



高 校 文 科 通 用 教 材

■ 王元骧 著

Wenxueyuanli

文学原理

文学的本质和特性

文学的社会性和历史性

文学的创造活动

文学的方法与文学的流派

作家的创作个性与作品的艺术风格

文学作品的内容与形式

文学作品的体裁及其类型

文学的阅读、欣赏与批评

文学的社会功能



GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

广西师范大学出版社

高 校 文 科 通 用 教 材

■ 王元骧 著

Wenxueyuanli

文学原理

广西师范大学出版社

· 桂林 ·

图书在版编目 (CIP) 数据

文学原理 / 王元骧著. — 桂林: 广西师范大学出版社,
2002. 11

高校文科通用教材

ISBN 7-5633-3745-8

I. 文… II. 王… III. 文学理论—高等学校—教材 IV. I0

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 085880 号

广西师范大学出版社出版发行

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

出版人: 萧启明

全国新华书店经销

广西师范大学出版社印刷厂印刷

(广西桂林市临桂县金山路 168 号 邮政编码:541100)

开本: 787 mm × 1 092 mm 1/16

印张: 18.875 字数: 400 千字

2002 年 11 月第 1 版 2003 年 2 月第 2 次印刷

印数: 3 001 ~ 8 000 定价: 30.00 元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与印刷厂联系调换。

目 录

绪 论	001
第一节 文学理论学科的性质	001
第二节 文学理论研究的对象	006
第三节 文学理论研究的方法	010
第一章 文学的本质和特性	015
第一节 文学是一种审美意识形态	016
一、文学作为意识形态的一般性质	016
二、文学作为审美意识形态的特殊本质	022
三、文学反映的特殊对象和特殊形式	025
第二节 艺术形象的特征和种类	027
一、艺术形象的特征	028
二、艺术形象的种类	033
第三节 文学是语言的艺术	037
一、文学以语言为媒介来塑造形象	038
二、语言形象的特点	042
第二章 文学的社会性和历史性	048
第一节 文学在社会结构中的地位	048

	一、文学是一种社会的上层建筑现象	049
	二、文学以社会心理为中介与经济基础发生联系	051
	三、文学与其他意识形态的关系	054
第二节	文学的社会倾向与作家的社会责任	057
	一、作家的政治立场和作品的思想倾向	057
	二、作家的社会责任与创作自由	061
第三节	文学发展的历史规律	064
	一、文学发展变化与社会发展变化的非同步性	065
	二、文学发展的历史继承性	066
	三、文学生产和物质生产发展的不平衡性	071
第三章	文学的创造活动	075
第一节	文学创作活动的过程	075
	一、素材积累时期	076
	二、艺术构思时期	080
	三、艺术传达时期	083
第二节	文学创作中的想象活动	086
	一、艺术想象的性质	087
	二、艺术想象的特点	091
第三节	文学创作中的意识性与无意识性	097
	一、文学创作是意识与无意识统一的活动	097
	二、文学创作中的灵感现象	098
	三、创作灵感与创作境界	101
第四章	文学的方法与文学的流派	106
第一节	创作方法及其与文学流派的关系	106
	一、创作方法的性质和特点	107
	二、创作方法与文学流派的关系	111
第二节	浪漫主义及其主要流派	113
	一、浪漫主义方法的基本特征	113
	二、18 世纪末至 19 世纪初的欧洲浪漫主义潮流	116
第三节	现实主义及其主要流派	121
	一、现实主义方法的基本特征	121
	二、19 世纪欧洲的现实主义潮流	123

第四节	现代主义诸流派	128
一、	现代主义兴起的现实根源	128
二、	现代主义诸流派的基本特征	129
第五章	作家的创作个性与作品的艺术风格	135
第一节	创作个性及其在文学创作中的地位	135
一、	创作个性的形成	135
二、	创作个性在创作中的地位和作用	137
三、	创作个性与创作中的“癖性”	141
第二节	文学作品的风格及其构成因素	143
一、	风格的涵义	144
二、	风格的内容因素与形式因素	146
三、	风格与作风	151
第三节	文学作品风格的多样性与统一性	153
一、	文学作品的民族风格、时代风格与流派风格	154
二、	民族风格、时代风格、流派风格与个人风格的关系	160
第六章	文学作品的内容与形式	164
第一节	文学作品的内容要素	164
一、	文学作品的题材	165
二、	文学作品的情节	167
三、	文学作品的思想和主题	171
第二节	作品的形式要素	175
一、	作品的结构	175
二、	作品的语言	178
三、	作品的表达方式	184
第三节	作品的内容与形式的关系	189
一、	作品的内容决定形式	190
二、	作品的形式为内容服务	191
三、	作品力求内容与形式的完美统一	193
第七章	文学作品的体裁及其类型	197
第一节	文学体裁的形成和划分	197
一、	文学体裁的形成和发展	197

