

浪漫主义艺术思想研究

罗钢 著

87
I109.9
4

罗
钢 著

15288 V18

浪漫主义文艺思想研究

陕西人民出版社

175

浪漫主义文艺思想研究

罗 钢 著

陕西人民出版社出版

(西安北大街131号)

陕西省新华书店发行 汉中地区印刷厂印刷

开本787×1092 1/32 印张5.625 字数118,000

1986年6月第1版 1986年6月第1次印刷

印数 1—1,700

统一书号: 10094·574 定价: 1.00元

目 录

英国浪漫主义文艺思想初探 (1)

一、从摹仿到表现 (6)

——浪漫派的艺术本质观

二、浪漫的幻想是真实的吗? (25)

——浪漫派的艺术真实观

三、艺术的目的与意义 (41)

——浪漫派的艺术价值观

四、什么是诗 诗就是诗人 (56)

——浪漫派论艺术家与艺术创造

五、新的途径 新的方式 (77)

——浪漫派论艺术批评

创造社早期文艺思想与西方浪漫主义思潮 (101)

东西方浪漫主义文艺思想的几点比较研究 (140)

英国浪漫主义文艺思想初探

十九世纪初浪漫主义时期，是英国诗歌的黄金时代，同时也是英国文艺理论发展史上的一个繁荣时期，华兹华斯、柯勒律治、雪莱、济慈、赫斯列特、布莱克等许多浪漫派作家，都写下了大量理论文字，阐述自己的文艺主张和创作思想。尽管他们具有不同的政治思想倾向，对文艺理论的许多具体问题意见也不尽一致，但毕竟属于浪漫主义这个统一的文学潮流。所以他们在总结浪漫主义文艺实践经验的基础上，共同地提出了一个与传统的现实主义理论对立的浪漫主义文艺观，他们的理论活动在英国文艺批评史上具有划时代的意义，不仅在当时直接影响了浪漫主义运动的发展，而且对近现代欧洲资产阶级文艺理论产生了深远的影响。

浪漫派的文艺批评是浪漫主义文学运动的一个有机组成部分，十八世纪末、十九世纪初，欧洲各国的经济政治发展不平衡，因此，德、英、法等国的浪漫主义运动具有各自不同的历史成因、社会背景、阶级内容和发展特点，英国浪漫主义运动的特点基于：它是两个革命，英国工业革命和法国资产阶级大革命交互作用和影响的产物。

在欧洲各国中，英国最早走上资本主义道路，英国在十七世纪爆发了资产阶级革命，这场革命为英国资本主义生产关系的发展开辟了道路，使英国的资本主义工业化开始得比欧洲任何国家都早。给英国社会生活带来最深刻影响的莫过

于十八世纪英国工业革命，它剧烈地改变了英国的社会经济基础，带来了生产力的迅猛发展和社会阶级力量对比的变化，在浪漫主义运动爆发前夜，英国无论是在经济上还是政治制度上都处于当时整个欧洲最先进的地位。但是，伴随着资本主义生产关系的发展和资产阶级政治统治的巩固接踵而至的，不是启蒙主义思想家许诺的普遍繁荣的理想社会的实现，而是资本主义社会固有矛盾的日益尖锐和社会弊病的逐渐暴露，在浪漫主义时期，英国的社会矛盾已经发展到非常激烈的程度，国内封建贵族与资产阶级的矛盾，资产阶级与无产阶级的矛盾，资产阶级内部不同阶层的矛盾，以及与爱尔兰的民族矛盾，重重矛盾复杂地交织在一起，造成动荡不宁的社会局面，劳动人民依旧陷于痛苦和贫困的深渊，正如恩格斯在《反杜林论》中概括指出的那样，启蒙思想家“早先许下的永久和平变成了一场无休止的掠夺战争”，“富有和贫穷的对立并没有在普遍的幸福中得到解决”，反而“更加尖锐化了”。“和启蒙学者的华美约言比起来，由‘理性’的胜利建立起来的社会制度和政治制度竟是一幅令人极度失望的讽刺画。”由于英国当时是欧洲资本主义生产关系最发达的国家，资产阶级的残酷剥削和金钱统治，也就暴露得最早和最充分，可以说当德国弱小的资产阶级还在向未来的资产阶级王国探头缩脑地张望的时候，当法国人民正在为这一新的社会制度的实现浴血奋战的时候，英国人民已经尝到了资本主义制度带来的第一批苦涩的果实。（浪漫主义诗人布莱克在《伦敦》等诗中，沉痛地描绘了资本主义大工业城市的黑暗景象，这在同时期的任何德、法诗人笔下是没有的。）由于英国资本主义生产关系的高度发展和封建贵族势

