

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

现代科技与人文大观

# 文学漫步



## 文学漫步

## 1. 谈谈文学

文学常常不知不觉闯入人们的生活。当你还是个婴儿，睁着好奇的眼睛听妈妈哼儿歌，这时你已受到文学的熏陶。很可能至今你还记得夏夜的星空，记得奶奶讲述的神话传说。你爱上了诗，对诗人佩服得五体投地，这是男少女们常有的经历。再往后你上了大学或参加了工作，课余工闲抱起大部头的小说看得神魂颠倒，如醉如痴，忘了吃饭，忘了休息。对许多人来说，文学与他终身相伴。大量的阅读增长了知识，丰富了阅历。文学是良师益友，文学中的人物潜移默化地塑造着你的人格，影响着你的道路。

人们对文学并不陌生。然而要问什么是文学？又远不是每个人都能回答得出来的，更不要说答得准确。从词源学的角度看，“文学”在先秦时期囊括了文学、历史、哲学等几乎所有社会科学的内容。两汉时期，人们将“文”与“学”一分为二。有文彩的、富于艺术性的作品被称为“文”，“学”则指学术性的著作。唐宋以后，“文学”一词再次成为文学作品与学术著作的统称，这种用法一直延续到清代。“文学”作为语言艺术的专用术语，中国是在20世纪初，特别是在五四新文学运动以后才被确定下来的。在西方，“文学”一词也经历了由广义向狭义的演变。

词义的演化，反映了人们对文学本性认识的不断深入。历史上人们对文学究竟是什么看法并不一致。我国古代很早就有“诗言志”之说，根据这种看法，文学被当作个人志向的表露。晋代又有“诗缘情”之说，情感被认为是文学的内核。俄国的托尔斯泰也持这种看法。在西方，关于文学是什么，古有亚里士多德的模仿说，即认为文学是对现实的模仿；现代占统治地位的是表现说，即认为文学是人的内心世界的主观表现。上述看法都在不同程度上接触到了文学的实质，但又都有一定的片面性。

马克思主义文艺观认为，文学是一种社会意识形态。作为观念形态的文学具有社会意识形态的一般特征。它来源于生活，随着生活的发展而发展，生活是文学的源泉和动力。中国文学以题材的丰富而著称。例如写爱情，古典诗歌和小说戏剧中多表现青年男女遭受封建礼教束缚的痛苦以及他们为摆脱封建礼教束缚而进行的斗争。崔莺莺、杜丽娘就是这方面的代表人物。现代爱情题材的文学作品则着重表现恋爱双方的自尊、自强、自信与自立。他们追求一种和谐的伴侣关系，追求一种平等意识。爱情题材文学作品的上述变化，直接就是对社会生活发展的回应。从形式方面来说，中国的古诗最早是四言体，《诗经》即以四言为主。汉代则有乐府。五言诗的出现大约是在东汉。六朝迄隋，七言逐步取代了五言。这种变化既有艺术形式自身发展规律方面的原因，但更深刻的原因还在社会方面。生活越来越丰富复杂。已有的艺术形式不足以将这种生活展示得充分完满，这样，新的文学形式出现就不可避免。当然，文学并不是社会生活的简单对应物。创作是一个能动的过程，反映在作品中的生活体现了作家的社会理想，当作家运用文学的形式创造出了一个理想的世界，又用这个世界去感召人、启迪人，要求现实中的人们按照理想的模式去行动、去生活，这时，文学作为社会意识形态就对生活产生了反作用。也就是说文学来源于生活又影响到生活。

文学不是一般的社会意识形态。其特殊性在于它是审美的。广而言之，任何社会意识形态都是对社会生活的反映。但作为一般社会意识形态的社会科学，如政治、法律、道德、宗教等往往把社会生活作分类研究，其反映的

对象是社会生活的一个方面或是一个层次。文学反映的对象和揭示的范围是社会性的人，是以人为中心的社会生活的总体。一部《红楼梦》就描写了清代社会生活的方方面面，贵族的奢华、农民的疾苦，青年一代心灵受到的摧残，世纪末的气氛以至清代的服饰、建筑、语言、生活习惯等等从中都可以得到深切感受。正是在这种意义上，毛泽东称它是“封建社会的百科全书”。其次，从反映的形式来看，文学与社会科学也不同。社会科学运用概念对社会生活现象进行逻辑的分析与判断，文学则以可感的形象性语言对生活进行描绘。两者都试图揭示生活的本质和规律，但前者的揭示是抽象的，后者的揭示是具体的。从反映的态度来看，文学和其他社会意识形态也不同。科学的分析和判断要求客观冷静。感情与个性都不是科学工作过程的必然要素，也不直接呈现于科学研究的成果中。文学创作的过程都是充满激情的过程。激情不仅是创作的动力，而且是创作表现的对象。文学作品以情动人，而且充分体现了作家的个性特征。总之，文学以艺术形象的方式对生活进行审美的反映。

文学还有一个特点，就是运用语言塑造形象。这使它区别于美术、音乐、舞蹈等其他艺术种类。语言形象是一种间接的形象，因而文学是诉诸想象的艺术。而由于语言是直接记录思维活动的，因而文学又是诸多艺术种类中思想性最强、最益于对生活作出评价和判断的一种，文学在提出社会问题、深刻表现人物内心活动方面有它的独到之处。

概而言之，文学是一种以语言为物质材料，以审美的方式反映生活的社会意识形态。

## 2. 有关文学的理性思考 ——文学理论

文学理论是对文学现象系统而科学的认识，是有关文学的本质、特征、发展规律和社会作用的一整套原理、原则。具体说，什么是文学？它是怎样发生的？它和生活有怎样的关系？作品有哪些构成因素？有哪些特点？创作如何进行？欣赏如何进行？批评如何进行？具备什么样的素质才能成为作家？创作过程中，作家的思维有什么特点？世界观对创作有什么影响？文学有怎样的社会性质和社会功用？评价作品应当使用什么样的标准和方法？诸如此类，都是文学理论所要研究和回答的问题。

一个时代的哲学思想往往是这个时代思想理论的高峰，人们评价文学现象，也要寻求哲学思想的支持。哲学不仅为文学研究提供理论基点，还提供思想方法。当然，文学理论的形成，还受到与文学相邻的其他学科的思想观念的影响。像心理学、语言学、人类学、社会学在文学理论的发展过程中都产生过重要作用。历史上出现过多种文学理论。像马克思主义文艺理论、精神分析学文艺理论、形式主义文学理论、结构主义文学理论、符号学文学理论、新托马斯主义文学理论，如此等等，这些文学理论之所以对文学的本质和特征的看法各不相同，主要是立论的基点不同。由于研究对象的差别，文学理论又可以分为作家论、作品论、创作论、阅读批评理论等，它们都是文学理论的分支学科，又是文学理论整体的重要构成因素。

理论源于实践，创作与批评的繁荣是文学理论生成的必要条件。在我国，先秦时代就有了“诗言志”一说；魏晋时期又有“诗缘情”之说；“言志”、“缘情”可以看做古人对文学特征的理解。先秦和魏晋是我国古代文学发展的一个高峰。对文学特征的认识出现在这个时代不是偶然的。儒家强调诗教的教化功能。先秦时期流行的“诗言志”的观点正确地把握了文学的某些本质方面，同时也染有明显的儒教色彩。到了魏晋，社会发生动乱，儒教影响削弱，人开始走向自觉，诗主要被用来抒发个人的内心感受。“缘情”也就取代“言志”而上升为主导地位。此后“言志”与“缘情”之说交替为重，支配我国古典文学理论建设千余年。这种情况表明，文学理论的产生，既依据特定时期的创作与批评实践，又随着时代的发展而嬗变。时代的社会思潮、理论观念，总是不同程度地左右人们的文学创作，从而也影响到人们对文学的看法，特定时代出现的新的思想因素往往在文学理论中留下痕迹。南北朝以后，文学理论中出现了“悟”的概念，再往后，出现“意境”一词，就与当时佛教传入我国有关。不同民族由于哲学、宗教、道德观念不同，会产生不同的生活方式和思维方式，民族特色也是文学理论本身所具有的重要特征之一。

人们不断完善对文学的科学认识，目的在于指导文学实践。理论是高层次的把握。创作、欣赏、批评以至对文学本身的研究都有必要上升到理性的高度。历史上许多优秀的作家同时也是卓有建树的文学理论家，鲁迅、托尔斯泰就属于这种情况。他们在丰富的文学实践中形成了对文学独到的见解，反过来又把自己的独到见解用之于文学实践。在他们那里理论和实践往往是一体的，他们并不因为自己是作家而拒绝理论，倒是有很自觉的理论追求，因为他们懂得，正确地认识文学的特征和规律，更有利于自己的创作。他们的做法和那些迷信自己的感觉和主观经验的作家形成鲜明对照。文学批评中

也包含理论观点，但批评和理论又属于两个不同的层次。批评的繁荣有利于理论建设，批评本身又是在一定的理论体系的框架中进行的。批评所揭示的规律还是局部的、低层次的，文学理论正是把文学批评中揭示的规律总括起来，进一步深化、系统化。

### 3. 从贾宝玉说起 ——谈形象

形象可以从两种意义上理解。广义的形象泛指一切具体物象，如红花、绿叶、蓝色的海洋、巍峨的群山。文学形象是狭义的形象，特指作家在作品中描绘的人物和生活画面。贾宝玉是一个形象，约翰·克利斯朵夫、高老头也是形象。文学作品中的生活画面起着映衬、烘托人物的作用，服务于人物性格塑造，因此文学形象实际上以人物形象为核心。

生动、鲜明、具体可感是文学形象的显著特征。在《红楼梦》中，曹雪芹对贾宝玉有这样的描写：“头上戴着束发嵌宝紫金冠，齐眉勒着二龙戏珠金抹额，一件二色金百蝶穿花大红箭袖，束着五彩攒花结长穗宫绦，外罩石青起花八团倭缎排穗褂，登着青缎粉底小朝靴，面若中秋之月，色如春晓之花，鬓若刀裁，眉如墨画，鼻如悬胆，睛若秋波，虽怒时而笑，即瞋而有情；项上金螭络，又有一根五色丝绦，系着一块美玉。”形声容貌一应俱全，读之如见其人，如闻其声。

形象是文学作品最主要的构成因素。以形象反映生活，是文学的基本特征。广义的说，一般的自然科学和社会科学都是对生活的反映。但科学对生活的反映运用逻辑推理的方式，求助于概念。文学的反映却不是抽象的而是具体的。茅盾曾说他写《子夜》是要说明在半封建半殖民地的旧中国，民族资本主义不可能发展起来。在书中，作者形象地描写了吴荪甫等民族资本家一再受到官僚买办资产阶级排斥和挤压，最终彻底破产的过程。吴荪甫是个有血有肉的人物。和所有资产者一样，他有贪婪的本性，以剥削为生，欺压凌辱劳工大众。但在30年代中国待定的历史环境中，他又是帝国主义和买办阶级打击的对象，是垄断资本和不平等竞争的牺牲品。他是压迫者又是受害者，他和工人阶级处于对立地位，但客观上又有反对帝国主义和殖民主义的要求。这种矛盾的处境决定了他的双重阶级属性和复杂的人物性格。吴荪甫的经历和遭遇揭示了政治经济学教科书所能告诉我们的同样的道理，却更生动具体。俄国文学批评家别林斯基曾经比较过科学和文学反映生活方式的异同：“哲学家用三段论，诗人则用形象和图画说话，然而他们说的是同一件事。”文学形象同样能够揭示生活的本质和规律，鲜明、生动、具体、形象又比一般的抽象概念更具感染力和吸引力。

叙事类作品以人物形象为中心，这点不说自明。诗歌一类的抒情作品是否也是如此？王维有诗“空山新雨后，天气晚来秋。明月松间照，清泉石上流。竹喧归浣女，莲动下渔舟。随意春芳歇，王孙自可留。”作品通篇写景，但透过景色的描写分明又可以感受到作者的闲静心态，心态是人的心态。此诗看似没写人，实际上还在写人。抒情诗中的形象是一种情感形象，这是人物形象的特殊表现形式。还有一类作品如神话、童话、寓言等，多有神仙、妖怪，表面看来，也没写人，但诸如孙悟空、白骨精、狐女一类的形象是以拟人的手法描写的，被赋予了人的思想与性格。因此也可看做人物形象的一种。

文学作品中的形象不是对现实生活中的某个人的简单复制和模拟。即使是最简单的形象在创作过程中也经过概括和提炼并融入了作家的主观感受。作为精心塑造的艺术品，形象体现了作家对生活的某种评价和认识，隐含着作家的某种社会理想和道德观念。归根到底，艺术形象打上了作家精神品格

的烙印。形象的来源是客观的，形象本身又不是纯客观的，是客观与主观的融合与统一。

需要指出的是，文学形象是具体的，但这种具体又不能等同于真人实物的那种具体。塑造文学形象必须借助语言材料，即使是再形象化的语言也经过了抽象。文学形象必须借助语言的中介作用于人的大脑，再经过想象，才能被复制出来。也就是说对于读者来说，文学形象是间接形成的。文学形象的间接性使文学形象的内含具有某种不确定性，同一个形象你想象的和我想象的并不完全一样；这种不确定性，一方面带来一定的理解难度，一方面又有利于调动读者阅读的乐趣，为读者的再创造提供广阔的思维空间。

#### 4. 阿 Q 是谁 ——谈典型人物

1921 年，鲁迅创作了小说《阿 Q 正传》。有趣的是阿 Q 的问世，在当时竟引起一片惶恐。耿耿于怀者有之，避之唯恐不及者有之，厉声骂者亦有之。特别是那些和鲁迅相知相识者，因为从阿 Q 的身上，他们仿佛看到了自己的影子。阿 Q 是他们吗？应该说，是，又不是。说是，因为阿 Q 的容貌、性格、经历的确是从他们中的一些人身上选取来的，说不是，因为阿 Q 又不确切地就是他们中的某一个。阿 Q 的代表性要广泛得多，他是文学中的人物，是虚构的。阿 Q 便是我们所说的典型人物。

典型人物又称典型形象、典型性格或艺术典型。作为文学作品的重要构成因素，它是每个作家在创作过程中都不可稍加忽略的。具有高度的艺术概括性是典型人物的主要特征。鲁迅笔下的阿 Q 愚昧落后，逆来顺受。被人打了，他振振有词：“儿子打老子”；穷得揭不开锅，却说什么“我们先前——比你阔多了！”癞疮疤被人奚落，他竟答道：“你还不配”，甚至临到被砍头，嘴还要硬“二十年后又是一条好汉！”这就是阿 Q，他不得不借自欺欺人的所谓“精神胜利法”过活。鲁迅通过这个人物表现了辛亥革命以后江南农民的一种普遍的病态心理。但“精神胜利法”又不是那些农民所独有，在当时，市民、知识分子、民族资产阶级以至大资产阶级也苟活在“精神胜利法”中，因而，阿 Q 这个形象又揭露了中国“国民性”的弱点。典型具有概括性，但这种概括又不是抽象的，而要用鲜明的个性表现出来。现实中的人都各具特点。不同的生活环境、生活经历和学识修养会造成思想感情、兴趣爱好、习惯、秉性以至仪表风度的差异。没有个性的人是灰色的，没有活力，文学中的典型人物也是如此。所以，作家在典型人物的塑造中往往特别注重个性的刻画，以鲜明、生动、突出的个性反映某一阶层或某一类人的某些共性，从而揭示出社会生活的某些本质和规律。

一段时期以来，人们常把典型人物的共性理解为阶级性。

其实典型的共性可以是阶级性，又未必仅仅局限于阶级性。就像阿 Q，他的身上固然表现了农民阶级的某些阶级属性，但同时也表现了其他阶级或阶层人物的某些共同精神特征。仅从阶级性的角度看待典型人物的共性过于简单，往往难以充分把握典型人物的内在意义。

文学作品中的典型人物往往又和典型环境联系在一起。典型环境是环绕典型人物的生活环境，诸如特定的时代背景、活动场所、社会关系、文化传统等等。人物是典型的，环境也必须是典型的。人的思想、行为都来源于现实生活。如果描写一个锐意进取的改革家，周围的景和人都是晚清时代的，到处青砖瓦房，长袍马褂，人人头上吊颗辫子，岂不成了笑话！人们不禁要问，这样的年代，能出现这样的人物吗？典型环境是典型人物的生存依据，又服务于典型人物的塑造。

文学作品中有一般的形象，也有典型人物。那么典型人物与一般形象的区别何在？简单地说，就是典型人物比一般的形象更鲜明，更完美，更有代表性。每部文学作品都有形象，但不一定每部作品都有典型。像《阿 Q 正传》中形象不下几十个，真能称得上典型人物的，也只有阿 Q 等少数几人。作品中的一般形象往往起着烘托典型人物的作用。作家塑造典型人物需要对社会有深刻的洞察力，要调动起全部的生活积累和艺术经验。具有典型人物的作

品是优秀的作品，因此，是否成功地塑造出了典型人物又成为衡量一部作品  
优劣得失的重要标准。

## 5. 点石成金 ——谈题材

什么是题材？说到题材，人们很容易想到这样一些词，如工业题材、农业题材、军事题材、历史题材，诸如此类。这是题材的一种用法，是对文学作品的表现范围加以类分。但作为文学作品内容构成要素的题材不是这种意思，它是指作家根据自己的创作意图描写在作品中的一组或多组生活事件。让我们看看《白毛女》。这是一个表现农村青年女子悲惨遭遇的故事。在剧中，喜儿被地主逼迫逃进深山，靠野菜和庙中的供果维生。天长日久，头发全变成白的。八路军进村以后，发现了她的踪迹，才把她解救出来。喜儿受辱、出逃、忍饥挨饿、被救，这一系列相互联系的生活事件，便是《白毛女》的题材。

文学作品的题材是在生活素材的基础上形成的。作家在创作之初，一般都有相当的生活积累。但在进行认真的构思之前，那些活跃在他心中的人物、事件，情感相对来说还是很粗糙零乱的。从生活中得来的感觉、印象不能一股脑地堆到作品中，所以对生活素材要经过筛选和提炼。《白毛女》从素材到题材就经过了这样一个过程。作者曾谈到，《白毛女》最早的素材，是流传在晋察冀边区的“白毛仙姑”故事。八路军解放了一个村子，那里的群众中都传说村头奶奶庙里有个白毛仙姑，经常在夜间出没，人们每逢初一、十五都要给她上供，供品次日清晨便不见了。为了弄清事情真相，村干部和民兵亲自到庙里跟踪追寻。原来所谓白毛仙姑是本村早年出逃的一位老佃户的女儿。9年前，一个恶霸地主借讨租为名逼死了她的父亲，又将她奸污。她被一个好心的老佣人放走，逃进深山，生下孩子，靠野菜和庙里的供果维生。日久天长，头发全变成了白的。这件事传到延安，引起不少文艺工作者的兴趣。不过怎样来写这件事？人们的看法并不统一。按照一般的理解，这种有传奇色彩的素材很容易加工成神怪故事，也有人认为可以据此写成“破除迷信”的小说。但作者没有这样处理。他看到了这个故事中所包含的更深层的社会意义。在构思中，作者舍弃了那些含有封建迷信色彩和宿命意义的情节，着重突出阶级压迫和共产党八路军给穷苦百姓带来新生。经过这样的处理，《白毛女》展示了高度的思想光辉，它表明“旧社会把人变成鬼，新社会把鬼变成人。”

《白毛女》的创作过程表明，文学作品的题材，不是原始状态的东西。作者怎样处理生活素材受到他的思想感情、艺术趣味、社会理想的支配，因此，题材中融入了作者的生活态度和思想感情。茅盾曾说，“生活经验的素材要经过综合、改造、发展这样的一系列加工，然后才能成为作品的题材”，这也表明与素材相比，题材是更成熟化，更艺术化了的东西。

创作实践表明，作家选择怎样的题材，往往受到自身生活实践的制约。人们只能从自己最熟悉的生活中选取生活材料，也只有当他对生活的熟悉达到相当深刻的程度，才能判断出哪些生活材料最有价值。恩格斯曾赞誉法国作家巴尔扎克的“伟大作品是对上流社会必然崩溃的一曲无尽的挽歌”，因为巴尔扎克钻进了上流社会的里层，熟知那些虚伪、贪婪、毫无廉耻的人物。相反，如果对生活缺乏透彻的了解，作者在对题材的处理中就会遇到困难。俄国作家冈察洛夫在一篇题为《迟做总比不做好》的文章中谈到，有人建议他写长篇小说，可“我不能，我不会啊！在我本人心中没有诞生和没有成熟

的东西，我没有看见、没有观察到、没有深切关怀的东西，是我的笔杆接近不了的啊！”只有当作家对生活的了解到了一种近乎烂熟的程度，从生活的素材中看出了代表他自己思想情感趋向的内在意义，他对题材的处理才能得心应手，圆熟自如，才有真情实感。

作家通过描写在作品中的人物、事件表达自己的思想感情，因此题材又是为作品的主题服务的。

## 6. 文以传意

### ——主题

“文以传意”，这“意”便是文学作品的主题。杜甫的《三吏》、《三别》反映了战乱给百姓带来的痛苦；鲁迅的《狂人日记》揭示了封建礼教对民众的精神摧残；魏巍的《谁是最可爱的人》表现了志愿军战士的高尚品德。有人可能以为，主题就是那么干巴巴的几句话，其实不然，主题是具体的，是从作品中描绘的全部生活现象中形象地显示出来的。

作家在创作之初，总有一个大致的想法，写什么？如何写？有时这样想法还很明确，但即使是再明确的想法，也还不能称做主题。这不仅是因为没有和具体形象结合起来的想法还谈不上有文学性，而且因为创造设想总是随着创作的实际进程而有所改变。主题形成的过程老舍先生有过生动的描写。在《我怎样写〈骆驼祥子〉》一文中，他说：“记得是在民国二十五年春天吧，山大的一位朋友跟我闲谈，随便的谈到他在北平时曾用过一个车夫。这个车夫自己买了车，又卖掉，如此三起三落，到末了还是受穷。听了这几句简单的叙述，我当时就说：‘这颇可以写一篇小说。’”老舍这时的想法大致就是创作设想。接下来的工作却是大量的。从春到夏，他一直在盘算，怎样才能把这一点想法扩展为一篇小说？他开始了解骆驼祥子的生活习惯；他设想过好多种类的车夫，好给祥子一个确定的特征。他又设想除了祥子外，还要写到其他车夫，还要写车主，写拉到的客人，这样他就把车夫的社会扩大了。有了具体的人，有了人与社会的联系，但老舍仍感到不易把祥子写好，于是他进一步去熟悉车夫的生活。不仅观察他们的服饰、面貌，而且观察言语、姿态，他更注意对他们内心的体验。“由二十五年春天到夏天，我入了迷似的去搜集材料，把祥子的生活与相貌变换过不知多少次——材料变了，人也就随着变。”祥子的形象在老舍的心中充实丰满起来大约是在半年之后，只是在这时，他才最终确定，他写祥子是要写出个“劳苦社会”。老舍写作《骆驼祥子》又用了半年之久。这其中，祥子的形象又有了不少变化。《骆驼祥子》通过祥子的形象揭示了社会的黑暗和下层劳动群众的悲惨命运，不难看出，这一主题的意义已远远超出了作者写一个车夫三起三落命运的原始创作设想。

老舍的创作实践表明，文学作品的主题不是凭空产生的。按照高尔基的说法，主题是“生活暗示给他的”。社会生活中的一些人物、事件吸引了作家，使作家为之激动，作家通过仔细的观察、体验、研究、分析之后，从中感受到某种意义，理出了一个较为明晰的思想，并用形象将他表现出来，这时，主题才真正出现。老舍的创作实践还表明，作家的构思和写作过程，同时也就是主题的深化过程。而这种深化是建立在对生活素材的选择、提炼、概括、加工基础上的。

每部作品都有自己的主题，但那些长篇的、内容比较复杂的作品常常又不止有一个，而有两个以至多个主题。有多个主题的作品通常又以某个主题为中心，这个处于中心地位的主题又被称为基本主题或正主题。其他主题是副主题，副主题从属于基本主题，又有相对的独立性。列夫·托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》在旧俄国由封建农奴制向资本主义制度转变的大背景下平行地安排了两条线索，相应地也形成了两个主题。一个是安娜的爱情悲剧，一个是列文在农村进行的改良。前者表现上流社会的虚伪和腐败，后者展现农

村的落后和衰弱。后者是对前者的补充和反衬，为前者服务，这样，沙皇统治下的俄国社会的黑暗就被揭示得更充分。

## 7. 疏密相间、匠心独运

### ——结构

结构是文学作品诸多构成要素的内在联系方式。作家有了深厚的生活积累，就要对已有的生活素材进行精心的选择，并将经过选择的素材按照一定的规则，组合成为一个统一和谐的整体。例如，在叙事类作品中，人物如何安排、场景如何取舍、情节如何设置、人物与人物形成怎样的关系、如何进行连接、强调什么、省略什么、哪里虚写、哪里实写，以及如何开头结尾等等，这些都属于结构问题。组合生活材料，就是把结构用作一种艺术表现手段，独特的剪裁、连接、谋篇布局，是作品结构的外在表现形态。一部作品各部分之间井井有条，丝丝入扣，人物、事件众多而不杂乱，便可以认为这部作品在结构方面取得了成功。我国清代戏剧家李渔曾把结构艺术作品比做“工师之建宅”，工程师建筑房屋必须合理筹划，“何处建厅，何处开户，栋需何材，梁需何材，必俟成局了然，始可挥斤运斧”，因此完美的艺术结构也是作家独具匠心富于创造性的艺术构思的具体体现。

文学作品的结构从来都因人而异。这不仅是由于生活本身具有极大的丰富性，而且由于作家都有不同的创作观念和创作习惯。鲁迅的小说和老舍的小说在结构方式上就很不相同，即使是同一个作家，在不同时期的作品中，取材范围和角度、人物的表现方式、段落的划分、章节的安排也千差万别。常见的结构方式有纵向结构、横向结构、散点结构、网状结构、心理时间结构、多条线索交叉结构、连环式结构、包孕式结构等等。我国早期的小说就多采用纵向连环式结构。一个人物引出另一个人物，一个事件引发另一个事件，人物和事件环环相扣，滚动式发展，随时有新的加入，随时也有旧的被排斥在描写范围之外。到了明清时期，我国的小说以章回体为主。一章一回集中表现一个事件，事件与事件之间有或隐或显的联系，又可以独立成篇。这时，贯穿整部作品的中心人物已开始出现，但从作品的整体结构方式看，仍保留有明显的“滚动”痕迹。《三国演义》中，曹操、刘备、诸葛亮是主要人物，而围绕他们的那些次要人物则根据情节的发展而有所变化、增减。欧洲古典小说惯用网状结构。人物众多，每个人物犹如网上的一个结点，人物与人物之间的关系错综复杂，主要人物与次要人物相比，其差别主要在于联系的普遍和深刻程度，次要人物也可以贯穿全篇始终。在现代小说中，心理时间结构运用得越来越广泛。例如法国作家普鲁斯特的《追忆逝水年华》，全书都是“我”对往昔时光的追忆。“我”的一生在追忆中展开，但一件件往事的发生已不再具有现实的逻辑顺序，它是“想到哪写到哪”的，也就是说事件按照它在作家心理上的发生顺序排列。这种结构使作品的内容具有很大的随意性和跳跃性。上述情况表明，文学作品结构的差异，除了受作家主观因素的制约，还受到时代风尚、民族文化传统等因素的影响。从总的发展趋向上看，现代小说的结构日趋复杂，日积月累的尝试使作家的艺术表现手段多样、丰富，因此复杂化的趋向符合文学发展的客观规律。

结构方式是多样的，但结构原则又不是无矩可循。概而言之，主要是：结构要服从表现主题的需要，即要根据主题的要求来对作品内容进行合理剪裁；要有助于刻画人物性格，恰当地安排人物关系，准确地展示人物心理活动，巧妙地组织矛盾冲突；要符合生活的逻辑；最后，要使作品和谐连贯、完整统一。

## 8. 文学分类

### ——体裁

文学体裁也称文学样式。各类文学作品在长期的发展过程中不断完善，逐步形成了各自的特点，能够彼此区分开来，就出现了体裁的差别。

“体有万殊，物无一量。纷坛挥洒，形难为状。”这是魏晋时期的文论家陆机在《文赋》中，对文学体裁的描述。他正确地看到了文学体裁的多样性，但说“形难为状”，又未免对体裁分类的可能性过于悲观。其实文体分类的工作很早就有人在做了。在我国，诗歌与散文是最早出现的两种文学体裁，因此将文学分为韵文和散文两大类是我国古代传统的体裁分类法。六朝时期又有“文”与“笔”之说，有韵的作品称“文”，无韵的作品称“笔”，也即所谓“两分法”。在西方，从亚里士多德到别林斯基，对文学一般采用“三分法”，即根据人物塑造与结构形式的不同，将作品的体裁分为叙事类、抒情类、戏剧类三种类型。随着文学的繁荣和文学样式的不断发展，无论是两分法还是三分法都不足以概括日益多样化的现代文学体裁的特点。因此，我国现代文体分类一般采用“四分法”，即将文学分为诗歌、小说、散文、戏剧四大类。这种分类方法吸收了西方文体分类的某些长处，又考虑到我国文学体裁的现状和历史特点。

不同的文学体裁有不同的审美特征、结构形态和语言表达方式。诗歌具有强烈的感情和丰富的想象。郭沫若说“诗的本职专在抒情”，“诗是强烈的情感之录音”。此外，诗歌还要有意境美，做到情景交融。鲜明的节奏和韵律也是诗歌区别于其他文学体裁的显著特征。散文题材广泛，一人一事，一山一水，一虫一鸟，都是散文的材料。形式灵活，可叙述，可议论，可描写，可抒情，也可兼而有之，不拘一格。它不像诗歌讲究韵律，不像戏剧少不了冲突，但必须做到构思精巧，短小精悍，形散神聚。小说是以刻画人物见长的文学形式，有完整复杂的情节。场面宏大，描写细致，具有较大的思维空间和包容性是它的特点。作为文学体裁的戏剧主要是指戏剧文学，也就是常说的剧本。剧本可供阅读，又是为演出而创作的，所以文学和戏剧两者的特征兼而有之。剧本通常也以写人为主，但受演出时间的限制，人物、事件、时间、场景都高度集中。有冲突才有“戏”，所以强烈而尖锐的戏剧冲突是剧本的灵魂。为演出的需要，剧本一般还划分为场、幕。每一场一幕中，情节的发展相对完整。剧本的语言也很有特色，不仅应是特别个性化的，还要接近口语。

在“四分法”的基础上，每种文学体裁的内部还可以进一步划分。例如诗歌又可分为叙事诗、抒情诗、格律诗、自由体诗、民歌；散文可分为叙事性散文、抒情散文、传记文学、寓言、杂文、游记、童话、报告文学等；小说依其篇幅有长篇小说、中篇小说、短篇小说；依其语言有文言小说、白话小说；依其形式有日记体小说、章回小说、书信体小说；依其题材有侦探小说、科幻小说、武侠小说、历史小说、战争小说；依其叙述方式又有第一人称、第三人称小说。戏剧的分类也很复杂，根据不同的标准，可划分为悲剧、喜剧、正剧、话剧、舞剧、歌剧、多幕剧、独幕剧、京剧、越剧、川剧、豫剧、粤剧……如此等等。

文学体裁一经形成，就相对固定，但又不是一成不变的。不同的体裁在发展过程中往往相互影响，相互吸收，从而形成交汇或相融。例如近代出现

的散文诗就属于这种情况。此外，随着创作的发展，还会出现新的文学体裁，如电影文学，电视小说。体裁多样化是文学繁荣的重要标志。

## 9. 人物性格发展史

### ——谈情节

情节是叙事类文学作品特有的一种表现手段。小说、戏剧、叙事诗中都少不了情节。情节安排得巧妙，曲折离奇，作品就有吸引力。《儒林外史》第三回中有“范进中举”一段。范进一介书生，家贫如洗。他做了一生的登科及第梦，却考了20次，年过五旬，一次也没考上。这年，他又向岳父胡屠户要钱进乡赶考，不想被骂了个狗血喷头。可就在这次，他吉星高照，中了个举人。范进一时高兴，气噎胸中，竟疯了。情急之中，还是胡屠户来得痛快，一巴掌打下去，范进这才回过神来。这段情节十分生动，人物命运一波三折，令人百读不厌。

社会生活中的矛盾冲突，是构成文学作品情节的基础。生活中的矛盾一般都经历了发生、发展、激化、最后解决的全过程，因此情节一般也由开端、发展、高潮、结局构成。就像在“范进中举”一段中，范进屡试不中是开端，开端的作用在于预示矛盾冲突的性质及其发展方向；向岳父要钱被骂是发展，在发展阶段，事件向多方面展开，矛盾逐步激化，接近激烈；喜而致疯是高潮，高潮是情节中最关键、最精采的部分，也是情节发生重大转折的地方；挨打苏醒是结局。在结局中，矛盾冲突得到最终解决，人物的性格和作品的思想得到充分体现。

表面看来，情节如何安排似乎是随意的，故事都有编的成份。但实际上，情节的安排和情节的发展都和作品中的人物性格特征直接相关。范进听到中举以后高兴得疯了，这种情况在现实中并不多见。想想他中举之前所受的挫折和侮辱，想想这一来他日后生活将发生的巨大变化，有这种表现不又是很自然的吗？悲极而喜，喜极而悲，这是事物合乎逻辑的发展。长期受压抑使范进的心理变得极度脆弱，经不起情感的起伏迭宕，所以情节发展到发疯一段，根本原因还在于，在他的性格中早就种下了悲剧的种子。

人物性格的发展是情节发展的依据，情节就必须按照人物性格的发展的逻辑来安排。前苏联作家法捷耶夫曾经谈到在创作中经常出现情节并不随意听任作家摆布的情况。例如在《毁灭》中，他塑造了一个革命队伍中的逃兵——美狄克的形象。最初他设想让美狄克自杀，但当他依据美狄克的性格一步步写下去；逐渐发现，自杀的情节根本无法出现，美狄克正是由于怯懦才逃离了革命队伍，他又哪来的勇气自杀？作者开始相信，他不能也不应该自杀。最终，人物性格发展的自身逻辑推动作者改变了原来的构思。

人物性格的发展支配着情节的发展，但在另一方面，人物的性格也只能在情节的发展中才能显露出来，因此，情节也不是完全被动的。在《红楼梦》中，“身为下贱”的晴雯的那种反抗精神就是通过“补裘”、“撕扇”、“反抄检”等情节表现的。凤姐“明是一盆火，暗是一把刀”，之所以人们觉得她奸刁狡诈，也是由于有“协理宁国府”、“弄权铁槛寺”、“逼死尤二姐”的情节。情节展示人物的行为和心理，暴露人和人之间的矛盾和冲突。随着情节的展开，人物的个性越来越鲜明，所以高尔基说，情节是“某种性格、典型的构成历史”。

## 10. 质与文

### ——文学的内容与形式

“质”与“文”对应起来用，最早可见于《论语》，当初孔子是用来评论人。《论语·雍也》：“子曰：质胜于文则野，文胜质则史。文质彬彬，然后君子。”意思是说质朴多于文彩，就未免粗野；文彩多于质朴，又未免虚浮。文彩和质朴两者适当，才是个君子。这是孔子为君子立的行为标准。文如其人。人的精神气质反映在文章中，因此将评价人的概念引伸来评论文章是很自然的。墨子、韩非子已有此意。汉代杨雄以此评论宋玉、枚乘等人的辞赋，目光转向文学。到了晋代，刘勰所谈的“质”与“文”的关系更是专就文学作品而言了。古人谈文学作品对所说的“质”，通常指文学作品中的“理”、“志”、“情”；“文”则指文彩。因此这里所说的“质”与“文”，实际上相当于人们今天所说的文学的内容与形式。

一部文学作品无论其篇幅长短、题材大小，总是包含内容与形式两个方面。例如陶渊明的《归田闲居·其三》：“种豆南山下，草盛豆苗稀。晨兴理荒秽，带月荷锄归。道狭草木长，夕露沾我衣；衣沾不足惜，但使愿无违。”诗歌描绘了一幅恬静淡美的农耕画。诗人终日劳作，披星而出，戴月而归，生活虽然艰苦，但在大自然的怀抱中，在自由自在的生存方式中，他却感到惬意，一派悠闲自得。陶渊明曾经当过县令，因不愿为五斗米折腰而辞官归隐。从他对隐居躬耕生活的诗意描写中，不难感受到诗人不违自己志愿，不与世俗同流合污的人生态度。这就是这首诗的内容。文学作品的内容，包括反映在作品中的社会生活以及作者的上观评价，又可具体化为题材、主题、情节和人物。文学作品的形式，是指为表现内容服务的结构、语言、韵律、体裁等。在上述陶渊明的诗中采用了五言格律诗体，用归字韵，语言质朴富于形象并带寓意，这就是它的形式。

