

本论著集中展示了作者十年来的文艺学研究成果
它以文艺与意识形态关系

文艺创作**一般规律**

文艺本体的审美特性等问题为研究对象

从形而上层面进行深入**的哲学思考和探讨**

对中国当代文艺学研究的发展历程

其中包括各种当代中国流行的**文论思潮的更迭演变**

文艺学观念流变中所隐匿的哲学观念位移

以及社会文化政治背景的转换

均进行了较全面

深刻的**反思和透视**

文艺学沉思录

wenyixue chensilu

张婷婷 著

解放军文艺出版社



文艺学沉思

wenyixue chensilu

张婷

江苏工业学院图书馆
藏书章

解放军文艺出版社

文艺学沉思录

张婷婷 著



解放军文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

文艺学沉思录/张婷婷著. —北京:解放军文艺出版社, 2007
ISBN 978-7-5033-2077-4

I. 文… II. 张… III. 文艺学—研究 IV. I0

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 113083 号

书 名: 文艺学沉思录

作 者: 张婷婷

责任编辑: 张良村

责任校对: 马 涛 刘岩梅

出版发行: 解放军文艺出版社

社 址: 北京市地安门西大街 40 号 邮编: 100035

电 话: 66531659

E-mail: jfwycbs@public.bta.net.cn

经 销: 新华书店发行所

印 刷: 北京一二零一印刷厂

开 本: A5

字 数: 266 千字

印 张: 13.25

版 次: 2007 年 9 月第 1 版

印 次: 2007 年 9 月北京第 1 次印刷

I S B N 978-7-5033-2077-4

定 价: 26.00 元

(如有印刷、装订错误,请寄本社发行部调换)

序

一般我是不敢也不愿为人作序的。有人请，总是婉言谢绝。一是因为以我的学识，我觉得还不够格；二是因为我觉得序越来越“俗”气——要么圈内人溢美之词过甚；要么因为作者一请再请，盛情难却，碍于面子给并不熟悉的人的并不熟悉的作品作序，只好说一些张三李四人人通用、春夏秋冬四季皆宜的“过年过节的话”。

但是，我也有欣然应命的时候：给我的学生或我特别熟悉又对其作品十分了解的人。这样我可以言之有物，说一些真切的话，甚至说一些毫无顾忌的话。

给张婷婷教授的著作作序，又不仅仅因为她是我的学生。当她把她的《文艺学沉思录》书稿发来嘱我写序时，我看到这洋洋二十五万言的理论文字中有许多发光的思想在跳跃，欣喜之情油然而生，立即给她打电话说：这个序，我一定会写！

婷婷在我这里攻读博士学位三年，我印象中她既是一个富有灵气的学生，又是一个爱较真儿的学生。说灵气，是因为她不但“理性直观”（姑且用这个词吧）能力强，而且似乎有一种天生的艺术气质。她多才多艺，歌唱得好（在一些晚会上她的演唱常常被误认为是专业演员）、舞跳得好（小时候受过专门训练）、画也不错，她改编的电影《流泪的红蜡烛》在全国上演。

我和她讨论审美—艺术问题时，因为她有亲身的艺术体验，对于艺术的许多十分微妙、难以言说的蕴意一点就通，领悟很快。但她又不是只靠聪明做学问的人，而是对学术特别较真儿，肯下实在功夫、苦功夫。有些理论上的难题，例如文学本体究竟怎样，形象思维是不是思维……之类，一时很难解决，若是别人，可能会先绕开，暂且放一放；她不，一定要把有关资料尽量找齐，对照艺术活动实际，苦思冥想，作出一个自己认为满意的答案。这样，她就学得很苦。但是苦得有成效、有收获，她的博士学位论文《中国二十世纪文艺学学术史》第四部，受到好评，包括她这部书在内的我们这套书还获得了中国社会科学院科研成果二等奖和文学研究所科研成果一等奖。

