



美的陶冶

科普教育与艺术修养
青苹果电子图书系列

中小学美育知识文库

美的陶冶

——文学欣赏

蒋卫杰 候锦 编

文学欣赏

第一章 文学之美	(1)
第一节 人类审美意识的发生与文学的产生	(1)
第二节 文学的基本属性——审美性	(7)
第三节 文学特殊的美学特征——语言艺术	(29)
第四节 文学作品的构成	(36)
第五节 文学欣赏与文学功能的实现	(50)
第二章 小说欣赏	(57)
第一节 小说的内涵	(57)
第二节 小说的源起与发展	(62)
第三节 小说的情节	(71)
第四节 小说的人物	(77)
第五节 小说的修辞	(84)
第三章 诗歌欣赏	(92)
第一节 诗歌本体论	(92)
第二节 诗歌的美学形态	(110)
第三节 诗歌的艺术手法	(129)
第四节 诗歌的鉴赏	(144)
第四章 散文欣赏	(157)
第一节 散文鉴赏及其理论概述	(157)
第二节 现代散文诸种体例	(172)

第三节	散文发展历程概述	(178)
-----	----------------	-------

第四节	中国现代散文家评介	(186)
-----	-----------------	-------

第一章 文学之美

第一节 人类审美意识的发生 与文学的产生

一、人天生就有爱美之心吗

在了解什么是文学之前，还是先让我们了解一下什么是审美意识。因为在我们看来，文学是艺术中的一个门类，凡是艺术总是要给人们带来美感的。

审美意识是人类所特有的一种精神现象，如果我们给审美意识下个定义，那它就应该是人类在欣赏美、创造美的活动中所形成的思想和观念，是客观存在的各种审美对象（也就是那些可以让人们进行审美欣赏的东西）在人们头脑中的能动反映，我们通常把它叫做美感，它包括审美活动的各个方面和各种表现形态，其中审美感受构成了审美意识的核心。

审美意识并不神秘，我们不是经常说“爱美之心人皆有之”和“人天生就是爱美的”吗？这些话听起来有一定的道理。“爱美”一是指喜欢美的事物，也指愿意让自己美起来。从我们每个人讲，人人都是爱美的；从人类的整体讲，早在原始时代，人们就开始了艺术活动。但如果“人天生就有爱

美之心”这句话用来说从人类原始社会诞生一开始人们就懂得了审美，就显得不那么准确了。因为那个时候，虽然有了我们今天看起来可以称得上艺术品的东西，如用石器、骨器等做的装饰品，但那时这些东西有着和今天完全不同的用途，许多东西都带有一定的实用目的，反映了当时社会内部的一些关系，是那个时代生活所必需的。原始人的自我意识还是比较弱的，审美注意力与对其它目的的追求混杂在一起，许多东西在他们看来究竟是有实际的效用还是其中包含有美的因素，往往搞得不十分清楚，而且有些实用价值甚至还是虚幻的，如佩带某些饰物是为了避邪或是为了宗教用途。那时，正在向严酷的大自然争取生存权利的原始人尚无暇顾及审美，我们今天称做美的原始艺术在当时是为了生产需要，主要是为了获取实用效益，并不单纯为了审美。《吕氏春秋·古乐篇》中记载了中国远古时代的一个舞蹈：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕：一曰载民，二曰玄鸟，三曰遂草木，四曰奋五谷，五曰敬天常，六曰建帝功，七曰依地德，八曰总禽兽之极。”这样的舞蹈中模仿了农作物的长势和禽兽的举动，表明在当时人们的主观目的里是为了感应和调动“天”、“帝”、“地”，祈求在狩猎、收获等实际生产中得到帮助。

人生活在这个世界上，有着各种需要，有物质的需要也有精神的需要，有低级的需要也有高级的需要。人与动物有本质的不同，就在于人能够自觉主动地通过劳动生产来满足自己的需要，而不是消极地适应自然。在与客体进行物质交换的过程中，人的本质力量就会得到进一步发展，逐步产生

出比生存需要更高级的享受需要和发展需要。享受是在实际物质需要被满足而且产生生理快感后，对心理快感的进一步需求。发展与人追求自身各方面（尤其是精神方面）的完善相联系，是人类社会发展的内在动力。它们决定了人在精神上的需要。健康的精神需要更多地表现了人的社会性，常常成为人类文明程度的重要标志。审美需要这种高级的精神需要是人的需要发展的必然结果，成为人的需要系统中不可缺少的组成部分，它要求一种直接呈现于人们感官的认知活动即审美欣赏，是一种纯粹的心理需要。

审美意识是用来满足审美需要的，但它不是与天俱生的，而是在社会实践过程中逐渐萌发的，它的产生经历了一个漫长的历史过程。人们的心理随劳动实践而发展。人们在改造自然的过程中，人的创造力得到了实现，人们也逐渐学会了在自己创造的对象中欣赏到自己的创造力，从而产生了创造的喜悦，在实用性的基础上又加上了审美性，人们也开始以美的规律创造世界。这个时候，劳动过程和结果成为人类表现和认识自己的本质力量并从中获得精神愉悦的对象，审美的特点就显得相对独立了。当人们能够自觉地意识到自己可以获取这种需要，看到一些东西不是先立即想到它们的实际用途，而是把它们当作观赏的对象，感到的是心理上的愉快，获得的是审美感受时，我们才能说人类的审美意识由此产生了。随着社会实践的发展，不仅社会生活在进步，而且人自身也在不断发展，人们的审美感受能力增加了更多的社会性内容，不断与生理快感相脱离，审美意识也得到了进一步的独立和发展。

二、文学是人类社会实践的产物

人们对文学艺术起源的探讨是由来已久的。千百年来人们对这一问题提出了这样那样的解释，都试图从某一方面揭开这一古老的奥秘。其中有四种说法影响最大，这就是（1）模仿说：认为艺术是模仿自然和社会生活，而模仿是人的自然天性；（2）情感表现说：认为感情的表达是文学艺术发生的动力，人具有表现自己感情的本能；（3）游戏说：认为美感和艺术产生于人过剩精力的渲泄，由感觉的冲动激发形式的冲动并结合成为游戏冲动，于是超出实用范围，成为一种享乐；（4）巫术说：认为原始艺术活动实际上是原始宗教的表现，人们为了借这虚幻的形式以期获取实际利益，不惜花费精力使之臻于完美，慢慢地宗教因素退去，从而成为独立的审美活动。

这几种文学艺术起源说从不同的方面探讨了文学艺术起源的条件和原因，形成了考察的多维结构系统，但由于认识论基础上的问题，还各自存在着局限性。模仿说揭示出自然是艺术最初的对象，还包含着对人由动物发展而来的心理机能的认识，但此说不能涵盖原始社会艺术起源的全部情况，因为构成艺术形象的主要因素并非是简单的自然形象加上人工创造，而是两种因素在相遇时产生的新质。情感说进一步阐述了文艺形象的发生是人类一项特殊性质的文化成果，是大脑的生理机能和心理机能发展的产物，不仅与人的心理能力有关，也随审美需求而发展，但促使艺术发展的动因远不止是情感的表达，其它如艺术发生过程中的形式因素也不能忽

视。游戏说所涉及的演化过程说明游戏已有了初步鉴赏功能成分，但艺术的产生应该是建立在内在心理同外在世界的适应与调整的基础上，不能脱离社会实践而偏重于从生理特征去探讨。巫术说说明人把超自然的力量归因于自身，反之把超人性的力量归结于自然，由此来促使艺术思维方式的产生，实用意识可以过渡到审美意识，但此说仍未认清艺术产生的根本动力是社会实践，把艺术产生的动因和中介相混同了。

马克思主义关于“艺术起源于劳动”的学说，才科学地论证了文学艺术起源和人类物质生产劳动的必然的联系，深刻阐述了文学艺术产生的第一动力和最终根源，从根本上解决了文学艺术活动发生的基础。生产劳动不仅为人们提供了物质的实用对象，而且为人们提供了审美对象。随着人类社会的发展，从最先作为实用的物质对象中逐渐分化出了专门供人们欣赏的独立审美对象，这就是艺术。艺术的出现适应了人们越来越丰富的审美需要，它是人类实践尤其是劳动的结果。

生产劳动创造了世界，创造了人自身，也创造了从事文学艺术活动的生理条件，如发达的手、脑和感觉器官等。不仅文学艺术创作的物质前提是由劳动创造的，而且原始文学艺术的内容、形式及其产生过程，都与生产劳动存在着必然联系。《淮南子·道应训》中说：“今夫举大木者，前呼‘邪许’，后亦应之，此举重劝力之歌。”鲁迅在以后进一步证实道：“我想，人类是在未有文字之前，就有了创作的，可惜没有人记下，也没有法子记下。我们的祖先的原始人，原是连话也不会说的，为了共同劳作，必需发表意见，才渐渐的练

出复杂的声音来，假如那时大家抬木头，都觉得吃力了，却想不到发表，其中有一个叫道‘杭育杭育’，那么，这就是创作；大家也要佩服，应用的，这就等于出版；倘若用什么记号留存了下来，这就是文学；他当然就是作家，也是文学家，是‘杭育杭育派’。”^①有节奏的声响、呼喊与意义结合在一起，可以看成是最早的诗歌形式。当然这不过是一种“前文学”的雏形，说明了文学艺术的产生起源于人们的生产劳动，而只有结合上审美意识，才能真正使文学艺术有了质的意义。作为真正的文学活动，创作者的思维和语言都要摆脱原始状态，用以自由地反映生活、抒发感情，而不必再和生产劳动发生直接联系。直到人们再听到“杭育杭育”等这样富有节奏性的音响，想到的却不再是生产劳动，而是在心理上产生一种精神的愉悦，我们就可以说，作为艺术的文学由此开始萌芽了，并为以后更成熟的文学创作积累了必要的条件。通过这个历史阶段，人类积累了对自然规律的认识，积累了按照人类的各种不同需要改造自然的能力，积累了人类的审美意识，积累了人类的审美感受能力和表达这种审美感受的手段和技巧。

随着社会生产力的发展，出现了社会分工。分工是社会进步的重要标志，它对文学艺术的发展产生了巨大的推动作用。尤其是在体力劳动和脑力劳动分工之后，文学艺术创作从物质生产中分化出来，成为一个相对独立的精神生产部门，

^① 鲁迅《且介亭杂文·门外文谈》（人民文学出版社1974年）第76页。

更多地摆脱了物质实用功利性，更集中地体现出人的审美意识，更加观念化。在此基础上有了专门从事文学艺术创作的艺术家，他们摆脱了物质生产劳动，一心一意地去从事文学艺术创作，有更优越的条件去发展自己的艺术思维，掌握更丰富的创作手段和技巧，使艺术形式由单一发展到多样，由粗糙转变为精细，创作出更多符合人们日益发展的审美需要的艺术品来专门供人们去欣赏。而且在历史继承的基础上，艺术家们的创作总的来说一代更比一代有发展。文学作为艺术的一个部门从原始艺术整体中分离出来后，表现内容越来越广博，形式越来越精美，种类越来越丰富，因此文学也越来越具有审美功效。这样，经过一个漫长的历史过程，文学也演进成我们今天意义上的文学。

第二节 文学的基本属性 —— 审美性

一、文学是对社会生活的能动反映

文学在最高层次的社会本质上属于一种社会意识形态，它是客观现实在作家头脑中能动的反映的产物。产生于人类社会实践过程中的文学现象，一开始就作为社会生活的反映而出现。随着社会生产力的提高和文学自身的发展，文学摆脱了对生产劳动的直接依赖，扩大了对社会生活的反映范围。我们可以说，一切文学都是社会生活的反映。就具体作品而言，可以看出：

(1) 直接抒发内心感情的作品和直接描绘生活景象的作品，都是社会生活的反映。只不过在具体的表现方式上，后者是在作者对生活体验后，再把自己的体验还原为生活的具体面貌加以表现；而前者并不需要再还原为生活的具体面貌，而直接表现内心体验到的感情，虽然常常看不见对精神以外现实的描绘，却也正是反映了现实。

(2) 描写自然物的作品反映社会生活，是从艺术形象所渗透的思想感情、所寄寓的理想愿望中体现出来。只要不脱离具体的社会生活环境和作家的社会地位、思想、立场等条件，就能了解到作品中所反映的社会生活内容。柳宗元的《江雪》：“千山鸟飞绝，万径人踪灭。孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪。”短短二十字，勾勒出一片静寂寥廓的景象。冷峻的千山万径间独显出来的渔翁形象，正是诗人在仕途失意后企图超脱俗世纷扰、保持人格独立的精神写照，显示出落拓不羁、遗世独立的情趣。

(3) 神话、童话及其他充满幻想作品中的想象和虚构，也以现实生活为基础，其中所描写的矛盾斗争，仍是现实生活中矛盾斗争的反映，不过通过作家的幻想，对实际生活作了极大的夸张和变形。鲁迅就曾说过：“天才们无论怎样说大话，归根结蒂，还是不能凭空创造。描神画鬼，毫无对证，本可以专靠了神思，所谓‘天马行空’似的挥写了，然而他们写出来的，也不过是三只眼，长颈子，就是在常见的人体上，增加了眼睛一只，增长了颈子二三尺而已。”^①

^① 鲁迅《且介亭杂文二集·叶紫作〈丰收〉序》（人民文学出版社，1974年）第3页。

(4) 现代派文学作品常常失去传统文学的基本特征，难以准确地反映社会生活的一些方面，但作为文学现象来说，也是在一定社会生活的基础上发生的，从中可以看出某些人的精神状态和思想情绪。如法国的超现实主义文学极度突出人的内在意识和心灵感受及梦幻，强调下意识书写，使词与词、句与句的组合衔接达到纯粹偶然和随意，创造出令人眼花缭乱的语言效果和无法说清的意义，实际上它反映出第一次世界大战造成的传统价值观念的信仰危机，超现实主义文学作品就成了作家针对虚无主义的说教和大众愚妄的乐观主义所开的“救世良方”。

所以我们是认为人类客观的社会生活为文学创作提供了大量材料，作家应该无条件地首先向生活学习，把社会生活作为文学创作的依据和范本。另一方面，文学创作也要继承传统，阅读前人的作品，学习前人的创作经验，以提高自己认识生活、概括生活的能力，有时还要借鉴前人表现过的题材和内容。但这是为了表现今天的生活，这种再创作也要从现实生活出发，不仅要了解和研究当时当地的生活，还必须借助自己的直接生活经验，立足于对现实生活的认识和体验去处理旧的题材。前人作品中表现的内容也是从前人所处的社会生活中得来的，“是古人和外国人根据他们彼时彼地所得到的人民生活中的文学艺术原料创造出来的东西。”^①毛泽东的结论十分精辟，他说：“人民生活中本来存在着文学艺术原

^① 毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东论文艺》（人民文学出版社，1983年，第58页。

料的矿藏，这是自然形态的东西，是粗糙的东西，但也是最生动、最丰富、最基本的东西；在这点上说，它们使一切文学艺术相形见绌，它们是一切文学艺术的取之不尽、用之不竭的唯一源泉。”^①

文学反映社会生活并非消极的摹写和简单的复制，而是积极能动的创造，有取舍有加工。文学作品是社会生活在作家头脑中能动的反映的产物，是反映主体与被反映的客体相互作用的结果，是表现和再现的统一。作家反映社会生活时，总是将其审美理想、美学观点、对生活的看法、对人生的理解以及思想情操、意志感情等渗透和熔铸到所反映的社会生活中去，把他对生活的、政治的、道德的、社会的、审美的评价和对生活的反映联结、统一在一起，对生活原料进行选择、提炼，以至加工、改造，从而表现出自己的意愿和评价。

作家所创造的是一种“第二自然”，本质上是作家的精神产品，它包含主客观两方面的因素，其中社会生活的客观因素是基础，作家的主观因素是主导。作家不可能凭借纯客观的材料进行创作，只有以痛苦或快乐的情感去统帅生活材料，才能真正进入创作状态，创作出具有丰富内涵和审美价值的文学作品。社会生活内容与作家的思想感情相结合，形成审美意象，由此形象特征更鲜明、更生动、更符合生活的本质，然后再把头脑中孕育出的审美意象表现为作品中的艺术形象，通过高超的技巧使完美的艺术形式和深刻的内容统一起

^① 毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东论文艺》（人民文学出版社，1983年，第58页）。

来。这种体现于艺术地认识和表现社会生活中的主观能动作用不等于主观随意性，只有主客观达到统一，才能创造出真正的艺术作品。割裂主客观的联系，排斥任何一方，都将影响文学反映社会生活的真实性和深刻性，从而陷入自然主义或形式主义的误区。

文学能动地反映社会生活所追求的是要达到一种艺术真实。鲁迅说过：“艺术的真实非即历史上的真实，我们是听到过的，因为后者须有其事，而创作则可以缀合，抒写，只要逼真，不必实有其事也。”^①可以说，艺术真实是建立在生活真实上的一种更高程度的真实，是文学的生命。在文学作品中，写了生活中某些事实不等于真实，写出生活中某些方面的真实也不等于有了真实性。只有揭示出某种客观生活真理，又体现出生活发展趋势的真实，才有真实性。艺术真实就是文学作品反映社会生活所达到的正确程度，经过作家对实际生活进行正确的选择、提炼、加工、创造，通过艺术形象反映出来的生活的某些本质方面。虽然它已在生活真实的基础上由于作家的评价、想象、虚构作了改动，不再是生活的原有形态，但因作为其基础的社会生活是真实的，从中所体现出作家的真情实感又被读者真切地感受到，于是在一种审美体验中印证出文学内在的艺术真实性。这里，艺术形象中的生活真实、作家的真情实感和被唤起的读者的亲切感受被有机地统一在一起了。基于这一点，就要求我们的作家要善于

^① 鲁迅《致徐懋庸》，《鲁迅全集》第十二卷（人民文学出版社，1981年）第302页。

在对社会生活广泛地观察体验中，对大量生活事实进行去粗取精、去伪存真、由此及彼、由表及里的选择分析，透过现象见本质，使作品的艺术真实性既符合客观的历史逻辑，又符合审美的心理逻辑。

高明的作家对社会生活分析、选择、集中、概括而塑造成的艺术形象，常常是既有个性特征，又有较完整的社会意义，比实际生活更高，达到了一种艺术真实，给人以强烈印象，在一定程度上更集中、更鲜明、更深刻地揭示了社会生活的本质，表现了历史发展的某些必然规律，足以帮助人们了解现在，推断将来，起到举一反三的作用。这样创作出来的文学作品不但具有更高的审美价值，而且具有更深远广泛的社会历史内涵和更高的思想认识价值。文学达到这种更高真实的途径是对艺术典型的创造。

毛泽东在说明了人类社会生活是文学艺术的源泉后，更强调地指出：“文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性。”^①这说明文艺的典型化过程就是作家面对纷纭复杂的社会生活现象，善于选取那些更有普遍真实性的东西，加以提炼和概括，以求达到既出人意料之外又在情理之中的艺术效果。这不是造成概念和理论系统的科学思维过程，而是孕育鲜明生动的个性化形象的艺术审美创造过程。典型化也并非对生活的拔高，而是把生活美概括为艺

^① 毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东论文艺》（人民文学出版社，1983年），第59页。

术美，使艺术美表达出生活美所不可能显示出的境界。

文学的艺术真实性和典型性，是两个互相联系而侧重点又有所不同的方面。真实性要求从客观实际出发，按照生活本貌来反映生活，再现现实中个别的、具体的、富有特征意义的生活现实，使作品具有艺术真实性。其中，人物的塑造要求通过真实的细节描写，对有代表性的性格作鲜明、生动、丰富的个性刻画，创造出真实可信的人物形象。“细节的真实”是达到艺术真实的重要手段，因为如果一部作品中不正确的细节出现得过多，就会影响整个作品的真实性。艺术真实性的一种重要品格或属性，就是再现社会生活的合理性，也就是写出社会生活本身所固有的因果关系。典型性的侧重点是强调文学创作要反映出社会时代的本质特征，使作品的艺术真实性达到时代或历史真实的高度。表现在人物塑造上，就要求再现典型环境中具有高度典型性的人物。文学典型化首先应着眼于生活中的矛盾冲突，着力于矛盾和斗争的典型化，通过表现包括重大矛盾在内的各式各样的矛盾冲突，广阔反映出社会生活的各个方面。

总之，在文学创作中首先要着眼于表现丰富多彩的社会生活内容和人物性格。作家必须先从观察和研究生活在一定社会关系中的具体人的个性、特殊性出发，才能塑造出各种各样的人物形象来。文学创作的典型化只有从个性、特殊性而不是从共性、普遍性出发，才能正确表现社会生活，使其达到象“更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，更带普遍性”所要求的艺术境界。

二、文学是用艺术思维进行的审美创造活动

文学对社会生活的能动反映是一种审美的反映，文学作品是作家通过审美想象创造出的一个源于现实，又不同于现实，而是相似于现实的绚丽多彩的艺术世界。

文学能动地反映社会生活所依赖的是艺术思维。艺术思维和科学、哲学思维的区别正在于：（1）科学、哲学思维主要依靠抽象思维，从记录事实的资料出发，经过排比、分析、综合等过程，总结出规律性的东西，形成抽象概念，得出直接诉诸理智的论断，揭示出客观事物的本质和规律；艺术思维主要依靠形象思维，从大量生动丰富的感性材料中，经过艺术地集中概括，创造出具体感人的艺术形象，即通过对丰富多彩的现实生活或自然景物的描绘，特别是通过对人物形象的塑造和对人与人之间关系的描写，构成鲜明生动的生活图景，以此来反映生活。（2）科学、哲学思维以判断精确、论证缜密、材料翔实显示其力量；艺术思维通过艺术形象的感染力量影响人们的社会生活，起到的是一种潜移默化的作用。（3）科学、哲学思维对对象的认识和反映多置于分类研究的基础上；艺术思维将现象与本质有机融合在一起，把社会生活作为完整的、有各种内部联系的整体来加以表现。

文艺作品是人类最主要的审美对象，是人们为了满足审美需要而主动创造的，是艺术生产部门有意识、有目的提供的特殊精神产品，是作家创造性劳动的产物。作家能动的反映社会生活，是从现实生活出发，经过主观意识对现实生活集中、概括和提炼，创造出各种渗透着自己审美态度和思想

感情的艺术形象。作家在创作过程中，必然按照自己的审美观点对生活作出一定的审美判断，赋予艺术形象一定的思想内容和艺术感染力，并通过对艺术形象的描绘暗示给读者，表达出自己的态度。人们接触艺术形象时，总能够感受到作家熔铸在艺术形象中的审美判断。一旦人们的审美态度与作家基本一致时，就自然会接受作品的暗示，引起美感，得到审美享受，从而建立起人对现实的审美关系。

依靠艺术思维创作出来的文学作品具有审美性，审美性是文学最一般的本质特征，主要表现在：

（一）形象性

从文学创作角度说，作家是以大量感性知觉活动构成的表象为基础进行文学活动的；从文学欣赏角度说，文学活动又同读者记忆中保留的感性现象密切相关，发生撞击后，形成自己头脑中的形象。所以，以感觉形式出现的表象即形象性，是文学审美性的首要内容。个别的、真切的、具体的和鲜明生动的感性形态，能够诉诸人们的感官和想象，从而激起相应的感性经验。文学作品通过语言的描绘，在突出对象特征的基础上，达到一种神似，使读者产生想象或联想，形成如临其境、如见其人、如感其情的艺术幻觉，好象真地置身于作品所描绘的生活情境中。象法国作家罗曼·罗兰的小说《约翰·克利斯朵夫》中的一段描写：“昏睡的土地觉得它的心复活了。似是而非的初春悄悄地溜入空中，溜入冰冻的地下。象翅膀一般伸展着的桦树枝上，雪滴滴答答的掉下来。一望皆白的草原上面，已经有些嫩绿的新芽象针尖似的探出头来；它们周围，在雪的空隙中间，潮湿的黑土仿佛张着小

嘴在那里呼吸。每天有几个钟点，在坚冰底下昏睡的流水重新吐出喁喁的声音。光秃的林中，几只鸟唱出尖锐响亮的歌。”读毕令人不由得觉出一派寒冬将逝、早春萌发的景象跃然纸上。

文学用形象反映社会生活，有其客观必然性。由于社会生活的丰富性、多样性和复杂性，只有从各个不同的侧面，通过各种不同途径，运用各种不同的表现手段，才能全面而深刻地认识和反映生活。在这个过程中，既需要通过概念、公式、定理和理论的形式掌握和直接表达自然界和人类社会的规律、特点，同时也需要通过形象的形式把社会生活的具体面貌再现出来，帮助人们认识生活、改造生活。人们精神上的审美需要更决定了文学要用充满审美感受的形象来揭示出人生意蕴。例如，孙中山在分析辛亥革命时说：“革命虽号成功，而革命政府所能实际表现者，仅仅为民族解放主义。曾几何时，已为情势所迫。不得已而与反革命的专制阶级谋妥协。此种妥协，实间接与帝国主义相调和，遂为革命第一次失败之根源。”^①而鲁迅的小说《风波》同样反映了这一历史真实，却是依靠单纯而巧妙的艺术构思，只是通过一根辫子的去留，表现了社会生活中的巨大风波。《风波》生动的描写了农民七斤进城被别人剪掉辫子和地主赵七爷辫子的一盘一放又一盘，一场虚惊引起了这两个对立形象各自的惶惑和不安，说明了辛亥革命虽然赶跑了皇帝，后来的帝制复辟也没

^① 孙中山《中国国民党第一次全国大会宣言》，《孙中山选集》（人民文学出版社，1965年）下册第521页。

有成功，但统治整个社会的封建势力、封建思想依然存在，一切都原封不动，没有变化，由此批判了辛亥革命的不彻底性。鲁迅小说以具体生动的艺术形象表现社会生活，得出的是和孙中山论述一样的结论，都能给人以真理性的启迪。

艺术思维的主要目的是创造具体生动、个性丰满的艺术形象，以满足人们精神生活中的审美需要，所以，在整个艺术思维中，形象思维是主体。作家经过对社会生活的分析、概括，将丰富的感性材料进行有机的改造制作，从感性阶段跃进到理性阶段，对感觉到的生活有了较明确的认识，进而把丰富的感性材料有机统一，创造出有一定倾向性的艺术形象。形象思维不等于单纯的感性认识。作家的生活经验越丰富，所获得的感性材料越充分、越合乎实际，也就越有可能依据它们得到正确的认识；反之，作家的认识越正确，就越能了解生活现象所包含的意义，从而恰当地取舍生活素材，构成鲜明生动的艺术形象。文学创作不能完全舍弃具体的生活材料而单凭抽象的概念、判断和推理来进行，而是始终结合着具体生动的形象。在形象思维过程中，一方面作家从个别的、具体的事物开始，认识由感性上升到理性，另一方面作家对现实生活的感受愈加深刻、鲜明，最后经过艺术想象加以集中，舍弃一切无助于表现创作意图的东西，努力选择那些最能反映事物本质特征、最富有艺术表现力、最能激动人的生活场景和细节，使感性生活材料被融合成为鲜明生动而又具有概括性的艺术形象，并把自己的思想倾向自然流露出来，达到对客观世界的审美把握和形象化理解。同时，判断和推理也是从具体的形象出发，并始终伴随感性形象，渗透到形象之

中。

文学作品中的艺术形象是根据现实生活中各种现象加以艺术概括所创造出来的具体生活画面，一般指人物和人物生活的环境。人物形象常常在叙事性作品中占主要地位，成为作品中整个艺术形象体系的核心。作家总是通过人与人及人与环境的关系来描写人物形象，不仅描写人的音容笑貌、内心活动、爱好、习惯等，刻画出人物性格，还要表现人的思想感情和道德面貌，揭示人物的精神世界，表现各种复杂关系。同时还要注意描写其他社会现象和自然物的形象。文学要塑造人物形象，离不开对环境的描写，以衬托人物的心理、突出人物性格或安排适合于其活动的环境，但所写环境不能脱离人物的生活与斗争而独立存在。

文学中的艺术形象不仅指人物形象，在抒情性作品中，常常是由一种景象、事物触发生情，直接表现情思。它有时只选择一事一物来熔铸感情，在有限中创造出尽可能大、高、深的感染力尤强的艺术形象。请看这两首《卜算子·咏梅》，一首是宋代陆游所作：“驿外断桥边，寂寞开无主。已是黄昏独自愁，更著风和雨。无意苦争春，一任群芳妒。零落成泥碾作尘，只有香如故。”一首为毛泽东所作：“风雨送春归，飞雪迎春到。已是悬崖百丈冰，犹有花枝俏。俏也不争春，只把春来报。待到山花烂漫时，她在丛中笑。”可以看出，同是借景抒情，陆游之咏梅是抒发遭受投降派打击后无可奈何的幽愤和伤感以及固守节操、孤芳自赏的心情；而毛泽东则“反其意用之”，赞扬了梅花的高尚品格，展示出共产主义战士的昂扬斗志和伟大理想。艺术形象也并非全是具体的形象，

有时诉诸读者内心感受的情境和心象反能更好地体现出具体形象无法传达的复杂感受和对人生的深刻思索。如唐代陈子昂的《登幽州台歌》：“前不见古人，后不见来者，念天地之悠悠，独怆然而涕下。”引入进入一种空旷开阔的境地，如同见到怀才不遇的诗人登高四瞩，向天空和旷野发出郁郁孤愤，使人不能不体会到诗人在天地之广大、时空之无限中悲叹人生有限的强烈孤独、苦闷、凄凉之感，读后撼人心胸，给人以哲理性思考。不管在文学作品中出现的艺术形象是人、物或其它，都是表达作家对某种现实生活的感受、思想、情趣等。完整的艺术形象应该包括具体景象、事物以及从中显露或暗示的内部蕴含。

尽管艺术形象所包容的范围是多方面的，但是人的形象应该在其中占有绝对重要的地位。文学由于其本质规定，从审美关系上去把握社会生活时，必然要把人作为自己的根本对象。文学应该首先是人学，它是通过感性形象整体地、历史地表现人的生活、心灵、性格和命运，从而揭示人的本质及生活发展规律。优秀的文学作品无不是表现人的生活、人的行为、人的命运，着力挖掘人的内在心灵，刻画出人的内在性格。

文学作品中优秀的人物形象应是一种典型形象，所以，个性的创造是艺术成败的关键。艺术典型的个性是一种具有审美价值的艺术个性，首先要求具备丰富而完满的高度独特性。由于每个人各自所处的具体环境的差异，各自有着不同的生活经历、教养以及生理条件，因此人的个性特征就表现在具有特定的行为、语言和内心活动的方式中。金圣叹说：“《水

浒传》只是写人粗卤处，便有许多写法，如鲁达粗卤是性急，史进粗卤是少年狂气，李逵粗卤是蛮，武松粗卤是豪杰不受羁拘，阮小七粗卤是悲愤无处说，焦挺粗卤是气质不好。”^①作品中的人物要求比生活里的人具有更鲜明突出的个性特征，这是人物典型化的基础。

典型人物的塑造必须有精细的个性刻画，同时又要反映有代表性的性格。只有当鲜明独特的个性充分体现了一定社会生活的本质规律时，这个形象才有普遍的社会意义，具有典型性，才可以称作典型形象。用俄国文艺理论家别林斯基的话说，这是个“熟悉的陌生人”。所谓“熟悉”是因为在他身上已经蕴含着社会生活的某些本质或发展趋向，有相对的普遍意义；所谓“陌生”是因为在他身上具有不可被他人所重复的某些独特艺术魅力。典型形象须比一般的艺术形象具有更高的概括，表现出某种本质的性格特征，这就是共性。人物的个性不完全是纯个人的东西，典型必须具有普遍性或代表性，共性必须概括出一定社会生活的本质和特征，通过个别、偶然充分地体现一般、必然。但个性始终是独特的、不可重复的，一定的社会生活本质表现在特定的人物身上，总是与其各不相同的个人命运、行为方式、特征等结合在一起。另外，每个人的性格、思想、行动、语言及爱好、禀性也各有自己的特色。总之，共性必须体现在真实、具体、独特的个性之中。

^① 金圣叹《读第五才子交法》，转引自《中国文学理论史》（北京出版社，1987年）第四册第658页。

文学中的典型人物都应该是以个性为基础的共性和个性的统一。典型人物经过艺术地加工创造，共性的概括性更高、更深刻、更有普遍意义，个性也更鲜明、更突出、更生动、更有独特性。它是共性与个性高度完美的统一体，揭示的社会本质越深刻，个性特征越鲜明生动，共性与个性越统一，典型性就越高。作家在进行文学创作时，总要力求在自己的作品中深刻反映出社会生活的本质，但必须从实际生活中存在的具有鲜明生动而丰富的活生生的人出发，通过个性化描写，才能艺术地形象地反映社会生活的本质。

（二）情感性

人类的审美活动是和情感相联系的。美的客观对象作用于审美主体，引起美感，是美的具体形象所唤起的一种情感反应。在文学活动中，无论是创作还是欣赏，面对社会现实或作品中广阔的生活场景，人们不可能冷漠地、无动于衷地对待自己所熟悉、所面对的一切而单纯追求逼真描摹现实、再现生活的现象，他必然要自觉或不自觉地表现出对生活的认识和理解，表现出自己的思想感情和审美趣味，以情观物，用情动人。富有情感是文学审美性的一个显著标志。

作为审美对象的客观生活现象，通过作家的审美感受和审美体验加工后，反映到作品中成为艺术形象，自然就带上了作家的主观色彩。在这一过程中，客观对象不仅激发着作家的思想情感，而且思想情感也会反过来积极影响着作家对客观现实的感知，使客观现实在作家主观情感的作用下排除了不适宜作家主观情感特征的因素，从而使反映到作家头脑中来的都是与作家主观情感相对应的东西。此所谓“情以物

兴，物以情观”。在中国古代的《诗经》中，有这样的著名诗句：

“蒹葭苍苍，白露为霜。
所谓伊人，在水一方。
溯洄从之，道阻且长。
溯游从之，宛在水中央。

蒹葭萋萋，白露未 。
所谓伊人，在水之湄。
溯洄从之，道阻且跻。
溯游从之，宛在水中坻。”

这是一种何等微妙复杂的情感呢？在薄雾迷朦的清晨，诗人来到河边上下求索着心中的“伊人”，可是“伊人”却若即若离，由此引起人们一种怀恋、追求的迷惘与感伤。这里的“蒹葭”和“白露”，就是诗人情感的客观化表象，用来构筑一种苍茫、朦胧的气氛，仿佛是笼罩在“伊人”身上的一层薄雾，突出了对她的隐约可见而不可及，引我们进入那种企图追求真、善、美却终难如愿的两难境界。这样，作家在作品中所描写的就是经过作家情感眼光的选择、与作家心灵契合的那一部分现实。因此说，“在艺术里，感性的东西是经过心灵化了，而心灵的东西也借感性化而呈现出来。”^①作家在塑造艺术形象时，将自己的思想感情和审美意识渗透到对形象的具体描绘中，通过物态的形象表现出来，这就使得出现

① 黑格尔《美学》（商务印书馆，1979年）第一卷第49页。

在作品中的一切感性对象无不带有强烈的主观情感色彩。

文学创作中的形象思维是从对社会生活中具体事物的实感出发的，而实感又必然和真情相联系。俄国大文豪托尔斯泰说：“艺术是这样一种人类活动：一个人用某种外在的标志有意识地把自己体验过的感情传达给别人，而别人受到感染，也体验到这些感情。”^①在创作中，由于作家始终伴随着情感活动，并把自己强烈的情感和体验灌注到所描绘的艺术形象中，使客观事物融汇在一种主观情绪的色彩中，具有了一种审美属性，因此这样的文学作品就很容易感染人、激动人，唤起人们的感情。中国文学史上有许多咏物的散文，象周敦颐的《爱莲说》、李渔的《芙蕖》、茅盾的《白杨礼赞》、郭沫若的《银杏》等，都把描写对象的自然属性人格化和情感化，成为人格和个性的象征，极富人情味，因此感人至深。一般说来，文学首先在情感上动人，然后才会引起人们的理性思索。文学作品能在读者身上收到效益，必须通过读者在情感上产生共鸣，在美感的愉悦和享受中，陶冶与净化自己的心灵，使之更高尚、更纯洁、更美，使精神境界更宽广、更丰富。

作家被现实生活所感染，激起强烈的情感体验，随后就要对社会生活进行理性思考，而理性思考又必然会深化作家的情感体验，这样创作出来的形象才会具有更强的艺术感染力。文学是寓于感情的思想，感情和思想相互渗透。鲁迅的作品就具有很高的思想深度，如同锐利的解剖刀，不仅深刻剖析了封建专制的反动本质，也痛切剖析了当时劳动人民在

① 《列夫·托尔斯泰论创作》（漓江出版社，1982年）第16页。

长期封建统治下形成的愚昧、麻木、落后等严重思想痼疾，因而具有震撼人心的情感力量，这正是基于鲁迅对当时的社会和人生有深刻的体验和强烈的爱憎，所以其作品才会如此深沉、有力和感人。思想寓于感情中，通过感情表现思想，理与情应是互相渗透、统一熔铸在完整的艺术形象中。理性思维在美感中，不是明显的抽象的概念，而是暗含的，沉淀于、融化于美感中，引导和规范着美感，体现在对社会生活的比较、推敲、揣摩和品味中。成功的文学作品总是情理交融、通情达理的。作家巴金谈到他创作长篇小说《家》时的一些体会就很能说明问题。他说：“我写《家》的时候，我仿佛在跟一些人一同受苦，一同在魔爪下面挣扎。我陪着那些可爱的年轻生命欢笑，也陪着他们哀哭。我一个字一个字地写下去，我好象是在挖开我的记忆的坟墓，我又看见了曾经使我心灵激动过的一切。”^①又说道：“我写梅，写瑞珏，写鸣凤，我心里充满了同情和悲愤，”“我深自庆幸我把自己的感情放进了我的小说里面，我代那许多做了不必要的牺牲品的女人叫出了一声‘冤枉’！”^②可见，在文学作品中首先要通情，然后才能达理，因为理性思维融化于情感，它只有在情感的深入发展的过程中，在美感的倾向中，才显示出来。

① 巴金《谈〈家〉》，《巴金文集》（人民文学出版社，1962年）第14卷第342页。

② 巴金《〈家〉十版代序》，《巴金论创作》（上海文艺出版社，1982年）第111页。

（三）创造性

文学能动地反映社会生活所依照的是美的规律，目的是为了**满足人们的审美需要**，这一方面体现在每个作家都以独特的审美视野去观察生活，另一方面又在创作中体现出作家的审美理想。因此，创造性也是文学审美属性的一个方面。

诚然，现实生活中也有美，而且现实生活中的美是文学艺术美的根源。但由于现实美或多或少地和实际物质需要有关，总存在一些局限，而文学艺术作为审美创造，更多地满足人们相对独立的精神需求。文学创造出一个虚构的似真世界，读者不仅可以从中感受到作家对美的追求和创造，而且也可以从这里摆脱现实生活中的种种实际功利目的，进行心理诸功能自由协调的运动，获得超出于实用目的的愉悦快感。

每一部成功的文学作品，都显现出作家对美的独特感受和个性理解，都具有艺术表现的创造性。托尔斯泰说过：“只有传达出人们没有体验过的新的感情的艺术作品，才是真正的艺术作品。表达思想的作品，只有当它传达出新的概念和思想而并不重复已知的一切时，才能算是真正表达思想的作品；同样，艺术作品只有当它把新的感情（无论多么微细）带到人类的日常生活中时，才能算是真正的艺术作品。”^① 具有创造性的文学作品可以使读者产生丰富新鲜的感受，从而增加了作品的审美性。“个别性、变化性、独创性的信息对于人类来说都是一种强刺激，容易形成审美注意。题材的新颖、主

^① 托尔斯泰《艺术论》，转引自《西方文论选》（上海译文出版社，1988年）第443页。

题的独创、形象的鲜明、个性、情节的曲折离奇、风格的奇崛、形式技巧的变化等，都能成为强化的刺激信息，作用于欣赏者的审美心理，而形成一定的知觉和定向联想，使欣赏者对作品能保持强烈而持久的印象。”^①但是应该注意，创造性不是臆造性，臆造性不仅不能增加反而会破坏作品的美感。中国现代作家杨振声曾创作出一些较好的作品，但由于他本意上强调要忠实于主观、要用人工来制造理想的人物，因而不可避免地在创作中流露出一定的局限性。鲁迅对此提出了善意的批评：“他先决定了‘想把天然艺术化’，唯一的方法是‘说假话’，‘说假话的才是小说家’。于是依照了这定律，并且博采众议，将《玉君》创造出来了，然而这是一定的：不过一个傀儡，她的降生也就是死亡。”^②

