

近代文学批评史

中文修订版·第四卷

〔美〕雷纳·韦勒克 著 杨自伍 译



René Wellek

A HISTORY OF MODERN CRITICISM

上海译文出版社

近代文学批评史

1750—1950

第四卷

十九世纪后期

[美] 雷纳·韦勒克 著 杨自伍 译

René Wellek

A HISTORY OF MODERN CRITICISM

上海译文出版社

图书在版编目(CIP)数据

近代文学批评史(中文修订版)第四卷 / (美) 韦勒克(Wellek, R.) 著;
杨自伍译. —修订本. —上海: 上海译文出版社, 2009. 9
书名原文: A History of Modern Criticism
ISBN 978-7-5327-4809-9

I. 近... II. ①韦...②杨... III. 文学批评史-世界-近代 IV. I109
中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 042499 号

本书由上海文化发展基金会图书出版专项基金资助出版

René Wellek

A HISTORY OF MODERN CRITICISM 1750—1950
VOLUME 4: THE LATER NINETEENTH CENTURY
本书根据 Yale University Press 1955 年版译出
Copyright © 1955 by Yale University
中文版权由 Yale University Press 提供

图字: 09—1996—131 号(4)

近代文学批评史 第四卷 [美]雷纳·韦勒克/著 杨自伍/译

上海世纪出版股份有限公司
译文出版社出版、发行
上海福建中路 193 号
200001 易文网: www.ewen.cc
全国新华书店经销
浙江新华数码印务有限公司印刷

开本 890 × 1240 1/32 印张 27.5 插页 2 字数 504,000
2009 年 9 月第 1 版 2009 年 9 月第 1 次印刷
印数: 0,001—3,200 册

ISBN 978-7-5327-4809-9/I·2685
定价: 57.00 元

本书中文简体字专有出版权归本社独家所有,非经本社同意不得转载、摘编或复制
如有严重质量问题,请与承印厂质量科联系。 T:0571-85155604

目 录

第 一 章	法国批评：现实主义、自然主义、印象主义	1
	奥诺雷·德·巴尔扎克	4
	居斯塔夫·福楼拜	8
	居伊·德·莫泊桑	17
	爱弥尔·左拉	19
	朱尔·勒梅特	30
	阿纳托尔·法朗士	34
第 二 章	伊波利特·泰纳	39
第 三 章	法国文学史	82
	费迪南·布吕纳介	82
	居斯塔夫·朗松	99
第 四 章	法国次要批评家	112
	朱尔·巴尔贝·多尔维利	112
	爱德蒙·斯切埃	115
	埃米尔·蒙泰居	120
	保罗·布尔热	123
	埃米尔·埃内琴	127
第 五 章	弗朗西斯科·德·桑克蒂斯	135

第六章	德·桑克蒂斯之后的意大利批评	173
第七章	英国批评：史学家和理论家	195
第八章	阿诺德、白哲特、斯蒂芬	213
	马修·阿诺德	213
	沃尔特·白哲特	248
	莱斯利·斯蒂芬	254
第九章	美国批评	262
	沃尔特·惠特曼	262
	詹姆斯·罗素·洛威尔	274
	威廉·迪安·豪威尔斯	282
第十章	亨利·詹姆斯	291
第十一章	俄国激进派批评家	324
	尼古拉·车尔尼雪夫斯基	324
	尼古拉·杜勃罗留波夫	333
	德米特里·皮萨列夫	345
第十二章	俄国保守派批评家	362
	阿波伦·格里戈里耶夫	362
	费多尔·陀思妥耶夫斯基	368
	尼古拉·斯特拉霍夫	374
	亚历山大·鲍捷普尼亚和	
	亚历山大·维谢洛夫斯基	379
	列夫·托尔斯泰	382
第十三章	德国批评	397
第十四章	威廉·狄尔泰	434

第十五章	弗里德里希·尼采·····	454
第十六章	孤独的丹麦人:乔治·布兰代斯·····	483
第十七章	英国唯美主义运动·····	500
	阿尔格农·查尔斯·斯温伯恩·····	502
	瓦尔特·佩特·····	517
第十八章	其他英国批评家·····	543
	约翰·阿丁顿·西蒙兹·····	543
	奥斯卡·王尔德·····	554
	乔治·圣茨伯里·····	565
	乔治·萧伯纳·····	582
第十九章	法国象征主义者·····	589
	夏尔·波德莱尔·····	591
	斯特凡·马拉梅·····	615
跋语	·····	630
文献与注释	·····	636
著作年表	·····	808
人名索引	·····	817
主题和术语索引	·····	855

