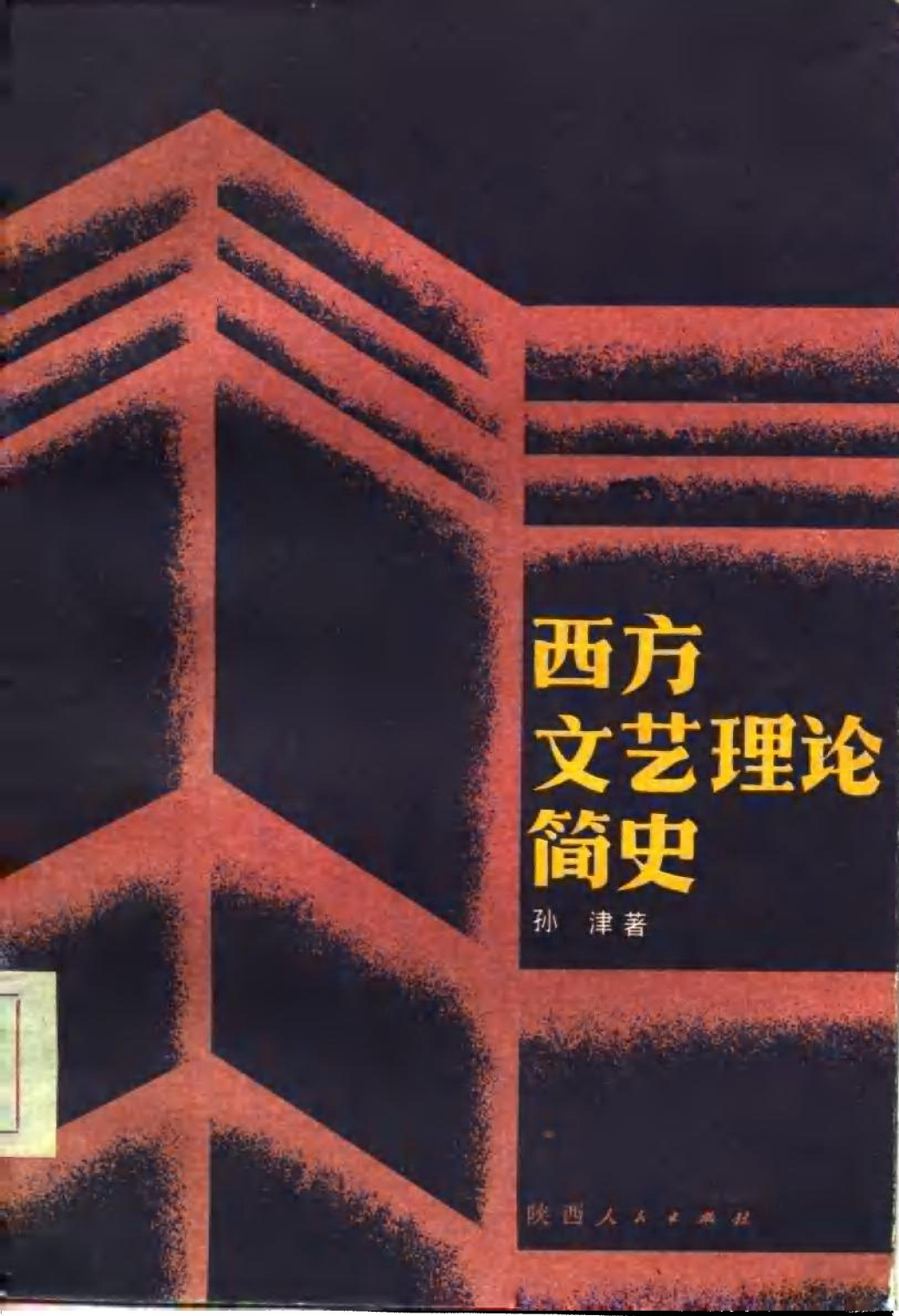




西方 文艺理论 简史

孙 津 著

陕西人民出版社

西方文艺理论简史

孙 津 著

陕西人民出版社出版

(西安北大街131号)

