

文学理论学习资料

wenxuelilun
xue xī zī liào

F

北京大学中文系文艺理论教研室编



北京大学出版社

IO
23-2

文学理论学习资料

(修订本)

下 册

北京大学中文系文艺理论教研室编



北京大学出版社

一九八一年十二月

A 768933

目 录

第六编 文学的种类和体裁

一 文学的分类

亚理斯多德、莱辛、别林斯基的论述

亚理斯多德·····	(1)
莱辛·····	(3)
别林斯基·····	(6)

二 诗歌

1 恩格斯、毛泽东的论述

恩格斯·····	(14)
毛泽东·····	(16)

2 高尔基、鲁迅、马雅可夫斯基的论述

高尔基·····	(16)
鲁迅·····	(24)
马雅可夫斯基·····	(25)

3 黑格尔、雪莱、别林斯基、泰戈尔的论述

黑格尔·····	(30)
雪莱·····	(34)
别林斯基·····	(39)
泰戈尔·····	(39)

4 郭沫若、何其芳、艾青、臧克家、李季的论述

郭沫若·····	(41)
何其芳·····	(48)
艾青·····	(58)
臧克家·····	(68)
李季·····	(75)

三 小说

1	高尔基、鲁迅、小林多喜二的论述	
	高尔基	(81)
	鲁迅	(88)
	小林多喜二	(90)
2	别林斯基的论述	(93)
3	茅盾、邵荃麟、周立波、柳青、王汶石的论述	
	茅盾	(97)
	邵荃麟	(103)
	周立波	(112)
	柳青	(116)
	王汶石	(122)

四 戏剧文学

1	周恩来的论述	(131)
2	高尔基、鲁迅的论述	
	高尔基	(133)
	鲁迅	(137)
3	亚理斯多德、高乃依、狄德罗、莱辛、席勒、 黑格尔、别林斯基、斯坦尼斯拉夫斯基、布莱 希特的论述	
	亚理斯多德	(138)
	高乃依	(140)
	狄德罗	(142)
	莱辛	(151)
	席勒	(152)
	黑格尔	(157)
	别林斯基	(167)
	斯坦尼斯拉夫斯基	(170)
	布莱希特	(174)
4	郭沫若、茅盾、老舍、曹禺、贺敬之、胡可的 论述	

郭沫若	(184)
茅盾	(189)
老舍	(196)
曹禺	(200)
贺敬之	(204)
胡可	(207)

五 散文

1 鲁迅、瞿秋白的论述

鲁迅	(218)
瞿秋白	(225)

2 茅盾、刘白羽、巍巍、杨朔的论述

茅盾	(226)
刘白羽	(229)
巍巍	(233)
杨朔	(236)

第七编 形象思维

1 马克思、恩格斯、毛泽东的论述

马克思、恩格斯	(238)
毛泽东	(239)

2 普列汉诺夫、高尔基、鲁迅、法捷耶夫的论述

普列汉诺夫	(245)
高尔基	(250)
鲁迅	(253)
法捷耶夫	(257)

3 维柯、歌德、黑格尔、巴尔扎克、别林斯基、 杜勃罗留波夫、冈察洛夫的论述

维柯	(264)
歌德	(265)
黑格尔	(268)
巴尔扎克	(271)

别林斯基	(273)
杜勃罗留波夫	(274)
冈察洛夫	(274)
4 毛星、李泽厚的论述	
毛星	(277)
李泽厚	(283)

第八编 文学的创作方法

一 世界观和创作

1 马克思、恩格斯、列宁、毛泽东的论述

马克思、恩格斯	(291)
列宁	(294)
毛泽东	(294)

2 普列汉诺夫、蔡特金、高尔基、鲁迅的论述

普列汉诺夫	(296)
蔡特金	(299)
高尔基	(300)
鲁迅	(305)

3 托尔斯泰的论述

(306)

二 现实主义、浪漫主义及其他

1 马克思、恩格斯、列宁的论述

马克思、恩格斯	(309)
列宁	(313)

