



当代中国文论 热点研究

A Study of the Key Issues of
Contemporary Chinese Literary Theory

高建平 等著

中国社会科学出版社



当代中国文论 热点研究

A Study of the Key Issues of
Contemporary Chinese Literary Theory



高建平 等著

中国社会科学出版社

图书在版编目(CIP)数据

当代中国文论热点研究/高建平等著. —北京:中国社会科学出版社, 2016. 4

ISBN 978-7-5161-7623-8

I. ①当… II. ①高… III. ①中国文学—当代文学—文学理论—研究 IV. ①I206.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 032701 号

出 版 人 赵剑英
责任编辑 郭晓鸿
责任校对 李 莉
责任印制 李寡寡

出 版 中国社会科学出版社
社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号
邮 编 100720
网 址 <http://www.csspw.cn>
发 行 部 010-84083685
门 市 部 010-84029450
经 销 新华书店及其他书店

印刷装订 北京君升印刷有限公司
版 次 2016 年 4 月第 1 版
印 次 2016 年 4 月第 1 次印刷

开 本 710 × 1000 1/16
印 张 44.5
插 页 2
字 数 803 千字
定 价 158.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书, 如有质量问题请与本社营销中心联系调换。
电话: 010-84083683
版权所有 侵权必究

国家社科基金后期资助项目

出版说明

后期资助项目是国家社科基金设立的一类重要项目，旨在鼓励广大社科研究者潜心治学，支持基础研究多出优秀成果。它是经过严格评审，从接近完成的科研成果中遴选立项的。为扩大后期资助项目的影响，更好地推动学术发展，促进成果转化，全国哲学社会科学规划办公室按照“统一设计、统一标识、统一版式、形成系列”的总体要求，组织出版国家社科基金后期资助项目成果。

全国哲学社会科学规划办公室

中国文学理论的凝结、坚守与突进(代序)

高建平

在这本书中，我们心存一个重要的任务：总结过去，展望未来。这是一项艰难的工作。众多学界的前辈经过艰苦的努力，积累了大量的研究成果，对此，我们该如何总结？中国大陆的社会状况、思想潮流、学术环境，以及由此影响下的文学理论本身，在过去 60 年中发生了几次大变化、大转折，对此，我们应该如何描述？新的世纪带来了新的视野，也带来了新的眼光，我们又如何适应？带着这些问题，我们进行思考，从而写出了这本书。

写史的人，都喜欢重复一句老话：一切历史都是当代史。这句话可以作各种各样的解释。我在一篇文章中提出了一个想法：文学史写作中，有着一一种双向互动关系。历史本来都是根据时间的顺序发生的，我们当然需要按照事件发生的时间顺序来写史；不仅如此，历史不能只是给历史事件提供一个编年记录，而需要记载和分析在时间中发生的历史事件间的因果性——因此，无论是在前一个意义上，还是在后一个意义上，历史都有其时间性。文学史也是如此，它发生于时间之中。这里的时间，既指物理的时间，也指前后因果性意义上的时间。但是，文学史与一般意义上的历史相比，是一个专门领域的历史，因此有着更进一步的复杂性。当我们说到文学的进步时，至少可以从两个方面作解释：第一是文学随着社会的发展而发展，因此一个时代有一个时代的文学；第二是后代人读前代人的书，有所借鉴，有所发明创造，在文学题材、体裁、技法等方面也有了进步。我们说伟大的文学家写出的是里程碑式的作品，说的是文学史像一条大路，伟大的文学作品构成了这条大路上的里程碑。路不断地向前延伸，就不断地出现新的里程碑。后一个里程碑并不贬低前一个里程碑的意义，它们各自竖立在属于自己的历史之路的路段上。

然而，在我们谈论历史和文学史时，也指历史的写作。在历史的写作中，会出现另一个顺序，这就是说，后来的人，会站在一个新的历史和理

2 当代中国文论热点研究

论的高度,重读过去的历史,从而给历史以新的解读、阐释和叙述。一个时代有一个时代的历史观,从而有一个时代的历史新著。站得高,就看得远。新的历史学家不断出现,新著写得超过旧著,新史写出旧史所没有达到的新时代的新水平。文学史的写作也是如此。文学史需要不断重写,原因就在于,新的时代带来了新的文学观念,以此来审视过去的文学,就会有新见解。历史已经放在那里,成了被研究的对象,文学史也是如此。后人所做的是,并不只是续写前人未写的文学史,而需要带着新的理论眼光,以新的角度、新的选择范围、新的评价标准来重写全部文学史。于是,历史和文学史的写作,就有了新的向度^①。带着这个观点来看理论的历史,也会给我们带来新的启发。在21世纪第二个十年中,作出符合时代要求的理论回顾,是我们的努力方向。