文学内容和形式两方面的因素是相互依存不可缺的。没有形式的内容和没有内容的形式实际上都不存在。一定的内容必须借助一定的形式来表达，一定的形式表达一定的内容，所以古人说“文犹质也，质犹文也”。但在内容和形式两者中，内容又居于主导地位。作家艺术家总是在实践中先捕捉到了某种生活形象，深切地了解了它的意义，并有了某种感受，才进一步考虑如何将自己的艺术感受表达出来。这也即所谓“先质而后文”，“文为质饰”。当然，不能否认当作家感受到了某些生活的内容，这些内容实际上已经具备了某种形式，因而内容的形成过程同时也就是形式形成的过程。不过在完成表达也就是在写出作品之前，这种形式还是很初步的，它需要在表达的过程中完善化。

文学的内容和形式存在着深刻的内在联系，可以相对独立地分别对其进行分析，却不能人为地将之割裂，文学是内容与形式的统一体。内容和形式相互联系义相互促进。充实的内容和完美的形式相互协调融合，才能保证作品具有思想深度和审美光辉。所以古人又说，要“华实相胜”，既不“质胜于文”，又不“以辞害意”。

## 11. 神与物游 ——谈形象思维

文艺创作是不同于自然科学和社会科学的创造性活动。两者的区别不仅表现在劳动成果的形态上，也表现在它们的思维过程中。比如一棵竹子，自然科学家对它进行研究，所关心的是它的习性、生长过程、构造特点、用途。研究的成果要用概念化的语言表述出来。作家的兴趣在另一方面。他看重竹子的表现形态，着意开掘竹子所象征的人的精神气质。画家画竹，大约经过这样的过程：园中之竹——一眼中之竹——胸中之竹——笔下之竹。从思维的角度讲，园中之竹是客观物象，眼中之竹是直觉的印象，胸中之竹已包含了作家的主观态度和情感色彩，是审美意象，笔下之竹是对审美意象的艺术表达，也即所谓艺术形象了。在艺术创作的过程中，竹子从客观物象到艺术形象，中间经过几重环节，但无论在哪一个环节，作家的思维都是具体的。这种运用具体形象进行的思维，就叫做形象思维。

形象思维也叫艺术思维，是一切艺术活动普遍运用的思维方式。早在古希腊，亚里士多德就发现了形象思维与抽象思维的区别。他指出想象和判断是不同的思维方式。我国古人对艺术思维的特点也有过许多论述。晋代陆机说艺术构思中，作家的思绪极为活跃，“精鹜八极，心游万仞”，于是“情瞳眈而弥鲜，物昭晰而互进”，情思物象相互联系，相互促进，共同发展。刘勰也谈到在“神思”即艺术思维中作者“神与物游”，思维与形象不能分离。最早对形象思维进行系统阐述的是俄国文艺理论家别林斯基。他说：“诗人用形象思维，他不证明真理，却显示真理。”时间在19世纪末。本世纪30年代以后，前苏联文艺界普遍采用了形象思维概念。建国后，我国文学界也多次展开对形象思维问题的讨论。1965年，毛泽东在给陈毅的一封信中说，“诗要用形象思维”，肯定了形象思维的提法。但在我国，形象思维受到高度重视和普遍认可，还是进入社会主义建设新时期以后的事。

已有的研究成果表明，形象思维的主要特征是形象性、借助想象、充满情感。形象思维结合形象进行，这种情况从画家画竹的过程已可见一斑。在文学创作中，情况也是如此。我国作家周克芹说他写《许茂和他的女儿们》最初是接触到许多熟悉的人物，他们的音容笑貌和生活经历引起作者对童年的回忆和“现实的更贴近的生活”的思考。由于有了这些回忆与思考，作者突然感到内心中一个个人物活了起来。勤劳、善良又有些缺点的许老汉，纯真又懦弱的四姑娘，正直、坚韧的金东水，接连浮现在脑海，经过一段时间的孕育，人物间的关系日渐明显，个性呼之欲出，几乎没写提纲，作家就直接进入了创作过程。“我完完全全地参与进去，我的感受在这些人们身上找到了归宿”。由于有了这些活跃的形象，《许茂和他的女儿们》很快便创作出来。周克芹的经验之谈表明，形象贯穿在艺术思维的全过程。想象作为一种心理活动方式，一般人都具有。在科学家那里，想象只是触发抽象思维的契机，文学家却直接用来构筑自己的艺术大厦。艺术的想象主要是形象的联想与幻想。托尔斯泰创作《复活》，素材是朋友给他讲的一个简单故事。作者依据这个简单的故事，在想象中创造了聂赫留朵夫、玛斯洛娃等人物。为了人物的生动真实，他甚至想象了玛斯洛娃被遗弃后想自杀却感到胎儿在转动的细节，以及聂赫留朵夫在法庭上与玛斯洛娃再次相逢而引起的强烈情感冲突和赎罪心理。想象，按照高尔基的说法，可以补充和发现现实链条中不

足的或没有发现的环节。幻想是作家思维高度活跃出现的一种状态。在这种状态下，作者的思维从现实中溢出，飞向遥远的彼岸世界。李白作有《梦游天姥吟留别》，诗中充满奇丽的幻想。写此诗前李白从未去过天姥山，只是“梦游”，这首诗还是成为千古绝唱。

形象思维的过程始终伴随强烈的感情活动。许多作家都谈到创作中往往情感激荡，不能自己。巴金写《家》的时候，仿佛在跟一些人一同受苦，一同在魔爪下挣扎，他陪着那些可爱的年轻生命欢乐，也陪着他们哀哭。法国作家福楼拜写到包法利夫人服毒自杀，好像自己尝到了砒霜的味道，几天吃不下饭，连续两次呕吐，情感参与形象思维是一种复杂的心理过程，创作中最常见的，又有以下几种方式：作为一种动力，推动和强化形象思维；作为一种主观态度，制约着形象思维；作为艺术的内容直接成为思维的实体，这种情况在抒情性作品中尤为明显。“弃我去者，昨日之日不可留，乱我心者，今日之日多烦忧。长风万里送秋雁，对此可以酣高楼。”“国破山河在，城春草木深，感时花溅泪，恨别鸟惊心。烽火连三月，家书抵万金。白头搔更短，浑欲不胜簪。”这些作品中的形象本身就是情感形象，离开了情感，形象思维便无法进行。

值得提出的是，有人认为形象思维缺乏逻辑，因为它是情感性的、想象的。其实这是一种误解。形象思维同样具有逻辑性，只不过它不用抽象思维惯用的那种逻辑推理，而遵循生活发展和性格发展的必然趋势。唐人张若虚作《春江花月夜》，开首四句“春江潮水连海平，海上明月共潮生。湘能随波千万里，何处春江无月明？”这四句诗中，前三句写景，生动地展现了月光辉映下一江春水微波荡漾的秀美景色，把人带到一个清幽的世界。在这里，诗人显然用了形象思维。最后一句也有形象性，但主要是写作者的联想，其中不无余味深长的感慨。在具体的形象上又有感情的升华和理智的思考。虽然在这里我们看不到三段论式的推理，但由眼前的春江明月联想到天下的春江无处于映照着明月，不是也很符合想象的规律和生活的要实吗？形象思维作为人类思维方式中的一种特殊形式，同样是要透过表象达到对生活的深层认识。

## 12. 鲁滨逊是怎样塑造出来的 ——谈典型化

鲁滨逊的名字人们并不陌生，这是英国作家笛福笔下的一个人物。他是怎样塑造出来的？写《鲁滨逊漂流记》时，笛福已近六旬。一天，他偶然在杂志上看到一篇特写，一位名叫亚历山大·塞尔党的苏格兰水手因与船长发生争吵，被抛置在大海中的一个荒岛上。他在完全与世隔绝的孤岛上独自生活了4年，变成了一个忘记人类语言的野人。后来，一位航海家发现了她，把他带回英国。这件事引起了笛福的极大兴趣，于是便开始以塞尔党为原型进行创作。写作时，笛福并没有拘泥于原作，而是根据自己的理解，进行了再创造。塞尔党是个消极被动的人。初上岛时心情忧郁、恐惧，甚至想到自杀。只是在饿得不能忍耐时才去猎取食物，后来习惯了，情绪才稳定下来。小说中的鲁滨逊却大相径庭。他是个种植园主和商人。经商途中遇风浪船被打烂，漂流上岛。岛上的环境虽然艰苦，他却始终抱着乐观的态度。他以渔猎为生，利用自己的知识和技能创造了舒适的生活环境。孤独不仅没有使他消沉，反而使他感受到了独自占有的乐趣。特别是他在岛上还救了一个土著，并用基督教对他进行“开化”。笛福生活的年代正是英国殖民者向外大肆扩张的时期，鲁滨逊的身上体现了早期资产者的那种积极生活态度和开拓精神。塞尔党的故事早已被人淡忘，《鲁滨逊漂流记》却历久靡新，世世相传。为什么？其中经过了艺术典型化的过程。

典型化是塑造典型人物的重要手段。从笛福的创作经历可以看出，在典型化的过程中，作家要从现实生活中选取素材，经过充分的思考和酝酿，再经过提炼、概括、集中、想象，使之成为具有高度概括性和很强审美效果的艺术形象。个性化和概括化是典型化过程中的两个中心环节。生活素材只有经过个性化的处理才能完成向艺术的转化。作家必须紧紧抓住人物独特的个性特征，用栩栩如生的语言把它刻画出来。只有个性化的处理还不够，还要有概括。与通常的理解不同，艺术的概括不像数学那样从具体的实物中抽象出1、2、3这样枯燥的数字，相反，概括恰恰是把具体的东西集中融合到一起，让它更鲜明突出，因此个性化和概括化又是一体的过程。

从古今中外作家们的创作经验来看，典型化的具体方法不外乎两种。一种如鲁迅所说的，叫“杂取种种人，合成一个”。李准笔下的李双双据说有6个生活原型，她们之中有的大公无私，有的坚持原则，有的勇于斗争，有的乐于接受新生事物，作者把这6位妇女的可贵品质集中到一个人身上，塑造出李双双这个泼辣、爽直、无私、无畏的新型农村妇女形象。另一种方法是以生活中的某个人物做基础，又不受他的生活经历限制，适当吸取其他素材，鲁滨逊正是用这种方法塑造出来的。

在典型化过程中，想象和虚构具有特殊的作用。作家笔下的艺术形象不能等同于生活原型，怎样才能使人物形象更鲜明突出？怎样才能使人物性格更充实，丰满？这就需要想象和虚构。想象和虚构同样是典型化常用的艺术手段。

### 13. 燕山雪花大如席

#### ——夸张

李白《北风行》诗中有“燕山雪花大如席，片片吹落轩辕台”之句。幽州地处华北，冬季北风怒号，大雪纷飞。可“雪花大如席”有谁见过？事实上不存在的，诗人偏偏要这样写，而且写得活灵活现，不由你不信，这就是艺术夸张。

夸张是文学创作中的一种常用表现手法。从文学反映生活的特点来看，它是允许有虚构和变形的。简单地对生活进行机械的摹写往往使作品显得平淡。艺术贵在新奇，要在于意中，又出乎意外，适当的夸张正可以产生这种效果。比如愁思百结怎样写？用“多”、用“深”当然都可以，又显得太一般。“白发三千丈，缘愁似个长”，李白的这一句却不同凡响。白发三千丈已是夸张，以白发喻愁，愁也三千丈更是夸张。只此一句，李白仕途不济、怀才不遇的凄苦心境就充分表达了出来。同是写愁，南唐后主李煜的写法也别具一格。李煜作为亡国之君被囚在江南，北望中原，不堪回首。“雕栏玉砌应犹在，只是朱颜改。”他的愁不可谓不深。但“问君能有几多愁，恰似一江春水向东流”却是夸张。而恰恰是这种夸张才把他的懊悔之情表露得更加深切。人们称赞李白与李煜诗词的艺术感染力，不能不说这种艺术感染力很大程度上来源于他们对夸张手法的成功运用。

在艺术创作中，夸张的手法得到大量运用，但优秀的作家艺术家都懂得夸张并非无矩可循，可以随意为之。从根本上说，夸张是对描写对象最富特色的形态或特征的夸大、强调，因此，这就涉及对描写对象特点的准确认识和把握。《喜剧世界》1994年第12期上有一幅演员江珊的漫画。画中江珊的面部已严重变形。但画家刻意突出了江珊的嘴部特征，所以读者一眼就能认出，这就是那位清纯可爱的江珊。如果画家没有抓住嘴部的特征而去突出了其他部位，结果如何就难以预料了。同样，在文学作品中作者的夸张也必须抓住特点。比如写人物，这特点可以是容貌方面的，也可以是性格方面的。

《三国演义》中写诸葛亮“借东风”就是对他足智多谋性格特征的发挥。

除抓住描写对象的特点而外，夸张还必须符合生活的逻辑。鲁迅曾经评论说“燕山雪花大如席”虽是过甚其辞，毕竟燕山还下雪，因此尽管是夸张，还可信。如果改成广州雪花大如席，那就成了笑话。夸张要奇而不失其真，这就有个逻辑问题。

作家的创作渗透着自己的情感态度。省略什么突出什么往往反映着他的情感评价。他愿意看到自己喜爱的东西得到张扬，希望自己的独特感受以不同寻常的方式得到反映，他把自己的理解以变异的形式外化为艺术形象，从这个意义上说夸张显露着作家的情感趋向。

## 14. 托物兴辞

### ——象征

象征即用某种符号指代某种事物或某种现象。在人类生活中，象征比比皆是，语言就是一种象征系统。象征也是文学常用的艺术表现手段。南宋诗人陆游写过一首《咏梅》。“驿外断桥边，寂寞开无主。已是黄昏独自愁，更著风和雨。无意苦争春，一任群芳妒。零落成泥碾作尘，只有香如故。”这首诗赞美了梅花美艳、芬芳、孤高的品格。荒凉的驿站边，断桥旁，一束野梅独自开放。它无意与群芳争艳，也不理睬旁人的白眼。落日黄昏，风紧雨急，梅花倍受摧残。但即使是花残叶落，任人践踏，依然散发着芬香。陆游写这首诗绝不是偶然的。他生活的年代，金兵南侵，占据了中原大片土地。南宋朝廷笼罩着一片失败主义情绪，更有人公开鼓吹投降。陆游有强烈的爱国主义情绪，主张北攻中原，收复失土。但他的主张得不到皇帝的支持，并受到投降派的排挤、打击。虽然政治抱负屡屡受挫，他仍坚持自己的理想，始终不渝。实际上陆游写梅，是以梅自况。他笔下的梅花寄寓了自己的理想和情绪，梅花的品格是作者人格的象征。

象征不同于比喻，在文学作品中，比喻的喻体和被喻体是同时出现的，例如“面若桃花”以桃花比喻年轻女子面容娇美，桃花是喻体，“面”是被喻体。两者都可感可见。象征中的象征物十分鲜明地出现在读者面前，被象征物却隐含在象征物的后面。需要读者去用心体会。在陆游《咏梅》一诗中，被象征的人格就需要读者通过对梅花特征的细心感受来体验，而且还要联系作者的生平和思想。当然，象征物与被象征物的联系又不能过于隐晦。过于隐晦，读者完全无从产生必要的联想，就会造成阅读的困难。被象征物无需在作品中直接出现，所以象征的手法也常常被用来表现那些难以用形象的语言表达的抽象事物，如某种思想观念、品德等等。像顽强的生命力如何去描绘？这就不如用“野火烧不尽，春风吹又生”象征来得更方便。“问君归期未有期，巴山夜雨涨秋池。”“巴山夜雨涨秋池”即是对孤寂、思恋之情充斥胸际那种特定状况的象征。

象征的用法，我国古人早有认识。我国古代诗论中有“比兴”文说，比是比喻，以彼物比此物，兴是“托物兴辞”，大致就是今天所说的象征。古希腊的亚里士多德谈到过“隐喻”，一定意义上也包含象征的意味。

## 15. 杜丽娘能死而复生吗？

——虚构

清代著名戏剧家汤显祖一生创作了大量优秀剧目，其中以“临川四梦”艺术成就最高。“临川四梦”中，《牡丹亭》一出尤得作者偏爱。汤显祖自称“一生四梦，得意处惟在牡丹。”《牡丹亭》又名《还魂记》。剧情大致是南安太守杜宝有一独生女叫杜丽娘。杜丽娘自个幽居闺房，受到封建礼教的严格束缚。一次她在丫环带领下私自到后园游玩，春光明媚，百花争艳，不禁勾动情思。游园归来她卧而成梦，梦见与一手执柳枝的才子相会。梦醒后终日相思，积郁成疾，不幸身亡。杜丽娘的阴魂来到阴间，向阴间的判官讲了自己的遭遇，竟得到判官的同情，放她去寻找情人。杜丽娘的阴魂历经曲折，终于和情人柳梦梅相会。两人情意绵绵，相许为夫妻。在柳梦梅的帮助下，丽娘死而复生，最后两人正式成婚。此剧热情地歌颂了杜丽娘对爱情幸福的执著追求以及强烈的个性解放精神。剧中充满浪漫主义情调，曲词宛转精丽，极富感染力。尤其令人叫绝的是那些奇幻的情节。杜丽娘积郁而死还属平常，可死后阴魂还在和阎王殿中的判官相争，还能四处游荡去会情人，游魂会向情人倾诉，会托形而复活，现实中哪有这样的事？显然，这是作者虚构的。

虚构是常用的艺术表现手段。作家、艺术家在创作中每每用到虚构，是由文学的本性决定的。文学不是对现实的简单摹写。文学形象无论多么真实，也不同于实情实景。作品是在艺术想象中完成的，想象就包含虚构，因此文学也被称做虚构的艺术。虚构的运用涉及文学创作的全过程。它可以是预设某个人物，也可以是预设某个情节，还可以是对人物、情节不够完善或不够精炼的补充。大量的虚构概括起来又可以分为两种情况。一种情况是虚构作品的基本框架，也就是说，整部作品的基本情节是作者想象出来的。《西游记》就属于这种情况。《西游记》中除唐僧实有依据外，其他主要人物都出自作者的想象，而书中的唐僧经历和性格也和唐代的那位高僧玄奘相距很远了。至于孙悟空大闹天宫向如来佛借芭蕉扇；猪八戒子母河洗澡受孕，盘丝洞受惑更是无据可凭。另一种情况是整部作品的框架基本上是真实的，但其中某些部分有虚构。例如《三国演义》，魏、蜀、吴相争实有其事，桃园三结义等情节则史书不载。所以清代学者章学诚说，“唯《三国演义》则七分实事，三分虚构，以致观者往往为所惑乱”。

有趣的是文学的虚构并不是“一虚虚到底”。那些虚构出来的情节、人物，尽管没有什么史料的依据，作者却必须比照真人真事来写，而且往往要下更大的力气，精心刻划，巧于安排。作者之所以如此，也许正在于他意识到这些情节和人物是虚构的。他必须用更细腻生动的描写，使其变得真实可信。艺术的虚构不等于做假，也不容露假，所以古人说，“文有虚神，但需从实处入。”真实的描写使虚构的东西活起来，看上去像实有其事，所以艺术的虚构实际上是“以实而用虚”，“虚实互用”。古人还说，要“虚用而无害于诗”，也就是虚要虚得合情合理，能为读者接受，这也是很有道理的。

## 16. 文自悟中来 ——谈艺术直觉

艺术直觉也有人称之为“顿悟”，是作家或欣赏者对艺术形象及其含义的一种直观把握能力。创作中常有这样的情况，作家接触到某个人物或某一事件，几乎不用经过认真的思考，马上意识到这个人或这件事有很高的艺术价值。屠格涅夫谈到过这种情况。一次他路过莱茵河畔的一座小城，晚上无事可做就去划船。这是个非常美妙的夜晚。躺在船里屠格涅夫什么也不想，一任自己呼吸着温暖的空气，浏览周围的景色。小船从一个不大的火炼场边经过。火炼场的一旁有座两层小楼。一个老太婆从下层的窗子向外张望。上层楼的窗子里又探出一个标致的姑娘的头。这时屠格涅夫突然被某种特别的情绪控制住了。他敏锐地感受到，这个姑娘大有可写！她是怎样一个人？为什么在这个小屋里？她和老太婆是什么关系？他思索着，很快在小船里就构思好一部短篇小说的全部情节。这部小说就是《阿霞》。巴尔扎克也谈到过类似的情况，“某一天晚上，走在街心，或当清晨起身，或在狂欢作乐之际，巧逢一团热火触及这个脑门，这双手，这条舌头，顿时一字唤起一整套意念；从这些意念的滋长、发育和酝酿中，诞生了显露匕首的悲剧，富于色彩的画幅，线条分明的塑像，风趣横生的喜剧。”他甚至说，在这种状态下作家笔下生风，游刃有余，想要什么就有什么，完全忘记了创作的甘苦、分娩的剧痛，感到无尚喜悦。巴尔扎克和屠格涅夫的经验之谈，都表明直觉在创作中普遍存在。

直觉的那种直观洞察力似乎不可思议。它好像是天生的，好像和理性的思维毫不相干。西方的确有人把直觉当做一种本能，法国哲学家柏格森和意大利美学家克罗齐就持这种观点。在他们看来，非理性的本能的直觉甚至比理性的思维处于更高的层次。其实这种观点是站不住脚的。艺术直觉并不神秘。它是在大量艺术实践基础上形成的。作家艺术家由于积累了丰富的艺术经验，就会形成一种熟练而敏锐的艺术感受认知模式。他运用这种感受认知模式去把握对象，因而能在瞬间洞悉形象的内在含义。直觉的洞察力，实际上就是一种经验性的觉察能力。同时它也是一种同类联想能力。一个新的艺术对象可以调动作家全部的生活积累。他会把相似的人物特征、经历、性格赋予这个对象，这样陌生的对象就变得熟悉。直觉产生瞬间的非理性状态有着理性的经验背景，这就是经过深思熟虑蕴藏在内心的那些意识、规则和情感印象。从这种意义上讲，艺术直觉以非理性的形式展示着理性的内容。

在艺术创作中，直觉起着多方面的作用。体验生活阶段，它可以帮助作家迅速抓取有价值的形象；构思阶段，它迅速打开作家的思路，预先探知事物发展的过程和结局；艺术表现阶段，它引导作家以最佳的语言形式将内心的形象生动而贴切地表达出来。艺术直觉的这种特殊功效使许多作家对它都格外青睐。

## 17. 不期而至、突如其来

### ——谈灵感

灵感是一种重要的创作心态。作家常常有这样的感受，一句话或是一个人物很长时间写不好，但突然有一天，好像这句话、这个人物突然从头脑中蹦了出来，几乎不费吹灰之力，他便下笔如神，长期困扰的难题迎刃而解。这就是灵感。关于灵感发生时的情况，我国古人早就有过许多描述。陆机《文赋》称：“感应之会，通塞之纪，来不可遏，去不可止”。唐代李德裕说：“文之为物，自然灵气，惚恍而来，不思而至。”明代谢榛也说：“诗有天机，待时而发，触物而成，虽幽寻苦索，不易得也。”

灵感往往是激活创作思路的重要因素。当作家处于灵感状态时，情感充沛，激情亢奋，感受灵敏而且富于捕捉力。思路敏捷而且四通八达，左右逢源有如神助。想象力异常活跃而丰富，各种记忆被唤起，心念表象纷至沓来。佳句纵横若不可遏，同时，意志、欲望也被勾起，强烈的创作冲动喷薄而出。在灵感状态下，作家完全沉浸在自由想象的欢乐中，精神力量超常发挥，能够迅速直捷地把握事物的特征，因此往往事半功倍。但灵感从不轻易听任作家指使。无论是谁都不能对其招之即来，挥之即去。灵感是可遇而不可强求的，而且一不经意，稍纵即逝。

这些特点给灵感增加了几分神秘色彩。古往今来，关于灵感众说纷坛。有人待不可知论，也有人干脆将灵感归于神灵的魔力。柏拉图就曾声称灵感是“神力凭附”的“狂迷”状态。其实，虽然灵感总是表现为一种突发和意外，却绝不是纯粹偶然现象。重要的在于平日的积累。这种积累可以是有意意识的，也不排除无意识的。曹禺曾说他创作《雷雨》，最初内心只有几个人物，一点想法。但这几个人物和一点想法却是在对当时黑暗社会现实的经年累月的耳濡目染中留在记忆中的。积郁多了，不吐不快，隐藏在内心的人物和想法就活了起来，它们遇机而突然涌现，就带动了整个创作。从曹禺的创作实践中不难看出，在灵感闪现并发挥它的神奇效力之前，有长期的记忆和思索过程的。事前有了大量的积累和长时间的思考，这就好像存储和堆积了大量易燃的干柴。一旦有某种机遇，灵感之火便被点燃。由此看来，我国古人所说“得之在俄顷，积之在平日”，是很有道理的。

灵感被看作一种思维方式，是相当晚近的事。长期以来，人们屡屡谈及灵感，却又把灵感仅仅局限在心理知觉的层次，并不视其为思维形式，一个重要原因，是对灵感的思维过程感到难以把握。显而易见，灵感是有背于逻辑的。灵感发生时，常常表现为逻辑的中断。其次，灵感思维运用哪种材料，经过哪些阶段？也相当模糊。近年来脑科学的发展，为进一步探索灵感的生理基础提供了可能，灵感作为一种思维的状况也日渐明晰。根据许多脑科学家的研究成果，人脑是由众多的神经元组成的。几个或多个神经元的联结，便构成了“思维的大脑神经回路”。神经回路的不同构成方式可以造成不同的思维方式。收敛型的回路可能与抽象思维有关；发散型的回路可能与联想思维有关；假如有的回路突然接通，这便可能与灵通思维有关。

概而言之，灵感思维有以下特点：

（1）运用形象的材料。这是创作灵感的显著特点。作家的灵感往往是表象的突现，即使是创作思路的突然贯通，常常也和对某个人物或某个事件的

认识和把握骤然明确有关。

（2）具有突发性。思维的结果往往不期而至，思维的过程或隐或显，常常不为所觉。

（3）伴随着强烈的情感冲动，并遵循作家比较稳定的情感态度和情感趋势。

（4）认识水平骤然飞跃，逻辑的发展阶段被省略。

（5）相对而言，灵感思维又有不稳定性，并常与抽象思维和形象思维交替进行。

## 18. 黄河之水天上来

### ——谈艺术错觉

李白素有“诗仙”的雅号。他的诗汪洋恣肆，想象力极为丰富。他曾作有乐府《将进酒》一首。诗的开首两句是“君不见黄河之水天上来，奔流到海不复回！”这首诗表现出一种鄙弃世俗、蔑视富贵的傲岸精神，也多少流露了人生短暂、及时行乐的意思。全诗的意思先不去管它，开首两句写得确实不同凡响。“黄河之水天上来”，气势突兀有力。“奔流到海不复回”，形象壮阔而留有余味，这从天而降奔流不息的河水不正是诗人对不舍昼夜逝我而去的光阴的感受吗？但细细一想，又有哪里不对头。黄河之水果真从天而降吗？显然，在现实中这是不可能的。看来李白对黄河产生了错觉。有趣的是这种错觉不止发生在李白一人身上。唐代诗人王之涣在《凉州词》中也写道，“黄河远上白云间”。错觉也不止限于黄河一景。“纷纷暮雪下辕门，风掣红旗冻不翻”，这是岑参对寒风暮雪中的红旗的错觉；“吴楚东南坼，乾坤日夜浮”，这是杜甫对洞庭湖的错觉。说吴楚之地被洞庭割分，这已是错了，说整个天地日月都浮浸在湖中岂不是错上加错？由此看来，错觉在艺术感受中相当普遍。

心理学认为，错觉是对现实事物的歪曲感知。它可以发生在垂直方向，也可以发生在水平方向。在与不同物体的比较中，一样物体的长短、大小也会在人的感觉中产生变异。错觉发生的原因何在？目前并不确知，人们还在深入探讨。但客观环境的影响和主观经验的制约大概是不容忽视的。例如两条长线中的一条短线显得更短，两条更短的线中，同一条短线显得较长。这是客观环境变化导致的感觉变化。错觉是知觉的一种形式，知觉是在经验的基础上进行的，当下的知觉与过去的经验发生矛盾时，过去的经验常诱使当下的知觉向其靠拢。知觉与经验相关，因此错觉也与经验相关。

艺术错觉显然与一般的错觉有着同样的发生机制，但它们之间也存在明显的差异。这种差异的核心是自觉与不自觉。一般的错觉往往是在不自觉的情况下发生的。感觉者的感觉明明错了，还自以为正确。艺术的错觉都很难说是不自觉的。“黄河之水天上来”，以李白的灵气，连这点常识也不知道？真不知道，那倒不可思议。只能说远去的黄河源头在天际线上和白云连成一片，给人的印象好像河水是从天上流下来的。李白看到了这一点，也明知道这是一种错觉，但这种错觉错得人人都能接受，错得有诗意。所以李白明明知道这是错的，还要这样写。从这个意义上说，艺术的错觉是知错犯错。不仅如此，它甚至是将错就错。当作者认识到错觉可以造成奇特的艺术效果，他便会有意识地夸大错觉，甚至在没有错觉的地方也要制造错觉。也就是说，他会自觉地运用错觉去烘托形象，酿造氛围，增强作品的艺术魅力，正是在这种情况下，艺术的错觉成为作家精心培育的一种艺术表现手段。

## 19. 横看成岭侧成峰 ——谈艺术视角

视角即人们观察事物的角度。观察事物总要站在一定的方位，并要找到相应的切入点。或超然全面，或具体细微，这是由观察者和观察对象双方面的条件决定的。但一般人观察事物时所具有的视角并不一定是艺术视角。艺术视角除了表明这是作家艺术家所特有的外，还意味着它遵循某种美学规范，受一定的艺术经验制约。

常见的艺术视角有全方位视角、单一视角、复合视角、主观视角、客观视角几种。其中前三种是从观察者所处的地位来区分的，后两种则依据观察者对待观察对象的不同态度加以区分。传统的小说多用全方位视角。采用这种视角，作者的视野大于作品中每个人物的视野。作者犹如一出戏的总导演。他的意志无所不能，他的眼光无所不在。他预设了人物的结局，他也了解这些人物的过去和现在。他甚至能看透每个人物的隐秘内心世界，而这个世界，人物本身有时也说不清楚。总之，在这种情况下，作者是他笔下人物的上帝。他在冥冥太空任意摆布他们，全然无需解释自己何以具备这种能力。相对于全方位视角，单一视角比较固定。单一视角既可以从“我”的角度写，也可以从“他”的角度写，也有少数作品用第二人称“你”。单一视角是否有更多的局限？这要看怎样理解。从审视角度的固定和片面来说，这确是一种局限，但在另一方面，角度的固定并不妨碍向人物或事件的深度开掘。因此视角的单一并不必然决定着作品艺术成就的高低。复合视角是多个单一视角的交替使用。它与全方位视角的区别在于作者每选取一个视角，就和这个视角融为一体，而缺乏全方位视角的那种凌驾一切的审视态度。像福克纳的《喧哗与骚动》，前三章主要谈凯蒂的风流韵事，但这件事是分别从康普生家三兄弟的眼中看到的。他们从各自的角度叙述与这件事的关系。由于三人轮流担任叙事者，作品便展示了同一事件的不同侧面。

现代小说常用主观视角。作者通过“我”的眼睛观察世界。我所写的是“我”见到的，世界在我的眼中被过滤。采用主观视角的作品更情绪化，因为“我”是活生生的有感情的人。一些现代作品也采用了客观视角。如新小说派作家克洛德·西蒙的《农事诗》。作品是这样开头的：“他五十岁。他现任意大利方面军炮兵司令。他目前驻守米兰。他身穿领口和前胸铺有金绣的军装。他六十岁。他监督宅前平台的收尾工程。他寒缩地裹在一件旧大衣里。他看到很多黑点。当天晚上他就死了。”活像一幅静物画。客观视角要求作家站在物的地位，绝对冷静，不带任何感情色彩，它和主观视角形成鲜明对照。但实际上创作不可能是绝对冷静的。再冷静的描写背后也有一双转动的眼睛，因此客观视角的客观是相对的。

每个事物都有多个侧面，多种特征。作家艺术家从不同的角度观察，印象不同，得出的结论也不同。“横看成岭侧成峰，远近高低各不同。”视角的变化往往导致一种全新的认识，带来新奇感，因此作家往往有意追求视角的转换。但实际上视角的转换又很少能够随心所欲。一定的视角总是与一定的思维模式和认识模式相关。采用主观视角就意味着在你看来这个世界，以你的主观印象的方式存在，这样，视角的转换也就成了思维模式的转换和认识模式的转换。思维模式和认识模式都是相对稳定的，再加上作家受长期积累的艺术经验的制约，因此，一个作家如果习惯于采用一种艺术视角，轻易

也难以改变。

## 20. 感时花溅泪 ——谈移情

情感是人类特有的一种心理素质。瑰丽多姿的大自然每每激起人们的情感波澜。相反的情况也存在。许多人都有这样的体验，心情愉快，世上的一切都染上欢乐色彩，蓝天带着笑意，白云翩翩起舞，河水轻快地歌唱；而当忧郁或悲伤时，看什么什么不顺眼。看来心境和物境是相通的。人们在观赏自然景物时物我合一，把自己的思想感情带给观赏的对象，使对象也具有一定的情感审美色彩，这种现象就是移情。

移情是重要的艺术表现手段。杜甫的七律《春望》有“国破山河在，城春草木深，感时花溅泪，恨别鸟惊心”几句，其中“花”与“鸟”就被赋予了作者的感情色彩。此诗大约作于唐肃宗二年（公元757年）春。当时杜甫羁留长安，适逢安史之乱。安史叛军将长安攻破后焚掠一空，昔日的繁华烟消云散。面对遍城枯草满目疮痍，杜甫忧从衷来愁肠百结！他叹息世事多艰，他感伤生灵涂炭。有这一番心境，他看花花也在落泪，看鸟鸟也惶惶然。从对物的情感化描写中，作者更衬托出自己心态的悲凉与激愤。类似的情况还可见于苏轼的《水调歌头·明月几时有》。“转朱阁、低绮户，照无眠。不应有恨，何事长向别时圆？”词作于“丙辰中秋”，“兼怀子由”。子由即苏轼的弟弟苏辙。两人情谊甚笃，但当时苏轼在外做官，天各一方，无缘相会。中秋是团圆的日子。月光从蒙着轻纱的窗口渗透过来，铺晒在床上。苏轼辗转反侧，终夜难眠，思亲之情更烈。月亮啊！我正忍受离别之苦，你为什么偏偏此时变圆？莫非有什么和我过不去？不然你今夜格外圆格外亮又作何解释？在这里，作者对月亮做了人格化处理。明明月亮天行有常，诗人非说它今夜圆得不应该，不怀好意；明明是自己见到月亮变圆思念弟弟，诗人非说是月亮有意变圆，勾起他的加倍思念。月亮被人格化，是由情感化而致，这情是由诗人赋予的。不过值得一提的是月亮被赋予的情在这里和诗人内心的情并不一致。苏轼思亲，月亮嘲弄。杜甫所移花鸟之情与他内心的情感趋向是一致的。所以同是移情，苏轼和杜甫有同也有异。

艺术创作中的移情不是无条件的。这里首要的是作者必须有充实的情感，并对眼中的物体持有一种充满情感的观照态度。顾名思义，移情就要有情可移。冷漠、麻木与移情无关。主体热切的情感是改造客体的溶剂。其次，在移情过程中，作者必须暂时消除自己与客观物体的距离，充分地进入客体，把自己想象为客体，充分实现主客同一的相互结合与相融。最后，作者的情感必须具有普遍意义，显示出人类宗教的、道德的、科学的或艺术的价值；而不是某种无聊的、琐碎的、无关紧要或无足轻重的东西。

## 21. 红杏枝头春意闹 ——谈艺术通感

通感是一种特殊的心理现象，又称感觉转移或类比。人的各种感觉器官相互沟通。有时，当一种感觉器官受到刺激，会产生其他感觉器官所应产生的感受：听声音觉得甜，看颜色觉得暖，空气似乎有重量，气味好像有锋芒，这种现象就是通感。

在艺术创作中，通感现象是大量存在的。它可以是由视觉向听觉的转移。如宋祁《玉堂春》中有“红杏枝头春意闹”一句。“春”本来是视觉形象，无论是“春色满园”还宣“红杏枝头”，从正常的感觉来看都与听觉无关，但作者偏偏用了一个“闹”字，可见在作者的心理上视觉已转化为听觉。王维“色静深松里”，以“静”形容水色平缓也属于这种情况。它也可以是由听觉向视觉的转移。韩愈《听颖师弹琴》：“划然变轩昂，勇士赴敌场，浮云柳絮无根蒂，天地阔远随飞扬。”诉诸听觉的音乐唤起对勇士、浮云、柳絮、天地的感受。通感还可以是由听觉向触觉的转移。刘长卿的“寒磬满空林”和杜牧的“歌台暖响”以表示温度的“寒”、“暖”两字来描写清远的磬声和喧闹的乐声；白居易听商人妇弹琵琶产生了“间关莺语花底滑”，“水泉冷涩弦凝绝”的感受。实际上，通感远不限于上述几种，它还可以是由触觉向味觉，由嗅觉向听觉的转移等等。通感不仅常见于中国的古典诗歌中，也经常出现在外国诗人的笔下。西方象征主义诗歌就大量运用了通感表现手法。法国诗人波德莱尔创作的著名十四行诗《相应》便借助通感表现了声、色、味的内在联系。作者由一股香气联想到儿童丰润的肌肤、柔和的笛声、碧绿的草原，由漂渺、浮荡的回声联想到黑夜与白昼。

