

陈传才
周文柏 著

文学理论新编

中国人民大学出版社

(京)新登字 156 号

图书在版编目 (CIP) 数据

文学理论新编/陈传才,周文柏著.
北京:中国人民大学出版社,1994

ISBN 7-300-01900-5/I·112

I. 文…

II. ①陈… ②周…

III. 文学理论-高等学校-教材

N. 10

文学理论新编

陈传才 周文柏 著

出版发行:中国人民大学出版社
(北京海淀路 175 号 邮码 100872)

经 销:新华书店总店北京发行所
印 刷:中国人民大学出版社印刷厂

开本:850×1168 毫米 1/32 印张:15.125 插页 2
1994 年 11 月第 1 版 1997 年 2 月第 2 次印刷
字数:375 000

定价:17.00 元

前 言

新时期以来，文学理论的研究和教材的编写，同整个人文社会科学诸学科的开拓与建设一样，虽然不断有所前进，但仍然步履维艰，难以适应时代变革和文学理论教学改革的要求。造成此种状况的原因，从客观上讲，是历史转型期的文艺实践正处于传统与现代、本土文化与外域文化相撞击与融合的过程，新的理论观念及其范畴、体系的生长点尤须经历比较、综合、实践、修正、重建的多次反复方能形成，而不是一蹴而就的事情；从主观上看，文学理论工作者审美视界的拓展，文艺学、美学等学科知识的更新以及对新文学经验的吸取，乃至新文学观念的构建，也须经由信息的不断增大、思维空间的不断拓展，直至引发出各方面理论观点的嬗变的复杂过程，绝非是一次性的实践与认知所能达到的。尽管如此，广大文学理论工作者在教学研究的实践中进行的探索、总结，必定会一步一步朝着文艺学改革与建设的目标接近。本教科书所以定名为《文学理论新编》，一方面表明了此书与我们十多年前与郑国铨教授合著的《文学理论》有所不同；另一方面，则表明了它只是反映了近年来我们对文学基本理论观念的新探索、新思考，距离文学理论改革与建设的目标还颇遥远。

那末，本书在编写中有哪些新的构想呢？

我们以为，现代以来中外文艺实践和文艺理论不断探索，越来越清晰地显示，无论是对文学的本体或本质的认识和把握，或是对文学的多方面规律及其相互关系的阐释，都必须置于文学活

动的审美实践之中。按照马克思、恩格斯的文艺学、美学理论，文学活动是一个系统结构，文学是一个历史的动态的过程，因而文学的本体或本质也必然是系统构成和多方面规律相互作用的历史的逻辑的展开。我们对马克思、恩格斯的文艺学、美学理论的这种认识和拓展，是同我们对现代以来中外文艺实践的发展的理性审视，以及对各种不同文学本体观或本质观的辨析和整合而获得的。尤其是我国新时期的文学实践和理论探索，形成了对文学本体或本质的多元视角及其不同的理论方法，这就在客观上要求我们，必须对之作出马克思主义文艺学的当代阐释。这几种代表性的文艺观点是：

反映论文学观 强调文学是一种特殊的社会意识形态，视审美意识为客观存在的主观映象，因而“反映”不是简单、机械的再现，而是经由作家心灵的加工和改造。但作家并非是单个的固有的抽象物，而是社会的人，作家的审美情思具有社会性，文艺的审美价值具有社会功用。

主体论文学观 强调个体生命的本体论意义，立足于作家的精神主体探讨文学的本质。认为作家的精神主体对文学具有决定作用，不是社会生活决定文学，而是主体精神决定文学。在这种文学观看来，文学主要表现的是作家的“内宇宙”，是作家心灵深处的秘密；文学起因于作家的情欲冲动；文学体现作家对社会、人生的超越，因而文学的最高成就和文艺的社会功用被描述和概括为作家的自我实现。

本体论文学观 它刚出现时，曾有人将它与主体论文学观相混淆，其实，除了它们都具有排拒反映论文学观的这一共同点外，其理论观念的区别则是明显的。这种文学观深受西方本体论哲学、文艺学的影响，信奉现象学的口号（“回到事物自身那里去”），视文学作品或艺术形式为本体，撇开作家乃至社会、历史去谈论文学，其极端化口号称：“不是作家创造出了作品，而是作品创造出

作家”。因此，既不是从社会历史中寻找文学的本质，也不是在作家主体那里寻找文学的本质，而是将文学的本质归结为文学自身。无论是它对文学语言——符号的崇拜，抑或是寻找文学作品的“深层结构”和艺术符号的人类学发现，其主要导向都是在封闭的文本内打圈圈。

