

文学理论核心范畴群的逻辑建构

曾永成

一、由“典型”问题讨论引出的课题

马克思主义文学理论的开放性，决定了它必然要面向不断发展的文学实际，综合地吸取东西方古今文学理论的精华，以逐步完善自身的理论体系。这个过程，离不开对自身理论流行阐释的反思，也离不开对其范畴系统的调整。

在文学理论的体系中，围绕“形象”本体有一个处于核心地位的范畴群。迄今以往存在的马克思主义文学理论的流行阐释，把“典型”范畴置于这个范畴群的中心地位。因此，“典型”问题常常成为文学论争中特别敏感而又尖锐的议题之一。近年来围绕“典型”问题进行的讨论，一方面是对典型特别是典型性格的内涵及其结构（构成和组合）的深入探讨，另一方面则着重于对“典型”论在马克思主义文学理论体系中的地位的考察。在关于后一方面的各种意见中，大致有以下四种值得注意：

一是否定论。认为典型论既不能全面概括既往的文学事实，更不符合今天创作发展的实际，甚至作为一个“过时的”创作模式已经成了文学创新的桎梏，因此应当予以否定；

二是泛化论。鉴于流行的“典型”论的狭隘化理解，主张把“典型”的内涵加以泛化阐释，使之超越于原来规定的内涵，以开放的姿态适应于一切种类的文学作品，从而拒绝了“否定”论；

三是补充论。为了弥补流行的“典型”阐释存在的前述那些局限，便建设性地引进中国传统文论的“意境”范畴，在理论处理上，或者作为典型在抒情性作品中的特殊表现，或与“典型”范畴并列，以补充“典型”范畴之不足；

四是取代论。这种观点并不完全否认“典型”范畴的理论意义，只是鉴于它所存在的局限和某些曲解，建议用“境界”范畴加以取代，理由是艺术作品所达到的境界究竟如何，比其所描写的人物是否具有典型性更为重要。

以上所有的观点，都面对着同一个事实，即流行的“典型”阐释的局限。这些局限不容否认。我们应当弄清这些局限的原因，并进一步如实地认识“典型”范畴在马克思主义文学理论体系中所具有的内涵和所应有的地位。对这些问题的深入考察，必然伴随着对“典型”范畴同各相关范畴的逻辑联系的清理、剔析和调整，并最终导致对文学理论体系中围绕形象本体而存在的核心范畴群的逻辑建构的探寻。

从“典型”问题讨论引出的这一课题，同马克思主义文学理论的科学化和中国化密切联系，应当予以充分的重视。

二、流行的“典型”阐释的逻辑失误

流行的“典型”阐释，把文学“典型”在十九世纪出现的一种特殊的历史形态作为准则，却追求包罗万象的理论涵盖性，结果导致自身的封闭和僵化，陷于理论的窘境。

打个比方。这里有一个茶杯，作为一个具体实存的茶杯，自有其特定的形状、颜色、质地、图饰。说它是茶杯，不过着眼于它日常的主要功用。如果我们把这个茶杯所具有的一切特性进一步看成是所有茶杯的“规范”和“样板”，于是认定，那些但凡在形状、颜色、质地、图饰上与这个茶杯有所不同的茶杯都属不伦不类之列，这当然是不行的。然而，“典型”的流行阐释，长时期中所犯的正是类似的逻辑错误。

为了认清这个逻辑失误，需要稍稍追溯一下流行的“典型”论的形成过程。

同任何思想学说一样，文学的“典型”论也是在同其自身的现实对应物即有关文学事实的密切联系中演化发展的。从柏拉图的“理念摹仿”、亚里士多德的“可能性情节”、布瓦罗的“类型”，到康德的“审美理想”、黑格尔的“理想性格”，经历了不同的具体形态，直到十九世纪欧洲文学创作和文学理论，才形成我们所津津乐道的“典型”论。严格地说，这一“典型”论的文学事实基础主要在十九世纪批判现实主义文学中出现的一种文学典型的具体形态，理论上的概括则主要是在西欧和东欧分别由马克思、恩格斯和别林斯基、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫等在互不相谋的情况下作出的；而他们的理论渊源都主要是黑格尔。

