




文学风格论

歌 德 等 著



上海译文出版社

1044/3

0387/3

文学风格论

[德] 歌德等著

王元化译

首都师范大学图书馆



20869100



上海译文出版社

869100

Goethe
Theories of Style

本书根据 The Macmillan
Co., Ltd., New York, 1912 年版本译出

文学风格论

〔德〕歌德等著
王元化译

上海译文出版社出版

上海延安中路 955 弄 14 号

新华书店上海发行所发行
上海市印刷三厂印刷

开本 787×1092 1/32 印张 3 字数 50,000

1982 年 6 月第 1 版 1982 年 6 月第 1 次印刷

印数：00,001—42,000 册（内软面装 1,000 册）

平装定价：0.32 元 软面装定价：0.51 元

书号：10188·301

内 容 提 要

本书所收四篇文章是从英国兰恩·库珀博士编译的《文学风格论》一书选译的。它们是译者为准备撰写《〈文心雕龙〉创作论》一书的参考资料译出的。这些文章可供我们在研究文学理论中一个重大问题——风格问题参考借鉴，对建立具有我们民族特点的科学的风格理论有一定参考价值，同时可以帮助我们明确什么是真正的具有独创性的风格，什么是矫揉造作的作风，从而提高我们的艺术鉴赏力，培养我们的纯正的审美趣味。

目 次

| | |
|-------------------------|-----------|
| 自然的单纯模仿·作风·风格·····〔德〕歌德 | 1 |
| 诗学·修辞学·风格论·····〔德〕威克纳格 | 7 |
| 关于风格·····〔英〕柯勒律治 | 29 |
| 风格随笔·····〔英〕德·昆西 | 41 |
| 跋 ····· | 79 |

自然的单纯模仿·作风·风格

〔德〕歌 德

今后我们要时常使用这些词，现在我们来正确地阐明它们的意义并不是多余的。因为尽管这些词在文学上已经屡见不鲜，尽管它们由于在理论著作中的运用而似乎取得了固定的涵义，可是每个人大抵都在一种特定的意义上使用它们，并且根据自己认为它们应该表示的或强或弱的概念使之多少具有一定的内涵。

自然的单纯模仿

假定一位具有天赋才能的艺术家，一个把自己的手眼在模特儿上锻炼到一定程度的人，终于着手绘制自然物体，开始以最准确的笔触，忠实而勤奋地去摹写自然的形体和色彩；假定他决不有意识地背弃自然，并以自己眼前的自然作为绘制每幅图画的起点和终点；那么，这样一个人将永远是一位

值得尊敬的艺术家，因为他一定能够达到惊人的高度的真实，他的作品必然是可靠的、有力的、丰满的。

只要我们仔细地考虑一下上面这些条件，我们就可以一眼见到，一个虽然受着局限但有能力的艺术家，可以用这种办法处理那些限于一定范围内的可爱的题材。

这类题材是随手可得随时可遇的，——能够被人从容地观察，安详地摹写；从事这种绘画工作的人在气质上必须是宁静的、凝神专注的、适可而止的。

因此，这类模仿是由那些资质有限而宁静忠实的人，用之于所谓无感觉或无生命的对象，就其性质来说，这类模仿并不排除臻于高度的完满。

作 风

可是，一般说来，一个人会觉得这种作法太繁或者过简，他在许多对象中看到了某种和谐，只要他作出一些取舍，他就可以把这种和谐置于一幅图画之内。仅仅一笔一划地去描摹自然的点点滴滴会使他厌烦，他突然发现了自己的一套办法，为自己创造了一种“语言”，并用这种“语言”按照自己内心设想的模样再去表现，把和自然本身相适应的形式赋予题材，这题材是一再出现于他的脑际，——每次出现时并没有看到自然，甚至根本没有清晰地想到自然的原型。

于是，这样就产生了一种使艺术家获得了直接的表现和意蕴的“语言”。正如每个独立思考的人关于道德的见解采取不同的形式和不同的处理一样，每个从事这类描写的艺术家对于外部世界的观察、构思和模仿也是互不相同的。他愈是精密或愈是轻易地抓住了外部世界的万象，他就愈能坚定或愈能敏捷地再现它们。

我们认为这种模仿或许最适用于那些在庞大统一体中包括了大量琐碎细节的对象。如果要对这个庞大的对象获得概括的表现，就必须芟除琐碎的细节。举例来说，要是你画一幅风景画，斤斤于细节的描绘，而不向着整体的概念破浪前进，你就会一败涂地地丧失了目标。

