

文藝學導論

文藝學導論

撰 著
解 元 惠 尚 學
斌 屈 雅 軍
西 人 民 教 育 出 版 社

文艺学导论

畅广元 惠尚学 撰著
齐效斌 屈雅军

陕西人民教育出版社

(陕)新登字004号

文艺学导论

畅广元 惠尚学
齐效斌 屈雅军 撰著

陕西人民教育出版社出版发行

(西安长安路南段376号)

新华书店经销 西安新华印刷厂印刷

850×1168毫米 大32开本 16.875印张 380千字

1991年11月第1版 1991年3月第1次印刷

印数: 1—30006

ISBN 7—5419—3011—3/I·128

定 价: 5.50元

目 录

第一编	文学活动	(1)
第一章	文学活动的发生.....	(1)
第一节	探索文学艺术起源的几种途径.....	(2)
第二节	几种关于文学艺术起源的理论.....	(9)
第三节	最早的艺术类型及最早的文学活动的产生	(19)
第二章	文学活动的性质.....	(30)
第一节	文艺活动是人的理想愿望的物化活动.....	(38)
第二节	文艺活动是人类情感生活的最高表现形态	(51)
第三章	文学活动的特征.....	(72)
第一节	艺术形象与艺术情感.....	(72)
第二节	形式要素与审美感知中的情绪.....	(78)
第三节	形象与审美判断中的情感.....	(88)
第四节	形象体系与审美体验中的美感.....	(102)
第二编	文学文本的创造	(117)
第一章	作家是创造文学文本的主体.....	(117)
第一节	作家是精神价值的创造者.....	(117)
第二节	作家的审美心理结构.....	(132)
第三节	作家创作的动力和能力系统.....	(168)

第四节	作家的艺术人格.....	(189)
第二章	文学文本的创造.....	(206)
第一节	文学文本创造过程中的情感活动.....	(206)
第二节	文学文本创造过程中的认识活动.....	(255)
第三编	文学文本研究.....	(267)
第一章	文学文本论.....	(267)
第一节	文学文本的语言.....	(268)
第二节	文学文本的本体.....	(277)
第三节	文学文本的审美要素.....	(282)
第二章	文学文体论.....	(334)
第一节	文体论与文学形态研究.....	(334)
第二节	诗歌.....	(339)
第三节	散文.....	(348)
第四节	小说.....	(360)
第五节	戏剧文学.....	(375)
第六节	影视文学.....	(391)
第四编	文学接受与文学批评.....	(409)
第一章	文学接受.....	(409)
第一节	文学接受的性质和作用.....	(409)
第二节	文学接受的过程和原理.....	(421)
第三节	文学接受的心理动力.....	(442)
第四节	文学接受中的双向建构.....	(451)
第五节	作品建构的心理机制.....	(456)
第六节	关于文学接受中的知音、共鸣和艺术惯例	(465)
第七节	读者类型与阅读的分类.....	(478)

第二章	文学批评.....	(488)
第一节	文学批评的性质.....	(488)
第二节	文学批评的类别与模式.....	(494)
第三节	文学批评的功能.....	(512)
第四节	文学批评的标准.....	(521)
后 记		(534)

第一编 文学活动

第一章 文学活动的发生

文学活动是人类整个艺术活动的一个分支，关于它的起源的探讨是建立在艺术起源的研究基础之上的。

艺术的起源是一个极其复杂的问题。

首先，人类何时有了艺术活动，要以何时产生了人类为前提。一百多年前，当达尔文那座进化论的丰碑还没有矗立起来的时候，关于“艺术发生的日子”与人类发生的日子一样的简单明了。在西方，基督教告诉人们：上帝创造世界继而创造人类始祖亚当的日子是在公元前4004年，至于究竟是在1月28日还是在2月23日，或是在10月23日，尚处于争论之中。而艺术的产生呢？在古希腊神话中，它是由宇宙之王宙斯和记忆女神曼摩辛生的九个缪斯女神来掌管和创造的；在中国，最早的艺术是由夏禹的儿子启从天上偷下的仙乐（《九辨》与《九歌》）改编而成的。当然，这些曾一度是神圣的话题在近代随着上帝创世说一齐被粉碎了。今天，我们已经知道人类有至少四、五百万年的历史了，而艺术的出现，即有意识地制造出可辨认的形象，仅仅在人类发展过程的末期才开始。最早的雕塑大概出现在三万年以前。

