

# 文艺批评学

李敬敏  
董运庭 著  
朱丕智

WEN YI PI PING XUE



电子科技大学出版社

106

37

# 文艺批评学

李敬敏 董运庭 朱丕智 著

电子科技大学出版社

# 文艺批评学

李敬敏 董运庭 朱丕智 著

---

出版:电子科技大学出版社(成都建设北路二段四号)

责任编辑:仁文

发行:电子科技大学出版社

印刷:北京市朝教印刷厂

开本:850mm×1168mm 1/32 印张:9.5 字数:240千字

版次:1995年11月第一版

印次:2005年10月第二次印刷

书号:ISBN 7-81043-422-5/G·45

定价:22.50元

---

■ 版权所有 侵权必究 ■

◆ 本书如有缺页、破损、装订错误,请寄回印刷厂调换。



|                          |       |
|--------------------------|-------|
| 绪论 文艺·文艺批评·文艺批评学 .....   | (1)   |
| 第一章 文艺批评的性质 .....        | (20)  |
| 第一节 文艺批评是一门科学 .....      | (20)  |
| 第二节 文艺批评与文艺欣赏 .....      | (35)  |
| 第二章 文艺批评的价值 .....        | (55)  |
| 第一节 文艺批评的价值 .....        | (55)  |
| 第二节 文艺批评的当代性 .....       | (68)  |
| 第三章 文艺批评的价值标准 .....      | (78)  |
| 第一节 文艺批评价值标准的生成和发展 ..... | (78)  |
| 第二节 社会主义文艺批评的价值标准 .....  | (90)  |
| 第四章 文艺批评方法论概论 .....      | (105) |
| 第一节 文艺批评方法与方法论 .....     | (105) |
| 第二节 文艺批评方法论基本原理 .....    | (119) |
| 第三节 文艺批评方法的运作机制 .....    | (134) |
| 第五章 文艺批评方法论的历史演进 .....   | (149) |
| 第一节 中西文艺批评方法论的演进线索 ..... | (149) |

|                        |       |
|------------------------|-------|
| 第二节 文艺批评方法论的当代态势 ..... | (164) |
| 第六章 文艺批评方法概观 .....     | (179) |
| 第一节 中国传统的文艺批评方法 .....  | (179) |
| 第二节 西方现代文艺批评方法 .....   | (191) |
| 第三节 社会历史的批评方法 .....    | (206) |
| 第七章 批评家 .....          | (221) |
| 第一节 文艺批评家的主体性 .....    | (221) |
| 第二节 文艺批评家的品格与修养 .....  | (239) |
| 第八章 文艺批评的写作 .....      | (259) |
| 第一节 文艺批评文章的样式 .....    | (259) |
| 第二节 文艺批评写作的过程和技巧 ..... | (277) |
| 后 记 .....              | (298) |

## 绪论

### 文艺·文艺批评·文艺批评学

#### (一)

文艺是什么？或者艺术是什么？这在许多关于文艺的教科书中是早有定论的。但是随着社会生活的发展而带来的艺术品种和门类的不断衍生，同时随着人们诸多观念的更新和变化，过去对于艺术的那些理应不容争辩的界定，现在被怀疑了。大约是十年前，一位北美的艺术理论和艺术史专家来华讲学，总的题目就是“什么是艺术”。而当他连续讲了几天以后却没有正面回答“什么是艺术”。他认为这个问题是难以回答的。他建议，在艺术的边界模糊、外延难以准确划分的情况下，与其研究“什么是艺术”，不如换一个角度去研究“什么不是艺术”。

我以为，北美的这位艺术理论和艺术史专家的话确有一定的道理。因为在当今的艺术家族中除了传统的那些门类和品种以外，大量地产生着新兴艺术和准艺术，呈现了艺术生活化和生活艺术化的情况，存在着艺术边界模糊、艺术的外延难以划定的客观实际。但我们同时认为，为艺术作界定是对艺术的基本性质的确认，而确认艺术的基本性质当然应该考察艺术家族的内部组成，但确不可能采取在收集了所有

