

普通高等院校汉语言文学专业规划教材

(修订版)

艺术生产原理

何国瑞 主编



WUHAN UNIVERSITY PRESS

武汉大学出版社



普通高等院校汉语言文学专业规划教材



(修订版)

艺术生产原理

何国瑞 主编



WUHAN UNIVERSITY PRESS

武汉大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

艺术生产原理/何国瑞主编. —修订本. —武汉: 武汉大学出版社, 2010. 8

普通高等院校汉语言文学专业规划教材

ISBN 978-7-307-07453-8

I. 艺… II. 何… III. 文艺理论—高等学校—教材 IV. I0

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 218828 号

责任编辑:陶洪蕴

责任校对:黄添生

版式设计:马 佳

出版发行: 武汉大学出版社 (430072 武昌 珞珈山)

(电子邮件: cbs22@whu.edu.cn 网址: www.wdp.com.cn)

印刷:湖北恒泰印务有限公司

开本: 720 × 1000 1/16 印张: 25.5 字数: 453 千字 插页: 1

版次: 2010 年 8 月第 1 版 2010 年 8 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-307-07453-8/I · 375 定价: 36.00 元

版权所有, 不得翻印; 凡购我社的图书, 如有缺页、倒页、脱页等质量问题, 请与当地图书销售部门联系调换。

坚持马列 独树一帜(代序)*

——推荐《艺术生产原理》

蒋孔阳

由何国瑞同志主编的《艺术生产原理》一书,我认为是一部有独特见解、有丰富的文艺知识和严密的理论体系的文艺理论著作。它在高校的文艺理论的教学,不仅能够独树一帜,而且能够坚持马克思主义文艺理论的基本原则。因此,我推荐本书作为高校教材之一。

我的理由,主要有以下几点:

(1)本书在研究方法上,坚持一与多的辩证统一。“一”是马克思主义唯物辩证法的理论体系;“多”是各门学科、各种流派的新成果,何国瑞同志以马克思主义唯物辩证法作为指导方法,分析人和社会,分析各种文艺现象和文艺观点。这样,他既坚持了马克思主义的基本原则,又吸收了人文科学、社会科学、技术科学和思维科学等方面的研究成果。用来丰富和发展马克思主义的文艺理论。

(2)总结人类以往艺术观的经验,分别评论了“再现论”、“表现论”和“形式论”的得失,然后根据马克思主义关于人的本质和人是生产的动物的理解,提出“艺术生产论”这一富有独创性的理论体系。它分别论述了生产的三个基本要素、生产的两个尺度,以及艺术是人类三大生产中特殊的发明性精神生产等观点。在论述中,作者结合了哲学人类学、历史社会学和个性心理学,对艺术的特质作出了有益的探讨。

* 原载《光明日报》1989年10月31日《文学》副刊,蒋先生(1923—1999)时为复旦大学中文系教授、中华美学学会副会长。



(3)在体系的建构上，遵循逻辑和历史相统一的马克思主义原则，把全书分成导论、本体论、主体论、客体论、载体论、受体论几个部分。有史有论，史论结合。一方面，内容十分丰富，古今中外，各种思潮和流派，都兼收并蓄，各取所长；另一方面，又体系井然，把艺术放在人类的大系统中来进行动态的研究，理论联系艺术发展的实际。这样做，对于文艺理论作为一门基础的理论学科，无疑是有帮助的。

(4)提出了“艺象”的范畴体系，发展了对于艺术本质特征的理解。过去，都把形象看成是艺术的本质特征，但何国瑞同志认为：形象的理论基础是认识论，是认识现实本质的特殊形式；而艺象的理论基础则是生产论，是表现艺术家的生活认识、生活态度、生活情感和生活理想的审美形式，它是艺术家所创造的“第二自然”或“第三自然”。它包括物素、心素和形素三个要素，由于三者的偏重不同，分别形成了写实主义、浪漫主义和形式主义。它比形象更能说明艺术的特征，更能说明艺术与自然的关系。关于“艺象”这一范畴体系的提出，我认为是何国瑞同志对于文艺理论的一个积极的贡献。

