

文学原理：创作论

绪 论：

对象·观念·方法·构架

第一节 对 象

摆在读者面前的这本《文学原理》有一个特定的对象范围：集中讨论文学创作问题。作者希望同广大读者一起，透过文学创作的窗口，审视文学活动的一般原理。

这里有两点需要加以说明。

第一，本书对象的这种划分和确定，仅仅具有相对的意义。讨论文学创作而不涉及同文学创作有联系的其他现象和问题，既是不可能的，也是不应该的。

譬如，从宏观的角度来说，文学创作作为整个文化系统中的一个因子，既同文化整体及其他诸多文化因子相互区别，具有相对独立性；又同文化整体及其他诸多文化因子相互作用、密切联系。假如看不到它们之间的相互区别，就会将这些彼此不同的东西混为一体，取消了它们相对独立的存在地位，也将导致取消分别以这些不同文化因子为研究对象的诸种学科的独立存在价值；假如看不到它们之间的相互联系、相互作用，而把文学创作作为一种完全孤立的对象进行考察，也就必然会忽视甚至无视

► 文学原理——创作论

在这种相互联系、相互作用中所表现出来的文学创作的性质和功能,不能真正把握住通过相互作用、相互联系而赋予文学创作的丰富内涵。因此,在对文学创作进行考察的时候,我们必须时时清醒地意识到,我们所面对的是人类整个文化系统这棵繁茂大树上的一枝一叶,它们无时无刻不在这棵大树上吸取营养、并且无时无刻不在同其他枝叶密切连接、彼此作用。如果断绝它同树干及其他枝叶的血肉联系,那么它就要枯死、坠落。

再譬如,我们缩小一点范围,单从文学活动本身来看。从总体上说,人类的文学活动也可以看作是一个由相互作用的许多有机部分组成的完整系统,是一个由密切联系的若干发展阶段组成的生动过程。而文学创作以及文学接受等等,不过是其中重要的组成部分。这个系统和过程,大而言之,自从文学产生起,通过现在、走向未来,是一个无穷无尽(就尚有人类存在的限度之内而言)的发展序列,小而言之,譬如围绕着它的普遍可见的存在形态即处于物化状态的文学作品,有一个“创作——接受——创作——接受——创作……”无限前进的运动连环。这个系统的各个有机部分之间,以及部分与整体之间,始终处于相互联系和相互作用之中,并且正是因为部分与部分、部分与整体之间的相互作用,才表现出它特有的性质和功能。根据 20 世纪 60 年代接受美学(读者反应理论)的观点,文学活动只有通过“接受”才能算真正得以实现和完成,创作的性质、功能、意义、价值只有通过接受才能表现出来。因此,创作离不开接受,更不能将文学活动的各个部分加以机械分割。然而,在我看来,文学活动各个部分之间的不可机械分割,并不是意味着它们不能有某种程度和某种意义上的相对独立性。如,文学创作和文学接受,一方面不可机械分割,另一方面却又彼此区别。因此,我们可以

在承认文学活动作为一个统一整体的前提下,在相对意义上分别对创作和接受加以单独把握;同时,在分别把握它们的时候,又时时不忘记整体对它们的制约性,时时不忘记它们之间始终交互作用。这样,通过比较细致地把握部分,达到比较深入地了解整体;又通过时时保持站在整体高度所获得的比较广阔的空间视野优势,更清楚地看到部分之间交互作用所表现出来的性质和特点。这就有可能使我们对文学活动获得比较全面而正确的把握和理解。

需要说明的第二点是,同是确定以文学创作为考察和研究的对象,人们也可以就不同范围、从不同角度、用不同方法、在不同层次上提出各种问题,进行各种各样的和不同程度的研究:部分的或总体的,个别的或一般的,分析的或综合的,经验的或思辨的,历史的或美学的,以及哲学的、历史学的、伦理学的、社会学的、文化学的、心理学的、民族学的、人类学的、宗教学的、民俗学的、价值论的、语言学的、形态学的、文体学的、声韵学的、符号学的、现象学的,等等。