在创造性特征中，艺术想象具有突出的意义。黑格尔明确指出：“真正的创造就是艺术想象的活动，”“它是一个伟大心灵和伟大胸襟的想象，它用图画般的明确的感性表象去了解和创造观念和形象，显示出人类的最深刻最普遍的旨趣。”^③艺术想象就是通过对生活表象的追忆、推测、虚构和重新组合，直到创作出新的艺术形象，这一新的艺术形象体现着人们的思想、意志和愿望，体现出创造性的认识功能。它

① 林兴宅《艺术魅力的探寻》（四川人民出版社，1985年）第31页。

② 鲁迅《且介亭杂文二集·〈中国新文学大系〉小说二集序》（人民文学出版社，1974年）第21页。

③ 黑格尔《美学》（商务印书馆，1979年）第一卷第50—51页。

可以补充事实中的不足和尚未发现的环节，经过由此及彼、举一反三的联想来补足未曾亲身经验或亲眼目睹的部分，使之臻于完整；而且还可以使艺术形象更丰富多彩、光辉动人，乃至有更大的概括性。虚构是想象力高度发挥，是形象思维的积极成果，它以作家的亲身经历为根据，预见到在某种条件下思想和行动的必然规律。只有充分而恰当地运用了想象，然后才可能产生反映生活真实的艺术虚构。老舍创作小说《骆驼祥子》的过程就说明了这点。

老舍的创作信息得之一九三六年春天和山东大学一位朋友的闲谈。那个朋友随便谈到他在北平时曾用过一个车夫。这个车夫自己买了车，又卖掉，如此三起三落，到末了还是受穷。紧跟着朋友又说有一个车夫被军队抓了去，哪知道转祸为福，他乘着军队移动之际，偷偷地牵回三匹骆驼回来。老舍忘记了这次闲谈的许多东西，只记住了车夫与骆驼，并企图把那一点简单的故事扩大成一篇小说。怎么写祥子呢？老舍先细想车夫有多少种，好给他一个确定的地位。把他的地位确定了，便可以把其余的各种车夫顺手叙述出来：以他为主，以他们为宾，既有中心人物，又有他的社会环境，他就可以活起来。同时，再把他的车夫社会扩大，把比他的地位高的人如车主、主顾等也能介绍进来。人物既以祥子为主，事情当然也以拉车为主，于是还再去想：刮风天，车夫怎样？下雨天，车夫怎样？只有把这些细致的遭遇写出来，主角才能成为一个最真切的人，不但吃的苦，喝的苦，连一阵风，一场雨，也给他的神经以无情的苦刑。由这里又要去想，一个车夫也应当和别人一样的有那些吃喝而外的问题：他也必定

有志愿、有家庭和儿女。对这些问题他怎样解决呢？他是否能解决呢？这样一想，所听来的简单的故事便马上变成了一个社会那么大。所要观察的不仅是车夫的一点点的浮现在衣冠上的、表现在言语与姿态上的那些小事情了，而是要由车夫的内心状态观察到地狱究竟是什么样子。车夫的外表上的一切，都必有生活与生命上的根据，而只有找到这个根源，才能写出个劳苦社会。从一九三六年春天到夏天，作家入迷似地去搜集材料，把祥子的生活与相貌变换过不知多少次，终于凝成为十多万字的长篇小说。完成作品后，老舍认为这是一本最使他自己满意的作品。原因之一便是在创作时一天到晚心中老想着这一回事，虽然每天落在纸上的不过是一二千字，可是在放下笔的时候，心中并没有休息，依然是在思索；思索的时候长，笔尖上便能滴出血与泪来。^①

艺术想象是和人们的实践经验、知识储备、文化修养有关的。为使自己的主观能动性有充分发挥的余地，作家必须自觉加强美学修养和艺术修养，才能更好地进行艺术想象，从而使自己的文学作品更具创造性。而读者同样需要进一步培养自己的艺术想象力，这样也才能更好的理解文学作品中富有创造性的艺术形象。

① 参见老舍《我怎样写〈骆驼祥子〉》，《老舍论创作》（上海文艺出版社，1982年）第43—47页。

第三节 文学特殊的美学特征 ——语言艺术

在文学作品中，语言是作家用以传达审美意识的唯一材料，因此是文学的第一要素。在文学创作中，无论是对生活的理解、认识和评价，还是进行艺术思维孕育审美意象，直到最后把内心的审美意象物化为可供欣赏的艺术形象，都离不开语言这个符号系统。其形式特性和内容特性相关地统一在一起，标志着文学是语言的艺术。

文学中所运用的语言不是日常生活语言，也不是科学语言，而是一种具有审美性质的特殊语言，即文词，通常就称作文学语言。这是一种人为创造的观念的符号，其特殊性质在于激发想象而创造一切。它是一种最为自由和灵活的艺术媒介，能绘声绘色、写形传神，乃至刻划心理，成为内外世界种种物象和意象的替代物，并以其自身的性能如暗喻等，使人产生真切的感受、深刻的思考和广泛的联想。作家通过文学语言再现社会现实内容、表现思想情感时，一方面要捕捉形象，同时又要寻找一种与形象相一致的语言感觉，使想象中的审美意象转化为语言符号。当读者面对这些并非直观形象的语言符号时，必须充分发挥自己的想象力，把它们再次还原为自己所理解和感受到的艺术形象。文学面对的是广阔的社会生活，既包括外在的客观世界，也包括内在的精神世界，它的任务就是运用具有审美性质的文学语言，创造出主客观相融合的艺术形象或意境，召唤读者参与，激发读者调

动自身的生活经验和美学经验，在欣赏中完成审美的再创造。

文学作为一种语言艺术，其特征大致包括如下几个方面：

（一）艺术形象的间接性

语言是人们用来传达思想、交流感情的符号媒介，表现在文学作品的物质形态上，也不过是排列在纸面上的字符或在空中绵延的连续音节。所以通过语言作为中介塑造的艺术形象不可能直接呈现在人们面前，它只为人们发出信息，而人们只有在了解用语言所提供信息的意义的前提下，通过无限丰富的想象、联想，同时调动起自己的生活经验，在心中建起一种相应的表象，造成形象感，才有可能感知和把握文学作品中的艺术形象。例如我们阅读曹禺名剧《雷雨》的文学剧本时，并不能直接看到其中的人物，只能根据人物台词和作家的剧本提示并联系自己的知识去推想周萍是什么样子，四凤又是什么样子，而且每个人的想象也是有差异的。而当《雷雨》成为舞台上真正的话剧时，观众一致感受到的才是同一形象。这就是文学和其它一些直观艺术的差异所在。文学语言在表现客观生活与人的心灵上，有更多的丰富性、能动性和灵活性，能够激发读者的想象和联想，为读者的再创造提供广阔的空间。读者可以在欣赏过程中渗透进自己的感情因素，根据自己的生活经验去理解它、丰富它、补充它，注入更多的审美因素，从而转化为意识中的直接性。李白的《朝发白帝城》：“朝辞白帝彩云间，千里江陵一日还。两岸猿声啼不住，轻舟已过万重山。”这是一幅多么生动的三峡行舟画卷啊。你看，清晨离开白帝城，一回头，白帝城转眼间就变得在彩云萦绕间只是隐约可见了。而“千里”和“一日”这

样的具体量化时空对照，则直言舟行之速。诗人笔锋又一转，补进了沿途所闻的猿啼，因为舟行之快早已使沿途之景一晃而逝，唯有猿啼尚存于心。最后诗人点出了闻声却不见景的原因：因为“轻舟已过万重山”了。一个“轻”字，小舟好象腾空变成了一只小鸟，翱翔于万重山岭之间。全诗仅四句，核心是一个“快”。除非现代电影的高科技手段，试想，还有哪一种艺术如美术、音乐、戏剧等能更准确地体现出这一勾魂摄魄的“快”字呢？而文学的间接性却使它轻而易举地完成了，而且完成的又是如此美妙，如此圆满。文学作品中艺术形象的间接性给读者就提出了较高的要求。读者的理解力越深、想象力越强，就越能从文学作品里的艺术形象中得到更多的感受和启发，从而获得更强烈的审美感受。

（二）自由灵活地反映社会生活，展示生活的广阔性、丰富性、复杂性

因为文学作品中的艺术形象不是直观的，而是通过语言的中介诉诸读者的想象来进行再创造，所以文学所反映的内容能更少地受时空、主客观等条件的限制，从而使文学作品在展示社会生活的广阔和复杂上有着其他艺术种类难以企及的广泛性和深刻性。黑格尔就曾说过：“语言的艺术在内容上和在表现形式上比起其他艺术都远较广阔。每一种内容，一切精神事物和自然事物，事件，行动，情节，内在的和外在的情况都可以纳入诗，由诗加以形象化。”^①文学描写的内容

^① 黑格尔《美学》（商务印书馆，1979年）第三卷上册第10—11页。

几乎无所不包，无论是人生中的微观世界，如一时一地、稍纵即逝的思想感受，还是人生中的宏观世界，如一个时代、一个社会的广阔历史内容，文学都能通过语言塑造的艺术形象把它们生动、具体地表现出来，既可以写现在，也可以回溯过去，跨入未来；不仅能表现事物的静态，还可以表现事物的动态。文学很善于从时间的推移和环境的转换中，细致地再现社会生活的持续不断的演变和发展，描绘出一定时期社会的风貌和历史的发展趋势。文坛巨著《红楼梦》以宝黛的爱情悲剧为主线，以其他相关人物各自不同的命运为副线，勾画出一幅封建大家族由荣转衰的全过程。小说上上下下写了四百多个人物，反映出封建社会的政治、经济、文化、道德、宗教以及人与人之间各种错综复杂的关系。作品中描写的场景十分丰富多样，并随着中心的不同而不断在变换。这里既有大量日常生活的细腻描写，又有不少大场面、大事件的广阔画面，构成了光怪陆离的社会生活万花筒，展示了巨大的生活容量和丰富的思想内涵，也体现出作者曹雪芹广博的知识和生活阅历。

文学还比其他艺术更适宜反映人们的思想活动和感情活动的完整过程与具体内容。一方面，文学可以用语言塑造艺术形象，把那些难以言尽或不可言说的深层心理感受尽可能地表现出来，体现其感情的生动细腻；另一方面，文学又可以直接运用语言本身，利用语言是思想的直接现实这个特点，去传达那些只能用语言才能确切表达的思想认识及主观评价，展示思维活动的过程。英国女作家沃尔芙有篇小说《墙上的斑点》，写一个妇女看见墙上有一个斑点，由此思绪开始

自由飘荡，展示丰富的联想：想到了戏剧大师莎士比亚，想到人生的动荡不安和变化莫测，想到坟墓，又想到法庭上打官司的程序等等，最后她的意识又回到了墙上的斑点——原来是爬在墙上的一只蜗牛。小说真实地表现出主人公的心绪烦乱和百无聊赖，取得其他艺术所不能比拟的艺术效果。文学能使思想感情的表现既保持了感性的生动与细腻，又具有理性的深刻与复杂。这就极大丰富了文学对思想感情的表现力，使文学在一定程度上克服了其他艺术因形象的直观性和表现媒介的单一性所造成的局限，成了思想性最强的一种艺术形式。文学还可以借助种种艺术手段，多层次、多角度地直接展示人物的内心活动，这也是文学所以能够表现复杂、微妙的思想感情的重要原因。

（三）表情达意的明确性和朦胧性并存

文学用语言来表情达意确实比一些直观艺术更具明确性，尤其在直接叙述或剖析人物的内心活动，深入地揭示人物心灵的奥秘时，显得更突出些。象女作家丁玲的小说《莎菲女士的日记》有这样一段文字：“今夜我简直狂了。语言、文字是怎样在这时显得无用！我心象被许多小老鼠啃着一样，又象一盆火在心里燃烧。我想把什么东西都摔破，又想冒着夜气在外面乱跑去，我无法制止我狂热的感情的激荡，我便躺在这热情的针毡上，反过去也刺着，翻过来也刺着，似乎我又是在油锅里听到那油沸的响声，感到全身的灼热……为什么我不跑出去呢？我等着一种渺茫的无意义的希望到来！这段文字就把主人公莎菲极度苦闷之情表达得比较明确。

但文学活动浸透着人的情感，而人的情感又是多样丰富

而且流动易变的。有时候明确的语言并不能完美地表达出一切想要表达的东西，这时一些看似并不很明确而是含蓄甚至朦胧的语言反倒更有价值。这种含蓄朦胧性不是指不可捉摸和令人费解的混沌晦涩，而是一种“心能默识而口不能言”，它深藏着作家的某种意图，由此产生的是一种复杂感受。朦胧的语言有时用在特定的情境中表示特定关系，可以更准确地刻画出某种意象或精神状态；读者也可以更准确地体味作品的含义，判断人物的心理活动价值。《红楼梦》第四十八回中有一段“香菱论诗”，也许对我们理解上述观点有所帮助：“我看他《塞上》一首，内一联云：‘大漠孤烟直，长河落日圆。’想来烟如何直？日自然是圆的。这‘直’字似无道理，‘圆’字似太俗。合上书一想，倒象是见了这景的。要说再找两个字换这两个，竟再找不出两个字来。再还有‘日落江湖白，潮来天地青’，这‘白’‘青’两个字，也似无理。想来必得这两个字才形容得尽，念在嘴里，倒象有几千斤重的一个橄榄似的。还有‘渡头余落日，墟里上孤烟’，这‘余’字和‘上’字，难为他怎么想来？我们那年上京来，那日下晚挽住船，岸上又没有人，只有几棵树，远远的几家人家作晚饭，那个烟竟是青碧连云。谁知我昨儿晚上看了这两句，倒象我又到那个地方去了。”总之，朦胧语言可以启发读者创造性的想象力，在有限的语言里充溢着无限丰富的内涵，以弥补明确语言的不足甚至超过其功能，起到明确语言起不到的作用。可见，人们在进行文学创作或欣赏时，对艺术形象的认识、感觉和体验中既包含客观的标志，又渗透进了主观的因素，因此在使用文学语言表情达意时，要注意到明确性和

朦胧性两个因素，不论使用明确的语言还是使用含蓄朦胧的语言，都要力求达到贴切得体，反映出作品的“神韵”。

基于上述三个基本特征，就要求在正确运用文学语言时，必须注意如下的规则：

1、要准确、鲜明、生动地表现内容。准确是要求选用贴切，组织安排合乎逻辑，能确切地表达思想感情和对客观事件的认识、理解；鲜明是要求含意明确，条理清楚，使事物的性质、情状明朗而突出地呈现出来，给人以清晰的印象；生动是要求语言运用灵活多样、新鲜活泼、别致动人，以便能把事物的情状和作家的思想感情生动地描绘出来，使人易于理解和接受。三者之中，准确是鲜明、生动的前提；鲜明、生动赋予准确的语言以强烈的表现力和感染力。

2、要丰富多彩，新颖独创。真正丰富多彩、新颖独创的语言，是和思想的深刻、对生活独到的体验与认识、以及表达上的创造性分不开的，主要在于创造性的、巧妙的立意和构思，但反对无原则的标新立异。

3、要精练含蓄，言有尽而意无穷，这是要求用尽可能经济的语言，表现尽可能丰富的生活内容，而且给人以广阔的想象余地，使人感到紧凑、饱满、集中且回味无穷。但反对含混晦涩。

能否达到上述要求，是作家能否创造出成功文学作品的关键。

第四节 文学作品的构成

一、文学作品的文本构成

文学作品综合着现实生活中所存在着的美的因素、社会审美意识、作家创作个性以及作为自然物质材料的语言的审美特性，它的成功与否取决于反映对象的特殊性和表现方式特殊性的统一。这里就有一个文学作品内容和形式辩证关系的问题。

我们平时所说的内容和形式在一般意义上是一个哲学范畴，用来表现事物内在要素与外在表现方式的相互关系。一般说来，内容是事物内在要素的总和，是事物的本质；形式是事物内在要素的组织、结构和表现方式，是事物的现象。任何事物都是内容和形式的辩证统一，文学作品当然也不例外。但用内容和形式的范畴来规范具体事物时，都应结合事物的具体特性做具体的分析。

文学作品的文本构成可以分为三个层面，下面就让我们以郭沫若的名剧《屈原》为例，具体考察这三个层面的各自内涵和它们之间的相互关系。

（一）意蕴层

依照一定美学理想，进入艺术思维的具体感性形式与蕴含于其中的创作主体的情感、意志、理想等主观因素的有机统一，我们把这叫做意蕴层。它是客观现实生活和作家主观认识、评价的结合体，包含着作家的审美意识。

作家在广阔的社会生活里观察到各种事物和各种人，就会把那些使他获得深刻感受、唤起强烈感情的材料加以选择、提炼，反复分析和研究，寻找出主要的和次要的矛盾，逐渐形成一种比较明确的思想，并通过生动的艺术形象表现出来。纯粹的社会生活本身或作家个人的主观思想都不能单独地作为意蕴层的内涵而存在。意蕴层至少有两个并存的因素：一是对社会生活本质统一性与现象丰富性相结合的反映，即题材；二是这种反映必然经过作家选择、概括、加工和评价，因此必然包含着作家的思想感情和审美理想，凝成主题。在《屈原》中，我们可以把园中颂桔、宫内遭陷害、受误解招魂、与钓者对话以及雨夜《雷电颂》等一系列围绕主人公屈原所发生的故事情节看作是意蕴层的客观因素；而屈原身上流露出对反动统治势力虚假和丑恶的猛烈抨击，对人民中正义、真诚和勇敢的深情赞颂均在作品中得到真切表现，因而是意蕴层的主观因素。但两者是密不可分的，屈原爱国忧民的神圣情感正是体现在作品的一系列事件中，而随着剧情的演进，我们也才能深切体会到屈原对敌人、对黑暗势力刻骨强烈的恨和对祖国、对人民博大深沉的爱。这两方面的共同作用就使心与物、意与象高度统一，成为一个具体的、完整的、表达出审美性质的意蕴层，很好地显示出作家的创作旨向：“把时代的愤怒复活在屈原的时代里去。”

（二）结构层

上述主客观因素相融合后，在具体作品中呈现为结构样式的审美意象，我们把这叫做结构层。

在文学创作过程中，形成意蕴层的同时，必然要把它表

现出来，构成一部完整的文学作品，这就有一个如何安排材料的问题，由此进入了文本的结构层。作家按照一定的创作意图对意蕴层进行合理组织，使文学作品各部分内容在作家心中形成一个统一完整的组织构造即审美意象。它是文学作品美感来源的不可缺少的部分。

结构工作的具体内容是剪裁、布局和联结。在文学作品的总体构思中，剪裁服从布局，布局要通过联结来完成。三者相互联系，不可分割，而布局即构思谋篇是表现主题意蕴、塑造艺术形象的整体筹划，是文学作品生成过程中的关键环节，因而成为结构工作的中心。布局在叙事作品中主要指情节的组合安排，在抒情作品中主要指布陈思绪和感情起伏波澜。《屈原》是一部抒情性的叙事作品，而且其中包含大量的抒情段落，因而如何较好地完成结构工作，在创作时就显得格外重要。作品为尽可能地追求人物、地点、时间的高度统一，主线选择了屈原的悲剧和情感发展。作品开端就波澜陡起，激情喷涌，借《桔颂》为表现大波大澜的时代和屈原的气节品格作了必要的铺垫。第二幕风云突变，波澜渐涨，屈原被诬陷后，个人的屈辱和国家、民族的危机感使他极其沉痛和悲愤，引起人们强烈的感情共鸣。此后剧情发展紧紧把握住巨大的感情浪头，把屈原的感情引向深化，终于在储足了力量之后于最后一场戏中来了一个总爆发，最强烈集中地抒发了时代的愤怒。主线贯穿始终，一线到底。然后作家从表现人物性格和行为的需要来决定情节、时间、地点的取舍，尽量减少情节的枝蔓和头绪，缩小时间长度和空间距离，使结构高度集中。五幕悲剧中，屈原三十年的政治生涯被压缩

为一天，而高潮定在午夜后黎明前最黑暗的时刻；地点由若干处减少为五处，而高潮安排在阴森、恐怖、充满神怪重压的东皇太一庙。这样的时间和地点，为《雷电颂》这首抒情散文诗烈焰般的爆发提供了必要的环境气氛，一切都在象征光明与黑暗的剧烈矛盾。整个作品结构完整、和谐、集中、统一，在这种精心安排中，形成了具有代表性、富有表现力的典型人物和典型环境，显示出作品本身深邃的意蕴。

优秀文学作品的结构层都是以一种独特的形式反映社会生活的丰富性和复杂性。作家为了使结构层达到精巧完美，不仅要充分发挥自己的创造性，而且要注意结构的一般原则，这就是：服从意蕴层的需要，主次分明、轻重错落、虚实相间、波澜起伏，做到既多样变化，又完整和谐统一。

（三）形象层

文学作品的形象层是指以语言为物质媒介所物化成的呈现于读者心中内视觉的具体形象外观。它由结构成的审美意象转化而来，并使审美意象定型化，成为可供人们进行欣赏的艺术对象，也使文学作品意蕴层的传达成为现实，这就是人们所说的“立象以尽意”。

文学语言本身有其自己的本质特征和艺术功能，也能给人以审美享受。《屈原》中有许多抒情的韵诗和散文诗，如这首宛如始终回荡的主旋律《桔颂》：

辉煌的桔树啊，枝叶纷披。

生长在这南方，独立不移。

绿的叶，白的花，尖锐的刺。

多么可爱啊，圆满的果子！

由青而黄，色彩多么美丽！
内容洁白，芬芳无可比拟。
植根深固，不怕冰雪 霏。
赋性坚贞，类似仁人志士。
啊，年青的人，你与众不同。
你志趣坚定，竟与桔树同风。
你心胸开阔，气度那么从容！
你不随波逐流，也不故步自封。
你谨慎存心，决不胡思乱想。
你至诚一片，期与日月同光。
我愿和你永做个忘年的朋友。
不挠不屈，为真理斗到尽头！
你年纪虽小，可以为世楷模。
是比古代的伯夷，永垂万古！

这里所用的语言是一种文学语言，长短相间交错的句式、铿锵和谐的音调、流畅明快的节奏、起伏变化的韵律，本身就有一种美感。但是单凭文学语言自身还不足以总能成为审美对象，更多的时候人们是通过它作为媒介去领会艺术形象的深层内涵。在《桔颂》中，我们透过优美的语言，仿佛真地见到植根深固、独立不移、枝叶纷披、果肉芬芳的美桔。屈原颂桔是以外美内实的桔为题来引古比贤、由物及人，讲解立身、处世、为人应具有的品德和气节。桔树因此成了胸怀磊落、正直无私、谦逊奋发、坚贞难犯的崇高人格象征，既包含着屈原回顾一生的内容，也是屈原气度品质和高尚情怀的高度概括和写照。正是这首诗把屈原、婵娟、宋玉三人串

连在一起，置剧情展开中加以对比，并在开头、发展和结尾三次出现，于关键时刻起了画龙点睛的作用。所以说，读者通过文学语言中声音与意义的联想唤起对生活的记忆，形成一系列表象，再把它们叠印成审美意象，而艺术形象这一意蕴层被结构后的物化形态当视为文学创作最后的结果。

用这种层面性认识来说明文学作品文本的构成并非用来否定内容和形式这对范畴，而是对用内容和形式范畴在分析文学作品文本时的一种更精细、更系统的具体理解。从意蕴层和结构层的关系来看，意蕴层可以是内容，结构层可以是形式，因为前者说明的是文学作品所表现的社会生活本身，而后者是它的具体结构化。而相对于形象层，结构层又可以成为内容，因为它是体现在作家头脑中的非物化审美意象，须以语言为媒介在作品中使之定型。我们还可以说意蕴层是结构层和形象层的内容，因为它表示一种被反映对象；形象层也可以称为意蕴层和结构层共同的形式，因为最终要由它来完成一部文学作品。总之，具有一定体裁的文学作品是一个由三层面有机组合的完整系统，不能做片面的理解。我们谈论文学作品的内容和形式，一是为了更清楚地认识文本的构成因素，二是为了强调诸因素在不同层次上的相互关系，决不能在做机械的分割后再做一个机械的组合。

无论哪个层面来作内容而相应的其他层面作其形式，它们之间的关系都应该是相互依存的。内容是关系中的关系，形式是诸元素之间的关系，不存在没有形式的内容，也不存在没有内容的形式。清代画家郑板桥在《题画竹》中说：“江馆凄秋，晨起画竹，烟光、日影、雾气，皆浮动于疏枝密叶之

间，胸中勃勃，遂有画意。其实胸中之竹并不是眼中之竹也。因而磨墨、展纸、落笔，倏忽变相，手中之竹，又不是胸中之竹也。”这里的“眼中之竹”是客观的竹的表象；“胸中之竹”是经过作者感知、理解，渗透了作者思想情感的“竹”的审美意象；“手中之竹”才是用一定物质手段创作出的艺术形象，体现出内容与形式的统一。作画如此，著文亦然。文学作品内容和形式的辩证关系，要求进步、深厚的内容与完美、精巧的形式两者高度统一，以相应的、贴切的艺术形式来表现各自不同的真善美的艺术内容，浑然一体，相得益彰。具体说就是：（1）文学作品的特定内容没有任何一点不被形式充分地艺术地显现出来；（2）文学作品形式的因素没有一点与内容不相干的多余成分，形式的任何一个成分都是唯一的、不可缺少的，用来最充分、最艺术地表达某一内容；（3）内容和形式有机地融为一个有生命的整体，丝毫不露二者联结的机械斧凿的痕迹。“内容和完全适合内容的形式独立完整的统一，因而形成一种自由的整体，这就是艺术的中心。”^①

二、文学作品的审美形态构成

（一）优美和崇高

优美和崇高是审美范畴中两种不同形态的美，各有其自身特殊性。优美是优雅、宁静、和谐的柔性，偏重于静态，是美的最主要和最常见的形态，如文学作品所描绘对象的清新、秀丽、柔媚等，狭义上的美就是指的优美；崇高则是刚性的、

^① 黑格尔《美学》（商务印书馆，1979年）第二卷第157页。

偏重于动态的美，如描写对象的雄浑、壮阔、深厚、豪放、粗犷、巨大、坚定、挺拔等。优美和崇高都体现出人的本质力量，而且体现了主客体矛盾斗争和统一过程中不同阶段的不同特点。李大钊所写《美与高》一文作了精辟论述：“美非一类，有秀丽之美，有壮伟之美。前者即所谓美，后者即所谓高也。”所谓美者，即系美丽之谓；高者，即有非常之强力。假如描写新月之光，题诗以形容其景致，如日月如何之明，云如何之清，风又如何之静。夫如是始能传出真精神而有无穷乐趣，并不知此外之尚有可忧可惧之事。此即美之作用。又如驶船于大海之风浪中，或如火山之崩裂，最为危险之事。然若形容于电影之中，或绘之于油画，亦有极为可观之处。而船中人之惊怖，大山崩裂焚烧房屋之情形，亦足露于图中，令人望之生怖，此即所谓高”。①

优美的实质是内容与形式、真与善、主客体之间的和谐统一，以柔和、优雅的外在形式表现内在充实的、深刻的、与美的形式相和谐一致的理性内容。它可以被看作是美处于矛盾的相对统一和平衡的状态，给人以柔和愉悦、适情顺性、赏心悦目、心旷神怡的审美感受，引起人们的松弛舒畅，使人在轻松愉悦中感受和领悟到美，象杜甫的《望岳》一诗：

岱宗夫如何？齐鲁青来了。

造化钟神秀，阴阳割昏晓。

荡胸生层云，决眦入归鸟。

① 转引自杨辛、甘霖《美学纲要》（北京大学出版社，1983年）第249—250页。

会当凌绝顶，一览众山小。

作家经过加工再创造，对现实的优美事物进行精心提炼和描绘，能够更鲜明、更典型化地展示优美事物的审美特性。由于在作品中渗入了作家的追求和审美理想，从而能从更高、更美的层次上选择纷呈异彩的现实美，并运用创作技巧使之更为完满。这样，在形式和内容上都能创造、点染、描绘出独具神韵的优美对象，渲染出符合人意的富有感染力的完美意境，使人享受到更完美的优美。

崇高则不同，它是美处于主客体的矛盾激化中，带给人的是一种撼人心魄的力量，给人带来的是刚烈、激荡、庄严、神圣的审美感受。请看屈原这首献给为国殉难将士的祭歌《国殇》：

操吴戈兮被犀甲，车错毂兮短兵接。
旌蔽日兮敌若云，矢交坠兮士争先。
凌余阵兮躐余行，左骖殪兮右刃伤，
霾两轮兮絏四马，援玉 兮击鸣鼓。
天时怱兮威灵怒，严杀尽兮弃原野。
出不入兮往不反，平原忽兮路超远。
带长剑兮挟秦弓，首身离兮心不怨。
诚既勇兮又以武，终刚强兮不可凌，
身既死兮神以灵，魂魄毅兮为鬼雄。

这是一极为悲壮的追亡祭歌，句句带着深情，字字凝聚着爱国精神，表现了对英雄将士的庄严礼赞和深切哀悼，流露出一种昂扬的崇高美。

正因为崇高是一种庄严、宏伟的美，是一种以力量和气

势取胜的美，是一种显示人的本质力量的美，所以它必然有着强烈的伦理道德性，起着强大的感染力和教育作用。崇高感要比普通的优美感更丰富，更富感染力，所以崇高不仅比优美有着特殊的威力，而且有使人高尚的特点，它对人心灵的陶冶、净化要比优美深刻。人们在感到崇高的时候，不是恐惧而是豪迈，不是害怕而是强有力。真正崇高的美感是敬佩和自豪，它能够提高和扩大人的精神境界，鼓舞人的意志和毅力、信心和勇气，激发起人们改造世界和自我的巨大潜力，去超越平庸和渺小，和卑鄙、猥屑做斗争。

（二）悲剧

首先申明的是这里所提到的“悲剧”不是指特定的戏剧体裁，而是指一种审美形态，下面要讲的“喜剧”也是如此。

悲剧是崇高美的集中体现，它通过社会生活中新旧力量之间无情的、带有深刻原则性的、不可和解的矛盾冲突，显示了新生力量与旧势力的抗争。悲剧经常表现为在一定时期内，还有强大实际力量的假恶丑的势力对符合真善美的新生力量暂时的压倒，如正义的毁灭、英雄的牺牲、严重的灾难等，这是带有一定历史发展必然性的失败或挫折。“悲剧将人生有价值的东西毁灭给人看”（鲁迅语），但“沧海横流，方显出英雄本色”，先进人物的巨大精神和伟大人格，正是在这样严重的实践斗争中显示出来。悲剧中所体现的崇高，常以庄严的内容和粗犷的形式震撼人心，在苦痛中引起同情和反思、崇敬和自豪，从而激发人们内心寻求真善美、战胜假恶丑的情感力量，产生特殊的审美愉悦。

人处于和周围社会现实环境必然冲突的状态就是悲剧产

生的范围。所以悲剧要表现的不是琐碎的偶然事件，而是不以人们意志为转移的社会冲突，因此它是不可避免的、按照事物发展和历史变革规律必然产生的矛盾。用恩格斯的话说，就是“历史的必然要求和这个要求的实际上不可能实现之间的悲剧性的冲突”。^①在这里，“历史的必然要求”指那些符合社会发展规律，代表人民意志的正义、进步的力量，或是善良、光明、美好的杰出代表，它们既符合真，又体现了善；而“这个要求的实际上不可能实现”指在一定历史条件下，旧势力、邪恶、歪风、黑暗暂时占优势，阻止代表历史必然要求的理想、信念的实现与追求，并使它们遭受暂时的挫折、失败、覆没，使合理的要求得不到实现。这两者之间的矛盾冲突正是悲剧的本质所在。

与不同历史时期社会矛盾的特殊性相关，构成悲剧冲突的直接原因，可能是主人公性格上某种弱点或行动中某些过失，甚至似乎是某种不可抗拒的命运，但隐藏于后面并起决定作用的是某种客观社会因素，而且蕴含于一定现实矛盾所造成的某种形势中，同某种历史必然性相关。古典小说《水浒》描写了这样一段悲壮的故事：众多的英雄豪杰出于个人复仇反抗，开始是零散地和恶势力周旋，渐渐地成伙进行小规模抗争，后来则是大批地汇集到梁山，形成一支浩浩荡荡的同朝廷对抗的起义大军，然而造反时的生气勃勃，到最后受招安时却变得气息奄奄，最终落得悲惨结局。小说主人公

^① 恩格斯《致拉萨尔书》，杨柄编《马克思恩格斯论文艺和美学》（文化艺术出版社，1982年）上册第419页。

宋江是这支强大起义队伍的领袖，他有一些适于担任起义领袖的好品质，但另一方面，他出身于地主家庭，幼攻书史，养成了浓厚的封建正统观念和忠君思想，一开始加入革命队伍就存在严重的动摇性和妥协性。他既是梁山起义事业的支持赞助者，又是把起义队伍引上招安投降之路的鼓吹者和决策者。但是轰轰烈烈的起义事业遭受惨败，却不能归咎于宋江的个人责任。即使换了晁盖或其他人作领袖，起义也许会成功，但那也只能是刘邦、朱元璋式的成功，而无法真正摆脱掉缠在他们身上的历史幽灵。由于当时还没有新的生产力和新的生产关系，没有新的阶级力量和先进的政党，当时的农民革命总是在革命中和革命后被地主和贵族利用了去，当作他们改朝换代的工具，起义军接受招安的结局只是一种形式的问题。虽然悲剧表现的是个人的思想动机，却反映了社会各种因素交错的力量；表现的是个别人物或小集团的命运，却揭示了社会发展的规律性东西，这样的悲剧才具有历史真实性，才是深刻而感人肺腑的。

悲剧以美的毁灭的形式来达到肯定美、否定丑，激起人们对美的追求，以悲壮崇高的情感来激励、振奋人们，唤醒人们继续前进的勇气、坚定斗争的意志与必胜的信心。悲剧引起的审美效果不是单纯的压抑和消极的悲痛，同时也有一种振奋的因素，是鼓舞的、化悲痛为力量的效果，因此悲剧美在本质上具有积极向上的乐观主义精神。把生活中最崇高和最富有诗意的因素集中起来，以艺术的形式表现社会的激烈冲突，将人与现实社会的矛盾斗争通过悲壮的情节反映出来，高度概括了现实生活中美与丑的斗争，这就是悲剧的价

值。

（三）喜剧（包括滑稽）

喜剧的本质也是新旧两种社会力量的冲突，是“将那无价值的撕破给人看”（鲁迅语）。当人们对社会现象进行评论时，如果发现它与社会发展的客观规律完全或部分不适应，就会以嘲笑的方式加以讽刺，产生喜剧性的审美效果。这里的嘲笑对象不是孤立的个别人物，需要具有社会意义，体现出新事物取得胜利后或即将胜利时对旧事物的否定。当美已是或即将是现实的存在，旧事物的残余在实际上已暴露出内在的虚弱和丑恶，从而失去了存在的理由，必然要被历史抛弃时，人们便可以在审美态度上嘲笑它。社会不断前进，新事物的成长和旧事物的衰退是不可抗拒的客观规律。当衰退的旧事物已显示出丑的本相，还是不肯退出历史舞台，企图用伪装掩盖丑的本质，以美的形式去冒充新事物，就成了被嘲笑的滑稽对象，表现出形式的巨大和内容的贫乏、外表的美善与本质的丑恶、行为的严肃庄重与结果的微不足道等矛盾，代表人物则颠倒错乱、丑态百出，显现出荒谬悖理的特征。喜剧是美对丑的直接否定，表现了在肯定美的基础上对旧事物清算的历史阶段。

西班牙作家塞万提斯的小说《堂吉诃德》为我们塑造了一个奇特的形象。堂吉诃德本质上是一个坚定信仰、忠诚理想的人物，思想中闪耀着人文主义的光辉。他醉心于铲除人间的不平，反对封建的门阀等级制度，主张个性解放、男女平等、民族统一以及进行人道的司法改革，并且希望君主贤明地治理国家，都反映了西班牙当时社会的进步要求。但是，

堂吉诃德却犯了时代的错误，妄图在资本主义上升时期恢复过了时的封建时代骑士精神，一厢情愿地认为要扫除社会不平莫过于游侠骑士和骑士道的复活。他带着幻想中的骑士的狂热，把风车当成巨人，把穷客店看成了豪华的城堡，把理发师的铜盆当做魔法师的头盔，把羊群当做军队，把苦役犯当做受害的骑士。他怀着豪侠的气概冲杀过去，结果不但没有帮助别人解除苦难，反而给人们带来灾难；他善良的动机，得到的却是害人害己的恶果。堂吉诃德追求的理想和他崇高的精神反映的是兴起的资产阶级的要求，但荒诞的游侠行为不能体现严肃的社会冲突，所以堂吉诃德只能是一个喜剧性的可笑人物。

喜剧的一个突出特点是寓庄于谐。“庄”是喜剧的主题思想体现了深刻的社会内容；“谐”指主题思想的表现形式诙谐可笑。“寓庄于谐”就是在诙谐可笑的形式中表现深邃社会思想内涵的审美形态。在喜剧中，庄与谐应处于辩证的统一之中，失去深刻的主题思想，喜剧就失去了灵魂，沦为无聊、庸俗、无任何审美价值的闹剧；但缺少诙谐可笑的形式，也不能成为真正的喜剧。

喜剧的审美效果是笑。笑是滑稽感的具体表现形式，不是一般的生理笑或喜悦笑，而是包含了明确的批判态度和否定评价，在笑中和笑后进行伦理道德的思考。喜剧中的丑是审美领域的丑。要把生活中的丑引进艺术领域而成为审美对象，就必须是自炫为美的、不引起痛感的、能反衬美的丑。艺术中的丑是生活中丑典型化的结果，是作家从一定审美理想出发，经过创造性的劳动，把对生活中的丑的感受和认识物

化为形象，表现为艺术美。在文学创作中，作家应该善于抓住喜剧性冲突，运用夸张的艺术手法，塑造出各种合情合理的喜剧性艺术形象，使人们看到丑和恶的渺小、空虚，看到美和善的伟大、充实，满足人们的审美要求。喜剧的意义在于揭示旧事物的内在空虚和无价值，激起人们最后埋葬它的信心和勇气，使人们愉快地和过去诀别，迎接美好的明天。

对喜剧文学来说，重要的是创造喜剧性格，通过塑造典型来表现性格的内在可笑性。喜剧性的矛盾多种多样，真正的喜剧要依靠性格的发展推动矛盾的解决，不能满足于漫画化和脸谱化。喜剧人物性格越典型，喜剧的审美价值越高。

第五节 文学欣赏与文学功能的实现

一、文学欣赏是文学作品 审美价值实现的环节

文学欣赏是读者借助对语言的感受，经过想象和体验，由浅入深、情理结合地感受到文学作品中塑造的艺术形象，并从中认识生活、理解意蕴、陶冶情感，从而获得美的享受的精神活动。文学作品的创作只是为实现文学价值提供了可能和前提，而要把潜在于形象中的价值功能转化为现实就必须依靠读者的欣赏活动，可以说，文学欣赏才是文学创作活动的最终完成。

在文学欣赏这种审美认知活动中，一方面，由于作品艺术描写的生动性，唤起了欣赏者的某些形象记忆，印证了生

活经验，调动了审美情绪，从而获得一种感情满足和美的享受；另一方面，欣赏者通过文学作品中具体的艺术形象，产生联想，对于客观事物有进一步认识，接受作家对生活美的发现和评价。作家从艺术角度接近生活，用艺术眼光看待生活，产生了强烈的审美感受，进行深刻而具体的审美体验，把握了事物的美感特征，认识了事物美的本质，才有可能进行文学活动，产生出文学作品。作家反映现实生活、表达思想感情，是用个别表现一般、用现象表现本质的典型化的方法，创造具体感性的、概括的、有审美意义的艺术形象，加之以各种形式的巧妙配合使内容与形式和谐统一，从而具有强烈的美感力量。这样的文学作品被欣赏时，就与读者发生多方面的联系，可以唤起读者丰富的联想和感情的波动，通过这种用艺术形象去认识社会生活的思维活动，获得巨大的审美享受。由此可见，文学欣赏就成了沟通作家和读者之间思想感情的渠道。

我们在前面已经提到，文学作品是以语言为物质媒介组成的信息载体，是一个符号系统，是对社会生活的间接反映。作品中由特定符号组合起来的艺术形象，须经读者想象力的充分调动，在头脑中转化成具体可感的形象，才能成为被欣赏的对象。所以，文学欣赏同时也是一种创造性活动。

文学作品中的艺术形象能唤起读者相应的感觉经验、情绪记忆和形象记忆，规定着欣赏者相应的感觉、想象、体验、理解等认识活动的基本趋向和范围，进而向读者展示出艺术形象所包含的思想，使读者受到教育。但文学欣赏又是被动中的主动、制约中的能动，这里的创造性主要表现在：

