

新时期文艺学建设丛书

当代审美实践文学论

陈传才 著

暨南大学出版社

2002年·广州

图书在版编目 (CIP) 数据

当代审美实践文学论/陈传才著. —广州:暨南大学出版社,
2002. 9

(新时期文艺学建设丛书)

ISBN 7 - 81079 - 112 - 5

I. 当... II. 陈... III. 当代文学—文学批评—研究—中国
IV. I206. 7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 037809 号

出版发行:暨南大学出版社

地 址:中国广州暨南大学

电 话:编辑部 (8620) 85226521 85228986 85225277

营销部 (8620) 85225284 85228291 85220602 (邮购)

传 真:(8620) 85221583 (办公室) 85223774 (营销部)

邮 编:510630

网 址:<http://www.jnupress.com> <http://press.jnu.edu.cn>

排 版:暨南大学出版社照排中心

印 刷:暨南大学印刷厂

开 本:850×1168 1/32

印 张:9.25

字 数:230 千

版 次:2002 年 9 月第 1 版

印 次:2002 年 9 月第 1 次

印 数:1—1000 册

定 价:22.00 元

(暨大版图书如有印装质量问题,请与出版社营销部联系调换)

总 序

20 世纪的我国文学理论，经历了曲折发展的道路。一般认为，世纪之初几十年与世纪之末的几十年，是我国文学理论发展的较好时光，自然，三四十年代也是出现一些重要文学理论著作的时期。

20 个世纪之初，我国文学理论的发展势头原是很有希望的。梁启超标榜诗界革命、小说革命，把文学与当时救国救民的任务结合起来，也是国情使然。而王国维在 19 世纪德国哲学的影响下，摆脱了我国几千年的政教文学观，主张文艺为人生，提出文学的独立性与自主性问题，这较之稍后的美国与俄国的形式主义者的文学自主性理论，在论说上既早且要深入得多。但是，文学理论发展的趋势，并不是完全以个人的学识、审美趣味为依归的。

自 20 年代开始，随着我国社会斗争形势的变化，从苏联、日本介绍过来了马克思主义文学理论，并逐渐占据了主导地位。马克思主义文学观使人们了解了文学与社会、文学与生活 and 文学与时代的关系，以及文学具有阶级性等一系列重大问题，从根本上改造了我国的文学理论，力图使我国的文学理论走上科学化的道路。

50 年代，由于形势、环境的复杂原因，出现了独尊一家、废黜百家的现象，于是随之而来的是文学理论的急剧的政治化倾向、庸俗化倾向，这一过程使文学理论批评成了纯粹的政策、政

治功利手段。到70年代末，文学理论界几乎是一片荒芜、败落景象。当然这期间并不是没有精当之论、深微之论，但都被淹没于政治口号之中，更有甚者则遭到无情的批判。

70年代末，我国开始了一个新的历史时期，一个文化转型期，文学理论终于出现了转机。随后，文学理论界在改革、开放的思想引导下，大规模地介绍了外国文论，引进了近百年来各种西方文艺思想。短短十来年间，人们兴致勃勃地模仿、宣传、实验，几乎把百年来的各种欧美文艺思潮都操演了一遍，文艺思想空前活跃。

在这种外来文艺思想如潮水般涌来的情况下，人们要保持心态的完全平衡是不大可能的，无论在观念上，还是在思维方式上，都无不受到触动。看到外国文论发展的趋势以及我国文论难以为继的状态，自然会产生求新求变的渴望。这时也有人或把外国文论看为现代文论的范式、我国文论的出路所在，这是因为隔阂既久，所以难免眼花缭乱，心态浮躁，也往往会浅尝辄止，囫囵吞枣；或抱着拒斥的态度，把外国文论视为资产阶级文艺思潮的泛滥，内心惶惶，实有朝不保夕之感，其实这也是大变动时期的正常现象。80年代中期，文学理论界有关文学主体性的争论的出现，是被我国20世纪80年代初哲学中的有关人道主义、人性问题、异化问题的讨论所准备好了的，是为外国文论、外国文学的大量介绍、影响所准备好了的，更是为我国文学创作中新的突破的酝酿所触动的结果。在文学理论问题的争论之中，可以说各种思想竞相展现，几乎人人都认为真理在自己手里，要找个地方，一吐为快，或登高一呼，竖立新的旗号，文学理论似乎处于严重的失序状态。实际上，这正是在逐渐酝酿着一种在失序中不断完善的新型的有序状态，或者说一种新的理论格局。

文学主张杂语化、多样化的时代来到了。一旦旧有的禁锢被打破，这时就让人觉得，文学理论中的问题是如此众多，以至任

何问题都成了问题，必须进行重新阐释；而文学创作中层出不穷的新问题，也常常使理论与批评无法对创作再发表恳切、精当之论，不能不陷入尴尬境地。一些从事文学理论研究的专业学者，事实上早就思考着、协调着文学创作与理论的关系，希冀建立一种多样化的新的文学理论，这就是有中国特色的文学理论。

所谓“中国特色”，一、就是用中国人自己的目光、观点与理解，而非外国人的目光、观点与理解，来阐释中外文学现象。近百年来，中国人几乎总是跟随在外国人的理论创新之后，翻译介绍，来往奔走，疲于奔命，而这种跟随与模仿，又往往变为一种时髦与招摇。二、就是必须连接六七十年来被忽视甚至中断了的古代文学理论传统，从古代文论中吸取丰富的营养，摄取那些具有生命力的观念，激活那些并未死去的东西，使之成为新的文论的血肉。三、要与当代的中外文学实践相结合，用以阐释我国与外国的新文学现象，形成我国新的文论。四、是有着中国特色的文学理论又是多种多样的，对精神现象的大一统、单一化的理解一旦破除，文学理论就显出其自身的多姿多彩，加上各种学派的理论竞相争妍，就会显得更加绚丽斑斓。

有中国特色的文学理论建设，正在进行之中。建成这一文学理论的标志是，在吸收中外古今文论的基础之上，我们在阐释本国文学与外国文学现象时，在理论上有自己的一套不断确立着的规范、术语与观念系统，具有我们自己的理论独创之处；在世界文论中，不是总是跟着人说，而是用我们自己的话语表述，并在世界多元化的文论格局中，有着我们文论的一定地位，使中外文论处于真正的交往、对话之中。开始于20世纪80年代中期直至今天的文学理论的反思，大体是按照这种认识进行的。

回顾文学理论的进展与更新，我们可以说，这20年的光阴并未虚度浪掷。就我们所知，不少学者广泛涉猎中外文学论著，借鉴各种流派的研究方法，探讨着文学的不同问题：都曾清理、

整合过自己的学术思想，从不同侧面来阐明种种文学现象，以适应新的文学实践与新的文学潮流的需要。

对于 20 年来的文学理论研究成绩，我们自然不能盲目乐观，但也不宜妄自菲薄。新时期的文学理论是个很有成绩的学科，只是未加集中、未曾展示而已。文学理论中出现了不少好书和优秀著作，这是事实。一是它们具有创新意识。创新意识就是能够抓住理论中的关键问题或是新问题，从新的角度，对它们进行合乎实际的理论阐述，提出新见解、新观点，使理论问题在原有的基础上，获得新的说明，从而使理论有所丰富、有所发现、有所前进。只有创新，才能使文学理论研究具有活力，获得生命。新时期的文学理论改变了原有的文学理论的面貌，它的理论探索的锋芒射向文学领域的各个方面，它所讨论的不少问题，是过去的文艺学未曾涉及的，因此不时引起思想的火花而新见迭出。自然，作为新的有中国特色的文学理论的整体形态还不够成熟，但是就单本著作水平而言，一些学者是获得了较高的学术成就的。

二是这些著作初步实现了理论观念的多元化。文学本身的问题是可以分为多种层次的，每一层次的问题探讨的角度又是多种多样的。十多年来，有关文学审美、性质、特征、作品、文体、结构、意象、意境、境界、作者、读者、阅读、修辞以及文艺心理学、文学社会学、文学阐释学、接受理论、比较文论与文化诗学等这类问题的探讨，都有专著问世，虽然水平参差不齐，但也不乏精品。

三是研究方法的多样化。文学理论学派进入多元化之后，研究方法自然出现了多样化趋势，而一些学科本身就要求新的方法，如文艺心理学、文学话语研究等，方法的多样化更加促进了理论的多元化。这种景象还是我们在 20 世纪 80 年代初所梦寐以求的。理论的多元化、方法的多样化，可以使理性的智慧获得解放从而排除人类思维的独语现象，可以使学术个性得到尊重，使

它们成长，获得生机。多样而巨大的学术个性的出现，是一个时代学术成就的标志。一个没有学术个性的时代，必然是平庸的时代。有了学术个性的出现，才谈得上学派的形成，进而漫向四面八方，推动学术的更新与发展。可以这样说，今天文艺理论中的学术个性正在探索与形成之中。这就是为什么我们要大声疾呼文学理论与方法多元化的原因。

一个理论创新的新世纪已经来临。不过任何一种新型的理论形态的建立与发展，都要以前人提供的“思想资料”为基础。新时期的文论，作为一个良好的开端，它们无疑可以成为有中国特色的文学理论的前期成果；而作为丰富的思想资料，它们无疑将汇入新世纪的新的理论创造之中。

华中师范大学出版社邀请我们编选一套“新时期文艺学建设丛书”，我们十分高兴地接受了这一工作。“丛书”将分辑出版，每辑6种。后面几辑将在不同出版社陆续出版。在目前出版条件相当严峻的形势下，出版社毅然组织这类学术著作的成批出书，这对于已经走过一段时间的新时期的文学理论来说无疑是一个肯定，对于即将来临的新世纪的文学理论建设，更是一种既是物质的又是精神的巨大鼓励；这种气魄与目光，是令我们十分感佩的。

钱中文 童庆炳

1999年9月9日

自序

虽然我在文学研究与教学的岗位上，已度过了40个年头，但真正懂得文学理论的生命活力在于面向实践不断创新的真谛，却是从新时期的学术经历中获得的。“文革”以前的教学和研究，基本上是注经式的，或照搬权威、经典的理论，或重复前人、名家的观点，极少用自己的心灵去感受、思考文艺实践并对既定的理论、观念做出自己的判断。改革开放20年间，伴随着中国社会的深刻变革，文学的审美实践也发生了许多不同于过去的重大变化。面对创作中的现实主义深化与现代主义的文学试验，以及西方现代以来各种文学理论批评新潮的影响，文学教学研究的观念、内容与方法，也亟须更新、调整和改革，才能适应当代审美实践发展的要求。只是在这个时候，我们的理论探索才接通了实践的源头，逐渐学会用自己的头脑去发现、思考社会变革和审美实践提出的新问题，拓展视界与思路，更新知识结构和研究方法。可以说，本书所辑入的论文比较集中地记录了我面向当代审美实践进行理论探索的心得、体会。故以“当代审美实践文学论”名之。

新时期文学的变革发展，反映了当代审美实践的重心，正从以往注重社会政治生活转向对现实变革中人的觉醒及其生存状态的关注。文学研究的重点内容，也从关注社会政治生活转向对社会、人生变化的关注，尤其是对个人精神世界的关注，从而更加贴近瞬息万变的世界、人生。这一点，不仅表现在文学创造的话

语方式越来越个人化、个性化；而且还表现为文学观念和批评范型的日益主体化、多样化。面对当代文学个体意识的凸显和文学主体性理论的张扬，我在理论探索的过程中，更加重视从实践论的视角和意义来观照新的文学现象，阐述审美意识和价值观念演变的规律，并在先后发表的文章中提出了以下一些想法：一、既然文学活动是人的自由自觉生命活动的一种实现方式，那么，它由个体意义向社会意义的衍化，就不能认为是它的本性的异化，而恰恰是其本性的一种合乎逻辑的必然延伸和展开；二、人们主体意识的不同层次，往往形成了文学主体性的不同层次和品位。那种“基于充分的个体意识和清醒的时代意识、民族意识的有机统一”的文学审美创造，其价值品位与意义，显然区别于“从比较单纯、偏狭的个体意识出发，把某些生命本能当作生命本质加以表现”的创作；三、从根本上说，文学的意义来自作品形象所传达的审美情感的社会、文化内蕴。作品形象蕴含的社会、文化内涵愈深广，就愈具有满足人类审美需要的意义和价值。因此，文学价值观念的更新，应有利于当代作家形成自觉的主体意识，追求文学关怀现实人生的人文精神，以满足广大读者不断提高的审美需求。

与此同时，我在其他一些论文中，还探讨了中国文学和文学理论的现代性诉求。强调指出：无论它如何超越再现论与表现论二元对立的文学观念、模式，或如何参照西方现代主义的主体神话和后现代的解构思潮，都离不开民族审美意识的取舍与阐释，并总是在中西文化、文论的对话中，激活、提升那些具有生命力的传统文学经验和理论成果，使之成为当代中国文学、文学理论现代性构建的重要成分。从而阐述了现代性与民族性的融合，揭示了当代中国文学、文论发展的特质和规律。

此外，我还从新时期文学探索和思考中，深切地感到，学界内部的相互启发和切磋，不同意见的讨论和论争，对于繁荣和发

展中国文学理论确实是不可或缺的重要条件。例如，在我研究文学活动的系统结构时，就曾从钱中文、童庆炳教授的论著中得到许多宝贵的启示；拙作《文学理论新编》出版后，又从同行专家、教授的反馈意见中吸取不少教益。这就应了唐甄的那句名言：“师也者，犹行路之有导也；友也者，犹陟险之有助也。”这里尤其要说明的，是在选编这本专题论文集的过程中，同样得到了钱中文、童庆炳两位主编的热情鼓励；以及暨南大学出版社领导和编辑的大力支持。在此深表谢意。

2001年酷暑写于中国人民大学宜园

目 录

总序	(1)
自序	(1)
文学的反思与观念的更新	(1)
关于文艺的审美本质的思考	(13)
中国国情与文艺变革	
——兼论当代中国文艺的特质与走向	(30)
浅谈创作中的意识和无意识	(43)
马克思主义与艺术主体性问题	(50)
文艺本体论论纲	(66)
文学活动的系统结构	(79)
论世纪之交文学的嬗变与走向	(111)
论世纪之交的文学精神	(123)
重构文学的个体性与社会性相统一观念	(132)
超越传统与现代二元对立的思维模式	(148)
科学主义与人文主义的悖立与互补	(158)
走有中国特色的当代文学创新之路	(171)
从百年文论史得到的启示	
——关于文学价值取向与观念嬗变的审思	(180)
现代文学价值理论建构初探	(196)
论文艺价值的层次性与动态性	(206)

略论百年文艺学的转型与发展	(218)
探索文学意义生成的广阔空间	
——20 世纪 90 年代文学嬗变管窥	(226)
加强当代大众审美文化的理论研究	(239)
文艺理论：面向新世纪的发展趋势	(246)
建构多维视野的文学批评	
——兼论马克思主义文艺批评观点的理论生命力 ...	(259)
民族性与现代性的融合	
——面向新世纪的文学思考	(273)
附录：作者小传、主要著作与学术反响	(278)

CONTENT

General Preface	(1)
Author s Preface	(1)
The Reflection on Literature and the Renewal of Concepts ...	(1)
The Reflection on the Aesthetical Essence of Literature and Art	(13)
The National Conditions and the Changes in Literature and Art : also on Features and Trend of Contemporary Chinese Literature and Arts	(30)
An Introduction to the Consciousness and Unconsciousness in Literary Creation	(43)
Marxism and the Issue of the Subjectivity of Art	(50)
The Theoretical Principles of the Ontology of Literature and Art	(66)
On the Systematic Structure of Literary Activities	(79)
On the Literary Evolution and Trend during the Century Replacement	(111)
On the Literary Spirit of the Century Replacement	(123)
Reconstruction of the Concept of Unity between Literary Individuality and Sociality	(132)
Transcending the Thinking Pattern of Dual Opposition between the Traditional and the Modern	(148)
The Opposition and Mutual Replenishment	

between Scientism and Humanism	(158)
Taking the Innovational Way of Contemporary Literature	
Characteristic of China	(171)
Inspiration of One Hundred Years History of Literary	
Theory : an Observation of the Evolution in Literary	
Values and Concepts	(180)
A Primary Inquiry into the Construction of the Theory	
on the Values of Modern Literature	(196)
On the Gradation and Dynamics of Literary Values	(206)
Briefly on the Transformation and Development of the	
Hundred Years Literary Science	(218)
An Inquiry into the Vast Space Created by Literary Meaning :	
a Restricted View of the Literary Evolution in the	
Nineties of the 20th Century	(226)
Strengthen the Theoretical Research on the Contemporary	
Popular Aesthetic Culture	(239)
Literary Theory : the Tendency	
of Development Facing the New Century	(246)
Construct the Literary Criticism of Multi - Dimensional	
Vision	(259)
The Fusion of Nationality and Modernity : a Reflection	
on Literature Facing the New Century	(273)
Appendix : Author s Resume , Main Publications and	
the Social Reaction to them	(278)

文学的反思与观念的更新

当前，文学研究工作者正逐渐从文艺学新方法论的探讨，进入到对多年来形成的文学基本理论观念及思维方式的重新审视。这是对文学自身的具有批判性与建设性的反思。这种历史反思的深刻程度，将决定着文学基本理论观念和思维方式在何种程度上取得突破和发展。

多年来，我们在文学的本质特征及其价值、功能等基本理论问题的研究中，确实存在着观念陈旧、理论阐述简单化和艺术教条主义等弊端。除受“左”的思潮影响与干扰外，在理论指导方面，未能真正把马克思主义的基本原理与文学的本体研究及价值评析有机结合起来，也是一个不可忽视的原因。因此，亟须在历史的反思中，切实解决这个问题。

马克思主义的辩证唯物主义和历史唯物主义，作为科学的世界观和方法论，应该而且必须成为我们观察人类自然界、社会和文学艺术的哲学基础。马克思主义哲学的基本原理，以及这一原理在文学科学领域的具体化，即恩格斯提出的“历史的与美学的观点”，正是启示人们把哲学和文学本体研究及价值评析结合起来，形成真正独立的科学的文学研究与批评。

但是，我们以往的文学研究，却常常把马克思主义哲学世界观的指导与文学特殊对象的本质规律相分离，习惯于用马克思主义哲学的基本原理或个别观点、结论，进行简单、机械地演绎推论，因而它的内在精神，不能真正融化到我们对文学的奥秘和规

律的深入探求之中，甚至造成马克思主义哲学世界观运用的简单化与庸俗化。

我们的文学研究所以采用马克思主义哲学世界观作指导，一方面，是因为这种科学的世界观，能够赋予我们纵观人类自然界、社会和文学艺术以科学的思维及指点潮流的胆识、气魄，使我们在分析研究作家作品及一切文学现象时，具有一种把宏观审视与微观剖析结合起来的整体多维的眼光，从而获得一种历史纵深感和“制高点”，避免一般化、片面性或主观随意性的分析研究。这样，我们所提出的观点，才能达到时代思潮的高度和文学自身发展的深度。

另一方面，还因为哲学方法论集中体现了哲学世界观的内在精神，属于方法论体系的最高层次。但哲学方法却须借助美学及其方法的中介，才能与文学和文学的方法渗透、结合，并将其内在精神融化到文学的历史和美学的研究中去，使哲学与文学本体研究有机结合起来，从而在更高的层次上揭示文学的奥秘与规律。过去文学研究所存在的弊端，从哲学方法论与文艺学自身方法论的关系来看，正是由于忽视了美学和美学方法的中介、渗透这个层次，以致提出的理论观点，不是建立在文学和美学的深刻分析，并融化着马克思主义哲学世界观的灵魂的基础上，即存在着文学研究的非文学特性的倾向。关于“文学是生活的形象的反映”、“典型是个性与共性的辩证统一”等理论观点，以及由此而派生的文学与哲学及其他意识形态的区分的观念，都因不能很好地通过美学的中介去融化马克思主义的灵魂，而混淆了文学与哲学及其他意识形态的本质界限。

大家知道，文学基本理论问题的研究，主要围绕着文学的本质、特性、规律进行。文学的本质规律，是人们审美意识物态化的集中表现；而美学是研究人对现实的一般审美关系，必然涉及到文艺审美创造的本质规律，并把审美创造的本质规律看成是美

学所关注的重要内容之一。因此，哲学世界观的内在精神，须借助美学和美学分析方法的中介，才能在文学研究中发挥真正的指导作用。过去我们在探讨文学的本质特性时，由于在理论指导方面没有弄清这个问题，总是习惯引用别林斯基关于文学与哲学等的区别的那段论述，指出文学对生活的反映是通过形象图画去显示，而哲学等对生活的反映是用三段论式加以证明，以至得出了文学与哲学等意识形态的区别，不在于对象、内容与形式，仅在于处理一定内容所用的方法不同的结论。这个论断，虽然符合社会存在决定社会意识这一哲学命题，对克服那种片面强调文学是心灵产物的观点，无疑有一定的道理。但却同时暴露了它漠视文学的审美特性的问题，因而这个判断不能廓清文学与哲学及其他意识形态的本质界限，是一个非文学特性的论断。

其实，文学作为掌握客观世界的特殊方式，它的根本特性显然不同于其他意识形态，突出地表现在它所反映的对象、内容和形式的特殊性上。它不但要认识客体对象，同时要展现作家自我的主体生命，通过主客体之间的联系、融化，经过心灵的“加工制作”，实现不同于其他意识形态对客观世界的掌握。在审美创造过程中，作家、艺术家是审美主体，无论是对生活的再现还是自我的感情表现，总是围绕着人的丰富、复杂的社会生活和精神生活，从不同方面和角度进行独特发现及灌注主体生命的创造。所以，具体到每部作品的对象和内容，就不是笼统的人的社会生活和精神生活的反映，而是作家、艺术家从生活的深切感受和认识出发，按美的规律加以心灵化创造的产物。在审美创造中，作家只对那些曾经强烈地激动过自己，属于个人独特发现的，并对整个社会生活有特殊审美意义的人事及其情感方式发生兴趣，并往往达到“物我两忘”的境地。这种具有审美特性和意义的形象体系和意境，既融化着艺术家的审美意识（审美体验、审美情感、审美理想），又折射着社会生活的某些本质方面及其丰富复

杂的意蕴。

可见，文学在对象、内容和形式上，是不同于哲学及其他意识形态的。艺术创作活动不像科学活动那样，旨在对客观真理的反映。“动物学和植物学工作者不承认有美或不美的动物和花卉”，克罗齐这句话，道破了文艺不同于科学反映生活的某些真谛。科学家总是以严谨的科学态度探究对象的性质、特征和规律，并不考虑它是否美与不美的规律；而文学艺术家则不同，他们总是以审美的态度对待所反映和表现的对象、内容与形式，实现“以美写真”的艺术目的。由此足以说明，如果不把马克思主义哲学的内在精神与文学的本身研究结合起来，必然漠视文学的审美特性，据此而论述的理论观点，自然违悖文学的特殊本质和规律，混淆文学与其他意识形态的根本界限。

正是通过对上述问题的重新审视与思考，使我们进一步认识到，马克思主义文学理论提出的“历史的与美学的观点”的科学含义，要求我们把马克思主义世界观的内在精神、哲学的方法论与文学本身研究结合起来，从文学的特殊对象、内容和形式出发，通过美学与美学分析方法等的中介，获得在更高的层次上对文学的本质、特征和规律的理论概括。这就是我们所要恢复的马克思主义哲学世界观的指导作用的本来面目。

惟其如此，我们的文学理论研究，才不至于由过去简单、机械地套用马克思主义哲学世界观的原理或个别观点、结论的极端，走向忽视马克思主义哲学世界观对文学研究的指导作用的又一极端。

那么，应当如何把马克思主义哲学世界观的指导，同文学的本质特征及其价值、功能等基本问题的研究有机地结合起来呢？

多年来，我们把文学看成一种社会现象，对文学的社会的政治的解释与研究，置于历史唯物主义的理论基石之上，这是不能轻率否定的。但是，也不能不看到，抹煞文学这种社会精神现象

的特性与规律的庸俗社会学和艺术教条主义的流弊，是不利于我们在坚持文学的社会本质的同时，深入揭示文学的审美特质与规律，完整而科学地把握文学的多侧面、多层次的内涵及其价值、功能的。

诚然，文学作为一种社会历史现象，同其他意识形态一样，都是现实生活的反映，须要从哲学认识论和社会学方面探讨和研究。然而，文学这种社会精神现象却又历史地形成了自身的特质，涉及到美学、心理学等多种研究角度与方法。

在文学反映生活的过程中，作家、艺术家所面对的是五光十色的人的感觉、感情、情绪的世界，既面对周围各种人物的感觉、感情、情绪的世界，也面对自己的感觉、感情、情绪的世界，而作家、艺术家对社会的审美的本质把握，以及他们的思想、人格和审美意识的显露，也总是通过复杂微妙的感性世界表现出来。作家、艺术家对这个感性世界的观察、体验与认识，有别于一般的社会学、心理学研究，目的在于理解和表现人的心灵世界的丰富内涵及其变化。所以，文学不仅是一面反映生活的“多棱镜”，而且也是表现人的心灵、情感的审美意识的复合体，因而不只是社会学、政治学所能包括的。

即使从文学反映生活的社会本质方面来看，也并非像以往人们所认识的那么简单。比如在批判现实主义作品中，作家们在作品中竭力抨击的资产阶级的冷酷与贪婪，就同资本主义在社会历史进程中的地位和作用形成尖锐矛盾。也即是说，黑格尔、恩格斯曾说的“贪婪的‘恶’是历史前进的杠杆”，但文艺能歌颂、同情这种“恶”吗？以作品为例，杰克·伦敦笔下的那个白人，为卖高价运鸡蛋，自愿挨饿受冻，历尽艰难，而他雇佣的黑人极不愿意这样做，对他很不了解。怎样评价这两个人物形象？面对如此复杂的文学描写，如果按照以往我们论述的文学的社会本质论去理解，能够非此即彼地回答清楚吗？

不错，尽管我们对许多文学现象应该用社会学、政治学观点加以分析，但复杂的生活现象反映到作品中来，是经过作家主体的审美创造而转化成文学现象的，因而就不能单纯用社会学、政治学去分析，而要有其他方面、特别是美学、心理学的角度和方法加以综合的审视与分析。这就涉及文学的审美本质问题。

构成文学审美本质的一个重要因素，就是文学的审美情感性。惟其如此，在文学这个具有感情色彩的、非常特殊的领域里，文学理论研究就特别需要借助社会心理学与文学的交汇、渗透，形成文艺心理学的角度和方法，才能抓住文学审美情感性这个重要的本质特征，以便从审美主体创造的人物性格、情感的内在层次的分析入手，把握作品的美学内涵及其哲理意蕴，充分揭示文学不同于其他意识形态的审美本质。

然而，仅就文学富有情感性这一点而论，不同作家作品的情况也各各特殊，异彩纷呈。有些作品并非以直抒胸臆的情状表达出来，而是运用象征等手法去表现人生的某种哲学意味，即审美情感在某种形式中的升华。对这类作品，如果只是从社会的道德伦理的角度去分析，就必然如某些评论张洁《爱，是不能忘记的》小说的文章那样，作出了小说主人公“所追求的是不道德的”简单结论。其实，这篇作品所提出的问题，不仅仅与社会的道德伦理有关，而且还包含着对社会问题的一种深刻的思考，同时也反映了人们对未来社会的一种探索……所以决不是一个简单的伦理原则所能说清楚的。可见，即使从审美本质特征的情感性方面来说，也是一个复杂的统一体。

正是由于我们过去在文学理论研究中，缺乏从审美心理情感的层次上去揭示文学的审美本质特征 - 以致造成了对文学的本质特征及其价值、功能的偏狭观念，并且形成一种习惯和惰性。不久前，有关小说《绿化树》的讨论中出现的两种不同意见，都只是从社会学和政治学的角度展开评论的，却忽视美学的心理学的

评析，这样就与作品的实际状况相去甚远。

这部小说所描写的知识分子的生活和心灵的艰难历程，除了围绕“饥饿”的细节真实去写人物的遭际和心灵外，更有对原始、质朴、粗犷、富有生命力的阔大美的歌颂。并在这个背景上，表现了各种人物丰富、复杂的性格心理，甚至还涉及到类似屠格涅夫《猎人笔记》写歌手等篇章的美学韵味，以及陀斯妥也夫斯基作品中那种道德超升和灵魂净化的哲学意味。小说给予人们的审美感受是杂多而统一的，不仅有认识性的，还有情感和幻想的；不仅有显意识的，还有潜意识的；是真实而充满哲理的，真情而充溢美学韵致的。因此，它才强烈地牵动着人们的情感，丰富人们的心灵，引起人们的种种思索。作品饱含的丰富的美的感情内涵，恰恰是文学审美本质特征的重要表现。

这就进一步证明，文学的本质，既具有意识形态所共有的社会本质，更包含着它特殊的审美本质。除突出的情感因素外，在认识上还有独自的特点，常常不能也不提供或作出准确的是非判断，总是让人们在玩味和感叹中，思索、探求和发现。贯穿于作者主观世界的创造活动，不是一个单向的过程，而是双向的过程。一方面，它是对客观世界的反映活动，即客体向作家、艺术家提供各种各样的信息，把许多图景一一印入主体的心里，既有眼前的、直接呈现的，也有过去积累和沉淀的；另一方面，便是主体的生命、个性对过去和现在的种种映象、记忆的筛选、加工与制作。所谓“加工制作”，就是作家、艺术家把属于他自己的东西，诸如感情、愿望、理想、气质、特性等等，外射于对象上面，甚至将整个生命幻化到对象中去。正是在主体心灵对客体、对象的“加工制作”中，人的各种主观因素（生理的、心理的、情感的、理智的、意识的、潜意识的）必然起着重要作用。

恩格斯说：“世界体系的每一个思想映象，总是在客观上被历史状况所限制，在主观上被得出该思想映象的人的肉体状况和

精神状况所限制。”^①从人类对客观世界的反映而言，都受到人类“肉体状况和精神状况”的限制；就个体来说，各人的“肉体状况和精神状况”又千差万别。所以，人的实践、认识过程中所得到的对客观世界的“思想映象”，既有客观的内容，又有主观的特点。对文学的审美创造来说，它所形成的艺术世界，既再现了客体的审美属性，又表现了主体的生命和个性。

所以，在文学面前，客观世界和主观世界是一个整体。作家、艺术家不可能只写人们接触到的某种客观事物，而不写这种客观事物在人们心灵上引起的思绪和情感。如果我们的文学研究与批评，仍囿于原来那种偏狭的理论观念，又将如何看待近年来涌现出来的“心理小说”呢！

比如王蒙的小说《杂色》，既没有曲折离奇的故事，也分不清哪些是环境、哪些是人物的活动，他只写了一个普通公社干部曹千里，骑着一匹灰杂色的瘦马，走了一整天，想了一整天。可是作者却把我们带进了折射着复杂丰富人生的主观世界中去，展示了具体的人物的生活历史。正是在其中，我们看到了这部生活历史是如此鲜明地活在人物的意识里，显露着人物主观意识活动的主体结构及其多层次的表现，从而使外在的客观世界和人物的主观世界融合成为一个艺术整体，实现作家审美创造中生活逻辑与人物情感逻辑的必然联系，标志着作家从新的角度实现了再现生活与表现自我的统一。类似的例子，还有张承志的《黑骏马》和邓刚的《迷人的海》等等。

可见，作家审美反映的认识内容，总是渗透在主体对客体的审美体验、创造所凝聚的形象和形象体系中。况且，构成形象体系的艺术方法又千差万别，所以更呈现出色彩斑斓的景象。比如

^① 恩格斯：《反杜林论》，见《马克思恩格斯选集》第3卷，第89页，北京，人民出版社，1972年版。

现实主义，认识的特点就比较明显，而浪漫主义、象征主义则不那么明显，至于荒诞派一类作品，是非对错的判断更是难以把握。当然，一些优秀的荒诞派小说，却可以让你从荒诞的表现中，感悟到不荒诞的、耐人寻味的意蕴。所以，我们不仅不应该把文艺包含一定的社会认识内容，当作文学这面“多棱镜”的全部内容和价值，更不能狭隘地把作品的价值局限于政治学、社会学的范围内，把是否反映出社会生活的某些本质方面，作为衡量艺术价值和功能的惟一标准。否则，就与艺术的本质特征多侧面、多层次的整体内涵，及丰富多元的价值、功能相去甚远了。

上述关于文学的本质特征的基本理论观念的反思，使我们深刻地认识到，把握文学的杂多而统一的特质，并在整体、多维的把握中突出文学的审美本质特征、价值和功能这个中心点与网结点，正是在马克思主义指导下恢复文学的本性，更新文学的基本理论观念的根本性问题。

因为，文学反映社会生活的感性世界的丰富性、广阔性，决定了它与哲学、社会学、心理学、历史学、思维科学及某些自然科学的纵横交错的复杂关系。德国哲学家斯宾格勒曾说，他从精确优美的希腊人体雕像中，看到了毕达哥拉斯、欧几里得；从两方配位、多重组群乐曲旋律中，听到了笛卡尔、牛顿。这种见解，决非故作惊人之语，而是他对艺术现象的一种透彻领悟。从广义上讲，人类的认识对象是客观世界，但客观世界是“许多规定的综合”、“多样的统一”。这样，人们在具体感知、认识客观事物的过程中，便发生了各种不同的关系，形成了不同的实践。而任何一种社会的实践活动，都有其特定的范畴、对象、内容和特点，因而不仅对于不同事物有着不同的感知和认识，即使面对同一事物也会有不同的感知和认识方式。譬如对人类自身来说，既可以从生理方面去把握，也可以从道德行为上去认识，还可以从智力水准与劳动技能方面去掌握。就人类认识和改造世界的整

个过程看来，也只有通过对事物的不同方面、角度、层次认识的综合，才能达到对事物的完整、深刻的把握。

作为掌握客观世界的特殊方式的文学艺术，它不但要感受、体验、认识、发现客体对象的不同方面、角度和层次，而且要展现自身主体生命与之相感应的意识、情感及其他复杂的生理心理现象，形成一种“同构”关系，使人们从艺术形象的情感世界中，获得丰富、多义的美学内涵和更为深远的东西。这丰富、多义的蕴涵，是以人的审美意识的艺术表现为网结点和中心点的。面对巴尔扎克的一系列小说，难道人们从中得到的，只是有关经济关系方面的内涵吗？恩格斯在突出这一点的同时，还赞誉了他以诗情画意的“镜子”反映了整整一个时代，因而包含着法国乃至欧洲社会的心理、意识、伦理道德等多种多样的审美容量。

