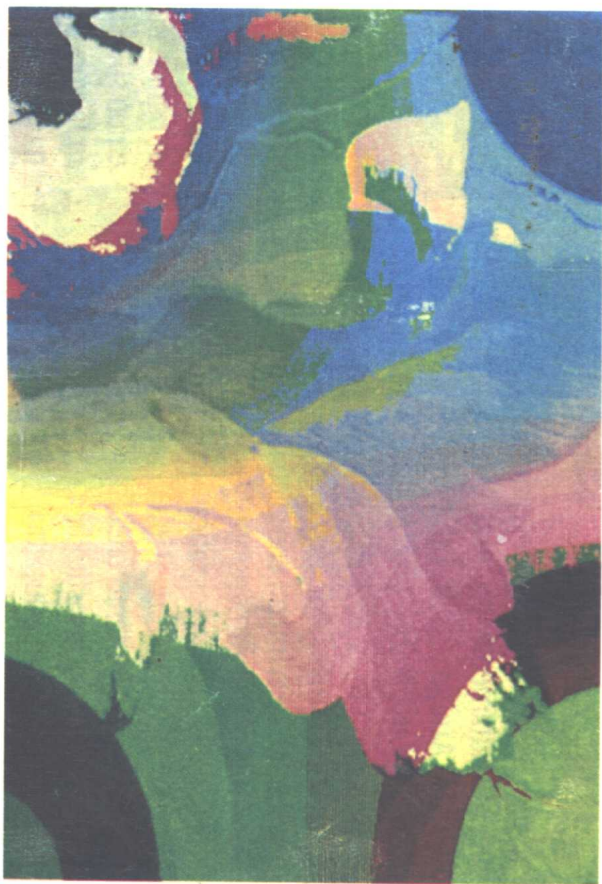


汲古集

北京大学中文系研究生论文选编



缀玉集

——北京大学中文系
研究生论文选编

主编	严家炎	袁行霈
编委	叶蜚声	孙玉石
	张少康	陈贻焮
	裘锡圭	

.....
缀 玉 集
.....

严家炎 袁行霈 主编

责任编辑：苏为群 张凤珠

*

北京大学出版社出版

(北京大学校内)

中国科学院印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行 各地新华书店经售

*

850 × 1168 毫米 32 开本 18.875 印张 450 千字

1990 年 2 月第一版 1990 年 2 月第一次印刷

印数：0001 - 2,000 册

ISBN7-301-00967-4/I · 171

定价：7.60 元

3
1
2

序

这本论文集选录了北京大学中文系一九八八届博士、硕士学位论文二十六篇。这些论文都经过严格的答辩，得到答辩委员会高度的评价。此后，作者又根据答辩委员会的意见进行了认真的修改。文章或踔厉风发，或严谨缜密，或渊综广博，或清通简要，各有所长。在编辑此书的过程中，我们深感学术界的后起之秀有足够的才能和智慧，继承前辈的优良学风，将学术事业推向前进。“雏凤清于老凤声”，这不止是一种期望，而且正渐渐变成事实。

自一九七八年恢复招收研究生以来，北大中文系共培养了近二百名博士和硕士，其中不少人已成为知名的学者。前七届研究生的学位论文大都已在刊物上发表或作为专著出版，所以不再收入此书。今后，只要条件允许，这样的论文集将继续编辑出版。为青年学者开道是我们的责任，也是我们的乐趣。

衷心感谢各位导师，没有他们就没有这本论集。衷心感谢各位答辩委员，没有他们，这本论集就难以达到预期的水平。在学术著作出版萧条的一九八八年，北大出版社慨然允诺出版此书，我们深表敬意！系秘书卢永麟老师为编辑此书付出许多精力，在此一并表示感谢。

