

应用型高等院校“十二五”规划教材

中文系列

# 文学理论与批评实践

Wenxue Lilun Yu Piping Shijian

何 懿 主编



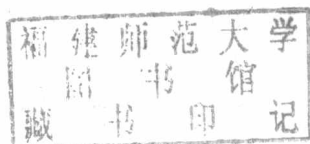
北京师范大学出版集团

BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP

安徽大学出版社

# 文学理论与批评实践

主 编 何 懿  
副主编 任合生 苏 婷  
编写者 王玲玲 任合生 齐晓坤  
苏 婷 何 懿 陈海燕  
邵君秋 钱 雯 常 娟



1027130



T1027130



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

## 图书在版编目(CIP)数据

文学理论与批评实践 / 何懿主编. —合肥:安徽大学出版社, 2012. 8

应用型高等院校“十二五”规划教材

ISBN 978-7-5664-0549-4

I. ①文… II. ①何… III. ①文学理论—高等学校—教材 ②文学评论—高等学校—教材 IV. ①I0

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 184275 号

# 文学理论与批评实践

何 懿 主编

出版发行: 安徽大学出版社

(安徽省合肥市肥西路 3 号 邮编 230039)

www.ahupress.com.cn

印 刷: 合肥现代印务有限公司

经 销: 全国新华书店

开 本: 184mm×260mm

印 张: 13

字 数: 272 千字

版 次: 2012 年 8 月第 1 版

印 次: 2012 年 8 月第 1 次印刷

定 价: 30.00 元

ISBN 978-7-5664-0549-4

策划统筹: 朱丽琴

责任编辑: 卢 坡

装帧设计: 戴 丽 李 军

责任印制: 陈 如

**版权所有 侵权必究**

反盗版、侵权举报电话: 0551—5106311

外埠邮购电话: 0551—5107716

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: 0551—5106311

# 目 录

## 上 篇 文学理论

|                          |    |
|--------------------------|----|
| 第一章 什么是文学 .....          | 3  |
| 第一节 文学的主体性 .....         | 3  |
| 第二节 文学与生活 .....          | 7  |
| 第三节 文学与语言 .....          | 12 |
| 第四节 文学与道德 .....          | 17 |
| 第二章 文学文本 .....           | 24 |
| 第一节 文学话语的审美特征 .....      | 24 |
| 第二节 文学文本的意蕴 .....        | 38 |
| 第三章 文学意境 .....           | 47 |
| 第一节 意境概说 .....           | 47 |
| 第二节 庄子审美思想对意境理论的影响 ..... | 51 |
| 第四章 文学与叙事 .....          | 57 |
| 第一节 文学叙事与时间 .....        | 57 |
| 第二节 文学叙事与视角 .....        | 64 |
| 第五章 文学与抒情 .....          | 72 |
| 第一节 抒情界定 .....           | 72 |
| 第二节 抒情诗与音乐 .....         | 77 |
| 第六章 文学风格 .....           | 84 |
| 第一节 风格界定 .....           | 84 |
| 第二节 风格的特征 .....          | 88 |
| 第三节 风格中的文化因子 .....       | 92 |



|                          |     |
|--------------------------|-----|
| 第七章 文学接受与鉴赏 .....        | 98  |
| 第一节 读者的期待视野 .....        | 98  |
| 第二节 接受心境 .....           | 106 |
| 第三节 文学鉴赏的再创造 .....       | 109 |
| 第八章 文学批评 .....           | 113 |
| 第一节 文学批评价值取向的多元化 .....   | 113 |
| 第二节 文学批评视角的多层次与多方位 ..... | 117 |
| 第三节 文学批评方法之意象批评 .....    | 120 |

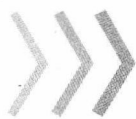
## 下 篇 批评实践

|                                       |     |
|---------------------------------------|-----|
| 现实型文学的典范——以《红与黑》为例 .....              | 125 |
| 理想、夸张和美丑对照——以《巴黎圣母院》为例 .....          | 130 |
| 象征型文学——以《忧郁第四》为例 .....                | 135 |
| 文学形象——以《高老头》为例 .....                  | 139 |
| 文学典型的艺术魅力——以《邦斯舅舅》为例 .....            | 145 |
| 司汤达与雨果的小说艺术手法比较分析——以其笔下的滑铁卢战役为例 ..... | 148 |
| 自由与命运：一种存在主义解读——以《项链》中玛蒂尔德形象为例 .....  | 154 |
| 现代性与民族性的张力——以老舍《断魂枪》为例 .....          | 160 |
| 细节真实、创作理念与艺术魅力——以《红岩》为例 .....         | 165 |
| 小说短论一组 .....                          | 183 |
| 后 记 .....                             | 201 |

