

FRANCE



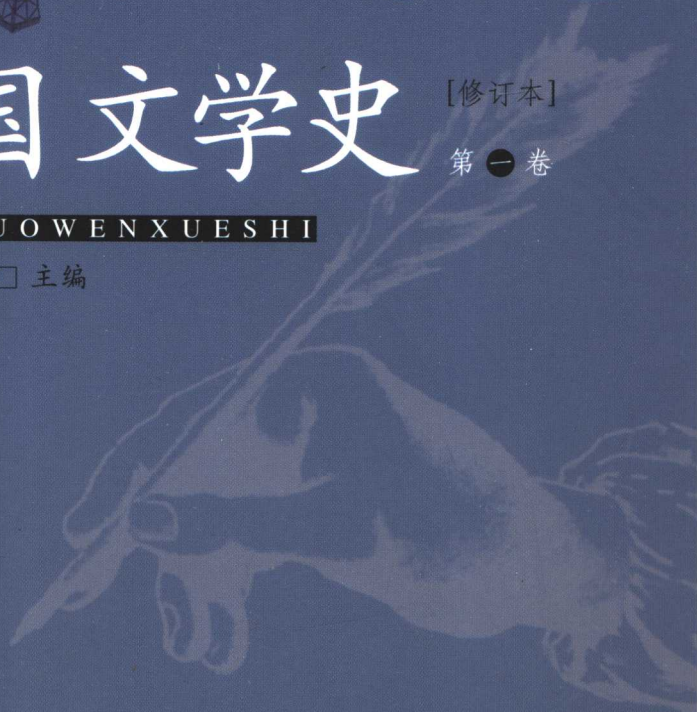
法国文学史

[修订本]

第一卷

FAGUOWENXUESHI

柳鸣九 □ 主编



□ 人民文学出版社 □



法国文学史

[修订本]

第●卷

FAGUOWENXUESHI

柳鸣九 □ 主编

□ 人民文学出版社 □

图书在版编目(CIP)数据

法国文学史/柳鸣九 主编. - 北京:人民文学出版社,
2007

ISBN 978 - 7 - 02 - 005944 - 7

I . 法… II . 柳… III . 文学史 - 法国
IV . I565.09

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 140906 号

责任编辑:黄凌霞

装帧设计:刘 静

责任校对:刘晓强 朱美凤 王玉川

责任印制:李 博

法国文学史

Fa Guo Wen Xue Shi

柳鸣九 主编

人 民 文 学 出 版 社 出 版

<http://www.rw-cn.com>

北京市朝内大街 166 号 邮编:100705

北京铭成印刷有限公司印刷 新华书店经销

字数 1247 千字 开本 640 × 965 毫米 1/16 印张 79.75 插页 3

2007 年 4 月北京第 1 版

2007 年 4 月第 1 次印刷

印数 1 - 5000

ISBN 978 - 7 - 02 - 005944 - 7

定价 100.00 元

(共三册)

如有印装质量问题,请与本社图书销售中心调换。电话:01065233595

本 卷 说 明

修订本《法国文学史》第一卷的执笔者有：柳鸣九、郑克鲁、张英伦。
具体分工如下：

修订本总序：柳鸣九执笔。

第一编：第一章柳鸣九执笔，张英伦参加；第二章郑克鲁执笔，张英伦参加，第三章、第四章张英伦执笔，郑克鲁参加。

第二编：第一章、第二章、第四章，柳鸣九执笔，第三章以及第二章的第五节与第四章的第四节，郑克鲁执笔。

第三编：第一章、第二章，柳鸣九执笔，第三章、第四章、第五章、第六章、第七章，郑克鲁执笔。

第四编共八章：柳鸣九执笔。

全书原来的学术组织工作与统一工作、此次的修改定稿工作，均由柳鸣九承当。

在本卷初稿编写过程中，金志平同志曾参加第三编部分章节工作。

修订本总序

一、原《法国文学史》的写作过程

原《法国文学史》上、中、下三卷，分别于一九七九、一九八一、一九九一年陆续出版问世，时间跨度长达十二年。之所以如此，原因是三本书陆续写成，成书时间跨度很大，而且，适逢中国当代历史的非常时期，如第一卷于一九七二年开始动笔，那正是一个特殊的年代。

一九七二年夏，作为中国社会科学院前身的哲学社会科学部，全体人马奉命从河南干校调回北京待命，当时的状况是“等候发落”：一是整个哲学社会科学部前途未卜，时有将被解散的传闻；二是数量惊人的一大批背负沉重政治包袱的中青年等候“平反”、“落实政策”，整个学部惟一的任務就是在军宣队领导下进行政治学习，学习内容除“毛选”四卷本外，就是当前的政策与党报社论，经军宣队同意，有时也可以适当扩大到《马克思恩格斯选集》。

