

新世纪经典译丛 The new century's Series of Translation of Classics

诗学史(下)(修订版)

[法] 让·贝西埃 [加] 伊·库什纳
[比] 罗·莫尔捷 [比] 让·韦斯格尔伯 主编
史忠义 译

史忠义译文集

The History of Poetics

河南大学出版社

新世纪经典译丛

SHI XUE SHI
诗 学 史

(下 修订版)

主 编

[法]让·贝西埃 [加]伊·库什纳
[比]罗·莫尔捷 [比]让·韦斯格尔伯

史忠义 译

河南大学出版社
• 开封 •

第六部分

19 世纪： 浪漫主义、现实主义 自然主义、象征主义

让·贝西埃 主编

导 语

让·贝西埃

众所周知,19 世纪的诗学、19 世纪的种种诗学可以按照该世纪重大文学运动的发展和承接顺序,按照不同国度以及一种民族语言场到另一民族语言场的过渡中诗学问题的承接和重组而解读。

这一诗学、这些诗学也可以按照它们与 18 世纪的先驱者们的对接情况以及与 20 世纪这些思想的或明或暗或重要或不太重要的重组情况的衔接来解读。

奇怪的是,这一诗学、这些诗学属于拒绝关于文学的任何系统思想——如关于浪漫主义——的几个时代,或者说这些时代在考虑这类系统思想时突出该思想与非文学领域的不可分割的联系特征——应该这样看待关于文学与文化、文学与社会之关系的十分广泛的思考,或者突出该思想作为对文学的某种反面思考——如对象征主义——的特征。

这一诗学、这些诗学的特点是,经常由最重要的作家们提出。文学创作与批评思考的这种直接联系的本身并非什么新生事物,但是它在 19 世纪得到了明显的发展;这种联系与试图建构关于文学的系统思想——兼及文学和其他领域的思想——的努力以及界定文学行为的地位的考虑是分不开的,即使文学被认为具有突出的自主性。

因此,这种思考的中心点的转移大概可以按照该世纪文学运动的发生和承接顺序来理解,但是,也可以按照愈来愈增加、愈来愈独特的对文学作品地位——不管考察的具体对象是何种体裁——的关注情况来理解。从这个角度讲,在浪漫主义到象征主义之间,存在着连续性,而现实主义或自然主义也不能被排除在这种连续性之外。从这种发展前景看问题,浪漫主义使三类思考居于主导地位:1. 考察文学言语与主体的关系——这类思考并不局限于抒情诗,而广泛涉猎文学的构成问

题,并关注文学伴随真实和主体包括写作主体及读者的方式,即使 19 世纪并未抛弃肯定参照作者的做法。2. 变文学问题为思想、文学和历史之间的关系问题,关注文学的作为。3. 考察应该称做文学的优先权问题——这种考察与前两个思考类型是不可分割的,可以视为它们的结果。显然,这三种类型的思考也是现实主义、自然主义、象征主义的思考范畴,只不过这些文学运动所产生的诗学思想突出了文学优先权概念与文学的构成条件概念之间的紧张关系。

由于对文学的关注过程中的这种和谐性,可以说,19 世纪的诗学存在着某种同一性,承认这种同一性并不否认民族之间的差异,不否认文学运动造成的文学史上的决裂现象,不否认作家形象的发展变化。这种和谐性和同一性最终基本上归结为对文学领域的象征化问题的关注。当文学创作承认自己固有的轨迹,承认诗律规则恰好并不那么重要时,而当它应该通过因果渠道努力阐明自己相对于真实、相对于他者——即读者,但也包括简单的他人,包括 19 世纪催生的公民——相对于文学成果的有效性时,这些问题就变得清晰可鉴了。关于 19 世纪这一部分所提出的分析可以比较容易地根据上述思考类型、根据象征化问题和有效性问题而重新组合。

