

21

21 世纪外国文学系列教材

外国文论简史



刘象愚 主编



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

外国文论简史

刘象愚 主编



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

外国文论简史/刘象愚主编. —北京:北京大学出版社,2005.10

(21世纪外国文学系列教材)

ISBN 7-301-08121-9

I. 外… II. 刘… III. 文学理论-文学史-外国-高等学校-教材
IV. I109

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第024231号

书 名: 外国文论简史

著作责任者: 刘象愚 主编

责任编辑: 袁玉敏 张 冰

标准书号: ISBN 7-301-08121-9/I·0702

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路205号100871

网 址: <http://cbs.pku.edu.cn>

电子邮箱: zbing@pup.pku.edu.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62767347

排 版 者: 北京华伦图文制作中心

印 刷 者: 三河市新世纪印务有限公司

经 销 者: 新华书店

650毫米×980毫米 16开本 35.75印张 558千字

2005年10月第1版 2005年10月第1次印刷

定 价: 42.00元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,翻版必究

当我们这本《外国文论简史》读完校样,即将付梓之际。中国文论界正在展开一场激烈的论争。论争的焦点是如何看待传统的文学观也即近一两个世纪形成的现代文学观。一派意见以为,传统的文学以及与之相关的文学理论已经“死亡”,文学研究已经向“文化研究”转变;另一派意见则认为,仍然要在理性地吸纳新观念的同时,维护传统的文学与文学理论的疆界。毫无疑问,这场争论是西方自 20 世纪 70 年代以来展开的那场相似论争在不同时空中某种不同形式的接续。考虑到这样一个语境,我们有必要首先讨论现代文学观及其相关的概念,然后再阐述外国文论的传统及其创新。

现代意义上“文学”的概念是晚近才形成的。18 世纪之前,西方并没有所谓 *literature* 之类的概念,从其拉丁语的辞源上看, *littera* 只不过表示“文字”而已,后来引申为“写作”以及一切“印刷的书面文字”等意思,所以,从古代、中古一直到 18 世纪,西文中的“文学”(英文的 *literature*、法文的 *la littérature*、意大利文的 *la letteratura*、德文的 *Literatur* 等)基本上是在非常宽泛的意义上使用的。根据这样的用法,今天我们所谓人文科学、社会科学、自然科学所有领域的文字都是文学,换句话说,一首诗是文学,一篇哲学论文是文学,一篇论述鼠疫的文字也是文学,一篇讲述天体运行的文字还是文学。直到 18、19 世纪之后,文学才获得了现代意义,人们才逐渐把那些具有艺术魅力的诗歌、小说、散文、戏剧叫做文学,并试图从不同的角度给“文学”下定义。半个世纪之前,美国著名文学理论家、批评家韦勒克等在其《文学理论》中指出,文学就是那些具有“虚构性”(fictionality)、“想像性”(imagination)和

“创造性”(invention)的口头与书面创作。在我看来,韦氏的这个定义比较准确地指出了文学不同于其他人文社科领域的本质特征,具有普遍的意义。汉语中的“文学”在古代同样是泛指一般的写作与文字的。孔子教授门人弟子有“四科”,分别叫做“德行”、“言语”、“政事”、“文学”(见《论语》“先进”篇),而这里的“文学”并不特指我们今天意义上的诗歌、小说、戏剧等语言文字的艺术品,而是泛指包括《诗》、《书》、《易》、《礼》、《乐》等经典在内的所有古代文献。只是到了清末民初,西文中的 literature 才通过日文的中介逐渐引入我国,我们也才有了现代意义上的“文学”概念。章太炎在 1906 年写的《文学论略》中还说“文学者,以有文字著于竹帛,故谓之文”,章氏是著名国学大师,连他这样的学者把所有刻写在竹帛上的文字叫做“文学”,这足以说明当时中国的学人大多数还没有文学的现代观念。

按照韦勒克等许多学者的看法, literature (文学)与 literary study (文学研究)是完全不同的。如前所述, literature 指文学的创作及其作品,而 literary study 则指对于文学艺术品或总体的或个别的理解、解释、批评和研究。此外,韦氏还就“文学研究”做了进一步的界定,他认为,文学研究有三个重要的领域,那就是 literary theory (文学理论), literary criticism (文学批评)和 literary history (文学史)。对文学的原理、范畴、判断标准之类的研究应该属于“文学理论”;而对于具体的文学艺术作品的评价、判断等则属于“文学批评”;对于文学作品做历史的研究则属于“文学史”。

当然,这种关于文学研究一分为三的理论仅仅是一种基本的、粗略的分野。事实上,文学理论、文学批评和文学史三者之间的关系是比较复杂的。首先,从发生学的角度看,三者的发生有一个因果与先后的时序。其次,从存在形态看,三者都呈现出相互包容的形态,换言之,三者并没有泾渭分明的疆界,实际情形往往是你中有我,我中有你。最后,从方法论上看,三者既相互关联,又各有侧重。

