



华东师范大学

文学研究年鉴

(1988)

华东师范大学出版社

NJ90/01

华东师范大学文学研究年鉴

华东师范大学文学研究所 编

华东师范大学出版社出版发行

(上海中山北路3663号)

新华书店上海发行所经销 淮安市印刷厂印刷

开本: 850×1168 1/32 印张: 13 字数: 340千字

1990年2月第一版

1990年2月第1次印刷

印数: 001—1, 500

ISBN7—5617—0268—X/I·022 定价: 5.70元

发 刊 词

《华东师范大学文学研究年鉴》(1986)应运而生，照例说几句开场白。

《年鉴》为青年园地，每年择优荟萃我校青年教师及校友的研究成果，既是检阅、回顾，又是激励、耕耘，一步一个脚印，期待来年有更令人欣慰的收获。

没有党的十一届三中全会，没有前辈师长、校系领导和出版社的扶植，也就没有《年鉴》，没有这一年轻的文学评论群。严格地说，这批作者已不年轻，大多已过而立之年。熬过了冰川期的种子似乎蕴有异常的生命力，一遇春风化雨，便在丽娃河畔崛起一片新林带。但还不成熟，根还扎得不深，仍亟需园丁不倦地培土、浇灌和整枝，才可能成大材。敬请各方专家、读者热诚扶助和赐教。

华东师范大学文学研究所

一九八七年十二月

目 录

夏志厚	建立新的文艺理论体系的逻辑起点·····	(1)
殷国民	“原生美”和艺术美·····	(21)
夏中义	文学素材的艺术心理分析·····	(29)
陈勤建	文艺民俗学发生论·····	(49)
朱大可	论艺术及其美学的有序化·····	(65)
王圣思	从《罪与罚》看陀思妥耶夫斯基的现代性··	(90)
南 帆	小说技巧十年·····	(104)
宋耀良	意识流文学东方化过程·····	(129)
徐 芳	人与大自然关系的艺术思考·····	(144)
许子东	陀思妥耶夫斯基与张贤亮·····	(162)
方克强	阿Q和丙崽：原始心态的重塑 ·····	(191)
魏 威	科幻小说的发展趋势和郑文光的科幻小说主 义·····	(209)
王晓明	现代中国最苦痛的灵魂·····	(222)
陈慧忠	来自现代都市的孤寂感·····	(249)
邓乔彬	从荷马史诗与西周史诗谈中西文学·····	(262)
龚 斌	论曹氏父子的游仙诗·····	(277)
萧华荣	论东晋南朝陈郡谢氏的文学传统·····	(292)
赵昌平	从初、盛唐七古的演进看唐诗发展的内在规 律·····	(306)
周圣伟	从诗与乐的相互关系看词体的起源与形成 ·····	(334)
高建中	试论两宋婉约词的历史地位·····	(352)
方智范	论宋人咏物词的审美层次·····	(380)
方正耀	明清人情小说艺术方式的变化·····	(396)

夏 志 厚

建立新的文艺理论体系的逻辑起点

近年来，关于建立新的文艺理论体系的讨论很热闹过一下子，终于又悄然而逝，消声匿迹了。原因很多，总之可以说是困难重重。但是，路总要一步步地去走，陡峭山路上的攀登，尤其需要勇气和毅力。停留在原地等待别人的什么突破，对于文艺理论工作者来说不啻是一种耻辱。既然一下子建立完整的体系还有困难，那么，可不可以考虑暂时收缩一下目标，看看新的文艺理论体系可以（而且应该）建立在一个怎样的逻辑起点上，这就好比一口固然吃不成个胖子，但必须先吃下这一口去，变成胖子的愿望才会具有最初的现实可能性。修修补补毕竟不是长远之计，努力探求新路，才有希望开创新的局面。正是本着这样的想法，我们尝试着去寻找一个新的基点，一个新的依托物，一块可以稳固地承载新的文艺理论体系的奠基石。其实，任何一个理论体系的建立，都必须首先找到这样的一个起点，确立了 这个原点，才能引出坐标系的主轴乃至更为庞大的坐标体系。在这方面，马克思主义经典作家有过精采论述，前人也给我们留下过经验与教训。在开始我们的搜索之前，稍稍作一点回顾是不无益处的。

