

西方文艺理论 史纲

缪朗山 著



西方文艺理论史纲

✻ 缪朗山 著 ✻ 中国人民大学出版社 ✻



封面设计：祝东平

西方文艺理论史纲

缪朗山 著

*

中国人民大学出版社出版
(北京西邻海淀路39号)
中国人民大学出版社印刷厂印刷
(北京鼓楼西大石桥胡同61号)
新华书店北京发行所发行

*

开本：850×1168毫米32开 印张：20.5插页5
1985年4月第1版 1985年4月第1次印刷
字数：454,000 册数：1—17,000
统一书号：10011·47 定价：3.40元

整 理 说 明

本书是繆朗山教授的遗稿。繆先生生前曾在中国人民大学从事西方文艺理论史的教学和研究工作，这部遗稿就是他多年来辛勤劳动的结晶。现在将其整理出版，作为对繆先生的纪念。

全书讲述了从古希腊至十八世纪西方文艺理论的发展概况和主要代表人物的文艺思想。本书可用作研究生西方文艺理论史课的教材，也可供大专院校中文系师生和文艺理论工作者参考。

在整理中，对原稿体例做了必要的调整，文字上也有些删动。原稿中的马列主义经典著作引文，多改用最新出版的选集本或全集本的译文；原稿中的西方文艺理论著作引文，则采用繆先生自己的或社会上通用的译文。此外，人地译名基本沿用原稿中的译法，部分改用较通行的译法。

本书在整理过程中，曾得到赵澧同志和信观楷同志的关怀，特此致谢。

章 安 祺

一九八四年夏

目 录

| | |
|------------------|----|
| 绪 论 | 1 |
| 一、文艺理论与文艺实践 | 1 |
| 二、文艺理论的演变规律 | 7 |
| 第一章 柏拉图的文艺理论 | 16 |
| 第一节 古希腊文艺理论的萌芽 | 16 |
| 第二节 柏拉图的生平和著作 | 20 |
| 第三节 认识论：文艺对现实的关系 | 24 |
| 一 “摹仿说” | 27 |
| 二 “参与”和“灵魂回忆” | 30 |
| 三 “美的最高境界” | 32 |
| 第四节 政治论：文艺对社会的功用 | 36 |
| 一 诗的真实性问题：“灵感说” | 37 |
| 二 诗的教育功能问题 | 45 |
| 第五节 柏拉图在文艺理论上的贡献 | 52 |
| 一 创作技巧的理论 | 52 |
| 二 剧诗的理论 | 54 |
| 第二章 亚理斯多德的文艺理论 | 57 |
| 第一节 亚理斯多德的方法论 | 57 |
| 第二节 原因论：艺术对现实的关系 | 61 |

| | |
|--------------------|-----|
| 一 普遍与特殊的辩证的统一 | 64 |
| 二 艺术的创造性问题 | 66 |
| 三 艺术的真实性问题 | 74 |
| 第三节 行为学：艺术的教育的功能 | 83 |
| 一 情节与性格的关系 | 83 |
| 二 恐惧与怜悯：净化说 | 85 |
| 三 悲剧的人物：错误说 | 91 |
| 第四节 亚里斯多德文艺理论的局限性 | 95 |
| 第三章 贺拉斯的古典主义诗学 | 101 |
| 第一节 希腊化时期的新诗学 | 101 |
| 第二节 贺拉斯的文学改革主张 | 107 |
| 第三节 贺拉斯对传统理论的继承和发扬 | 113 |
| 一 贺拉斯的方法论 | 114 |
| 二 天才与技巧问题 | 115 |
| 三 思想性与艺术性问题 | 119 |
| 四 寓教于乐说 | 123 |
| 第四节 贺拉斯的古典主义原则 | 126 |
| 一 借鉴原则 | 127 |
| 二 合式原则 | 129 |
| 三 合理原则 | 134 |
| 第四章 朗格诺斯《论崇高》 | 138 |
| 第一节 朗格诺斯的时代及其方法论 | 138 |
| 第二节 崇高概念的分析 | 146 |
| 一 崇高的涵义 | 146 |
| 二 崇高的人格根源 | 150 |

