

新世纪高等教育中文专业选修课规划教材

西方文论选读

段建军 著



—— 西北大学出版社 ——

新世纪高等教育中文专业选修课规划教材

西方文论选读

段建军 著

西北大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

西方文论选读/段建军著. —西安: 西北大学出版社,
2003. 3

ISBN 7-5604-1847-3

I. 西… II. 段… III. 文学理论-西方国家-高等学校-教材 IV. I0

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 021376 号

西方文论选读

段建军 著

西北大学出版社出版发行

(西北大学校内 邮编 710069 电话 8302590)

新华书店经销 西安华新彩印有限责任公司印刷

850 毫米×1168 毫米 1/32 开本 10 印张 251 千字

2003 年 3 月第 1 版 2003 年 3 月第 1 次印刷

印数: 1—3000

ISBN 7-5604-1847-3/I·227 定价: 20.00 元

编写说明

《中国古代作家作品专题》《中国现当代作家作品专题》《外国作家作品专题》《中国古代文论选读》《西方文论选读》是我院最新推出的一套面向 21 世纪的系列选修课教材。这套教材的基本用途有三：一是用作陕西省高等自学考试汉语言文学专业本科段考生自学、社会助学和统一命题考试的依据，二是用作西北大学中文系汉语言文学专业本科选修课教材，三是用作社会各界文学爱好者提高文学修养的读物。这套教材的主编和撰著者均为我院教学、科研骨干教师。其中《中国古代作家作品专题》由李志慧教授主编，撰著者为李志慧、贾三强、刘卫平和张文莉；《中国现当代作家作品专题》由任广田教授主编，撰著者为任广田、周燕芬和姜彩燕；《外国作家作品专题》由梅晓云副教授主编，撰著者为梅晓云、张青和姜小卫；《中国古代文论选读》由袁峰副教授撰著；《西方文论选读》由段建军教授撰著。

教材编写是一项严肃的工作，撰著者的综合学术素质在每一个环节中都会有所体现。承担这套教材撰写任务的教师以高度负责的态度参与其事，精诚合作，在体例确立、材料征引、观点酌定、文风把握等方面用力颇多，使这套教材以现在的面貌出版。

这套教材的编写和出版，得到了陕西省自学考试委员会标准与命题处、西北大学文学院、西北大学成人教育学院、西北大学出版社等部门领导和有关人士的大力支持。王巨勇、赵春林、马来、张养年等同志的宝贵建议和意见，对撰写者启发尤多。

由于我们水平所限，这套教材中的缺点在所难免，热忱欢迎专家、使用者批评指正。我们将在适当的时候对本教材进行修订以使之渐臻完善。

西北大学文学院
2003 年 3 月

目 录

绪 论	(1)
第 一 章 柏拉图的文艺思想	(24)
第 二 章 亚里士多德的《诗学》	(35)
第 三 章 贺拉斯的《诗艺》	(48)
第 四 章 朗吉弩斯的《论崇高》	(57)
第 五 章 托马斯的《神学大全》	(69)
第 六 章 布瓦洛的《诗的艺术》	(77)
第 七 章 狄德罗的《论戏剧艺术》	(87)
第 八 章 莱辛的《拉奥孔》	(97)
第 九 章 《歌德谈话录》的文艺观	(109)
第 十 章 席勒《论素朴的诗与感伤的诗》	(126)
第十一章 华滋华斯的《抒情歌谣集·序言》	(143)
第十二章 尼采的《悲剧的诞生》	(154)
第十三章 克罗齐的《美学》	(172)
第十四章 弗洛伊德的《作家与白日梦》	(183)
第十五章 什克洛夫斯基的《散文理论》	(197)
第十六章 海德格尔的《艺术作品的本源》及《荷尔德林与 诗的本质》	(208)
第十七章 萨特的《什么是文学》	(224)

第十八章	弗莱的《批评的剖析》·····	(238)
第十九章	巴赫金的《陀思妥耶夫斯基诗学问题》·····	(251)
第二十章	尧斯的《文学史作为向文学理论的挑战》·····	(264)
复习大纲·····		(276)
考试试题类型例举·····		(312)
参考文献·····		(313)