(1) 人们在文学欣赏过程中，通过思维想象活动，可以丰富、补充和扩大作品中的艺术形象，对艺术形象进行再创造；

(2) 人们凭借作品中的艺术形象，通过联想、想象、玩味，可以发掘出艺术形象中含蓄、象征等隐蔽的意义，因小见大，举一反三；

(3) 人们在文学欣赏过程中常常渗入自己的感情因素，在某种程度上强化或改变作品中的感情素质。

文学作品从物质形态上来看，是通过语言文字为媒介物化了的艺术符号，被高度抽象化了，只有经过读者阅读时的艺术想象才能成为头脑中似真的艺术形象。比如《阿 Q 正传》中对阿 Q 的刻画一字一句散见在各个章节，出现在读者头脑中的却是一个活生生的“精神胜利法”者。这不是作品所描绘形象的简单再现，而是一种富有读者个性的艺术再创造。俗话常说：“有一千个读者便会有一千个哈姆莱特。”作家有时还会在文学作品中有意或无意地留下许多空白，或不可能说到、或未说清楚、或故意不说，而让读者自己去领悟。这时候，更需要读者凭借自己的理解和生活经验去进行想象的再创造，不仅通过艺术想象把作品中分散的人物、生活图景联成一个形象整体，而且可以根据自己的审美观念去丰富和补充作品中的形象。鲁迅在写阿 Q 被杀时并没有让他把话说完，只是一句不甚完整的“过了二十年又是一个……”剩下的内容则完全要依靠读者对阿 Q 的各自理解去自行发挥了。

总之，在文学欣赏中，读者以体验和想象为主要心理活

动形式，用自己的生活经验、思想感情和审美观念去进行艺术思维，各以其情而自得。郭沫若曾提到过，同一部《离骚》在童稚时不曾感得什么，然而后来称道屈原是我国文学史上第一个天才的作者。这说明，读者思想水平愈高、生活经验愈丰富、艺术接受能力和理解力愈强，就愈能透彻了解作品的思想意义和艺术价值，从中得到更多思想上的启发和艺术上的享受。

二、文学功能的实现

文学作品通过欣赏活动使作品本身的艺术感染力得以发挥，它首先作用于人的感情，改变其思想面貌，然后才有可能通过读者去影响周围的环境，产生一定的社会作用。

文学来源于社会生活，随着社会生活的发展而发展，同时反过来又在社会生活中起重大的作用。作为一种社会意识形态，文学对社会生活的作用不是直接产生的，而是用真实、生动的艺术形象反映社会生活，以审美方式作用于人们的思想感情和道德情操，通过对人们思想的潜移默化作用，来影响人们改造自己和自己周围的环境，从而影响社会生活的发展。

文学作品通过具体、生动的艺术形象再现现实生活的图景，描绘各个历史时期的政治、经济生活和社会风尚，表现不同人们各自的生活状况和精神面貌以及他们之间的相互关系。因此文学作品具有一定的认识功能。读者往往从中认识所写具体、生动的生活场景和生活在那个时代中的性格鲜明多样的人物以及这些人物的思想感情和精神面貌，从而扩大

生活视野，获得丰富生动的社会历史知识和生活知识，以提高自己观察生活、认识生活的能力。读者对文学作品所描绘生活的认识多来源于对艺术形象的整体感受，所以文学的认识作用是以艺术形象的生动、真实为条件的。成功的文学作品必然有着某种程度的真实性，它在帮助人们认识生活的方面，能够发挥其他社会科学所不能替代的作用。人们从中未必能了解到多少可以考证的历史事实，却可以认识各时代具体、生动的生活场景和性格鲜明、多样的人物，从而把握住历史时代的脉搏。象巴尔扎克包括九十多部长、中、短篇小说的《人间喜剧》就是一部生动、形象的法国社会特别是巴黎上流社会的卓越的现实主义历史，它用编年史的方式几乎逐年地把上升的资产阶级在 1816 年至 1848 年这一时期对贵族社会日益强烈的冲击描写出来，展示了这一时代的社会必然性，从而使作品有很高的认识价值。恩格斯说他从《人间喜剧》中所学到的东西，甚至比从当时所有职业的历史学家、经济学家和统计学家那里学到的全部东西还要多。

文学创作以作家在现实生活中的感受为出发点，因此真实常和感人紧密地联系在一起。文学作品所反映的对象本身，客观上就包含着一定的思想容量。文学作品在描写社会生活的同时，寄寓着一定的社会理想和审美观念，体现着作家对生活的评价。作家正是依据这些对现实生活进行选择、加工和改造，最后通过综合了的具体生活事实以及人物的经历和命运，揭示出生活的意义。因此文学作品也具有教育功能。这里的教育功能并不是简单的机械说教，而是交流感情的功能和净化心灵的功能，而且是建立在正确反映的基础之上的，目

的是要做到寓教于乐。文学作品表达思想倾向，是借助作家对事物的描绘或对人物的刻画而自然流露出来的，它常常给人以更深刻的影响，在不知不觉中不仅左右人们的行动，而且从思想、感情、品德以至性格、心理上改变人们整个的精神面貌。文学的教育功能不是外加的，而是蕴含于艺术形象之中，需要读者自己通过欣赏去领会。读者在欣赏过程中又总是喜欢经过自己的想象和思考去力图有所发现，从中得到自己的判断。这样的欣赏活动才会使读者得到审美愉悦，而读者也才有可能受到作品的教育。

但是文学作品最重要的功能还是审美功能，它是把文学作品的认识、教育等诸功能有机结合在一起的巨大力量，既是使其他功能得以发挥的基础，也是各种功能实现的最终目的。作家从自己的审美理想出发，依照一定的审美观念，对社会生活加以选择、概括和再创造，塑造出优美、生动的艺术形象，并告诉人们什么是美丑，从而使人们在感情上产生强烈反应，在精神上得到愉悦和陶冶，增强人们的审美能力。文学作品的审美功能是关系到能否产生艺术魅力，引起读者美感的关键所在。人们在阅读文学作品时不论接受它哪一方面的影响，最终必须落到审美这个中心环节上。如果一部文学作品缺乏审美的力量，产生不了艺术魅力，即便思想十分正确，情趣十分高尚，也只能是文学中的赝品。优秀的文学作品能够培养和提高人们高尚的艺术趣味，增进审美感受能力，陶冶情性，树立健康的审美观念，促使更多的人成为有知识、有觉悟，又有高尚情操和能够欣赏美、创造美的新人。

优秀的文学作品应该是真善美高度的有机统一。真是美

的基础，善是美的前提，真善构成美的条件，美中包蕴着真善。人们渴望追求着真善美的统一，更多地把这种统一寄托于文学艺术，并努力在自己理想化的艺术世界里实现它。文学作品以优美的形式和高度的艺术技巧，生动的描绘出一定时期社会生活的真实面貌，包含着丰富、深刻的思想内容。人们通过欣赏优秀的文学作品，能够获得丰富的社会历史知识和生活知识，提高观察生活、认识生活的能力和思想觉悟水平，培养高尚的情操和健康的审美观念，从中学会如何区别社会生活中的真伪、善恶、美丑。读者在欣赏文学作品时受了感动，兼及情感和理智，感情和意识上的能动会暂时被储存在大脑里，逐渐形成其兴趣、爱好和道德情操，以至于影响整个人生观并付诸行动。

（胡军）

第二章 小说欣赏

第一节 小说的内涵

小说这个词，看来是人们最熟悉最明白不过的了，作为一种文学体裁，每个人都能说出个子丑寅卯来，用不着深奥的理论解释。然而，这个貌似简单的问题，真要有一个明晰准确的定义，却又难倒了一大批人，包括从事小说研究的专家学者。对小说研究的历史，远较诗歌研究、散文研究的历史短，而且没有一个完备的体系。其间固然有小说作为一种独立的文学样式出现得晚的原因，但更主要的是小说本身就是一种复杂的文学现象，涉及到诸多因素，很难作出一个准确的解释。因此，尽管不少人作过这方面的努力，但结果总是不尽如人意。各种解释五花八门，有的相互之间甚至互相矛盾。学术研究尚且如此，普通读者更是惶惶然不知如何是好了。

在有关小说定义的解释中，最为流行的一种是小说就是讲故事。它有一个完整的情节过程，有一个中心主题，以塑造人物形象为目的。情节、主题和人物成为小说理论的核心概念。人们在阅读小说时，总是自觉不自觉地将它作为一个有头有尾的故事来读，寻找它的开端、发展、高潮和结局，捉

摸其间的因果关系，区分主要情节与次要情节。然后，根据这种思路，归纳一下作品的中心思想、寻求其间的深刻含义。最后，指出作品的人物形象中哪种最深刻、最能反映主题，并称之为典型形象。这样，对一篇（部）小说的解读方宣告结束。

然而，这种视小说为传奇、小说阅读为分析归纳过程的现象显然忽视了小说中更为丰富的内涵，而且容易将小说与其他文学体裁（尤其是叙事作品）混为一谈。例如，寓言、童话、民间故事（包括传说），它们也讲故事，情节似乎更为曲折，也有生动鲜明的形象，寓意也很深刻。然而，它们不是小说。因为它们是一种口头创作，而小说是一种个人创作，尤其是有一定文学修养的文人创作，这应该是小说的很重要的一个特点，即个人主观性很强的创造活动的结果。

再如有些作品，虽然有人物，也有主题，可是没有情节，与传统的小说定义也有出入，我们还是称它为小说。小说是靠一个又一个的片段组成的，这些片段，有时是人物的一段活动，有时是一种外在描写，有时则又牵涉到另一个人物或事件。相连的两个片段之间并无严格的逻辑关系，因果链被打断，然而，通读完全篇，人们还是能从中体悟到某种对生活的发现。例如，鲁迅的小说《在酒楼上》，写了如下事件：“我”回乡访友未遇，只好无聊地去酒楼喝酒；在楼上碰到昔日同窗吕纬甫，他向“我”讲了自身的不如意；“我”与吕纬甫喝完酒后分手离开。小说如此简单，却深刻地反映了一代知识分子心灵的苦难和困惑，吕纬甫则成为一个在重压下向旧势力妥协的典型形象。这里，小说的情节已经无足轻重，并

没有妨碍作品成为一篇小说。作品的结构在其中起了重大作用。因此，我们说，结构是根本的，而情节只是一种结构方式。也就是说，情节更注重因果联系，一种以时间流动为根本的线性结构方式，这并不是小说结构的唯一方式。小说结构除了线性关系外，还有以空间形式为根本的其他方式，如对比、转喻、象征等，它们在现代小说中占有更重要的地位，而且取得了很大成就，突破了传统小说的情节中心模式。

还有一些作品，则既没有主题，也没有人物，更没有情节，然而我们还是称之为小说。著名的小说有鲁迅的《示众》，作品只是从几个固定的视点记下了一群市民观看一个囚犯的形狀。随着视点的变化，呈现在观看者眼中的是不同的情形，仿如一架相机，忠实地拍下了当时的全景。叙述者冷漠、客观，整部作品尤如一幅静物写生画。然而，从这种貌似超然的描摹中，我们感受到了麻木、漠然与愚昧，一种可称得上当时普遍的国民心态。同样的作品还有法国小说家罗伯·格里耶的《变》。作品写了主人公的一次普通的火车旅行，很客观地记下了主人公眼前的景物和人群的变化。最后主人公没有到达目的地又返回来。作品同样没有情节，没有深刻主题，也谈不上典型形象，但随着景物的变化，读者可从中体会到主人公意识的微妙变化。作者感兴趣的不是对意义追寻的结果，更多的倒是在其过程。这种与传统小说迥异的作品，更能反映现代人的生存状况，我们也称它为小说。因此，小说必须有作者对生活的独到发现，至于用什么手段将它真切地呈现出来倒在其次。

然而令人困惑的是，当传统小说理论在迅猛发展、五彩

缤纷的小说创作面前显得捉襟见肘时，我们还无法给出一种准确的答案。因为现代艺术究其本质而言，都是传达个体对存在的一种感悟，对世界的一种发现。小说如此，诗歌、散文也是如此；文学如此，美术、音乐也是如此。艺术之所以呈现出如此众多的样式，关键在于它们所用的媒介不同。美术的媒介是色彩和线条，音乐则是音符，而文学则是语言。同样是以语言为媒介，文学又分为诗歌、小说、散文和戏剧四大体裁。诗歌外在形式是成行的短句，讲究句子的节奏，而戏剧则是对话体，那么，如何划分散文和小说呢？两者之间没有如诗与戏之间明显的河汉分野，都是散笔自由文体。然而其间还是有区别的，这可以说是小说最本质的特征之一：虚构（英语 fiction 一词就含有“小说”与“虚构”两重含义）。也就是说，散文大都是“有感而发”，这“感”可能是因事，可能是因人，也可能因某种思想、念头等，散文作者以此为基点生发为文，文中所写皆有实可证，即或偶有脱缰之想象，亦不妨全文之平实。它只是一种手段，而不是根本。

这与小说有着本质的区别。小说全赖虚构生存。即就传统小说理论推崇的三要素而言，情节与人物必须是虚构的，不能与现实生活中的人与事一一对号入座，否则就成了纪实文学了。当然，这不反对小说创作中可以某人某事为蓝本而创作，但这种创作如真要称为小说，则离史实已相去甚远，文中定有诸多背景、人物、行动、语言由作者杜撰而成，包含了作者对生活的理解与发现。因此，在这里有必要指出传统文学理论的一种误导。教科书中常有这种经典结论：文学是社会生活的反映，进而推出小说是社会生活的反映。这个理

论的缺陷就在于它抹煞了文学的本质特征：虚构。它把文学看作一面镜子，是社会生活在镜面上的投射，而忽视了文学创作中最重要的因素：创作者本身。不同的人对生活的理解并不一样，即便对同一件事也有不同的理解。因此，当作家借助语言来展示他对生活的认识时，他对生活的诸多构成要素会有不同取舍，来为他所要表达的主题服务。这样，文学便不再是机械地成为社会生活的反映，而是作家借语言来揭示生活众多可能性中的一种，展示世界的无穷丰富性；是作家通过一定形式，将他对世界的感触显现出来。这些形式既包括一些我们可以理解的规则，也包括一些我们可以理解的基本事件（我们可以称之为“本事”），这是不能虚构的，不然我们就无法理解作者在说些什么了。所谓的“虚构”，其含义是对这些本事的剪接组合，而本事本身又是作者编造出来的，没有事实可以印证。它是对实在的夸张，作家把自己所理解的生活本相借助虚构夸张到一定的度，足以让读者从内心情感上达到认同。虚构既是小说的本质，又是小说的一种手段（这时我们可称之为“修辞”或者“叙事技巧”），它导致小说迥异于其他文学体裁的艺术风貌。在后面，我们将详细介绍小说创作和欣赏中的几种重要的修辞方式。

现在，我们可以对小说作出我们的定义了：所谓小说，指的是以语言为媒介，以虚构为本质，显现作者对世界独特感悟的一种散文体（与韵文相对）的文学体裁。这样，小说失去了以往理论教条的重压，不再拘泥于情节、主题和人物三要素，而有了更多的扩展空间。它不再受非艺术因素（如哲学、政治、历史、现实等）的制约，而是有自己的独立地位。

它更多地强调作者的创造性，强调艺术形式的重要性和艺术本身的独立性从而为我们理解缤纷的小说世界打下了基础。我们以下的小说研究都将以此为指导进行分析，一窥神秘的小说天地。考虑到本书的性质，我们将兼顾传统小说理论对小说的研究成果，并力图以全新的面目对它们作出更符合创作实际的解释。

第二节 小说的源起与发展

小说无疑是读者最多的一种文学样式，在文学结构中居于中心地位。然而，在过去，小说一直是默默无闻的。在西方，诗与戏剧灿烂的光辉让它自惭形秽，直到 19 世纪中期它才独立出来。在中国，小说的地位更是凄凉，直到 20 世纪初才在西方文学影响下得以洗清不白之名，成为文坛正宗，虽然此前它的成就已是毫不逊色于文坛盟主诗文。中国小说从此开始居于文学的中心，而这一切又与西方文学的冲击是密不可分的。因此我们有必要先从西方文学中小说的演变谈起。

一般来讲，人们常把小说的源头追溯到神话与英雄史诗，认为小说吸收了它们着重历史纪事与新闻纪实的特点。英语中的小说一词为“novel”，源自古法文“nouvelle”和意大利文“novella”，而后面两个词又都是从拉丁文“novellus”衍化而来，意指“新奇之闻”。其中流传下来具有小说艺术形式的单篇作品，是公元 2 世纪罗马帝国时期的《金驴记》，描述一青年人误服魔药变成了驴子，但保持了人的思考能力，最后在女神帮助下恢复人形的过程。但小说明显可以看出古代

寓言故事的影响。直到文艺复兴时期，意大利杰出小说家薄伽丘创作《十日谈》，西方小说艺术才宣告诞生。

薄伽丘创作这些小说，虽然利用了民间故事，但他将它们作了艺术加工，使得全书有一个完整的结构。他主要是想通过这组小说来表达他对中世纪黑暗的反抗和对教会的讽刺，整部作品洋溢着人文主义精神。这种自觉的小说意识被作家们广泛接受，并从这种新兴的文学体裁中得到很大启发。稍后，拉伯雷的《巨人传》、塞万提斯的《唐·吉珂德》的出现，则意味着人文主义精神借助小说这一体裁已遍及到整个西方，小说艺术的品性得以进一步强化，并有了长足发展。

到了18世纪初期，启蒙主义小说兴起，英国笛福的《鲁滨逊漂流记》、菲尔丁的《弃儿汤姆·琼斯的历史》、伏尔泰的《定命论者雅克》、歌德的《少年维特的烦恼》等作品，开始涉及到人与社会冲突的主题，小说结构更为严谨，不再散漫芜杂，而且出现了更多的小说技巧，作家们开始考虑叙述者、叙述视角等技巧的运用，艺术成就有所提高。

到了浪漫主义文学时期，英国的司各特、法国的乔治·桑和雨果都是著名的小说家，其中前两位对小说艺术的发展起着十分重要的作用。司各特说，小说必须讲述“行为、语调、手势、恋人的微笑、暴君的怒容、小丑的怪相”，这时，对话便与叙述混合，作者不仅“必须讲人物实际上说的话”，“还必须描绘语调、面容、手势，即他们的讲话所伴随的东西。”乔治·桑则执着地按照她“希望于人类的”，表现她的“人应当怎样生活”的理想。他们开始关注小说的虚构本质，表现对象和表现技巧，有了明确的文体意识，这为小说突破诗歌

与戏剧的压制，成为一种独立的文学样式，并趋向文学结构的中心奠定了基础。

19 世纪中后期，批判现实主义文学席卷欧洲，取代浪漫主义成为文学的主流。如果说浪漫主义文学时期，诗歌以其长于抒情的优点成为文坛巨擘的话，那么现在，小说则以其描摹的真切，记事的真实和修辞的发达等优点一跃而成为文坛的主力。作家们纷纷利用这一形式来探讨人与社会的关系，探讨人自身的丰富性和复杂性，进而折射出他们对生活的感悟。这一时期出现了一大批优秀的小说家，如法国的司汤达、福楼拜、巴尔扎克、莫泊桑、左拉，英国的狄更斯、哈代，美国的马克·吐温，俄国的果戈理、屠格涅夫、列夫·托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基、契诃夫等，巨星纷呈，蔚为壮观。小说不再着重于叙述一个事件，而是转向开掘人性的深度，由情节中心转向性格中心，小说中的人物也不再是类型化的，而是有了发展，有着自身的完满性。作者的声音退隐到幕后深处，强调冷静、客观地描摹生活，叙述者的地位得以凸现，象征、隐喻、对比、反讽等手法开始大量而成熟地运用。这一时期，是小说艺术发展最为辉煌的时期，对文学、对社会的发展都产生了重大影响。

20 世纪上半期，人类社会爆发了两次世界大战，造成了巨大破坏，给人的心灵留下了沉重的阴影。在这种背景下，现代主义文学应运而生。与批判现实主义文学相比较，现代主义文学不再相信人类对社会改造的能力，陷入了一场严重的精神危机，荒诞与异化成为文学的主题；现代主义文学对人作了更深的挖掘，不再通过时间的线性流动来反映人性自身，

而是更重视空间形式的运用；外在的事件只是一种印象和契机，人的意识深层受到更大关注。这一时期，著名的作家作品有福克纳《喧哗与骚动》、普鲁斯特《追忆逝水年华》、卡夫卡《城堡》、乔伊斯《尤利西斯》、萨特《恶心》、加缪《局外人》等。这些小说技巧更为圆熟，叙述者的视角得以严格遵守，小说的空间形式得到尽情的发挥，意识流手法得到最大限度地利用，成为小说发展史上对艺术技巧探索最为显著的时期。

到了本世纪五、六十年代以后，西方小说又出现了一批具有后现代主义倾向的作品。这些作品不再固执地坚持以往文学中对某种理念的执着，对传统形式和规则采取了颠覆的态度，语言成为作家热衷于操作的对象，并一跃而为小说本体。另一方面，面对整个商品化了的社会，文学成为一种表演性的活动，历史纪实和虚构叙事的界限被打破，小说与非小说的界限被打破，甚至加进了大众传媒的因素，文学发展面临着一个全新的阶段。这些作家中，最有名的有阿根廷的博尔赫斯，美国的赫勒，法国的罗伯·格里耶等，其代表作分别为《交叉小径的花园》、《第二十二条军规》、《变》等。这些作者更切合当代社会中人们对世界的感悟，使得小说显得更为纯粹，对艺术效果、读者接受等方面作出了有益探讨。目前，这一趋势在继续发展。

同西方小说发展轨迹相类似，中国小说的发展也是在后来居上后突飞猛进的。本世纪初以前，中国文坛盟主一直由诗歌和散文所占据，小说乃君子不为之术。小说这个词，最早见于庄子所说的“饰小说以干县令”，本指小家之言，因为

在庄子看来，孔子、墨子等诸家学问为小家之言，与现在的意义并不一样。到了《汉书·艺文志》：“小说者，盖出于稗官，街谈巷语，道听途说者之所造也。”小说意思即与现在意义相近似了。正如桓谭所说：“小说家合残丛小语；近取譬喻，以作短书，治身理家，有可观之辞。”孔子则有自己的解释，说“虽小道，必有可观者焉，致远恐泥。”因此君子不为。即便如此，由于它流传于民间，也因有言可采，不致泯灭。可见，小说这种体裁，一直就被排除在文坛之外，它与民间文学有着血肉联系。

同西方小说起源相似，中国古代小说也起源于神话，故事中的神慢慢变成人，由神性变成人性，由此演进，正事成为历史，逸事则成为小说。到了六朝时期，小说主要是志怪与志人。所谓志怪，则是古人万物有灵思想的反映，主要记一些人鬼相通的鬼怪之事，《太平广记》中此类记载很多。而志人小说，则记载当时高人逸士的趣闻轶事，如《世说新语》所载。但这些严格说来还称不上小说，因为作者把人事与鬼事混同，并无明确的小说意识，所写作品均当作实录，与虚构相差甚远。

到了唐朝，古人才开始真正作小说，表现在不仅文章的篇幅变长了，而且写得婉转曲折，与六朝小说的简朴古拙大不一样。时人称之为“传奇”（含有贬义，与如今含义并不相同），如王度《古镜记》、张鷟《游仙窟》、沈既济《枕中记》、陈鸿《长恨歌传》，写得都很是缠绵悱恻，或奇诡多异的。当时作者中，有叫元微之的，作有《莺莺传》，写张生和莺莺的爱情故事，对后世影响很大，元代戏剧家王实甫据此作有戏

剧《西厢记》。另有《南柯太守记》乃李公沾所作，写一人梦中做官发财，最后享尽荣华富贵，成语“南柯一梦”即源于此。

唐传奇至唐末便已衰微，至宋朝取而代之的是“说话”，其底本即话本。有名的有《五代史平话》、《京本通俗小说》、《大宋宣和遗事》，特点是多讲古事，前有楔子，或诗词或故事，中间采用全知叙述，结尾多是大团圆结局。这形成了后世小说的传统，如演义历史、全知叙述、说书人风格等。这时，最值得重视的是出现了两本小说：《三国演义》和《水浒传》。前者一般认为是罗贯中据陈寿《三国志》为蓝本发挥而成，后者是施耐庵搜集当时民间流传的故事加工而成。这两部长篇小说已经很能体现中国传统小说的艺术成就了，写人如见其人，写事脉络分明，主次突出，给后世作小说者很大启发。

明代小说很是发达，是中国小说发展史上的一大转折点，以前小说，皆以史为本，仍没跳出史传的影响，其发挥未免不能放开，因为古人是以读史之眼看小说的，如其中有所不符则斥为谬言。到了明代，小说开始进入虚构的境界。如《西游记》“以猿为心之神，以猪为意之驰，其始之放纵，上天下地，莫能禁制，而归于紧箍一咒，能使心猿驯伏，至死靡他，盖亦求放心之喻。”意谓小说想象丰富，又能严守主题，章法有度。另一名著是《金瓶梅》，被称作我国第一部文人独创的长篇小说，又是第一部以家庭生活为题材的长篇小说，对后世小说创作有很大影响，如《红楼梦》在题材和细节描写方面就明显受到它的启发。小说对当时的社会本质和人情世

态有独到理解，描摹亦能毕现其态，艺术成就是很高的。此外，长篇小说如《封神演义》、短篇小说如三言二拍（指《喻世明言》、《警世通言》、《醒世恒言》、《初刻拍案惊奇》、《二刻拍案惊奇》）在小说界都有较大影响，艺术上也有较高成就。

清代是我国古典小说发展的高峰期，主要表现在小说数量激增，风格各异，古代小说发展中的各体小说都登场亮相，颇有总结团圆的味道。首先是蒲松龄《聊斋志异》，据说作者写作前，天天在门口设备烟茶，请过路人讲故事，然后他做此加工，有些故事则据唐传奇变化而来。小说采用全知视角，曲尽细微，很能吸引一帮读者，但从小说艺术上看，这未免是一个缺陷。尽管如此，这部小说集仍可代表古典短篇小说的高峰。其次是《红楼梦》，代表着古典长篇小说艺术的最高成就，即便时至今日，也罕有能与之匹敌者。曹雪芹写此书，很大程度上是以自己身世作底本，反映他对清末社会的观察及他自己对人生的感悟的。鲁迅认为“自有《红楼梦》出来之后，传统的思想和写法都被打破了”，其价值“在中国的小说中实在是不可多得的。”第三是一批讽刺时事世人的作品，如吴敬梓《儒林外史》、李宝嘉《官场现形记》、吴沃尧《二十年目睹之怪现状》、曾朴《孽海花》并称清末四大谴责小说，“旨微而语婉”，叙述详实，写人毕现，在结构上多由片段串联或集合而成，虽嫌杂乱，但有时也有内在联系，艺术成就虽有些参差，但在向现代小说进化的环节上，它们还是有一定过渡地位的。

到了上世纪末本世纪初，中国文坛掀起了小说界革命，小说和小说家的地位才得以提高。他们宣称：“小说为文学之最

上乘”，“混混世界上，与其得百司马迁，不若得一施耐庵；生百朱熹，不若生一金圣叹。”并引外国小说家地位的崇高，说明小说的重要性。当时，梁启超是把它作为政治革命的工具加以提倡的，因而力促友人译介欧美名家诸作。据统计，当时小说刊物在 1500 种以上，而翻译小说则占了 2/3，其中，林纾的翻译影响尤为明显深远。

在这些译作（主要是批判现实主义作品）的影响下，中国现代小说开始诞生了。鲁迅的《狂人日记》被称作第一篇现代小说，作品采用限知视角，对狂人的心理作了多方位的表现，喊出了具有启蒙色彩的人道主义口号。此后，中国文学进入现代文学发展时期。在初期，小说创作实绩主要以鲁迅《呐喊》、《彷徨》为代表。作品中体现出来的自觉的文体意识、自觉的创作意识和现代意识，都是前无古人的。当时创作界有两大块：文学研究会与创造社。前者主张为人生而艺术，后者主张为艺术而艺术，分别在主题和艺术上为中国新文学的发展打下了基础，并深深地影响了中国文学今后的发展方向，小说也从此居于中国文学的中心。

30 年代中国小说发展进入稳定时期，少了些初期的急躁与粗疏，这一时期最有成就的小说家是沈从文与巴金、老舍等人。这些作家更注重对民族灵魂作深度开掘，反映社会生活的复杂性，而小说文体意识得以进一步加强。沈从文因这方面成就突出，获得了“文体家”的美誉。他们关注小说艺术的价值，将它从政治的羁绊中解救出来。

40 年代，随着毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表，中国小说开始向民族化、大众化方向探索。小说主题不

再是探讨人与社会的冲突和人自身的丰富性，而是反映新生政权中新与旧、先进与落后思想的斗争。翻身农民、解放区新人成为小说的表现对象，建国后这种趋势得到继续发展，出现了一批优秀小说，如《创业史》、《三里湾》。可惜的是，随着左倾政治的干扰，小说创作出现了退化，主题、人物乃至情节出现了概念化、公式化毛病。小说成为政治传声筒，成为宣传品，文学遭到极大破坏。

直到1978年之后的新时期文学，小说才恢复了元气。小说界最先喊出了人道主义的口号，伤痕文学、反思文学的主力军都是小说，都对“文革”造成的心灵伤痕进行了揭露和反思，此后随着改革的深入发展，改革文学应运而生，《乔厂长上任记》、《新星》都以塑造有魄力的改革人物而名声大噪。但是，这些小说都以其渲泄功能赢得社会轰动，其艺术价值并不值得深入探讨。

中国文学真正回到文学自身是在1985年。当时，西方自19世纪末以来的现代主义和后现代主义小说蜂拥而至，对中国文坛狂轰乱炸。此前虽有王蒙等人零星运用一些现代小说技巧，但并没有上升到小说本体意识。直到刘索拉的《你别无选择》、徐星《无主题变奏》等现代派作品出现，小说才开始从文体到技巧全面走向自身，作家们开始用自己的眼光观察生活、表达自己的感悟。寻根文学便是在这种背景下的一次尝试。韩少功、王安忆、阿城等人都写出了一批优秀之作。

经过一阵纷纷攘攘的蜕变之后，中国小说终于结出了一批丰硕的成果，其一便是新写实小说的出现，包括刘恒、刘震云、池莉、方方、叶兆言、苏童等作家。他们创作风格上

有些相似之处,主要是反对传统现实主义小说中的虚假真实,抛弃了“典型环境中的典型人物”这一原则,强调生存感受的心理真实和小说细节描写的真实,而且他们的作品大多具有较强的现实使命感,对现实和历史抱着温爱而嘲讽的态度。这时期小说的另一批硕果是后现代主义小说的兴起。从理论上讲,中国并不具有产生广泛的后现代主义的文化和经济环境,但这批小说明显受到西方后现代主义的影响,主要作家有格非、余华、洪峰、马原、扎西达娃、陈村、陈染等,他们强调小说的虚构本质,注意叙述技巧的运用,认为小说有着其独立的地位和审美价值。他们的创作实践为中国小说探求更多的艺术技巧作出了自己的努力,而他们试图与世界文学对话的努力和企图,则更值得我们赞赏。

通过对中西小说发展历程的回溯,我们可以清楚地看到小说从各种外在因素中独立出来并逐渐获得了自己的地位。它对世界的显示也逐渐从幼稚、片面走到深刻和全面,对世界的把握也越来越接近人们所能达到的最高境界。小说复杂的发展历程无疑丰富壮大了它自身,为它今后更好地表达人类的愿望指出了一个个值得我们遵循的方向。下面,我们将仔细探讨小说的各个主要要素的作用与发展,明确从何处入手欣赏小说的美妙之处,其间,时时回忆小说的发展历程则是十分必要的。

第三节 小说的情节

小说的情节是传统小说和小说理论的核心概念之一,在

一般人眼中，情节往往与故事划成了等号。在不少小说中，故事时间与现实时间、叙述时间基本上是一致的，都呈线性流动，所以故事与情节也基本一致。这种说法源自亚里士多德，他说：“情节是行动的摹仿，行动则是性格的表现。”（《诗学》）传统小说受这种影响很大，一直到批判现实主义小说大都恪守这一原则。我国古典短篇小说和一些流传很广的长篇小说也大致遵守这一模式。但这一理论自有其缺陷，我们在本章开头已经述及。

为解决这一缺陷，有些理论家试图作出自己的解释。英国小说家福斯特在其名著《小说面面观》中，用因果律来解释情节，把情节与故事区别开来，认为故事是按时间顺序安排事件的叙述，情节则重在事件之间的因果关系。他举例说：“国王死了，然后王后也死了”是故事，“国王死了，王后因伤心而死”则是情节。也就是说前者强调事件的发展，后者强调事件的因果关系。另有一些理论家则说情节是小说必需的秩序，是素材与处理方式组成的复杂体，它是作品的基础，将作品统一为一个连贯的整体，与作品的结构和作家的选择有关，也与模仿的素材有关。韦勒克和沃沦在其名著《文学理论》中则称情节为叙述性结构，并将它分作松散的和较复杂的、浪漫的与现实的等类型。

对于这些理论争论，小说家是不屑一顾的，他们大多凭自己的感悟去安排情节。例如，鲁迅小说《药》，写革命者夏瑜由于夏三爷的告密，被捕入狱，入狱后他坚贞不屈，宣传革命，还劝牢头阿义造反，而阿义关心的只是从夏瑜身上榨取点油水。因此他的宣传不仅不被愚昧的阿义理解，反而换

了一顿打骂，不久便被杀害。刽子手康大叔用馒头蘸了他的鲜血卖给华老栓，华老栓用这个馒头为得了肺病的小儿子华小栓治病，在华老栓开的茶馆里，人们对夏瑜的死和人血馒头议论纷纷，无不认为夏瑜该杀，而人血馒头一定能治好华小栓的病。可是，华小栓吃了后并不见好，不久便死了。清明节，夏瑜的母亲和华小栓的母亲都去为儿子上坟，两个母亲在坟场上不期而遇。夏母对儿子的死也并不理解。这是《药》的故事，作者在叙述这个故事时，把它从中间掐断，从华老栓买药说起，同时写夏瑜被杀，然后写华小栓吃药，茶馆里的众人议论，交待夏瑜的被捕、狱中情况和被杀。最后写两位母亲上坟，告知事件的结局：小栓死亡，革命后继有人，这是《药》的情节。小说有两条情节线：明线是华家买药、吃药、谈药和药效，按时间顺序叙述。暗线是夏瑜被杀、被吃、被捕、被打、被后人怀念，这是倒叙。两条线最后在坟地重合，逻辑中心是人血馒头，作者将华夏两家的悲剧合起来写，而且以华家为主作明线、夏家为辅作暗线，顺畅地表达了想要表达的主题：革命者为了愚昧的群众牺牲了，却不为群众所理解，群众反以为革命者的鲜血能给他们带来实惠。这其间无疑透露出了革命者的无限悲哀，虽然结尾光明的花环，亦难掩整体悲痛。对这篇小说情节和故事的分析表明，故事并非原始素材，而是经过提炼后出现在作品中的事件，而情节则打乱了故事的顺序，规定了故事每一部分在小说中的位置，构筑了一个新的心理顺序，成为一种有意义的形式。

情节并非只有一种，我们习惯上将它们划作戏剧性情节

和非戏剧性情节。后者与我们前面谈到的无情节小说相同（所谓有、无只是相对而言，不过取其在小说中地位重要与否而言），前者则在现代主义小说以前的创作中频繁出现，追求完整、紧张、曲折，以人物的外在行为、言语来表现人物的性格冲突，适于表现英雄人物、传奇人物的需要。如法国小说家莫泊桑的名作《羊脂球》、《项链》，都采用倒叙手法，引起读者悬念，然后作者一步步回溯，最后一下子达到高潮，给人意想不到的结果和震惊，类似于我国相声中结尾的“抖包袱”。

在以人物为中心的小说中，情节与人物性格之间的必然联系十分重要。人物性格是情节发展的内在动力，情节安排为塑造人物服务。《三国演义》以解决冲突为情节归宿，有利于描写三国之间的战争，《水浒传》则一环套一环，一链跟一链，很好地表达了一百单八将被逼上梁山主题；《儒林外史》集锦式的串连，则加大了对儒林群丑描写的画面。至于《红楼梦》，更是以多线交叉形成的网式情节，有力地描写了人物性格的发展，在宝玉挨打、黛玉葬花等情节中，不仅人物冲突达到高潮，人物性格也得以充分展现，形成了作品的一个又一个高峰。

后世小说为达到对读者的吸引，自觉地追求情节的戏剧性，追求小说的紧张、曲折和离奇。但物极必反，这种追求使得小说远离了生活本身，远离了作者意图的表达，最后不仅读者，连作者自己也开始摒弃这种过度的夸张。这时，非戏剧性情节便出现了，尤其是19世纪末20世纪初，哲学界对心理时间、潜意识等的探讨，更是给小说家们突破旧有情

节模式奠定了理论基础。不少作家在发现小说还可以这样写后，顿时有如释重负之感。艺术上得到很大解放。但这并不意味着小说从此走向零碎、松散和平淡，而是对作家的语言功底、感悟深度和结构能力提出更高要求。

最有名的非戏剧性情节小说要数意识流小说，它以凌乱多变的无意识、潜意识的流动为序。小说不是基于外部行动和人们可见的行为，而是基于梦境、幻想、想象、下意识的联想、清醒或不清醒的思想、意识、无意识、潜意识等。它们甚至可以看作是无理性因素的混合物，有些自身混乱互不连贯的序列，反而是正常的。例如美国小说家福克纳《喧哗与骚动》分别通过班吉、昆丁和杰生三个人的意识流动，反映了一个美国家族的衰落史。全篇除了最后一节是全知叙述外，均通过某个人物固定的视点来呈现事件的发展，而这种发展又是以人物意识的流动来显示的。再如英国小说家乔伊斯的《尤利西斯》，采用内心独白，跳跃式联想，梦与梦魇的连锁，时空混淆颠倒等手法，突出无意识、潜意识活动的繁复、错综、紊乱，表现变态的心理和混乱多变的潜意识。我国湖南女作家残雪《山上的小屋》、《黄泥街》、《苍老的浮云》等作品，写人的精神裂变和变态心理，也摒弃了传统的情节观，对生活有自己独特的理解和表达。

非戏剧化情节的另一种类型是散文化叙述。小说象散文一样平平地叙述，具有诗一样的氛围，情节淡化，故事平淡无奇，叙述也十分平淡，如同一篇记人写物的散文，漫不经意，随写随止。孙犁的《荷花淀》、铁凝的《哦！香雪》、何立伟的《白色鸟》、汪曾祺的《桥边三记》，还有沈从文的一

些小说，都属于这种类型。读者会在叙述者从容舒缓的叙述中，为它的大度气魄所折服，并体会到平淡背后的艺术功底。这种小说继承了我国古代笔记小说的写法，在国外，则有随笔作为蓝本，其独特魅力无疑丰富了小说的表现力。有时候这些小说简直可以当散文来读，让人分别不出到底是散文还是小说，有些成功之作则如一帧美妙的风景画或人物素照。

有些作者则把情节具有传奇性这一特点加以夸张，甚至到荒诞不经的地步，但作者考虑的中心不在情节本身的戏剧性与否，而在于情节怎样负载隐喻或象征，因而，作者着力的不是情节本身的完整、紧张、曲折等方面，而是它所提供的框架。韩少功的《爸爸爸》借湘西鸡头寨一群愚昧村民的活动，反映了传统文化中的陋习，丙崽作为愚昧的象征引人深思。陆文夫的《围墙》，写一单位围墙的设计与建筑风波，貌似平淡，却让人体会到生活中一些互相拆台又互相抢功的“围墙”心态，产生无限丰富的联想。

还有一些作品，淡化情节是通过纪写人物印象来组织全文的。例如莫言小说《透明的红萝卜》，通过黑孩眼中景物幻觉的变化，写出了失去幸福的童话，敏锐多彩的感觉描写成为全文最精彩的描写，也成为全篇的主线，后来这种技巧在莫言的《红高粱》家族中得到大量运用，其中亦不乏成功之处，当然亦有败笔。在国外，美国小说家托马斯·沃尔夫也有一些精彩之作。如他有一篇小说，写一个小孩几年后寻找其旧时记忆时，通过阳光在广场上的运动，广场周围景物的变化，写出了他的成长过程，以及伴随成长而来的温馨感和幸福感的消失。整篇小说有阴暗、低沉，恍如人在黑暗

中摸索，眼前有灯光如豆，忽明忽暗，令人窒息。

情节是小说重要的一环，其作用随着作者表现主题和技巧的变化而变化，因而戏剧性有无与强弱并不是重要的。作家需要的是选择适合自己口味，适合表达自己创作欲望的方式。小说情节结构不能过于严密，否则很多内容将被排斥在外；又不宜过于松散，否则难以形成一定中心。过于严谨的因果关系或太多的偶然性，平面化，都有损于小说的发展。欣赏小说时，我们要注意作者对情节安排的匠心。这样才会真正有所获，得到一些美的愉悦。