| | | |
|-----|---------------|-----|
| 第三节 | 崇高的美学原理 | 152 |
| 一 | 崇高的思想 | 152 |
| 二 | 崇高的感情 | 155 |
| 三 | 崇高的想象 | 161 |
| 第四节 | 崇高的风格原理 | 166 |
| 一 | 天才论：天才与技巧的关系 | 166 |
| 二 | 辞格论：内容与形式的关系 | 172 |
| 三 | 措词论：文学语言内在的美 | 175 |
| 四 | 结构论：本质的有机统一 | 179 |
| 第五节 | 《论崇高》的思想意义 | 182 |
| 第五章 | 中世纪的文艺理论 | 189 |
| 第一节 | 文艺理论两条战线的斗争 | 191 |
| 一 | 琉善的现实主义 | 191 |
| 二 | 普洛丁的超现实主义 | 200 |
| 第二节 | 教会文艺理论的建立和巩固 | 212 |
| 一 | 奥古斯丁的美学思想 | 214 |
| 二 | 奥古斯丁的文艺思想 | 219 |
| 第三节 | 教会文艺理论的变质和分化 | 224 |
| 一 | 破坏偶像运动的论战 | 225 |
| 二 | 泛神论者厄里根纳 | 228 |
| 三 | 阿伯拉尔的唯一论 | 234 |
| 四 | 托马斯的反动逆流 | 241 |
| 第四节 | 民间文艺思想的繁荣和胜利 | 249 |
| 一 | 民间文艺的反封建反教会性质 | 250 |
| 二 | 流浪僧的诗歌 | 253 |
| 第六章 | 文艺复兴时期的文艺理论 | 257 |

| | |
|--------------------|-----|
| 第一节 文艺复兴的历史地位和一般特征 | 257 |
| 一 文艺复兴的历史地位 | 257 |
| 二 文艺复兴的一般特征 | 262 |
| 第二节 民族语言文学的奠基者——但丁 | 269 |
| 一 《飨宴篇》：为民族语辩护 | 271 |
| 二 《论俗语》：建立文学语言 | 278 |
| 第三节 文艺的道德价值问题 | 292 |
| 一 文艺的讽喻说 | 294 |
| 二 文艺的教化说 | 300 |
| 第四节 古典文艺理论的发扬 | 304 |
| 一 特里西诺的戏剧理论 | 306 |
| 二 卡斯忒尔维特罗的诗学理论 | 316 |
| 第七章 法国古典主义的文艺理论 | 326 |
| 第一节 古典主义的背景 | 326 |
| 一 古典主义的政治背景 | 327 |
| 二 古典主义的哲学背景 | 334 |
| 第二节 过渡时期的古典主义 | 352 |
| 一 过渡时期的文坛概况 | 353 |
| 二 奥施耶对古典主义的批判 | 356 |
| 三 沙坡兰的古典主义教条 | 362 |
| 第三节 古典主义戏剧家的理论 | 372 |
| 一 高乃依的美学观点 | 374 |
| 二 拉辛的美学观点 | 377 |
| 三 莫里哀的美学观点 | 381 |
| 第四节 布瓦洛的古典主义文艺理论 | 391 |
| 一 布瓦洛的方法论 | 392 |

| | | |
|-----|---------------|-----|
| 二 | 布瓦洛的理性原则 | 395 |
| 三 | 布瓦洛的自然原则 | 402 |
| 四 | 布瓦洛的道德原则 | 412 |
| 五 | 布瓦洛的风格论 | 417 |
| 第八章 | 法国启蒙运动与狄德罗 | 424 |
| 第一节 | 法国启蒙运动概述 | 424 |
| 一 | 欧洲启蒙运动的历史意义 | 424 |
| 二 | 法国启蒙运动的社会背景 | 428 |
| 三 | 启蒙思想家的理性观与自然观 | 432 |
| 第二节 | 狄德罗与百科全书派 | 441 |
| 第三节 | 狄德罗的自然哲学 | 446 |
| 一 | 宇宙的整体 | 446 |
| 二 | 事物的关系 | 448 |
| 三 | 关系的变革 | 449 |
| 第四节 | 狄德罗的美学思想 | 450 |
| 一 | 美的根源在于客观事物 | 450 |
| 二 | 美的性质在于事物的关系 | 453 |
| 三 | 美因关系不同而有种种 | 456 |
| 第五节 | 狄德罗的艺术理论 | 463 |
| 一 | 自然的真实 | 465 |
| 二 | 艺术的理想 | 469 |
| 三 | 真善美用的辩证关系 | 475 |
| 第六节 | 狄德罗的戏剧理论 | 484 |
| 一 | 狄德罗的戏剧改革主张 | 484 |
| 二 | 狄德罗的戏剧原理 | 494 |
| 三 | 狄德罗的审美理想 | 523 |