其次，我们的祖先，那些在远古的洪荒时代刚刚踏入人类门槛的人，那些刚刚开始制造“艺术品”的人，并没有意识到人类有朝一日会去探索自身发展及艺术发展的历史，从而为后

人的探索有意识地贮存某种痕迹。所以，当人类一旦认识到这种探索的重要性时，绝大多数人类进化及艺术起源的证据都已泯灭。虽然在原始艺术中已具有了当今除影视艺术以外所有艺术类型，但我们再也找不到他们唱的歌，跳的舞，以及他们关于狩猎生活的哑剧了。所有这些都随着个体的消亡而消亡了。我们所能看到的只有一种艺术——造型艺术。这些原始材料的有限性，大大影响了艺术起源研究的进程，特别是文学起源研究的进程。正如达尔文曾为人与猿之间“失去了中间环”而苦恼一样，许多学者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，甚至在人与猿的“中间环”愈来愈多的情况下，艺术起源的中间环基本上还只是一种理论推断。

究竟是什么推动了文学艺术的产生？原始艺术家在从事艺术创作时究竟在想些什么？这是一个令古今中外许多学者困惑的问题。

第一节 探索文学艺术起源的几种途径

自本世纪初以来，对于文学艺术起源的研究有如下三种途径：

一、通过儿童艺术心理学的研究来推测艺术的起源。

无数学者发现了人的生命的发生和发展，是人类历史发生和发展的重演，因此，观察儿童早期同文艺有关的活动，就给我们提供了许多人类早期艺术活动的旁证材料。列维布留尔认为：“与我们社会的儿童和成年人的思维比较，‘野蛮人’的智力更象儿童的智力。”^①李斯托威尔认为：“儿童非凡的想

^①列维—布留尔：《原始思维》，商务印书馆1981年版第25页。

象力，常常使诗人，特别是浪漫主义的诗人有一种近似于儿童的感觉。……象原始人一样，儿童是极度的利己主义者、不自觉的唯我论者，他把现实与自己的梦境混淆在一起，把他对事物的命名与这些名称所指示的实际对象混淆在一起，当这种想象力得到充分地发展，把它自己体现在小巧的艺术作品之中，或者把外在世界加以生命化并加以改变的时候，我们认为这就是儿童的美感经验中最富有特征的东西。”^①他认为儿童的想象力与成年艺术家的想象力是有区别的，一个文学艺术家往往象普通成年人那样，是用语言和符号来思维的，而儿童在想象的时候却往往通过视觉的形象来进行想象，并常常带有图解的性质。我们由此可以猜测，原始艺术家的想象有可能是儿童的，形象式的想象，而非当今有些文学艺术家那种语言符号式的或者是有语言符号参与的形象式的想象。

瑞士心理学家皮亚杰发现儿童有一种在自身与自然之间寻找相似性的倾向。儿童象原始人一样，会认为某种自然力是怀有恶意的，比如刺骨的寒风；而另一种自然力则是带有善意的，比如冬天的太阳。儿童还有复制出他所经历和观察过的事件和事物的癖好。当一群儿童中有一人做一件事时，几乎所有其它儿童都模仿他重复这件事。儿童的思维往往围绕着个别事物的表象进行。他们往往对具体的花感兴趣，而对茫无边际的风景并不敏感。他们常常注意绘画的局部而不是它的整体。他们不加区别地喜欢各种鲜艳的颜色，作画时喜欢描绘记忆中的客观对象，而不喜欢复制眼前的事物。他们画四条腿的动物总是画满四条腿，尽管他看见的只有两条。儿童还具有一种成人所没有的奇异的幻觉能力。对他们来说，自我与外部世界，梦时和醒时，现实与幻觉，昨天和明天，思想和感觉都是混杂在

