

文论发展研究

WENLUN FAZHAN YANJIU

舒坤尧 著



中国水利水电出版社
www.waterpub.com.cn

[基金项目] 2014 年度国家社会科学基金项目：新型城镇化进程中生态文明建设机制研究（项目批准号：14BSH044）系列研究成果。

文论发展研究

WENLUN FAZHAN YANJIU

舒坤尧 著



中国水利水电出版社
www.waterpub.com.cn

内 容 提 要

本书主要探讨了文论中的相关问题,包括摹仿论、表现论、文本论、接受论文论归纳分析,文艺本质论进化发展,现实型、浪漫型、象征型文学类型研究,文学创作随时代的发展而发展,文学的进化发展分析,文学鉴赏和接受进化发展等内容。在阐述理论的同时注重与实际的文学创作现象相联系,论述翔实,逻辑清晰,可以为广大文论爱好者与研究者进行文论的学习与研究提供一定的帮助。

图书在版编目(CIP)数据

文论发展研究 / 舒坤尧著. — 北京: 中国水利水电出版社, 2014.7
ISBN 978-7-5170-2279-4

I. ①文… II. ①舒… III. ①文学理论—理论研究
IV. ①I0

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第155630号

策划编辑:杨庆川 责任编辑:杨元泓 封面设计:马静静

书 名	文论发展研究
作 者	舒坤尧 著
出版发行	中国水利水电出版社 (北京市海淀区玉渊潭南路1号D座100038) 网址:www.waterpub.com.cn E-mail:mchannel@263.net(万水) sales@waterpub.com.cn 电话:(010)68367658(发行部)、82562819(万水)
经 售	北京科水图书销售中心(零售) 电话:(010)88383994、63202643、68545874 全国各地新华书店和相关出版物销售网点
排 版	北京鑫海胜蓝数码科技有限公司
印 刷	三河市天润建兴印务有限公司
规 格	170mm×240mm 16开本 13.25印张 237千字
版 次	2015年1月第1版 2015年1月第1次印刷
印 数	0001—3000册
定 价	42.00元

凡购买我社图书,如有缺页、倒页、脱页的,本社发行部负责调换

版权所有·侵权必究

作者简介

舒坤尧，女，1973年生，1997年毕业于河南大学获文学学士学位，2005年毕业于郑州大学获文学硕士学位，现在华北水利水电大学任教。近年来，先后在全国中文核心期刊和省级以上刊物发表学术论文二十多篇。华北水利水电大学水文化研究会会员。2010年、2013年被华北水利水电大学评选为优秀共产党员；2012年被河南省教育厅评选为河南省高等学校社科管理工作先进工作者；2013年被郑州市人力资源和社会保障局评选为郑州市社科工作先进个人。

前言

文艺活动从开始就产生了关于文艺现象的品评和议论,这种品评和议论最初只是只言片语,随着人类文学活动的不断发展,关于文学的思考、论说也不断发展和深化,最终形成了关于文学的成熟思想和理论体系。文论作为一种关于文学的思想和学说的系统理论,它建立在文艺创作、接受以及运动实践的基础上。早在中国的先秦时代,随着早期诗歌的兴起繁荣,就出现了关于认识诗歌的一些观点,如诗言志说、孔子的兴观群怨说、孟子的以意逆志说,等等。特别是以孔孟为代表的儒家文学观念和以老庄为代表的道家文学观念相辅相成,成为贯穿中国数千年文学理论史的两大大潮流,对后世产生了巨大而深远的影响。两汉是中国文学发展的重要时期,此时出现的在儒家文学思想发展史上具有里程碑意义的文学理论著作《诗大序》,讲究情动于中而形于言,注意到诗歌不仅可以言志,而且可以抒情,情志并举,标志着文学理论的新发展。此外,司马迁的发愤著书说也具有重要影响。魏晋南北朝时期被鲁迅称为文学的自觉时代,是说由现代的文学观念看来,这个时期的文人创作自觉地追求个性化和艺术化的情感表达。这个时期社会政治局势动荡不安,但却促使一些文人与时代拉开了距离,感受到了个体人的存在,促成了大量表达个体感受的作品的产生,从而促使当时对于文学的思考走向了自觉和成熟。由现代的眼光看,曹丕的《典论·论文》是我国第一篇专门讨论文学的文章,其后陆机的《文赋》、刘勰的《文心雕龙》、钟嵘的《诗品》等著作相继问世,文论研究空前繁荣。他们在总结了先秦以来一千多年的文学实践的基础上,不仅对文学的性质特点和社会功能有了新的更加深入的认识,而且在创作、批评诸多方面提出了许多重要见解,形成了一个初具规模的有着我国民族特色的文论体系。唐宋时期诗词创作成就卓著,诗歌理论研究也硕果斐然。皎然的《诗式》、白居易的《与元九书》、司空图的《诗品》、严羽的《沧浪诗话》,对诗歌创作提出了许多真知灼见。苏轼等人的文论也有重要的理论价值。元明清时期,小说、戏剧创作趋于成熟,相应的理论研究也发展繁荣,李贽、金圣叹的小说评点和李渔的戏曲理论著作《闲情偶寄》都卓有建树,刘熙载的《艺概》也是重要的文论著作,王国维的《人间词话》则成为近代东西方文论融会创新之作。