从发生学的角度看,文学批评常常是伴随文学创作而产生的,文学理论的产生则要在稍后一段时间。换言之,对于具体作品的评价往往是先于理论上的总结的。一般的规律总是先有文学创作,然后有文学批评,最后才有文学理论和文学史。例如,诗三百从周初到春秋中期的五六百年间,经过民间的创作、传唱,再经民间的“献诗”和官方的“采诗”到所谓孔子的“删诗”和编订,首先是大量的民间创作的存在,然后才有“献”、“采”、“删”、“编”的活动。《汉书》中说:“行人振木铎徇于

路以采诗，献之太师，比其音律，以闻于天子”；《国语》中说：“故天子听政，使公卿至于列士献诗，……而后王斟酌焉”；《史记》中说：“古者诗三千余篇，及至孔子，去其重，取可施于礼义，上采契，后稷，中述殷周之盛，至幽厉之缺，凡三百五篇，孔子皆弦歌之，以求合绍武雅颂之音。”这里太师的“比”、王的“斟酌”、孔子的“去”、“取”、“采”、“弦歌”都包含着比较、评价以至最终决定取舍的“批评”活动。特别是孔子的“删”、“编”，没有现代意义上的“批评”，要从芜杂重复的“三千余篇”中选取十分之一编订成书，无论如何是难于想像的。《诗》成书之后，中经“秦火”到西汉时期的“毛诗”才获得了理论上的总结。《诗大序》说“故《诗》有六义焉：一曰风，二曰赋，三曰比，四曰兴，五曰雅，六曰颂”。唐人孔颖达又进一步对《诗》的这“六义”做了解释，他认为，风、雅、颂是诗的体制、形式，赋、比、兴是诗的表现手法。这样，“六义”就不仅成了关于《诗经》的理论，也成了中国古典诗歌理论中的一个重要组成部分。再如，《荷马史诗》同样是首先在民间形成，经过若干世纪游吟诗人的传唱，在漫长的传唱过程中经历反复的增删改窜，最终到公元前八九世纪，才由一位名叫荷马的盲诗人最终编订成书。没有荷马和在他之前的许多大小游吟诗人的“批评”活动，《伊里亚特》和《奥德赛》就决不会是我们今天所看到的样子。《荷马史诗》成书之后数百年，亚里士多德才能够在《诗学》中对“史诗”的理论加以总结，提出史诗采用“叙事”的模仿形式，而悲剧采用“动作”（即表演）的模仿方式，并围绕模仿方式的不同，对史诗与悲剧加以比较，论述了史诗在格律、情节结构等方面的特征。由此可见，只有当文学作品存在之后，才会有一定的批评活动，而后才能有理论上的提升与总结，换言之，只有当文学已经有了相当程度的自觉之后，文学的批评和理论才能形成一定的气象。文学创作是因，文学批评和理论乃至文学史是果。这似乎是一条具有普适性的定理。正因为文学批评的活动往往先于甚至大于理论的抽象，所以至今仍有不少学者并不明确区分理论与批评，还有的学者就径直使用文学批评来指称文学理论。

从存在方式看，无论文学理论、文学批评，还是文学史，都不是一种纯然的形态，而是相互包容，相互依存的。约翰生博士在他的《莎士比亚戏剧序言》中评论莎士比亚，说他“超过了所有作家，至少超过了所有现代作家”，因为莎士比亚“是自然的诗人，向读者举起了一面照出生活和风尚的忠实的镜子”，这是文学批评，但他的这个著名判断却不能没有理论的视角，而这个理论视角就是自亚里士多德以来的“模仿

论”，即文学艺术必须模仿和再现自然的观点；王国维在他的《红楼梦评论》中说《红楼梦》是一部“彻头彻尾的悲剧”，可以与歌德的《浮士德》相提并论，成为近代文学中第一流的作品，这也是文学批评，但他这个独特而著名的批评却必须有一个理论前提，这个理论前提就是叔本华关于悲剧的理论。叔本华认为悲剧有三种：一种是因恶势力酿成的悲剧；另一种则是由于命运造成的悲剧；还有一种是由于日常环境中各种关系的牵制形成的悲剧。这种悲剧正因为没有恶势力和命运作祟而愈显惨痛。王国维就是根据叔本华这一悲剧三分的理论判断《红楼梦》属于这第三种悲剧，因而是一部“悲剧中的悲剧”。

文学理论的情形也复如此。理论的产生必须以文学创作和批评为依据，一般来说，一个理论观点的提出总是要以对作品的分析和评论为基础，没有对作品的研究与批评是不可能提出什么见解的，退一步讲，即便有人从自己的头脑中凭空想出什么理论来，空洞的理论也是没有说服力的，甚至是没有意义的。亚里士多德正是在对希腊三大悲剧家的作品做了深入的分析和批评之后，才提出了“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的模仿”这一著名定义的；刘勰在《明诗》篇中提出诗歌的产生是由于人的情感的自然流露（“人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然”），诗歌的本质在于抒情吟志，还说四言“雅润”，五言“清丽”，而这些论点的提出没有对《诗经》、《离骚》、汉代的四言诗、魏晋的五言诗的大量分析和批评是无法想像的。可见，理论与批评常常是胶着地相互纠缠在一起的，事实上很难分清彼此。这也正是不少学者不赞成将文学理论与文学批评截然分开的道理所在。

