

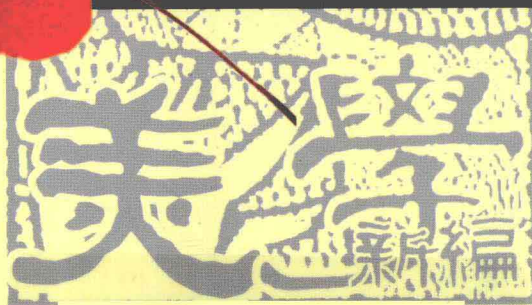
文艺美学新编



Qe

enyi meixue xinbian

寇鹏程◎著



西南师范大学出版社
国家一级出版社 全国百佳图书出版单位

文艺美学新编



西南师范大学出版社
国家一级出版社 全国百佳图书出版单位

图书在版编目(CIP)数据

文艺美学新编 / 寇鹏程著. —重庆:西南师范大学出版社,2013.7

ISBN 978-7-5621-6248-3

I. ①文… II. ①寇… III. ①文艺美学 IV. ①I01

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 115366 号

文艺美学新编

寇鹏程 著

责任编辑:钟小族

封面设计:魏显锋

出版发行:西南师范大学出版社

地址:重庆市北碚区天生路1号

邮编:400715 市场营销部电话:023-68868624

<http://www.xscbs.com>

经 销:新华书店

印 刷:重庆五环印务有限公司

开 本:787mm×1092mm 1/16

印 张:16.25

字 数:305千字

版 次:2013年7月 第1版

印 次:2013年7月 第1次印刷

书 号:ISBN 978-7-5621-6248-3

定 价:38.00元

若有印装质量问题,请联系出版社调换

版权所有 翻印必究

目 录

第一章 文艺美学的学科性质与定位	1
第二章 文艺本质之思的历史状况	6
第一节 中国历史上对何谓文学这个问题的认识	6
一、各时期的文学观	6
二、中国文学艺术的几个基本传统	11
第二节 西方历史上对何谓文学的认识	17
一、文学、艺术概念本身内涵的演变	17
二、西方关于文学是什么这一问题的认识	18
三、西方文学艺术审美价值观念的历史演进	25
四、西方论文学艺术的几个传统	45
第三章 文艺本质的美学之思	54
一、文学的意识形态性质	55
二、艺术掌握方式论	57
三、文学最根本的特性是审美性	64
四、文学审美性质的辩证认识	83
五、主要审美范畴	87
第四章 审美视野中的文艺创作	104
一、文艺创作的一般过程	104
二、文艺审美创造的形象思维论	110
三、文艺审美创造中的情感和想象	115
第五章 文艺审美创造的主要方法	124
第一节 现实主义创作方法	124
第二节 浪漫主义创作方法	129
第三节 古典主义与现代主义的创作方法	176
一、古典主义	176
二、现代主义	177
第四节 典型与意境	190
一、典型	191
二、意境	196

第五节 艺术创作中的特殊现象	205
一、文章本天成,妙手偶得之:灵感	205
二、上穷碧落下黄泉,两处茫茫皆不见:创作中的癫狂	206
三、此曲只应天上有,人间哪得几回闻:天才	207
第六章 美学视野中的艺术作品	210
一、审美作品的多层次构成要素	210
二、艺术作品的题材和主题	211
三、艺术作品的形式	213
四、艺术作品的风格和流派	222
第七章 审美视野中的读者接受	225
第一节 历史上关于读者接受的论述	225
一、中国关于读者接受的理论	225
二、西方关于读者接受的理论	229
第二节 读者接受活动的性质	236
第三节 艺术批评	246
一、艺术批评的原则	246
二、西方当代艺术批评的视角	248

第一章 文艺美学的学科性质与定位

1. 文艺美学提出的背景

文艺美学这一概念是中国文艺学在特定历史背景下发展的产物。从1840年鸦片战争以来,中国一直受外敌侵略,处于亡国灭种的边缘,因此,救亡运动成为中国的首要任务。文艺在这个历史过程中就不可避免地与此民族首要任务纠缠在一起,这使得文艺与政治、时代使命的紧密联系成为中国现代文艺的显著特点。

虽然这中间有王国维、朱光潜、梁实秋等人试图强调文艺自身的“自律”性,但很快被一种政治性、时代性的外部要求所淹没。20世纪初,王国维由于受到康德、叔本华等西方理论家的影响,强调文艺的非功利性,要求文艺远离政治,他说:“兹有一物焉,使吾人超然于利害之外,而忘物与我之关系。此时也,吾人之心无希望,无恐怖,非复欲之我,而但知之我也。”^①这样的东西,王国维说“非美术何足以当之乎”,并且借鉴康德的观点,提出“文学者,游戏的事业也”。强调文学“无利害”,回归自身。这样的理论如果按其自身的内在逻辑发展下去,文艺理论研究恐怕也会像西方文论那样走入所谓“内部研究”的轨道。但是鸦片战争以来中国独特的、严重的时代危机,水深火热的革命斗争从外部强行打断了中国文艺学自身发展的内在逻辑。