上 篇

文学理论





## 第一章

# 什么是文学

### 第一节 文学的主体性

“文学是什么”？这个问题其实不容易回答。尽管以往有许多关于“文学”的界定，比如：“文学是人学”、“文学是一种社会意识形态”、“文学是语言艺术”等等，谁又能仅凭这些简明扼要的判断句就能清晰、深刻地理解“文学”的本质呢？

与其单纯从理论层面界定“文学是什么”，不如先从实例入手，辨明什么是文学，什么不是文学。

当下使用范围颇广的高等教育出版社出版的面向 21 世纪课程教材《文学理论教程》引用美国诗人威廉斯(William Carlos Williams, 1883~1963)的一首题为《便条》的诗“我吃了/放在/冰箱里的/梅子/它们/大概是你/留着/早餐吃的/请原谅/它们太可口了/那么甜/又那么凉”，认为其中回荡着诗意，因为“这首诗巧妙地引进日常实用语言，描写了我与你、冰箱与梅子、甜蜜与冰凉之间的对立和对话，使读者可能体味到人的生理满足(吃梅子)与社会礼俗(未经允许吃他人的梅子)之间的冲突与和解意义，或者领略现代社会人际关系的冷漠以及寻求沟通的努力”。<sup>①</sup>教材的编撰者提出，假如这首诗的内容不是分行排列，而以便条的形式出现，它就是一张“似乎毫无审美意味或诗意”的便条，“显然应当归入非文学的应用文类”。这么说，似乎语句的排列方式成了分辨文学与非文学的重要依据。

姑且不论上述说法是否恰当。倒很想说说由威廉斯的诗所想到的我国唐代诗人白居易的另一首诗《问刘十九》：“绿蚁新醅酒，红泥小火炉。晚来天欲雪，能饮一杯无？”毫无疑问，这是一首诗。诗中充满了诗意的生活情趣，回荡着朋友间温暖动人的情谊。假如用现代日常生活的话语将此诗的内容写成一张便条：“我家有新酿的好酒，炉中的火烧得正旺，傍晚看来要下雪了，过来喝一杯吧！”它就不是诗了吗？从形式上看，确乎不是。但它所蕴含的诗意的生活情趣和温馨的友情并未因形式的改变而消减。美国诗人威廉斯的《便条》也可作如是观。

上两个例子告诉我们：形式似乎是界定“文学”与“非文学”的一条重要标准。



又想起别林斯基的一段名言：“人们看到，艺术和科学不是同一件东西，却没有看到它们之间的差别根本不在内容，而在处理特定内容时所用的方法。哲学家用三段论法说话，诗人则用形象和图画说话，然而他们说的都是同一件事。政治经济学家被统计材料武装着，诉诸读者或听众的理智，证明社会中某一阶级的状况，由于某些原因，业已大为改善，或者大为恶化。诗人被生动而鲜明的现实描绘武装着，诉诸读者的想象，在真实的图画里面显示社会中某一阶级的状况，由于某些原因，业已大为改善，或者大为恶化。一个是证明，另一个是显示，可是他们都是说服。所不同的只是一个用逻辑结论，另一个用图画而已。”<sup>②</sup>别林斯基的这段话，也是在说文学与哲学、政治经济学的区别“根本不在内容”，而只是表现方法的不同：一个是证明，一个是显示；一个用逻辑结论，一个用图画。

上述论断是否成立呢？如果仅仅从理论上进行辨析，很难具有使所有人信服的说服力。最好的办法是从实际出发，以作品和作者的创作经验为依据，来回答“文学是什么”的问题。

2010年12月31日“人民网”上刊载了于当天凌晨3点左右去世的著名作家史铁生的《写作四谈》，对我们理解“文学是什么”很有启发。史铁生的文章是这样的：

#### 《写作四谈》

1. 我其实未必合适当作家，只不过命运把我弄到这一条路上来了。左右苍茫时，总也得有条路走，这路又不能再用腿去走，便用笔去找。而这样的找，后来发现利于此一铁生，利于世间一颗最为躁动的心走向宁静。

我的写作因此与文学关系疏浅，或者竟是无关也可能。我只是走得不明不白，不由得唠叨；走得孤单寂寞，四下里张望；走得怵目惊心，便向着不知所终的方向祈祷。我仅仅算是一个写作者吧，与任何“学”都不沾边儿。学，是挺讲究的东西，尤其需要公认。数学、哲学、美学，还有文学，都不是打打闹闹的事。写作不然，没那么多规矩，痴人说梦也可，捕风捉影也行，满腹狐疑终无所归都能算数。当然，文责自负。

2. 我想，何妨就把“文学”与“写作”分开，文学留给作家，写作单让给一些不守规矩的寻觅者。文学或有其更为高深广大的使命，值得仰望，写作则可平易些个，无辜而落生斯世者，尤其生来长去还是不大通透的一类，都可以不管不顾地走一走这条路。没别的意思，只是说写作可以跟文学不一样，不必拿种种成习去勉强它。

