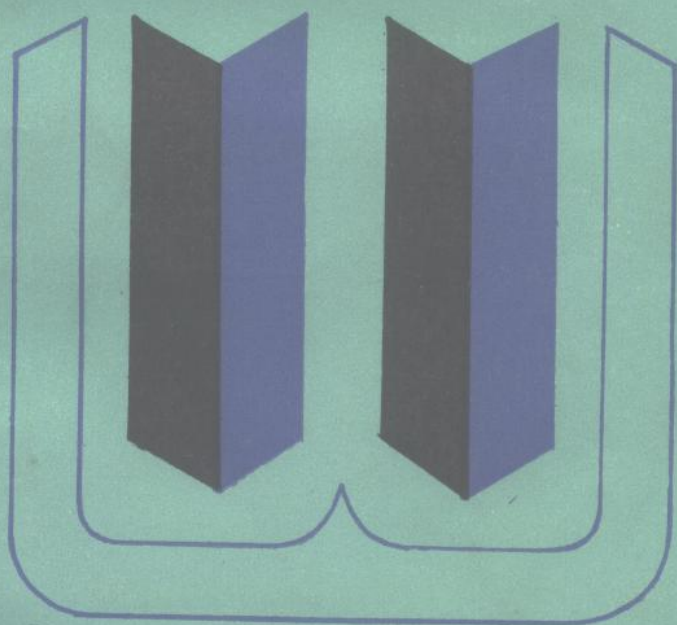


高等教育自学考试用书

外国文论名著自学手册

钱谷融 主编

GAO DENG JIAO YU ZI XUE KAO SHI YONG SHU



上海文艺出版社

高等教育自学考试用书

外国文论名著自学手册

编者

钱谷融(主编)

智量 夏中义

上海文艺出版社

责任编辑: 金子信
封面设计: 何礼蔚

高等教育自学考试用书
外国文论名著自学手册

钱谷融 主编

上海文艺出版社出版

(上海绍兴路74号)

新华书店上海发行所发行 上海中华印刷厂印刷

开本 787×1092 1/32 印张 7.875 插页 2 字数 191,000

1985年7月第1版 1985年7月第1次印刷

印数: 1—78,000册

书号: 10078·3609 定价: 1.15元

高等教育自学考试外国文学用书

出版说明

外国文学是高等教育自学考试中文专业的基础课，目前尚没有合适的用书。而全国参加自学考试的考生数量很大，他们的外国文学知识水平参差不齐，学习条件也不尽相同，与全日制高校的学生相比，他们都必须“无师自通”。针对这种情况，为了满足广大考生的需要，我们约请钱谷融教授、朱雯教授和智量副教授三位同志，组织华东师范大学中文系、上海师范大学中文系及其他院校有关系科的部分教师，根据全国中文专业自学考试指导委员会制定的《高等教育自学考试中文专业外国文学考试大纲》(草案)编写了这套书，供考生们根据自己的水平、时间等条件选择使用。

全书共五种：

一、《外国文学名作自学手册》(智量编)。内容包括《考试大纲》(草案)中提及的一百六十余部外国文学名作的作家介绍、内容提要 and 简明的思想艺术分析。

二、《外国文论名著自学手册》(钱谷融主编)。内容包括与外国文学发展史密切相关的重要外国文论著作四十余家六十余种的介绍、内容提要 and 简要评介。

三、《自学考试外国文学作品选》(朱雯主编)。编选《考试大纲》(草案)所提及的最主要的作品约七十种的全文或选段，并对所选部分作简要的思想艺术述评。

四、《自学考试外国文学史纲》(智量主编)。根据《考试大

纲》(草案)从纵的角度简要论述欧美文学发展的历史,并概述性介绍东方文学。

五、《自学考试外国文学思考题解答》(智量编)。本书为《史纲》中所列全部思考题的参考性答案,内容主要是一些横向的国家、思潮、时代、作家、作品之间的比较性分析。它不是《史纲》内容的重复,而是学习《史纲》的参考书,是《史纲》的深入和补充。

这样的编写方法,是根据近年来上海市自学考试工作过程中广大考生的意见和要求拟定的。在编写过程中,力求做到删繁就简、观点稳妥、材料可靠、能够反映我国某些最新研究水平。至于能否充分满足广大考生的自学需要,尚需实践检验。我们恳切希望全国外国文学专业工作者和广大考生多多提供宝贵意见,以便使这套书通过不断修改,日臻完美。

