

近代文学 批评史

第四卷

吉田 幸次郎 著

陈良廷 译

A HISTORY
OF MODERN
CRITICISM

上海译文出版社



1994 1 1742 1992



9 787020 174219

1994 1 1742 1992
1994 1 1742 1992
1994 1 1742 1992



近代文学 批评史

1750-1950

第四卷

十九世纪后期

[美]雷纳·韦勒克著

杨自伍译

上海译文出版社

A HISTORY OF MODERN CRITICISM • A HISTORY OF MODERN CRITICISM

Réne Wellek
A HISTORY OF MODERN CRITICISM
Volume IV: The Later Nineteenth Century

Copyright © 1955 by Yale University

中文本版权由Yale University Press 提供

图字: 09—1996—131 号

近代文学批评史

1750—1950

第 四 卷

[美] 雷纳·韦勒克 著

杨自伍 译

上海译文出版社出版、发行

上海延安中路 956 弄 14 号

全 国 新 华 书 店 经 销

上海中华印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 24 插页 2 字数 566,000

1997 年 7 月第 1 版 1997 年 7 月第 1 次印刷

印数: 0,001—2,000 册

ISBN 7-5327-1798-4/I·1078

定价: 36.60 元

目 录

第一章 法国批评：现实派、自然派、印象派	1
奥诺雷·德·巴尔扎克	4
居斯塔夫·福楼拜	7
居伊·德·莫泊桑	15
爱弥尔·左拉	16
于勒·勒梅特尔	26
阿纳托尔·法朗士	28
第二章 伊波利特·泰纳	32
第三章 法国文学史	69
费迪南·布吕纳介	69
居斯塔夫·朗松	84
第四章 法国次要批评家	95
朱尔·巴尔贝·多尔维利	95
爱德蒙·斯切埃	98
埃米尔·蒙泰居	102
保罗·布尔热	165
埃米尔·埃内基	108
第五章 弗朗切斯科·德·桑克蒂斯	115
第六章 德·桑克蒂斯之后的意大利批评	148
第七章 英国批评：史学家和理论家	166
第八章 阿诺德、白哲特、斯蒂芬	181
马修·阿诺德	181

沃尔特·白哲特	210
莱斯利·斯蒂芬	216
第九章 美国批评	222
沃尔特·惠特曼	222
詹姆斯·罗素·洛威尔	233
威廉·迪安·豪威尔斯	240
第十章 亨利·詹姆斯	248
第十一章 俄国激进派批评家	278
尼古拉·车尔尼雪夫斯基	278
尼古拉·杜勃罗留波夫	286
德米特里·皮萨列夫	296
第十二章 俄国保守派批评家	311
阿波伦·格里戈里耶夫	311
费多尔·陀思妥耶夫斯基	316
尼古拉·斯特拉霍夫	321
亚历山大·鲍捷普尼亚和亚历山大·维谢洛夫斯基	325
列夫·托尔斯泰	328
第十三章 德国批评	341
第十四章 威廉·狄尔泰	372
第十五章 弗里德里希·尼采	390
第十六章 孤独的丹麦人：格奥尔格·布兰代斯	415
第十七章 英国唯美主义运动	430
阿尔格农·查尔斯·斯温伯恩	432
瓦尔特·佩特	445
第十八章 其他英国批评家	468
约翰·阿丁顿·西蒙兹	468
奥斯卡·王尔德	477
乔治·圣茨伯里	487

乔治·伯纳·萧	502
第十九章 法国象征主义者	508
查理·波德莱尔	510
斯特凡·马拉梅	531
跋语	545
原注 引文出处	551
著作年表	715
人名索引	722
主题和术语索引	753

第一章

法国批评：现实派、自然派、印象派

现实主义和自然主义是产生于法国的十九世纪后期文学上的两大口号，并由此流传到其他国家。两个口号至今不绝于耳，只是名义翻新含义更改而已。它们举起“社会主义现实主义”的旗号向美学的整个传统挑战，尽管这个传统源远流长，并为浪漫主义时代的哲学家和批评家所再三重申。^[1]