陕西省新华书店发行 汉中地区印刷厂印刷

开本850×1168 1/32 印张15.25 插页2 字数340,000

1986年5月第1版 1986年5月第1次印刷

印数1—4,000

统一书号: 10094·575 定价: (简精) 3.05元

苏格拉底说：巴曼尼得斯啊！你叙述一件非常的工作，而且我不很懂。但你自己何不假设任何一点为我详细解说，以便我更透澈点学习？

——柏拉图《巴曼尼得斯篇》136C

形而上与形而下的辗转变迁

——西方文论两千五百年鸟瞰

如果从毕达哥拉斯算起，西方文论已有两千五百年的历史了。如何看待文论自身的发展，这是与如何认识文艺理论直接相关的问题。研讨的角度、观点尽管很多，但我觉得，最关键的两点在于：如何正确看待文艺理论自身的存在形态，以及用什么方式去对待文艺理论。这两方面意义归结为一个突出的特征，即文论发展史中形而上与形而下的相互关系及变化。

所谓“形而上”，在本文中主要指不可形见的意识、思维，甚至性质、规律等问题；“形而下”，则主要指可见可感的物体、事件，甚至经验、技术。

1 混沌初开

在古代希腊，所有科学都是自然哲学的一部分，文艺理论亦不例外。我们知道，古希腊神话文学中的英雄和神并非只是一种理想，更谈不上是一种宗教，而是所谓神人同形同性论(Euhemerism)的象征，也可以说是一种万物有灵的、本体意义上的自然神论。而古代希腊自然哲学观中的一个最大特点，便是喜欢对形而上的问题从本体的角度作直观性的分析。即是说，不仅以万物有灵的观点来看待一切本体存在，而且在具体考察中，大脑思维与感性视觉常常是被当成很相似的过程，从而把

所有思考的对象（包括概念）当作和感官可感的东西是同等意义上的存在物。比如在哲学上把世界本原或者幼稚唯物地看成是水、土等自然物质；或者神秘地把世界本原看成一、数等抽象概念。而柏拉图和亚里士多德这两个人，既代表了古希腊文艺理论的精华，同时也最集中地体现了当时哲学中的那种直观性特点。

柏拉图文艺理论最重要的有三点，即乌托邦、理式和灵感。有人认为，神话中乌托邦的首次出现，是《奥德赛》中所描写的天堂（Elysium），它所反映的国度，是米诺斯文化时期留下的人们宗教信仰般的理想憧憬^①。不过，柏拉图的乌托邦（即理想国）并不仅仅是他的政治理想，也不仅仅是他用来衡量文艺创作的道德标准，就自然哲学更深一层的意义来讲，乌托邦还是柏拉图对理想本体的直观性认识结果。比如说，理想国中分三个主要阶级，即统治者、武士、农民和手工业者及商人，而这三者又分别相应于人性中的三种成分，即理智、意志和情欲；更有趣的是这三种人的本体存在因素，竟分别是掺进了金子、银子、铁和铜！而“理式”，则是这一切存在的本原，是超验的、无时空概念的实体存在，是一切真理的因，又是追求一切至善的果。文艺，只不过是理式的影子的影子；文艺作品的存在以及它的美，只不过是“分享”了理式的光辉。至于“灵感”，则是柏拉图对文艺家创作状态的具体描述，而灵感的存在本身，亦是在于理式或“神”的赋予。

亚里士多德的文艺理论是建立在对柏拉图“理式”论的批判上的，然而这里的不同，仅仅在于亚氏的直观性是形而下的。直到浪漫派兴起之前，亚里士多德的摹仿说，在西方文论中一直是机械地解释文艺反映现实的权威鼻祖。被摹仿的“自然”，在

亚里士多德是指客观事物和人的实践，他在《物理学》中为此下的定义是“运动和变化的本原”。这种形而下的直观性，还表现在亚里士多德对“形式”的解释方面。形式在他看来既是一个实体，并且他也正是以此来批判柏拉图理式本体的（《形而上学》卷七），另一方面，形式又是永恒的、实际上等同于神的“第一推动者”（《形而上学》第十二）。正因如此，在亚里士多德文论中，形式既指可感可见的有形物体，又作为文艺作品之所以为文艺作品的本体存在依据（《形而上学》卷八）。