由于帝国主义的入侵,旧中国自身的封建落后,中国面临着亡国灭种的危险,在这样的时代里,谁能不奋起呐喊呢?梁启超悲愤地说:“中国之弱,至今日而极矣。居今日而懵然不知中国之弱者,可谓无脑筋之人也;居今日而怏然不思救中国之弱者,可谓无血性之人也”。^②救国救民是一切有血性有良知之人的首要任务,政治斗争、革命战争的时代强力把“救亡”的政治任务加在了文学身上,虽然是强加在文学身上,但却是历史必然,人们把文学看成救亡图存的工具也就是顺理成章的事了。文学自身之外的力量成了文学发展的主要动力,那么关于文学的性质、特点等的认识也将被外部力量所左右。梁启超在1902年发表的《论小说与群治之关系》中对小说的认识就明显是一种外部力量所决定的“外部认识”,他说“欲新一国之民,不可不先新一国之小说。故欲新道德,必新小说;欲新宗教,必新小说;欲新政治,必新小说;欲新风俗,必新小说;欲新学艺,必新

① 王国维:《王国维学术经典集》(上),第51页,南昌:江西人民出版社,1997年。

② 梁启超:《梁启超文选》(上),第64页,北京:中国广播电视出版社,1992年。

小说;乃至欲新人心,欲新人格,必新小说”,文学被纳入革命斗争的范围之内。鲁迅先生也是在文艺可以改造、拯救国民灵魂的信念之下弃医从文的,20世纪30年代,当梁实秋提出“文学属于全人类”、“与抗战无关论”时,鲁迅先生都以“阶级论”同其进行激烈的斗争。中国共产党领导下的革命文艺同样把文艺看成革命的工具,瞿秋白认为文学是“政治留声机”,毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》指出“文艺是团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力的武器”,并且提出文艺批评的标准有两个:一个是政治的标准,一个是艺术的标准,在这两个标准中以政治的标准为第一,确立了“文艺是从属于政治的”观点。时代风云和斗争使外在于文艺的政治和革命成了评价、研究文艺的首要标准。建国后,在苏联政治化、教条化的僵化文论体系影响下,文学仍然被看成是从属于政治的,从属于阶级斗争的,被看成革命事业中的一个“齿轮和螺丝钉”。文艺成了政治的图解、传声筒,对文艺的批判总是和对作家阶级斗争式的政治批判连在一起。1951年对《武训传》的批判,1954年对《红楼梦》研究的批判,1955年开始对“胡风反革命集团”的批判,1957年反右斗争对“反党反社会主义”的丁玲、冯雪峰等人的批判,1960年对“修正主义”的巴人、王叔明、钱谷融的“人情”论、“人性”论、“人道主义”的批判,1966年对新编历史剧《海瑞罢官》的批判,所有的文艺批判都变成了政治运动、政治批判。可以说这一时期中国文学思想和文学理论的主潮是政治性的,是一种泛政治化的文艺批评,文学批评成了抓辫子、戴帽子、打棍子的整人的事业,成了一种庸俗的社会学。政治斗争使文艺研究完全失去了自身的独立性,文学理论几乎成了政治的附庸,成了彻头彻尾的“外部研究”,一种被扭曲和异化了的“外部研究”。

20世纪70年代末期,我们粉碎了“四人帮”的阴谋诡计,党的十一届三中全会召开,中国迎了解放思想的时代,文艺界也迎来了自己发展的新时期。20世纪70年代至今的这一段时期,人们对那种“政治挂帅”的“外部研究”充满了强烈的反感之情,唯恐避之不及,急于回到文学本身的研究,纷纷远离所谓的“外部研究”,外部研究成了非文学研究的代名词,被人们所轻视,因此这一段时期文论的主潮是一种“内部研究”。这一时期文艺研究首先是对那种政治决定文艺、用行政命令对文艺创作进行一刀切的做法进行清算,让人们摆脱“左”的思想的束缚。1979年,在全国兴起了一场关于“文艺是阶级斗争的工具”的讨论,开始对这一观念进行质疑,通过讨论,人们纷纷认为把文学当作阶级斗争的工具不能揭示文学的本质,是一种扼杀文学创作和发展的有害的理论。1979年10月,邓小平《在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝辞》中明确提出“不要求文学艺术从属于临时的、具体的、直接的政治任务”。1980年1月,他在《目前的形式和任务》中又明确指出“不继续提文艺从属于政治这样的口号,因为这个口号容易成为对文艺横加干涉的理论根据,长期的实践证明它对文艺的发展利少害多”。在这样的形势下,人们开始自觉地