就我个人而言，在那一场史无前例的浩劫中，被运动、被愚弄、被整肃了将近十年，已经是身心疲惫、伤痕累累、不胜其烦、心存厌恶了，只想离现实中“四人帮”的“无产阶级政治”与“革命路线”远远的，找一个逃避现实的隐蔽所，也想埋头做一点自己感兴趣的事，稍稍弥补已被耽误、被牺牲、被霸占了十年时光（一个人一生有几个十年呢），这样，我就萌生了利用原来一点业务基础编写一本《法国文学简史》的念头，并串联两三位志同道合的“搭档”：郑克鲁与张英伦以及金志平。

当时，学部是未完成“斗、批、改”政治任务的单位，做业务工作是“不合法的”。好在军宣队已在这个单位折腾得筋疲力尽了，加之处于待命阶段，整天无所事事，凡事睁一只眼，闭一只眼，放任自流，满足于充当“维持会”的角色。于是，我等也就有办“地下工厂”、偷偷搞点业务的可能。

为什么想到要编写《法国文学史》？最简单的原因就是，建国后，国内一直没有人编写《法国文学史》。记得在“文化大革命”前的一九五八年，人民文学出版社出版过一本《法国文学简史》，薄薄的，不到十二万字，是从前苏联翻译过来的，原是《苏联大百科全书·法国卷》的“文学部分”，译者是我二十世纪五十年代在北大时的老师盛澄华教授。因为自建国以来，我国文化界一直将斯大林、日丹诺夫的文化论断奉为经典，这本苏制小册子也就一直享有某种权威性的地位。但经过了“文化大革命”，我辈过去尊崇的革命偶像与神祇都已失去神圣的面纱与光圈，苏式权威也就不在话下了。当时，我个人认定，以我们的知识积累、文学见识、鉴赏水平，要编写出一本规模上、篇幅上、丰富性上超过那本苏制小册子的文学史，是蛮有把握的，当然，也没敢产生特别好高骛远的念头，只打算写一本四五十万字的书而已。

说干就干，郁积了好几年的对文化学术的热情一下就爆发出来了。由于我比其他参与者痴长几岁，在学术阶梯上早爬了几年，策划、统筹、主持编写的工作重担自然就落在我的肩上。先是拟定了章节大纲，然后就要进入分工执笔的阶段。但是，不论从策划、统筹、拟定提纲、查阅资料到进入写作，都无不面对这样一个根本的问题：要把这本《法国文学史》写成一部什么样思想倾向、什么样文化态度的书，而这个问题，在当时的条件下是一个非常严峻的问题，足以影响个人命运的严峻问题。

谁都不能忘记，也不应该忘记“无产阶级文化大革命”在意识形态上的狂热性、暴烈性与荒诞性，就其“无微不至”的程度而言，那个时期要算是人类历史上思想钳制最为严酷的一个时代，从运动之初“暴风骤雨”开始，人类历史各个时代的思想文化就统统被“扫进历史垃圾堆”，如果只当做“历史垃圾”弃之不顾倒也罢了，偏偏领导当局老是顾忌这些思想文化遗产对无产阶级专政的“敌对性”、“颠覆性”，而不断把它们揪出来当做“封资修复辟的舆论工具”轮番猛批，经过十来年地毯式的轰炸，整个思想文化领域一片焦土，寸草不生，只存在“一曲国际歌，八个样板戏”的大一统、纯而又纯的秦始皇式局面。如果说“文化大革命”初期与中期还只是一些“无产阶级革命家”与“马列主义秀才”率领亿万人马在“思想阵地”上横冲直闯的话，那么到了后期，则有大大小小的“梁效”与权威的历史学家、哲学史家积极参加营建这种无产阶级学术文化大一统的局面了。

这就是我们开始编写《法国文学史》时所处的时代条件与社会环境。

对这股炽热可怕的时代洪流,我辈小人物,也曾顺应过、跟随过,终究又轮到自己被冲击、被批斗,其受害之深较前届被冲击者、被批斗者实有过之而无不及。就我个人而言,正因为十来年的政治现实打开了自己的眼睛,更因为自己受伤害后,伤口长期难以愈合,隐隐作痛,所以在写《法国文学史》之初,就怀着强烈逆反情绪,决意反当时的思想标准而行之,坚决破除“四人帮”对待文化遗产的“彻底批判论”。不过,我并没有走得“太远”,说有“出格”,不过是以马克思、恩格斯对古希腊时期与文艺复兴时期的艺术、启蒙主义文论、十九世纪现实主义文学的那些充满热情的评述为准绳,采取一种马克思主义经典的文化历史观的立场,这在当时就已经是很背离“无产阶级文化大革命”的宗旨了。因此,当时并不存在什么有朝一日可以出版问世的奢望,只不过是尽自己实现自己、对自己尽心尽力罢了。