如果把柏拉图文论与亚里士多德文论作一比较，那么便可看出，前者多神秘的诗人气质，后者则更多逻辑推理；前者偏重从政治伦理的利害方面去衡量文艺创作，而后者则在总结文艺创作经验的基础上，企望对文艺形式进行分门别类的明细。这两种区别概括起来讲，就是前者多从理想本体的角度对待形而上的问题，后者则比较从实践中归纳出形而下的本体型制。而这两者的共同点，则在于看问题的直观性。这种直观性的直接原因，就文论本身来讲，又都在于当时文艺活动中事实与传说在很大程度上是混在一起的，人们把自己无力做到的事和不能解释的现象当作超自然的奇迹^②。这是一个混沌初开的时代，伟人们发见了问题，但理论的角度则由于其直观性而显得幼稚。

2 天国超度

西方文论的第二个转折持续了从普罗提诺到但丁这一千年的历程，即是所谓“中世纪”。这一时期的西方文论，是用形而上的方法回答形而上的信仰，可谓是绝对的形而上了。

三世纪后，用拉丁语写作的作品主流为基督教文学。尽管修

道院实际上成了文学艺术和思想研究的避难所，使人类文化能够得以绵延，但总的来讲，基督教文论是敌视世俗生活和经验现实的。在它看来，“感官、物质、美的所在以及人的固有的美感功能，严格说，都被认为是虚幻的东西。”^③西罗马帝国的灭亡，似乎象征着希腊纯学术研究的源流俱竭，西方文论虽然也在宗教殿堂的金碧辉煌中偶有闪现，但那只不过是少数高深莫测的思想家，攀着形而上的精神天梯，从五彩祥云中俯视着人间。

从普罗提诺开始，柏拉图的“理式”具有了真正宗教性的本体含义。而且，这些思想家一个比一个顽强地进行着繁琐的教义论证和神学演绎，其中的逻辑方法又是大大得益于亚里士多德的。普罗提诺在《九章集》中认为整个世界的产生有三个阶段，即太一、诺斯、灵魂。太一是先于美和善的和谐完整的精神世界，是神和上帝。世界物质是从太一中“漫溢”出去的，于是便有了“诺斯”。诺斯有两重性，如果向着太一，便完整统一、便美；而向着有欲望的灵魂，便繁杂可分，产生俗世物质。物质本身不仅无定性，甚至连形式也是灵魂赋予的。所以，文艺作品只有在灵魂方面向善、向着诺斯，才可能上升到太一的境界，也才能分享到上帝所掌握的理式之光。这里，文艺活动不仅是形而上的精神向善过程，而且，其道德伦理的功利要求也是精神性的。尤其是对这一切所作的论证更是用了形而上的主观推演方法。313年米兰敕令、特别是325年尼西亚会议之后，西方文论中这条通向天国的超度之路，在奥古斯丁的教父哲学中，在托马斯·阿奎那用本体论对上帝永恒存在的论证中，以大同小异的方式继续向上铺设，直到但丁，似乎才有了一些转机。

但丁本人并不认为哲学能够追求到真理，而是要靠对神的至善的信仰。他不仅是一个虔诚的基督徒，而且还是一个坚定的托马斯主义者。他的《神曲》虽然有着一些人间生活的事件，但却都是被框在一个形而上的桎梏中的，这就是靠禁欲、靠对尘世的抛弃和对上帝的信仰来达到美和善的超度。我们之所以会认为但丁的观点具有一些现实的“近代性”，按V. 霍尔的话来讲，实在是由于但丁对古典文学的误解④。

当然，但丁文论中也有面向世俗的形而下的一面，否则他也就谈不上是一个历史转折中的伟大诗人了。如果说普罗提诺的文论在向上帝皈依的道路上还残留一些未被抛弃干净的希腊文论中的现实性，那么但丁则是在不食人间烟火的形而上的天国门口探出身来向着形而下的尘世社会迈步了。凡界俗女的贝亚特里奇在《神曲》中充当通向天国的引路天使，似乎是对上帝的不敬，实际上这只不过是从柏拉图开始的灵魂不死直到托马斯的启示得救的最后证明和实现——当然是艺术地得到证明和实现。但是无论如何，她毕竟在天国和人间、形而上与形而下之间接起了一根绳梯，接下来的西方文论，不是顺着梯子向上攀，而是从形而上的五里云端逐步回到了形而下的社会现实。

