LEAVIS, F. R., *New Bearings in English Poetry*, London 1932
Re-evaluation. Tradition and Development in English Poetry, London 1936 (reprinted New York 1947)
- OLSON, ELDER, 'Rhetoric and the Appreciation of Pope', *Modern Philology*, XXXVII (1939), pp. 13-35
- 'Sailing to Byzantium. Prolegomena to a Poetics of the Lyric', *University Review* (Kansas City), VIII (1942), pp. 209-19
- MARTINI, FRITZ, *Das Wagnis der Sprache: Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn*, Stuttgart 1954 (second ed. 1956)
- RANSOM, JOHN CROWE, *The World's Body*, New York 1938
- RICHARDS, I. A., *Practical Criticism*, London 1929, New York 1955
- SPITZER, LEO. See list of works under chapter 14, section 1, below
- STAIGER, EMIL, *Die Kunst der Interpretation*, Zürich 1955
Meisterwerke deutscher Sprache aus dem neunzehnten Jahrhundert, Zürich 1943
- TATE, ALLEN, *On the Limits of Poetry. Selected Essays: 1928-1948*, New York 1948
- UNGER, LEONARD, 'Notes on Ash Wednesday', *Southern Review*, IV (1939), pp. 745-70
- WAIN, JOHN (ed.), *Interpretations: Essays on Twelve English Poems*, London 1955
- WALZEL, OSKAR, *Gebalt und Gestalt im dichterischen Kunstwerk*, Berlin 1923
(part of series: *Handbuch der Literaturwissenschaft*, ed. O. Walzel)
Das Wortkunstwerk: Mittel seiner Erforschung, Leipzig 1926
- WASSERMAN, EARL R., *The Finer Tone*, Baltimore 1953 (on Keats)
The Sublier Language, Baltimore 1959

- WIESE, BENNO VON (ed.), *Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte, Interpretationen*, two vols., Düsseldorf 1957
- v. DISCUSSIONS OF 'INTENTION' IN LITERARY WORKS
 COOMARASWAMY, AMANDA K., 'Intention', *American Bookman*, I (1944), pp. 41-8
 WALCUTT, CHARLES CHILD, 'Critic's Taste and Artist's Intention', *The University of Kansas City Review*, XII (1946), pp. 278-83
 WALZEL, OSKAR, 'Künstlerische Absicht', *Germanisch-romanische Monatschrift*, VIII (1920), pp. 321-31
 WIMSATT, W. K., Jun., and BEARDSLEY, MONROE C., 'Intention', *Dictionary of World Literature* (ed. J. T. Shipley), New York 1944, pp. 326-9
 'The Intentional Fallacy', *Sewanee Review*, LIV (1946), pp. 468-88, reprinted in *The Verbal Icon*, Lexington, Ky (1954), pp. 3-18

第十三章 谐音，节奏和格律

1. 谐音，音型，节奏及其他

- BATE, WALTER JACKSON, *The Stylistic Development of Keats*, New York 1954
 BRIK, OSIP, 'Zvukovje povtory' (Sound-patterns), *Poetika*, Petersburg 1919
 CHAPIN, ELSA, and RUSSELL, THOMAS, *A New Approach to Poetry*, Chicago 1929
 EHRENFELD, A., *Studien zur Theorie des Reims*, two vols., Zürich 1897, 1904
 FRYE, NORTHRUP (ed.), *Sound and Poetry. English Institute Essays* 1956, New York 1957
 GABRIELSON, ARNID, *Rime as a Criterion of the Pronunciation of Spenser, Pope, Byron, and Swinburne*, Uppsala 1909
 KNAUER, KARL, 'Die klangästhetische Kritik des Wortkunstwerks am Beispiele französischer Dichtung', *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, xv (1937), pp. 69-91
 LANZ, HENRY, *The Physical Basis of Rime*, Stanford University Press, 1931
 ORAS, ANTS, 'Lyrical Instrumentation in Marlowe', *Studies in Shakespeare* (ed. A. D. Matthews and C. M. Emery), Coral Gables, Fla, 1953
 'Surrey's Technique of Phonetic Echoes', *Journal of English and Germanic Philology*, L (1951), pp. 289-308
 RICHARDSON, CHARLES F., *A Study of English Rhyme*, Hanover, N. H. 1909
 SERVIEN, PIUS, *Lyrisme et structures sonores*, Paris 1930
 SNYDER, EDWARD D., *Hypnotic Poetry: A Study of Trance-Inducing Techniques in Certain Poems and its Literary Significance*, Philadelphia 1930
 VOSSLER, KARL, 'Stil, Rhythmus und Reim in ihrer Wechselwirkung bei Petrarca und Leopardi', *Miscellanea di studi critici . . . in onore di Arturo Graf*, Bergamo 1903, pp. 453-81
 WILSON, KATHERINE M., *Sound and Meaning in English Poetry*, London 1930
 WIMSATT, W. K., Jun., 'One Relation of Rhyme to Reason', *Modern Language Notes*

- guage Quarterly*, v (1944), pp. 323-38, reprinted in *The Verbal Icon*, Lexington, Ky (1954), pp. 153-66
- WYLD, HENRY C., *Studies in English Rhymes from Surrey to Pope*, London 1923
- ZHIRMUNSKY, VIKTOR, *Rifma, ee istoria i teoriya* (Rhyme, its History and Theory), Petrograd 1923
- ZSCHECH, FRITZ, *Die Kritik des Reims in England*, Berlin 1917 ('Berliner Beiträge zur germanischen und romanischen Philologie', Vol. 50)

2. 节奏和散文节奏

- BAUM, PAULL F., *The Other Harmony of Prose*, Durham, N. C. 1952
- BLASS, FR., *Die Rhythmen der antiken Kunstprosa*, Leipzig 1901
- CHÉREL, A., *La Prose poétique française*, Paris 1940
- CLARK, A. C., *The Cursus in Medieval and Vulgar Latin*, Oxford 1910
Prose Rhythm in English, Oxford 1913
- CLASSE, ANDRÉ, *The Rhythm of English Prose*, Oxford 1939
- CROLL, MORRIS W., 'The Cadence of English Oratorical Prose', *Studies in Philology*, XVI (1919), pp. 1-55
- ELTON, OLIVER, 'English Prose Numbers', *A Sheaf of Papers*, London 1922, pp. 130-63
- FIJN VAN DRAAT, P., 'Rhythm in English Prose', *Anglia*, XXXVI (1912), pp. 1-53
 'Voluptas Aurium', *Englische Studien*, XLVIII (1914-15), pp. 394-428
- GROOT, A. W. DE, *A Handbook of Antique Prose-Rhythm*, Groningen 1919, Vol. I
- 'Der Rhythmus', *Neophilologus*, XVII (1931), pp. 81-100, 177-97, 241-65
- MARTIN, EUGÈNE-LOUIS, *Les Symétries du français littéraire*, Paris 1924
- NORDEN, EDUARD, *Die antike Kunstprosa*, two vols., Leipzig 1898
- PATTERSON, W. M., *The Rhythm of Prose* (Columbia University Studies in English, No. 27), New York 1916
- SCOTT, JOHN HUBERT, *Rhythmic Prose* (University of Iowa Studies. Humanistic Studies, 111, No. 1), Iowa City 1925
- SEKEL, DIETRICH, *Hölderlins Sprachrhythmus*, Leipzig 1937
- SERVIEN, PIUS, *Les Rythmes comme introduction physique à l'esthétique*, Paris 1930
- VINOGRADOV, VIKTOR, 'Ritm prozy (po Pikovei dame)' (Prose Rhythm, according to the *Queen of Spades*), *O Stikbe, Statyi* (On Verse, Essays), Leningrad 1929
- WILLIAMSON, GEORGE, *The Senecan Amble. A Study of Prose Form from Bacon to Collier*, Chicago 1951

3. 格律学

① 英语著作

- BARKAS, PALLISTER, *A Critique of Modern English Prosody*, 1880-1930

(*Studien zur englischen Philologie*, ed. Morsbach and Hecht, No. 82),
Halle 1934

BAUM, P. F., *The Principles of English Versification*, Cambridge 1922

CROLL, MORRIS W., 'Music and Metrics', *Studies in Philology*, xx (1925), pp.
388-94

DABNEY, I. P., *The Musical Basis of Verse*, New York 1901

HAMM, VICTOR M., 'Meter and Meaning', *PMLA*, LXIX (1954), pp. 695-
710

JACOB, CARY T., *The Foundation and Nature of Verse*, New York 1918

LANIER, SIDNEY, *Science of English Verse*, New York 1880 (new ed. with
introduction by P. F. Baum in *Centennial Edition*, ed. Charles Anderson,
Baltimore 1945, Vol. II, pp. vii-xlviii)

OMOND, T. S., *English Metrists*, Oxford 1921

POPE, JOHN C., *The Rhythm of Beowulf*, New Haven 1942

SCHRAMM, WILBUR LANG, *Approaches to a Science of Verse* (University of
Iowa Studies, Series on Aims and Progress of Research, No. 46) Iowa
City 1935

STEWART, GEORGE R., Jun., *Modern Metrical Techniques as Illustrated by
Ballad Meter, 1700-1920*, New York 1922

The Technique of English Verse, New York 1930

THOMPSON, JOHN, *The Founding of English Metre*, London 1961

WIMSATT, W. K. and BEARDSLEY, M. C., 'The Concept of meter: an
exercise in abstraction', *PMLA*, LXXIV (1959), pp. 585-98

② 法语、德语、俄语和捷克语著作

BENOIST-HANAPPIER, LOUIS, *Die freien Rhythmen in der deutschen Lyrik*,
Halle 1905

EIKHENBAUM, BORIS, *Melodika lyriceskovo stikha* (The Melody of Lyrical
Verse), St Petersburg 1922

FRAENKEL, EDUARD, *Iktus und Akzent im lateinischen Sprechvers*, Berlin 1928

GRAMMONT, MAURICE, *Le Vers français. Ses moyens d'expression, son har-
monie*, Paris 1913 (fourth ed., 1937)

HEUSLER, ANDREAS, *Deutsche Versgeschichte*, three vols., Berlin 1925-9
Deutscher und antiker Vers, Strassburg 1917 (*Quellen und Forschungen*,
No. 123)

JAKOBSON, ROMAN, *O cheském stikhe* (On Czech Verse), Berlin 1923
'Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen', *Archives néerlandaises
de phonétique expérimentale*, VIII-IX (1933), pp. 135-53

LOTE, G., *L'Alexandrin français d'après la phonétique expérimentale*, Paris
1913

MEILLET, ANTOINE, *Les Origines indo-européennes des mètres grecs*, Paris 1923

MORIER, HENRI, *Le Rythme du vers libre symboliste étudié chez Verbaeren,
Henri de Régnier, Vielé-Griffin et ses relations avec le sens*, three vols.,
Genève 1943-44

- MUKAŘOVSKÝ, JAN, 'Dějiny českého verše' ('The History of Czech Verse'), *Československá vlastivěda*, Prague 1934, Vol. III
 'Intonation comme facteur de rythme poétique', *Archives néerlandaises de phonétique expérimentale*, VIII-IX (1933), pp. 153-65
- SARAN, Franz, *Deutsche Verslehre*, Munich 1907
Der Rhythmus des französischen Verses, Halle 1904
- SCRIPTURE, E. W., *Grundzüge der englischen Verswissenschaft*, Marburg 1929
- SIEVERS, WILHELM, *Rhythmisch-melodische Studien*, Heidelberg 1912
Altgermanische Metrik, Leipzig 1893
- SPOERRI, THEOPHIL, *Französische Metrik*, Munich 1929
- TOMASHEVSKY, BORIS, *Russkoe stikhoslozhennye: Metrika (Russian Versification: Metrics)*, St Petersburg 1923
O Stikhe: Statyi (On Verse: Essays) Leningrad 1929
- TYNYANOV, YURI N., *Problemy stikhotvornovo yazka (Problems of Poetic Language)*, St Petersburg 1924
- VERRIER, PAUL, *Essai sur les principes de la métrique anglaise*, three vols., Paris 1909
Le Vers français, three vols., Paris 1931-2
- ZHIRMUNSKY, VIKTOR, *Kompozitsiya lyriceskikh stikhotvorenii (The Composition of Lyrical Poems)*, Petrograd 1921
Vvedenie v metriku: Teoriya stikha (Introduction to Metrics. The Theory of Verse) Leningrad 1925

第十四章 文体和文体学

1. 理论研究和综合研究著作

- ALONSO, AMADO, 'The Stylistic Interpretation of Literary Texts', *Modern Language Notes*, LVII (1942), pp. 489-96
- BALLY, CHARLES, *Le Langage et la vie*, Paris 1926 (also Zürich 1945)
Linguistique générale et linguistique française, second ed. Paris 1944
- BATESON, F. W., *English Poetry and the English Language*, Oxford 1934
- BERTONI, GIULIO, *Lingua e poesia*, Florence 1937
- BRUNOT, FERDINAND, *La Pensée et la langue* (third ed.), Paris 1936
- CASTLE, EDUARD, 'Zur Entwicklungsgeschichte des Wortbegriffs Stil', *Germanisch-romani sche Monatsschrift*, VI (1914), pp. 153-60
- COOPER, LANE, *Theories of Style*, New York 1907
- CRESSOT, M., *Le Style et ses techniques*, Paris 1947
- ELSTER, ERNST, *Prinzipien der Literaturwissenschaft*, Vol. II, Halle 1911 (includes treatment of stylistics)
- GERBER, GUSTAV, *Sprache als Kunst*, two vols., Bromberg 1871 (second ed. 1885)
- GORUMONT, REMY DE, *Le Problème du style*, Paris 1902

- HATZFELD, HELMUT, *A Critical Bibliography of the New Stylistics Applied to the Romance Literatures, 1900-1952*, Chapel Hill 1953
- 'Stylistic Criticism as Art-minded Philology', *Yale French Studies*, II (1949), pp. 62-70
- JOUILLAND, ALPHONSE G., Review of Charles Bruneau, 'L'Époque réaliste', *Language*, xxx (1954), pp. 313-38 (contains survey of recent scholarship)
- KAINZ, FRIEDRICH, 'Vorarbeiten zu einer Philosophie des Stils', *Zeitschrift für Ästhetik*, xx (1926), pp. 21-63
- LEO, ULRICH, 'Historie und Stilmonographie: Grundsätzliches zur Stilforschung', *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, ix (1931), pp. 472-503
- LUNDING, ERIK, *Wege zur Kunstinterpretation*, Aarhus, Denmark, 1953
- MAPES, E. K., 'Implications of Some Recent Studies on Style', *Revue de littérature comparée*, xviii (1938), pp. 514-33
- MAROUZEAU, J., 'Comment aborder l'étude du style', *Le Français moderne*, xi (1943), pp. 1-6
 'Les Tâches de la stylistique', *Mélanges J. Rozwadowski*, Cracow, I (1927), pp. 47-51
- MURRY, JOHN MIDDLETON, *The Problem of Style*, Oxford 1922
- OHMANN, RICHARD M., 'Prolegomena to the Analysis of Prose Style', *Style in Prose Fiction: English Institute Essays 1958* (ed. Harold Martin), New York 1959, pp. 1-24
- PONGS, HERMANN, 'Zur Methode der Stilforschung', *Germanisch-romanische Monatsschrift*, xvii (1929), pp. 264-77
- RALEIGH, SIR WALTER, *Style*, London 1897
- SCHIAFFINI, ALFREDO, 'La stilistica letteraria', *Momenti di storia della lingua italiana*, Rome 1953, pp. 166-86
- SEBEOK, THOMAS S. (ed.), *Style in Language*, Cambridge, Mass. 1960
- SPITZER, LEO, *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*, Princeton 1948
A Method of Interpreting Literature, Northampton, Mass. 1949
Romanische Literaturstudien 1936-1956, Tübingen 1959
Romanische Stil- und Literaturstudien, two vols., Marburg 1931
Stilstudien, two vols., Munich 1928, new edition Darmstadt 1961
- VOSSLER, KARL, *Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie*, Munich 1923
Introducción a la estilística romance, Buenos Aires 1932 (new ed. 1942)
Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft, Heidelberg 1904
- WALLACH, W., *Über Anwendung und Bedeutung des Wortes Stil*, Munich 1919
- WELLEK, RENÉ, 'Leo Spitzer (1887-1960)', *Comparative Literature*, xii (1960), pp. 310-334
- WINKLER, EMIL, 'Die neuen Wege und Aufgaben der Stilistik', *Die neueren Sprachen*, xxxiv (1923), pp. 407-22
Grundlegung der Stilistik, Bielefeld 1929

