

“世界文论”〔1〕

文艺学和新历史主义

中国社会科学院外国文学研究所

《世界文论》编辑委员会 编



社会科学文献出版社

世界文论[1]

文艺学和新历史主义

中国社会科学院外国文学研究所

《世界文论》编辑委员会编

北京·1993

(京)新登字028号

文艺学和新历史主义
中国社会科学院外国文学研究所
《世界文论》编辑委员会编

社会科学文献出版社出版发行
(北京建国门内大街5号 邮政编码:100732)
新华书店经销 北京密云华都印刷厂印刷

850×1168 1/32开本 8.875印张 230千字

印数 0001—1400册

1993年3月第一版 1993年3月第一次印刷

ISBN 7-80050-395-X/I·40 定价:5.80元

版权所有 翻印必究

本 刊 启 事

由于我国已加入《伯尔尼保护文学艺术作品公约》和《世界版权公约》，根据《中华人民共和国著作权法》，本刊特作如下说明。

一、今后，译者向本刊投送翻译稿件，请事先征得该作品著作权人的翻译出版授权许可；

二、凡在本刊译载的外国论著，因种种原因未能与著作权人取得联系的，希望著作权人主动与本刊联系，以协商解决版权问题。

《世界文论》编辑部

1992年10月

《世界文论》编辑委员会 (姓氏笔划为序)

王逢振 吕同六 吴元迈 沈恒炎

张 耳 张 玲 张 捷 陈 桑

赵一凡 郭宏安 郭家申 钱善行

盛 宁 黄宝生 章国锋 董衡巽

谭立德

主 编 钱善行

副主编 谭立德

编者的话

正当全国各族人民在党的十四大路线指引下，进一步解放思想，加快改革开放和现代化建设步伐，意气风发地为建设有中国特色的社会主义而努力奋斗的时候，《世界文论》丛刊和读者见面了。

《世界文论》是中国社会科学院外国文学研究所出版的一个专门介绍外国文艺理论和批评的翻译刊物。

人们常把译坛比作窗口。有窗口，才能吹入新鲜空气，透进灿烂的阳光。斗室小屋需要窗口，高楼大厦更少不了窗口。我们要建设宏伟的有中国特色的社会主义大厦，不可缺少“精神文明”的建设，为此就需要开辟各种各样的窗口。我们希望《世界文论》能成为广大读者了解世界文论的天地、吸收外国文论精粹的一个窗口。

《世界文论》的前身是一九五七年创办的《文艺理论译丛》，一九六〇年它改名为《古典文艺理论译丛》和《现代文艺理论译丛》两个刊物。到“文革”为止，它们相当系统地译介了外国古典文学评论和外国当代文学评论，还提供了有关争论及一些外国文学流派的材料，受到文艺界的重视，对外国文学研究和教学等起过较大的参考作用。一九八三年《文艺理论译丛》复刊后已面世的三期发表了首次从原文译出的一些马克思列宁主义文论，刊登了意识流和存在主义两个近代文学流派的原始材料，受到读者的欢迎。不幸，由于出版方面的原因，该刊自一九八六年后再也没有出过，致使我们这个有十一亿人口的泱泱大国，几年来竟没有一家专门介绍外国文艺理论的刊物。出版《世界文论》丛刊，旨在

弥补这个不足。社会科学文献出版社以学术事业为重，甘冒赔钱的风险出版这个刊物，对他们的宝贵支持和协助，我们要特别表示诚挚的敬意和感谢。

《世界文论》将继承、发扬《文艺理论译丛》的良好传统，遵循党的“百花齐放、百家争鸣”和“洋为中用”的方针，以及我为主、博采众长的精神，有计划地编选和翻译世界各国文艺理论和文艺批评的重要成果，同时结合外国文艺理论和文艺批评发展的进程和趋向，有选择地评介有关国家文艺理论和批评中有代表性的思潮和流派，为建设和繁荣有中国特色的社会主义文艺事业服务。