最后，何国瑞同志好学深思，积30年的努力，克服各种困难，包括眼睛一度失明的困难，终于完成了《艺术生产原理》这样一部具有独特见解的文艺理论著作。我认为这种精神是很可佩的。他说他“好辩”，做学问就是要“好辩”。毛泽东同志说：真理愈辩愈明。我们只有通过辩论，才能发展马克思主义。何国瑞同志的这部著作，在某种程度上发展了马克思主义的文艺理论体系。



要编一本“文艺学”式的教材——这个心愿是在 1958 年许下的，至今已经三十年了。现在总算“初了”了。

我于 1955 年毕业于武汉大学中文系，旋即留校从事文艺理论教学。那时全国高校文学理论教学的体系几乎都出于苏联季莫菲也夫—毕达柯夫一门（1954 年春至 1956 年夏，应我国教育部邀请，苏联专家毕达柯夫到北京大学讲学。他的体系源于季莫菲也夫的《文学原理》。毕氏的一大批中国学生即以该体系在全国高校从事教学）。1958 年“大跃进”，各高校开展教育革命，领导号召师生“打擂台”，编教材，以图打破这种局面。当时我系主要编写《文艺理论》，学生主张从“文艺必须为无产阶级政治服务”开始，来构筑教材体系；我那时正年轻气盛，提出了一个提纲，主张以文艺的特征——形象作为逻辑起点。好了，这一下就被抓住了。当时部门党的负责人表态：学生的设想是政治挂帅；我的方案是业务领先。迫于形势，我只能服从。但当时的争论，对我也产生了影响。它的积极方面就是，考察文艺是什么时，应该结合起“人类为什么需要文艺”这个问题一起进行研究才是。

1961 年春，我应高教部之命参加蔡仪同志主编的高校文科统编教材《文学概论》的编写。这对我成了一次最好的学习。在编写过程中，我保持着大学读书时好辩（甚至与老师辩）的特点，与同志们争，甚至不同意主编的某些看法。在争论中，我和盘托出，也就暴露了自己不少弱点，从而学到了更多的东西。特别是蔡仪同志那种治学严谨、做人严肃的态度，给了我很大的影响。此后好辩的脾性虽然一直没有改，但在争论中却总提醒自己尽量反复多思，多方考量自己的论点论据是否符合事实，是否真有道理。

在参加《文学概论》的编写过程中，自己初步形成了关于文艺学的一些



看法。正准备着手实现自己的心愿时，“文化大革命”开始了。抄家，批斗，劳动，逼问，关押。无论怎样也想不通，差点精神分裂。十年下来，身体垮了。长期睡不好，吃不好，最后危及眼睛。从1976年起双目即出现病象，视物模糊、胀痛，一年甚于一年，终于在1984年10月10日左眼突然因视网膜剥离而失明。在住院治疗和在家静养的半年时间里，什么也不能看，生活也不能自理。开始，心情焦躁难以言说，稍后才慢慢静下来，反思过去经历，追思未了事情。在“未了”之事中，首先想到的就是1958年许下的心愿。于是躺在病床上，反复琢磨，将多年来积累和形成的一些想法，从根本的总体观念到全书的体系构架，从章节的先后安排到论点的具体展述，逐个考虑，一遍定下，又一遍推倒，一时坚信，又一时怀疑，在脑子里自己跟自己论辩，几个月时间，最后终于定下一个腹稿。

在这同时，我也反省了自己过去的治学态度。好辩是好的。求真理，谦谦君子，要不得。“笔墨官司，有总比无好。”（毛泽东语）要求严谨也是好的。做学问，材料一定要可靠，论点一定要周密。以意为之，自相矛盾，是学人之大忌。但求之过甚，使自己常不免患拘谨毛病。有些想法，本来早就有了，但却犹犹豫豫，没敢发表出来。雨果在《短曲与民谣集·序》中说：“如果你要有与众不同的观点，你的理由就应十倍于人。”这话给了我警策，也加重了我的犹疑。总觉得自己的一些新看法，仔细斟酌为好。再则，自己在研究中，愈深入就愈感到对象像一张无边的大网，你刚抓住某个网结，却发现它与四周的网结联系在一起；你再要顺势探索下去时，却发现它们四周又有更多的网结。这就使得自己更加胆怯了。总以为没有把问题彻底搞清楚，就发表出来，过于轻率。与其将来不断改变自己的观点，不如弄完善再发表为好。通过这次反省，才发现这种态度和想法，是形而上学的，不切实际的。客观事物确是一张网，彼此联系，无边无际。我们个人研究的只能是从大网中切割出来的某一个或某几个网结点。要想全面搞清这张网是不可能的，要想一次彻底认识某个网结点也是不可能的。任何个人和集体，其认识总是有局限的，总是只能接近其对象，而不能穷尽它。因此，个人不断有所发现，不断修正自己的观点，是合乎认识发展的辩证法的。自己过去的想法：一个人，今天这样看，明天那样看，哪像是个做学问的人？这实在是一种浅见、偏见。应该深究，一个人改变观点，根据是什么？是唯上、跟风，还是唯实、究理？前者是市侩行径，后者是大家风度。定下一个观点，几十年不变，这正是停滞的表现。想清了这一点，自己的思想无异获得了一次解放和提升。