2. 样本文体研究

- ALONSO, AMADO, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires 1940 (second ed. 1951)
- ALONSO, DÁMASO, *La lengua poética de Góngora*, Madrid 1935
La poesía de San Juan de la Cruz, Madrid 1942
Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos, Madrid 1950
- AUERBACH, ERICH, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946 (English tr. by Willard Trask, Princeton 1953)
- CROLL, MORRIS W., *Introduction to Harry Clemons's edition of Lyly's Euphues*, London 1916
- DYBOSKI, ROMAN, *Tennyson's Sprache und Stil*, Vienna 1907
- HATZFELD, HELMUT, *Don Quijote als Wortkunstwerk. Die einzelnen Stilmittel und ihr Sinn*, Leipzig 1927 (Spanish tr. Madrid 1949)
- LEO, ULRICH, *Fogazzaro's Stil und der symbolische Lebensroman*, Heidelberg 1928
- JIRÁT, VOJTCĚH, *Platens Stil*, Prague 1933
- MUKAŘOVSKÝ, JAN, *Mácha's May: Estetická studie (Mácha's May: An Aesthetic Study)*, Prague 1928 (with French résumé)
- SAYCE, R. A., *Style in French Prose*, Oxford 1953
- ULLMANN, STEPHEN, *Style in the French Novel*, Cambridge 1957
- VINOGRADOV, VIKTOR, *Stil Pushkins*, Moscow 1941
- WIMSATT, WILLIAM K., *The Prose Style of Samuel Johnson*, New Haven 1941

3. 诗的语言和诗的用语

- BARFIELD, OWEN, *Poetic Diction: A Study in Meaning*, London 1925
- BERRY, FRANCIS, *Poet's Grammar: Person, Time, and Mood in Poetry*, London 1958
- DAVIE, DONALD, *Purity of Diction in English Verse*, New York 1953
- GROOM, BERNARD, *The Diction of Poetry from Spenser to Bridges*, Toronto 1956
- HATZFELD, HELMUT, 'The Language of the Poet', *Studies in Philology*, XLIII (1946), pp. 93-120
- HUNGERLAND, ISABEL C., *Poetic Discourse*, Berkeley, Calif. 1958
- MILES, JOSEPHINE, *The Vocabulary of Poetry*, Berkeley, Calif. 1946
The Continuity of Poetic Language, Berkeley, Calif. 1951
- NOWOTTY, WINIFRED, *The Language Poets Use*, New York 1962
- QUAYLE, THOMAS, *Poetic Diction: A Study of Eighteenth Century Verse*, London 1924
- RAYMOND, MARCEL, 'Le Poète et la langue', *Trivium. Schweizerische Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Stilistik*, II (1944), pp. 2-25
- RUBEL, VERÉ L., *Poetic Diction in the English Renaissance from Skelton through Spenser*, New York 1941

- RYLANDS, GEORGE**, *Words and Poetry*, London 1928
TATE, ALLEN (ed.), *The Language of Poetry*, Princeton 1942
TILLOTSON, GEOFFREY, 'Eighteenth-Century Poetic Diction', *Essays in Criticism and Research*, Cambridge 1942, pp. 53-85
WHEELWRIGHT, PHILIP, 'On the Semantics of Poetry', *Kenyon Review*, II (1940), pp. 263-83
WYLD, H. C., *Some Aspects of the Diction of English Poetry*, Oxford 1933

4. 时代文体的文体学著作

- BALLY, CHARLES; RICHTER, ELISE; ALONSO, AMADO; LIDA, RAYMONDO**, *El impresionismo en el lenguaje*, Buenos Aires 1936
BARAT, EMMANUEL, *Le Style poétique et la révolution romantique*, Paris 1904
GAUTIER, RENÉ, *Deux aspects du style classique. Bossuet, Voltaire*, La Rochelle 1936
HATZFELD, HELMUT, 'Der Barockstil der religösen klassischen Lyrik in Frankreich', *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft*, IV (1929), pp. 30-60
 'Die französische Klassik in neuer Sicht', *Tijdschrift voor Taal en Letteren*, XXVII (1935), pp. 213-82
 'Rokoko als literarischer Epochenstil', *Studies in Philology*, XXXIII (1938), pp. 532-65
CROLL, MORRIS W., 'The Baroque Style in Prose', *Studies in English Philology: A Miscellany in Honor of F. Klaeber* (eds. K. Malone and M. B. Ruud), Minneapolis 1929, pp. 427-56
HEINZEL, RICHARD, *Über den Stil der altgermanischen Poesie*, Strassburg 1875
PETRICH, HERMANN, *Drei Kapitel vom romantischen Stil*, Leipzig 1878
RAYMOND, MARCEL, 'Classique et Baroque dans la poésie de Ronsard', *Concinnitas: Festschrift für Heinrich Wölfflin*, Basel 1944, pp. 137-73
STRICH, FRITZ, 'Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts', *Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte. Festschrift für Franz Muncker*, Munich 1916, pp. 21-53
THON, LUISE, *Die Sprache des deutschen Impressionismus*, Munich 1928

第十五章 意象，隐喻，象征，神话

1. 意象，隐喻

- AISH, DEBORAH**, *La Métaphore dans l'œuvre de Mallarmé*, Paris 1938
BRANDENBURG, ALICE S., 'The Dynamic Image in Metaphysical Poetry', *PMLA*, LVII (1942), pp. 1039-45
BROOKE-ROSE, CHRISTINE, *A Grammar of Metaphor*, London 1958
BROOKS, CLEANTH, 'Shakespeare as a Symbolist Poet', *Yale Review*, XXXIV (1945), pp. 642-65 (reprinted as 'The Naked Babe and the Cloak of Manliness', *The Well Wrought Urn*, New York 1947, pp. 21-46)

- BROWN, STEPHEN J., *The World of Imagery: Metaphor and Kindred Imagery*, London 1927
- BURKE, KENNETH, 'Four Master Tropes' (metaphor, metonymy, synecdoche, and irony), *A Grammar of Motives*, New York 1946, pp. 503-17
- CLEMEN, WOLFGANG, *Shakespeares Bilder: Ihre Entwicklung und ihre Funktionen im dramatischen Werk...*, Bonn 1936 (English tr. *The Development of Shakespeare's Imagery*, Cambridge, Mass., 1951)
- FOGLE, RICHARD H., *The Imagery of Keats and Shelley*, Chapel Hill 1949
- FOSTER, GENEVIEVE W., 'The Archetypal Imagery of T.S. Eliot', *PMLA*, LX (1945), pp. 567-85
- GOHEEN, ROBERT F., *The Imagery of Sophocles' Antigone*, Princeton 1951
- HEILMAN, ROBERT, *Magic in the Web. Action and Language in Othello*, Lexington, Ky 1956
- This Great Stage*, Baton Rouge 1948 (on King Lear)
- HORNSTEIN, LILLIAN H., 'Analysis of Imagery: A Critique of Literary Method', *PMLA*, LVII (1942), pp. 638-53
- JAKOBSON, ROMAN, 'Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak', *Slavische Rundschau* (ed. F. Spina), VII (1935), pp. 357-74
- KONRAD, HEDWIG, *Étude sur la métaphore*, Paris 1939
- LEWIS, CECIL DAY, *The Poetic Image*, London 1947
- MARSH, FLORENCE, *Wordsworth's Imagery: A Study in Poetic Vision*, New Haven 1952
- MURRY, J. MIDDLETON, 'Metaphor', *Countries of the Mind*, second series, London 1931, pp. 1-16
- PARRY, MILMAN, 'The Traditional Metaphor in Homer', *Classical Philology*, XXVIII (1933), pp. 30-43
- PONGS, HERMANN, *Das Bild in der Dichtung*, I: *Versuch einer Morphologie der metaphorischen Formen*, Marburg 1927, II: *Voruntersuchungen zum Symbol*, Marburg 1939
- PRAZ, MARIO, *Studies in Seventeenth-Century Imagery ('Studies of the Warburg Institute')*, III, London 1939
- RUGOFF, MILTON, *Donne's Imagery: A Study in Creative Sources*, New York 1939
- SPURGEON, CAROLINE, *Shakespeare's Imagery and What it Tells Us*, Cambridge 1935
- STANFORD, WILLIAM B., *Greek Metaphor: Studies in Theory and Practice*, Oxford 1936
- TUVE, ROSEMOND, *Elizabethan and Metaphysical Imagery: Renaissance Poetic and Twentieth-Century Critics*, Chicago 1947
- A Reading of George Herbert*, London 1952
- WELLS, HENRY W., *Poetic Imagery: Illustrated from Elizabethan Literature*, New York 1924
- WERNER, HEINZ, *Die Ursprünge der Metapher*, Leipzig 1919
- WHEELWRIGHT, PHILIP, *Metaphor and Reality*, Bloomington, Indiana 1962

2. 象征，神话

- ALLEN, DON CAMERON, 'Symbolic Color in the Literature of the English Renaissance', *Philological Quarterly*, xv (1936), pp. 81-92 (with a bibliography for heraldry and liturgy)
- BACHELARD, GASTON, *L'Eau et les rêves...*, Paris 1942
- '*La Psychoanalyse de feu* (fourth ed.), Paris 1933
- BLOCK, HASKELL M., 'Cultural Anthropology and Contemporary Literary Criticism', *Journal of Aesthetics*, xi (1952), pp. 46-54
- BODKIN, MAUD, *Archetypal Patterns in Poetry*, Oxford 1934
- BUSH, DOUGLAS, *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry*, Minneapolis 1932
- Mythology and the Romantic Tradition in English Poetry*, Cambridge, Mass. 1937
- CAILLIET, EMILE, *Symbolisme et âmes primitives*, Paris 1936
- CAILLOIS, ROGER, *Le Mythe et l'Homme* (Collection 'Les Essais'), Paris 1938
- CASSIRER, ERNST, *Die Philosophie der symbolischen Formen*, II: *Das mythische Denken*, Berlin 1924 (English tr. New Haven 1955)
Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs, Darmstadt 1956
- CHASE, RICHARD, *Quest for Myth*, Baton Rouge 1949
- DANIELOU, JEAN, 'The Problem of Symbolism', *Thought*, xxv (1950), pp. 423-40
- DUNBAR, HELEN FLANDERS, *Symbolism in Mediaeval Thought and its Consummation in the Divine Comedy*, New Haven 1929
- EMRICH, WILHELM, *Die Symbolik von Faust II*, Berlin 1943
'Symbolinterpretation und Mythenforschung', *Euphorion*, XLVII (1953), pp. 38-67
- FEIDELSON, CHARLES, Jun., *Symbolism and American Literature*, Chicago 1953
- FRIEDMAN, NORMAN, 'Imagery: From Sensation to Symbol', *Journal of Aesthetics*, XII (1953), pp. 24-37
- Foss, MARTIN, *Symbol and Metaphor in Human Experience*, Princeton 1949
- FRYE, NORTHROP, 'Three Meanings of Symbolism', *Yale French Studies*, No. 9 (1952), pp. 11-19
Fearful Symmetry: A Study of William Blake, Princeton 1947
- GUASTALLA, RENÉ M., *Le Mythe et le livre: essai sur l'origine de la littérature*, Paris 1940
- HUNGERFORD, EDWARD, *Shores of Darkness*, New York 1941
- HUNT, HERBERT J., *The Epic in Nineteenth-Century France: A Study in Heroic and Humanitarian Poetry from Les Martyrs to Les Siècles morts*, Oxford 1941
- KERÉNYI, KARL, and MANN, THOMAS, *Romandichtung und Mythologie. Ein Briefwechsel*, Zürich 1943
- KNIGHT, G. WILSON, *The Wheel of Fire: Essays in Interpretation of Shake-*

- Shakespeare's Sombre Tragedies*, with an introduction by T. S. Eliot, London 1930
- LANGER, SUSANNE K., *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Cambridge, Mass. 1942
- Feeling and Form. A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*, New York 1953
- NIEBUHR, REINHOLD, 'The Truth Value of Myths', *The Nature of Religious Experience: Essays in Honor of Douglas C. MacIntosh*, New York 1937
- O'DONNELL, G. M., 'Faulkner's Mythology', *Kenyon Review*, I (1939), pp. 285-99
- PRESSCOTT, FREDERICK C., *Poetry and Myth*, New York 1927
- RAGLAN, LORD, *The Hero: A Study in Tradition, Myth, and Drama*, London 1937, New York 1956
- SCHORER, MARK, *William Blake*, New York 1946
- STEWART, JOHN A., *The Myths of Plato*, London 1905
- STRICH, FRITZ, *Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner*, two vols. Berlin 1910
- TROY, WILLIAM, 'Thomas Mann: Myth and Reason', *Partisan Review*, V (1938), pp. 24-32, 51-64
- WHEELWRIGHT, PHILIP, 'Poetry, Myth, and Reality', *The Language of Poetry* (ed. Tate), Princeton 1942, pp. 3-33
- The Burning Fountain: A Study in the Language of Symbolism*, Bloomington, Ind. 1954
- WIMSATT, W. K., Jun., 'Two Meanings of Symbolism: A Grammatical Exercise', *Catholic Renaissance*, VIII (1955), pp. 12-25

第十六章 叙述性小说的性质和模式

1. 史诗，小说和故事

- AARNE, A., and THOMPSON, S., *Types of the Folk-Tale*, Helsinki 1928
- ALDRIDGE, J. W. (ed.), *Critiques and Essays in Modern Fiction, 1920-1951*, New York 1952
- AMES, VAN METER, *Aesthetics of the Novel*, Chicago 1928
- BEACH, JOSEPH WARREN, *The Twentieth-Century Novel: Studies in Technique*, New York 1932
- BONNET, H., *Roman et poésie. Essai sur l'esthétique des genres*, Paris 1951
- BOOTH, WAYNE C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961
- BROOKS, CLEANTH, and WARREN, R. P., *Understanding Fiction*, New York 1943
- CAILLOIS, ROGER, *Sociología de la novela*, Buenos Aires 1942
- DIBELIUS, WILHELM, *Englische Romankunst: Die Technik des englischen Romans im achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts*, Vols. I and II (Palaestra, Nos. 92 and 98), Berlin and Leipzig 1922

- Charles Dickens*, Leipzig 1916 (second ed. 1926), Chap. 12, 'Erzählungskunst und Lebensbild'; Chap. 11, 'Dickens als Menschendarsteller'
- FOLLETT, WILSON, *The Modern Novel: A Study of the Purpose and Meaning of Fiction*, New York 1918
- FORSTER, E. M., *Aspects of the Novel*, London 1927
- FRANK, JOSEPH, 'Spatial Form in Modern Literature (esp. the novel)', *Sewanee Review*, LIII (1945), pp. 221-40, 433-56 (reprinted in *Criticism*, eds. Schorer, Miles, and McKenzie, New York 1948, pp. 379-92)
- FRIEDEMANN, KÄTE, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, 1911
- HAMILTON, CLAYTON, *Materials and Methods of Fiction*, Norwood, Mass. and London 1909
- HATCHER, ANNA G., 'Voir as a Modern Novelistic Device', *Philological Quarterly*, XXIII (1944), pp. 354-74
- IRWIN, WILLIAM R., *The Making of Jonathan Wild: A Study in the Literary Method of Henry Fielding*, New York 1941
- JAMES, HENRY, *The Art of the Novel: Critical Prefaces*, New York 1934
- KEITER, HEINRICH, and KELLER, TONY, *Der Roman: Geschichte, Theorie, und Technik des Romans und der erzählenden Dichtkunst*, third ed., Essen-Ruhr 1908
- KOSKIMIES, R., 'Theorie des Romans', *Annals of the Finnish Academy, Series B*, XXXV (1935), Helsinki
- LÄMMERT, EBERHARD, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1955
- LEAVIS, F. R., *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*, London 1948 (new ed. New York 1955; Penguin Books 1962)
- LEVIN, HARRY, 'The Novel', *Dictionary of World Literature* (ed. J. T. Shipley), New York 1943, pp. 405-7
- LUBBOCK, PERCY, *The Craft of Fiction*, London 1921
- LUDWIG, OTTO, *Studien* (incl. 'Romanstudien'), *Gesammelte Schriften*, VI, Leipzig 1891
- LUKÁCS, GEORG, *Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik*, Berlin 1920
- MAURIAC, FRANÇOIS, *Le Romancier et ses personnages*, Paris 1933
- MEYER, HERMAN, *Das Zitat in der Erzählkunst*, Stuttgart 1961
- MUIR, EDWIN, *The Structure of the Novel*, London 1929
- MYERS, WALTER L., *The Later Realism: A Study of Characterization in the British Novel*, Chicago 1927
- O'CONNOR, WILLIAM V. (ed.), *Forms of Modern Fiction*, Minneapolis 1948
- ORTEGA Y GASSET, *Ideas sobre la novela*, Madrid 1925 (Eng. tr. *Notes on the Novel*, Princeton 1948)
- PETSCH, ROBERT, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Halle 1934
- PRAZ, MARIO, *La crisi dell'eros nel romanzo vittoriano*, Florence 1952, English tr. *The Hero in Eclipse in Victorian Fiction*, Oxford 1956
- PREVOST, JEAN (ed.), *Problèmes du roman*, s.d. Paris
- RICKWORD, C. H., 'A Note on Fiction', *The Calendar, A Quarterly Review*,