现实论^①原是一个由来已久的哲学用语，系指信奉理念的实在性，是相对唯名论而言的，后者则认为理念只是名称或抽象概念。十八世纪中现实论的含义几乎完全相反。谢林在1795年把实在论界定为“假设非我的存在”，与唯心论是对立的。^[2]席勒和弗·施莱格尔显然是最早将这一术语运用于文学的。1797年，在当时尚未出版的一本笔记里弗·施莱格尔谈到小说时提出“这种现实论基础在于其本质”，他还批评蒂克作品缺乏“内容、现实性和哲理”。^[3]1798年席勒在致歌德信中断言“现实论造就不出诗人”。^[4]1800年弗·施莱格尔在一部已刊的格言集里自相矛盾地声称“唯诗中才有真正的现实性”。^[5]弗·施莱格尔和谢林的文字中还能发现类似的言论：它们提到的都是外在的现实性，而非某一具体时期、风格或流派。

这一术语1826年首见于法国。有位作家在《法兰西信使报》上宣称，“这种文学学说可以十分恰当地称为现实主义；它日益盛行而且将导致人们忠实摹仿的不是艺术杰作而是自然所提供

的原型。某些迹象表明,它将成为十九世纪的文学,即反映真情实况的文学。”^[6]居斯塔夫·普朗什在1833年以后便把这个术语用作描绘逼真的等义词。他言及乔治·克拉伯的“现实主义”,同时告诉读者现实主义关注的是,“城堡的门上悬挂什么门徽,旗帜上印有什么图纹,相思的骑士佩戴什么彩章。”^[7]1834年,伊波利特·福图尔^②曾埋怨一部小说的笔墨“带有从雨果先生手法中借鉴而来的现实主义的夸张”。^[8]于此可见,当时的现实主义意味着一种成分——惟妙惟肖的细节,这是我们现今一般列为浪漫的那些作家所遵循的原则。

四十年代后期,同一术语的含义转变为对于当世风俗的细腻刻画;1846年伊波利特·卡斯蒂耶^③把巴尔扎克同“现实派”^[9]相提并论;同年,阿尔塞纳·乌塞耶^④在《佛兰芒和荷兰绘画史》中突出地采用了这个术语。^[10]但它确定为一个口号则应归之于居斯塔夫·库尔贝^⑤的画作所引起的轩然大波。这些画现在看来是因循旧套的平庸之作,可是当年却不仅激起学院派艺术卫道士们的公然反对,同时由于取自农民和市民生活的简单题材而被视为具有耸人视听的革命意蕴。小说家尚弗勒里(真名为朱尔·于松,外号娇客,1821—1889)却变成了库尔贝的捍卫者,他曾奋笔疾书,直抒己见,有关文章在1850年之后陆续发表并于1857年结集为《现实主义》。时人指责库尔贝笔下的主题较之现实更其丑恶,他则为之申辩道:“市民就是那副嘴脸。”泛神论者大势已去。^[11]身为小说家的尚弗勒里过去提倡村民小

① 即实在论。

② 福图尔(Hippolyte Fortoul, 1811—1856),法国政治家。

③ 卡斯蒂耶(Hippolyte Castille),不详。

④ 乌塞耶(Arsène Houssaye, 1815—1896),法国作家。

⑤ 库尔贝(Gustave Courbet, 1819—1877),法国画家。参阅皮埃尔·弗朗卡斯泰尔《法国绘画史》,啸声译本,401—402页(上海人民版,1987)。