严家炎 袁行霈

一九八八年九月

目 录

- (1) 论中国现代小说家的“意境”追求

文学博士 方锡德 导师 王 瑶 严家炎

- (28) 《西游记传》、《唐三藏西游释厄传》和百回本《西游记》
考评

文学博士 刘勇强 导师 吴组缃 周 强

- (55) 《儒林外史》及其时代

文学博士 张国风 导师 吴组缃 周 强

- (77) 艺术本体论的当代意义

文学硕士 王岳川 导师 胡经之

- (101) 文学语言中信息构成的对立美学原则

文学硕士 王 坤 导师 胡经之 董学文

- (122) 艺术的时空结构与艺术的感知

文学硕士 黄河涛 导师 刘 烜

- (145) 迈向明天的戏剧——新时期戏剧的艺术实验

文学硕士 马相武 导师 陆颖华

- (165) 高行健与中国当代话剧

——《绝对信号》、《车站》、《野人》三部剧的分析

文学硕士 张 珏 导师 陆颖华

- (185) 民族文化心理结构的探寻

——对当代小说“文化寻根”思潮的内质阐释

文学硕士 赵宝奇 导师 张 钟

- (203) 略论《庄子》散文的艺术境界与人物描写

文学硕士 梁克隆 导师 褚斌杰

- (227) 楚神话与楚辞(骚型)艺术
文学硕士 黄凤显 导师 褚斌杰
- (247) 论《战国策》对汉代文学的影响
文学硕士 胡如虹 导师 褚斌杰
- (268) 论先秦两汉的说与小说
文学硕士 仇洪伟 导师 褚斌杰
- (287) 试论陶渊明的人生理想
文学硕士 宋晓霞 导师 袁行霈
- (307) 论唐诗中的游侠主题
文学硕士 张 英 导师 袁行霈
- (336) 论韩孟诗派的创新意识及其与中唐文化趋向的关系
文学硕士 孟二冬 导师 袁行霈
- (361) 论韦柳诗风
文学硕士 马自力 导师 袁行霈
- (383) 论元明戏曲结构的演变
文学硕士 李 简 导师 周 强
- (402) 论冯梦龙的文艺思想
文学硕士 傅承洲 导师 沈天佑
- (421) 论《红楼梦》梦幻描写的结构意义
文学硕士 韩慧强 导师 周先慎
- (441) 语言演变的结构基础
文学硕士 陈保亚 导师 徐通锵
- (479) 苏州话的字调转移及其成因
文学硕士 李小凡 导师 王福堂
- (494) 常用副词共现时的顺序
文学硕士 黄 河 导师 陆俭明
- (525) 上古“入——去声字”研究

文学硕士 曾明路 导师 何九盈
(550) 从《左传》和《史记》看上古汉语双宾语结构及其发展

文学硕士 邵永海 导师 郭锡良
(576) 殷墟甲骨卜辞介词结构语序研究

文学硕士 沈 培 导师 裘锡圭

附录

(595) 一 北京大学中文系博士研究生专业目录及导师名单

(596) 二 北京大学中文系硕士研究生专业目录

论中国现代小说家的“意境”追求*

文学博士：方锡德 导师：王 瑶 严家炎

在中国现代小说美学理论中，有两个重要审美范畴：一是典型，二是“意境”。典型学说是人们对叙事文学长期审美经验的概括，意境理论是人们对抒情文学长期审美经验的总结。前者是西洋的舶来品，后者则是地道的国产货。意境是区别于西方美学传统而最能显示中国民族特色的审美原则之一。作为抒情写意文学传统中的美学追求，它深深地积淀在我国文人审美心理结构中，并且总是顽强地表现出来。自“五四”文学革命开始，叙事文学中的小说戏剧逐渐进入了长期以来为抒情诗所垄断的文学正宗的行列。西方文学理论和作品的大量翻译介绍，也给中国传统审美意识以巨大冲击。但作家对意境的追求，并没有因为小说戏剧地位的提高和西方美学意识的冲击而减弱。它不仅在自己疆土的诗歌散文小品中有出色表现，而且侵入叙事文学的领地，在小说中显示出旺盛的生命力。现代作家对小说意境的追求，不仅没有妨碍现代小说美学理论的发展，而且与典型学说并行不悖，进一步丰富和发展了现代小说审美理论。

