

第一章

引 论

（一）能创造的人、能欣赏的人、能理解的人

绝大多数人只要有时间、精力、金钱等客观条件的许可，都愿意拥有某种闲暇，来阅读和欣赏文学艺术作品——小说、散文、诗歌、影视剧等等。有些人读小说、看电视连续剧以至于废寝忘食、通宵达旦，但是未必人人都会想一想文学是什么，如果让他解释一下什么是好作品，什么是坏作品，标准是什么等等，他可能什么都说不出来。

这种情况有的时候甚至发生在某些作家身上。一些作家，他们对世界有非常敏锐的感觉，也有非常好的表达天赋，他们可能写出非常富于技巧性、思想性的作品，但是他们在观念上却是十分模糊的。他们可能并不知道自己为什么写出了这样的作品，这些作品又在什么层面上为读者的解读提供了多向的可能性。

也因此 在文学的领地里 能创造的人（作者）和能理解的人并不是一回事 能欣赏的人（读者）和能理解的人也不是一回事。现在 我们学习文学概论就是为了在“作者”、“读者”之外 让自己成为一个“能理解的人”——文学世界的第三类人。什么是“能理解的人”呢？他和一般意义上的作者和读者有什么区别呢？如果说作者是创作了作品的人，是有文学创造能力的人；读者是阅读了作品的人 是有文学欣赏能力的人 那么“能理解的人”就是指能解释文学作品，对文学作品有鉴赏力的人。他不仅仅能欣赏文学作品，碰到好的作品会感动，感到审美的愉悦，而且他能说出这好的作品美妙在什么地方。从这个角度说“能理解的人”比“能欣赏的人”又高了一筹。他不仅知其然，还知其所以然，能把本来属于本能和感受领域的欣赏活动提高到理

性水平，寻找仅仅适用于文学的独特观念和定义。在外部确定文学同人类其他活动的联系，在内部确定文学内部诸要素之间的关系等等。这些都要他超越任何单个作品，离开具体作品的鉴赏而达到普遍的层面。在此意义上我们说我们学习‘文学概论’就是为了做这样一种‘能理解的人’。

（二）经验的、理论的、综合的

要知道一部作品美妙在什么地方，把它的好处解释清楚，并不像我们想像的那么容易。你说《红楼梦》是一部好作品，它的人物形象很生动，那么就会有人问你为什么人物形象生动就是好作品呢？《肉蒲团》中的人物形象也很生动为什么就不是好作品？你说余华的《许三观卖血记》是好作品，因为结构简单，那么就会有人问你为什么福克纳的《喧哗与骚动》结构复杂也是好作品呢？你说《水浒传》的主题好，表现了农民起义，那么就会有人问你其中那么多嗜血暴力的描写，难道也是好的吗？等等。当你试图把一部作品说清楚的时候，你会发现其实你面对的并不是一部作品本身，而是整个文学世界的更为根本的问题。

如此，鉴赏、评判一部具体的作品对于‘能理解的人’来说实际上是小事一桩，但重要的是从根子上来理解文学，也只有这样你才能从根本上把一部作品解释清楚。也就是说你得有关于文学的一整套统一的观念。没有这一整套观念支撑，你即使是解释了一部作品，也只能是皮相的，不可能是深刻的，或者说你只能从现象上解释而不可能从本质上解释。也许你可能在一部作品上说服人，但是你不可能从根本上说服人。所以要做一个“能理解的人”就有必要系统地理性地思考文学的各个方面的理论问题，从文学的本质、特点、功能、文学作品的生产创作过程、作品的内容、形式和文体特征、作家的学识、品格、意志对作品的影响、文学鉴赏的心理机制、标准等角度全面地对文学加以探讨，形成自己的完整的文学观，有了这样的文学观，再回到具体作品的经验世界里去就容易多了。

不过要形成一个体系性的、理性的文学观，并不意味着我们来一番一劳永逸的玄想，然后再用这玄想的结果去套作品就可以了。而是要经过不断的由经验到理性，再由理性到经验，最后达到经验和理性的综合统一的过程。什么是“经验”呢？从哲学上讲，“经验”是客观外界直接作用于人的感觉器官而产生的感觉、知觉、表象，它是对感性材料的简单的直接的概括形

式。例如我们读了一部作品，会说这是一部好小说，这是一首妙诗等等。这里的“好”“妙”就是感性层面上的经验概括，这还不是对作品的理性认识。但是要学好文学概论，成为一个“能理解的人”是离不开这种经验的。对于我们来说，积累这种经验，形成感性认识，就是要多读文学原著。诗歌方面如中国古代的诗词，我们有“唐诗宋词”的说法，都是可以读的。又如中国现代诗人穆旦的诗歌、法国诗人波特莱尔的诗歌、美国的艾伦·金斯伯格的诗歌。散文方面如鲁迅的《野草》、梭罗〔美〕的《瓦尔登湖》、兰姆〔英〕的《伊利亚随笔》等。小说方面，中国的如鲁迅、郁达夫、沈从文、贾平凹、莫言、王小波、苏童、张承志，外国的如陀斯妥耶夫斯基、卡夫卡、米兰·昆德拉、博尔赫斯等等。另外一些如纳博科夫的《洛丽塔》、村上春树的《挪威的森林》、赛林格的《麦田里的守望者》。又如中国古典小说《水浒传》、《三国演义》、《红楼梦》等等都是既容易读又有价值的好作品。

