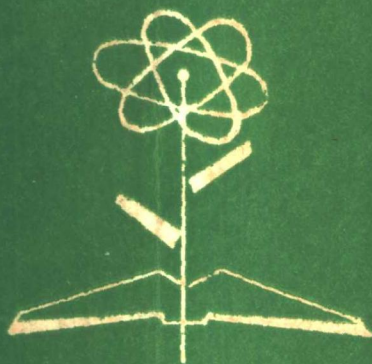


杭州师范学院

本科生毕业论文摘要选编

(八 三 届) //



教 务 处

一九八四年五月

前 言

根据四年制本科教学计划，我院每级本科生都要撰写毕业论文。为推动这项工作的顺利进行，提高毕业论文的质量，总结、交流经验，我们拟每年编印毕业生优秀毕业论文选集。这次编印的《杭州师范学院83届毕业生优秀毕业论文摘要汇编》是在各系有关教研室推荐的基础上，由系择优遴选，教务处汇总编印的。由于首次编印，缺乏经验，不当之处，恳请批评指正。

教 务 处

一九八四年四月

目 录

文 科 部 分

美学范围无所不包吗?	中文系 指导教师	林 晖 李昆山 (1)
我国古代山水诗和古典园林	中文系 指导教师	吴少红 虞频频 (4)
试论茅盾的文学的民族形式的理论和实践	中文系 指导教师	黄建民 李标晶 (8)
丰子恺的散文创作	中文系 指导教师	陈 星 李标晶 (12)
略论《水浒》的乌托邦思想	中文系 指导教师	白 羽 马成生 (16)
浅谈拟话本对人物形象的刻划	中文系 指导教师	叶旦捷 樊维纲 (19)
蒲松龄与农民	中文系 指导教师	江 赢 钟 雯 (23)
曹操诗歌的积极进取精神	中文系 指导教师	徐卫跃 罗仲鼎 (26)
无象太平还有象——试论苏轼的《山村五绝》及其它	中文系 指导教师	黄 征 章楚藩 (29)
关于动词后介词的归属	中文系 指导教师	宋晓明 张学成 (33)
试论人的主动性在历史发展规律中的地位 and 作用	政史系 指导教师	张映辉 金荣昌 (37)
浙西《民族日报》始末	政史系 指导教师	卞初阳 叶志麟 (39)
试论马克思、恩格斯对黑格尔对立统一思想继承和发展	政史系 指导教师	陆端平 冯贤昭 (43)
浅论历史教师的心理素质与启发式教学	政史系 指导教师	李慧琴 茅蔚然 (46)
略论卢梭在感性认识和理性认识学说上的贡献	政史系 指导教师	沈 暎 应大白 (49)
浅析英国圈地运动的历史作用	政史系 指导教师	马 莹 韩惟德 (53)
相对论与哲学时空观	政史系 指导教师	胡向明 冯贤昭 (55)