到一九七六年“四人帮”垮台的时候,编写工作已完成了相当一部分,与原来仅一卷的计划相比,编写的规模大大地膨胀了,仅中世纪到十八世纪,就已经达到了一卷的规模,因为,一进入编写后,我们才发现“文化大革命”以前的那些年没有虚度,的确读了不少书,积累了相当丰富的知识,也形成了不少见解,一写起来,就大大超出了原定的篇幅,于是决定按“略古详今”的原则,将后来的十九世纪至二十世纪再写成两卷。

“四人帮”垮台,全国欢腾,各个文化单位都急于走上正轨、恢复业务工作。报纸杂志要组织若干批“四人帮”、“拨乱反正”的文章,还不那么难,但出版社要出版一点像样的文化学术读物,却不容易,“梁效”式的理论大作、被“拉下水”的某些学术权威贯彻了“尊法批儒”精神的论著都无法出版了,深受他们影响的一些文章论著,也因为改不胜改,难以清除“梁效特色”与“尊法批儒”色彩,也都成了出版不了的废品。我们本来怀着自觉逆反意识写出来的《法国文学史》上册,倒是恰逢其时,与出版社一拍即合,竟未做任何修改,未加任何修饰,在交稿后仅仅一年多的时间里顺利出版了。这在当时不能不说是罕见的“奇迹”。面对这样的结果,我不敢说自己有什么“先见之明”,有多少“理论勇气”,但我的确对“反潮流”一语有了切身体会,并发现“反潮流”带给当事者的并不一定就是灾难。我后来在二十世纪八十年代前期拒绝意识形态领域的长官要我就萨特评价问题写反思文章的指令,实与这次经验有关。

一九七九年上卷出版后,中卷与下卷的写作大大放慢,经常一搁置就是一年半载,这是因为“四人帮”垮台后,有了一个外国文学的“春天”,各

个方面约稿组稿很多,一些研究项目与翻译项目令人应接不暇,我自己如此,郑、张二位也是如此。但成书时间跨度拉长也有一定的好处,就我个人而言,在这个跨度里,我插进去了这样几件事:一是,我写了一系列批判与清算“四人帮”极左文艺思想的理论文章;二是,我发动与组织了对斯大林——日丹诺夫关于西方二十世纪文化之论断的批判,并做了一系列工作对西方现当代文学进行重新评价;三是,涉及恩格斯对巴尔扎克与左拉的裁判,发动与组织了对自然主义的重新评价。这三件事都有较大的工作量,除了繁杂的学术组织工作外,更主要的是我自己要做先行研究,拿出“主打文章”、“主旨报告”,虽然这些事占用了不少时间,但更深化了我对文学发展历史的认识,也增加了学术上、理论上的“底气”,对把《法国文学史》中、下册写成“成熟的文学史著作”,是大有裨益的。

时间跨度拉长,还带来一个结果,那就是参加编写人员的增添,除原来郑克鲁、张英伦、金志平外,最主要的是,在这期间我作为导师带过一批研究生,其中不乏多位才俊之士,我很自然就吸引他们参加若干编写工作,虽然每个人的工作量并不大,如施康强、郭宏安、吴岳添、金德全、孟明等,如今他们都已经都是学术文化方面的名士了。由于写到十九世纪末就达到三卷的规模,自然要求每一章都具有一定的分量与深度,于是,有的章节特邀对该专题有研究的同志承担,如罗新璋、黄晋凯。因此三卷本《法国文学史》实可谓汇集了本学界一代精英的劳动成果。

一九九一年,三卷出齐后,《法国文学史》于一九九三年获第一届国家图书奖提名奖。

二、对原三卷本的时评与自我再评估

《法国文学史》三卷陆续问世后,曾引出学术界、文化界的不少评论,这些评论在当时对鼓励我们的工作,事后对总结与思考文学史的编写、今天对修订这部论著,都是值得回顾、认真对待的。

上册出版后,李健吾先生于一九七九年七月在报刊上发表了一篇书评,热情洋溢,把此书作为中国人以马列主义编写的“第一部法国文学史”而加以“庆贺”,并指出了三个可称道的特色。李先生是我辈的师长,学识远高出我们,他甚至以“雀跃”一词形容见此书后的喜悦,其奖掖提携后辈的热情与促进学科发展的无私精神令我极为感动,终生不忘,奉为自己效