尽管通感在艺术作品中屡屡出现，作家艺术家要形成艺术的通感却并非一朝一夕之功。这有赖于大量的创作实践。只有平时对各种生活现象有专业的关注，有意识地对其特征加深了解，善于将不同事物的特征加以类分和对比，才能在创作中将不同的感受联系起来，加以勾通。通感丰富了艺术表现手段，利用通感构成的特殊审美意境，可以突破对事物的一般性了解，传达出比喻、象征所难以传达的特殊审美体验。王国维在《人间词话》中评论宋祁的“红杏枝头春意闹”说：“著一‘闹’字而境界全出”，这正是对艺术通感独具的艺术效果的深切领悟。

## 22. 不同寻常的时空 ——心理时间与心理空间

时间最公正，从不多给谁一分，也不少给谁一秒。时间又最苛刻，它不可逆转，稍纵即逝，从不间断。面对流逝着的时间，千古圣人孔子也不禁发出无可奈何的感叹，“逝者如斯夫，不舍昼夜。”这是物理时间。还有一种时间。爱因斯坦举过一个生动的例子：一个人坐在心爱的姑娘身边，一小时就像片刻，坐在火炉上，片刻就像一小时。爱因斯坦举这个例子是为了解释相对论，但他同时也给我们提示了另一种时间观，这就是心理时间。

心理时间发生在想象中，是感受性的。文学作品中大量用到心理时间。它有哪些特点？几乎可以说，除了也叫时间，它和物理时间没有哪点相像。它可以逆转。谥容写过一部小说名叫《减去十年》。书中的人物骤然间都小了10岁。老年变成中年，中年妇女变成年轻姑娘。除了一阵惊喜，大家都不觉得有什么不合理，很快也就习以为常。它也可以停滞。晋人陶渊明作有《桃花源记》。在那个其乐融融，平和、安定的理想社会中，生活着一群打渔人。他们悠闲自得地打发着日子，“不知有汉，无论魏晋”，时间对他们来说好像不存在。有时，它也可以过得飞快。美国作家欧文在短篇小说《瑞普·凡·温克尔》中描写主人公在山中偷喝了仙酒，酣然一觉，醒来竟过了20年。睡前他是英王乔治三世统治下的臣民，醒后已是美国的自由公民，此时他的思维方式和现实发生了尖锐的冲突。心理时间的时序也没有严格的限制。哥伦比亚作家马尔克斯在《百年孤独》中的一段话被认为是心理时间的经典。“许多年后，面对行刑队。奥雷良诺·布恩地亚上校将会回想起，他父亲带他去见识冰块的那个遥远的下午。”“许多年后”是将来，“去见识冰块”的那个下午是遥远的过去，“回想”发生在现在。作者写下这段话不过在片刻之间，但片刻中过去、现在、将来竟如此奇妙地组合在一起，而且时间的发生顺序是从现在到将来，再到过去。

如此看来，心理时间似乎毫无规则可言。其实也不尽然。规则还是有的，这就是作者的意志和情感趋势。作家的意志和情感可以诱导物理时间向着符合自己主观愿望的方向发展。一段时间内发生了他喜爱的或愿意见到的事，他可以徐徐道来，不厌其烦，全然不顾自己的描写是否与事件实际经历的物理时间相对应。而如果这事是他不喜欢或不愿看到的，他可以一笔带过，甚至略而不谈。省略和抹掉也心安理得。奥地利作家茨威格的小说《一个女人一生中的二十四小时》写了C太太的一生。她那长达67年的生活几乎全无意义，因此作品只用不到两页的篇幅略加提及。相反，有一天她对自己的一生作了全面的回顾。作者认为这是有意义的，这一天比她的一生都重要，因此作家将她在这一天24小时中的遭遇和思想活动大加发挥，洋洋洒洒一写就是48页。由此看来，心理时间中实际上渗透了作家的主观评价。心理时间的长短反映了事物在作家情感和意志天平上所占的份量。物质的时间对于作家来说只是一种参照，他可以比照它来写，也可以不比照它来写。重要的是物理时间是否符合他的主观愿望。

心理时间是重要的艺术表现手段。特别是在现代主义文学作品中，心理时间得到广泛应用。现代主义强调内心的感受和自我意识的表现。客观的物象在现代主义作家的感受中常常发生变异，物质的时间也不例外，而且与现实的相同和对等正是现代主义作家极力反对和排斥的。心理时间适应了感受

性表达的要求，因而心理时间的表现方式在现代主义文学作品中被发展到极致。意识流小说、荒诞派戏剧中随处都可找到大量心理时间的例证。

### 23. 象外之象、景外之景 ——意境

古人常以意境论诗、论词。有意境者“自成高格”，无意境者，泛陈末流。意境一词最早源于佛教。但它包含的内容在我国先秦哲学中已有表露。意境用于文学批评，形成文论术语，则始于唐代诗论。宋代又有发展，清代的王国维是意境说的集大成者。

古文论中所说的意境，通俗地说，是指文学作品特别是抒情诗词形象系统所达到的一种艺术境界。这种境界由主观思想感情和客观景物环境交融构成。主观思想感情即“意”，客观景物环境即“境”，“意”、“境”合一，不分你我，即所谓意境。但这还只是对意境最浅近的理解，除意境合一，不分你我外，统一的意境还必须如诗如画，蕴含丰富，启发读者的联想和想象，言诗之所未言，道诗之所未道，这也就是古人们说的，要有“象外之象，景外之景”，“不著一字；尽得风流”。

李白《黄鹤楼送孟浩然之广陵》：“故人西辞黄鹤楼，烟花三月下扬州。孤帆远影碧空尽，唯见长江天际流。”此诗就很有意境。这是首送别诗。李白与孟浩然交往甚深。李白初登诗坛，孟浩然已诗名大噪，所以李白对孟浩然素有仰慕之心。“吾爱孟夫子，风流天下闻。红颜弃轩冕，白首卧松云。”（《赠孟浩然》）好友离去，自是难舍难分。“故人西辞黄鹤楼”，首句不仅点了“送别”之题，且道出送别的地点，而黄鹤楼又是传说中仙人升空的处所，更使全句凭添诗意。次句“烟花三月下扬州”，看似写事，但“三月”前加“烟花”二字，顿时显出一派春意朦胧，也把送别时的那种伤感气氛涂抹得尤为浓烈。“孤帆远影碧空尽，唯见长江天际流。”诗的后两句描绘了长江开阔的景象。李白送孟浩然上船后，久久不肯离去，目随神往，直至帆影模糊，消逝在碧空尽头。这首诗处处写景，又处处写情。情中有景，景中寓情。虽然读遍全诗找不到一个“思”字“念”字，但从诗人创造的整体氛围中，离别的那种思恋和怀念表现得淋漓尽致。这不正是“境生于象外”，“不著一字尽得风流”吗？

意境贵在含蓄。含蓄并非模糊不定，而是深藏不露，引而不发。“孤帆远影碧空尽，唯见长江天际流”不写思绪而写目光已是含蓄。唐人熊皎的《早梅》亦深得含蓄之旨。“江南近蜡时，已亚雪中枝，一夜欲开尽，百花犹未知。”全诗写梅，却不露一个“梅”字，并用“百花犹未知”烘托其早。聪明的诗人巧妙地捕捉了早梅开放时的某些背景征候，给予艺术的表现，从而使诗显露出深厚的内在蕴藉。

意境又必须意态生动，虚实相间。生动才有审美价值。虚就是要借助虚构的手段，要给读者留下回味的空间。我国传统的水墨画，在构图上巧于虚实结合，虚的空白留下了更多的遐想余地，实的景物又提供了生动可感的艺术形象。文学意境的创造也是如此。

## 24. 似与不似之间 ——谈艺术真实

真实是艺术的生命。人们评价一部作品好坏，前提是这部作品是否真实。虚假的东西令人反感，有了这种心态，读者自然不能正常地进入欣赏过程。如果读者认为一部作品太假，而将其扔到一边，这样的作品还有什么意义？

艺术真实首先意味着细节的真实，也就是人们常说的，要写得“像”。鲁迅在小说《孔乙己》中塑造了一个旧社会穷困潦倒的小知识分子形象，这个人物就写得很像。在鲁迅的笔下孔乙己穿着一件旧长衫，头戴破毡帽，在小酒店里站着喝酒，还满嘴的“之乎者也”。“之乎者也”当然是在摆他的学问了，或者确切地说，是在提醒旁人：他和他们不一样，是个上等人。但他穿着又那么破旧，又只能花几个小钱站着喝几口，可见他的处境比小酒店里的酒徒们也好不了多少。孔乙己的悲剧就在于明明已经沦落到社会下层，却不敢也不愿意正视自己的地位。这也是当时一大批类似孔乙己的小知识分子的普遍心态。孔乙己能够作为特定时代的典型人物长期活在读者心里，显然是和细节描写的真实分不开的，正是在对孔乙己的服饰、神态、语言、形态的细致刻划中，鲁迅揭示了他的那种很有代表性的心理状态。

然而一部作品做到了细节的真实，是否就达到了艺术的真实？看来事情不那么简单。杜甫有一首《古柏行》，其中两句“霜皮溜雨四十围，黛色参天二千尺”，例来被认为是佳句，是真实的。宋代沈括对此提出疑问：四十围按古制等于七尺，直径七尺而高二千尺，“无乃太细长乎？”沈括是位自然科学家，他以科学家的眼光评诗，要求诗的描写与现实完全对等，结果流为千古笑谈。沈括的标准之所以不被人们认可，原因就在于艺术真实不只有一种客观的标准，艺术真实中还包括作家主观感受和想象的真实。作家主观的感受和想象是一种活跃而能动的创造力，它可以导致形象的变异；但感受和想象又不是随心所欲，毫无限制，它要符合生活的逻辑，所以艺术的真实应当是在细节真实的基础上体现出某种生活的内在规律性的东西，也就是在似与不似之间。杜甫写古柏，“霜皮溜雨四十围”，细节是真实的。“黛色参天二千尺”虽然有夸张，但古柏的挺拔和高耸的气势还是表现出来了，在杜甫看来，古柏就应该是这个样子，因此它被认为是真实的就毫不奇怪了。

我国古人谈论艺术早就有“形似”与“神似”之说，要求“形”“神”统一而更重“神似”。顾恺之论画，提倡“以形写神”，王僧虔论书法时说：“书之妙道，神彩为上，形质次之。”文学中也是如此。苏轼有诗道：“论画以形似，见与儿童邻；赋诗必此诗，定非知诗人。”“神似”就是作家艺术家借助艺术的认识和想象，对表现对象最具典型意义的特征的把握和张扬。一部作品如果仅仅做到了形似，还只处于真实的低级层次，只有达到了神似，才真正具备了持久的生命力。艺术的真实是形似与神似、细节的真实与本质的真实的内在统一。

## 25. 入乎其内、出乎其外 ——谈文学欣赏

一部小说让人废寝忘食，一首好诗令人如醉如痴，这时读者已进入了欣赏过程。但如果问：什么是文学欣赏？又未必人人说得清楚。因为这涉及对文学欣赏本质和特点的认识。

文学欣赏是人们在阅读文学作品时产生的一种精神活动。欣赏是自觉自愿的。作家创作一部作品，当然是内心的情感需要表达，不吐不快。但表达了，“吐”了，却没人理会，岂不是白表达，白吐？作家又不能强迫人去看他的作品，耳提面命。所以他只能凭借艺术形象，凭借作品思想和艺术的强烈感染力去吸引和激发读者的欣赏欲望和阅读兴趣。我们在阅读一部优秀的作品时，会不由自主地产生一种身临其境、耳闻目睹的感觉，仿佛作品中所描绘的情景、人物、事件都是实际存在的，是你所熟悉的。你会对其中的一些人物产生怜惜、同情，对另一些人物厌恶、憎恨。你会期待你所愿意看到的结局。你哭过了、笑过了才领会到作者的思想 and 感情，进而会作出自己的判断。只有在这时，作者的创作心血才没白费。如果把人类的文学活动看作一个完整的过程，那么作家创作出作品，仅仅完成这个过程的一半，另一半是由读者完成的。读者在文学欣赏中运用丰富的想象补充和重塑形象，受到美的熏陶，净化了思想，培养了人格，实现了文学的最终目的。因此文学欣赏是整个文学活动中不可或缺的重要环节。没有文学欣赏，作家的创作就没有意义，整个文学活动就难以为继。

欣赏通常从对作品的感受开始。明人马致远有一首小令：

“枯藤、老树、昏鸦，小桥、流水、人家，昔阳西下，断肠人在天涯。”当读者接触到作品，首先映入他眼帘的是一幅萧瑟景象。时近深秋，天色黄昏，近处枝叶败落，干叉光秃秃地指向天际，一群乌鸦凄声尖叫着，绕树盘旋；远方是一处村落，炊烟四起，一弯流水静静地掠村而过。词是用语言表达的，生活的原貌已经过了抽象，读者需要在想象中将它复原。仅仅复原还不够，他还会想，作者为什么选取了这些景象？这些景象合在一起有什么意义？作者想告诉人点什么？这促使读者再回过头去仔细阅读作品。很可能他会把自己摆进去，设身处地的体验，也可能他会联想到其他诗词的意境。当读者再三再四地研读作品，欣赏已由感受进入了体验、玩味阶段。词的最后一句“断肠人在天涯”。原来眼前的一切都是一位天涯游子眼中的景象，是他凄苦忧伤心境的表露。有了这句，孤立的景象便都活了起来，有了内在的联系，形成一个整体。也正是从这句中，读者可以明确地了解到作者的心迹，从而形成对作品的整体感受。欣赏进行到这一步，很可能便进入审美判断阶段。读者会在感受和品味的基础上，探求造成游子思绪的社会背景和历史原因，评价他的性格和心理，或同情或反感，或肯定或否定，这也就是读者对待作品的审美态度。

欣赏有一个由浅入深的过程。清人王国维曾说，“诗人对于宇宙人生，须入乎其内，又须出乎其外。入乎其内，故能写之；出乎其外，故能观之。入乎其内，故有生气；出乎其外，故有高致。”他说的是创作，是说诗人必须深入地观察宇宙人生，但又要有入有出，不为客观的现象所局限。其实，文学欣赏也是如此。不过读者应当“入乎其内”、“出乎其外”的对象是作品。读者只有全身心地投入作品，和作品中的人物同欢乐、共痛苦，才能深

刻理解作品的精髓。投入不是沉溺。沉溺了就没有超越。欣赏要求与作品的认同，但更要求超越，在欣赏中读者不能失去自我。入是为体验玩味，出是为评价判断，由入到出，欣赏便由感性到理性。

文学欣赏的主要特征之一是饱含激情。情感是联系作品和读者的纽带。阅读文学作品和一般文章的不同在于情感投入的方式、程度不同。如果说读一般的文章，熟悉了才能理解，理解了更熟悉，那么对于文学欣赏来说，就是感动了才能理解，理解了更感动。情感可以激活想象，加深印象，一定的情感趋向促使作家对眼中的人物爱之愈深，恨之愈烈。情感是理解的催化剂。

读者艺术修养的高低直接关系到欣赏的优劣成败。诚如马克思所说：“如果你想得到艺术享受，那你就必须是一个有艺术修养的人”。“只有音乐才能激起人的音乐感；对于没有音乐的耳朵来说，最美的音乐也毫无意义。”艺术修养不是靠多读几本教科书就可以提高的。最终，还是要靠大量的阅读实践。欣赏主体和欣赏对象是一对矛盾，互为前提，相互促进。“艺术对象创造出懂得艺术和能够生产美的大众”，大众欣赏水平的提高反过来又要求欣赏对象也就是文学作品有更高的艺术水准。

读者的阅读态度同样是影响到欣赏效果的重要因素。如果出于猎奇、渲泄或是寻求感官的满足，自然不会有真正的欣赏。一部《红楼梦》，经学家看见《易》，道学家看见淫，才子看见缠绵，流言家看见宫闱秘事，还有什么欣赏可言？文学是审美的，以审美的态度来欣赏文学作品，读者就要暂时从实用功利的观念中摆脱出来，营造一种超然气氛。当然文学欣赏最终是不排除功利目的的。但至少在欣赏过程中，读者要关注的是作品的艺术性而不是实用性，就像以审美的眼光去看一颗珠宝，不是去看它的商业价值，而是去看它的艺术价值。

## 26. 白居易为何听琴落泪

### ——谈共鸣

懂音乐的人都知道，当两种乐器发生相同的震动频率，便会产生共鸣。共鸣发生时，每个乐器发出的声调都得到增强，从而形成最佳音响效果。文学欣赏中也存在共鸣，它是指读者在阅读作品时，自己的思想感情和作品中所表达的思想感情达到了相同、相通或相似。

类似的经历、遭遇往往是形成共鸣的基础。白居易的《琵琶行》记述了聆听洛阳江琵琶女夜弹琵琶的感受。初而津津有味，“大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私语。嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘。”继而心事重重，“我闻琵琶已叹息，又闻此语重唧唧。”最后呢？“凄凄不似向前声，满座重闻皆掩泣。座中泣下谁最多？江州司马青衫湿。”白居易身为朝廷命官，竟被一位普通女子的琴声感动得泪流不止，这不奇怪吗？其实怪也不怪。唐宪宗元和十年（公元815年）白居易被谪贬九江郡司马，此时的他正是被朝廷遗弃的待罪之身。而琵琶女原是“商人妇”，此时也被薄情的商人抛弃。“同是天涯沦落人”，琵琶女哀怨的琴声勾起了白居易内心的苦楚，因而他才有那样强烈的情感反应。

在我国，阶级性一度被看作导致共鸣的核心因素。有人坚持认为只有同属一个阶级、具有相似的思想感情的人之间才能产生共鸣。共同的阶级属性的确是导致共鸣的重要因素，但这不是绝对的。那些优秀的山水诗、山水画就有广泛的感染力。例如郑板桥的水墨竹图就既为平民百姓喜爱，也经常挂在官宦之家的厅堂里。为林妹妹动心的也不在少数。

共鸣可以发生在不同时代、不同民族、不同阶级和阶层的读者身上。特别是那些没有明显表现出阶级意识，只表现了某种社会道德规范或是普遍的心理感受的作品更容易引起广泛的共鸣。唐代诗人李商隐的那些《无题》诗历来为人称道。“春蚕到死丝方尽，蜡炬成灰泪始干。”这千古绝唱，千百年来不知打动过多少读者。李商隐的这句诗表现了对爱情的执著追求。至于爱情的阶级内容和时代内容，作者没有明说，读者也不必深究。读者的情史可以千差万别，幸福也罢，痛苦也罢，只要他对爱情有着同样的珍视和执著就够了。不同的时代背景和社会地位并不妨碍他与作者达到内心沟通。

导致共鸣的因素实际上是多方面的。既可以是民族共同的精神文化传统，也可以是道德情操的普遍要求，还可以是特定的情感甚至人类某种共同的心理机制。产生社会效应是文学的内在要求。一部作品引发广泛的共鸣，是创作成功的标志。在共鸣的状态中，读者与作品中的人物在内心实现了沟通，情趣相投而特别富于同情心和理解力。对作品内容的感受因与切己的利益相关而更趋深刻。共鸣是最佳的文学欣赏境界。

## 27. 见仁见智 ——文学欣赏中的同与异

不同的读者在阅读一部作品时产生大致相同的感受是常见的想象。比如读过《红楼梦》，最难忘怀的恐怕要数林黛玉了。林黛玉什么样？聪颖伶俐、多愁善感、弱不禁风。印象大致如此。没有这种印象倒让人奇怪。如果有谁说在他的印象里林黛玉工于心计，心狠手毒，岂不成了王熙凤？实际上这不可能。因为作者已经为我们十分细腻地刻划了“林妹妹”，只要你认真读过，基本上依据作者提供的人物线索去感受，就不会太走样。这还只涉及对相貌和性格的把握。至于对她的好恶，也就是审美评价呢？在这方面，也有共同性。一般地说，同情者占多。同情未必就是“好”，但至少不是“恶”。百多年来，为林妹妹凄然泪下者数不胜数。情窦初开的少女尚不难理解，不同时代、不同阶级阶层、不同年龄段的人都有为之哭天抹泪的，又作何解释？这种情况正说明，人们在欣赏中有着某种共同的审美要求和艺术评价标准。

《孟子·告子上》中说：“口之于味也，有同嗜焉；耳之于声也，有同听焉；目之于色也，有同美焉。”可见古人对文学欣赏中的共同性早有领会。长期的共同生活，人们会形成某些普遍认可的思想规范和道德观念；同一历史文化传统的孕育，会产生某种共同的心理素质、审美趣味；人类还具有某些共同的生物属性和社会属性，这些都是欣赏共同性得以产生的基础。在阶级社会中，一切思想观念都会染上阶级的色彩，但即便是不同阶级的读者，在一定的历史条件下也会有着某种利益的一致，从而使他们对同一欣赏对象产生相同或相近的感受，因而欣赏中的共同性仍然存在。“人生自古谁无死，留取丹青照汗青”、“春蚕到死丝方尽，蜡炬成灰泪始干”、“但愿人长久，千里共婵娟”，这些诗句或伸张报国之志，或歌颂真挚爱恋，或吟诵骨肉之情，历来都引起普遍的情感波澜。

然而文学欣赏中的共同性不是绝对的。就像林黛玉，人们固然不会错把她当作王熙凤，但你心中的林黛玉和我心中的又未必完全一样。诚如鲁迅所说，“文学虽有普遍性，但因读者的体验的不同而有变化。”你只能根据某张图、某张画去充实林黛玉的文字形象。甚至你连图也没见过，就只能比照身边的类似人物来想象。每个人的经历不同，自然形成的印象也有差别；即使形象完全一样，赋予形象的感情色彩也不会一致。至于对林妹妹的同情，则怒其不争的有之，哀其不幸的有之，也可能联想到了封建礼教的罪恶，也可能只作为三角恋爱的悲剧。文学欣赏中的差异性，是由读者主观条件的差异造成的，因而它与人们在一定历史条件社会关系、生活经历、文化教养、民族习惯下形成的审美习惯、情感倾向和艺术经验有密切联系。

文学欣赏同中有异，异中有同，同和异都是相对的，在一定的条件下可以相互转化。这种情况突出地表明欣赏的复杂性。简单地求同或求异都不是正确的欣赏态度。

## 28. 有一千个读者就有一千个哈姆雷特 ——文学欣赏的创造性

古人说“诗无达诂”。“达”是“最终”、“最后”的意思。“诂”是解释。“诗无达诂”就是对诗不存在最终的归于一统的解释。为什么呢？因为文学欣赏不是被动的接受，而是能动的创造性活动。欣赏永无止境，创造永无止境，理解也永无止境。所以人们常说有一千个读者就有一千个哈姆雷特。

欣赏过程中的创造，严格说来是一种再创造，必须以作品提供的形象为基础。具体地说，这种再创造又表现为三种情况。其一，运用联想和想象，对形象进行复原和补充。这与文学作为一种语言艺术的特点密切相关。语言所能达到的具体性都是相对的。例如俄国作家冈察洛夫塑造了奥勃洛莫夫的形象。这是个饱食终日无所用心甚至要人喂饭、要人系鞋的贵族青年。奥勃洛莫夫什么样子？谁也没见过。实际上世界上也没有这个人，而是作者用文字描绘的。尽管作者对奥勃洛莫夫的描绘不可谓不细，但奥勃洛莫夫真的要在读者心中活起来，还要经过一个由文字的具体到内心的表象具体的过程，这就要借助想象和联想。读者对文字形象的复原和补充往往都结合自己的经验，你想的和他想的并不完全一样，在这里，读者心目中的形象很可能和作者心目中的形象已出现了差别。其二，复原和补充虽然受到已有文字形象的规范和制约，必须循着固有的性格逻辑进行，却又不是亦步亦趋，只从形象中被动地接受一些东西，相反，一旦形象在读者心目中得到复原，读者就会带着被它所唤起的全部激情和理智，以积极进取的态度对它进行进一步的开掘，从而发现一些蕴藏在形象深处，甚至连作者也没有发现的东西。例如还是那个奥勃洛莫夫，冈察洛夫只是凭着自己的艺术敏感写出了他，他究竟是个什么类型的人物？在当时的历史条件下他有怎样的意义？作者自己也没能想清楚。奥勃洛莫夫作为“多余的人”的典型意义是由俄国一位著名的文学批评家杜勃罗留波夫揭示的。他指出奥勃洛莫夫之所以“多余”，是因为虽然他对俄国农奴制社会有所不满，但贵族生活方式又使他灵魂空虚，和周围的民众格格不入，毫无行动能力。他注定永远不会站在政府的方面，也永远不能站到人民的方面，他的出现预示着贵族阶级无可挽回地走向灭亡。杜勃罗留波夫从奥勃洛莫夫身上开掘出了新的意义，它与冈察洛夫笔下的形象有联系，又不等于就是那个形象，所以冈察洛夫坦率地承认是杜勃罗留波夫和他一起创造了奥勃洛莫夫。其三，人们在欣赏的过程中往往渗进自己的感情因素，在某种程度上改变原有形象的情感趋向以至性格特征。《三国演义》中的曹操被称为“奸雄”。但曹操在不同读者心目中的感受历来就有很大差别。恨之者唯见其“奸”，爱之者唯见其“雄”。根据原作改编的《三国演义》电视连续剧中，曹操之“雄”远多于“奸”。可见改编者在欣赏原作时对曹操的形象特征已有所取舍。

人们之所以乐于欣赏文艺作品，当然首先是由于被文学作品中的精彩场面与人物所吸引。而一部优秀作品之所以百看不厌，爱不释手，却在很大程度上是由于作品的内含丰富，读者在阅读的过程中可以不断有所发现，有所创造。列宁曾经盛赞车尔尼雪夫斯基的长篇小说《怎么办》，“这才是真正的文学，这种文学能教导人、鼓舞人，我在一个夏天里把《怎么办》读了五遍，每一次都在这个作品里发现一些新的、令人激动的思想。”无独有偶，

保加利亚革命者季米特洛夫也曾说，是《怎么办》指引他走上了革命道路。文学欣赏中的再创造活动为欣赏者提供了广阔的艺术想象空间，使读者有一种强烈的参与感；读者的精神世界在创造性的欣赏中不断丰富，文学形象的生命力也在创造性的欣赏中不断延续。当然；这并不意味着在欣赏中可以随心所欲。除受既定的艺术形象制约外，欣赏中的再创造还受到欣赏者的思想水平、生活经验、艺术修养的制约，因而再创造也是有条件的。

## 29. 豪放与沉郁 ——谈文学风格

李白和杜甫是我国唐代的两位杰出诗人。他们的诗有很高的艺术成就。李白的诗豪放、飘逸，充满浪漫气质；杜甫的诗沉郁顿挫，以写实为主。李诗和杜诗给人的这种不同感受，就是由不同风格造成的。

文学的风格犹如人的面目。千人千面，文学的风格也千差万别。晚唐诗人司空图就把诗歌的风格分为24种，诸如雄浑、冲淡、纤秣、沉着、高古、典雅、洗炼、劲健、绮丽、自然、含蓄、豪放等等，这还是举其大者，概略而谈。至于具体到每一个作家和作品，风格的类型更是数不胜数。同样的题材，你这样写，他那样写，即使是同一个作家，不同时期的作品，风格也不尽一致。

在我国，风格一词最早被用来指称人的风度和品格。魏晋时期，一些文人名士隐匿山林，不事权贵，不图世俗享乐。他们的这种做法受到推崇，人们便用有“风度”有“品格”来赞誉他们。后来风格一词被引入文学领域。文学风格，包括作家风格和作品风格。一个作家如果在创作中找到了一条适合自己的路子，形成了一套独特的艺术表现方式，便有了自己的风格。决定作家艺术风格的内在因素是作家的精神气质，包括个性、爱好、文化修养、艺术趣味、世界观等各个方面。这些又和他的生活经历有关，因此作家风格的形成，受到主观和客观两方面的条件限定。在艺术创作中，题材的选择、结构的安排、语言的运用和意境的创造，直接受到作家个性精神气质的影响，也最能反映作家的风格。例如李白生性潇洒，“十五观奇书”，青年时代寻道拜访佛，遍游名山大川，又嗜酒如命。特殊的经历孕育了他那狂荡的心态。所以他的作品多写仙境、梦境，形式不拘一格，情感喷薄而出，不加节制，并充满奇丽惊人的幻想。《蜀道难》开篇就气势不凡：“噫！吁戏，危乎高哉！蜀道之难，难于上青天！”诗以神奇莫测之笔凭空起势，从蚕从鱼鳃说到五丁开山，全用渺茫无凭的神话传说，烘托蜀道奇险的气氛。这样的处理惊世骇俗，引人入胜，也只有李白能写出来，难怪人称李白为“诗仙”。

作家的风格表露在作品中，就形成作品风格。我国古人早有“文如其人”之说，西方也有类似的说法：“风格即是人”，这些说法都表明了作品风格与作家风格的深刻联系。其实，作家风格和作品风格本来就应当从一体的意义上去理解。没有作品风格，作家的风格从何而言？没有作家的风格，又哪来作品的风格？作家风格与作品风格同为文学风格，之所以有不同称谓，是观察的角度不同。

文学风格的形成有时代的背景，因此，风格有时代性。时代风尚对文学的整体风格起着规范作用。建安时期，人的个性开始觉醒，文学也走向自觉。但是当诸侯割据，战乱不已，现实既不能为人的发展也不能为文学的发展提供充分的条件，所以当时的诗风以“慷慨悲凉”著称。唐开元、天宝年间，国势强盛，社会生活繁荣，当时的诗歌中则常常盈溢泱泱大气，取向积极，也多浪漫气质，李白正是这一时期的代表。到了杜甫生活的年代，中原发生了安史之乱，社稷不稳，国势衰微。盛唐时期诗歌的那种泱泱大气不见了，悲吟取代了放歌，离乱成了惯见的题材。

除时代性以外，风格还有民族性。特定民族作家的作品会表现出本民族的社会生活景象和具有本民族特点的艺术趣味。在我国古典诗词中，“杨柳”

一类的形象就用得很多。“昔我往矣，杨柳依依，今我来思，雨雪霏霏”。这是《诗经·采薇》中的一段，表现游子归来，佳人不再的凄苦心境，在这里，杨柳已不止是客观景物，它象征着游子对往昔缠绵情爱的记忆，被赋予了强烈的感情色彩。其他民族的文学作品也描写杨柳，从中，人们却感受不到这种意境。风格的民族色彩表现在对本民族人物心理、行为方式、社会环境和语言表达方式的独特选取和处理上。

风格的形成，是作家的创作臻于成熟的表现。风格的多样化是文学繁荣和发展的必然要求。

### 30. 文变染乎世情 ——谈文学思潮

文学思潮和文学流派很容易混淆。事实上，无论过去还是今天，将两者等同的大有人在。持这种看法的人看到了两者的内在联系，但片面性也由此而生，就是忽视了两者的区别。与流派相比，文学思潮有着更深刻的社会根源和更广的外延。能称得上流派的，未必一定称得上文学思潮。反之，一定的文学思潮总是具有广泛的涵盖性。例如作为 20 世纪西方文学主潮的现代主义，其内部流派举其要者就不下十几种。

所谓文学思潮，实际上是在一定社会历史中形成的具有共同社会理想、大致相近的艺术追求并产生了广泛影响的文学潮流。共同的社会理想，是衡量一种文艺现象能否称之为思潮的首要标识。流派可以是创作风格的相同，思潮却必须以共同的社会理想为基础。人们习惯于把文艺复兴看做一种文艺思潮，是因为文艺复兴时期的作家开创了一种新的意识形态。当文艺复兴时期的作家喊出“回到希腊去”的口号时，他们有意识或无意识在做的，正是建立与资本主义生产方式相适应的资产阶级文化。反对神权、反对禁欲主义、反对蒙昧主义，倡导理性精神和个性解放，这些都体现了资本主义发展的必然要求，对人的肯定，实质上是对资产阶级自身的肯定。参与文艺复兴的作家千千万万，在这一点上他们是共同的。也正是由于这一点，由他们参与和推进的文艺复兴从一开始就有磅礴的气势并对后世产生了深远的影响。一种文学思潮所显示的艺术追求可以由某种宣言来昭示，更常见的，则是比较系统的文学思想或文学理论。通常一种文学思潮总是对文学最本质的方面即文学与生活的关系有严格的限定，例如，现实主义要求作家忠实于客观，浪漫主义要求作家忠实于自己的情感；而在一些具体的艺术手段方面，怎样处理又相对自由，这也是一种文学思潮之中能够出现多种流派的原因。文学运动经常伴随文学思潮的形成而产生。它即是文学思潮的孵化器，又直接推动文学思潮的传播。

文学思潮的形成和一定时期的社会思潮有密切关系。人们的历史要求、情绪情感、审美时尚反映在文学思潮中，因此它本身也是社会思潮的重要组成部分。社会思潮产生变更的年代，往往也是文学思潮最为活跃的年代。社会思潮的核心是哲学思想，一个时代占支配地位的哲学思想通常是这个时代文学思潮的先导，并为某种文学思潮的发生发展开辟道路。哲学经过美学的中介环节影响到文学思潮，形成文学观念。从这种意义上说，文学思潮指导和规范着文学创作的基本趋向和文学流派的走势，又受到哲学、美学的引导和制约。

思潮叠变是文学思潮发展过程中特有的现象。在西方，自文艺复兴以后，古典主义、浪漫主义、自然主义、批判现实主义、现代主义相继出现，文学思潮的消长几乎成为最引人注目的事实。文学流派也有兴衰消长，但文学思潮的消长是在更长的历史背景和更长的时期中进行的。一种文学思潮左右一个世纪甚至更长时间的文学创作并不罕见。

### 31. 同声相应同气相求 ——谈文学流派

文学流派的形成既与特定的文学思潮有关，也与特定的创作风格有关。一定历史时期内，具有相同或近似思想倾向、艺术趣味和创作风格的作家自觉地或不自觉地结合在一起，构成创作群体，这种创作群体就叫文学流派。

每一流派的出现，都能从社会历史的变更和文学自身的发展中找到根源。当各种历史条件趋于成熟，文学的内部外部因素都对文学提出了新的要求和任务，一种新的流派便应运而生。“文学研究会”是我国现代文学史上很有影响的一个文学流派。其产生背景，是五四新文学运动的兴起。五四时期中国社会急剧动荡，变革之风叠起。僵死的封建文化气数已尽，却还在勉力支撑。时代呼唤一种具有反抗精神和大众品格的新文学，而晚清的诗界革命，早期的白话文运动和苏俄现实主义文学的传入，又为它的出现做了思想和文化的准备。参与文学研究会的作家信奉“为人生而艺术”，在大力反对旧的封建文学的同时，他们也反对有着庸俗倾向的游戏文学。在写实的总体风格指导下，他们共同实践着一种新的文学形式——现实主义的白话小说。“文学研究会”所倡导的文学观念和创作风格对中国现代文学的发展产生了深远的影响，正是由于它适应了时代的要求。

衡量文学流派的主要标志，是看有无共同的创作风格。没有较为成熟的创作风格，即使有一批作家组合在一起，也谈不上流派，有了较为成熟的风格，但每个作家的风格各异，流派同样无从谈起。文学史上的一些重要流派除了拥有一个风格近似的创作群体而外，一般都有一个或几个开一代风气的大家。作为这个流派的创始者或代表人物，他们是该流派的“风格领袖”。他们在创作上独辟蹊径，他们的艺术成就和创作道路有示范性和标识作用。由于他们在读者群中的影响和声望，其他作家自觉自愿地聚集在他们周围，从而使他们成为这一流派的核心和宗师。鲁迅、茅盾之于“文学研究会”，郭沫若之于“创造社”，雨果、雪莱之于浪漫主义，巴尔扎克、托尔斯泰之于批判现实主义，都是这种情况，没有他们，这些流派要逊色得多。

文学流派的组织方式是多种多样的，这也表明流派的复杂性。一些流派有明确的政治纲领和文学主张，发表宣言，定期组织活动，办刊物。例如 20 年代兴起于法国的超现实主义先后发表过两次宣言，结为“超现实主义研究会”，“超现实主义研究会”会刊取名《超现实主义革命》。另一些流派相对松散，没有固定的组织，没有宣言，只是一批作家不约而同地从事着倾向相同或相似的创作。“意识流小说”派就是这样一个群体。有的流派甚至是批评家梳理出来的，作家本人并不自觉，或根本不承认。我国宋代词作家中出现“豪放”、“婉约”两派。豪放派以苏轼和辛弃疾为代表。两人并不生活在同一时期，甚至根本无缘相会。苏轼去世 39 年，辛弃疾才出生。但习惯上人们仍将他们算做一派。个中原因，辛弃疾的学生范开说得明白。他说，辛弃疾的词像苏东坡的词，并非前者有意效法后者，而是两人“所蓄者”相似。“所蓄者”即作家内在的思想情操和艺术修养，它们的相似，决定了两人创作风格的相近。批评家也正是据此将两人归入一个派别。师承也是流派构成的。一种重要方式。我国现代文学中的“山药蛋派”作家马烽、西戎、孙谦等人就屡屡声称赵树理是他们的老师。“荷花淀派”作家刘绍棠、韩映山、冉淮舟在成长过程中受到孙犁的精心培育和扶持。由师承关系而形成的

