

外国语言文学论文集

WAIGUO YUYANWENXUE LUNWENJI



南京师范大学外文系编

一九八七年三月

目 录

“最高意义上的现实主义”

——论陀思妥耶夫斯基的创作·····	冯瑞生	1
谈谈外国文学的接受和外国文学史的编写问题		
——从文学系统的整体性说起·····	陈 雄	7
人间天堂何处寻?		
——试论陶渊明和华兹华斯的生死观·····	曹辉东	14
试论欧美悲剧小说的美学意义·····	祁寿华	25
谈谈第一次世界大战期间的英国战壕诗人·····	傅 俊	34
《汤姆·琼斯》的结构艺术·····	刘迺银	44
浅谈《傻瓜威尔逊》中罗克西的形象·····	茅森如	49
潮田旗一郎的孤独感与井上的创作思想·····	韩 军	53
丽莎进修道院究竟说明了什么?		
——兼比较丽莎和卡捷琳娜的形象·····	乐玉成	59
俄语语言国情学初探·····	方福卿	65
因数不同而引起词义变化的名词分析·····	戴啸南	69
由 ЧТОБЫ 连接的几种句子的探讨·····	龚行昌	79
浅析俄语中表示“时间量”的第四格结构·····	杨锡平	84
试论“成份分析”和“语义场”·····	文秋芳	90
英语动词的被动语态及其俄语表达·····	杨汝钧	97
论主谓语意义上的呼应·····	冻 新	102
复合临时语的构成方式和修辞效果·····	印金凤	110
评外语教学以语言规律为纲·····	戴元生	117
俄语实践课教学改革的尝试与设想·····	金贞爱	124
试谈矛盾的翻译标准		
——兼及二、三十年代的“直译”与“意译”之争·····	杨 郁	129
试谈研究生入学英语考试试题·····	程中锐	133
中学英语调查·····	邬展云	139



00397924



“最高意义上的现实主义”

——论陀思妥耶夫斯基的创作

冯瑞生

陀思妥耶夫斯基(1821—1881)的创作道路是很凄凉的。尽管他一生写了三十多部作品,其中篇幅浩繁的长篇小说就有十几部。可是,即使到了晚年,他的作品的一印张稿酬还不到托尔斯泰等人的一半。甚至到了本世纪五十年代,苏联教育出版社出版的中学教科书《俄国文学史》(布罗茨基主编)中,都没有他的一席之地,甚至还不断遭到批判。

但是,陀氏当年就说过:“尽管现在俄国人民对我不了解,但是未来的人民会了解我的。”今天作家的预言实现了,他不仅被苏联人民所理解,而且为世界广大人民群众越来越深刻地理解。

为什么会这样?根本原因是陀氏是一位探索的作家。探索必然要打破传统,出现一些与传统相悖的内容和形式。而这种新的内容和形式在相当长的时期内并不为人们所认识和理解。但是随着时间的推移和科学技术的发展,人们的期待视界也随之发生变化,这种新的期待视界认识了陀氏创作的价值。1922年法国的纪德在其长篇演讲中,强调陀氏是“被托尔斯泰高峰遮住了的更高峰”,认为在整个西欧文学中再也“没有比陀思妥耶夫斯基小说所触及的问题更为深刻的问题”。而今西方现代派则更是对他推崇备至,称陀氏为自己的先驱者。

随着我国开放政策的实行,对陀氏的研究工作也有了新的拓展;我国的一些作家(特别是青年作家),也开始敏锐地接受了一些外来的东西,并且有意识地借鉴西方现代艺术中的一些手法,来表现我国的生活,如意识流、象征、隐喻、意象、魔幻、变形、荒诞等都被借鉴来为我所用。在这种情况下,我们来探究一下陀氏的创作,是不无裨益的。

陀氏是公认的小市民阶层的代言人。卢那察尔斯基在1931年发表的《陀思妥耶夫斯基》一文中就认为,“托尔斯泰反映了地主和农村的旧基础的崩溃过程,陀思妥耶夫斯基则反映了城市的同样过程。”“陀思妥耶夫斯基拥有一种病态的天才,他所创造的文学巨著,极其有力地反映了中、小市民在资本主义蜕化的风暴中的慌乱心理。”

的确,陀氏的创作——从他的处女作《穷人》到最后部长篇巨著《卡拉马佐夫兄弟》——反映的就是那些在城市旧基础崩溃过程中居住在穷街陋巷或者窒闷潮湿的地下室中的人们的暗无天日的生活和他们那种慌乱不安的心理。

因此,表现城市旧基础崩溃过程中人的孤寂、苦闷、绝望是陀氏创作的一个重要主题。

在这一主题下。他继普希金、果戈理之后，塑造了许多“被侮辱和被损害的人”——“小人物”群象。

《穷人》是陀氏的成名作，他在小说中描写了孤女瓦尔瓦拉和小官吏玛卡尔·杰符什金在贫困中受煎熬，他们举目无亲，孤立无援，只有在互相通信中倾吐衷肠，从中得到一点慰藉和欢乐。但是，最后命运把两个相依为命的不幸的人儿分开了，杰符什金陷入极度绝望之中，他在给瓦尔瓦拉的最后几封信中，充分表现了他的复杂心情，别林斯基指出：“这是撕裂灵魂的眼泪、痛苦、绝叫！……包含着怎样的爱恋、哀愁和绝望的粉碎的力量啊！”^①《罪与罚》的主人公——拉斯柯尔尼科夫孑然一身，孤僻阴郁，离群索居，把自己关闭在象棺材一样的斗室里，不与人交往，整天躺在破旧不堪的沙发床上，苦思冥想如何摆脱那种不堪忍受的贫苦境地，最后竟铤而走险，杀入犯罪。而马尔美拉陀夫则整天借酒浇愁，在潦倒中发出绝望的呼叫：“一个人到了走投无路的时候，这是一种什么样的境遇啊！”“这样的日子活不下去！”《死屋手记》中的主人公是个被生活压迫、折磨得扭曲、变态的“小人物”，他象野人一样隐伏在自己的洞穴中，在半颠狂与怀疑之中诅咒着生活，品味着人生的苦酒，而又自欺地把苦味变成甜蜜。这些无权无势、孤苦无依的人们无论怎样奋斗、挣扎，也摆脱不了厄运的捉弄，在那人情淡如水、人与人犹如豺狼的残酷社会现实中，他们不仅得不到社会的同情和帮助，反而常常遭到世人的白眼、冷遇、嘲弄、凌辱，在这种社会环境中，他们怎么能不感到孤独和绝望呢？他们又怎能不蜷伏在自己毫无出路的小天地中，或郁郁而死，或痴心妄想、去杀人犯罪呢？这就是陀氏笔下的“小人物”的遭遇。

陀氏之所以把“小人物”的孤独、痛苦和绝望表现得那样真切，那样令读者感到不寒而慄，这与他的经历和切身感受有着密切的关系。陀氏几乎终生都在受着贫穷的折磨，特别是在流放西伯利亚的十年中，他体验到了精神上的孤独那种难以忍受的痛苦。作者的这些感受和体验都被他融注到作品的人物之中了。鲁迅谈到他的《穷人》时就说：“一读他二十岁时所作的《穷人》，就已经吃惊于他那暮年似的孤寂。”^②

