

胡经之 张首映主编

第一卷 ·作者系统·

西方二十世纪文论选

中国社会科学出版社

I194.179

责任编辑：杨铁婴

责任校对：李小冰

封面设计：葛 骞

版式设计：李玲玲

西方二十世纪文论选

第一卷 作者系统

胡经之 张首映 主编

中国社会科学出版社
出版
发行

新华书店 经销

太阳宫印刷厂印刷

850×1168毫米 32开本 14印张 2插页 343千字

1989年6月第1版 1989年6月第1次印刷

印数1—3100 册

ISBN 7-5004-0288-0/I·36 定价：5.85元

编 选 弁 言

一、为了帮助读者了解和把握西方二十世纪文艺理论的代表性论点，增强高等学校文科师生对西方二十世纪文艺理论的认识能力和判断能力，配合《西方二十世纪文论史》的教学工作，提高对西方二十世纪文论的研究水平，促进具有中国特色的马克思主义文艺理论的建设，我们编选了这部文论选。

二、本选集主要收集西方二十世纪文艺理论名家的主要论文，重点选录二次大战后的理论名篇。它们中的绝大多数在西方二十世纪文论发展中产生过影响，已被公认为代表性的论著和论文。

三、我们认为，文学主要是由作者、作品、读者、社会—文化四个子系统组成的审美体系，西方二十世纪文论基本上在这个总体系中发展，因此本文选也分为四个子系统：第一卷为作者系统，第二卷为作品系统，第三卷为读者系统，第四卷为社会—文化系统。所选文章，绝大多数可以纳入所归的各类。但是，也有些文章在不同流派中发生过作用，我们只能就其主要方面和联系最密切的系统加以分类。

四、本文集分十八编，每编归入所选的系统，使之形成一个总的体系，便于读者检索。但是，有的文章在西方的分类中颇有争议，我们选录时更多地根据我们对论文的理解予以归类。如海德格尔的文章，在西方有时归入现象学，有时归入存在主义或阐释学，伊塞尔的文章有时归入接受美学，有时归入读者反应理论

一类。我们则分别把它们归入阐释学和接受美学中。

五、在各系统之下有各编，在各编之下有所属的文章，文章的排列以时间线索为序。如批评学中的文章，原则上收入批评所属的各派之中，但是，我们考虑到批评学近二十年来日益成为显学，日益发展为各系统的综合趋向，我们另列一类，依时序编排，便于读者更好地了解其发展脉络。

六、在编选过程中，我们分别参照了国外的一些选本，如比尔兹利、洛奇、亚当斯、李卜曼等人的选本；也选录了国内有的译文集和杂志上的译文，如《文艺理论译丛》《文艺理论研究》上的译文；得到过北京大学比较文学研究所、西语系、英文系、俄语系、中文系的部分师生的支持，杨周翰、王大庆、乐黛云等教授或对整个编选予以指导，或校订了部分译文；同时，国家教委文科教材办公室一直关心《西方二十世纪文论史》的写作和本选集的编选工作，谨此说明，以志谢忱。

七、我们欢迎各界对本选集的编选工作给予批评指正，以便将来进一步完善。

胡经之 张首映

1987年1月于北京大学

二十世纪文学批评的主要趋势

(导 论)

〔美国〕 雷·韦勒克

十八世纪和十九世纪都曾被人称为“批评的时代”，然而把这个名称加给二十世纪却十分恰当。我们不仅积累了数量上相当可观的文学批评，而且文学批评也获得了新的自觉性，取得了比从前重要得多的社会地位，在最近几十年内还发展了新的方法并得出了新的评价。在十九世纪后期，除了法国和英国，文学批评还不能超越地区的局限；文学批评在以前似乎处于批评思想外围的一些国家中开始受到重视，这些国家有克罗齐以来的意大利、俄国、西班牙以及后起的但却不可忽视的美国。对二十世纪文学批评想得到一个概观就必须看到这种地理上的扩展和同时发生的方法上的革命。由于材料堆积如山，我们就需要一些选择的原则。

即使在今天，显然还有人在写许多旧的文学批评；我们还受着批评史上一些残余和遗风的包围。一般书评仍然起着沟通作者与多数读者的作用，方法也还是旧的印象主义式的描写和只凭趣味的独断评价。文学史方面的研究对于批评仍然是重要的。对文学和生活进行简单的比较总会占有一席之地；用当代小说中反映的社会情况的精确性和概然性作标准来衡量小说。各国都有一些作家，往往是很好的作家，他们用的还是十九世纪批评家所创立

