

山东文艺出版社

# 文艺原理新论

张 达 程 玥 著

鲁新登字第 3 号

文艺原理新论

张达 程玥著

\*

山东文艺出版社出版发行

(济南经九路胜利大街)

济南市华盛印刷包装厂印刷

\*

850×1168 毫米 32 开本 8.75 印张 2 插页 206 千字

1994 年 8 月第 1 版 1994 年 8 月第 1 次印刷

印数 1—2000

ISBN7—5329—1202—7

I·1064 定价 6.90 元

# 序

文艺学在我国作为一门独立的学科出现,是“五四”以后的事情。开始是将西方的文艺学著作译过来,作为大学的教科书,鲁迅先生1924年就曾拿厨川白村的《苦闷的象征》在北京大学讲课。有的学者则主张以中国古代文论为主体,适当吸收西方文论的观点,建立自己的文艺学教材体系,如马宗霍的《文学概论》,谭正璧的《文学概论讲话》就曾作过这样的尝试。马克思主义传入后,不少作家、理论家力图以其普遍原理,结合中国文艺的实际,特别是结合作家的创作实践经验,编写文学理论教科书。这方面的成果如老舍的《文学概论讲义》、茅盾的《创作的准备》、艾芜的《文学手册》等。1942年以后,解放区的文艺干部学校,普遍以毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》和《马克思主义与文艺》(周扬编)为教材。中国学者自己撰写的文艺学专著则有了蔡仪的《新艺术论》、巴人的《文学初步》、《文学论稿》等。建国后出现的几部文艺学教材,主要是照搬苏联教科书的模式(季莫菲耶夫的《文学原理》、毕达柯夫的《文艺学引论》影响最大)。50年代后期,有的著作虽以“新论”面貌出现,实际却是正在滋长着“左”的文艺思潮的产物。60年代蔡仪主编的《文学概论》和以群主编的《文学的基本原理》,在建设有中国特色的马克思主义文艺学方面做出了重要贡献,但它们仍未彻底摆脱苏联文艺学教材模式的影响,并留有“左”倾文艺思潮的痕迹。80年代以后,中国文艺学建设有了长足的进步,逐步形成了百家争鸣的局面,新编的教材和专著已有几十部之多。不少学者努力以科学的世界观和方法论,吸取中外文论中的有益成分,紧密联系当今世

界和中国的文艺实际,在不同层面上做了许多卓有成效的探索和研究,为建设有中国特色的马克思主义文艺科学而不懈地工作。

张达、程玉月的《文艺原理新论》是进入90年代以后,山东文艺理论工作者撰写的文艺学专著和教材的新成果之一,这是他们长期思索和研究的结晶。既然称之为“新论”,自然应有一些新的特点。承蒙作者的青睐,我作为本书的最早的读者,在此愿谈一点个人的感受和看法。

坚持用马克思主义为指导,解放思想,以新的视角来探索文艺学的基本问题,是本书的第一个显著特点。打开第一章,我们立刻就可看出,在指导思想上,作者完全摒弃了传统的文艺从属于政治的理论,采取以马克思关于人类掌握世界的方式的理论并以为之出发点,从探讨文艺与人类的关系入手,全面展开自己对文艺学一系列基本问题的研究。作者具体阐发了对马克思关于人类掌握世界的方式的新的理解,进而又从实践—精神方式的特征的论述深入展开,对科学理论活动与文艺活动的区别、宗教活动与文艺活动的区别进行了多方面的分析,从而作出了文艺是人的本质力量的审美对象化,文艺的本质特征是审美情感,文艺创作过程是一个审美的思维过程等新的理论概括。

博采众家之长,注意吸取国内外文艺学研究的新成果,是本书的又一鲜明特点。闭目塞听,夜郎自大,任何时候都不利于学术的发展。本书的作者以开放的态度,努力吸取国内外学术研究的新成果,这在各章中都可看出。比较突出的如第二章吸取了法国人类学家列维—布留尔《原始思维》的观点,进而探讨了原始思维与艺术思维,巫术与艺术的相同之点与不同之点。第七章在文艺分类的依据一节中,除分析中外各种文艺分类原则外,重点

