

南開 文學 研究

1000

天津古籍出版社

南开文学研究

1988年

南开大学中文系《南开文学研究》编委会编

中 国

天 津 古 籍 出 版 社

0032982

Nankai Literary Research

1988

Edited by

The Editorial Board of Nankai Literary Research

Department of

Chinese Language and Literature

Nankai University

Tianjin Press of Classical Readings

Tianjin, China

1989

南开文学研究1988年

南开大学中文系《南开文学研究》编委会编

*

天津古籍出版社出版、发行

(天津市湖北路27号)

天津新华印刷一厂印刷

*

850×1168毫米32开 14.25印张 2插页 320千字

1990年4月第1版

1990年4月第1次印刷

印数1—1000

ISBN 7-80504-139-3

I·27 定价：14.65元

《南开文学研究》编辑委员会：

主编： 罗宗强 郝世峰

编委： 郝世峰 罗宗强

刘家鸣 李剑国

孙昌武 田本相

Members of the Editorial Board of
Nankai Literary Research:

Chief Editors:

Luo Zongqiang Hao Shifeng

Editors:

Hao Shifeng	Luo Zongqiang
Sun changwu	Liu Jiaming
Li Jianguo	Tian Benxiang

目 录

论文学作品的艺术本体·····	单正平(1)
人物品评与魏晋南北朝文学批评·····	李世跃(41)
论“阮旨遥深”·····	杨成孚(101)
北宋诗文革新时期的文学思想·····	张 毅(119)
《夷坚志》引用宋人小说考·····	李剑国(166)
明洪武至正统间的文学思想·····	阮国华(193)
明代的小说功能论·····	孟昭连(261)
明清之际白话小说叙事艺术的发展·····	陈 洪(286)
理性化的文学思潮——论才子佳人小说·····	吴存存(306)
金圣叹“格物”说辨·····	罗德荣(344)
道光前期的士风与文学思想·····	李瑞山(358)
曹禺剧作与莎士比亚悲剧的诗意·····	焦尚志(395)
论劳伦斯创作主题的发展·····	王立新(413)

CONTENTS

On the Artistic Noumenon of Literary Production	Shan Zheng Ping(1)
The Appraisal of Persons and Literary Criticism in Wei, Jin and Southern—Northern Dynasties.....	Li Shi Yue(41)
On "Yuan Ji's Far and Profound Implication".....	Yang Cheng Fu(101)
Prospecting for the Sources of Sung Fictions Referred to in "Yi Jian Zi"	Zhang Yi(119)
Literary Thought During the Reformation Period of poetry and Prose in the Northern Sung Dynasty.....	Li Jian Guo(166)
Literary Thought Between Hong Wu and Zhen Tong in the Ming Dynasty	Ruan Guo Hua(193)
Theories About the Function of Fiction in the Ming Dynasty.....	Meng Zhao Lian(261)

- The Growth of Narrative Art in Colloquial
Fictions Between Ming and Qing
..... Chen Hong(286)
- A Rationalized Current of Thought in Literature—On the Fiction, of the Talented
Student and Beautiful Maiden
.....Wu Cun Cun(306)
- A Defence of Jing Sheng Tan's Principle of
"Ge Wu"(Examining the Object)
.....Lo De Rong(344)
- Scholars' Morale and Literary Thought During
the Early Stage of Emperor Dao Guang's
Reign.....Li Rui Shan(358)
- The Poetic Flavour of Zao Yu' Plays and
Shakesperean Tragodies
.....Jiao Shang Zhi(395)
- The Evolution of the Theme in D.H.Lawrence's
Novels.....Wang Li xin(413)

论文学作品的艺术本体

单正平

一、文学本体和文学作品艺术本体

文学本体和文学作品艺术本体是两个极易混淆的概念，需要首先作出区别。

本体论原为哲学术语，后运用于美学、文艺学。所以有必要先从哲学本体论考察。

本体论，西文为ontology，意为关于存在、存在物的学说，17世纪德国哲学家沃尔弗(Chrisan Wolff, 1622—1655)首次将哲学分为本体论、宇宙论、心理学、自然神学、伦理学、经济学、政治学等部分。他把本体论看成是一种导致有关存在本质的必然真理的演绎法。后来康德反驳了这一观点，将客体分为经验可知的“现象”和不可知的“自在之物”(或“物自体”)，这个自在之物就是本体。这种观点构成了康德的本体论。黑格尔认为世界是绝对观念的体现，绝对观念就是本体。这是黑格尔的本体论。20世纪出现了一些新的本体论学说。胡塞尔的“先验的本体论”认为，本体是存在于实际思维或思维活动中的“观念”对象(埃多斯)，而不是任何现实存在的客观实体。海德格尔的“基本的本体论”认为，本体是人的存在(后来发展为个体的存在)本身，存在就是本体。哈特曼的“新的”(“批判的”)本体论说得更清楚：本体论既不