的艺术品种和艺术现象之后,运用数学中提取公因子的办法去界定什么是艺术,如果这样做,那将是十分繁琐而难以得出结论的。

什么是艺术的问题也就是什么是艺术的本质属性的问题。纵观本世纪以来关于艺术的本质属性的各种理论尽管汗牛充栋,但最重要、影响较大的,我以为主要是反映论、表现论和本体论三种。

从艺术是一种社会意识形态的角度来看,反映论的艺术观是无可非议的。问题在于艺术这种特殊的社会意识形态是否仅仅是一种认识。如果仅仅把艺术看成是对客观现实的认识的特殊形式,反映论的艺术观是完全正确的。作为认识论的反映论,列宁的解释具有举世公认的权威性。列宁说:“我们的感觉,我们的意识,只是外部世界的映象;不言而喻,没有被反映者,就不能有反映,被反映者是不依赖于反映者而存在的。”(《列宁选集》第2卷65页)又说:“意识总是反映存在的,这是整个唯物主义的一般原理。”(《列宁选集》第2卷330页)从反映论的角度界定艺术的本质属性,使艺术这种人类的精神文化现象与广阔丰富的客观现实相联系,从而有利于揭示艺术的社会历史内涵和社会本质。但是艺术作为一种精神产品,它又是艺术家的创造物。作为创造物的艺术无论就其内容而言,还是就其形式而言,都能够而且可以大大地突破客观的现实存在。当然,能动的反映论也包括了在反映的过程中和反映的结果上带上主体对被反映者的立场、态度和价值判断。不过反映所包融的与创造本身的涵义还是不同的。列宁说得好:“人的意识不仅反映客观世界,并且创造客观世界。”(《列宁全集》38卷228页)反映所得到的是对客观对象的摄影与模写,尽管包融了主观的成份,但与

“创造”一个“第二自然”还是不同的。因此,反映论“是整个唯物主义的一般原理”,而艺术则应该有在一般原理指导下的仅仅属于自身所特有的本性和本质。

表现论作为艺术的本质属性的一种理论,是根据对反映论(包括再现论与摹仿论)的困惑或持疑而十分强调和看重文艺的主体创造性、主导性的基础上形成的一种文艺本质观。在中国的传统文论中,表现论又可划分为缘情说、载道说、性灵说等等。十九世纪以来,表现论主要是主情说。表现论源远流长,无论中国或西方都有很多很重要的文艺理论家和美学家力主这种观点。中国新时期以来,表现论或主情说随着主体性问题的强调,得到了许多人的赞同和认可。本来,文艺创作表现创作主体的思想感情,特别是表现主体的审美情操,是无可怀疑的。毛泽东同志就曾说过:“作为观念形态的文艺作品,都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。”既然作家艺术家的头脑是由社会生活到文艺作品之间的加工厂或中介物,那么作家艺术家的思想感情当然要表现出来,这是不言而喻的。但是应该看到,反映和表现是并存的,是融汇在一起的,是二而一的,而表现论主张的却是在否定艺术反映社会生活的前提下的作家艺术家的自我表现。尽管作为社会的人的“自我”也是社会的细胞,也会折射出社会的某些景象,但是“自我”到底不是社会本身,构成人体的细胞也不等于人的身体,表现论或情感说把艺术从与广阔无比的社会联系中脱离出来,禁锢到相对狭小的“自我”天地中去,这无疑要损害艺术与丰富的社会生活的血肉联系。

本体论是廿世纪有影响的文艺本质观。从俄国的形式主义到新批评,虽然具体的主张各异,但其最核心理论却是对文艺本体的重视。本体论从反传统的观点出发,对十九



世纪的现实主义和自然主义文论中以社会历史和作家的生平传记为参照,过份看重文本以外的因素对作品的价值和意义的制约,而对艺术作品本身的内部组织和语言有所看轻的倾向,表现出否定和不满,是有道理的。在俄国的形式主义那里,文学作品的社会历史内涵完全被剥离出去,而仅仅只剩下没有任何内在实质的语言物质外壳。俄国形式主义的这种极端化的倾向,到了新批评那里虽然有些矫正,但将艺术作品(文本)从社会历史和艺术家的直接经验与间接经验中完全分离出去,而只着眼于作品(文本)自身的这一基本点,没有变化。