2 拉法格、普列汉诺夫、高尔基、卢那察尔斯基、 法捷耶夫的论述

拉法格	(316)
普列汉诺夫	(318)
高尔基	(334)
卢那察尔斯基	(342)
法捷耶夫	(342)

3 亚理斯多德、布瓦洛、歌德、席勒、斯达尔夫人、夏多布里昂、司汤达、海涅、巴尔扎克、雨果、乔治·桑和福楼拜、库尔贝、左拉、别林斯基、冈察洛夫、托尔斯泰、柯罗连科的论述

亚理斯多德	(350)
布瓦洛	(351)
歌德	(355)
席勒	(355)
斯达尔夫人	(363)
夏多布里昂	(365)
司汤达	(367)
海涅	(371)
巴尔扎克	(373)
雨果	(379)
乔治·桑和福楼拜	(391)
库尔贝	(399)
左拉	(400)
别林斯基	(409)
冈察洛夫	(414)
托尔斯泰	(416)
柯罗连科	(420)

三 现代西方的一些文学流派

叔本华、尼采、弗洛伊德、柏格森、波德莱尔、王尔德和现代西方一些文学流派的文学家的论述

叔本华	(425)
尼采	(427)
弗洛伊德	(432)
柏格森	(434)

波德莱尔	(439)
王尔德	(440)
托马斯·恩纳斯特·休姆	(445)
托马斯·史登斯·艾略特	(449)
艾伏·阿姆斯特朗·瑞恰兹	(451)
威廉·燕卜苏	(452)
赫伯特·里德	(454)
梅尔文·弗拉德曼	(461)
让-保尔·萨特	(468)
欧·尤奈斯库	(471)
爱德华·弗兰克林·阿尔比	(473)
阿兰·罗布-格里耶	(476)

四 社会主义现实主义

1 斯大林的论述	(483)
2 高尔基、卢那察尔斯基、日丹诺夫的论述及其他	
高尔基	(484)
卢那察尔斯基	(492)
日丹诺夫	(493)
苏联作家协会章程 (1934年)	(495)

五 革命现实主义和革命浪漫主义相结合

1 毛泽东的论述	(495)
2 郭沫若、周扬的论述	
郭沫若	(495)
周扬	(500)

第九编 文学欣赏和文学批评

一 文学欣赏

1 马克思的论述	(509)
2 梅林、普列汉诺夫、高尔基、鲁迅的论述	

梅林	(512)
普列汉诺夫	(514)
高尔基	(515)
鲁迅	(516)
3 亚理斯多德、康德、席勒、别林斯基、 托尔斯泰的论述	
亚理斯多德	(518)
康德	(519)
席勒	(522)
别林斯基	(526)
托尔斯泰	(528)
4 王朝闻的论述	(532)
二 文学批评	
1 恩格斯、列宁、斯大林、毛泽东的论述	
恩格斯	(535)
列宁	(536)
斯大林	(536)
毛泽东	(544)
2 普列汉诺夫、高尔基、鲁迅的论述	
普列汉诺夫	(550)
高尔基	(553)
鲁迅	(559)
3 亚理斯多德、贺拉斯、布瓦洛、伏尔泰、 狄德罗、别林斯基、车尔尼雪夫斯基、 杜勃罗留波夫、莫泊桑的论述	
亚理斯多德	(567)
贺拉斯	(568)
布瓦洛	(569)
伏尔泰	(570)
狄德罗	(572)

别林斯基	(574)
车尔尼雪夫斯基	(577)
杜勃罗留波夫	(580)
莫泊桑	(585)

第 六 编

文学的种类和体裁

一 文学的分类

亚理斯多德、莱辛、别林斯基的论述

亚理斯多德

第 一 章

关于诗的艺术本身、它的种类、各种类的特殊功能，各种类有多少成分，这些成分是什么性质，诗要写得好，情节应如何安排，以及这门研究所有的其他问题，我们都要讨论，现在就依自然的顺序，先从首要的原理开头。

