

205313

文艺研究新模式



文艺研究新模式



文艺研究新模式

萧君和 著

江西人民出版社

一九八八年·南昌

文艺研究新模式

萧君和 著

江西人民出版社出版发行

(南昌市新魏路)

江西省新华书店经销 南昌市印刷四厂印刷

开本787×1092 1/32 印张8 插页0 字数16万

1989年8月第1版 1989年8月第1次印刷

印数1—1,800

ISBN7—210—00211—1/I·89 定价：2.80元

目 录

绪论：向文艺观念前进·····	(1)
一、文艺的主体客体性·····	(8)
二、要用马克思的生产论指导文艺·····	(35)
三、文艺是一种社会生产·····	(53)
四、同步逆向的文艺构成途径·····	(76)
五、文艺的细胞及根本特征·····	(96)
六、文艺形态的丰富多样性·····	(115)
七、文艺，在对立的两极中保持张力·····	(131)
八、文艺的社会功用·····	(138)
九、文艺学大纲	
——关于新文艺理论体系的设想·····	(147)
十、现代人的文艺研究方法体系·····	(168)
十一、对“社会主义文艺”的界定·····	(189)
十二、走向世界的中国大众文学·····	(206)
十三、艺术系统中的文学系统·····	(228)
后记：并非多余的话·····	(248)

绪论：向文艺观念前进

本书的目的：向一种新的文艺观念前进，探求一种新的文艺观念的构成，探求一种新的文艺研究模式。

为什么要进行这种探求？得从文艺观念的意义谈起。

文艺观念的深刻意义，在于引导文艺前进，引导致力于文艺创作、文艺研究的人们前进，引导爱好文学、关心文艺的人们前进。当我们透过文明世界眼花缭乱的物质成就的帷幕，企图寻找精神生活在人类心中的位置的时候，我们发现人类社会的全部精神的或者说理性的生活，象一艘航船上的罗盘一样，引导着人类社会前进的方向，使人类一步步地登上更高的等级。而这种精神的，理性的生活，在宗教和艺术以及科学中获得了最高的表现，这种东西乃是理想社会的主要构成部分①——一般的“人类社会的全部精神的或者说理性的生活”的意义尚且如此，作为“人类社会的全部精神的或者说理性的生活”的重要部分，文艺观念的意义更是如此。

1985年，围绕着文艺研究方法论问题，我国文艺理论界召开了好几次讨论会，发表了好多篇论文，出版了好多本论文集。人们曾经兴高采烈地说，1985年是文艺研究的“方法

①参阅冯·怀特：《分析的时代》，商务印书馆1981年版 第48页。

论年”。在讨论文艺、文艺学研究方法论问题的同时，人们还热烈地讨论了文艺研究方法与文艺观念的关系的问题，认为1985年是“方法论年”，1986年、1987年很可能是“观念年”。其实，观念先于方法，观念决定方法。在这个问题上，钱学森的看法很值得人们深思。他主张“还是先谈观念，后谈方法”。因为“任何一种方法都无法改变原来理论的正确与不正确”，“文艺理论要发展，必须建立在正确的文艺理论观点上，同时为了研究的需要引用现代所有的有效方法”，“只有先树立正确的理论观点，然后，在这个前提下，什么方法都可以用。如果没有正确的观点，只有数学符号、概念术语，那么你的所谓方法是空的。”钱学森还以自己非常熟悉的自然科学领域的情况为例子，深入细致地说明这个问题：“自然科学界的名家都是一上来就先谈自己对问题的基本认识，用简单的语言，把基本观点很清楚地表达出来，然后才用很高深的数学等方法谈自己是怎样处理的。不能先用符号、公式唬弄人。这在自然科学界是不允许的。”①

近十年来的文艺创作、文艺研究实践也告诉我们，观念决定方法，文艺观念的变化引起文艺研究方法的变化。文艺研究方法方面出现了许多的变化，其根源就在于文艺观念的变化。粉碎“四人帮”之后，我国的文艺观念（特别是文学观念）发生了巨大变化。这种变化首先体现在“朦胧诗”的出现上，而后体现在小说创作的心灵表现上。这种“小说创作的心灵表现”倾向，指的是强调心灵表现，强调写人的内在冲突。小说中甚至出现了只写情绪，不写性格的作品。有