3. 写作者，未必能够塑造真实的他人，只可能塑造真实的自己。——前人也这么说过。你靠什么来塑造他人？你只可能像我一样，以史铁生之心度他人之腹，以自己心中的阴暗去追查张三的阴暗，以自己心中的光明去拓展张三的光明，你只能以自己的血肉和心智去塑造。那么，与其说这是塑造，倒不如说是受造，与其说是写作者塑造了张三，莫如说是写作者经由张三而有了新在。

4. 因此我向往着这样的写作——史铁生曾称之为“写作之夜”。当白昼的一切明智与迷障都消散了以后，黑夜要我用另一种眼睛看这世界。很可能是第五只眼睛，第三他不是外来者，第四他也没有特异功能，他是对生命意义不肯放松的累人



的眼睛。如果还有什么别的眼睛,尽可都排在他面前,总之这是最后的眼睛,是对白昼表示怀疑而对黑夜素有期盼的眼睛。这样的写作或这样的眼睛,不看重成品,看重的是受造之中的那缕游魂,看重那游魂之种种可能的去向,看重那徘徊所携带的消息。因为,在这样的消息里,才能看清一个人,一个犹豫、困惑的人,一个受造者;比如说我才有可能看看史铁生到底是什么,并由此对他的未来保持住兴趣和信心。

幸亏写作可以这样,否则他轮椅下的路早也就走完了。有很多人问过我:史铁生从20岁上就困在屋子里,他哪儿来的那么多可写的?借此机会我也算作出回答:白昼的清晰是有限的,黑夜确实辽阔无边。

(史铁生自选于《病隙碎笔2》一文,见《对话练习》)

史铁生的“四谈”,意味深长。不妨对之逐条分析,以增加我们对文学的体悟。

1. 史铁生说自己“仅仅算是一个写作者”,在人生旅途上,“走得不明不白,不由得唠叨;走得孤单寂寞,四下里张望;走得怵目惊心,便向着不知所终的方向祈祷”,“我的写作因此与文学关系疏浅,或者竟是无关也可能”。但谁也不能否认他是当代优秀作家,这与他20岁因病瘫痪从此无法用脚走向外面的世界无关。肢体的残疾并不代表心灵的残缺。于是,史铁生在感到“不明不白”时的“唠叨”、“孤单寂寞”时的“张望”、“怵目惊心”时的“祈祷”,就是他的作品表达的内容。这些“唠叨”、“张望”和“祈祷”引起了他人的共鸣,具有普遍性,因为身体的健全并不表明人生之路便走得顺风顺水,一路波澜不惊。史铁生在生命旅途中遭遇的“不明不白”、“孤单寂寞”、“怵目惊心”,所有人,无论残疾还是健全的人都有可能碰上。故而,他的作品得到众多读者的喜爱,具有令人震撼、引人深思的魅力。换个角度说,史铁生写的是自己的人生感受、体悟,而不是用形象和图画在“显示”现实生活状况。

史铁生为什么说自己的写作与“文学”关系“疏浅”呢?请注意他的解释:“学,是挺讲究的东西,尤其需要公认。数学、哲学、美学,还有文学,都不是打打闹闹的事。写作不然,没那么多规矩,痴人说梦也可,捕风捉影也行,满腹狐疑终无所归都能算数。”我将这段话理解为当别人赋予文学太多的公共色彩的时候,作家宁可认为文学是私人事件,与数学、哲学、美学等学科不同。这不仅让人想起“文学是一种社会意识形态”、“文学是革命机器上的齿轮和螺丝钉”之类的说法,看来作家对此是不接受的。从理论上来说,文学也确实不同于数学、哲学、美学,这些都属于自然科学或社会科学;文学是艺术。科学探究真理,其研究成果必须也应该得到公认;艺术讲究独创性,因而,“痴人说梦”、“捕风捉影”、“满腹狐疑终无所归”无所不能,只要“文责自负”。“文责自负”,就是强调作家应该有责任感,对自己负责,也是对社会负责。因为如果脱离了社会,个人是无所谓责任的。

2. 第二点可以说是对第一点的补充和强调。为什么不想将自己的写作与“文学”联系在一起呢?因为历来有人为文学定下了太多的成规,赋予文学太多太神圣的使命。而文学创作是一件个性、创造性极强的事情。如果硬要拿成规和“使命”去约束它,作者就宁愿自动与文学脱钩,称自己的创作为写作,为的是守住自己创作的自由和独立性。