马、恩的和别、车、杜的“典型”论，由于所依据的文学事实不全一样，哲学和政治观念存在重大差别，因此，其“典型”范畴的理论内涵也不尽一致。比如说，马、恩更明确强调社会关系和社会生活本质及其规律的概括，要求重视对先进阶级典型人物的塑造，强调典型环境的重要意义；这些显然都是历史唯物主义在“典型”论上的反映。又比如说，马、恩的理论主要是从埃斯库罗斯到莎士比亚以至歌德、巴尔扎克等创作实践和艺术经验出发的，因此集中在对人物及其性格的典型的论述；而别、车、杜同时还概括了普希金、莱蒙托夫等抒情诗人的艺术实践，因此，他们不但重视人物性格的典型化，也提出了抒情作品典型化的要求。别林斯基曾说：“一位伟大的诗人讲到自己讲到自己的我，也便是讲到普遍事物——讲到人类，因为他的天性包含着一切人类赖以生活的东西。因此，每一个人都能够在他的哀愁中认出自己的哀愁，在他的灵魂中认出自己的灵魂，不但把他看作是诗人，并且也把他看作是人，是自己的人类同胞。”（《别林斯基选集》第二卷第507页）又说：“诗歌用形象诉于灵魂，而这些形象就是那永恒的美的表现，它的原型闪耀在宇宙万有中，在大自然的一切局部现象和形式中”。（同上，第470页）后来的“典型”论阐释，主要依据马、恩的观点，并据此去吸取别、车、杜的见解，却忽视了后者的理论广度。即使近年来的“泛化”说，也主要是依据于文学事实作出新的开放性阐释，并没有重视别、车、杜“典型”论的理论特色。

无论是文学典型的塑造还是典型理论的发展，都经历了从抽象上升到具体的辩证思维道路，同时也呈现出对人性从外部表现到本体构成的逐渐深入掘进的趋势，终于形成了十九世纪批判现实主义文学实践中涌现的形形色色、光怪陆离的典型性格。马、恩从历史唯物主义高度总结这些经验而提出的“典型”论，无疑是当时最深刻的理论概括。但是，无论怎样深刻，它毕竟还只是关于人物性格的“典型”论，而并不直接是从一切文学形象出发的“典型”论。即使从人物性格塑造来说，也只能看作是文学性格形态长链中重要的一环。更何

况，严格地说，它应当看作是现实主义的叙事性文学性格塑造的“典型”论。

面对这个不能回避的事实，“典型”概念的泛化，即从针对现实主义叙事文学的理论概括变为适应于一切文学形象的理论概括，以使其内涵具有尽量广泛普遍的现实对应性，也就势在必行了。

“典型”概念的泛化，具有重大的理论意义。它使“典型”范畴突破了“典型人物”、“典型性格”等流行模式的拘囿，具有对一切种类文学形象的涵盖性。不仅以再现为主的叙事性作品塑造的人物形象及其性格可以具有典型性，成为典型，而且以表现为主的抒情作品所描绘的形象和抒发的情致也可以具有典型性。不仅对现实主义文学，而且对浪漫主义文学以及其他种种方法和流派的文学所塑造的形象，也可以提出是否典型的问题。这样一来，由于概念的泛化，把“典型”范畴从一种特定的形态中剔析出来，就使其在文学理论体系中的地位得到确认和维护。对于否定论来说，这不能不说是一个有力的回答。

于是，茶杯不再被看作只有一种特定的样式。只要具备茶杯的共同功能特征，各种不同形状、颜色、质料和图饰的茶杯都有了存在的权利。文学理论上的这个进步，具有方法论的意义，是令人可喜的。

三、“典型”的概念泛化是其本义的还原

“典型”的概念泛化，是把“典型性”这一特殊规定性从“典型人物”和“典型性格”的复杂内涵中剥离出来的结果。这样，后者的种种规定就不再一股脑儿注入到“典型”范畴之中。经过这样的逻辑剔析，泛化了的“典型”范畴的含义就实现了向马、恩以至列宁有关论述的本意的还原；在其基本含义上，当然也是向别、车、杜思想的还原。