经历了随着时代和文学实践而发展的西方文论有两千多年的历史,西方的古代和近代文学实践主要历经了古希腊、古罗马、文艺复兴、古典主义、启蒙运动、浪漫主义和批判现实主义等历史阶段。与其大体适应,在文论方面,古希腊柏拉图的《文艺对话录》和亚里士多德的《诗学》成为开西方文学理论研究先河的代表性著作。古罗马时期贺拉斯的《诗艺》,古典主义时期波瓦洛的《诗的艺术》,启蒙运动时期狄德罗的《论戏剧艺术》、莱辛的《汉堡剧评》和《拉奥孔》,都继承和发展了前人的思想。到了德国古典美学时期,康德的《判断力批判》和黑格尔的《美学》构成了西方文论研究在古希腊之后的又一个高峰,对后世文论研究产生了重大而深远的影响。十九世纪以雨果《〈克伦威尔〉序》为代表的浪漫主义文论和以别林斯基、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫为代表的俄国现实主义文论成为西方文论研究的经典。列夫·托尔斯泰的《艺术论》提出的传达情感的观点有重要的研究价值。

在现代汉语中,文艺学是外来词,在外文中这个术语一般由文学和学科(学问)两个词合成,直译应为文学科学,是以文学作为研究对象揭示和探究其本质特征和规律的科学。国内许多学者将文艺学视为包括文学批评、文学史和文学理论在内的一门学科其实是不妥当的,因为在实际运用中,文学理论就是文艺学,如我国高等院校中的文艺学研究中心、硕士或博士层次的文艺学专业,其文艺学都是指文学理论。人们一般引证韦勒克的说法作根据,韦勒克强调将文学理论、文学批评和文学史三者加以区别,而并未将三者视为文艺学的三个分支学科。文学理论和文学批评、文学史关系密切,认识文学理论有必要从文学理论和文学批评、文学史的关系开始了解。文学史是研究文学的演变过程及其规律的学科。具体地说,它着重研究以下几个方面的问题:首先,描述文学发展演变的面貌,呈现不同时代产生的不同文学,如唐代产生了什么样的作品,宋代产生了什么样的作品,包括对不同时代的文学进行分析评价。其次,文学发展演变过程中前代对后代的影响,以及后代文艺的继承、发展和创新,如唐代对宋代有何影响,宋代相对于唐代又有什么创新,包括分析比较、综合评价在文学史上占有重要地位的作家、作品,描述这些作家、作品所取得的思想和艺术成就,肯定这些作家、作品的创作个性和艺术风格,特别要探讨这些作家、作品在一些重大和普遍问题上达到了怎样的深度和广度,对社会进步、人的全面健康发展和自由幸福起过怎样的作用,从而给予这些作家、作品以恰如其分的历史地位;与此同时对具有重大影响的文学现象、运动和思潮等进行分析、比较和评价,判断它们在整个发展过程中的作用、影响、意义和地位,以及它们自身可能有的这样或那样的局限。最后,揭示文论与社会环境之间的互动,主要是社会环境如何影响了文论的发展演变,如宋代为什么不同于唐代,是什么样的社会