绪 论

文艺理论是人类对文艺现象的系统反思和理论概括。西方人对文艺现象的系统反思和理论概括至今已有 2000 多年的历史,取得了非常丰硕的成果。在这种系统反思前,许多西方人对一些具体文艺现象,也曾发表过自己点滴、零碎的见解与看法,比如,荷马在史诗的开端向诗神吁求灵感,阿里斯托芬在剧作中展开对戏剧评判标准的辩论等,都为以后系统反思和理论概括作了铺垫,但他们的见解与看法还构不成真正意义上的文艺理论。西方对文艺现象进行系统反思与理论概括是从柏拉图、亚里士多德开始的。西方文论也从他两人的论著发端。从那时至 20 世纪末,西方出现了许多伟大的文艺理论家和许多杰出的文论著作。按照教学目的要求,我们仅从中选择一些最著名的理论著作,运用马克思主义观点对其进行描述和分析。

2000 多年的西方文论其阶段划分历来有争议,最具代表性的有两种:即社会历史阶段划分法和哲学史阶段划分法。前一种划分法把西方文论分为五个阶段:即古希腊罗马时期,中世纪,文艺复兴与启蒙运动时期,19 世纪和 20 世纪。后者把西方文论分为三个阶段:即本体论阶段,认识论阶段和语言论阶段。

我们采取哲学史划分法。主要理由是,西方每个历史时期的美学和文艺理论,都与当代哲学有着最为密切的联系。每一种对美学和文艺现象的反思和概括,都是站在一定哲学立场上进行的。而每个时代最杰出的美学家和文艺理论家,往往都是当代著名的哲学家或具有很高哲学造诣的思想家。早期的柏拉图、亚里士多德如此,20 世纪的克罗齐、海德格尔等也不例外。这样划分的第二个理由是,本书是西方文论名著选读,而非西方文论史。其重

点是讲解文论名著，而不是描述历史。对于文论发展史，只求作以简洁、清晰、符合事实的勾画，让大家看清轮廓即可，繁琐的描述与我们的宗旨不符。下面，我们对三个阶段作以概述。

一、本体论阶段

本体论阶段在时间上大致包括从古希腊罗马至16世纪。所谓本体论，是指西方哲学中关于“是”或“存在”的学说。它是用概念的逻辑推论建构起来的，追求普遍性和必然性的纯粹原理。在本体论阶段，哲学关注的核心问题即“是”或“存在”。哲学家们追问世界“是”什么？它的本质究竟何在？

古希腊时期的哲学是本体论哲学。柏拉图认为理念是绝对的存在，是世界的本源。感性实物是理念和物质的混合物，或者说理念留在物质上的黯淡痕迹。他说理念“不仅有本领造出一切器具，而且造出一切从大地生长出来，造出一切有生命的，连他自己在内，他还不仅以此为满足，还造出地和天，各种神，以及天上和地下阴间所存在的一切”^①。理念本身完善无缺，永恒不变，现象世界尽管纷繁多变，不过只是理念世界的影子和派生物。

亚里士多德把他的哲学聚焦在一般存在的存在方式问题上。他认为第一哲学即形而上学是研究“存在之所以为存在”以及“存在由于本性而应具有的属性”的学问。其目的是寻求最高原因的基本原理。在《形而上学·范畴篇》中，他对“存在”或“是”用十个范畴进行具体规定，其中第一个也即最核心的范畴是“本体”。本体作为独立的和最高的核心范畴，可以决定其他范畴、派生其他范畴，是其他范畴的主语。其他范畴只能充当本体的宾词或属性。因此，亚里士多德称形而上学为本体之学。由本体与属性之分所形成的本体存在与属性存在的区别，是亚里士多德形而