文学艺术从产生的时候起,就离不开人类社会,或者说,其本身就是人类所创造的社会文明的一部分。在后来的历史发展过程中,艺术也总是随着社会的发展而发展。人类社会的广阔丰富的生产斗争和阶级斗争的现实不仅为文学艺术的创作提供了取之不尽的源泉,而且也是艺术家的才能、智慧、创造力以及联想、幻想得以展示的舞台。从这个意义上说,那种完全脱离广阔的人类社会生活和作家艺术家的生活经验及其思想、感情、意志而独立自在的文艺本体,是否能够存在,都是可以讨论的。

以上三种不同的文艺本质观,显示了从不同的视角出发所得出的结论,其价值和意义当然是各不相同的。在我们看来,要正确地回答什么是艺术。必须着眼于以下四个方面。

第一、艺术是来源于客观现实的。

无可否认,任何艺术作品都可以分解为两个方面:一是内在的精神性方面,二是外在的物质性方面,两者又是相互渗透在一起的。正如黑格尔所说:

歌德说,“古人的最高原则是意蕴,而成功的艺术处

理的最高成就就是美。”如果我们细看一下这句话的意义，就会看到这里也有两方面，即内容或题材和表现的方式。遇到一件艺术品，我们首先见到的是它直接呈现给我们的东西，然后再追究它的意蕴或内容。前一个因素——即外在的因素——对于我们之所以有价值，并非由于它所直接呈现的；我们假定它里面还有一种内在的东西，即一种意蕴，一种灌注生气于外在形状的意蕴。那外在形状的用处就在指引到这意蕴。因为一种可以指引到某一意蕴的现象并不只代表那外在形状，而是代表另一种东西，就象符号那样，或者说得更清楚一点，就象寓言那样，其中所含的教训就是意蕴。文字也是如此，每个字都指引到一种意蕴，并不因它自身而有价值。同理，人的眼睛、面孔、皮肉至于整个形状都呈现出灵魂和心胸，这里意蕴总是比直接显现的形象更为深远的一种东西。艺术作品应该具有意蕴，也是如此，它不只是用了某种线条、曲线、面、齿纹、石头浮雕、颜色、音调、文字乃至其它媒介。就算尽了它的能事，而是要显现出一种内在的生气、情感、灵魂、风骨和精神，这就是我们所说的艺术作品的意蕴。（《美学》第1卷22—23页）

黑格尔所说的艺术的两个方面都来自客观现实。艺术作品的内在方面，即艺术作品所具有的某种思想、感情、情趣、愿望、意志、理想等等，都是从现实中来，都是一定现实存在的产物。如莎士比亚作品中的人文主义思想、鲁迅前期作品中的革命民主主义思想，都是西方文艺复兴时期、中国新民主主义革命时期的思想。当然，情况是极其复杂的。处在同一社会、同一时代和同一阶级的艺术家往往会面对大体相同的客观现实而表现出截然不同的思想感情和审美倾向。这是

因为任何社会都不可能只有一种存在,当然也不可能只有相同的思想感情和审美倾向。同时就一个特定的人来说,其存在也是双重的:一方面是一种社会的存在(包括阶级的、集团的、党派的),另一方面又是个体的存在。作为前者,要表现一定阶级的、集团的、党派的思想感情和审美倾向;作为后者,要表现出体现个人在家庭生活、个人经历、所接受的文化知识教养和兴趣爱好方面的思想感情和审美倾向。而作家艺术家又是社会生活的一种特殊的存在:对生活事变的感受特别敏锐,对事物的观察特别细致,对一些现象有时具有一种特具个性的体验。以上种种集中到一点是:艺术作品的内在方面大体上是会寻找到一定的现实依据的。