—

也许我们应该从恩格斯的这一段话开始，“历史从哪里开始，思想进程也应当从哪里开始，而思想进程的进一步发展不过

是历史过程在抽象的、理论上前后一贯的形式上的反映。”（《马克思恩格斯选集》第二卷第123页）

列宁在《哲学笔记》中转引黑格尔《哲学史讲演录》的一段话，也表达了同样的思想。黑格尔说：“我认为哲学体系在历史中的次序同观念的逻辑规定在推演中的次序是一样的。我认为，如果从出现在哲学史中的各个体系的基本概念本身清除掉属于其外在形式，属于其局部应用范围等等的东西，那末就会得出观念自身在其逻辑概念中的规定的不同阶段。”“反过来，如果单就逻辑的发展来说，那么在它里面也可以看出历史现象在其主要环节上的发展过程；但是，人们当然要善于在历史形式所包含的东西里面认出这些纯粹概念来。”列宁摘录了这段话以后，在旁边批注说：“注意。”（列宁《哲学笔记》271—272页）

这确实是一个值得引起注意的问题：历史的发展常常与逻辑的发展呈同步状态，历史起点处的事物往往是事物逻辑序列中的最纯（最简单）因素，同时又深刻地包孕着以后事物发展中的一切基本矛盾在内。抓住了它，不仅可以给我们带来分析的方便，同时也使我们掌握了一把建立有关理论体系的入门钥匙。马克思在写作《资本论》时，选择商品作为理论构架的逻辑起点，而这也正是资本发生的历史起点。它是资本主义发展链条上的最初环节，孕育了整个资本主义生产、流通、分配过程中的一切基本矛盾。马克思抓住商品的二重性进行了鞭辟入里的剖析，从这里出发构筑起庞大的马克思主义政治经济学体系。

马克思主义经典作家的有关言论和实践，无疑为我们提供了重要的启示，探索新的文艺理论体系，是否也可以采用同样的方法，把它的逻辑起点和文艺现象实际发生的历史起点结合起来加以考虑呢？

考察一下中外文艺理论的历史发展，我们会发现一个惊人的事实，这就是，尽管东、西方文艺理论形态千差万别，它们的一

些杰出的代表人物，都曾经在不同程度上企图采用统一历史起点和逻辑起点的方法，来为系统地阐述自己的文艺理论主张奠基。这种情况一方面为我们开启了通行绿灯，表明这是一条具有强烈吸引力而又有着实践意义的探索途径，另一方面却又向我们出示了黄牌警告，应该从前人并不十分成功的探索中吸取他们的经验教训。

首先还是要提到黑格尔。在西方，他是第一个把历史和逻辑联系起来加以认识的哲学家。他从客观唯心主义出发，认为整个世界都是理念自我认识和自我实现的一个过程。这种思想同样贯穿在他的文艺理论著述《美学》中，即所谓“美是理念的感性显现”。他认为，艺术是由绝对理念本身生发出来的，因此，理念的自我实现，就成了艺术发展的内在原因，并由此有规律地表现出一定的具体形态。普遍理念转化为艺术美，分别经过象征、古典、浪漫三个阶段，从开始时物质形式压倒精神内容、继而理念与其形式达到和谐统一，最后精神内容超越物质表现形式，理念弃绝物质外壳回到它自身，这既是完善的历史过程，又是理念自我实现的一次螺旋上升，它们的共同出发点则都是理念。这样，黑格尔头足颠倒地把艺术史纳入了思辨逻辑的序列。尽管如此，他把历史起点和逻辑起点统一起来的思想毕竟对后人产生了深远的影响。