^① 《西方哲学原著选读》，商务印书馆，1982年，第98页。

上学研究的具体对象和内容。

希腊化时期的普罗丁作为新柏拉图主义者，其形而上学是从神圣的三位一体，即太一、精神与灵魂而开始的。太一是万物终极唯一的最高本质。它产生出一切又超越一切存在，而不是万物中的一物。它没有任何具体规定因而不可言说，人们只能说它是它自身。太一有见到自身的要求，于是就流溢出心智，心智又仿效太一流溢出次等的存在灵魂。灵魂既有趋向心智的倾向，又有趋向现实界而与物结合形成自然的倾向。由太一流溢出心智、心智流溢出灵魂，灵魂与物结合形成现象界的过程，是太一创造世界的过程。太一是最完善的存在，由太一流溢出的各种存在是有缺陷的存在，流溢者决定被流溢出的存在，被流溢出的存在依附于流溢者，普罗丁是本体论哲学家。

中世纪的哲学是神学本体论。首先，围绕世界万物存在，展开了实在论与唯名论的论争。实在论把存在看成一般，完善的观念，认为观念越一般和完善，其存在也就越实在；神的观念最一般和完善，因而神是最高存在。唯名论则把个别事物看成实在的，认为它是一般概念的根据和基础，而共相并无独立存在，只能存在于个别事物之中，个别事物才是实在的。其次，中世纪哲学认为，存在是最普遍、最广义、无所不包的全体或整体。它以神为中心，把万物统为一体。托玛斯·阿奎拉持此观点。他认为万物统一于存在，存在是对一切的最基本规定，也是神学的基础范畴。他区分了“存在”与事物，认为事物是区别于他物的规定性，即存在的本质，而存在则是现实性的活动，存在的活动使形式转化为现实，达于事物。他指出，存在有两类：一是纯粹的存在即上帝，二是构成的存在即各种具体存在。前者是自在自为的最高存在。

本体论阶段的文论以追问文艺的本质为己任，提出了文艺模仿论。模仿论的基本观点是文艺的本质就在于逼真的模仿现实世

界，作品与其所模仿的对象是一种相似关系，作品所模仿的对象是衡量作品成功与否以及价值高低的标准。具体说来，模仿论认为，首先模仿是一种人类试图获得的能力或技艺，这种技艺的高低与成败，取决于人的作品与对象是否相似。如果作品酷似对象，那么，作家的技艺就是高超的，作品就是成功的。反之，作家的技艺就是低劣的，作品就是失败的。总之，作品是否酷似其所模仿的对象，是衡量作品价值大小，以及作家技艺高低的标准。这一标准暗含了这样的逻辑：作品与模仿对象之间的“相似”其实是一种对称关系，这种对称表现在两个方面：一是外在形貌上的对称，二是内在价值的对称。根据第一种对称关系，人们可以判断模仿的准确性。根据第二种对称关系，人们可以判断模仿品的价值。说得再明确点，这种对称关系的逻辑是，既然模仿品是原物的仿造物、复制品，它就应具备原物的所有性质。因而原物愈有价值，仿造物也就愈有价值，反之，原物愈无价值，仿造物也就愈无价值。

古希腊的柏拉图认为，文艺模仿现实世界，现实世界模仿理念世界。理念世界属第一性存在，现实世界属第一存在的模本，文艺则是模本的模本，影子的影子，与真实隔着三层。他要把艺术家逐出理想国，因为他们的作品只模仿事物的外形和人卑下的情欲。亚里士多德认为文艺模仿现实世界，但不承认现实世界之外还有一个更高的理念世界。认为诗人按照或然律和必然律来模仿现实，描述可能发生或应该发生的事，因而能在个别中见一般，特殊中见普遍，偶然中见必然，既合情又合理。文艺模仿现实是创造性的模仿，能给人带来惊奇与快乐，因而值得肯定。

古罗马的贺拉斯继承了古希腊的模仿说，认为文艺既要模仿现实又要模仿古典作品。文艺与它所模仿的现实对象——人物性格、时代生活等等之间，是一种“合式”关系。这种“合式”关系是衡量作品是否成功的重要标志，他坚决反对各种各样与现实

