

# 论中国现代文论对纯形式观的探讨及理论价值

罗伟文

(集美大学 文学院, 福建 厦门 361021)

**摘要:**由于康德美学的直接或间接启悟,以王国维、闻一多、宗白华、梁宗岱等为代表的现代文论家对形式问题有过热切的关注。他们在各自的著述中自觉进行过形式理论的建构,将形式认定为构成艺术本质的核心因素。这种建构不仅赋予了现代文论迥异于传统的异质因素,而且从一个侧面鲜明地展示了现代文论的现代性特质。

**关键词:**中国现代文论;纯形式观;康德美学;理论价值

**中图分类号:**I02      **文献标志码:**A      **文章编号:**1008-5831(2013)01-0149-06

形式理论的探索,是中国现代文论获得理论新质的重要表征。由于康德美学的直接或间接启悟,诸多理论家都对形式问题有过热切的关注,王国维、闻一多、宗白华、梁宗岱等在他们的著述中自觉进行过形式理论的建构。这种建构不仅赋予了现代文论迥异于传统的异质因素,而且从一个侧面鲜明地展示了现代文论的现代性特质。考察现代文论家的纯形式理论,将为我们深入理解现代文论的独特内涵提供新的理论参照。

诸多现代文论家公开表示对艺术形式的推崇。他们从维护审美独立的立场出发,自觉持守文学的本位观念。因此,这些文论家有意将形式从“载道”的束缚下解放出来,并赋予它不依附于他者的独立审美价值。他们认定,形式是构成艺术本质的核心因素。

20世纪,第一个关注艺术形式的理论家是王国维。1907年,王国维在《古雅之在美学上之位置》一文中阐述了“美在形式”的理论观点,他说:“一切之美,皆形式之美也。就美之自身言之,则一切优美皆存于形式之对称变化及调和。至宏壮之对象,汗德虽谓之无形式,然以此种无形式之形式能唤起宏壮之情,故谓之形式之一种,无不可也。”<sup>[1]38</sup>王国维接着论证道,建筑、雕刻、音乐之美存于形式;而图画、诗歌之美虽兼存于“材质”,但由于此“材质”适于唤起审美情感,所以也应视为一种形式。故“凡属美之对象,皆形式而非材质”。也就是说,美与事物“材质”无涉,只关涉对象形式。因此王国维宣称一切之美,皆形式之美。在阐述了这一原则基础后,王国维将美的形式分为三种,即优美、宏壮和古雅。他将优美和宏壮称为第一形式,将古雅的特性定为第二种之形式,王国维对两者

收稿日期:2011-09-02

作者简介:罗伟文(1968-),男,江西临川人,集美大学文学院副教授,文学博士,主要从事文学理论和  
中国现代文学研究。

的关系有一较清楚的说明,他说:“艺术则必就自然中固有之某形式,或所自创造之新形式,而以第二形式表出之。”<sup>[1]38</sup>经过第二形式所表出的第一形式能达到“美者愈增其美”。王国维将形式问题提升到美学的高度来认识,是超越前人的理论创举。

闻一多具有非常强烈的形式自觉意识,他一度认为,艺术的最高目的就是寻求纯粹的形式。1926年,闻一多在《戏剧的歧途》中写道:“艺术最高的目的,是要达到‘纯形’(pureform)的境地,可是文学离这种境地远着了。你可知道戏剧为什么不能达到‘纯形’的涅槃世界吗?那都是害在文学的手里。自从文学加进了一份儿,戏剧便永远注定了是一副俗骨凡胎,永远不能飞升了;虽然它还有许多的助手——有属于舞蹈的动作,属于绘画建筑的布景,甚至还有音乐,那仍就是没有用的。你们戏剧家提起笔来,一不小心,就有许多不相干的东西粘在他笔尖上了——什么道德问题,哲学问题,社会问题……都要粘上来了。问题粘得越多,纯形的艺术愈少。”<sup>[2]148</sup>在这一段批评中国现代戏剧现状的文字中,闻一多明确地表达了对戏剧这一艺术种类的理解:追求纯形。所谓纯形,在闻一多看来,就是指不粘着道德问题、哲学问题、社会问题等内容的纯粹艺术形式。在戏剧中,主要包括舞蹈的动作,绘画建筑的布景,甚至还有音乐。闻一多反对戏剧掺杂“哲理和教训”一类的非审美因素,以确保艺术自身的审美纯粹性。他用佛教的涅槃世界来喻指戏剧追求的最高目的——纯形,完全是一种脱离现实内容的纯形式主义。在此前的《诗的格律》一文中,闻一多已流露出将形式视为艺术本质的理论意图。他将form译为格律,并将之作为艺术的本质。他说:“试问取消了form,还有没有艺术。”失去了对形式的创设,艺术就面临破产的危险。

