



叶知秋 著

文艺学三论

诗或许是一种与人的生命之流一起流淌的难言的羞涩，寂寥的空旷，孤独的淡泊，一种唯有乡音才能表达的情趣，一种无法向他人直接诉说的微妙，一种绝个人性的神秘和玄奥，一种飘扬的欢乐，一种巨大的悲伤，一种难以抑制的情愫，一种刻骨铭心的仇恨……

 人民出版社

Literature and art

叶知秋 著

阳师范学院图书馆
文艺学三论
藏书

● 人民出版社

责任编辑:崔秀军
版式设计:顾杰珍

图书在版编目(CIP)数据

文艺学三论/叶知秋 著. —北京:人民出版社,2014.11
ISBN 978-7-01-013956-2

I. ①文… II. ①叶… III. ①文艺学—研究 IV. ①I0

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 218930 号

文艺学三论

WENYIXUE SANLUN

叶知秋 著

人民出版社 出版发行
(100706 北京市东城区隆福寺街 99 号)

北京新魏印刷厂印刷 新华书店经销

2014 年 11 月第 1 版 2014 年 11 月北京第 1 次印刷

开本:710 毫米×1000 毫米 1/16 印张:22

字数:320 千字 印数:0,001-2,000 册

ISBN 978-7-01-013956-2 定价:52.00 元

邮购地址 100706 北京市东城区隆福寺街 99 号
人民东方图书销售中心 电话 (010)65250042 65289539

版权所有·侵权必究

凡购买本社图书,如有印制质量问题,我社负责调换。

服务电话:(010)65250042

目 录

第一篇 文艺起源与文艺本质论

第一章 诸种文艺起源论批评 (3)

第一节 摹仿论及其起源论批评 (3)

第二节 表现论及其起源论批评 (15)

第三节 艺术起源于游戏说批评 (29)

第四节 其他的文艺起源论批评 (42)

第二章 文艺起源于对“诗意”的表现 (50)

第一节 文艺的生命基础 (50)

第二节 文艺的生命与本质——诗意 (62)

第三节 万物有灵论的诗意性质与美感体验的万物 有灵性质 (81)

第三章 文史哲的分家与文艺的起源 (87)

第一节 神话同时作为哲学文本、历史文本、文学 作品的特性 (87)

第二节 追求外在(客观)的真实与历史从神话中 分化 (95)

第三节 追求心灵内容与对象蕴涵关系的真实 与哲学从神话中分化	(101)
第四节 追求内在(心灵)的真实与文艺从神话中分化	(108)

第二篇 文艺创作论

第一章 何谓创作?	(123)
第一节 创造的实质	(123)
第二节 二度创造	(136)
第二章 谁在创作?	(138)
第一节 中外学者论创作者	(138)
第二节 天才的实质	(149)
第三章 为何创作?	(171)
第一节 弗洛伊德的文艺创作论批评	(171)
第二节 荣格的文艺创作论批评	(183)
第三节 创作动因界说	(199)

第三篇 文艺作品类型与特征论

第一章 文艺作品的类型	(209)
第一节 文学体裁的形成与分类	(209)
第二节 诗的概念和特征	(220)
第三节 散文的概念和特征	(235)

第四节 纪实文学的概念和特征	(262)
第五节 小说的概念和特征	(272)
第六节 戏剧文学的概念和特征	(284)
第二章 文艺的特征	(297)
第一节 文学作为一种艺术的特征	(297)
第二节 文学作为一种特殊艺术的特征	(301)
参考书目	(339)