陀氏创作中所表现的人的社会孤独感这一主题，实际上反映了下层人民与社会环境的对立冲突、谴责了造成人与人相敌对，人与人相隔膜的那种不合理的社会现实。

二

小市民是个动摇、不稳定的社会阶层。在资本主义社会，他们被迫沉沦在社会的底层，过着贫穷、屈辱的生活，一方面痛恨那些为富不仁的掠夺者，对社会的不公正发出愤怒的抗议；同时，他们又不甘心处于贫困、被人践踏的地位，梦想着荣华富贵，盼望着有一天能跻身于上层社会，以主宰自己和他人的命运。这两种意识在他们的灵魂深处搏击着，这就造成了人的内心分裂，即二重人格。陀氏作为小市民的代言人，他把小市民的这种典型心理特征表现得淋漓尽致。

陀氏的《两重人格》（1846）中活龙活现地描绘了小市民的这种典型的心理特征。主人公戈里亚特金虽然比杰符什金的社会地位略高些，但仍然是一个被上司、同僚愚弄嘲笑的小公务员。然而他不愿“让人践踏来擦去，象一块擦脏皮靴的破烂布”，他想出人头地，作生活中的强者、胜利者，于是他就在自己想象中变成了一个善于投机钻营、圆滑乖巧、机敏干练的小戈里亚特金。起初，这个小戈里亚特金表面上似乎是一个忠实可靠的朋友，大戈

里亚特金庆幸自己找到了知己，他们要“如鱼得水那样生活”，要一起“耍滑头”、“搞阴谋”，一起飞黄腾达。但是小戈里亚特金很快露出了本相，他趋炎附势，寡廉鲜耻，阴险毒辣，把大戈里亚特金压倒，踩在泥里，在职务上顶替他，把他从生活中挤出去。一方面是廉洁、谦卑、温善的大戈里亚特金，另一方面是他的理想——卑鄙无耻、残酷无情的小戈里亚特金；从本性上讲，前者痛恨后者，二者格格不入，但是前者反而梦想成为后者，这样才能在社会上找到立足之地；后者是前者心目中的理想，然而实际又成了他的敌人。这种矛盾的二重人格就统一在戈里亚特金这一形象上，其中大戈里亚特金代表着善良、人性，小戈里亚特金则代表着罪恶、非人性，体现了资本主义社会的法则和道德标准的冲突。

二重人格这一主题在陀氏的代表作《罪与罚》中得到了进一步深化。主人公大学生拉斯柯尔尼科夫在贫穷、饥饿中度日，在人生道路上踟躇徬徨，一种思想在啃噬着他的心：是作统治者，还是作奴隶？是作拿破仑式的人物，还是作一只虱子？拉斯柯尔尼科夫本来是个热情、正直、富有同情心的青年，但是在资本主义弱肉强食的残酷现实面前，使他逐渐形成了种理想：世界上的人都分成两类：一类是“平凡的人”，占大多数，他们只能俯首贴耳，任人宰割和奴役；另一类是“不平凡的人”，占少数，他们可以为所欲为，主宰世界。既然“权力只给予敢于俯身去拾取的人”，那么他，拉斯柯尔尼科夫为什么不能成为不受法律、道德约束，可以任意妄为的“超人”？为了证实自己的理论，于是他杀死了放高利贷的老太婆。这样，拉斯柯尔尼科夫的个性发生了分裂，形变：一个连自己命运都掌握不了的“小人物”竟要做拿破仑式的人物，做人类的恩人；一个善良的灵魂变成了杀人犯。他杀人之后，一方面想超然于法律之上，不愿低头认罪；另一方面又强烈地受到良心的谴责，感到无限孤独和恐怖，进一步陷入了内心的矛盾和精神分裂的难以克服的痛苦之中。

从以上例子我们可以看到，二重人格，即个性分裂，是陀氏创作中贯彻始终的主题。所谓二重人格，实际上就是现在我们常说的异化现象，一种人的异化，也就是自我异化为非我，现实的“我”与幻想的“我”之间的分裂、对立和斗争。大戈里亚特金，——小戈里亚特金，拉斯柯尔尼科夫——拿破仑式的“不平凡的人”等等，都是现实的“我”向幻想的“我”分裂、转化以及二者之间的矛盾对立。人的内心分裂，归根结底是社会和环境对人的压迫、威胁所造成的，它是陀氏时代受压抑的社会阶层——城市小市民对风雨飘摇的生活感到迷惘、绝望而又挣扎、幻想、渴求出路的心理表现。陀氏不仅批判了资本主义给劳动人民带来的物质方面的深重苦难，而且进一步揭示了它给人们造成的精神创伤——人性异化。这正是陀氏创作的深刻之处。

三

创作来源于生活。一个作家的生活道路对他的创作会产生深刻的影响，这是已为世间许多作家的创作实践所证明了的一条客观规律。陀氏的创作就真实地反映了俄国农奴制同资本主义交替时期社会的许多重要方面，特别是小市民生活的遭际和心理状态，对不合理的社会制度提出了强烈的抗议，而且还企图给苦难中的俄国人民指出一条摆脱困境的道路。

在这方面陀氏作了长期而又痛苦的探索。青年时代的陀思妥耶夫斯基是一个具有反农奴制情绪的青年，十九世纪三、四十年代，他曾被“别林斯基的风暴”所吸引，受到别林斯基的民主主义和欧洲空想社会主义思想的影响。在1848年欧洲革命的启示下，他参加了彼得拉

舍夫斯基小组。1849年彼得拉舍夫斯基小组的预谋活动败露,陀氏和其它小组成员被捕,并被判处死刑。临刑前,沙皇政府突然将死刑改判为流放西伯利亚服苦役四年,苦役期满后又在西伯利亚边防军服军役六年,直到1859年才从流放地重返彼得堡。

苦役后,陀氏在心里埋葬了他曾经信仰过的社会主义,宣扬“土壤派”的基督的宗教思想,认为俄国人民笃信宗教,顺从、忍耐是他们的天性,而无神论和自由思想是与人民的这种天性格格不入的,人民不了解、也不需要什么革命。因此陀氏在自己的作品中,一再与革命民主主义进行争论。这样,陀氏就走上保守没落的小市民的第三条道路——妥协、顺从,企图在宗教中寻求解脱。^③不仅如此,陀氏还信仰基督教的原罪说,认为恶是人生来具有的,人皆有罪,这种罪恶不能用外部的力量去消灭,只有通过宗教信仰和道德的自我完善才能克服。在他看来,只有人人皈依宗教,用基督替世人受难的自我牺牲精神净化灵魂,仁爱、宽恕、温良、恭顺,这样,人们的心灵才能够“从世俗仇恨的黑暗里升到爱的光明中去”,对立的阶级才能和解,人才能走出苦海,永恒的和谐才能确立,因此,他在《作家日记》中宣称:“俄国人民的社会主义不在于共产主义,不在于机械的形式。俄国人民相信,归根到底,只有为了基督而达到世界的统一才会得救。这就是俄国的社会主义!”并号召:“顺从吧,骄傲的人们!”——这就是陀氏给苦难中的人们指出的一条生路。

