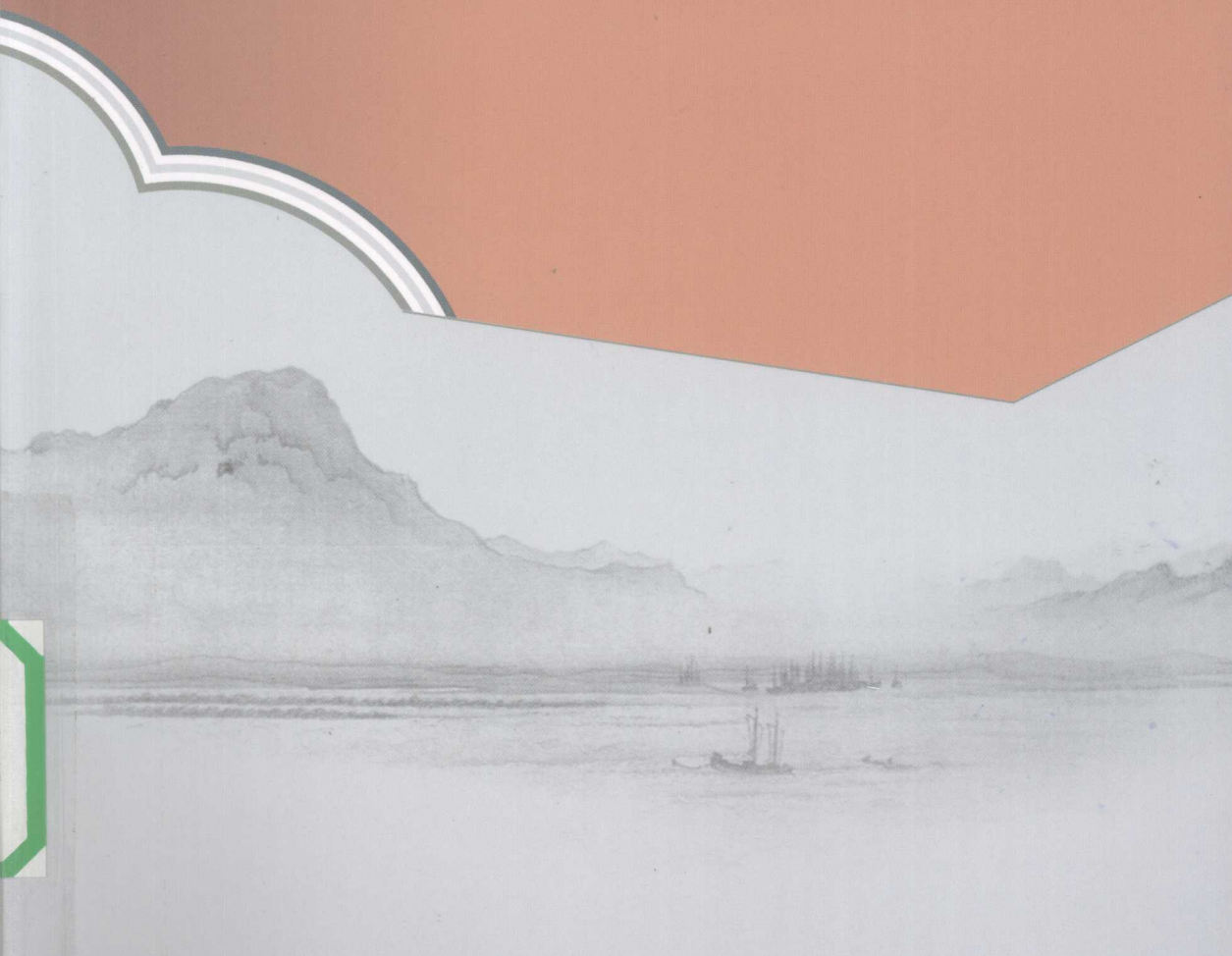




普通高等教育“十一五”国家级规划教材

文艺学通论

■ 狄其骢 王文成 凌晨光 著




高等教育出版社

普通高等教育“十一五”国家级规划教材

文艺学通论

狄其骢 王汶成 凌晨光 著

 高等教育出版社

内容提要

本书为普通高等教育“十一五”国家级规划教材。本书以文艺学研究对象的系统存在和本体存在为依据,采取多学科交叉透视的综合研究方法,全面探讨了有关文学的基本理论问题,并注重将文学理论的探讨与文学常识的介绍结合起来。本书共分四编,第一编“文学总论”论述了文艺学的研究对象和范围、文学的外在属性和人学根基、文学的本体特性和功能以及文学的起源和发展。第二编“文学作品”论述了作品的存在方式、构成、语言以及作品的种类和体裁。第三编“文学创作”论述了创作活动的成因、能力、过程、经验和历史类型。第四编“文学交流”论述了文学交流的内涵和价值、对文学阅读的一般理解、文学阅读的主体性以及文学批评活动的性质与定位、程序、步骤及功能。

本书可用作高等学校中文专业“文学概论”课的教科书和其他相关专业课程的参考书,也可供一切想了解文学理论知识的文学爱好者阅读。

图书在版编目(CIP)数据

文艺学通论/狄其骢,王汶成,凌晨光著. —北京:高等教育出版社,2009.4

ISBN 978 - 7 - 04 - 025656 - 7

I. 文… II. ①狄…②王…③凌… III. 文艺学 - 高等学校 - 教材 IV. I0

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 025638 号

策划编辑 云慧霞 责任编辑 李青 赵隼简 封面设计 张中申
版式设计 范晓红 责任校对 俞声佳 责任印制 朱学忠

出版发行	高等教育出版社	购书热线	010 - 58581118
社 址	北京市西城区德外大街 4 号	免费咨询	800 - 810 - 0598
邮政编码	100120	网 址	http://www.hep.edu.cn
总 机	010 - 58581000		http://www.hep.com.cn
经 销	蓝色畅想图书发行有限公司	网上订购	http://www.landrace.com
印 刷	北京新丰印刷厂		http://www.landrace.com.cn