第四节 小说的人物

高尔基曾有句名言，说“文学就是人学。”其中最重要的一个含义便是人物是小说的灵魂与关键。在某种程度上这是正确的。传统小说理论一直把人物塑造，尤其是典型人物的塑造，作为小说最基本的主题和任务。离开了人的活动、人的欲望、人的思想感情、人与人之间关系的描写，就没有小说，小说背后，总是隐隐约约可见到人物的影子。古今中外的小说实践证明了这一点：每一次小说革命，都是以对人的认识的变化为依据的，正如马克思所说：“任何一种解放都是把人的世界和人的关系还给了自己。”虽然本世纪中叶兴起的法国新小说派打出了反人物的旗号，说“旧式小说（以及塑造人物的一切陈旧手法）所设计的人物再也不能容纳今天的心理现实了。”又说：“描写人物的小说已经成为历史陈迹，它是一个时代的特征——那个个人处于至高无上地位的时代特

征。”但是，细考他们的小说，就会明白他们并没有抛弃人物，对人的探秘仍是他们的倾力追求，只是他们与前者在理解“人”这个词的含义有所不同而已。

小说中人物如同小说一样经历了一个发展变化的阶段，并成为文学史家划分小说发展的重要标志。由于小说源于神话和英雄史诗，最初的小说人物总是带有半人半神的特点。例如拉伯雷小说《巨人传》、干宝《搜神记》，作品中人物都带有这种特点。他们人神魔不分，常有着神魔的躯体和能力，人的思想，体现了古代民众的幻想。

及至生产发展，人类对征服自然有了一定的信心后，小说中的人物也开始慢慢走向人间，但其间也经历了一段过程。先是传奇化人物，小说写奇人奇事，还带着神魔小说的印记，从取材、描写等不同角度，都表现出作者的猎奇心理。《搜神记》中斩蛇的少年女英雄李寄，干将莫邪和他的儿子赤，以及为他们报仇的侠客；《世说新语》中举止放荡的风流名士；欧洲小说中的骑士游侠，都有着异乎寻常的性格和经历，足以令人惊奇。

传奇化人物如果落实到社会实践层面，则很快成为英雄化人物，他们往往具有非凡的意志、超人的能力和宏大的心胸，为某种目的而进行艰苦卓绝的斗争，虽败犹荣。我国古典小说《三国演义》、《水浒传》里的人物大多是一群英雄好汉，民间传说中的包青天也因其英雄色彩而被后人编进小说，如《三侠五义》。在西方，则有笛福的《鲁滨逊漂流记》、海明威《老人与海》，作品中的人物都以其英雄气概折服了读者。

自从批判现实主义文学之后，文学中大写的“人”逐渐

变成小写的“人”，普通人、平民乃至反面人物，成为小说的主要表现对象，出现了反英雄化倾向。这是小说发展史上的一大突破，人的本性，人与人的关系的各个侧面迅猛大量地出现在小说中，为作者完满地展现生活的多种可能性奠定了基础。我国从明代的《金瓶梅》开始也出现了这种趋势，此后在《红楼梦》中得到淋漓尽致地发挥。小说家群体得以迅速壮大，如司汤达、福楼拜、巴尔扎克、托尔斯泰、鲁迅、老舍等都是一代名家。野心家、强盗、泼妇、流浪汉、妓女、小市民、小知识分子、小公务员、工人、农民、车夫等下层百姓，都得以成为小说的主要角色。人的生、死、食、性、爱、病等都得到了充分的表现。

在现代主义小说中，人物又发展到一个新的高度。或许是因为不堪承受的生命重负，小说中的人物被变形化，作家们意识到人与人，人与社会，人与物之间的尖锐矛盾，感到一种强烈的压抑感，失落感，人的异化成为他们思考的主题，因而作品中的人物也总是被变形。最有名的小说是奥地利作家卡夫卡的《变形记》。一名小职员因生活压力过重，突然之间变成了一只大甲虫，结果丢了职业，被人厌恶，连家人都嫌弃他。最后他只好在孤独和无助中活活饿死。残雪作品中的人物也因处于变态的人际关系和荒诞的背景中，有着变态的心理，窥视癖、报复癖、受虐感，成为小说人物的主要特征。这种变形，往往是作家潜意识状态下情绪、感觉的超现实外化的结果，我们可以从作家夸张的描写中体会出他们的匠心。

还有一类小说，则不是以人物为表现中心，人物只是一

种陪衬，一种工具，有的甚至只是一个象征符号，因而也就不具备上述所列的各种特征。作家醉心的是营造整体的氛围，甚或某种哲理。如卡夫卡的小说中，人物一律命名为 K，K 永远无法接近城堡（《城堡》），永远无法明白何以被审判，又无法逃出审判（《审判》）。卡夫卡想表达的只是一种现代人的绝望和生存的荒诞，传达这种氛围。再如我国年轻作家余华《往事与刑罚》，人物不具有任何实在意义 K，而只是一种指称符号，作者传达的是一次在所难逃的梦魇般记忆，对日期的强调暗示着生命的无可拯救。这类小说在马原的创作中更是大量出现，小说中叙述者、作者、主人公常常置换，有时混为一体，让一般读者如坠五里雾中。这种尝试，对于小说艺术的发展无疑是具有值得赞赏的探索意义的，虽然这同时伴生着晦涩难懂等缺点。

传统小说理论中对人物的最高要求和赞赏是典型化。这是因为小说家的责任在他们看来是向读者提供独具个性的新的形象。这一理论很明显已不符合小说发展实践，对此我们在前面已有论述，但鉴于大多数作品均以此为指导，我们还是有必要在此作番分析，而且事实上这点在小说欣赏中也十分重要。

著名美学家朱光潜曾说：“典型问题在实质上就是艺术本质问题，是美学中头等重要的问题。”（《西方美学史》）从亚里士多德、贺拉斯、歌德、席勒、黑格尔、别林斯基，到马克思、恩格斯都对典型问题发表了重要看法。歌德主张从特殊出发，也就是以个性和现实为基础，而黑格尔则主张从一般出发，即从概念出发。马克思主义经典作家批判地继承了

黑格尔美学思想，提出了典型是共性和个性的统一，典型性格与典型环境相联系的思想。正如恩格斯所说：“每个人都是典型，但同时又是一定的单个人，正如老黑格尔所说的是‘这一个’。”我国著名小说美学家金圣叹在评《水浒传》时指出：“《水浒》所叙，一百八人，人有其性情，人有其气质，人有其形状，人有其声口。”并具体将这种思想运用到对人物的分析之中，令人信服地指出了鲁智深、史进、武松、李逵等人物为典型形象，根本原因在于这些人物既能反映社会生活的某些本质特征，又有他自身的丰富性。

再如，鲁迅小说《阿Q正传》中的阿Q也是一个典型形象，其共性之处便是“精神胜利法”，在现实失败中借自贬等精神胜利来安慰、麻痹自己。这一点可说在人的本性中是存在的，是人心灵发泄的一种方式。但它又具有个性。首先它发生在一个愚昧落后的中国封建社会末期的村庄，失败的现实时时降临在百姓身上，因而阿Q得以时常饱受欺压之苦，又无处发泄，只好自欺欺人；其次，阿Q是一个落后又带有自发革命要求的农民，国民劣根性在他身上体现得十分充分，又有着对革命的本能向往和对统治阶级的仇恨与报复心，他总想有机会表达这种愿望，只是由于主客观条件不成熟才失败而已。这种矛盾性也只有阿Q身上才能体现出来。因此，阿Q是一个典型形象。

在典型人物的塑造中，有一种倾向已引起理论界的批评，即在以人物塑造为中心的小说里，人物常常流于一般化，只是一种类型，失去了他自身的复杂性和丰富性。有些情况更为恶劣，人物成为某种理念或口号的化身，他的行为与话语

均不是从生活中合乎逻辑的发展而来，而是教条的演绎。文化大革命时期，这种创作达到了登峰造极的地步，并对后来的一些小说创作产生了很不好的影响。撇开这种极端现象不论，小说中人物类型化的毛病也很值得我们注意。这主要表现在人物性格单一，没有发展和变化，是依据一个单纯的理念或性质被创造出来的，人们常把它们称作漫画型人物或脸谱化人物。英国小说家福斯特则称其为“扁平人物”，并提出“圆形人物”这一概念与其相对。而所谓圆形人物，顾名思义，指的是性格圆满、丰富的人物，是小说家应该努力的方向。

不过，这种理论划分只具有其理论意义，在小说实践中，作品考虑的是整体效果，而不在于一两个人物。有时候，扁平人物对圆形人物的塑造有着十分重要的作用，扁平人物也不失其人性深度，福斯特自己也指出，一本复杂的小说常常需要二者出入其间，相互衬托，共同显出人生复杂真相。例如《水浒传》中的宋江、李逵是圆形人物，戴宗、李鬼则只能算扁平人物；《红楼梦》中的焦大、刘姥姥也是扁平人物，但他们对于衬托圆形人物是功不可没的。

圆形人物的丰富性主要体现在两个方面：一是随着角色、环境的不同，他性格中的不同特质也相应地表现出来。《水浒传》中的林冲，在公众场合是威风凛凛的 80 万禁军教头，在高衙内面前只是他父亲手下的高级奴隶，在妻子面前是一个情意绵绵的丈夫。在东京，他受制于人，只得忍气吞声地过活，最后受人诬陷；在沧州，他得知高衙内一伙的阴谋后，怒从胆边生，拔剑斩杀陆虞侯，何等痛快淋漓；在梁山泊，他又是一个智勇兼备的英雄好汉。人物内心的冲突和丰富性这

样不断展现在我们面前。二是人物要达到一定的人性深度，并经得起不同时代审美观念和不同人的审美眼光的考察。《红楼梦》这部奇书，道学家看见淫，礼学家看见逆，文学家看见美，少年少女则看见情。不同读者从不同的角度得出了不同结论。即便是同一个人物形象如林黛玉，一千个人心中便有一千人林妹妹。莎士比亚戏剧中的哈姆雷特也达到了这样的成就，成为不朽的艺术形象。

如何达到这种地步，成为艺术家们孜孜以求的目标，我们欣赏小说时也应注意了解作家运用的技巧。海明威说：“作家写小说应当塑造活的人物；人物，不是性格。性格是模仿。如果作家把人物写活了，即使书里没有伟大的性格，但是他们的书作为一个整体有可能留下来；作为一个统一体，作为一部小说，有可能留下来。”（《舞台之死》）海明威以身作则，提出了写作的“冰山原则”：“冰山在海里移动很是威严壮观，这是因为他露出水面只有八分之一。”据他说《老人与海》要不是采用这种方法，至少要写 1000 多页。他只是写老渔民驾着一条小船，孤零零地颠簸在茫茫大海之上，历尽千辛万苦，去追寻他要战胜的大马林鱼。在拖鱼回船途中，他又与跟踪袭来的鲨鱼群作斗争，虽然最后只拖回一副剩下的鱼骨架，但这种勇敢拚搏的精神却得以淋漓尽致地体现出来，作品也仅用了 100 来页的篇幅。

人物塑造方式多种多样，我们可以从不同角度、不同方面列举出很多，有肖像描写、语言描写、行为描写、心理描写、幻觉描写等，有正面描写、侧面描写，有对比、烘托、白描、象征等手法，不一而足。诸多方式综合运用，可以大大

拓展作家的表现空间和手法。同时，因作家们各自喜欢与擅长的方式不同，便形成了作品的不同风格。

传统小说和现代小说对人物描写的方法是有所不同的。一般说来，传统小说多注重人物外在的言行与肖像，而现代小说则着力于展示人物的内心世界，尤其是潜意识层的梦觉、幻觉和意识流动。我国古典小说的心理描写很少，叙述者总是采用全知视角，居高临下地对人物进行全方位、多侧面的表现，作家对人物的评价可以清楚地看到。但现代小说则不一样，作家比较强调非个人化，避免作者主观介入，而是通过人物本身的内心活动来自我表现、自我反省、自我分析、或者通过其他人物的意识屏幕来折射出这个人物的各个方面和各个层次。意识流小说是其中的代表，我们在前面已多次提到过一点，这里不再赘言。在欣赏小说人物时，注意到这些不同原则和技巧的运用，就会对作品主题和作者的艺术匠心有很好的领悟。

第五节 小说的修辞

修辞这个词源自语言学，指运用句子之间的相似或相对等关系来寻求某种特殊效果的表达方式，如排比、对偶、比喻等。但我们现在所说的修辞，内涵则丰富宽适得多。从某种意义上讲，我们可以把小说看作一个大句子（话语），修辞便是它的表达技巧，包括叙述者、时空形态、语言等诸多因素。在现代小说理论中，对小说修辞的研究已越来越引人瞩目，而且其成果也越来越受到小说家的注意。

小说传统上被称作时间的艺术，对时间的安排成为小说技巧的重要方面。小说的情节与人物都是在一定的时空环境中设置、发展的。因此，现实主义小说家要求小说能再现现实时空，恩格斯提出了典型环境的经典性概念。现代主义作家则把时间加以细分，认为现实时间与小说时间、讲述时间（话语时间、语言流动的时间）与被讲述时间（故事时间）、情节时间与阅读时间等有必要严格区分。

例如，物理时间和心理时间的区分，能从理论上说明人类心理感觉时间与时钟所表示的时间不同，小说作家可以不受物理时间的束缚，可以依据心理时间，对时钟作出不同处置。经典性描写是法国小说家普鲁斯特的《追忆逝水年华》，其中关于小甜饼的回忆延续数十年，贯穿全书首尾，令人回味无穷。再如，讲述时间与被讲述时间，把被描述的世界的时间与描述这个世界的话语的时间区别开来。这就突破了讲述时间的单向性和一维性，改变了都是由头说起从头说到尾的格局，讲述时间可以打乱故事时间，与现实时间不同步进行，运用顺、逆、倒、插等多种方法，重新排列组合，改变了历史性线状叙事的单一格局，开创了共时性立体性叙事的新方法，使从空间角度组织材料成为可能，开拓了小说表现的新天地。例如前面提到的鲁迅小说《药》，就是打乱时间顺序，从多角度共时叙述的名篇，而且小说将空间固定在茶馆这一场合，借茶客之口道出事件始末，自然有着不同于平铺直叙的效果。

小说中的时空安排有着十分复杂的局面。连贯的时间以时间的一维性、空间的单一性为基本单位，故事中的时空与

现实、历史时空相一致，向前向后，由古至今单向发展。传统小说一般是这样，尤其是故事与情节等更是如此。即使在小的关节上有一定的变化如插叙别的事情，但叙述完后又回复到原态。场景变换亦是如此，故事总是在某一固定空间发生，即便有所变化，人物言行却未变。这种小说如《三国演义》、《水浒传》及流行的通俗小说，头绪简单，线索清楚，为一般读者喜闻乐见。

错乱的时空指被讲述的时空被错乱排列，依照叙述的时间或心理的时间顺序排列。这里真实的是后者，错乱的是现实、历史时空。例如，《祝福》按叙述时间顺序，而不按祥林嫂由年轻到年老最后病死的时间；《狂人日记》是心理时间顺序、20年前的事、几天前的所闻、年幼时所见，诸多事件交错杂列，形成时空迭印现象。意识流小说如《喧哗与骚动》等更是如此。而法国新小说派则更深一步，他的不仅摒弃物理时间，更抛弃了心理/叙述时间，小说中各个章节错乱排列，具有很大的偶然性，这与他们抛弃对深度模式的追求是分不开的。

并现的时空指将同一空间同一时间发生的几件事，同一时间不同空间发生的事情，同时呈现在读者面前，这是突出主体的时空，如同电影中的蒙太奇手法。古人常说的“花开两朵，各表一枝”指的就是这种情况。例如茹志鹃在《剪辑错了的故事》中将在农村不同年代、不同人物发生的事，围绕着粮食主题，交叉并置地放在一起，反映了“左”倾错误对农村生产力和人际关系的破坏。另有一种方式，是不同叙述者从各自的角度叙述同一事件，读者不断被拉回到故事开

端，每次都能看到事件的不同本质、这也是一种常见的安排。如鲁迅《祝福》中，祥林嫂对孩子阿毛死的多次重复叙述和听众的不同态度，就颇具匠心地写出了祥林嫂的悲痛和听众的残忍、麻木和缺乏同情心。

有时候，作家为了达到某种特殊效果，常对时空本身进行处理，如时空夸张、时空虚幻化。前者是为了把不易看清的细枝末节放大，让读者慢慢品味，或制造某种紧张气氛，将时间放慢，强调惊险程度。余华《往事与刑罚》故意将残忍的事件冷漠而详细地写出，令人感到时间停滞。同样的处理还可在《古典爱情》中宰杀少女的场面上见到。有时时间则被缩短，用极简洁的一句话越过数年数十年。正如有人称赞《追忆逝水年华》中对时间的处理一样：“普鲁斯特对时间的处理“就象现代画家对空间的处理一样。画家不允许精确的空间关系和透视规则约束自己的想象力。”（苏珊·朗格：《情感与形式》）时空虚幻化是另一种手法，如《西游记》、《封神演义》均是如此，作家可通过虚构夸张获得对时间、空间绝对和自由的支配。《枕中记》、《南柯太守传》一梦数十年，人生荣华富贵瞬间体验完毕，醒来后与现实产生巨大反差，产生了一种戏剧性的反讽效果。

淡化时空是许多小说的追求。读者很难断定故事发生在何时何地，但却能感悟到主题的象征意味。这与作家追求象征性氛围是密不可分的。例如西藏作家扎西达娃《西藏：系在皮绳扣上的魂》就是典型的例子。同样的还有韩少功的《爸爸爸》，我们前面已经谈过。在国外，阿根廷作家博尔赫斯的许多作品已成为这方面的经典之作，对小说时空的转换

有着很大影响。

叙述是小说修辞中另一重要概念。以往人们只是注意到作家的创作、人物的言行，却忽视了小说中到底是谁在讲故事（叙述者）这一重要角色。小说叙述学提出了两组关系：作者、叙述者、人物、读者；叙述者、人称、视角、故事。两组关系之间及其内部之间关系复杂而微妙，都能引起小说的表达方式和效果的变化。我们将简要介绍，并作一些例子分析。

叙述者担负着叙述小说的任务，可以是第一人称，也可能是第二人称，还可是第三人称。在我国古代小说中主要是以说书人身份出现的，小说与读者之间距离明显。说书人对小说的方方面面、里里外外，了解得一清二楚，只不过为了吸引读者才没有一下子全倒出来。小说中的议论全是说书人观点，很少有作家的个性。到了现代小说，这种格局有了变化，分作主人公叙事、傀儡叙事、次要人物叙事、隐身人叙事、作家叙事等。主人公叙事中的叙述者由作品中的主人公充当，他叙述自己亲身经历的事件，多用第一人称，常用书信体、自传体、日记体等。著名的有鲁迅《阿Q正传》、丁玲《莎菲女士的日记》等。主人公与作者关系则很复杂，有时是同一个人，如卢梭《忏悔录》，也可能毫无关系，如鲁迅《伤逝》，可能有作者的影子，如郁达夫《沉沦》、张贤亮《绿化树》等。但更多的是作者意识的象征，他引导读者去发现作者所发现的世界的奥秘，因此，我们才有可能借此去理解作家丰富的内心世界。

熟悉鲁迅小说的读者都明白，《孔乙己》中的那个咸亨酒

店的小伙计向我们讲述了孔乙己的故事，《祝福》中的“我”既是叙述者又是旁观者，他们都处于事件的边缘，看问题比较客观，因而赢得一定真实感。作者并不能要求叙述者同意自己的道德和情感判断，相反倒可以利用二者的差异达到多重艺术效果。例如鲁迅对孔乙己是“哀其不幸，怒其不争”，小伙计（叙述者）则对孔乙己非常冷漠，缺乏同情心，有时还把它当作取笑对象。在鲁迅眼中，叙述者本身就是值得批判的。当代小说家莫言则用现在的“我”作为叙述者，去叙述过去的爷爷、奶奶的故事，使叙述者能够自由地去想象、品评先辈的业绩与丑行，更能引起当今读者的共鸣。同样手法，还可见于湖北女作家方方的《祖父在父亲心中》，小说借两代人的不同眼光，写出了不同的价值态度。其《风景》则以死去的“我”来冷漠而略含温情地叙述父母与兄长的奋斗和生活，实在别具一格，让作者享受到了极大的叙述自由和想象空间。

作家不隐饰自己的身份出来叙述时称作作家叙事，大部分第三人称都属这一部分，读者能时时意识到作家的存在。列夫·托尔斯泰在创作《战争与和平》、《复活》时用的就是这种方式。《阿Q正传》的序以第一人称写，定下叙事基调，后面“我”虽然不再出现，但仍控制着全文，文中时常出现的对阿Q的心理分析和理性批判证明了这一点。

隐身人叙事指作家深隐到背后的叙事方式，只是读者不易察觉到而已。小说没有评论只有纯客观的显示，如鲁迅《示众》、《肥皂》。傀儡叙事则是一种虚拟性叙事，一些童话、寓言小说和荒诞小说常采用这种方法，如《红楼梦》让一个

石头来叙述故事，谥容《大公鸡悲喜剧》让大公鸡叙事，现实的人世到了公鸡眼里，被它一分析，全变了形，让人忍俊不住，现实的荒谬也就表现出来了。

选择了叙述者，小说就应该按照叙述者的眼光去看待事情，这被称为视角。我们常把它分作两类：全知视角与限知视角。全知视角中的叙述者无所不知，无所不在，能够把事件和人物的方方面面都展现出来。他了解所有人物的一切，包括人物自己也不知道，或者意识不到的东西。他了解事件的来龙去脉，有着广阔的空间驰骋。全知视角又可分作两类：主观视角与客观视角。前者叙述者常对事件发表评论，后者则只是客观地显示。限知视角中，叙述者只知道自己的一切，可以解剖自己的内心，却不能解剖别人。它所显示的只能是它所见所闻，不能对他人的观点作出评述，否则便令人怀疑它何由得知了。限知视角的采用，是小说叙事上的一大突破。它增强了小说的真实性，同时为多个叙述者的出现提供了契机，而世界的真实因素则会在多个叙述者的注目下熠熠生辉。

小说修辞中，有些特征是值得注意的。一是幽默的运用。幽默作为一种心理现象，产生于叙述者的优越感。它控制着事件的进程和人物的发展，以一种居高临下的姿态发现事件/人物的可笑之处，并以委婉的方式呈现出来。老舍小说《离婚》中有这么一个例子：“在他心的深处，他似乎很怕变成了张大哥第二——‘科员’了一辈子，自己受了委屈也不敢豪横。”“科员”本为名词，在这里当动词用，语法上的出轨引起读者语感上的错位，导致幽默情景的出现。

二是讽刺。讽刺的作用主要在于否定丑，化丑为美，为

读者提供审美上的愉快。鲁迅小说《离婚》中有段著名的描写：“‘这就是“屁塞”，就是古人大殓的时候塞里屁股眼里的。’七大人正拿着一条烂石似的的东西，说着，又在自己的鼻子旁擦了两擦，接着道：‘可惜是“新坑”。倒也可以买得，至迟是汉。你看，这一点是“水银浸”……。’“水银浸”周围立刻聚集了几个头，一个自然是慰老爷；还有几位少爷们，因为被威光压得象瘪臭虫了，爱姑先前没有见。”小说中的“屁塞”本是不净之物，这帮封建遗老们却视之若宝，叙述者的讽刺之意已是跃然纸上了。

三是隐喻。类比关系与双重结构是隐喻的基本特征。它给读者提供了无限想象，让想象无限逼近所喻的真实含义。它不同于语言学上的比喻，喻体只是一种类似的取代品，隐喻有着整体上的美学功能，与整体象征密切相关。海明威的小说《在异乡》开头就很好运用了这一点：“秋天，战争不断地进行着，但我们再也不去打仗了。米兰的深秋冷飕飕的，天黑得很早。转眼间华灯初上，沿街看看橱窗是很惬意的，店门外挂着许多猎狗；雪花洒在狐狸的卷毛上，寒风吹起它蓬松的尾巴；掏空了内脏的僵硬的鹿沉甸甸地吊着；一串串小鸟在风中摇摆着，风掀起它们的羽毛。这是一个寒冷的秋天，风从山岗上吹来。”总的感受这些复杂的意象群落，我们可以发现死亡意识的逼近，这可从句子中对“寒冷”、“风”、“秋天”、“僵硬”、“尸体”等语词的反复强调中体现出来。再如鲁迅小说《在酒楼上》，吕纬甫讲述了他经历的两件失望之事：给亡弟迁坟和给一女孩买花，均无果而返，联想到他自己也从热血青年走回到复古，他觉得自己如苍蝇飞了一个圈又回

到老地方。这四件事在结构上的相似，形成一个隐喻体系，让人体会到当时知识分子的困惑与无奈，营造了一个种阴暗郁闷的氛围。

（侯锦 郑键）

第三章 诗歌欣赏

第一节 诗歌概论

一、诗歌的起源

诗歌，作为一种古老的文学样式，它究竟是如何产生和发展的？千百年来，人们对保存下来的上古歌谣，以现代落后的原始部族歌谣等方面做了大量的研究，取得了一定的成果。但是，由于各自拥有的实证材料和采用的研究方法大相径庭，因而对诗歌发生原因的阐释也就“仁者见仁，智者见智”了。为了深入探讨这个问题，现对几种颇有影响的流行说法略简述如下：

（一）诗歌起源于劳动

诗歌起源于人类最基本的实践活动——生产劳动，这在《淮南子》里就有具体的描述：“今夫举木者，前呼‘邪许’，后亦应之。此举重劝力之歌也。”这里所谓“举重劝力之歌”

其实就是指原始人类劳作时，为了协调动作，振奋精神，消除疲劳而发出的“邪许”一类富有节奏感的呼声，这种声音就是诗歌最原始的表现形式。关于这种情况，鲁迅先生也进行了极为精彩的描述。

鲁迅先生说：“我们的祖先的原始人，原是连话也不会说的，为了共同劳作，必需发表意见，才渐渐的练出复杂的声音来，假如那时大家抬木头，都觉得吃力了，却想不到发表，其中有一个叫道：‘杭育杭育’，那么，这就是创作；大家也要佩服，应用的，这就等于出版；倘若用什么记号留存了下来，这就是文学；他当然就是作家，也是文学家，是‘杭育杭育’派。”^① 鲁迅先生所指的那种“杭育杭育”的声音也如“邪许”一样，是比较单调，既没有歌词也不能表达具体情感的表声歌谣。

随着生产力的发展，人的思维和语言也日渐完善而发达起来，因而诗歌开始由表声阶段演进到了表意阶段。《吕氏春秋》的《音初》篇记载了一首《侯人歌》，歌词是“侯人兮猗！”可以看作是表意诗歌的一种最简单的雏形。但是，由于社会生活越来越繁复，人们的思想情感必然会变得更加多样化、复杂化，简单的表意诗歌再也不能满足人们的需要，于是一种不仅可以表达个人的某种愿望，而且也能反映一定社会生活的表意诗歌产生了。《吴越春秋》载有《弹歌》一首，歌词是：“断竹，续竹，飞土，逐宍”，它不仅内容完备，情节生动，而且句式整齐，双句押韵，具备了诗歌的基本特质。

① 鲁迅《中国小说的历史变迁》

诗歌起源于劳动，毕歇尔在《劳动与节奏》一书中认为：“在其发展的最初阶段上，劳动、音乐和诗歌是极其紧密地互相联系着，然而这三位一体的基本的组成部分是劳动，其余的组成部分只具有从属的意义。”对卡·毕歇尔的观点，普列汉诺夫极为赞同，他曾说：“在原始部落那里，每种劳动有自己的歌。歌的拍子总是十分精确地适于这种劳动所特有的生产动作的节奏。”^①

（二）诗歌起源于宗教

诗歌起源于宗教，古今中外持这一观点的学者都把诗歌和宗教活动联系起来考察，认为诗歌是在人类的宗教祭祀活动中产生的。王国维说：“巫之事神，必用歌舞。”刘师培说：“盖古代文词，恒施于祈祀，故巫祝之职，文词特工。……颂以成功告神明，铭以功烈扬先祖，亦与祠祀相联。是则韵语之文，虽匪一体，综其大要，恒由祀礼而生。”鲁迅先生考究诗歌起源时认为诗歌不但起自于劳动，而且起自于宗教，那是“因为原始对于神明，渐因畏惧而生敬仰，于是歌颂其威灵，赞叹其功烈，也就成了诗歌的起源。”^②在西方，艺术起源于巫术的理论甚为流行，黑格尔认为：“从客体或对象方面来看，艺术的起源与宗教的联系最密切。……只有艺术才是最早的对宗教观念的形象翻译。”^③他在谈到“抒情诗的一般性质”时说：“抒情诗在其发展的任何阶段，人类认识的“最

① 普列汉诺夫《没有地址的信》

② 鲁迅《中国小说的历史变迁》

③ 黑格尔《美学》第二卷第24页

高深的的普遍性的东西”(包括宗教)“却仍巍然屹立!”

(三) 诗歌起源于游戏

十六世纪意大利文艺批评家卡斯特尔维屈罗在《亚里斯多德〈诗学〉的注释》中提出:“诗的发明原是专为娱乐和消遣的,而这娱乐和消遣的对象我说是一般没有文化教养的人民大众。”后来,十八世纪德国哲学家康德把诗说成是想象力的自由游戏,通过自由的游戏,人们获得了快感。尔后,席勒、斯宾塞就据此发展为艺术起源于游戏说,他们认为艺术(包括诗歌在内)就是为了满足娱乐和消遣的需要,为了产生快感而发生的。

(四) 诗歌起源于人类抒发感情的需要

朱熹的《诗集传序》中说:“人生而静,天之性也;感于物而动,性之欲也。夫既有欲矣,则不能无思;既有思矣,则不能无言;既有言矣,则言之所不能尽而发于咨嗟咏叹之余者,必有自然之音响节奏,而不能已焉。此诗之所以作也。”

英国诗人华兹华斯认为:“诗是强烈情感的自然流露。它起源于在平静中回忆起来的情感。”^①

情感起源说强调情感因素在诗歌创作中的重要性,把情感因素作为诗歌发生的根本原因。不管是朱熹,还是华兹华斯,他们都认为情感的刺激是诗歌发生的第一动因。

上面罗列的观点均是对诗歌发生原因的阐释,除此之外,还有其他说法,如亚里斯多德认为诗歌的发生是出于人的天性;闻一多认为诗歌的发生是出于人类记忆的需要;达尔文

① 华兹华斯《〈抒情歌谣集〉序言》

以为诗歌的发生是源于性欲的需要。面对众多说法，我们能否作出谁是谁非的判断呢？我认为，这实在难而又难，鲁迅、闻一多、黑格尔、普列汉诺夫他们的阐释从某一个方面来说应该是较深刻的，但是综合推敲起来又感到言犹未尽。因为诗歌的诞生是一个漫长的历史过程，它受到了多个因素多元的影响，劳动、宗教、情感、天性都与诗歌的发生有着直接或间接的联系，因而我们不能死认定某一种因素是诗歌发生的唯一动因，诗歌发生的原因是多元的，是诸多因素孕育并催生了诗歌这一艺术样式的。

二、诗歌的定义

什么是诗？

俄国著名的文学批评家别林斯基指出：“诗是艺术底整体，是艺术的全部组织，具有它的一切方面包括艺术底明确区分着的一切部门。”^①这里，别林斯基定义的诗实际上就是文学艺术的通称，是一种广义的诗，它泛指和艺术、和审美相关的所有文学样式。它不是我们要探究的诗——狭义的诗。

狭义的诗是相对于广义的诗而言的，它作为一种文学样式，是与小说、散文、戏剧在文学理论中相提并论的。

“诗是什么？”黑格尔说：“凡是写过论诗著作的人几乎全部都避免替诗下定义。”诗人张学梦更是直截了当地说：“诗是什么？无法定义。”确实，诗的本质，诗的内涵并不是三言两语就能讲得清楚，自从诗歌诞生以来，人们就试图作出种

① 别林斯基《诗的分类与分型》167页

种定义，但是从未有过一致的概定。三十年代，杨鸿烈在他的《中国诗学大纲》中一口气列出了诗的定义四十条，美国诗人卡尔·桑德堡在他的《诗的定义试拟》也标举了三十八条诗的定义，这似乎在告知我们：一千个诗人便有一千个诗的定义，一千个读者便有一千种诗的观念。在众说纷纭的诗的定义中，我们不妨选择几类较有影响的说法略加研究。

（一）言志说

言志说是我国最早的对诗的本质的解释，它在我国文学批评史上具有重要的影响。“诗言志”（《尚书·尧典》）、“诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗。”（《诗大序》）、“诗以道志。”（《庄子·天下篇》），这些最早的诗的定义都把“诗”和“志”连结起来，那么，“志”应作何解释呢？闻一多考证说：“志从 从心，本义是停止在心上。停在心上亦可说是藏在心里。”^①由此可见，最初人们作诗是为了记忆。后来由于文字产生，“诗”的含义发生了变化，孔颖达在《毛诗正义》注疏中说：“诗者，人志意之所之适也。虽有所适，犹未发口，蕴藏在心，谓之为志，发见于言，乃名为诗。言作诗者所以舒心志愤懣而卒成于歌咏。”诗言志，在心为志，发言为诗，诗歌是抒发人的志意的。

（二）缘情说

缘情说是我国古代文论家们提出的，自从陆机在《文赋》中指出：诗缘情而绮靡，以后，以情论诗便日益普遍，严羽在《沧浪诗注》中说：“诗者，吟咏性情也。”黄宗羲在

① 闻一多《歌与诗》，《闻一多全集》第一卷 85 页

《谢莘坚诗序》中说：“夫诗者哀乐之器也”，闻一多在《冬夜评论》中说：“诗是被热烈的感情蒸发了的水气之凝结，”郭沫若在《论节奏》中说：“抒情是情绪的直写。”抓住诗和感情的关系论诗，这在一定程度上摆脱了诗教化的拘囿，对诗言志的古老主张是个重大突破，它更加接近诗的本质了，所以被大多数诗人所接受。但是作为诗的定义，它只强调了内容一面，而缺乏对诗形式的规定，因此无法把诗与其他的“缘情”文学作品如抒情散文区别开来。

（三）想象说

英国诗人雪莱在《诗辩》中给诗的定义是：“一般说来，诗可以解作‘想象的表现’”英国文学批评家赫兹列特认为：“诗歌，严格地说，是想象为语言”。

想象说从诗歌创作的表象运动规律论诗，它准确地抓住了诗歌创作不能脱离表现运动的特征，但是诗的本质是否就在于想象呢？别林斯基反驳说：“平凡的撰写家们认为诗在于想象的虚构。然而，不论是睡汉的呓语还是疯子的幻想都是想象的虚构。然是，这些东西不是诗。”因而我们认为缘情说对我们理解诗无异于提供了一把钥匙，不过作为定义仍欠全面。

（四）思维说

美国诗人斯蒂文斯在《论现代诗歌》中提出：“诗，它是思维在行动中寻找满足”，“诗，它是行动着的思维”。帕克在他著的《美学原理》中也提出了：“诗歌的本质就是情绪思维”。

思维说强调思维在诗歌中的作用：诗人要通过思维而创

作，读者要通过思维来鉴赏，离开思维诗就不复存在了。它虽然为理解现代诗歌指点了一条门径，但是作为定义显然是不妥的，因为一切文学艺术都需要思维作媒介体，它不仅只有诗才特具的，我们不能把“思维”或“情绪思维”作为诗的特质而对诗进行定义。

（五）形式说

“诗不是别的，而是写得合乎韵律，讲究修辞的虚构故事。”（但丁：《论俗语》）

“我给语言的诗扼要地下一个定义：语言的诗是韵律创造的美。”（爱伦·坡：《诗的原则》）

“我要为诗下的定义就是：所谓诗，就是对美的节律的创造。”（普伊：“艺术问题”）

“诗是具有音律的纯文学。”（朱光潜：《诗论》）

诗与非诗，在形式上有着明显的区别，这个区别，主要表现为诗有一定的韵律，文字排列组合有一定的秩序，但丁他们都认准了这一点，但完全以形式出发提出诗的定义，就缺乏对诗质的规定，因而也是不准确的。

（六）综合说

“诗歌是表达感性思想和理性思想的，有韵律的、夸饰文体的议论。”（乔治·桑塔雅纳：《诗歌的基础和使命》）

“诗的内容可分为两部分，就是‘形’同‘质’，诗的定义可以说是：‘用一种美的文字……音律的绘画的文字……表写人的情绪中的意境。’”（宗白华：《新诗略谈》）

“诗是表现人生感性思想的，比别的文字更多情绪想象的成分，更接近音乐，而多数是有韵律的。”（汪静之：《诗歌原

理》)

“诗二 Inhalt (直觉+情调+想象) + Form (适当的文字)。”(郭沫若:《论诗三札》)

“诗是一种最集中地反映社会生活的文学样式,它饱和着丰富的想象和感情,常常以直接抒情的方式来表现,而且在精炼与和谐的程度上,特别是在节奏的鲜明上,它的语言有别于散文的语言。”(何其芳:《关于写诗和谈诗》)

综合说从内容和形式两方面论诗,把诗作为一个整体加以研究,确有可取之处,这比单纯从内容,或从形式的某一方面谈诗的本质更为全面、准确了。

“诗是什么?”对这个问题的回答除上述的种种观点外,还有许多说法。诗的定义为什么会这样异态纷呈呢?这是由于人们的世界观、艺术观不尽相同,因而认识方法,把握角度也不一样,在给诗下定义时,有的强调内容,有的强调形式,有的强调社会功能,有的强调美的感受……所以对诗的定义有不同的解释就不足为奇了。

三、诗歌根本的艺术特征

诗歌,是抒情性的语言艺术。

诗歌的美,是一种抒情的美。

对于诗歌抒情性问题的探讨,古今中外的文论家及诗人们一直都在关注着。

在中国古代,早在《尚书·尧典》中就有“诗言志,歌咏言”的说法,后来赵人毛萸在《诗经·国风》首篇《关雎》题下写的序言中对“诗言志,歌咏言”加以了发挥:“诗

者，志之所之也，在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”（《毛诗序》）这段文字指出了诗歌的艺术特征以及诗、歌、舞三位一体的关系。只有“情动于中”，才能“形于言”，才能构成诗。

魏晋时代，文学走向自觉。陆机在《文赋》中第一次明确提出了“诗缘情而绮靡”的主张，他强调诗是抒情的，要写得绮丽，有文采。同时代的刘勰、钟嵘也发表了类似的见解，刘勰沿承并发展了《毛诗序》“情动于中而形于言”的观点，在《文心雕龙·明诗》篇中写道：“诗言志，歌永言。圣谟所析，义已明矣，是以在心为志，发言为诗，舒文载实，其在兹乎？诗者，持也，惊人情性；……人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然，”刘勰在这里阐明了诗歌的产生是由于“应物斯感，感物吟志”，诗歌的作用是“持人情性”。钟嵘在《诗品》中也认为：“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏，”他指出诗人是由于受到大自然的感召或社会生活的激励，心灵受到“感荡”，才陈诗骋情的。

唐代“诗圣”杜甫也十分重视诗歌的抒情性，他说“有情且赋诗，事迹可两忘”、“诗是吾家事，人传世上情”、“筐中有旧笔，情至时复援”，反复强调“情”对诗的意义。唐代另一位大诗人白居易给诗下了个著名的定义，他在《与元九书》中说：“诗者：根情，苗言，华声，实义。”他用自然界能够开花结果的树木比喻诗歌。对于一株树来说，根、苗、华（花）、实四者缺一不可，但最重要的是“根”，它是树木生命的基础；对于一首诗来说，情、言、声、义四者亦缺一不可，

但是诗的生命基础是：“情”，白居易把诗歌的“情”比成树木的“根”，颇有见地地道出了诗歌的本质特征。

重视诗歌的抒情性，我国古代文学这一优良传统一直延续到现代，鲁迅先生说：“诗歌不能凭仗了哲学和智力来认识，所以感情已经冰结的思想家，即对于诗人往往有谬误的判断和隔膜的揶揄。……从我似的外行人看起来，诗歌是本以发抒自己的热情的，发讠即罢”^①，郭沫若说：“诗的本质专在抒情”，“情绪的律吕，情绪的色彩便是诗。诗的文字便是情绪自身的表现”。^②臧克家说：“诗歌在文艺领域上独树一帜，旗帜上高标两个大字：抒情”。诗人康白情说：“诗是主情的文学。没有情绪不能作诗，有而不丰也不能作诗。”^③

外国的一些著名批评家和诗人也谈论过诗歌的抒情性。英国诗人华兹华斯说：“所有的好诗都是从强烈的感情中自然而然地溢出。”德国美学家黑格尔说：“抒情诗主要地表现内心的情绪”。俄国大批评家别林斯基说：“抒情诗主要是情感的表现；就这一点而言，它接近了音乐，因为在一切艺术中，只有音乐直接作用于情感。”