评述和吸取了卡冈在《艺术形态学》中所论述的观点和方法，并在此基础上提出了自己的看法。在第九章中，又注意吸取了接受美学的观点，认为文艺鉴赏感受的异同来自接受者“前结构”的异同，文艺鉴赏的价值判断应以“社会集体前结构”为依据。这些论述，无疑是对文艺鉴赏理论的新开拓。

发扬理论联系实际学风，密切结合我国文艺史的丰富实践经验和 20 世纪西方文艺发展的实际，阐明自己的理论观点，是本书的第三个主要特点。在各章中，作者比较自如地联系了古今中外的作品实际，较好地体现了理论与实践的结合。如第六章在系统阐述现实主义、浪漫主义和现代主义的特征时，作者不仅简要地评述了中外理论家的有关论述，而且广泛地联系 20 世纪西方文艺发展的实际，并对一些有代表性的现代派作品作了中肯的分析，在这个基础上提出了自己的理论认识，因而使理论显得富有说服力和科学性。

另外，本书在文艺批评与文艺鉴赏的特征的理论探讨上，也有自己的新意。如说文艺批评之所以区别于一般的社会批评和历史批评，是由于“它在本质上是按照美的规律而进行的一种批评，因而这种批评的最基本的标准或称最高的标准也就不能不是美的规律”，等等。

本书涉及的基本理论问题很多，尽管有些问题作者已提出了自己的观点，但这并不等于问题的解决，且有些看法尚须进一步研究和探索。我深信在取得已有成果的基础上，作者一定能够以更为坚实丰硕的著述迎接新的世纪的到来。

李衍柱于山东师范大学

1994 年 8 月 12 日

# 目 录

序..... 李衍柱

第一章 人类与文艺..... 1

一 人类掌握世界的一种方式..... 1

人类掌握世界的三种方式。文艺属于实践—精神方式。从与实践方式的对比中看文艺。从与精神方式的对比中看文艺。

二 人的本质力量的审美对象化 ..... 11

在实践—精神方式的内部。文艺与宗教的相似之处。文艺与宗教的相异之处。文艺是人的本质力量的审美对象化。

第二章 文艺的产生 ..... 20

一 文艺的起源 ..... 20

关于文艺起源的种种学说以及它们的不足。文艺的起源是一个历史过程。这个过程主要包括四个关键环节。

二 艺术作品的生成 .....	37
-----------------	----

艺术创作的发生是主客遇合的结果。艺术创作发端于审美灵感的获得。艺术创作的过程是一个审美的思维过程。

### 第三章 艺术的特征 .....

51
----

一 艺术的本质特征 .....	51
-----------------	----

艺术的本质特征不在于形象性而在于审美的情感性。审美情感是艺术的表达对象。审美情感是艺术打动接受者的根本原因。

二 艺术的本质特征的具体体现 .....	60
----------------------	----

审美情感是从生活到艺术的中介。审美的情感罗辑是艺术创作的生命线。审美情感是艺术的独创性的直接来源。

### 第四章 艺术的构成 .....

70
----

一 构成艺术的三种元素 .....	70
-------------------	----

三元素：生活、思想、审美。艺术创作是三元素化合的过程和结果。三元素的对立统一关系及克服对立达成统一。

二 形象：艺术的构成的核心 .....	79
---------------------	----

形象在文艺创作中的地位。形象是三元素的集中化合体。艺术形象的特点。

三 风格:文艺的构成的特色..... 87

处在文艺构成的最高审美意义上的风格。风格是三元素化合所显示出的个性特色。作品的风格与作家、艺术家的风格。

**第五章 文艺的发展** ..... 96

一 文艺创作的发展与文艺观念的变化 ..... 96

文艺的发展表现在其所内涵的生活、思想、审美三个方面。文艺创作的发展同文艺观念的变化密切相关。二者的基本关系。

二 文艺发展中的思潮与流派..... 105

观念、思潮、流派。那种认为风格产生流派,流派形成思潮的看法是不正确的。观念形成思潮,思潮产生流派。

三 文艺发展的外部原因与自身规律..... 113

两种文艺发展观。文艺发展的外部原因。文艺发展的自身规律。

**第六章 文艺的创作方法** ..... 126

- 一 艺术的描写形态与创作方法..... 126  
关于创作方法的误解。创作方法与描写形态直接相关。描写的细部形态与整体形态。判定创作方法的依据。
- 二 现实主义..... 136  
关于现实主义创作方法的认识史。现实主义创作方法的特征。
- 三 浪漫主义..... 145  
关于浪漫主义创作方法的认识史。浪漫主义创作方法的特征。
- 四 现代主义..... 154  
现代主义文艺思潮与现代主义创作方法。作为创作方法的现代主义的特征。