有了阅读文学作品的感性经验，下面的工作就是如何把我们对文学作品的感觉、知觉、表象上升到理性的层面上了。理性认识是概念、判断、推理阶段的认识，是人们在感性经验的基础上对客观事物的本质、全体、内部联系的反映。黑格尔说：“我们要用科学的方法去进行研究，所以我们就必须从研究艺术美的概念开始。只有把这个概念阐明了之后，我们才能把这门科学的各部分划分开来，因而把它的全部计划定出。”^①他的意思是说，要研究一门科学就必须从它的最基本规定性出发，然后我们才可能经过判断、推理诸环节，建构一个概念的体系，在理性中构筑一个思辨的大厦，全面地把握这门科学。对于“文学概论”来说，我们就必须从理论上系统地研究文学本体论问题、发展论问题、创作论问题、作品论问题、作家论问题、批评论问题等等，全面地阐明文学创作及文学欣赏的一般原理，宏观地研究文学史发生、发展的一般规律，微观地解释文学作品传播、接受的一般过程。此外还要研究影视文学、网络文学、比较文学、文学史理论等等，为文学创作、文学史研究、文学批评和欣赏提供理论武器。

不过这些事，不完全都要我们亲手做。古往今来，人类在文学理论研究方面积累了大量的成果，许多是值得我们花时间阅读、借鉴的。从古希腊开始直到现今，人们从没有停止过这方面的思考。

例如古希腊的柏拉图，他提出了“理念论”，他认为文艺是对现实世界的摹仿，而现实世界则是对理念世界的摹仿，文艺是摹仿的摹仿，因此是不真实的，对真理没有多大意义。尽管柏拉图的著述中充满了人类早期哲学家共有的那种梦呓成分，但是，他关于灵感的论述，关于悲剧、喜剧之快感与痛

感混合的论述 关于诗歌应当由‘法律的守护人’来监督和批评的论述 他对“颂神和赞美好人”诗歌的提倡等等对后世都有巨大的影响。此外由于早期学者是在人类思维的源头处开始他的工作的，他的工作和我们今天初入门径的学习非常接近，因此读他的书，对于我们寻找文学理论的门径来说可以起到事半功倍的效果。读一读《柏拉图文艺对话集》^②完全有必要。再比如亚里士多德，这也是一位著名的古希腊文论家，马克思说他是“古代最伟大的哲学家”并非夸张之词。他是柏拉图的学生，但是没有因循柏拉图的思想，相反他以批判柏拉图的“理念论”作为起点。他认为一般总是寓于个别之中，本质就在实物之内，对实物的摹仿不仅能够反映本质，而且因为诗所描述的事带有普遍性 所以诗比历史更有哲学意味。他的《诗学》^③一书系统地从事物说出发，探讨了诗的起源、诗的真实和历史的真实、诗的分类以及悲剧、喜剧等问题。他认为摹仿是人的本能，摹仿的文艺不仅给我们带来快感，而且能够帮助我们求知。由于摹仿的媒介不同而有不同种类的艺术；由于摹仿的对象不同而有悲剧和喜剧；由于摹仿的方式不同而有史诗、抒情诗、喜剧。他还特别研究了悲剧问题 认为‘悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿’阐明了情节、性格等要素在‘悲剧’中的地位 提出悲剧引起观众怜悯、恐惧的感情 从而使感情得到净化的理论。《诗学》是西方文学理论史上最早的一部完整的文学理论著作，直到今天也依然值得我们拿来一读。

又如席勒 这是一位活跃在 18 世纪的德国启蒙主义文论家、诗人、剧作家。他的主要文学理论著作是《审美教育书简》，该书是他写给丹麦王子克利斯谦的信。在信中，他认为人不可能由自然的物质世界一下子上升到理性的道德世界，这当中应当经过一个审美教育的阶段。审美活动最先出现于精力过剩的游戏中，而艺术正起源于游戏。在审美的游戏中，人才摆脱了实用的束缚，看出了自己的巧妙智慧，获得真正的自由。与席勒差不多是同时代，比他稍稍晚一点儿，同样值得我们细细研读其著作的另一位德国美学家是黑格尔，这是一位百科全书式的哲学家。他所身处的德国其时是一个经济凋敝、政治腐败、民怨沸腾、毫无希望的封建国家 但是 他却以哲理的光辉在黯淡的帝国天空抹上了一道耀眼的彩霞。在整个欧洲战火频繁、烽烟弥漫 处于革命与复辟、征服与反叛、进步与反动的激烈交战之中 他却冷静地吮吸着时代的乳汁，精心构筑起自己庞大辉煌、包罗万象的哲学大厦，展示了他划时代的非凡的个人创造。“以高瞻远瞩的目光，渊博精深的学识，洞幽察微的审美力，给美学注入了艺术和哲学二位一体的思辨的血液，

赋予它以科学的生命力”。④黑格尔《美学》共3卷，第一卷讲艺术美的理念和理想，概括地考察美和艺术概念本身；第二卷研究艺术理想发展为各种类型的艺术美，研究历史上艺术美的各种特殊类型；第三卷论各门艺术体系——建筑、雕刻、绘画、音乐、诗文学等等。黑格尔美学体系具有以前的任何体系所不可比拟的宏阔视野（就此一点而言，实际上直到现今依然很少有人能超越他），其思想至今依然放射着令人惊奇的光辉，完全值得有志于钻研文学理论的读者，花专门的时间做系统阅读。

