

古典文艺理論譯丛

古典文艺理論譯丛編輯委員会編



古典文艺理論譯丛

古典文艺理論譯丛編輯委員会編

第二冊

人民文学出版社

一九六一年·北京

04

古典文艺理论译丛(二)

人民文学出版社出版 (北京朝内大街320号)

解放军报印刷厂印刷 新华书店发行

书号1645 字数169,000 开本787×1092 耗1/25 印张 $7\frac{21}{25}$ 插页4

1961年12月北京第1版 1961年12月北京第1次印刷

定价(4) 0.70元

目 录

論素朴的詩与感伤的詩 (节譯)	(1)
〔德〕席 勒	曹葆华譯
断片 (摘譯)	(50)
〔德〕弗·史雷格尔	方 苑譯
論文学 (节譯)	(61)
〔法〕斯达尔夫人	徐繼曾譯
夏多布里安文論选	(97)
	徐繼曾譯
雨果詩集与剧本序言选	(117)
	柳鳴九譯
普希金文艺散論	(146)
	李邦媛譯 曹葆华校
論莎士比亚及其戏剧 (节譯)	(159)
〔俄〕列夫·托尔斯泰	陈 榮譯
薩克雷文学評論二篇	(177)
	刘若端譯
編后記	(192)

插 圖

席勒在魏瑪	林德施米特繪
斯达尔夫人入像	杰拉特繪

論素朴的詩与感伤的詩 (节譯)

〔德〕 席 勒

感 伤 的 詩 人

詩的天才的两种表現方式：模仿现实和表現理想

我已經說过，詩人或者是自然，或者寻求自然。前者使他成为素朴的詩人，后者使他成为感伤的詩人。本文就来試行闡明这个原則。

詩的精神是不朽的，它决不会从人性中消失；它只能同人性本身一起消失，或者是同人的感受的能力一起消失。虽然想象力和理解力的自由使人离开自然的素朴、真实和必然性，但是不仅那通达自然的道路永远向他敞开着，而且有一种不可摧毁的强大的冲动——道德的冲动——不断地促使他回到自然；詩的能力正是同这种冲动有着最密切的关系。因此，当自然的素朴消失的时候，詩的能力并不会丧失，它只是在另一个方向下發生作用。

甚至現在，自然还是燃点和溫暖詩的精神的唯一的火焰。詩的精神只是从自然才获得它的全部力量；在追求文明的人身上，它也只是对自然說話。表現詩的精神的活动的其他任何方式，都是和詩的精神格格不入的。因此，我們順便可以說，把詩的名称应用到任何一部所謂机智的作品上面，是不正确的，虽然法国文学所享有的声誉使我們長时期来把它們列入这一类中。我重說一遍，甚至現在，在人类文明当前的情况下，能够强烈地激起詩的精神的仍然是自然，只是它同

自然的关系跟以前不同而已。

只要人繼續是純粹的(当然不是粗糙的)自然，他就会作为一个不可分割的感性的統一體、一个諧和的整体發生作用。感觉和理智，接受的能力和主动的能力，在实现它們的功能上还没有互相分离，更没有彼此对抗。他的感觉不是偶然事件的沒有定形的游戏，他的思想不是想象力的毫无意义的游戏。他的感觉是印象的必然的結果，他的思想是从事物的现实产生的。如果人踏上文明的道路，如果艺术开始陶冶他，他的感觉的諧和就消失不見了，他就只能力求达到道德的統一，并且作为道德的統一来表現自己。他的感觉和思想的一致，以前在他的感性状态中是一个实际，現在只是作为一个观念存在着；这种一致不再存在于他的身上，而是存在于他的身外，不是作为他的存在的一种实际而存在着，而是作为首先必須加以实现的一个思想而存在着。詩的概念不过是意味着給予人性以最完滿的表現而已。如果我們把詩的概念应用到上述的两种状态上，我們就会發現：在自然的素朴状态中，由于人以自己的一切能力作为一个和諧的統一體發生作用，他的全部天性因而表現在外在生活中，所以詩人的作用就必然是尽可能完美地模仿现实；在文明的状态中，由于人的天性的和諧活动仅仅是一个观念，所以詩人的作用就必然是把现实提高到理想，或者換句話說，就是表現或显示理想。事实上，这是詩的天才借以表現自己的仅有的两个可能的方式。它們显然是極不相同的，但是有一个把它們都包括了更高的观念，而且毫不奇怪，这个观念是和人性的观念一致的。