回归,探讨文学自身内在的独特规律,有意识地疏远文艺和社会政治、历史等的关系。

文学的审美性被认为是文学自身内在的最重要的特性,以前被忽视了,现在得到了空前的重视,在西方很冷清的时候,审美在中国却成为最热门的学问。有人形容当时的盛况,不无调侃地说在那时甚至一般的女孩都去买美学书,以为美学就是关于美容的学问。这一时期兴起了各种关于文学自身问题的讨论,如“形象思维”问题的讨论,“性格二重组合原理”的讨论,“文学新方法论”的讨论,“文学主体性”的讨论,文体和文学语言的讨论,文学本体、文学本质的讨论,等等,对文学内在规律和特点的讨论成为人们关注的焦点。人们自觉地重视文学理论的学科建设,要求建立科学的学科知识体系,回归文学本身。由于新时期中国的对外开放结束了长期闭关锁国的局面,西方现当代各种文艺思潮被如饥似渴的人们一股脑儿介绍到中国来,唯美主义、象征主义、达达主义、意识流、精神分析、形式主义、结构主义、存在主义、荒诞派、符号学、阐释学、系统论、信息论、控制论等等,各种流派、各种观点、各种方法以急风暴雨之势轰炸中国,短短几年时间西方近百年出现过的各种文艺思想、观念都在中国走了一遭,令人眼花缭乱,人们还没来得及理解消化一个新的西方理论,一个更新的西方理论又成了中心话语,人们满嘴新词,但并没理解其真正内涵,在这些新词面前,人们疲于奔命。人们急切地把西方话语拿来作为自己的理论资源,强调文学自身内在特征。正是出于对政治化的文艺研究的不满,20世纪80年代初,一些年轻的中国文艺学研究者提出了“文艺美学”这个概念,找到了研究文艺自身的美学维度。

2. 文艺美学的学科性质

我们知道,美学本身是一个古老而年轻的学科。很早以前人类就有各种各样的美学思想。甲骨文里就有“美”这个字,西方也在公元前6世纪就有对美的探索,而具有审美意识的审美创造更是在几万年前就已经存在了。在1750年鲍姆嘉通发表了《美学》之后,美学作为一门学科诞生了。鲍姆嘉通也因此被称为“美学之父”。虽然著名美学家克罗齐认为应该把维柯在1725年发表的《新科学》作为美学诞生的标志,也是到18世纪了。所以,美学作为一门学科出现是很晚的事情。当初,鲍姆嘉通的“美学”原意是“感性学”的意思。因为西方一直只有理性的学问,感性一直被认为是不可靠的,是值得怀疑的对象。理性从解放人类的工具开始向束缚人类的一种新枷锁转变。因此,18世纪以来,在理性大潮之中渐渐兴起了一股感性的思潮来对抗理性主义的绝对霸权,人们开始呼唤感性的价值,逐渐意识到感性也是值得研究的,正是在这样的时代形势之下,作为“感性学”的美学才应运而生。

在中国,学科形态的美学的建立和发展则是在19世纪40年代以后,随着国门的打开,外国思想和西方列强的坚船利炮一起涌入中国。当时的知识分子接受了一些西方的美学思想,以此来解释中国的文艺现象,形

成了自己新的美学理论。“美学”一词在中国最早就是由一些传教士在传教活动中使用的,1866年英国传教士罗存德在编辑《英华词典》时首先用到了“审美之理”、“佳美之理”等词。1875年传教士花子荣最早用了“美学”这个概念。1900年,侯官人沈诒清出版《东游日记》,提到日本师范学校开设“美学”或“审美学”一科的事情。王国维在1902年翻译日本学者牧濑五一郎的《教育学教科书》《哲学概论》时使用了“美学”、“审美”、“美育”等词。由于王国维的特殊贡献,人们在对谁最早使用“美学”这个问题上常常联想到王国维。

中国现代美学发展的第一个时期是19世纪末到20世纪上半期。这个阶段中国人初次与西方美学思想有了接触,开始了中国现代美学的草创时期。王国维可以说是把近代西方美学思想比较系统地介绍到中国来的第一人。他主要介绍了叔本华、康德的美学,接受了他们的一些思想,提出生活之本质,欲而已矣;艺术的本质,非功利的形式而已矣。王国维还把叔本华和康德的一些思想结合起来,认为“无欲”就是非功利的审美境界,“无欲故无空乏,无希望,无恐怖;其视外物也,不以为与我有利害之关系,而但视为纯粹之外物。此境界唯观美时有之。”^①而且王国维把这种新的美学思想运用到自己的著作《红楼梦评论》中,以西方的美学思想来解释中国的艺术作品,这对中国美学的发展产生了重要的影响。20世纪初,蔡元培作为学贯中西的教育家,曾留学莱比锡,深受康德思想的影响,他把康德美学介绍到中国,并且综合吸收了当时包括“移情说”在内的多种学说,融入自己的美学理论中,提出“以美育代宗教”的主张,对中国美学产生了深远影响。王国维、蔡元培可以说是中国现代美学的开山鼻祖。

20世纪二三十年以来,中国的美学获得了进一步发展。著名美学家朱光潜先生翻译、介绍了很多西方的美学思想,他的《文艺心理学》《变态心理学》《谈美》等著作,对康德、克罗齐的形式主义美学,布洛的“心理距离说”,立普斯的“移情说”,谷鲁斯的“内模仿”学说等兼收并蓄,不仅把西方的这些心理学美学、直觉主义美学介绍到中国,而且把它们和中国传统的美学思想融合在一起,提出自己“情趣意象化”的美学思想。他说:“美就是情趣意象化或意象情趣化时心中所觉到的恰好的快感。”^②这表明人们在引进西方现代美学思想的同时,已经比较自觉地运用这些理论来建构自己对美的理解了。朱先生的作品流畅而优美,深入浅出,深受人们欢迎,产生了广泛的社会影响,对现代中国美学的发展作出了巨大贡献。同一时期的宗白华先生也在其深厚的西方美学功底之下来研究中国自身古老的审美传统,阐释中国审美的意境和独特空间意识与生存智慧,推进了中国现代美学的发展。