马克思和恩格斯在自己的著作中广泛地使用“典型”这一概念。比如，马克思说资本主义“生产方式的典型地点是美国”，《巴黎的秘密》中的皮普勒是“巴黎看门女人的典型”，恩格斯说“意大利是一个典型的国家”，美国人是“典型的资产者”，称沙佩尔是“职业革命家的典型”，梅兰希通是“庸洁不堪而又病魔缠身足不出户的典型”，还称德国小市民的庸俗性格当时是“一种普遍的德国典型”，等等。所有这些“典型”概念的含义，都指的是具有某种普遍性的个别。就是说，一个个别事物，如果以其某一些方面的性质特征具有了某种普遍意义，具有一定代表性，也就是具有了典型性，并以此而称为典型。实际上，当马克思和恩格斯把“典型”概念引入文学理论时，其基本含义仍然只在于此。把这种意思表达得最清楚的莫过于恩格斯在评论敏·考茨基的《旧人与新人》时说的：“每个人都是典型，但同时又是一定的单个人，正如黑格尔所说的，是一个‘这个’。”在这里，恩格斯把“典型”和“一定的单个人”看作这些主要人物的两个层次的基本定性。所谓“典型”，指这些人物是具有普遍性的个别，即这些人物的性格特征在生活中具有广泛的现实对应性。而所谓“一定的单个人”，则是这些人物在其个别性上应当具有的独特规定。恩格斯说《城市姑娘》中的人物“就他们本身而言，是够典型的”，就因为他们具有一定的普遍性。而“环绕着这些人物的环境，也许就不是那样典型了”，其原因也是由于作品中所描写的环境并不是具有时代普遍性的个别。在这些表述中，“典型”一词在大多数情况下都是用作形容词，作为一种性质规定来使用的。

列宁在使用“典型”概念时也是强调的事物作为个别而具有广泛普遍性这层意思。他批

评印涅萨·阿尔曼德关于爱情和婚姻的小册子“所谈到的并不是阶级典型的对比，而是某种当然可能发生的‘偶然事件’”。又说：“在小说里全部的关键在于个别的环节，在于分析这些典型的性格和心理。”在批判孟什维克的《奴才气》一文中还说：“作为社会典型的奴才是虚伪的。这里问题正在于社会典型，而不予个人的特性。”综观这些表述，列宁也并没有把典型同具有典型性的该事物的其他规定等同起来，比如他把典型同性格和心理就是分为不同层次的规定来看待的。当他谈到“典型”时，强调的只是个别事物（包括性格）所具有的本质性的普遍性。这在他对“奥勃洛摩夫”的论述中，也可以得到印证。至于“偶然”、“个别”、“性格和心理”、“个人的特性”等等，则只是文学的典型与其他社会典型的区别所在。在社会典型中可以忽视的这些规定性，在文学中则是应当重视的。拿“奴才”来说，作为社会典型的奴才，强调的只是他们的伪善这一共同性，并不管他们各自具有什么样的特殊性格。但是，在文学描写中，他们的特殊性格就成了必不可少的东西了；没有各自的性格，也就不可能成其为文学的典型。

既然“典型”不就等于“性格”，当然就应当把“典型”同“性格”分开，从通常作为“典型人物”或“典型性格”缩称的“典型”概念中逻辑地剖析出“典型”和“性格”两个不同的层次来。这种区别是必要的。高尔基论述格利鲍耶陀夫的《聪明误》所塑造的法穆索夫等人物形象时，就明确指出了这种区别。他说：“时代在这些人物身上得到了符合历史的正确反映，每个人物都显得被赋予了阶级的和职业的‘特征’，他们远远越过了时代的界限，一直活到我们今天，就是说，他们已经不是性格，而是典型。”（《文学论文选》第294页）这是说得何等明白。由此可见，长期以来习惯地把“典型”同“典型性格”相等同，用“典型性格”的全部规定去阐释“典型”，在逻辑上混淆了特殊与普遍、个别与一般，并不符合马、列以及高尔基的原意。人们有鉴于“典型”概念狭隘化的偏颇而对之进行的泛化处理，把它的特殊内涵从流行的混沌中剥离出来，实际上乃是向马、列们本来思想的还原而已，并不存在对马、列们典型理论本身的纠正。