的这些方法；印象主义的欣赏、历史学的解释和现实主义的比较。让我们想一想弗吉尼亚·伍尔夫写的那些富有魅力、唤起想象的文章，或者冯·维克·布鲁克斯写的那些讲述美国过去的带有怀旧情调的文学素描，或者当前美国小说中的大量社会批评。让我们提一下文学史方面的研究对于文学史上差不多各个时期和作者做出的贡献。但是我要做的却是勾画出二十世纪文学批评中我所看到的一些新趋势。

首先，一件给人印象很深的事实是批评中出现一些超越国界的国际性运动，尽管这些运动可能发源于某一国家；另一件给人印象很深的事实是，从非常广阔的远景来看，二十世纪文学批评中有一大部分显示出目的和方法上很大程度的相似，尽管并不存在直接的历史关系。同时，人们也不能不看到各国的特点仍然显得根深蒂固和几乎不可克服；在非常广阔的西方思想范围内，尽管从俄国到南北美洲，从西班牙到斯堪的那维亚都有交流，我们还是可以看到各个国家都还在顽固地保存着本国的文学批评传统。

文学批评中这些新趋势当然都有其过去的根源，并不是一些没有先例、完全新创的东西。可是人们还是可以区分出过去半个世纪中至少有六种新的主要趋势：（1）马克思主义的文学批评，（2）心理分析的文学批评，（3）语言学和文体学的文学批评，（4）新的机体主义的形式主义，（5）以荣格的文化人类学和思想为基础的神话文学批评，（6）受存在主义及与其类似的世界观的启发而形成的新的哲学性质的文学批评。我将按照我所说的顺序，也就是大体上按照年代前后的顺序，来讲述这些趋势。

马克思主义的文学批评在趣味上和理论上来源于十九世纪的现实主义文学批评。这派文学批评以马克思和恩格斯的一些意见为根据，只是到了十九世纪最后十年才发展为一个自成体系的学说。德国的梅林（1849—1919）和俄国的普列汉诺夫（1859—

1918) 是最早的马克思主义批评家，但是从后来苏联教条主义的观点来看，他们完全不算正统的马克思主义者。梅林和普列汉诺夫都承认艺术的独立性，他们把马克思主义的文学批评当作研究文学作品的社会决定因素的一门客观科学，而不是把它当作解决美学问题和替作家规定写作题材和文体的一种学说。

给作家下指示的马克思主义是苏联相当靠后一段时期发展的结果。在二十年代，不同学派之间仍然可以进行重大的争论，只是到了1932年才提出了强加于作家身上的名叫“社会主义现实主义”的统一学说。这个名词所表示的理论，一方面要求作家要如实地反映现实，作为一个现实主义者要用洞察当代社会结构的眼光来描写当代社会；另一方面又要求作家作为社会主义的现实主义者，实际上就是说作家不要客观地反映现实，而要通过艺术来传播社会主义，即共产主义、党性和党的路线。官方理论家宣称：苏联文学一定要作为“用社会主义精神对工人群众进行思想教育的工具”，这项命令和斯大林所说的作家是“人类灵魂的工程师”完全一致。这样文学就公然成了进行教育甚至成了美化现实的工具，这就是说文学不要如实地描写生活，而要按照马克思主义的学说描写生活应该是什么样子。好的马克思主义批评家明白艺术是通过人物、形象、动作和情感而起作用的。“典型”这个概念的中心成了现实主义和理想主义之间的桥梁。典型并不是指平均数或代表，而是指理想的典型、模范人物或者简直就是让读者在现实生活中去模仿的英雄人物。格奥尔基·马林科夫，这位短时期唯一的美学专家，就宣称典型是“党性在艺术中表现的基本范围”。俄国的文学批评几乎全是关于人物和典型的批评，作家受到指责，因为他没能正确描写现实，也就是说没有对党的作用给予充分的估价，或者因为他描写的某些人物不够完美。苏联的文学批评，特别是二次大战以后的文学批评，带有严重的民族主义偏狭观点；不许提文学中的外国影响，比较文学成了列入