况且，某些特定的文学现象，甚至与某种哲学、心理学存在着血缘关系。比如“荒诞派”戏剧与存在主义哲学、“意识流”小说与心理精神分析学，就有着直接的血缘关系。文学不仅反映社会及人们自身的多样性、复杂性，还突出地反映了科学技术革命所带来的现代人、当代人的不同思维、性格、心理气质与特征。实际上，人们对文艺反映现实的要求也越加多维和深化了。过去，文学反映出人的现实关系，就是最高的层次；现在，还要深入地反映人的价值、人的内心世界，甚至人的潜意识。近年来，小说创作中出现的新趋势，正是向着这个新的层次掘进的。

尤其需要强调的，是文学审美创造与欣赏的思维规律及其心理结构，决定了它不像科学活动那样，把人的想象、情感和认识，归结为一种脱离具体感性的既定概念，客观地阐释自我和社会的某种属性、规律，诉诸人们以理智与知识，不容有主观感情色彩的闯入，而是把那种不确定的、多义性的认识，溶解在艺术想象之中，形成审美意象，通过物态化形式，给人以审美情感的影响，引起人们的领悟与思考。文学的这一特质，使它能够以个

别、有限的形象，表现广阔深邃的心灵世界，并通过个别偶然的事件和现象，反映社会历史的某些本质方面。对此，苏联现代作家列昂诺夫曾有一段精彩的论述。他通过艺术与新闻摄影的对比认为，照相机只能像“解剖刀刺入苔丝黛蒙娜心脏的位置，但是它……怎么也无法理解这场阴谋与爱情同热情与纯洁之间的决斗，无法测知因这个犯罪行为而引起的痛苦的深度。”^①也就是说，文学的审美创造与欣赏，总是超越形象本身表面意义的有限性，去揭示生活的无限丰富的内涵，产生自由和必然的审美效应。一方面，它所触及的社会生活本质，具有多义和不确定的内涵；另一方面，审美主体的情感和个性，在创作和欣赏中，又具有直观自身并进而上升为某种哲学和美学的意蕴，从而显示了它既具有认识的功能，又迥异于科学认识的情感逻辑及美感魅力。

总之，文学理论研究所面对的，是一幅幅整体多维的艺术图画，是一个个充满复杂情感与幻想、矛盾和纠葛的心灵世界，因此，必须进行多角度的综合观照和多方法的审美剖析，才能对文学的多侧面、多层次的本质特征及其价值、功能，作出符合文学本性的科学阐释与概括。仅用单一的角度和方法（如社会学、政治学），而忽视其他的角度和方法（如文艺美学、文艺心理学、语义学和系统方法），都难以完整、科学地揭示文学本质特征及其价值、功能的复杂统一体。当然，从文艺学的方法论体系来看，哲学方法应属于最高的层次；而文艺社会学、文艺美学和文艺心理学的方法，应属于文艺学的具体方法。自然科学的方法（如系统科学、信息论等）移植到文艺学中来，要经过哲学的蒸馏，因为文艺学受哲学方法的指导，与人文科学的关系尤为密切。所以，对于系统论等的引进和运用，不能生搬硬套，要看到

^① 列昂诺夫：《艺术与新闻摄影》，见《苏联现实主义问题讨论集》，第124页，北京，人民文学出版社，1983年版。

它与马克思主义哲学是属于不同层次的方法论体系，因而系统方法只能作为哲学的普遍方法和文艺学的具体方法之间的中介。同时，如果对任何文学现象都一定要找出其自然质、功能质和系统质，一定要纳入信息过程，就容易形成新的艺术教条主义的规范与框框，反而达不到预期的效果。

尤其对西方流行的“新批评派”和“接受美学”的借鉴与运用，既要看到其独到之处，又须克服其片面性和局限性。“新批评派”虽较深入地研究作品本文，却又把它孤立起来；“接受美学”则往往只注意到读者方面，而忽视了其他方面。它们在方法论上，也是用一般的科学方法和文艺例证相结合，并未能充分揭示文艺的审美特性；在思维方式上，则往往只重视演绎推理，而忽视从文艺现象出发的归纳。

这就深刻地启示我们，只有坚持马克思主义哲学同文学本体研究及价值评析的结合，科学地处理好哲学方法、文艺学的具体方法和一般科学方法的不同层次的复杂关系，并注意社会历史的发展所带来的人们审美认识的多维主体的趋势，我们的文学理论研究才能充满生机活力，有关文学的本质特征及价值、功能等基本理论观念，才能在文艺科学新探索的实践中，获得更新与发展，并反过来影响和促进新时期文学创作的更大繁荣与创新！

（1984）

关于文艺的审美本质的思考

新时期以来，人们对文艺本质问题的探讨，从过去比较单一的、偏重文艺作为意识形态的一般本质的阐述，转而对文艺区别于其他意识形态的特殊本质的多角度、多层次的研究，以期对文艺的本体及其审美特质作出新的阐述。这既是实践对理论的呼唤，也是文艺理论自身在变革中的必然要求。

然而，在新的探索 and 追求中，由于不同论者或者偏重从主体的角度，或者偏重从客体方面去把握文艺的本体及其审美特质，以致带来了论述的片面和偏狭。按照马克思主义实践论的基本观点，研究任何事物矛盾的特殊性，是不能割裂人与对象、主体与客体的辩证关系的。只有从主客体关系的整体、动态的把握中，进行多角度、多层次的探求才能科学地揭示事物的特殊本质。

本文试图从这一思路出发，围绕文艺自身矛盾的特殊性，以揭示文艺对象的主客体关系为起点，展开对文艺创造活动中主客体关系的论述，力求对文艺的本体及其审美特质作出新的认识。

—

在文艺理论发展史上，唯心主义的文艺家由于否认人的思想感情是由客观现实所引起的，因而否认文艺对象的客观性，把精神看作是文艺的对象。相反，马克思主义以前的唯物主义文艺家，虽然主张文艺是客观现实的反映，但他们不懂得文艺所反映

的客观现实，同时就是人自身的对象化，以致混淆了文艺与哲学、科学的特质，认为文艺与哲学、科学的对象都是客观的现实生活，它们之间的差异，只在于认识和反映现实的方式和手段不同。

鉴于上述认识的偏颇，近年来不少同志在新的探讨中，重申了“文艺的对象是人，是社会的人”的观点，以为只要确定文艺的对象是社会的人，似乎就能标示出文艺对象的特殊性。殊不知，人不仅是文艺、而且是社会科学和自然科学研究的对象。于是，有人进而提出：“文艺的对象是人的情感”、“是人的主观世界”。这既是列夫·托尔斯泰曾经论及的，也是中外许多作家早就讲过的观点。这类看法虽不无包含“真理的种子”，但人们的“各种各样的感情”都能成为文艺的对象吗？

那么，文艺的对象究竟是什么？

有的同志认为：“文艺的对象作为主体自身的对象化，是被当作主体改造外部世界的实践创造的业绩或作品去加以反映的，是主体对他自身创造世界的直观，同时也是对作为创造主体的人自身的直观。”^①这一见解，从马克思主义关于人的对象性创造活动的理论出发，既肯定了文艺的对象离不开客观存在，又指出了这客观存在就是人自身的感性现实的对象化，因而抓住了探求文艺的特殊对象的关键。

众所周知，马克思在《1844年经济学——哲学手稿》里提出的“人的本质力量的对象化”和“人化自然”的思想，是建立在现实的物质生产劳动实践的基础上，它指明了人的对象化按其本来的历史面目，应理解为现实的人改造世界的实践活动的产物和结果。在这个过程中，人既懂得按照任何一种尺度来进行生

^① 刘纲纪：《艺术哲学》，第114页，武汉，湖北人民出版社，1985年版。

产，而且懂得把内在的尺度运用到对象上去从中观照到自身。因此，这种对象化具有两层意义：“我们每个人在自己生产过程中就双重地肯定了自己和另一个人：我在我的生产中物化了我的个性和我的个性特点，因此我既在活动时享受了个人的生命（生活）表现，又在对产品的直观（观照）中由于认识到我的个性是物质的，可以直观地感知的因而是毫无疑问的权利（力量）而感受到人的乐趣（喜悦）……”^①

马克思在这里主要谈的是物质产品的生产，但对人类的精神生产，对文艺创作和文艺理论研究同样具有重大启示：人在文艺实践所创造的世界中，肯定自身的本质力量和直观自身的方式所以不同于其他意识形态，首先就在于文艺的对象具有不同于其他意识形态的特殊性质。正如马克思所说：“对象如何对他说来成为他的对象，这取决于对象的性质以及与其相适应的本质力量的性质。”^②那么，文艺对象特殊性表现在哪里呢？首先，文艺是一种以人的审美体验活动为特征的实践活动，是人类所特有的审美本质力量的一种表现形式。这种特殊的实践活动，最初包含在人类征服自然的物质生产劳动中。由于劳动是人改造自然的积极的、创造性的活动，因而不仅给人带来了物质需要的满足，还引起人们精神上的快感，即由意识到自身力量和因获得成功所激起的自豪和喜悦等情感。原始文艺正是通过对劳动过程和结果的摹仿、再现，使人再度体验自己在劳动创造中的本质力量，以及因“自由的实现”和“自我实现”所引起的快感，从而反作用于劳动实践，并在实践中丰富、发展了人类模仿、再现与审美体验的

^① 马克思：《1844年经济学——哲学手稿》，见《马克思恩格斯全集》第42卷，第37页，北京，人民出版社，1979年版。

^② 马克思：《1844年经济学——哲学手稿》，见《马克思恩格斯全集》第42卷，第125页，北京，人民出版社，1979年版。

能力。随着社会分工和私有制的出现，特别是伴随着人的本质力量的全面、丰富的展开，人在社会实践中提高和发展了自身的精神需求，文艺才逐渐摆脱单纯满足生存需要的考虑，从物质生产实践中独立出来，并进而摆脱个人私利的打算，追求人的自由本质的具体感性的实现，形成了以人的审美体验为特征的对象性活动。在人的审美体验活动中，它赋予“生活”以复杂宽泛的外延和丰富深层的内涵，使人的对象化不只限于此时此地、此情此景、此人此物，而是一个多维整体的结构体系，既包含内在、主观的，又包含外在、客观的。审美主体正是从直接、间接的现实生活中进行观察、发现、直观、感悟，从而在思想感情上获得满足和激动。由此，决定了文艺的对象不同于其他精神活动的特殊性。其次，既然人的审美体验活动，是由主体对他自身劳动创造的过程和结果的感性直观而引起的，因而不是单纯概念的抽象思维的产物，而是人的自由本质的具体感性的表现。如果说，科学研究活动面对的是丰富浩繁的思想材料和理念世界，并且主要是在结果中肯定人的理性认识能力的话；那么，审美体验活动所面对的是以人和人相互关系为中心的广阔的感情世界，并且主要是在过程中肯定人的自由自觉的生命力量。所以，感受——体验人在对象化中的感觉、感情、情绪的世界，就成了文艺的特殊对象和特殊要求。俄国作家冈察洛夫明确宣称：“我只能写我体验过的东西，我思考过和感觉过的东西，我爱过的东西，我清楚地看见过和知道的东西。”^① 这里所讲的“体验过”、“感觉过”、“爱过”、“看见过”和“知道的”东西，都是艺术家在一定的美学观念的导引中，以主体的眼睛和身心直观、感悟人的对象化过程的必然产物。《歌德谈话录》里也写道：“凡是我没有经历过的东

^① 冈察洛夫：《迟做总比不做好》，见《古典文艺理论译丛》第1册，第189页，北京，人民文学出版社，1961年版。

西，没有迫使我非写诗不可的东西，我从来就不用写诗来表达它。”^① 这里所强调的也是主体在对象化活动中的体验和感情问题，更可见出审美体验活动中主客体矛盾关系的特殊性。

由此观之，以往我们对文艺对象的理解是比较单一和狭窄的，往往片面地强调客体一方，并把文艺所反映的现实生活局限于可视可听的事物和现象，即以生活事件为中心的客观现实，而把人的情绪心理等主观世界的东西，即对人生世态的感受、态度、体验和感悟等都排除在生活之外。并进而要求艺术家只反映一种生活——社会斗争的生活，而把个人生活和内心生活（包括作家、艺术家自己的）毫无理由地摈弃于艺术对象之外。这种看法，严重地违背了生活规律和艺术规律，极大地束缚了艺术家本质力量的全面展开。事实上，艺术家的个人经历及其独特的体验，总是直接或间接地与范围广泛的他人的思想感情纠缠在一起，甚至艺术家本人经历中的事件，虽然不失为是个人事件，但也完全可能获得普遍的美学意义。而人的内心生活，则往往较外在的行为更为丰富多彩、变化莫测，更何况它不但像一只多棱镜那样，把时代的社会生活从不同角度反射出去，而且它还像是一口深井，积淀在其中的社会历史文化因素，时时在其中卷起层层波澜。真正的艺术家，即使是严格意义上的现实主义艺术家，也无不在审美体验活动中意识到，正是通过对人的主观世界的体察和感悟，对人的表层心理和深层心理的探索和揭示，才能更深刻地把握和表现外在的客观世界。诚如作家萨特所说：“如同人们只能在世界的背景上知觉事物一样，艺术表现的对象也是在宇宙背景上显现的。……结果是，创造活动通过它产生或重视的有限

^① 《歌德谈话录》，第 214 页，北京，人民文化出版社，1980 年版。

几个对象，实际上却以完整的重新把握世界作为它努力的目标。”^①

当然，在审美体验活动中，主体也是不能脱离客体而孤立存在的，个人独特的经历和体验、表现自我的可能实现，都是艺术家在对象化中对自我的肯定，但肯定自我恰恰意味着艺术家不为生活中的自我本能要求所驱使，不受生活中纯粹的个人情绪所左右。如果把主体性的强调变成对自我本能要求和纯粹个人情绪的强化，势必淡化对具有普遍社会价值的美感的追求。就拿近年来人们所推崇的美国作家福克纳的意识流小说来说，固然如一些评论者所述：“意识流中的‘感官印象’技巧，则是记录纯粹感觉和意象的最彻底的作法，它类似于内心独白，但内心独白包括全部意识，而感官印象所辐射的范围则是那距注意力的焦点最远的，在脑海中最不易消化的印象片断，这些印象片断同诗中的意象一样，通过美感表达出来。”^②但实际上，福克纳常常以人物的感官印象来表现生活细节。《喧哗与骚动》写班吉去接凯蒂时，能够“闻到耀眼的冷的气味”，闻到凯蒂身上“有一股树的香味”，虽然是班吉某一瞬间的感官印象，但却准确地体现了班吉对姐姐的爱恋，而各种感觉相通，也非常符合班吉的生理和心理状况，而这又是与特定的对象化环境相关的。可见，在人的审美体验活动中，主体对客体的真实反映同时也就是主体自身的感觉、情感、愿望、理想等等的抒发、表现和肯定。正是在这一点上，使文艺的对象迥异于科学的对象。在科学研究中，主体与客体的界限是极为分明的，只能处处追随客体，不掺杂任何主观的

^① 柳鸣九编选：《萨特研究》，第17页，北京，中国社会科学出版社，1981年版。

^② 刘再复：《性格组合论》，第47页，上海，文艺出版社，1986年版。

爱憎态度去对待客体，完全如实地反映它。因此，艺术家在其独创性实践活动中所要解决的课题，就是要把他所体验到的客体与主体的统一，按照文艺所特有的方式表现出来。

二

文艺创作肇始于客观生活与艺术家主观心灵相互适应的过程中。创作主体对客观生活的审美体验、感悟与发现，沟通了客观生活和艺术家主观心灵的联系，形成了生活的心灵化和心灵的生活化的双向交流的关系。在这里，客体的主体化，是指客体（对象）作为主体活动和生活的一部分，并渗透于主体的生命结构和本质力量之中，成为主体的生命机体和社会机体的组成因素。没有这种转化和交融，主体生命活动的存在与延续，乃至本质力量的丰富、发展，都是不可能的。而主体的客体化，是指主体将自身在一定社会关系和历史前提下形成的内在本性与本质力量，运用并渗透于它所创造的客体之中。没有这种转化和交融，客观世界也不可能升华为艺术世界。

罗丹曾经指出，生活中充满了美，需要的只是发现。这句话早为人们所熟知，但却往往停留于表面意义的理解，只是认识到艺术家对生活的观察与寻找的重要性。其实，发现的深层含义还在于艺术家心灵对生活的呼应，就像格拉宁所说：“发现——这意味着一种呼应，以自己的同情、热爱、欢乐相呼应。”^①毕加索更认为，寻找与发现其实是不同的东西，寻找用眼睛，发现则用心。对生活的观察、寻找是引起艺术家心灵对生活的呼应的基础，但如果没有艺术家心灵对生活的主动迫近，没有艺术家激情

^① 格拉宁：《艺术的发现与创造》，见《苏联当代作家谈创作》，第84页，北京，人民文学出版社，1983年版。

对事物的内在感兴和体验，所观察和寻找到的也决非独特的、能产生客观生活与艺术家主观心灵相契合的东西。可见，艺术家对生活的发现，主要不是体现于主体感觉器官的生理素质，而主要体现在主体心理结构的独特性质，即歌德在评价莎士比亚时所强调的内心感觉的特殊心理机能。他说：“……眼睛也许可以称作最清澈的感官，通过它能最容易地传达事物。但是内在的感官比它还更清澈，……”。^① 因为内感官的敏锐深邃决定着艺术家心灵发现的独特程度，标志着艺术家本身的成熟程度，即超越外在感官的特殊的感悟能力。所以，艺术家的发现所引起的，往往不是生理反映，而是包含有理智、情感和意志等整体思维心理活动的综合反应。这种独特的感受能力，既是审美体验能力，也是审美判断能力。这样，艺术家的发现，就不仅是其外部感官对外界事物的消极接受和反映，而是艺术家的内在感官对外界事物的积极投射和感兴；不是艺术家的心灵被动地顺应于杂乱无序的偶然事物，而是艺术家主动地把外界对象同化于自己的心理结构和审美理想的规范之中。正是通过创作主体的发现，生活中的某些现象和艺术家的自我意识产生了反应，形成了某种契合，创作活动的发生才成为可能。

然而，真正的创作行为，还需等待主体的另一心理条件，即创作激情、灵感的产生。创作激情与灵感作为一种审美心理现象，呈现为艺术家心理的不平衡状态。或者是由外部世界给予心理世界的强烈刺激、感染造成的，或者因内心世界在外部世界找不到寄托而引起的。但最终都归结为主体的内在欲望和需要。从艺术发生学的角度看，创作激情、灵感来自主体和客体、自我和社会、反映与创造的撞击及其相互作用；而从社会心理学的角度

^① 歌德：《论莎士比亚》，见《西方古典作家谈文艺创作》，第159页，北京，人民文学出版社，1982年版。

看，艺术家在自我表现的同时，总是力图摆脱纯粹个人情绪与本能要求，冲破外在生活环境的种种限制，自觉或不自觉地使个人的主观感情客观化和社会化，从而产生了创作冲动。

所以，真正的创作行为的开始，必然要求创作主体全部思维心理功能的充分展开。在心理学史上，艺术才能的基质存在着各种各样的解释，它“既被确定为特殊类型的思维——‘形象思维’（根据黑格尔和别林斯基的界说），又被确定为高度发达的想象力、幻想力（M·玛特就把自己的著作称作《作为艺术基础的幻想》），还被确定为特殊的情感感觉（根据克罗齐的说法是抒情直觉）。……无疑，每种定义都指出了某种确实为艺术创造能力所固有的心理机制，同时，每种定义又明显是片面的，从而给其他定义留下了一席之地。”^①显然，艺术创造能力是一个包括有艺术家全部思维心理功能在内，同时有认识的不同形式（高级的和低级的），意识的不同因素（有意识的和无意识的）参与其中的，基于艺术家完整的或不完整的人格之上的思维心理活动。而且这是一种永远不能重复的审美心理活动的过程。那种期望用现代科学方法对其进行定向定量分析，最终把艺术家的心理结构用方程式一样的东西表现出来的想法，固然激动人心，却难以对文艺创造的主客体双向交流的特殊关系作出合乎文艺本体的阐释。

在创作过程中，艺术家主体能力中的直觉、想象和情感，无疑占有特别重要的地位。艺术直觉的表现形态是审美感知，其对象是事物的形式，但其实质都是审美理解，其对象是形式的潜在意义。其间经历了由生理到心理，由一般心理到审美心理的转化，贯穿和体现着诸种心理功能和思维判断等的协调作用。而且这种转化和协调总是在瞬间完成的。于是，直觉在文艺创造活动

^① 卡冈：《美学与系统方法》，第214、212页，北京，中国文联出版公司，1985年版。

中，经常表现为一种感觉、一种情绪、或一种朦胧的意识，从而蒙上了一层非理性的神秘色彩。其实，这是艺术直觉的外部特征。若从直觉在审美意象的生成过程的作用来看，它的内在特质总是与人的种种精神活动相关联的。从认识的角度看，它是综合而不是分析，不是把事物分割成一个个的细节加以感受和分析，而是力图从整体上加以把握。艾略特曾形象地写道：“堕入情网和读斯宾诺莎，打字机的声音和炒菜的气味，这样两种没有任何联系的事物，在诗人的头脑里总能立刻形成一个新的整体。”^①艺术家正是凭着这种异乎寻常的敏锐的综合感受能力，把零散无序的事物在心灵中迅速集合为一个整体，虽然他也许还不能说出其中的逻辑关系，但却已感受到整体的意味了。从心理学的角度看，艺术直觉不是依赖一般的联想，而是凭借“完形”关系来实现的。也就是说，它是通过对象形式和心理结构之间的对应关系来直接感知对象的内在意义的。这就是格式塔心理学“异质同构”理论所以为人们所肯定的道理。正是这种通过感知迅速地对事物进行“抽象”的能力，构成了艺术直觉的又一基本内涵。由此，艺术家在形成审美意象的创作过程中，凭借直觉的作用而抛掉感知对象的物理属性，忽视感知对象的实用价值，在“综合”与“抽象”中创造了一个“观念的形式”、“情感的形式”，或借用符号学的术语来说，创造了一种“符号的形式”。它标志着艺术家已在这形式中看到了审美意象各方面的关联及其蕴含的特殊意味。而且还从中直接把握了那还未呈现的作品的整体意义，并进而潜在地规定了其作品的主题和基调，以及结构、节奏和分寸等。

诚然，单凭艺术直觉还是不能实现审美意象的生成，因此，

^① 斯洛夫斯基等：《二十世纪外国文学史》第1卷，第84页，成都，四川人民出版社，1984年版。

创作主体更须具有高度的艺术想象力，这是艺术家变生活真实为艺术真实、变生活存在为艺术存在的创造活动的主要心理功能。艺术家的想象突出表现为一种在造形和构思方面的虚构能力。在想象力面前，现实不再作为一种必然性为艺术家无条件的接受，而是作为一种可能性供艺术家予以选择和思虑。现实生活为想象的内容提供了材料，“因为艺术家创作所依靠的是生活的富裕，而不是抽象的普泛概念的富裕，在艺术里不像在哲学里，创造的材料不是思想而是现实的外在形象。所以艺术家必须置身于这种材料里，跟它建立起亲切的关系，他应该看得多，听得多，而且记得多。”^①只有这样，艺术家才可能通过想象选择生活中的人和事，将其打碎并重新加以组合，创造出不同于现实世界的艺术世界，不同于真实人物的艺术形象和典型。由此说明，正是想象的主观条件构成了艺术想象的独特性。人们的主观情感、心境、意向、愿欲，总是自觉不自觉地成为驱使艺术想象飞翔的内容、动力、中介和基础。

随着艺术想象的展开，从而要求艺术家通过情感体验，沉浸于艺术虚构的形象或情境之中，用充满想象的审美情感首肯它们的真实存在。正是这种高度发展的情感体验的能力，使主体对象化的能力，即创作主体的能动力量得以极大发挥。情感体验与哲学体验既有联系又有区别。哲学从人生体验或哲理体验中认识世界的特性，而艺术是对人与世界的关系，即人的生存状态的一种精神反思，是对人的生命意识及其活动的审美感悟。它于审美客体及其价值基础上产生，又是对审美客体及其价值的体验，是审美主体对客体的一种不经理性反思、但又包含理性反思的具体领会，具有对审美价值和审美目的的感悟的意味。这是哲理体验与

^① 黑格尔：《美学》第1卷，第357～358页，北京，商务印书馆，1979年版。

情感体验相联系的表现。另一方面，审美的情感体验又是以感性表象为基元的特殊心理活动，是一个不断顺应和同化外在刺激、不断调节审美关系中的主客体矛盾，达到主体心理平衡状态的无限建构过程。它既是恒定静止、相对自足的情感状态，又是一个不断流变的心理过程，历经审美认识的感知觉，进而发生一系列同化感知觉的心理反馈，最后达到神游于物、物我两忘的宁静状态，才算情感体验的最后完成。通过审美体验的中介作用，艺术家才能在审美主客体的双向交流中，由个别特殊的体悟进入对人生幽深和奥秘的探究，揭示人心的隐秘和衷曲，从而凝聚成渗透主体情感血肉、内含审美价值与目的的形象体系。如果不以审美情感体验为中介，或者以哲学体验取代情感体验，审美创造的整体思维心理活动就运转不灵。具有审美价值形态，富有艺术魅力的文艺作品就不可能最终产生。过去文艺创作的主要偏颇之一，就是忽视对文艺这一特性的认识和掌握，以致把复杂微妙的审美观照与创造，只看成是艺术认识和再现的过程，殊不知文艺对生活的认识和再现，必须经由审美情感体验的中介，才能获得对生活的升华与对自我的超越。时下的一些创作，则由于艺术家急骤地渗入了当代哲学意识，而导致审美情感体验与哲理人生体验的混同，使得一些作品缺乏独特意味的审美特征。从这个意义上说，文艺作品可视为是审美体验外化和对象化的结果。

总之，从上述文艺创作活动的发生，到审美意象的生成，到文艺作品的出现的静态分析与动态描述看来，艺术形象的塑造，艺术世界的形成，既不是来自纯粹的客观世界，也并非根源于人的非理性的本能欲望和生命冲动等无意识领域，而是来自创作主体的审美意识（审美直觉、体验与情感）与外在客体的感性形态的深度综合。创作时的审美把握、判断及审美表现的方式并不是不可言说的神秘直觉，也不是纯粹理性的抽象思辩，而是自觉意识与人类在实践的历史发展中积淀了理性内容的非自觉意识的共

同观照。这其中，特定的文化——心理结构起着重要作用。据此文艺的本质就不能被看成单一的自然的生命现象或消泯了人的具体的自由自觉的生命活动的社会现象，而是在一定的历史网络结点上的二者的深度综合，及其对广阔的客观世界的统摄。在这里，艺术家的主体能动性的主导作用是不能忽视的，它体现于审美主体与审美客体的相互作用，以及主体超越现实、时空和自我的创造特质。艺术家在审美创造中，既立足于现实生活，又须超越现实生活的限制；既表现自我的意识、情感和个性，又须摆脱个人生活和实用功利的羁绊。只有不断克服这些矛盾，艺术家才能以一种巡视内心世界和外部世界的自由眼光俯视生活，以一种直觉、感悟的特殊方式体验人生世态及自身状态，从而形成审美主客体的双向交流，生成审美意象，物化形象体系，实现人的自由本质的具体感性的表现，达到艺术对自我和社会的超越。艺术的超越是从现实世界升腾到艺术世界，是一种审美自由感的超越，实质上是对人生理想与未来的憧憬和呼唤。可见，艺术家在审美主客体双向交流中所追求的审美自由感与超越性，正是它区别于其他意识形态的特殊本质。

总之，审美主客体之间的动态矛盾运动，不仅体现于创作过程艺术家与生活的矛盾，而且体现于欣赏过程欣赏者与作品的矛盾。因为文艺的创造活动并非终止于作品完成之时，只有经欣赏者的介入，才能使由艺术家开始的创作最后完成。而作品与欣赏者的矛盾关系，既反映着马克思指出的生产与消费的一般性质，还表现了文艺自身从审美创造到审美欣赏再创造的独特性。因为在这个由作品和欣赏者彼此交融而形成的审美主客体关系中，审美客体（作品）主要是诉诸欣赏者以意象符号为代表的艺术符号，因而引起欣赏者反应的必然是充满想象和情感的形象或意味。与此相对应的，是欣赏者并不希冀从作品中找到合对象的词汇，更不会把作品当作解决现实问题的钥匙，倒是希望通过对艺

术符号及其审美意蕴的破译、体味，获得一种超越现实理性认识的审美感悟，并于再创造活动中拓展或深化对审美自由感的追求。审美欣赏的这一特性，根源于文艺活动的审美本质及其不同于理性思辩的审美心理结构。因此，人们才把审美欣赏视为一种特殊的“对话”。这种对话是以创作过程中的“潜对话”为基础的。在创作中，艺术家就已设身处地考虑到欣赏者的要求，使作品内含着对话的潜能。当欣赏者面对作品、进入审美欣赏的再创造后，作品与欣赏者的对话又转化为欣赏者与作品的“潜对话”，其积极的反馈效果又内含到艺术家的新的创造中去。所以，文艺“为人生”的社会效果就不是直接和急功近利的，而是在人们心灵的熏陶和审美享受中逐步实现的。这正是文艺的审美本质的突出表现。

三

近年来，在探讨文艺的审美本质时，还涉及到文艺创造中的自觉意识与非自觉意识，以及理性与非理性的关系等问题。有人认为理性的火炬已熄灭，人类在非理性的黑暗和迷惘中彳亍着，于是便把目光从严峻的现实转向“自我”或自我的内心，甚至把潜意识的冲动或性本能冲动当作创作的动力源泉。这是需要加以研究和辨析的。尤其涉及到对弗洛伊德的“泛性论”的评价。诚然，弗洛伊德的理论对探索和刻画人的复杂的内心世界是有一定启示意义的，但其消极影响正如超现实主义者达里所说：“我不加选择地和尽可能正确地对我的潜意识、梦幻的驱使，加以调节，以表现弗洛伊德所揭示的这一世界。”因此美国艺术理论家赫伯特·里德认为，超现实主义者提倡的“无意识”，“是一切形象的源泉，一切创造的基础”，艺术家的根本职能就是“把深处的心理层的本能生命，予以物化的能力”。

最早提出“无意识”的是英国神学家拉尔夫·柯德俄斯，他于1678年发表的《宇宙之真的推理系统》中指出：“生命中可能存在着某种我们不能清晰地意识到或不能及时注意到的能量……对于它的作用，我们称之为生命的感兴。对于这种使我们同自己的灵魂联结起来或使我们灵魂同身体结合起来的生命的感应，我们是不能直接意识到的，我们意识到的只是它产生的结果。……在心灵中还有一种更加内在的造型性的力量……我们对它不可能自始至终都能意识到。”从17世纪到18世纪，西方都有类似的见解，莱布尼茨曾试图用“量的阈限”这一概念说明它。在他看来，普通的知觉乃是无数微知觉的集合，所谓微知觉，就是那些位于意识阈限之下而未被意识到的知觉。

较早从情感方面探讨“无意识”的是卢梭，他发现自己常有一种莫名其妙的抑郁情绪，这种情绪的形成既不是来自我自己的理性判断，也不是来自我的意识，而是来自一种自动的压迫状态。而德国的一批诗人和哲学家则强调“无意识”力量的运动特征。海尔德就阐述了“无意识”心理活动对想象、睡梦、激情等状态的推动作用；歌德认为意识与无意识在自己创造性想象活动中频繁交替，相互作用，“在这儿意识和无意识就像经线和纬线一样交织着”；费希特则把无意识看成是构成理性生活的动力性因素；黑格尔的整个哲学体系则是建立在无意识的历史进程在个体中部分地转变为意识性形态的设想上；谢林提出了无意识本能在自我之中转变为意识的见解。而浪漫派诗人则宣称无意识是无所不在的。叔本华的哲学自始至终强调无意识意志在人与自然中的作用；而费希特的见解与弗洛伊德的无意识学说更是大同小异，他把意识比作水面上的冰山，认为它的运动是由下面的潜流推动的。尼采则不仅承认无意识的存在，而且还把它抬举到新的高度，认为“……意识仅仅触及到表面……最伟大最基本的活动是无意识……”。

从上述的种种见解看来，尽管人类的自觉意识和非自觉意识之间的临界线几乎是清浅无痕，很难作出绝对划分和诠释，但是，一般来说，人类的意识结构是多层次的，是可以对其进行分析和把握的。众所周知，人类在生生不息的生命创造活动中，也即劳动生产活动中，逐渐摆脱了混盲的原始意识，并进而从对原始意识的反思中产生了自觉意识。而蒙昧的原始意识结构本身则转化积淀为人的无意识结构。后者经过儿童期的发展、重建，具有了内容，它作为内驱力和潜在意识，积极地与自觉意识发生作用，表现为非自觉意识。正像马克思在《德意志意识形态》所说，人的“意识代替了本能或者说意识化的本能”。非自觉意识是无意识活动的现实形式，又是无意识与自觉意识的中介。它继承了原始意识的特征，是一种现实的直觉、想象和灵感，以意象活动来把握世界。这样，审美意识系统就可分为三个层面：无意识、非自觉意识和自觉意识。

文艺创作中自觉意识与非自觉意识的关系是辩证的。一方面，只有在自觉、理性、逻辑思维活动的促发下，非自觉意识活动才会发生，才有方向；另一方面，自觉意识又是对非自觉意识的反思和升华。自觉意识是人类在劳动创造中，在对自然及自身的改造和认识过程中，通过对自己所接触和摄取的直觉经验的反思，逐渐形成和发达起来的。自觉意识一旦建立，就在很大程度上失掉了非自觉意识的丰富性、生动性和鲜明性，从而具有一定的规范性和保守性。非自觉意识是意识发展的能动力量，它发自人类天性，不断在现实提供的可能前提下生成，冲破自觉意识的旧有模式和价值规范，建立新的自觉意识的模式和规范。同时，自觉意识又以一定的现实为依据，抑制着非自觉意识的冲击，以保持人类意识的相对稳定性，使其成为现实性和可能性的统一体。

这说明，非自觉意识并非必然就是非理性的。高尔基说：不

能把这个（直觉）叫做无意识的东西。这虽然还没有包括到意识里去但经验里是已经有了的。非自觉意识在审美感知中这种“无目的的合目的性”，正像马克思说的：“是以往全部历史的产物”。所以，我们在研究作为人学的文学，尤其在探讨文艺创作的动因、源泉、目的时，就不能仅仅从本能需要出发，把文学只看成生命现象，也不能只把文学看成文化现象，还应该把它看成一定的社会现象来探索。因为文艺在本质上说是心灵与自然个体与社会深度综合的东西，它最根本的是处于人与社会的错综复杂的对立依存之中，像以往简单地将文艺的动因解释为社会生活，或像现代派的某些非理性主义艺术家那样，只把本能需求当作创作的动因、源泉和目的，都是片面和不可取的。经验已经证明：创作的动因不只包含了个人的感性的非自觉性的东西，还汇融了社会的、文化的等理性内容。忽视任何一方，真正意义上的文艺创造都不可能发生，对文艺的审美本质的把握就必然失去其本体的基础。

