

## 第一章 文学理论的性质和形态

### 第一节 文学理论的性质

#### 一、文学理论的学科归属

研究文学及其规律的科学统称为文艺学。

无论在中国或西方，最早研究文学的科学都叫“诗学”、“诗论”，因为诗的起源最早。19世纪以前，整个文学的研究基本上处于笼统而未分化的状态。19世纪以后，文艺学终于形成了假设干相互独立又相互联系的分支，从而严格意义上的文学理论才得以成立。

目前国内外文学理论界习惯将文艺学分为三个组成局部：

1、文学开展史，即按照历史的顺序研究一定范围内文学发生开展的情况及其规律，通过对有代表性的作家、作品的分析与评价，对一定时期的文学思潮和创作实践进行总结。文学史可按国别、地域划分，如《欧洲文学史》、《英国文学史》；也可按历史时期为断代史，如《中国当代文学史》；也可按作品种类划分为专史，如《中国小说史》、《中国诗歌史》

2、文学批评，即对各个时代的作家、作品，以及各种文学现象（泛指一切与文学有关的事物和现象）进行研究、分析、评论的科学。其主要对象是当代的作家、作品、文学潮流。

3、文学理论，即以人类社会历史的现实的一切文学现象作为研究对象，以哲学方法论为总的指导，从理论高度和宏观视野上说明文学的性质、特点和一般规律的学科。

上述三支之间互相独立又互相影响。文学理论为文学开展史和文学批评提供理论武器，离开文学理论的指导，文学开展史就成了一笔糊涂账，文学批评也就失去了活的灵魂。反过来，文学开展史和文学批评的研究成果又可以丰富、补充和开展文学理论。

注：“三分法”影响很大，但本课程还是倾向于采用“五分法”，即在以上和分支的根底上，再加上文学理论史和文学批评史。因为文学理论和文学批评也有着历史的开展，理应同文学开展史一样，成为文学史的一局部。

#### 二、文学理论的对象和任务

文学理论以文学的普遍规律为研究对象。具体地说，它以文学的根本原理、概念范畴以及相关的科学方法为其研究对象。比方，文学与生活的关系、作家的个性气质与风格的关系、文学鉴赏的条件、文学的社会作用等等。

文学理论的任务分为四个方面：即文学本质论、文学创作论、作品构成论和文学接受论。这种划分法与美国当代文艺学家 M·H·艾布拉姆斯有关，他在《镜与灯——浪漫主义文论及批评传统》一书中提出文学四要素的著名观点，认为文学作为一种活动是由作品、作家、读者、世界这四要素构成的。

#### 三、文学理论应有的品格

以马克思主义为思想根底的中国文学理论，应具有两个品格：实践性和价值取向。

（一）文学理论的实践性

1、文学理论是对古今中外一切文学实践的总结，它来源于实践并受实践检验，它的出发点和根底只能是文学活动的实践。2、文学实践是不断开展变化的，因此文学理论也应与时俱进，不能固步自封、僵化守旧。3、辩证对待马克思主义文学理论思想，一要坚持，二要开展。

（二）文学理论的价值取向

马克思主义文学理论表达了无产阶级和劳动人民的审美理想和审美趣味，它公开宣布文学为社会主义效劳，为人民效劳，反对“回到古典”和“全盘西化”，但同时又主张要汲取人类历史上一切优秀的合理的文学理论成果。因此，马克思主义文学理论具有综合性的特征。

### 第二节 文学理论的形态

同一客体可以形成多对象，并可运用多视角、多方法加以研究，所以形成了多样化形态。从不同角度观察，文学理论的根本形态有：文学哲学、文学社会学、文学心理学、文学符号学、文学价值学、文学信息学、文学文化学。

## 第二章 文学作为活动

### 第一节 文学活动及其构成

#### 一、世界

世界是文学活动的四要素之一，即指文学活动所反映的社会生活。由于文学活动总是涉及到一种意识反映行为，这就成为艺术模仿论和再现论的立论根据。

在西方以摹仿说为中心的再现理论是长期占统治地位的一种文学观念。很多艺术家和艺术理论家都认为艺术的本性在于对自然的摹仿和再现。艺术来源于生活，并再现生活。在摹仿说中，有两种对立的观点：柏拉图认为艺术是“影子的影子”、“模仿的模仿”，和真理隔了三层，并因此而否认艺术存在的合理性。亚里士多德那么认为一切艺术实际上都是摹仿，它们的区别只在于摹仿所用的媒介和摹仿所取的对象、所取的方式不同。与柏拉图所持的观点相左，亚里士多德认为艺术模仿的世界同样可以到达真理的境界，诗甚至可以比历史记录包含更大的真理性。

与柏拉图相比，亚里士多德强调了文学与世界的联系，肯定了文学的价值和作用，对后世影响深远。他的《诗学》被誉为西方文艺理论的奠基之作，他的主张成为后来现实主义文艺观的圭臬，“他的概念竟雄霸了一千余年”（别林斯基语）。摹仿说的代表人物还有德谟克利特、达·芬奇、莎士比亚、歌德、雨果、别林斯基、车尔尼雪夫斯基等。以摹仿说为中心的再现理论直到19世纪西方浪漫主义文学兴趣后才受到冲击，但仍有不少人坚持此说，比方别林斯基。

中国人虽然没有古希腊那种“摹仿说”，但从“观物取象”说可以看出，中国古人也认识到，文艺的起源是与人“观”天地鸟兽的运动变化并加以摹仿的行为有关的。在中国古代，虽然再现说整体上不受强调，但仍有不少人持此观点，如司马迁、刘勰、白居易、梁启超等，都曾论述过艺术与生活的联系。

再现说侧重从客体方面，从文学的外部关系和社会学角度研究文学艺术的性质，强调文艺对生活的依赖关系和反映关系，表达了朴素的唯物主义精神和现实主义美学原那么。但在旧唯物主义影响下，再现说无视艺术家的主观能动性和创造性，否认艺术来源生活却可以高于生活，反映生活却又可以改造生活，将艺术与生活等同起来。尤其是开展到十九世纪，当再现说失去了早期朴素的辩证法思想后，其理论上的缺陷便不可防止地暴露出来。

## 二、作者

文学活动不仅与生活有关，而且与作者有关。作者创作了作品，并在作品中表达对生活的感受和情感，并试图唤起读者相应的感情。这样，作者在文学活动中便是一个重要的因素。

作者通过创作表达情感，因此文学也是一种作者表现活动。侧重于从作者方面研究文学，便出现了“表现说”文学观和艺术观。

中国古代文论中很早就有表现说观点，一直强调作品与作者情感的关系。强调文学是作者的表现的产物是中国古代文论的一个重要传统，这典范地表达在早先秦就形成的“诗言志”说中。“诗言志”说认为，诗歌是作者的情感和志向的表现。但中国古代文论的一个突出特点在于，这种作者表现观往往是与“观物取象”所代表的反映世界的观念和和谐共存的。

在西方，对文学与作者的联系、作品表现功能的认识产生较晚。19世纪，随着欧洲浪漫主义思潮的兴起，表现说开始形成并逐渐成熟。“表现说”认为作家是文学活动的中心，文学是作者心灵的表现，因而应从作家方面来考察艺术的本质和特征。主张艺术是艺术家内在本性和情感的自然表现，作品的价值来自作者本身的价值，它所表现的有情感和本能这两方面，后者指生命的原初状态和潜意识的心理层次。

再现说视文学为镜子，表现说视文学为灯盏——燃烧着作家思想情感的灯盏。表现说与摹仿说相比有三方面突出区别：一是在文学本质问题上，表现说不是突出被摹仿的世界的决定作用，而是突出作者的决定作用。英国诗人华兹华斯、文学批评家柯勒律治以及美国作家爱伦·坡都强调过诗是情感的表现；二是在文学批评问题上，更为强调作者对作品意义的创造作用；三是在文学创作问题上，不是强调文学创作对客观规律的遵循，而是突出文学创作中“天才”的巨大作用。如柏拉图将文艺看成是灵感的表现，康德也认为艺术是天才的产物，诗是“想象力的自由游戏”。

表现说侧重从作者角度，从心理学角度来解释文学现象，弥补了再现说忽略创作主体主观能动性的弱点，对文学的性质、特点和规律有不少新的发现和说明。但近代西方兴起的表现说，其哲学根底是唯心主义的，它强调文学艺术是艺术家的自我表现，并认为人的情感以及表现这种情感的艺术是与现实无关的，这显然是错误和片面的。因为事实上，人的任何情感都是由种种物理的、心理的、环境的和传统因素构成的总体关系，是现实与外部现实有着直接或间接关系的。

## 三、作品

文学所反映的世界并不等于世界本身，文学表达的情感也与作者的实际情感有别，因而，作品便具有了独立价值。作品源于生活但又不同于生活，它是作者的艺术创造、能超越现实事物的本真状态，包含着更为普遍的、深刻的意蕴，具有自身独特的魅力和艺术价值。作品一经产生便具有了客观独立性，成为“第二自然”。于是，便有人侧重于从作品的角度来研究文学。

俄国形式主义出现于1914年，以维克多·什克洛夫斯基评未来派诗歌的文章《词语之复活》为发端，到1930年停止活动。其代表人物主要是什克洛夫斯基和雅各布森。此派认为文学研究的真正对象是作品的形式价值，反对把文学作品当做历史文献，反对以哲学、社会学、历史学和心理学等方法来研究文学，试图创立一种独立的专门研究文学材料的“文学科学”。他们认为文学研究的对象不是笼统的文学，而是“文学性”，是使一部作品成其为文学作品的东西，即作品的“形式价值”，同时，什克洛夫斯基还提出有名的“陌生化”理论。