宗白华视形式为艺术的基本特征。他认为艺术的根本是“形式”,艺术家的使命就是将生命表现于形式之中。1933年,宗白华在《哲学与艺术——希腊大哲学家的艺术理论》中说:“艺术的境界是感官的,也是形式的……然而艺术是要人静观领略,不生欲心的。所以艺术品须能超脱实用关系之上,自成一形式的境界,自织成一个超然自在的有机体。如一曲音乐飘渺于空际,不落尘网。这个艺术的有机体对外是一独立的‘统一形式’,在内是‘力的回旋,丰富复杂的生命表现。于是艺术在人生中自成一世界,自有其组织与启示,与科学哲学并立而无愧。”<sup>[3]61-62</sup>艺术能成为艺术的根本在于,它有独立的统一形式。尽管宗白华指出形式启示生命的重要

性,但他首先强调形式本身必须自成一境界,“自织成一个超然自在的有机体”。因此,其理论实质乃是将超脱实用关系的形式作为艺术的根本目的。1934年,在《略谈艺术的“价值结构”》一文中,宗白华重申了形式是艺术的基本条件的观点。他说:“‘形式’为美术之所以成为美术的基本条件,独立于科学、哲学、道德、宗教等文化事业之外,自成一文化的结构,生命的表现。”<sup>[3]71</sup>立足于这一观点,宗白华在论析艺术的“价值结构”时,将形式价值放在了首位。他说,艺术的“价值结构”可以分为三个部分。第一,形式的价值,就主观感受而言,即美的价值。第二,抽象的价值,就客观而言,为真的价值,就主观而言,为生命的价值。第三,启示的价值,就主观感受而言,是心灵的价值。在宗白华看来,抽象价值和启示价值的实现有赖于形式的价值,因为艺术失去了形式的价值就意味着失去了艺术的价值。

梁宗岱赋予了形式以本体地位,认为它是一切艺术的生命。1935年,梁宗岱在《新诗的纷歧路口》中说:“形式是一切艺术的生命,所以诗,最高的艺术,更不能离掉形式而有伟大的生存。”<sup>[4]157</sup>“形式是一切艺术品永生的原理,只有形式能够保存精神的经营,因为只有形式能够抵抗时间的侵蚀。”<sup>[4]159</sup>形式是构成艺术本质的因素,是一切艺术获得生存的前提。因此,梁宗岱强调形式的创造,他充满诗意地阐述道:“正如风的方向和动静全靠草木的摇动和云浪的起伏才显露,心灵的活动也得受形于外物才能启示和完成自己;最幽玄最飘渺的灵境要藉着最鲜明最具体的意象表现出来。”<sup>[4]84</sup>只有通过“受形于外物”才能启示和完成心灵的活动,因而灵境要藉着意象来表现。正是立足于“受形”的观念,梁宗岱建构起了极富特色的形式主义诗学。基于对形式的强调,梁宗岱要求诗人在创作中应将全副精神都“灌注到形式”上面去。他力主形式一元论,认为形式包蕴着内容。他说:“在创作最高度的火候里,内容和形式是像光和热般不能分辨的。正如文字之于诗,声音之于乐,颜色线条之于画,土和石之于雕刻,不独是表现情意的工具,并且也是作品的本质。同样,情绪和观念——题材或内容——的修养、锻炼、选择和结构也就是艺术或形式的一个重要原素。”<sup>[4]85</sup>在梁宗岱看来,形式不只是表现情意的工具,而是构成了作品的本质存在。同时,被人视为内容因素的情绪和观念却是构成形式的材料。梁宗岱将中国现代文论的形式观念推进到了西方现代美学的理论层面。