（1985）

中国国情与文艺变革

——兼论当代中国文艺的特质与走向

近年来，围绕文艺的社会目的、价值取向及未来走向所展开的探讨，所以引起人们的关注，就因为它触及了新时期文艺在探索、创新的基础上，如何进一步走向符合中国国情的变革等重大问题。实质上，这是改革、开放进入关键性阶段的社会现实对文学的呼唤，也是新时期文学进入具有中国特质的当代形态的建设所作的理论思考。

新时期文艺的探索与创新，各种创作潮流、风格、个性的竞相涌现及其共同趋向表明，不同时代和社会的审美意识、观念的演变，影响并制约着作家审美价值取向和人们审美需求的嬗变；而新的文艺潮流和审美风尚的形成，又反转过来影响并作用于时代和社会审美意识、观念的发展。因此，对历史新时期文艺的社会目的、价值取向与未来走向的评析，必须从变革时期的文艺实践即由特定时代审美意识制约的审美主客体关系的实际出发，而不应从某种既定的理论观念或超越文艺实践的主观愿望出发。惟其如此，才能使这方面的讨论更切合创作实际，促进文艺的变革和创造进入一个新的境界。

—

从文艺与社会生活的审美关系来看，如何认识文艺在探索、

创新中的“失重”现象，恐怕不能过于简单、绝对地界定，因为在“失重”的背后，包含着文艺在变革中对传统思维方式、创作模式的挣脱与寻求构筑当代形态过程的偏颇这样一种矛盾关系。正是这种矛盾关系，反映了文艺变革与中国国情的内在渊源，也预示文艺变革面临更为艰难的历程。

新时期文艺的探索与创新，首先来自社会主义探索与实践本身对文学提出的挑战。伟大的社会变革带来了社会生活全面、深刻的变化，从经济生活、政治生活直至文化生活，从人们的价值观念到审美意识、心理和审美需求所发生的剧变。它要求文艺不能再沿袭过去的发展轨道，必须挣脱旧的文学观念的束缚，尤须抛弃那些极左的、僵化的、危害文艺生命的东西。因为社会主义的发展变革，立足于中国复杂而特殊的国情，也不同于民主革命时期的历史环境，这里有种种新旧思想观念的矛盾与冲突，有社会关系的错综复杂的变异，有个体意识及价值观念的不断强化，有主体自身的人格分裂和自我内心的冲突等等。于是，文艺不能像过去那样仅有一个视角，对某些生活现象仅从外部加以反映描写；只有一种价值尺度，对新生事物一味歌颂，对消极、落后的事物止于揭露批判。它需要把外视角与内视角有机结合起来，对生活变革作全方位的把握，以便运用多种视角观察透视，参照多元价值体系进行审美判断，这样才有可能比较切近而深刻地描绘时代，表现新的人物、新的世界。同时，处于现代化进程中的人们，要求文艺具有更广阔多样的审美视野，在寻求文艺与时代生活的契合点的同时，强化自身的审美特质，提高作品的精神品位，形成多层性的价值系统，改变社会主义文艺过去那种平板、僵化、缺乏震撼心灵的情愫和魅力的状况。

其次，新时期文艺的起步和发展，还受到来自世界文艺（主要是西方现代主义文艺）的挑战。多年的封闭、自足的环境，使我们对外部世界（尤其是西方资本主义世界）几乎一无所知，也

不可能在比较和竞争中求得自身的发展。一旦对外开放的大门洞开，我们终于重新发现了世界，越发感到不仅西方的物质文明冲击着中国的古老文明，而且当代西方的哲学、文化和科技也向我们提出了挑战。尤其是看到了我们艺术视野的狭窄，发现了我们艺术感觉的迟钝，进而体察到中国当代文学与世界文学潮流的距离，中国民族的传统的审美意识与当代世界文学表现的审美意识构成了何等尖锐的冲突，以至于难以同世界文学对话。随着西方当代文艺的迅速引进，也给我们带来了新的信息、艺术思路、技巧和手法，并引起作家和读者群众审美意识与审美趣味的变化。新时期文艺的探索和创新，正是为适应这种新的要求而调整、变革自身的意识和观念，在借鉴、融化别人的长处的基础上重新选择自己的发展道路，形成超越于过去文艺形态的新流向、新特征、新格局。

综观 10 年间文艺探索、创新的流变，可以清楚地看到，在文艺与社会生活的审美关系的基本问题上，是以突出创作主体这个矛盾的主导方面而引起传统文学观念和创作模式变革的。多年以来，总是片面强调文艺要客观地反映现实生活，而忽视创作主体在审美观照和创造中的主导地位，甚至把创作中的主观性与主观主义混同起来加以否定。这种观念，既是对马克思主义文艺基本观点的教条主义理解，又是庸俗社会学观点在文艺问题上的体现。它既表现为对文艺反映对象的狭窄限制，又表现为对作家创作个性的否定。它片面地把生活局限于可视可听的事物和现象，即以生活事件为中心的客观生活上面，而把人的情绪、心理等主观世界的东西，即人对生活的感受、态度和愿望等排除在生活之外；甚至要求作家只反映一种生活，即社会斗争生活，而把个人生活和内心生活（包括文艺家自己）排斥在文艺反映的领域之外，因而违背了生活规律与艺术规律。实际上，在现实的社会关系中，个人生活不是孤立存在的，作家的个人经历也往往直接、

间接的与范围广泛的他人的思想感情纠缠在一起。而且人的内心生活也往往较之外在行为更为变幻莫测、丰富多彩；更何况它不但像一只多棱镜那样，可以把时代生活从不同角度反射出去，还像是一口深井，沉淀在其中的社会、历史、文化因素时时卷起层层波澜，经由无意识与意识的相互作用而获得充满生命活力的表现。真正的艺术家，即使是严格意义上的现实主义作家，也总是通过对人的主观世界的显现，对人的表层心理与深层心理的探测和描写，才能更生动深刻地展现外在的客观世界。列夫·托尔斯泰的成功，便是得之于对“心灵的辩证法”的体悟和运用。其次，传统文艺观虽极强调作家对生活观察的精细程度及其情感体验，但却忽视了作家感受、认识及其审美体验的独特性，以及创作动因、激情与才华的个性特质，正是形成作品独创性的基础，从而导致对作家创作个性的否定，直接造成创作的公式化、概念化。

要之，传统的文艺观念由于抹煞创造主体的主导地位，以致把文艺看成是社会生活的直接的形象反映，把文艺的价值、功能简单地理解为真实描绘客观生活的动人画面，并使人们认识社会生活面貌。这样的文艺观念与创作模式，是同新时期人们主体意识的觉醒及其审美意识的变化相矛盾的，特别是同不断争取个性创造力解放的作家的审美追求相冲突的，因而归根到底违悖了新时期文艺与社会生活的关系及当代世界文学的总趋向。于是，作家们首先对现实主义文学进行探索与创新。面对新旧交替、中西撞击、瞬息万变的时代生活激流，越来越多的作家不再满足于从表面层次上反映生活现象、揭示社会问题，而是愈来愈关注人的命运和社会变革的内在联系，自觉地走向对人生的探求和思考，对历史与现实的反思和自省。长篇小说《芙蓉镇》、《冬天里的春天》、《沉重的翅膀》、《钟鼓楼》和《古船》，中短篇小说《人生》、《李顺大造屋》，以及散文《干校六记》、诗歌《小草在歌

唱》等等，其文学形态已不同于以往的现实主义文学，愈来愈打破过去所理解的现实主义观念和模式，从题材、体裁、表现方法到艺术的内在意蕴都有了多方面的拓展，从而标志着现实主义文学的深化与突破。

尤其引起人们论争的，是现代主义创作流向的涌现，及其对以往社会主义文艺观的冲击。它是顺应现实的变革引起人们主体感受的复杂、多态而出现的，同时也是借鉴、吸取西方现代主义文学新潮的产物。它由朦胧诗派开端，及至意识流小说创作的勃兴而蔚为大观。与西方现代主义文学相比，这一新的探索又有中国文学自身的特质。以王蒙的意识流小说为例，尽管有意打破了传统小说的叙事格局，既不重视故事的整一性，也不十分注意人物性格的刻画，作品中跳动的主要是人物的心理意识活动，并在意识的流动中将历史和现实、社会变故和个人遭遇颠来倒去地融合，由此展现人物心理流程的同时溶入了作家复杂的人生体验与思索，极大强化了小说的表意性。这种探索使不少作家受到启发，以致形成了小说的创新和实验之潮。其中，一些年青作家的作品，如刘索拉的《你别无选择》和徐星的《无主题变奏》等，也许是和西方现代派更为接近的。它们也许比较直接地受到西方某些作品（如塞林格的《麦田里的守望者》）的影响，不仅在作品的表现形式和结构形态上有较多的借鉴（例如基本上是按照一种主体情绪来结构作品，等等），而且在作品表现的情绪、内容上也与西方某些作品有相通之处，因而是更具现代主义色彩的探索和试验。与此同时，在戏剧创作中，以高行健为代表的实验戏剧，也具有与西方现代戏剧（特别是“荒诞派”戏剧）某些审美特征相类似的形态。但是，这些被称为现代主义流向的创作，在文艺对社会生活的审美反映方面，尽管采取了意识流、隐喻、象征、荒诞等现代派的某些思路和手法，突出了感觉、直观、无意识和梦幻等个体意识心理，但其基本精神仍然有别于西方现代

派，总是充溢着对人生的积极肯定，对真理、理想的执著追求，对社会改革的热切期待，并始终指向现实变革中人的心灵历程。因此，它在文学形态上超越了现实主义，又在文艺感应、表现时代特征和民族精神方面迥异于西方现代派。此外，还有以“寻根文学”为标识的民族文化的流向。其中既包含对民族文化积淀和灵魂、心态的美学沉思，更包含对现代人的心理缺陷、人性弱点及文化之“根”的反省。尤其是对文化原生态中的原始生命力的礼赞，还包含对现代文明压抑人性的种种弊端的体悟及对自由生命力的呼唤。从郑义的《远村》、《老井》，韩少功的《爸爸爸》，到李锐的《厚土》和王安忆的《小鲍庄》等等，都说明这种民族文化流向所表现的旨归及其对传统文化的独特思考和审美把握，既区别于一般的现实主义创作，也和现代主义倾向判然相异，萌生着民族新文艺的某些特征。

所以，从新时期文学探索的多元整体流向看来，它在文艺与社会生活审美关系方面所作的调整和变动（从强调客观反映到突出主体的创造特质；从注重写实转向写意、象征、隐喻、哲理的综合建构，从而强化了对人的心灵世界的表现；审美意蕴的层面，由政治、道德深入到人性和人的各种精神追求，并且指向人的个性的自由自觉的发展对社会变革前景的意义和价值），正是为了寻找文艺与时代生活和民族审美意识的新契合点，因而形成了一种不断否定、不断选择、不断变革的精神。这种充满个性创造力的解放的探索，往往交织着强化个性所容易导致的两极：或者由强化个性创造力而深化对时代生活的审美创造，或者由强化个性创造力而淡化对时代的社会变革实践的切近描写。前者的探索与创新并非“失重”，而是拓展文艺这种社会性的个体活动的新道路；后者则是探索中的偏颇和失重，对于形成社会主义文艺创作的新道路是逆反的，是浮躁心态和主观偏执意识在探索中的体现。这类创作的表现之一，是作品一味沉浸于对自我感觉、自

我情感的玩味及其对淡远空灵境界的偏执追求，在作品虚拟的艺术世界里，看不到时代变革的氛围，更不可能感受到时代的哲理和情思。表现之二是片面强调人物心理活动的无意识状态，忽视对人物心理活动赖以产生的时代环境、历史文化背景的把握和描述，没有把人物放到特定的时代文化氛围中加以创造，致使人的生物本能欲望的表现代替了人物心灵世界的审美蕴含的展现。一些描写性心理和表现非理性的创作失误，正是出于没有真正在意象、意境的审美创造上着力，因而游离于时代生活的潮流，落入了非理性主义的陷阱。表现之三是某些作品的意象创造过于理性化与抽象化，缺乏体现现实变革的有血有肉的审美意蕴，“小说成为哲理性的散文，充斥着不堪卒读的社会学名词；戏剧失去了情节，蒙太奇变成了概念的逻辑组合……这种状况虽也代表了现代人的一种探索”，但是，过度的理性化与抽象化“毕竟会破坏文艺、破坏审美，从根本上否定文艺作品的审美功能”^①。有人认为这是书生的智力游戏，恐怕不是没有道理的。

由此说明，文艺创作作为个体的复杂的精神活动，既要充分调动个体的创造力，又须超越个人狭隘的自我表现，冲破个人思想情感的局限，这样才能独特、深刻地传达时代和历史的愿望与要求，形成新的特质和形态。我们从近年来一些有影响的作品看到，其成功的奥秘就在于作家无一不是把自己的感情转化为普遍意义的审美感情，表达了时代的愿望和人民的心声，甚至超越时代和历史的局限，成为未来社会思想情感的昭示者。因此，文艺与社会生活的关系，归根结蒂是要进一步解决创作中主客体双向交流中个体创造力的解放和实现的问题，并把这个问题的解决奠定于社会审美意识和审美需求的新基点及其变化发展的前景上。

^① 顾晓鸣：《现代人寻找丢失的草帽》，第47页，长沙，湖南文艺出版社，1986年版。

二

与如何评析文艺探索、创新的“失重”现象相联系的，就是我们社会主义文艺的变革，应该追求什么样的价值观念问题。这更需要立足于文艺变革与中国国情的内在关系，才能求得合乎创作实际及其发展趋向的回答。

众所周知，长期以来我们的文学大多是“遵命文学”，往往是服从现实斗争的需要（在很多情况下就是政治斗争的需要），按照某种统一的观念来创作的。听命既久，加上创作环境的不自由，主体意识便逐渐丧失，结果是使创作走向一体化，不仅是题材、写法的雷同，最根本的还是价值标准、审美判断的一律。比如，人就只有好人和坏人、革命的和反动的、先进的与落后的两种，而且好人一切皆好，从来就好，坏人则一切都坏，生来如此。对事物也同样只有非褒即贬两种评价。在这种价值观念支配下，即使非凡的天才也难以造出丰富多样的作品来。考察以往的创作，在价值取向上有两个特点：一是价值标准内容相同，即都体现为“政治和道德合一”的价值准则，对待任何事物都是用某种既定的政治和道德的准则来衡量；二是这种政治和道德的标准是非主体自觉的，往往是从某种权威那里接受来的。这样，作家除了“接受”既定的价值标准去评判事物之外，谈不上有什么主体的“选择”，因而也不可能有真正的审美创造。

新时期文学探索的发展，个体创造力的解放，表现为作家主体性的觉醒和强化，他们不再是戴着别人的眼镜看世界了，也不再是按照别人的观点和外在标准去评判事物，而是进入了自觉的主体选择，呈现出多元的价值取向和审美评价。像《天云山传奇》、《灵与肉》、《绿化树》这一类作品，虽都是在一定的政治生活背景（反右斗争）之下所演示的人生话剧，也都不同程度地触

及了一些政治、道德问题，当然不可避免地要表现一定的政治道德观念，但是作家不是用某种外在的既定的政治道德标准来熔铸生活题材，而是以自己所理解和选择的价值观，进行独特的审美观照与审美判断。同时，作品并不仅仅只有政治道德的内容，而是在更广阔的社会文化背景下表现了对美好人性人情的赞颂和追求，对社会人生的思考和探求。因而，这些作品较之以往那些只有政治道德一种价值取向的作品，其意蕴要丰富、多义。此外，像《爱是不能忘记的》、《北极光》、《人啊，人》等一类作品，则对传统的政治道德观念提出了怀疑和挑战，表现了对新的价值观念和合理生活的向往和希冀。同样，如《高山下的花环》、《西线轶事》等作品，若简单地用“歌颂革命英雄主义和爱国主义”去评价就难以全面概括。尤其是“文化寻根”的某些作品，更难以用传统的所谓“表现劳动人民的生活，歌颂劳动人民勤劳朴素的品质”解释和说明。这种多元的价值取向还集中突出地表现在对人物的把握和描绘上。从刘心武的《班主任》开始，作家便注意到了人物性格、心灵的多重性与复杂性，从而摈弃了僵化单一的政治道德的价值观念模式，在多元的取向中表现了多维的审美思考。透过《西线轶事》中刘毛妹性格、心灵的复杂性和《赤橙黄绿青蓝紫》中刘思佳人格的分裂及其多重矛盾的描写，揭示了人并不只有一种不变的阶级本性，而更具有在复杂的民族文化环境中生成的复杂人格。它不只是在个别人身上表现出来的个别现象，而是有一定的普遍性。这在新时期的其他作品中还有许多典型的例子。《人生》中的高加林的形象所以众说纷纭，这本身说明这个形象不是用一种价值标准就能衡量的。高加林不满乡村的落后状态而希望改变它，却又没有像《老井》中的孙旺泉那样扎下根来用自己的实践来改变的精神准备，因此他的人生命运和遭遇便与孙旺泉殊异。可见，人物复杂性格心灵的描写，体现了作家多元的价值思考，它所包含的不仅仅是政治道德的，而且还有

文化的、社会的、人生意义等多方面的思考，所以作品的审美内涵也就特别丰富。正是从这种探索的基础上，有的人才提出了人物性格“二重组合”的理论，肯定对复杂人格的描写和探索的意义。尽管在人物性格究竟是二重组合还是多重组合的问题上还有争议，但肯定人物性格不应是单一、平面的，而应是复杂、立体的，则是创作和理论界的共识。因此，新时期文学对人物的审美把握和价值取向的多元化，应该说是形成文学形态、风格、流派多元趋向的关键所在。

然而，在多元的价值观念和价值取向中，什么价值和追求是反映当代中国文艺的特质与审美理想的，这在许多作品所展现的对人性和人道主义的探求和思考中，似乎缺乏深入社会变革底蕴的哲学沉思和高峰体验。因此，它们把握不住我国社会主义的变革，对于作为国家主人的人性、人格及其灵魂的重铸，既不同于压抑个性、人格的封建时代，也有别于从高扬个性、理性和反传统走向理性破灭、个性倾斜的西方资本主义世界，而是从中国人在变革中面临的现实问题和处境出发，去发掘人的物质和精神需求，表现现阶段人性探求的独特内涵及所达到的高度。像一些作品所描写的人生的荒谬性、虚无感、孤独感，以及对生与死的永恒意味的思考，虽然有某种超前的意义和价值，但却与变革时代人性解放的要求不相适应。诚如李泽厚所说：“中国要走进现代化，欧美要走出现代化”，因此中国还没有到“吃饱了怎么办”的那种人生意义的追求阶段，中国现在还在为“生活的安康幸福、个体的自由发展而奋斗”^①。这样，充分开掘人们为解决面临的变革问题而表现出来的忧患意识、竞争意识和改革意识，以及由此引起的生活模式、道德标准、价值意识改变的同时，“使

^① 李泽厚：《中国现代思想史论》，第262页，北京，东方出版社，1987年版。

道德主义仍然保持其先人后己、先公后私的力量光芒”、“使中国文化所积累起来的处理人际关系中的丰富经验和习俗，它所培育造成的温暖的人际关怀和人情味，仍然给中国和世界以芬芳，使中国不致被冷酷的金钱关系、极端的个人主义、混乱不堪的无政府主义、片面的机械的合理主义所完全淹没，使中国在现代化过程中高瞻远瞩地注视着后现代化的前景。”^① 则是对国家主人的人性、人格及其灵魂描写和表现的价值取向，也是社会主义初级阶段民族性格、灵魂重铸的现实内涵对文艺审美价值的导向。

所以，在新时期文艺探索、创新的多元价值取向中，我以为其中最主要的并制约着其他取向的审美价值，应该是那些同现实的变革和人性的进一步解放息息相关，具有改革、奋进、振兴民族精神的深刻思想内涵，和以文艺的独特方式对人们心灵世界加以深层展现的撼动人心的作品。强调这种审美价值导向的意义，不是抹煞其他价值取向的意义，它是建设符合中国国情的当代文学新形态的必然要求。正是这种审美价值的导向，才能使社会主义文艺的审美理想在现阶段文艺的变革与建构中获得生气勃勃的表现。否则，当代文学的社会主义特质是体现不出来的。

三

总之，新时期的文学为了打破那种封闭的、一体化的僵化格局，急切追求自我的革新与创造，因而不管是传统的，还是外来的东西，都拿来、模仿、改造、试验，多方的借鉴和吸收，多元的探索与选取，形成了一种个体创造力解放的开放性的发展局面。在这个过程中，难免存在着浮躁和幼稚，但毕竟表现了对当

^① 李泽厚：《中国现代思想史论》，第338页，北京，东方出版社，1987年版。

代审美意识和审美特性的热切追求，并预示着它必然从探索走向建设当代形态的未来。

在从探索走向建设的历程中，当代中国文艺仍然是开放性的，多层次多样化发展的，而且价值取向的主导方面将越来越突出、有力的呈示出来。随着社会主义探索与实践的不断深入，人民将在愈来愈大的程度上和愈来愈深刻的意义上实现自身的解放和自由全面的发展，人们的本质力量将愈来愈丰富，从而审美需求也更趋多样，审美理想的民族性愈加鲜明。在追求人性和社会美好境界的审美理想制约下，各种不同作品将以不同的审美特点和功能显示其独特的作用，满足人们多方面的审美需要。有的作品可以通过描写典型的生活现象和揭示社会问题，帮助人们认识生活变革与人们心灵发展的轨迹；有的作品可以通过表现对社会人生的美学沉思而启发人的智慧，丰富人们的思想；有的作品可以通过抒写对美好生活的热爱和对人性美的新追求，激发人们的审美理想和审美情操。由此，也就带来了文学多层次、多样化的发展繁荣。

我们肯定当代中国文学的开放性、多元化的发展趋势，并不等于说社会主义文学没有更自觉、更成熟的审美追求和艺术流向。如果说，新时期文学的主要成就在于突破旧的文艺观念模式，多方面借鉴传统的和外国的各种文学经验，多方面探索与创新；那么，在经过 10 年的探索发展之后，今天就有可能以更自觉的主体意识来总结以往的经验，并有可能超越对一切传统的和外来东西的急骤模仿，而进行真正自觉体现民族特性的主体选择、吸收、融化和创造。在具有民族特色的审美创造中，我们的文艺必将更加面对中国现实变革及个体解放的发展前景，面对中国人民大众新的审美指向，坚持以人的解放和自由全面发展为基本内涵的审美理想，而这正是社会主义文学的特质及其必然走向。

处于中西交融、撞击的社会主义文艺实践，还将越来越明晰地呈现，我们的文艺，只有真正把握了人们在时代变革中普遍关心的问题，真正表现了对人的解放、人性和人类未来的深沉美学思考，并且达到较高的审美层次和精神品位，就不但属于中国的当代文艺，而且必将为世界不同国家和民族的接受者所认同，属于世界当代文艺的重要组成部分。因此，我们对中国文学的未来是充满信心的。

(1988)

浅谈创作中的意识和无意识

新时期文学创作的发展，以其异彩纷呈的探索与革新为人们所瞩目。透过多种审美视角和艺术追求形成的创作趋势，不难看出：越来越多的作家审美观照和创造的基点，立足于人们心灵世界的多侧面、多层次、多色调的开掘与表现，从而突出了创作主体的主导作用，重视了创作活动中的心灵体验、直觉反映和无意识的心理特征，克服了以往一味强调按照生活的本来面貌反映生活的现实主义的局限，使新时期现实主义创作获得深化的同时，形成了多种艺术风格、流派共存、互补的新格局。

无意识是创作中普遍存在的现象

特别是那些被称作心态小说的创作，作家描写的重心，更是向着人物深层的心理情绪开掘与延伸，从人物复杂的心理矛盾、难以解决的内心困惑、激烈的情理冲突、艰难的感情选择，直至潜意识和变态心理的袒露与显现，极大地扩展、深化了文学形象的生命意识、文化意识和哲理意蕴。于是，文学创作中的无意识、直观、本能和非理性的必然出现，便不再像过去那样，被认为是与作家的自觉意识和理性不相容的东西了。

然而由于这些作家在探索和创新中，不同程度地借鉴了西方现代派的某些文艺思想和技巧，尤其是批判地吸收了弗洛伊德的“性欲转化”说、荣格的“集体无意识”说、科林伍德的“情感

表现”说、苏珊·朗格的“情感符号”说，以及马斯洛的人本主义心理学说等合理成分，致使某些论者产生了一种错觉，似乎当今世界文学的走向表明，理性的火炬已经熄灭，人类在非理性的黑暗和迷惘中彳亍着，把目光从严峻的现实转向“自我”或自我的内心，甚至把潜意识的冲动或性本能冲动当作创作的动力源泉。如果以此观点去概括西方某些现代派的创作也许有一定的道理，因为西方某些现代派的文艺思想，确实存在着反理性的倾向，以至于把主观凌驾于客观之上，把感性凌驾于理性之上，把人的潜意识和本能冲动视为文学创作的惟一源泉和动力。但若用此观点看待新时期文学创新的这一现象，那就只见皮毛、表象，而不识其真正的意义了。

无意识和非理性问题，原是文学创作中普遍存在的现象。因为作家的创作活动，是一种饱含主体生命情感、激情、意向、欲望的精神——实践活动，因而不完全由清醒的自觉意识和理性所控制，总是在自觉意识和非自觉意识相互作用、彼此交汇中进行的。所以，作家在创作中呈现了文思突如其来、犹如神差鬼使似的精神状态；作品中的人物常常表现出与作家意图相反的心态、行动和结局。而且创作过程也并非如文学上的理性主义所理解那样，作家需待一切设想都在头脑里冷静思考过、周密安排妥了才形诸笔端；不只许多细节描写，就连某些情节的独特构思，也往往是在作家情绪激荡、如痴如醉、仿佛失去意识控制的情状下形成的，以致作品所包含的深刻意蕴，常常是作者始料不及或意识不到的。

这种情况，不但可以从 19 世纪俄国作家屠格涅夫创作《父与子》和列夫·托尔斯泰创作《安娜·卡列尼娜》中找到典型例证，而且突出地体现在我国新时期的创作实践中。人们早已从王蒙的意识流小说《春之声》、《海之梦》里领略过，还可从莫言、张炜、李锐等新人的作品中进一步感受到。李锐在《厚土》的

《合坟》篇里，描写老支书和村民们作主，给 14 年前死去的女知青在阴间“捏合一个家”的情节，正是创作中的自觉意识与非自觉意识、理性与非理性相互作用、彼此交汇的产物，它既庄严又荒唐，却包含着某些作者所没意识到的深刻的审美意味。

新时期文学创作突出呈现的这一现象表明，随着作家主体意识的强化，创作主体在审美观照和创造活动中，必然在重视客体反映的同时突出能动创造的特性。强调审美主体的能动性区别于认识主体的能动性，就在于作家不但用他的政治的、伦理的、经济的认识去观察与把握世界，更须充分调动他的全部人格与美学理想，融汇自己的全部意识、情感，驱动自己的感受、想象，以至那些不自觉的潜意识，从而构成了一种和谐的体验客观世界的力量，并进而流泻于笔端，创作出富有审美价值的艺术形象。在这个过程中，固然不能排斥文学的认识和再现，但更重要的是必须把主体所感受、观察和思索的东西，化为主体生命、感性意识的血液，形成超越理性认识的审美心理结构。因为，根源于认识主体的理性认知结构是静态的，是作为感受、认识的结果与过去相联系的；而源于主体生命力的感性意识及其审美心理结构则是动态的，是作为对前者的超越而与未来相联系的。作家的审美创造活动，正是在自觉意识与非自觉意识、理性与非理性、有限与无限、实与虚、时间与空间的交叉点上，发现无限多样而又生生不息的美，从而凝聚为具有主体审美理想追求的艺术世界。

意识系统的三个层面及其复杂关系

其实，对人心灵中的无意识和非理性问题的关注，是近代哲学从古代偏重本体论（客体）的思考，转向侧重认识论（主客体）的探究开始的。较早涉及“无意识”问题的，是英国神学家拉尔夫·柯德俄斯。他于 1678 年发表的《宇宙之真的推理系统》

中指出：“生命中可能存在着某种我们不能清晰地意识到或不能及时注意到的能量……对于它的作用，我们称之为生命的感兴。对于这种使我们同自己的灵魂联结起来或使我们灵魂同身体结合起来的生命的感应，我们是不能直接意识到的，我们意识到的只是它产生的结果。……在心灵中还有一种更加内在的造型性的力量……我们对它不可能自始至终都能意识到。”而较早从情感方面探索“无意识”问题的，则是启蒙主义者卢梭，他发现自己常有一种莫名其妙的抑郁情绪，这种情绪的形成既不是来自我自己的理性判断，也不是来自我的意识，而是来自一种自动的压迫状态。此后，德国的一批哲学家和诗人，如海尔德、歌德、费希特、谢林、黑格尔等，都从不同方面阐述了“无意识”力量的运动特征，指出意识和无意识在创造性想象活动中“像经线和纬线一样交织着”，以及无意识本能在自我之中转变为意识的过程。当然，也有像尼采那样，无限夸大“无意识”的作用，认为“意识仅仅触及到表面……最伟大最基本的活动是无意识。”

在现代，系统提出“无意识”理论，并把“无意识”视为文艺的动因和本质的，则是弗洛伊德。他的理论发端于精神病学，他把对精神病患者的潜意识的分析，扩大到用于解释整个人类的精神生活。其主要错误是否认人的意识、心理的社会制约性及人的本性的历史性，将人的行为的动机完全归结为机体内部的刺激——性冲动。同时，又无限夸大潜意识——性冲动“对人类心灵最高文化的、艺术的和社会的成就作出了最大贡献。”因此，从马克思主义的观点看来，其荒谬是极其明显的。不过，弗洛伊德向那一直被心理学忽略的精神生活的“深”层开掘，指出人并不是传统的心理学所描述的那种纯理性的生物，强调人的意识、心理是复杂微妙的，除了显露在外的理性成分之外，还包含着激情和情绪，不可遏制的欲望和情感，脱离理性控制的意向和冲动，以及种种自己意识不到的行为动机等等，则推动了现代心理

学的发展，有助于人们对人的意识、心理的深入研究和揭示，对于文艺创作也有一定的启示作用。

由此可见，尽管人类的自觉意识和非自觉意识之间的临界线，几乎是深浅无痕，难以作出绝对的划分和诠释；但是，现代心理学的发展已充分表明，无意识作为一种心理现象，它与有意识的区别仅在于：意识是在主体意识阈限以上的心理事实，而无意识是主体意识阈限以下的心理事实。因此，一般说来，人的意识结构是多层次和复杂交织的，是可以对其进行分析和把握的。因为人类在生生不息的生命创造活动中，也即劳动生产活动中，逐渐摆脱了原始意识，并进而从对原始意识的反思中产生了自觉意识。而蒙昧的原始意识结构本身则转化积淀为人的无意识结构。后者经过儿童期的发展、重建，具有了内容，它作为内驱力和潜在意识，积极地与自觉意识发生作用，表现为非自觉意识。正像马克思在《德意志意识形态》中所说：“人的意识代替了本能或者说意识化的本能。”总之，非自觉意识是无意识活动的现实形式，又是无意识与自觉意识的中介。它继承了原始意识的特征，是一种现实的直觉、想象和灵感，以意象活动来把握世界。这样，意识（审美意识）系统就可分为三个层面：无意识、非自觉意识和自觉意识。

创作中意识和无意识相互转化的规律

在文学创作中，自觉意识与非自觉意识的关系是辩证的。一方面，只有在自觉意识、理性、逻辑思维活动的促发下，非自觉意识活动才会发生、才有方向；另一方面，自觉意识又是对非自觉意识的反思和升华。自觉意识一建立，就在很大程度上失掉了非自觉意识的丰富性、生动性和鲜明性，从而具有一定的规范性和保守性。非自觉意识是意识发展的能动力量，它发自人类天

性，不断在现实提供的可能前提下生成，冲破自觉意识的旧有模式和价值规范，建立新的自觉意识的模式和规范。同时，自觉意识又以一定的现实为依据，抑制着非自觉意识的冲击，以保持人类意识的相对稳定性，使其成为现实性和可能性的统一体。

于是，作家们在创作活动中清楚地体验到，意识与无意识这两个心理反映层次之间，决不存在着不可逾越的鸿沟。无意识常常作为人类实践历史的积淀物，曲折地反映着意识发展的深度和水平；意识所达到的更高水平，又使无意识相应地沉积得愈丰富、深厚。作品中那些凭作家直觉、感兴所形成的奇特构思和情节安排，表面看来似乎有点信马由缰，其实却是人物的内心冲突和人物关系在特定情境中进一步明朗以后，按照作家的审美判断力，在意识深处作出的选择。因此，这种经由意识选择、提炼再返回到直觉、感兴的无意识表现的转化，既标志着作品的艺术构思进入了成熟的境界，同时又是创作主体生命情感和艺术个性获得真诚流露的最好时机。一切成功创作的奥秘，正是与此相关。难怪那些有识见的、以写心态小说著称的作家们，总是在客体与主体、意识与无意识的辩证的关联中，探索如何写出深刻表现当代人灵魂历程的作品。因而拓展了现实主义的构思方式和表现方法，把注重作者主观情致的抒发和从人物主观世界的角度展示人物的历史和现实等艺术手法，纳入典型形象的塑造之中，引起了诸如情节淡化、突出象征隐喻意味及语言形式的创新和变化。正如青年作家张抗抗在谈及她的小说《隐形伴侣》时所说，作品所着力表现的人的心理和潜意识，必然导致一种独特的语言方式的尝试，因而是对超稳定的传统叙事模式的一次“定向爆破”。但她的创新又迥异于西方现代派的心理小说，作品克服了某些现代派小说反社会性和非理性主义的弊端，正确处理了人的理性意识的良知、道德、人格与背后隐蔽的“自我”（人的本性欲望与生命冲动）的辩证关系，从而在想象力和理解力的结合中爆发艺

术灵感的火花，表现了男女主人公对合理人性和美好理想的执著追求，以及对光明和正义的热情讴歌。其基调是不同于现代派心理小说的。

因此，在当前的文学创新中，既要进一步矫正以往讳言无意识、本能、直观和非理性的僵化观点，又须摒弃资产阶级学者和某些现代派文艺思想对无意识和非理性的唯心主义歪曲，科学地揭示创作中自觉意识、无意识和非自觉意识相互联结与转化的关系。因为新时期文学创作的实践证明，文艺在本质上是心灵与自然、个体与社会深度综合的东西，它最根本的是处于人和社会的错综复杂的对立依存之中。所以，创作的动因及其过程，既融汇着社会的、历史的、文化的理性内容，又包含了个人复杂、丰富的意识和无意识等心理现象。忽视任何一方，真正意义上的文学创造便难以发生，具有高度审美价值的文学作品就不可能出现。