获得博士学位之后，她去解放军艺术学院任教。不几年，她就晋升为教授，而且又教学，又做某些行政工作，即所谓“双肩挑”，肩上扛起了俗称“两毛四”的解放军大校肩章。我问她：还能做学问、写文章吗？答曰：挤时间，坚持做，抽空写。她的努力是有新成效和新收获的，放在读者面前的这部《文艺学沉思录》就是她新的学术成果的明证。

这是一部严肃的、有深度、有独到见解的学术著作。开头的放在“文艺学前沿问题”栏下的几篇文章，表现出作者的学术敏感和洞察力。例如文学与生活的“距离”问题是新近出现的热点问题，作者通过历史的考察和现实的检视，作出了自己的有说服力的解答，指出：在电子媒介时代，艺术再也不像古典时代艺术创作那样神圣、神秘、永恒，那样具有唯一性。机械制作、大量复制、随身听……把创作和欣赏带入新的境界，卡拉OK把欣赏也变成了创作，把读者（观众）也变成了作者，

把审美体验与生命体验联系起来。但是艺术是不是就此终结或曰消亡了呢？没有。人类要健康地活着，就必须有精神的审美的诗意的生活，只要这种有灵性的审美活动还继续一天，艺术便不会终结。艺术的对象和内容构成可能会发生转换，艺术会换一个位置和方式去发出自己的声音，艺术的光彩会暂时隐匿进现实世界的繁华当中，但她的精灵会永远活着。只要把艺术看成是人类自身存在必然方式，这种对艺术生死存亡的担忧就会显得多虑了。再如文学“边界”问题也吵得沸沸扬扬。张婷婷作出了不同一般的解答：少做些划界，多研究问题。她说，今天的文艺学当务之急不是要过多地空谈“应当这样”、“应该那样”，提出种种文艺研究者应该遵守的“规范”，制定出他们举手投足皆不可逾越的“边界”；而是要说明“正在发生什么”，即发现和阐释当今纷繁复杂的新问题。人文科学中，尤其在文艺学研究中，任何人都不可能成为立法者——过去曾经有过错觉，今天必须清醒。文艺学研究的变化取决于社会审美实践和文艺创作实践的变化，而社会审美实践和文艺创作实践的变化又取决于制约它们的人类社会历史实践的变化、两个方面复杂关系的变化以及它们变化的深度与广度。这也是不以人的意志为转移的。文艺学研究不能够自己给自己“立法”，给自己划定界域。此外，张婷婷作为军旅学者，对军旅文学的审美内涵作了独到的概括：“崇高与阳刚：军事文学的形态特征”，“对抗与挑战：英雄主义的审美品格”，还对作为军旅文学一种重要意义的“悖论”问题作了深入阐释。这些都发人深思。

这部著作的二、三两部分“文学主体论”和“文学本体论”，表现出作者的理论睿智和思维穿透力，特别是她通过对新

时期文艺学史实的研究，常常能够一下子把问题的关节点揭示出来。仅举一例：对于文学主体性，作者指出：“虽然在 80 年代的中国，‘主体性’的提出本身即意味着它是当代的一个时代命题；但很可惜，无论是李泽厚还是刘再复，都没有赋予它更深刻更具体的当代规定性，以至于这个命题在他们那里显得比较空泛，没有充分体现出二十世纪八十年代中国的气息和内涵。当代的‘主体性’既应该带有社会主义的精神内涵，也应该带有数百年来在西方逐渐形成的市场经济下富有竞争性、选择性的运动形式；既有面向全球的博大开放的胸怀，又有中华民族的优秀文化的立足基地；既尊重个人的充分自由和权利，又强调社会责任和义务，等等。这样的‘主体性’目前在我们的国家正在‘生成’着、‘发展’着。”我很佩服作者能有这样的见识！

这部著作的四、五部分“文学与色彩”和“古典与现代”，表现了作者的巧思，尤其是关于文学与色彩的论述，敏锐的思想与活泼灵动的语言表述相得益彰，给人留下深刻印象。

我认为作为理论著作，这本书的语言是精确的、严谨的，但语言似还应再通俗些。我一向主张理论文字应尽量写得易读，能够被更广大的读者（包括专业的和非专业的）所接受，甚至具有某种审美性；就像何其芳写的《论〈红楼梦〉》那样，读起来令人觉得像读散文。