四、概念泛化带来“典型”范畴的逻辑升位

马、列们和别、车、杜都强调从本质性、普遍性的角度审视文学形象，要求文学形象具有广泛的社会生活对应面，因此他们都重视文学的典型问题。这种理论特色是同他们相似的现实处境、实践需要和文学功能观念密切联系的。

文学典型论，从一开始就是对文学的认识功能提出的原则性主张。具有个别性和偶然性的文学形象，不能只是固守着自己的个别和偶然，而应当超越这个别和偶然，反映和显示合规律性的普遍性和必然性。正是这样，文学才可能具有举一反三、以一当十、由此及彼、由表及里的认识功能。认识需要，是人类基本的精神需要之一，它是人类进行有效的自觉创造的必不可少的前提。借助文艺推进对世界的认识，特别是对现实生活的直觉性的敏感，自来就是文艺的不可否认也不可忽视的重要功能。马、恩毕生致力于共产主义思想的科学化，对于文艺，自然也特别重视并强调其正确深刻地反映社会关系和历史规律的作用。别、车、杜也是献身俄国革命民主主义事业的战士，真实地揭露现实真相也理所当然地成了他们对文学的神圣要求。只要历史还前进，社会还发展，人类就永远需要文学发挥其特殊的认识功能。基于此，“典型”范畴也因此马克思主义文学理论中占有确定而重要的位置。经过泛

化和还原，“典型”概念不再只是同特定的“性格”形态粘连重合在一起，而是涵盖了一切具有广泛现实对应面即具有本质性的普遍意义的文学形象的概念了。这样，“典型”范畴在逻辑地位上就得以升格，成了超越于“性格”之上，较之包括“性格”在内的“形象”范畴更高的一级范畴了。这是对流行的“典型”概念进行概念剥离和逻辑剔析的必然结果。

“典型”范畴的逻辑升位，使其在理论上的普适性达到了最大的时空界限。象在许多文学理论著作中已经实现的那样，它已突破了叙事性和现实主义文学的疆域，同时在抒情性和浪漫主义文学的领地里自由翱翔了。不仅如此，即使是对古代的神话、史诗，对近现代的象征主义和其它许多现代主义文学所塑造的文学形象，也具有巨大的普适性。古代神话和史诗中的神和英雄，维柯早就以“想象性的类概念”揭示了它们的典型意义。就象征主义文学而论，从早期的“对应”说到晚期的“相似”说，都追求以文学形象的“一”去暗示和象征现实的“多”。正如乔纳桑·雷班在《现代小说写作技巧》中所说：“象征主义能使小说家把人物的有限的小天地与社会这个大千世界联结起来，使读者能将书中所描写的事件与神话或历史上类似的事件加以对比。”其中不也隐含着对形象的普遍性的肯定吗？还有不少研究者在分析典型形象时特别注意其象征意蕴，这也从又一侧面肯定了“典型”与“象征”的相通之处吗。任何一种文学形象，无论它多么怪异奇特、荒诞不经、虚幻狂悖、出人臆想，只要它能引起接受者的共鸣，触动接受者的心弦使之感应，它就无论如何也描绘了一种具有一定普遍意义的现实，或显示了一种具有一定普遍意义的情致。《变形记》、《城堡》、《鬼魂奏鸣曲》、《第二十二条军规》、《尤利西斯》、《椅子》、《百年孤独》等等，还有《春之声》、《夜的眼》、《你别无选择》、《无主题变奏》、《减去十岁》之类，既然都能引起一定范围的认同和共鸣，能使人在震惊、惊愕中更深刻地感受到世态和心绪幽微，不都可以说是具有某种典型意义的作品吗？拿其中的《尤利西斯》来说，仅管描写了一个地方几个人的生活，却表现了当时西方社会普遍的腐朽和堕落，表现了生活在这个社会中的普通人的渺小和他们的悲哀、苦恼、绝望的情绪，而这正是作者所企图表现的所谓普遍的人类体验。

