

Zhu ke ti jie gou lun
wen yi xue de quan nian yu ti xi gou jia

国家社会科学基金项目成果

马龙潜 / 著

主客体结构论文艺学 的观念与体系构架

——当代中国文艺学的
整体结构特性与逻辑发展研究

GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS
广西师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

主客体结构论文艺学的观念与体系构架: 当代中国文艺学的整体结构特性与逻辑发展研究 / 马龙潜著. — 桂林: 广西师范大学出版社, 2005.7

ISBN 7-5633-5427-1

I. 主… II. 马… III. 文艺学—研究—中国—当代 IV. I0

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 061660 号

广西师范大学出版社出版发行

(广西桂林市育才路 15 号 邮政编码: 541004)
(网址: <http://www.bbtpress.com>)

出版人: 肖启明

全国新华书店经销

桂林中核印刷厂印刷

(广西桂林市八里街 310 小区 邮政编码: 541213)

开本: 787 mm × 1 092 mm 1/16

印张: 23.75 字数: 350 千字

2005 年 7 月第 1 版 2005 年 7 月第 1 次印刷

印数: 0 001~2 000 册 定价: 38.00 元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与印刷厂联系调换。

序

王 杰

把审美和文艺问题作为一种意识形态现象加以研究和把握,是马克思主义文艺学和美学的基本特征和方法论基础。虽然在很长一段时期以来,意识形态理论与方法受到了来自各方面的批评和解构,但随着解构主义美学、后殖民理论、话语分析理论以及文化研究的兴起和发展,用意识形态理论与方法研究和阐释审美和文化现象的合理性和重要性逐渐得到了证明和肯定。在当代西方学术舞台上,审美意识形态的理论与方法经过不断的发展与更新,已经成为最具理论激情和穿透力的理论模式,是西方左翼学术的理论特征。

在中国,审美意识形态问题的研究和把握要复杂和困难得多。用意识形态的方法研究和阐释文艺现象和审美问题,是从马克思主义传入中国开始的。中国马克思主义美学和文艺理论从一开始就是新民主主义革命事业的一部分或一个重要的方面,在很长一段时期内,其中重要的理论家也是党的事业的组织者和领导者,例如陈独秀、毛泽东、邓小平、瞿秋白、张闻天等都是党的领导者,直接参加新民主主义革命的组织和领导工作。这是与20世纪20年代开始兴起的西方马克思主义有所不同的。佩里·安德森在《“西方马克思主义”探讨》中指出,这一时期西方马克思主义的理论家一般在大学从事教书和研究工作,与工人运动是相脱离的。中国马克思主义文艺理论家和美学家的这种优势在理论上的一个体现就是,中国的马克思主义美学和文艺理论在审美意识形态的问题上,更重视审美意识形态的建构,强调一定的审美意识形态对社会进步与历史发展的积极作用。关于意识形态的性质和作用,路易·阿尔都塞曾分析过法兰克福学派的错误,指出意识形态是个体与社会相联系并互相作用的中介,其性质和作用主要由社会关系来决定。在阶级社会中,剥削和压迫者的阶级将意识形态作为控制人们思想、观念、情感的文化机制和手段,因而具有虚幻性和欺骗作用。在一种新的社会关系和审美关系中,意识形态可以

而且应该发挥积极的、建设性的作用。特里·伊格尔顿曾经指出,文化,包括文学艺术,应该是人的存在的积极方面,或者说是与人性相联系的意识形态现象和人类创造。^①当然,在现实的社会生活中,多种社会矛盾相叠合并相互作用,使意识形态,包括审美意识形态,发生不同程度的变形,从而产生与社会生活的多种关系。这一点在中国现当代文艺现象和文化思潮的发展中表现得十分鲜明和突出。在我看来,审美意识形态的矛盾叠合性和复杂性是中国社会自“五四”运动以来文艺现象和审美经验的基本特征,由此决定着中国马克思主义美学的基本问题和基本理论指向。^②