中外文学发展的历史和诗人、文论家的论述表明，抒情性是诗歌最本质的美学特征，抒情性是构成诗歌艺术生命的最重要的因素。

① 鲁迅《诗歌之放》，《鲁迅全集》第七卷，人民文学出版社1985年232页

② 郭沫若《论诗三扎》，《沫若文学》第10卷

③ 康白情《新诗之我见》，《少年中国》第一卷第九期

把抒情性看作是诗歌最本质的美学特征，这并不是说其他文学样式就没有或不需要抒情，只是相对而言，小说、散文等文学样式都不以感情作为自己主要的表现对象，感情的重要性不如在诗歌中地位那么显赫，对感情的要求也不象诗歌那么强烈，那么重要。艾青说：“所有的文学作品，当作者处理它们所包含的事件和人物的时候，也都必须充满新的情绪，……但是，作为诗，感情的要求必须更集中，更强烈；换句话说，对于诗，诉诸于情绪的成份必须更重。别的文学作品，虽然也一样需要丰富的感情，但它们还可以借助于事件发展的逻辑的推理，来获得作者思想说服的目的；而对于诗来说，它却常常是借助于感情的激发，去使人们喜欢与厌恶某种事物，使人们生活得更聪明，使人们的精神向上发展。”^①从艾青这段精辟的阐述中，我们可以发现情感的抒发对于诗歌比之其他文学样式更具有重要意义。正因如此，在文学创作实践中，诗人总要倚重情感把艺术的形象和画面串联起来，用“情感”的彩练织成美丽的云锦、缤纷的花环。例如杜甫的《登岳阳楼》一诗：

“昔闻洞庭水，今上岳阳楼。

吴楚东南坼，乾坤日夜浮。

亲朋无一字，老病有孤舟。

戎马关山北，凭轩涕泗流。”

这首诗写在大历三年冬天。当时，杜甫在几经丧乱之后，漂泊辗转来到岳州。诗人面对壮阔雄伟的湖山和生民涂炭的

① 艾青《诗与感情》，《诗论》人民文学出版社1982年85页

现实，抒发了无限的感慨。八句诗，几乎写了八件事，摄取了多种景物。这些景物和事件，乍一看来，好象互不相干，而诗人却以忧国忧民的心绪和对自身飘零的感慨把全诗串连起来，读之如闻其声，感人肺腑。

就感情的抒发而言，诗歌不外两种方式：一种是主观的抒情，一种是客观的抒情。我国传统的诗歌多采用前一种方式，诗歌往往情溢乎辞，比较热烈；现代诗歌则多用后一种方式，情感潜伏在意象的后面，比较冷静。闻一多曾主张诗不应该在感情里沉浮，而应该表现人类的生活经验。徐迟在三十年代末提出要从诗歌的领域“放逐”抒情。他们显然受到西方现代诗派的影响，提倡客观的抒情。其实，两种方式本身并无轩轻之分，运用得好，都可以写出好诗。

对于诗人来说，其诗作的审美价值固然取决于它思想的高下，但是更主要的仍取决于诗作者感情的抒发上。有些作品思想深刻，感情强烈，如屈原的《离骚》、郭沫若的《女神》，这当然是诗中上品；有些作品思想一般，但情真意切，如李白的《静夜思》、贺知章的《回乡偶书》，这也不失为诗中珍品；但是，有些诗作思想格调并不高，但是以情取胜，以情感人，同样不失为脍炙人口之作，如项羽的《垓下歌》。

力拔山兮气盖世，
时不利兮骓不逝。
骓不逝兮可奈何，
虞兮虞兮奈若何。

这不过是一首末路的慷慨悲歌。但它传世久远，这主要是歌中回荡着“可奈何，奈若何，呜咽缠绵”的强烈感情，再

如李后主的《乌夜啼》：“无言独上西楼，月如钩。寂寞梧桐深院锁清秋。剪不断，理还乱，是离愁，别是一番滋味在心头”。这也不过是昔日帝王吟出的离恨词，但它千古流传，就是因为“此词最凄惋”，因为“词之妙处，亦别是一般滋味。”

诗是抒情的语言艺术，抒情是诗歌的“本职”，没有强烈情感的抒发，也就没有灿烂的诗美喷发。

四、中国古典诗歌发展历程窥探

在中国文学史上，诗歌作为一种独特的文学体裁，不仅由于它在内容上是用高度凝炼的语言来集中抒发丰富的思想感情，而且在于它的表现形式随着时代的推移而不断演变、发展、并走向成熟。我国诗歌从原始歌谣发展到汉唐的四、五、七言诗体，发展到宋元的词曲，直至今天的新体诗，经过了一个漫长的历史时期。下面我们试图从诗歌表现形式的发展变化的历史对我国古典诗歌作一个概述。

《诗经》是我国文学史上最早的一部四言诗总集，它共收诗歌三百〇五篇，所以又称“诗三百”。《诗经》所收诗歌年代最早的可上溯到西周初期，最晚的是春秋后期。《诗经》共分风、雅、颂三大部分，风是指“国风”，共160篇，大部分是民间歌谣。雅是指“大雅”、“小雅”，共110篇，大部分是反映贵族生活的诗歌。颂是指颂诗，分周颂、鲁颂和商颂三类，共40篇，三颂主要是西周、鲁国、宋国的最高统治者用于宗庙祭祀的乐歌。

《诗经》所收诗歌其表现形式有许多特点。从每句的字数看，大多是四言，所以我们说它是一部四言诗总集。但这也

不是绝对的，其中有的诗作每句少得只有二言、三言，如《邶风》中的“式微，式微，胡不归？”，也有的多到五言、六言、七言，如《兔爰》中的“我生之初尚无为，我生之后逢此百罹”。我们可以这样说，后来诗歌的各种句式，在《诗经》里都可找到雏型，这对我国古典诗歌句式的变化起到了不小的作用。

《诗经》在创作手法上运用“赋、比、兴”，“比”就是“以彼物比此物也”，即比喻；“赋”就是“敷陈其事而言之者也”；“兴”就是“先言他物，以引起所咏之词也”。赋、比、兴的创作手法对后代诗歌创作的影响很大。民歌多用此法自不必说，就是文人诗歌也常常加以借鉴。如《古诗十九首》中的“青青陵上柏”、“冉冉孤竹生”都继承了《诗经》的比兴手法。

《诗经》之后，我国诗歌发展史上另一部重要诗歌集就是《楚辞》，它是春秋战国时代我国楚地出现的一部带有浓厚地域色彩的诗、文总集。《楚辞》所收作品，大都是“书楚语，作楚声，纪楚地，名楚物”的诗歌，具有浓厚的浪漫主义和现实主义色彩。在我国古代诗歌发展史上，无论是从内容还是从表现形式而言，《楚辞》都起了承先启后的作用。《楚辞》中的诗歌（主要指屈原的作品），其表现形式，上承《诗经》，而又大大突破了《诗经》。它的句式以六言为主体，但并不限于六言。与《诗经》的四言体比较起来，它的语言更为漫长而流利，句式参差灵活，错落有致，摇曳多姿。直到现在，它仍可作为新诗创作的借鉴。

《楚辞》是汉代文人刘向编辑成书的，其中包括屈原的 25

篇作品，即《离骚》、《九歌》、《天问》、《九章》等。鲁迅先生曾经指出《离骚》“逸响伟辞，卓绝一世。后人惊其文采，相率仿效……较之于《诗》，则其言甚长，其思甚幻，其文甚丽，其旨甚明……。然甚影响于后来之文章，乃甚或在三百篇以上。”鲁迅这里虽然具体指《离骚》，实际上是对屈原为代表的《楚辞》的全部作品的评价。

《楚辞》之后，我国古代诗歌又有了新的发展，即乐府诗的出现。“乐府”包含两个方面的意义：一是指设立的乐府机关，它的任务是：将文人歌功颂德的诗歌制成曲谱，制作、演奏新的歌舞；采集民间歌谣；训练演奏人员和歌手。二是指乐府所采集的诗歌，也叫“乐府诗”。最早的乐府诗是配乐歌唱的，后来文人仿照这种体裁创作的诗，不管是否配乐，都称为“乐府”。如唐代诗人元结有《系乐府》、白居易有《新乐府》、皮日休有《正乐府》。两汉乐府民歌丰富的社会内容，具有高度的思想性。这些民歌有的反映了人民的疾苦和对统治者的痛诉，如《病妇吟》、《艳歌行》；有的反映了对战争和徭役的揭露，如《十五从军行》、《战城南》；有的反映了对封建礼教和封建婚姻制度的抗议，如《上山采芜》、《孔雀东南飞》。两汉乐府民歌的表现形式是自由的，它没有固定的形式，即有一、二字的短句，也有八、九字的长句，但多数是五言句式，两汉民歌这种自由的艺术形式对后世五言、七言诗的发展起了重要作用，在它的影响下，文人创作的五言诗开始在东汉出现，最早的是班固的《咏史》，往后有辛延年的《羽林郎》，这种情况，反映了我国古典诗歌由四言体向五言体发展的过渡。

东汉末年，社会动荡不安，一些接近民间的愤世嫉俗的文人，越来越感到四言诗的旧形式句式过于短促，与表现当时的社会内容不太相应，而五言诗即便于反映复杂纷繁的社会生活，又能淋漓尽致地抒发诗人复杂的思想感情，而且节奏鲜明，音韵铿锵。于是文人便从乐府民歌吸取营养，五言诗便脱颖而出了。文人创作最早的五言诗是东汉班固的《咏史》。现在流传的有：张衡的《同声歌》、秦嘉的《赠妇诗》、蔡邕的《翠鸟》、孔融的《杂诗》、辛延年的《羽林郎》、《古诗十九首》。五言诗最初来自民间歌谣，上承《诗经》、《楚辞》但又改变了它的表现形式，西汉是五言诗的酝酿时期，东汉班固时代是五言诗的形成和繁荣时期，《古诗十九首》则标志着文人五言诗已经成熟。

七言诗的兴起和五言诗一样，也起源于民间，它的雏型出现在五言诗歌之前，而文人创作的七言诗却在五言之后，直到东汉时代的张衡才开始出现，三国时曹丕的《燕歌行》是现有最早的完整的七言诗，但是它比较古奥，没有脱出句句押韵的窠臼。直到南朝鲍照大胆创新，变逐句押韵为隔句押韵，七言体诗在文人诗歌创作中才日益繁荣起来。

唐代以前的诗歌，从《诗经》、《楚辞》、两汉乐府一直到魏晋南北朝的五、七言体诗都属于古体诗的范围。其特点是：每首不限定句数，每句不限定字数，每个字不限定平仄；可以押平声韵，也可以押仄声韵；可以一韵到底，也可以中间押韵。所以古体诗也可称为是古代的“自由诗”，与古体诗相对的就是今体诗，也叫格律诗。近体诗是唐代才发展成熟的一种新体诗，它的特点是：除长律以外，每首要限定句数，每

句要限定字数，每个字要按一定的平仄，并且只押平声韵，一韵到底；如果是律诗，中间两联必须用对仗。近体诗分绝句和律诗两类，绝句是四句一首的五言或七言小诗，律诗是八句一首的五言或七言的诗歌。唐代诗歌在我国文学史占有重要的地位，是我国丰富的文学遗产。一部《全唐诗》，有姓名可稽的诗人就达二千三百余家，所收唐诗总数达四万八千九百多首，这不仅在中国文学史上，就是在世界文学之林也是绝无仅有的。从艺术形式来说，唐诗不仅继承了五言古诗，而且对七言古诗也有所发展。至于五言、七言绝句，五言、七言律诗不仅达到了完全成熟的程度，而且盛极一时，由《乐府》发展而来的“歌行”和“新乐府”也崭露了头角。李白的古风，杜甫的律诗，白居易的“新乐府”，这些“新体诗”独树一帜，各有千秋。至于李贺的奇峭不羁，李商隐的婉约深邃，无论是在思想内容上，还是在形式上都继承和发展了风骚比兴的传统手法。这一切，对后世诗歌的发展无疑都产生了深远的影响。

在近体诗发展的同时，词这种新的文学体裁也开始在中唐出现，中唐诗人温庭筠开风气之先，使词在唐代文坛争得了一席之地。词，在一定意义上是诗的解放。它摆脱了诗的五、七言句式的限制，由五、七言发展为参差不齐的长短句。宋代是词发展的黄金时代。这时期，不仅表现形式得到了充分的发展和完备，而且在内容上也逐渐由个人委婉缠绵的情思而扩大到寄寓国家、社会的盛衰荣辱。北宋的苏轼和南宋的辛弃疾开创了新一代词风。刘辰翁说：“词至东坡，倾荡磊落，如诗如文，如天地奇观，”《四库提要》说辛弃疾“能于

剪红刻翠之外，屹然别立一宗”，在我国古代文学史上，一提到宋词，总是苏辛并称，这正如一提起唐诗就李杜同提一样。

唐诗、宋词在格律上都有着严格的限制，人们不甘受到音律的束缚，希图另辟蹊径，于是到了元代就有了散曲这一新的文学样式。散曲一方面试图打破诗词快要僵化的形式，一方面又在继承发展了宋代民间歌曲的优良传统。散曲有小令和套数两种，小令是单独的“只曲”，套数是由两支以上的、宫调相同的“只曲”联缀而成的“组曲”。在押韵方面，曲比词要宽些，词，一首只能押同一个韵，而曲则可以平韵、仄韵互押，但是在平仄方面，曲比词要更严一些：词只讲究平声、仄声，而曲则要讲究回声。

第二节 诗歌的美学形态

诗是美文学，是文学的精华。美妙的诗篇，宛若美丽的喷泉、缤纷的五彩，清幽的湖水，常会让你惊叹，使你陶醉于它独具的形象美、意境美、音乐美中，享受无穷的乐趣，获得诗美带来的愉悦感。

一、形象美

形象，是诗的生命。别林斯基说：“诗歌是富于形象的思维”，“哲学家用三段论法，诗人则用形象和图画说话”，他肯定了诗的形象的重要作用。诗必须有图画，有形象，才有意境，有境界，从而，产生艺术魅力，吸引读者从有限的语言文字建构的形象中，引发出无限的想象，获得美的享受。

高尔基曾经指出：形象大于思想。他所说的“形象”，自然不限于诗，但是也运用于诗。因为任何文学样式的形象，对于读者的审美心理来说，都是开拓性的。它的感染力和启发性，能使读者产生举一反三的艺术效果，从而，在作品的主题的深度与广度上，远远超越作者原来的创作意图。如“欲穷千里目，更上一层楼”，本是诗人王之涣登临鹳雀楼，鼓舞自己逐层登高远眺，但后人把它引伸到事业的发达或理想的实现上去了，而这是王之涣未曾料及的。

诗的艺术形象是诗人的主观判断对客观世界的审美评价。诗人在运用形象思维的过程中，不仅不排除抽象思维，甚至也包含抽象思维。因而，诗的形象的创造过程，不单纯是诗人的形象思维活动和表现技巧的讲求，还体现着诗人独特的思想倾向。

诗人的感情和理智，一旦被诗人切入的现实生活触动，便会转为涂饰着感情色彩的艺术形象。尤其是抒情诗，必须感情充沛，极度注入，形象才能鲜明。如李白的《静夜思》“床前明月光，疑是地上霜；举目望明月，低头思故乡”，这里李白把自己浓郁的思乡之情倾注于月光中，让人感到明月、月光形象更生动鲜明了，诗没有感情，形象便难于显现，理想便无所附丽。诗没有感情的滋养，就如同花没有水的浇灌一样，瞬息就会凋谢枯萎。

写诗要有形象，要有感情饱满激动人心的形象。诗人投入复杂多变的社会生活，感受现实中的酸甜苦辣、风风雨雨，不可能心如止水，相反，诗人比平常人更容易“情动于中而形于言”。鲁迅在1931年白色恐怖的日子里，避难于日本人

开的花园庄，听说柔石被秘密枪杀，便奋笔疾书了一首七言律诗，其中有两句是“忍看朋辈成新鬼？怒向刀丛觅小诗！”多年后重读之，仍觉如闻其声，如见其人，形象十分鲜明。

诗的形象美来自于丰富多采的生活，因而它多姿多态，无比生动。诗人的创作总要从自己独特的生活体验中吸取大量素材，进行分析、研究、取舍，按照美的规律，按照创作意图，塑造完美的艺术形象。因此，只有来自生活的形象，才能显示具有生命力的形象美，才能使读者产生爱不释手，百读不厌的感觉。这样的诱惑力便是通常所说的诗的艺术魅力，诗的艺术魅力是从鉴赏诗的形象美中产生的。而诗的形象美则是诗人的形象思维反复作用现实生活的产物，是诗之所以产生艺术魅力的源泉。没有形象美，诗就没有诱惑力。

诗的形象美，有平面的，有主体的，两者有时在诗的创作中先后涌现，有时融为一体；互相渗透，如王维《使至塞上》中的“大漠孤烟直，长河落日圆”。《登高》中的：无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来”，则是立体美和平面美浑然一体的例子。

诗的形象来自生活，时而形成立体，时而形成平面，都是现实生活的审美表现。诗人的创作，一般以立体美最具艺术魅力。形象的立体美必须具有立体感。只有具有立体感的形象，才能显示出一种生动的立体美。如贺敬之的《回延安》，一系列立体的形象，可以诉诸视觉、听觉、嗅觉，乃至其它一些感觉，给读者以美的享受。

立体的形象美，有人物，有动植物，还有其它的事物。凡是呈现立体美的人物形象，往往是行动着的活生生的人物，不

但具有外在的形象美，而且含蓄着内在的形象美。如诗人白居易在《长恨歌》就塑写了一个具有立体美的形象——杨玉环：“闻道汉家天子使，九华帐里梦魂惊。揽衣推枕起徘徊，珠箔银屏迤迤开。云鬓半偏新睡觉，花冠不整下堂来。风吹仙袂飘飘举，犹似霓裳羽衣舞。玉容寂寞泪阑干，梨花一枝春带雨。”这里，诗人以他生花的妙笔把杨玉环写得活灵活现：不但写神了她的外在形象，也勾沉了她的内在形象，由“徘徊”到走出“珠箔银屏”。她因心情焦急，“云鬓半偏”、“花冠不整”便跑下厅堂，一路“风吹仙袂”，风韵不减当年。她一见到唐明皇派来的特使，再也忍耐不住，满脸泪痕地呆立，像春雨中的一枝梨花。

诗的立体形象美，有时是大自然景色的反映。如：山中一夜雨，树梢百重泉”（王维《送梓州要使君》）是宏观的反映；“细雨鱼儿出，微风燕子斜”（杜甫《水槛遣心二首》）则是微观的反映，都是诗中有画，富有立体感。

人物形象的立体美有时和自物景物的立体美互相映衬，让诗歌产生锦上添花的艺术效果。如元稹的《行宫》：寥落古行宫，宫花寂寞红。白头宫女在，闲坐说玄宗。”宫花虽红，但气氛是寂寞的。宫女虽在，但心境也是寂寞的。彼此相对无绪，排遣漫长的日子。又如崔护《题都城南庄》“去年今日此门中，人面桃花相映红。人面只今何处在？桃花依旧笑春风。”“人面”在“桃花”的映衬下显得更为鲜明，更有生命力和立体美了。

形象的立体美，也有既非人物，也非动植物的，如：大漠孤烟直，长河落日圆”，就是如此。又如李白的诗句“孤帆

远影碧空尽，唯见长江天际流”，“孤帆远影”在天际的长江上漂流起伏，风险堪虞，诗人久伫楼头，可望不可即，显示出对友人前程的无比关切。

郭沫若说：“诗的本职专在抒情，”至于怎样抒情？朱光潜先生回答说：“情感表现于形象，于是有美。”^①情感表现于形象，形象寄寓着情感，只有这样，诗才具有美。李商隐、杜牧的诗，李煜、李清照的词思想性都不怎么高，但其艺术魅力却千百年来吸引着人们，原因何在？就是因为他们能无所矫饰地把自己的“情感表现于形象”，通过形象来抒发自己的喜怒哀乐，并使创造出来的形象饱满着感情。如李商隐的“春蚕到死丝方尽，蜡烛成灰泪始干”，杜牧的“南朝四百八十寺，多少楼台烟雨中”，李煜的“小楼昨夜又东风，故国不堪回首月明中”，李清照的“寻寻觅觅，冷冷清清，凄凄惨惨戚戚”……

这些诗词所以耐人寻味，情感是它们永久的活力。尽管他们各自表达的情感不同，表达方式也不一样，但它们却同样让人爱不释手，赞不绝口。

诗的艺术魅力，既不在华丽的辞藻，也不在于阐释深刻的哲理，主要在于诗人的感情是否被形象真切地表现出来，只有当诗人把感情寓于形象中，诗才会产生形象美，诗才会焕发出美丽的光环。

① 朱光潜《文艺心理学》第十章

二、意境美

意境，是中国古典诗论中一个重要的美学范畴，自唐朝诗人王昌龄在他所著的《诗格》中第一次在中国诗美学史上提出“意境”之说后，对于意境的探讨就一直延续着，总观起来，基本上有三类代表性的说法。

第一，是以唐代皎然和司空图为代表的“韵味说”。皎然在《诗式》中说：“缘情不尽曰情”，“两重意以上，皆文外之旨”，这里所说的“缘情不尽”、“文外之旨”其实讲的就是诗要有韵味。和皎然一样，司空图也极力赞同韵味之说，在《与极浦书》中，他说：“象外之象，景外之景，岂容易可谭哉？”在《二十四诗品》中解释“含蓄”时说：“不着一字，尽得风流”，解释“缜密”则说：“是有真迹，如不可知，意象欲生，造化已奇”。这些有关诗歌韵味的主张，实际上就是对“意境”这一个美学范畴的阐释。

第二，是以清代王士禛为代表的“神韵说”，宋代严羽认为：“诗者，吟咏情性也。盛唐诸人惟在兴趣，羚羊挂角，无迹可求。故其妙处透彻玲珑，不可凑泊，如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象，言有尽而意无穷”。严羽的兴趣说是韵味说向神韵说的过渡阶段。王士禛曾承认：“余于古人论诗，最喜钟嵘《诗品》，严羽《诗经》，徐祜卿《谈艺录》。”对严羽的诗论，他是十分推崇的，但是他又不完全雷同附合严羽，他提出了神韵说。王士禛说：“镜中之象，水中之月，相中之色；羚羊挂角，无迹可求，此兴会也。”就是神韵说的要旨，而“兴会发于性情”，要求诗人要从艺术感受出发去描

绘诗的语言，这比之韵味说前进了一步。

第三，是以王国维为代表的“境界说”，王国维在《人间词话》中说：“言气质，言神韵，不如言境界。有境界本也，气质神韵末也。”“境非独谓景物也。喜怒哀乐，亦人心中之一境界。故能写真景物、真感情者，谓之有境界。否则谓之无境界”。“词以境界为最上。有境界，则自成高格，自有名句”，王国维的境界说强调诗人主观感情与描绘对象的真实性，并把境界（亦即意境）作为诗歌批评的准绳，这比王士禛又进了一步，达到了新的高度。

韵味说、神韵说、境界说三者的主张虽各有短长，但是三者有个共同特点就是只从诗作者艺术创造的角度去考察意境的内涵的，其实，作为一个重要的诗美学范畴，意境的存在既离不开诗作者这个审美主体，同时也离不开诗鉴赏者这个进行艺术再创造的审美主体。意境，它既不是客观现实的简单再现，也不是主观情理的抽象论说，而是意与境的融合。意境是丰富美学想象的产物，是由诗形象的深层意蕴所激起的联想的产物，它具有直接性和间接性的特点。意境的直接性，就是诗作者通过作为艺术媒介的语言所审美创造的境界；意境的间接性，就是诗鉴赏者通过审美联想和想象再创造的境界。对意境而言，其直接性和间接性是互相联系，互相融合的，诗歌意境美的产生需要诗作者和诗鉴赏者双向的审美活动。倘若诗作者直述无遗，诗鉴赏者的审美想象就会被窒息。温庭筠的“鸡声茅店月，人迹板桥霜”，贾岛的“怪禽啼旷野，落日恐行人”之所以具有耐人寻味的意境美，正是因为诗作者没有说尽的道途艰辛苦思被诗鉴赏者审美地想象出

来的结果。

诗歌的意境并不是随意凭空就可以获得，它需要诗作者匠心独运别出心裁地进行创造，从这种意义上说，诗歌的意境不是一般化物象的聚合，不是生活表象的堆砌，不是前人作品的重复，而是独树一帜的艺术世界。唐朝诗人王之涣、崔颢的诗作流传的并不多，但他们创作的《登鹳雀楼》、《黄鹤楼》却流芳千古，其中主要的原因就是他们诗作中的意境美完全是独创的，别人无法替代。生活的长河不尽，时代的风光无穷，诗人的个性不同，这样，诗的意境的创新也就没有止境了，例如唐代的边塞诗是最富于特色与创新性的一页，但是清人陈玉齐的《出关》还是另具新意“凭山俯海古边州，旆影风翻见戍楼。马后桃花马前雪，出关争得不回头？”有人认为这是“唐人边塞诗未曾写到者。”再如：同是咏叹洞庭湖，但是不同个性诗人创造的意境美却各领风骚，刘长卿有“叠浪浮元气，中流没太阳”（《中望洞庭湖》），白居易有：“春岸绿时连梦泽，夕波红处近长安”（《题岳阳楼》），释可朋有“水涵天影阔，山拔地形高”（《乘风过洞庭》），孟浩然有“气蒸云梦泽，波撼岳阳楼”，杜甫有：“无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来”（《登岳阳楼》），名篇佳句，意境之美层现不穷。

诗歌的意境美不仅需要独创、求新，而且需要丰富的想象。意境之美，主要在于它能以有限的形象，引发欣赏者无限的想象，以文字描摹的有形形象，引发鉴赏者想象中无形的形象。意境，是有限的具体形象和无限的抽象形象的统一，是诗人之情和他所描绘的实境，与鉴赏者和他所想象的虚境

的统一，意境之美，就在于作者与鉴赏者的共同想象活动之中。例如诗人刘禹锡运用别致的想象力创作了一首《乌衣巷》：“朱雀桥边野草花，乌衣巷口夕阳斜。旧时王谢堂前燕，飞入寻常百姓家。”此诗前两句写静态景，后两句写动态景，通过审美想象把两个不同的时代联系起来，这能让读者想象到存在于景物之外的情形，从而产生一种兴废之感！这就是诗的“意境美”。

李泽厚认为：“‘境’是‘形’与‘神’的统一，意是‘情’与‘理’的统一”，“艺术的意境是形神情理的统一”。^①意境，就其内涵而言，是情与景在形象之中的水乳交融，是情、理、形、神的统一；就其外延来说，是鉴赏者的审美联想与想象的结果，因此，诗的意境又是一种由多种诗美共同建构的；它既有情理交融的思想美，又有形神结合的艺术美；既有作者主观的审美因素，又有鉴赏者的再审美因素。例如杜甫的《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。”黄鹂、翠柳、白鹭、青天、千秋雪、万里船在这里构筑了诗中的意境美。首联由黄鹂、白鹭、青天，构成一幅风景画，是自然美；次联有山有水，还有破败的草堂，漂泊的船只，既是山水画，也是风俗画，二者和谐地把自然美和生活美再现出来了。

诗歌中的意境是怎样生成的呢？这要涉及到虚与实这对美学范畴；具体来说，就是情与景、时与空、有与无三个方面。

① 李泽厚《美学论集》324页

在情与景这一对美学范畴中，情为虚，景为实。高适“怨别自惊千里外，论交却忆十年时。雨开汶水孤帆远，路绕梁山匹马迟”（《东平别前卫具李少府》）；唐诗人姚合“我住浙江西，君去浙江东。日日心来往，不畏浙江风”（《送薛二十三郎中赴婺州》）清诗人黄景仁的“年年此夕费吟呻，儿女灯前窃笑频。汝辈何知吾自悔，枉抛心力作诗人”（《癸巳除夕偶成》）。一情一景，先景后情。在这些诗句中，写情之句为虚，写景之句为实，虚实相参，自成妙境。

在时与空这对美学范畴中，时间为虚，空间为实，时空交织，意境涌现。柳宗元的“一身去国三千里，万死投荒十二年”（《别舍弟宗一》）；宋诗人乐雷发的“流莺应有儿孙在，问着隋朝总不知”（《汴堤柳》），空间为实，时间为虚，先实后虚；黄仲则的“几回契阔喜生还，人老凄风苦雨间”（《别内》）；清诗人孙原湘的“昨夜江南春雨足，桃花瘦了鳊鱼肥”（《观钓者》）。时间为虚，空间为实，先虚而后实。时空交感，有助于诗的深远或阔大的意境的构成。

在有与无这对美学范畴中，有为实，无是虚。李商隐的“纵使有花兼有月，可堪无酒又无人”（《春日寄怀》）；苏东坡的“人似秋鸿来有信，去如春梦了无痕”（《正月二十日与潘、郭二生出郊寻春，忽记去年是日同至女王城作诗，乃和前韵》），实以写有，虚以写无，先实而后虚；许裳的“学剑虽无术，吟诗似有魔”（《冬日归陵阳别业》）；郑启的“未见山前归牧马，犹闻江上鼓征鼙”（《严塘经乱书事》）。虚以写无，实以写有，先虚而后实，虚实相倚，互为对照，使得意境灵妙多姿。

虚实结合，无论是从诗作者，还是从诗鉴赏者的角度来说，都是创造意境的基本美学原则。明代的谢榛在《回溟法说》中指出写诗“妙在虚实”，没有虚与实以及它们之间谐和的美，也就没有诗的意境美。

三、语言美

文学是形象艺术中的语言艺术，而诗歌是文学的最高样式；诗的语言艺术，是最高的语言艺术。诗歌要有形象美，意境美，但同时还必须具有语言美。没有丰富的形象和优美的意境，固然不成其为诗歌；但是如果缺乏精美的语言，同样不成其为诗歌。所以，诗人需要追求语言的美感。虎豹无文，鞴同犬羊，中国古代著名的思想家荀子说：“言语之美，穆穆皇皇。”俄国大诗人涅克拉索夫也指出：“诗句，如象钱币一样，要铸造精确、清晰、真实。严格地遵守着规范：使用语言要紧密，思想——要广阔”。

诗的语言美，首先表现为诗的具象美。亚里斯多德在他的名著《修辞学》中说：“文字必须将景物置诸读者眼前”，他在评论荷马史诗《伊利亚特》与《奥德赛》时认为：“荷马常赋予无生命事物以生命，其出色之处，就在具体生动之效果，由彼传出。”亚里斯多德关于语言的这一观点与宋代诗人梅圣俞的说法是一致的：“必能状难写之景，如在目前，舍不尽之意，见于言外。”诗是美文学，诗需要具象，诗人要象牧人追寻那丰饶的草地和绿洲一样，追求生动的形象，并把它在审美观照当中化为新颖独特的意象。正因如此，用语言表现出来的有着美学内涵的具象，就成了一首好诗的基本要素。

诗歌语言的具象，不是对变动不居的生活作客观的死的临摹，也不是对流动的审美情思作凝固化的表现，而是要以丰富的动态美感的语言，描绘出动态之象，简言之，就是描绘事物的动态，或从动态中描绘事物。大千世界，春去秋来，花开花落，日月出没，潮汐涨退，都呈现出不同的动态美，表现了生命的节奏律动和永恒性的运动变化。对此，绘画，以线条和色彩表现之；诗歌，则以具象的语言表现动态的形象。例如《诗经·卫风·硕人》描绘女主人公的形象之美时这样写道：“手如柔荑，肤如凝脂，颈如蝤蛴，齿如瓠犀，螭首蛾眉。巧笑倩兮，美目盼兮！”诗的前互句分别以五个比喻来形容女主人公的容颜之美，但全是表现人物的静态，语言虽然用得恰到好处，但不够“生动”，缺乏动感，女主人公的形象仍不够鲜明，因而诗人的笔触又伸展开了，最后两句“化美为媚”，以动态的诗语言写人物的动态，一以写巧笑倩丽，一以写秋波流转，这样，人物顿时增辉不少，呼之欲出了。

诗，只有描绘出事物的动态才能具象化，才能让活生生的形象跃然纸上，所以我国古典诗词特别强调对能呈现事物动态美的字词的锤炼。一首诗，是诗人按照美学的构思对诗的意象加以组合而成的，而真正能构成鲜明的化美为媚的意象的词，主要是表动态的具象动词，它能使意象鲜活飞跃，让人感到如见其人，如闻其声。因而，一首诗中一个具象动词之差，便成败笔，使全篇为之减色；而一个具象动词之切，都可以使全篇平添光泽。所谓“石韞玉而山晖，水怀珠而川媚”，说的就是这个道理。唐代诗人贾岛的“鸟宿池边树，僧敲月下门”，“敲”字原本是“推”字，后来经过诗人再三吟

思，改“推”为“敲”，从而使诗的境界大开。再如王安石的名句“春风又绿江南岸”，“绿”在这里是名词活用为动词，正是为了这个具象动词，作者就煞费苦心，易稿十几次。首先是“春风又到江南岸，”王安石觉得“到”字太一般化，于是改成“过”字；“过”字淡而无味，又改为“入”字；“入”字不“响”，改为“满”字，仍不惬意……最后才改定为“绿”字，“春风又绿江南岸”，着一“绿”字，整个诗篇都充满了生机，灵动起来了。

优秀的诗人，总是力图避免平板的静态的说明和叙述，化静为动，化美为媚，例如六朝诗人何逊《入西塞诗》中的“薄云岩际宿，初月波冲上”，“出”与“上”本来已是动态的表现了，但是杜甫的《宿江边阁》却化为“薄云岩际宿，孤月浪中翻”，仇兆鳌在《杜诗详注》中评论说：“何诗尚在实处摹景，此用前人成句，只转换一二字间，便觉点睛欲飞”。所谓“点睛欲飞”，主要在于杜甫使用的“翻”字使诗的动态美更加出神入化了。

诗的语言美，其次表现为诗的色彩美。这里的色彩不是指诗人的感情色彩，而是指诗歌语言所表现的颜色。

诗人不是丹青妙手，他不能象画家一样拥有一个五颜六色的调色板，但是，作为诗人，毕竟不能成为语言的色盲，也应该具有对色彩敏锐的艺术感觉，善于发挥文字诉诸读者想象的潜在功能。我国现代著名诗人闻一多既是画家，更是诗人，作为诗人，他的诗作的语言是充满着色彩美的。例如：“这灯光漂白了的回壁”（《静夜》），“拾起来，还有珊瑚色的一串心跳”（《收回》），“让死水酵成一沟绿酒，飘满了

珍珠似的白沫”，（《死水》），这些诗句描绘的物象就是由色彩呈现出来的。

色彩作为绘画的素材，具有神奇的效果。狄德罗说：“素描赋予个人与物以形式；色彩则给它们以生命。它好象是一口仙气，把它们吹活了。”^①诗歌创作，如果把色彩语言运用得好，同样能使诗歌充满活力和生机，产生和绘画一样神奇的效果。

诗歌语言的色彩美，呈现的是整体性效果，这就和绘画一样，孤立的色块，不足以显示绘画的色彩美，只有当各种色彩共同构成一幅和谐的画面，才能产生美的效果。例如韩愈的《送桂州严大夫》：

“苍苍森八桂，兹地在湘南。

江作青罗带，山如碧玉簪。

户多翰翠羽，家自种黄甘。

远胜登仙去，飞鸾不暇骖。”

在这首诗中，八株桂树是深青色的，江水与山色也是青的、碧的，就连缴纳的赋税，也是翠绿的孔雀羽毛，严谔到桂林做官乘的飞鸾也是青色的，诗中整个画面都是以青、绿一类调和色组成的。“家自种黄甘”的黄甘（即黄柑）虽然是黄色的，但并未改变诗的基本色调，反而却加强了诗的变化。

诗歌语言的色彩美，主要是通过表色的形容词来创造的，所以，诗人在追求色彩美时，往往对形容词进行锤炼，在中

^① 狄德罗《画论》，《狄德罗美学论文选》人民文学出版社1984年370页

国古典诗歌中，表颜色的形容词除了用在诗句中各不相同的位置，如杜甫的“老身倦马河堤永，踏尽黄榆绿槐影”，如王安石的“春风过柳绿如缦，晴日蒸红出小桃”，此外，就是比较多地出现于句首或句末：

“青惜峰峦过，黄知桔柚来。”

——杜甫《放船》

“绿筠遗粉箨，红绽香苞”。

——李商隐《自喜》

“远岸秋沙白，连山晚照红”

——杜甫《秋野》

“曾是寂寥金烬暗，断无消息石榴红”

——李商隐《无题》

日落江湖白，潮来天地青

——王维《送邢桂州》

这些表色彩的形容词放在句首，强调捕捉的是色彩鲜明的印象，诗句首先激发欣赏者鲜明而丰富的色彩美感，然后再去深入感知色彩之后所描绘的景物；表色彩的形容词置于句末，是让欣赏者先感知所描绘的事物，然后才让读者的想象在色彩世界中飞翔，从而进一步体会事物的美质。

诗歌中的色彩美，除了通过表颜色的形容词来表现外，有时也用不表颜色的词来表现。我们知道，语言是一种符号，是指称某种事物或某种情境的。当它指称某种事物时，由于事物本身是有色彩的，因而指称有色彩的事物的语言，也就有了色彩。因此，“枫树”这个词虽是无色字词，但我们一读到这个词，便会联想到红色。由于诗歌中大量存在着这种无色

之词，这就使诗歌对色彩的表现力大大增加了。例如张继的《枫桥夜泊》，并未用红、碧、蓝、白等颜色词语，但却绘出了色彩鲜明的美的画面：

“月落乌啼霜满天，江枫渔火对愁眠。

姑苏城外寒山寺，夜半钟声到客船。”

昏黄的月亮正收起余光，夜幕下，大地铺满了白色的寒霜，在浓霜的映掩下，依稀可见黑色的乌鸦在枝头呜咽，江边的枫树红叶虽看不明晰，但江中的渔火却闪烁着暗淡的红光！这首并没有使用色彩词语的诗作，但显示出的色彩美留给读者的印象是多么美妙，多么深刻呀！

诗歌的语言美，最后体现在诗行中回旋的音乐韵律美中。西方现代和当代许多诗人都强调诗歌应该有音乐美，法国象征派诗人魏尔仑说：“诗是音乐，其声调需和谐，并由此和谐之声调，组成一曲交响乐”。这与中国宋代的郑樵是不谋而合的。郑樵说：“诗，为声也，不为文也。……凡律其辞则谓之诗，声其诗则谓之歌。作诗未有不歌者也。诗者，乐章也。”他们在这里都道出了诗歌和音乐的联系，诗歌——音乐的文学。

音乐的文学就是充满感情的，可以歌唱的文学，诗歌可以用来歌唱的，例如：在中国，《诗经》被称为《乐经》，是因为其中的诗章可以和舞蹈相配合而又可以歌唱的；再如《楚辞》中的《九歌》就是由民间祭神的乐歌加工改写而成的，所以诗歌是具有音乐美的文学样式。

诗歌的音乐美分为两种表现形式：一是诗人感情的状态和律动所形成的内在韵律；二是外在的表现为语言的音乐美。

诗的语言音乐美，主要是由韵律、节奏两个方面体现出来。

押韵是中国诗词的一条基本规律，也是诗歌语言音乐美的第一要素。《评彦周诗说》说：“作诗押韵是一巧”。沈德潜的《说诗碎语》也认为：“诗中韵脚，如大厦之有柱石，此处不牢，倾折立见。”诗行通过韵脚的关连，可以把跳跃式的单独的诗行构成一个审美整体，使诗具有抑扬顿挫、流畅回环的韵律美。一九二〇年诗人徐志摩从美国到英国康桥求学，写过有名的《再别康桥》一诗和散文《我所知道的康桥》。诗与文的主题大致是相同的，但是押韵的诗《再别康桥》一直被人传诵吟唱，而不押韵的散文《我所知道的康桥》却鲜为人知，这个中的原因恐怕是《再别康桥》用韵的缘故吧。徐志摩是格律诗派音乐美的倡导者，《再别康桥》一诗，用的是首尾呼应而中间多次押韵，音韵和谐而柔美，宛如一阕“梦幻曲”。

在中国古典诗人中，杜甫可称是用韵的高手。晚年，杜甫自陕西流落到四川，世乱时艰，路途险峻，情怀愁苦，这时他创作的诗大都是细微的韵辙，并多用迫促的仄韵，如“贫病转零落，故乡不可思。常恐死道路，永为高人嗤”（《赤谷》），“水寒长冰横，我马骨正折。……飘蓬逾三年，回首肝肺热”（《铁堂峡》），等等。而“剑外忽传收蓟北，初闻涕泪满衣裳。却看妻子愁何在，漫卷诗书喜欲狂……”（《闻官军收河南河北》），这是诗人生平的第一首快诗，通过押阳韵表达了自己内心兴奋、欣喜之情。在中国新诗人中，郭小川、李瑛、柯岩创作的新诗的韵美尤其突出，在悼念总理的日子里，三位诗人各自都把自己的哀思形诸文字创作了三首