史诗和悲剧、喜剧和酒神颂以及大部分双管箫乐和竖琴乐——这一切实际上是摹仿，只是有三点差别，即摹仿所用的媒介不同，所取的对象不同，所采的方式不同。

有一些人^①（或凭艺术，或靠经验），用颜色和姿态来制造形象，摹仿许多事物，而另一些人^②则用声音来摹仿；同样，像前面所说的几种艺术，就都用节奏、语言、音调来摹仿，对于后二种，或单用其中一种，或兼用二种，例如双管箫乐、竖琴乐以及

① 指画家和雕刻家。古希腊的雕刻上颜色。

② 指行吟诗人、诵诗人、演员、歌唱家。

其他具有同样功能的艺术（例如排箫乐），只用音调和节奏（舞蹈者的摹仿则只用节奏，无需音调，他们借姿态的节奏来摹仿各种“性格”、感受和行动），而另一种艺术^①则只用语言来摹仿，或用不入乐的散文，或用不入乐的“韵文”，若用“韵文”，或兼用数种，或单用一种，这种艺术至今〈没有名称〉^②。……

有些艺术，例如酒神颂和日神颂^③、悲剧和喜剧，兼用上述各种媒介，即节奏、歌曲和“韵文”；差别在于前二者同时使用那些媒介，后二者交替着使用。

这就是各种艺术进行摹仿时所使用的种差^④。

第 二 章

摹仿者所摹仿的对象既然是在行动中的人，而这种人又必然是好人或坏人，——只有这种人才具有品格，〔一切人的品格都只有善与恶的差别〕——，因此他们所摹仿的人物不是比一般人好，就是比一般人坏，〔或是跟一般人一样〕，……悲剧和喜剧也有同样的差别：喜剧总是摹仿比我们今天的人坏的人，悲剧总是摹仿比我们今天的人好的人。

第 三 章

这些艺术的第三点差别，是摹仿这些对象时所采的方式不同。假如用同样媒介摹仿同样对象，既可以像荷马那样，时而用叙述手法，时而叫人物出场，〔或化身为人物〕^⑤，也可以始终不

① “另一种艺术”抄本作“史诗”。

② “没有名称”是后人填补的。

③ “酒神颂”和“日神颂”属于抒情诗。《诗学》中只提及这两种抒情诗，而没有专论抒情诗。

④ “种差”是使“种”呈现差别之物，此处指“媒介”。其他两种“种差”是“对象”与“方式”。

⑤ 括弧里的话疑是伪作。

变，用自己的口吻来叙述，还可以使摹仿者^①用动作来摹仿。

.....

亚理斯多德：《诗学》，《〈诗学〉〈诗艺〉》，人民文学出版社1962年版，第3—9页。

莱 辛

我的结论是这样：既然绘画用来摹仿的媒介符号和诗所用的确实完全不同，这就是说，绘画用空间中的形体和颜色而诗却用在时间中发出的声音；既然符号无可争辩地应该和符号所代表的事物互相协调；那么，在空间中并列的符号就只宜于表现那些全体或部分本来也是在空间中并列的事物，而在时间中先后承续的符号也就只宜于表现那些全体或部分本来也是在时间中先后承续的事物。^②

全体或部分在空间中并列的事物叫做“物体”。因此，物体连同它们的可以眼见的属性是绘画所特有的题材。

全体或部分在时间中先后承续的事物一般叫做“动作”（或译为“情节”）。因此，动作是诗所特有的题材。

但是一切物体不仅在空间中存在，而且也在时间中存在。物体也持续，在它的持续期内的每一顷刻都可以现出不同的样子，并且和其它事物发生不同的关系。在这些顷刻中各种样子和关系之中，每一种都是以前的样子和关系的结果，都能成为以后的样子和关系的原因，所以它仿佛成为一个动作的中心。因此，绘画也能摹仿动作，但是只能通过物体，用暗示的方式去摹仿动作。