与西方马克思主义美学相比,中国马克思主义美学的一个重要优点是理论联系实际以及实事求是。在文艺理论和美学上,关于理论联系实际最基本的理解是联系文学艺术作品的实际,但从意识形态的角度看,这仍然在意识形态层面上,事实上与真理隔着两层。文艺理论与美学的研究对象首先应该是审美经验和艺术体验,这一点在西方现代美学理论中从现象学到实用主义美学都已有所论述,但是,在更深一层的意义上,理论联系实际应该是研究和分析处在社会矛盾的焦点上和社会底层中人民群众的审美实践与情感体验。对这一点重点分析和强调,正是中国马克思主义美学的特点和优点。以毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》为标志,中国马克思主义美学从中国现实的文化冲突以及审美体验的底层中,提出了自己的问题以及思考 and 解决问题的基本方法。有一个理论现象是值得注意的:毛泽东在写作《在延安文艺座谈会上的讲话》同一时期写作的《矛盾论》,后来成为路易·阿尔都塞在研究意识形态问题时所提出的“多元决定论”的直接理论来源。我个人认为,中国马克思主义美学和文艺理论在理论上提出的问题,到目前为止,还远没有完成它的理论概括和学理论证。毛泽东、瞿秋白、胡风、周扬等人在理论工作中实践了的思路 and 观点,被事实证明不仅引发了蔚为壮观的文艺运动,产生了一批如《黄河大合唱》、《白毛女》等经典性的作品,而且在中国革命的顺利展开的过程中发挥了巨大的团结人民、鼓舞人民、打击敌人、消灭敌人的作用。但是,在理

① 参阅特里·伊格尔顿:《再论基础和上层建筑》,《马克思主义美学研究》第5辑,广西师范大学出版社,2002。

② 参阅王杰:《东方马克思主义美学:问题与理论》,《马克思主义美学研究》第4辑,广西师范大学出版社,2001。

论上,似乎还缺乏令人信服的理论概括和创造性的阐释。在很长一段时期里,因为毛泽东晚年的偏误以及极左思潮在文艺发展中带来的消极后果,中国马克思主义美学所提出的问题以及这个问题的巨大理论价值都被遮蔽在“文革”和极左思潮的阴影中,甚至被当作斯大林式的马克思主义美学模式的中国版而广遭批判。马克思曾经说过,在一种生产方式的合理性没有全部发挥出来之前,这种生产方式即便有多少不合理性也不会灭亡。在我看来,审美意识形态问题也是如此。因此,对于当代马克思主义美学家和文艺理论家来说,明确审美意识形态的中国问题,并且努力将中国问题和中国的经验放到当代国际性的学术背景中作出理论化的表述,无疑具有十分重要的意义。这种研究和表述在我看来主要包括三个层次:(1)中国马克思主义美学和文艺理论的基本问题,这个“问题”与马克思主义经典作家提出的问题是怎样的关系,以及与西方当代马克思主义美学的基本问题又是什么样的关系等;(2)关于当代中国审美关系的理论分析,以及在审美关系基础上的社会主义文学艺术的生产方式研究;(3)当代中国马克思主义美学和文艺理论的理论范畴和理论方法等。由于不同的学者在研究的角度、理论资源以及研究重点等方面的不同,还应该产生出不同的理论风格和理论流派。在基本方法、基本观念大致相同的前提下,应该充分尊重和鼓励理论家们的理论创新甚至理论实验。

马龙潜教授的近著《主客体结构论文艺学的观念与体系构架——当代中国文艺学的整体结构特性与逻辑发展研究》正是这样一本以中国当代社会文艺现象和美学基本问题为研究对象,对当代文艺学、美学的基本观念、理论结构、理论重心等问题作出自己的概括和表述的著作。针对学术界较为流行的“非本质主义”理论倾向,马龙潜教授从辩证思维高度,努力对当代中国马克思主义文艺学和美学所提出的理论问题作全景式的整体论述,并据此说明社会主义文艺的本质。对这样一种努力,我表示深深的敬意。作为一种学术态度和学术立场,关于文艺和审美的本质论研究无疑仍然具有在基础理论上进一步探索和开拓的价值和意义,只是在个人经验“零散化”和个人存在“碎片化”的后现代文化中,要在充满着偶然性和流动性的世界中概括出某种本质性的普遍规定,的确是一件艰辛困难的工作。在信息迅速膨胀的时代,以个人的力量,要准确地把握住审美和艺术的本质,在某种意义上说是悲壮的努力。马龙潜先生在对中西方文艺理论和美学观念作系统梳理和比较分析的基础上,吸