人有个性，书有风格。《世界文论》将开设《外国马克思主义文论》、《现代文学流派》、《文艺学新论》、《方法论探讨》、《文坛争论》、《作家·创作·批评》、《文学史研究》和《术语译释》等栏目，力求每期有一两个中心；为追踪时代的步伐，满足读者的要求，栏目的增删取舍，将随时做出调整。《世界文论》将力求做到丰富多样，雅俗共赏，既为专业文艺工作者、高校有关专业师生提供研究和教学参考的理论精品，也为广大文艺爱好者提供感兴趣的文论材料。窗口虽小，但愿能使读者开阔视野，花丛不大，竭诚为读者吐露芳香。

《世界文论》由中国社会科学院外国文学研究所《世界文论》编辑部负责编辑，每年四期，每期二十万字。凡选载文论作品，除有个别例外，一律据原文译出。

编辑部同仁愿和广大读者一起，为办好《世界文论》尽心尽力。欢迎大家来信来稿。我们地址是：北京建国门内大街5号，中国社会科学院外国文学研究所《世界文论》编辑部。邮政编码：100732。电话5137744—2221。

目 录

编者的话.....(1)

外国马克思主义文论

美学初探.....〔德〕梅林作 绿原译(1)

〔古典的和自然主义的美学〕

〔.....〕

《二十年间》文集第三版序...〔俄〕普列汉诺夫作 张耳译(21)

评论四则.....〔俄〕沃罗夫斯基作 靳戈译(32)

作为生产者的作家.....〔德〕本雅明作 李伯杰译(45)

社会期望作家什么.....〔美〕芬克斯坦作 南中译(65)

文艺学新论

“新历史主义”理论选译

《文艺复兴自我造型》导论...〔美〕格林布莱特作 赵一凡译(74)

文艺复兴研究中的新历史主义.....〔美〕霍华德作 盛宁译(87)

通向一种文化诗学.....〔美〕格林布莱特作 盛宁译(123)

莎士比亚, 文化物质主义和新历史主义

.....〔英〕多利莫尔作 张玲译(140)

马克思主义与新历史主义.....〔美〕伽勒尔作 赵一凡译(161)

作家·创作·批评

普鲁斯特研究专辑

重读《欢乐与时日》.....〔法〕安德烈·纪德作 谭立德译(178)

论普鲁斯特·····	[爱尔兰]贝克特作 沈睿 黄伟译	(182)
日记一则·····	[法]安德烈·纪德作 谭立德译	(203)
马塞尔·普鲁斯特·····	[俄]卢那察尔斯基作 张耳译	(205)
普鲁斯特与生活·····	[法]雷维尔作 桂裕芳译	(214)
[普鲁斯特的文体特色]·····	[苏]帕塔波娃作 闻远译	(252)
论普鲁斯特·····	[英]布雷德伯里作 王众译	(259)

术 语 译 释

陌生化效果·····	张 黎	(272)
谈отстранение的译法·····	张 捷	(274)

美学初探

〔古典的和自然主义的美学〕

(德国) 弗朗茨·梅林作

绿 原译

康德和席勒的美学论稿问世一百多年之后，埃德加·施泰格尔在他的论新戏剧的发展过程一书中，宣布了一门现代美学，这门美学一般说来是以现代自然主义、尤其是以易卜生、豪普特曼和梅特林克的戏剧为依据的。

一读施泰格尔的书，人们就会觉得，他意在攀附我们的古典美学。在引言中他这样说，他要为艺术，“哲学家们的这个备受白眼的灰姑娘（她曾经被她两位傲慢的姊姊即认识与意愿给撵出了纯思维的闺房和实际生活的起居室，好让她到厨房里和婢仆小童们一起厮混）——为她，这个天生的公主，光复理应属于她的王宫，并用豪华的婚服把她打扮起来，带引到那两位姊姊面前，作为她们白白热望过的生活的新娘。”这种见解是不是并不比当年康德和席勒的见解更加片面，就历史状况而言，更加没有根据，未尝不可以争辩，但它却每每使人清楚地想到了这一点，看来施泰格尔仿佛面对傲慢的哲学家，例如曾经被席勒斥责为“不懂美学”的菲希特（他想把艺术重新变成使善与真感性化的工具），或者面对黑格尔（他把艺术看成“绝对观念”的一个象征），不由得回想起

