

发点是批评家个人的“”，也就是在他感到一个文学作品具有“价值”时他才去“评价”这个对象。**答案：审美经验**

5. [B]表现人的精神生活的艺术”中，尤其是文学中有三组原素，它们是人物性格、遭遇与事故、风格，持这一主张的是法国著名的文艺理论家，被老师预言为“为思想生活”的人。**答案：泰纳**

6. [“]“表现人的精神生活的艺术”中，尤其是文学中有三组原素，它们是人物性格、遭遇与事故、风格，持这一主张的是法国著名的文艺理论家，被老师预言为“为思想生活”的人（）。**答案：泰纳**

7. [“]“表现人的精神生活的艺术”中，尤其是文学中有三组原素，它们是人物性格、遭遇与事故、风格，持这一主张的是法国著名的文艺理论家，被老师预言为“为思想生活”的人的。**答案：泰纳**

8. [B]博学多才，著述丰厚，在哲学、逻辑学、伦理学、美学、等诸多学科领域都有卓越的建树，现存著作主要有《逻辑学》、《修辞学》、《形而上学》、《自然科学》、《伦理学》、《政治学》、《诗学》等，是西方思想史上最伟大的人物之一，被恩格斯誉为古代“最博学的人”是。**答案：亚里士多德**

9. [B]不包括在康德的三种艺术分类中。**答案：表情艺术**

10. [“]“才”、“胆”、“识”、“力”是诗人创作必备的主体性要素，叶燮认为，四者之中，“识”处于的地位。**答案：核心和主宰**

11. [《]《沧浪诗话》全书由“诗辨”、“诗体”、“诗法”、“诗评”和“考证”五部分组成，其中，“”是全书的理论核心。**答案：诗辨**

12. [《]《沧浪诗话》最大特色便是以喻诗。**答案：禅**

13. [C]创作论是叶燮《原诗》的理论核心，

诗歌创作论大体包括创作主体论、创作对象论和创作方法论。下面属于创作对象论范畴。**答案：“理、事、情”说**

14. [C]创作论是叶燮《原诗》的理论核心，诗歌创作论大体包括创作主体论、创作对象论和创作方法论。下面属于创作方法论范畴。**答案：“师法自然”说**

15. [C]创作论是叶燮《原诗》的理论核心，诗歌创作论大体包括创作主体论、创作对象论和创作方法论。下面属于主体论范畴。**答案：“才、胆、识、力”说**

16. [C]创作论是叶燮《原诗》的理论核心，诗歌创作论大体包括创作主体论、创作对象论和创作方法论。下面属于主体论范畴。**答案：（A）“才、胆、识、力”说**

17. [C]从求美与求真、求善、求利具有根本性区别的认识出发，提出审美活动是超功利、非认识、无目的而合主观目的性、且具有像知识判断一样的普遍有效性的理论的是。**答案：康德**

18. [C]从文学语言与科学语言、日常语言的基本区别中，韦勒克、沃伦将“”、“创造性”、“想象性”看作是“文学的突出特征”。**答案：虚构性**

19. [F]弗洛伊德对艺术本质的认识，可用一句话作概括表述：艺术是艺术家未满足的\_\_\_\_的幻想性实现。**答案：欲望**

20. [F]弗洛伊德关于艺术的基本看法，也就是对艺术本质的认识，用一句话概括，艺术是艺术家未满足的欲望的（）实现。**答案：幻想性**

21. [F]弗洛伊德将自己的“心理结构”理论调整为“本我、自我、超我”的三重因素构成的“人格结构”，他认为（）。**答案：“本我”处在最底层**

22. [F]弗洛伊德认为，驱动人格的三个构成部分活动的的能力叫做“”，它与“体力”相对存在。**答案：心力**

23. [F]弗洛伊德在他的早期研究中将人的心理

理状态或心理结构分为三个层面：意识、前意识、。**答案：潜意识**

24. [F]弗洛伊德在他的早期研究中将人的心理状态或心理结构分为三个层面：意识、前意识、。**答案：潜意识**

25. [G]关于艺术批评，克罗齐的看法在总体上是（）的。**答案：实证主义**

26. [G]郭沫若曾在《文艺复兴》第2卷第3期的《鲁迅与王国维》一文中，肯定王国维“用科学的方法来回治旧学”，将王国维的与鲁迅的《中国小说史略》并称为“中国文艺研究史上的双璧”。**答案：《宋元戏曲考》**

27. [G]郭沫若曾在《文艺复兴》第2卷第3期的《鲁迅与王国维》一文中，肯定王国维“用科学的方法来回治旧学”，将王国维的与鲁迅的《中国小说史略》称为“中国文艺研究史上的双璧”。**答案：《宋元戏曲考》**

28. [H]黑格尔的《美学》是对其“绝对理念”运动到“精神阶段”早期的表现形态的论述。在他看来，“”（艺术）是“绝对理念”自我认识的初级形式，“善”（宗教）是“绝对理念”自我认识的中期情状，而“真”（哲学）则是“绝对理念”自我认识的最后完成。**答案：美**

29. [H]黑格尔还对\_\_\_\_提出的悲剧的“净化”作用表达了不同的看法。**答案：亚里士多德**

30. [H]黑格尔认为，古典型艺术是。**答案：“真正的艺术”**

31. [H]黑格尔认为，在一切艺术中，诗是最少具有\_\_\_\_的审美的因素的艺术样式，从而是最贴近内在心灵的艺术样式。**答案：感性**

32. [H]黑格尔说：“艺术之所以异于宗教与哲学，在于艺术用\_\_\_\_形式表现最崇高的东西”。**答案：感性**

33. [H]后世文论家在“兴观群怨”说基本精神的影响下，不断提出一些新的有关文艺社会作用的命题，司马迁的“发愤著书”说、韩愈的

国开电大 2025《11250 文论专题》期末考试题库小抄（按字母排版）

总题量（285）:单选题(111)判断题(77)填空题(29)主观题(68)

单选题(111)微信号: zydz\_9527

1. [1]1920年以后，弗洛伊德对他的理论作了一些较大的修正，其中包括将上述的“心理结构”发展为由本我、自我、三重因素构成的“人格结构”。**答案：超我**

2. [2]2. 从文学语言与科学语言、日常语言的基本区别中，韦勒克、沃伦将“”、“创造性”、“想象性”看作是“文学的突出特征”。**答案：虚构性**

3. [4]4. 韦勒克、沃伦认为，“最高级的意象是\_\_\_\_、基本的、扩张的三类意象”。**答案：潜沉的**

4. [7]7. 韦勒克、沃伦指出，文学批评的出

“不平则鸣”说、欧阳修的“穷而后工”说、梁启超的“熏浸刺提”说等是“兴观群怨”中“ ”的丰富和完善。**答案：诗可**

**以怨**

34. [J]接受美学强调（ ）阅读与体验对于文学作品的意义产生及最后完成具有重要作用。**答案：读者**

35. [J]接受美学研究的重点是既往理论所忽视的或不重视的（ ）与作品的关系。**答案：读者**

36. [J]金圣叹提出小说情节的犯中求避问题。小说情节的“犯”与“避”，是小说创作中常要遇到的技巧问题之一，所谓“避”，是指（ ）。**答案：避免情节、人物的重复与雷同**

37. [J]金圣叹学问渊博，通晓诸子百家，其一生衡文评书，曾将《离骚》、《庄子》、《史记》、《杜工部集》、（ ）、《西厢记》合称作“六才子书”并予以评点、批改。**答案：《水浒传》**

38. [J]金圣叹学问渊博，通晓诸子百家，其一生衡文评书，曾将《离骚》、《庄子》、《史记》、《杜工部集》、（ ）、《西厢记》合称作“六才子书”并予以评点、批改。读者接触文学，往往首先接触具体的文学文本，文学文本的主要特征一般包括语言系统、表意、阅读期待、开放。**答案：《水浒传》**

39. [J]金圣叹学问渊博，通晓诸子百家，其一生衡文评书，曾将（ ）、《庄子》、《史记》、《杜工部集》、《水浒传》、《西厢记》合称作“六才子书”并予以评点、批改。**答案：《离骚》**

40. [ “ ” “境界”一词，早在汉代郑玄为《诗经·大雅·江汉》作笺注时已经用到，在那里是指（ ）。**答案：地域的范围**

41. [K]康德的审美鉴赏理论除了从质、量、关系还有（ ）等方面。**答案：情状**

42. [K]康德强调艺术创造中的（ ），一定是内

在于艺术家的心灵中，从而这种创造才可能达到自由与法则、自然与人工的和谐统一。**答案：理性法则**

43. [K]康德转入研究哲学后，在其著作中阐述了他的认识论思想、伦理学思想和美学观念，构成了所谓真善美的批判哲学体系。其中（ ）论述美与艺术问题。**答案：《判断力批判》**

44. [K]克罗齐对直觉的特质所做的概括是：“直觉的知识就是（ ）的知识。”**答案：表现**

45. [K]克罗齐说过：“美并没有（ ）上的差别，所谓较美的美，较富于表现性的表现，较恰当的恰当，是不可思议的”。**答案：程度**

46. [K]克罗齐谈道：“艺术是什么——我愿意立即用最简单的方式来说，艺术是（ ）或直觉。”**答案：幻象**

47. [K]孔子的文艺观是他的（ ）思想在文艺方面的鲜明体现。**答案：仁学**

48. [K]孔子“兴观群怨”中的“观”是就文艺的（ ）作用而言的。**答案：认识**

49. [L]李渔论及戏曲时说到：“‘机趣’”二字，填词家必不可少。机者，传奇之精神；趣者，传奇之风致。少此二物，则如泥人土马，有生形而无生气。”（《重机趣》）。这里“机趣”所指的是（ ）。**答案：词采**

50. [L]李渔主张戏曲创作要“结构第一”，他提出的开场要提示全剧，“大收煞”即全剧终场要有（ ）。**答案：“团圆之趣”**

51. [L]李渔主张戏曲创作要“结构第一”，他提出的开场要提示全剧，“小收煞”即上半部结尾要有（ ），“大收煞”即全剧终场要有“团圆之趣”。**答案：悬念**

52. [L]梁启超“熏浸刺提”说对文艺社会作用的阐释，侧重于文艺作品的美感特征与接受者审美需求之间的相互作用等方面，其对

文艺的审美特征的探讨，是对（ ）的一种“放大”研究。**答案：孔子“兴观群怨”说**

53. [L]刘勰的批评与鉴赏思想贯穿于《文心雕龙》全书，批评与鉴赏的篇幅当数《知音》篇。批评方法有“六观”，即：一观位体，二观置辞，三观（ ），四观奇正，五观事义，六观宫商。**答案：通变**

54. [L]刘勰的批评与鉴赏思想贯穿于《文心雕龙》全书，批评与鉴赏的篇幅当数《知音》篇。批评原则有“六义”，即：一则而不诡，二则风清而不杂，三则事信而不诞，四则义贞而不回，五则体约而不芜，六则文丽而不淫。**答案：情深**

55. [L]鲁迅先生曾将（ ）与刘勰的《文心雕龙》相并举而论道：“篇章既富，评鹭自生，东则有刘严和之《文心》，西则有亚里斯多德之（ ），解释神质，色举洪纤，开源导流，为世楷式”。**答案：《诗学》**

56. [M]明末清初的王夫之特别重视文艺的审美情感特征，他将“兴观群怨”称为（ ）。“ ”**答案：四情**

57. [M]明末清初的王夫之特别重视文艺的审美情感特征，他将“兴观群怨”称之为（ ）。“ ”**答案：四情**

58. [Q]清人王士禛的“（ ）”说仍然很重视诗歌意境的创造，其在《渔洋诗话》中特别强调诗歌意境的清雅淡远，同时又要有弦外之音、味外之味，这其实还是庄子“言不尽意”观的发展。**答案：神韵**

59. [R]如果我们从（ ）的美学理论看作一个逻辑体系，那么作为其出发点、本体或内核的东西，就是一个简单的定义：“直觉即表现即艺术”。**答案：克罗齐**

60. [ 《 》 《诗的艺术》这部诗体文艺理论著述出自（ ）之手。**答案：布瓦洛**

61. [ 《 》 《诗的艺术》这部诗体文艺理论著述出自（ ）之手。**答案：布瓦洛**

62. [S]是西方历史上第一部较为系统而全面

地探讨美学和文艺理论问题的专著。**答案：《诗学》**

63. [S]司空图把“韵外之致”、“味外之旨”具体地描述为“ ”、“景外之景”，此“四外”，共同构成了司空图“韵味”说的基本内容。**答案：象外之象**

64. [S]司空图的诗论，特别是《二十四诗品》明显带有（ ）色彩，其思想构成了《二十四诗品》以及司空图整个诗论的主要思想源头。**答案：儒教**

65. [S]司空图的“韵味说”，提出了一系列卓越的创见，对后世的影响极为深远，譬如苏轼的“（ ）”说就是例证。**答案：形神**

66. [T]泰纳对于艺术的研究，试图借助于（ ）的原理和方法，通过发掘和梳理艺术史料，来揭示决定和支配艺术创造及艺术运动的终极根源。**答案：自然科学**

67. [T]泰纳认为“艺术家庭”还属于一个更广大的总体，这就是“在它周围而趣味和它一致的（ ）”。**答案：社会**

68. [T]泰纳说明，艺术固然追求真实，但这个真实应当是事物的“各个部分之间的（ ）与相互依赖”。**答案：关系**

69. [T]泰纳提出的作品构成的三因素及诸因素安排的“（ ）”方法或原则，无不具有创新性、经验根据和实践价值。**答案：集中**

70. [T]泰纳为了给虚构的艺术以普遍可传达的真理性价值，而将之抬到了与科学、同等的地位上。**答案：哲学**

71. [T]通过艺术形象的譬喻，引发人的联想，并进而使人领会到某种类似的，深微曲隐的思想感情，从而在精神上受到感染和熏陶，这是（ ）。**答案：兴**

72. [W]王国维美学观的基本内容可以概括为：强调美的超功利性，（ ），宣扬美对生活苦难的解脱性。**答案：突出美的形式性**

73. [W]韦勒克、沃伦认为文学作品有四个层



面：即层面、意象和隐喻层面以及由象征和象征系统构成的“世界”或“神话”层面。**答案：声音**

74. [W] 韦勒克、沃伦是英美“新批评”文论派在后期的重要代表人物，“新批评”在总体倾向上继承并发展了俄国。 **答案：形式主义**

75. [W] 韦勒克、沃伦特别强调，要把文学作品看作是“交织着多层意义和关系的一个极其复杂的”。 **答案：组合体**

76. [W] 魏晋南北朝是中国古代文论发展的高峰期，其间曾先后出现过文论史上的若干个“第一”，下面选项中正确的是。 **答案：第一部文论专篇——曹丕的《典论·论文》，第一部文论巨制——《文心雕龙》**

77. [W] 魏晋南北朝是中国古代文论发展的高峰期，其间曾先后出现过文论史上的若干个“第一”，下面选项中正确的是。 **答案：第一部文论专篇——曹丕的《典论·论文》，第一部文论巨制——刘勰的《文心雕龙》**

78. [W] 为强调“大美”之自然、本真、天放的独特禀性，庄子从比较的角度说到“三籁”之声。其中除了“地籁”、“人籁”还有。 **答案：“天籁”**

79. [《】《文心雕龙》风格论集中于《体性》篇。依刘勰之意，作家的创作个性包括才、气、学、等四个方面的因素。 **答案：习**

80. [《】《文心雕龙》风格论集中于《体性》篇。依刘勰之意，作家的创作个性包括有才、气、学、等四个方面的因素。 **答案：习**

81. [X] 西方十九世纪是达尔文的进化论和以孔德为代表的（ ）十分流行和活跃的时期，泰纳深受其影响，其《艺术哲学》表达了他借助于自然科学的原理和方法，研究发掘梳理艺术史料的心路历程。 **答案：实证主义**

82. [X] 西方十九世纪是达尔文的进化论和以

层面、意义为代表的实证主义十分流行和活跃的时期，泰纳深受其影响。**答案：孔德**

83. [X] 小说完全拥有了现代品质，应该属于时代。 **答案：明清**

84. [“】“新派”中一位杰出的文艺理论家，他对新古典主义“复古”论的诘难和批评，尖锐而有力，可以作为我们认识布瓦洛理论的参鉴。 **答案：艾弗蒙**

85. [“】“兴观群怨”说是孔子“文艺观的代表。 **答案：诗教**

86. [“】“兴观群怨”说作为孔子“诗教”文艺观的代表，呈现出两个相互联系的特点：一是特别看重文艺的社会作用，强调文艺的教化功能；二是这种对文艺教化功能的强调始终建立在遵循文艺的规律基础之上，尤其突出艺术的情感特征。 **答案：审美**

87. [Y] 叶燮所指诗人辨别事物“理、事、情”的能力，以及对世界事物是非美丑的识别能力，是“才胆识力”中的。 **答案：“识”**

88. [Y] 叶燮所指诗人辨别事物“理、事、情”的能力，以及对世界事物是非美丑的识别能力，是“才胆识力”中的。 **答案：（A）“识”**

89. [Y] 伊瑟尔认为，“空白”是文学交流中的因素，没有它就不可能有文学的交流。 **答案：本体性**

90. [Y] 伊瑟尔认为，是所有理解本文的活动所不可或缺的基础，而这又依赖于读者在本文中作出的“选择”。 **答案：建立连贯性**

91. [Y] 伊瑟尔认为，在“”中，出于商业目的，有控制地增加空白，则是一本万利的事。 **答案：系列小说**

92. [Y] 伊瑟尔所说的“策略”，用其概括的论述来说：“策略的基本功能就是把读者熟

悉的东西。” **答案：陌生化**

93. [Y] 伊瑟尔所谓的“否定”，主要是指对于读者熟悉的、遵奉的、信仰的，并生活于其中的“”之缺陷的暴露。 **答案：社会规范**

94. [Y] 伊瑟尔谈道：文学本文中不存在由语言表述的意义的“事实”，只有“一系列由剧目和策略组成的”，它们具有刺激读者自己去建立这些“事实”的功能。 **答案：图式**

95. [Y] 伊瑟尔与一道曾被人誉为接受美学的“双子星座”。 **答案：姚斯**

96. [Z] 在弗洛伊德看来，弑父娶母的故事所显示的主题，不是人与神的冲突，而是作者本能中固有的“恋母情结”的艺术实现。 **答案：《俄狄甫斯王》**

97. [Z] 在弗洛伊德看来，艺术在本质上、在深层的主题意蕴上，是艺术家被压抑在潜意识中的（ ）欲望的表达。 **答案：超我**

98. [Z] 在克罗齐看来，人的心智活动有四种不同类型：、概念的、经济的和道德的。 **答案：直觉的**

99. [Z] 在克罗齐看来，人的心智活动有四种不同类型：直觉的、概念的、经济的和道德的。而四种类型所代表的价值属性也不同：直觉，概念求真，经济求利，道德求善。 **答案：求美**

100. [Z] 在克罗齐看来，人的心智活动有四种不同类型：直觉的（ ）、经济的和道德的。 **答案：概念的**

101. [Z] 在《美学》中，黑格尔将艺术看作是属于诗的门类下“戏剧体诗”的一个具体类别。“戏剧体诗”除了悲剧之外还有正剧和喜剧，被看作是时间上最早出现的剧种。 **答案：悲剧**

102. [Z] 在《判断力批判》中，康德主要是从方面对艺术提出他的分类论的。 **答案：形式**

103. [Z] 在司空图之前，陆机、刘勰有“”说的提法，钟嵘则是以“滋味”说著名。 **答案：余味**

104. [Z] 在司空图之前，陆机、刘勰有“余味”说的提法，钟嵘则是以“”说著名。 **答案：滋味**

105. [Z] 著名的“三一律”戏剧创作法则是在中提出来的。 **答案：布瓦洛的《诗的艺术》**

106. [Z] 庄子的“言不尽意”说对后世的影响深远而巨大，北宋欧阳修的 就是例证。 **答案：“状难写之景，如在目前；含不尽之意，见于言外”**

107. [Z] 庄子的“言不尽意”说对后世的影响深远而巨大。其西晋陆机的“”就是例证。 **答案：意不称物，文不逮意**

108. [Z] 庄子的“言不尽意”说对后世的影响深远而巨大。其西晋陆机的“（ ）”就是例证。 **答案：文已尽而意有余**

109. [Z] 庄子的“言不尽意”说对后世的影响深远而巨大，唐代司空图的 就是明显的例证。 **答案：象外之象、景外之景、韵外之致、味外之旨**

110. [Z] 庄子的“言不尽意”说对后世的影响深远而巨大，西晋陆机的“”就是例证。 **答案：意不称物，文不逮意**

111. [“】“自然”在布瓦洛那里，是指“”，也就是现实生活中带有普遍性、规律性、习惯性的东西，亦可称作人们日常生活中的理性。 **答案：常情常理**

**判断题(77) 微信号：zydz\_9527**

1. [B] 本能在弗洛伊德既然是人的肉体和精神一切活动的本体性存在，那么毫无疑问，它当然也是文艺创作活动的最后根源和本质所在。 **答案：对**

2. [B] 表现事物的主要特征、并使这一特征在事物中“支配一切”，这就是泰纳对艺术的本质和目的的认识。 **答案：对**

3. [B]布瓦洛所指的“自然”，不是指客观现实或自然事物，而是指“常情常理”，也就是现实生活中带有普遍性、规律性、习惯性的东西，也可称作人们日常生活中的理性。答案：对
4. [《】《沧浪诗话》被奉为宋代诗话之巨制，更堪称中国古代最为重要的诗话代表作之一。答案：对
5. [《】《沧浪诗话》全书由“诗辨”、“诗体”、“诗法”、“诗评”和“考证”五部分组成。答案：对
6. [《】《沧浪诗话》全书由“诗辨”、“诗体”、“诗法”、“诗评”和“考证”五部分组成。其中，“诗法”是全书的理论核心。答案：错
7. [C]创作论是《原诗》的理论核心，叶燮的诗歌创作论大体包括创作主体论（“才、胆、识、力”说）、创作对象论（“理、事、情”说）和创作方法论（“师法自然”说）。答案：对
8. [C]从文学语言与科学语言、日常语言的基本区别中，韦勒克、沃伦指出，可以将“虚构性”、“创造性”、“想象性”看作是“文学的突出特征”。答案：对
9. [E]俄国形式主义声称，文学作品是无关于社会、作家乃至读者的独立自足体，认为文学的“文学性”或“艺术性”仅仅在于它的形式，在于它的语言的审美化、陌生化编排组织。答案：对
10. [F]弗洛伊德关于艺术的基本看法，也就是对艺术本质的认识，可用一句话作概括表述：艺术是艺术家未满足的欲望的幻想性实现。答案：对
11. [F]弗洛伊德提出了在他看来是可靠而有效地弄清艺术家的意图的批评方法——心理分析法。运用心理分析的批评方法，就是通过“解释作品”来揭示艺术家的意图。答案：对
12. [F]弗洛伊德在他的早期研究中将人的心理状态或心理结构分为三个层面：意识、前意识、潜意识（有时也称作无意识、下意识）。答案：对
13. [H]后世文论家在“兴观群怨”说基本精神的影响下，不断提出一些新的有关文艺社会作用的命题，比如司马迁的“不平则鸣”说、韩愈的“发愤著书”说等。答案：错
14. [H]后世文论家在“兴观群怨”说基本精神的影响下，不断提出一些新的有关文艺社会作用的命题，比如司马迁的“发愤著书”说、韩愈的“不平则鸣”说以及欧阳修的“穷而后工”说等。答案：对
15. [H]后世文论家在“兴观群怨”说基本精神的影响下，不断提出一些新的有关文艺社会作用的命题，比如司马迁的“发愤著书”说、韩愈的“穷而后工”说等。答案：错
16. [J]简单地讲，黑格尔所说的谓悲剧冲突，就是此一“普遍永恒的力量”与彼一“普遍永恒的力量”之间的相互斗争。答案：对
17. [J]简单地说，“韵味”首先是把诗歌分为“韵内”和“韵外”两层。答案：对
18. [J]教材中对黑格尔关于悲剧性质的认识或关于悲剧的定义，作了如下概括表述：悲剧就是恶与恶的冲突和斗争。答案：错
19. [J]接受美学是20世纪60年代末、70年代初首先在联邦德国的康斯坦茨崛起、后在欧美迅速扩大影响的一个美学流派。答案：对
20. [J]接受美学是在反思和批判过去的文艺上的社会本体论、作家中心论、形式自足论等过程中展示出自己的鲜明特色的。答案：对
21. [J]金圣叹认为，在史传中，“文”是目的，“事”是手段，“文”是为记“事”服务的。答案：错
22. [J]金圣叹认为，在小说中，小说的“事”是手段，“文”是目的，作者的虚构之“事”实际上是为审美之“文”服务的。答案：对
23. [J]金圣叹提出小说情节的犯中求避问题。小说情节的“犯”与“避”，是小说创作中常要遇到的技巧问题之一，所谓“犯”，就是有意地写出相近、相同；“避”，则是指避免情节、人物的重复与雷同。答案：对
24. [J]金圣叹在其评点中继承和发扬了司马迁的修史思想，认为小说与史传一样，具有劝勉、惩戒的社会认识与批判作用；另一方面他又明确提出，小说和史传是有根本区别的，史传是“因文生事”，而小说则是“以文运事”。答案：错
25. [“】“境界”的本质其实就是中国传统诗学所一贯强调的一个核心话题：情景相生及情景交融。答案：对
26. [J]境界说是王国维文艺美学理论中影响最大、最有代表性的部分，集中体现于《人间词话》中。答案：对
27. [K]克罗齐“直觉即表现即艺术”的观点引申了出他的这样的论断，艺术不可分类。答案：对
28. [K]克罗齐“直觉即表现即艺术”的观点引申了出他的这样的论断，艺术创造与欣赏的同一。答案：对
29. [K]克罗齐“直觉即表现即艺术”的观点引申了出他的这样的论断，语言与艺术等同。答案：对
30. [K]孔子的思想，可以说是以“仁”为内容，以“礼”为形式，以“中庸”为准则，所以也被称为“仁学”。答案：对
31. [K]孔子的思想主要保存在《论语》中。答案：对
32. [K]孔子所说的“兴”的含义，就是通过艺术形象的譬喻，引发人的联想，并进而使人领会到某种类似的，深微曲隐的思想感情，从而在精神上受到感染和熏陶。答案：对
33. [L]老子是“道不可言”的首提者，也最直接、明了。答案：对
34. [L]李渔在《词曲部·词采第二》中特辟“贵显浅”、“重机趣”、“戒浮泛”、“忌填塞”等四个专题来详细论述曲文的通俗性问题，其中，“贵显浅”具有提纲挈领和统帅其他三项的意义。答案：对
35. [L]李渔主张戏曲创作要“结构第一”。这里所说的“结构”与现代意义上的“结构”是一样的。答案：错
36. [L]刘勰对作家个性和创作风格的最高要求是要有“风骨”，要“风清骨峻”。“风骨”一词原用于品鉴人物，后移于画论和文论。答案：对
37. [L]鲁迅先生曾将《诗学》与刘勰的《文心雕龙》相并举而论道：“篇章既富，评鹭自生，东则有刘严和之《文心》，西则有亚里斯多德之《诗学》，解释神质，色举洪纤，开源导流，为世楷模。”答案：对
38. [R]如果我们将克罗齐的美学理论看作一个逻辑体系，那么作为其出发点、本体或内核的东西，就是一个简单的定义：“直觉即表现即艺术”。答案：对
39. [《】《神思》篇是《文心雕龙》创作论之首，也是刘勰创作论之总纲。答案：对
40. [《】《诗的艺术》讨论文艺问题，始终坚持和遵循着一个在布瓦洛以及一切理性主义者看来是至高无上的真理标准和实践原则，那就是“理性”。答案：对
41. [《】《诗的艺术》这部诗体文艺理论著述共一千一百行，分为四章，其中第三章论悲剧、喜剧和长篇叙事诗等主要诗体，在此提出了著名的“三一律”戏剧创作法则。答案：对
42. [《】《诗学》是西方历史上第一部较为系统而全面地探讨美学和文艺理论问题的专著。答案：对
43. [S]司空图的诗歌意境理论大体可分为三大块：“思与境偕”说——诗境构成论；“韵外之致、味外之旨”说——诗境特征论；“二十四诗品”说——诗境风格论。答案：对



44. [S]司空图的诗境特征论就是我们通常简单称谓的“韵味”说，其对后世的影响最大。**答案：对**

45. [S]司空图的诗论思想主要体现在对中国古典意境理论的发展和深化上面。**答案：对**

46. [T]泰纳认为构成艺术品“原素”的，在“表现人的精神生活的艺术”中，尤其是文学中有三组原素，它们是人物性格、遭遇与事故、风格。**答案：对**

47. [T]泰纳谈道，一个艺术家的生平通常可以分做两个部分，“第一部分是青年期与成熟期”，亦为“真情实感的时期”。“第二个时期是墨守成法与衰落的时期”。**答案：对**

48. [T]通过对《史记》和《水浒传》两个代表性文本的比较，金圣叹提出了史传和小说在本质特性上的根本不同，即一个是“以文运事”，一个是“因文生事”。**答案：对**

49. [W]王国维“境界”的构成因素一是“情”（意），二是“景”（物），二者之间虽“能有所偏重，而不能有所偏废”，因为“境界”的本质即在于情景交融。**答案：对**

50. [W]王国维美学观的基本内容可以概括为：强调美的超功利性，突出美的形式性，宣扬美对生活苦难的解脱性。**答案：对**

51. [W]韦勒克、沃伦认为，科学语言是“直指式的”：“它要求语言符号与指称对象一一吻合”，同时这种语言符号“完全是人为的”。**答案：对**

52. [X]西方十九世纪是达尔文的进化论和以孔德为代表的实证主义十分流行和活跃的时期，泰纳深受其影响，其《艺术哲学》表达了他借助于自然科学的原理和方法，研究发掘梳理艺术史料的心路历程。**答案：对**

53. [“]“兴观群怨”的发展过程中存在着这样一种共同规律，就是在孔子那里主要是针对“用诗”，即发挥文艺社会作用而提出的“兴观群怨”，在后世都逐渐与“作诗”结合起来，使“兴观群怨”不仅成为对文艺社会作用的一种自觉认识，而且成为对文艺创作的一种

明确要求。**答案：对**

54. [“]“兴观群怨”之“群”，是孔子以“诗教”为特色的文艺观的一个鲜明体现。首先，它鲜明体现了孔子“诗教”的目的在于“仁”。“群”就是人与人相亲相爱，和谐相处。其次，孔子之所以强调“诗可以群”，是因为看到了文艺在使人“群”方面具有独特的审美感染作用。**答案：对**

55. [“]“兴观群怨”之“怨”，广义的“怨”，也就是把“怨”看作是对人的各种情感的一种代称。**答案：对**

56. [“]“兴观群怨”之“怨”，狭义的“怨”，也就是照字面意思所理解的“怨”，它是由种种不满意所引发的一种特定情感，包括忧怨、哀怨、怨恨等等。**答案：对**

57. [Y]亚里士多德对悲剧构成因素的抽象概括包括如下六个决定其性质的成分，情节、性格、言语、思想、戏景和唱段。**答案：对**

58. [Y]严羽毕生“先儒而后佛老”，在诗歌创作上以魏晋乃至盛唐为法，酷好临摹王维和杜甫的诗，对诗歌创作与欣赏皆有相当深厚的造诣——其诗论成就即主要体现在他的诗歌理论专著《沧浪诗话》中。**答案：对**

59. [Y]叶燮的“才胆识力”说，第一次在文论史上较为全面地探讨了诗歌创作主体心理素质的培养和心智积累的特性。所谓“才”，是指诗人主体的艺术才能和才华，具体包括诗人观察、认识客观事物的能力，以及艺术地表现“理”、“事”、“情”的能力。**答案：对**

60. [Y]叶燮的“才胆识力”说，第一次在文论史上较为全面地探讨了诗歌创作主体心理素质的培养和心智积累的特性。所谓“胆”，即指诗人敢于突破传统束缚的独立思考的能力，在创作中表现为自由创新的艺术精神。**答案：对**

61. [Y]叶燮的“才胆识力”说，第一次在文论史上较为全面地探讨了诗歌创作主体心理

素质的培养和心智积累的特性。所谓“力”即指创作主体运用形象概括现实生活和客观事物的功力和笔力，以及独树一帜、立一家之言的气魄。**答案：对**

62. [Y]叶燮的“才胆识力”说，第一次在文论史上较为全面地探讨了诗歌创作主体心理素质的培养和心智积累的特性。所谓“识”，是诗人辨别事物“理、事、情”特点的辨别能力，又指对世界事物是非美丑的识别能力，更是鉴别诗歌及其艺术表现特征的能力。**答案：对**