再如尼采，他生活于19世纪，然而却完完全全可称是一位20世纪哲学家。他的思想对于19世纪来说是超前的，而对于20世纪来说则正好。虽然尼采思想具有不可忽视的二重性（它曾经被法西斯主义者利用）但是作为一个美学家，他深深地影响了20世纪直至当代的世界文学，则是毋庸置疑的。《悲剧的诞生》是尼采集中探讨文艺问题的一部重要著作。尼采认为，艺术的不断发展，与梦神阿波罗和酒神狄奥尼索斯这两种类型密切相关。阿波罗的特点是适度、自制，以智慧、静穆为特征，代表造型艺术的静美，而狄奥尼索斯则是人的原始本能、生命力、激情的象征，代表着音乐艺术的兴奋。梦神型艺术和酒神型艺术彼此并行、相互刺激，构成了人类艺术发展的历史。尼采认为，阿波罗神是个性原则的化身，特点是信赖自我和安心静坐。这种素朴艺术境界的代表是荷马，然而，一旦阿波罗式的信赖自我和安心静坐的精神失去作用，人们对假象的所有愉悦和智慧，以及它的美产生怀疑和惶惑时，酒神狄奥尼索斯的本性就会爆发，把人们带入狂喜的陶醉和激情的张扬之中。尼采认为悲剧是二者的交织，但是酒神的魔力是根本的。进而尼采要求被苏格拉底理性乐观主义精神压抑了的酒神精神能在德国文化中复苏，促成德国精神强健而纯粹的核心。

以上我们介绍了几位在世界文论史上非常有影响的理论家以及他们的理论要点，实际上这样的理论家还有很多。总的说来，学习和借鉴这些人的思考成果可以使我们一下子就站立在巨人的肩膀上，不至于因为无知而把自己小小的心得当成重大的理论发现，也不至于因为畏惧文学理论的玄奥而不敢登人文学理论的殿堂，或者仅仅满足于对文学作品的欣赏式阅读和经验层面的评判，而大大提高我们跨入“能理解的人”的行列的可能性。但是，学习文学理论的过程并不就此可以止步。

文学理论总是以一定的创作、欣赏实践为基础的，它需要创作经验、欣赏经验的支撑。但是，这种经验还不是理论本身，必须如我们在上文所说的上升到理论的层面，要完成从经验到理论的提升；但是理论从经验中提升出

来以后并不是一劳永逸的，理论还必须不断地返回到经验世界中去，不断地跟上时代的步伐，适应经验世界的发展，也只有这样理论才能保持它的新鲜活力。所以由“经验而理论—由理论而经验—由经验而理论……”的过程应当是不断循环往复的。文学理论学习的至高境界是“经验和理论的高度融合”最终让二者在我们的意识中成为一而二，二而一的综合的东西。

人类在文学理论研究方面一直有两种思路，一种是以经验作为研究的出发点，一种是以理念、哲学观念作为研究的出发点。

与此相对应，我们认为文学理论的学习也可以分成两种思路。

第一种是从自己的阅读经验出发，带着阅读作品时产生的问题去读理论著作，用自己的阅读经验取舍各种理论，批判地接受各种理论，完成对各种理论的甄别、借鉴，最终形成自己独特的文学观。这种思路的好处是循序渐进，从感性到理性，步步深入。但是，感性阅读和创作的经验并不一定就能上升为理论，这之间还需要理性思辨能力、哲学素养等等其他条件，因而这个过程可能会相当漫长。

第二种是从读理论著作出发，用学到的理论知识指导自己阅读作品，用阅读作品来加深对文学理论的理解。对于我们这些文学理论的初学者，这是一条比较适用的路线，可以先集中阅读文学理论著作，特别是读一些理论原典。在这个基础上重新回顾或者重读一些文学名著，让抽象的理论在具象的阅读中得到感性经验的支撑，这样理论就得到了运用，并且在运用中得到了深化。

这种学习理论的路径，也正是我们文学概论课所采取的。文学概论课实际上是一门文学理论的导读课，让我们初步地建立对于文学的理论思维，懂得文学理论的范围、框架、文学理论思维的一般方法、原则，进而为进一步形成我们自己的文学观念创造条件。事实上文学概论作为一门课程在教学阶段所能达到的也就是这些了。但是，对于真正想进入文学理论殿堂的人来说，这是远远不够的。就如同一个登山的人，这只是让你进入了山门，待到拾级而上，直至来到某个山峦俯瞰文学世界那独特的理论风景，甚至来到某个顶峰攀枝折桂，那就得完全靠自己了。

总之，无论哪种思路，都要求我们达到“经验观点与理念观点的统一”的最终目标。不能和经验结合的理论是抽象的理论；不能上升到理念的经验是空洞的经验。只有把经验和理论综合起来的学习才是真正的学习，理论才是能够为我们所用的理论，经验才是具有普遍意义的经验。