一 文学理论的性质

让我们从一个似乎是最简单的问题开始:什么是文学理论?回答这个问题最直观的方法是,看一看那些被我们当作文学理论的既有文字材料,具有什么样的性质。

如果我们找一本文学理论资料集,就会发现,被当作文学理论资源的材料,是多种多样的。例如,我们翻开曾经有过很大影响的伍蠡甫先生等主编的《现代西方文论选》,从目次上可以看到:

[德] 里普斯《移情作用、内摹仿和器官感觉》、《再论“移情作用”》

[英] 佩特《文艺复兴:艺术与诗的研究——结论》

[法] 瓦莱利《纯诗》、《诗与抽象思维》

[比] 梅特林克《卑微者的财富》

[爱] 叶芝《给威雷斯莱夫人的信》

.....^②

这里面有心理学家里普斯的论述,有一些诗人、剧作家的论述。在接下去的两页里,我们可以看到意大利的马里内蒂和博乔尼为未来主义绘画

^① 参见高建平《论文学艺术历史书写中的双向互动关系》,《中国社会科学院研究生院学报》2007年第4期。

^② 引自伍蠡甫、林骧华主编《现代西方文论选》,上海译文出版社1983年版,“目录”第1页。

所作的宣言,哲学家柏格森的生命哲学观点,精神分析家弗洛伊德的关于白日梦与艺术关系的论述,如此等等^①。不仅现代文论是如此,古代、中世纪、近代欧洲的文论也都是如此。古希腊的文学理论,可以从柏拉图、亚里士多德的著作中找到,但荷马史诗、一些著名的悲剧和喜剧诗人,也留下了精彩的论述。文艺复兴时,但丁、达·芬奇所留下的文字,与阿尔贝蒂和卡斯特尔维屈罗同样重要。作家和艺术家的创作谈,他们关于自己的文学观和艺术观的宣言、通信,他们为作品所写的序跋,以至他们在作品中通过人物之口说出的关于文学的见解,等等;批评家关于作品的评论,他们对文学风格和流派的描述与文学史的书写中所体现的文学主张,他们在对作家和作品及其与时代、社会和历史关系进行评述时所体现的方法;哲学家与美学家的成体系的思考,他们在理论构建时为文学所安放的位置,他们对哲学和美学上关键概念的阐释和论证——所有这一切,都能成为文学理论的重要内容。除此之外,在苏联和中国的文学理论资料集中,还包括重要政治家关于文学的讲话、文章和批示等文字。

那么,文学理论是什么?它可以包括作家所发表的创作经验谈,他们对文学的思考,对自己的或者所向往的艺术的艺术风格的理解,面对批评所作的辩解,这些都可以是文学理论的材料。一部《歌德谈话录》,对中国文学理论研究者的影响,可能比许多本文学理论教材还要大。它也包括批评家在文章中体现出的他们对一位作家,一个作家群,一个时段的文学见解和反应。批评家可以帮助读者理解作品,也可以从接受者的角度对作品作出反应,并将文学与美学、时代、社会、政治等联系起来,从而使文学的意义得到阐发。一篇别林斯基的《1847年俄国文学一瞥》,包含着许多理论的生长点。文学理论正是从中萌发出来的。哲学家们在努力建构体系,并在其中努力为文学艺术安放位置,这些当然更是文学艺术理论的重要组成部分。无论是康德的《判断力批判》,还是黑格尔的《美学》,都成为文学理论研究者的必读书。在近代和现代,心理学家、人类学家,以及其他的一些自然科学和社会科学家、人文学者,以至于社会各界的人士,也对文学艺术发表各种各样的言论,这些言论也常被放入文学理论的论述之中。