另一方面，动作并非独立地存在，须依存于人或物。这些人或物既然都是物体，或是当作物体来看待，所以诗也能描绘物

① “摹仿者”指剧中人物，一说指演员。

② 在空间中并列的符号是线条和颜色，在时间中先后承续的符号是语言，莱辛把前者称为“自然的符号”，后者称为“人为的符号”。

体，但是只能通过动作，用暗示的方式去描绘物体。

绘画在它的同时并列的构图里，只能运用动作中的某一顷刻，所以就要选择最富于孕育性的那一顷刻^①，使得前前后后都可以从这一顷刻中得到最清楚的理解。

同理，诗在它在持续性的摹仿里，也只能运用物体的某一个属性，而所选择的就应该是，从诗要运用它那个观点去看，能够引起该物体的最生动的感性形象的那个属性。

由此就产生出一条规律：描绘性的词汇应单一，对物体对象的描绘要简洁。^②

我对于上面这一套枯燥推理线索不会置信，假如我没有看到它从荷马的实践里得到证实，或则毋宁说，假如不是荷马的实践本身引导我达到这个结论。只有根据这些基本原则，我们才能确定和阐明希腊人的伟大风格，也才能正确地评价许多近代诗人的与此相反的风格。这些近代诗人想和画家竞争，而在所竞争的那个领域里，他们却必然要被画家打败。

我发见荷马只描绘持续的动作而不描绘其它事物；他如果描绘某一物体或个别事物，只是通过它在动作中所起的作用，而且一般只用它的某一个特点。难怪画家在荷马着笔描绘的地方，看不出或是很少看出可供他自己着笔描绘的东西，而只是在故事搜集了一系列的美的物体，处在美的姿态，而且处在对艺术有利的空间里的时候，画家才找得到他的收获，尽管诗人自己在描绘它们时也许着笔不多。……

我说荷马写一件事情，一般只写它的某一个特点。在他的诗里一条船是黑色的，有时是空空的船，有时是快船，至多也只是划得好的黑色船。他就止于此，不再对船作进一步的描绘。但是对于船的起锚，航行和靠岸，他却描绘出一幅极详细的图画。如

① 这里是指画家描写动作时所应选用的发展顶点前的一顷刻，这一顷刻既包含过去，也暗示未来，所以让想象有自由发挥的余地。

② 莱辛根据荷马的描绘物体的范例，反对多用形容词。

果画家想把这幅画的材料都搬到他的画布上，他就得画出五六幅画才行。

如果有特殊情况逼得荷马要吸引我们的目光在某一个物体对象上注视得稍久一点，他也不会作出一幅可以让画家摹仿的图画，而是会用许多巧妙的艺术手法，把这个对象摆在一系列先后承续的顷刻里，使它在每一顷刻里都现出不同的样子，画家必须等到最后一顷刻，才能把诗人所陆续展出的东西，一次展出给我们看。举例来说，荷马要让我们看天后朱诺的马车，他就让赫柏把车的零件一件一件地装配起来，让我们亲眼看见马车是怎样安装起来的。我们看到车轮，轮轴，车座，车辕，缰绳，不是从一辆现成的马车上看到的，而是从赫柏怎样用手把它们装配起来时看到的。单是在车轮上面，荷马就花了不少笔墨，让我们看到八条黄铜轮辐，金轮缘，青铜轮箍，银毂，每个零件都看得很详细。我们可以说，马车既然不只有一个轮，所以描写那些轮所花的时间，就须和实际上安装那些轮所花的时间差不多：

赫柏把青铜的圆轮装上马车，
每个轮从铁轴伸出八条轮辐，
轮缘是金镶的，围绕轮缘四周
捆着青铜箍，看起来真神奇。
绕轴旋转的那些毂都是白银，
金带和银带交织成车的座位，
四周装着两道扶手的围栏，
前面伸着一条辕杆也是银制的，
在辕杆尾端，赫柏系上美丽的
金轭，又系上美丽的金缰绳。①

再如荷马要让我们看阿迦门农的装束，他就让这位国王当着
我们面前把全套服装一件一件地穿上：从绵软的内衣到披风，漂

① 见《伊利亚特》卷5，第722至731行。

亮的短筒靴，一直到佩刀。衣服穿好了，他就拿起朝笏。我们从诗人描绘穿衣的动作中就看到衣服。如果落到旁的诗人手里，他会件件描绘，连一根小飘带也不肯放过，我们就不会看到动作了。

