

第七卷

《文心雕龙》三十说

童庆炳 著



童庆炳文集



北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社

第七卷

《文心雕龙》三十说

童庆炳 著

童庆炳文集



北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

《文心雕龙》三十说 / 童庆炳著. —北京: 北京师范大学出版社, 2016. 1

(童庆炳文集)

ISBN 978-7-303-19219-9

I. ①文… II. ①童… III. ①文学理论—中国—南朝时代
②《文心雕龙》—研究 IV. ①I206.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 159178 号

营 销 中 心 电 话 010-58805072 58807651
北师大出版社学术著作与大众读物分社 <http://xueda.bnup.com>

TONGQINGBING WENJI

出版发行: 北京师范大学出版社 www.bnup.com

北京市海淀区新街口外大街 19 号

邮政编码: 100875

印 刷: 鸿博昊天科技有限公司

经 销: 全国新华书店

开 本: 787 mm×1092 mm 1/16

印 张: 31.5

字 数: 446 千字

版 次: 2016 年 1 月第 1 版

印 次: 2016 年 1 月第 1 次印刷

定 价: 128.00 元

策划编辑: 曾忆梦

美术编辑: 王齐云

责任校对: 陈 民

责任编辑: 王 宁

装帧设计: 王齐云

责任印制: 马 洁

版权所有 侵权必究

反盗版、侵权举报电话: 010-58800697

北京读者服务部电话: 010-58808104

外埠邮购电话: 010-58808083

本书如有印装质量问题, 请与印制管理部联系调换。

印制管理部电话: 010-58805079

本卷说明

本卷是作者自 1994 年至 2005 年治《文心雕龙》的成果集。作者选词炼意，以《文心雕龙》中所涉的诸多文学理论命题为要，提炼出“两个类型”，即大文学观和小文学观；“三个序列”，即文道序列—情志序列—辞采序列的学理框架，并在此基础上，以“道心神理”、“奇正华实”之类的点睛之题加以详论。

本卷卷题“《文心雕龙》三十说”，但实际收录 29 篇。皆因此卷成于作者二竖为烈之时，其时可录入作品集者 24 篇，而作者的理想是“完成一部题为‘《文心雕龙》三十说’的著作”。故其强忍病痛，补著“君子藏器说”、“胸中意象说”、“文体四层面说”、“自然成对说（未完成）”、“韶难郑易说（初稿）”5 篇，然可憾可叹，在一些篇目还未及润饰、完成，且还差一篇方足“三十说”之题的情况下，作者却抱憾黄泉。为尊重作者遗愿，本卷虽录 29 篇，但仍以“《文心雕龙》三十说”为题，谨以表怀。

代前言

——我的新时期文学理论研究之旅

1936年12月，我出生于福建省连城县莒溪村。1952年毕业于连城一中初中部。1955年毕业于福建龙岩师范学校。1958年提前一年毕业于北京师范大学中文系本科，留校任教。现为北京师范大学资深教授，文学院教授委员会主席，文艺学博士生导师，国家级重点学科北师大文艺学学科点学术带头人，教育部文科基地北师大文艺学研究中心学术顾问。

自1958年大学毕业留校任教，即分配到北京师范大学中文系文艺理论教研室，师从黄药眠教授。经黄药眠先生精心指导，逐渐形成自己的文学理论研究路数。1963年纪念曹雪芹逝世200周年，我在《北京师范大学学报》发表的长篇论文《高鹗续红楼梦的功过》，是我发表的第一篇正式的论文。这篇受到好评并被收入《红学三十论文选编》等多种集子的论文，激发了我的学术研究的自信心，但同时也令我列入“走白专道路”的名