63. [Y]叶燮认为，诗作的产生不过是外界的“理”、“事”、“情”与创作主体的“才”、“胆”、“识”、“力”有机结合的产物。**答案：对**

64. [Y]伊瑟尔与姚斯一道曾被人誉为接受美学的“双子星座”。**答案：对**

65. [Y]以“诗话”的形式评论诗歌、阐述诗歌理论是从欧阳修《六一诗话》开始，但到严羽才形成巅峰。**答案：对**

66. [《]《原诗》问世，是针对此前诗坛的两股思潮而言的。一是明代前、后七子提出的“文必秦汉，诗必盛唐”的复古主义；二是其后公安派和竟陵派提出的“独抒性灵，不拘格套”的个性化创作主张。**答案：对**

67. [“]“韵味”是把诗歌分为“韵内”和“韵外”两层。“韵内”与“韵外”是不可分割的有机整体，二者紧密联系、相互涵化，“韵外”是基础，“韵内”为升华。**答案：错**

68. [“]“韵味”是把诗歌分为“韵内”和“韵外”两层。“韵外”是指诗的语言文字、声韵及其表面意义之外所蕴含的意味，这种意味往往是一种只可以意会却不可以言传的“大意”。**答案：对**

69. [“]“韵味”是把诗歌分为“韵内”和“韵外”两层。“韵外”指诗的语言文字、声韵及其所表达的意义。这是诗歌直接呈现出来的、读者可以感知的东西。**答案：错**

70. [Z]在思想渊源上，接受美学受到胡塞尔为代表的现象学哲学和美学、及海德格尔和伽达默尔的阐释学的有力启示与推动，同时俄国的形式主义、精神分析学批评、英美新批评、结构主义等等，对它的形成和发展亦起到了重要的促进作用。**答案：对**

71. [Z]在庄子看来从微观角度而言人们的思想无法完整地用语言文字来表达，所以“言不尽意”。**答案：对**

72. [Z]著名的改良派人士梁启超提出文艺的四种社会作用即：薰、浸、刺、提。所谓“刺”，指的是文艺作品培养接受者审美接受能力的作用。**答案：对**

73. [Z]著名的改良派人士梁启超提出文艺的四种社会作用即：薰、浸、刺、提。所谓“浸”，是就文艺的情绪感染作用而言的。**答案：对**

74. [Z]著名的改良派人士梁启超提出文艺的四种社会作用即：薰、浸、刺、提。所谓“提”，实质上，就是审美心理学所说的“移情”。**答案：对**

75. [Z]著名的改良派人士梁启超提出文艺的四种社会作用即：薰、浸、刺、提。所谓“薰”，即文艺作品通过向接受者展现“他境界”而培养接受者创造力的作用。**答案：对**

76. [Z]庄子的文艺观，实际是散布与涵泳于他的哲学思想之中的。**答案：对**

77. [Z]庄子是“道不可言”的首提者，也最直接、明了。**答案：错**

填空题(29)微信号：zydz\_9527

- [B]布瓦洛在论悲剧、喜剧时提出了著名的“\_\_\_\_\_”戏剧创作法则。**答案：三一律**
- [C]创作论是叶燮《原诗》的理论核心，其中关于创作主体的“\_\_\_\_\_”说可谓是作家创作个性心理理论。**答案：才胆识力**
- [C]创作论是叶燮《原诗》的理论核心，其中关于创作主体的“\_\_\_\_\_”说可谓是作

家创作核心理论。**答案：才胆识力**

4. [F] 弗洛伊德的人格结构包括本我、自我和\_\_\_\_三重因素。**答案：超我**

5. [H] 黑格尔认为美就是\_\_\_\_的感性显现，是自由性与严肃性的统一，具有无可怀疑的认识性。**答案：理念（或绝对理念）**

6. [J] 金圣叹的文学理论思想主要体现在\_\_\_\_和《第六才子书西厢记》中。**答案：《第五才子书水浒传》**

7. [J] 金圣叹认为小说和史传不可混为一谈，史传是“以文运事”，而小说则是“\_\_\_\_”。**答案：因文生事**

8. [K] 康德的《\_\_\_\_》上卷论述美与艺术问题，对西方美学和艺术理论的发展产生了深远而重大的影响。**答案：判断力批判**

9. [K] 克罗齐指出艺术批评是“审美的”和“\_\_\_\_”的统一。**答案：历史**

10. [L] 刘勰将“\_\_\_\_”范畴明确运用到讨论文学继承与革新的关系问题上，代表着《文心雕龙》在文论史上最为突出的贡献。**答案：通变**

11. [ ] \_\_\_\_时期是中国古代文论发展的高峰期，被鲁迅先生称为“文学的自觉时代”。**答案：魏晋南北朝**

12. [ ] \_\_\_\_是李渔戏曲理论的集大成之作，在中国戏剧史上具有里程碑式的意义。**答案：《闲情偶寄》**

13. [《】《\_\_\_\_》是西方历史上第一部较为系统而全面地探讨美学和文艺理论问题的专著。**答案：诗学**

14. [“】“\_\_\_\_”是叶燮诗歌创作方法论的核心，强调创作必需掌握依乎“自然”的“理、事、情”。**答案：师法自然**

15. [“】“\_\_\_\_”说是孔子关于文艺的社会作用的著名论述，对后世文论的发展影响巨大。**答案：兴观群怨**

16. [“】“\_\_\_\_”说是王国维文艺美学理论中影响最大、最有代表性的部分，集中

体现于《人间词话》中。**答案：境界**

17. [S] 司空图诗论思想，在诗境构成论、诗境风格论之外，以“\_\_\_\_”为核心的诗境特征论最为重要。**答案：韵外之致、味外之旨**

18. [S] 司空图诗论专著《二十四诗品》以\_\_\_\_思想作为主要的思想源头。**答案：儒教**

19. [T] 泰纳指出文学的三组元素是人物性格、遭遇与事故，以及\_\_\_\_。**答案：风格**

20. [W] 王国维的《\_\_\_\_》和鲁迅的《中国小说史略》被称为“中国文艺研究史上的双璧”。**答案：宋元戏曲考**

21. [Y] 亚里士多德的《\_\_\_\_》是西方历史上第一部较为系统而全面地探讨美学和文艺理论问题的专著。**答案：诗学**

22. [Y] 严羽的诗歌理论专著《\_\_\_\_》被奉为宋代诗话巨制，堪称中国古代最为重要的诗话代表作之一。**答案：沧浪诗话**

23. [Y] 严羽强调学诗辨体，将\_\_\_\_以前的诗歌定格为“第一义”之诗，而学习中晚唐以及宋代诗歌则是为旁门所惑。**答案：大历**

24. [Y] 严羽强调学诗辨体，将\_\_\_\_以前的诗歌定格为“第一义”之诗，而学中晚唐以及宋代诗歌则是为旁门所惑。**答案：大历**

25. [Y] 严羽在对历代诗歌进行整体性观照的基础上提出了自己的诗歌审美标准，即“\_\_\_\_”。**答案：以盛唐为法（或者盛唐气象）**

26. [Z] 在戏曲创作和演出上，李渔主张通俗化，“\_\_\_\_”说构成了其戏曲理论崇尚通俗的思想核心。**答案：浅处见才**

27. [Z] 在《与李生论诗书》中，司空图提出“韵外之致”说，揭示了“韵味”说的审美内涵“\_\_\_\_”。**答案：近而不浮，远**

**而不尽**

28. [Z] 中国文论史上第一部文论巨制是刘于南齐末年撰成的《\_\_\_\_》。**答案：文心雕龙**

29. [Z] 庄子关于“言”“意”关系的论述，集中于“道不可言”“\_\_\_\_”“得意忘言”三点。**答案：言不尽意**

主观题 (68) 微信号: zydz\_9527

1. 1. 教材中关于刘勰的“通变”说，有这样一部分论述，请结合自己...

2. 布瓦洛所说的“自然”是指什么？怎样看待和认识这些“自然”？

3. 从下面三段王国维的相关著述，简单分析境界说的理论内涵。境界非...

4. 简单分析王国维境界说的理论内涵。

5. 简单概括金圣叹小说理论关于人物论的主要思想。

6. 简单说明正变论产生历史背景。

7. 简述布瓦洛的诗学原则。

8. 简述弗洛伊德艺术本质论的内涵。

9. 简述康德艺术分类理论。

10. 简述克罗齐关于艺术作为直觉的认识。

11. 简述王国维境界说的理论内涵。

12. 简述新批评派文学构成论关于文学层面的认识。

13. 简述严羽诗道妙悟的创作阶段论。

14. 简述伊瑟尔关于“潜在本文”的认识。

15. 简述庄子文学言意观的基本内容。

16. 简要概括金圣叹小说理论关于人物论的主要思想。

17. 简要概括金圣叹小说理论中关于人物论的主要思想。

18. 简要描述泰纳关于文学三组原素的一般内容。

19. 简要说明李渔的戏曲结构的四点具体主张？

20. 简要说明李渔“浅处见才”通俗戏曲观表现在哪些方面？

21. 简要说明刘勰的“通变”说对文章写作有哪些启迪？

22. 简要说明刘勰关于文学的发展的几点理论主张。

23. 简要说明司空图诗歌意境理论的大致内容。

24. 简要说明泰纳如何看待艺术与科学对于真理的认识与表达。

25. 简要说明亚里士多德悲剧定义中关于“完整”的解释。

26. 简要说明亚里士多德关于悲剧定义“完整”的解释？

27. 教材中关于“本文和读者进行交流活动之基本结构的‘空白’”有这...

28. 结合《水浒传》，理解金圣叹的小说“因文生事”说。

29. 结合文学的通俗化问题，谈谈李渔的“浅处见才”说给我们的理论启...

30. 金圣叹提出史传和小说在本质特性上有着不同，一个是“以文运事”...

31. 课程线索梳理。要求回答以下几个问题：

1. 教材十八讲内容所涉及...

32. 理解叶燮的“才胆识力”说，谈谈你对几者之间的关系的认识。

33. 论述黑格尔关于悲剧冲突和悲剧性质的理论。

34. 论述克罗齐艺术批评的理论内涵。

35. 论述刘勰“通变”说对文章写作学的启迪。

36. 论述泰纳关于艺术发生“三个原始力量”的理论内涵。

37. 论述“兴观群怨”说对后世中国文论的影响。

38. 论述亚里士多德关于文艺摹仿与历史、哲学的差异。

39. 论述庄子“言不尽意”说对后世中国文论的影响。

40. 请阐释弗洛伊德的精神分析说对文艺研究的意义。

41. 请阐释弗洛伊德精神分析说对文艺研究的意义。

42. 请阐释精神分析说对文艺研究的意义



43. 请简要说明刘勰关于文学的发展问题。
44. 司空图关于诗歌“韵味”的审美内涵具体表现为“近而不浮，远而不...”
45. 司空图关于诗歌“韵味”的审美内涵具体表现为“近而不浮，远而不...”
46. 谈谈对伊瑟尔关于阅读过程的描述与阐释的理解。
47. 谈谈孔子的“兴观群怨”说的基本内涵。
48. “通变”说对文章写作有哪些启迪？
49. 韦勒克、沃伦关于评价文学的具体标准有哪些内容？
50. 韦勒克、沃伦关于评价文学的具体标准有哪些内容？
51. 韦勒克、沃伦认为科学语言与文学语言有哪些区别？
52. 韦勒克、沃伦认为科学语言与文学语言有哪些区别？请简要说明。
53. 韦勒克、沃伦认为日常语言相对于文学语言来说没有质的差异，但是...
54. 韦勒克、沃伦认为文学作品有哪些“层面”？请予以说明。
55. “文变染乎世情，兴废系乎时序”，怎样认识刘勰的文学发展观？
56. 亚里士多德怎样说明“情节”在悲剧中的地位和作用？请简要说明。
57. 与以往的文学理论相比，伊瑟尔的审美反应理论，其创见性和启示意...
58. 在《诗学》中亚里士多德这样描述到：作为一个整体，诗艺的产生似...
59. 怎样从孔子“兴观群怨”说，看文艺的社会功能与作用？
60. 怎样看待精神分析说对文艺研究的意义？
61. 怎样看待刘勰关于文学的发展问题？
62. 怎样看待刘勰关于文学的发展问题？请简要说明。
63. 怎样看待亚里士多德关于文艺所具有的价值？
64. 怎样理解和认识伊瑟尔关于阅读过程的描述和阐释？
65. 怎样理解孔子“兴观群怨”说中的“兴”

的含义，它与其他三个层面...

66. 怎样理解庄子的得意忘言？

67. 制定一个较为可行的本课程学习计划。

68. 庄子“言不尽意”说到《易传·系辞》、魏晋玄学，由陆机到刘勰、...

1. [1]1. 教材中关于刘勰的“通变”说，有这样一部分论述，请结合自己的学习，谈谈认识。刘勰“通变”说对今人的文章写作，究竟留有怎样的启迪？笔者以为至... 久生命力，正在作家不断提高人文修养和写作技术的过程中，唯其“通变”，作家才能在历史境遇的不断挑战下与时俱进，并最终站在优秀的文章写作者之列。

答案：文学不可能在一种封闭的状态下发展，政治的盛衰、社会的治乱等外界生活场必然会影响到作家的生活、思想和情感，这是文学发展的客观动因。除了政治，刘勰还认为，时风与社会心理的变化往往也影响文学风格的变化。例如建安文学，由于当时特定的时代特点和社会心理，所以其呈现的面貌很鲜明：此外，学术文化思想对文学的发展亦具有不可忽视的影响和作用。

根据刘勰之所述，大抵可归纳出三点：

（1）文学随时代、社会诸因素的不同而发生变化，其规律表现为“质文代变”，即文学内部两种质素——质朴与文华——的相互消长；（2）从上古到宋齐，“质文代变”的具体表现是，或质胜于文（黄唐虞夏、曹魏后期、东晋），或文胜于质（楚、西汉、西晋、宋齐），或质文相兼（商周、东汉、曹魏前期），总的趋势是由质朴向文华发展；（3）指出楚汉之后，文华胜过质朴，有悖于雅正之道，对此不良倾向必须予以矫正。刘勰的这些看法均以历史史实为依据，大体还是可信的；至于具体描述则稍有粗疏之嫌，甚至带有历史循环论的色彩。好在刘勰的思考并未就此停下，在《通变》篇中，他还进一步从文学自身的发展变化中找原因，并就如何纠正“从质及讹，弥近弥谗”的不良文

风，提出了他自己独到的见解。

综观整个“通变”论，可以说，刘勰是站在一个“惟务折衷”、朴素辩证的立场上看问题的，其文学发展观以“通”（继承）为基础而以“变”（革新）为旨归，以“通”求“变”，以“变”葆“通”，初步建立起了一种积极、进步的文学史观。就像刘勰自己所说的，“文律运周，日新其业。变则其久，通则不乏”（《通变》），这样一种文学史观，不说在当时，即使放在今天，仍能给我们留下诸多的启迪……。

2. [B]布瓦洛所说的“自然”是指什么？怎样看待和认识这些“自然”？

答案：首先，“自然”在布瓦洛那里，不是谓客观现实或自然事物，而是指“常情常理”，也就是现实生活中带有普遍性、规律性、习惯性的东西，亦可称作人们日常生活中的理性。

其次，“自然”对于布瓦洛有着“自然人性”的含义。这又分有两个方面，一是指由年龄不同造成或决定的性格、性情取向。布瓦洛认为，任何人都会随年龄的改变而改变性格或性情，文艺创作要做到符合“常情常理”、“逼真”、贴近“自然”，就应当抓住年龄这个关键因素。

对于文艺创作的这一“自然”要求，显然是人物“类型化”、“共性化”的主张。毫无疑问，现实生活中，人们的性格或性情一般会随着年龄的改变而发生一定的变化，从而文艺创作要塑造出真实生动的人物形象，不能不注意人物的年龄因素。据此来说，布瓦洛的看法不无道理。但是，经验同时能够有力地说明，社会的人的性格或性情的变化，起主要作用的，总是社会的和心理的因素，而决不是生理的自然的年龄。以年龄作为人物性格塑造的根本依据，只能造出没有鲜活个性的类型化形象。在布瓦洛，“自然”或“自然人性”的另一面含义，是由出身所决定的性格特点。如他说，写英雄就应该写

出他们“论勇武天下无敌，论道德众美兼赅”，而若是写平民，则只能有“扭捏难堪的嘴脸”。这是一种血统论在理论上的运用，也是其强调理性统性的一个体现。

3. [C]从下面三段王国维的相关著述，简单分析境界说的理论内涵。

境界非独谓景物也，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...，而观我之时，又自有我在。故二者常互相错综，能有所偏重，而不能有所偏废也。文学之工不工，亦视其意境之有无，与其深浅而已。（《人间词乙稿叙》）

答案：（1）“境界”之本质在“情景交融”

“境界”的本质其实就是中国传统诗学所一贯强调的一个核心话题：情景相生及情景交融。

（2）“境界”之特征在“真”，审美效果在于“不隔”

“境界”不仅是要情景交融，而且必须是“真”情“真”景的交融与表现，而要能写“真”景物

“真”感情，作者必须“所见者真，所知者深”。

“不隔”的含义，那就是指诗人之言情写景能令读者产生身临其境、感同身受的审美效果。作品之“境界”所以能产生这样的审美效果，根源在于诗人面对生活而能“入”能“出”，故此“所见者真，所知者深”，因而能够写出“真景物”、“真感情”。总之，正是由于“境界”生成的基本特征在于“真”，从根本上决定了“境界”的审美效果必定在于“不隔”。

4. [J]简单分析王国维境界说的理论内涵。

答案：国维在《人间词话》说：“古今之成大事业、大学问者，必经过三种之境界：‘昨夜西风凋碧树。独上高楼，望尽天涯路’。此第一境也。‘衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴。’此第二境也。‘众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在，灯火阑珊处’。此第三境也。” 闲来无事，玩索大学问家之妙语，击节

赞叹之余，心忽有所得：治学有三此境界，喝酒与灌水岂不亦有三此境界？试论之。

王国维认为治学第一境界：“昨夜西风凋碧树。独上高楼，望尽天涯路”，这词句出自晏殊的《蝶恋花》，原意是说，“我”上高楼眺望所见的更为萧飒的秋景，西风黄叶，山阔水长，案书何达？在王国维此句中解成，做学问成大事业者，首先要有执着的追求，登高望远，瞰察路径，明确目标与方向，了解事物的概貌。这自然是借题发挥，以小见大。那如果按原词解，这几句是情感堆积、蕴酿期，是对下文“望尽天涯路”一种铺垫。喝酒的这个境界，是寒暄之后，刚数杯下肚，酒气略微上升阶段。此时，欢者更欢，愁者愈愁，不过，肚中纵有千番言语，表面上不大多“和风细雨”。灌水的这个阶段是，刚刚“触”网不久的菜鸟雏儿，打字不快，技术不懂，骂架不行，所以，不管论坛（BBS）、聊天室，一般都比较“谦虚”，也不敢大动作灌水，还多是“新手上路，多多关照”之词，显得比较“礼貌”，比较“懂事儿”。然而，从“菜鸟雏儿”到“灌水专家”的心态与资格，也就在这个阶段慢慢的成长起来了。

王的治学第二境界是说：“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴。”这引用的是北宋柳永《蝶恋花》最后两词句，原词是表现作者对爱的艰辛和爱的无悔。若把“伊”字理解为词人所追求的理想和毕生从事的事业，亦无不可。王国维则别有用心，以此两句来比喻成大事业、大学问者，不是轻而易举，随便可得的，必须坚定不移，经过一番辛勤劳动，废寝忘食，孜孜以求，直至人瘦带宽也不后悔。这当然又是王国维的高明之处。那么喝酒的这个境界则是酒至酣处，心雄万丈、脸飞红霞。此阶段，飞觞杯交，颐指气使，最来“感觉”的时候，嘴上豪言壮语：“干了！酒个嘛，水个嘛，喝个嘛，醉个嘛，倒个嘛，睡个嘛，干！”，“人生难得几回醉”，“人生几个秋，不醉不罢休”什么的，反正是狂语迭出，唾飞沫溅，一付一醉方休之气势。灌水到这个阶段，

“雏鸟”羽翼渐丰，铁喙坚硬，已进化成“鹰隼”级别了，打字飞快，论坛、聊天室也论“混”了个“脸熟”了，静时也还如处子，“指点江山，激扬文字”、“恰同学少年，风华正茂”，“粪土当年万户侯”的模一样；动时则如脱兔，呀、哈、呵、吗、拉、吓，招式齐出，胡搅乱打，三峡决堤，水漫金山，一副“如欲平治天下，当今之世，舍我其谁也”的架势。

王的治学第三境界是说：“众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在，灯火阑珊处。”是引用南宋辛弃疾《青玉案》词中的最后四句。梁启超称此词“自怜幽独，伤心人别有怀抱”。这是借词喻事，与文学赏析已无交涉。王国维已先自表明，“吾人可以无劳纠葛”。他以此词最后的四句为“境界”之第三，即最终最高境界。这虽不是辛弃疾的原意，但也可以引出悠悠的远意，做学问、成大事业者，要达到第三境界，必须有专注的精神，反复追寻、研究，下足功夫，自然会豁然贯通，有所发现，有所发明，就能够从必然王国进入自由王国。能引伸这个方面来，王国维的高明自为必说。那么，喝酒的喝到“蓦然回首，那人却在，灯火阑珊处”这个境界，那时的酒，从严格的意义上讲，已经不在是酒，而在一种“精神”了，长歌当哭，狂醉似醒，繁华销尽，浮躁渐去，李白的“斗酒诗百篇”，曹操的“人生几何，对酒当歌”，这些精华，都出自这一境界。

原文：第一境界：晏殊《蝶恋花》  
槛菊愁烟兰泣露，罗幕轻寒，燕子双飞去。明月不谙离恨苦，斜光到晓穿朱户。  
昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路。欲寄彩笺兼尺素，山长水阔知何处！

第二境界：柳永《蝶恋花》  
伫倚危楼风细细，望极春愁，黯黯生天际。草色烟光残照里，无言谁会凭阑意。  
拟把疏狂图一醉，对酒当歌，强乐还无味。衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴。

第三境界：辛弃疾《青玉案》

东风夜放花千树，更吹落、星如雨。宝马雕车香满路。凤箫声动，玉壶光转，一夜鱼龙舞。蛾儿雪柳黄金缕，笑语盈盈暗香去。众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在，灯火阑珊处。

5. [J]简单概括金圣叹小说理论关于人物论的主要思想。

答案：首先，成功塑造人物性格是小说创作的首要任务和取得艺术成就的根本标志。其次，小说人物还应该是个性化、性格鲜明的。

再次，小说还应注意如何去表现人物性格的问题。

6. [J]简单说明正变论产生历史背景。

答案：正变论亦即发展论，着重讨论诗歌历史发展的规律。《原诗》问世，是针对此前诗坛的两股思潮而言的。一是明代前、后七子提出的“文必秦汉，诗必盛唐”的复古主义；二是其后公安派和竟陵派提出的“独抒性灵，不拘格套”的个性化创作主张。前者试图以复古为革新，但未能看到诗歌创作之变化，其对汉唐之复古实际上导致了创作的停滞甚至倒退，不仅使诗歌写作脱离了当时的社会现实，而且泯灭了诗人的主体性情感和个性舒展；而后者，其虽意图清除前、后七子的复古流弊，但为封建士大夫独专的所谓“性灵”，实际上又与现实生活相去甚远，给诗坛带来了消极颓废之风。在此情势下，《原诗》的目的就是要解决这两种思潮的偏颇，重新就诗歌的出路与发展问题发言。

7. [J]简述布瓦洛的诗学原则。

答案：（1）理性至上；（2）摹仿自然；（3）效法古典。

8. [J]简述弗洛伊德艺术本质论的内涵。

答案：（1）弗洛伊德认为艺术的本质就是艺术家未满足的欲望的幻想性实现；（2）在弗洛伊德看来，人的本能欲望在现实生活中不能任意发泄，“幻想的生活”成为求得实现的途径或手段；

（3）艺术家作为人，把无法在现实中实现的本能欲望通过色彩、声音、文字等形式加以表达，这就是艺术创造。区别于普通人，艺术家通过润饰，升华本能欲望，成为艺术。

9. [J]简述康德艺术分类理论。

答案：（1）语言艺术；（2）造型艺术；（3）感觉的美的自由活动的艺术。

10. [J]简述克罗齐关于艺术作为直觉的认识。

答案：克罗齐的美学理论强调了直觉在艺术创作中的重要性，他认为直觉是表现艺术的核心。克罗齐区分了知识的两种形式：直觉和逻辑，直觉是与个体、意象和美感相关的，而逻辑侧与理智和概念相关。他认为直觉是每个人都具备的心灵活动，艺术家和欣赏家之间的区别只是在于直觉的程度不同。克罗齐还强调艺术永远是抒情的，即包含情感的表达，而艺术家和欣赏家都是直觉的享受者和创造者。

11. [J]简述王国维境界说的理论内涵。

答案：王国维论词的“境界”具有“言外之味”，“弦外之响”，一如宋代严羽所说的“兴趣”，清代王士禛所说的“神韵”，皆体现出“言有尽而意无穷”的美学特色。“古今词人格调之高，无如白石。惜不于意境上用力，故觉无言外之味，弦外之响，终不能与于第一流之作者也。”王国维跳出浙西词派，常州词派的窠臼，在更高的理论层面上标举“境界”，开创了词坛新气象，产生了深远的影响，为诗词的创作指出向上一路的积极作用。其次，指出“境界”，“意境”具有真实自然之美，即“大家之作，其言情也必沁人心脾，其写景也必豁人耳目。其辞脱口而出，无矫揉妆束之态。以其所见者真，所知者深也。诗词皆然。特此以衡古今之作者，可无大误矣。”“能写真景物，真感情者，谓之为境界，否则谓之无境界。”不仅要求作品内容方面的情景之真，而且要求艺术表现方面自然传神，造语平淡，尽弃人为造作之痕迹。惟有如此，作品方能具有“不隔”的自然真切之美。“不隔”的思想吸纳了西方重视艺术直觉作用的美学思想



的影响，同时更是与中国古代文艺美学思想如钟嵘的“直寻”，司空图的“直致”，严羽的“妙悟”，王夫之的“现量”，王士禛的“神韵”等理论一脉相承。

12. [J]简述新批评派文学构成论关于文学层面的认识。

答案：（1）声音层面；  
（2）意义层面；  
（3）意象和隐喻层面；  
（4）由象征和象征系统构成的“世界”或“神话”层面。

13. [J]简述严羽诗道妙悟的创作阶段论。

答案：（1）艺术经验的积累：渐修；  
（2）艺术认知的飞跃：顿悟；  
（3）艺术境界的呈示：彻悟。

14. [J]简述伊瑟尔关于“潜在本文”的认识。

答案：（1）“潜在本文”是相对于在读者阅读过程中生成、完成、创造、实现的“被表现的客体”或“想象性客体”“审美客体”而言的文学作品存在；它不等于文学作品中由客观因素构成的因而可以被感觉或思维理性所直接把握的本文事实，而是认识者反思自己的阅读体验而推导出来的带有主观色彩的对象事物。  
（2）在它诉求被理解的意义上，伊瑟尔称之为“召唤结构”；在它作为一种为引起特殊阅读效果而做出的“部署”意义上，其谓之“隐含的读者”；在它就语用学或功能主义视角下看到的事物而言其指之为“虚构作品的现实”；在它属于文学作品具有的相对于“由读者完成的本文的实现”之“审美极”来说，其界之为文学作品的“艺术极”。

（3）从文学语用学出发，伊瑟尔指出，文学的“潜在本文”的构成涉及到语言的“表述”、“情境”的建构、“剧目”的安排、“策略”的运用等四个方面的问题。

15. [J]简述庄子文学言意观的基本内容。

答案：（1）道不可言；  
（2）言不尽意；

（3）得意忘言。  
16. [J]简要概括金圣叹小说理论关于人物论的主要思想。

答案：首先，成功塑造人物性格是小说创作的首要任务和取得艺术成就的根本标志。其次，小说人物还应该是个性化、性格鲜明的。

再次，小说还应注意如何去表现人物性格的问题。

17. [J]简要概括金圣叹小说理论中关于人物论的主要思想。

答案：首先，成功塑造人物性格是小说创作的首要任务和取得艺术成就的根本标志。其次，小说人物还应该是个性化、性格鲜明的。

再次，小说还应注意如何去表现人物性格的问题。

18. [J]简要描述泰纳关于文学三组原素的一般内容。

答案：第一组原素：人物性格。泰纳认为，现实中的人的性格从发生学角度来看是由许多部分构成的，如从血统中遗传而来的“种族”因素，及这种因素在一个人身上因份量

和比例的特殊而形成的既有别于同国人又异于其父母的个性。  
第二组原素：遭遇与事故。泰纳认为，这组原素是实际表现人物性格的情节展开，并且肯定“在这一点上，艺术又高出于现实”。因为在现实生活中，“某个伟大而坚强的性格”，由于没有表现其性格的机会而很可能默默无闻，让人不知其伟大而坚强。

第三组原素：风格。泰纳称，风格在文学作品里“是唯一着得见的原素；其它两个原素只是内容，风格把内容包裹起来，只有风格浮在面上。”

19. [J]简要说明李渔的戏曲结构的四点具体主张？

答案：第一、“立主脑”第二、“减头绪”第三、“脱窠臼”第四、“密针线”

20. [J]简要说明李渔“浅处见才”通俗戏曲观表现在哪些方面？

答案：第一、题材的通俗性；第二、曲文的通俗性；第三、科诨的通俗性；第四、舞台的通俗性。

21. [J]简要说明刘勰的“通变”说对文章写作有哪些启迪？

答案：（1）刘勰把构成文学作品的内在质素分为“有常之体”和“无方之数”两方面，这就告诉我们要“因”、“革”结合，在写作时要学会用因袭与革新两条腿走路。

（2）刘勰“通变”说不仅是写作策略，同时也是写作者对文学传统、文学遗产的一种态度和方法。文学发展是一个历史过程。一代文学的繁荣，固然首先与特定的时代社会相关，但在文学本身，也有其相承相续、递变革新的规律。

（3）刘勰提出，作家要贯彻通变思想，就应当掌握一定的原则和方法。作家是自由的创作主体。如同时代社会等外部条件必须内化为作家的审美个性，才能进入创作过程一样，尽管通变讲的是文学自身的发展规律，但刘勰认为也需把它落实到作家的修养和创作实践当中，才能发挥作用。

22. [J]简要说明刘勰关于文学的发展的几点理论主张。

答案：文学不可能在一种封闭的状态下发展，政治的盛衰、社会的治乱等外界生活场必然会影响到作家的生活、思想和情感，这是文学发展的客观动因。

（1）政治的盛衰对文学演变产生重要影响。  
（2）时风与社会心理的变化往往也影响文学风格的变化。

（3）学术文化思想对文学的发展亦具有不可忽视的影响和作用。

23. [J]简要说明司空图诗歌意境理论的大致内容。

答案：司空图的诗论思想主要体现在对中国古典意境理论的发展和深化上面。其诗歌意

境理论大体又可分为三大块：（一）“思与境偕”说——诗境构成论，明确了诗歌意境是“思”与“境”偕亦即主客谐和、情景交融而产生的一种虚实相生、含蓄蕴藉、韵味无穷的美；（二）“韵外之致、味外之旨”说——诗境特征论，细致周全地探讨了诗歌意境所特有的“韵味”的方方面面；（三）“二十四诗品”说——诗境风格论，在皎然等的诗歌意境风格论的基础上，进一步将诗境风格分出二十四种类型，每一种类型用一首四言诗来形象、扼要地描述其特征。

24. [J]简要说明泰纳如何看待艺术与科学对于真理的认识与表达。

答案：泰纳认为：人们为了达到认识真理的目的，“一共有两条路：第一条路是科学，靠着科学找出基本原因和基本规律，用正确的公式和抽象的字句表达出来；

第二条路是艺术，人在艺术上表现基本原因与基本规律的时候，不用大众无法了解而只有专家懂得的枯燥的定义，而是用易于感受的方式，不但诉之于理智，而且诉之于最普通的人的感官与感情。艺术就有这一特点，艺术是‘又高级又通俗’的东西，把最高级的内容传达给大众。”