第一章 法国批评:现实主义、自然主义、印象主义

从法国产生了十九世纪后期文学的两大口号:现实主义和自然主义。从法国这两个口号流传到所有其他的国家,在我们周围至今不绝于耳,只是改头换面和含义更改而已。作为“社会主义现实主义”的旗号,它们所挑战的全部美学传统,是古代传承下来的,而且浪漫主义时代的哲学家和批评家,纷纷重新形诸公式。^[1]

现实论^①原是一个由来已久的哲学用语,系指信奉理念的实在性,相对唯名论而言,后者则认为,理念仅为名称或抽象概念而已。十八世纪期间,现实论的含义几乎完全相反。谢林,在一七九五年,把实在论界定为“假设非我的存在”^②,与唯心论相对立。^[2]席勒和弗里德里希·施莱格尔,显然最早将这一术语运用于文学。一七九七年,在当时尚未出版的一本笔记里,弗·施莱格尔谈到小说时提出,“这种现实论基础在于其本质,”他还批评蒂克的作品缺乏“内容,现实性和哲理”。^[3]一七九八年在致书歌德时,席勒断言“现实论造就不出一位诗人”。^[4]一八〇〇年在一部已刊的格言集里,弗·施莱格尔自相矛盾地声称,“绝无真正的现实性可言,除非是在诗歌中。”^[5]弗·施莱格尔和谢林的文字中,还能发现类似的言论:它们所指的都是外在的现实性,而非某一具体的时期、风格或流派。

这一术语一八二六年首见于法国。有位作家在《法兰西信使

报》上宣称，“这种文学学说，可以十分恰当地称为现实主义：它日益盛行，而且将导致的不是艺术杰作的忠实模仿，而是模仿自然所提供的原型。某些迹象表明，现实主义将成为十九世纪的文学，即反映真情实况的文学。”^[6]居斯塔夫·普朗什^③在一八三三年以后，便把这个术语用作描绘惟妙惟肖的同义词。他言及乔治·克雷布^④的“现实主义”，同时告诉读者，现实主义关注的是，“城堡的门扉上面悬挂什么盾纹门徽，旗帜上印有什么图纹，终日相思的骑士佩戴什么绶带。”^[7]一八三四年，伊波利特·福图尔^⑤曾埋怨一部小说的笔墨“带有现实主义的夸张，是借鉴了雨果先生的笔法”。^[8]于此可见，当时的现实主义意味着一种成分——惟妙惟肖的细节，这是我们现今一般列为浪漫主义的那些作家所遵循的原则。

四十年代后期，同一术语的含义，转变为对于当世风俗的细腻刻画：一八四六年伊波利特·卡斯蒂耶^⑥，把巴尔扎克和“现实主义流派”^[9]相提并论；同年，阿尔塞纳·乌塞耶^⑦在《佛兰芒和荷兰绘画

① 即实在论。

② 原文为“non-ego”，相当于“自我”(ego)而言。

③ 已见《批评史》，卷3原书页码18。

④ 已见《批评史》，卷3原书页码115。

⑤ 福图尔(Hippolyte Fortoul, 1811—1856)，法国政治家。曾任拿破仑三世的教育部长。著有《死亡之舞》等。

⑥ 卡斯蒂耶(Hippolyte Castille, 1820—1886)，法国作家和政论家。主要著有《十九世纪历史人物肖像》。

⑦ 乌塞耶(Arsène Houssaye, 1815—1896)，法国小说家、诗人和戏剧导演。1836年发表两部小说：《矢车菊的花冠》和《罪人》，博得小说家若南和诗人戈蒂耶的好评，由此闻名。多才多艺，为当时的巴黎名流。著有《哲学家与女演员》，《话说巴黎》，《忏悔录：半个世纪的纪念》等多种。另写有大量艺术批评和文学批评文章。