THE TRAGEDY OF A WRITER
——AN APPROACH TO THE LIFE STRUGGLE
OF MARTIN EDEN

(一个作家的悲剧——马丁·伊登奋斗史初探) 外语系 吴晓维 (59)
指导教师 邱顺林

HOW TO LEARN ENGLISH BY SELF-CULTURE

(如何自学英语) 外语系 王 勤 (65)
指导教师 薛志懋

THE EFFECT OF SCIENCE AND TECHNOLOGY
ON U.S ECONOMY

(美国的科技成果对经济发展的影响) 外语系 应宏霞 (71)
指导教师 蔡文宁

A PRIVATE VIEW ON THE LANGUAGE
EDUCATION AT THE PRIMARY-STAGE
OF CHILDREN

(语言早期教育之我见) 外语系 黄晓梅 (77)
指导教师 罗荣根

NEGATION IMPLICIT IN ENGLISH

(英语含蓄否定) 外语系 张长根 (82)
指导教师 罗祖根

理 科 部 分

关于余弦多项式的最小正根 数 学 系 曾 江 (86)
指导教师 卢志康

关于函数的定义——兼谈“新教材”函数定义的特点及教学 数 学 系 楼天立 (90)
指导教师 徐五光

有限ADEL群的子群个数估计及其延拓 数 学 系 邹定亮 (94)
指导教师 鲍家翔

二阶非齐次微分算子属于极限园型的判定 数 学 系 王泽蕙 (99)
指导教师 汪良辉

一个STROEKE猜想的 证 明 数 学 系 丁昌明 (106)
指导教师 汪良辉

药物效果的评定 数 学 系 张兴龙 (110)
指导教师 孙志刚

(4 , 7) ——Cage图点数的下界估计 数 学 系 毕 宁 (116)
指导教师 孙志刚

关于缺项调和级数的一些讨论 数 学 系 陈国强 (121)
指导教师 卢志康

具有正常数曲率的黎曼空间的性质 数 学 系 王荣清 (126)
指导教师 蔡开仁

光源相干性的三角函数描述 物 理 系 胡亦民 (129)
指导教师 林武荣

对称性与简并 物 理 系 翁学鸣 (137)
指导教师 高守恩

无线电遥控发射机 物 理 系 梁方东 (142)
指导教师 胡辛年
林中柱

弱相互作用选择定则与强子SV (3) 对 称 性 物 理 系 何庆生 (145)
指导教师 李秀林

氢原子能级之讨论.....	物理系 指导教师	韩岳龙 蒋贻安 (150)
卫星直播电视的原理与接收.....	物理系 指导教师	王治文 林祖荫 严国梁 (151)
单色仪的光路分析及应用.....	物理系 指导教师	吴辉 胡树基 (154)
临界现象的热力学理论.....	物理系 指导教师	吕幼体 朱公光 (158)
用查表法对双胶合望远物镜的光学设计.....	物理系 指导教师	宋湛 孙雁华 (161)
酸碱化学.....	化学系 指导教师	胡金苟 王善彪 (167)
固体电解质及其在离子选择性电极上的应用.....	化学系 指导教师	顾多伟 翁珍慧 (171)
传感器在分析检测中的应用.....	化学系 指导教师	钱海潮 毛静英 (176)
皮革加脂剂小样试验.....	化学系 指导教师	何双安 厉秋岳 (179)
不同生长期紫菜的氨基酸分析与营养价值初探.....	化学系 指导教师	石德才 叶德太 (183)
ICP—AES法同时测定海洋沉积物中Ba、B、 Ga、Ca、V 的工作参数及基体干扰试验	化学系 指导教师	邵磊 陈维岳 (187)
论中学化学教学中自学能力的培养.....	化学系 指导教师	徐志平 达澄 (190)
国产新华滤纸纸层析性能比较.....	化学系 指导教师	李群昌 何秉生 (193)
不同磁处理水对小白鼠血象某些指数及炎症的影响.....	生物系 指导教师	胥晨漪 蔡如玮 阮蓉文 (196)
用吡啶黄和溴化工铍复合处理诱变酵母菌Petite突变型	生物系 指导教师	夏晓松 徐志彦 王敏 (200)
舟山地区两栖动物食性分析.....	生物系 指导教师	张来明 顾辉清 (202)
不同动物胆汁酸成分分析.....	生物系 指导教师	高炜 李泽浩 (205)

美学范围无所不包吗？

作者：林 晖 指导教师：李昆山

评 语

文章从美决定美感、美的形象性以及美感的直觉性等方面论述了“科学美”、“理性美”之不能成立，观点明确，语言流畅。某些提法与措辞虽然需要斟酌，但从全文看应该给予肯定。

周文澄同志在《论科学美》（《复旦学报》社科版1981年3）一文中提出并论述了与艺术美、自然美并列的“科学美”，赵士林同志的《也谈“理性美”》（《吉林日报》1982年7月14日）一文也论证了与“感性美”不同的“理性美”的存在。我认为周文对科学美的具体论述在很大程度上是值得商榷的，至于赵文的“理性美”这种提法本身就是不能成立的。

（一）

首先，我认为他们是抛开美和美感的基本特征来谈“科学美”、“理性美”。

一、美的基本特征是具体形象性。在这个形象中，形式和内容是直接统一的。内容处处表现于感性具体的形式之中，不能脱离感性具体的形式而存在。我们常说的美是真与善的统一，是就内容而言。全面地说，应是合目的性与合规律性在感性形式中的统一。所以，一种只合目的性而无感性具体的“理性”内容和一种只合规律性而无具体形象的“科学”理论都不可能是美的。很难设想，一种人们用感官无法感觉到的抽象的“理性美”（包括“科学美”中的“理论美”）能被人感受而成美感。而赵文在具体论述时却有“从雷锋等社会主义新人的一系列行为中体察到了他们高尚的心灵”云，其实当“高尚的心灵”外化为“一系列行为”时不就是已转化为具体形象了吗？人们不还是经过感受这具体的“行为”才“体察”到这抽象的“心灵吗”？所以“理性美”的构词在美学上便是矛盾的：当“理性”一旦给人以美感时，它不停留在“理性”上而已赋予自己以感性形式了；当“理性”未外化为具体形象而还保留在“理性”状态时，它根本就无美可言。

当然，作为理论形态的科学、哲学等也常常采取创造形象的办法。但理论部门创造形象只是为了“图解”论理、定义、公式等抽象内容，而审美中的形象却相反，艺术创作切忌这种图解。因此，前者的形象需要科学意义上的真（合规律性），后者的形象却追求一种艺术真（合规律性与合目的性的完美统一，也即美）。总之，如果说科学（理论）使用形象只是

一种手段，那么，审美中的形象却具有独立意义。

至于“科学美”中的“公式美”，如开普勒行星运动之定律的数学公式 $T^2 = D^3$ 之类，那是符号，不是形象，类似一种“约定”，不是必然。就象文字，仅仅是一种“第二信号”。

