




文学原理

● *Weng Xue Yuan Li* ●

凌 珑 ● 著



上海社会科学院出版社

责任编辑：赵玉琴

封面设计：闵 敏

文 学 原 理

凌 珑 著

上海社会科学院出版社出版、发行

(上海淮海中路 622 弄 7 号)

新华书店经销 商务印书馆上海印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 8.5 插页 2 字数 190,000

1995 年 7 月第 1 版 1995 年 7 月第 1 次印制

印数 1—3500

ISBN 7—80618—120—2/I.129 定价：8.80 元

目 录

第一章 文学是什么	1
第一节 历来人们对文学本质的看法	1
一、神赐说	1
二、情感表现说	2
三、摹仿再现说	4
四、视形式为文学本质说	6
五、艺术即直觉说、本能欲望说、艺术即符号说	7
第二节 文学是人类社会特有的一种精神现象	10
一、文学是一种社会意识形式.....	10
二、文学是精神的辉煌创造.....	12
三、文学是主体对世界的艺术掌握.....	15
第三节 文学是一种审美的“形象——意象”系统	16
一、形象和意象的内涵.....	16
二、文学的“形象——意象”系统.....	21
三、文学和其它社会意识形式的区别.....	26
第四节 文学是语言的艺术	28
一、想象的自由性.....	29
二、表现的广泛性.....	30

三、思想的深刻性·····	31
第五节 文学总体上起审美作用·····	32
一、审美的愉悦性·····	32
二、审美的感染性·····	34
三、审美的启迪性·····	35
第二章 文学的发生和发展 ·····	37
第一节 文学的起源·····	37
一、几种有影响的文学起源观·····	38
二、艺术起源于人类以劳动为中心的社会实践活动·····	42
第二节 在社会结构中的文学发展·····	45
一、几种主要的文学发展观·····	46
二、文学发展和经济发展的同步性与非同步性·····	50
三、文学和政治的不从属和不脱离性·····	54
四、异化劳动和文学的发展·····	57
五、新时期文学发展的新课题·····	64
第三节 文学发展的自身规律·····	66
一、文学发展中的继承与革新·····	66
二、文学遗产的批判继承·····	69
三、各民族文学间的交流影响·····	72
第三章 文学作品的构成 ·····	76
第一节 文学作品的内容和形式·····	76
一、文学作品内容和形式的含义·····	77
二、文学作品内容和形式的辩证关系·····	79
第二节 文学作品的语言层面·····	83
一、文学语言的审美特性·····	84

二、文学语言的表现技巧·····	91
第三节 文学作品的结构层面 ·····	97
一、文学作品的结构·····	97
二、文学叙述·····	100
第四节 文学作品的景象层面 ·····	104
一、题材·····	104
二、情节·····	107
三、人物·····	110
四、环境和意境·····	115
第五节 文学作品的意义 ·····	118
一、创作意图与作品主题·····	119
二、文学作品意义的丰富性·····	121
第四章 文学的形态 ·····	125
第一节 艺术的分类 ·····	125
一、艺术分类的历史考察·····	126
二、艺术分类的依据·····	128
三、文学的分类·····	129
四、艺术分类的相对性·····	131
第二节 诗歌 ·····	132
一、诗歌本质研究的历史回顾·····	132
二、诗歌的基本特征·····	133
三、诗歌的分类·····	138
第三节 小说 ·····	140
一、小说的发展渊源·····	140
二、小说的基本特点·····	142
三、小说的种类·····	146

第四节 散文·····	150
一、散文的特点·····	150
二、散文的分类·····	152
第五节 戏剧文学·····	155
一、戏剧艺术的特点·····	155
二、戏剧文学的特点·····	156
三、戏剧文学的分类·····	159
第六节 影视文学·····	161
一、影视艺术的特征·····	161
二、影视文学的特点·····	163
第五章 文学的创作·····	167
第一节 文学创作的必要条件·····	167
一、丰富的生活积累·····	167
二、先进的世界观·····	170
三、厚实的文学修养·····	172
第二节 形象思维·····	174
一、形象思维是人类一种主要思维方式·····	174
二、形象思维中的感知活动·····	178
三、形象思维中的想象活动·····	180
四、形象思维中的情感活动·····	184
五、形象思维中的理解·····	186
第三节 直觉和灵感·····	188
一、直觉·····	188
二、灵感·····	193
第四节 创作方法·····	198
一、创作方法的内涵·····	198