条件造成了唐宋的不同。文学史的形态是多种多样的,可以是文学通史,如中国文学史、外国文学史等;可以是断代史,如中古文学史、二十世纪文学史等;也可以是文学形态的分类史,如小说史、戏剧史等;还可以是以上几种类型的交叉,如中国现代诗歌史、英国近代戏剧史等。文学批评是文学研究的另一个领域,其批评对象是以作家、作品为主的一切文学现象。文学批评通过对一切文学现象,特别是对文学作品的内在蕴涵和艺术形式等的分析、比较、评价,达到对它们的理性判断,给予正确评价。与文学史和文学批评不同,文论关注的不是具体的文学现象,如每个国家、民族、时代的思潮、文学运动和流派究竟如何,每个作家、每部作品怎样,它虽然要论及具体的文学现象,但它关注的是关于文学的普遍问题,它寻求从具体文学现象中探讨和抽象出普遍法则,它要在具体鲜活的经验的基础上进行概括、抽象和升华,将感性的文学经验上升为普遍的理性结论,最终达到对现象的理性概括,形成由命题、原理构成的理论体系。文论与文学史、文学批评的区分是相对的,都是对文学的研究,互相关联,难分彼此。文学理论不包括文学批评或文学史,文学批评中没有文学理论和文学史,或者文学史里欠缺文学理论与文学批评,这些都是难以想象的,文学理论植根于具体文学作品,文学的准则和范畴都不能凭空产生。它们相互依存相互作用,文论要以文学批评和文学史研究所提供的大量材料和成果作为基础,否则就会变成逻辑演绎和形而上学;文学批评和文学史研究也必须有一定的观念背景和方法论原则,否则无法进行文学史研究和批评,变成即兴式的感想拼凑和杂乱材料的堆砌,要评价一篇作品的价值需要一定的文学观作参照,否则就无从置评,这三个领域常常是互相影响的,为研究提供观念和方法,这正是文论的独特之处。

作者

2014年3月

目 录

前言	1
第一章 摹仿论、表现论、文本论、接受论文论归纳分析	1
一、摹仿论文论的提出及演变	1
二、表现论文论的提出及演变	4
三、文本论文论的提出及演变	6
四、接受论文论的提出及演变	9
第二章 文艺本质论进化发展	12
一、文学艺术的积极作用	15
二、文学艺术的特性	25
三、语言塑造文学形象的特点	31
四、文学是上层建筑的一个部门,是社会沟通的渠道,是社会组织调 控的方法	43
第三章 现实型、浪漫型、象征型文学类型研究	56
一、写实,客观再现现实社会,侧重写实的手法对现实人生进行客观 再现的文学形态,属现实型文学	57
二、直抒主观情感,表达思想,追求理想,侧重直接抒情的方式表现 主体理想的文学形态,属于浪漫型文学	60
三、侧重象征暗示的手法,寄寓审美意蕴的文学形态,属于象征型 文学	63
四、文学经典意义、树立经典和经典通俗文学	69
第四章 文学创作随时代的发展而发展	89
一、文学创作中的主体与客体分析	89
二、文学创作动机、艺术构思、艺术传达	102
三、文学艺术作品的典型风格流派思潮发展分析	117

第五章 文学的进化发展分析·····	155
一、摹仿说、巫术说、游戏说、劳动说的形成和发展·····	155
二、文学与社会发展及文学本体的自身变化·····	164
第六章 文学鉴赏和接受进化发展·····	176
一、文学接受消费和无功利审美态度分析·····	176
二、文学鉴赏和审美再创造分析·····	183
参考文献·····	199
后记·····	203

第一章 摹仿论、表现论、文本论、接受论文论归纳分析

为对各种文论进行归类和比较,艾布拉姆斯提出了一个文学活动构成图式,每一个艺术品总要涉及四个要点,几乎所有力求周密的理论总会在大体上对这四个要素加以区辨,使人一目了然。第一个要素是作品,即艺术作品本身。由于作品是人为的产品,所以第二个共同要素便是生产者,即艺术家。第三,一般认为作品总得有一个直接或间接地来源于现实事物的主题——总会涉及、表现、反映某种客观状态或者与此有关的东西。这第三个要素便可以认为是由人物和行动、思想和情感、物质和事件或者超感觉的本质所构成的,常常用自然这个通用词来表示,也可以换一个含义更广的中性词——世界。最后一个要素是欣赏者,即听众、观众、读者。作品为他们而写,或至少会引起他们的关注。排列为如下公式:世界—作品—艺术家—欣赏者。我们按照这样一个参照框架,将古往今来的文论归纳研究。