当代文学批评曾经极其肯定地断言:“浪漫主义淹没了欧洲诗歌,在长达一个多世纪的时间里,迫使诗歌陷入各种各样的救世主降临说或先知先觉说之中。……真正的现代派运动、先锋派等,都无一例外地深受这种额外制约的影响。”[Ph. 拉库-拉巴尔特(Ph. Lacoue-Labarthe):“诗、哲学、政治”,见《诗人的政治》(*La politique des poètes*)一书,J. 朗西埃出版社,巴黎,1992]在诗学史的阐释方面,涉及现实主义、自然主义或象征主义时,我们还可以发现 19 世纪对 20 世纪的具有强烈决定性作用同类投射现象。问题不在于弄清这些投射现象是否一丝不苟地符合文学史之真实,而在于探讨 19 世纪诗学思想中那些使这类投射现象成为可能的成分。自浪漫主义开始,作家们的诗学就成了典型的作家诗学、作品诗学、历史和社会诗学以及关于文学的思想的诗学。20 世纪接过这种诗学的材料并把它们引向极端的思考。只需叙述一下各种超现实主义的情况,就足以展示作家诗学的概况;只需重温一下现代派关于作品必须挣脱所有自身形式之内在条件以外的其他条件的束缚等论点,就足以说明作品诗学的极端走向;只需提示一下文学诗学与马克思主义美学的联姻关系,就足以昭示历史和社会诗学的走向;只需强调一下当代文学特别关注的问题之一——文学的解读究竟

可以达到何种程度？读者对作品的解读究竟可以达到何种程度？就足以窥见文学思想的诗学之一斑。

但是，19 世纪的诗学、19 世纪的各种诗学，都有自身的限制，这种限制标志着 19 世纪诗学与当代诗学的某种断层：19 世纪没有提出不可靠的言语分析，浪漫主义就是一例，马拉美式的象征主义也显示了这种特征。

1 浪漫主义诗学

弗朗西斯·克洛东

1. 诗学与诗学家

浪漫主义大概是欧洲感知史和趣味史上的重大颠覆运动之一。但是,人们难道可以据此肯定亚里士多德的古老的美术体系已经完全被倏忽而至的其他东西取而代之了吗? 18 世纪的最后 1/3 或 1/4 时间里,当一种新美学的最初果实诞生时,换言之,即奥西恩风尚(la mode ossianique)和墓冢题材风行、游历山川美景的人趋之若鹜之时,尽管已经困难重重,我们仍然可以看到古典诗学的许多强烈的存留现象。互相矛盾的倾向共存大概是浪漫主义时代最独特的标志之一,因为中世纪似乎并没有能够如此合法地继续存在于文艺复兴时期,启蒙时代似乎也没有如此重视与自己意愿相违背的多种意识形态的博大胸怀。

经典诗学的再版,传统的保留

亚里士多德的著作没有突然从集体的审美意识中消失,反之,直到很晚很晚出版界还在重印他的著作。《修辞学》1822 年由 M.-T. 格拉斯(M.-T. Gras)重译,然后于 1837 年由梅诺伊德·米纳斯(Ménoide Mynas)再次重译;《诗学》则成为由巴脱教士主持的一种著名版本的对象并多次再版(1771、1822、1829、1874),我们还熟悉 M.-J. 谢尼埃(M.-J. Chénier)发表于 1818 年的另一种译本。

作为亚里士多德的继承者也是一种时尚,他们既非名不见经传的无名之辈,也非一盘散沙。用 R. 韦勒克的话说,他们代表着新古典主

义方向^①。我们以此说明,许多人坚持操守,不幻想某种相对美或独特美。他们继续把摹仿说作为自我界定的参照系,例如杜·博斯的持续而又广泛的影响。按照这位名副其实的教士的意见,诗歌和绘画产品在激发我们心灵中的强烈的人为情感方面胜过音乐,艺术家的全部天才就在于激发这些“情感幽灵”(“*fantômes des passions*”)^②。

那些新美学家们即使不提杜·博斯的大名,摧毁他的文字的意愿仍然主导着他们的行为。

例如,当夏多布里昂(Chateaubriand)在《基督教的真谛》(*Le Génie du christianisme*)一书中解释拉辛的现代的斐多(Phèdre)比维吉尔的迪东(Didon)高明时(见卷3,第2章和第3章),或者当斯丹达尔在《拉辛与莎士比亚》(*Racine et Shakespeare*)发表他的著名的俏皮话时(第3章):

浪漫主义(le romantisme)是向人们推荐文学作品的艺术,就他们目前的习惯和信仰而言,这些作品能够给予他们以最大可能的快乐。

要知道,1750年至1770年间,《批评思考》(*les Réflexions critiques*)是所有人的案头书,任何严肃的美学教学都肯定使用它作教材^③。