① 王国维:《王国维文集》(第3卷),第156页,北京:中国文史出版社,1997年。

② 朱光潜:《朱光潜美学文集》(第1卷),第153页,上海:上海文艺出版社,1982年。

新中国建立以来,我们建立了以马克思主义为指导的新的社会主义美学体系。建国之初,美学的发展主要集中于美的本质讨论,形成了客观说、主观说、主客观结合说和社会性与客观性结合的四大派别。但这一时期的美学主要还是认识论的美学。在20世纪六七十年代,由于深受意识形态的影响,美学的发展受到很大的影响。正是出于对当时文学艺术研究中缺少美学价值取向思考的批判,一些学者提出了研究文艺的美学维度,文艺美学这个概念也就被提出来了。

文艺美学是一个新概念,关于什么是文艺美学,人们一下子难以界定清楚,因此有了种种争论。总的说来,大致有这样几种意见:第一种认为文艺美学是美学的分支学科,在大的学科范畴上属于美学;第二种认为文艺美学就是我们传统上所说的艺术哲学,就是艺术原理;第三种认为文艺美学是美学与文艺学的交叉学科,是美学和文艺学的桥梁,是不同于美学也不同于文艺学的第三学科;第四种认为文艺美学只是一个研究领域,并不是一个独立学科。还有的人认为文艺美学只是一个有中国特色的研究流派。从文艺美学这个概念的诞生背景来看,我们认为它是一个有中国特色的强调从美学规律的视角来研究文艺的一种研究思路,进而形成的一种有中国特色的研究文艺的流派。它的主要内容是从美学视角来研究文艺现象,它的主要内容介于文学原理与美学之间。对文艺的观照,可以有文艺社会学,也可以有文艺心理学,而文艺美学则主要是从美学的角度来观照文艺。

3. 学习文艺美学的方法

首先,我们必须以马克思主义的基本原理作为本课程学习的指导思想。马克思主义强调把问题和人的实践及人的本质相结合,辩证地、历史地看待问题,具有很强的科学性,是我们解决复杂问题的指南,是我们应该坚持的。其次,我们应该坚持兼收并蓄的学习态度,对古今中外的文艺现象、审美现象进行全面的科学评价;对于新方法、新观念,人类的新的文明形式,要采取“拿来主义”的态度,辩证分析,去粗取精,去伪存真,取其精华,去其糟粕,古为今用,洋为中用。人类对世界的认识程度越来越深,认识的领域越来越广,我们要辩证地吸收一切优秀的文明成果,不能故步自封。仅就方法论来说,以前人们认识世界的方法相对来说是比较单一的,除了朴素的观察法、理性思辨之外,就没有太多的方法。而到了现代,符号学的方法、精神分析的方法、阐释学的方法、现象学的方法、考古学的方法、人类学的方法、系统论的方法、信息论的方法、结构主义的方法等多种方法并存,以至于人们把这个世纪称为方法论的世纪。这些方法,在解决某一类问题的时候都有自己的优点,我们要辩证分析,扬长避短。第三,我们应坚持理论与实践相结合的基本学习方法,在了解美学的一些基本规律的同时必须和文艺现象相结合,同时把文艺的审美机制作为我们学习的重点。同时,我们也应该尝试着运用我们所学的理论来正确看待和评价当前的文艺现象。

第二章 文艺本质之思的历史状况

第一节 中国历史上对何谓文学这个问题的认识

“文”，《说文解字》里说“错画也”，意即交错纵横的笔画；《周易》里说“物相杂，故曰文”，“文”即是多种成分的融合，不单一；《左传》说“声一无听，物一无文，味一无果”，也讲“文”是多物的杂糅。看来，单一的、枯燥的且不丰富的东西不是“文”，“文”是丰富多彩的花纹，是多个物体的交融。而“学”，《说文解字》里说“学，觉悟也”，对某个东西有了自觉的意识就是“学”。看来，“文学”就是对“文”的自觉，就是除了衣食住行之外的更多的丰富生活的要求和觉悟。“文学”两个字连用在一起也是比较早的事情了，孔子就说“文学：子游、子夏”，就是在“文学”这件事情上，子游、子夏做得比较好。但这里的“文学”更多的是文化典籍、文字文章的泛称，不是近代意义上的文学。究竟什么是文学，我们对它的认识又有一个怎样的历史发展过程？

一、各时期的文学观

1. 神话时期的文学观

关于文艺，一个比较古老的信念就是神的授予，这是人类处于神话时期的一个观念。在这一时期，人们认为文艺起源于神，是从神那里得来的。如《山海经》里就有夏后启乘飞龙盗取仙乐的神话：“大荒之中，有山名曰大荒之山，日月所入……是谓大荒之野。西南海之外，赤水之南，流沙之西，有人珥两青（蛇），乘两龙，名曰夏后开。开上三嫫于天，得《九辩》与《九歌》以下。此天穆之野，高二千仞，开焉得始歌《九韶》。”这就是说夏后启曾经三次乘飞龙上天，到天帝那里做客。他偷偷地把天上的音乐《九辩》与《九歌》记录下来，带回人间改编成《九韶》，从此以后人间就有了美妙动听的音乐。杜甫形容美妙的音乐时说“此曲只应天上有，人间能得几回闻”。最美的东西来自天上，无法形容的美妙就是“神”，这是人们早期的一种普遍思想。

