

论文艺批评方法的运作机制

董运庭

内容提要 本文针对转型期多种文艺批评方法多种批评话语杂然并存的状态,提出应该以高度的理性原则对各种批评方法进行认证和规范。本文认为,无论中国的还是西方的,凡是科学的行之有效的文艺批评方法,都应该具备三种机制,即发现机制、超越机制、整合机制。本文对它们的运作程序详加透视,认为这三种机制相互衔接,配套成龙,文艺批评方法才能运转自如,才能实现马克思所说的思想群的产生和思想的“增值”,实现了超越的认识,才不会流失或蜕变。

关键词 文艺批评方法 运作机制 发现机制 超越机制 整合机制

建国后定型并推向极端的文艺批评,由于政策导向和自身的原因,在运作程序上形成了僵化的三部曲模式,即:社会背景(主要是阶级关系)——作家生平(主要是政治态度)——作品分析(主要是思想倾向分析)。大量输入的西方文艺批评新方法虽一度产生轰动效应,但迄今为止,并没有形成新的比较稳固的文艺共同体。时下文艺批评正处于过渡状态,即多种批评方法多种批评话语杂然并存的状态。根据方法论的要求,应该以高度的理性原则对各种批评方法的运作机制进行认证和规范,促使其协同运作。无论中国传统的还是西方现代的,凡是科学的行之有效的文艺批评方法,都应该具有相互衔接的三种机制:发现机制、超越机制、整合机制。三种机制配套成龙,文艺批评才能运转自如。

一 发现机制

发现,是指本已有之的东西隐蔽在“视线”之外,需要借助某种方法使它凸现出来。方法是主体介入客体的工具,任何发现都是人的本质力量介入对象的结果。科学上的发现,有的是知识积累所致,有的则需要理论结构的调整和顺应。因此,科学上任何重大的发现,都会带来革命的进步。诚如恩格斯所说:“随着自然科学领域中每一个划时代的发现,唯物主义也必然要改变自己的形式。”^[1]

中国古人重视文字训诂,视为治学门径。清人阮元说:“门径苟误,跬步皆歧,安能升堂入室乎?”^[2]按照胡适夸张的说法,发现一个字的古义与发现一颗恒星有同等的功绩。古义考释,需要旁搜远绍,博学多闻,但那主要是“文物修复”,只能算文艺批评的前期准备工作。而现代意义上的文艺批评,是理论思维的运作,不是简单的实证,文艺批评方法的发现机制颇复杂,它必须解决构架、角度、发现的对象和发现的逻辑进程这四个方面的问题。解决好这些问题,处理好彼此的关系,才能有所发现。

艾布拉姆斯在《镜与灯》中提出“四要素”论，即以作品为中心，推演出世界、作家、读者的三角形构架。海外学者颜元叔据此加以引申：“文学批评处理这四个对象的各别本身，也处理其间互相关系。我们可以把作家、作品、读者排列在同一水平上，时空（世界）则包容了全体。于是，文学批评讨论作家与作品的关系，作品与读者的关系，时空与作家或作品的关系，时空与读者的关系：这些都是外在关系。假使文学批评专事研讨文学作品本身，这便是企图处理文学的内在关系。文学批评的活动，大抵周转于这些区域之内。”^[3]区分“外在关系”与“内在关系”，虽然相沿成习，然而未必尽妥。即使“专事研讨文学作品本身”，也不能排斥“研讨者”这个外在于文学作品的主体介入。因此文学批评的活动，应指批评主体“周转于这些区域之内”。上述种种关系，最核心的应是主体介入客体所形成的关系。主体是联结于大宇宙的一个小宇宙，它有浩瀚无际的容量。主体和客体又是相对而言的。对于世界，作家是主体；对于作家作品，读者是主体；对于三角形构架的四要素，批评家是主体。批评家具有双重身份，他必须分身为两个人：一个是普通读者，属于四要素之列；另一个是批评对象的审读者和鉴定者。后一身份更为本质，因为批评家必须以理性的眼光，对作为普通读者的自己的阅读过程和成果，进行审视和裁判。质言之，批评主体以一定的方法为中介，周转于、介入于“这些区域之内”，这种立体的三角形构架，正是发现机制逻辑运作的起点。

