

文学论纲

《文学论纲》编写组 编著



吉林教育出版社

文学论纲

主 编 龚耀生

副主编 张若华·曾宪文

张家振·马志纯

编写者（以姓氏笔画为序）

于 杰 马志纯 李采章

杨国义 张若华 张家振

龚耀生 曾宪文 樊月娟

文学论纲

龚耀生 等编

责任编辑：刘 燕

封面设计：曲 刚

出版：吉林教育出版社 787×1092毫米32开本 18印张 2插页 331,000字
发行：吉林省新华书店 1988年6月第1版 1988年6月第1次印刷
印刷：长春市兴文印刷厂 印数：1—860册 定价：3.45元
ISBN 7 - 5383 - 0449 - 5 / G · 426

前 言

在社会主义新时期改革、创新浪潮的鼓舞下，为适应广大中学语文教师专业进修与广大社会青年自学考试的需要，我们北方五省（山东、山西、河北、吉林、黑龙江）教育学院中文系文学理论教研室的同志们，共同协作，编写了《文学论纲》这本书。

教育学院肩负着中学教师专业文化知识合格培训与系统提高的艰巨任务，办学形式灵活多样，学制年限长短不一，为此，急需编写一套和我们自己的教学任务与办学特点相适应的教材。《文学论纲》的编写，正是为了实现这个意图。《文学论纲》力求能编出自己的特点：使之能较密切地联系中学语文教学的实际、切合中学语文教师进修与社会青年自学考试的需要。在内容的阐述上尽力做到深入浅出、简明扼要、通俗易懂。既适于课堂教学，又适于函授自学。

近年来，我们的文学理论研究取得了丰硕的成果，文学新观念也不断提出。我们的《文学论纲》力求能够更多地反映新成果、新观念。但又决不是无原则的“兼收并蓄”。我们编写的原则是：坚持以马克思主义、毛泽东思想为指导，既反对“左”的文学观念与庸俗社会学，又反对唯心主义与资产阶级自由化倾向。我们以国家教委颁发的“教学大纲”为主要依据，但又争取在内容的深度与广度上有所拓展，有所

创新，并注意纠正旧的文学概论体系只见“物”，不见“人”，只注重研究文学的一般规律而忽视文学特殊规律探讨的偏向。力求做到科学性、思想性与知识更新的统一。

《文学论纲》的内容包括“概论”与“专题”两个部分。“概论”共分五编。“本质论”着重阐述文学的本质、特征、功能及其与社会生活的关系；“作品论”讲述文学的内容、形式及其相互关系和各种文学体裁的分类；“创作论”着重探讨文学创作的基本规律，其中包括形象思维、典型创造、创作方法等问题；“发展论”阐述文学发展与社会发展的关系以及文学自身发展的继承和革新；“鉴赏论”着重研究文学鉴赏中的思维活动的规律以及文学欣赏、文学批评的性质、特点、作用等问题。“专题”部分，我们编写了文学体裁的新发展、西方现代派问题与接受美学等七个专题。《文学论纲》之所以编写“概论”与“专题”这样两个部分，目的是为了适应不同学制年限、不同程度对象的教学和自学的需要。

《文学论纲》的编写由于时间仓促，水平所限，错误与疏漏在所难免，诚望专家和读者批评指正。

编 者

1987年6月

目 录

前 言	1
第一编 本质论	1
第一章 文学的本质	2
第一节 文学本源论的演变发展	2
第二节 文学是社会生活的审美反映	9
第三节 文学的审美诸因素	22
第四节 艺术的真实性和倾向性	30
第二章 文学的社会属性	40
第一节 文学的上层建筑性质	40
第二节 文学的阶级性	46
第三节 文学的人民性	61
第四节 社会主义文学的服务对象	71
第三章 文学的基本特征	77
第一节 文学以“人”为对象	77
第二节 文学的情感性	80
第三节 文学的形象性	85
第四节 文学是语言的艺术	89
第四章 文学的社会功能	93
第一节 文学社会功能的多样性	93
第二节 文学功能的整体性和动态性	102
第二编 作品论	107
第五章 文学作品内容和形式的关系	108
第一节 文学作品内容和形式的涵义	108
第二节 文学作品内容和形式的关系	111