力久已削弱，所以英国浪漫主义运动就其性质来说，是一次资产阶级的文学运动，它不象法国浪漫主义那样是由两个阶级参加的合唱，英国浪漫主义中的积极浪漫派和消极浪漫派分别属于激进的中小资产阶级和资产阶级右翼。这一批资产阶级知识分子都十分敏感地觉察到了资本主义工业文明带来的社会灾难。他们都一致地对社会现实抱着厌恶和否定的态度，在他们眼前，理想社会的黄金色的幻梦骤然破灭了，面对难以接受而又不得不痛苦地接受的冷峻的现实，他们还缺乏思想准备，一时没有能力作出清醒的判断和分析。因此，他们只能在狂暴的愤怒和否定中，在深深的失望中，退避到心灵和理想世界去寻求出路。这就使他们既与前一代对未来充满信心，执着于现实世间的理性王国的实现的启蒙思想家不同，又与后一代冷静地揭发和批判黑暗现实的批判现实主义者有别。这种对现实的情感否定和对理想世界的追求，使浪漫主义的文艺和文艺理论都带上了浓厚的主观色彩，造成了浪漫主义运动的基本的审美特征。

但我们同时还必须看到，英国浪漫主义运动的这种特征还是十八世纪末法国大革命的产物，法国资产阶级大革命是历史上最彻底、最坚决的资产阶级革命。它是一场社会政治革命，彻底摧毁了法国的封建专制政权，摧毁了封建经济基础，但它同时也是一场思想文化革命，带来了意识形态领域的翻天覆地的变化。它不仅把人们从封建专制制度的政治压迫下解放出来，而且也把人们从封建思想教条的禁锢和束缚下彻底解放出来。法国大革命的后一种解放作用远远超越了法国的疆域而影响到全欧的意识形态领域，它对英国先后两代浪漫主义者都产生了难以估量的精神影响。华兹华斯在

自传体长诗《序曲》中曾追忆法国革命的爆发给时人带来的激动和欢欣，“这时候欧洲充满了喜悦，法国处于黄金岁月的顶峰，人似乎有了新的天性。”尽管这种狂热的情绪很快就被新的痛苦和失望所代替，但法国革命自由精神的影响是难以磨灭的。直到一八〇九年——这时华兹华斯在政治上转入消沉已经多年，他仍然以肯定的态度写道：法国革命是“高贵的双亲——自由和慈善的爱的孩子。”①连一向被视为消极浪漫主义领袖的华兹华斯尚且如此，在那些被称为“法国革命的产儿”的积极浪漫主义诗人雪莱、拜伦等人身上，法国革命的思想烙印就更加深刻。英国浪漫主义运动紧接着法国大革命爆发，绝对不是时间上的偶合，没有法国革命中对人的尊严权利和精神价值的充分肯定，没有法国革命触发的个性解放和思想自由，没有法国革命带来的人的主观精神的蹈厉发扬，就不可能有纵情抒发个人怀抱，自由地驰骋想象，彻底打破新古典主义清规戒律的浪漫主义文艺的诞生。法国革命对浪漫主义运动的强烈影响，从文艺理论上，可以从法国革命前后启蒙主义者与浪漫派批评家对新古典主义文艺的不同态度上看起来。启蒙主义者在文艺领域也进行过反对古典主义的斗争，但是较之他们在政治思想战线对封建思想所作的严厉批评来说，他们对新古典主义文艺却较多地流露出妥协和宽容的态度。这种妥协性不仅表现在某些启蒙思想家（如伏尔泰）还深受保守的新古典主义文艺趣味的影响，赞同新古典主义的理论信条，而且即使是那些对新古典