为了宣传他的救世良方,陀氏在其作品中塑造了一系列正面的理想人物,如《罪与罚》中的索尼娅,《白痴》中的梅希金公爵,《卡拉马佐夫兄弟》中的佐西玛长老和阿辽沙,《少年》中的马卡尔·伊凡诺维奇等,他们奔走呼号,传教布道,宣扬“上帝的真理”,号召“用温和的爱去征服世界”,去拯救千千万万堕落与迷误的灵魂;或者逆来顺受,含垢忍辱,甘愿背负沉重的十字架,在苦难中为自己,也为他人赎罪,用眼泪洗涤人间的罪恶。陀氏所宣扬的这套基督的理想,不仅不能拯救人民的倒悬,反给人民套上了新的精神枷锁,进一步把人类推向愚昧、苦难的深渊。正象善良的梅希金公爵一样,不仅不能把娜斯塔西雅救出火坑,反而加速了这颗美好的灵魂的毁灭,连他自己也成了名副其实的白痴。

四

陀氏在其创作中大量运用象征和潜意识为主要内容的心理描写手法。

在陀氏的作品中,人物不仅是某一社会类型的代表,事件不仅是某些社会现象的概括,而且还具有抽象的哲学意义。例如,卡拉马佐夫家族成员之间的矛盾重重、勾心斗角,既是俄国现实生活的缩影,又是人类世界复杂关系的象征,而以贪财好色、道德沦丧、卑鄙残忍和极端利己主义为其表现形式的卡拉马佐夫气质,不仅是这个家族成员的共同特征,同时也是十九世纪末期俄国病态社会中地主资产阶级的腐朽反动思想和落后的小市民的卑劣习气的集中表现,更进一步说,它还是整个人类的固有弱点——人性恶的象征,正是这种人性恶将人类推入了罪恶与苦难的深渊。这暴露了陀氏在观察与分析社会问题时的唯心主义观点。象在《大宗教法官的裨史》中,大法官的形象以及他鼓吹的那套理论,实际上象征着强权、统治和“超人”哲学。宗教大法官认为,人民是“软弱而且低贱的”,他们不需要上帝宣传的自由,自由对他们来说是一种负担,他们只知道盲从,“象羊群一样被人带领着”,他们只接受非凡“超人”的统治,统治的手段就是“奇迹、神秘、权威”。显然,陀氏对宗教大法官所鼓吹的这种理论是持否定和批判态度的。然而,讲述故事的伊凡又说,宗教大法官的“全

部秘密”就是无神，就是不信仰上帝。这样，陀氏就把强权政治和“超人”哲学与无神论混为一谈并加以鞭挞。所以，在陀氏的象征形象中，无不渗透和蕴含着作者的思想倾向和艺术匠心。又例如，《罪与罚》中的拉斯柯尔尼科夫杀人之前做了一个梦，梦见一匹瘦弱不堪的弩马拉着一辆满载的大车吃力地走着，一群醉汉坐在车上用鞭子、棍棒狠狠地打它，最后倒在地上死了。拉斯柯尔尼科夫——在梦中他还是个孩子——叫喊着，奔向老马，抱着没有气息，血淋淋的头吻起来，接着跳起来，紧握着两只小拳头，疯狂地向那群醉汉冲去……这梦境有着深刻的寓意。弩马的形象象征着被欺凌、被侮辱的人们，拉斯柯尔尼科夫对他们所遭受的苦难表示深切的同情，而对压迫者则进行反抗。陀氏以此暗示拉斯柯尔尼科夫杀死放高利贷老太是为了“杀富济贫”。其他，象小戈里亚特金等是人性恶的象征；索尼娅、梅希金、阿辽沙等是作者宗教哲学思想——善的体现者；《死屋手记》中的“死屋”寓指沙皇专制的“黑暗王国”和正在兴起的资本主义制度。总之，陀氏常将他笔下的人物和事件升华，使其具有抽象的、概括性的象征意义。

陀氏是世界公认的心理描写大师，但他与传统的心理描写迥然不同，他感兴趣的不是人物明晰的、合乎逻辑的心理活动，而是那种飘忽不定的难以捉摸的下意识，是病态心理、神经失常、梦幻、歇斯底里等反常的、荒诞混乱的精神状态。对拉斯柯尔尼科夫杀人后的反常心理的描写是最好的佐证。他犯罪后，精神完全崩溃了，孤独、恐怖、慌乱象魔影缠身，他感到人类完成脱了节。他神鬼颠倒，坐立不安、行动失常，语无伦次，常常出现幻觉；他神志不清，歇斯底里大发作，各种凌乱的印象不时浮现于脑际，说着呓语；他失去了自我控制，在与人谈话中，经常突然地、下意识地说到杀人一事，甚至有一次他身不由己地到作案的房间，问在那里干活的人：“地板刷过了……血没有了？……老太婆同她的妹妹都被杀害了。这儿有过一滩血。”两个工人莫明其妙。后来他又做了一个恶梦，梦见他正走在街上，看到一个人向他招手，他走过去，认出此人正是前两天说他是凶手的那个小市民，他很害怕，跟着此人走进一幢楼房的房间，忽然他发现那个放高利贷的老太坐在屋角里，他拿出斧头向老太砍去，可是老太婆一动不动，还对他笑，他越用力砍，老太婆笑得越厉害。他狂奔逃命，可是楼里到处是人……。陀氏通过这一系列虚幻、梦魇、呓语、反常心理等下意识活动，将拉斯柯尔尼科夫杀人后的杂乱无章的思想轨迹刻画得绘声绘色，令人叹为观止。这就是为当代作家广为使用的意识流手法。

陀氏关于梦幻的看法是这样的：“一个有病的人，常常做印象异常鲜明的梦，梦跟现实异常相似。有时非常可怕，但梦境和梦的过程是如此逼真，并且充满如此巧妙的、异想天开的而在艺术上又与整个梦完全相适应的各种细节，如果不是做梦，这个做梦的人即使是普希金或屠格涅夫那样的艺术家也想象不出这些细节哩。”在《卡拉马佐夫兄弟》的伊凡的梦魇一章中，他通过魔鬼之口几乎说出了相同的话。如在伊凡的梦魇中，魔鬼是伊凡性格中的靡非斯特，是恶的体现，伊凡对他说：“你是谎言，你是我的一种疾病……是我某一方面的……思想感情的化身，而且是最卑劣最愚蠢的一个方面。”伊凡对魔鬼既厌恶，又无法摆脱。这实际上揭示了主人公内心的分裂，展示了他灵魂深层“善”与“恶”两种因素的斗争。

