

文学创作论

孙绍振/著

审美形象的创造

闽派

文论丛书

第一章 假定论

第二章 形象论

第三章 智能论

第四章 形式论

第五章 诗歌审美规范论

第六章 散文审美规范论

第七章 小说审美规范论

第八章 风格论

孙绍振 著

文学创作论

审美形象的创造



闽派文论丛书·总序

在十九世纪末、二十世纪初，中国处在文化转型的启蒙时期，福建出现过许多文化先驱，福建本身一度就是中国的文化中心之一。这些先驱，并没有把活动局限在福建省的范围之内，他们不约而同地把目光投向全国的文化中心论坛，把宏大的胸襟和气度，留在了全中国文化的历史文献之中。

随着历史的发展，福建失去了文化上的重要地位。到了本世纪中叶，由于地处海防前线，福建遂成了文化边缘。文学创作和文学理论，一直限于疲惫的追随。这似乎是一点宿命。但是，一旦大变动的时期到来，福建文化传统中最活跃的那一部分就不择而出。二十世纪八十年代初期，又一次风云际会的文化转型期开始了，敏感的福建文学理论界，没有辜负闽地的文化先驱的遗泽，又一次扮演了先锋的角色。

在八十年代初期和中期，福建的文学理论，以诗歌理论、主体论、方法论称雄一方；曾经发动过、参与过当代中国文坛上几次意义重大的论战，成为当时思想潮流的尖兵。八十年代初期的朦胧诗论战，是中国现代文学史转折的关键，在“新的美学原则”的启蒙中，冲击在前方线上的三个“崛起”中，“闽派”三分天下有其二，奉献了一员主帅和一员黑旋风式的悍将。

那过去了一切，早已成了亲切的怀念，曾经被视为异端的文字已经成了现代文学史上的重要文献。

把朦胧诗的美学启蒙推向世界观和方法论的深层去的，是八十年代中期的关于主体性的论战。这一场论战最初由闽派发动，

后来，福建理论家全面参与了这场论战。

“闽派”的说法，就是在这场论战中，非正式地传开的。

所谓“闽派”，并不是一个单纯的省籍概念。因为，同为福建省籍的文学理论家，其立场和观念，也有相当的差异，有时还是直接较量的对手。

当时被目为“闽派”的，并不是闽籍理论家的全部，而是参与这场论战中的一部分。八十年代中期创刊的《当代文艺探索》是当时“闽派”的一个重要阵地。在这个论坛上所发出来的声音，一下子就赢得了来自全国的瞩目。在非文化中心城市能够发出如此影响巨大的声音，在新中国历史上是罕见的。它和甘肃的《当代文艺思潮》遥遥相对，息息相通，成为八十年代中国文学理论界的一大历史景观。《当代文艺探索》的编委会曾被戏称为文学理论刊物编委会的“团体冠军”。其主要成员为：谢冕、刘再复、孙绍振、林兴宅、刘登翰、童庆炳、许怀中、南帆、王光明、潘旭澜、李子云、魏世英，他们反对僵化立场的坚定和学术观念上的开放，是一致的，这就给了当时的文坛以同一流派的印象。

“闽派”，表面上是以地域命名的，但是，理论家们的工作和生活却分散在不同的文化地理位置上。这就给人一种强烈的提示：这个以地域命名的流派，其能量和影响却具有超地域的性质。

至今仍然令闽人自豪的是，“闽派”曾与处于超级文化中心的北京与巨型文化中心的上海的文论并列；这对于一个文化边远省份来说，既是历史传统的恢复，也是未来文化前景的预期。这是一项殊荣，也是一种鼓舞。