①钱学森：《关于马克思主义哲学和文艺学美学方法论的几个问题》，《文艺研究》1986年第1期。

的人走得更远，“在别人面对自然或者纷纷四出‘寻根’的同时，毫无顾忌地转向自我，走进自我的内心世界。”^①如果说，在文艺观念的变化上，文艺创作先行了一步，那么，文艺理论也紧紧跟上来了。引人注目的“人物性格的二重组合论”、“文学主体性”论，号召人们特别是作家艺术家向人的心灵进军，展示人的灵与肉的冲突，展示人的性格的复杂性。与此同时，有人对反映论从根本上提出了质疑，并且明确地表示否定意见：“我们文艺理论中的现实主义都是建立在‘文艺是现实生活的反映’这一认识论和本体命题之上的。笔者认为这个命题是不正确的。其所以不正确，在于它忽视乃至抹杀了文艺活动的自身存在意义”^②，“音乐、舞蹈，还有建筑，都是超反映的，在反映之外的。在现代绘画和文学戏剧等领域，非反映因素在增长……‘艺术即反映’的要义，是主体人对客体的依赖，是观念情绪对世界绝对嵌合，它崇尚发现而轻视发明，它为了常识而驱逐了特殊经验，它强令人归顺于物而不惜削弱人主宰地位的确立；它是九九归一而不是从一中演化成万物；它限制了想象、幻觉、梦境和变形。一句话，它剪除了精神之鸟自由翱翔的翅膀。它无异于在宣布：世界本体是至上的，‘我囊括了一切，匍匐在我脚下来反映我吧！’”^③……

显然，从文艺创作领域到文艺理论领域，实践活动和实际成效正向人们表明，文艺观念早就在经历着深刻的变化。

①李劫：《刘索拉小说论》，《文学评论》1986年第1期。

②《松动一下现实主义》，《青年评论家》1985年4月10日。

③《反应的艺术还是反映的艺术》，《文艺评论》1985年第1期。

1985年出现的“方法论热”，不过是文艺观念的变化带来的必然结果。例如，对人物性格复杂性的强调，要求人们运用系统论方法对它进行研究；把诗中字词作为表现感情的符号来研究；呼唤人们重视符号学；对心灵表现的强调，成为运用文艺心理学方法研究文艺的依据之一。文艺研究方法的变化，正是文艺观念变化的产物。

然而，在文艺观念决定文艺研究方法的同时，文艺方法对文艺观念的反作用，也突现出来了。我们就是在这种并不平常的情况下，把目光投向文艺观念的。我们希图在对于传统的文艺观念的肯定或否定声中，探讨出一种新的文艺观念。而这就意味着要对文艺观念以及文艺观念的历史命运，进行一番哪怕是粗浅的考察。

什么是“观念”？观念就是思想，就是意识，它来自客观现实，是客观现实的反映。在这个问题上，马克思、恩格斯有过精辟的论述：“观念的东西不外是移入人的头脑并在人的头脑中改造过的物质的东西而已。”^①“一切观念都来自经验，都是现实的反映——正确的或歪曲的反映。”^②什么是“文艺观念”？文艺观念就是关于文艺的思想、想法、意识。它是对文艺这种实体的反思，是对文艺这种实体的认识。说确切点，文艺观念来自文艺经验特别是文艺创作的经验，它是文艺现实特别是文艺创作现实的反映，是对文艺现实特别是文艺创作现实的本质、规律以及各种属性特征的认识。对文艺的本质属性、文艺的理论基础，文艺的构成途径、文艺的形态种类、文艺的功能作用、文艺的特殊形式以