风 格

通过对自然的模仿，通过竭力赋予它以共同语言，通过对于对象的正确而深入的研究，艺术终于达到了一个目的地，在这里，它以一种与日俱增的精密性领会了事物的性质及其存在方式；最后，它以对于依次呈现的形象的一览无遗的观察，就能够把各种具有不同特点的形体结合起来加以融会贯通的模仿。于是，这样一来，就产生了风格，这是艺术所能企及的最高境界，艺术可以向人类最崇高的努力相抗衡的境界。

单纯的模仿以宁静的存在和物我交融作为基础，作风是用灵巧而精力充沛的气质去攫取现象；风格则莫基于最深刻的知识原则上，奠基在事物的本性上，而这种事物的本性应该是我们可以在看得见触得到的形体中认识到的。

* * *

上面的话倘加以详述就需要花费卷帙浩繁的篇幅，事实上我们在某些书籍里也可以找到不少有关这类问题的论述；不过，本文只在于涉及关于自然和艺术作品的一般理解。我们不妨再提出一二点想法，今后在我们转而谈到绘画和雕刻的时候，我们还有机会来谈谈上面那些问题。

不难看到，这里所划分的三种艺术作品，它们之间是有着紧密联系的，这一个往往会不知不觉地逐渐转变为另一个。

单纯摹写容易把握的对象，（让我们以花和果为例）也能达到高度的优美。不用说，任何一个准备描绘蔷薇的画家，都会迅速地去认识和辨别最美丽的和最新鲜的蔷薇，从夏天盛开在自己面前的千万花朵中间把它们找寻出来。因此在这里选择的要素已经参与其间，虽然尽管艺术家在心理上或许尚未构成关于蔷薇的美的严格概念。他关心的是可以感触到的形式，一切都系于不同的色调和外表的色彩。毛绒的桃子、灰蒙蒙的李子、光滑的苹果、发亮的樱桃、鲜艳的玫瑰、各种各样的石竹、彩色缤纷的郁金香……这一切，只要他愿意，他就可以趁它们在怒放成熟之际搬进画室，放在面前；他可以赋予

它们以最称心适意的光彩；他的眼睛纵览那花朵通常具有的和谐的万紫千红；每年他都可以重新觅致同样的对象，并且通过对于纯朴和简单事物的传模观照，无需凭借抽象作用，就可以认识并抓住这些对象的特点；这样就产生了攸桑或莱歇·鲁意希^①的奇迹般的效果，这两位艺术家的成就几乎超越了可能的界限。显然，这样的艺术家，假如在他的才能之外再加上植物学的知识，假如他经过了深入的发掘，而懂得了植物的各种不同部分在其成长和健康方面的影响，以及它们的用途和交互作用，假如他理解了并深思了叶、花、结实器官、果、幼芽的连续发展，那么，他就会变得更伟大，更可靠。在这种情况下，他不仅可以在现象的选择上面显出自己的趣味，而且还会由于表现各种特殊的质的确切性而引起我们的惊讶，并使我们受到教益。在这种意义上，你可以说他已经形成了风格。另一方面，你也可以一眼看到，象这样一位大师，如果没有深入到细节中去并对鲜明和艳丽加以轻快的表现，他就立刻从单纯的模仿过渡到作风方面。

因此，单纯的模仿可以说是在风格外围进行劳作。它的工作越是忠实、谨慎、纯朴；越是从事所见到的事物上获得宁静的印象；它的摹写越是有耐性，越是能产生用思想去进行辅助的习惯，也就是说，越是能懂得比较相同，区别差异，使特殊对象隶属于一般概念之下，正是达到这种程度，它才可以说得使使自己跨进真正圣殿的大门。

假如现在我们来考虑一下作风，我们就可以看到，在最

高意义上,并根据这个词的最严格的意义来说,它是单纯模仿和风格的中介。作风愈是以它那最轻巧的方式紧密地接近真实的模仿,另一方面,它愈是热烈地力图经过体会和理解以表现对象的特性。它愈是通过纯朴、生动、有力的个性使单纯模仿和风格紧密地结合起来,也就愈能证明是崇高的、值得尊重的。当一位具有这种才能的艺术家不再去掌握自然、思索自然的时候,他就愈来愈远地背弃了艺术的基础。他的作风会变得更浅薄、更空疏。离开单纯模仿和风格也就更遥远。