一、摹仿论文论的提出及演变

文学是现实社会、现实世界的反映。摹仿论文论也可称再现论文论。这种文论强调世界与作品的对应关系,作品是对世界的摹仿或再现。在西方,最古老的文学理论就是摹仿说。在公元前 500 年的古希腊时期,古希腊哲学家中流行的观点,也是最早的文学艺术的发生认识。赫拉克利特、德谟克利特、苏格拉底、柏拉图、亚里士多德等都持这一看法。赫拉克利特和德谟克利特是从自然科学的观点来看待摹仿说,赫拉克利特是西方早期的朴素唯物主义者,德谟克利特则是从原子论和认识论的角度去认识世界,肯定物质第一性,意识第二性。赫拉克利特提出了艺术摹仿自然的论点,从而给古希腊文学和美学思想以很大的影响。稍后,苏格拉底也认为绘画是对所见之物的描绘,艺术以不同的媒介,准确地把自然再现出来;这种描绘与再现,不仅是对事物外表的逼真模拟,而且还应通过形式表现心理活动。苏格拉底是从社会科学的观点,来看待摹仿说。其后,柏拉图提出理式摹仿说,柏拉图是从社会科学的观点,来看待摹仿说。柏拉图是苏格拉底的学生,早

年受过很好的教育,在二十岁的时候,跟苏格拉底求学,学了八年,一直到苏格拉底被当权的民主党判处死刑为止。柏拉图的摹仿说认为世界有三种,理式世界,感性的现实世界和艺术世界。艺术世界是由摹仿现实世界而来的,现实世界又是摹仿理式世界而来的。现实世界和艺术世界是不能独立存在的,只有理式世界才能独立存在永恒不变。艺术世界依存于现实世界,现实世界依存于理式世界,而理式世界却不依存于那两种较低级的世界。理性世界是第一性的,感性世界是第二性的,艺术世界是第三性的。柏拉图的摹仿说是建立在他的客观唯心主义哲学的基础上。他继承了苏格拉底的从社会科学的观点来认识摹仿说。

亚里士多德是在自然科学和社会科学结合的基础上去看待摹仿说。亚里士多德提出自然摹仿说,虽然有唯心与唯物之分,但就摹仿而论与苏格拉底的说法一脉相承。亚里士多德是从自然科学和社会科学结合的基础上来看待摹仿说。他曾表示:“吾爱吾师,吾更爱真理。”他是柏拉图的高足,但他对他的老师是批判大于继承。亚里士多德思想标志着希腊思想发展中的一个很大的转折点。这个转折的关键在于亚里士多德首先是一个自然科学家和逻辑学家,他对客观世界进行冷静的客观的科学分析。亚里士多德认为现实世界是真实的,摹仿而来的艺术世界也是真实的,艺术世界比现实世界更为真实,因为艺术所摹仿不仅仅是现实世界的外形和现象,而且还有现实世界的内在本质和规律。这个基本思想是现实主义的一条基本原则,也是亚里士多德最有价值的贡献。摹仿的方法是文学艺术中的现实主义的最早源头。例如,亚里士多德认为诗的起源仿佛有两个原因,都是出于人的天性。人从孩提的时候起就有摹仿的本能,人和禽兽的分别之一就在于人最善于摹仿,他们最初的知识就是从摹仿得来的。这个观点有不足和缺陷,首先不能说明摹仿的本能从何而来就把其归结为“天性”,其实人的“摹仿的本能”乃由猿的摹仿本能发展而来,然而猿的摹仿本能永远是动物本能因而不具创造性,而人的“摹仿的本能”却具有创造性,因为它不是四肢的机械活动,而是在意识参与下的创造活动,是劳动把猿的“摹仿的本能”升华为人的“摹仿的本能”。其次执着于艺术中的再现性因素而易于导致忽略艺术中的表现性因素。但是“摹仿说”还是提示了促成艺术发生的某些不容忽视的因素。首先它揭示了人类一种比较原始的心理倾向,这种倾向于艺术创造的冲动是相通的。对客观事物的准确描绘也是对事物的一种把握,它使人从中看到了自己的智慧的能力,从而引起心理上的快感。其次,摹仿是大部分原始艺术创作的基本方法,或许是人类艺术最早有用的艺术方法。这从今天所发现的原始艺术作品,无论是洞穴壁画、雕刻,还是原始民族的许多舞蹈,如澳洲土人的袋鼠舞、野牛舞、北美爱斯基摩人的猎海豹舞都可看出。