单中，而遭受到政治整肃。1963~1965年在越南河内师范大学中文系任教期间，我讲授过中国古代文学发展史及作品选读、古代汉语、写作等课程。我在每周讲授24节课的情况下，利用一切时间，编写了《中国古代文学发展简史》，在炮火连天的河内油印出版，还注释了几十万字的中国古代文学作品。1967~1970年在阿尔巴尼亚地拉那任教期间，除讲授“中国文学”课程外，我用大量的闲暇时间研读“十三经”、“二十四史”、《资治通鉴》和中外名家的作品。仅巴尔扎克的长篇小说我就阅读了二十多部。这为我日后的研究打下了比较坚实的基础。我是幸运的。当我的同事下乡“四清”之时，我在炎热的河内静静地读书备课；当我的同事不得不为“文化大革命”“文攻武卫”浪费时间之际，我则在地拉那宁静的城市里研读中外各类书籍。从1958~1976年，这可以说是我学术研究的一个准备时期。

出于对长期以来的文论的政治化和哲学化的不满，我开始了“审美诗学”的建构。“审美”文学的特征，这是我新时期最初的理论观点，许多文学理论问题都要在“审美”的视野下加以具体的解释。

1978年进入新时期以后，整个国家处在一种社会转型中，如何建立中国自己的新的形态的文艺学的课题被现实生活鲜明地提出来了。我的文艺学的教学和研究也随之开始新的阶段。我和文艺学界的同行们此时面对的主要问题是怎样清理统治中国长达几十年的苏联教条主义文艺理论的僵化模式，以及在苏联模式基础上发展起来的更为教条化机械化的东西。从新中国成立初直到“文化大革命”结束的二十多年的时间里，中国的文艺学始终受到苏联20世纪50年代极“左”的文艺学的深刻影响。苏联50年代的文论基本上是20年代“拉普”派的庸俗社会学和机械论文论的翻版。把一切文学问题政

政治化和哲学化是其突出的特点。苏联文论的核心是“社会主义现实主义创作方法”，这个理论一半是政治，另一半才是文学，而“创作方法”则是少数人拼凑出来的概念，并非创作实践的总结。在“苏共”十九大上，苏共中央书记马林科夫竟然荒谬地在政治报告中大谈特谈文学典型问题，认为典型问题是“党性在现实主义艺术中表现的基本范围”，“典型问题任何时候都是政治问题”。50年代初、中期，正是中国文艺学的起步时期，但在“全面学习苏联”口号的指导下，我们在苏联文艺学面前完全失去起码的创造精神，亦步亦趋地跟在苏联文论后面。更为严重的是在60年代初和“文化大革命”时期，中国变本加厉地把一切文学问题政治化，把“写真实论”“题材广阔论”“中间人物论”“人道主义论”等，都当作“修正主义”加以批判，连文艺学的一般常识也被完全堵塞。由此可知，新时期开始，文艺学学术研究的起步是十分艰难的。

在这种历史语境中，我清醒地认识到在文学问题上僵硬的政治化和大而化之的哲学化，是阻碍中国文艺学发展的最重要的问题，而如何突破此前的“反映论”的单一的视角，寻找到文学自身的特征是当务之急。这一时期我的研究主要就围绕这个问题展开。我加入了有关文学创作的“形象思维”的讨论，发表了《略论形象思维的基本特征》《再论形象思维的基本特征》和《评当前文学批评中的“席勒化”倾向》三篇论文，力图摆脱文学研究中的政治化、哲学化模式，揭示文学自身的特征。但是在此期间我最重要的研究成果是向俄国大批评家别林斯基发起“挑战”，发表了受到当时文论界广泛重视的《关于文学特征问题的思考》一文（发表于《北京师范大学学报》1981年第6期，1982年中国社科院编写的《文学年鉴》详细介绍，并选入《中国新文艺大系·理论一集》）。这篇论文怀疑苏联和我国50年代到80年代流行的“文学形象特征论”的正确性。这种理论认为：文学与科学的不同不在内容，而在形式。科学家用逻辑说话，文学家则用形象