史》中,突出地采用了这个术语。^[10]但是现实主义确定为一个口号,则应归诸于居斯塔夫·库尔贝^①的画作引起的轩然大波。这些画作现在看来是因循旧套的平庸之作,可是在当年,却不仅激起学院派艺术卫道士们的公然反对,同时由于取自农民和市民生活的简单题材,而被视为具有耸人视听的革命意蕴。小说家尚弗勒里^②(真名为朱尔·于松,外号娇客,1821—1889),却变成了库尔贝的捍卫者,他曾奋笔疾书,直抒己见,有关文章一八五〇年之后陆续发表,并于一八五七年结集为《现实主义》出版。时人指责库尔贝笔下的主题,较之现实更为丑恶,他则为之申辩道:“市民就是那副嘴脸。”泛神论者大势已去。^[11]身为小说家的尚弗勒里,过去提倡村民小说,甚而援引奥尔巴赫^③和戈特赫尔夫^④为先例。^[12]他不仅从理论上维护描绘逼真,以及对于下层社会的关心,而且是法国最先渴望“尽量根据作品来探索作者”^[13]的人之一。“若想实现超脱个人的小说家的理想,必须成为普罗透斯,能屈能伸,变幻无穷,千姿百态;同时客串受害者与刽子手,判官与被告,他懂得如何轮流充当各种角色,或为牧师,或为长官,长于表现军人的战刀,苦力的耕

① 库尔贝(Gustave Courbet, 1819—1877),法国画家。现实主义绘画创始人。积极参加革命活动,当选为巴黎公社委员。反抗当时的浪漫主义画风,以日常事件为题材,主要画作有《碎石工》,《画室》,《奥尔南的葬礼》等。

② 尚弗勒里(Champfleury),法国小说家,新闻记者和现实主义运动理论家。库尔贝取材于普通生活,一时引起争议,尚弗勒里则秉笔为文,加以宣传。

③ 奥尔巴赫(Berthold Auerbach, 1812—1882),德国小说家。在德国首创“农民故事”的门类,著有《黑森林的村民故事》等。

④ 戈特赫尔夫(Jeremias Gotthelf, 1797—1854),瑞士德语小说家。原名阿尔伯特·毕齐乌斯。笔名取自作品《农民之镜,耶雷米阿斯·戈特赫尔夫的身世》。参阅《批评史》,卷3原书页码137。

作,老百姓的幼稚,小市民的愚蠢。”^[14]但是尚弗勒里并不满意“现实主义”这个口号,虽然他以此为书名,但在前言里,他实际上又不以为然。他厌恶凡是以“主义”结尾的名词,因为如其所言,这些字眼不是法语中的词汇。尽管斯丹达尔煞费周章,“古典主义”这个定名仍然无法采用。至于“浪漫主义”,即便存在,也是昙花一现的流派。现实主义,作为术语的用法,将“不过流行三十年”。尚弗勒里“从不热中于流派,旗帜,体系”。^[15]在一八五五年个人画展^①的入口处,库尔贝张贴了这条告示:“现实主义:展示和出售四十幅油画及四幅素描。”但在附带的展品目录的序言里,他愤然指出,“‘现实主义者的’称号乃强加于本人,正如一八三〇年的艺术家们,有人如法炮制,贴上了‘浪漫主义者’的标签。称号历来无法表明对于作品本身的真正意见。否则,作品便全部属于多余之物。”^[16]尚弗勒里的《现实主义》一书问世之年,正是《包法利夫人》遭到审判之日。一场辩论确定了这个口号,但是客观而论,即使对于批评来说,我们回顾时认为,属于现实主义大师的那些伟大作家的实践和理论,历史证明更为重要。

奥诺雷·德·巴尔扎克(1799—1850)

奥诺雷·德·巴尔扎克,理所当然享有近代社会小说开山师的地位。他在《人间喜剧·导言》(1842)中声明,他的抱负是写出

① 是年巴黎举行世界博览会,库尔贝的许多作品未被选中,他便在附近的木棚里展出了这些作品。

“历史，每每已为史学家们所遗忘，即风俗史”。巴尔扎克自视为研究当代社会的史学家，司各特小说的笔法，他将用于揭示当日的法国。司各特“在过去被人不公正地看作是二流的作品里，留下了无穷魅力的印记”。至少在导言里，巴尔扎克设想，自己的任务是探索一门社会类型学；他借鉴动物学的成果，观察社会时，他看成动物界的类似情形，所谓物以类聚：动物学中种类繁多，人类亦然。此外，他的作品“有其地理，正如有其谱系和家族，有其人物和事实一样”。^[1]但是这种社会学的——或用巴尔扎克的术语，“生理学的”——抱负，却由于其保守的和基督教的信仰而遭到挫折：他的小说描绘了当时的混乱世态，因此旨在维护社会和宗教秩序。