意境之成为现代小说的重要审美范畴，当然与中国古代小说追求诗意诗境有着深刻的历史联系，更重要的还是与西方典

* 本文为博士学位论文《中国现代小说艺术与古代文学传统》中的一章。

型理论。特别是与马克思主义典型学说直到三十年代中后期才引入中国有直接关系。完整的典型理论引入中国之前，不仅我国传统小说美学理论中与典型极为接近的“性格”说，深深地影响着现代小说家的审美追求，而且还有相当一批作家并不以创造典型作为自己的美学追求。他们在深厚的抒情传统的影响下，追求小说的抒情写意性，并由此逐渐发展为对创造小说意境的美学追求。但是，在“五四”时期，除了鲁迅的一些抒情写意小说创造了深刻的意境之外，大量的各种体式的小説虽然表现了强烈的主观抒情倾向，却没有创造出深浓的意境。原因也许正如郑伯奇指出的那样，由于二十世纪上半叶的中国处在民族危亡、社会崩溃和人民反抗斗争的特定历史条件下，所以初期浪漫抒情小说不仅少有西方十九世纪浪漫主义的“放浪的精神”和“古代追怀的情致”，而且形成了“只有喊叫，只有呻吟，只有哀愁，只有冷嘲热骂”的“抒情主义”的特征^①。“五四”时期“抒情主义”的这种独具的特征，决定了初期浪漫小说的情感表现方式，往往不需要，或是根本无暇顾及任何凭藉寄托的直接倾泄。直接倾诉和剖白，当然也是一种重要的抒情方式。不能认为这种抒情方式就一定不好。卢梭《忏悔录》式的坦露剖白，郭沫若《天狗》式的狂喊大叫，郁达夫《沉沦》式的哀切泣诉，都是一种难以企及的表现方式。但中国人的传统审美心理却更倾向于节制和规束，讲求艺术表现的含蓄和意境。直露浅显的抒情写意当然也就很难在小说中创造意境。它要受到创作实践的校正也就是必然的了。

如同初期象征派诗和新格律诗的出现是对初期白话诗抒情浅露直白的反拨一样，现代小说家的追求意境，也是对初期抒情性小说的直露少回味的纠偏。诗歌和小说领域几乎同时出现的这种文学现象，虽然在表现形式上，有取法于西方和承继传

统的区别，但骨子里却都还是传统美学情趣的反映。意境的追求，推动初期抒情性小说朝着两个方向发展。一是取法于西方现代派小说的技巧，使抒情客观化。郁达夫的《青烟》，郭沫若的《残春》等小说，就是朝这方面探索的结果。二是从抒情艺术传统中吸取养料，把抒情性小说引向深入。废名着意从中国古典诗词中学习借鉴小说的表现方法，要用写绝句的方法来做小说。他不轻易地让情感外露，重在客观物境的呈现；同时他也不肯浪费语言文字，注意语言的简省，充分发挥文字的暗示功能。因此，在感情表现方式上明显地表现为向传统的皈依。他的短篇集《竹林的故事》和《桃园》等，留下了这方面探索的足迹。废名的这种追求表明现代抒情性小说走向了一个新的发展阶段——自觉追求小说意境的阶段。周作人及时从理论上总结了废名小说创作的特点。他认为废名的“平淡朴讷”的风格，简练而有力的文体，创造了“独有的意境”，显示出“含蓄的古典趣味”^②。与此同时，初期的一些重要的抒情性小说家，如郁达夫、冯沅君、庐隐、王统照等都不同程度地表现了对含蓄的重视。这说明，现代小说初期的直露倾向，主要是以传统的美学趣味校正的。

周作人倡导“古典趣味”，主张诗歌的朦胧美、散文小品的涩味和小说的意境，并不是一种孤立的文学现象。从二十年代起，有些现代作家就在文学批评中对传统美学中的意境理论有所借重，以它作为现代小说的重要审美范畴。例如，王统照认为，意境应该是小说批评的重要标准之一。他说批评一篇作品可以从“风格、趣味、意境、思想中找到作品中间的骨子”^③。叶圣陶向来重视新材料的采集对文学新意境的开拓的重要作用，重视作家情感体验与描写客观物境的密切关系。因此，他一再批评“五四”前期的某些小说不能感动人，批评这