将这段话换一种简单的表述就是，艺术是通俗的科学，或科学是专家才能理解的艺术。

25. [J]简要说明亚里士多德悲剧定义中关于“完整”的解释。

答案：（1）情节的完备；  
（2）情节的整一；  
（3）情节的严密。

26. [J]简要说明亚里士多德关于悲剧定义“完整”的解释？

答案：（1）情节的完备；（2）情节的整一；（3）情节的严密。

27. [J]教材中关于“本文和读者进行交流活动之基本结构的‘空白’”有这样一段文字描述，请结合自己的阅读体验谈谈你的认识。

伊瑟尔谈道：空白是用来标...它们把本文的

图式和本文的视野互相区分开来，同时在读者方面引起观念化的活动。理所当然，当读者把本文图式和本文视野联结起来时，空白就“消失了”。

答案：（1）调动和激发读者的想象；

（2）空白是潜在于本文中的结构模式；

（3）空白在文学交流活动中发挥着自我调节的结构作用；

（4）空白是存在于本文和读者之间的相互作用的一种基本成分。

28. [J]结合《水浒传》，理解金圣叹的小说“因文生事”说。

答案：答：金圣叹的人物性格理论：人物性格理论是金圣叹小说理论中最在创见的精华部分。在评点《水浒传》的过程中，金圣叹首次把“性格”作为基本概念运用于小说批评，而且还对“性格”的内涵以及在文学作品中如何塑造人物性格作了细致、精彩的阐述。析而言之，他对《水浒传》人物性格主要有这么几点洞见：首先，成功塑造人物性格是小说创作的首要任务和取得艺术成就的根本标志。在《读第五才子书法》中他说：“别一部书，看过一遍即休，独有《水浒传》，只是看不厌，无非为他把一百八个人性格都写出来”。将一部《水浒传》与“别一部书”相比，其独“看不厌”或艺高一筹的原因，不在记事、补史或者辅教化，而恰在于塑造出了“一百八个人性格”——这是金圣叹评价小说与以前诸人不同的标准。其次，小说人物还应该是个性化、性格鲜明的。强调个别性、个性化是金圣叹人物性格论的重点，同时也是他超越前人的又一独到之处。再次，小说还应注意如何去表现人物性格的问题。在金圣叹看来，要表现人物性格，好的方式不外乎两点：一种是通过揭示人物内在精神特征来表现性格，着重于人物的“性情”“气质”“胸襟”和“心地”的刻画；另一种是展现人物外部的形态特点，通过描绘人物的“形态”“声口”和“装束”等来表现性格。在古代小说描写人物内心世界还不

发达的文化大背景下，金圣叹尤其重视第二种方式，即“由外而内”的、自外貌形态及言行描写而点出性情气质的人物性格刻画法。其中，个性化的语言和动作又是重中之重。

29. [J]结合文学的通俗化问题，谈谈李渔的“浅处见才”说给我们的理论启示。

答案：首先，从戏曲创作本身讲，理想的戏曲应该是“雅俗同欢”、“智愚共赏”的，“才”与“浅”、高雅和通俗理应和谐辩证地统一于同一作品当中。其次，从戏曲本位观来看，真正的戏曲应该是“观众本位”的，“浅”也好，“才”亦罢，观众是最后来衡量戏曲优劣的唯一尺度。最后，从戏曲通变观来讲，健康的戏曲应该是“与时俱进”的，它需要在“才”、“浅”相谐、高雅与通俗两不偏废的前提下，既顺应时代精神的要求，同时警惕个中可能出现的种种问题。

30. [J]金圣叹提出史传和小说在本质特性上有着不同，一个是“以文运事”，一个是“因文生事”。在《读第五才子书法》中，他说：

某尝道《水浒》胜似《史记》…字来，虽是史公高才，也毕竟是吃苦事；因文生事却不然，只是顺着笔性去，削高补低都由我。根据这段文字描述，阐释小说的虚构特质中的“因文生事”。

答案：小说是“因文生事”，其所写之“事”全是出于美文的需要而虚构出来的，它可真可假，可以是历史的事实也可以是作家在概括生活材料的基础上发明创造出来的。小说的虚构特质可以从“因文生事”中的“文”和“事”两点来谈。先说“事”。小说所写之事属于艺术真实的范畴，它不同于历史真实，艺术真实要求作者根据主题、结构、人物形象等的需要，遵循艺术创作规律，发挥作家的主观能动性去虚构和编织故事情节。这是第一层意思：事为虚构；再说

第二层意思，即事为文生。小说的“事”是手段，“文”是目的，作者的虚构之“事”实际上是为审美之“文”服务的。

31. 课程线索梳理。[Y]要求回答以下几个问题：

1. 教材十八讲内容所涉及中国文论家、西方文论家的代表人物都是谁？

2. 中国文论和西方文论涉及的主要理论观点各举例八种；

3. 本课程理论学习给你印象最为深刻的理论观点是什么？你认为最实用的或最有指导意义的理论观点有哪几个？

答案：答：1、教材十八讲内容所涉及中国文论家是姚斯，西方文论家的代表人物是沃尔夫冈·伊瑟尔，被称为“双子星座”。

2、中国文论主要有：一是孔子的“兴观群怨”说，二是庄子的“言不尽意”说，三是刘勰的“通变”说，四是司空图的“韵味”说，五是严羽的“妙悟”说，六是叶燮的“才胆识力”说，七是金圣叹的“因文生事”说，八是李渔的“浅处见才”说。

西方文论主要有：一是伊瑟尔的审美反应理论，二是韦勒克、沃伦的新批评派文学理论，三是弗洛伊德的精神分析学文艺观，克罗齐的直觉主义艺术论，四是泰纳的实证主义艺术观，五是黑格尔的艺术哲学，六是康德的审美艺术理论，七是康德的审美艺术理论，八是布瓦洛的诗学原则。

3、在学习《文论专题》这门课程中，给我印象最为深刻的理论观点就是司空图的“韵味说”，“像外之象”“景外之景”“韵外之致”“味外之旨”合称“四外”，共同构成了司空图“韵味”说的基本内容。司空图在《与李生论诗书》中提出“韵味”说。“江岭之南，凡是资于适口者，若醯，非不酸也，止于酸而已；若醢，非不咸也，止于咸而已。华之人以充饥而遽辍者，知其咸酸之外，醇美有所乏耳。”以比喻来说诗，认为作为诗歌的原始材料或咸或酸都有味，而只

有诗歌才具有“醇美”之味；“醇美”之味来源于咸酸而又有别于咸酸，“醇美”之味在咸酸之外，比咸酸更高级更美妙。这种“醇美”之味，又称之为“韵外之致”、“味外之旨”。

32. [L]理解叶燮的“才胆识力”说，谈谈你对几者之间的关系的认识。

答案：所谓“才”，是指诗人主体的艺术才能和才华，具体包括诗人观察、认识客观事物的能力，以及艺术地表现“理”、“事”、“情”的能力。所谓“胆”，即指诗人敢于突破传统束缚的独立思考的能力，在创作中表现为自由创新的艺术精神。所谓“识”，是诗人辨别事物“理、事、情”特点的辨别能力，又指对世界事物是非美丑的识别能力，更是鉴别诗歌及其艺术表现特征的能力。所谓“力”，即指创作主体运用形象概括现实生活和客观事物的功力和笔力，以及独树一帜、立一家之言的气魄。它是诗人创作中不同于他人的独创性的力度。既然“才”、“胆”、“识”、“力”是诗人创作必备的主体性要素，那么此四者之间关系如何呢？叶燮认为，四者之中，“识”处于核心和主宰的地位。只有识见高明，才能独出心裁、别具只眼、是非分明、取舍恰当，不随波逐流、人云亦云。

33. [L]论述黑格尔关于悲剧冲突和悲剧性质的理论。

答案：黑格尔关于悲剧的研究所形成的篇幅不大，但其看法却十分独特而异于既往，并在其《美学》中占有重要地位。其独特之处主要体现在对悲剧冲突和悲剧性质的认识上。

（1）关于悲剧冲突，黑格尔以古往今来的悲剧创作为依据，首先对其发生原因做出了归类总结，指出它有以下三种情况：第一是“物理的或自然的情况所产生的冲突”，第二是“由自然条件产生的心灵冲突”，第三是“由心灵性的差异而产生的分裂”；

（2）关于悲剧性质，黑格尔认为，促使悲剧冲突发生的对立双方采取行动的内在主观原因，都是同一性的“普遍永恒的力量”。因而每一



方都是依理性而非一时情感冲动采取行动的，“复古”“泥古”，“文必秦汉，诗必盛唐”可能只会使人无视时代、社会的发展变化而停步不前，从而阻碍文学向前发展；然而，求新求变又不等于全盘否定传统，文学发展之“变”是“通变”“常变”而不是“新变”“异变”，革新丢掉继承同样没有出路；文学远非自律、自足之物，文学的发展也不是一件“闭门造车”的事情，其必与它身处的特定时代、社会发生着种种千丝万缕的“互文”关系；读文学也即是读历史，是在辨识人类、人性发展演进的一道道规则抑或不规则的轨迹。

34. [L] 论述克罗齐艺术批评的理论内涵。

答案：(1) 克罗齐认为，所谓艺术批评，就是批评家根据艺术家创造艺术作品的过程，将艺术品在自己的心中加以重现或再造。如果一个人只是将艺术作品对自己产生的印象表现出来，那就是创造了一个新的艺术品，而不是什么鉴赏批评了。只有达到完全的再造，才能够被称作是批评。根据这一认识，克罗齐提出了他的“鉴赏力与天才统一”论，前者是审美再造(艺术批评)，后者是审美创造，两者是统一的、不存在根本的分别。

(2) 克罗齐认为，艺术批评(审美再造)的性质、任务、目标，是回到过去而再造、复制艺术品，即“修补还原与历史地解释”，并进一步指出，艺术批评要成为“真正合法的批评”而不“只是在独语”，就必须具备三个要素：艺术品，没有艺术品“批评将缺乏进行批评的材料”；鉴赏力，若无此“批评家将缺乏艺术经验”；注释，这也就是历史资料，它的意义在于“为心灵提供它所需要的关于历史知识的推测。这些推测就是想象的火堆在焚烧时用的木材”。克罗齐指出，艺术批评的这种性质、任务、目标决定了，它是“审美的”和“历史的”的统一。

36. [L] 论述泰纳关于艺术发生“三个原始力量”的理论内涵。

答案：泰纳的“三个原始力量”说，在他的美学体系中占有重要位置，也是西方美学史中探讨艺术发展规律的重要理论。所谓“三个原始力量”，指的是“种族、环境和时代”。在泰纳看来，艺术作品是记录人类心理的文献。人类心理的形成，离不开一定的外在条件。因而文艺创作及其发展趋向，是由种族、环境和时代三种力量所决定的。他主张研究作家作品，必须在这三个方面占有大量材料，运用科学的方法进行分析研究。此学说的理论形成是在《英国文学史引言》中。在这篇文章里，泰纳首先提出了艺术的审美内容问题。他认为，艺术在引导人们去认识一个“真正的人”，把人们带进一个无限的、隐蔽的新世界一心理和情感的世界。

35. [L] 论述刘勰“通变”说对文章写作学的启迪。

答案：(1) 从宏观方面讲，刘勰“通变”说可以告诉我们许多道理，譬如：文学不可一味

但是人的格种心理，都有发生的原因。泰纳列举出三个基本原因，即种族、环境和时代。他把这三者称为“三个原始力量”，并依据其作用不同，分别称之为“内部主源”、“外部压力”和“后天动量”。后来，在《艺术哲学》中，他还对三种力量的不同作用进行具体解析。

①认为种族是植物的种子，全部生命力都在里面，起着孕育生命的作用：②环境和时代，犹如自然界的气候，起着自然选择与淘汰的作用。

在艺术本质问题上，泰纳接受了西方传统的摹仿说，认为艺术是对现实的摹仿。同时，他又证明，完全正确的模仿，能产生真，却不能产生美。因此，泰纳提出了“特征”说。他认为，“艺术品的本质在于把一个对象的基本特征，至少是重要特征，表现得越占主导地位越好，越明显越好；艺术家为此特别删节些遮盖特征的东西，挑出那些表明特征的东西，对于特征变质的部分都加以修正，对于特征缺失的部分都动加以改造。”其中的

“特征”包括四方面内容：其一，事物的某个凸出而显著的属性；其二，事物的某种主要状态；其三，艺术家对对象的主要观念，其四，哲学家所说的事物的本质。

37. [L] 论述“兴观群怨”说对后世中国文论的影响。

答案：孔子所说的“兴观群怨”，不是孤立的，是密切联系、不可分割的。兴，概括了诗歌的特征和作用，“观、群、怨”都离不开“兴”。兴是诗歌对人的精神世界的感化作用，让人克服消沉、颓靡情绪，树雄心，立大志，做一个奋发向上，不断学习进取的人；观，就是要人们通过观察，对风俗、政治诸现象都得有深刻的认识；群，就是要求人们互相沟通，养成合群性，与人有亲和行为；怨，是要人们学会讽

刺方式，消除个体与群体之间不和谐的痛苦，让个体心目中产生强烈的群体意识。这些都是与儒家的伦理规范息息相通的。“兴观群怨”说对诗歌乃至文艺的社会作用作了全面的概括，指出其具有认识作用、教育作用和美感作用，是中国文艺理论之滥觞，深深地影响了后世的文艺和美学，对诗歌在政治上的美刺讽谏作用和社会学内涵的研究开了先河，成为汉儒“诗教”说和宋儒“致用”社会学的理论源头，其本身及其衍生的概念也成为以审美批评为主的重要文艺理论，这无疑是中国文艺理论百花园中一朵绚丽璀璨的奇葩，是孔子对中国文艺理论的重大贡献。

38. [L] 论述亚里士多德关于文艺摹仿与历史、哲学的差异。

答案：(1) 亚里士多德首先肯定了现实存在的客观世界，是一个本真的客观世界，为文艺摹仿现实奠定了一个哲学本体论的基础。亚里士多德的文艺本质论正是建立在他的这样一种具有唯物论倾向的宇宙论之上。

(2) 关于文艺本质，亚里士多德肯定文艺是一种摹仿，并指出从逻辑角度来看，“摹仿”不外乎有三种情况：第一，从感觉或感性出发，对外在的现实事物作具体真实的再现，或客观的记录与描述。第二，从理性认识出发，揭示外在现实事物的本质或运动规律。第三，以理性认识所把握的外在现实事物的本质或运动规律为根据，来形象化地虚构事物或事件。

(3) 第一种摹仿可谓历史的职责，也就是说历史就是对事物在一定意义上做出现象本真的描述。第二种摹仿属于哲学的任务，哲学就在于对事物本质或运动规律做出真理性的认识。第三种摹仿和前两种的不同是，它保留了第二者本质的真实，而改变了第一者现象形态的真实，从而形成了一个现象形态的主观化和内容的真实化的二者的统一。文艺摹仿则介于历史和哲学之间，它无疑是一种特殊的活动。

39. [L] 论述庄子“言不尽意”说对后世中国文论的影响。

答案：（1）庄子思想与老子思想合为道家思想，其与儒家思想互补，贯穿了整个中国文化思想史。庄子思想对消化佛学理论起到过关键作用，曾经构成了魏晋玄学的主旋律并极大地影响了整个传统的中国文学艺术。仅就“言不尽意”观来说，庄子的这一思想对后世的影响深远而巨大。

（2）魏晋南北朝时期，以何晏、王弼、向秀、郭象等为代表的玄学家们对言意之辩产生了浓厚兴趣。在吸收先秦思想（包括庄子思想）的基础上，此时的思想家围绕“言能否尽意”之主题先后形成了“言尽意”论、“言不尽意”论和“得意忘言”论等三派观点。

（3）随着言意之辩的热烈讨论，庄子之“道不可言”“言不尽意”与“得意忘言”的思想逐步走出纯粹思辨的哲学领域，经由魏晋玄学的发挥，开始直接影响到中国古代文论，由陆机到刘勰、钟嵘，再由司空图到严羽、王士禛，最后到王国维，这一条线索基本是循庄子“言不尽意”说的美学、文论史影响来勾勒的。

40. [Q]请阐释弗洛伊德的精神分析说对文艺研究的意义。

答案：一方面，其对于艺术家创作动机的研究，潜意识的探讨，对于艺术作品的心理分析，拓宽和丰富了人们对艺术的发生、艺术创作中的“受动”作用和艺术的意义理解认识，并且有力地推动了浪漫主义批评和传记批评的发展。后来在西方出现的“原型批评”、“神话批评”亦与之有着直接而密切的关系。其提出的“症候”论，可谓是在“反映”论和“表现”论之外的一种新见，开启了人们分析艺术作品、艺术形象的新思路。兴起于西方的“新历史主义批评”，无不能说是将其推广和运用于对社会生活、历史运动的观照认识而发展起来的。

另一方面，这一理论的偏颇、荒诞和乖谬之处也是明显可见的。其将艺术创造一律看作是艺术家的白日梦，将一切艺术家统统视为受原始

本能尤其是性本能支配和控制的人，这不仅无视艺术家具有在后天环境中生成的互不相同的个性存在，把他们从心理上抽象化了，而且更是否定了艺术家（以及一切社会的人）具有相对独立于其肉体欲望的精神追求，将他们还原为了森林动物，或在本质上是极端自私、仇视社会伦理道德的心理罪犯。

41. [Q]请阐释弗洛伊德精神分析说对文艺研究的意义。

答案：一方面，其对于艺术家创作动机的研究，潜意识的探讨，对于艺术作品的心理分析，拓宽和丰富了人们对艺术的发生、艺术创作中的“受动”作用和艺术的意义理解认识，并且有力地推动了浪漫主义批评和传记批评的发展。后来在西方出现的“原型批评”、“神话批评”亦与之有着直接而密切的关系。其提出的“症候”论，可谓是在“反映”论和“表现”论之外的一种新见，开启了人们分析艺术作品、艺术形象的新思路。兴起于西方的“新历史主义批评”，无不能说是将其推广和运用于对社会生活、历史运动的观照认识而发展起来的。

另一方面，这一理论的偏颇、荒诞和乖谬之处也是明显可见的。其将艺术创造一律看作是艺术家的白日梦，将一切艺术家统统视为受原始本能尤其是性本能支配和控制的人，这不仅无视艺术家具有在后天环境中生成的互不相同的个性存在，把他们从心理上抽象化了，而且更是否定了艺术家（以及一切社会的人）具有相对独立于其肉体欲望的精神追求，将他们还原为了森林动物，或在本质上是极端自私、仇视社会伦理道德的心理罪犯。

42. [Q]请阐释精神分析说对文艺研究的意义

答案：一方面，其对于艺术家创作动机的研究，潜意识的探讨，对于艺术作品的心理分析，拓宽和丰富了人们对艺术的发生、艺术创作中的“受动”作用和艺术的意义理解

认识，并且有力地推动了浪漫主义批评或传记批评的发展。后来在西方出现的“原型批评”、“神话批评”亦与之有着直接而密切的关系。其提出的“症候”论，可谓是在“反映”论和“表现”论之外的一种新见，开启了人们分析艺术作品、艺术形象的新思路。兴起于西方的“新历史主义批评”，无不能说是将其推广和运用于对社会生活、历史运动的观照认识而发展起来的。

另一方面，这一理论的偏颇、荒诞和乖谬之处也是明显可见的。其将艺术创造一律看作是艺术家的白日梦，将一切艺术家统统视为受原始本能尤其是性本能支配和控制的人，这不仅无视艺术家具有在后天环境中生成的互不相同的个性存在，把他们从心理上抽象化了，而且更是否定了艺术家（以及一切社会的人）具有相对独立于其肉体欲望的精神追求，将他们还原为了森林动物，或在本质上是极端自私、仇视社会伦理道德的心理罪犯。

43. [Q]请简要说明刘勰关于文学的发展问题。

答案：文学不可能在一种封闭的状态下发展，政治的盛衰、社会的治乱等外界生活场必然会影响到作家的生活、思想和情感，这是文学发展的客观动因。

（1）政治的盛衰对文学演变产生重要影响。  
（2）时风与社会心理的变化往往也影响文学风格的变化。

（3）学术文化思想对文学的发展亦具有不可忽视的影响和作用。

44. [S]司空图关于诗歌“韵味”的审美内涵具体表现为“近而不浮，远而不尽”，结合下面提供的王维诗歌的片段，简单阐释司空图的“韵味”说。

行到水穷处，坐看云起时。（《终南别业》）  
渡头余落日，墟里上孤烟。（《辋川闲居》）  
江流天地外，山色有无中。（《汉江临汎》）  
答案：诗歌的形象要具体、生动、不浮泛，

仿佛是读者可以触摸得到的，亦即“近而不浮”；在具体、生动、可感的形象中还要有丰富的蕴藉，所抒发的情感含而不露，只可意会而不可言传，能让读者愈读愈有发现，愈读愈有味道，亦即“远而不尽”。这些诗句所表现的情景是不同的，但其共同的特点是：景物具体、鲜明、生动，仿佛就在眼前，而其意味的悠远绵长则一下子便把人带到了一种情景交融、虚实相生的幻境。

45. [S]司空图关于诗歌“韵味”的审美内涵具体表现为“近而不浮，远而不尽”，结合下面提供的王维诗歌的片段，讨论司空图的“韵味”说。

行到水穷处，坐看云起时。（《终南别业》）  
渡头余落日，墟里上孤烟。（《辋川闲居》）  
江流天地外，山色有无中。（《汉江临汎》）

答案：诗歌的形象要具体、生动、不浮泛，仿佛是读者可以触摸得到的，亦即“近而不浮”；在具体、生动、可感的形象中还要有丰富的蕴藉，所抒发的情感含而不露，只可意会而不可言传，能让读者愈读愈有发现，愈读愈有味道，亦即“远而不尽”。这些诗句所表现的情景是不同的，但其共同的特点是：景物具体、鲜明、生动，仿佛就在眼前，而其意味的悠远绵长则一下子便把人带到了一种情景交融、虚实相生的幻境。

46. [T]谈谈对伊瑟尔关于阅读过程的描述与阐释的理解。

答案：伊瑟尔关于阅读过程的描述和阐释，我们可以做一大体的概述认识：

“游移视点”是将本文分解成相互作用的结构，也就是发现本文中各种不同的意义成分；“建立连贯性”是对各种意义成分作出一致性的整理集合，形成关于意义的完形认识；

“卷入事件”是因为本文意义的多种可能性存在而要求读者进入本文之中依据自身的知识进行一种选择，从而将本文不是作为一个认识的对象而是作为自己参与其中的事件来体验和领会；



“建构意象”则是将本文由语言符号构成的含有意义的图式形成感性具体而又具有理性意味的“想象性客体”。

47. [T]谈谈孔子的“兴观群怨”说的基本内涵。

答案：“兴、观、群、怨”是对诗歌（包括乐、舞）社会功能的认识和概括，为孔子所提出。《论语·阳货》：“子曰：小子何莫学夫诗？诗可以兴，可以观，可以群，可以怨。迩之事父，远之事君，多识于鸟兽草木之名。”所谓“兴”，即“兴于诗，立于礼”（《论语·泰伯》）的“兴”，“言修身当先学诗”（何晏《论语集解》引包咸注），是讲诗歌在“修身”方面的教育作用。

所谓“观”，即“观风俗之盛衰”（郑玄注），“考见得失”（朱熹注），是讲诗歌具有一定的认识作用。

所谓“群”，即“群居相切磋”（孔安国注）的意思，是讲诗歌具有聚集士人、切磋砥砺、交流思想的作用。

所谓“怨”，即“怨刺上政”（孔安国注），是讲诗歌具有批评和怨刺统治者政治措施的作用。

48. [“]“通变”说对文章写作有哪些启迪？

答案：（1）因袭与革新；（2）对文学传统采取的态度；（3）掌握一定的原则和方法。

在中国古代文论中，“通变”指的是文学发展演变的规律。所谓“通”，即会通，侧重于对过去经验的继承；所谓“变”指适变，侧重于在继承基础上的革新。早在《周易》中，古人就曾提出“通变”的命题，认为通变是事物存在和发展的前提，强调“穷则变，变则通，通则久”。刘勰《文心雕龙》正是继承了上述思维传统，大胆将“通变”范畴运用到讨论文学继承与革新的关系问题上来，可以说“通变”是刘勰《文心雕龙》对文论史最突出的贡献之一。（一）“变则其久，通则不乏”：文学自觉之后的反思 刘勰的“通变”论辩证地克服了裴子野的“复古”

论和萧纲的“新变”论的片面性，其讲“通变”简单说就是会通古今而变之，侧重点就在“变”而此“变”又非一味趋新求异，而是有因有革之变。刘勰的“通变”论鲜明体现了其“鉴周识周”、“惟务折中”的辩证思想。（二）“文变染乎世情，兴废系乎时序”：文学发展社会动因 刘勰注意力，政治的盛衰对文学演变产生重要影响。除了政治，刘勰还认为，时风与社会心理的变化往往也影响文学风格的变化。此外，学术文化思想对文学的发展也具有不可忽视的影响的作用

49. [W]韦勒克、沃伦关于评价文学的具体标准有那些内容？

答案：第一、包容性或多样性。第二、连贯性。第三、建立在经验事实上的世界观。

50. [W]韦勒克、沃伦关于评价文学的具体标准有哪些内容？

答案：第一、包容性或多样性。第二、连贯性。第三、建立在经验事实上的世界观。

51. [W]韦勒克、沃伦认为科学语言与文学语言有哪些区别？

答案：韦勒克、沃伦认为科学语言是“直指式的”：“它要求语言符号与指称对象一一吻合”，同时这种语言符号“完全是人为的”，它可以被相当的另一种符号所代替；以及它是“简捷明了的，即不假思索就可以告诉我们它所指称的对象”。此外，“科学语言趋向于使用类似数学或符号逻辑学那种标志系统”，即它追求成为一种“世界性的文字”。与科学语言比较起来，文学语言则显现出如下特点：第一，多歧义性。第二，表情意性。第三，符号自具意义。

52. [W]韦勒克、沃伦认为科学语言与文学语言有哪些区别？请简要说明。

答案：韦勒克、沃伦认为科学语言是“直指式的”：“它要求语言符号与指称对象一一吻合”，同时这种语言符号“完全是人为的”，它可以被相当的另一种符号所代替；

以及它是“简捷明了的，即不假思索就可以告诉我们它所指称的对象”。此外，“科学语言趋向于使用类似数学或符号逻辑学那种标志系统”，即它追求成为一种“世界性的文字”。与科学语言比较起来，文学语言则显现出如下特点：

第一，多歧义性。

第二，表情意性。

第三，符号自具意义。

53. [W]韦勒克、沃伦认为日常语言相对于文学语言来说没有质的差异，但是在量的方面却显现出区别，请简要说明。

答案：第一，文学语言对于语源的发掘更加用心而有系统性。

第二，文学语言的实用意义较为淡薄。

第三，文学语言呈现的是虚构的、想象的世界。

54. [W]韦勒克、沃伦认为文学作品有哪些“层面”？请予以说明。

答案：有四个层面：

一、声音层面。

二、意义层面。

三、意象和隐喻层面。

四、由象征和象征系统构成的“世界”或“神话”层面。

55. [“]“文变染乎世情，兴废系乎时序”，怎样认识刘勰的文学发展观？

答案：文学不可能在一种封闭的状态下发展，政治的盛衰、社会的治乱等外界生活场必然会影响到作家的生活、思想和情感，这是文学发展的客观动因。

除了政治，刘勰还认为，时风与社会心理的变化往往也影响文学风格的变化。例如建安文学，由于当时特定的时代特点和社会心理，所以其呈现的面貌很鲜明。

此外，学术文化思想对文学的发展亦具有不可忽视的影响和作用。根据刘勰之所述，大抵可归纳出三点：

（1）文学随时代、社会诸因素的不同而发生

变化，其规律表现为“质文代变”，即文学内部两种质素——质朴与文华——的相互消长；

（2）从上古到宋齐，“质文代变”的具体表现是，或质胜于文（黄唐虞夏、曹魏后期、东晋），或文胜于质（楚、西汉、西晋、宋齐），或质文相兼（商周、东汉、曹魏前期），总的趋势是由质朴向文华发展；

（3）指出楚汉之后，文华胜过质朴，有悖于雅正之道，对此不良倾向必须予以矫正。刘勰的这些看法均以历史史实为依据，大体还是可信的；至于具体描述则稍有粗疏之嫌，甚至带有历史循环论的色彩。好在刘勰的思考并未就此停下，在《通变》篇中，他还进一步从文学自身的发展变化中找原因，并就如何纠正“从质及讹，弥近弥澹”的不良文风，提出了他自己独到的见解。

综观整个“通变”论，可以说，刘勰是站在一个“惟务折衷”、朴素辩证的立场上看问题的，其文学发展观以“通”（继承）为基础而以“变”（革新）为旨归，以“通”求

“变”，以“变”葆“通”，初步建立起了一种积极、进步的文学史观。就像刘勰自己所说的，“文律运周，日新其业。变则其久，通则不乏”（《通变》），这样一种文学史观，不说在当时，即使放在今天，仍能给我们留下诸多的启迪

56. [Y]亚里士多德怎样说明“情节”在悲剧中的地位和作用？请简要说明。

答案：因为悲剧摹仿的不是人，而是行动和生活“人的幸福与不幸均体现在行动之中；生活的目的是某种行动，而不是品质；人的性格决定他们的品质，但他们的幸福与否却取决于自己的行动”。所以，人物不是为了表现性格才行动，而是为了行动才需要性格的配合。由此可见，事件，即情节是悲剧的目的，而目的是一切事物中最重要的。此外，没有行动即没有悲剧，但没有性格，悲剧却可能依然成立。因此，情节是悲剧的根本，用形象的话来说，是悲剧的灵魂。

57. [Y]与以往的文学理论相比，伊瑟尔的审美反应理论，其创见性和启示意义表现在哪里？

答案：综观伊瑟尔的审美反应理论，其从“语用学”和“功能主义”的立场出发研究文学的性质，将文学作品看作是“艺术极”的本文与“审美极”的读者体验之相互作用的产物，是富有创见性和启示意义的。既往的文学理论，从古希腊的摹仿说到现代的形式主义，普遍地是着眼于客观现实与文学的关系、或作家与文学的关系、文学本文与语言的关系，来认识文学的本质、成因和构成的，并且在宇宙“一元论”观念的支配下，它们大多将对立双方之间的关系看作是单向的决定与被决定的关系，将文学视为或是某种实体事物的虚幻影像、感性显现，或是目的在自身的唯美存在、绝对自足的封闭体。这其中虽不乏“片面的真理性”，但偏颇是严重深刻的。伊瑟尔的理论立足于读者与文学的关系，同时以“互动论”取代了“一元论”，无疑开辟了文学研究的新天地，是领悟和掌握了辩证法的真谛。他对现象学美学（以茵加登为主）理论的批判性接受，对阐释学理论的积极借鉴和吸取，还有对完形心理学以及精神分析学的合理引进和发挥，对这些理论学说的融会贯通的运用，可以说都对文学理论研究做出了继往开来的重要贡献。不仅如此，从批评实践来说，他提出的语用学方法，独创的“隐含的读者”、“召唤结构”、“游移视点”、“空白”等概念，具有分析和解读作品的积极指导意义，人们据此可以从文学的世界中看到或发掘出更为丰富的东西。其对于创作来说，亦不无具有启示和裨益。当然，伊瑟尔的读者反应理论只能看作是对“作品—读者”关系的发现认识，它并不能取代过去在其它关系中建立起来的各种理论。

58. [Z]在《诗学》中亚里士多德这样描述到：

作为一个整体，诗艺的产生似乎有两个原因，

都与人的天性有关。首先，从孩提时候起人就有模仿的本能。人和动物的...们可以学到东西，并可就每个具体形象进行推论，比如认出作品中的某个人物是某人。

由此，我们怎样看待亚里士多德关于文艺所具有的价值，请简要说明。

答案：文艺可以给人以知识：

文艺作品宛如一座知识宝库，涵盖历史、文化、科学等诸多领域。以历史小说为例，像《明朝那些事儿》，作者以生动诙谐的笔触描绘明朝三百年兴衰，将复杂的历史人物、政治斗争、重大事件栩栩如生地呈现。读者跟随着书中情节，仿若穿越时空，知晓明朝的官制架构，了解郑和下西洋的航海壮举、戚继光抗击倭寇的英勇事迹，以及朝廷内部的党争风云。这些知识并非枯燥罗列，而是融入跌宕起伏的故事，让人在沉浸阅读中轻松吸收，丰富历史认知储备。再看科普纪录片，如《行星》，运用震撼的视觉特效与深入浅出的讲解，带观众探索太阳系各大行星的奥秘，从火星的地质地貌到木星的大红斑，直观展现天体科学知识，打破知识获取的壁垒，拓宽人们对宇宙的视野，让文艺成为人们求知路上趣味盎然的引路人。文艺可以给人以快感：

文艺能从多重感官维度点燃人们内心的愉悦火花。在音乐领域，一场激情澎湃的摇滚音乐会，当电吉他激昂的弦音、鼓手强劲的节奏与歌手富有感染力的嘶吼交织，观众沉浸其中，身体不由自主随着节奏摇摆，释放压力，沉浸在音乐带来的纯粹快感之中。喜剧电影更是将幽默诙谐发挥到极致，如《夏洛特烦恼》，以荒诞又接地气的情节，讲述主人公梦回高中、开启逆袭人生又回归现实的故事，其中密集的笑点、夸张的表演，让观众在影院里捧腹大笑，忘却生活琐碎烦恼，从开怀大笑中获得情绪的舒缓与愉悦，这种快感直击心灵，成为人们日常放松身心的良方。文学作品同样如此，精彩的武侠小说，高手间过招描写扣人心弦，读者仿若身临其