3 精力横溢

文艺复兴时期，大致从但丁去世到1603年伊莉莎白歿世而结束都铎(Tudors)王朝止。说这时的西方文论从天国来到人间，是因为这时资产阶级反对封建神学的主要思想武器人文主义，表现为用资产阶级的人道、人学、人权和人世来反对封建基督教的神道、神学、神权和神界。就整个精神领域来说，“人文

主义已采取了现实的态度。……中世纪艺术从精神到方法都已被抛弃了，十六世纪的精神和方法则是积极的、优美的、尘世的。”^⑤反映在文论中，便是一种机械的、形而下的观点和方法。这一点集中地表现为对亚里士多德“摹仿说”的复兴和强调，提出文艺创作与现实的关系好比“镜子”，对技巧完美的追求，再现现实的空间与质料方面的精确性，等等。

然而，文艺复兴并不是作为神学教义简单的对立物而产生的，它实际上又是中世纪神学思想自身发展变化的一个必然结果。这一点，从不少人文主义者本身又是基督徒这种情况便可得到一些说明。他们并不反对神学本身，而是反教会和圣职人员的特权及腐化。从文论本身来看，最突出的如薄迦丘的所谓“文学就是神学”这一口号的提出（《但丁传》第12章）。还有锡德尼的《为诗一辩》，对当时神学指责文艺的四条罪状所进行的驳斥，也是借用已有的形而上的理论来为形而下的文艺作品争取生存权利。在此意义上，这种形而下又难免是不自觉的了。

总之，这是一个刚刚冲破了神学罗网，而所有科学学科的研究又都还没有来得及独立存在的时期，是一个变革的、动荡的、热情的、伟大的年代，同时也是一个理论上火花灿烂但却并不完整严肃的时代。文艺理论在文艺复兴时一般只作为零散的、有针对性的、论战性的批评而存在。当时人们关心的只是如何行动，他们在学术研究中重具体实用而对概念的辨析不很感兴趣。文艺复兴的巨人们精力横溢，兴高采烈，他们只顾在各个领域中东张西望，在随意碰到的什么事情上都企望一显身手，却很少抽象出普遍性的规律来。生产力和实验科学（甚至哲学）的发展水平似乎一下子还跟不上这些巨人们的步伐，这倒反而

使他们往往一个人同时在许多并无直接联系的学科和技术上堪称大师。这是一个万事勃兴的百家争鸣时代,然而较成系统的、较为自觉的文艺理论,却由于机械的、不自觉的形而下态度和方法而迟迟不得诞生。

4 理性世界

我们知道,法国新古典主义文论的一大特点,在于对“理性”的强调,而十八世纪作为全欧性资产阶级思潮组成部分的启蒙文论,更是同时把“理性”当成其奋斗目标和批判武器的。不过,这两种理性的实际含义是不同的。可以说,新古典主义的理性由于其与封建专制的妥协而成为人文主义文论的终结和反动;而启蒙文论的理性,则由于其鲜明的资产阶级意识要求,成为人文主义文论的继续和发展。然而,两种文论在理性世界中讨生活的二百年间,实际上都是作为一种形而上的、为了文艺以外的功利而存在的理论。

法国的新古典主义在重复亚里士多德与贺拉斯的信条时,把自己弄成了宫廷化、法律化的僵硬的文艺法则。它“不仅是‘好的趣味’的严格规范,而且作为一种法令和规则的制度来讲,比在任何其他主要〔欧洲〕国家都要长久牢固”^⑥。这种文论的基本特征大致有三点。第一,它对理性的强调,表现为对普遍真理与人性的追求。人物、事件中的各种关系,被逻辑抽象为概括性的和固定不变的信条,而文艺创作则处处要符合这些信条,为此甚至不惜牺牲真实生活中丰富的个性。第二,这种理性的政治意义,在于强调公民义务,克制个人情欲,以及对宫廷、特别是对国王本人的赞颂。第三,从当时的政治、道德需要出发,向古典学习并不只限于形式技巧,往往更在于对罗