于是,人们很自然地就会产生这样一种看法:文学是一个复杂的研究对象,因此,需要从多重视角来研究它的多个方面。上面所列举的种种情

^① 引自伍蠡甫、林骧华主编《现代西方文论选》,上海译文出版社1983年版,“目录”第Ⅱ、Ⅲ页。

况，正是说明了文学理论的丰富性。文学理论正是由这来自各方面的文字资料组合而成的。

这种常见的说法，似乎符合人们的常识。但是，它不能解释一种现象，即在古代，无论在西方还是在中国，实际并不存在一个可被称作文学理论、文学批评学或者文艺学的学科，也没有人试图写作文学理论或批评的历史。我们不能说，文学理论从德谟克利特或柏拉图开始，尽管他们提到了摹仿的思想^①。我们也不能说文学理论从《尚书·尧典》开始，尽管其中有“诗言志”这一朱自清所说的中国诗论的“开山的纲领”^②。理论的形成，并不只是各方面的资料积累到一定程度自然形成的。相反，恰恰是由于理论在此后的发展，才使在此之前的言论被选取出来，获得新的解读，从而成为文学理论的一部分。文学理论的历史，与众多的理论史一样，都有着一个双向发展的关系。一方面，资料的积累，对一现象认识的发展，使新理论的形成成为可能，或者说，这时会出现理论认识上的飞跃时期，一下子就出现了一种全新的理论框架；另一方面，这种新的理论会带来对过去资料的重新审视，从而形成对过去资料的新的解读、新的选择，以及新意义的赋予。这种理论与历史的相互制约关系，或者说理论史书写中的双向互动关系，是一种不断发生的过程。如果说要打一个通俗易懂的比喻的话，我们可以从个人成长史来设喻。个人成长史，是知识积累的历史，也是理解能力，人生境界不断发展的历史。这也许相当于皮亚杰所说的“格局”（schema），“格局”同化外来刺激以丰富主体，而主体要通过“自我调节”使“格局”得到发展^③。我们有了新的人生境界，过去的经验就会被重新审视，并获得新的意义。对于个人来说，这是一个不停顿的过程。当孔子说“三十而立，四十而不惑，五十而知天命”^④时，他说的是这种境界的变化，而不是知识量的积累。对于人类的历史来说，也是如此。站在历史的新高度来反观过去，点点滴滴过去的史料就可能获得新的意义。

这是一个不断的过程，人们不断地走向历史的新高度，对历史的认识也就不断产生新内容。但是，谈到文学理论历史时，我们不能只是套用这

① 伍蠡甫主编《西方文论选》（上海译文出版社1979年版）的第一条即选了德谟克利特的著作残篇。

② 参见郭绍虞主编《中国历代文论选》（上海古籍出版社1979年版）第一条《尚书·尧典》，及此条后的“说明”。

③ 参见〔瑞士〕皮亚杰《发生认识论原理》，商务印书馆1981年版。

④ 杨伯峻：《论语译注》，中华书局1980年版，第12页。

种双向互动的关系。严格意义上的文学理论,是在现代才出现的。我们一般说现代文论、当代文论,以区别于古代文论。实际上,这里面有一个根本的区别。当我们说现代文论和当代文论时,是指有了文学理论这个学科,它在学科意识指导下,在学科体制中的自身发展。古代文论则不一样,古代没有称某些材料是文论,它们是依照现代文论的模式被寻找和挑选出来的。

在论述中国 20 世纪文艺学学术史的时候,学界一般都很重视发生于 20 世纪初期的转型。杜书瀛先生在为《中国 20 世纪文艺学学术史》一书所撰写的“全书代序”中提出:

我想突出强调:中国 20 世纪文艺学学术史,是由古典文论的传统的“诗文评”学术范型向现代文艺学学术范型转换的历史,是现代文艺学学术范型由“诗文评”旧范型脱胎出来,萌生、成形、变化、发展的历史;也可以说是中国传统文论在外力冲击下内在机制发生质变、从而由“古典”向“现代”转换的历史,是学术范型逐渐现代化的历史(现在正处在这个现代化的历史过程之中)。这是中国文论历史性的转变和发展。这是近代以来中国文化危机中强制性的选择,同时也是从不自觉到自觉的选择。因此,应该紧紧盯住近百年来从古典文论到现代文艺学的历史发展中学术范型转换这个最显著的特点。^①

作者在这里指出,从 20 世纪初起,中国的文艺学(文学理论)出现了“范型的转换”。作者说了三层意思:一是古代只有“诗文评”,而 20 世纪初开始有了“文学理论”或“文艺学”;二是在说明转换的原因时,作者强调是从传统的“诗文评”脱胎生长出来与“外力”的冲击下所发生的“质变”;三是对于这种范型转换,作者强调是一个过程,“现在”仍处在这一过程之中。这里的三点观察,都是很准确的。对从古代向现代转换的这种描述,今天已经成为理论界的共识。

在以上描述的基础上,我想作进一步的探讨,说明几个关键的概念:现代意义上的文学理论、文艺学、文学、艺术乃至美学是怎样诞生的?它们的诞生具有怎样的意义?