^①李斯托威尔：《近代美学史评述》，上海译文出版社1980年版第205页。

一起的。

对于儿童来说，用线条勾划一个动物和原始人一样具有一种神秘的力量。至于这个轮廓是否与摹仿对象相符以及由于这种相似性得来的摹仿的快感，是后来的事情。首先使儿童愉快的是他们的想象力可以在一张白纸上自由驰骋。我们从儿童绘画中看见的那种扑朔迷离的朦胧状态的魅力，实际上就是和艺术起源关系最密切的东西。儿童用自己有限的生活经验，从一个特殊的角度，以某种特殊的方式去度量他所见到的所有事物，并伴随着不可思议的想象力。这其中无疑有着艺术在萌芽状态时曾有过的东西。

但是，从这条道路探讨艺术起源遇到了一些难题。比如，儿童天性的个别差异总会在作品中显露出来，以至于影响到这类测试的普遍意义；再者，被试的儿童往往会受到具体环境的影响。想把一切偶然性排除，使儿童在一种完全自发的状态下进行测试几乎不可能。重要的是，儿童的生活并不真正是人类童年时代生活的重演，他们在整个生活中从来用不着为温饱操劳，他们是在自由自在的心态下创作的。游戏几乎构成了他们生活的全部内容。这与把维持起码生存条件作为其主要生活内容的原始人是有着本质不同的。因而儿童与原始人在创造艺术品时不可能处于同样的心理状态下。

可见，虽然儿童艺术心理学积累了一些有价值的材料，但显然不能对艺术起源作出关键性的回答。

二、从现代残存的原始部落的文化和艺术来推测艺术的起源。

恩格斯曾把现代残存的原始部族称之为“社会的化石”。它可以为史前人的生活及艺术提供一种类比。尤其是在大量的史前艺术痕迹业已消失的情况下，这种类比是不可缺少的。

史前文化与现代原始部族文化有一种外表上的相似，例

如：缺乏书写、金属工具和科学等等，在某些地方，现代原始部族还非常接近史前的祖先。许多学者发现，原始人的舞蹈、诗歌、甚至低级部族所具有的造型艺术，无疑对他们都具有审美价值。但这些文学艺术很少是自由和无利害关系的，它们总是具有实用的意义（或真正具有实用意义，或被想象为具有实用意义）。“被想象为具有实用意义”这一点非常重要。虽然在我们看来巫术没有实用意义，但是在原始人那里，它是被想象为有实用意义的。这种以原始宗教为主体的石器时代文化，到十九世纪初甚至更晚一些时候还遍布于地球的各个角落。非洲、澳洲、以及我国的一些少数民族，如独龙族，鄂伦春族等实际上都处于石器时代的文化阶段。比如，鄂伦春族人狩猎时，使用一种模仿动物叫的拟声工具，对我们研究音乐的起源有很大帮助。七十年代，菲律宾某岛上发现了一个叫作塔萨代的原始部族。他们以采集为主，使用石器、钻木取火，树叶遮体。他们尊崇某种鸟，听到它叫，便认为是某种警告。他们采集野山药时，以唱歌来感激这种植物。

爱斯基摩人的艺术在这方面具有典范的意义。这个蒙古人种的特殊民族在西伯利亚及格陵兰之间的北极圈内生活了四千年之久。至今还有八万人。他们的生活是人类第四纪初可能过的生活。狩猎是其生活的基本内容。他们在冰气孔附近，大浮冰边缘或冰上捕捉海中哺乳动物，这种生活给他们提供了衣食和照明，同时也构成了他们艺术的主题。几千年来，他们在石头和骨头上雕刻。部分是为了向神灵致敬的精神需要，部分是为了自己的爱好。在实用器物上，他们也常用代表神灵的图案加以装饰。按照他们的理解，天地之间到处都是神灵。他们雕刻护身符以抵御邪魔，并制作想要打死的猎物的小型雕像。现当代，许多印第安部落与宗教仪式有关艺术都绝迹了，但爱斯基摩人偏僻的地理环境保护了这类艺术，以至于使过去和现

