

WENXUE CHENSILU

文学沉思录

王元化



文学沉思录

王元化

上海文艺出版社

责任编辑：高国平

封面设计：陶雪华

文学沉思录

王元化

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 上海新华印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 8 插页 软精 6 平装 4 字数 172,000

1983年5月第1版 1983年11月第2次印刷

印数：软精 3,001—4,000册 平装 15,001—19,000册

书号：10078·3420 定价：软精 1.30元 平装 0.85元



一九八二年作者摄于上海

目 次

文艺理论体系问题·····	1
和新形式探索者对话·····	9
论知性的分析方法·····	20
形象思维杂记集录·····	29
关于文艺理论的若干问题·····	38
关于鲁迅研究的若干设想·····	51
对文学与真实的思考·····	66
将人提高一解·····	83
人性札记·····	92
模仿·作风·风格·····	103
——《文学风格论》译本跋	
读黑格尔《美学》第一卷札记·····	109
记熊十力先生·····	155
——《佛家名相通释》跋	
记韦卓民先生·····	161
——《关于黑格尔〈小逻辑〉一书的通信》跋	
《卜千秋墓壁画》试探·····	165
《日本研究〈文心雕龙〉论文集》序·····	170

龚自珍思想笔谈·····	180
韩非论稿·····	219
后 记·····	250

文艺理论体系问题*

理论家建立自己的理论体系,是一个长期而艰巨的工作。这很不简单,决不可能一蹴而就。今天上午有人发言,说要从文学史上,特别是从创作实践上去探讨,这当然是一个方面。除此以外,我觉得更要从美学上去探讨。有人在发言中提到编写文学概论要采取归纳法。这大概是指从大量材料的剖析中得出原则,而不是相反,从定义出发再去找材料来证明先入为主的原则,即过去所谓“以论带史”的办法。过去所宣扬的那种以论带史的办法当然是不对的。但史学家(其他理论家也一样)如果在研究过程中掌握了充分的材料,从材料的剖析和探讨中构成了系统的观念;然后在表述过程中,再以这观念为指导去处理材料;那就不能对它加以指摘。这种从材料中抽绎出原则,再以原则为指导去处理材料,就是理论系统的构成过程。我们把这一过程的前一阶段称为“研究方法”,后一阶段称为“说明方法”。说明方法必须以研究方法为前提,并

* 这是我于一九八二年四月一日在广州召开的全国高校文艺理论研究会第四次年会上的发言纪要,本文作为单篇发表时,在全文前有一小段引言,现抄录如下:“这次来开会没有准备发言,会议主持人临时给我出了一个题目,要我谈谈文艺理论的体系问题。我对这问题没有钻研过,只能简单地谈谈自己读文艺理论书时的一点体会,供同志参考。”——作者注。

建立在研究方法的基础上。马克思说：“说明的方法，在形式上当然要与研究的方法相区别。研究必须搜集丰富的材料，分析它的不同的发展形态，并探寻出这各种形态的内部联系。不先完成这种工作，便不能对于现实的运动有适当的说明。不过，这层一经做到，材料的生命一经观念地反映出来，看起来我们就好象是先验地处理一个结构了。”^①所以理论家是否占有充分材料，对材料的剖析是否全面，从材料中抽绎的原则是否正确是构成理论体系的先决条件。自然在以提炼出来的原则为指导去处理结构时也有一些问题值得注意，那就是一旦被处理的材料或新发现的材料和原则发生了矛盾，怎么办呢？这时就要对原则加以重新审定。假使原则并不是全面地概括了材料的内容，或有其他更严重的缺陷，那就要对原则进行修订或补充，甚至全部推翻，再从研究方面开始，这是建立理论体系应当注意的问题。我认为在编写文学概论时，对创作实践进行总结当然是很重要的，但是也要吸取理论上的已有的科研成果（特别是美学上所取得的成就）。我提倡在科研上要搞综合研究法。假如不搞综合研究法，我们的理论就很难有所突破。这是个长期而艰巨的任务。今天想搞出个现成方案恐怕不那么容易。但是，从教学的任务来说又必须要有。我们不能搞一次完成论，只有不断改进，不断提高，要有这样一个过程。