让我们从“美学”和“艺术”这两个概念谈起。在 18 世纪的欧洲,

^① 杜书瀛、钱竞:《中国 20 世纪文艺学学术史》第 1 卷,上海文艺出版社 2001 年版,第 23 页。

出现了两个具有重要意义的词,这就是“美学”和“美的艺术”。“美学”(aesthetics)这个词由德国哲学家鲍姆加登提出,原意是“感性学”。当然,美学这个学科的建立,并非仅仅是由于有人创立了这个词,为这个学科确定了一个名称。在整个18世纪,英国的夏夫茨伯里、哈奇生、博克和休谟,意大利的维柯,以及法国和德国的许多哲学家、思想家和作家,都为这个学科的最终形成作出了贡献,而直到18世纪末的康德、席勒等人那里,这门学科才得到确立,并在19世纪得到发展。^①

与美学这个概念联系在一起的,是18世纪法国人夏尔·巴图提出的“美的艺术”(les beaux arts)的概念,将诗、绘画、音乐、雕塑和舞蹈放在一起,认为它们是对“美的自然”的模仿,从而可以将它们归结到模仿这个单一的原因。这个概念由于被《百科全书》(即著名的《科学、艺术和工艺详解百科全书》)采用,而迅速得到广泛流传。^②

夏尔·巴图的这个概念,“也许是人类历史上第一次将‘美的艺术’定义为一个特殊的范畴”^③,这对于文学艺术理论的形成和发展来说,具有划时代的意义。它的意义至少有以下几点:

第一,认定像诗歌、音乐、绘画这样一些不同的人类活动,可以组合在一起,并可将它们称为“美的艺术”或简称为“艺术”。在此以前,人们考虑过诗与画的联系,考虑过诗乐舞的联系,但将诗、画、乐三者联系在一起,进而将上述五种艺术联系在一起,这还是第一次。这标志着现代艺术体系的诞生。进一步说,当这种体系诞生以后,就进而促使人们认为,像诗歌、音乐、绘画这些活动,是同一类可被称为“艺术”的活动的不同分支。

第二,既然这五者都是“艺术”,因此,它们就被认定必然有某种共同的特点,并且,这种特点是艺术之所以成为艺术的本质特点。巴图在提出“美的艺术”概念时就已经将它们归结为一个共同特点:它们是对“美的自然”的“模仿”。后来的人们批评巴图,认为艺术所模仿的不一定是“美的自然”,不美的自然也可以模仿,艺术反映现实,现实中的一

① 参见高建平《“美学”的起源》,载《外国美学》19,江苏教育出版社2009年版,第1—23页。

② 有关现代美学体系,请参见[美]克里斯泰勒《现代艺术体系:美学史研究》,载《思想史杂志》(*Journal of the History of Ideas*)第13卷第1期,1952年1月号。有关巴图的艺术一元论观点形成的过程和影响,请参见[美]门罗·比厄斯利《西方美学简史》,高建平译,北京大学出版社2007年版,第135—137页。

③ [美]门罗·比厄斯利:《西方美学简史》,高建平译,北京大学出版社2007年版,第136页。

切都可以获得艺术的表现,生活丑可以转化为艺术美,如此等等。还有的人直接对“模仿”概念本身提出挑战,认为各门艺术间的共同点,或者说艺术的本质特点,不一定是“模仿”,它还可以是“情感表现”、“有意味的形式”,等等。然而,寻找不同门类艺术间的共同特点的尝试,毕竟是从巴图开始的。这种寻找共同特点的尝试,对于艺术概念的发展,具有重要意义。本来,“美的艺术”及其简称“艺术”,只是一种命名。它不一定是一种实体性的概念,而只是在各种给人提供了愉悦的活动及其结果之中,选取一些高雅的,与当时法国的贵族上流社会的欣赏相适应的部分,形成的一种结合。因此,这种区分和结合,本来主要应该从社会和历史方面找原因,但是,寻找不同艺术门类之间的共同特性,从而确立“美的艺术”或“艺术”是由于对象所具有某种特点,这必然会导致一种艺术的本质主义倾向,仿佛有一种独特的特点存在于所有的艺术品之中,只要有了它,该物就成了艺术品。

第三,根据既有的艺术门类组合所形成的艺术实践,以及与此相对应的对艺术共同特性的认识,使我们可以进而发现新的艺术门类,使艺术的家族得到不断壮大。于是,从诗歌到小说、散文等其他文学形式,从音乐、舞蹈到各种表演艺术,从绘画、雕塑、建筑到各种造型艺术,再加上戏剧这样的综合艺术,以及从这里发展而出现的电影、电视剧等艺术,直到今天巨大的艺术家族,都是从这五种艺术发展而来的。这就是说,艺术的家族形成以后,就人丁兴旺,形成多个分支,并随着现代社会的形成而发展壮大。