境，感受刀光剑影的刺激，为酣畅淋漓的情节推进而陶醉，沉浸在文艺构建的快意江湖。

文艺可以陶冶人的心灵：

经典文艺作品蕴含的深刻哲理与高尚情操，犹如春风化雨般滋养心灵。读《简·爱》，女主人公面对爱情坚守自我，不攀附、不谄媚，即便面对财富与地位悬殊，仍高呼“我不是根据习俗、常规，甚至也不是血肉之躯同你说话，而是我的灵魂同你的灵魂在对话”，这份对平等、自尊的执着追求，深深触动读者内心，促使人们反思自身价值观，在面对生活抉择时，汲取力量坚守原则。绘画艺术亦有此功效，梵高的《向日葵》，那炽热浓烈的色彩、奔放有力的笔触，展现出对生命的热爱与渴望，观者伫立画前，能感受到画家倾注其中的激情，心灵被这份对生活的热忱所感染，驱散阴霾，唤起内心对美好事物的向往与追求，让文艺成为心灵成长的肥沃土壤，培育出坚韧、美好的精神之花。

59. [Z]怎样从孔子“兴观群怨”说，看文艺的社会功能与作用？

答案：孔子讲文艺的社会作用，之所以首先讲“兴”，是着眼于文艺发挥其社会作用的独特方式，也可以说是诗区别于非诗的本质特征的，这体现了孔子对文艺的审美性质的重视。“观、群、怨”都是以“兴”为基础的，脱离了“兴”，就失去了文艺的审美本质，“兴”是从文艺创作与文艺接受的审美本质同一性中来揭示文艺所可能具有的种种社会作用之所以能够得以实现的特殊方式，其他三者则是在此基础上得以产生的几种具体社会作用，体现着鲜明的功利目的。

在孔子所说的诗可以“观”中，包含着一个深刻的思想，那就是要从艺术去看一个社会的状态，主要是看表现在艺术中的这个社会的人们的情感心理的状态。这就把握住了艺术对社会生活的反映的根本特征。正是在艺术中显现出社会生活丰富性、多面性、

复杂性。所谓艺术反映社会生活，如果只止于描写社会生活中的种种事件、制度、习尚等等，而不能细致入微地揭示出人们的精神情感心理状态的丰富性、多面性、复杂性，那么这样的艺术作品就不可能真正具有时代的精神和风貌。

所谓“群”，何晏《集解》引孔安国的话说是：“群居相切磋。”朱熹《集注》谓：“和而不流。”“诗可以群”的观念是孔子以“诗教”为特色的文艺观的一个鲜明体现。首先，它鲜明体现了孔子“诗教”的目的在于“仁”。“群”就是人与人相亲相爱，和谐相处。其次，孔子之所以强调“诗可以群”，是因为看到了文艺在使人“群”方面具有独特的审美感染作用。孔子以“诗”为“教”始终是建立在遵循文艺的审美规律基础之上的，通过“群居相切磋”的途径把人心融合到特定的社会道德伦理规范中去。从人类历史的整个发展来看，艺术应具有人际交往、培养人们的社会感情，团结群体，促进社会发展的重要作用。

狭义的“怨”，也就是照字面意思所理解的“怨”，它是由种种不满意所引发的一种特定情感，包括忧怨、哀怨、怨恨等等。狭义的“怨”指的是文艺所具有的批判现实的功能和作用。广义的“怨”，也就是把“怨”看作是对人的各种情感的一种代称，广义地理解为是对文艺抒情特性的一种概括。

总之，“兴观群怨”说一方面注意审美对陶冶个体的心理功能，另一方面又注意审美对协调人群的社会效果。

60. [Z]怎样看待精神分析说对文艺研究的意义？

答案：首先，文艺可以给人以知识其次，文艺可以给人以快感。再次，文艺可以陶冶人的心灵

61. [Z]怎样看待刘勰关于文学的发展问题？

答案：文学不可能在一种封闭的状态下发展，政治的盛衰、社会的治乱等外界生活场必然会



影响到作家的生活、思想和情感，这是文学发展的客观动因。（1）政治的盛衰对文学演变产生重要影响。（2）时风与社会心理的变化往往也影响文学风格的变化。（3）学术文化思想对文学的发展亦具有不可忽视的影响和作用。

**62. [Z]怎样看待刘勰关于文学的发展问题？请简要说明。**

答案：文学不可能在一种封闭的状态下发展，政治的盛衰、社会的治乱等外界生活场必然会影响到作家的生活、思想和情感，这是文学发展的客观动因。

- （1）政治的盛衰对文学演变产生重要影响。
- （2）时风与社会心理的变化往往也影响文学风格的变化。
- （3）学术文化思想对文学的发展亦具有不可忽视的影响和作用。

**63. [Z]怎样看待亚里士多德关于文艺所具有的价值？**

- 答案：（1）文艺可以给人以知识  
（2）文艺可以给人以快感  
（3）文艺可以陶冶人的心灵

**64. [Z]怎样理解和认识伊瑟尔关于阅读过程的描述和阐释？**

答案：伊瑟尔关于阅读过程的描述和阐释，我们可以做一大体的概述认识：“游移视点”是将本文分解成相互作用的结构，也就是发现本文中各种不同的意义成分；“建立连贯性”是对各种意义成分作出一致性的整理集合，形成关于意义的完形认识；“卷入事件”是因为本文意义的多种可能性存在而要求读者进入本文之中依据自身的知识进行一种选择，从而将本文不是作为一个认识的对象而是作为自己参与其中的事件来体验和领会；“建构意象”则是将本文由语言符号构成的含有意义的图式，形成感性具体而又具有理性意味的“想象性客体”。

**65. [Z]怎样理解孔子“兴观群怨”说中的“兴”的含义，它与其他三个层面“观群怨”**

的关系是怎样的？请简要说明。

答案：所谓“兴”，是“引譬连类”，“感发志意”。前一说是指文艺作用于人的方式，后一说则是指文艺作用于人的效果。两者相辅相成，共同构成了孔子所说的“兴”的含义。即通过艺术形象的譬喻，引发人的联想，并进而使人领会到某种类似的，深微曲隐的思想感情，从而在精神上受到感染和熏陶。“兴”还被认为是一种创作手法。“兴”与其他三者不是并列关系，“兴”是从文艺创作与文艺接受的审美本质同一性中来揭示文艺所可能具有的种种社会作用之所以能够得以实现的特殊方式，其他三者则是在此基础上得以产生的几种具体社会作用，体现着鲜明的功利目的。

**66. [Z]怎样理解庄子的得意忘言？**

答案：《庄子·外物》：“蹄者所以在兔，得兔而忘蹄。言者所以在意，得意而忘言。”  
得：得到。言：语言。原意是言词是表达意思的，既然已经知道了意思，就不再需要言词。后比喻彼此心里知道，不用明说。

**67. [Z]制定一个较为可行的本课程学习计划。**

答案：本课程，我将用百分之百的热情去学习文论专题这门课程。只有掌握好的学习方法才能够事半功倍。为了提高本课程学习的效率，我特制定好以下学习计划：

1、结合本课程计划、课程设置、自身学习特点、学习时间、经济情况及身体状况等制定完整的学习计划，以后就按照学习安排表进行学习。

2、坚持平时学习。在平时的学习和生活中应该有意识地学以致用，将所学知识应用到实际生活中，以巩固所学知识。如首先要学会使用计算机，把老师讲的内容到机器上去实践，才能加深理解，激发学习的兴趣。对于学习中遇到的新问题，要寻找相关书籍补充知识；或寻求老师的帮助。

3、综合使用网上资料。培训管理、课程信息、考试信息、答疑资料、常见问题解答等学习参考资料，了解、掌握这些信息，可以使学习更有针对性，会收到事半功倍的效果。因此要经常上网浏览、综合使用这些信息。

4、经常进行学习交流。学习交流方式很多：课程论坛、学员讨论区、E-mail、QQ群、电话等等。应每天上本课程网站浏览一次。了解最新的信息或寻找问题的答案，不但能帮助别的学员还可以巩固自己所学的东西。要定期与课程辅导老师、各地学习中心的老师通过电话、E-mail等方式联系，咨询有关问题，汇报学习情况。无上网条件时可利用电话、信件等其他方式取得联系。

5、经常和电大的讲师研究本课程的相关拓展知识。

**68. [Z]庄子“言不尽意”说到《易传·系辞》、魏晋玄学，由陆机到刘勰、钟嵘，再由司空图到严羽、王士禛，最后到王国维，这一条线索基本是循庄子“言不尽意”说的**

美学、文论史影响来勾勒的。你怎样看待“言不尽意”？  
答案：在“言不尽意”的基础上，庄子提出了“得意忘言”的观点，通过“筌-鱼”、“蹄-兔”等生活实例的类比，庄子形象表述了“言-意”之间一种本质性的手段与目的的关系，语言文字也是人们用来把握文艺作品意思的手段或工具，它们都各有各的目的，但语言文字和它所表达的意思也不是一回事，从根本上说，“言”是言筌、工具、梯子，“意”则是言外之意、目的，或言所要求达到的意旨，“存言”的目的在于“得意”。在此，庄子提出了言意关系中的一大悖论，那就是“存言”的目的竟在于“去言”或“忘言”。这也足以体现出庄子的智慧。言”与“意”的关系问题是中国古典哲学、美学以及文艺学所广泛探讨的一个核心话题，它涉及人对世界最基本的观点与看法，也涉及到艺术家对艺术创作最基本的审美理念及其具体实现的逻辑路径。“言”，本指言辞、说话，在古典美学与文论中引申为艺术语言、言语表达；“意”即意图、想法，在古典美学与文论中引

看法，也涉及到艺术家对艺术创作最基本的审美理念及其具体实现的逻辑路径。“言”，本指言辞、说话，在古典美学与文论中引申为艺术语言、言语表达；“意”即意图、想法，在古典美学与文论中引申为话语的意义，或审美心理感受。中国古典美学与文论中的言意论，其源出于古典哲学中的“言意之辩”。早在先秦，“言”与“意”的关系问题就已受到儒、道、墨等诸流派的哲学家的普遍关注。如以孔子为代表的儒家认为，“言”是君子表达志向和道德理想的工具，“言以足志，文以足言”，“辞达而已”。又如“执所言而意得见，心之辩也”，简言之就是通过一定的“言”可以把握一定的“意”，亦即肯定“言”也可以达“意”。那么儒、墨二家主张“言可达意”不同，老庄的基本观点是认为“言不尽意”的。比如老子早有“信言不美，美言不信”的论断，而庄子则更是在此基础上对“言”的广泛性、复杂性及其表“意”的歧义性、暧昧性作出深刻的思考，提出了诸如“道不可言”、“言不尽在“言不尽意”的基础上，庄子提出了“得意忘言”的观点，通过“筌-鱼”、“蹄-兔”等生活实例的类比，庄子形象表述了“言-意”之间一种本质性的手段与目的的关系，语言文字也是人们用来把握文艺作品意思的手段或工具，它们都各有各的目的，但语言文字和它所表达的意思也不是一回事，从根本上说，“言”是言筌、工具、梯子，“意”则是言外之意、目的，或言所要求达到的意旨，“存言”的目的在于“得意”。在此，庄子提出了言意关系中的一大悖论，那就是“存言”的目的竟在于“去言”或“忘言”。这也足以体现出庄子的智慧。言”与“意”的关系问题是中国古典哲学、美学以及文艺学所广泛探讨的一个核心话题，它涉及人对世界最基本的观点与看法，也涉及到艺术家对艺术创作最基本的审美理念及其具体实现的逻辑路径。“言”，本指言辞、说话，在古典美学与文论中引申为艺术语言、言语表达；“意”即意图、想法，在古典美学与文论中引

申为话语的意义，或审美心理感受。中国古典美学与文论中的言意论，其源出于古典哲学中的“言意之辩”。早在先秦，“言”与“意”的关系问题就已受到儒、道、墨等诸流派的哲学家的普遍关注。如以孔子为代表的儒家认为，“言”是君子表达志向和道德理想的工具，“言以足志，文以足言”，“辞达而已”。又如“执所言而意得见，心之辩也”，简言之就是通过一定的“言”可以把握一定的“意”，亦即肯定“言”也可以达“意”。那么儒、墨二家主张“言可达意”不同，老庄的基本观点是认为“言不尽意”的。比如老子早有“信言不美，美言不信”的论断，而庄子则更是在此基础上对“言”的广泛性、复杂性及其表“意”的歧义性、暧昧性作出深刻的思考，提出了诸如“道不可言”、“言不尽意”、“得意忘言”等诸多智慧性的观点，这些观点可以说直接引发了历史上著名的魏晋玄学家们的“言意之辩”。



## 《文论专题》期末复习指导

### 第一讲 孔子的“兴观群怨”说

#### 一、孔子所说的“兴”的含义

“兴”是通过艺术形象的譬喻，引发人的联想，并进而使人领会到某种类似的，深微曲隐的思想感情，从而在精神上受到感染和熏陶。

#### 二、“兴”在文艺发挥社会作用方面的独特表现方式

从文艺发挥社会作用的过程来看，它离不开读者想象、理解和情感活动的积极参与。能够调动接受者参与的，当然就是文艺作品中的艺术形象创造了。这就是孔安国所说的“引譬”，它实际上是泛指文艺的形象性特征。它对接受者产生的审美作用就在于能够“连类”。这个“类”有两种含义：一种是对接受者的想象活动而言，文艺作品的艺术形象只有与接受者类似的生活经验的回忆相结合时，才能在接受者的想象中“栩栩如生”。另一种是对接受者的理解活动而言，文艺作品所描绘的某种具体的艺术形象，其目的往往在于引导接受者去感悟形象中包含的某种带有一定普遍性的社会人生哲理。当接受者在作品形象描写的“引譬”作用引导下进入“连类”，在对艺术形象的重新创造中感悟其所包含的思想情感时，接受者的整个主观精神因素就都被调动起来了，这就是“感发意志”。

孔子讲文艺的社会作用，之所以首先讲“兴”，是着眼于文艺发挥其社会作用的独特方式，也可以说是诗区别于非诗的本质特征的，这体现了孔子对文艺的审美性质的重视。以下所要谈到的“观、群、怨”都是以“兴”为基础的，脱离了“兴”，就失去了文艺的审美本质，也就谈不上什么诗的“观、群、怨”了。因此，“兴”与其他三者不是并列关系，“兴”是从文艺创作与文艺接受的审美本质同一性中来揭示文艺所可能具有的种种社会作用之所以能够得以实现的特殊方式，其他三者则是在此基础上得以产生的几种具体社会作用，体现着鲜明的功利目的。

#### 三、孔子“诗教”文艺观的特点

“兴观群怨”说作为孔子“诗教”文艺观的代表，呈现出两个相互联系的特点：一是特别看重文艺的社会作用，强调文艺的教化功能；二是这种对文艺教化功能的强调始终建立在遵循文艺的审美规律基础之上，尤其突出艺术的审美情感特征。

#### 四、孔子“兴观群怨”说对后世中国文论的影响

“兴观群怨”说作为孔子“诗教”文艺观的代表，呈现出两个相互联系的特点：一是特别看重文艺的社会作用，强调文艺的教化功能；

二是这种对文艺教化功能的强调始终建立在遵循文艺的审美规律基础之上，尤其突出艺术的审美情感特征。

### 孔子“兴观群怨”对后世的影响主要体现在两个方面：

**第一**，就“兴观群怨”本身而言，它所包含的每一种具体思想都被后世文论家加以充分发挥，成为各有特色并且自成体系的文论范畴。在这个发展过程中存在着一种共同规律，那就是在孔子那里主要是针对“用诗”，即发挥文艺社会作用而提出的“兴观群怨”，在后世都逐渐与“作诗”结合起来，使“兴观群怨”不仅成为对文艺社会作用的一种自觉认识，而且成为对文艺创作的一种明确要求，从而使“兴观群怨”说具有了对文艺活动整体认识的性质。

**第二**，除了直接对“兴观群怨”说进行个别的和整体的深入研究之外，后世文论家还在“兴观群怨”说基本精神的影响下，不断提出一些新的有关文艺社会作用的命题，从而不断丰富和完善中国文论有关文艺社会作用的认识。

王夫之的“四情”、司马迁的“发愤著书”、韩愈的“不平则鸣”说、欧阳修的“穷而后工”说；梁启超的薰、浸、刺、提。

### 第二讲 庄子的“言不尽意”说

#### 一、“言不尽意”

“言”与“意”的关系问题是中国古典哲学、美学以及文艺学所广泛探讨的一个核心话题，它涉及到人对世界最基本的观点与看法（哲学本体论），也关涉到艺术家对艺术创作最基本的审美理念及其具体实现的逻辑路径（艺术本体论）。“言”，本指言辞、说话，在古典美学与文论中引申为艺术语言、言语表达；“意”，本指意图、想法，在古典美学与文论中引申为话语的意义，或审美心理感受。中国古典美学与文论中的言意论，其源出于古典哲学中的“言意之辩”。

庄子认为“道”无边无际、无始无终，而“形象”之内的所有有形、有名的事物又是微乎其微、极其有限，所以人类的言语注定只是认识到有限事物的外在表象，而无法透过有限事物的外在表象而洞悉事物总体性的内在本质和规律，即“道”的本意。这是从宏观之“道”的角度论说的，从微观角度看，庄子同样认为，人们的思想是无法完整地用语言文字来表达的。

#### 二、“得意忘言”

庄子主要表达了以下三点：

（1）言只能表达物之粗，而意却能致物之精，故言不尽意。

（2）言的重要在于表达意，而义又与道相关的。道是不可言说的，因为，言只能得之于表。

(3) 言意相较，意比言更重要，因此，得意便可忘言。

庄子之“言不尽意”说由哲学而美学、文论，由文学而艺术、艺术批评，其绵延的接受史一方面表明了人类语言的天然局限性，而另外一方面也藉此形成了中国古代文学艺术之注重“意在言外”的含蓄传统，为中国古典意境理论的产生和发展奠定了基础，从某种意义上说也规范了中国古人的审美思维与心理。

### 三、庄子“言不尽意”说对后世中国文论的影响

西晋陆机“意不称物，文不逮意”；南朝梁著名文论家刘勰“思表纤旨，文外曲致，言所不追”以及钟嵘“文已尽而意有余”；唐代司空图“象外之象”、“景外之景”、“韵外之致”、“味外之旨”，北宋欧阳修“状难写之景，如在目前；含不尽之意，见于言外”以及南宋严羽“言有尽而意无穷”；近代王国维“境界”说。

#### 简要说说庄子是怎样看待言与意的关系的。

“言”和“意”的关系，在庄子看来是“言不尽意”。

世之所贵道者，书也，书不过语，语有贵也。语之所贵者，意也，意有所随。意之所随者，不可以言传也。——《庄子·天道》

可以言论者，物之粗也；可以意致者，物之精也；言之所不能论，意之所不能察致者，不期精粗也。——《庄子·秋水》

庄子在这两段话中都谈到“言”和“意”的关系。庄子认为，认识主体的人在体认和把握深微之“道”时，语言和心意是有很大差别的，心意虽然也不能完全“察致”玄虚之“道”，但毕竟可以把握到一些细微之处，即其“精”者；而“言”和记录言的“书”，则充其量也只能得其“粗”者，因此虽圣贤之文章著作（“书”）也只能是“糟粕”而已，理应鄙弃之。庄子这一看似偏激荒唐之论，其实蕴涵着非常精辟的合理内核，即人的言论和书籍（当然也包括文学作品）在表达丰富复杂的心意时是并不称职的，只不过是蹩脚的工具罢了。这就是后世文论中著名的“言不尽意”理论的源头。

### 第三讲 刘勰的“通变”说

#### 一、“通变”说的内涵

通变说是《文心雕龙》理论体系的支柱之一。在中国古代文论中，“通变”指的是文学发展演变的规律。所谓“通”，即会通，侧重于对过去经验的继承；所谓“变”，指适变，侧重于在继承基础上的革新。因此，“通变”一说具体讨论的是文学发展演进过程中有关继承与革新的关系问题。

#### 二、“通变”说产生的背景

齐梁时代，中国文学发展到一个文体变革的重要时期。如何评价这一阶段创作中出现的若干“新变”，是摆在文学理论批评面前的一

个重要问题。面对这一变化，当时的文论家大抵有“复古”、“新变”和“通变”等三种不同的理论主张。其中，“复古”论以梁代的裴子野为代表，他在《雕虫论》中说，《诗经》以后的文学，或“悱恻芬芳”，或“靡曼容与”，那些“随声逐影之徒，弃指归而无执”，一味追求“箴绣”而“无取庙堂”。因此他对当时文学可以说是痛心疾首。

裴氏以复古、宗经思想论文，强调文学所抒发的情感必须符合儒家礼仪的规范，因此自然把屈原以来的作者给全部否定掉了。其复古论力主质朴的文学无疑是积极进步的，不过一味排斥绮丽的文学则难免陷于偏执和盲目。那么针对裴子野的“复古”论，萧纲主张“新变”，他认为古今作者，“观其遣辞用心，了不相似。若以今文为是，则古文为非；若昔贤可称，则今体宜弃”（《与湘东王书》）。在萧纲之前，萧子显在《南齐书文学传论》中就已提出“新变”的主张：“习玩为理，事久则渎，在乎文章，弥患凡旧，若无新变，不能代雄。”萧统在《文选》中对古今文士的作品也采取以“新变”的标准选录之，言“略其芜秽，集其清英”，“赞论之综辑辞采，序述之错比文华，事出于沉思，义归于翰藻”（《文选序》）。主张新变的批评家，其皆强调一代有一代之文学，肯定文学创作中流连哀思、柔情绝艳的情感倾向，推崇文学的辞采之美。

客观评价上述两派观点，复古派的主张看到了文学新变中的一些弊端，尤其是一味追求繁华蕴藻而造成的绮靡无力的文风，他们力主尚用求实的作品，强调对《诗经》之优秀传统文化的继承，这都有其合理之处。但是，复古论者面对文学的发展，采取拘执的态度，全面否定文学的新变，其观念无疑是保守而落后的。新变论的主张虽然也有合理之处，但他们在强调文学出新的时候，对文坛追求辞采之美和纤弱、绮靡的情感取向却一味肯定，对前人的创作经验也缺乏应有的继承与借鉴。

正是在这样一种情势与理论背景下，刘勰提出了自己的“通变”论。可以说，刘勰的“通变”论辩证地克服了裴子野的“复古”论和萧纲的“新变”论的片面性，其讲“通变”，简单说就是会通古今而变之，侧重点在“变”，而此“变”又非一味趋新求异，而是有因有革之变。

#### 三、“文变染乎世情，兴废系乎时序”：文学发展的社会动因

文学不可能在一种封闭的状态下发展，政治的盛衰、社会的治乱等外界生活场必然会影响到作家的生活、思想和情感，这是文学发展的客观动因。



除了政治，刘勰还认为，时风与社会心理的变化往往也影响文学风格的变化。例如建安文学，由于当时特定的时代特点和社会心理，所以其呈现的面貌很鲜明：

此外，学术文化思想对文学的发展亦具有不可忽视的影响和作用。

根据刘勰之所述，大抵可归纳出三点：

（1）文学随时代、社会诸因素的不同而发生变化，其规律表现为“质文代变”，即文学内部两种质素——质朴与文华——的相互消长；（2）从上古到宋齐，“质文代变”的具体表现是，或质胜于文（黄唐虞夏、曹魏后期、东晋），或文胜于质（楚、西汉、西晋、宋齐），或质文相兼（商周、东汉、曹魏前期），总的趋势是由质朴向文华发展；（3）指出楚汉之后，文华胜过质朴，有悖于雅正之道，对此不良倾向必须予以矫正。刘勰的这些看法均以历史史实为依据，大体还是可信的；至于具体描述则稍有粗疏之嫌，甚至带有历史循环论的色彩。刘勰在《通变》篇中，还进一步从文学自身的发展变化中找原因，并就如何纠正“从质及讹，弥近弥澹”的不良文风，提出了他自己独到的见解。

#### 四、“通变”说对今人的文章写作，有何启迪

综观整个“通变”论，可以说，刘勰是站在一个“惟务折衷”、朴素辩证的立场上看问题的，其文学发展观以“通”（继承）为基础而以“变”（革新）为旨归，以“通”求“变”，以“变”葆“通”，初步建立起了一种积极、进步的文学史观。就像刘勰自己所说的，“文律运周，日新其业。变则其久，通则不乏”（《通变》），这样一种文学史观，不说在当时，即使放在今天，仍能给我们留下诸多的启迪……

#### 刘勰“通变”说对文章写作学的几点启迪：

首先，刘勰把构成文学作品的内在质素分为“有常之体”和“无方之数”两方面，这就告诉我们要“因”、“革”结合，在写作时要学会用因袭与革新两条腿走路。前面引文已清楚表明，所谓“有常之体”不仅指诗、赋、书、记等各种体裁样式，同时也包括各种文章的体制规格及写作原理，两者是“明理相因”的关系。各种文体及其体制规格、写作原理都是在发展进程中历史地形成的，一旦形成便具有相对的稳定性，所以刘勰主张“体必资于故实”，即学习过去的作品，以既有的成例和成法为凭借，也就是赞语中所说的“参古定法”。所谓“无方之数”，则是指作品的文辞和风格，那是随时而变、无规则可循的，所以刘勰提出“数必酌于新声”，即无妨参考新兴作品的新鲜经验，以便有所酌取，这也就是赞语中所说的“望今制奇”。前者渊源于传统、重在“因”，后者植根于现实、主于“变”，两方面结

合起来，才能使文学创作“骋无穷之路，饮不竭之源”，此不可谓不是一种很好的写作策略。

其次，刘勰“通变”说不仅是写作策略，同时也是写作者对文学传统、文学遗产的一种态度和方法。文学发展是一个历史过程。一代文学的繁荣，固然首先与特定的时代社会相关，但在文学本身，也有其相承相续、递变革新的规律。

事实证明，文学传统、文学遗产是文学发展过程中不可或缺的因素，必须加以学习和钻研，有所继承，有所发展。如果处理不好“因”与“革”的关系，则势必对文学创作造成危害。为此，刘勰批评刘宋之后的“讹滥”文风，认为其症结在于“竞今疏古”，是片面地追求“新变”、抛弃优良传统的恶果。针对这一时弊，刘勰提出“矫讹翻浅，还经宗诰”。与此同时，刘勰也反对因袭传统而不思革新的思想，在他看来，“因”与“革”是辩证统一的，“因”是“革”之前提，而“革”乃是“因”的目的，不可为继承而继承，继承的目的在于求变革求发展。刘勰讲“通变”之术，就是讲“参伍因革”，正确地处理好文章创作中古与今、因与革的关系。

最后，刘勰提出，作家要贯彻通变思想，就应当掌握一定的原则和方法。作家是自由的创作主体。如同时代社会等外部条件必须内化为作家的审美个性，才能进入创作过程一样，尽管通变讲的是文学自身的发展规律，但刘勰认为也需把它落实到作家的修养和创作实践当中，才能发挥作用。基于这样的认识，刘勰对作家提出了两点要求：一是“宜宏大体”，即通过广泛的阅读和深入的钻研，掌握各体文章的规格要求和写作原理；二是“凭情以会通，负气以适变”，即按照表达情志的需要和根据作家的才性特点贯彻通变的原则。文学既不能背离优良传统，又要求应时适变，这中间关键靠人、靠作家。无数创作实践证明，文学的发展离不开作家个性的发展和文学风格的多样化——文学的恒久生命力，正在作家不断提高人文修养和写作技术的过程中，唯其“通变”，作家才能在历史境遇的不断挑战下与时俱进，并最终站在优秀的文章写作者之列。

#### 第四讲 司空图的“韵味”说

在司空图之前，陆机、刘勰有“余味”说的提法，钟嵘更是以“滋味”说著名。到了司空图这里，他首先继承了前人的理论成果，包括近代王昌龄的“意境”说以及皎然的“取境”说等，在深入总结古典诗歌创作的丰富经验的基础上，他对诗歌的“味”作了缜密的研究，谓“文之难，而诗之难尤难。古今之喻多矣，而愚以为辨于味，而后可以言诗也”（《与李生论诗书》）。他认为“味”是诗歌必须具有的特殊属性，所谓“辨于味而后可以言诗”，从而把能否辨识这种属

性提到了创作与评论的首位。正是基于这样的认识，他创立了“韵味”说。

所谓“韵味”是指意境中蕴含的那种咀嚼不尽的美的因素和效果，它包括情、理、意、韵、趣、味等多种因素，因此又有韵、情韵味、韵致、兴趣、兴味等多种别名。

“象外之象”、“景外之景”、“韵外之致”、“味外之旨”合称“四外”，共同构成了司空图“韵味”说的基本内容。

按照字面义，“韵味”说所包括的“四外”应该说分别有各自不同的含义，如“象外之象”意谓意象之外还有意象，“景外之景”意谓景色之外还有景色，“韵外之致”意谓韵致之外还有韵致，而“味外之旨”则意谓在特定的味道之外，还有别的味道。

简单地说，“四外”或者“韵味”，首先是把诗歌分为“韵内”和“韵外”两层。“韵内”指诗的语言文字、声韵及其所表达的意义，这是诗歌直接呈现出来的、读者可以感知的东西；“韵外”则是指诗的语言文字、声韵及其表面意义之外所蕴含的的意味，这种意味往往是一种只可以意会却不可以言传的“大意”，一种“化境”，它需要读者凝神体味，“品而得之”。对于诗歌而言，“韵内”与“韵外”是不可分割的有机整体，二者紧密联系、相互涵化，“韵内”是基础，“韵外”为升华，只有“韵内”工细、到位了才有可能自然通向“韵外”的境界。

### **以古典诗词为例，阐释司空图“韵味”说。**

“像外之象”“景外之景”“韵外之致”“味外之旨”合称“四外”，共同构成了司空图“韵味”说的基本内容。

像王维的诗句：“行到水穷处，坐看云起时”（《终南别业》）；“渡头余落日，墟里上孤烟”（《辋川闲居》）；“江流天地外，山色有无中”（《汉江临汎》）。这些诗句所表现出来的情景是不同的，但其共同的特点是：景物具体、鲜明、生动，仿佛就在眼前，而其意味的悠远绵长则一下子便把人带到了一种情景交融、虚实相生的幻境。

又如韦应物的诗：“怀君属秋夜，散步咏凉天。山空松子落，幽人应未眠”（《秋夜寄丘员外》）；

“独怜幽草涧边生，上有黄鹂深树鸣。春潮带雨晚来急，野渡无人舟自横”（《滁州西涧》）；

作为韦应物诗歌的代表作，这两首仿佛描绘出了一幅幅清丽、冲淡的水墨山水画，其意含蓄蕴藉，让人浮想联翩、如临其境，回味无穷而绵长。这些诗，都是“近而不浮，远而不尽”而具有“韵外之致”“味外之旨”的优秀之作。

## **第五讲 严羽的“妙悟”说**

### **一、《沧浪诗话》的组成部分及其特点**

《沧浪诗话》全书由“诗辨”、“诗体”、“诗法”、“诗评”和“考证”五部分组成。其中，“诗辨”是全书的理论核心，“诗体”主要讲述历代诗歌体制的演变与发展，“诗法”主要论述诗歌创作的技巧法则，“诗评”主要叙述历代的诗作与风格，而“考证”部分则是关于一些诗人、诗歌的考辨与批评。五个部分从诗歌审美与诗歌创作的不同方面切入分析，继而整合成为具有一定体系性的诗歌理论专著，其对后世的影响极为深远。

严羽将宋诗大量运用唐宋古文的写法来写诗，散文化色彩渐趋浓厚，议论和说理成分增加，用典亦愈加普遍，从而形成了宋诗所特有的“以文字为诗、以议论为诗、以才学为诗”（《诗辨》）的典型特点。

严羽将诗分解成为词、理和意兴几种元素。词是外形构造，是语码范畴；理是内在构造，是内质范畴；意兴相对形式与内容而言，是美学范畴，体现为一种审美趣味或者审美取向。在他看来，南朝诗人片面追求语言的华丽与堆砌，忽略了诗歌的思想内容，显现出浮浅贫乏苍白的病态；宋朝诗人一味地追求“以文入诗、以理入诗”，必然丧失了诗歌的审美趣味；唐代诗人重视诗歌的审美特征并能做到融情于景、融理于境；而汉魏晋之诗则更是内容、形式、美感三者有机融合的典范之作。

### **二、“妙悟”与诗歌美学层次论**

“妙悟”一词并非严羽首提，但作为诗歌审美质素和思维范式这一理论范畴而言，则无疑是由他率先将其体系化。“妙”这个范畴性术语本来自道家，被用作体现“道”的无限性、深邃性和不确定性的界定语，并借以说明宇宙之道的高远深邃。“妙悟”在严羽这里，更多地偏重于“悟”的层面，也即从根本上规定了诗歌的审美范式和思维方式是直觉的和非逻辑性的。“悟有浅深，有分限，有透彻之悟，有但得一知半解之悟”（《诗辨》），在严羽的意识当中，唯有“妙悟”，方是最大限度地接近诗之本质的艺术思维方法。那么，在诗歌美学中，“妙悟”又是如何体现的呢？