是观念意识，也不是物质存在，本体就是存在本身。“现有的存在的本质在于它存在”，“存在之所以能统一存在物就因为存在物是存在的”。这可以说是存在主义本体论最具特色的表述了。

马克思主义经典作家极少使用本体论这一术语。但马克思主义所说的物质第一的观点，实际上也是一种本体论：运动着的物质是世界的本体。

简单地说，哲学上的本体论，那是研究何者为世界本源的学说。美学作为哲学的一个分支，也有自己的本体论问题：美的本源何在？文学同样也提出自己的本体论问题：文学的本源是什么？这个问题，我们已经非常熟悉了。但目前人们所常常讲的文学本体，并不一定指文学的本质、来源是什么这一问题，而更多是指文学本身究竟有什么区别于他物的独特性质。这就造成了一定的混乱。无论我们把文学规定为社会生活的反映还是诗人心灵的表现，都只是说明了文学的本源而没有区别出文学的自身特征。因此，明确提出文学作品的艺术本体以与一般意义上的文学本体相区别，是很有必要的。

文学作品的艺术本体这一概念，是波兰美学家罗曼·英伽顿（Roman Ingarden, 1893—1970）在其著名著作《文学艺术作品》中提出来的。后来他又在另一部著作《艺术本体论研究：音乐、建筑、绘画、电影》中作了进一步的发挥。英伽顿认为，要把握作品的艺术本体，首先要澄清什么是文学作品。他用现象学的方法，试图把艺术作品与其所依赖的物质基础加以区别。他指出，绘画用的画布和颜料，雕塑用的石头和胶泥，文学作品用的纸张和油墨，都只是作品的基质而不是作品本身。因为，同一部文学作品，如歌德的《浮士德》或莎士

比亚的《哈姆雷特》，既可以写在羊皮纸上，也可以印在道林纸或白报纸上，而不影响其内容。可见作品的物质基础与作品是有区别的。

在此基础上，英迦顿进一步把文学作品所运用的材料与作品本身加以区别。首先，语言是文学作品必不可少的，但语言并不是文学之所以为文学的那种独特的东西；其次，文学作品所描写的事件、故事等材料，也仅仅只是材料，同样也不是文学所独有的东西。只有种种审美素质诸如崇高、优美、幽默、静穆等，才真正构成文学作品的艺术本体。

英迦顿认为，当作品未被读者阅读时，它只是一个潜在的、可能的存在；只有在它被阅读时，才成为现实的存在。正是在阅读过程中，艺术本体才显现出来，文学作品才成为审美对象。杜夫海纳后来发展了这种观点，他说，当博物馆的大门关上时，里面的画就只是画，而不再成为审美对象。因为审美对象离不开审美主体，没有主体，对象就只是对象，而不可能是审美的对象。

如果简单地归纳，英迦顿所说的艺术本体，是存在于作品中的种种审美特质；当审美特质在读者阅读中被整合地统一实现时，就成了审美对象。审美对象（即艺术本体）与作品的物质基础以及所运用的材料没有必然联系，但它却不能离开读者而存在。英迦顿用现象学哲学方法所分析的艺术本体，有许多地方显得牵强生硬，而且极其艰深晦涩，常常自相矛盾。但他明确指出，文学作品的艺术本体（那审美对象）是一种超越的、形上的精神存在，这一点则是很有见地的。