		畅想教育	http://www.widedu.com
开 本	787 × 960 1/16	版 次	2009 年 4 月第 1 版
印 张	25	印 次	2009 年 4 月第 1 次印刷
字 数	450 000	定 价	31.90 元

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题,请到所购图书销售部门联系调换。

版权所有 侵权必究

物料号 25656 - 00

目 录

第一编 文学总论

第一章 文艺学的对象和范围	3
第一节 文艺学对象的系统性	3
第二节 文艺学对象的存在方式	8
第三节 文艺学理论的构成	12
第二章 文学的外在属性与人学根基	16
第一节 文学的社会属性	16
第二节 文学的文化属性	24
第三节 文学的语言属性	29
第四节 文学的艺术属性	38
第五节 文学是人学	44
第三章 文学的本体特性与功能	53
第一节 文学的再现性能	53
第二节 文学的表现性能	61
第三节 文学的形式性能	68
第四节 文学的综合性能	74
第四章 文学的起源	81
第一节 有关文学起源的研究	81
第二节 历史上有影响的三种理论	83
第三节 劳动综合论	87
第五章 文学的发展	93
第一节 文学发展的进步性	93
第二节 影响文学发展的诸因素	96

第三节 文学发展的三个时期	106
第二编 文学作品	
第六章 文学作品的存在方式	117
第一节 传统的概念	117
第二节 形式主义的概念	119
第三节 结构主义的概念	121
第四节 接受美学的概念	123
第五节 文学作品的特定存在方式	125
第七章 文学作品的构成	130
第一节 题材和内容	130
第二节 主题和观念	132
第三节 材料和媒介	135
第四节 语言和形式	138
第五节 结构和层次	141
第八章 文学语言	146
第一节 文学语言的一般理解	146
第二节 作品言语的结构层次	149
第三节 文学语言的审美功能	152
第四节 文学作品的语言风格	155
第九章 文学作品的种类和体裁	161
第一节 文学分类的原则和标准	161
第二节 叙事类文学作品	165
第三节 抒情类文学作品	168
第四节 戏剧类文学作品	170
第五节 文学作品的体裁	174
第三编 文学创作	
第十章 文学创作的成因	183
第一节 材料因	183
第二节 形式因	188
第三节 创造因	189