2. 先秦时期的文学观

这一时期是文学观初步形成的时期。孔子之前的中国典籍如《左传》《尚书》和《诗经》里都有零星的对文学艺术的认识。《左传》里说“太

上有立德,其次有立功,其次有立言,虽久不废,此之谓不朽”,把“立言”的文字工作看作是“三不朽”的事业之一。当然这里的“立言”不仅仅是指我们现在所谓的审美的文学艺术,但文学艺术作为“言”的一部分,被看作一件严肃的重大的事业。可以说,自此以后,这一直就是中国认识文学艺术的一个传统。《易传》里说:“君子进德修业,忠信,所以进德也;修辞立其诚,所以居业也。”修辞立其诚,成为士大夫修业之大事。《易传》说:“君子居其室,出其言善,则千里之外应之,况其迩者乎?居其室,出其言不善,则千里之外违之,况其迩者乎?言出乎身,加乎民;行发乎迩,见乎远。言行,君子之枢机。枢机之发,荣辱之主也。言行,君子之所以动天地也,可不慎乎?”慎言、修辞成为古代知识分子的一桩大事业。曹丕说文章是“经国之大业,不朽之盛事”,道德文章成为中国人的一种理想。

而《尚书》里则提出“诗言志,歌咏言,声依咏,律和声,八音克谐,无相夺伦”,把言志看作诗歌的特点。这个诗歌的“开山纲领”把中国艺术抒情言志的特点早早地固定下来。以后,《毛诗序》里说“诗者,志之所之也,在心为志,发言为诗。情动于中而形于言,言之不足故嗟叹之,嗟叹之不足故咏歌之,咏歌之不足,不如手之舞之,足之蹈之也”。《文心雕龙》说“志足而言文”。而《乐记》里说“情动于衷,故形于声”。诗歌“发乎情”的说法也渐渐流行开来,“情深而文明”、“诗缘情而绮靡”、“情志为神明,事义为骨髓,辞采为肌肤”、“为情造文”、“根情、苗言、华声、实义”慢慢成为共识,“意境”、“性灵”、“神韵”、“味外之味”成为人们的理想,以致清朝黄宗羲说:“凡情之至者,其文未有不至者也。则天地间街谈巷语、邪许呻吟,无一非文。而游女、田夫、波臣、戍客,无一非文人也。”只要有情就有文,这样的认识使得“言志、缘情”成为中国古代的一个基本的文学传统。

而《诗经》里一些关于诗歌的认识则主要是把诗歌作为表达人民情感、讽刺统治阶级的一个工具。如“王欲玉女,是用大谏”、“维是褊心,是以为刺”、“作此好歌,以极反侧”、“夫也不良,歌以讯之”、“君子作歌,维以告哀”等,都表明人们用诗歌来讽谏不良现象和统治者,表达自己的心情,这也形成了中国文艺“美刺”的传统。在《国语·周语》里就记载有召公谏厉王止谤的故事:“为川者决之使导,为民者宜之使言。故天子听政,使公卿至于列士献诗,瞽献曲,史献书,师箴,瞽赋,矇诵,百工谏,庶人传语,近臣尽规,亲戚补察,瞽史教诲,耆艾修之,而后王斟酌焉,是以事行而不悖。”以诗歌文章进言献策,使统治者行事不悖,这种“补察时政”之功是中国很早就有的对文学的一个认识。也正因如此,中国很早就设有采诗之官,班固说“故古有采诗之官,王者所以观风俗,知得失,自考正也”。文章也因此成为统治者的明镜。“下以风刺上,主文而谏,言之者无罪,闻之者足以戒”的文学认识也成了中国的一个传统。

而在孔子那里,“文”则成了文明、文化典籍的总称,同时也包括了文学艺术的“文”在内。在孔子的时代,文学是和各种文化、礼仪制度、典籍

文献、学术文章、文字作品不分的,孔子强调的是从古以来所积累下来的这些文献作品提升人的文明程度的作用,所以对于文学作品,孔子强调的是它作为“文”中的一种对人的文化塑形,对人文明程度的提升,强调的是它作为经典文献的文明作用,而不是文学作品本身的知识性、技术性问题。孔子是“文”与“学”不分的。这种“大文学”观念一直到晚清,章太炎先生还坚持说“一切写在纸上的东西都是文学”,广义的文学实际上成了文化的代名词。那么,何谓“文”呢?孔子说:“敏而好学,不耻下问,是以谓之文也”,在这里,一种对于文化的乐学态度就是“文”;孔子又说:“周监于二代,郁郁乎文哉,吾从周”,在这里,“文”就是文明,秩序井然的样子。子曰:“言之无文,行之不远”,“质胜文则野,文胜质则史,文质彬彬,然后君子”。这里的“文”就是外在的修辞文采。孔子讲“行有余力,然后学文”,他以文、行、忠、信四项教学生“以文会友”,认为“不学诗,无以言”,要求学生“兴于诗,立于礼,游于艺,成于乐”,对诗歌艺术极其重视。这里,诗歌艺术、文学文章也是孔子的“文”。因此,孔子眼中的文,既是何晏所谓的“古之遗文”,即先前年代所遗留下来的一切文章,也是抒情审美的文学作品。