## 第七章 文艺的门类..... 164

- 一 文艺分类的依据..... 164  
文艺分类问题的提出。一般的文艺分类法。文艺学研究中提出的新的文艺分类法。
- 二 文学门类..... 171  
文学门类概述。诗歌。小说。散文。

三	艺术门类·····	186
	艺术门类概述。绘画。雕塑。书法。音乐。舞蹈。 其他。	
四	综合门类·····	201
	综合门类概述。戏剧。电影、电视剧。	
<b>第八章</b>	<b>文艺的功能</b> ·····	209
一	文艺功能的复杂性·····	209
	人们对于文艺功能复杂性的认识。文艺的三种主要功能。	
二	文艺功能的独特性·····	218
	文艺诸功能的内在联系。文艺功能的独特性在于 审美。关于文艺功能的种种误解。	
<b>第九章</b>	<b>文艺鉴赏</b> ·····	225
一	文艺鉴赏过程的层次性·····	225
	文艺鉴赏的大致过程。这个过程中相互关联着的 三个鉴赏层次。	
二	文艺鉴赏的“前结构”特点。·····	234
	接受美学中的“前结构”理论。这个理论可以解决 的有关文艺鉴赏的一系列问题。	

<b>第十章 文艺批评</b> .....	243
一 文艺需要批评 .....	243
文艺批评的两种属性。文艺批评的主要作用。	
二 文艺批评学派 .....	250
文艺批评的学科地位。社会学派批评。心理学派	
批评。原型派批评。比较文学学派批评。接受美	
学学派批评。	
三 “美学的历史的”批评 .....	259
“美学的历史的”批评理论的建立。文艺批评中的	
“历史观点”。“美学观点”与“历史观点”的统一。	
<b>后记</b> .....	269

# 第一章 人类与文艺

文学艺术生活和文学艺术活动,是人类最常见的生活和最基本的活动。人类与文艺的关系,既有其历史的悠久性,又有其现实的广泛性。尤其是在现代社会中,可以说任何人都离不开文艺,文艺已成了社会和人生健全发育、健康发展的重要内容和标志。正是因此,自古以来,一代代文艺理论家就对文艺展开了坚持不懈的研究,所探讨的问题又无不是集中或建立在文艺与人类的关系之上,他们提出了大量的富有见地、发人思索的观点和理论。而马克思主义的创立,则为这一研究提供了更为科学、更为系统的依据,从而使我们清楚地认识到,文艺是人类掌握世界的一种方式,其特殊性在于人的本质力量的审美对象化。毫无疑问,这应是本书议论一系列文艺问题的基础和起点。

## 一 人类掌握世界的一种方式

所谓人类掌握世界的方式,即是指人类感受世界、认识世界、改造世界的方式,它所表示的是人类与世界的相互关系。当然,人类是以多种方式掌握世界的。马克思在《政治经济学批判·导言》中,将政治经济学这一理论的掌握世界的方式称为“只是思维用来掌握具体并把它当做一个精神上的具体再现出来的方式”,他还谈到了这一方式与艺术的掌握世界的方式有所不同。他说:

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—精神的掌握的。<sup>①</sup>

对于马克思的这段议论，迄今为止人们的理解尚未取得一致。比较公认的看法是，认为马克思在这里将人类掌握世界的方式主要地区分成为三种，这就是：实践的方式，精神的方式，实践—精神的方式。具体说来，实践的方式就是物质实践的方式，如生产活动、科学实验等等；精神的方式就是通过科学的理论认识掌握世界的方式，如社会科学、哲学等等；而实践—精神的方式则既有别于二者，又融汇了二者的许多特点，是一种介于物质实践与科学认识之间的，综合了实践活动的感性、具体、物质性与科学认识的理性、抽象、精神性特点的掌握世界的独特方式，文艺、宗教等等皆属此列。

马克思的这一理论观点，为我们认识文艺与人类的关系开拓了最基本的思路。正如我们要认识任何事物都必须从该事物区别于他事物的特殊性入手一样，我们要想正确地认识文艺与人类的关系，也必须从它作为人类掌握世界的实践—精神方式入手，从实践—精神方式区别于实践方式和精神方式的特殊性入手。