第四节	目的因	195
第五节	文学创作是一种特殊的创造活动	200
第十一章	文学创作的能力	212
第一节	对创作能力的一般理解	212
第二节	创作中的理解力和想象力	218
第三节	创作中的情感力和直觉力	223
第四节	创作中的审美力和造型力	227
第十二章	文学创作的过程	235
第一节	创作过程的整体特征	235
第二节	创作过程的三个阶段	240
第三节	创作中的情感运动过程	248
第四节	创作中的灵感现象	253
第十三章	文学创作的经验	262
第一节	文学境界的创造	262
第二节	文学典型的创造	268
第三节	文学风格的创造	276
第十四章	文学创作的历史类型	283
第一节	对文学创作类型的一般理解	283
第二节	古典主义和新古典主义	284
第三节	人文主义现实主义	287
第四节	浪漫主义	290
第五节	批判现实主义和自然主义	292
第六节	社会主义现实主义和新现实主义	297
第七节	现代主义和后现代主义	300

第四编 文学交流

第十五章	文学交流的内涵与价值	311
第一节	文学交流是文学创造活动的终结	311
第二节	文学交流的两大环节	313
第三节	文学交流的机制与媒介	315
第四节	文学交流的建设性效果	318

第十六章 文学阅读的理解	322
第一节 阅读的传统概念	322
第二节 消极阅读和积极阅读	324
第三节 阅读的三种态度	326
第四节 阅读是一种创造性的接受	330
第十七章 文学阅读中的主体性	334
第一节 对文本的解读是阅读的基础	334
第二节 读者的“阅读视野”和“视野融合”	336
第三节 阅读经验的复合结构	338
第十八章 文学批评的性质与定位	343
第一节 理论性与实践性	343
第二节 科学性与文学性	348
第三节 主观性与客观性	352
第四节 政治性与学术性	357
第十九章 文学批评的程序、步骤与功能	364
第一节 文学批评的条件	364
第二节 文学批评的思维程序	367
第三节 含义分析与价值判断	370
第四节 文学批评的功能	372
附录	377
附录一	379
附录二	387
后记	389

第一编 文学总论

第一章 文艺学的对象和范围

文艺学属人文学科,尽管人文学科的研究对象在历史中是不断变化的,但在一个特定的历史时期内,又有其相对的稳定性和同一性。那么,文艺学是研究什么的?它研究的对象的范围有多大?都研究些什么问题?这是我们进行文艺学研究首先要搞清的问题。否则,文艺学研究的对象不明,范围不清,文艺学作为一个学科存在的合法性就要受到置疑。本章将探讨三个问题,即文艺学对象的系统性、文艺学对象的存在方式、文艺学理论的构成及其所涉及的问题。

第一节 文艺学对象的系统性

一、“文艺”和“文艺学”

“文艺”一词有广义和狭义两种理解。广义的文艺指“文学和艺术”,是对包括文学在内的一切艺术种类的统称;狭义的文艺单指“文学的艺术”,与“文学”一词等同。我们这里所讲的“文艺”主要取狭义的理解,因此所谓“文艺学”虽也涉及对其他艺术的研究,但主要指研究文学的学问,严格的称谓应叫“文学学”。人们对文学的研究可分为三大方面,一是对文学发展史的研究,二是对当前具体文学现象(作家、作品、文学思潮等)的评论,三是对有关文学的基本范畴和基本问题的探讨。所以,从严格的意义上讲,文艺学包括三个组成部分,即文学史、文学批评和文学理论。但习惯上人们又常常把文学理论叫做“文艺学”,在这里我们采用了这种习惯的说法,即我们所说的文艺学只是指文学理论,不包括文学史和文学批评,尽管它也要对作为文学基本问题的文学发展和文学批评进行理论的探讨。

二、人们对文艺学对象的认识是不断深化的

关于文艺学研究的对象问题,人们往往满足于“文艺学研究的对象就是文学”这样一种笼统的回答,尽管在实际的研究中又往往指向于不同的研究对象

或对象的不同方面。事实上,对文艺学研究对象的认识深度直接影响到这一研究的方向和范围,而对这一研究的方向和范围的确定又直接影响到文艺学发展的整体水平和学科属性。

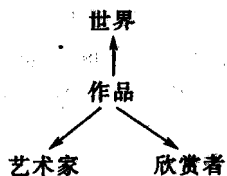
纵观文艺学发展史,人们对文艺学对象的认识有一个不断深入的过程。开始的时候,人们只是注意到了文学的最直接最常见的形体——文学作品,研究有关作品的一些理论问题;后来又逐渐意识到了文学作品同其他事物的关系,因而就去研究有关文学的各方面的关系,例如研究文学同社会的关系、文学同作者的关系、文学同读者的关系等;再后来人们又发现了文学的各种关系之间的联系,即文学的系统性,于是又去研究这种系统性。