流派在戏剧界表现得更明显，京剧“四大流派”梅兰芳的“梅派”、程砚秋的“程派”、谭鑫培的“谭派”、裘盛戎的“裘派”，都属于这种情况。

文学流派只有在文学充分繁荣的情况下才会出现。越是到近代，作家的流派意识越是走向自觉。每个流派都在这一方面或那一方面积累了创作经验，众多流派的出现是流派间相互比较、竞争，推动文学发展的必要条件。

## 32. 文学有什么作用

### ——文学的社会效应

创作的最终目的是产生社会效应。作家绝少只想满足自己的愿望，即使是那些乐于将作品藏之于深山的作家，仍然希望作品传世。不然藏起来干什么？一部作品问世，被争相传阅，读者从中得到某种心理满足和思想启迪，对他的人格形成或行为方式产生了一定的影响，这部作品便发挥了社会效应。

文学究竟有哪些社会效应？对此人们的看法历来不同。有人认为文学可以使人增长知识，如孔子就说，读诗可以使人“多识鸟兽草木之名”。也有人认为，文学就是给人美感，除了美感以外，其他与文艺的目的都不相干。16世纪意大利文艺理论家卡斯特尔维屈罗说：“诗的发明原是为娱乐和消遣的”，显然，他认为文学只有娱乐和消遣的功能。当然，也有人认为文艺同时为着几个目的，那就是教育、净化、精神享受。这人是古希腊先哲亚里士多德。上述看法都有一定道理，但又很难说是对文学社会效应的全面认识。

从总体上说，文学具有认识、教育、审美、娱乐作用。读过《家》的人都知道，这是一部以30年代为背景的爱情小说，觉慧和梅表姐、金凤之间一次次出现爱情纠葛，他们向往自由恋爱，但又不能决定自己的命运。就是在这种欲爱不能的压抑环境中，觉慧养成了逆来顺受的扭曲性格。觉慧的命运令人同情。读这部小说，我们犹如置身作者描写的环境中，好像自己就是他们中的一个。30年代的生活我们大多没有亲身经历过，但从作品中，我们感受到了当时的时代风气和社会氛围，因而也增强了对历史的感性认识。觉慧的悲剧命运强烈地打动了我们，所以我们还会进一步想，造成觉慧悲剧命运的原因是什么？是封建礼教，是宗法家族制度，这使我们愤怒，由此也得出相应的结论：必须彻底铲除这种制度，这时，作品对我们产生了教育作用。觉慧、梅表姐等人的爱情结局是悲剧性的，但他们的形象是那么生动，他们有着正常人的欲望，正常的欲望被压抑反而激起我们内心对人的正常欲望的加倍肯定，而这也正是作者饱含激情予以歌颂的，所以尽管《家》写的是一场悲剧，我们仍然能从中得到美的享受。我们为觉慧等人的命运伤心落泪。哭过、骂过，内心的积郁得到渲泄，灵魂得以净化，我们懂得了应当按照另一种方式生活。《家》对我们的影响，就是文学对社会所产生的作用。

作为一种精神产品，文学不可能直接解决现实生活中的问题。作者笔下的白菜、萝卜不能食用，某些作品中描绘的理想蓝图也不能作为拯救社会的灵丹妙药。一部文艺作品首先是影响读者的思想情感、政治态度、伦理道德观念，才有可能进一步影响社会，因此文学的社会作用是间接发生的。文学对人的影响又是潜移默化的，往往在不知不觉中改变着读者的态度以至整个人生道路，这也是文学的社会作用不同于其他的优越之处。不过文学的社会作用并不全是积极的。那些宣扬错误观念和低级审美趣味的作品同样有着社会影响，自觉识别和抵制不健康作品的侵蚀应当成为人们的共识。

### 33. 现代文学的开端 ——五四新文学运动

辛亥革命推翻了中国历史上最后一个封建王朝，建立了中华民国。但辛亥革命后，封建余毒远未肃清，军阀混战，帝国主义势力趁虚而入，加剧了民族灾难。此时一批具有进步思想倾向的知识分子发动了一场思想启蒙运动，以唤醒民众，挽救民族危机。这场启蒙运动，就是五四新文化运动。五四新文化运动具有鲜明的反帝反封建色彩。

文学革命是五四新文化运动的重要内容。1915年9月，陈独秀主编的《新青年》（第一卷原名《青年杂志》）在上海创刊。该刊高举“科学”和“民主”大旗，反对旧思想旧道德，提倡新思想新道德。1917年1月，该刊发表胡适的《文学改良刍议》，首先提倡白话文，反对文言文。同年2月，陈独秀发表《文学革命论》，进一步在内容上把矛头指向封建文学，提出建设“平易的抒情的国民文学”、“新鲜的立诚的写实文学”、“明了的通俗的社会文学”，从而揭开了文学革命的序幕。1918年李大钊、鲁迅、周作人、钱玄同、刘半农、胡适等人先后参加了《新青年》编辑部的工作。俄国十月革命以后，他们中的一些人如李大钊等思想明显左转，并开始在《新青年》杂志上发表介绍社会主义和无产阶级革命的文章，杂志的倾向也更趋激进。以《新青年》为核心，形成了一个由具有初步共产主义思想的知识分子、革命的小资产阶级知识分子和资产阶级知识分子三部分人组成的新文学统一战线。1918年5月，鲁迅发表白话小说《狂人日记》，这是文学革命在创作上取得的第一个成果。

五四运动高潮期间，众多的文学刊物相继创办。《新潮》、《晨报副刊》、《时事新报》副刊《少年中国》、《学灯》都以文学革命作为中心内容，除《新青年》同人的作品外，叶绍钧、郁达夫的小说、郭沫若的新诗和冰心、欧阳予倩等人的剧作也纷纷面世。他们的作品都表现了反帝反封建的倾向，宣扬民主主义，追求思想自由和个性解放。其中一些作品还反映了下层劳苦大众的生活。特别是，他们的作品是用白话语言和崭新的艺术形式写的，给文坛带来清新的气息。鲁迅、周作人、沈雁冰、郑振铎、瞿秋白等人在此期间还翻译了大量外国进步文学作品和文学理论著作，直接推动了文学革命的发展。

文学革命带来的巨大变革引起固守封建文化者的不满，从而引发了一场新旧文学之间的激烈斗争。旧派人物的代表是翻译家林纾。他攻击新派人物“覆孔孟、铲伦常”，要求阻止新风，保持“国粹”，旧派的另一人物刘师培也提出所谓“昌明中国固有之学术”。但在新派的反击下，旧派很快败下阵去。随着五四新文化运动的深入发展，新文学阵营内部也产生了分化。以胡适为代表的右翼逐渐从新文学统一战线中分离出去。

文学革命所取得的成就是巨大的，它使文学重新贴近人民，贴近生活，跟上了时代的步伐，反映了人民群众反帝反封建的要求。在题材、主题、人物、体裁、形式、语言等各方面也实现了根本性的变革。但在当时的历史条件下，它也存在缺少对传统文化中的精华部分的继承、不够民族化、大众化等缺陷和不足。

### 34. “为人生而艺术”的首倡者 ——文学研究会

20年代初，五四新文学由理论倡导逐渐转向创作实践。一时文学刊物和文学社团蜂涌而起。最早出现的文学社团是文学研究会，1921年1月由郑振铎、沈雁冰、叶绍钧等12人在北京发起成立，后有冰心、朱自清等人加入，前后共有会员170余人。该会共同的文学主张是“为人生而艺术”，“反对把文学作为消遣品，也反对把文学作为个人发泄牢骚的工具”。在创作方法上，提倡写实主义，办有会刊《小说月报》和《文学旬刊》。文学研究会诸作家创作了大量探索人生问题，描写现实生活和暴露社会黑暗的作品，与复古倾向和轻浮文风进行了尖锐的斗争，还广泛译介了大量的外国文艺理论和文学作品，特别是被压迫民族的文学和进步文学，对促进新文学运动的发展产生了积极的影响；1932年《小说月报》停刊后自行消散。创造社，1921年7月成立于东京。前期主要成员有郭沫若、成仿吾、郁达夫、郑伯奇、田汉、张资平等，后期有彭康、冯乃超、李初梨、朱镜我等。成员多是留学日本的文学青年，主张文学表现自我的“内心要求”，以浪漫主义为主要创作方式。由于创造社成员久居国外，对中国社会的病痛看得比较清楚，回国之前，普遍抱一种理想主义情绪，希望能一朝改变现实，回国以后感受到社会痼疾积重难返，又变得悲愤激越，因而他们的作品成为对黑暗现实的诗意抗争，但也有部分作家的作品囿于自我，格调低沉。文学研究会和创造社各以自己的文学主张和创作实践为现代文学的发展做出了积极的贡献。它们所形成的写实与浪漫文学风格分野一直影响到当代文学创作。

除文学研究会和创造社外，当时先后成立的文学社团中，影响较大的还有语丝社、未名社、弥洒社、浅草社、沉钟社、新月社等。语丝社1924年成立于北京，是鲁迅支持的一个文学团体。主要成员有孙伏园、钱玄同、周作人等，出版《语丝》周刊，《语丝》多发表泼辣幽默的散文、杂文，以社会批评与文化批评为主。未名社以鲁迅主编的《未名丛刊》得名，主要成员有韦素园、台静花、李霁野等，侧重外国文学的译述，其中又重点译介俄国和苏联文学。弥洒社，1923年3月成立于上海，发起人胡山源等，出版《弥洒》月刊，注重作家的主观感受和创作灵感，强调艺术无目的论，创作风格接近创造社，但作品多题材狭窄，与现实相距较远。浅草社，1922年成立于上海，由林如稷等发起，办有《浅草》季刊。后由陈翔鹤、陈焕章、冯至等人在北京另组沉钟社，介绍西方现代派作家作品，主要成员自己的创作有较重的伤感情调。新月社，1923年成立于上海，主要参加者有胡适、徐志摩，闻一多也是前期主要人物。新月社并不是纯文艺团体，对文艺的影响主要是在新格律诗方面进行了有益的探索，强调抒发内心感受，注重对艺术形式和艺术风格的追求，但也有唯美主义和形式主义倾向。

自1921年至1925年，活跃于中国文坛的文学社团不下百余个。其他艺术领域也呈现社团叠起的情况，如戏剧界，由田汉等人发起的南国社就有很大的影响。蔚然成风的社团活动扩大了创作队伍，开辟了创作园地。但这些社团产生在革命交替、思潮叠起的苦闷时代，因此必然打上时代的烙印。随着无产阶级革命运动的兴起，那些代表了小知识分子艺术趣味的文学社团逐渐退潮，而太阳社、朝花社等显示着无产阶级革命文学方向的文学社团则在文学研究会、创造社等进步文学社团的基础上相继兴起，直至1932年3月由中

国共产党领导的中国左翼作家联盟在上海成立。

### 35. 面向民众 ——文学大众化运动

第二次国内革命战争时期，左翼作家为促进文艺与人民大众的结合，就文艺大众化问题展开了长达 10 年之久的大讨论。这场讨论对进步文学的命运产生了深远的影响。大众化是进步文学的内在要求。五四新文学开创了白话诗歌、小说新形式，反映了国民要求变革的呼声，实际上已经显露出文学大众化的倾向，但当时文学的对象主要还是知识阶层，作为人民大众主体的工农多数还与文学无缘。20 年代初，一些作家批评家提出“到民间去”的口号，表明他们对文学大众化的迫切性已有认识，不过当问题涉及大众化的途径，多主张“提高”民众的欣赏水平，很少考虑如何使作品适应民众的要求。无产阶级革命运动兴起后，左翼作家对文艺与工农大众的关系有了进一步的理解。文艺应当适应工农，主要以工农为对象成为比较自觉的认识。1929 年 3 月林伯修发表《1929 年急待解决的几个关于文艺的问题》，首次明确讨论了文学大众化问题。同年年底，大众化问题引起更多作家的关注，并于 1930 年春展开了第一次讨论。鲁迅、郭沫若、成仿吾等人都参与了这次讨论。他们普遍认为大众化的首要问题是文学要面向工农，要创作出他们能看得懂的作品。由此，利用旧的为大众熟悉的文艺形式的任务也被提了出来。但这次讨论涉及的问题有限，也不够深入。

1931 年冬，在“左联”推动下，左翼作家内部就文艺大众化问题展开第二次讨论。这次讨论是在总结以往大众化运动的经验和教训的基础上进行的。“左联”还专门设立“文艺大众化研究会”，负责组织工作。文学形式仍是这次讨论的主要方面。参与讨论者除强调不能轻视旧形式而外，还要求对那些能迅速反映现实、较易于为大众接受的新形式如报告文学、群众朗读剧等大力加以提倡。语言的大众化和通俗化问题也得到进一步探讨。与前一次讨论不同的是，这次文学内容的大众化和作家向群众学习等问题受到特别关注。周起应认为实现大众化，“最要紧的是内容”，瞿秋白强调大众化的作品应当写革命的大事变、劳动群众的斗争和地主资产阶级的罪恶；而到大众中去，向大众学习是实现文学题材内容变革的唯一途径。在这次讨论中，认为实现大众化的困难在大众自己，作家高于大众，可以站在大众之上教训大众的观点受到批评。由强调形式的大众化到强调文学内容和作家思想的大众化表明论者认识的重大进步。第二次大众化问题的讨论前后持续一年之久，规模、涉及的问题以及所达到思想高度也超出第一次。两次大讨论对于理清思想、明确方向，加深对文学大众化重要性和迫切性的认识，推动文学深入工农起到了重要作用。几乎与有关大众化问题的理论探讨同时，一批左翼作家走向工农，并创作出一些初步显示出大众化实际的作品。萧红、柔石等人的创作在思想和艺术上都明显地显示出向工农大众的靠近。

但文艺大众化的真正实现，文艺与工农群众的真正结合是 1942 年延安文艺座谈会以后的事。延安文艺座谈会上，毛泽东提出作家要深入到工农群众中去，和他们打成一片，认真解决对待工农群众的感情问题，创作出为工农大众喜闻乐见的作品。解放区的作家响应这一号召，转变立场，转变观念，运用通俗的语言和群众熟悉的形式创作出一批深受群众喜爱的作品，《白毛女》、《吕梁英雄传》、《小二黑结婚》等都是这方面的代表作。文艺大众化的趋势历经曲折，一直延续至今。

### 36. 直面人生 ——谈问题小说

“五四”以后，一批作家运用小说形式探讨现实社会问题，这类小说后来被称做“问题小说”。问题小说通常出现在社会转型期。新旧社会矛盾摆在作家面前，迫使他们去研究，去反映。这种研究与反映以特定历史时期的社会思潮为先导，又是这种社会思潮的重要组成部分。翻开五四前后的《新青年》，只要看看目录，就会发现当时知识界对社会问题的探讨之广泛。诸如国家、政体、道德、文化、家庭、教育、宗教、妇女、青年、劳工等等，社会各个领域的情況几乎无所不包。全国几百家报刊都在不同程度上参与了这场讨论。这些讨论在社会上激起反响，也必然影响到文学，文学原本是社会最敏感的神经。问题小说的产生也与引进西方思想文化有关。茅盾曾称陀斯妥耶夫斯基的《罪与罚》、赫尔岑的《谁之罪》、易卜生的《娜拉》等先后翻译介绍过来的作品为问题小说和问题剧，这些作品对当时作家的思想启蒙和促进中国问题小说的诞生，都起着重要作用。

广而言之，一切面对人生、反映现实、涉及社会问题的小说都可以算做问题小说，但五四时期的问题小说又有特定的含义，它是指那些“只问病源，不开药方”的作品。它们主要出自那些思想激进，对现实不满又涉世未深，思想还不够成熟的青年作家之手。他们有强烈的变革愿望，但又不清楚或根本不知道变革的途径何在。提出问题仅仅在于引起警醒。冰心的《两个家庭》、《斯人独憔悴》、《去国》，叶绍钧的《隔膜》、《一个朋友》、《一生》，王统照的《春雨之夜》、《霜痕》，庐隐的《海滨故人》，许地山的《命命鸟》、《商人妇》，杨振声的《贞女》，欧阳予倩的《断手》等都是这类作品。“只问病源，不开药方”既反映了思想的高度，也反映了思想的局限。这种局限在很大程度上是时代造成的。当历史还没有展现出某种必然的前景，作家很难有超越历史的先见之明。

从事“问题小说”创作的作家大多是“文学研究会”的成员，如叶绍钧、冰心、王统照、庐隐、许地山等；此外还有新潮社的汪敬熙、罗家伦、杨振声、俞平伯等人。他们之所以纷纷创作这类小说，与他们信奉的文学观念密切相关，这观念就是“为人生而艺术”。几千年来文学一直是封建士大夫的消闲工具。其中虽也有人提到“宗经”、“传道”，但就对下层社会的关注而言，显然无法与五四新文学运动中作家们所能达到的那种程度相比。这是真正眼睛向下的文学观，和维护王道正统有天壤之别。文学要为人，所以作家敢于直面现实，揭露社会矛盾，而不屑于以神怪、艳情麻痹读者。

为人生而文学的问题小说大多采用写实手法。作者大多以现实社会作为写作的蓝本，把自己在现实生活中的所见、所感、所历、所闻如实地展现出来。当然，在写实中也能见出不同作家的创作个性，有的作家用词清丽，如冰心，有的笔法简洁，如叶绍钧，有的饱含激情，如王统照，在题材的选取方面也能显示出作家的生活背景。问题小说的内容涉及政治、经济文化各个领域和社会各个阶层，十分广泛。虽然它还不能为社会的变革提供现成的答案，却是了解当时生活和人们情绪的不可多得的素材。

### 37. 不了乡土情 ——现代乡土文学

乡土文学是中国现代文学中的一枝奇葩。一般以农村或乡镇生活为题材，具有浓烈的村镇生活气息和地方色彩。现代乡土文学的早期代表人物是鲁迅。他在“五四”前后创作的作品处处显露出故乡绍兴的风土民情，并表现出对农民命运的深切关注。在鲁迅的影响下，20年代中期出现了一个专事乡土文学创作的作家群。许文钦的《鼻涕阿二》、《石宕》，王鲁彦的《菊英的出嫁》、《阿长贼骨头》，赛先艾的《在贵州道上》、《水葬》，王任叔的《疲惫者》、《暴风雨下》，许杰的《惨雾》、《飘浮》，徐玉诺的《一只破鞋》，黎锦明的《复仇》，台静农的《蚯蚓们》，彭家煌的《怂恿》等，都以各自熟悉的农村生活为题材，广泛展示了当时当地的世态人情，对现代小说的创作起到了积极的推进作用。30年代又涌现出沈从文、废名、萧红、萧军、端木蕻良等一批乡土文学作家。他们仍然保持了描写乡土习俗的整体风貌，但作品的内容和格调方面已出现了积极与消极，干预生活与躲避现实的分野。40至50年代，在文学大众化运动和解放区工农文学运动的推动下，乡土文学进一步发展为以浓厚地区色彩为特色的小说流派，其中以赵树理为代表的山药蛋派和以孙犁为代表的荷花淀派最为突出。他们的影响一直延续至今。

鲁迅、沈雁冰、周作人等人在乡土文学理论方面建树颇丰。鲁迅因倡导作家关切农村现实，要求作品具有地方色彩，杂入静物、风景等地方风俗而被誉为乡土文学的“领路者”，沈雁冰进而指出，除特殊的风土人情描写外，乡镇的历史变迁，人物的命运，应当是作品的中心主题。由于他们的倡导，乡土文学理论在40至50年代日臻成熟。

现代乡土文学以其乡音、乡情、乡镇风物而具有特殊的魅力。《孔乙己》中的小酒店、《药》中的茶馆、《故乡》中的乌篷船、社戏等，时时让人感受到鲁迅故乡绍兴的风土人情，沈从文的《往事》、《渔》则展示出一幅湘西农村的习俗画。萧红的作品把我们带到广袤的东北平原，那里有纯朴的农民和丰富的物产；赵树理的《小二黑结婚》等作品是山西民间生活的真实写照。乡土文学作家一般都对自己的故乡怀着深深的眷恋之情。他们热爱那养育了他们的土地，更热爱那里的人民。这种深沉的热爱与眷恋在他们的作品中随处可见。但在现代历史上，农村和小镇随着资本主义的原始积累而日渐凋落、衰败，农民是最大的受害者。因此，现代乡土作家的作品大多又对苛政、重税、地主、商人的双重盘剥和封建礼教对农民的禁锢和摧残有大量的描写和揭露。鲁迅笔下的故乡就有两种面目。儿时的故乡温馨而浪漫。越到后来，在他的那些反映村镇生活的作品中所能看到的都是农民的血泪。闰土由一个天真活泼的少年变成麻木、呆纯的长工最明显地显示出农民地位的变化。揭示农村的衰败与农民所受的痛苦，这一传统在后来的许多乡土作家那里得到了忠实的继承。茅盾所写的极有乡土气的《春蚕》，叶紫的《火》、《丰收》，沈从文的《牛》、《船上》等，都倾注了对农民命运的思考。从某种意义上说，现代乡土文学是为农民鸣不平，展示农村变革不可避免的文学。它如实展示了村镇的历史变迁及其导致这种变化的社会背景。它为人们留下了现代村社变革的不可多得的历史资料。风俗史与社会变革史的双重特性奠定了它在现代文学中不可替代的地位。

### 38. 现代格律诗 ——新月派诗歌

闻一多和徐志摩都是新月派主要代表人物。他们共同倡导新格律诗。1926年4月，徐志摩接编《晨报副刊》，创办《诗刊》，以此为标志，现代格律诗派正式形成。

五四以后，诗坛占统治地位的是写实派的白话诗和以郭沫若为代表的浪漫派自由诗。白话诗和自由诗都是五四文学革命的产物。它们打破旧格律诗的一统天下，为诗歌的发展开辟了新路，功不可没。但由于发展的时间短，它们又不够完善，还有弱点，或过于散文化，或疏于音律，过分直白。因此，寻求对白话诗和自由体诗的超越就成为必然。

其实早在白话诗出现不久，闻一多作为一位青年学生，就已看到它的弱点。但他的看法在当时并未引起重视。留美回国后，他主张在保持东方文化和地方特色的基础上，融入西洋诗，创造出一种新诗。这新诗“不要作纯粹的本地诗，但还要保存本地色彩，它不要作纯粹的外洋诗，但又尽量吸收外洋诗的长处；他要做中西艺术结婚后产生的宁馨儿。”闻一多还提倡诗要有“三美”，即音乐美、绘画美、建筑美，他据此标准创作了《死水》等作品，受到读者的首肯。几乎与闻一多同时，徐志摩也在探索新的诗歌形式。他在剑桥留学时便照英国诗的格律写新诗，并深信自己能创造出一种新的格律。回国后，他开始与闻一多等人经常讨论新诗的形式问题，并尝试着新格律诗的创作。

新格律诗之“新”，主要是它不用文言而用白话。它的韵也不是依照《佩文韵府》的旧韵，而依据口语的音韵。而且诗的行数、字数比较自由，不像旧格律诗那样不容有丝毫越轨之处。且看闻一多的一首《你莫怨我》：

你莫怨我！  
这原来不算什么，  
人生是萍水相逢，  
让他萍水样错过。  
你莫怨我！

诗的外形很工整，前后对仗，内在的节奏鲜明而又协调。但它已不同于旧格律诗。它是用白话写的，采用了在白话基础上形成的新格律。闻一多倡导的音乐美和建筑美也可以从这首诗中得到体现。它与20年代出现的大量散文化的白话诗形成鲜明的对照。又如徐志摩的《沪杭车中》：

匆匆匆！催催催！  
一卷烟，一片山，几声云影，  
一道水，一条桥，一支橹声，  
一林松，一丛竹，红叶纷纷：  
艳色的田野，艳色的秋景，  
梦境似的分明，模糊，消隐，——  
催催催！是车轮还是光阴？  
催老了秋容，催老了人生！

此诗同样注重外表的工整与前后对仗，工整对仗中又有变化，特别是第二段。给人的感受是严整又不刻板。第一段则通过语言的节奏表现出强烈的动感。窗外的秋景从作者眼中一掠而过，诗的形式非常贴切地传达出了这种感受。徐志摩讲究格律又不为格律所限。格律是用来表现诗的内容的。它不应当束缚内容而应当强化内容的表现。至少在这首诗中，新格律很好地实现了这一目的，因而这种形式是成功的。

从事新格律诗创作的作家思想倾向不尽相同。因而他们的作品在思想成就方面也相距甚远。像闻一多的诗有许多涉及社会弊端，有揭露、有愤怒、有不满，从愤怒和不满中表露出他对祖国的深沉热爱。徐志摩的思想则充满矛盾，在他的作品里，既有进步的积极的内容，也有落后的消极的因素。他们的共同点只在相似的艺术追求方面。总之，新格律诗章法匀称、韵律严整、音节铿锵、语言浅近易懂而又生动洗炼，它在新诗的发展史上拥有不可磨灭的地位。

### 39. 象牙塔中的浅酌低吟 ——现代派诗歌

“五四”以后，写新诗在文坛蔚然成风。其中一些诗人明显地受到西方现代主义诗歌理论的影响，自觉不自觉地效仿现代主义诗歌创作。从20年代末到30年代初，现代主义诗歌在中国已崭露头角，不过，最初它还只是单个作家独立地进行着创作，人们一般不把它作为一个流派来看待。1932年5月，诗人施蛰存主编《现代》杂志，该杂志创刊后，集中发表了大量现代派诗作，现代派也因此而得名。经常在《现代》上写诗的，有戴望舒、施蛰存、何其芳、林庚、李金发、艾青等30多人，虽然不能说在《现代》上写诗的都是现代派诗人，但他们中间的一些重要人物的确表现出一种共同倾向，即有意向西方现代派诗歌学习。《现代》除发表诗作外，还大量介绍西方现代派诗歌和诗歌理论，像安笥译的《夏芝诗抄》、戴望舒译的《西莱纳集》、施蛰存译的《新的浪漫主义》，以及徐迟、高明、林庚等人所作的《意象派的七诗人》、《未来派的诗》、《诗与自由》等，对现代派诗歌创作的发展起着推波助澜的作用。西方现代派诗歌构成复杂，分枝甚多，《现代》杂志着重提倡的则是象征派和意象派两家。因而这也多少规范了中国现代派诗歌的整体风貌。当然，以《现代》杂志为中心的现代派诗人不都是对西方现代诗歌做简单的移植和模仿。现代派诗人中不少原有较深的中国文学功底，因而除受外来影响外，他们与中国传统文化也有着或隐或显的联系。

现代派诗人多是小资产阶级知识分子。在30年代中国剧烈动荡的社会现实面前，他们普遍有一种迷茫、幻灭感。他们无力改变现实，希望在诗中找到安慰。这种态度直接影响到他们诗歌的思想艺术特点。首先，他们主张“纯艺术”，认为创作与现实无关。重大的社会题材被排斥在视野之外，诗应当是“唯美”的，诗人就应缩在唯美主义的象牙塔中，咀嚼个人的悲欢。现代派诗歌多有浓烈的伤感情调，这是与现实脱节带来的必然结果。一些现代派诗人对诗歌的艺术表现手段津津乐道，而对诗与时代、与人民的联系，诗歌的社会功用都避而不提。其实，要诗超然于现实之外只是幻想。1932年苏汶以“第三种人”的身份在《现代》杂志上发表文章，反对“左联”提倡的无产阶级革命文学运动，施蛰存、戴望舒也卷入了这场漩涡，不久他们就受到鲁迅的批评。其次，现代派诗人主张诗应当表现自我的感觉和情绪，而且要以很隐晦的形式来表现。他们反对“狂叫”、“真说”，反对赤裸裸的堆积思想和概念。西方象征主义和意象派的那种象征、暗示、隐喻的手法经常被他们用来营造一种如梦如幻的境界，借以表达内心的痛苦和迷茫。他们的诗甚至表露出一一种神秘恍惚的气氛。再次，现代派诗人刻意打破传统，追求创新。他们既反对模仿古诗，也反对现代格律诗，提倡创造出一种有着“无数有生命力的文字与感觉”的自由体新诗。现代派诗歌经常采用日常口语，不讲究严格的音韵和格律，而以情绪的抑扬顿挫取而代之。

现代派诗歌的主要代表人物是戴望舒。戴望舒早年曾积极参与革命文学运动，主编过“马克思主义文学论丛”，一度还受到国民党政府通缉。但后来逐渐与革命文学运动拉开了距离。从事现代派诗歌创作以后，他的作品多抒发自己苦闷彷徨的心境。诗的意象丰富，词藻有色彩感，具有明显的象征主义特点，但在语言上也留有古典诗调的痕迹。代表作有《雨巷》、《闻曼陀铃》等。

#### 40. 艳情浸润的消遣文字 ——鸳鸯蝴蝶派小说

鸳鸯蝴蝶派是一种以迎合有闲阶级和小市民庸俗口味为目的的都市文学。发轫于晚清，民国初年最为流行。它的出现有深刻的社会背景。自清末以来，封建社会日趋瓦解，中国社会进一步殖民地化，以封建地主和买办资产阶级为中心的反动统治造成了腐朽颓废的社会风气。半封建半殖民地大都市的畸型发展，必然导致反映病态社会的病态文学产生。民国前后几年，各种刊物蜂涌而起，鸳鸯蝴蝶派小说获得了广大阵地。这类刊物有《小说月报》、《小说时报》、《小说新报》、《小说海》、《小说大观》、《民权报》副刊等，其中以《星期六》影响最大。该刊自1904年6月创刊前后共出100期，每期全是小说，其内容，动辄以“一双蝴蝶，卅六鸳鸯”来比拟才子佳人，鸳鸯蝴蝶派便由此得名。

鸳派作家共同信奉的美学观点是“趣味第一”，“消遣至上”。他们把办刊物、写小说当作一种人生的消遣与娱乐，甚至做为谋利攫财的手段。因而该派作品中格调低下、趣味庸俗、粗制滥造者不在少数。按照题材，该派作品大致又可分为5类：言情类、社会类、历史宫闱类、武侠类、侦探类，而其中以表现才子佳人的言情类为“正宗”，其余均系旁支。晚清的《花月痕》、《青楼梦》、《恨海》；民国初年徐枕亚的《玉梨魂》、李定夷的《茜窗泪影》、吴绮绿的《冷红日记》，以及后来周瘦鹃的《此恨绵绵无绝期》、张恨水的《啼笑姻缘》、秦瘦鸥的《秋海棠》都有相当影响。“言情”本是小说题中应有之意。但鸳派作品所言之情多是奇情、侠情、艳情、哀情，而且情中充斥肉欲，赤裸裸的色相描写不绝如缕，人际悲欢离合中已渗透着轮回报应的宿命论和封建纲常伦理说教，有渲泄情欲、诲淫诲盗之嫌。这与五四以来以爱情为题材揭露封建礼教对青年的残害，宣扬个性解放的进步文学有天壤之别。徐枕亚的《玉梨魂》采用文言，全书共5章。小说描写一落难才子何梦霞到崔家教书，与梨娘相遇，一见钟情。当时梨娘已寡，不能再嫁，两人只好诗书传情。痛苦中梨娘决定牺牲自己，以小姑许给何梦霞，使何获得幸福。不想何对梨娘痴情不改，无奈梨娘服毒自尽，小姑也因不满包办婚姻与梨娘同赴黄泉。何梦霞爱情受挫，顿生报国之心，参加武昌起义，最后战死沙场。该书出版后重版30余次，并被改编为电影、戏剧，盛极一时。书能产生轰动效应，主要是爱情悲剧写得缠绵悱恻，在一定程度上反映了当时婚姻不自由的痛苦。但书中也借主人公梨娘的形象宣扬了封建贞操观念。该书结尾处何梦霞的爱国之举与人物性格的发展并不谐调，给人的感觉是点缀。通观此书，鸳鸯蝴蝶派的创作特征可见一斑。

鸳派小说作者队伍庞大。较著名的有徐枕亚、李定夷、王纯银、周瘦鹃、李涵秋、包天笑、徐卓呆、范烟桥、陈蝶仙、严独鹤等。后期又有张恨水、秦瘦鸥等。他们大多既编刊物又创作。但对鸳派作家作品也应作具体分析，其中一些作家前后思想有变化，像张恨水的创作在抗战以后明显转向进步；有的作品较有生活实感，如包笑天、周瘦鹃的一些作品反映了社会黑暗和对封建压迫的不满，对此不应一概抹煞。

五四新文学兴起后，鸳鸯蝴蝶派小说一度消沉，但在20年代中后期和40年代又几度回潮，真正销声匿迹是在新中国建立之后。

## 41. 都市商业文化的先驱 ——“海派”文学

“海派”形成于20至30年代，主要由一批活跃在上海文坛的作家构成。上海在当时是中国首屈一指的大都市。得风气之先，但也是西方思潮与中国封建余毒交杂，社会矛盾尖锐，阶级对立严重的地方。清末才子佳人小说、“五四”后的新才子佳人小说、上海滩的腐朽社会风气、资产阶级、小资产阶级生活方式和审美趣味对海派小说的形成都有影响。鲁迅曾说，海派文学为“商”“帮忙”，从中不难看出它的格调。这是一种商业味很浓的文学。海派没有成立过正式的组织，也未发表过宣言，之所以人们将其视作一派，是由于海派作家在思想倾向、艺术趣味和创作方法上有着某些共同的特点。

海派代表人物有张资平、叶灵凤、穆时英、曾虚白等。他们都以都市生活为题材，并着力描写都市青年男女的种种爱情纠葛。有人统计1928年前张资平70多万字的小说中，写恋爱的就有55万字。《梅岭之春》表现性爱与社会道德的冲突，《约伯之泪》反映社会地位悬殊而引起的失恋与痛苦。可惜这类作品并不多，大部分因缺乏社会内容而流于性爱游戏。《爱之涡流》中陈梅仙在丈夫死后屡次引诱小叔发生乱伦关系，《爱力圈外》里的女主人公菊筠发现丈夫被姐姐夺去，于是和家仆私奔，临走还偷了父亲的钱。《红雾》中的女主人公丽君一生先后和4个男人发生关系，耽于肉欲的享受，而且相信，只有金钱能带来快乐。海派其他作家的创作也有以上特点。作品题材不仅取自花边新闻，小说中痴男少女、旷夫怨妇、情天恨海，一见钟情之类的描写也比比皆是。有的作品甚至追求刺激性的场面以至色情描写。穆时英的《黑牡丹》极力渲染一位女性妖艳的身材容貌，小说情节则是“我”与这位女郎在舞场的一次艳遇。海派文学在很大程度上是为了满足市民和有闲阶层的欣赏趣味。爱情自由与妇女解放本来是五四新文化运动的重要内容，但海派作品与五四时期的问题小说中表现的性苦闷和妇女的婚姻恋爱悲剧不同。他们不去追究造成性压抑和婚姻悲剧的社会原因，对爱的描写流于自然变为写性，而他们对女子又缺少尊重和同情，往往将其视为“祸水”、“尤物”，对病态的性心理和性关系往往也抱着玩赏的态度。这就不能不使作品趋于低级和平庸。鲁迅曾指出张资平的恋爱小说特点一是情节离不开三角关系，二是作品中的女性大都主动和男性发生性爱，实际上这也概括了海派小说的普遍特点。而鲁迅严厉斥责30年代初“极低劣的恋爱小说”已堕落为春宫照一般的“手淫小说”更是发人深醒。

海派文学与鸳鸯蝴蝶派在表现内容方面有很多相似之处。不同在于海派更侧重都市，而且与西方现代主义文学有更紧密的联系。海派小说的表现手法是借鉴西方现代主义文学的而不是传统的。他们中的一些人接触过弗洛伊德的精神分析理论，有的作品运用了意识流和象征。淡化文学社会功利目的的唯美主义倾向和对性的自然主义描写，也可以在西方文学中找到源头。在某种意义上，海派文学是现代商业文化和拜金主义文学的先驱。它的艺术成就乏善可陈，但在揭示畸形的都市生活和腐朽的社会空气方面，又不能说一无是处。

## 42. 时代潮 ——新时期文学

新时期指 1978 年中共十一届三中全会至今的一段历史时期。新时期文学是对这一时期文学创作的总称。改革是新时期的主潮。随着思想解放运动的开展,人们的思想空前活跃,中国面向世界全方位开放。中国的经济体制改革不仅带来经济活动方式的变化,也带来思维方式、文比模式、审美趣味、文化消费心理等一系列的变化。改革时代的人们充满创造力,表现出强烈的求变心态和进取精神,这些在新时期文学中都得到了及时而充分的反映。