| | |
|------------------------|-----|
| 第九章 德国启蒙运动与莱辛 | 536 |
| 第一节 德国启蒙运动概述 | 536 |
| 一 德国启蒙运动的背景和特征 | 536 |
| 二 莱比锡派与屈黎西派的斗争 | 539 |
| 三 温克尔曼的古典艺术理论 | 544 |
| 第二节 莱辛的文学活动和政治思想 | 549 |
| 第三节 莱辛的美学思想 | 553 |
| 一 时间规律与空间规律 | 556 |
| 二 时间与空间的辩证关系 | 562 |
| 三 英雄形象与反面形象 | 571 |
| 四 自然符号与人为符号 | 582 |
| 五 赫尔德对莱辛的批判 | 594 |
| 第四节 莱辛的戏剧理论 | 601 |
| 一 莱辛的战斗性和方法论 | 601 |
| 二 戏剧艺术对现实的关系 | 611 |
| 三 戏剧艺术的教育功能 | 618 |
| 四 戏剧人物的性格问题 | 627 |
| 五 莱辛戏剧理论的评价 | 641 |

绪 论

一、文艺理论与文艺实践

凡是学习一门新课，首先要弄清楚这门课的性质。首先，我们要问，文艺理论究竟是什么呢？

从认识论来说，文艺理论是对客观事物的一种理性认识。毛泽东教导我们，认识的过程有两个阶段：“认识的过程，第一步，是开始接触外界事情，属于感觉的阶段。第二步，是综合感觉的材料加以整理和改造，属于概念、判断和推理的阶段。只有感觉的材料十分丰富（不是零碎不全）和合于实际（不是错觉），才能根据这样的材料造出正确的概念和理论来。”^①把这个原理应用到文艺理论上，我们说，文艺理论是根据大量材料造出的理论，材料越丰富，分析越精细和正确，则理论越接近真理。这里所谓材料，包括文艺材料和生活材料（自然的和社会的材料）。根据文艺材料，批评家作出文艺理论；根据生活材料，哲学家作出哲学体系，但是一般哲学体系中往往含有美学的和文艺的理论。然而，这两者不能断然割裂，对立起来。批评家须根据大量文艺材料，自不待言，但也须有丰富的生活经验，从自然现象和社会

^① 毛泽东：《实践论》，见《毛泽东选集》合订本，第279页。

现象中得到启发，以建立他的理论体系，唯其如此，他的理论才能具有普遍意义，才能提高到美学的和哲学的高度。至于哲学家的文艺理论，则往往是他哲学体系中的一环，构成这有机整体的一部分，我们研究时，须探讨他的整个哲学体系。但是哲学家作出文艺理论时，固然是从他的体系出发，却也不是凭空构想，也还须根据大量的文艺材料，柏拉图如此，亚理斯多德如此，黑格尔也是如此。哲学家往往有所蔽，蔽于自己的哲学体系，我们抱批判的态度，研究哲学家的文艺理论，去其糟粕，存其菁华，可以得到启发。哲学家也有一个优点，他能从他的整个世界观来看文艺，他的理论更有普遍意义，当然我得加上一句，倘若他的哲学体系接近真理的话。所以，在批评史上有创见有影响的理论，都是有大量材料为依据的，离开材料而空谈理论，是最没有出息的理论家。那末，我们研究文艺理论，必须同时阅读大量的文艺作品，以免陷于空谈理论的毛病。

再则，毛泽东又讲到理论和实践的关系：“通过实践而发现真理，又通过实践而证实真理和发展真理。”^①所以，文艺理论必然要从文艺实践和社会实践中产生，而且要不断地在实践中证实和发展。这里所谓“文艺实践”，包括两个方面——欣赏和创作。不是每个理论家都是诗人或小说家，是他可以根据大量的文艺材料，加以分析、归纳、分类等等逻辑推理过程，作出具有普遍性的文艺理论。亚理斯多德走的就是这一条路，他总结了古希腊文艺创作的经验，写出他的《诗学》。另一方面，在文学史上，有不少作家同时也是理论家，他们总结了自己的创作经验，