孔子十分重视文学的作用,认为“诗可以兴,可以观,可以群,可以怨。迩之事父,远之事君。多识于鸟兽草木之名”。“兴”这种先言他物再说自己感情的抒情方式,对于中国人的情感塑形作用值得重视。在诗歌海洋里浸润的中国人在这种诗歌模式下,情感变得更加细腻、敏锐、深厚和宽广,对于民族的发展和文明的传承都有某种潜移默化的功用。儒家另一经典《毛诗序》说“正得失,动天地,感鬼神,莫近于诗。先王以是经夫妇,成孝敬,厚人伦,美教化,移风俗”,赋予诗歌极大的威力。后来荀子认为人性本恶,如果从“人之性,顺人之情,必出于争夺,合于犯分乱理,而归于暴”,这时候文学可以去人之恶,使人达于文明之境,正如“人之于文学也,犹玉之于琢磨也。诗曰:如切如磋,如琢如磨,谓学问也。和氏之璧,井里之厥也,玉人琢之为天下宝。子赣、季路,故鄙人也,被文学,服礼仪,为天下列士”。文学成了使人脱离野蛮状态的文明使者,这就形成了儒家“文以载道”的传统。

孔子强调“尽善尽美”,美善结合,把中和、中庸的尺度运用于文学,要求“乐而不淫、哀而不伤”的中和境界,“温柔敦厚”的诗教对中国传统艺术理念的形成和发展都有重要的影响。

中国对于文学认识的另一个重要部分来源于庄子。庄子虽然很少直接谈到文学,但对文学版图的形成却影响深远。

庄子之意可以概括为忘却与超越、自然与逍遥,通过忘却与超越,达到自然与逍遥的境界。因为社会黑暗,窃钩者诛,窃国者诸侯,道为天下裂,春秋时期弑君三十六,亡国五十二,诸侯奔走不能保其国者,不计其数。面对这样一个混乱的社会,庄子感到无能为力,要寻找到一个安身立命的“支点”,只有退回到个人内心的生活,忘却外在世界的纷纭,与外在

世界“鸡犬之声相闻，老死不相往来”，自己“美其服，甘其食”，以此保有一个相对平和的心态和安宁的生活。由于对整个世界采取一种相对主义的哲学观，他认为一切都是相对的，无物常驻，“此亦一是非，彼亦一是非”，“方生方死，方死方生”，“祸兮福之所倚，福兮祸之所伏”。所以，一个人不必执著在一个事物上，应该“安时而处顺”，一切顺其自然，遵循自然之道，“人法地，地法天，天法道，道法自然”，像伯夷、叔齐、盗跖等人，或为名、或为利而葬送了自己的生命，这些都不是自然的状况，而是“伤于物”，“物于物”。所以，一个人要“以人合天”，不违于时，不破坏自然的状况。“断鹤继凫，是为两伤，七窍成而混沌死”，这都不是自然的状态。所以人要“心斋”、“坐忘”，忘却外在的是非爵禄，不哀夭，不荣寿，“无己”、“无功”、“无名”，在“忘我”的状态中与自然世界融为一体，在这种物我不分的恍惚状态中，达到“独与天地精神相往来”的逍遥游的自由状态。超越现实的窘困和苦难，摆脱形体的束缚而达到一种精神的自由，忘形而得神的自由，是庄子的理想。

因此，庄子追求的是自然美，反对人工刻意雕琢的美。认为“天地有大美而不言”，“天籁”之声远胜于“人籁”，讲求“大巧若拙”、“大音希声”的美。而在寻求忘却外在世界的道路上，他的“虚静”、“心斋”又成了一种审美非功利心态的重要特征。从“解衣斑驳裸”到“梓庆削木为锯”到“佝偻者承蜩”到“注之以瓦”等等，都在于说明忘我专一的心态是成就奇迹的根本。庄子“乘物游心”不“物于物”的自由超越精神也使得他的审美境界极其富有超越性，讲究心灵自身的领悟，对于精妙之意强调只可意会不可言传，强调得意忘言的超越。这种平淡而深远的自由境界对于中国那种“含不尽之意见于言外”的味外之味，对于自然深远的无穷意境是理论的开端。

庄子对于那种人工制作的文章自然是反对的。他强调“灭文章，散五彩，胶离朱之目，而天下始人含其明矣”。智慧聪明往往不能成功，反倒是“象罔得珠”。所以，那种人工制作的文章反倒使人们对色彩、对声音失去了感知能力。庄子对人工文章的反对在墨子、韩非子那里也出现了，只不过反对的理由不同罢了。墨子说：“墨子之所以非乐者，非以大钟、鸣鼓、琴瑟、笙簧之声以为不乐也；非以刻镂华文章之色以为不美也；非以刍豢煎炙之味以为不甘也；非以高台厚榭邃野之居以为不安也。虽身知其安也，口知其甘也，目知其美也，耳知其乐也，然上考之不中圣王之事，下度之不中万民之利。是故子墨子曰：为乐非也。”墨子从节俭的角度认为音乐艺术等东西浪费钱财，奢侈腐化，所以非乐。而商鞅、韩非子则认为“文用则国乱”，文人用生花妙笔，摇唇鼓舌，不利于法制建设。商鞅把礼乐、诗书等称为“六虱”，只相信严刑峻法，所以法家也“非乐”禁文。