而其他方法,如表现和象征方法都是从写实发展演变出来的,如我国从仰韶和马家窑出土的陶器上绘制的图案纹样比较清晰地表明了一个由动物形象(鱼、鸟、蛙)的写实逐渐演变为抽象化和符号化的过程。原始艺术创作最早采取摹仿或者写实方法与它的作者的劳动生产活动有密切关系。普列汉诺夫指出,原始人只要一天还是猎人,他的摹仿的倾向就会顺便使他成为画家和雕刻家。原因是很明显的。作为一个画家他需要的是什么呢?他需要的是观察能力和手的灵巧。这正是他作为一个猎人所需要的同样特性。因此他的艺术活动是生存斗争在他们身上锻炼出来的那些特征的表现。摹仿的方法应该是文学艺术中的现实主义传统的最早源头。在西方,摹仿的文学观念统治西方两千年,直到十八世纪末至十九世纪初欧洲出现了浪漫主义的文学思潮,这种摹仿说才开始被打破。

中国古代也有与西方的再现说相似或相通的说法。五代大画家荆浩认为度物象而取其真。这里的物象就是客观外物,度就是观察,取其真则是摹仿达到形神兼备。所以,度物象而取其真就是对外物进行摹仿。清代文艺思想家叶燮认为文章者,所以表天地万物之情状也。古代是一个诗歌大国,中国古代文论的抒情言志传统十分强大,再现论的文学观既不发达,也不典型,在整个历史发展中并不占优势。摹仿论文学观发展为现代系统的文论,就是文学社会学。简单说来,摹仿论文论的基本观点文学是现实世界的反映。比如,人们说杜甫的诗是诗史,就是说他用诗的形式书写了历史,即反映了一个时期社会生活的状况。这种理论常见的研究模式就是由社会入手研究文学。要阅读、理解和评价一篇文学作品,必须先了解产生作品的时代背景。文学艺术反映的对象是社会生活,是社会生活的反映,这里的社会生活包含人和人生。具体说来无论是人也好人的生活也好,都是指现实生活中的人是有着七情六欲和社会关系的人,是有着各种各样物质生活和复杂多样的精神生活的人生。在文艺作品中人们常说一个人就是一个世界,就是因为作品中的人物生活于复杂多变的世界中。艺术对象中的人却既有整体性、广泛性,又有人物情感的丰满性与人物性格的独特性。艺术来源于社会生活,是社会生活的反映,揭示人的生存境遇和状况。儒家文化积极的社会生活意义就在于,先人后己,先忧后乐。诗人杜甫在诗歌中所描绘的“忧”天下人的精神,就是儒家文化的积极人生态度的表现。

到目前为止,国内的文学史著作的普遍写法就是先叙述一个时代社会总体情况,再讲具体作家、作品。这背后都是文学社会学理论。也可以由文学出发研究社会,如陈寅恪的唐诗证史。但这种研究由于最终的归宿是社会本身(上面的那种研究模式的归宿是文学),因此,一般不被视为文学研究,而是被视为历史研究或其他非文学的学术研究。但这种理论中有一种

极端的观点,即镜子说。镜子说是文艺复兴时代的产物,它的明确提出者是达·芬奇,认为自然界和人类生活是文艺描写的对象,而文艺家的任务就是用不同的媒介(语言、画布、色彩、线条、音符等)把它再现(复制)出来。泛泛地讲镜子说也就是摹仿论(再现论),但此处所说的镜子说是特指那种认为文学对世界的反映与世界本身完全等同的观点,这种狭义的镜子说可以视为再现说的机械发展,即极端化发展。镜子说问题在于忽视了作家。