说，甚而援引奥尔巴赫^①和戈特·赫尔夫^②的先例。^{〔12〕}他非但从理论上维护描绘逼真以及对于下层社会的关心，而且是法国最先渴望“尽量根据作品来探索作者”^{〔13〕}的人之一。“若想成为理想的客观小说家，必须学做普罗透斯，能屈能伸，变幻无穷，形态多样；同时客串受害者与刽子手，判官与被告，懂得怎样轮流充当各种角色，或为牧师，或为长官，长于表现军人的战刀，苦力的耕作，老百姓的幼稚，小市民的愚蠢。”^{〔14〕}但是尚弗勒里并不满意“现实主义”的口号，他用了这个书名，而在前言里他实际上又不以为然。一切带“主义”的用语他都反感，因为如其所言，它们不是法语中的词汇。尽管司汤达煞费周章，“古典主义”的定名仍然未被采用。至于“浪漫主义”，即便存在，也是昙花一现的流派。现实主义作为术语的用法将“不过流行三十年”。尚弗勒里“从不热中于流派，旗帜，体系”。^{〔15〕}库尔贝在1855年个人画展^③的入口处张贴过告示：“现实主义：展出和出售四十幅油画，及四幅素描。”但他在所附的展品目录的序言里愤然指出，“‘现实主义者’的称号是强加于我的，正如1830年的艺术家们被人扣上了浪漫派的帽子。题签历来无法表明对于作品本身的真正意见。否则，作品便全是多余的了。”^{〔16〕}尚弗勒里的《现实主义》一书问世之年正是《包法利夫人》遭到审判之日。一场辩论确定了这个口号，但是客观而论，即使对于批评来说，我们回顾时所视为现实主义大师的那些大作家的实践和理论证明是更为重要

① 奥尔巴赫(Bertold Auerbach, 1812—1882)，德国小说家。在德国首创“农民故事”的门类，著有《黑森林的村民故事》等。

② 戈特·赫尔夫(Jeremias Gotthelf, 1797—1854)，瑞士德语小说家。原名阿尔伯特·毕齐乌斯。笔名取自作品《农民之镜，耶雷米阿斯·戈特·赫尔夫的身世》。

③ 是年巴黎举行世界博览会，库尔贝的许多作品未被选中，他便在附近的木棚里展出了这些作品。

的。

奥诺雷·德·巴尔扎克(1799—1850)

奥诺雷·德·巴尔扎克理所当然享有近代社会小说开山师的地位。他在《人间喜剧·导言》(1842)中声明他的抱负是写出“史学家们每每遗忘了的历史,即风俗史”。巴尔扎克自视为将把司各特小说的写法用以揭示当日法国的当代社会史家。司各特“在过去被人不公正地看作是二流的作品里留下了无穷魅力的印记”。至少在导言里,巴尔扎克设想自己的任务是探索一门社会类型学;他借鉴动物学的成果,把眼中的社会看成与动物界类似,所谓物以类聚;动物学中种类繁多,人类亦然。此外,他的作品“有其地理,正如它有其谱系和家族;有其人物和事实一样”。^[1]但是这种社会学的——或用巴尔扎克的术语,“生理学的”——抱负,却由于其保守的和基督教的信仰而遭到挫折;他的小说描绘了当时的混乱世态,因此是旨在维护社会和宗教秩序。

巴尔扎克称不上思想家或批评家,即便在生前人们往往也看出了他并未实现自己的科学性的理想;毋宁说,他是一个想象世界的创造者,一个本来意义上的诗人。当然,他在许多文字中都赞成作家起着天启的先知的的作用之类十分过火的浪漫观点,尽管他的抱负面面俱到,却又一贯蔑视理智。在早期文章《艺术家》(1830)中,巴尔扎克抬高了艺术家的社会作用:“他统摄千古,因为他改变事物面貌;”但是天才却如明珠暗投,故为一患。他听命于上界意志,没有个性,因为他“惯于把灵魂化为一面映
4 现大千世界的镜子”。艺术家判定是要如同十字架上的基督一般受难。^[2]巴尔扎克有不少艺术家的故事均以此为主题。艺术