二、美感的基本特征在于它的直觉性。这是美的形象特征的反映。在这个感性直觉中，感性认识和理性认识是始终结合在一起的。它的社会功利的普遍内容（实用的、伦理的）总是隐藏在这种心理感受的特殊形式（直觉性）中的，它一直离不开直觉的反映。而科学（理论）认识主要是运用概念、判断、推理。虽然它也建立在作为一切认识的基础的感觉之上，但作为一个过程，它最终需要抛弃感性直观的东西而上升到理性认识。而审美认识则自始至终是个感性直觉过程，所以它常以不假思索的方式出现。而赵文把掌握“理性美”的道路描述成“从具体到抽象”，因此“需要‘苦苦思索’，‘体察’”，因为“它的花朵开放在抽象思维的领域，它的形式由逻辑的彩带编织而成，……它不象感性美那样附着于、蕴含于感性具体形象。”这岂不混淆了马克思关于“理性地掌握世界”和“艺术地掌握世界”两种不同的方法了吗？这种思维、理解在先，最终又归结为抽象的东西，难道能归入以感性直觉为特征的美感吗？

当然，直觉并非为美感所独有，科学认识中也有，而且需要直觉。但科学的直觉与审美的直觉是不同的。我们知道，美感的基本特征是直觉性，但不能逆定理为具有直觉性的就是美感。首先，科学创造中的直觉从本质上来说并不是审美的。科学活动中的“臻美推理”、“审美逻辑”之说也是因其基本结构是由想象、直觉、灵感这些在美学上常用的范畴组成故名。其次，科学认识并不归结为直觉，它仅仅是一种辅助手段和中介环节，并不贯穿始终。它不是认识的结果，它是否正确，还必需经过形式逻辑的论证和实践的检验。再者，科学的直觉是建立在专业实践、认识基础上的。即使一个对外界有交往的普通人，没有科学知识和实践，也不会有科学直觉。也就是说，这种直觉对一般人来说并不象审美直觉那样具有普遍有效性。

（二）

其次，我认为他们颠倒了美和美感的关系。他们把这种“神往、迷恋”和“心理的”“快乐”、“精神的”“满足”说成美感，再以此来推断“科学美”、“理性美”的存在。这实际上是由美感来推出美，由人们的美感经验的主观存在来推出“科学”、“理性”中美客观存在的。我认为，这在认识论上没有坚持唯物论的反映论。辩证唯物主义承认美感具有能动性，但它坚持认为美感是美的反映，美决定美感。

再说周文和赵文中出现的“美感”严格地说起来也不是美学意义上的美感。赵文中，有“理性审美活动”中的“理性美感”一说。周文说到“我们所说的科学美，首先就表现在人们对这些‘科学的艺术品’的审美关系或审美评价之中。”显然，上面所指的“人们”主要是科学（理论）工作者。这就不仅牵涉到美与美感何者为先的问题，而且更关系到美感是否应具有普遍性与必然性的问题。如果仅凭当事人对其所从事的事业的一种特殊情感、特殊感受来断定对象是美的，那么，这样就在无根据地扩大美感范围的同时取消了美与非美的界限了。美将是一个没有规定、没有边际的范围，不存在客观标准了。

李泽厚同志曾谈到：“美感为什么会存在呢？其存在的根据是在其自身，还是有其客观基础呢？在一定的社会历史条件下，一定的美感为什么会具有一定的普遍性和必然性呢？……唯物主义认为正因为美的存在本身具有必然性和普遍性，这才造成美感的普遍性和必然性。”美的事物，尤其是艺术作品，就是这种普遍性和必然性的展示和实现。在美的事物中，这种美感不只为个别人所有，在艺术作品，这种美感也不只为艺术家所有，而为全社会所共有。然而“科学美”、“理性美”则没有这种普遍性，他们所说的“美感”局限于直接从事该项事业的人。周文为了说明欣赏“科学美”要有科学素养，引用马克思的话作为论据，从而来论证“科学美”的存在：“对于不辨音律的耳朵说来，最美的音乐也毫无意义。”是的，但说“毫无意义”决不等于说“并不存在”。

总之，无视美和美感的基本特征，颠倒美与美感的关系，取消美感的质的规定性，就必然同时否定了美的客观性，导致美学范围无限扩大、无所不包。

（原文8000字）

我国古代山水诗和古典园林

作者：吴少红 指导教师：虞频频

评 语

文章从美学角度探讨了我国古代山水诗和古典园林的共同审美趣味和艺术特征，内容涉及美学、文学、建筑、绘画等多种学科，论题新颖独特，为目前国内学术界较少涉及。

文章不仅视野开阔，而且全文观点鲜明，材料翔实，论述的条理也清楚，语言简洁、洗炼，可见作者基础扎实，而且具有一定的研究能力和写作水平。

我国古代山水诗和古典园林分属两个不同的艺术种类。山水诗是用语言文字描绘大自然，因而是语言艺术；古典园林则是用花木、树石组成建筑空间再现大自然，属于空间艺术。但由于它们反映的对象都是自然山水景物，因此在彼此的发展中，便不能不相互影响、相互表现、相互充实。而且由于中华民族特有的审美理想，使这两种不同的艺术产生了共同的审美趣味，这种审美趣味又决定了山水诗和古典园林在自然山川景物的再现中对意境的刻意的追求，本文试就这种审美趣味的共同性及由此产生的意境的构创作一粗浅的探讨。