不过，并列并不等于雷同，京派和海派有着很广泛的包容性，包容着纷纭的文学观念，融合着省籍的差异；而“闽派”，

则坚守着省籍的和文学观念的双重认同的准则。

从这里可以看出闽人特有的文化情结。

如果说，八十年代中国文论的历史任务，基本上还是属于启蒙和一部分美学补课（如，康德的审美价值论），到了九十年代，所面临的则是中国文论和西方文论的接轨，前沿课题的突破和中国文论系统建构。在多元西方文论引进的大潮中，年轻一代的理论家在知识结构上有了日新月异的更新，不同的理论家已经不可能统一在一元话语之中，用大一统的价值体系判别争鸣的是非已经不现实了，多声部的话语，纷繁的价值体系，一半是嘈杂，一半是交响，造成了生动活泼的盛大气象。

一个理论上缤纷多元的历史阶段开始了。

这令人想到了鲍照的诗：“泻水置平地，各自东西南北流。”

种种迹象表明，中国文论的话语、范式、范畴，正经历着本世纪最后一次，也是下一个世纪最初一次的历史的转型。

在大变动的历史关头，令人惊喜的是，从长城内外、大江南北，涌现出来一代文学理论家。他们拥有着从当前世界文化思潮中汲取来的最新的知识谱系，站在世界文化宏观的制高点上，观古今于须臾，抚四海于一瞬。年轻理论家们毫无例外，都在酝酿着自己的个人话语，进入自己选择的思想制高点，探索着自己的理论突破口和开阔地。

要在这样的新型的理论家中参与才智的竞争，而且要脱颖而出，无疑要比八十年代拥有更高的才智和修养。

对于“闽派”文论来说，形势是令人鼓舞的。在这才智与气魄竞争空前激烈的情势下，一代闽籍年轻学人仍然活跃在全国文论的前沿。其中比较著名的是南帆、陈晓明、王光明、陈仲义、俞兆平、黄鸣奋、朱水涌、谢有顺、颜纯钧、周林、谭华孚、林焱、林丹娅、陈世雄、郇积意、王珂；尤其是南帆和陈晓明，在

探索上的成就，不但产生了全国性的影响，而且以其前沿冲击力和创造力，得到了学界的推崇。

二十多年来，闽派文论经住了历史的汰洗，在学术和思想上所取得的成就，无疑有着重要的历史价值和学术价值。但是，学术的发展的首要条件是资料的系统积累。而这些年来，严肃文论正经受着商业大潮的严峻挑战，文论处于空前寂寞的境地。但是对于献身中国当代文论建构的学者来说，也许，这种形势并不完全是消极的；至少可以使我们减少几分浮躁，增添一份沉着。

耐住寂寞，就是守住思想的自由和独立的人格。

何况，对于富有历史感的、有远见的理论家来说，再也没有在历史转折点上探索更为激动人心的了。历史的经验证明，在这种关节点上，常常有些在当时看来默默无闻的议论，在后来却成了具有历史价值的东西。

正是因为考虑到学术的历史积累，同时，也是为了在今天检阅我们的力量和成就，海峡文艺出版社委托我们组织、编辑了这套“闽派文论丛书”。

第一辑五本，分别收集孙绍振、南帆、谢冕、刘登翰、陈晓明的代表作和近作。

在这世纪之交，我们把这份不算丰厚的礼物献给当代文论的爱好者，特别是省内和省外关注我们福建文论界的忠实的朋友们。

但愿我们的劳作能够给他们以鼓舞，让他们和我们一样满怀着创造的信念，跨入二十一世纪，把建构中国当代文论的历史任务扛在肩上。

孙绍振 南 帆

2000.5

修订版前言

本书完成于1985年底，1986年底由春风文艺出版社出版时，由于篇幅长达六十五万字，八百多页，虽然书价不足五元，但是在当时已经是有点吓人，只印了五千册。几个月以后，就已售罄，多年来我本人和出版社都不断收到大量求购的书信，但因为销售渠道的原因，重版的事拖延了下来。

十四年后的今天，海峡文艺出版社提出修订再版此书，使我感到十分荣幸。本书原名《文学创作论》，现列入《闽派文论丛书》，为与其他著作在书名上有所呼应，改为《审美形象的创造》，原名保留作副题。重读当年的《后记》，我觉得有必要全文引述于此：