第四,“美的艺术”概念所具有的另一个巨大的理论和实践意义在于,它强化了对艺术与非艺术的区分,强化高雅艺术与民间和通俗艺术之分。艺术与非艺术,本来是纠缠在一起的。一般的儿童或成年人的涂鸦之作与名画家的经典画作,作为一般装饰的雕塑与经典的雕塑艺术作品,实用的普通房屋建筑与建筑名作,日常书写与书法,等等,我们到处都可以看到划界的困难。什么是艺术?什么程度时是艺术?要回答这些问题,似乎从感觉上说也不太难,但是,只要认真一想,你就会发现,要想分清楚很不容易。划界的困难随处可见。“美的艺术”概念的提出和被普遍接受,表明这一时期,人们开始进行这样的努力,要在艺术与非艺术之间进行划分。本来,“美的艺术”概念,是在法国艺术的新古典主义气氛中提出的。对于这一时代的艺术家与理论家而言,“美的艺术”或“艺术”主要是指“高雅艺术”或“精英艺术”。对于那个时代的人来说,民间和通俗艺术不是艺术。对于民间的和通俗的艺术的承认,则是在

“美的艺术”概念得到确立以后很久，随着与现代艺术体系相适应的现代艺术制度形成以后，才逐渐出现的现象。甚至可以说，承认民间与通俗艺术，是对既有的现代艺术体系的突破，它以对艺术体系的接受和牢固确立为前提。

我们今天对文学的理解，也必须以此为基础。现代艺术体系形成后，文学就成了艺术的一个分支，是语言的艺术。这时，人们开始了对文学与其他艺术门类之间的共性与文学作为语言艺术的个性的思考。这是文学的自觉，也是文学理论的自觉。现代文学理论，就是在这种理论自觉的基础上建立起来的。这时，文学就不再是文章，诗不再仅仅是由于它押韵。

现代艺术体系的建立，与美学作为一个学科的形成有着密切的关系。前面说过，作为一门现代学科的美学，是从康德开始的。康德采用了一种方法，就是先列举审美判断不是什么，说明审美判断的愉悦不同于利害的和善的愉悦，不同于概念的认识，没有目的，具有普遍性，与他人共通，等等，从而确立一种纯粹美。然后，他再将种种的不纯粹的美从后门放进来。现实生活中的美和艺术中的美，都很难纯粹，知识性的、功利性的和道德性的因素，都会混杂其间。但他认定，这种纯粹美是存在的。这是美的更为本质方面。要理解美，就必须从这种纯粹美开始。他的美学体系，正是在这个基础上建立起来的。康德的这种思路，对此后的美学发展，以至对美学作为一门学科长期所具有的主导倾向，都产生了深远的影响。于是，从康德开始，“审美无功利”和“艺术自律”的倾向，就得到了确立。

与这种“审美无功利”和“艺术自律”的美学不同，强调审美与艺术服务于社会改造的美学，作为美学的另一种倾向，也很早就出现了。现代艺术体系的建立以及因此而来的“艺术自律”的理论运动确立了艺术在社会生活中的独特地位，这是艺术发展的重要的一步。由于这种地位得到确立，与这种艺术概念相适应的艺术制度、机构和体制得到发展，也相应地出现了一些思想家怀着社会改造的目的来对待艺术，从而产生了重视艺术的社会改造功能和艺术家的社会责任的理论。脱胎于康德美学的席勒美学，就已经提出了通过审美教育来改造社会的方案。法国的空想社会主义者圣西门、傅立叶、蒲鲁东、莫里斯等社会主义者们都认为，艺术与美对于社会进步具有重要的意义。雨果赞同这样的观点：“为艺术而艺术也许是好的，但为进步而艺术是更美的。”法国的左拉、英国的罗斯金、俄国的列夫·托尔斯泰、美国的爱默生，以及其他众多的19世纪末和20世

纪初的作家、艺术家,都是这一倾向的重要代表^①。美学的这一发展,并非仅仅是回到“审美无功利”和“艺术自律”的理论提出以前的状态,而是在现代艺术体系形成后所出现的新的的发展。马克思主义美学,也将这种社会改造的目的放在极其重要的位置。有学者提出美学上的从康德经席勒再到马克思的线索,其逻辑性可从这里见到。马克思主义美学从马克思、恩格斯的著作、手稿和通信中可以见出,在20世纪被发扬光大,并进入文学艺术的理论和批评领域与大学教育之中。