第一篇

文艺起源与文艺本质论

第一編

中國本國文藝發展史

第一章 诸种文艺起源论批评

第一节 摹仿论及其起源论批评

提到文学或艺术起源,在世界上没有像产生于古希腊时期的摹仿论那样影响久远而广泛了。摹仿论不仅在西方雄霸了两千多年,而且还以“反映论”之类的变换形式直接影响着当今世界很多人的思考。一提到摹仿论,人们习惯于拿中国古籍《抱朴子》中的“太昊师蜘蛛而结网”和《吕氏春秋》中“伶伦作律,有凤凰之鸣,以别十二律”的说法进行比拟,以证明这种好东西在中国也“古亦有之”。而追溯其源头时,又必提及古希腊哲学家德谟克利特关于“在许多重要的事情上,我们是摹仿禽兽,做禽兽的小学生的。从蜘蛛我们学会了织布和缝补;从燕子学会了造房子;从天鹅和黄莺等歌唱的鸟学会了唱歌。”^①然而,事实上以上提法只是仿生学意义上的、纯技巧意义上的,跟真正的艺术起源论方面的摹仿论风马牛不相及。今天的仿生学完全是纯粹的技术学,只是旨在实现客观事物之间巧妙的衔接,以达到人类的功利目的。而古希腊人提出“摹仿的艺术”概念的目的本身,就是为了把纯功利意义上的“艺术”——技术与专门用来欣赏的艺术(现代意义上的艺术)区别开来。现在人们试图从纯仿生学意义上的摹仿论方面追溯“摹仿的艺术”概念的源头,无疑是南辕北辙

^① 德谟克利特:《著作残篇》,《西方文论选》上卷,上海译文出版社1979年版,第4—5页。

地背离了古希腊哲人提出“摹仿的艺术”的用意,再一次混淆了“摹仿的艺术”和纯粹的技术之间的区别。

除非有其他更多的证据,否则我们不能把德谟克利特的上述说法当作西方艺术理论方面的摹仿论的原始形态。可以这样说,就现有的资料而言,只能说西方艺术理论方面的摹仿论真正开始于柏拉图的“理念论”。作这样的判断,理由有两点:一、如前所说,德谟克利特所说的“摹仿”,完全是仿生学意义上的,是对于某种技巧的掌握,而不是艺术领域里的这种对于事物的外在表现形态的照抄照录意义上的。从柏拉图以后古希腊人以“摹仿的艺术”与“非摹仿的艺术”对现代意义上的艺术与技术进行区分来看,德谟克利特所说的“摹仿”更是非常明显地与艺术领域里的“摹仿论”所强调的“摹仿”之间有着本质的差别。二、就直接的师承方面而言,柏拉图的老师苏格拉底认为“一个雕像应该通过形式表现心理活动”^①。虽然说苏格拉底在这里要雕塑家表现的“心理活动”不是雕塑家自己的,而是所雕塑对象的——神或英雄的,但是,由于一切的人、一切的艺术家的心理都是无法直接把握的,所把握的永远是人们自己的心理活动,艺术家只能通过自居作用将心比心地把自己的心理活动附着在对象上,来表现对象的心理活动,所以苏格拉底所说的“表现”完完全全地不是“摹仿”。这也就是说,柏拉图的摹仿论并没有师承方面的来源。如上所述,如果把摹仿论推及更远而把德谟克利特拉进祖师爷的行列,就会混淆艺术领域里摹仿论中特定意义上的“摹仿”与一般的“摹仿”概念之间的差别,无法理解古希腊人为了将专门用来欣赏的艺术与一般技术相区别而提出的“摹仿的艺术”的特定含义。由于以上理由,在我们看来,艺术领域里的摹仿论是从柏拉图那儿开始的。