（三）文学批评、文学史、文学理论

文学理论学习的范围如何界定？

美国学者韦勒克与沃伦认为文学研究包含三个方面的内容，“在文学‘本体’的研究范围内对文学理论、文学批评和文学史三者加以区别显然是最重要的。首先，文学是一个与时代同时出现的秩序（order）这个观点与那种认为文学基本上是一系列依年代次序而排列的作品，是历史进程上不可分割的一部分的观点，是有所区别的。其次关于文学的原理与判断标准的研究，与关于具体的文学作品的研究——不论是作个别的研究，还是作编年的系列研究——二者之间也要进一步加以区别。要把上述的两种区别弄清楚似乎最好还是将‘文学理论’看成是对文学的原理、文学的范畴和判断标准等类问题的研究，并且将研究具体的文学艺术作品看成文学批评（其批评方法基本上是静态的）或看成‘文学史’。”

韦勒克、沃伦的这个观点是中肯的。文学史是对文学做历时性研究，它倾向于把文学看成是一系列连续的文学创作行为及其结果的集合，展示这种序列的历史面貌，揭示这种连续性的内在规律是文学史研究的范围；具体地说，文学史研究的特点在于把作家作品放置在文学运动和文学思潮的序列中，研究具体作家作品对这种序列的发生给予了怎样的影响，以及这种序列对具体作家作品之出现及其特征的微妙反作用。总之，对于文学史来说，重要的不是作家作品本身，而是作家作品在历史序列中的地位，它和其他的作家作品构成了怎样的关系，这种关系又如何总体性地构成了文学史发展的宏观流程，在这种宏观流程中什么是超越具体作家作品的共通的规律。这些是文学史研究关心的问题。

文学批评相对于文学史而言，则恰恰相反，它对共时性研究更感兴趣，倾向于对具体作品的优劣按照某个静态的标准做出判断，展示具体作家作品的价值、意蕴。这个过程中，具体作家的人生背景、具体作品的社会背景、作家作品的文学传承背景，只是作为对作品产生了影响的要素被结合到批评的考虑范围之内。批评家所要解决的这些问题本身，他关注一部作品是如何超越了这些背景，显示了自己超越凡俗、不同凡响的方面，进而变得完全值得读者阅读的。他需要着重告诉读者的是他是如何从众多的作品中挑出了这部作品，因而他把更多的精力埋头于分析具体作品的内容和形式，也就是说他关注作品的内部问题，而不是外部问题。

如果说，文学史关注的是文学发展的历史流程，文学批评关注的是具体的文学作品，那么文学理论则是对这些对象的超越。它和文学史研究有关联 因为它要研究文学史理论 文学史研究的一般原理 特别是认识论、方法论等问题)它和批评也有关联 因为它要研究批评的标准、方法等问题 但它更多的是研究文学的普遍规律，从理论的高度和宏观视野上阐明文学的性质、特点、规律 以系统的概念范畴体系 揭示文学创作、欣赏、批评、传播的基本原理。从上述方面说，文学理论和文学史、文学批评是文学研究的三个不同的领域，但是，这三个不同的领域不是截然割裂的。深入的文学理论学习必然要以丰富的文学史知识和文学批评（鉴赏）能力为基础，没有这些基础，我们的理论学习就成了无本之木、无源之水。这和我们前文所说的文学理论学习要贯彻“经验与理念综合统一”方法论原理是一致的。也就是说，深入地学习文学理论不仅要求我们对文学史、文学批评、文学理论的界限有清醒的认识，准确地把握文学理论学科的学习范围，同时也要求我们做好文学史研读、文学批评实践。

文学理论的学习和研究在中国当代具有特殊意义。中国当代文学的发展已经获得了骄人的成果，仅仅是短短的不足百年的时间，现代白话汉语言文学创作已经达到了和世界平等文学对话的水平，它不仅创造了自己民族文学的历史，也为世界文学史增添了无穷的魅力。但是，20世纪以来 中国现代文学理论的发展却不尽如人意。20世纪，世界范围内形成了阐释美学、接受美学、符号美学、解构主义美学等一系列具有创见的文学理论体系，但是它们当中却没有一个原产于中国。20世纪中国文学理论史基本上是一部外国文学理论的引进史，而不是一部文学理论的创造史。我的意思是说，中国20世纪文学理论史缺乏理论上的原创性，因而缺乏独立的理论品格。

中国20世纪文学理论史在多大的程度上是自己自为的创造史，又在多大的程度上是别人的借鉴史？李泽厚在《当代西方美学名著译文丛书·总序》中讲：“许多爱好美学的年轻人耗费了大量的精力和时间冥思苦想 创造庞大的体系，可是连基本的美学知识都没有。因此他们的体系和文章基本上是空中楼阁，缺乏学术价值。这不能怪他们，因为他们不了解国外研究成果和水平。这种情况表现在目前的形象思维等问题的讨论上。”这是针对美学这个学科而言的，但是对于20世纪中国文学理论来说同样如此，而且这个意见即使拿到今天依然没有过时，依然有切中时弊之感。中国20世纪文学理论史的确缺乏富于学术价值的独创的理论体系。20世纪中国比较有力度的文学理论体系是李泽厚的客观人本主义理论体系和高尔泰的主观人本主

义理论体系，但是李泽厚和高尔泰的文学理论体系的共同弊病是用文化范畴取代美学范畴。例如李泽厚的“积淀说”，这个概念在多大的程度上是一个文艺学范畴，而又在多大的程度上是一个文化范畴呢？