黑名单的学科。文学批评成了执行党的纪律的工具，这一点在俄国及其许多卫星国家都是如此。甚至马克思主义对于社会生活过程和经济动机的真正精辟的见解在今天也很少有人使用。

马克思主义被传播到世界各地，特别是在二十年代期间，在大多数国家都找到了它的信徒和追随者。三十年代初期，美国出现过一时间短暂的马克思主义运动。这个运动的最著名的拥护者格兰维尔·希克斯对美国文学做过一个值得注意却又不带锋芒的新解释；伯纳德斯密写的《美国批评的各种力量》（1939）是用社会观点编写美国批评史的大胆尝试。但是马克思主义文学批评的影响却远远超过了真正信奉这个学说的人的圈子。这种影响可以在爱德蒙·威尔逊和肯尼斯·柏克的某些发展阶段中看出来。在英国，克利斯托弗·考德威尔（1907—1937）是位杰出的马克思主义批评家。他的主要著作《幻象与现实》（1937）实际上是马克思主义、人类学和心理分析的奇异的混合，是对个人主义文明和虚伪的“资产阶级”自由的尖锐批评。但是今天最卓越的马克思主义批评家却是匈牙利人乔治·卢卡契（1885年生），他的大部分著作都是用德文写的。在他身上对于辩证唯物主义及其黑格尔哲学来源的透彻理解和真正的德国文学知识得到了结合。他写了许多本书，其中包括《哥德及其时代》（1947）和《历史小说》这些光辉著作；他用现实主义的说法对十九世纪文学进程重新做了解释，着重说明作品的社会和政治含义，但并不忽略对文学价值的感受。

马克思主义在作为揭示文学作品的潜在的社会和意识形态含义的一种方法时，最能显示出它的优点。上面提到的六种批评趋势中第二种是心理分析，尽管它具有非常不同的假定，却是为同样的目的服务的；理解也就是揭示文学作品表面下的深层含义。弗洛伊德本人曾提出过心理分析的文学批评的重要主题。艺术家

是通过创作过程使自己免于精神错乱但却又得不到真正治愈的神经病患者。诗人是一个发表自己幻想的白日梦者，因此他以奇特的方式取得社会上的合法地位。我们知道这些幻想都来自童年经验的情结，人们还发现这些幻想在梦里，在神话和童话中，甚至在吸烟车的笑谈中，都成了象征性的东西。这样，文学就成了人的下意识生活的宝库。弗洛伊德根据索福克勒斯的一个剧本得出俄狄普斯情结这个名称，他把《哈姆莱特》和《卡拉马佐夫兄弟》解释为关于乱伦的爱和恨的寓言。但是弗洛伊德的文学兴趣并不太大，他一直认为心理分析不能解决艺术问题。弗洛伊德的追随者曾经把他的方法系统地应用到文学的解释上去；《意象》（1912—1938）是德国研究这些问题的一个杂志，弗洛伊德的许多紧密追随者曾经探讨过艺术作品的下意识含义，小说人物下意识冲力和作家的下意识意图。

弗洛伊德的心理分析在世界上传播得比较缓慢。爱恩斯特·琼斯是个在多伦多居住过多年的医生，他早在1910年就写了一篇题为《用俄狄普斯情结解释哈姆莱特的奥秘》的文章；在美国，弗德里克·克拉克·普莱斯特于1912年用心理分析的说法阐述过诗歌与梦的关系。正统的心理分析以文学批评通常总是令人厌倦地寻找性的象征，经常破坏艺术作品的意义和完整。但是同马克克主义一样，心理分析的方法对于许多不能简单列入弗洛伊德学派的近代批评家却提供了研究工具。这样，爱德蒙·威尔逊在《创伤与弓》这本书里就曾巧妙地运用弗洛伊德的方法对狄更斯和吉卜林做过心理学的解释。赫伯特·里德则应用同一学派的见解为雪莱进行辩护并对华兹华斯做出解释。

二十世纪文学批评的第三种趋势可以称为语言学的文学批评。这派文学认真信奉马拉美所说的“诗是用文字而不是用概念写成的”这句名言。但是人们必须把各国当中几种不同的研究方