3. 史铁生谈的第三点是作品与作者的关系,准确地说,是作品中的艺术形象与作者的关系。以往的文论教材、文学批评总习惯说是作者塑造了典型(或不够典型)的艺术形象;真实地反映了生活或反映了生活的真实,达到了艺术真实的高度,等等。史铁生显然不这样看。他认为作品中的人物,是作者用自己的心智和血肉创造出来的,是作者心灵的外化。史铁生创造了一个词:“受造”。如何理解这个新词呢?“与其说是写作者塑造了张三,莫如说是写作者经由张三而有了新在”,这位受人尊敬的作家是在说,作者凭借他的作品、他所创造的艺术形象,实现了自己的价值,丰富了自己生命的意义。从此一角度看,读者在作品中最应该读出的是作者的精神世界,而不是生活本身。

4. 史铁生又提出了一个概念:“第五只眼睛”——“当白昼的一切明智与迷障都消散之后”,在黑夜“对生命意义不肯放松的累人的眼睛”。必须理清一些关系,才能深刻理解作家所提出的这个概念。首先,白昼和黑夜不是毫不相干的,相反,它们互相延续,循环往复。而作者在此用它们,其实是一种隐喻。其次,对生命的意义的追寻,在“黑夜”里进行,也与白昼有着密切的关系。更准确地说,它是作者人生体验及其经历的生活的衍生物。于是,写作——作者追寻生命意义的生活活动,与生活便有了不可分割的联系。再次,作者说,这是一只“对白昼表示怀疑而对黑夜素有期盼的眼睛”,既表明白昼与黑夜与文学创作的关系,也表明它们在其中各自扮演的角色。这里的“白昼”,可以读作“现实生活”;“黑夜”,则是作者“精神生活”的代名词。对“白昼表示怀疑”,就不可能以真实地再现“白昼”作为创作目的;“对黑夜素有期盼”,就会将对生命意义的追寻作为终极追求。因而这样的写作“不看重成品,看重的是受造之中的那缕游魂,看重那游魂之种种可能的去向,看重那徘徊所携带的消息”。也就是说,不是为了写作而写作,写作是在精神劳动中的自我实现。作品中所显示的作者的精神世界的种种状态、种种可能的去向,作者灵魂徘徊所携带的消息,与现实生活有着千丝万缕的联系,因为作者的第五只眼睛“不是外来者”,“也没有特异功能”,它不是从旁观的角度,也不具备非常的功能,而只能是透过生活种种表层现象去追寻生命的意义的眼。但现实生活不是作家表现的内容,作家所写的是他用另一种眼睛所看到的世界。作家的目标是赋予生命以意义。生命意义的追寻是无止境的,因而,作者说:“白昼的清晰是有限的,黑夜确实辽阔无边。”

上述解读,不禁让人对“文学具有反映生活的功能”及别林斯基所说的艺术和科学“说的都是同一件事”产生怀疑。“反映”,本是认知领域的术语,指的是对事物的反照。文学活动的本质是创造,而非对客体的反映。科学旨在揭示客观世界的奥秘,文学艺术传达的则是作者个人对生命意义的追寻,他们说的确实不是一回事。且前者具有公共性、普遍性,后者则具有独创性、唯一性。史铁生的《写作四谈》着重强调的是文学主体性。

#### 注释:

①童庆炳:《文学理论教程》第四版,第50—51页,高等教育出版社2008版。

②伍蠡甫主编:《西方文论选》下卷,第390页,上海译文出版社1979版。



## 第二节 文学与生活

史铁生说写作是在“白昼的一切明智与迷障都消散了以后”，作者在黑夜里用“第五只眼睛”追寻“生命的意义”，强调的是文学创作的主体性，对文学与生活的关系未作详说。

文学与生活的关系究竟如何呢？

毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》有一六个“更”的说法，曾被当作认识文学与生活关系的指南。他说：“人类的社会生活虽是文学艺术的唯一源泉，虽是较之后者有不可比拟的生动丰富的内容，但是人民还是不满足于前者而要求后者。这是为什么呢？因为虽然两者都是美，但是文艺作品中反映出来的生活却是可以而且应该比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性。”这段话可分以下几个层次来解读。

一是人类的社会生活是文学艺术的唯一源泉；二是社会生活比文学艺术有不可比拟的生动丰富的内容；三是人不满足于现实生活而对文学艺术有需求，是因为文学艺术具有六个“更”。

先说文学艺术的源泉。社会生活是不是文学艺术的唯一源泉呢？无论从作者创作实践还是作品实际角度来看，社会生活都是文学艺术的源泉。即以史铁生为例，他的写作是在黑夜里用第五只眼睛看世界。“世界”是什么？不是渺无一人的时空，而是上演了各种人间悲喜剧的历史时空。他的“唠叨”、“四下里张望”和“祈祷”都是因此而发，或者说，是生活在当下（此当下是人类生活的历史时空的现在进行时）的生命个体对生命意义的思考、追寻和祈望。于是，他的写作与社会生活有着割裂不开的联系。