所谓文学作品的艺术本体，应当是作品能够对读者发生审美作用的某些特质。但这些特质不能简单等同于一般意义上的

审美范畴，如崇高、优美等。因为文学作品在读者阅读前毕竟已经存在，而它本身那些能够在阅读中转化为审美范畴之具体表现的东西在阅读前还不是审美范畴的具体表现。换句话说，文学作品要成为一个审美对象，必须先有一个完整的艺术本体为基础。这个艺术本体是作品构成材料（语言、主题、故事情节）和审美特质之间的一个中介。对材料来说，它起着一种沟通整合的作用，使语言、主题、故事情节等统一表现为一个新的东西；对审美特质来说，它又是某种独特的抽象和规定，使崇高、优美等审美特质有所凭依、有所附丽。因为我们不能说某个主题很崇高，某个故事很优美。审美的评价只能给予作品整体本身。我们在日常谈论文学作品时之所以分别对主题、故事、语言等作出单纯的审美评价，是因为我们采取了一种反审美的分析态度，所以持这种态度，则是因为我们忽略了在材料之上，或者比材料更深一层，还存在着一个艺术本体。

英伽顿意识到了文学作品艺术本体的特性，但他没有把艺术本体与审美特质明确区分开来，关键在于，他无法在西方哲学美学中发现真正能够体现艺术本体根本特征的一系列概念范畴，因此不得不用一般的审美范畴来代替。这就使他陷入了极为琐碎的分析而不能自拔。他曾认为，要弄清艺术本体问题，必须把用于审美评价的所有形容词列成表，逐一加以详尽的分析。这个令人望而生畏、实际上不可能做到的计划，虽经他一再呼吁，却终于无人响应。或者有人响应，但却不可避免地把艺术本体用分析的方法还原为语言、结构，走向了反面。结构主义理论就是如此。出现这种情况的根本原因，在于西方的逻辑分析为基本特征的思维方式在审美问题上总是陷于不可自拔的理性分析的矛盾中。从胡塞尔开始，现象学哲学及其美学一

直试图解决主观与客观、人与世界分离对立的二元矛盾。这种主观意愿是相当强烈而恳切的，但他们无法脱离西方哲学巨大的理性传统，总要用分析的方法去认识不可分析的事物。维特根斯坦曾不无悲哀地说，对不可说的事情就应当保持沉默。然而哲学的最根本使命就是要说明不可说或说不出的东西。作为另一种极端，生命哲学反对一切具体的分析，提倡感性、非理性。尼采说西方思想精神从古希腊开始就堕落了，这一巨大悲剧的罪魁祸首就是以理性分析见长的柏拉图和亚里士多德。但尼采除了反抗传统、张扬个性外，并没有给我们提供思考哲学问题的新见解。

艺术现象，介于理性和感性（非理性）之间，不能纯然用分析方法对待艺术作品。但如果没有一些基本的范畴、概念使非理性、超理性的东西规范化，我们就不可能谈论并处理艺术问题。西方美学几千年来只提出了极少的几个审美范畴。但纵观中国美学和文学批评史，不但审美范畴远比西方丰富，论诗有司空图的“二十四品”，论词有婉约、豪放、清空，论文有阳刚、阴柔，以及清新、俊逸、沉郁、顿挫，以及郊寒岛瘦等等；而且还提出了大量把握艺术本体的范畴，从曹丕论文艺开始，风骨论、气韵说，以及滋味、韵味、神韵、意象、意境……几乎很难统计清楚到底有多少种有关艺术本体的不同概念。这种特殊现象是西方美学绝对没有的。这些范畴给我们讨论文学作品的艺术本体问题提供了极为丰富的思想材料。