五十年代初期，当我还是一个天真的少年，我的心就被文学震慑了。很快，文学就成了我生命的一部分。我不敢相信自己具有作家那样非同凡响的气质和才华，但是对那创造慑人心魄的罗网的事业却是心醉神迷，我把热情和青春奉献给了文学。自然，我不满足于阅读、陶醉，我总是强迫自己反复探寻那构成形象的奥秘。我怀着极其虔诚的心情去读那些世界文学史上的经典著作，凭着我孩子气的纯真，我想在反复阅读中窥破那神秘的规律。但是，我往往大失所望，我只能被形象所俘虏，而不能主动地解剖那些形象，勘破形象构成的天机。于是我开始如饥似渴地阅读我所能接触到的一切文学评论文章和文艺理论书籍，然而我的失望更大。当时，我读的那些文章没有一篇能使我那饥渴的心感到丝毫的满足。我发现凡我所能理解，并且是不费力气就能举一反三

的东西，那些文章就大讲而特讲，凡我所不能理解梦寐求索的东西，那些文章不是一笔带过就是空谈一气。有那么多多的文章异口同声地说形象是如何重要，可是没有一篇文章告诉我，形象是怎样构成的。当时我已经在化学课本上读到门捷列夫的周期表。一想到元素周期表，我对人的聪明和智慧就惊叹不已，可是一看到文学理论，作为一个人我又变得自卑。一个最蹩脚的化学家都知道水是由二分氢、一分氧化而合成的，一旦成为水，氢的自燃性质、氧的助燃性质就走向了反面——灭火。当时的文艺理论告诉我形象就是生活。可是，形象既然与生活没有区别，为什么那么多有生活的人又不能创造形象呢？形象与生活的区别究竟在哪里呢？作为一个中学生我始终不能为那些堂皇的理论所折服。

进入大学中文系以后，我学到了更多的文艺理论，所有理论都在强调生活与形象的统一性，当时我几乎有点愤懑，在我看来这就好像没完没了地强调氢和氧的性质和水的性质没有区别一样。我深深感到强调形象与生活的共同性就掩盖了形象与生活的特殊矛盾，这样的理论事实上都是一些系统的空话，对培养作家构成形象的能力是没有什么切实效用的。任何统一性都是矛盾的统一，事物的本质在于特殊矛盾之中，掩盖了矛盾就混淆了本质。我开始怀疑这些理论出了大问题，但是当我向同学诉说这种怀疑时，我被告知，理论就是理论，它不能管那么多实践的事；而且不管苏联人还是美国人都是这样主张的。

然而我并不服气。我对那些脱离创作实践，对作家构成形象不起积极作用的理论始终采取怀疑、甚至是不能忍受的态度。文艺理论的生命来自于创作实践，理论的权威应该在指导实践的过程中确立。当创作者都对理论采取敬而远之的

态度时，不是创作者愚昧，而是理论的架空。后来，有一次我得到一个信息，说是绝大部分作家都对这种理论采取调侃态度，有世界闻名的大作家甚至把这种理论家比作牛虻、虱子，我有一种心花怒放的感觉。那时正是夏末，我看见一个卖冰棍的，有十支冰棍卖不出去，我欣然把这十支烂冰棍买了下来，非常痛快地吞了下去。

粉碎“四人帮”以后，我一连好几年有机会在解放军艺术学院文学系、福建师大中文系和一些作家创作学习班讲课，我总是怀着某种不安的心情，每当我意识到我所讲的与我在大学里所不能忍受的那些空话有某种共同性时，我总禁不住感到心慌、脸红，甚至有某种冒汗的感觉。

我的信条是凡于创作无用的于理论也无用，为了于创作有用，我宁愿牺牲一点理论的森严性，宁可败坏理论家的胃口，决不败坏作家的胃口。我当然也追求理论的系统性、严密性、自洽性，我把我最宝贵的年华，最宝贵的情热都献给了理论，正因为这样，生命不应该白白奉献，生命的价值应该换取创作的价值。