再看王安忆在复旦大学讲课的讲稿《心灵世界》如何谈小说创作与生活的关系。第一章开篇对全章内容的提示是：“小说是什么？小说不是现实，它是个人的心灵世界，这个世界有着另一种规律、原则、起源和归宿。但是筑造心灵世界的材料却是我们所赖以生存的现实世界。小说的价值是开拓一个人类的神界。”<sup>①</sup>此说与史铁生的观点颇为相契。王安忆用“材料和建筑”来比喻现实世界与小说的关系。认为现实生活为作家构筑心灵世界提供材料，但“这个材料世界是一堆杂乱无章的东西，在我们眼睛里不是有序的、逻辑的，而是凌乱孤立的，是由作家自己去组合的”。

两位作家都指出艺术世界不是社会生活的翻版，更不是社会生活本身；也都强调，创作主体在文学创作中的主导作用，但同样都没有否认现实生活在文艺创作中不可或缺的作用。没有“材料”，如何“筑造”？没有生活，作者“第五只眼睛”只能望向浩渺虚空，唠叨、祈祷都将成为无源之水、无本之木。准确地说，根本就不会产生！从这个角度看，说社会生活是文学创作的源泉是没有错的。请看古今中外为读者提供了丰富的精神享



受的那些优秀文学作品,无论抒情还是叙事,哪一件没有生活的影子? 远古神话“女娲补天”、“羿射九日”、“夸父逐日”、“精卫填海”,表现的是祖先遭受地震、干旱、洪水等自然灾害时不屈不挠、顽强抗争的意志和战胜自然灾害的勇气、信心和毅力。没有自然灾害的侵袭,便没有对之尚无法作出科学解释的远古人类对灾害的神性解说和对战胜灾害的美好憧憬。都说《诗经》、《楚辞》是我国现实主义文学和浪漫主义文学的源头。即以脍炙人口的《关雎》和家喻户晓的《离骚》为例,“窈窕淑女,君子好逑”之所以让千百年来的读者喜爱、传诵,难道不是因为诗人吟出的是社会生活中的普遍现象,表达了人类共同的美好情感? “虽九死其犹未悔兮,吾将上下而求索”之所以引起古往今来为理想而奋斗不已的仁人志士的强烈共鸣,难道不是因为屈原喊出了他们共同的心声? 而这种声音产生的根源正是理想实现的路途上荆棘丛生、阻力重重的社会生活。熟悉中国文学史的人都知道,无论是陶渊明低唱“采菊东篱下,悠然见南山”,还是王维慢吟“行到水穷处,坐看云起时”,都蕴含着他们对心为形所役的社会生活的厌烦和疏离。更别说,陈子昂的“念天地之悠悠,独怆然而泣下”、李白的“安能摧眉折腰事权贵,使我不得开心颜”和杜甫的“安得广厦千万间,大庇天下寒士俱欢颜”,他们的呼喊,哪一声、哪一句不是对生活发出的怒号或诉求? 长篇叙事性文学作品更是如此。曹雪芹花了十数年心血写成的《红楼梦》,书前自称“满纸荒唐言,一把辛酸泪。都言作者痴,谁解其中味”。且不说,他的“满纸荒唐言”,有自己生活的影子,也为读者展示了中国封建社会后期封建贵族大家庭的生活画卷;《红楼梦》中所浸润的“辛酸泪”哪一滴不与作者的生活感受密切相关? 弥漫于小说中的那种浓浓的宿命之“味”,不正是作者对生活的解读么? 再把镜头拉近了来看,近年来颇受观众喜爱的电视剧《蜗居》,不正是因为触及了社会上高房价,老百姓、尤其是刚刚踏入职场的青年人无房住、买房难的敏感神经,表现了底层百姓的生存困境么?

无数事实表明,生活是文学创作的源泉,即使那些写神魔题材、历史题材、或貌似现实题材但纯属作者虚构的作品也与生活有着千丝万缕割不断的联系。《西游记》中唐僧师徒各自的性格、他们在取经途上遇到的妖魔神怪,甚至最后不得不行贿才能取得真经、修成正果的情节,哪一桩没有现实生活的影子? 这些年清宫戏在荧屏频频出现,康熙皇帝的雄才大略、雍正皇帝惩治贪官,哪一部不寄托着作者对现实生活的感慨和期盼? 王安忆和苏童都是上个世纪 50 年代出生的作家,他们的作品可不都是写近 60 年的事情。如果说,王安忆写的《小鲍庄》多少带有其当下放知青的生活痕迹,那获得茅盾文学奖的《长恨歌》中的主人公王琦瑶则只能是作者对比自己早生几十年、生活经历完全不同的上海某一类女人生活体验的猜测和遐想了。然而,由于作者对生于斯、长于斯、生活于斯的上海生活气息的了解和体悟,她虚构的人物及其生活的故事,并不让人觉着虚幻而不真实。苏童写《妻妾成群》,并不因为他自己没有生活在那个家庭夫妻关系极其复杂的时代而捉襟见肘,漏洞百出。原因是,他写的是在复杂的家庭关系中不同人物的性格和命运。而对人物性格的揣摩和人生命运的思索,则是所有作家的必修课、基本功。功力的深浅,决定了他作品的优劣,故事只是展示人物性格的条件或曰平台而已。问题是,



