

# 《文学理论基础》

## 参考资料

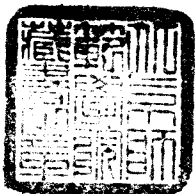


《文学理论基础》编写组编

上海文艺出版社

# 《文学理论基础》 参考资料

《文学理论基础》编写组编



首都师范大学图书馆



21109874

上海文艺出版社

**1109874**

责任编辑：高国平

封面设计：于文盛

《文学理论基础》参考资料

《文学理论基础》编写组编

上海文艺出版社出版

(上海绍兴路74号)

新华书店上海发行所发行 上海翔文印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 16.75 插页2 字数 321,000

1985年5月第1版 1985年5月第1次印刷

印数：1—75,000册

书号：10078·3600 定价：2.35元

## 编辑例言

一、本书是为了方便讲授和自学高校文科教材《文学理论基础》而编辑的，依教材的教学要求和章节顺序编排内容，将列入教育部高校文科教材。对自学教材来说，参考本书符合循序渐进的要求，能加深对基本理论的理解，对了解理论的发展也有引导的作用；对讲授教材来说，本书是一本简便而又实用的参考资料。

二、本书的内容有：1. 马克思主义经典著作中的有关论述、党和国家领导人的有关言论辑录；2. 我国现当代、古代和外国作家、理论家有关言论辑录；3. 近年来重要文学理论问题讨论情况综述、评介或论文节选；4. 参考篇目。上述各部分内容按发表时间先后排列，书中的分类标题，基本上是沿用教材中的章节标题，各条言论不另立小标题。

三、本书在材料取舍上是围绕教材的理论体系和需要而选择的，并力求删繁就简、突出重点。凡教材中已经引述了的言论，本书基本上不再选入。内容大致相同或相近的言论，本书只选择其中一、二条有代表性的。教材中的重点章节以及理论上的难点，亦即本书的重点部分，选入的材料较多、较详。在有分歧的重要理论问题上，有意选择了少部分观点不同的有代表性

的言论，以便读者了解分歧之所在和理论的发展。我们就是本着上述原则来取舍材料、节选论文的，如有不当之处，由本书编者负责。

四、参加本书编选工作的有：王弋丁、向彤、刘一沾、任范松、孙钦华、朱慧珍、杨祖芳、杨振铎、张佩玉、梁一儒、阎凤仪、温小钰、陶柏生、彭会资、戴恩允等同志，最后由陶柏生负责全书的编审工作。

《文学理论基础》编写组

一九八四年元月于上海

# 目 录

<b>第一章 文学的特征</b> .....	1
一 文学形象.....	1
二 文学典型(意境).....	10
附：一 建国以来艺术本质问题研究概观(节选).....	32
二 典型问题论争三十年(节选).....	38
三 论典型化(节选).....	51
参考篇目	
<b>第二章 文学和生活</b> .....	69
一 文学艺术的起源.....	69
二 生活真实和艺术真实.....	84
附：文艺的真实性问题讨论情况综述(节选).....	101
参考篇目	
<b>第三章 文学的性质和作用</b> .....	109
一 文学的上层建筑性质.....	109
二 文学和政治的关系.....	116
三 文学的阶级性.....	120
四 文学的人性.....	124
五 文学的人民性.....	134

附：一	略论文艺的人民性(节选)·····	138
二	有没有抽象的人性?·····	141
三	当前文艺创作中的人性人道主义问题(节选)·····	143
四	文艺创作中要更好反映社会主义人道主义·····	152
	参考篇目	