	二、文学体裁的分类	200
第二节	叙事类文学	203
	一、叙事类文学的基本特征	203
	二、叙事类文学的主要体裁	206
第三节	抒情类文学	209
	一、抒情类文学的基本特征	209
	二、抒情类文学的主要体裁	214
第四节	戏剧类文学	216
	一、戏剧类文学的基本特征	216
	二、戏剧类文学的主要体裁	221
第八章	文学的阅读、欣赏与批评	225
第一节	文学创作与文学阅读	225
	一、文学阅读是文学创作的必然延伸	225
	二、阅读过程中作品的制约性与读者的能动性	227
第二节	文学的欣赏活动	233
	一、文学欣赏的性质和特点	233
	二、文学欣赏的一般过程	237
	三、文学欣赏中的偏爱与欣赏能力的培养	240
第三节	文学的批评活动	244
	一、文学批评的性质与任务	244
	二、文学批评的原则和方法	248
	三、文学批评的标准	254
第九章	文学的社会功能	261
第一节	文学的功能与文学的性质	261
	一、文学功能是文学性质的具体显现	261
	二、文学功能的功利性与非功利性	264
第二节	文学功能的审美特质	269
	一、审美对于提升与完善人自身的意义	269
	二、文学通过提升和完善人的途径作用于社会	274
第三节	审美视野中的文学功能系统	277
	一、从“体”、“用”统一的观点看文学功能	278
	二、文学的审美认识、审美教育和审美愉悦作用	279

初版后记	287
修订版后记	289
修订版校后记	293

绪 论

第一节 文学理论学科的性质

本书取名为《文学原理》，表明它所阐述的只是文学中具有普遍意义的、最基本的道理。

正如一切理论都是人类实践经验的概括和总结一样，文学理论作为人们对于文学性质、特征及其规律的系统认识，也是在文学实践的基础上产生的。因为当文学产生以后，就需要人们从理论上认识它、解释它，对它作出评价，向它提出要求，这样就出现了朴素的、萌芽状态的文学理论。我国《尚书·尧典》中，有一则记载舜与乐官夔的对话，其中舜谈到，“诗言志，歌永言”（意为：诗传达人的情志，而歌又把诗的语言延长，徐徐地唱出来，使诗的情志表现得更充分），就是我们祖先对于文学本质的最早的一种朴素的认识。后来，孔子把诗的社会功能归功于“兴”（即“感发志意”）、“观”（即“观风俗之盛衰”）、“群”（即“群居相切磋”）、“怨”（即“怨刺上政”），就是在这—认识的基础上提出来的。所以《汉书·艺文志》说：“《书》曰：‘诗言志，歌永言’，故哀乐之心感而歌咏之声发。诵其言谓之诗，咏其声为之歌，故古有采诗之官，王者所以观风俗，知得失，自考正也。”这种朴素、萌芽状态的文学理论在古希腊也很发达，如公元前5世纪希腊哲学家德谟克里特提出文艺起源于摹仿，说：“在许多重要的事情上，我们会摹仿禽兽，做禽兽的小学生。通过蜘蛛我们学会织布和缝补；通过燕子学会了造房子；通过天鹅和黄

莺等歌唱的鸟学会了唱歌。”^①正是从文艺起源于摹仿这一认识出发,古希腊哲学家都认为它的功能主要是“传授知识”,给人以求知的满足。这种“摹仿说”在欧洲正如“言志说”在我国那样,在历史上产生过深远的影响,成了中西文学理论历史上两大“开山的纲领”。