安德烈神甫的情况亦如此。他于1741年发表了充满严谨理性主义的《论美》(*Essai sur le beau*)一书。随后,我们从他于1767年发表的《论趣味》(*Discours sur le goût*)一文中发现了他对自己视野的颇有意义的纠正:我们尊敬的神甫现在接受了自然美与主观美即某种“灵魂感觉现象”(“*sensibilité dans l'âme*”)的思想^④,使欣赏理性和规则所谴

① 见 R. 韦勒克:《1750~1950 年间的现代批评史》(*A History of Modern Criticism 1750~1950*),伦敦,1955 年第一版,卷 II,《浪漫主义时代》,第 12~13 页。

② 《关于诗、绘画和音乐的批评思考》(*Réflexions critiques sur la poésie, sur la peinture, sur la musique*),1740 年第二版,巴黎,第 26 页。

③ 见 A. 隆巴尔(A. Lombart):《杜·博斯教士,现代思想的一位首倡者》(*L'abbé du Bos, un initiateur de la pensée moderne*),巴黎,1913。

④ Y. 安德烈:《论趣味》,收入《故安德烈神甫的作品》(*Oeuvres du feu P. André*),巴黎,1767,第 390 页。

责的各种美成为可能。

的确,古典主义和启蒙运动的继承者构成历史进程的一个基本链环。于是,内波米塞纳·勒梅西埃(Népomucène Lemerrier)的指责也就易于理解了。他于1810~1811年冬天在皇家阿泰内学校讲学,当时正值斯达尔夫人(Madame de Staël)被禁止发表任何文字,他感叹道:

此时此地愚昧使那些变化莫测的选票归于某些坏体裁的名下,然而这对于箴言又有何妨?让我们回归真正的范式,从对它们的检视中总结出趣味的规律,只有那些不懂趣味的人才奢谈趣味的主观任意性。明白了这一点,我们随后才能澄清适合于现代文学和异域文学的特殊规律。^①

于是,伏尔泰的朋友莫雷莱(Morellet)也就能于1759年写出下述古典味非常浓厚的话了:“梅狄西斯(Médicis)的维纳斯的每一神态都独立地存在于自然之中,然而这些神态之合却从来不曾存在过”^②;后来他又翻译了英国的新哥特派(néo-gothique)作品[安·拉德克利夫(Ann Radcliffe)的《坟》(*Le Tombeau*)和刘易斯(Lewis)的《和尚》(*Le Moine*)] ,并于1801年发表了《关于小说〈阿达拉〉的批评意见》(*Observations critiques sur le roman Atala*)一文,彻底支持新诗学。莫雷莱获得了如此巨大的成功,以至于1818年出版界全文重印他的全集!

巴脱的例子就更有说服力了。我们知道,《美术的原则归一》(*Les beaux-arts réduits à un même principe*, 1747)不啻于摹仿说的一首热情洋溢的赞歌。反之,《文学原理》(*Les Eléments de littérature*, 巴黎, 1773, 2卷本)则极力更谨慎一些,更依赖时代的大气候,更关注正在变化的审美情趣:“因此,艺术作品中的美不是由自然美形成的,而是物质与艺术家希冀获得的效应之间的关系……”巴脱这样写道^③。俄罗斯人1808年翻译了巴脱的作品,而意大利人1822年已经第五次再版巴

① 《一般文学分析教程》(*Cours analytique de littérature générale*), 巴黎, 1814, 卷I, 第15页。

② 《论音乐表达》(*De l'expression en musique*), 收入莫雷莱的《杂文集》(*Mélanges*), 巴黎, 1818, 卷4, 第395页。