上海文艺出版社

前 言

学习外国文学必须接触外国文论。因为任何一国文艺的发展或任何一种美学思潮的演变，都会在相应时代的美学家的专著及有关作家的文论或批评文章中显示出来。在文学史上，不仅各个主要流派都有各自的代表性文论，而且某些阶段性的历史转折，也往往以某篇或数篇文论为其标志。所以，引导学生有重点地熟悉各时代、各流派的外国文论，将有助于他们较好地把握文学发展历程及其规律，舍此，文学史课程的教学目的恐怕难以达到。所以，我们特地编写了这本《外国文论名著自学手册》，供自学考试外国文学者用。

本书是为自学外国文学史服务的，因此，它不按外国美学史或外国文学批评史的体系来编选。本书所选篇目侧重于那些对文学发展史有直接重大影响的文论著作，考虑到自学对象的实际水平，一些过于艰深的文论没有选入。参加本书编写的有（以姓氏笔划为序）孔海立、王秋荣、许光华、刘文荣、刘辉扬、周上之、林放、夏中义、奚必安、翁长浩、凌霜、熊玉鹏等同志。编写过程中，得到上海文艺出版社的同志的热情支持和帮助，谨向他们致谢。

我们初次编写这类自学指导性用书，经验不多，望广大外国文学和文艺理论工作者，以及自学青年提出宝贵意见，以便进一步修改和提高。

编 者

目 录

柏拉图《文艺对话录》·····	1
亚里士多德《诗学》·····	7
贺拉斯《诗艺》·····	15
郎吉努斯《论崇高》·····	18
塞万提斯《〈堂·吉珂德〉序》·····	22
锡德尼《为诗一辩》·····	25
高乃依《论戏剧的功用及其组成部分》等·····	28
莫里哀《〈太太学堂〉的批评》·····	34
布瓦洛《论诗艺》·····	39
德莱登《悲剧批评的基础》·····	47
卢 梭《论科学与艺术》·····	50
狄德罗《论戏剧艺术》·····	55
莱 辛《汉堡剧评》·····	64
歌 德《谈话录》·····	70
席 勒《论素朴的诗和感伤的诗》·····	79
菲尔丁《〈汤姆·琼斯〉序言》等·····	85
华兹华斯《〈抒情歌谣集〉序》·····	89
雪 莱《诗辩》·····	96
史达尔夫人《论德国》等·····	102
司汤达《拉辛与莎士比亚》·····	110
圣·勃夫《什么是古典作家》·····	116
雨 果《〈克伦威尔〉序》·····	120

巴尔扎克《〈人间喜剧〉前言》	128
泰 纳《〈英国文学史〉序》	134
左 拉《自然主义戏剧》	140
马拉美《关于文学的发展》	146
海 涅《论浪漫派》	149
尼 采《悲剧的诞生》	154
别林斯基《论俄国中篇小说和果戈理君的中篇小说》等	159
车尔尼雪夫斯基《艺术与现实的审美关系》等	170
杜勃罗留波夫《什么是奥勃洛摩夫性格?》等	178
托尔斯泰《艺术论》	187
勃兰兑斯《十九世纪文学主流》	194
马克思《致斐·拉萨尔》等	201
恩格斯《致斐·拉萨尔》等	211
列 宁《列夫·托尔斯泰是俄国革命的镜子》等	216
普列汉诺夫《亨利克·易卜生》	223
高尔基《苏联的文学》	231
婆罗多牟尼《舞论》	238
厨川白村《苦闷的象征》	242

柏拉图《文艺对话录》

柏拉图(公元前 427—公元前 345),古希腊美学史上继苏格拉底之后的一位大理论家。苏格拉底是柏拉图的导师,又是古希腊美学思想转变的关键人物。在苏格拉底之前的毕达哥拉斯学派和赫拉克利特等人主要是从自然科学的观点去看美学问题,到了苏格拉底才从社会科学的观点去看美学问题,从此美学与政治、伦理学,文学与社会的关系问题就突出地提到日程上来了。但苏格拉底生前没有留下著作,这就使柏拉图的《文艺对话录》成了西方文论史上的第一块碑石。