这些见解在中西文学理论上虽然都有着开创的意义,但毕竟是点滴的、零碎的、不系统的,所以只能作为文学思想,还不能说是严格的、成熟形态的文学理论。因为文学理论作为一门科学,不是零碎的见解和知识的简单的汇集,它除了要有客观的真理性、知识的全面性之外,还必须要有自身科学的体系,形成一种具有严密逻辑联系的概念和范畴的理论体系。这样严密而完整的理论体系不可能一开始就能建立,它只有在长期的经验积累的基础上经过理论家的思维创造才能完成。所以,尽管人类对文学早有理论上的说明,但是文学理论作为一门科学,却是文学发展到一定的历史阶段的产物。就目前所见到的材料来看,人类历史上第一部系统的文学理论著作就是公元前4世纪古希腊亚里士多德的《诗学》(按:“诗”在西文中广义的解释即“文学”)。这部著作继承了德谟克里特的“摹仿说”,全面而系统地论述了文学的本质、文学的起源、文学的真实性、文学的种类和文学的社会功能等问题,从而奠定了欧洲文学理论科学的基础。这样系统的理论著作在我国出现较晚,最早的一部是产生于公元5世纪的刘勰的《文心雕龙》。

文学理论既然是文学创作经验的概括和总结,它总要受文学发展水平和人们认识能力的限制。因为“我们只能在我们时代的条件下进行认识,而且这些条件达到什么程度,我们便认识到什么程度”^②。所以,任何时代的文学理论,不管它多么具有预见性、超前性,从根本上说都只能是它所产生的那个时代文学发展面貌的反映,就像黑格尔在谈到哲学时说的,“是被把握在思想中的它的时代”^③。如亚里士多德的《诗学》中关于文学的本质、功能等根本问题的阐述,就是根据他当时的认识水平,对他所处的特定时代文学经验的认识和总结。至于在其他一些具体问题的阐述上,这种时代局限性就更加明显。如在论及文学种类的时候,就只限于叙事类和戏剧类,基本上没有涉及抒情类文学;即使讨论叙事类和戏剧类文学,也只是就当时社会上流行的史诗、悲剧和喜剧来谈(谈论喜剧部分现已失传),因而所谈论的具体内容与我们今天以小说和正剧占据主要地位的叙事类和戏剧类文学的特点,就有很大的差别。这决定了任何时代的文学理论所达到的客观真理性和知识的完整性都是相对的,它只能随着社会和文学的发展与人们认识能力的提高而逐渐得以丰富和完善。这当中有一个经验不断积累、认识不断深入的过程。所以,我们今天的文学理论科学所包容的内容以及对文学问题的理解和阐发,就不仅是当今文学经验的概括和总结,同时也是几千年来文学经验以及

① 德谟克里特:《著作残篇》,《西方文论选》上卷,4~5页,上海译文出版社,1979。

② 恩格斯:《自然辩证法》,《马克思恩格斯选集》第3卷,562页,人民出版社,1972。

③ 黑格尔:《〈法哲学原理〉序言》,12页,商务印书馆,1961。

人们对文学问题思考积累的成果。没有这些经验和思考的积累,也就形不成今天我们这样严密而完整的文学理论的学科体系。

我们说文学理论是文学经验和文学见解积累的成果,这当然不是说它只是这些经验和见解的简单累加。因为任何经验和零星的见解要上升为理论都不是自发的,这当中需要经过人们意识的概括、提炼、加工这一中介环节,所以,在上升的过程中总离不开一定的世界观(包括人生观、价值观、审美观和文艺观)和方法论的指导。这是因为文学是作家所创造的艺术美的一种形态,它不仅是感知的形式,而且是以评价的形式来把握世界的,它具有知识成分和价值成分双重的性质,因而以文学为对象的文学理论也不同于自然科学,它不仅是一种知识体系,同时还是一种价值学说;它不仅要有科学性,而且还必然具有人文性。这就决定了任何文学理论都不只是对文学现象的一种解释和说明,它总是这样那样地带有某种理论家自己倡导的性质,如同弗·施莱格尔所说的“诗的定义只能规定诗应当是什么,而不是诗过去或现在在现实中是什么”^①,像丹纳所说的“既不禁止什么,也不宽恕什么,它只是鉴定和说明”,像植物学家那样,纯客观地“用同样的兴趣时而研究桔树和桑树,时而研究松树和桦树”^②的文学理论是没有的。所以,由于人们在进行文学的鉴赏、评价时,以及对文学经验进行概括、提炼、加工过程中所依据的观念和方法的不同,对于文学现象的认识和解答、对文学作出的评价、提出的要求也就不大一样,甚至大不一样。当然,这些文学见解上的分歧也不纯粹是理论家的一种主观选择,分析下去,都有它一定认识的根源,是由于理论家对文学性质的不同认识而引发、派生出来的。从文学理论史上来看,一般说来,凡是持唯心主义观点的理论家,都把文学当作理念世界的摹仿(如古希腊哲学家柏拉图、欧洲中世纪神学家普罗提诺和黑格尔等)或主观精神的表现(如耶拿浪漫主义理论家斯雷格尔兄弟、诺瓦里斯,英国浪漫主义诗人柯勒律治等),而凡是持唯物主义观点的理论家都把文学看作是生活的反映(如亚里士多德、法国哲学家狄德罗、俄国革命民主主义批评家车尔尼雪夫斯基等);由此也就派生出了对于文学的目的、文学在社会生活中的地位和作用、文学发展的历史规律等一系列问题的种种不同的理解。唯心主义理论家由于认为文学是理念世界的摹仿或主观精神的表现,就很容易导致否定文学与生活、社会的联系,认为作家凭着自己的精神力量就可以从事创作,从而往往片面地强调主体在创作中的地位,甚至完全以一种脱离生活、脱离社会、脱离群众的个人趣味来确立文学的标准。而唯物主义理论家由于坚持文学是生活的反映,因而他们都主张作家应该深入生活和群众,在深切感受生活的脉搏和群众的思想、情绪、意志、愿望的基础上去进行创作,并通过自己的作品去影响群众、改造人生、推动社会的进步。这决定了唯物主义(表现在文学上也就是现实主义)的文学理论在任何时代一般总是以进步的姿态出现于文坛,所以,它首先得到马克思主义创始人的热情的肯定和赞扬。