正如文学已经成为艺术的一个分支一样,文学理论,至少是其中的一部分,也就有了成为艺术理论(或作为艺术哲学的美学)的一个分支的趋向。我们所说的文学理论的现代转型,其根源就在于此。从这个意义上讲,历史上的种种文学理论的资料,不是被叠加在一起,成为现代文学理论。现代理论与古代资料的关系,是文学理论研究者们在现代的立场和观点的基础上,重新审视古代资料,并选取当代理论的古代对应物而已。

二 当代中国文学理论资源

中国现代文学理论的形成,也显示出与欧洲从18—19世纪的美学与文学理论发展相似的过程。只是由于中国的现代化具有输入的特点,从而这一从古到今的转化在一个特殊的背景下展开。从19世纪末20世纪初起,一批思想界的先贤们,引进西方学术,整理古代资料,进行理论建构。中国现代文学理论,正是从他们开始的。

其中最重要的代表,应该是梁启超和王国维。梁启超在戊戌变法失败后逃亡日本,带着改造中国的强烈愿望,接触西洋文化。他倡导的“诗界革命”,主张以“新意境”、“新语句”,并以“古人之风格入之”^②。他倡导小说界革命,其志在“新民”,通过小说,达到在道德、宗教、政治、风俗、学艺、人心、人格等方面进行革新的作用^③。所有这一切,都与当时的社会革命联系在一起,具有用文学改造中国的目的。

与梁启超强烈的社会和政治功利性相比,王国维对引进西方美学理论,在中国建构现代形态的美学和文学理论方面,作出了很大的贡献。王

① 参见[美]门罗·比厄斯利《西方美学简史》,高建平译,北京大学出版社2007年版,第271—286页。

② 参见梁启超《夏威夷游记》,有关段落可参见王运熙《中国文论选》近代卷(下),江苏文艺出版社1996年版,第286页。

③ 见梁启超《论小说与群治之关系》,原载《新小说》1902年第1号。见郭绍虞《中国历代文论选》第4卷,上海古籍出版社1980年版,第207—211页。

国维在思想上受康德、叔本华等人影响,引入审美无功利的观念,并使它在中国确立下来。^① 佛维记录他当年求学经历时曾写道:“回忆最初读静安先生《红楼梦评论》……为那种大气包举、义论新锐、文采流利的高格调惊服不已,觉得这才是我国近代第一篇真正的文学批评,自有‘红学’以来所未有。”^② 另有论者说,王国维在1904年发表《红楼梦评论》,“标志着一个新的文学理论时代的到来”^③。

梁启超开风气之先,大声疾呼文学为社会改造服务,王国维致力于现代文论的建构,完成了一个对立的统一。中国自古就有学问上的入世与出世之说:入世者遵循儒家道统,知其不可而为之,要救国于危亡之际,救民于水火之中;出世者援引释道,修身养性,关注日常生活,回归个人心灵。入世与出世之说构成互补关系。然而,20世纪初他律与自律的文学思想的倡导,并非只是新的一次轮回而已。在这时,现代艺术体系的思想引入了中国。如果说,在梁启超等人那里,“谈论的方式,理解的方式,乃至著书体例、使用术语等,仍不脱什么‘自有章法’、‘有主脑在’之类,实际上与传统的小说评点的眼光相去未远”^④的话,那么,王国维通过认真地研读康德、叔本华等人的著作,并介绍了从古希腊到近代英法德俄各国的哲学和文学家的思想,使现代美学和艺术(王国维将之译成“美术”,其含义不同于今日之美术,而相当于“美的艺术”)观念在中国得到了牢固的确立。

经历了世纪之初的草创阶段,现代美学和文学理论就在中国发展起来了。20世纪前期,中国的大学里,就陆续开设了文学理论类的课程。1912年,原来具有书院色彩的京师大学堂正式更名为北京大学,开始了现代教育制度的建立。“它的文学门中也增设了哲学概论、美学概论、伦理学概论、语言学概论、希腊罗马文学史、近代欧洲文学史等现代化课程。……此后,1917年12月2日是《北京大学日刊》登出的《改订文科课程会议记事》中,第一次在中国文学门科目中列入了文学概论,并排在第一位,课时为两单位,且为必修课。”^⑤ 这是在中国大学首次决定开