正是在这种背景下，我决心尽快把自己的腹稿形成文字，公之于世。



1985年底至1986年初，我草拟了一份较细的提纲。鉴于我手术后（万幸复明了）视力减退，我邀约了五位同志协助我写初稿。我向大家反复讲解了我的观点、体系和方法，提纲经过大家讨论、消化、补充，我于1986年6—7月修订出了一份更详细的提纲（包括章、节、大论点、小论点）。然后分工写初稿：何国瑞写“导论”，曾庆元写“本体论”，李奕明写“主体论”和“载体论”第一章，唐铁惠写“客体论”，张居华写“载体论”后两章，於可训写“受体论”。五位同志写成的初稿，经过我仔细批改后，又交还本人（李奕明同志因远在北京，除外）修改了一次。最后我全部修改了两遍定稿。书稿蓝图设计——从根本观念到章节结构和主要论点，都出于我的思考，由我负责。同志们协助我“施工”，各自都发挥了主观能动性，但由于受到了我体系、观点的制约，也可能在某些地方委屈了他们。由于我视力的限制，全书的修改仍未能尽如我意。这只好等待来日的补救了。

在书稿即将变成社会物的时候，我既激动兴奋，也惴惴不安。我生平爱与人争，切望因此能唤来和换来人与我争。无论是名家指点，还是后生瞥评，我都将欣然欢迎。荀子说：“非我而当者，吾师也。”我要补充说：即使非我而不当者，亦吾师也。因为那也可促使我更多一层思考。

念天地之悠悠，一己之微微，当何所求？何以立？

何国瑞

1987年11月20日

于武昌珞珈山



建设科学文艺学体系的几个方法论原则

(修订版前言)

当代马克思主义文艺学体系究竟应该怎样建构呢？这里，就我在酝酿、构思、主编、写作《艺术生产原理》（人民文学出版社 1989 年第 1 版）过程中的体会，从方法论上谈几点主要看法，以求教于学术界和广大读者。

一、坚持一元论，综合面面观——关于元方法论问题

自从人类的认识进入自觉的理论研究阶段之后，认识的方法和论问题就具有了极重要的意义。认识方法不对，真正的科学研究就无从谈起。毛泽东曾说，我们的任务好比过河，方法就是船或桥，没有好的船和桥，就不可能顺利地过到河的对岸。

所谓方法，其实就是手段、工具，是主客体之间的中介。黑格尔说：“在探索的认识中，方法也同样被列为工具，是站在主观方面的手段，主观方面通过它而与客体相联系。”他将方法比喻为犁，人用犁耕地生产粮食。他认为：“手段是一个比外在合目的性的有限目的更高的东西……犁是比犁所造成的、作为目的的直接享受更尊贵些。工具保存下来，而直接的享受则会消逝并忘却。”（《逻辑学》）认识方法是一种软工具，是看待、分析、综合客观事物的一种思路、思维方式、思维原则。科学的方法不是来自主观臆想，而是源于对客观事物本质和规律的反映。

所谓方法论，则是研究方法的学说和理论。方法论要研究方法的来源、方法的体系结构、方法的性质功能、方法的演变发展及方法的掌握使用等。从体系结构上说，方法是具有层次性的系统。居于最高层次的方法，就是元