①C.布云登《英国浪漫主义者的政治观念》(Briton, C.《The Political ideas of the English Romanticists》)第58页

主义的陈规陋习反对较为坚决的启蒙思想，如狄德罗、莱辛等人，他们用以与新古典主义相抗衡的也不是提出一个新的美学纲领，他们树立起来的旗帜，仍然是恢复古希腊的亚里士多德的美学传统。莱辛就说，亚里士多德的《诗学》就象欧几米德的几何一样是颠扑不破的真理。所以西方学者白璧德把莱辛等人对新古典主义的批判比作路德的宗教改革，换句话说，就是启蒙主义对新古典主义的斗争，虽然具有新的时代和阶级内容，但在形式上，仍然是拘守在旧的理论体系的范围之内，是打着古希腊的旗号进行的。正如马克思曾经指出过的，这是新旧两种意识形态在开始斗争时经常出现的现象，新生的意识形态面对暂时还很强大的旧的意识形态，暂时还不能与之进行公开的、旗帜鲜明的斗争，而只能利用旧的意识形态在进步时期的传统或它的某些合理因素曲折地进行反抗。只有到了新的阶级力量羽翼丰满，力量雄厚，新的意识形态也随之逐步强大起来的时候，它才有可能与旧的意识形态彻底决裂，进行旗鼓相当的斗争。在反对带有浓厚封建色彩的新古典主义的斗争中，代表资产阶级意识的启蒙主义和浪漫主义具有相续相承的关系，但启蒙主义在美学上对新古典主义的反抗，可以说还处于前一阶段；而浪漫主义者则彻底抛弃了亚里士多德奠定的、为新古典主义在某种程度上接受的、传统的“摹仿自然”的理论，在新的时代个性心灵解放的基础上，公开提出了艺术是“主观表现”的理论，并以此为核心，形成了一个与新古典主义截然对立的文艺观，最终完成了从理论上摧毁新古典主义的历史任务。浪漫主义在与新古典主义的斗争中表现出来的这种彻底性，是与法国大革命的精神影响分不开的，是法国大革命表现出来

的彻底性在社会意识形态领域的折射。法国大革命宣告了资产阶级力量的壮大与成熟，给浪漫主义运动以强有力的精神推动。所以我们说，英国浪漫主义运动是由英国当时独特的社会矛盾构成其现实的基础和可能，又由法国大革命提供了时代的契机和条件，它是两个革命的产物。

如前所述，英国浪漫主义文艺批评家在与新古典主义美学的对立中，提出了一个以主观表现为核心的浪漫主义文艺观，但这个浪漫主义文艺观并不具有象黑格尔美学那样严密完整的体系，他们中也没有人写出象黑格尔的《美学》那样的皇皇巨著来系统地阐述自己的文艺主张。相反地，他们的文艺观点大都散见于文学作品的序跋和论文书简中。他们的理论都是针对具体的实践目的而发，如断线之珠，显得零散而缺乏系统性。然而，通过对他们的文艺思想的清理和概括，我们仍然能够勾勒出浪漫派文艺观的一个大致的轮廓。下面，我们就尝试着从艺术本质与内容，艺术真实，艺术的社会意义，艺术家、艺术批评理论等五个方面，对英国浪漫主义的文艺思想作一简单的评述。

一、从摹仿到表现

——浪漫派的艺术本质观

一八〇〇年，华兹华斯发表了著名的《抒情歌谣集》序言，这篇序言被视为英国浪漫主义运动的理论宣言。在这篇序言中，华兹华斯两次强调地指出：“诗，是强烈情感的自然流露。”^①这简短的一语，集中地概括了浪漫派批评家对