英美新批评派以1941年美国兰色姆(1888—1974)的《新批评》一书而得名。这一批评学派的代表人物除兰色姆外,还有英国诗人艾略特(1888—1965)、理查兹(1883—1981)和韦勒克·沃伦等。兰色姆创造了一个术语,即“文学本体论”。他认为文学活动的本体在于文学作品而不是外在的世界或作品。而作为本体的作品并不是指传统意义上的内容或内容与形式的统一,而是仅仅指作品形式,即所谓“肌质”、“隐喻”、“复义”、“含混”、“语境”、“反讽”等语言学或修辞学因素。新批评派的批评方法是细读文本,详加分析,不重视对作品思想内容的分析。在作者——作品——读者这三个文学活动的环节中,它割去了作者和读者这两个环节,而将作品这个中间环节作为独立自在的实体。新批评派在盛极一时之后,终于在50年代末期开始趋向衰落。新批评派理论对我们有启发意义,即说明了作品本体分析,尤其是语言形式分析的重要。但其局限性也是明显的,它舍弃了文学活动的其它几个环节。另外,其作品分析仅限于语言形式,特别是修辞手法,不能顾及全盘。

20世纪60年代结构主义在法国盛极一时。结构主义将文学结构提高到自主地位,试图在繁多现象背后寻找“秩序”,在表层的活动下面开掘深层的结构关系,并提出了种种原理,设想了种种模式。这对美学和其它人文学科的科学化、精确化,起到了推倒作用,有着重要的启迪。但结构主义仅仅用抽象的结构分析的方法来探讨作品,将复杂的社会的、心理的文学现象简化归结为语言现象,割断了文学与生活及作者的关系,这显然是有其难以克服的唯心主义、形式主义的消极因素。

作品本体论经历了俄国形式主义、英美新批评和结构主义等阶段后,形成了一套完整的理论,并与“再现论”和“表现论”相抗衡。此论在突出作品形式的魅力,开阔作品研究新途径方面具有意义。但它将文学仅仅视为作品形式,并以作品研究海关了文学的整体研究,显然导致了唯心主义和形式主义。

#### 四、读者

文学活动不只是作者的创作活动,它还包括读者的阅读鉴赏活动,只有经过读者阅读,作者创作的文本才能实现其价值。因此,读者是文学活动的又一根本要素。

读者对作品的阅读活动是一个阐述和再创造的过程。读者阅读作品,既是从作品中了解作者思想、了解作品中描写的人情世态的活动,同时也是读者在自己的生活经验、文化修养的根底上,运用想象联想等心理因素在自己头脑中进行形象地再创造的活动,即所谓“仁者见仁,智者见智”、“一千个读者,就有一千个哈姆莱特”。

20世纪60年代后期在德国出现了接受美学和读者反响批评理论,它将文学接受活动当成文学研究的焦点。其代表人物是姚斯和伊瑟尔。前者从文学史方法论提出接受理论,后者那么更多从读者的接受心理提出问题。姚斯将文学史看成“读者的文学史”,将读者提升到了文学研究的中心位置。这是因为:首先,文学的目的是为读者,“文学作品从根本上讲是注定为这种接受者而创作的”,离开读者,就没有文学;其次,读者的接受并非消极的、被动的,而是积极的、创造性的,从更高的历史学层次来看,作品艺术价值的大小、生命力的长短,从某种意义上讲取决于读者的接受。

#### 五、对文学活动的整体观照

文学活动的四个环节是就一般情况而言的。上述四种观点分别从不同角度去研究文学,均有一定的合理性。但应当看到在文学活动中,世界、作者、作品和读者四要素不是彼此孤立地静止地存在的,而是相互依存的,相互渗透、相互作用,浑然一体。

### 第二节 文学活动的发生与开展

#### 一、文学活动的原始发生

文学活动的发生历来争议较大。其原因有二:1、文学的产生先于文字,而口头文学源于何时不得而知,且收集到的最早的书面文学,其年代本身仍需考证;2、不同时代的文学观念彼此具有差异。

(一) 关于文学发生的诸种学说:

##### 1、模仿说

此说起源最早,代表人物为古希腊的德谟克利特和亚里士多德。德谟克利特认为人的主观感觉和思想既不是先天的,也不是神赋予的,而是从客观事物的“影象”中产生的,人的许多行为和创作是从对自然的摹仿中来的。他说:“在许多重要的事情上,我们是摹仿禽兽,做禽兽的小学生的。从蜘蛛我们学会了织布和补缀;从燕子学会了造房子;从天鹅和黄莺等歌唱的鸟学会了唱歌。”亚里士多德认为模仿是人类的天性。艺术产生于人的“摹仿的本能”和“对摹仿的作品感到快感”,而艺术的不同门类是由于摹仿的对象、媒介、方式的不同而形成的。

模仿说认为艺术起源于人类的模仿本能。艺术是模仿自然和社会人生的产物。此说强调艺术与自然是摹仿和被摹仿的关系,注意到艺术与自然、社会、人生的联系,具有朴素的唯物主义观点。但它只强调所谓“本能”、“人性”,不懂得社会实践对人的思想行为的制约作用,因而它并不能解释艺术产生的织机原因。另外,摹仿说也无法解释诸多的原始艺术现象。十九世纪以来,摹仿说在西方逐渐被否认。黑格尔认为对自然的复制对于人类来说纯粹是多余的,“凭单纯的摹仿,艺术总不能和自然竞争,它和自然竞争,那就象一只小虫爬着去追大

象”，最逼真的摹仿也“不是艺术作品，而只是一种巧戏法”。

## 2、游戏说

产生于十八世纪，在某种程度上补救了摹仿说的缺乏。著名的德国古典哲学家康德是这一学说的首创者。但明确提出和系统阐述这一理论的是席勒和斯宾塞，因此游戏说又被称作“席勒—斯宾塞理论。”

康德认为，文学艺术是自由的，它是一种不带任何功利目的的纯粹审美活动。席勒从这一点出发，提出了“游戏说”，认为人类区别于动物界的最重要的标志就是人的“游戏”，追求游戏式的自由愉快是人类的一种天性。席勒还进一步提出“精力过剩说”，人们生活在现实世界中，受到物质和精神的这两方面的束缚，往往得不到自由，因此，人们总想利用剩余的能力，创造一个自由的天地，这就是游戏即审美活动。这种人所共有的本能，是艺术产生的动因。英国哲学家斯宾塞从心理学的角度发挥了席勒的观点。他补充说，人是一种高等动物，人区别于下等动物的特征在于下等动物把全部机体力量都消耗在维持生命所必须的活动上，而人类那么在维持和延续生命之外，还有过剩精力。因此，游戏和艺术都是过剩精力的发泄，是非功利性的生命活动。艺术在实质上也是种游戏。游戏说提出后，不少赞同者又作了补充。如格罗斯指出，游戏并非无目的活动。女孩子玩布娃娃，是练习将来做母亲，所以游戏先于劳动。劳动是游戏的产儿。

游戏说确实在某些方面揭示了艺术生成的一些重要条件。如，艺术具有精神愉悦的特点，往往不直接追求功利目的等等。但它也有着与模仿说类似的倾向，那就是脱离了原始社会生活的实际。从根本上讲，艺术与游戏有着本质的区别：游戏的愉悦往往是即兴的；艺术那么追求长久的魅力。后者的内容远比前者丰富深刻得多。

使摹仿说和游戏说带有明显漏洞的一个主要原因，是由于它们作为艺术起源的学说，大多形成于假设的推理。两者都缺乏对原始社会和原始艺术的实际考察。

### 3、巫术仪式说

此说最早由英国著名的人类学家爱德华·泰勒在《原始文化》一书中提出。法国考古学家，艺术史家弗雷泽是这一学说的重要代表。巫术说认为艺术起源于原始巫术，它是作为一种企图控制生产活动的实践手段开展起来的。

在原始人看来，周围的一切都是神秘的，大自然的太阳的升沉，月亮的圆缺，花开花落，都是无法理解、解释不清的。于是原始人就想象出这一定是在冥冥中有种力量在控制着，这个力量，就叫“神”。所以，原始人认为自然的万事万物也都象人一样有灵魂。如果人走路被一块石头绊倒，那一定是因为石头与人作对。（在原始人眼里，石头也有灵魂）泰勒说：“野蛮人的世界观就是给一切现象凭空加上无所不在的人格化的神灵的任性作用。……古代的野蛮人让这些梦想来塞满自己的住宅、周围的环境、广阔的地面和天空。”于是，他们认为施引巫术就能够控制自然，增加自己的力量。

在原始人的意识中，动物的图形和动物的实体有一种神秘的互渗联系。原始人相信描绘动物就能够影响动物和占有动物，从这个角度出发，巫术说解释了原始洞穴壁画中的一些难解之谜。为什么许多壁画画在洞穴深处黑暗的地方和危险的岩隙上？为什么有的动物形象身上有被长矛和棍棒戳刺打击过的痕迹，或者被画成身落陷阱，口鼻流血。巫术信仰的突出特征是把毫无关系的两件事联结起来。并运用想象创造一些事物的表象，以便对它所代表物的本身施加影响。这些都成为艺术与巫术相关的有力证据。他们由此推断原始人的一切创作活动都包含着巫术的意义，都是原始巫术的表现方式。

较之摹仿说和游戏说，巫术理论有它的独到之处，即它高扬了想象的意义，而想象无疑是促成艺术生成的最根本要素之一。但是，艺术与巫术尽管在原始社会中有这种难以分解的联系，但说到底它们之间还是两种原始意识活动中的互渗关系。严格地讲，这里不存在谁决定谁的问题，一定要说的话，实际上是劳动生活决定了巫术活动。因此，巫术说虽然有较多的合理之处，把人们对艺术起源的认识大大推进了一步，但艺术开展的真正根源，在此并没有获得科学的揭示。

### 4、心灵表现说：

产生于十九世纪末，其代表人物主要是一些欧洲资产阶级心理学派的学者。他们认为，表现主观情感是人与生俱来的本能和精神需要，孩子快乐了要笑，痛苦了要哭就是证明，这种本能和需要分别以声音、语言、形态、色彩上表现出来，就成为音乐、文学、舞蹈和绘画。因此，情感是一切艺术最主要的推动力。艺术是为了满足情感宣泄的需要。心灵表现说影响深广，曾受到许多诗人和作家的拥戴。如雪莱、托尔斯泰。

西方现代派作家大多主张表现说，强调艺术源于人的内心世界。

文学起源于心灵，是作者的情感表现，注意到了艺术中包含着主体的情感因素，但情感是如何产生的？心灵为何会有变化？等等，心灵表现说是无力答复的。所以说心灵并不是艺术的最终起源。