达不到或者突破了“合式”关系的作品。

中世纪的托马斯·阿奎拉也认为艺术模仿自然。当然，他所说的“自然”是指创造整个世界的上帝的存在及力量。模仿自然实际也就是学习上帝创造世界的这样一种自然过程。他说：“学生进行学习，必须细心观察老师怎样做成某种事物，自己才能以同样的技巧来工作。与此相同，人的心灵着手创造某种东西之前，也必须受到神的心灵的启发，必须学习自然的过程，以求与之一致。”“艺术的过程必须模仿自然的过程。”^①同时，他为模仿艺术制定了真实性的标准：由于自然的真实在于其受造过程的真实，因此，艺术创作中的真实，在于真实地体现了创造者的观念也即上帝的观念。

文艺复兴时代的文论是在整理了《诗学》的基础上，发展了亚里士多德的模仿说。认为文艺不只模仿人的行动，而且模仿心理活动以及自然界的各种事物，把文艺模仿的对象扩大到人生活的各个方面。达芬奇提出了“镜子说”，要求“画家的心应该像一面镜子，永远把它所反映的事物的色彩摄进来，前面摆多少事物，就摄取多少形象……画家应该研究普遍的自然，就眼睛所看到的东西多加思索，要运用组成每一事物的类型的那些优美的部分。用这种办法，他的心就会像一面镜子真实地反映面前的一切，就会变成好像是第二自然”。^②这是典型的创造性模仿说。

二、认识论阶段

认识论阶段大致包括17至19世纪这一历史时期。认识论哲学的最大特点在于，它不去追问世界的本质是什么，而是追问：“我们知道的究竟是什么？”“我们是怎样知道的？”它要求在对世界做出判断以前，应先对认识的可靠性和可能性作出回答。认识

① 缪朗山：《西方文艺理论史纲》，第243页。

② 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版1979年，第183页。

论哲学把过去本体论阶段对世界总体存在的关注，对超验存在的研究，转向人自身对世界的认识，人获得真知的途径、过程和方法，总之转到研究认识的主体及主客体关系方面。这是西方哲学史的第一次转向，又称认识论转向。经过这次转向，产生了现代性的主体至上论和主体形而上学，而来自自明的真理变成有待证明和检视的东西。这次转向的带头人是法国的笛卡尔，中经大陆理性主义和英国经验主义的发展，由德国古典哲学最后完成。

笛卡尔从知识的可靠性、清晰性和明确性出发，寻求哲学通向真理的途径，提出了四条以可靠、清晰、明确为核心的演绎方法，特别强调怀疑在认识世界、获得清晰、明白知识中的巨大作用；在普遍怀疑的基础上，推出惟一不可怀疑的事实是“我在怀疑”，由此得出“我思故我在”的著名结论。这是一种典型的认识论思路。笛卡尔的认识论是理性主义的认识论，认为思维是人生命中最重要的东西，理性是人区别于动物的决定性因素。人只有凭借理性才能发现可靠、清晰、正确的知识，用感觉则得不到这样的知识。

笛卡尔之后，英国的经验主义和大陆理性主义从对立的两个方面对认识论转向作出了重大贡献。

英国经验派的奠基人培根认为，人的认识或知识是对自然，实在的反映，知识的真理性来自于实在的真实性，而认识和真理的获得，是从对个别事实的感性经验上升到理性的科学知识的漫长过程。他特别强调观察、经验、实验在认识中的基础作用。

霍布斯将培根的经验主义哲学系统化，认为一切知识都从感觉而来，感觉经验是认识的开端和知识的源泉。他把感官受外力作用产生的视、听、嗅、味等感觉称作“认识性感觉”，而把道德感和美感、丑感称为“实践性感觉”。指出实践性感觉是外界事物刺激人，促进或阻碍人的生命运动时所产生的感觉。它以善为核心，而美为善的形式。此后，洛克以心灵“白板说”将经验主义