第六章	文学作品内容和形式的要素	120
第一节	文学作品内容诸要素	120
第二节	文学作品形式诸要素	140
第七章	文学作品的体裁	156
第一节	文学作品的分类	156
第二节	诗歌	160
第三节	小说	172
第四节	戏剧 文学	180
第五节	散文	185
第六节	影视文学	189
第三编	创作论	196
第八章	文学的创作过程	197
第一节	创作的准备	197
第二节	文学创作的一般过程	203
第三节	形象思维	210
第四节	灵感与直觉	218
第九章	文学典型的创造	227
第一节	文学典型	227
第二节	典型环境和典型人物	236
第三节	典型化	243
第四节	意境	249
第十章	文学的创作方法	256
第一节	创作方法与世界观	256
第二节	现实主义创作方法	264
第三节	浪漫主义创作方法	273
第四节	社会主义文学的创作方法	278
第十一章	文学的风格和流派	287
第一节	文学的风格	287

第二节 文学的流派	300
第四编 发展论	312
第十二章 文学的起源	313
第一节 文学起源的不同学说	313
第二节 文学起源于劳动	317
第十三章 文学的发展和社会的发展	325
第一节 文学随着社会的发展而发展	325
第二节 文学发展的社会原因	331
第十四章 文学的继承和革新	346
第一节 文学发展的历史继承性	346
第二节 文学的继承与革新的辩证关系	353
第三节 继承文学遗产的原则	358
第四节 民族文学之间的交流与影响	369
第五编 鉴赏论	376
第十五章 文学欣赏	377
第一节 文学欣赏的性质和意义	377
第二节 文学欣赏中的思维活动规律	390
第十六章 文学批评	404
第一节 文学批评的性质和作用	404
第二节 文学批评的标准	414
第三节 正确开展文学批评	422
专题 (一) 关于文学是“人学”	426
专题 (二) 文学的人性问题	437
专题 (三) 文学体裁的新发展	449
专题 (四) 西方现代派文学评介	459
专题 (五) 文艺创作的“心理运动”流程	471
专题 (六) 关于“创作自由”的问题	483
专题 (七) 接受美学述评	491

第一编 本质论

关于文学的本质问题，是文学理论研究中的一个基本课题。在“本质论”这一编里，我们将着重探讨这个问题。此外还将阐述文学的特征和社会功能等问题。文学作为一种社会精神现象，并非孤立的存在。因此对文学的本质及其它有关问题的研究，除了应了解其自身的内部矛盾性外，还必须把它和人类社会生活以及其它社会意识形态联系起来考察。

第一章 文学的本质

马克思主义告诉我们，一切事物都有其一般性和特殊性。文学的本质当然也是如此。文学作为一种社会意识形态，既有和其它社会意识形态相一致的共同本质，即一般性；又有区别于其它社会意识形态的特殊本质，即特殊性。在这一章里，我们除了要阐明文学与其它社会意识形态的共同本质之外，还将着重阐述文学的特殊本质即文学的审美本质及其有关问题。

第一节 文学本源论的演变发展

对于文学的本质以及与之密切联系着的文学的源泉问题，在马克思主义产生之前，西方和我国的许多哲学家、思想家、文学家都对这个问题进行过深入的探索，并提出过许多有价值的见解。但是由于时代和阶级的局限，他们往往因形而上学的影响或陷入唯心主义而不能对文学的本质与源泉问题予以科学的说明。他们有的把文学与社会生活密切联系起来进行考察，力图从客观方面阐明文学的本源；而有的则仅仅从文学与作家的“心灵”联系着眼，力图从主观方面来解释文学的本源。这就形成了文艺思想史上两种相互对立的学派。前者就是以“物源论”为基础的“再现”派，他们认