③ 转引自J.-R. 芒雄(J.-R. Manton)编辑的《美术》(*les Beaux-Arts*)一书, 巴黎, 1989, 第274页。

脱的著作了!①

我们当然还记得那些修辞学教授们的影响②。还有《百科全书》修辞学部分的负责人杜·马尔赛(Du Marsay),他于1730年发表了闻名遐迩的专著《比喻》(*Tropes*)。正好一百年后,几家皇家中学的兼职美文学和哲学老师丰塔尼埃(Fontanier)完成了他的《经典教程》(*Manuel classique*),向杜·马尔赛献上了他的一份礼赞。两者之间,还有N.博泽(N. Beauzée),他于1782年与1786年之间发表了他的《简明百科全书》(*Encyclopédie méthodique*),汇集了他为《百科全书》写的与语法相关的词条。毫无疑问,还有孔狄亚克(Condillac),他是1775年发表的《巴尔玛王子的培养教程》(*Cours d'études pour l'instruction du prince de Parme*)的作者。还有弗朗索瓦·德·纳沙托(François de Neuchâteau)1816年于法兰西学院朗诵并于次年发表的训教诗《比喻或辞格》(*Les tropes ou les figures de mot*)。最后,我们怎能不提大学总监M.诺埃尔(M. Noël)与巴黎文学院拉丁语雄辩术教授H.德·拉普拉斯(H. De La Place)的合作呢?两位真正的教育家合著了《比较文学教程》(*Cours de littérature comparée*)一书,该书包括《法国文学及道德教程》(*Leçons françaises de littérature et de morale*,1804年第一版)和《外国文学教程》(*Leçons de littérature étrangères*,其中意大利文学部分1824年出版,德国文学部分1827年出版,英国文学部分1817年出版)。直到第二帝国时期,诺埃尔和德·拉普拉斯的著作仍不断再版。他们赞美经典作家,也以字斟句酌的简约文字赞美萨尔旺迪(Salvandy)、维尔曼(Villemain)、马尔尚吉(Marchangy)、夏多布里昂、德拉维涅(Delavigne)、昂斯洛(Ancelot)和青年雨果[《尼罗河上的摇篮》(*Moïse sur le Nil*)],选自《颂歌与叙事歌谣》(*Odes et Bal-lades*),I,4]。

决裂的迹象:趣味的相对化,崇高的创立

当亚里士多德传统喷射出它的最后火束时,浪漫主义的决裂成分已经分布在一般原则层面和更具技术性的诗学层面。

自18世纪初起,英国批评家约瑟夫·艾迪生通过其杂志《旁观者》

① 转引自J.-R.芒雄编辑的《美术》,第279页。

② 关于这一点,参见T.托多罗夫:《象征理论》(*Théories du symbole*),巴黎,1977,第3章,“修辞时代末期”。

的帮助,成了新道路的主要启蒙者之一。然而,就我们的主题而言,更重要的是,艾迪生的事业找到了伯克这位继承人。伯克的著名论著《关于崇高美和秀丽美概念来源的哲学探索》(1756年第一版)完美无缺地昭示了以审美对象为基础的美学向以审美主体之感觉为主的美学的过渡:

通过趣味一词,我仅表示受想象类作品和艺术影响的精神能力,或者它们判断想象类作品和艺术的能力。^①

伯克面对的是心灵,是柏拉图的 *tymos*(心灵),而这为浪漫主义的一种关键思想开辟了道路:即崇高思想。从此后,崇高思想代替了理想美的思想。许多作家大概不知不觉地挖掘着伯克喻示的这条道路。例如,当斯丹达尔(*Stendhal*)提到“维特式的爱情”“打开了体验所有温柔的浪漫主义的感觉的灵感……打开了享受任意形式之美的灵感”,而这种爱情的“极端敏感性使灵魂发疯”[《论爱情》(*De l'amour*),1822,卷Ⅱ,第59章]时,他其实赞美了主观趣味的原则,肯定了崇高的高明;在歌德这部著名小说里,当维特走出舞厅看到暴风雨已经过去的安静场面,他与夏洛蒂的心灵发生共鸣(6月16日信)时,同样,这也只能是一种幻觉的美,一种瞬间的和相对的美的思想。

然而,最重要的,还是承认出自安娜(*Anne*)女王之英国的这种思想所产生的联想或组合。我们在哈奇森的《关于我们的美和美德观念之起源的探讨》(1725)一书里碰到的可能就是她。然而还是她向温克尔曼(*Winckelmann*)口授了他的关于真正的艺术的著名而又美妙无比的公式,即真正的艺术表达“高贵之简朴和平静之伟大”^②。而同样的理想主义也启发了建筑学家欣克尔(*Schinkel*)的德国浪漫主义式的新古典主义纲领(*programme du néoclassicisme romantique allemand*):“并非像希腊人那样建筑,而是像如果生活在我们时代的古希腊人可能采取的建筑风格那样去建筑。”