譬如,可以对某个作家或某个作家群的创作进行个别的、局部的研究,也可以对某个时期、某个时代、某个社会、某个民族、某个阶级的文学创作进行总体的研究;可以对不同时代、不同民族、不同阶级或不同流派的文学创作进行比较研究,也可以对各自的文学创作进行单独研究(当然不是完全不要比较);可以对文学创作的各种内在因素进行分析的或综合的、或者分析与综合相结合的研究,也可以对文学创作的各种外在关系进行某一侧面或多侧面的、某一层或多层次的研究;可以用多种方法、从多种角度对某一作家、某一流派的创作进行研究,也可以用一种方法、从一个角度对各种作家或各种流派的创作进行研究;可

► 文学原理——创作论

以由作家自己谈创作体会而后上升为理论,也可以由理论家对作家的创作经验进行理论总结,概括出一些具有普遍意义的创作规律;如此等等。

当然,上面我们所列举的不同范围、不同层次、不同角度、不同方法的各种研究,并不是都能达到对文学创作的正确把握,更不是都能深刻抓住文学创作的根本问题。这要受到内在和外在的多种因素的制约。但是,研究的空间和途径无论如何应该是无限广阔和多样的。像前些年我们的文学理论领域中那样,把众多的研究者限制在单一的、狭窄的羊肠小道上,而且只准使用一、两种手段和工具,实在不能与文学创作本身丰富多样的实际情况相适应。难道这种情况还能继续下去吗?

在这本书里,我们为自己选择了一个特定的角度。读者会看到,我们将不让文学创作中的各种具体问题和枝节问题占去过多的注意力。我们主要不是对文学创作的某个方面、某种因素进行专门论述,也不是对某部作品、某个作家或某一流派的创作情况进行具体研究,甚至也不着重对某一时期、某一时代、某一民族、某一阶级的文学创作情况进行特别考察。我们将要进行的是一种高度概括的研究:寻求和揭示文学创作中最基本和最重要的规律和原则,而且是符合文学创作特殊本质的规律和原则,这就是文学创作的美学规律和原则。

为什么要着重把握和揭示文学创作的美学规律呢?这就涉及到对文学创作应持什么观念的问题。

第二节 观 念

历史上对文学创作持有各种不同甚至根本对立的观念。有

的认为文学创作是作家的自我表现、心灵展示、情感外射,有的则认为文学创作是摹仿自然、再现现实、认识社会;有的认为文学创作是为了表现人类之爱、为了改造社会、移风易俗;有的则认为文学创作是无目的的游戏、是纯形式活动、是无意识或潜意识的活动;有的认为文学创作是“载道”的工具(“文以载道”、“文以明道”)、是意识形态活动、是为政治服务;有的则认为文学创作是人类自我肯定、自我完满的审美活动,等等。就20世纪的中国来说,主导观念是认为文学创作是一种社会意识形态活动、是一种认识活动,而忽视甚至否定它的审美性质,有时还把文学创作的审美性质同它的认识性质、意识形态性质对立起来。

经过反复比较对照,我们认为这样一种观念具有更多的真理性:文学创作根本上是一种审美活动。就是说,文学创作可以有各种各样的规定性,包括认识的和意识形态的规定性,然而最根本的乃是它的审美的规定性。

我们这样说绝不意味着否定文学创作也是一种认识活动。恩格斯给予高度评价的巴尔扎克小说创作的认识价值,列宁热情称赞的列夫·托尔斯泰小说创作的认识意义(反映革命的某些“本质”方面),都是人所共知的事实。文学创作本身包含着认识活动,这是谁也否定不了的。就此而言,人们从认识论的角度说明文学创作的某种性质和特点,有其必要性和合理性。而马克思主义的代表作家们正是从辩证唯物主义哲学认识论的高度丰富和深化了现实主义文学创作理论。

我们这样说也绝不意味着否定文学创作的确也可以是一种意识形态活动。文学创作总是具有肯定或否定的倾向性,如高尔基所说:“艺术的目的是夸张美好的东西,使它更加美好;夸大坏的——仇视人和丑化人的东西,使它引起厌恶,激发人的决