文艺理论与文艺创作的脱离，不管有多少理由，都不是可以夸耀的事，当然理论可以是理论家世界观的一种表现，理论家和作家一样有表述自己看到的世界的权利，这种权利不应该只属于作家。但是，最好的理论应该是既表现了理论家自己，又能给作家以具体的帮助，这好像是体育理论，当然应该有体育评论员，对每一场比赛、每一个运动员加以评论，不同的评论员有不同的选择。但是光有评论员还不够，还得有教练员，最大的功勋并不属于评论郎平的评论员，而属于培养了郎平的教练员。最好的评论员起码应该是一个称职的教练员。如果一个国家一个教练员也没有，却充满了观

解独特的评论员，那这个国家的体育运动水平是很难迅速提高的。

最好的评论员不应该为自己只会评论而不会当教练而自豪。

当然，我并不敢僭妄到这种地步，以为自己已是一个称职的教练，但是我要选择这个目标。

作这么冗长的引述，目的不过在于说明，我并不准备借此次机会，把这十多年来的中国当代文论的全部成就都囊括进本书。首先，这是不现实的。从八十年代中期以来西方文论的大规模引进和中国当代文论的全方位的飞跃，个人的才力和精力不可能那样博大精深。第二，即使有那样的可能，与我这本专著的性质也不完全相容。但是，第三，我将利用这次机会，尽可能让这本书和当代中国文论的前沿话语以及我在本书初版以后的研究成果接轨。

本书并不是一般的文学理论著作，而是一本创作论，是专门研究作家创作心理以及驾驭形式的特殊规律和技巧的，可以说是一本审美形象本体论专著。我设定的目标是：揭示作家创作的特点，着重在和一般哲学社会科学家、自然科学家创造过程的矛盾，在许多方面，还尽可能争取有一点操作性。

摆脱哲学认识论的附庸状态，寻求文学理念的独立，是我八十年代开始文学理论研究的出发点。我针对的是我国文坛正统派教条主义理论，清算的历史任务远远还没有完成。可是在九十年代引进的某些西方文论，却又把文学的最高任务设定为哲学的诠释，甚至对加缪那种极端的把文学当作哲学的图解的说法也趋之若鹜，一些评论家宣言文学评论的任务就是要对文学作品作出哲学的阐释。许多说法令我想起三十年代早期所谓“辩证唯物主义创作方法”。为了坚持文学形象和创作本体的独立，我不得不

“横站”在八十年代和九十年代文学理论之间。

八十年代正统文学理论的核心是认识论和文学工具论，虽然，在抛弃了“辩证唯物主义创作方法”多年，反复强调文学创作方法不同于哲学的规律；五十年代末和七十年代中期还有过热闹一时的形象思维的讨论，但是从概念到概念的讨论，近乎文字游戏，所谓文学艺术的特殊性规律仍然是一个谜。其原因是，始终没有摆脱文学形象是政治意识形态化了的“现实”的反映和相应的宣传工具的窠臼。文学反映论，虽然加上了典型、形象等等的限定，但是，从根本上来说，总是不能从现成观念的演绎中，从公式化、概念化的顽症中解脱出来。

不管在哲学上有多少大师的权威为这一学说作历史文献的支持，其最大的悖论在于，号称辩证唯物主义，却违反了唯物主义的基本原则：不是从形象本身出发，也无视形象本身的内外部矛盾，而是从观念出发。更为严重的是，学术和政治双重权威的话语的遮蔽作用，造成文学理论的某种失语状态。