《文艺对话录》是柏拉图所写对话的一部分。对话在文体上属于柏拉图所说的“直接叙述”一类,是希腊史诗、戏剧创作的重要手段。柏拉图把它作为学术讨论的独特方式,其特点是在于揭示矛盾,使参与讨论的各方论点的斑点都象抽丝剥茧似地逐层揭露,从而引向较正确的结论。

柏拉图的文艺思想集中体现在《文艺对话录》里。《文艺对话录》由《大希庇阿斯》、《伊安》、《理想国》、《会饮》、《法律》等篇组成,其中《大希庇阿斯》论美,《伊安》论诗的灵感,《法律》论文艺教育,《理想国》则以大量篇幅论述贵族政体的文学音乐教育,并罗列诗人的罪状。《理想国》卷二,卷三,卷十,是《文艺对话录》的重心,它着重讨论了“文学的社会功用”和“文学对现实的关系”两大问题。

作为贵族政体的首席意识形态专家,柏拉图对希腊史诗和戏剧的态度是冷峻的。他象个文学检查官,对包括荷马史诗在

内的希腊艺术进行逐字逐句的全面清理。他发现荷马和悲剧诗人把神和英雄写得同凡人一样满身是毛病，互相争斗、欺诈、陷害，贪酒享乐，爱财怕死，遇到灾难就哀哭，甚至奸淫掳掠，无恶不作。于是得出两个结论，即所谓诗人的两大罪状：一是文艺不能给人以真理，二是文艺会伤风败俗，随后就在《理想国》中对诗人下了逐客令。

柏拉图对诗人如此严厉，这首先与他的政活动机有关。当时雅典奴隶主阶级内部贵族党同民主党的斗争已到白热化程度，随着贵族党的失势和民主党的崛起，旧的传统动摇，新的风气开始形成。坚持贵族地位的柏拉图在学术思想上，同代表民主势力的诡辩学派处于尖锐的对立之中。他以为希腊文化、风俗的变化意味着道德败坏，这除了民主党的兴起外，还有一个原因就是文艺的腐蚀作用。因此他要按贵族政体的需要来制订新的文艺方针。这就是他所以要用《理想国》四分之一的篇幅来讨论文艺的政治背景。

柏拉图的文艺法规定得颇细，概括地说有这么几条：

一、神不是一切事物的原因，而是好的事物的原因，神的本质就是善，因此“要严格禁止神和神战争，神和神搏斗，神谋害神之类的故事”；悲剧家埃斯库罗斯说“神要想把一家人灭绝，先在那人家种下祸根”，柏拉图以为这是对神不敬，“神所做的只有是好的、公正的，惩罚对于承受的人是有益的。我们不能准许诗人说，受惩罚的人们是悲苦的，而造成他们的悲苦的是神”。

二、神是最完善的，“最完善的东西就最不容易受外来影响的变动”，故神“自然就永远使自己的形状纯一不变”。因此，《奥德赛》说“神们乔装异方的游客，取各种形状周游城市”，这是对神不恭。

三、不能写英雄怕死，即使写到阴间、地狱，也“不要一味咒骂它”，“最好是把它写得好看一点”，象《伊利亚特》中“哎，我们死后到了阎王的世界，只剩下一片魂影，没有感觉”之类的段落

就非勾销不可，象“呜咽河”、“恨河”、“泉下鬼”、“枯魂”之类的文字也应取消。

四、英雄人物不准痛哭哀号，“把这种痛哭……交给凡庸的女人们和懦夫们”。荷马写女神之子阿喀琉斯“‘辗转反侧，时而面朝天，时而面朝地’，时而站起沿空海岸行走，哀恸得象要发狂，时而用双手抓一把黑灰撒在头上”，这是在朝神的面孔上抹黑。

五、“不准诗人把一个人好人写成轻易就发笑，尤其不能把神写成这样”，“不能准许荷马这样形容神：众神哄堂大笑不止，看见火神在宴会厅里踱来踱去”。

六、不准写“咒骂统治者的卤莽话”，阿喀琉斯骂阿伽门农：“你这醉鬼，面恶于狼，胆小于鼠”，要不得。神是庄严的。荷马应多写这样的句子：“希腊人鼓着勇气鸦雀无声地前进，他们的静默显出对他们将领的畏敬。”

七、要多写神坚忍不拔的品格，譬如，“俄底修斯拍着胸膛向自己的心说：忍着吧，心，你忍受过更大的痛苦。”