► 文学原理——创作论

心,来消灭那庸俗贪婪的小市民习气所造成的生活中可耻的卑鄙齷齪。艺术的本质是赞成或反对的斗争,漠不关心的艺术是没有而且不可能有的,因为人不是照相机,他不是给现实拍照,他或是肯定现实,或是改变现实,毁坏现实。”^①这里所说的,正是文学创作的意识形态性的一种表现。马克思主义的代表作家们也正是因为揭示了文学创作的意识形态性质,从而在人类文艺思想史上作出了巨大贡献。

但是,把文学创作仅仅看成是一种认识活动却遭到了越来越多的人的怀疑。因为这种观念不能全面说明它的本质和特点。文学创作中的许多因素是认识活动所包括不了的,与认识活动根本不同的,如情感活动、评价活动、意志活动,等等。把文学创作仅仅看成是一种意识形态活动,也不能全面说明它的本质特点。因为文学创作中的有些因素也与意识形态活动不同,如形式的创造所带来的欣喜,技巧的运用所产生的心理感受,以及创作活动中的某些心理的、生理的、气质禀赋的因素,包括非自觉、无意识、非理性的活动,等等。

根据对大量的文学创作现象的考察和研究,我们认为,单用某一种因素、某一种性质和特点来界说文学创作的本质,都难免失之片面。例如,说文学创作仅仅是一种游戏活动,仅仅是作家的自我表现、心灵展示、情感外射,仅仅是一种符号活动、纯形式活动,仅仅是无意识或潜意识的活动,等等,就如同说它仅仅是一种认识活动和意识形态活动一样,是不全面的,是不确切的。但是,说文学创作蕴含着上述那些因素,却是一个不容否认的事实。在文学创作中,常常是既包含着认识活动,也包含着情感活

^① 高尔基:《论文学》,人民文学出版社,1978年版,第141页。

动、评价活动、意志活动、道德活动……(像都德的《最后一课》描写民族危亡之际人们的复杂心态和情感,像马尔克斯《百年孤独》中某些魔幻形象的象征意味,都远远超出了认识范畴);既包含着意识形态性质的活动,也包含着非意识形态性质的活动(像闻一多诗歌创作中所追求的韵律美,“建筑”美,是意识形态这一范畴概括不了的)。既是有意识、自觉的活动,也包含无意识的、非自觉的因素;既有理性,也包含非理性的因素;既有目的,也包含无目的的游戏成分;既是内容的创造,也是形式的创造,而且形式有它自身的独立价值,等等。这是一种高度综合的精神实践活动,而这种高度综合性的特点,正是审美活动所固有的。因此我们把文学创作根本上看成是一种审美活动。

审美活动是一种极其复杂的文化现象,对它进行全面界定不是本书的任务。然而我们又不能不就其与文学创作的本质特征有关的问题进行必要的说明。这里就涉及到对审美活动的基本理解问题。如果完全不了解审美活动是什么,也就很难说明文学创作为什么在本质上是审美的。

这里,请读者和我们一起重温马克思的一段很长的、大家十分熟悉、经常引用的话,我们认为这段话对于说明审美活动的本质,是再精彩不过了。

实际创造一个对象世界,改造无机的自然界,这是人作为有意识的类的存在物(亦即这样一种存在物,它把类当作自己的本质来对待,或者说把自己本身当作类的存在物来对待)的自我确证。诚然,动物也进行生产。它也为自己构筑巢穴或居所,如蜜蜂、海狸、蚂蚁等所作的那样。但动物只生产它自己或它的幼仔所直接需要的东西;动物的生产是片面的,而人的生产则是全面的;动物只是在直接的肉体

► 文学原理——创作论

需要的支配下生产,而人则甚至摆脱肉体的需要进行生产,并且只有在他摆脱了这种需要时才真正地进行生产;动物只生产自己本身,而人则再生产整个自然界;动物的产品直接同它的肉体相联系,而人则自由地与自己的产品相对立。动物只是按照它所属的那个物种的尺度和需要来进行塑造,而人则懂得按照任何物种的尺度来进行生产,并且随时随地都能用内在固有的尺度来衡量对象;所以,人也按照美的规律来塑造物体。^①