取了当代西方学术资源、中国美学传统的丰富营养,以马克思主义理论家的严谨态度和批判精神,对当代中国文艺学的各种理论模式作了较为深刻的分析和评论,并进一步提出了主客体结构论的文艺学观念和美学理论体系。这种理论的基础和根据在于,当代中国的艺术实践和审美经验并不是零散化和碎片化的。在全球化的条件和背景下,作为被挤压而需要振兴和崛起的一方,当代中国的艺术实践和审美经验具有很大的共同性和公共性,这就是毛泽东和邓小平在他们的文艺论著中反复论述和阐释的“人民性”问题。经济全球化和文化多元化的趋势对当代中国人的情感和心理造成的冲击和挤压并没有随着中国人民走向小康而逐渐弱化和减轻,事实上,文化上的压力和情感的压力在全球化的语境中正以一种新的形式增强,这是当代中国的一个不争的事实。艺术实践和审美经验的人民性正是在这个背景下具有了自己独立的理论意义。在我看来,马龙潜先生的“主客体结构论文艺学”的现实基础就是这个艺术实践和审美经验的人民性。不同于前工业化社会的艺术实践和审美经验的人民性和共同性,这是一种在现代社会生活和文化的条件下,已经分化和高度主体化的个体,在民族崛起的动力下,在全球化背景下形成的艺术实践和审美经验的人民性,其作用在于强化民族认同,也使僵化和阻隔的审美经验重新流动并彼此交流。在这里,一种新的东西必然生成和发展起来。

马龙潜先生是一位勤奋而执著的学者,多年来一直努力在马克思主义美学和文艺美学领域耕耘。关于“主客体结构论文艺学”的研究和阐释,是他多年研究的一个重要成果,对于推动我国美学和文艺理论界阐释中国的艺术实践和审美经验,表述中国理论话语,建构现代形态的马克思主义美学和文艺学体系,都是一种十分有益的探索和尝试。马龙潜先生是我的老师,在他承担的国家社会科学基金项目完成后,要我为他的著作写一序言,这事本身就可以看出马龙潜先生的胸怀以及对后辈的提携、鼓励,我由此感到一种责任,促使我更加努力,以不辜负老师和前辈们的期望。

2005年3月12日于南京

前 言

本书提出主客体结构论文艺学的观念,并初步勾勒出其体系框架的基本面貌,以试图找到一条把握当代中国文艺学整体结构特性与逻辑发展的途径。作者之所以选择这种提出和研究问题的思路,主要是基于当前文艺学研究所面临的这样两个方面的基本理论问题来考虑的。

一是在文艺主客体关系的问题上,近年来理论界出现了一种反对主体与客体之间的区分,并试图建立一种主客一体的美学和文艺理论的潮流。这种理论潮流当然引起了人们的关注,因为它实际上是从审美和艺术的角度,对存在与意识、社会存在与社会意识的关系这一最根本的哲学问题的再认识,并引发了人们对当代中国文艺学和美学建设所面临的一系列基本理论问题的重新思考。基于此,本书提出主客体结构论的文艺观,意在使这种讨论和研究进一步深入。

