

21 世纪高等教育系列教材(汉语言文学类)

文学概论

主 编 赵炎秋 毛宣国

副主编 陈果安

编 委 陈湘生 赖力行

禹雄华

南海出版公司

2005 · 海口

图书在版编目(CIP)数据

文学概论/赵炎秋,毛宣国主编. —海口:南海出版公司,2005.7

ISBN 7-5442-2761-8

I. 文… II. ①赵…②毛… 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(2005)第 051295 号

WENXUE GAILUN

文学概论

主 编 赵炎秋 毛宣国
责任编辑 张 辉
特约编辑 于丽娟
装帧设计 南海高教出版中心
出版发行 南海出版公司 电话 (0898)65350227
社 址 海口市蓝天路友利园大厦 B 座 3 楼 邮编 570203
经 销 新华书店
印 刷 安徽蚌埠广达印务有限公司
开 本 787×960 1/16
印 张 21.25
字 数 381 千字
版 次 2005 年 7 月第 1 版 2005 年 7 月第 1 次印刷
印 数 1—5000 册
书 号 ISBN 7-5442-2761-8
定 价 29.80 元

编审说明

“文学概论”是高等院校汉语言文学专业的“入门”课程，是文学理论的基础，因此有人将它形象地比喻为“文学理论的 ABC”。

文学是人类一种特殊的精神活动，这种“活动”正如美国当代文艺学家 M. H. 艾布拉姆斯所说，存在着“世界（自然、生活）、艺术家、作品和欣赏者”四个要素，文学理论就是与这四个要素的整体密切相关的研究成果。

在文艺学三个既相互独立又相互联系的分支中，文学理论是以人类社会历史的、现实的一切文学现象作为其研究的对象，是以美学方法论作为总的指导原则，从宏观视野和理论高度阐述文学的性质、特点和一般规律，而有别于文学史、文学批评那样去分析、评论一个个的作家或作品。

作为研究文学的性质、特点和一般规律的文学理论，一般分为文学本质论、文学作品论、文学创作论、文学发生发展论和文学接受论。本书依从这一分类，分章进行阐述。第一、二、三章为文学本质论，第四、五两章为文学作品论，第六、七两章为文学创作论，第八章为文学发生发展论，第九、十两章为文学接受论。本书因受篇幅所限，只能讲述文学理论的概要，所以称之为“文学概论”是恰当而贴切的。希望由此而为读者奠定文学理论的基础，为将来深入学习、研究汉语言文学铺就一条坦途。

本书由湖南师范大学文学院赵炎秋（教授、博士生导师）、毛宣国（教授、硕士生导师）主编，负责本书大纲的制定、审稿、统稿和定稿工作。由陈果安担任副主编，由赵炎秋、毛宣国、赖力行、颜翔林、陈果安、张文初、李清良、禹雄华、曾耀农、陈湘生、李爱民、熊江梅等集体编写。在本书编写过程中，编者参考、吸纳了国内外优秀的文学理论教材，特别是童庆炳、王先霈、顾祖创等教授主编的文学理论教材中的一些理论成果，在此一并表示感谢。

文学理论伴随着时代和文学作品的发展与时俱进，本书以“概论”为体，难免挂一漏万，恳请各位专家和广大读者斧正。

21 世纪高等教育系列教材编审指导委员会

2005 年 7 月

目 录

第一章 文学是一种审美的意识形态	(1)
第一节 文学的社会意识形态性质.....	(1)
第二节 文学的审美性质.....	(6)
第三节 文学的意识形态性与审美性的辩证统一	(11)
第四节 文学的社会功能	(15)
复习思考题	(20)
第二章 文学是语言的艺术	(21)
第一节 语言在文学活动中的地位	(21)
第二节 语言艺术的特点	(27)
复习思考题	(33)
第三章 文学形象的审美形态	(34)
第一节 文学意象	(34)
第二节 文学典型	(41)
第三节 文学意境	(48)
复习思考题	(56)
第四章 文学作品的内容与形式	(57)
第一节 文学作品的内容	(57)
第二节 作品的形式	(74)
复习思考题	(97)
第五章 文学体裁	(99)
第一节 文学体裁概述	(99)
第二节 诗歌.....	(107)
第三节 散文.....	(115)
第四节 小说.....	(122)
第五节 戏剧.....	(131)
第六节 影视文学.....	(140)
复习思考题.....	(146)
第六章 文学的创作过程	(147)
第一节 文学创作的主体条件.....	(147)