新时期文学的生长点并不理想。“文革”造成了文化沙漠。但它的渊源却是五四以来的新文学传统。社会主义人道主义仍有巨大的感召力,构成了新时期文学的精神内核。与此同时,它也吸收了中国传统文化的精髓,并借鉴了西方古典和现代文学中的某些思想资料。与建国后前十几年的文学相比,新时期文学具有较强的艺术性与批判性,这既是出于对文学一度失去自我沦为政治工具的痛切反思,也是对建国以来乃至五四以来全部文学实践的经验总结。

历时 10 余年的新时期文学始终伴随着历史的前进步伐。在发展中,又形成了各具特色的三个阶段。自 1978 年至 1984 年是现实主义恢复期,习惯上 1976—1978 年的文学创作也归入此一阶段。当时的社会背景是政治上的拨乱反正与经济领域的整顿经济秩序;1985 年至 1991 年是多元化时期,这是与改革和开放全方位推开相一致的,探索是这一时期社会的主旋律。1992 年以后,中国进入市场经济状态,商品大潮涌现,社会由传统向现代的转型加速,转型期文学也初露端倪。理想主义、探索精神和现世心态分别是现实主义恢复期、多元化时期和转型期文学的精神主旨,当然这些都不是单一的,也不是绝对的。不同时期也有相融和交叉,特别是它们都不脱离新时期文学总体的那种批判精神与人道主义基调,因而新时期文学在一致性的前提下又呈现着多样性。它是作家对变革时期纷坛庞杂的各种社会现象的艺术感悟,也是当代社会思潮的重要组成部分。

鲜明的时代色彩是新时期文学的首要特征。这不仅反映在它贴近现实,以当代社会生活为题材,而且反映它敏锐地展示了变革时代人们的情绪、心理、愿望和要求。当代社会面临的一些重大问题,诸如新旧体制的矛盾、惰性的文化心理、落后的物质生活条件、理想的失落、价值取向的惶惑、教育危机、科技不发达以及人口、环境、妇女、婚姻、代沟等都是新时期文学的关注对象。在许多情况下,社会的呼声是由文学作品率先表露出来的。许多作家有意识地运用文学的手段,对当代生活中的重大问题进行探讨,因而文学承受了社会学的重量。一部新时期文学史,也就是一部新时期社会生活的发展历史和新时期人物的心灵史。文学赢得了空前的读者群。

其次是它的深刻性。不粉饰、不掩盖,常常带着挑剔的眼光,当代题材融入了历史感,历史题材渗透着现代意识。新时期文学有一种向内转的倾向。对于作家,这意味着更注重主体的能动作用,也就是说,不满足于对生活作表象的摹写,在创作中力求融进更多的主体审美意识。从作品人物的角度来说,这意味着强调向人物的深层心理开掘,注重表现人物的个性。新时期文学在肯定群体与个体辩证关系的前提下更加关注个体的生存状态。个人的价值、尊严、自由被提到前所未有的高度。这不仅表现了人在另一个层次的觉

醒，也体现了现代商品社会对人的内在要求。从社会的角度来说，新时期文学更注重表现社会的动态平衡。它把关注的焦点放在萌生着的新的思想观念和行为方式。新的思想观念和行为方式常常受到旧的思想观念和行为方式的束缚，它们的冲突构成了社会矛盾。揭示矛盾而不是掩盖矛盾，呼唤变化而不是追求静态的稳定，这是新时期文学内容方面区别于其他时期文学的显著标志之一。塑造社会主义新人、重构社会价值体系和道德标准也是新时期文学颇有建树的一个方面。具有开拓精神的企业家、大胆有为的领导者、有成就的科学家、学者，朝气蓬勃的青年学生、无私奉献的军人和有头脑有实干精神的工人、农民，是它着重歌颂的对象，他们和那些僵化、保守的人物形成鲜明对照。新时期文学在运用艺术的形式探讨传统与现代的关系、中西文化关系方面所取得的成就也不容低估。

还有它的丰富性。流派众多是新时期文学繁荣的重要标志。现实主义仍在相当广泛的范围内受到推崇。此外还有朦胧诗、意识流小说、新写实主义小说、寻根文学、新潮小说、探索戏剧、新体验小说、新状态小说，如此等等。地域文化孕育了地域文学，一批地域性的作家群体崭露头角。北京作家群、陕西作家群、上海作家群、湖南作家群、东北作家群、岭南作家群是他们中较有影响的。他们各自从事着具有鲜明地域文化色彩的创作，并且形成了相对稳定的审美趣味和艺术风格，像陕西作家的厚重、上海作家的细腻、东北作家的粗犷、北京作家的开阔、岭南派的商业气息以及湖南作家的湘地民俗风味等。雅俗分流又共济也是一大特色。通俗文学的盛兴是新时期文学特有的现象。它与世俗心态的萌生有关，也反映了文学对读者的本能追求。通俗文学从总体上来说还是以健康的思想情趣为主，所以俗也俗中有雅。俗文学对市场的迅速挤占威胁到雅文学的生存，但也对它的发展是一种激励。近年来，重建人文精神成为相当一批作家的自觉追求，这也是雅文学的主旨。新时期文学的丰富性还表现在它的题材广泛、创作数量巨大、风格样式的多元化，以及它所塑造的艺术形象的多样性。单一的创作方法已不被认可。以“样板”为代表的固定模式已被突破。这是一个个性和创造精神得到高度发挥的艺术世界。

新时期文学的缺憾在前期主要表现为浮躁情绪和崇洋倾向，在后期则有相当程度的媚俗与拜金。在普通追求自我意识的状态中，它仍隐含着老而又老的问题——疏离社会。它在未来的发展将取决于它与时代生活的联系，取决于它对自身优劣的反省。

### 43. 欲哭无泪 ——伤痕文学

伤痕文学以卢新华的短篇小说《伤痕》得名，它是对文革刚刚结束时出现的一批揭露“四人帮”罪恶，揭示不正常社会环境对人们心灵残害的作品的总称。伤痕文学的另一代表作是刘心武的《班主任》。

“文革”创危害怎样估计都不过份。它不仅迟滞了中国社会的发展，给国民经济造成巨大损失，而且毒化了政治空气，褻读了理想，使伦理道德和价值观念趋于解体。从“文革”中走出来的青年一代，心头带着累累伤痕。他们有失学的痛苦、有理想破灭后的惶惑，有盲从的悔恨，有徒然浪费生命的惋惜。最可悲的是他们过早地失去了童年的天真浪漫，灵魂被污浊的人际关系锈蚀，一些人沾染了极左的观念还不自觉。伤痕文学对这些现象都有真切的反映。《班主任》中的解惠敏就是一个被极左思潮扭曲了的人物。作为一名年轻的女中学生，她本应思想活跃，天真活泼。但她却是个过于早熟的思想僵化的人物。穿花衣被她当做小资产阶级情调，《牛蛇》被她当做黄色书籍。明明自己有做得不对的地方，却动不动就教训别人，处处以唯我独“革”的面貌出现。在她的身上，人们可以看到“文革”中的那种片面的政治化教育的印迹。她有着无知带来的愚昧，又流露出一种市侩气。这种缺乏独立思想和独立人格的“英雄”绝非个别，尽管“文革”已经结束，在极左思潮被肃清之前，这样的人物还一再被培养出来。作者在作品的最后发出了“救救孩子”的呼声，这是对“四人帮”罪行的愤怒控诉，也是对祖国未来的深切忧虑。《伤痕》中的王晓华是另一类人物。她比解惠敏更单纯，但同样是极左思潮的牺牲品。“文化大革命”中，王晓华的母亲被打成叛徒。她毅然和母亲断绝了关系，以证明自己的革命立场坚定。9年中，她从未对自己的举动产生过怀疑，也从未对母亲究竟是不是叛徒产生过疑问。社会环境的逼迫只是一个方面，更主要的是她已经失去了独立思考的能力。这代人的可悲之处就在于他们的独立思考能力从来不曾得到充分发展。他们还会思考时已被禁止思考，他们只会盲从，愚民政策带来的无知更使盲从成为理所当然。“文革”的剧烈危害在这里再次强烈地表露出来。当王晓华在“文革”结束后得到母亲平反的消息匆匆赶回阔别9年的家时，母亲已经病逝。王晓华的举动深深地伤害了母亲，也深深伤害了自己。留在她心头的伤痕将伴随她一生。在伤痕文学中还出现了一些没有是非观念，无组织无纪律，沾染了流氓习气的青年形象，他们也是“文革”的受害者，读来让人感慨万端。青年的灾难也就是民族的灾难。

就整体而言，伤痕文学在艺术上略显粗糙，但它提出的问题却发人深省。80年代初围绕伤痕文学曾出现过一场争论。争论主要涉及可不可以写社会的阴暗面。有人将写“伤痕”归结为写“非本质”、“非主流”，是“向后看”，“缺德”，这种看法受到驳难。在随后进行的讨论中，许多记者既肯定了文学的揭露与批判功能，同时提出要加强作家的使命感与责任感，注重作品的社会效果，使文学的真实性与倾向性更好地统一起来。

#### 44. 诗意的迷惘

##### ——谈朦胧诗

诗而谓之“朦胧”，大约是由于意象的曲折隐晦，随之而来的便是理解的不确定性。比如舒婷的《双桅船》：

雾打湿了我的双翼  
可风却不容我迟疑  
岸呵，心爱的岸  
昨天刚刚和你告别  
今天你又在这里  
明天我们将在  
另一个纬度相遇  
是一场风暴、一盏灯  
把我们连系在一起  
是一场风暴、另一盏灯  
使我们再分东西  
不怕天涯海角  
岂在朝朝夕夕  
你在我的航程上  
我在你的视线里

诗中表达了船对岸的深情。风来雨往，几度分离，船终究还要驶向岸边。可岸是什么？朋友？情人？故乡？理想？希望？都可以是，又都可以不是。你只能感受到诗人对某个特定目标的追寻与依恋，至于这个目标，仁者见仁，智者见智，只好由读者去判断了。

70年代末80年代初，朦胧诗骤然兴起，名噪一时。从事朦胧诗创作的都是些名不见经传的年轻诗人，主要代表人物有北岛、舒婷、顾城、徐敬亚等。当时“文革”刚刚结束，社会萌动了生机，但新的价值观念的冲突则剧烈地震撼着人们的心灵。朦胧诗人是带着心头累累的伤痕、带着刚刚复苏的自我意识和人道主义精神、带着强烈的社会批判意识和对未来的无所适从开始自己的诗意旅程的。因此，在他们的诗中，既表露出对过去毫不妥协的决绝态度，也流露出毋庸置疑的迷茫、犹疑情绪。“一切都是命运，……一切都是浮云，一切希望都带着注释，一切信仰都带着呻吟。”“告诉你吧，世界，我——不——相——信！”“你，一会看我，一会看云。我觉得，你看我时很远，看云时很近。”这种急欲摆脱过去又找不到确定价值取向的情况，无疑代表了那个时代许多青年人的心境，因而受到他们的欢迎。

与长期统治诗坛的直白议论与抒情风格不同，朦胧诗有意将作者的感受溶解在精心选取的意象中，借助冷峻的暗示和象征来表达深挚而多层次的情感寄寓。现实的时空秩序被打乱，诗的结构安排服从于诗人的情感流向和想象逻辑。意象也不单纯是客观事物的直接反射，而是经过诗人心灵世界的过滤和改造，被赋予灵性与生命，并有所变形。追求情绪化、心灵化、主观化同时追求形式新奇的朦胧诗的出现，标志着一种新的美学原则在兴起。朦胧诗也是新时期文学中最早显露出现代主义气息的文学样式。围绕朦胧诗的创作

作实践和美学观念，80年代初曾有过一场文艺思想论争。论争的焦点集中在诗应不应该是自我表现？朦胧的审美趣味是个是诗的最佳选择？80年代中期，随着社会过渡期的结束，朦胧趋于消寂，但它对“新生代”的“后新诗潮”有巨大影响。

## 45. 呼唤新生 ——谈改革文学

改革是我们时代的主旋律。随着改革的兴起，改革文学应运而生。80年代初兴起的改革文学是变革中的社会现实的产物。它反映了社会的落后与生活的困窘，反映了人们对现状的不满和急于求变的心态。由于它贴近现实，揭示了变革的历史要求，因而赢得了广大读者，对改革的进程起到了积极的推进作用。

以80年代中为界，改革文学的发展大致可以划分为两个阶段。前期的改革文学具有鲜明的理想主义色彩。它对改革发出热切的呼唤，同时塑造了一批锐意进取与拼搏的改革者形象。蒋子龙的《乔厂长上任记》开改革文学先河。作品中的乔厂长是一个开拓型的人物。在文革结束不久百废待兴的沉闷环境中，他大胆改革企业管理制度，敢抓敢管，使一个落后的工厂彻底改变了面貌。此后，李国文的《花园街五号》、柯云路的《新星》等一批作品相继问世，改革文学形成一股巨大的潮流。《花园街五号》中的刘钊和《新星》中的李向南同样是高大的改革者形象。特别是李向南，他不仅具有强烈的改革意识，而且具有现代领导者的眼光和能力。他在自己领导的地区纵横捭阖，向保守势力和官僚体制发起一次次冲击，每次冲击都以他的胜利而告终，他被看做希望所在，当地的百姓也对他以“青天”相称。这些作品无论是在题材的开拓还是在反映社会生活的深刻程度方面所取得的成就都不容低估。在许多地区，这些作品被当作生活的“样板”，起着舆论先导的作用，原因就在于它们部分地补偿了人们在现实生活中的缺憾。但前期的改革文学也流露出明显的局限性。作品多停留于描写改革的表象，追求社会效应，文学性淡化；在反映改革的同时，又在不同程度上对生活进行简化，掩盖了改革进程的艰巨性，并且多少流露出“清官”意识。

80年代中期以后，改革向深入发展，体制变革与观念变革的艰难日益显露，改革文学也由理想主义转为沉稳。广义地说，这一时期的各类作品都涉及变革中的现实与心理，因而都不能与改革无涉，但做为改革文学主体的，仍是那些塑造了改革者形象，揭示了新旧体制交替时期尖锐社会矛盾的作品。陈冲的《暖冬》表现了不合理规章制度对改革者处处掣肘；《雨雪霏霏》中，厂长许英杰为了维持正常生产，不得不请客送礼，屈从于不正常的人际关系。谢友郭的《火神》中煤炭局长秉公处理事故不得不面对巨大的人情压力；在孙力、余小惠的《都市风流》中，改革者的压力甚至直接来自自己的上司——市委书记。后期改革文学中的改革者仍然具有强烈的进取精神与拼搏意识。但他们已不再是那种大刀阔斧，无往而不胜的人物。他们处在众多社会矛盾的焦点，任何一项改革措施的出台，都意味着与传统的体制和传统的心理和行为方式对抗。他们常常是心焦力竭、头破血流才能取得些微进展。这让人觉得可悲，也越发令人起敬。显而易见，当改革涉及长期形成的计划体制和上层建筑意识形态的方方面面，许多原来隐含的问题便暴露出来了。改革具有牵一发而动全身的整体性与深邃性，由此，人们看到了改革的必要和迫切，也看到了改革的艰巨与复杂。后期的改革文学虽然没有前期改革文学的那种轰动效应，却因反映生活所达到的那种深刻程度而更具光彩，更真实可信。

强烈的时代气息与大胆的探索精神是改革文学的显著特点。社会变革中

出现的困难、矛盾、保守与革新的对峙、改革带来的阵痛和改革不断取得成功带来的欣喜，在改革文学中都得到了及时的反映。改革文学的发展与改革的发展几乎是同步进行的。它成了改革时代人们心绪的晴雨表。从事改革文学创作的作家多有一种社会责任感和使命感。他们恪守为人生而艺术的格言，有意识地通过自己的作品，揭示改革中出现的问题，对种种复杂的社会现象加以探讨，并大胆预示改革的未来。以创作影响改革的进程是他们的普遍心愿。清新刚健的改革文学是新时期文学中的一支生力军。

## 46. 叶与根的对话 ——寻根文学

80年代中后期，中国文坛骤然兴起一股“寻根”热。率先举起寻根大旗的是一批中青年作家。美国黑人对“根”的关注无疑有启示作用，但寻根的更深刻动因还在现实的社会环境中。文革造成的文化断裂，引进导致的崇洋风、创新乏力，都促使作家们认真思考当代文学的历史命运。这种思考的结果就是相当一批作家意识到文学必须寻根，无根的文学必然萎顿，叶茂有赖根深。

寻根是在理论和创作两个层次上进行的。1984年12月湖南青年作家在一个座谈会上的发言《文学的根》引起强烈反响，随后全国多家有影响的文学刊物纷纷就文学寻根问题展开专题讨论。普遍的看法是当代文学的根应当置于中国文化传统之中。但什么是中国文化传统？记者又各执一词，莫衷一是。民族精神，传统价值观念，传统价值观念中的非规范性因素、原始生命力，如此等等，不一而足，这些在不同作家理论家的心目中分别具有根的意义。看来寻根的最重要成就是提示文学的文化背景，这也可以看作是对僵化的唯理主义思维方式和狭隘的政治功利视野的一种突破。当然，并不排除参与寻根的讨论者在讨论中对他们心目中的根做出了更有积极意义的理论阐释。与何为“根”相应的问题是应当如何“寻”根，对此论者的分歧丝毫也不少于对根的认识。唯一能有共识的是寻根的过程，即普遍认为寻根的过程就是用现代眼光对根进行辨识的过程，在某种意义上，找到根同时也就是改造根。

较有影响的寻根派作家有韩少功、阿城、王安忆、郑义、郑万隆、李杭育、贾平凹、莫言等人。这些作家中，有的直接承袭了传统文化价值观念。典型的如阿城。他的《棋王》、《树王》、《孩子王》等作品显露着儒家、道家的精神品格。《棋王》写嗜棋如命的王一生。在衣食匮乏、精神苦闷的乡下，他靠一副棋过得悠然自得。不为名利所惑，不为富贵所动，从棋中，他超越了环境也超越了自我。对棋的执著使他修炼出遗世独立的人格。下棋是他的一种生活方式，更是对他恪守的一种人生观的印证。另一些作家则对传统持激烈的批判态度，特别是对传统的政治说教和伦理道德观念。他们要表明根中的那些朽物对今日的危害，他们力图清除这些朽物正在于要使根健壮，从而也使枝叶更有活力，从这种意义上说，这种寻根是逆向的。王安忆的《小鲍庄》、韩少功的《爸爸爸》，都有这种特点。后者中的丙崽是厚重、凝滞的传统文化氛围酿出的废物，他几乎只有生理本能，残缺不全的智力只能依靠最原始的语言，做出非此即彼的简单判断。在《小鲍庄》中，代代相传的“仁义”观念具有两重性，既是维系人际关系的纽带，又是阻滞变革和进步的桎梏。还有一些作家对根的寻求超出了文化观念的层次而进入生命的本源。莫言《红高粱》中的那些敢爱敢恨的人物全不顾法律信条和道德禁忌，他们活得洒脱、自在，全在于摆脱了观念文化的束缚。

寻根文学普遍注重表现民俗风土人情。湘西有些神秘色彩的深山老村，淮北朴实的农夫农妇、山东高密乡里的热烈气氛，陕北小镇躁动着的情绪，以及与此相关的建筑、服饰、习俗、礼仪和那些历史延续而来的心理特征和行为方式，在寻根文学中都屡屡出现。正是这些构成了特定的文化的氛围和格调，使寻根文学看上去与其他派别显著不同。在语言上，寻根文学也与传

统的文学更为贴近。

至 80 年代末，寻根文学趋于消寂。原因可归于理论准备不足，对“根”的认识分野，某些过于执著或偏激的态度以及某些外部环境的因素。但对文学的文化背景的关注至今仍在继续。

## 47. 纵笔琐细人生 ——新写实主义小说

新写实主义小说是 80 年代后期兴起于中国当代文坛的一种文学式样。之所以称新，是它不同于传统的写实主义。传统的写实主义以典型化为基本原则，强调高度概括，展现理想化的生活模式。新写实主义小说则以平实、冷峻的风格著称于世。在某种意义上，这种风格是针对新潮小说的那种怪诞、艰涩、奇崛的风格而来的，是对它的反拨。同时它也是对理想主义的创作态度和浪漫情调的无言抗争。其实，新写实主义小说不仅展示了一种新的创作风格，更展现了一种新的美学观念：要求艺术在现实中还原，推崇生活本真。

从事新写实主义小说创作的多是一些青年作家。1987 年方方发表《风景》，池莉发表《烦恼人生》最早显露新写实主义征兆。其后，池莉又有《冷也好热也好活着就好》、《不谈爱情》问世。前者是一幅芸芸众生世相图。在一个炎热的夏季，南方某城市几个普普通通的家庭过着普普通通的生活。条件依然落后，居住拥挤，没有冷气，工作繁重。环境的挤压使人焦躁，他们活得无奈，却也活得充实。照样谈情说爱，照样日出而作，日落而息。后者以圆熟的笔法描写了一对夫妻在种种纷扰下难以自持地走向分离的过程。没有激烈的道德评价和严正的社会学分析，甚至没有表明说得过去的理由，但读来仍然令人心悸。刘震云的《塔铺》、《新兵连》、《单位》、《人头》也属于这类作品。作者把艺术的眼光投向生活中的普通群体，写他们辛辛苦苦又庸庸碌碌的生存境况，写他们殚思竭虑又头破血流的生活奋斗。于平凡中，作者展示了生存的艰难，同时也对艰难的生存做了不得已的肯定。接踵而来的还有刘恒的《白涡》、《黑的雪》，李晓的《继续操练》，以及稍后江灏的《纸床》，叶兆言的《枣树的故事》，李锐的《厚土》等。

新写实主义小说的特点是作家的视角发生了变化。他们不是居高临下地俯视生活。与那种刻意对生活现象进行筛选和提炼甚至运用生活材料印证自己的观点的作法不同，他们对生活采取了平视的态度。生活就是生活，不是生活屈就作家，而是作家必须融入生活。普通人的生存状态、习性、心性是新写实主义作家关注的重点。他们试图在排除人为的过滤和添加的情况下整体地再现现实生活的繁复与芜杂，从中显示当代人的生存困境以及求生能。这也是新写实主义小说的总主题。随之而来的是新写实主义小说的那种客观化的叙述方式。作家退出作品，零度感情，尽量避免激情的外露和主观评价，让事实说明自己。这种叙述方式多少带来价值判断的困难和内容的不确定性，但也给读者的阅读参予提供了广阔的空间。当新写实主义作家不加筛选地把原样世界呈现在作品中，生活的缺陷和人性的弱点必然暴露无遗。这种袒露因缺乏价值评价的引导而更显得突出。新写实主义作家实际上对缺陷和弱点都采取了默认的态度，有缺陷的生活就是真实的生活，人都在带着弱点挣扎，都在不完善中求得完善，因此新写实主义小说有一种悲凉与崇高交织在一起的复杂情调。

目前理论界对新写实主义小说的评价并不一致。有人认为它是现实主义在更高层次上的回归与复兴，也有人认为它在追求原真的过程中忽视了主体意识和艺术的超越本性。只有随着创作和批评实践进一步的发展，才有可能对它做出利学的结论。

## 48. 独辟蹊径 ——谈新潮小说

新潮小说大量涌现，是新时期文学中的一种独特现象。被称之为新潮小说的作品无论从把握生活的角度还是从艺术表现手法上，都与传统的小说形式有明显区别。从某种意义上说，它受到西方现代主义文学创作和观念的深刻影响，因而是对现代主义思潮的回应；但它又确是在中间这块土镶上土生土长的，不仅以当代的现实生活为题材，而且吸收了中国传统文学的丰富营养。它体现了作家自我意识的觉醒，标志着独辟蹊径的艺术努力。

新潮小说中，最早出现的是所谓意识流小说。1980年前后，王蒙的《夜的眼》、《春之声》等几部中篇小说相继问世。这些作品有意放弃了由序幕、开端到高潮，再到结局的情节方式，只写一些零散的现象或感受，如夜幕下的都市街景、日常生活印象、童年的记忆、境外的观感等等，而将这些零散的片断联系起来的，则是人物或作者自身的自由联想。王蒙被公认为意识流手法的率先实验者，他的那些以人物内心世界为主要描写对象，以情绪结构为特征的作品一度曾引起争议，但很快就被接受。继王蒙之后，张洁的《爱是不能忘记的》、张欣欣的《在同一地平线上》、谌容的《人到中年》等一大批作品也成功地运用了意识流技巧。

接踵而来的是所谓荒诞小说。人生荒诞是西方现代主义文学中的一个持久而重要的主题。它主要表现人的异化，表现现代商业社会中人的精神空虚与生存无望。新时期的荒诞小说则主要描写“文革”带来的内心创伤、飞速发展的商品经济对人的驱迫造成的惶惑，以及在古老传统和西方文明双重夹击下当代人的人格分裂。早在1979年宗璞就发表了《我是谁》，作品描写“文革”中一位女教师被打成牛鬼蛇神，终日被牛鬼蛇神的幻象困扰，终于精神崩溃，投湖自尽。这类作品还有谌容的《减去十岁》、张贤亮的《浪漫的黑炮》、吴若增的《脸皮招领启示》、王蒙的《冬天的话题》等。王蒙的另一部作品《来劲》则表达了在经济、科技高度发达的社会中，普通人价值观念的支离破碎和行为的进退失据。这些作品都在不同程度上

背离了严格的写实方式，而以变异、夸张、错谬、时顺的颠倒和空间的任意转换，刻意裸露现代人的尴尬生存状态。

刘索拉的《你别无选择》、徐星的《无主题变奏》、王朔的《顽主》、陈染的《世纪病》、刘西鸿的《花儿为什么这样红？为什么这样红？》、陈村的《少男少女，一个七个》等，构成了新潮小说中品格独异的另一类。这类小说的共同特点是它的非理想主义、非英雄化的倾向。小说的主人公大多是青年人。他们玩世不恭，以嬉笑怒骂的方式反抗现行的一切价值标准和行为准则。对权威不屑一顾，对社会采取不合作的态度。他们追求独立的人格，但又找不到明确的奋斗目标，因而他们的抗争往往沦为漫无目的的盲目挣扎，结果只能是迷惘和苦闷。这类小说通常采用市井的语言和调侃的语调，这也有着明确的反叛意味：反叛传统的人生理想和文学模式。人们习惯于把这类作品称做中国的“垮掉的一代”派。它与60年代出现于美国的“垮掉派”在精神气质上的确有着某种类似，但又不是对它的简单模仿，在一定程度上它揭示了当今一代青年人中相当普遍存在的情感危机与信仰危机。

此外，新潮小说中还有魔幻现实主义小说，如马原的《冈底斯的诱惑》、《西海的无帆船》，扎西达娃的《系在皮绳扣上的魂》、《西藏：隐秘的岁

月》等。这些作品以充满警示、预言和宿命色彩的神话传说、宗教故事，民间传说融入作品的题材，构筑起亦真亦幻的神奇艺术现实。以莫言为代表的一批作家则以感觉的“爆炸”而著称。他们在创作中无节制地渲泄自己的情感，真实的世界被主观的感觉、情绪所支配，成了虚构的情绪化的世界，像《红高粱》、《红蝗》等，这被称为新感觉派小说。还有语言实验小说。这类小说强调的是叙述本身，而不是人物和情节。叙述就是目的，为了实现小说的叙事功能，作者甚至有意破坏事件的逻辑联系和因果关系，从而使作品的意义在相互矛盾或对立的事实中消解。例如马原的《涂满古怪图案的墙壁》。小说中写了姚亮和陆高两个人物。一天姚亮死了，留下一部手稿。令人吃惊的是手稿记录了姚亮身后的事。而姚亮的身后事竟和陆高有关，而且许多事都发生在陆高身上。这里情节产生了悖论。按作者的说法，姚亮和陆高是两个人，但事实又表明，陆高经历的事就是姚亮预见在死后自己要经历的事。陆高到底是不是姚亮？如果是，姚亮就没死，如果不是，陆高后来的行为又如何解释？到底姚亮是真的还是陆高是真的？作者没有说，也不想说。因为作者就是要通过这种悖论瓦解作品的内在含意，当意义被瓦解了，剩下的就是单纯的文字演示。

新潮小说的出现展示了一种新的创作观，也丰富了艺术表现手段。但由于它的形成时间尚短，因而无论在思想上和艺术上都还不够成熟和完善。究竟前景如何？还有待实践的检验。

## 49. 如实地展现原样世界 ——纪实文学

80年代初以来,纪实文学在我国广为流行。纪实文学是近代兴起的一种文学式样。在美国有“新新闻小说”、“非虚构小说”,前苏联有“纪实传记小说”,新近在我国则有“传记小说”、“口述实录小说”、“新闻小说”、“报告文学”等。纪实文学是对这些文学样式的总称。

和传统意义上的小说不同,纪实文学追求一种直白的实录风格。这种实录的风格体现在内容上,是作品以真实的生活事实为素材,并尽可能保持生活的本来面目,在艺术上,则有意排斥虚构,不事修饰和雕琢。总之它遵循真即是美的艺术准则,以实感取胜,以素朴取胜。

刘心武的《五·一九长镜头》、张欣欣和桑晔的《北京人》、蒋子龙的《燕赵悲歌》是新时期文坛出现的较有代表性的纪实文学作品。这些作品的共同特色是浑朴而自然,不露制作的痕迹。在《北京人》中,三教九流的人们各自讲着自己的经历,万元户、停薪留职者、普普通通的农民,还有城里的青年学生和干部,他们就好像站在你的面前,直接向你诉说着生活的酸甜苦辣,直接向你袒露着不为人知的隐秘心迹。《五·一九长镜头》是另一种真实。它以宏观的视角展现了一场足球赛引发的骚动始末。球迷的激愤情绪,司法当局采取的行动,球迷与警察的对抗以及骚动过后的余波,在作者笔下都全盘托出。这种类似全景报道式的表现手法,酿造出了一种现场感,读者如闻其声,如临其境,好像直接进入了作品描绘的生活之中。纪实以其真实可信大大缩短了读者与作品、作者的距离,减少了欣赏过程中因形式因素而带来的隔膜,自有不可取代的独特审美价值。

纪实风格也带来作品人物塑造方式的变化。传统小说的那种“杂取种种人合成一个”的个性化典型在纪实文学中并不常见。纪实文学中的人物多是生活中实有的真人,他们的经历大多也实有其事。正像《燕赵悲歌》中的武耕新和《北京人》中的芸芸众生一样,他们都有可以指认的生活原型。纯粹虚构的人物只在极少数的作品中才偶有出现,而且一般并不是作为描写的重点。当然这并不是说在纪实小说中作者的主观因素完全不起作用。纪实文学描写的生活尽管贴近原生态,仍然经过了主观的选择和过滤,只不过这种选择和过滤不露痕迹,不给人有意为之的感觉。

在结构上,纪实文学一般较为灵活。通常它打破有头有尾环环相扣的闭合式故事框架,而采取一种开放的形态,这与它刻意贴近事物发展流程的本真状态有关。情节仍是纪实文学的重要构成因素,但那种过于戏剧性、因果关系过于明显和确定的情节,作者往往弃之不用。真正的生活大多平凡,纪实的作品追求的是建构如同生活本身那样的平凡世界。

从纪实文学在我国的生成过程中可以看出当代外国文学的影响。斯·特克尔的《美国梦寻》和前苏联的一些纪实小说都有较多的效法者。但它毕竟是土生土长的产物。纪实也是我国文学的重要传统之一。当代读者对纪实文学发生浓厚兴趣和当代社会的务实风尚有关。他们把阅读作品视同阅读生活。他们不相信生活的玫瑰色,不相信头戴光环的人物和刻意拼凑的巧合,也厌倦了说教和居高临下的态度。他们宁愿融入自然状态的生活,再从生活中得出自己的结论。从生活对于读者具有永恒的魅力角度看,以保持生活原真面貌为特征的纪实文学应当具有广阔的发展前景。

## 50. 人性的复归 ——谈文艺复兴

14 世纪至 17 世纪上半叶，欧洲发生了影响深远的文艺复兴。文艺复兴前后历经 300 余年，恩格斯称它为人类历史上最伟大的进步性变革。这场变革最早发生于意大利，当时资本主义生产关系在这里率先萌生，这是文艺复兴得以产生的先决条件。文艺复兴由意大利波及德国、法国、英国、西班牙、荷兰以至欧洲各地，实际上这是一场新兴的资产阶级思想文化运动。文艺复兴的核心是反对宗教神权和封建专制。但它不得不打着“复古”的旗号。这是因为新兴的资产阶级最初还不具备成熟和完备的思想体系，还不足以独自与具有巨大惯性的宗教文化和封建文化对抗。然而文艺复兴不是简单地抄袭古希腊、罗马文化，新兴资产阶级不过是吸收了古典文化中有利于自己的成份，借以作为反封建、反教会的思想武器。

文艺复兴的指导思想是人文主义。人文主义认为人是宇宙的中心，肯定人的价值、人的尊严、人的力量，歌颂人的理性精神和崇高品质。这对以抹煞人的光辉、泯灭人性的宗教神学和封建思想观念不啻是一次猛烈的冲击。人文主义者用人性反对神性，反对神的摆布，用个性解放反对禁欲主义，用理性反对蒙昧主义，拥护中央集权，要求建立以民族为基础的统一国家，这在当时都有积极意义。当然，人文主义者所肯定的人，实质上是资产阶级自身，他们宣扬的自由、幸福、平等，实质上也带有明显的资产阶级内容，人文主义的进步性和局限性在文艺复兴时期的文学中都得到了充分的表现。

这是一个需要巨人而且产生了巨人的时代。文艺复兴时期，哲学、医学、天文学、音乐、绘画、建筑、印刷出版业全面繁荣。文学更是异军突起，伟大的文学家多如繁星。意大利诗人但丁是文艺复兴发端期的代表人物。他创作了《神曲》，揭露教会的腐败和僧侣的贪婪，被誉为“中世纪的最后一位诗人，同时又是新时代的最初一位诗人”。在他前后的重要作家作品还有彼特拉克的《歌集》、薄伽丘的《十日谈》。彼特拉克、薄伽丘和但丁并称为文艺复兴“三颗巨星”。意大利新文化向西欧地区传播后，文艺复兴进入鼎盛期。1387 年英国作家乔叟在《十日谈》影响下创作了名著《坎特伯雷故事集》，开辟了英国现实主义文学的道路。1532 年法国作家拉伯雷创作长篇小说《巨人传》，是为欧洲第一部长篇讽刺小说。1605 年西班牙作家塞万提斯作《堂吉珂德》，该书以塑造了一个与风车搏斗的不识时务的骑士而闻名于世。英国戏剧家莎士比亚的剧作更将文艺复兴时期的创作推向巅峰。在这些文艺复兴文学巨擘的身后，还有一个更大的作家群。他们共同的创作特点是致力于清除封建余毒和神学观念，关注现世的世俗生活，而且提倡一种新的生活态度和价值观。他们是思想启蒙的中坚，他们的作品不单是一种消遣，更是生活的写照和形象的教材，因而对社会变革产生了深远影响。文艺复兴时期的作家注重民族语言形式，不断开拓新文体，因而他们是欧洲现代文学的先驱。文艺复兴的出现，最终标志着资产阶级文化取代封建文化而占据统治地位。

## 51. 带着脚镣跳舞 ——谈古典主义

古典主义 17 世纪兴起于法国，后流行于欧洲各地，前后持续二百年之久。在欧洲，自文艺复兴以来就有仿古风气。古典主义之所以被称为古典主义，是因为它提出在文艺理论和创作实践上严格地以古希腊罗马文学为范本。

作为文艺思潮的古典主义，是 17 世纪法国君主制度的产物。16 世纪末，法国结束了 30 多年的胡格诺战争，封建贵族势力大大削弱，资产阶级势力日渐发展，但又没有强大到足以单独执政的程度。波旁王朝的亨利四世重建了中央集权的君主专制政府，路易十三和路易十四为强化工权，采取了拉拢资产阶级的政策，政治上给予部分权力，经济上实行重商主义。这样，王权实际上保护和促进了资产阶级生产关系的进一步发展。政治上的统一，要求文学艺术也遵循统一的规范。诗人马来伯最先提出诗歌要为王权服务，语言应纯净、明晰，要有严整的格律。他的学生伏日拉、沙普兰、巴尔扎克都积极推行这一主张。专制王朝则设立奖金，给予年俸，诱使作家为王权服务。1635 年黎希留选拔 40 名“不朽者”成立“法兰西学士院”，专门研究文化艺术问题，制定文学和语言方面的法规。在黎希留和法兰西学士院的倡导下，古典主义文学很快发展起来。