首先，“妙悟”是诗家必须具备的一种思维能力和认知能力。也就是所谓的“悟性”，通俗点讲是禀赋或潜质。无论是禅家还是诗家，都承认人的本性之中具有天生能力的成分。对于诗家来说，“妙悟”是高于一切的，学诗者必须要懂得诗歌的艺术规律和创作技法。诗之所以成为诗，就在于诗具有属己的内在规定性，这是与其他文学体裁的根本区别之所在。一个欲要对诗歌进行鉴赏或从事写作的人，必须



对诗歌的本质属性有一定的认识，能够甄别出诗歌的真伪、优劣，能够识诗之“妙”之所在，

其次，妙悟是学诗者应有的一种思维方式。严羽在这里将“妙悟”与“学力”相对提出。他认为韩愈在学力上强于孟浩然，但诗歌的艺术魅力却逊于他，原因就在于孟浩然作诗多用“妙悟”之思维方法，发自内心地去体悟审美对象，是灵感的自然流淌，强调直观感觉和对对象的心领神会，是一种豁然开朗的形象思维。

再次，“妙悟”是衡量诗歌艺术境界高低的标尺。严羽把“妙悟”看作诗歌创作的关键，在诗歌创作的体察、运思、动笔、修改等各个阶段都需要创作主体去感受、体验、领悟和创造，也就是说，“悟”之程度的深浅直接关涉到作品艺术成就的高下优劣。

## 第六讲 叶燮的“才胆识力”说

### 一、创作个性之基础论：“胸襟”

诗人写诗应具有独创性，要能“言人之所欲言”，“言人之所不能言”，尤其要“言人之能言而不敢言”（《原诗》）。可诗人如何方能做到“欲言”、“能言”与“敢言”呢？叶燮用建造房屋作为比喻，将创作的过程概括为四种元素：基础、取材、匠心、文辞。四者中，尤以“基础”为重，是诗人进行诗歌创作的根本。

“胸襟”是决定创作品位与个性的总根基，是世界观、价值观与艺术观的统一。叶燮明示了“胸襟”对于创作的决定性作用：

“胸襟”是创作者更为高级层次的主体素质，能否写出优秀的文学作品，关键在于作者“胸襟”的品位是否高尚。只有胸襟高尚而广博的人，才能写出真正具有很高审美价值和社会价值的作品，才能在艺术创作中发人之所“不能发”、言人之所“不敢言”。所以，“胸襟”是作家最根本的主体因素。

### 二、才、胆、识、力

叶燮认为，四者之中，“识”处于核心和主宰的地位。叶燮认为，“才、胆、识、力”四者具有一种“交相为济”的关系，“胆”既有依赖于“识”，又能延展深化为“才”，“惟胆能生才，但知才受于天。而抑知必待扩充于胆邪！”而“才”则必须要“力”来承载，“惟力大而才能坚，故至坚而不可摧叶。历千百代而不朽者以此。昔人有云：‘掷地须作金石声。’六朝人非能知此义者，而言金石，喻其坚也。此可以见文家之力”（《原诗》）。因此，没有“力”的作用，“才”是不可能充分展现出来的。总而言之，“才、胆、识、力”四者不可分割，而且相互联系，相互滋润，共同构成了创作主体的个性心理结构。诗人做诗，只有充分调动这四种心智机能，有效协作，方能写出优秀的诗篇来。

## 叶燮“才胆识力”说的具体内涵是什么？其中识与严羽的识有何

### 异同？

在叶燮的理论中，“才胆识力”是创作主体最有个性化的因素，是作家个性心理素质最完整的概括由此年形成的学说堪称“心”学。

所谓“才”，是指诗人主体的艺术才能和才华，具体包括诗人观察、认识客观事物的能力，以及艺术地表现“理”、“事”、“情”的能力。

所谓“胆”，是指诗人敢于突破传统束缚的独立思考的能力，在创作中表现为自由创作的艺术精神。

所谓“识”，是指诗人辨别事物“理、事、情”特点的辨别能力，又指对世界事物是非美丑的识别能力，更是鉴别诗歌及其艺术表现特征的能力。

所谓“力”，是指诗人运用形象概括现实生活和客观事物的功力与笔力，以及独树一帜、立一家之言的气魄。它是诗人创作中不同于他人的独创性的力度。

叶燮认为，四者之中，“识”处于核心和主宰的地位。叶燮认为，“才、胆、识、力”四者具有一种“交相为济”的关系，“胆”既有依赖于“识”，又能延展深化为“才”，“惟胆能生才，但知才受于天。而抑知必待扩充于胆邪！”而“才”则必须要“力”来承载，“惟力大而才能坚，故至坚而不可摧叶。历千百代而不朽者以此。昔人有云：‘掷地须作金石声。’六朝人非能知此义者，而言金石，喻其坚也。此可以见文家之力”（《原诗》）。因此，没有“力”的作用，“才”是不可能充分展现出来的。总而言之，“才、胆、识、力”四者不可分割，而且相互联系，相互滋润，共同构成了创作主体的个性心理结构。诗人做诗，只有充分调动这四种心智机能，有效协作，方能写出优秀的诗篇来。

严羽的“识”是在《沧浪诗话·诗辨》中提出的。所谓“识”，就是识别诗的正路、高格、要义，以汉魏晋以及盛唐之诗为师法的典范和臻至的目标。这就需要诗人或者诗歌欣赏者具备一定的艺术鉴别能力，能“识”出诗歌艺术水准的高低，也就成为学诗者的首要条件。“识”是“入门正”和“立志高”的基本条件。

首先，学诗者需要辨别诗家各体。其次，学诗者还需识别诗中“第一义”。再次，“识”是学诗者主体修养最重要的因素，关系到其对诗歌的审美欣赏与判断能力。严羽认为，“识”包含了“入门须正”和“立志须高”，这是学诗者必须具备的真识。在严羽这里，作为审美判断能力的“识”力，其属于诗歌创作主体有别于客体的内在能动性，在内涵上被赋予了独特的诗学规定性。

## 第七讲：金圣叹的“因文生事”说

### 一、金圣叹小说理论关于人物论的主要思想

首先，成功塑造人物性格是小说创作的首要任务和取得艺术成就的根本标志。

其次，小说人物还应该是个性化、性格鲜明的。

再次，小说还应注意如何去表现人物性格的问题。

### 二、“因文生事”

#### 金圣叹关于小说理论的“因文生事”观点：

小说是“因文生事”，其所写之“事”全是出于美文的需要而虚构出来的，它可真可假，可以是历史的事实也可以是作家在概括生活材料的基础上发明创造出来的。

小说的虚构特质可以从“因文生事”中的“文”和“事”两点来谈。先说“事”。小说所写之事属于艺术真实的范畴，它不同于历史真实，艺术真实要求作者根据主题、结构、人物形象等的需要，遵循艺术创作规律，发挥作家的主观能动性去虚构和编织故事情节。这是第一层意思：事为虚构；再说第二层意思，即事为文生。小说的“事”是手段，“文”是目的，作者的虚构之“事”实际上是为审美之“文”服务的。

#### 金圣叹的人物性格理论：

人物性格理论是金圣叹小说理论中最在创见的精华部分。在评点《水浒传》的过程中，金圣叹首次把“性格”作为基本概念运用于小说批评，而且还对“性格”的内涵以及在文学作品中如何塑造人物性格作了细致、精彩的阐述。析而言之，他对《水浒传》人物性格主要有这么几点洞见：

**首先**，成功塑造人物性格是小说创作的首要任务和取得艺术成就的根本标志。在《读第五才子书法》中他说：“别一部书，看过一遍即休，独有《水浒传》，只是看不厌，无非为他把一百八个人性格都写出来”。将一部《水浒传》与“别一部书”相比，其独“看不厌”或艺高一筹的原因，不在记事、补史或者辅教化，而恰在于塑造出了“一百八个人性格”——这是金圣叹评价小说与以前诸人不同的标准。

**其次**，小说人物还应该是个性化、性格鲜明的。强调个别性、个性化是金圣叹人物性格论的重点，同时也是他超越前人的又一独到之处。

**再次**，小说还应注意如何去表现人物性格的问题。在金圣叹看来，要表现人物性格，好的方式不外乎两点：一种是通过揭示人物内在精

神特征来表现性格，着重于人物的“性情”“气质”“胸襟”和“心地”的刻画；另一种是展现人物外部的形态特点，通过描绘人物的“形态”“声口”和“装束”等来表现性格。在古代小说描写人物内心世界还不发达的文化大背景下，金圣叹尤其重视第二种方式，即“由外而内”的、自外貌形态及言行描写而点出性情气质的人物性格刻画法。其中，个性化的语言和动作又是重中之重。

## 第八讲 李渔“浅处见才”

### 一、李渔“浅处见才”通俗戏曲观表现

第一、题材的通俗性

第二、曲文的通俗性

第三、科诨的通俗性

第四、舞台的通俗性

### 二、李渔的戏曲结构的四点具体主张

第一、“立主脑”

第二、“减头绪”

第三、“脱窠臼”

第四、“密针线”

#### 理解李渔戏曲理论“浅处见才”说，谈文学的通俗化问题。

在戏曲创作和演出上，李渔旗帜鲜明地主张通俗化，正所谓“能于浅处见才，方是文章高手”（《忌填塞》）。“浅处见才”，可以说构成了李渔戏曲理论崇尚通俗的思想核心。

第一，题材的通俗性；第二，曲文的通俗性；第三，科诨的通俗性；第四，舞台的通俗性。

“浅处见才”的通俗化诉求，使理论家在剧本创作时自始至终地想到“填词之设，专为登场”，这样的价值取向应该说对搞后世及至当下产生了发人思考的启示意义。

## 第九讲 王国维的“境界”说

### 一、意境说内容的三个来源

其发展有三个阶段：中晚唐以前是它的酝酿时期，其特点是三家理论分头发展。其一是以《老》、《庄》、《易传》、魏晋玄学一脉相承的思辨哲学为基础发展起来的“意象”说；其二是以儒家诗学中的“六诗”说、汉儒经学中的“六义”说为源，直到唐代的陈子昂、殷璠而逐步成熟的“兴象”说；其三是以佛家哲学为基础至唐代才勃然兴起的“诗境”说。中晚唐是意境说的形成时期，其代表理论家为皎然和司空图。他们融汇三家之说而成一体，奠定了意境说的理论基础。



## 二、“境界”说的基本内涵

(一) “境界”之本质在“情景交融”

(二) “境界”之特征在“真”，审美效果在于“不隔”

### 中国古典意境理论大体经历了怎样一个发展历程？

意境是中国古典美学中具有民族特色的范畴之一。《易经·系辞》云：“书不尽言，不尽意……圣人立象以尽意”。玄学家王弼在《周易略例·明象》中说：“夫象者，出意者也；言者，明象者也。尽意莫若象，尽象莫若言。言生于象，故可寻言以观象；象生于意，故可寻象以观意。意以象尽，象以言著，故言者所以明象，得象而忘言，象者所以存意，得意而忘象。”《庄子·外物篇》云：“言者，所以在意，得意而忘言。”这是儒家和道家关于意象的最初论述，到了魏晋南北朝时期，玄学和佛学思潮对意境范畴的形成产生了重大影响，不论是王弼的“言不尽意”说，还是陆机的“缘情说”，还是钟嵘的“滋味说”，还是谢赫的“以形写神”、“气韵生动”都使意象的侧重点转向了人的主观精神领域。唐代王昌龄第一次将“意境”与“物境”和“情境”并列提了出来，司空图的《二十四诗品》将意境这一范畴具体化，认为诗的极致在于“不着一字，尽得风流”，提出了“象外之象”，这一时期代表性的还有严羽的“镜花水月”说、范文的“情景交融”说。发展到明、清时期，其代表说法有李贽的“童心说”、三袁“独抒性灵”说、王士禛的“神韵说”、袁枚的“性灵说”。清末王国维的“境界”说，则是对意境理论发展的总结和概括。他在《人间词话》中提出“词以境界为最上。有境界则自成高格，自有名句”。

这就是“意境”的一个基本发展历程，那么到底意境应该如何理解，如何表述其含义呢？关于这方面的论述可谓汗牛充栋，本人认为童庆炳在《文学理论教程》中的说法更具有代表性：“意境，就是指抒情型作品中所呈现的那种情景交融、虚实相生的形象系统及其所诱发和开拓的审美想象空间。”分析这个定义可以知道：之所以能达到“意境”这一审美高度，有两个因素，一个是“形象系统”、一个是由这一系统诱发和开拓的“审美想象空间”。而对这一“形象系统”的要求是“情景交融、虚实相生”。

## 第十讲 亚里士多德的《诗学》

### 一、《诗学》的地位与影响

《诗学》是西方历史上第一部较为系统而全面地探讨美学和文艺理论问题的专著。在欧洲文艺理论和美学发展史上，《诗学》是巍峨高耸的具有开创先河、法典权威性和重大范式意义的一座里程碑，它提出的定义、原则、方法、范畴等等对后世都产生了深远而深刻的影响，乃至跨越了国界和民族区域在世界范围内彰显风采，即使在今天

看来其亦有重要的史料价值和资鉴、启示意义。俄国民主主义文学批评家、美学家车尔尼雪夫斯基曾说过：“《诗学》是第一部最重要的美学论文，也是迄之至前世纪末叶一切美学概念的根据。”鲁迅先生则曾将《诗学》与刘勰的《文心雕龙》相提并论。

### 二、亚里士多德的文艺价值观

首先，文艺可以给人以知识。

其次，文艺可以给人以快感。

第三，文艺可以陶冶人的心灵。

### 三、亚里士多德的悲剧理论

《诗学》在很大程度上是对古希腊已获得繁荣发展并达到了辉煌的、不可企及的艺术高峰的史诗和悲剧的探讨，其中关于悲剧的研究又占有更大的比重。在这个意义上我们也可以说，《诗学》是西方戏剧理论的滥觞。其对悲剧的性质、来源、演变、创作特点、欣赏效果等等都提出了相当具体细致的认识，给与后世的戏剧发展和戏剧理论建设以强大的范导和推动作用。

#### (一) 悲剧的性质

在《诗学》第六章，亚里斯多德提出了西方戏剧理论史上第一个完备的悲剧定义：

悲剧是对一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿，他的媒介是经过“装饰”的语言，以不同的形式分别被用于剧的不同部分，它的摹仿方式是借助人物的行动，而不是叙述，通过引发怜悯和恐惧使这些情感得到疏泄。

要准确理解亚里斯多德关于悲剧的定义，即应从这“三点差别”入手。

第一，媒介上的差别。第二，对象上的差别。第三，方式上的差别。

上述悲剧定义中所说的“长度”、“完整”，亚里斯多德比较于史诗及根据当时的悲剧创作实际，亦有特殊的认识和具体说明。

关于“长度”，亚里斯多德认为，“在长度方面，悲剧尽量把它的跨度限制在‘太阳的一周’或稍长于此的时间内。

关于“完整”，亚里斯多德有着三重所指，一是情节的完备。二是情节的整一。这是强调一部悲剧只写一个事物或事件、行动。三是情节的严密。

#### (二) 对悲剧构成因素的抽象概括

包括如下六个决定其性质的成分，情节、性格、言语、思想、戏景和唱段。

#### (三) 亚里士多德说明“情节”在悲剧中的地位和作用

(P158)因为悲剧摹仿的不是人,而是行动和生活[人的幸福与不幸均体现在行动之中;生活的目的是某种行动,而不是品质;人的性格决定他们的品质,但他们的幸福与否却取决于自己的行动。]所以,人物不是为了表现性格才行动,而是为了行动才需要性格的配合。由此可见,事件,即情节是悲剧的目的,而目的是一切事物中最重要。此外,没有行动即没有悲剧,但没有性格,悲剧却可能依然成立。……因此,情节是悲剧的根本,用形象的话来说,是悲剧的灵魂。

#### 第十一讲 布瓦洛的诗学原则

##### 一、布瓦洛的《诗的艺术》的影响

《诗的艺术》这部诗体文艺理论著述共一千一百行,分为四章,第一章是总论,阐释“理性”是文艺创作以及文艺批评必须遵守而不可逾越的基本原则;第二章论牧歌、挽歌、颂歌等次要的诗类,以及各种诗体的特点;第三章论悲剧、喜剧和长篇叙事诗等主要诗体,在此提出了著名的“三一律”戏剧创作法则。第四章论作家的道德修养,表达了其对作家创作追求的具体看法。总体而言,《诗的艺术》相当完备地论述了古典主义文艺创作和批评的理论基础和原则,并对文艺与现实、文艺创新与继承的关系等理论和实践问题,做出了它的解答。

##### 二、布瓦洛所说的“自然”是指什么?(165—167)

在布瓦洛看来,文艺创作除了要接受理性的控制外,还必须遵守的另一诗学原则就是摹仿自然。布瓦洛所说的“自然”,在理论上源于亚里斯多德和贺拉斯,也继承了文艺复兴以来普遍崇尚自然的追求,不过布瓦洛赋予了这一崇高字眼以特殊的含义。

首先,“自然”在布瓦洛那里,不是谓客观现实或自然事物,而是指“常情常理”,也就是现实生活中带有普遍性、规律性、习惯性的东西,亦可称作人们日常生活中的理性。布瓦洛认为,文艺创作只有恪守和表现了这种“常情常理”,才可能打动人心,为人们喜爱。

其次,“自然”对于布瓦洛有着“自然人性”的含义。这又分两个方面,一是指由年龄不同造成或决定的性格、性情取向。另一方面是由出身所决定的性格特点。

布瓦洛认为,任何人都会随年龄的改变而改变性格或性情,文艺创作要做到符合“常情常理”、“逼真”、贴近“自然”,就应当抓住年龄这个关键因素。

对于文艺创作的这一“自然”要求,显然是人物“类型化”、“共性化”的主张。毫无疑问,现实生活中,人们的性格或性情一般会随着年龄的改变而发生一定的变化,从而文艺创作要塑造出真实生动的人物形象,不能不注意人物的年龄因素。据此来说,布瓦洛的看法不无道理。但是,经验同时能够有力地说明,社会的人的性格或性

情的变化,起主要作用的,总是社会的和心理的因素,而决不是生理的自然的年龄。以年龄作为人物性格塑造的根本依据,只能造出没有鲜活个性的类型化形象。在布瓦洛,“自然”或“自然人性”的另一方面含义,是由出身所决定的性格特点。如他说,写英雄就应该写出他们“论勇武天下无敌,论道德众美兼赅”,而若是写平民,则只能有“扭捏难堪的嘴脸”。这是一种血统论在理论上的运用,也是其强调理性统一性的一个体现。当然,布瓦洛是明确反对文艺创作以市井、村夫为描写对象的。由此出发,布瓦洛提出了人物塑造的“定型化”要求。如他说道,“写阿迦门农应把他写成骄傲自私;写伊尼阿斯要显出他敬畏神祇;写每个人都要抱着他的本性不离。”即使是描写“新人物形象”,“你那人物要处处符合他自己,从开始直到终场表现得始终如一。”

#### 第十二讲 康德的审美艺术理论

##### 一、《判断力批判》的影响与作用

大约从1770年代起,康德转入研究哲学,先后发表了《纯粹理性批判》,《实践理性批判》和《判断力批判》。在这三部著作中,康德分别阐述了他的认识论思想、伦理学思想和美学观念,构成了所谓真善美的批判哲学体系。《判断力批判》分为上下两卷,上卷论述美与艺术问题,下卷阐发目的论问题,正是这一部分,对后来西方美学和艺术理论的发展,产生了深远而重大的影响。

##### 二、康德的审美鉴赏论

康德在《判断力批判》的“导论”中首先对与艺术直接相关的审美鉴赏和美的性质做出了一般界定,他指出:“通过……一个愉快来进行判断的机能(从而也是普遍有效的)唤做鉴赏。”而被鉴赏的“这对象因而唤做美”。康德从形式逻辑判断的质、量、关系、情状四个方面对此做出了说明阐述。

首先,从质的方面来看,康德将人能够产生的快感或愉快,概括地分为三种,并分别说明了它们各自的“不同特性”。第三种,是“静观”的愉快。这也就是审美的愉快。

其次,从量的方面来看,康德肯定:这里的关键词是“普遍”,即所谓的“量”。康德认为,一个人对美的事物做出的判断,必须具有“普遍有效性”,也就是人人都会赞同他。

再次,从关系方面来看,康德要解决的是鉴赏判断与目的的关系问题。他说明,鉴赏判断所确定的美具有无目的的合目的性:

最后,从情状方面来看,康德要辨析阐明的是,一个人的鉴赏判断如何必然地会得到他人的普遍赞同。

#### 第十三讲 黑格尔的艺术哲学

##### 一、黑格尔的《美学》



黑格尔的《美学》是对其“绝对理念”运动到“精神阶段”早期之表现形态的论述。在他看来，“美”（艺术）是“绝对理念”自我认识的初级形式，“善”（宗教）是“绝对理念”自我认识的中期情状，而“真”（哲学）则是“绝对理念”自我认识的最后完成。美、善、真三者历时生成，由低到高上升运动，如同一个人从儿童到壮年再到老年。因此对于黑格尔，研究美就是研究人类早期或童年时代的人类之创造活动，并且就是创造艺术的活动。美即艺术，这是黑格尔前无古人亦后无来者的独特看法。在其《美学》的“序论”开篇，他即明确说道：美学的对象“就是广大的美的领域，说得更精确一点，它的范围就是艺术，或则毋宁说，就是美的艺术。”从而“我们的这门科学的正当名称却是‘艺术哲学’，或者更确切一点，‘美的艺术的哲学’。”

## 二、艺术本质论。

黑格尔在论证美学或艺术哲学可以成立的同时，亦对艺术下出了定义。其确切的表述就是：“美就是理念的感性显现”。对这一艺术定义，黑格尔还从形式和内容两个方面给予了具体的阐释说明。

第一，艺术中的感性因素（形式）是为人类心灵而存在的。

第二，艺术中的“心灵的东西”（内容）是“自在自为”的，具有自身的“目的性”。

## 三、悲剧理论

黑格尔关于悲剧的研究所形成的篇幅不大，但其看法却十分独特而不同于既往，并在其《美学》中占有重要地位。其独特之处主要体现在对悲剧冲突和悲剧性质的认识上。

关于悲剧冲突，黑格尔以古往今来的悲剧创作为依据，首先对其发生原因做出了归类总结，指出它有以下三种情况：第一是“物理的或自然的情况所产生的冲突”。他认为，这种冲突由于“所涉及的只是外在的自然，以及自然所带来的疾病、罪孽和灾害，这些东西破坏了原来的生活的和谐，结果造成差异和对立”，所以单就它们本身来看，是消极的，“没有什么意义的”。不过艺术创作以之为题材，“只是因为自然灾害可以发展出心灵性的分裂，作为它的结果。”这是说，真正的悲剧不是将自然原因造成的人与人之间的对立斗争，作为悲剧冲突的根本原因来描写。第二是“由自然条件产生的心灵冲突”。提出这一冲突显然是续上而论的，即在悲剧中直接表现或说明了，悲剧冲突的发生是以自然原因为条件或基础的。因而黑格尔认为，这种冲突是“积极的”，有一定意义的。第三是“由心灵性的差异而产生的分裂”。对于这种分裂导致的悲剧冲突，在他看来“才是真正重要的矛盾”。其重要是在于，“它起于人所特有的行动”。这就是说，真正的悲剧冲突，应是由“心灵性的差异而产生的分裂”之付诸“行

动”引起的，而不是什么外在自然的因素或力量。再简言之，导致悲剧冲突发生的原因应当在于人而不在于自然。对此黑格尔亦做出一个总结：“总之，一方面须有一种由人的某种现实行动所引起的困难、障碍和破坏；另一方面须有本身旨趣和力量所受到的伤害。只有把这两方面定性结合在一起，才是这最后一种冲突的深刻的根源。”这其实就是对真正的、符合悲剧艺术理想的冲突的认识和界定。

## 第十四讲 泰纳的实证主义艺术观

泰纳（1828—1893）是法国著名的历史学家、文艺理论家。他出身于律师家庭，自幼表现出长于理性思维的禀赋，老师曾预言他是“为思想而生活”的人。

西方十九世纪是达尔文的进化论和以孔德为代表的实证主义十分流行和活跃的时期，泰纳深受其影响。他相信，社会事物同自然事物一样，有着它发生、发展、演变、衰落、消亡的客观规律，因而人们只要运用科学方法，从事实出发，就可以获得对它的正确认识。他对于艺术的研究，正是本着这样的信念，借助于自然科学的原理和方法，通过发掘和梳理艺术史料，力图揭示那决定和支配着艺术创造及艺术运动的终极根源、必然动因。他的《艺术哲学》可谓是按照他找到的规律而描绘出的一幅关于艺术真相、艺术史变迁的图画。其关于艺术的基本看法，亦主要体现在这部宏著中。

## 一、艺术本质论

泰纳说：“要了解一件艺术品，一个艺术家，一群艺术家，必须正确的设想他们所属的时代的精神和风俗概况。”他认为，“这是艺术品的最后解释，也是决定一切的基本原因。”而艺术品与其产生的时代的精神和风俗的关系，在他看来完全同于自然界植物的生长与地域和气候之间的关系：“地域的存在与否，决定某些植物的出现与否。而所谓地域不过是某种温度，湿度，某些主要形势，相当于我们在另一方面所说的时代精神与风俗概况。自然界有它的气候，它的变化决定这种那种植物的出现；精神方面也有它的气候，它的变化决定这种那种艺术的出现。”据此他甚至提出：“美学本身便是一种实用植物学，不过对象不是植物，而是人的作品。”

从实用植物学——美学的认识论和方法论原则出发，泰纳对艺术下出了他的定义：“艺术的目的是表现事物的主要特征，表现事物的某个凸出而显著的属性，某个重要观点，某种主要状态。”

## 二、科学与艺术对真理的不同认识

泰纳明确谈道：人们为了达到认识真理的目的，“一共有两条路：第一条路是科学，靠着科学找出基本原因和基本规律，用正确的公式和抽象的字句表达出来；第二条路是艺术，人在艺术上表现基本原因与基本规律的时候，不用大众无法了解而只有专家懂得的枯燥的定

义，而是用易于感受的方式，不但诉之于理智，而且诉之于最普通的人的感官与感情。艺术就有这一特点，艺术是‘又高级又通俗’的东西，把最高级的内容传达给大众。”（第31页）将这段话换一种简单的表述就是，艺术是通俗的科学，或科学是专家才能理解的艺术。

### 三、艺术构成论

构成艺术品“原素”的或对突出事物主要特征起着作用的有哪些东西？泰纳认为在“表现人的精神生活的艺术”中，尤其是文学中有三组原素，它们是人物性格、遭遇与事故、风格。

### 四、艺术发生论

泰纳谈道：“作品的产生取决于时代精神和周围的风俗”（第32页）。在《英国文学史》“序言”中，他又将之细分为三种因素或“三个原始力量”：种族、时代、环境。

关于文学的发展，泰纳的哪方面认识或理论给你的印象最为深刻，请加以说明。

泰纳的“三因素”说，在他的美学体系中占有重要位置，也是西方美学史中探讨艺术发展规律的重要理论。所谓“三因素”，指的是“种族、环境和时代”。在泰纳看来，艺术作品是记录人类心理的文献。人类心理的形成，离不开一定的外在条件。因而文艺创作及其发展趋向，是由种族、环境和时代三种力量所决定的。此学说的理论形成是在《英国文学史·序言》中。在这篇文章里，泰纳首先提出了艺术的审美内容问题。他认为，艺术在引导人去认识一个“真正的人”，把人们带进一个无限的、隐蔽的新世界——心理和情感的世界。但是人的各种心理，都有发生的原因。泰纳列举出三个基本原因，即种族、环境和时代。他把这三者称为“三个原始力量”，并依据其作用不同，分别称之为“内部主源”、“外部压力”和“后天动量”。后来，在《艺术哲学》中，他还对三种力量的不同作用进行具体解析。认为种族是植物的种子，全部生命力都在里面，起着孕育生命的作用；环境和时代，犹如自然界的气候，起着自然选择与淘汰的作用。在艺术本质问题上，泰纳接受了西方传统的摹仿说，认为艺术是对现实的摹仿。同时，他又证明，完全正确的模仿，能产生真，却不能产生美。因此，泰纳提出了“特征”说。他认为，“艺术品的本质在于把一个对象的基本特征，至少是重要特征，表现得越占主导地位越好，越明显越好；艺术家为此特别删节那些遮盖特征的东西，挑出那些表明特征的东西，对于特征变质的部分都加以修正，对于特征消失的部分都加以改造。”其中的“特征”包括四方面内容：其一，事物的某个凸出而显著的属性；其二，事物的某种主要状态；其三，艺术家对对象的主要观念；其四，哲学家所说的事物的本质。

泰纳在描述影响一个民族文学发展的三要素：时代、环境和种族时，

着眼的是文化对文学的制约。他说：“作品的产生取决于时代精神和周围的风俗”，“群众思想和社会风气的压力，给艺术家定下一条发展的道路，不是压制艺术家，就是逼它改弦易辙。”但是，当固有的文化成为社会发展的障碍，或者不能表现正在变化中的时代精神时，文学便率先对固有的旧文化进行反叛和扬弃，为新的文化催生。

### 第十五讲 克罗齐的直觉主义艺术论

#### 艺术即直觉论。

如果我们将克罗齐的美学理论看作一个逻辑体系，那么作为其出发点、本体或内核的东西，就是一个简单的定义：“直觉即表现即艺术”。

#### 严羽“妙悟”说与克罗齐“直觉”说的相似之处与不同之处

##### 相似之处：

①“妙悟”与“直觉”均揭示了审美和艺术活动不同于其他意识活动的特殊性，强调了艺术的感性功能。

②“妙悟”与“直觉”均强调审美和艺术主体在创造中的决定作用，揭示了审美主体在艺术直觉活动中不通过理性、逻辑、认知而洞见本真、直契本原的特征，接触到艺术创造的心理奥妙和美学规律。

##### 不同之处：

①克氏的“直觉”说有其泛美学色彩，而严羽的“妙悟”说则主要论述诗的审美特质，这一不同就导致了后者主张悟性因人而异，诗人“悟”的程度如何，直接影响着作品质量的优劣高低；“直觉”说则否认彼此之间存在质的分野。与佛教哲学所说“利根”、“钝根”一样，严羽区分了“悟有分限，有浅深”，“透彻之悟”与“一知半解之悟”甚或“不悟”的高下差异。有人饱学诗书而导致以才学为诗，其创作成就反而不如学力不深的“一味妙悟”者。而克罗齐的“直觉”说则认为每个人都有直觉活动，所以实际上每个人均有几分是艺术家。艺术的活动并不限于号称“艺术家”的人们在“创作”时才进行，每个人在日常生活中多少都有审美的活动和艺术的活动，只不过普通人未能将心中已经直觉到的艺术以技术或物质手段记录下来而已。大艺术家和我们平常人在这一点上只有量的分别，而没有质的分别。克罗齐曾言：“‘诗人是天生的’一句成语应该改为‘人是天生的诗人’；有些人天生成大诗人，有些人天生成小诗人。天才的崇拜和附带的一些迷信都起于误认为这量的分别为质的分别。”克氏的这一观点使其“直觉”说带上了浓厚的泛美学和泛艺术论的色彩。

②“妙悟”的一个重要条件是诗人“熟参”前代优秀诗歌，从而领会诗歌创作技巧，把握创作规律，提高艺术修养；而克罗齐则由于其直觉一方面超越了“直觉前”的感受之流的干扰，一方面又超越了



“直觉后”的逻辑的、经济的、伦理的、传达技术的约束，因此强调了直觉的绝对纯粹性和艺术家的天生性。

③二者对于语言文字等传达媒介的态度有重大差异

以严羽为代表的中国诗学“妙悟”论者强调“不落言筌”，反对“以文字为诗”而不是不要文字而沦于无字天书，反对“参死句”、死于句下而同时主张“参活句”，使语言文字如盐溶于水，达到“透彻玲珑”、“无迹可求”的浑化境界。

而在克罗齐那里，在内心酝酿成直觉，这种在内心的表现活动，是心灵的艺术活动。但他把艺术活动仅限于内心的直觉活动，仅限于内心的表现，而把实际的表现活动（在纸上写诗，在画布上画画，在乐谱上作曲）看作是“外射”活动，外射活动的目的仅为保留直觉活动以便其重现，外射活动所产生的外射品（诗篇、书画、乐章等）并非艺术品。实际上，克罗齐是把实际表现活动排斥于艺术活动之外，把实际艺术品排斥于艺术之外，这与严羽的“妙悟”说对艺术本质的揭示是有很大的不同的。