那么，以实践—精神方式来看文艺，它在与其他方式的比较对照中究竟显示出了什么样的特点呢？

#### （一）从实践—精神方式与实践方式的对比中看文艺

很明显，以实践方式掌握世界的生产劳动、科学实验，甚至包括从它们出发的自然科学各个部门在内，其对象都是物，是物的自然属性，而且主要是感性的物质实体。直接的生产活动、科学活动不必说了，就是实用性的科学乃至自然科学中的基础科学也是如此。比如，物理学研究物质的物理性质和物理变化，化学研究物质的化学性质和化学变化等等。自然科学中当然也有

---

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯选集》第2卷，第104页。

表面看来并不研究物的科学,如人体解剖学、精神病学、脑科学、医学等,它们所研究的显然是“人”,但这里的“人”无疑是作为生物的人而存在的,这些科学所研究的也只是人的自然属性、物质属性,所以从本质上着,它们的对象也仍然是物。

而作为人类掌握世界的实践—精神方式的文艺却根本不同,它的对象只能是人,是人的社会生活,是社会生活中的人。这是因为,人类要掌握世界,不能仅仅掌握物、掌握自然界,还必须掌握自身,而文学艺术就正是人类掌握自身的方式之一。正是从这个意义上,高尔基把文学艺术定义为“人学”,应该说是切中肯綮的。高尔基的话说出了文学艺术活动、文学艺术创作的要义,事实上古今中外的许多文艺家也都表示过相同的看法。比如,席勒就曾这样称赞过歌德:

你从单纯的机体一步一步走向较复杂的结构,最后走到一切之中最复杂的“人”,你用整个自然的材料进一步地创造了他。<sup>①</sup>

席勒不仅把“人”看作文学艺术的表现对象,而且看作“创造”对象,足以见出“人”在文艺创作中的突出地位。我国著名的文学家茅盾在回顾和总结自己的小说创作时也说:

最近七八年来,我在没有职业的状态下把写小说作为自由职业了。这一“行业”,没有一点“研究”好象是难以继续干下去的,因而我不能不有一个“研究”的对象。这对象就是“人”!……

我于是带了“要写小说”的目的去研究“人”。

“人”——是我写小说的第一个目标。我以为总得先有了“人”,然后一篇小说有处下手。……

我以为一个写小说的人如果要研究的话,就应是

---

① 《席勒给歌德的信》,《宗白华美学文学译文选》,第11页,北京大学出版社。

### 研究“人”。<sup>①</sup>

上述例证都可以说明，在文艺创作之中，作家艺术家所倾心倾力关注的是人，是人的社会生活，他们即使有时涉及到物，也是因为物对表现人有意义，其着眼点也仍是为了表现人。

固然，在吴承恩的《西游记》、蒲松龄的《聊斋志异》中，在但丁的《神曲》、安徒生的童话中，在敦煌莫高窟的壁画中，在意大利西斯廷教堂的绘画中，也有许多描写刻画神仙鬼怪、动物植物的作品，但这些作品中的神仙鬼怪无不是世俗社会中的人的化身，至于童话世界里的凶残的大灰狼、狡猾的狐狸、善良而又懦弱的绵羊、聪明而又勇敢的公鸡……也显然都是被人格化了的事物。

在文艺创作之中，还有为数众多的山水诗，风景画之类的吟咏描绘自然景物和风光的作品，看似以物为对象，实际上所表现的也是人的情趣、爱好、理想、思想、感受等等。约翰·施特劳斯的名曲《蓝色的多瑙河》所描绘的并不是那条河的感情，文桑·凡·高的名画《向日葵》所表现的正是画家的人品和性格。中国古代的画论中就有“寄情山水”的说法，无非是指山水画中寄托的是人的思想感情。宋徽宗赵佶和明宗室遗民朱耷（八大山人）都擅长花鸟画，但赵画显示出的是一种富丽华贵，而朱画则孤傲清冷，所表现的人生态度截然不同。俄国舞蹈家福金在1907年创作了独舞《天鹅之死》，他说，“把这个舞蹈归结为鸟类的模拟，这将是大大错特错的误解”，创作这个作品的真正的目的是在于“创造对生命渴求的形象”。在这里，天鹅的形象显然不是自然的鸟，而是社会的人。艺术作品如此，文学作品也是如此。王维的《山居秋暝》借“明月松间照，清泉石上流”的雨后秋景，寄托的是“随意春芳歇，王孙自可留”的情趣。柳宗元的《永州八记》也是借