些作品“意境又大略相似”，“意境太平易”，认为原因就在于某些作者的“趋时”而导致取材范围的狭窄、缺乏深切的印象和真实的情感体验^④。胡适比较偏重作家的“高尚人格”、“深刻的观察”、“高超的见解”对叙事性小说的意境创造的深刻影响，他批评近世谴责小说“意境都不高”，称道凌叔华的小说《杨妈》“自有她的意境与风格”^⑤，正从一个侧面透露出他对小说意境创造的理解。三十年代，苏雪林批评郁达夫早期作品“无意境”，欣赏叶鼎洛的小说“意境幽窈”^⑥，对沈从文的《月下小景》等小说的“意境也没有超过《龙朱》、《神巫之爱》”则表示不满^⑦。而有的评论者则称誉沈从文的小说《边城》“能融化唐诗意境而得到可喜的成功”，这个看法还得到了《太白》半月刊编者的赞同^⑧。李健吾说废名“追求一种超脱的意境，意境的本身，一种交织在文字上的思维者的美化的境界”^⑨。杨刚在评论芦焚小说集《里门拾记》时认为，他的小说是生活“意境的复写”，作者写人写物是中国水墨画的风味，是山水楼阁画的铺排，“所取只在其意境和神韵”^⑩。直到四十年代，艾芜还希望读者在鉴赏鲁迅小说时，必须多读细读，“读小说里面的意境形象，人物故事，复活在你的眼前，使你自己走到里面去，而忘记了你身外的一切。”^⑪自然，这些作家在使用意境这一概念时，他们所取的角度和强调的侧重点并不一样：有的更接近传统抒情诗写意画创作的意境理论，有的则更加偏向小说的叙事性特征。由于是在对小说进行批评鉴赏，而不是对意境理论进行阐发，他们没有、似乎也不必对意境作出明确的界说。所以我们不大可能对他们使用的意境概念进行具体的辨析。但是，如果我们不是纠缠于具体的理论概念，而是从整体上来看待这些批评鉴赏性的意见，那就不难见到，现代作家是把意境作为小说审美标准的。

由于意境是深入中国现代作家内心深处的一种美学追求，而且从唐代皎然的“取境”说，司空图的“思与境偕”论开始，一直到晚清王国维的“境界”说，现代朱光潜的“意象与情趣的契合”、宗白华的“人生六种境界”论等等，理论家们已经作过多方面的阐发和总结，所以现代小说家运用意境作为创作与批评的审美原则时，大多继承了前人理论的要点，而未能对小说意境理论作出进一步的阐发。但小说的意境创造毕竟不能等同混淆于诗歌的意境创造，它应该具有自己的特点和独立的艺术品格。根据现代小说家的创作实践，并联系他们对小说意境创造的一些论述来看，现代小说的意境创造主要有以下一些特点：（一）情感表现的含蓄暗示性；（二）在自然山水描写中追求诗画意境；（三）人事叙写的哲理性；（四）象征性抒情意象的创造和非现实性描写。

广义地说，文学作品都是作家思想感情的结晶。作家在作品中都会自觉地表达或是不自觉地流露出自己的情志。叙事性的小说也概莫能外。但小说家的情志表现方式却因为创作方法和美学追求的不同，而有着鲜明的区别。重客观重写实的小小说家要求忠实地描写和再现生活。创造人物形象不仅是反映生活的手段，而且是作家描写的目的。因此，写实小说家总是力图“隐蔽”自己，尽量“不动声色”，倾向性也只能融化在丰富生动的生活情节场面和人物形象的描写中。艺术形象本身就体现着作家的思想情感和对生活的价值评判。浪漫抒情小说与写实小说正相反。它尊崇主观，表现自我，大量的非现实性描写中流溢着作家强烈的激情。对浪漫抒情小说家来说，艺术形象不过是一种手段，激情才是作家追求的目的。换句话说，在意与境、情与景、思想与形象的关系上，写实小说张扬境、景和形象，浪漫抒情小说推崇意、情和思想。它们都有抑此扬彼的

倾向。小说的意境创造，既要求有浪漫抒情小说的意、情和思想，又要求有写实小说的境、景和形象，它要求这两个方面的结合，要求作家主观情志和客观物境的交融。因此，创造了意境的小说与写实小说和浪漫抒情小说都有着血缘的联系，它不过是浪漫抒情小说和写实小说的深化与发展，并不能在它们之间划上一道截然的界线。在“五四”时期广泛介绍西洋创作方法的潮流中，胡适曾劝沈雁冰不要急于介绍新浪漫主义，因为在他看来，新浪漫主义作家如梅特林克等人“经过一番写实主义的洗礼，有写实主义作手段”，所以没有“空虚的坏处”。同时由于“他们的意境高，故能免去自然主义的病境”。¹² 胡适是推重写实主义的，他对新浪漫主义作家的评价也不一定就稳妥，这些都可以不论。值得注意的是他从创作方法角度来谈小说意境，他实际上说明了小说意境的创造既要运用写实主义的手段，又不能象自然主义那样刻板地照搬生活，还不能堕入“空虚”中去象征抒情。胡适的这个看法有一定的道理，小说意境当然要描写现实的或非现实的物象，提供一个客观的“境”，但呈现这个客观的“境”并不是目的，而只是作家抒发情志的手段和工具，也就是说，作家是言在此而意在彼，直接呈现出来的艺术形象，只是提供了一种想象和联想的媒介，而在形象的深层还含蓄暗示着许多没有说出来或是根本就无法表达出来的东西。