为了弄清楚摹仿论的实质,我们在这儿必须强调指出:这两千多年来备受西方理论家们重视的摹仿论,在柏拉图那儿是为了有意识地贬低艺

^① 德谟克利特:《著作残篇》,《西方文论选》上卷,上海译文出版社1979年版,第4页。

术的价值而提出的,带有浓重的蔑视和戏谑艺术的味道。譬如,对于诗歌,柏拉图就有两种截然不同的看法:当柏拉图无意贬低诗歌时,认为对于优秀的诗人来说,“有一种神力在驱遣……像欧里庇得斯所说的磁石,是一般人所谓‘赫拉克勒斯石’。磁石不仅能吸引磁石本身,而且把吸引力传给那些铁环,使它们也像磁石一样,能吸引其他铁环。有时你看到许多个铁环互相吸引着,挂成一条长锁链,这些全从一块磁石得到悬在一起的力量。诗神就像这块磁石,她首先给人灵感,得到这灵感的人们又把它传递给旁人,让旁人接上他们,悬成一条锁链。凡是高明的诗人,无论在史诗或抒情诗方面,都不是凭技艺来做成他们的优美的诗歌,而是因为他们得到灵感,有神力凭附着。”柏拉图还对这种神力凭附的情状作了描绘,他说:“科里班特巫师们在舞蹈时,心理都受一种迷狂支配;抒情诗人们在作诗时也是如此。他们一旦受到音乐和韵节力量的支配,就感到酒神的狂欢,由于这种灵感的影响,他们正如酒神的女信徒受酒神凭附,可以从河水中汲取乳蜜,这是她们在神志清醒时所不能做的事。抒情诗人的心灵也正像这样,他们自己也说他们像酿蜜,飞到诗神的园里,从流蜜的泉源吸取精英,来酿成他们的诗歌。他们这番话是不错的,因为诗人是一种轻飘的长着羽翼的神明的东西,不得灵感,不失去平常理智而陷入迷狂,就没有能力创造,就不能做诗或代神说话。”柏拉图为了强调诗人灵感暴发时的迷狂状态,也就是神灵附体而代神言说的状态,特别指出,优秀的诗歌不是技艺的产物:“诗人们对于他们所写的那些题材,说出那样多的优美词句……并非凭技艺的规矩,而是依诗神的驱遣。因为诗人制作都是凭神力而不是凭技艺,他们各随所长,专作某一类诗,例如激昂的酒神歌、颂神歌、合唱歌、史诗,或短长格诗,长于某一种体裁的不一定长于他种体裁。假如诗人可以凭技艺的规矩去制作,这种情形就不会有,他就会遇到任何题目都一样能做。神对于诗人们像对于占卜家和预言家一样,夺取他们的平常理智,用他们做代言人,正因为要使听众知道,诗人并非借自己的力量在无知无觉中说出那些珍贵的词句,而是由神凭附着来向人说话……优美的诗歌本质上不是人的而是神的,不是人的制作而

是神的诏语；诗人只是神的代言人，由神凭附着。最平庸的诗人也有时唱出最美妙的诗歌，神不是有意借此教训这个道理吗？”^①

就这样，柏拉图认为诗人是神的代言人，诗歌是神意的表现，在此柏拉图对诗歌的看法明显地跟 19 世纪时西方出现的浪漫主义思潮对诗歌的看法相一致，在主张一种表现论。甚至，柏拉图在这儿还把诗人称作是属于一种“神明的东西”，这种评价是非常高的。可是，柏拉图在当时无疑是深深地感受到了享乐主义的奢靡之风正在严重地腐蚀着他的祖国雅典而又迫于从他老师苏格拉底之死中能够体会到的强大的政治压力，而不敢正面批评这种奢靡之风，所以他只好构想和著述《理想国》，以此来委婉地批评他所处的社会现实。在做这种批评时，由于艺术品也是一种人类的高级享受品，也就理所当然要遭到柏拉图的攻击和贬抑。其攻击的理由是，艺术品会破坏人们勇敢的精神和高贵的情操、气质；其攻击的方式，就是把艺术品套进他的理念论而将它贬低为一种无谓的摹仿品。

在柏拉图看来，正如在生命界里子女总是在性状、相貌及行为方式方面摹仿着父母而父母的父母又有父母，人类总有个起源的问题，这作为源泉的父母不可能是肉体的，而只能是决定任何一个生命体的特殊的形态相貌的某种内在规定性形式——理念，而这种相当于现代生物学所发现的生物遗传基因一样的理念，由于其极致精微和不可思议的生命活性，不可能是自然发生的而只能是智能的产物，只能是神创造的一样，他认为不仅整个生命世界是对于各种先天性的理念的摹仿，而且整个宇宙万物都是对于精神王国里的各种理念的摹仿。即在他看来，真理或神先创造了包括他自己的形象在内的各种各样的理念，然后又仿照这各种各样的理念创造了宇宙万物及有形体的神本身。宇宙万物是对于理念王国的仿造物，而工匠生产的物品又是对于宇宙万物的仿造物，艺术家的作品又往往是对工匠的产品的仿造物，他贬抑艺术说“艺术与真理隔了三层”。他