二、文学作品艺术本体的特征

在分析文学作品艺术本体的构成之前，用比较的方法揭示

其特征，是极为必要的。

文艺学中最基本的一个概念是形象，而形象性也被视为文学作品最基本的特征。作品的题材、主题等构成要素，实际上都要通过形象才能体现出来。初看起来，形象似乎就是文学作品的艺术本体^③。但若细究，则又不尽然。按照一般的理解，文学作品中的形象总是指具体可感的人物形象。但是，一部作品，并非所有笔墨都是属形象本身的，有相当多的作品中还有非形象的构成部分，比如对事件的叙述交待，作者的议论等等。这些东西并不能为形象所涵盖，但它们却是作品的有机构成部分，此其一。叙事性作品一般都有一个叙述者。第一人称的叙述者，成为作品中的一个人物形象甚或唯一的人物形象；但第三人称的叙述者是否就是作品中的一个人物，却很难说。叙述者在人物形象之外，而叙述本身又是作品内容不可或缺的一部分，此其二。从抒情作品看，问题就更明显。《登幽州台歌》没有直接描写形象，汉乐府民歌《上邪》也没有直接描写形象，但这类作品显然有一个基本的艺术本体。传统理论为了解决形象理论面对这类现象时的困难，又提出了一个抒情主人公形象的概念来弥补。但是，抒情主人公是作者创造的一个独立形象，还是作者本人，这个问题就不好回答。形象概念的适用性在这里遇到了无法克服的困难。此其三。还有一类作品，根本没有形象可言，比如议论性散文、小品文、随笔等等。这类作品有的只是传达一种情思，如王安石的《游褒禅山记》，有的只是发一种议论，如韩愈的《原道》、《进学解》，它们虽无形象或形象很弱，仍不失为好的作品。这些作品的艺术本体是什么？显然不是形象。此其四。

从以上分析可以看出，形象这个概念并不能有效地整合作

品各种要素，构成一个完整的统一体，它的理论涵盖面是很有限制的。形象不是我们所说的艺术本体。

艺术本体也与审美特质和风格不同。艺术本体是审美特质和风格的前提、基础，后者在此基础上通过读者参与而体现出来。

我们常说某首诗很有韵味，很有气势，很有意境，这里的韵味、气势、意境并不是一种审美物质和风格。因为韵味、气势、意境能否体现为审美特质，取决于读者的体验和反思的审美判断。说作品有气势、有意境，只是体验到了气势、意境的存在；至于它们是怎样的审美形态，还需要进一步的反思判断。比如，我们可以见到大量这类判断：意境优美、境界高远、气象雄浑、兴象玲珑、气势磅礴。没有意境，优美便无从产生，没有气象，雄浑更无从谈起。很明显，高远、雄浑、玲珑、磅礴等术语所表示的，既是审美特质，又是风格，而意境、境界、气象、兴象、气势等则不是审美特质和风格，而是作品的艺术本体。

当然，脱离艺术本体来谈论审美特质和风格，在审美鉴赏中也是存在的，比如常有这样的判断：这首诗很优美、这篇文章很幽默。出现这种评价大致有两种原因。一是，在评价时有意无意地省略了对艺术本体的判断。“这首诗很优美”，如果不省略，可能会这样来表述：“这首诗的意境或意象很优美”。二是，判断者并没有真正发现作品的艺术本体，只不过象19世纪附庸风雅、冒充内行的法国贵族小姐一样，到处套用那几个艺术欣赏的惯用语，因此，这种不着边际的虚假判断并不能说明审美特质和风格可以离开艺术本体而存在。

简单说来，艺术本体是文学作品的客观属性，而审美特质

和风格则是艺术本体和读者参与相互作用的结果，它们既是主观的、又是客观的。这一差异我们还可以从价值判断及其语言符号的特征来加以区别。

崇高、优美、豪放、婉约等等，作为审美特质和风格，它们表示一种审美价值，因此这些词语在这里都是名词。但是，这些名词实际上是由形容词派生和转化而来，而形容词作为语言符号，它表示的是人对对象的一种主观判断。它们本身是主观性的因而也是最具模糊性的词语。我们无法给诸如伟大、光荣、崇高、雄伟等词语下一个确切的定义。而且，即使不考虑这类名词先天就有的主观性，我们也可以再赋予它们新的主观色彩，即是说，我们还可以用程度副词来修饰、强化（或弱化）。崇高如单独存在，给人的印象可以说是客观的；但要加上副词变成“很崇高”，则其主观特征就显而易见了。

艺术本体则不然。意境、气象、韵味等等都是名词，我们从来不说“极意境”、“很气象”、“颇韵味”；而总是说很有韵味、极有气势、很有意境。这种判断里的“有”字，已经非常明确地表示出韵味、意境等，是作品所有的一种属性、一种客观存在。

以上比较分析可以说明，艺术本体的确是既不同于形象，又不同于审美特质和风格的某种东西，它既是作品各构成要素整合后的产物，又是作品审美特质和风格的基础。它是作品构成要素和审美特质、风格之间的一个中介。

三、文学作品艺术本体的实质

文学作品的艺术本体，其最终根源当然是社会生活。丹纳