哲学推进一步。

大陆理性主义的重要人物是德国的莱布尼茨。他从以“单子论”为基础的宇宙“前定和谐论”出发，反对洛克的经验主义白板说。认为人的心灵具有先天理性，不同意认识仅从感觉和经验而来，仅仅依赖归纳与例证。主张普遍真理的基础在于心灵原来所包含的一些概念和学说的原则，外界的对象只是把这些原则从沉睡中唤醒。他进一步把认识分为朦胧的与清晰的两种，朦胧认识能在许多事物中辨认出某一事物，却说不出特性，属于感性认识，清晰认识不但能在许多事物中认出某一事物，而且能指出其特性。

鲍姆加登继承了莱布尼茨的理性主义认识论，并纠正了其轻视感性认识的偏向，指出过去的哲学只包括研究理性认识的逻辑学和研究意志的伦理学，而缺少研究感性认识的学科；认为应该建立一门专门研究感性认识的新学科，并独创“感性学”一词，为新学科（美学）命名。他在《美学》一书开头指出：“美学（作为自由艺术的理论、低级的认识论、美的思维的艺术和理性类似的思维的艺术）是感性认识的科学。”^①指出美是感性认识的完善。

德国古典哲学是认识论的完成。康德的《纯粹理性批判》专门探讨人的理性认识发生的机制问题，目的是要在开始前弄清人的认识能力本身，弄清认识的界限，总之，考察哲学认识的工具。《实践理性》着重探讨人的道德意志问题。《判断力批判》探讨美学问题，把审美作为沟通理论理性与实践理性，现象与物自身，必然与自由的桥梁。康德把对个别事物表示主观态度的情感认识能力定义为判断力，其表示重点研究审美判断力何以具有普遍性与必然性。康德的哲学是认识论哲学，其美学重点研究审美判断力何以具有普遍性与必然性。康德的哲学是认识论哲学，其美学是

① 转引自：《西方美学通史》第一卷《引论》，上海文艺出版社，1999年。

认识论的美学。在他那里，理性是世界的立法者，天才是艺术的立法者。

黑格尔是德国古典哲学和美学的集大成者。他认为，人的精神是一切现实的基础，这种精神在黑格尔那里是抽象的，同人和自然界相隔绝、相对立的宇宙精神、绝对观念，它有着不断运动、发展、自我实现的能力。它经历了最初的逻辑阶段，不满于那种抽象存在，要求外化为自然，又不满于自然形态的低级存在形态，要求重新回归到精神存在。与此相适应，黑格尔的哲学体系分为逻辑、自然哲学和精神哲学三个部分。精神哲学又分为主观精神、客观精神、绝对精神三部分。绝对精神要实现精神的自我认识，即要认识绝对真理，又经历了艺术、宗教、哲学三个过程。因此，黑格尔仍是从认识论出发来建立哲学体系的。

认识论阶段的文论把目光从文学与对象世界的模仿关系转向艺术创造主体。不过，一开始人们更关注主体的理性，后来人们更关注主体的感性。到了尼采，更张扬人的本能冲动。笛卡尔从主体的认识关系中来把握美和艺术。指出：“所谓美和欢欣都不过是我们的判断和对象之间的一种关系。”^①他从理性高于一切的立场出发，制定审美判断标尺，如认为文艺的美在于“文词的纯洁，恰到好处的协调与适中，音乐的目的是唤起激情，但这种激情应该有条理、和谐、处于平衡状态，与人的理性精神相一致；审美的愉快也需要在感官与客体之间有一定的比例”。

古典主义文论立法者布瓦洛指出，文艺应有普遍永恒的绝对标准，这个标准就是理性。理性来源于人的天赋，符合理性的作品才会带有永恒性与普遍性，能经得起理性考验的作品才是最好的作品，在《郎吉弩斯〈论崇高〉读后感》中，他指出，经多数人理性做出的判断永远是正确的，比如荷马、柏拉图、维吉尔这