为文学是社会生活的“摹仿”或“再现”，后者就是所谓以“心源论”为基础的“表现”派，他们认为文学是作家“心灵”或“自我”的“表现”。这两种对立的学说虽然有的基本上正确，有的基本上不正确，但对我们来说都有各自不同的借鉴的意义，都可以作为我们“便由以出发的特定的思想资料”。^①

一、“再现说”本源论观点的演变发展

“再现说”最初发端于古希腊的“摹仿说”。其最早倡导人是古希腊的大哲学家、“诗学”家亚里斯多德（公元前384—322）。他认为：“史诗和悲剧、喜剧和酒神颂以及大部分双管箫乐和竖琴乐——这一切实际上是摹仿，只是有三点差别，即摹仿所使用的媒介不同，所取的对象不同，所用的方法不同。”“摹仿”并非泛指“摹仿自然”，作为文学摹仿的对象，乃是“行动中的人”。至于摹仿的动因，亚氏则认为出于“人的天性”。^②亚氏所创立的“摹仿说”，肯定了人类的社会生活对于文学的第一性的意义，从而揭示了文学的本质的客观因素，揭示了文学源于外物、源于客观世界的基本原理，无疑是一种朴素的唯物主义的文学观。由于亚氏理论的正确性，致使他所提出的“摹仿说”的“概念”竟然“雄霸欧洲文坛二千余年”。但是，亚氏的学说也有它的历史的局限，即在亚氏的学说之中，作为文学创作主体的人，不过是消极的摹仿者，而非积极主动的创造者。这种忽视人的主观能动因素的缺陷是显而易见的。

作为“摹仿说”的继承和发展的是出现于欧洲文艺复兴

时期的“镜子说”。这时的许多艺术大师，在亚氏学说的影响下，总乐于把自己的创作比做自己的时代和社会的一面“镜子”。例如，大画家达·芬奇就说过：“画家的心灵、应该象一面镜子，永远把它所反映的事物和色彩摄进来，面前摆着多少就摄进多少。”^③ 莎士比亚也提倡“镜子说”，主张“拿一面镜子去照自然”，并且借哈姆雷特的嘴说：“自有戏剧以来，它的目的始终是反映自然，显示善恶的本来面目，给它的时代看它自己发展演变的模型。”“镜子说”作为文艺复兴时期文学本质论观念，一方面继承了古希腊“摹仿说”的朴素唯物主义精神，另一方面，“镜子说”的倡导者们又不能不从自己的创作实践中体验到，文学创作并不完全象一面镜子。因此，达·芬奇又认为，“画家应该研究普遍的自然”，从而使摆在眼前的事物在自己的心中“变成第二自然”。这种“第二自然”的观念，显然已经看到了艺术与自然之间的差异，注意到艺术主体的能动作用。而莎士比亚的“镜子说”观念，则是把“显示善恶”的社会使命意识和客观的真实描写结合在一起的。所有这些观念的变化，都说明“镜子说”在一定程度上发展了“摹仿说”。但是“镜子说”这个比喻本身就有很大的局限性。因此自欧洲浪漫主义文学运动兴起以来，许多知名的作家都对“镜子说”表示怀疑或为它作了新的解释。比如雨果说：“有人说过戏剧是一面反映自然的镜子，不过，如果这是一面普通的镜子，那么，它只能照出真实而毫无光彩的形象。……戏剧应该是这样一面镜子：他不但不减原来的光彩，……而且能把微光化为光明，把光明化为火焰。”雨果确切地说明了“镜子说”的缺陷，因为人的“心灵”是“镜