第二节 文学的创作过程·····	("\$!")
第三节 文学创作中的艺术思维·····	("0")
复习思考题·····	("*.)
第七章 文学的创作方法、风格与流派 ·····	("*0)
第一节 创作方法的内涵·····	("*0)
第二节 现实主义、浪漫主义和象征主义·····	("**)
第三节 欧美现代派文学的创作原则和方法·····	("2\$)
第四节 社会主义文学的创作方法·····	("!#3)
第五节 文学的风格·····	("!#1)
第六节 文学流派·····	("!!0)
复习思考题·····	("!3#)
第八章 文学的产生与发展 ·····	("!3")
第一节 文学的起源·····	("!3")
第二节 文学的发展·····	("!.0)
复习思考题·····	("!*!)
第九章 文学鉴赏 ·····	("!*3)
第一节 文学鉴赏的性质、意义与产生的条件·····	("!*3)
第二节 文学鉴赏的过程·····	("!1!)
第三节 文学鉴赏的心理特征·····	("!11)
第四节 文学鉴赏的差异性和一致性·····	("!23)
复习思考题·····	("3##)
第十章 文学批评 ·····	("3#")
第一节 文学批评的含义及性质·····	("3#")
第二节 文学批评的职能和作用·····	("3#\$)
第三节 文学批评的标准·····	("3"!)
第四节 文学批评的原则和方法·····	("3"1)
第五节 批评家的修养·····	("3!.)
第六节 文学评论·····	("3!1)
复习思考题·····	("33.)

第一章 文学是一种审美的意识形态

文学的本质问题,是文学理论的核心问题。所谓本质,是指事物本身所固有的,决定事物的性质、面貌与发展的根本属性,简单地说,就是一事物区别于他事物的根本不同之所在。由于其重要性,文学的本质问题历来是人们关注和探讨的焦点之一,并形成了种种不同的观点与看法。童庆炳先生在《文学活动的美学阐释》一书中,根据艾布拉姆斯的“宇宙、作品、作家、读者”文学四要素理论,把历来关于文学本质的种种看法归纳为六种观点,即:强调作品与宇宙关系的再现说,强调作品与读者关系的实用说,强调作品与艺术家的心灵关系的表现说,强调文学作品本身的客观说,强调读者对作品的体验说和强调宇宙,把自然、现实当成作品自身来看的自然说。他认为这六种文学本质论都有其合理的一面,但也有诸多不足,不能为我们完全采用。^①

我们认为,文学是人类的一种精神现象,这是文学最重要的属性。因此,探讨文学的本质,也必须扣住这一点进行。作为一种精神现象,在社会结构中,文学属于上层建筑领域,是一种意识形态。另一方面,文学又是人们审美的产物,是按照“美的规律”建造的,具有审美的特性。探讨文学的本质,应该考虑到文学这两方面的特性,只有这样,才能准确地把握文学的本质,对文学有正确的认识。换句话说,文学的本质必然要包括文学的意识形态性和审美性两个方面,更具体地说,文学是一种审美的意识形态。

下面我们试作具体阐述。

第一节 文学的社会意识形态性质

一、意识形态概述

在《政治经济学批判》序言中,马克思指出:“人们在自己生活的社会生产中发生一定的、必然的,不以他们的意志为转移的关系,即同他们的物质生产力的—定发展阶段相适合的生产关系。这些生产关系的总和构成社会的经济

^① 参见童庆炳:《文学活动的美学阐释》第一章第一节,陕西人民出版社1989年版。

结构,即有法律和政治的上层建筑竖立其上并有一定的社会意识形态与之相适应的现实基础。”^①在这里,马克思把人类社会的总体结构分为经济基础和上层建筑两个部分。经济基础是与一定物质生产力相适应的、由社会生产关系的总和构成的、社会赖以生存和发展的现实物质基础;而上层建筑,则是由经济基础影响和制约的各种制度、设施及情感、信念、幻想、思想方式和世界观的总和。它又包括两个层面:一是政治、法律制度和设施;二是社会意识形态,如哲学、宗教、道德、艺术(包括文学)等。

“意识形态”一词,法文为 L'idéologie,德文为 ideologie,英文为 ideology。从词源上看,它来自希腊文 *idea* 和 *logos* 两个词,前者意思为观念或思想,后者意思为学说,合起来就是“观念学”的意思,现在则用来指在一定的经济基础上形成的对于世界和社会的系统的看法或见解。由于意识形态总是在一定的社会产生并在一定的社会中存在的,因此也叫社会意识形态。

意识形态具有如下两种基本的规定性:

首先,它是由社会存在决定的,是社会存在的反映。存在决定意识,物质决定精神。意识形态不可能凭空产生,它只能是人们对社会生活的认识与反映的产物。在《德意志意识形态》中,马克思与恩格斯指出,意识形态是人们的现实生活的“反射和回声”,是观念上的“升华物”,“因此,道德、宗教、形而上学和其他意识形态,以及与它们相适应的意识形态便失去独立性的外观。……不是意识决定生活,而是生活决定意识”^②。在《政治经济学批判》序言中,马克思又重申了同样的观点:“物质生活的生产方式制约着整个社会生活、政治生活和精神生活的过程,不是人们的意识决定人们的存在,相反,是人们的社会存在决定人们的意识。”“我们判断这样一个变革时代也不可能以它的意识为根据,相反,这个意识必须从物质生活的矛盾中,从社会生产力和生产关系之间的现存冲突中去解释。”^③马克思主义的这些观点,奠定了历史唯物主义的理论基础,为人们科学地认识人类社会、把握人类社会和精神现象的运动规律指明了方向。

其次,意识形态具有思想倾向性和情感倾向性。意识形态对社会存在的反映并不是被动的、镜子式的,而是一种主动的观照和把握,充分体现了反映主体的主观能动性。而作为反映主体的人,总是一定社会、一定时代、处于一定地位的人,有着自己独特的生存环境和社会阅历,因而具有其特定的立场、

① 《马克思恩格斯选集》第2卷,人民出版社1972年版,第82页。

② 《马克思恩格斯全集》第3卷,人民出版社1972年版,第30页。

③ 同①,第82~83页。

信念、理想和实践目的。基于此,反映主体必然会对所反映的社会生活进行思想和情感上的价值评判,显示出一定的倾向性。

在阶级社会中,意识形态倾向性的一个重要内容是思想和情感的阶级倾向。一方面,统治阶级要在物质生产领域进行物质统治并决定整个社会的面貌,就必定要把这种统治扩展到思想领域,以便调节自己时代的精神的生产与分配;另一方面,由于新兴阶级、革命阶级的存在,也必然存在着一定的新兴思想、革命思想。马克思、恩格斯曾经将这种阶级倾向性称之为“某种共同的形式”,他们说:“因此,毫不奇怪,各个世纪的社会意识,尽管形形色色、千差万别,总是在某种共同的形式中运动的,这些形式,这些意识形态,只有当阶级对立完全消失的时候才会完全消失。”^①

二、文学是一种社会意识形态

文学是社会历史的产物,是社会生活在人的头脑中能动的反映的结果,因此文学也必然是一种意识,属于意识形态的范畴。既然是一种意识形态,文学也必然具有意识形态的两种基本规定性。

首先,文学是社会生活的反映。

毛泽东指出:“一切种类的文学艺术的源泉究竟是从何而来的呢?作为观念形态的文艺作品,都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。”^②这就明确地规定了文学作为一种社会意识,对现实社会生活的反映和依存关系,这一点,也可以通过文学艺术史的实践来证明。

文学史上有许多作品,直接写的就是客观存在的社会生活。远如杜甫的“三吏”、“三别”,写的是当时劳动人民在频繁的战争中被迫服役的一些事情,描写了官吏强迫人民服役时的种种残暴行为和人们离家前后的种种苦难情景;近如池莉的“烦恼”三部曲(《烦恼人生》、《不谈爱情》、《太阳出世》),都以家庭为视角,不动声色地讲述了关于家庭生活中没有诗意,没有爱情,没有理想,只有繁琐家务事的一系列烦恼故事。

文学史上另有许多作品,不是以客观的社会生活为描写对象,而是直接抒发作者在一定情境中的思想感情。如陈子昂的《登幽州台歌》和苏轼的《水调歌头》(明月几时有)等。《登幽州台歌》抒发了作者孤独寂寞的感情,《水调歌头》则抒发了作者别离忧伤的感情。然而,感情也是生活的反映,是生活的一

^① 《共产党宣言》,《马克思恩格斯选集》第1卷,人民出版社1972年版,第271页。

^② 毛泽东:《在延安文艺座谈会上的讲话》,《毛泽东选集》第3卷,人民出版社1991年版,第8页。

个有机组成部分。因此,这些作品也是一定社会生活的反映。

那些以自然为直接描写对象的作品,如谢灵运和王维的山水诗、柳宗元的《永州八记》、茅盾的《白杨礼赞》、陶铸的《松树的风格》等,或者“借景抒情”,或者“托物言志”,其中总是寄托了作者自己的思想感情。因此,这些作品似乎表面上与社会生活无关,而实质上仍然是社会生活的反映。