然而含蓄暗示正是中国文学传统的情志表现方式。无论是《诗经》的比兴手法，还是屈原《离骚》的“其称文小而其指极大，举类迥而见义远”的抒情方式，或是司马迁《史记》的“寓主意于客位”的叙事技巧等等，最终都导向对含蓄之美的追求。在诗歌意境理论开始成熟的唐代，含蓄则已经成为二十四诗品中的一品了。在我国古代文学创作中，不仅诗歌创作“贵有含蓄不尽之意，尤以不著意见声色故事议论者为最上”

(吴乔《围炉诗话》)，而且戏剧创作也贵在含蓄不露，“情在意中，意在言外，含蓄不尽，斯为妙谛”(梁廷枏《曲话》)。至于小说，金圣叹评点《水浒传》描写说，“作者命意之妙，当于笔墨之外寻之”。陈其泰也一再说《红楼梦》的描写，“其妙处皆在言外”，“含蓄许多事情”。既然作家的情志不宜直接表现，那就最好是“曲”说，在语言文字所提供的有限形式中，蕴涵寄托作家的无限情思。因此，追求“韵外之致”，“味外之旨”，“象外之象”，“景外之景”，才能以少总多，寓万于一，使作家的不尽之意有所蕴藉，获得“不著一字，尽得风流”的审美效应。

现代重意境创造的小说家对这种传统的情感表现方式是深得其旨的。鲁迅指摘晚清谴责小说“辞气浮露，笔无藏锋”；称赞《西游记》“词微而显，旨博而深”，《儒林外史》是“婉而多讽”，“微辞之妙选”；批评“五四”时期《新潮》杂志上的一些小说创作“平铺直叙，一泻无余”，“稍显浅露”等等，都是强调小说创作应该重视含蓄暗示。叶圣陶从文艺的基本特征来论证小说创作含蓄暗示的重要性。他说，文艺是作家用一种综合的烘托的手法，根据自己的情绪、意志、印象等等，把自己的所见所闻所感表示出来。“可是并不讲得完全，说得净尽，只到足以唤起读者的意象为止，让读者自己去欣赏、咀嚼、体会、思考。”^⑬ 因此可以说，情志表现的含蓄暗示性，是现代小说家对小说意境创造的一个基本也是最起码的要求。

要含蓄暗示地表达情志，最好的办法莫过于让情志客观化、对象化。而借助自然山水及景物的描写，当然是抒情写意对象化客观化的重要手段之一。古代抒情诗的意境创造，无论是移情入景，情随境生，还是体贴物情，物我交融，都是通过抒情对象化以创造意境的不同途径，现代小说家继承了古代抒情诗

这一份遗产。对山水自然美倾心欣赏的传统文学的熏陶，使得相当一部分重意境的小说家看到了大自然的人格力量，陶醉在描写自然中。他们不仅通过山水自然塑造自己，而且找到了情志的凭藉和寄托。郁达夫认为，山水自然是“使人格净化的陶冶工具”。¹⁴冰心则以为，自然的美是普遍永久的，作家只有接近和静对自然，才能把大自然“临格在自己的思想中，溶化在自己的文字里”。¹⁵沈从文把他小说的故事、人物性格、文字风格等等，都归结为“水”的影响。他说：“我学会用小小脑子去思索一切，全亏得是水，我对于宇宙认识的深一点，也亏得是水。”¹⁶废名则说他童年时代在自己住家的县城和住在郊外乡村的外婆家独往独来，良辰美景，耳闻目见，大自然成了他的“好学校”，因此才“成就了二十年后的文学事业”¹⁷。大自然不仅成了作家外射情感的对象，而且成了铸造作家人格的熔炉，成就作家文学事业的基石。于是作家的人格力量与大自然的人格力量融为一体，大自然成为作家人格文格的象征。因此，这些小说家才能够继承我国古代抒情诗和山水写意画的那一份借描写自然创造意境的传统，引诗画艺术因素入小说，创造出具有诗情画意的小说意境。