八、不能写神贪酒、好色、爱财、受贿。“我们要强迫我们的诗人……说英雄们没有做过这类事”，“我们不能让诗人使我们的年轻人相信：神可以造祸害，英雄并不比普通人好”。

柏拉图如此狂热地朝神和英雄的脸上贴金，因为他深知贵族政体要想复辟，一定要先抓意识形态，使人心归顺，即规规矩矩地顺从贵族政体的意志和秩序。他把贵族政体的国家政治结构分成三大层次：最高统治者是理智性的哲学王，其次是意志的化身即保卫城邦的武士，底层平民、农、工、商则是情欲的俘虏。如何使武士与底层平民无条件地称臣于哲学王？柏拉图认为最关键的是要抓根本，抓人的心理、性格本身。这要从小抓起，“因为在年幼的时候，性格正在形成，任何印象都留下深刻的印象。……所以我以为我们应该审查做故事的人们，做的好，我们就选择；做的坏，我们就抛弃。我们要劝保姆们和母亲们拿入选的故事给儿童讲。让她们用故事来形成儿童的心灵，比起用手

来形成他们的身体，还要费更多的心血”。因为听故事的小孩擅摹仿，我们只能让他们“从小就摹仿适合保卫者事业的一些性格，摹仿勇敢、有节制、虔诚、宽宏之类品德；可是卑鄙丑恶的事就不能做，也不能摹仿，恐怕摹仿惯了，就弄假成真”，“就会变成习惯，成为第二天性，影响到身体，声音，和心理方面”。因此万万不能让他们听到说神坏话的故事，因为神不是别的，正是世俗贵族政体的神学化身，从小养成敬神的天性，长大后就会服从贵族政体的绝对权威。也因此，一个诗人若想进入“理想国”，就必须为神和英雄唱赞歌，必须使文学为贵族政治服务，即让文学成为反动政治的奴婢。柏拉图担心：“如果你让步，准许甘言蜜语的抒情诗或史诗进来，你的国家的皇帝就是快感和痛感，而不是法律和古今公认的最好的道理了。”

柏拉图为什么这样敌视艺术审美过程中的“快感和痛感”？因为他把人的心理性格结构看成是与贵族政体结构相对应的东西，就象代表理智的哲学王是“理想国”的最高统治者一样，他以为人性中也数理智为最高，其他情感、情欲之类只是人性中的低劣部分。假如某人的情感、情欲不听从理智，那么他在社会上也就必然不会顺从贵族王权的统治。所以贵族政体赖以巩固的最深刻的基础，在于要泯灭每个人灵魂深处的自然情感和情欲。但“诗人要想履行的正是这种自然倾向，这种感伤癖。”所以柏拉图又强调，假如我们人性中最好的理智成分没有培养好，“对于这感伤癖就放松了防范，我们于是就拿旁人的痛苦来让自己取乐。”而“旁人的悲伤可以酿成自己的悲伤。因为我们如果拿旁人的灾祸来滋养自己的哀怜感，等到亲临灾祸时，这种哀怜癖就不易控制了”。总之，人性中的情感、欲念“它们都理应枯萎，而诗却灌溉它们，滋养它们”，这是“理想国”所断然不允许的。要巩固贵族城邦，首先就得清除文学对人的“心灵城邦”的也即是精神上的污染。

柏拉图是个强硬的贵族政治思想家，同时又是个目光深邃

的大哲学家。他对文学的社会功用与文艺对现实的关系问题的思考，是建筑在自觉的客观唯心论的哲学基础上的。柏拉图断言文艺不能给人以真理，这是从他的“三个世界”学说中直接演绎出来的。他说宇宙间有三个世界：理式世界、感性的现实世界和艺术世界，艺术世界是摹仿现实世界而来，现实世界又是摹仿理式世界而来。这就是说，现实世界是理式世界的影子，艺术世界是影子的影子。理式世界是唯一真实的、独立的、第一性的，现实世界是第二性，艺术世界是第三性，和真理隔了两层。假如说理式世界是真正的知识，现实世界是琐碎的意见，艺术世界不过是虚幻的谎言，故不值钱。柏拉图为何把“理式”捧到至高无上的皇座？说到底，他要用虚玄的哲学的永恒来论证贵族政体的永恒。既然“理想国”的最高君主是哲学王，既然哲学王所欣然静观的“理式”是尽善尽美、统辖万物的神灵，那么作为这个神灵的世俗附身的贵族王权当然也是千古不朽的。可以说，柏拉图的“理式”就是贵族政体的绝对权威在哲学上的抽象结晶。而要抬高“理式”，势必要贬低现实和艺术。古希腊时代的“艺术”(tekhne)一词和我们现在所说的“艺术”内涵不同，从字面说，相当于现代西方语言中的“技能”(如英语的 technic)。当时，凡是专凭技巧工作的部门都叫艺术，音乐、雕刻、诗歌、绘画叫艺术，手工业、农业、医疗、骑射、烹调也叫艺术。由于从事上述部门工作的人都是平民或奴隶，“就连斐狄阿斯这样卓越的雕刻大师在当时也只被看作是一个手艺人”(阿斯木斯《古代思想家论艺术》序论)，是所谓“第六等人”，被尊为“第一等”的贵族自然不屑染指于此，他们要穷尽的是“理式世界”，他们是永远凌驾于现实和艺术之上的高贵者，于是也就不难理解柏拉图为何要贬低艺术了。