① 《哲学探索》,伦敦,1958年新版,原文如下:“I mean by the word taste no more than that faculty or those faculties of the mind which are affected with or which form a judgement of the works of imagination and the elegant arts.”(第13页)

② 原文是“Edle Einfalt und (eine) stille Grösse”,《思想》(*Gedanken*),见温克尔曼:《文集》(*Werke*),柏林,1982年新版,第17页。

我们当然知道,崇高作为中心概念在狄德罗、康德(《判断力批判》)和席勒[席勒的两种书简:《审美教育书简》(*Sur l'éducation esthétique*)和《论优美与庄严》(*Sur la grâce et la dignité*)]那里达到了何等的程度。然而我们更多地发现,这种思想被作为一种令人兴奋不已的新观念而接受:1803 年发表的由 E. 拉让蒂·德·拉瓦伊斯(E. Lagentie de Lavaisse)完成的伯克论著的新译(*Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*)就是证明。崇高美?在文学作品中,这便是《基督教的真谛》试图拥有之美,也是斯达尔夫人的小说中科琳娜渴望已久并为之献出生命之美。她在维尼(Vigny)那儿也叫做“纯粹精神”,在拉马丁(Lamartine)那儿称做“理想”,她还启发雨果在《威廉·莎士比亚》(*William Shakespeare*)一作中情不自禁地写下了火药味浓厚的“边注”:

界定趣味,根本不可能(……)。趣味与意识一样,即冲动和约束。趣味是天才人物永不停息地给予自己的建议(……),是令正在全神贯注行使神圣职能的天才眼花缭乱的内在火花,是美的突然发现。^①

决裂的因素:音乐与绘画

在这种背景下,音乐代表源源不断的诗学的最丰富的源泉就不足为奇了,这里主要是指法国歌剧和维也纳的古典音乐所取得的成就。当然,诗学的源泉不光来自它们。

是的,在传统观念中,音乐处于模仿类美术的末位,如今,多部论著宣扬这种表达方式的独立性,音乐的“朦胧性”特别适合表达情感——甚至多愁善感之情——和崇高。1785 年,沙巴农(Chabanon)发表了《论音乐及其与话语、语言、诗和戏剧的关系》(*De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*)一书:

什么是音乐?音乐即声音艺术,我们这里考察声音的个性特

^① 《威廉·莎士比亚》的边注,见雨果:《全集》,法国图书俱乐部版,巴黎,1969,卷Ⅺ,第 413~414~415 页。

征。音乐这门艺术激活了没有生命力的冷酷的声音材料,那么,它是以何种手段赋予它们以艺术存在的呢?我们感受到的如此强烈如此动人的愉悦来自何方呢?①

跳跃由此完成。从此以后,愉悦、激情、自由、主观性等,战胜了理性和规则。瓦肯罗德(Wackenroder)写出了《一个热爱艺术的教士的心曲流露》(*Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, 1797),而 1813 年,霍夫曼(Hoffmann)讲述了《唐璜》(*Don Juan*)的故事,莫扎特(Mozart)的歌剧的全新的荒诞风格从中吸取了营养。

当然,他们并不孤立。还应该提到莫米尼(Momigny)、拉塞佩德(Lacépède)、维约托(Villoteau)②和黑格尔等人。黑格尔的《美学》(*Esthétique*)视音乐为高于绘画的完美的浪漫主义艺术。

19 世纪初期那些多题材作家们以如雷贯耳之势赞美音乐之举绝不奇怪,无愧于现代性的产权证书。还有 P. 德·拉阿勒(P. de Lahalle)和 F. R. 德·多翰克斯(F. R. de Toreinx),前者 1825 年发表了《论音乐》(*Essai sur la musique*)一书,后者在其《法国浪漫主义史》(*Histoire du romantisme en France*, 1829)中像欢呼德拉克鲁瓦(Delacroix)或德韦里亚(Dévéria)一样满腔热情地欢呼格卢克(Gluck)、莫扎特、罗西尼(Rossini)、梅于尔(Méhul)、韦伯(Weber)和贝多芬(Beethoven)。我们当然还记得斯丹达尔在《罗西尼的生平》(*la Vie de Rossini*)的序言中那段著名的欢呼场景:

自从拿破仑死后,不管是在莫斯科还是在那不勒斯,伦敦还是维也纳,巴黎还是加尔各答,人们每天都在街谈巷议,议论着另一个人。在本文明范围内,他的光辉不受任何界限的阻遏,而他还不到 32 岁!