①《马克思恩格斯选集》第2卷第217页。

②《马克思恩格斯全集》第20卷第661页。

及文艺研究方法等等的认识,当是文艺观念的主要组成部分。

然而,文艺观念没有千篇一律的模式。它可以按照各种不同的标准,通过各种不同的途径来构成。单就20世纪以来的情况而言,西方的文艺观念就有两种表现形式。一为经验主义,二为开放主义。经验主义又有不同的主张,客观经验论以文艺事实武装自己;主观经验论把认识主体与文艺对象的多样性作为文艺观念构拟的前提;科学实证论则在精确的理性标准中寻找依据,它放弃个别存在的文艺事实,更不信任主观的感受、认识,它所信奉的只有科学原理和科学手段。与经验主义相对立的文艺观念表现形式是对文艺本质特征采取无限开放态度的开放主义者。开放主义也有不同的表现。它首先表现为扩大文艺的范围,把不是艺术的许多东西纳入艺术范畴,从而把文艺定义为“为了完成一定目的而对媒介材料所作的熟练的操作”^①,把艺术等同于技艺。它还表现为无为而为的综合态度。持这种综合态度的人认为,什么是文艺这类本体性问题,“应当是在旷日持久的创立各种定义的过程中形成的一种真知灼见的全面综合……艺术和美的定义隐蔽在多种多样的哲学体系和风格的辩证范围里。”^②

再就马克思主义文艺观念而言,它也有三种特殊表现。

(1)苏联从30年代开始把它具体化为社会主义现实主义文艺思想,差不多是用社会主义现实主义观念来代替文艺观

^①斯托尔尼兹:《艺术批评中的美学与哲学》,转引自朱狄《当代西方美学》人民出版社1984年版,第326页。

^②吉尔伯特、库恩:《美学史》(选译),见《世界艺术与美学》(第一辑),文化艺术出版社出版。

念。(2)30年代在西方出现的“西方马克思主义文艺理论”。这种“西方马克思主义文艺理论”由卢卡契开始,他把文艺看成是绝对地客观地反映现实的产物,把19世纪批判现实主义作为理想,并竭力攻击现代主义文艺观。卢卡契的文艺观念就是现实主义观念,其核心则是以“现实主义的最伟大胜利”的论述为依据的“现实主义胜利”(客观对主观的胜利)理论。(3)在中国,自三四十年代以来,马克思主义文艺观念在理论上主要被演绎为“文艺是社会生活的反映”,在实践中则常常用外在于文艺活动的社会力量和思想来指导并规范文艺对生活的反映,并且在相当长的时间内把现实主义与非现实主义的差异上升到政治思想高度来判别其冲突实质^①。

如果说,西方经验主义者把自己看到的某种局部特征放大到超越一切文艺事实的一般本质,带来了对文艺本质构成的系统质的“以木代林”式的“瓜分”,西方开放主义者是在根本上对文艺把握缺乏信心和历史精神的前提下的消极发展,这种消极发展导致了文艺悲观论、文艺取消论、文艺否定论的出现,那么,马克思主义文艺观念的苏联、西方(卢卡契为代表)、中国的特殊表现形式,则不约而同地走上了一条片面性的不够科学的道路——把现实主义文艺观念绝对化、抽象化、神圣化的道路。对于这条道路,M.C.卡冈作过极其中肯的反省。这种中肯的反省很值得我们每个文艺理论工作者、美学理论工作者深思:“在理论上阐明艺术同其他所有社会意识形态和人类活动形式相区别的、从艺术上掌

^①以上概括,均参见陈晋:《文艺观念的当代命运》,《当代文艺思潮》1986年第3期。

握现实的特点是一回事，而在艺术本身范围内区分实现独有的艺术可能性的不同方法，完全是另一回事。所以，决不能由于我们是艺术中现实主义的拥护者，是为社会主义现实主义而积极斗争的战士，而下结论说，我们的美学可以把艺术史归结为现实主义史，我们的美学可以用它在现实主义艺术中所认识的部分规律来替换艺术地反映现实的共同规律。”①

显而易见，不论是西方文艺观念，还是30年代以来形成的马克思主义文艺观念，都面临着危机。与这种危机形成鲜明对照的却是文艺事实的日益丰富多彩、日益变幻多端。这是一个矛盾。为了摆脱或解决这个越来越尖锐的矛盾，为了克服文艺观念方面的危机，我们有必要和国内外的同道一起，迈开稳健的脚步，向着文艺观念前进。