这里不是闡述这个意見的地方，——只有在專門的論文里才能把它加以充分的說明。不过，任何人只要知道依据古代詩人和近代詩人的精神，而不是仅仅依据偶然的形式，把他們加以对比^①，就会

① 指出下面一点也許不是多余的：如果把近代詩人拿来和古代詩人比較，我們就不僅應該注意到時間的差別，也應該注意到風格的差別。甚至在近時，而且在最近期間，我們也看到多種多樣的素朴的詩，雖然不是完全純粹的；在古代羅馬詩人中，甚至在希臘詩人中，也不是沒有感傷的詩的，不僅在同一个詩人身上，而且也在同一部作品中，也往往發現這兩類的詩結合在一起，例如，在《少年維特之煩惱》中就是這樣。正是這種性質的作品才常常使人最受感動。——作者原注。

相信它是正确的。在古代詩人那里，打动我們的是自然，是感性的真实，是活生生的现实；在近代詩人那里，打动我們的是观念。

文化人与自然人的对比

近代詩人所走的道路，就是人作为个人和集体都必须走的道路。自然使人成为整体，艺术則把人分而为二；理想又使人恢复到整体，但是，由于理想是人决不会达到的无限的东西，所以文化人决不会在自己的种类中变成完全的，至于自然人却可以在自己的种类中变成完全的。因此，如果我們考虑到这两类人对各自的种类所处的关系以及他們的最大發展限度，那末前一类人就好比后一类人更不完全得不知多少。相反地，如果我們比較的是这两个种类，那末我們就会發現人憑借自然去努力實現的理想的目标，是大大高于人实际上憑借文化去實現的目标。自然人是从絕對达到有限而获得他的价值，文化人是从不断接近无限的偉大而获得他的价值。由于只是后者才有等級，并且才有进步，所以遵循文化道路的人的相对价值是决不能确实地加以决定的；虽然从事于文化的人，如果单独来看，比起自然在其身上發生完美作用的那类人来，一定居于不利的地位。但是，人类的最終目标只有依靠进步才能够达到，而自然人除了走上文化的道路，是不能够取得进步的，所以只要考虑到最終目标，哪一方面占着优势，就十分明显了。

我們在这里关于两种人所講的話，都可以同样地应用到相应的两类詩人身上。

古代詩人和近代詩人的素朴形式和感伤形式

因此，古代詩人和近代詩人——素朴的詩人和感伤的詩人——或者是簡直不能加以比較，或者是只能在一个更高的普遍概念之下加以比較（实际上是有这样的概念的）。事实上，如果我們首先从古代詩人的作品中抽出一个片面的詩的定义，那末把他們同近代詩人比較，并且貶抑后者，是最容易不过的了，也是最淺薄不过的了。如果我們仅仅把在單純的自然人身上始終产生同样作用的东西叫作

詩，那就必然不把这个名称給予我們近代詩人們的最崇高和最特殊的作品了。因為他們是特別向受藝術陶冶的文化人講話，而對於單純的自然人是沒有什麼可說的。①對於心靈沒有準備從現實世界進到觀念王國的人來說，最豐富的內容不過是空洞的外表，最高的詩的飛躍只是十足的誇張。沒有一個有理性的人會想到把近代詩人拿來同荷馬並列一起，擺在荷馬成為真正偉大詩人的地方；象已曾嘗試過的一樣尊稱密爾頓或克羅卜史托克是近代的荷馬，這是十分滑稽的。另一方面，沒有一個古代詩人，連荷馬也包括在內，能夠在近代詩人十分卓越的地方同他們較量一番。我要說，古代詩人的力量是建立在有限物的藝術上面，而近代詩人的力量則建立在無限物的藝術上面。