法的榜样。

中册出版之前,为了心里有底,我将该册关键性的一章即《概论》的校样请我辈所敬仰的钱钟书先生审阅。钱先生很快就审阅完,并正式给我写了一封信,诸多鼓励,称:“叙述扼要,文笔清楚朴实”,“言之有物,语之有据,极见功力”,较前人已“有超越,可佩可喜”。钱先生的来书令我没齿难忘,极为珍视,把它视为我学术生涯中远比获得什么“特殊津贴”更为重大的事。

下册出齐后,文化界、批评界有了一个整体的对象进行评论,好评甚多,溢美之词不少,三卷本被美誉为“完璧”,“自我国有外国文学史以来,规模最大的一部外国文学史”,被评为:“史料翔实”,“论述深入细致”,“思想观点鲜明”,“可称‘国人独步’”,特别是下卷更被称为“成熟的外国文学史”,评论者指出“编著者纵观作品与流派的嬗变,囊括社会历史背景,社会影响与思想艺术特点,潜心搜集、锐意探求,洞烛幽隐,不趋时尚,务去陈言,自出机杼”,“显示出我国学人在对待外国优秀文化遗产方面的恢弘气度与大家规范”。

三卷本之所以得到学术文化界的欢迎与好评,其主要的原因不外三点:一是因为这部文学史不仅是建国以后,而且也是十九世纪末二十世纪以来,中国人自己写的第一部多卷本的外国文学史。在整个外国文学领域,近一个多世纪以来,法国文学方面的译介评述应该说是最多的,即使在这样一个相对发达的学科里,国人所撰写的法国文学史也寥寥无几,仅有一九二三年李黄、一九二九年袁昌英、一九三〇年徐霞村、一九三二年夏炎德、一九三三年穆木天的数本,均为篇幅甚小的简史,甚至只是简介,到二十世纪下半叶,其阅读参考的价值已明显不足。颇有分量的是吴达元先生一九四六年在商务印书馆出版的两卷本《法国文学史》,其篇幅达到了八十万字,对重要的作品都有一定介绍与论述,给国人的印象甚深,但不难看出,此部文学史的译述痕迹太明显,不难断定,是以某一部外国文学史为蓝本编译的。对于一个未发展成熟的学科来说,将一部国外的论著加以编译综述而成为新著,是一种常见的,也很自然的现象,据称,吴著是以法国著名的文学史家朗松的权威论著《法国文学史》为蓝本的,但朗松论著的理论性与哲理性较强,即使做自由度较大的译述,也有一定的难度,事实上,吴著基本上只是另一个文学史家德·格朗日论著的中文译述本,而德·格朗日的文学史较朗松的论著则要简明通俗一些。虽然国人

的这些法国文学史的著述在传播知识方面无疑起了不可磨灭的历史作用,但毕竟还处于以译介、转述为主的学科启蒙阶段。

根据人文历史学科发展的规律,要进行文学史编写,特别是规模较大的文学史编写是需要一定基础的,不论是学科发展的基础与个人学力的基础。李健吾先生在对我们的上册作评的时候,就曾回忆了他那一辈人由于社会现实等条件的限制,而未能写出规模较大的文学史论著的经历,可见写文学史远非像写一篇文章那么容易。到我等写文学史的时候,虽然所处的年代是令人窒息的,但从一个多世纪的社会文化发展来看,法国文学在中国的译介经过老一辈学者的辛勤耕耘,毕竟已经有了相当的基础,像傅雷、李健吾这样杰出的翻译家与学者已经做出了不少创造性的贡献,使法国文学的译介与研究在整个外国文学学科中处于领先地位,没有这个基础,我辈是不可能写出《法国文学史》的。就个人条件而言,我们这一批写书者,当时也都是四十岁出头的学人了,在那场文化大毁灭来到之前多少已积累了一些资源,用李健吾先生的话来说:“他们如果更年轻一些,则学力不够,要多吃些苦头,而老迈如我之流,则体力已衰,自恨光阴虚度,无能为力,而他们则胆大心细,把这份重担子挑起来。”受惠于学科的发展与前辈的开拓,再加上我辈的主观努力,就是这样一部《法国文学史》得以产生的条件。如果说在受压抑、被窒息、完全没有精神自由的年月,我们开“地下工厂”编写文学史是一种“胆大妄为”的自我选择、难能可贵的自为之举,那么我们按多卷本的规模来编写,则要算虽很费心费力,却实为明智的抉择。因为古人说得好,“取法乎上则得乎中矣”,《法国文学史》问世后,受到普遍的重视与好评,首要的原因就在于这一“取法乎上”使得我们实现了中国的多卷本外国文学史的零的突破。