相比之下,尽管 C. D. 弗里德利希(C. D. Friedrich)、戈亚(Goya)、蒂尔内(Turner)等人风格独特,但他们的绘画似乎还是稍微逊色了一些。1810,索布里(Sobry)教士发表了他的《艺术诗学或绘画与文学比

① 沙巴农:《论音乐》,巴黎,1785,第 1 页。

② 参阅 J. 蒙格雷迪安(J. Mongrédien)的文章《音乐领域的模仿理论》(“La théorie de l'imitation en musique”),见《浪漫主义》(*Romantisme*),n°8,1974。

较教程》(*Poétique des arts ou Cours de peinture et littérature comparées*)。作者一开始就试图确定“我们在观赏艺术作品时所感受到的乐趣的原因”^①,这一做法是很传统的,而他的参照内容也非常传统:比较米开朗基罗(Michel-Ange)和高乃依(第17章)、拉斐尔(Raphaël)与拉辛(第18章)、科雷热(Corrège)与拉封丹(La Fontaine, 第21章)、勒多米尼坎(Le Dominiquin)与帕斯卡尔(Pascal, 第22章)。索布里的结论主要向我们揭示了诗学革新演变为意识形态症结的程度是何等强烈:“上述比较普遍说明,艺术紧跟文学;在学校教育和艺术团体中,粗糙的文学总是粗糙艺术之先声。”^②

作家们的诗学:概况

很容易理解什么是新诗学,新诗学与波德莱尔(Baudelaire)所谓的“审美批评”相融会。我们不妨这样理解,即今后读者不再以古人的某种权威性捕捉错误,不再有绝对规则,也不再有什么诀窍:“风格中一些品质与真实的情感相关,一些则取决于正确的语法……”^③斯达尔夫人如是说。从这个意义上说,夏多布里昂也可以谈论新的“基督教诗学”(《基督教的真谛》第Ⅱ部分),因为

幸运者的幸福……必然引导我们谈论诗中的基督教效应。在讨论该宗教的真谛时,我们怎么能够忘记它对文学和艺术的影响呢?可以说,这种影响改变了人的精神,并且在现代欧洲创立了若干与古代民族迥异的民族。^④

那么我们比较一下这些著名的范例吧:古代的迪东与拉辛的斐多(费德尔)、荷马诗中的尤利西斯与弥尔顿诗作里的亚当、伊菲热妮(Iphigénie)与扎伊尔(Zaïre)的酷似等等,他们的价值不在修辞方面,而表示一种内容,突出今后喷涌出美之情感的渊源的重要性。这里还涉及一种辩证哲学:它意味着历史沿着某种方向发展,历史既不是静止

① 索布里:《艺术诗学》,巴黎,1810,第5页。

② 同上,第47页。

③ 斯达尔夫人:《论德国》(*De l'Allemagne*),由S.巴拉耶(S. Balayé)主持的新版,巴黎,1968,第2卷,第159页。

④ 《基督教的真谛》,M.勒加尔(M. Regard)版,巴黎,1978,第627页。

的(如布瓦洛所说),也不是循环往复性的[像博叙埃解释的那样]。是的,艺术在进步,艺术的进步使我们有可能欣赏过去的美而不排斥现在的创作;是的,按照夏多布里昂的说法,基督教只不过是更广泛的现代性的一个方面。