面对上述三种探求文学本质规律的不同视角与理论方法，我们的理性审视与辨析必然首先涉及历史唯物主义和辩证唯物主义的哲学基础。因为在马克思主义的科学世界观和方法论看来，既不应简单地将事物本体归结为客体存在，也不应片面地归结为主体存在，而必须把主客体双方统一到社会存在与社会实践之中。联系到对文学本体或本质的探求，自然应立足于文学作为社会的人（作家、艺术家）的审美实践的具体存在，也就是被我们所感知、阐释并参与创造的文学的具体存在，包括人与世界的关系、作家与作品的关系、作品与读者的关系，而在世界、作家、作品、读者诸因素或环节的构成中，作家——作品的关系是其中介与核心。以此观之，文学的存在，既不是某种先验的存在，也不是“物自体”，它本身并非是使它存在的根由，因而它并不能自身决定自身存在。文艺的实践也生动地表明，是社会的人（作家、艺术家）创造了文学，文学又是为社会的人所创造；离开社会的人（包括作家主体和接受者主体），文学既无从产生、也没必要存在。可见，文学只是一种对象性的存在，它的存在体现了社会人（作者与读者）的审美实践及其不断形成、发展的审美需求，是一个历史的过程。

我们以为，只有这样去理解和运用马克思主义的世界观和文艺观，才能科学地阐明文学实践及其具体存在方式，正确地揭示作家主体在构成文学的具体存在中的地位与作用，从而认识到客体存在如果不通过主体存在的作用，就无法构成文学作品的具体存在；但若夸大主体存在的作用，把文学的“根”仅仅扎在人的

主体性上，又必然走向谬误。因为这里所讲的主体，本身还需说明，它自身说明不了自身。因此，主体论不能脱离反映论孤立存在。

只有这样理解和运用马克思主义的世界观和文艺观，才能科学地辨析作品本体论或形式本体论的得失。因为这种理论重视文学自身的特性与形态，有助于我们对作品（形式）在文学本体构成中的中介地位的进一步掌握；然而它把文学本体局限于文本和形式，从而割裂与作家乃至社会历史的总体联系，又必然使文学的存在变成一种无声的、直观的、无人称的存在。

由此，还使我们辩证地认识到，反映论文学观仍然是值得重视的理论前提，因为它对文学存在的界定，既承认是作家个人创造的结果，又指出了决定个人与艺术的，归根到底是社会、历史。这就从宏观上把握到文学产生、发展的深刻原因。然而，我们对文学本质构成的认识却不能就此止步，还须在此基础上整合主体论、作品（形式）论等多维的观念和方法。这就是说，文学活动所体现的本质规律，不仅指其所属的社会意识形态性质，还指其“按照美的规律来建造”的文学生产的特质。文学的这个双重本质属性，反映其本质、规律构成的多层次系统及其网状结构。前者同社会经济基础相对应；后者与物质生产相对应。人类的艺术创造（生产）的本质规律，是应该而且必须同文学的社会意识形态性相结合，并使两者处于本体论、认识论、形态学相统一的整体结构系统中。

本书各编章的论述及其范畴、概念的阐释与更新，都是围绕着这个体系构建的整体结构展开的。这本《文学理论新编》是否能充分体现上述意图，达到我们主观上力求突破与拓展的意愿，那就只好让教学实践来检验了。

最后，还须提及的，人民大学出版社的领导和责任编辑陈泽

春同志，为本书的出版所提供的具体帮助和付出的辛劳，在此表示衷心的感谢。

作者

1994年5月写于人大宜园

目 录

前言 (I)

第一编 文学活动论 (1)

第一章 文学活动的发生 (4)

第一节 文学活动产生的主客观条件 (11)

第二节 原始文艺的特征与效用 (22)

第三节 析几种关于文学起源的理论 (31)

第二章 文学活动的特性 (39)

第一节 人的生命表现的对象化 (40)

第二节 “掌握”世界与肯定“自身”的统一 (46)

第三节 多重价值关系的审美整合 (56)

第三章 文学活动的系统 (60)

第一节 文学活动是一个系统结构 (63)

第二节 作品是其核心和中介环节 (74)

第三节 文学活动中的主客体关系 (83)

第二编 文学本质论 (95)

第四章 文学本质的构成 (101)

第一节 文学的社会意识形态本质 (101)

第二节 文学审美实践的特殊本质 (117)

第三节 文学区别其他艺术的特质 (140)

第五章 文学的人学特质 (150)