① 弗·施莱格尔:《〈雅典娜神殿〉断片集》,71页,三联书店,1986。

② 丹纳:《艺术哲学》,11页,人民文学出版社,1963。

但是,正如马克思在评论费尔巴哈的哲学时所指出的:“从前一切的唯物主义——包括费尔巴哈的一切唯物主义——的主要缺点是:对事物、现实、感性,只是从客体的或者直观的形式去理解,而不是把它们当作人的感性活动,当作实践去理解,不是从主观的方面去理解。所以,结果竟是这样,和唯物主义相反,唯心主义却发展了能动的方面,但只是抽象地发展了。”^① 这种哲学思想上的局限性,使得过去许多唯物主义的文学理论都在不同程度上带有某种机械论的性质和唯科学主义的倾向,对于文学活动中人的地位和作用缺乏应有估计。如车尔尼雪夫斯基,他批判了黑格尔的美(在黑格尔那里,美即指艺术美)是“理论的感性显现”的客观唯心主义的观点,指出艺术作品中的美归根到底是现实生活中的美的反映;但是却看不到作家创作过程中的主观能动性,认为“创造的想象的力量是很有限的:它只能融合从经验中得来的印象,想象只是丰富扩大对象,但是我们不能想象一件东西比我们所曾观察或体验的还强烈”。“在诗人所描写的人物中……‘创造’的东西总是比人们通常所推测的少得多,而从现实中描摹下来的东西,却总是比人们通常所推测的多得多,这一点是很难抗辩的。从诗人和他的人物关系上说,诗人差不多始终只是一个历史家或回忆录作家。”因此,“在主观印象的力量和明晰上,诗不仅远逊于现实,而且也远逊于其他的艺术”,“诗的作品形象对于真实的、活的形象的关系,一如文学对于它所表示的现实对象的关系——无非是对现实的一种苍白的、一般的、不明显的暗示罢了”。^② 这样,就使得他提出的“文学是生活的教科书”的口号成了一种侈谈。因为既然艺术作品不能超越生活,它又怎么能谈得上改造生活?这就大大地影响了他的文学理论的科学价值。

直到马克思主义产生以后,人类对于文学理论的研究,才开始走上科学的道路。这表现在:首先,马克思主义创始人所创立的辩证唯物主义和历史唯物主义,为我们的文学理论提供了科学的哲学基础。恩格斯于《在马克思墓前的讲话》中指出:“正像达尔文发现有机界的发展规律一样,马克思发现了人类历史的发展规律,即历来为繁茂芜杂的意识形态所掩盖着的一个简单事实:人们首先必须吃、喝、住、穿,然后才能从事政治、科学、艺术、宗教等等;所以,直接的物质的生活资料的生产,从而一个民族或一个时代的一定的经济发展阶段,便构成了基础,人们的国家制度、法的观点、艺术以至宗教观念,就是从这个基础上发展起来的,因而,也必须由这个基础来解释,而不是像过去那样做得相反。”这就要求我们在研究像文学这样的一种社会的精神现象、一种社会的意识形态时,必须把它放在整个社会结构中,特别是一定社会的经济关系中去进行考察,只有这样,对于文学的产生与发展、文学的社会地位和社会作用,才能从根本上予以说明。其次,根据唯物辩证法所揭示的一般与个别、客观与主观的辩证关系的原则,马克思主义创始人在指出文学是一种社会意识形态、是社会上层建筑现象的同