(1988)

马克思主义与艺术主体性问题

马克思指出：“人始终是主体。”^①

马克思提出的这个命题，体现了马克思主义哲学和美学的主体性原则。

在马克思主义的美学观看来，艺术的审美创造活动，是人类社会实践活动的特殊形态。它是建筑于主体对现实人生的审美关系基础上的，除了必须掌握美的客观性外，尤其应当发挥主体在审美观照与创造中的能动性与独创性。因此，主体性问题是艺术的重要问题之一。但从近年来的探讨看，有些同志的论述确实存在着违背辩证唯物主义的错误倾向。其突出表现就是把艺术主体性问题抽象化或绝对化，致使主体从人的对象化活动中孤立出来，走向了摈弃客观性前提的唯心主义歧途。因此，重温马克思主义关于艺术主体性问题的科学论述，深刻认识“只有当对象对人来说成为人的对象或者说成为对象性的人的时候，人才不至于在自己的对象里丧失自身”^②的重要思想，对于澄清理论是非，正确发挥主体意识在社会主义文艺审美创造中自觉的能动性，无疑具有理论与实践的重大意义。

^① ^② 马克思：《1844年经济学——哲学手稿》，见《马克思恩格斯全集》第42卷，第125页，北京，人民出版社，1979年版。



马克思主义关于艺术主体性问题的论述，是建立在现实的人的社会实践的总体考察基础上的。

马克思在《关于费尔巴哈的提纲》的第一条中说道：“从前的一切唯物主义——包括费尔巴哈的唯物主义——的主要缺点是：对对象、现实、感性，只是从客体的或者直观的形式去理解，而不是把它们当作人的感性活动，当作实践去理解，不是从主体方面去理解（nichtsubjektiv）。因此，活动的方面不是由唯物主义反而是由唯心主义抽象地阐明了，——唯心主义当然不知道真正现实的感性活动本身。”^①

在这段话里，马克思首先指出旧唯物主义的根本缺陷，就在于它不懂得世间的事物，包括我们生活于其中的环境在内，都是由人的主体能动活动所改造的自然界，是人的对象化的社会存在，因而不能理解主体与客体的辩证法，不了解这些事物是实践主体——人的历史活动的产物。结果，人的实践活动的主体性与能动性问题的，倒是为唯心主义抽象地阐明了。费尔巴哈的局限正在这里。虽然他在批判宗教和黑格尔的唯心主义时，坚持了唯物主义，指出与宗教和黑格尔哲学相反，上帝和绝对精神是人所创造的异化对象，而不是上帝和绝对精神异化出自然界和人类。但是，费尔巴哈不懂得劳动、实践对人和人的本质的决定作用，“他没有看到，他周围的感性世界决不是某种开天辟地以来就已存在的、始终如一的东西，而是工业和社会状况的产物，是历史的产物，是世代活动的结果。”^②所以，他所理解的人只是自

^① ^② 马克思：《关于费尔巴哈的提纲》，见《马克思恩格斯选集》第1卷，中文2版，第48页，北京，人民出版社，1995年版。

然属性的人，缺乏社会实践主体的深刻内容。这样，他虽然口头上和思想上竭力想抓住现实的人，却未能真正了解现实生活的矛盾及人的社会本质和异化，因而找不到解决宗教异化和劳动异化的道路。

正是由于旧唯物主义不是把现实界当作人的感性活动或实践去理解，所以，关于人的活动的主体性问题反而由唯心主义抽象地阐明了。马克思所讲的主要指黑格尔。尽管黑格尔的客观唯心主义颠倒了物质与精神、存在与意识的关系，认为只有精神才是本性自由的，而物质则是僵死的，因而物质不配成为本体或主体，精神才是本体；然而，当黑格尔指出精神又须表现为对象性的存在才能体现其客观性，强调它必须外化和对象化才能发展自己时，他的唯心体系中就包含了把能动性的原则发展为深刻的辩证法，即“把整个自然的、历史的和精神的世界描写为一个过程”，“描写为处在不断的运动、变化、转变和发展中，并企图揭示这种运动和发展的内在联系”。^①唯心主义所理解的能动性，当然是抽象的主体精神的能动性，因而必须批判地改造，才能建立起辩证唯物主义的主体性原则。

其实，早在马克思所著的《1844年经济学——哲学手稿》里，就已初步形成了唯物主义的主体性原则。马克思在“人始终是主体”这个中心命题下，论述了“人化的自然”和“人的对象化”的重要思想，既确认了人的对象化活动的基本内容是感性的物质的活动，即劳动生产的实践活动，又阐明了这种改造对象世界的生产活动，是人能动的类生活。“因此，劳动的对象是人的类生活的对象化；人不仅像在意识中那样理智地复现自己，而且

^① 马克思：《关于费尔巴哈的提纲》，见《马克思恩格斯选集》第1卷，中文2版，第63页，北京，人民出版社，1995年版。

能动地、现实地复现自己，从而在他创造的世界中直观自身。”^①这样，主体对客体的能动关系便在人类认识和改造客观世界的实践中形成，成为一种现实的、充满主体创造特性的价值关系；同时，主体创造活动本身的客观性质也就成了主体性原则的基础与前提，而不像黑格尔所认为的那样，主体把他的心灵定性纳入自然事物，客观存在是理念的自我认识和自我实现，是精神外化的结果。

马克思主义正是从现实的人的社会实践的总体考察出发，揭示了人的生产与动物的“生产”的殊异，并在“美的规律”的命题中论述了人类生产（包括物质生产与精神生产）的主体性问题。如同马克思所说，蜜蜂只是按照它所属的那个种的尺度和需要建造蜂房，蜘蛛只能按照它所属的那个种的尺度和需要吐丝结网，以适应自身繁殖及其生命需要的本能活动；而人则不同，既能修造多种多样的房屋，又会编结形形色色的绳网，因为人是有自我意识的，人的生产是主体自由自觉的创造，所以人“懂得按照任何物种的尺度来进行生产，并且随时随地都能用内在固有的尺度来衡量对象”。人的主体尺度离不开对客体对象尺度（性质、规律）的掌握，而他掌握和运用对象尺度的目的，正是为了能动地改造对象，创出适合于主体内在需要的事物。美就是从人类的生产实践中创造出来的。从广义范围看，人类所有的生产实践活动“也按照美的规律来建造”，都具有审美创造活动的普遍性质；从狭义范围看，人类审美的艺术创造，尤其集中地充分地体现了人类生产活动中的“美的规律”。

因此艺术审美创造中的主客体关系是有其自身特性和规律的。正像马克思所指出的那样：“对象如何对他说来成为他的对

^① 马克思：《1844年经济学——哲学手稿》，见《马克思恩格斯全集》第42卷，第97、125页，北京，人民出版社，1979年版。

象，这取决于对象的性质以及与之相适应的本质力量的性质；因为正是这种关系的规定性形成一种特殊的、现实的肯定方式。”^①艺术一方面反映并表现了作家、艺术家主体对客体对象的认识和改造，体现着人类活动的一般特性和规律；另一方面，这种认识和改造又是通过具有美的属性的物质形式，表现作家、艺术家对客体对象的审美体验和审美评价而呈现出来。所以，马克思主义关于艺术主体性问题的阐述，可概括为以下几个要点：

其一，如同马克思主义哲学的主体性原则是以实践为基础的主体性原则一样，艺术主体性的精义也必然表现为它对现实人生的审美观照与创造，统一于艺术实践之中。也即是说，它以主体审美体验的形式，通过对审美客体的把握、选择、改造与评价，形成主客体双向互动的审美关系，达到在反映基础上的创造。因此，主体性就是实践的人的创造活动，只有对客体进行能动地反映与创造的人，才能在审美实践活动中发挥其主体性的作用。那种割裂主体与客体、反映与创造、表现与再现的辩证统一关系的“主体性”理论，必然把主体绝对化，陷入主观唯心主义的解释，从而把文艺视为理念或主体精神的产物。与此相反，以往那种把客体绝对化的理论导向，则是由于忽视或抹煞主体在审美创造活动中的能动作用所形成的，同样是割裂主体与客体、反映与创造、表现与再现的辩证统一关系，导致了机械唯物主义的解释，对文艺作出了违悖审美创造规律的界说。

其二，在审美创造活动中，主体的人并不就是意识或精神，而是具有实践能力和思维能力的人，因为主体的人按照自己的方式去实践时，就包含着按照自己的方式去认识和思考。把人这个物质实体等同于意识和精神，正是黑格尔等唯心主义者的错觉，

^① 马克思：《1844年经济学——哲学手稿》，见《马克思恩格斯全集》第42卷，第125页，北京，人民出版社，1979年版。

也是近年来国内某些强调精神主体决定一切的新潮理论的失足之处。相反，把人这个能实践和思维的特殊物质等同于生物之类的物质，则是费尔巴哈及其他机械唯物论者的误解与失足的根源。

其三，在主体对现实人生进行认识与改造、观照与创造的审美实践活动中，主体不但认识了客体的必然，而且在行动上掌握了这种认识的必然，使之为主体的审美需要和审美创造服务，达到符合人类不断发展的审美追求的目的。这才是马克思主义所讲的实践的自由，也是马克思主义艺术主体性理论所揭示的真正的审美创造自由。可见，自由并不只是主体意识或精神的自由，而是人在实践中获得了自由，达到主体和客体的和谐平衡、人和环境的协调统一、个体与社会的协调统一。

总之，马克思主义关于艺术主体性的理论原则昭示我们，艺术主体的能动性与独创性是在审美主客体相互作用的审美创造实践中形成和实现的，是审美反映与审美创造相统一的实践活动。因此，既不能离开认识（反映）论去虚构艺术的“本体”、研究艺术的“本体”，也不能无视艺术本体中主体的地位与作用，因而必须重视对艺术主体的人的主观因素（感觉、观念、思维方式）和客观因素（肉体、自然力、社会本质）的有机融合及其独特创造机制的研究。

二

马克思在《政治经济学批判 导言》中关于掌握世界的方式的命题的提出，为我们探索艺术对现实人生的审美观照与创造，即艺术思维的特点和艺术家主体意识、心理的规律提供了重要依据。

“掌握”这个术语是德国古典哲学家常用的。马克思扬弃了他们对这个术语的唯心主义解释，用唯物论的反映论改造了它。

例如，黑格尔所讲的“掌握”实际上是思想的抽象的自我扩张，他把范畴的运动看成是现实的生产过程，而客观世界不过是范畴运动的产物。针对这一点，马克思指出，正是在这里“黑格尔陷入了幻觉”，因为他从“纯粹思维”的观点出发，割裂了认识两个阶段间的联系，否认主体的现实存在，以为主体是纯粹概念自我发展的结果，“是处于直观和表象之外或凌驾于其上而思维着的、自我产生着的概念的产物”，从而赋予了上升方法以唯心主义的外壳。马克思正确地论述了主体作为“把直观和表象加工成概念这一过程的产物”，不能离开从具体到抽象的认识阶段，从而使上升的方法建立在唯物主义的基石上。

与此同时，马克思还批驳了黑格尔用思辨的思维方法否认客体是能够作为思维对象的客观存在，以为思维的任务不是认识客观世界，而是用艺术、宗教等方式去接近“绝对精神”。马克思科学地揭示了客体是可以作为人的思维对象的，在抽象思维的领域里，思维着的头脑用上升的方法就能“掌握世界”，而抽象思维的这种“专有的方式”是不同于艺术、宗教、实践精神掌握世界的方式的。

根据上述分析，马克思所改造了的“掌握”的含义，是指人们“思维着的大脑”对世界的掌握总得借助一定的思维方式去实现，而思维方式又各有差异，既有从抽象上升到具体的方式，又有艺术的、宗教的、实践——精神的方式。前者以抽象为手段，形成一系列由简单到复杂的概念，达到对事物本质的全面认识；后者对世界的艺术的掌握方式，在《导言》里虽未正面阐述，但马克思通过对希腊神话和艺术的深刻分析，却实际上触及了艺术掌握世界方式的主要特点。他指出：“任何神话都是用想象和借助想象以征服自然力，支配自然力，把自然力加以形象化”。并进而强调，希腊神话是“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 这就是说，在神话里，原始人类对自然的观点和对社会关系的观点，是通过形象化的自然力不自觉地流露出来的；而把自然力形象化，又须依赖主体的想象力。所以，对自然和社会进行不自觉的艺术加工的过程，就是借助艺术想象去掌握世界的过程。

其实，马克思关于想象创造文艺、文艺是想象的产物的思想是由来已久的。早在青年时代，他就曾这样认为，“用诗句来说明神学的争论，这是多么愚蠢的想法！一个作曲家会想到把教义学搬到音乐里去吗？”他指出那是“对于艺术规律的……胡说”。^② 后来他在《摩尔根 古代社会 一书摘要》里进而指出：在野蛮时期的低级阶段，“想象力，这个十分强烈地促进人类发展的伟大天赋，这时候已经开始创造出了还不是用文字来记载的神话、传奇和传说的文学，并且给予了人类以强大的影响。”^③ 如果说，在原始时代运用想象去掌握自然界和社会是一种不自觉的方式的话，那么，当艺术生产一旦作为特殊的精神生产出现，它就成为一种自觉的、独立的思维方式，从而与抽象思维的方式相区别了。

正是由于艺术的、宗教的、实践——精神的方式与抽象的、理论思维的方式是两种本质不同的主体对世界的精神掌握的方式，因而艺术要求其主体的思维方式，就不是“把直观和表象加工成概念”，而是把直观和表象加工成审美意象并加以物态化，创造出一个新的“现实”的艺术世界。虽然这个新的“现实”类

① 马克思：《政治经济学批判 导言》，见《马克思恩格斯选集》第2卷，中文2版，第29页，北京，人民出版社，1995年版。

② 《马克思恩格斯论艺术》第4卷，第178页，北京，中国社会科学出版社，1982年版。

③ 同上，第2卷，第5页。

似客观的真实，但却是由人——艺术家——的想象、幻想所创造的艺术真实。正是基于这一点，使艺术创作同宗教相与为伍，因为在这两种情况下，主体都面临着“实践——精神”活动，从而有别于那种对现实的科学认识活动。马克思在阐明艺术同宗教、神话的历史联系时指出，在人类早期的神话里，对世界的实践——精神掌握的艺术形式和宗教形式混合地融为一体：一方面，神话在客观上具有艺术形象的结构；另一方面，由于它的艺术本质没有被认清，神话对其创作主体来说，并不是创造性的幻想的产物。因此，即使艺术从神话中分离之后，它仍长期同神话保持着直接的联系，诚如马克思所说：“希腊神话不只是希腊艺术的宝库，而且是它的土壤”；在近代文化中，虽然艺术在想象和幻想方面与神话的再现特征有很大的区别和发展，但它仍保持着从神话那里继承过来的形象的实践精神的掌握现实的方式。这样，就形成了艺术创作主体的思维方式与科学认识主体的思维方式的殊异：尽管主体的审美创造包含着对现实的认识因素，并以审美认识为基础，但却不能归结为认识的方式。因为“艺术的认识意向同艺术家对现实的态度、他的世界观、理想的表现结合在一起，这种认识和评价、客观和主观、现实和理想的统一体现在根据现实材料所创造的想象的形象中。这就是恩格斯坚决地主张诗歌的倾向性是一种能够同诗歌的认识潜能有机地结合的性质的原因。……这种倾向性在艺术形象中怎样得到表现——明显地或隐蔽地，那是另外一回事。然而，主要的问题在于，没有艺术家主观性的表现，就没有也不可能有真正的艺术创作。在论述巴尔扎克的小说里，恩格斯以令人惊讶的细腻指明，在他的作品里，对客观现实的认识同作家对客观现实的思想情感态度怎样有机地、

反而是内在矛盾地交融在一起”。^①

由此说明，审美的艺术创造是包含着一定认识因素的实践——精神活动，是一种以现实生活为根据、以情感为中介的多种心理能力（感知、想象、思维）和谐统一的活动。艺术想象的形象思维特点，决定了艺术总是以艺术家独特的审美心理感受（个性、气质、情感、倾向）去反映生活，表现主体对客体对象的独特发现与审美取向，以创造一个更带理想性、更具典型性的艺术形象，从而展现创作主体对人生真谛的审美探询，对人的生命底蕴的审美体验和对人生价值追求的审美理想。所以，探讨艺术和艺术创造问题，是不能漠视艺术家的精神个性，摈弃主体意识、情感的内容、方式和特点的。只有把客观与主观、客体与主体、社会心理与个人心理辩证地统一起来，才能深刻洞悉艺术家从现实生活出发所创造的“第二现实”或“第二自然”，对各种不同艺术形象作出符合艺术本质特征的分析 and 评价。也只有如此，才能正确认识艺术主体的主观因素与客观因素的内在融合，才会对艺术主体的创造力及其个性特征作出符合马克思主义艺术辩证法的回答。

三

早在 1842 年马克思所写的《第六届莱茵省议会的辩论》（第一篇论文）里，他便涉及到了审美创造中的主体意识、情感问题。马克思指出：“歌德曾经说过：画家要成功地描绘出一种女性美，只能以他至少在一个活人身上曾经爱过的那种美作为典型。出版自由也有自己的美（尽管这种美丝毫不是女性的美），

^① 卡冈：《美学和系统方法》，第 45、48、49 页，北京，中国文联出版公司，1985 年版。

要想能保护它，必须喜爱它，我感到我真正喜爱的东西的存在是必需的，我感到需要它，没有它我的生活就不能美满。”^①

马克思的这段话尽管是从出版自由的角度论述的，但却从一个方面启示我们，艺术作品中美的典型，虽是以客观现实的某类美的事物为基础，但总是艺术家“曾经爱过”、“感到需要”、“没有它我的生活就不能美满”的主体反映和表现的结晶。这里所讲的“曾经爱过”的含义，是指作家、艺术家对某种美的事物，确实经历过深切的情感体验；而“感到需要”的意思，则是指作家、艺术家对深切体验过的美的事物，是真正理解和思考过的，属于自己的审美意识（理想与追求）的东西；于是，激发了创作主体的冲动，直至进入了“没有它我的生活就不能美满”的“十月怀胎”的形象孕育过程。这实质上触及到他后来在《资本论》等著作中深入阐述的主体能动性在不同生产领域中的不同特性问题。也即是说，由于艺术生产带有更多的主观性和独创性，所以艺术生产的对象——客观存在的美的事物及其主观映象，必须由创作主体的意识、目的加以组合构建，通过审美心理、情感的融化升华，才能获得独立存在的价值和意义。

然而，由于马克思主义的创始人往往是在考察社会的政治、经济及历史发展规律时涉及艺术和美学、作家和作品，因而不可能对艺术创作主体心理规律的诸多因素加以深入研究。即使如此，他们所论述的创作主体的心理学问题，却给我们以艺术科学方法论的启示，既克服了资产阶级心理学家的局限，又注意到了个人心理与社会心理、个体意识与群体（阶级）意识的深刻联系。

首先，马克思和恩格斯的论述提醒人们，从事艺术创作活动

^① 马克思：《第六届莱茵省议会的辩论》，见《马克思恩格斯全集》第1卷，第41页，北京，人民出版社，1960年版。

的主体，总是现实的、具体的单个人，因而必然要受到社会环境、时代潮流、阶级意识和民族情感、风尚等因素的影响和熏陶；同时，还因为作家、艺术家比起其他人更为广泛地接触和了解各种复杂的社会现象，更为敏锐地感受和传达时代意识和社会心理的变化，所以主体的意识、情感虽充满个性特征，但归根到底是时代意识和社会心理的特殊反映。如同马克思在论及同时代的德国作家哥特弗利德时所说：“哥特弗利德是民主主义的济格瓦特时期的英雄，……哥特弗利德就是以平庸的抒情的济格瓦特的姿态初露头角的。”^①“众所周知的天生‘美丽的灵魂’的德国小市民，由于1849年的沉重打击而对他们的最甜蜜的幻想完全失望了。……所有的人都灰心丧气，到处都在渴求民主主义的基督、真实的或想象的殉难者，因为他会像羔羊一样温顺地以他自己的受难承担起小市民世界的罪过。……的确，除了被俘的坐在纺车旁的西番莲金克尔（即哥特弗利德——引注）之外，除了这个泪水和激情的永不枯竭的泉源，这个传道者、美学教授、议员、政治流动商贩、火枪手、新出现的诗人和剧院老经理的结合体外，还有谁更适于表演这出伟大的蒙难喜剧呢？金克尔是时代的英雄，而他也是作为时代的英雄立刻被德国庸人所接受的。”^②可见，作为一定时代意识和社会阶级心理的体现者，作家必然以自己独特的个性加以表现，并把这些东西渗透到自己的作品里，使之达到主体意识、情感与社会意识、心理的审美融合。

不仅如此，马克思还在评论法国作家夏多布里昂的论述中，强调了作家特有的气质和作品风格与特定民族的精神气质的必然

^① 马克思：《论德国作家》，见《马克思恩格斯全集》第8卷，第261页，北京，人民出版社，1962年版。

^② 马克思：《论德国作家》，见《马克思恩格斯全集》第8卷，第294页，北京，人民出版社，1962年版。

联系，从而指出了夏多布里昂作品风格的过分夸饰的民族性的根源。他说：“如果说这个人在法国这样有名，那只是因为他在各方面都是法国式虚荣的最典型的化身，这种虚荣不是穿着 18 世纪轻佻的服装，而是换上了浪漫的外衣，用所创的词藻来加以炫耀；虚伪的深奥，拜占庭式的夸张，风情的卖弄，色彩的变幻，文字的雕琢，矫揉造作，妄自尊大；总之，无论在形式上或内容上，都是前所未有的谎言的大杂烩。”这就是说，法兰西民族既是伟大的民族，又存在着突出的缺陷——虚荣和矫揉造作；而夏多布里昂在其作品《阿达拉》等所表现出来的个性特点，特别是虚假的激情和喜好卖弄的华丽语言形式，恰恰是民族特性中存在缺陷的典型化身。从而清楚地表明，对艺术创作主体的意识、心理的研究，不应该只孤立地关注其个体，而必须把作家、作品的个性风格与一定历史时代、阶级意识和民族的性格心理联系起来。

其次，马克思和恩格斯在其论述中还进一步指明，主体的创造力贯穿于艺术的主客体辩证活动的过程。作家、艺术家的创作既要依赖现实生活所提供的材料和契机，又不能机械地反映或复现生活，必须对现实人生的复杂情形进行提炼和改造，因而主体的认识、态度与体验都带有强烈的主观色彩和个体特征。这样创作出来的、结合了真实性和倾向性的艺术形象，才能充分体现审美主客体辩证统一的艺术理想，才能实现艺术的社会价值与审美价值的内在统一。因此，马克思启示我们，艺术形象要产生巨大的魅力，决不能像欧仁·苏在《巴黎的秘密》所显现的那样，把赤裸裸的主观意识倾向变为有形的实体，用作家的主观意图代替人物性格心理的发展逻辑；而应当像莎士比亚和巴尔扎克那样，从主体对客体对象的深切感受与体验出发，巧妙地掌握描写对象的性格心理与情节组织之间相辅相成的辩证法，尤其要善于从主体对复杂的社会矛盾的独特把握中提炼出足以展现人物性格心理

的丰富性和复杂性的情节，深刻而生动地反映与折射时代，达到真实性和倾向性的完美统一。特别是马克思、恩格斯对巴尔扎克创作的赞誉，不仅应用了历史的批评尺度，而且应用了美学的批评尺度。在他们看来，文艺的审美特质同社会历史生活的普遍本质是统一的，因而艺术的特殊规律同社会历史生活的普遍规律也必然是统一的。只有在这个前提下谈论主体审美创造的艺术水平，才是符合人类的审美理想；也只有在这个前提下探索审美创造的重要标志是主体对客体的情感体验与表现，及其在形象体系中审美情感表现所达到的境界，才是衡量艺术作品美学价值的试金石，才不至于滑向“纯审美论”和单纯“表现自我”的歧途。巴尔扎克的创作实践充分证明了这条规律，因为他的《人间喜剧》的审美价值和历史意义，正是通过其“诗意”的描写和充满主体情感的表现凝成艺术魅力显示出来的。

主体的审美心理结构，又总是制约和规定着作品的艺术构思及艺术方法、艺术表现形式的选取与应用。这些方面的有机配合与达到的艺术水平，正是审美主体的价值取向和独创性的充分体现。这一方面的思想观点，虽然马克思、恩格斯尚未深入论述，但他们对某些作家的评论，确已注意到了这个深层性的问题。例如，马克思对拉萨尔的《济金根》的评价，就触及艺术构思与艺术方法问题。他说：“首先，我应当称赞结构和情节，在这方面，它比任何现代德国剧本都高明。”同时，他又指出：“我感到遗憾的是，在性格的描写方面看不到什么特出的东西。”“甚至你的济金根——顺便说一句，他也被描写得太抽象了”；“在细节的方面，有些地方我必须责备你让人物过多地回忆自己，这是由于你对席勒的偏爱造成的。”^① 这一切的分析表明，《济金根》中一些

^① 马克思致斐·拉萨尔（1859.4.19），见《马克思恩格斯选集》第4卷，第557页，北京，人民出版社，1995年版。

主要人物性格描写上的抽象化、理想化、概念化，正是主体的主观唯心主义创作倾向所造成的，因为作者拉萨尔深受席勒式的创作倾向的影响。所以，要纠正这种“为了观念而忘记现实”的席勒化，作家就必须克服主体意识、情感的局限，实践马克思与恩格斯提出的“莎士比亚化”的主张。

由此可见，艺术的主体性问题是马克思主义文艺学的重要课题，它不仅包括审美主体（创作主体与欣赏主体）的结构（主体能力、思维方式、行为方式），而且还包括主体的自由自觉的能动性、创造性，以及审美主客体双向互动的辩证关系。过去由于我们对艺术主体性问题的片面理解，致使主体性问题未能深入研究，甚至错误地把主体性问题与主观主义、唯心主义划了等号，变成了“禁区”。近几年来，当人们突破了这一个“禁区”，出现了重视主体问题探讨的学术氛围之后，一些同志又在西方现代资本主义思潮的影响下，提出了以“主体论”取代马克思主义的能动反映论的偏狭主张，既否定了文艺主体性原则的客体性基础，又把现实的人的主体活动抽象化，割裂了精神主体与实践主体、个体的人与社会的人的整体关系，使主体问题的强化向着脱离社会、时代要求的个体本位主义和违背马克思主义哲学基础的主观唯心主义倾斜。

所以，必须坚持马克思主义关于艺术主体性的理论观点，才能真正引导作家、艺术家把主体的意识、情感建立在对现实关系的深刻洞悉和时代脉搏的敏锐把握上，并在此前提下深邃体察变革时代不同人物的心灵历程，寻找准确、独特地展现时代精神的主体视角，达到符合时代发展要求的审美价值取向与艺术家独一无二的审美个性、情感的和谐统一。因为全部的文艺史证明，随着社会历史的发展，也不断地发展了创作主体对自我的日益自觉的追求。杰出的艺术家无不是从“我”的审视点出发，以“我”的特殊方式对现实人生的新内涵作出属于“我”的特殊评价与创

造。鲁迅的《阿 Q 正传》所以成为现代文学的杰作，就因为它在艺术内容和形式上的创新，充分体现了时代变革要求与作家个人思维心理及其审美理想追求的有机统一。作品既揭示了历史造成的国民“精神胜利法”的性格心理秘密，又通过幽默、生动和辛辣的描写，展现了作家“哀其不幸、怒其不争”的审美态度，从而激起了读者对民族自我的反省。因此，向鲁迅学习，重要的一点，就是不能把艺术家的自我封闭起来，必须自觉地意识到个体的社会责任感，形成一种开放、向上的审美心理结构。这种主体意识、心理的现代形态，不仅是作家、艺术家主体创造力的成熟的标志，而且也是作家、艺术家思维、意识及整个人格力量的调整与发展的体现。这样，不断前进的现代艺术的繁荣，就必然以主体性的崭新创造为表征，以社会主义审美理想的实现为深刻的动因！

（写于 1989，发表于 1991）

文艺本体论论纲

新时期文艺创作与文艺理论的嬗变，突出表现为人的主体意识的觉醒，和由此带来的对文艺根本特性认识的深化，及多元文艺格局、潮流的形成。

这些重大的变化，有力冲击着那种漠视人的本体地位，束缚作家、艺术家个性创造力的僵化、教条的创作模式及其理论观念，引发了人们对文艺学基本概念、范畴、方法和理论体系的新探求。



针对以往文艺学理论体系在人的本体地位和文艺主体性方面的根本缺陷，结合时代生活的变革对文艺发展和文艺学当代形态的理论建构的崭新要求，我们以为：新的理论体系建构的突破口，不仅需要在认识论方面进行主体深层的拓展，更需要从本体论方面打破传统哲学、美学的局限，确立以人的感性存在及审美实践活动为本体的观念。

当代人文科学与哲学社会科学的发展变化表明，传统的再现论的文艺学建构，尽管在文艺理论史上有其不可否定的意义和价值，但由于它藉以建构的哲学、美学基础的局限，影响了它在认识论方面的深化，也使它失落了文艺本体的特性。从亚里士多德、达·芬奇、莎士比亚到 19 世纪中叶车尔尼雪夫斯基的再现理

论，一直把研究的视角置于文艺表现对象的本体论范围内，即探究文艺如何真实地再现世界本体的现象和本质。同样，我国文艺理论多年来所强调的“文艺是社会生活在作家头脑中反映的产物”，也总是把研究的重心，放在社会生活是文艺的本源和文艺要真实地再现社会生活的本质上面，从而与其他意识形式的本体相混淆。这样，文艺本体的特性失落了，文艺学的理论建构就不可能从文艺本体的特性出发，形成文艺研究的独特视角。

近、现代出现的表现论的文艺学建构，其理论表述尽管多种多样，但其哲学、美学的基础，导致对再现论本体的转换与逆反。它重视个人在世界本体中的位置，却又把人的社会实践与个体生命的表现相割裂，视文艺为个体生命的外在表现。由世界本体论的哲学、美学走向主体生命本体论的哲学、美学，使人从传统哲学的禁锢中解放出来，站到了艺术本体的前台，这是它超越于再现论的地方；但由于这种理论研究的视角忽视了人的社会、历史活动，致使它所探究的文艺本体，从客观世界一端向主观世界另一端倾斜。正像艾布拉姆斯所说：在文艺表现论中，“艺术作品本质上是内心激情外射的结果，是艺术家的感觉、情思的整合外化。因而，诗（艺术）的主要源泉和题材是诗人自己的精神特征和活动。”^①结果也使文艺失却了作家心灵藉以表现的世界本体。同时，它与再现论一样，将读者引导到作品之外的原型世界（或现实生活，或心灵世界）中去，从而失落了艺术作品的本体。

所以，从20世纪初俄国出现的形式主义理论到欧美兴起的形式论的文艺学结构，以及新批评派的理论批评，便把研究的视角转向作品，把艺术作品本身看成是艺术本体所在。他们潜心于

^① 艾布拉姆斯：《镜与灯》，第20页，北京，北京大学出版社，1989年版。

作品存在结构及其语言事实的研究，以摆脱艺术哲学及社会学、历史学批评理论的桎梏。他们认为，既不能用文学去注释社会，也不应以生活来衡量文学，更不应当把作品当作印证历史的文献。因此，文学研究的对象就是它的“文学性”，“也就是使一部作品成其为文学作品的东西。”艾略特也认为生活与艺术之间有一条绝对的界线，因而关键的问题不在于生活经验或原始素材，而在于把这些转化为客观艺术的能力。如果说艾略特强调艺术形式从表现内容中独立，那么瑞恰兹的语义分析则完成了对独立形式的客观属性的阐述，使新批评形成对文艺作品本体研究的理论构架。尔后兴起并于20世纪60年代产生较大影响的结构主义的理论建构，也主张“回到作品文本”上来。它与新批评的差别，仅在于认为应当有一种方法认识结构，以便从作品的系统中重建一个“客体”。这样，文艺作品便成为一个自足的本体，而与现实世界相割裂，只有形式才是惟一的存在和价值。

形式论文艺学建构在克服再现论、表现论的共同缺陷上，确立了艺术作品的本体地位，并把理论探究的重心转向了文艺的存在方式，这是对多维的文艺本体的新拓展。但是，它仅凭文艺本身的存在方式去研究文艺的性质和规律，却又难以整体、系统地揭示文艺本体的奥秘，把握文艺本体的特性及其对象性活动的复杂关系。

由此说明，建立在人的感性存在及其审美实践活动之上的文艺本体，是一个多维度、多层次的整体系统和环状结构。因此，仅从一个方面去探究其本性和特征，都只有局部的意义和价值。这种情况的出现，同人类对自然、社会及自身的认识的不断丰富与展开密切相关。从哲学、美学的历史进程中可以窥见一斑。传统哲学（美学）的主题，之所以局限于对宇宙本体的探究，就因为这种哲学是以弄清世界（宇宙）的存在和本源为旨归的，所以其认识论和历史水平，也局限于对世界（宇宙）存在和本源的把

握；只是在偶然的情况下，才涉及到人对世界能动改造的主体性问题。再现论的局限，体现了自然、历史本体哲学、美学观的局限。近代以降以康德为开端的新哲学和美学，之所以在本体论和认识论方面突破了传统的理论构架，就因为它重视人的主体性，试图在科学、伦理、审美三个范畴中确立人的价值。而当康德的主体论哲学、美学及后来的生命哲学、哲学人类学和现代心理学、结构主义——符号学美学将人的感性生命力、人的生存意义作为生存本体加以确立时，便引起了文艺本体论的转换，即从再现本体向表现本体和形式本体的转换。这种转换一方面反映了近代文艺学、美学的理论建构的走向，由客体的本体走向主体的本体、由思辨与分析走向实证与形式；另一方面也反映了康德哲学、美学中的鲜明的启蒙主义的进步精神，在西方现代美学、文艺学中的褪色，亟须在当今科学主义与人文主义的互补中进一步弘扬启蒙主义的进步精神。