巴尔扎克称不上思想家或批评家，即便在有生之年，人们往往也看出，他注重科学的理想未曾付诸实践：毋宁说，他是一个想象世界的创造者，一个本来意义上的诗人。当然，在许多文字中，他都主张十分过火的浪漫观点，作家的作用乃是天启的先知，尽管他的抱负面面俱到，同时流露的是一贯蔑视理智。在早期文章《艺术家》(1830)中，巴尔扎克抬高了艺术家的社会作用：“他统摄千古，因为他改变事物的面貌；”但是天才却犹如明珠暗投，故为一患。他俯首听命于一个上界的意志，毫无品格，因为他“习以为常，把灵魂化为一面映现大千世界的镜子”。艺术家命中注定，要如同十字架上的基督一般受难。^[2]巴尔扎克写过不少艺术家的故事，均以此为主题。艺术家自具一功，巴尔扎克奇妙地称为“特长”：某种理智力或直觉。因而巴尔扎克多次提示的一种美学，属于高度精神主义的，甚或新柏拉图主义思想。著名小说《无名的杰作》(1831, 1837年经过扩充和修改)，

便吸收了大量的画室闲谈,还有艺术家的行话,显然得力于德拉克洛瓦^①和戈蒂耶;小说曲终奏雅;空白的画布则作为杰作展现出来,可见巴尔扎克竭力乞灵于内心识力。^[3]巴尔扎克实际上还尝试把作家和艺术家组织起来,颇想通过一些想入非非的如意算盘,从而保证他本人和他们名利双收。不过他也清楚:艺术家是孤家寡人,持一己之见,古往今来艺术千变万化。他深切意识到,“趣味代移,时尚常变,人心不古,”甚至远非浪漫主义、古典主义或现实主义的条条框框所能范围的艺术多样化,他也有所认识。姑认他把雨果的《克伦威尔·序言》铭记在心,我们仍然以为不同凡响的是,他居然称道中国人已经看出

美者无实。美者仅有一线贯穿。希腊艺术囿于千篇一律的思想。在萨拉森人^②出现和中世纪到来的千载之前,中国人的理论已经看出,丑者代表着取之不尽的内容;有人愚蠢地用这个字眼往浪漫派脸上抹黑,我的用法则是与美字相对而言。美者只是一尊雕像,一座神殿,一部作品,一个剧本:《伊利昂纪》迄今有人模仿过三遍,同样的希腊雕像,为人再三仿制,同样的神殿,不断重建以致令人作呕,同样的悲剧,拿相同的神话材料搬上舞台,结果教人生厌。相反的是,阿里奥斯托的诗

① 德拉克洛瓦(Eugène Delacroix, 1798—1863),法国浪漫主义一代画宗。在印象主义和后印象主义绘画发展中,他的着色方法产生过很大影响。波德莱尔称其为“通才”。

② 萨拉森人(the Saracens),中世纪基督教用语,泛指阿拉伯或所有不信仰基督教的种族。

作、游吟诗人的罗曼司、西班牙人或英国人的剧本、中世纪的大教堂和市政厅,则为艺术中的无限者。哥特式和路易十五时代的风格,在有头脑的人看来,难道不是中国艺术的同宗吗? [5]

这种浪漫的世界主义,也启发了巴尔扎克的批评思想。他厌恶 5 那号一味挑剔的小心眼的批评家,落笔时满纸偏见,他承认有更高一层的批评,“这门科学要求融会贯通全部作品,清醒看待各种时代倾向,采纳一种体系,信奉一定的原理。”[6]

然而并不能说,巴尔扎克本人的批评达到了上述理想。他的批评见解范围广泛,纷然杂呈;即便正式的文学批评,也是泛泛而论,难以概括。无法理解的是,他早年写过一篇一针见血的分析(1830),探讨《爱尔那尼》情节上的不合情理及荒唐之处。另外有一篇长篇报道(1840),笼统地赞称斯丹达尔《巴马修道院》,因此竟然有人标榜他为“大批评家”。卢卡契吹捧这篇“极其精深的”评论,是“世界文学史上的一大盛事”,^[7]但是经过审慎考虑,论者发现巴尔扎克无非是复述故事,关于章法笔调有所微词,同时称道小说中的主要阴谋,是马基雅维利“《君主论》的古为今用”。^[8]斯丹达尔,受到一位名家的垂青时感到欣喜,乃情有可原,可是巴尔扎克批评其风格的咄咄严词,他却为之不安,因此写下那封广为人知的致巴尔扎克书^①,供称“为了语气吻合,我每天早晨都要读上两三天《民法》”。^[9]尽管巴尔扎克多所揄扬,那篇评论却不能视为有识之论,因为他一笔勾销了克莱莉娅