- III (1926-7), pp. 226-33 (reprinted in O'Connor, op. cit., pp. 294-305)
- RIEMANN, ROBERT, *Goethes Romanteknik*, Leipzig 1902
- SPIELHAGEN, FRIEDRICH, *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*. Leipzig 1883
- STANZEL, FRANZ, *Die Typischen Erzählsituationen im Roman*, Vienna 1955
- TATE, ALLEN, 'Techniques of Fiction', *Sewanee Review*, LII (1944), pp. 210-25 (reprinted in O'Connor, op. cit., pp. 30-45)
- THIBAUDET, ALBERT, *Le Liseur de romans*, Paris 1925
Réflexions sur le roman, Paris 1938
- TILLOTSON, KATHLEEN, *The Tale and the Teller*, London 1959
- WENGER, J., 'Speed as a Technique in the Novels of Balzac', *PMLA*, LV (1940), pp. 241-52
- WHARTON, EDITH, *The Writing of Fiction*, New York 1924
- WHITCOMB, SELDEN L., *The Study of a Novel*, Boston 1905
- WHITEFORD, R. N., *Motives in English Fiction*, New York 1918

第十七章 文学的类型

- BEHRENS, IRÈNE, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst: Beiblätter zur Zeitschrift für Romanische Philologie*, XCII, Halle 1940
- BEISSNER, FRIEDRICH, *Geschichte der deutschen Elegie*, Berlin 1941
- BÜHM, FRANZ J., 'Begriff und Wesen des Genre', *Zeitschrift für Ästhetik*, XXII (1928), pp. 186-91
- BOND, RICHMOND P., *English Burlesque Poetry*, Cambridge, Mass. 1932
- BRIE, FRIEDRICH, *Englische Rokoko-Epik (1710-30)*, Munich 1927
- BRUNETIÈRE, FERDINAND, *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature . . .*, Paris 1890
- BURKE, KENNETH, 'Poetic Categories', *Attitudes toward History*, New York 1937, Vol. I, pp. 41-119
- CRANE, RONALD S. (ed.), *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, Chicago 1952 (contains Elder Olson, 'An Outline of Poetic Theory')
- DONOHUE, JAMES J., *The Theory of Literary Kinds. I: Ancient Classifications of Literature; II: The Ancient Classes of Poetry*, Dubuque, Iowa 1943, 1949
- EHRENPREIS, IRWIN, *The 'Types' Approach to Literature*, New York 1945
- FUBINI, MARIO, 'Genesi e storia dei generi letterari', *Tecnica e teoria letteraria* (a volume of A. Momigliano, ed., *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*, Milano 1948). Also in *Critica e poesia*, Bari 1956
- GRABOWSKI, T., 'La Question des genres littéraires dans l'étude contemporaine polonaise de la littérature', *Helicon*, II (1939), pp. 211-16
- HANKISS, JEAN, 'Les Genres littéraires et leur base psychologique', *Helicon*, II (1939), pp. 117-29

- HARTL, ROBERT, *Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgattungen*, Vienna 1923
- JOLLES, ANDRÉ, *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spiel, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Halle 1930
- KAYSER, WOLFGANG, *Geschichte der deutschen Ballade*, Berlin 1936
- KOHLER, PIERRE, 'Contribution à une philosophie des genres', *Helicon*, I (1938), pp. 233-44; II (1940), pp. 135-47
- KRIDL, MANFRED, 'Observations sur les genres de la poésie lyrique', *Helicon*, II (1939), pp. 147-56
- MAUTNER, FRANZ H., 'Der Aphorismus als literarische Gattung', *Zeitschrift für Ästhetik*, XXXII (1938), pp. 132-75
- MÜLLER, GÜNTHER, 'Bemerkungen zur Gattungs poetik', *Philosophischer Anzeiger*, III (1929), pp. 129-47
Geschichte des deutschen Liedes..., Munich 1925
- PEARSON, N. H., 'Literary Forms and Types', ..., *English Institute Annual*, 1940, New York (1941), pp. 61-72
- PETERSEN, JULIUS, 'Zur Lehre von den Dichtungsgattungen', *Festschrift für August Sauer*, Stuttgart (1925), pp. 72-116
- STAIGER, EMIL, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 1946
- VALENTIN, VEIT, 'Poetische Gattungen', *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte*, V (1892), pp. 35-51
- VAN TIEGHEM, P., 'La Question des genres littéraires', *Helicon*, I (1938), pp. 95-101
- VIETOR, KARL, *Geschichte der deutschen Ode*, Munich 1923
 'Probleme der literarischen Gattungsgeschichte', *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, IX (1931), pp. 425-47 (reprinted in *Geist und Form*, Bern 1952, pp. 292-309)
- WHITMORE, CHARLES E., 'The Validity of Literary Definitions', *PMLA*, XXXIX (1924), pp. 722-36

第十八章 文学的评价

- ALEXANDER, SAMUEL, *Beauty and Other Forms of Value*, London 1933
- BERIGER, LEONHARD, *Die literarische Wertung*, Halle 1938
- BOAS, GEORGE, *A Primer for Critics*, Baltimore 1937 (revised ed. *Wingless Pegasus*, Baltimore 1950)
- DINGLE, HERBERT, *Science and Literary Criticism*, London 1949
- GARNETT, A. C., *Reality and Value*, New Haven 1937
- HEYDE, JOHANNES, *Wert: eine philosophische Grundlegung*, Erfurt 1926
- HEYL, BERNARD C., *New Bearings in Esthetics and Art Criticism: A Study in Semantics and Evaluation*, New Haven 1943
- LAIRD, JOHN, *The Idea of Value*, Cambridge 1929
- OSECNE, HAROLD, *Aesthetics and Criticism*, London 1955

- PELL, ORLIE A., *Value-Theory and Criticism*, New York 1930
 PEPPER, STEPHEN C., *The Basis of Criticism in the Arts*, Cambridge, Mass.,
 1945
 PERRY, RALPH B., *General Theory of Value*, New York 1926
 PRALL, DAVID W., *A Study in the Theory of Value* (University of California
 Publications in Philosophy, Vol. III, No. 2), 1921
 REID, JOHN R., *A Theory of Value*, New York 1938
 RICE, PHILIP BLAIR, 'Quality and Value', *Journal of Philosophy*, XL (1943),
 pp. 337-48
 'Towards a Syntax of Valuation', *Journal of Philosophy*, XLI (1944), pp. 331-
 63
 SHUMAKER, WAYNE, *Elements of Critical Theory*, Berkeley, Calif. 1952
 STEVENSON, CHARLES L., *Ethics and Language*, New Haven 1944
 VIVAS, ELISEO, 'A Note on Value', *Journal of Philosophy*, XXXIII (1936), pp.
 568-75
 'The Esthetic Judgment', *Journal of Philosophy*, XXXIII (1936), pp. 57-69
 URBAN, WILBUR, *Valuation: Its Nature and Laws*, New York 1909
 WALSH, DOROTHY, 'Literature and the Literary Judgment', *University of
 Toronto Quarterly*, XXIV (1955), pp. 341-50
 WIMSATT, WILLIAM K., 'Explication as Criticism', *The Verbal Icon*, Lex-
 ington, Ky, 1954, pp. 235-52
 WUTZ, HERBERT, *Zur Theorie der literarischen Wertung*, Tübingen 1957

第十九章 文学史

1. 文学史综论

- CURTIUS, ERNST ROBERT, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*,
 Bern 1948 (English tr. *European Literature and the Latin Middle Ages*,
 New York 1953).
 CYSARZ, HERBERT, *Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft*, Halle 1926
 GREENLAW, EDWIN, *The Province of Literary History*, Baltimore 1931
 LACOMBE, PAUL, *Introduction à l'histoire littéraire*, Paris 1898
 LANSON, GUSTAVE, 'Histoire littéraire', *De la méthode dans les sciences*, Paris
 (second series, 1911), pp. 221-64
Méthodes de l'histoire littéraire, Paris 1925
 MORIZE, ANDRÉ, *Problems and Methods of Literary History*, Boston 1922
 RENARD, GEORGES, *La Méthode scientifique d'histoire littéraire*, Paris 1900
 RUDLER, GUSTAVE, *Les Techniques de la critique et d'histoire littéraire en littéra-
 ture française moderne*, Oxford 1923
 SANDERS, CHAUNCEY, *An Introduction to Research in English Literary History*,
 New York 1952
 WELLEK, RENÉ, 'The Theory of Literary History', *Travaux du Cercle
 linguistique de Prague*, IV (1936), pp. 173-91

2. 分期理论

- CAZAMIAN, LOUIS, 'La Notion de retours périodiques dans l'histoire littéraire', *Essais en deux langues*, Paris 1938, pp. 3-10
‘Les Périodes dans l'histoire de la littérature anglaise moderne’, *Ibid.*, pp. 11-22
- CYSARZ, HERBERT, ‘Das Periodenprinzip in der Literaturwissenschaft’, *Philosophie der Literaturwissenschaft* (ed. E. Ermatinger), Berlin 1930, pp. 92-129
- FRIEDRICH, H., ‘Der Epochebegriff im Lichte der französischen Preromantismeforschung’, *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendlbildung*, x (1934), pp. 124-40
- MEYER, RICHARD MORITZ, ‘Prinzipien der wissenschaftlichen Periodenbildung’, *Euphorion*, viii (1901), pp. 1-42
- MILES, JOSEPHINE, ‘Eras in English Poetry’, *PMLA*, lxx (1955), pp. 853-75
- ‘Le Second Congrès international d'histoire littéraire, Amsterdam 1935: Les Périodes dans l'histoire littéraire depuis la Renaissance’, *Bulletin of the International Committee of the Historical Sciences*, ix (1937), pp. 255-398
- TREISING, H. P. H., *Das Problem der Perioden in der Literaturgeschichte*, Groningen 1949
- WELLEK, RENÉ, ‘Periods and Movements in Literary History’, *English Institute Annual*, 1940, New York 1941, pp. 73-93
- WIESE, BENNO VON, ‘Zur Kritik des geisteswissenschaftlichen Periodenbegriffes’, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, xi (1933), pp. 130-44

3. 主要分期术语

① 文艺复兴

- BORINSKI, KARL, *Die Weltwiedergeburtsidee in den neueren Zeiten. I: Der Streit um die Renaissance und die Entstehungsgeschichte der historischen Beziehungs-begriffe ‘Renaissance’ und ‘Mittelalter’*, Munich 1919
- BURDACH, KONRAD, ‘Sinn und Ursprung der Worte Renaissance und Reformation’, *Reformation, Renaissance, Humanismus*, Berlin 1926, pp. 1-84
- EPPELSHEIMER, H. W., ‘Das Renaissanceproblem’, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, ii (1933), pp. 477-500
- FERGUSON, WALLACE K., *The Renaissance in Historical Thought*, Boston 1948
- FIPE, R. H., ‘The Renaissance in a Changing World’, *Germanic Review*, ix (1934), pp. 73-95
- HUIZINGA, J., ‘Das Problem der Renaissance’, *Wegs der Kulturgeschichte* (tr. Werner Kaegi), Munich 1930, pp. 89-139

PANOFSKY, ERWIN, 'Renaissance and Renascences', *Kenyon Review*, vi (1944), pp. 201-36

PHILIPPI, A., *Der Begriff der Renaissance: Daten zu seiner Geschichte*, Leipzig 1912

② 古典主义

LEVIN, HARRY, 'Contexts of the Classical', *Contexts of Criticism*, Cambridge, Mass. 1957, pp. 38-54

LUCK, GEORG, 'Scriptor classicus', *Comparative Literature*, x (1958), pp. 150-58

MOREAU, PIERRE, 'Qu'est-ce qu'un classique? Qu'est-ce qu'un romantique?' *Le Classicisme des Romantiques*, Paris 1932, pp. 1-22

PEYRE, HENRI, *Le Classicisme français*, New York 1942 (contains chapter 'Le Mot classicisme' and annotated bibliography)

VAN TIEGHEM, PAUL, 'Classique', *Revue de synthèse historique*, xli (1931), pp. 238-41

③ 巴罗克艺术风格

CALCATERA, C., 'Il problema del barocco', *Questioni e correnti di storia letteraria* (a volume of *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*, ed. A. Momigliano), Milano 1948, pp. 405-501

COUTINHO, AFRÂNIO, *Aspectos de literatura barroca*, Rio de Janeiro 1950

GETTO, GIOVANNI, 'La polemica sul Barocco', *Letteratura e critica nel tempo*, Milano 1954, pp. 131-218

HATZFELD, HELMUT, 'A Clarification of the Baroque Problem in the Romance Literatures', *Comparative Literature* i (1949), pp. 113-39

Der gegenwärtige Stand der romanistischen Barockforschung, Munich 1961

'The Baroque from the Viewpoint of the Literary Historian', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, xiv (1955), pp. 156-64

KURZ, OTTO, 'Barocco: storia di una parola', *Lettere italiane*, xii (1960), pp. 414-44

MACRÌ, ORESTE, *La bistoriografia del barroco literario español*, Bogotá 1961

MIGLIORINI, BRUNO, 'Etimologia e storia del termine Barocco', in *Manierismo, Barocco, Rococò: Concetti e termini. Convegno internazionale*, Accademia dei Lincei, Rome 1962, pp. 39-49

MOURGUES, ODETTE DE, *Metaphysical, Baroque, and Précieux Poetry*, Oxford 1953

NELSON, LOWRY, Jun., 'Baroque: Word and Concept', *Baroque Lyric Poetry*, New Haven 1961, pp. 1-17

SAYCE, R. A., 'The Use of the Term "Baroque" in French Literary History', *Comparative Literature*, x (1958), pp. 246-53

WELLEK, RENÉ, 'The Concept of Baroque in Literary Scholarship', *Journal of Aesthetics*, v (1946), pp. 77-109 (with full bibliography)

④ 浪漫主义

AYNARD, JOSEPH, 'Comment définir le romantisme?', *Revue de littérature comparée*, v (1925), pp. 641-58

- BALDENSPERGER, FERNAND, 'Romantique - ses analogues et équivalents', *Harvard Studies and Notes in Philology and Literature*, XIV (1937), pp. 13-105
- BARRÈRE, JEAN-BERTRAND, 'Sur quelques définitions du Romantisme', *Revue des sciences humaines*, LXII-LXIII (1951), pp. 93-110
- PECKHAM, MORSE, 'Toward a Theory of Romanticism', *PMLA*, LXVI (1951), pp. 5-23; 'Toward a Theory of Romanticism: II. Reconsiderations', *Studies in Romanticism*, I (1961), 1-6
- PETERSEN, JULIUS, *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik*, Leipzig 1926
- REMAK, HENRY H. H., 'West European Romanticism: Definition and Scope', *Comparative Literature: Method and Perspective* (ed. Newton P. Stallknecht and Horst Frenz), Carbondale, Ill. 1961, pp. 223-59
- SCHULTZ, FRANZ, 'Romantik und Romantisch als literaturgeschichtliche Terminologie und Begriffsbildungen', *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, II (1924), pp. 349-66
- SMITH, LOGAN P., *Four Words: Romantic, Originality, Creative, Genius* (Society for Pure English, Tract No. 17), Oxford 1924 (reprinted in *Words and Idioms*, Boston 1925)
- ULLMANN, RICHARD, and GOTTHARD, HELENE, *Geschichte des Begriffs 'Romantisch' in Deutschland*, Berlin 1927
- WELLEK, RENÉ, 'The Concept of Romanticism in Literary Scholarship', *Comparative Literature* I (1949), pp. 1-23, 147-72

⑤ 现实主义

- BORGERHOFF, E. B. O., 'Realisme and Kindred Words: Their Use as a Term of Literary Criticism in the First Half of the Nineteenth Century', *Publications of the Modern Language Association*, LIII (1938), pp. 837-43
- BRINKMANN, RICHARD, *Wirklichkeit und Illusion: Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus*, Tübingen 1957
- LEVIN, HARRY (ed.), 'A Symposium on Realism', *Comparative Literature* III (1951), pp. 193-285
- WATT, IAN, 'Realism and the Novel Form', *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London 1960, pp. 9-34
- WEINBERG, BERNARD, *French Realism: The Critical Reaction, 1830-70*, Chicago 1937
- WELLEK, RENÉ, 'The Concept of Realism in Literary Scholarship', *Neophilologus*, XL (1960), pp. 1-20

⑥ 象征主义

- BARRE, ANDRÉ, *Le Symbolisme*, Paris 1911
- LEHMANN, A. G., *The Symbolist Aesthetic in France 1885-1895*, Oxford 1950
- MARTINO, PIERRE, *Parnasse et symbolisme: 1850-1900*, Paris 1925, pp. 150-55