文学史虽然是对文学所作的历史阐述。但在历史的阐述中也是离不开批评和理论的。例如杰伊·帕里尼(Jay Parini)主编的《哥伦比亚美国诗歌史》(*The Columbia History of American Poetry*)就用四个专章讨论非裔和土著的诗歌(即第2章“早期的非裔美国诗歌”、第17章“哈莱姆复兴期的诗歌”、第27章“黑人艺术诗歌”、第29章“土著美国诗歌”)，而过去出版的一些美国诗歌史(如戴维·珀金斯的《现代诗歌史》)就对非裔美国诗歌注意很不够，对印第安土著的诗歌则完全无视；夏志清上世纪60年代初在美国出版的《现代中国小说史》中对张爱玲、钱钟书、沈从文给予了专章的论述和很高的评价，而这在大陆出版的权威的现代文学史(如王瑶、唐弢等人的)中却是没有的。这两个例子充分说明，文学史中作家作品的选择、材料的取舍、评价的高低等都取决于理论和批评观点的不同。显而易见，没有理论和批评观点的

文学史是不存在的。

从方法论的角度看,文学理论是对文学的原理所做的本体论的研究,它强调总体性、系统性和普遍性,在方法上侧重抽象与概括;文学批评是对具体作家作品的研究,它强调具体性、个别性与特殊性,在方法上侧重分析与判断;文学史是对文学的历史研究,它强调时间性、关系性和历史性,在方法上侧重考证、探源、梳理和阐发。文学理论和批评主要是静态的研究,而文学史主要是动态的研究。当然这种分别同样是大体的、粗略的,事实上,无论文学理论、文学批评还是文学史在方法论上同样会有交叉和重合。

对于文学研究中这种三分的理论,尽管有不同的见解,并没有也不可能达成完全的共识,但笔者仍然觉得,采用这一理论有助于厘定文学研究的基本范畴,说明文学研究的大致性质。

从总体来说,文学理论的主要目的是对文学作本体论的探索。什么是文学?文学的存在方式是怎样的?文学的本质、功用、目的、意义是什么?文学有什么样的形式特征?什么样的内在结构?又有什么样的外部关系?应该说,回答这类问题就是探讨关于文学自身的理论。美国学者韦勒克与沃伦的《文学理论》就是试图对上述问题做出系统的理论阐发的一部代表性著作。两位作者在序言中明确地说,他们的目的是承续从亚里士多德开始的西方“诗学”和“修辞学”的传统,力图把文学的理论、批评和文学的历史结合起来。此书在19章的篇幅中,就文学自身、内部与外部诸问题做了精彩的讨论。此书尽管在论述过程中不乏具体的批评或历史的论述,但在总体上却是一本典范的理论建构之作。因此,它出版半个多世纪以来,一直是文学理论家、批评家们不可缺少的参考书和高校文学系科的教学用书。刘勰的《文心雕龙》也是一部类似的著作。全书50篇,除第50篇“序志”外,其余49篇中,前4篇(“原道”、“征圣”、“宗经”、“正纬”)论述文学的基本问题,可谓“总论”,用作者的话说是文学的“枢纽”;第5至第25篇论述各种不同的体裁,可谓“文体论”;第26至第44篇讨论文学创作中的各种问题,可谓“创作论”,第45至第49篇论述文学批评,可谓“批评论”,这四部分虽然各有专论,但都涉及了文学的内部与外部关系,而且相互关联,首尾一贯。尽管其中不可能不讨论大量的作家作品,但却依然是一部体大思精的理论之作。此外,像贺拉斯的《诗艺》、朗吉弩斯的《论崇高》、布瓦洛的《诗的艺术》、莱辛的《拉奥孔》、瓦尔泽尔的《内容与形式》、彼得森的《诗的科学》、托玛谢夫斯基的《文学理论》以