马精神的借用——这一点在法国大革命时期再次体现出来。由于这些,我们说,新古典主义文艺理论是作为文艺政策而存在的,它是一种为其他功利服务性质的形而上的理论。

启蒙文论作为具有全欧性质的资产阶级文艺运动和思潮来讲,是对十七世纪新古典主义文艺思想的拨正,而它本身又是资产阶级宣传革命、实践革命的重要手段之一。启蒙文论之产生的主要任务在于:用文艺创作的教育和审美作用,加速实现使全人类的理性从封建教会和专制制度的束缚压迫下解放出来这样一种启蒙理想。这些,简单讲便是启蒙文论的功利性。

启蒙文论的“形而上”,主要表现为它是从抽象的普遍人性、理性正义出发,并以此为基础来谈文艺的性质与作用的。休谟的一段话很可以说明当时对普遍人性的看法:“在任何时间和地点,人性都是完全一样的,在这方面,历史并没有再多告诉过我们什么新奇的东西了。”^①不仅启蒙文论中唯物论的反映论因素是比较模糊的,而且一般讲来普遍缺乏唯物史观。比如,尽管狄德罗和莱辛的文论比以往更明确地强调了人物性格,甚至也说过性格来自环境,但这些都是从普遍人性的角度出发的。最明显的是狄德罗的“美在关系”说,尽管他把美看成寓于某种关系的见解的确十分精辟,但由于对社会实践的重要性缺乏认识,致使狄德罗始终未能说清楚这“关系”是指什么。莱辛曾用很大气力去论证亚里士多德关于悲剧中“怜悯与恐惧”的“本义”,其实无非是为了借古人权威来论证他自己关于文艺应表达人的“感情和精神力量”(《汉堡剧评》第69篇)的理沦,至于那“本义”究竟确切与否则是大可怀疑的。而莱辛那些令人头晕的长篇论证,在方法上也几乎多是形而上的推演。

当然,启蒙文论不是没有形而下的文艺批评,比如谈创作

方法、演出技巧、表现真实等等。又比如，莱辛的《拉奥孔》便是形而下方法的典型例子。然而，不仅他写《拉奥孔》有着明确的功利性质，即是紧密为着启蒙运动的总目的服务，而且更重要的是，这种形而下的方法和观点实际只是文艺复兴人文主义文论中形而下因素的继续。相比之下，启蒙文论更是一种自觉的文论，即是指更为自觉地企望说明文艺的性质、功用等形而上的问题，从而更好地服务于启蒙理想。正是在这里，启蒙文论自觉地为资产阶级制造了一套新的文艺理论。我们甚至可以说，当鲍姆加通为“美学”命名时（即Esthetics），西方文论不仅已自觉到它同美学的联系，更自觉到它的自身独立了。所以，正是这种形而上的自觉性，才成为后来西方文论发展的方向。

5 自觉意识

资产阶级自觉意识在文论中普遍实现，是在德国古典美学和欧洲浪漫主义文论中。看起来，这两者一个仍然强调理性，一个则放纵感情，一个是冷静的思辨演绎，另一个则是个人情感的强烈抒发。然而，这两者可以说都是用形而上的手段去研究形而上的文艺本体，仅就这一点来讲，这两者与中世纪文论绝对形而上的特性倒是很有些一致的。

如果说德国古典美学是从康德开始的，那么，他的一个功绩应该说是在西方文论中开辟了一个新局面，即是由对文艺活动中客观存在的对象、以及主客观之间关系的研究转向了对审美主体主观意识的研究。康德明确把文艺活动中的审美看成是一种心理活动过程，认为不是概念，而是协调诸种心理功能的情感才是文艺的审美判断。然而，康德对主体自觉意识的研