但是，借诗情画意的追求以实现小说意境的创造，毕竟只是从其他文学体裁那里贩运而来的借贷物，虽然经过小说艺术自身的消融，可以转化为小说意境创造的有机构成部分，但如果消化不良，也难免会露出诗画艺术特征的痕迹。有些人据此认为意境的所有权只能归属于抒情诗写意画，小说并不具备独立创造意境的艺术品格，这又过于固守不同艺术体式的壁垒界限了。事实上，各种文学体式的艺术特长之间的相互渗透、相互交融是不可避免的。仅就中国古代文学发展的情况来看，唐人以笔为文、以赋为诗，宋人以诗为词、以文为词、以赋为词、

都是借用了不同文学体裁的表现手段，打通了相邻文学体裁的通道，才给原来的文体灌注了新鲜血液，带来了文学创作的勃勃生机。而韩、柳文，苏、辛词，甚至因此开一代文风词风，不就是很好的证明吗？所以小说意境创造问题的实质，不在于对诗画艺术特长的能否借用，而在于能否把这种借用融化在小说独备的叙写人事的特长之中，因为小说毕竟不能只写自然景物而不叙写人事。认真地说，小说如果只描写山水而不写人事，或是连一个最简单的故事框架也没有，那也就不成其为小说，而只能叫做山水散文了。小说终究不能象古代抒情诗山水画那样，可以把人事尽量地缩减甚至忽略不计。象沈从文在小说《断虹》的一些章节中所做的那样，“把人缩小到极不重要的一点上，听其全部消失于自然中。”^⑧ 毕竟也只是偶而为之的尝试。因此，如何解决好小说意境创造与人物故事的关系，这是小说意境创造能否脱离诗画意境创造的附庸地位，从而具有独立的艺术品格的根本性问题。

现代小说家对这一重要问题不仅注意到了，而且从理论上和创作实践上都作了有益的探索。沈从文是提倡游记散文体小说的，但他同时又认为，小说家“不仅应当如一个优秀的山水画家，还必须兼有一个高明人物画家的长处”^⑨。这反映出他对描写山水自然创造意境与塑造人物相结合的要求。在这方面，叶圣陶评论波兰女作家瓦希列夫斯卡的小说《虹》时所发表的一些看法弥足珍贵。他说：“构成意境和塑造人物，可以说是小说的必要手段。意境不仅指一种深善的情旨，同时还要配合一个活生生的场面，使那情旨化为可以感觉的。”他不仅把小说的意境创造和人物塑造放在同等重要的位置上，而且努力把这二者统一起来。在他看来，这个统一只要归结于作家“情旨”的表现，就是可能的。所以他说：“把情旨融和在意境跟人物

描写里，透彻而圆足，才是名副其实的小说，才是艺术品。”否则，单有情旨，而不能构成好的意境和描绘出立体的活生生的人物，那么，小说实际上只是“记叙体的论说文”。通过生活场面的描写，蕴含作者的情感和旨趣，既构成意境，又刻画人物，创造意境与塑造人物并不矛盾。叶圣陶在这里不用“情感”，而是用“情”和“旨”，说明他在情感之外，还注意到作家的旨趣的表现问题。而作家的旨趣，按照他的说法，就是创作构思过程中提炼生活材料，取其精英的“鉴识功夫”。“鉴识又决定于生活体验跟思想途径等等，概括地说，就是作者的哲学。”^② 叶圣陶在这里实际上提出了小说意境创造中的一个非常重要的命题，即小说人事叙写的题旨哲理性问题。就创作实践看，在冰心、叶圣陶、庐隐、许地山、沈从文、王统照等许多作家创造了意境的小说中，人事的叙写都寄寓着深刻的哲理。而废名甚至还被萧乾称为“哲理小说家”^③。尽管其中的哲理有泰戈尔或托尔斯泰的爱的哲学，叔本华的厌世哲学，佛老的出世哲学，以及美的哲学等等复杂的成份，但都蕴涵着作家叙写人事时对人生宇宙和社会历史的一些根本性问题的深沉的哲理思索。这说明重意境创造的小说家对人事叙写的哲理性问题，是有一定的自觉的。

当然，强调人事叙写的哲理性，并不是要求在小说中去写哲学讲义；而是说要想在人事描写中创造出意境，就必须在大量的生活素材中提炼出富于深刻哲理内涵的题旨。参透人生宇宙的真谛，领悟生命的本质意义，表现出一种哲人式的对人事和大自然的思索。但这种思索并不以哲理的形式出现，而是通过一种形象的表现，一种艺术世界的构建，一种美的创造的形式来体现的。是哲理思维融化在艺术美创造中的结晶，或是如李健吾所说，是“思维者的美化的境界”。只有这样，才可能使构