及陆机的《文赋》、叶燮的《原诗》等都是典型的文论之作。

文学批评的主要任务是对个别的、具体的文学艺术品的分析、评论、判断。如果说文学理论的任务是全局的、总体的,那么,文学批评的任务就是局部的、部分的。文学批评为文学理论的提升奠定了基础。因此,在实践的层面上,我们依然可以为文学批评保留一个实在的空间。也就是说,将其视为一个相对独立的领域。例如,T. S. 艾略特在20世纪的西方文学中具有巨大影响,他既是一个诗论家,但也是一个诗评家,而且他的诗歌评论并不在他的诗歌理论之下:他批评弥尔顿,高度赞扬但丁、德莱顿、邓恩和玄学派诗人以及瓦雷里等法国象征派诗人,在20世纪的诗界影响十分深远。此外,他还提出了“批评”有三种的著名论点:创造性批评,这种批评接近我们所谓的印象式批评,强调批评中的创造性因素,因而使批评趋于主观和散漫,这种批评对诗歌(文学)毫无意义;历史和道德批评,这种批评从本质上说不是文学批评,这样的批评家不是文学批评家,而是历史家、道德家,这种批评也是不足取的;诗本体批评,这种批评的目的是为了诗歌的创造,往往是由诗人与批评家合二为一的人来进行的,因此是真正有益于诗歌的批评(《诗歌批评简论》)。当然,艾略特关于诗歌的一些理论也是广为人知的,例如他关于诗歌的“非个人化”观点、诗歌创作过程中“统一感受性”与“客观对应物”的观点等,不过,我们依然要首先把他称作一个重要的批评家,然后才是理论家。同样地,布拉德雷(A. C. Bradley)虽然提出过“为诗而诗”(Poetry for poetry's sake)的著名论点,但他的影响主要还是集中在他的“莎评”方面,他的《莎士比亚的悲剧》被米德尔顿·默里称作“英语世界惟一的、最伟大的批评著作”,许多学者认为,他无疑是20世纪最重要的莎评家之一。

文学史的领域比文学理论和文学批评显然要分明些。顾名思义,“文学史”就是关于文学的历史,或者说它既是“文学”又是“历史”。作为“文学”史,它必须有别于“思想史”、“哲学史”、“宗教史”、“政治史”等种种非文学的历史;作为文学“史”,它将不同于文学的“理论”和“批评”,而应是对“文学”的“历史”的阐述。在文学的范围内,可以有不同种类的文学史。例如从总体的角度,我们有查德威克兄妹的三卷本《文学发展史》;从民族和国别的角度,我们有勒古伊和卡扎米安的《英国文学史》、罗伯特·斯皮勒的《美国文学史》、刘大杰的《中国文学史》;从文学类型的角度,我们可以有托马斯·华顿的《英国诗歌史》、默里·埃利奥特的《哥伦比亚美洲小说史》、约翰·罗素·布朗的《牛津插图

本戏剧史》、郭预衡的三卷本《中国散文史》；从文学内部的诸种因素看，我们可以有圣茨伯里的《英国散文节律史》、日尔蒙斯基的《诗韵：历史与理论》、韦尔纳的《隐喻的起源》等；从文学研究的角度看，我们可以有韦勒克的八卷本《现代文学批评史》、卫姆塞特与布鲁克斯合著的《文学批评简史》以及我们这本《外国文论简史》等。

二

外国文论是外国文学理论的简称，它包括西方与东方（中国除外）两大部分。无论是西方还是东方，它们的文论都像它们的文学一样具有数千年的悠久历史，形成了一个伟大的传统，这个传统在不断创新中发展变化。

西方文论的源头是古希腊罗马。古希腊罗马文论之后是中古文论，从文艺复兴开始的近现代包括了文艺复兴、古典主义、浪漫主义、现实主义、现代主义等流派，从20世纪后半叶开始的西方文论主要是所谓的后现代文论，在三千年的过程中，经过一代又一代的传承，不同时代的文论传承嬗变，形成了一个伟大的传统。

古代希腊罗马曾经出现过高度的人类文明，其文学艺术曾有过辉煌的成就。《荷马史诗》，埃斯库罗斯、欧里庇得斯和索福克勒斯的悲剧，阿里斯托芬的喜剧，维吉尔的史诗《埃涅阿斯纪》，贺拉斯的诗歌，奥维德的《变形记》，古希腊罗马神话都是彪炳千秋的杰作。随着这些灿烂的文艺之花，也绽放出鲜艳的文艺理论之花。那就是柏拉图、亚里士多德和贺拉斯、朗吉弩斯的文论著作。《理想国》（部分）、《文艺对话录》、《诗学》、《诗艺》、《论崇高》构筑了古希腊罗马文论的宏伟大厦，这些著作讨论了文艺的起源、目的、本质、特征、创作等各个层面，它们提出的“模仿说”、“寓教于乐说”、“崇高”说对后来的古典主义文论、现实主义文论乃至浪漫主义文论产生了持久的影响，成为数千年来西方文论的本源。

中古文论虽然与基督教神学自始至终纠缠在一起，但在总体上仍然是古代文论的继承与发展。无论是圣奥古斯丁关于“美”的“整一和谐”的观点，还是阿奎那关于“美”的形式和本质的观点，都可以见出柏拉图或亚里士多德的影响。文艺复兴时期的文论全面系统地继承发扬了古希腊罗马文论的传统，进一步发展了亚里士多德、贺拉斯等人的

“模仿说”以及“寓教于乐说”。这一时期的文论对中古文论中的神学因素给与了批判,强调文学艺术要反映世俗生活,高扬人的主体精神,反对泥古不化,主张推陈出新。可以说,这一时期的文论是充满人文主义精神的文论。