为此，文艺学的当代形态的理论结构，尤须立足于马克思主义哲学、美学的根本观点即实践的观点，在重视主体心灵世界拓展的同时，不可忽视和割裂同客观现实世界的联系；在加强人类学本体视角研究的同时，不可忽视和脱离社会、历史批评的视角，使文艺本体的研究，奠定于人的感性存在及审美实践活动的“实践唯物主义”基石，形成合乎文艺特性的多维度、多层次的科学综合与理性整合的理论形态。如果从这样的突破口和生长点出发，那就不是对以往再现论、表现论及当代形式论的简单否定，也不至于把多元的研究视角不加分析地罗列与综合，真正成为关涉人的本质和文艺的本质在人类实践中不断丰富、展开的合乎规律的当代理论概括。

马克思“实践唯物主义”对传统哲学、美学和近代哲学、美学所揭示的人的本质与文艺本质相互关系的理论发展，当然需要注入当代人文科学和哲学社会科学的新意识；但它关于人类实践

活动的多样化、对象性关系特性的多样化、把握世界方式的多样化及其所显现的不同本体世界的理论，仍然是指导我们建构当代形态文艺学体系的理论基础。也正是从这种实践论和主体论相统一的观点出发，才能从人的感性生命活动及审美实践的动态系统中，把握文艺本体的特性，揭示这对象性活动的构成、存在方式和价值、功能的独特形态。

可见，要建构具有审美价值论特质的本体论体系，既须重视人类学本体研究的视角，又须与认识论主体方面的拓展有机结合。否则，任何一方的强调而忽视另一方的理论基点的确立，都不利于文艺学当代形态的建设。

二

文艺的本质同人的本质密不可分。离开人类的实践活动及人的本质的不断丰富与深化，就难以认识文艺作为人所特有的审美本质力量的一种表现形式的精义和妙谛。

文艺的发生、发展证明，这种特殊的精神活动，最初包含在人类征服自然的物质劳动中。而人化自然的结果，首先获得了物质需要的满足，同时由于自我本质力量实现所引起的快感，使人类在生产中逐渐发展了摹仿与再现自然的审美能力。随着社会分工和私有制的出现，特别是伴随着人的本质的全面而丰富的展开，人类在社会实践中提高了自身的精神需求，逐渐摆脱满足生存需要的局限，而使文艺从物质生产中独立出来，从而超脱了私利欲望的羁绊，追求人的自由本质的具体感性表现，形成以人的审美体验为特质、以满足审美自由感为价值导向的对象性活动。

在这种对象性活动中，它赋予世界图像以复杂宽泛的外延与丰富深层的内涵，使人的对象化关系不止限于此时此地、此情此景、此人此物，而是包含着外在世界的各个方面与内在世界的各

个层次双向交融的审美关系，构成了多维整体的环状结构的文艺本体。

由此决定了文艺的对象、文艺作品的生成方式和审美创造、欣赏的特质规律，具有不同于其他精神活动和意识形式的特殊性。正如马克思在《1844年经济学——哲学手稿》中所说：“对象如何对他说来成为他的对象，这取决于对象的性质以及与其相适应的本质力量和性质。”那么，在审美实践活动中构成的文艺本体的特性，主要表现在哪些方面呢？

首先，文艺活动作为一种特殊的精神生产活动，同物质生产活动一样，都是人类所特有的社会实践活动。因此，仅从反映（认识）论的角度，即从人类认识过程中的主客体关系方面去探究其本质规律是不够的，必须扩大到全局性艺术生产的主客体关系，方能揭示其整体多维的本质规律，达到认识论与实践论的统一。

人们从文艺活动本体的生成中清楚地看到，文艺家之所以成为文艺家，不仅因为他（她）是认识活动的主体，而且因为他（她）是创造性实践的主体；同样，客体之所以区别于客观世界的一般，不仅因为它是文艺家认识的对象，而且由于它是创造性的实践活动的对象。正是这种创造性的实践活动，形成了文艺家在所创造的对象世界（艺术形象）中“复现自己”和“直观自身”的对象性关系。

在这种对象性关系中，作为主体的人和作为客体的物的统一，以及人对世界的“掌握”和对自身肯定的统一，决非停留于反映与被反映的层面，而是深入审美主客体相互作用的审美体验之中。一方面，客体为主体的审美价值体验提供了凝聚人生遭际、命运及意蕴的经验世界；另一方面，文艺家通过审美价值体验，又在直觉、感悟、想象中形成足以窥测社会、人生奥秘和自然、宇宙妙谛的超验世界。文艺本体世界就是经验世界与超验世

界的统一。实现这种统一的方式也必然是再现与表现、描述与显示、具象与抽象、真实与梦幻（荒诞、变形）的结合。这个“统一”和“结合”的过程，就是自我意识与对象意识渗透、交融的过程，从而对内外世界（心灵与现实）进行开掘和重组，直至建构起人的本质与文艺本质同一的本体世界。

因此，人们才能从文艺这个似真非幻的艺术世界中，返观艺术生产的特性和方式，窥视到这种特殊的精神活动不仅是艺术家在审美体验中对生活的显现和阐释的同构，更是在同构基础上对生活的整合和塑造。因为，同构只是对生活的观照与反映，整合才是以生活为根底的创造与超越。正如卡西尔所说：“在艺术中，我们不仅仅是对外界的刺激起反应，我们也不是简单地再现我们心灵的状态，为了欣赏事物的形式，我们必须创造这些形式。艺术是表现，但它是一种活动，不是一个被动表现的模型，它是一个幻像，不仅仅是再现的，而且是一个创造的幻像。”^①虽然我们对卡西尔关于艺术是形式的特定界定未必完全同意，但它所论述的艺术构成却符合文艺本体世界的特性。因为艺术家并非只是描述客观或只抒发主观，相反，“他超越这两个领域，创造一个新的领域。”^②这个超乎内外世界的“新领域”，所以有别于其他意识形式，正是基于它是一种趋向审美自由感的生命活动。否则，人们就无法理解莎士比亚、歌德、托尔斯泰、鲁迅的杰作，何以具有跨越时空的永久价值和魅力！

其次，文艺活动虽是一种趋向审美自由感的生命活动，但它与人类其他生命活动（包括社会活动与精神活动）却又是密切相关的。从而构成了一个以人的审美活动为中心，并有其他生命活

① 卡西尔：《符号、神话和文化》，第160页，（美）宾夕尼亚大学O.P. 维尔编，耶鲁大学出版社，1979年版。

② 同上。

动参与和作用的多元立体系统。

一方面，它从物质生产等功利活动的基础产生，又以其特殊精神活动的形态区别于物质生产等功利活动；然而，它所憧憬的人的全面自由发展，以及人性的完整、充分的表现，则又离不开对一定物质、文化条件下人的生存状态的关注和思考。另一方面，它在本质上虽然不同于社会政治活动及其他精神活动（哲学、伦理、宗教等）的特性和价值取向；然而，又不可能脱离一定政治、哲学、伦理意识的渗透和影响，而且在文艺的审美价值、功能系统中，政治、伦理、哲学的涵蕴又是其不可或缺的面和因素。

正是基于文艺的这一特质，决定了审美实践活动方式和审美关系、价值取向的特殊性。以往由于我们忽视了文艺本体与其他意识形式本体的区别，因而把主体在审美实践中建立起来的审美关系也归结为一种认识论关系，这是偏颇的，有待调整和深化。因为人类审美意识所反映的，决不是孤立的物或物的属性，而是作为主体的人与作为客体的物之间的具体的审美价值关系。所以必须看到认识（反映）中主客观的概念同实践（创造）中主客体概念之间的联系和区别。这样，我们就可以进一步地认识到，审美实践活动虽然包含有人对对象的认识或反映，但它根植于主客体价值基础上的审美关系绝非是一种认知关系和理论关系，而是一种关涉人的生存价值和生命意义的价值论关系。也就是说，审美实践活动的方式，决定了它所面对的主要不是认知对象，而是价值对象，因而审美意识、审美关系必然是价值论的形态。

由此形成了以价值——情感为网结点的知、情、意多元心理融合的审美心理结构。在主体审美体验及意象生成阶段，这个心理机制的特点，表现为艺术家不但用他的政治、伦理、经济的认识去观察和把握世界，还充分调动了他们的全部人格和美学理想，融汇自身的全部意识、情感，驱动自己的感受、想象，以至

那些不自觉的潜意识，从而构成一种和谐的体验世界与主体价值选择相适应的审美情感力量，创造出富有审美价值的艺术形象。在这个过程中，固然不能排斥文艺的认知和再现，但更须把主体所感受、观察和思索的东西，化为主体生命、感情的血液，发挥其超越理性认识的创造个性。因为根源于认识主体的理性认知结构是静态的，是作为感受、认识的结果与过去相联系的；而源于主体生命的感性意识和个性创造力的审美心理结构，则是动态的，是作为对前者的超越与未来相联系的。

这个与主体价值——情感相契合的心理机制，不仅体现于艺术形象的创造过程，也体现于读者对文艺作品的欣赏过程。欣赏主体所面对的是充溢着艺术家个性创造力的意象群及其词藻、符号系统，通过自身的艺术联想和想象，将那些词藻、符号还原为一个个生动的意象，注入个性情感的价值取向，从而在感悟、体验和审美判断中，开掘作品的意蕴与价值，参与了作品审美价值得以实现的再创造。因此，只要把文艺活动（包括从创作到欣赏）放在审美价值关系的动态结构中，就能洞悉文艺本体由内外世界的构成到作品本体范式的形成，再到审美价值效应得以实现的规律，真正把握文艺的多维度、多层次的本质特性。

也正因为如此，人们才把文艺定义为主体审美意识的物态化。可是这个结论又是不完整、不彻底的。虽然文艺本体的构成以审美活动为中心，但却不能把文艺活动与审美活动简单等同。这不仅因为文艺的发生后于原始的审美活动，更由于两者在实现人的本质力量对象化中，存在着“同”中有“异”的复杂情形。所谓“同”，指文艺以审美为主要特性；所谓“异”，指文艺是以审美为中介的多层面、多因素的复合体，其中既交织着真实的世界和想象的世界，也包含着认知的层面和价值体验的深层，还凝聚着政治、哲学、伦理意识的内涵，以及由审美特性整合的形象图画与意境。所以，必须从文艺本体的复杂关系出发，方能处理

好审美的中心地位与多层次、多因素的辩证统一。过去由于过分强调艺术的认识原理和功能，使文艺理论变成了艺术认识论。而传统的“载道论”和“审美论”则由于各执一端而导致前者把文艺变成政教伦理的工具，后者则容易陷入唯美主义、形式主义的泥潭。

可见，惟有多维度、多层次地认识和把握文艺本体，才能完整而深刻地揭示文艺在于使人追求生命的意义，感到生命活力和人生理想的勃发状态，赞美人创造美和塑造自我、完善自身的双重肯定，从而不断地向着美好的人生理想趋赴。由此而构建的文艺本体论，才能接近人类文艺的本质规律，具有整体、系统和动态的理论特色。

三

如果上述关于文艺本体论的构想，基本符合文艺活动的本质规律的话，那么，我们在宏观审视和微观剖析相结合的理论阐述中，所运用的研究方法必然是多元的综合。除了再现和表现这两种本体研究方法外，西方当代流行的形式本体论和现象学本体论等新的研究方法，也须引起我们的思考和探讨，这样才能更新文艺理论的观念和方法。

比如，以往关于“文艺是作家审美意识的物态化”的基本概念，其实是再现本体研究方法予以分析和界定的结果。如能吸收形式本体论和现象学本体论等研究方法之所长，这个基本概念乃至其他范畴术语就将在多种研究方法的综合界定中获得新的意义，作出新的理论表述。因此，不妨围绕这个问题进行新的探索与分析。

苏珊·朗格指出：“艺术品是将情感（指广义的情感，亦即人所能感受到的一切）呈现出来供人观赏的，是由情感转化成的可

见的或可听的形式。它是运用符号的方式把情感转变成诉诸人的知觉的东西，而不是一种征兆性的东西，或是一种诉诸推理能力的东西。”^①在这里，苏珊·朗格把艺术所表现的情感理解为广义的情感，即人所能感受到的一切，实际上就是指的文艺家的审美经验。文艺的素质正是由审美经验转化（通过文艺家的创造活动）而来，并由这种审美经验的感性形式显现出来的。从而拓宽了我们的思路，使我们越来越清楚地看到，过去我们所理解的“意识是存在的反映”的“存在”，往往被简单地理解为人这个主体以外的一切，仿佛人的主体自身及需要、欲望，人的活动所包含的物质的和精神的的东西，都不属于“存在”这个范畴。而且一提到意识，就必然等同于观念形态的东西，却看不到感性经验形态的东西也属于意识的系统。由于用这种直观反映论的观念去探究文艺审美创造和欣赏，便只能把审美意识理解为对于客观存在美的一种反映，或者认为是对于客观审美对象的一种反映。而这种理解只能揭示文艺问题的表层（艺术美源于生活美），却未能触及审美创造欣赏的底蕴，即艺术美生成的复杂心理机制。这就是说，艺术美的素质的形成，不是从生活美的反映中自然生成，而是由主体在反映与创造相统一的审美实践活动中生成，所以是艺术家全部审美经验与人格力量的结晶。这些审美经验是艺术家从生活中的血与泪、火与剑、爱与憎、梦与思的深切感悟、体验和思考中沉积于心灵的；一旦灵感爆发，便引起整个心灵的燃烧和生命的运动，然后才在头脑里组合成为具有人生意义和审美价值追求的意象形式。可见，从根本上来讲，文艺作品的生成，创作与欣赏中审美素质的存在，归根到底是审美经验的物态化。

其实，在当代西方美学中，“形式”概念已成为一个本体论

^① 苏珊·朗格：《艺术问题》，第24页，北京，中国社会科学出版社，1983年版。

概念。除卡西尔、苏珊·朗格认为文艺是一种“情感的形式”、“生命的形式”外；格式塔心理学派美学所讲的“完形”，实际上也是指文艺是一种经由人的知觉活动积极组织 and 建构起来的整体性的经验形式。而现象学美学的“形式”概念则强调“形式内在于感性，意义内在于形式。”如同杜夫海纳所说：“在艺术中，在审美对象不再是一个其功能在于表示或代表另一事物的记号的范围内，形式给予意义以存在。当感性全部被形式渗透时，意义就全部呈现于感性之中，因而，出现了双重内在性：形式内在于感性，意义内在于形式。对象在这方面的统一保证了它的表现性，保证了它在提供一个以它为本原的世界时，自身带有自己意义的能力。”^①可见，在现象学美学中，“形式”（审美形式）同样是一个本体论的概念。其中，感性——形式——意义，即以形式为中心的三者的统一，便是文艺审美对象所依存的客体——文艺作品。因此，文艺的审美创造活动，就是要创造这样一种审美形式，即能引起审美欣赏者“想象力和理解力自由活动”的文本。

尽管形式本体论和现象本体论在“形式”的界说和具体阐述上各各特殊，但把“形式”概念提到本体论高度则是一致的。除了这种研究视角存在着忽视文艺的社会内容的倾向外，它对文艺的创造特性及作品文本的审美形式的艺术分析，却有利于我们克服在艺术形象的生成和内容与形式等问题上的形而上学的弊端。如果我们将再现论、表现论的合理方面与形式论、现象论所拓展的方面有机地融合，就能形成关于文艺的新概念、新范畴，并进而推进文艺学新体系的建设。仅从上述的分析而言，我们对文艺的审美特性及作品的审美形态，就可获得新的认识，并对以往的概念加以调整、充实或重建。尤其对艺术直觉（或称审美直觉）

^① 杜夫海纳：《美学与哲学》，第122、130页，北京，中国社会科学出版社，1985年版。

在审美意象生成及审美再创造中所具有的重要意义，显然比以往的理解要深入和明晰。事实上，审美直觉决非通常理解的生活中的实用功利的感觉，也不是个人在其感性存在中直接受制于生存欲求的利害关系的眼光，因为实用功利的表层感觉和利害关系的眼光是无法潜入表象深处去体味、把握对象的审美属性的，更不可能具有艺术直观的超越性的。审美直觉是从审美经验中凝聚、具有超越日常感觉的通觉联系，因而是一种能将审美体验升华到洞悉人生真谛、追求生命价值境界的艺术感觉。文艺家凭借这种直觉，就可以使日常语言因“陌生化”而获得一种与审美意象结构相契合的新词藻，同时还可以赋予形象以新的意味。这样，我们对文艺作品的构成及其存在方式的认识，就不会停留于内容与形式的关系，而是看成包含着现象层与意义层等多种关系的浑然一体的形态。联系到现象派的批评大师英伽尔登的双重语言学的构造理论和克莱夫·贝尔的“有意味的形式”的论述，还可对作品的构成与存在方式作出这样的静态分析：（一）感知意象层——作品的语言特征、形式结构、音调韵律、意象系统等；（二）观念意义层——作品的现实内容、主题思想、社会意义等；（三）境界意味层——作品的美学隐义的层面，它蕴含着文艺旨在追求人生价值和审美自由感的奥秘与魅力。

这些例证进一步说明，多元综合的文艺学理论构架的探索，是有益于文艺理论新体系的建设的。

总之，在人的感性存在及审美实践活动基础上形成的文艺本体论的研究，是一种较之再现论、表现论、形式论的本体研究更复杂的理论体系工程。提出这样的宏观构想，正是针对目前三种体系建构在并存和撞击中开始孕育相互交汇的新态势的回应和初步探究。然而，这种新的理论探索还将遇到许多难以解决的矛盾和问题，因而需要有更多的探索者共同攻关，才能逐步实现文艺本体论的概念、范畴及体系的建构。本文的论纲，如能成为引玉之砖，那将是作者的最大愿望了！

文学活动的系统结构

文学活动作为社会——文化系统中的一个子系统，也和其他物质文化和精神文化一样，都是“统摄许多本质的定性的一个统一体”，即由多种因素与环节构成的有机活动整体。因此，文学活动系统的构成及生产的社会过程，一方面体现了人类实践活动的普遍特性，即实践是人有目的、有意识地改造客观世界以满足自身需要的活动过程，这个活动过程是通过主客体的交互作用来实现的，没有实践主体，也就没有对象客体，反之亦然。主体不完全是精神的实体，它也是在社会实践中从自然界分化并发展起来的；客体也不同于存在着的東西，它是人类世代活动的成果。同时，任何生产的社会过程，都包括着生产者、产品、流通渠道及消费者诸方面，由此形成了从生产领域到流通、消费领域的社会运行机制。另一方面，文学活动系统的构成及生产社会过程又具有自身的特点，即无论是生产（创造）的过程、文本（作品）的构成，还是生产社会化的形态，都具有不同于物质生产和其他精神生产的独特性。

这种独特性首先体现于文学是作家在一定美学原则指导下，运用艺术思维和特定艺术方法手段生成具有审美价值的文本（作品）的创作阶段。这个创作阶段由三个基本要素构成：首先是作家提炼和获取某种审美价值的途径，也即它是从哪里以及怎样去获得某种审美价值的问题；第二是构思艺术形象的方式，这是按照什么原则和怎样通过艺术思维去构思艺术形象的问题；第三是

塑造形象（意境）的艺术方式和物态化手段的问题。这三个基本要素分别对应着创作过程中构思的产生、形象的孕育和艺术的传达三个环节，从而展现了作家以社会生活为基础，通过审美主客体的交互作用所创造的文本（作品），区别于物质产品和其他精神产品。由于文本充溢着主体的生命表现，蕴含着更高的精神价值，追求只属于作家自己的审美境界，因而具有不可重复的独创性。它不像物质生产成果那样，可以在同样的过程中继续不断地重复生产同样的产品，生产的条件同时也就是再生产的条件；而且由于“每件艺术品也都是和观众中每一个人所进行的对话”，^①文本实质上是个“召唤性结构”，具有巨大的包容性，所以不像其他精神产品那样，可以直接诉诸人们的理性认识或感性实践，而是为读者、观众留下充分调动自己的人生经验和艺术想象，自由地、主动地实现审美再创造的余地。因而，文学产品的效用，不是在当时的生产消费中就能表现出来，往往需要经过一定的时间和过程才能得到检验。

其次，这种特殊性还体现于从作品到欣赏者的接受阶段。这是一个以文本为客体和审美媒触，充分展现欣赏者与创作者之间的情感拥抱和精神交流的审美再创造过程。这一接受过程所以独异于物质产品的消费和其他精神产品的传播，盖因作家创作作品是他观照人生的结果，而读者阅读作品仍是对人生的观照，即观照作家观照过的人生。所以，当欣赏者尽情体味作品的形象或意境时，他不只是在一种情感的回溯中达到与作者心境的契合，更掺入了自己的经验、想象和理解，从而在审美再创造中补充、发挥乃至提升着文本的意义，主动参与了文学审美价值的创造和实现。宗白华在《美学散步》中曾说：“中国诗人、画家确是用

^① 黑格尔：《美学》第1卷，第335页，北京，商务印书馆，1979年版。

‘俯仰自得’的精神来欣赏宇宙，而跃入大自然的节奏里去游心太玄”，由此揭示了作家、艺术家观照宇宙人生的实质。同样，欣赏者若想要与作者会心神通，在神奇的艺术王国里探幽揽胜，也须用“俯仰自得”的精神进入文本的深层结构，到那变幻无穷的艺术时空里“游心太玄”。这说明，在文学活动中，创作向欣赏者提供文本（对象），而欣赏者则向创作提出要求，二者之间形成了以作品为审美契机的双向交流的接受过程。这样，构成接受过程的基本因素与环节也必然是围绕着作品这个中心依次展开：一、由于文学既非纯粹地再现现实，亦非一味地表现自我，而是在人与自然、情感与道德、理想与现实不断冲突与融合的巨大张力场中，利用语言符号及相应手段调动起人的想象力，表现或暗示人生的意义和价值，以致自然、道德、现实与人的欲求、情感、理想在文学中被幻化了，不再具有经验的存在，而是转化为一种观念的存在。正是这种幻化处理，使欣赏者在阅读作品（文本）时，不再考虑自身的利害关系，从而调动起自己心灵的全部力量，进入文学的世界。二、随着对文学作品阅读过程的展开，他还将与作品中的人物一起，在渐渐凸现出来的无法回避的冲突中作出自己的选择，并分享作品中人物的喜怒哀乐，如果这种选择与作品中人物相一致的话。反之，如果不一致，他产生的很可能是相反的情感。读者在阅读时的这种选择及随之而来的情感形态，表明了文本的潜在价值与主体情感——价值取向的对立统一关系。三、接受主体在经历了这种审美感悟和情感变化之后，进而反观自身、体悟内心的冲动或颤栗，对人生的追求及文学的审美价值作出自己的阐释，从而把自己引入一个更高的境界。这就是所谓接受过程的三因素和三环节，也即由感受——“译码”，到体验——“共鸣”，再达审美价值再创造的审美历程。

文学活动系统中的这两个阶段，显然以作品（文本）为核心因素和中介环节。因为文本既承接作家——作品关系构成的创

作活动，又连接着作品——读者关系构成的接受活动，形成了两者之间历时延续与共时互动的双向过程，从而实现文学的价值和社会功能。在这个前后阶段相续、彼此联结交流的活动系统中，创作决定欣赏，导向读者主动介入，从而影响、制约着创作及作品的社会作用，所以，也像生产与消费的关系那样，双方之间是互相成为对象的，也就是互相创造着的。具体到文学欣赏与消费的历时延续与共时互动的关系，其实际情形如同“接受美学”所揭示的：作品的美学价值不仅仅蕴藏在它自身之内，还应该包括读者再创造的重要因素；作品（文本）只具备了产生审美价值的可能性，要把这种可能性变成现实性，就必须通过读者的欣赏。因此，像姚斯所言：“文学作品的历史生命没有接受者能动的参与是不可想象的。”^①而且，从文学发展的历史来看，广大群众的欣赏愿望和审美需求总是强烈地影响着作家。作品的表现形态虽属于作家个人，但其深刻根源则应追溯到社会审美趣味之中。鲁迅曾生动指出：“有精力弥满的作家和观众，才会生出‘力’的艺术来。‘放笔直干’的图画，恐怕难以生存于颓唐、小巧的社会里的。”^②丹纳的《艺术哲学》里也论述了一定的精神产品孕育于一定的“精神气候”，强调“群众思想和社会风气的压力，给艺术家定下一条发展的路”，并具体分析了文艺复兴时期意大利绘画的杰出成就，认为它同群众的鉴赏力密切相关。这些都是对文学活动系统运行机制的真知灼见，有助于我们对文学活动系统的深入探讨。

^① H. R. 姚斯：《走向接受美学》，见《接受美学与接受理论》，第24页，沈阳，辽宁人民出版社，1987年版。

^② 《鲁迅全集》第7卷，第333页，北京，人民文学出版社，1981年版。

文学活动是一个系统结构

文学活动在本质上是作家对生活审美体验的表现。文学活动的这一特质，极其具体、生动地贯穿于它的系统结构及其动态展开过程。

文学活动也像物质生产活动和其他精神活动一样，都是以人为中心，在人的本质力量对象化的实践中形成其各自的系统结构及其生产（创造）方式与形态的。按照马克思的观点，人的本质力量的对象化，可以有两种方式：一种是创造一种物质产品，在客观的物体上打上自己的烙印，这就是人化的自然；另一种是把自己本身作为思维和观照的对象，这就是人的社会化，其主要表现形式是美和艺术。因此，不论艺术和审美多么荒诞离奇，它的内容总是同人和人的世界联系在一起；而人的理想、追求、意向、情趣等主观因素，就成了人把自己作为本质力量加以确证的基本内涵。可见，在形成文学活动的系统结构中，人与世界的关系就成了它的基础和前提。对文学活动系统的认识与把握，也必须从这里开始。

一、人与世界的关系

人类生活于其中的这个世界，不仅仅是我们攫取生命之火的物质实践场所，同时也是我们的情感得以对象化地产生和发展的广阔天地。正是在充满个体生命表现的文学活动中，作家从与现实生活所结成的对象性关系中获得创作的动因与诗情，通过对客观世界和自身的审美追忆、审美感知和情感、想象，把自己对整个世界的感受和理解、理想与现实的冲突体验，浓缩进作品人物的经历和内心活动中，并通过适当的语言文字结构把它们固定在文本里。从而清楚地表明，文学活动主体的情感虽然是以主观的、审美的形态出现，但它同样具有内在、深刻的社会物质根

源。现代心理科学的研究也进一步证明，一种情绪的知觉，首先是生理上感知到某些外在的事实，然后才引起了心理上的感情波动。“除了某些本能的情绪之外，情感的内容与结构同样是人类漫长实践过程的产物。”^①前意识、潜意识等等心理因素之于情感构成的意义有待于更为可靠的证明，但是，社会现实、社会历史和社会文化之于情感的不断塑造却无可置疑。审美情感是文学活动中主客体关系的主观反映形式，它的产生离不开客观事物及客观物质环境。思想固然可以触发情感、深化情感，但说到底还是因为思想反映了人们对客观事物的理性认识，最终也由物质现实所决定。所以，作家是在与特定社会生活环境的相互作用中形成自己的审美心理图式的，按照皮亚杰的理论，在这个过程中包含着“同化”和“顺应”两个机制。同化，就是把外界元素整合于一个有机体的、正在形成或已形成的结构之中；顺应，则指同化性的格式或结构受到它所同化的元素的影响而改变。同化和顺应是一对对立统一的矛盾，是一个过程的两个方面。^②在人类认识世界的过程中，新的因素被同化在原有的图式中，但在所同化的因素中，存在着一些与原有图式不相容的新质，当这些新质积累到一定程度，旧的图式就会被突破，通过顺应而建立起新的图式。在这一过程中，图式是较稳定的，新的图式的产生意味着人的心灵的飞跃。心灵图式正是在人与世界的相互作用中建立的，其实质是人与世界的关系，是人为其自身存在对世界所作的一种解释。因此，人的内心图式的构建过程，同时也就是他构建他所理解的世界的过程。无论是人与世界的审美关系或是认知关系，

^① 《普通心理学》（曹日昌主编）下册，第44页，北京，人民教育出版社，1980年版。

^② 皮亚杰：《发生认识论原理》，第95页，上海，文艺出版社，1983年版。

这一过程的中介是语言。文学语言同科学语言一样，都体现着语言使用者的思维方式以及他们对世界、对世界与人的关系的理解。文学活动中的“世界”并不是由独立存在的客体组成，也绝非是主体的心灵折射，而是人（主体）和客观世界形成了某种契合和关系，从而在审美创造活动中导致经验世界向艺术世界转化与升华。人与世界的关系也随之转化为作家——作品的关系。

二、作家——作品的关系

在文学活动系统中，作家——作品的关系是如何构成的呢？

第一，它肇始于作家对客观世界所产生的审美感知和体验。没有审美感知和体验，就不会有创作活动发生和作品的生成。这种审美感受和体验，既是充满个体存在的，又是包孕了社会化复杂内涵的。首先，因为作家所面对的客观世界本身，就是多层次和复杂的，它包括宇宙间各种物质实体，直至人们在一定社会历史中的各种具体活动，以及人事、物象与人的命运、际遇背后所蕴含的现实关系和社会本质。其次，从每个生活于现实关系中的作家来说，本身也是一个复杂的世界。他们不但各有其外部的相貌、经历和地位，而且在其内部又有着各自的思想感情、意志愿望等复杂的意识内容。在这个意识领域之下，还有着更加难以寻觅的潜意识或无意识领域。因此，作家在社会生活中所产生的审美感受和体验，既有对世界的皮相认识，更有对世界与人的各个内部层次意义的领悟；不仅包含了伴随着这种感知而不断深化着的情感体验，而且更包含着由情感体验所激发的创作欲望和审美价值取向，作家由此进入创作阶段，并形成了作家——作品的关系。

第二，作家从审美体验进入审美价值创造时，并不是一张纯然的白纸，而是一个持有一定关于美的观念和原则的能动的创造主体。由于创作主体对于各个审美要素的美学价值的选择和评价不同，使作家在审美过程中形成了对主体及客体不同层次内容的

注意，从而使自己的审美体验和创造趋向于不同的内容结构。这就产生了作家之间在表现对象和内容上的各各特殊，也决定了作品（文本）的不同内容结构。例如恪守现实主义的基本美学原则的作家，尽管其审美体验和创造也存在着个性风格的差异，但在审美的基本取向上，都是追求客观世界本身的审美价值，以致往往侧重于表现主体对生活本身是怎样的审美感受、认识和评价；而执著于浪漫主义的作家，则以主体面对客观世界所产生的主观情感和理想为趋赴目标，因而往往注重表达对生活应当是怎样的审美体验和理想。至于产生于 19 世纪末至 20 世纪上半叶的现代主义诸方法流派，有的（如象征主义）侧重于对主体内部深层隐秘意识的传达；有的（如表现主义、荒诞派等）偏向于去表现对某种形而上的世界本质的思考和体验；还有接近于现实主义而实质上又类似于自然主义的创作，其所表达的是对人的自然本性的考察……这些不同的美学观念和原则，不但使作家从不同的角度和层次上去体验人与世界的关系，而且还使他们在此基础上建立起自己关于文学艺术的基本观念，从而引导作家在创作过程中（从如何获取及获取什么样的审美价值，直至如何使这种审美价值被表现出来）的一系列问题上，遵循并采取不同的方式、途径和手段。

第三，基于上述原因，不同审美个性和价值取向的作家，创作中主客体关系也呈现着不同的形态，并影响和制约着作品（文本）的构思与美学特征。构思是创作活动的重要环节，这是一个从生活中发现了美，或称作发现了“艺术”的过程，因而必然存在着不同主客体审美关系中的形象组合方式、途径和手段，以及由此而带来的不同作品形态的美学特征。

对于这一点，我国古代的诗论早已有所探讨。晚唐诗人司空图在其诗论集《诗品》中，把诗的风格、流派列为二十四品，就是从作品构思的方式及其美学特征去把握不同作家与作品关系的

构成。其实，这种诗论的开创者应是南朝时期的钟嵘。他的诗评专著《诗品》就是对不同作家诗作风格特色的比较研究。比如他在诗评中就自然而然地把阮籍、谢灵运和陶渊明摆在一起，从而分析了他们的共同艺术特色，即语近情远、胸怀高洁、文体省净、笃意真古等特色。正是这种崇尚自然、平淡的诗风，使这些诗人区别于其他诗人，还使这种“平淡”诗风受到后人称道或仿效。此后，“冲淡美”（以陶渊明、柳宗元为代表）成了中国诗歌发展的一个重要的美学流派，以致用“冲淡”、“平淡”、“枯淡”、“疏淡”论诗者，代不乏人，并由诗歌扩展到对书、画、音乐、散文等其他文艺样式的欣赏与评论之中。宋代文学家苏轼曾在创作实践和理论建设方面为这个美学流派的完善和发展作出了突出贡献。仅从他的有关论述中，就可以清楚地看到，“平淡美”的审美追求与作家的人生态度、价值取向、艺术构思的方式手段有其深刻的联系。

苏轼在《评韩柳诗》中说道：“柳子厚诗，在陶渊明下，韦苏州上；退之豪放奇险则过之，而温丽靖深不及也。所贵乎枯淡者，谓其外枯而中膏，似淡而实美，渊明、子厚之流是也。若中边皆枯淡，亦何足道。”^①在这段文字中，他把柳宗元与韩愈的豪放、奇险相对应，提出了“温丽靖深”的审美核心问题，强调了人们并不欣赏华而不实的形式美，而是推崇外表平淡实质淳美的内在美。枯淡美正好符合人们的这种审美价值追求，因而从这个意义上说，柳诗较之韩诗尤佳。除此而外，他还从这种诗的“至味”揭示了诗人的创作心境与人生态度。他在《书司空图诗》中写道：“司空表圣论其诗，以为得味于味外。‘绿树连村暗，黄花大麦稀’。此句最善。又云：‘棋声花院静，幡影石坛高’。吾

^① 《津逮秘书》本《东坡题跋》卷二，见《中国历代文论选》中册，第79页，北京，中华书局，1962年版。

尝游五老峰，入白鹤院，松荫满庭，不见一人，惟闻棋声，然后知此句之工也。”^①苏轼所赞赏的“善”与“工”的诗句，当然是具有味外之味的。而这味外之“味”是什么呢？前者是晚春田野的静态、空旷所透露的诗人的淡泊、自然心境；后者则是庭院景物之外的宁静、幽深，以隐现出诗人所追慕的超生脱俗的高情雅兴。因而“至味”就是指诗句文字之外的、能引起读者联想和感兴的人生境界与审美意趣。而要获得诗的“奇趣”，则须像柳宗元的《渔翁》诗那样，对于生活的“反常合道”的独特理解与感受，并把这种艺术发现转化成诗的妙语妙思，使诗作达到高层次、高格调的美。苏轼所极力推崇的“平淡美”正是这种成熟的智慧美，即指在文字外衣下面蕴含丰富、深刻、饶有意趣的高格美调，这正是东方美学之特质。