^① 转引自：《西方美学通史》第三卷，上海文艺出版社，1999年，第494页。

样的作家受到人们的赞赏，是因为他们长时间经受住了人们理性的考验，如果个别人要对这些作家和价值进行怀疑，那就不仅冒昧，而且愚蠢。所以，他告诫作家：“愿你的一切文章永远只凭着理性获得价值和光芒。”

启蒙运动的杰出代表狄德罗认为“美在关系”。关系使美产生、增长，使美千变万化或衰退、消失。他虽然在对美进行具体论述时，在“关系到我的美”之外，另设有“外在于我的美”。但是，外在于我的美也与我有一种“关系”。而“关系”是凭知性获得的，是理性认识活动的产物，这种美也是在主客体交互作用中形成或产生的。狄德罗的全部文论也是在这种美学理论背景中形成的。他在《论戏剧诗》中指出，历史学家只是简单写下所发生的事实，目的不在于以动人的手法提起人们的兴趣，而诗人，则会写出一切他觉得最感人的东西，为此他会想一些事件，杜撰一些言调，甚至对历史添枝加叶。他认为，诗人最重要的是要让人感到“奇异而不失逼真”。他虽然强调自然“为艺术提供范本”，而且在《绘画论》中要求艺术应该“模仿自然”，甚至“严格模仿自然”。但是，这里所说的自然不是外在于人而客观存在的自然，而是能够激起人巨大、野蛮、粗犷气魄的动荡有力的自然。他认为温和乏力的自然不能为艺术提供范本，不值得艺术去严格模仿。狄德罗不但把艺术要模仿的自然界定在与人的激动关系内，而且提出，文艺创作者必须发挥想象与虚构的才能，因为诗人和画家都有幻想的权利，只有充分发挥这一作用，才能成为艺术家，否则他就不能成为艺术家。

德国古典哲学把美及艺术中主体人的审美创造作用发展到极致。康德的《判断力批判》是专门研究审美判断力的，认为审美判断力是一种以情感为媒介，对于对象形式的一种反思判断能力。康德把审美判断的根据规定为一对象的表象中无目的而又合目的性的单纯形式，认为纯形式没有客观目的，也没有实质性的主观

目的，但却适应或契合了主体的心意状态，使主体的想象力和知性等认识能力激动起来，自由地相互协调，进而产生愉快感，只有这样的对象才能被人判断为美的。由此出发，康德把文艺界定为自由的游戏，即不受任何外在束缚的“自由的愉快”。他指出：“诗人说他只是用观念的游戏来使人消遣时光，而结局却于人们的悟性提供了那么多的东西，好像他的目的就是为了这悟性的事。”^①在一般情况下，感性与悟性相结合时，往往会造成一方对另一方的强制和损害，文艺却使这两种认识机能的结合与协和好像是无意地、自由自在地会合着的，因而能造成一种自由的愉快感。

黑格尔作为德国古典美学的集大成者，其理论更加完善。他认为审美产生于人对自由的追求，美和艺术起源于心灵自由的需要，是人在实践中的自我实现，他说：“艺术的普遍而绝对的需要是由于人是一种能思考的意识，这就是说，他由自己而且为自己造成自己是什么和一切是什么。自然界事物只是直接的、一次的，而人作为心灵却复现他自己，因为他首先作为自然而存在，其次他还为自己存在，观照自己，认识自己，思考自己，只有通过这种自为的存在，人才是心灵。”^②人作为自由的心灵表现在他能通过自身的对象化活动在对象世界中实现自己，复现自己。这种活动既创造了人本身，发展了人的本质力量，又满足了人观照自己，认识自己，思考自己的需要。所以他反复强调：“在艺术里，感性的东西是经过心灵化了，而心灵的东西也借感性化而显现出来了。”他所谓的心灵化就是理性化。他认为人同艺术品的关系是个别的感性观照的关系，在这种关系里，人让艺术对象自由独立的存在着，也让心灵处于自由解放的状态，这是人的本质力量充分对象化或自我实现的最佳状态。

① 《判断力的批判》，商务印书馆1983年，第168页。

② 《美学》第一卷，第38—39页。