至于那些描写非人间、超现实内容的作品,如神话、荒诞小说、科幻作品之类,其中的神仙鬼怪、荒诞变形、未来世界等,表面看起来似乎是作者天马行空的想像产物,而实际上仍是社会生活的反映。比如古代神话,正如马克思所说,不过是“通过人民的幻想用一种不自觉的艺术方式加工过的自然和社会形式本身”^①;而荒诞小说,如卡夫卡的《变形记》,虽然人变甲壳虫的事情在现实生活中无论如何也不会发生,但它却真实地反映了资本主义社会中,人在生活和精神的双重重压下的畸变以及人与人之间的赤裸裸的利益关系;至于科幻作品,虽然是根据科学技术的最新成就,以幻想的形式来展示尚不存在的世界,反映人类对于自然界和未来社会的认识,但是其中所描述的非现实世界,同样离不开人们所生活的现实世界,离不开现实生活中人与人之间的关系。

上述种种情况说明,文学作品,不管直接描写的是什么,终究都是一定社会生活的反映。

其次,文学具有思想倾向性和情感倾向性。

文学虽然是社会生活的反映,但是这种反映绝不是简单的复制或机械的模仿,而是一种能动的反映。在这种反映中,文艺创作体现为一种主客融为一体的意义创造,作家笔下的现实绝不仅仅是对现实生活的“复制”,而是体现了作家创作个性和审美态度的“第二自然”。黑格尔曾经指出:“艺术作品形成内容核心的毕竟不是这些题材本身,而且是艺术家主体方面的构思和创作加工所灌注的生气和灵魂,是反映在作品里的艺术家的心灵,这个心灵所提供的不仅是外在事物的复写,而且是它自己和它的内心生活。”文学是人类的一种生存方式,文学对生活的反映不能不表现文学家对生活的理解和感受,不能不追寻和揭示人生的意义和理想,所以文学家的审美理想、情感倾向也不能不在作品中流露出来,形成文学的倾向性。

纵观西方文学史,从古希腊的悲剧之父埃斯库罗斯、喜剧之父阿里斯托芬一直到但丁、塞万提斯、席勒等,无一不是有着强烈的人生关怀和审美倾向性的作家,他们的作品也都有着鲜明的倾向性。有的作家,其创作与理论的背离,更能说明倾向性是文学的固有特性与规定之一。如福楼拜就一贯强调采

^① 黑格尔:《美学》第3卷上册,商务印书馆1979年版,第229页。

取“冷静的、客观的”创作方法,宣布作家无权泄露对他所创造的人物的意见,认为“艺术家不该在他的作品里面露面,就像上帝不该在自然里面露面”。然而读者仍然可以从他的作品中看到他对资产阶级现实的强烈不满和对人类前途的悲观情绪。而左拉更是声称小说家应该超越道德和政治,认为小说家应该只观察事物、研究事实而不作结论,但是其作品仍然暴露出一定的倾向性。

当然,文学的倾向性不是外在于作品的,它是文学作品中所渗透和蕴含的作家的思想和情感的指向,是要通过鲜明生动的艺术形象体现出来的。

三、作为意识形态的文学在社会结构中的地位

前面已经论述,整个社会结构可以分为经济基础和上层建筑两个部分,作为上层建筑的一个有机组成部分的意识形态,是由经济基础决定的。但这种决定并不是直接的、立竿见影的。恩格斯认为,社会物质生产决定精神生产,包括文学艺术的生产,要经过一些“中间环节”。对于这些中间环节,普列汉诺夫曾进行过比较深入的研究。他认为,在阶级社会中,包括艺术在内的精神生产与物质生产活动之间的“中间环节”,是多而且复杂的。他提出的著名“五因素公式”对此加以阐释:

(1)生产力状况。

(2)被生产力所制约的经济关系。

(3)在一定的经济“基础”上生长起来的社会政治制度。

(4)一部分由经济基础直接决定,一部分由生长在经济基础上的全部社会政治制度所决定的社会中的人的心理。

(5)反映这种心理的各种思想体系。^①

这个公式一方面把被生产力制约的经济关系看做是文学艺术和各种思想体系的最终决定因素,另一方面又指明了生产力、生产关系、政治制度、社会心理、思想体系之间的层次顺序,勾画出了社会经济因素是通过一些什么样的“中间环节”作用于文学艺术的。

普列汉诺夫的“五因素公式”中的第五项“思想体系”,也就是一般所说的意识形态。与政治法律制度和社会心理相比,它离经济基础更远,经济基础对它的影响和制约更间接,经过的中间环节更多。而另一方面,意识形态又是由各个部分组成的,如政治法律思想、道德、宗教、哲学、艺术(包括文学)等。这些组成部分与经济基础的距离也有远近之分。其中,政治、法律思想在意识形态中是离经济基础最近的部分,道德稍远一些,而宗教、哲学与艺术则离得更