20世纪美国著名文艺批评家艾布拉姆斯(M. H. Abrams, 1912—)提出了“文学四要素”的理论。他认为文学是由世界、艺术家、作品和欣赏者四要素构成的系统,过去的理论家都是侧重研究这一系统的某一个方面,因而他们的理论都不可避免地带有某种片面性。艾布拉姆斯主张现代的艺术理论应该综合地研究文学系统的全部关系。在艾布拉姆斯理论的基础上,又有些理论家对四要素的理论图式进行了修正和改进,但总的理论趋向是一致的,都是为了促成文艺学研究的对象更加完整和全面(见专栏1.1)。

专栏 1.1

每一件艺术品总要涉及四个要素,几乎所有力求周密的理论总会在大体上对这四个要素加以区辨,使人一目了然。第一个要素是作品,即艺术产品本身。由于作品是人为的产品,所以第二个共同要素便是生产者,即艺术家。第三,一般认为作品总得有一个直接或间接地导源于现实事物的主题——总会涉及、表现、反映某种客观状态或者与此相关的东西。这第三个要素便可以认为是由人物和行动、思想和情感、物质和事件或者超越感觉的本质所构成,常常用“自然”这个通用词来表示,我们却不妨换用一个含义更广的中性词——世界。最后一个要素是欣赏者,即听众、观众、读者。作品为他们而写,或至少会引起他们的关注。

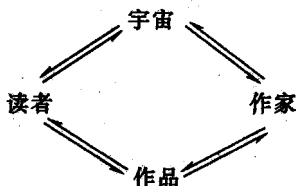
在这个以艺术家、作品、世界、欣赏者构成的框架上,我想展示各种理论进行比较。为了强调这种构架的人为性,同时使分析更加醒豁,我们可以用一个方便实用的模式来安排这四个坐标。就用三角形吧,把艺术品——阐释的对象摆在中间:



尽管任何像样的理论多少都考虑到了所有这四个要素,然而我们将看到,几乎所有的理论都只明显地倾向于一个要素。就是说,批评家往往只是根据其中的一个要素,就生发出他用来界定、划分和剖析艺术作品的主要范畴,生发出藉以评判作品价值的主要标准。

摘自艾布拉姆斯:《镜与灯——浪漫主义文论及批评传统》,北京大学出版社1989年版,第5—6页。

我对这四个要素作了如下的重新安排:



……这种安排展示出了四个要素之间的相互关系是怎样构成了整个艺术过程(Artistic process)的四个阶段;我所说的艺术过程不仅是指作家的创作过程和读者的审美经验,而且也指创作之前的过程和审美经验之后的过程。在艺术过程的第一阶段,宇宙影响、感发作家,作家对之作出反应。由于这种反应,作家创作出作品,这就是艺术过程的第二阶段。作品与读者见面,立即对他产生影响,这是艺术过程的第三阶段。在艺术过程的最后阶段,读者因阅读作品的经验而对宇宙的反应有所调整改变。这样,整个艺术过程就构成一个完整的圆圈。同时,由于读者对作品的反应又受到宇宙影响他的方式的制约,而且通过反应作品,他接触到作者的心灵,并捕捉到作家对宇宙的反应,因此这个过程也以逆反的方向进行。因此,图表中箭头是指向两个方向的。

摘自刘若愚:《中国文学理论》,四川人民出版社1987年版,第15—16页。

可见,人们对文艺学对象的认识确实经历了一个由个别到整体、由片面到系统的不断深入的过程。这是因为,人们的认识总要受到历史和个人的限制,而认

识对象本身也在不断变化,这样,人们对对象的认识必然经历一个过程,而且这个过程还常常是回还往复的,需要人们不断反思和重新认识。随着人们对文艺学对象的认识越来越深入,文艺学作为一门学科也就越来越趋于成熟和完备。