受欢迎、获好评的第二个原因是,历史叙述具有较大的繁详度,史料较为翔实,知识量与信息量较能满足当代文化读书界的要求。这个原因与前一个原因密切相关,多卷本的规模必然要求在历史叙述上较为完整详尽,但实际上,后者实为前者的基础与条件,有了较大的繁详度,才可能达到多卷本的规模,而较大的繁详度与较大的篇幅规模,则又必须以“言之有物”为硬件,这“物”就是丰富扎实的史料。

文学史是一种特定的读物,它不同于一般的历史,更不同于只谈几种社会形态、几种生产关系的社会发展史,它也不同于作家笔记、作家专论,不同于作品评析专著,不同于形式体裁论、思潮流派论,不同于文学概论,

不同于文化史、文明史、艺术史,但所有这些种类著作与读物的成分,文学史都必须具有。它必须对某一个时期文学发展的历史事实做出全面而具体的叙述,如出现了哪些作家、哪些作品,形成了何种倾向,体现了何种思潮等等。而每个作家、每部作品也都是一个个完整的“小世界”,作家的生活经历、思想发展、创作过程、继承与独创,作品的题材、内容、思想意义、艺术价值等等,都是这一个个“小世界”中你必须面对、必须涉及、必须发言的实际对象。与此同时,文学史还必须对产生、包容这一切文学现象的社会现实条件、历史发展状况,以及影响、决定文化艺术的“纽带”或“渠道”做出必要的清晰的说明。因此,文学史要求知识面广、资料丰富,在这个意义上,它必须是全面的、综合性的知识读物,它的知识必须是搭配性的、均衡性的。当然不是等量搭配、等量均衡,而是符合一定比例的均衡,即符合文学史所要求的那种比例的均衡。

还应该看到,对文学史知识繁详度、资料丰富性的要求,在不同的历史条件下、不同社会文化状况下,其程度、其多少是颇为不同的。林琴南时代或后林琴南时代,对法国文学的译介尚在伊始阶段,国人也就可以满足于基本上只提供作家名单与作品书目的简介式的法国文学史,对全面的历史叙述、完备的知识、丰富的资料尚未有自觉的要求。在闭关锁国、对外来文化充满警戒心理的历史年代,国人也不会对官方的文化意识形态渠道所提供的精神食粮配给存在其他奢望,一本苏式小册子已足以成为国内法国文学方面的权威“准文件”,其知识性、资料性的严重匮乏使它只不过是一份很不齐全的名单和书目。这种情况,早在“文化大革命”以前,就已经使得我们这一批毕竟见识过国外名家大部头文学史论著、精神文化上的“贰臣逆子”心存不满,也曾经做过起而效尤的梦,这种梦未能在别的时候去实施,倒是在逆反精神已形成、却看不到什么业务前景与个人出路的倒霉年代去实施了;在只想把自己所积累的与经过努力可增添的知识,整理得尽可能完全一些,以“躲进小楼成一统”,但求自我完成的意念驱使下付诸实施了。

正是基于以上的认识,出于上述的心境,我们在编写《法国文学史》时,首先向自己提出了掌握丰富资料、在知识性上力求有较大突破的要求,所幸在编写工作之初,我们还有些私人存书可以派上用场,而在研究所的业务工作恢复后,藏书颇丰的图书馆就对我们开放了,这里,各种中

外文的专业书基本上应有尽有。

但是,且不要以为写文学史只需要阅读与参考国外同类的论著就够了,国外有些文学史著作尽管部头甚大,但有不少篇幅是不着边际、天马行空的高谈阔论,这是法国人不少理论学术著作的通病,恰恰不能满足国人对文学史知识的具体需要,而为国人所需要的关于作家的全面知识与对作品内容的具体介绍以及对历史社会背景的全面论述,那些文学史著作却往往简略甚至语焉不详,这既与法国学人夸夸其谈、爱发空论的文风有关,也与他们面对的是本土的读书界、文化界,无需普及这些方面的基础知识有关,而对我们来说,普及这些基础知识并将它们加以系统化、体例化,却是编写文学史中责无旁贷的任务。因此,为了对作家进行比较充分的介绍,我们就必须去多方查阅一个个作家的资料与传记,为了对每一部作品的内容与形式做出全面而准确的说明,就必须对一部又一部作品进行仔细的通读,要把某一个问题说清楚,连一个细小的情节也不能放过,即使为了对社会历史背景进行一般性的介绍,我们查阅的书籍与资料亦不在少数,并且力图在论述说明中注意知识的具体性与全面性。我记得在二十世纪七十年代末的一次学术会议上,朱光潜先生发表了这样一个意见,大意是:写文学史犹如提供一个旅游指南,必须把旅游路线与旅游点了解得很透彻,尽可能掌握“第一手资料”,尽可能向旅游者提供完备详尽的导游说明,当时我就把光潜老师的话视为对我们的要求,也视为对我们的鼓励。虽然,我辈在学识上与渊博精深、扎实雄厚的钱钟书、朱光潜、李健吾等前辈实不能相比,但也的确在自己的学养基础上为《法国文学史》的知识性做出了认真的、辛苦的努力,就其努力的程度而言,是问心无愧的。