很清楚,马克思在这里通过人与动物的对照,揭示出人的本质从而又揭示出审美活动的本质。他极其深刻地阐明了:能够进行有意识和有意志的、自由自觉的社会实践活动,这正是人与动物的根本区别。恰恰因为人具有自由自觉的意识和意志,他才能够把自己、把他的意志和意识、把他的主观,同外在世界区别开来,从而脱离动物界。动物永远做不到这一点。人正是举着自由自觉的意识和意志的火把,从动物界跨进人类社会里来的。这无异于从地狱升到了天堂。宗教里所说的天堂当然是不存在的。如果说有天堂的话,那么这个天堂不是在天上,而是在人间,即人类社会自身——同动物界相比,人间,人类社会,就是真正的天堂,而动物界则是名副其实的地狱。这个天堂是光明的。这不是因为有自然的太阳的照耀,而是因为有人类自身制造的太阳的照耀——人的自由自觉的意识和意志就是永远不落的太阳。而动物,因为不具有自由自觉的意识和意志,所以永远留在不见阳光的地狱的黑暗之中。正是因为人是自由自觉的有意识的社会存在物、社会实践的主体,他才能够摆脱直接的、狭隘的

^① 《1844年经济学——哲学手稿》,人民出版社,1979年版,第50—51页。

肉体需要,超越自己的本能而进行社会生产活动。人的这种生产活动的最根本的特点在于:他不但通过自己的自觉的意识掌握外在事物的规律,从而懂得按照任何物种的尺度进行生产;而且能够随时随地用人自身的内在固有的尺度来衡量对象,处处表现出人的意图和目的。这样的生产是真正自由的全面的生产,是充分体现着人的本质的生产,是按照审美的规律进行的生产。这样的生产就是“按照美的规律来塑造物体”,也就是审美活动。因此可以得出这样的结论:审美活动实际上就是充分体现、展示人的本质的活动,是人的充分自由自觉的活动。凡是审美的,都无例外地必须是体现着人的本质的;而且愈是审美的,愈是能够充分地体现着人的本质的。审美活动的本质就在于它是人对自己的本质的一种自我发现、自我确证、自我肯定、自我观照、自我欣赏。人之外没有审美。离开人,自然界本身(植物本身、动物本身、日月星辰本身)根本不存在美和审美。自然界中动物离人类最近,然而仅仅是动物自身,无所谓美、丑,更无所谓崇高、滑稽。动物自己不可能进行审美活动,它所进行的只是本能的活动,只是在本能驱使下吃、喝、性交。只有人才能进行审美活动,即使是饮食男女,其中也可以渗透着人的本质,变成体现着人的本质的活动——审美活动。

人在审美活动中对自己的本质的这种全面肯定和确证,既是一种认识活动,也是一种情感活动、价值活动、意志活动;既是对自己本质的观照活动,也是对自己本质的自我发现、自我创造、自我实现、自我完成的活动。这种活动的内涵远比意识形态活动的内涵丰富。文学创作正是属于审美活动的范畴,是审美活动一种表现形态。文学创作的本质特点也是审美活动的本质所赋予它的。

► 文学原理——创作论

其实,把文学创作看作是一种审美活动,也是文学观念发展衍变的一种历史趋向。

自从文学现象发生以来,在不同时代、不同民族、不同社会历史条件下,在不同的思想潮流和文化心理背景上,与一定的创作对象和创作主体相适应,产生过各种不同的创作观念,它们或者相互影响、相互融汇和补充,或者相互冲突、相互搏斗和竞争,正是在这种融汇和补充、或者搏斗和竞争中,创作观念不断发展变化,表现为一种流动不居的运动过程。这个过程十分复杂和曲折,它的轨迹甚至是难以准确描画的;但却表现出审美意识的逐渐觉醒。