究，以及对文艺本体的形而上研究的功绩，却由于罩在他哲学体系上那层神秘幕纱的遮掩而变得暗淡模糊起来。

然而，对主体自觉意识的研究并未中断，中世纪基督教文论讲主体通过自我净化而达到道德完善这样一条道路，在席勒和后来消极浪漫主义和唯美主义乃至存在主义的理论家和文艺家手中继续修筑着。这其中，黑格尔由于把辩证法、认识论、逻辑学、历史观和本体论熔为一体^⑧，使得他对自觉意识有了更为深刻的把握，虽然他也许并没有真正认识到康德把文论研究重点转向主体意识本身的重要意义。黑格尔关于美是“理念的感性感现”，是表达主体在文艺活动中自由意识发挥的一个深刻而正确的命题——如果撇开他对“理念”的解释的话。不过，黑格尔的《美学》，其实是他《精神现象学》中关于主体自觉意识论述在美学领域中一种合乎逻辑的延伸和升华，他在《精神现象学》中已指出这种自觉意识的自我扬弃和超越运动了^⑨。这可说是一方面在形而上的意义上深化了席勒关于审美教育的理想；另一方面则预示了后来诸如萨特关于文艺的最终目的是“恢复这个世界中人的自由的源泉”^⑩这种文艺观。不过，黑格尔的美学同他的哲学体系一样，是人类精神领域研究中的一次最大流产：他把包括不合理的现象在内的一切现象都合法化了。

至于文艺中的浪漫主义，当然有积极与消极之分，但是，从封建制度开始全面崩溃、资本主义逐渐全面确立和巩固、民主运动和民族解放运动普遍高涨这一历史状况来看，整个浪漫主义思潮，是作为法国大革命的反作用而产生的。而法国大革命本身就是启蒙运动理性思想在行动上的直接结果，于是，浪漫主义文论所处的时代便成了一个个人感情奔放的时代。全欧

洲的文艺家、文论家和思想家都在骚动、不安、感伤、激奋，情感的热流泻出国界，在整个西方泛滥。

浪漫主义文论之偏重在心理王国讨生活，回避社会现实斗争的性质，决定了它只能是一种形而上的理论。的确，它也是从本体角度去回答文艺是什么这种形而上的问题的。渥兹华斯和柯勒律支的话，突出地表明了浪漫主义文论的三大特征，即个人主义 (individualism)、想象 (imagination) 和情感 (feeling)：“一切好诗都是强烈情感的自然流露 (Spontaneous overflow)。”(《抒情歌谣集》序言) L. 佛斯特对浪漫主义文论这种形而上的主观性作了很好的评论。他认为，浪漫派诗人“所寻求的法则之建立，不是来自外部世界和诉诸理性的，而是来自个人的内心世界和诉诸想象的”，“由于个人主义是浪漫派世界的轴心，因此这个人的焦点便是他的想象，他理解和再创造这个世界的历史就依照他自己的内心观点。”^⑩这种倾向，在唯美主义那里走到了颠倒第一性与第二性的极端——王尔德说：“我认为艺术，是最高的真实，我认为生命，只是一种虚构。”^⑪

也许应该指出，德国古典哲学中对资产阶级自觉意识的强调，其实在基本精神上是和浪漫主义思潮相一致的。就这一点来讲，黑格尔的哲学、文论是最富浪漫精神的，同时又是在反对消极浪漫主义的同时预先批判了后来的自然主义的。指出这一点，不仅是为了防止把德国古典美学与浪漫主义文论作为两种截然不同性质的文论割裂开来，而且更为了说明，它们在以资产阶级自觉意识为中心、用形而上的方法研究形而上的文艺本体方面是一致的。

6 本体复归

我们已看到古代希腊人企望对世界万物的存在作出本体意义的回答。十九世纪后半期到二十世纪初,哲学和自然科学的发展,使人们再次认识到这个问题的重要。柏格森在《创化论》中就预言说,“我们想要描述物体的外部形状而不预先对它的内部性质和它的组织作出判断,那是办不到的事情。”^⑩也许正是在判断事物的“内部性质”和“组织”方面,形而上的哲学显得有些无能为力了,因此,一个历史的必然趋势便在于:

“自从启蒙时代以来,美学便是哲学通往具体世界的最便捷的桥梁。”^⑪考虑到美学主要以具体的文艺实践为研究对象,这种趋势当然是不难解释的,然而问题在于,这座美学桥梁,不再是用以往形而上的方法来修造了,而是把哲学中形而上的普遍规律用形而下的方法应用在对人的认识、思维活动的研究上。西方文论赖以完成这一形而下的转变的武器,恰恰不是哲学,而是自然科学本身。因此,这里的“形而下”,是指用精密的科学实验手段来证实和说明人的意识和思维这一形而上的“本体”。