## 二

上述文论家所倡导的形式论,其思想源端可以

追溯至康德。在西方近代美学史上,康德美学是纯形式艺术理论的真正发源地。在《判断力批判》中,康德明确区分了“自由美”和“依附美”。他说:“有两种不同的美:自由美(*pulchritudo vaga*),或只是依附的美(*pulchritudo adhaerens*)。前者不以任何有关对象应当是什么的概念为前提;后者则以这样一个概念及按照这个概念的对象的完善性为前提。前一种美的类型称之为这物那物的(独立存在的美);后一种则作为依附于一个概念的(有条件的美)而被赋予那些从属于一个特殊目的的概念之下的客体。”<sup>[5]65</sup>自由美不涉及对象的概念,它是只为自身而独立存在的美,是纯粹的。依附美则涉及对象的概念,以完善性为前提,是不纯粹的有条件的美。康德眼中的自由美主要包括:花朵、鸟类、海洋贝类、希腊式的线描、镶嵌画或卷叶饰、无标题的幻想曲和无词的音乐等。自由美只在纯形式,仅具有形式的合目的性,它是“对象表象的不带任何目的(不管是主观目的还是客观目的)的主观合目的性”。<sup>[5]56-57</sup>因此康德认为美的对象在于它的形式,“美真正说来却只应当涉及形式”。康德虽注意到自由美的非普遍性,并认定理想的美是具有概念内涵的依附美,从而使自己的美学富有了形式性和表现性的双重特性。但康德关于自由美的论述却对后世的美学发展产生了极大的影响。朱光潜先生在《文艺心理学》中曾指出,康德偏重形式的学说在近代影响很大,认为“近代艺术无论在理论方面或在实施方面,都在倾向形式主义。”<sup>[6]</sup>的确,其后的西方美学家承袭并夸大康德美学的形式性一面,形成了以唯美主义为起点的声势浩大的形式主义文艺思潮。唯美主义将艺术的本质界定为“纯形式”,它的主要代表人物王尔德宣称,艺术“只有一条最高的法则,即形式的或者和谐的法则”。俄国形式主义、象征主义等理论流派都坚持艺术只是纯形式的观念,因而纯形式论就成为支配西方现代文论的主流思想。

五四前后的几十年,康德哲学、美学的译介是中国思想界的中心内容之一。尤其是1924年至1925年,《学艺》杂志和《民铎》杂志为纪念康德诞辰200周年,出版了“康德专号”,形成了康德接受的高潮。张颐在1924年回国时,曾言及当时中国思想界的状况,他说自己所碰到的朋友“皆侈谈康德”。就学者个体来看,上述四位文论家对康德皆有不同程度的研究。王国维、宗白华精心研读过康德,可以说康德是给他们心灵天空留下深刻印象的重要人物。王国维曾四次集中研读过康德的哲学、伦理学和美学,在《古雅之在美学上之位置》一文中,他自觉运用康德

美学理论分析美学问题。宗白华也研究过康德的《纯粹理性批判》,并在1919年发表《康德空间唯心说》梳理康德的先验认识论和美学思想。闻一多、梁宗岱虽不象前两位那样深研康德,但从他们的论辨文章中可以看出他们对康德美学的熟悉。闻一多在留美期间系统接受过康德美学,并深受以王尔德、济慈为代表的唯美主义影响。在1920年发表的《征求艺术专门的同业者的呼声》一文中,闻一多对康德的艺术价值论表示过肯定。而被闻一多推崇的济慈,他的《书信集》中则有康德美学的清晰投影。梁宗岱在论《崇高》一文中谈及《判断力的批判》,认为该书是康德“对美的问题多年思索与探讨的收获”。在质疑朱光潜对“sublime”和“grace”两词的翻译时,梁宗岱明确指出这两词的翻译受到康德学说的影响。而他钟情的象征主义是由唯美主义直接转化而来的,它的理论先驱爱伦坡、波德莱尔和马拉美等都曾是唯美主义者。因此,象征主义对纯形式的关注有着康德美学的背景。上述情况表明,康德哲学、美学已是中国学界理论语境的重要构成部分。