无论是体悟生活气息,还是揣摩人物性格,都离不开对现实生活的感受和体验,从此一角度来说,生活是文学创作的源泉也是不错的。

再说社会生活有文学艺术作品不可比拟的丰富生动的内容。这一点,不难理解。一篇或一部文艺作品,无论多么丰富,多么深刻,都只能表现生活的某一方面,表达某一作者独特的生活感悟,它不会也不可能将生活的方方面面,巨细无遗地表现出来。生活包罗万象,文艺作品只能表现其中之一或与此一相联系的有关方面。有一则比喻:文艺作品是生活的一面“镜子”。说这个比喻不恰当,是因为“镜子”只能映照出事物的表面形状,而看不出事物内在的精、气、神,文艺作品则将精、气、神作为重点表现的对象。但这个比喻也有合理的一面,即镜子照见的只能是事物的某一角度、某一方面,而不可能是立体的、全方位的。任何一部文艺作品都不可能对林林总总的生活作立体的全方位的表现。从这个角度说,社会生活有文艺作品不可比拟的丰富生动的内容,是文艺创作取之不尽、用之不竭的源泉,是无可置疑的。

以上说的是文学源于生活,是从发生学角度谈文学与社会生活的关系。再说文学“高于生活”,从价值论的角度谈两者之间的关系。

首先应该看到,毛泽东在提出的“六个更”前有一个修饰语——“可以而且应该”。指出这一点非常重要。“可以”是说,文艺作品能够达到这样的价值高度;“应该”则是要求作家艺术家将这种的价值高度作为自己的追求目标。这就表明,并非所有的文艺作品都具有“六个更”的价值特征,只有优秀、杰出、伟大的文艺作品才具有这些特质。

其次,文学作品为什么可能会比普通实际生活“更高、更强烈、更有集中性、更典型、更理想,因此就更带普遍性”呢?这与上篇所说的作家创作不是刻板地、客观地模仿现实生活;而是用“第五只眼睛”透过尘世的喧嚣去追寻生活的真谛、生命的意义,是用现实材料构筑心灵世界、创造“人类的神界”有关。不必做太多的理论剖析,中外文论著作对此有充分的阐述。只想以作品为例,说明文学既源于生活又高于生活的现象确实存在及其产生的缘由。

阎连科有一篇小说叫《耙耧天歌》,颇具魔幻色彩。写的是上个世纪50年代初期,一对农村青年夫妇,生了三个女儿和一个儿子,都是痴呆。到医院求医,医生告知,因男方的遗传基因,孩子的病无法治愈。丈夫承受不了这样的打击,在回家的路上投河自尽。年轻的妻子含辛茹苦将几个孩子拉扯成人。孩子到了谈婚论嫁的年龄,母亲先后赔上了一头牛、几亩地和一年的全部收入将三个傻女儿嫁了出去。儿子成年后生理上的躁动,使母亲意识到为其娶妻是亟须解决又无法解决的问题。一天晚上,母亲梦见亡夫对她说,孩子们只要喝了亲人的血,吃了亲人的骨头,就能成为正常人。于是,她夜里扒开了亡夫的坟,取了他的骨殖,回家碾成粉,做成馍让孩子们吃,但没有见效。最后,这个母亲让傻儿子吃了给他做的玉米饼,吩咐他睡醒后到自己屋里去,无论发生什么事,都要将放在桌上的三个红布包分别送给三个姐姐。傻儿子吃了妈妈给他做的既干又咸的饼,醒来后到处找水喝,可所有的容器都是空的。他闯进母亲的屋里,发现桌上有一碗冒