^①《古典文艺理论译丛》第一册16页 人民文学出版社

艺术本质和内容的认识，而这种认识，是迥然不同于长期以来在欧洲文艺理论界占统治地位的“摹仿自然”说的。

“摹仿自然”说是欧洲最古老的文艺理论，古希腊美学家亚里士多德在批判柏拉图的客观唯心主义摹仿说的基础上，指出客观世界是文艺的唯一蓝本。文艺是摹仿现实世界的。他肯定了文艺反映现实，现实生活是文艺的源泉这一唯物主义美学的基本原则。他的“摹仿自然”说给予后世极大的影响。欧洲中世纪，文艺批评一度沉寂，文艺复兴时期，亚里士多德的《诗学》被重新发现，并被诗人和批评家奉为至高无上的法典。从文艺复兴到十八世纪末，欧洲的文艺经历了文艺复兴、新古典主义，启蒙主义等不同的历史发展阶段，艺术思潮此起彼伏，但亚里士多德的权威地位始终没有动摇，几百年间“摹仿自然”说成为不同时代、不同流派、不同思想倾向的批评家在处理艺术与现实关系时共同信守不渝的准则。

“摹仿自然”说坚持了文艺反映生活这一唯物反映论的正确观点，在长时期内，推动了欧洲文艺的发展和繁荣，有其不可磨灭的历史功绩。但“摹仿自然”说也带有旧的、静观的唯物主义不可避免的历史局限，要而言之，它忽略了艺术中的主观因素，忽略了艺术创造中艺术家的主观能动性，这一点可从以下两方面看出：

首先，摹仿这个词就不能科学、准确地概括艺术活动的本质。摹仿说经历了长远的历史发展，人们对它的内涵的理解也是有歧异的。亚里士多德在谈到文艺反映生活时曾明确指出，文艺不仅摹写事物的现象，更重要的是它能够揭示生活内部的必然联系和规律。但历来许多新古典主义批评家却

按照字面的意义，把艺术活动理解为照葫芦画瓢似地，对现实的机械模拟，他们要求文艺必须象镜子一样在表面现象上酷肖自然，一点也不能走样。这样作的结果常常是否定了艺术家的虚构和夸张的权利，否定了艺术的创造性想象，最终是否定了艺术家在创造中的主观能动性。这当然首先应当归咎于新古典主义批评家的片面的理解，但也不能不承认，

“摹仿自然”说在理论概括与语言表述上是有缺陷的。其次，持摹仿说的批评家往往忽视了艺术中艺术家主观表现的因素，他们把艺术当作一面忠实反映现实的镜子，把艺术家的主观当作传达客观的媒介，他们认识不到，艺术家对现实的反映不是象镜子那样冷漠无情，无动于衷，而是在艺术创造的过程中融合进了主观的情感和评价，这种主观的思想情感凝结体现在作品中，艺术的内容就是客观再现与主观表现的统一，这是艺术反映现实有别于科学的一个最主要的特征。而古代批评家，包括象亚里士多德这样的理论权威，都相对地忽略或轻视艺术中主观表现的因素。因而在理论研究中，也就忽略对艺术创造的主体，艺术家的研究，这是欧洲古代文论普遍存在的不足之处。而这种不足是与“摹仿自然”理论所凭依的哲学基础，古代朴素的唯物主义和机械唯物主义的局限性相联系的。正因为“摹仿自然”说在对艺术本质的理论概括上，有这样一些很不精确、很不圆满的地方，随着历史的发展，它就必然被新的学说取代了。

十九世纪英国浪漫派批评家在理论上的建树，首先就表现在他们对艺术本质问题作了新的回答，他们抛弃了传统的“摹仿自然”说，最早提出了后来在西方文艺理论界长期占据统治地位的表现说，浪漫派批评家认为，艺术不是对自然

的单纯摹仿。华兹华斯说“诗，是强烈情感的自然流露。”流露(overflow)一词在英文中更确切的含义是溢出，溢流。在华兹华斯看来，诗就是诗人的主观情感激扬、充溢之后，自然外流的产物。其它的浪漫派批评家给艺术下了不同的定义，但实际上只是用不同的语言表达了大致相同的见解。柯勒律治在《诗或艺术》中写道：“象诗，是表现植根于人类心灵的理智目的，思想，概念、情感的。”雪莱在《为诗辩护》中说“一般说来，诗可以解作想象的表现”。他在后面又接着说“情绪每增多一种，表现的宝藏便扩大一分。”可见想象的表现同时也是情感的表现。赫斯列特写道“诗是表现狂热的情绪和最擅长创造的心灵的产物的最强烈的语言。”①拜伦则反复强调“诗是激情的表现”②。