我们看到，海外一些尽管非马克思主义但却严肃的文学理论著作，也给典型问题以十分突出而重要的地位。即使西方现代以来一些流行的文学思潮，凡是不把文学本体作离开社会生活的封闭研究的，都包含着文学典型性的理论因素，并且往往渗透在其主干内容中。比如精神分析学的文艺批评，力图从各种文艺形象中揭示出普遍的“情结”内涵，其理论虽然狭隘，却也追求从个别与特殊中考察某种一般与普遍。特别是原型批评，简直可以看作一种特定内涵的“典型”论。荣格在《论分析心理学与诗的关系》中说：“原始意象即原型——无论是神怪，是人，还是一过程——都总是在历史进程中反复出现的一个形象，在创造性幻想得到自由表现的地方，也会见到这种形象。我们再仔细审视就会发现这类意象赋予我们祖先的无数典型经验以形式。因此，我们可以说，它们是许许多多同类经验在心理上留下的痕迹。”原型批评家分析马克·吐温的《哈克贝利·芬历险记》，就认为它既体现了普遍的神话，具有“追求”、“创始”等原型，又写了一个具有象征意义的“美国英雄”。试比较我们长期流行的“典型”阐释，不也首先肯定的是原型与典型之间的对应关系吗？不同的只是，原型批评是从文学形象之“多”，去考察其原型之“一”，但其主旨还是个别、特殊的文学形象中揭示出普遍存在的东西。不过，他们强调的是普遍存在的“集体无意识”，我们强调的则是社会关系或社会生活的本质规律。

毫无疑问，“典型”范畴的逻辑升位，可以使其理论活力在开放的态势中得到更充分的发挥。

五、以“性格”和“意境”为对列的两极展开文学形象谱系

既然经过逻辑剔析，使“典型”范畴升位为超越于“性格”之上，有其特定理论内涵并更带普适性的概念，那么，目前一些文艺论著中把“典型”范畴同中国传统的“意境”范畴相并列的逻辑安排，就显得层次错位了。

“意境”是中国古代文论中的一个重要范畴，主要反映了我国文学中诗歌传统的审美成果。在情景交融、意与境浑，显示出整体性的独特情致的意义上，它主要是指抒情性作品的形象而言的。就这个意义来说，“意境”正好同从流行的“典型”范畴中剥离出的“性格”范畴处于同一逻辑层位。以“意境”和“性格”为对列的两极，展开了一个文学形象的形态谱系。

文学作为社会生活在作家头脑中反映的产物，无不具有主观性与客观性、表现性与再现性相统一的内涵。但是，由于两个方面的成分对比和表里结构方式不同，就呈现出从偏重主观性、表现性到偏重客观性、再现性的一个多环节、多形态的，有如“光谱系列”一般多色调的形象谱系。其中，偏于客观性和再现性的叙事文学，以描绘人物形象为中心，其极致是“性格”；偏于主观性和表现性的抒情文学，以抒发心灵情致为中心，其极致是“意境”。在这对列的两极之间，还有各种各样、各色各调“非此非彼”又“亦此亦彼”的“杂色”类型。就“性格”和“意境”本身来说，各自也还有不同的谱系。比如，我国远在唐代就有“物境”、“情境”、“意境”之分：“物境”以对物的再现来抒发一片心境，“情境”则直抒胸臆，“意境”当是“情”与“物”交融浑一。从“物境”到“情境”就展示为一个具有丰富的色调差异的形象系列。王国维也说，在“意”与“境”的关系上，“上焉者意与境浑，其次或以境胜，或以意胜”。他也道出了同样的意思。与此类似，文学作品中的“性格”也存在这样的“光谱系列”。从着重外部行为的刻划，到对表层心理的展示，直至深层心理的探微，也构成一个由外部到内部、从物质到精神、由功能到本体不断掘进深化的形象谱系。