#### **第四章 文学作品的内容和形式····· 157**

一	内容和形式的关系·····	157
二	文学作品的题材、主题、情节·····	170
三	文学作品的语言·····	187

附：	论情节的典型化(节选)·····	196
----	------------------	-----

参考篇目

#### **第五章 文学作品的体裁····· 205**

一	诗歌·····	205
二	小说·····	209
三	戏剧·····	215
四	散文·····	220
五	电影文学·····	228

参考篇目

#### **第六章 文学的创作过程····· 234**

一	生活积累·····	234
二	灵感·····	240
三	形象思维·····	248

附：	一 灵感概念的历史演变及其他(节选)·····	262
----	-------------------------	-----

二	论艺术文学的特征(节选)·····	269
---	-------------------	-----

三	左右脑的功能与创造力·····	274
---	-----------------	-----

参考篇目

<b>第七章 文学的创作方法</b> .....	282
一 现实主义.....	282
二 浪漫主义.....	292
三 世界观和创作方法的关系.....	301
附：一 毛泽东同志关于创作方法重要题词的材料补正.....	312
二 关于“两结合”问题的讨论概述.....	313
三 苏联文艺界讨论社会主义现实主义问题(节选).....	319
四 苏联大百科全书现实主义条(节选).....	323
五 苏联大百科全书浪漫主义条(节选).....	330
参考篇目	
<b>第八章 文学的风格和流派</b> .....	337
一 文学的风格.....	337
二 文学的流派.....	353
附：一 文学研究会宣言.....	358
二 创造日宣言.....	359
三 关于识别文学流派的几个问题(节选).....	360
参考篇目	
<b>第九章 文学的民族特点</b> .....	373
一 文学民族特点的意义.....	373
二 构成文学民族特点的内容和形式要素.....	380
三 文学民族特点的形成和发展.....	394
附：一九八一年关于少数民族文学民族特点的讨论综述.....	405
参考篇目	
<b>第十章 文学遗产的继承与革新</b> .....	412
一 文学发展中的历史继承性.....	412
二 继承文学遗产的原则.....	421



参考篇目

**第十一章 文学欣赏**.....438

一 文学欣赏的性质.....438

二 文学欣赏的一般规律.....454

三 文学欣赏与文学创作、文学批评的关系.....467

参考篇目

**第十二章 文学批评**..... 473

一 文学批评的性质、意义、方法.....473

二 文学批评的标准.....488

附：一 谈谈马克思主义文艺批评的标准问题(节选).....501

二 真善美——文艺批评的标准(节选).....510

三 关于文艺批评的美学标准问题.....519

四 文学评论和研究的方法论问题.....522

参考篇目

# 第一章 文学的特征

## 一 文学形象

### (一)

……请允许我提一下优秀的德国画家许布纳尔<sup>①</sup>的一幅画，从宣传社会主义这个角度来看，这幅画所起的作用要比一百本小册子大得多。它画的是一群向厂主交亚麻布的西里西亚织工，画面异常有力地把冷酷的富有和绝望的穷困作了鲜明的对比。厂主胖得象一只猪，红铜色的脸上露出一副冷酷相，他轻蔑地把一个妇人的一块麻布抛在一边，那妇人眼看出售无望，便昏倒了，她旁边围着两个小孩，一个老头吃力地扶着她；管事的在检验另外一块麻布，这块布的主人正在焦灼地等候检验的结果；一个青年正在把自己的劳动换来的可怜的收入给失望的母亲看，在石头的长凳上坐着一个老头、一个姑娘和一个男孩，他们在等着轮到自己；两个男人，一个人背着一块没有验上的麻布，正从房子里出来，其中一个怒气冲冲地摇晃着拳头，另一个把手搁在

---

<sup>①</sup> 卡尔·许布纳尔(1814—1879)，德国民主主义派现实主义画家。

他的同伴的肩上，指着天，好象在说：别生气，自有老天爷来惩罚他。所有这些情景都出现在一间冷冷清清的、象是没有人住的外厅中，外厅的地面是石头铺的，只有厂主一个人是站在一块小毡垫上。在画面的远处，在柜台后面展现出来的是一个陈设极其讲究的账房，华丽的窗帘，明亮的镜子；几个办事员正在那里写什么，丝毫没有注意他们背后所发生的事情；老板的儿子，一个年轻的花花公子斜倚着柜台，手里拿着马鞭，嘴里叼着雪茄，冷眉冷眼地瞧着这些不幸的织工。这幅画在德国好几个城市里展览过，当然给不少人灌输了社会的思想。同时我们也非常满意地看到，我国优秀的历史画家卡尔·莱辛<sup>①</sup>已经站到社会主义方面来了。