接下来的工作，是寻找角度。角度亦名视角，是主体有效地介入客体的途径。客体是全景式的，我们只能取其一端，从一点或几点深入下去。为什么孔子“登东山而小鲁，登泰山而小天下”？就因为他取得了一个有利的角度。从理论上说，角度把对象安排成秩序，因而具有洞察力和穿透力。寻找角度，就是排除盲点。所谓文艺批评角度要新，就是选取客体最佳的显现方式。茅盾《徐志摩论》评志摩一首著名小诗：“我不知道风，是在哪一个方向吹”，以此为角度发现“志摩是中国布尔乔亚‘开山’的同时又是‘末代’的诗人”，因为“圆熟的外形，配着淡到几乎没有的内容，而且淡极了的内容也不外乎感伤的情绪”，这些都是刚出台即成“绝唱”的中国布尔乔亚（资产阶级）诗人的特征^[4]。角度是主体意识与客体结构相对应的产物，由于客体结构是多维多元多层次的，因此需要寻找多种角度。鲁道夫·阿恩海姆说：“在侦探者和人类学家对人的脸相的研究中，脸的正面和侧面被认为具有同样的重要性。因为一个人的主要特征有的是在他的正面显示出来的，有时则只能在他的侧面才能显示出来。”^[5]单一角度，难免片面。例如关于《红楼梦》的主题，历来所谓爱情主题说、政治主题说、反封建主题说都有一定道理，但都不足以概括原作。前些年有学者采用多种视角的互补，发现《红楼梦》的“三重主题”，认为它们构成一个有机的整体，值得注意^[6]。

选择角度是为有所发现。角度选定以后，必然触及发现的对象问题。广义的科学研究的发现，是指从资料中看出以“理性为其基础的现象的连续”^[7]；文艺批评的发现，指能看出“有意味的形式”。为叙述方便，不妨分解为“意味”的发现与“形式”的发现。情感是最重要的一种“意味”。文艺创作者是“情动于中而形于言”^[8]；文艺作品表现人的本质力量和深层心理，都是以情感为媒介和通道，它可以没有情节，甚至没有形象，但不能没有情感。韩愈的那些琅琅上口的散文，有的全无形象，尽讲一些伦理道德的教条，但渗透在排比对仗、抑扬顿挫的修辞和韵律中的情感，却使人玩味不已。苏珊·朗格说：“艺术，是人类情感的符号形式的创造。”^[9]汤显祖提出：“世总为情，情生诗歌”^[10]，“情不知所起，一往而深。生者可以死，死可以生”^[11]。洪升在《长生殿》第一出中，借一首《满江红》开宗明义道出自己创作的宗旨：“先圣不曾删郑卫，吾侪取义翻宫徵。借太真外传谱新词，情而已。”艺术“意味”总是与“形式”相依为命的，美的“形式”的发现，更是一个容易进入却难于深入的命题。例如毕加索后期绘画曾遭到极大的误解，这种误解来自当代文化名人。荣格认为

毕加索断裂的线条表现出“精神上的裂痕”，是“精神分裂症的典型症状”^[12]，显然误解甚深。事实上，毕加索绘画“在一切艺术里开辟了这种闻所未闻的前景，它是对人的肯定，以对超出自然，甚至在自然之外的人对创造另一种现实权利的肯定，以另外的创造规律和另一种美，以另外的判断标准作为开始的”^[13]。毕加索绘画不再是重现存在的世界，而是创造一个新的世界。他抛弃传统的静止的透视法，采用“复合视点”，即造成随人的运动而变化的几个镜头的叠加。这种空间的动态的“变形”，就是毕加索绘画的美的“形式”。