在的有关艺术的环节不曾中断。爱斯基摩人说：当一个人猎取驯鹿时，他的想法必须和驯鹿一致；一个人如果细腻地描绘出他要猎取的动物，运气就会不可思议地降临到他身上。有趣的是，他们的这些想法和用巫术解释史前洞穴艺术的起因几乎是完全一致的。

原始部族审美能力的发展是和他们当时的物质发展水平直接联系的。狩猎部族绘画的题材，几乎绝对限于人物和动物图形。他们只挑选对他们有极大利益的题材。狩猎生活过渡到农耕生活的标志就是从动物装饰到植物装饰的改变。那些艺术的原始形式有时骤然看上去好象很怪异，似乎不象是艺术，但一经考察，便可看出它们也是依照着那与主宰着艺术最高创作相同的法则创造的。象澳洲人，爱斯基摩人所用的节奏、对称、对比等基本的大原理同雅典，佛罗伦萨人所用的原理是完全相同的。甚至在细节上看起来象是随意创造的形式，也常常是许多离文化最远的民族所共通的美的要素。它表明：在人类社会的确存在着对于美感的普遍有效条件，因此也存在着艺术创作的普遍有效法则。

不过，这条探索艺术起源的途径也不能是绝对可靠的。法国社会学家列维——布留尔把近代西欧发达社会的“白种成年文明人”与“原始人”的思维进行比较，认为两者的智力过程是不一样的。原始人的思维是具体的思维，这种思维拥有许多世代相传的、神秘性质的“集体表象”，这种集体表象之间的联系不受任何逻辑思维规律的支配，他们是由物与客体之间神秘的互渗来关联的。因此，任何用我们的思维观点解释原始人的观点和行为的说法，愈是讲得通，就愈加不可靠。因此把某一现代的原始部族看做是“大致上相当于”远古史前时代某一阶段的原始人，是很难令人信服的。至于他们的艺术就更难“大致上相当”了。

三、从史前考古学角度对史前艺术遗迹进行分析研究，从而找出艺术发生的最初动因。

这种方法是最重要的。与此相比，第二种方法，即对现代原始部族艺术的考察只能提供一种类比和旁证；至于第一种，儿童心理学方法，则只能提供某种心理学的假设。唯有考古学的确凿材料才能肯定地回答最初的艺术是在何时何地产生的。

1879年，第一个欧洲史前艺术洞穴——阿尔塔米拉洞穴的发现，证明了较成熟的艺术至少在三万年前冰河期就已经出现。它们的创造者，是那些长毛象、野牛、野马、驯鹿的狩猎者。而且他们的出现与现代人的出现恰恰是同一时期。阿尔塔米拉洞穴是一个很大的洞穴。著名的“大壁画”在它的顶部，长46英尺，上面绘有二十多只旧石器时代动物的形象，包括了十五头野牛，三只野猪，三只母鹿，两匹马和一只狼的形象。它们都被各种色彩渲染过。有的正在跑，有的受了伤，有的被追赶陷于绝境，形态自然动人。这些形象的轮廓都是用尖硬的燧石工具刻划过的，因而深深地嵌入了岩石的表层。它们的色彩效果也很奇特，绝非现代画家的颜料可以相比。有些颜料是被装到骨管中吹到岩石上去的。