恩格斯：《共产主义在德国的迅速进展》，《马克思恩格斯全集》第2卷第589—590页。

您的《济金根》完全是在正路上；主要人物是一定的阶级和倾向的代表，因而也是他们时代的一定思想的代表，他们的动机不是从琐碎的个人欲望中，而正是从他们所处的历史潮流中得来的。但是还应该改进的就是要更多地通过剧情本身的进程使这些动机生动地、积极地、也就是说自然而然地表现出来，而相反地，要使那些论证性的辩论（不过，我很高兴在这些辩论中又看到了您曾经在陪审法庭和民众大会上表现出来的老练的雄辩才能）逐渐成为不必要的东西。……与此相关的是人物的性格的描绘。您完全正确地反对了现在流行的恶劣的个性化，这种个性化总而言之是一种纯粹低贱的自作聪明，并且是垂死的模

---

<sup>①</sup> 卡尔·莱辛(1808—1880)，德国民主主义派画家。

仿文学的一个本质的标记。此外，我觉得一个人物的性格不仅表现在他做什么，而且表现在他怎样做；从这方面看来，我相信，如果把各个人物用更加对立的方式彼此区别得更加鲜明些，剧本的思想内容是不会受到损害的。……

……我认为，我们不应该为了观念的东西而忘掉现实主义的东西，为了席勒而忘掉莎士比亚……

恩格斯：《致斐·拉萨尔》，《马克思恩格斯选集》第4卷第343—345页。

## (二)

文学艺术区别于其它观念形态的根本特点是借助于形象来表达思想，没有形象，就没有艺术，而形象是只能从生活中吸取来的。我们的有些文艺工作的领导者和不少的作家，却往往不理解艺术的这个根本特点。他们离开艺术形象的真实性的去追求抽象的政治性，不去要求作品创造有典型性的、有生命、有性格的人物，而只要求作品中的人物作某种思想的简单的传声筒；其结果，人物不是在一定环境中自然地、合乎规律地行动着、发展着的活生生的人，而是听凭作者任意摆布的傀儡；思想不是渗透在作品的艺术组织当中，而只是一些硬加到作品中去的抽象的议论。作品中需要有人物好象只是为了借他们来解说各种具体的政策，而并不是通过具有高尚品质、思想、情感的人物的真实形象来感染和打动读者。

周扬：《为创造更多的优秀的文学艺术作品而奋斗》，《中国现代文学史参考资料》第3卷上，高等教育出版社1959年版，第78页。

艺术虽是一种认识,却不是一般的认识,而是形象的认识,也就是说,它有它的特性,就是形象性。然而艺术虽以形象为其特性,究竟还是一种认识,并且还要是对现实从现象到本质的认识,也就是要从感性到智性的认识。因此不能以为艺术是形象的认识,也就只能是感性的认识,而不能是智性的认识,只是感觉、直观的表现,而不是思想、意识的表现;也不能以为艺术要是智性的认识,是思想、意识的表现,就不能是形象的,就不能有形象性。

蔡仪:《现实主义艺术论》,作家出版社1958年版,第20-21页

成功的艺术形象总是直接性(实、显的方面)与间接性(虚、隐的方面)矛盾双方的一种特殊的和谐统一;其直接性总是超出自己,引导和指向一定的间接性;其间接性总是限制自己,附着和从属于一定的直接性。两者相互依存、相互制约,使人们的抒情的想象趋向于一定的理解,获得自由而又必然的联系与和谐,从而发生审美愉快。