和图画说话，可它们说的是同一件事，所以文学的根本特征就是用形象来反映生活。我的文章认为区别事物之间的不同特征首先要追寻它们的不同内容，然后才是形式。文章写道：“形式，这是事物的外部联系、外部标志，它不可能从根本上确定事物的特征；内容，这是事物的内部联系，内部规律性，只有它才能从根本上确定事物的特征。”“我丝毫没有否定‘文学用形象的形式反映生活’这一命题的意思。问题在于‘文学用形象的形式反映生活’这一特点难道不是由文学的独特对象、内容派生出来的吗？”由此，我认为上述文学特征定义是有问题的。我由这篇文章追根溯源，进而发现这一说法最早是由俄国大批评家别林斯基提出来的。别林斯基曾强调指出：“人们只看到，艺术和科学不是同一件东西，却不知道它们之间的差别根本不在内容，而在处理一定内容时所用的方法。哲家用三段论法。诗人则用图画和形象说话，然而他们所说的是同一件事。”我认为别林斯基的观点是受黑格尔的“美是理念的感性显现”的影响所致。在黑格尔的哲学体系里，“理念”是万事万物的根本，是它派生出一切事物，因此只能从不同的形式来区分此一事物与彼一事物的不同特征。别林斯基的文学特征论显然是黑格尔“理念”论在文学问题上的翻版。把这样一个黑格尔式的文学特征论长期奉为主臬，不但是错误的，而且会使中国的文学理论裹足不前。在清理了别林斯基的文学特征论后，我在文章中提出了关于文学特征的理论假设：文学特征问题应分层次、分主次地进行探讨：甲，文学的独特内容——整体的、审美的、个性化的生活；乙，作家的独特的思维方式——以形象思维为主，以逻辑思维为辅；丙，文学的独特的反映形式——艺术形象和艺术形象体系；丁，文学的独特功能——艺术感染力，以情动人。我认为文学和科学的具体的对象与内容是不同的。文学反映的生活是人的整体的生活，即现象与本质、个别与一般具体地、有机地融合为整个生活。整体不是指包罗万象，而是“从一粒沙里看

一个世界”。“一首短诗可能只抒发诗人瞬间的一点感受，一篇小说可能只写两三个人之间一点纠葛，但都是活生生的一个完整的世界，那里面闪烁着生活的全部色彩。”进一步，这种整体的生活能不能进入文学作品中，还要看这种生活是否与审美发生联系。“文学是美的领域。文学的对象和内容必须具有审美价值，或是描写之后具有审美意义。”更进一步，还要看这种生活是否经过作家的思想感情的灌注，留下作家精神个性的印记。可以说我的这篇文章是新时期国内最早揭示“文学形象特征论”的缺陷，并提出“文学审美特征论”的文章之一。此后我又吸收马克思主义关于对事物的“艺术掌握”以及“诗意的裁判”的观念，认真学习了马克思的《1844年经济学—哲学手稿》中涉及美学的论述。此外，苏联80年代文论界的审美学派的理论资源，也进一步丰富、完善了我的理论。我将上述理论最早吸收进高校的“文学概论”教材中，特别是我自著的由红旗出版社出版的教材《文学概论》（上、下），以“文学审美特征论”贯穿全书，使教材面貌焕然一新。由于全国各地高校纷纷采用此教材，发行量达到了27万册。从而使我的“文学审美特征论”产生了广泛的影响。“文学审美特征论”摆脱了文学理论依附政治的状况，改变了文学理论简单套用政治理论的模式，推动了中国现代文论的发展，具有重要的学术价值。

另外我还把“文学审美特征论”运用于文学理论的重要问题——文学典型——的研究中，于1994年发表了论文《特征原则与作家的发现》，提出了与以前的哲学化的典型定义——典型是个性与共性的统一，或典型是偶然性与必然性的统一——完全不同的典型定义。文章认为，过去的典型理论缺少“中介”，因此只是把典型的塑造过程看成是对生活的“综合”或“拼凑”。文章借用德国古典艺术鉴赏家希尔特的“特征”理论，把典型创造理解为对特征的生发、强化，把典型理解为经过特征化的、能够唤起人们美感的形象。我的文章认为：“就外延而言，‘特征’可以是一句话、一个细节、一个场景、一