## 第十六讲 弗洛伊德的精神分析学文艺观

文学创作论。

### 一、艺术家的创作意图

运用心理分析的批评方法，就是通过“解释作品”来揭示艺术家的意图。

艺术批评运用心理分析法来解释作品、揭示艺术家的意图的根据是什么？弗洛伊德提出了两点：一是“最近的诱发场合”。也即激发艺术家创作灵感、引起艺术家创作冲动的当下事件、人物、场景。二是“旧时的记忆”。这主要是指艺术家对发生在他童年时期的事情的深刻印象。

有一个基本前提，那就是将艺术作品看作是艺术家的白日梦，从而艺术批评的一切解释最终是“释梦”，即把作品中的一切成分不是看作艺术家意识到的心理活动的“表现”，而是视为压抑在无意识中的本能欲望的“症候”显示，对之作揭去“化装”的还原性解读。

弗洛伊德的艺术批评方法，就是以作品为艺术家的“症候性动作”，以“最近的诱发场合”和“旧时的记忆”为根据，对之做出心理分析解释。

### 二、精神分析说对文艺研究的意义

弗洛伊德建立在他所创建的精神分析学说之上的艺术理论，对于文艺学的发展是有着不可否认的积极贡献的，它也实际上产生了具有积极意义的影响。其对于艺术家创作动机的研究，潜意识的探讨，对于艺术作品的心理分析，拓宽和丰富了人们对艺术的发生、艺术创作

中的“受动”作用和艺术的意义理解认识，并且有力地推动了浪漫主义批评或传记批评的发展。后来在西方出现的“原型批评”、“神话批评”亦与之有着直接而密切的关系。其提出的“症候”论，可谓是在“反映”论和“表现”论之外的一种新见，开启了人们分析艺术作品、艺术形象的新思路。最近二十年兴起于西方的“新历史主义批评”，无不能说是将其推广和运用于对社会生活、历史运动的观照认识而发展起来的。

但是，这一理论的偏颇、荒诞和乖谬之处也是明显可见的。其将艺术创造一律看作是艺术家的白日梦，将一切艺术家统统视为受原始本能尤其是性本能支配和控制的人，这不仅是无视艺术家具有在后天环境中生成的互不相同的个性存在，把他们从心理上抽象化了，而且更是否定了艺术家（以及一切社会的人）具有相对独立于其肉体欲望的精神追求，将他们还原为了森林动物，或在本质上是极端自私、仇视社会伦理道德的心理罪犯（如果不是神经病人的话）。

## 第十七讲 韦勒克、沃伦的新批评派文学理论

### 一、韦勒克、沃伦关于科学语言、日常语言与文学语言的区别

#### 1. 科学语言与文学语言

韦勒克、沃伦认为科学语言是“直指式的”：“它要求语言符号与指称对象——吻合”，同时这种语言符号“完全是人为的”，它可以被相当的另一种符号所代替；以及它是“简捷明了的，即不假思索就可以告诉我们它所指称的对象”。此外，“科学语言趋向于使用类似数学或符号逻辑学那种标志系统”，即它追求成为一种“世界性的文字”。与科学语言比较起来，文学语言则显现出如下特点：

多歧义性。

表情意性。

符号自具意义。

#### 2. 日常语言相对于文学语言

日常语言相对于文学语言来说没有质的差异，但是在量的方面却显现出区别。这个区别、主要有三点：

文学语言对于语源的发掘更加用心而有系统性。

文学语言的实用意义较为淡薄。

第三，文学语言呈现的是虚构的、想象的世界。

### 二、文学构成论

韦勒克、沃伦其实是认为，文学作品中有一种本质上不变的东西——“由几个层面构成的体系”，这使它既独立于外部现实，又独立于它的创作者，同时还独立于欣赏者。文学作品这个“由几个层面构成的体系”，究竟有哪些“层面”？韦勒克、沃伦说明，它有四个层

面：一、声音层面。二、意义层面。三、意象和隐喻层面。四、由象征和象征系统构成的“世界”或“神话”层面。

如莎士比亚的忧伤《李尔王》中一句台词：“人必须忍受/死亡，正如他们的出生一样；/成熟就是一切。”韦勒克、沃伦说：“‘成熟’就是一个潜沉的意象，可能来自果园和田野。这里，在自然界植物循环的必然性与人的生命循环的必然性之间提出类比。”

莎士比亚在《麦克白斯》中写道：“日光阴暗下来，那乌鸦/振翅飞返鸦林；/白昼美好的事物开始垂下头、打盹。”韦勒克、沃伦认为，在这几行诗中，莎士比亚给了我们一种“隐喻罪恶的背景”，“这就形成了一个扩张的隐喻，它把黑夜与恶魔般的罪恶、日光与美好的事物平行类比……诗意的朦胧与诗意的具体会合了。句中的主语与谓语反过来复去相互作用：如果从动词开始，我们就会问，什么样的事物——鸟、动物、人、花——垂下头、打盹呢？然后，注意到主语的抽象性，我们就会问，垂下头、打盹是否隐喻着‘不再保持警惕’，‘在罪恶的力量面前怯懦地畏缩呢？’”

三、韦勒克、沃伦关于评价文学的具体标准

第一，包容性或多样性。

第二，连贯性。

第三，建立在经验事实上的世界观。

韦勒克、沃伦的文学构成理论

第十八讲 伊瑟尔的审美反应立论

1. 伊瑟尔关于阅读过程的描述

伊瑟尔关于阅读过程的描述和阐释，我们可以做一大体的概述认识：“游移视点”是将本文分解成相互作用的结构，也就是发现本文中各种不同的意义成分；“建立连贯性”是对各种意义成分作出一致性的整理集合，形成关于意义的完形认识；“卷入事件”是因为本文意义的多种可能性存在而要求读者进入本文之中依据自身的知识进行一种选择，从而将本文不是作为一个认识的对象而是作为自己参与其中的事件来体验和领会；“建构意象”则是将本文由语言符号构成的含有意义的图式形成感性具体而又具有理性意味的“想象性客体”。

2. 本文和读者进行交流活动之基本结构的“空白”

伊瑟尔谈道：空白是用来标示“存在于本文自始至终的系统之中的一种空位，读者填补这种空位就可以引起本文模式的相互作用。换句话说，在这里，完成作品的需要被联合本文模式的需要代替了。只有当本文的图式被读者联系起来时，读者才开始构造想象性客体，正是空白使这种联结性运作得以进行。这些空白表明，本文各不相同的部分应当被读者联结起来，尽管本文并没有这样说明。空白是本文看

不见的结合点，因为它们把本文的图式和本文的视野互相区分开来，同时在读者方面引起观念化的活动。理所当然，当读者把本文图式和本文视野联结起来时，空白就‘消失’了”。

所以，“空白”在文学本文中不是一种消极的因素，它调动和激发了读者的想象。空白阻碍“良好的绵延”，调动和激发了读者的想象。

这里，伊瑟尔还对“空白”在不同类型的文学作品中的运用作出了考察。他列出了“主题小说”、“系列故事”、以及“对话体小说”。

通过上述考察，伊瑟尔说明，从认识文学中的交流活动来说，至关重要的因素，不是看到在不同本文中对于“空白”有着如何不同的运用，而是去理解潜在于这些空白的不同运用之中的结构。“空白”是文学交流中的本体性因素，没有它就不可能有文学的交流活动。

3. 与以往的文学理论相比，伊瑟尔的审美反应理论，其创见性和启示意义表现在哪里？

综观伊瑟尔的审美反应理论，其从“语用学”和“功能主义”的立场出发研究文学的性质，将文学作品看作是“艺术极”的本文与“审美极”的读者体验之相互作用的产物，是富有创见性和启示意义的。

既往的文学理论，从古希腊的摹仿说到现代的形式主义，普遍地是着眼于客观现实与文学的关系、或作家与文学的关系、文学本文与语言的关系，来认识文学的本质、成因和构成的，并且在宇宙“一元论”观念的支配下，它们大多将对立双方之间的关系看作是单向的决定与被决定的关系，将文学视为或是某种实体事物的虚幻影像、感性显现，或是目的在自身的唯美存在、绝对自足的封闭体。这其中虽不乏“片面的真理性”，但偏颇是严重深刻的。

伊瑟尔的理论立足于读者与文学的关系，同时以“互动论”取代了“一元论”，无疑开辟了文学研究的新天地，是领悟和掌握了辩证法的真谛，让人看到了曾被忽略、遮蔽、否定然而真实存在且起着重大作用的东西。我们当然可以说也应当实事求是地说，这是文学研究历时演进的客观必然，也是文学从“独语”式走向“对话”式创作向理论研究发出的诉求的必定回应，但对伊瑟尔的个人作用我们仍应给予高度的和充分的肯定。他对现象学美学（以茵加登为主）理论的批判性接受，对阐释学理论的积极借鉴和吸取，还有对完形心理学以及精神分析学的合理引进和发挥，对这些理论学说的融会贯通的运用，可以说都显示了他是那“历史必然性的要求”的积极承担者，对文学理论研究做出了继往开来的重要贡献。



不仅如此，从批评实践来说，他提出的语用学方法，独创的“隐含的读者”、“召唤结构”、“游移视点”、“空白”等概念，具有分析和解读作品的积极指导意义，人们据此可以从文学的世界中看到或发掘出更为丰富的东西。其对于创作来说，亦不无具有启示和裨益。当作家在创作中能够“胸怀读者”，并能以与读者“平等对话”的理念指导创作，而不是以“导师”、“工程师”、“牧师”、“说教者”自居，其创作必然比运用其它任何方式都更能打动读者，为读者所喜爱。

当然，伊瑟尔的读者反应理论只能看作是对“作品—读者”关系的发现认识，它并不能取代过去在其它关系中建立起来的各种理论。文学是一个复杂的人类精神产品，本然存在于由历史和现实之各种关系构成的网络之中，因而它允许或诉求对之的各种角度、方位、层面、关系的观照研究，只要某一认识不宣称是对它的“唯一”真理性的认识就行。伊瑟尔并无这种以“真理终结者”自居的自以为是。不过，他仅以西方18世纪以来的小说、特别是批判现实的那一类小说作为其理论研究的对象，显示出其视野的偏狭和思考问题的局限性，这减弱了他的理论的说服力。同时，他只是以其个人的阅读体验之反思认识来“推论”一般读者的阅读反应活动，而未作必要的、广泛的社会阅读心理之“田野调查”，或者说未吸收这方面的实验调查成果，使其理论不仅充满形而上的抽象和晦涩味道，难以让人读懂，而且其发现亦显得可疑，虽然其研究方法和一般结论性认识值得称道和应予肯定。

1. 调动和激发读者的想象；
2. 空白是潜在于本文中的结构模式；
3. 空白在文学交流活动中发挥着自我调节的结构作用；
4. 空白是存在于本文和读者之间的相互作用的一种基本成分

#### 游移视点

文本在表现形式上是不完整的，这就要求读者阅读的时候加以整合完形。这种过程不是

突发的，而是贯穿在游移视点所经历的每一个阅读阶段——一种在文本内部移动的视点。伊瑟尔用“游移视点”说明文学阅读活动是在时间流动中将本文内容逐渐揭示的，因而文本活动只能通过各不相同而又连续不断的阅读阶段才能被读者想象。“游移视点”描述的是读者在本文中存在方式的一种手段。他出现在读者的记忆和期望的那个交汇点上，于是产生了读者对于自己记忆的连续不断的修改和复杂性不断增加的期望。

“在本文中，读者总是处在保持与滞延的交叉点位置上，每一个个别的句子都预示了一个特殊的视野，但是由于下一个句子相关物以

及必然有转化产生的不可或缺的修改，这个视野立刻就转化为背景了。”前一个视野在游移的视点中迅速腿项目后，而本文意义的指示点和刺激因素又不仅直接唤起它的前面的视野，也经常唤起已经深深沉入到过去之中的其他视野方面。

读者对本文视野的注意中心的变化是每一个结合起来的阅读时刻都承担着一个视野的转变，因此，在读者阅读过程的时间流中，过去和未来不断的汇集在现在的阅读时刻中，游移视点的综合过程使得本文能够作为一个永远可供读者消费的联系网络。我们阅读时，根据对本文的期待，对过去的背离，不断观察和评价事件。意料之外的事情的发生，一定会引起我们根据这一事件矫正我们的期待，重新解释我们赋予已发生的事件的意义。

《文论专题》期末复习资料

简要说说庄子是怎样看待言与意的关系的。

答案：“言”和“意”的关系，在庄子看来是“言不尽意”。

世之所贵道者，书也，书不过语，语有贵也。语之所贵者，意也，意有所随。意之所随者，不可以言传也。

《庄子•天道》可以言论者，物之粗也；可以意致者，物之精也；言之所不能论，意之所不能察致者，不期精粗也。

《庄子•秋水》庄子在这两段话中都谈到“言”和“意”的关系。庄子认为，认识主体的人在体认和把握深微之“道”时，语言和心意是有很大差别的，心意虽然也不能完全“察致”玄虚之“道”，但毕竟可以把握到一些细微之处，即其“精”者；而“言”和记录言的“书”，则充其量也只能得其“粗”者，因此虽圣贤之文章著作（“书”）也只能是“糟粕”而已，理应鄙弃之。庄子这一看似偏激荒唐之论，其实蕴涵着非常精辟的合理内核，即人的言论和书籍（当然也包括文学作品）在表达丰富复杂的心意时是并不称职的，只不过是蹩脚的工具罢了。这就是后世文论中著名的“言不尽意”理论的源头。

司空图“韵味”说的内涵

答案：“像外之象”“景外之景”“韵外之致”“味外之旨”合称“四外”，共同构成了司空图“韵味”说的基本内容。

司空图在《与李生论诗书》中提出“韵味”说。

“江岭之南，凡是资于适口者，若醯，非不酸也，止于酸而已；若醢，非不咸也，止于咸而已。华之人以充饥而遽辍者，知其咸酸之外，醇美有所乏耳。”以比喻来说诗，认为作为诗歌的原始材料或咸或酸都有味，而只有诗歌才具有“醇美”之味；“醇美”之味来源于咸酸而又有别于咸酸，“醇美”之味在咸酸之外，比咸酸更高级更美妙。这种“醇美”之味，又称之为“韵外之致”、“味外之旨”。所谓“韵外之致”，即强调在语言方面做到“近而不浮，远而不尽”，就是说诗歌创作要比它的语言本身具有更为生动、深远的东西，艺术性语言呈现一种启示性、隐喻性的态势，给读者留下联想、想象与回味的余地。所谓“味外之旨”，不仅要求诗歌语句精美，而且要求在语言文字之外还要有更为耐人回味思考的东西。就是说不要停留在语言锤炼的表面，而是要寄余味于语言之外，刻画出鲜明可感的形象，寄寓着深厚蕴藉的情意，使读者把玩不已，回味无穷。

从“文变染乎世情，兴废系乎时序”，简单理解文学发展的社会动因。

答案：文学不可能在一种封闭的状态下发展，政治的盛衰、社会的治乱等外界生活场必然会影响到作家的生活、思想和情感，这是文学发展的客观动因。除了政治，刘勰还认为，时风与社会心理的变化往往也影响文学风格的变化。例如建安文学，由于当时特定的时代特点和社会心理，所以其呈现的面貌很鲜明。

此外，学术文化思想对文学的发展亦具有不可忽视的影响和作用。根据刘勰之所述，大抵可归纳出三点：

（1）文学随时代、社会诸因素的不同而发生变化，其规律表现为“质文代变”，即文学内部两种质素——质朴与文华——的相互消长；

（2）从上古到宋齐，“质文代变”的具体表现是，或质胜于文（唐虞夏、曹魏后期、东晋），或文胜于质（楚、西汉、西晋、宋齐），或质文相兼（商周、东汉、曹魏前期），总的趋势是由质朴向文华发展；

（3）指出楚汉之后，文华胜过质朴，有悖于雅正之道，对此不良倾向必须予以矫正。刘勰的这些看法均以历史史实为依据，大体还是可信的；至于具体描述则稍有粗疏之嫌，甚至带有历史循环论的色彩。好在刘勰的思考并未就此停下，在《通变》篇中，他还进一步从文学自身的发展变化中找原因，并就如何纠正“从质及讹，弥近弥澹”的不良文风，提出了他自己独到的见解。

综观整个“通变”论，可以说，刘勰是站在一个“惟务折衷”、朴素辩证的立场上看问题的，其文学发展观以“通”（继承）为基础而以“变”（革新）为旨归，以“通”求“变”，以“变”葆“通”，初步建立起了一种积极、进步的文学史观。就像刘勰自己所说的，“文律运周，日新其业。变则其久，通则不乏”（《通变》），这样一种文学史观，不说在当时，即使放在今天，仍能给我们留下诸多的启迪

孔子的“兴观群怨”说的具体内涵；文学的社会功能与作用。

答案：“兴、观、群、怨”是对诗歌（包括乐、舞）社会功能的认识和概括，为孔子所提出。《论语•阳货》：“子曰：小子何莫学夫诗？诗可以兴，可以观，可以群，可以怨。迩之事父，远之事君，多识于鸟兽草木之名。”所谓“兴”，即“兴于诗，立于礼”（《论语•泰伯》）的“兴”，“言修身当先学诗”（何晏《论语集解》引包咸注），是讲诗歌在“修身”方面的教育作用。所谓“观”，即“观风俗之盛衰”（郑玄注），“考见得失”（朱熹注），是讲诗歌具有一定的认识作用。所谓“群”，即“群居相切磋”（孔安国注）的意思，是讲诗歌具有聚集士人、切磋砥砺、交流思想的作用。所谓“怨”，即“怨刺上政”（孔安国注），是讲诗歌具有批评和怨刺统治者政治措施的作用。

“兴、观、群、怨”说，是孔子对中国古代文学理论批评的一项重要贡献。虽然对它的具体社会内容，需要进行具体的、历史的分析；但是，从文学理论的角度看，它总结了我国文学在当时的实践经验，特别是《诗经》所提供的丰富经验，把文学的社会功能概括得相当完整、全面，反映出对文学现象的认识十分深刻。在中国文学发展的早期就能提出这样的理论观点，是难能可贵的。

文学是通过生动活泼的社会艺术形象感染人、教育人，借以表现人生价值，通过审美价值的实现达到文学的教育目的的。

文学的美悦功能，认识功能和教育功能，是文学最主要的功能。从文学这三种功能的相互关系来看，三者是互相联系，缺一不可的。首先，文学的认识作用是其教育作用和审美作用的基础；而教育作用则把对文学作品的认识更加深化；同时，审美作用以艺术自身独特的感染力促进认识作用和教育作用更好地发挥实际效果。它们的相互作用体现了文学作品中真善美的统一，并分别对人们的知、意、情发生深刻影响。人们在欣赏文学作品时，这三种功能互相渗透，互相作用于人的思维意识，对人的精神世界施以全面的影响。因此，也可以从总体上把它看成一种审美教育作用。



总而言之，一部真正的、优秀的文学作品，通过其作品中的全部或部分内容，深深地感染着人，潜移默化中影响着人，甚至在思想上改造人，进而影响生活、影响社会，推动人类的社会生活不断向前发展、进步。

以古典诗词为例，阐释司空图“韵味”说。

答案：“像外之象”“景外之景”“韵外之致”“味外之旨”合称“四外”，共同构成了司空图“韵味”说的基本内容。

像王维的诗句：“行到水穷处，坐看云起时”（《终南别业》）；“渡头余落日，墟里上孤烟”（《辋川闲居》）；“江流天地外，山色有无中”（《汉江临汎》）。这些诗句所表现出来的情景是不同的，但其共同的特点是：景物具体、鲜明、生动，仿佛就在眼前，而其意味的悠远绵长则一下子便把人带到了一种情景交融、虚实相生的幻境。）

又如韦应物的诗：“怀君属秋夜，散步咏凉天。山空松子落，幽人应未眠”（《秋夜寄丘员外》）“独怜幽草涧边生，上有黄鹂深树鸣。春潮带雨晚来急，野渡无人舟自横”（《滁州西涧》）；作为韦应物诗歌的代表作，这两首仿佛描绘出了一幅幅清丽、冲淡的水墨山水画，其意含蓄蕴藉，让人浮想联翩、如临其境，回味深远而绵长。这些诗，都是“近而不浮，远而不尽”而具有“韵外之致”“味外之旨”的优秀之作。

叶燮“才胆识力”说的具体内涵是什么？其中识与严羽的识有何异同？

答案：在叶燮的理论中，“胆识力”是创作主体最有个性化的因素，是作家个性心理素质最完整的概括由此年形成的学说堪称“心”学。

所谓“才”，是指诗人主体的艺术才能和才华，具体包括诗人观察、认识客观事物的能力，以及艺术地表现“理”、“事”、“情”的能力。

所谓“胆”，是指诗人敢于突破传统束缚的独立思考的能力，在创作中表现为自由创作的艺术精神。

所谓“识”，是指诗人辨别事物“理、事、情”特点的辨别能力，又指对世界事物是非美丑的识别能力，更是鉴别诗歌及其艺术表现特征的能力。

所谓“力”，是指诗人运用形象概括现实生活和客观事物的功力和笔力，以及独树一帜、立一家之言的气魄。它是诗人创作中不同于他人的独创性的力度。

叶燮认为，四者之中，“识”处于核心和主宰的地位。叶燮认为，“才、胆、识、力”四者具有一种“交相为济”的关系，“胆”既有依赖于“识”，又能延展深化为“才”，“惟胆能生才，但知才受于天。而抑知必待扩充于胆邪！”而“才”则必须要“力”来承载，“惟力大而才能坚，故至坚而不可摧叶。历千百代而不朽者以此。昔人有云：‘掷地须作金石声。’六朝人非能知此义者，而言金石，喻其坚也。此可以见文家之力”（《原诗》）。因此，没有“力”的作用，“才”是不可能充分展现出来的。总而言之，“才、胆、识、力”四者不可分割，而且相互联系，相互滋润，共同构成了创作主体的个性心理结构。诗人做诗，只有充分调动这四种心智机能，有效协作，方能写出优秀的诗篇来。

严羽的“识”是在《沧浪诗话·诗辨》中提出的。所谓“识”，就是识别诗的正路、高格、要义，以汉魏晋以及盛唐之诗为师法的典范和臻至的目标。这就需要诗

人或者诗歌欣赏者具备一定的艺术鉴别能力，能“识”出诗歌艺术水准的高低，也就成为学诗者的首要条件。“识”是“入门正”和“立志高”的基本条件。

首先，学诗者需要辨别诗家各体。其次，学诗者还需识别诗中“第一义”。再次，“识”是学诗者主体修养最重要的因素，关系到其对诗歌的审美欣赏与判断能力。严羽认为，“识”包含了“入门须正”和“立志须高”，这是学诗者必须具备的真识。在严羽这里，作为审美判断能力的“识”力，其属于诗歌创作主体有别于客体的内在能动性，在内涵上被赋予了独特的诗学规定性。

金圣叹的人物性格理论

答案：人物性格理论是金圣叹小说理论中最在创见的精华部分。在评点《水浒传》的过程中，金圣叹首次把“性格”作为基本概念运用于小说批评，而且还对“性格”的内涵以及在文学作品中如何塑造人物性格作了细致、精彩的阐述。析而言之，他对《水浒传》人物性格主要有这么几点洞见：

首先，成功塑造人物性格是小说创作的首要任务和取得艺术成就的根本标志。在《读第五才子书法》中他说：“别一部书，看过一遍即休，独有《水浒传》，只是看不厌，无非为他把一百八个人性格都写出来”。将一部《水浒传》与“别一部书”相比，其独“看不厌”或艺高一筹的原因，不在记事、补史或者辅教化，而恰在于塑造出了“一百八个人性格”——这是金圣叹评价小说与以前诸人不同的标准。

其次，小说人物还应该是个性化、性格鲜明的。强调个别性、个性化是金圣叹人物性格论的重点，同时也是他超越前人的又一独到之处。

再次，小说还应注意如何去表现人物性格的问题。在金圣叹看来，要表现人物性格，好的方式不外乎两点：一种是通过揭示人物内在在精神特征来表现性格，着重于人物的“性情”“气质”“胸襟”和“心地”的刻画；另一种是展现人物外部的形态特点，通过描绘人物的“形态”“声口”和“装束”等来表现性格。在古代小说描写人物内心世界还不发达的文化大背景下，金圣叹尤其重视第二种方式，即“由外而内”的、自外貌形态及言行描写而点出性情气质的人物性格刻画法。其中，个性化的语言和动作又是重中之重。

理解李渔戏曲理论“浅处见才”说，谈文学的通俗化问题。

答案：在戏曲创作和演出上，李渔旗帜鲜明地主张通俗化，正所谓“能于浅处见才，方是文章高手”（《忌填塞》）。“浅处见才”，可以说构成了李渔戏曲理论崇尚通俗的思想核心。

第一、题材的通俗性

第二、曲文的通俗性

第三、科诨的通俗性

第四、舞台的通俗性，

“浅处见才”的通俗化诉求，使理论家在剧本创作时自始至终地想到“填词之设，专为登场”，这样的价值取向应该说对搞后世及至当下产生了发人思考的启示意义。

中国古典意境理论大体经历了怎样一个发展历程？

答案：意境是中国古典美学中具有民族特色的范畴之一。《易经·系辞》云：“书不尽言，不尽意……圣人立象以尽意”。玄学家王弼在《周易略例·明象》中说：“夫象者，出意者也；言者，明象者也。尽意莫若象，尽象莫若言。言生于象，故可寻言以观象；象生于意，故可寻象以观意。意以象尽，象以言著，故言者所以明象，得象而忘言，象者所以存意，得意而忘象。”《庄子·外物篇》云：“言者，所以在意，得意而忘言。”这是儒家和道家关于意象的最初论述，到了魏晋南北朝时期，玄学和佛学思潮对意境范畴的形成产生了重大影响，不论是王弼的“言不尽意”说，还是陆机的“缘情说”，还是钟嵘的“滋味说”，还是谢赫的“以形写神”、“气韵生动”都使意象的侧重点转向了人的主观精神领域。唐代王昌龄第一次将“意境”与“物境”和“情境”并列提了出来，司空图的《二十四诗品》将意境这一范畴具体化，认为诗的极致在于“不着一字，尽得风流”，提出了“象外之象”，这一时期代表性的还有严羽的“镜花水月”说、范文的“情景交融”说。发展到明、清时期，其代表说法有李贽的“童心说”、三袁“独抒性灵”说、王士禛的“神韵说”、袁枚的“性灵说”。清末王国维的“境界”说，则是对意境理论发展的总结和概括。他在《人间词话》中提出“词以境界为最上。有境界则自成高格，自有名句”。这就是“意境”的一个基本发展历程，那么到底意境应该如何理解，如何表述其含义呢？关于这方面的论述可谓汗牛充栋，本人认为童庆炳在《文学理论教程》中的说法更具有代表性：“意境，就是指抒情型作品中所呈现的那种情景交融、虚实相生的形象系统及其所诱发和开拓的审美想象空间。”分析这个定义可以知道：之所以能达到“意境”这一审美高度，有两个因素，一个是“形象系统”、一个是由这一系统诱发和开拓的“审美想象空间”。而对这一“形象系统”的要求是“情景交融、虚实相生”。

亚里士多德的文艺价值观

答案：亚里士多德的文艺价值观体现在他对美学、艺术以及人类精神追求的深刻理解中。他认为，艺术不仅是对现实的模仿，更是对真理和美的追求。亚里士多德强调，文艺作品应当具有教育意义，能够陶冶人的情操，提升人的道德品质。他主张文艺创作应当遵循“中庸之道”，避免过度或不及，以达到和谐与平衡。此外，亚里士多德还认为，文艺作品应当能够激发人们的情感共鸣，引导人们思考生活的意义和价值。在他的观念中，真正的艺术是能够触及灵魂深处，让人在欣赏中获得精神上的满足和升华。综上所述，亚里士多德的文艺价值观是一种追求真理、注重教育、强调中庸与和谐，以及重视情感共鸣和灵魂触动的全面而深刻的理念。

简单的说布瓦洛的“自然”指什么？

答案：在布瓦洛看来，文艺创作除了要接受理性的控制外，还必须遵守的另一诗学原则就是摹仿自然。布瓦洛所说的“自然”，在理论上源于亚里士多德和贺拉斯，也继承了文艺复兴以来普遍崇尚自然的追求，不过布瓦洛赋予了这一崇高字眼以特殊的含义。

首先，“自然”在布瓦洛那里，不是谓客观现实或自然事物，而是指“常情常理”，也就是现实生活中带有普遍性、规律性、习惯性的东西，亦可称作人们日常生活中的理性。布瓦洛认为，文艺创作只有恪守和表现了这种“常情常理”，才可能打动人心，为人们喜爱。

其次，“自然”对于布瓦洛有着“自然人性”的含义。这又分有两个方面，一是指由年龄不同造成或决定的性格、性情取向。另一方面是由出身所决定的性格特点。布瓦洛认为，任何人都会随年龄的改变而改变性格或性情，文艺创作要做到符合“常情常理”、“逼真”、贴近“自然”，就应当抓住年龄这个关键因素。对于文艺创作的这一“自然”要求，显然是人物“类型化”、“共性化”的主张。毫无疑问，现实生活中，人们的性格或性情一般会随着年龄的改变而发生一定的变化，从而文艺创作要塑造出真实生动的人物形象，不能不注意人物的年龄因素。据此来说，布瓦洛的看法不无道理。但是，经验同时能够有力地说明，社会的人的性格或性情的变化，起主要作用的，总是社会的和心理的因素，而决不是生理的自然的年龄。以年龄作为人物性格塑造的根本依据，只能造出没有鲜活个性的类型化形象。在布瓦洛，“自然”或“自然人性”的另一方面含义，是由出身所决定的性格特点。如他说，写英雄就应该写出他们“论勇武天下无敌，论道德众美兼赅”，而若是写平民，则只能有“扭捏难堪的嘴脸”。这是一种血统论在理论上的运用，也是其强调理性统一性的一个体现。当然，布瓦洛是明确反对文艺创作以市井、村夫为描写对象的。由此出发，布瓦洛提出了人物塑造的“定型化”要求。如他说道，“写阿迦门农应把他写成骄傲自私；写伊尼阿斯要显出他敬畏神祇；写每个人都要抱着他的本性不离。”即使是描写“新人物形象”，“你那人物要处处符合他自己，从开始直到终场表现得始终如一。”

简要说明泰纳关于科学与艺术对真理的不同认识

答案：泰纳明确谈道：人们为了达到认识真理的目的，“一共有两条路：第一条路是科学，靠着科学找出基本原因和基本规律，用正确的公式和抽象的字句表达出来；第二条路是艺术，人在艺术上表现基本原因与基本规律的时候，不用大众无法了解而只有专家懂得的枯燥的定义，而是用易于感受的方式，不但诉之于理智，而且诉之于最普通的人的感官与感情。艺术就有这一特点，艺术是‘又高级又通俗’的东西，把最高级的内容传达给大众。”将这段话换一种简单的表述就是，艺术是通俗的科学，或科学是专家才能理解的艺术。

黑格尔的悲剧冲突理论

答案：关于悲剧冲突，黑格尔以古往今来的悲剧创作为依据，首先对其发生原因做出了归类总结，指出它有以下三种情况：第一是“物理的或自然的情况所产生的冲突”。他认为，这种冲突由于“所涉及的只是外在的自然，以及自然所带来的疾病、罪孽和灾害，这些东西破坏了原来的生活的和谐，结果造成差异和对立”，所以单就它们本身来看，是消极的，“没有什么意义的”。不过艺术创作以之为题材，“只是因为自然灾害可以发展出心灵性的分裂，作为它的结果。”这是说，真正的悲剧不是将自然原因造成的人与人之间的对立斗争，作为悲剧冲突的根本原因来描写。第二是“由自然条件产生的心灵冲突”。提出这一冲突显然是续上而论的，即在悲剧中直接表现或说明了，悲剧冲突的发生是以自然



原因为条件或基础的。因而黑格尔认为，这种冲突是“积极的”，有一定意义的。第三是“由心灵性的差异而产生的分裂”。对于这种分裂导致的悲剧冲突，在他看来“才是真正重要的矛盾”。其重要是在于，“它起于人所特有的行动”。这就是说，真正的悲剧冲突，应是由“心灵性的差异而产生的分裂”之付诸“行动”引起的，而不是什么外在自然的因素或力量。再简言之，导致悲剧冲突发生的原因应当在于人而不在于自然。对此黑格尔亦做出一个总结：“总之，一方面须有一种由人的某种现实行动所引起的困难、障碍和破坏；另一方面须有本身旨趣和力量所受到的伤害。只有把这两方面定性结合在一起，才是这最后一种冲突的深刻的根源。”这其实就是对真正的、符合悲剧艺术理想的冲突的认识和界定。