受欢迎、获好评的第三个原因是,整部书有若干理论色彩,论述多少有点理论深度。

我们生活在一个理论强势的时代,看到理论在文化领域乃至整个社会所享有的至高地位,自然有重视理论的“潜意识”,对什么事情都想说出个“道道”、说出点“名堂”、发掘出点“规律性的东西”,马克思、恩格斯的《德意志意识形态》,以及论思想史与社会发展史的论著、篇章就是我们的最高理想。今天看来,这绝非坏事。这有助于人要求自己保持思想者的高度,但有两个必须:一是必须适可而止,不要由马克思、恩格斯一些科学

的历史唯物主义经典文献进一步跨进列宁、斯大林无产阶级革命意识形态的炽热氛围,以求保证维持一种科学的理性状态,而不至于进入狂热的自我扩张、摩拳擦掌、气势逼人的斗争哲学境地。二是必须保持清醒的头脑,不要随波逐流,陷进汹涌澎湃的空论潮、教条潮之中,经历过二十世纪下半叶历史的中国文化人,能否使自己的理论文字不至于朝生暮死、转瞬间即成过眼烟云,就看在这两点上的自持与作为了。

由于大学毕业后的初期阶段,我被分配在理论工作岗位上,自然养成了重视理论的习惯,但在那种岗位上耳濡目染,我也难免沾上教条主义的毛病,走过一点弯路。所幸,我很快就恢复了对事实的尊重、对历史的兴趣,我主动从理论研究的岗位转到历史与现状研究的岗位上,就是明显的标志,并且在理论问题上,自觉地、明确地形成了以上两块“反骨”:一是自觉地止于马克思、恩格斯;二是自觉地对空论与教条的逆背,而明确要求自己在文字工作中成为一个“思想者”,保持着对经典理论的向往。

有了这两方面的兴趣,因此,在文学史的编写中,我力求避免整部书成为资料的堆砌。窃以为,面对一堆材料而缺乏自己的思想观点、见解感受,不能不说是精神上的低能、文化上的弱智,我想尽可能做到论从史出,全书带有一定的理论含量、理论色彩,达到史论结合的境界。具体来说,我很重视每个时代文学的《概论》,全书五六个《概论》全是由我执笔,每一个《概论》都是各个不同时代文学的框架,是其全部思想内容与艺术形式特点的提纲,是整整一个时期文学的定调,是对其基本色调的把握。在这里,不仅要概括社会的、文学的全部有关历史事实、综述整个历史进程,而且要说明各种事实、各种内容之间的因果关系、内在关系,更重要的是要揭示带本质意义的与某些带规律性的东西,如十七世纪古典主义文学的发展变化以及不同倾向与绝对王权的关系,十九世纪浪漫主义文学的社会根源与不同倾向的分野等等。

由于整部文学史的繁详度较大,较重要的作家都有专章加以论述,一般的作家也达到专节的规模,即使是较小的作家也有必要的说明,因此,对作家作品的评论与分析就必须达到一定的深度,如果对所有这些内容没有形成自己明确的思想观点与多少有点独特性的见解,做出不乏启示性的论述,那么,这种预期的深度是不可能达到的。

三、时代烙印之一：对于阶级斗争 史观与阶级分析方法的思考

在精神文化领域里，几乎任何一个严肃的、创造性的成品，都不可能是十全十美、完整无缺的，金无足赤、人无完人，何况人的精神产品？这是因为人的精神创作活动既要受制于作者的水平、见识、才能、技艺等主观条件，也要受时代、社会、环境等诸多客观条件的制约，而精神文化产品一旦产生，它就面对着广大公众千差万别的趣味、标准、要求、理解力、鉴赏力与人向往尽善尽美的本性以及不免求全责备的习惯等等这些因素的考验。因此，任何一种精神文化产品都会令人有遗憾之感，“遗憾的艺术”远非只有电影这一个文化部类。《法国文学史》当然也不可能例外。应该说，我们制作这个成品的主观条件与客观条件均不理想。从主观条件来说，从事制作的人基本上属于“被耽误的一代人”，虽然都出自名校名师，大学期间在“向科学进军”的热潮中也扎扎实实念了几年书，毕业后又有十来年的业务工作经验，但毕竟长期被禁闭在国门之内，学术见识有限，学术进程还经常受到各种运动的冲击，即使个个勤奋有加，但面对着浩如烟海的法国文学历史，再多的学养也不能说已充足、够用。而客观条件则是人所共知的：左潮长期狂暴肆虐，即使是在一九七九年以后，左潮的余波仍此起彼伏，而遗毒污染则更是为害深远，即使我等在最令人窒息的时期以自觉的逆反意识进行制作，但在这样一个高度意识形态化的现实环境下，我等实在没有拔着自己的头发离开地球的神奇力量，孙猴子“跳不出如来佛的掌心”。因此，《法国文学史》不可能不打上时代社会的烙印，这主要表现在上卷中，这一卷毕竟是写于一个左潮统治最厉害的时期。