古代藝術家的力量（因為這裡所講的關於詩人的話，除了一些當然的保留條件之外，可以同樣地應用到一般藝術家身上）是建立在有限上面。這個事實可以說明古代造形藝術對於我們時代的造形藝術仍然具有顯著的優越性，而近代詩歌和近代造形藝術對於古代這兩種藝術則處於較低一等的關係。一個僅僅為了眼睛創造的作品，可以在有限中找到自己的完美；一個為了想象力創造的作品，可以通過無限獲得自己的完美。在造形藝術中，近代藝術家的觀念上的優越對於他沒有多大幫助；他在这里不得不以精確測定的空間來限制他的想象力所產生的形象，並且在古代藝術家占有確實優勢的領域中同他們比較力量。在詩的作品中情形就不同了。如果古代詩人以素朴的形式，以從感覺上描繪的具體的對象占有上風，那末近代詩人則以豐富的內容，以超出造形藝術和感性表現的界限的對象，總之，以稱為藝術作品的精神的东西勝過了古代詩人。

① 莫里哀以素朴詩人的資格也許有權利讓他的婢女來決定他的喜劇中應該保留什麼和應該刪除什麼；如果法國戲劇的大師們偶而對他們的悲劇也進行同樣的試驗，那就最好不過了。但是我決不勸人把克羅卜史托克的頌歌，或者《米賽亞》、《失樂園》、《智者納旦》和其他許多作品中最優美的段落拿來進行同樣的試驗。可是我有什么可說呢？這種試驗的確已經進行了，莫里哀的婢女在我們的雜誌上，在哲學和文學的年鑒上，在游記上，對於詩歌、藝術等等都胡亂地作了批評，但是這些批評——從法國土壤移植到德國土壤，或者從莫里哀婢女的坐談室遷移到德國批評家的仆役室的時候，就變得更加荒謬可笑了。——作者原注。

素朴詩人相同的感受方式和感傷詩人不同的感受方式

因为素朴的詩人除了素朴的自然和感觉以外，再沒有其他的范本，只限于模仿现实，所以他对于自己的对象只能有單一的关系，因而在处理上是沒有選擇余地的。素朴的詩所給予我們的不同程度的印象（假定我們抛开一切在这里屬於內容的东西，而只把印象当作詩的处理的純粹成果）取决于同一性質的感觉的相异程度；甚至外在形式的差別也不能引起审美印象的性質的任何改变。形式可以是抒情的或史詩的，戏剧的或描述的，我們的感动可以强烈些或微弱些，但是（假定我們抛开題材不談）这种感动在性質上是完全一样的。我們的感情是始終不变的，完全由一种要素所构成；所以我們在組織成分中看不出有什么差別。甚至語言的差异和时代的不同在这方面也沒有任何影响，因为因果的这种絕對的統一素朴的詩的特点。

关于感傷的詩人，情况就不同了。这种詩人沉思事物在他身上所产生的印象；他的心灵中所引起的和他在我們心灵中所引起的感情，都是以他的这种沉思为基础。对象是联系着观念而考察的，它的詩的印象就是以同观念的这种关系为基础。因此，感傷的詩人經常打交道的是两个互相冲突的感觉和印象，是当作有限看的现实，和当作无限看的他的观念。他所引起的混合感情总是証实这种源泉的双重性^①。既然这里包含着不止一个原則，所以問題是，哪一个在詩人的感情中和他所創造的形象中占着优势，从而可能有处理的差別。于是發生这个問題：詩人着重的是现实还是理想？他是想把前者当作厭惡的对象来处理，还是把后者当作喜爱的对象来处理？因此，他的描