家自具一功，巴尔扎克奇妙地名之为“特长”：某种理智识力或直观。因而巴尔扎克所多次提示的一种美学是富于唯灵论甚或新柏拉图主义思想的。著名小说《默默无闻的杰作》（1831，后于1837年扩充修改）便吸收了大量艺室闲谈和艺术家行话，显然是得力于德拉克鲁瓦^①和戈蒂耶；小说曲终奏雅，空白的画布是作为杰作展现出来的，可见巴尔扎克彻底乞灵于内心识力。^[8]巴尔扎克实际上还试图把作家和艺术家组织起来，颇想通过一些想入非非的如意算盘而保证使大家名利双收。不过他也清楚：艺术家是孤家寡人，持一己之见，而古往今来的艺术则千变万化。他深切意识到“趣味代移，时尚常变，人心不古”，甚至对于远非浪漫主义、古典主义或现实主义的条条框框所能范围的艺术多样化也有所认识。姑认他把雨果的《克伦威尔·序言》铭记在心，我们仍然以为不同凡响的是他居然称道中国人已经看出

美而无实。美不常在。希腊艺术囿于千篇一律的思想。早于撒拉逊人的时代和中世纪一千年前，中国理论已经注意到丑包容丰富，取之不尽；人们愚蠢地用这个字眼往浪漫派脸上抹黑，我的用法则是与美字相对而言。美者只是一尊雕像，一座神殿，一部作品，一个剧本：《伊利昂纪》为人摹仿过三遍，同样的希腊雕像为人再三仿制，同样的神殿不断重建以致令人作呕，同样的悲剧拿相同的神话材料搬上舞台，结果教人生厌。相反的是，阿里奥斯托的诗作、游吟诗人的罗曼司、西班牙人或英国人的剧本、中世纪的大教堂和市政厅则为艺术中的无限者。哥特式和路易十五时代的风

① 德拉克鲁瓦 (Eugène Delacroix, 1798—1863)，法国画家。波德莱尔称其是“通才”。

格在有头脑的人看来难道不是中国艺术的堂房姊妹吗？^[5]

- 5 这种浪漫的世界主义也启发了巴尔扎克的批评思想。他厌恶那号满纸偏见一味挑剔的小心眼的批评家，他承认有更高一层的批评，“这门科学要求融会贯通全部作品，清醒看待各种时代倾向，采纳一种体系，信奉一定的原理。”^[6]

然而并不能说巴尔扎克本人的批评达到了上述理想。他的批评见解范围广泛，纷然杂呈；即便正式的文学批评也是泛泛而论，难以概括。无法理解的是，他早年就《爱尔那尼》情节上的不合情理及荒唐之处写过一篇一针见血的分析（1830），另外有一篇笼统地赞称司汤达《巴马修道院》的长篇报道（1840），因此竟然被标榜为“大批评家”。卢卡契吹捧这篇“极其精深的”评论是“世界文学史上的一大盛事”，^[7]不过冷静考虑的话，巴尔扎克无非是复述故事，对于章法笔调有所微词，同时称道小说中的主要阴谋是马基雅维里“《君主论》的古为今用”。^[8]司汤达喜欢受到名家垂青是情有可原的，可是巴尔扎克批评其风格的咄咄严词却使之不安，因此他写了那封广为人知的信给巴尔扎克，供称“为了语气吻合，我每天早晨都要读上两三页《民法》”。^[9]尽管巴尔扎克多所揄扬，那篇评论却不能视为有识之论，因为他一笔勾销了塞利亚的故事，表扬司汤达恪守写作长篇小说的“规则”。不过他在绪论部分关于当时文学的分类还是颇有意味的。巴尔扎克将“形象文学”与“思想文学”加以对照。前者以雨果、拉马丁、夏多布里昂为代表，后者首推司汤达，梅里美被列为同类，别出心裁的是缪塞、贝朗瑞和诺迪耶也包括在内，而他则自以为介乎二者之间，美其名曰“折衷主义”（用字不当）。瓦尔特·司各特，斯塔尔夫夫人，库珀，乔治·桑，他均引为志同道合者。^[10]这无异于偏重形象的浪漫派与启蒙运动脱胎而来的讲究常识的推理派

之间的对比，巴尔扎克本人则自居为集大成者和调和者。论其批评，把巴尔扎克作为现实主义者甚或现实主义的先驱当然是不恰当的。善于观察，描画当代风俗，趣向在于社会类型学，凡此种均无新意可言，仅为巴尔扎克的一股思绪：他缺乏主要的用语，无法将新兴的现实主义形诸条文，即作者不露面，态度超然，感情冷漠。