^① 《普列汉诺夫哲学著作选》第3卷,三联书店1961年版,第195页。

远。

以上分析说明,文学作为意识形态中最为远离经济基础的部分之一,在社会结构中有着特殊的地位。一方面,经济基础对它的制约和决定往往不是直接的,而是要经过一系列中间环节,这些中间环节不仅有政治法律制度和社会心理,而且有同属意识形态的政治思想、法律思想、道德等;另一方面,文学对于经济基础的反作用也往往要通过这些中间环节。而在与经济基础的作用与反作用的关系之外,文学还要同政治法律制度、社会心理,以及意识形态的其他部分,产生各种复杂的关系。

值得注意的是,文学的意识形态性有其复杂的一面。这主要表现在两个方面:其一,文学的意识形态性有其隐蔽的一面。有的作品的意识形态表现得隐讳曲折,有的作品表现的是一种普遍的社会意识,很难将这种意识与某个阶级或阶层特定的利益联系起来。其二,文学家们并不一定人人、时时都是自觉的意识形态生产者,有时他们创作时很少甚至根本没有意识形态的考虑。读者的情形大致也是如此。但是,这些现象只能说明文学意识形态性的复杂性,而不能否定文学的意识形态性。

第二节 文学的审美性质

事物的本质是分层次的,正如列宁所说:“人的思想由现象到本质,由所谓初级的本质到二级的本质,这样不断地加深下去。”^①文学的本质也是如此。意识形态性只是文学的“初级本质”,它将文学与政治法律制度、社会心理等区分开来,却无法将文学与同属意识形态的政治法律思想、宗教、道德、哲学区别开来。文学更深层的本质是它的审美性。正是审美,将文学与宗教、道德、哲学区别开来。因此,文学不仅是一种意识形态,更是一种审美的意识形态。

那么,文学的审美性具体表现在哪些方面呢?换句话说,文学的审美特征是什么呢?我们认为,主要可以从以下三个方面加以说明:

一、形象性

文学与生活的关系是建立在人与现实的审美关系之上的。马克思说:“人不仅通过思维,而且以全部感觉在对象世界中肯定自己。”人与现实结成的这种关系,决定了文学不像其他意识形态那样以抽象的、理性的形式来把握世

^① 《列宁全集》第38卷,人民出版社1986年版,第278页。

界,而是以诗意的、感性的形式来把握世界,这种诗意的、感性的把握世界的形式,也就是艺术形象。歌德曾经指出,艺术能将生活现象的“最强烈的瞬间定形化”。卡西尔解释说,这种对生活现象的“最强烈瞬间”的定型,“是对实在的再解释,不过不是靠概念而是靠直观,不是以思想为媒介而是以感情形式为媒介。”^①文学反映生活,或是重再现,或是重表现,但无论是重再现还是重表现,文学中的世界总是以具体生动的感性形式表现出来的。所以说,形象性是文学艺术最为鲜明的审美特征。

艺术形象是一个较为宽泛的概念,凡是在艺术中出现的、饱含着艺术情感的感性形式都可以称之为艺术形象。现实生活中一切本来就具形的事物,当然可以转化为艺术形象,而那些不具形的思想感情、想像、幻想、潜意识等,也可披上形象的外衣,被赋予感性的艺术形式。

然而,有人认为文学的形象性并不具有普遍性。俄国形式主义的 대표人物什克洛夫斯基就认为,形象性不能涵盖所有的艺术种类,他说:“经过四分之一世纪的努力,奥夫相尼科—库里科夫斯基院士终于不得不把抒情诗、建筑和音乐划为无形象艺术的特殊种类。”^②他特别举出抒情诗作为例证,认为抒情诗中就没有形象。然而我们知道,抒情诗抒发情感,主要有两种方式:一种是通过客观事物的描写,把情感显现出来,即中国古人所谓的情景交融。或者按照艾略特所说,寻找“客观对应物”的方法。艾略特认为,“表现情感的惟一途径就是要找到一套客观物体,一个场景,一连串事实,它们将成为构成某种特殊情感的配方;这样,一旦这些最终将落实到感觉经验上的外在事实给定,那种情感便会立即被召唤出来”^③。另一种是直接把情感描绘抒发出来。前一种类型的抒情诗里无疑有形象,后一种类型的抒情诗里是否也有形象呢?回答应该是肯定的。因为它虽然没有描写客观事物的感性形态,却描写了主观情感的感性形态。情感也属于生活,文学作品所表现的感性的生活,也是富有形象性的。如陈子昂的《登幽州台歌》:“前不见古人,后不见来者。念天地之悠悠,独怆然而涕下。”诗中的确没有描写什么客观事物,然而,它描写了一种独特的感受。诗人从“天地之悠悠”中感悟到了什么?他“怆然”什么?为何“涕下”?也许他知道,也许他自己也不知道,只是一种无可名状的感觉。这种