大体上说,在欧洲,从古希腊、罗马时代起直到 17—18 世纪,这样一种观念占优势:艺术(文学)创作乃是按照一定的规则而进行的制造东西的一种活动^①。柏拉图和亚里士多德的“摹仿”说(他们两人所说的“摹仿”当然有重大差别)也可以归入这种观念之中。因为“摹仿”也是按照一定的规则而进行的活动,表现为一种制造的技艺和本领。一般说当时人们并没有特别看重艺术(文学)创作的审美性质,或者至少没有把今天看来是美的艺术(如诗、音乐、绘画、雕刻等等)的创作同手艺、技术分开,没有把审美性质作为艺术的独特性质加以把握。在古希腊,艺术的范围是相当宽泛的,它不但包括诗、音乐,包括绘画、雕刻,包括建筑;而且还包括细木工、裁缝以及其他类似的手艺,还包括算术、逻辑学以及其他科学,——因为在当时人们的眼里,这

^① 关于欧洲美学史上艺术创作观念发展变化的情况,我采用了波兰理论家符·塔塔尔凯维奇《艺术的定义》中的一些说法。该文发表在苏联《哲学问题》杂志 1973 年第 5 期上。中文译文见百花文艺出版社出版的《美·艺术·时代》第 2 辑。

些活动同样是按照一定规则进行的,而且也是表现出一定的技艺和本领的,并不比建筑、绘画、雕刻等等逊色。

到17世纪末,才比较明确地把文学、音乐以及绘画、雕刻等造型艺术归入艺术范畴,而把算术、逻辑学等划归科学领域。这表明人们的艺术观念、艺术创作观念发生了重大变化。

正如波兰理论家符·塔塔尔凯维奇所指出的,运用艺术新观念的人们应该回答这样一个问题:是什么样的共同特征把造型艺术、音乐、文学等等差别很大的艺术种类统一在一起呢?从文艺复兴时代起,这个问题就多次被提出。18世纪的法兰西美学家巴乔作了如下回答:各种艺术的共同特征是它们都摹仿自然,并且从中选择那些美的东西。他找出绘画、雕刻、建筑、音乐、诗、演说术、舞蹈等七种艺术称为美的艺术。这样,把手艺和科学划分出去之后,美就成了艺术的本质特征了。由此可以看到,欧洲17、18世纪艺术观念和艺术创作观念发生重大变化的主要标志就在于:人们开始自觉地把艺术创作的审美特性放在一个重要的和突出的地位加以把握。人们越来越趋向于认为:艺术是美的创造,艺术(包括文学)创作是创造美的活动。美是艺术的使命,是艺术的目的,是艺术的成果,是艺术的最高价值,是艺术的特殊标志。德国古典美学的一些代表人物,从康德、席勒、谢林到黑格尔,以及后来近、现代的许多资产阶级美学家如克罗齐、科林伍德、里普斯等人,都在一定程度上把艺术(文学)创作同审美活动放在一起考察,并且提出了一些很有价值的见解。虽然20世纪以来也有某些理论家对上述传统的艺术(文学)创作观念提出修正,一些后现代理论家甚至根本否定艺术与审美的联系,但多数人仍然承认并且重视艺术(文学)创作的审美性质。而且在我看来,后现代艺术所推崇的“丑”、“荒诞”等,

► 文学原理——创作论

从根本上说也是一种特殊形态的审美范畴。

从总体上看,欧洲历史上艺术(文学)创作观念发展变化的趋向,是对创作的审美性质认识得越来越清楚的过程,是创作主体的审美意识不断加强的过程。

中国历史上艺术(文学)创作观念的发展变化虽然同欧洲有很大不同,表现出自己的特殊轨迹;但是宏观地看也有某些相似的地方,即同样表现出对创作的审美性质越来越重视的过程,以及创作主体的审美意识逐渐增强的过程。不过所使用的是与欧洲不同的概念、术语,具有与欧洲不同的表现形态。