① 马克思:《关于费尔巴哈的提纲》,《马克思恩格斯选集》第1卷,16页,人民出版社,1972。

② 车尔尼雪夫斯基:《艺术与现实的美学关系》(中译《生活与美学》),65、78、75页,人民文学出版社,1957。

时,又特别强调文学不同于一般的意识形态,它作为人类艺术地“掌握世界的方式”,既不同于“理论的”、“宗教的”,也不同于“实践—精神的”掌握方式^①,而是通过作家的审美活动与现实世界建立联系的。因此,它不仅具有自身不同于其他意识形态的性质、特征和规律,而且马克思用了“掌握”一词来说明艺术与世界的关系,还意味着它不只是对世界的消极反映,同时还包含着主体在精神上对世界的“占有”、“支配”的意思在内,因为“掌握”(anneignement)德文原意是指精神上对世界的占有,所以黑格尔解释为“在思维中扬弃了与对象之间的对立”,而“把这一内容变为我的”。所以列宁说:“人的意识不仅反映客观世界,并且创造客观世界。”^②这样,马克思主义创始人就把对文学从客观的方面和主观的方面、反映的方面和创造的方面、社会历史的方面和美学的方面的考察结合起来,从而在根本上与历史上形形色色的唯心主义和旧唯物主义的文学理论划清了界线,为马克思主义文学理论的创立奠定了思想基础和理论基础,使马克思主义文学理论的人文性真正建立在科学性的基础之上。除此之外,马克思主义创始人对艺术的起源,艺术发展的规律,艺术的真实性、倾向性、典型性,以及艺术中的现实主义等问题,也都发表过许多卓越的见解,对于马克思主义文学理论的创立作出了卓越的贡献。马克思主义创始人的文学理论,后来又在拉法格、梅林、普列汉诺夫、列宁、高尔基、卢那察尔斯基、毛泽东以及某些西方“新马克思主义”者如卢卡奇、葛兰西等人那里从不同的角度和侧面得到了继承和发展,并逐渐形成了一个庞大的思想体系。

我们指出马克思主义文学理论与历史上各种文学理论的根本区别,这当然不是说马克思主义文学理论的建立是完全抛开前人的成果,从零开始的。马克思说:“人们自己创造自己的历史,但是他们并不是随心所欲地创造,并不是在他们自己选定的条件下创造,而是在直接碰到的、既定的、从过去继承下来的条件下创造。”^③所以,历史上的各种文学理论在马克思主义的文学理论中不仅没有被简单地否定和抛弃;相反地,其中一切有价值的东西都在马克思主义思想的指导下经过扬弃和改造,被吸收、融化到马克思主义的文学理论中来,不断充实、丰富、完善着马克思主义的文学理论。这当中不仅有战斗的唯物主义文学理论的传统,而且也包括许多唯心主义文学理论的精华。正如恩格斯在谈到黑格尔时所指出的:“像对民族精神发展有过如此巨大影响的黑格尔哲学这样伟大的创作,是不能用干脆置之不理的办法加以消除的。必须从它本来意义上‘扬弃’它,就是说,要批判地消灭它的形式,但是要救出通过这个形式获得的新内容。”^④从历史的实际状况来看,在对文学的特征和自身规律的阐述方面,许多唯

① 马克思:《〈政治经济学批判〉导言》,《马克思恩格斯选集》第2卷,104页,人民出版社,1972。

② 列宁:《哲学笔记·黑格尔〈逻辑学〉一书摘要》,《列宁全集》第38卷,228页,人民出版社,1959。

③ 马克思:《路易·波拿巴的雾月十八日》,《马克思恩格斯选集》第1卷,603页,人民出版社,1972。

④ 恩格斯:《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》,《马克思恩格斯选集》第4卷,219页,人民出版社,1972。