我国古代山水诗和古典园林所体现的共同审美趣味，表现在它们对自然山水的理想化的再现和描绘中，这与中国古代人民对自然的態度是密切相关的。

中华民族是一个酷爱自然的民族，古代劳动人民对自然山川景物有深刻的景仰心情。古诗《击壤歌》有“日出而作，日入而息。凿井而饮，耕田而食。帝力于我何有哉”的古代生活的反映，便真实地表现了古代人民与自然山川息息相关的亲密关系。而自秦汉以来，“天地有大美而不言。”“仁者于山，智者于水”的思想已沿袭千年，成为封建文人的精神寄托。这种对大自然的崇尚心理在山水诗和古典园林中得到了集中的体现。晋宋大诗人陶渊明在他的许多诗歌中便反映了这种回归自然的强烈愿望。

这种对自然的景仰态度还反映在山水诗和古典园林自身的兴起和发展中，在我国诗歌史和建筑史上，山水诗和古典园林的起源要追溯到最早的文字记载。早在我国第一部诗歌总集《诗经》中，就有许多山水起兴的诗篇，我国造园史也可追溯到上古时代。

我国的山水诗和古典园林虽然源远流长，但作为独立的诗歌流派和真正具有审美价值的风景式园林出现却都是在魏晋南北朝之际。这种诗派及园林的出现，在诗歌和建筑史上翻开

了崭新的一页。它们不仅在题材上，而且在风格上独辟蹊径，自成一派清流。正是这种崭新风格，使得山水诗和自然风景式园林一旦产生便有了无限的生命力。

从以上山水诗和古典园林所体现的思想和它们自身发展的分析中，我们可知中国古代人民对大自然的紧密联系和特有的景仰态度。那么，这种态度是怎么产生的呢？我们认为，这与我国长期封建社会的及在这个社会中形成的我国人民的生活方式、心理状态、思想意识是分不开的。它深深地扎根于中华民族的土壤之中。

由于山水诗和古典园林反映的对象是自然山水，因此这种基于民族土壤中产生出来的感情在山水诗和古典园林中得到了集中的体现，经过长期的积累，产生了新的升华，上升为中国山水诗和古典园林的共同审美趣味，这种升华使得自然不再以其原始的状态出现在人们面前，而是作为典型的自然，理想化的自然，诗化的自然成为人们的欣赏对象。在古代社会，虽然古老的人民就和自然结下了不可分割的密切关系，但只有在自然作为尘世和现实的对立面的时候，自然才开始得到真正的推崇。在封建文人那里，推崇自然是名，而寄情是实。无论歌咏山水、还是修园造林，都是为了寄托他们的思想情趣。既要做官享受，又要修身养性，隐居避祸，为了解决这个矛盾，唯一的办法是把山林搬到城市，建立所谓的“城市山林”。明太仓弇山园主王世贞说：“山居之迹于寂也，市居之迹于喧也，惟园居在季孟间耳。”这种“城市山林”、“人境自然”的特点便决定了诗人，造园家笔下的山水诗歌和古典园林便不能是自然主义地再现大自然的景物，而是作者“叱胸中之造化”，“借笔墨以寄天地万物，而陶然乎我者也”，带有强烈的感情色彩，寓人为之美入天然，寓情于景，将大自然的山水景观提炼到典型的高度。它源于自然，但又高于自然，以大自然为母体，但比大自然更集中、更概括、更理想，因而也更自然。这种共同的审美趣味决定了山水诗和古典园林的艺术特征，而山水诗和古典园林的发展又不断地相互充实和完善了这种共同的审美趣味，使之成为中国有代表性的不同于西方各国的独特的审美趣味。