着热气的液体,仰头喝光,原来那是他妈妈的血!喝下那碗血之后,他看见了放在桌上的红布包,想起了母亲的吩咐,于是撒开脚,将红布包送给了姐姐们。故事的结尾是恢复为正常人的兄弟们给母亲举行了一个这个村子有史以来最隆重的葬礼。不用分析都知道,这小说写的是最无私、最圣洁的母爱。这种爱惊天地、泣鬼神,让天下所有的儿女为之心颤。作者曾经在一篇创作谈中说,写这篇小说,源于一个朋友转述给他的一个真实的故事:炎热的夏季,一个年逾花甲的老汉带着自己三个成年的傻儿子拉着板车卖西瓜。日近正午,车上还剩几个瓜没卖掉。几个人口渴得受不了,老汉决定爷几个自己吃了这几个瓜解渴。当老汉借刀回来切瓜之时,几个傻儿子已经用拳头将瓜砸烂,吃光,瓜皮狼藉一片。听了这样一个让人欷歔不已的故事,阎连科心情久久不能平静,于是就有了《耙耧天歌》的创作。将小说和现实生活中的真故事相比较,不难发现,作者对母爱的感悟、歌颂和礼赞正是小说高于生活本身的根源。世上的母爱的表现有千万种,无私、圣洁、倾其所有是其共同的特征。阎连科在小说的结尾将这种伟大的爱的表现推向了极致,虽说具有魔幻色彩,却具有普遍意义。

再以《活着》为例。不用概述小说的情节,只需用余华自己的话就可以说明问题。在《我能否相信自己》一书中他写道:

随着时间的推移,我内心的愤怒渐渐平息,我开始意识到一个真正的作家所寻找的是真理,是一种排斥判断的真理。作家的使命不是发泄,不是控诉或者揭露,他应该向人们展示高尚。这里所说的高尚不是那种单纯的美好,而是对一切事物理解之后的超然。对善和恶一视同仁,用同情的眼光看待世界。

正是在这样的心态下,我听到了一首美国民歌《老黑奴》,歌中那位老黑奴经历了一生的苦难,家人都先他而去,而他依然友好地对待这个世界,没有一句抱怨的话。这首歌深深地打动了我,我决定写一篇这样的小说,就是这篇《活着》,写人对苦难的承受能力,对世界乐观的态度。写作过程让我明白,人是为活着本身而活着,而不是为活着之外的任何事物所活着。我感到自己写下了高尚的作品。<sup>②</sup>

像《活着》的主人公福贵那样,一生承受那么多的苦难,眼睁睁地看着身边的亲人、包括晚辈一个个先他而去的人,现实生活中并不多见。但文学形象的创造并非对命运概率的抽取。余华写得很明白,他写《活着》,就是“写人对苦难的承受能力”,表达自己对“人是为活着本身而活着”的人生意义的领悟。假如读者已经感受到人对苦难有非凡的承受力,认同作者对人生意义的认识,《活着》就有了比现实生活“更高,更强烈,更有集中性,更典型,更理想,因此就更带普遍性”的特质。

人们为什么不满足于更为生动丰富的现实生活而需要文学艺术呢?这就得从价值论的角度来谈了。换言之,这是文学的意义所在。人为什么在维持及延续生命、保持种族繁衍的吃喝拉撒睡等生命活动以及为了提高这些物质生活条件而作的种种努力之外,还有创作和欣赏文艺作品的需要?一句话,为了满足人的审美精神生活的需要。具体说,是为了自我实现和自我认识、自我认同的需要。

自我实现主要是从创作者角度而言的。作家艺术家在作品中将自己对人生的认识、感悟,用生动可感的形象表现出来,使其个人的精神活动成果变成公共的精神财产,是一种自我实现。如曹丕《典论·论文》所说,“寄身于翰墨,见意于篇籍”,便可使声名“自传于后”。更为重要而不大为人注意的是:文学艺术的创作过程,也是作家艺术家精神成长、壮大、丰富的过程。对史铁生《写作四谈》中所说的“写作者,未必能够塑造真实的他人,只可能塑造真实的自己。……与其说这是塑造,倒不如说是受造,与其说是写作者塑造了张三,莫如说是写作者经由张三而有了新在”;余华《我能否相信自己》中所说的“写作过程让我明白,人是为活着本身而活着,而不是为活着之外的任何事物所活着”,都可以作如是观。