了康德和席勒。

然而，如果硬说他是通过“一个已经衰微的艺术时期的软弱模仿者的老式镜片”看事物，甚或甘与席勒的“粗蠢的劝善”和“道德空谈”为伍，施泰格尔会认为是莫大的侮辱。这决不是说，施泰格尔怎样趾高气扬地把这位“作为艺术家被吹捧过分的道学先生”打翻在地。何况席勒的《华伦斯坦》曾经使他倾心不置。

“连一个华伦斯坦在三十年战争期间（当时所有德国诸侯都为了寻开心而背叛了皇帝）也不得不感到臣仆的内疚。”在另一处，施泰格尔更是不胜宽让，以至席勒的华伦斯坦（“他忠于王室的内疚我们觉得很离奇”）竟通过他看不见的幽灵而使人着迷。“否则谁会否认，在诗人看来，还有一个更大的人物对三十年战争的大屠户起了影响——那个人在席勒当时并不属于过去，而是活生生的现代，即拿破仑？”实际上——谁会否认呢？

首先，每个浏览一下任何一本席勒传的人都会否认。席勒于一七七〇年动手写剧本《华伦斯坦》，当时还没有人知道有个拿破仑；到一七九八年和一七九九年之间的冬季，他完成了这个三部曲，拿破仑这时是法兰西共和国的常胜将军之一，顺便说一下，在远征埃及中下落不明。谁要是为历史求知欲所驱使，翻阅过一下三十年战争史，他首先会知道，德国诸侯背叛皇帝的“开心”毕竟有其特殊的情况，连勃兰登堡和萨克森潦倒的选帝侯在同帝国之敌古斯塔夫·阿道夫勾结起来进行叛国阴谋之前，都不得不努力克服种种内疚；其次还会知道，华伦斯坦根本不是直属帝国的公爵，不过是个波希米亚式的贵族，向皇帝宣过誓的将军，他为了民族的利益计划在德国重振皇权，即使违背皇帝的意志，也还是可悲地陷于与职责的冲突之中。华伦斯坦并不认识那个“下一千年的残忍的先知”（按照施泰格尔的看法，他就是尼采），而且作为“超人”也不承认“善与恶的彼岸”，对他来说这可能是够倒楣的，但是毋庸置疑，他毕竟倒了这场楣，席勒才不得不对他听之任之，至少从一门坚持在艺术中要求真实和现实的美学的观点来看，这是应当

受到非难的。当然，席勒并没有描写他的主人公如何咳嗽和吐痰，而是把他作为历史人物表现在历史关系中；他以创造性诗人的天才的深邃目光事先掌握了许多历史资料，那些资料在席勒逝世后很久才从华伦斯坦案卷的灰尘中被找出来。但是，按照格哈特·豪普特曼在他的《弗洛里安·盖尔》中对咳嗽和吐痰进行微观模仿所取得的经验来看^①，豪普特曼的气喘吁吁的崇拜者大可不必那么盛气凌人地谴责席勒。

施泰格尔远没有在康德和席勒打下的基础上有所添筑，他是想“用现代认识论的武器”着手解决“美学的基本问题”。关于这种“现代认识论”，他在书中却语焉不详，只是这样写道，“亚里斯多德把人体仅仅看作灵魂的实现，唯物论者却将所有精神事物说成物质的一种功能，现代认识论与二者大相径庭，把这两种观点作为外在与内在经验的事实加以摒弃，而在意识和物质中臆测出同一未知物的两种不同的现象。”原来“现代认识论”竟是对一种未知物的“臆测”！施泰格尔有一次为他的书所受到的批评进行了反驳，把意见多少说清楚了一点，据说他想把“现代认识论”理解为冯特式的心理物理学^②。只可惜我们对此也不甚了了。冯特最后也宣称“所有精神事物是物质的一种功能”，他把我们称之为智力和意志的东西，作为感觉印象的纯粹精化，溶解在运动中，并且一直追溯到他所谓的基本生理现象，也就是“从物质中变出