无独有偶，在中国文学批评史上，刘勰也曾经试图用同样的方法来建立自己的理论体系。他以《原道》篇列于《文心雕龙》五十篇之首，前无古人地第一次引进了“本乎道”的命题。他独辟蹊径，杂采中国古代关于本体问题的各家之说，借以考察文学现象的本源，并以此作为他推演文论体系的基本出发点。他认为文与天地共生，都是最高的宇宙本体“道”的衍生物，是先于文字的产生而直接上承天道神理的。同时，他又把“人文”和它的起源与媒介相贯通，以“道”为最高本原，以“圣”、“文”

为天道的不同表现，“圣因文而明道，道沿圣以重文”，建立起道——圣——文三位一体的逻辑推演体系，由“原道”而要求“明道”，由“本乎道”而顺理成章地导向“师乎圣”、“体乎经”，为全书的立论准则奠定了基础。尽管刘勰对文的来源的猜测有唯心与神秘的一面，有一点却是不容否认的，他第一个越出了前人论文的思想局限，求本溯源，用文学起源问题的探讨来带动自己的文论体系，试图把逻辑起点和历史起点统一起来，以此为依托去建立《文心雕龙》的理论构架。这一点至今仍是耐人寻味的。

如果说，刘勰当初采用这样的方法还带有某种不太自觉的成份，那么，对马克思主义文艺理论的传播作出过重要贡献的普列汉诺夫，则已经清楚地意识到这是一条重要的探索途径。普列汉诺夫的著名论著《没有地址的信》，人们常常以为那是专门研讨艺术起源问题的，其实并不尽然。普列汉诺夫写作此书的初衷，并不是想简单地得出“艺术起源于劳动”的论断，处在当时的历史条件下，普列汉诺夫竭力想要证明艺术活动与社会生产之间不可分割的联系，从而肯定只有以唯物史观来考察艺术才是唯一正确的方法，其他种种的说法则都是不足取的。这种意图在全书一开始就交代得很明白，他从批驳托尔斯泰的艺术观入手，正面提出艺术是社会现象的看法，然后试图证明自己观察问题的角度是唯一可取的。为了达到这个目的，他选择了原始民族的艺术来做考察对象。他在第二封信的一种手稿中说，“为什么我们要把原始民族的艺术同文明民族的艺术分开来考察呢？因为在文明民族那里，技术和经济的影响，由于社会化分为各个阶级和由此产生的阶级对抗，而大大地模糊起来了。所以，一个部落离化分为阶级的社会越远，它就给我的研究提供越加合适的材料”。在第二封信的另一种手稿中他还说：“我将怎样来研究自己的材料呢？我将以什么原则来作材料分类的基础呢？我认为，在这个场合

下，我应该坚持那决定我对人类历史运动的整个看法的原则。如果生产力的发展是这一运动的最终和根本原因，如果任何一个民族的生产力状况——直接地或间接地——甚至制约着他们的艺术活动，那么很明显，我在谈到原始民族的时候，就必须首先弄清楚他们的生产力状况，然后弄清楚这种状况和艺术之间所存在的关系。”这里，普列汉诺夫很清楚地表明了他的出发点，他的论述方法和所要论证的问题。他首先肯定了生产力的发展是人类历史活动的“最终的和根本的原因”（自然也就是人类艺术活动的“最终和根本的原因”），然后从原始民族入手，借考察原始民族的生产力状况和艺术活动之间的联系来证明自己的唯物史观立场。用历史的考察来验证思辨逻辑，以对文艺起源问题的探究来确立考察文艺现象的理论准则。显然，他把自己考察的基点放在现实历史的基础上，在这一点上，他远远地超越了黑格尔和刘勰。

中国古代文论家、西方古典文艺理论家、以至马克思主义文艺理论家，不约而同地尝试通过同样的方法来建立他们各自理论体系的逻辑起点，这种有趣的事实给了我们深刻的启示。它说明，历史与逻辑结合的方法不仅一般地符合人类思辨的规律，而且也一直是人类试图揭示艺术本质的重要的探索途径。黑格尔与刘勰都以观念历史的起点取代了真实的历史起点，把历史过程强按入既定的理论模式，因而他们的逻辑起点也必然是反历史的，是头足颠倒的客观唯心主义。普列汉诺夫比起前人大大前进了一步，他使对艺术起源的考察从天上回到人间，从纯粹思辨的领域回到现实的人类社会生活中来。然而，很可惜，普列汉诺夫的基本的思维框架还是没有脱出黑格尔的模式，他不是从历史过程去导出必要的逻辑结论，而是从逻辑起点开始，把历史的考察套入既定的理论信条，最后建立起来的逻辑起点其实依然是它本身，只不过绕了一个圈子而已。这种先入为主的考察方式不能不使他的