莱辛：《拉奥孔》，人民文学出版社1979年版，第82—86页。

别林斯基

把诗歌分成三类——抒情的、叙事的和戏剧的——是从它作为对**真实的认识**的意义出发，也就是从认识精神——**主体**对于认识对象——**客体**的相互关系出发的。**抒情诗**表现一个人的主观方面，把内在的人揭示于我们眼前，因此它整个儿是感觉、感情、音乐。**叙事诗**是当时已经完成的事件的客观描写，是艺术家为我们选好最恰当的观点，显示出一切方面，表现给我们看的一幅画。**戏剧诗**是这两个方面，主观的或者抒情的和客观的或者叙事的方面的调和。展现在我们眼前的，不是已经完成的，而是正在完成的事件；不是诗人向你报道事件，而是每一个登场人物向你现身说法，为自己说话。你同时从两个观点看到这人物：他被一般的戏剧漩涡所席卷，自愿和不自愿地，适应其对于其他人物以及整个创作概念的关系而行动——这是他的客观方面；他在你面前打开自己的内心世界，暴露出心灵的一切隐秘曲折；你偷听到他跟自己进行的无声的谈话——这是他的主观方面。因此，你在戏剧里常常看见两种因素：整个行动的叙事的客观性，和独白中的抒情的倾吐和流露——抒情到这种地步，以致非用诗体写不可，翻译成散文之后，就丧失掉抒情的香味，变成了夸张的散文，译成散文的莎士比亚戏剧的优秀章节就是证明①。在抒情诗歌

① 本文在《祖国纪事》上发表时有这样一段注解：读者不要以为在《祖国纪事》上发表《威尼斯商人》的译文（1839年，卷5，第9期，第三篇）时我们说过的话，和这意见是矛盾的。我们相信，为了用诗体进行莎士比亚剧本的完美翻译起见，翻译者必须自己也是莎士比亚；否则，他的翻译总不免有失实之处——或者失实于概念，或者失实于形式，总是多少有点主观的。为阅读计，莎士比亚可以、并且必须用散文翻译。如果有人能象应该那样地用诗体来翻译莎士比亚，这将是一种功绩，这是值得用全生命去博取的。

中，诗人在我们看来是主体，因此，他的个性，他的我，在抒情诗中经常起着十分重要的作用，而他象讲到自己固有的东西那样讲述着，仿佛只属于他一个人所有的那些感觉和感情，我们不妨认为就是我们自己的东西，在它们里面看出自己的精神的因素。叙事诗人躲藏在吸引我们去观察的事件的背后，然而，没有他，我们就无法知道已经完成的事件；他甚至不常是一个暗中存在的人物；他也容许自己发言，讲述自己，或者至少对他所描写的事件发表意见。反之，在戏剧中，诗人的个性完全消失了，甚至仿佛并不存在似的，因为在戏剧中，事件为自己说话，当场重演已经完成的事件，每一个登场人物为自己说话，当场从内部和外部把自己加以发展。

别林斯基：《智慧的痛苦》，《别林斯基选集》第2卷，上海译文出版社1979年版，第99—101页。

诗是艺术底整体，是艺术的全部组织，具有它的一切方面，包括艺术底明确区分着的一切部门。

一、诗以外在事物体现思想的涵义，以十分明确具形的形象组成精神的世界。在这儿，一切内在因素深刻地渗入外在因素，以致这两方面——内在的和外在的——彼此不分，在直接的融和中呈现为一确定的、自成一体的现实——事件。这儿看不见诗人；一个造型明确的世界自己发展着，诗人仿佛只单纯地讲述那自动完成的一切。这种诗是史诗类的。

二、任何外在现象必先有动机、愿望、意图，——一句话，思想，任何外在现象都是一种隐秘力量、一种内在活动的结果；诗就深入事件的这一内在方面，亦即第二方面，深入到外在现实、事件及行动所由发生的这种力量的内部；于是，诗呈现在一种新的、相反的类别中。这是主观底王国，这是一个内在世界，一个孕育着的、并且保持其孕育状态而不外显的世界。在这儿，诗停留在内在因素、感觉和思索阶段的思想中；精神从外在现实