第一节	文学作为文化现象的人性表现·····	(153)
第二节	追求超越现实的理想品格·····	(161)
第三节	民族性与世界性交汇的人类性·····	(169)
第六章	文学价值与功能·····	(179)
第一节	文学价值生成的多维系统·····	(179)
第二节	文学的审美、认识、教育、娱乐功能·····	(191)
第三节	以审美为中介的功能系统运作机制·····	(197)
第三编	文学规律论 ·····	(203)
第七章	文学创作的规律·····	(206)
第一节	创作活动的一般过程·····	(206)
第二节	作家创作的思维心理结构·····	(218)
第三节	创作个性与艺术风格·····	(228)
第八章	作品构成与形态·····	(246)
第一节	艺术形象构成的基本形态·····	(250)
第二节	审美意蕴与艺术形式·····	(268)
第三节	创作方法、思潮与流派·····	(271)
第九章	作品类型与文体·····	(283)
第一节	抒情类作品·····	(284)
第二节	叙事类作品·····	(295)
第三节	戏剧类作品·····	(302)
第十章	文学接受的规律·····	(310)
第一节	阅读——接受的主客观动力·····	(311)
第二节	接受主体的能动创造特性·····	(316)
第三节	阅读——接受过程的五个环节·····	(321)
第十一章	文学发展的规律·····	(333)
第一节	文学发展的“合力”论探析·····	(333)
第二节	文学自身变革演进的规律·····	(338)

第三节	社会主义文学的创新发展·····	(344)
第四编	文学批评论 ·····	(357)
第十二章	文学批评的性质·····	(359)
第一节	文学批评的界定·····	(359)
第二节	批评以对文本的阐释为基点·····	(373)
第三节	批评的“创造”意义与主体素养·····	(389)
第十三章	文学批评模式与方法·····	(401)
第一节	批评的基本模式与价值标准·····	(401)
第二节	批评的科学主义与人文主义·····	(416)
第三节	美学的历史的批评方法·····	(427)
第十四章	文学批评的功能·····	(444)
第一节	批评的释义与评价功能·····	(444)
第二节	批评对多重价值的选择·····	(456)
第三节	社会主义文学批评的主导倾向·····	(468)

第一编 文学活动论

在人类文学艺术发展的长河中，林林总总、色彩斑斓的画廊不可胜数，其中那些脍炙人口的名篇、巨制，乃至作家、诗人的名字，代代相传、影响久远。然而，对于文学艺术诸多现象的奥秘，如它的诱人的意境，令人振聋发聩的人物性格与命运，以及美感（柔美、壮美、悲剧美、喜剧美）的特性与规律等的认识和把握，在相当长的时间，一直被唯心主义的迷雾所笼罩。只是到了19世纪40年代中叶，随着马克思主义科学理论的诞生，人们才找到了解开“历史之迷”，探求文学艺术真谛的真正科学的钥匙。

马克思主义创始人从人类感性活动的实践观点出发，从生产劳动的宏观角度探讨艺术和审美问题的理论方法，是以马克思《1844年经济学—哲学手稿》为发端的。而始于这个手稿的生产劳动观，又是在批判、改造德国古典哲学关于“劳动”和“人的本质”的思想的基础上形成的。马克思指出：“黑格尔把人的自我创造看作一个过程，把对象化看作非对象化，看作外化和这种外化的扬弃；因而，他抓住了劳动的本质，把对象性的人，真正的因而是现实的人理解为他自己的劳动的结果。”“他把劳动看作人的本质，看作人的自我确证的本质”。^①同时，马克思还批判地指出了黑格尔并不理解真正现实的劳动：“黑格尔只知道并承认一种劳

^① 马克思：《1844年经济学—哲学手稿》，刘丕坤译，人民出版社1979年版，第116页。

动，即抽象的精神的劳动”。^①后来，随着马克思的科学思想的成熟与发展，那个被批判、改造过的德国古典哲学的劳动观，已置于唯物史观的基石之上，纳入到人类感性活动的实践之中，这就是马克思、恩格斯在《德意志意识形态》一书中所阐述的生产劳动“是一切历史的基本条件”的观点。这一观点，不仅把人从动物中分化出来，而且成为人类历史发展的深刻的基础。^②因此，人类社会所出现的各种事物和现象，都可以从“人化自然”或“人的本质力量的对象化”的实践活动，首先是物质生产劳动中找到其根本的动因。同样，对于人类艺术和审美活动的探求，也必须从艺术与人类的感性活动，首先是生产劳动的实践关系中，揭示其深刻的根源，才能作出科学的阐释。