3. 魏晋南北朝以来的文学观

这一时期是文学观的形成时期，是文学意识的自觉时代。鲁迅先生在《魏晋风度及文章与药及酒之关系》中曾经说，用近代的文学眼光看，

曹丕的时代可说是“文学的自觉时代”。对文学自身独特特质的探询成为人们自觉的意识,文学开始从笼统的文章、文化典籍中分离出来。曹丕《典论·论文》、陆机的《文赋》、刘勰的《文心雕龙》、钟嵘的《诗品》等都是比较自觉地探询文学独特本性的作品。在汉代,扬雄就曾经指出:“女有色,书亦有色。”铺张扬厉的汉赋可以说把文学语言的夸饰特点发挥得淋漓尽致,所以王充强调“不奇,言不用也”的夸张的“艺增”,刘勰也专门列出“夸饰”一章,指出人们“言峻则嵩高极天,论狭则河不容舳,说多则子孙千亿,称少则民靡孑遗”,极尽夸张之能事。所以,曹丕把诗文的特点看作词采上的“丽”,指出文章本同而未异,“奏议宜雅,书论宜理,铭诔尚实,诗赋欲丽”,指出诗赋自身的独特特征是语言上的“丽”。而南朝时梁昭明太子萧统在编《文选》之时,就把文规定为“事出于沉思,义归乎翰藻”。在萧统看来,“踵事增华,变本加厉”的“翰藻”成为文学本质特征的一个标志。直到清朝的刘师培先生在专论文艺自身特质的《论美术与征实之学不同》中还是把“美术”的特质看作是“以装饰愉目为目标,指出‘美术者,以饰观为主者也。’而陆机在《文赋》里则指出‘诗缘情而绮靡,赋体物而浏亮,碑披文而相质,诔缠绵而凄怆。铭博约而温润,箴顿挫而清壮,颂优游以彬蔚’。于此,感物而动、抒情达意也开始成为文艺的一个基本特点。刘勰说‘人禀七情,感物吟志,莫非自然’,认为‘情者,文之经,辞者,理之纬’。‘情’也开始成为文学最基本的一个特点,梁代萧子显指出:‘文章者,概情性之风标,神明之律吕也。’钟嵘在《诗品序》里也指出‘气之动物,物之感人,故摇荡性情,形诸舞咏。’把文章也看作情性之表达。钟嵘还指出文章要有‘滋味’,强调诗歌‘吟咏性情’,应该‘文已尽而意有余’,不应该像经国文符那样‘博古’、‘用事’,而应该‘直寻’。刘勰在《文心雕龙》里总结道:‘立文之道,其理有三:一曰形文,五色是也;二曰声文,五音是也;三曰情文,五性 is 也。’因此,文不外是‘形文’、‘声文’与‘情文’,即外在的‘形’与‘声’与内在的‘情’与‘性’,对文学的认识已经比较自觉了。因此,宋文帝把文学与玄学、儒学和史学并列,从其他三学中分离出来,‘文学’也由此形成了。

“形文”、“声文”与“情文”是中国古代对文学的主要认识。文学是为了创造美的“美文”这种思想是鸦片战争以后慢慢成长起来的。中国古代论文是很少用“美”这个字的,虽然早在《左传·襄公二十九年》里就有著名的记载:“吴公子季札观乐,使工为之歌周南、召南,曰:美哉!始基之矣,犹未也。然则勤而不怨矣!为之歌邶、鄘、卫,曰:美哉,渊乎!忧而不困者也。吾闻卫康叔、武公之德如是,是其卫风乎?为之歌王,曰:美哉!思而不惧,其周之东乎?为之歌郑,曰:美哉!其细已甚,民弗堪也,是其先亡乎?为之歌齐,曰:美哉!泱泱乎,大风也哉!表东海者,其大公乎!国未可量也。为之歌豳,曰:美哉,荡乎!乐而不淫,其周公之东乎?……”季札所赞之美,并非音乐本身的悦耳,而是音乐真实表现出了人民的心声与当时的社会现状,反映了民生民情。孔子《论语》出现“美”字14

次,但10次都相当于“善”的意思讲,孔子讲“仁者乐山,智者乐水”,这种“君子比德”的审美方式,使得事物背后的“精神品德”、“内容”成为评判这个事物的标准,“岁寒然后知松柏之后凋也”,所以,松、竹、梅、兰都成了道德品质的象征,形式本身的“美”很少进入人们的视野,“美”这个词也越来越少地被人提及。直到晚清,随着国门的打开,西方美学思想进入中国,审美的理念开始越来越多地被人们所提及。徐念慈就开始引用黑格尔的观点来解释小说的特性,认为“小说者,殆合理想美学、感情美学而居其最上乘者”,提出了“美的概念”,把“美”作为文学作品的特质。王国维在介绍康德的美学理念时,开始强调文学审美自身独特的非功利性,认为文学是“可爱玩而不可利用者”,把文学看作形式。而到了20世纪20年代左右,人们已经比较自觉地把美作为文学的一个重要特质了。胡适在1920年谈到什么是文学的时候就说:“文学有三个要件:第一要明白清楚,第二要有力能动人,第三要美。”同时代的郑宾于也指出:“文学是基于感情的,有思想,有体裁,有想象,有趣味,有艺术的组织,有美的欣赏,有普遍性与永久性的特长,是人生的表现和批评。”从这个时代开始,“美”开始成为人们认识文学的共识了。