陀氏之所以热衷于用象征、幻想、怪诞等手法描写生活中的荒诞、离奇的现象和人们反常的心理状态，这是因为他对现实主义有自己独特的见解。他在给斯特拉霍夫的信中说道：“我对现实（艺术中的）有一个与众不同的看法，而且大多数人认为几乎是荒诞和特别的事物，对于我来说，有时却构成了现实的本质。”④他又说：“人们称我为心理学家，这并不正

确,我只是最高意义上的现实主义者,也就是说我描写的是人的内心的全部深度。”^⑤在陀氏看来,现实主义不在于真实描摹生活的表面现象,而在于揭示“现实的本质”;生活中的荒谬事物恰恰是荒谬的社会现实的反映,恰恰表现了“现实的本质”;不仅要描写生活中各种荒谬畸形现象,而且还要展现这些不正常现象、不合理的生活所造成人们复杂、矛盾乃至病态的心理,要着力挖掘“人的内心的全部深度”;传统的现实主义手法已无法满足需要;只有用象征、幻想、怪诞、变形等形式才能反映生活中的畸形、离奇的现象和人们的病态、反常心理,才能达到本质的真实。所以他称自己的创作方法是“最高意义上的现实主义”、“虚幻的现实主义”。今天看来,这种创作方法极大地丰富了现实主义文学的表现手法,是他对俄国文学和世界文学发展作出的贡献。

综观陀思妥耶夫斯基的创作,我们可以这样说:他基本上遵循现实主义的创作方法。他主张艺术要忠于现实,极力反对自然主义,强调作家对所描绘的事物应具有明确的观点,强调典型化原则。所以从流派分野上来看,陀思妥耶夫斯基属于批判现实主义作家,但是,他的“最高意义上的现实主义”和“虚幻的现实主义”确实与以巴尔扎克、狄更斯、托尔斯泰等为代表的现实主义有所不同,而有其独特处,这也是毋庸置疑的。在陀思妥耶夫斯基的作品中,那种令人眼花缭乱的画面,迅速发展变化的节奏,荒诞离奇的事物,令人心碎的悲剧,异化的个性,内心的分裂,扭曲、变态的心理等等,都明显地有别于严整有序、从容舒缓、清晰明朗、富于逻辑性的传统的现实主义。

另外,陀思妥耶夫斯基开创了现代派文学的先河,但与现代派作家又有根本的区别。简而言之,现代派作家最基本的思想倾向是虚无主义,对社会现实的否定,对人生的绝望,对人类未来的极度悲观,都是虚无主义思想的具体表现。而陀氏妥耶夫斯基则追求所谓“理想主义”,热烈期望人类的“黄金时代”的到来,尽管他把这种理想寄托在宗教乌托邦中,但毕竟与否定一切的虚无主义是格格不入的。

注

①《别林斯基选集》,第二卷,第215页,时代出版社。

②《鲁迅全集》,第6卷,第327页。

③见卢那察尔斯基:《论俄罗斯古典作家》,第280—282页。

④《俄国作家谈文学创作》,第3卷,第145页。1955年,俄文版。

⑤《陀思妥耶夫斯基的传记、书信、笔记》,圣彼得堡,1885年,第373页,俄文版。

谈谈外国文学的接受和 外国文学史的编写问题

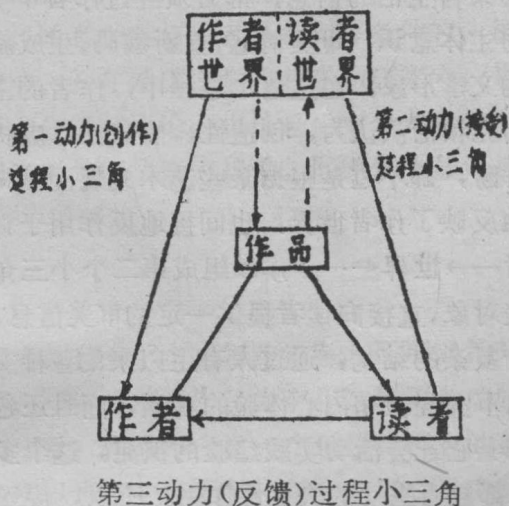
——从文学系统的整体性说起

陈 雄

目前，我国的外国文学的教学和研究需要在教材、教学方法、研究方法、文学观念等方面进行变革。本文就外国文学的接受问题和外国文学史的编写问题，谈点自己的看法。

—

我们的方针是“洋为中用”。过去在外国文学的教学和研究中贯彻这一方针取得了一定的成绩，但如何更好更全面地贯彻这一方针呢？西方“接受美学”给了我们一个启示。“接受美学”有一定片面性，但它重视“读者”，强调“第二动力过程”，可资借鉴。如果不是用“接受史”完全取代文学史，而是用以弥补过去文学史忽略“读者”和“接受过程”的缺陷，那么这个理论还是有价值的。文学史应该考虑文学系统的整体性。文学整个系统包含四大要素，即作者、作品、读者和世界。没有这四者（缺一不可）之间的运动关系，就没有文学，也不会有文学史。美国亚伯拉姆斯教授在五十年代初就提出文学系统的四大要素，比当时欧洲的“三R理论”（作家、作品、读者）前进了一步。他所绘制的以作品为中心的三角图式^①成功地概括了西方文艺批评史上的四大理论（摹仿论、实用论、表现论和客观论），同时对文学系统的研究、文学现象的解释、文艺理论体系的构成、文学史的编写都具有理论的和方法论的意义。我认为可以在这个图式的基础上，绘出文学自控系统中四大要素单向运动关系图：



这里我把“世界”分为“作者世界”和“读者世界”。两者可能是同一个现实（此时此地），而绝大部分情况下，是不同一个现实（彼时彼地）。这个区分对于我们外国文学的接受更有意义，因为我们的“读者世界”和“作者世界”总是不同一个现实的。这个动态图式表示：文学自控系统是一个以作品为中心，构成世界→作者→作品→读者→世界的循环运动系统。发端于联邦德国的“接受美学”是对当时的“文本批评”的否定，反对“文本批评”派把作品看成包含文学全部价值的封闭性、独立性的自足体，从而把文学研究变成只对文本进行符号学、语言学、结构学等的形式批评。从文学整个系统来看，作品的确只是文学系统中的一个要素，作品的“生命”在于它与其它三要素之间的关系，即存在于创作过程和接受过程之中。没有创作过程，作品无从产生，也无法获得潜在功能。没有接受过程，作品的潜能无从实现，也无法获得价值判断。但是，文学系统的中心要素应是作品，作品是文学创作实践的中心，也是文学接受实践的中心。所以，文学自控闭环运动系统应该是一个以“作品”为中心，以“世界”、“作者”、“读者”为三个顶角的三角形图式。