柏拉图关于文艺不表现真理和文艺败坏道德这两个基本思想，对当时希腊的文艺发展影响并不大。他主要是作为一个“学院派”在雅典学园里清谈，晚年虽曾两度重游塞拉库萨，想实施

其政纲，但都失望而归。再说客观上，希腊文艺的黄金时代是在公元前五世纪，而柏拉图写《文艺对话录》是在公元前四世纪前叶，那时希腊文艺的高潮已过。但柏拉图对后世文学思想史的影响却颇深远。在西方相当长的一个时期内，柏拉图的影响超过了亚里士多德，尽管后者的《诗学》在艺术理论上要比他的《文艺对话录》系统、有力得多。在亚历山大里亚和罗马时期，很少有文艺理论家提到亚里士多德，贺拉斯、朗吉努斯都没提到他，相反，柏拉图的学园却维持到了公元六世纪，并通过普洛丁和新柏拉图派，他的文艺观几乎垄断了中世纪，最后和基督教的神学结为一体。发人深省的是，象启蒙学家卢梭，革命民主主义者车尔尼雪夫斯基，批判现实主义大师列夫·托尔斯泰这些历代的伟大思想家和艺术家，都在某种程度上受到柏拉图的影响。这就提醒我们，对柏拉图的文艺思想，不仅要认识渗透在其中的客观唯心论的荒谬性和贵族政治学的反动性，同时也要研究他思想中是否也有些合理成分尚可被批判地继承。

夏中义

亚里士多德《诗学》

亚里士多德(公元前384—公元前322),古希腊美学最杰出的代表。他是柏拉图的高材生。但“青出于蓝胜于蓝”,他在继承师说的同时批判并超越了师说,是整个欧洲第一个以独立体系来阐明美学概念的伟大学者。亚里士多德所以能有如此贡献,首先有赖于他的方法论的完善。与柏拉图比较,他显然摒弃了神秘的、主观随意的玄学思辨,而努力对客观对象作冷静的科学分析。他学问渊博,著作宏富,恩格斯称他是古代“最博学的人”,在哲学、逻辑学、政治学、伦理学、美学、修辞学诸方面皆有划时代的建树。他善于将其他学科的研究方法运用到文艺理论领域,譬如从生物学引进了有机整体的概念,从心理学引进艺术的心理根源和艺术对观众的心理影响的观点,从历史学引进了艺术种类的起源、发展与转变的观点,等等。正因为他首先是以一个自然科学兼逻辑学家的姿态进入美学家园地的,所以他不仅能避免柏拉图式的政治偏见和神学迷狂,更重要的是,他能将毕达哥拉斯学派、赫拉克利特、德谟克利特的自然科学方法和苏格拉底、柏拉图的社会科学方法中的合理成分凝聚起来,成为希腊科学思想的集大成者,从而使他对希腊文艺的辉煌成就作出精细剖析和扼要总结,使欧洲第一部有科学系统的美学专著《诗学》应运而生。假如说,从古希腊到十九世纪的欧洲美学史犹如巨厦,那么,《诗学》就是该巨厦赖以确立的第一块基石。