17、18世纪,西欧形成了古典主义的文艺思潮。批评家和文论家们对文艺复兴时期的文艺作了深刻的反思。他们认为,人文主义强调思想解放,充分肯定人自身的能力和 value,高扬人的主体性是不错的,但过分强调人性中追求享乐与人的欲望的宣泄却形成了激情有余而理性不足的弊端。因而,他们主张要将“理性”作为衡量一切的尺度,提出了“崇尚理性”、“模仿自然”、“师法古典”、“恪守规范”等古典主义文论的基本原则。古典主义文论对此前的文论特别是古希腊罗马文论中提出的各种问题做了更为全面深入的探讨。法国的布瓦洛,英国的德莱顿、蒲柏,德国的高特舍特、文克尔曼等是古典主义文论的代表,他们的文论对后来的启蒙文论与现实主义文论具有较大的影响。

启蒙时代文论是启蒙运动思想的产物,也是对启蒙时代文学的理论概括。启蒙主义思想继承了文艺复兴时期人文主义文论反封建、反教会的优良传统,它强调天赋人权,要求社会解放,充满强烈的革命精神。启蒙时代文论像古典主义文论一样是推崇理性的,但作为新兴资产阶级思想的代表,他们却反对古典主义维护王权的立场和总体上贵族式的审美趣味,他们主张文艺要高扬启蒙精神,反映现实生活,体现资产阶级和平民的思想感情和审美趣味。伏尔泰虽然在总体上维护古典主义文论的基本原则,但却不赞成布瓦洛把古典标准绝对化因而盲目模仿古典作家的观念,他提出要用发展变化的眼光来衡量不同民族、不同风格的文学艺术,主张不同民族的文艺彼此沟通,相互学习;卢梭提出“回归自然”的口号,主张探索人类的心灵世界,从而使情感成为文学艺术表现的对象;莱辛对诗歌与绘画界限做出了明确区分,从而对古代“诗画一律”的观念提出疑问;康德对美、美感、崇高、审美判断、艺术活动等范畴做了深入分析,为现代美学奠定了基础;黑格尔提出“美是理念的感性显现”,并说想像、灵感、环境等因素在艺术创造中具有重要作用,还对艺术史进行分类,对诗、悲剧等文类做了深入的理论阐述。作为启蒙时代文论家的代表,他们的思想对后来的浪漫主义文论与现代主义文论产生了十分重大的影响。

浪漫主义文艺思潮是在启蒙思想家,特别是卢梭的思想、德国古典哲学、英法空想社会主义思想的背景下产生的。它高举民族主义和个

人主义的旗帜,强调抒发个人情感和意志的重要,鼓吹天才,张扬个性,突出想像的作用,向往心灵的自由和解放,热烈歌颂自然,热中于挖掘民俗与民间艺术的宝藏,竭力推崇当时尚未得到充分重视的莎士比亚,表达对哥特式小说、中世纪宗教神秘以及异域情调的强烈兴趣,可以说,它继承了比其他思潮远为宽广的传统。法国学者雅克·巴尔松在《柏辽兹与浪漫世纪》中对它作了准确的概括:“浪漫主义既珍视理性、珍视古希腊罗马遗产,又珍视中世纪遗产;既珍视宗教,又珍视科学;既珍视形式的严谨,又珍视内容的要求;既珍视现实,又珍视理想;既珍视个人,又珍视集体;既珍视秩序,又珍视自由;既珍视人,又珍视自然”,因此,它既有民族的、大众的、中古的、原始的传统,又有现代的、文明的、理性的传统。浪漫主义文论像浪漫主义文艺一样兼收并蓄,上承历代文论,下启后世文论,在西方文论史上占有极其重要的地位。

浪漫主义文论的代表人物有德国的施莱格尔兄弟、英国的华兹华斯、柯尔律治、法国的夏多布里昂和斯达尔夫人等。弗利德里希·施莱格尔反对古典主义清规戒律对诗歌的束缚,主张诗人要尽情抒写自己的情怀。他认为诗歌要表现自我,张扬个性,追求一种无限的精神,因此,从本质上说,诗歌与宗教是相通的。他还强调文学批评与文学史的内在有机联系,反对非历史主义与相对主义的文学批评观。奥古斯特·威廉·施莱格尔对“古典诗歌”与“浪漫诗歌”做了著名的区分,他认为古典诗歌是造型的、建筑的,而浪漫诗歌是图画的;古典诗歌强调体裁的纯净,而浪漫诗歌强调多种诗歌成分的混合;古典诗歌追求世俗与道德的主题,而浪漫诗歌追求一种无限的精神。他还提出了艺术和美无目的的论点,对“批评”做了界定,并倡导个性化的批评活动。华兹华斯的诗学强调情感与自然的力量,他提出“一切好诗都是强烈感受的自然流溢,它来自于在平静中重新汇集的情感”;他还提出,诗人仅仅有强烈真挚的情感是不够的,诗人还要有敏锐的感受力,要有“沉思”的能力,要通过沉思把诗人的个人情感转化为人类的共通情感;把自然的情感转化为艺术的情感。在诗歌的语言上,他坚决主张摒弃那些刻意求工求雅的“诗意辞藻”,大量采用人们日常使用的语言,即那些真实自然,富有真情实感的辞藻语汇。他热爱自然,号召诗人到大自然中去讴歌自然,在他看来,自然是人性、神性和理性的完美结合,正是这样的自然观为他的诗学奠定了基础。柯尔律治对诗歌中有关想像的问题做了著名的论述,对“想像”(imagination)与“幻想”(fancy)做了理论上的区分。他认为想像中有第一位和第二位的想像,第一位的想像是创