如果把文学系统看作闭环自控循环运动系统，那么文学动力过程就不是两个（某些“接受美学”家的看法）而是三个。接受过程是创作过程的继续，同时也反作用于创作过程，从而形成一个反馈过程，即第三动力过程。反馈过程的动力作用是存在的，只是不大为人所注意。“接受美学”创始人乔斯教授提出的“期待水准”，虽是难以确定^②但在任何时候都的确存在着一定的审美标准。而且随着读者群体自身审美水平的提高、审美趣味的变动、或接受意识的改变，又自行突破。经过一定时间的新旧交替的“混乱”，又会渐趋大体一致，形成新的标准。既用以重新评价一切旧作品，也用以期待新作品的产生。任何一位作家都会自觉或不自觉地受其制约。“期待水准”形成于对前代作品的接受过程之中，而对下代作品提出新的要求，这个信息反馈无疑是文学自控系统中起自调节的动力作用，是促进文学创作发展（从而也是文学史发展）的动力过程。所以，这个以作品为中心的大三角图式，由第一动力过程、第二动力过程和第三动力过程组成一个大循环运动。其中每一个动力过程又都自成一个三角，可看作一个小循环运动。

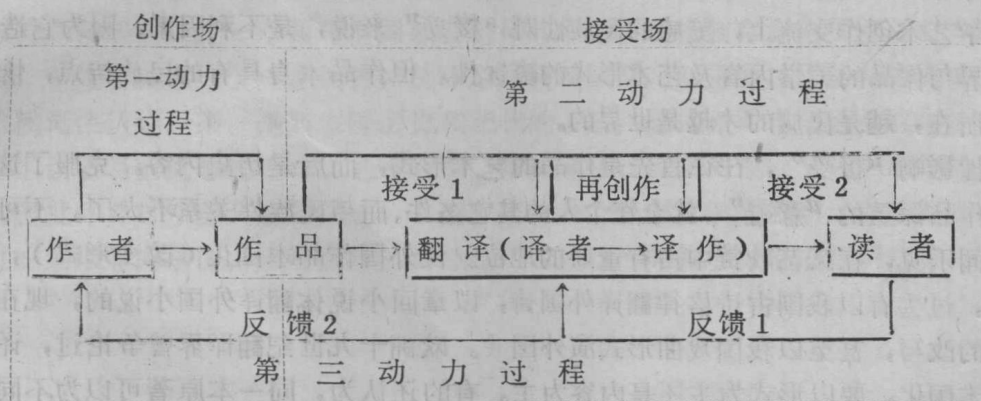
大三角的左侧由世界→作者→作品←…→世界组成第一个小三角循环。其中三者的动态关系是：作者世界直接作用于作者，既是作者主观世界形成的客观环境，又是作者创作素材的信息库。这个信息库由大自然、社会生活、思想材料三部分组成。正是在上述意义上，我们把文学看成生活的反映。一切来自生活的信息，都必须经过作者审美机制的选择与吸收，在作者的头脑中，依着作者的主体意识、审美情感，重新编码，生成新的虚构的意象，然后被作者用语言符号物化为一定的文学形象。在这整个过程中，作者的主观世界始终是主动的、能动的。美国文艺理论家韦勒克和伦沃认为，创造性、想象性、虚构性是文学的本质特征，“甚至就是自然主义人生的片断，都不过是根据某些艺术成规而虚构的”。^③作品与世界的关系只能是间接的，既间接地反映了作者世界，也间接地反作用于读者世界。

大三角的右侧由作品→读者→世界←…→作品组成第二个小三角循环。其中三者的动态关系是：作品作为读者的审美对象，直接向读者提供一定的审美信息，为读者的心理机制所接收。人的审美心理机制是一个复杂的结构，通过人有生以来的各种实践活动，特别是审美活动建构而成。它不单单是个人审美经验和内心体验的积累，而且还包容着人类的、民族的、历史的现实的群体审美经验和其它社会活动实践经验的积淀。这个多层次结构本身的情况，在审美过程中以及对审美效果都起着主动的决定性作用。所以，接受过程是，读者实现

作品价值的过程，也是读者在作品影响下实现自我价值的过程。作品的社会效果不是作品直接产生的，而是作品的美学内涵被读者的主体意识转变为“内模仿意象”，无形中渗透在读者的具体言行之中，从而作用于读者世界。同一部作品由于审美主体意识不同，可能产生不同的社会效果。

大三角的底部由作者—→作品—→读者—→作者组成第三个小三角循环。其中三者的动态关系是：读者在接受过程中，自然会以自己的“前理解”（解释学术语，即读者在读者世界中形成的审美认识框架），对作品作出评价，向作者发回反馈信息。作者回收读者群体的种种反馈（也就是整个社会的审美要求）会有意识地或无意识地影响自己下一部作品的创作。或者对这一位作家作品的评价影响到另一位作家的创作。从反馈不是作用于原作家、原作品来看，这种反馈是开环反馈，但是从文学系统整体来看，文学反馈仍然是闭环自控系统的反馈。

外国文学的教学、研究、外国文学史的编写，都必须从文学系统的整体性着眼，不能忽视“读者”和“接受过程”。而且对外国文学的接受，除了直接阅读原文外，都是阅读译本。这就使得第二动力过程和第三动力过程发生一点变化，接受过程多出一个翻译（译者—译作）环节，反馈过程也分成两个阶段，如图所示：



从第三动力过程看，读者的反馈是通过对译作的评价，为本国译者所接收，以便考虑下一部该译什么样的作品，或者转化为本国出版社的译作选题意向，从而再反馈于作者。从接受过程看，译者首先是读者，翻译也是一种接受，同时又是艺术再创造。也可以把原作看作“信息库”，那么译者—→译作也是创作过程，而译作—→读者是接受过程。译作与原作总是存在着差异，任何情况下，译作都只能做到逼近原作。这既与译者的个人条件有关，也与译者的社会环境有关。译者少有与作者具备同等条件的。法国在古典主义风格盛行时，连莎士比亚的作品都被改动。^④在外国文学的教学和研究中，也存在着类似情形。教师和研究者对原作的讲解与诠释，分析与评论，也总是受到个人条件和社会环境的限制。这些中介环节不能不造成译文国读者对外国文学的接受，同原作本族语读者的接受存在差异。

二

常说“一千个读者就有一千个哈姆莱特”，还可以补充一句“没有一个和莎士比亚原来所构思的一模一样”。“接受美学”认为产生这种现象的原因在于：读者主体是一个变量；读者的审美场是一个变量；作品本身是一个恒量，但它的功能潜力能被读者领会实现到什么程度，是因人而异的，所以也是一个变量。每个读者心目中的“再造意象”都由这三个变量组

成。^⑤但总是以作品的美学内涵为基础,因此一千个哈姆莱特不会变成奥赛罗,几百年来哈姆莱特也始终是进步的人文主义的艺术形象。即使是作品中的“空白”,读者进行补充、补形,甚或华彩化时,仍然会以整体为依据。