把“性格”和“意境”作为文学形象谱系的两极，不仅具有概念在语言形式上的微妙对称，而且内在精神也相通无间。王国维在《人间词话》中谈到“意境”，就不只以抒情诗为例，他把叙事性作品如元剧之类也包括在内。他说：“然元剧最佳之处，不在其思想结构，而在其文章之妙，亦一言蔽之，曰：有意境而已矣。何以谓之意境，曰：写情则沁人心脾，写景则在人耳目，述事则如其口出。”他还举《窦娥冤》中窦娥的一段曲牌为“斗虾蟆”的唱词为例，来说明这个道理。在王国维看来，窦娥这段唱词，情真意切自然沁人心脾，情景生动自然在人耳目，述事陈情发自内心自然也如其口出。而在我们看来，这段唱词的妙处正在于活脱脱地展现了人物的性格，完全是其独特性格的自然流露。由此可见，“性格”与“意境”是精神相通的。

从这种内在联系来理解，“性格”无非是客观地再现出来的人物行为和心理的独特境界，“意境”无非是直接流露或借客观对应物表现出来的独特性格。王国维说“红杏枝头春意闹”诗意，曾说“着一‘闹’字，则境界全出”。金圣叹赞赏《水浒传》中用“黑凛凛大汉”形容李逵，说“画李逵只五字，已画得出相。”又说：“‘黑凛凛’三字，不惟画出李逵

形状，兼画出李逵顾盼，李逵性格，李逵心地来。”两相对比，“意境”与“性格”形态虽异，其实神髓相通，一气流转。

从文学事实看，不仅可以在叙事文学的一切性格化的描写中发现意境的类似物，也可以在抒情文学中发现性格的类似物乃至性格本身。抒情诗文中那情理交融的意，不常常就是抒情主人公性格的表现？那些借以抒情的景、借以言志的物，象屈原的《桔颂》、王维的《辛夷坞》、《鸟鸣涧》、郑板桥题画竹石的诗、郭沫若的《炉中煤》、茅盾的《白杨礼赞》等中所显现的那样，都描写了性格化或者类性格的景物形象。还有些作品，象柳宗元的山水记、朱自清的《背影》，以及“五四”以后的散文化抒情小说，则可以说是性格和意境兼而有之。文学史上许多优秀的文学作品，往往总是性格和意境并重的。这些作品，既成功地塑造了鲜明独特的性格，又在这里那里或在总体上，通过对景物或人物活动场面及内心生活的描写，创造出独特的氛围，流泻和熏拂着浑融沁人的情调，从而达到一定的情意境界。随便举来，象莎士比亚、歌德、普希金、果戈理、莱蒙托夫、托尔斯泰、屠格涅夫、契可夫、梅里美、罗曼·罗兰、茨威格、高尔基和鲁迅、曹禺、巴金、沈从文等许多作家的作品，就是生动的例证。

六、引入“品格”范畴有利于揭示形象的审美价值

以“性格”和“意境”为对列的两极而展开的文学形象谱系，只是文学形象在横向上的类型系统，其坐标轴是“主观——客观”、“表现——再现”的双向运动。文学形象还应该有一个从纵向上加以区分的类型系统，即从反映生活的深广程度及其所具有的审美价值所显示出的不同层次的区别。在这个层级划分中，“性格——意境”范畴处于最基本的层级，概括了各种不同形态的文学形象。更高一级的是“典型”范畴，主要表示从认识价值这一特定角度对文学形象的历史内涵的衡量尺度。由于不同形象反映生活的深广程度不同，所概括凝聚的内涵的时空尺度不同，“典型”也有不同程度之分。拿“性格”的塑造来说，恩格斯所要求的“典型环境中的典型人物”，就是属于较高层级的典型人物。按照恩格斯的意思，只有那些反映了一定时代社会生活的本质和规律的人物，才够得上“典型环境中的典型人物”的水平。人物和性格如此，意境也当是一样。这就是说，从“性格”到“意境”的各种形态的文学形象，不仅有典型不典型的区分，而且有典型程度的差别，从而呈现出不同的层级。