个事件、一个人物、一种人物关系等；就内涵而言，‘特征’具有两种属性，其一，它的外在形象是极其具体的、生动的、独特的；其二，它通过外在形象所表现的内在本质又是极其深刻丰富的。‘特征’是生活的一个凝聚点，现象和本质在这里相连，个别和一般在这里重合，形与神在这里聚首，情与理在这里交融。特征化就是指作家对他所抓取的生活凝聚点的加强、扩大和生发的过程。”所以典型创造是否成功，不在积累的生活材料的量的多少，而在于质的高低。我的关于典型问题的“特征”说，是国内典型理论的一种新说。这一理论由于它深入到文学的审美层次，具有一定的启发性，也被学术界不断地引用。我还发表文章试图用“审美”的观点来解释艺术真实性问题，文学结构问题，以及文学的内容与形式的关系等问题。

我的文学审美特性论研究，获得了文学理论界的理解与支持。随后，我的“审美”论就进入各类教材。中国社会科学院文学所的《文学年鉴》转载了我的论文；许觉民先生主编的《新文学大系》“理论卷”收入了我的论文；多年后，王蒙和王元化主编的另一本《新文学大系》“理论卷”也收入了我的论文。值得一提的是越南重要的期刊《文学》，专门翻译了我的评论苏联文论的文章。我自编的以审美为核心观念的教材《文学概论》，1984年第一版印刷了27万册之多，它在大江南北、黄河两岸学习文学理论课程的师生手中流传。1982年我还是讲师，1986年，我成为了教授，我还是1984年北京市的“劳动模范”。我自己把新时期这一时段的文学审美特征论研究，称为“审美诗学”研究时期。

80年代中期文学理论界提出的文学主体性是一个重要问题，为深化文学主体性研究，“心理诗学”的探索耗费了我多年的时间。“体验”成为我们阐释的核心观念，而把“矛盾上升为原理”则是我的一种研究思路。

本世纪(20世纪)80年代中期,文艺学“拨乱反正”的任务基本完成后,“实现文学观念的转变,以适应变化了的文学现实”的问题被鲜明地提了出来。1985年刘再复发表了《论文学主体性》的重要论文,引起了学界的轩然大波,立刻引起了激烈的论争。一些人完全否定这篇论文,甚至给扣上“反党反社会主义”的罪名。但我是赞成刘再复的观点的,我认为应该延伸他的研究。刘再复的“文学主体性”研究,我觉得仍然囿于哲学的范畴,难于在文艺学范围内进行深入的探讨。我意识到“文学主体性”问题的重要意义,同时感到“文学主体性”问题可以转到“文艺心理学”领域加以研究。1986年我申请到了国家“七五”社科重点项目——文艺心理学(心理学美学)研究。从1985年起到1992年,经过七年的时光,我和我指导的研究生终于获得了令人欣慰的成果,出版了“心理美学丛书”(十五种),论文集《艺术与人类心理》,以及由我任主编的,达56万字之多的学术专著《现代心理美学》。我自己的学术专著《艺术创作与审美心理》一书也列在“丛书”中。我和我的学生的“心理学美学”研究与一般的“文艺心理学”有些不同,我们不把“心理学美学”看成是心理学的一个分支,因此不同意用普通心理学的概念生硬地宰割文学艺术的事实。相反,我们主张从文学艺术的事实出发,来寻求心理学视角的解释,因此“心理学美学”完全是属于美学、文艺学的一个分支。

在我所撰写的《艺术创作与审美心理》这部著作中,我所选择的研究范畴并不是新鲜的,仍然是审美知觉、审美情感、审美想象等。但是我在前人研究的基础上,运用辩证思维的方法,使我的研究获得了新的成果。我的研究方法完全是朴实的、富于启发性的,我说过:“我在研究艺术家的创作心理机制的运动、变化和相互作用时,发现了一个普遍的现象,即艺术家诸种创作心理活动往往是矛盾的、相互冲突的:审美知觉既是无关功利的,又是有关功利的,既是对现实的超越,又要受现实的制约;艺术情感既是艺术家自我的情感,