### 5、潜意识欲望说

原欲说是由奥地利精神分析学家弗洛伊德予以系统归纳说明的。他认为人的心理结构可人为三个层次：“伊底”（本我）、“自我”和“超我”。其中，“伊底”，主要是指人的性本能，是人格的重要组成局部。它长期受到压抑，但又具有强烈的心理能量，于是便要寻求宣泄和转移的出路。其途径为：一是通过潜意识活动，即做梦和幻觉来转移；另一是转入科学、艺术等活动予以“升华”。因此，艺术是个体无意识的象征表现，“艺术即做梦”，“梦是愿望的达成”，文学艺术是人类的白日梦，借助梦想和想象使人类的厄洛斯和塔那托斯得到合理发泄。作家通过创作来发泄情欲，满足“伊底”的欲望，是本能的“升华和补偿”。



原欲升华说看到文艺与性爱的密切关系，强调无意识在艺术创作中的重要作用，有一定的合理性。但此说的致命弱点在于将人的活动降至本能的无意识的层面。其实，人与动物的最大区别在于：动物只是按生物本能活动，而人类虽然也有无意识的本能活动，但主要的绝大多数的活动是受思想意识支配的。艺术是一种社会行为，它的产生的原动力应该是社会性的因素，更何况许多艺术与性爱无关，即使是反映性爱主题的作品，也不仅仅只有性爱。

## 6、劳动说

普列汉诺夫是“艺术起源于劳动”理论的有力提倡者，他在《没有地址的信》一书中阐述了这一理论。根据在古代划桨人配合着桨的运动歌唱，挑夫一面走一面唱，主妇一面舂迷一面唱。妇女手上戴着一动就响的金属环子。她们往往聚集在一起用手磨磨自己的麦子，随着手臂有规律的运动唱起歌来，这些歌声是同她们的环子的有节奏的响声十分谐和的。普列汉诺夫引用了这些资料来论证他的观点，他认为，原始艺术是适应着劳动的需要并在劳动实践过程中产生的，与原始人的劳动生活有着非常密切的联系。最初的艺术是劳动的产物，因而有明显的功利目的。

鲁迅受到普列汉诺夫的影响，也主张艺术起源于劳动，他在《门外文谈》中说：“我们的祖先的原始人，原是连话都不会说的，为了共同劳作，必需发表意见，才渐渐练出复杂的声音来，假设那时大家抬木头，都觉得吃力了，却想不到发表，其中有一个叫道“杭育杭育”，那么这就是创作，大家也要佩服，应用的，这就等于出版；倘假设用什么记号留存了下来，那就是文学……”

小结：巫术说和宗教说肯定了文学发生的原始巫术和原始宗教的原型根底，从而深入地阐释了文学发生的文化根底和文化原型，但是忽略了心理动因和社会历史条件；游戏说乃至无意识本能说虽然肯定了深层心理动因乃至生理根底，但是却无视了文学发生的文化原型和社会历史条件；劳动说强调了社会劳动在文学发生中的决定作用，解决了文学发生的社会历史条件问题，但是忽略了生理根底和心理动因，尤其片面地将文学发生完全归结为劳动实践。

### （二）文学起源于劳动

艺术起源于劳动的说法多年来在我国一直占据主导地位。生产劳动是原始人类最根本的活动，因而要科学地说明艺术的起源，就无法回避原始人类的劳动实践。

#### 1、劳动提供了文学活动的前提条件

艺术产生的前提是：人的灵巧的双手、兴旺的大脑、语言和认识、感受能力。只有在这个前提下，人们才能开始文学艺术的创作。而这些前提条件，包括人都是劳动创造的，正如恩格斯所说：“只是由于劳动，由于和日新月异的动作相适应，由于这样所引起的肌肉、韧带以及在更长时间内引起的骨骼的特别开展遗传下来，而且由于这些遗传下来的灵巧性的愈来愈新的方式运用于新的愈来愈复杂的动作，人的手才到达这样高度的完善。在这个根底上它才能仿佛凭着魔力似的产生了拉斐尔的绘画，托尔瓦德森的雕刻以及帕格尼尼的音乐。”这就是说，劳动为艺术的产生提供了物质的前提，是艺术起源的根底。

#### 2、劳动产生了文学活动的需要

原始人的文学艺术活动是和物质生产劳动结合在一起的。原始人在劳动过程中为了协调动作、减轻疲劳、交流生产生活经验及思想感情、提高劳动生产率，“在自己的劳动生产过程中乐意服从一定的拍子，并且在生产性的身体运动上伴以均匀的唱和声音和挂在身上的各种东西发出的有节奏的响声。”这就是最早的音乐节奏来源。原始人把这些有节奏的劳动呼声和音响与含有一定意义的语言结合起来，就产生了最早的诗歌。在一些原始民族里，“每种劳动有自己的歌，歌的拍子总是十分精确地适应于这种劳动所特有的生产动作节奏。”如中国古代《淮南子·道应训》说：“今夫举大木者，前呼‘邪许’，后亦应之，此举重劝力之歌也。”

这些历史事实都说明了最早的音乐、诗歌、舞蹈是为适应劳动过程的节奏和音响以提高劳动效率而产生的。但这只是说明了艺术是随劳动一起产生的，即只是相当然的阐述，并没有从所以然的层面上解释清楚“为什么”原因，人为什么要在劳动中创作艺术？

#### 3、劳动构成了文学描写的主要内容

劳动过程、成果、劳动者本身都成为了原始文艺的内容。原始人生产劳动的实践活动为文学提供了反映对象，原始文学艺术反映的是原始人民的劳动过程、场面。相传黄帝时代的《弹歌》：“断竹，续竹；飞土，逐穴（肉）。”就生动形象地反映了狩猎生活的整个过程。原始舞蹈是各种动物动作的摹仿和劳动生产过程的再现。原始的绘画表现的是一些动物和狩猎生活场面。如西班牙阿尔塔米拉岩洞中的野牛画，是属于旧石器时代的山洞壁画。其中画了一只被原始猎人打伤了野牛，它扑倒在地、睁大眼睛、浑身有力、企图挣扎着向前冲去。整个画幅用红、黄、黑几种色彩绘成，线条豪放洗炼，寥寥几笔就勾画出野牛的外形，生动地反映了原始人的狩猎生活。

#### 4、劳动制约了早期文学的形式。

劳动决定了原始文艺诗歌、音乐、舞蹈三位一体的形式。原始艺术是原始人在集体劳动中适应于劳动的需要，配合着劳动的节律和动作创造的。诗歌、音乐、舞蹈往往伴随和适应于劳动的音调、节奏和不断重复的劳动动作而共同发生。因此，原始文艺三位一体的形式，是由劳动的现实所决定的。据《吕氏春秋·古乐篇》记载：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙：一日载民，二日玄鸟，三日遂草木，四日奋五谷，五日敬天地，六日建帝功，七日依地德，八日总禽兽之极（《吕氏春秋·古乐》）。”尽管这八首歌谣的词已失传，但这

种反映劳动过程的边歌、边舞的原始艺术最典型的形式却被记载下来了。

## 二、文学活动的开展

## (一)文学开展问题的复杂性及前人有关认识

### 1、文学开展问题的复杂性

文学开展与社会生活开展之间既具有整体上的一致性，文学的内容和形式随社会生活的开展而开展；又具有局部的非同步性，物质生产与精神生产之间出现不平衡关系。

生产活动等经济因素只是最终的制衡力量，而其他一些因素有时更直接地发挥作用。这样的结果在于，文学活动的开展与人类生产劳动的开展并不总是同步的，或快或慢，甚至同生产呈反方向的开展。这正表达出马克思所谓物质生产与艺术生产开展的“不平衡关系”。这种“不平衡”有两种典范性表现：一种是某些文艺类型如神话和史诗只能兴盛于生产开展相对低级的阶段，随着生产力的开展，它的繁荣阶段也就过去了；另一种那么是艺术生产与物质生产的开展水平不是呈正比例的，经济落后的国家和地区可能在艺术上反而领先，如俄国和挪威在 19 世纪经济相对落后，但在文学上却成就斐然。

### 2、关于文学开展的诸种观点：

有关文学开展的见解很多，主要有三类：第一，从社会或世界状况看待文学的开展，如中国《乐记》、德国黑格尔；第二，从文学内部因素演化看待文学的开展，如加拿大批评家弗莱认为文学的开展像自然界的开展一样只在于它的内在动因如“循环”，而整部文学史可以视为喜剧、传奇、悲剧和挖苦文学这四种根本原型的不断“循环”史；第三，从文学固有因素的组合看待文学的开展，如俄国形式主义者普洛普和法国结构主义者列维—斯特劳斯都认为是文学固有因素的不同组合才引起了文学形态的变化。

## (二)文学的开展与经济开展的关系

在影响文学开展的诸种社会因素中，经济是最终的决定因素，但并非只有经济才是积极的因素。文学与经济的联系是间接的，上层建筑诸因素要相互影响并对经济根底产生反作用。在文学开展与经济开展之间，往往呈现为两种不同的关系形态。

### 1、文学开展与经济开展相适应

一定时期的文学繁荣，往往是作为经济开展的结果而出现的。经济开展最终导致文学繁荣的原因为：第一，经济繁荣为文学的开展提供了强大的物质根底；第二，经济开展往往带来社会稳定，政治相对开明，社会思潮活泼，有利于发挥作家艺术个性和创造才能；第三，经济繁荣往往促进各民族文化交流，使民族文学可以借鉴外来文学，推动本民族文学的开展。

### 2、艺术生产与物质生产不平衡

文艺的繁荣并不同物质生产开展成比例，它往往作为经济开展的要求出现。这种不平衡有两种情形：第一，某些艺术种类的繁盛期只能出现在社会开展的低级阶段；第二，整个艺术生产同物质生产开展水平不成比例。导致两种不平衡的原因为：