心主义的文学理论比多数唯物主义的文学理论甚至具有更高的价值。因为文学不同于其他意识形态,它是通过作家审美情感激发下的艺术想象进行创造性劳动的结晶。在文学的创造过程中,作家的精神因素无疑比在任何其他创造活动中起着更巨大的作用并获得更为全面和自由的展示。在过去,由于旧唯物主义思想存在形而上学的局限,文学创作中作家主体的精神价值,都在不同程度上被唯物主义文学理论所忽视,而在唯心主义理论家那里,却常常以唯心主义的形式对它作出了虽然片面,却十分深刻而透辟的阐述。只要我们读一读这些著作,我们就会更深刻地领会到为什么列宁说“聪明的唯心主义比起愚蠢的唯物主义(按:即“形而上学、不发展的、僵死的、粗糙的、不动的”唯物主义)来更接近聪明的唯物主义”^①即辩证的唯物主义的道理。正是因为这样,我们在继承传统的时候,就决不能简单地、不加分析地以唯物主义和唯心主义来作为划分真理和谬误的界线,作为决定我们取舍的标准。由于马克思主义文学理论不仅具有科学的指导思想,而且还能够做到集思广益、取精用宏,它才能达到如此科学、全面、精深、博大的境地,这是历史上任何文学理论都不能企及的。

第二节 文学理论研究的对象

文学理论既然是基于对文学实践经验的概括和总结,那么,它的内容也应该包括和涵盖文学活动各个环节。文学活动与人类一切活动一样,都是确立目的并通过有意识的行为动作,在对象世界实现这一目的的过程,因而它的起点自然只能是作家的创作;没有作家的创作活动,也就不会有与之相继的其他活动环节的发生。所以,以往的文学理论研究把重点落实在作家创作及其作品,亦即现实生活向文学作品转化这一环节上,显然是有它合理的一面的,问题在于它没有进一步看到:作家创作不是为了藏之名山,也不仅仅为了自我娱乐,而是为了通过作品与读者开展思想情感上的交流,就像列夫·托尔斯泰所说,是为了把“在自己心里唤起曾经一度体验过的感情,在唤起这种感情之后,用动作、线条、色彩、音响和语言所表达的形象来传达出这种感情,使别人也体验到同样的感情”^②,并通过读者这一中介,最终达到影响社会、改造社会、推动社会发展进步的目的。所以文学创作就其性质来说就不仅仅只是对生活的反映,它同时也是对读者的一种召唤,对社会的一种介入。这就意味着当作品从作家笔底产生,成为一种物质形式存在着的时候,作家的目的、作品的价值,还只是潜在着的;只有经过读者的阅读,在阅读时为作家在作品中所表达的思想情感所感染,并心悦诚服地接受了作品所表达的思想情感之后,作品的潜在的价值才有可能转化为实在的价值,作家的

^① 列宁:《哲学笔记·黑格尔〈哲学史讲演录〉一书摘要》,《列宁全集》第38卷,人民出版社,1959。

^② 托尔斯泰:《什么是艺术》,《列夫·托尔斯泰文集》第14卷,174页,人民文学出版社,1992。

创作目的才能最终宣告完成。就像马克思所谈的生产与消费关系的道理一样：“没有生产，就没有消费，但是没有消费也就没有生产。”这不仅因为生产的目的是为了消费，而且产品也只有“在消费中才得到最后完成。一条铁路，如果没有通车，不被磨损，不被消费，它只是可能性的铁路，不是现实的铁路”^①。因而，读者的阅读也就成了整个文学活动，包括实现文学作品的价值，最终完成文学创作目的的一个不可缺少的环节。这就要求我们在确立文学理论研究对象时，必须把创作—作品—阅读当作一个有机的整体、一个动态的流程来进行把握，否则我们对于文学活动的认识是不完整的。

文学创作之所以必须指向阅读，通过阅读来实现作品的价值，完成作家的目的，那是因为文学虽然与其他意识形式一样，都是生活的反映，但是各种意识形式反映的形式是不同的。概括起来，大致有这样两种形式：一种是从客观实际出发，按照事物本身存在的样子去反映事物。这种反映形式所获得的是一种事实的意识即知识，它的目的是向我们说明“是什么”，科学反映就是属于这种反映形式。另一种是从主观需要出发，按照主体需要的标准来反映事物。它与前者不同就在于在反映过程中渗透进了主体的评价机制，并通过评价，把自身的需要渗透在反映的成果之中，因而在反映中必然包括着主体的选择和取舍。所以它反映的不是事物实有的样子，而是主体所希望的样子，即所谓“应如何”。它不像科学反映所得的那样是一种事实的意识，而是一种价值的意识。而文学作品所反映的，按其性质来说，正是这样一种价值的意识。所以，它不是一般的社会意识形式，而是一种社会的意识形态，它有塑造人的思想、支配和调控人的行为的功能。