造性的,能够自动地产生,能创造全新的思想,并将其完满地表达出来;而第二位的想像却没有创造性,它只是第一位想像的“回声”,它受到诗人意识与意志的干预,因此只能对现存的思想加以重组,而缺乏原创的精神,因此,第一位的想像是高级的,而第二位的想像则是低级的,柯尔律治把这第二位的、低级的想像称作“幻想”。柯尔律治还像华兹华斯一样强调情感在诗歌创作中的重要作用。另外,他还强调诗歌内在的有机统一性。夏多布里昂宣扬神秘才是美的观点,把美与神秘、美与宗教联系起来,竭力主张表现坟墓、废墟、迷梦、无常、怪诞一类的事物,体现了一种“病态”的审美意识。斯达尔夫人则认定文学的发展与社会风尚、民族心理、法律、宗教,甚至地理、气候、环境有紧密关系,根据这一观念,她提出欧洲文学可分为南方文学与北方文学两类,从而形成不同的文学个性。她的这些思想为后来泰纳等人的文学社会学的观点开辟了道路。

现实主义文论在西方文论史上也占有重要一席。现实主义文论的核心命题是文学反映现实,再现人生。而文学反映现实再现人生的方式,就是要通过典型化,再现典型环境中的典型人物。现实主义文论的源头一样可以追溯到亚里士多德。它也受惠于文艺复兴时期与启蒙时代文论的滋养以及德国古典哲学的启发。现实主义文论的代表人物有法国的泰纳、圣伯夫、左拉,俄国的别林斯基、车尔尼雪夫斯基,英国的亨利·詹姆斯等人。泰纳以“种族、环境、时代”作为决定文学的三要素的理论蜚声文坛;圣伯夫开创了“传记式”的批评方法,即通过作家的生平个性来说明其创作,然后再从其作品来研究作家的生平个性,循环往复,相互印证;左拉提出写“实验小说”,强调借鉴生物学中的“实验”与“观察”等方法,要求文学具有绝对客观的“真实性”,从而把现实主义的“真实”观推向自然主义的极端;别林斯基从“典型”、“形象思维”、“历史的审美批评原则”等不同侧面完善了“再现论”;车尔尼雪夫斯基以“美即生活”的鲜明命题进一步加固了“反应论”的理念。亨利·詹姆斯研究“小说的艺术”,肯定小说反映现实生活的客观性,但同时又提出小说家并不是要反映我们所谓的日常生活,而是要“带着现实的氛围”去“创造生活的幻觉”。他还强调从一个“视点”(point of view)或者以一种“焦点意识”(focal consciousness)为中心展开多层面的叙述,去捕捉生活的真实感。此外,他还提出小说是一个统一的有机体的论点,并从内容与形式即人物、情节、场景、结构等方面论证了小说的有机性。

20 世纪前半期的西方文论大致属于“现代主义”文论,而后半期的文论则可看作“后现代主义”文论。现代文论包括了象征主义、唯美主义、直觉主义、俄国形式主义、英美新批评、结构主义、精神分析批评、现象学与阐释学、接受美学与读者反应批评、存在主义等流派;后现代文论则包括后结构主义、女性主义、新历史主义、后殖民主义等流派,而西方马克思主义则似乎贯穿了整个 20 世纪。无论现代文论还是后现代文论,都具有多元性和复杂性。所谓“多元性”,是说 20 世纪的文论不仅表现为多种流派的共生并存,而且表现在每一个流派内部在内涵与形态上的多样性;所谓“复杂性”,是说 20 世纪文论的各家各派都相互渗透又相互排斥,无法划出明确的疆界,也难以做出清晰的界定,而且每一种流派内部也相互依存又相互独立,难以达成一致和共识。此外,从总体上说,20 世纪文论对传统的历代文论既有反叛又有继承。

粗略地说,20 世纪前半期的现代文论主要有三种倾向:一是关注文学艺术本身及其内部的各种问题。如果说历代文论特别关注的是艺术作品的现实、社会、时代、自然、历史、道德等各种外部问题,那么,现代文论则开始集中探讨文学本身和内部的形式、体系、结构等问题;这种“向内转”的倾向可以用“形式主义”做大体概括。这种倾向以象征主义、唯美主义、直觉主义、俄国形式主义、英美新批评、结构主义为代表。二是对内在心理世界的深入探索,这同样是一种“向内转”的倾向,但与第一种“向内转”有所不同,它转向的不是作品和文本,而是作为主体的作者与读者。这种倾向以精神分析批评、现象学与阐释学为代表。三是把关注的焦点从传统的作者、作品及其外部世界转向读者。这种倾向的代表有接受美学与读者反应批评等。