中国现代文论家在接受康德美学时,其理论关注点有着内在的一致性,即他们都无一例外地抓住了其“美在形式”的观点,并以之作为自己理论运思的出发点。王国维断言,一切之美皆形式之美;闻一多认为,艺术的最高目的是要达到纯形;宗白华说美与艺术的特点在于形式;梁宗岱视形式为一切艺术的生命,他们把形式看成是艺术之所以为艺术的本质因素,具有独立的审美价值。

但现代文论家在阐释形式的价值时,并没有完全滑向唯形式主义。他们虽强调形式的独立价值,但同时并不忽视形式本身的表现性特征。王国维重视艺术形式具有的精神功能,认为它能“使人忘一己之利害而入高尚纯洁之境”。因此王国维将艺术视为现实人生的解脱之道,能给人提供心灵的慰藉。宗白华赋予艺术形式一种内在精神,它的深层内涵是“生命的律动”、“至动而有条理的生命情调”。他说:“心灵必须表现于形式之中,而形式必须是心灵的节奏,就同大宇宙的秩序定律与生命之流动演进不相违背,而同为一体一样。”<sup>[3]54</sup>形式蕴含着自由生命的情调,它是心灵与生命流动演进达成的“一体”。闻一多早期虽有唯美倾向,但他并不否认形式背后的内容传达,他认为理想的艺术应是内容与形式的完美融合。在《庄子》一文中,他说:“读《庄子》,本分不出哪是思想的美,哪是文字的美。那思想与文字,外型与本质的极端的调和,那种不可捉摸的浑圆的机体,便是文章家的极致。”<sup>[7]</sup>内容与形式、外型与

本质的完美融合才能使作品获得艺术的生命力。梁宗岱大力倡导诗的纯形,但他认为诗一定要表达情绪和观念这些有实体感的东西。只是这种表达要化炼到极纯极精的程度,他说诗歌要表现的情绪和观念应“化炼到与音韵色彩不能分辨的程度”,形式要凝定和表现最完美的灵境。应该说,现代文论家对形式表现性的理解,以西方形式派美学片面推崇的形式主义有很大的不同。正如朱光潜所批评的,西方形式派美学在吸纳康德《判断力批判》的美学资源时,只重视美的分析而忽略了目的论,只强调纯粹美而忽视了依存美,就是对《美的分析》也只理解了康德所否定的方面(如美不涉利害、无目的等),而没有理解康德所肯定的东西(如美的理性基础和普遍有效性)<sup>[8]</sup>。因此,形式派公开宣称形式的绝对独立性,断言形式与真、善无关。这种解读显然并不符合康德的真正用意,因为康德虽然在界定审美的特征时,强调它只涉及形式,但就美的形式自身而言,康德认为“它具有一种普遍情感即审美情感,这种情感中却蕴含着不能用概念完全表达的丰富含义,这种情感就可以说是美自身独特的内容。康德形式美论中的这一深刻思想,却被包括唯美主义在内的许多形式主义者所忽略。”<sup>[9]</sup>因而在康德这里,他虽宣称美只涉及形式,给人以无利害的愉悦,但他同时又指出,这种无利害的愉悦具有客观的合目的性,因为它能通达道德的善,即美是道德的象征。可见,康德论美重形式,但并没有就此否定它的理性内容和超验理想。由此可以看出,中国现代文论家强调形式的核心地位时,并没有否定其内容的传达,这种理解无疑更契合康德美学的内在精神。

### 三

现代文论家对形式的追求,具有超越中国传统文论的理论价值。首先,倡导形式自足的现代文学观念。现代文论家对形式的热衷有其理论必然性,伴随着文学独立意识的增强,一些现代文论家迫切地认识到,要颠覆儒家以政教、伦理为核心价值的正统文学观,就应该将文学从“文以载道”的工具论束缚中解放出来,以确立文学自身的独立价值。如何将文学独立出来,并重新从学理上确立其研究对象就是文论家们面临的理论难题。正是由于康德美学的启悟,现代文论家找到了一种迥异于传统的文学定位,他们将审美——形式作为理解文学本质的新理念。这种新的文学理念不仅成功地摆脱了儒家文艺观的羁绊,而且也新的文学研究提供了学理依据,现代文论家就是依循这一新的理念来建构批评话语的。王国维批评中国文学无独立之价值,认