在这里，我所要求于文学理论的，是具有完善的理论结构，具有独创的范畴系统，具有周延的历史阐释力的体系，例如黑格尔式的“美是理念的感性显现”学说体系而不是在一般的意义上所讲的文艺思想、理论观念、美学立场；我所要求于文学理论的，不仅是这些，还要有完善的文学理论形态——文学的本体论、认识论和方法论问题的系统的理论阐释。但是正是在这一点上我是极为失望的。刘再复的“性格组合论”体系和梁实秋的“新人文主义体系”均缺乏应有的理论气势。前者是弗洛伊德主义、柏格森主义等现代人本主义思想在中国的衍生，而后者是白璧德新理性主义理论在中国的翻版，而且它们在理论形态的完善性上都有严重的欠缺。即使是在 20 世纪中国现代文论史上影响最大、意义也最大的胡适的“白话文学”观、周作人的“人的文学”观等思想也和外国的思想太近。前者和庞德的思想有直接的借鉴关系（如他的“八不”），后者其实只是 19 世纪以来流行于欧美的人本主义思潮的中国化而已。它们具有相对的理论价值（对于中国五四文学），但对于世界文学理论批评史而言，其绝对意义就要大打折扣。

20 世纪中国文学理论史上对于欧美文学理论思潮的模仿、移植、嫁接太多，而缺乏独特创造。人类的否定活动分成两类：“不能创造自己的生存性否定”和“能创造自己的本体性否定”。用在文学理论方面，它要求一个真正的文学理论家必须具有本体性否定的力量：离开对文艺现象的群体性理解——建立一个自己对文艺现象的独特的理解体系的冲动。20 世纪中国文学理论，对中国传统文论的否定是彻底的，例如五四人对中国传统诗学进行了彻底的“批判”。但是五四文学理论的这种“批判”只是停留在“反叛”的层面上。它否定了中国传统诗学，但并没有真正地走到“创造”的境界里去，而是在“否定”中包含了“肯定”——在五四人那里否定中国古典诗学意味着肯定西方现代诗学。他们坚持的是“没有拿来的，人不能自成为新人；没有拿来的，文艺不能自成为新文艺”的鲁迅式的“拿来主义”。

鲁迅式的“拿来主义”是 20 世纪中国文论思维的一个重要的症结，它使中国人的文论探索显得急功近利，使“创新”没有成为真正的否定本体论意义上的“创造”。20 世纪中国文学理论正是缺乏这种否定的精神，这也是中国近 100 年以来缺乏真正的文学理论大师的原因。

如何立足于汉语言本位、建立新的面向 21 世纪的汉语言诗学？任何有

责任感、历史感和理论热情的人都应当适时地思考这一问题了。20世纪中国文论总体上讲对中国汉语言诗性特征是漠视的，在整体思路上是西化的。当代中国汉语言文论体系应当有它自己的既不同于传统又不同于西方的崭新特性，应当有它自己当代性的诗性语法规则。如果，我们的文论不能对世界理论贡献出独特的、具有汉语言诗学特色的范畴和体系，贡献出独特的汉语言文艺思想、解释图式，那么我们的文学理论必然不能在世界理论之林中获得存在的地位。

就此谈到20世纪中国文学理论对中国文学史的解释能力。20世纪中国文学理论不能全面解释中国20世纪文学发展史，这是无论如何也说不过去的，但是这样的事情恰恰发生了。直到目前为止20世纪中国没有出现一本令人心悦诚服的《20世纪中国文学史》，更没有一本《中国文学通史》了。我们有自己的独特的文学史观吗？我们有自己的不同于外国的文学史治史标准和模式吗？没有。我们相当多的文学史著作对文学历史上实际上是盲视的。黄修己先生统计解放以后中国人写的《中国现代文学史》有几百部这个量让人吃惊。同时他们的盲视、短见、雷同也一样让人吃惊。沈从文、张爱玲这等中国现代文学史上可数的大家，曾几何时，在中国人自己的文学史著作中缺席，他们要通过美籍华人夏志清在美国印行英文《中国现代小说史》内销后，才为国内文学史家认可。从这个事例中我们可以看出，当代文学史研究的虚弱，在史观上的缺乏独见，在史识上的缺乏个性。中国20世纪文学理论批评在这方面是有极大的欠缺的——到今天为止它尚没有产生一部能够真正地整合中国20世纪文学发展史，对20世纪中国文学史作出令人信服的体系性阐释的内在自恰的个人性的文学史著作（当然这不是说它没有产生自己的文学史研究成果，如集体编著的文学史成果，又如教材性的文学史成果等等，这些方面的成绩从某个角度讲当然是可观的），这是为什么呢？因为我们的文学理论思想的原创性的缺乏。

文学史写作与研究，需要全面系统的文学理论创见，需要理论上系统的文学观、文学史观的思想成果作为铺垫，而且这创见需要立足于本土文学的发展现象，它绝对不可能依托于某种从外国移植的理论，任何从外国引进的文学理论都不可能对中国的文学史现象作出完美的解释。而在这一点上中国20世纪文学理论没有经受住历史的检验。

由此，我们说中国现代文学理论史的贫乏正呼唤着新一代的文学理论家，呼唤着更多的人投身这一领域。从长远看，一个文学理论不发达的国家，其文学创作也不可能保持长久的繁荣。文学理论的发达和文学创作的