《诗学》主要探讨希腊史诗和悲剧,现存二十六章,可分五部分:第一部分为序论(第一到五章),分析不同种类的艺术的对

象、媒介、方式的差别，指出诗的起源，追溯悲、喜剧的历史发展；第二部分（第六到二十二章），讨论悲剧定义，分析悲剧情节和性格，以及悲剧词汇、风格；第三部分（第二十三到二十四章），谈史诗；第四部分（第二十五章），讨论批评家同诗人的论争；第五部分（第二十六章），比较史诗与悲剧的高低。

《诗学》与柏拉图《文艺对话录》不同，它不只从贵族政体的狭隘利益出发，从艺术外部生硬地规定艺术的社会功用与本质；作为一个贵族后裔，亚里士多德虽也不免流露出某种贵族气息（如强调只有上层贵族人物适宜当悲剧主角等），但从总体上看，《诗学》还是力求从希腊史诗和戏剧创作实践出发，即深入到艺术内部去探索艺术真谛。《文艺对话录》主要是从政治角度提出艺术应该怎么做，《诗学》主要是从美学角度回答艺术本身是什么。

面对共同的希腊艺术对象，《诗学》与《文艺对话录》的结论却迥然相异，这与两位大师各自的哲学眼光不同有关。从字面上看，他们似乎都说艺术是对感性世界的摹仿。但从哲学实质上看，柏拉图只承认“理式”世界是真实的，感性世界是“理式”世界的影子，于是摹仿现实界的艺术就成了“影子的影子”，当然无真实性可言；亚里士多德却发现“理”与“事”的关系是普遍与特殊的辩证关系，“理”即在“事”中，离“事”无所谓“理”，这就跳出了柏拉图客观唯心论的“理式”而走向唯物论（当然还不彻底），肯定现实界本身是真实的，不是“理式”的影子，从而肯定摹仿现实的艺术也是真实的。在回答艺术对现实的关系问题上，《诗学》最大的美学贡献是：它不仅肯定艺术的真实性，而且指出艺术比现象世界更真实，因为艺术所摹仿的决不是柏拉图所说的现实界的“外形”，而是现实界的本质和必然规律。《诗学》说：“诗人的职责不在描述已发生的事，而在描述可能发生的事，即按照可然律或必然律是可能的事。诗人与历史家的差别不在于诗人用韵文而历史家用散文……真正的差别在于历史描述已发生的事，

而诗人却描述可能发生的事，因此，诗比历史是更哲学的、更严肃的。因为诗所说的多半带有普遍性，而历史所说的则是个别的事。所谓普遍性是指某一类型的人，按照可然律或必然律，在某种场合会说些什么话，做些什么事——诗的目的就在此，尽管它在所写的人物上安上姓名，至于所谓特殊的事，就例如亚尔西巴德所做或所遭遇的事。”简言之，历史只写个别的实事，事的前后承续之间不一定有必然性；诗虽写带姓名的个别人物，但他的所言所行都不仅是个别的，而且带有普遍性，合乎可然律或必然律的，因此诗比历史有更高的真实性。亚里士多德对历史的认识还局限于编年纪事，故不懂历史也可揭示事物发展规律。但他比较诗与历史的用意还是明白的，即诗不能只写偶然现象而要写现象的本质，要在个别人物事迹中见出必然。所以文学也是充满严肃的哲学真理的。《诗学》不愧为西方文论史上第一篇强有力的艺术辩护词。

《诗学》总结了希腊文艺创作经验，把摹仿现实的艺术方法分成三类：欧里庇得斯是“照事物的本来的样子去摹仿”；荷马是“照事物为人们所说所想的样子去摹仿”；索福克勒斯“说他自己描绘人物是按照他们应该有的样子”。因为亚里士多德并不将艺术摹仿等同于对现实界的表面现象的抄袭，所以他对第一种创作方法不甚赞同。第二种创作方法是替希腊神话留了一条出路，因为神话所叙述的都是不可能发生的事，但既然有此传说而人们也相信，也不妨一写，只要能象“荷马把谎话说得圆”就行，这在实际上是肯定了神话的虚幻性。第三种创作方法是亚里士多德最赞赏的，故索福克勒斯在《诗学》中总是作为理想的悲剧家被引证。《诗学》主张诗应比带偶然性的现实界更高，甚至可以把自然丑化为艺术美，比如说：“事物本身原来使我们看到就起痛感的，在经过忠实描绘之后，在艺术作品中却可以使我们看到就起快感，例如最讨人嫌的动物和死尸的形象”；又说：悲剧家“应该仿效好的画像家的榜样，把人物原形的特点再现出来，一方面