古典主义者大力倡导向古代学习，他们惯于从古希腊罗马的文学和历史题材中选取创作材料，借古人塑造自己的理想人物，还把古代文学作品所体现的创作原则奉为任何时代都必须遵循的金科玉律。但他们对古希腊、罗马文学的理解又往往建立在曲解的基础之上。说到底，他们是按照自己的需要来理解古人。在哲学上，古典主义深受笛卡儿唯理主义的影响。法国文学理论家布瓦洛 1674 年发展的《诗的艺术》被称为古典主义文学的法典。该书以笛卡儿的唯理主义为指导，规定“理性”是文学创作的基本原则。美由理性产生，美和真统一，统一于理性，理性是普遍的、永恒的，因而美也是普遍的、永恒的。

古典主义文学创作的主要成就在戏剧，又不止于戏剧，对诗歌、小说也有影响。前期主要代表人物有高乃依（1606—1684），代表作有《熙德》、《贺拉斯》、《西拿》等。后期代表人物有拉辛（1639—1699），其主要作品有《昂朵马格》、《费德尔》；莫里哀（1622—1673），作有《伪君子》、《唐·璜》、《悭吝人》等。

维护王权是古典主义文学内容方面的显著特点。古典主义作家要求作品自觉地服务于维护国家统一和君主政体，以歌颂贤明的君主和王室权威为己任。古典主义悲剧的中心主题就是个人情感与王室利益的冲突。戏剧的结局一般是个人情感屈从专制国家的整体利益。例如《熙德》的主人公唐·罗狄克和施曼娜分别是重臣唐·杰葛的儿子和伯爵唐·高迈斯的女儿。两人相爱。唐·杰葛被任命为太师，唐·高迈斯出于忌妒打了他一记耳光。唐·杰葛气愤不过，要儿子为自己报仇，唐·罗狄克面临要爱情还是要家庭荣誉的选择。他选择了后者，在一次决斗中杀死了唐·高迈斯，女友随之也就离他而去。罗狄克痛不欲生。此时摩尔人突然入侵卡斯提尔。大敌当前，他压抑下个人的痛苦，率众出击，拯救了国家，成为英雄。国王感激他的忠诚，从中斡旋，

唐·罗狄克和施曼娜终于言归于好，结为夫妻。该剧宣扬了国家利益至上的观点，同时对国王的“贤明”和富于人情味也不乏赞美之意。

宣扬公民义务，鼓吹克制个人性欲，崇尚理性原则也是古典主义作品内容的重要特色之一。布瓦洛称诗人“首先必须爱理性，愿你的一切文章只凭理性获得价值和光芒。”在拉辛的悲剧《昂朵马格》中，情欲是造成卑吕斯、爱妙娜、奥赖斯特相互残杀的祸根。作品通过他们屈从于情欲而害人最终也害己的结局，谴责了丧失理智不负责任的行动，从而也宣扬了以社稷安稳为重的公民责任。

古典主义作品普遍追求形式的完美，特别在戏剧方面，要求严格恪守“三一律”，所谓“三一律”，就是一个剧只能有一个情节，剧情只能发生在同一地点，时间不得超过一昼夜。古典主义声称三一律是亚里士多德的规定，其实亚里士多德只提到情节必须统一，对时间和地点未加以严格限定。刻板的三一律实际上束缚了作家创造性的发挥。但当时带有官方色彩的信条，无人敢违反。高乃依的《熙德》稍稍突破了三一律，迅即受到法兰西院士的猛烈抨击，竟至辍笔四五年。

古典主义作家共同的倾向是崇古，拥戴王权，但背后的动机又并非完全一致。些作家是从统一民族和发展资本主义的立场出发，如高乃依和莫里哀，所以他们的作品对贵族、教会的腐朽反动多有揭露，艺术形式上对古典主义的法规也有突破。另一些作家是有贵族倾向，如夏泼兰、斯居德里，他们的作品对贵族和宫廷生活多有歌颂，也更拘泥于古典主义的清规戒律。17世纪80年代法国文坛出现的“古今之争”，实际上是这两种倾向斗争的继续。

17世纪后期，古典主义思潮逐渐蔓延到英、德、俄各国。在英国，首倡者是德莱顿，其后蒲伯又有进一步发展。德国的代表人物有高特舍特，俄国有苏罗马科夫、赫拉斯科夫等。

## 52. 理想的激情 ——浪漫主义

18 世纪末到 19 世纪 30 年代，浪漫主义文学盛兴于欧洲。它有鲜明的反对封建专制，反对古典主义的色彩，是资本主义制度在欧洲初步建立，民主运动和民族解放运动高潮时期的产物。

在文学渊源上，浪漫主义与启蒙主义文学和感伤主义文学有密切联系。中世纪的欧洲流行一种名为“浪漫传奇”的文学形式，这些传奇多是情节离奇、富于幻想的英雄美人的爱情故事。“浪漫主义”一词即源于“浪漫传奇”。启蒙主义文学提倡思想自由、个性解放和返回自然。在启蒙主义思想启示下出现的法国卢梭的作品、英国的感伤主义诗歌和小说、德国作家歌德和席勒的创作以及由他们倡导的“狂飙突进”运动促进了浪漫主义文学的诞生。

由于政治态度和思想观点的不同，浪漫主义在发展过程中形成了两大流派，即消极浪漫主义和积极浪漫主义。按照高尔基的看法，消极浪漫主义粉饰现实，企图使人和现实妥协并流露强烈的遁世情绪。积极浪漫主义则力图加强人的生活意志，唤起对现实中的一切压迫的反抗。

消极浪漫主义出现较早。主要代表人物有法国的夏多布里昂、拉马丁、维尼，英国的华兹华斯、柯勒律治、骚塞，德国的诺伐里斯、蒂克、布伦塔诺，俄国的茹科夫斯基等。消极浪漫主义作家大多对现实表现出不满和愤怒，但他们的目光不是前瞻而是向后看的。中世纪宗教王国是他们心目中的理想世界。宣传神学思想，要求人们热爱上帝、皈依上帝几乎是他们的一致情绪。他们幻想用宗教的世界与现实世界相对抗，使人的世俗感情得到净化，摆脱现实的丑恶，这实际上是办不到的，因而在他们的作品中通常又流露出伤感与绝望的情调。消极浪漫主义倡导回归自然，这种自然也不是一种自然的自然状态，而是一种宗教境界。工业文明带来的进步被看成灾难，否定人生而赞美死亡，热衷于朦胧追求神秘，都使消极浪漫主义作品带有一种反历史主义的倾向。

积极浪漫主义文学是在与消极浪漫主义和古典主义的斗争中发展的。这种斗争在英法两国的文艺界表现得尤为激烈。针对华兹华斯、柯勒律治等人宣扬宿命论、神秘主义的恶劣倾向，雪莱发表《为诗辩护》一文，指出诗人不应是生活的旁观者和遁世者，而应是战斗的号角，是未来世界的报信人。他的诗作《解放了的普罗米修斯》塑造了一个不畏强暴、敢于反抗的英雄形象。与他同时的英国积极浪漫主义文学代表作家还有拜伦、济慈、司各特等。法国积极浪漫主义的主要人物有雨果、塞缪尔·梅里美、大仲马等，其中以雨果的成就最大。雨果早期信奉古典主义，后来观念发生重大变化。1827 年他在剧本《克伦威尔》序言中正式向古典主义宣战，全面提出了浪漫主义文学纲领。突破“三一律”束缚的《欧那尼》和《巴黎圣母院》问世，标志着法国积极浪漫主义对古典主义的巨大胜利。此外，积极浪漫主义文学代表作家还有德国的荷尔德林、海涅等人。

浪漫主义的共同美学特征是崇尚主观，强调想象和情感，抒发对理想世界的热烈追求，常用华丽奔放的语言和夸张对比的手法塑造形象。突出刻画人物的个性特征，重视情节的奇特和偶然。多用抒情体裁，如抒情诗、抒情散文等，小说也带有明显的抒情成份，并常以神话传说等作为创作素材。积极浪漫主义的作品因追求进步理想，表现顽强的叛逆精神，往往激情澎湃，

气势磅礴，格调高昂激越，具有很强的艺术感染力。

### 53. 演示生理本能 ——自然主义

自然主义最早出现在法国，随后逐渐在英国、德国、比利时、意大利流行开来。1857年法国著名文艺理论家泰纳在论述巴尔扎克的一篇文章中首先将“自然主义”这一哲学用语引入文艺理论，提倡自然主义文学，其后，19世纪60年代初，法国作家龚古尔兄弟两人合作《列莱·莫伯兰》、《日尔米尼·拉赛德》、《马奈特·萨洛蒙》，这三部作品的问世，标志着自然主义文学已作为一个流派出现在文坛。自然主义最具代表性的作家是左拉。他不仅从事自然主义文艺创作，而且写作理论文章，大力倡导自然主义文学观。他就自然主义创作原则所作的阐述，可见于《蒂莱沙·拉康 序言》、《实验小说》、《戏剧上的自然主义》等文。左拉的理论 and 创作实践对近代法国文学和欧洲文坛产生了深刻影响。一些著名作家，如法国的莫泊桑、都德、巴比伦，挪威的易卜生，德国的霍普特曼等，都曾赞同和运用过自然主义创作方法，19世纪80年代，德国还形成了以史拉夫和霍尔茨为代表的“彻底的自然主义”文学运动。

自然主义认为文学创作与自然科学研究是相似的。主张小说家应当根据实验医学、生理学、心理学和遗传学等科学知识，运用实证的方法去理解人，表现人。左拉的代表作——由《小酒店》、《娜娜》、《萌芽》、《金钱》等20部长篇组成的《卢贡—马卡尔家族》就是根据这一原则创作的。例如《小酒店》就把主人公的酗酒、贫困以及最后悲惨地死去都归之于遗传的因素，经济与社会的原因都被淡化。另一部长篇《戴莱紫·拉甘》则从生理学的角度解释人物的病态心理和行为。《娜娜》中的主人公娜娜除了受情欲支配外，只能消极地为生活环境左右。在另一方面，自然主义主张回到自然和人，也就是主张在“纯客观”的“直接观察的基础上对人物和事件按照原样加以描写”。左拉反对现实主义的典型化原则，也反对道德说教。声称“我看见什么，我说出来，我一句一句地记录下来，仅限于此，道德教训，我留给道德家去做”，所以自然主义小说通常追求事物的外表真实，对个别现象和琐碎细节不厌其烦，而忽视对生活现象的概括、提炼和分析选择，在深刻地展示人物命运的社会原因和生活发展的历史根源方面，显得苍白无力。总之，自然主义给小说下的定义是：小说就是一本精神思想的解剖学。

自然主义兴起以后，引起很大争议。赞同者有之，反对者更不乏其人。反对者批评自然主义过于看重原生态的生活材料，而且往往出于生理的原因，对人物做出片面、畸型、庸俗的处理。这种看法不无道理。但自然主义作为一个文学流派和一种创作方法，仍有值得肯定之处，一些自然主义作家倾向进步，一定程度上暴露了社会黑暗，而且显露出相当高的文学才能。像左拉，他的作品至今仍有广泛的读者。自然主义对戏剧也产生了一定影响。

## 54. 资产阶级的“浪子”文学 ——批判现实主义

批判现实主义是继浪漫主义之后流行于欧洲并占据主导地位的文思潮。正式形成于 19 世纪 30 年代，一直延续到 20 世纪初。它出现在资本主义社会内部矛盾日益尖锐化的时期。19 世纪关于细胞、能量转化、生物进化论等自然科学的重大发现，推动了唯物主义哲学观的发展，空想社会主义的传播又加强了文学的批判能力。在这样的历史背景下一批进步作家继承文艺复兴以来的现实主义文学传统，客观地描写资本主义社会的日常生活，如实地展示资本主义社会的内在矛盾，形象地再现资本主义的发展和衰落过程，深刻批判贵族、资产阶级腐朽与堕落，这种以具体形象再现现实生活、以揭露和批判资本主义社会黑暗为特征的文学，就是批判现实主义文学。

法国是批判现实主义的发源地，它的奠基人是司汤达和巴尔扎克。司汤达先后作有《红与黑》、《巴尔玛修道院》等作品，其中《红与黑》描写了一个极具个人野心，又被资产阶级道德腐蚀，最终走向灭亡的小人物形象。它因深刻揭示了社会的不公和人性的堕落而享有盛誉。巴尔扎克的《人世喜剧》把法国的批判现实主义推向高潮。这部由 96 部长、中、短篇小说组成的文学巨著，塑造了 2000 多个人物，广泛而地描绘了 1816—1848 年间法国的社会生活图景，揭露了资本主义社会中人与人之间的赤裸裸的金钱关系，并预示了封建贵族和资产阶级必然灭亡的趋势。法国批判现实主义的重要作家作品还有福楼拜的《包法利夫人》、莫泊桑的《羊脂球》、罗曼·罗兰的《约翰·克利斯朵夫》等。

19 世纪 40 年代，批判现实主义由法国传播到英国及西欧各国。英国著名的批判现实主义作家有狄更斯、萨克雷、盖斯凯尔夫人、夏洛蒂·勃朗蒂等。他们被马克思称为“现代英国的一批杰出的小说家”，他们的作品“向世界揭示的政治和社会真理，比一切职业政客、政论家和道德家加在一起揭示得还要多”。德国批判现实主义作家有托马斯·曼等。

19 世纪 70 年代，欧洲改良主义、悲观主义气氛浓厚，西欧各国批判现实主义文学中的批判性明显削弱，批判现实主义的中心东移至俄国。19 世纪后半叶俄国批判现实主义创作空前繁荣，杰出作家多若繁星。屠格涅夫、冈察洛夫、陀斯妥耶夫斯基、亚·奥斯特洛夫斯基、车尔尼雪夫斯基、契诃夫、列夫·托尔斯泰等都是当时很有代表性的人物，其中以列夫·托尔斯泰最著名，他的作品所达到的思想艺术高度，也就是批判现实主义最终所能达到的高度。

批判现实主义的基本特征，一是它的客观真实性。它要求作家忠实于生活，按照生活的本来面目反映生活。巴尔扎克称自己是法国社会生活的“书记”，列宁称赞托尔斯泰的作品是俄国革命的一面镜子。这是对批判现实主义文学真实性的高度肯定。批判现实主义作家大多本身就是资产阶级社会成员，但他们不肯用自己的作品去粉饰社会。按照真实性的原则，他们既写出了蓝色的天空，也写出了印在路上的泥塘。这使他们的作品往往因显露了生活的底蕴而能突破自己的思想局限。这也正是批判现实主义作品能取得较高艺术成就的原因所在。二是它的暴露性和批判性。作为资产阶级的“浪子”文学，批判现实主义对社会的黑暗和现实的罪恶进行了猛烈抨击。人欲横流、阶级对立、暴发户的鲸吞蚕食、损人利己的无耻行径、金钱交易、道德败坏、

人性堕落、宗教的荒谬、法律的虚伪、资本主义国家机器的残暴都是批判现实主义作家描写的对象，在描写中，他们表示了自己的憎恶与愤怒。他们描绘出一幅幅触目惊心的悲惨世态图，打破了人们对资本主义的乐观情绪，引愧人们对现存社会秩序合理性的深刻怀疑。三是它丰富了艺术表现手段，提供了典型化的创作实践与创作原则。“典型环境中的典型人物”这一创作原则就是恩格斯在总结批判现实主义创作经验的基础上提出的。批判现实主义也确实的人物塑造最成功、推出艺术典型最多的文学流派之一。于连、高老头、克利斯朵夫、牛虻、大卫·科波菲尔、奥勃洛莫夫、安娜·卡列尼娜、玛斯洛娃等人们熟焉能详的人物无一不与批判现实主义创作有关。批判现实主义不仅强调人物性格的充实、丰满、个性化，还强调情节的生动与丰富，这也是批判现实主义作品具有强烈的艺术感染力的原因之一。

批判现实主义的阶级与历史局限性在于它以资产阶级的“人性”和“博爱”作为人类的最高理想。虽然它展示了资本主义的罪恶和黑暗，但未能科学地揭示造成这种现象的社会原因。尽管如此，它仍具有不可磨灭的艺术光辉。

## 55. 理性与传统的逆子贰臣 ——现代主义

19 世纪 70、80 年代，西欧文学创作中出现了一种激烈地反对传统的倾向。人们一时找不到恰当的词来概括这种现象，便选择了“现代”这个字眼。“现代”原是个时间概念，随着新的文学潮流的壮大完善，才被赋予确定的美学含义。以反传统相标榜的新的文学现象，就是我们今天说的现代主义文学。本世纪初的 20 年代是现代主义文学发展的黄金年代，流派叠起，经典作品接连涌现。战后的 50、60 年代，现代主义文学创作进入第二个高峰，其势头一直延续至今。在长达百年的历程中，现代主义文学由涓涓细流蔚为大观，如今在西方已是占据主导地位的文学思潮，影响遍及全世界。

说现代主义反传统，不要误解，它绝非反对一切传统。西方文化传统也是多元的。确切地说，现代主义反对的是理想主义、乐观主义精神、现世的生活方式和价值标准，绝对化的思维方式，对人的认识水平和行为能力的盲目坚信以及写实的艺术表现方式。换句话说，它继承了西方文化传统中的怀疑精神、批判方式，主观唯心的哲学美学观念、情绪化的创作方法、浪漫虚构的艺术表达方式。现代主义文学既有反叛又有继承，它源于西方文化传统，并日益成为西方文化传统中不可或缺的一个组成部分。

流派纷呈是现代主义文学的显著特征。这是繁荣的标志，也是刻意求新求变的必然结果。19 世纪后期的法国象征主义诗歌开现代主义文学先河。其后表现主义、未来主义、超现实主义、意识流、存在主义、新小说派、荒诞派、黑色幽默、魔幻现实主义接踵而至，这些流派在现代主义的总体美学规范内又各有主张，各有不同表现形式，它们共同构成了现代主义文学的五彩拼图。

从历史的角度看，现代主义文学是资本主义病态社会的产物。它表现了人在现代社会中的尴尬处境和焦躁不安的情绪。物质生产的高度发达和精神生活的极度空虚是西方社会的通病。在物欲横流的现实中，人的精神发展受到挤压，心境凄惶，人格变异，看不到前途。因而现代主义文学往往流露出强烈的悲观色彩和绝望情绪。直觉主义、精神分析学、存在主义等非理性主义的新人本主义哲学在很大程度上加剧了这种情绪。在现实中找不到出路必然龟缩到内心。非理性的思考不仅不能给人带来解脱，反而导致虚幻、相对主义，给价值的支点带来更大的不确定性。如果现代主义文学对人的直觉、潜意识、本能层次有所开掘，多半也是出于无奈。现代主义文学直接受到非理性主义的新人本主义哲学启迪，又一再演示着这些哲学观念。

就作品的内容而言，现代主义文学多反映社会环境的险恶和人的生存无望。艾略特的《荒原》把社会写成道德的“荒原”，贝克特的《等待戈多》形容人生是一场徒劳的等待。在《变形记》中，一位小职员由于不堪物质与精神的双重重负异化为甲虫，《秃头歌女》中一对老年夫妻生活了一辈子，互相还不了解，甚至不能确定究竟是不是夫妻。这些作品所揭示的人与自然、人与社会、人与人，人与自我的尖锐对立不可谓不尖锐，但又未能提供摆脱这种困境的任何希望。现代主义作家对社会的不满和批判不无真诚又过于消极，这既表明了他们的成就又表明了他们的局限。

现代主义文学表现形式的总体特征是求新求异。他们有意对艺术形式进行“陌生化”处理。熟悉的都是陈旧的，因而必须抛弃，创作就是实验。具

体说，现代主义作家强调主观，甚至唯一推崇主观。世界是主观领悟的世界因而也是可以随意变形和制作的世界。创作只须对主观的感受、想象负责而无须受到客观实在性的制约。在现代主义作家看来，人的主观世界最核心的成份又是潜意识和本能。只有涉笔潜意识和本能，才能揭示人的半真状态。因而他们反对理性对创作行为的干预，一任隐秘和浑沌混乱的内心情绪随意渲泄。这带来作品结构和形式的变化。严格的时空界限被打乱，情节失去完整性，人物不再丰富、鲜明，有的作品甚至根本就没有像样的人物；梦境和神话被作为惯用的题材，现代主义者还经常使用隐喻和象征的手法，使作品变得晦涩艰深。总之联结作品的是跃动的情绪、感受，而不再是人物和事件。在形式与内容两者的关系上，现代主义作家则更相信形式。在他们看来，文学的内容与其他社会科学表现的内容并无二致，形式使文学成其为文学。

一个世纪以来从事现代主义文学创作的作家难以尽数。较有代表性的有英国的弗吉尼亚·伍尔芙，爱尔兰的詹姆斯·乔伊斯，法国的普鲁斯特、萨特、加缪、贝克特，罗马尼亚裔的尤奈斯库，瑞典的斯特林堡，捷克的卡夫卡，美国的奥尼尔、艾略特，哥伦比亚的加西亚·马尔克斯等。20年代西方现代主义文学流传到中国，中国也出现了一批现代主义诗人，著名的有戴望舒、李金发等人。80年代以后，现代主义文学在中国再度兴起。

从50、60年代开始西方现代主义文学在发展过程中产生了分化。后现代主义概念应运而生。后现代主义究竟是指什么？有哪些特征？这在今天的西方也仍是个争论不休的问题。一些人把第二次世界大战以后出现的以存在主义为基础的文学流派诸如荒诞派戏剧、黑色幽默以及法国的新小说和拉美的魔幻现实主义都归入此类。也有人持不同观点，还有人根本不承认后现代主义是一种独立的文学思潮和流派，只把它看作现代主义文学的延续，是它的一个发展阶段。见仁见智，只有留待历史作出评价。

现代主义文学的怀疑精神和它所提供的大量新鲜艺术经验值得肯定。但它所具有的悲观情绪和片面的极端化的思想艺术倾向是不足取的。

## 56. 暗示隐秘的内心世界 ——象征主义

象征主义是西方现代主义文学中出现最早，持续时间最长的流派之一。19世纪70年代到90年代最先流传于法国，后波及欧美各国。1857年，法国诗人波德莱尔出版《恶之花》。这部诗集以形象的丑陋、情调的抑郁和广泛采用暗示、象征等手法别具一格，标志着欧洲文学的重大转折，波德莱尔被称为象征主义的先驱。1886年法国诗人让·莫雷亚斯在巴黎《费加罗》报发表《象征主义宣言》，几乎与此同时，史推方·玛拉美发表《前言》一文，勒内·吉尔发表《声调论》，几篇文章互为补充，奠定了象征主义的理论基础，象征主义文学流派也由此正式诞生。

象征主义出现之初，主要针对当时流行于欧洲文坛的写实风格。而写实，又是以实证主义的哲学观念为基础的。象征主义者认为，作家不能对现实采取实证的态度。仅仅对生活进行外在的描写不仅不能真正把握生活的实质，而且贬低了作家的作用。他们要求艺术摆脱对现实的依赖。在象征主义者看来，现实世界是虚幻、痛苦的，现实中没有“美”可言。美只存在于超越于现实的“另一个世界”，因此文学的目的也正在于向人们揭示这“另一个世界”。象征主义所称的“另一个世界”其实就是精神的世界。为此，象征主义要求摆脱自然主义地描写外部世界的倾向，努力探索精神生活，发掘内心的“最高真实”。象征主义者又都是神秘主义者，他们不相信概念化的语言能够真实地表达出另一个世界，怎么办呢？只有创造出一种“意象”，用意象去暗示，因此，他们又特别强调在创作中要凭借直觉构筑那种有启示意义的意象，以某种具有神秘色彩的意象去暗示人的内心世界，去创造一种不存在于现实世界的美，这就是象征主义文学观的核心所在。

象征之词古已有之。而且象征的用法远不止于文学。以十字架代表基督教，以\$代表美元都是象征用法。古往今来的文学作品中象征手法的运用更是屡见不鲜。例如屈原的《离骚》中以香草美人喻君子的高洁品格，曹禹在《日出》中以“太阳出来了”喻光明的世界必然来临。但象征主义之被称作象征主义，并不只是多用了一些象征表现手法。象征主义认为文学从整体上应当是对作家的思想、感情、情绪以及由这些思想、感情、情绪间接反映的客观世界的象征。因此象征主义说的象征已经超出了一般的艺术表现手法，而涉及对文学的本质和文学与现实的关系的认识。文学作为象征物必须可感可知，所以象征主义特别强调创作思维的形象性；强调通过暗示、联想等象征性的语句去表达微妙复杂的内心活动，象征主义作家通常对现实世界抱一种怀疑、厌弃的态度，因而他们笔下的意象常常是丑恶和怪诞的，从而使作品产生出一种恍惚迷离、难以预测乃至悲观绝望的情调和风格。

唯美主义对象征主义影响至深。玛拉美主张诗歌表现梦幻，诗要创造出所谓“纯粹的美”，他认为一切神圣的东西都是神秘的，美也是神秘的，在艺术表现手法上，象征主义还特别讲究音乐性，要求文学作品具有形式的工整与音韵的和谐，运用“交感”的手法，使作品中的“味、色、音”相互应答。

象征主义又有前后期之分。前期象征主义的代表人物有波德莱尔、玛拉美、韩波等人。波德莱尔看到了资本主义物质文明背后的社会罪恶。在他的诗作中出现了阴暗的街道、污浊的港湾、灰色的天空、贫民窟、妓院、庸俗

的市民、贪婪的高利贷者以及尸体和骷髅等。这样的描写常常遭人谴责，被认为破坏了诗意的浪漫和蹂躏了读者的感情。但波特莱尔并不这样看，他强调诗歌创作的目的是要“发掘恶中之美”，他要诗人把着眼点放在物欲世界压迫下个人主观感受和心灵的畸型变化，写出了这些东西，即使形象是丑的，由于完成了对现实世界的否定，因而也包含了美的因素。后期象征主义主要代表人物有英国的托马斯·艾略特、法国的保尔·瓦雷里、德国的莱纳·里尔克等人。艾略特的诗歌具有浓厚的宗教色彩和神秘主义倾向。他的《荒原》被称为20世纪英美诗歌的里程碑。《荒原》全诗共五章。诗中借用有关圣杯的传说，把第一次世界大战以后的西方社会巧妙地比喻为精神的“荒原”。在他的笔下，伦敦好像一座败坏了的房子，现代社会中的芸芸众生都是没有内含没有根基的“稻草人”和“空心人”。他们不仅发出干燥的声音，沉寂而无意义，像地下室里被老鼠的脚踩碎的玻璃。诗的最后一章名为“雷霆的话”，在此诗人以上帝的名义告诫人们皈依宗教，暗示只有借上帝之手，处于精神荒原中的西方人才有望得救。瓦雷里的诗倾向于描写内心的真实，着重反映感性与理性、灵与肉、生与死、变化与永恒的冲突等哲理问题。这些抽象的哲理通常是用富于感情色彩的意象暗示的。里尔克的诗则善于运用洗练的口语和新奇的意象表现对人生和宇宙的深刻玄想。瓦雷里的代表作有《海滨墓地》，里尔克的代表作有《命运》等。此外，后期象征主义的代表人物还有美国的艾兹拉·庞德、意大利的埃·萨瓦多尔、西班牙的费·洛尔迦等。

## 57. 放大了的自我 ——表现主义

表现主义具有广泛的影响，是西方现代最重要的文艺流派之一，19 世纪末发端于绘画艺术，后波及音乐、戏剧、诗歌、小说等领域。本世纪 10 - 30 年代是表现主义最为盛行的年代。其中心最初在德国，后经由奥地利、捷克、北欧斯堪的纳维亚国家而至美国。它的兴起，与西方急剧变化的社会现实有关。近代西方生产力高度发展，物质日趋丰富。与此相反，在精神生活领域却呈现空虚、颓废的景象。物对人的压迫造成了不合理的社会组织结构，也造成了人的心态的畸型发展。这种情况引起人们的强烈不满，一些作家在个人与社会、和平与暴力、现实与未来等矛盾交织的痛苦中，企图以文学的形式发泄内心的积郁，求得解脱。表现主义在发轫之初，便以反对资本主义社会现实和病态的人格的面貌出现。作品主要描写人们对黑暗势力的不满和反抗，对理想的追求，同时也反映了一部分人的苦闷与徬徨。但表现主义作家的政治立场并不一致，他们作品中的思想倾向，往往也受到现实政治局势的左右。多数表现主义者幻想建立一个理想的社会，由于找不到正确的理论指导，行动又往往停留在对人道主义、拯救人类等空洞理论的宣传上。这样，他们对现实社会的针贬和反抗是十分无力的。

一般认为，德国作家斯米尔·埃德施米特的《创作中的表现主义》可以看作表现主义的宣言。其主要观点是：（1）张扬“自我”，把“自我”看作宇宙的中心和真实的源泉。埃德施米特称“现实性必须由我们创作出来”，另一位表现主义作家品图斯更声称唯一的真实“不是现实，而是精神”。从而艺术创作的过程被认为是人的内心世界的外化过程。（2）“表现激情。要求艺术家凭借主观精神去体验一切，并将这种体验的结果转化为一种激情，作家艺术家就是要用这种激情来表现事物的幻象。（3）舍弃真实的细节描写，追求强有力地表现“主观精神”。表现主义认为幻象即所谓“主观精神”的主要表现形式。它是事物更深一层的形象，因而也更接近于事物的本质。“只有当艺术家的手透过事实抓取事实背后的东西，事实才有意义”，例如要想表现房子，就应放弃对房子真实图像的摹写，而去写它在人的主观精神领域的感受形式，人的主观精神变动不居，这样房子的形象通常也就被扭曲，但这种扭曲是正常的。不难看出，表现主义者深受康德的先验哲学、柏格森的直觉主义和弗洛伊德精神分析学的影响。他们把艺术建立在人的主观感受之上的做法与现代西方哲学、心理学中的唯心主义倾向遥相呼应。表现主义还主张以艺术干预生活，反对唯美主义的逃避现实，反对印象主义地描写琐碎的事物，也反对自然主义地复写现实。

表现主义文艺观带来创作手法上的一系列变化。主要是：让作品充满激情，人物被抽象化。表现主义戏剧家称自己的作品为“叫喊的戏”，剧场“不是舞台，而是鼓动者的讲坛”。戏剧或小说中的人物只有某种共性，缺乏个性，人们通过作品只能看到男人、女人、父亲、儿子，甚至是没有血肉，不具感情的某种思想观念或精神品质的象征物。而这样的“人物”往往也无需具体的名字来标识和运用离奇的情节。托勒的《转变》中一群死人在进行军事演习，卡夫卡的《变形记》中，一位小职员由于环境的挤压而变成穿山甲。幽灵、幻影、野兽也常常被表现主义者用在作品中，造成一种怪诞的气氛和震惊的效果。在作品的结构关系方面则经常有意背离逻辑，有违常情。

表现主义者还特别追求强烈的色彩感和语言的奇特性。

在活跃于文坛的表现主义作家中,最具代表性的是德国戏剧家恩斯特 托勒(1893—1939),代表作品有《群众与人》等;奥地利小说家弗朗茨·卡夫卡,他又被称为现代小说的鼻祖,代表作有《审判》、《城堡》、《变形记》等;捷克作家卡莱尔·恰佩克(1890—1933),代表作有《万能机器人》,以及美国著名戏剧家尤金·奥尼尔(1888—1953),代表作有《毛猿》、《琼斯皇帝》等。他们从不同角度对资本主义制度下的不幸生存状态进行了揭露,对人的异化表现出强烈的关注。

从 20 年代中后期开始,表现主义的作家队伍逐渐分化。部分作家向左转,加入无产阶级文学队伍,成为革命的现实主义者,部分作家迫于法西斯的高压而停笔,也有一部分作家与法西斯文化同流合污。但 50 年代在欧美广为流传的荒诞派戏剧在某种程度上仍受表现主义文学思潮的启迪。

## 58. 回应机器文明 ——未来主义

未来主义最初发轫于意大利。1909年2月20日，意大利诗人、文学批评家马里内蒂发表《未来主义的创立和宣言》标志着这一流派的诞生，其后，这一潮流播及俄国、法国和欧洲其他国家，并在绘画、音乐、雕塑、建筑、舞蹈、电影等诸多领域形成广泛影响。

积极从事未来主义文学创作的有马里内蒂（1876—1944）、帕拉泽斯基（1885—1974）、马雅可夫斯基（1893—1930）等人，他们的政治观点和思想意识不尽一致，但都感受到了本世纪初社会发生的巨大变化。未来主义者认为，20世纪初欧洲已普遍走上了工业化道路。大规模的机器生产和科学、技术、交通、通讯的发展从根本上改变了客观世界的面貌。世界仿佛变小了，交流增多，信息爆炸。与此同时，人们的精神生活也彻底改观。长期以来形成的传统观念瓦解了，人的感觉获得了更新。新的世界意识取代了旧的家庭观念和市井观念。现代大都市、机器文明、速度和竞争构成了时代的主要特征。基于这种认识，未来主义者要求文学适应日新月异的现实，表现一种全新的价值观念。与此相应的，他们对传统采取了极端鄙视的态度。在他们看来，一切新的才是好的，一切旧的都是坏的。因此他们认为，不仅威尼斯城可以破坏，古罗马的艺术品可以毁弃，而且要摧毁一切博物馆、图书馆、科学院，向道德主义宣战。他们不屑于认同往昔而要面对“未来”，以探索主、客观世界的“未知”为己任，正是在这种意义上，他们将自己称作“未来主义者”。

以社会和文学革新者姿态登上历史舞台的未来主义者，提出了一整套标新立异的激进的艺术主张。他们认为文学应当从对现实的模仿中解放出来，从学院主义中解放出来。爱情、正义、幸福等传统的文学主题与未来的现实不相容，应被一概排斥在文学视野之外。他们声称“英勇”、“无畏”、“叛逆”将是诗歌的“本质因素”，现代生活的美全在于速度、运动和竞争，因此他们要求文学作品“歌颂进取的运动”和“机器文明”，歌颂大都市躁动的生活和战争、暴力，展示人的未来意识和速度、力量的美。未来主义者还否定理性和逻辑，认为理性的认识方式是静止的、僵化的，无法把握发展变化着的世界，因而他们号召诗人绝对地摧毁一切逻辑，仇视理性，以直接运用自己的直觉能力。这样的文学观和审美观带来未来主义艺术表现形式的一系列变化。

与传统的文学表现手法不同，未来主义者竭力刻划运动中的事物形态。旋转的机器、疾驰的汽车火车、掠空而过的飞机以及都市中的各种机器噪音，都是他们着意描写的对象。《摩托之歌》、《飞跃的都市》、《致疾驰的汽车》、《飞机》、《电子》，看看这些诗篇的题目便可以对他们的创作主题有所了解。马里内蒂还写过一首诗，名叫《抒情机器》，借助大量的象声词，模拟活塞运动的节奏，绘声绘色地展现机器运转之美。未来主义要求“消除文学中的‘我’”，而以所谓的未来“新人”取而代之。这种新人也具有机器的特征。《未来主义者马法尔卡》的主人公神通广大，他身体的每一部分都像机器一样可以拆卸和更换。但他没有感情，极为残酷。他正可被看作未来主义者崇拜的英雄。采用绝对自由的类比是未来主义艺术表现手法的又一特征。通常作家采用类比，都用人们比较熟悉的事物，而且类比的事物之间

要有某种相似性质。这种规则被未来主义打破。例如，他们用“刺刀林立的乐队”形容战壕，把正在射击的机关枪比作迷人而又凶残的少女。这样，他们创造了新奇，又使新奇流于怪诞。未来主义者还在作品中着意模拟自然界粗俗而又原始的声音，试图以此增强作品的力度。《光辉》一诗中有一组谐音字 dum——dum——dum，究竟代表什么？颇费猜疑，经作者解释才知道，原来“表示照耀非洲的太阳旋转时发出的声音和桔红色天空的重量”！

极端的未来主义者不仅否定文学的一般审美规则，甚至完全否定语法规则。他们主张消灭形容词、副词、标点符号，抛弃传统的诗歌节奏。原因是这些有碍于“无线的联想”。他们的诗是单纯名词或动同的堆砌。请看：马里内蒂的《战斗》：

战斗  
重量+气味  
正午 3/4 笛子 呻吟 暑天 咚咚 警报 咳嗽  
破裂 喇叭 前进 叮呤呤 背包 枪支 马蹄  
钉子 大炮 马鬃 轮子 辘重 犹太人 煎饼  
面包一油 歌谣 小商店 臭气 光辉 脓 恶臭  
肉桂 霉 涨潮 退潮 胡椒 格斗 污垢 旋  
风 桔树一花 印花 贫困 骰子 象棋 牌 茱  
莉+寇仁+玫瑰 阿拉伯花纹 镶嵌 兽尸 螫刺  
恶劣  
机关枪=石子+浪+  
群蛙 叮叮 背包 机枪 大炮 铁屑 空气=弹丸+  
熔岩+300 恶臭+ 50 香气

这是全诗开首的一段，未来主义的种种艺术主张在这里得到了充分体现：崇尚机器、暴力，突出感官视听形象，摧毁语法规范。但这种“电报”式的作品与人们习惯的艺术对象相去太远，即使充分发挥“无线的联想”，也很难留下一个完整的形象。当然，在未来主义者中也有相当一部分人和马里内蒂保持着一定距离，连他们也认为，照此下去，诗歌将难以为继。