为“铺缀的文学,决非文学也”。为了摆脱文学的依附性,实现文学的独立价值,王国维将文学看成是以审美为目的的独立精神活动。从审美的立场出发,王国维明确主张美的对象,只涉及形式而非关材质。在他看来,作品中的生活、题材虽属材质,但对于审美主体来说确是“唤起美情之最适之形式”。从超功利的角度凸显文学的形式之美,其精神实质就是强调文学自身的价值。宗白华认为艺术品自成一形式的境界,它能超越于现实关系之上,“自织成一个超然自在的有机体”。他将艺术形式看成是一种超功利的能启发生命内蕴的审美表达形式,“形式之最后与最深的作用,就是它不只是化实相为空灵,引人精神飞越,超入美境。而尤在它进一步引人‘由美入真’,深入生命节奏的核心”<sup>[3]71</sup>。宗白华肯定形式具有“引人精神飞越,超入美境”的纯粹性。闻一多追求艺术的纯粹形式,反对艺术展示思想问题等功利性内容。“问题粘的愈多,纯粹的艺术愈少”,“就讲思想这个东西,本来同‘纯形’是风马牛不相及的”。他看重形式本身的审美意义,认为“诗所以能激发情感,完全是在它的节奏,节奏便是格律”。而在闻一多看来,格律就是形式,它包含视觉和听觉两个方面。闻一多对格律的理解,体现的是一种将形式本体化的现代艺术观念。梁宗岱将艺术的本体确立为具有审美特性的纯形结构,坚决摒除政治、道德等现实因素与形式的纠缠。他认为,纯诗的构成世界应“超度我们的灵魂到一种神游物表的光明极乐的境域。像音乐一样,它自己成为一个绝对独立,绝对自由,比现世更纯粹,更不朽的宇宙”<sup>[4]87</sup>。由于音乐是一种最具形式感的艺术门类,所以梁宗岱主张把诗提到音乐的纯粹境界。足见梁宗岱对艺术独立性的钟情,他希望真正的艺术能提供纯思想、纯美感的快乐。因此,现代文论家始终将形式视为艺术的本质和本体,它具有超越现实功利的审美属性。这种观念完全是西方现代式的,因为就现代美学而言,“形式是美和艺术的载体和本体”<sup>[10]4</sup>。从这一理论视野看,现代文论家对形式的自觉探讨,就是一种革新文学观念并赋予文学以理论新质的大胆创举。

其次,激发了现代文论家研究文学内部特征的热情。由于艺术审美自律论观念的确立,现代文论家不再拘囿于文所载之道,而是转而研究文学自身的内部规律。对于这种转向,学界常到中国古代诗论中寻找动因,认为现代文论家的形式自觉得自古代的纯语言形式论。的确,在传统诗论中,理论家对文学内部的特征有了新的认识。沈约首次阐述了“依韵论文”的理论主张,他说:“夫五色相宣,八音

协畅,由乎玄黄律吕,各适物宜。欲使宫羽相变,低昂互节,若前有浮声,则后须切响。一简之内,音韵尽殊;两句之中,轻重悉弄。妙达此旨,始可言文。”<sup>[11]</sup>声律和谐才是决定文之为文的根本。清人阮元继承了沈约的声律论,提出言述的音韵结构是使言成文的关键因素。“以用韵比偶之法,错综其言而名曰‘文’”<sup>[12]</sup>。尽管沈约、阮元促进了中国形式主义文论的发展,但必须指出的是,他们对文的论述依然没能摆脱儒家诗学的强力制约。沈约对文的理解仍受制于“以文披质”的儒家美学原则;阮元在论文时依旧寻求儒家诗学的“庇护”,“然则千古之文,莫大于孔子之言《易》”。对文的讲究还是为了内容的更好传达,未能走出“由文到意”理论俗套,文自身也并无独立的审美价值。正如赵宪章先生指出的,中国传统美学也有研究语言和形式方面的丰富成果,“但是,从美学和文艺的观念来说,我们以往关于‘形式’的概念基本上是相对‘内容’而言的,甚至将形式作为内容的外表、包装和容器”。