法区别开来。在第一次世界大战期间的俄国，有人组成了“诗歌语言研究社”（ОПОЯЗ），这就形成了俄国形式主义运动的核心。在早期，这个学社的成员主要注意研究诗的语言问题；按照他们的看法，诗的语言是一种特殊语言，这是通过对日常语言有目的地进行“有组织的围攻”而得到的语言变形。他们主要研究语言的声音层次：元音的和谐、辅音簇、脚韵、散文节奏和韵律；这派学者十分倚重由德·索绪尔与日内瓦学派首创并由特鲁柏茨考伊加以发展的“音位”概念。他们设想出许多技术上的（甚至是统计的）方法来研究文学作品，他们往往机械地认为文学作品就是作品中使用的全部技巧的总和。他们是一些在文学研究领域中抱有使科学理想的实证主义者。

在第一次世界大战后的德国，人们使用一些非常不同概念来研究文学，这些人主要是一些研究拉丁语系文学的学者。卡尔·弗斯勒（1872—1949）在他许多本写得很好的分析中，用克罗齐把语言和艺术等同起来的概念来研究视为个人创造的句法和文体；他的论著涉及从但丁到拉辛和西班牙幽思诗歌这样广泛的范围。里奥·施皮茨（1887—1960）最初是在弗洛伊德的启发下发展起他的文体分析方法的。施皮茨根据文体特点推论出“心灵的传记”；但是后来施皮茨放弃了他早期的方法转而对文学作品进行一种结构上的分析，凭借这种分析，学者经过适当的观察就可以透过表面的文体发现作家的中心动机或观察世界的基本态度和方法，这种态度和方法倒不一定是下意识的或纯属个人的东西。施皮茨应用语法学、文体学和历史学的范畴，以无比的独创性分析过几百个文学作品片段。施皮茨大部分著作的研究范围是法国、西班牙和意大利文学；但是在他晚年居住美国的一段时期，他也曾对唐恩、马维尔、济慈、惠特曼和其它英国文学作品进行过分析。施皮茨通常进行范围较窄的研究工作，他总是集中力量

对个别文字片段进行差不多好象在显微镜下才能看到的精细程度的分析。爱利希·奥尔巴哈（1892—1957）基本上用的是同样的方法。他所写的《模仿说》（1946）是一部从荷马讲到普鲁斯特的现实主义文学史。他在书中总是从个别文字片段的文体分析出发，目的则是阐明文学、社会和思想史。奥尔巴哈关于现实主义的概念具有特殊的含义并有时自相矛盾：对他来说，现实主义既是一种洞察社会和政治现实的具体见解，又是一种在孤独的人面对抉择时按照悲剧意义理解的存在感。

德国文体学在西班牙语国家中取得了惊人的成功。这方面最卓越的批评家是达马索·阿隆索（1898年生），他把文学批评和文体学等同起来，对西班牙诗歌做出了新的估价，这表现在对巴洛克文风、贡葛拉和耶教徒圣约翰的新趣味上。不幸的是阿隆索往往不用语言学和文体学的方法，而代之以不可言喻的神秘思想。

令人相当惊奇的是，在英国和美国并没有这种语言学和文体学的文学批评。在这里语言学与文学批评之间的鸿沟大得令人感到痛心。批评家越来越表现出对语言学的无知；而语言学家，特别是以已故的布鲁姆·菲尔德为首的耶鲁学派，则公然声称他们对文体和诗的语言等问题缺乏兴趣。可是在英美批评家当中，对于“语言”的兴趣却非常突出；但这种兴趣偏于“语义学”方面，集中在与理智的科学语言成对比的“情感”语言的作用方面。这是瑞恰兹所提出的学说的基础。

I·A·瑞恰兹（1893年生）发展了一种意义学说，区分出意思、语调、情感和意图，在诗歌方面强调语言的多义现象。在他写的《实用批评》（1928）一书中，瑞恰兹以高明的教学技巧分析了对诗歌产生错误理解的各种根源，用的材料是他的学生为一些不具作者名字的诗所写的评论。但我认为不幸的是瑞恰兹精细的分析被一种强调诗的心理效果的理论给掩盖了，这种理论在我看来不仅是错误的而且有害于文学研究。瑞恰兹不承认美学价