---

<sup>①</sup> 《谈我的研究》，见《印象·感想·回忆》，文化生活出版社，1936年。

永州的山川风物抒写作者的人生感悟和经世情怀，故其首篇《始得西山宴游记》便流露出了一种“悠悠乎与颢气俱，而莫得其涯；洋洋乎与造物者游，而不知其所穷”的心境和气势。

总之，不用过多地举例我们已可以看出，在文艺作品中不论是以物喻人，还是借物抒情，作家、艺术家所关注的都在于人而不在于物。换言之，物只有在被人化了之后，自然现象只有在被社会化了之后，才有可能进入文艺创作、文艺欣赏的领地之内。这样，文学艺术中的“物”显然已经不再作为自然的物、物质的物而出现、而存在，即已经在本质上不同于人类掌握世界的实践方式中的物了。

## （二）从实践—精神方式与精神方式的对比中看文艺

在人类掌握世界的诸种方式之中，精神方式是一种“把直观和表象加工成概念”的理论认识的方式。其中的哲学和社会科学的许多门类，如政治学、经济学、文化学、人类学、民族学等等，也都是以人，以人的社会关系、社会生活为研究对象的。在这一点上，它们与文学艺术无疑有共同之处。也许正是因为如此，所以过去乃至今天有许多人都把艺术的本质归结为认识，其实这显然是一种误解，与马克思的理论并不一致。在马克思那里，人类掌握世界的精神方式，毕竟是“不同于对世界的艺术的、宗教的、实践—精神的掌握的”。我们这样说，决不意味着否认文学艺术中含有认识的因素、认识的成分，只是想指出，文学艺术在本质上不同于理论认识。否则的话，马克思也把文艺归入精神方式就可以了，何必再列出另外一种实践—精神方式呢？

马克思的区分是十分准确、十分科学的，他指出了精神方式与实践—精神方式两者在质的规定性上的不同。总的看来，人类掌握世界的精神方式的本质特点就在于抽象，亦如马克思在《政治经济学批判·导言》中所说：以精神方式理论地掌握世界，需要“从表象中的具体达到越来越稀薄的抽象，直到我达到一些最

简单的规定”；之后，行程再倒过来，从抽象上升到具体。“其实，从抽象上升到具体的方法，只是思维用来掌握具体并把它当作一个精神上的具体再现出来的方式”，这就是掌握世界的精神方式。而在这里，“实在主体仍然是在头脑之外保持着它的独立性；只要这个头脑还仅仅是思辨地、理论地活动着。因此，就是在理论方法上，主体，即社会，也一定要经常作为前提浮现在表象面前。”<sup>①</sup>

实践—精神的方式无疑不是这样。马克思虽然没有正面地说明这一方式的特点，但在上面我们所引述的文字中却显然已经透露出了其关键性的意思。据我们理解，这就是：只要实在主体（社会生活）不是“作为前提浮现在表象面前”，不是“在头脑之外保持着它的独立性”，而是进入头脑之中，并始终保持着它的表象，那么，这个头脑就不是仅在“思辨地、理论地活动着”，就不是仅以精神方式掌握世界，而是以实践—精神的方式掌握世界了。这里的关键就看作为实在主体的社会生活是不是进入了人的头脑：没有进入，就是掌握世界的精神方式；进入了，就是实践—精神方式。由此可见，实践—精神方式是一种社会生活进入人的头脑，同时又包含着一定的思辨的、理论的活动的掌握世界的方式。结合文艺创作的实际来看，在这一方式中，进入人的头脑的社会生活是其主要成分，而人脑的思辨地、理论地活动则是其次要成分。这就是文艺作品既可以为人们提供丰富的社会生活，又包含一定的认识的根本原因。恩格斯说巴尔扎克“在《人间喜剧》里给我们提供了一部法国‘社会’特别是巴黎‘上流社会’的卓越的现实主义历史”，列宁说“列夫·托尔斯泰是俄国革命的镜子”，毛泽东认为读《红楼梦》可以了解封建社会，这些说法都可以证明这一点。

---

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯选集》第2卷，第103~104页。