未来主义与 20 世纪初流行于欧洲的唯一主义倾向相对立，反对沉溺于纯艺术，力图以艺术贴近变化着的社会生活，是不无道理的。但他们对待传统的态度以及对文学认识和反映生活的方式所进行的变革从整体上说是过头甚至荒诞的。

## 59. 下意识状态中的超我表露 ——超现实主义

本世纪 20 年代的法国文坛异常活跃，新潮叠出。超现实主义作为一个文学流派即出现于此刻。1917 年法国诗人阿波利奈尔在滑稽剧《迪勒茜娅的乳房》前言中首次使用“超现实主义”一词，他称自己的剧作是“超现实主义”戏剧，发出了文学变革的信号。但超现实主义的主要代表人物布勒东等人却是从“达达主义”运动中分化出来的，因此超现实主义与达达主义有深刻的渊源关系。

1916 年罗马尼亚裔法国诗人查拉在瑞士成立一个以“达达”为名的文艺团体。“达达”一词是他从词典中信手拈来的，原是幼儿语言中的拟声词，没有特别的意义。当时第一次世界大战正处于白热化状态，许多青年艺术家生活动荡理想破灭，从内心发出痛苦的呼号，对现实持激烈的否定态度。借用达达一同为自己的文艺团体命名，正表明他们对现实和对文学的虚无、否定态度。诚如查拉所称：“达达、达达、达达，这是忍耐不住的痛苦的嗥叫，这是各种束缚、矛盾、荒诞的东西和不合逻辑事物的交织；这就是生命。”布勒东早年积极参与达达主义运动，但他与查拉思想经历又有不同，他是学医的，深受弗洛伊德精神分析学影响，并在 1906 年会见过弗洛伊德本人，此后更成为他的学说的忠实信徒。他更主张把精神分析学理论引入文学创作领域。1922 年，由布勒东提议召开了一次以“明确方针和保卫现代精神”相标榜的国际会议，会上他提出要在半醒半睡的状态下从事文学创作的主张。此后，又据此改变了原为达达主义文学刊物的《文学》杂志的宗旨，与达达主义文学公开决裂。1924 年追随布勒东的一批文学家在巴黎聚会，于 10 月成立超现实主义研究室，11 月，布勒东发表《超现实主义宣言》，并创办《超现实主义革命》杂志，超现实主义文学流派由此正式形成。

《超现实主义宣言》称：“超现实主义，阳性名词，纯粹的精神自动作用，人们企图通过这种作用，或用口头方式，或用书面方式，或用任何其他方式来表达思想的真正活动。在不受理性的任何监督下，排除任何美学或道德思考的情况下专写思想。”这便是超现实主义文学观的核心内容。在超现实主义看来，现实是丑恶的，理性对人构成束缚，要战胜丑恶摆脱束缚，就必须对现实和理性进行“革命”，而这种“革命”又必须采取一种全新的方式，即寻找一种主观对客观的艺术超越。所谓“超现实”，也就是超越真实存在的生活，超越理性。它要求作家通过艺术的形式“更加清楚又更加深切地认识感官所感知的世界”。理性不能完成这一任务，“逻辑推理在今天只能用来解决次要问题”，“绝对的理性主义不容许考虑与我们的经验密切相关的任何事实”，所以理性必须被抛弃。这样，非理性的内心冲动便被当作摆脱束缚和进行革命的唯一有力武器。

在超现实主义看来，文学创作也必须仰仗非理性的内心冲动。他们大力倡导“自动写作”法，将其称为“最纯正、最生动的表现形式”，并誉之为“神秘的超现实主义艺术的秘密”。所谓“自动写作”，即完全排斥理性的支配，使大脑进入催眠状态，运用做“白日梦”的方法调动和发掘平日久受压抑的下意识世界，并将其以表象和幻觉的形式随意地表现出来。布勒东是“自动写作法”的最早实验者。据他说，1919 年的一个夜晚，他猛地想起一句话：“有一个人被窗子劈成了两半”，头脑中出现了一个栩栩如生的意

象，随后，脑中又自动涌现出一些莫名其妙的意象和短语。他任这种意识漫流，事后追记下来，这便是超现实主义的第一个本文，这也是对自动写作的生动印证。超现实主义认为自动写作最能接近人的精神本真状态。为保持这种状态，他们反对先设主题，反对“写作时受到哪怕是最小限度的自觉意识的影响”，声称要提防由于“疏忽之类的小小的差错”出现“过分明晰的文字”，甚至标点也是多余的，因为标点会阻碍“随心所欲的意识之流”。

超现实主义的代表作家有布勒东、艾吕雅、苏波、乔治·里伯蒙—德塞涅、罗伯·德斯诺斯等。阿拉贡也是超现实主义的主要倡导者之一，但后来转向左翼，加入革命文学阵营。布勒东等人由怀疑资本主义文明开始，到彻底否定客观现实，有强烈的反叛情绪，因而也一度与法共、苏共有过联系，又终因目标相去甚远而分道扬镳。他们的作品虽流露出追求新生与解放的想法，又深含空虚与绝望，并充斥着个人内心世界的混沌与紊乱。

20年代后期，超现实主义开始发展成为具有国际性的组织，影响远及美国和拉美一些国家。巴黎、伦敦、布拉格、纽约等城市先后多次举办过超现实主义展览会。第二次世界大战以后，超现实主义者还创办了《霓虹》、《通灵者》、《缺口》等多种杂志。50年代超现实主义已成强弩之末。1966年9月28日，布勒东逝世，超现实主义文学组织也随之宣告终结。

## 60. 梦魔般的内心独白 ——意识流小说

大约在本世纪 20 年代左右,一种不同于传统的小说形式流行于欧洲文坛,运用自由联想和内心独白,以感观印象、时空倒置的方式直接抒写人的意识状态和精神世界,这就是后来人们所说的意识流小说。意识流小说又称“心理现实主义”小说。最早出现于英国,其后波及法国、美国以至拉美国家和日本。三四十年代是它的鼎盛期,40 年代以后,作为独立流派意识流小说已不存在,但意识流手法逐渐为其他流派和其他倾向的作家接受,从而对西方现代主义文学产生了广泛的影响。

意识流小说的产生,和西方心理学、美学在近代的发展有密切关系。1884 年,美国心理学家威廉·詹姆斯在研究人的心理活动时首次提出了意识流的概念。他认为人的意识不是静止的,也不是一个个的片断,而是一个连贯的流程,且有非逻辑的、自发的特点。本世纪初,弗洛伊德创立精神分析学,他揭示了意识活动的层次性,并把人的内心深处不为所觉的潜意识提高到人的意识活动的本原的地位。几乎与此同时,在美学领域,柏格森提出了直觉主义和“心理时间”的概念。这些观点的提出,大大改变了人对自身以至世界的看法,意识流小说的出现,正是导源于现代西方心理学和美学的新进展。

流动的意识是意识存在的本真状态。因此意识流小说家强调小说应尽可能贴近并原原本本地展现这种状态。一方面,他们提出了寓真实于主观的文学主张,即要求把人物的感觉、印象、心理、意识作为文学描写的直接对象,在作品中给它们以独立地位;另一方面,他们又特别强调意识活动的非逻辑、非理性和无序,从而放弃了对清晰的思路、明确的思想观念、完整的情节结构以至可感可知的人物形象的追求。典型的意识流小说通常具有如下特点:(1)专注于人的内心生活,直接摹写人物内心意识的各种流程;(2)就意识而言又特别看重无意识和潜意识,以此为表现的重点;(3)热衷于刻画人物的病态心理和扭曲性格;(4)结构灵活多变,表现出很强的随意性、跳跃性,不受时空、因果关系限制。出于展示人物内心隐秘的需要,意识流小说中通常还充斥着象征、暗示、联想、回忆、独白和梦境。

作为一个流派,意识流小说并没有共同的行动纲领和理论宣言,只是采用意识流手法的小说家不约而同的自由组合。著名的意识流代表作家有英国的维吉尼亚·伍尔芙、法国的马赛尔·普鲁斯特、美国的威廉·福克纳和爱尔兰的詹姆斯·乔伊斯。伍尔芙在写于 1919 年的《现代小说》一文中明确地反对传统小说技巧,她要求作家“向内心看”,按照“落下的顺序”“指出每一事、每一景给意识印上的痕迹”被认为是意识流小说的先声。她本人也从事意识流小说创作。普鲁斯特的《追忆逝水年华》有广泛影响。书中背景是世纪之交时的法国。“我”出于富裕家庭却精神空虚,一天在床上醒来,回想起过去的日子和亲朋故旧不胜伤感。最后“我”感到自己虽有文学才能,但韶华已逝,时光虚度,社会也今非昔比,心中无限茫然。全书通篇都是“我”的回忆。小说的地点和一些事实取自作者本人的经历,一些人物也有现实的模特,但在书中读者找不到完整的情节,一切都随“我”的内心感受展开,作品还对“我”的半明半暗的下意识和变态心理做了大量描写。意识流小说创作的集大成者是乔伊斯,他创作过多部意识流小说,而《尤利西斯》是他创作的顶峰。小说长达七百多页,书中的实际时间是 1904 年 6 月 16 日

早八点到午夜两点四十分共十八个多小时，但通过内心独白、回忆、倒叙、跳跃式的联想、梦与梦魔的联结、多重象征等手法，作者向人们展示了主人公布卢姆一生的经历，客观上表现了现代西方人格破裂、内心混乱、平庸病态的社会现实。

意识流小说对传统的小说理论和形式有所突破，推动了现当代小说的发展，同时它也表露出明显的缺乏：过分张扬主观，沉溺于非理性的描写，作品发展脉络不够清晰，结构过于松散和跳跃，也有碍于阅读的流畅。

## 61. 存在的悲哀 ——存在主义文学

存在主义文学是西方现代主义文学中的一个重要流派。其思想基础是存在主义哲学。存在主义哲学的源头可以追溯到丹麦人克尔凯戈尔，中经德国的海德格尔和法国的雅斯佩尔斯直至萨特。伊特是存在主义的集大成者，他在 1943 年发表的《存在与虚无》一书阐述了存在主义的基本观点。存在主义认为“存在先于本质”。人不是上帝制造的，没有先天的善恶之分，决定一个人成为什么样的人是他自己的行动，而行动由意识支配，因此存在本质上是自我意识的存在。每个人的自我意识都是独立的存在，在自我意识林立的世界上，人与人之间必然相互排斥，相互倾轧，这个世界没有主宰，没有理性，人生在世都摆脱不了痛苦和孤独，因此存在主义的第二条原则是“世界是荒诞的，人生是痛苦的”。存在主义还认为必须“自我选择”。人处在没有理性的荒诞的世界中，这使他孤独，但也赋予了他绝对的自由，因此他必须自己选择自己，自己创造自己，自己确定自己的人生道路。存在主义强调“自我选择”，表面看来，这包含积极进取的精神。但由于这种自我选择是在荒诞的社会背景中进行的并且最终也无法摆脱荒诞的处境，因此本质上存在主义仍带有深刻的悲观主义色彩。

作为成型的流派，存在主义文学大约出现在二次大战之前。40—50 年代是它发展的鼎盛期，60 年代已失去势头。70 年代以后，随着存在主义文学的一代宗师萨特逝世，作为流派的存在主义文学已不复存在，但存在主义作品至今仍有广泛影响。

法国一度成为存在主义文学的大本营。这里最早聚集起一批存在主义作家，从而使存在主义文学酿成气候。萨特最著 z 的作品是《恶心》，这也是存在主义文学的代表作。此外，他还著有长篇小说《自由之路》以及大量宣扬存在主义观点的“境遇剧”。另一与萨特齐名的存在主义作家是阿尔贝·加缪。他的创作高潮在 40 年代。1942 年他出版《局外人》}，作品通过一个小职员的心态，阐明了与萨特的《恶心》同样的主题：世界是荒谬的，因而被称为《恶心》的姊妹篇。西蒙娜·波伏娜也是一位重要的存在主义作家，她的作品有《女客》}等。几乎在存在主义文学风靡法国的同时，英国文坛也受到存在主义的影响。维吉尼亚·伍尔芙被认为是具有存在主义倾向的作家，此外还有艾伦·西利托、金斯莱·艾米斯、约翰·奎因、约翰·布莱恩以及艾里斯·默多克等人。美国存在主义文学的兴起主要是在二次世界大战之后。继法国之后，它成为存在主义文学的又一中心。美国存在主义文学的代表人物有理查·赖特，代表作是《土生儿》；诺曼·梅勒，作有《白色黑鬼》；索尔·贝类等。一般认为，以 1957 年梅勒发表《白色黑鬼》为界，美国的存在主义文学大致可分为两个阶段。前一阶段，作品基本展示人对荒诞世界的躲避。在倾向上更接近于加缪，后一阶段的作品则更倾向于萨特的行动理论。存在主义文学在南美和亚洲一些国家也产生过影响，如秘鲁的巴尔加斯·略萨、日本的安部公房和开高健、印度的尼勒墨尔·沃尔马都是具有存在主义倾向的作家，意大利的莫拉维也写过一些带有存在主义倾向的作品。

存在主义作品浩繁，内容驳杂，其中一些观众、情绪又是带普遍性的。这就是它们屡屡展现了世界的荒诞性，人生的无意义，这种无意义给人带来

的焦灼和痛苦，以及在无意义的大背景下人所不得不进行的无望的挣扎。萨特的《恶心》表现了面对荒诞现实的人的变态厌烦。这是部日记体小说。没有明确的社会背景，没有连贯的情节，通篇是主人公安东纳·洛根丁对世界、对自己的恶心感。他为什么恶心？因为庸庸碌碌的生活使他失去了目标，失去了方向，他觉得自己像一块东西般地活着，像东西般地活着的人对待一切必然麻木，这也就是加缪的《局外人》中的主人公莫尔索对待人生的态度。《禁闭》描写了人与人的隔膜，别人对自己自由的妨碍，所以作者通过剧中人宣称“他人即地狱”。存在主义文学还有一股强烈的怀疑主义、相对主义情绪。《墙》中一位革命者面对敌人的屠刀宁死不屈，想成为英雄，一念之差却出卖了战友，成为叛徒。当然，存在主义作家的思想倾向也不尽一致。像萨特后期投身于社会革命，思想趋于积极，更多地主张通过积极的自我选择改变现实，实现自我价值。在文学观上，他也主张通过文学去干预生活。这与他写《恶心》时的立场已有很大变化。

存在主义文学的艺术表现形式主要有以下特点：鲜明的哲理性，即有意识地运用具体的艺术形式表达艰深的哲学见解，寓哲理于形象。广泛地运用象征手法处理政治、道德哲理题材，加缪的《鼠疫》、萨特的《苍蝇》都属于这类作品。为人物设定危机四伏、生死攸关的“极限境遇”，从中揭示人物的内心。这在境遇剧中表现得特别明显，同时也表现于一般作品。此外，存在主义作家在创作中还十分注意选择适合作品基本情调的语言。

## 62. 含泪的笑 ——黑色幽默

黑色幽默是西方现代主义文学中的一个重要流派。60年代初兴起于美国，鼎盛期在60年代后半段。进入70年代势头已弱，但仍有新作问世。这个流派的形成很有特点。没有宣言，也没有明确的纲领，只有一批倾向大致相同的作家不约而同地从事着创作。1965年3月美国当代作家、评论家布鲁斯·弗里德曼收集这些作家的作品，出版了一个小册子，取名“黑色幽默”，从此“黑色幽默”一词传开。从某种意义上说，“黑色幽默”的称号是评论家赋予这个流派的。

所谓黑色幽默，实际上是一种病态的幽默。幽默通常是轻松的。它把现实中的荒诞现象摆在读者面前，加以渲染和夸张，使读者震惊、发笑。读者在笑声中完成对荒诞现象的否定，从而也实现了对现实的超越。黑色幽默也揭示社会的病态与荒诞，但它对现实常常抱着一种无可奈何的态度，它引起的笑声是苦涩的，它不具备那种超越的力量。黑色一词在英语中有阴暗、神秘之意，是死亡的代名词，幽默之前加上黑色，表明这种幽默带有一种凄凉的氛围和绝望的情绪，它把痛苦与欢笑、残忍与柔情、荒诞的事实与平静得不相称的反应并列在一起，以喜剧的形式表现着悲剧的内容。

美国社会中的经济、政治危机和随之而来的理想失落、道德沦丧是黑色幽默得以产生的现实土壤。从思想根源来说，西方现代非理性主义哲学特别是存在主义哲学对它产生了深刻的影响。存在主义的基本原则“世界是荒诞的，人生是痛苦的”是黑色幽默作品一再重复的主题。黑色幽默的主要代表作家和作品有约翰·巴思的《烟草经纪人》、托马斯·品钦的《万有引力之虹》、克特·冯内古特的《第五号屠场》、约瑟夫·海勒的《第二十二条军规》等。

《第二十二条军规》被认为是黑色幽默的经典。作品描写第二次世界大战时期一支美国空军部队的故事，但具有普遍的象征性。号称盟军主力的美军内部腐败不堪。支配这支军队的全是些骗子、野心家、走私犯。联队司令是个酒鬼，飞行大队司令冷酷无情，负责训练的军官为讨好上司，挖空心思折磨士兵。年仅27岁的军需官迈洛利用职权办起国际性的大公司，利用战争大发横财。小说中唯一人性尚存的是投弹手尤索林。他本来诚实正直，一心希望报效祖国，但看到周围的人一个比一个卑鄙，也失去了进取心，还被当做疯子。作品精心描写了荒谬绝伦又无所不在的“第二十二条军规”。根据这条军规，疯子可以不执行战斗任务。尤索林被当做疯子，他正好可以借此脱离战斗。但军医告诉他，为此，他必须自己提出申请，而只要提出申请，就证明他还有理智，不是真疯，因此他的申请永远不会得到批准。第二十二条军规原来是一个圈套，一个骗局。它给你一线虚假的希望，你永远也无法摆脱它，克服它的障碍。如今“第二十二条军规”已经成为美国英语中的一个专用名词，特指那种荒诞的不可抗拒的力量。

黑色幽默的艺术特征主要表现为：反对以人物、情节、主题为要素的创作方法。作品结构松散、时间、空间概念多加变换。过去、现在、未来常混在一起，虚构和真实难以加以区分；人物多是平庸琐碎的，“反英雄”式的，没有高尚的情感内含和恒定的行为标准，看不出行动背后的社会动机，也缺乏个性；作家对人物的所作所为通常也不作出明确的道德、政治评价，而只

是对所有现象或淡然视之，或冷嘲热讽。

### 63、神话与现实的混血儿 ——魔幻现实主义

魔幻现实主义是五、六十年代流行于拉丁美洲各国的一个重要文学流派。其主要代表人物有加西亚·马尔克斯、阿莱霍·卡彭铁尔、胡安·鲁尔福等。乌斯拉尔·彼特里、安赫尔·阿斯图里亚则视为该流派的先驱。

魔幻现实主义一词最先是被用在绘画领域,由德国文艺批评家弗朗茨·罗提出。1925年他出版一本讨论现实主义绘画的著作,题为《魔幻现实主义·后期表现主义·当前欧洲绘画中的若干问题》,后经西班牙《西方》杂志翻译转载,“魔幻现实主义”才进入西班牙语文学。50年代墨西哥著名小说家胡安·鲁尔福的小说《佩德罗·帕拉莫》问世,作品以大量新颖的艺术表现手法展现了一个充满神秘色彩的魔幻世界,集中代表了当时拉丁美洲文学的主流趋势。1967年哥伦比亚作家马尔克斯的《百年孤独》出版;引起轰动,最终奠定了这一流派在拉美文坛以至世界文坛的地位。

顾名思义,魔幻现实主义既是魔幻的,又是现实主义的。西班牙语魔幻一词有“魔术的”、“神奇的”、“原始迷信的”、“出乎意料的”、“机巧的”、“突变的”等含义。现实主义与魔幻结合起来,现实主义自然被超越。但正如对魔幻可以有多种不同理解一样,对究竟什么是魔幻现实主义也众说不一。比较有代表性的说法有两种,一种由在美国任教的拉丁美洲文学评论家安赫尔·弗洛雷提出,认为魔幻现实主义是现实主义与幻想的结合。另一种以墨西哥文学评论家路易斯·莱阿尔为代表,认为“魔幻现实主义的主要特点并不是去虚构一系列的人物或者虚幻的世界,而是要发现存在于人与人、人与周围的环境之间的神秘关系。具有神秘色彩的现实的客观存在,是魔幻现实主义的创作源泉。”从创作实践来看,后者更接近于魔幻现实主义的 actual。

魔幻现实主义得以在拉丁美洲大地盛行,与拉美特定的社会历史背景有关。欧洲殖民主义对拉美的疯狂入侵和残酷掠夺,造成了严重的贫富分化和城乡对立,进入20世纪,这种分化和对立更趋严重,与之相应的是人的异化,以及无奇不有的人物心态和光怪陆离的社会现实。例如在政治领域,拉美许多国家的军事独裁统治者的所作所为就怪诞得令人难以置信。三次连任墨西哥政府首脑的桑塔纳用豪华的葬礼掩埋自己在战争中被打断的一条腿;统治厄瓜多尔16年的加西亚·莫雷诺死后,尸体被披上销甲,挂满勋章,放在总统宝座上让人守灵。40年代厄瓜多尔总统马丁内斯一次就屠杀了3万农民,还荒谬地下令以红纸遮盖街灯,控制腥红热的传染。而在民间,在社会其他领域,由于贫穷、愚昧而导致的各种怪诞行为和现象更是比比皆是。诚如马尔克斯所说,整个拉丁美洲的历史,就是一部“神奇现实的编年史”,这对作家的艺术感受和作品的风格形成了重要的影响。从文学本身的渊源关系来说,魔幻现实主义既受到欧洲现代主义文学各流派特别是超现实主义的熏陶,更得益于拉美传统文学的孕育。魔幻现实主义的一些重要作家如阿斯图里亚和卡彭铁尔既曾旅居欧洲,参与过超现实主义文学运动,也熟谙印第安土著文学传统,拉美神话传说、巫术宗教、风土人情,这种特殊经历规范着魔幻现实主义的整体风貌。

从作品的内容来看,魔幻现实主义或抨击军事独裁统治和外国资本的掠夺,谴责大资本家和大庄园主的罪恶,或反映本地区人民的贫困落后以及与

文明世界的隔绝，具有反对帝国主义、殖民主义、霸权主义的强烈倾向，呼唤民族主义、人道主义和民主主义也是作品的重要内容之一。在艺术表现上，魔幻现实主义则遵循变现实为幻想又不失其真的原则，将民间神话的虚幻与西方现代主义的怪诞于一炉，以幻化的形式展示现实的世界。大量借用古老的神话传说和宗教典故，把现实投射到虚幻的环境中，将现实社会转化为现代神话，予以客观冷静的描绘，使作品蒙上了一层神秘瑰丽的色彩。为加强作品的魔幻效果，魔幻现实主义作家还在作品中大量使用象征、隐喻、联想、暗示、内心独白、回忆闪念、意识流、变形夸张、时序颠倒等艺术手法，使作品人物变化莫测，情节跌宕起伏，场景亦真亦幻，极富艺术撼力。

影响较大的魔幻现实主义作品有《雨》、《危地马拉传说》、《总统先生》、《人间王国》、《佩德罗·帕拉莫》、《百年孤独》等。其中以《百年孤独》最具代表性。作品通过对一个七代家族兴衰的叙述，展现了加勒比海沿岸某国小城马孔多百余年的历史。实际上，这也是对整个拉丁美洲百年历史的写照。霍·阿·布恩地亚含辛茹苦带领村民在一片荒滩上建立起小村庄，繁育后代。取名马孔多的小村逐渐繁荣起来，发展为小城。西方殖民者也相继而来。但伴随着小城的发展，布恩地亚一家也怪事不断，灾难不断。小城的发展并没有给布恩地亚家族带来幸福，到第七代上，生下一个带尾巴的婴儿，被群蚁吃掉。马孔多也被一阵旋风刮走。作品展示了布恩地亚一家奋斗的历史，这种奋斗没有获得积极的成果，这种结局与西方殖民者的干预不无联系，因而该书又通过布恩地亚一家的命运对殖民政策和西方文明提出控诉。作品充斥的那种混乱感和隔绝感，体现了拉美人民对白若处境的跨遍感受。魔幻现实主义的种种表现手法在作品中得到了充分运用。该书出版后被译成多种文字，流传于世界各地，这也促进了魔幻现实主义的传播。

## 64. 展示冷峻的物象世界 ——新小说派

新小说派是西方现代主义文学中的一个重要流派。最早兴起于法国，影响波及英、德、美、日、波兰、捷克等国，成为一种国际性的文学现象。1950年，出生于俄国的法国女作家娜塔丽·萨略特出版题为《怀疑的年代》论文集，被视为新小说派的宣言书。其后新小说派的另一代表人物罗伯-格里耶在《法兰西评论》撰文，抨击“旧的小说形式”，提出了新小说派的一系列文学主张。

新小说派作家所抨击的“旧的小说形式”，主要是指19世纪后期以巴尔扎克为代表的现实主义小说形式。该派作家接受西方现代哲学、心理学观念，认为20世纪以来的小说延续了19世纪的小说传统，不足以展现大大改变了的社会生活和人生体验。内容虚假、技巧陈旧是流行的通病，因此，要摆脱小说濒临死亡的处境，就必须对传统的小说加以“革命”。新小说派以其对传统的叛逆态度和对新的小说形式的刻意追求而又被称作“反小说派”和“拒绝派”。

新小说之“新”，首先体现在它的真实观上。罗伯-格里耶提出，小说描写的对象不应是人，而应是物：世界由独立于人之外的物质世界组成，现代人则被包围在物中。人只能通过视觉看到事物的外表，因此，在创作实践中，应把“人”和“物”分离，着重描写包围现代人的物质世界。他还主张，小说家的任务只在于表现“物”对人的“中立性”、“陌生性”。小说不应去表达作者的任何思想感情、政治立场、道德观念，并声称要以“一个更实在的、更直观的世界”即纯粹的物象世界，去“代替那种充满心理的、社会的、功能的世界”。出于这种观点，新小说家一般运用不带任何感情色彩的语言对客观物作冷静而机械的琐碎摹写、或专致于描绘无名无姓的“冷我”，或复制外在实体的“视象”。典型的新小说描写从如下一段可见一斑：

散开的面包碎片，两个瓶塞，一小截发黑的木头，再加上一点桔子皮做嘴巴，活像是一个人的脸。在水面上浮油的反光下，看上去像小丑的怪诞的面孔，像游艺场中做气枪靶子的木偶。（《橡皮》序幕第六节）

这段描写很像一幅静物画，人让位于物，看不出作者的主观情感倾向。但新小说派作家的艺术主张也不尽一致。同是新小说派作家的萨略特所追求的就不是物象的真实而是内心的原始真实，她认为，常人所见的生活现象和人物语言都是不真实的，深层的真实往往和它们相反。所以她主张作家透过日常生活和日常语言的表面，探讨和发现被掩盖的内心原始状态。但在强调使用不带感情色彩的客观笔触方面，她和罗伯-格里耶是一致的。由于上述区别，一般认为，新小说内部分为两大派别，一派以罗伯-格里耶为代表，是客观派，主张小说的物化、非人格化，追求“视象”；一派以萨略特为代表，是主观派，要求展现内心的原始真实，但表达不带感情色彩。

新小说派的另一特点是贬低文学的思想性，这与它的客观主义倾向有关。从具体的历史环境来看，这又是对同期流行于法国的存在主义文学主张的反拨。萨特主张文学表达哲学观念，介入生活。罗伯-格里耶针对萨特等人的主张说，文学的“深刻的哲学意义当然是有的，就像有政治的、心理的、道德的意义一样。不过把尽人皆知的意义讲上一通，这和文学的基本要求是背道而驰的。至于以后的小说对将来的世界会有什么意义，最明智的办法（同

时也是最诚实、最巧妙的办法)就是现在不加以考虑。”

新小说家认为,现实绝不是按照人们的逻辑安排的,人们不可能了解现实的完整面貌,因而不要奢望小说给读者提供客观世界的完整图像。不仅如此,新小说的基本故事情节往往不可确定。事物与事物之间缺乏必然联系,事件的发展缺少连贯性,正常的时序被打乱,现在、过去、将来,现实与梦境,回忆、幻觉乃至下意识的活动掺和在一起。读者被置于作者刻意设置的零乱物象和心象世界中,据说这样能使读者犹如身临其境,但这种身临其境又是以阅读快感的丧失为代价的。总之,新小说表现出鲜明的反倾向、反人物、反虚构、反情节的特点。

除娜塔丽·萨略特、罗伯——格里耶外,新小说派中较有影响的作家还有米歇尔·布托尔、克洛德·奥利埃、罗贝尔·潘热、让·里卡杜等。罗伯——格里耶的《橡皮》、娜塔丽·萨略特的《马尔特罗》被认为是新小说派最具代表性的作品。

## 65、沉沦就是解放 ——垮掉的一代

垮掉的一代是二次大战后生成于美国本土的第一个现代主义文学流派。高潮大约在 50 年代中期，参与者多是二战期间或战后出生的年轻人。60 年代以后，因主要代表人物隐退或迁居国外而式微。但影响波及英、法、荷兰等国。

政治高压、社会异化和保守的文化统治是促成垮掉的一代产生的背景条件。美国在二次大战以后进入历史上最强盛的时期，但美国社会远非理想社会。战后的美国反共的麦卡锡主义盛行，在校学生纷纷被拉入伍，以满足统治者争霸世界的需要，高度发达的科学技术和物质文明虽然使生活质量大为改观，但也使人在物欲中沉沦。精神空虚，信仰危机发展为社会的通病。在这种环境中成长起来的青年人深感自身的失落、绝望、不满又无可奈何，他们的这种情绪又受到存在主义思潮的影响，因而在这一代人中形成了一种以消极的方式对抗社会，对抗主流文化，对抗一切现存的思想观念和行为习惯的生活态度。他们厌学弃学，不去工作，自愿过贫困潦倒的生活，或与妓女、毒品贩子、街头歌手为伍，总之，不愿承担任何社会责任，以极端的方式标榜自己同这个社会格格不入。垮掉的一代的这种生活态度，正是其文化和文学观念的基础。

50 年代初，美国各地形成了几个有“垮掉”倾向的青年作家集团。以艾伦·金斯伯格、杰克·凯如阿克、格里高利·考尔索为首的一群正式以“垮掉的一代”命名；查尔斯·奥尔逊、罗伯特·格里莱、罗伯特·邓肯等人组成“黑山诗人”集团；还有一些艺术家如弗兰克·奥哈拉、约翰·艾许贝莱、肯尼思·考奇也可归入此派。他们主要集中在纽约。在旧金山，则有劳伦斯·弗林盖蒂、盖利·斯奈德、菲利普·威伦、迈克尔·麦克吕尔等人在活动。1956 年夏天，旧金山第六美术馆举行了一次诗歌朗诵会。此会成为全美垮掉的一代作家大聚会。会上艾伦·金斯伯格首次公开朗诵了长期未能发表的长诗《嚎叫》。此诗被称为“50 年代的《荒原》”。会后，垮掉派文学形成巨大声势。1957 年，杰克·凯如阿克的小说《在路上》发表，再次引起轰动，再加上《常青评论》、《黑山评论》等杂志推波助澜，垮掉派文学逐渐在美国文坛立稳脚跟，并形成对学院派文学的挑战。

垮掉派文学作品表现了二次大战以后出生于美国的青年一代的厌倦、沮丧、疲惫的精神状态。《嚎叫》摹仿惠特曼的长句预言体诗，满怀激愤和幽怨地表达了在异化的社会中青年的苦闷和惶惶。一代“精英”的生活浑浑噩噩，前途无望，自我摧残；商业化、军事化的趋势残害了人的心灵，改变着人的正常命运。清白的人被逼成为罪犯，到处都像是疯人院。而唯有沉沦和漫无目标的暴力行为才足以与此抗衡，由此沉沦与暴力也成为青年人求得解脱的唯一方式。“嚎叫”是这一代人发自内心的痛苦呼唤。《在路上》记述了作者同一个少年教养所出身的青年周游全美的所见所闻。窥见种种病态、丑恶的社会现象并不足为奇，重要的是主人公的生活态度。他们四处漂荡，漫无目的，不想过一种世俗的生活，又不肯为改变社会，改变自己的命运做点扎扎实实的事，他们甚至不屑于去干一项具体的工作。他们追求那种自由自在的“局外人”的身份，在路上随意漂荡的旅程正象征着这代人的旅程。

垮掉的一代对正统的文学观念和文学表现形式也进行了全面的反叛。针对象征主义含混、隐晦、腾脆的诗歌风格，他们提出了一种“开放性诗体”，即用明晰的意象和简单词汇记录真实的意向和感觉，让情感自然流露，恢复诗的生动内容和自然韵律。这表达了他们要求文学走向大众的要求。不过他们的这种要求又是极端化的，比如他们甚至反对诗歌的寓意。这样，他们的诗也就常常缺乏诗意，这是一种违反文学本性的诉求。为现代主义文学普遍推崇的“自我表现”的原则同样受到垮掉的一代尊崇。他们要求作家“依靠头脑的自发活动，毫无顾忌地写我想写的东西”。让放任的、不受理性约束的思维直接记录在纸上。在反对矫饰的口号下，他们力图突破各类文体的限制，小说完全不讲传统的情节结构，竭力废除学院式的“知识分子语言”，不讲语法修辞，形象粗俗而捉摸不定。诗歌内容复杂，形式多变而不完整。

垮掉的一代作为一种异常复杂的文学现象从其诞生之日起就引起激烈争论。它带有鲜明的时代特点，客观上对正统的美国资产阶级社会理想和文化观念有消解作用。但因作品表露出明显的虚无主义和颓废主义色彩，又不能将其视为一种建设性的文化现象。

## 66. 塑造“第三种现实” ——社会主义现实主义

社会主义现实主义是流行于前苏联的一种创作方法，同时，它也是一个文学流派。它与批判现实主义有很深的渊源关系，是在扬弃批判现实主义的局限性的基础上发展起来的。19世纪末，批判现实主义在西欧和俄国达到巅峰。这种以暴露和批判贵族资产阶级社会为主导倾向的创作方法有着不可忽视的进步意义。但当时一批具有社会主义思想的作家和批评家认为，批判现实主义最终不可能超过对被侮辱被损害者的同情和怜悯，不可能创造出无产阶级的新人，因而需要提出一种新的创作方法，以适应表现新生活的需要。十月革命胜利以后，这种要求更为迫切。从1928年起，前苏联文艺界开始对如何确定苏联文学新的性质展开讨论。1932年5月，苏联《文学报》首次用“社会主义现实主义”概括苏联文学新的性质。同年10月斯大林在和苏联作家座谈中，肯定了“社会主义现实主义”是苏联文学艺术创作和批评的方法。1934年9月召开的第一次全苏作家代表大会通过《章程》，正式将社会主义现实主义确定为苏联文学创作与批评必须遵循的基本方法与原则。

社会主义现实主义的基本特征，一是要求作家以发展的眼光真实地、历史具体地反映现实。高尔基等人认为，社会主义现实主义只有以社会主义经历的事实作基础才能创立起来。社会主义的生活既存在“过去时代的卑鄙龌龊的真实”，也存在着正在“成长”的真实，或者说，旧事物、阴暗面和新事物、光明面并存。作为新的文学创作方法，社会主义现实主义既要揭露旧的事物和生活的阴暗面，具有旧世界“掘墓人”的职能，也应歌颂新事物和生活的光明面，充当新的社会道德和新的人格“产婆”的角色。比较而言，后一种角色更为重要，这也是社会主义现实主义之所以能够区别于批判现实主义的重要方面。二是给革命浪漫主义以十分重要的地位。法捷耶夫、高尔基等人都认为，革命浪漫主义精神是社会主义文学创作必不可少的内容。这里的革命浪漫主义精神主要是指基于现实而对未来前途的幻想。他们要求作家不仅仅把目光局限在过去的现实和眼下的现实，还应展示未来的现实，即“第三种现实”，第三种现实中蕴含着美好壮丽振奋人心的东西，在他们看来，没有这第三种现实，就不能真正理解社会主义现实主义创作方法是什么东西。三是要求作家站在无产阶级的立场，对生活进行观察和分析，在真实地描写生活的同时，使作品具有先进的思想倾向，与社会主义共产主义精神联系起来，完成从思想上教育劳动人民的任务。当然，社会主义现实主义理论大师也强调时代先进的思想倾向不应赤裸裸地表现出来，而应当渗透在作品所刻划的艺术形象中。此外，他们还声称社会主义现实主义决不会把个别的种类、体裁、形式、气质、方法、手段奉为典范，加以模仿，主张作家在创作过程中可以而且应当广泛探索运用各种各样的形式、风格、体裁和艺术表达手段的可能性。

高尔基在1906年完成，又几经修改，1922年最后定稿的长篇小说《母亲》被认为是社会主义现实主义的奠基之作。其后，马雅可夫斯基、富尔曼诺夫、绥拉菲莫维奇、革拉特科夫、法捷耶夫、阿·托尔斯泰、肖洛霍夫等人都有意识地遵循这一创作方法从事创作。他们的作品因反映了苏联社会主义时期的社会生活和人物精神面貌而显示出某种新的精神气质。