这种主客体结构论的文艺观,坚持文艺主客体对立统一的辩证法。它一方面肯定主体与客体的区分对人自觉的自我意识的产生,对人类社会的进步和发展所具有的基础和前提性意义;另一方面又强调主客体的区分并不意味着二者之间只是彼此对立的存在,恰恰相反,正是主体与客体之间这种相互依存、双向逆反的同构关系,才形成了人类社会一切物质的和精神的交流活动,才具体体现了人的存在和社会的存在的价值和意义。而这种主客体的同构关系在文学艺术活动中又有其独特的形态和表现,文艺的本质特性就是由这种独特的文艺主客体关系所规定的。基于这种认识,本书既不赞同那种单纯从主体角度出发,把文艺的本质仅仅归结为审美主体情感、心理表现的观点;也不同意那种单纯从客体角度出发,把文艺的本质仅仅归结为对客体的再现和认识的主张。而是将文艺的本质规定为是文艺主客体关系的具体存在方式,是双重文艺主客体的复合结构。这个结构从客体的方面讲,首先是指与主体发生对象性关系的客观生活,它是艺术的来源。但却不是艺术本身。艺术是

文学艺术家通过对现实生活的审美反映所创造出来的一种精神客体,它虽然是生活客体主体化的结果,但却内涵着生活客体的内容,受着生活客体潜在的规范和制约,这就是文艺的客观性。与此同时,在文学艺术家对生活客体主体化的过程中,即艺术客体结构形成的过程中,也相应地形成了主体自身的结构系统,文艺的主体性就存在于这个结构系统之中。在文艺活动中,文艺主体不但要同外界客体形成对象性关系,同时又要以自身为对象,同主体自身发生关系,从而使自己担承着双重角色。这种主体的二重化,一方面表现为主体对自身的超越,从而使主体自身成为一个理性的自我、清醒的自我;另一方面,它又表现为情感、想象、直觉、潜意识等非认知性因素的自由展现,致使主体自身成为一个表现的主体、忘我的主体。文学艺术就是这样的在客体结构与主体结构、生活客体与作品客体、理性主体与表现主体等多种关系的交叉重叠和相互转换中,形成了自己独特的主客体关系结构,文艺的本质就内蕴于这种关系结构之中。显然,本书这种从主客体结构论的角度对艺术本质的规定,就是力求跳出主体论、客体论或主客一体论那种非此即彼的思维模式,以期形成一个对于文学艺术较为完整而全面的理论界说。

二是在文艺的现象和本质的关系问题上,近年来不断有学者提出取消文艺研究中的“现象”与“本质”之类称谓的主张,认为所谓“现象”和“本质”不过是人们基于对主客体关系的假设而产生的理论误区。这些学者试图走一条从西方解构哲学那里引进的放弃关于抽象的物质与精神、绝对的本质与规律等理性基础问题的形而上学的探讨,以现象即本质的人的存在为起点,用对偶然性、随机性的研究来代替对客观必然性研究的学术路径。并希求以此来创造一种超越历史时空的文艺理论范式、理论观念,找到一种永恒不变的人类共同的“人文精神”和“文学精神”。应该说,作为对“本质主义”观念将世界人为地割裂成“现象的世界”和“本质的世界”做法的反拨,这种观点的提出是有其价值的。但可否由此而否定事物本质的存在,否认事物的现象和本质之间相互依存互为表里的关系呢?具体到美学和文艺学研究上来,可否因此而否认美的本质和艺术本质问题研究的必要性,否认当代中国文艺学区别于其他历史形态、社会形态的文艺理论体系的本质规定性,进而混淆不同历史时代、不同经济结构和社会制度下的文艺相互区别与联系的关系呢?这大概是当前的文艺学研究,特别是经济全球化背景下中国文艺学建设所面临的一个带有根本