发展是互动的，没有理论的准备，文学上出现伟大的文学作品和超级大师的可能性微乎其微，就如同没有核物理理论的指导，人们就不可能造出核子弹一样，文学创作的繁荣需要文学理论的支持。

(四) 知识、思想、信念

上面我们谈了文学理论学习的方法、范围和意义，这一节我们要谈的是文学理论学习的境界。

学习文学理论 在我看来 从较高的要求来看 有三种境界。

一种境界是，你的理论学习不仅仅限于一种两种文学理论书籍的阅读，而是对文学理论史作了纵向的系统扫描，对相关的文学理论史原著作了精细的研读。在这个境界上，我们可以说你具备了体系性的文学理论知识。你已经能够运用你的知识解释一般性作品，对作品作出你自己的评判，你能完整地理解一部作品，解释一部作品，因为你有了一般意义上的文学观。

第二种境界，你不仅仅研究文学理论，你还把文学理论作为人类人文思想库的一部分来看待，你同时关注哲学、美学、心理学、人类学、历史学等等。你把文学理论放在人类人文思想体系的大背景中，你知道你的最终目的不是文学理论本身，文学理论只是你的通道，你通过这个通道试图达到的是整体性地理解人类精神生活的丰富性和可解释性。你试图通过这种阅读和研究超越你个人生活的狭窄范围，超越你眼前的物质主义的生活，达到辽远的精神王国，你想获得某种丰满的精神世界。在这个精神的世界里，你不仅爱你自己，还爱整个人类，你不仅有现实的奋斗和进取，还有对彼岸世界、理想境界的追求和渴慕。在这个境界中，你不仅是一个有知识的人，还是一个有思想的人，你有了对更为伟大之物的独立的思考。

第三种境界，文学理论的阅读和学习对你来说不仅仅是一项学习的任务，理论的使命，它还是一个人生事件。你不仅在文学上获得了知识、思想，还在人生上获得了境界，你有了大眼光、大悲悯、大憎恨、大追求、大拒绝。从这个意义上说，你的文学观已经不仅仅是文学观，它还对你的人生发生了影响，它成就了你的世界观。它使你学会了为信念而活，为理想而活，为意义和价值而活。你有了对陶渊明式“不为五斗米折腰”气概的理解，有了对萨特式“直面谴责专制暴政”的勇敢的理解，你有了对鲁迅式“肩住黑暗的闸

门”的精神的理解 你有了对人这个存在物及其属性的真切的理解和同情。

因为它让你思考人这个存在物本身，让你学会用人性的尺度去衡量一切，让你坚信人是世上惟一以自己为目的的生物，它让你把人当作目的，而不是工具。

注 释

《美学》第 29 页 商务印书馆，1979 年版 第一卷。

人民文学出版社，1959 年版。

人民文学出版社，1963 年版。

朱立元：《黑格尔·西方著名美学家评传》第 499 页，安徽教育出版社，1991 年版。

韦勒克 沃伦：《文学理论》第 31 页 三联书店，1984 年版。

第二章

本质论

(一) 超越的、精神的、无功利的

人类是一种本能地需要超越有限的物质生活抵达无限的精神领域的动物。对于人类来说，坚强、有力这样一些品质不仅仅是指身体的物质层面，还指精神力量的支撑。没有精神追求的民族是可悲的，它的强盛也不可能持久。古罗马帝国的衰亡就与古罗马人的精神状态有关。古罗马时代流行的娱乐不是高雅的文学艺术而是奴隶角斗士的角斗，一种嗜血的、残忍的、建立在对生命的践踏和侮辱基础上的野蛮娱乐。这种娱乐形式的流行显示古罗马人的精神状态的低劣，这个民族在精神上整体性地陷入某种颓败的状态之中。从这个角度说，古罗马帝国的衰亡就不是什么不可理解的事情了。没有精神追求的个人是愚昧的，他的生命质量不可能是高的，因为他实际上是活在非自觉的层面上。例如《水浒传》中的李逵，因为没有精神追求，他的勇敢更多地倾向于嗜血和凶残（《水浒传》中关于他杀人、吃人肉的描写，实在只能让读者这样想）。这种勇敢可能不是人性的优点，而是人性的缺点。事实上他的结局很不妙，他最后是被他无限忠诚的大哥宋江害死的。

现代社会物质生活水平的提高，人类的物质欲望变得容易满足，在这个背景中人类的精神要求便显得更加突出了。如今，你给一个朋友送节日礼品，你绝对不会送一篮子青菜，你会送一束鲜花，为什么呢？从实用的角度讲，一篮子青菜要比一束鲜花对你的朋友来得有用，但是，你不是从物质层面考量你给朋友什么的，你是从精神层面考量你朋友的需要的。实际上你送给你朋友的是一种美的形式，它是无实用性之物，但是却能给你的朋友带来审美的愉悦。在这个过程中，你知道你的朋友要求于你的是精神，而你所