关于文学的发展，泰纳的哪方面认识或理论给你的印象最为深刻，请加以说明。

答案：泰纳的“三因素”说，在他的美学体系中占有重要位置，也是西方美学史中探讨艺术发展规律的重要理论。所谓“三因素”，指的是“种族、环境和时代”。在泰纳看来，艺术作品是记录人类心理的文献。人类心理的形成，离不开一定的外在条件。因而文艺创作及其发展趋向，是由种族、环境和时代三种力量所决定的。此学说的理论形成是在《英国文学史·序言》中。在这篇文章里，泰纳首先提出了艺术的审美内容问题。他认为，艺术在引导人的去认识一个“真正的人”，把人们带进一个无限的、隐蔽的新世界——

心理和情感的世界。但是人的各种心理，都有发生的原因。泰纳列举出三个基本原因，即种族、环境和时代。他把这三者称为“三个原始力量”，并依据其作用不同，分别称之为“内部主源”、“外部压力”和“后天动量”。后来，在《艺术哲学》中，他还对三种力量的不同作用进行具体解析。认为种族是植物的种子，全部生命力都在里面，起着孕育生命的作用；环境和时代，犹如自然界的气候，起着自然选择与淘汰的作用。在艺术本质问题上，泰纳接受了西方传统的摹仿说，认为艺术是对现实的摹仿。同时，他又证明，完全正确的模仿，能产生真，却不能产生美。因此，泰纳提出了“特征”说。他认为，“艺术品的本质在于把一个对象的基本特征，至少是重要特征，表现得越占主导地位越好，越明显越好；艺术家为此特别删节那些遮盖特征的东西，挑出那些表明特征的东西，对于特征变质的部分都加以修正，对于特征消失的部分都加以改造。”其中的“特征”包括四方面内容：其一，事物的某个凸出而显著的属性；其二，事物的某种主要状态；其三，艺术家对对象的主要观念；其四，哲学家所说的事物的本质。

泰纳在描述影响一个民族文学发展的三要素：时代、环境和种族时，着眼的是文化对文学的制约。他说：“作品的产生取决于时代精神和周围的风俗”，“群众思想和社会风气的压力，给艺术家定下一条发展的道路，不是压制艺术家，就是逼它改弦易辙。”但是，当固有的文化成为社会发展的障碍，或者不能表现在变化中的时代精神时，文学便率先对固有的旧文化进行反叛和扬弃，为新的文化催生。

说明严羽“妙悟”说与克罗齐“直觉”说的相似之处与不同之处

答案：相似之处：

①“妙悟”与“直觉”均揭示了审美和艺术活动不同于其他意识活动的特殊性，强调了艺术的感性功能。

②“妙悟”与“直觉”均强调审美和艺术主体在创造中的决定作用，揭示了审美主体在艺术直觉活动中不通过理性、逻辑、认知而洞见本真、直契本原的特征，接触到艺术创造的心理奥妙和美学规律。

不同之处：

①克氏的“直觉”说有其泛美学色彩，而严羽的“妙悟”说则主要论述诗的审美特质，这一不同就导致了后者主张悟性因人而异，诗人“悟”的程度如何，直接影响着作品质量的优劣高低；“直觉”说则否认彼此之间存在质的分野。与佛教哲学所说“利根”、“钝根”一样，严羽区分了“悟有分限，有浅深”，“透彻之悟”与“一知半解之悟”甚或“不悟”的高下差异。有人饱学诗书而导致以才学为诗，其创作成就反而不如学力不深的“一味妙悟”者。而克罗齐的“直觉”说则认为每个人都有直觉活动，所以实际上每个人均有几分是艺术家。艺术的活动并不限于号称“艺术家”的人们在“创作”时才进行，每个人在日常生活中多少都有审美的活动和艺术的活动，只不过普通人未能将心中已经直觉到的艺术以技术或物质手段记录下来而已。大艺术家和我们平常人在这一点上只有量的分别，而没有质的分别。克罗齐曾言：“‘诗人是天生的’一句成语应该改为‘人是天生的诗人’；有些人天生成大诗人，有些人天生成小诗人。天才的崇拜和附带的一些迷信都起于误认为这量的分别为质的分别。”克氏的这一观点使其“直觉”说带上了浓厚的泛美学和泛艺术论的色彩。

②“妙悟”的一个重要条件是诗人“熟参”前代优秀诗歌，从而领会诗歌创作技巧，把握创作规律，提高艺术修养；而克罗齐则由于其直觉一方面超越了“直觉前”的感受之流的干扰，一方面又超越了“直觉后”的逻辑的、经济的、伦理的、传达技术的约束，因此强调了直觉的绝对纯粹性和艺术家的天生性。

③二者对于语言文字等传达媒介的态度有重大差异

以严羽为代表的中国诗学“妙悟”论者强调“不落言筌”，反对“以文字为诗”而不是不要文字而沦于无字天书，反对“参死句”、死于句下而同时主张“参活句”，使语言文字如盐溶于水，达到“透彻玲珑”、“无迹可求”的浑化境界。而在克罗齐那里，在内心酝酿成直觉，这种在内心的表现活动，是心灵的艺术活动。但他把艺术活动仅限于内心的直觉活动，仅限于内心的表现，而把实际的表现活动（在纸上写诗，在画布上画画，在乐谱上作曲）看作是“外射”活动，外射活动的目的仅为保留直觉活动以便其重现，外射活动所产生的外射品（诗篇、书画、乐章等）并非艺术品。实际上，克罗齐是把实际表现活动排斥于艺术活动之外，把实际艺术品排斥于艺术之外，这与严羽的“妙悟”说对艺术本质的揭示是有很大不同的。

请阐述弗洛伊德精神分析学说对文艺研究的意义

答案：弗洛伊德建立在他所创建的精神分析学说之上的艺术理论，对于文艺学的发展是有着不可否认的积极贡献的，它也实际上产生了具有积极意义的影响。其对于艺术家创作动机的研究，潜意识的探讨，对于艺术作品的心理分析，拓宽和丰富了人们对艺术的发生、艺术创作中的“受动”作用和艺术的意义理解认识，并且有力地推动了浪漫主义批评或传记批评的发展。后来在西方出现的“原型批评”、“神话批评”亦与之有着直接而密切的关系。其提出的“症候”论

，可谓是在“反映”论和“表现”论之外的一种新见，开启了人们分析艺术作品、艺术形象的新思路。最近二十年兴起于西方的“新历史主义批评”，无不说是将其推广和运用于对社会生活、历史运动的观照认识而发展起来的。但是，这一理论的偏颇、荒诞和乖谬之处也是明显可见的。其将艺术创造一律看作是艺术家的白日梦，将一切艺术家统统视为受原始本能尤其是性本能支配和控制的人，这不仅是无视艺术家具有在后天环境中生成的互不相同的个性存在，把他们从心理上抽象化了，而且更是否定了艺术家（以及一切社会的人）具有相对独立于其肉体欲望的精神追求，将他们还原为了森林动物，或在本质上是极端自私、仇视社会伦理道德的心理罪犯（如果不是神经病人的话）。

请结合文学作品，谈谈韦勒克、沃伦的文学构成理论

答案：韦勒克、沃伦认为，文学作品中有一种本质上不变的东西——“由几个层面构成的体系”，这使它既独立于外部现实，又独立于它的创作者，同时还独立于欣赏者。文学作品这个“由几个层面构成的体系”，究竟有哪些“层面”？韦勒克、沃伦说明，它有四个层面：一、声音层面。二、意义层面。三、意象和隐喻层面。四、由象征和象征系统构成的“世界”或“神话”层面。如莎士比亚的忧伤《李尔王》中一句台词：“人必须忍受/死亡，正如他们的出生一样；/成熟就是一切。”韦勒克、沃伦说：“‘成熟’就是一个潜沉的意象，可能来自果园和田野。这里，在自然界植物循环的必然性与人的生命循环的必然性之间提出类比。”莎士比亚在《麦克白斯》中写道：“日光阴暗下来，那乌鸦/振翅飞返鸦林；/白昼美好的事物开始垂下头、打盹。”韦勒克、沃伦认为，在这几行诗中，莎士比亚给了我们一种“隐喻罪恶的背景”，“这就形成了一个扩张的隐喻，它把黑夜与恶魔般的罪恶、日光与美好的事物平行类比……诗意的朦胧与诗意的具体会合了。句中的主语与谓语反过来复去相互作用：如果从动词开始，我们会问，什么样的事物——鸟、动物、人、花——垂下头、打盹呢？然后，注意到主语的抽象性，我们会问，垂下头、打盹是否隐喻着‘不再保持警惕’，‘在罪恶的力量面前怯懦地畏缩呢？’”

请结合自己的阅读体验，谈谈对于游移视点、建立连贯性、卷入事件、建构意象中某一个阅读行为的认识。

答案：游移视点

文本在表现形式上是不完整的，这就要求读者阅读的时候加以整合完形。这个过程不是突发的，而是贯穿在游移视点所经历的每一个阅读阶段——一种在文本内部移动的视点。伊瑟尔用“游移视点”说明文学阅读活动是在时间流动中将本文内容逐渐揭示的，因而文本活动只能通过各不相同而又连续不断的阅读阶段才能被读者想象。“游移视点”描述的是读者在本文中存在方式的一种手段。他出现在读者的记忆和期望的那个交汇点上，于是产生了读者对于自己记忆的连续不断的修改和复杂性不断增加的期望。

“在本文中，读者总是处在保持与滞延的交叉点位置上，每一个个别的句子都预示了一个特殊的视野，但是由于下一个句子相关物以及必然有转化产生的不可或缺修改，这个视野立刻就转化为背景了。”前一个视野在游移的视点中迅速

腿项目后，而本文意义的指示点和刺激因素又不仅直接唤起它的前面的视野，也经常唤起已经深深沉入到过去之中的其他视野方面。读者对本文视野的注意中心的变化是每一个结合起来的阅读时刻都承担着一个视野的转变，因此，在读者阅读过程的时间流中，过去和未来不断的汇集在现在的阅读时刻中，游移视点的综合过程使得本文能够作为一个永远可供读者消费的联系网络。我们阅读时，根据对本文的期待，对过去的背离，不断观察和评价事件。意料之外的事情的发生，一定会引起我们根据这一事件矫正我们的期待，重新解释我们赋予已发生的事件的意义。

怎样理解庄子的得意忘言？

答案：（1）言只能表达物之粗，而意却能致物之精，故言不尽意。（2）言的重要在于表达意，而意又与道相关。道是不可言传的，因此，言只能得之于表。（3）言意相较，意比言更重要，因此，得意便可忘言。

庄子“言不尽意”说到《易传·系辞》、魏晋玄学，由陆机到刘勰、钟嵘，再由司空图到严羽、王士禛，最后到王国维，这一条线索基本是循庄子“言不尽意”说的美学、文论史影响来勾勒的。你怎样看待“言不尽意”？

答案：在“言不尽意”的基础上，庄子提出了“得意忘言”的观点，通过“筌—鱼”、“蹄—兔”等生活实例的类比，庄子形象表述了“言—意”之间一种本质性的手段与目的的关系，语言文字也是人们用来把握文艺作品意思的手段或工具，它们都各有各的目的，但语言文字和它所要表达的意思也不是一回事，从根本上说，“言”是言筌、工具、梯子，“意”则是言外之意、目的，或言所要求达到的意旨，“存言”的目的在于“得意”。在此，庄子提出了言意关系中的一大悖论，那就是“存言”的目的竟在于“去言”或“忘言”。这也足以体现出庄子的智慧。

言”与“意”的关系问题是中国古典哲学、美学以及文艺学所广泛探讨的一个核心话题，它涉及人对世界最基本的观点与看法，也涉及到艺术家对艺术创作最基本的审美理念及其具体实现的逻辑路径。“言”，本指言辞、说话，在古典美学与文论中引申为艺术语言、言语表达；“意”即意图、想法，在古典美学与文论中引申为话语的意义，或审美心理感受。中国古典美学与文论中的言意论，其源出于古典哲学中的“言意之辩”。早在先秦，“言”与“意”的关系问题就已受到儒、道、墨等诸流派的哲学家的普遍关注。如以孔子为代表的儒家认为，“言”是君子表达志向和道德理想的工具，“言以足志，文以足言”，“辞达而已”。又如“执所言而意得见，心之辩也”，简言之就是通过一定的“言”可以把握一定的“意”，亦即肯定“言”也可以达“意”。那么儒、墨二家主张“言可达意”不同，老庄的基本观点是认为“言不尽意”的。比如老子早有“信言不美，美言不信”的论断，而庄子则更是在此基础上对“言”的广泛性、复杂性及其表“意”的歧义性、暧昧性作出深刻的思考，提出了诸如“道不可言”、“言不尽意”、“得意忘言”等诸多智慧性的观点，这些观点可以说直接引发了历史上著名的魏晋玄学家们的“言意之辩”

怎样看待刘勰关于文学的发展问题？

答案：文学不可能在一种封闭的状态下发展，政治的盛衰、社会的治乱等外界生活场必然会影响作家的生活、思想和情感，这是文学发展的客观动因。（1）政治的盛衰对文学演变产生重要影响。（2）时风与社会心理的变化往往也影响文学风格的变化。（3）学术文化思想对文学的发展亦具有不可忽视的影响和作用。

“通变”说对文章写作有哪些启迪？

答案：刘勰的“通变”说对文章写作有着深远的启迪。它强调文章内容需通达众情、贴近人心，并具有鲜活性，要求写作者深入观察生活，捕捉人们内心的共鸣点，用真实、生动的语言展现生活的美好与感人之处。在形式上，“通变”说主张文章应多样化、富有吸引力，鼓励写作者探索新的写作方式和表达技巧，注重文章结构的构思和语言的运用，使作品既具有深度，又能在形式上引人注目。在现代社会，这种通变的思想尤为重要，它要求写作者在继承传统的基础上不断创新，以适应时代的需求和读者的审美变化，从而创作出更加优秀、有吸引力的作品。

简要说明司空图诗歌意境理论的大致内容

答案：司空图的诗论思想主要体现在对中国古典意境理论的发展和深化上面。其诗歌意境理论大体又可分为三大块：（一）“思与境偕”说——诗境构成论，明确了诗歌意境是“思”与“境”偕亦即主客谐和、情景交融而产生的一种虚实相生、含蓄蕴藉、韵味无穷的美；（二）“韵外之致、味外之旨”说——诗境特征论，细致周全地探讨了诗歌意境所特有的“韵味”的方方面面；（三）“二十四诗品”说——诗境风格论，在皎然等的诗歌意境风格论的基础上，进一步将诗境风格分出二十四种类型，每一种类型用一首四言诗来形象、扼要地描述其特征。

简单概括金圣叹小说理论关于人物论的主要思想

答案：金圣叹小说理论关于人物论的主要思想是：他认为成功塑造人物性格是小说创作的首要任务和根本标志，小说人物应具有个性化和鲜明的性格特征，如他在评点《水浒传》时指出鲁智深、林冲等同属“粗中有细”却各有差异。他还强调表现人物性格的具体方法，如通过语言、动作、对比等方式立体呈现人物性格。金圣叹的这些观点，不仅提升了小说的艺术地位，还为后世小说创作和批评提供了宝贵的理论指导和启示。

金圣叹提出史传和小说在本质特性上有着不同，一个是“以文运事”，一个是“因文生事”。在《读第五才子书法》中，他说：某尝道《水浒》胜似《史记》，人都不肯信，殊不知某却不是乱说。《史记》是以文运事，《水浒》是因文生事。以文运事，是先有事生成如此如此，却要算计出一篇文字来，虽是史公高才，也毕竟是吃苦事；因文生事却不然，只是顺着笔性去，削高补低都由我。根据这段文字描述，阐释小说的虚构特质中的“因文生事”？

答案：小说是“因文生事”，其所写之“事”全是出于美文的需要而虚构出来的，它可真可假，可以是历史的事实也可以是作家在概括生活材料的基础上发明创造出来的。小说的虚构特质可以从“因文生事”中的“文”和“事”两点来谈。先说“事”。小说所写之事属于艺术真实的范畴，它不同于历史真实，艺术真实要求作者根据主题、结构、人物形象等的需要，遵循艺术创作规律，发挥作家的主观能动性去虚构和编织故事情节。这是第一层意思：事为虚构；再说第二层意思，即事为文生。小说的“事”是手段，“文”是目的，作者的虚构之“事”实际上是为审美之“文”服务的。

“文变染乎世情，兴废系乎时序”，怎样认识刘勰的文学发展观？

答案：文学不可能在一种封闭的状态下发展，政治的盛衰、社会的治乱等外界生活场必然会影响作家的生活、思想和情感，这是文学发展的客观动因。除了政治，刘勰还认为，时风与社会心理的变化往往也影响文学风格的变化。例如建安文学，由于当时特定的时代特点和社会心理，所以其呈现的面貌很鲜明；此外，学术文化思想对文学的发展亦具有不可忽视的影响和作用。根据刘勰之所述，大抵可归纳出三点：（1）文学随时代、社会诸因素的不同而发生变化，其规律表现为“质文代变”，即文学内部两种质素——质朴与文华——的相互消长；（2）从上古到宋齐，“质文代变”的具体表现是，或质胜于文（黄唐虞夏、曹魏后期、东晋），或文胜于质（楚、西汉、西晋、宋齐），或质文相兼（商周、东汉、曹魏前期），总的趋势是由质朴向文华发展；（3）指出楚汉之后，文华胜过质朴，有悖于雅正之道，对此不良倾向必须予以矫正。刘勰的这些看法均以历史史实为依据，大体还是可信的；至于具体描述则稍有粗疏之嫌，甚至带有历史循环论的色彩。好在刘勰的思考并未就此停下，在《通变》篇中，他还进一步从文学自身的发展变化中找原因，并就如何纠正“从质及讹，弥近弥澹”的不良文风，提出了他自己独到的见解。

司空图关于诗歌“韵味”的审美内涵具体表现为“近而不浮，远而不尽”，结合下面提供的王维诗歌的片段，讨论司空图的“韵味”说。

答案：行到水穷处，坐看云起时。（《终南别业》）

渡头余落日，墟里上孤烟。（《辋川闲居》）

江流天地外，山色有无中。（《汉江临汎》）

答案：诗歌的形象要具体、生动、不浮泛，仿佛是读者可以触摸得到的，亦即“近而不浮”；在具体、生动、可感的形象中还要有丰富的蕴藉，所抒发的情感含而不露，只可意会而不可言传，能让读者愈读愈有发现，愈读愈有味道，亦即“远而不尽”。这些诗句所表现的情景是不同的，但其共同的特点是：景物具体、鲜明、生动，仿佛就在眼前，而其意味的悠远绵长则一下子便把人带到了一种情景交融、虚实相生的幻境。

理解叶燮的“才胆识力”说，谈谈你对几者之间的关系的认识。

答案：所谓“才”，是指诗人主体的艺术才能和才华，具体包括诗人观察、认识客观事物的能力，以及艺术地表现“理”、“事”、“情”的能力。所谓“胆”，即指诗



人敢于突破传统束缚的独立思考的能力，在创作中表现为自由创新的艺术精神。

所谓“识”，是诗人辨别事物“理、事、情”特点的辨别能力，又指对世界事物是非美丑的识别能力，更是鉴别诗歌及其艺术表现特征的能力。所谓“力”，即指创作主体运用形象概括现实生活和客观事物的功力和笔力，以及独树一帜、立一家之言的气魄。它是诗人创作中不同于他人的独创性的力度。既然“才”、“胆”、“识”、“力”是诗人创作必备的主体性要素，那么此四者之间关系如何呢？叶燮认为，四者之中，“识”处于核心和主宰的地位。只有识见高明，才能独出心裁、别具只眼、是非分明、取舍恰当，不随波逐流、人云亦云。

结合《水浒传》，理解金圣叹的小说“因文生事”说。

答案：小说是“因文生事”，其所写之“事”全是出于美文的需要而虚构出来的，它可真可假，可以是历史的事实也可以是作家在概括生活材料的基础上发明创造出来的。小说的虚构特质可以从“因文生事”中的“文”和“事”两点来谈。先说“事”。小说所写之事属于艺术真实的范畴，它不同于历史真实，艺术真实要求作者根据主题、结构、人物形象等的需要，遵循艺术创作规律，发挥作家的主观能动性去虚构和编织故事情节。这是第一层意思：事为虚构；再说第二层意思，即事为文生。小说的“事”是手段，“文”是目的，作者的虚构之“事”实际上是为审美之“文”服务的。

简要说明李渔的戏曲结构的四点具体主张

答案：李渔的戏曲结构主张主要包括以下四点：

分场主张：李渔认为戏曲应分为四折一场，即五个部分，这样的结构能在有限时间内呈现完整且丰富的故事情节。情节主张：他强调戏曲情节应曲折多变，设置悬念、转折和冲突，以吸引观众注意力，使剧情更加引人入胜。角色主张：李渔注重角色性格刻画，认为角色性格应与剧情紧密相连，通过角色性格推动剧情发展，增强观众投入感。舞台主张：他主张舞台布置应简洁大气，避免繁复分散观众注意力，以突出演员表演，提升戏曲观赏效果。综上所述，李渔的戏曲结构主张体现了其对戏曲艺术的深刻理解和独到见解，为后世戏曲创作提供了重要指导。

简要说明李渔“浅处见才”通俗戏曲观表现在哪些方面？

答案：李渔“浅处见才”的通俗戏曲观主要表现在以下四个方面：一是题材的通俗性，他选择贴近百姓生活、易于理解的题材进行创作；二是曲文的通俗性，他要求唱词浅显易懂，宾白洁净戒浮泛，避免使用晦涩难懂的词汇和句式；三是科诨（即戏曲中的插科打诨）的通俗性，他善于运用幽默诙谐的语言和情节，让观众在轻松愉快的氛围中欣赏戏曲；四是舞台的通俗性，他注重戏曲的舞台效果和观众反应，力求让戏曲演出更加贴近观众，易于接受。这些特点共同构成了李渔戏曲理论崇尚通俗的思想核心。

怎样看待亚里士多德关于文艺所具有的价值

答案：首先，文艺可以给人以知识。其次，文艺可以给人以快感。第三，文艺可以陶冶人的心灵。

亚里士多德认为文艺具有极高的价值。他主张文艺的本质在于模仿，通过模仿现实世界，文艺能够揭示事物的内在本质和规律，并传递普遍真理。亚里士多德强调文学创新应以人类视角进行，注重表达人类情感和经历，通过新的形式和结构吸引读者，传递思想和价值观。他的《诗学》构建了系统的文艺理论体系，对悲剧等艺术形式进行了深入探讨，提出了“摹仿说”并加以创新，为现实主义创作理论奠定了基础。同时，他为文学批评提供了标准和方法，推动了文学批评的规范发展。亚里士多德关于文艺的观点，至今仍对文学创作和理论研究产生深远影响。

中国文论家、西方文论家的代表人物都是谁？中国文论和西方文论涉及的主要理论观点各举例八种

答案：中国：孔子、庄子、刘勰、司空图、严羽、叶燮、金圣叹、李渔、王国维；

西方：亚里士多德、布瓦洛、康德、黑格尔、泰纳、克罗齐、弗洛伊德、韦勒克、沃伦、伊瑟尔。

中国：孔子的“兴观群怨”说、庄子的“言不尽意”说、刘勰的“通变”说、司空图的“韵味”说、严羽的“妙语”说、叶燮的“才胆识力”说、金圣叹“因文生事”说、李渔的“浅处见才”说、王国维的“境界”说；

西方：亚里士多德的“文艺本质论”说、布瓦洛的“理性至上”说、康德的“审美鉴赏论”说、黑格尔的“艺术本质论”、泰纳的“实证主义艺术观”、克罗齐的“直觉主义艺术论”、弗洛伊德的“精神分析学文艺观”、韦勒克的和沃伦的“新批评派文学理论”、伊瑟尔的“审美反应理论”。

简单概括金圣叹小说理论关于人物论的主要思想。

答案：首先，成功塑造人物性格是小说创作的首要任务和取得艺术成就的根本标志。其次，小说人物还应该是个性化、性格鲜明的。再次，小说还应注意如何去表现人物性格的问题。

金圣叹的小说理论中关于人物论的主要思想是：他认为小说创作的首要任务是塑造人物及刻画其迥异的性格。他强调人物性格的稳定性、典型性（包括共性与个性）、复杂性和真实性。金圣叹指出，成功塑造人物性格是小说取得艺术成就的根本标志，并通过分析《水浒传》中的人物，提出了表现人物性格的途径，如通过揭示人物内在精神特征和展现外部形态特点来表现性格，尤其重视人物语言的个性化。

简要说明李渔“浅处见才”通俗戏曲观表现在哪些方面？

答案：第一、题材的通俗性。第二、曲文的通俗性。第三、科诨的通俗性。第四、舞台的通俗性。

李渔的“浅处见才”通俗戏曲观主要表现在题材选取、人物塑造、戏曲语言及舞台表现等方面。他主张戏曲创作应选取通俗易懂、贴近生活的题材，人物形象

要鲜明生动，通过简单直接的方式刻画性格和情感。戏曲语言要浅显易懂，避免艰涩文辞，使用通俗口语和白话表达，增强可看性和观众接受度。此外，他还注重舞台表现的通俗性，追求情节易懂、科诨自然、音律和谐，使戏曲达到雅俗共赏的效果。这些观点体现了李渔对戏曲观众接受度和舞台效果的重视，展现了其独特的艺术才华。

韦勒克、沃伦关于评价文学的具体标准有哪些内容？

第一、包容性或多样性。 第二、连贯性。

第三、建立在经验事实上的世界观。

韦勒克和沃伦关于评价文学的具体标准包括：作品应具有独特的创造力和想象力，能够创造出独特的世界；具有深度和内涵，能够引发读者的思考和反思，探讨人类的存在和意义；具有良好的结构和组织，情节发展合理，语言和修辞手法恰当；以及具有普遍性和持久性，能够超越时空限制，触及人类共同的情感和体验。这些标准为我们提供了一种方法和准则，以更加客观地评价文学作品的质量和价值。

司空图关于诗歌“韵味”的审美内涵具体表现为“近而不浮，远而不尽”，结合下面提供的王维诗歌的片段，简单阐释司空图的“韵味”说。

行到水穷处，坐看云起时。（《终南别业》）

渡头余落日，墟里上孤烟。（《辋川闲居》）

江流天地外，山色有无中。（《汉江临汎》）

结合作品说明。

答：诗歌的形象要具体、生动、不浮泛，仿佛是读者可以触摸得到的，亦即“近而不浮”；在具体、生动、可感的形象中还要有丰富的蕴藉，所抒发的情感含而不露，只可意会而不可言传，能让读者愈读愈有发现，愈读愈有味道，亦即“远而不尽”。

在《诗学》中亚里士多德这样描述到：

作为一个整体，诗艺的产生似乎有两个原因，都与人的天性有关。首先，从孩提时候起人就有摹仿的本能。人和动物的一个区别就在于人最善摹仿，并通过摹仿获得了最初的知识。其次，每个人都能从摹仿的成果中得到快感。可资证明的是，尽管我们在生活中讨厌看到某些实物，比如最讨人嫌的动物形体和尸体，但当我们观看此类物体的极其逼真的艺术再现时，如会产生一种快感。这是因为求知不仅于哲学家，而且对一般人来说都是一件最快乐的事，尽管后者领略此类感觉的能力差一些。因此，人们乐于观看艺术形象，因为通过对作品的观察，他们可以学到东西，并可就每个具体形象进行推论，比如认出作品中的某个人物是某人。

由此，我们怎样看待亚里士多德关于文艺所具有的价值，请简要说明。

答案：首先，文艺可以给人以知识。其次，文艺可以给人以快感。第三，文艺可以陶冶人的心灵。

亚里士多德认为文艺具有深远价值。他主张文艺的本质在于模仿，通过模仿展现人类生活和情感，进而陶冶性情、净化心灵。文艺作品不仅满足人们的精神需求，还促进人们对世界的理解和情感的升华。亚里士多德强调文学创新应以人类视角进行，注重情感表达和逻辑结构，使作品富有感染力，能够传递正面思想和价值观，服务于人类的发展和进步。这些观点至今仍对文学艺术创作具有重要指导意义。

韦勒克、沃伦认为日常语言相对于文学语言来说没有质的差异，但是在量的方面却显现出区别，请简要说明。

答案：韦勒克和沃伦认为日常语言相对于文学语言来说没有质的差异，但在量的方面却显现出区别。具体来说，这些区别主要包括以下三点：

第一，文学语言对于语源的发掘更加用心而有系统性。第二，文学语言的实用意义较为淡薄。第三，文学语言呈现的是虚构的、想象的世界。

文学语言对于语源的发掘更加用心而有系统性。文学语言的实用意义较为淡薄。文学语言呈现的是虚构的、想象的世界。

这些观点在韦勒克和沃伦的《文学理论》一书中有所体现。在该书中，他们详细论述了文学语言和日常语言之间的这种差异，并强调了文学语言在表现情意、影响读者态度等方面的独特性。

简要说明司空图诗歌意境理论的大致内容。

答案：其诗歌意境理论大体又可分为三大块：

(1)“思与境偕”，说——

诗境构成论，明确了诗歌意境是“思”与“境”偕亦即主客谐和、情景交融而产生的一种虚实相生、含蓄蕴藉、韵味无穷的美；

(2)“韵外之致、味外之旨”，说——

诗境特征论，细致周全地探讨了诗歌意境所特有的“韵味”的方方面面；

(3)“二十四诗品说——

诗境风格论，在皎然等的诗歌意境风格论的基础上，进一步将诗境风格分出二十四种类型，每一种类型用一首四言诗来形象、扼要地描述其特征。

简要说明亚里士多德关于悲剧定义“完整”的解释。

答案：亚里士多德关于悲剧定义中“完整”的解释主要涵盖了情节的完备性、整一性和严密性。

情节的完备性：悲剧需要有明确的开端、发展和结尾，构成一个有机整体。这类似于一个故事的起承转合，确保故事的连贯性和完整性。情节的整一性：悲剧中的事件应该围绕一个单一的主线展开，排除与主线无关的枝节。这意味着悲剧的行动是统一的，而不是多线叙事。情节的严密性：悲剧中的事件之间应该存在必然的因果关系，没有逻辑漏洞。每一个事件都应该是前一个事件的必然结果，确保故事的逻辑性和严密性。

总的来说，亚里士多德认为悲剧的“完整”需要包括这三个方面，以确保悲剧的结构完整、逻辑严密和行动统一。

从下面三段王国维的相关著述，简单分析境界说的理论内涵。

境界非独谓景物也，喜怒哀乐亦人心中之一境界。故能写真景物、真感情者，谓之境，否则谓之无境界。（《人间词话》）

文章之妙，亦一言以蔽之曰：有境界而已矣。何以谓之有意境？曰：写情则沁人心脾，写景则在人耳，述事则如其口出是也。古诗词之佳者，无不如是。元曲亦然。（《宋元戏曲考》）

文学之事，其内足以摅己，而外足以感人者，意与境二者而已。上焉者意与境浑，其次或以境胜，或以意胜。苟缺其一，不足以言文学。原夫文学之所以有意境者，以其能观也。出于观我者，意余于境。而出于观物者，境多于意。然非物无以见我，而观我之时，又自有我在。故二者常互相错综，能有所偏重，而不能有所偏废也。文学之工不工，亦视其意境之有无，与其深浅而已。（《人间词乙稿叙》）

答案：1.（1）“境界”之本质在“情景交融”

“境界”的本质其实就是中国传统诗学所一贯强调的一个核心话题：情景相生及情景交融。

（2）“境界”之特征在“真”，审美效果在于“不隔”

“境界”不仅是要情景交融，而且必须是“真”情“真”景的交融与表现，而要能写“真”景物

“真”感情，作者必须“所见者真，所知者深”。

“不隔”的含义，那就是指诗人之言情写景能令读者产生身临其境、感同身受的审美效果。作品之“境界”所以能产生这样的审美效果，根源在于诗人面对生活而能“入”能“出”，故此“所见者真，所知者深”，因而能够写出“真景物”、“真感情”。总之，正是由于“境界”生成的基本特征在于“真”，从根本上决定了“境界”的审美效果必定在于“不隔”。

教材中关于“本文和读者进行交流活动之基本结构的‘空白’”有这样一段文字描述，请结合自己的阅读体验谈谈你的认识。

伊瑟尔谈道：空白是用来标示“存在于本文自始至终的系统之中的一种空位，读者填补这种空位就可以引起本文模式的相互作用。换句话说，在这里，完成作品的需要被联合本文模式的需要代替了。只有当本文的图式被读者联系起来时，读者才开始构造想象性客体，正是空白使这种联结性运作得以进行。这些空白表明，本文各不相同的部分应当被读者联结起来，尽管本文并没有这样说明。空白是本文看不见的结合点，因为它们把本文的图式和本文的视界互相区分开来，同时在读者方面引起观念化的活动。理所当然，当读者把本文图式和本文视界联结起来时，空白就‘消失’了”。

答案

：在文学作品中，“空白”通常指的是文本中未明确表述、留给读者自行想象和填充的部分。这种“空白”是文本与读者进行交流活动的基本结构之一，它鼓励读者积极参与文本的解读和构建。