① 任何人只要注意到素朴的詩在他身上产生的印象，并且能夠把內容所引起的兴趣分开，他就会發現这种印象是愉快的、純潔的和平靜的，即使作品的題材是極其悲慘的。在感傷的詩中，印象总多少是严肃的和緊張的。这是因为在素朴形式的詩中，不論它的題材如何，我們总是从真实中，从对象活生生地存在于我們的想象中获得快乐的，并且除了真实以外我們是不寻求別的东西的；至于在感傷的詩中，我們必須把想象力的表象和理性的概念結合在一起，并且在两种全然不同的心境中搖擺不定。——作者原注。

述不是諷刺的，便是哀歌的（就这个用語的廣義而言，往後將加以說明）；每個感傷的詩人都將依屬於這兩種感受中的一種。

諷 刺 詩

諷刺詩的兩種可能處理方式

我們稱呼一個詩人為諷刺詩人，如果他是把同自然的隔離和現實與理想的矛盾作為他的題材（在對心靈的作用上兩者都是同樣的）。根據他的靈感來自意志的領域或者來自理解力的領域，他可以用嚴肅和熱情的方式來描寫，或者用戲謔和愉快的方式來描述。前一種諷刺我們稱之為懲罰的或淒厲的諷刺，後一種諷刺我們稱之為戲謔的諷刺。

嚴格地說，詩的目的不論同懲罰的調子或娛樂的調子都是不相容的。前者對遊戲來說太嚴肅了，而遊戲始終應當是詩的特性；後者對嚴肅來說太輕浮了，而嚴肅是一切詩的遊戲的基礎。道德的矛盾必然使我們的心靈感到興趣，從而就使精神喪失它的自由。然而一切個人的興趣，一切同個人需求的关系，都是應該從詩的感動中驅逐出去。相反地，智力的矛盾並不使心靈激動，不過詩人所處理的是心靈的最高興趣——自然和理想。因此，他的重要任務之一就是：在淒厲的諷刺中不要破壞詩的形式，而它的本質是自由的遊戲；在戲謔的諷刺中不要失掉詩的內容，而它永遠應當是無限的。這個任務只能用一個辦法來解決：使懲罰的諷刺具有崇高的性質而獲得詩的自由，使戲謔的諷刺把題材當作美來處理而獲得詩的實質。

淒厲的諷刺詩

在諷刺中，不完滿的現實是和作為最高現實的理想對立的。如果詩人知道如何在讀者的心中激起理想，那就沒有必要用字句來特別表現理想；詩人應當知道如何激起理想，否則他就不会产生任何詩的效果。因此，在這裡現實就是厭惡的必要對象；但最重要的是，這

种厭惡本身应当来自和现实对立的理想。这种厭惡也許来自純粹感性的源泉，并且建立在同现实冲突的需要上面。其实我們对于世界往往感到一种道德的憤怒，而世界對我們的傾向的反抗又使我們感到痛恨。平凡的諷刺作家所利用的正是这种物質的利益；由于他的确能用这种办法打动我們的心，他就以为他控制了我們的感情，并且是激情的大师。然而来自这类源泉的激情，都是不值得詩去描写的，因为詩只應該通过观念来感动我們，并且只應該通过理性来进入我們的心。这种不純潔的和物質的激情，总是在心灵感到过分苦痛和煩惱的时候显现出来，而真正詩的激情則是通过强烈的主动性，通过在感动时也發生的心灵自由，才可以認得出来。如果感动是从理想同现实的对立产生的，那末理想的崇高性質就会消除一切狹隘的感情，而我們心灵中所充滿的觀念的偉大就会把我們提高到經驗的限制之上。因此，在表現令人反感的現實的时候，主要的就是使必然性成为詩人或散文家描述这种現實的根据，就是他必須懂得如何安排心灵来接受观念。倘若我們在批評中站在很高的地方，那末對象的卑微和庸俗就无关緊要了。当历史学家塔西佗向我們描述一世紀羅馬人的墮落的时候，他是从崇高的精神俯看这个卑劣現象的，而且我們心中之产生真正詩的情感，是因为他从之向下俯視的并且能把我們提高到的高度，使他的对象具有这个卑劣的外观。