4. 文学和历史中的发展问题

- ABERCROMBIE, LASCELLES, *Progress in Literature*, London 1929
- BRUNETIÈRE, FERDINAND, *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Paris 1890
- CAZAMIAN, LOUIS, *L'Évolution psychologique de la littérature en Angleterre*, Paris 1920
- CROCE, BENEDETTO, 'Categorismo e psicologismo nella storia della poesia', *Ultimi saggi*, Bari 1935, pp. 373-79
- 'La riforma della storia artistica e letteraria', *Nuovi saggi di estetica*, second ed., Bari 1927, pp. 157-80
- CURTIUS, ERNST ROBERT, *Ferdinand Brunetière*, Strassburg 1914
- DRIESCH, HANS, *Logische Studien über Entwicklung* (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie, Philosophisch-historische Klasse, 1918, No. 3)
- KANTOROWICZ, HERMANN, 'Grundbegriffe der Literaturgeschichte', *Logos*, xviii (1929), pp. 102-21
- KAUTZSCH, RUDOLF, *Der Begriff der Entwicklung in der Kunstgeschichte* (Frankfurter Universitätsteden, No. 7), Frankfurt 1917
- MANLY, JOHN MATTHEWS, 'Literary Forms and the New Theory of the Origin of Species', *Modern Philology*, iv (1907), pp. 577-95
- MANNHEIM, KARL, 'Historismus', *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, lii (1925), pp. 1-60 (English tr. in *Essays on the Sociology of Knowledge*, New York 1952, pp. 84-133)
- MEINECKE, FRIEDRICH, 'Kausalitäten und Werte in der Geschichte', *Historische Zeitschrift*, cxxxvii (1918), pp. 1-27 (reprinted in *Staat und Persönlichkeit*, Berlin 1933, pp. 28-53)
- RICKERT, HEINRICH, *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung*, Tübingen 1902 (fifth ed., 1929)
- Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft*, Tübingen 1921
- RIEZLER, KURT, 'Über den Begriff der historischen Entwicklung', *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, iv (1926), pp. 193-225
- SYMONDS, JOHN ADDINGTON, 'On the Application of Evolutionary Principles to Art and Literature', *Essays Speculative and Suggestive*, London 1890, Vol. i, pp. 42-84
- TROELTSCH, ERNST, *Der Historismus und seine Probleme*, Tübingen 1922, new ed 1961
- WELLEK, RENÉ, 'The Concept of Evolution in Literary History', *For Roman Jakobson*, The Hague 1956, pp. 653-61

索引

(按原文的字母次序排列，条目后的数字系原书页码，检索时请查印在本书正文页边的数码。本索引包括正文和作者原注中的人名，但不包括在参考书目中出现的人名。)

- | | |
|---|--|
| Aarne, Antti, 阿尔尼, 恩蒂, 305 | Apollinaire, Guillaume, 阿波利奈, 纪尧姆, 143 |
| Abbott, Charles D., 艾博特, 查尔斯 D., 285 | Ariosto, Ludovico, 阿里奥斯托, 鲁道维科, 126 |
| Abercrombie, Lascelles, 艾伯克龙比, 拉塞尔斯, 310 | Aristotle, 亚里士多德, 18, 32, 36, 39, 190, 195, 212, 227, 228, 230, 231, 233, 301, 308 |
| Addison, Joseph, 艾迪生, 约瑟夫, 102, 103, 194, 247 | Arnheim, Rudolph, 安海姆, 鲁道夫, 285 |
| Adler, Alfred, 艾德勒, 艾尔弗雷德, 283 | Arnold, Matthew, 阿诺德, 马修, 31, 45, 64, 78, 178, 192, 212, 282, 298 |
| Adler, Mortimer, 艾德勒, 莫蒂默, 30, 275, 287 | Aron, Raymond, 阿隆, 雷蒙, 273 |
| Adoraskij, V., 阿多拉斯基, V., 288 | Auden, W.H., 奥登, W.H., 83, 232, 235, 283, 284 |
| Aeschylus, 埃斯库罗斯, 29, 98, 109, 190, 288 | Audiat, Pierre, 奥迪亚, 皮埃尔, 294 |
| Agrippa, Cornelius, 阿格里帕, 科尼利厄斯, 205, 301 | Auerbach, Erich, 奥尔巴哈, 埃里希, 50, 278 |
| Aiken, Conrad, 艾肯, 康拉德, 92 | Augustine, St, 圣奥古斯丁, 36, 276 |
| Ainslie, Douglas, 安斯利, 道格拉斯, 296, 306 | Austen, Jane, 奥斯汀, 简, 63, 84, 103, 216, 220 |
| Allen, R.J., 艾伦·R.J., 286 | Babbitt, Irving, 巴比特, 欧文, 126, 307, 308 |
| Alonso, Amado, 阿朗索, 阿马多, 182 | Bacon, Francis, 培根, 弗兰西斯, 201, 203 |
| Alonso, Dámaso, 阿朗索, 达马索, 181 —2 | Baker, J.E., 贝克, J.E., 310 |
| Amiel, Henri Frédéric, 艾米尔, 亨利·弗雷德里克, 221 | Baldensperger, Fernand, 巴登斯贝格, 弗纳尔德, 41, 277, 287 |
| Ampère, J.-J., 阿姆培尔, J.-J., 46 | |
| Apelles, 阿佩莱斯, 128 | |

- Bale, John, 贝尔, 约翰, 261
- Bally, Charles, 拜利, 查尔斯, 178, 298, 302
- Balzac, Honore de, 巴尔扎克, 26, 33, 85, 86, 103, 116, 117, 213, 219, 221, 246, 290, 305, 306
- Barante, Prosper de, 巴朗特, 普洛斯波戴, 99, 286及其后一页。
- Barat, Emile, 巴拉, 爱弥尔, 184
- Barbusse, Henri, 巴布塞, 亨利, 182, 299
- Barkas, Pallister, 巴卡斯, 帕利斯特, 166, 296
- Barnes, H.E., 巴恩斯, H.E., 288
- Barrie, James, 巴里, 詹姆斯, 307
- Bartas, du; Guillaumine de Sallust, Sieur, 杜巴达; 居约·德·沙吕, 西厄, 199
- Barzun, Jacques, 巴宗, 雅克, 310
- Bassano, Jacopo, 巴萨诺, 雅可布, 134
- Bate, Walter Jackson, 贝特, 沃尔特·杰克逊, 159, 282, 295
- Bateson, F.W., 贝特森, F.W., 40, 174, 175, 270, 297
- Baudelaire, Charles, 波德莱尔, 夏尔, 48, 63, 84, 197, 285
- Baudouin, Charles, 鲍德温, 查尔斯, 300
- Baynes, H.G., 贝恩斯, H.G., 284
- Beach, Joseph Warren, 比奇, 约瑟夫·沃伦, 293, 306
- Beaumont, Francis, 鲍芒, 弗朗西斯, 40, 67, 209, 281
- Becker, F.B., 贝克尔, F.B., 288
- Becker, Howard, 贝克尔, 霍华德, 288
- Becking, Gustav, 贝金, 古斯塔夫, 296
- Bédé, Jean-Albert, 比德, 让-阿尔伯, 84
- Bédier, Joseph, 贝蒂埃, 约瑟夫, 59
- Beethoven, Ludwig van, 贝多芬, 路德维希·冯, 117
- Belgion, Montgomery, 贝尔金, 蒙哥马利, 35
- Bennett, Arnold, 班纳特, 阿诺德, 103
- Bentley Eric, 本特利, 埃里克, 274
- Bentley, Gerald E., 本特利, 杰拉尔德·E., 287
- Benussi, Vittorio, 班奴西, 维多利奥, 297
- Berdyaev, Nikolai, 贝加叶夫, 尼古拉, 114, 289
- Berend, E., 贝伦特, E., 305
- Bergson, Henri, 伯格森, 亨利, 22, 32, 183
- Berkeley, George, 柏克莱, 乔治, 21, 113, 192
- Berkelman, R.G., 伯克尔曼, R.G., 284
- Berlioz, Hector, 柏辽兹, 赫克特, 117
- Bernays, Michael, 伯奈斯, 迈克尔, 280
- Bernini, Giovanni, 贝尼尼, 乔凡尼, 148
- Bethell, S.L., 贝瑟尔, S.L., 274
- Birkhoff, G.D., 伯克豪夫, G.D., 130页及其后一页, 158, 292, 294
- Blackmur, R.P., 布莱克默, R.P., 39
- Blagoy, D., 布拉戈依, D., 286
- Blair, Hugh, 布莱尔, 休, 229及其后一页, 231
- Blake, William, 布莱克, 威廉, 26, 118, 128, 175, 189, 190, 205, 245, 248, 300—1
- Bloch, Joseph, 布洛赫, 约瑟夫, 287
- Blok, Alexander, 勃洛克, 亚历山大, 235
- Boas, F.S., 博厄斯, F.S., 279
- Boas, George, 博厄斯, 乔治, 31, 110, 243, 275, 289, 310
- Boccaccio, Giovanni, 薄加丘, 乔万尼, 221
- Bodkin, Moud, 博德金, 莫德, 284
- Boeckh, Philip August, 波克, 菲利普, 奥古斯特, 38, 276
- Boehme, Jakob, 波默, 雅科布, 118, 301
- Bogatyrev, Pyotr, 波格提列夫, 彼得尔, 277

- Boileau, Nicolas(de Despréaux), 布瓦洛, 尼古拉(德·戴斯波洛), 229, 230
 Bonald, Louis G.A., Vicomte de, 邦纳, 路易·G.A., 维柯姆·戴, 95, 285
 Bontoux, Germaine, 邦多, 日曼, 291
 Boothby, Hill, 布思比, 希尔, 290
 Boring, E.G., 博林, E.G., 300
 Bosanquet, Bernard, 鲍桑葵, 伯纳德, 243, 244, 310
 Bosanquet, Theodora, 博赞克特, 西奥多拉, 284
 Bossuet, Jacques-Bénigne, 波苏埃, 雅克一贝涅, 26
 Boswell, James, 鲍斯威尔, 詹姆斯, 58, 279
 Boucher, François, 布歇, 弗朗索瓦, 125
 Bouterwek, Fridrich, 布特维克, 弗里德里希, 49, 50, 278
 Bowling, Lawrence, 鲍林, 劳伦斯, 306
 Bradby, Anne, 布莱德比, 安妮, 304
 Bradley, A.C., 布雷德利, A.C., 37, 276
 Bradley, Sculty, 布雷德利, 斯卡利, 280
 Brandes, Georg, 勃兰兑斯, 格奥尔格, 76, 78, 282
 Brecht, Berthold, 布莱希特, 贝多特, 235
 Bremond, Abbé Henri, 勃莱芒, 阿贝·亨利, 116
 Breughel, Pieter, the Elder, 老勃吕盖尔, 皮埃尔, 129, 292
 Bridges, Robert, 布里奇斯, 罗伯特, 123
 Bright, Timothy, 布赖特, 蒂莫西, 33
 Brik, Osip, 勃利克, 奥西普, 159, 295
 Brontë, Charlotte, 勃朗蒂, 夏洛蒂, 79, 106
 Brontë, Emily, 勃朗蒂, 艾米莉, 79, 188, 282—3
 Brontë, Patrick, 勃朗蒂, 帕特里克, 79
 Brooks, Cleanth, Jun., 布鲁克斯, 克林斯, Jun., 248, 301, 302, 311
 Brown, John, 布朗, 约翰, 268
 Brown, Stephen J., 布朗, 斯蒂芬·J., 301
 Browne, Sir Thomas, 布朗, 托·马斯爵士, 164, 165, 201, 203
 Browning, Robert, 勃朗宁, 罗伯特, 110, 113, 148, 159, 161, 168
 Bruegel, Pierre, 勃吕盖尔, 皮埃尔, 见 Breughel 条。
 Brüggemann, Fritz, 勃吕格曼, 弗利茨, 288
 Brühl, Count Hans Moritz von, 布吕尔, 汉斯·莫里兹·冯, 伯爵, 290
 Brunetière, Ferdinand, 布吕内蒂耶, 费迪南, 236, 256, 261, 278, 309
 Bruno, Giordano, 布鲁诺, 乔尔丹诺, 113, 114
 Bryusov, Valery, 布吕索夫, 瓦莱里, 295
 Bücher, Karl, 比歇, 卡尔, 109, 288
 Buhler, Karl, 毕勒, 卡尔, 195, 301
 Bunyan, John, 斑扬, 约翰, 217, 219
 Burckhardt, Jakob, 伯克哈特, 雅克布, 134, 293
 Burgum, Edwin B., 伯格姆, 埃德温·B., 109, 288
 Burke, Edmund, 博克, 埃德蒙, 21, 165, 192, 201, 203
 Burke, Kenneth, 伯克, 肯尼思, 30—1, 39, 275, 289, 304
 Burnet, John, 伯内特, 约翰, 281
 Burney, Charles, 伯尼, 查尔斯, 253
 Burney, Fanny, 伯尼, 范尼, 216
 Burns, Robert, 彭斯, 罗伯特, 96, 200—1
 Burton, Robert, 伯顿, 罗伯特, 258
 Butler, Joseph, 巴特勒, 约瑟夫, 21
 Butler, Samuel, 勃特勒, 撒缪尔, 113
 Butler-Bowden, W., 巴特勒—鲍登·W., 279
 Byely, Andrey, 巴依里, 安德列依, 165
 Byrne, Muriel St Clare, 伯恩, 穆里尔·

- 圣克莱尔, 279
Byron, George Gordon, Lord, 拜伦, 乔治·戈登, 劍爵士, 77, 80, 81, 99, 160, 210, 232, 245, 247, 260, 264, 287, 308
- Cailliet, Émile, 凯耶, 爱弥尔, 84, 284, 303
Campbell, George, 坎贝尔, 乔治, 196, 198, 301
Campbell, Lewis, 坎贝尔, 路易斯, 65
Campbell, Lily, 坎贝尔, 李莉, 91, 276, 285, 286
Campbell, Oscar J., 坎贝尔, 奥斯卡·J., 91, 276, 285
Campion, Thomas, 坎皮恩, 托马斯, 291, 297
Carlyle, Thomas, 卡莱尔, 托马斯, 48, 96, 180, 264
Carpenter, F.I., 卡彭特, F.I., 305
Carroll, Lewis, 卡罗尔, 路易斯, 183
Carter, John, 卡特, 约翰, 68, 282
Cassagne, A., 卡桑涅, A., 286
Cassirer, Ernst, 卡西尔, 恩斯特, 120, 291, 301
Cather, Willa, 凯瑟, 威拉, 214
Caudwell, Christopher, 考德威尔, 克里斯托弗, 109, 288—9
Cazamian, Louis, 卡扎米安, 路易斯, 18, 253, 267, 273, 293, 311—12
Celtes, Conrad, 凯尔提斯, 康拉德, 68
Cervantes, Miguel de Saavedra, 塞万提斯, 米盖尔·德·萨阿维德拉, 49, 217
Chadwick, H.M., 查德威克, H.M., 268, 313
Chadwick, Norah K., 查德威克, 诺拉·K., 268, 284, 313
Chalmers, George, 查默斯, 乔治, 68, 282
Chambers, Edmund K., 钱伯斯, 埃德蒙·K., 280
Chambers, F.P., 钱伯斯, F.P., 310
Chambers, R.W., 钱伯斯, R.W., 280
Chandler, Albert R., 钱德勒, 艾伯特·R., 285
Chapman, George, 查普曼, 乔治, 302
Chapman, R.W., 查普曼, R.W., 280
Charteris, Evan, 查特里斯, 埃文, 311
Chase, Richard, 蔡斯, 理查德, 283
Chateaubriand, François—René, 夏多勃里昂, 弗朗索瓦—勒内, 116, 126
Chatterton, Thomas, 查特顿, 托马斯, 67, 68, 281
Chaucer, Geoffrey, 乔叟, 杰弗里, 42, 45, 60, 65, 66, 103, 172, 181, 221, 247, 280
Chekov, Anton, 契诃夫, 安东, 96, 103, 216, 233, 276
Chénier, André, 谢尼尔, 安德烈, 308
Cherniss, Harold, 彻尼斯, 哈罗德, 276
Chesterfield, Lord(Philip Dormer Stanhope), 切斯特菲尔德, 劍爵士(菲利普·多默·斯坦厄普), 99
Child, Francis, 蔡尔德, 弗朗西斯, 61
Church, Margaret, 丘奇, 玛格丽特, 294
Churchill, Charles, 丘吉尔, 查尔斯, 248
Cicero, 西塞罗, 26, 178
Clark, David Lee, 克拉克, 戴维·李, 312
Clark, Edwin L., 克拉克, 埃德温·L., 286
Claudel, Paul, 克劳德尔, 保罗, 165
Clemen, Wolfgang, 克莱门, 沃尔夫冈, 210, 259, 302, 304, 312
Clemons, Harry, 克莱蒙斯, 哈里, 298
Cohen, Morris R., 科恩, 莫里斯·R., 285
Coleridge, Ernest Hartley, 科尔里奇, 厄恩斯特, 哈特利, 282
Coleridge, Samuel Taylor, 柯勒律治, 塞缪尔·泰勒, 75, 84, 86, 89, 102, 113, 133, 186, 189, 191, 228, 242, 247, 264, 267, 282, 284, 300