然而，对典型及其程度的考察，毕竟只是一个特定的角度。对于文学形象，还应从其他重要的价值角度进行考察，并予以层级区分。在文学研究和教学中，常常遇到这样的难题，一些不能说不真实，也不能说没有相当的现实对应性因而也不能说不典型的作品，却并不能简单地说它们就一定具有肯定性的审美价值。特别是在抒情文学中，作者在“意境”中抒发的情致可以是真诚的具有典型性的，却并不一定就值得肯定和赞赏。那些对人生的怨毒，对世界的仇恨，对命运的绝望，以及其他形形色色对生活的错误认识、病态感受、阴毒情绪等，常常也是从心中流出并伴着血丝、浸透血泪的心声，这一切都可以是真诚的（真实性的一种形态）、典型的，但未必都是美好的。由此可见，尽管真实和典型都是艺术美的条件，但是在这些基本尺度之上，还应有更加切近于文学形象审美品质的价值尺度。这样，不仅有利于对文学形象价值内涵的多层次开掘，把通常止于社会历史层面的考察推进到更富特殊性的审美价值层面，而且可以使围绕文学形象的范畴群更加丰富，益趋完整。那么，这个居于

“典型”范畴之上的范畴应当是什么呢？在我们看来，应当是中国传统文论中占有重要地位的“品格”。

重视文学形象的审美品格，是对我国古代文论和美学优良传统的继承和发扬。这里所说的“品格”，主要是在纵向上以美和丑为对立的两极而展开的一个“光谱系列”。在这个系列中，形象以其审美价值的高低分为不同的品级层次。德国美学家谢林曾说：“虽然美是遍布于各处的，但是，在事物的外表上和本质的表现上有各种不同的程度，所以美也有种种程度。”（《西方美学家论美和美感》第189页）我国传统文论，十分重视从这一角度划分文学艺术作品的审美价值品级。比如，钟嵘就把诗歌分为上、中、下三品，褒贬以之，甚为鲜明，体现了特有的审美观念和标准。在其他艺术门类乃至人格美的品评中，这种品格层级的划分就更是普遍。列宁曾说：“马戏决不是一种伟大的、真正的艺术，而不过是一种比较有趣的游艺罢了。”“我们的工人和农民确实应该享受比马戏更好的东西。他们有权力享受真正的、伟大的艺术。”毛泽东在论及艺术的普及和提高问题时，也谈到有初级的和比较高级的文艺的区别。

文学形象的“品格”仍然是一个纵横交错的系统：一方面它以不同的风貌格调而呈现出不同的风格，一方面又以形象内涵的美丑辩证关系表现为不同的审美性质，比如优美、崇高、滑稽、悲剧和喜剧等。流行的文学理论也讲风格，但是主要是从文学作品和作家的角度，就创作个性的意义讲风格，却并不重视对形象审美风貌的分析。象司空图《二十四诗品》那样的风格分析，除了在少数有功力文学评论中还偶有所见外，从理论体系上说，并没有得到应有的继承和发展。至于形象在审美性质上的类型，流行的文学理论也只是在讲到戏剧文学的体裁时才涉及到。倘若我们的文学理论真要突出文学形象的审美特质并使之得到具体的展开，以便有利于深入认识和真切把握文学形象在审美性质和风貌上的基本类型，并丰富文学理论的体系，那么这里谈到的形象品格的两个方面都值得重视。

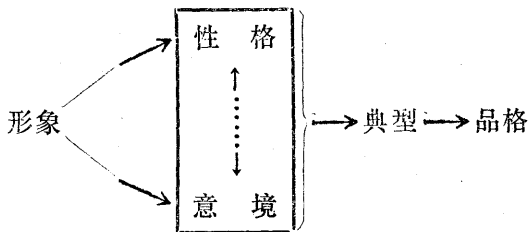
如果说决定形象典型程度的主要是形象所具有的客观的现实对应性，那么决定形象“品格”的就主要是作家的人格、胸襟和审美理想。西方有“风格即人本身”的说法，中国有“文品即人品”的观念。闻一多在论及孟浩然时就说：“人品与诗境的契合是常见的现象，这不过又是一个典型为例证而已。人品正是景物的精魂，景物是人品的注脚。”（见刘烜《闻一多评传》第244页）作品及其形象作为作家审美意识的物态表现，当然要把作家自己审美意识的品格也表现出来，从而赋予形象以一定的审美品格。