第一，劳动分工以后，艺术生产与物质生产的直接联系不存在了，在经济与艺术之间出现了中间环节，同文学发生直接联系的是由社会经济根底所决定的时代风气和社会心理；

第二，上层建筑各部门之间相互影响，文学并非总是敏锐地反映经济开展的必然要求。文学的开展除了受社会生活开展的制约以外，还受上层建筑及其他意识形式的影响。政治统治制度、政治观念、法律意识、哲学思想、宗教和道德等等，都对文学的开展起着影响作用，物质生活的开展并非直接同文学发生关系，而是通过上层建筑及其意识形态的中介而发生作用的，这就使文学有可能获得相对独立的开展。如西欧的资产阶级意识形态就被俄国的资产阶级民主主义作家所接受，从而起来对抗沙皇的专制统治，要求进行资产阶级民主革命，他们就以文学作为武器，为其制造舆论

第三，文学自身的历史继承性导致文学的繁荣。文学的开展除了受社会生活的开展影响以外，还要以其自身的历史继承性，即所谓创新与继承的矛盾运动为依据。如 19 世纪中后期的俄罗斯文学，当时的社会生活虽然落后于西欧，但文学的开展却取得了举世瞩目的成就。这是由于西欧的文学开展成就给他们提供了很好的借鉴，社会变革的影响是很缓慢的，而文学的继承那么是很快的，因而俄国文学就可以直接借鉴西欧的文学成就，而在社会开展落后的情况下，很快取得文学开展的巨大成就。

## (三)文学与政治的关系

政治作为上层建筑，它包括政治思想、法律思想、以及与之相适应的政治机构、政治制度、政策法规等等。它最直接、最集中地反映本阶级的经济利益。列宁说：“政治是经济的集中表现”，它在上层建筑中处于主导地位，是经济根底和其他意识形态之间的中介，对文学的开展有着巨大、直接而深刻的影响。主要表现在：

1、政治斗争推动文学开展。处于社会变革时期的政治以及剧烈的阶级斗争会影响文学的性质和方向。如 19 世纪俄国批判现实主义文学、抗日文学、先秦诸子散文的政治哲理性色彩。

2、政治思想统治影响并干预文学开展。统治者的政策、制度、方针会影响到文学的兴盛或萧条，如“建安文学”、文革文学、清代的文字狱等。

3、政治风气影响一个时代的文学风貌。不同时期的政治状态会影响到文学的内容与风格，如“治世之音安以乐，乱世之音怨以怒，亡国之音哀以思”。

文学也对政治产生影响，它通过审美途径，对一定阶级的政治起舆论宣传作用；以艺术形象特有的审美感染力，潜移默化地影响人们的政治观念与态度。

#### (四)文学的开展与其它意识形态

##### 1、文学开展与道德

道德是人们共同遵循的生活准则和行为标准。在文学与经济之间，道德起着仅次于政治的中介作用：文学需要反映人们的道德生活；文学中道德观念的冲突，丰富了文学的表现内容；对美好道德的追求与歌颂，使文学作品具有感人的魅力。文学作品中的道德是经过作家审美情感过滤后的道德，不是抽象的原那么和乏味的说教。

##### 2、文学开展与哲学

哲学是关于世界观的学说。在整个意识形态领域内，哲学是其他各种思想形态的理论根底。哲学对文学的影响表现在：哲学通过影响作家的世界观而影响创作；哲学成为一种社会思潮时，往往对一个时代的文学面貌、思潮和运动产生重大影响；哲学融入作品形象体系后，往往形成深厚的哲理意蕴，丰富作品审美价值，增强艺术魅力。

##### 3、文学开展与宗教

二者相似之处：第一，都要通过梦想把握世界，但宗教的梦想是虚幻的，文学的梦想那么立足于现实；第二，二者都力图建立某种理想境界，但宗教寄希望于来世，文学的理想那么立足于现实生活；第三，都采用形象化的手段反映生活；但宗教是人的本质的异化，而文学是人的本质的自我确证；第四，都要通过诉诸人的心灵和情感实现其社会作用，宗教虽能给人以心灵抚慰，但将人的希望引向虚幻，因而具有麻醉作用，文学那么能激发人们在现实生活中的热情创造和积极追求。

其次，宗教和文学作为两种上层建筑和两种精神文化，它们又相互影响。宗教的积极影响在于：它在一定程度上开展了人们的想象力；作家所接受的宗教思想有助于形成作家独特的艺术世界和精神风貌；宗教故事丰富了文学题材；文学与宗教的斗争扩大和丰富了文学的表现内容；宗教影响了有些艺术形式与体裁的产生形成等。其消极影响表现在：由于它严重禁锢人们的思想，因而容易束缚作家的艺术个性和创造才能；宗教在社会生活中居于支配地位时，往往干预文学的开展；宗教有可能使作家脱离现实生活和实际斗争，影响作品的现实意义和社会价值。

总之，文学开展的终极原因是以生产劳动为中心的人们的经济活动，因为作为社会上层建筑的一局部的文学从根本上讲是经济制约的。然而，终极原因并不是影响文学开展的唯一因素，除了经济外，文学的开展往往还与上层建筑中其它局部，如政治、法律、宗教、哲学等的直接影响有关。同时，文学的开展也有其自身因素的作用。这就是说，文学的开展是在诸多因素的“合力”中进行的。

### 三、文学开展的继承与革新

#### (一)文学开展中的历史继承性

##### 1、为什么文学的开展具有历史继承性

马克思：“人们自己创造自己的历史，但是他们并不是随心所欲地创造，并不是在他们自己选定的条件下创造，而是在直接碰到的、既定的，从过去承继下来的条件下创造。”首先，这是由社会事物开展的客观规律所决定的。按信息论的观点，新颖信息必须以旧有信息为根底，没有旧有信息，新颖信息的传输与接收是不可能的。其次，任何时代的文学都不是凭空产生的，而是根据当时社会的需要，在继承前人优秀的文学遗产的根底上开展起来的。正如《文心雕龙·通变》所说：“楚之骚文，矩式周人；汉之赋颂，影写楚世。”再次，任何作家从事创作都会从文学遗产中吸收思想和艺术养分，都自觉或不自觉地借鉴前代作家的创作经验，并在一定程度上受到业已形成的文学惯例和语言方式的影响和制约。杜甫有诗云：“别裁伪体亲风雅，转益多师是汝师。”《歌德谈话录》载：“各门艺术都有一种源流关系。每逢看到一位大师，你总可看出他吸取了前人的精华，就是这样的精华培育出他的伟大。”

##### 2、文学开展中历史继承性的表现

文学的历史继承性既表现在内容上，又表现在形式上。首先，从思想内容上看，历史上反映了人民生活，表达了人民的愿望和思想感情的作品，从题材、主题、人物形象塑造等方面，都有一定的继承性。其次，从艺术形式上说，后代作家总是自觉或不自觉地继承过去时代所形成的文学传统和创作经验，学习和运用已有的文学形式、技巧和语言，从中吸取营养而创造出新文学。

##### 3、继承文学遗产的意义

继承优秀的文学遗产是宏扬民族文化和开展新文学的需要。首先，继承优秀的文学遗产、弘扬民族文化，可以激发人们的爱国主义感情，提高民族自信心和民族自豪感。其次，继承优秀的文学遗产，是开展和繁荣社会主义新文学的必要条件。社会主义文学不是从天上掉下来的，在本民族优秀的文学遗产中，表现了本民族特有的审美理想和传统精神，有着本民族喜闻乐见的民族形式，学习、继承和改造它，可以培养出新一代的文学家，可以创造出社会主义的新文化。

#### 4、继承文学遗产的原那么

我们要根据列宁的“两种民族文化”的学说对文学遗产进行清理和鉴别，在批判继承文学遗产的同时要坚持人民性的标准，要用历史主义的观点对待文学遗产。因此要反对如苏联的“无产阶级文化派”那样的主张，它形成于1917年，以波格丹诺夫为首，以“无产阶级文化协会”为组织，认为过去的文化都是封建地主和资产阶级的，无产阶级文化应抛弃一切旧文化，而创造百分之百的无产阶级文化，并且要由无产阶级文化派自己来创造，这个主张立即遭到了列宁的批判。列宁指出无产阶级文化是人类一切文化的符合逻辑的开展。因此继承既包含着对异民族文化的继承，也包含着对传统文化的继承。在继承文学遗产时，应该做到以下几点：

首先，要根据列宁提出的“两种民族文化”的理论，对文学遗产加以清理和鉴别。列宁指出：“每一个民族文化中，都有两种民族文化。”这就是说，在阶级社会里没有统一的民族文化，即既有代表贵族地主或资产阶级思想、利益的文化，又有代表劳动群众和被剥削阶级思想、利益的文化。对前者我们要予以排斥和抵抗，对后者我们应予以肯定。不过值得注意的是，鉴别这两类文化，不能简单地以创作者的阶级地位和身份为标志，而应考虑具体作品的总体思想倾向。其次，吸取精华，剔除糟粕。文学遗产是复杂的，因此，我们要坚持以人民性的标准对其进行取舍。所谓人民性，正如毛泽东所言，要看作品对待人民的态度如何，以及在历史上有无进步意义。所谓封建性糟粕，是指“古代封建统治阶级的一切腐朽的东西”。如宣扬忠孝节义等封建道德观念，宣扬封建正统思想，反对人民革命，鼓吹奴才主义，宣扬封建迷信以愚弄麻醉人民的作品。再次，运用历史主义的观点，对古代作家作品作出适当的评价。列宁说：“在分析任何一个社会问题时，马克思主义理论的绝对要求就是把问题提到一定的历史范围之内。”对古代作家作品，也应把它放在一定的历史条件下加以考察，指出它在当时当地的意义、价值及其局限性。当然，我们还应从今天的现实需要出发，去研究分析过去时代的作品在今天的意义和作用。

## （二）文学开展中的革新性

### 1、只有革新和创造，才能开展新文学。

首先，文学开展的革新与创造性也是由事物开展的客观规律所决定的。任何事物的开展都是连续性与阶段性相统一的过程。无连续性，事物失去质的规定性；无阶段性，事物的变化和运动就无从识别。继承是连续性，革新是阶段性。文学只有不断革新与创造才能产生出有别于前人、超越前人的作品来。正如刘勰所说：“时运交移，质文代变。”又“格歌谣文理，与世推移。”社会生活在变，审美需求在变，为了适应新的文学消费，文学创作必然要突破旧的框架，就要创新。其次，从文学实践看，只有大胆探索，不断革新与创造，才能求得文学的繁荣和开展。大到一个时代的文学，小到具体作家、作品，莫不如此。