车尔尼雪夫斯基在十九世纪六十年代的大学毕业论文中提出的一个命题“美是生活”，本是很肤浅的，他粗糙地把美和原生状态的真统一起来。由于周扬的信奉，居然统治了中国文学理论数十年。从方法论来说，这种学说是把美、文学形象和生活的统一性作为追求目标。从亚里斯多德到黑格尔，从车尔尼雪夫斯基到泰纳的阐释，把感性的生活，未经主体同化的生活，不但当作了文学的出发点，而且当成了终点。这就暴露了其思路是单向的，从逻辑来说，是线性的；尽管周扬们所信奉的辩证法的原则，认定矛盾才是事物的本质。

说到本质，我要请九十年代的反本质主义者原谅，暂时不要和我讨论本质是否存在的问题。但是，也正是因为考虑到本质的多元，本质的历史性变幻，本质由于主体的种种不同而变异，

我删去了原书中我早就感到不妥的第三章“本质论”。

五十年代末朱光潜先生为了挽救正统文学理论的尴尬，提出了美是主观和客观的统一，结果仍是徒劳，因为主观和客观就是统一了，说的也只是到达真的途径，并没有为艺术的美揭示出什么特殊的奥秘。

在追求统一性的思想方法的长期统治下，层出不穷的文学理论在很大程度上成为了自恋的独白，不管体系多么堂皇，在某种政治风波中，批判的声势多么凶暴，但对于作家的创作和读者的欣赏，常常毫无用处，甚至造成干扰和误导。

由于我本是一个作家，我开始研究文学理论问题的时候，就不由自主地倾向于对这种既缺乏深度，又几乎毫无实用价值的理论敬而远之。我努力追求的是：揭示出形象构成的系统奥秘，争取对于作家，至少是对有志于从事文学——这种灵魂的冒险的工作的人有用，有启发，绝对防止滥用神秘玄虚的概念，使人害怕，让人家头晕。

从方法论来说，我首先抓住矛盾，而不是统一。

为了把这一点贯彻到底，我删去了当时为了和传统文学理论妥协的原书第一章“真实论”。这一章非常肤浅，它是在全书完成以后，听从了一个友人的建议，为了避免全书夭折而加上去的。外衣。

如今恢复了我原来的第一章：假定论。

文学与生活的第一层次的矛盾，就是假定。在英语里，文学的虚构作品（fiction）和纪实的作品是基本的区别。这也是我在理论上基本的出发点。

1985年我在《文学形象的三维结构和作家的内在自由》中是这样开始正面向胡风所说的机械论发难的：“如果有人问花是什么，我们回答说花是土壤，我们会遭到嘲笑，因为我们混淆了

花和土壤最起码的区别；或者用哲学的语言说是掩盖了花之所以为花的特殊矛盾。同样，如果有人问酒是什么，我们回答说，酒是粮食，我们也会遭到嘲笑。因为粮食不是酒，这个回答没有触及粮食如何能转化为酒的奥秘。然而，在文艺理论领域中，当人们问及形象是什么，美是什么时，我们却不惜花费上百年的时间重复这样一个命题：美是生活。”事实上，“形象之所以成为形象就是因为它不再是生活，正如酒之所以为酒，因为它不再是粮食。”

这种矛盾不仅仅存在于表面的感性，而且深藏于文学形象的内部结构。

作家的创作过程作为特殊研究对象，应该有特殊的思路和逻辑。作为一种学术体系，首先应该有自己的逻辑起点。理想的起点，不但是一个起点，而且是概念系统的基本生长点，由此而衍生来自成体系的观念和范畴，这种范畴应该是自洽的，互相补充，又相互构成张力的；既不可任意抽取其中的一个成分，又不可随意增加任何成分的。任意性地把流行的现成的概念凑合在一起，不可能是科学的体系。就是沿着自身观念单向的、线性的演绎，也不能达到科学自洽性的要求。作为学术，它的逻辑展开不仅仅是逻辑的，同时又与文学形象的内外结构和基本形式的历史发展是统一的。从形象结构的逻辑起点上，作分析和综合的，逻辑的和历史的展开，这是我方法论上的追求。