这里所分析的只是东方美学的一种流派，至于其他美学流派，也因其创作过程中形成的主客体关系迥异于“平淡美”，而显现出不同的构思方式与美学特征。即使同一位著名诗人（如苏轼），也因前后期不同的审美追求而形成不同的美学风格。晚年的苏轼就更趋成熟智慧美的审美取向，从而由前期豪放美转向“平淡美”，其“平淡美”也呈现出不同于陶、柳的个性和特色。

三、作品与形式的关系

在文学活动的系统结构中，作品与形式的关系是重要的组成部分。因为创作主体在与客体对象的相互作用中所生成的审美意象，是作家头脑中的东西，还不具备作品的形态。因而必须借助语言物质材料与手段，经过艺术构思和一定表现技巧的组织与物化，使之成为优美的艺术形象（或称形式），才能构成作品（文本），成为具有审美感染力的审美对象。正是在这个意义上，可以说，美在形式，艺术美一定要表现于艺术形象（艺术形式）之

^① 见《四部丛刊》影宋本《集注分类东坡先生诗》卷二十一。

中。没有艺术形式和形式美，也就没有文学和艺术。因此，文学活动在获得审美意象的同时，必须使之呈现为符合美的规律，即符合人们审美要求的、能激起人们美感的形象（或形式）。具体地说，寻找表现形式是造形，在寻求意蕴的外化和物化中，还须进一步炼意，这样，富有创作个性的对生活独特发现的审美意蕴，才能得到最后的确定与表达。

就整体而言，作品可划分为内容和形式两个方面，呈现对立的统一。形式（或形式美）又可区分为艺术所用物质材料的声、色、线、形本身的美（或称外形式美），和这些材料完美表现内容的组合结构形式的美（即内形式美）。例如，波长 380 到 770 毫微米之间的电磁辐射，能被眼睛接受；振动频率为 16 ~ 20 万赫兹的声波，能为耳朵接受。……总之，和谐的色、线、形、音的组合及其多样统一的结构，能使耳目获得愉悦，包括从生理到心理上的快适愉悦。同样，构图的对称、平衡，变化中的呼应与协调，都能使人获得丰富而和谐之感，因为它不单调又不杂乱。如诗词中的押韵和小说人物描写中的正面、侧面、衬托与渲染，实际上也是寓多变于统一。而表现统一于多变之中，是从形式上给人以“韵味”的重要方法和手段。这就是黑格尔所称的外形式美的特征与价值。而黑格尔称谓的“内形式美”，则指运用一定物质材料完美体现内容的结构形式，因而与内容紧密结合，两者密不可分地发生审美作用，以至人们对优美艺术内容不能忘怀的审美印象，往往是和这种优美的结构形式与审美符号连结在一起。所以，形式美在作品（文本）的构成中属于实体与感性部分，具有首先吸引人、感染人的特性，即具有“先声夺人”的作用。而要使这种审美感染力能深刻而持久地影响读者，内形式美又不能脱离作品的核心部分，即其内容的意蕴。

在具体的、动态展开的文学活动中，作品与形式之间常常呈现为两种不同的关系与效应：其一，如果作品的内容意蕴是符合

人们审美要求的，是很吸引人的，则很需要优美的结构形式及审美符号与之适应。若有与之相融合、相适应的优美形式，就会使优美内容意蕴的传达如愿以偿，并获得加倍的感染力和吸引力；反之，若找不到适宜的结构形式及审美符号与之相融合，就会影响内容意蕴的传达和审美感染力，甚至还会使人感到枯燥乏味。

其二，如果作品的内容意蕴与人们的审美要求相逆反或者不优美、不崇高，即使有优美的外形式，也不可能形成具有意蕴美质的内形式，那种“华而不实”的外在美终归是不能维持欣赏者的兴味与意趣的；尽管优美的外形式在一定欣赏范围内，本身可以成为纯形式美的观赏对象，但其影响和作用毕竟是有限的，同样是不能持久的。由此进一步证明，形式是具有相对独立性的。它一方面表现在作品的构成中，既受内容意蕴的制约，又反转过来作用于内容意蕴的传达；另一方面，它在与内容意蕴相适应和融合中，还须从自身的特性出发，遵循形式美的生成规律。因而不是任何好的内容意蕴，都能找到优美的艺术形式；同样也不是任何优美的形式就一定能弥补和克服内容的缺陷与弊端。那种认为内容好、形式也一定好，或以为形式好一定等于内容好，都是不懂得作品与形式的关系，没有看到形式具有相对独立性与自身规律所致。例如，在构成作品形式美实体与感性形态的形象性问题上，过去人们往往只从现实主义的艺术形态去把握其特性，以致把形象性一律理解为“具体描绘生活图景”，这是不符合形象生成自身规律的。因为，无论是现实主义或浪漫主义，也无论是象征主义抑或表现主义，“形象性”都是其艺术形式的感性存在，因而不仅表现于“具体描绘生活图景”，而且更多情况则表现为具体可感的情状形态。比如有些哲理性强的诗，由于所描绘的感情状态较为具体生动或深刻强烈，也仍然有一定的形象性，只不过不是那种“具体描绘生活图景”的形象性而已。无论前者或后者，都体现了艺术形式自身的特性与规律，它与作品内容意蕴形

成了矛盾对立的统一关系。由此，读者要真正“破译”、领悟作品的构成及其价值形态，就须建立在作品与形式关系的基础上，把握其对立统一的规律。

四、作品与读者的关系

在文学活动系统中，作品与读者的关系，贯穿于文学活动始终，是整个系统结构的重要部分。从作家方面来说，他们创作的作品不只是为了自我表现，更是为了满足读者的审美需求。因而，从文艺创作发生之日起，作家与读者、作品与读者的关系就像一根隐线，一直伴随着作家的创作活动，直至作品成为读者的审美对象，才由隐而现，转化为欣赏接受活动；而从读者来说，他们所面对的审美对象（作品）绝非是外在于自身的情感、意愿，而是与自己的人生态度与审美情感双向交流的“对话”或称“社会化”关系。由此作品中的语言符号与结构形式，乃至审美意蕴与形式美的价值、意义，必然要经由读者“破译”、领悟、开掘与评价，从而在审美再创造中与作家一起实现文学的审美价值。

在这个作品——读者的关系中，既要看到作品（文本）对读者欣赏与接受活动的制约作用，又不能无视欣赏和接受主体对审美对象的主体能动性。不然，作品作为文学活动系统结构的中介地位就不是动态的展开，而是静态的封闭。其实，接受主体能动的再造作用，是一个客观存在的事实，不是因为 60 年代西方掀起的“接受美学”及“读者反应批评”，把读者在文学活动中的主导地位加以强化后，人们才接受了这个事实，无论是东方或西方的欣赏、批评理论，早就注意到了这个问题。从古代起，我国就有所谓“仁者见仁、智者见智”、“诗无达诂”这类表达欣赏主体能动性的含蓄、生动的论述。西方谚语中所谓“一千个读者就有一千个哈姆雷特”的说法，也颇生动、深刻地揭示了读者阅读文本时的主观再造性。西方接受美学正是在此基础上对接受活动

中的主体能动性及其与文本的关系，作出了新的阐释。

一部文学作品并不是一个自身独立、向每一个时代的每一读者均提供同样的观点的客体。它不是一尊纪念碑，形而上学地展示其超时代的本质。它更多地像一部管弦乐谱，在其演奏中不断获得读者新的反响，使文本从词的物质形态中解放出来，成为一种当代的存在。^①然而，由于接受理论过分夸大读者在文学活动中的地位与作用，否定了文本对读者接受活动的制约性，以至其继起者——读者反应批评的代表人物斯坦利·费什（S. Fish）认为，文本的含义无非是读者在接触文本时所产生的期望、迷惑、惊讶等心理反应的记录。至于文本本身，则是空无所有的。这样，他就把读者以外的各种文学活动因素、环节统统抹煞，使文本变成一个无特定价值蕴含的“召唤性结构的空筐”。结果，既抹煞了作为审美对象的作品（文本），又否定了与之相对应、相交流的欣赏、接受活动本身。因此，必须辩证地认识作品与读者的对立统一关系，任何偏向一方而否定另一方的观点，都是脱离文学活动中主客体交互作用的运动机制的。

总之，文学活动是由多种因素构成的系统结构。而世界、作家、作品、读者则是这个有机整体的基本要素与环节。它们之间的相互关系正如马克思论及生产、分配、交换、消费的活动系统时所说：“每一方表现为对方的手段；以对方为媒介；这表现为它们的相互依存；这是一个运动，它们通过这个运动彼此发生关系，表现为互不可缺，但又各自处于对方之外。”^②因此，这个有机整体中的各个要素与环节，必然从各自的角度与层面发挥其

^① 姚斯：《走向接受美学》，见《接受美学与接受理论》，第26页，沈阳，辽宁人民出版社，1987年版。

^② 《马克思恩格斯选集》第2卷，中文2版，第95页，北京，人民出版社，1995年版。

功能，形成统一体内相互连接、彼此影响的各种关系。其中，人与世界的关系是基础或前提，其他各种关系，都是从这个前提或基础上派生与升华起来的。而作家与作品的关系、作品与形式的关系、作品与读者的关系，则是以作品（文本）为其中介环节而多维展开和交融的，也是在主体对象化和对象主体化的交互运动中进行的。从而形成了历时性的动态延续与共时性的有机配合的系统结构和浑然一体的运行机制，最终显示了文学活动的特性与规律。

作品是其核心和中介环节

我们在上述中已经指明，在文学活动的系统结构中，人与世界的关系是其他各种关系的前提和基础；而作家与作品、作品与形式、作品与读者等关系，则是以作品（文本）为核心和中介的。惟其如此，文学活动系统的多维度、多环节的有机结合与动态展开，才能显现文学的审美价值从生成、物态化到审美再创造与价值实现的运动规律。

传统的文学理论批评，以文学的社会本质为视角，探求作家与社会的关系，从而体现了“作为观念形态的文学艺术，都是一定的社会生活在作家头脑中的反映的产物”的唯物主义反映论文艺观。这一研究视角对于认识作品与作家的关系，进而认识文艺与社会的关系是有积极意义的。然而，传统的文学理论批评在研究作家时，却忽视了一个重要问题，即作家首先是因作品而存在，而读者也主要是凭借作品而认识作家，并进而认识社会人生的。因此，传统文学理论批评往往不把作品视为文学活动的核心，没有充分认识到它是联结作家创作活动与读者接受活动的中介环节，以致弱化了对作品本身的研究，甚至导致把作品的分析当作社会——作家研究的说明或注脚。其结果只能说明社会——

作家对作品生成的制约和影响，却未能充分揭示出作品构成及其价值生成规律，因而也无法深入揭示文学的审美本质特征。

一、作品是创作主体艺术构建的审美存在

我们所以强调作家所创造的文学作品是文学活动的核心和中介环节，是因为作家所创造的文学作品虽以现实生活为基础，但却是作家创作主体重建的新的审美现实。其中的语言意象，既来自生活的情景，又连接着读者的阅读。

在审美创造活动中，创作主体既要从现实生活出发，又要依靠自身在审美实践中构建起来的思维心理结构，对素材中的生活事实或人物原型进行改造变形，使那些看起来似乎平淡无奇或毫不相干的生活材料或人物原型融入创作主体的审美心理定势之中。这就是说，作家首先要形象地展现主体对生活的某种审美把握，而当这种审美把握未物态化之前，就已经在主体意识中呈现为一种对世界、历史、人生的总体性理解和体验，而不是零碎散乱地把握对象的几个质点，并受制于生活中一时一事的具体情景或格局。例如列夫·托尔斯泰对《复活》中玛丝洛娃和聂赫留多夫形象的创造，就是构成其作品的主要人物形象和中心情节。尽管作品中的人物形象的创造是从当时俄国社会生活出发的，但它绝不只是生活中某些人物原型或生活材料的再现或反映。相反，从创作酝酿到完成《复活》主要人物形象的塑造，托尔斯泰经历了几十年的时间，不仅把多年来看到、听到、体验到的生活材料凝聚和集中起来，更从那些具体、个别、琐碎的素材之间建立起来自作家对历史、人生悲剧的总体性理解的新的联系、纽带或总体网络。这是一个包蕴丰富、层次复杂的心理内容：既有对实际生活本身的感受和认识，也有在这种感受、认识基础上激发起来的情感和理想；既有源于意识领域中清晰的理性内涵，又有属于直觉范畴的某些内容或那种非语言可以传达的东西。而作为总体，这些内容是彼此联系和相互依存于审美价值创造之中的。一

且以作品构成的动态系统呈现，这些不同性质或意义的心理内容之间的矛盾关系便随之突出起来。例如在作家对生活的感受、认识和由此生发的情感、理想之间就构成了一对矛盾。尽管现实和理想有着种种内在的关联，但在同一个时空中，它们却不会是彼此一致的。现实总是不那么尽如人意，由此所产生的理想、情感正是从对生活本身是怎样的认识和评价基础上形成的对立面。这种情况促使作家所创造的审美意象，越是能充分、直接地传达出主体独特、深刻的审美体验，就越是能在一定意义上相应地使另一种审美体验的内容处于内隐和间接的地位，甚至排斥了对方的表现。由于不同作家面对现实所要表现的审美体验不尽相同，这就决定了不同作家所创造的审美意象具有不同的生成方式和特质，从而造成文学作品整体而多样的构成。诚如歌德所说，“艺术要通过一种完整体向世界说话，但这种完整体不是他在自然中所能找到的，而是他自己的心智的果实，或者说，是一种丰产的神圣的精神灌注生气的结果”^①。这样，现实中的人物或事件经作家的构思而建立起一种与现实异质的艺术秩序，这个艺术秩序也许就是格式塔心理学强调的“部分相加不等于全体”。如同这一心理学派的代表人物柯勒所说：按照格式塔最概括的定义来看，“他们都不是由若干独立的元素所组成，而是决定于作为一个整体的情境的这一点来说，都可以被包括在格式塔学说的题材范围之内。”^② 无论是作家的视角组织或整个心灵，都不是某种机械地复制现实的装置，而是具有主体独特的审美角度和审美体验内容的结构网络。这个由特定审美意象建构起来的整体情境，是生活素材或人物原型所不曾有的，而是主体按照文学审美价值创造特性孕育起来的审美客体。

① 《歌德谈话录》，第137页，北京，人民文学出版社，1980年版。

② 见 W. Kohl, Gestalt psychology, 第193页，纽约，1929年版。

二、审美意象——一种由主体感知的语义形象

这种语义形象借助于主体的心理与文学语言的具象化功能，而在主体头脑中呈现的。但文学意象的主体性特征同它的客观性是不矛盾的。因为，文学意象总是建立于语词的客观性之上，即确定的语词意义不是个人所能改变的，所以由语言构筑的意象是社会的、普遍的和客观的，意象在严格意义上应称为语言意象客体。要之，虽然文学意象以主体感知的方式出现，但它并不是纯心理的东西，必须把主体通过语词感知到的意象客体同主体外加于意象客体的经验、创造、联想区别开来，虽然这种区别在作品与作品的欣赏中难以分辨，但二者之间的区别是真实存在的。尽管如此，文学语言所塑造的语言意象毕竟不是指涉实在，它是文学语言的旨归，又是文学语言创造文学世界的实体和手段。正是从这个意义上说，文学语言是透义而不透体的，即不越出文学的意象客体世界。文学审美客体（作品）的审美价值首先基于意象客体，文学语言完成了它创造文学审美客体的目标，文学语词符号系统的审美价值便同它创造的审美客体结合在一起。这里的意象客体，包括通常意义上的文学形象，但从本义上讲，意象客体不止于文学形象，也不止于心象、表象等，而是文学语词符号所指涉的一切对象。所以，形象的实感和虚化，情感和理念，心态和梦幻，一切形而上的和形而下的对象，都可以成为意象客体的内容或实体。因此，由语言约定性和客观性产生的意象客体的特质，同音乐相比就可明显看出。因为音乐的乐音所表达的意义并无约定，所以音乐所传达的意义与乐音是分离的，音乐的意义依赖主体的确定和理解。以致在不同主体那里，同一乐曲可能具有完全不同的意义。而文学则不同，文学语言的每个语词都被赋予一定的含义，在确定意义基础上塑造起来的意象也具有确定的形状相貌。虽然不同主体对同一意象的理解也有差异，但语言意象本身包含的基本内涵是会被人们所共同承认的。比如人们在欣赏

古乐《春江花月夜》时，对乐曲的感受、理解，就不像欣赏诗歌《春江花月夜》时的感受、理解那样具有较大的认同性。尽管不同欣赏主体对诗作意象描写的春江迷朦幽美的花月之夜的感受也很不同，但诗作所抒发的游子思归的离恨闺愁的情调及意义，却是这些丰富多彩的感受的共同基础。正是在诗作意象的基本内涵上，不同主体之间绝少产生南辕北辙之虞。同样，文学的语言意象也不像绘画艺术那样富有感性的色彩和线条，因为它的客体是文学语言唤起的情感实在和由文学语言创造的意象世界。所以，一切现实中具有的和一切现实中不具有的或不可能具有的，只要与人有关的对象，都可化为语言意象客体。一切现实的事物和情感，一切主观心理活动和转瞬即逝意识，乃至心灵死角里的烛光，遥远世界的风，都可化为意象客体，并呈现于审美客体世界之中。

由此不难看出，围绕文学审美客体（作品）这个核心和中介环节，一方面沟通它与现实人生的千丝万缕的联系，使人们窥见文学审美客体产生的根源在于现实人生之中，但它却不是现实人生的复写与摹本。文学审美客体在客观世界取得其生命的源泉后，便形成了自身的特质，即文学作品并不把客观实在中主观和客观的分野作为自身审美世界的分野。所以，情感和意志、意识和理念，都是文学审美客体的组成部分或重要部分。同样，人们对文学审美客体的感知和理解，也绝不是把它视为哲学认识论上的认识对象，而是由语词符号所构造的审美对象。尽管文学审美对象与现实生活、社会环境保持着密切的联系，但人们面对的主要是它与人的情感、信念、理想、道德乃至哲学观、人生观的直接血肉联系，因为文学审美对象毕竟是通过渗透了情感和思想的意象客体所建立起来的，而建立这种关系正是为了满足人的精神需求（特别是审美需求），而不只是为了认识和再现生活的某方面本质。此外，文学的审美客体的构成形态也是广泛多样的，像

抒情性很强的作品，神话故事、传说、寓言等等，都是文学审美客体不可缺少的形态。再如西方现代派中的各类作品，像梅特克林的《青鸟》，卡夫卡的《变形记》、加缪的《鼠疫》、艾略特的《荒原》、贝克特的《等待戈多》、海勒的《第二十二条军规》等，以及其他表现主义、未来主义、魔幻现实主义、象征主义、印象主义、意识流的作品，它们所展现的也是表征现代西方人的精神、思想、心理、人生观与价值观的审美意象客体，而不是现实世界的客观实在。像作品中描写人变成大甲虫、一场鼠疫席卷城市这类事情，在现实生活中是否存在并不重要，重要的在于通过这类审美意象客体，传达出它所蕴含的意义和观念。另一方面，它又联结着欣赏者的接受主体。尽管作为审美对象的作品，其内含审美价值和生活容量是特定的，但基于审美客体与主体的相互作用，以及主体对客体的感受和理解始终处于不断变化之中，从而主体处于变数的常态，并使两者的函数关系只具有一定的意义，而永远不可能达到完全一致。随着主体审美心理结构的不断调整，也不断地改变着与客体的关系，以致客体本身的内涵也以更丰富和多样的意义展现在读者面前。不仅“一千个读者就有一千个哈姆雷特”，即使同一个读者在不同时空中的欣赏活动，其所感受的客体方面与所理解的层次或深度也是变化多样的。过去，由于我们忽视了接受主体一方审美再创造机制的研究，以致把这种情况仅仅归结为客体对象多侧面、多层次的意义的意义引起了欣赏者丰富而多样的审美把握。其实，这仅仅是问题的一方面。从发生认识论所揭示的认识主体格局不断建构的观点来考察，我们在承认客体对主体的制约及其丰富性的同时，还应看到由于接受主体的不断建构而改变自己，以致与客体的关系也处于变化中，并经常赋予客体内涵以不同的意义。特别是那些杰出的、富有永恒艺术魅力的作品，不同时代的接受主体必定会从各个侧面和层次上赋予客体内涵以新的时代意义。此外，主体内在的调节机制

及其不断建构所产生的作用，还会在欣赏者和审美对象之间形成一种先定的默契。这就是说，欣赏者凝聚在主体结构中的默契因子，在具体欣赏活动中就会表现为对不同默契关系的艺术对象采取不同的整合方式。但这种默契关系又不是凝固不变的，当原有的结构无法吸收、消化某种新起的文艺流派及其审美客体时，主体的建构随之发生调整，从而由不习惯到习惯，由不适应到适应。这在我国新时期文艺创作与欣赏习惯的嬗变中，可以明显地感觉到。由此说明，审美实践（从创作活动到接受活动）的现实性与审美超越性，赋予作品构成的语言意象客体的独特性及其与审美主体交互作用的对立统一关系。只有紧紧抓住作品的核心和中介作用，才能真正把握主体的创作机制与接受主体的审美再创造机制的特性和规律。

三、意象客体审美价值生成的特点和规律

既然意象客体是由文学语言所建立的，而语言又是由一个个语词和句子构筑起来的，因而作为文学审美客体的整体意象客体世界与由单个语词和句子指涉的意象客体之间，必须构成整体与部分的关系。但两者的关系不是一种机械的相加，而是旨在创造审美价值的意象建构。

这样，语词不仅具有自身的确定意义，而且还必须和整体中的其他语词形成一种价值关系。这就是语词的连接、组合等结构方式，必须服从于意象客体所表达的情感、意识和心理，才能产生意象客体独特的审美价值。比如抒情的意象客体，通过情感对象独特的安排，非常简洁而强烈地表现抒情主人公的情感；而意识流小说则通过对心理事件的精心撷取，来体现意识的流动或闪现；至于描绘现实、直面人生的小说，却往往通过对生活场景的选择，通过这些画面永不重复的联结，去表现作者的思想 and 感情。如果没有对意象客体的这种巧妙构思与编排，也就没有文学语言在语流中和其他语句的纵向和横向的联系，文学审美客体的

丰富复杂的内涵便难以充分显现。所以，当我们紧紧抓住作品构成的核心即意象客体的生成与物态化时，自然必须重视意象客体所表达的情感的语词符号系统及其结构方式。正是这些语言形式丰富了作品内容意蕴的表现力，使文学世界具有不同于其他精神世界的独特审美价值。

当然，在形成意象客体的过程中，主体对语词句子的选择及其组合关系，不仅取决于主体的独特的价值取向，还与作家在长期创作实践中形成的富有个性特色的表现方式有关。从而造成意象客体可能大于或小于单个语词的意义相加，并形成各种不同结构方式和文学类型。仅以俄国象征主义诗人丘特切夫的小诗《对于我，这难忘的一天》的意象建构为例，便可窥见其中的奥秘：

对于我，这难忘的一天
曾经是我生命的清晨：
她默默地站在我前面，
胸脯如波浪起伏，她的脸
泛起一片朝霞的媚红，
越来越炽热地燃烧！
而突然，像旭日初升，
从她的深心里跃出了
金色的爱情的表白——
啊，一个新世界对我展开！^①

这首诗的审美客体是由两组语言意象客体结合组成的：一是指生命中的一天清晨，一个姑娘站在诗人面前，胸脯起伏，脸色绯红，带着爱情所特有的羞怯和激动，从深心里发出呼唤，宣告一个美丽的世界在诗人面前展开；另一是指诗人在生命中的一天

^① 《丘特切夫诗选》，查良铮译，第28页，北京，作家出版社，1987年版。

清晨观看日出，大海波浪起伏，嫣红的朝霞布满了东方，突然红日跃出，金光灿烂，一个新的光明的世界降临了！这两组意象客体从不同方面构成了审美客体的整体，双方在对立中走向和谐与统一，由一而多，由多而一，既确定又不完全确定，既模糊又清晰，正是这种语词、句子的组合建构，丰富了这首诗内容意蕴的感染力，同时也形成了一种独特的诗歌类型，即朦胧诗派。

既然文学意象客体是在语流中形成和发展的，那么，当读者加入到意象客体世界后，其视角中心也就从现实世界转向了文学世界。他的情感、思想乃至人生经验便以此为中介，跟着意象客体的语流而汇入到作品的情境中。例如，当你读着肖洛霍夫的《静静的顿河》这段描写：“婀克西妮亚一口气也没喘，一直跑到麦列霍夫家的菜园子。她四面看了看，她把插着篱笆门的小树枝拔下来之后，推开园门。她顺着一条踏出的小路走到绿油油的向日葵丛里去，她弯下身子，钻进顶密的地方，脸上落满了金色的花粉，撩起裙子，坐在生满了菟丝子的土地上。”^① 这里描写了婀克西妮亚偷跑去和葛利高里约会的情形。从现实生活看来，这类事情是极其隐秘的，外人无法知详。然而意象客体却与现实存在不同，通过语流所形成的文学视线超越了个人视角在时空中的局限，似乎无处不在其视界中，从而全方位地透视了意象客体及其进程。而且，意象客体总是按照主体预先确定的情境发展，并不根据读者的设想进行。所以，接下来，读者便看到婀克西妮亚如何走进园门，再走进向日葵中以及进去以后干了什么。这一切，都是循着意象客体所提供的视角进行的。

可见，意象客体的存在并不随欣赏主体的想象而转移。相反，欣赏主体的想象必须随意象客体的转移而转移。如果把文学

^① 肖洛霍夫：《静静的顿河》，第97页，北京，人民文学出版社，1980年版。

的意象客体等同于主体心灵的想象，就会产生文学的主观化倾向，即把文学作品所表现的东西视为由主体所决定的。所以，当我们强调作品在文学活动中的核心地位以及意象客体如何借助语言形式的组合建构而引起读者的想象活动时，还必须注意作品（文本）与社会生活的深刻联系，并把语言形式的意义限定在构成与传达意象客体的限度之中，不然的话，就容易导致作品本体论或形式本体论的理论失误。

诚然，兴起于 20 世纪初的俄国形式主义，所以强调作品就是形式本身，并从形式的视角研究文学，是因为传统的文学理论批评往往忽视从作品与形式方面研究文学。仅从它重视作品与形式研究这一点来说，它是值得肯定的。然而，它在研究视角的这种反拨中，却走向否定从社会、作家出发的传统文学研究视角，认为文学研究的真正对象是作品的价值，是“文学性”或“特异性”，并提出了著名的“陌生化”概念，从而把作品或形式孤立起来，割裂了它与社会、作家的密切联系。尔后，美国新批评派的代表人物兰色姆（Ransom）又进而创造了文学本体论这个术语，阐述文学活动的本体在于文学作品而不是外在世界或作者。而作为本体的作品也并非传统文学理论中的内容与形式的统一，而仅仅指作品形式，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。20 世纪 60 年代西方盛行的结构主义批评，也把文学结构强调到突出的地位，进一步认定文学活动的“本体”只在作品与形式，因而强调作品的独立性和自足性，几乎取代了传统文学理论批评所注重的作者地位。于是，作品的价值、作品在文学活动中的自足性以及作品在文学阅读经验中的地位，便成了这些新潮文学研究的焦点。尽管这种理论批评在注重作品的形式的独特魅力和开拓文学研究新途径方面有值得借鉴之处，但它们以作品研究涵盖文学整体研究的思路与方法则是偏狭的，违背作品这个中介环节与整个文学活动系统

的内在关联性，所以容易走向唯心主义、形式主义的极端。

文学活动中的主客体关系

在文学活动的有机整体中，不仅其系统结构的基本要素和环节相互依存，循环反复，无法孤立独处，而且在文学整体活动中，主体和客体的关系也始终处于发展变化中。一方面是主体对象化，另一方面又是对象主体化，正是在主客体交互作用及其运动过程中，才生动而丰富地显示了文学活动的特性和本质。我们在对文学活动进行整体观照的基础上，还必须对其中的主客体关系加以进一步的阐述。

在文学理论发展史上，唯心主义的文艺家由于否认人的思想感情是由客观现实所引起的，因而否认文艺对象的客观性，把精神看作是文艺的对象。相反，马克思主义以前的唯物主义文艺家，虽然主张文艺是客观现实的反映，但他们不懂得文艺所反映的客观现实同时就是人自身的对象化。只有从马克思主义关于人的对象性创造活动的理论出发，既肯定了文艺的对象离不开客观存在，又指出了这客观存在就是人自身的感性现实的对象化，才能抓住探求文艺的特殊对象的关键。

一、文艺对象的特殊性表现何在

文学是一种以人的审美体验活动为特征的特殊的实践活动，是人类所特有的审美本质力量的一种表现形式。这种特殊的实践活动，是由主体对他自身与现实世界的审美关系的感性直观而引起的，审美体验活动所面对的是以人和人们相互关系为中心的广阔的感性世界，并且主要是在过程中肯定人的自由自觉的生命力量。

所以，感受——体验人在对象化中的感觉、感情、情绪的世界，就成了文艺的特殊对象和特殊要求。由此决定了文学对社会

人生的审美反映不是简单的摹仿，不是镜子中的映象，而是主观化了了的客体，是主客观的统一。所以，文艺作品中的艺术形象不同于生活形象，它包含了作者的审美评价，渗透着作家的审美感情，实际上应该称之为审美意象。对此，郑板桥的体悟和认识是比较准确的。他在一则题画中，详细地描述了他的审美感受和艺术表现的过程：“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。总之意在笔先者定则也，趣在法外者化机也。”^①这里，画家将眼中之竹（实物）与胸中之竹（意象）区分开来。胸中之竹虽然来自眼中之竹，但经过审美观照，融进胸中勃勃的情意，已非原来眼中之竹了；而在艺术表现过程中，“倏作变相”，画出来的竹又非胸中之竹了。

创作过程，就是心物统一的过程，就是主客体融合的过程。这个过程，也就是所谓“人的本质力量的对象化”。黑格尔在他的《美学》里，曾举一个小男孩向河水里抛石头，而以惊奇的神色去看水中所现圆圈为例，说明人是通过实践活动来达到认识自己和实现自己的目的的，因为“在这作品中他看出他自己活动的结果。”马克思继承并发展了黑格尔的实践观点，把它应用到更广泛的领域中去。马克思考察了生产劳动的过程，他发现，在劳动过程中，人的活动会通过劳动手段在劳动对象上引起一个预先企图的变化。劳动是物质化在对象中了。这种将主体力量物质化在对象中的现象，同样表现在审美领域中。马克思说：“动物只是按照它所属的那个种的尺度和需要来建造，而人却懂得按照任何一个种的尺度来进行生产，并且懂得怎样处处都把内在的尺度

^① 清·郑燮《郑板桥集·题画》，见《中国绘画批评史略》，第85页，天津人民美术出版社，1982年版。

运用到对象上去；因此，人也按照美的规律来建造。”^① 艺术世界，正是经过审美改造，将人的本质力量对象化在其上的。这样，文学创作活动便是主体对象化和对象主体化相融合的过程，也是审美再现性与表现性相统一的过程。我国古代《乐记》说得好：“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声”。“乐者，音之所由生也，其本在人心之感于物也。”^② 这就是说，音乐是人的主观感情的表现，而这种感情则是由外界客观现实所激发起来的。换句话说，也可以说：艺术是客观现实的再现但不是映象式的再现，而是经过作者审美感情的渗入，通过作家的心灵而再现出来的。而且，由于各种艺术门类的不同，再现和表现的成分各有侧重，比如，音乐就重于表现，而美术则重于再现。而同在文学领域中，各种文体的特点也不同，比如，小说重于再现，而抒情诗则重于表现。但无论哪种艺术门类或文学式样，都是再现和表现两种因素在不同程度上的结合。这也是心物合一、主客体统一的表现。

以往由于我们对文艺对象的理解比较单一和狭窄，以致对文学活动中主客体关系的阐述，往往片面地强调客体一方，并把文艺所反映的现实生活局限于可知可听的事物和现象，即以生活事件为中心的客观现实，而把人的情绪、心理等主观世界的东西，即对人生世态的感受、态度、体验和感悟等都排除在生活之外。并进而要求艺术家只反映一种生活——社会斗争的生活，而把个人生活和内心生活（包括作家、艺术家自己的）毫无理由地摒弃于艺术对象之外。这种看法，严重地违背了生活规律和艺术规律，极大地束缚了艺术家本质力量的全面展开。事实上，艺术家

① 马克思：《1844年经济学——哲学手稿》，第35页。

② 战国·公孙尼子：《乐记·乐本篇》，见《中国历代文论选》上册，第43页，北京，中华书局，1962年版。

的个人经历及其独特的体验，总是直接或间接地与范围广泛的他人的思想感情纠缠在一起，甚至艺术家本人经历的事件，虽然不失为个人事件，但也可能获得普遍的美学意义。即使是严格意义上的现实主义艺术家，也无不在审美体验活动中意识到，正是通过对人的主观世界的体察和感悟，对人的表层心理和深层心理的探索和揭示，才能更深刻地把握和表现外在的客观世界。当然，在审美体验活动中，主体也是不能脱离客体而孤立存在的，个人独特的经历和体验，表现自我的可能实现，都是艺术家在对象化中对自我的肯定，但肯定自我恰恰意味着艺术家不为生活中的自我本能所驱使，不受生活中纯粹的个人情绪所左右。如果把主体性的强调变成对自我本能要求和纯粹个人情绪的强化，势必淡化对具有普遍社会价值的美感的追求。因此，艺术家在其独创性实践活动中所要解决的问题，就是要把所体验到的客体与主体的统一，按照文艺所特有的方式表达出来。

二、文学活动肇始于客观生活与作者主观心灵相适应的过程

创作主体对客观生活的审美体验、感悟与发现，沟通了客观生活和艺术家主观心灵的联系，形成了生活的心灵化和心灵的生活化的双向交流的关系。在这里，创作灵感的产生，既不是来自天公的赐予，也绝非是来自大脑的冥思苦想，而是创作主体与客观现实的撞击和契合。首先是绚丽多彩的现实生活作用于作家大脑，形成强烈的感受；其次，作家在感受的基础上进行反复思考，再加上某种特殊生活体验的触发，从而找到恰当反映生活、传达审美体验的突破口，以致人们把这个在短暂时间里突然捕捉到的富有特征或典型的现象称为“灵感”。其实，“灵感”产生的基础却是作家深刻体验和理解生活的结果。面对广阔的生活海洋，作家要对社会人生怀抱热情，有强烈的探索兴趣，只有在此基础上才能发现美，并在历史和现实的广度和深度上把握和开掘美。这样，形成主体与客体的契合过程是复杂而多态的。创作激