文艺批评方法的发现机制有它的逻辑进程。批评家赵园的体会，对人很有启发：

这感觉最初是那样闪烁朦胧、飘忽不定，你捉它不住。你一次次试图同时潜入作品深处也潜入自己的意识深层，把那瞬间印象“固定”下来。捕捉感觉尚且如此困难，遑论“得之于心而应之于手”呢！你的快感却也正来自这种时候；你终于找到了“感觉”并获得了相应的文学表达方式。你沉浸在如释重负的轻松中，眼前有阳光跳跃。

“感觉”固然令你愉快，越到后来，你却越渴望判断。你被混乱的思路所纠缠，你被种种相互冲撞的判断烦扰着。有一刹那，你甚至对于自己的思维能力彻底绝望了。你诅咒这个对于你来说如此艰难的事业。但是如果你是有一定思维能力的，你仍然有可能抓住问题的辮头，使对象的内在逻辑由混乱中呈现出来。自信又回到你那里，——我不知道还有比这更充分的快感。^[14]

我们可以看出它的逻辑进程的如下环节。1. 飘忽不定的感觉，试图潜入作品深处也潜入自己的意识深处。这是确定立体的三角形构架。各种要素业已到位，发现机制格局形成。2. 把瞬间印象“固定”下来，找到“感觉”，渴望判断。这是寻找角度。发现机制由此而启动，进入工作状态。3. 被混乱的思路所纠缠，被种种相互冲撞的判断烦扰着，怀疑自己，甚至绝望。这是调整角度的艰难的过程。由于客体的结构特征，单一的视角无济于事，通常需要多视角互补。4. 抓住问题的辮头，使对象内在的逻辑从混乱中呈现出来，从而获得“充分的快感”。到这时才豁然开朗，看出了“有意味的形式”之所在，完成了发现的使命。批评方法的运作必然向下一阶段过渡。

二 超越机制

文艺批评既要有所发现，更要有所超越。马克思把辩证法的内在超越概括为思想群的产生和思想的“增值”，这是非常精辟的见解。文艺批评方法论之所以成为可能，关键在于激活思路之成为可能，创造性思维的产生之成为可能，以及批评方法的多元性、多维性态势的全面展开之成为可能。一言以蔽之，在于思想群的产生和思想的“增值”之成为可能。如果不实现内在的超越，不能实现思想的“增值”，那么，文艺批评不过是“靡不有初，鲜克有终”^[15]，浅尝辄止而已，文艺批评方法论也会沦为瓠落无用、大而无当的东西。要在有所发现之后实现内在的超越，就必须完成两个方面的基础运作：一是对批评对象的描述，二是对资料的实证性、系列性处理。

描述是文艺批评中特有的一种陈述方式。在文艺批评中所使用的分析和综合、归纳与演绎等论证方法，与其他人文科学大体相同，而描述则是“只此一家，别无分店”，因为它是批评对象即艺术作品的“对应物”。具体说，描述是对艺术作品的阅读体验的一种复制，它为理解和判断作好铺垫，其自身也包含着理解和判断的因素。法国批评家罗兰·巴尔特说：“理解一部叙事作品，不仅仅是弄懂故事的展开，也是辨别故事的‘层次’，把叙述‘线索’的横向连接投到一根垂直的暗轴上。”^[16]巴尔特意在强调，叙事作品的故事展开、显现在“理解”层面上的，是它的“层次”、它的横向连接的“线索”和垂直的“暗轴”。这表明，描述根本不同于对故事的复述。描述是批评家介入客