^① 毛泽东：《实践论》，见《毛泽东选集》合订本，第285页。

提出很有影响的文艺理论，譬如，贺拉斯是个大诗人，他的《诗艺》也是理论史上的经典著作。我不是说，后一类理论家不须依赖欣赏，不须依赖别人的创作经验，历史上一切伟大的作家，都是渊博的文学家，都是最善于吸取前人的创作经验的。所以他的理论既含有他个人的创作经验，也含有别人的创作经验。唯其如此，他的理论才能具有普遍意义。总之，文艺理论往往是长期文艺实践的总结，甚至是整个时代的文艺创作和文艺运动的总结。文艺理论不但与文艺实践有密切关系，而且，正如文艺创作那样，与社会实践也有血肉的关系。这已是“老生常谈”了，用不着我多说。

还有一个问题，我须解释一下。拿作家的理论来解释他自己的作品，那是文学研究的好方法，譬如，用但丁的《致斯卡拉亲王书》来解释他的《神曲》。但是，用此法须审慎从事，譬如，左拉的《实验小说》这篇论文，提倡用医学方法，尤其是用遗传学方法，来写小说，他在实践上无疑是用这种方法来处理他的一系列小说，但是他的作品本身决不单是体现了他的创作方法，而且鲜明地反映出他那个时代的社会面貌，资产阶级的堕落及其罪恶（《娜娜》），工人阶级的生活和斗争（《萌芽》），也就是反映出他的社会观点和政治见解。忽略了这点，我们就会贬低左拉作品的价值。同样，托尔斯泰的文艺理论和他文艺实践的客观效果也是有矛盾的。所以，在个别作家，常常有理论与实践背驰的现象。为什么呢？有两个原因。第一，作家往往有自己的一套哲学思想，他象哲学家那样有所“蔽”，蔽于先入为主的见解，所以他的理论是片面的，也就是说，不能概括自己的创作经验和别人的创作经验的全面，在实践时，他不由自主地抛开自己的理

论，而顺着客观印象所要求他表现的方面去写。那是主观与客观矛盾的问题。其次，与第一个原因有密切关系的，是理论还有待于实践来证实和发展。毛泽东说：“实践、认识、再实践、再认识，这种形式，循环往复以至无穷，而实践和认识之每一循环的内容，都比较地进到了高一级的程度。”^①我们不得不说，左拉的理论还逗留在认识的较低阶段。

最后，谈谈文艺理论的能动性问题，也就是说，理论指导实践的问题。我还是引用毛泽东的一句话：“从感性认识而能动地发展到理性认识，又从理性认识而能动地指导革命实践，改造主观世界和客观世界。”^②文艺理论是从文艺实践和社会实践产生的，必然决定于这两种实践。然而，理论一旦产生，就成了一种积极的力量，它帮助作家认识艺术的真正规律，帮助他了解自己的创作活动，找到自己的创作道路，在各派别的斗争中确定自己的立场。文艺理论还帮助文艺研究者了解历史上和当前的文艺创作的种种规律和问题，提高欣赏能力，提高广大社会的审美水平，一句话，帮助我们“改造主观世界和客观世界。”当然，这里我指的是革命的或进步的文艺理论。至于反动的或落后的文艺理论，它就恰好产生相反的作用、相反的效果，那是不言而喻的了。我们研究文艺理论，一个重要的问题，就是要培养我们的批判能力，辨明是非，分清真伪，去粗存精，推陈出新。在文艺理论史上，即使进步的文艺理论也往往有其局限性，至于那些反动的或落后的文艺理论，我们也不要怕去接触它，而应该把它作为反面的教员，同时还要吸取其中的有用成份。

^{①②} 毛泽东：《实践论》，见《毛泽东选集》合订本，第285页。

然而，在文艺理论史上，关于理论与实践的关系，有些现象是值得我们注意的。

第一，文艺理论的冬眠状态。在理论史上，有些重要的理论，因为历史上偶然的或必然的因素，对当时的文艺实践并无影响，及至有了适当的环境，条件成熟，就会发挥绝大的作用。雄霸理论史二千年的亚理斯多德《诗学》，也有过类似的命运。《诗学》原是亚理斯多德的演讲提要，在他生时没有发表，对他那时代的文艺实践可以说无甚影响，至少是古代文献没有提及它，他死后传给他的弟子，以后就辗转传到埃及、阿拉伯、罗马，曾长时期埋藏在地窖中，不见天日，可谓是在“冬眠”了，直到文艺复兴时期，古学重兴，寻求古籍，《诗学》才被发现，从阿拉伯文转译过来，从此就走了红运，意大利理论家把它捧得天似的高，从而对后世发生了莫大影响。