① 《弗洛里安·盖尔》(1896)是豪普特曼自然主义创作初期的作品，以德国农民战争为题材。作者虽然同情起义的农民，却不偏不倚地描写了战争参加者各种各样的动机。先后出场的人物多达七十余个，农民领导人盖尔的形象反而模糊不清。——译注

② 威廉·冯特(1832—1920)，德国心理学家，唯心主义哲学家，实验心理学的奠基人。提出一种直接意识经验(包括感觉、情感、意志、观念等)的心理学体系。著有《逻辑学》(三卷，1880—1883)、《哲学体系》(1889)、《民族心理学》(十卷，1890—1920)等。——译注

了感觉”，这正是施泰格尔对“毕希纳的力量物质之类”^①不遗余力加以谴责的。

用马克思对黑格尔哲学说过的一句话，转过脸去不睬它，掉头对它咕噜几句愤慨的套话，是对付不了康德和席勒的美学的。只要施泰格尔想证明，美学不是一种合理概念的学说，而是感觉、感情和情调的学说，那他就只是重复着康德一百年以前说得更其透彻而明白的话。困难正是从这个问题开始的：尽管如此，审美判断是怎么可能的呢？如果审美趣味只是主观的，个人的，如果每人有自己的趣味，那么这种趣味又怎么能有其客观的动因呢？这个问题是一切美学的基本问题，要是回答不了它，就休想写出一本科学的美学来。如果康德回答错了，而你回答对了，你就跨过了他；但如果装作没事的人似的，彷彿这个关键性问题从来没有提出过，那你便落到他的后面去了。

如果施泰格尔只满足于为易卜生、豪普特曼和梅特林克唱赞歌，也就免掉了我同他进行论辩这个不愉快的任务。那么只消说一声：好吧，那是施泰格尔的趣味，趣味是不可以争论的，既然每个人有他自己的趣味。可是，施泰格尔并不以此为满足：他还想草创一门科学的美学，他不仅想描述新戏剧的本质，甚至还想描述它的发展过程，也就是想解决一桩历史任务，可惜这桩任务是用臆测、感情和情调解决不了的。施泰格尔既是个非常精明的人，不致于根本不懂得这一点。可是，他却一共“臆测”了许多，多得实在惊人，大约有三次，花四页的篇幅谈到四个伟大的艺术时代：古希腊的雕塑时代，意大利文艺复兴的绘画时代，十七、十八和十九世纪德国的音乐时代，最后是全人类的诗歌—戏剧时代，

① 指路德维希·毕希纳(1824—1899)，德国医生，哲学家，庸俗唯物主义代表。1855年出版论著《力量与物质》，试图按照自然科学建立唯物主义宇宙观，招致强烈的异议。晚年从事普及达尔文学说。其兄格奥尔格·毕希纳(1813—1837)为著名革命民主主义诗人，《丹东之死》的作者；其姊路易莎·毕希纳(1821—1878)为作家、女权主义者。——译注

大门口就站着易卜生、豪普特曼和梅特林克的高大形象。总而言之，历史是施泰格爾的弱点，正如他关于华伦斯坦的见解所表明；他关于历史唯物主义所说的一切，是他从资产阶级偏见的丛林里砍伐出来的。他的确把艺术研究得太深入了，难免要绊倒在一切美学的历史局限性上，而且他只有意识到这个局限性，才能产生许多令人兴奋的构思精巧的见解（这是必须充分承认的）。当然，由此也会产生各种各样的迷误，因为历史的判断力只要同现代自然主义的划时代意义相冲突，它就不得不举手投降，即使有陷入稀奇古怪的矛盾的危险也罢。但是，施泰格爾在他那次被提到的论战中毕竟承认，审美感情是历史地发展的，而且是不断变化的；他不过反对每个美学家把为阐释一部艺术品所不可缺的成百上千个历史问题仅仅看作文化史的准备工作，而这项工作远远说明不了一部艺术品的纯审美效果。因为据说这种效果在每一种个别情况下不过是**内在生发**的一个事实。