史前洞穴最精采的一个，是拉斯科克斯洞穴。壁画是在洞穴中隐蔽得好的地方发现的。它们看上去象是刚刚画上去的。画中除了大部分动物形象外，还有一些非人非兽，似人似兽的东西，它们戴着动物的面具。另外，在另一个洞穴中，也有一个戴着野牛面具的人，他跳跃、舞蹈，演奏一张“音乐的弓”，还有一个鹿角巫师，处于岩石的最高点。有些学者认为这个居高临下的形象是一个正在主持巫术仪式的巫师，表现神灵支配着猎物的丰足和狩猎的成功。

人的形象在史前洞穴中是十分罕见的。有专家认为，这种

现象至少在客观上表明：人的自我消失在某种意义上正好是把人自身提高到人的重要标志。但也有一种可能，那就是人对自身赖以生存的物的敬畏。洞穴画中最重要主题是动物，而且往往是作为狩猎对象的动物。如拉斯科克斯洞穴中，有一幅画画的是一只野牛刚要落入陷阱的一刹那间不知所措的步态，十分逼真。还有一匹身有砍痕的奔马，有人认为这与当时的巫术信仰有关。

无论怎样，艺术史上最有意义的应该是这一天：“从这时候起意识才能真实地这样想象：它是某种和现存实践的意识不同的东西；它不用想象某种真实的东西而能够真实地想象某种东西。”^①当原始艺术家无论出于什么样的目的，专门选择一块特殊的岩壁来作画时，那幅画的边缘总是在向人们暗示着它所包含的内容和边缘以外的现实是有区别的。这时有着两个世界，在边缘内的艺术形象正是标志着原始人“能够真实地想象某种东西”的世界。这里，人终于摆脱了那种纯粹的动物意识，他由于使动物成为观照对象从而把自己从动物界中分离了出来。在这种最原始的绘画中，原始人表明了两种空间的同时并存：在画框里面的是幻想的空间，画框外面的是现实的空间，艺术的任务仅仅在于使这幻想的空间具有足够的吸引力。

欧洲狩猎时代的洞穴艺术时间并不长，当东南欧气候转暖时，它就消失了。一直过了好多个世纪，一个崭新的农耕时代和一种崭新的艺术才开始。正因为如此，史前洞穴艺术的发掘和研究才为艺术史和美学理论提供了极其重要的一章。

^①《马克思恩格斯选集》第1卷，人民出版社1972年5月版第36页。

第二节 几种关于文学艺术起源的理论

一、艺术起源于摹仿

艺术起源于人类摹仿本能的说法始于古希腊哲学家。亚里士多德说：“一般说来，诗的起源仿佛有两个原因，都是出于人的天性。人从孩提的时候起就有摹仿的本能，人对摹仿的作品总是感到快感，经验证明了这样一点：事物本身看上去尽管引起痛感，但维妙维肖的图像看上去却能引起我们的快感……”^①柏拉图在其《法律篇》中关于音乐摹仿“善或恶的灵魂”的观点也被亚里士多德充分地发挥。在欧洲，这种说法直到十九世纪末仍具有很大影响，现实主义的艺术理论也没有超出过摹仿论。

在今天，西方美学家中用摹仿说作为艺术起源动力的人已经不多，因为许多现象，如史前洞穴壁画就很难用摹仿的冲动去解释。但有一点是确信无疑的，那就是：不管原始人出于什么动机刻划了这些动物的轮廓，这轮廓本身却都是来自摹仿，因此，摹仿虽然可能不是动因，但却是手段。冈布里奇（E. H. Gombrich）在他的《艺术与幻觉》中指出：当我们以适应的方式去看待摹仿性绘画时，即把它看作是某事物的摹仿时，我们就受幻觉的支配，以为我们面对的不是摹仿性绘画，而是绘画所摹仿的事物。苏珊·朗格的见解更带启发性：“在通常情况下，由直觉活动描定的对象只能是那种使艺术家感到可以从中构想出某种形式并愿意创造出这种形式的对象，而原始艺术的创作冲动也正是来自于对所发现的上述具有表现性的