第二，理论的流产现象，就是说，理论落后于实践的现象。一般说来，一个时代的文艺理论往往是那个时代的文艺实践的总结，有了丰富多采的创作就有总结性质的理论。然而，因为历史上偶然的或必然的因素，也常常出现有实践而无理论的现象。我们翻开中世纪的文艺理论，触目皆是宗教色彩极浓的僧侣理论，谈的不外是宗教文学和宫廷文学，唯独没有关于民间文学或世俗文学的理论，但是中世纪的民间文学却是一个极其丰富的宝藏，有民歌、有叙事史、有戏剧、有民间故事，有的已经记录下来，有的还在口头上流行，这些作品都富有讽刺性、反抗性，有了这样丰富多采的好作品，为甚么却没有总结它们的文艺理论呢？在中世纪，教会和封建制度是两座大山，压得老百姓气也透不过来，教育掌握在僧侣和贵族的手中，老百姓是没有受教育的机会

的，于是文艺理论成为神学的奴婢。老百姓没有能力来总结民间文学的创作经验，即使偶或有人注意及此，在那时的环境中，也难以发表其见解，更难流传下来，只好让乌烟瘴气的神学呓语独霸于文坛了。直到十八世纪末德国的狂飙突进时期，大家注意民间文学，向中世纪的源泉吸取养料，赫尔德等人才回过头来，总结中世纪民间文学的经验，然而他的理论已经带上了他那时代的文艺思潮的色彩。

第三，文艺理论的传统和革新问题。一个时代的文艺理论总结那个时代的创作经验，那是常态。但是历史总不能割断，传统的文艺理论常常有很大的力量，保守的批评家拿着古代理论做武器，来非难当前的文艺运动，来范围当代的文艺实践，厚古薄今，以古非今，这种现象是史不辍书的。然而，时代的转移带来文艺运动的转变，基础的变革影响到上层建筑的变革，那是历史的规律，不因人的主观意志而转移的。进步的和革命的理论家要总结当前的新兴文艺的经验。提出新的有指导性的理论，来代替僵死的传统理论。于是，斗争就发生了，在文艺理论史上，我们称它为“今古之争”。大势难挽，最后的胜利还是属于革新派。差不多可以说，在每个时代都有今古之争，最明显的例子是意大利的文艺复兴时代。传统派，以明屠尔诺为代表，抱着亚理斯多德的《诗学》，来非难阿里奥斯托的《愤怒的罗兰》，但是，就叙事诗来说，《诗学》总结的只是荷马的创作经验，阿里奥斯托的传奇诗突破了古代英雄史诗的藩篱，是时代所要求的新兴文艺形式。怎能以《诗学》中的原理来范围它呢？清西奥起来为它辩护，提出传奇诗的原理来。

第四，文艺理论的蜕变现象。在继承传统的问题上，文艺理

论也有类似昆虫蜕变的现象。文艺复兴时期的理论，一般地说，是继承古希腊罗马的传统，予以发扬，或予以诠释，但是在发扬和诠释的过程中，就不免加上时代思潮的色彩，添上新的见解和新的主张，甚至于“以意逆志”，曲解古人，譬如，卡斯忒尔维特罗硬把“三一律”强加在亚里斯多德的理论，即使是革新派的清西奥也不是完全否定古代的理论，不过是予以补充，加以修正罢了。文艺复兴时期的理论可以说是古代理论的第一次蜕变。到了十七世纪，布瓦洛莫立法国古典主义时，他主要是以亚里斯多德、贺拉斯、朗格诺斯为依据的，然而他同时也总结了当时法国诗坛的创作经验，而且在当时法国唯理论哲学的影响下，提出了“理性”和“常识”原则。所以，古典主义可以说是古代理论的第二次蜕变。经过这两次蜕变，古代理论已经面目全非了，所以有人把“古典主义”称为“拟古主义”或“伪古典主义”。

第五，文艺理论的交互影响。在近代国家兴起之后，资本主义在各国发展不平衡，各国文艺思潮的发展也就有先有后，新兴的文艺运动往往先发轫于某一国家，由于文化的交流，不久就影响到各国。例如，文艺复兴运动先起于意大利，古典主义和启蒙运动先起于法国，浪漫主义运动先起于英德，唯心主义的美学先起于德国，批判现实主义先起于英法，但是这些运动不久就席卷全欧。

二、文艺理论的演变规律

现在，讲到文艺理论的演变规律。

首先，我们要问，文艺理论在科学中应该归入哪一类呢？既