结论带上某种片面性。他不知不觉地把生产方式当作决定人类艺术活动的唯一因素来看待,使自己的考察偏于一隅,无视以至抛弃了另一些侧面,没有反映出决定艺术活动产生的多种因素并存的复杂情况(普列汉诺夫本人后来也意识到了这一点)。恩格斯曾强调指出:“根据唯物史观,历史过程中的决定性因素归根到底(原文黑体字,下同)是现实生活的生产和再生产。无论马克思或我都从来没有肯定过比这更多的东西。如果有人在这里加以歪曲,说经济因素是唯一决定性的因素,那末他就是把这个命题变成毫无内容的、抽象的、荒诞无稽的空话。”(《马克思选集》卷四,477页)而且,有趣的是,马克思和恩格斯在《〈政治经济学批判〉导言》里还说过这样的话:“困难不在于理解希腊艺术和史诗同一定社会发展形式结合在一起,困难的是,它们何以仍然能够给我们以艺术享受,而且就某方面说还是一种规范和高不可及的范本。”显然,仅仅从社会生产力的发展状况来理解人类艺术活动是远远不够的。站在这个基点上的普列汉诺夫,不可能得出艺术起源问题的正确结论,也不可能使他文艺观的逻辑起点建立在真正科学的坚固的基地上。

前人的失误及其教训有可能使我们变得聪明起来,经过使她们失足的泥沼继续向前开拓,我们可以而且应该从探讨艺术活动的历史起点入手,避开历史运动以后披在艺术处女面上的层层面纱,使他的本来面目比较可靠地显露出来,以便建立新的文艺理论体系的比较可靠的逻辑起点。

我们立刻面对着一个新的问题:艺术起源的探索现状究竟如何呢?从这里出发建立新的文艺理论体系的逻辑起点是否具有现实的可能性呢?(或者说,是不是已经具备了这种条件,可以从这里入手去揭示艺术作品的本来面目?)我们不得不转过头来先考察一下这个问题。

感谢朱狄同志在这方面所做的工作，他的《艺术的起源》一书全面地回顾了人类探讨艺术起源问题的历史，总结了不同的探索路径和不同的有关学说，在比较科学和全面的基础上提出了一些值得肯定或重视的意见，这无疑为我们的进一步探讨提供了极大的方便。《起源》一书指出，在艺术起源问题的探讨中，“一种绝对可靠的、权威性的理论实际上并不存在，”“对它的回答往往不是某种单一的理论所主张的某种单一的动机可以回答清楚的。”但是，在肯定艺术的起源受到多方面因素影响的同时，人们的提问毕竟越来越明确了，“是什么力量去推动了最早艺术的产生”，“第一次艺术活动的内部原因是什么？”形形色色历史碎片的折光开始向一起聚拢，人们追索的目光集中地投向艺术活动的原始“动因”。

但是，只要你再向这个闪烁着远古神秘之光的领域踏进一步，或许就会立刻发现，艺术起源问题的探讨正在实际上面临着一种危机，它在一条永远不可能求得最终结论的狭道里吃力地跋涉，茫无所措地徘徊在自成一说的各种理论之间。

《起源》一书向我们介绍说，迄今为止人类探求艺术起源问题有三条途径：从史前考古学角度对史前艺术遗迹的分析研究；对残存的原始部族艺术的考察研究；根据儿童心理发展对艺术起源的探究。作者指出，其中第一条途径，亦即对史前艺术遗迹的考察分析，提供了艺术在起源阶段的唯一可靠的证据，“为了使艺术起源的研究建立在历史事实的基础上，第一种方式无疑是最重要的。”但是这里却有一个深刻的矛盾。即使作者也承认，对于完整的史前艺术，我们事实上已经永远无法作实证的历史考察了。例如舞蹈和歌唱，漫漫历史长河已经永远地淹没了它们的任何一点痕迹，而恰恰是这两门艺术，可以无求于工具的使用，仅仅依