二

中国山水诗和古典园林最能表现古代人民这种审美趣味的莫过于对意境的追求了。一首诗的好坏，一个园林的美与丑，并不在于它们如何忠实地描摹了自然，而在于通过自然的再现所表现出来的意境的有与无，深与浅而已。王国维在《人间词话》中认为“古今词人格调之高，无如白石，惜不于意境上用力，故觉无言外之味、弦外之响，终不能与第一流之作”。而陶渊明之所以能开一代诗风，不仅在于他的诗表达了对大自然的热爱和景仰，更在于他的诗富有意境。他的田园诗不是随意地摄取田园生活的景象，而是把那些最能引起自己感情共鸣的东西摄取到诗中来，使平凡的生活素材组成了极不平凡的意境。同样，在园林中对意境的追求和体现是中国园林不同于西方园林的最主要的特征，董其昌说得好：“诗以山川为境，山川亦以诗为境。”所谓的“以诗为境”就是诗情画意在实际景物中的体现，欧洲有人称建筑是凝固的音乐，而中国的古典园林可说是凝固的诗，诗本是语言艺术，可是在园林中，由于对意境的追求，使得“青山有致，寸石含情。”游园如同诵读诗文，有开有合、有高潮、有变化，无论是林泉幽壑，还是湖泊河山，或山林曲径，或水殿风荷，都是按照富有诗情画意的主题思想精雕细刻，从而创造了一个理想的自然世界。明代造园家计成在造园经典《园冶》中曾开宗明义地提出园林要“虽由人作，宛自天开。”作为一种艺术，它的写

真，不是机械地照搬自然，而必须经过艺术家的再创造表达作者主观情思和理想的真实。园中的一丘一壑，一草一木，皆要使“游者息心，览者动色”。这使得欣赏者息心动色的不仅是草木的外在形式，更主要是通过这风景表现出来的艺术家的审美情趣以及由此情此景交融而成的独特的意境。因此，我国造园家在造园之前总是成竹在胸，以诗情入画，以画本为兰本，我国山水诗人的许多名句都是在园林中得到了真实的再现，如王籍的名句：“蝉噪林愈静，鸟鸣山更幽。”历来为人所传诵，它的意境便为苏州拙政园所用，成为拙政园中国的主景区。

对于古典园林意境的追求，有时候甚至发展到不顾园林的实用价值的地步。白香山有诗：“今日园林主，多为将相官，终身不曾到，只当图画看。”便是说的这样一种倾向。史载李渔在芥子园所置的那个北门，山有茅亭、栈道、石桥，但都是小比例的，还放上一个别人替他塑的小像——一位戴着斗笠的老渔翁，在那山水中垂钓，意趣盎然，可惜只可观不可游，李渔对着它开一扇窗子，作为取景框，拉开一定距离，坐在屋子里欣赏这一“无心画”。这种对诗情画意的刻意追求虽不免有点脱离实际，但却说明了意境在园林艺术中的重要地位。

如果说意境体现了山水诗和古典园林的主要艺术特征的话，那么运用各种艺术手法来激发欣赏者的想象力，便成为山水诗和古典园林构创意境的一个主要艺术原则。想象力对意境的形成是不可缺少的因素。黑格尔说过：最杰出的艺术本领就是想象，这个想象不仅包括作者的想像力，更包含了欣赏者的再创造。在山水诗歌和古典园林的创作实践中，中国的文学艺术家早就认识并总结了这种想像力发挥的重要性。宋代诗人梅尧臣指出：为诗“……必须状难写之景如在目前，含不尽之意见于言外，后为至点。”他所谓的难写之景和不尽之意，既包含了文学艺术家发挥自己的想像力去发掘隐藏在自然景物中的本质特点，揭示出事物的内在美，寄寓作者本身的情感和情操，更主要的是还包含了艺术家能否为读者提供一个想象的天地，使欣赏者充分发挥想象的能力，在艺术家呈现的境界的基础上去思索和想象，甚至“另拓天地”，去寻求那见于言外的不尽之意，只有这样的艺术作品才能使“味之者无极，闻之者动心”。才算达到了诗之妙境。

在长期的创作实践中，古代艺术家不仅认识到了发挥想象力的重要性，而且也积累了许多独创的艺术手法。诗歌中的“重在对偶，妙在虚实”，讲究含蓄蕴藉，在古典园林中的疏密相间，大小对比，迂回曲折、对景借景等手法，都能有效地激发欣赏者的想象力。而最能引人入胜的莫过于古典园林中石峰的运用了。古人重视石峰，固然在于石峰虽有一定的象征意义，在中国传统美学看来，石品就是人品的象征，石骨就是风骨的写照，借石寓情，以石传情，石峰成为中国知识分子崇高气节的写照。但更主要的是在于石峰本身所具有的千姿百态，玲珑透剔的形态和介于似与不似之间，能引人思索想象的那种抽象的艺术美。一件没有具体形象的石峰，可以令欣赏者想象驰骋，化为万千形象，真可谓“智者见智，仁者见仁”，全由人自由想象，相反如局限于追求某一物，一人的具体形象的“逼真”的作品，则仅仅是该人、该物的模拟而已，令人并无多少想象余地。

在山水诗和古典园林中，虚实相间的辩证统一也成为激发欣赏者想象力从而构成具有无穷之味的意境的重要艺术手段。沈之白在《浮生六记》中说：“大中见小，小中见大，虚中有实，实中有虚，或藏或露，或浅或深，不仅在周回曲折四字也。”虚实互用的手法和平淡含蓄的风格相得益彰。杜甫《绝句》“两个黄鹂鸣翠柳，一行白鹭上青天。窗含西岭千秋