我们用不着重申我们是在善意和尊重的意义上使用作风这个词的,因而那些他们的作品被我们归入作风范围的艺术家并没有理由埋怨我们。照我们看来,唯一重要的是给予风格这个词以最高的地位,以便有一个用语可以随手用来表明艺术已经达到和能够达到的最高境界。诚然,光是欣赏一下这种境界已经是一大幸事,而和睿智之士谈论这个问题则更是一种崇高的享受;这种享受是我们以后可以有许多机会得到的。

注 释:

- ① 攸桑(Jan Van Huysum, 1682—1749),莱歇·鲁意希(Rachel Ruisch, 1664—1730),二人均系荷兰画家,以花卉水果画著名。

诗学·修辞学·风格论

〔德〕威克纳格*

修辞学和风格论的区别

“修辞学”长期以来都是一个暧昧不明意义分歧的词。这个词的涵义时而被赋以严格的限制，时而被不适当地加以引伸。

古人以 $\rho\eta\tau\omega\rho$ 一字训为演说家或演说教师，他们把“修辞学”简单地理解为具有说服力的演说艺术或演说原理。亚里斯多德即采取这种看法，^① 而亚里斯多德本人，既堪称为诗学之父，也同样可以称为修辞学之父。因而，为了符合于对演说家进行完备无遗的锻炼目的起见，古人在这个题目下，不仅包括了演说家本身的一切方面，而且也必然更多地包括了演说家的艺术跟一般散文大师的艺术，甚至跟诗人的艺术共通的东西；事实上，它包括了那些以语言为媒介的思想表现的各种形态。

因此，在修辞学一词下，古人不仅教人如何构制一篇

“演说词”以及进一步阐明什么是演说的特定目的，而且他们也指明有关措词的确切和优美，有关句法的构造，有关文字组合的音调悦耳，有关隐喻和借喻的修饰；总之，有关那些属于一篇哲学论文，一篇历史记述，一篇史诗、抒情诗、戏剧诗的说不尽的各种成分，就象它们也同样属于演说一样而不分轩輊。在修辞学一词下，它们还包括了风格论，这并不是由于只有修辞学家才应用风格论，而是由于风格论本身是共有的财产。举例来说，假如他们编写一部有关写作艺术史的论著，他们就会以同样方式把他们的风格论应用到这部论著中去。同样地，亚里斯多德的“诗学”就有好几节讲到了风格论。^②

在近代，这种把风格论和修辞学结合起来的做法产生了两种错误，尽管这种做法最早见于希腊和罗马的教科书而被认为有着充分的根据。一方面，由于风格的法则和规律同样适用于诗，修辞学这个词儿就被加以引伸，以致显然在实际上包括了诗的和散文的理论，这样就使修辞学在最广泛的意义上和全部语言艺术等同起来，这就是说，修辞学既包括了散文的表现，又包括了诗的艺术，而不仅仅是演说中的散文艺术了。另方面，有人把这一术语虽然相当严格地局限于散文的语言艺术方面，可是在这种情况下，由于风格的规律被

* 威廉·威克纳格(1806—1869)，德国语言学家、文艺理论家，曾长期在瑞士巴塞尔大学任教。本文系兰恩·库珀编译的《文学的风格论》的英文本的《绪论》。

一股脑儿归了进去，它就被看成仿佛只适用于散文了。尽管其中许多规律显然仅仅适用于诗而决不能适用于散文。关于修辞学的第二种看法，是当前普遍盛行的看法；它不仅仅在那些单单讨论修辞学的课本中可以见到，而且在那些把修辞学和诗学联在一起进行研究的著作中也可以见到，因此在这类著作里，只要举出这一并列的简单事实，就可以让作者发现，使一般的风格原则从属于特定的散文理论是多么严重的错误。这种混乱在后一类著作中是多么彻底而广泛，只要翻阅一下任何一部普通修辞学课本的目录，就可以一目了然，在那里，有关特定的散文理论的标题和另一些有关一般的风格理论的标题全都五花八门地交错在一起。

我们认为修辞学虽然多少超越了纯粹的演说理论的范围，但并不至于把散文理论也包括在内。事实上，由于诗学就是诗的理论，所以我们可以认为修辞学就等于散文的理论。的确，对修辞学加以这样引伸和解说并不完全可以认为具有语源学的根据。不过，由于传统文献没有提供其他确切的用语，在这里，我们只有在一定限度上遵照现代教科书的权威和办法。至于有关散文范围以外，诗与散文会聚在一起的领域中的一切问题，这就是说，有关风格方面的一切问题——有关两种表现形式所共有的一切法则问题，将在“风格学”^③一节中另行讨论。