① 见聂振斌《王国维美学思想》,辽宁大学出版社1997年版,第78页:“王国维对美和美的范畴的论述,始终贯穿一个最基本的观点就是美的无利害性。”亦参见该书其他各处。

② 佛维:《王国维诗学研究》,北京大学出版社1999年版,第462页。

③ 辛小征、靳大成:《中国20世纪文艺学学术史》第二部上卷,上海文艺出版社2001年版,第114页。

④ 同上书,第113页。

⑤ 程正民、程凯:《中国现代文学理论知识体系的建构——文学理论教材与教学的历史沿革》,北京大学出版社2005年版,第6页。

设此课程。可能是由于一时难以找到合适的教员,直到1920年,才由周作人开始在该校讲授此课程^①。从1920—1949年这30年中,文学概论类的书籍逐渐在中国发展起来。其中主要有马宗霍的《文学概论》^②、刘永济的《文学论》^③、姜亮夫的《文学概论讲述》^④、程会昌的《文论要论》^⑤等一些将传统文论与现代文论结合起来的著作,也有一些翻译引进的书籍,如本间久雄的《文学概论》和厨川白村的《苦闷的象征》,温彻斯特的《文学评论之原理》、韩德的《文学概论》,等等^⑥。从总体上讲,这些著作都对文学理论作为一个学科的建设,起了重要的作用。在这一段时间里,朱光潜出版了他介绍西方美学的《文艺心理学》和用西方诗学理论研究中国古诗的《诗论》,宗白华也发表了许多关于中国文论和画论的文章。

与这种以大学教学为主,注重学科特性和理论自身的特性,以及对欧美理论介绍和引进为主的理论倾向相反,以报纸杂志为主要阵地,面向文学的创作与批评的理论,与社会有着更为紧密的联系。20世纪前半期的中国社会,是一个处于大变动,人们充满着焦虑感的社会。无论是救亡还是启蒙,文学的社会功利性都被放在了第一位。鲁迅在日本求学期间,受现代美学影响,有着一种对艺术自律的要求,而到了30年代,则翻译普列汉诺夫和卢那察尔斯基的著作,成为审美功利性和通过文学艺术来实现人的改造,从而实现社会改造的理论的最坚定捍卫者。如果说,过去的人重视文章,还有立言以求不朽的追求的话,鲁迅则放弃文学本身的独立价值,主张以速朽的文学实现社会的改造。30年代左翼文学兴起,左翼作家们更重视理论建设,从而形成以媒体为阵地,与大学的文学理论相对立的理论倾向。

新中国的文艺理论,是共产党根据地文学理论的继续。这种理论从40年代就开始了。1940年,毛泽东发表了《新民主主义论》;1942年,

① 周作人是否是第一位在中国大学讲授“文学概论”课的学者,这有待考证。这里仅根据《中国现代文学理论知识体系的建构——文学理论教材与教学的历史沿革》一书,说明可能是周作人最初在北京大学讲授此课。在友人的提醒下,笔者发现,梅光迪于同一年在南京高师暑期学校也讲授过“文学概论”课程,今有油印讲义存世。

② 马宗霍:《文学概论》,商务印书馆1932年版。

③ 刘永济:《文学论》,商务印书馆1934年版。

④ 姜亮夫:《文学概论讲述》,北新书局1931年版。

⑤ 程会昌:《文论要论》,开明书店1948年版。

⑥ 这里的描述参考了程正民、程凯《中国现代文学理论知识体系的建构——文学理论教材与教学的历史沿革》一书的第11—44页。

发表了《在延安文艺座谈会上的讲话》，这是建立新中国文艺理论形态的起点。1949年新中国成立以后，以这两部著作为代表的毛泽东文艺思想在全国范围内大普及。此后，知识分子的思想改造运动，一系列文艺方面的论争和批判，高等学校文艺学教学体系的争论，以及苏联文艺学教学体系的引入，都是这种文艺思想建设的延续。因此，主导和批判，改造与被改造，始终是明确的。参与者和卷入者走到一起，为建立新中国文艺学而开始了相互磨合的过程。在这个过程中，一些理论建设起来了，一些理论被批判了。与此相对应，一批新的文艺理论家出现了，一些人挨批了，一些人改行了，一些人不再研究文艺学，改而从事古代文学或其他学问的研究了。当然，还有一批人被彻底打倒，“靠边站”，或遭遇其他更糟的结果。