值的独立世界。他认为艺术的唯一价值在于艺术加给我们的心理结构，这就是瑞恰兹所说的“调整冲动的形式”，是艺术引起的那种心理平衡。艺术家几乎完全成了心理治疗者，艺术成了保养神经的疗法和强壮剂。瑞恰兹没有能把这种艺术效果具体讲出来，尽管他主张（照他所说的）艺术将代替宗教成为一种社会力量。他最后不得不承认人们向往的这种平衡状态既可以通过观赏巴特农神殿，也可以通过观赏一张地毯、一个花盆、一个姿势而得到。我们喜欢好的还是坏的诗歌是无关紧要的，要紧的是它能调节我们的精神。这样一来瑞恰兹的理论，这是一种力图达到科学要求而且希望借助于神经学将来的发展的理论，就陷入了瘫痪状态。这种理论把作为一种客观结构的诗和读者的心理状态完全分割开来。诗歌被人有意地弄成同全部知识甚至现实毫不相干的东西。诗歌充其量不过是使人类得以生存下去的神话，哪怕这些神话不一定真实，哪怕照科学看来不过是一些“假命题”。

瑞恰兹把诗歌分解为调整冲动的起因，作为心理卫生的一种手段；这种看法我认为把文学理论引向死路。但是瑞恰兹的真正功绩却在于对诗的语言的注意。如果人们不去管他的心理学的主要理论，他的分析方法就会产生具体的成果。这正是威廉·燕卜苏（1906年生）所做出的贡献。燕卜苏先是不管后来简直完全抛弃了瑞恰兹的情绪说。他通过多种定义的方法进一步发展了瑞恰兹认为诗的语言具有灵活性和多义性的看法。《七种多义类型》

（1930）通过一种往往完全脱离作品本文而任凭个人联想驰骋的字义分析方法，把一些难解的、富于机智的、比喻性很强的诗歌所包含的诗的和社会的含义引申到最大限度。在他后来的著作中，燕卜苏把这种语义学的分析同来自心理分析和马克思主义的思想结合起来。近来他实际上已经离开了文学批评的领域而从事一种特殊的语言分析，这种分析往往不过是用以表现他的聪明才智和渊博知识的借口罢了。

瑞恰兹的语义分析对于一些通常所说的新批评家产生了重要的影响。肯尼士·伯克（1897年生）把马克思主义、心理分析、人类学同语义学结合起来，目的在于建立一个阐明人类行为和动机的体系，这个体系不过把文学当作材料和例证来处理。早期的伯克是个很好的批评家，但在近几十年，他的著作却只能说是旨在建立一种研究意义、人类行为和行动的哲学，这种哲学的中心完全不是文学。在伯克的体系中，批评已经扩展到最大极限。与伯克形成相反的另一极端的是克林思·布鲁克斯（1906年生）。布鲁克斯也是以瑞恰兹为他的出发点，但他得出的结论却完全不同。他采用了瑞恰兹的术语，舍弃其心理主义的假定，把它改造成一种分析工具。这就使得布鲁克斯，尽管他仍然使用态度这种说法，在具体分析诗歌时把诗歌当作张力的结构，实际上是把诗歌当作奇论的反语的结构。这些名词在布鲁克斯手中得到了非常广泛的意义。反语表明认识到不一致、多义和对立物的调和。布鲁克斯发现，凡是好的也就是说复杂的诗歌都具备这些特点。诗歌必须具有反语的性质，也就是说要经得住反义的观赏。这种方法无疑最适用于分析唐恩、莎士比亚、艾略特或叶芝的诗，但是在《精制的瓮》（1947）这本书中，布鲁克斯向我们表明对华兹华斯和丁尼生、格雷和蒲柏这些人的诗也可以进行这种分析。这种理论强调一首诗由于上下文互相渗透而产生的意义、一首诗的完整性和机体性。这样它也就在相当程度上吸取了我所说的二十纪文学批评中第四个派别的见解——新的机体主义和象征主义的形式主义。

这种机体主义的形式主义并不缺少先例。它起源于十八世纪后期的德国，经过柯勒律治传到英国。十九世纪后期这派学说的许多思想通过曲折的渠道渗进法国象征主义的学说。这派机体主义的形式主义在黑格尔和德·桑克提斯比较直接的影响下，在克罗齐的美学中得到了令人赞赏的阐述。柯勒律治、克罗齐和法国