文本与读者的互动：“空白”是文本作者为了激发读者的想象力和参与度而故意留下的空间。这种互动使得文本不再是一个静态的符号系统，而是一个动态的、需要读者参与的解读过程。

意义的多重性：由于“空白”的存在，文本的意义不再是单一和固定的。相反，它允许读者根据自己的背景、经验和期待视野来填充这些“空白”，从而生成多种可能的解读。

文本的开放性：教材可能会强调，“空白”使得文本具有开放性，能够容纳不同的声音和解读。这种开放性不仅丰富了文本的内涵，也促进了文学作品的多样性和创新性。

读者的主动性：在描述“空白”时，教材还可能提到读者在解读过程中的主动性。读者需要运用自己的想象力和创造力来填充这些“空白”，从而与文本进行深入的对话和交流。

文学作品的魅力：“空白”的存在也是文学作品吸引读者的重要因素之一。它激发了读者的好奇心和探索欲，使得读者在阅读过程中不断寻求新的发现和解读。

关于刘勰的“通变”说，有这样一部分论述，请结合自己的学习，谈谈认识。

答案：首先，把构成文学作品的内在质素分为“有常之体”和“无方之数”两方面，这就告诉我们要“因”、“革”结合，在写作时要学会用因袭与革新两条腿走路。前面引文已清楚表明，所谓“有常之体”不仅指诗、赋、书、记等各种体裁样式，同时也包括各种文章的体制规格及写作原理，两者是“明理相因”的关系。各种文体及其体制规格、写作原理都是在发展进程中历史地形成的，一旦形成便具有相对的稳定性，所以刘勰主张“体必资于故实”，即学习过去的作品，以既有的成例和成法为凭借，也就是赞语中所说的“参古定法”。所谓“无方之数”，则是指作品的文辞和风格，那是随时而变、无规则可循的，所以刘勰提出“数必酌于新声”，即无妨参考新兴作品的新鲜经验，以便有所酌取，这也就是赞语中所说的“望今制奇”。前者渊源于传统、重在“因”，后者植根于现实、主于“变”，两方面结合起来，才能使文学创作“骋无穷之路，饮不竭之源”，此不可谓不是一种很好的写作策略。

其次，刘勰“通变”说不仅是写作策略，同时也是写作者对文学传统、文学遗产的一种态度和方法。文学发展是一个历史过程。一代文学的繁荣，固然首先与特定的时代社会相关，但在文学本身，也有其相承相续、递变革新的规律……事实证明，文学传统、文学遗产是文学发展过程中不可或缺的因素，必须加以学习和钻研，有所继承，有所发展。如果处理不好“因”与“革”的关系，则势必对文学创作造成危害。为此，刘勰批评刘宋之后的“讹滥”文风，认为其症结在于“竞今疏古”，是片面地追求“新变”、抛弃优良传统的恶果。针对这一时弊，刘勰提出“矫讹翻浅，还经宗诰”。与此同时，刘勰也反对因袭传统而不思革新的思想，在他看来，“因”与“革”是辩证统一的，“因”是“革”之前提，而“革”乃是“因”的目的，不可为继承而继承，继承的目的在于求变革求发展。刘勰讲“通变”之术，就是讲“参伍因革”，正确地处理好文章创作中古与今、因与革的关系。最后，刘勰提出，作家要贯彻通变思想，就应当掌握一定的原则和方法。作家是自由的创作主体。如同时代社会等外部条件必须内化为作家的审美个性，才能进入创作过程一样，尽管通变讲的是文学自身的发展规律，但刘勰认为也需把它落实到作家的修养和创作实践当中，才能发挥作用。基于这样的认识，刘勰对作家提出了两点要求：一是“宜宏大体”，即通过广泛的阅读和深入的钻研，掌握各体文章的规格要求和写作原理；二是“凭情以会通，负气以适变”，即



按照表达情志的需要和根据作家的才性特点贯彻通变的原则。文学既不能背离优良传统，又要求应时适变，这中间关键靠人、靠作家。无数创作实践证明，文学的发展离不开作家个性的发展和文学风格的多样化——文学的恒久生命力，正在作家不断提高人文修养和写作技术的过程中，唯其“通变”，作家才能在历史境遇的不断挑战下与时俱进，并最终站在优秀的文章写作者之列。

金圣叹提出史传和小说在本质特性上有着不同，一个是“以文运事”，一个是“因文生事”。在《读第五才子书法》中，他说：某尝道《水浒》胜似《史记》，人都不肯信，殊不知某却不是乱说。《史记》是以文运事，《水浒》是因文生事。以文运事，是先有事生成如此如此，却要算计出一篇文字来，虽是史公高才，也毕竟是吃苦事；因文生事却不然，只是顺着笔性去，削高补低都由我。根据这段文字描述，阐释小说的虚构特质中的“因文生事”。  
答案：小说是“因文生事”，其所写之“事”，全是出于美文的需要而虚构出来的，它可真可假，可以是历史的事实也可以是作家在概括生活材料的基础上发明创造出来的。小说的虚构特质可以从“因文生事”中的“文”和“事”两点来谈。先说“事”。小说所写之事属于艺术真实的范畴，它不同于历史真实，艺术真实要求作者根据主题、结构、人物形象等的需要，遵循艺术创作规律，发挥作家的主观能动性去虚构和编织故事情节。这是第一层意思：事为虚构。再说第二层意思，即事为文生。小说的“事”是手段，“文”是目的，作者的虚构之“事”实际上是为审美之“文”服务的。

请阐释精神分析说对文艺研究的意义。  
答案：一方面，其对于艺术家创作动机的研究，潜意识的探讨，对于艺术作品的心理分析，拓宽和丰富了人们对艺术的发生、艺术创作中的“受动”作用和艺术的意义理解认识，并且有力地推动了浪漫主义批评或传记批评的发展。后来在西方出现的“原型批评”、“神话批评”亦与之有着直接而密切的关系。其提出的“症候”论，可谓是在“反映”论和“表现”论之外的一种新见，开启了人们分析艺术作品、艺术形象的新思路。兴起于西方的“新历史主义批评”，无不能说是将其推广和运用于对社会生活、历史运动的观照认识而发展起来的。另一方面，这一理论的偏颇、荒诞和乖谬之处也是明显可见的：其将艺术创造一律看作是艺术家的白日梦，将一切艺术家统统视为受原始本能尤其是性本能支配和控制的人，这不仅是无视艺术家具有在后天环境中生成的百不相同的个性存在，把他们从心理上抽象化了，而且更是否定了艺术家(以及一切社会的人)具有相对独立于其肉体欲望的精神追求，将他们还原为了森林动物，或在本质上是极端自私、仇视社会伦理道德的心理罪犯。

结合文学的通俗化问题，谈谈李渔的“浅处见才”说给我们的理论启示。  
答案：首先，从戏曲创作本身讲，理想的戏曲应该是“雅俗同欢”、“智愚共赏”的，“才”与“浅”、高雅和通俗理应和谐辩证地统一于同一作品当中。

其次，从戏曲本位观来看，真正的戏曲应该是“观众本位”的，“浅”也好，“才”亦罢，观众是来衡量戏曲优劣的唯一尺度。最后，从戏曲通变观来讲，健康的戏曲应该是“与时俱进”的，它需要在“才”、“浅”相谐、高雅与通俗两不偏废的前提下，既顺应时代精神的要求，同时警惕个中可能出现的种种问题。以自己熟悉的文学典型形象为例，阐述文学典型的基本特征。

谈谈对伊瑟尔关于阅读过程的描述与阐释的理解。  
答案：“游移视点”是将本文分解成相互作用的结构，也就是发现本文中各种不同的意义成分；“建立连贯性”是对各种意义成分作出一致性的整理集合，形成关于意义的完形认识；“卷入事件”是因为本文意义的多种可能性存在而要求读者进入本文之中依据自身的知识进行一种选择，从而将本文不是作为一个认识的对象而是作为自己参与其中的事件来体验和领会；“建构意象”则是将本文由语言符号构成的含有意义的图式形成感性具体而又具有理性意味的“想象性客体”。

与以往的文学理论相比，伊瑟尔的审美反应理论，其创见性和启示意义表现在哪里  
答案：综观伊瑟尔的审美反应理论，其从“语用学”和“功能主义”的立场出发研究文学的性质，将文学作品看作是“艺术极”的本文与“审美极”的读者体验之相互作用的产物，是富有创见性和启示意义的。既往的文学理论，从古希腊的摹仿说到现代的形式主义，普遍地是着眼于客观现实与文学的关系、或作家与文学的关系、文学本文与语言的关系，来认识文学的本质、成因和构成的，并且在宇宙“一元论”观念的支配下，它们大多将对立双方之间的关系看作是单向的决定与被决定的关系，将文学视为或是某种实体事物的虚幻影像、感性显现，或是目的在自身的唯美存在、绝对自足的封闭体。这其中虽不乏“片面的真理性”，但偏颇是严重深刻的。伊瑟尔的理论立足于读者与文学的关系，同时以“互动论”取代了“一元论”，无疑开辟了文学研究的新天地，是领悟和掌握了辩证法的真谛，让人看到了曾被忽略、遮蔽、否定然而真实存在且起着重大作用的东西。我们当然可以说也应当实事求是地说，这是文学研究历时演进的客观必然，也是文学从“独语”式走向“对话”式创作向理论研究发出的诉求的必定回应，但对伊瑟尔的个人作用我们仍应给予高度的和充分的肯定。他对现象学美学（以茵加登为主）理论的批判性接受，对阐释学理论的积极借鉴和吸取，还有对完形心理学以及精神分析学的合理引进和发挥，对这些理论学说的融会贯通的运用，可以说都显示了他是那“历史必然性的要求”的积极承担者，对文学理论研究做出了继往开来的重要贡献。不仅如此，从批评实践来说，

他提出的语用学方法，独创的“隐含的读者”、“召唤结构”、“游移视点”、“空白”等概念，具有分析和解读作品的积极指导意义，人们据此可以从文学的世界中看到或发掘出更为丰富的东西。其对于创作来说，亦不无具有启示和裨益。当作家在创作中能够“胸怀读者”，并能以与读者“平等对话”的理念指导创作，而不是以“导师”、“工程师”、“牧师”、“说教者”自居，其创作必然比运用其它任何方式都更能打动读者，为读者所喜爱。当然，伊瑟尔的读者反应理论只能看作是对“作品—读者”关系的发现认识，它并不能取代过去在其它关系中建立起来的各种理论。文学是一个复杂的人类精神产品，本然存在于由历史和现实之各种关系构成的网络之中，因而它允许或诉求对之的各种角度、方位、层面、关系的观照研究，只要某一认识不宣称是对它的“唯一”真理性的认识就行。伊瑟尔并无这种以“真理终结者”自居的自以为是。不过，他仅以西方18世纪以来的小说、特别是批判现实的那一类小说作为其理论研究的对象，显示出其视野的偏狭和思考问题的局限性，这减弱了他的理论的说服力。同时，他只是以其个人的阅读体验之反思认识来“推论”一般读者的阅读反应活动，而未作必要的、广泛的社会阅读心理之“田野调查”，或者说未吸收这方面的实验调查成果，使其理论不仅充满形而上的抽象和晦涩味道，难以让人读懂，而且其发现亦显得可疑，虽然其研究方法和一般结论性认识值得称道和应予肯定。

怎样理解庄子的得意忘言？

答案：（1）言只能表达物之粗，而意却能致物之精，故言不尽意。（2）言的重要在于表达意，而意又与道相关。道是不可言传的，因此，言只能得之于表。（3）言意相较，意比言更重要，因此，得意便可忘言。

庄子“言不尽意”说到《易传·系辞》、魏晋玄学，由陆机到刘勰、钟嵘，再由司空图到严羽、王士禛，最后到王国维，这一条线索基本是循庄子“言不尽意”说的美学、文论史影响来勾勒的。你怎样看待“言不尽意”？  
答案：在“言不尽意”的基础上，庄子提出了“得意忘言”的观点，通过“筌—鱼”、“蹄—兔”等生活实例的类比，庄子形象表述了“言—意”之间一种本质性的手段与目的的关系，语言文字也是人们用来把握文艺作品意思的手段或工具，它们都各有各的目的，但语言文字和它所表达的意思也不是一回事，从根本上说，“言”是言筌、工具、梯子，“意”则是言外之意、目的，或言所要求达到的意旨，“存言”的目的在于“得意”。在此，庄子提出了言意关系中的一大悖论，那就是“存言”的目的竟在于“去言”或“忘言”。这也足以体现出庄子的智慧。

言”与“意”的关系问题是中国古典哲学、美学以及文艺学所广泛探讨的一个核心话题，它涉及人对世界最基本的观点与看法，也涉及到艺术家对艺术创作最基本的审美理念及其具体实现的逻辑路径。“言”，本指言辞、说话，在古典美学与文论中引申为艺术语言、言语表达；“意”即意图、想法，在古典美学与文论

中引申为话语的意义，或审美心理感受。中国古典美学与文论中的言意见，其源出于古典哲学中的“言意之辩”。早在先秦，“言”与“意”的关系问题就已受到儒、道、墨等诸流派的哲学家的普遍关注。如以孔子为代表的儒家认为，“言”是君子表达志向和道德理想的工具，“言以足志，文以足言”，“辞达而已”。又如“执所言而意得见，心之辩也”，简言之就是通过一定的“言”可以把握一定的“意”，亦即肯定“言”也可以达“意”。那么儒、墨二家主张“言可达意”不同，老庄的基本观点是认为“言不尽意”的。比如老子早有“信言不美，美言不信”的论断，而庄子则更是在此基础上对“言”的广泛性、复杂性及其表“意”的歧义性、暧昧性作出深刻的思考，提出了诸如“道不可言”、“言不尽意”、“得意忘言”等诸多智慧性的观点，这些观点可以说直接引发了历史上著名的魏晋玄学家们的“言意之辩”

怎样看待刘勰关于文学的发展问题？

答案：文学不可能在一种封闭的状态下发展，政治的盛衰、社会的治乱等外界生活场必然会影响到作家的生活、思想和情感，这是文学发展的客观动因。（1）政治的盛衰对文学演变产生重要影响。（2）时风与社会心理的变化往往也影响文学风格的变化。（3）学术文化思想对文学的发展亦具有不可忽视的影响和作用。

“文变染乎世情，兴废系乎时序”，怎样认识刘勰的文学发展观？

答案：文学不可能在一种封闭的状态下发展，政治的盛衰、社会的治乱等外界生活场必然会影响到作家的生活、思想和情感，这是文学发展的客观动因。除了政治，刘勰还认为，时风与社会心理的变化往往也影响文学风格的变化。例如建安文学，由于当时特定的时代特点和社会心理，所以其呈现的面貌很鲜明：此外，学术文化思想对文学的发展亦具有不可忽视的影响和作用。根据刘勰之所述，大抵可归纳出三点：（1）文学随时代、社会诸因素的不同而发生变化，其规律表现为“质文代变”，即文学内部两种质素——质朴与文华——的相互消长；（2）从上古到宋齐，“质文代变”的具体表现是，或质胜于文（黄唐虞夏、曹魏后期、东晋），或文胜于质（楚、西汉、西晋、宋齐），或质文相兼（商周、东汉、曹魏前期），总的趋势是由质朴向文华发展；（3）指出楚汉之后，文华胜过质朴，有悖于雅正之道，对此不良倾向必须予以矫正。刘勰的这些看法均以历史史实为依据，大体还是可信的；至于具体描述则稍有疏疏之嫌，甚至带有历史循环论的色彩。好在刘勰的思考并未就此停下，在《通变》篇中，他还进一步从文学自身的发展变化中找原因，并就如何纠正“从质及讹，弥近弥澹”的不良文风，提出了他自己独到的见解。

理解叶燮的“才胆识力”说，谈谈你对几者之间的关系的认识。

答案：所谓“才”，是指诗人主体的艺术才能和才华，具体包括诗人观察、认识客观事物的能力，以及艺术地表现“理”、“事”、“情”的能力。所谓“胆”，即指诗人敢于突破传统束缚的独立思考的能力，在创作中表现为自由创新的艺术精神。

所谓“识”，是诗人辨别事物“理、事、情”特点的辨别能力，又指对世界事物是非美丑的识别能力，更是鉴别诗歌及其艺术表现特征的能力。所谓“力”，即指创作主体运用形象概括现实生活和客观事物的功力和笔力，以及独树一帜、立一家之言的气魄。它是诗人创作中不同于他人的独创性的力度。既然“才”、“胆”、“识”、“力”是诗人创作必备的主体性要素，那么此四者之间关系如何呢？叶燮认为，四者之中，“识”处于核心和主宰的地位。只有识见高明，才能独出心裁、别具只眼、是非分明、取舍恰当，不随波逐流、人云亦云。

孔子的“兴观群怨”说的具体内涵：文学的社会功能与作用。

答案：“兴、观、群、怨”是对诗歌（包括乐、舞）社会功能的认识和概括，为孔子所提出。《论语·阳货》：“子曰：小子何莫学夫诗？诗可以兴，可以观，可以群，可以怨。迩之事父，远之事君，多识于鸟兽草木之名。”所谓“兴”，即“兴于诗，立于礼”（《论语·泰伯》）的“兴”，“言修身当先学诗”（何晏《论语集解》引包咸注），是讲诗歌在“修身”方面的教育作用。所谓“观”，即“观风俗之盛衰”（郑玄注），“考见得失”（朱熹注），是讲诗歌具有一定的认识作用。所谓“群”，即“群居相切磋”（孔安国注）的意思，是讲诗歌具有聚集士人、切磋砥砺、交流思想的作用。所谓“怨”，即“怨刺上政”（孔安国注），是讲诗歌具有批评和怨刺统治者政治措施的作用。

“兴、观、群、怨”说，是孔子对中国古代文学理论批评的一项重要贡献。虽然对它的具体社会内容，需要进行具体的、历史的分析；但是，从文学理论的角度看，它总结了我国文学在当时的实践经验，特别是《诗经》所提供的丰富经验，把文学的社会功能概括得相当完整、全面，反映出对文学现象的认识十分深刻。在中国文学发展的早期就能提出这样的理论观点，是难能可贵的。文学是通过生动活泼的社会艺术形象感染人、教育人，借以表现人生价值，通过审美价值的实现达到文学的教育目的的。文学的美悦功能，认识功能和教育功能，是文学最主要的功能。从文学这三种功能的相互关系来看，三者是互相联系，缺一不可的。首先，文学的认识作用是其教育作用和审美作用的基础；而教育作用则把对文学作品的认识更加深化；同时，审美作用以艺术自身独特的感染力促进认识作用和教育作用更好地发挥实际效果。它们的相互作用体现了文学作品中真善美的统一，并分别对人们的知、意、情发生深刻影响。人们在欣赏文学作品时，这三种功能互相渗透，互相作用于人的思维意识，对人的精神世界施以全面的影响。因此，也可以从总体上把它看成一种审美教育作用。总而言之，一部真正的、优秀的文学作品，通过其作品中的全部或部分内容，深深地感染着人，潜移默化中影响着人，甚至在思想上改造人，进而影响生活、影响社会，推动人类的社会生活不断向前发展、进步。

中国古典意境理论大体经历了怎样一个发展历程？

答案：意境是中国古典美学中具有民族特色的范畴之一。《易经·系辞》云：“书不尽言，不尽意……圣人立象以尽意”。玄学家王弼在《周易略例·明象》中说：

“夫象者，出意者也；言者，明象者也。尽意莫若象，尽象莫若言。言生于象，故可寻言以观象；象生于意，故可寻象以观意。意以象尽，象以言著，故言者所以明象，得象而忘言，象者所以存意，得意而忘象。”《庄子·外物篇》云：“言者，所以在意，得意而忘言。”这是儒家和道家关于意象的最初论述，到了魏晋南北朝时期，玄学和佛学思潮对意境范畴的形成产生了重大影响，不论是王弼的“言不尽意”说，还是陆机的“缘情说”，还是钟嵘的“滋味说”，还是谢赫的“以形写神”、“气韵生动”都使意象的侧重点转向了人的主观精神领域。唐代王昌龄第一次将“意境”与“物境”和“情境”并列提了出来，司空图的《二十四诗品》将意境这一范畴具体化，认为诗的极致在于“不着一字，尽得风流”，提出了“象外之象”，这一时期代表性的还有严羽的“镜花水月”说、范文的“情景交融”说。发展到明、清时期，其代表说法有李贽的“童心说”、三袁“独抒性灵”说、王士禛的“神韵说”、袁枚的“性灵说”。清末王国维的“境界”说，则是对意境理论发展的总结和概括。他在《人间词话》中提出“词以境界为最上。有境界则自成高格，自有名句”。这就是“意境”的一个基本发展历程，那么到底意境应该如何理解，如何表述其含义呢？关于这方面的论述可谓汗牛充栋，本人认为重庆炳在《文学理论教程》中的说法更具有代表性：“意境，就是指抒情型作品中所呈现的那种情景交融、虚实相生的形象系统及其所诱发和开拓的审美想象空间。”分析这个定义可以知道：之所以能达到“意境”这一审美高度，有两个因素，一个是“形象系统”、一个是由这一系统诱发和开拓的“审美想象空间”。而对这一“形象系统”的要求是“情景交融、虚实相生”。

简单的说布瓦洛的“自然”指什么？

答案：在布瓦洛看来，文艺创作除了要接受理性的控制外，还必须遵守的另一诗学原则就是摹仿自然。布瓦洛所说的“自然”，在理论上源于亚里士多德和贺拉斯，也继承了文艺复兴以来普遍崇尚自然的追求，不过布瓦洛赋予了这一崇高字眼以特殊的含义。首先，“自然”在布瓦洛那里，不是谓客观现实或自然事物，而是指“常情常理”，也就是现实生活中带有普遍性、规律性、习惯性的东西，亦可称作人们日常生活中的理性。布瓦洛认为，文艺创作只有恪守和表现了这种“常情常理”，才可能打动人心，为人们喜爱。其次，“自然”对于布瓦洛有着“自然人性”的含义。这又分两个方面，一是指由年龄不同造成或决定的性格、性情取向。另一方面是由出身所决定的性格特点。布瓦洛认为，任何人都会随年龄的改变而改变性格或性情，文艺创作要做到符合“常情常理”、“逼真”、贴近“自然”，就应当抓住年龄这个关键因素。对于文艺创作的这一“自然”要求，显然是人物“类型化”、“共性化”的主张。毫无疑问，现实生活中，人们的性格或性情一般会随着年龄的改变而发生一定的变化，从而文艺创作要塑造出真实生动的人物形象，不能不注意人物的年龄因素。据此来说，布瓦洛的看法不无道理。但是，经验同时能够有力地说明，社会的人的性格或性情的变化，起主要作用的，总是社会的和心理的因素，而决不是生理的自然的年龄。以年龄作为人物性格塑造的根本依据，只能造出没有鲜活个性的类型化形象。在布瓦洛，“自然”或“自然人性”的另一方面含义，是由出身所决定的性格特点。如他说，写英雄就应该写出他们“论勇武天下无敌，



论道德全美兼赅”，而若是写平民，则只能有“扭捏难堪的嘴脸”。这是一种血统论在理论上的运用，也是其强调理性统一性的一个体现。当然，布瓦洛是明确反对文艺创作以市井、村夫为描写对象的。由此出发，布瓦洛提出了人物塑造的“定型化”要求。如他说道，“写阿迦门农应把他写成骄傲自私；写伊尼阿斯要显出他敬畏神祇；写每个人都要抱着他的本性不离。”即使是描写“新人物形象”，“你那人物要处处符合他自己，从开始直到终场表现得始终如一。”

#### 黑格尔的悲剧冲突理论

答案：关于悲剧冲突，黑格尔以古往今来的悲剧创作为依据，首先对其发生原因做出了归类总结，指出它有以下三种情况：第一是“物理的或自然的情况所产生的冲突”。他认为，这种冲突由于“所涉及的只是外在的自然，以及自然所带来的疾病、罪孽和灾害，这些东西破坏了原来的生活的和谐，结果造成差异和对立”，所以单就它们本身来看，是消极的，“没有什么意义的”。不过艺术创作以之为题材，“只是因为自然灾害可以发展出心灵性的分裂，作为它的结果。”这是说，真正的悲剧不是将自然原因造成的人与人之间的对立斗争，作为悲剧冲突的根本原因来描写。第二是“由自然条件产生的心灵冲突”。提出这一冲突显然是续上而论的，即在悲剧中直接表现或说明了，悲剧冲突的发生是以自然原因为条件或基础的。因而黑格尔认为，这种冲突是“积极的”，有一定意义的。第三是“由心灵性的差异而产生的分裂”。对于这种分裂导致的悲剧冲突，在他看来“才是真正重要的矛盾”。其重要是在于，“它起于人所特有的行动”。这就是说，真正的悲剧冲突，应是由“心灵性的差异而产生的分裂”之付诸“行动”引起的，而不是什么外在自然的因素或力量。再简言之，导致悲剧冲突发生的原因应当在于人而不在于自然。对此黑格尔亦做出一个总结：“总之，一方面须有一种由人的某种现实行动所引起的困难、障碍和破坏；另一方面须有本身旨趣和力量所受到的伤害。只有把这两方面定性结合在一起，才是这最后一种冲突的深刻的根源。”这其实就是对真正的、符合悲剧艺术理想的冲突的认识和界定。

关于文学的发展，泰纳的哪方面认识或理论给你的印象最为深刻，请加以说明。

答案：泰纳的“三因素”说，在他的美学体系中占有重要位置，也是西方美学史中探讨艺术发展规律的重要理论。所谓“三因素”，指的是“种族、环境和时代”。在泰纳看来，艺术作品是记录人类心理的文献。人类心理的形成，离不开一定的外在条件。因而文艺创作及其发展趋向，是由种族、环境和时代三种力量所决定的。此学说的理论形成是在《英国文学史·序言》中。在这篇文章里，泰纳首先提出了艺术的审美内容问题。他认为，艺术在引导人的去认识一个“真正的人”，把人们带进一个无限的、隐蔽的新世界——

心理和情感的世界。但是人的各种心理，都有发生的原因。泰纳列举出三个基本原因，即种族、环境和时代。他把这三者称为“三个原始力量”，并依据其作用不同，分别称之为“内部主源”、“外部压力”和“后天动量”。后来，在《艺术哲学》中，他还对三种力量的不同作用进行具体解析。认为种族是植物的种子，全部生命力都在里面，起着孕育生命的作用；环境和时代，犹如自然界的气

候，起着自然选择与淘汰的作用。在艺术本质问题上，泰纳接受了西方传统的摹仿说，认为艺术是对现实的摹仿。同时，他又证明，完全正确的模仿，能产生真，却不能产生美。因此，泰纳提出了“特征”说。他认为，“艺术品的本质在于把一个对象的基本特征，至少是重要特征，表现得越占主导地位越好，越明显越好；艺术家为此特别删节那些遮盖特征的东西，挑出那些表明特征的东西，对于特征变质的部分都加以修正，对于特征消失的部分都加以改造。”其中的“特征”包括四方面内容：其一，事物的某个凸出而显著的属性；其二，事物的某种主要状态；其三，艺术家对对象的主要观念；其四，哲学家所说的事物的本质。

泰纳在描述影响一个民族文学发展的三要素：时代、环境和种族时，着眼的是文化对文学的制约。他说：“作品的产生取决于时代精神和周围的风俗”，“群众思想和社会风气的压力，给艺术家定下一条发展的道路，不是压制艺术家，就是逼它改弦易辙。”但是，当固有的文化成为社会发展的障碍，或者不能表现正在变化中的时代精神时，文学便率先对固有的旧文化进行反叛和扬弃，为新的文化催生。

列表说明严羽“妙悟”说与克罗齐“直觉”说的相似之处与不同之处

答案：相似之处：

①“妙悟”与“直觉”均揭示了审美和艺术活动不同于其他意识活动的特殊性，强调了艺术的感性功能。

②“妙悟”与“直觉”均强调审美和艺术主体在创造中的决定作用，揭示了审美主体在艺术直觉活动中不通过理性、逻辑、认知而洞见本真、直契本原的特征，接触到艺术创造的心理奥妙和美学规律。

不同之处：

①克氏的“直觉”说有其泛美学色彩，而严羽的“妙悟”说则主要论述诗的审美特质，这一不同就导致了后者主张悟性因人而异，诗人“悟”的程度如何，直接影响着作品质量的优劣高低；“直觉”说则否认彼此之间存在质的分野。与佛教哲学所说“利根”、“钝根”一样，严羽区分了“悟有分限，有浅深”，“透彻之悟”与“一知半解之悟”甚或“不悟”的高下差异。有人饱学诗书而导致以才学为诗，其创作成就反而不如学力不深的“一味妙悟”者。而克罗齐的“直觉”说则认为每个人都有直觉活动，所以实际上每个人均有几分是艺术家。艺术的活动并不限于号称“艺术家”的人们在“创作”时才进行，每个人在日常生活中多少都有审美的活动和艺术的活动，只不过普通人未能将心中已经直觉到的艺术以技术或物质手段记录下来而已。大艺术家和我们平常人在这一点上只有量的分别，而没有质的分别。克罗齐曾言：“‘诗人是天生的’一句成语应该改为‘人是天生的诗人’；有些人天生成大诗人，有些人天生成小诗人。天才的崇拜和附带的一些迷信都起于误认为这量的分别为质的分别。”克氏的这一观点使其“直觉”说带上了浓厚的泛美学和泛艺术论的色彩。

②“妙悟”的一个重要条件是诗人“熟参”前代优秀诗歌，从而领会诗歌创作技巧，把握创作规律，提高艺术修养；而克罗齐则由于其直觉一方面超越了“直觉前”的感受之流的干扰，一方面又超越了“直觉后”的逻辑的、经济的、伦理的、传达技术的约束，因此强调了直觉的绝对纯粹性和艺术家的天生性。

③二者对于语言文字等传达媒介的态度有重大差异

以严羽为代表的中国诗学“妙悟”论者强调“不落言筌”，反对“以文字为诗”而不是不要文字而沦于无字天书，反对“参死句”、死于句下而同时主张“参活句”，使语言文字如盐溶于水，达到“透彻玲珑”、“无迹可求”的浑化境界。而在克罗齐那里，在内心酝酿成直觉，这种在内心的表现活动，是心灵的艺术活动。但他把艺术活动仅限于内心的直觉活动，仅限于内心的表现，而把实际的表现活动（在纸上写诗，在画布上画画，在乐谱上作曲）看作是“外射”活动，外射活动的目的仅为保留直觉活动以便其重现，外射活动所产生的外射品（诗篇、书画、乐章等）并非艺术品。实际上，克罗齐是把实际表现活动排斥于艺术活动之外，把实际艺术品排斥于艺术之外，这与严羽的“妙悟”说对艺术本质的揭示是有很大不同的。

请结合文学作品，谈谈韦勒克、沃伦的文学构成理论

答案：韦勒克、沃伦认为，文学作品中有一种本质上不变的东西——“由几个层面构成的体系”，这使它既独立于外部现实，又独立于它的创作者，同时还独立于欣赏者。文学作品这个“由几个层面构成的体系”，究竟有哪些“层面”？韦勒克、沃伦说明，它有四个层面：一、声音层面。二、意义层面。三、意象和隐喻层面。四、由象征和象征系统构成的“世界”或“神话”层面。如莎士比亚的忧伤《李尔王》中一句台词：“人必须忍受/死亡，正如他们的出生一样；/成熟就是一切。”韦勒克、沃伦说：“‘成熟’就是一个潜沉的意象，可能来自果园和田野。这里，在自然界植物循环的必然性与人的生命循环的必然性之间提出类比。”莎士比亚在《麦克白斯》中写道：“日光阴暗下来，那乌鸦/振翅飞返鸦林；/白昼美好的事物开始垂下头、打盹。”韦勒克、沃伦认为，在这几行诗中，莎士比亚给了我们一种“隐喻罪恶的背景”，“这就形成了一个扩张的隐喻，它把黑夜与恶魔般的罪恶、日光与美好的事物平行类比……诗意的朦胧与诗意的具体会合了。句中的主语与谓语反反复去相互作用：如果从动词开始，我们会问，什么样的事物——鸟、动物、人、花——垂下头、打盹呢？然后，注意到主语的抽象性，我们会问，垂下头、打盹是否隐喻着‘不再保持警惕’，‘在罪恶的力量面前怯懦地畏缩呢？’”

简要说明泰纳关于科学与艺术对真理的不同认识

答案：泰纳明确谈道：人们为了达到认识真理的目的，“一共有两条路：第一条路是科学，靠着科学找出基本原因和基本规律，用正确的公式和抽象的字句表达出来；第二条路是艺术，人在艺术上表现基本原因与基本规律的时候，不用大众无法了解而只有专家懂得的枯燥的定义，而是用易于感受的方式，不但诉之于理智，而且诉之于最普通的人的感官与感情。艺术就有这一特点，艺术是‘又高级又通俗’的东西，把最高级的内容传达给大众。”将这段话换一种简单的表述就是，艺术是通俗的科学，或科学是专家才能理解的艺术。