杜书瀛

2007. 5. 21

目 录

序	杜书瀛(1)
一、文艺学前沿问题	(1)
艺术与生活:多远? 多近?	
——审美—艺术观念流变考察	(2)
学术正道是沧桑	
——文艺学“边界”争论之我见	(27)
社会转型与文论的轨迹	(47)
新启蒙:理性精神下的文论话语	(58)
二元对立:作为一种美学追求	
——兼论军旅文学的审美内涵	(65)
二、文艺主体论	(85)
文学主体论的超越和局限	(86)
文学是人学:一个辉煌的命题	
——“新时期文艺学二十年”的反思之一	(115)
文艺心理学:内向视野的开拓	
——“新时期”文艺学二十年的	
回顾与反思之一	(133)

文学人类学的理论与批评

——“二十年”的回顾与反思 (155)

文学的文化批评 (174)

形象思维是不是“思维”? (189)

三、文艺本体论 (205)

文艺本体论的建构与解构 (206)

文学审美论:他律本质论向自律本体论的转移 (224)

形式本体论:新时期文艺的价值取向 (242)

关于文学本体论的思考 (266)

历史的巧合与误读

——“解构文论”在当代中国 (275)

四、文学与色彩 (293)

色彩言语:心灵化“内视觉”的独白 (294)

色彩象征符号:文化隧道中走来的长者 (318)

色彩美的欣赏——生命深层体验的贯通 (366)

文学色彩的心理透视 (376)

色彩言语的诗意世界 (389)

五、古典与现代 (393)

“古典”与“先锋”的对话

——禅学诗思与“先锋”理论之比较 (394)

严沧浪“妙悟”说别解 (406)

一、文艺学前沿问题

艺术与生活：多远？多近？

——审美—艺术观念流变考察

艺术与生活，这是一个非常古老的话题，也是一个被说滥了、提起来便令人兴味索然的话题。今天又来说它，不是为了自找没趣，而是想借此审视考察一下审美—艺术观念的流变，特别是近年来审美—艺术观念的新动向。

宏观地看，古往今来艺术与生活的关系大略经过了三个阶段：口传文化时期艺术与生活直接合一；印刷文化时期艺术与生活疏离对立；电子文化时期艺术与生活再次走向融合。

—

口传文化时期或者再加上手写文化的前期（特别是纸张发明之前），艺术与生活曾经是混沌一体、不分彼此的。那时候艺术是生活的一部分，譬如渔猎时代人们的弓箭既是工具也是心爱的“艺术”品（如果当时有所谓“艺术”观念的话），“艺术”与生活的界限是模糊的，或者说当时艺术还没有从生活中分娩，人们的审美意识还萌动在生活实践的母胎中，譬如中国古代的玉璧、玉璜、玉琮……以及佩戴的各种美玉，可以说是艺术品，同时也可以说是祭祀用品和某种观念的象征物，具有原始宗教

本文写作于 2004 年 10 月。

的、伦理道德的、政治活动的实用意义。即使到了孔子那个时代，艺术仍然很难同生活分得那么清，诗、乐、舞（如孔子说到的“八佾”舞）并不是后来人们观念中的纯粹艺术。甚至中古时期（例如魏晋）的佛教石窟壁画雕像，很难说当初有多少人是把它们当做“艺术”品去塑造的。西方亦如是。连古希腊戏剧，当初也是酒神节祭祀仪式性活动的一部分。

后来，艺术逐渐“独立”了，艺术与生活疏离开来。手抄文化后期纸张出现了，这对审美—艺术的独立发展是一个重大促进；特别是到了印刷文化时期，艺术更是以它的“精英化”、“贵族化”甚至“神圣化”姿态去与“生活”拉开距离，艺术被供奉在高高的奥林匹亚山顶上。当时的人们认为，正是因为艺术与生活不同，它才是艺术，而且，似乎离普通老百姓生活越远、越是高高在上，就越是好的艺术。这个时期可以被称为审美—艺术的古典时期。