这本来是完全正确的，而且自康德以来甚至是一件不言自明的事情。只是施泰格爾想把审美效果作为**内在生发**的一个事实从历史关系中强行撕脱，他便犯了被他严厉斥责过的毕希纳和摩勒肖特^①的错误，即把自然科学和社会科学混为一谈的错误。人们怎么能够感觉，这个问题属于自然科学，属于感觉器官的生理学；人们曾经怎么感觉过而现在又怎么感觉，这个问题属于社会科学属于美学。如果一个澳洲土人和一个开化的欧洲人同时听一阕贝多芬的交响乐，或者同时看一幅拉菲尔的圣母肖像画，两人进行感觉的心理物理过程（按照自然科学的角度来说）是以同样的方式完成的，因为两者作为自然人是一样的，但是他们的感觉本身却大不相同，因为两者作为社会人，作为历史的人，是非常不一样

① 雅可布·摩勒肖特（1822—1893），出身荷兰的德国生理学家，庸俗唯物主义代表。著有《生命的循环》（二卷，1852），按照机械唯物主义建立实验生理学。

——译注

的。不过，完全用不着挑选如此显著的对立面，因为即使在同一个文化圈子里，也决不会有哪怕两个人，他们的审美感觉是按照两个钟表机构的规律性相互应合的。作为社会人，每个个别的人都是历史的生活条件的产物，这些生活条件以不可忖度的方式交错着和纠结着，以多得不可胜数的方式规定着他的感觉，所以每个人才有他自己的趣味可言。

当然，即使这种主观的趣味也能有其重要意义，但永远只是一种历史的意义，而且只是对于感觉着的主体而言。马克思和拉萨尔具有不同的审美趣味，从这二者的不同处可以推断出他们的历史的精神风貌的不同，正如我最近在另一处试图推断过一样^①，但是推断不出诗人的审美的价值差别来，这种差别要从这一个或那一个的共感来看。^②斯坦因男爵^③，无疑是歌德的同时代人中中间最重要的一位，读完了《浮士德》之后，除了对瓦普吉斯之夜一场的“有伤风化”表示莫大的愤慨外，竟没有别的任何一点感觉，这很能说明斯坦因的美学修养，但决然说明不了《浮士德》的

① 参阅《德国社会民主党党史》第一部分第574—575页。梅林在此处写道：“如果把两个人的文学宠儿对比一下，其间的差别可以说一目了然。对于马克思，是荷马、但丁、莎士比亚、塞万提斯以及近人巴尔扎克；对于拉萨尔，则是胡滕、莱辛、菲希特以及近人普拉滕。这是两个根本不同的文学典型系列。前几位是如此客观地容纳了整个时代的图像，每样主观残余部或多或少地、有时是如此彻底地溶化了，以致作者消失在他们的作品后面一片神秘的黑暗中。后几位则如其中一位所歌唱的，他们只是反射“世界图像的图像”，他们是这样一些人，我们在他们的作品中不仅不认识他们的世界是个什么样子，而且也不认识他们自己曾经怎样占有过或者试图占有过他们的世界。”（柏林狄茨出版社，1961年。原文版编者注）

② “共感”，即 *sympathie*，西方美学家探讨美感来源的重要依据之一。如果读者对文学人物感到关心、景慕或怜悯，他就在经验某种“共感”。如果他读到某主人公的悲惨遭遇，进一步感同身受地有饥饿、寒冷或恐怖、悲伤的感觉，这就叫做“移情”，即 *empathy*，德语谓之 *einfühlung*。——译注

③ 指海因里希·弗里德利希·卡尔·斯坦因男爵（1757—1831），普鲁士首相，拿破仑占领期间曾从事普鲁士政治改革，后被拿破仑迫退。——译注

美学价值。叔本华有一天会说，他对《神曲》感不到一点特别的趣味，但却颇为明智地把这个主观判断以完全主观的方式提出来：“我坦白承认，神曲的令名我觉得似乎夸大了”。如果再读一下叔本华对之进行指摘的一切，那么这种疑虑充分说明了叔本华，却一点也说明不了但丁。判断主观趣味所能有的历史意义，不言自明，其尺度取决于具有这种趣味的人的历史意义；我们对马克思、拉萨尔、斯坦因、叔本华的历史人格感到多大兴味，他们的审美趣味便对我们有多大兴味。反之，如果是历史上无足轻重的人物，他们的主观趣味的历史意义便降而为零。