艺术作品的外在方面,即作品体现某种思想、感情、情趣、愿望、理想的物质存在方面。其中又由两方面所构成:一是某类艺术作品所使用的特定的物质材料,另一是由一定的物质材料所塑造的形象。艺术作品的物质材料包括语言(文字)、色彩、线条、光影、音响、旋律、形体、手势等无不是由现实中提炼而来。艺术形象又有两种情况,一种是在某种现实物象的基础上的创造,一种是艺术家的思想、感情、愿望等等的对象化或物化。高尔基早期小说《伊萨吉尔老婆子》中的丹柯形象,作品描写他把自己的鲜红鲜红的心掏出来,高举着引导人们前进。这在实际生活中是难以想像的,这是作家在高度激情中的一种创造,但却是令人信服的。作为模写是不真实的,作为意象,作为愿望和想象的物化、对象化是有真实感的。

艺术来源于现实是从最广泛的意义上说的,它绝不能等同于对现实的模写,它在某些方面是对反映和模写的超越。

第二,艺术是由人工创造的。

不是人工创造的就不是艺术。创造性应是艺术的本质特征之一。宗白华说：艺术是人类的一种创造的技能。（见宗白华：《美学与意境》第30页）我国古代文论中讲到“神化”（如杨雄在评论司马相如的赋时说：“长卿赋不似从人间来，其神化所至耶？”）、“妙悟”（如宋人严羽在《沧浪诗话》中说：“大抵禅道惟在妙悟，诗道亦在妙悟。……妙悟乃为当行，乃为本色。”）、“灵眼”、“灵手”（如金圣叹在评点《西厢记》时说：“文章是此刻被灵眼觑见，便于此刻被灵手捉住”）等等说法，尽管都有其特殊的内涵，但都有创造的意思。韩愈在思想上趋于保守、主张复古，但在谈到文章的写作时，又主张“唯陈言之务去”，“惟古于词必己出。”

艺术的创造本性是不容否认的。艺术的创造本质的含义不仅仅指人工制品而非自然物，而且更重要的意思是，就每一个个别的作品说，应该是一个独特的创造，是一个不容重复的单独的创造物。工业产品也是人工制品，但往往采取按一定规格进行批量生产，是严格要求、标准化和规范化的。在艺术作品的生产中，除了工艺美术作品采用工业化生产方式生产作品以外，都是单独的个体的生产。真正的生产样品的生产是不能讲规范化、标准化的。在艺术创作中提倡所谓“样板”是违背艺术生产的规律的。严格讲来，通过工业化的手段进行批量生产的工艺美术作品，仅仅是复制品，而不是艺术家直接创造的真品。

还有一种艺术创造，这就是人们面对一个非人工制品时，接受者利用特定对象进行创造。比如游览桂林的芦笛岩，或乘船在从桂林到阳朔的观光途中，或穿行在云南的石林中，往往会面对许多奇妙无比、令人驻脚凝视、久久不忍离去的自然景观，在它们面前，观赏者根据自己的生活经验、文

化素养和审美情趣,进行着各种各样的创造。对象是固定的,每个人的创造是充分个性化的。比如由桂林到阳朔的途中有矗立岸岩上的石壁。这石壁上有许多多年形成的癍痕。导游介绍说,当年周恩来陈毅来游览时,周恩来看出了石壁的癍痕是九马,陈毅看出的是六马,还有其他人看出的则是七马、五马,无论怎么说都是接受者眼中心里的创造。这种创造的特点不是实际上去改造对象,而是主体借自然物的一种心灵创造,也是非固定的、灵活机动的创造。