其时代烙印主要就是对阶级斗争史观的强调与阶级分析方法的运用颇有些失衡。在一九七八年我为上卷写的《前言》中，有这样一段话：“阶级社会的历史是阶级斗争的历史。法国文学作为社会的意识形态，本身就是社会阶级斗争的一部分，它的整个过程都表现了阶级的矛盾与冲突，充满了进步倾向与反动倾向的斗争。法兰西阶级斗争在世界历史中具有某些典型性，曾是马克思主义经典作家用来阐述历史唯物主义原理的典型例证，而法国文学作为反映历史、印证马克思主义历史唯物主义的思想材料，对于各国人民无疑也是非常宝贵的。”在今天看来，对于文学史的编

写而言,这是明显的“理论失态”、是错误的“理论纲领”。在当时流行的这种阶级斗争史观套话中,至少表面上有两个逻辑上的阻隔与脱节:一是,作为意识形态的文学并不一定在任何时候都是“社会阶级斗争的一部分”;二是,文学史的过程不见得“都表现了阶级矛盾与冲突”,特别不见得“充满了进步倾向与反动倾向的斗争”,至于“阶级社会的历史”是不是都是“阶级斗争的历史”,更是整个人类发展史观中的一个有待探讨的重要问题。

所有以上这三个教条式的推理,在当时是通用的格式、常见的语式,它们并非我个人的创造与发明,而是来自一种最高哲学的“公理”,即“斗争哲学”。它早从建国以后就已经享有至尊的地位,指导着国人的社会发展史观、中国历史观、世界历史观,而且其涵盖面远不止这些,而且直至今日,也仍然有巨大的影响,在理论上无人敢于质疑、商榷与探讨。如果说有什么“如来佛掌心”的话,这就是我在编写《法国文学史》,特别是该书上册时所未能跳出的“如来佛掌心”。今天,为了使我们文学史的修订,在真正实事求是、理性科学的认识前提下进行,我们有必要对以阶级斗争论为基础的史观进行若干反思与检讨,需要强调的是,我个人的目的也仅仅是为了文学史的编写修订,并非有僭越其他领域的企图。

阶级社会的历史,是否都是阶级斗争的历史?如果对人类社会发展进程做了切实而理性的观察,而有意要把阶级斗争强调、夸大到无所不在的地位,那么,对上述问题的答案显然是否定的。其理由是多方面的:从人类历史发展的时序进程而言,在整个社会发展过程中,有的阶级社会虽然已经有了不同的社会等级,但根本就不存在阶级斗争,如像被人用共产主义理论宝库中最美丽的一个词汇联系起来而称之的“原始共产主义社会”;即使是在阶级划分已经清晰明确的社会时代,阶级斗争也并非贯穿始终、无所不在。实际上,各阶级和平共处、互相渗透、相互补充的时候、阶级之间磨合、妥协的时候更为经常、更为持久、更作为一种历史过程的常态。而阶级斗争往往只是一时的激化失控、一时的局面失衡,这种非常的状态,整个社会是无法长期承受的,整个人群是无法执着投入的,法国大革命后的历史就清楚表明了这点。从人类社会活动内容的广度而言,阶级斗争远远不是社会历史活动内容的全部,人类的社会要生存、发展,有很多很多必不可少的活动内容:物质生产活动,发明创造活动,娱乐休闲活动,交往亲合活动等等,比起这些活动来,阶级斗争这种非常的活动

对人类生存发展是最不需要、最带有敌对性的。因此,硬把阶级斗争提升到社会历史的首要地位,不仅不符合社会发展史的历史实际,而且是对历史实际的曲解,至于把阶级斗争说成是人类社会发展的动力,则更不符合历史实际。谁都知道,人类历史上每一次严重的阶级斗争无不在当时造成了巨大的破坏。