在先秦时期,有一个很重要的并且影响深远的创作观念即“诗言志”^①。它强调诗歌创作的本质在于表达、抒发思想感情。这种创作观念并不看重创作的审美性质,至少没有把创作的审美性质作为独立的特征突出出来。^② 那时比较有影响的文艺思想(主要是儒家)的一般特征是,强调美与善的统一而更重善。在论述文学创作(主要是诗歌创作)问题时,往往着重强调其道德的、认识的、政治的意义。所谓诗的“兴”、“观”、“群”、“怨”(《论语·阳货》),所谓“兴于诗,立于礼,成于乐”(《论语·泰伯》),所谓“乐中平”,“乐之中和也”(《荀子·劝学》),所谓“乐行而志清,礼修而行成,耳目聪明,血气和平,移风易俗,天下皆宁,美善相乐”(荀子《乐论》)等等,就是当时具有代表性的观点。这种不甚重视文学创作的审美性质的倾向,是与当时尚未严格地、

① 《尚书·虞书·舜典》：“诗言志，歌永言，声依永，律和声。”又，《左传·襄公二十七年》：“诗以言志。”又，《庄子·天下》：“诗以道志。”又，《荀子·儒效》：“诗言是其志也。”

② 庄子谈“道”与“技”的关系时，似乎接触到艺术创造中的某些审美特征问题；但那些言论本身不是谈艺术问题，而是谈哲学道理。

明确地划分出文学与学术之间的界限的情况相适应的^①——这与古希腊的情况有某些相似之点。

至魏晋南北朝,文学观念有了显著变化,开始了文学的“自觉”期,创作主体的审美意识的自觉期。人们越来越重视文学创作的审美性质,并且提出了先秦两汉时期没有的术语、概念,来说明文学创作的审美特点。例如,曹丕在《典论·论文》中把“气”作为一个创作美学概念提出来,以说明创作主体的气质、个性、天赋对于形成作品美学品格的重要意义。陆机的《文赋》,在中国美学史上第一次系统的描述了文学创作的心理过程,特别是较早地指出了创作中“来不可遏、去不可止”等类似于今天所谓“灵感”、“不自觉”的心理状态。刘勰在《文心雕龙》中则用“风骨”、“神思”、“情采”、“夸饰”等一系列范畴,并通过“才”与“学”、“隐”与“秀”、“华”与“实”、“奇”与“真”等对立统一关系的分析,说明文学创作的审美特点。钟嵘《诗品》的一个突出贡献是提出“滋味”的概念来说明诗歌创作的审美魅力:他认为五言诗胜于四言诗的地方在于,“五言居文词之要,是众作之有滋味者也”,就是说,五言诗的审美力量更强,审美味道更浓。在谈到赋、比、兴的问题时,钟嵘还强调:“宏斯三义,酌而用之,干之以风力,润之以丹彩,使味之者无极,闻之者动心,是诗之至也。”这都表明钟嵘十分重视诗歌创作的审美性质。这个时期文学创作观念中审美意识的自觉与其他艺术创作观念中审美意识的自觉是密切联系在一起的,可以说,魏晋南北朝是中国美学史上文学艺术观念的重要转变时期,是文学艺术的审美性质被比较充分

① 参见郭绍虞:《中国文学批评史》“绪论”部分,中华书局,1961年版。

► 文学原理——创作论

地认识的时期。^①

隋唐时期虽有像白居易那样对文学创作的审美特性有所忽视的片面观点,但总的说主导方面仍然提倡“以势壮为美”^②的创作风格。而晚唐之后以至明清,从司空图到苏轼和严羽,到李贽和袁宏道,到梁启超和王国维……,对文学创作的审美特性不断有新的阐发,其中某些观点,至今仍然具有宝贵的理论价值,只是我们还发掘和吸收得很不够,以至使某些宝藏多年来白白地埋没于地下。

不过,我们应该看到,不论西方还是中国,虽然对文学艺术创作的审美性质总的说是认识得越来越深入越来越细致;但是,第一,由于历史上的美学家、艺术家受到当时社会历史条件的局限以及认识本身的局限,他们对创作的审美性质的把握,既不能说十分正确和科学,也不能说十分全面和充分,其中包含着许多片面、甚至荒谬的地方;第二,有许多人虽然谈到了文学艺术创作的一些特点,但并没有清醒地意识到这些特点基本上是由它的审美性质所决定的,是审美性质的表现——也就是说,对这部分人来讲,对文学艺术创作的审美性质的认识还是不自觉的;第三,由于以上两点,历史上常常出现在说明文学艺术创作特点时各执一端、相互臆悟的现象,把本来辩证统一的创作因素绝对对立起来、孤立起来,使之走向极端。第四,西方自20世纪50年