体有所发现之后,对作品内涵的独具会心的组合与再现。面对一部作品或一个文艺现象,我们常常感觉甚佳,以至于击节赞叹,脱口叫“好”,可是却说不出究竟为什么“好”。这里可能有种种原因,比如在主观上,我们还缺乏必要的理论准备,或者缺之相应的批评术语,或者虽有批评的理论武器,但一时还不能配置适度,调遣裕如;在客观上,也可能由于对象的含蓄、混沌、朦胧,不便于切割分解,难以纳入理论上明确的界定。这时,我们只能借助于描述。描述是实现内在超越的一种基本功,是引向阐释和判断的必由之路。如果没有描述的规范作用,阐释和判断就会主观随意,或成无源之水、无本之木;如果描述不确或不当,又会斫伤原作的生命。文艺批评方法论意义上的描述,包括叙述性描述和概括性描述。叙述性描述通常要涉及“故事的展开”,即作品的形象、情节和结构等方面,但绝不停留在复述原作的文字或内容上。即使叙述性很强的描述,也不能拘泥于对原作的复述,而应成为对“客观印象”的一种回味和领悟,成为“表现性描绘的一种形式”^[17]。别林斯基作为才华横溢的一代批评大师,深知个中三昧。他说:“再没有比叙述一部艺术作品的内容更困难、更麻烦的事了。叙述的目的不在于显示优美的章节:不管一部作品的章节好到如何程度,它总是在对整体的关系上看来才是好的,因此,叙述内容时必须抱这样一个目的——仔细探究整部作品的概念,以便于显示这个概念是被诗人多么忠实地实现出来。”^[18]别林斯基认为,好的描述可以显示人物性格,保持故事的内在生命和色调,对于读过原作读评论的读者,他们又会重新感到已经体验过的快乐。别林斯基评价《当代英雄》的论文,描述部分竟有数千言之多,成为批评的一个不可缺少的组成部分,由此形成别林斯基评论文章的一种风格。如果说,叙述性描述包含着批评主体的艺术和理论的创造,那么,概括性描述则充满着批评主体的艺术和理论的创造。例如对于作品的艺术风格的概括性描述,太实则过于板滞,太虚又容易流于空疏,因此,批评家往往撷取原作精神,含英咀华,自铸伟辞。所谓“韩潮苏海”、“郊寒岛瘦”,所谓“(灵运)诗如芙蓉出水,颜(延之)诗如错彩镂金”^[19],早已广为人知。杜牧《李贺诗集序》评李贺的诗风云:

云烟绵联,不足为其态也。水之迢迢,不足为其情也。春之盎盎,不足为其和也。秋之明洁,不足为其格也。风樯阵马,不足为其勇也。瓦棺篆鼎,不足为其古也。时花美女,不足为其色也。荒国侈殿、梗莽丘垤,不足为其恨怨悲愁也。鲸咕鳖掷、牛鬼蛇神,不足为其虚荒诞幻也。盖骚之苗裔,理虽不及,辞或过之。

这一系列复沓重叠的排比,传神地描述了李贺诗歌的怨恨悲愁的情调,以及奇警夸张的艺术风格。未引原作一句,而境界全出。不违背原作,又不囿于原作。

再看泰纳对莎士比亚文风的描述:

莎士比亚的风格是各种猛烈词句的复合体,没有一个人能够像他那样随心所欲地驾驭语言。交错的对比,狂暴的夸张,省字符号,惊叹符号,颂歌的狂热,意念的转换,可怖的或神圣的形象的堆积,全都混杂在一行诗句中;照我看来,他似乎没有一个字不是大声喊出来的……^[20]

这是一段比较典型的西方文风的描述,它没有大量使用意境空灵的比喻,只是设身处地、如实描述了读者在莎剧面前手足无措的强烈感受,由此展现出莎士比亚文艺的奇异和雄伟。总的说来,由发现进入描述的门槛,在于主体意识的深化,从而产生出一种渗透理性的感悟。这种感悟施之于批评对象,就使对象在批评方法的座标轴上,不仅获得整体的概念(即“整部作品的概念”),而且获得“层次”的概念、“线索”的概念、“暗轴”的概念等等,获得这一切的内在的组合。描述不是单纯的操作,而是演进的一个关捩,它为实现超越即思想的“增值”,提供了契机。