情与灵感作为一种审美心理现象，也必然呈现为艺术家心理的不平衡状态：或者是由外部世界给予心理世界的强烈刺激、感染造成的，或者因为内心世界在外部世界找不到寄托而引起的。但最终都归结为主体的内在希望和需要。从艺术发生学的角度看，创作激情、灵感来自主体和客体、自我和社会、反映与创造的撞击及其相互作用；而从社会心理学的角度看，艺术家在自我表现的同时，总是力图摆脱纯粹个人情绪与本能的要求，冲破外在生活环境的种种限制，自觉或不自觉地将个人的主观感情客观化和社会化，从而产生了创作冲动。只有在这个基础上，艺术家才可能通过想象选择生活中的人和事，将其打碎并重新加以组合，创造出不同于现实世界的艺术世界，不同于真实人物的艺术形象或典型。

三、审美主客体的关系存在于两者的动态矛盾运动中

审美主客体的关系不仅体现于创作过程艺术家与生活的矛盾，而且体现于欣赏过程欣赏者与作品的矛盾。因为文艺的创作活动并非终止于作品完成之时，只有经由欣赏者的介入，才能使由艺术家开始的创作最后完成。而作品与欣赏者的矛盾关系，既反映着马克思指出的生产与消费的一般性质，还表现了文艺自身从审美创造到审美欣赏再创造的独特性。因为在这个由作品和欣赏者彼此交融而形成的审美主客体关系中，审美客体（作品）主要是诉诸欣赏者以意象符号为代表的艺术符号，因而引起欣赏者反应的必然是充满想象和情感的形象或意味；与此相对应的，是欣赏者并不希冀从作品中找到合对象的词汇，更不会把作品当作解决现实问题的钥匙，倒是希望通过对艺术符号及其审美意蕴的破译、体味，获得一种超越现实理性认识的审美感悟，并于再创造活动中拓展或深化对审美自由感的追求。审美欣赏的这一特性，根源于文艺活动的审美本质及其不同于理性思辨的审美心理结构。因此，人们才把审美欣赏视为一种特殊的“对话”。这种

对话是以创作过程中的“潜对话”为基础的。在创作中，艺术家就已设身处地考虑到欣赏者的要求，使作品内含着对话的潜能。当欣赏者面对作品，进入审美欣赏的再创造时，作品与欣赏者的对话又转化为欣赏者与作品的“潜对话”，其积极的反馈效果又内含到艺术家的新的创造中去。所以，文学欣赏中的接受主体与客体对象（作品）的关系，也是主体对象化和对象主体化相互作用的关系。

从客体对象（作品）方面来说，它不仅在创作主体与特定现实的审美关系中产生，而且一经产生也总是与现实处于一定的联系之中，作品的流传及其意义和价值随着社会历史的变化，也会相应地发生变化。同时，作品（文本）的形象意蕴作为多层面的有机整体，人们对其意义的主体阐释不可能一次完成，因而每个时代的读者都会从自身所处的现实关系及其审美需求对它作出不同于前人的理解，而当这些阐释、理解获得社会共识后，它又会在作品（文本）中积淀下来，使作品的审美意蕴不断获得增值。

再就接受主体方面来看，读者本身也是生活在一定社会关系和文化氛围之中。由于社会关系的变动和生活的发展，不同时代接受主体的审美需要、趣味及其对作品的审美阐释与评价，也会受到特定社会思潮、心理和社会价值观念、审美观的影响。这就是为什么欣赏的主体性总会这样或那样地打上特定时代的印记的原因所在。

总之，无论文学活动中的创作阶段或是接受阶段，都存在着审美主客体的矛盾统一关系。这前后相继的主客体关系都被文学与现实的审美关系所统摄，并随着文学活动由作家的审美创造向读者的审美再创造的转化而展现出人类精神活动的超越性与个体性特征。正如马克思所说：创造主体“有权利表露自己的精神面

貌”。^① 恩格斯也认为：人只须了解自己本身，使自己成为衡量一切生活关系的尺度，按照自己的本质去评价这些关系，真正依照人的方式，根据自己本性的需要，来安排世界。这就是说，人的方式和本性是千殊万类、各不相同的，因此，“同一个对象在不同的个人身上会获得不同的反映，并使自己的各个不同方面变成同样多不同的精神性质”^②。如同我国古代文论家们所指出：“观听殊好，爱憎难同”（王充《论衡·自纪篇》）；“会己则嗟讽，异我则沮弃”（刘勰：《文心雕龙·知音篇》）。试以杜甫《蜀相》一诗的创作与欣赏为例，便可获得更深切的领悟。该诗写诗人流落西南，在锦城定居后走谒武侯祠庙。显然，诗人此行并非“旅游”，因而他入祠以后，虽也浏览了殿宇之巍巍、塑像之凛凛这些属于外观性的东西，但更重要的，是他因这些客观景物而激发了满怀心事，获得了更内在的发现与感受，于是才越发感到满院萋萋碧草、寂寞之心难言，越发感到数声啾啾黄鹂、荒凉之境无限。这就为这首不同于一般的怀古伤世之作打下了坚实的基础。由此看出诗圣杜甫在审美主客体的撞击和契合中，是如何表现出其审美创造的个性与独创性的。同样，不同欣赏主体对杜甫《蜀相》的感受和理解，也是在客体对象与欣赏主体的撞击和契合中表现出“观则同于外，感则异于内”（谢榛：《四溟诗话》）的独特性的。由此可见：文学作品并不是对每一个时代的每一个观赏者都以同一面貌出现的自在的客体，并不是一座自言自语地宣告其超越时代性质的纪念碑，而像一部乐谱，时刻等待着阅读活动中产生的、不断变化的反响，即文学作品的价值并不是一个超越

^① 《马克思恩格斯全集》第1卷，第7页，北京，人民出版社，1957年版。

^② 《马克思恩格斯全集》第1卷，第8页，北京，人民出版社，1957年版。

时空的常数，影响作家地位和作品的重要因素是读者变化着的接受意识。其中“垂直接受”是从历史角度讲，而“水平接受”则是指一个历史时期不同读者对同一作品的接受状况。真正的接受活动要形成两者综合的动态系统，因为审美主客体关系总是经由一系列的社会中介发生作用的。这些中介因素包括社会思潮、社会心理、社会价值观念和审美取向，以及对具体作品的社会评价等等。因而从根本上说，接受主体的审美再创造又不可能超越由社会历史所形成的主客体关系的制约。

总之，文学活动中的主客体关系，从微观形态上看，必然是多样和各呈个体性的；但从宏观上说，又总是充满着个体性与社会性、历史性的辩证统一。因此，正像人们不能单纯循着作家的足迹去追踪文学史发展的线索一样，也不能把作品的影响与效果看成是一个恒定不变的常数，它是随着读者的接受意识和社会心理变化而涨落起伏的。

(1992)

论世纪之交文学的嬗变与走向

在中国古老的大地上，世纪之交的历史巨变，不仅深刻、广泛地改变着社会物质生活和精神生活，而且不断地催化文学的创新和发展。因此，考察世纪之交文学的嬗变，揭示其发展走向，就必然要立足于现实变革与理想追求这个总体坐标。诚如伽达默尔所说：“人所需要的不单单是坚定不移地追问终极问题，而且还需要知道，此时此地什么是行得通的，什么是可能的，什么是正确的。……哲学家尤其必须意识到他自身要求与他发觉自己置身其中的实在之间的那种张力。”^① 艺术家的历史主体性与创造精神，也总是体现于立足现实和超越现实的审美理想追求上。审美意识（理想）是特定社会理想、人生期待的折射，是人们所向往的至高至美的境界。世纪之交中国文艺家们孜孜以求的，正是在文学的新变中重建当代中国文学的审美意识与价值形态。

新时期以来，尤其是 20 世纪 80 年代中后期迄今的文坛景观，更显现出历史转型期的新变，及其从传统走向现代的某些特征或过渡性形态。人们清楚地记得，新时期伊始涌现的“伤痕文学”、“反思文学”和“改革文学”，所以在社会上造成“轰动效应”，主要得力于它对革命文学传统和现实主义创作原则的恢复与弘扬，表达了人们的心声，为政治、思想上的拨乱反正和改革

^① 伽达默尔：《真理与方法》，第 54 页，沈阳，辽宁人民出版社，1987 年版。

开放鸣锣开道，发挥了文学独特的社会功能。然而，真正预示并影响着中国文学的历史嬗变的，则是尔后出现的以现代主义创作流向为重要特征的“先锋文学”及“探索性小说”的创新。

这个新的创作流向，是在新的时代条件下形成的。一方面，现实的变革引起了主体意识的觉醒。随着“文革”10年浩劫与灾难的终结，偶像崇拜被推倒了，人们对以往的理想、权威乃至中心话语也随之怀疑、动摇。他们一边清理动乱后的废墟，开始投入艰难的建设；一边则在反思、内省与忏悔中，对现实、历史、社会人生进行新的思考，因而免不了伴随着意识、情思的变化而出现被愚弄或扭曲的痛楚。这种要求抒发主体情思与痛楚的心态，与西方人面对异化现实的主观感受不能不说有某种相通。另一方面，国门打开后西方现代主义思潮和文艺的引进，又给文艺家们探索和表现人的生命意识与生存状态提供了借鉴。现代主义无论是对复杂、细微情感的捕捉与把握，还是艺术思维方式和表现技巧的新颖、独到，都深深吸引着作家与读者。由于上述主客观的原因，诱发作家们迈出创新的第一步。

这场创新的试验，从诗歌创作开始。“诗缘情”，离不开主体的自由与奔放。最早被称为朦胧诗派的新作，如舒婷的诗，一反过去直白、清朗的诗风，以似乎言不及义的构思方式，表达了主体独特的感受与体验，追求诗境的朦胧、多义，使人感受到与西方象征诗派在审美特征上的相通。王蒙则率先借用现代主义的某些文学表现手段，巧妙地变换创作文本。他的那些“意识流小说”，如《春之声》、《蝴蝶》和《杂色》等，有意打破传统小说的叙事格局，既不重视故事的整一性，也不很重视典型性格的刻画，作品中跳动着的主要是人物的心理意识活动，既丰富复杂，又流转和多彩，为强化小说的表意性作出了成功的创造。此后，一些作家竞相仿效，形成了小说创新与试验之潮。特别是某些青年作家的新小说，甚至较直接地受到现代主义的影响。刘索拉的

《你别无选择》和徐星的《无主题变奏》，在作品的结构形态和表现形式上，深受塞林格的《麦田里的守望者》的影响，基本是按照某种主体情绪来结构作品，而不像传统小说那样注重故事情节的构建，且作品中的主体感觉与情感流程还浸染现代哲学思潮（如存在主义）的某些色彩。与此同时，在戏剧、音乐、美术方面也相继借鉴和运用现代主义艺术手法。高行健的实验戏剧《车站》和《绝对信号》的违反习见剧作的探索，使人联想到它们与西方荒诞派戏剧的关系。

其实，现代主义创作流向从 20 世纪 80 年代中期兴起到后期的发展中，很快就分化为两种不同的审美价值指向：一种以现实主义的创作精神为基础和灵魂，在文本营造上吸取、借鉴现代主义某些表现手段，突出主体情感抒发而不失主体与社会客体的深刻关系，因而在强化小说的表意性时仍蕴含较为独特的审美价值与社会意义。因而这类小说在审美形式上有现代主义的成分，而在审美意蕴上则是属于中国自己的。因为西方现代主义的普遍性主题，是表现人与现实、社会之间不可解决的矛盾，传达了人们因自身的异化无法根除所产生的焦虑、痛苦与绝望。而我们那些以现实主义创作精神为创新之本的新小说，即使在描写和表现人们的焦虑不安或忧患痛苦时，仍展现其对人生的积极肯定和对社会变革的热切期待。因而，它们的审美意蕴在本质上是极不相同的。

另一种探索则不同程度地存在着自我的失重。这些作家在张扬主体意识的同时，逐渐把个体生命表现本体化，淡化了现实人生中个体与社会群体的关系，忽视对人物心态、情感的审美观照和理性提升，往往从个体“闭锁性”体验出发，追求一己的自我情绪宣泄。还有一些陷入了现代主义或后现代的“能指游戏”之中，作品叙述中的“能指”（声音）不是指向“所指”（概念与意义），相反却追求无意义的“意义”。其实这是自我意识与情感迷

乱、失落的体现。我们从小说《迷舟》、《青黄》、《陷阱》和《褐色鸟群》中就能解读到这种自我的恍惚与迷乱。尤其是《陷阱》和《褐色鸟群》，多是由主体的梦幻、遐想或意念所编织，很难从作品中“我”与那个名叫“棋”的姑娘的相处中寻觅到充满人生意义的情思，留给读者的是句子与句子之间飘忽不定的东西。这种“能指游戏”的方式，使作品的叙述语言成了非关涉人性、理性的无情物。如此文本新创，很难说有多少积极的审美推进，更多地则是引起作家对主体迷失的反思。类似的情况，还有马原式的“虚构”小说。虽然作家的探索意向，即对陷于物欲困境中丧失自我存在的忧虑，及其对人自身的寻找的意向是值得重视的，然而，其形而上的寻觅与现实人生状态存在着种种隔膜，致使其小说《冈底斯的诱惑》有别于张承志的《黑骏马》和《北方的河》的现实主义意识和浪漫主义理想。

那么，其时或稍后引起读者瞩目的“文化寻根”和“新写实小说”等的创作流向，其探索与创新对文学的转型有何意义和价值呢？对此，也应具体问题具体分析。

实质上，“文化寻根”的创作流向，并非简单地回归民族文化传统，而是包含现代意识对人类文明与民族传统的反思。其中，不同作家作品的审美取向也不尽一致，大略可区分为两大类。一类可以林斤澜、汪曾祺、邓友梅、刘绍棠等老中年作家为代表，创作中更多地吸取我国传统小说、特别是笔记小说的艺术营养，追求主体挥洒自如的人生探寻和抒写，从而把平民百姓的普通生活、人情心态写得很美，很有情趣。如汪曾祺的小说《受戒》就是典型代表。这类作品不以时代气息浓烈见长，但其人文精神与审美韵味却沁人心脾，几乎可以当作纯文学来品味。

另一类则是被评论者称作“寻根文学”派的中青年作家的创新。其迥异于前者的价值追求，既有其共通性，更有不同的个性特征。例如郑义的《远村》、《老井》，王安忆的《小鲍庄》和郑

万隆的《异乡异闻》等小说，虽以现实变革为背景，却将人与文化相互关系的审视目光，投向远离现代文明的偏僻角落，比较冷静、自然地描绘和表现仿佛与世隔绝的古老文化生态，展示、剖析生活于其中的现代“原始人”或“半原始人”的古朴、愚蛮的文化心态。作家们的“文化寻根”主要不是抒发对古老、蛮荒的原始文明的怀恋，而是通过对古老文化生态和原始生命力的理性审视，对传统文化心理与现代意识、情感的复杂关系予以沉思，从而在批判中呼唤现代意识与文明，在礼赞中寻找被现代文明所压抑或扭曲的质朴而美好的人性。

而在韩少功的小说《爸爸爸》等作品中，主人公则是一些性格、心理怪诞的畸形儿。《爸爸爸》中的丙崽，从性格、心理的畸形看来，已失却祖先“刑天”伟岸、神奇的身躯与神圣的风范，年已几十仍像孩童形体，“眼目无神”、“行动呆滞”、脑袋极大、口患失语症，只能说些毫无实在意义的“爸爸”、“×吗吗”的话语。因而他在云雾缭绕的鸡公岭下的鸡头寨里，自然成为后生们逗耍、戏弄的对象，深得仲裁缝等的同情和保护。但实际上他在寨子里又何止扮演被戏弄或同情的角色，还不时被捧为形象高大的神奇“丙仙”。也许是因为他身上祖先的血脉已断才招致人们的漠视，也许是由于祖先神性的余光还能给人以某种昭示，才使这个丙崽一会儿被踩在地下、一会儿又被那些“打冤”的汉子们尊为通天的巫师。正是在这个既渺小又高大、既平常又反常的丙崽身上，隐喻着在传统文化和西方文化的双方挤压下，人们发现自我无所依托，竟然置身于飘忽不定的话语“空白”的氛围之中。

如果说，丙崽这个隐喻的代码暗含着如何摆脱自我尴尬的历史处境，启迪着人们从现实变革中重铸民族灵魂，从根本上医治失语症，从而具有现代的审美意识、价值的探寻的话；那么，莫言的《红高粱》中的“我爷爷”这个寓言式代码，则因描写中自

我感性的过分张扬而导致缺乏现代意识的观照与提升，遂使作品隐含的寻求新生活方式的旨归，变成了寻找潇洒的活法的朦胧意向。从这个寓言式代码的语境中，人们解读到对个体生命力的绝对崇拜和对自我感性情感的放荡不羁是这种新生存方式的本质特征，而社会的理性、人道的原则等等，在这里是模糊和稀薄的，是无法感悟和体认的。正是在这里我们发现上述作家的文本新变，已或多或少浸透着诸如“黑色幽默”、实验小说、拉美魔幻现实主义等现代主义流派的某些影响。

“新写实”创作流向是在世纪之交商品经济大潮掀起，进一步引发人们对自身生存状态与社会进步发展的深切关注的背景下产生的。同时，也是对20世纪80年代中后期文坛的“新启蒙”、“反传统”思潮的冷静思考，力求在继承和超越现实主义文学传统的新探索中，重建当代文学的价值基点。只要对比谌容的《人到中年》、张贤亮的《绿化树》以及路遥的《人生》等新时期现实主义新作，便不难看出，“新写实”小说在真实地历史地观照和描写现实人生时，其突出特征是积极地收缩作家的主观表现，再也没有现实主义作家手中锐利的解剖刀，以致作品的理性深度和悲剧价值创造的力度减弱或失落。“新写实”的作者把目光投向生活流，投向普通人的生存状态，像老百姓那样对待生活，看取人生。他们的创作就是尽力再现一个又一个生活过程和生存状态，并与作品中的人物一道共同体验这熟悉的生活，以形成与读者的情感交流。这样，它就把现实主义的真实性的要求，从理性的开掘、深化与提升中超越出来，转而追求“刻骨的真实”。对于这种审美追求，作家李锐曾说：“我们需要用刻骨的诚实来面对自己，面对我们身处其间的双重幻灭，我们需要的是自己生命的真实记录者。”池莉则以其创作说明：“哈姆雷特的悲哀在中国有几个？……我的许多熟人朋友同学同事的悲哀却遍及全中国。这悲哀犹如一声轻微的叹息，在茫茫苍穹里缓缓流动，那么虚幻又

那么实在，有时候甚至让人们留意不到，值不得思索，但它总有一刻使人感到不胜重负。”这样，印家厚式的典型性，就与以往悲剧典型（从外国近代的哈姆雷特到中国当代的章永璘）富有深厚的政治、历史蕴含无涉；然而，描写处于美好的梦境与烦恼的实境之间寻求平衡的真实心态，难道可以排除现实的变革所引起的主体意识的觉醒，从而不去表现普通人不甘屈服于这种处境的独立意志吗？刘震云的小说《单位》和《一地鸡毛》，通过对主人公小林的描写，表达了普通人在世俗人生中猛然惊醒的主体转变。

总的说来，“新写实”小说虽然有一定的可读性和给人以压抑感被宣泄的感觉，但却缺乏对普通人的追求与期望的进一步关注与表现，因而不能给人以更多的精神提升。当今的平民百姓，对现实人生与自我的寻求，既不满足于那种与普通人的生活及喜怒哀乐相隔膜的理想“乌托邦”，也不满足在梦境与实境之间寻求平衡，陶然自得于基本稳定的生存状态之中，而是把改变自身的生存状态的意志与积极参与社会的变革实践相联系，既追求新的物质生活，又渴望走出精神低谷，获得一种与当代历史发展相联系的人类终极关怀。也许这就是“新写实”小说逐渐冷却下来的重要原因。

不久前涌现的新体验小说，虽突破了“新写实”的某些局限，容易使人联想到当年日本的新感觉派和法国的新小说，但它却与后者所刻画的人物心理状态相异其趣。因为新体验小说并不“啰嗦地解释一个人物的精神状态，而要寻找这种心理状态在一定的环境里使得这个人必定完成的行为和举止”^①，作家并不把心理分析铺展开来，而是将其隐藏着。这样，新体验小说“一反

^① 莫泊桑：《小说》，第61页，载《文艺理论译丛》，1958年第3期。

解剖别人揭示世界，而解剖自己透视世界。”^①从一定意义上说，它是属于某种思辨式的，而非经验主义的。而这思辨式的行为则体现于新体验小说所描写的某种情绪、氛围之中。从女作家毕淑敏小说《预约死亡》的谋篇构思与审美价值追求中，还可以发现这种思辨式行为的背后，隐约存在着作家模糊的理想、信念，由此才使作者“全身心投入，把自己的喜怒哀乐也写进去”，从而区别于那种冷漠的、纯客观的、不动声色的“新写实”描写；而且更因为它往往隐姓埋名，“亲手去干你要写的事儿，去当一段你要写的那种人”，即所谓“亲历性”^②，便使其有别于“先锋派文学”的描写。如果说，先锋文学深受西方存在主义等影响的话，那么新体验小说更带有实证主义的某种印记。因为新体验的亲历性与纪实性所追求的是感觉、情感的真实和鲜明，虽然它消弭了现象与本质、表层与深层、非真实与真实的对立，缺乏厚重的历史感和现代审美意识的深度，但仍然能给人以新的现实人生的触动，引起人们对现实发展的某种探询。因而，对这种探索不应予以否定。

由此说明，世纪之交中国现实的变革和社会经济生活与人们精神需求的深刻变动，导致文艺生存环境的剧变和文学格局的进一步调整。特别是作家文艺观念和审美趣味，在多元走向中强化主体的生命意识，注重对自我和世态人情的体察、感悟，从而对变化中各种人物的伦理、道德、心态、语言、行为、品格进行多种抒写，展示人性的复杂与多态、生存的困窘与精神矛盾，多角度、多层面地透视人生的真情和价值。由此而逐步突破了传统的思维方式与价值观念，在中西方文学及其范式的互补与筛选中，

① 许谋清：《我的新体验小说构想》，载《北京文学》，1994年第3期。

② 赵大年：《几点想法》，载《北京文学》，1994年第2期。

使文学的现代意识的发展，既不失落传统的血脉和时代的要求，又力求以自我的特质与整个世界历史对人类个性的要求相呼应。

世纪之交文学嬗变所显示的这一走向，是从文学创作和理论研究的实践中揭示出来的，是以十多年来创作与理论的探索为基础的。文学与其他意识形态的价值内涵的主要区别，就在于它以创造审美价值为旨归。当代的作家在观照和表现改革、发展的中国人的生存状态和生命意识时，若离开民族的传统、生活的沧桑和现实的变革，就无法探索人的心灵的秘密和情感的流程。文学与人的关系、人与文化的关系，属于特定民族与时代的具体的历史存在。这样，就必然要求文学描写人的生存、发展，表现人的命运、遭际，也应该是独特和富有现实个性的。一个突出的事实是：战后西方人寻找的“自我”和当今中国人的价值发现，虽有某些相似或相通，但实际上差别是很大的。处于改革开放时代潮流中的多数国人，在寻觅自我精神家园的同时，总是对变革的现实予以关怀和忧患，因而个人与社会、忧患与进取、困顿与期盼始终统一于现实人生之中，并因人们现实条件与主观境遇的差异而呈现复杂、多样的状态。

因此，当代中国文学的发展，尤须进一步立足于现实与理想的总体坐标，在理论与实践的结合上，深入探求现代审美意识与现实人生和民族传统的内在关系，自觉地建立具有中国特色的社会主义审美价值、理想。

首先，文学要继续重视对当代人命运和价值的探求与表现。这是文学追求现代意识，具有新的价值基点的重要特征，也是中国文学日趋接近世界文学总体的重要标志。但如果这种现代意识的追求，不是扎根民族传统和变革现实的土壤，而仅套用西方现代哲学观念和现代主义创作模式的话，那就很难真正实现当代中国文学审美价值理想的重建。反之，如果脱离现代意识的观照，失缺当代人的精神文化探寻，去进行文化寻根，也无法使传统文

化走向当代的建设与发展。

其次，必须强调的是，中国现代化进程中的社会主义特质，所以区别发达资本主义，正在于它在大力发展物质生产力的同时，始终关注和推进人的全面、自由发展，使具有社会主义性质的精神文化建设与经济建设相适应。因而我们所追求的审美价值、理想，从意识形态性看，必然要继承和发扬文化传统（特别是“五四”以来的革命传统），以弘扬爱国主义，抵制殖民主义思潮的侵蚀，并进而以社会主义、集体主义的思想、道德和价值观念，抵制极端个人主义、拜金主义、享乐主义、分散主义的滋生，并把爱国主义、社会主义、集体主义的思想文化融化于审美价值、理想的重建中；而从价值与功能看，必然要求文学价值的多重构成与整合。只讲文学的“自我表现”与个人价值，是西方现代主义一些流派的特点与偏执；片面强调文学的社会功能、价值，忽视文学价值实现中个体价值向社会价值转化的偏颇，则是以前我国文学创作所以形成僵化、单一模式的根源。新时期以来，文学探索与创新所缺失的，却是作家在强化主体创造意识时，忽视在自我与人生世态的描写中，对时代发展和人文理想的终极关怀，特别是忽视探求与表现现实变革中的重大问题，以致当今的小说、散文，精品仍不多见，富有思想深度和艺术力度的作品还较少，除受文学的生存环境影响外，作者主观上的思想、文化素质的局限也是颇明显的。突出的表现之一，是从自我出发而不能提升到对当代社会人生的新思考，以致感性掩盖理性，看不到在自我与现实人生的发展中对理想的自觉追求；二是回避现实人生中的深层问题，缺乏当代文化哲学观照，未能从现实变革的走向中，把握那些属于未来的新思想，即新的人文精神，而往往停留于情感宣泄或调侃、自娱的低层次，不能提出某种令人警省或震撼的新发现。这个问题的进一步解决，在很大程度上取决于作家现代文化精神和艺术素质的不断调整与提高。

再次，是文学的现实主义必将在多元的价值选择与整合中，获得多方面的新发展。因为新文学在继承与超越现实主义传统的探索中，即体认到现实主义传统的无形影响力，它不仅导致文学创作，也导致群众审美意识趋于凝固化、模式化。因此，不从理论与实践两个方面打破现实主义封闭式的一统天下，现代审美意识和多元的创作格局就难以实现，当代中国文学就难以向 21 世纪世界文坛靠拢。与此同时，如果无视现实主义精神是一切向前、发展的新文学的灵魂，看不到其强大的生命力，那么，多元的创作流向将因缺乏文学的内在精神而得不到整合与升华。中外文学史一再证明，现实主义在揭示历史进程的深刻性和再现社会生活的明晰性方向，在对现实人生的整体把握方面，在以审美意识为中心的多种意识、情感（包括政治、经济、伦理、道德）的价值整合方面，具有其他创作方法无法取代的优越性。即使在令人眼花缭乱的西方文坛，现实主义也从未出现过真正意义上的危机。

于是，富有理论识见的作家们，面对现代主义和后现代等新潮文学思潮的挑战，思索和探求现实主义如何以自身的新变，去获得更加强大的生命力。他们一方面清醒地看到，20 世纪结束了“各领风骚几百年”的主潮式的文学发展模式，体认到现代主义各流派的此消彼长，总体上对更新文学观念，促进文学多角度地切入生活和多侧面地表现生活的丰富多彩，起到了不可低估的作用；并进而发现，现实主义与现代主义的抗衡、撞击与汇融，将贯穿于世纪之交中国文学的发展，构成当代文学寻求超越的内在动力。另一方面，他们越来越不满足于以现实主义创作精神为基础，吸取现代主义的某些表现手段，以强化新小说的表意性；也越来越不满足于从文学与艺术的相互渗透中，探求小说的诗化或美文的营造；而是越来越深刻地体察到：当前最要紧的是文学自身的定位和选择。如若在政治、历史、美学、经济基础、上层

建筑、社会生活和个人情感诸关系中，文学不能准确恰当地找到自己的位置，不能在马克思主义提出的美学的历史的要求中，顺应时代发展和当代人的审美需要，去确立实在的、崇高的奋斗目标，而是徘徊于传统与现代、现实主义与现代主义之间，那就只能在不同的文化气候下，生产出一些趋时、浮躁和短视之作。只要文学发展的美学理想确立了，随着现实变革和审美意识的发展，现实主义文学创作必将在多元格局中获得多方面拓展，并有望在文学走向 21 世纪的征程中扮演着主导价值的角色！

(1995)

论世纪之交的文学精神

20世纪80年代中后期以主体性文论和“文本主义”文学新潮为代表的文学的现代性新探，在显现文学观念、艺术方法和审美形态的重大变革的同时，也存在着现代性的误读与基本理论的偏失。其主要的迷误，就在于割裂了文学的社会本质与审美本质，文学的“他律”与“自律”的内在契合，从而以文学的审美与自由去排斥文学的社会本质、以文学的自律性否弃文学的他律性。这样，无论是主体性文论强调的作家的“内宇宙”，或是“文本主义”新潮所崇尚的“文本”，都是与外在世界及社会、历史相脱离的。显然，后结构主义的文本理论体现一部分文论家的内在矛盾，即一方面试图将文本与社会历史和现实生活相联系，另一方面囿于自身的形而上学思维方式和形式主义理论立场，又使他们只好将这些问题搁置起来。与此同时，其他文论家也因为看到了这种矛盾而提出了新的理论，如接受美学、解释学、新历史主义等等，企图以此探求“文本”走向开放的可能性。尤其是以巴赫金为首的“社会历史形式文论”，更为“文本”走向开放做出了重要的贡献。这一理论流派认为，文本的语言形式和文本的社会联系是无法分开的；语言既是形式因素，又是社会因素，意识形态正是作为符号的语言所组成的。因而他们反对索绪尔理论的那种“客观性”，强调语言的根本性质是社会的，“没有符号就没有意识形态……任何属于意识形态的东西都有符号学上的意义”。语言必然是冲突的场所，词语是“多音调的”而不是意思

的冻结，词永远是一个特定的人的主体对另一个人的主体的言词，所以语言应被看为内在的“对话”。这在小说文本中表现更明显，小说文本的本质是“对话性”的。这样，符号就不是一个个固定的意义单位，而是在具体的社会历史环境中被不断地修正和转化，以致文本在不同倾向“不同声音”的主体的冲突中展开，形成多声部的交织状态。西方文论和现代主义文学在 20 世纪所发生的变化，启发我们在当代文学的变革中，必须重新认识和整合文学的社会本质与审美本质，从而在克服以往或偏向于社会本质或偏向于审美本质的各自缺陷的基础上，结合中国当代文学的实际，求得文学创新的健康发展。

在人类文学的发展中，尽管不同历史时期不同文论家的文学观念都有所侧重的表述，但只要是对文学创新发展产生过积极影响的文学观念，都程度不同地注意到社会本质与审美本质不可分离的内在规律。

中国的历史、文化背景与西方社会不同，因而历来有“文以载道”传统，说得宽泛一些，就是比较重视文学的社会功用、社会本质。阶级社会中的文学原本就脱不了某种社会意识形态特性，然而一旦把文学的社会本质加以过分张扬，同时也就造成了对文学自身审美本质的忽视，造成文学社会本质和审美本质的分离，造成文学的畸形发展。在“五四”这一人的自觉和文学自觉的时代，在鲁迅、郭沫若、茅盾等文学大家的创作实践中，开始表现出文学的社会本质和审美本质的自然融合。但随着革命文学与人民革命斗争日益密切的配合，为社会人生的文学观念逐渐向“为政治服务”方面衍化，文学的发展也发生愈来愈严重的倾斜。这从社会根源方面来说当然有着内在的必然性，但从文学自身方面来说却不能认为是合理的。建国后在特定的社会政治条件下，“文学为政治服务”进一步衍化为“文学是阶级斗争的工具”，不仅文学的审美本性被抹杀，文学的社会本性也被扭曲，从而造成

了文学的泛政治化和文学本体的失落。

新时期文学从反叛“工具论”，摆脱“为政治服务”的束缚开始，愈来愈走向重视文学自身的审美特性，而且作为对以往文学偏向的一种反拨，又愈来愈向文学审美本质的一端倾斜。许多作家的创作有意无意地疏远社会，淡化现实，即使是对人本身的思考也往往是对原初意义或终极意义上的人的所谓本体之思，缺少对人的现实生存的忧患和对人的现实解放的关注。从总的趋向看，是愈来愈忽视文学的社会特性而追求淡远空灵的审美意境，从而在另一重意义上导致了文学社会本质和审美本质的分离，导致了文学的失重。出现这种偏离，同样是既有必然性又未必是合理的。

这一点，我们从“文本主义”文学新潮的创作倾向中可以看得很清楚。新潮作家与诗人从现实主义侧重对广阔的外在世界的再现，移入到对个体的内在精神世界的表现，认为文学只有首先在对个体内心世界的刻画上达到一定的深度，才有可能在审美创造上达到较高的层面。倘若能将个体投放到一定的社会历史环境中与具体复杂的社会关系中，那么，对个体的内在精神世界的潜层意识和冲突予以刻画，或许是一种使人物形象丰满厚重的艺术手段。问题是，“文本主义”的一个突出的创作倾向，是将人从具体的现实生活、时代氛围和社会关系中疏离出来，而把本能冲突和无意识心理活动作为自己描写和表现的中心。这样，他们往往单凭自己的主观臆想来编排人物的“心灵冲突”和“生存苦闷”（像残雪的那些感觉主义小说就是这样），更有甚者，竟把文学是纯粹的性本能的象征性表现作为自己的艺术信条，津津有味地描写起“深刻的人性”来。这样一来，这类小说里的人物形象就整个儿成了单个人所固有的抽象物，即本能的抽象冲突的容器，成为作家对两性情感和两性关系的抽象、狭隘观念的拙劣象征物。如果说对两性关系的描写，在D·H劳伦斯的笔下，由于

反映了一定的社会矛盾，还能或多或少揭示出资本主义工业文明对人性的压抑和损害，那么，劳伦斯的许多中国模仿者的作品，则因为耽溺于对纯粹的本能冲突的描写，已肤浅到空空荡荡无所附丽的境地了。可见，文学对人的描写不能只局限于自我或人物的封闭的“内宇宙”，而应该遵循马克思和恩格斯所倡导的现实主义原则，要面向时代的现实生活，在特定的社会环境、社会关系和矛盾冲突中来描写人物的独特的典型的行为方式、心理活动和性格特征，从而借所塑造出来的形象揭示出一定时代社会生活的各种矛盾。而且，马克思主义观点还认为，人们在生活和生产关系中表现为双重关系，其中固然有“自然关系”，但归根结蒂，人的本质必然地要在复杂的社会关系和矛盾冲突中生成着确定着。所以，只有了解并描写人所处的复杂的社会关系，及其他关系之间的相互制约、相互联系的复杂性，才能正确地揭示出人物的社会历史内涵。