雪，门泊东吴万里船。”四句纯属写景，无一字写情，但却句句写情，字字含情。状实景于眼前，抒虚情于言外，景中有情，虚中有实、虚实相互，真可谓“不着一字，尽得风流。”中国山水画中的“计白当黑”也是同样的道理。画面上的空白是虚处，也是最耐人寻味之处。中国古典园林更是注重虚实对比，在园林中，山为实，水为虚，建筑为实，回廊为虚，虚实相间，疏密有理，《园冶》中指出：“未经缀山，先安好山脚，则山势自然深远。”计成所指的山脚乃大山的一角，先置山脚如画龙只画一鳞半爪，如将全龙画出，令人窥及全豹，则毫无想象余地可言。

综上所述，我们可知，在民族的土壤上产生、发展并受到民族精神及其审美理想的影响的古代山水诗和古典园林，在其不断的发展中，产生了共同的审美趣味。这种审美趣味一旦产生，又对山水诗和古典园林的发展起了极大的影响和推动作用，甚至决定了中国山水诗和古典园林的意境的构创，正是这种独特的审美趣味和与之相吻合的意境的互相融合和促进，使得山水诗和古典园林以其独特的风格，一领风骚几百年，雄冠于世界艺术之林。

（原文10000字）

试论茅盾文学 民族形式的理论和实践

作者：黄建民 指导教师：李标晶

评 语

本文分三个阶段勾划出了茅盾关于民族形式理论及实践的发展线索，并且对其发展衍变过程从理论与实践的结合上作了具体论述。选题新，观点自成体系，言之成理，论述较集中，抓住了问题的实质。

写作本文可资参考的文章不多，主要是根据茅盾自己的有关论述及创作实践进行综合分析，加以概括。而茅盾的有关论述散见于他各个时期的一些文艺论著中，因此撰写此文需要查阅的资料较多，增加了写作的难度。

茅盾文学民族形式的理论有一个逐步产生、形成和深入发展的过程，他的与此有关的创作实践也有一个从不自觉到自觉的过程。把二者结合起来考察，大致可分为三个时期：第一时期（二十年代——一九三八年）是理论准备和创作上初步实践的时期；第二时期（一九三九年——一九四九年）是理论的形成和创作上的有意识探索时期；第三时期（解放后）是理论的成熟时期。下面就分期进行探讨。

一

茅盾在投入新文学运动的洪流之初，就对新文学的服务对象有了初步的认识，并开始注意到了新文学的民族化问题。由于当时新文学尚处于幼年期，茅盾还未能提出新文学的大众化和创造新文学的民族形式的具体主张。

二十年代后期，茅盾对“五四”以来的新文学运动进行了冷静的考察，认识到新文学作品脱离大众的倾向相当严重，而主要原因是艺术表现形式不能为大众所接受。他初步明了新文学之所以不能起到“唤醒而提高”“劳苦群众的革命情绪”的作用的原因，注意到了新文学的艺术形式的通俗化和大众化问题。“左联”成立后，展开了文艺大众化问题的讨论，促使茅盾对这一问题有了进一步的重视，并对此进行了新的探讨。他号召当时的文学青年多读《水浒》等古典优秀名著，学习中国古典小说的传统艺术手法，采用能为大众所接受的艺术形式进行创作。

一个作家的艺术观的转变必然要影响到他的创作。茅盾也是如此。在三十年代初创作的《石碣》等三篇历史小说和《路》、《三人行》两个中篇小说中可见茅盾为使自己的作品适应大众的胃口作出的最初努力和探索的印迹。而长篇小说《子夜》虽然在艺术表现形式和艺术技巧上受外来的影响是明显的，但也不难看出它在艺术上与中国古典文学遗产的血缘关系。一九三六年发表的中篇小说《多角关系》则体现了茅盾探索大众化、通俗化所作出的新努力。

抗战爆发以后，文艺界又一次展开了关于文艺大众化问题的讨论，在这次讨论中茅盾发表了许多有价值的见解。茅盾赞成抗战文艺利用旧形式的主张和做法。主张积极地“利用”旧形式，而这个“利用”用他自己的话说应包括“翻旧出新”和“索新合旧”两方面的意义。也就是对旧形式进行创造性运用，使之完全适应反映当代社会生活的需要。他还就文艺作品中如何使用语言、艺术结构和人物描写等方面提出了具体的意见。并提倡人们重视民间文艺形式的运用。特别值得注意的是茅盾把正确利用旧形式看作是建立新文学的民族形式的一种重要手段和一条重要途径。他认为：“利用旧形式的‘翻旧出新和索新合旧’汇流的结果，将是民族的新的文艺形式，这才是‘利用旧形式’的最高目标”。^①这表明，茅盾在探索文艺大众化的过程中已迈入了探索民族形式的门坎。