因此，淒厉的諷刺在任何时候都一定是从深深渗透着理想的心灵产生的。只有趋向諧和的主要的冲动才能够产生对道德矛盾的深刻感觉和对道德邪惡的強烈憤怒，这两者曾經大大激动了裘維納尔、琉坎、但丁、斯威夫特、楊格、盧梭、哈勒尔和其他的人。如果不是偶然的原因在早年时期使他們的心灵轉到別的方向，这些詩人是会在柔和动人的詩的形式方面取得同样成就的；事实上，其中有一些人曾經成功地嘗試过这些詩的形式。我剛才提到的这些詩人，或者生活在頹廢的时代，亲眼看到了令人可怕的道德敗坏情况，或者亲身遭遇了种种不幸，使他們的灵魂充滿了悲痛。哲学的头脑，在以无情的严厉态度把假象和本質分隔开来，渗透到事物的深处的时候，就傾向于盧梭、哈勒尔和其他的人在描述現實上所采用的冷酷的严峻精神。但

是,这些总是發生限制作用的外在的和偶然的影响,最多只决定热情所采取的方向,而不能給热情提供材料。本質应当永远保持不变;不受一切外界的刺激;并且应当从对理想的热烈冲动中产生出来,这种冲动就是諷刺的詩以及一般感伤的詩所必須具有的唯一真正的素質。

嬉 戏 的 諷 刺 詩

如果凄厉的諷刺只是适合于高尙的灵魂,那末嬉戏的諷刺只能由一顆优美的心来完成。前者之免于輕浮是由于題材的严肃性質;但是后者由于处理道德上无关重要的題材,就必然采用輕浮的形式,就会丧失詩的全部尊严,如果形式不使內容高尙起来,如果詩人的个人价值不能补偿題材的卑微低下。只有优美的心才能摆脱它的活动的任何外在的对象,从它的一切表現中十分完美地显示出它自己的形象。一个崇高的性格,只是在对感官抵抗的单独胜利中,只是在情感和行动的瞬間的昂揚中,才能表現出自己来。相反地,在一个优美的心中,理想象自然一样發生作用,即始終如一地發生作用,因而可以在一种宁靜的状态中把自己表現出来。大海只有在波涛汹涌的时候才显得是雄偉的,清澈的小溪只是在靜靜地流着的时候才是最优美的。

从这个观点来看悲剧和喜劇

有好几次人們爭論道:哪个更高些,悲剧还是喜劇?如果問題仅仅是关于它們各自的題材,那末悲剧无疑是占优势的。但是,如果我們想确定哪一剧种需要更重要的性格,那末我們恐怕就要贊成喜劇了。在悲剧中,題材本身就可以起很大的作用;在喜劇中,題材是无关紧要的,詩人几乎要担負起一切的工作。因为在趣味判断中題材从不被重視,所以这两种艺术作品的审美价值就和它們的題材的重要性成反比例了。

悲剧詩人是被題材支持的,相反地,喜劇詩人必須以自己的个人力量来維持自己題材的审美性質。前者可以展翅飞翔,这并不是一

件难事；后者必須始終如一，必須經常处于崇高的艺术境界而且舒适自在，可是悲剧詩人必須縱身一跳才能进入这个境界。这正是优美的性格和崇高的性格的區別所在。优美的性格已經包含着一切的偉大形式，这些偉大形式是自由自在地从它的本性中流露出来；实际上，它在自己进程的每个点上好象是一个无限的力量。崇高的性格可以通过緊張的努力达到各种各样的偉大，它可以憑借意志的力量使自己超出任何状态的限制。崇高的性格只是断断续续地自由的，并且要經過努力；优美的性格永远是自由的，而且一点也不費力。