### 2、文学开展中继承与革新的辩证关系

文学开展中的继承与开展是辩证统一的，继承是革新的根底和前提，革新、创造是继承的目的和要求。没有革新，一切仿效古人，文学的开展就会停滞；没有继承，一切从零开始，也谈不上什么革新与创造。新文学要顺应时代的开展，创造出为广阔人民群众所需要的新作品。

### 3、毛泽东论“古为今用”，“推陈出新”。

在对待文学遗产的态度上，我们要反对两种倾向：即虚无主义（全盘否认）和全盘继承。

## 四、民族文学与世界文学

### （一）文学的民族特色

文学的民族特色、文学的民族性、民族风格是几个内涵相近的概念，它们都是指文学的内容与形式、思想与艺术的统一中所表现出来的该民族文学的审美特征。

决定着文学的民族特色的四要素：第一，作为创作主体的作家，其审美意识的形成具有鲜明的民族特色，他总是以具有民族气质的眼睛去观察和描写；第二，民族生活和民族文化的特殊性必然使文学的描写对象带上鲜明的民族特征；第三，一定的民族语言无不将民族的历史性文化特征以积淀的形式蕴含于自身之内，作为文学物质载体的语言，是文学民族特色最显著而突出的标志；第四，生活于一定的民族文化环境的读者，其审美需要反映着民族的审美需求，影响着作家的创作，也决定着文学的民族特色。

文学的民族特色是一个民族的文学成熟的标志，是文学走向世界的必要前提。一个民族的文学首先要有鲜明的民族性、独创性，才可能获得世界性。因此，民族化是一个民族文学繁荣与走向世界的必由之路。但只有以世界文学意识为着眼点开展文学的民族特色，弘扬民族优秀文学传统，才能使一个民族的文学真正走向世界。因此“愈是民族的，愈是世界的”与“愈是世界的，愈是民族的”应当统一起来。

### （二）民族文学与世界文学的关系

#### 1、歌德、马克思、恩格斯关于世界文学的论述。

2、各民族文学之间的相互影响和促进是文学开展的内部规律之一。文学的开展不仅取决于对本民族文学遗产的继承和革新，而且还受制于对其他民族文学的借鉴和吸取。各民族文学之间的对话与交流会促进各民族文学的开展和繁荣。

3、各民族文学的相互影响和促进，包括两方面的内容。一是国家内部各民族文学之间的影响和促进；二是世界范围内不同国家、不同民族之间的相互影响和促进。

4、随着社会的开展，不同国家、民族之间的交往会日益加剧，文学的交流也势在必然。尤其是近代以来随着资本主义世界市场的形成，各民族文学的交流也进入了一个新的阶段。于是，各民族的精神产品——优秀的文学，便走向世界，走向全人类，成为一种世界的文学。

5、世界文学是由许多民族的和地方的文学形成、世界文学在形成过程中，并不是要取消民族文学，相反，各民族文学在世界文学的背景下，在相互交流和影响：一方面汲取其他民族文学的养料，丰富补充自己；另一方面又要坚持本民族文学的民族特色，即所谓“越是民族的，便越是世界的”。

### （三）各民族文学相互影响的表现

首先，在思想内容上，某一民族文学中表现出的进步的政治倾向、思想意识和内蕴丰富的作品会启发和影响其他民族文学，并促进其开展进程。

其次，从艺术形式上看，某些民族文学中特有的文学样式和表现手法等，会被其他民族吸收和借鉴，使其文学形式更为丰富多样，艺术上更加繁荣和开展。

再次，从文学思潮上看，文学思潮以及与之密切相关的文学流派、创作方法，往往先在一个国家兴起，然后影响到其它国家，成为世界性文学潮流。

### （四）各民族文学相互影响的规律

首先，各民族政治、经济的交流和社会生活的接近，是促进各民族文学交流的重要因素。

其次，本民族的现实需要是接受外来民族的影响的根底。一般说来，不同国家和民族之间的社会关系愈是相似，就愈容易产生交流。

再次，某些民族的优秀文学在各民族文学的相互影响中常处于主导地位。

### （五）批判地吸收他民族文学的精华

在对待外民族文学的态度上，常常会出现两种错误倾向，即“排外主义”和“全盘西化”我们的态度是既要坚持有开放的胸襟和世界性的视野，要敢于和勇于吸收他民族文学中一切优秀的和进步的成分，为我所用。但同时又要考虑到我们民族的现实需要，要用批判的眼光审视他民族文学，应采取批判地吸收的态度。既要反对“盲目排外”，又要反对“全盘西化”。

## 第三章 文学活动的审美意识形态性质

### 第一节 文学的一般意识形态性质

#### 一、文学在社会结构中的位置

①马克思关于社会结构的理论：经济根底与上层建筑的关系。

②文学属于上层建筑中的意识形态，并具有一般意识形态的性质。

文学作为一种意识形态，具有意识形态的一般性质：归根到底受经济根底的决定和制约——经济根底决定着文学的产生、形成和开展、演变；对经济根底具有能动的反作用——但文学对经济根底的反作用是间接的，通过影响个人意识和群体意识，内化为人的思想、情感和意志而支配人的行动，从而作用于经济根底。

#### 二、文学是一种意识形态话语

##### （一）什么是话语

话语是人与人之间通过语言而从事沟通的具体言语行为，即一定的说话人与听话人之间在特定社会语境中通过文本而展开的沟通活动。话语在语言学中是指“构成一个相当完整的单位的语段，通常是指限于指单个说话者传递信息的连续话语”。

文学作为话语，包括五个要素：①说话人，是表达在本文中的表达者或抒情者角色和作家因素，是话语活动的两主体之一；②听话人，是阅读本文的接受者角色和读者因素，这是话语活动的另一主体；③文本，是供阅读以便到达沟的特定语言构成物，有时也称话语系统，这是话语活动的媒介；④沟通，是说话人与听话人之间通过本文阅读而到达的相互了解或融洽状态，这是话语活动的目的；⑤语境（上下文），就是使用语言的环境，是说话人和听话人的话语行为所发生于其中的特定的语言关联域，包括具体语言环境和更广泛而根本的社会生存环境。

##### （二）“话语”与“语言”、“语言系统”、“言语”和“文本”的区别

语言通常是指人类最重要的社会交际工具。是言语活动的社会产物，是集体所共有的。话语是指语言的具体运用形态。语言系统是指社会普遍性语法系统。言语是指个人实际的言语行为。文本是指供读者阅读的特定言语系统。

可见，“话语”一词内含丰富、复杂，它比“语言系统”和“言语”的总和还多。它更能表达文学作为活动的总体特征，更能表达出文学的意识形态性质——文学决非单纯个人的言语行为，而是许多因素或关系相互作用的社会话语实践。

#### 三、文学与社会

（一）文学是生存于社会的人们相互沟通的话语行为，具有社会性。



作家是社会的一员，生活在一定的社会关系中，他的意识和意识活动必然要受到社会的影响，他传达给别人的情感，终究是社会化了的社会性情感。同样，读者也是社会的一员，他通过阅读本文而与说话人、与作家到达沟通，这种阅读行为自然是社会性的。

(二) 文学话语是社会的产物。

文学所运用的特殊“语言”——话语，是社会的产物，并随着社会的开展变化而开展变化。

(三) 文学是一种社会性话语活动，它或隐或显地代表着超个人的阶层、阶级、民族或人类的利益。

#### 四、文学与反映

文学作为社会性话语活动，归根到底是一种反映，是对现实的反映的产物。

文学作为反映是受动反映与能动反映的统一。①文学反映的受动性：指文学依赖或受制于现实生活的根本性质。②文学反映的能动性指文学在反映现实过程中所具有的积极选择或改造性质。③在具体的文学活动中受动反映与能动反映是融合在一起的。

#### 第二节 文学的审美意识形态性质

文学不仅是一般意识形态，而且更是审美意识形态。前者是其普遍性质，后者是其特殊性质。这种普遍性质总是被包含在特殊性质之中，并通过特殊性质显现出来。

审美是人类掌握世界的一种特殊方式，指人与世界形成的一种无功利的、形象的和情感的关系状态。从目的看，审美是无功利的；从方式看，审美是形象的；从态度看，审美是情感的。由于在文学中，审美始终是与意识形态交织渗透在一起，审美的无功利、形象和情感的性质往往遭到来自意识形态的功利、概念和认识等性质的挑战或抵抗，因此，所谓审美意识形态就必然是审美与意识形态的复杂组合方式。

##### 一、文学既是无功利的，也是功利的

(一) 无功利或称无利害，是指人的活动并不寻求实际利益的满足。文学的无功利就是指文学活动并不企求直接得到现实利益的满足。在文学活动中，无论作家还是读者在创作或欣赏状况中都没有直接的实际的利害计较。

丹麦文学史家勃兰兑斯(G.Brandes,1842-1927)举过一个很能说明问题的例子：

“我们观察一切事物，有三种方式——实际的、理论的和审美的。一个人假设从实际的观点来看一座森林，他就问这森林是否有益于这地区的健康，或是森林主人怎样计算薪材的价值；一个植物学者从理论的观点来看，便要进行有关植物生命的科学研究；一个人假设是除了森林的外观没有别的思想，从审美的或艺术的观点来看，就要问它作为风景的一局部其效果如何。”〔《十九世纪文学主潮》第1卷，人民文学出版社1958年版，第161页〕

商人关心的是金钱，所以他要算木材的价值；植物学家关心的是科学，所以他关心植物的生命；惟有艺术家是无功利的，这样他关心的是风景的美。

(二) 文学直接地是无功利的，但间接地或内在地却又隐伏着某种功利性。文学的有功利指文学审美地掌握世界这一深层目的和间接地掌握现实社会生活这一功利意图。

首先，文学虽不满足人们实际利益的需要，却能满足人们的精神需求。它可以愉悦身心，陶冶情操，使人获得莫大的美的享受。

其次，文学是现实生活的反映，且传达了作者对生活的认识和理解，因而能间接地表达出掌握社会生活这一功利意图。

##### 二、文学既是形象的也是理性的

文学以审美形象这一形态存在着，但审美形象本身又蕴含着理性。文学直接地是形象的，但在深层又是理性的。

(一) 文学的形象性

与科学活动不同，文学用形象反映生活。文学形象是读者在阅读文学作品时，经过想象和联想而在头脑中唤起的具体可感的动人的生活图景。形象是感性的、直觉的、不确定的、模糊的。它具有以下特征：1、主观与客观的统一；2、假定与真实的统一；3、个别与一般的统一；4、确定性与不确定性的统一。