### 第三,艺术是精神产品。

人工的创造物中有物质产品,也有精神产品。这里所说的精神产品是从满足人们的精神需要的意义上说的,而不是从产品的形态上说的。从外在形态上说,文学、音乐是意识性的,而雕塑、工艺美术作品是物质形态性的。在艺术领域里,无论是物质形态的还是意识性的,都不可能满足人们的物质生活的需要,而只能作为“精神食粮”,满足人们的精神生活上的某种需要。某种物质产品,乃至生活必需品,由于在实用的基础上,十分注意造型、色彩,因而也能给人以审美的愉悦,但这只能是第二位的,这些产品的首要功能是物质性的,而不是精神性的。

精神产品,这是一个总括的说法,具体讲来又可分为几类。第一类是传播知识和信息的精神产品。一切自然科学的作品,社会科学的作品,一切传授技术技能知识的作品,新闻广告作品,这些作品都是为了满足人们的求知、获取某种信息的需要而创作和生产的。第二类精神产品是以给人以伦理的德育的教育的作品。这类作品的特点是以理智的方式,主要从理性上教育社会成员,特别是青少年如何以社会的、国家的、民族的、集体的利益为准绳,以爱国主义、集体主

义、社会主义为基础来规范和约束自己的行为,籍以教人立身处事,做一个有道德、有文化、有理想、守纪律的“四有”新人。第三类精神产品即艺术作品。从艺术作品的社会功能看,可以是多方面的。其中认识功能和教育功能与第一第二类精神产品有共同之处,但艺术的主要功能是审美,是通过艺术形象给人以心灵的震动和感染。

第四,艺术能给接受者以一定的审美效应。

作为社会的意识都能给人以知识、信息,同时也都能起到一定的教化作用,艺术作品也不例外。但是,对于艺术来说,它的特殊性却在于,它主要的方面是产生一种使接受者得到或喜悦,或悲哀,或愤怒,或崇高,或荒诞的审美效应。恩格斯在《德国的民间故事书》中谈到文学作品的使命时说道:“民间故事的使命是使一个农民作完艰苦的日间劳动,在晚上拖着疲乏的身子回来的时候,得到快乐、振奋和慰藉,使他忘却自己的劳累,把他的硗瘠的田地变成馥郁的花园。民间故事书的使命是使一个手工业者的作坊和一个疲惫不堪的学徒的寒伧的楼顶小屋变成一个诗的世界和黄金的宫殿。而把他的矫健的情人形容成美丽的公主。”(杨柄编:《马克思恩格斯论文艺和美学》下册第558页)接着,恩格斯还就《德国的民间故事书》中一些具体作品为例,谈到作品所产生的审美效应。比如在提到《天下无敌的西格夫里德的故事》时说:“我很喜爱这本书,这是一个很令人满意的故事,这充满了美妙的诗,这些诗时而带有极大的纯朴性,时而带有极大的幽默感。这本书表现出很大的机智,——谁不知道那描写两个胆小鬼打架的美妙无比的插曲呢?这里有性格,有大胆的年轻而又崭新的爱情,可以作任何一个四处漂泊的学徒的榜样,虽然他现在还不必去与蛟龙和巨人作斗争。”(同上,

561页)恩格斯讲的是文学作品的审美效应,其实人们上剧院、看电影、听交响乐、观赏书法摄影作品等等,也是同样的。

综上所述,我们对艺术的基本看法是:艺术是来源于客观现实的一种人工创造的精神产品,它能给接受者一定的审美效应。

## (二)

关于文艺批评。

有人说,廿世纪是批评的时代。的确,自有文艺批评以来,没有任何时代产生并流行过如此令人眼花缭乱、应接不暇的各种各样的批评方法和批评模式。这里,我们仅就鲍昌主编的,出版于一九八七年的《文学艺术新术语词典》所列举的冠有批评方法和批评模式字样的现代批评为例,就有马克思主义文艺批评、心理分析批评、“新批评”、神话原型派文艺批评、俄国形式主义文艺批评、新人文主义批评、现象学文艺批评、语义学文艺批评、结构主义批评、分解主义批评、接受批评、女权主义批评、“新”新批评、社会批评模式、道德批评模式、心理批评模式、形式批评模式、原型批评模式、本体论批评等四十余种。这里还没有包括中国传统的批评方法。