悼亡诗：郭小川的《痛悼敬爱的周总理》，李瑛的《一月的哀思》，柯岩的《周总理，你在哪里》。三首诗都不约而同选用了比较急促、收音不响亮的“一七”辙的韵，如同河流要寻找一个合适的入口处流入大海一样，他们哀恸追怀的情思找到了同一个韵部来渲泄，这样声由情出，情在声中，获得了音响与情思和谐统一的艺术效果。

恩格斯曾经从审美的角度来形容他们通晓的语言之美，他说意大利语“象和风一样清新而舒畅”，西班牙语“象林间的清风”，葡萄牙语“宛如满是芳草鲜花的海边的浪涛声”，法语“象小河一样发出淙淙的流水声”，这些比喻都离不开清风与流水，表现了这些国度的包括节奏美在内的语言之美。郭小川说：“诗应当是叮咣作响的流水”，这里，他强调的其实就是诗歌要有节奏，要通过谐和的节奏来获得语言的音乐美感。

诗歌的节奏又叫音节，大致相当于音乐中的节拍。节奏的长短、快慢、高低，是由诗歌语言的起伏、升降等特点决定的。把平仄声调不同的字词有规律地排列起来，就可以使诗歌不仅能美于目而且可悦于耳，达到一唱三叹的艺术效果。

我国古典诗歌的节奏是很鲜明的，七言诗每句一般由四个节奏组成，五言诗一般可分为三个节奏，例如：

朝辞|白帝|彩云|间，

千里|江陵|一日|还。

两岸|猿声|啼不|住，

轻舟|已过|万重|山。

——李白《早发白帝城》

千山|鸟飞|绝，
万径|人踪|灭。
孤舟|蓑笠|翁，
独钓|寒江|雪。

——柳宗元《江雪》

这里两首绝句，节奏鲜明，所以读来悦耳动听，富有音乐美。

中国新诗的节奏，比之古典诗歌要自由得多，但是，新诗仍旧讲究时间的节奏感和力度的节奏感。例如“雨巷诗人”戴望舒的代表作《雨巷》：

“撑着油纸伞，独自
彷徨在悠长、悠长，
又寂寥的雨巷，
我希望逢着
一个丁香一样地
结着愁怨的姑娘。
她是有
丁香一样的颜色，
丁香一样的芬芳，
丁香一样的忧愁，
在雨中哀怨，
哀怨又 徨。”

戴望舒的《雨巷》发表后，叶圣陶赞赏它给“新诗的韵律开了一个新纪元”。《雨巷》每节六行，每行的音节大致匀称，并且注意平仄的协调和反复咏唱，所以它不仅具有谐美

的节奏感，而且这种舒缓柔美的节奏，与内在感情的婉转低徊取得了完美谐和。

与中国古典诗词相比较，中国新诗的节奏并不象律诗、绝句那样固定，也不存在某种程式，但是新诗的语言节奏要做到声情并美，客观上还是有美的规律可寻，它基本上表现为：整齐的美、错综的美，抑扬的美，回旋的美。整齐，能在一致中形成和谐；错综，能在参差中构成变化；抑扬，能在轻重中造成起伏；回旋，能在重复中强化情韵。一首诗，如果能达到四美合一，就可以构成一曲美妙的交响乐。例如：

“最是那一低头的温柔，
象一朵水莲花不胜凉风的娇羞，
道一声珍重，道一声珍重。
那一声珍重里有蜜甜的忧愁——
沙扬娜拉！”

——徐志摩：《沙扬娜拉、致日本女郎》

徐志摩这首诗、基本上符合“整齐、错综、抑扬、回旋”的美的原则，诗的一、三、五是短句，二、四是长句，整齐中有错综，同时，一句之中平声字与仄声字分布均匀，抑扬有致。此外，第三行与第四行开始重复，加强了全诗一唱三叹的情韵。

第三节 诗歌的艺术手法

意大利作家薄伽丘说得好：“诗的冲动不管多么深入地激荡了人的心灵，但如果缺乏表达思想所必须的某些手段，那

么还是很少会完成任何值得赞赏的东西的——我的意思是，例如语法和修辞的一些规则之类，具有这类的丰富知识有时候还是需要的。”^①诗人不但要善于形象地感受生活，善于形象地思考生活，也要善于形象地表达生活，这就需要诗人具有娴熟地驾驭语言的能力，运用适于表情达意的艺术手法审美地看待生活，摄取生活中五彩缤纷的美。

一、比喻

比喻，是诗歌中最早产生的艺术手法之一。早在《毛诗序》中就把“赋”、“比”、“兴”列为《诗经》六义的内容和主要表现方法，在我国历代有关文学批评与作品评注欣赏中，比喻这种艺术手法常被提到并运用。刘勰《文心雕龙·比兴》篇说：“夫比之为义，取常不常：或喻于声，或方于貌，或拟于心，或譬于事。”说明比喻应用得很广泛：或用声音，或用相貌，或用心理状态，或用事物作比。

何谓“比喻”？刘勰的《文心雕龙》说：“比者，附也，”钟嵘的《诗品序》说：“因物喻志，比也”，朱熹的《诗经集传》说：“比者，以彼物比此物也”，事物之间，常会有相似或相近的特征，为了描写某一事物的某一特征。而用另一个事物与之相近但更加鲜明”，具体、突出的特征加以类比，这种表现手法就是我们俗称的“打比方”，也即比喻。

陈望道在《修辞学发凡》一书中指出：“要用譬喻，约有两个重要点必须留神：第一，譬喻和被譬喻的两个事物必须

① 藩伽丘《诗的定义、它的起源和作用》

有一点极其类似；第二，譬喻和被譬喻的两个事物又必须在其整体极其不相同。倘缺第一个要点，譬喻当然不能成立；若缺第二个要点，修辞学上也不能称为譬喻。”例如白居易《长恨歌》中的“芙蓉如面柳如眉，对此如何不泪垂？”芙蓉与人面，柳叶与眉毛在整体上是极不相同的，但芙蓉与人面在颜色上（红）、柳叶与眉毛在形状上（弯弯的，细长的）又是极其类似的。具备了这两个条件，才构成了比喻。唐明皇看到芙蓉花，看到柳叶，联想到杨贵妃的面容和眉毛，增添了思念、感伤的情绪。陈望道的说法是正确的，但他认为譬喻和被譬喻的两个事物只有一点极其类似，这就失之偏颇了，钱锺书在谈到比喻的艺术时指出它有“二柄”和“多边”的特点。所谓二柄，“因此事物，援为比喻，或以褒，或以贬，或示喜，或示恶，词气迥异。”所谓“多边”，盖事物一而已，然非止一性一能，遂不限于一功一效。取譬者用心或别，着眼因殊，指同而旨则异；故一事物之象可以立应多，守常处变。”^① 例如：同是月亮，有人赞美，有人贬斥；有人以其比永恒，有人以其变化无常；有人用来象征团圆，有人用来抒写生别死离。有时甚至在同一首诗中，也会出现“二柄”、“多边”的情况。例如：南宋吕本中《采桑子》一词：“恨君不似江楼月，南北东西。南北东西，只有相随无别离。恨君却似江楼月，暂满还亏，暂满还亏，待得团圆是几时？”词的上阕，感叹自己所爱的人不能象中天明月一样与自己形影相随，对月是赞；下阕怨艾所爱之人象天上的月亮一样，刚聚

① 钱锺书《管锥篇·周易正义·归妹》

又离，对月是“恨”；上阙是比喻“相随无别离”，下阙是比喻长久团聚之难。

比喻，是诗歌形象思维，开展想象和联想的极其重要的艺术手段，也是创造艺术形象的主要方法。所以，比喻的主要作用是加强诗歌的形象化。马雅可夫斯基说：“创造形象的原始方法之一是比喻。我初时的诗作，例如《穿裤子的云》全部建设在比喻上。一切是‘好比，好比和好比。’”^①在诗歌创作领域里，有一些抽象、难以描摹的事物，如忧思、烦恼、爱恨、哀乐等，如果运用比喻，就可以使之具象化，历历在目。例如：

“旧恨春江流不尽，新恨云山千叠”

——辛弃疾《念奴娇·书东流村壁》

“试问闲愁都几许？一川烟草，满城风絮，梅子黄时雨”。

——贺铸《青玉案》

黑格尔在他的《美学》中说：“为着避免平凡，尽量在貌似不伦不类的事物之中找出相关联的特征，从而把相隔最远的东西出人意料地结合在一起。”这是比喻手法的又一作用。例如舒婷在她的诗作《祖国呵，我亲爱的祖国》一诗中使用的正是这样的比喻手法。她从“河边上破旧的老水车”、“额上熏黑的矿灯”、“干瘪的稻穗”、“失修的路基”、“淤滩上的驳船”这些看似“不伦不类的事物之中”，“找出相关联的特征”——破旧、古老、艰难、苦痛等等，使之“出人意料地

① 《马雅可夫斯基选集》第五卷、93页

结合起来”，从而恰当地用之比喻和描写祖国过去悲惨的命运；相反，诗人又以“雪被下古莲的胚芽”、“挂着眼泪的笑涡”、“新刷出的雪白的跑线”、“绯红的黎明”等来比喻和描绘新生的祖国，构织出一幅极壮美的图景，正因为比喻具有如此巨大的艺术魅力，所以艾青不无感慨地说：“为事物寻找比喻，是诗人的几乎成了本能的要求。”

诗歌中的比喻常见的有四种。

明喻：“天边的月/犹似我昨夜的残梦”（宗白华）就是一个明喻，本体（残梦）、喻体（月）、比喻词（犹似）俱在。

隐喻，又称暗喻。这是只有本体和喻体的比喻。它没有比喻词，本体和喻体常用“是”来联结。例如：“星呀星的雨/是春天的绒毛呢。”（朱自清）

借喻：这是本体和比喻词都不出现，而把喻体当作本体来说的比喻。例如：“雪人推着雪岭/在暴风雨中奋力前行”（赵恺）

博喻：是用多个喻体来比喻同一个本体。例如“象云一样柔软/象风一样轻/比月光更明亮/比夜更宁静——人体在太空里游行”（艾青《给马兰诺娃》），诗人用四个喻体（云、风、月亮、夜）来比喻同一个本体（舞姿美）。

比喻的这四种类型各有所长，诗人可以根据抒情状物写景的需要，各取所需，只要在运用比喻这一艺术手法时。能做到贴切、新颖、别致，就可以使诗形象生动、鲜明、富有感染力。

比喻要贴切，就是本体与喻体之间的相似点要找得准确；比喻要新颖，就要求诗人既要破人之旧套，也要破己之旧套，

在同一诗歌形象上，做到比喻异用，褒贬异用，喜恶异用，形象异用；比喻要别致，就需要诗人具有这样的慧眼：善于由此及彼出人意外。总之，切、新、贴的比喻可以开拓美妙的诗境，而泛、平、俗的比喻则在诗歌创作中不能起到应有的美学作用。

二、通感

《列子·仲尼》篇说：“眼如耳，耳如鼻，鼻如口，无不同也，心凝形释。”讲的就是五官互相连通的道理。德国美学家费歇尔在谈到人的感官在审美活动中的联系时说：“各个感官本不是孤立的，它们是一个感官的分枝，多少能够相互代替，一个感官响了，另一感官作为回忆、作为回声、作为看不见的象征，也就起了共鸣，这样，即使是次要的感官，也并没有被排除在外。”^①由此看来，在文学创作实践中，诗人可以把五官感觉串通，勾连起来地审美地表现客观世界，这就是人们常说的“通感”的艺术手法。

通感，作为一种修辞手法，许多诗人都给予了高度的重视。诗人辛笛甚至这样为诗下定义：印象（官能通感）＋思维＝诗。诗人郭风强调体验生活要运用通感：“到生活中，要开发‘五官’，要把视觉，听觉，触觉，味觉等各方面的感觉器官系统开放起来，观察周围的人和物的致，领略自然界的各种声、香、味。”^②在西方，三千年前荷马时代就有了“象知

① 《美的主观印象》，《古典文艺理论译丛》第八册，第5页

② 郭风《关于创作》

了坐在森林中的一棵树上，/倾泻下百合花似的声音”这样的诗句。19世纪，由于象征派诗人的倡议，通感手法在西方诗坛更是得到了广泛运用。

我国古典诗论中虽没有出现过“通感”这个术语，但是在古代诗歌中使用通感这个艺术手法的名篇佳句俯拾即是：

衣微香雨青氛氲

——李贺

雨洗涓涓静，风吹细细香

——杜甫

瑶台雪花数千点，片片吹落春风香

——李白

红杏枝头春意闹

——宋祁

不见年年辽海上，文章何处哭秋风？

——李贺

对于通感这一修辞手法，钱锺书先生一九六二年在《文学评论》第一期上发表了《通感》一文，比较深入地探讨了这一文学现象，读来颇受启发：“花红得发‘热’，山绿得发‘冷’，光度和音量忽然有了体积——‘瘦’，颜色和香气忽然都有了声息——‘闹’；鸟声熏了‘香’，风声竟染了‘绿’；白云‘学’流水声，绿荫‘生’寂静感；日色与风共‘香’，月光有籁可‘听’；燕语和‘剪’一样‘明利’，鸟语如‘丸’可以抛落；五官的感觉简直是有无相通，彼此相生。”

对于新诗，通感手法也有着重要的美学价值。

首先，它能增强新诗表达情感世界的艺术能力。

例如：朱自清的小诗《仅存的》：

“发上依稀的残香里，
我看见渺茫的昨日的影子——
远了，远了。”

全诗只有三行，但是因为作者使用了通感，给读者带来了无限的想象空间。闻到头发上的残香，靠嗅觉；看到昨日的影子，靠视觉。嗅觉沟通视觉，精妙地抒发出了诗人对逝去的欢乐的昨天的无限留恋。

其次，通感的艺术手法可以帮助诗人摄取转瞬即逝的情景。表现微妙的、复杂的内心世界和心灵的回响，例如：舒婷的《路遇》：

“凤凰树突然倾斜
自行车的铃声悬浮在空间
地球飞速地倒转
回到十年前的那一夜
凤凰树重又轻轻摇曳
铃声把碎碎的花香抛在悸动的长街
黑暗弥合又渗开去
记忆的天光和你的目光重迭
也许都不曾发生
不过是旧路引起我的错觉
即使一切已经发生过
我也习惯了不再流泪”

这首诗所抒写的是骑自行车在路上与旧友相逢时所引起的回忆。“自行车的铃声悬浮在空间”——这是把流动的、诉

诸听觉的“铃声”象一幅画一样“凝固”起来，形成了视觉的审美对象；“铃声把碎碎的花香抛在悸动的长街”——这是把诉诸嗅觉的花朵的芳香变成了可摸可见的视觉形象；两句诗中通感手法的运用，都生动地表现了当时当刻抒情主人公内心“悸动”的情愫。

最后，通感手法开辟了新诗语言创新的又一途径。新诗是语言艺术，语言创新在新诗创作中占有重要位置。新诗语言的创新，一方面来自于新的生活，另一方面在于炼句。如老舍所说：“语言的创造，是用普通的文字巧妙地安排起来的，”而这一方面，通感起到了扩大“巧妙地安排”“文字”的作用，使许多不可能”变为可能，为许多新鲜的诗句在诗中争得了位置。《说诗碎语》说：“过熟则滑。唯生熟相济，于生中求熟，熟处带生，方不落寻常蹊径。”就语言来讲，通感的妙处正在于化“熟”为“生”，推陈出新。例如何其芳的《祝福》：

“青色的夜流荡在花阴如一张琴。

香气是它飘散出的歌吟。

我的怀念正飞着，

一双红色的小翅又轻又薄，

但不被网于花香”。

“夜”时而在“流荡”时而幻成了悠扬的琴；“香气”时而变成诉诸听觉的“歌吟”，时而又变成诉诸视觉的“网”；但它本身是诉诸嗅觉。诗人在这里运用了通感的手法，使“夜”“流荡”，使“香气”“歌吟”，这种新奇的语言确实为诗增色不少，丰富了新诗的词汇仓库。

三、象征

诗人闻一多认为象征就是：借另一事物，把本来可以说得明白的说得不明白点，拐着弯儿借另一事物来说明一事物。象征实在都是“隐”，即“隐语”，“隐语的作用不仅是消极地解决困难”，而且是“积极地增加兴趣”，“困难愈大，活动愈秘密，兴趣越浓厚”。

诗人艾青说：“象征是事物的影射；是事物相互间的借喻，是真理的暗示和譬比。”

法国象征主义诗人玛拉美有一句名言：“说出是破坏，暗示才是创造”，“指明对象，等于把诗的趣味减去四分之三，写出诗来，就应该是让人们一点一点地猜想，这就是暗示，亦即梦幻。这样做便是完美地应用了神秘性，而象征正是出自这种神秘性的。象征就是一点一点地把对象暗示出来，借以表现一种心灵的状态。”

因此，象征艺术手法的审美效果就在于它的“影射性”、“暗示性”，在于“拐着弯儿借另一事物来说明事物”，它是由实生虚，化虚为实，隐显交织。表面上描写的具体事物是“虚”，是显，通过这个事物，诗篇要暗示的另一种事物或另一种思想感情，才是“实”，是隐，是诗篇真正的落脚处。

象征的艺术手法总是在诗篇中创造两个各自完整而又相互和谐的境界，诗篇描写的物质境界掩盖着、暗示着另一个深邃的精神境界，而鉴赏者一旦突破外在境界而进入隐蔽境界，就会获得某种诗趣。例如：光未然的《黄河大合唱》和臧克家的《老马》都采用了象征手法，创造了两个谐和的境

界。咆哮的黄河象征着中华民族，黄河怨恨与怒吼象征着中华民族在生死悠关之际的怨恨和怒吼，老马，象征着旧中国过着牛马不如悲惨生活的劳动人民。这里，黄河与老马只是诗人抒发自己的激情与思考的火山口，只是诗人寄寓情思的象征体。

象征，一般来说，可分为两个方面，一是被象征的事物（被象征体），与象征的事物（象征体），例如日本现代著名诗人壶井繁治所写的《芽》一诗：

“一粒种子埋在墙壁里，
迎接几度春秋，
未见发芽。
埋在墙壁里，
变成比墙壁还坚硬的石头，
时时迸发火花，
眼看着就要燃烧起来了。
一天
强烈的地震爆发，
大地激烈震动，
墙壁崩塌。
从崩塌的墙壁中
生长出一株嫩芽，
比火焰还要炽热的嫩芽”。

诗人的表面上是写一粒经历了巨大磨难而顽强生长出嫩芽的种子；其实，诗人不过是借此歌颂一种在逆境中自强不息的精神，赞颂一种压不垮的旺盛生命力。这时，前者可谓

象征的事物（象征体），后者则是被象征的事物（被象征体）。

诗歌中象征手法的运用，主要在于象征体的选择与塑造。诗人要善于寻找外界事物与自己的心灵世界的有形有色的事物：自然界的或生物界的。在大千世界中觅到诗情的“对应物”，这是运用象征手法的起点。象征体不能太实太粘，但也不能太虚太浮。诗重视生活形象，它塑造形象的时候总是与生活原型的形象特征有不同程度的关联，黑格尔说：“诗的观念方式对事物外表留恋不舍的兴趣，它把外表看作本身值得描绘和重视的，因为它表现了事物的真实情况。”

在诗人的创作实践中，象征体与被象征体总是实虚相融，明暗结合。例如于谦的《石灰吟》，全诗实写：“石灰”，但是，诗人是在借“石灰”来歌颂一种崇高、廉洁气节；闻一多的《红烛》，分明是在写将脂膏“不息地流向人间”的蜡烛，然而，透过“红烛”跃动的火苗，我们仿佛看到了诗人那颗火热的爱国之心。

象征和比喻，都是通过化抽象为具体来塑造艺术形象，但是，象征往往比比喻能更深一层地表现诗人的审美理想，可使诗歌包孕更多的内涵。正因如此，人们认为象征是比喻的深化或深化了的比喻。象征和比喻比较起来，它们之间还有一个共同点：就象比喻中存在“多边”现象一样，象征义也是“多边”的。“托义于物，借物言志”，同一事物在不同诗人的不同诗篇中蕴含的象征义也是不同的，例如：同是以大海和礁岩为描写对象，艾青从礁石与海浪搏击中，发掘出深邃的含义，进而用身上和脸上都象刀砍过一样，伤痕累累而又毅然挺立的巨人般的“礁石”来象征坚贞不屈的形象；而

诗人刘湛秋笔下的“礁石”却是被海水吞没了的，“象被锁在蓝色笼子里的野兽，孤单，寂寞”，诗中的“孤寂的哀鸣”，人们会领悟到人世间“爱和仇恨中，只隔着一层海水。”

四、映衬

王夫之的《姜斋诗话》说：“昔我往矣，杨柳依依；今我来思，雨雪霏霏。以乐境写哀，以哀境写乐，一倍增其哀乐。”他这里指的就是映衬。

刘熙载在《艺概》中说：“山之精神写不出，以烟霞写之；春之精神写不出，以草木写之”。刘熙载指的也是映衬手法。

和比喻、象征、通感等艺术手法一样，映衬也是诗歌创作领域经常采用的修辞手法之一。诗人在创作中，用浓墨重彩对诸多的情景大加描绘与铺叙，借以突出、强化其所要表现的情景与事物，这样的创作手法，就是映衬，它具体表现在诗歌中，就是以哀写乐，以乐写哀；以静写动，以动写静；以幽写闹，以闹写幽；以丑写美，以美写丑；以大写小，以小写大。

在中国古典诗歌史上，许多流芳百世的大诗人都是使用映衬这一艺术手法的妙手，在他们的诗作中，映衬手法的运用常常达到了出神入化的程度，给读者带来了极大的艺术享受。例如王维的《送元二使安西》：

“渭城朝雨 轻尘，
客舍青青柳色新。
劝君更尽一杯酒，
西出阳关无故人。”

诗人以清晨、细雨、絮柳、故人的关内景色烘托了“西北阳关”的悲凉，真是妙到极处。再如李白的《早发白帝城》：

“朝辞白帝彩云间，
千里江陵一日还。
两岸猿声啼不住，
轻舟已过万重山。”

诗中，猿声使听者感到凄楚，这山那山回响不断的猿声又使行舟者产生乘风破浪的感觉。以“猿声”反衬“轻舟”，表达诗人江行的愉快心情，这又是一个绝妙的映衬例子。

映衬在诗歌中大体有以下几种表现方式：

第一，环境的映衬，即通过环境的渲染描绘来获得抒情言志的艺术效果。例如：雷抒雁的长诗《小草在歌唱》，诗中选择的抒情环境是烈士牺牲的刑场，诗的开头就对这个环境作了尽情描述：“是的，多少年了，谁还记得/这里曾是刑场？行人的脚步，来来往往，谁还想起，他们的脚踩在/一个女儿、一个母亲、一个为光明献身的战士身上？”接着，诗人把笔墨转向刑场上的小草——烈士喋血的见证者：“只有小草不会忘记。因为那般红的血，已经渗进土壤；因为那般红的血，已经在花朵里放出清香”，“只有小草在歌唱。在没有星光的夜里，唱得那样凄凉；在烈日暴晒的正午，唱得那样悲壮！”诗人通过对刑场这一特定的环境的渲染，为全诗奠定了深沉悲壮的基调。

第二，心理上的映衬，即通过对心理状态的突出描写点染来获得抒情言志的艺术效果。例如：裴多菲的《爱情呀爱

情……》一诗中，诗人并不是用直抒胸臆的方法来表达对爱情的热烈渴望与追求而是着重描写与渲染主人公那种如痴如梦、无所适从的心理状态，从而更生动地烘托出了热恋中少年的心境。

第三，媒介物的映衬。诗人为了抒发某种情感常会选取社会或自然中某个现象与事物，把它作为串联全诗的媒介大加描绘，例如诗人阿红在抒写怀念家乡的诗歌时，选择“淮河”这一宏大的意象作为贯穿全诗的媒介。诗的开头，诗人就深情地吟唱道：“淮河啊！你是我心中的河，你是我梦中的河，你滔滔奔流的拍岸绿水，一股脑都淌到我的心窝！呵，家乡的河！”接着，诗人从孩提时的回忆、旧日充满“血泪与饥饿”的回想，以及诗人走南闯北梦萦魂牵对家乡的思念等，都通过对“淮河”的歌颂表现出来，诗人的一腔思乡之情，让奔流不息的淮河之水映衬得更加浓烈了。

映衬是一种艺术辩证法，对它的把握，离不开诗人用辩证法的眼光去形象地观察生活。诗人要善于在各种相互联系的事物中看出对立，在各种相互对立的事物中找出联系。艾青说得好：“诗人愈能给事物以联系的思考与观察，愈能产生生活生生的形象，诗人使各种分离着的事物寻找形象的联系。”^①例如艾青的《一个黑人姑娘在歌唱》，诗人深邃的目光停留在黑与白、难过与舒适、歌唱与哭泣这些相反的矛盾现象之上，找到了它们之间紧密的内在联系以反衬笔法刻划出了可爱可怜的黑人小保姆的深沉哀伤：

① 艾青《诗论》

一个是那样黑，
黑得象紫檀木；
一个是那样白，
白得象绵絮；
一个多么舒服，
却在不住的哭；
一个多么可怜，
却要唱欢乐的歌。

《一个黑人姑娘在歌唱》通过映衬手法的使用所取得的艺术效果实在可与唐代著名诗人“可怜身上衣正单，心忧炭贱愿天寒”的《卖炭翁》相媲美。

诗歌的艺术手法除了上述的比喻、象征、通感、映衬外，还有许多如：夸张、拟人、起兴、排比、对仗等，诗人心中都有自己的缪斯，在诗歌创作当中，这些艺术效果，只要把握得当，都能把美妙的诗思表现得淋漓尽致，恰到好处。

第四节 诗歌的鉴赏

诗歌的审美活动包括诗美创造和诗美鉴赏两个方面。在诗美创造当中，诗人以社会生活为对象，通过审美主体的能动性创造，感受，反映生活中的美；在诗美鉴赏当中，读者以诗作为对象，其美感不是由社会生活的刺激而直接产生，而是通过鉴赏在审美再创造中产生美感。美国著名哲学家刘易斯说：“事物的价值是它们的一种潜在因素，这种潜在因素有

助于人们去检验它们的确定价值。”^①要使诗歌的潜在价值变为现实价值，必须经过读者的阅读与鉴赏这个审美再创造过程。从这个意义上说，读者的鉴赏活动是诗作艺术魅力实现的积极中介，如果没有了读者，诗人的创作可能会失去意义；如果没有了读者，诗歌的潜在价值就不能得到实现和提高。因而，在整个诗歌活动系统中，作为精神产品消费者的读者大众无疑处于最中心的地位，诗人的创作是以读者的审美需要为转移的，读者的审美旨趣发生变化，会直接促成诗风的转变。一切为了读者——这就是诗歌活动的最终目的。

一、诗歌鉴赏是一种审美活动

诗歌的创作与鉴赏，是由诗人、诗作与读者这些环节构成的审美活动系统。诗人是这个系统中的信息加工主体，诗作是信息存贮主体，读者则是信息的接受主体，鉴赏就是实现信息转化的基本方式之一。具体说，鉴赏就是接受主体从诗作摄取信息，并通过体验、想象、体悟，调动自己的信息贮存，予以再创造，从而获得美感享受的一种审美活动过程，它是由审美主体、审美对象、审美活动三种基本要素构成的。

诗歌鉴赏的审美主体就是审美活动的发出者，即读者，没有审美主体，诗作的非现实的、潜在的美学价值就不能体现出来。审美主体在整个鉴赏活动中居于支配地位，审美主体，可以根据的自己兴趣、爱好决定、选择审美对象——诗作。即使是对同一首诗，审美主体也可能因为自己的情绪、心境的

① C·刘易斯《论审美判断》，《当代美学》86年光明日报出版社

不同而持不同的鉴赏态度。

审美主体的存在不仅是诗歌鉴赏活动得以进行的前提条件，而且由于主体的主观条件不同，使鉴赏活动呈现绚丽多彩的局面。鉴赏是一种极为复杂、极为精细的精神活动，它需要审美主体注入自己的激情，调动自己的生活积累，通过自己的联想与想象，从而再造出诗歌的意境。由于审美主体所处的时代、民族、个人的生活体验、文化素质、个性心理特征千差万别，因而再创造的结果也自然异态纷呈，正象赫尔岑所指出的：“人类世世代代，各以自己的方式反复阅读荷马。”

诗歌鉴赏的审美对象就是被鉴赏的诗作。有人认为凡是诗作就是审美对象，这种看法并不准确。因为诗作如果没有进入鉴赏过程，还未被审美主体感知，那就只是诗作而已，不能称为审美对象。美国的现象学美学家杜弗莱纳认为审美对象是被感知的艺术作品，即：审美对象=艺术作品+艺术知觉。这种观点是颇有见地的。

审美对象与审美主体不同，在具体的一首诗作的鉴赏过程中，审美主体可以是各式各样的，但审美对象却只有一个，只要诗作者不再修改，它所发出的信息对任何主体都是一样的。当然主体由于主观条件的限制，所接受到的信息是因人而异的。审美对象具有客观的、质的规定性，正是由于这种客观性的存在，优秀的诗作才可能被不同时代、不同国度、不同民族的读者所接受、认同。

诗歌鉴赏的审美过程是审美主体对审美对象进行知觉、联想、判断，从而获得美感享受的心理历程。具体说来，当

客观刺激物作用于读者的感受器便会形成神经兴奋，这兴奋传入神经通路到达大脑皮层的相应区域，便会产生感觉、知觉、表象等心理现象。由于作为鉴赏对象的客观刺激物是由复杂要素构成的一个系统，其各个组成部分之间有着内在的联系。这种联系可以由此及彼互相触发，成为联想。随着鉴赏过程中客观刺激物的连续作用，相应的神经中枢就会形成优势兴奋中心，进入异常活跃的状态，此时一个个淹埋在记忆中的表象复活了，与审美对象唤起的相关表象结合在一起，形成崭新的审美意象。与此同时，人们的情绪受到震撼，呼吸、脉搏乃至肌肉的运动频率，都会有相应的改变。在这一过程中，人们获得强烈的美感享受。

总之，诗歌鉴赏是一种极为复杂的审美再创造现象，它不是由单一的直觉、单一的想象、单一的判断或单一的联想，而是由多种心理因素共同起作用的审美活动，诗歌的美学价值就是经过诗歌鉴赏而实现的。

二、诗歌鉴赏与诗歌创作的关系

当代西方的接受美学认为：文学作为一个过程是由两个不可或缺的部分构成的，一个过程是作者——作品，一个过程是作品——读者，前者名为“创作过程”，后者名为“接受过程”。根据这种理论，我们可以把诗歌创作和诗歌鉴赏看成是诗歌审美活动两个紧密联系的环节。从诗作者角度说，诗歌鉴赏可以反作用于诗歌创作；从诗读者角度看，诗歌鉴赏可以使接受主体从诗歌创作中获得多方面的精神上的满足。

诗歌鉴赏不仅是审美主体（读者）的活动，而且与诗作

者息息相关；诗歌鉴赏不仅是单纯的接受，而且反作用于诗歌创作，诗歌创作是不能离开读者的审美鉴赏而存在的，读者审美鉴赏能力的提高，可推动创作水准的提升。如果把创作比做船，就可以把读者的鉴赏力比做水。在作者、作品、读者构成的信息传递系统中，不仅作者影响读者，而且读者也可以提供反馈信息影响作者，昔人论作诗，强调要有“江山、书卷、友朋之助”，其中“江山”指生活，“书卷”指学问，“友朋”即是能不断提供反馈信息的读者。诗人杜甫喜欢与朋友切磋诗艺，他在《春日忆李白》中说：“何时一尊酒，重与细论文”，在《奉寄严公》中说：“把酒宜深酌，题诗仔细论，”这些表明他常与友朋探讨诗歌，并从中汲取反馈信息来孕育更美妙的乐章。现代诗人闻一多写诗也非常重视朋友的意见。1925年春，他写好《洗衣歌》后，经过梁实秋的鉴赏，三次改易诗稿，并且改得一次比一次精彩。

诗歌创作，是不能离开读者的审美鉴赏而存在的，广大读者的鉴赏活动就象筛子，它肯定和保留了那些好的诗作，否定和筛掉了那些水平不高和艺术格调低下的作品，但是，诗歌鉴赏与诗歌创作不是一种单边关系，而是一种双边活动，它们是互相促进，互相制约的，鉴赏一首诗在某种意义上，也是在“创作”一首诗，不过是有条件的创作，要受原作的制约。正因如此，凡精于创作者必精于鉴赏，而在鉴赏方面过于低能的人，其创作能力也必然极为有限，我国古代许多诗人如欧阳修、杨万里、王世贞、袁枚等人，不但是杰出的诗作者，而是著名的诗评家。

诗歌鉴赏对诗歌创作具有制约作用，同时诗歌创作对诗

歌鉴赏也具有反作用，没有诗歌创作，诗歌鉴赏活动就无法展开，读者也就不能凭空获得美的感受。在中外诗歌史上，凡具有高度审美价值的艺术品不仅能够提升鉴赏者的审美素质和审美水平，而且能够形成一种时代的审美风尚。唐代是中国古典诗歌史上的黄金时代，以诗经为源头的诗的江流，经过屈原在楚国的群山和原野上的开拓，再经过汉魏六朝诗人的发展，到唐代就呈现出波澜壮阔的景观，唐代诗歌创作的繁荣，培养了唐代读者的审美兴味，创造了具有相当高的审美感受力的鉴赏者，这可以从唐代诗学勃兴的事实上得到印证。

三、诗歌鉴赏中的想象活动

诗歌创作离不开想象，同样读者的鉴赏也离不开想象。王朝闻说：“没有想象就没有艺术的创造，没有想象也就没有艺术的欣赏。”诗歌鉴赏过程中的想象活动是再创造性的，它分为三类：

第一类，客观情景想象。鉴赏者从诗的中心意象出发，联系自己所了解的客观现实情况，展开丰富的想象，谓之客观情景想象。例如李白的《望庐山瀑布》：“日照香炉生紫烟，遥看瀑布挂前川。飞流直下三千尺，疑是银河落九天。”这里，我们虽没有到过庐山，但是，我们可从见到过的黄山“百丈泉”和“人字瀑”想象庐山香炉峰瀑布的雄伟气势。

客观情景想象有两个显著的特点：一是所要想象的情景，一定是自己没有参与创造的客观事物；二是主体在鉴赏过程中主观情绪的干扰较少，一般不涉及鉴赏主体的个人功利。

第二类，主观情景想象。鉴赏者从诗的中心意象出发，联想自己的生活体验，展开丰富的想象，谓之主观情景想象。例如唐代诗人罗邺的《叹流水》“人间莫漫悲花落，花落明年依旧开。却最堪悲是流水，你同人事去无回！”流水逝去，不复返矣！如果鉴赏者由此想到自己的事业，感到不能虚掷光阴，要惜时如金，那么这就是所谓主观情景想象了。

主观情景想象也有两个特点：一是所想象的情景，一定是自己的亲身经历。二是情感活动异常强烈，主体常常与诗中所表达的感情共鸣。

第三类，虚幻情景想象。鉴赏者从诗的中心意象出发，进行非现实的联想，谓之虚幻情景想象。这可分为两种情况：一是超越现实的幻觉虚拟，例如我们欣赏陶渊明的《读山海经》时，就会对精卫和刑天相斗的情景进行想象，刑天如何与天帝争神，被杀头后又如何“以乳为目，以脐为口，操干戚以舞”。二是对未来图景的想象。例如贺敬之在《放声歌唱》中写道：让我们高举党的光荣旗帜，让我们踏破未来年代的每一道门槛，让我们推醒明天的朝阳！然而，明天究竟怎样？就要靠我们鉴赏者进行推测、想象。读着那些美好的诗句，我们自然而然地会产生对于未来美好生活的憧憬。

虚幻情景想象同样有两个特点：一是这种想象是由描写虚幻内容或带有虚幻成分的诗作引起；二是想象的内容具有模糊性、不确定性。

四、诗歌鉴赏的共鸣现象

别林斯基说：“凡是具有人的素质（也就是精神与心智的

素质)的人,都可能在研究艺术作品的时候和作品发生共感”。^①别林斯基所谓的“共感”也就是我们要探讨的共鸣现象。

共鸣现象是主客体的情感状态趋于一致而产生的激动和慨叹。诗人总希望自己的诗作得到广泛共鸣,不希望读者发生共鸣的诗人,也许是没有的。杜甫说“语不惊人死不休”,可见他在吟诗时心中悬想着自己的读者。郭沫若也在《〈女神〉序诗》中唱道:

“《女神》哟!