平心而论,谈论战争期间的浪漫主义的“诗学”也许有点偏离实际,因为当时的作家们张扬自由和创新,几乎没有写出什么规范类文本来。没有规则也就意味着没有论著。作家们只不过间接地断断续续地触及美的实质、创造美或欣赏美的方式,甚至根本不曾涉及!例如分散在诺瓦利斯(Novalis)的《哲学百科全书》(*l'Encyclopédie philosophique*)中的只言片语,雨果之《威廉·莎士比亚》的旁注;又如那些原则上很少雄心浅尝辄止的私人文本,如曼佐尼(Manzoni)写给 M. 肖韦(M. Chauvet)的《不太严肃的信札》(*Lettera semi-seria*);还有一如斯丹达尔的《拉辛与莎士比亚》之类的杂文。有必要看看遥远的国家或者近邻的情况如何;霍夫曼没有解释自己的荒诞风格,似乎《圣-西尔韦斯特之夜》(*Nuit de la Saint-Sylvestre*)的文字略有例外,作者让诗人与音乐家对话;普希金(Pouchkine)从来不曾发表过自己的诗学作品,他的诗体小说《叶甫盖尼·奥涅金》(*Eugène Onéguine*)反倒充满了作者关于自己的主人公及作品的旁白和思考;同样,《鲍里斯·戈都诺夫》(*Boris Godounov*)没有一点序言,但是在 1825 年的一封用法文写成的信中,普希金向朋友雷耶夫斯基(Raievsky)流露了他对莎士比亚的欣赏之情。更不必说那些纯粹诗人和真正的吟唱者,不管是拜伦(Byron)还是拉马丁或莱奥帕尔迪(Leopardi),都没有发表过诗艺著作或类似的东西!

当然,决裂之作、划时代的引起思想辩论的文本还是存在的。《基督教的真谛》之后,当推 A. W. 施莱格尔的《戏剧文学教程》(*Cours de littérature dramatique*, 1809 年至 1811 年间发表)与斯达尔夫人的《论德国》。然而,奇怪的是,他们的著作如一枝独秀,无人响应,而已经流逝的几个世纪里,亚里士多德的弟子们却在永不停息地联结着由论著和阐释构成的链条。斯达尔夫人在论述置想象于优越地位的德国人之天赋的独特性时,令人信服地解释了这一现象:

德国人不像我们平常那样,他们绝不把对大自然的模仿视为艺术的主要宗旨。在他们看来,理想美才是所有代表作的原则。

在这一点上,他们的诗论与哲学是一致的。……德国人的文学理论区别于所有其他民族的文学理论,它绝不要求作家们服从专制性的功利目的和限制。这是一种极富创造力的理论,一种绝不强迫作家,反而像普罗米修斯(Prométhée)偷盗天上火种那样试图有益于诗人的美术哲学。凡此种种,荷马、但丁、莎士比亚,他们对此就一无所知吗?①

2. 诗学与诗:确定定义的尝试与民族气质

如果我们还记得,亚里士多德从来不曾定义过诗歌体裁,如果我们脑子里还有这样的印象,即柏拉图视诗学为状态,从来不曾把诗学看做“向行动的过渡”,那么,当浪漫主义者笼统地谈诗论诗而不加任何分类时,我们还会感到奇怪吗?新欧洲的作家们蔑视西班牙人卢桑(Luzan)、葡萄牙人弗雷尔(Freire)和波兰人德莫乔乌斯基(Dmochowski),忘记马蒙泰尔的《法国诗学》(1763)和奥斯多波罗夫(Ostopolov)的《诗歌辞典》(*Dictionnaire de Poésie*, 1821),忘却所有的论著和公认的修辞学家,径自投入冗长有时甚至含混不清的讨论之中,把体裁与个人灵感,把艺术创作与个人气质相混淆。与戏剧或小说不同——戏剧和小说显然首先面对真实而又具体的观众,他们花钱就是为了消遣,因之本质上有损诗人的名声——诗首先表达内在之我;一般而言,个人隐情总是忘记社会的经济现实、法律和趣味。这并不意味着“原则”不再存在,而是说它们极富主观性。因此,我们不必因没有发现浪漫主义的诗艺仅仅发现千姿百态的诗歌而沮丧,因为诗学与诗浑然一体。

英国学者

我们知道,英国浪漫主义没有形成坚实的团体和明显的派别。原则方面的情况也大致如此:我们没有发现明确的声明和理论。在这种情况下,如何谈论英国诗人之诗学呢?只有华兹华斯的序言以及柯尔律治评论这篇序言的几章文字可以与施莱格尔或雨果的批评文章相比拟。尤其是,充当(小)理论家角色的人全是二流作家。拜伦等大作家

① 斯达尔夫人:《论德国》,前引书,第161~162页。