我们的旗帜是马克思主义。

我们的目标是“既能保持马克思主义文艺思想的核心理论，又能把它具体化为文艺的实际内容，并且还要适应当代文艺理论的合理成果。”②

这个目标是很不容易达到的，但我们勉力而行。

①〔苏〕M.C.卡冈：《论研究艺术特征的途径》，《美学文艺学方法论》，文化艺术出版社1985年版，第326页。

②陈晋：《文艺观念的当代命运》，《当代文艺思潮》1986年第3期。

一、文艺的主体客体性

作为对于过分强调文艺客体性的偏向的否定，作为对于把文学艺术仅仅看作现实本质，或者某些社会观念的形象化或图解，把文艺表现的人仅仅看作反映“整体现实”的工具等等观点的纠正，文艺理论界越来越多地涉及到文艺的主体性问题。有人结合作品评论，对忽视创作主体的现象进行批评，有人发表大块文章对文学的主体性进行“周密而深切的理论描述”。然而，文艺的主体性不是文艺活动的归宿。文艺的归宿既不是文艺的主体性，也不是文艺的客体性，而是文艺的主体客体性。“肯定”后面有“否定”，“否定”后面还有“否定之否定”——文艺理论界新出现的讨论情况，离不开否定之否定规律所揭示的发展趋向。

文艺的主体客体性是文艺活动中的一个非常重要的原则。这个原则认为要用马克思的哲学上的主体—客体理论，美学上的美在心物联系说作指导来看待文艺活动。要求在文艺活动中既尊重作为主体的人的价值，发挥人的主体的力量，又尊重作为客体的社会存在的价值，发挥社会存在的客体的力量。具体言之，文艺的主体客体性原则包含着几个方面的内容：（1）人和社会是对立统一体的两个侧面，它们既相互区别，不可混淆，又相互联系，不可分割，因此文艺作品要以人和社会生活这个统一体为对象，而不要人为地将

人和社会生活这两个侧面割裂开来，只反映其中的一个侧面。（2）文艺事业既是作家艺术家个人的事业，更是整个社会的事业，因此，作家艺术家在自己的创作活动中，既要充分发挥自己的主体的力量，实现主体价值，又要“遵”社会生活之“命”，服从社会生活、社会历史发展的规律，为社会生活服务。（3）读者观众既要从自己的审美个性和创造特性出发，在阅读欣赏过程中，充分发挥自己的自觉能动性，进行丰富多样的再创造活动，又要充分尊重作品这个客体，理解它所包含的真实含义，不要在漫无边际的想象联想中对作品进行曲解。

钱学森认为，文艺理论经过美学这个中间环节而与马克思主义哲学联系起来：马克思主义哲学—美学—文艺理论。

“文艺理论到马克思主义哲学的桥梁就是美学。”^①钱学森的这个看法是正确的。一个正确的文艺活动的原则，必然能够在正确的哲学理论、美学理论中找到自己存在的根据。文艺的主体客体性原则的根据在于马克思的哲学上的主体—客体理论，以及美学上的美在心物联系说。

马克思的主体—客体理论是贯穿马克思主义哲学思想的主线之一。它是在对旧哲学中的主体—客体理论的批判和改造中产生的。唯心主义以不同的方式，颠倒主体和客体的关系，抽象地夸大主体的作用，以至于认为没有主体，就没有客体，

^①钱学森：《关于马克思主义哲学和文艺学美学方法论的几个问题》，《文艺研究》1986年第1期。

客体是主体派生出来的。例如，我国古代的陆九渊就主张：“宇宙便是吾心，吾心便是宇宙”。黑格尔则认为主体即绝对观念，自然界是它的异化；主体和客体的相互作用，表现为精神主体把自己设定为客体，扬弃这一客体而复归自身的过程：“精神就是这种自己变成他物，或变成它自己的对象和扬弃这个对象的运动。”^①与唯心主义不同，机械唯物主义只承认客体不依赖于主体，而不了解主体对客体的能动作用。即使象费尔巴哈那样，在一定程度上承认人的主体的能动性，也只是把人的主体的能动性和客体的能动性 等量 齐观。费尔巴哈对主体客体关系的理解，本质上是自然主义的。