高雅的古典艺术，崇奉艺术为生活之精华的古典美学观念，是印刷文化时期审美—艺术现象的典型形态。与那时的社会状况和精神理念相应，艺术活动被认为是高于生活的创造，艺术产品被认为是出乎其类、拔乎其萃的产物，是超越凡俗的圣果。印刷文化所处的那个历史时代，是人类不平等的时代，“劳心”与“劳力”者分庭抗礼的时代，艺术创造似乎只能是“劳心”者即贵族统治者的专利，而“劳力”者即普通民众的审美创造被贬谪在艺术的大雅之堂之外。就连那位号称诗风平易通俗、追求妇孺皆懂的唐代大诗人白居易，也无法掩饰其骨子里审美观念的贵族心态，“岂无山歌与村笛，呕哑嘲哳难为听”（《琵琶行》）自觉或不自觉流露出对下等民众文艺活动的鄙视。审美—

艺术活动因为是精英者的活动，是人上人的活动，是高雅人的高雅活动，艺术作品也就被看成是与凡俗生活不同的高雅、特殊、精贵之物。

中国古典艺术家和艺术评论家就特别强调艺术与生活的距离与差异。在他们看来，艺术几成神物，或具有几分魔力。传说顾恺之“常悦一邻女，乃画女于壁，当心钉之，女患心痛，告于长康，拔去钉，乃愈”^①。又传说南朝梁代画家张僧繇画“金陵安乐寺四白龙，不点眼睛，每云，点睛即飞去，人以为妄诞，固请点之，须臾，雷电破壁，两龙乘云腾去上天，二龙未点眼者见在”^②。这两则故事当然不可信。但它们表露出当时人们的一种观念，即艺术是不同于生活的神异奇妙的东西；至少它们渲染了艺术的神异与奇妙。

中国古代艺术批评家也常常以艺术如何不同于生活、如何超越凡世来品评其高低优劣。魏晋以来“九品论人、七略裁士”之风甚浓，亦波及美学，无论书画诗文，大多要分三六九等。例如南齐谢赫就说：“夫画品者，盖众画之优劣也。”^③他的《古画品录》把画家分为六品。梁之钟嵘则把诗分为上中下三品。之后的许多艺术评论家据此加以演绎，提出各种不同标准轩輊艺术和艺术家。唐·张怀瓘较画家优劣为神、妙、能三品，朱景玄又将神、妙、能分为上、中、下三等，此外又加逸品，依次为：神（上中下）、妙（上中

① 唐·张彦远：《历代名画记》卷五，人民美术出版社1963年版，第112页。

② 唐·张彦远：《历代名画记》卷七，人民美术出版社1963年版，第148页。

③ 齐·谢赫：《古画品录》，见于安澜编《画品丛书》，上海人民美术出版社1982年版，第6页。

下)、能(上中下)、逸共十等。张彦远不同，最高等的艺术品格是自然，置于神之上，分为自然、神、妙、精、谨细。他说：“夫失于自然而神，失于神而妙，失于妙而后精，精之为病也而成谨细。自然者，为上品之上；神者，为上品之中；妙者，为上品之下；精者，为中品之上；谨而细者，为中品之中。余今立此五等，以包六法。”^①虽然后来的艺术批评家各有自己的说法，有的以逸品为先，神、妙、能次之(宋·黄休复《益州名画录》)；有的主张取消张彦远所说的自然，而逸品也应置三品之外(明·王世贞《艺苑卮言》)。但有一点是共同的，即坚持艺术具有不同于寻常生活的特殊品格；越是优秀的艺术，越是与寻常生活不同。绘画中的“写真”，照理最应贴近原物。但事实上画家的高明之处恰恰在于其所“写”与原“真”不一样，一定要高于、精于原“真”。这是古典美学的一个根深蒂固的观念。晚唐画论家张彦远曾说了这样一个故事：晋代画家顾恺之“尝欲写殷仲堪真，仲堪素有目疾，固辞。长康(顾恺之字)曰，明府当缘隐眼也，若明点瞳子，飞白拂上，使如轻云蔽月”^②。在这里，艺术改变了生活原貌，它不但能避短扬长，而且能使缺点变成优点，使丑变为美。不过这样一来，画出来的形象与现实生活中的原“真”，就相差甚远了。