又是人类的情感，既是内容的情感，又是与之相对的形式的情感；审美想象既具有主观的意向性，又具有客观的逻辑性……这一对对的矛盾、冲突，起初使我困惑。”在困惑中，海森堡的“将矛盾提升为原理”给了我以极大的启发，为我的创作心理研究开辟了一个崭新的路数。如对审美知觉的研究，在前人那里，或是认为审美知觉是超越功利的，或是认为审美知觉是功利的。这种分歧成为美学理论的一个“死结”。我正是在这个“死结”起步，否定了那种静态的调和功利说与非功利说的尝试，即把审美知觉分成知觉效果与心理状态两个方面，认为从知觉效果上讲，审美知觉是无关功利的，而从心理状态上讲，审美知觉是有关功利的。我认为这种理论离解开“死结”还很远，因为“审美知觉是一种流动的并充满心理冲突的过程”。“最能体现审美知觉深层特征”的，恰好是它“从日常实际态度向审美态度的转变”。而这种过渡与转变能否实现，关键在于两种心理力——功利的、实用的心理力，与超功利的、审美的心理力——反复较量的结果。“换句话说，在这过渡与转变的瞬间，知觉主体处于一个被争夺的临界点上。一方面，审美对象的特质所构成的审美世界召唤他，使他对经验世界处于一种‘假遗忘’状态；可另一方面，他所熟悉的由强大的功利、欲望所构成的经验世界，又挽留他，像一个情人那样拽抱着他，尽量不使他超越临界点，阻止他顺利进入审美世界。”两种心理力的斗争决定着审美知觉能否实现。我的研究的独到之处是在于：把“斗争”“较量”的概念引入知觉过程的研究，从而获得同行的好评。我探索的最后的结论是：“审美知觉作为一个动态过程，不能简单地说是‘无关欲望’、‘无关功利’的，只能说它从欲望、功利的束缚中解放出来，达到无关功利欲望的境界。有欲是无欲的对立面，但是有欲是无欲的超越条件，甚至可以说，欲望、功利的拖累越是沉重，对此欲望、功利的超越后审美愉悦也越是痛快淋漓。”关于“审美知觉”研究我所提出的新说可以叫作“解放”说。这

是我把书本知识、创作经验和生活体验三者关联贯通起来所获得的成果。

我对审美情感的研究也采取融通的态度。我认为“自我表现”论和“人类情感表现”论，都有片面性，都不能完全揭示审美情感的本质。我认为审美情感应该是“自我情感”和“人类情感”的交合、重合和结合。但是这种结合是如何实现的呢？我又一次引进“冲突”“搏斗”“征服”等概念。我认为，艺术家的自我情感与对象所体现的人类情感之间的冲突是通过相互征服而实现双向流通，从而达到“神秘的统一”。艺术家必须有伟大的人格，超常的智慧，巨大的搏击力量，以及主观战斗精神，把对象所体现的人类情感吸纳、同化到自己心中，成为自我情感的有机组成部分，这样方能克服自我情感与人类情感之间的紧张，方能“在搏击之后结为一体”。我的这一观点在审美情感的研究中被同行专家认为是深刻而独到的。

我用同样的方法研究审美想象，认为审美想象是认识性与意向性两个因素相互征服、相互渗透的结果。

我的“心理学美学”研究力图揭示艺术创作心理机制的复杂性、辩证矛盾性，把“矛盾上升为原理”，学界同好认为这一研究思路颇具独特性。另外一点，也许是更重要的一点，我们朴素地认为作为文学创作的主体，“体验”是最为重要的，我把“体验”与一般的“经验”区别开来，成为我们集体研究的最重要的成果。在由我任主编、我的朋友程正民任副主编的56万字的《现代心理美学》一书中，我们用了最多的篇幅来研究“艺术与体验”，我们罗列了“童年体验”“缺失性体验”“丰富性体验”“崇高体验”“愧疚体验”“孤独体验”“神秘体验”“皈依体验”等来阐明艺术主体问题。我们的研究成果不但深化了文学主体性问题的研究，而且把朱光潜30年代的古典的文艺心理学研究提到现代的水平。我们的作品获得了教育部的奖励，还被列为国庆五十周年的“献礼”著作。对我而言，我与我的学生——丁宁、陶