“品格”作为反映形象审美特征和风貌特征的范畴，在文学理论核心范畴群中处于高层级的逻辑地位。这一逻辑层位的确立，使作家的主体性从反映生活、形象形态、典型程度、直到形象品格各个层次和环节都得以贯穿。这就利于对文学创作中作家主体性的深化和高扬，并从审美价值寻求到必要的校正尺度。

我们是在“典型”范畴之上确立更高层次的“品格”范畴，使这一范畴群具有更丰富完整的逻辑层次，而没有象有的同志所主张的那样，用“境界”取代“典型”。在我们看来，“典型”范畴有其特殊的内涵和理论意义，只要经过逻辑上的剔析而还原其本来涵义，那么它在围绕形象而存在的范畴群中仍然具有不可取消和代替的地位。“取代”论所说“境界”，正相当于我们所说的“品格”，却又不如“品格”的系统内涵丰富；又由于它在词语上容易同“意境”相混，因此，我们认为还是用“品格”这一传统范畴为好。

七、结论和必要的说明

经过以上概念泛化和剥离，新范畴的引入和旧范畴逻辑关系的调整，文学理论中围绕形象而存在的核心范畴群就展现出如下图所示的逻辑建构：



这个逻辑建构从纵横两个维度层次鲜明地展开了文学形象不同形态、不同品质的类型差异和价值水平，不仅更符合各类文学的基本实际，也具有更充实的现实内容、更丰富的逻辑关系和更开放的理论态势。它拒绝了对于“典型”范畴的“否定论”，吸收了“泛化论”的成果，对已有的“补充论”作了重要的逻辑分解和组合，还体现了“取代论”的合理要求。

最后需要特别说明的是，在这个范畴群中仍然占有重要位置的“性格”和“典型”两个范畴，不能如惯常所视的那样以其为西方美学的特殊观念而看作“舶来品”。其实，在中国古代文论中，“性格”说和“典型”说都具有久远的传统。就说“性格”吧，魏晋时代对形神和才性的分析，已经是对性格的考察，并形成了当时人物画中“以形写神”的见解，可看作“性格”说的雏型。这不仅影响了后来杜甫的“传神”说，而且在明清小说和戏剧评点中形成了关于“性格”的明确概括。明人叶昼评点《水浒传》，激赏其人物塑造“传神”，各有“模样”、“身分”、“派头”、“光景”。金圣叹评《水浒传》则明确提出了“性格”这一概念，他说：“别一部书，看过一遍即休。独有《水浒传》，只是看不厌，无非为他把一百八人性格都写出来。”

至于“典型”说，虽没有把具有范型、模式含义的“典型”一词明确引入文论，但强调形象作为个别应具有普遍意义这一思想却是早已有之。司空图的二十四诗品，作为二十四种不同风格的意境，就具有原型归纳的意义，每一品都是一种典型表现。叶昼说《水浒传》“摩写鲁智深处，便是烈丈夫模样；摩写洪教头处，便是忌嫉小人模样。”这些话就包含着对个别与一般的同一性的认识。金圣叹称《水浒传》所塑造的人物是“任凭提起一个，都似旧时相识”，又说施耐庵“以一笔而写百千万人”，这些话令人想起别林斯基论典型的相近论述。金圣叹还有一段更富概括性的话：“总之世间妙文，原是天下万世人心里公共之宝，决不是此一人自己文集。”“若世间又有不妙之文，此则非天下万世人心里所曾有也，便可听其为一人自己文集也。”这就不只是针对人物性格描写，而且也包括抒情文学在内。

这样看来，这个范畴群的逻辑建构，在理论形态上也比较全面地符合并吸收了中国传统文论的成果，当是不仅有利于马克思主义文学理论的科学化，也有利于它的中国化的。