关于文学理论或美学的体系，我觉得有两位理论家的论著值得我们参考和借鉴。一个是黑格尔的美学，一个是刘勰的《文心雕龙》。这两部著作都可以称得上具有自己理论体系的著作，所以我在这里简单谈谈自己的体会。我不是说我们

^① 《资本论》。

的文学概论要抄袭这两个体系。照着葫芦去画瓢，硬搬过来的办法是要不得的。我不过是说我们可以把他们的体系进行总结，从中吸取经验教训。

先讲黑格尔美学体系。恩格斯曾说，黑格尔在体系上所花费的精力比他在其他方面进行的思考要多得多。但是他的体系有很大缺点，除了客观唯心主义所形成的头脚倒立的情况且不说外，就是刻板地甚至迂腐地要求整齐划一，常带有明显的人工强制性的痕迹。特别是他从一个概念向另一个概念过渡的时候，往往用了人工的强制手段，这就造成了黑格尔体系的晦涩难懂。黑格尔哲学其实并不难懂，难懂的只是他特有的名词术语，如果把它们搞清楚，就会发现他的表述是很清晰的，他的逻辑性是非常强的。我以为这和德国哲学自康德以来所倡导的批判精神有关。这里所说的批判，决不能理解作大批判式的批判，而是指对于概念进行清理，沙汰其中模糊不清的杂质，使之通体透明、清晰、准确，黑格尔哲学的晦涩难解是在那种用人工强制手段的转折上、过渡上，当实际情况无法过渡的时候，他还是挖空心思硬要把它们设法纳入他的体系轨道。过去，我们往往强调必须打破黑格尔的体系，但是我们也应看到，他的体系中也不乏可资借鉴和参考的东西。例如黑格尔哲学、美学所体现的范畴之间的内在联系。他很看不起一部书各个章节之间毫无关联，只是把一堆问题杂凑在一起。他认为有价值的著作应该是一个有机整体，部分和部分之间以及部分与整体之间都是有机地结合在一起的。这一点虽然从表面看不出来，但其中确实蕴含着内在的联系。我是搞大百科全书的，新出的英国《大不列颠百科全书》（十五版）有一知识纲要，即企图阐述知识的体系，它画了一个圆，认为

其中任何一个学科，任何一种知识彼此之间都有一种联系。现在有关知识分类和知识系统问题已成为一种专门学问。黑格尔很早就看到这一点。假如扫除了事物的彼此相外性，从表面看来一些偶然现象中找出事物的必然联系，那就是说，我们发现了其中的规律，至少这是规律的重要内容之一。

此外，黑格尔的哲学也好，美学也好，都体现了逻辑的完整性和首尾一贯性。我们搞文艺理论的人往往对逻辑不够注意。苏联在斯大林时代也曾经反对过形式逻辑，甚至认为形式逻辑就是形而上学。这是很错误的一种观点。形式逻辑还是很重要的一门学科。在斯大林活着的时候已经纠正了这一偏向，研究了形式逻辑，也研究了辩证逻辑，而且研究了形式逻辑和辩证逻辑的关系。一个人的思维假使没有逻辑性就容易产生混乱。马克思、恩格斯在和论敌论战时，他们在一次通信中说到他们自己是经过了严格的逻辑训练的，论争的对手要和他们在逻辑上较量未免自不量力。当然，黑格尔的逻辑发展过程只是理念的自我运动，这一点是不足为训的。我们要从黑格尔的颠倒的反映世界的形态中去剥取它的合理的内核。在黑格尔哲学、美学中，体现了一个由低级到高级、由萌芽状态向成熟状态发展的进程，形成了环环相扣的逻辑链锁，这是很重要的。假如没有逻辑发展的完整性和首尾一贯性，就构不成体系。即使有个体系，也是一个坏的体系。

黑格尔大约是最早提出历史与逻辑一致性的理论家。这一观点曾受到马克思和列宁的推重。所谓逻辑和历史的一致性，就是说人类的认识历程和逻辑的发展历程，彼此相符，都是由低级向高级、由萌芽状态向成熟状态不断向前推进。例如，以个人的进化来说，从最初的受精卵发展到胎儿，实际上