靠身躯扭动和声带振动，就可以最“原始”地发生的。在西方词汇中，艺术（art）一词可以被狭义地理解为绘画，在科学的殿堂里，我们便不得不遗憾地指出，仅据绘画来推断艺术的起源还远远不够。考古发现为我们揭示了迄今所知的艺术的最早遗迹，但是，最早的人类艺术遗迹却是永远无法确知的。史前人类不可能为我们留下一堵原始艺术的完整的回音壁，寄希望于考古发现来寻找这失落的一环同样是不可能的。事实上，迄今关于艺术起源问题的种种理论和学说，都不是实际意义上的历史考据，而是在必要的历史环节基础上的推论与假设。承认这样一种事实，将会使我们有勇气去跨越前人的成果，不至于纠缠在这样那样的学说里无力摆脱。

《起源》一书向我们介绍了关于艺术起源问题的各种理论。从它们各自的侧面来看，这些理论都具有一定的合理性，无法简单地加以绝对排斥，但同时，它们又都有各自的片面性，无法囊括艺术起源的完整面貌。能不能把这些杂乱纷呈的理论统一起来，从中抽取具有概括意义的东西，使它们摆脱简单地屈从于经验事实的现状呢？

我们把《起源》一书罗列的几种主要的艺术起源理论稍微整理一下，归纳为如下的两大类：

A类	B类
模仿快感说	劳动起源说
情感说	游戏说
	巫术说
	符号说

这里应该说明一点，传统的所谓“模仿说”其实应该是“模仿快感说”。亚里士多德在《诗学》中讲到诗的起源时，明确地提出了“模仿所引起的快感”这样一种看法。这里，引发艺术活动的最终原因是快感，它所区别于一般快感的则是诱发的原因不

尽相同，不是由于饮食、性交或者其他活动，而是因为模仿。模仿说仅仅停留在事物的表面联系，模仿快感说则承认更深一个层次的东西。

从我们的分类可以发现，属于B类的艺术起源理论都不言而喻地隐含着这样一句潜台词：一代天骄的艺术之子最初只不过是寄人篱下的童养媳，它是在其他人类社会活动中产生出来的，它是作为原始人类其他社会活动（劳动、游戏、巫术、甚至性崇拜或者血缘崇拜等等）的副产品而最终表现出自己的价值来的。因此，艺术的最初起源具有明显的“他目的”（非自身目的）——包括功利的、非功利的或者介于二者之间的目的。然而，这样一来，持这一类理论的人便面对着一个共同的难题，他们必须回答，种种的“他目的”是怎样最终转移到审美目的上来的？或者说，实现人类“他目的”的种种活动，为什么会使人转向对艺术的需要？人类艺术为什么能够最终摆脱屈辱的地位而独立？显然，这里必然还有某种处于深层结构的因素在起作用。轻易地把对其他对象的渴求转移到对艺术品的创作欲望上来，根本否认这两种需求之间有着质的区别，最终无法跳越樊篱找到真正的出路。

属于A类的理论则正好与B类相反，认为艺术的生产根源于人的某种心理需求，它具有自身的明确目的，并不需要借助于外力为自己做嫁衣裳。这一理论正好免去了B类理论所面临的麻烦。但是，它也有一个难以逾越的障碍，这就是，迄今为止对史前艺术遗迹和残存的原始部落艺术的考察，都以确凿无疑的实证资料提醒我们，原始艺术是不具备“纯艺术”的独立形态的，它往往依附在其他种种的人类社会活动中间。

只要不去人为地把艺术起源的种种理论对立起来，固执地站在某一说的立场上而以另一说为敌，我们很快就会意识到，上述的两大类理论是并不互相排斥的。完全可以把它们认作互相补充