性的问题。

正是从这种认识出发,本书在主客体结构论的视野中,多层面、多角度地对文艺的主客体关系结构特性进行了分析论证。针对以往在对文艺本质及其现象形态的研究上历时性的探讨偏多,而相对忽视对其做共时态的结构分析的状况,本书更侧重从共时性的角度展开论述。书中既对艺术创作、艺术欣赏和艺术批评这些不同的文艺活动方式的主客体关系结构进行了较为深入的分析,又对东西方古代艺术、西方近现代艺术和当代中国的文学艺术这些不同历史形态、社会形态的文学艺术的主客体关系结构做了较为全面的考察,从而在更具体的逻辑的和历史的层面上对艺术的本质给予了具体的规定。这种对文艺的整体结构所具有的层次规定性的揭示,一方面把对艺术是什么的探讨,落脚于对艺术作品是什么的探讨上来,通过对艺术作品产生和存在的本质与机制的研究,把握各种文艺活动方式的审美特征和美学规律。另一方面又把对艺术的逻辑规定具体化为对艺术的历史规定,通过对文艺发展的历史进程的考察,展现文艺无比丰富的本质特性及其内在的发展规律,进而折射出人类历史特别是精神文化史发展的轨迹。

在此基础上,本书又从对文艺主客体结构特性的研究过渡到对文艺主客体结构形态的考察,通过对各种艺术形态具体的主客体结构方式的分类研究,提出了一种与以往艺术分类理论不同的主客体结构论的艺术分类理论。这种理论针对以往二元论艺术分类理论的弊端,提出艺术之所以可以分类,并不在于有的艺术偏于对客体对象的再现,有的艺术偏于对主体情感的表现,而在根本上则是由它们所具有的主客体不同的结构方式来决定的。这种从揭示艺术主体与对象客体以及特定的艺术媒介和艺术符号三者之间的多重关系入手对各类艺术现象的分析,力求更贴近艺术的各种现象形态的本质特征,更符合各种类别艺术内在的发展规律。

本书对当代中国文艺学建设的这些思路和想法,是作者这些年来在教学和科研工作中的一些心得体会。虽然在写作过程中经过了反复的思考和斟酌,但限于作者的学识水平,书中的不妥、谬误之处一定不少,敬请读者批评指正。

作为国家社会科学基金项目“当代中国文艺学的整体结构特性与逻辑发展研究”的结题成果,本书的完成和出版得到了多方面的支持和帮助。栾贻信

先生是本课题的主要设计者,虽然由于身体的原因最终没能承担具体写作任务,但他的学术思想却一直在影响着我,并渗透于全书的各章节之中。本课题完成后,曾繁仁、李戎、贾炳棣、周均平、谭好哲诸位先生作为项目鉴定组成员对书稿进行了认真地审阅,并提出了宝贵的修改意见。王杰先生始终关心本课题的进展情况,他在繁重的校务工作和教学科研工作之余,极其认真地审阅了书稿并为本书作序。山东大学出版基金、教育部人文社会科学重点研究基地山东大学文艺美学研究中心基金对本书的出版给予了资助,广西师范大学出版社社长肖启明先生从始至终地关心和支持本书的出版,本书的责编汤文辉为本书的出版付出了艰辛的劳动。在此,一并表示衷心的感谢!

马龙潜

二〇〇四年八月

1		第一编 文艺学观念和文艺学的发展与变革
3		第一章 文艺学观念的历史演变
3		一、文艺学发展与变革的本质与机制
6		二、对文艺本质研究的历史反思
21		第二章 当代中国文艺学基本观念的确立与发展
21		一、马克思主义文艺学基本观念与毛泽东文艺思想
31		二、邓小平文艺思想与当代中国文艺学基本观念的确立
65		第三章 文艺研究的思想理论基础
65		一、东西方古典美学的美学方法论与艺术本质观
76		二、当代文艺学体系的哲学基础
85		三、当代文艺学研究的方法论基础
103		第二编 文艺的主客体关系结构特性
105		第四章 主客体结构论文艺观
105		一、在文艺主客体关系结构中把握文艺的本质
114		二、文艺主体活动的基本特征:受动性和主动性的和谐统一
124		三、文艺主客体的动态组合
137		第五章 不同文艺活动方式的主客体关系结构
137		一、文艺创作的主客体结构
147		二、文艺欣赏的主客体结构
156		三、文艺批评的主客体关系结构
165		第六章 不同历史形态文艺的主客体关系结构
165		一、西方古代艺术的主客体关系结构
175		二、中国古代儒道融合的美学和艺术
199		三、西方近现代艺术的主客体关系结构
208		四、当代中国文学艺术的主客体关系结构
221		第三编 文艺的主客体关系结构形态
223		第七章 文艺主客体结构对艺术类别与形态的规定