由此不难看出，文艺的审美活动是人类社会实践活动的特殊形态，对于它的真谛及本质、规律的探究，应建立于人的感性存在及其审美实践的基础上。这种特殊形态的文艺活动，是文学艺术发生、发展的最基本、最生动的历史事实，也是社会——文化大系统中的一个子系统。这一系统结构由社会生活——作家——作品（文本）——读者诸因素所构成，具有不同于物质生产和其他精神生产的特质和规律：它以社会生活为基础，以作家与读者为主体，以作品（文本）为核心因素和中介环节。文本既承接作家——作品关系构成的创作活动，又连接着作品——读者关系构成的接受活动，形成了两者之间历时延续与共时互动的双向过程。因此，从文学活动系统结构的展开中，不但可以窥测到它所包孕的文学艺术的本质规律的最一般、最基本的规定，而且可以揭示出该领域的一切矛盾或矛盾的胚芽。文学理论研究唯有以文

① 马克思：《1844年经济学—哲学手稿》，第117页。

② 参见《马克思恩格斯选集》第1卷，人民出版社1972年版，第32页。

第一章 文学活动的发生

长期以来，人们对文学活动的探讨，首先碰到的难题是：究竟是什么原因推动了文学艺术的产生？这不仅因为文学的发生同人类的历史密切相关，当人类对自身的发生还处于混沌认识的时候，文学起源的问题也必然浸染着种种神秘的答案。而且，困难还在于“刚刚踏入人类门槛的人，甚至那些已经在制造‘艺术品’的原始人，不可能意识到人类有朝一日竟会去探索自身发展的历史以及艺术发生的历史，因此他们应该为后人的探索有意识地贮存起某种痕迹；而当人类一旦意识到需要去探索自身发展的历史，其中包括艺术产生的最早历史时，绝大部分人类进化以及艺术起源的证据都已永远泯灭。所以正像达尔文曾为人与猿之间‘失去了中间环’（Missing Link）而苦恼一样，许多人也曾为原始人的实用品生产与艺术品生产之间缺乏‘中间环’而苦恼”。^①

事实正是如此，从古希腊神话关于文艺起始于“神赐说”，到希腊哲人柏拉图提出“神启灵感说”，从亚里士多德提出文艺起源于“摹仿说”，到以席勒为代表的“游戏说”的出现，无数先哲和美学家们虽不断触及到了文艺发生的某些现象，甚至提出了一些包含着真理颗粒的见解，终因受制于人类对自身发展的认识的局限，而不能深入地揭示文学产生的奥秘。即使到了文艺复兴时期，考古学家所涉足的领域，也还是极其有限的。虽然1453年土耳其人侵占了君士坦丁堡，迫使大批希腊学者逃亡到意大利和法兰西

^① 朱狄：《艺术的起源》，中国社会科学出版社1982年版；第1页。

避难，无意中造成了一次伟大的“学术的复兴”，如同恩格斯所说：“拜占庭灭亡时抢救出来的手抄本，罗马废墟中发掘出来的古代雕像，在惊讶的西方面前展示了一个新世界——希腊的古代；在它的光辉的形象面前，中世纪的幽灵消逝了”。^①然而，那些以整理和解释手抄本而著称的“人文主义者”，也囿于考古学的狭窄视野，而不知有史前时期和史前人的存在。1721年，在当今莫桑比克发现了第一幅非洲岩画。那些生动的动物形象引起了当时委内瑞拉的葡萄牙人的一个旅游团的兴趣，并报告了里斯本皇家美术学院。由此带来了考古学的发展。1752年，一支由E. A. 弗雷德里克·比尤特尔率领的非洲探险队，在非洲东海岸的鱼河（the fish river）西岸又发现了许多岩画。这些岩画被认为是布须曼人的作品。接着，在1790年至1791年间，又有一支远征队在格罗夫纳领导下，在非洲发现了更多的布须曼人的岩画。但当时人们对这些岩画的古老性质仍缺乏充分认识，以致认为是近代布须曼人的作品。尔后，随着大量非洲雕塑作品（特别是木雕）的进一步发现，逐渐加深了人们对非洲岩画的历史和艺术创造价值的认识。尽管如此，当时一些哲学家和美学家仍然以希腊艺术为参照，切断了艺术与原始人早期创造的必然联系，认为“艺术是很神圣、很纯洁的，以致艺术不仅完全与真正的野蛮人向艺术所渴求的一切单纯感官享受的东西断绝了关系，与唯有那个使人类精神对经济发明作出最大努力的时代才能向艺术索求的实用有益的东西断绝了关系，而且也与一切属于道德风尚的东西断绝了关系。”^②上述谢林的观点所代表的，是那些不屑从原始人的艺术遗迹中寻找艺术起源的观念，即被后来的考古学家所批评的“贵族式”观念。同