二、现实主义	203
三、浪漫主义	207
四、现代主义	211
第六章 文学的接受	218
第一节 文学接受的意义	218
一、文学接受与作者	218
二、文学接受与作品	221
三、文学接受与读者	224
第二节 文学欣赏	226
一、文学欣赏的性质和特点	226
二、文学欣赏的过程	231
三、文学欣赏中的差异性和共同性	239
第三节 文学批评	244
一、文学批评的性质	244
二、文学批评的尺度	249
三、文学批评的方法	255
后 记	265

第一章 文学是什么

- ★你知道前人是怎样给文学下定义的,你能给文学下定义吗?
- ★为什么说文学是创作主体精神的辉煌创造?
- ★应该如何理解文学的社会意识形态性质?
- ★什么叫文学形象?什么叫文学意象?它们各具哪些特点?
- ★何谓文学的“形象——意象”系统?它具有哪些特点?
- ★文学和其它艺术样式的主要区别在哪里?文学运用语言媒介给它带来了哪些短处和长处?
- ★如何理解文学对社会归根结底起的是“效用”?

第一节 历来人们对文学本质的看法

自从文学诞生以来,人们对文学本质的认识经历了一个漫长而曲折的过程,它不断地由广而狭,由笼统而明确,由片面到逐渐接近科学。其中对后人影响较大的,有以下几种看法:

一、神话说

这是最古老的一种说法。中国古代《山海经》曾记载“启得天乐”的神话,说是“有人珥两青蛇,乘两龙,名曰夏后启,开上三宾于天,得《九辩》与《九歌》以下。此大穆之野,高二千仞,开焉得始

歌《九韶》。”^①这就是说文学艺术是由神通广大的启自天帝那儿偷来的。无独有偶，在西方古希臘的神话中也有类似神赐下界以文学艺术的记载：“宇宙之王宙斯和‘记忆’女神曼摩辛生了九个女儿，她们就是掌管文艺和历史、天文的女神缪斯们……她们掌管着天上人间的一切文学艺术。天才的诗人和艺术家们，因得到她们的启示，才写出伟大的作品来，人间也因为她们的存在，才开放各种绚丽的艺术之花。”^②神赐说反映了人类童年期对文学本质问题天真的看法，当时由于受生产力水平和人类认识水平的限制，自然不能正确认识文学的本质问题。

二、情感表现说

如果说西方文艺思想的传统是摹仿说，那么“情感表现说”的源头则出自中国的古代文论中。汉代《毛诗序》说：“诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。”这里，他把文学的发生归之于“志”和“情”。朱自清在《诗言志辨》中，把“志”解释为怀抱、志向，因此“志”也可理解为对社会、人生的感触而形成的一种志向、信念。因感生情，因情便引发出了文学艺术。所以后来刘勰探讨文学的本质，就干脆把“情”放在首位，说“情者，文之经也”，“情以物遣，辞以情发”、“人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然。”^③值得指出的是中国古代的“情感表现说”并没把情非理性化，神秘化，绝对化，而是科学地指出情感是外物摇荡心灵的产物，明显地带有唯物主义的色

① 《山海经》第十六《大荒西经》。

② 参见郑振铎《文学大纲》（一），商务印书馆1927年版第112—113页。

③ 《文心雕龙·情采》，《文心雕龙·物色》，《文心雕龙·明诗》。

彩。

在西方,主张文学即“情感表现说”的理论,在十八世纪以后颇为流行,其中表述得较为系统和完整的当数欧盖尼·弗尔龙和列夫·托尔斯泰。法国的美学家弗尔龙在其1878年出版的《美学》一书中说:

如果要为艺术下一个一般的定义,我们不妨这样说:所谓艺术,就是感情的表现,表现即意味着情感在外部事物中获得解释,有时通过具有表现力的线条、形式或色彩排列,有时通过具有特殊节拍或节奏的姿势、声音或语言文字……艺术品的价值……最终要通过它的表现力量来衡量……它所表现的感情对其价值起着决定性作用。^①

俄国的现实主义大师列·托尔斯泰从其创作的实际体验出发,也表达了类似弗尔龙的看法,他在《艺术论》中说:

作者所体验过的感情感染了观众或听众,那就是艺术。

在自己心里唤起曾一度体验过的感情……用动作、线条、色彩、声音以及言词表达的形象来传达出这种感情,使别人也能体验到这同样的感情,——这就是艺术活动。^②

托尔斯泰抓住文学活动的主要环节,从情感和形式两方面的结合上,说明了文学艺术的本质特点,这很有见地。只是托翁过于强调情感出自内心,又未对审美情感的特殊性展开阐述,这就留下了遗憾。