正是重复了整个动物的生命史，即由单细胞生物发展成为高级动物(人)的历史。因此，研究儿童心理学的人，往往可以从不同年龄的儿童的认识过程，(有人曾把这一过程分为特化阶段——泛化阶段——分化阶段——概括化阶段四个时期)来探讨早期人类的认识史。我们如果加强这方面的研究，不仅可以解决认识论(比如概念是如何形成的)问题，也可以解决美学(比如美感是如何形成的)问题。黑格尔不仅在《哲学史演讲录》中是按照逻辑和历史的一致性观点来构成全书的框架，就是在《逻辑学》和《美学》中也是按照这一观点来构成理论体系的。因此，在黑格尔哲学、美学体系中一方面体现了部分与部分之间以及部分与整体之间的内在联系，另方面也体现了由低级向高级，由萌芽状态向成熟状态合规律的发展过程。我认为，这两个特点很值得我们在编写文学概论时，作为参考和借鉴。

至于在我国古代文论中，我以为刘勰的《文心雕龙》的体系是特别值得重视的。《文心雕龙》是在体系上相当完整严密的一部著作，章学诚称它“勒为成书之初祖”即包括了这一点而言。我认为这部书在我国封建时期文学理论史中，不但前无古人，而且也后无来者。最近有人刻意贬低它，企图作惊听回视之论。翻案文章一旦走上意在求胜的道路，违反实事求是的科学精神，就没有什么价值了。试问：仅就系统的完整严密来说，在我国漫长的封建社会中有哪些文艺理论著作可与之比肩呢？甚至在整个中世纪的世界文学理论著作中可以成为它的对手的也寥寥无几。过去我的一位前辈曾发过这样的感叹：“慨此甘露，知饮者希。”幸而今天多数研究者是有眼力的，他们都对《文心雕龙》这部书作出了应有的公正评价。

我曾在拙著《文心雕龙创作论》后记中遗憾地承认，我在书中阐发刘勰的思想体系时，没有涉及佛家的因明学对他的影响，我认为佛家的重逻辑精神，特别是在理论的体系化或系统化方面，不能不对他起着潜移默化的作用。其实，这并不是我的创见，最早是由朱东润先生提出的，只是他未申论而已。但是有人曾在口头上向我提出质疑，他问：在刘勰时代因明学尚未输入中土，刘勰怎么会受到因明学的影响？殊不知因明是古印度的五明之一，产生于公元前六世纪。这位同志翻了翻汉译佛学书目，只知到了唐代我国才传译了《因明入正理论》。其实早在后魏就已经有了西域三藏吉迦夜与昙曜所译的《方便心论》及同一时代三藏毗目智仙共瞿昙流支所译的《回诤论》。这些书都是阐发古因明学的著作。此外还可以从当时译出的其他一些佛书中发现一些零碎的有关因明学的知识。刘勰不可能不读到这些著作。自然对这一问题倘要详论，还需要作过细的工作，目前我因忙于打杂无法去做，如果有人在这方面下功夫做出研究成果，那将是一个重要贡献。

不过，这里要说的是《文心雕龙》在方法论上是注意到体系的。《总术篇》曾经明言：“文场笔苑，有术有门。”又说：“执术驭篇，似善奕之穷术”；“弃术任心，如博塞之邀遇。”在这里刘勰以下棋和赌博对举。“借巧悦来”的“博塞之文”和“术有恒数”的“善奕之文”正是对于艺术规律的两种相反观点，前者取否定态度，后者取肯定态度。刘勰的长处就在他对于艺术规律的看法。他提出“心总要求，当机立断”，“因时顺机，动不失正”。是很有见地的，这说明他尊重规律的客观性，但同时又强调作家的主动性，要把从规律引申出来的艺术方法融会于心，加以灵活的运用，而不要使它成为拘挛创作活动的刻板