- Collingwood, R. G., 科林伍德, R. G.,
43, 273, 275, 276
- Collins, Wilkie, 柯林斯, 威尔基, 217
- Collins, William, 柯林斯, 威廉, 126,
245, 260
- Colvin, Sir Sidney, 科尔文, 西德尼爵士, 291
- Congreve, William, 康格里夫, 威廉, 287
- Conrad, Joseph, 康拉德, 约瑟夫, 214,
224
- Cooper, James F., 库柏, 詹姆斯·F., 88
- Coquelin, Constant, 柯克兰, 康斯坦特,
307
- Corneille, Pierre, 高乃依, 皮埃尔, 132
- Cournot, A. A., 戈尔诺, A. A., 266
- Courthope, William, J., 考托普, 威廉,
J., 252, 311
- Cowley, Abraham, 考利, 亚伯拉罕, 247
- Craig, Hardin, 克雷格, 哈丁, 40—1,
276, 312
- Crane, Ronald S., 克兰, 罗纳德·S.,
281, 312
- Crashaw, Richard, 克拉肖夫, 理查德,
300
- Croce, Benedetto, 克罗齐, 贝奈戴托,
17, 86, 123, 130, 184, 226, 260, 273,
274, 277, 285, 291, 292, 306, 312
- Croll, Morris W., 克罗尔, 莫里斯·W.,
296, 298, 299
- Cummings, e.e., 卡明斯, e.e., 143
- Curtius, Ernst Robert, 库提乌斯, 厄恩
斯特·罗伯特, 50, 259
- Cusannuss, Nicolaus, 库萨努斯, 尼古拉
斯, 129
- Cuvier, Georges, Baron, 居维埃, 乔治,
巴龙, 46
- Cysarz, Herbert, 塞萨尔兹, 赫伯特, 119,
120, 291
- Dahlke, H. Otto, 达尔克, H. 奥托, 288
- Dallas, E. S., 达拉斯, E. S., 228, 307
- Daniel, Samuel, 丹尼尔, 塞缪尔, 202
- Dante, 但丁, 26, 34, 36, 42, 49, 79, 85,
110, 113, 114, 178, 187, 201, 244, 245,
275, 291, 298, 300, 301
- Darwin, Charles R., 达尔文, 查尔
斯·R., 22
- Dauzat, A., 道查, A., 298
- Davenant, Sir William, 达维纳特, 威
廉爵士, 228
- Davidson, Angus, 戴维森, 安格斯, 290
- Davidson, Donald, 戴维森, 唐纳德, 301
- Davies, Cicely, 戴维斯, 西塞莉, 291
- Dawson, Giles, 道森, 贾尔斯, 281
- De Gré, Gerard L., 德格雷, 杰拉德·
L., 288
- De Quincey, Thomas, 德昆西, 托马斯,
86, 164, 165
- Defoe, Daniel, 笛福, 丹尼尔, 67, 213,
221
- Dekker, Thomas, 德克尔, 托马斯, 17
- Delacroix, Henri, 德拉克罗瓦, 亨利,
285
- Delaney, Thomas, 狄龙尼, 托马斯, 103
- Democritus, 德谟克利特, 117
- Denham, John, 德纳姆, 约翰, 230, 247
- Dennis, John, 丹尼斯, 约翰, 193
- Destutt, Antoine, de Tracy, 特哈西, 91
- Deutschbein, Max, 多依奇拜因, 马克斯,
119, 179, 291
- Dewey, John, 杜威, 约翰, 130, 292
- Dibelius, Wilhelm, 狄伯里乌斯, 狄伯里
乌斯, 威尔海姆, 217, 285, 305
- Dickens, Charles, 狄更斯, 查尔斯, 83,
85, 89, 102, 103, 164, 214, 217, 218,
219, 220, 223, 235, 246, 285, 287, 305,
306
- Dickinson, Emily, 狄金生, 埃米莉, 206,
303

- Diderot, Denis, 狄德罗, 丹尼斯, 82, 281
Dilthey, Wilhelm, 狄尔泰, 威尔海姆, 17, 86, 115, 117, 182, 273, 282, 284, 290
Dion, A., 戴恩, A., 302
Dodge, N.E., 道奇, N.E., 312
Donne, John, 邓恩, 约翰, 41, 112, 201, 202, 203, 207, 208, 247, 248, 302, 311
Donohue, James J., 多诺霍, 詹姆斯·J., 307
Dostoyevsky, Fyodor, 陀思妥耶夫斯基, 费多尔, 27, 33, 82, 85, 90, 92, 96, 113, 114, 123, 235, 289
Dowden, Edward, 道登, 爱德华, 76
Downey, June, 唐尼, 琼, 300
Dreiser, Theodore, 德莱塞, 西奥多, 88, 158
Dryden, John, 德莱登, 约翰, 40, 48, 59, 112, 199, 231, 247, 258, 274, 277, 279, 302
Dujardin, Édouard, 杜亚丹, 埃都阿, 224, 306
Dumas, Alexandre, 大仲马, 102
Duns Scotus, 顿斯·斯考特, 113
Duval, Alexandre, 杜瓦尔, 亚历山大, 277

Eastman, Max, 伊斯曼, 马克斯, 33, 275, 286
Egan, Rose, F., 伊根, 罗斯·F., 286
Eichendorff, Josef von, 艾兴多夫, 约瑟夫·冯, 121
Eichenbaum, Boris, 艾肯鲍姆, 鲍里斯, 173, 293, 297
Einstein, Albert, 爱因斯坦, 艾伯特, 294
Eliot, George, 爱略特, 乔治, 113, 122
Eliot, Thomas Stearns, 艾略特, 托马斯·斯特恩斯, 31, 34, 36, 77, 83, 85, 87, 110, 114, 187, 199, 209, 232, 235, 241, 243, 246, 247, 259, 254, 275, 276, 282, 283, 284, 289, 300, 304, 310, 312
Elizabeth, Queen, 伊丽莎白, 女王, 64, 263
Elledge, Scott, 埃勒济, 斯科特, 273
Ellis, Havelock, 埃利斯, 哈夫洛克, 286
Ellis—Fermor, Una, 埃利斯—费莫尔, 尤纳, 292
Elton, Oliver, 埃尔顿, 奥利弗, 253, 296, 311
Emerson, Ralph W., 爱默生, 拉尔夫·W., 26, 37, 38, 112, 165, 191, 215
Empedocles, 恩培多克勒, 114
Empson, William, 燕卜荪, 威廉, 227, 293
Engels, Friedrich, 恩格斯, 弗里德里希, 287—8
Engstrom, A.G., 恩格斯特洛姆, A.G., 283
Eppelsheimer, H. W., 埃帕尔谢默, H. W., 291
Erhardt—Siebold, Erika von, 埃哈特—西波尔特, 埃里卡·冯, 283
Erlich, Victor, 埃利希, 维克托, 293, 297
Ermatinger, Emil, 埃马丁格, 埃米尔, 279, 292, 313
Erskine, John, 厄斯金, 约翰, 228, 307
Etiemble, René, 艾吉昂姆伯, 勒内, 295
Euripides, 欧里庇得斯, 42, 98
Ewer, M.A., 尤尔, M.A., 303

Faguet, Émile, 法居, 爱弥尔, 305
Fairchild, Hoxie N., 菲尔柴尔德, 霍克西·N., 116, 290
Farquhar, George, 法奈尔, 乔治, 287
Farrell, James T., 法雷尔, 詹姆斯·T., 103
Faulkner, William, 福克纳, 威廉, 92, 102, 218
Fenollosa, Ernest, 芬诺罗萨, 艾内斯特,

- | | |
|--|--|
| <p>143, 294</p> <p>Fergusson, Francis, 弗格森, 弗朗西斯, 306</p> <p>Fernandez, Ramon, 菲纳第, 拉蒙, 78, 224, 282, 306</p> <p>Feuerbach, Ludwig, 费尔巴哈, 路德维希, 113</p> <p>Feuillerat, Albert, 弗耶哈, 艾伯特, 91, 285</p> <p>Fichte, Johaun Gottlieb, 费希特, 约翰·戈特利布, 113, 117, 121</p> <p>Ficino, Marsilio, 费希诺, 马希里奥, 114</p> <p>Fiedler, Konrad, 菲德勒, 康拉德, 26, 132</p> <p>Fielding, Henry, 菲尔丁, 亨利, 103, 219, 220</p> <p>Firth, Sir Charles, 费恩, 查尔斯爵士, 286</p> <p>Fischer, Ottokar, 费舍尔, 奥托卡, 283</p> <p>Flaubert, Gustave, 福楼拜, 古斯塔夫, 87, 90, 216, 223, 284, 305</p> <p>Fleay, Frederick Gard, 弗莱, 弗雷德里克·加德, 280</p> <p>Fletcher, John, 弗莱契, 约翰, 40, 67, 209, 281</p> <p>Foerster, Norman, 福斯特, 诺曼, 277, 309</p> <p>Follett, Wison, 福勒特, 威尔逊, 213, 304</p> <p>Forest, L.C. T., 福雷斯特, L. C. T., 285</p> <p>Forman, Buxton H., 福尔曼, 巴克斯顿·H., 282, 285</p> <p>Forster, Edward Morgan, 福斯特, 爱德华·摩根, 33, 275, 305</p> <p>Forster, John, 福斯特, 约翰, 305</p> <p>Fraenkel, Eduard, 弗伦克尔, 爱德华, 297</p> <p>Frank, Joseph, 弗兰克, 约瑟夫, 215,</p> | <p>303, 304</p> <p>Frank, Waldo, 弗兰克, 沃尔多, 92, 286</p> <p>Franz, Wilhelm, 弗朗兹, 威尔海姆, 176, 298</p> <p>Fraser, G.M., 弗雷泽, G.M., 281</p> <p>Freeman, Joseph, 弗里曼, 约瑟夫, 286</p> <p>Freud, Sigmund, 弗洛伊德, 西格蒙特, 82, 83, 107, 113, 193</p> <p>Friedman, Arthur, 弗里德曼, 阿瑟, 280</p> <p>Friedman, Melvin, 弗里德曼, 梅尔文, 306</p> <p>Frisheisen-Köhler, Max, 弗里沙因森—奎勒, 迈克斯, 290</p> <p>Fromm, Erich, 弗洛姆, 埃利希, 83, 283</p> <p>Frost, Robert, 弗罗斯特, 罗伯特, 190, 301</p> <p>Furnivall, Frederick J., 弗尼瓦尔, 弗雷德里克·J., 280</p> <p>Galton, Francis, 高尔顿, 弗朗西斯, 187</p> <p>Galsworthy, John, 高尔斯华绥, 约翰, 103</p> <p>Garrick, David, 加里克, 戴维, 64</p> <p>Gaskell, Elizabeth Cleghorn, 加斯克尔, 伊丽莎白·克莱格霍恩, 106</p> <p>Gautier, Théophile, 戈蒂埃, 台奥菲尔, 126</p> <p>Gay, John, 盖伊, 约翰, 308</p> <p>Gelder, R. van, 格尔德, R. 凡, 284</p> <p>Gellert, Johann Fürchtegott, 盖勒特, 约翰·费希特戈特, 116, 290</p> <p>George, Stefan, 乔治, 斯蒂芬, 205—6</p> <p>Gershenson, M.O., 格森佐, M.O., 289</p> <p>Gesemann, Gerhard, 盖斯曼, 葛哈特, 277</p> <p>Gibbon, Edward, 吉本, 爱德华, 21, 165</p> <p>Gibbons, Thomas, 吉本斯, 托马斯, 199, 302</p> <p>Gide, André, 纪德, 安德烈, 223</p> |
|--|--|

- Gilby, Thomas, 吉尔比, 托马斯, 32
 Gilson, Étienne, 吉尔森, 埃蒂安内, 113, 289
 Gissing, George, 吉辛, 乔治, 216
 Glockner, Hermann, 格劳克纳, 赫尔曼, 114, 289
 Godwin, William, 戈德温, 威廉, 113, 115, 217, 305
 Goethe, Johann Wolfgang von, 歌德, 约翰·沃尔夫冈·冯, 36, 47, 48, 49, 63, 77, 79, 82, 84, 85, 87, 90, 99, 102, 113, 114, 117, 118, 123, 127, 133, 175, 181, 276, 277, 282, 284, 291, 298, 300, 307
 Gogol, Nikolai, 果戈理, 尼古拉, 97, 149, 165, 219, 223, 239, 305
 Goldsmith, Oliver, 哥尔斯密, 奥利弗, 52, 67, 281
 Goncharov, Alexander, 冈察洛夫, 亚历山大, 96
 Góngora, Luis de, 贡果拉, 路易·德, 182, 298
 Gordon, E.H., 戈登, E.H., 305
 Gosse, Edmund, 戈斯, 埃德蒙, 252, 282, 311
 Gourmont, Remy de, 古芒, 拉米·德, 250, 311
 Grabo, Carl, 格拉布, 卡尔, 305
 Grammont, Maurice, 格拉蒙, 莫里斯, 162, 295
 Grattan, J.H., 格拉顿, J.H., 280
 Gray, Thomas, 格雷, 托马斯, 113, 194, 231
 Green, F.C., 格林, F.C., 46, 277
 Greene Robert, 格林, 罗伯特, 66, 181
 Greene, Theodore Meyer, 格林, 西奥多·迈耶, 130, 240, 244, 309, 310
 Greenlaw, Edwin, 格林罗, 埃德温, 20, 38, 273
 Greg, W.W., 格雷格, W.W., 58, 59, 61, 62, 261, 279, 280, 313
 Grégoire, Henri, 格里高里, 亨利, 282
 Grib, V., 格里勃, V., 107
 Griffith, R.H., 格里菲思, R.H., 59, 279
 Grigson, Geoffrey, 格里格森, 杰弗里, 284
 Groot, Albert de, 格鲁特, 艾伯特·德, 296
 Grünewald, Ernst, 格伦瓦尔特, 厄恩斯特, 288
 Gryphius, Andreas, 格里菲斯, 安德烈亚斯, 247
 Guastalla, R.M., 圭亚斯塔拉, R.M., 301
 Guer, Guerlin de, 瑞尔, 古尔林·德, 298
 Gumbel, Hermann, 冈贝尔, 赫尔曼, 279
 Gundolf, Friedrich, 贡道尔夫, 弗里德里希, 182, 282, 298
 Hall, Vernon, 霍尔, 弗农, 308
 Hallam, Henry, 哈勒姆, 亨利, 49, 278
 Hals, Frans, 哈尔斯, 弗朗斯, 117, 131
 Hammond, James, 哈蒙德, 詹姆斯, 231
 Handel, Frederick, 亨德尔, 弗雷德里克, 144
 Hankins, Thomas, 汉金斯, 托马斯, 229
 Haraszti, Zoltán, 哈拉兹提, 佐尔坦, 282
 Harbage, Alfred A., 哈贝奇, 艾尔弗雷德·A., 286
 Harding, M.Ester, 哈丁, M·埃丝特, 284
 Hardy, Thomas, 哈代, 托马斯, 113, 214, 217, 221
 Harris, Frank, 哈里斯, 弗兰克, 76, 282
 Harrison, J.E., 哈里森, J.E., 288
 Harsdörffer, Georg Philipp, 哈尔斯杜福, 乔治·菲利普, 161, 295