象征主义是现代英美所谓新批评派的直系先辈，尽管这个在哲学基本假定上是唯心主义的传统出人意外地同瑞恰兹的实证主义的心理学和功利主义的语义学结合到一起。

本尼得托·克罗齐（1866—1952）在过去五十年中完全统治了意大利的文学批评和学术研究。但是在别的国家，他的学说却只有消极的影响。甚至在美国宣传他的学说的乔尔·E·斯宾加思，也几乎没有懂得他那独特的学说。《美学》（1902）阐述了艺术即直观同时又是表现的理论。对克罗齐来说，艺术不是一件物理事实，而是纯属精神领域的东西；艺术不是快感，不是道德，不是科学，也不是哲学。形式和内容是没有区别的。人们通常把克罗齐当作一个“形式主义”或“为艺术而艺术”的辩护者，这种看法是错误的。艺术确实社会中起着作用，甚至可以受社会的控制。克罗齐在他的文学批评中很不注意通常所说的形式，而是注意他所说的“主要情感”。在克罗齐的彻底一元论体系中，修辞范畴、文体、象征、文学类别甚至各种艺术之间的区别都没有存在的余地。对克罗齐来说，作者、作品、读者三者是一回事。批评所能做的充其量不过是消除使三者等同起来的障碍和判断作品是否是诗的问题。克罗齐的立场是非常统一和一贯的，对于那些不顾其唯心主义形而上学基础的反对意见来说，它是无懈可击的。如果我们反对克罗齐忽视艺术的手段和技巧，他就会回答说：“凡是外界的东西都不是艺术作品。”文学史、心理学、传记、社会学、哲学解释、文体学、有关文学类别的批评，所有这些在克罗齐的美学体系中都被排除掉了。我们得到的是一种直观主义，在克罗齐的批评实践中，这种直观主义和印象主义是很难区别的。这种直观主义抽出引人注目的作品片段并根据不经过论证的判断随意编选在一起。主要由于克罗齐的影响，意大利的文学批评现状同其它国家不大相同。这里有的是博学、趣味和判断，但却没有作品本文做出系统的分析，没有思想史。

没有文体学，在总的看法上明确反对克罗齐，并转而注重研究文体论的少数一派人（基乌赛普·德·罗伯提斯和吉安弗朗哥·康提尼）算是例外。

在德国，由于受到法国的影响，在以诗人施太芬·格奥尔格为中心的一派文人当中，关于诗歌的机体主义和象征主义的概念又得到了复活。格奥尔格的门徒把老师的暗示和话语发展成一个批评体系，这个体系在长期的语言学的事实主义统治之后第一次提出了具有明确标准的批评信条。这个学派关于诗歌性质的真知灼见不幸受到他们的教条式的关于解脱的说法、贵族派头的自负以及他们发表意见时所带出的高傲到可笑程度，几乎可以同宣示神喻相比的庄严的损害。格奥尔格最好的学生是弗利德里希·龚道尔夫（1880—1931），他研究过莎士比亚对德国文学的影响，还写过一本关于哥德的巨著（1916）。他想把哥德的“形象”描写成生活和著述的统一体，把他的著作纳入抒情的、象征的和寓言的三个主要范畴。这本书虽然文笔和构思都很好，却写得不能令人信服。它把哥德这个杰出的、富有人情的、甚至带有小市民气质的人物写成了一个专心致力创作的超人。但是在龚道尔夫、敏感和文雅的豪夫曼施塔尔以及感情强烈富有激情的鲁道尔夫·包查特的著作中，德国又恢复了过去的历史悠久的伟大传统，即恢复了把诗歌当作象征主义的看法，并对之重新做出肯定。

在法国，形式主义的文学批评在保尔·瓦雷里（1871—1945）的著作中得到了最令人赞赏的阐述。他同克罗齐形成鲜明的对比，认为作者、作品和读者是各自独立的。他强调脱离情感的形式的重要性，并把诗歌从历史中抽出来，把它纳进绝对的领域。对瓦雷里来说，创作过程和作品之间存在着一条鸿沟。有时好象瓦雷里的注意力并没有放在作品身上，而是集中在创作过程上。他似乎满足于分析一般的创作能力。诗歌不是灵感，不是梦想，而是创造。诗歌要臻于完善必须做到不带个人感情。带有感情的