定程。

《文心雕龙》五十篇有相当严密的体系。全书分总论、文体论、创作论三大部分。第一篇《原道》为全书立论之本。刘勰以原道、征圣、宗经为骨干，创立了道——圣——文这样一个体系。这个体系也是不足为训的。有人认为刘勰是唯物主义者，也有人认为他是唯心主义者，我以为应当说他是客观唯心主义者。《神思篇》作为创作论的第一篇，阐明想象贯串在艺术构思的全过程中。全书的体系有一个特点颇值得注意，这就是纲和目的关系。刘勰采取了以纲统目、纲举目张的办法。我曾在上面提到的拙著中说，《神思篇》是《文心雕龙》创作论的总纲，统摄了创作论以下诸篇的各重要论点。前者埋伏了预示了后者，后者则进一步说明了发挥了前者。为了证明此说，我曾列表阐明《神思篇》与《物色篇》、《体性篇》、《比兴篇》、《情采篇》、《事类篇》、《养气篇》、《总术篇》等前后呼应的关系。上举诸篇都可找出直接的证据来互相印证。至于此外各篇则多是从《神思篇》所涉及的原则所引申出来的问题，也有间接的关联。这一说法曾得到几位《文心雕龙》研究者的首肯，如牟世金同志就是其中一位，他并且作了补充和进一步的阐发。但也有同志不赞成这种意见，认为《神思篇》并不能统摄《文心雕龙》创作论的全部内容，有不少篇都是《神思篇》根本未涉及的。这确是事实，但据此否定《神思篇》是创作论的总纲，则未免过于拘泥整齐划一的要求。有些论者严格地要求原则必须渗透到每一个具体论点之中，以为这样才能称得上是组织严密、系统完整之作。我认为这种看法过于呆板机械。事实上，恐怕很少有可以达到这样要求的理论。车尔尼雪夫斯基曾提出理论著作经常会出现的原则和原则运用之间

的差距。看来这大概是理论著作经常难免的。过去,《庄子内篇译释和批判》一书曾把庄子哲学思想的体系概括成为有待——无己——无待这样一个公式。这个公式是否概括得准确,这里且置而不论,我只是想说《庄子内篇译释和批判》一书中几乎把庄子内篇的每句话都和这一公式挂了钩,认为都体现了作为庄子哲学体系的有待——无己——无待原则。为了这样来论证自己所抽绎出来的公式的正确性,有时甚至不惜削足适履,以至牵强附会,违反实际。理论著作所要求的系统的完整性和严密性不应是这样的。刘勰所说的“心总要求,当机立断”,“因时顺机,动不失正”这种灵活地运用原则来说明体系以及把体系贯彻在具体论点中去,才是正确的方法。此外,《文心雕龙》一书把史论评糅合在一起的写法也是值得借鉴的。这问题我在拙著中申论较多,这里就不再赘述了。

附记:文中提到儿童的几个认识阶段,可作点说明:A.特化阶段——儿童只把桌子这一语词当作某一桌子的名称。他还不能把另外的桌子称为桌子。他的认识只是“这一个”就是“这一个”,而不能作出个别是一般的直接判断。B.泛化阶段——对于和桌子类似的东西发生泛化反应,如把床、凳等都叫桌子。这里最初萌生的共性是抽象的同,把个别的特殊的特征,完全排除了。C.分化阶段——对桌子和非桌子作出区别的反应。这里只是极初步地蕴涵着普遍性(同)、特殊性(异)、个体性(根据)。D.概括化阶段——大约在学龄期的儿童,才不再说“桌子就是桌子”,或举出其单项功用说桌子只是“吃饭用的”或“写字用的”等,而可以将桌子的功用加以概括化。

和新形式探索者对话

艺术要发展，要前进，就需要突破，需要创新。我要向那些蔑视机械的模式、冲击因袭的陈规、在创新道路上不畏险阻奋勇前进的相识或不相识的探索者致敬。为什么艺术家就不能象科学家一样，可以从事经过认真思考过的试验，哪怕这种试验仅仅属于新形式的探索？为什么不能象对待科学家一样也容许艺术家在试验上失败，而不受到非议和责难？我们不能再重复过去那种不分皂白把一切有关艺术形式的探讨一律斥为形式主义倾向的谬误了。在文学史上，随着每个重大历史时期的递邈，都经历了一场艺术形式的变革。尽管莎士比亚仍然象歌德所说的是一位无人可以企及的伟大作家，可是现在哪个剧作者还会使用莎士比亚那种繁褥的充满隐喻和双关语的枝叶披纷的语言呢？这样做只有显得迂腐可笑。反过来，如果我们由于时间距离久远已经不习惯莎士比亚在他那时代为当时所有剧作家所采用的那种语言表达方式，就断言他留给我们的凝聚着人类智慧精华的巨大遗产已经过时，于是掉首不顾，弃若敝屣，甚至以轻佻态度去任意加以贬抑，那也是愚不可及的。今天的小说作者也不会再采用巴尔扎克按部就班去描写宅邸、室内、陈设、人物、服饰、面貌那种近乎整