方法。元方法是管总的方法，可以说是方法的方法、最高方法，也就是哲学方法，即世界观。方法论中确立好元方法是至关重要的，是构建经济理论体系的根本问题。

人类认识史上，关于方法论，尤其是在元方法上，历来存在着矛盾和斗争。低层次的方法在矛盾和斗争中可以互补，元方法则往往是不可调和的。方法的进步根源在于人类物质生产和精神生产的实践，但方法论之间的矛盾和斗争，也是促使方法进步的一个重要原因。人类的生产实践愈益向纵深发展，方法论之间的矛盾斗争也愈益公开激烈，其进步也就愈快。

当今方法论上的斗争，主要是坚持马克思主义辩证唯物主义一元论呢，还是搞多元论？1978年党的十一届三中全会以后，在深入清算“文化大革命”给国家、民族所造成的灾难性后果时，思想上拨乱反正，极大地推动了理论的发展。但在痛定思痛引发出来的全民深沉的反思中，也出现了这样一股思潮：要求改变认识 and 对待客观事物的根本方法，认为要发展理论学术，就必须以多元论来观察一切，对待一切。

到底一元论和多元论谁更符合客观世界的实际和人类认识史的实际呢？

1. 客观世界是一元的

这里首先要弄清楚什么是“元”。作为一个哲学概念，所谓元，即本源、基质之意。这可以从两个层次上看。

第一个层次是从整个世界来看。所谓元，就是指世界的本原，即世界之所以成为一个有序的统一体的基础。《春秋繁露·重政》说：“元者，万物之本。”那么，这万物之本到底是一个还是多个呢？人类几千年的认识史证明，它只有一个物质来源，即先在和外在于人们意识的客观实在。它具有唯一性。当然物质的具体形态是无限多样的，但这种无限多样的具体事物无不统一于客观实在这一基础上。物质的唯一性与事物的多样性是辩证地统一的。“一”生发出“多”，而“多”总是在“一”的统辖之下。古希腊的赫拉克利特说：“从一切产生一，从一产生一切。”^①

第二层意思是从各个事物来看。所谓元，就是指事物的特质、事物的根本，就是事物的原始矛盾、核心矛盾及其主导方面，就是该事物之所以成为该事物而与他事物区别开来的独特规定性。确实，任何事物都不是单一的，而是由多种因素、元素所构成，是各种关系形成的结果。此物与他物的区别，只是在彼此联系和相互作用中存在的。这多种因素又构成多种矛盾，矛

^① 北京大学哲学系外国哲学史教研室编译《古希腊罗马哲学》，商务印书馆1961年版，第19页。



盾又处在不停地对撞和运动之中。这就构成了事物无穷的复杂性和多样性。但是,事物就是这复杂因素、多种矛盾的杂存共处么?不,人类一切真理性的认识和全部实践证明,各种因素绝不是孤立共处,呈无序状态,而是在相互作用之中表现为有序的整体存在。其中必由某一矛盾、某一矛盾的主导方面、某一因素,起决定性的统帅作用。它是事物的总揽全局、综合多样的根本质。任何事物都表现为一元与多样的统一。在事物的发展过程中,起决定作用的因素变化了,易位了,原有事物就必然解体,而转变成为另一新事物。

由此可见,无论是世界总体还是单个事物,都是一元的,而不是多元的;在本源和规定性上都不是“由一到多”,而是一多结合。一由多组成,表现为多;多则统一于一,受制于一。从根本方法论上看,关于世界多元的理论,完全是虚假的,不能成立的。

2. 任何理论体系都是一元论

纵览人类思维史,发现这样一个事实,很值得我们注意:除不成体系的理论观点之外,几乎任何一个理论体系,尤其是哲学体系,穷根究底,无不是一元论的。因为任何理论要构成一个体系,总要定位,总要找出一个基点;否则,这理论就很难构成一个体系,就一定是不彻底的。如果是多元立论,它对客观事物的认识就必定自相矛盾。我国先秦的老子就是以“道”作为他的哲学体系的基点、定位点,认为万物皆源于道,道“为天下母”^①。庄子则以“气”作为他哲学的核心逻辑范畴,说是“通天下一气耳”^②。刘勰构建《文心雕龙》的体系是以“道”为核心的。在古希腊,唯心主义者毕达哥拉斯认为“数”是万物的始基,是数使万物构成和谐有序的状态,指出:“万物的本原是一。从一产生出二……从完满的一与不定的二中产生出各种数目。”^③德谟克利特则坚持唯物主义的“原子论”,认为万物都由原子构成,原子永远运动不停,万物就不断发生发展。黑格尔的《美学》体系的基点是绝对理念。哲学史上充满了唯物主义一元论与唯心主义一元论的矛盾斗争。