在我国文艺理论界产生过重大的影响,并且在许多高校文科作为正式教材的以群主编的《文学基本原理》,对文学批评的界定是:

文学评论是总括文学批评和文学理论而言的。文学批评着重于评价具体作家的作品,同时也包括对于一定历史时期的文学运动、文学思潮以及各种文学流派的研究分析;而文学理论则着重于探讨和总结文学现象中带有规律性的问题。这两者之间的关系是十分密切而

不能截然分割的。

《辞海·文学分册》对文艺批评的定义是：

文艺批评指文艺批评者在一定政治背景下，运用一定的观点，对文艺家、文艺作品、文艺思潮、文艺运动所作的探讨、分析和评价。一般说，文艺批评有宏观和微观两类。宏观的文艺批评偏重于对文艺现象进行综合研究。微观的文艺批评则偏重于对具体，个别的文艺现象的分析与评判。

由高等教育出版社出版，中央美院等高等艺术院校合编，近年来被国内艺术院校广泛用作教材的《艺术概论》对艺术批评的看法是：

艺术批评被称为“运动着的美学”，艺术批评与创作、欣赏活动的联系，比起美学与它们的联系更为直接。同时，艺术批评是艺术理论和美学原理灵活地、独创性地运用艺术实践领域的专门学科。

韦勒克在《近代文学批评史》中对文学批评的看法是：

批评这一术语我将广泛地用来解释以下几个方面：它指的不仅是对个别作品和作者的评价，‘明断的’批评，实用批评，文学趣味的征象，而且主要是指迄今为止有关文学原理和理论，文学的本质、创作、功能、影响，文学与人类其他活动的关系，文学的种类、手段、技巧，文学的起源和历史这些方面的思想。

以上所引四家对文学批评的界说，可以说都有相当的代表性。从这四家对文艺批评的基本认识看，国内三家的观点比较接近，韦勒克的文艺批评观与我国流行的批评观有较大的分歧。但从总体来说，各家之间还是不完全一致的。就我们所见，有以下三点值得提出来加以辨析。



第一,文艺批评作为文艺学的一个主要分支学科,它与文艺理论是否应该有一个相对明确的界限呢?在韦勒克看来,文艺理论和文艺批评之间的界限是不存在的。他所说的文艺批评,实际上包括了文艺理论。他主张,批评“主要是指迄今为止有关文学的原理和理论。文学的本质、创作、功能、影响,文学与人类其他活动的关系,文学的种类、手段、技巧,文学的起源和历史这些方面的思想。”这已是文艺理论的全部内容了。由此看来,在韦勒克那里,文艺理论与文艺批评是没有界限的,是不分的。我们认为,既然文艺理论与文艺批评都是文艺学的重要的分支学科,它们应该在文艺学的统帅下,彼此之间有一个相对明确的界限。这个界限,在以群主编的《文学基本原理》中是很清楚的,在孙美兰主编的《艺术概论》中,把艺术理论与艺术批评的关系理解为基本理论与对基本理论的“灵活地、独创性地运用”的关系。后者的这个观点,很好。它至少说明了两点:第一,文艺批评是应该有一定的理论指导的,没有体现艺术规律的文艺理论的指导的文艺批评,而只凭个人的爱好进行褒贬的文艺批评不可能具有科学性,也不可能有正确的理性判断。第二,文艺批评家手中的理论,不是教条,不是生硬的套用,而是“灵活地、独创地运用于艺术实践领域”。这一点非常重要。这既是针对在“左”的思想指导下,乱贴阶级标签,不能对文艺现象作具体分析的简单化的文艺批评,又针对了近些年来,某些生硬地搬用西方的五花八门的文艺理论和美学理论的名词术语,进行所谓的名词术语“大轰炸”,而实际上连使用者也不甚了了的“食洋不化”。“灵活地、独创性地运用于艺术实践领域”要求首先对科学的文艺理论深刻理解,真正把握其精神实质,同时又善于在切实地感受艺术现象的前提下进行具体而微