224		一、东西方艺术分类研究的历史回顾
228		二、艺术建构的方式所规定的艺术类别与形态
230		三、作为历史范畴的艺术类别与形态
235		第八章 偏于客体结构的艺术
235		一、雕塑
240		二、绘画
251		三、文学
264		第九章 偏于主体结构的艺术
264		一、工艺美术与建筑
276		二、书法与舞蹈
289		三、音乐
304		第十章 客体结构与主体结构内在统一的艺术
304		一、戏剧
315		二、电影
321		三、电视艺术
324		四、摄影文学
343		附录： 网络文学漫谈
345		1. 异彩纷呈的网络小说
350		2. 与“网络写手”同行——走进网络原创文学的世界
355		3. 新世纪的网络原创文学
360		4. 浅议网络文学形式与内容的变迁

第一编

文艺学观念
和文艺学的发展与变革

第一章 文艺学观念的历史演变

◎ 一、文艺学发展与变革的本质与机制

对于什么是文学艺术的问题,尽管古往今来有各式各样的理解,但其作为人类社会生活的产物,要依人类社会的发展而变化和发展的基本特征,还是为人们所基本认同的。实际上,当我们在探讨一个抽象、普遍、理论意义上的文学艺术概念的时候,已经在把它融入各个不同的地域、民族和时代的背景之中,已经在面对各种具体存在的文艺形态了。在这个意义上我们说,抽象的、一般的、亘古不变的文学艺术是不存在的,存在的只是具体的地域、民族和时代的文艺和由它们所汇成的流传不绝的人类文学艺术的历史长河。这首先要从以文学艺术为研究对象的文艺学发展和变革的本质与机制谈起。

包括文艺科学在内的人类一切科学的发展,都遵循着一条共同的规律,即知识的量的增殖与理论的质的飞跃的对立统一。早在1844年,恩格斯就依据知识的增长同前人遗留下来的知识量成正比的客观事实,提出了科学是“按几何级数发展”的论断。科学的这种遵循指数规律加速发展的过程,显然是由量变和质变、肯定和否定这两个相互依存的阶段交替完成的。

进入20世纪以来,关于科学的发展不仅是知识的量的积累,也还包括整个理论体系的质的飞跃的理论,已成为科学哲学的主流。爱因斯坦在《物理学的进化》一书中,集中讨论的就是科学发展和变革的本质和机制的问题。他在书中提出了科学发展的“革命性”与“进化性”的概念,认为任何科学上的重大进步都是由于旧理论遇到危机,“在实在跟我们的理解之间发生剧烈冲突时诞生的”。这种冲突迫使人们改变或放弃原有的基本概念和理论结构,并在与旧

概念的坚决斗争中创造出新的观念和新的理论。科学的开拓阶段和激烈革命时期“总是带有革命性的”。而当科学沿着已经开辟的思想路线继续发展的时候,人们把不断增加的经验知识容纳到原有理论框架中去,这时的科学发展才是“带有进化性的”,才呈现为理论的丰富完善和平静进化状态。在爱因斯坦之后,库恩关于科学革命的观点也颇引人注目。他对那种把科学的发展仅仅看作知识单纯增殖的渐进积累观点批评得更直截了当,认为科学的历史不是一堆轶事和年表的堆砌,不是各色各样的知识的简单添加,而是包含着一系列“非累积的发展事件,在其中一套较陈旧的规范全部或局部被一套新的不相容的规范所代替”^①,从而构成了科学的革命。