子”所无法比拟的。

继“镜子说”之后出现的“再现说”，一般认为是19世纪中叶俄国的文学批评家别林斯基、车尔尼雪夫斯基等人提出来的。而实际上在此之前，歌德、巴尔扎克等人的文艺思想中已经包含着这种观点，他们认为艺术既不能凭空捏造，又不能机械的摹仿。歌德说：“艺术家对自然有着双重关系：他既是自然的主宰，又是自然的奴隶。”当然，对“再现说”从理论予以明确概括的还是别林斯基等人。他们曾反复强调这样一个观点：“艺术是现实的再现，是被重复了的、重新被创造了的世界。”^④车尔尼雪夫斯基说：“再现生活是艺术的一般特点，是它的本质。”^⑤在这个认识的前提下，他们一方面强调艺术“对现实的忠实”，“不管好或坏我们不想装饰它”；而另一方面又重视文学的典型性以及想象、情感等心理因素在艺术中的作用。别林斯基认为，艺术家应以自己的“心灵”——“想象”、“理智”去对现实进行“创造性的再现”。这种“创造性再现”的观点，显然比“镜子说”对文学本质的揭示要全面、深刻得多，在理论上完备得多。但却未能完全突破直观反映论的局限，因为这种观点基本上还是把文学的本质与生活的本质等同起来，还是把艺术创作主体摆在仅仅适应“再现”客观的被动地位，从而对艺术中主观因素的能动性仍然估计不足。因此，车尔尼雪夫斯基认为，“艺术作品在任何时候都不及现实的美或伟大。”^⑥

在我国文论史上，虽然没有明确提出过“摹仿”、“再现”这样的说法，但也有过类似的观点。例如孔子说：“诗可以兴，可以观，可以群，可以怨。”其中的“观”，即“观风俗

之盛衰”的意思。刘勰在《文心雕龙·时序》中说：“幽厉昏，而《板》《荡》怒；平王微，而《黍离》哀。故知歌谣文理，与世推移。”这实际上把文学看做时代的“镜子”。但我国的“再现说”，总是在强调真实地再现客观事物的同时，又注重“抒情”、“言志”。既要“指事造形，穷情写物”；又要“因物言志”、“吟咏性情”。^⑦这大体上是我国“再现说”的一个特色。

二、“表现说”本源论的演变发展

“表现说”最早渊源于古希腊唯心主义哲学家柏拉图（公元前427——347）的“灵感说”。柏拉图也同意当时流行的“摹仿说”，但他对“摹仿说”却做了唯心主义的解释，认为文学并非摹仿自然，归根结底不过是摹仿“理念”。但他心目中的“理念”，实际上是超出于现实世界之外的“神”，而“诗人只是代神立言”。如何“代神立言”？这就要靠“神”的“凭附”而获得“灵感”。他说：“不得灵感，不失去平常理智而陷入迷狂，就没有创造力，就不能作诗或代神说话。”^⑧可见，柏拉图实际上是把文学看作诗人、艺术家“灵感”的“表现”。这种唯心主义的本源论观念，对后来的西方“表现派”学说产生了很大的影响。

18世纪德国哲学家康德，在继承“灵感说”的基础上，进而提出了所谓“天才说”，认为文学是“天才”的产物，“天才就是天生的心灵禀赋”，而“构成天才的各种心灵能力是想象力和理解力。”^⑨由于“天才”是天生的，因此，“天才”既不是学习得到的，也不能传授给任何人，而是一种先天的，先于经验的才能。可见康德的“天才说”艺术观与他哲学

上的唯心主义的“先验论”是相一致的。康德的“天才说”，对欧洲19世纪形形色色主观唯心主义文学本质论观念，产生了巨大的影响，如叔本华、尼采、柏格森等人所分别提出的所谓“意志表现说”、“自我扩张说”、“心灵表现说”等等，其基本精神都是否定艺术与生活的联系，单纯从人的“意志”、“自我”、“心灵”方面来解释文学的本质，不过其唯心主义特征，较之康德的“天才说”更为露骨罢了。