超越的实现,并不局限于直接的批评对象本身,归根到底,有赖于资料与观点的统一。资料就是在一时空范围内前人各方面实践活动及其成果的记录。文艺批评感兴趣的资料范围很广,包括本位资料(围绕作为批评对象的作家作品而展开),也包括外围资料(古代的、外国的、其他学科领域的);包括近距离的资料,也包括远距离的资料;包括相互联系的资料,也包括相互矛盾仍至殊异的资料。思维的惰性常常不喜欢有意想不到的资料进入自己的视野,破坏了先验的定势。其实,矛盾的资料往往潜藏着新的发现和超越的可能性,甚至可能据此而改写已成定论的历史。勃兰克斯曾经说,文艺作品是在无边无际的网上剪下的一块。既然只是剪下的一“块”,它势必有了与其他块的关系,有了与整个“网”的关系。文艺批评只有把这个“块”还原于“网”中,才能辨析“网”中之“块”。例如,要评价鲁迅在中国文学史上的地位,那就非得把探索的触角一直伸到历史资料的最深层,看看文化传统如何给鲁迅以“因袭的重负”,并驱使他在前进中不断地突破。王瑶先生把鲁迅思想之源追溯到先秦和魏晋,认为庄、骚对鲁迅固然有影响,但刚肠嫉恶、遇事便发的魏晋风度,以太炎先生为中介,更引起鲁迅的共鸣。于是王瑶从鲁迅受章太炎影响而爱好魏晋文章入手,根据精审翔实的资料,论证了鲁迅不但在杂文里,而且在小说里也同样受到中国古典文学尤其是魏晋文章的浸润,进而指出现代文学中成功作品,总是植根于民族文化之源^[21]。轻视资料,目光短浅,游谈无根,滥用资料,钅钉满纸,也会陷入迷途。占有资料而不被资料所占有,一是要辨明真伪,考证精审;二是要把资料纳入一定的系列,“表明它是一个理性的历史”^[22]。资料是历史的凝冻形态,对资料的系列性处理,体现了对资料的解冻。只有将资料纳入一定的时空系列之中,才能看出资料的有序性、联系性、矛盾性和过程性。如果只作平面处理,匍伏在资料面前抬不起头,就难免“钻故纸堆”之讥。郑振铎的《插图本中国文学史》尽管史料翔博,叙述流畅,终有“平面”之憾。鲁迅读此书后写信给台静农:“诚哉,滔滔不已,然此乃文学史‘资料’长编,非‘史’也。但倘有具史识者,资以为史,亦可用耳。”^[23]鲁迅的话可能说得尖锐了一点,但意思很明白,即肯定郑著资料充实而批评它在理论上的不足。不妨作个比较,鲁迅《中国小说史略》在很多问题的论述上,与郑振铎所用的资料基本相同,结论却很不一样。二者差异,就在于史识的差异。究竟什么是“识”?“‘识’便是观点,便是思想。或者说,是洞见规律性的思想,由资料而上升的逻辑结论”^[24]。

黑格尔有一段话说得很精采:“当我们说一本书或一篇演说包含甚多或内容丰富时,大都是指这本书或演说中具有很强的思想和普遍的道理而言。反之,一本书,或确切点说,例如一本小说,我们决不会因为书中堆集着许多个别的事实或情节等等,就说那书的内容丰富。由此可见,通常意识也明白承认,属于内容的必比感觉材料为多,而这多于感觉材料的内容就是思想。”^[25]所谓“多于感觉材料的内容”,就是由资料而上升的逻辑结论,就是思想群的产生和思想的“增值”。超越的奥秘,全在于此。