二、表现论文论的提出及演变

文学是作家思想感情的表现。表现说(expression)强调作品与作家的关系,作品是作家思想感情的表现。作为一种有独立影响的学说,西方的表现说产生于欧洲19世纪初兴起的浪漫主义文学思潮中。英国诗人华兹华斯在1800年发表的《抒情歌谣集》(序言)中第一次提出诗是强烈感情的自然流露。诗人柯勒律治认为有一个特点是所有真正的诗人所共有的,就是他们写诗是出于内在的本质,不是由任何外界的东西所引起的。雪莱在著名的《为诗辩护》一文中也指出诗是最快乐最良善的心灵中最快乐最良善的瞬间之记录。这些诗人的具体论点或角度不尽相同,但其基本思想是相同的,这就是他们一致放弃了文学是生活的摹仿的外源的观点,而认为诗是作家、诗人思想感情的流露、倾吐和表达,而形象是诗人心灵的表征。表现说也强调必须忠实,但不是忠实于外在的客观对象,而是忠实于文学家内在的思想感情,忠实于人类的思想感情。表现说研究文学的常见模式是由作家经历和思想发展过程、作家心理状态出发去解说、评价其文学作品。如果说在摹仿论文学理论看来生活是文学之母的话,那么在表现说看来,作家才是文学的母亲。文学研究要首先搜罗有关作家的一切资料,诸如出生方面的资料(出生时间、出生地)、求学方面的资料、游历方面的资料、交友、恋爱婚姻、书信、日记、亲友的了解谈论等有关其生活经历和整个人的一切资料,由此来尽可能建构和复原某一完整的作家,进而据以解读、评价其作品。从研究结果看,表现说最常见的研究就是传记式研究。严格地说上述这些有关作家的所有材料都应当来自其作品之外,因为它是要用这些材料来解释和评价其作品的,从作品中寻找关于作家情况的材料,第一可能会发生谬误,因为作品允许虚构;第二,也是更重要的这显然就成了循环论证,逻辑上不能成立。也可以由作品出发去研究作家是何许人。不过这严格说来就不再是文学研究了,因为它最终指向的是作品之外的人。表现论文论中的一些观点倾向于强调,作品的意义是作家赋予的,解释作品的意义就是作家的思想,作品中的生活就是作家的经历,这就是所谓的自传说,即认为所有作品

都是作家的自传。这种说法是错误的。自传说的谬误用不着实证的考量,仅从逻辑上就可以看出是不能成立的:假设作品都是作家的自传的话,那么一篇以流氓、恶棍、强盗或英雄、美人为主人公的作品,其作者一定是其中的主人公吗?那些以真人真事为描写对象的作品(如历史题材的作品或报告文学)呢?如果一切文学作品都是作家的自传,那么作品可以描写死亡吗?可以说,一切文学作品中都或多或少地有作家自己的影子,但不能把作品视为作家的自传,只是说,作品主人公在某种意义上是作者思想感情的表达。如果说镜子说是过于重视生活本身,以至于把文学当做生活本身(美就是生活),自传说的错误则在于过分重视作家这个因素,以至于模糊了作家与其作品之间的界限。表现论补救了摹仿论的偏颇却走向了另一个极端。实际上,一个普通读者在读一篇作品时,常常并不是先了解一番作家,如先读作家传记再读作品,而常常是直接阅读作品。

东方文学艺术家有屈原。在《离骚》中我们不仅可以感受到诗人火热的爱国主义的激情和高尚的社会理想的追求,而且可以透过诗人的直接抒情与天上人间的浪漫主义描绘,看到当时楚国的黑暗以及楚国政治舞台上进步势力与反动势力的斗争。屈原抒发的情感正是源于当时楚国的社会现实。还有朱耷(1626—1705),原名统𩇛,后名耷,号八大山人,又号山驴、人屋、良月等,江西南昌人,明朝时期的后裔,明灭亡以后隐居在山林中落发为僧。他怀恋朱明王朝,对清政府消极抵制,穿破衣服装疯卖傻。在他的作品题词上常把“八大山人”连笔写成“哭之”或“笑之”的字样,以表明他哭笑不得的精神状态,作为他隐痛的寄寓和对清王朝的仇恨。在清政府的严密统治下他不敢正面发泄,这样就使得他的作品往往用象征的手法,曲折而又深刻地表达出一种无法遏止的郁积、压抑的心情,形成质朴厚重、高度概括,而又带有粗狂气息的独特风格。例如画鸟,他笔下的鸟常作“白眼向天”的状态;用墨不多,却表现了鸟儿振羽,给人以触之即飞的感觉。这样的形象塑造,无疑是画家自己性格的写照。八大山人画花,不是春光花影、欣欣向荣,而是“溅泪”之花。所画山水,也像是“残山剩水”。八大山人是敢于创新,具有自己鲜明特点,既不同于前人又不为时人所及的杰出的艺术家。其作品有《禽图》、《莲花图》、《仿黄大痴山水》、《木石图》、《荷花水鸟图》等传世。朱耷在绘画上继承和发展了明徐渭的奔放、豪迈风格。这种信笔挥洒的大写意的表现方法,要求画家必须有深厚的笔墨功夫,才能下笔有神,有骨有肉,产生气魄深厚、丰隆、圆润的感人效果。八大山人是以画抒发压抑他的情感,使物象的“精神”与主观的意识合二为一,这是当时画家根本不能达到的。八大山人受徐渭影响却又不同于徐渭:徐渭奔放而能收,八大山人严整而能放。他的用墨不同于董其昌,董其昌淡墨而得滋润明洁,八大山人干擦