的两个方面，这样，艺术起源的本来面貌就可以顿然比较完整地呈现在我们面前：它既具有自身的目的，又需要借助于外来的帮助，它同时具有两方面的动力，心理的动力和社会的动力。前者是艺术起源的根本动因，后者则起到了某种培养基或者催化剂的作用；前者是事物发展的内在依据，后者则是使它得到发展的必要条件；前者规定了艺术的原始内核，后者则附加给它多样的素质和色彩。

这不是无稽的空谈，我们并不打算重复以观念代替历史的悲剧。我们的结论本来就来自对各种经验结论的进一步概括。而且，如果说，人们已经为艺术的起源具有社会动力提供了足够的实证依据，那么，现代动物行为学、脑生理科学和心理学则正在越来越多地向我们提供另一方面的信息：人类艺术行为的产生是有深刻的心理——生理原因的。在这样的基础上，我们完全有可能开辟一条综合研究的新的探索途径。

新的信息首先来自人类对自己大脑的研究。美国斯坦福大学生物学家高德斯丁发现，人们在听音乐时引起的愉快感觉与人体内的某种内分泌物——内啡有密切关系。他在七十名大学生身上试验，给这些试验者注射一种能破坏内啡作用的药剂，再让他们选择各自最喜爱的音乐来听，结果许多受试者反应冷淡，并没有产生平时听音乐时那种愉快感觉。实验表明，抑制了产生快感的某种人体心里——生理机制，音乐对于人们来说便不复是艺术。同理，如果原始人类缺乏相应的心理——生理机制，音乐就不会作为一种艺术从其他人类活动中被分离出来。

在此之前，还有人做过这样的实验。他们给老鼠注射一定量的内啡，使得老鼠十分欣快。如果训练老鼠以按压杠杆操纵注射器进行自身注射的话，那么，老鼠十分喜欢将内啡注入自己的大脑中去，借此享受“愉快”的情绪体验。这个实验类似美国心理学家斯金纳教授的操作条件反射的著名实验，只是非条件刺激物

由食物换成了可以享受愉快情绪的内啡。实验向我们表明，动物体内有某种心理——生理机制使动物有某种情绪活动的需要，它和动物对食物的需要一样，同样会使动物对外界事物作出主动反应，甚至导致动物主动寻求某种刺激。

常年在非洲原始丛林中工作的英国科学家珍妮·古多尔，向我们提供了来自人类始祖的近亲——黑猩猩的信息。古多尔告诉我们，黑猩猩已经有了相当丰富的情感活动。它们在久别重逢时，会高兴得飞奔过去，互相拥抱，然后用嘴亲吻对方的脸和脖子。在热带的雨季里，一群黑猩猩刚刚爬上山脊歇息，突然间大雨倾盆而下，头上响起一声炸雷。古多尔看见一只公黑猩猩象得到口令似的，立刻直立起来，有节奏地摇晃身体，踏着步子高声叫喊着，突然转身向下，跳上一棵大树。另外的几只公黑猩猩也同样跟着做，它们粗野地号叫着往下飞奔，折下树枝在头顶旋舞。然后这一切又重新开始，反复再三。母黑猩猩则带着幼仔爬到峰顶附近的树上坐下来观看。显然，任何功利目的活动都无法解释这一举动，并且它也不是功利目的活动的简单模仿，它表露了黑猩猩一种显示力量的欲望，一种超乎功利目的之外的心理——生理欲望。

所有这些都推动着我们得出这样一个结论：在人类进化的过程中，一种心理——生理欲望是导致艺术产生的最初动因。这种欲望和人对食物、性爱的需要一样，是一种基本的需要。当这种欲望发生作用时，人就会通过外部机体的动作表现出某种情绪活动。最初也许只是象那些雷雨中的黑猩猩一样，踏着步子，挥舞树枝，冲下山坡，来表达某种愉悦的冲动。当然，这种愉悦的冲动还远非艺术；而更多地是一种下意识反应。动物性的愉悦冲动并不能使动物去创造能够引起自身感官快感的事物，正如一只雄雉山鸡利用自己在长期的自然选择中形成的美丽羽毛吸引雌性，却决不会为它多添一笔新的色彩；一头母牛能够在美妙音乐的