19世纪末以来，西方的表现派学说发生了一些新的变化，其标志是意大利美学家克罗齐的“直觉表现说”与奥地利心理学家弗洛伊德的“力必多升华说”的出现。所谓“直觉表现说”，即所谓“直觉——心灵——艺术”。在克罗齐看来，人们的“直觉”并非客观事物的反映，而是“心灵创造的印象”。因此，当艺术家“直觉”到某一事物的印象，就等于艺术家情感的表现，就等于艺术意象，因而就等于艺术。同时克罗齐又认为，“直觉”还有只见形象不见意义的特点，所以它和逻辑、理性无关，所谓“直觉不杂概念”是“完全不依理性的知识”。^⑩可见，“直觉表现说”的唯心主义与反理性主义的性质是很清楚的。弗洛伊德的“力必多升华说”，认为艺术的源泉和创造力均来自无意识领域，即人的深层心理结构之中。而艺术的实质则是隐藏在人的无意识领域里的本能欲望，又称“力必多”（开始仅指性欲，后来又将其意义扩大）的“转移”或表现。不过，它是以一种得到社会承认或赞许的方式即艺术想象的方式来“转移”或表现罢了。因此称之为“升华”。“力必多升华说”，揭示出艺术创造与无意识的关系，这里有合理的因素，但片面地夸大无意识的作用，把艺术创

作仅仅看作是“那些现实中不能满足的欲望的无意识转移”，甚至只是为了得到“性欲的代替性满足”。^⑩这种把艺术创造等同于纯生物性活动的观点，显然是错误的。克罗齐与弗洛伊德的观点，对西方现代派文艺思潮，产生了广泛深刻的影响，西方现代派所倡导的“自我表现论”，就是在这种观点的直接影响下形成的。

我国也有自己的“表现说”。由于我国文学早期以抒情诗为主，即或某些叙事诗，也往往带有浓厚的抒情色彩，因而比较重“言志”和“抒情”。最早在《尚书·舜典》中就提出了“诗言志”之说，而未明确指出“志”、“情”之所由。但这种“表现说”却深刻地影响着后世的文艺观，有些人夸大心灵的作用，发展成为唯心主义之谈。但占主导地位的是唯物主义的“表现说”。如《乐记》中说：“凡音之起，由人心生也，人心之动，物使之然也。”魏晋南北朝时期，这种“表现说”又有了新的发展。刘勰在《文心雕龙》中所表述的“人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然”的观点，与《乐记》中的看法是完全一致的，而且刘勰还说明了文学创作中“心”与“物”的感应关系：“目既往还，心亦吐纳，”“情往似赠，兴来如答。”“写气图貌，既随物以婉转，属采附声，亦与心而徘徊。”这种见解可以说是很精辟的。清人刘熙载对创作中的“心”、“物”关系说得更明确：“在外者物色，在内者生意，二者相摩相荡而赋出焉。”^⑪这种以“物源论”为基础的“表现说”，虽然比较简朴，但其中却包含着许多对我们有价值的思想。

我们探讨文学的本质问题，借鉴上述各种不同的观点，

对我们来说是完全必要的，其中有的可以从正面借鉴，有的可以从反面借鉴；有的可以吸收其中的“基本内核”，有的可以吸取某些合理的因素。但对文学本质问题予以全面的、科学的说明，则只有在马克思主义理论指导下才有可能。

第二节 文学是社会生活的审美反映

文学的本质是什么？这要从两个层次上来回答，因为事物处于不同的层次上具有不同的本质。文学作为社会意识形态，当然具有和其它社会意识形态，诸如哲学、政治经济学、伦理学、法学等等的共同本质，然而文学又是一种艺术，这就必然具有区别于其它意识形态的特殊本质，下面就分别从这两个方面来予以说明。

一、文学是社会生活的反映

文学是人类社会所特有的一种精神现象，它的产生和发展，无疑和人类的社会生活密切相关。了解与掌握文学与社会生活的内在联系，对于我们掌握文学的本质和源泉，是极为重要的。从马克思主义的认识论来看，文学与社会生活的关系，即精神和物质、意识和存在的关系，其中物质、存在是第一性的，精神、意识是第二性的，物质存在是客观实在的内容，而精神意识则是它的反映形式。马克思说：“观念性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性的东西而已。”^⑩这就说明一切“观念性的东西”，都来源于“物质性的东西”。它既不可能是什“天才”凭空的“创造”，也决