① 转引自布洛克《美学新解》,辽宁人民出版社1987年版,第129页。

② 《艺术论》,人民文学出版社,1958年版,第47—48页。

“情感表现说”重视创作主体的能动作用，在对文学的性质、特点、规律的研究中有不少颇具说服力的新发现，但他们过分强调情感表现是人的一种本能需要，人为地割断了主观感情和客观社会生活的联系，甚至有些理论家还将人的主观情感仅仅看成主观自生的东西，把文学当作主观心灵的产物，这就导致了新的片面。

三、摹仿再现说

这一对于文学本质的看法，在西方文艺理论上源远流长。古希腊的亚里斯多德在其《诗学》中，就坚定地认为一切艺术实际上都是摹仿，并进而从事仿所用的媒介、摹仿所取的对象，以及摹仿所运用的方式来给艺术进行分类；他还认为摹仿“出于人的天性”，是“人和禽兽的分别之一”，摹仿的用意在于造出“维妙维肖的图像看上去却能引起我们的快感”。^①自亚里斯多德之后，在欧洲文艺复兴时期，达·芬奇，莎士比亚等人都接受了这一看法，例如达·芬奇认为“画家的心应当象一面镜子”，“并如实搬进摆在面前所有物体的形象”。^②莎士比亚认为文艺“始终反映自然”，“不可超出自然的分寸”，他还借用《哈姆雷特》一剧中人之口说：“该知道演戏的目的，从前也好，现在也好，都是仿佛要给自然照一面镜子，给德行看一看自己的面貌，给荒唐看一看自己的姿态，给时代和社会看一看自己的形象和印记。”^③及至十九世纪，俄国的革命民主主义理论家别林斯基和车尔尼雪夫斯基则更为系统完整地阐述了“摹仿再现说”的理论；别林斯基认为文学的“显著特色在于对现实的忠实；它不改造生活，

① 《诗学·诗艺》，人民文学出版社 1962 年版 第 11 页。

② 《芬奇论绘画》，人民美术出版社 1979 年版 第 41 页。

③ 《哈姆雷特》第三幕第二场，人民文学出版社 1957 年版。

而是把生活复制、再现、象凸出的镜子一样，在一种观点之下把生活的复杂色彩的现象反映出来。”^① 车尔尼雪夫斯基认为“艺术的第一个目的是再现现实”，“艺术作品对现实中相应方面和现象的关系，正如印画对它所由复制的原画的关系，画象对它所描绘的人的关系。印画是由原画复制出来的，并不是因为原画不好，而是正因为原画很好；同样，艺术再现现实，并不是为了消除它的瑕疵，并不是因为现实本身不够美，而是正因为它是美的。印画不能比原画好，它在艺术方面要比原画低劣得多；同样，艺术作品任何时候都不及现实的美或伟大”，“艺术作品的目的和作用也是这样，它并不修正现实，并不粉饰现实，而是再现它，充作它的代替物。”^② “摹仿再现说”坚持艺术来源于生活，强调文学对生活的依赖关系和反映关系，这是可取的。但他们过分轻视创作的主体性、能动性，就无法说清文学的本质问题。对于“摹仿再现说”，当年黑格尔曾予以十分尖锐的批评，他说：“按照这个看法，艺术的基本目的就是在摹仿，而所谓摹仿就是完全照本来的自然形状来复写，这种酷肖自然的表象如果成功，据说就可以完全令人满意”，可“实际上这是艺术取消论。因为既然艺术的使命只是复制自然，复制现实生活，那么现实生活和自然本身要比复制品生动、丰富得多，那又何必要艺术呢？”黑格尔举例说：宙克什斯画的葡萄逼真到活的鸽子来啄食，《昆虫乐趣》一书中画的甲壳虫被猴子当成真的，咬成碎片，可“这种连鸽子、猴子也欺骗到的艺术品值不得赞赏，……总之，我们应该说：靠单纯的摹仿，艺术总不能和自然竞争，它和自然竞争，那就象一只小虫爬