齐划一因而多少显得板滞的表现手法了，虽然巴尔扎克仍然是今天不少作者的学习榜样。这并不奇怪，因为十九世纪作家所惯用的表现手法已经不能完全适应表现我们今天生活的气息、节奏、氛围和复杂多变的内容了。现实生活要求充分而完美地去表现它本身的新形式。

我是坚持现实主义写真实原则的。在最近上海作协和《上海文学》编辑部召开的短篇小说座谈会上，有两位作家的发言不约而同地说出了和我完全一致的信念：“只有真的才是美的和善的。”我认为这一说法较之过去出现过的把真善美割裂和现在正流行的把真善美并列的观点是更合理更科学的。形式和表现手法毕竟不是文学的最根本问题。我同意另一位作家所发出的呼吁：面向严酷的生活，不要为了追求艺术上的声、光、色的美，而把文学注意力从我们还来不及思考和整理的重大生活问题引开去。我觉得这位作家用这些话来唤起文艺工作者肩负起时代使命的责任感，并不是对当前进行表现手法探索的非薄，而是必要的提醒，以便使这种探索得以健康的开展。我们不能把形式或表现手法在文学创作上的作用加以无节度的夸大，用它作为衡量作者是否敢于突破和创新的唯一尺度，或者评论作品优劣成败的决定因素。我们应该承认有不少杰出的作家，正如卢那察尔斯基所说的那样是“不穿制服的将军”。他们并不特别关心形式和表现手法问题，覃思竭虑地在这方面进行反复推敲，下功夫去精雕细琢。他们在构思的时候，往往把全部精力倾注在人物性格和生活意义的思考上，而在表现这些内容的时候却漫不经心，匆忙落笔，只求达意就行了。如果我们要从巴尔扎克作品中寻找形式或表现手法的缺陷，以至事件上的出入和情节上的漏洞，那是并不困难

的。至于陀思妥耶夫斯基作品中的某些段落，更是写得拖沓、累赘、繁冗。但是，能够说巴尔扎克和陀思妥耶夫斯基不是伟大的作家么？能够说他们的作品没有自己的风格和作为伟大作家标志的独创性么？他们和同时代作家比较起来，谈不到有什么特别新颖的表现手法，更说不上在艺术形式上作出重大的突破。他们从生活中探索真理，用自己的眼睛去看，用自己的感情去感受，用自己的思想去思考，这使他们的作品留下鲜明的创作个性。这类作品是榛櫟弗剪的深山大泽，而不是人工修饰的盆景。它们蕴含着内在美，我们可以用陆机所说的“石蕴玉而山辉，水怀珠而川媚”，去形容它们的内容意蕴所发生的作用。应该说它们也是敢于突破敢于创新的作品。尽管写出这类作品的作家没有穿上镶滚金边威风烜赫的元帅服，但任何人都会承认他们是文坛的宿将，征服人类心灵的大师。

我举出上面的例子并不是贬低当前在表现手法上追求创新的努力。对新事物泼冷水并不会使我比别人更少反感。我在艺术鉴赏力上也没有迟钝到对于形式美毫无感受的地步。凡不是为了随风趋时，不是为了竞新争奇，而是踏踏实实顺应时代和生活的要求在艺术形式或表现手法上进行新的尝试，我都为之欢欣鼓舞。纵使一时我还不理解，我将虚心学习使自己逐渐明白起来。纵使这种尝试本身暂告失败，我也会耐心等待，默祝它终有成功之日。在这方面我有过实际的经验和感受，这就是我从北京人民艺术剧院演出的《茶馆》中所领会到的艺术形式的创新意义。我要毫不犹豫地说，它在我国话剧史上写下了最美的篇章，确立了我国话剧表演具有民族风格的独创性。这种在艺术形式或表演手法上的探索和尝试及其取得的成就是不可等闲视之的。如何把古老传统的戏曲