你去,去寻那与我的振动数相同的人;

你去,去寻那与我燃烧点相等的人。”

读者通过鉴赏活动中的共鸣而获得审美愉悦感,诗通过共鸣而发挥它的审美功能。对一首诗来讲,引起共鸣的范围越宽阔,引起共鸣的程度越强烈,它所发挥的社会作用就越大。

诗歌鉴赏过程中出现的共鸣现象的原因是多方面的。从诗本体来看,诗作的艺术成就是引起共鸣的必要因素;从鉴赏者来看,除了生活经验、思想水平、个性、气质等条件外,基本的诗歌素养也是不可或缺的因素。马克思在《经济学——哲学手稿》中说:“只有音乐才引起人的音乐感觉;对于非音乐的耳朵,最美的音乐也没有意义,对于它,音乐并不是一个对象,因为我的对象只能是我的某一种本质力量的肯定……”同样,要鉴赏诗,就需要有诗的眼睛和耳朵,要有对

① 别林斯基《别林斯基论文学》141页

于诗的感受能力。对于没有基本诗歌修养的人，诗歌就不能成为他感受的对象，再美的诗也没有意义。

诗歌鉴赏者和诗作产生共鸣有两种情况：一是鉴赏者直接与诗作中的形象共鸣，它是鉴赏者之思与诗歌之境和谐的结果。如我们读陶潜的《咏荆轲》，我们自然会对荆轲刺秦王的失败而惋惜，对他不畏强暴的侠义行为表示赞同。“其人虽已没，千载有余情。”荆轲的形象深深地打动了读者，使读者与之共鸣，二是鉴赏者与诗人的立场、观点、感情产生共鸣。有些作品并无突出的正面形象，但是诗人所表现出来的立场、观点、情感是很鲜明的。这时候，鉴定者就与诗人赞扬真善美、批判假丑恶的立场、观点、情感产生共鸣。

五、诗歌鉴赏的创造性

诗歌鉴赏是一种高度的创造性的审美活动。诗歌鉴赏如果只是停留在对审美对象的认识，而没有发挥审美的再创造，就不是完整、深入、真正的鉴赏。诗的意境最终要靠鉴赏者的艺术再创造来完成。从这个意义上讲，诗歌鉴赏者本身就无异乎是半个诗人。

诗歌鉴赏何以要求高度的审美再创造活动呢？这要从诗的意境说起。

诗歌作为形象思维的产物总是塑造情景交融的艺术形象，但是，诗歌形象并不就是诗的意境，它只是意境的母体，或者说，只是意境得以生发的温床。司空图所谓的“超以象外，得其环中”^①，刘禹锡所谓的“境生象外”，就是强调诗歌

① 司空图《诗品》

意境不但是诗作者审美创造的，而且也需要鉴赏者的审美再创造活动。

诗歌形象总是尽量简约、尽量“以一笔藏万笔”的。它总是隐多于显，藏多于露。寄微情妙旨于笔墨蹊径之外。诗歌形象本体就象一座冰山一样，露出水面的只是小而又小的一点，但是潜隐于水下的却是庞大浑厚的。那么，如何去发掘诗歌形象潜隐着的美呢？这就要鉴赏者充分发挥审美再创造的功能，化小为大，化少为多，化实为虚。

王国维在《人间词话》中指出：“词以境界为上。有境界则自成高格，自有名句。”这里，“境界”指的就是“意境”。也就是说，诗歌形象如果不能以“境界”在鉴赏者那里触发想象而形成意境，那么，诗就不成功。这就既有诗作者创造方面的原因，也有诗鉴赏方面的原因。鉴赏如果没有主观的创造，再优秀的诗篇也难以形成美丽、深邃的意境。

宗白华在《中国艺术意境之诞生》中认为“艺术意境不是一个单层的平面的自然的层现，而是一个境界层深的建构。”这说明诗歌意境存在着“层深”的问题，随着对诗歌形象的把握，鉴赏者既要“意到环中”，又要“神游象外”，如池水水波之振荡，一层宽过一层地去领略那“象外象”、“境外境”、“言外意”、“弦外音”。

以诗歌形象之“实”显诗歌意境之“虚”，没有鉴赏者的艺术创造，就如水中之月，境中之花，空中之音。谢榛的《四溟诗话》说：“景乃诗之媒，情乃诗之胚，合而为诗。”他强调的是情景交融。就意境的形成与层深而言，诗歌形象乃意境之媒，鉴赏者的创造乃意境之胚，合而为意境。

鉴赏者的艺术活动就是创造性的想象活动。

诗总是充分发挥诗人的想象力，同时又尽力调动读者的想象力。诗家一忌，就是以诗人的想象力去代替读者的想象力。莱辛说：“既然艺术家的作品之所以被创造出来，并不是让人一看了事，还要让人玩索，而且长期地反复玩索；那么……最能产生效果的只能是可以让想象自由活动的那一顷刻了。”^①

诗总是这样：给你一颗露珠，让你想象黎明的清新；给你一片红叶，让你想象火红的枫林；给你一弯明月，让你想象夜空的静寂；给你一滴露珠，让你想象太阳的光辉……

想象力是鉴赏的基本能力，英国诗人柯勒律治说：“想象是写诗才能与鉴赏诗的才能这二者的根源。”^②例如这首唐诗：

“松下问童子，言师采药去。

只在此山中，云深不知处。”

“松”究竟是什么形状？“童子”究竟有多大年龄？“问”者的外表如何？这一切，只好让你自己想象去。可以说，“山”有多宽阔，想象天地就有多宽阔；“云”有多深，诗味就有多浓。

和诗人一样，鉴赏者的想象也要取决于他的生活经验、艺术经验和思想水平，由于鉴赏者各各不同，因而，就造成了“诗无达诂”的诗歌鉴赏的现象。

流沙河有一首《枫与银杏》：

“一个说秋天是红色的，

① 莱辛《拉奥孔》

② 柯勒律治《文学传记》

一个说秋天是金色的，
画家说秋天是各种色彩，
秋天说我没有任何颜色。”

如果我们把“秋天”看作诗，那么，用这首小诗来描绘“诗无达诂”的现象，是颇有表现力的。

所谓“诗无达诂”，就是指：不同读者可以在同一首诗中发现不同的世界，见仁见智，见浅见深，各美其美。所谓“诗无达诂”，还指同一读者随着年龄、阅历或处境、心绪的变化，可以在同一首诗中发现不同的诗美。

“诗无达诂”表明诗歌鉴赏需要高度的艺术创造。对于这种现象，评论家是没有对那些不同的对诗的理解加以褒贬的责任的。几个世纪以来，西方社会对莎士比亚的《哈姆雷特》和塞万提斯的《堂吉珂德》争论不休，俄国作家屠格涅夫就此发表了一次演说。屠格涅夫说：“这两部诗篇的作者给它们灌注了永恒的生命，所以对它们的看法，也象一般地对人生的看法一样，可能无限地多种多样，甚至相互矛盾——但同时又同样地正确。”这段颇有见地的话语，有助于对“诗无达诂”的理解。正是由于鉴赏者审美的再创造，才会出现“一千个人心中就有一千个哈姆雷特。”

“诗无达诂”，并不意味着诗歌的本意是可以随意雕刻的大理石。《姜斋诗话》说：“作者用一致之思，读者各以其情而自得。想象的广阔性正是来源于诗歌形象的确定性，如果诗人在诗中没有“一致之思，”诗思“剪不断，理还乱”，就没有好诗，更谈不上“诗无达诂”了。正常的诗歌鉴赏是需要

先理解诗人的“一致之思”再旁及其他；先把握言中之意，再领会言外之意，意外之境；先“入乎其中”，再“出乎其外”。

（李家福）

第四章 散文欣赏

第一节 散文鉴赏及其理论概述

任何体裁鉴赏的内容和特点，在一定程度上会受到其鉴赏对象的制约和影响。散文鉴赏亦是如此。由于散文体例的多样性，致使散文鉴赏的内容也十分复杂，如按表现手段分，散文可以分为抒情散文、叙事散文和议论散文，它们各有独特的规律，因而面对它们的赏析就会形成不同的方法和内容。抒情类的散文偏重于情感的分析，叙事类的散文侧重于人物、事件的分析，至于议论散文则把重点放在议论内容和逻辑方式的研究上。对小品文、杂文、随感、回忆录、报告文学等样式的评论，也必然要照顾到它们各自的特殊规律。总之，由于散文体裁的形式多样，手法技巧纷繁，给散文鉴赏带来了内容和方法上的复杂性和多样化。象散文思想感情的分析、意境、诗美、哲理的分析及构思、结构、情节、议论、人物形象的分析研究，也吸收了或包容了诗歌、小说研究的方法。因此，散文评论能力在一定程度上是评论各种体裁能力的综合表现。一个优秀的散文鉴赏者必须具有对诗的领悟力、理论的知解力，对文学现象的解剖力，这样他才能有能力游刃有余地驾驭散文这种体裁。

散文鉴赏由于涉及广泛，内容繁杂，一般没有什么固定格局和程式。散文鉴赏也服从一般的文学鉴赏规律，但却须从散文的体裁特点出发，下面仅就一般鉴赏中经常碰到或要处理的基本问题作些概括性的说明和解释。

一、散文的主题及把握

散文的主题一般没有小说、戏剧那般大，但它是渗透于散文整体中的思想灵魂。主题是否深刻，显示着一篇散文的思想价值和作者的思想水平，它是衡量散文艺术品位的圭臬。对散文主题思想的分析评价是散文鉴赏的一个十分重要的内容。一个优秀的散文鉴赏者，必须能准确地认识把握散文的主题，要站在一定的思想高度，对主题进行深入研究，判断其得失、探究其根源、研究它的表现形态，从而影响和引导读者提高艺术欣赏水平。

分析和评价散文的主题，首先要注意不同样式的特点。抒情散文的主题往往是一种情感，而叙事散文和议论散文则常常是一种思想、一种观点。从风格而言，议论散文偏重于说理分析，因此旗帜要鲜明、观点要明确突出，不能含糊隐晦，而抒情类的则要求适合传统的审美习惯，它讲求含蓄、耐人寻味，“不着一字，尽得风流”。这样，不同的散文样式对主题的内容和形态便有不同的要求和标准。对于欣赏者而言，只有根据各自的标准才能切合各种散文的特点，作出实事求是的评价。因此，要想成功地分析一篇散文的主题，就必须对散文的诸体例有充分了解。只有透彻地把握住各种散文样式的优势和特长，了解了各种样式在主题表现上的独特之处，评

论家才能进而深入准确地认识和分析各种主题的性质和形态，才能细致而敏锐地发现各种散文主体表现上的独特性和创造性。例如周作人、林语堂的一些散文多为抒发性灵的作品，表现的是趣味和生活的哲理，文化味较浓。而鲁迅的散文则偏重于表现人世间的真情，因而他们所采用的散文体例也有所侧重，只有这样，对各自散文的分析才能显得切合实际。

另外，散文主题的分析评价，还要注意考察作品的精神境界。中国古代许多散文家和鉴赏家都十分注意这一点。唐代的韩愈就说：“本深而末茂，形大而声宏”就是强调作者的精神和思想必须充实而深厚。他所谓“气，水也；言，浮物也，水大而物之浮者大小毕浮。气之与言犹是也，气盛则言之长短与声之高下者皆宜”。也强调作者充沛的思想感情和精神气势对文章的作用，因此，把握了文章的精神境界，也就从根本上掌握了作品的精髓和灵魂。

二、作者及其环境研究

散文往往是作家心灵的文字。这就使作者及其环境研究显得很重要，尽管作家对自身经历和环境会取不同的艺术态度，但这种外围研究还是必不可少的。散文的精神境界体现在许多方面，诸如作品中的人生观念和是非观念；情绪的的内涵和格调、意境的开阔程度以及立意的深远程度都与作家及环境有很大的关系，因此分析作家生平经历、创作情况的文学批评方法也就显得十分重要，这种方法是从创作主体的侧面，通过对作家在一定社会历史条件下生活、创作以及思想

观念、社会理解等内容的研究来寻找产生作品的原因，发现其创作规律，从而正确地分析和评价各种文学现象，这种批评方法也称为传记批评。

散文鉴赏注重作家外围研究的理论基础是：文学是作家创造的，文学是社会生活的反映和表现，是通过创作主体的酿造加工完成的。文学和社会、人生的相互作用的复杂关系以及文学创造的内在规律都和作家这个主体有密切关系，都可以从对他的研究中得到一定程度的解释和说明。别林斯基曾说：“从艺术家和社会的关系上面去考察，研究艺术家的生活及性格等等也常常有助于理解他的创作。”这就要求我们尽可能详尽地掌握作家的生活经历，小至趣闻轶事，大到社会政治观点都应尽可能地获得第一手材料。这是散文欣赏批评的基础，也是文学作品鉴赏的基础。否则，如果仅仅停留于对作家生平一般了解，就很容易流于片面和误解。有关作家的社会经历和思想变化的历史资料提供了作家人生观和世界观的发展轨迹，展示着他的精神风貌和性格色彩，是我们从社会历史角度研究创作规律、把握作品的重要依据。在此基础上，作家及环境的研究还要收集作家的创作自白和文学见解，这方面的材料表明了作家的艺术追求、艺术理想，还提供了作家在具体创作过程中的习惯和特点，成为了解和研究作家创作道路和具体作品的重要内容。例如我们不了解鲁迅的思想状况就很难解读《野草》。

值得注意的是，作家及环境的外围研究并不是万能的。有些作家的创作谈，由于历史和现实的原因，有时作家的话不能够真实地反映自己的特点和情况，他对自己的某些真实情

况也会出现隐饰。对这些材料，我们要善于甄别，不可盲从。对待作家的趣闻轶事和细微的生活细节也是如此。这些材料往往以小见大，从一个侧面，一个角度反映出作家的爱好、趣味和审美理想，我们决不可视为谈笑的资料轻易放过。但也必须材料是有根据的事实，不可道听途说，听信传闻。

这种研究还要特别注意研究作家生活的社会环境和历史状况。要站在历史发展的高度，看清作家的时代主流和方向，看清作家所受到的思想和艺术影响的性质，看清作家所隶属的社会团体乃至家庭亲朋的思想状况和艺术观点。在这个基础上，才能在社会历史的背景下，抓住作家的社会艺术观点的本质内容，正确地评价他思想和艺术的进步性和消极性。从而科学地解释和分析作家的人生道路和创作道路。总之，要在把握社会历史发展规律的基础上，把握作家人生艺术的发展规律。

作家分析的主要目的是要通过对生平研究分析来找到作家生平和创作的内在联系，希望从作家主体的角度解释散文创作的一系列问题。但我们不能简单地把生平和作品相互印证和类比，而是要在把握作家生平和作品关联点的基础上，考虑到许多间接的中介因素。如果没有这方面的研究，我们的欣赏便会孤立地就作品论作品，眼光如豆，视野狭隘，对作品分析和评价的可靠性和科学性是无法保证的。因此，我们一定要辩证地看待这种分析，既要发挥它的积极作用，又要注意它的有限范围，不把它视为万能的钥匙，也不能视之如草芥。我们只是借此多层次、多侧面、力求全面把握散文复杂的现象。

三、散文构思及鉴赏

散文重构思。巧妙的构思是散文成功的因素之一。散文的构思集中地体现了一个作家的风格。一个作家即使有新鲜独到的思想和材料，如果构思不巧妙，二者就很难融合为一个艺术整体，也难以形成动人的艺术魅力。散文的构思就象建筑的蓝图，散文的材料丰富纷繁、形式也千姿百态，要想“形散神不散”，其构思的作用也就十分重要了。艺术构思是艺术创作的中心环节，是艺术家对生活原料进行改造、制作的一种复杂精神劳动。艺术构思的任务是生活素材的艺术形象化。形象化就涉及到艺术的内容与形式诸方面的因素，怎样理出一条中心线索？如何安排组织材料？从什么角度展开？怎样使材料典型化？这一切都与构思有关。构思得越巧妙就越能形成散文独特的效果和风格，显示出作家的匠心来。

一般从内容而言，散文的构思分析应该从散文的主题表现入手。作者从什么角度运用什么方式来突出主题；以什么线索和结构来组织安排材料使主题贯穿全文是散文的核心问题。主题思想是作品的灵魂，它决定着题材的处理以及创作的其他方面。构思的优劣高下常常也体现在这一点上。散文构思的成功，艺术形象典型化的程度愈高、愈完美、愈有普遍意义，作品的价值也就愈高。成功的构思一般体现在它的角度必然新颖独特，能够充分地展示主题，它的线索和方法必然别开生面，生动有力。如果角度陈旧，方法运用不当，线索不够明确、材料组织不妥，那么散文的主题就难以艺术形象化，其构思也就应该否定。因此鉴赏散文，还得从作家的

艺术构思说起，抓住这一点是十分必要的。杨朔的散文《雪浪花》，内容丰富、画面繁多，有浪花和大海的描绘，也有现实和往昔的叙述，还有人物的行动、作者的感想，但是作者选准了一个衬比的角度，我们抓住这个角度就不难理解作家所要表达的主题了。角度是艺术分析家的“眼睛”，读者通过它，才能看到散文诗意的内涵；有了这双“眼睛”，我们便能从形似散乱的材料之中抓住行文的脉络。它是谋篇布局的焦点，抓住了它，作者那种放射性的新奇构思就得到了透彻的分析和说明。散文的“眼”是多种多样的，它可以是伏尔加河纤夫背上的纤绳，也可以是《荔枝蜜》中的一只小蜜蜂，还可以是父亲的背影，甚至是一种色彩，一种声音。欣赏者只要抓住它，分析其中的奥妙和匠心，就能看到不同散文构思的特点和价值。

从散文文体的角度来说，散文艺术构思也便呈现出诸种不同的格调。抒情散文重在抒情，其构思也常常以情绪的变化发展为中心，议论散文则在立论方面显示构思的巧妙精当，叙事散文又在叙事写人、状物写景上追求构思的新颖别致。艺术构思是一种艰巨的甚至是痛苦的探索，它需要有艺术的灵感，更需要艺术的耐心。历代的散文家为后世提供了许多精妙的构思，它是宝贵的经验材料，而且他们从事艺术构思的技巧和方法也会给散文创作及鉴赏以深刻的启迪。我们从阅读过的不同散文体例中就能清晰地感受到从体裁特点来看构思特点在构思分析中是非常必要的。

四、艺术感受及散文鉴赏

散文欣赏的主要部分还在于欣赏者的艺术感受。欣赏者对作品的把握，各有其不同的特点。有的人偏长于直接的把握，敏锐地、准确地发现美的作品和作品美的质地，他们是鉴赏家型的。鉴赏家在优秀的文学作品、优美的艺术形象、精妙的辞句面前激动不已。这种发现和感受就是对作品最形象的评论。有的人偏长于精细的推理，细致地耐心地把一件作品解剖开来，有条理有系统地分析、综合、推导、论证，指出作品的构成成分、构成方式。他们是分析家型的。在散文的鉴赏中在表现自己的感受时佐以艺术分析，才更符合艺术完整美的要求。

其实，每一个普通读者，阅读到自己喜欢的文学作品时，都会获得充分的审美享受，产生强烈的审美激情。这享受和激情的因素本身就来自于读者的艺术感受。当他想将这种愿望传达给别人时，他就得通过诸种文学手段把这种感受和愿望表达出来，提升到鉴赏的层面。因为艺术感受尽管最真实，但毕竟只是初级层面的，是一种审美愉悦的冲动。而鉴赏则能使自己的感受具体化、条理化，它是对好与不好、美与不美的超越。对艺术作品的阅读和感受过程，常使鉴赏本身带有叙事性。鉴赏者面对读者娓娓而谈，显得亲切、且能充分表达自己对人物和生活内容的感情，因此也更能打动人。

用艺术感受的描述来把握散文作品，描述自己对作品的体验和认识过程，等于以欣赏者自己为坐标，向别人展示作家作品发生的社会心理效应特别是审美心理效应的情况。每

个人的艺术感受力不同,因此从作品中来的答案并不一样,但这种感受式的鉴赏的意义并不在于给别人以一个什么样的答案,而在于审慎地、深思熟虑地有根据有分量地揭示部分内涵。他表明自己的观点,没有保留和隐瞒;没有丝毫的遮遮掩掩,说出自己要说的真心话,因此它不是耳提面授式的,它是一种平等的意见交换,毫无强加他人的味道,它的主要特点便是通过读者的反应来折射作品的品格。它要求读者、欣赏者对作品很细致、很深入地揣摩,把作品中有价值的东西剔出来,它是鉴赏者与作家心心相印的刹那灵感,是在纷纭万象中发现美的欢喜,是在惶惑迷茫之后的领悟。简单一瞥,仅见皮毛,只有深入进去,才能发现真正有价值的东西。

五、文学观念与散文鉴赏

散文鉴赏是文学评论的一部分,归根结底,都是为了发现新观念,并向社会、读者提出这些观念。方法只是为观念服务的,是发现新观念,论证和表述新观念的不可缺少的部分。研究散文目的不在散文研究的方法,而在于促成散文观念的建设与发展。方法与观念相互依存,方法就是在构成文艺思想观念的整体过程中逐步形成的,它为确立和论证文学观念服务。同时,方法的形成又要受到主体文学观念的支配和制约,散文鉴赏的方法亦是如此。

方法是可以分为几个层级的。有的属技巧范围,有的本身就有很强的观念性,如结构主义的方法本身就表明了一种文学观念。同样文学观念也有关于文学的本质特征的,也有关于一些具体问题的。在关于文学的根本性质方面,各个学

派的观念的对立比较明显，相应地方法也互相对立。首先，我们应该注意到观念与方法的一致。散文鉴赏的方法要由欣赏者来掌握运用。欣赏者用什么方法对于他来说最重要的是树立正确的观念，如果欣赏者不在探索和确立正确而新颖的观点上下功夫，而只是热衷于变换方法，那是不会取得多少实质性的成绩的。优秀的文学评论家，本身就是文学观念的积极生产者，对于具体文学现象，他们总是从理论高度观察与概括，因此，能把握对象的规律。多数欣赏者是用已有的文学观念分析作家作品；总之，“观念第一位，观念高于方法”。其次，方法也有独立性。并不是说只要掌握了某种文学观念，就自然而然地会掌握相应的文学研究方法。也不能说，在一种观念指导下，只能有一种方法从事欣赏。八十年代的方法热为读者及研究者提供的经验和教训都是最好的明证。现成地简单地搬用西方的各种文学评论方法和文学研究方法，而不考虑哲学上、美学上基本立足点不同，势必事倍功半。那些表现强烈的后现代色彩的方法是很难被中国读者全盘接受的。此外，由于民族文化心理、民族文化背景的差异，都很容易使方法与观念剥离。因此，在上述的分析之中，我们面对方法和观念进行思考时，就应该注意吸收某种方法的时候，不是连带地把它倡导的错误观点也吸收进来。由于各民族文学各具特色，散文样式的多样性，具体文学现象的千差万别，吸收既有的欣赏方法需要有吸纳的工夫。一个出色的鉴赏家不只在文学观念的探索上表现出探索精神，而且也必然在方法上表现出创造性。恩格斯曾尖锐地嘲笑过官方黑格尔哲学，指出他们从老师的辩证法中学会的只是搬弄简单的技巧，拿

来到处运用，常常笨拙得可笑。在这些人看来，黑格尔的全部遗产不过是可以用来套住任何论题的刻板公式，不过是可以用来在缺乏思想和实证知识的时候及时搪塞一下的词汇语录。马克思则相反，他把黑格尔的辩证法倒过来，找到其合理内核，抛弃其唯心的因素。这应该是我们在借鉴西方现代的各种文学评论方法时应取的态度。

六、散文的形式分析与评价

散文的形式包括许多内容，象结构的安排、语言的运用、谋篇布局、表现技巧等等都属于形式创造问题。一篇散文在形式上的成功创造，有的体现为各种形式要素的综合，有的则在某一方面匠心独运、别出心裁。这就要求鉴赏者对各种形式要素要有一定的研究和了解，必须掌握一些基本规律。另外，由于散文创作较少约束和限制，作者在形式上的创造更显自由。他可以借助诗歌创作的手段，创造散文的意境美，构成散文的内质。也可以运用舞台艺术或戏剧艺术的手段，增加矛盾对抗的强度；甚至可以集种种体裁的手段于一身，翻出新意，总之，在形式上散文创作具有很大的开放性。这样，对于评论来说也需具有开放眼光。评论家、欣赏者不可墨守成规，拘谨呆板，要以创造的态度去对待各种形式的创造，要去努力适应、理解各样的形式创新。从这个意义上说，对散文形式的分析评价，是一种创造性的评论活动，在一定知识基础上的创造发现是评论成功的首要条件。

散文形式的分析评价，首先得从散文的形式说起。从这一点来说，西方的形式主义研究方法对我们拓展散文的形式

分析会有很大的帮助。皮亚杰的结构三要素曾作为一种外在批评给文学评论带来过十分强烈的影响。他的结构主义方法有一整套自觉的完整体系，具有丰富的内容，他的转换发展的结构观是很富有启发性的，而且，我国评论界也曾对此投以热烈的关注。

散文的形式分析还要注重形式与内容的关系研究。从形式角度看，形式的根在于内容，它愈是和内容融为一体，就愈具有充实的内涵，愈富有生命力。任何散文的形式创造实质上就是寻找恰当的贴切的内容表现外貌。因此，形式和内容融合的程度如何，也就标志着艺术形式的价值如何，作者的艺术水平如何。一切优秀的散文作品，其完美的艺术形式总是和内容血肉相依的，形式的色调、风貌简直就是思想感情的外射，两者相互充实、相互映照、不可分离。因此，散文评论家应该明确，无论散文形式上如何花样翻新，如果它无法传达内容或者不能够与内容水乳交融，那么它的价值就不高，就不值得肯定。

再次，从散文形神关系出发，评论家对散文的形式分析可以逐步深入。从风格上看，由于各个散文家处理“形神”关系的角度、方法不同，因而形成不同的风格特点。从各种不同的风格之中我们可以看出各自不同的艺术美的追求。不仅风格，其实色调、语言、技巧、结构等等都可以从这个角度进行深入的分析。色调是散文写景状物的基调，有的散文家常用热烈奔放的色彩，总把景色、事物写得很火热、活泼，富有诗意美；有的散文家则喜欢淡雅，散文朴素清秀；也有的散文浓抹重彩，重堆砌和纤巧。从中我们不难发现，色调的

处理实际上是思想情调的外观，而且不同的艺术价值也可以得到正确的解释和说明。从这个角度出发，散文的语言元素、技巧特征都可以作深入的分析 and 研究。

七、读者的文化素养与散文的鉴赏

散文作为艺术思维的产品，它既涉及文学作品所反映的社会生活的客观内容，涉及作品所表现的思想感情，又要涉及作品的艺术形式。因此，它对读者的文化素养是有一定要求的。它要求读者要有一定的生活阅历和思想水平，要求读者具备一定的艺术感受力，正确的艺术观以及多方面的知识。

生活经历对于任何形式作品的欣赏都有很大作用。它是人生阅历的积累和总和，“行万里路读万本书”，这既是艺术家进行创作的基础，也是读者参与艺术活动的基础。一切艺术作品，都是“一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。”社会生活作为艺术创作的素材，如果没有长期经营与日积月累的丰富的生存感受，离开了时代环境、社会生活和个人的经历等客观现实基础，即使艺术家想象能力再强，也不能凭空创造出艺术作品来，读者亦是如此，缺乏生活的积累，就很难理解艺术作品形象的内容。也很难具备较好的艺术感受力。

所谓艺术感受力是人们为了了解某一事物，对该事物获得感觉印象进而把握其本质的能力。人的审美感觉属于精神感觉，“对于没有音乐感的耳朵来说，最美的音乐也毫无意义，不是对象”。具有音乐感的耳朵和能感受形式美的眼睛是能欣赏散文艺术的起码条件。文学的欣赏离不开审美感觉，对于

散文作品缺乏审美感觉怎么能领会散文的艺术世界呢？一个读者所应拥有的艺术感受力，首先应该是语言感受力，即对作为文学家塑造形象的手段和材料的语言的感受能力。读者要领会文学作品语言的音乐性以及回环往复带来的语言形式美，要能够迅速及时准确地理解词句的意义，尤其要善于体会作家所赋予词语的特殊韵味和色彩。对于语言形式美的获得，要通过艺术感受力，而且还要读者通过语言的媒介来捕捉那“无穷的经验”，掌握善读的艺术，善于在自己的头脑中把语言转换成文学形象，还原为那“无穷的经验”。中国古代人曾主张在文学欣赏中不要弄得太清楚，即不是一一对应式地死扣字面上的意义，力求体会作者为文之心，充分注意文学作品语言的间接性、不确定性和模糊性的特点。从不确定、模糊性达到清晰逼真。艺术感受力是多种感觉的综合，语言感受力只是其中的一种成分。每一个读者艺术感受力的利钝强弱不同，其组成成分和各种成分的结合方式也有或大或小的差别。同读一篇作品，各人所取的角度和侧重点不一样，有的凝神于意象的把握，有的关心着音韵的推敲，有的偏重于主旨的探求，因此，所得也就不一样。一个读者，在长期欣赏文学的实践中，稳定地保持自己感受的侧重点和特点，这就形成了艺术趣味。所谓艺术趣味，是对于文学作品的审美选择的趋向和从艺术美中获得审美享受的能力，是对于艺术美的爱好与领悟。对文学作品的评价、判断是否得当，首先要看他的艺术趣味是否健康，艺术趣味是感受力的体现，是艺术判断力的基础。

然而，无论读者的艺术趣味是多么广泛、丰富，他对不

同风格的散文作品还会有喜有恶，这就是该读者不可能抹去艺术趣味中的个人偏见。“一个真正名符其实的批评家，就该是一个无偏向、无私见的分析者”。这就要读者有吸纳百家的胸怀。其实，趣味是在一定的环境中养成的，人的艺术趣味、艺术感受力既有个人的独特性，又有社会性、历史性。不同的时代、不同的民族、不同地区以及不同阶层和职业的人，其所处的文化环境、艺术环境各有其独特性，这就使他们从小受到不同的熏陶。文学作品给人们提供审美对象时，也在对人进行审美的训练，培养他们的审美能力，培养他们的艺术感受力。一个人具有什么样的趣味，同社会向他提供的审美对象有着极为密切的关系，它凝结了人类历史、民族历史和他本人历史的诸种因素。

另外，读者的艺术直觉也是其素质的一种体现。艺术感受力在实际运用中往往以直觉出现。读者在接受作品的时候，不假思索地就能作出反应，而且这种反应还可能显现惊人的准确性和深刻性。这种直觉是十分可贵的，它是欣赏者遵循人类认识规律的一种自觉，但读者不能只停留在直觉的层面，文学艺术的欣赏对读者提出了更高的要求，这就是读者还要有正确的艺术观以及多方面的知识。

艺术感受力以及生活阅历是文学欣赏需要直接运用的能力，除了这个方面外，多元化的知识结构也是需要的。社会生活的范围无限宽阔，文学作品对社会生活的反映，其内容也无限广泛，它可以古今中外、各行各业都纳入自己的范围之内。同一个作家也不仅仅只写一种题材，其中必有一些作品所描写的生活现象是读者经历过的。如果只依靠自己直接

的生活经验来评论作品，他的趣味也只是狭窄的，作家所写的尚且不一定都亲历，更不必说读者，这就是说在人的精神和实际生活中，间接经验具有很重要的作用，读者只有在不断获取间接知识中，才能使自己的知识结构呈现多元化的态势。只有这样，读者在散文欣赏中才会游刃有余。

当然，理论有时候是苍白的，但有时理论并不苍白。散文是心灵的文字，它相对于其他体裁而言也许更注重真实。当人们还不想丢掉真实的时候，也许他还是需要有那么一把生锈的钥匙去理解深沉的历史以及真实的人类的灵魂的。这也是文学艺术之所以顽强活下来的原因吧。随着时代的发展，人们会逐步找到解读散文真正的金钥匙的，到那时候，也该是有一部专门为散文创作、鉴赏作指导的理论专著的时候，它将是热爱文学、热爱文学殿堂中散文那一角的读者的共同的期待。

第二节 现代散文诸种体例

当代著名女作家铁凝曾为散文这一文体作出过自己独特的见解：散文本不是人生道路上的“赶集”，散文是对心灵和精神的终生磨砺；世界上所有的散文本是因了人类尚存的相互惦念之情而生，人类的生存需要相互的惦念，即使最高尚的文学也离不开最平凡的人类情感的滋润。这番话尽管是着眼于散文的内涵而言，却也道出了散文的“神”性。对散文尤其是现代散文有一种众所周知的说法，“形散神不散”，这“形散”二字，多是从散文的形式外貌而言的。指散文比起其

他文学体裁，较少拘束和限制，舒展自如、活泼开放、放纵散漫。它取材广泛，天南海北，社会自然无所不容；行文上可以是片段情节、点滴感想、个别场景，它不必象小说要有完整的情节，也不必象诗歌那般押韵和讲求节奏，它无禁区、无规定，运笔随心。散文的这些特征一方面显示了它的开放性，给各种风格的作家都铺展了大显身手的广阔天地。另一方面也为散文要求“散而不乱”提出了要求。如何放得自如，撒得充分，使作品摇曳生姿是颇费心神的。由于没有什么定规和法则，不同的作品在“散”上的形式，便更明显地表现出不同的才能风格和价值。中国现代散文的诸种类型如小品、随笔、杂文、报告文学尽管八仙过海，但总的说来，还是有一定的章法可寻的，本节将对散文的这几种体例作一番介绍。

“小品”一词的来源，原是佛经的简本，只是到了现代才“登堂入室”成为散文的一种，一般指篇幅短小、形式活泼、内容多样化的简短的杂文或其他短小的表现形式。因此，在现代散文史上也有将“小品”归类于杂文的。现代散文萌生期，小品、随笔并无本质的差别，只不过前者偏重于营构“美文”，而后者偏重于评点或抒情。而“杂文”的出现则是伴鲁迅而生的，鲁迅在这方面创作最丰，建树最大，他的身体力行与大力倡导而成的富于战斗性的政论散文，形成了一种“鲁迅风”，被称为杂文。因此，随笔、小品、杂文在本质上是不会有很大区别的，最多只是选材上有所侧重，为之命名有点时代的内涵罢了。也有人把描写身边琐事、蕴含一些生活哲理，表现士大夫闲情逸致的散文称作“小品”的，但

从一些现代作家结集出版的小品来看，很难找到不含政治色彩的纯“小品”。

报告文学作为文学的“轻骑兵”，同时作为散文家族的新成员，是现代散文的新血液。它是文学和新闻结合起来的一种新型的文学样式。在我国现代散文史上，占有突出的地位。它最早出现在第一次世界大战前后外国的一些报刊杂志上。在我国，瞿秋白的《饿乡纪程》、《赤都心史》可以说是这种散文体例的滥觞，它是我国最早的报告文学作品，报告文学在我国正式倡导和发展是在三十年代。夏衍的《包身工》，宋之的的《1936年春在太原》可以说是报告文学初步走向成熟的标志。新中国成立后，报告文学进入了新的发展时期，出现了一批反映医治战争创伤、建设社会主义新生活以及反映抗美援朝的报告文学作品。报告文学初步走向繁荣。这时期的报告文学在艺术上走向成熟，同时继承了战争年代现实主义的光荣传统，笔触更多地注意到了人的个性、人的思想精神境界，也注意到现实生活，但也出现了很多粗制滥造、内容贫乏之作。一直到60年代初在周恩来文艺精神的鼓舞下，使报告文学进入到理论探讨的层面，全国各地的报刊都发表了一些文章提倡写报告文学并加强对报告文学的理论研究，形成了建国以来报告文学的兴盛时期。出现了《共产主义——雷锋》、《小丫扛大旗》、《县委书记的榜样——焦裕禄》等新闻性和文学性高度结合的优秀报告文学作品。新时期是现代文学的黄金时期，也是报告文学的黄金时期，粉碎“四人帮”后，随着思想的解放，新时期报告文学的思想性和现实性明显加强，现实生活中出现的新事物在报告文学中得到了

进一步反映。表现改革开放中涌现的新人物成了报告文学的热点。八十年代中期，报告文学向“学术化”、“思辨式”转向，出现了一些思考自然、人、社会的关系，思考历史与现实的报告文学作品，并融进了一些西方的现代表现形式，作品的建构超越了文学领域而以多学科的思维、知识与手段来完成。历史、伦理、经济、社会心理学的思维方式也移植到报告文学中来，忧患意识、历史意识、批判意识也在报告文学中得到了充分的表现。报告文学实现了一个全方位的突破。“它再不靠闯禁区、比大胆、捅漏子吸引读者，它已不屑于在一些具体的人与事的是非曲直上纠缠不休，也不愿无谓地去触动那些暂时还承受不了的刺激、而目前也不会有效果的过于敏感的社会交感神经”。然而，它却更深入地探索到社会历史的深层内容，打上了文化的烙印。

报告文学作为一种散文体裁，它的强大生命就在于它面对生活、忠于现实、善于发现并勇于揭示社会现实生活中的矛盾和斗争，及时地真实地艺术地反映千百万群众所关心的重大问题。同时，报告文学的时代精神、战斗性必须密切地与作品的文学性、艺术性相结合。新生代的报告作家群正是以他们的创作实绩说明了这一点。他们是中国第五代报告文学作家，是继理由、陈祖芬之后最年轻的一代。钱钢的《唐山大地震》、李延国的《中国农民大趋势》、麦天枢的《爱河横流》、贾鲁生的《中国西部大监狱》、蒋巍的《人生环行道》以及刘汉太的《中国的乞丐群落》都涉及到人口、土地、交通、环境、婚姻、犯罪、贫困等一系列社会学问题，在当时产生了极大的反响，尽管他们的艺术风格各有千秋，可是

其作品大都格调高扬、感情炽烈，往往含有深刻的哲学意蕴，因而显得更理智、更成熟、更有气派、更富有时代精神。

革命回忆录是历史与文学结合的产物，它既具有历史的真实性、准确性和科学性的特点，也具有文学的形象性、生动性的特点，另外还具有文献的特征，是珍贵的史料，它是随着新中国的出现而诞生的，大致说来可以分为如下几个阶段：第一阶段为1949—1957；第二阶段为1957—1966；第三阶段为文革时期；第四阶段为新时期。

在第一阶段，革命回忆录的主要特点是以传记为主。漫长的革命战斗历程为作家提供了丰富的生活阅历和素材，无数共产党员、革命先烈在历史上留下了许多可歌可泣的事迹，在党中央“发扬革命传统，争取更大的光荣”的号召下，革命回忆录作为弘扬革命传统最直接、最有实感的散文样式应运而生，并得到了进一步发展。另外，随着抗美援朝斗争的胜利结束，在朝鲜战场又涌现了一批栩栩如生的最可爱的人。当时规模宏大的《志愿军英雄传》可以说是解放后现代文学的第一部重要的传记文学作品。这一时期影响较大的传记文学作品有《高玉宝》、《真正的战士董存瑞的故事》、《黄继光》、《把一切献给党》等，当然，与在长期革命斗争和在建设、保卫社会主义祖国的斗争中所涌现的英雄人物相比，传记文学无论是数量上还是质量上都与此不相适应。

第二阶段革命回忆录得到了普遍发展。影响最大的是《红旗飘飘》和《星火燎原》等大型丛刊。这一阶段的革命回忆录创作有两个明显的特点：其一为全国性规模。各地领导重视，声势浩大。其二是题材广泛、内容丰富，从各个不同

的侧面，比较完整地反映了建党以来我国革命所走过的艰难历程，真实地反映了革命先辈烈士们的斗争生活，既注意了历史的真实，又有浓厚的文学色彩，起了较大的宣传教育作用，在这一阶段的后期，由于极左思潮的干扰，革命回忆录的创作受到了较为严重的压制和干扰，革命回忆录就逐渐销声匿迹。对《平浏革命史》的批判，株连了一大批从中央到地方的革命老干部，它是文革“文字狱”的先兆。

第三阶段由于社会的动荡，“四人帮”一伙垄断文坛，大搞阴谋文艺，打击迫害老一辈革命家以达到篡改历史的目的和夺权的阴谋，所以象革命回忆录这一类忠于生活，尊重历史的传记作品也就几乎无人问津。文革十年对革命回忆录的创作而言基本上是一片空白。但是，许多老干部、老同志都在极度困难的条件下，为了澄清被“四人帮”颠倒了历史，为了表白自己对党的一片忠诚，利用一切可能利用的机会和条件，留下了不少珍贵的革命回忆录文章。在批林批孔斗争中，象陈毅、谭震林、肖克等写下了不少革命回忆文章，用铁的史实揭发了林彪在历史上的一些问题，还有彭德怀同志的《自述》虽未正式发表，但在群众中也产生了重要的影响。

新时期是革命回忆录创作复兴发展的新阶段。十一届三中全会以后，党纠正了十年左倾路线错误，端正了前进的航向，平反昭雪了一大批冤假错案，党又恢复了十几年以来的光荣传统。为了重新研究党史，纪念表彰老一辈革命家的不朽功绩，革命回忆录得以繁荣。初期大量涌现出缅怀毛主席、周总理和朱委员长的一些回忆录。深切悼念被林彪、“四人帮”迫害致死的老同志的回忆文章，这些作品感情浓烈、动

人心弦。1978年以后，革命回忆录的创作不再停留在一般的缅怀文字上，而是大胆地触及过去历史中的问题，总结经验教训，融进历史反思的大潮之中。

序、跋也可以被看作散文样式，它是为一部作品或一部著作所作的介绍说明文字。序放在前面，跋放在后面。序有的还叫前言或引；跋亦称后记。序有的是作者的自序，有的是他人代写的序，跋也有这两种情况，不少的序跋在介绍文学作品和著作时表达了作者的文艺观和理想追求，也有的偏重于评价分析作品或著作的价值、特点，有很强的学术参考价值。我国现当代文学的许多序跋文字也都有这一特点，它清晰地勾勒出了一定历史时期的文学发展以及该时期的社会风貌，序跋文学也是我国现代散文不可忽视的重要组成部分。

第三节 现代散文发展历程概述

中国散文的历史渊远流长，而中国现代散文却只有几十年的历史。尽管如此，中国现代散文也取得了十分辉煌的成就。我们在描述中国现代散文的发展轨迹时，有必要对散文的概念，尤其是现代散文的概念加以界定。散文在中国古代文学中是相对于韵文（诗、词）而言的，泛指不讲究韵律的文章，现代散文则在古代散文这一界定的基础上有了新的发展，因此，散文是一个历史发展的概念。中国现代散文作为一种文学体裁出现在文学史上，是区别于诗歌、小说、戏剧这几大文学样式的一种文学体裁。它包括随笔、特写、杂文等，即便到现在，国内的学者对散文这一概念的界定也有各

种不同的说法。中国社会科学院编选的《中国现代散文选》就认为散文可以包括抒情性和叙事性相结合的小品文，也可以包括侧重于抒情性的散文诗以及侧重于叙事性的报告文学和侧重于议论性的杂文，因此，在选集中包括了小品文、散文诗、报告文学和杂文。除此之外，一些专家认为文章的序、跋以及回忆录、随感录、游记等都应该纳入散文的范畴。于是，中国现代散文的内涵和外延便一直成为一个有待商榷的话题。当然，我们不必为这纷纭的界说而舍本逐末。大致说来，中国现代散文是以白话为载体有别于诗歌、小说、戏剧的四大体裁之一。它包括随笔、特写、杂文、小品文、报告文学、序跋、回忆录、随感录和游记等，而其中小品文在现代散文史上所占比重较大，杂文和报告文学紧随其后，它汇聚而成中国现代散文的主流。中华民族作为四大文明古国之一，有悠久的历史传统文化传统，中国现代散文也正是源远流长的古代文学的发展，它与古代文学有着不可分割的渊源；同时，它吸纳了外国文学的养分并受到其它文学样式的启发，它随中国新文化运动的出现而萌生，在新中国成立后，逐步发展、繁荣而演变成一种新的文体。

十九世纪末二十世纪初是现代散文的孕育期，一些具有西方民主主义思想的先行者，在甲午战争失败后痛感民族生存的危机，出现了维新变法和救亡图存的政治运动和文化运动。该时期出现的“文界革命”、“诗界革命”、“小说界革命”是现代文学的先声。在文化运动中涌现出康有为、梁启超、谭嗣同、严复等一大批维新派散文作家群，这些维新人物的散文尽管在思想上已具现代意味，但他们大致上继承了