茅盾在一九三八年发表的《第一阶段的故事》是他有意识运用长篇形式实践通俗化的一次尝试。作品在人物描写，结构安排，语言运用等方面欧化的色彩很少，受中国古典小说的影响是明显的。作者在这一时期创作的散文集《炮火的洗礼》，艺术上追求大众化、通俗化的倾向也非常明显。

通过以上考察，我们可以这样认为，二十年代至一九三八年是茅盾在探索新文学的民族形式的道路上的不可忽视的理论准备和初步创作实践的时期。

二

一九三八年十月，毛泽东同志在党的六届六中全会上作了《中国共产党在民族战争中的地位》的报告，报告中提出了把“国际主义的内容和民族形式”“紧密地结合起来”，创造“新鲜活泼的、为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派”的问题。这个问题的提出，给长期以来关于文艺大众化问题的讨论和创造实践指明了新的方向。从一九三九年开始，关于“民族形式”问题的讨论先后在边区、敌后和抗日前线，以及国统区的许多地方热烈展开了，茅盾积极投入了这次讨论。也就是在这次讨论中，茅盾正式走上了有意识地探索新文学的民族形式的道路，初步形成了他的“民族形式”的理论，并从四十年代初开始在创作上对文学的民族形式进行努力的探索，取得了相当高的艺术成就。把茅盾在一九四〇年前后发表的有关“民族形式”问题的见解，归纳一下主要有以下几点：

（一）正确评价“五四”的新文学运动，指出创建新的“民族形式”是新文学发展的必然。

茅盾在《问题的两面观》和《旧形式·民间形式与民族形式》等文中对此作了较充分的阐述。他一方面肯定了“五四”以来的新文学运动是社会发展的必然产物，又指出其存在的缺陷，从而说明建立新文学的民族形式是新文学运动发展的必然，克服自身的缺陷是新文学作者的新使命。

(二)指出建立新文学的民族形式的深远意义在于：它将为建立具有中国独特风格的无产阶级文学、为促进世界文学之繁荣作出贡献。

(三)认为新文学的民族形式是充分体现现代中国人民的生活和思想感情的语言、音调、色彩以及表现形式，而这种形式应该是人民大众所熟悉和感到亲切的。茅盾在《抗战期间文艺运动的发展》一文中对民族形式作了确切的注解，表明他是把握了它的实质的。

(四)主张作家们在马克思主义指导下，通过广泛地向中外文艺的优秀遗产学习向人民大众的生活学习这两条途径，来创造新文学的民族形式，并提出了作家世界观的改造问题。把作家世界观的改造与“民族形式”的创造联系起来分析，在理论上是有深度的。

进入四十年代以后，随着茅盾文艺思想中“民族形式”理论的日趋形成，他在创作上也走上了有意识地探索民族形式的道路，在追求革命现实主义创造精神与“民族形式”的有机统一方面取得了可喜的成绩。长篇小说《腐蚀》（一九四一年）在艺术形式方面虽采用了外来的日记体的体裁样式，然而从人物描写手法、布局方法、语言风格等表现形式上来考察，都具有民族传统的特色。长篇小说《霜叶红似二月花》在人物描写手法、布局方式以及语言运用等方面较多地吸取了民族传统的精华，并使之与个人创作的艺术风格融为一体，使这部作品的民族特色相当突出。此外，中篇小说《走上岗位》和这一阶段的短篇小说和散文民族特色也非常突出。

抗战胜利后，茅盾看到了毛泽东同志的《在延安文艺座谈会上的讲话》的单行本，这对他坚持走探索文学的民族形式和大众化的道路起了很大的促进作用。他提倡作家们深入民间，投入到民主运动中去，把人民文艺运动与民主运动结合起来。他还号召国统区的作家向赵树理等解放区作家学习。他在这一时期写的长篇小说《锻炼》和一些短篇小说、散文在艺术形式的群众化方面也比以前有进展。

总起来看，从三十年代末到四十年代末，茅盾对新文学的民族形式问题进行了持续不断的探讨，对“民族形式”的有关方面的问题都或多或少、或深或浅地有所论及，这表明在这一时期中他已逐步形成了他的“民族形式”的理论。在创作方面，他在消化西欧文学手法的基础上，较为突出地吸取了民族传统及通俗化的表现形式和手法，取得了很大的成就。《霜叶红似二月花》和《腐蚀》代表了他在这一时期创作中有意识地探索“民族形式”的最高成就。茅盾的理论和创作对当时新文学的民族化、大众化起了很大的促进作用。