显然,现代文论家突破了传统“由文到意”的窠臼,他们已将形式由内容的外表或容器上升到艺术的本质或本体。因此,现代文论家是在西方现代美学的理论框架中研究文学的形式结构的,这种研究是一种抽象的形式研究,它以美学阐述为终极目标。王国维将审美特性视为文学的精神内质,能给人提供“直接之慰藉”。他独具匠心地阐发了一系列具有审美特性的文论范畴,如意境、古雅、优美、宏壮等。王国维在鉴别作品的优劣时,不是以圣人之道,而是以有无意境作为判断的标准。在《人间词话》中,王国维开宗明义地写道:“词以境界为最上,有境界,则自成高格,自有名句。”<sup>[1]348</sup>他把意境的构成规定为情、景、辞、韵四个方面。王国维完全撇开政教功利束缚,而以富有审美特性的意境作为判断诗、词、戏曲高下的准绳,体现了其研究模式由外向内的根本转变。宗白华认为“艺术境界主于美”,它源于艺术家的独创。宗白华将意境作为一个独立的审美范畴,对它的形成、特点、层次和规律进行了深入的研究,并将之运用到各种艺术特征的分析中去,视之为一切艺术的中心之中心。宗白华消除了儒家功利主义艺术观,认为意境不同于功利的、伦理的、政治的、学术的、宗教的境界,能“使人在超脱的胸襟里体味到宇宙的深境”。闻一多热衷于艺术审美特性的言说,以实现新诗的审美化为己任。他自觉地从审美角度探讨诗歌的形式,提出了影响深远的“三美”说,即“音乐的美(音节)”,“绘画的美(词藻)”和“建筑的美(节的匀称和句的均齐)”。在闻一多看来,规

定诗之为诗的东西不是内容,而是格律。他批评浪漫主义高唱“自我的表现”,是“只认识了文艺的原料,没有认识那将原料变成文艺所必须的工具”<sup>[2]139</sup>。闻一多认为没有格律就根本没有诗,因此诗的格律化的目的就是追求诗的审美化。梁宗岱则彻底打破了语言的工具论,他从纯粹审美立场的角度理解语言的特性并探讨了诗的本质。梁宗岱认为文字有颜色、声音和意义三种不同的元素,而诗人的妙技“便在于运用几个音义本不相属的字,造成一句富于暗示的音义凑泊的诗”<sup>[4]169</sup>。他从纯形式的角度规定诗的本质,认为纯诗是“纯粹凭借那构成它的形体的原素——音乐和色彩——产生一种符咒似的暗示力”,而它的目的则在于献给我们纯思想纯美感的快乐。梁宗岱主张,纯诗的境界应排除一切非诗的杂质,达到精神的绝对独立和自由。可以看出,正是由于新的文学观念的深刻影响,使一些现代文论家确立了崭新的形式观念。对于他们来说,形式已不再只是单纯传达内容的工具,而是决定文学本质的核心要素。因此,现代文论家对文学内部特征的探讨,是文学观念变革后一种带有必然性的理论选择。