艺术要超脱凡俗，成为具有奇异魔力的“神物”，那么，创

① 唐·张彦远：《历代名画记》卷二，人民美术出版社1963年版，第26页。

② 唐·张彦远：《历代名画记》卷五，人民美术出版社1963年版，第112页。

造艺术的人，艺术家也必然要是能力超凡的神奇人物。张彦远说顾恺之“传写形势，莫不妙绝。刘义庆世说云，谢安谓长康曰，卿画自生人以来未有也”^①。

有一个唐代大画家吴道子的故事。唐代朱景玄《唐朝名画录》誉吴道子的画为“神品上”，而且仅此一人。记其事曰：“明皇天宝中忽思蜀道嘉陵江水，遂假吴生驿驷，令往写貌。及回日，帝问其状，奏曰：‘臣无粉本，并记在心。’后宣令于大同殿图之，嘉陵江三百余里山水，一日而毕。”^②张彦远也这样评价吴道子：“国朝吴道玄，古今独步，前不见顾陆，后无来者。……神假天造，英灵不穷。众皆密于盼际，我则离披其点画；众皆谨于象似，我则脱落其凡俗。弯弧挺刀，植柱构梁，不假界笔直尺，虬须云鬓，数尺飞动，毛根出肉，力健有余。当有口诀，人莫得知。数仞之画，或自臂起，或从足先，巨壮诡怪，肤脉连结，过于僧繇矣。”又说：“张吴之妙，笔才一二，像已应焉。”^③宋·郭若虚《图画见闻志·论吴生设色》说：“吴道子画，今古一人而已。”^④

文学家亦如此。唐代大诗人李白向被称为“诗仙”，“仙”者，非人可企及也。“噫吁戏，危乎高哉！蜀道之难，难于上青天”（《蜀道难》），“君不见黄河之水天上来，奔流到海不复回。

① 唐·张彦远：《历代名画记》卷五，人民美术出版社1963年版，第112页。

② 唐·朱景玄：《唐朝名画录》，见于安澜编《画品丛书》，上海人民美术出版社1982年版，第74～75页。

③ 唐·张彦远：《历代名画记》卷二，人民美术出版社1963年版，第24～25页。

④ 宋·郭若虚：《图画见闻志》卷一，人民美术出版社1963年版，第18页。

君不见高堂明镜悲白发，朝如青丝暮成雪”（《将进酒》），“白发三千丈，缘愁似个长”（《秋浦歌》），“两岸青山相对出，孤帆一片日边来”（《望天门山》）……这些形象，这种构思，这般情愫，只有李白才能想得出来，写得出。还有那个悲悯众生的杜甫、那个诡异冷怪的李贺，不是也被冠以“诗圣”和“诗鬼”，而超离凡界并为众人尊崇膜拜了吗？

俄国的康定斯基在描述艺术家与大众关系的同时，谈到了音乐家贝多芬的“精英”品格：“精神生活可以用一个巨大的锐角三角形来表示，并将它用水平线分割成不等的若干部分。顶上为最窄小部分，越低的部分越宽，面积越大。……三角形的顶端上经常站立着一个人。他欢快的目光是他内心的标记。甚至那些在感情上和他最接近的人也不能理解他。人们愤怒地骂他是骗子、疯子。贝多芬生前就是这么一个挺立着受尽辱骂的孤独者。”^①艺术家是孤独的，他们于不胜寒的“高处”去追寻“天堂的和声”。

美学家的表述似乎更加明确坚实。最有势力的是康德的理论，至今人们还不断引述它。康德给天才下的定义是：“天才就是给艺术提供规则的才能（禀赋）。由于这种才能作为艺术家天生的创造性能力本身是属于自然的，所以我们可以这样来表达：天才就是天生的内心素质（ingenium 拉丁文：天赋），通过

^① 【俄】瓦·康定斯基：《论艺术的精神》，查立译，中国社会科学出版社 1987 年版，第 17 页。