艺术形象光有直接性是不够的。那样,想象活动不起来,与生活形象就很少区别。巴比仲派画家罗梭在野外写生,一个过路人问他:“你在干什么?”罗梭答道:“你不是看见我在画那棵大橡树吗?”那个人仍然很奇怪,说:“那棵橡树不是已经长在那里了吗?你画它干什么呢?”真的,如果画画只是纯粹的摹仿,艺术只是简单的复现,那个过路人便问得非常合道理。因为光有直接的形象,的确不能就算是艺术。不独生活本有形象,无劳艺术去再制;而且科学也利用形象,例如,就有给小学生认识橡树的植物画图。而艺术家画幅上的橡树所以毕竟不同于小学校课室里

的植物挂图，在医学上也许非常有用的逼真的蜡人在美学上所以远不及某些断头缺臂的雕像，正在于一个是生活的实（一般直接性），一个是艺术的实（特殊的直接性）；前者一般只诉诸冷静的实用或认识，后者却能诉诸情感的观照与想象；前者只告诉你这是什么东西，那有什么用处，对象一般的意义方面占了主导；后者却经过想象，对象的结构方面把你引向更为广阔自由的领悟和欣赏。形象的直接性在这里主要只是作为一种特殊的感性材料、手段，它必须超出自身本来的意义，与广阔深远的情感、思想、内容联系起来，才能成为艺术特有的直接性。在这里，画幅上的橡树才不只是橡树，而是作者的情趣、生活的风神。“当年鏖战急，弹洞前村壁。装点此关山，今朝更好看”；“雄关漫道真如铁，而今迈步从头越。从头越，苍山如海，残阳如血”，小不足道的断壁残垣，高所难攀的山关险道，就其现实的直接形象（一般的实）来说，并没多大意义，但是，在牢笼万物、气包洪荒的诗人那里，却能随意驱使，取舍自如，化常见为非凡，寓间接于直接，或以色调的疏快优美，或以意境的悲壮伟丽，使形象远远超出其本来的直接性自身（一般的实），成为伟大革命的一代诗史。观乎此，则艺术形象的生命所在，主要不在直接性本身是些什么，而在直接性中表现了什么，也就可以明了了。（所以说“主要”，是因为题材作为一般直接性，仍有其相对的重要意义，特别是在某些再现艺术——如小说、电影、风俗画等部门中。）

李泽厚：《虚实隐显之间》，《美学论集》第351—353页。

### （三）

诗指示出自然界的各种秘密，企图用形象(durchs Bild)来

解决它们；哲学指示出理性的各种秘密，企图用文字来解决它们。

歌德：《慧语集》，《外国理论家作家论形象思维》第 35 页。

任何一个史诗式的主人公，他不仅能够真正地立起来、自如地行动，而且他还同时是我们发自灵魂深处的感情的一个人格化的人物。这样的人物就好比是我们的愿望的产物、是我们希望的体现。他们身上的生动丰富的色彩就表现出了作家所再现的实在人物的真实性，并且他还高于实在的人物。没有这一切就既谈不上什么艺术，也谈不上什么文学。

巴尔扎克：《〈古物陈列室〉〈钢巴拉〉初版序言》，《古典文艺理论译丛》第 10 册。

人们常说艺术的目的在教训。这样就有两方面的看法：从一方面看，艺术的特征在于情绪的激动以及这种激动——纵使是恐惧、哀怜、苦痛和震惊等的激动——所产生的满足，这就是在于情绪和情欲的满足，也就是说，在于对艺术品及其表现和效果所引起的快慰和欣赏；但是从另一方面看，这种目的据说却只有在教训，在“有教训意义的寓言”，在艺术作品对人所发生的效益里，才能找到它的更高的标准。在这方面，贺拉斯的“诗人既求教益又求娱乐”一句言简意赅的箴言到后来经过无穷的推演和冲淡，以至变成一种最俗滥最肤浅的艺术论。关于这种教训说，我们要问：这教训应该是直接地还是间接地，明说地还是暗寓地含在艺术作品里呢？如果所谈的一般是一个普遍的而不是偶然的，那么，由于艺术在本质上是心灵性的，这个终极的目的也就必须是心灵性的，那就是说，不能是偶然的，而是自在