无论是“想象的表现”“感情的流露”“心灵的语言”，总之，浪漫派批评家一致认为，艺术是艺术家心灵的表现，艺术的基础和源泉存在于艺术家的主观精神世界。这就是浪漫派批评家对艺术本质的基本认识。

以“主观表现”来概括浪漫派批评家的艺术本质观是否合乎实际呢？这仍是一个值得继续探讨的问题，因为事实证明，浪漫派批评家虽然强调艺术表现主观情感，但他们并不一概排斥外界自然的描绘，并不排斥在艺术创作中运用感觉的材料。他们甚至屡屡强调艺术应当是客观与主观统一的产物。赫斯列特在《泛论诗歌》中写道“无论是对一个自然事物的描写，还是对一种天生的感情的描摹，不管它们是多么

①《古典文艺理论译丛》第一册60页

②引自韦勒克《近代文学批评史》第二卷123页(R. Wellek《A history of modern Criticism 1750—1950》.1955年版)

本质和重要，都不足以构成诗的结果和目的……。诗的光辉不仅是直射的，也是反射的，它将事物呈现给我们的时候，在那个事物四周投下灿烂的光彩。”^①这种灿烂的光芒就是诗人的主观情感和理想，赫斯列特认为，艺术创造就应当是这样一个主客观统一的过程，而艺术作品则是“内心感情与外界景物”凝聚而成的结晶。

浪漫派批评家即认为艺术是作家主观表现的产物，同时又肯定艺术创作中的主客观统一，这不是显得自相矛盾吗？为了回答这个问题，我们必须对浪漫派的艺术主客关系理论作一些考察，首先我们必须弄清，浪漫派批评家所谓艺术的主客观统一是在什么基础上的统一？在这种统一关系中主客观双方各属于什么地位，起着什么作用？然后我们再进而考察浪漫派的艺术主客观统一的理论与他们的艺术本质观的关系。

在艺术主客关系理论方面，柯勒律治的论述是有代表性的，柯勒律治非常重视艺术中的主客观统一，他说“关于艺术本身的性质，也许可以解释为是介乎某一思想与某一事物之间的，或者，如我在前面所说，是自然事物与纯属人类事物之间的一致与和谐。”^②他又说，艺术中天才的奥秘，就在于他能“使外的变为内的，内的变为外的，自然变为思想，思想变为自然。”但是要理解柯勒律治在这里所说的精神与自然的统一关系，必须首先理解，柯勒律治所说的“自然”和“精神”都具有独特的涵意。他所说的“自然”也就

①《泛论诗歌》

②伍蠡甫主编《西方文论选》下册520页 上海译文 79年版

是一般浪漫派批评家心目中的“自然”，与古代批评家“摹仿自然”的口号中所说的“自然”是不同的，区别有两点。第一，古代批评家所谓“自然”，主要是指人性或人的社会生活。希瓦洛在《诗的艺术》中奉劝作家把“自然”作为研究的唯一对象，紧接着他就要求作家们去“研究宫廷，熟悉城市”，于是他所说的“自然”便不言自明，指的是封建宫廷和城市的社会生活。而浪漫派意中的自然，恰好是和浮华的城市文明对立的粗犷蛮野的大自然，浪漫派接受了卢梭“返回自然”的思想，他们厌倦资本主义社会的混乱和喧嚣，他们感到只有在大自然中才能使受伤的心灵得到抚慰，才能找到精神的安宁，同时也找到传达他们强烈情感的合适媒介。第二，浪漫主义时期，批评家不同程度受到当时流行的泛神主义或客观唯心主义哲学的影响，把自然看成是具有神性的，精神化的。柯勒律治正是在自然的这种涵意上来谈自然与精神的统一。柯勒律治从谢林的客观唯心主义哲学出发，认为人的精神与大自然都是某种客观的绝对精神的外化，因此在本质上，自然与人的精神是相通的，这是柯勒律治所谓精神与自然统一的哲学基础。然后，他从两个方面来论述这种统一。首先从自然的角度来说，他认为自然与人的精神尽管在本质上一致，但他们在绝对精神发展的阶梯上，却处于高低两个不同的阶段，自然是低级的、无意识的，而艺术却是精神有意识活动的结果，因此自然要成为艺术的内容，成为审美的对象，就要使“自然变为思想”，这就必须依赖艺术家从自己心灵中赋予自然以情感和生命。柯勒律治明确地说，“意象不论多么美，纵使是忠诚地从自然界临摹来的，而且又用文字正确地表达了出来，它们本身也不能表