三

解放后，茅盾的“民族形式”的理论又有了深入的发展。他对前一阶段已初步形成的“民族形式”的理论进行了新的探讨和补充，把他的有关论述综合起来，主要有以下几点：

(一)他认识到，“民族形式”应该是民族的共性和个人创作风格的个性的统一体。

(二)强调艺术技巧的学习，反对把民族的内容与形式混为一谈的做法。他的这方面的见解，是对我国解放后长期存在的重思想内容轻艺术表现形式与技巧的偏向的批判。

(三)提出了在探索“民族形式”时应向中国古典文学的优秀遗产借鉴哪些东西的具体意见。这些意见比上一时期要谈得详细、具体。

(四)强调语言在“民族形式”中的重要地位。认为它是“民族形式”中起主要的和决定性作用的因素。

解放以后，由于种种原因茅盾未能在创造上继续进行“民族形式”的深入探索，但他对“民族形式”理论的深入研讨，他提出的许多具体的艺术技巧方面的指导性意见和他以前的创作对后辈作家的影响是很大的，对社会主义文艺的民族化起了不小的推动作用。这一时期茅盾的文学的民族形式理论已趋于成熟，其影响是不能低估的。

纵观数十年来茅盾在理论和创作上探索文学的民族形式的历程后，我们可以认定，他是中国现代和当代文学史上为建立新文学和社会主义文学的民族形式作出了突出贡献的巨匠之一。他在理论上的许多见解仍有不容忽视的现实意义，他的许多成功之作为我们提供了宝贵的经验，他创作中的某些缺陷为我们提供了借鉴。总结他的经验教训可使我们少走弯路。

茅盾并不是一开始就走上探索“民族形式”的道路的，“而是由于在向‘大众化’进行，且步步展开工作的时候感到非有那么一种为老百姓所‘喜闻乐见’的作风和气派不可”，②因而逐步走上了探索“民族形式”之路的。这表明，一个掌握了革命现实主义创作方法、希望自己的作品能为人民大众服务和欣赏的作家，在艺术规律的支配下必然要走上追求“民族形式”的道路。至于在创作中具体采用何种方法来探索民族形式，茅盾的创作也为我们提供了经验：一是“采用外国的良规，加以发挥”，③如《腐蚀》；二是“择取中国的遗产，融会新机”，④如《霜叶红似二月花》。

注：

① 茅盾《利用旧形式的两个意义》

② 茅盾《戏剧的民族形式问题》

③④ 《〈木刻纪程〉小引》见《鲁迅全集》第六卷第39页。

（原字14400字）

丰子恺的散文创作

作者：陈星 指导教师：李标晶

评语

本文简明扼要而又较为具体地从思想与艺术两方面论述了丰子恺散文创作的发展道路，观点明确，条理清楚。在论述中，对评论界一些不公允的评价和评价中的偏颇，以具体作品为例进行了批驳，有新见解。为了说明丰子恺的思想发展对散文创作的影响，文中引用了较为丰富翔实的史料。文中涉及丰子恺的作品，有的也是罕见的。这说明作者在丰子恺散文研究方面，下了一定的功夫。

丰子恺是一位颇有成就的现代散文作家。他的散文反映了在时代革命风暴中一个正直知识分子思想变化的历程，从不同侧面反映了各个时期的社会生活和斗争，艺术上也颇具特色，在中国现代散文史上具有较高的地位。

丰子恺的散文创作开始于二十年代中期。早在一九三一年，他出版了第一个散文集子《缘缘堂随笔》。以后，他的大部分散文收集在《随笔二十篇》、《缘缘堂再笔》、《车厢社会》、《丰子恺创作选》、《率真集》、《缘缘堂集外遗文》以及《缘缘堂随笔集》里。

徬徨，探索与赤子之心

二十年代中期，丰子恺跨入了文坛，因为对现实不满而又没有先进的世界观作为创作的指南，消极悲观的思想多少成了他逃避现实的港湾。这时期较早的作品《渐》的头两句就说：“使人生圆滑进行的微妙的要素莫如‘渐’；造物主骗人的手段，也莫如‘渐’”。他宁愿造物主把人的寿命定得更短促些，这样“也许在人类社会上可减少许多凶险残惨的争斗”。李叔同（弘一法师）是他所敬仰的师长。一九一八年李叔同出家以后，佛教思想对丰子恺的影响极大，促使他对人生的伤感更深了一步。象《秋》，丰子恺对自己年过三十抒发了感慨：“三十”这个概念“仿佛在日历上撕过了立秋的一页，”心境中所起的最大变化便是“对于‘死’的体感……”。这种浓重的悲观色彩就连作者自己后来也承认：“那时我是一个悲观主义者”。①尽管如此，这种慨叹世相无常的伤感情绪，只是他此时思想的一个方面，他毕竟还是向往理想社会的。他在《东京某晚的事》里说，希望“有这样一个世界：天下如一家，人们如家族，互相亲爱，互相帮助，共乐其生活”。由于向往这种生活，而在现实中又无法使之实现，从而他和冰心当时在“爱的哲学”里避风，以此自我陶醉、自我安慰一样，丰子恺找到了一个可以自慰的“纯真”的儿童世界。他说：“因为我那种生活，或枯坐、默想，或钻研、搜求，或敷衍、应酬，比较起他们的天真，健全，活跃的生活来明明是