1949年7月2—19日，北平召开了中华全国文艺工作者代表大会（史称“第一次文代会”）。在这次会议上，周扬代表“解放区”作了《新的人民的文艺》的报告，茅盾代表“国统区”作了《在反动派压迫下斗争和发展的革命文艺》的报告，再由郭沫若作了《为建设新中国的人民文艺而奋斗》的总报告。在历史上，这次会议被称为“会师”的大会。一些来自原“国统区”的作家，与一些来自原“解放区”的作家，在那个战场上胜负已定，新政权即将成立的前夕，相聚在即将成为新政权首都的北平，召开这样一次大会，必然具有重大的意义和深远的影响。一些研究者将这次大会看成是中国当代文学的起点，这当然是有其充分理由的。这次大会成立了中华全国文学艺术界联合会（简称“文联”）和中华全国文学工作者协会（简称“文协”），开始了对全国文学艺术工作的领导。

既然这次会议被确定为中国当代文学的起点，那么，将之看成是当代中国文艺学的起点，也未尝不可，尽管当时并没有成立一个全国文艺学的组织。不过，文艺学作为一种理论建设，还是有其独特的特点。新中国的文艺学建设，并不能简单理解为两方面的人合到一起，并开始共同工作，而要从思想脉络上进行探究。

20世纪50年代的文艺学，正是在上述的动态过程中形成的。毛泽东文艺思想，作为革命的文艺思想，与五四新文化运动所代表的文艺思想，有着继承关系。包括毛泽东在内的当时的领导人，都是五四精神影响下投身革命的一代青年。但是，在此后的革命运动，特别是根据地斗争的经历，使他们身上具有了与五四新文化运动不同的思想因素。

在《新民主主义论》中，毛泽东指出，五四新文化运动，“当时还没有可能普及到工农群众中去。它提出了‘平民文学’口号，但是当时的

所谓‘平民’，实际上还只能限于城市小资产阶级和资产阶级的知识分子，即所谓市民阶级的知识分子”^①。毛泽东还指出，五四以来的革命文艺运动对于革命有“伟大贡献”，也有“许多缺点”^②。根据这一看法，《在延安文艺座谈会上的讲话》（简称《讲话》）则提出了一系列对根据地文艺的看法。其中最重要的一条，就是“为什么人的问题”。毛泽东认为，革命的文艺应该为四种人，这就是工人、农民、士兵和城市小资产阶级。五四新文化运动只为第四种人服务，即为“城市小资产阶级和资产阶级的知识分子”服务，这些人只是“革命的同盟者”。文艺服务的主要方向，还应该是工农兵，这些人是革命的主力军。说到了这里，我们就更能理解这样一句话的真实分量了：“为什么人的问题，是一个根本的问题，原则的问题。”^③这句话是《讲话》全文的总纲。毛泽东认为，当时的实际情况是，许多作家，特别是那些来自像上海这样的大城市的亭子间的作家，人到了延安，立足点还没有转变过来，“灵魂深处还是一个小资产阶级知识分子的王国”^④。他们只熟悉城市小资产阶级，习惯于为他们服务。因此，通过延安文艺座谈会，就要解决这种作家在延安对工农兵“不熟，不懂，英雄无用武之地”的问题，从而形成为工农兵服务的立场。在此基础上，毛泽东提出了在普及与提高的关系上的为工农兵而普及，从工农兵基础上提高的思想；提出了为政治服务，包括在党内，革命文艺是革命机器上的“齿轮和螺丝钉”，党外关系上，以统一战线，即以抗日、民主和社会主义的现实主义这三个共同点为基础进行团结的思想；以及在批评标准上以政治标准第一，艺术标准第二的思想。对于《讲话》，有许多研究者认为，这是战时文艺思想，也就是说，要联系1942年的延安这一特定的时间地点来思考这一著作。这当然是有道理的，任何著作的写作，都离不开作者写作的时间地点。但是，这一著作所提出一些基本观点，例如，使文艺从属于政治，成为向工农兵进行政治动员和进行社会动员的工具，以集体主义取代个人主义，通过阶级分析区分朋友和敌人，从而在手法上决定对朋友赞美和歌颂，对敌人暴露讽刺和打击，等等，与历史上的左翼文艺思想传统有着传承关系，体现出一整套对文学艺术的系统性要求，因而是一种理论上具有说服力的文艺主张，而绝不是临时政策性措施。新中国成立后，这种思想就成为主导思想而推向全国。

① 《毛泽东选集》第2卷，人民出版社1991年版，第700页。

② 《毛泽东选集》第3卷，人民出版社1991年版，第853页。

③ 同上书，第857页。

④ 同上。