又例如，埃里希·施米特教授^①几年前在一次关于赫姆林^②的诗作的美学价值的公开论辩中，堂而皇之地宣称：我从来不喜欢它们，——这个判断在客观上和主观上同样没有价值，至少在美学领域如此。因为在道德领域里，它或许可以充作教授派头的标志。

由于试图把作为内在生发的一个事实的审美效果当作趣味的客观动因，人们因此永远也跨不出主观趣味的界限。康德曾经假设过，趣味的客观动因来源于我们的“超感觉基础”，来源于“我们身上超感觉成分的不确定观念”，——看来连他的这个假设也由于上述试图的失败而破灭了。一个超感觉的观念决不可能有历史的发展，然而一切审美判断却是为历史所制约的。叔本华立足于康德的美学，只要他的怪癖不给他挡道，还是个敏锐的逻辑学家，可他却碰上了这个矛盾。他有一次说：“一部真正的艺术品本来不必为了供人欣赏，非有一部艺术史的导言不可。”本来不，也就是没有，如果康德关于趣味的客观动因的假设不错；但是言外之意，

① 埃里希·施米特(1853—1913)，德国著名文学史家，有多方面的学术著作，以《莱辛传》(1884—1892)、《原浮士德》(1887)最为人知。——译注

② 罗伯特·赫姆林(1830—89)，奥地利诗人。著有《流亡的维那斯》(1858)、《浪漫主义的天鹅之歌》(1860)、《阿赫斯维在罗马》(1866)等。生前因其高尚的理想和热烈的词句赢得一批追随者，后渐失色。——译注

倒似乎有，所以叔本华说，“每个时代的时代精神有如吹遍万物的强劲的东风。所以它的踪迹见之于一切行动、思想、写作，见之于音乐和绘画，见之于这种或那种艺术的繁荣：它给一切和每个都打上了戳记。”叔本华当然没有再往下说，因为他的思路被他的出名的怪癖给打断了，据说根本没有什么历史的发展，据说在一切历史中始终出现着同一物，恰如万花筒每转一回，在不同的组态中始终出现着同一物一样，等等。如果施泰格尔承认审美感情的历史发展，却又想使艺术品的可欣赏性独立于这种发展，那他就犯了一个与上述情况相反的矛盾。

所有这些类似的矛盾可以归结为下列一个简单的结论：趣味的客观动因或者根本没有，或者只能在历史范围内才有。那么，一种科学美学的疑难就在于这样一个问题：究竟能不能写出一部关于审美感觉的科学史，说明它曾经是怎样在人类社会中发展和变迁的；主观趣味既然是不可忖度地无止境地交错着，其中是不是贯彻了这样一种感觉的客观动因呢。①谁站在历史唯物主义的基础上，谁就会肯定地回答这个问题，而且正好把历史唯物主义方法视作解决谜团的唯一诀窍。

施泰格尔对此提出的反对意见，如上所述，无非是资产阶级偏见的老生常谈，这里不必细说了，免得有读者的清听。但是，今天除了施泰格尔之外，还有一种“美学胡说”和一种“蠢笨的美学扯淡”如此蔓延滋长，因此把历史唯物主义的至少若干观点阐明一下，看来还是无神益的。

译后记 梅林的《美学初探》(1898)实际上是为坚持马克思主义美学立场而不得不写的一系列书评。这一篇的对象是埃德加·施泰格尔的《新戏剧的发展过

① 梅林力图把科学的美学归结为审美感觉的历史，这是他的全部美学理论的基本弱点之一。这个弱点直接关系到他不理解辩证唯物主义才是马克思主义的世界观基础，从而片面地倾向了历史唯物主义方法。(柏林秋次出版社，1961年。原版编者注)