象征主义文论强调诗歌的暗示性、象征性、神秘性和音乐性。爱伦·坡提出诗歌要追求超自然美;波德莱尔提出“象征的森林”和“应和”的理论;马拉美强调象征的神秘;瓦雷里提倡“纯诗”和音乐性。他们探讨的全都是被切断了任何外部联系的诗本身。直觉主义(或称表现主义)文论重视的同样是直觉、印象、象征等问题,克罗齐提出的“艺术即直觉,直觉即表现”的著名命题也是诉诸于文学本身的。柏格森提出的“生命冲动”和“意识绵延”为“意识流小说”的诞生在一定程度上提供了理论前提。唯美主义文论继承了康德的“美的无功利”学说,标榜“为艺术而艺术”的艺术至上主义,佩特追求纯粹的形式美、王尔德提出生活和自然模仿艺术、戈蒂叶强调艺术的无功利性,他们的这些极端的理论不仅切断了艺术与生活的关系,甚至颠倒了这种关系。

俄国形式主义吸收了未来主义反现实主义重视形式的思想,集中探讨文学的形式因素。雅可布森提出“文学性”的概念,即文学之所以成为文学的那些决定性因素,主要是关于形式、技巧、语言的运用;什克洛夫斯基提出“陌生化”的理论,这种理论认为艺术家要有化陈旧为新颖、化熟悉为陌生的能力,而主要的途径是通过将形式艰深化、奇特化的技巧或手法,不断翻新文学的语言和形式,因此,他又提出了“文学即技巧”(或译“手法”)的观点。穆卡洛夫斯基进一步阐释了“陌生化”理论,提出必须有意识地审美角度扭曲正常的语言成分,从而使语言和形式变得艰深、奇特。他的侧重点开始从纯形式向语义、功能、结构的层面转变,开始从文学自律性向自律性与他律性的互动转变,可以说,他是俄国形式主义向结构主义过渡的一个中间环节。具体地说,英美“新批评”有三个源头,一是从阿诺德到20世纪20年代之后英国剑桥的理查兹、燕卜苏、利维斯等一些学者强调客观、科学、无功利的文本批评与细读的理论;二是艾略特强调诗歌“客观性”、“非个人性”、“科学性”的理论;三是由韦勒克、雅可布森在30年代之后引入的俄国形式主义理论。新批评派的主体是美国南方的一批批评家兰色姆、退特、布鲁克斯、肖勒尔、卫姆塞特和比尔兹利等。兰色姆强调文学研究只能是对文学本体的研究,即对文学自身及其内部规律包括语言、结构、技巧、韵律、隐喻、悖论、矛盾、含混等种种形式因素的研究,并提出了诗的“构架—肌质说”;泰特提出了诗的“张力说”;布鲁克斯提出诗的“有机整体说”;卫姆塞特与比尔兹利则提出了“意图谬见”与“感受谬见”的理论。这些理论的核心是对文学与文本本身做排他式的研究。结构主义文论虽然发端于索绪尔的结构主义语言学,但依然可以见出与俄国形式主义及英美新批评一脉相承的联系。即它们都把研讨的重心置于文学本体即文学的形式结构与语言上。如果说,俄国形式主义主要关注文本的形式技巧和语言,新批评主要关注文学本体及语言的话,结构主义主要关注的则是文本的结构功能和语言。雅可布森侧重研究诗歌功能,提出以隐喻为诗歌功能换喻为散文功能的二元对立模式;普洛普对大量的俄国民间故事做了结构分析,提出所有的民间故事都可以化简为31种功能;列维-斯特劳斯主要研究神话的深层结构,创造了“神话素”的概念;莫斯科—塔尔图符号学派的代表洛特曼与乌斯宾斯基侧重研究语言符号学与文化符号学,力图从符号学的角度阐明各种艺术语言与作品结构的意义联系以及文化符号与文化意义的关联。结构主义叙事学的主要人物,前期的巴尔特提出叙事作品可

分为功能层、行动层和叙述层的理论；托多洛夫认为许多叙述结构都可以化简为一两个基本句式，因此可以从“句法”的角度建立基本的叙事模式，他提出叙述结构可以分成词类、命题、序列和故事四个层次；格雷马斯提出了“符号方阵”与“行动元”的概念；布雷蒙从逻辑的角度研究叙述结构，提出了叙述结构中因与果、手段与目的、可能性、过程与结果之间的关系；热奈特对叙述时间、叙述方式、叙述主体等作了深入研究，区分了“作者直接叙事”与“模仿”、“叙述”与“话语”、“叙事”与“描写”的不同。