- Hartley, David, 哈特莱, 戴维, 113
Hartmann, Eduard von, 哈特曼, 爱德华·冯, 26
Harvey, Gabriel, 哈维, 加布里埃尔, 172
Haselden, R.B., 哈兹尔登, R.B., 279
Haseltine, J., 哈兹尔坦, J., 280
Hastings, James, 黑斯廷斯, 詹姆斯, 294
Hatzfeld, Helmut, 哈兹费尔特, 海尔姆特, 285
Hevens, Raymond D., 黑文斯, 雷蒙德·D., 258, 312
Hawes, Stephen, 霍斯, 斯蒂芬, 172
Hawthorne, Nathaniel, 霍桑, 纳撒尼尔, 216, 217, 219, 220, 304
Hazard, Paul, 阿扎尔, 保尔, 113, 289
Hazlitt, William, 赫兹里特, 威廉, 76
Hebbel, Friedrich, 赫勃尔, 弗里德里希, 113
Hecht, Hans 赫克特, 汉斯, 296
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 黑格尔, 乔治·威尔海姆·弗里德里希, 26, 30, 95, 105, 111, 113, 117, 118, 289
Heine, Heinrich, 海涅, 亨利希, 127, 283
Hemingway, Ernest, 海明威, 厄恩斯特, 87, 102, 223, 229, 284
Hennequin, Émile, 昂内坎, 爱弥尔, 287
Henry, O., 亨利, 欧, 233
Heraclitus, 赫拉克利特, 117
Herbert, George, 赫伯特, 乔治, 143
Herder, Johann Gottfried, 赫德, 约翰·戈特弗里德, 290
Heredia, José—Maria de, 埃列蒂娅, 约瑟—玛丽娅·德, 126
Hesiod, 赫西俄德, 29
Heusler, Andreas, 荷依斯勒, 安德烈亚斯, 278
Heyl, Bernard C., 海尔, 伯纳德·C., 275, 311
Heywood, Thomas, 海伍德, 托马斯, 17
Hildebrand, Adolf von, 希尔德布兰特, 阿道夫·冯, 26, 132, 274
Hinneberg, Paul, 辛奈堡, 保尔, 290
Hobbes, Thomas, 霍布士, 托马斯, 117, 228, 231, 307
Hoffman, Frederick, J., 霍夫曼, 弗雷德里克·J., 285
Hoffman, E.T.A., 霍夫曼, E.T.A., 85, 121, 221
Hölderlin, Friedrich, 荷尔德林, 弗里德里希, 113, 296
Holz, Arno, 霍尔兹, 阿诺, 143
Homer, 荷马, 30, 42, 49, 50, 99, 162, 178, 196, 227, 228, 243, 248, 254, 275, 291, 298, 301—2
Hooke, S.H., 胡克, S.H., 301
Hopf, H., 霍夫, H., 287
Hopkins, Gerard Manley, 霍普金斯, 杰勒德·曼利, 113, 159, 176, 180, 182, 243, 277, 298
Horace, 贺拉斯, 30, 98, 227, 238, 254, 275
Hornbostel, E.M., 霍恩鲍斯特, E.M., 295
Horney, Karen, 霍恩尼, 卡伦, 37, 83, 275, 283
Hornstein, Lillian H., 霍恩斯坦, 莉莲·H., 208, 304
Hoskyns, John, 霍斯金斯, 约翰, 198, 302
Hotson, Leslie, 霍特森, 莱斯利, 58, 279
Hottinger, M.D., 霍丁杰, M.D., 292
Housman, A.E., 豪斯曼, A.E., 147
Howard, W.G., 霍华德, M.G., 291
Howells, William Dean, 豪厄尔斯, 威廉·迪安, 103, 213, 224
Hroswitha, 荷丝韦德, 68, 282
Hughes, John, 休斯, 约翰, 292
Hugo, Victor, 雨果, 维克多, 125, 198
Humle, T.E., 休姆, T.E., 300, 303

- Hume, David, 休谟, 戴维, 21
- Hurd, Richard, 赫德, 理查德, 292
- Hurdis, James, 赫狄斯, 詹姆斯, 65, 281
- Husserl, Edmund, 胡塞尔, 埃德蒙特, 151, 294
- Hussey, Christopher, 赫西, 克里斯托弗, 293
- Hustvedt, Sigurd B., 哈斯特维特, 西格德·B., 280
- Huxley, Aldous, 赫胥黎, 奥尔德斯, 223
- Huxley, Thomas Henry, 赫胥黎, 托马斯·亨利, 22
- Ibsen, Henrik, 易卜生, 亨里克, 33, 219, 223, 236, 306
- Ingarden, Roman, 英格丹, 罗曼, 151 页及其后一页, 156, 294, 310
- Ipsen, Günther, 伊普森, 冈瑟, 296
- Irvine, H.D., 欧文, H.D., 273
- Irving, Washington, 欧文, 华盛顿, 221
- Isaacs, J., 艾萨克斯, J., 313
- Ivanov, Vyacheslav, 伊万诺夫, 维亚车斯拉夫, 114, 289
- Jackson, T.A., 杰克逊, T.A., 287
- Jacobi, J., 雅各比, J., 284
- Jaensch, Erich, 雅恩什, 埃利希, 83, 283
- Jakobson, Roman, 雅可布森, 罗曼, 173, 228, 277, 278, 282, 295, 297, 301, 307
- James I, King of Scotland, 詹姆斯一世, 苏格兰国王, 98
- James, Henry, 詹姆斯, 亨利, 27, 85, 87, 89, 152, 180, 189, 217, 219, 223, 224, 284, 300, 305
- James, William, 詹姆斯, 威廉, 306
- Jarcho, J., 雅各, J., 312
- Jenkinson, Hilary, 詹金森, 希拉里, 279
- Jirásek, Alois, 伊拉塞克, 阿洛伊斯, 102
- Jodelle, Étienne, 热代尔, 埃吉安, 237, 256
- Johnson, Samuel, 约翰逊, 塞缪尔, 19, 32, 62, 87, 99, 117, 165, 178, 208, 213, 230, 243, 259, 284, 290, 296, 304, 311
- Jolles, André, 尤力斯, 安德烈, 226, 309, 312
- Jonson, Ben, 琼生, 本, 32, 90, 97, 103, 176, 180, 219, 220, 260, 286, 292, 311
- Joyce, James, 乔伊斯, 詹姆斯, 50, 52, 113, 165, 215, 217, 276, 285, 310
- Jung, Carl G., 荣格, 卡尔·G., 82, 84, 113, 284
- Jusserand, Jean Jacques, 约瑟兰特, 琼·雅克, 253
- Juvenal, 朱维纳尔, 259
- Kafka, Franz, 卡夫卡, 弗朗兹, 82, 214, 217, 235, 246
- Kainz, Friedrich, 凯因茨, 弗里德里克, 298
- Kant, Immanuel, 康德, 伊曼努尔, 22, 30, 113, 117, 121, 153, 240
- Kantorowicz, Hermann, 康托罗维奇, 赫尔曼, 280
- Kardiner, Abram, 卡迪纳, 艾布拉姆, 83
- Karg, Fritz, 卡尔克, 弗里茨, 296
- Kastendieck, Miles M., 卡斯顿迪克, 迈尔斯·M., 291
- Kayser, Wolfgang, 凯泽, 沃尔夫冈, 295
- Keats, John, 济慈, 约翰, 26, 63, 77, 81, 90, 91, 110, 125, 159, 247, 248, 264, 282, 285, 291, 295, 308, 312
- Keller, Gottfried, 凯勒, 戈特弗里德, 213
- Keller, Wolfgang, 凯勒, 沃尔夫冈, 279
- Kellett, E.E., 凯利特, E.E., 310
- Kennedy, Arthur G., 肯尼迪, 阿瑟·G., 279
- Ker, W.P., 克尔, W.P., 226, 254, 302, 306, 310, 312

- Kern, Alexander C., 克恩, 亚历山大·C., 288
 Kernodle, George R., 克诺德尔, 乔治·R., 292
 Keynes, John Maynard, 凯恩斯, 约翰·梅纳德, 106, 287
 Killen, A., 基伦, A., 308
 Kilmer, Joyce, 基尔默, 乔伊斯, 18
 King, A.H., 金, A.H., 176, 297
 Kingsley, Charles, 金斯利, 查尔斯, 106
 Kingsmill, Hugh, 金斯米尔, 休, 78, 282
 Kinsley, Edith E., 金斯利, 伊迪丝·E., 282—3
 Kleist, Heinrich von, 克莱斯特, 海因里奇·冯, 113, 121, 290
 Kluckhohn, Paul, 克鲁克豪恩, 保尔, 115, 290
 Knickerbocker, W.S., 尼克博克, W.S., 276
 Knight, G. Wilson, 奈特, G. 威尔逊, 209, 210, 247, 304
 Knights, L.C., 奈茨, L.C., 97, 274, 286, 287, 293
 Köhler, Wolfgang, 奎勒, 沃尔夫冈, 162, 295
 Kohn-Bramstedt, Ernst, 科恩—布兰斯特德, 厄恩斯特, 104, 287
 Konnerth, Hermann, 康纳斯, 赫尔曼, 274
 Konrad, Hedwig, 康拉德, 海德维希, 196
 Korff, Hermann August, 考夫, 赫尔曼·奥古斯特, 119, 120, 291
 Korn, A.L., 科恩, A.L., 196
 Körner, Josef, 奎纳, 约瑟夫, 182, 299
 Krappe, Alexander H., 克拉普, 亚历山大·H., 305, 309
 Kretschmer, Ernst, 克莱施玛, 厄恩斯特, 84, 284
 Krikorian, Yervant H., 克里哥里安,
- V.H., 288
 Kris, Ernst, 克利斯, 厄恩斯特, 303
 Kyd, Thomas, 基德, 托马斯, 66, 181, 200
 Lamb, Charles, 拉姆, 查尔斯, 104, 287
 Landor, Walter Savage, 兰道尔, 沃尔特·萨维奇, 126
 Langer, Susanne K., 兰格, 苏曾娜·K., 35, 275, 285
 Langland, William, 朗格兰, 威廉, 103, 247
 Lanier, Sidney, 兰尼尔, 西德尼, 167
 Lanz, Henry, 兰茨, 亨利, 160, 295, 297
 Larrabee, Stephen A., 拉勒比, 斯蒂芬·A., 125, 291
 Lavine, Thelma Z., 拉维娜, 西尔马·Z., 288
 Lawrence, W.J., 劳伦斯, W.J., 281
 Le Bossu, René, 勒波苏, 雷内, 30
 Leavis, Frank Raymond, 利维斯, 弗兰克, 雷蒙德, 290, 293, 311
 Leavis, Q.D., 利维斯, Q.D., 99, 287
 Lee, Rensselaer W., 李, 伦塞勒·W., 291
 Lee, Sir Sidney, 李, 锡德尼爵士, 139, 259, 293, 312
 Legouis, Émile, 勒古依, 爱弥尔, 134, 273, 291, 293, 312
 Leibniz, Gottfried W., 莱布尼茨, 戈特弗里德·W., 23, 117
 Lerner, Max, 勒纳, 马克斯, 308
 Lessing, Gotthold Ephraim, 莱辛, 戈特汉德·伊弗雷姆, 126, 289
 Levin, Harry, 莱文, 哈里, 286, 306
 Levy, Hanna, 莱维, 汉纳, 292
 Lewis, C.S., 路易斯, C.S., 86, 116, 149, 261, 284, 290, 294, 302, 313
 Lewis, Sinclair, 路易斯·辛克莱, 103, 221

- Licklider, Albert H., 里克里德, 艾伯特·H., 297
- Liliencron, Detlev von, 里连克隆, 德特莱夫·冯, 118
- Lindsay, Vachel, 林赛, 维切尔, 192
- Link, K.C., 林克, K.C., 287
- Locke, John, 洛克, 约翰, 91, 113, 225
- Longinus, 朗吉弩斯, 178, 249
- Lorenzo Magnifico, 洛伦佐·马格尼费科, 134
- Lorrain, Claude, 洛兰, 克劳德, 125
- Lovejoy, Arthur O., 洛夫乔伊, 阿瑟·O., 111页及以后数页, 119, 267, 313
- Lowell, James R., 洛威尔, 詹姆斯·R., 212
- Lowes, John Livingston, 洛斯, 约翰·利文斯顿, 89, 285, 312
- Lubbock, Percy, 卢伯克, 珀西, 152, 223, 224, 293, 306
- Lucka, Emil, 卢斯卡, 爱弥尔, 310
- Lucretius, 卢克莱修, 36, 117
- Ludwig, Otto, 路德维希, 奥托, 223, 283, 284, 306
- Lunacharsky, Anatoli V., 卢那察尔斯基, 安那托里·V., 287
- Luther, Martin, 路德, 马丁, 175
- Lotoslawski, Wincenty, 卢托斯拉夫斯基, 文森提, 65, 281
- Lydgate, John, 里盖特, 约翰, 172
- Llyl, John, 李利, 约翰, 180, 298
- Lynch, K.M., 林奇, K.M., 287
- McCarthy, Desmond, 麦卡锡, 德斯蒙德, 214, 304
- Macaulay, Thomas Babington, 麦考利, 托马斯·巴宾顿, 104, 142, 287
- MacCormick, W.S., 麦考密克, W.S., 280
- MacDonagh, Thomas, 麦克唐奈, 托马斯, 284
- 斯, 297
- Macdonald, Hugh, 麦克唐纳, 休, 59, 279
- McElderry, B.R., Jun., 小麦克尔德里, B.R., 298
- MacInnes, W.D., 麦金尼斯, W.D., 273
- Mackenzie, Compton, 麦肯齐, 康普顿, 232
- Makenzie, Gordon, 麦肯齐, 戈登, 286, 304
- McKerrow, Ronald B., 麦克娄, 罗纳德·B., 62, 279
- MacLeish, Archibald, 麦克利什, 阿奇博尔德, 35
- MacNeice, Louis, 麦克奈斯, 路易斯, 207, 283, 300, 303
- Macpherson, James, 麦克弗森, 詹姆斯, 281
- Máchal, Jan, 马塞尔, 简, 268, 278, 313
- Machaut Guillaume, 玛查特, 圭洛姆, 208
- Machen, Arthur, 麦岑, 阿瑟, 193, 301
- Mair, J., 梅尔, J., 282
- Mallarmé, Stéphane, 玛拉美, 斯蒂芬, 125, 192, 291
- Malone, Edmond, 马龙, 埃德蒙, 65, 67, 280, 281
- Mandelbaum, Maurice, 曼德尔鲍姆, 莫里斯, 273
- Manley, John Matthew, 曼利, 约翰·马修, 280
- Mann, Elizabeth M., 曼, 伊丽莎白·M., 312
- Mann, Thomas, 曼, 托马斯, 27, 123
- Mannheim, Karl, 曼海姆, 卡尔, 108, 288
- Manwaring, Elizabeth W., 曼瓦林, 伊丽莎白·W., 291
- Marett, Robert R., 马雷特, 罗伯特·R., 289
- Marks, Jeanette, 马克斯, 珍妮特, 284

- Marlowe, Christopher, 马娄, 克里斯托弗, 58, 66, 112, 181, 200, 279
- Marston, John, 马斯顿, 约翰, 67, 302
- Marvell, Andrew, 马维尔, 安德鲁, 177, 298
- Marx, Karl, 马克思, 卡尔, 83, 106 及其后一页, 287—8
- Masaryk, Thomas Garrigue, 马沙瑞克, 托马斯·加里格, 68, 282
- Matisse, Henri, 马蒂斯, 亨利, 242
- Matthiessen, Francis O., 马西森, 弗朗西斯·O., 305
- Maturin, Charles, 马图林, 查尔斯, 221
- Maupassant, Guy de, 莫泊桑, 盖伊·德, 223, 306
- Mauthner, Fritz, 莫特纳, 弗里茨, 183, 197
- Mayakovsky, Vladimir, 马雅可夫斯基, 弗拉基米尔, 235
- Mazon, André, 马中, 安德烈, 282
- Medicus, Fritz, 梅迪卡斯, 弗里茨, 292
- Medwell, Henry, 麦德沃尔, 亨利, 58, 279
- Meech, Sanford B., 米彻, 桑福德·B., 279
- Mehring, Franz, 梅林, 弗朗兹, 287
- Meillet, Antoine, 梅耶, 安托万, 172, 297
- Meissner, Paul, 迈斯纳, 保尔, 119, 120, 291
- Melville, Herman, 麦尔维尔, 赫尔曼, 122, 165, 213, 217, 219
- Meredith, George, 梅瑞狄斯, 乔治, 64, 168, 180, 214, 219, 302
- Merezhkovsky, Dmitri, 梅连兹科夫斯基, 多米蒂, 114, 289
- Mérit, Édélstand du, 梅利尔, 埃德斯坦·杜, 278
- Merton, Robert, 默顿, 罗伯特·K., 288
- Meyer, Conrad Ferdinand, 迈耶, 康拉德·菲迪南德, 63, 118
- Meyer, G. W., 迈耶, G. W., 78, 282
- Meyer, Theodor A., 迈耶, 西奥多·A., 274
- Meyerhoff, Hans, 迈耶霍夫, 汉斯, 274
- Meyrinck, Gustav, 梅林克, 居斯塔夫, 299
- Michelangelo Buonarroti, 米开朗琪罗·布奥纳罗蒂, 117, 128, 292
- Middleton, Thomas, 米德尔顿, 托马斯, 67, 287
- Miles, Josephine, 迈尔斯, 约瑟芬, 182, 260, 286, 298, 304
- Milton, John, 弥尔顿, 约翰, 44, 77, 84, 85, 87, 112, 116, 149, 150, 176, 178, 180, 187, 188, 194, 199, 201, 210, 215, 226, 227, 231, 244, 245, 246, 247, 248, 258, 284, 298, 300, 302, 310
- Mime, Edwin, 米姆斯, 埃德温, 308
- Mirsky, Dmitri S., 默斯基, 迪米特里·S., 195, 301
- Mitchell, Margaret, 米切尔, 玛格丽特, 102
- Mizener, Arthur, 迈兹纳, 阿瑟, 308
- Molière, 莫里哀, 32, 104, 213, 220, 235
- Monglond, André, 蒙格龙, 安德烈, 116, 287, 290
- Montaigne, Michel de, 蒙田, 米歇尔·德, 26, 112, 116, 312
- Montesquieu, 孟德斯鸠, 289
- Moore, Marianne, 穆尔, 玛丽安, 213
- Moore, Thomas, 穆尔, 托马斯, 80
- Moore, Virginia, 穆尔, 弗吉尼亚, 79, 282
- Moore, Wilbert E., 穆尔, 威尔伯特·E., 288
- More, Paul Elmer, 莫尔, 保罗·埃尔默, 80
- Morgenstern, Christian, 摩根斯坦, 克里斯蒂安, 183, 293
- Mörike, Eduard, 莫里克, 爱德华, 118