明诗人的特性”，自然要取得艺术的品格，只有“在诗人从自己的精神中将一个有人性、有智慧的生命转移给了它们的时候，而诗人这种精神是‘将它的生命贯穿天、地与海洋的’”^①。华兹华斯也持相同的意见，他说：应当“从人的灵魂中把自己的创造力量给予外在的形象。”用赫斯列特的话说，就是“把一般生命力和运动力注入宇宙之中。”浪漫派批评家认为，只有通过把主观精神外射到客观自然中去，通过这种主客观的统一，自然才获得美的价值，才获得艺术表现的意义。这种说法已开后世“移情说”的先声。其次，柯勒律治还从艺术家主观精神的角度，来论述艺术中主客观统一的意义。柯勒律治认为艺术要传达主观的思想情感，必须具备一定的感情形式，因此他认为客观自然在艺术中是不可少的，它的意义主要的就在于作为一种借以唤起艺术家主观思想和情绪，同时传达这种思想和情绪的媒介与物质的外壳。柯勒律治说：“当我思考之时注视自然界的事物，我就象看到远处的月亮把暗淡的微光照进那结满露珠的玻璃窗扉，此时，与其说我在观察任何新事物，毋宁说我象在寻求，又似乎是在要求一种象征语言，以表达那早已永恒地存在于我内心的某一事物。”^②柯勒律治话说得很明白，诗人在观察自然时，目的并不是要体验和分析自然本身，而是在寻求一种能够最恰当、最有力地传达自己头脑中固有的某种精神的象征符号，然后利用这种“自然的形式来唤起、表现、修饰心灵的思想 and 感情。”这就是说，主观表现是目

①《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》一、277页

②《西方文论选》下册520—521页

的，而观察和描绘客观自然只是手段和媒介。主观情感是内容，客观自然只是外壳与形式。

无论从以上哪个方面看，在精神与自然，主观与客观这一对矛盾之中，主观精神都占据着优势的支配的地位，而客观自然在艺术中却完全丧失了自身的独立性，沦为主观精神外射的产物或主观表现的物质工具，处于从属的、受支配的地位，难怪华兹华斯说“心灵是贵族与主人，而自然风景是它的意志的恭顺的仆人。”^①柯勒律治等人的这种艺术主客观统一的理论，是与现实主义的艺术主客观统一的理论迥异其趣的，为了具体地说明这一点，再让我们看看他们对艺术理想所持的不同见解。

浪漫主义艺术的一个重要特征，就是讴歌和表现理想，在理论上，浪漫派批评家也论及艺术的理想化。赫斯列特写道“诗居位在自己永久的乌托邦世界中。”^②“诗是虚构，是由我们希冀的事物组成的。”但是，欧洲的一些唯物主义美学家，远的如亚里士多德，稍近的如车尔尼雪夫斯基，也都承认艺术可以而且应当表现作家的主观理想。亚里士多德在《诗学》中就说，艺术可以“按照事物应该有的样子去描写。”车尔尼雪夫斯基在谈到美的定义时也说“任何事物，我们在那里看得见依照我们的理解应当如此的生活就是美的。”在这一点上，浪漫派批评家与现实主义理论家似乎意见趋于一致。然而实际上，两者却存在着根本的对立，分歧就在于他们对理想化的理解是各不相同的。现实主义理论家

① 鲍威尔《浪漫派的诗歌理论》第143页 1926 伦敦版 (Powell 《The Romantic theory of Poetry》)

② 《泛论诗歌》