东风、李春青、蒋原伦、黄卓越、李珣平、陶水平、唐晓敏、周帆、曹凤、陈向红、金依铨、黄子兴等——的激烈的学术争论，使我们收获了弥足珍贵的友谊。

当作家苦苦摸索“怎么写”的时候，我知道文学理论界应该干什么。我选择了“文体诗学”研究，提出了“文体非文类”说，“文体是一个系统”说，为新时期的文体研究探了探路。

90年代初期，我的研究方向又一次转换。此时我已经清楚地意识到，作家们遇到的问题不仅仅是写什么的问题，还有一个更重要的怎么写的问题，他们正苦苦摸索这个问题。对于文学理论来说，这就是文体问题了。文学是语言的艺术，语言是文学的第一要素，如果不把研究沉落到语言层面，那么怎么写的问题，以及文学的特征和相关的一系列文学问题，还是不可能解决的。经过三年的努力，我的研究又一次获得了成果。1993年我主编了一套“文体学丛书”，我自己撰写的专著《文体与文体的创造》也正式出版。“文体学”的研究在中国文艺学界几乎是一个新开辟的领域，因为我并非把“文体”单纯理解为过去人们所说的“文类”或“文学体裁”。在系统而详尽地梳理了中国和西方关于文体理论的基础上，我提出了对文体的新见解：“文体是指一定的话语秩序所形成的文本体式，它折射出作家、批评家独特的精神结构、体验方式、思维方式和其他社会历史、文化精神。”这一“文体”定义实际上可分为两层，从表层看，文体是作品的语言秩序、语言体式；从里层看，文体负载着社会的文化精神和作家、批评家的个体的人格内涵。进一步我把文体作为一个“系统”，认为从呈现层面看可以分为相互联系的三层：体裁——语体——风格。我认为一定的体裁要求一定的语体，一定的语体经作家个性的过滤，达到稳定和成熟的极致，就形成风格。文体是体裁、

语体和风格的结合体。这部书最富创造性的部分是它提出的文体创造问题的新发现。我在评述了“美在内容”“美在形式”和“美在内容形式的统一”的观点的局限之后，提出了“美在内容与形式的交涉部”和“内容与形式的相互征服”的新观点。长期以来，内容与形式一直是文艺学中一个最重要的二项对立模式。但这二项对立模式中的内部关系并不是平等的。在“内容决定形式，形式反作用于内容”的理论表述中，内容决定形式，几乎就等于“文艺为政治服务”。所以我想拆解这个二项对立模式，但又认为照搬本世纪(20世纪)在西方流行的完全排斥内容的各种形式主义的模式是不可取的。

经过研究，我把文学的内容与形式的关系理解为辩证矛盾运动，并在内容与形式之间找到了一个中介概念，这就是“题材”。我认为文学作品的内容是无法意释的，但题材则是可以意释的。把题材从艺术内容中剥离出来，其目的是强调从题材(材料)向内容的转化过程中，形式所起的关键作用。我提出：“作品的内容是经过深度艺术加工的独特方式，以语言体式为中心的形式则是对题材进行艺术加工的独特方式，一定的题材经过某种独特方式的深度的艺术加工就转化为艺术作品的内容。”值得一提的是，我在提升艺术形式的作用时，与各种形式主义的美学，其中包括西方的所谓“语言论转向”，仍保持着一条清晰的界限。这不但表现在我仍然使用被形式主义文论弃置不用的“内容”这个概念，更重要地是表现在对内容形式关系的含有辩证矛盾思想的处理。我强调的是，作品的形式无论如何总是一定内容的形式，一定的形式只有在题材的吁求下才会出现。如果题材不发出吁求，形式是不会出现的。而且我进一步指出，题材吁求形式，其中就包含形式的创造要受到题材的生活逻辑和情感逻辑的制约，形式必须这样或那样与题材相匹配。但又强调，这种“制约”不是“决定”。在内容决定形式的理论中，内容是“主人”，形式是“仆人”，“仆人”永远是被动的。在我所理解的题材吁求形式的关系