哲学史上也有过所谓“二元论”。如笛卡儿就被认为是二元论的代表。他一方面坚持“我思故我在”的“哲学第一原理”,认为“我”“这个实体的全部本质或本性只是思想,它……不依赖任何物质性的东西”。天、地、光、

① 《老子》,第二十五章。

② 《庄子·知北游》。

③ 见北京大学哲学系外国哲学史教研室编译《西方哲学原著选读》,上卷,商务印书馆1981年版,第20、369、375、381、374页。



热以及千千万万其他事物，之所以“是真实的，那是由于它们依附于我的本性”。另一方面又说：“全宇宙只有一种同样的物质”，“天和地只不过是同样的物质造成的”。“我现在听到某种声音，看见太阳，感觉到热”，这是“来自于某些存在于我以外的东西”。^① 结果在他的理论体系中，造成了明显的矛盾。不过笛卡儿并没有停留在这两难之中。他终于倒向了客观唯心主义的一元论。他搬出了“上帝”来调和精神与物质的矛盾，说：“我们所有的一切都从上帝而来。”^② 康德也是类似的“二元论”者，只不过他最终偏向的是主观唯心主义罢了。

排斥一元论的多元论，必然走向相对主义，使人们的认识陷入“公说公有理，婆说婆有理”的混乱之中，只能获得盲人摸象式的结论。西方当代哲学、美学、文艺学普遍反对形而上的研究，多主张作形而下的描述。如分析哲学的著名代表维特根斯坦根本否定本体的存在，否定对事物本质的研究，说：“哲学家使用字词概念”，“想抓住事情的本质”是徒劳的。“我们所做的是把字词从形而上学的用法带回到日常用法。”^③ 他认为美和艺术是什么，根本不能回答。德国存在主义哲学家海德格尔认为艺术根本不能成为分析和研究的对象。^④ 基于这种多元论思潮，国内也有人应声，说根本就不应该提出什么是艺术的问题，而只能从不同的角度说明艺术不是什么。

由此可见，多元论不但不符合人类认识真理的历史，而且也妨碍理论科学的发展。

以上分析证明，无论是从认识客体看，还是从认识主体看，多元论都是虚妄的，错误的，只能和必然把人们的认识引入歧途。

3. 坚持一元论会不会自我封闭

这些年来，很多同志反对一元论，主张或接受多元论，就在于他们误以为坚持一元论必然使理论体系陷入封闭、僵化之中，失去理论活力。很多同志认为所有理论体系都应是毫无保留地开放的，“封闭体系”差不多成了宣判某理论死刑、死缓的代名词。在封闭与开放的问题上，我觉得有些观点必须澄清。如果我们去掉了“封闭”二字在人们思维定势中的贬义语义，从科

① 见北京大学哲学系外国哲学史教研室编译《西方哲学原著选读》，上卷，商务印书馆1981年版，第20、369、375、381、374页。

② 《西方哲学原著选读》，上卷，商务印书馆1981年版，第377页。

③ 维特根斯坦：《哲学研究》，三联书店1992年版，第67页。

④ 海德格尔：《林中路》，转引自齐斯《马克思主义美学基础》，中国文联出版公司1985年版，第19页。



学认识的实际考察,那么就会发现,任何理论体系都固有一定的封闭性、疆域性。

首先,人们的认识始于对客观对象的感觉,而客观对象无时无刻不在运动变化,当人们通过感觉形成表象之时,那表象与对象就已拉开了距离,表象已处于一定的封闭状态。人们感觉要与对象同步运动,几乎就不可能形成任何表象。“一个人不能在同一河水洗两次脚”这一古老的命题,就含有这个意思。

其次,人们要对感性表象进行理性抽象,构成体系,就必须找到一个定位点。所谓定位点是什么意思呢?客观事物是通过各种中介普遍相联系的。它们无不处在时空无限的四维网络之中。人们要认识某一对象,就必须把它从这张网中“剥离”出来,并从某一观点、某一角度来认识它,探究它的奥秘。否则,就不可能认识对象。这就更具有了“封闭性”。