① 以上引文引自《柏拉图文艺对话集·伊安篇》，人民文学出版社 1963 年版，第 7—9 页。

把宇宙的构成成分做了这样的划分:真理或神、神创造的理念、神仿照理念而创造的自然万物、工匠摹仿自然万物而生产的人工产品、艺术家摹仿工匠的产品而生产的各种门类的艺术品。在真理和艺术之间隔了“神创造的理念、神仿照理念而创造的自然万物、工匠摹仿自然万物而生产的人工产品”三个层次。柏拉图是这样表达他的上述观点的,他在《理想国》第十卷中说:神“这位工匠不仅有本领造出一切器具,而且造出一切从大地生长出来的,造出一切有生命的,连他自己在内;他还不仅以此为满足,还造出地和天、各种神,以及天上和地下阴间所存在的一切。”那么,具体地讲是怎么制造的呢?他认为就像“拿一面镜子四面八方地旋转,你就会马上造出太阳、星辰、大地、你自己、其他动物、器具、草木、“各种神,以及天上和地下阴间所存在的一切”一样,神会仿照他自己所创造的理念而很容易地制造出宇宙万物的。

正是在他的这种理式论的摹仿论基础上,他才说“艺术与真理隔了三层”。他是以床为例来进行解释的,他说:床有三种,“第一种是在自然中本有的,我想无妨说是神制造的,因为没有旁人能制造它;第二种是木匠制造的;第三种是画家制造的。”而这“第一种床”又是神或真理根据他创造的理念制造出来的,由于画家画的床与真理之间隔了“床的理念”、“自然中本有的床”和“木匠制造的床”这样的三个形态,所以说“艺术与真理隔了三层”。既然“艺术与真理隔了三层”,那么,否定艺术的价值也就理所当然,所以柏拉图说:“摹仿(体)和真实体隔得很远,它在表面上像能制造一切事物,是因为它只取每件事物的一小部分,而那一小部分还只是一种影像。比如说画家,他能画出鞋匠木匠之类工匠(生产的产品),尽管他对于这些手艺毫无知识。可是他如果有本领,就可以画出一个木匠的像,把它放在某种距离以外去看,可以欺哄小孩子和愚笨的人们,以为它真正是一个木匠。”^①

① 以上引文引自伍蠡甫等编:《西方文论》,上海译文出版社1979年版,第33—40页。

那么,如何证明艺术品只是对于事物一些表面属性的把握或对一些表面形态摹仿的产物呢?柏拉图是通过分析和批评荷马有无真知识来完成这一证明的。他说,当我们明确了艺术品只是对于事物表面形态的摹仿以后,“我们就要检讨悲剧和悲剧大师荷马了。因为许多人都说悲剧家无所不通,无论什么技艺,无论什么善恶的人事,乃至神们的事,他都样样通晓。他们说,一个有本领的诗人如果要取某项事物为题材来做一首好诗,他必须先对那项事物有知识,否则就不会成功。我们对于这些人必须检讨一下,看他们是否也碰到了摹仿者们,受了欺哄,看不出他们的产品和真实体隔着三层,对真实体不用知识就可轻易地做成呢?还是他们说的果然不错,有本领的诗人们对于他们因描绘而博得赞赏的那些事物真正有知识呢?”柏拉图进而追问道:“如果一个人既能摹仿一事物,同时又能制造那件事物,对于所摹仿的事物有真知识,他会不会专在摹仿上下工夫,而且把摹仿的本领看作他平生最宝贵的东西呢?”柏拉图的回答和结论是:一个人“如果对于所摹仿的事物有真知识,他就不愿摹仿它们,宁愿制造它们,留下许多丰功伟绩,供后世人纪念。他会宁愿做诗人所歌颂的英雄,不愿做歌颂英雄的诗人。”这也就是说,在柏拉图看来,对于某方面有真知识的人不会摹仿,凡是惯于摹仿的人则对所摹仿对象没有真知识。因而艺术家们只是一种没有真知识而专事摹仿、哗众取宠的人群。举例来说,“关于许多问题,我们倒不必追问荷马或其他诗人,不必问他们对医学有没有知识,是否只在摹仿医学的话语;不必追问他们古今有没有过一个诗人,像埃斯库勒普医神一样,医好过一些病人,留传下一派医学。此外还有许多其他技艺,我们也不必去追问诗人们。但是荷马还要谈些最伟大最高尚的事业,如战争、将略,政治、教育之类,我们就理应这样质问他:‘亲爱的荷马,如果像你所说的,谈到品德,你并不是和真理隔着三层,不仅是影像制造者,不仅是我们所谓摹仿者,如果你和真理只隔着两层,知道人在公私两方面用什么方法可以变好或变坏,我们就要请问你,你曾经替哪一国建立过一个较好的政府,像莱科勾对于斯巴达,许多其他政治家对于许多大小国家那样呢?世间有哪一国称呼