中，题材与形式是“主人”与“客人”的平等关系。把“客人”请到“家”，“客人”就往往“造起反”来，“客人”征服“主人”，重新组合，建立一个新的“家”。所以我认为，题材与形式是相互征服的关系，一方面是题材吁求形式，征服形式；另一方面则是形式改造题材、征服题材。我在书中写道：“我们的基本观点是，创造最终达到内容与形式的和谐统一，不是形式消极地适应题材的结果，恰恰相反，是形式与题材的对立、冲突，最终形式征服（也可以说克服）题材的结果。”我举了俄国作家蒲宁的短篇小说《轻轻的呼吸》，认为是形式征服题材的典范。就这篇小說的题材而言，其意义指向是沉重的、哀伤的、令人叹惜的。小说描写了年轻漂亮的女中学生奥丽雅，她先与一个哥萨克士兵谈恋爱，后又与一个老地主乱搞，最终奥丽雅被哥萨克士兵在火车站站台上开枪打死。这样一个故事就其本事而言是“生活的溃疡”“生活的腐败”。但是作家在结构这个故事的时候，把“开枪打死”这四个字，隐含在对乱糟糟的站台和来往人群的描写的长句子中，如果你不认真读，就可能被忽略过去。小说的艺术描写的重点被转到奥丽雅和羡慕她的女生的一次关于女性美的谈话上面。奥丽雅家的藏书中有一本《古代笑林》，其中的一个故事把“轻轻的呼吸”列为女性美的标准要点之一。奥丽雅绘声绘色地对女友们说：“轻轻的呼吸！我就这样的——你听到我怎样喘气——真是这样吧？”此外，奥丽雅的班主任——一个老处女——对奥丽雅的美貌和风度的羡慕，也得到了大肆地渲染。艺术形式的诗情画意使题材的意义指向发生逆转，整部小说流露出一种乍暖犹寒的春的气息。形式征服了题材，转化出一种新的内容。我的书中通过大量的资料分析证明，这种形式对题材的征服，乃是文体创造的基本规律。作家之所以喜爱描写苦难、伤痛、哀愁、苦闷、死亡，甚至丑恶、病态等，就是因为形式可以征服题材，使题材的意义指向发生逆转，并创造出新的艺术世界来。我在内容与形式关系上的理论突破，被认为使文体学研究

进入文艺学研究的前沿，是值得重视的。王蒙给我们的丛书写了“序言”。值得庆幸的是，我们的书再版时，季羡林先生也称赞这套丛书，给丛书写了三段评语。其中第一段说：“‘文体学丛书’是一套质量高、选题新、创见多、富有开拓性、前沿性的好书。以前我们对文体问题、对中国古代文论中的有关文体的思想遗产研究、总结得很不够，因而这套丛书的出版对文艺学的学科建设具有填补空白的意义。”季先生的评价让我受宠若惊。而我的学生莫言在听了我的“创作美学”课程后，所记住的就是那个用来说明文体创造的“轻轻的呼吸”的故事，这也让我感到些微的安慰。

文学理论作为学科建设，我一直觉得应在中、西、古、今四个主体间进行平等的对话，互通有无，互相补充，互构互动，互相发明，既借鉴西方的有益的观点，又不失中国民族之地位。当文学理论能利用历史留给我们的全部资源的时候，文学理论的学科建设就可以获得成功。这就是我在“比较诗学”上下了较大工夫的原因。

新时期三十余年来，我一直把文艺学当成一个学科来建设。就整个文艺学的学科建设而言，我认为要走古今对话、中西对话的路。我深深体会到文艺学的真理不在一家一派手里，而在各家各派手里。因此古今对话、中西对话，是关系到开发文艺学建设的资源问题。我把“古”“今”“中”“西”理解为四个“对话”的主体，通过这种对话，我们才能把包括古今中外一切含有真理性的东西吸收过来，才可能进行综合，并建立起具有新质的中国的现代的文学理论。20世纪90年代我提出了古代文论研究的学术策略是：第一，历史原则。把古代文论的资料置放到产生它的历史文化语境中考察，尽可能恢复其本来面貌。只有这样才可能激活历史资料的生命。尽管这不可能完