三、文艺学对象是一个整体

马克思主义的辩证法认为,世界是处于普遍联系中的有机整体,其中各种事物和现象是相互依存、相互制约的。恩格斯说:“当我们深思熟虑地考察自然界或人类历史或我们自己的精神活动的时候,首先呈现在我们眼前的,是一幅由种种联系和相互作用无穷无尽地交织起来的画面。”^①依据这个观点,我们认为文学也是一个处于普遍联系中的整体。比如,文学作为社会现象同整个社会相互联系,文学作为语言的艺术与语言不可分割,文学作为作家创作的作品同作家之间也必然存在着一种相互关联。再者,文学作品被创作出来之后,还需要读者的阅读和欣赏,这样文学和读者之间也是相互作用、相互影响的。此外,作家和读者之间、读者和社会之间、社会 and 作家之间以及作品内部各构成要素之间也无不存在着错综复杂的相互关系。

既然文学是这样一个多要素相互关联构成的整体,文艺学研究首先就应该把文学作为一个整体性存在来看待,采取一种整体把握的方法,对文学的各种要素、各个方面、各种关系进行综合的考察和研究。只有这样,才有可能揭示出文艺学研究对象的固有的整体性特征。

如果一种文艺学理论不是从整体上把握文学,而是孤立地研究文学的某个方面,这种理论顶多只是部分地反映了它的对象,因而只能是一种片面的理论,尽管这种片面的理论的产生和存在也许具有某种历史的合理性。雄霸西方文艺学和美学领域达两千年之久的“摹仿”理论,就是侧重从文艺同自然的联系方面解说文艺,把文艺看做本质上是对自然的摹仿;而中国古代传统的“诗言志”的诗学理论,则是从另一个方面,即从诗歌同诗人的关系方面界定诗歌,认为诗歌本质上是对诗人情志的表现和传达;还有 20 世纪以来西方出现的许多有影响的文艺理论流派,诸如“原型论”、“新批评”、“接受美学”等,也都是侧重从文艺的某一方面谈论文艺的。上述种种文艺学理论,具体观点各不一样,但其基本的思想方法是一致的,都把整体的对象割裂成部分,并企图以部分代替整体,因而这些理论都无法避免其片面性。

^① 《马克思恩格斯选集》,第 3 卷,人民出版社 1995 年版,第 359 页。

四、文艺学对象是一个过程

恩格斯指出世界在我们面前呈现为一幅普遍联系的图画之后接着说：“其中没有任何东西是不动的和不变的，而是一切都在运动、变化、生成和消逝。”^①文艺学研究的文学现象自然也是处在不断流动和变化中的，表现为一个生生不息的运动过程。

文学的这种过程性特点可以从两方面理解。一方面，文学从产生到现在有一个历史发展的过程。在这个过程中，依次出现了文学的原始形态、古代形态、现代形态、当代形态等不同的历史形态。另一方面，文学价值的创造和实现也表现为一个由各个阶段相互连接的运动过程。这个过程可大致描述为：从作家感受现实生活开始，然后进入艺术构思创作出作品，最后读者阅读作品、受到作品的影响从而又对现实生活产生某种影响。

文艺学必须认清文学的这种过程性特点，把对象作为一个活的过程来研究，研究构成这个过程的所有的历史形态、所有的阶段和环节。譬如，我们研究文学的性质，就应该顾及文学的全过程，既看到它在历史上的各种形态，也要看到它的当代形态；既看到文学价值的创造这个环节，也要看到文学价值的实现这个环节。只有这样，得出的结论才能更贴近研究的对象，才能包含更多的合理性。如果我们截断了对象的全过程，只是研究其中的某一历史形态或某一个别环节，并且仅仅以此为依据作出结论，那么这种结论就可能以偏概全的。恩格斯曾在自然科学和哲学领域里批判过这种割裂对象的研究方法，他说：

把自然界中的各种事物和各种过程孤立起来，撇开宏大的总的联系去进行考察，因此，就不是从运动的状态，而是从静止的状态去考察；不是把它们看作本质上变化的东西，而是看作永恒不变的东西；不是从活的状态，而是从死的状态去考察。这种考察方法被培根和洛克从自然科学中移植到哲学中以后，就造成了最近几个世纪所特有的局限性，即形而上学的思维方式。^②