八十年代以前正统的文学理论的逻辑起点是哲学的，没有自己的逻辑起点，更没有自洽的体系。九十年代引进的西方文论的语言转化，符号学、结构主义、解构主义、话语学说，甚至连拉康的所谓话语革命，尽管在哲学理念上和传统文学理论上南辕北辙，但是在方法论上和正统文学理论是比较一致的：不是从文学形象和创作过程本身，而是从文化哲学的大前提出发，向文学作单向的演绎。在漠视文学创作本身的艺术特殊规律方面，九十年

代的文论在某些领域走得更远。

从逻辑方法来说，演绎法是他们的基本方法。但是，他们没有考虑到演绎法的局限在于：结论已经包含在大前提中。有了周延的毫无例外的大前提，才能演绎，这就意味着已经把文学的性质和奥秘肯定了下来。既然所要证明的已经确定，也就取消了演绎的必要。如果所要证明的还不能确定，周延的、无所不包的大前提就不能成立。而没有周延的大前提，则演绎不能进行。这本是逻辑史上的常识，同时也是人类思维本身的悖论。正是因为这样，人类一切文化积累，一方面是一种进步，一种思想的“澄明”，另一方面，又是一种“遮蔽”，隐含着某种僵化。因而，我们不能不对自己的思维工具——尤其是演绎法的“遮蔽”性，保持警惕。事实上，西方文化大师，很清楚这一点，因而他们敢于对任何现成的、天经地义的基本概念、范畴、话语进行解构和“去蔽”。

可是，只要接受他们的“去蔽”理论，就不能不面临演绎法本身的悖论：如果对一切现成观念、话语都要进行“去蔽”，那么“对一切进行去蔽”本身也属于“一切”之列，则也应进行“去蔽”。而从纯粹理论角度而言，“去蔽”的结果，可能是否定了“去蔽”。不管什么样的批判性理论，都是全面的姿态出现，但是这种全面只限于对外，从来都是把自身排除在外的。一旦这种全面的批判性把自身包括进去，悖论就产生了。这在辩论术中叫做“自我关涉”。西方大师们就像中国武侠小说中的某些英雄，不管他有多么超人的武功，但是他总有一个软弱的穴位，只要轻轻一点，往往就有致命的后果。

正是西方大师的话语“去蔽”理论给了我们对他们的“去蔽”加以“去蔽”的权利。如果把这一点坚持到底，就有可能在悖论的恶性循环中，不能自拔，而陷入绝对虚无的相对主义。

但是当悖论以黑色幽默的姿态戏弄着我们的时候，惟一可行

的办法就是回到事实，从某种程度上可以说是回到形象的本体的体悟中去，东方和西方的大师们自身就是这样做的。

在西方科学史上，当人们为燃烧现象是否是燃素的作用而争论不休之时，是拉瓦锡的实验发现了氧，开辟了现代科学的伟大时代。我们不能想像，人们研究水的时候，像我们正统文学理论家那样，一味执著于水的来源，而不是研究水本身的结构。如果科学家们，反复纠缠于水是天上掉下来的，还是地上冒出来的，为它和土壤、金属的普遍共性，旷日持久的争辩不休，人类科学的伟大发展是不可想像的。解决问题的关键是直接从水出发，揭示出水的分子是由两分氧一分氢的结构。这种结构的功能使得氧气的助燃和氢气的自燃，变成了水可以灭火的性质。

这表明了一个简单的方法论：当演绎法不能解决问题的时候，惟一的出路就是研究对象本体结构的功能。

而我们正统的文学理论，却用了近一个世纪的时间强调着生活和形象的线性的一致性。当代一些西方文化大师则把话语、语言和文学形象的一致性当作天经地义的前提，对于文学形象本身的结构却缺少加以揭示的兴趣。