作用下多产牛奶，却永远不会去操琴抚弦以自乐。已经学会利用简单工具的黑猩猩大大向前迈进了一步，它在手舞足蹈之余，还能挥舞折下的树枝为自己助兴，然而它的智力水平和机体功能也还受到极大的限制不能创造真正的艺术。但是，当这种愉悦冲动和人类劳动结合起来的时候，事情就开始发生根本的变化。劳动使与艺术有关的人的相应的机体功能得到了发展（例如视觉分辨能力提高，四肢更为灵活等等），使人类有可能更好地掌握和运用进行艺术活动所必需的各种技能；劳动使人的智力发达起来，增强了能动地认识周围事物的可能性，从而学会自觉地利用以至创造能够引起感官快感的手段来满足自己的心理欲望；最后，劳动带来的人类社会和人类心理的形成使人对于愉悦的需要产生质的飞跃，它不再是动物意识的简单反映，而成为人的社会意识的复杂反映，它从种种其他的人类活动中汲取营养来丰富自身，不断地促使各种艺术形式脱离一般人类社会活动而独立出来。人类的原始艺术终于逐步形成了。

我们初步地阐明了自己的艺术起源观，这就是，首先应该是人的某种心理——生理欲望，然后才是劳动和具体的社会实践，促成了艺术的诞生。“某种心理——生理欲望”，这个概念未免过于模糊，在需要严密论证的科学殿堂里，难道允许这样一种“模糊概念”存在吗？事实正是如此，在缺少必要的实验和观察手段以得出更为精确的结论之前，正是这种模糊性保证了概念本身具有最大的活力，某种程度上的不确定性最终使它具有了最大可能的确定性。这种确定性就在于，它认定，根源于人体自身的心理需要是导致艺术起源的直接动因。如果说，人的这种需要终于导致了艺术成为完全不同于其他人类社会活动的另外一种活动，那么，以劳动为主体的人类社会实践则终于使这种活动有别于黑猩猩的狂欢。如果说，人的这种需要是导致艺术原始发生的第一个受精卵，那么，以劳动为主体的人类社会生活就是孕育艺

术胎儿的必不可少的母腹。胎儿借助于母腹作为自己最初的存身之地，并且借助于母腹的血液循环来营养自身，逐步壮大成形。当十月怀胎的艰辛终于结出丰硕的果实时，人类艺术便呱呱坠地地独立于母体而降生了。

三

我们承认，完整地确立这样一种新的艺术起源观，还需要更深入的具体研究和探索。但是，对于我们许多同志来说，接受这样一条新的探索途径的主要心理障碍，并不在于缺少具体的实证的科学依据，而恰恰在于某种程度上的形而上学的思想方法。有时候，即使他们已经走到了解决问题的边缘，最终却又退了回去，这是很值得我们深思的。从根本上明辨某些是非，已经成了当务之急，这将不仅有助于我们解决艺术起源问题、对改变整个文艺理论研究依然采用单一的方法论的现状也会是有益的。

首先，从认识论的角度来说，它表现为一种片面的、机械的反映论。唯物论的认识论是坚持反映论的，但在许多同志那里，它却被附加上了一条不成文的定规，仿佛只有相对于人体的外部世界才能反映到人脑中来，而人体自身的心理、生理乃至下意识反应则是被他们排除在外的。应该认识到，人体本身也是一种客观存在，因此它同样也是人脑思维活动的反映对象，它同样要影响和左右人的思维意向。人对外界事物的好恶，一定程度上是由人体本身经过选择而反映到脑子里去的。某样食物的好吃与不好吃，能吃与不能吃，首先经过人体器官的检验，然后才被人所认识。对于艺术形式美的选择与接受，往往也如此，譬如音乐音阶，它从一系列振动频率中被分离出来，本身就离不开人体器官的“选择”。忽视或者排斥这一类的“反映”是错误的。马克思说：“人作为对象性的、感性的存在物，是一个受动的存在物；