散 文 概 况

散文正好跟诗相反，是诗的对立面，它是内心知觉的语言表现；这种内心知觉以智力为基础，以真实为客观材料，而在诗的作品中，智力可说是处于背景的地位，诗仅仅容纳属于美的范围之内的真实。散文是这样一种形式，在那里，智力作为一种科学好奇心的器官记录并表现它本身的经验和意见，换言之，它本身的知识，其目的是通过这种再现使得在别人心中十分活跃的智力可以获取同样的知识。散文的共同特性是教导，就其本性来说，散文本来就是教海的。诗面向着仅仅属于美的范围之内的善和真的东西，因而，倘无感情和想象的同力协作，纵然教诲诗也是不能存在的。相反，散文则无需这类协作和调解。它只是直接地从智力到智力。智力认作真的东西并不一定是美和善的；即使它是美和善的，这也不成为智力考虑的对象，最主要的，是因为它是真的。

所以，散文，也即智力的语言是属于真的范围之内的善和美的事物的表现，甚至是并不属于善和美的真的事物的表现。可见散文的语言并不象诗的语言那样需要美的形式。仅仅在诗里面，仅仅在那里，某种美感本身才得以表现，才必须用美的规律——要求多样统一的规律——去驾驭语言；在那里，仅仅在那里，才需要诗句韵律的匀整排列，需要把

这些诗句统一在各个诗节中。相反，智力就其表现形式方面来说，只是要求可以理解，要求清晰性；它再不冀求什么别的了；它着力于语言的美仅仅是因为这样可以有助于清晰性并减轻理解上的艰难。自然，智力的语言，假如是有教养的，就不会不顾及音调悦耳，可是这只是因为当任何提供的知识以取悦理性的方式表现出来的时候，精神和理性之间的紧密联系就可以使智力更易于在其自身之中再现这类知识，仅仅在这种狭窄的范围之内，才宜于说到散文的艺术处理或雄辩的艺术。^④至于诗的语言所特有的音调悦耳的极度丰富性以及较之仅仅取悦理性更为深刻的原因，则是智力的语言所无法企求的。这种语言即所谓 *prosa, oratio prosa*,^⑤ 亦即 *prorsa-proversa*,^⑥ 而诗的语言则称为 *oratio versa*.^⑦ 跟“连锁式”的(“linked”)语言相反，跟 *oratio alligata metris*^⑧ (*oratio ligata*^⑨ 是非正统的说法)相反，则是毫无拘束的 *soluta*^⑩；仅仅这种形式才需要智力。在那里，智力才可以发言并向自己的同类发言；同时，这种形式才依次要求并承受一种智力的而不是其他的内容。在纯粹智力的教诲诗中，诗的形式跟戏剧的散文形式同样是有缺陷的。原来应该一直存在于形式与内容之间的相互依赖关系被它们之间的扞格不入所破坏了。

关于散文概说及其与诗之间的区别就说到这里为止，现在可以按照程序来谈谈散文的时代和起源问题。这样我们就有机会来缕述一下散文语言的几种主要样式。

在一切时代和一切民族中间，作为文学形式的散文是在诗以后发展起来的^①。自然，文学领域以外的散文则发生于较早时期，因为毫无疑问，散文会话必然起源于韵文写作之前。可是倘把散文作为有意识地去适应文学目的的表现形式来加以考虑，那么它就可以被算为诗之弟，或更确切地说，诗之子。因为在一切情况之下，文学散文必然是经过了许多世纪之后方才出现，迄今仍有一些古老的原始民族是没有文学散文的。文学散文的诞生首先是在一个民族摆脱了自然的纯朴的状态而进入更为自觉的人为的文明生活的时候，在这个时期以前，全部文学都是诗的。历史仅仅在英雄故事中被人所认知，这就是说，在那里，还没有为了显然和质朴的事实而去探索过去的事件，在那里，保留下来的一些过去事件只是用诗的形式使其具有诗的生动之美的外形的观念；实质属于想象的英雄故事，同样采取了一种想象的外在形式，例如民谣或歌曲等即是。塔西图斯讲到古代日耳曼人的话是可以适用于这个阶段的一切种族的；“他们的传统歌谣是他们唯一有的一种记载和编年史”。^②智力始终或多或少地淹没在诗里面；智力的教训跟想象和感觉之间的关系，正如它接近于诗的意境的关系一样。我们在某种程度上已经用教训史诗和教训抒情诗的例证说明这种情况了。在这类作品里，甚至在意图根本未能实现的这类作品里，教诲的特定原则仍旧必然是至少带有诗的外貌的，我们用不着怀疑这里还会有着其他的阐述形式。例如，在这个阶段，甚至连正式的格言都是叶韵