文学接受只能个别进行,即使具有群体接受形式的读书会、沙龙、以至同课堂听讲,但仍旧是个体接受。不过,只有接受群体大致相近的看法,才能判定某部作品在那时的价值。任何单个读者的评价,不是汇入时代的评价,就是一文不值。也可能会有超时代的见解,但也必然汇入未来时代的评价。接受群体的审美判断虽不是接受个体判断的总和或平均数,但却为绝大多数同代接受个体相近的“前理解”美感所规范。在接受群体的审美特性中,最为突出的是时代性和民族性。不同时代不同民族社会的物质生活和精神生活的各个方面,无不渗透在当代接受群体的审美情感、审美认识、审美趣味、审美态度之中。而历史性却融汇在时代性之内。在个体和群体的美感中,历史的积淀都是既明显又固执的,但这种积淀都为当代生活所过滤,所选择,而成为时代性的有机组成部分。民族性则为民族长期的共存的群体生活所决定。共同的地理环境、历史条件、政治制度、文化背景、道德规范、心理定势、欣赏习惯等等,形成一个民族独特的美感,既表现在文艺创作中,也表现在文艺接受中,在国际的文学艺术创作交流上,美感的民族性对“接受”来说,是不利因素,因为它造成读者的主观世界与作品的美学内容及艺术形式的疏远性。但作品本身具有的民族特点,恰是交流的价值之所在,越是民族的才越是世界的。

民族性影响“接受”,往往首先是作品的艺术形式,而后是历史内容。克服了这两重障碍,领会作品深层的“意蕴”,就全在个人的其它条件,而与民族性关系不大了。不可否认,形式的喜闻乐见,在文艺欣赏中占有重要的地位。使外国作品本国化(改变形式),就是基于这一点。过去有以我国古诗格律翻译外国诗,以章回小说体翻译外国小说的,现在不仅有外国作品的改写,甚至以我国戏曲形式演外国戏。欧洲十九世纪翻译界曾争论过,译作要外国化还是本国化,要以形式为主还是内容为主。有的还认为,同一本原著可以为不同读者出版不同的译本。从“接受美学”角度看,这样做是允许的。不过,外国文学接受应当包括异族文学的形式美在内的整体,而不是仅仅取其内容。所以,改变原作形式的做法。只能是一种“接受”的补充手段。从“借鉴”的目的看,外国的艺术形式也是很重要的。五四新文学运动时,我国文学创作的反封建内容是我国历史发展的必然要求,而形式结构上的改革与创新,不论小说、戏剧、诗歌都受到外国文学的重大影响。因此,文学翻译应该保留原作的艺术形式,不要轻易加以改变,即使最难于移植原作形式的诗歌翻译,也应尽量做到译诗形式近似于原诗形式。形式因素包括作品结构、语言特点、情节安排、描写手法、节奏韵律等。文学作品提供给读者的不是直接观照的视觉形象,而是通过作品的认知语言和情感语言,唤起读者的经验反思和情感运动,而后在读者脑海中出现“再造意象”。可想而知,语言障碍必然影响读者一系列的审美心理活动。但这不是阅读译作的接受者的问题,而是翻译者的问题。如果文学译作的语言欧化得有如天书,还谈得上对作品内容的欣赏吗?茅盾同志对文学翻译曾提出“纯粹的祖国语言”,同时又要保持原作语言风格的要求。两者并不矛盾,不能把保持原文风格理解为照搬原文的语法结构,而应该从语言的文学个性去理解。譬如原作语言的个性特点,或豪放、或婉约、或朴素、或华丽、或含蓄、或明快、或诙谐、或洗练等等,这些语言风格,外文有,中文也有。如果实在找不到对应风格的本国语言,茅盾认为译者应该象作者一样,到生活中去提炼,按照祖国语言的规范去创造。好的译者应该一方面阅

读外国文字,一方面以本国语言进行思索和想象。正是在这个意义上,茅盾称文学翻译为“艺术再创造”。^⑥至于其它形式因素,主要靠读者改变自己的审美心理机制来适应。除了接受者多实践外,翻译者的前言后记、研究者的分析评论、教师的讲解诠释都起着指导和帮助作用。过去这方面往往偏重于内容评介,忽略形式研究。而后者对于提高本国读者的接受能力是很重要的。

历史内容方面,则由于我国读者对异国社会历史的陌生,产生生活认知和内心体验的障碍,造成读者理解和感受的困难。这势必影响审美效果。当然,不排除形式欣赏障碍,就无法进入审美活动。但是,审美不会停留在艺术形式的欣赏上,如果存在内容欣赏障碍,不仅审美活动不能深入发展,而且反过来会影响形式欣赏。因为内容与形式是互为依存条件,而统一成为作品整体的。当然,彼此也各有独立的美学特征。内容可以说是被作家主观化了(审美化和情感化)的社会生活,涉及社会生活事实和社会意识形态的各个方面,因此,外国文学接受者必须丰富自己的外国历史和现实的知识结构,也是毫无疑问的。

作为外国文学的教师、研究者、翻译家,其全部活动的目的都在于促使本国读者对外国文学的接受。否则,他们的工作就毫无意义。所以,为了达到这个目的,他们必须一方面对外国文学有深刻研究,另一方面对本国读者群体的审美心理机制有深刻了解。对本国接受群体的了解,不是去调查一个一个读者,从中取得精确数据。而是通过下述几方面的了解和研究,获得模糊性认识:第一是对本国历史和现状的了解;第二是对本国古今文学的研究;第三是对本国读者当前的思维模式、心理定势、审美趣味、欣赏习惯、文化水准等的认识;第四是对本国批评界对外国文学的评论,本国作家所受的外国文学的影响,以及外国作品在我国产生过的效果等的掌握。作为教师,当然也可以向自己的教学对象进行调查。

三

至今为止的文学史,可以说都是创作史,只是偶而提到接受情况,也就是说只顾及作家和作品而忽视读者和历代所积累的非常丰富的接受评价材料。但如果以接受史代替创作史,作为文学史,那就未免从一个极端走向另一个极端,可能产生更加不良的效果。我认为理想的文学史应该是创作史和接受史相结合的文学史。我们现有的外国文学史都是创作史,因此必须强调的是接受过程史在文学史中的必要性。这种必要性为客观存在的三个特点所决定,即第一,文学的整体性特点;第二,作品价值的判断离不开接受过程的特点;第三,历代作品同时存在的特点。第一和第二个特点,我已在前两节作过论述,这里谈谈第三个特点。文学史不同于一般的历史。一般历史是线性发展史,即历史事实一去不复返,因此只具有历时性的特点。而文学作品既在历史上创作出来,又保存在现实之中,所以具有历时性和共时性两个特点。人们在阅读任何年代创作的作品时,往往不注意它的历时性特点,而把它当作现时存在的审美对象来接受,几乎都以当代审美意识来评价任何时代的作品,并不把古代作品作为古董来欣赏,由此看来,共时性比历时性显得更加重要。文学发展史上,经过上一代评价过的所有作品,又被移交给下一代再评价,代代不同的评价形成一部接受史。一部作品在上一代不被注意,甚或遭到攻击,而若干年后却行时起来。这就是因为作品与过去的接受意识存在差距,而与后来的时代意识相适应。这样的作品为数还不少,生前默默无闻,死后才扬名的作家诗人不乏其人。奥地利作家卡夫卡的作品《城堡》、《美国》等,只