① 《戏剧上的自然主义》，《西方文论选》下卷，上海译文出版社 1979 年版 第 148 页。

② 《艺术与现实的美学关系》，《西方文论选》下卷，上海译文出版社 1979 年版 第 411—412 页。

着去追大象”。^①

四、视形式为文学本质说

这是自二十世纪初以来,随着西方形式主义学派,如俄国形式主义、英美新批评派、法国结构主义等派别兴起而产生的认识文学本质的理论。他们认为“文学科学的对象不是文学,而是文学性,也就是使一部特定作品成其为文学作品的东西。”^② 以往的“摹仿再现说”用对外部世界的反映作为对文学的主要衡量标准;“情感表现说”又以人内在的心灵情感来衡量作品,这样他们就都犯了以非审美标准来支配审美标准的错误。他们认为文学性仅仅是一种写作形式,“形式主义的方法并不排斥思想或艺术的内容,而是将所谓的‘内容’视为形式的一个方面。”^③ 这就公开取消了文学作品内容的客观存在。其次他们认为文学性也就是要追求一种文学语言区别于普通日常语言的特异性,实现特异性的关键就在于努力做到文学语言的陌生化,要想方设法使普通语言变形、扭曲、拉长、缩短、颠倒,以使文学在根本上变得陌生,给人以耳目一新的新鲜感。第三,他们认为文学即技巧,“在艺术中被构成的事物并不重要”,而“在艺术中感知过程本身就是目的”,所以“艺术技巧在于使事物变得陌生,在于以复杂化的形式增加感知的困难,延长感知的过程”,艺术之所以为艺术,就在于艺术家能以艺术技巧打破人们习以为常的感知方式,把人领进一个全新的感知领域。文学的价值同艺术想象,作品内容都毫无关系,它本身就在于形式,在于构成形式的技巧。视形式

① 《美学》第①卷,商务印书馆,1979年版第59页,54页。

② 艾钦鲍姆:《“形式方法”理论》。转引自《二十世纪外国美学文艺学名著精义》第527页。

③ 转引自V·埃利希《俄国形式主义》1955年版第160页。

为文学本质的学派重视艺术形式和文学语言的意义,弥补了以往情感表现说和摹仿再现说的不足,其中包含着一些合理因素;但他们人为地把文学看成一个独立自足,与世隔绝的实体,强行隔断文学与思想情感、现实生活的联系,就又走上了另一个片面的极端。

五、艺术即直觉说、本能欲望说、艺术即符号说

克鲁齐是意大利现代著名的哲学家、美学家和文艺理论家,在西方现代的美学、文艺学界往往将他的理论归于表现主义一派,但实际上,他的“艺术即直觉说”和“艺术即情感表现说”的理论还有着不小的差别。克鲁齐把对文学本质的看法统统归结为“艺术即直觉”的理论。什么是直觉?“见到一个事物,心中只领会那事物的形相或意象,不假思索,不生分别,不审意义,不立名言,这是知的最初阶段的活动,叫做直觉。”^①直觉就是一种人们介乎感觉和知觉之间的特殊的心灵活动能力,是一种在理性认识之前的单纯感性直观,它无分真伪,不辨时空,极为简单单纯,不涉它物的感官反应,所以“直觉是离理智作用而独立自主的”;“它不管后起的经验上的各种分别,不管实在与非实在,不管空间时间的形成和察觉,这些都是后起的。”^②对象一旦经过直觉,就立即转化为意象,所以直觉即意象,即表现,即形式,即艺术,即美。按照这种以直觉为中心的理论看来,直觉不仅消融了作者、作品和读者之间的界限,就连艺术创作和艺术欣赏之间也失去了本质的差别,研究文学的本质只须研究人的直觉能力,更不必进行社会学的、心理学的以及作家生平的研究,甚至文本、语

^① 朱光潜为克鲁齐《美学原理》写的注,见《美学原理·美学纲要》,外国文学出版社1983年版,第164页。

^② 克鲁齐《美学原理》,作家出版社1958年版,第11页。

言也在其视线之外,其结果只能走上非理性的神秘主义的道路。

主张文学创作是“人的本能欲望升华说”的是奥地利的精神分析学家弗洛伊德,由于弗氏把文学艺术的原动力从情感层次上进一步向下推到人的原始本能和欲望上,所以他和情感表现说还是有差别的。弗洛伊德认为作为人的原始本能和欲望表现的广义的“性欲”是人的全部精神活动的基础和动力,它蓄积在无意识的领域,不受逻辑、理智、道德、习俗的约束,总是在竭力追求一种原始本能满足的快感,即使在受到社会习俗、伦理原则(超我)的制约时,也会想方设法通过梦幻或其它方式转移或发泄出来,从中得到变相的满足。弗洛伊德认为文学艺术的创作和欣赏实际上就是一种原始本能欲望的转移,一种性欲的“升华”,一种潜意识的象征表现,文学的本质就在于它可以以一种社会可以接受的文化现象的方式使在现实中得不到满足的“性欲”在想象中得到变相的满足。弗洛伊德说:“一篇作品就象一场白日梦一样,是幼年时曾做过的游戏的继续,也是它的替代物。”“作家通过改变和伪装来减弱他利己主义的白日梦的性质,并且在表达他的幻想时提供我们以纯粹形式的、也就是美的享受或乐趣,从而把我们收买了。”^①平心而论,弗洛伊德在解释文学本质时,把“无意识”理论引入文学创作,这为美学和文艺学的研究开拓了一个新的领域;但他却把文学创作和文学欣赏完全纳入非理性的无意识活动范畴,仅仅局限在性本能冲动的转移与升华的范围,只从生物学意义上理解人,这就显露了局限性。实际上,正如马克思主义所认为的,人的本质不仅属于自然属性,在根本上属于社会属性,人的本质是由社会存在决定的,人的一切