所以,理论体系具有封闭性是必然的。任何理论莫不如此。没有一定的封闭,始终处于一种开放状态,人们就不能感受和认识世界。人类认识的优点在这里,弱点也在这里。

但是,人们的认识并不是截然封闭的。无论是从人类认识或个体认识来说,还是从个体的某次认识或一生的认识来说,都具有一定的开放性,所有的认识无不是封闭性与开放性的结合。一个理论工作者,不能确立自己理论封闭性的疆界,始终处于一种向各种观点任意开放的“不设防”的状态中,那只能说明他理论上缺乏主见,还处于童稚阶段,不能自主自立。相反,如果只坚信自己的理论体系完美无缺,不愿再接受、综合其他学说的有益成分,修正补益自己的体系,那就必然僵化,必然走向理论生命的尽头。这是机械论的恶果,与唯物辩证法一元论不相干。

惟其有封闭性,才能保持其理论体系的独立;惟其有开放性,才能保持其体系的活力。两者的矛盾,就构成一个理论体系的张力。这中间的关键,起决定性作用的,正在于前面所说的定位点如何。定位点是理论体系的战略制高点。它定得高而且正确,自然就既具有开放的活力,又有理论的坚定性。相反,定位点低下而且错误,自然谈不上理论的品格,不免鼠目寸光,开放性也就微小了。

我的看法是,在建构体系的元方法论上,必须是坚持一元论,综合面面观。即既要坚持从唯物辩证法和唯物史观来统照文艺,同时又应提倡多角度、多层次、多学科来研究文艺。如前所说,任何事物(文艺也一样),无不由多种因素(要素、元素)所组成,由多种条件所制约,这就提供了人们从不同角度、不同层次、不同方位来进行认识的可能性。不仅如此,而且还



因为认识主体各自的需要、利益、目的不同，价值观念不同，所处环境、条件不同，决定了他们对客体切入角度不同和定位点不同。因此，人们对同一事物抱有多种多样的认识是符合规律的。任何一种理论，只要它是从一定的事实出发，是严肃探讨的结果，它就总会具有一定的真理性——“片面的深刻性”。这种“片面的深刻性”愈多，对一元化的综合就提供了愈有利的条件。正是基于这种认识的辩证规律，我认为，学术自由是发现真理的必要条件，我一直主张在科学研究中各种各样的一元论的并存和论战。只有通过多种观点的竞争，才能走向更科学的一元论。马克思曾深刻指出：“最一般的抽象总只是产生在最丰富的具体的发展的地方。”^①

因此，我们绝不反对而应极力实行文艺学研究中方法的多样化。凡一切有用的方法，一切科学成果，我们都可以借鉴、引用。一切知识无不具有一定方法论的意义。人文科学、社会科学、自然科学、技术科学、生命科学等等，都可变成智慧之光，开启思维的新路。我们消化、融通，就可以创建出许许多多新的文艺学科：文艺社会学、文艺心理学、文艺经济学、文艺生态学、文艺传播学、文艺符号学、文艺控制论、文艺信息论、文艺系统论，等等。事实上，当代国内外文艺学分支的发展已异常活跃繁盛，各自从某一方面对文艺的特征、属性、本质和规律作了有益的探索和阐发，都具有“片面的深刻性”。它们既构成对马克思主义文艺学的严重挑战，又给马克思主义文艺学的发展带来了最好的生机，使它获得了进行更高综合的丰富的养料。有的同志对这些新兴学科采取一概排斥的态度，简单指责为资产阶级的东西，这实际上是自我封闭，自困思路。当然，我们如果只满足于“片面的深刻”，而不追求乃至轻视、反对在科学的更高层次上进行一元论的综合，那我们的认识就绝不可能窥对象的“全豹”，而只能窥其一斑——哪怕你这“一斑”明察得秋毫无遗，相去“全豹”却仍不知有百里千里。