再次,使文学自律的理论命题得以清晰的呈现。通过变革传统文论的实践品格,中国现代文论成功地引进了以“审美”为内核的文学自律观念。但遗憾的是,这种观念在其后的发展中并未得到令人欣喜的展开。19世纪20年代后,由于马克思主义文艺理论的强势地位日益凸显,现代文论的主流话语形态也逐渐意识形态化。早期马克思主义者信奉文学的社会性、阶级性和工具性,它的极端表现形态则是高扬文艺的“政治的、社会的价值”,而漠视甚至取消文艺的审美特性。尽管主流的文论话语严重地制约了人们对文学特征的理解,但审美文学观却在主流话语之外顽强地生长。宗白华、闻一多、梁宗岱等人都将研究的热情投向文学的审美之域,形成了迥异于主流文论话语的另一种声音。他们致力于剥离文学的政治教化功能,确立文学自身的独立价值,并将形式视为文学本质之所在。通过确立形式的自足性,这些现代文论家精心研究了形式的审美特征和艺术结构,从而使文学自律的命题在文学领域得到清晰的学理呈现。综观现代文论家的形式探索,它的理论意义在于:将康德的“纯粹美”命题运用于文学领域,使文学自律的命题得以具体化,也为文学独立的合法性提供了最具说服力的理论支持。黄健在论及梁宗岱的形式探索意义时,说道:形式在梁宗岱这里重新获得了一种深度,它是凝定诗意与审美情感的重要砝码。“通过这一诗歌形式意识的深度重建,梁

宗岱力图使中国现代诗歌的创作从对诗歌的构成材料——内容的追求回到对诗歌本体的塑造上来,从而为中国现代诗歌的成熟奠定一个坚实的审美观念与诗歌观念的基础”<sup>[13]</sup>。这一评价正适合于估量这些现代文论家的形式探索意义。的确,他们对文学形式意识的深度重建,为中国现代文学的发展奠定了“一个坚实的审美观念”的基础,为其后的文论思想和创作实践开辟了一条富有生机的发展道路。尽管这条道路是非主流的,但却蕴藏着强劲的活力。20世纪80年代的小说文体研究热潮中,理论家们在审视小说这个概念时,就把如何叙述提到了小说本体的高度,“‘叙述’的地位抬高到了一种神圣的地步”<sup>[14]</sup>。形式的创新成为小说富有艺术活力的关键,在这种观念中仍可辨认出前辈探索者的理论回声。

#### 参考文献:

- [1] 王国维. 王国维文学美学论著集[M]. 太原:北岳文艺出版社,1988.
- [2] 闻一多. 闻一多全集(第2卷)[M]. 武汉:湖北人民出版社,1993.
- [3] 宗白华. 宗白华全集(第2卷)[M]. 合肥:安徽教育出版社,1994.
- [4] 梁宗岱. 梁宗岱文集(第2卷)[M]. 北京:中央编译出版社,2003.
- [5] 康德. 判断力批判[M]. 北京:人民出版社,2002.
- [6] 朱光潜. 朱光潜全集(第1卷)[M]. 合肥:安徽教育出版社,1987:284.
- [7] 闻一多. 闻一多全集(第9卷)[M]. 武汉:湖北人民出版社,1993:11.
- [8] 朱光潜. 西方美学史(下卷)[M]. 北京:人民文学出版社,1981:409.
- [9] 陈本益. 哲学认识论决定文学创作论[J]. 贵州师范大学学报,2001(3):93-97.
- [10] 赵宪章. 形式的诱惑[M]. 济南:山东友谊出版社,2007.
- [11] 郭绍虞. 中国历代文论选(第1册)[C]. 上海:上海古籍出版社,1979:216.
- [12] 郭绍虞. 中国历代文论选(第3册)[C]. 上海:上海古籍出版社,1979:587.
- [13] 黄键. 京派文学批评研究[M]. 上海:三联书店,2002:251.
- [14] 吴义勤. 中国当代新潮小说论[M]. 南京:江苏文艺出版社,1997:158.

## On the Exploration of Pure Form in Chinese Modern Literary Theory and Its Theoretical Value

LUO Weiwen

(School of Chinese Language and Literature, Simei University, Xiamen 351021, P. R. China)

**Abstract:** Influenced by Kant's aesthetics directly or indirectly, modern literary theorists represented by Wang Guowei, Wen Yiduo, Zong Baihua and Liang Zongdai had keen on the form. They consciously carried out the construction of formal theory, and identified the form as the core elements constituted the essence of art. This construction not only gives modern literary theory the heterogeneous factors different from tradition, but also shows the modernity character of modern literary theory from one side.

**Key words:** Chinese modern literary theory; the view of pure form; Kant's aesthetics; theoretical value

(责任编辑 胡志平)