你是它的立法者和恩人,像意大利和西西里称呼卡雍达斯,我们雅典人称呼梭伦那样呢?谁这样称呼你呢?’……有没有人提起当时有哪一次战争打得好,是由荷马指挥或参谋呢?……有没有人提起他对各种技艺或事业有很多发明和贡献,像密勒图人泰勒斯,或者西徐亚人阿那卡什斯那样呢?”^①无疑,对这些问题荷马是无言以对的。无言以对的原因倒不是因为荷马当不当得成将军或参谋,而是因为人生做什么总有一个机缘的问题,这个问题不是因为荷马能不能当得成的问题,而是因为荷马的确确实不是立法者,不是政治家,不是将军或参谋。事实上,能不能当得成立法者、政治家、将军或参谋与是不是,完全是两个问题、两种概念。而柏拉图在这里完全地把荷马不是立法者、不是政治家、不是将军或参谋直接当成了荷马当不成立法者、政治家、将军或参谋,这在逻辑上是狡辩,对于荷马是不公平。

很明显,柏拉图把艺术家说成是摹仿者,这是一个蓄意设定的圈套:如果你承认艺术家是摹仿者,只是一些捕捉影像的人们,那么,你就得承认他们是没有真知识的——画了苹果的没有苹果方面的真知识,画了马的没有马方面的真知识,画了建筑物的没有建筑物方面的真知识。可是,如果谁有一定的学识和自信,而大喝一声,“柏老,您错了!艺术在本质上不是摹仿,而是通过描绘一定的事物或情境来表现作者的富有诗意的心灵内容的或您在《伊安篇》中所说的那种‘神意’的”,那么,柏拉图对艺术和艺术家的贬低就会不攻自破。可是,在西方直到19世纪浪漫主义出现以前,却没有一个人站出来做这样的断喝。两千多年来,西方艺术家都是非常屈辱地承认自己是摹仿者的情况下在进行艺术创作。更为可悲的是,即便是今天的世界里,还有很多人依然在主张艺术是一种摹仿。如什么“反映论”、“再现论”、“新写实”、“照相现实主义”等,在根本上都是在主张摹仿论,都是摹仿论的一种变型形式或变种,甚至在有些情况下还到

① 以上引文引自伍蠡甫等编:《西方文论》,上海译文出版社1979年版,第33—40页。

了一种不容侵犯、不容置疑的程度。

一旦承认艺术即是摹仿,那么,人们就不得不跟着柏拉图“肯定下来”：“摹仿者对于自己摹仿的东西没有什么值得一提的知识。摹仿只是一种游戏,是不能当真的。想当悲剧作家的诗人,不论是用抑扬格还是用史诗格写作的,尤其都只能是摹仿者。”