① 卡西尔:《人论》,上海译文出版社1985年版,第186~187页。

② 什克洛夫斯基:《作为手法的艺术》,《俄国形式主义文论选》,三联书店1989年版,第2页。

③ 艾略特:《汉姆雷特与他的问题》,转引自盛宁《二十世纪美国文论》,北京大学出版社1994年版。

感觉不是诉诸于视觉,而是诉诸于内在心理感受的。它仍然是一种形象性的东西,仍然可以唤起读者生动形象的记忆和感受。苏轼的《题西林壁》:“横看成岭侧成峰,远近高低各不同。不识庐山真面目,只缘身在此山中。”也应作如是观。一般认为,这是一首哲理诗,但它表现的并不是一种抽象的哲理,仍是生活中的一种感悟。前两句写作者对周围群山的印象,后两句写作者置身此山中的感悟。这种感悟当然可以上升为某种哲理,但作者并没有做这一工作,他只是写出了自己身处庐山时的印象与感受,里面包含的哲理则需读者自己去体会,诗的形象性就体现在这里。人们常说“诗如画”。“如画”的诗如王维的“大漠孤烟直,长河落日圆”、“渡头余落日,墟里上青烟”自然是形象的,但不“如画”的诗如《登幽州台歌》等也是形象的。

二、情感性

如果说形象性是艺术的外在标志,那么情感性就是艺术的内在标志,正是这两者的结合,使得艺术活动区别于科学等认识活动。

在中国古代文论中,强调文学艺术的情感性的观点像一条粗大的红线贯穿始终。据《尚书·尧典》记载,中国文学理论萌发期就已有“诗言志”的命题,当时的“志”虽然主要指思想、抱负,但也包含情感。在西方文艺理论史上,18世纪的启蒙主义、感伤主义和19世纪的浪漫主义也非常重视情感。这些思潮的代表人物认为,艺术的职责不是模仿自然,而是表现心灵,表现情感。例如,英国浪漫主义诗人华兹华斯说:“诗是强烈感情的自然流露。它起源于平静中回忆起来的情感。”^①英国浪漫主义诗人雪莱主张:“诗人的职责就在于:把他自己从这些形象和感觉中所得到的愉快和热诚传达于他人。”^②俄国批判现实主义大师列夫·托尔斯泰经过多年思索之后断定:“艺术是这样一项人类活动:一个人用某种外在的标志有意识地把自己体验过的感情传达给别人,而别人为这些感情所感染,也体验到这些感情。”^③

虽然他们的论述有片面之处,但他们对艺术情感性的强调,却是富有启发意义的。有关艺术的情感性,我们可以通过以下三个方面来把握:

首先,从创作过程来看,情感是创作活动的内在动力,在整个艺术创作过

① 华兹华斯:《“抒情歌谣集”一八八〇年序言》,转引自《西方文论选》下册,上海译文出版社1979年版,第17页。

② 雪莱:《伊斯兰的起义·序言》,转引自《西方文论选》下册,上海译文出版社1979年版,第47页。

③ 列夫·托尔斯泰:《艺术论》,人民文学出版社1958年版,第48页。

程中都伴随着艺术家的情感活动。阿·托尔斯泰说:“艺术创造的过程不是靠逻辑思维,而是靠狂热的冲动来完成的。”^①这主要体现在创作欲望的发生和艺术构思的完成上。古人说:“情动而言形,理发而文见。”创作欲望是作家在艺术感受和艺术发现中因动情而产生的一种心理要求,这种要求激动着他,困扰着他,也催动着他,使他想把自己体验过的一切传达出来给予别人,甚至至于“骨哽在喉,不吐不快”。巴金曾经这样描写他 30 年代写作时的情景:“每天每夜热情在我的身体内燃烧起来,好像一根鞭子在抽我的心,眼前是无数惨痛的图画,大多数人的受苦和我自己的受苦。它们使我的手颤动。……我的手不能制止地迅速地在纸上移动,似乎许许多多人都借着我的笔来倾诉他们的痛苦。”^②就是不可抑制的激情,迫使作家把自己的心、眼、手乃至整个身体都投入到创作活动中去。

其次,从艺术作品的内容来看,各类艺术或各种艺术作品的侧重点虽然各不相同,但有一点是共同的,即艺术作品的内容都离不开情感。一方面,艺术反映生活,离不开对生活中情感的反映。巴尔扎克就说他的小说是“以热情为元素”,宣称他的《人间喜剧》是一部“描写人类感情的历史”,说自己笔下的人物“是从他们的时代的五脏六腑孕育出来的,全部人类感情都在他们的皮囊下颤动着”^③。另一方面,作者自己的思想情感必然渗透于客体内容之中。作者在创作时要体验人物,但不可能完全变成人物,他有自己的思想感情,有自己的价值观念、审美理想,他要随时从自己的审美理想出发,对人物的行为作出价值判断。在这一过程中,把自己的情感逻辑溶化在生活逻辑之中,把自己的情感倾向溶化在人物形象之中,从而使人物形象既表现了人物的情感,又表现了作者自己的情感。