晚清启蒙思想家龚自珍、魏源“经世致用”的观点，发扬了改良派冯桂芬、薛福成等的革新精神，提出“由古语之文学变为俗语文学”，倡导“吾手写吾口”。“新民体”的出现为现代散文的萌生开辟了道路，但这种“新民体”散文毕竟不是严格意义的白话文，因此，它还不能算作是中国现代散文的滥觞。清末民初散文变革的不彻底，也正是表现在资产阶级维新派和革命派的作家们，还没有能力同传统的语言形式——文言文决裂，但他们动摇了传统古文的统治地位。大量的译介给沉寂的中国文坛引进了具有现代气息的新鲜的“阳光与空气”，在一个民族向现代文明过渡的行程中，这种文化的“盗火”是复杂、艰巨、深刻、伟大的，它动摇了那种传统的价值观念、思维方式、道德情操、民族性格中封闭的因素，在东西方文化的冲突中，中国封建士大夫和平民百姓一同走向认同西方文化的道路，这一时期，他们终于痛苦地发现，救亡之路不仅在于学习西方的物质文化，而且要学习西方先进的思想。十九世纪末的那场争论以及对西方思想学说的介绍，进一步打开了中国人的眼界，把输入西方文化的活动推向一个新层次，形成了近代史上一次著名的思想解放运动，在这场运动中所引进的新颖的文学创作方法和技巧也为新文化运动的出现作了必要的准备。

1917年，以陈独秀、胡适为旗帜的新文化运动揭开了现代文学的新篇章。胡适在1917年1月发表了《文学改良刍议》一文，针对旧文学的形式主义、拟古主义的毛病，提出了后来称之为“八不主义”的文学改良“八事”，即：言之有物；不摹仿古人；须讲求文法；不作无病之呻吟；务去滥调

套语；不用典；不讲对仗；不避俗语俗字。陈独秀则在随后的《文学革命论》中明确提出“三大主义”，发动了一场以反文言倡白话为主要内容的新文化运动，中国现代散文也正是在这场运动中诞生。《新青年》从1918年4月起，开辟“随感录”一栏，首次刊出陈独秀、刘半农的一些随感，紧接着周氏兄弟（周作人、周树人）、李大钊、钱玄同也在新青年上发表了許多针砭时弊、短小精悍的杂感。这些“随感录”鲜明地反映了现代散文的特点，这就是：充分体现“五四”反帝反封建的精神；以白话为载体创造平民的、大众的文学；尖锐泼辣、犀利深刻，充满感情、酣畅淋漓。

二十年代是现代散文的大发展期，出现了如下几种主要的风格：“语丝体”散文、“冰心体”散文以及前期新月小品。它是五四社会动荡与作家生活在文学中的反映。以鲁迅、钱玄同、俞平伯和周作人为代表的语丝体散文当时影响很大。尤其是鲁迅的杂文被称作是“匕首”、“投枪”，向旧社会、旧道德、旧文化展开了猛烈的抨击。语丝社不象文学研究会、创造社那样有明确的文学主张，除了宣称“提倡自由思想，独立判断和美的生活”外，没有别的什么宣言。其创作以简短的感想和批评为主，“随感录”、“闲话”式的散文任意而谈，无所顾忌。“要催促新的产生，对于有害于新的旧物，则竭力加以排击”的特色形成了风格泼辣幽默的“语丝”体散文。所谓“冰心体”散文，是以冰心为代表的歌颂母爱、童真和大自然之美，风格典雅清婉的一类散文的总称。它笔调灵活，清纯的文字中往往流露出一缕淡淡的忧伤。“新月小品”则以徐志摩想象丰富、文笔潇洒灵动的“志摩式的华丽”美文为代

表。除上以外几种主要风格之外，二十年代还出现了以瞿秋白《饿乡纪程》、《赤都心史》为代表的报告文学的雏形。致于以“杂拌儿”戏称散文的周作人尽管也是“语丝体”散文的中坚，但其散文却独具风格、别树一帜，开抒情散文的先河，对后来散文创作影响尤其显著。

三十年代的散文，由于整个社会受大革命失败后“白色恐怖”的笼罩，散文创作呈现两军对垒的趋势。急遽变化的社会现实、尖锐复杂的阶级斗争和民族矛盾，迫切地要求文学创作能及时迅速地反映社会生活，因此，以“左翼”为代表的杂文繁荣起来。这时期除了鲁迅的杂文外，瞿秋白的杂文也产生过较大的影响。与“左翼”持对立态度的“论语派”也是三十年代影响较大的一派，它三十年代初兴起于上海，主要代表作家是林语堂，创办《论语》、《人间世》、《宇宙风》等刊物，提倡“幽默文学”，主张“专说实话，要寓庄于谐，打破庄谐界限，‘鼓吹’自然活泼的人生观”，林语堂片面地提倡“以自我为中心，以闲适为格调”的“性灵”小品，对“左翼”文学运动采取对立谩骂的态度，尽管其创作上有许多可资借鉴之处，然而他的一些主张在当时的社会政治条件下，未免有点不合时宜。

三十年代末到四十年代，我国的现代散文创作进一步发展。抗日战争的爆发和整个中华民族从沉睡中醒来，也激发了作家的爱国热情，给散文创作带来了新的变化。除了继续发扬鲁迅杂文的优良传统外，四十年代由于解放区新生活、新人新事的出现为散文注入了新的血液，该时期散文与二、三十年代相比，有以下明显变化：报告文学有了很大发展，和

三十年代初期的报告文学相比较，这些作品从内容到形式都有了很大的变化，在现实主义基础上，把战斗性和真实性统一起来。茅盾、丁玲、刘白羽、孙犁都写过反映解放区军民生活和斗争的报告文学作品。其次是通讯散文的发达。再次，思想内容上，抒发了抗日爱国情感和抗日必胜、人民必胜的信念，格调昂扬、满腔激情描写新世界、新人物，除此之外，梁实秋的《雅舍小品》、钱锺书的《写在人生边上》则是另一类型的散文，这类散文文化品位较高，作者都是学贯中西的大学者，广征博引，信手拈来，简洁而雅致，诙谐而深刻，曲折低徊耐人寻味。

新中国成立，文化出现了重大转折，散文在建国初期也得到了较快的发展，其中突出的表现便是报告文学进一步繁荣，在数量和质量上都明显地超过其它散文体裁，出现了一大批反映抗美援朝、工农建设的报告文学作品，同时，一些敢于暴露的作品给文坛带来了清新刚健气息，散文呈现出“百花齐放，百家争鸣”的景象。然而，由于反“右”斗争的扩大化，“大跃进”的干扰，也造成了散文质量的下降，产生了不少浅薄浮华之作。但到了六十年代初，由于党中央及时调整文艺政策，使文艺界出现了转机，在五十年代坚实的基础上向前跨了一步，1961年成了震动文坛的“散文年”，出现了秦牧、杨朔等散文大家，邓拓的《燕山夜话》则显示了杂文在新的历史条件下的生命力，其深入浅出、寓意深刻的杂文影响也很大。另外，革命回忆录的崛起，成为这个阶段散文创作特有的收获。许多老干部、老战士以高度的责任感，把自身的经历见诸于文字，给后人留下了一笔珍贵的精神财富。

至于到文革期间，整个文学园地都是一片荒芜，散文也不例外。

1976年粉碎“四人帮”后，中国文学迎来了其发展的黄金时期，改革开放，推动着散文的复兴。《文艺报》先后举行了杂文和散文创作座谈会。全国范围内陆续创办《散文》、《报告文学》、《散文世界》、《杂文界》等不少散文刊物。尤其是报告文学，率先突破禁区，迅速活跃在文坛上。报告文学的潮涌，为新时期散文的复兴、丰收奠定了坚实的基础。这时期散文的繁荣和发展，有两个显著的特点：散文的总趋势是向真善美回归，抒情散文开始注重主体意识，作家的精神个性得到张扬，议论散文、杂文独抒己见，严肃人生在一些散文作品中得以反映和弘扬。其次，散文紧密地与改革的现实结合，富有时代感、使命感和忧患意识。由于作家心灵的解放和思想意识更新，散文突破旧的格局，向多元化转变。该时期散文也取得了很大成就，其特点主要表现在题材的拓宽和数量的激增，贴近生活，正视人生，写人性、爱情，干预生活，叙写个人身边琐事，从中发掘其蕴含的意义和哲理，开拓了题材领域，拓展了思维空间，提高了思想层次，创作队伍空前壮大，众多作家群落的各种不同风格的出现是散文艺术枝繁叶茂的基础。老中青组成的散文创作梯队使散文的发展在新时期形成一个高峰。老一辈的作家如巴金的《随感录》被公认为是里程碑式的散文作品；风格不同的散文，为散文观念变革、摆脱陈陈相因的俗套，对促进散文的繁荣和向纵深化发展作出了贡献，他们有意识地追求自我突破、自我超越、从而达到了散文艺术的个性化。一些在文革初期就

崭露头角的中青年作家在新时期脱颖而出，成为散文创作的中坚。贾平凹、理由、陈祖芬、邵燕祥、叶延滨等，尤其引人注目。由于历史传统文化和时代精神的陶冶，地域人文环境和自然气候对人的精神气质及艺术氛围的影响，使他们的散文创作又呈现出各自不同的地域特色。在这里尤其有必要重提一下的是巴金，他以顽强的毅力奉献给读者的五本《随感录》是巴金艺术生命的又一次闪光，文章充满真情真话的散文随笔，于字里行间都洋溢着老作家无畏的真诚、睿智和勇气。他是蘸着心中汨汨流出的鲜血写下的这些文字的，无论是作家的反思还是深深的自责，都是字字千钧，从中我们可以看出众多老艺术家正直、赤诚的心灵，不能不受到震撼。

总之，散文在特定的时代中升沉起伏，将近八十年的中国现代散文发展史为我们留下了许多可资借鉴的经验，它为我们提供了许多值得深思的课题。它是散文发展的历史，同时也是一部特殊的社会史、人生剧，它的成败得失自有人来评说。丹纳曾说过：“要了解一件艺术品，一个艺术家，一群艺术家，必须正确地设想他们所属的时代的精神和风俗概况，它是艺术的最后解释，也是决定一切的基本原因”。因此，当我们对现代散文发展脉络作大致勾勒之后，我们有必要对散文这一样式的欣赏理论以及它所取得的成就作出我们的评价。

第四节 中国现代散文家评介

一、深刻犀利的鲁迅杂文

鲁迅的创作以杂文最丰。杂文是其解剖社会、抨击敌人的艺术武器。它在鲁迅的创作中占有相当大的比例，尤其后期，鲁迅的时间和精力都用在了杂文的写作上。

杂文萌芽于文学革命。鲁迅前期杂文主要收集在《热风》、《华盖集》、《坟》、《华盖集续编》中，这些杂文表现了火一样反帝反封建的精神，接触了许多小说创作不曾接触到的问题。广泛的社会批评、把锋芒指向以儒家思想为代表的腐朽的封建文化是这一时期杂文鲜明的主题。《随感录》“有的是对于扶乩、静坐、打拳而发的；有的是对于所谓‘保存国粹’而发的；有的是对于那时旧官僚的以经验自豪而发的；有的是对于上海《时报》的讽刺而发的”。至于《我之节烈观》、《论雷峰塔的倒掉》、《娜拉走后怎样》、《我们现在怎样做父亲》则呈现出强烈的时代精神。这些杂文，有对“国粹”的扫荡；有对名教、吃人礼法的猛烈攻击；有对愚昧的习俗的讽刺。鲁迅在其杂文中号召青年扫荡封建制度，推翻吃人的筵席，消灭“想做奴隶而不得的时代”，这些杂文洋溢着科学和民主的精神，显示出鲁迅杂文鲜明的个性特征。收集在《华盖集》后半部分、《华盖集续编》及《坟》的最末部分的杂文，则是将复杂的思想斗争同激烈的政治斗争结合起来，针对“五卅”惨案和女师大学潮及“三一八”惨案而作

的杂感，集中地攻击了军阀的暴虐以及为军阀卖命的绅士、文人。

和前期杂文所包含的社会批评与政治斗争的内容相比，三十年代急遽的生活变化和重大的政治事件，在《二心集》以后的各个集子里有了更为深刻，更为全面的反映。其数量之多，见解之精辟，立论之显豁，文字之圆润都显示出较前期杂文的深刻性，它代表了鲁迅杂文的创作高峰。《论丧家的资本家的乏走狗》、《“以夷制夷”》、《天上地下》等文中有力地反击了反动派的文化围剿，揭露了资产阶级文艺思潮的实质、抨击了国民党政府的卖国投降政策。鲁迅的杂文作为旧世界的埋葬者、新社会的催生剂体现了鲁迅犀利深刻的文风，“鲁迅风”是一种不屈精神的体现。

除此之外，鲁迅的散文还有寓意深远、含蓄朦胧、解剖自我灵魂、显示强大的人格力量的《野草》以及爱憎分明的《朝花夕拾》。尤其是《野草》，它是鲁迅博采众长而又着意创新的产物。它受波特莱尔、屠格涅夫的影响以及魏晋散文的滋润，把中外有益的东西大胆“拿来”表现其博大精深的思想，首先为中国散文树起了一座丰碑。鲁迅还是语言艺术的大师。他造语精密、词汇丰富，气势雄伟，大体而论，其作为骨干的语言多是加工了的口头语，这种语言信手拈来，不但有助于理论逻辑的准确展开，而且深入浅出，使抽象的概念血肉丰满，给人以难以磨灭的印象。再加上作家的幽默才能、讽刺的手腕，貌似冷峭而实热烈的气质，使其杂文有突出的个人风格，并且很大程度地影响了后来杂文的创作。

二、淡泊隽永的周作人散文

郁达夫曾说：“中国现代散文的成绩，以鲁迅、周作人两人的最丰富最伟大”。这间接地说明周作人散文的巨大成就。周作人还是现代文学的奠基人之一，对新文学的建设有过很大的贡献，他的散文创作大致分为三个时期：早期散文创作以1927年为分界线。主要作品有《自己的园地》、《雨天的书》、《泽泻集》、《谈龙集》、《谈虎集》等。这些散文“舒徐自在，信笔所至，初看似乎散漫支离，过于繁琐！但仔细一读，却觉得他的漫谈，句句含有分量，一篇之中，少一句就不对，一句之中易一字也不可。”从内容上看，早期散文多一些针砭时事、讽喻现实的作品，也有一些描述日常生活琐事或回忆往事之作，这类散文追求一种空灵淡远的风格，有很强的艺术个性。

周作人散文创作的第二个时期一般认为是1928—1937之间。这时期散文创作中周作人的闲适、清淡之风渐成，对社会、国家、政治的热情也渐渐冲淡。三十年代初与林语堂一道提倡“幽默”、“闲适”、“中庸”、“宽容”，躲进了“象牙之塔”，间或表示对“左翼”的不满。周作人这时期的散文主要有《看云集》、《知堂小品》、《苦茶随笔》、《瓜豆集》。这些散文尽管离时代生活远一点，但有很高的艺术价值，体现了传统散文中的“独抒性灵”、超脱名利返归自然淡泊的理想美。从琐碎的生活中“以我观物”，很富哲理意味。以闲情逸致代替严肃的抗争是这一时期的主要风格。

抗战时期的周作人散文晦涩难读，属于不光彩的汉奸文

学。主要有《秉烛谈》、《药堂杂文》、《药味集》、《过去的工作》、《知堂乙酉文偏》等。其中不乏美化日本帝国主义侵略的作品，这时期周作人走向了人民的反面。

总的说来，周作人的散文成就是巨大的，其独特的风格主要表现在“知识与趣味的两重统制”，给人以知识和趣味的双重收获，知识性与幽默的品格是其特征之一；其次是其散文深刻的蕴藉与韵致，“肥而不腻”，富有哲理；他的散文朴素与质朴相谐，作者有意识地追求用淡笔写淡情，不少散文语言简洁朴素，徐舒轻快的笔调写的是幽远明净的心境，因此，他的散文能给人质朴、淡远、清新、隽永的艺术感受。周作人在《〈泽泻集〉序》中曾引戈尔特堡批评葛理斯的话说“在他里面有一个叛徒与一个隐士”，并希望“在我的趣味之文里也有叛徒活着”，这话在那时也别无深意，但周作人的一生却常与“叛徒”、“隐士”这两种身分相伴，也算巧合。

周作人的“平和冲淡”把田园诗的风格推进了一步。钟敬文在《试谈小品文》里说：“在这类创作家中，他不但在现在是第一个，就是过去两三千年的才士群里，似乎尚找不到相当的配偶呢。”由此看来，曾经敏感的周作人小品评论现在有必要重新估价。

三、抒写美的冰心散文

“人生就是人生！母亲付予了我以灵魂和肉体，我就以我的灵肉来探索人生。”“这书中的对象，是我挚爱恩慈的母亲。她是最初也是最后我所恋慕的一个人，我提笔的时候，总有她的颦眉或笑脸，涌现在我的眼前。她的爱，使我由生中求

死——要负担别人的痛苦，使我由死中求生——要忘记自己的痛苦。”冰心为《寄小读者》作过这样的序言，冰心是二十世纪初“问题小说”的代表作家，也是我国著名的散文大家，有《归来以后》、《我们把春天吵醒了》、《寄小读者》、《再寄小读者》、《小桔灯》、《樱花赞》、《晚晴集》等散文集子。冰心的散文以其高深的艺术造诣和清新俏美的风格赢得了广大读者的景仰。《寄小读者》是使冰心成为闻名遐尔的散文家的代表作。作者采用同小朋友通信的形式，描绘了自己旅外的经历、或抒情、或叙身世，把异国的山光水色，独特的民间习俗以及淡淡的乡愁和对祖国的深沉眷念抒写得淋漓尽致。

从《寄小读者》的序言我们可以看出：经过“五四”退潮的痛苦与矛盾，冰心在基督教教义和泰戈尔哲学中找到了“世界爱”，作者着力渲染了“母爱和童贞”、“退缩逃避到狭仄的家庭圈子里，去描写歌颂那些在阶级社会里不能实行的‘人类之爱’”。但是，在长期封建专制统治下人与人的关系变得冷酷无情的社会里，这种“人类爱”能给涉世未深的青年以某些精神上的慰藉。二十年代后期散文的色调有了一些改变：增多了幻想破灭后的失望，探索人生意义得不到解答的苦恼，以及追忆童年生活时带有的怅惘和哀愁，间或还流露出对劳苦人民的同情和赞叹。新中国成立后，冰心回到了祖国，在文革前出版的《归来以后》、《小桔灯》、《樱花赞》等则以巨大的热情歌颂新社会，风格有了很大变化。

冰心散文感情真切、婉约而深沉，意境清新、和谐而俏美。其主题的基调始终没有脱离“爱”。在二、三十年代的散文中作者通过对自身生活片段的追忆，诗情画意中若隐若现

地寄托着人生的哲理。冰心古典文学造诣也很深，深得古典文学的精髓，加上熟谙外国散文的体格。这就使她在兼容的基础上创造出“冰心体”散文的独特艺术风格，这便是语言简洁凝炼、优美精致，文辞无雕琢之气，清淡中见明丽，朴实中出文采，清新、自然流利且感情浓烈，除此之外，冰心散文还透露出女性作家特有的气质，这便是冰心散文的清新明媚、委婉温柔。象征手法的运用，则使其散文含而不露，意味隽永。冰心不求语言的华美，但是重视语言的凝炼，可谓深得散文艺术的三味，这也是“冰心体”散文在二十年代众多散文大家之中独树一帜的独特个性。

冰心的艺术生涯几乎横垮了整个二十世纪文学，几十年的散文耕耘，使其形成了既体现我国民族文化传统又有作者独特个性的艺术风格，其散文有很高的审美价值。

四、幽默闲适的林语堂散文

因为提倡“以自我为中心，以闲适为格调”，林语堂受到了鲁迅的批驳，也因此使得一个时期林语堂研究很寂寞。鲁迅曾说林语堂“将屠户的凶残，使大家化为一笑”、“将粗犷的人心，磨得渐渐平滑”，这固然一针见血地道出了林语堂散文的弊端，然而鲁迅“抓住一点，不及其余”的作法却也忽略了林语堂“幽默”、“性灵”的散文中那些很有魅力的散文。

林语堂创作颇丰。其散文平淡中有真情而且亲切自然。林语堂认为散文应该追求语言的自然节奏，“如在风雨之夕围炉谈天，善拉扯，带情感，亦庄亦谐，深入浅出，如与高僧谈禅，如与名士谈心，似连贯而未尝有痕迹，似散漫而未尝无

伏线，欲罢不能，欲删不得，读其文如闻其声，听其语如见其人，这可谓道出了林语堂散文艺术追求的真谛。

林语堂是“幽默大师”，这不仅体现在其小说创作，其散文对幽默的追求也是可见端倪的。幽默文学在中国的发展，也是三十年代林语堂的大力提倡。鲁迅分析其倡导幽默的原因说是“要借着笔的幌子，哈哈地吐它（闷气）出来。哭笑既不得罪别人，现在的法律上也尚无国民必须哭丧着脸的规定”。这批判也近乎刻薄。在三十年代社会变革期内，由于黑暗现实的压迫，林语堂大概称不上“打硬仗”的作家，但实行逃避又有所不甘，讽刺未免露骨，说无聊的笑话也没意思，于是走上幽默一途，却也是一种特殊的反抗。林语堂在《论幽默》中就说：“幽默与讽刺极近，却不一定以讽刺为目的。讽刺每趋于酸辣，去其酸辣，而达到冲淡心境，便成幽默。欲求幽默，必先有深远之心境，而带有一点我佛慈悲的念头，然后文章火气不太盛，读者得淡然之味。幽默只是一位冷静超然的旁观者，常于笑中带泪，泪中带笑。其文清淡自然，不似滑稽之炫奇斗胜，亦不似挑剔之出于机警巧辩。幽默的文章在婉约豪放之间得其自然，不加矫饰，使你于一段之中，指不出哪一句使你发笑，只是读下去心灵启悟、胸怀舒适而已。其缘由乃因幽默是出于自然，机警是出于人工。幽默是客观的，机警是主观的。幽默是冲淡的，挑剔讽刺是尖利的。世事看穿，心有所喜悦，用轻快笔调写出，无所挂碍，不作滥调，不忸怩作道学丑态，不求士大夫之喜誉，不博庸人之欢心，自然幽默”。由此可见林语堂倡导幽默的真意所在。也正是林语堂对于幽默的美学追求，使林语堂的散文形成了独有

的风貌。

林语堂三十年代的散文作品大多收在《大荒集》、《我的话》、《有不为斋文集》等集子中。“闲谈”、“娓语”和蔼可亲，选取日常生活的琐碎事，表现一种机敏、一种趣味引起读者轻松发笑是其散文最大的特征。当然，一笑之后，亦可反复咀嚼品味。林语堂还是二十世纪东西方文化交流中努力向中国介绍西方文化并力图使中国传统文化走向世界的一个辛勤耕耘者。“对外国人讲中国文化”，“对中国人讲外国文化”从这一点上说，林语堂又不仅仅是散文家。

五、清幽深厚的朱自清散文

朱自清在文坛上一直以散文著称，同时也因其崇高的民族气节而为人所景仰。钟敬文曾说：“他在同时人的作品中，虽没有周作人先生的隽永、俞平伯先生的绵密、徐志摩先生的艳丽、冰心女士的飘逸，但却于这些而外，另有种真挚清幽的神态”。清幽深厚确实是他的散文的特色。

朱自清在三十年代初曾去英国留学，并漫游欧洲数国。其散文集《欧游杂记》、《伦敦杂记》便是这段生活的记录。至于《背影》、《你我》更是为大家所熟知。朱自清早期的散文，大多具有绵密深厚的情致。他善于通过精确的观察，细腻地写出自己对自然风光的内心感受，并将自己的感受融进景物之中，创造出富有诗情画意的优美意境。朱自清的感觉尤其丰富，他善于通过新奇的比喻和联想，并借助通感手法，表现耐人寻味的对象的情态，于严谨中显变化。选入中学课本的《绿》、《桨声灯影里的秦淮河》就是如此。《绿》写了梅雨

潭的瀑布。朱自清从水花的晶莹、轻柔的角度写梅雨潭瀑布的活泼可爱。借助多种手段表现梅雨潭的绿，把一个“绿”字写得丰姿绰约，亲切可爱，堪称一绝。《桨声灯影里的秦淮河》则深刻地表现了朱自清散文清幽深厚的特色，该作品的创作期正是作者思想的苦闷时期。这种心情使其为景物涂抹了一层浓重的情感色彩。这篇散文与俞平伯的同名散文珠连璧合，一个细腻委婉，一个细腻深秀，同是缠绵的情致，俞平伯是缠绵里满蕴着温熙抑郁的氛围，而朱自清则是缠绵之中含着眷念悱恻的气息，“朦胧之中似乎胎孕着一个如花的笑。”被称为“感伤性的清醒刹那主义”。除此之外，《荷塘月色》也很好地体现了朱自清散文的这一特色。

除此之外，朱自清还有一些叙事性很强的散文。《背影》写的是家庭遭遇变故的情况下父亲送别远行的儿子时的一番情景。作者通过朴实真切的记述，抒写了怀念老父的至情，表现了当时社会中有产者虽然屡遭挣扎仍不免破产的可悲境遇，以及由此而生的感伤情绪，影响最大。《生命的价格——七毛钱》、《白种人——上帝的骄子》、《航船中的文明》则可以看到作家对社会问题的关注，通过记叙、描写和议论的有机结合，抒发了自己对种族歧视的鲜明态度以及对弱者的同情。这些散文抒发自己的真情实感，给人以诚恳醇厚的美感。

《欧游杂记》和《伦敦杂记》在保持作者早年认真观察、工笔细描的风格上，文字更加洗炼和成熟，而且还带上了现代口语的亲切韵味，形成一般“谈话风”。朱自清不愧是散文的巨匠，他的散文创作和他的文人品格一样熠熠生辉，他的英年早逝是中国文学的一大损失。

六、清新俊逸的杨朔散文

杨朔是建国后公认的第一流的散文家。他极富于诗人的气质，他的优美的抒情散文，便是一首首出自心泉的诗。“好的散文就是一首诗”，把散文当诗一样写，寻求诗的意境可以说是杨朔散文最重要的特点。所谓意境，乃是作者主观情思与客观景物的融合，是物我俱化的产物。杨朔有意识地寻求诗的意境，他说：“不要从狭义方面来理解诗意两个字。杏花春雨，固然有诗，铁马金戈的英雄气概，更富有鼓舞人心的诗力。你在斗争中、劳动中、生活中，时常会有些东西触动你的心，使你昂扬，使你欢乐，使你忧愁，使你深思，这不是诗又是什么？”《荔枝蜜》可以说就是作家这种诗意的创造的一例。作家托蜜蜂抒歌颂人民之情，赞美蜜蜂以赞美人民的崇高情操：“蜜蜂对人无所求，给人的却是极好的东西。蜜蜂是在酿蜜，又是在酿造生活，不是为自己，而是在为人类酿造最甜的生活。”

杨朔的国学底子深厚。他的散文结构就深受中国古典文学的影响，作家谋篇上的起承转合就是受中国古典诗词的启发。注重开头和结尾也是如此，他把开头和结尾作为创造意境的重要手段。借助艺术画面，让作品意境得到展开与升华是杨朔在开头、结尾惯用的技法。其次，杨朔散文还追求一种含蓄的美，讲究韵味悠长、含而不露、言不尽而味无穷，可以说这不仅是一种传统的审美习惯，也适合中国人的审美心理。风格即人，杨朔散文的这些特点与他的个人性格、气质、文化素养是密不可分的。杨朔是个温文尔雅、多情善感的作

家，从小就受到古典诗词的熏陶，少年时代就发表过一些很见功力的古体诗词。诗的空灵超脱和词的高远境界都陶冶了杨朔的性格，深深地影响着杨朔的艺术心理定势，使他的散文幽深绵长、灵秀飘逸，蕴含着婉约派诗风的神韵。

杨朔的散文以其较高的造诣和清新俊逸的风格赢得了广大读者的喜爱。他所倡导的诗化散文也为后来者提供了一条可资借鉴的途径。尽管杨朔散文也有理想化的赞歌式的缺憾，而且使他的某些篇章中存在虚情假意之嫌，但是如果把这完全归因于杨朔个人的思考不足以及艺术构思的封闭单一，那也是不甚公平的。我们从大家争相仿效杨朔体散文可以看出当代散文理论和实践的混乱与薄弱。象杨朔那样极端地“把每一篇散文都当诗来写”，追求诗的构思与语言，尽管给人削足适履之感，也不符合散文创作的规律。但杨朔的“光明的尾巴”到后来还是发展成为一种模式，就不能仅仅视为文学艺术的悲哀了。当我们以现实的眼光在审视那一段历史时，我们更应该清醒地看到杨朔散文模式的局限以及造成这种局限的种种根源，而不应以此抹煞杨朔在当代散文的地位。

七、蕴藉深远的秦牧散文

秦牧，原名林觉夫，广东澄海县人。三岁时随父迁居新加坡。少年时代侨居异国的生活经历，开阔了他的眼界，丰富了他的知识，培养了他的爱国主义感情，为他后来的文学创作奠定了生活基础。《花城》、《长河浪花集》是他著名的两个散文集子。

纵观秦牧散文创作的踪迹，不难看出他的艺术风格发展

和形成的全过程，早期的秦牧散文受鲁迅、巴金等作家的影响，尤其是鲁迅的杂文，这一时期（30、40年代）由于国家处于生死存亡的关头，作家是用蘸着血和泪的笑，抒写鬼魅战栗的檄文，揭示“历史缝隙里教人伤心的秘密”，解放后，由于时代生活的变化，秦牧的散文风格也发生了很大的变化。内容由抨击黑暗变为歌颂光明，语气由辛辣锐利变为明快晓畅，笔法也由对某一具体事件的议论转变为环绕一个中心旁征博引，谈天说地。正象人们所称赞的那样，他的散文象一座绚丽多彩的“花城”，似一个千姿百态的“贝壳”展览会，五光十色，卓然成家。新时期秦牧的散文不仅保持了他原有的艺术风格，而且有了新的发展，那就是画面更加壮阔，笔力更为遒劲，思想更为深刻，能给人以希望和力量。

秦牧的散文题材广泛。他早就提出过当代散文题材太窄的问题，曾主张“散文应该有一个海阔天空的领域。正面讴歌光明和鞭挞丑恶的作品固然头等重要，而一些能够增进人民高尚情操，提高审美观念……等方面的也应该有所表现”，“应该有知识小品、谈天说地、个人抒情一类的散文”。秦牧以自己的实践实行这一主张，他从某种意义上说弥补了杨朔散文的不足，两人共为六十年代散文创作的“双璧”。秦牧无论是解放前还是解放后的散文创作，题材都相当广泛。例如《菱角的喜剧》、《面包和盐》、《花市徜徉录》、《土地》、《社稷坛抒情》、《欧洲的风雪和阴霾》等，仅从字面上就可看出既有表现国际社会的斗争、风土人情的作品，又有说天道地的趣事轶闻。秦牧散文简洁优美。《土地》就是这种特色的佳品，作者以丰富的学识表达了人民热爱土地的感情和改天换地的

气魄；《古战场春晓》则是作者用浓墨渲染的一幅历史画卷；《花城》采用谈心的方式说古道今、海阔天空，侃侃而谈，饶有风趣，在这些短小篇幅中融有丰富的生活知识、历史知识、文学知识，淋漓尽致地表达了作者的真切感受，描绘了各种各样的场景，刻画了各色不同的人物。这些文章“象苏州的园林，小是小了，然而却境界深邃，天地开阔，“象扇画小幅，尺素之间，竟有烟波云海，幽谷峻崖”。

秦牧散文的语言“总是酣畅淋漓地保持自己在生活中形成的语言习惯。”这种语言将知识、哲理、形象、感情融为一体，象老友重逢促膝谈心；又象亲人话家常，娓娓道来，给人自然亲切之感。因此，秦牧不愧是当代散文大家。

八、雄美壮阔的刘白羽散文

刘白羽和杨朔、秦牧被誉为我国当代文学的三大散文家。刘白羽是三十年走向文坛的，但他的主要成就还是在散文方面，有散文集《延安生活》、《朝鲜在战火中进行》、《为祖国而战》、《早晨的太阳》、《红玛瑙集》等。刘白羽的成就主要表现在解放后的诸多文学中。从新中国成立到1958年，是他散文创作的通讯特写时期，这个时期的作品基本上保持了他原有的战地通讯的特点，具有明显的新闻特点和政治色彩。第二时期从1959年到文革前，这时期的散文凝聚了他对现实和未来的新思考，由写报告文学转入了以抒情散文为主的创作，立意上追求哲理思索；抒情上讲求情景交融；结构上，严密多变；语言上善于锤炼字句。粉碎“四人帮”后的散文在题材上又有了新的开拓，思想更加精深，艺术更加娴熟。

从历史发展的高度，以广阔的视野去摄取富有象征意义的美好事物，形象地展现严峻而深沉的哲理思考是刘白羽散文雄浑、奔放、壮美的显著特色。出自《红玛瑙》的《长江三日》就是很具有代表性的一篇。作家写了在长江激流中破浪前进的三天见闻与感受，在作者笔下，长江三峡变幻多端，气象万千，如一幅绚丽壮美的山水画；而行进中的江轮则成为画面的中心构图。作者把对长江三日的不同感受溶入画内，而“战斗——航进——穿过黑暗走向光明”则包含着他对社会历史的思考，有很强的象征意义。因此，我们不仅为三峡优美的风光而陶醉，而且能从刘白羽的散文中受到哲理的启迪，产生一种昂扬向上的情绪。

刘白羽的散文作品往往包含着重大的政治内容。在《早晨的太阳·序》中刘白羽曾说：“有这样一种书或这样一种刊物，多年以后把它打开来，从那书上，还能散发出那个时代最壮丽、最英雄的气息，还可以从中听到那个时代的雄伟迈进的步伐，从中突出那个时代的创造者，战胜敌人，克服困难的非常激动人心的形象。”作为一个在“血与火”中成长起来的战士，刘白羽总是执着地热爱生活，在他的散文里，字里行间无不洋溢着追求光明、探索真理的巨大热情，使其作品透出浓厚的军人气质。

刘白羽的散文结构谨严，在时空的线索中时常剪辑一些历史的画面楔入其中，使其文章跌宕起伏，疏密有致，不枝不蔓，气韵连贯。另外，他还善于对比历史、现实，设想未来，其文势纵横捭阖、潇洒跳跃、瑰丽优美、绚烂多姿。说到刘白羽的语言则是兼容音乐美与色彩美，充分调动视、听

感觉，运用诸种修辞手法和中外名人的诗句格言，雅俗共赏，因此，刘白羽的散文具有很强的浪漫主义色彩。

新时期刘白羽复出后，写了一些革命领袖的回忆录，收在《红色的十月》、《芳草集》等散文集中，为文学史留下了一些珍贵的生活片段。

九、自然清新的孙犁散文

孙犁的散文创作主要集中在七十年代后期到八十年代末期，他的散文创作如同他的小说创作一样，溢满着荷花的清香，自然清新，自成一家。

孙犁的散文倾向和基本特征正如他所说的一样：“一、质胜于文。质就是内容和思想，譬如木材，如木质佳，油漆固可助其光泽；如木质不佳，则油漆无助于其坚，即华丽，亦粉饰耳。二、要有真情，要写真象。三、文字、文章要自然。”这使得孙犁的散文呈现出这样的色调和情韵：“画面恬淡如水墨画，情意真切如抒情诗，语言清新如朝生香露，思想浑厚如陈年村醪。”

孙犁散文的笔法是白描，底色是清淡，但白描尚不足以尽其艺，清淡尚不足以展其情，而总是十分注意在作品中时时注进真挚的情意，写出浓郁的诗情。孙犁是严谨的现实主义作家，又是情感丰富的诗人。他以诚实的态度捕捉和表现存在于现实生活中的真善美，揭露和抨击生活中的假丑恶；他的浪漫热情，总是以充满抒情意味的文字，于平淡的描写中，情不自禁地点燃感情火花，将事物的美升华为生活的诗意。读他的散文，常常透过清淡朴实的画面，内心感到流溢着一股

热烈的感情和浪漫气息，诗一样的调子和对美的追求。《远的怀念》作者在如数家珍般地记叙了远千里同志生前的种种可敬、可亲、可爱之处后，便有一段充满真挚情意和抒情意味的文字：“现在，不知他魂飞何处，或在丛莽，或在云天，或徘徊冥途，或审视谛听，不会很快就随风流散，无处招唤吧。历史和事实都会证明，这是一个美好的、真诚的、善良的灵魂。他无负于国家民族，也无负于人民大众”。

孙犁的散文的语言简洁、凝炼、自然、清新，确乎达到了炉火纯青的程度。他不事铺张，总是用极省俭的文字，只三几笔描画，就把人物的情态、事物的特征状写得逼真传神，毫无画蛇添足之嫌，而有平实丰腴之实；真情实意如清水芙蓉般地自然托出、毫无矫揉造作的痕迹，而有自然洒脱的风采；他不事渲染，总是把叙事和抒情融为一体，以形写神，因事缘情，使形神兼备，字里行间荡漾着激动人心的力量。这些是孙犁散文的个性，也是他散文语言的极致。美，就是他语言的全部。孙犁散文的语言美和富有艺术魅力，在很大程度上还表现在他对比喻艺术的巧妙运用。

孙犁很讲究艺术构思，他的许多散文，看似不加修饰，信笔写来，无棱无角，无波无澜，实则立意上，在材料的剪裁上，在谋篇布局上都很讲究。基于对自然、真实的崇尚，他不炫奇斗巧，不就事论事，非常注意从平淡中提炼出深意，从一般中发掘出特殊。有心为文而无作文气；无意技巧而技巧却深藏笔底，这就是孙犁娴熟精湛的艺术功力。

十、直率质朴的巴金散文

巴金解放前的散文如同他的小说一样，热情、深沉、凄楚，浸透着血和泪，流溢着爱和憎，有痛苦，有屈辱，也有对自由的向往和对美好未来的追求，读来虽感压抑，但并不叫人绝望。新中国的成立给巴金的散文创作开辟了新的天地。他曾以无比激动的心情欢呼祖国的新生。他两次赴朝，在枪林弹雨中采访志愿军指战员，为历史留下了许多珍贵的资料。文革前十七年，他的散文集子有《华沙城的节日》、《保卫和平的人们》、《大欢乐的日子》、《生活在英雄们中间》、《新生集》、《友谊集》、《赞歌集》等。粉碎“四人帮”后，在社会主义新时期，又出版了《巴金近作》、《巴金散文选》、《心里话》和五集《随想录》，尤其是《随想录》可以说是最具有文献价值的一部大书。在半个多世纪的文学生涯中，巴金的散文创作有如下特征。

感情真挚，热情洋溢，是巴金散文艺术的基本特色。他感情纯真、炽烈，有如一团火。他的散文篇什，歌颂真善美，也怒斥“四人帮”，缅怀被“四人帮”迫害致死的亲朋好友。巴金是文学的赤子，他的正直不阿、嫉恶如仇，受到文坛的普遍称道。他“把心交给读者”，将自己的心力和笔力集中于对社会的思考，对自己的解剖，有战斗的锋芒，也有感人至深的感召力。既有对历史的反思和哲理的思辨，又有对人生的探索和文学的沉思。新时期的散文尤其是《随感录》可以说是巴金散文的最高峰，也是当代散文的最高成就。它拓展了散文的表现领域，升华了散文的思想品格，丰富了散文的

审美趣味，提高了散文的美学价值，赢得了文艺界的高度评价。

读巴金的散文，就象挚友围炉夜话，亲人互诉衷肠。《望着周总理的遗像》、《怀念萧三》、《纪念雪峰》都是“无技巧”的散文。巴金曾说文学的最高境界是“无技巧”，这些回忆性的散文自然平易，真切洒脱，是清澈见底的珍品佳作。《人间最美好的感情》则是舒缓圆润、构思别致之作，一下就能把读者引到文中所展现的艺术氛围和景象中去，使读者仿佛也身临其境，听夏夜清脆的蛙声，忆朝鲜战场的风云，进入一个充满温馨的境界。

再也没有哪个作家象巴金那般深刻地解剖自己。告别“十年浩劫”的“文革”，忆及那一幕幕惨烈的悲剧，巴金告诫青年不要忘记历史的教训。同时，巴金时刻不忘解剖自己，挖掘自己的灵魂。他“讲自己心里的话，讲自己相信的话，讲自己思考过的话。”他痛心疾首，对自己在1957年反右时“跟在别人后头丢石头。我相信别人，同时也想保全自己”的违心之举；对自己“文化革命”期间曾承认过“四人帮”的权威，对之低头屈膝，甘心任其宰割的实际进行了反思和自责。“在那个时期不曾登台批判别人，只是因为我没有得到机会，倘使我能够上台亮相，我会看作莫大的幸运”，“因为没有‘效忠’的资格，……才容易保持了个人清白。”这满含苦涩、伤痕的文字，是石头也会为之感动的。

巴金是中国文学的骄傲。是为世界各国人民所熟知的文学艺术大师，即使年届八旬，也不辍笔耕，“愿意把我剩余的心血和精力”，奉献给人民，巴金是中国人民最可珍贵的精神财富。

（陈友军）