① 除文学以外,在绘画方面,顾恺之提出“以形写神”,更明确地抓住了绘画的审美特征。他在《画云台山记》中强调画张道陵应“瘦形而神气远”;而且特别重视画眼睛,因为眼睛最能传神,所谓“四体妍蚩,本无关于妙处,传神写照,正在阿堵之中”。谢赫则提出绘画“六法”,也是着重从审美角度要求绘画创作。在音乐方面,嵇康的《声无哀乐论》提出“声之与心,殊途异轨,不相经纬”,强调主体的审美情感和审美态度在创作和欣赏中的重要性。

② 李德裕:《文章论》。

代以来,所谓“后现代”思潮兴起,出现了“反审美”倾向,主要表现为从美向丑转化、并进而向荒诞转化,甚至泯灭了美与丑(荒诞)、审美与非审美、艺术与非艺术、文学与非文学的界限。

上述这些情况也就给我们提出了这样一个任务:必须进一步从逻辑上说明文学创作为什么必然是一种审美活动。这个工作我们将在第二章“文学创作与审美活动”中进行。

第三节 方 法

上面关于本书研究对象和所持基本观念的确定,也就蕴含着本书研究方法的确定。事实上,对象、观念与方法密切相关着的:一方面,有什么样的对象,有什么样的观念,相应地也就应该采用与这种对象和观念相适应的什么样的方法,对象和观念对方法具有某种“企求”,特别是新的对象和新的观念往往要求与之相适应的方法;另一方面,方法本身又有它的“活泼”性和“革命”性,它常常可以使人开阔视野,拓展思维,发现新的对象或对象的新方面,促使人们丰富、完善某种观念,或萌生、建立新的观念。

80年代中期以来掀起了探讨方法问题的热潮,革新方法的呼声甚嚣尘上。这是很好的气象。1985年被称为“方法年”,这是它带给历史的光荣。然而在探讨方法问题的许多文章中,我们却发现有两点不足:一是常常离开对象和观念孤立地谈方法,就方法谈方法,如是,则不论谈得如何细致,也不免抽象;二是谈来谈去,常常是论者自己也闹不清方法本身的含义究竟是什么。因此,在讨论本书的具体方法之前,首先探讨一下方法本身的最基本的规定性(它的哲学含义),也许不是多余的和无意义

► 文学原理——创作论

的。

那么,方法究竟是什么呢?

就其最抽象的意义说,方法就是掌握世界的手段、程序、途径和规则。

方法既涉及客体,及涉及主体,是客体见之于主体的东西。或者说,方法是对象世界的客观规律经过主体(人)的凝聚所形成的规范性的模式。

因此,一方面,不能离开客体、离开对象世界谈方法。离开了、甚至背弃了对象世界的客观规律,不可能有什么正确的、科学的方法。从这个意义上说,把方法看成对象的“类似物”(恩格斯语),或者说“对象”已被认识到的那些部分的“类似物”,是对方法的十分深刻的哲学概括。否定方法的客观性,认为方法只是主观的、任意的,这种思想是十分浮浅的。只有在承认对象世界的客观规律的前提下,才能找到正确的、与所探讨的对象世界相适应、相“类似”的方法,才能找到把握真理的方法。马克思说:“不仅探讨的结果应当是合乎真理的,而且引向结果的途径也应当是合乎真理的。真理探讨本身应当是合乎真理的,合乎真理的探讨就是扩展了真理。”^①在这里,马克思强调了“探讨的结果”和“探讨的途径”的一致性;反过来说,探讨结果违背对象世界的客观规律,往往与探讨途径(方法)违背对象世界客观规律有关。

但是,另一方面又必须看到方法离不开主体。所谓“掌握世界”,不能只有谓语(动词“掌握”)和宾语(名词“世界”)而没有主语,不能只有动作和动作承受者而没有动作的发出者。人们必

^① 《马克思恩格斯全集》第1卷,人民出版社,第8页。