居斯塔夫·福楼拜(1821—1881)

居斯塔夫·福楼拜在理论和实践方面提供了上述要素。由于福楼拜的态度，《包法利夫人》令时辈莫明其妙，为之震惊。守旧的批评家阿尔芒·德·蓬马丁^①所不满的是，“作者完全使其作品达到了无我境界，因此终卷之后读者无从知道他的依违所在。”^{〔1〕}巴尔扎克、狄更斯、萨克雷及其他作家从未使人在道德上是非莫辨。即便作为短期刊物《现实主义》(1856)编辑而且赞同尚弗勒里观点的迪朗蒂^②也冷落了《包法利夫人》。他觉得作品冷酷而无生气，更像数学论证而非长篇小说。^{〔2〕}圣伯夫知道福楼拜的父亲是外科医生，于是意在言外地说福楼拜，“援笔有如手术刀。解剖学家和生理学家不计其数，可谓触目皆是！”^{〔3〕}在那个年代，福楼拜的理论观点不可能尽人皆知。唯有《致乔治·桑书信集》(1884)和《福楼拜通信集》(4卷，1887)的先后刊行才比较详细地托出了他的理论学说。莫泊桑为前者撰写了长篇序言加以介绍，后者包括创作《包法利夫人》期间(1851—1856)写给路易丝·科莱^③的信件。尽管必然不成条理，心情时好时坏，内

① 蓬马丁(Armand de Pontmartin, 1811—卒年不详)，法国文学批评家。

② 迪朗蒂(Edmand Duranty, 1833—1880)，法国作家。

③ 科莱(Louise Colet, 1810—1870)，法国作家。

容因人而异，这些信件依然产生了深刻的影响，它们不仅评述福楼拜的创作过程，品题侪辈作家，而且表述了一种美学思想，它在若干要点上鲜明扼要地阐说了小说写作和一切艺术长期存在的根本问题。

《通信集》是反映这位作家“献身精神”以及他与语言和棘手的内容进行拼搏的权威依据。福楼拜屡次嗟怨自己进展缓慢，劳瘁终日，成了作品的奴隶：五天才写了一页，一周作文五、六页，六周完成二十五页，七周之内仅写了十三页，通宵达旦地搜寻一个形容词。“天哪！真是在拼命！多么苦的差事！多么令人寒心！”^[4]他工作时始终处于一种亢奋状态，怀着“对于自己作品的疯狂而执著的热爱，就像苦行僧偏爱那扎疼肚子的粗毛衬衣一样。”^[5]好损人的评家也许猜想福楼拜总要张大其词，因为他实则是在给一位多愁善感而又要求严格的丰产女作家写信。但他毕竟还是一贯地奉劝她不要凭借灵感，而应尽量少写，用笔精细。对于“艺事的巨疼”之说未可尽信。“他的指手画脚、他那愁眉苦脸十足稚气的一面”^[6]乃是性情使然。他喜欢离群索居，不事张扬，怯于抛头露面，瞧不起感情发泄，因此他对拉马丁、缪塞、贝朗瑞没有好感。这表明了他对自身存在的强烈的浪漫气息的自我批评。

福楼拜真诚地追求艺术上的客观性。即一要无我，二要冷漠、超然、中立。这些字眼含义不尽相同。客观性是德国人所熟悉的；法国人则觉得是个学究气的新创词。1887年莫泊桑竟称之为“可恶字眼”。^[7]“无我”起先是行文上的一种说法，指的是作者不可在小说里露面，不可对笔下人物说长道短，不可从中引出寓意或唱高调。福楼拜袭用了先前雨果《克伦威尔·序言》中的一个比喻，要求作家犹如“宇宙之中的上帝。无往不在却又永不显形。艺术既为第二自然，这种自然之创造者便应根据类似程