(二) 文学的理性

文学虽然以形象反映生活，但它仍然包含着理性的成分。首先，作家在塑造形象时，往往要依赖理性的力量。他要对形象赖以生存的社会环境、背景进行思考，要对生活进行取舍，要精心构思主题、情节、人物关系，要预测读者反响和批评态度等。创作并非一种神秘的、非理性的过程；其次，文学形象本身就蕴含着理性。文学形象虽是感性的、直觉的，但它都包含着深刻的理性内涵，可将人导引和提升到一个通常感性和理性都无法到达的至高的理性境界。人们通过品味艺术形象而深切领悟到生活的真谛和哲理。

##### 三、文学既是情感的也是认识的

在文学活动中，审美情感是直接的，理智认识是间接的。

(一) 文学的情感性



情感，这里指审美情感，是凝聚在审美形象中的作家或读者的主体态度（好恶、喜怒、肯定与否认、欢乐与痛苦等）。情感是文学活动的内驱力，它渗透在形象之中，是区别于其他意识形态的内在标志。审美情感往往是一种超越个人利害得失而具有人类普遍性的情感。

## （二）文学的认识因素

认识意味着文学对生活的客观的、理智的反映。文学不仅表达主观情感评价，而且也表达客观理智认识。优秀的作品总是在表达情感的同时，又深刻准确地反映了现实的社会矛盾和社会关系，使人加深对生活某一方面本质规律的认识。

## 四、文学的审美意识形态性质

文学的审美意识形态性质是对文学活动的特殊性质的概括，意指文学是一种交织着无功利与功利、形象与理性、情感与认识等综合特性的话语活动。

文学具备双重性质：既是审美的，又是意识形态的。在这种双重性质中，审美性质总是直接的和突出的，而意识形态性质那么是间接的和隐蔽的。文学并不直接表达其意识形态性质，而总是保持自身的审美风貌。但这并不意味审美风貌可超乎现实社会之上而升入纯审美境界，而可能同时意味着更充分和巧妙地表达意识形态性质。真正成功的艺术作品，总是善于把隐秘的意识形态意图掩藏或渗透在审美的诗意世界之中，并赋予这种审美的诗意世界以多重读解的可能性。

### 第三节 文学是显现在话语蕴藉中的审美意识形态

#### 一、话语蕴藉

文学的审美意识形态性质存在于其话语系统的蕴藉中。

蕴藉，是指一种内部包含或蕴含着多重复杂意义，从而产生多种不同理解可能性的状况。

话语蕴藉是对文学活动的特殊的语言与意义状况的概括，指文学作为社会性话语活动蕴含着丰富的意义生成可能性。一是整个文学活动带有话语蕴藉性质，二是被创造出来供阅读的特定语言性文本带有话语蕴藉性质。

文学选择一定的语言材料，按一定的目的、意图，将其组合成作品即本文。本文虽是特定的、有限的，但本文的意义似乎是无限丰富的，使人从有限之中体味无限。而造成这一现象的原因有：

首先，语言具有抽象性、模糊性、不确定性的性质，词语的组合、句子的搭配往往又加强了这种扩展的意义，使本文产生了丰富的内含；其次，读者主观条件是千差万别的，他往往根据自己的感受体会对内蕴丰富的本文作出自己的解释。

文学的话语蕴藉特点常常表达在两种较为典范的文本修辞形态中：含蓄和含混。

#### 二、文学的定义

文学是显现在话语蕴藉中的审美意识形态。

### 第四章 文学创造作为特殊的精神生产

#### 第一节 文学创造作为特殊的生产

##### 一、精神生产与物质生产

精神生产指的是人类为了获取精神资料而进行的自然对于自然、社会的观念活动。

精神生产的产生和开展始终是以物质生产为前提和根底的。物质生产不仅是精神生产产生的“始因”，而且在精神生产获得独立之后仍然并始终是精神生产开展的“动因”。

精神生产具有相对独立性：①精神生产的繁荣开展并非与物质生产绝对同步，②精神生产对物质生产发生反作用。

精神生产的特殊性：①精神生产是观念地创造对象世界的生产。②精神生产是以符号为手段创造观念世界的符号活动。③精神生产是富于个性的自由创造活动。

##### 二、文学创造与其它精神生产的区别

文学与科学的区别：科学生产是某种知识的意识形态的生产，其成果是人的智力的物化形态，呈现为一定的概念体系。文学生产的成果主要表达为人的情绪、情感的物化形态。

文学与宗教都是对世界的情绪、情感体验，都具有直观性、想象性、梦想性、形象性等特点。但宗教是人的本质的异化形态，其实质是将人导向超验的彼岸世界。而文学那么是对人的本质的肯定，将人导向能充分地表达人的本质力量的现实世界。

各种艺术生产所凭借的“艺术符号”不同，文学以语言为符号，是一种语言的艺术。文学创造是一种创造性的言语表现，旨在创造新的话语系统，并通过创造性话语系统塑造文学形象，更富于艺术性、形象性、技巧性和个体风格，以及含蓄，多义、模糊，具有创造性。

#### 第二节 文学创造的主客体

## 一、文学创造的客体

### (一) 关于文学创造的客体的种种解释

客体即“自然”说（西方：摹仿说，镜子说；中国：“象天法地”说，“感物”说）；客体即“情感”说（西方：近代浪漫主义诗论，现代情感与形式论；中国：“诗言志”说，“诗缘情”说）；客体即“原始意象”说（从弗氏的“个体无意识”到荣氏的“集体无意识”）

## （二）文学创造的客体是特殊的社会生活

### 1、社会生活是文学创造的客体和唯一源泉。

社会生活是人在一定现实关系中的物质生活、精神生活以及人所赖以生存的自然界的统一体。文学艺术作为一种意识活动，既可以把物质世界作为创造的客体，也可把已客观存在的特定的社会意识、社会心理和作家个人对生活的体验等作为创作的客体。意识活动的对象既可以是物质生活，也可以是精神生活。

之所以说社会生活是文学创作的唯一源泉，原因在于：首先，从理论上讲，社会存在决定社会意识，社会生活是第一性的。作为观念形态的文学艺术那么是第二性的。生活是被反映的对象，文艺是反映生活的形式；其次，从创作实际看，一切文学作品都有社会生活的根源，都是社会生活的反映。现实型文学以社会生活为直接反映对象，梦想型文学是对社会生活的梦想的、曲折的、变形的反映而已，是以社会生活为最终源泉。

### 2、作为文学创作客体的社会生活的特殊性。

o1 文学创作的客体是整体性的社会生活。与科学反映的是某一方面的、本质的与一般的生活不同，文学反映的生活是整体性的、多方面、多层次的。在文学中，人们看到的是社会生活的方方面面，是现象与本质、具体与一般的有机统一的生活的全部的丰富性。

o2 文学创作的客体是具有审美价值的或经过审美提炼而具有审美价值的社会生活。文学创作要么以美为对象，反映具有审美属性的生活；要么以美为目的，对那些不具有美的价值甚至是丑的事物进行加工、改造和转化，即化丑为美。生活丑转化为艺术美的奥秘在于：生活丑经过艺术处理后便成为一种渗透了艺术家否认性评价的艺术形象，从而间接表现并肯定了作家的理想美，即通过对生活丑的否认到达对艺术美的表现。

o3 文学创作的客体是作家体验过的社会生活。科学研究的客体是客观的、实在的，不带有研究者的主观色彩。而文学的对象那么是经过作家的体验感受、思考而被情绪化、心灵化了了的客体，即外在的现实生活转化为内在的心理生活。它不再是纯客观的生活，而是带有浓厚的主观色彩的生活。

## 二、文学创造的主体

### （一）关于文学创造主体的种种解释：

1、主体即“摹仿者”与“创造者”。摹仿说认为，，是对自然的摹仿，而作家、艺术家那么是“摹仿者”。赫拉克利特、柏拉图、亚里士多德等人皆持此说。

2、主体即“旁观者”和“移情者”。西方有的理论家从审美的角度，认为艺术主体是生活的“旁观者”。认为主体是与现实无利害关系的，不理会对对象的功利价值，与对象保持一定心理距离的审美者。毕达哥拉斯、康德、叔本华、闵斯特伯尔、布洛等持此说。而另一些理论家那么认为艺术主体实质上是移情者，即艺术家将自我意识、自我情感乃至整个人格主动移入到对象中去，使对象人情化，到达物我同一的境界，“非我”的对象成为“自我”的象征，自我从对象中看到自己，获得自我欣赏，从而产生美感。德国费舍尔父子、立普斯、伏尔盖特等人持此说。

3、主体即“集体人”。荣格认为艺术主体不是通常的个人，而是普遍的人，是“集体人”。它是表达着整个人类集体无意识的精神生活的人。艺术家的创作，不是自主的，而是集体无意识支配的结果。艺术之所以能打动人心，是艺术家以集体人的身份在作品中表现了人类的普遍精神和心灵。

### （二）文学创造的主体是特殊的艺术生产者

#### 1、主体是存在于艺术生产活动中的艺术生产者。

#### 2、主体是美的体验者、评价者和创造者。

#### 3、主体是具体的社会人。

## 第五章 文学创造过程

### 第一节 文学创造的准备阶段

#### 一、艺术积累

文学创造的准备阶段即艺术积累阶段，所谓艺术积累是指作家运用自己的艺术眼光能动地观察、吸取、掌握和占有创作素材。以艺术的眼光能动地观察、吸取、掌握和占有，是指作家的创作不是一般地去接受生活、感应生活，而是指作家在自己的社会理想和审美理想的支配下根据自己的创作意图和审美需要，选择那些符合自己需要、与自己心心相印的东西，使自己产生创作冲动并进而使这种创作冲动活泼起来，至少是能够让艺术构思在心里开始活泼起来。