在苏联，社会主义现实主义创作方法一度被认为是唯一的创作方法，结

果出现了压制和排斥其他艺术表现方法的极端倾向。这种倾向因与 30 年代苏联国内政治斗争结合起来而使苏联文艺界的情况更为复杂。斯大林去世后，苏联官方曾对社会主义现实主义的定义作过修改，60 年代，有人提出社会主义现实主义应当是一种“开放体系”，其目的在于避免这种创作方法的排他性与封闭性。有关“开放体系”的讨论一直延续到 70 年代末。

50、60 年代，社会主义现实主义创作方法在我国文艺界也有很大影响。

## 67. 分析与评价 ——文学批评

文学批评，多少让人望而生畏，甚至觉得高不可攀。其实别忙下结论。很可能你就经常进行批评。读《三国演义》褒贬曹操，看《水浒》为林冲抱打不平，这就是批评。当然这种即兴的、街谈巷议式的批评还是很初步的。严格意义上的文学批评是一门独立的科学，它以一定的理论观点为指导，运用一定的方法，并有相应的标准。和文学史、文学理论一样，文学批评是文艺学的一个分支。

文学批评的对象是古今中外的一切文艺现象。大到一个时代的文学思潮、文学流派，小到一个作家、作品以至作品中的某种构成成份都可以成为批评家关注的目标。由于关注的侧面不同，文学批评又可以再分为作家批评、作品批评、思潮与流派批评等更细的门类。批评的目的，在于阐释作品的意义，评介作品的优劣，寻求普遍的创作规律，推动文学事业的发展。

批评总要有所依据，而且只能站在更高的层次才能进行。一定时期的哲学思想往往成为文学批评的出发点和基础。马克思主义哲学之于马克思主义文学批评，结构主义之于结构主义文学批评就起着这样的作用。但这并不意味着文学批评就是用哲学原理对文学现象生搬硬套。相反，文学的批评要反映文学的规律，适合文学的特点，哲学的原理要运用到文学批评必须经过美学和文学的转化，转化的结果是形成美学观和文学理论，因此，通常文学批评是在美学观点和文学理论的直接指导下进行的。

任何文学现象都包含思想和艺术两方面的内容，文学批评一般也从分析和评价这两方面内容入手。从思想方面来说，文学批评应当判明一部作品反映生活达到了怎样的真实程度？是否具有积极的思想意义？有着怎样的认识价值？达到了什么样的社会效果？例如列宁曾经高度评价托尔斯泰的作品如实地反映了俄国宗法农民的愿望和情绪，他们的力量和他们们的弱点，托尔斯泰是俄国革命的一面镜子。他还说托尔斯泰的作品中有着没有成为过去而属于未来的东西，俄国无产阶级应当认真阅读他的作品。列宁对托尔斯泰作品思想性的评价，正是从真实性、思想倾向性和社会效果几个方面进行的。至于在艺术性方面，形象描绘得鲜明生动与否，传达情志的真切程度、结构形式完整与否，艺术表达是否有独创性则是批评的重点。当然，文学作品的思想性和艺术性是不能截然分离的。作品的思想高度，只能是艺术表达中的思想高度；艺术成就，必然是包含思想性的艺术成就。这样，尽管在从事文学批评时为了表达的需要，批评家可以对这一部分或那一部分分而述之，在内心则必须把作品以至任何批评对象当作一个整体。

文学批评成为一种科学，有个长期的发展过程。西方文学批评是围绕评论古希腊史诗和悲剧发展起来的。我国古代文学批评发源于诗论，春秋战国时期已露端倪。魏晋南北朝时期文学批评从史论著作中分化出来，走上独立发展的道路，并臻完善。此后经 1000 余年的发展，更趋丰富和成熟。不同的社会历史环境和文化传统使中西文学批评呈现明显的不同特色。与西方纯理性分析的批评方式相比，中国传统的文学批评更强调“感悟”。“以意逆志”，以“滋味”、“情灵”论诗，“评点”试的小说理论都表明了这种特点。两种批评只是方式不同，并无高下之分。五四以后，我国现代文学评论家广泛吸收了西方文学思想和马克思主义文学理论，从而把文学批评建立在

更科学的基础上，文学批评也由此跨入一个新的阶段。

批评只能是在理解基础上的批评。浅尝辄止，乱发宏论，这样的批评肯定不能中肯。懂得批评首先要懂得欣赏。成功的批评家同时也是优秀的欣赏者。不过批评应该比欣赏更深入、更全面、更准确。欣赏可以是充满激情的，批评除了要有激情，还要有冷静的分析和客观的评价。从这个意义上说，批评比欣赏的要求更高。每个读者都可以对文学现象进行评论，但并非每个人都能成为批评家，批评家要有较高的学识、理解力、思想深度、艺术修养和文字表达能力。

## 68. 美学的与历史的批评 ——马克思主义文学批评

马克思、恩格斯都有很高的文学天赋，他们不仅自己创作作品，而且对世界各国文艺现象有深入的研究，并写有大量涉及文艺问题的信札和评论文章。马克思主义文学观是他们所建立的马克思主义科学思想体系的重要组成部分。以马克思主义文学观指导文学批评实践，就形成了马克思主义文学批评。马克思、恩格斯逝世以后，马克思主义文学批评在马克思主义继承者的手中得到继续发展，普列汉诺夫、列宁、斯大林、毛泽东都曾依据马克思主义原理对文学批评的原则、标准、方式方法作过大量论述，同时他们也在不同程度上参与了文学批评实践，从而使马克思主义文学批评在世界范围内产生广泛的影响。

马克思主义文学批评的突出特征是它的社会功利性、阶级性与实践性。这使它区别于形形色色的批评流派。在马克思主义者看来，文学是一种特殊形式的社会意识形态，属于一定经济基础的上层建筑。文学的发展变化为社会存在、经济基础所决定，又积极地影响社会存在和经济基础。文学批评的对象虽然是文学作品及与之相关的一切文学现象，但批评的最终目的是推动社会的进步。在阶级社会中，任何形式的批评都会带有阶级意识。马克思主义文学批评公开申明自己的阶级性，坚信运用无产阶级的文学观分析文学现象不仅不会带来历史的局限，反而证明它站到了时代思想的制高点。实践性意味着马克思主义文学批评不屑于空谈，紧密结合创作实践是它的内在要求，它又不是僵化的，不固守既成的观察分析模式，而是不断创新和改进，随着创作实践的发展而发展。

批评都依据一定的标准。马克思主义文学批评依据美学的和历史的的标准。所谓美学的标准，就是要求创作遵循文学反映生活的一般规律，把审美价值的高低作为衡量作品成败优劣的一个尺度。具体说，人是否塑造得鲜明生动？有无个性？典型化程度如何？人物关系安排得是否合理？情节是否合乎逻辑？语言是否精炼？风格是否突出？是否展示了民族精神和民族传统等等，都是审美评价的对象。美是历史地形成的，又随着时代的发展而发展，不同时代有不同时代的美学规范。封建社会被认为美的，是那些符合封建伦理道德，迎合贵族欣赏趣味的东西。资本主义实现了人的个性解放，但它的审美趣味受到物欲的浸蚀，并带有明显的渲泄成份。马克思主义文学批评坚持的美学标准是无产阶级革命时代的美学标准。它要求文学作品严格地从现实生活出发，按照生活的本来面目如实地反映生活。它要求塑造无产阶级新人形象，提倡积极进取的生活态度和英勇无畏的斗争精神。它反对把文学欣赏单纯地当作消遣，要求寓教于乐，使作品成为生活的教科书。它也反对概念化、抽象化的倾向，而要求吸收人类一切优秀文学艺术成果，创造出更新更美更能为大众接受的艺术表现形式。马克思主义文学批评的美学标准中始终贯穿着历史的内容，因此，美学的标准和历史的标准实际上是统一的。

恩格斯对小说《城市姑娘》的评论是综合运用美学标准和历史标准评价文学作品的成功范例。19世纪50年代英国女作家哈克奈斯写过一部名为《城市姑娘》的小说。小说描写的是伦敦东区工人的生活。这部作品在细节的描写方面表现了一定的功力，但作品中的工人形象多以消极群众的面貌出现。恩格斯在评论这部作品时，首先从美学的角度肯定了作品在细节描写方面取

取得的成绩，但同时指出，由于缺乏历史的真实，小说还不是充分现实主义的。恩格斯认为，作品中的工人不能自助，也没有自助的企图。如果作品写的是19世纪初的情况又当别论，但作品写作的年代是19世纪50年代，此时工人阶级已经觉醒，已经为自己的解放奋斗了50年之久，再对工人作那样的描写，就违背历史的事实了。尽管作品的细节不可谓不生动，但由于违背了历史真实，整部作品的美学价值仍然受到损害。恩格斯要求作家在创作中表现出更深刻的历史意识。

继马克思和恩格斯之后，列宁提出过每个民族的文化中都有资产阶级和民主主义、社会主义两种文化成份的问题。毛泽东提出过创作要运用形象思维，要注重民族语言与民族形式，要古为今用、洋为中用、推陈出新等问题。这些观点的提出，为推进马克思主义文学批评的发展做出了积极贡献。

## 69. 寻找文学骨架 ——结构主义批评

结构主义是本世纪 20 年代以后盛行于欧美的一种哲学观念。运用结构主义的观点和方法分析文学现象，就形成了结构主义文学批评。结构主义批评的代表人物有罗兰·巴尔特、兹韦坦·托多罗夫、热拉·热奈特、弗拉基米尔·普罗普以及诺斯洛普·弗莱、罗伯特·史柯尔斯等人。

结构主义认为世界存在一种先验的结构框架，任何事物都只能在结构中存在，并只能在结构中被赋予意义。结构主义的核心是三种观念：整体观念——任何事物的结构都是按照组合规律有秩序地构成的一个整体；转化观念——事物结构中的各个部分都可以按照一定的规则来互相替代或转换；自我制约观念——事物结构内部的各个组成部分级互相制约，互为条件。由此，结构主义批评家确认结构主义批评的基本原则应当是：（1）作品的意义由其本身的结构来决定，而不是由其他外界因素（如社会历史条件、作家生平经历等）强加于作品；（2）作品的结构是一个内在的框架，它是稳定而客观的，不受心理因素的影响；（3）通过结构分析可以使作品与批评家之间产生时间上的距离，从而发现作品的新意义。

具体说来，结构主义批评从以下几个方面来分析作品：

1、分析作品层次。即把作品一部分一部分地分解到最小叙述单位，然后再以时间、空间、逻辑三方面对这些叙述单位的组合情况加以说明，最终解释作品的意义。例如热奈特创立了一种“故事语法”，把故事看成动词的扩充。他根据动词在不同句子中的时态、语式、语态的分析确认，普鲁斯特的名著《追忆逝水年华》只不过是“马塞尔变成了作家”这一句子的引伸和变化，这就是作品的意义所在。

2、分析作品中的人物。与传统的批评方法不同，结构主义对人物的分析不是分析他的社会地位、生理特点、行为举止，而是分析他的功能。例如弗莱以小说中主人公的力量和其他人物及环境的力量相比较，提出西方小说的五种模式及发展序列：作品中的主人公的力量绝对地超过其他人物和环境的力量，即神话；作品中主人公的力量相对地超过其他人物和环境的力量，即罗曼斯（浪漫主义小说）；作品中主人公的力量相对地超过其他人物的力量，但不超过环境的力量，即现实主义小说；作品中的主人公既不超过其他人物，又受环境的制约，即自然主义小说；作品中主人公的力量次于其他人物及环境，如当代西方的虚无主义小说和荒诞派小说，即嘲弄性小说。

3、分析叙述者与人物、情节及交谈对象的关系。

4、分析故事发生的时序、叙述的时序、写作的时间、阅读的时间等相互间的关系。

5、分析故事的空间及发生的地点与环境，空间的移动，包括实际的空间移动和想象中的空间移动。

结构主义文学批评虽然在 60 年代才形成一种成熟的批评方式，但其源头却可以追溯到本世纪初。俄国形式主义批评可以看作它的先声。结构主义看重对作品的语言结构分析，即由其脱胎而来。最初，结构主义批评主要针对实证主义批评倾向。实证主义批评家分析作品往往着重作品与社会和作家的联系，而疏于对作品本身的研读。批评的指向也往往不是作品，而是以作品去印证社会学和文化学等方面的内容。另外，现代西方文学研究分工过细，

只讲局部，不讲整体的倾向也是导致一部分人转向结构主义批评的原因。80年代以来，结构主义理论对我国的文学批评也产生了广泛的影响。例如有的记者尝试用辩证唯物主义和历史唯物主义的基本观点重新阐释结构原则的基本范畴，并由此建立新的文学理论模式。他们提出了文学的三对结构范畴，即表层结构与深层结构、内部结构与外部活构、静态结构与动态结构，试图缘此对文学收行深入研究。这对找回文学理论的建设和发展不无意义。

结构主义的主要缺陷在于它的封闭性。忽视以至完全否认结构形成和发展的外部条件必然导致对艺术本质认识上偏颇，导致机械主义和形式主义结论。

## 70. 解析“白日梦” ——精神分析学文学批评

精神分析学由弗洛伊德首创。弗洛伊德（1856—1939），奥地利精神病医生，著名心理学家，一生致力于精神病心理成因研究。从对大量精神病人案例的分析中，他建立了一整套精神分析学理论。弗洛伊德认为，人的心理由本能冲动、认识过程和良知三部分组成，这三部分又可分别称为“本我”、“自我”、“超我”。其中“本我”处于潜意识领域，“自我”和“超我”则可进入意识领域。“本我”是精神机能最根本的来源，它的核心是性欲，作用是满足人的原始欲望，并按快乐原则行事。由于“本我”往往驱使人去追求性的满足和快乐，而这些要求又往往违背道德习俗，因此在“本我”之上就要建立“自我”。“自我”在“本我”和现实环境之间起着调节作用，既要帮助“本我”实现其要求，又要避免与社会道德公开冲突。心理的最高层次是“超我”，“超我”体现社会道德标准，压抑本我的冲动，按至善原则行事。具体地说，我们可以把本我理解为放纵的情欲，自我是理智的审慎，超我是道德感、荣誉感和良心。弗洛伊德认为力[；于无意识状态的本我长期没有得到应有的注意，其实人的精神活动好像冰山，只有很小部分浮现于意识领域，具有决定意义的绝大部分都淹没在意识水平之下，因而他的任务就是要把本我的作用揭示出来。弗洛伊德同时认为，本我和超我始终处于矛盾冲突状态。超我对本我的过度压抑会造成人的心理的对抗、焦虑和紧张。这也正是精神病的真正成因。要解除病因，就要消除这种压抑，也就是使本我中的性欲得到适当的排放。但这种排放又是很危险的，为使这种排放不致对社会道德造成危害，就要诱使性欲在排放的过程中向着某种社会道德许可的形式升华。梦是一种重要的升华方式。因为在梦境中性欲可以得到适当排放，心里紧张得以缓解，同时也不会造成社会危害。广而言之，弗洛伊德把文学艺术在内的人类文化活动都看作性欲升华的方式，由于文学艺术在弗洛伊德看来与梦有同样的功能，因此他将文学艺术称作“白日梦”。

精神分析学理论引伸到文学批评，便形成了精神分析学文学批评。精神分析学文学批评的基本特征是从性欲冲动和性欲升华的角度解释一切文学现象。弗洛伊德本人就经常引用精神分析学理论评论文艺作品。例如他看到达·芬奇画的圣母像，就解释说这是画家“俄狄浦斯情节”升华的表现。“俄狄浦斯情节”是精神分析学的一个重要概念。弗洛伊德借用古希腊神话中俄狄浦斯杀父娶母的故事说明每个人在童年都有爱恋异性父母的倾向，但这种倾向本质上具有乱伦的性质，因此这种爱恋不能表露，只能压抑在内心。在人的一生中这种由被压抑的性欲形成的“情结”总要在某个时刻通过一定的形式疏解出来。弗洛伊德认为，达·芬奇童年也有恋母倾向。他之所以要画圣母，就是要用绘画这种形式升华和疏解内心的“俄狄浦斯情节”。他对歌德自传《诗与真》中的一段童年回忆、莎士比亚名剧《哈姆雷特》中克劳狄斯杀死哈姆雷特的父亲，又娶了他母亲的行为也做过类似的分析。

多数精神分析学派文学批评家都效法弗洛伊德的批评方式，但他们引用弗洛伊德理论的角度不尽相同。有人用弗洛伊德关于“本我、自我、超我”三重关系来分析文学作品中的关系。默里对麦尔维德名著《白鲸》的分析就是一例。默里把白鲸解释为清教道德的象征，即超我；渴望报复，驱使船员围捕白鲸而遭灭亡的船长被视为冲动而狂暴的本我象征；虔诚的大副斯

巴达克则被看作自我，他试图调解白鲸和船长两种敌对的力量，象征理性。更多的人直接用“俄狄浦斯情节”构筑自己的批评基点。法国女批评家玛丽·波拿巴认为美国作家爱伦·坡的全部作品都是俄狄浦斯情节的显露，作品中的所有形象都有性象征。俄狄浦斯情节也被用来分析劳伦斯、乔伊斯、福克那等人的作品。那些极端的精神分析学文学批评家承袭了弗洛伊德的泛性欲论观点，甚至到了望文生“性”的地步。那些凹面圆形的形象如池塘、花朵、酒杯、洞穴之类都被看作女性子宫的象征，长形的东西被看作男性性器官的象征，骑马、跳跃、飞翔等剧烈而自由的动作象征性快感。威廉·布莱克写过一首小诗《病玫瑰》：“啊，玫瑰，你病了/在怒号的风暴中/在黑夜中飞翔/那条看不见的虫/发现了你殷红的/快乐之床/他黑暗隐秘的爱/正把你生命损伤。”精神分析学派批评家是怎样理解这首诗的？玫瑰象征女性美，而这种美正被象征男性的虫蚕食。全诗写的是性和与之相关的死的本能。人们很难说对这首诗该作多少种解释，但由虫想到男性，由虫与花的关系想到性关系不是有点性神经质而离审美的主题太远点了吗？难怪连有见地的西方批评家都说用精神分析法看一首诗，就是好像把它看作一场梦——一场色欲的梦。

精神分析学文学批评把对人物心理的探索推进到无意识的本能的层次，在文学批评史上自有其一定地位。但它把人和人物心理向性欲方向进行片面的简化，也导致文学批评的失真失实，牵强附会，甚至导致令人难堪的谬误。

## 71. 探索“文学性” ——形式主义批评

形式主义批评这一术语用得很泛。广义地说，结构主义文学批评、新批评都可看作形式主义批评。但作为一个批评流派，它特指本世纪20年代前后俄国一批语言学家和文学批评家所从事的批评实践。1914年，维克多·什克洛夫斯基发表《向语之复活》，形式主义批评由此发端，1915年在莫斯科成立了以罗曼·雅各布森为首的“莫斯科语言学小组”，次年，什克洛夫斯基等人在彼德堡成立“诗歌语言研究会”，以此为标志形式主义批评流派立足文坛。形式主义批评家对俄国未来派诗歌特别感兴趣，而且对当时的文学研究方式普遍不满。他们希望把文学研究变成一种科学，而建立一个新学科，首先需要确定文学研究的对象。形式主义者认为，文学研究的对象不是笼统的文学，而是“文学性”，即使一部文学作品成其为文学作品的东西。进一步分析，什么是“文学性”？在他们看来，既然文学作品的内容其他学科也可以反映，文学作品的特殊性就不在内容，而在语言的运用和修辞技巧的组织安排，而所谓文学性也仅仅体现在这些方面。

形式主义者以语言形式为切入点展开自己的批评。他们深信，文学语言和普通语言是根本对立的，是两种信号系统。普通语言的功能是表意。文学语言当然也表意，但更重要的是它还要让人注意到表意的过程，而对过程的感受是第一位的。什克洛夫斯基有段话说得很清楚，“艺术的目的是要人感受到事物，而不是仅仅知道事物。”为诱使读者放弃对意义的关注而专注于对语言形式的感受，什克洛夫斯基提出了“陌生化”概念。这也是形式主义批评的核心概念。所谓“陌生化”，就是对语言的表达方式进行有违常规的改变。这包括突破语法规则，变换习惯搭配方式，突出某些音节，使用外来语、民间俗语、典故等。经过陌生化处理，语言的阅读和理解变得困难，这就增加了感受的时间，延长了感受过程。形式主义批评认为，对语言形式的感受时间越长，体验越充分，审美效果就越明显。平时熟焉能详的文字和语言表达方式经过陌生化处理，还能恢复其失去的新奇刺激功能，激起读者阅读的兴趣。例如托尔斯泰的《量布人》以马的眼光看世界，用马的口吻来叙述，这就是一种新奇的体验。如果从人的角度来叙述就显得平常。又如《战争与和平》，托尔斯泰从一个非军人的眼光看待战争，形式主义者认为这也是一种陌生化处理。形式主义者将“陌生化”理论用之于小说，还提出了“故事”和“情节”一对概念。一连串事件组成的“故事”是小说创作的素材。由故事转化为小说情节，应当经过变形，这是为产生新奇效果所必须的。这种变形越富于创造性，罕见奇特，作品就越成功。在这里，形式主义批评实际上已为现代主义小说创作奠定了理论基础。在诗歌领域，形式主义批评则特别强调要对诗歌的韵律、韵脚、诗节形式、修辞、对比、轻重音搭配等采取非常规的处理。

形式主义批评从语言特征区分文学与非文学，反对模仿现实，要求形式出新，这些都有合理之处。但它过份夸大了文学语言的功能，把文学看作与社会不相干的封闭体系，无视作品的思想价值，又表现出明显的片面性。

## 72. 位移的神话 ——神话原型批评

神话原型批评又称神话批评或原型批评，是本世纪流行于西方的较有影响的文学批评流派之一。起源于英国，二次大战后兴盛于北美，代表人物有加拿大的文学批评家弗莱等。

这一批评流派的思想源头分别是神话学、人类学和荣格的分析心理学。近代的研究表明，原始时期的人类没有抽象，思维的能力。用具体形象来代替抽象的概念是当时人们思维的特征。例如他们想要表达勇猛、精明的意思，就创造了阿喀琉斯和尤里塞斯这样的神话英雄。所以神话里的英雄都是“想象性的类概念”，而神话则是对远古历史事实的诗意记述。这些研究揭示了神话与文学的双重联系：神话以具体的富于创造性的形象反映生活，因此神话与文学同源；作为想象性的类概念的神话英雄本身就是艺术形象，后世的许多文学形象都是它的延伸，因此通过神话研究文学艺术的发生和发展及其本质特征，就成为揭示文学奥秘的有效途径。荣格的分析心理学提供了“原型”的概念。荣格把人的无意识领域分为两个层次，表层的个人潜意识和深层的集体潜意识。集体潜意识作为“种族记忆”决定着个人潜意识，是人类共同的心理基础。集体潜意识中存在一些反复出现的“原始意象”，即所谓“原型”，神话是原型的重要表现形式。作家的创作受到集体潜意识的影响，因此文学作品中总是隐含某种原型，读者与作者的相通，建立在对原型的感受基础之上，原型唤起读者潜意识中的种族记忆，心灵深处受到震撼，这也正是文学作品具有感染力的内在原因。从神话学到荣格的分析心理学，“神话原型”形成一套系统的理论。

弗莱开创了神话原型文学批评的先例。他著有《批评的解剖》一书。弗莱认为，文学总的说来就是“位移”的神话。在古代作为宗教信仰的神话到了近代其信仰已经过时，但不同的神话类型和神话人物已作为结构性的因素，在历代的文学作品中保留下来，并且是各种文学类型的原型模式。例如从神的诞生、历险、胜利、受难、死亡直到神的复活是一个完整的循环，它包含了古今文学中的一切故事。后世的文学要么以各种方式讲述着神由生而死、由死而生的故事，要么就讲着其中的一部分。根据神在不同阶段的经历，弗莱划分出四种不同的文学类型。相对于神的诞生和恋爱的是喜剧；相对于神的历险和胜利的是传奇；相对于神的受难与死亡的是悲剧；相对于神的死而复活的是讽刺文学。而由于在弗莱看来神话中的神生而复死、死而复生的经历是对自然现象的模仿，象征着昼夜更替和四季循环的自然节律，因此相对于神的诞生和恋爱的喜剧又象征着充满欢乐的春天，相对于神的危险和胜利的传奇象征着富于梦幻般神奇色彩的夏天，相对于神的受难和死亡的悲剧象征着崇高与悲壮的秋天，相对于神的复活的讽刺文学象征着严酷的冬天。除根据神的经历划分了四种不同的文学类型外，弗莱还根据神话中的人物概括出五种文学主人公类型。总的来说，神话原型批评是从大处着眼的批评，即试图在不同的文学作品中找出神话的原型，再从宏观上把握文学类型的共性及其演变规律。要做到这一点，就不能孤立地看待每一部作品，而必须把每部作品置于它与其他作品以及它与神话的相互关系中。

至于对个别的作品或个别构成因素，神话原型批评则强调首先要将其归类，再从类的特征，即从该类文学所包含的神话原型的角度去解释它的意义。

例如莎士比亚的许多作品中都写到森林；《仲夏夜之梦》中有精灵仙子活动的森林；《皆大欢喜》中有亚登森林；《温莎的风流娘儿们》中有温莎森林。这些森林有什么意义？通过归类，人们得知，这些戏都是喜剧，喜剧和神的诞生与恋爱相关，又对应春天的生机和活力，于是通过对原型的分析，人们进而得知，由森林构成的绿色世界表明爱战胜荒原的主题。

神话原型批评对文学现象的分析不是着眼于个别和局部，而是强调它的历史联系，自有积极意义。它是对新批评的那种琐碎的文本分析的反拨。但神话原型批评疏于审美价值的判断，将大量的文学作品归纳为几种神话原型的衍生物，也有简单机械之嫌。

### 73. 关注文本 ——新批评

新批评本世纪 20 年代发端于英国，30 年代形成于美国，40—50 年代在美国文坛占统治地位，参与新批评派活动的批评家中有很多都在大学担任教职，因此它是西方现代文学批评流派中学院味较浓的一个流派。新批评的直接开拓者是诗人、文学批评家艾略特和美学家、文学批评家瑞恰慈。1941 年美国文学批评家兰色姆发表《新批评》一书，使新批评这一术语广为流传，并使其观点和方法昭然于世。新批评的代表人物除上述几人外，还有泰特、布莱克默尔、威姆赛特、利维勃特等人。

新批评之“新”，主要针对传统的社会学批评方式而言。传统的社会学批评把作品与作家、作品与现实的社会环境连作一体，对作品的评价既要考虑到作家的创作意图，也要考虑读者的阅读反映。新批评家普遍认为，作品应当被单独抽取出来，当作独立自主的批评对象，这样才能保证批评的客观性。作者的创作意图对批评来说无足轻重，因为作品一旦被创作出来，就与作家割断了联系，而且作家的创作意图与作品所表现的内容是有区别的。仅仅根据作家的创作意图评价作品，批评会误入“意图迷误”。另一方面，读者的反应也无足轻重。读者的口味因人而异，藉此评价文学作品必然导致相对主义，漫无准绳，这也就是“感受迷误”。无论是意图迷误还是感受迷误，原因都在于忘记了批评的唯一对象——作品本身。作品本身，新批评家给它起了个名字叫“文本”。

所谓新批评，就是以“文本”为中心的批评，它专注于音韵、格律、文体、意象；它戴着放大镜去看每一个词，发展词与词之间的微妙关系，探究它们的隐喻与象征；它要求在词与词的语法关联中确定词的含义；各种修辞手段也是它重点研究的对象。以下两例或可增加对新批评方式的具体感受。艾略特写过一首诗，名叫《不朽的低语》。其中一段是：

魏伯斯特老是想死，  
看到皮肤下面的骷髅；  
地下没有呼吸的生物，  
带着无唇的笑，仰身向后。

一位名叫燕卜苏的新批评家分析说，这里第二诗行结尾处的分号作用不明。若当句号读，“生物”一词是后两句的主语。若不当句号读，“生物”就和“骷髅”一样，是首句的宾语。这微小的差别使这首诗的意思变得含混了，因为它可以两读，两种歧义又复合在一首诗里。再如马克·吐温的《汤姆·索耶历险记》和《哈克贝利·费恩历险记》，新批评家注意到两书的叙事角度是不同的。前一书中，作者采用了较为传统的全知全能视角；后一书中，作者透过哈克的眼光看世界，并让哈克以自己独特的方式叙述自己的经历。艾略特从对两书的比较中得出结论，视角不同是两部名著之间的根本差别，在《哈利贝克·费恩历险记》中，哈克的诚实和社会的虚伪构成强烈对比，正是得益于视角转换的效果。

新批评对“文本”的界定值得一提，文本是“具有局部肌质的逻辑结构”。之所以用到“肌质”这个词，是在新批评家看来，文本是一体的，根本无法

用所谓“形式”和“内容来加以区分。就像一个活人，精神和肉体不能分离。这种看法很有见地。但新批评家提出这一看法是为了否定注重文学内容的社会学批评。因此，考虑到这一背景，新批评还是把批评的重点放在了形式方面。一位新批评家马克·肖莱尔就曾说过，“现代批评已经证明，只谈内容就根本不是谈艺术，而是谈经验；只有当我们谈完了的内容，即形式，即作为艺术品的艺术品时，我们才是作为批评家在说话。”

新批评就文本所做的研究的确令人耳目一新。但它忽视了文学的外部条件，弃绝了文学批评社会的、历史的、道德的、心理方面的内容，因而产生了明显的偏颇。它在 50 年代末走向衰落不足为奇。

## 74. 以读者的眼光看文学 ——接受批评

本世纪 60 年代，联邦德国的汉斯·罗伯特·尧斯、沃尔夫冈·伊瑟尔等人共同倡导了一种“接受美学”理论。这种理论在原民主德国亦有相当影响，并引起欧美学界文化界普遍关注。接受批评即在接受美学指导下的具体文学批评实践。

长期以来，文学批评的对象几乎无一例外都是作家作品。揭示创作意图，阐发作品意义，历来被认作文学批评天经地义的使命。不言而喻，在这种批评中，接受者没有什么地位，甚至根本没有进入批评家的视野。接受者对作品的反应被认为是另一个过程，与作家作品无关。这种将接受者置于被动地位的观点在现代越来越受到怀疑。接受批评开辟了文学批评的新角度。它一反传统的批评模式，从接受者的角度看待文学现象，并力图揭示接受者即读者在文学创作和文学发展中所起的作用。

接受批评认为，读者在文学活动中的地位至关重要，至少读者应与作者同等看待。这不仅由于作品的价值最终要在阅读过程中实现，而且文学形象最终也是在读者心中完成的。文学作品是由读者和作者共同创作的。作者创作出了作品，并不意味着创作活动已经完结，读者的阅读也是一种创造性活动，尽管这种创造活动的前提是作者提供的形象。这就像是一场接力赛。作家把作品交到读者手中，读者接过作品，再将它送到价值实现的终点。人们常说有一千个读者就有一千个哈姆雷特。为什么会出现这种情况？因为读者在阅读过程中会依据自己的经验发挥艺术想象，最终使形象渗透反映读者性格特征和审美趣味的价值内含。读者的参与是整个创作活动的重要一环，因此，任何作品的形象体系和审美价值都不是固定不变的。从某种意义上说，一部完成了的作品最多只能提供一个多层次的结构框架，它随时期待着必要的补充，在不同的时代和不同的读者那里可以被赋予不同的新内容，它是开放的。历史上的那些优秀作品之所以能够代代相传，显示出永恒的毅力，汉仪由于它在不同的时代被赋予了新的理解。俄国作家给希金的诗体小说《奥涅金》在 19 世纪 20 年代刚问世时在当时的读者中并没有引起太多的注意。到 40、50 年代，评论界才开始指出主人公悲剧命运的深刻意义。别林斯埃以其反映社会现实的广泛而将其称为“俄国生活的百科全书”。60 年代，随着平民知识分子的觉醒，人们又将奥涅金看作贵族社会的“多余人”的代表。到了 70 年代，作品中的另一人物塔吉亚娜引起读者注意，她被认为体现了俄罗斯民族的优良品质。显然，从这个角度看，是读者维系了作品的生命，读者使艺术之树常青，使艺术作品增值。

由肯定读者在艺术创作活动中的主导地位出发，接受批评进而研究读者的接受方式。接受批评将读者的接受活动区分为社会接受和个人接受两种形态，社会接受往往影响和制约着个人接受，这是由社会思潮，时代的审美风尚等多种因素决定的；个人接受则取决于每个读者各自的心理素质、文化素质和艺术修养。读者的接受对象可以是前辈人的作品，也可以是当代的作品，接受前辈人的作品被称为垂直接受，接受当代人的作品被称作水平接受。文学作品在阅读过程中不断被丰富，被改变，所以文学史本质上是读者不断地对文学作品施加影响的历史，是文学被能动地接受的历史。文学批评家的任务不仅在于告诉人们每个时代制作了什么作品，更要告诉人们这些作品在历

史进程中由于接受的原因发生了哪些变化。读者的能动作用不仅表现在影响以至决定文学作品在不同历史时期的评价和地位，还影响文学的生产和作家的创作。因而它是推动文学发展的决定性因素。

接受批评从全新的角度解释文学发展进程，给人们以有益的启示，为正确认识文学活动的全过程提供了很有价值的资料。但它同时也有忽视作家创作和作品本身具有的内方价值的倾向，因而作为一个文学批评流派，它也表露出叫硕的局限。

## 75. 结构的消解

### ——解构主义批评

60年代末以来,解构主义批评成为西方最时髦的文学批评式样。最初发端于法国,后波及欧美各国。雅克·德军达是最重要的代表人物,保罗·德曼、米勒、哈特曼、哈罗德·布占姆等人也是积极参与者。有趣的是解构主义的思想萌芽正是在结构主义大师罗兰·巴尔特身上出现的。1970年他发表重要著作《S/Z》,严厉批判结构主义批评的简单化倾向,指出了结构构成的多层次性,因此作为结构主义大师的巴特尔又被看作解构主义的奠基人。

“解构”是对“结构”而言。结构主义批评家相信,每部作品内部都存在某种隐形的结构,这种结构又受更深层次的结构制约和支配。不同层次的结构构成宏大的结构系统,文学批评的任务就是找出每部作品内在的结构模式,确定它与整个结构系统的关系,再从整个结构系统解释作品的意义。这种结构中心主义虽然对于揭示文学的类型特点和不同作品之间的联系不无意义,但其前提却是建立在可以找到一种最高层次的结构——原结构基础之上的。解构主义恰恰不承认原结构的存在。它要证明,没有哪种结构可以称得上是终极意义上的。结构环环相套,对一种结构的理解往往要参照另一结构才能实现,结构的联系永无止境,因此对结构的理解永远也不可能终止。这种理解不是导致对原结构的确立,而是导致它的消解。

例如“鸟宿池边树,僧敲月下门。”这句诗中存在一种语法结构,即词与词之间的联系,这是横向的结构。与此同时,还有一种纵向的结构。历来人们都说“敲”字用得好。为什么?因为这是和“推”字比较而言的。“推”字并没有出现在句中,但显然它已在“敲”字上留下了印迹。因此,对“敲”字的理解就不能不涉及“推”字。而“推”字除了和“敲”字形成对比,还可以和“砸”、“踢”、“打”等字形成对比,而这些字的印迹也都间接地附丽在敲字上面,作为理解“敲”字的背景。这一过程至此还远未完结。同样的过程也可以用于诗中的其他字。由于每篇作品中的字或词都与未出现在作品中的相关的字或词有联系,因此任何一篇作品都与别的作品有联系。作品与作品互为背景,互相参照,也即所谓“互文”。没有哪部作品是真正独立的,因而也没有哪部作品的结构是自足的。终极的原结构在互文的环境中被解构。

否定了终极的原结构,也就推翻了作者的权威。在一个无限开放的结构系统中,作者的创作意图不仅不能被当作对作品意义的唯一解释,而且作者甚至谈不上是他所写的文学的主人。他写的文字因与其他作品互文而含义游移不定。他的创作意图因无尽的理解而一再被超越。作者不再是作品的上帝,上帝的光环落到了理解者的头上。

意义不是先定的,只能产生于读者对作品的穷追不舍的理解之中。所以解构主义批评认为,越是为读者的理解留下余地的作品就越令人满意。巴特尔将文学作品分为两类,一类是可读的,把一切都写得详详细细,只给人留下接受或拒绝的可怜的自由;另一类是“可写的”,通常晦涩难懂,需要认真辨识和思考,不容被动接受。巴特尔更看重后一种,这种观点明显在为现代主义文学创作张目。

解构主义文学批评的全部内容远不是我们在这里用有限的文字就能解释清楚的。但从上述已可看出,它有强烈的相对主义和虚无主义倾向,它对作

者权威和作品固定含义的否定都太过份。当然这些并不能抹煞它在打破结构主义批评僵化模式方面所起的积极作用。