我们说社会的意识形态不同于一般的社会意识形式，就在于它含有一定价值的意识的成分，而“价值”如同马克思所指出的，“是从人们对待满足他们需要的外界物的关系中产生的”^②，“是人们所利用的并表现了对人的需要的关系的物的属性”^③。人的需要是一个多方面、多层次的系统。这决定了价值的存在形态又是多种多样的。美国心理学家马斯洛曾把人的需要分为生理的需要、安全的需要、归属与爱的需要、自尊的需要和自我实现的需要这样五个层次^④，虽然对于我们认识人的需要的丰富性和多样性有一定帮助，但他把人当作纯粹的个人，离开个人与社会的关系抽象地来谈论人的需要以及需要的提升和超越，这就难以从根本上对之作出科学的说明。而事实上，人的本质总是在处理个人需要与社会需要的关系中获得确立和发展的。首先，人作为“现实的、有生命的个人”，是不可能脱离一定的物质生活条件而存在的，为了自身的生存，他首先需要物质上得到满足，这种直接维系个体生存与发展的物质资料的价值就是一般所谓的“利”。它是人赖以生存、发展的基础。但是，人又不同于一般的动物，

① 马克思：《〈政治经济学批判〉导言》，《马克思恩格斯选集》第2卷，94页，人民出版社，1972。

② 《马克思恩格斯全集》第19卷，406页，人民出版社，1960。

③ 马克思：《资本论》第4卷，《马克思恩格斯全集》第26卷（Ⅲ），139页。

④ 马斯洛：《动机与人格》，40~53页，华夏出版社，1987。

他是“社会的存在物”^①，而社会是人与人之间交互作用的产物，所以个人与社会之间的关系是辩证的，社会由个人组成，而个人又离不开一定的社会，否则，他就难以生存。为了使这种社会关系得以协调和维持，就需要有一定行为的规范和准则，就要求人们在价值取向上不能为了一己的私利而损害社会共同的利益，还必须维护社会的普遍有效性。这种不仅对个体而且对社会具有普遍有效的价值，就是我们通常所说的“善”。所以“善”以“利”为基础，又是对“利”的超越。但不论怎样，“善”与“利”一样总带有某种功利的性质，因此，当人处在与它们的关系中的时候，总会受到一定利益的驱动，在思想与行为上总不免要受到某种束缚。与之不同，“美”作为价值的一种形态，它的特殊性就在于它只是一种供人“观照”（即“静观”）的对象，人们只是因其感性状貌对之产生愉快，而并不关注它的实际存在、引发占有的冲动，所以康德认为“鉴赏判断仅仅是静观的，它就是这样的一种判断；它对对象的存在是淡漠的，只把它的性质与快感和不快感结合起来”^②。这就使得人们有可能对观赏对象保持一种超然的态度，在既不为一己利害的束缚，又不受社会规范和准则的强制下，来对审美对象进行自由的观赏。因而席勒认为：“观照（思索）是人对他周围世界的一种自由关系。如果说欲望是直接抓住它的对象，那么观照就是把自己的对象推到远处，使其不受热情干扰，从而把它变成自己真正的和不会丧失的财富。”^③正是由于美给予人的是这样一种不被功利所束缚的、完全是一种精神上的自由愉快，这样，在对美的观赏中，人们也就可以达到摆脱一切物质的利害关系，有可能通过精神上的交往，在思想情感上与广大群众获得沟通。所以，席勒把审美看作是实现个体与社会统一的有效途径，认为只有在审美中，感性与理性、个体与社会的分裂状态才能得到克服而走向真正的统一。