那么这种科学革命是怎样发生的呢?科学发展和变革的客观基础、本质动因是什么呢?在爱因斯坦看来,在整个科学发展史中,无论是在其激烈革命时期,还是在平静进化时期,始终起着理论基础作用的是科学的“基本观念”。他说,科学发展的历史使他感兴趣的并非什么时候什么人干了什么,“而是对观念发展的追踪”,“在建立一个物理学理论时,基本观念起了最主要的作用。物理书中充满了复杂的数学公式,但是所有的物理学理论都是起源于思维与观念,而不是公式”。^② 爱因斯坦这里所说的科学的基本观念,显然是指为人们理性地整理科学的经验知识所提供的思维原则,是指将这些经验知识组织成一个统一的理论体系的基本构架。任何科学理论都是一个由概念和概念间的关系所组成的逻辑体系,科学的目的就在于尽可能完备地把握全部感觉经验之间的关系,并使之成为一个理论体系。因此可以说,人们进行理性抽象所必须借助的那些最基本的概念,以及人们确定这些概念间的基本关系所体现出来的基本思维结构和思维方式,就是爱因斯坦所说的科学的基本观念。用爱因斯坦的话说,就是“这些不能在逻辑上进一步简化的基本概念和基本假设”^③。

科学基本观念作为科学理论体系的基本构架,具有相当的容量,它一经建立便为人们摄取、解释和整理经验知识提供了一个基本的思维准则。人们不断地把新增加的经验知识容纳到这个既定的构架中去,这时科学的发展表现

① 库恩:《科学革命的性质和必然性》,载《世界科学译刊》,1979(8)。

②③ 爱因斯坦、英费尔德:《物理学的进化》,周肇威译,第201页,上海科技出版社,1962。

为知识的逐渐积累、理论的不断丰富完善的量变进化发展时期。而随着人们实践的发展和认识的深入,总会出现一些与原有的科学基本观念相冲突的现象。当这种冲突积累乃至发展为不可克服的矛盾时,当新的科学事实不能被原有的理论框架所容纳时,人们必须修改和放弃原有的科学基本观念,改变整个科学理论的原有结构,这时科学的发展便进入了一个理论的革新飞跃阶段,一个理论体系的重新建构阶段。任何科学理论体系的构成,在本质上都是科学观念与理论材料的矛盾统一体,科学发展和变革的本质,就是这二者相统一或相矛盾时所导致的科学基本观念的确立、巩固和变革。科学基本观念是科学理论体系赖以存在的逻辑基础,是不同时代、不同历史阶段、不同性质的理论体系相互区别的根本标志。

在人类科学发展总体规律的制约下,作为文艺科学的文艺学的发展与变革也毫无例外地遵循着这一规律。

人类文艺学科学的发展,是一条流传不绝的历史长河,是在不同时代、不同历史阶段的文艺学体系互相消长、不断更替的过程中前进的。而这里的每一次更替,又都是一次理论体系的质的飞跃——旧理论被新理论所代替的整个理论体系的革命。这种质的飞跃,既不是哪个理论家个人言行的结果,也不是哪一种既定的公式或定理推演的产物,而是文艺学的基本观念在实践中确立、发展并接受检验这一运动过程的必然结果。作为科学的文艺学理论的形成,大致要经历这样一个过程:从审美与艺术的实践出发,通过对大量艺术现象的观察分析,形成观点,找出规律,然后再概括上升为一个由概念和概念间的关系所构成的逻辑体系。在这个过程中有两个最基本的要素:一个是人们运用思维去把握感觉经验所必须借助的一些最基本的概念,一个是人们确定这些概念间的基本关系所依据的基本思维结构和思维方式。这两个要素紧密结合在一起,构成了文艺学理论体系得以建立的逻辑基础和基本的结构框架,成为联结经验与理性的中介环节,从而使人们有可能将对全部感觉经验之间的关系的理性把握整合成一个理论体系。可见,正是这两个要素的存在,它们在实践中确立、发展与变革,才是文艺学理论体系得以确立、发展和变革的本质动因。任何文艺学观念都不可能是绝对完备和一成不变的,它们都要以由其所提供的思维原则和理论框架所建立起来的理论体系的各个具体结论与不断发展的艺术实践相符合的程度来检验自己的正确与否。这就决定了文艺