是在这位作家身后才震动文坛。英国诗人布莱克的诗歌无人肯出版，只好自己刻在铜板上，死后几十年才流行于世。美国作家福克纳的《喧哗与骚动》、《我弥留之际》等，初时都不被重视。相反，不少畅销书，红极一时的作家，过后却销声匿迹了。各个时代的不同评价，正是一部作品生命不息之所在。作品的内蕴，不仅不断获得深入揭示，而且不断获得新的引伸。每一个时代的评价，都带有那个时代的主观性，然而各个时代评价的综合，却提高了评价的客观性。编文学史与写论文不同。写论文主要表达作者的主观见解，可置他人观点于不顾。而编文学史却要力求客观，必须顾及作品诞生后，各个时代接受群体的评价，作为外国文学史，首先应考虑原民族的评价，同时还需考虑接受国的评价。可以说，离开接受过程，作品的价值无从实现，没有接受史，对作品评价的客观性就无法保证。

我们现有的外国文学史主观性很强，原因是多方面的，撇开接受史是原因之一。不顾一部作品在它本国的历代评价，而以编者的一孔之见取代之。由于对作品评价的主观性，必然导致对作家评价的主观性。例如，对英国文学，就抬高拜伦、雪莱，降低华兹华斯、济慈；对法国文学，就抬高巴尔扎克，降低福楼拜；对美国文学，就抬高杰克·伦敦，降低爱伦·坡；对俄国文学，就抬高托尔斯泰、降低陀思妥耶夫斯基，如此等等。要知道，编写的是某民族文学发展的客观历史，不应该是我们为各国编造其文学发展史。文学的史学家应该有作为一个史学家尊重客观史实的态度，历史事实是怎样就应该是怎样。造成主观性的根本原因在于我们的思维模式和方法论的片面性。以哲学本体论代替文学本体论，以经济基础决定论代替文化背景论。在文学史中提经济基础是必要的，但过分强调了，反而违背了马克思主义关于物质生产与精神生产的不平衡规律。马克思说：“关于艺术，大家知道，它的一定的繁盛时期决不是同社会的一般发展成比例的，因而也决不是同仿佛是社会组织的骨胳的物质基础的一般发展成比例的。例如，拿希腊人或莎士比亚同现代人相比。”^⑦如果把文学发展与经济发展看成同步的，那么就有许多文学现象无法解释。例如，十九世纪的俄国文坛群星灿烂，出现普希金、莱蒙托夫、屠格涅夫、果戈理、陀思妥耶夫斯基、托尔斯泰、契诃夫等大诗人大作家，可是这个时期的俄国却是农奴制的经济基础。文学作为一种特殊的意识形态，离经济基础比较远，直接对文学产生影响的是政治和文化背景。目前正在掀起一股文化热，不仅表现在专门的文化学方面，在文艺理论和文学创作中也很强烈。对西方文化的研究也很热，这将对西方文学的研究起很好的作用。

再则，过去对作品的认识，完全以社会学的认识代替美学的认识，因而偏重分析作品内容的政治性，忽略艺术形式的审美性。强调文学是社会生活的反映，忽略作家的主体意识的作用。对作家的分析，偏重于世界观和阶级立场的区分，忽视对作家主体意识、特别是潜意识和情感的研究。对文学的社会效果，则强调教育作用，忽视美育作用，而且把好坏效果都归之作品的客观内容，忽略接受者的主体意识和审美场的作用等等。正确的做法应是两者兼顾。

最后，西方文学中贯穿着人道主义的思想。这点凡熟悉西方文学的人都不会不知道。对于这个客观上存在着的事实视而不见，不是唯物主义者的态度。我们过去有一个自相矛盾的做法，一方面把人道主义看成资产阶级特有的思想体系，一方面又回避在资产阶级文学中谈人道主义思想。造成这种矛盾的原因可能是对人道主义持批判态度，而对西方文学基本上是肯定的。其实西方的人道主义思想并非始自资产阶级，而是源远流长，扎根极深，作用极大。其源应追溯到古希腊古罗马时代。那时人道主义被看作文明人与野蛮人的区别。人道主义对欧洲古代社会的哲学、文学、科学都有很大影响。中世纪神道取代人道，欧洲陷入千年

的封建黑暗时代。文艺复兴就是复兴人道主义的、现世主义的古典文化，用以对抗中世纪的神权主义的、来世主义的基督教文化。从此希腊罗马的人本主义文学得到复兴、延续和发展。从人文主义文学开始直到现在，西方文学中人道主义思想经历了几个阶段的演变，总的说来，是由群体主义的人道主义走向个体主义的人道主义。西方文学史的编写不能人为地避开这个问题，否则就无法正确地论述西方文学发展的真实情况，也说不清西方文学中的许多现象。

参 考 书 目

- ① M. H. Abrams: *The Mirror and the lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford University Press, 1981, P.6
- ② ⑤ G. 格林:《接受美学研究概论》(罗悌伦摘要:接受美学简介),《文艺理论研究》,1985,第二期,第107—111页。
- ③ R. 韦勒克、A. 沃伦:《文学理论》,生活、读书、新知三联书店,1984,第一、二章。
- ④ 费道罗夫:《翻译理论概要》,中华书局,1955,第65页。
- ⑥ 茅盾,1954年在全国文学翻译工作会议上的讲话:《为发展文学翻译事业和提高翻译质量而奋斗》,《新华月报》,1954年,第9号,第222—225页。
- ⑦ 《马克思恩格斯选集》,人民出版社,1972年第2卷、第112—113页。

(上接58页)苦,想去征服高山,用肉体上的疲劳充实内心的孤独,为此他付出了自己的生命。《斗牛》中的津上把自己的一切都赌注在了一场斗牛比赛上,表面上他忙忙碌碌,可内心却时常感到孤独,没人理解自己,甚至连女友也离开了他。《夜之声》的主人公是一个精神病患者,井上以精神病患者所特有的思维和胡言乱语,道出了一个老年知识分子内心的孤独与苦闷。

日本文学评论家河盛好藏在谈到井上的创作时说过:“井上小说最吸引我的,就是人物身上的孤独感。”这也可谓井上创作的一大特色。好的文学作品还要靠完美的艺术手法表现。而在艺术手法上,大学美术专业毕业、以诗人的姿态开始文学活动的井上,把美术与诗歌的创作手法运用到小说的创作上,更好地表现了作家的创作思想。

我们发现井上的许多作品在表达人物孤独感时,以诗的语言描绘了一幅令人伤感、孤独的风景画,看完后给你留下许多联想。并且,井上作品,对色彩的使用可谓独具特色。这也许由于他曾学过美术的缘故吧。比如以红色象征奋进,搏击;以绿色象征生命;以黑色象征灰暗、沮丧;以白色象征寂寞、孤独。尤其在白色的运用上,给人留下印象最深。比如《猎枪》中他描绘了一个猎人背着猎枪走在白色、干涸了的河床上的情景;《比良的石楠花》中那满山遍野白色的石楠花令人联想到晚年孤独的老学究的心境;《湖上的白兔》里冬季时猪苗代湖面上翻起的白浪使人联想到吝啬而猪介的老姑娘;《伊那的白梅》中山崖上那孤零零地开放的白梅又令人联想到那不幸的少女的形象。而在《榉树》中井上则使用了白花。葬礼上的白花立刻使人联想到死亡。