① 《马克思恩格斯选集》第3卷，第444—445页。

② 谢林：《先验唯心论体系》，中译本，商务印书馆1983年版，第271页。

样，黑格尔在艺术起源问题上的局限，也囿于那个时代的科学认识水平。虽然在《美学》第2卷中用了不少篇幅谈及艺术的起源，但终归以古埃及的狮身人面像与金字塔为开端，而对史前时代的分析只留下了如下的描述：即史前时代的一切，“终于被时间的威力所淹没掉，没有留下任何史迹。”^①

直至19世纪上半叶，随着达尔文的科学发现及进化论的传播，艺术起源问题的探讨和研究才发生了重大的变化。如同恩格斯1859年12月写给马克思的信中所说：“我现在正在读达尔文的著作，写得简直好极了。目的论过去有一个方面还没有被驳倒，而现在被驳倒了。此外，至今还从来没有过这样大规模的证明自然界的历史发展的尝试，而且还做得这样成功”。这里恩格斯所肯定的达尔文生物进化论的意义，不仅在于达尔文指出了生物进化的漫长过程，以及“物种不是一成不变”的科学真理；更在于它粉碎了所谓“上帝创世说”，以及围绕上帝创世的“精确时刻”所展开的论争。因为在19世纪上半叶，极少有人思考过人类历史会超过几千年的可能性，尽管欧洲各地古代河流堆积层中存在着古生物的遗骸，但那些上帝的信徒却以此证明上帝曾有几度生物特创的理论。达尔文进化论对特创论的否定，使人类对自身的发展历史及艺术起源问题的探索，开始奠定于自然历史发展事实的基础上，并进而为各个学科（包括生物学、人类学、文化学等）的发展铺平了道路。此后的几十年，人类学和考古学有了长足的进展，其中所发掘的大量材料，促使关于艺术起源与审美发生的探讨获得了显赫的成果。虽然相继面世的许多论著，都只是从某一方面涉及艺术与原始生活的联系，或论述了原始部落的艺术状态；或揭示了原始艺术家进行创造时的心理特征；或从某些原始艺术形

^① 黑格尔：《美学》第二卷，中译本，商务印书馆1982年版，第198页。

式探求艺术发生的意识类型；但综合起来看，这些研究已逐渐深入到文艺起源与人类历史发展的关系，从而把原始时代的艺术和现代原始部落的艺术看作是文明人与野蛮人联系的桥梁。这类艺术进化论的学说可以斯宾塞为突出代表。斯宾塞于1857年出版了《进步：它的规律和原因》，认为文艺已和它愈来愈复杂化的规律相一致，文明时代的艺术要比原始时代的艺术更变化多端，而艺术史则像别的任何事物一样，已从同质到异质的进化。斯宾塞的这些看法，极大影响了法国的丹纳、德国的格罗塞、英国的哈登等人。他们把艺术进化论的学说看成是解释艺术起源和文艺初始阶段的理论方法，并把它应用到对不同艺术流派的发展的研究中去。虽然在斯宾塞的时代，康德美学还有着极大的影响，而且康德在晚年也倾向于进化论，但却主要是针对人类学问题，而不是针对艺术起源和艺术特质的问题。^①黑格尔《美学》尽管指出了各种艺术形式不是随意形成，而是有其自身的历史尺度，不同类型的艺术是在一定历史发展阶段中产生的，但他却把这一切的推动力归结于所谓“世界精神”。^②所以，以斯宾塞为代表的艺术进化论不仅对艺术发生学学科发展产生了直接的影响（导致格罗塞于1893年出版了《艺术的起源》这样一类较系统的著作），而且还推进了当时人类学、社会学和经济学等领域的学术研究。

这里还须着重提及的，就是1877年摩尔根《古代社会》一书问世的意义。恩格斯说：“摩尔根的伟大功绩，就在于他在主要特点上发现和恢复了我们成文历史的这种史前的基础，并且在北美印第安人的血族团体中找到了一把解开古代希腊、罗马和德意志

^① 参见康德《判断力批判》上卷，中译本，商务印书馆1982年版，第203、115页。

^② 参见黑格尔《美学》第三卷上册，商务印书馆1982年版，第3—4页。