艺术在他看来总是低下的。一首诗应该达到“纯粹的”、绝对的诗歌境界，不带任何事实的、个人的和情感的杂质。一首诗是不能用散文改写的，它是不能翻译的。一首诗是一个音义密切结合、难以区分内容和形式的宇宙。诗歌充分利用各种语言手段，它通过声音、韵律和各种意象的创造使本身和日常语言分开。诗的语言是语言中的语言，是完全形式化了的语言。对瓦雷里来说，诗歌既是一种算法、一种练习、甚至是一种游戏，也是一首歌、一首赞歌、一种迷人的东西、一种魔术。诗歌是形象和带有魔力的语言。诗歌有着自己的独特的传统形式，甚至是人为的传统形式，它通过声音和意义的调和构成理想的艺术作品——统一完整、超越时间并达到绝对的境界。小说由于具有错综复杂的情节和无关宏旨的细节，悲剧因为要诉诸感情，在瓦雷里看来都不算真正的艺术。瓦雷里所维护的立场似乎过于严峻，由于主张作者、作品、读者各不相关，这种立场也并非无懈可击。但是这种立场由于肯定了近代诗学的一个研究重点而给人带来了成果：人们发现了纯粹表象或“直接想象”的境界，这种境界也是本世纪另外两个大诗人艾略特和里尔克所努力追求的目标。

人们可以看出瓦雷里和艾略特在立场上的接近。在艾略特身上我们看到了形式主义和象征主义学说的英国说法。艾略特指出了我们这个时代的诗歌趣味上的重大变化，并主张回到他所称为的“古典的”传统上去。艾略特的诗论来自诗歌创作的心理学。诗歌不是“强烈情感的自然流露”，不是人格的表现，而是一种不带个人色彩的情感结构，这种结构需要“统一的感性”，即通过理智与情感的合作来寻找恰当的“客观对应物”或作品的象征结构。在艾略特身上，意识形态上的古典主义和他本人自然流露的趣味是互相冲突的，后者我们可以称为巴洛克风格和象征主义的趣味。艾略特越来越维护英国正教，这就使他在批评中引进了美学的和宗教的两重标准。作品的统一在他手中又遭到了破坏。

这种统一原是形式主义美学的基本看法。

从艾略特和瑞恰兹来的动力至少在弗朗克·雷蒙特·李维斯本人和围绕《研究》杂志的李维斯的学生们的著作里得到了最有效的结合。李维斯是个具有坚定信念和喜欢争辩的人，他近来已经注重表明他同艾略特和瑞恰兹后期见解的不同。但是他的出发点仍然未变，那就是艾略特的趣味和瑞恰兹的分析方法。他同他们的主要不同点在于他抱有强烈的阿诺德派注重道德意义的人本主义的看法。李维斯对作品下过精读的工夫，这是一种完全用不着文学理论或文学史的感性训练。但是李维斯所说的“感性”也表示一种传统感，一种对本土文化，即旧的英国乡土社会生活的关注。他批评过英国文学生活的商业化，主张建立一种社会法制和秩序，认为文化需要“成熟”、“稳健”和“纪律”。但是这些名词都只带有世俗的含义，包括劳伦斯的理想。李维斯对作品本文的关注常常是靠不住的；为了阐明作家所表达的特殊感情，他很快就脱离开表面的文字。他成了一个社会和道德批评家，可是他却强调语言和伦理学的连贯性，强调形式的道德意义。

那些所谓美国南方批评家和李维斯一样，也站在介乎艾略特和瑞恰兹之间的立场，同样关心城市化和商业化所带来的灾害，同样感到需要一个健全的社会，因为只有健全的社会才能产生生气勃勃的文化。这些南方批评家——约翰·克娄·兰色姆、阿伦·退特、克林思·布鲁克斯和 R·P·沃伦——因为摒弃了艾略特的情感论而有别于他。他们认识到诗歌不仅是情感的语言，而且还是一种特殊的形象知识。约翰·克娄·兰色姆（1888年生）在《世界的形体》（1938）一书中主张诗歌表达的是世界的具体感。“因为科学逐渐把世界完全变成了类型和形式，针对这种情况，艺术就必须重新赋予世界以形体。”只有玄学派的诗歌才是真正的诗歌，这种诗歌主要靠引申的比喻和意义广泛的象征手法表达出对世界的“具体性”的新认识。兰色姆非常强调诗歌的