喜剧的卓越任务是在我們身上产生和維護这种心灵自由；悲剧的使命是通过审美的方式在这种心灵自由被激烈的热情破坏了的时候帮助把它恢复起来。在悲剧中，心灵的自由不得不以人为的方式并且象作实验似地停止下来，因为悲剧正是在恢复精神的自由上面显示出自己的偉大力量；相反地，在喜剧中必須注意使精神的自由不受到扰乱。因此，悲剧詩人总是实际地处理自己的題材，喜剧詩人总是理論地处理自己的題材，縱然前者（例如，萊辛在他的《納旦》中）有时候异想天开地要为自己的作品选用一个理論的題材，后者要为自己的作品选用一个实际的題材。使一个作品成为悲剧或喜剧的，并不是从之取得題材的領域，而是詩人向之提出題材来的論壇。悲剧詩人决不應該迷醉于平靜的推理，而是應該經常使心灵感到兴趣；喜剧詩人应当避免激情，并且应当永远接受智力。前者以不断激起热情来显示自己的艺术，后者以不断压抑热情来显示自己的艺术。不用說，一类詩人的題材愈具有抽象的性質，另一类詩人的題材越具有激情的性質，两者的艺术就愈偉大^①。因此，如果悲剧是从更重要的起点出發，那末我們必須承認，另一方面，喜剧是趋向于更重要的

① 《智者納旦》的情况并不是如此，因为題材的冷漠性質在整个作品中散播了一种冰冷的气氛。但是萊辛知道他不是在于写悲剧，他在这里只是忘記了他自己的創作規則：沒有一个詩人有权为了悲剧目的以外的其他目的而运用悲剧形式。如果不作根本的修改，就不可能把这篇剧詩改变为一出好的悲剧；但是，如果进行少数偶然的修改，这部作品是可以改变成一部好的喜剧的。为了后一目的就必须牺牲激情的部分，为了前一目的就必须牺牲推理的部分；但是这篇詩的美取决于这些特色，就不必說了。——作者原注。

目标；如果这一目标能够达到的话，那就使一切悲剧成为多余的和不可能东西。喜剧的目的是和人必须力求达到的最高的目的一致，这就是使他自己从一切剧烈热情中解放出来，对自己的周围和自己的存在给予明晰和冷静的观察，到处都看偶然的事件而不看注定的命运，嘲笑种种荒谬的事物，而对人的邪恶既不哭泣也不震怒。

从琉坎到伏尔泰的讽刺诗举例

在诗的描绘中，正如在现实生活中一样，想象力的轻捷，才能的活泼，嬉戏的温良，往往同心灵的优美混淆起来，因为公众的趣味几乎没有超越可悦的事物之上，所以这种机智的作家就容易把很难获得的光荣夺取到手。但是有一种决不会错误的方法，可以把天性的敏捷同理想的柔和区分开来，把气质上的美德同性格上的真正道德区分开来；我们让这两者都由庄严和伟大的对象来考验一番。在这种情况下，机智的天才必然要降低到平凡的地步，气质上的美德也必然要降低到物质的范围；相反地，真正优美的心灵必然要上升到感情的崇高领域。

只要琉坎仅仅谴责荒谬的东西，就象在他的《愿望》、《拉底泰》、《悲惨的丘必特》等作品中那样，他就只是一个滑稽家，凭他的戏谑的幽默使我们开心而已。但是，在他的《尼格里努斯》、《提蒙》和《亚历山大》的许多段落中，他却是一个迥然不同的人，因为在那里他的讽刺是针对着道德堕落的。在他的《尼格里努斯》中他是这样开始描述当时罗马的令人愤激的景象的：“不幸者啊，你为什么离开了希腊、太阳的光芒和自由的幸福生活呢？你为什么来到这里，置身在这种堂皇的奴役、恭敬的侍候和豪华的饗宴、造謠中伤者、阿諛奉迎者、暗地下毒者、孤儿劫夺者和虚伪的朋友的混乱状态中呢？”在这些或者相似的场合下，应该显示出情感的高度的严肃，这种严肃是一切要求具有诗的性质游戏的基础。甚至在琉坎和阿里斯托芬用以讽刺苏格拉底的那种恶意的笑谈下面，也可以看出有一种严肃的理性，它为真理向诡辩报仇，并且为那不是经常明显表现出的理想进行斗争。琉坎在他的《狄阿革涅斯》和《得蒙那克》中证明