而能滋润明洁。总之,从八大山人的作品中可以看到一股不平之气,像似一个生命在挣扎。他借花、木、鱼、鸟之形神,来象征自己艰难的、痛苦的人生处境,从而表现出作者的内心世界。

三、文本论文论的提出及演变

作品是各种形式要素所构成的一个独立自足的系统。文本论文论在文学四要素中强调作品的地位,研究的中心是文学作品,但过去的文学理论或者重视的是作品的社会背景,或者重视的是作品的作者,作品在这些研究中实际上被边缘化了,被忽视了,因此应当以作品为中心来建立文学理论。文本论文学理论所以将作品称为文本(text),就是要淡化作品这个称呼所暗含和强调的相对于作家的从属性,突出其独立性,认为文本一旦从作家笔下诞生,就获得了完全独立和客观的地位,它既与作家无关,也与社会无涉,更无待于读者。文本是一个由各种形式要素所构成的一个独立自足的存在,解释和评价作品不依赖于作品之外的任何信息。这种理论特别批驳了意图谬见和感受谬见。

第一,意图谬见。传统的把作者意图视为阐释文本的依据,用作者意图解释作品意蕴,把揭示作者意图视为批评的目的,文本论文论认为这是错误的,故称意图谬见。在他们看来,作者的创作意图与作品意义是两码事,批评家尤其不能依据作品是否符合作者的创作意图来判断其价值。对作者意图的认识既不可能也不必,一个批评家无法去搞清楚诗人写作的真实意图到底是什么,因为如果诗人成功地表达了他的意图,那么他的意图就会表现在他的诗作中,人们无需再从诗作之外去寻找意图的来源;如果诗人没有将其意图成功地表现在他的作品中,那就更用不着到作品之外去寻找。关于作家个人身世的研究同关于诗本身的研究有着明显的区别,作者的生平事迹除了帮助我们了解某些用词的含义和私人生活的影射外,其他没有多少用处。诗是独立的语言存在,批评家应该将其注意力集中到文学文本中来,充分理解文本所用词语的意义,从而能充分和客观地阐释文本。

第二,感受谬见。把文学批评视为对作品的个人感受的描述这种错误观点。文本论文学理论认为作品提供的是一个世界,而读者感受的是另一个世界,二者不能混为一谈。当某些读者述说一首诗或一个故事在他们心中激起生动的形象、浓厚的情感和高度的觉悟时,这仅仅是读者个人对作品的一些印象和感受,但这些带有主观意义和生理体验的情绪感受不能作为客观的批评家进行文学批评的依据。读者的感受是文学活动中最不可靠和最易变动的因素,世间有各种各样的不同心理的读者,感受式的批评必然导

致相对主义的无政府状态。诗是有其自身特点的独立客体,诗的意义是相对稳定的,读者的情绪感受是不断变化的,不要让情绪感受干扰了诗的客观意义的阐释。文本论文论确实有它的道理,作品的确是一个相对独立的存在,作品的意义不等于作家的创作意图,作品中的生活也不等于作家的经历,而读者的感受更不见得都是作品的意义。这一理论形成了一整套对文学作品进行分析的具体的、精细的、可操作的方法,确实有文学社会学和文学表现说所不及的地方——那种宏观的、粗线条的理论,长于解决宏观问题,短于形式的精细分析。尤其是,社会学的理论常常过于仰仗时代背景,以至于常常越过作品的形式直接去抓主题,平时语文老师是如何讲课的?似乎讲清了时代背景,不用讲课文,主题就出来了。于是就有了这样的现象:不同作品概括出的主题竟然都差不多,甚至完全一样。这肯定是不对的。但实际上它们各有各的独特的味道和价值,是不能够互相代替的。在这个意义上,文本理论自有其价值。问题在于一些论者走向了极端,彻底斩断了文学与社会、作者和读者的关系,欣赏文艺作品时要完全中止现实经验,不能联想到任何现实生活的因素,否则,这种活动就不再是文艺欣赏活动了。