精神分析批评是以弗洛伊德和荣格的心理分析理论为基础的，或者说是将现代心理学的理论应用于文艺研究的一种模式。弗洛伊德对人的心理结构做了深层次的开掘，提出了关于“无意识”、“梦”、“力必多”、“俄狄浦斯情结”等心理学的假说。根据这些心理学的假说，弗洛伊德提出，艺术家都有“俄狄浦斯情结”，他们之所以要创作是为了满足自身的“本能欲望”，创作无非是“白日梦”的实现，文学艺术实质上不过是无意识中被压抑的欲望的宣泄，是性本能的升华，而文学批评也就仿佛释梦一样，要从作品中发掘出作者隐藏着的无意识欲望。荣格提出“集体无意识”的理论，为“原型批评”奠定了基础，按照这种批评理论，作家的创作莫不来自集体无意识，文艺作品中存在的也都是遗存在集体无意识中远古的、神话的原型意象。现象学文论的基础是胡塞尔的现象学哲学，它的代表有布莱等日内瓦学派的批评家。日内瓦学派提出，文学作品既非外在世界的再现，也非对作者经验到的客体的描摹，而是作者意识的显现；从这一前提出发，文学批评就是对作者意识的意识，换句话说，批评是作者的精神世界向批评家心智的内在空间的转化。按照布莱的说法，文学批评和阅读，就是要揭示作者在作品中表现的“心理意识”或者说“精神意识”，他称这种意识为“我思”，批评与阅读就是要揭示这种“我思”的结构，因此，日内瓦学派常常被称作“意识批评派”。阐释学文论从古代的解经学和语文阐释学发展出来，吸取近代哲学的精神，形成了现代阐释学，使阐释学从认识论、方法论的层面上升到本体论的层面。海德格尔提出，任何理解都不可能是纯客观的，它必然要从“此在”的具体时间性与历史性语境出发，换言之，我们理解任何事物，头脑中必然会有一个“先在”的结构，这种理解的“前结构”使任何客观的理解成为不可能，也会使任何阐释成为一个“阐释循环”，而批评家的任务不是要逃避这个阐释循环，而是要正确地进入这个阐释循环；伽达默尔进一步论述了这种哲学阐释学，指出艺术作品

存在于意义的显现与理解活动之中,艺术作品的存在方式类似游戏,批评家的任务就是参与其中,通过读解,使作品的意义得以显现,使作品获得真正的存在。

接受美学与读者反映批评把理论的重点放在读者的接受和参与上,特别强调文学创作与作品存在中读者积极主动参与的意识。姚斯指出,读者对作品的接受不是发生在作品已成之后,而是在艺术家创作之初,因为,任何读者在其阅读一部具体的作品之前已经处在一种先在理解与先在知识的状态,换言之,任何艺术品在创作之前,艺术家都必须考虑读者对它的“期待视域”,从这个意义上说,读者是自始至终都参与了艺术品创作过程的;伊塞尔认为,阅读活动是一种积极的创造性活动,它是一种内在于文本的存在,因为任何文本中都存在许多意义不确定的空白点,期待读者去填补。对于读者来说,文本其实是一种“召唤结构”,而无数参与读解活动的具体读者则在总体上构成了那个现象学意义上的“隐含的读者”。

20世纪后半期可以统称为后现代主义的文论对前半期的现代主义文论既有反叛也有承续。后结构主义文论(或曰解构主义文论)是后现代主义文论的核心,在20世纪后半期影响最大。顾名思义,我们很容易看出,后结构主义文论是从结构主义文论发展而来的,但它又对结构主义中存在的矛盾做了深刻的反思。它一方面以结构主义为前提,另一方面又尖锐地指出其中的问题。德里达、福柯、拉康、后期的巴尔特是后结构主义的代表。德里达志在解构以“逻各斯中心主义”为特征的西方形而上思想体系,他从拆解结构主义的基本观念起步,进而提出了“延异”(或译“分延”)、“播撒”、“踪迹”(或译“痕迹”)、“擦抹”(或译“涂抹”)等一系列解构的概念,不仅把消解的矛头指向传统中一切正统的、权威的、中心的思想观念,而且为后现代文论中的其他流派提供了启示和灵感。福柯理论的焦点是西方的思想史,他采用“知识考古学”与“知识谱系学”的方法,对话语与权力的关系做了精辟的分析,说明整个一部西方思想史无非是话语与权力的运作。拉康从分析弗洛伊德关于无意识的理论起步,指出无意识与语言的同构关系,进而把精神分析与索绪尔的结构主义语言学结合起来,通过婴儿“镜像阶段”的理论预设,提出人类心理结构可以分作“想像”、“象征”与“真实”三阶段的观点,从而得出独特的结论:无意识创造自我,“能指”在永远漂移,因而,要想获得稳定的“自我”正像要获得确定的“所指”一样,只能是一种幻觉。巴尔特从自己前期的结构主义顺理成章地发展