“文学作为社会的意识形态,本身就是社会阶级斗争的一部分”,这也是一个缺乏科学性、不符合历史实际的结论,它同样源于革命理论的唯斗争史观,当革命理论家、革命哲学家把阶级斗争视为达到一切目的、解决一切问题的途径与手段,因而对之无限尊崇、无限迷恋,须臾不可分离,犹如生命之不能脱离呼吸,自然看万事万物都满目皆阶级斗争了。然而,在历史过程中,在现实社会中,从事其他种种活动的人们绝大部分都并无这种特殊的职业癖好,并无这种狂热的兴趣,从事精神文化劳作、从事艺术创造的人,就其志趣与脾性而言,往往对阶级斗争避之惟恐不及,在无产阶级革命运动发生于人类历史上以前,阶级斗争使命感这种特殊的意识形态,也还未曾诞生,没有人会去自觉地加入某种阶级斗争。也许,在某个时期、某种社会条件下,社会纷争,阶级斗争可能会将一部分人卷入漩涡于一时,但这些人恐怕都是被动的、不得已的,而绝非主动的。应该看到,“拿起笔作刀枪”,这只是社会主义运动风起云涌之后,革命阵营中才有的事,而这种“革命文艺家”能以其精神劳作进入到文学艺术史范畴的,则实属罕见,他们往往只被视为“宣传家”。客观历史的实际状态如此,社会主义时代以前,人类精神文化、文学艺术发展的历史,何能成为阶级斗争的历史?

当然,由于任何文学作品都有一定的思想内涵、都有一定的倾向性,甚至社会政治色彩,因而在激烈、复杂的社会阶级斗争中完全可能被引用、被利用,但这种情况在文学史上为数极少。因为,文学作品的思想性与倾向性毕竟是深藏在艺术形象之中,被阶级政治斗争利用的可能性与有效性是有限的,何况被引用、被借用、被利用,仅仅是外力强加于主体的一种状况,而并非文学作品主体本身固有的性质。

至于说整个文学史过程“都表现了阶级的矛盾与冲突,充满了进步倾向与反动倾向的斗争”,也完全不符合史实,并非从文学史客观发展状况总结出来,而是把唯阶级斗争史观演绎于历史过程的教条结论。尽管文学史上存在不同的思潮流派与倾向,尽管在这个领域里也存在着“文人相

轻”的现象,但所有这些,不论是“百家”还是“百花”,在绝大多数的时期里,都是并存与共处,甚至是相互借鉴、相互渗透;即使是“争鸣”与“斗艳”,甚至在某个特定的条件下还发生过尖锐对立与激烈碰撞,也与阶级斗争有本质的区别,所有这些不同的思潮、流派、倾向、风格,一般不存在正义与非正义、革命与反革命、进步与反动之分,当然也就不应该主观主义地想象它们之间必定存在不可调和的阶级斗争。

以上就是我当时未能跳出最高哲学、最高史观的“如来佛掌心”之所在,以及今天的初步反思。在根本理论上既陷于误区,《法国文学史》的章节内容与实际论述,自然也就不可能不存在一些偏颇与缺点:如对于社会历史发展过程中阶级斗争内容失衡的论述与强调;如过于把文学发展过程与社会阶级斗争联系起来;如有时机械地过于强调作家身上的阶级倾向与作品中的阶级内容,机械地对作家作品进行阶级定性、夸大文学发展中不同倾向的对立,并不适当地将之上纲为具有阶级斗争性质,并进而做出正义与非正义、进步与反动的评判,力图把文学史过程描绘成充满了进步倾向与反动倾向的斗争的图景等等,虽然这些缺点还未发展到简单粗暴、武断偏激的地步,但的确是不同程度地、时有时无地存在着,不容忽视与否认,而所有这些偏颇与缺点,也正是这次修订本所要修改的一个主要内容。不过,毕竟只是“修改”,而不是“重写”,因此,实在不敢说做到了彻底根除。

不过,与此同时,也存在着另一个问题,而问题的存在,也与思想文化界近年来的情况有关:

近些年来,一方面由于中国的左潮根深蒂固,阶级斗争史观不仅仍得到一些革命传统方面的资深“近卫军”的信奉与宣扬,不时由他们发出声色俱厉、讨伐异端的檄文,而且又征集了一批知识结构全新全洋的新左支持者、声援者。另一方面,在文化读书界又相当普遍存在着一种对阶级斗争史观以至阶级论与阶级分析方法的恶感与厌弃,绝口不谈阶级论与阶级分析方法,与这种视角与方法截然划清界限,对运用这方面术语与方法的论著更表现出轻蔑与反感,正因为如此,《法国文学史》上册就曾受到过全盘否定、一棍子打死的批评,甚至还祸及中册与下册。一位对文学史几乎毫无研究的人曾以权威的口吻当面对我说:“《法国文学史》的观点完全过时了,得重来!”于是,这就提出了一个尖锐的问题:在文化研究与文化评价中,阶级论与阶级分析方法是否完全过时了?如果并非完全过时,那