① 日期为 1820 年 10 月 20 日。

的故事^①，表扬斯丹达尔恪守写作长篇小说的“规则”。不过他在绪论部分关于当时文学的分类，还是颇有意味。“形象文学”与“思想文学”，巴尔扎克加以对照。前者以雨果、拉马丁、夏多布里昂为代表，后者首推斯丹达尔，梅里美列为同类，别出心裁的是，缪塞、贝朗瑞和诺迪耶也包括在内，而他则自以为介乎二者之间，美其名曰“折衷主义”（用字不当）。瓦尔特·司各特，斯塔尔夫人，库珀，乔治·桑，他均引为志同道合者。^[10]这无异于二者之间加以对照：偏重形象的浪漫派，与启蒙运动脱胎而来的讲究常识的推理派，巴尔扎克本人则以集大成者和调和者自居。论其批评，把巴尔扎克作为现实主义者甚或现实主义的先驱，当然可谓不恰当。善于观察，描画当代风俗，趣向6 6 在于社会类型学，凡此种均无新意可言，仅为巴尔扎克的一股思绪：他缺乏主要的用语，无法将新兴的现实主义形诸条文，即作者不露面目，态度超然，感情冷漠。

居斯塔夫·福楼拜(1821—1881)

居斯塔夫·福楼拜，在理论和实践方面，提供了上述要素。由于福楼拜的态度，《包法利夫人》令时辈莫明其妙，为之震惊。阿尔芒·德·蓬马丁^②，一位守旧的批评家，有所微词，“作者完全使他的作品

① 《巴马修道院》中法布里斯最后在牢房找到了自己的真爱，监狱长的女儿克莱莉娅·龚第。

② 蓬马丁(Armand de Pontmartin, 1811—1890)，法国批评家和文人。以报章文字著名，在《国民议会》上发表系列文章《文学漫谈》，抨击名流的自由党人，引起轰动。主要著作作为《夏波诺夫人的星期四》，以小说形式展现了当时法国作家的肖像，笔触尖刻风趣。

达到了无我境界,因此终卷之后,读者无从知道他的依违所在。”^[1]巴尔扎克、狄更斯、萨克雷及其他作家,从未使人在道德方面莫辨是非。即便迪朗蒂^①,作为短期的文学杂志《现实主义》(1856)的主笔,而且赞同尚弗勒里的观点,也冷落了《包法利夫人》。他觉得,作品冷酷而无生气,更像数学论证,而非长篇小说。^[2]圣伯夫知道福楼拜的父亲是外科医生,于是意在言外地说,福楼拜“援笔有如手术刀。解剖学家和生理学家不计其数,可谓触目皆是”!^[3]在那个年代,福楼拜的理论观点,不可能尽人皆知。唯有《致乔治·桑书信集》(1884)和《福楼拜通信集》(4卷,1887)的先后刊行,才比较详细地托出了他的理论学说。莫泊桑为前者撰写长篇序言,予以介绍,后者包括创作《包法利夫人》期间(1851—1856),写给路易·科莱^②的手札。尽管必然不成条理,心情时好时坏,内容因人而异,这些书札依然产生了深刻的影响:它们不仅评述福楼拜的创作过程,品题侪辈作家,而且表述了一种美学思想,在若干要点上,鲜明扼要地阐说了小说写作,还有一切艺术长期存在的某些要端问题。

《福楼拜通信集》是十分权威的佐证,反映了这位作家的“献身精神”,以及他处理语言和棘手素材时的拼搏情景。福楼拜屡屡嗟怨,自己进展缓慢,劳瘁终日,沦为作品的奴隶:五天才写完一页,

① 迪朗蒂(Edmond Duranty, 1833—1880),法国小说家和艺术批评家。倡导现实主义和印象主义,画家埃德加和莫奈的朋友。长期为《艺术年鉴》撰稿,主要著作包括《新绘画》等。