了这个性格是絲毫沒有可疑的余地的。在近代作家当中，塞万提斯在他的《堂·吉訶德》中不論任何場合都是在描繪多么严肃和优美的性格啊！那創造了一个湯姆·瓊斯和一个苏斐亞的詩人的头脑中一定是充滿着多么宏偉的理想啊！只要滑稽家姚里克一高兴的时候，他就会多么庄严和强有力地打动我們的心啊！在我們自己的維兰那里，我也發現了这种情感的严肃性；就連他的幽默的任性活动也是由他的心灵的优雅所提高和鼓舞的；这甚至对他的詩的节奏也發生影响；只要他願意的时候，他也不缺乏灵活的力量把我們提高到美和思想的最高峰。

对于伏尔泰的諷刺就不能作这样的判断。毫無疑問，就他的情况來說，他有时候用来激起我們的詩的感动的，也正是自然的真实和素朴，不管是因为他在他的素朴性格之一中真正达到了理想，就象在他的《天真汉》中那样，还是因为他寻求自然和替自然报仇，就象在他的《老实人》^①中那样。在不發生这两种情形的地方，他也可以拿他的机智来娱乐我們，但是他不会以他的詩来打动我們的心。他的譏笑沒有严肃的基础，因而使我們对他的作为詩人的职业感到怀疑。我們到处遇到的都是他的理智；而不是他的感情。在这种輕快的外貌下面我們看不到理想，在他的运动中恐怕不会有确定的东西。他的外表形式的非常多样化，并不能証明他的心灵的内部充实，而倒是証明了与此相反的情形，因为縱然有这一切形式，他却不曾發現一个形式，能够用来表現他的心灵。我們似乎有理由料想，正是心灵的貧乏决定了这个丰富的天才采取諷刺这一形式。倘若不是这样，他早就应当在他的途程的某一点上离开这个狭窄的軌道了。但是，不論題材如何形形色色，也不論外在形式如何多种多样，我們总看到內在形式永远不鮮明，貧弱，千篇一律。因此尽管他出版了許多卷著作，却没有在自己的心灵里把人性的領域巡視一遍，而这是前面提到的那些諷刺作家曾經出色地完成了而令我們感到高兴的。

①.《天真汉》（1767年）与《老实人或乐观主义》（1759年）是伏尔泰的两部哲学小說。

哀 歌 詩

以奧維德到歌德的詩作为例說明狹義的哀歌詩的本質

如果一个詩人拿自然和艺术对立,拿理想和现实对立,使自然和理想的描繪占主导的地位,而它所引起的愉快成为主要的感情,这样的詩人我称之为哀歌詩人。正如諷刺有两种,哀歌也有两种。或者是自然和理想成为悲伤的对象,当自然丧失了,而理想被表现为不可企及的时候;或者是自然和理想成为欢乐的对象,当两者被表现为现实的时候。前者是狹義的哀歌;后者是廣義的牧歌。①