针对唯心主义的主体—客体理论，马克思认为客体是不依赖于主体而存在的，无论人的实践活动怎样发展，无论作为人类从事实践活动的客体的自然界，在多大程度上被改造为“人化”的形态，这一外部自然界的独立的优先的地位仍然保持着。“人并没有创造物质本身。甚至人创造物质的这种或那种生产能力，也只是在物质本身预先存在的条件下才能进行。”^②人的活动的对象化在任何时候都不仅是主体能力的外化，而且也是自然物质及其规律性的表现。针对机械唯物主义的主体—客体理论，马克思认为同客体相对的主体是认识者，也是评价者，他不是消极无为地适应客体、客观世界，而是通过实践能动地认识、评价和改造、创造客体、客观世界。

总而言之，马克思的主体—客体理论认为，主体和客体

①黑格尔：《精神现象学》上卷，第11页。

②《马克思恩格斯全集》第2卷，第58页。

是一致的，主体人可以通过实践使客体在形式变化上服从自己的需要，而主体人的活动方式又要尊重和服从客体固有的规律。与马克思一起创立“马克思的主体—客体理论”的恩格斯指出：“事实上，我们一天天地学会更加正确地理解自然规律，学会认识我们对自然界的惯常行程的干涉所引起的比较近或比较远的影响……这种事情发生得愈多，人们愈会重新地不仅感觉到，而且也认识到自身和自然界的一致，而那种把精神和物质、人类和自然、灵魂和肉体对立起来的荒谬的、反自然的观点，也就愈不可能存在了，这种观点是从古典古代崩溃以后在欧洲发生并在基督教中得到最大发展的。”①马克思、恩格斯所主张的人自身和自然界的一致精神和物质的一致、灵魂和肉体的一致，在一定的意义上就是主体和客体的一致。这种人和自然、主体和客体一致的思想，早在1844年，青年马克思对共产主义进行预测时，就闪射出耀眼的光辉了：“这种共产主义，作为完成了的自然主义，等于人本主义，而作为完成了的人本主义，等于自然主义；它是人和自然界之间、人和人之间的矛盾的真正解决，是存在和本质、对象化和自我确立、自由和必然、个体和类之间的抗争的真正解决。”②

哲学理论的性质制约着美学理论的性质。马克思的哲学上的主体—客体理论、人和自然一致的观点，制约着马克思的美学上的美在心物联系说、美是人和自然的联系的观点。马克思的哲学理论与马克思的美学理论，有着必然的内在的

①恩格斯：《自然辩证法》，人民出版社1971年版，第159页。

②马克思：《1844年经济学—哲学手稿》，人民出版社1979年版，第73页。

联系。我国的各种不同的美学派别，都自认为自己的美学是马克思主义美学，都在马克思、恩格斯的许多论述中，寻找只言片语，作为自己美学观点成立的依据，而不管马克思、恩格斯的那些“只言片语”是不是论美、论美的本质的话。

“人人俱是真马恩，真正马恩有几人”！翻遍马、恩关于美和艺术的论述，直接讲到“美在什么什么”、“美是什么什么”的只有那么一段话：“美好和伟大之处，正是建立在这种自发的、不以个人的知识和意志为转移的，恰恰以个人互相独立和毫不相干为前提的联系即物质的和精神的新陈代谢上。”①在这里，“伟大”可以理解为“崇高”。“美好和伟大”实际上就是“优美和崇高”的意思。“物质的”简略为“物”，“精神的”简略为“心”。完全可以这样说，“美在心物联系”就是马克思的这段话的简略说法。

马克思在《政治经济学批判（1857—1858年草稿）》中说到的这段话，使我们联想到马克思、恩格斯在《神圣家族》中对黑格尔、施里加他们的“神秘的思辨和思辨的美学”所作的批判和指责。因为正是在这种批判和指责中，马克思、恩格斯把论美的落脚点放在“联系”上，认为美是“人和自然之间的现实的联系”，“自然的合乎人性的联系”、“天然的中介”②。显然，真正的马克思、恩格斯的美学观点，真正的马克思主义美学就是“美在心物联系”说，“美是人和自然之间的联系”的观点③。

①《马克思恩格斯全集》第46卷（上），第108页。

②《马克思恩格斯全集》第2卷第213页。

③参见拙作：《试论马克思主义美学的逻辑起点》，《当代文艺思潮》1984年第4期，《新华文摘》1984年第11期。