就是这样井上以高超的艺术手法,对生活的深刻体验,使其创作思想在一系列作品中得到了充分发挥。留下了众多独具特色的孤独人物形象。尤其是在《榉树》的主人公潮田旗一郎,这个倾注了井上全部情感的孤独人物形象,可称井上的一系列孤独形象之代表,这位与井上当时年龄相仿的主人公身上有许多作家的影子。在这部作品中许多是井上心境的自然流露,可以说《榉树》是最能体现作家创作思想的作品之一。

人间天堂何处寻？

——试论陶渊明和华兹华斯的生死观

曹辉东

陶渊明和华兹华斯，这两位中西大诗人都是以讴歌大自然著称于世的，他们都可称为自然的诗人，人性的诗人，但是他们的自然观和人生观又是各相异趣的；他们的心灵有时是相通的，却又是殊途同归的。我们知道，两位诗人都纵情于湖光山色，流连于嘉木繁荫，对各自所处的社会和现实都极为不满，企求在大自然的怀抱里获得一份慰藉和解脱。可是仔细分析他们的作品，可以得到这么一个结论：真正从人生的苦闷和彷徨中走了出来的是华兹华斯，而不是陶渊明。从华兹华斯的创作中，我们可以看到，西方浪漫派诗人在观察自然山水时，能在芸芸众生里看到上帝的灵魂无处不在；看到“一种精灵，在推动着一切思想的物体和思想的对象，通过宇宙万物，不停地运行。”^①从而得到永生的真谛，在生生不息的大自然里找到了心灵中的理想世界。而以陶渊明为代表的中国山水诗人则见山是山，见水是水，不能象浪漫派诗人那样有更深一层的领悟，所以永远困顿在人生的苦闷和矛盾之中，得不到真正的解脱。陶渊明的《形影神三首》就集中表现了中国诗人对死亡形神俱灭的恐惧，“纵浪大化中，不喜亦不惧”^②也只是不解脱的解脱。陶潜在《桃花源诗并记》中用生动的笔墨描绘了一个诗人心目中的理想世界，这个“桃花源”充其量也只是一个人间天堂，并未进入永生的境界；就连这个世外桃源，在中国诗人看来也是可望不可及的。陶渊明始终没有找到寄托心灵的理想世界，一生都徘徊在出世与入世的矛盾之中，和其他中国诗人一样，他永远也挣脱不了死亡的阴影。究其根源，乃是因为与以古希腊文明和基督教为基础的西方文化不一样，中国的哲学和宗教甚至整个文化传统本身，都没有一个彼岸世界的概念。

在本文中，我们将从中西哲学和宗教上的差异出发，探讨一下华兹华斯和陶渊明在人生观上，在对理想世界的把握上存在着的一些分别。从他们的作品中我们可以看出，对人生有着大彻大悟的是前者，后者则一生都徘徊在矛盾和斗争之中，如果说华兹华斯在《永生信息颂》（“Intimations of Immortality”）里坚定表达了他对永生的把握，那么，陶渊明的《形影神三首》却透出了他对形神俱灭，生命无常的恐惧和悲哀。《桃花源》对陶渊明来说则是一个可望不可及的人间天堂，而华兹华斯却在对童年赏心乐事的回忆中走进了上帝的天国。

哲学，在中国是明智之学，它追求的是伦理道德的“善”；在西方，哲学(Philosophy)却是爱智的意思，它以科学理性的“真”为最高目标。以儒道为代表的中国哲学都是把道德伦理放在首位，一切哲学的问题，如宇宙论、认识论都从属于道德问题的研究。这和西方哲学家以冷漠的理性去认识自然，追究世界的起源、结构和价值的态度完全不一样。苏格拉底相信“知识就是道德”，中国文化则把对自然认识和开发看成使道德境界升华的一种力量。中国的《尚书》早就说“正德，利用，厚生，”^③把道德与开发自然，改善民生联系在一起，在人生观上，中国哲学主张在现存的世界里安排人生，表现人的价值，而古希腊哲学或基督教文化都追求着现实人生以外的一个彼岸世界，在“永恒的理念”中或是“上帝的天空”里真正安顿人生。

中国也没有象西方基督教那样的一个完整的宗教体系，对灵魂与肉体，此岸世界与彼岸世界作出明确的划分。孔子说：“未知生，焉知死！”^④对生死问题采取了回避的态度。因为缺乏灵魂永存的观念，儒家思想不能算是一种宗教，它主张人类在现实生活中立德、立功、立言，追求人格的不朽。产生在不重玄想的中国文化土壤里的唯一的宗教是道教，这也是一种现世的宗教，一个以人为本的宗教，教徒的最高目标不是死后回到神的左右，而是要自己活着成仙。所以，在中国传统的哲学和宗教里，都没有此岸世界与彼岸世界的分别，也不存在灵魂永恒的观点。

这种情况一直到东汉末年，才有所改变，其原因是佛教的传入。释家宣扬“精灵不灭”、“生死轮回”的学说，使中国人对生死问题的焦虑稍有缓和，东晋末年，佛教逐渐在社会上流传开来，发展成堪与儒道二家学说相抗衡的一个宗教势力，形成儒、道、释三足鼎立的局面。

魏晋文人大都和佛教徒有来往，可是他们的骨子里还是信奉着儒家的淑世主义，对佛教的“神不灭论”持着一种怀疑的态度。陶渊明堪称其代表人物。

陶渊明生活的年代，正值佛教神学广泛流行，而他归隐的江州寻阳，又是当时的一个佛教思想的中心。那时在庐山东林寺修道的慧远(公元334年—416年)就是中国宗教史上一位赫赫有名的佛教大师。他倡导弥陀净土法门，被后世净土宗人推尊为初祖。慧远曾和当世十八高贤结莲社，同修净业，在佛教史上传为佳话。陶渊明就住在庐山脚下，和慧运有过一些来往，据《莲社高贤传》记载：“远法师与诸贤结莲社，以书招渊明。渊明曰：‘若许饮则往。许之，遂造焉，忽攒眉而去。’”^⑤显然，陶渊明对慧远宣扬的那套“形尽神不灭”的佛家学说很为反感，义熙九年(公元413年)，慧远又别出心裁，兴师动众在庐山为他的《万佛影铭》铭石立台，其盛况空前。并邀请了著名的文士谢灵运撰写《万佛影颂》。慧远在他的《万佛影颂》中说：“廓矣大象，理玄无名，体神入化，落影离形。”^⑥再次宣扬人的精神可以离开形、影而独立存在，人死后精神可以求存之类的“形尽神不灭”论。陶渊明的《形影神三首》就是在这个历史背景里写出的，诗中通过形、影、神的对话，表达了他与慧远根本对立的人生观。