总之，从“共时态”方面看，文艺学对象是一个整体；从“历时态”方面看，文艺学对象是一个过程，这两方面交融在一起，由此构成了文艺学对象的系统性特征。这就是说，文艺学研究的对象不是一个单一的东西，也不是一个静止不变的东西，而是一个由多种要素构成的、并且不断变动着的、既向外部开放又能自我

① 《马克思恩格斯选集》，第3卷，人民出版社1995年版，第359页。

② 《马克思恩格斯选集》，第3卷，人民出版社1995年版，第360页。

调节的系统。文艺学研究只有首先意识到它的研究对象的这一复杂的系统性特征,尽力从对象的全部关系和全部过程中把握对象,才能全面深刻地揭示和说明对象的各方面的特性。

第二节 文艺学对象的存在方式

一、艺术形象是文学的特殊存在方式

文学作为一种系统性存在,它不是由概念构成的抽象系统,而是由形象体现的具体系统。文学系统的全部关系和全部过程都贯穿着具体可感的艺术形象,都直接呈现为具体可感的艺术形象。艺术形象是文学的特殊的存在方式,没有艺术形象,就没有文学的存在,当然也就没有文艺学研究对象的存在。

早在两千多年前,古希腊的亚里士多德就说过,艺术通过各种媒介“制造形象,摹仿许多事物”,通过“维妙维肖的图像”,“引起我们的快感”^①。中国古代也有“立象尽意”(《周易》)、“穷形尽相”(《文赋》)、“凭虚构象”(《艺概》)以及“意象”、“意境”等观念。这些都表明中外理论家早就认识到文学的形象特性了,文学是通过艺术形象的塑造,摹仿生活和表情达意,给人以审美的愉悦。在他们的理解中,文学是以艺术形象的方式存在的。

由于文学有一个从创作到作品再到阅读交流的运动过程,伴随这个过程所呈现的艺术形象也依次经历了三种存在方式,这就是:从生活物象到作者心像的创作存在方式,从作者心像到作品物象的作品存在方式,从作品物象到读者心像的交流存在方式。

二、从生活物象到作者心像的创作方式

作家无疑是艺术形象的起因,但不是艺术形象的起点。艺术形象的起点是生活物象。所谓生活物象就是客观存在的人、事、景、物在作家的感觉中所呈现出的表征和影像。作家通过对生活物象的反复多次的感觉和感受,获得了大量有关生活物象的表象,并且还不断加深着对现实生活的情感体验和理性体悟,由此发育出艺术形象的最初的“胚胎”。所以作家对艺术形象的创造是从对生活物象的感觉、感受和体验开始的。

作家对生活物象的感觉和体验达到一定的程度,就自然产生了创造艺术形象的要求和冲动。这时,积存在作家头脑中的大量表象,因为情感的激发而充分

^① 亚里士多德:《诗学》,《诗学·诗艺》,人民文学出版社1962年版,第11页。

被调动和活跃起来,并且在理性的梳理和艺术想象的作用下,重新进行了组合和化合,从而在作家心中逐渐形成了一个愈来愈明晰、完整的崭新的形象,这就是作者心像。作者心像聚合着作家的全部思想、情感、欲求和理想,体现着作家的整个精神和人格的特点。因此,作者心像来自生活物象,但又不是生活物象的简单的映象和摹写,而是映象和想象、摹写和创造的统一体。

艺术形象的创作存在方式也是艺术形象的最初的存在方式,它以生活物象为起点,以作者心像为结果,中间经过了作家的创造性的改造和虚构,表现出作家对客观事物的独特的感受、体验和领悟。

但是,文学上的自然主义者却把作者心像看做是对生活物象的简单摹仿和复制;他们认为作家的作用就是绝对客观地不加选择地记录眼睛看到的一切,这就彻底否定了作家在创作中的主观创造性及其所创造的作者心像的主观倾向性。相反,文学上的主观论者则彻底割断了作者心像与生活物象的联系,把作者心像看做是作家绝对自由的创造物和随心所欲的虚构。例如,精神分析学的创立者弗洛伊德(Sigmund Freud, 1856—1939)就认为艺术创作不过是被升华了的“白日梦”,而这种白日梦又根源于人的性本能的压抑,以及在此基础上产生的种种妄想和野心^①。这又从根本上抹杀了作者心像来源于生活物象,抹杀了作者心像的客观基础。还有当前的某些文学创作,为了吸引更多的读者,要不绝对写实,要不胡编乱造,也都是对作者心像与生活物象内在联系的肆意割裂。