序来着手。应该意识到，事无巨细，无形之中永远要保持中立。”^[8]福楼拜以后又以不同的提法重申道：“艺术家不应在其作品中显形，恰如自然中的上帝一样。人不存在，作品就是一切。”所以福楼拜认为“小说家根本无权对于任何事情发表意见。上帝透露过他的天意吗？”这种神圣的客观性，即斯宾诺莎学说中所谓艺术家-创造者的神性论，很容易变为中立、超然、冷嘲旁观、顽固不化、冷漠。于此可见，福楼拜的核心概念游移于当时的两大趋向：科学作风及客观论与唯美主义及艺术至上论。无我即反对具有用意的小说；冷漠即反对重感情的自传小说。

福楼拜鄙视说教艺术，讨厌涉及当代政治和社会的重大问题，不够慎重地提出了凡是真正的艺术本身便合乎道德这一臆说，凡此种种，人们津津乐道。不过这种艺术至上的超然说的某些方面肯定是会令人误解的。“今天我甚至相信有头脑的人（没有三副头脑还成什么艺术家？）既不该有信仰也不该有祖国甚或社会信念”^[10]这段出名的文字似乎是从戈蒂耶《模斑小姐》的序言里照搬来的。但是福楼拜自有其政治观点，时而甚至十分偏激，诸如对巴黎公社的谴责；他所持的社会态度非常明确，比方他憎恨有产阶级，但这并未减轻他对无产阶级大众的蔑视；同时他也有自己的宗教或者毋宁说不信宗教的观点。这些观点非但表现于他的个人生活，而且贯穿于他的小说：谁会曲解《情感教育》或《布法与白居易》中的政见呢？“假如读者没有从中汲取应有的道德教益，他便是低能儿，要不就是作品背离了正确的观点。”^[11]我们应当赞同他的看法。因此那些“有立场的”反对福楼拜的作家的盛怒之情似乎毫无道理，尽管他们正确地指责了他的社会态度。萨特声称，“我以为福楼拜和龚古尔^①应对伴随

① 指埃德蒙·德·龚古尔。

巴黎公社而来的镇压负责，因为他们未曾写过片言只语加以制止。”^[15]萨特如此天真，似乎令人惊奇了。亨利·詹姆斯所作的相反的斥责则更能说明福楼拜蔑视和憎恨乌合之众的原因：“他始终在大门口、在大院外徘徊……他至少应该在灵魂深处倾听一番。”^[18]

福楼拜首先关心的问题是产生幻觉：即不必唤起直接感情的虚构世界给人的幻觉。在他看来，这是“某种完全不同于低级等次的成分。那些不值四分钱的情节剧使我为之落泪，而歌德从未使我泪水汪汪，我有的只是敬佩。”^[14]“幻觉产生于作者的无我境界。”福楼拜使读者确信《包法利夫人》“是一个完全编造的故事”。^[16]他多次告诉人们自己“写下了缠绵的篇章而没有爱情，写下了炽热的篇章而没有些微热血”。^[16]他谈到变色龙似的诗人天性时俨如济慈：“你可以描写酒，爱情，女人或荣誉，只要你不变成酒鬼、恋人、丈夫或军人。人到中年，对于创作便无好感了：不是给人过多的乐趣便是过多的痛苦。依我之见，艺术家是怪物，是缺乏天性的生物。”^[17]这种论调也是狄德罗昔日关于演员的反论。

- 9 有时福楼拜滔滔不绝地大谈他对《包法利夫人》的女主角、书中的世界以及主题本身的反感和深深的厌恶。“包法利夫人就是我”这句话时常为人引用，却显然不是真话，推究其源，直至1909年才有此说。^[18]但他倒是谈起“我的题材俗气，常常使我恶心”，“环境臭气熏天”，“我五脏六腑都想呕吐出来”，而且他在书信里并不隐瞒看法：包法利夫人是“故作风雅无病呻吟的女人”。^[19]在题材选择方面，他通常予以辩护，称之为“绝招”，习作，“批评或解剖之作”，“本然的意志力的活动”，“苦心孤诣编派而成的东西”。^[20]他还站在一般的理论基础上分辨说：一切主题不分高下。“约弗托^①和君士坦丁堡价值相侔”，因为“艺术家