据我的研究，文学形象显然并不由生活或者由话语一个元素构成的，它是一种三维结构。是由生活的主要特征——以情感为核心的心理特征——文学形式的特征构成的一种复合结构。

正是因为这样，在本书第一章中强调了文学与生活的矛盾以后，接下来，就是第二章“形象论”。

在形象的结构中，不但生活只是一个要素，就连作家的情感也只是一个要素。生活的客观特征和作家的主观情感特征猝然遇合，构成了形象的胚胎，就像精子和卵子相结合以后形成的胎儿一样，其性质和功能，就既不同于精子，又不同于卵子了。从生活来说，它的价值是真实，从情感来说，它的价值是真诚，二者

的原生状态都是属于真的价值范畴。但是真的并不一定具有美的价值，二者结合上升到美，只是某种可能，因为这其间有一个假定的作用，假定的作用有种种可能（例如导致呓语），只有通过审美规范形式的作用才能把假定性落实、升华为艺术美的价值。

这样，我就从认识论转向了价值论；从工具论转向了目的论；从目的论延伸出形式论。

从价值论来说，这已经不是正统文学理论所说的认识价值的真，而是艺术假定的审美价值。

由于形式这一维相当丰富而且复杂，出于论述方便，我把它放在了第三章“作家的特殊心理结构”之后的第四章中。

形式是一个丰富复杂的范畴，有其丰富的层次。如果把普遍性和特殊性的形式规范加以混淆，则可能导致审美价值的贬值。相反则导致升值。

在“形式论”这一章中，只讲到形式规范的普遍性特征。

普遍形式层次下是三种特殊形式层次——诗歌审美规范论、小说审美规范论、散文审美规范论，分别在第五章、第六章、第七章中展开。

我的研究方法，主要是从经典作品中进行归纳，当然归纳法和演绎法一样，也有局限，也隐含着悖论。为此我不能不适当运用演绎法来补救。这并不是自觉的，许多大师的理论前提影响着我。审美价值论，就是经过朱光潜，从康德克罗齐那里，被我用六经注我的方法，加以改造的结果。

康德的学说，对于许多文学理论家来说，本来并不陌生。但是由于马克思并不是康德的学生，马克思在青年时代是青年黑格尔派，因而对于康德是比较疏远的，所以列宁在总结马克思主义的三个来源与三个组成部分时，讲到马克思的哲学来源于德国古典哲学，只讲到黑格尔的唯心主义辩证法和费尔巴哈的机械唯物

主义，连康德的名字都没有提起。这导致了我国正统的文学理论拘于黑格尔的理性认识价值，而对审美价值与认识价值的矛盾缺乏了解的许多恶果。

把形式作为形象的三维结构的一维也是从经典作品的欣赏中体会到的。

这一部分在本书占的篇幅最大，本书原版八百多页形式论占五百页，约三分之二。

在这本书出版以后，我注意到卡西尔的《人论》、苏珊·朗格的《情感与形式》，他们虽然强调了形式的作用，但是并没有从形象的三维结构中找到审美价值的升值和贬值的结构功能。而一度风行一时的“有意味的形式”，在我看来不免太玄乎，不如直接从作品中直接抽象获得的更深、更丰富。

当然，我也注意到了，形式规范并不是僵化的，固定不变的，而是开放的，其规范性是历史的，随着历史的发展而发展变化的。因而，形式总是在不断积累和不断突破的过程变幻的。

形式是一种历史积累和规范，而作家的创作，不遵循规范难以达到时代的平均水准，而满足于平均水准，又可能有违突破创造的本义。故尔，作家都必须越过规范。有限的超越，意味着风格，风格不仅仅如布封所说的那样简单就是人，而是人格——形式——生活三维结构的独特的调整和创造。当风格的超越达到一种极限，形式本身就可能发生质变，甚至可以说是崩溃。此时形式规范的更迭就开始了。^①

在论述具体形式规范的三章中，诗歌、小说部分改动较少，只有散文部分有较大改动，其中有一半是此次重新写作的，我指

^① 关于我的审美价值论和形式论的详细论述，请参阅我的《审美价值结构及其升值和贬值运动》，（人民文学出版社，《美的结构》，第40—80页）