再次,从艺术接受来看,艺术效果的产生是通过情感的感染作用来实现的。梁启超曾经指出:“读《红楼》竟者,必有余恋有余悲,读《水浒》竟者,必有余快有余怒。”说的就是艺术的情感感染性。人们阅读文学作品或看戏看电影,一般并不是有意识地自觉地去接受教育,增加知识,提高认识能力,而是寻求一种精神享受和情感满足,以便在一种暂时“超越”的自由境界里获得精神情感的快乐和栖息。或喜或怒,或悲或啼,精神在艺术境界里自由驰骋,只觉得与人物似乎同呼吸共命运,似乎忘掉了自身,直至沉醉。艺术的感染力就在

① 阿·托尔斯泰:《论文学》,人民文学出版社 1980 年版,第 11 页。

② 巴金:《家·十版代序》,《巴金论创作》,上海文艺出版社 1983 年版,第 107 页。

③ 巴尔扎克:《人间喜剧·序言》,转引自《西方文论选》下卷,上海译文出版社 1979 年版,第 167 页。

于这种以情动人、以情化人的情感感染,使欣赏者在真挚高尚的审美情感中得到陶冶。

三、虚拟性

克洛德·西蒙认为,小说就是把“虚构的人物引入到一个虚构的动作中”^①。文学作品来源于现实生活,但并不是现实生活的照搬。即使是现实生活的照搬,用语言表现出来,就带上了虚构的色彩。因为:首先,语言表现的并不是现实生活本身,而是现实生活的表现形态。其次,即使是这表现形态,也不可能原封不动地照搬生活,必然有所变动。比如,现实生活中的赛马可能长达几个小时,赛马会上,一个人的表情、动作、内心活动总是持续不断,任何文学作品都不可能把这些东西全部描写出来,而只能按照总体构思的需要,选择其中最合适的部分。如托尔斯泰在《安娜·卡列尼娜》中对赛马会上的安娜的描写,就是紧扣她对涅伦斯基的关注以及后来的失态描写的,其余的一切都弃之不顾,这是一个方面。另一方面,文学总是离不开想像与虚构的。事实上,除了少数纪实作品之外,文学处理基本上是一个想像与虚构的世界。现实生活虽然丰富多彩,但由于种种原因,总是很难原封不动地进入文学作品。作家总是要对它进行加工、改造、补充、升华,甚至构想出现实生活中没有的东西,这样才能满足文学创作的需要。这里就少不了想像与虚构。因此,文学作品总是虚拟的,虚拟性是文学基本的审美特性之一。没有虚拟,文学也就无法产生和存在。

肯定文学的虚拟性,也就必然要肯定文学的假定性。文学世界中的一切,都是人为设定的。我们必须承认这种人为的设定,不能对这种设定本身提出怀疑,而应该以这种设定作为我们阅读文学作品的基础与前提。如看《红楼梦》,我们必须接受小说给定的世界。既不能怀疑贾政是贾宝玉的父亲,也不能假定小说描写的世界中没有大观园。否则,我们就不是在看《红楼梦》,而是在看另外一个什么东西,或者干脆是自己在搞创作了。

自然,肯定文学的虚拟性并不意味着否定文学的真实性。只是这种真实是艺术的真实,它并不要求与现实生活完全相符,或者能在现实生活中找到文学中所描写的人和事。鲁迅说过:“艺术的真实非即历史上的真实,我们是听到过的,因为后者须有其事,而创作则可以缀合、抒写。”^②文学的真实性实际上是一种主观的规定性,它与文学的虚拟性看似矛盾,其实并不矛盾,二者属

① 张寅德:《叙述学研究》,中国社会科学出版社1989年版,第408页。

② 《鲁迅书简》下册,人民文学出版社1953年重印第一版,第604页。

于两个不同的层次。虚拟性指的是文学与现实的关系,它强调的是文学的想像虚构性以及与非生活的非重合性。文学的世界不是现实的世界,它只是现实的虚构形态。真实性指的是文学对现实的反映的关系,它强调的是文学所表现的世界是否符合我们对现实的看法,是否准确地反映出了我们所理解的真实。也正因为两者处于不同的层次,所以能在文学中并行不悖,使人们能够在强调文学的虚拟性的同时,又要求它具有真实性。