^① 弗洛伊德《创作家与白日梦》,见伍蠡甫主编《现代西方文论选》,上海译文出版社1983年版第146页、第147—148页。

行为的根本动因不是人的生物本能，只能是客观的社会存在。完全没有理由仅把文学的本质归之于本能欲望的“升华”。

“艺术即符号说”的代表人物主要是德国的卡西尔。他在对于文学艺术本质的探讨中，既批评了“摹仿再现说”，也批评了“情感表现说”。卡西尔说：“如果摹仿是艺术的真正目的，那么显而易见，艺术家的自发性和创造力就是一种干扰性的因素而不是一种建设性因素：它歪曲事物的样子而不是根据事物的真实性质去描绘它们。……这样，艺术摹仿自然这个原则就不可能被严格而不妥协地坚持到底”。而如按照“情感表现说”，“艺术就仍然是复写；只不过不是作为对物理对象的事物之复写，而成了对我们内部生活，对我们的感情和情绪的复写。”^① 那么艺术的本质又是什么呢？他认为“艺术可以被定义为一种符号语言。”^② 卡西尔从其人类文化哲学体系出发，不仅把人定义为“符号的动物”，而且还把神话、宗教、语言、艺术、历史、科学等各种文化现象统统看成是人类符号化活动的体现。对艺术来说，它“既不是对物理事实摹仿，也不只是强烈感情的流溢，它是对实在的再解释，不过不是靠概念而是靠直观，不是以思想为媒介，而是以感情形式为媒介。”^③ 于是，艺术直观和其感性形式就只具有“符号”价值。而艺术形式的符号特性“给予我们以实在的更丰富更生动的五彩缤纷的形象，也使我们更深刻地洞见了实在的形式结构”。^④ 这就从一个独特的侧面、视角展示了人性的丰富性。“艺术即符号说”站在文化这个更高层次上来认识艺术，并进而帮助人们加深对人的本性的创造性、丰富性的认识，这是有意义

① 《人论》上海译文出版社 1985 年版，第 177 页，180 页。

② 《人论》第 213 页。

③ 《人论》第 186—187 页。

④ 《人论》第 216 页。

的；但符号学本身显露出了唯心主义社会历史观的气息。

至此，我们已对历史上曾出现过的几种主要的对文学本质的看法作了简要的介绍和评述。其中有的偏重于客观，有的偏重于主观，有的偏重于形式，有的还吸受了各派的长处，另辟蹊径。这些看法虽然各具局限，但如果我们能以马克思主义的基本原理作指导，对此加以批判地继承，就有助于对文学的本质问题作出一个科学的回答。

第二节 文学是人类社会特有的一种精神现象

前人之所以对文学的本质作出各种各样的解释，一方面固然和解释者各自不同的立场、视角有关；但另一方面也表明文学本身具有着可以从多方面对其进行本质解释的可能性。从社会角度来说，文学属于社会意识形态中艺术的一个门类，它具有着社会意识形态的属性。从创作主体角度看，它是创作主体精神的辉煌创造，是作家对现实世界的审美把握。从文学作品本身看，它以语言符号作为其审美信息的载体，有着和其他艺术样式不同的特点。所以要搞清文学的本质，就须把文学作为一种人类社会特有的精神现象来考察，承认文学本身的性质是丰富的，它本身又有着多层次、多方面的规定性。

一、文学是一种社会意识形态

如果把文学放到整个人类社会运行的大系统中去考察，放到整个社会的物质关系和思想关系中去考察，那么文学作为人类的一种精神产品，它无疑地具有着社会意识形态性。马克思在《政治经济学批判·序言》中说：“人们在自己生活的社会生产中