看重的也正是这精神性之物在你们之间的交流。

文学就是这样一种交流形式，它是作家心灵的敞开，是作家和读者进行心灵对话的媒介。

现代社会，人们在空间上靠得更近了，有什么房屋比今天的高层公寓楼让人们靠得如此之近呢？相比而言，传统乡村社会的独幢屋舍之间的距离要远得多。但是，高层公寓里住着的人们，他们相互间的交往不是因为他们靠得更近而增加了，情形恰恰相反，他们变得疏远、冷漠，邻居之间常常互不知道姓名，除非绝对必要绝不相互来往。他们习惯于随手关门——他们的门永远是关着的——用防盗门、防盗窗把自己和他人隔离开来；而传统社会的居住呢？人们总是让自己的门廊毫无遮掩地向着整个村落开放，一早起来人们就打开了大门，让阳光晒在屋里，也让路过的邻人的视线射进屋里。这样的屋舍是敞开的，而不是封闭的，它时刻都在欢迎着客人的来访。在生产流水线上、在摩肩接踵的商业大街上、在拥挤的公共汽车里，现代人身体之间的距离变得无比的亲近，但是，身体的接近并没有使人们的灵魂也接近起来，事实恰恰相反，人们对彼此的存在变得视若无睹。公共汽车上两个肩并肩、背靠背的人可能整整一个小时都不会说一句话，他们宁可把自己包裹在身体里，而不愿意伸出灵魂的触须，彼此友好地交往一下。这样看来，在实际生活中，现代人彼此交流的机会不是增加了，而是减少了，现代人变得更加孤独、更加寂寞，因此文学这种间接的精神交流形式对现代人来说变得越发重要了。

想一想，今天的家里，什么电器最重要？不是冰箱、空调、洗衣机，而是电视机。照理电视可能是这些家电中最没有实用性的，但是，它却堂而皇之地占据着现代人家中那个最显要的位置——客厅的视觉中央。这个地方在早先的时代人们是放神龛的，那是神居住的位置，现在被电视机占据了，为什么呢？电视已经成了现代人的神，它代替了远古时代人们对神的渴慕，现在人们获得精神的慰藉和支持的地方不是神，而是电视。难怪许多人会每天固定地花上好几个小时，静静地端坐在电视机前了，就如同宗教教徒对着神祷告，无神论的现代人对着他们的电视机祷告。电视给了我们什么呢？电视是声光化了的文学而已。

文学艺术在现代人的生活中正越来越重要地发挥着自己的功效。它是幻想之国，也的确，它提供的是虚幻的慰藉，但是人类需要这些。言情小说中的浪漫爱情、冰雪丽人，金庸武侠小说中的铁血友谊、盖世英豪等等，给我们提供了正面白日梦。恐怖电影中的恐惧之情，战争电影中的暴力倾向等

等，则从反面给了我们现代社会所不能给我们的体验，抚慰了我们深藏在体内的古老本能。

正是在这个意义上，本世纪以来，西方许多世界级的哲学大师、思想大师非常关注文学，有许多人甚至越俎代庖地跨领域来论述文学问题，有的甚至直接做起了文学批评。例如弗洛伊德对陀斯妥耶夫斯基作品的研究，拉康对爱伦·坡的研究，海德格尔对荷尔德林的研究，本雅明对波特莱尔的研究，萨特干脆自己写了大量小说。为什么呢？这是一个技术时代，人们在大多数时候是作为工具而存在的。我们上大学，要考计算机级别、英语级别证书等等，这些级别证书有什么用呢？它们能证明我们作为一个员工时的可用性，或者直白些说它能证明我们作为工具时的可上手性。对于一个外资企业来说，一个拥有英语6级证书的人可能比只拥有4级证书的人可用，那些在生产流水线上作业的工人们，对于工厂来说他们首先是一些会生产者，为了生产的目的而存在的人，他们是劳动力资源。总的说来，人总是倾向于被当成实现某个异己目的的工具，而处于被役使状态。有的时候这种役使来自于他者，例如，教师在本质上是学校教育学生的工具，大多数时候人的社会角色名称标示的正是这种工具性，工人、农民、律师、军人、保姆等等，有的时候这种役使甚至是来自于自己，人受到自己的欲望的役使，例如金钱的欲望等等。一个为了金钱而奔波的人，常常有一种为了自己而活着的假象，但实际上是把自己当成了赚钱的工具，他成了金钱的奴隶。

但是，人的本性并非如此。人在本性上是渴望自己成为自己的目的；也即是说他希望自己就是目的本身，不做任何其他目的的工具，不为身外的任何目的所役，事实上人类也只有在这种状态时才是真正自由的。所以，有哲学家曾设想，人类社会只有在某个物质文明充分发达，到了“按需分配”的时代，才能真正脱离物役。在那个阶段，人类不再为物质的匮乏而忧心忡忡，甚至不再为物质利益而劳动。人类的活动只是以自己的爱好为基准，以自我个性的充分发展为目的，而且每个人的个性发展以其他人的个性发展为前提，也就是说任何个人的个性的全面发展都不以剥削、压抑别人为基础，而是以别人也同样地发展了的个性为基础，这个时候，人类才真正地进入了自由王国。不过这是理想的状态，现实并非如此，而且常常是相反，因此现实中的人类需要另外的东西来支撑。这个支撑点在哪里呢？许多哲学家不约而同地选择了审美——想像世界的自由王国，审美地诗意地栖居着的人，是摆脱了现实世界的功利逻辑的人。他漫无目的地游荡于文学艺术的王国里，只是为了自己的趣味而活，因而他是一个自由的人。从这个角度说，文