二、中国文学艺术的几个基本传统

虽然人们习惯于说中国文论是经验式的、散在的、没有系统的体系,但它并不因此就是杂乱无章的,而是有着潜在的逻辑体系。一个文学艺术体系大致包含这样四个要素:作家、作品、读者和世界。我们可以发现中国古代文论大致有下面这四个传统:(1)文艺与作家:言志缘情的传统;(2)文学作品自身:深于取象的传统;(3)文艺与世界:重气感物的传统;(4)文艺与读者:知人论世与诗无达诂的传统。

1. 文艺与作家:言志缘情的传统

朱自清先生认为“诗言志”是中国历代诗论的“开山的纲领”。《尚书·尧典》里说“诗言志,歌咏言,声依咏,律和声,八音克谐,无相夺伦,神人以和”。在古代,诗言志是和祭祀、典礼、庆功、战争、政治、外交等活动直接联系在一起的,所谓言志也主要是对重大的社会政治历史事件和行动所发表的要求、命令、看法和评论,具有极为严肃的意义,还不是我们所说的个人情感的抒发。但是这却开启了中国文学艺术把文学看作人自身的思想观念和情感的自然表达的传统。到了春秋战国时期,随着个体人格的独立和觉醒,对个人情感的抒发开始成为诗歌的重要内容。孔子就说“诗可以兴,可以观,可以群,可以怨”,把诗同人的个体情感抒发联系起来。从《诗经》里大量表现男女爱情的作品中更可以看出诗歌所表达的已不全是严肃的政治内容了,而是抒发人们的性情感受。元朝的陈绎曾曾经说:“凡读《三百篇》,要会其情不足性有余首。情不足,故寓之景;性有余,故见乎情。”明代徐良俊也说“诗以性情为主,《三百篇》亦只

是性情”。《礼记·乐记》提出“人心之动，物使之然，感于物而动，故形于声”，把文学作品看成人内心感受的自然流溢。西汉时的《毛诗序》提出“诗者，志之所之，在心为志，发言为诗。情动于中而形于言”，把“志之所之”的志和“情动于中而形于言”的言看成是合而为一的东西。正如唐朝孔颖达所说“在己为情，情动为志，情志一也”，把抒发个人感情的“情”和言说崇高志向的“志”合而为一，看成一个东西，言志缘情此后一直成为文艺最重要的一个传统，“吟咏性情”成为中国古典文论的基调。

钟嵘在其《诗品序》中说“至乎吟咏性情，亦何贵于用事”，宋朝严羽在《沧浪诗话》中也提出“诗者，吟咏性情也。盛唐诗人在兴趣”。司马迁强调“发奋著书”，李白说“哀怨起骚人”，韩愈强调“不平则鸣”、“欢愉之辞难工，穷苦之言易好”，欧阳修大力提倡诗歌“穷而后工，愈穷愈工”，清朝人张潮提出“血书”说，认为“古今至文，皆血泪所成”，王国维在《人间词话》推崇“李后主之词，真所谓以血书者也”，贺贻孙强调“盛唐诗人有血痕无墨痕”，这一脉相承的传统都是强调文艺是作家自己最深切最真挚情感的表达。

重情一直是中国文学所强调的传统。陆机在《文赋》里明确提出“诗缘情而绮靡”，刘勰在《文心雕龙》里更是提出“情动而辞发”，“志足而言文”，“人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然”，认为文学是作家真情实感的自然表达，要求人们“为情造文”而不能“为文造情”。他认为文章“必以情志为神明，以事义为骨髓，以辞采为肌肤”，把形式上的辞采看成最末等的事情，而把文章的情感、内容上的“言有物”看作最重要的东西，轻视形式是中国历代以来的传统。正如白居易所言“根情、苗言、华声、实意”，要求为实为事而作，不著“空文”。韩愈强调“文以载道”，汤显祖强调文章中“生者可以死，死者可以生”的至情，公安派强调“独抒性灵”，石涛强调绘画中“有我”，都是中国文艺言志缘情传统的体现。这种传统使得中国文学一贯强调“意”、“情”、“志”、“道”等内容上的东西，而形式上的精雕细刻的要求相对处于次要的地位，恰如王安石在其《上人书》里所说“所谓辞者，犹器之有刻镂绘画也”，器上面没有刻镂绘画仍然是器，所以刻镂绘画是次要的，最重要的是要有“内容”，要有自己的真情实感。“情深而文明”，有了情志自然会有文章。所以中国人对诗有一个共识，那就是诗不可学，“或问：诗可学乎？曰：诗不可以学为也。诗本性情，有性此有情，有情此有诗也”，清朝吴雷发也总结道“诗本性情，固不可强，亦不必强”，诗歌就是自己情志的表达，学是学不来的，勉强也是勉强不来的，“汝果欲学诗，功夫在诗外”，“以文字为诗，以议论为诗，以才学为诗”都不是诗之“本色”，诗要有真性情也，无此真性情则无诗。中国文学抒情达志的传统是非常明显的，从文学创作的实践来看，文学作品也是以抒情诗见长，是一个诗歌的王国，一个抒情的国度，抒情性作品非常发达，而叙事性作品则比较薄弱。