- Morize, André, 莫里兹, 安德烈, 68, 281
- Morley, Henry, 莫利, 亨利, 252, 311
- Morris, Bertram, 莫里斯, 伯特伦, 309
- Morris, Charles, 莫里斯, 查尔斯, 299
- Motherwell, William, 马瑟韦尔, 威廉, 61
- Mozart, Wolfgang Amadeus, 莫扎特, 沃尔夫冈·阿马迪厄斯, 127
- Muir, Edwin, 穆尔, 埃德温, 274
- Mukatovsky, Jan, 穆卡洛夫斯基, 简, 242, 287, 293, 294, 297, 310
- Müller, Curt Richard, 马勒, 科特·理查德, 300
- Müller, Günther, 穆勒, 冈瑟, 261, 274, 309, 313
- Müller, Wilhelm, 穆勒, 威尔海姆, 127
- Murdock, Kenneth B., 默多克, 肯尼思·B., 305
- Murry, John Middleton, 默里, 约翰·米德尔顿, 188, 209, 300
- Nobokov, Vladimir, 纳巴科夫, 弗拉迪米尔, 305
- Nadler, Josef, 纳德勒, 约瑟夫, 52, 278
- Nashe, Thomas, 奈什, 托马斯, 176
- Naumann, Hans, 诺曼, 汉斯, 47, 277
- Needham, G.B., 尼达姆, G.B., 287, 305
- Neruda, Pablo, 聂鲁达, 巴勃罗, 182
- Ness, Frederick, 内斯, 弗雷德里克, 295
- Nethercot, A.H., 内瑟科特, A.H., 285
- Neumann, Carl, 诺曼, 卡尔, 292
- Neumann, Ernst, 诺曼, 厄恩斯特, 292
- Niebuhr, Reinhold, 尼布尔, 莱因霍尔特, 191, 301
- Nietzsche, Friedrich, 尼采, 弗里德里希, 85, 107, 108, 112, 113, 165, 191, 192, 284, 289, 291, 301
- Nohl, Herman, 诺尔, 赫尔曼, 117, 118, 182, 290, 298, 303
- Norden, Eduard, 诺登, 爱德华, 296
- Novalis (Friedrich von Hardenberg), 诺伐里斯(弗里德里希·冯·哈登伯格), 121, 290
- Odin, S., 奥丹, S., 286
- Oliphant, E.H.C., 奥利芬特, E.H.C., 281
- Oliphant, Margaret, 奥利芬特, 玛格丽特, 264
- Olschki, Leonardo, 奥尔希基, 莱奥纳多, 50, 268, 278, 313
- Omond, T.S., 奥芒德, T.S., 166, 296
- Osborn, James Marshall, 奥斯本, 詹姆斯·马歇尔, 279
- Ossian, 欧辛, 48, 67, 68, 165, 281
- Overmeyer, Grace, 奥弗迈耶, 格雷丝, 286
- Ovid, 奥维德, 98
- Palmer, J., 帕尔默, J., 287
- Panofsky, Erwin, 帕诺夫斯基, 歇文, 125, 278, 292
- Paracelsus von Hohenheim, 巴拉塞尔士·冯·霍恩海姆, 129, 205, 301
- Pareto, Wilfredo, 巴勒多, 威尔弗莱多, 107, 108
- Parrott, Thomas Marc, 帕罗特, 托马斯·马克, 280
- Parry, Albert, 帕里, 艾伯特, 286
- Perry, Milman, 帕里, 米尔曼, 301
- Partington, Wilfred, 帕汀顿, 威尔弗雷德, 282
- Pascal, Blaise, 帕斯卡尔, 勃莱斯, 63, 112, 113, 281
- Passarge, W., 巴萨格, W., 293
- Pasternak, Boris, 帕斯捷尔纳克, 鲍里斯, 301, 307
- Pater, Walter, 佩特, 沃尔特, 15, 180,

- 242, 253
- Patterson, Warner F., 帕特森, 沃纳·F., 308
- Patterson, W.M., 帕特森, W.M., 164, 296
- Pattison, Bruce, 帕蒂森, 布鲁斯, 291
- Pearson, Norman H., 皮尔逊, 诺曼·H., 306
- Peele, George, 皮尔, 乔治, 66, 181
- Péguy, Charles, 裴桂依, 查尔斯, 183
- Pepper, S.C., 佩珀, S.C., 309, 310
- Percival, M.O., 珀西瓦尔, M.O., 300
- Percy, Thomas, 珀西, 托马斯, 61
- Perry, Bliss, 佩里, 布利斯, 166, 296
- Petersen, Julius, 彼得森, 尤利叶斯, 266, 313
- Petrarch(Petrarca, Francesco), 皮特拉克(皮特拉卡·弗朗西斯科), 98
- Petsch, Robert, 佩希, 罗伯特, 277, 305
- Peyre, Henri, 佩尔, 亨利, 278, 310, 313
- Phillipe, Charles—Louis, 菲利普, 查尔斯一路易斯, 183, 299
- Pindar, 品达, 98
- Pinder, Wilhelm, 平德, 威尔海姆, 313
- Plato, 柏拉图, 26, 29, 34, 36, 37, 65, 111, 113, 117, 227, 276, 301, 307
- Plautus, 普拉图斯, 220
- Plekhanov, Georgi, 普列汉诺夫, 格奥尔基, 101, 286
- Plotinus, 普罗提诺, 113, 140
- Poe, Edgar Allan, 坡, 埃德加·爱伦, 29, 48, 84, 85, 88, 127, 131, 158, 188, 214, 217, 220, 222, 233, 285, 304
- Polívka, Jiří, 波利夫卡, 吉里, 277
- Pollard, A.W., 波拉德, A.W., 61, 62, 280
- Pollard, Graham, 波拉德, 格雷厄姆, 68, 282
- Pollock, Thomas Clark, 波洛克, 托马斯·克拉克, 22, 273
- Fongs, Hermann, 朋斯, 赫尔曼, 204, 205, 206, 302, 303
- Poole, Thomas, 普尔, 托马斯, 282
- Pope, Alexander, 蒲伯, 亚历山大, 15, 40, 42, 43, 61, 77, 81, 99, 113, 115, 160, 161, 167, 182, 198, 199, 210, 247, 248, 259, 279, 280, 302
- Pope, John C., 蒲伯, 约翰·C., 297
- Pöppelmann, Daniel Adam, 柏普曼, 丹尼尔·亚当, 148
- Potter, Stephen, 波特, 斯蒂芬, 273
- Pottle, Frederick A., 波特尔, 弗雷德里克·A., 41, 276, 279, 310
- Pound, Ezra, 庞德, 埃兹拉, 187, 300
- Praz, Mario, 普拉兹, 马里奥, 115, 208, 220, 290, 304, 306, 310
- Prescott, Frederick H., 普雷斯科特, 弗雷德里克·H., 285
- Price, Hereward T., 普赖斯, 赫里沃德·T., 280
- Prior, Matthew, 普赖尔, 马修, 248
- Proust, Marcel, 普鲁斯特, 马塞尔, 81, 87, 91, 92, 103, 126, 183, 235, 246, 285
- Pushkin, Alexander, 普希金, 亚历山大, 97, 114, 164, 175, 181, 235, 286, 289
- Puttenham, George, 普腾汉, 乔治, 301
- Quarles, Francis, 奎尔斯, 弗朗西斯, 195
- Quentin, Dom Henri, 昆廷, 多姆·亨利, 59
- Quiller-Couch, Sir Arthur, 奎勒—库奇, 阿瑟爵士, 280
- Quintilian, 昆提连, 204, 301, 302
- Rabelais, François, 拉伯雷, 弗朗索瓦, 113, 176, 183
- Racine, Jean, 拉辛, 简, 84, 132, 219, 235, 237, 256

- Radcliffe, Anne, 瑞德克利芙, 安妮, 216, 221
- Rageot Gaston, 哈盖奥, 加斯顿, 287
- Raglan, Fitzroy Richard Somerset, Lord, 拉格伦, 菲茨罗伊·理查德·萨默塞特, 势爵, 301
- Rahv, Philip, 拉夫, 菲利普, 305
- Railo, Eino, 拉罗, 艾诺, 308
- Rank, Otto, 兰克, 奥托, 82
- Rank, Leopold, 兰克, 利奥波德, 254
- Ransom, John Crowe, 兰色姆, 约翰·克劳, 32, 162, 295, 308
- Ratchford, Fannie, 拉奇福德, 范尼, 282
- Read, Sir Herbert, 里德, 赫伯特爵士, 284
- Reed, A.W., 里德, A.W., 279
- Reeve, Clara, 里夫, 克拉拉, 216, 304
- Rehm, Walther, 雷姆, 瓦尔特, 115, 290
- Reid, L.A., 里德, L.A., 244, 245, 310
- Rembrandt van Rijn, 伦勃朗·范·莱恩, 117, 134
- Reynolds, George G., 雷诺兹, 乔治·G., 292
- Ribot, Théodule Armand, 李博, 台奥都·阿蒙, 85, 284
- Richards, Ivor Armstrong, 理查兹, 艾弗·阿姆斯特朗, 16, 140, 145, 147, 162, 187, 192, 196, 248, 273, 244, 295, 300, 301, 302
- Richardson, Charles F., 理查森, 查尔斯·F., 295
- Richardson, Dorothy, 理查森, 多萝西, 311
- Richardson, Samuel, 理查森, 塞缪尔, 117, 236
- Richter, Jean Paul, 里希特, 琼·保尔, 121, 223, 305
- Rickert, Heinrich, 里克尔特, 海因里希, 17, 273
- Rickword, C.H., 里克沃德, C.H., 293
- Riehl, Alois, 里尔, 阿洛伊斯, 26, 274
- Rimbaud, Arthur, 韩波, 阿摩, 162, 197
- Roback, A.A., 罗巴克, A.A., 284
- Robert, Carl, 罗伯特, 卡尔, 291
- Robertson, James Mckinnon, 罗伯逊, 詹姆斯·麦金农, 66, 181, 280, 281, 298
- Robinson, F.N., 鲁宾逊, F.N., 59
- Roe, F.C., 罗, F.C., 311
- Romains, Jules, 罗曼, 于勒, 183, 299
- Root, Robert Kilburn, 鲁特, 罗伯特·基尔本, 280
- Rosa, Salvatore, 罗莎, 萨尔瓦多, 125
- Rosenberg, Harold, 罗森堡, 哈罗德, 303
- Rosenblatt, Louise, 罗森布拉特, 路易丝, 286
- Rossetti, Dante Gabriel, 罗塞蒂, 丹特·加布里埃尔, 128
- Rozanov, Vasili, 拉扎诺夫, 瓦西里, 114, 289
- Rubens, Peter Paul, 鲁本斯, 彼得·保罗, 117, 134
- Rudler, Gustave, 拉德勒, 古斯塔夫, 68
- Rugoff, Milton, 卢果夫, 米尔顿, 207
- Ruskin, John, 拉斯金, 约翰, 116, 164, 165, 204, 303
- Rusu, Liviu, 鲁苏, 里维, 85, 284
- Rutz, Ottmar, 鲁茨, 奥特默, 167, 296
- Sainéan, Lazare, 塞内安, 拉扎尔, 176, 298
- Sainte-Beuve, Auguste, 圣伯夫, 奥古斯特, 39, 253
- Saintsbury, George, 圣兹伯里, 乔治, 164, 166, 178, 253, 260, 296, 298, 311, 312, 286
- Sakulin, P.N., 萨库林, P.N., 97, 286
- Saud, George, 桑, 乔治, 122
- Sanders, Chauncay, 桑德斯, 昌西, 68
- Saran, Franz, 萨兰, 弗朗茨, 168, 170, 297

- Sarcey, Francisque.** 萨西, F., 307
Sartre, Jean—Paul, 萨特, 让—保尔, 300
Saurat, Denis, 索拉特, 丹尼斯, 245
Saussure, Ferdinand de, 索许尔, 费德南德·德, 152, 294
Savage, Richard, 萨维奇, 理查德, 208
Saxl, Fritz, 塞克西尔, 弗里茨, 125, 291
Scaliger, Julius Caesar, 斯凯里杰, 朱利叶斯·凯撒, 229
Scève, Maurice, 希夫, 莫里斯, 247
Scheler, Max, 谢勒, 马克斯, 107, 108, 288
Schelling, F. W., 谢林, F. W., 111, 113, 117, 118, 121
Schick, Josef, 希克, 约瑟夫, 277
Schiller, Friedrich, 席勒, 弗里德里希, 48, 86, 87, 113, 117, 133, 291
Schlegel, August Wilhelm, 施勒格尔, 奥古斯特·威尔海姆, 49, 66, 76, 119, 133, 228, 268, 278, 281, 295
Schlegel, Friedrich, 施勒格尔, 弗里德里希, 49, 119, 121, 133, 228, 268, 278
Schneider, Elisabeth, 施奈德, 伊丽莎白, 86, 284
Schneider, Wilhelm, 施奈德, 威尔海姆, 179, 298
Schnitzler, Arthur, 施尼茨勒, 阿瑟, 183, 299
Schoeffler, Herbert, 雪夫勒, 赫伯特, 286
Schopenhauer, Arthur, 叔本华, 阿瑟, 254
Schorer, Mark, 肖勒, 马克, 286, 301, 304
Schramm, Wilbur L., 施拉姆, 威尔伯·L., 168, 297
Schubert, Franz, 舒伯特, 弗朗兹, 117, 127
Schücking, Levin L., 许金, 莱文·L., 101, 274, 286, 293
Schumann, Robert, 舒曼, 罗伯特, 127
Schutze, Martin, 舒策, 马丁, 284, 293
Scott, Geoffrey, 司各特, 杰弗里, 279
Scott, Sir Walter, 司各特, 瓦尔特爵士, 49, 61, 87, 88, 99, 102, 216, 218, 305
Scripture, E. W., 斯克里普彻, E. W., 168
Séchan, Louis, 塞新, 路易, 291
Seckel, Dietrich, 塞克尔, 迪特里希, 296
Sélincourt, Ernest de, 塞林古尔, 厄恩斯特·德, 63
Selver, Paul, 塞尔佛, 保罗, 282
Sewell, Arthur, 修厄尔, 阿瑟, 306
Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, Lord, 夏夫兹伯里, 安东尼·阿什利·库珀, 功爵, 113, 140
Shakespeare, William, 莎士比亚, 17, 18, 25, 26, 32, 33, 34, 44, 49, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 76, 77, 78, 85, 90, 97, 100, 103, 106, 107, 110, 112, 114, 132, 148, 178, 188, 193, 201, 202, 203, 208, 209, 210, 220, 225, 235, 236, 243, 244, 247, 260, 261, 276, 277, 279, 280, 281, 282, 285, 286, 287, 288, 289, 292, 295, 298, 302, 304, 306, 308, 310, 312
Shapiro, Karl, 夏皮罗, 卡尔, 285
Shaw, George Bernard, 肖, 乔治·伯纳, 113, 307
Shaw, Thomas, 肖, 托马斯, 313
Shelley, Percy Bysshe, 雪莱, 泊西·比希, 34, 84, 96, 113, 115, 118, 189, 232, 245, 247, 264, 300, 308, 312
Shenstone, William, 申斯通, 威廉, 231
Shepard, William, P., 谢泼德, 威廉·P., 59
Sheridan, Richard B., 谢里登, 理查德·B., 52
Shestov, Leo, 谢斯托夫, 列奥, 114, 289
Shils, Z., 希尔斯, Z., 288
Shipley, J. T., 希普利, J. T., 312