学艺术是无用的，它给我们提供的是幻想的自由、精神的自由、无功利的自由，而不是现实的有目的性的行为自由；它是一种精神境界，而不是一种现实的社会境遇；它是精神的愉悦，而不是物质的享受，甚至它和某些物质的享受还是对立的。就此，对于一个实用主义者来说，它也可以说是“无用的”。

关于这一点 周作人有这样的说法：“泛称人生派的艺术 我当然是没有什么反对 但是普通所谓人生派是主张‘为人生的艺术’的 对于这个我却略有一点意见。‘为艺术的艺术’将艺术与人生分离，并且将人生附属于艺术。至于如王尔德的提倡人生之艺术化 固然不很妥当；‘为人生的艺术’以艺术附属于人生，将艺术当作改造生活的工具而非终极，也何尝不把艺术与人生分离呢？我以为艺术当然是人生的，因为他本是我们感情生活的表现，叫他怎能与人生分离？‘为人生’——于人生有实利，当然也是艺术本有的一种作用 但并非惟一的职务。总之 艺术是独立的 却又原来是人性的 所以既不必使他脱离人生，又不必使他服侍人生，只任他成为浑然的人生的艺术便好了。‘为艺术’派以个人为主人，表现情思而成艺术，即为其生活之一部，初不为福利他人而作，而他人接触这艺术，得到一种共鸣与感兴，使其精神生活充实而丰富，又即以为实生活的基本；这是人生的艺术的要点，有独立的艺术美与无形的功利。我所说的蔷薇地丁的种作，便如此。有些人种花聊以消遣，有些人种花志在卖钱；真种花者以种花为其生活——而花亦未尝不美 未尝于人无益。”^①

周作人的蔷薇花的比喻很有意思 花原是无用之物 但是“未尝与人无益”真正的艺术实际上就是这样的东西“独立的艺术美”加上“无形的功利”；“初不为福利他人而作”但是却可以使他人得着感兴与共鸣 得到精神的充实和丰富。

（二）教化、怨刺、快感

当然，文学也不全是虚幻的，文学对于人类来说也是有它直接的功用的。小的时候如果我们夜里哭个不停，母亲会怎么对付我们呢？她会讲：“嘘——狼来了！”这个时候我们的母亲 实际上就是一个文学家了 她是创作了一篇小说。小说的情节是这样的，凶恶的狼正从远处赶来，它饿极了，想找食物，要是哪个的哭声被它听到了，它就会吃了这个孩子。要是想不被

狼吃，怎么办呢？不哭，乖乖睡觉。母亲的叙述技巧实际上是非常高的，她并不把主题直接点明给我们，而是在适当的时候戛然而止。这个故事有悬念，有波澜，因而对听者常常也有奇异的作用，它教育我们要做一个聪明的孩子 要学会逃避狼的捕食。

西方学者格罗塞在这方面有些论述可以支持我们的观点，他说：“原始艺术除了它直接的审美意义外 对于狩猎民族也有一种实际的重要性”；艺术不是无谓的游戏，而是一种不可缺少的社会职能，也就是生存竞争中最有效力的武器之一；因此艺术必将因生存竞争而发展得更加丰富更加有力。人们致力于艺术活动最初只是因为自己直接的审美价值，而它们所以在历史上被保持下来并发展下去，却主要因为具有间接的社会价值。……我们的确有权利要求艺术去致力于社会功效的方面——就是在道德方面 因为艺术是一种社会的职能，而每个社会的职能都应该效力于社会组织的维系和发达。但是我们倘使要求艺术成为道德的，或者正确一点说成为道德化的，那我们就不对了。因为我们的那种要求，等于使艺术不成其为艺术，艺术只有致力于艺术利益的时候，才是艺术最致力于社会利益的时候。”^②

总的说来，古往今来的文论家们大多承认文学对于人的心灵具有某种作用力。中国人有“少不读《水浒》 老不读《三国》”的说法 年少的人读了《水浒传》很容易变得冲动嗜血 老年人读了《三国演义》则可能变得非常奸诈，这是中国人对文艺功用之理解的最直接的例子。从世界范围来看，人们对文艺功用的理解总结起来大致有以下三层涵义。

1. 从读者的角度说，文学具有提供教化的功用。中国传统的儒家社会是一个没有宗教信仰的社会，中国人大多没有对超越的神、大全、宇宙意志的崇拜和敬畏，因此没有一个超越的神能够为人的存在立基，为人的道德状况担保。同样中国人的道德意识大多不是建立在对神言^③的敬畏上的。儒家缺乏像类似基督教、伊斯兰教、佛教那样的一神崇拜，因此儒家对道德人心的维持靠的是另外的东西。儒家除了把道德风尚的维持寄托在现实社会中统治者广施仁政，以自身的道德形象为社会树立楷模外，还寄希望于文艺的教化作用 这就是儒家的诗教^④传统。儒家希望文艺来充当匡扶人心的功能 对人进行道德教化 从这个角度说 中国传统文论大多是功利主义的 认为审美不仅仅是为了愉悦，还是为了提高人们的道德操守。古人强调文章要有补于世，有利教化，而且古人主要把文学的功用定义在“劝善惩恶”上。孔子被称为儒家的创始人，他特别强调文和道德的联系，提出“有德者必有言”的看法。《诗》是一部文艺作品 但是显然他是把《诗》伦理化的 他把