## 二、艺术积累的根本途径

### 1、观察

是作家用自己的全部感觉器官、审美眼光去观看、审察将可能成为创作对象的生活材料。因此，作家的观察不是不动声色的看，而是要调动自己的注意力，努力捕捉生活中的美的事物。观察首先要有广度，要多观察，积累尽可能丰富的生活材料；其次，要有观察的深度，观察出别人所没有发现的富有个性特征的类的东西来，从那些看似平常的事物中看出并不平常的东西，看出隐藏在事物内部的信息和富于实质性的内涵来，从那些看似没有联系的事物之间看出联系来。如：刘亮程《一个人的村庄》

2、记忆 是指把观察得来的素材经过筛选和时间的检验而储存在头脑当中。艺术积累中的记忆是那些留存在作家头脑中没有忘记的印象，而这些印象、素材为艺术构思提供一种前期准备。另外，艺术积累中的记忆除了素材本身的进一步积累之外，还有作家自身的情感、思想的积聚，甚至备受情感的煎熬，等待时机成熟，一触即发。（“翻开记忆的闸门”）

3、感受 是指作家用自己的感觉器官去承受客观世界事物的刺激而感同身受。如果说艺术观察是外界客观世界进入作家主观心理世界的一个入口，那么，艺术感受那么是外界客观世界进入作家主观心理世界的又一个入口。艺术观察本身并不是纯客观的，艺术感受就更不是纯客观的了。艺术感受总是作家用自己带着情感色彩的艺术触觉去感知世界，总是深深打上作家主观的知觉、情感、意绪、心境的印记，有着作家自己的主观知觉、情感、意绪、心境的濡染，因此被作家感受的对象离真正的艺术形象近多了。（在路上）

4、体验 是作家设身处地地推己及身体力行地经受和体验自己将要表现的对象。我们知道，作家并不等同于作品中将要写的人物，两者之间的距离是显而易见的，但是作家要把与自己有距离的人物和景物写得真像那么回事，那么须调动有关的生活积累、情感积累、思想积累，要运用想象，进行一番设身处地、推己及人、身体力行的体验，即在心理上（甚至是身体上）进行一番实践，扮演种种角色，代人受过，代人受难，急人所急，想人所想，甚至要把自己化身为景物，视笔下的人物为己身，视物为人，使人我不分，物我不分，从而真正进入创作境界。“以我观物，故物皆着我之色彩”。

## 第二节 文学创造的构思阶段

### 一、艺术触发

#### 1、何谓艺术触发？

艺术触发指的是作家产生了强烈的创作冲动或创作愿望而开始进入创作过程。

当生活中那些对作家来说最为活泼的因子在某一瞬间某一点上跟作家内心孕育的东西发生了碰撞，接着就紧密地结合进作家的心胸，寄居于作家的头脑中观念中，两者交融、集合，文学创作就真正开始了，这就是文学创作的艺术触发。

#### 2、艺术触发的两个条件

一是外界事物的刺激；一是作者内心的孕育。

外界事物的刺激被称为“直接推动力”，或“刺激力”。它或是人物，或是情节，某种思想或是环境景物，有时是一本书、一席话、一条消息、一个报告、一场电影……它们都能拨动作者心灵的琴弦，引起创作的冲动。

如：余华的《许三观卖血记》，其外界的刺激是作者在大街上遇到迎面走来的一个衣着褴褛、泪流满面的老人，他边走边哭，这一情景深深触动了余华，作家进而思索：他为什么哭得如此伤心？

《红与黑》最初的外界刺激是司汤达见到报纸上登载的一那么情杀的消息。

作者的内心孕育是指对创作素材的积累，创作题材的准备，对于创作触发点以及其他有关创作的从内容到形式到表现技巧的冥思苦想和孜孜不倦的搜寻和探求。没有内心的孕育，外物的刺激犹如落在了青石板上，是不会发芽生长的；有内心孕育就如同给种子提供了一个适合生长的温床，为它们发芽生长准备了一个条件。这就好比苹果落在你我的头上，只会感到疼痛，而落在牛顿的头上就不同凡响了。

### 二、艺术构思

#### （一）何谓艺术构思？

艺术构思是创作中最重要的阶段，它在很大程度上决定着文学创作的成败与否。

“是以陶钧文思，贵在虚静，疏沦五脏，澡雪精神”（《文心雕龙·神思》）

鲁迅讲到自己的小说创作的经验时说，他和画家一样，“也是静观默察，烂熟于心，然后凝神结想，一挥而就……”。

也就是说，艺术构思的主体局部是作家的头脑，客体局部是作家通过静观默察得来的、已经烂熟于心的生活材料，其特点在于“凝神结想”，所要到达的目标是主客体统一的、将要一挥而就的那个未来的作品。由生活材料到将要“一挥而就”的作品，关键在于“凝神结想”，即艺术构思。

艺术构思：作家对静观默想得来的、已经烂熟于心的材料聚精会神地进行想象、联想，以至虚拟、结构、组合，直至按照一定的意图孕育出艺术形象的思维活动。

它一般包括主题意蕴的提炼、艺术形象的孕育、结构的安排和艺术形式的探寻等一系列环节。

#### （二）艺术构思的目的



艺术构思的目的表达在三个层面：它的直接目的是创造内心意象；创造内心意象的目的是为了表达艺术真实；追求艺术真实的表达是为了实现创作意图。后两层目的的实现，也可以说整个艺术构思的实现，全要通过创造成熟而完美的意象来到达。因此，创造内心意象是艺术构思的中心任务。

中国古典文论为内心意象的创造提出了一个很高的要求，叫“胸有成竹”。刘勰为此提出“窥意象而运斤”，王昌龄提出写诗之前要到达“视境于心，莹然掌上”。苏轼对这一思想作了精到的发挥，他说：“今画竹者乃节节而为之，叶叶而累之，岂复有竹乎？故画竹必先成竹于胸中，执笔熟视，乃见其所欲画者，急起从之，振笔直遂，以追其所见”。

### （三）艺术构思中的几种思维方式

1、逻辑思维（确立创作意图、指导作家选材、审视构思是否得当、检验艺术传达成败得失、理性认识作品等）

#### 2、形象思维

形象思维又称艺术思维，它是指创作过程中物理的对象和心理的对象始终以审美的具象化的形式存在于创作主体的头脑中，作家在对其进行选择、加工、虚拟、假设、延伸、开展的同时，把自己的思想感情和审美观念渗透其中，构思出生动的艺术形象的思维过程和思维方式。

关于形象思维，别林斯基作过一系列的论述，他说，“诗人用形象来思考”，“一个人如果不赋有善于把观念变为形象、用形象进行思考、议论和感觉的创造性想象，那么，无论智慧、感情、信念和信仰的力量，符合情理的丰富的历史内容及现代内容，都不能够有助于他变为诗人。”这就是说，作家在创作中进行形象思维既要用形象来思考，又要善于把观念变为形象，而且要变为新的形象。作家对生活素材进行集中、概括，不是逐步抛弃具体的感性材料走向抽象的理论，而是始终不脱离感性的材料，还要虚拟、延伸、开展感性材料，让这些材料贯穿形象思维的始终，用刘勰的话来说就是“思理为妙，神与物游”（《文心雕龙·神思》），即形象思维与感性材料接触并使二者合二为一。与此同时，形象思维还要对感性材料进行分析和判断，看其是否能够进一步完善、丰富作家头脑中的审美意象，因而对具体形象的捕捉、分析、判断，都离不开形象。郑板桥画竹的过程能够最恰当地说明形象思维的这一特点。

江馆清秋，晨起看竹，烟光日影露气，皆浮动于疏枝密叶之间。胸中勃勃遂有画意。其实胸中之竹，并不是眼中之竹也。因而磨墨展纸，落笔倏作变相，手中之竹又不是胸中之竹也……独画云乎哉！

“园中之竹”是生活素材，即客观物象；成为“眼中之竹”，那么是“印象”了，即感觉之象；由“印象”而成为“胸中之竹”，那么成了“意象”，即想象之象；由“意象”成为“手中之竹”那么是艺术形象了，即艺术之象。在这个过程中自始至终都伴随着形象。正如郑板桥所说，这种情形并非只有画画才有，一切文学艺术创作都是这样。

#### 3、灵感思维

灵感思维是最令作家惊喜、冲动和向往的。所谓灵感是指艺术构思和形象思维过程中由于思想高度集中、情绪特别高涨而导致感悟和认知发生飞跃升华的心理现象，其表现形态是对某一对象或某一问题的突如其来的顿悟。郭沫假设写《地球，我的母亲》是灵感袭来的典型例子。他说：“《地球，我的母亲》是民八学校刚好放了年假的时候做的，那天上半天跑到福冈图书馆去看书，突然受到诗兴的袭击，便出了馆，在馆后僻静的石子路上，把‘下驮’（日本的木屐）脱了，赤着脚踱来踱去，时而又索性倒在路面上睡着，想真切地和‘地球母亲’亲昵，去感触她的皮肤，受她的拥抱……在那样的状态中感受着诗的激荡，鼓舞，终于见到了她的完成，便连忙跑回寓所把它写在纸上，自己觉得就好像真是新生了一样”。

文学创作中的灵感思维有着突出的特点：

第一，偶发性。灵感思维不是经过感性或理性的自觉思考而得到的，一般的逻辑思维和形象思维总是怀有明确的目的，有具体的能够意识到的思维过程，思维结果也是可以事先预料的，而灵感思维那么相反，不但它的出现无法预料，形成过程意识不到，而且思维的结果也往往在预想之外。

第二，短暂性。钱学森说灵感思维是“突然出现的、瞬间即逝的短暂思维过程”。所以需要作家特别注意捕捉灵感，苏轼把捕捉灵感比作追索逃犯：“作诗火急迫亡逋，清景一失后难摹”。

第三，亢奋性。灵感思维袭来，往往伴随着精神的高度兴奋，有时甚至出现一种迷狂状态。但这种迷狂并非真正失去理智，它只是作家精神专注地致力于艺术创作和艺术追求时产生的一种高度兴奋、昂扬状态，是非自觉的。（凡高，海子，顾城）