说艺术家是摹仿者,只是一些影像的追逐者,这已经够贬低艺术家和艺术了,但柏拉图并没有因为仅仅指定艺术家是摹仿者而罢休,他还要进一步指出艺术品不仅无益而且有害。柏拉图给诗人及其他艺术家安上一个“摹仿者”的头衔以后,不仅认为诗人跟画家一样只是一些影像的制造者,而且认为由于人性中一些最恶劣的东西容易被诗人摹仿而诗人们总是在摹仿人性中最恶劣的东西,从而对于人类形成非常恶劣的影响。譬如,“一个优秀的人物,当他不幸交上了厄运,诸如丧了儿子或别的什么心爱的东西时……他会比别人忍受得住的”,不会“像小孩子受了伤那样,在啼哭中浪费时间,而不去训练自己心灵养成习惯:尽快地设法治伤救死,以求消除痛苦。”原因在于,他们懂得“遇到不幸时尽可能保持冷静而不急躁诉苦,是最善的。因为,这类事情的好坏是不得而知的;不作克制也无补于事;人世生活中的事本也没有什么值得太重视的;何况悲痛也只能妨碍我们在这种情况下尽可能快地取得我们所需要的帮助呢!”相反,人们心灵中那种“一味引导我们回忆受苦和只知悲叹而不能充分地得到帮助的那个部分,是我们的无理性的无益的部分,是懦弱的伙伴。”“但是当他独处时,我想,他就会让自己说出许多怕被人听到的话,作出许多不愿意被人看到的事来的。”原因就在于“促使他克制的是理性和法律,怂恿他对悲伤让步的是纯情感本身”,而他在人们面前容易接受理性和法律的主导而独处时容易放松自己,从而易受情感的摆布。而对于诗人和诗歌,恰恰是“我们的那个不冷静的部分给摹仿提供了大量各式各样的材料。而那个理智的平静的精神状态,因为它几乎是永远不变的,所以是不容易摹仿的,摹仿起来也是不容易看懂的,尤其不是涌到剧场里来的那一大群杂七杂八的人所容易了解的。因为被摹仿的是一种他们所不

熟悉的感情。”因此，“专事摹仿的诗人本质上不是摹仿心灵的这个善的部分的，他的技巧也不是为了让这个部分高兴的，如果他要赢得广大观众好评的话。他本质上是和暴躁的多变的性格联系的，因为这容易摹仿”。这样一种摹仿的危害性在于“诗人是在满足和迎合我们心灵的那个（在我们自己遭到不幸时被强行压抑的）本性渴望痛哭流涕以求发泄的部分”。譬如，“当我们听荷马或某一悲剧诗人摹仿某一英雄受苦，长时间地悲叹或吟唱，捶打自己的胸膛……这时即使是我们中的最优秀人物也会喜欢它，同情地热切地听着，听入了迷的。我们会称赞一个能用这种手段最有力地打动我们情感的诗人是一个优秀的诗人的”。因为，“这是在看别人的苦难，而赞美和怜悯别人——一个宣扬自己的美德而又去演出极端苦痛的人——是没什么可耻的。此外，它认为自己得到的这个快乐全然是好事，它是一定不会同意因反对全部的诗歌而让这种快乐一起失去的。因为没有多少人能想到，替别人设身处地的感受将不可避免地影响我们为自己的感受，在那种场合养肥了的怜悯之情，到了我们自己受苦时就不容易被制服了。”从而即便是“在自己的生活中遇到了不幸时……以能忍耐能保持平静而自豪，相信这才是一个男子汉的品行，相信过去在剧场上所称道的那种行为乃是一种妇道人家的行为”的人，久而久之也就会变得多愁善感起来，变得懦弱起来，变成一种哀怜癖、悲伤癖。在他看来，诗歌不是使人变成多愁善感的懦弱之辈，就是使人变成喜欢插科打诨的小丑，总之是要人们变成感情用事、极其任性而没有理性的人。摹仿的诗人的作用在于“激励、培育和加强心灵的低贱部分毁坏理性部分”，“在每个人的心灵里建立起一个恶的政治制度，通过制造一个远离真实的影像，通过讨好那个不能辨别大和小，把同一事物一会儿说大一会儿说小的无理性部分”。如果任由其进入治理良好的城邦，“就像在一个城邦里把政治权力交给坏人，让他们去危害好人一样”，所以柏拉图就“完全有理由拒绝让诗人进入治理良好的城邦。”当然，柏拉图不是“简单粗暴”的，他只是不允许那些会使“快乐和痛苦就要代替公认为至善之道的法律和理性原则成为你们的统治者”的“甜蜜的抒情诗和史诗”进入他的理