自为的。如果教训的目的是这样的，艺术作品就应该把一种自在自为的本质上是心灵性的内容摆在意识面前，使它认识。从这个观点看，应该说，艺术愈高，它就愈须采用这样的内容，而且只有从这内容的本质上才可以找到判断艺术表现是否妥当的标准。实际上艺术是各民族的最早的教师。

但是如果把教训的目的看成这样：所表现的内容的普遍性是作为抽象的议论、干燥的感想、普泛的教条直接明说出来的，而不是只是间接地暗寓于具体的艺术形象之中的，那么，由于这种割裂，艺术作品之所以成为艺术作品的感性形象就要变成一种附赘悬瘤，明明白白摆在那里当作单纯的外壳和外形。这样，艺术作品的本质就遭到歪曲了。因为艺术作品所提供观照的内容，不应该只以它的普遍性出现，这普遍性须经过明晰的个性化，化成个别的感性的东西。如果艺术作品不是遵照这个原则，而只是按照抽象教训的目的突出地揭出内容的普遍性，那么，艺术的想象的和感性的方面就变成一种外在的多余的装饰，而艺术作品也就被割裂开来，形式与内容就不相融合了。这样，感性的个别事物和心灵性的普遍性相就变成彼此相外（不相谋）了。

黑格尔：《美学》第1卷第62—63页。

感性观照的形式是艺术的特征，因为艺术是用感性形象化的方式把真实呈现于意识，而这感性形象化在它的这种显现本身里就有一种较高深的意义，同时却不是超越这感性体现使概念本身以其普遍性相成为可知觉的，因为正是这概念与个别现象的统一才是美的本质和通过艺术所进行的美的创造的本质。在艺术中这种统一的实现固然不仅靠感性的外在事物，而且



也靠观念的因素，特别是在诗里；不过就连在诗这门最富于心灵性的艺术里也还须有意义及其个别形象的统一——尽管这种统一是呈现于起观念作用的那种意识的——而每个内容也还是先以直接方式去掌握而后呈现于观念的。在一般情形之下，还必须说，艺术既以真实，即心灵，为其特有的对象，它就不能通过个别的自然事物本身，如日、月、地、星之类，来产生对这对象的观照。这些事物当然是感性的存在，但也只是孤立的感性的存在，单靠它们本身还不能产生对心灵性事物的观照。

黑格尔：《美学》第1卷第129—130页。

……在这种情况下，它们的差别是非常明显的：科学是对于真理的思辨的、辩证法的发展，是一种直截了当地、不依靠任何手段地表达出来的思想。反之，艺术，从而也就是诗，则是对于真理的直接<sub>的</sub>发挥，在它里面，思想是通过形象说出来的，起主要作用的是想象。科学通过理性的分解活动，从活生生的现象中把普遍观念抽引出来。艺术通过想象的创造活动，用活生生的形象把普遍观念显示出来。科学对于不明奥秘的人说来，是僵死的，艺术却有时对最粗野不文的人也会发生影响。科学要求一个人毕生埋头钻研，全神贯注地进行研究；艺术或多或少差不多是容易被每一个人所领会的。科学通过思想直截了当地对理智发生作用；艺术则是直接地对一个人的感情发生作用。

别林斯基：《俄国文学史试论》，《外国理论家作家论形象思维》第74—75页。

在真正的艺术作品里，一切形象都是新鲜的，具有独创性的，其中没有哪一个形象重复着另一个形象，每一个形象都凭它