三 整合机制

实现超越可以说是文艺批评中至关重要的环节,然而它并不是批评的终极目的。严格地说,超越是在批评运作的不同阶段次第出现的,发现中已经包含着超越的因素,而超越往往又引出新的发现。已经实现了“超越”的东西,在文艺批评的终期成果(论文或专著)中,不是以现成的形式直接表现出来,而是要通过一定的图式,即依附于一定的理论框架才能表现出来。这说明,它们必须再一次接受理性在更高层次上的规范与整合。恩格斯指出:“思维,如果它不做蠢事的话,只能把这样一种意识的要素综合为一个统一体,在这种意识的要素或它们的现实原型中,这个统一体以前就已经存在了。”^[26]这个统一体就是理论框架。只有在理论框架的规范下,一切由资料而上

升的“逻辑结论”，一切“增值”了的思想和思想群，才能找到恰如其分的归宿，才能找到彼此间的凝聚力和向心力，才能“保值”并且最终确立自身。从思维进程来说，理论框架是从感性具体上升到知性抽象再上升到理性具体的显现形态，是理性具体的一种图式型再现。整合机制的使命，是通过建构理论图式或理论框架来完成的。

恩斯特·卡西尔在《人论》中说：“每一件艺术作品都有一直观的结构，而这就意味着一种理性的品格。”^[27]理论框架是与这个“直观的结构”相对应的。一方面，它体现为对作品固有的艺术生命整个的还原；另一方面，它又体现为对文艺批评的思维进程的整合与规范。理论框架从最高层次上驾驭全局，它在对立的统一中把握对立面，在否定的东西里把握肯定的东西，在有机联系的整体中去理解和阐释作品的“理性的品格”，而不是仅仅“把相同的东西摆在一起”。理论框架建构的原则，是各种关系的总和，各种规定的综合。它扬弃了感性具体的混沌性，又保留了它的完整性；扬弃了知性抽象的割裂性，又强化了它的清晰性和坚定性，因而是感性具体经过否定之否定在更高层次上的回归。

在文艺批评实践中，理论框架不是千篇一律的，它因思维具体展开的特殊性以及批评对象的差异，而有严谨与松散之分。严谨的理论框架又因思维整合参照系的不同，而有种种图式。最常见的是文化心理图式，它综合人文科学理论成就以及一切知识性的实际材料为参照系，把理性精神和心灵感性结合起来，在批评实践中广泛运用。例如，王瑶评鲁迅在中国文学史上的地位，泰纳对莎士比亚、巴尔扎克等人的批评，勃兰兑斯的《十九世纪文学主流》等，都是这种图式的杰出的代表作。相对而言，中国古代文艺批评的理论框架更倾向于生命图式。这种图式受中国古代哲学思想、美学思想、人物品评乃至传统的中医理论的影响，把艺术作品视为灵动自由、神气远出的生命形式，以人体生命为参照系建立理论框架。钱钟书先生在《中国固有的文学批评的一个特点》一文中指出，中国古代文学批评有“把文章通盘的人化或生命化”，即“把文章看成我们同类的活人”的特点。中国古人在诗文中重“风骨”，在绘画中重“气韵”，在书法中重“血肉”，所有这些，都是要求艺术作品应具有和生命的运动相似相通的形式。“体大而虑周”的《文心雕龙》的总体结构，就是一种蕴涵着生命运动节奏的图式。台湾学者李日刚指出：“彦和论文，悉以人之生理为喻。”他据此著有《文学创作理论体系图——刘彦和文术论二十篇生理功能之譬况架构》^[28]。除此之外，还有系统图式（如林兴宅对阿Q性格的研究）、原型图式（如黄子平的《沉思的老树的精灵》）等多种图式，在文艺批评实践中取得了各自的实绩，都有不同程度的建树。松散的理论框架主要用于鉴赏批评，它从心理印象出发，凭借直觉营造一种印象图式。最典型的是印象主义批评的代表人物法朗士，他说：“各位先生，我将借着莎士比亚，借着拉辛来谈论我自己。”^[29]这就比“作者之用心未必然，而读者之用心何必不然”^[30]来得更彻底，完全是“六经注我”的理论宣言。刘西渭（李健吾）被称为中国现代印象主义批评的“开山”^[31]，王朝闻著《论凤姐》，自谓“论我心目中的凤姐”，大体上也属于这种印象图式。松散的理论框架并不排斥或者消解框架，它只是在理性具体中保留大量的丰富的感性具体的生动印象，在框架的建构中充分体现批评家的个性特征。由于鉴赏批评是处于文艺鉴赏与文艺批评这两种性质不同的接受活动之间的两栖类型，要充分考虑它的过渡性质，但它在文艺批评中毕竟不占主导地位，不具备典型特征。