第四，创造性。唐代皎然描述灵感袭来时作家的创作情形是“有时意静神王，佳句纵横，假设不可遏，宛假设神助”。灵感思维的出现等于智力的总爆发，富于创造性正是灵感思维的本质特征。（余华《活着》，福贵看到月光下的路，“像撒满了盐”，比喻精当、新颖，灵感思维表现）

当然，“成功等于百分之一的灵感加上百分之九十九的血汗”，灵感是基于作家丰富的生活经验、精湛的艺术修养、创作中孜孜以求的长期追求而出现的一种全副精神和能力的特别紧张充分的心理状态。

### 第三节 文学创造的艺术传达阶段

经过艺术触发和艺术构思，作家孕育的艺术形象还只是作为一种审美意象存在与作家的头脑中，“胸中之竹”如何变为“手中之竹”，接下来就要通过艺术传达，将审美意象外化、物化，使之成为读者可以感知的艺术形象。

#### 一、艺术传达过程的复杂性

艺术传达不是将脑中的审美意象“复印”在稿纸上，因为审美意象一经孕育就获得了自己的生命，作家必须进一步地感受、体验，对审美意象进行审视和再度创造。进一步地虚构，进一步地充实审美意象，甚至改变原来设计的事件结局、人物命运等构思内容。比方上面提到的画家在“形之于心”到“形之于手”的过程中，会“落笔倏作变相”，造成了“手中之竹”与“胸中之竹”差异性。

我们知道，在艺术构思阶段，内容和形式的矛盾（意与言的矛盾）还不明朗，作家关系的重点往往在于人物形象和题材意蕴本身。一旦进入艺术传达阶段，这种矛盾便锋利起来，特别是体裁和语言两个层面上，显示了艺术形式的巨大能动性，显示了作家苦苦追求完美形式的巨大努力，如何把意象活动的成果转换成语言，这是艺术传达的一个关键问题。

## 二、体裁对内容的征服

黑格尔在评论《伊利亚特》时写道，“《伊利亚特》之所以成为有名的史诗，是由于它的诗的形式（指体裁），而它的内容是遵照这形式塑造或陶铸出来的。”可见，体裁这种形式，已成为内容必须遵照的制约因素。艺术传达首先必须考虑的是在什么样的体裁形式制约下进行传达，进行创造。

郭沫假设早写《屈原》之前，缺少清醒的体裁意识，艺术构思按时间顺序，方案写上、下两部，每部都列好了幕次和人物表，设计好主要情节和出场人物。可以说这个构思已相当完整，但到真正动起笔来，发现这个构思根本不合戏剧的规律（像散文式叙事结构），只好推倒重来。“本打算写屈原一世的，结果只写了屈原的一天——由清早到夜半过后。但这一天似乎已把屈原的一世概括了。”这一结果，又与戏剧规律“三一律”暗合。它说明在艺术传达过程中，体裁成了第一位的制约因素。体裁形式决定着内容的安排和取舍。

## 三、文学语言对内容的征服

艺术传达既要摹仿虚拟的真实，又要表现作家和作品中人物的主观情志。不管是感性的物象还是抽象的情感，归根结底都需要语言来传达。这并非易事，陆机《文赋》中感慨到道，“恒患意不称物，文不逮意，并非知之难，能之难也。”当诗人贾岛说“二句三年得，一吟双泪流”时，是说他在语言征服思想的斗争中最终取得了胜利。

作家追求“语不惊人死不休”（杜甫“为人性僻耽佳句，语不惊人死不休”），并非只是为了引起陌生化的效果，主要是想传达那些难以言传的思想和意蕴，而文学语言的表现性正为这种突破语言的极限（文学语言与普通语言是有区别的），去征服内容的工作，提供了可能。所以说语言问题不仅是艺术传达的关键，而且是整个文学创作过程的最终实现的关键，正是从这个意义上讲，文学是语言的艺术。

当然，为了成功地进行艺术传达，作家有时还有“即兴”发挥（艺术构思与艺术传达合而为一，灵感来袭），最后作家还必须对词语进行反复推敲和不厌其烦的修改。

## 第六章 文学创造原那么

### 第一节 艺术真实与艺术概括

#### 一、艺术真实

##### （一）艺术真实、生活真实及科学真实的内涵

文学是对生活的认识和反映，因而存在着“真实性”原那么。正因为文学具有真实性的品格，才能吸引和打动读者，使人获得教益。真实性是成功的作品必备的品格。巴尔扎克认为：“获得全世界闻名的不朽的成功的秘密在于真实。”

艺术真实是“以假定性情境表现对社会生活内蕴的认识和感悟”，要求作家以主观性感知和诗艺性创造，通过营造假定性情境去表现生活的内蕴与本质。“真实性”是文学的认识与审美两大价值功能产生、实现的根底和前提。

生活真实是指历史和现实中出现和存在过的一切事物和现象，包括自然与社会的、物质与精神的存在，即生活的原态和原始面貌。而科学真实是科学研究主体竭力从客观认知的态度出发，对独立于主体意识之外的客体世界的本质及其规律的揭示与表现。

##### （二）艺术真实的主要特征

###### 1、内蕴的真实、假定的真实

与生活真实不同，艺术真实以假定性情境表现对社会生活内蕴的认识和感悟，是一种内蕴的真实、假定的真实。

○1 内蕴的真实：“社会生活的本质”：特定时代的“人性心理”真实

○2 假定性的真实：第一，假定性情境的多样性（浪漫型：夸张、变形、荒谬而特别明显，象征型：夸张、变形、荒谬而特别明显；现实型：“虚构而看不出虚构”）。第二，“假中见真”的条件（艺术情境自身必须具有完整性、统一性和内部演进的必然性。亚氏“把谎话说得圆”。假定性情境应符合客体的事理逻辑，或符合主体的情感逻辑）

###### 2、主观的真实、诗艺的真实

与科学真实不同，艺术真实对客体世界的反映具有主观性与诗艺性，是一种主观的真实与诗艺的真实。

主观的真实：主观倾向性（自然情境的主观性，生活情境的主观性）

诗艺的真实：形式审美性（叙事作品故事情节的艺术处理，抒情作品审美意象的艺术化创造）

## 二、艺术概括

艺术概括要求作家依据自己的体验和认识，对个别或特殊的事物加以独特处理，在主体与客体相统一的根底上，创造出既具有鲜明的独特个性，又具有普遍性的艺术形象。其特点是：以社会生活中的个别性、偶然性去表现普遍性、必然性。

艺术概括的一般规律：①实现“个别”与“一般”的统一。②始终表达为主体意识对客体对象的能动性介入和把握。

艺术概括的具体方法有：①“杂取种种人，合成一个”。②以一个生活原型为主，同时吸收其它生活素材。

## 第二节 情感评价与形式创造

### 一、情感评价

文学创造是既以艺术真实反映生活又以情感评价裁判生活的方式，来实现其价值功能的。文学创造是对生活的一种情感评价。实际上就是对社会生活的主体性“裁判”，它以审美的视角和艺术的方式，把情感把握寄寓于“境”的创造之中，并与“理”的阐发相交融。

#### （一）情感评价的文学意义

情感评价是文学创造的本质属性和必然要求。是由人的政治、经济、文化、伦理、宗教和审美等社会因素形成的对于社会生活的心理体验和判断。

#### （二）情感评价作为诗意的裁判

诗意的裁判是善与美的统一，既是对情感评价的价值品格内容（善的品格与功利的取向）的规定，也是情感评价的实现方式（真挚的情态与艺术的呈示）。

#### （三）人文关心与历史理性

人文关心是一种崇尚和尊重人的生命、尊严、价值、情感、自由的精神，是作家的神圣使命，是文学创造的永恒主题，并且常常与历史理性密切联系在一起，表达为“真”与“善”的文学价值的交合。

### 二、形式创造

#### （一）文学与艺术形式

形式创造是要求作家赋予自己的创作作品以艺术形式，它既表达为对内容的内在结构的把握，又表达为利用语言、技巧使之呈现出外在形态。

艺术的形式与内容是不可分割的。文学作品的内容是指通过艺术形象反映在作品中的社会生活及其所显示的思想意义。主要构成因素有题材、主题。题材又可分成人物、事件、环境等，即“写什么”。文学作品的形式指文学作品的存在方式与形态，是语言材料及各种艺术手段的有机组合。主要构成因素有文学语言、结构、体裁、表现手法等。即“怎么写”。

对待艺术形式，历史上存在两种理论：①重内容而轻形式。中外传统文论均如此。认为内容决定形式，形式为内容效劳。当然也承认形式有相对独立性和反作用。其结果是重内容轻形式，或将内容与形式分裂开来。为弥补这一缺乏，人们又反复强调二者的统一和不可分割：“内容是形式的内容，形式是内容的形式”。②形式主义。俄国形式主义、法国结构主义和英美新批评派等都持此说，认为文学作品的东西全在于它的“文学性”，而文学性又在于它的形式，主要是语言形式。

#### （二）形式创造的根本内涵

1、内容的形式化，2、形式的內容化

#### （三）形式创造应遵循的规律

1、从内容出发去选择与创造形式。文学作品的内容与形式是不可分割。从逻辑上讲，形式是为内容所召唤，特定的内容要求特定的形式。艺术创造应从内容出发，而不是相反。但凡优秀的作家，都是坚持从内容出发去选择创造形式的。2、发挥形式对艺术表现的能动作用。文学作品的内容虽居于主导地位，形式附属于内容。但形式并非消极被动的，相反，它具有巨大的能动作用：一方面，当形式适合内容时，内容就会得到充分的表现，反之那么受到抑制或伤害；另一方面，形式的完美创造能使内容得到深化升华，有助于内容的生成。因而，高度的语言修养、熟练的艺术技巧和较强的形式创造能力，对于作家而言是至关重要的。从某一角度说，作品是否成功，取决于形式创造。3、重视形式自身的独立的审美价值。艺术形式除了对表现内容有作用外，它自身也有独立的审美价值，即艺术作品存在着形式美问题，如文学中的节奏感、韵律，诗的排列方式等等。

#### （四）形式美问题

以上内容仅为本文档的试下载部分，为可阅读页数的一半内容。如要下载或阅读全文，请访问：<https://d.book118.com/985244303200011130>