② 科莱(Louise Colet, 1810—1876),法国女诗人和小说家。她的巴黎沙龙聚集了文坛名流,包括福楼拜、缪塞和维尼等人。作品包括诗集《午后之花》,《女人的心》,《恋爱中梦想什么》和小说《他》等。

一周作文五、六页，六周完成二十五页，七周之内仅完稿十三页，为了搜寻一个形容词，通宵达旦。“天哪！真是在拼命！多么苦的差事！多么令人寒心！”^[4]他工作时，始终处于一种亢奋状态，怀着“对于自己作品的疯狂而执著的热爱，活像一位苦行僧那样，偏爱那扎疼肚子的粗毛衬衣”。^[5]好损人的评家也许猜想，福楼拜惯于张大其词，因为他实则是在给一位丰产女作家写信，她多愁善感而又要求严格。但他毕竟还是一贯奉劝她不要凭借灵感，而应惜墨如金，要用笔精细，毫发不爽。关于“艺事的巨疼”^①之说，未可尽信。“他的指手画脚，他那愁眉苦脸十足稚气的一面”^[6]乃是性情使然。他喜欢离群索居，不事张扬，怯于抛头露面，瞧不起感情发泄，因此他对拉马丁，缪塞，贝朗瑞，均无好感。这是他对自身具有的强烈的浪漫气质的自我批评。

福楼拜真诚地追求自己艺术上的客观境界：即一要超脱个人，二要感情冷漠，态度超然，不偏不倚。这些字眼含义不尽相同。客观性是德国作家所熟悉的；法国作家则感觉它是个学究气的新词。一八八七年莫泊桑竟称之为“可恶字眼”。^[7]“超脱个人”，起先是行文上的一种说法，指的是作者不可在小说里露面，不可对笔下人物说长道短，不可从中引出寓意或唱高调。福楼拜袭用了先前雨果《克伦威尔·序言》中的一个比喻，要求作家犹如“宇宙之中的上帝，无往不在，却又永不显形。艺术既为第二自然，这种自然之创造者，便应根据类似程序来着手。应该意识到，一切细微之处，不论方方面面，保持一种隐然和无止境的不偏不倚”。^[8]福楼拜后来变换说法，重弹老

① 原文为“les affres de l'Art”，见《1853年10月17日致路易·科莱》。

调：“上帝不在自然之中显形，艺术家同样不可在其作品中显形。人无足轻重，作品乃是一切。”所以福楼拜认为，“小说家根本无权对于任何事情发表意见。上帝透露过他的天意吗？”这种神圣的客观性，即斯宾诺莎学说中所谓艺术家-创造者的神性论，很容易变为不偏不倚，态度超然，冷嘲旁观，不可穿透，感情冷漠。于此可见，福楼拜的核心概念游移于当时的两大趋向：科学作风，客观性，与唯美主义及为艺术而艺术论。超脱个人，即反对具有用意的小说；感情冷漠即反对体现感情的自传体小说。

福楼拜鄙视说教性质的艺术，讨厌涉及当代政治和社会的重大问题，不够慎重地提出他的臆说：凡是真正的艺术，本身便合乎道德，凡此种种，论者已经大做文章。不过这种为艺术而艺术的超然说，在某些方面肯定会令人误解。“如今我甚至相信，有头脑的人 8（不是三重思想家，还成什么艺术家？），既不该怀有宗教信仰，甚至也不该抱有祖国乃至社会信念”^[10]这段出名的文字，似乎从戈蒂耶《模斑小姐》的序言里直接照搬过来。不过福楼拜有自己的政治观点，时而甚至十分偏激，诸如他对巴黎公社的谴责；他持有非常确定的社会态度，比方他憎恨有产阶级，但这并未减轻他对无产阶级大众的蔑视；同时他也有自己的宗教，或者毋宁说，不信宗教的观点。这些观点不仅表现于他的个人生活，而且贯穿于他的小说：《情感教育》或《布法与白居谢》中的政见，谁会曲解呢？“假如读者没有从中汲取应有的道德教益，他便是低能儿，要不就是作品背离了正确的观点。”^[11]我们应当赞同他的看法。因此那些“持有立场的”作家，他们反对福楼拜的盛怒之情，似乎毫无道理，尽管他们指责他的社会态度时，可谓言之有理。萨特声称，“伴随巴黎公社而来的