第三节 文学的意识形态性与审美性的辩证统一

文学是一种审美的意识形态,既有意识形态性,又有审美性。那么,这两者之间是什么关系呢?我们认为,两者是辩证统一的。意识形态性是文学的普遍性质,审美性是文学的特殊性质。意识形态性将文学与经济基础和上层建筑的其他部门(如政治法律制度)区分开来,审美性将文学与意识形态的其他部分(如政治法律思想、宗教、道德、哲学等)区分开来(但还无法将文学与艺术的其他门类区分开来,我们下章还要讲到)。两者相互交织、相互渗透,共同形成一种新质:审美的意识形态。

作为一种审美的意识形态,文学必然具有意识形态和审美两方面的特点,而这两方面的特点又是紧密结合,不可分离的。文学是对人生的审美掌握,是人类审美地掌握世界的一种特殊的方式,文学家不仅要表现自己的人生态度和审美理想,而且也要熔铸一定社会、时代、阶级的情感和愿望,反映一定社会、时代、阶级的利益和要求,因而不可能不具有功利性。许多艺术家把文学看做是投枪、匕首,强调艺术家为时代、为社会鼓与呼,提倡为人生而艺术,反对为艺术而艺术,正是看到了这一点。所以,文学的审美性是不可能脱离文学的意识形态性的,或者说,文学的意识形态性,存在于文学的审美性之中。马克思早就看到文学艺术掌握世界方式的这种特殊性,他写道:“整体,当它在头脑中作为被思维的整体而出现时,是思维着的头脑的产物,这个头脑用它所专有的方式掌握世界,而这种方式是不同于对世界的艺术的、宗教的、实践一精神的掌握的。”^①这里,马克思提出了掌握世界的四种方式,艺术就是其中的一种。而所谓艺术地掌握世界,也就是审美地掌握世界。这种掌握方式,可以从目的、方式、态度三个方面加以理解。从目的看,审美是无功利的;从方式看,审美是意象一直觉的;从态度看,审美是评价的。然而作为一种意识形态,

^① 《马克思恩格斯选集》第2卷,人民出版社1972年版,第104页。

文学又必然具有功利性、概念—推理和认识的特点。这两个方面既互相对立、互相冲突,同时又互相联系、互相融合,共同形成作为审美的意识形态的特点。

一、文学既是无功利的,又是功利的

文学艺术是审美的,这决定了文学艺术往往是无功利的,作者或读者在创作或欣赏时一般都没有直接的功利目的,不企求直接得到现实利益。就像黑格尔所说:“欲望所要利用的木材或是所要吃的动物如果仅是画出来的,对欲望就不会有用。”^①

一般来说,我们对待事物有三种方式,即实际的、理论的和审美的。面对一个森林,以实际的眼光来对待的话,人们就要问这森林是否有利于环境保护、防风固沙,或者打听薪材的价格以便收购;而以理论的观点来对待的话,人们便要进行有关该森林的一系列研究,发现其中的规律和本质;而审美的眼光则抛开所有这一切利益考虑,它只关注森林的外观所构成的美。这样一来,美学也就把审美感觉的对象当做一种幻觉,因为它的“现实性”——即那种无利害关系的感受的现实性——是和那种与实际利害有关的现实性完全隔绝的。这两种现实性并没有统一的尺度可资比较。例如在透纳绘画中的母牛,虽然可以看见,但却不能挤奶或听见它们的叫声。^②显然,审美的眼光是无功利的,而其他的眼光是有功利的。所以康德下结论说:“鉴赏是凭借完全无利害观念的快感和不快感对某一对象或其他表现方法的一种判断力。”^③可见,审美性决定了文学的无功利性。

文学的这种无功利性集中体现在作家的创作活动和读者的阅读过程中。作家创作必须舍弃直接的功利考虑而持淡泊、宁静之心,这样才能写出好作品。刘勰所谓“是以陶钧文思,贵在虚静,疏淪五藏,澡雪精神”(《文心雕龙·神思》),即是此意。读者也需要保持无功利目的心态才能进入文学的审美世界。鲁迅曾经指出:“中国人看小说,不能用赏鉴的态度去欣赏它,却自己钻入书中,硬去充一个其中的角色。所以青年看《红楼梦》,便以宝玉、黛玉自居,而老年人看去,又多占据了贾政管束宝玉的身份,满心是利害的打算,别的什么

① 黑格尔:《美学》第1卷,商务印书馆1959年版,第43页。

② T·宾克里:《反审美的艺术作品》,转引自朱狄《当代西方美学》,人民出版社1984年版,第269页。

③ 康德:《判断力批判》上卷,商务印书馆2000年版,第47页。