就西方文论来讲,用形而下的方法研究创作主体的意识和思维这样一个崭新局面的出现,当然有多方面原因,然而对此作出主要贡献、并从根本上实现了这一转变的,有三种理论:格式塔心理学派关于大脑生理电力场的理论、弗洛伊德关于精神分析的理论 and 从普列汉诺夫、列宁直到卢卡契关于文艺创作中世界观的理论。可以不夸张地说,不了解这三者,便不可能真正理解最近四分之三个世界的西方文艺现象。

尽管“生理学在十九世纪中期表现出可观的系统结构形

式，即对那些由成熟的方法观所提供的数据的一种严密组织，这是体现着科学概念的特点的。”^⑮但是，直到格式塔心理学派关于大脑皮层的生理电力场理论和实验的提出，才从最形而下的意义上，为人们在脑电图（EEG）上看到思维过程的物理型制提供了可能。正是在这一点上，它为用精密的科学实验这一形而下的手段来分析和证实主体思维这一形而上的存在结构，开创了崭新的局面。不过，应该看到，正是现在还不能（也许永远不能）在脑电图上完全读出或破译出思维过程所具体表达的内容这一事实，往往同时成为文论中主观唯心主义和机械反映论以及庸俗社会学在理论上的避弹所。

弗洛伊德在他自己所写的《自传》中，把文艺创作比作神经病患者从现实向想象的梦幻世界的逃避，所不同的是，文艺家能够通过“自我”的控制，从而再度有意识地把握现实，并引发欣赏者自身的潜意识，同时又用形式美来使欣赏者获得审美快感^⑯。E.G.波林认为弗洛伊德精神分析学说缺乏实验证明，不很科学；其积极意义是在实验心理学中恢复和强调了人的意志动机的作用^⑰，而这一点对于创作主体的思维活动无疑是至关重要的。而所以说他的理论是形而下的，主要原因在于他是把这种学说应用于临床诊疗；而且在精神分析过程中的所有依据并不是任何理论本身，而是大量现实的具体事例，即是在人所具体经验过的事情中，通过事实与事实的因果联系，来寻找主体意识混乱形态中的潜在动因。其实，他的理论是反对形而上的思辨的：“弗洛伊德从多方面猛烈和毁灭性地攻击过去流传的乌托邦幻想——他把此称为天上的催眠曲。”而从实验心理学的发展来看，直到今天对文艺理论有直接重大影响的皮亚杰的发生认识论，也都将自己的理论结果直接建筑在许多实例测

试和抽样分析上面，这当然是最为标准的“形而下”了。

至于普列汉诺夫、列宁和后来的卢卡契，他们对于西方文论的杰出贡献，在于明确提出了创作主体的世界观的作用。他们与前两种理论的不同之处，在于他们不是用精确的科学实验手段来研究主体的思维过程；但是，当他们论述世界观在文艺家创作思维过程中的地位与作用时，世界观本身是被当作主体认识构架中的一个元因素而存在的。于是，在他们的论述中，认识构架中的世界观，不仅对主体的创作观念、判断之形成有着不同程度和形式的制约作用，而且也使外界的反映物、主体的心理认识功能，以及主体的认识构架之间的关系具有了特定的社会意义。他们的文艺理论的“形而下”，主要表现为把作家作品中的故事与社会现实生活相比较，使人感到这两者之间有一种类似手工操作般的直接因果关系。这一点，比如在普列汉诺夫分析易卜生作品（《亨利克·易卜生》）、列宁分析托尔斯泰作品、卢卡契分析批判现实主义作品与社会主义现实主义作品（《叙述与描写》、《论党的诗歌》、《现实主义辨》等）中都可以看出来。

由上我们说，虽然上述三种理论的具体侧重和作用不同，但都是用形而下的方法和角度来分析创作中形而上的思维活动过程。本体存在的意义在他们的理论中似乎并不象在古希腊人手中那么自觉，但却是在科学发展的更高阶段上的一个不得不作出回答的问题。所谓“复归”，就是这个意思。不认识到西方文论的这一转变，就很难理解下一章要说的东西。

7 突破之前

本世纪以来，海森堡的“测不准原理”、波尔的“互补