- Shirley, James, 谢利, 詹姆斯, 194
 Shklovsky, Viktor, 谢洛夫斯基, 维克多, 235, 242, 293
 Sholokhov, Mikhail, 肖洛霍夫, 米哈依尔, 103
 Sidney, Sir Philip, 锡德尼, 菲利普爵士, 116, 172, 198, 200, 213
 Sienkiewicz, Henryk, 显克微支, 亨利克, 102
 Sievers, Eduard, 西弗斯, 爱德华, 163, 168, 296
 Silz, Walter, 西尔兹, 沃尔特, 283
 Sismondi, Jean—Charles—Léonard Simonde de, 西斯蒙第, 让—查理—莱奥纳赫·西蒙·德, 49, 278
 Sisson, C.J., 西森, C.J., 282, 304
 Skeat, W.W., 斯吉特, W.W., 67, 281
 Skelton, John, 斯克尔顿, 约翰, 172, 176, 247
 Smart, Christopher, 斯马特, 克里斯托弗, 58, 175, 200, 279
 Smart, J.S., 斯马特, J.S., 281
 Smirnov, A.A., 斯米尔诺夫, A.A., 107, 288
 Smith, Adam, 斯密·亚当, 21
 Smith, Horatio, 史密斯, 霍雷肖, 285
 Smith, James H., 史密斯, 詹姆斯·H., 285
 Smith, Logan Pearsall, 史密斯, 洛根·皮尔索尔, 245
 Smollett, Tobias, 斯莫莱特, 托拜厄斯, 103, 220
 Socrates, 苏格拉底, 190, 192
 Sophocles, 索福克勒斯, 30, 244, 275
 Sorel, Georges, 索雷尔, 乔治, 191, 301
 Sorokin, Pitirim, 索罗金, 皮特利姆, 108, 273, 288, 293
 Southee, Robert, 索塞, 罗伯特, 161
 Spargo, John Webster, 斯帕戈, 约翰·韦伯斯特, 252, 311
 Sterne, Laurence, 斯泰恩, 劳伦斯, 52, 279
 Speare, M.E., 斯皮尔, M.E., 232
 Spencer, Herpert, 斯宾塞, 赫伯特, 50
 Spencer, Theodore, 斯宾塞, 西奥多, 116, 290
 Spengler, Oswald, 施本格勒, 奥斯瓦德, 41, 119, 122, 131, 255, 256, 292, 303
 Spenser, Edmund, 斯宾塞, 埃德蒙, 112, 125, 131, 134, 172, 180, 194, 199, 201, 219, 227, 247, 258, 291, 298
 Sperber, Hans, 施珀伯, 汉斯, 299
 Spingarn, J.E., 斯平加恩, J.E., 276, 294, 307
 Spinoza, Baruch, 斯宾诺莎, 巴鲁克, 113, 117, 129
 Spitzer, Leo, 施皮策, 列奥, 112, 182, 183, 274, 289, 298, 299
 Spranger, Eduard, 斯帕兰格, 爱德华, 284
 Spurgeon, Caroline, 斯波金, 卡罗琳, 76, 208, 209, 304
 Stace, W.T., 斯特斯, W.T., 32, 275, 276
 Stanislavsky, Konstantin S., 斯坦尼斯拉夫斯基, 康斯坦丁·S., 307
 Stapfer, P., 斯达弗, P., 287
 Starkenburg, Hans, 史塔肯堡, 汉斯, 287
 Stauffer, Donald, 斯托福, 康纳德, 297
 Stead, W.F., 斯特德, W.F., 279
 Steele, Joshua, 斯蒂尔, 乔舒亚, 163, 296
 Steevens, George, 斯蒂文斯, 乔治, 280
 Stefansky, Georg, 斯蒂芬斯基, 基奥尔格, 119, 291
 Stein, Gertrude, 斯坦, 格特鲁德, 44, 165
 Steinbeck, John, 斯坦贝克, 约翰, 103
 Steinthal, H., 斯坦特尔, H., 278
 Stendhal, 司汤达, 78, 91, 117, 282, 283
 Stephen, Leslie, 斯蒂芬, 莱斯利, 252, 311
 Sterne, Laurence, 斯泰恩, 劳伦斯, 52,

- 113, 143, 223, 225, 258
- Stevenson, R.L.**, 史蒂文生, R.L., 64
- Stewart, George Ripley, Jun.**, 斯图尔特, 乔治·里普利, 小, 169, 170, 296, 297
- Stewart, J.A.**, 斯图尔特, J.A., 301
- Stoll, Edgar Elmer**, 斯托尔, 埃德加·埃尔默, 41, 105, 209, 274, 282, 285, 287, 293, 310
- Stowe, Harriet Beecher**, 斯陀, 哈里特·比彻, 102, 103
- Strauss, David Friedrich**, 斯特劳斯, 戴维·弗里德里希, 113
- Strich, Fritz**, 斯特利希, 弗里茨, 133, 293, 299, 301
- Stumpf, Carl**, 施笃姆, 卡尔, 162, 295
- Suden, Herbert W.**, 萨格登, 赫伯特·W., 298
- Summers, Montague**, 萨默斯, 蒙塔古, 308
- Surrey, Henry Howard, Earl**, 萨里伯爵, 亨利·霍华德, 172, 295
- Sutherland, James**, 萨瑟兰, 詹姆斯, 280
- Swedenborg, Emanuel**, 斯威登堡, 伊曼努尔, 301
- Swift, Jonathan**, 斯威夫特, 乔纳森, 97, 192, 221, 286, 308
- Swinburne, Algernon**, 史文明, 阿尔杰农, 64, 113, 168
- Sylvester, Joshua**, 西尔维斯特, 乔舒亚, 199
- Symonds, John Addington**, 西蒙兹, 约翰·阿丁顿, 15, 256, 261, 278
- Symons, Arthur**, 西蒙斯, 阿瑟, 15, 262, 313
- Taine, Hippolyte**, 泰纳, 希伯里特, 95, 105, 253
- Tannenbaum, Samuel A.**, 坦南鲍姆, 塞缪尔·A., 280
- Tate, Allen**, 泰特, 艾伦, 247, 276, 310
- Tawney, R.H.**, 托尼, R.H., 288
- Taylor, George C.**, 泰勒, 乔治·C., 312
- Taylor, Jeremy**, 泰勒, 杰里米, 165
- Teeter, Louis**, 蒂特, 路易斯, 177, 294, 298
- Teggart, F.J.**, 蒂格特, F.J., 255, 312
- Tennyson, Alfred, Lord**, 丁尼生, 艾尔弗雷德, 励爵, 113, 162, 177, 247, 298
- Terence**, 特伦斯, 220
- Terry, Ellen**, 特里, 埃伦, 79
- Thackeray, William Makepeace**, 萨克雷, 威廉·梅克皮斯, 27, 103, 128, 223
- Theobald, Lewis**, 西奥博尔德, 路易斯, 62
- Thibaudet, Albert**, 蒂鲍戴, 艾伯特, 125, 224, 285, 291, 307, 308
- Thomas à Kempis**, 托马斯·阿·肯皮斯, 67
- Thomas Aquinas**, 托马斯·阿奎那, 113
- Thompson, Sir E.M.**, 汤普森, E.M., 爵士, 280
- Thompson, E.N.S.**, 汤普森, E.N.S., 281, 303
- Thompson Francis**, 汤普森, 弗朗西斯, 302
- Thomson, George**, 汤姆森, 乔治, 109, 288, 304
- Thomson, James**, 汤姆逊, 詹姆斯, 112, 116, 182, 208, 230
- Thomson William**, 汤姆森, 威廉, 297
- Thon, Luise**, 托恩, 路易斯, 184
- Thoreau, Henry**,梭洛, 亨利, 202
- Thorburn, John M.**, 索伯恩, 约翰·M., 284
- Thorndike, Ashley**, 桑代克, 阿什利, 99, 286
- Tiek, Ludwig**, 蒂克, 路德维希, 85, 125, 127, 223

- Tillotson, Geoffrey, 蒂洛森, 杰弗里, 182, 293, 298
- Tillyard, Aelfrida, 蒂尔亚德, 艾尔弗利达, 284
- Tillyard, E.M., 蒂尔亚德, E.M., 149, 294
- Tinker, Chauncey Brewster, 廷克, 昌西·布鲁斯特, 283, 286
- Titian (Tiziano Vecelli), 提香, 131, 134
- Tolnay, Charles de, 托尔尼, 查理·德, 129, 292
- Tolstoy, Leo, 托尔斯泰, 列奥, 27, 79, 85, 96, 97, 103, 113, 181, 246, 289
- Tomars, Adolph Siegfried, 托马斯, 阿道夫·西格弗里德, 94
- Tomashevsky, Boris, 托玛谢夫斯基, 鲍里斯, 164, 296, 305
- Toscanini, Arturo, 托斯卡尼尼, 阿图罗, 145
- Tourneur, Cyril, 杜纳, 西里尔, 67, 302
- Toynbee, Arnold, 托因比, 阿诺德, 255, 256
- Trahard, Pierre, 特阿尔, 皮埃尔, 116, 290
- Traherne, Thomas, 特拉赫恩, 托马斯, 79, 208, 303
- Trilling, Lionel, 特里林, 莱昂内尔, 283
- Troeltsch, Ernst, 特吕尔契, 恩斯特, 40, 276, 294
- Trollope, Anthony, 特罗洛普, 安东尼, 63, 84, 103, 214, 216
- Turgenev, Ivan, 屠格涅夫, 伊凡, 97, 103, 165
- Tuve, Rosemond, 图夫, 罗斯蒙德, 41
- Twain Mark, 吐温, 马克, 87, 217
- Tyrwhitt, Thomas, 蒂里特, 托马斯, 65, 67, 281
- Ullman, S.de, 乌尔曼, S·德, 283
- Ulrici, Hermann, 乌尔里希, 赫尔曼, 110, 289
- Unger, Rudolf, 温格尔, 鲁道夫, 115, 116, 117, 118, 290
- Utter, R.P., 乌特, R.P., 287, 305
- Valentin, Veit, 瓦伦丁, 维特, 308
- Valéry, Paul, 瓦雷里, 保尔, 87, 197, 284, 285
- Van Doren, Mark, 多伦·马克, 274
- Van Dyck, Antoine, 凡·代克, 安托万, 131
- Van Tieghem, Paul, 凡·提格亨, 保尔, 49, 232, 234, 236, 277, 305, 308, 309
- Vanbrugh, Sir John, 范布勒, 约翰爵士, 287
- Vaughan, Henry, 沃恩, 亨利, 198
- Vaughan, Wayland F., 沃恩, 韦兰·F., 283
- Veblen, Thorstein, 维布伦, 索尔斯坦, 100
- Velazquez, Diego, 委拉凯委兹, 迭戈, 117
- Velman, A., 威尔特曼, A., 223
- Verdi, Giuseppe, 威尔第, G., 127
- Verlaine, Paul, 魏尔伦, 保尔, 127
- Veronese, Paolo, 委罗奈斯, 保罗, 134
- Verrier, Paul, 菲赫耶, 保尔, 168, 170, 297
- Veselovsky, Alexander N., 维谢洛夫斯基, 亚历山大·N., 277, 278, 312
- Vico, Giambattista, 维科, 吉亚姆巴蒂斯塔, 113, 191
- Viëtor, Karl, 费多尔, 卡尔, 227, 261, 307, 309, 313
- Villemain, Abel François, 维里曼, 阿贝·弗朗索瓦, 46
- Vinogradov, Viktor V., 维诺格拉多

- 夫·维克多·V., 174, 181, 293, 297
 Virgil, 维吉尔, 98, 162, 194, 248, 275
 Vischer, Friedrich Theodor, 费希尔,
 弗里德里希·蒂奥多, 26
 Vitruvius, 维特鲁维斯, 149
 Vivas, Eliseo, 维瓦斯, 艾利斯, 249, 311
 Voltaire, 伏尔泰, 99, 237, 256
 Vossler, Karl, 沃思勒, 卡尔, 174, 179,
 297, 303

 Wach, Joachim, 瓦许, 乔基姆, 288
 Wade, Gladys I., 韦德, 格拉迪斯·I.,
 79, 208, 303
 Wagner, Richard, 瓦格纳, 理查德, 127,
 301
 Walker, Alice, 沃尔克, 艾丽斯, 301
 Waller, Edmund, 沃勒, 埃德蒙, 247
 Walpole, Horace, 沃波尔, 霍勒斯, 222,
 232
 Walsh, Dorothy, 沃尔什, 多萝西, 275,
 310
 Walton, Isaac, 沃尔顿, 艾萨克, 208
 Walzel, Oskar, 瓦尔泽尔, 奥斯卡, 118,
 131, 132, 133, 140, 274, 278, 286, 291,
 292, 293, 294, 296, 299, 306, 313
 Ward, Mrs Humphry, 沃德, 汉弗莱夫人,
 232
 Warren, Austin, 沃伦, 奥斯汀, 276, 298
 Warren, Robert Penn, 沃伦, 罗伯特·佩恩,
 248
 Warton, Thomas, 华顿, 托马斯, 67, 102,
 252, 281, 287, 311
 Watteau, Antoine, 华托, 安托万, 127
 Watts-Dunton, Theodore, 瓦茨—邓顿,
 西奥多, 242
 Watts, Issac, 瓦茨, 艾萨克, 194
 Weber, Max, 韦伯, 马克斯, 104, 108, 288
 Webster, John, 韦伯斯特, 约翰, 67, 302
 Wechssler, Eduard, 韦克斯勒, 爱德华,
 179, 266, 313
 Wellek, Albert, 韦勒克, 艾伯特, 283,
 295
 Wellek, René, 韦勒克, 雷内, 278, 290,
 291, 292, 308, 311
 Wells, H.G., 威尔斯, H.G., 103
 Wells, Henry W., 韦尔斯, 亨利·W.,
 199, 200, 201, 203, 210, 235, 302
 Wenceslaus II, King of Bohemia, 温
 撒斯劳斯二世, 波西米亚国王, 98
 Werner, Heinz, 韦纳, 海因茨, 197, 295,
 302
 Wheelwright, Philip, 韦尔赖特, 菲利
 普, 192, 300
 Whistler, James Abbott McNeill, 惠斯
 勒, 詹姆斯·艾博特·麦克尼尔, 34,
 126
 Whitecomb, S.L., 惠特科姆, S.L., 305
 White, H.O., 怀特, H.O., 312
 Whitman, Walt, 惠特曼, 沃尔特, 61,
 195, 280, 301
 Whitmore, C.E., 惠特莫尔, C.E., 307
 Wicksteed, J.H., 韦克斯蒂德, J.H.,
 189, 300
 Wilde, Oscar, 王尔德, 奥斯卡, 34, 263,
 285
 Willcock, Gladys Doidge, 威尔科克, 格
 拉迪斯·多伊奇, 301
 Williamson, George, 威廉森, 乔治, 243,
 248, 311
 Wilson, Edmund, 威尔逊, 埃德蒙, 283
 Wilson, Harold S., 威尔逊, 哈罗德·S.,
 312
 Wilson, J. Dover, 威尔逊, J. 多弗, 62,
 280
 Wilson, Katherine M., 威尔逊, 凯瑟琳·M.,
 296
 Wilson, Romer, 威尔逊, 罗默, 283
 Wilson, Thomas, 威尔逊, 托马斯, 312

- Wimsatt, William Kurtz, Jun., 韦姆
塞特, 威廉·库尔茨, 小, 160, 179, 273,
295, 296, 298
- Winckelmann, J.J., 温克尔曼, J.J., 253
- Wind, Edgar, 温德, 埃德加, 291
- Windelband, Wilhelm, 温德尔班, 威尔
海姆, 17, 111, 273
- Wirth, L., 沃思, L., 288
- Wise, T.J., 怀斯, T.J., 68, 282
- Wolfe, Thomas, 沃尔夫, 托马斯, 81
- Wölfflin, Heinrich, 沃尔弗林, 海因里
奇, 118, 131, 132, 133, 248, 292
- Woodberry, George, 伍德伯里, 乔治, 277
- Woodhouse, Richard, 伍德豪斯, 理查
德, 282
- Woolf, Virginia, 伍尔夫, 弗吉尼亚, 215
- Wordsworth, William, 华兹华斯, 威廉,
42, 43, 63, 77, 78, 113, 118, 181, 202,
210, 232, 242, 247, 260, 264, 267, 282,
307
- Worringer Wilhelm, 沃林格, 威尔海
姆, 204, 303
- Wrenn, J.H., 雷恩, J.H., 282
- Wundt, Wilhelm, 冯特, 威廉, 196
- Wycherley, William, 威彻利, 威廉, 287
- Wyld, Henry Cecil, 韦尔德, 亨利·塞西
尔, 161, 295, 298
- Xenopol, A.D., 色诺波, A.D., 17, 272
- Yeats, William Butler, 叶芝, 威廉·巴
特勒, 26, 52, 113, 189, 190, 192, 206,
277, 301, 303
- Yule, Udny, 尤勒, 尤德尼, 67, 281
- Zabel, Morton D., 扎贝尔, 莫顿·D.,
276
- Zeydel, Edwin H., 蔡德尔, 埃德温·
H., 282
- Zhirmunsky, Viktor, 日尔蒙斯基, 维克
多, 161, 295, 297
- Zimmermann, Robert, 齐默曼, 罗伯特,
132
- Zola, Émile, 左拉, 爱弥儿, 149, 221

翻 译 说 明

本书是原书的全译本，各部分的内容和编排顺序完全依照原书，未加删削和改动。正文中的人名，第一次出现时附加原文，不做译注。书中其它内容有译注时，放在当页页脚。

本书译者的分工情况如下：刘象愚（北京师范大学中文系比较文学组）负责序言，第10章至第15章及其原注；邢培明（中国社会科学院文学研究所）负责第16章至第19章及其原注，索引；陈圣生（中国社会科学院文学研究所）负责第1章至第6章及第1章至第9章原注，第3部分引言；李哲明（天津市文联）负责第7章至第9章。全书译文由刘象愚统一校阅，并作译注。

欢迎读者们批评指正，以备有机会再版时修订。

译 者 1983年7月