自我认识和自我认同主要是指读者的精神需求。文艺作品除了以往常说的认识功能、教育作用以外,最基本的也是最重要的应该是它的审美功能。何谓“审美”?主体与客体之间超功利超世俗关系的确立。毋庸置疑,文学艺术有认识功能和教育作用,可那不是它独有的看家本领。自然科学、社会科学著作在传授知识方面,思想、道德、伦理著作在提升道德情操方面的专业性、系统性方面都是文学艺术无法比拟的。然而,人们还是需要文艺作品,而文艺作品也确实常常具有“入人也深,化人也速”的功效。原因何在呢?就是因为文艺作品往往能让人在其中得到自我认识和自我认同,从而获得情感上的愉悦和精神上的享受。当你被俗务缠身、无计摆脱的时候,吟哦苏轼“长恨此身非我有,何时忘却营营”;当一群蚁族纠结于低收入和高房价之间的差距而无法为自己在高楼林立、广厦万间中觅得安身之所的时候,观看电视剧《蜗居》;当你被生活压力弄得身心疲惫的时候,欣赏幽默诙谐的《米老鼠与唐老鸭》;当你为现代人贪得无厌地掠夺地球资源、破坏生态平衡忧心忡忡的时候,观看寓意深远的《阿凡达》;当你年过花甲、回首往事已成了家常便饭的时候,观看曾经热播或正在热播的电视剧《激情燃烧的岁月》、《钢铁时代》;当你被充斥于荧屏的相亲、交友、约会节目中种种关于收入、身份、喜好的介绍和“宁愿坐在宝马车中哭,也不愿坐在自行车后面笑”的宣言弄得莫名所以的时候,看表现清纯、无私的爱情的电影《山楂树之恋》……你的感受是什么呢?一定会使自己的苦恼、不平、疲惫、焦虑,在对这些文学艺术作品的欣赏中得到宣泄;使对过去的美好回忆变得更加鲜活;原先对生活的感受因在文艺作品中找到了知音而变得更加强烈、深沉,从而使自己的精神、情感经受了一次洗礼,朝着更高层次更加自由的目标前进。这便是文艺作品的独有的审美功能,是文艺与生活的价值关系的体现。

#### 注释:

①王安忆:《心灵世界——王安忆小说讲稿》,第1页,复旦大学出版社1997版。

②余华:《我能否相信自己》,第145~146页,人民日报出版社1998版。



### 第三节 文学与语言

“文学是语言的艺术”，这句话有两层很重要的含义：其一，文学是艺术，而非科学；其二，文学的构筑材料是语言，而非线条、色彩或节奏、音韵、石料、铜材等。第一层含义将文学与哲学、心理学、社会学等学科区别开来，第二层含义将文学与绘画、音乐、雕塑等其他艺术门类区别开来。

说文学是语言的艺术，很长时间以来，人们都侧重于将语言理解为文学的工具或表情达意的载体。于是，语言运用的手段和技巧、文学语言的特点就成了研究文学语言的主要内容。这是从修辞学层面进行的研究，尽管传统，依然必要。我们常常将优秀的文学家称为“语言艺术大师”，正是因为他们运用语言的技巧非凡、手段高明。人们日常生活的习惯用语，在文学家手下，便像被赋予了魂灵，变得有血有肉，有了精、气、神，将读者引入一个酷似现实生活又不同于现实生活的艺术世界。文学语言在艺术造型、传情达意、引发联想方面的特殊功效，是其他艺术媒介无法比拟的。

先说文学语言的造型功能。毋庸置疑，文学作品创造的艺术形象不像绘画、雕塑等造型艺术那样，示人以可观可感的实体；也不像音乐和舞蹈那样，让人可见可闻。文学创作的媒介是语言，需要读者在接受语言符号的同时，将其转换成艺术形象。这对于无法辨认语言符号（比如不识字或不能掌握作品所使用的语言）的人来说，固然存在接受障碍，但这并不表明文学语言在造型功能上比其他艺术媒介逊色。相反，由于其造型功能的间接性，甚至增强了它的表现力。如若不信，请看实例：

《红楼梦》第三回《托内兄如海荐西宾 接外孙贾母惜孤女》写黛玉初入荣国府，拜见贾母、邢夫人、王夫人和李纨，后又与迎春、探春、惜春相见，由于彼此不熟，更由于大家族的礼数，人数虽多，场面颇大，可除了贾母的安排和问话、黛玉回答外，别人除了行礼如仪，都是低声屏息的。王熙凤出场却是：

一语未完，只听后院中有笑语声，说：“我来迟了，没得迎接远客！”黛玉思忖道：“这些人个个皆敛声屏气如此，这来者是谁，这样放诞无礼？”心下想时，只见一群媳妇丫鬟拥着一个丽人，从后房进来。这个人打扮与姑娘们不同，彩绣辉煌，恍若神妃仙子，头上戴着金丝八宝攒珠髻，绾着朝阳五凤挂珠钗，项上戴着赤金螭璎珞圈，身上穿着缕金百蝶穿花大红云缎窄裉袄，外罩五彩刻丝石青银鼠褂，下着翡翠撒花洋绉裙。一双丹凤三角眼，两弯柳叶吊梢眉，身量苗条，体格风骚：粉面含春威不露，丹唇未启笑先闻。

上面这段文字，如果用线条色彩表现，王熙凤的长相、身材、穿着、打扮、发型、配饰都不难表现。但在众人都敛声屏息时敢于“放诞无礼”和“粉面含春威不露，丹唇未启笑先闻”的做派该如何表现呢？她人未到、声先闻，一句“我来迟了，没得迎接远客”，看似道