^① 《诗学·诗艺》，人民文学出版社1962年12月版第11页。

自然形式的摹仿。虽然这种原始的摹仿忠实于原始人所看到的事物，但它永远也不可能是普通意义上的复制和仿制。它本质上是一种具有偏见的解释，它摹写下的东西仅仅是那些使原始艺术家觉得有意味的东西；假如原始艺术家全神贯注于他所要摹仿的对象之中，他对这一对象所作出的那种简化的或忠实的描绘就是他真正看到的一切。原始艺术，由于很少受到各种理论的干扰，因此……更富于表现性，其风格也更加纯化。但是，原始时代的那些艺术评论家们却十分天真地相信，这种对形式的创造只不过是一种对现实事物的忠实模仿。”^①虽然艺术描绘了事物的形象，但它的意义并不止于形象。人们是通过对形象的想象效果去解释作品的。原始人摹仿了一只野牛，摹仿是其不可缺少的一种手段，但它的意义却并不限于野牛的形象。他的创作很可能起自别的意图。

有的理论干脆认为：艺术对于先于它并独立于它的那种现成的形式是毫无关系的。艺术自始至终都只存在于形式的创造中，而不可能由模仿而来，因为艺术和客观事物的现成形式是毫无关系的。如果艺术起源于模仿，那么它就永远不能超越对象，也就是说它将永远低于现实，而原始人，他们绝不会因为艺术比现实高而有意识地创造艺术，更不要说会因为艺术不如现实而去创造它了。

二、艺术起源于情感和思想交流的需要

十九世纪以来，欧洲兴起了各种心理学派。他们从心理学的角度来观察文艺现象，认为表现感情是人类的一种本能。喜，怒，哀，乐乃人的天性。如果这种喜怒哀乐的感情表现为声音，那就是音乐，表现为语言，那就是文学，表现为形体动作，那就是舞蹈。因此，许多理论家认为最早的文艺就是原始

^①苏珊·朗格《艺术问题》，中国社会科学出版社1983年6月版第91页。

人类情感的表现。诗人雪莱在他的《为诗辩护》一文中说：

“一般说来，诗可以解作‘想象的表现’，自有人类便有诗。人是一个工具，一连串外来和内在的印象掠过它，有如一阵阵不断变化的风，掠过埃奥利亚的竖琴，吹动琴弦，奏出不断变化的曲调。”“野蛮人（野蛮人之于历史年代，犹如儿童之于人生岁月）表达周围事物所感发他的感情，也是如此；语言，姿势，乃至塑像的或绘画的摹拟，不外是事物以及野蛮人对事物的理解两者结合而成的表象罢了。”^①他认为，野蛮人的所有艺术只有一个最主要的推动力，那就是他们通过各种艺术来表达他们的感情，从而促成了艺术的发生和发展。为了情感不至于消散，艺术形式充当了情感的载体，它给无形的东西以形式，使稍纵即逝的东西成为永恒的作品。

主张艺术起源于情感的表现的人很多，如法国美学家维隆也认为：艺术是情感的表达，感情靠着具有一定节奏的动作、音响或语言的连续而表现出来。列夫·托尔斯泰则更为直截了当地提出了艺术起源于情感传达的需要：“艺术起源于一个人为了要把自己体验过的感情传达给别人，于是在自己心里重新唤起这种感情，并用某种外在的标志表达出来。”^②

艺术在人的某种情感的推动下产生出来，关于这一点并没有太多的理论上的分歧，因为人类的任何一种活动都必然有某种情感作动力。任何一件原始艺术品也必然表现着作者的某种需要（需要就包含着情感）。关键在于这种需要的性质和内涵。比如说是纯物质的（如劳动）？还是纯精神的（如游戏）？还是半物质半精神的（如巫术）？如果艺术从一开始就产生于

①《古典文艺理论译丛》第1册，人民文学出版社1965年4月版第77—78页。

②列夫·托尔斯泰：《艺术论》，人民文学出版社1980年1月版46页。