唯物辩证法是当代唯一最科学的元方法论，谁掌握了它，谁就占据了建构当代马克思主义文艺学体系的战略制高点。

二、认识论偏了，反映论不如生产论——关于理论基础问题

1. 文艺不是一种特殊的认识

确立了科学的元方法之后，探究建构体系的理论基础，就成为重要任务了。

长期以来，文艺界以唯物认识论作为研究文艺的理论基础，把文艺当成

^① 《马克思恩格斯选集》，第2卷，人民出版社1972年版，第107页。



是一种认识客观现实和社会生活的特殊形式,认为文艺是对现实生活本质规律的形象反映。周扬在20世纪30年代说:“作家是借形象的手法去表现客观真理的。”^①50年代,他又说:“科学和文学艺术都是生活和现实的反映,不同的是科学通过概念,而文学艺术通过形象来反映……来帮助人们认识世界。”^②20世纪60年代编写,1979年修订的王朝闻主编的《美学概论》中说:“艺术构思在本质上是一种认识活动……他遵循着人类认识的普遍规律,也是从现象到本质,从感性认识发展到理性认识。”^③20世纪70年代至80年代的观点也是一样。王元化说:“艺术家不像科学家那样从个别中抽象出一般,而是通过个别体现一般。”^④蔡仪主编的《美学原理》说:“艺术的认识根本是对现实生活的具体形象的认识,它以个别显现着一般;而理论的认识根本是对现实生活的抽象概念的认识。它以一般概括着个别。”^⑤虽然改革开放以来,西方美学和文艺学论著及现代派艺术被大量介绍进来,我国艺术创作也发生了巨大变化,因此艺术观念也出现了变化和论争,不少同志对认识论文艺观提出了异议;但似乎并没有很好解决问题,它的影响仍极其深远。有的同志虽明确对“艺术是一种认识”提出了反拨,认为艺术是一种反映,但在对具体问题展开论述时,有时又不自觉地陷入了认识论的旧套中。如王元骥谈到艺术想象时说:想象活动所创出的新的表象,实质上与认识活动的成果概念一样,是对生活本质、规律的把握,不同只在于始终不离开表象,是改造记忆表象。从根本上说,不管作家想象如何变幻,都是对于客观规律性的一种反映。^⑥实际上,许多艺术家(如书法家、抽象画家及建筑设计师、作曲家)的想象并不反映什么生活本质,即使有些文学家在创作某些作品时,他们通过想象,构思意象,所要或着重要表现的也不是什么客观规律,而是某种特定的情感体验和形式美的创造。

为什么会造成这种状况呢?除了深刻的现实的原因(这点下面再说)外,从理论根源看,我以为首先是传统思维定势的影响。古希腊从德谟克利特创立摹仿说,到亚里士多德形成人类第一个完整的认识论文学理论体系,从此这一思想雄霸欧洲两千年,直到黑格尔更在客观唯心主义基础上把它发展到

① 周扬:《新的现实与文学上的新的任务》(1938年)。

② 周扬:《建设社会主义文学的任务》(1956年)。

③ 王朝闻:《美学概论》,人民出版社1981年版,第161页。

④ 王元化:《文学沉思录》,上海文艺出版社1983年版,第31页。

⑤ 蔡仪:《美学原理》,湖南人民出版社1985年版,第236页。

⑥ 王元骥:《文学原理》,浙江教育出版社1989年版,第135、139页。



极致。以后，法国丹纳说：“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，”艺术则“用易于感受的方式”“表现基本原因和基本规律”。^①到俄国，别林斯基在《一八四七年俄国文学一瞥》中说的一段话，更曾被苏联和我国当做经典，长期广为引用，以指导研究文艺，他说：“哲家用三段论法说话，诗人则用形象和图画说话，然而他们说的都是同一件事。”^②直到20世纪70年代，当时任苏联科学院哲学研究所所长科普宁还说：要从认识论上找出艺术和科学之间的区别“是不可能的，因为实际上不存在两种认识，即互相根本区别的艺术的和科学的认识。认识只有一种，它是按照唯物主义认识论所揭示的普遍规律进行的。美学是研究艺术创造的……美学就应当成为运用的认识论”。^③苏联有名的文艺理论家波斯彼洛夫在1978年出版的《文学原理》中也坚持认为“艺术是认识生活的一种形式”，“艺术以生活本身的形式再现生活”。^④俗语说，习惯成自然，而传统习惯是一种巨大的惰力。王国维曾深有感慨地说过：习惯杀却许多的诗人。其实，它又何尝不杀却许多的理论家！传统的思维定势往往麻木了人们的艺术感受力和理论上的怀疑精神。诸多艺术现象明明与认识生活本质无关，根本也不具有生活本身的形式，为什么视而不见，不从实际出发，引发出思维的疑问呢？