我们在欣赏文学艺术作品的时候,最先感受到的是形式,透过形式才进入到对内容的体验,作品内容是它的形式的含义是作品中表现出来的具体的、生动的生活和情感内涵。艺术作品的内容来源于艺术家对生活的认识和理解,是艺术家与人生、社会进行精神交往的中介。艺术作品是一种特殊的精神生产性质的创造物,所谓对生活的选择、加工、改造,其实就是艺术家在个人体验的基础上,按照自己的审美理想、愿望、意志,对生活加以重组、创造。鲁迅的小说《祝福》的内容中不仅包括“五四”前后旧中国的一个劳动妇女祥林嫂的悲惨命运始末,及以此为线索而展开的具体的生活情节、画面,而且也包含了作者鲁迅的情感态度——对封建社会制度的憎恨、批判,和对封建礼教的牺牲者祥林嫂的深切同情。世界名画《蒙娜丽莎》不仅展现出十五世纪西方新兴资产阶级的妇女温柔、优美的形象,而且我们从那一双永远微笑着的眼睛中和那安详的神情中窥见到了作者的倾慕和爱悦之情。在作品中艺术家的主观情感倾向不仅是组成作品内容的重要因素,而且也是区别艺术与非艺术形式的明显标志。徐悲鸿笔下的马与生物教科书中的马,虽然两者都是马的形式,但却有不同的意义。前者是艺术的形象,而后者就不是艺术的形象。因为前者除了具有马的外在形式之外,还具有了某种精神的涵义,这精神的涵义来源于艺术家的具有丰富内蕴的情感,这马的形式已成为了艺术家思想、意志、理想、情感的载体,是富有表现力的形式,所以它获得了艺术的魅力。艺术作品内容是艺术家在意识中创造出来的,

所以是一种精神性的内涵。精神本无形,无以把握,但具体的文字、语言、音响、色彩、线条等形式因素却具有可被感官感觉到的特性。有了这些形式,精神性内涵才有所附丽,有了感性显现的机会,并得以诉诸欣赏者的感官与心灵。欣赏者对作品内容的体验也是在意识中进行的,属于精神性的体验,与对物质的客观现实的体验是不相同的。例如桃子,现实自然世界中从树上摘下来的红色的桃子与以画布、色彩、线条等为物质材料所画的作品中的红色桃子相比,前者是纯物质的,作为物质对象,它所传递出来的主要是它的物质属性信息即肉香汁甜,人们接受了这个信息所引起的是自然的欲望——想吃。而画上的桃子所传递出来的是精神的信息并直接诉诸心灵,人们投以审美的眼光,获得的是审美的感受,理解了它的精神内涵——对大自然的赞美或它的喜寿的象征意义。艺术作品作用于人的是精神,陶冶人的情操、净化人的心灵、打动人的情感等,这种精神力量就来自于作品的内容,具体地说是来自于内容中的情感与思想,即我国古代理论中的情与理。艺术作品的内容是题材、主题、情节、细节等因素化合融会的具体、生动、完整的展现。所以,离开一部作品,而要去尽述这部作品的内容几乎是不可能的事。因为归纳概括出来的内容都不能代替真正意义上的具体作品的内容。我们常常见到对作品内容所做的介绍性的文字,如《白毛女》表现的是旧社会把人变成鬼,新社会把鬼变成人,剧中反映了几千年封建统治阶级对农民的剥削压迫等。这些介绍性的文字很有必要,是有实用价值的,但写得再详尽也只是作品内容的梗概,任何介绍和评论都无法做到对作品内容的完整表述,因为它们无法做到把作品本身的具体的艺术形象呈现出来。了解一部艺术作品的内容只有从头到尾地欣赏,才真正领会它的含义。从艺术欣赏的角度来看,艺术作品的内容具有不确定性的特点。对于艺术作品内容的掌握情况因人而异,就是说接受作品内容是需要一定的条件的。对于一个文盲来说世界名著《红楼梦》也仅是一张张带墨痕的白纸,对于非音乐的耳朵来说贝多芬的《第九交响曲》也只不过是一种声音而已。欣赏者各有不同的生活经验、情绪记忆、形象记忆,面对同一作品的内容,就会产生不同的联想、想象、体会,在某种程度上,欣赏者是参与了作品内容的再创造的。所以“有一千个读者,就有一千个哈姆雷特”这种说法是有道理的。因此也可以说作品的内容是艺术家和艺术欣赏者共同创造完成的。一个彻底独立的文学作品就像没爹没娘、没亲戚和朋友的完全孤立的个人,只能是一个不可理解的怪物。实际上一篇文字作品是否是文学作品,只有放在一定的社会文化环境中才能确定,它也只有在这种社会文化环境中才能得到最终的说明。文学作品需要读者去阅读它,因此不可能是一个脱离读者而存在的独立的东西。