三、从作者心像到作品物象的作品方式

艺术形象由创作方式向作品方式的跃进反映了艺术创作的必然进程。作家创作的目的,就是把内心构思的艺术形象通过某种形式传达给读者,从而实现同读者之间的交流,这就要求作家必须创造出艺术作品。

表现主义的哲学家克罗齐(Benedetto Croce, 1866—1952)却认为艺术创造的实质是所谓“直觉活动的作用”。这种直觉活动将杂多的感觉印象融为一个有机的形象整体,当直觉活动完成之时,艺术作品就已经在作家的在心中完成了,至于作家的传达活动所产生的并不是艺术作品,而是艺术作品的“备忘录”,因此,传达活动并不是艺术活动的必要环节。^② 克罗齐的这种否认传达活动必要性的观点是我们不能认同的。

^① 弗洛伊德:《创作家与白日梦》,伍蠡甫、胡经之主编:《西方文艺理论名著选编》,下卷,北京大学出版社1987年版,第1—10页。

^② 参阅克罗齐:《美学原理·美学纲要》,外国文学出版社1987年版,第59—60页。

艺术形象的作品方式就是把作者心像转化为作品物象。这个过程的实质,是作家通过他所使用的物质媒介(语言),运用种种艺术手段和技巧把他内心构思的艺术形象(作者心像)外化出来,使之具有某种物质的外观,从而产生了作品物象。作品物象显然不同于生活物象,因为生活物象是客观生活的直观形象,是作者心像产生的物质基础;而作品物象则直接来自于作者心像,是作家心智的创造之物,本质上属于一种精神现象,是精神内容与物质外观的统一。

作品物象和生活物象还有一个重要区别。生活物象带有其原生态的粗糙性和杂乱性,缺乏形式化的有序梳理。但作品物象是人工制造物,是作家按照某种预想的样式创造出来的,经过了作家的精心处理和组织,因而是规整的、有机的和系统的,具有鲜明的形式化特征。当然,作品物象也绝不能理解为无内容的纯形式,其形式化过程其实是对生活物象和作者心像的外化和物化,作品物象作为一种语言形式是有着丰富的内容的。

20世纪的西方文论有一种形式主义倾向,特别强调作品本体,认为艺术作品就是纯形式。英国现代艺术批评家克莱夫·贝尔(Clive Bell, 1881—1966)提出一切艺术品的共同性质就在“有意味的形式”,有意味的形式就是“线、色的关系和组合”、“审美地感人的形式”^①。现代形式主义观点有其合理性,不能全盘否定,但其理论上的片面性也是显而易见的。如果说克罗齐的观点是片面强调艺术形象的创作存在方式,而忽略其作品存在方式,那么,形式主义者的观点则片面强调艺术形象的作品存在方式,而忽略其创作存在方式。

四、从作品物象到读者心像的交流方式

作家创作出作品,目的是为了把他创造的艺术形象呈献到读者面前,以便达到同读者的交流。读者通过作品物象,并在感受和体悟作品中的作者心像的过程中,再创造了读者自己的心像,即读者心像,从而实现了同作家的交流。这就是艺术形象的交流方式。

但长期以来,传统文艺理论一直对艺术形象的交流方式在文学活动中的地位和作用估计不足,认为重要的是作家创作作品,至于读者,除了被动地接受作品外,没有更大的意义。20世纪60年代在西方兴起的“读者理论”拨转了上述理论偏向,极力强调读者接受活动的创造性,认为读者的接受活动使作家创作的艺术作品具体化和现实化,艺术作品是由作家和读者共同创造的。例如,法国美学家杜夫海纳(Mikel Dufrenne, 1910—1995)在审美关系中特别强调审美感知的重要性。他从现象学观点出发,认为没有审美主体的审美感知,艺术产品只能是

^① 克莱夫·贝尔:《艺术》,中国文联出版公司1984年版,第4页。