黑格尔曾用这样的语言来描述“认识”的辩证的前进运动：“它从一些简单的规定性开始，而这些规定性之后的规定性就会愈来愈丰富，愈来愈具体。因为结果包含着自己的开端，而开端的运动用各种规定丰富了它……普遍的东西不断提高它以前的全部内容，它不仅没有因其辩证的

前进运动而丧失了什么,丢下了什么,而且还带来一切收获物,使自己的内部不断丰富和充实起来。”^[32]文艺批评方法论的运作机制,完全遵循这种“辩证的前进运动”的规律。文艺批评“结果包含着自已的开端”,因为“结果”是“开端”的必然的合乎逻辑的引申,只有在结果(集中表现为理论框架而不是个别结论)中,才能还原与更新对象的生命,才能实现主体与客体的辩证统一。如果不能上升为一定的理论框架,那就是还没有找到对象的生气灌注的艺术生命所在,不能在结果中展开主体目的性要求,因而所谓发现与超越,终将流失或蜕变。

注释

[1]恩格斯《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》,《马克思恩格斯选集》第4卷,224页。

[2]阮元《拟元史儒林传序》。

[3]颜元叔《西洋文学批评史·译者前言》,台湾志文出版社1972年版。

[4]参《茅盾论中国现代作家作品》,北京大学出版社1980年版,82—84页。

[5]鲁道夫·阿恩海姆《艺术与视知觉》,中国社会科学出版社1984年版,130页。

[6]参孙逊《论〈红楼梦〉的三重主题》,《文学评论》1990年第4期。

[7][22]黑格尔《哲学史讲演录》第一卷,商务印书馆1981年版,35页、35页。

[8]《诗大序》。

[9]苏珊·朗格《情感与形式》,中国社会科学出版社1986年版,51页。

[10]汤显祖《耳伯麻姑诗序》。

[11]汤显祖《牡丹亭题词》。

[12][13]参罗杰·加洛蒂《论无边的现实主义》,上海文艺出版社1986年版,2页、28页。

[14]赵园《关于文艺批评的断想》,《书林》1986年第4期。

[15]《诗·大雅·荡》。

[16]转引自《美学文艺学方法论》下册,文化艺术出版社1985年版,533页。

[17]奥尔德里奇《艺术哲学》,中国社会科学出版社1986年版,122页。

[18]《当代英雄》,《别林斯基选集》第2卷,上海译文出版社1979年版,271页。

[19]钟嵘《诗品》引汤惠休语。

[20]泰纳《莎士比亚论》,《莎士比亚研究》,上海译文出版社1982年版,95页。

[21]参见王瑶《鲁迅论集》,人民文学出版社1984年版。

[23]《鲁迅全集》第12卷,人民文学出版社1981年版,102页。

[24]陈鸣树《文艺学方法概论》,上海文艺出版社1991年版,469页。

[25]黑格尔《小逻辑》,商务印书馆1981年版,125页。

[26]恩格斯《反杜林论》,《马克思恩格斯选集》第3卷,人民出版社1972年版,81页。

[27]恩斯特·卡西尔《人论》,上海译文出版社1985年版,213页。

[28]参见牟世金《台湾学者〈文心雕龙〉研究鸟瞰》,《中国社会科学》1985年第6期。

[29]法朗士《生活文学》第1卷《序言》。

[30]谭献《复堂词录序》。

[31]参见司马长风著《中国新文学史》中卷,香港昭明出版社1976年版,248页。

[32]《黑格尔全集》第5卷,349页。