文学作品是作家从一定审美需要出发，按照自己的审美理想对现实人生所作的一种评价性反映，亦即审美反映的成果，是作家所创造的一种美的价值载体。所以它虽然与“利”的意识和“善”的意识一样，都是一种价值意识，但又与这两者不同，是通过艺术形象的塑造所表达的作家对于社会人生的一种感受、体验、洞悉和发现，一种出于对现状的不满足而产生的对理想人生的追思、希冀、企盼和梦想。正是由于这样，所以尽管它直接描写的不一定都是美的图景，但在优秀的作品中，即使是最凄厉、惨痛、黑暗、丑恶的现象，也都可以成为美的载体，就像康德所说：“狂暴、疾病、战祸等等作为灾害，都能很美地被描写出来。”^④这里除了经过作家艺术技巧的征服之外，就在于其中都渗透着作家一定的审美理想和审美评价。所以，它虽然没有美的对象，却具有美的目的，其性质毫无疑问不属“是什么”而是“应如何”。“应如何”之所以不同于“是什么”，就在于它不只是鉴别真假，而是判明善恶、美丑，为的是帮助人的意志作出选择、为其

① 马克思：《1844年经济学哲学手稿》，79页，人民出版社，1985。

② 康德：《判断力批判》上卷，46页，商务印书馆，1964。

③ 席勒：《美育书简》，128页，中国文联出版公司，1984。

④ 康德：《判断力批判》上卷，158页，商务印书馆，1964。

行为确立法则,因而就其性质而言是一种属于实践的意识。这就是我们把文学创作看作是作家对读者的一种召唤,对社会的一种介入的理由。所以,当读者在阅读的过程中为作品所表达的思想情感所打动之后,他也就不知不觉地会在作家的审美理想支配之下,跟随作家一起去感受、体验、观察、思考、追寻和梦想,这样,也就把作家对于社会人生的理想和追求转化为自己的理想和追求、自己的内心体会和冲动、自己的意志和愿望。因此,阅读在方式上虽然是一种“观照”的活动,它只是为对象的美所感动和陶醉,而没有直接现实性的要求,但又必然隐含着某种实践的指向,它会间接地导致读者对社会的介入。这就是萨特把文学看作不只是“消费的”,而且是“生产的”、“实践的”原因。^① 根据文学活动的这一性质和特点,我们认为只有到了这一步,作品的潜在的功能才真正得到发挥,作家的创作目的才最后得到实现。这样,读者的阅读也就成了整个文学活动中所不可缺少的一个构成环节。以往的文学理论都把研究的重点落在作家的创作及其成果上,而把阅读看作只是对作品的一种简单接受而置于派生的地位,这种认识显然是不够深刻、完整的。

以上所述,还只能说是对一次具体文学活动所作的完整考察,但是从社会历史的角度来看,文学活动的过程并没有到此终结。因为读者接受文学作品不可能完全是消极、被动的,黑格尔根据文学艺术作品“不是为它自己而是为我们而存在的,为观照和欣赏它的听众而存在。例如演员们表演一部剧本,他们并不仅彼此交谈,而且也在和我们交谈”这一事实,认为在接受过程中“每件艺术作品也都是和观众中每一个人所进行的对话”^②。现代解释学美学则更是把阅读活动看作是一种“构筑桥梁”的工作,认为“解释学问题是普遍的并且是一切人际经验的基础,既是历史的也是当前的人际经验的基础”^③。这样,在阅读过程中,读者又会把自己的思想和需求反馈给作家(当然,这种反馈不能理解为都是通过直接的途径,在一般情况下,是经由批评家的批评活动来实现的),使作家不断地按照读者的思想和需求调整自己的创作,从而使得阅读与创作一起,共同推动一个时代、民族的文学向前发展。

通过对于整个文学活动的初步分析,我们可以看出:不管文学创作与文学阅读怎样以个人活动的形式出现,也不管作家和读者在创作和阅读过程中是否有自觉的动机和目的,文学活动就其性质来说,它与人的一切活动一样,总是一种社会性的活动。这不仅表现在不论是作家的创作动机还是读者的阅读需要,都不纯粹是主观自生的,在某种意义上说都根源于社会,都这样那样地反映着一定社会心理和社会需要,如同列宁在谈到列夫·托尔斯泰时所指出的:他的作品是那样“忠实地反映”当时俄国农民的“情绪”,“通过他的嘴说话的,是整个俄罗斯千百万人民群众”。所以他把列夫·托尔斯泰称之为“俄国千百万农民在俄国资产阶级革命到来的时候所具有的思想和情绪的体

① 萨特:《什么是文学》,《萨特文论选》,257~258页,人民文学出版社,1991。

② 黑格尔:《美学》第1卷,335页,商务印书馆,1979。

③ 伽达默尔:《论解释学反思的范围和作用》,《哲学解释学》,31页,上海译文出版社,1994。