- ① 我是从比普通流行的更廣泛的意義下使用諷刺、哀歌和牧歌這些術語,對於那些更深地思考這個問題的讀者,恐怕是用不着說明了。我這樣作的本意,並不是想改變過去的研究者已經為諷刺、哀歌和牧歌所規定的界限;我只是想探討一下作為這三類詩的特徵的情感的本質;大家知道,這些情感是不能限定在那些狹窄範圍內的。哀歌的情感不僅可以由專門稱為哀歌的詩作激發起來;戲劇詩人和史詩詩人也可以在我們身上產生這種效果。在《救世主》中,在湯姆生的《四季》中,在《失樂園》中,在《解放了的耶路撒冷》中,我們也讀到幾段描繪,它們通常僅僅是牧歌、哀歌或諷刺所特有的。這也多多少少發生在激情的詩作中。為了公正起見,也許我有必要對那使我把牧歌列入哀歌詩的動機作一番解釋。大家要記住,我這裡指的是那構成感傷詩的那種牧歌,它的實質是在於拿自然和艺术对立,拿理想和现实对立。即使這種对立詩人沒有清楚地表明出來;如果他描繪未敗壞的自然的面貌或者完成了的理想的面貌呈現在我們面前,他心中必然感到這種对立,他的每一筆觸也會透露出這種对立來。即使情況不是如此,他所必須使用的語言也會使我們想起现实和它的界限,文化和它的矯揉造作,因為這種語言帶有時代的精魂和打上了藝術的烙印;我們自己的心也要把現存的邪惡和純潔自然的形象加以對比,這種對比會在我們心中引起哀歌情感,縱然詩人原意並不如此。這後一種結果是十分不可避免的,以致古代和近代最優美的素朴詩作所給予有文化的人的那種最高享受,也不會長久地保持純粹的狀態,而遲早會伴有哀歌情感。最後我要指出,我所採用的以及我根據情緒性質的差別而規定的分類,並不是想用來作為安排詩作本身和確定詩的種類的指導原則;其實,甚至在同一詩作中,詩人也沒有義務要受同類情感的指導,所以把詩分為不同種類是不能由這樣一種偶然的情況來確定,而必須由詩作的形式來確定。——作者原注。

奧維德

正如凄厉的諷刺中的憤怒和嬉笑的諷刺中的嘲弄一樣，哀歌中的悲哀是從理想所引起的熱情產生的。完全由於這點，哀歌才獲得自己的詩的價值，而這類詩作的其他任何源泉都完全不配有詩的尊嚴。哀歌詩人尋求自然，但是從它的美中，不僅僅從它的可悅中；從它和理想的一致中，不僅僅從它對感官需要的隨時滿足中。因歡樂喪失而感到的悲哀，因黃金時代在世界上的消失而發生的憂怨，因青春、愛情等等的幸福一去不復返而產生的哀愁，只能够成為哀歌詩的題材，如果這些感覺的平靜狀態同時能被表現為道德諧和的對象。因此，我不能把奧維德從黑海流放地寄發的那些悲怨的歌認為是詩作，不管它們怎樣地令人感動，不管它們包含着如此多的詩的段落。他的悲痛太缺乏活力，太缺乏精神和高貴品質了。他的哀訴表明所缺少的是力量，而不是熱情。如果它們不是反映了庸俗靈魂的痕迹，那末它們也反映了被命運蹂躪的高貴靈魂的卑下情調。的確，如果我們記得他所悲嘆的是羅馬，是奧古斯丁的羅馬，那末我們能够寬恕這個快樂的兒子所犯的錯誤；但是，即使雄偉莊嚴的羅馬，除非想象力使它變得崇高，也只是一個有限的偉大，因而也不配作詩的題材，因為詩被提高到現實的一切之上，只應當悲嘆無限的東西。

因此，詩的悲嘆的內容決不能是取自外界，而只應該是屬於內在的理想的世界，即使悲嘆的是現實世界所發生的損失，那也必須首先把它變成理想的事件。詩人對於題材的處理的確就在於這樣使有限的東西變成一種無限的東西。因此，外界題材本身是無關緊要的，因為詩決不能按照它本來的樣子加以運用，而是必須按照處理它的方式來賦予它以詩的品格。哀歌詩人尋求的是自然，然而作為理想的自然，並且看成是完美到自然從來沒有在現實中達到過的地步，雖然他把這種完美當作曾經存在過而現在已經消失的東西來悲嘆。當我相向我們歌唱一去不復返的歲月和完全消逝了的英雄，他的想象力早已把那些過去的景像變成了理想，並且把那些英雄變成了天神。對