譬如陈涌在1986年与刘再复论争时说：“马克思主义文艺学的方法论，只能建立在历史唯物主义的意识形态论和辩证唯物主义认识论的基础上。”^⑤在他看来，文艺和所有的意识形态一样都是对一定社会现实（经济政治）的本质规律的反映（认识），所不同的是文艺是“以自己特有的审美方式（形象）反映生活的具体规律”罢了。他由此说：“每一个作家在历史上的意义和地位，主要取决于他对社会生活反映了些什么和反映得怎样，他的作品和社会生活本质符合得怎样。”我在1988年对此曾提出过商榷，说，文艺含有认识因素，应该承认历来不少优秀作品确实是反映了一定的生活本质和规律，具有巨大的认识意义，在今天的社会主义艺术生产中，这类作品仍应成为“主旋律”的重要组成因素。但是，它们绝不仅是一种形象的认识，它们绝不是文艺作品的全部，文艺活动的目的绝不仅仅是，甚至主

① 丹纳：《艺术哲学》，人民文学出版社1981年版，第31页。

② 《别林斯基论选集》，第2卷，时代出版社1953年版，第416页。

③ 科普宁：《马克思主义认识论导论》，求实出版社1982年版，第283页。

④ 波斯彼洛夫：《文学原理》，三联书店1985年版，第54、58页。

⑤ 陈涌：《文艺学方法论问题》，见《红旗》1986年第8期。



要不是求真。仅就文学史来看，他这一论断就经不起检验。如李贺在文学史上的重要地位(无论是对后世作者还是对后世读者来说)，就很难说是由于他的作品与当时社会生活的本质符合到了怎样的程度。张若虚仅以一首《春江花月夜》就永远闪耀于文学史，这首诗到底反映了当时社会生活的什么“具体规律”呢？

再如劳承万在他的很有理论特色的《审美中介论》中，虽对以哲学认识论来研究艺术和美感进行了批评，但批评仅限于对哲学认识论的机械套用。他主张把哲学认识论转变为艺术认识论，力求补正以往的(即如我上面引述的)观点。他首先从恩格斯《自然辩证法》的一段话中：一切认识都在于“把个别的东西从个别性提高到特殊性，然后再从特殊性提高到普遍性”，着意拈出“特殊性”这个中介，认为这正是艺术认识(审美认识)的关键。认为恩格斯沿用黑格尔《逻辑学》中的“个别——特殊——普遍”这一公式“给审美认识论提供了最一般的理论框架”。并说黑格尔把这种哲学认识论(普遍——特殊——个别)在《美学》中引出相应的艺术三环节(情况——情境——情节)，这样说“过渡到审美认识论”了。他认为以后国内外的卢卡奇、斯托洛维奇和王元化等又作了新的开拓，“再从特殊性过渡到典型性”，“特殊性→典型性”结构就是从哲学认识论过渡到审美认识论的桥梁。他列出公式是：

哲 学 认 识 论 :个别——特殊——普遍

审 美 (艺 术) 认 识 论 :个别——典型——普遍

现实美 艺术美 哲学美

美的来源 美的塑造 美的本质

这结论，这公式，比以往的认识是完善了一些。但检验于实践，凡艺术都有情节、都创造典型么？甚至都必须有典型性么？否则就不算艺术么？至于要将“情节”、“典型”运用于一切审美活动，那局限性就更大。时装、茶具等的制作，发式和化妆等打扮，自然风光的欣赏等，有什么情节和典型？

劳承万还进一步论述了艺术认识的思维过程。他从感觉开始，认为这是审美中的核心范畴。其实，科学也是从感觉开始的。可见对艺术来说，只说一般的感觉，并未说到点子上。可喜的是，作者把思维推进了，他说科学思维的感知觉是以“先入之见”的“巩固性”的“逻辑的格”来加以定型，艺术思维的感知觉也有一种类似的先入之见，“那就是在审美活动中有举足轻重作用的审美态度，也可叫做‘艺术的格’”。“当艺术家感知对象时，他的‘艺术的格’是起决定作用的。”这是说得极好的。这才是真正抓住了艺术思维(审美活动——只限于内操作阶段)的关键问题。正是由于这种审美态度使艺术家从一接触客观事物(接受信息)时起，就与以求知求真的认识活动有了质