可见，文学的社会本质和审美本质是不应彼此对立分离的。如前所说，文学是人学，是由人的自由自觉生命本质生发出来的审美创造活动，因此文学的本质应该同人的本质一致，是趋于自由的。但是，正如个体的自由生命发展注定要被限制在社会的发展结构之中、与群体的自由发展相依存一样，文学也注定要被作为社会意识形态的一部分，限制在一定社会上层建筑的结构中。因此，文学既有它本体意义上的自由审美本性，但同时又摆脱不了作为社会意识形态的限制。这种矛盾在目前人类社会的发展阶段上也许是无法避免的，唯一的解决办法是在自由审美特性和社会意识特性之间寻求协调平衡的契合点。

由此认识文学，那么就可以说文学并不全等于审美，并不只具有审美本质，它也内含着某些非审美的成分，如作家的社会责任感、现实忧患意识、历史使命感等等，因而就应当形成文学审美的动态、开放系统，非审美也理应成为文学审美的复杂方程式

中的一个因素。比如，文学当然不能等同于哲学思考，但文学又不能不包含着对人的哲学思考，而且这种思考还不能仅仅是本体意义上的玄思，或者说仅仅是对人的自由生命本性或某种生命本能的探寻，还需要切实关注人的现实存在，思考中国人面临的现实问题。换言之，必须把对人的本体意义的哲学思考与当今时代人的思想启蒙、人的现实解放和现实发展的课题有机结合起来。同样，文学也不能是政治或道德说教的工具，但文学又不可能摆脱现实的政治和道德的时代要求。当然，这种政治道德要求不能是以往那种外在于主体需要的东西，而应当是与人的自我解放和自由发展的内在要求相一致的，或者说时代的要求已内化为主体自身的自觉要求。总之，作为文学，它一方面不能失却自身的自由审美的特性，而另一方面又实际上不可能超越社会意识形态的制约，并且恰恰是由于这种时代社会意识对文学审美意识的渗透，才使文学获得深邃的审美内涵。因此，文学作为由审美特性和社会意识形态特性多种因素构成的审美功能系统，忽视或舍弃任何一个方面，都将是对文学艺术品位及其审美效应的削弱；也无论是向哪一个方面倾斜，也都将导致文学的失重，历史已经提供了这种借鉴。今天要建构新的文学形态，就需要从这种历史的阴影中走出来，在对两种倾斜的克服中实现超越，寻找两者的有机契合。

要形成这种广阔深邃的审美视界，作家、诗人必须摆脱对自我封闭的内在世界的迷恋，最有效的途径是深入广阔的现实人生，拓宽自己的审美空间和作品的涵盖面，也就是加强底层人生的体验。这是因为许多作家都定居城市，在封闭而舒适的环境中从事写作。其中有些作家由于有过去的底层生活经历作材料，在一段时间内还可以写写过去，但时日一长，原有的那些东西就渐渐地写尽了，而又不能再到底层去体验生活，就只好写一些缺乏深度的东西或转而搞别的事情；而另一些更年轻些的作家既没有

前面提到的那种作家的过去的生活体验，又不能实实在在地潜入到生活的底层，广泛地了解社会生活，便只剩下玩味和表现个体内在的封闭世界这一条路了。

那么，何谓底层体验？简单地说，就是走向社会，长期地深入到社会的最底层，直接而具体地体验真实的人生，广泛地了解社会的真实情况。一个作家只有首先做到这一点，才有可能逐渐拓宽自己的审美视界，才有可能以更高的境界作为自己的文学追求，才有可能以更高的境界作为自己的文学追求，才有可能走出内在的封闭世界，而以广阔的社会生活作为自己的审美表现对象。这是因为，首先，深刻的底层体验可以提高文学创作的审美品位，可以使作家自觉地以丰富的社会生活和普通的人生情态作为自己文学表现的中心内容，并以深刻的人民意识和高度的自由意识作为自己作品的精魂。正像张承志所说的那样：“我们这一代年轻（？）作家，由于历史的安排，都有过一段深入而艰辛的底层体验，由于这一点而造成人民意识和自由意识，也许是我们建立自己的文学审美和判断的重要基础。”^① 这一点从张承志的小说创作中也可以看出。无论是早期的《骑手为什么歌唱母亲》，还是后来的《黑骏马》、《北方的河》、《大坂》、《金牧场》，都反映出作家对于底层的社会生活和人生情态的熟稔，都贯注着作家对人民的美好心灵的由衷赞美和对自由境界的执著追求。其次，只有深入而持久的底层体验，才能提供给作家取用不竭的丰富的创作材料。正如毛泽东同志早在 50 年前就已正确指明的那样：“中国的革命的文学艺术家，有出息的文学艺术家，必须到群众中去，必须长期地无条件地全心全意地到工农兵群众中去，到火热的斗争中去，到惟一的最广大最丰富的源泉中去，观察、体验、研究、分析一切人，一切阶级，一切群众，一切生动的生

^① 张承志：《美文的沙漠》，载《文学评论》，1985 年第 6 期。

活形式和斗争形式，一切文学和艺术的原始材料，然后才有可能进入创作过程。”^①可见，作家只有深入到底层，才有可能广泛地了解真实的人生世相，从而取得丰富的写作材料。曹雪芹正因为家道中落陷入困顿，有了丰富的底层生活体验，才能将“人情练达”、把“世事洞明”，从而才能濡蘸着血泪，描绘出一幅封建末世的广阔的社会生活画卷。《水浒传》是我国古代一部优秀的长篇小说：“载观此书，其地则秦、晋、燕、赵、齐、楚、吴、越，名都荒落，绝塞遐方，无所不通；其人则王侯将相，官师士农，工贾方技，吏胥厮养，駉侏舆台，粉黛缙黄，赭依左衽，无所不有；其事则天地时令，山川草木，鸟兽虫鱼，刑名法律，韬略甲兵，支干风角，图书珍玩，市语方言，无所不解；其情则上下同异，欣戚合离，捭阖纵横，揣摩挥霍，寒暄讪笑，谑浪排调，行役献酬，歌舞譎怪，以至大乘之偈，具诰之文，少年之场，宵人之态，无所不该……如良史善绘，浓淡远近，点染尽工；又如百尺之锦，玄黄经纬，一丝不纟。”^②试问施耐庵若无一定的底层生活体验，能描绘出如此包罗万象的广阔的生活画卷和人生图景吗？再次，深入而艰辛的底层体验还可以使作家的思想变得更加成熟、更加深刻。一般来说，一个有了足够的底层生活体验的人，是不会“为赋新词强说愁”的，更不屑于通过艺术创作来重建一个纯属自我的内心世界的时间和空间，而一定会选择那些最能揭示一定时代的社会本质的现实生活作为自己的表现对象。从维熙在接受性格心理调查的时候，曾说过这样一段话：“在我的人生道路上，遇到的最大打击莫过于1957年的反右扩大

^① 《毛泽东选集》第3卷，第862页，第2版，北京，人民出版社，1991年版。

^② 清·金人瑞：《水浒传序一》，见影印金圣叹批改贯华堂原本《水浒传》卷一。

化。在其后的二十几年时间里，我经历了人生的种种磨难，置身于社会的最底层和最黑暗的部分。在经历了这些精神和肉体的痛苦之后，我开始由一个社会阅历极浅、不知天高地厚的青年，变得深沉、内向，思想上更趋成熟了，这对我后期的创作活动有很深的影响，诸如《第十个弹孔》、《大墙下的红玉兰》，都是有一定思想深度的作品。”^①可见，艰辛的底层体验有助于作家的成熟和深刻，有助于作家创作出具有较大的思想深度的作品。

然而，近些年来，我们对作家的底层生活体验讲得少了，对文学再现生活和认识生活的功能讲得少了，对作家的社会责任感和思想修养讲得少了；而片面地强调封闭的主体性，片面地强调个体的抽象的自由，提倡个体在狂迷烂醉的酒神状态中追求和体验自由。似乎作家愈能远离现实生活，愈能摆脱现实生活的制约，愈能回避现实生活中的复杂的矛盾冲突，便愈能处于绝对自由的创作心境中，主体的各种潜在的心理能便愈有可能被发挥到极致状态，主体便愈有可能在无所拘牵的审美静观中审视到美的灵光。于是，在这样的美学思潮和文学思潮的挟携中，一些年轻的作家，便日益远离社会，远离现实生活，不分析社会各阶层的生活状况，不了解现实生活中的种种矛盾，不把握特定社会历史情境中人们的心理律动，而是一味地凭着轻才小意，按照所谓的心理学上的“深度模式”，表现个体的封闭的“隐性世界”，表现自然状态的变态心理，表现无所附丽的渗透了自我意识的一己小悲欢，久而久之，便走入了幽闭的小天地之中。对于这样的作家，瓦雷里的话也许会有些启发的：“诗人的确有一种特殊的精神力量，这种力量在某些具有无限价值的时刻表现在他身上，并向他透露出来。对他来说具有无限价值。……我说‘对他来说具

^① 林建法选编：《文学艺术家智能结构》，第417页，桂林，漓江出版社，1989年版。

有无限价值’，因为很可惜，经验向我们表明，这些对我们来说似乎具有普遍价值的时刻，有时是没有前途的；最后使我们沉思这一句格言：‘仅仅对一个人有价值的东西是没有价值的’。这是文学的铁的规律。”^①可见，文学探索要走出困境，要打破表现对象的内在封闭性，就必须先走出自我，摆脱对于纯粹“内宇宙”的迷恋，而将眼光投向广阔深邃、瞬息万变的现实人生，深入而持久地体验底层生活，以严肃的人生态度和现代艺术精神去进行富有时代感和人性深度的审美创造，把更多具有较高艺术价值的作品，奉献给现在和未来的读者。

(1995)

^① 瓦莱利：《诗与抽象思维》（丰华瞻选译），见伍蠡甫主编《现代西方文论选》，第37页，上海译文出版社，1983年版。

重构文学的个体性与社会性相统一的观念

20世纪80年代中期文学出现的探索热，既显示感性生命的冲动、文学主体内在激情的喷发及其对传统观念（模式）的超越，又展现出作家艺术家在文学观念和艺术思维的调整中，不断探求文学现代性构建的理论基点。从文艺思潮的嬗变看来，作家和文论家的理论探索经历了从文学表现论到文学主体论和文学本体论的发展过程。

尽管20世纪80年代初围绕朦胧诗及“自我表现”论文学观的讨论，存在着比较浓厚的情绪化的倾向，但对于“自我表现”论的提出及其推进观念的调整和文学变革的意义，多数人的看法是肯定的。首先，它的出现是和人的进一步觉醒相联系的。如果说，在粉碎“四人帮”之后的最初几年，人的觉醒主要表现为人们开始由面向政治走向面对生活现实，发现人的活生生的现实存在，肯定人在社会生活中应有的社会地位和价值；那么到这一阶段，人们则进一步由面对现实走向面对自身，发现自我，肯定作为个体存在的人即自我的价值和意义。这意味着人的个体意识和自我意识的觉醒。由于这种觉醒和由此带来的自我反思，才使人们发现一直被忽视压抑的自我原来是一个如此丰富复杂、自足而开放的世界，外部世界的一切，包括人自身的活动以及一切所谓意义和价值，都只有从人们自身出发才能得到说明。因此，对一切都需要重新认识，重新思考，重新评价，其中当然包含着怀疑和否定，也包含着探索和发现。文学上的“自我表现”就是在自

我意识觉醒的基础上要求把自我的思考与发现表现出来，它与当时思想理论界的人道主义探讨也是密切联系着的。当然，就某些作家的创作和某些对“自我表现”的理论阐发来说，也许存在一些偏狭之处，但以此指斥“自我表现”是“自我扩张”、“个人主义”则显然是不合适的，还应当肯定它在人的觉醒和思想解放方面的意义。其次，从文学自身的意义方面看，“自我表现”论不只是在进一步摆脱“文艺为政治服务”观念的束缚，而且也显然是对反映论文学观念的直接反拨。它并不重视对客观生活现象的真实描写再现，也不注重对人们现实关系的深刻揭示，而是着重于表现主体对客观世界和人自身的能动思考，寻找人（自我）在现实中失落了的或尚未发现的价值和意义。与此相适应，在艺术思维方式和艺术表现方法上也有许多突破和创新。尽管“自我表现”论或许存在某些片面性，但总的说来，这种文学观念使人们的思想进一步得到了解放，文学的主体性进一步得到强化，文学也从前期的单向反映生活走向了更为自由自觉的审美创造，这无疑又是一个巨大的进步。

正是在“自我表现”这一新的文学观念的影响下，出现了1985年前后文学创作上的实验探索之潮和文学研究批评方法论的变革之潮。这种试验探索，一方面标志着我国文学已经基本上摆脱了传统文学观念的束缚，主体的能动创造性得到了比较充分的肯定和高扬，另一方面则也意味着文学和文学观念还在寻求着新的突破和超越。

一、新潮文学与文学主体论的双向互动

随着文学创作实验探索的不断发展和文学研究批评方法论变革的不断深化，20世纪80年代中期文学界对于文学观念的变革思考也愈来愈走向自觉。在文学理论界，1985年被称为“方法论年”，而1986年则被称为“文学观念年”，这一理论热点的转移表明人们已经意识到了文学观念的变革与重建是一个更带根本

性的问题。《文学评论》从1985年第4期起开辟《我的文学观》专栏，讨论文学观念问题，许多作家理论家纷纷著文，从各种不同的角度观照文学，表达了各不相同的文学观点，这些观点既驳杂也令人耳目一新。这个专栏的讨论持续到1986年第6期，就在这一期上刘再复开始发表他的长文《论文学的主体性》^①，系统阐发了他的以人的主体性为思维中心的文学思潮。刘文发表后很快在文学界引起广泛反响，文学主体性问题成为文学界讨论的中心问题，以致形成了一股主体性文学思潮。作为一种文学思潮，它当然是和当时的社会思潮和“文本主义”的创作新潮密切联系的。

主体性文学理论的核心问题是“自我实现”。这种观念认为，文学活动（包括创作、欣赏、批评在内的整个文学活动系统）从本质上说来是主体自我价值实现的一种方式。首先，从创作方面看，作家主体性的真正实现就是他的精神层次的充分展示，它不仅包含着作家充分意识到的认识内容（如对生活认识、感受）的表达，而且也意味着作家全心灵、全人格如意志、能力、创造性等的全面实现，作家可以通过审美创造，超越现实，超越自我，获得精神上的大自由。其次，从欣赏方面看，欣赏者不是被动地接受作品，而是积极参与审美创造活动，接受过程实质上是自我实现的过程，就是说接受主体可以在审美静观中超越现实的局限，重新发现自我，发现世界，实现人的自由自觉本质，使不自由不自觉不全面的人复归为自由自觉全面的人。此外，再从批评方面来看，批评家具有双重主体性，一方面他是高级接受主体，在接受过程中同样获得自我实现；另一方面他还是创造主体——文学批评同样是一种凝聚着审美个性的“创作”，同样显示出一

^① 刘再复：《论文学的主体性》，载《文学评论》，1986（6）—1987（1）。

种审美理想，同样贯注着主体的心灵、人格、才能、创造性，换言之，作为批评主体，他还在批评实践中获得自我实现。总之，在整个文学活动系统中，主体都在不同的层面和不同的意义上以自己的心灵人格积极能动地参与审美创造，从而使自我价值得到实现。

但是，刘再复主体性观念赖以生成的理论基础，却存在着现代西方人本主义思潮的局限与缺陷。西方近现代以来，人们对主体性的理解来自不同的哲学基点：一种是从认识论理解主体性，即从主体和客体的区别与联系，对立与同一中界定主客体共生共存的关系，因而人的主体性只是表现为一种主体对客体的能动关系，显现出主体认识和把握客体的精神力量。这种主体性观念属西方近代哲学形态。近代西方人所高扬的主体性，就是张扬人的理性认知的科学精神。而西方现代的主体性，则是从本体论（存在论）出发的，是在主体和客体的同一的前提下去界定主体对客体的超越。因而主体就是本体存在，即自身的依据和原因。人的主体性就是人的独立和自由，就是自我选择与自我实现，而主体精神、体验和感受就是人的本质力量和表现形态。^①这两种主体性观念都有严重局限，前者往往把人的主体性抽象化，只强调人的理性精神，舍弃人的感性实践力量，以致限于主体对客体的复现；后者往往把人的主体性封闭、孤立起来，舍弃与自身之外的一切联系，以致主体成为超现实、超类的孤独的主体，世界即主体的外化，主体成了自身创造一切的本体。

马克思主义的历史唯物主义与辩证唯物主义，则看到了本体论（存在论）和认识论的内在联系和转化，从而把两者统一起来。马克思主义总是立足于人的社会实践，从而把主体自身的主

^① 狄其骢：《文艺学问题》，第60页，济南，山东大学出版社，1993年版。

观本质力量和客观的本质力量统一起来，把主体的内在需要与认识到的客观规律统一起来，并在此基础上界定主体性。在《1844年经济学——哲学手稿》里，马克思就已经阐述了“人的历史”和“历史的人”的新哲学观点，指出主体之所以是主体，是因为他是对象性的主体，即只有在人的对象性的活动中才表现为主体；同时，只有对象化的客体存在，才能确证主体的存在及其意义。由此马克思主义既提出人的主体性就是其能动性、创造性和自主性，又指出人的主体性也是受制的、被动的、认识性的。因此，人的主体性是人的受动性与能动性、自主性与受制性、实践性与精神性的深度融合。其中，本体论（存在论）和认识论统一的中介是价值论。价值是主体需要和客体之间的关系范畴，一切主体价值的实现，都是在人类实践的基础上完成的。所以，马克思主义的主体性观念是一个内涵丰富、结构多层的系统概念，只有坚持马克思主义实践论的基础，把本体论（存在论）和认识论相统一，以价值论为整体运作的中介，才能科学地理解人的主体性，形成合乎文学实践的主体性文学观念。

刘再复的主体性观念，显然深受西方现代主体性观念的影响，从本体论或存在论去阐释主体就是本体、主体性就在自身，从而奋力排拒反映论，让文学回归自身。虽然他也谈及认识主体和实践主体，但他所谓实践主体不过是精神主体的工具操作而已。因而文学的主体性，就被封闭在主观精神的圈子里，这个所谓的“内宇宙”便是作家自我的需要和情感活动。人道主义的爱也就成了人的思维中心和文学主体自我实现的出发点与归宿。由于刘再复提出的主体性文学观念存在着西方现代人本主义哲学、美学思潮的理论局限与缺陷，才引发了人们对西方现代以来新潮文论和我国涌现的“文本主义”文学新潮的反思，进而探求科学的现代文学本体论的阐释与构建的理论基点。因为文学本体论不仅要求说明文学的规律、价值，而且要求说明文学本身存在的根

据、理由、究竟。“文学是人学”这一命题从最深层的意义来理解可以认为是文学本体论的命题，就是说文学本体必须和人的本体联系起来，把文学放到人的生存发展的根基上，和人的自由解放联系起来考察。从本体论出发看文学，那么它就并不仅仅只具有满足精神需要的价值，而且具有解放自我、实现人的自由自觉生命本性的意义。因此，当代文学观念的变革重建，还不能只停留在文学主体论和文学价值论上，还应当推进到本体论，从文学本体论的建设开始。

二、探寻文学本体论的现代哲学基础

立足马克思主义实践论的人学思想，才能科学认识文学活动是人的自由自觉生命活动的一种实现方式，从而找到中国文学现代性发展的正确途径。

有史以来，在不同的社会条件和个体条件下，文学曾以各种不同的姿态面目出现过：或为某种符咒，或为政治道德教化的工具；在有的人那里是一种职业、饭碗，在另一些人那里是交换名利的尤物，如此等等，从而使人们对文学为何物感到扑朔迷离，无从把握。然而，剥离文学的种种异化形态，透过文学的表面现象，就文学活动的内在本性而言，也许可以说它是人的生命的一种特殊存在方式。按照马克思的看法，人是自由自觉生命活动的存在物，从这个意义上则可以说，文学活动是人的自由自觉生命活动的一种独特的实现方式。因此，文学的本体存在和人的本体存在是相一致的。那么，文学与人的生命本性，与人的生存发展究竟具有怎样的联系和意义？或者说人究竟何以需要文学？这也许只有循着人的生命活动的指向去思考追寻。

人的生命活动可以说有两个基本指向，其一是指向自我肯定和自我实现，其二是指向自我解放。

首先，人最基本的活动是改造或创造对象世界，求得自身的

生存与发展。无论主体自觉与否，这种生命活动本身就是人的本质力量的一种实现和确证。马克思在《1844年经济学——哲学手稿》中说：“实际创造一个对象世界，改造无机的自然界，这是人作为有意识的类的存在物的自我确证。”由于人是有意识的，他不仅面对着一个外部客观世界，而且还有一个自身的内部精神世界，因此人就不仅在现实中、而且要求在精神上肯定自身。现实的肯定方式是改造客观世界的物质实践活动，而精神肯定的方式则比较复杂，其中一个重要的方面就是文学艺术活动。马克思说：“艺术创造和欣赏都是人类通过艺术品来能动的现实的复现自己，从而在创造的世界中直观自身。”^①这里指的就是人在精神上的自我肯定和确证。

人的本质力量特别是精神本质（比如某些复杂的意欲和情感），作为一种潜能，无不时时在追求着实现。尤其是当现实的实现遇到障碍时，便往往转化为假想的亦即精神方式的实现。记得一位理论家曾说过这么一个例子，比如一个女孩，当她心头浮起一种母爱情感时，便随手拿起一个小枕头，亲它抚摸它，与它对话，这便是童稚母爱情感的一种实现。人类童年时期创造的文学艺术，如壁画和神话，虽不无符咒意味，但主要还是表现某种当时无力实现的幻想。比如，把实际上还不能战胜的野牛杀死，把干旱、洪涝等自然灾害征服等等，这实质上是人类要求征服自然的意志愿望在想象中的实现，是一种精神上的自我肯定。随着人自身物质实践能力的增强，想象也可以转化为现实的创造，如飞天、奔月、远渡重洋都已成了今日现实。这样，能够在现实中

^① 马克思：《1844年经济学——哲学手稿》，见《马克思恩格斯全集》第42卷，第125页，北京，人民出版社，1979年版。

得到肯定和实现的东西，一般说来就不再需要在想象中寻求实现和肯定了。所以马克思说，任何神话都在想象里并借助想象以征服自然力，支配自然力，随着这些自然力的实际上被支配，神话就消失了。

从人类的发展趋向来说，一方面，随着人类物质能力的不断发展，就可以更有效地改造和创造对象世界，使自己的某些愿望需求在愈来愈大的程度上得到满足，使自身的某些本质力量得到现实的肯定和实现。与之相应的另一方面是人的精神世界、精神本质也会随之不断发展和丰富。如果说人们在改造客观世界方面无限可为，而精神上的某些追求如人类相互间的爱与理解，社会生活的合理，家庭生活的温暖，爱情的甜美丰富等，却也许难以完全在现实中得到实现和肯定，或者说它们具有永远不可穷尽终止的内涵。因此人类就不仅永远需要在现实中实现和肯定自己，而且也永远需要在精神上实现和肯定自己。这也许是文学艺术作为人的精神本质自我实现和肯定的一种方式，将和人类共存下去的一个方面的理由和根据。

其次，人的生命活动不仅追求自我肯定和实现，往前推进一步，他还追求自我解放和超越。文学艺术活动作为人的自由自觉生命活动的一种方式，也就不仅与人的自我实现自我肯定的要求相联系，而且在更深刻的层次上和人的自我解放和超越的追求相联系，从而展开和生成着它多方面的丰富本质。

人的解放包含着互相联系着的两个方面，即自我精神上的解放和人的现实解放。文学艺术活动作为一种精神领域的活动，当然首先和人的精神解放相联系并显示自己的意义。人是惟一有精神的存在物，而人的精神往往比肉体更容易受到伤害。在人们的现实生存中，被压迫的地位处境，自由生存权利的被剥夺，还有

生活中遭遇到的各种挫折打击，都会带来精神上的痛苦、烦恼、苦闷、压抑，或者导致精神的麻木，灵魂的扭曲，主体意识的失落等等，使人的精神被严重束缚，甚至成为精神变态的人。这种精神上的压迫状态往往会生发出一种内驱力，寻求自我精神的解脱或解放。这种自我精神的解脱或解放，可以有两种最主要的方式或途径，这就是宗教和文学艺术。宗教给人送来上帝的关怀或天国的幸福，使人的精神得到抚慰，这是一种外力的拯救；文学艺术活动则使人在自己创造的审美想象的世界中得到精神的寄托，这是一种自身的超越和解放。由于这种自觉的超越和解放，就有可能使人的精神本质得到复归，被束缚的精神力量得到释放，使主体意识得以唤醒，而这正是争取人的现实解放的必要前提。

毫无疑问，任何精神解放都只具有相对的意义，都不能代替现实的解放。马克思曾深刻指出，解放是一种历史活动，而不是思想活动。只有在现实世界中并使用现实的手段才能实现真正的解放。不从现实中获得解放，精神上也不可能最终得到解放，因此人的精神解放和现实解放总是相联系的。文学艺术活动虽然直接与人的精神解放相关，但由于人的精神解放毕竟要导向现实解放，因此文学艺术活动也必然要指向现实，与人们争取现实解放活动相联系。

正如马克思所说，人的活动一开始总是从个人出发的，人的解放也往往总是从争取个人的解放开始的。然而人是社会关系的总和，任何个体都不是孤立存在，而是处在复杂的现实关系之中的。因此，个体解放虽然具有某种相对独立的意义，但在根本上又都只能是社会解放，都只有通过改造社会、改造现存关系才有可能实现。而要改造现实社会关系，就不是靠某一个体，而要靠

一个社会群体协调努力才能奏效。这样，个体解放就和群体解放，和整个社会的解放联系在一起了。文学艺术活动虽然从它的本性而言是一种个人的活动，但是当个人的生命活动指向争取自身的现实解放从而与群众的社会活动相联系的时候，也就自然而然会超出个人的狭隘的自我实现、自我解放的意义，就会指向对社会生活的参与，对现存关系的揭示批判，对社会变革和人的解放的思考等等，这样个人创造的文学就具有了普遍的社会意义，具有了社会意识形态的特性，对于它的创造者来说就带来了一个社会责任感和使命感的问题。文学艺术活动这种由个体意义向社会意义的衍化，显然不能认为是它的本性的异化，而恰恰是它的本性的一种合乎逻辑的自然延伸和展开。因为它是和人的生命活动的展开，和人的自我解放追求相一致的，是一种更高层次的自我实现。当然，对于文学艺术的创造者来说，个人精神上的自我实现、自我解放与社会责任感和使命感之间确实有一个如何统一和契合的问题，而这则与创造者的主体自觉意识相关。

人的生命活动是一个无限的过程，人的解放也具有无限的内涵，马克思曾经强调，所谓人的解放，是意味着“一切属人的感觉和物性的彻底解放”。这就不仅包括人的现实解放，即改造不合理的现实社会关系，使人获得生存自由，甚至也不只限于摆脱精神上的束缚压抑，而且也包含着使人的一切精神感觉、精神特性的彻底解放和自由发展，比如耳朵成为音乐的耳朵，眼睛成为形式美的眼睛等等，这样，人才真正实现“以全部感觉在对象世界中肯定自己”。文学艺术活动作为人的自我肯定，自我实现，自我解放的一种方式，就不仅对一定历史范畴内人的现实解放和精神解放具有特殊意义，而且在人的一切属人的感觉和特性的彻底解放，即人的自由全面发展中无限可为。而这也许是文学艺术

活动具有永存的意义和无限发展可能的又一个方面的理由和根据。

文学活动既然是人的自由自觉生命活动的一种实现方式，那么人们的文学观念就在根本上与他们的人生观念相通，或者更确切地说，人们的人生观念往往决定着他们的文学观念。

有史以来的人生观念虽然千差万别，但总的说来大概有两种主要取向，即“兼济”与“独善”，或者叫“兼济人格”和“独善人格”。所谓“兼济人格”，其人生指向是在心怀天下，面向社会，改造现实，解放民众，而自身价值的实现就体现在改造社会解放大众的事业上，自身的解放也包含在群体的解放之中。“独善人格”的人生指向则是在面向自我，追求自我个性的解放，自我价值的实现，自我人格的完善。在生活实践中，对于不同的个体来说，有的也许偏于强调“兼济”，有的也许偏于追求“独善”，有的也许是两者复杂交织互相转化，形成了人们人生活动的千差万别。

和人生观念的这两种主要取向联系，在文学观念上也同样存在着这样两种指向，即“为社会人生而艺术”和“为艺术而艺术”。前者主要指向参与现实变革和大众解放，后者主要指向追求自我肯定、自我实现和自我完善。从整个文学史和文论史的发展看，可以大致分辨得出这样两种主要倾向和潮流；而从具体作家的创作和理论主张来说，则同样存在种种复杂情况：有的偏于强调为社会人生，干预生活，参与变革；有的偏于追求自我表现；有的则二者兼取，在不同的条件下有不同的侧重。正是由于人们在人生观念及其文学观念的指向上存在这些差别，因此带来了文学创作上的种种复杂现象，以及文学基本观点上的几乎无尽无休而又难分高下的争论。

总之，关于文学本体论的思考，使人们知道文学活动是和人的生命活动相一致的，一定的文学观念并不是人们随意杜撰和随便选择的，而是和人们的人生观念相关联的。在实践中，根据一定的主体性条件又往往会引出不同的价值取向，这样，文学观念就实际上一方面联系着文学主体论，另一方面联系着文学价值论。因此，由文学本体论的思考就还要分别推及对文学主体论和文学价值论的进一步认识。

三、从现实主体性考察文学主体性

文学主体性是和人生观念相联系，和人的实践活动相统一的。因此考察文学主体性还应当从现实主体性入手。

主体性是人在一切活动中作为主体所具有的特性。人类一切活动的实质是人自身的生命活动，主体性具体说来就是人在自己生命活动（包括现实活动和精神活动）中所具有的自由自觉的特性。所谓自由，指人的活动不听命于任何外部力量，而是根源于主体的自由意志，是自发的；所谓自觉，指人对自己的活动及其目的意义有着清醒充分的意识，而不是盲目依从的，这种主体的自觉意识就是主体意识。

人在现实中的主体意识指人能够意识到自身在现实中是怎样的和应该是怎样的。人是有意识的存在物，他不仅能够认识外部世界，更重要的还在于具有自我主体意识。从人类史的角度看，人类意识的发展，人的自我意识、主体意识的萌发，经历了相当漫长的过程，然而只是到了人们逐渐具有了一些自我主体意识的时候，人的生命活动，包括对自我实现自我解放的追求，才逐渐变得自觉起来。不过从个体方面看，情形又要显得复杂得多。就是说，现实生活中每一个体是否具有自我主体意识或这种意识的程度如何，往往是千差万别的，因而也就带来了人们生命活动和

人生追求上自觉程度的差别。

人的主体意识往往首先表现为个体意识，因为人的存在首先是个体的存在。通常所谓人的发现、人的觉醒也总是从个体意识的觉醒开始的。人的主体意识虽然首先表现为个体意识，但并不仅仅具有孤立的个体意义，因为任何个体都不是孤立的存在，而是社会关系的总和，是处在复杂的群体关系之中。因此，所谓意识到自我是怎样的和应该是怎样的，就包含着意识到自己所处的现实关系是怎样的以及合理的社会关系应该是怎样的。这样，对于一个个体来说，他就首先在自己的意识中将自我的存在和他人、群体的存在联系起来，同时也将自我的生存发展要求与群体的生存发展要求统一起来，并进而在实践中使自我个性解放与群体社会解放相协调。只有在这种个体意识的基础上，才有可能凝聚成民族主体性，形成民族解放的浪潮。如果个体意识仅仅只局限在意识到个体的自我人生价值，孤立地追求个体的自我实现、自我解放，那就有可能导向“自我中心主义”，并且最终也许会因为孤立的自我实现自我解放的实际上难以实现而使这种个体意识在悲观中重新归于沉落。当然这里并不否认个体意识和个性解放本身的相对独立意义。比如，在封建专制极权统治压抑和否定个体、个性的条件下，个体意识的觉醒和强化，个性解放的追求都是对不符合人性的现实的直接反抗，是人的解放的一种形式，但它终究要汇入民族社会解放的潮流，否则仍将走向自我迷失。

文学主体性是指人在文学活动中作为主体所具有的特性，即主体在文学活动中自由自觉的特性。文学主体性同样和主体的自觉意识相关，即一方面意识到自身是文学活动的主体以及文学活动对于自身的意义，另一方面意识到文学本来是怎样的和应该是怎样的。人们的文学观念实际上就根源于此。

文学主体性其实并没有确定不变的内涵，由于人们的主体意识有着不同的层次意义，文学主体性也实际上有着不同的层次品位。

前面说到，人的觉醒总是首先从个体意识的觉醒开始的，基于这种觉醒，个体便走向追求自我肯定、自我实现、自我解放，而这往往是整体意义上人的解放的开端。但是，当人的主体意识还停留在比较狭隘孤立的个体意识层次的时候，这种所谓主体性就实际上有一定的局限。由此推及文学主体性也同样是如此。基于单纯个体意识的文学主体性当然也表现为某种自由自觉的特性，但这种自觉不过是单纯个体活动的自觉，这种文学活动的自由也往往是个人精神上的某种自由，或者说只是在审美境界中获得精神上的解脱和满足。比如，“自我表现”论的文学观念及其创作追求就主要是把文学活动当作单纯表现个人生命意志和情感体验的一种方式，文学主体性理论和“自我实现”的文学观念也实际上是把文学活动视作个体人格价值、精神本质的一种自我实现和确证。这种从比较单纯的个体意识出发的“自我表现”和“自我实现”，在个体人格比较高尚的条件下，也许可以表达某种超出个人意义的情感，如对他人以至对人类的爱；而在个体意识比较偏狭的情况下，则往往会限于表现一己私情，有的甚至可能把某些生命本能、感性情欲当作人的生命本质来表现和追求，从而导致人欲横流，这实际上是主体性的沦落。因此，基于单纯个体意识的文学主体性虽然也不失为一种主体性，也表现为某种自由自觉的特性，但它的意义毕竟有限，因而还只是一种较低层次品位的文学主体性。

更高层次品位的文学主体性则是基于充分的个体意识和清醒的时代意识、民族意识的有机统一。如前所说，真正清醒自觉的

主体意识应当是在自己的意识中将自我的存在与时代生活环境联系起来，将自我的生存发展要求与民族群体的发展要求统一起来。在这种充分的个体意识和清醒的时代、民族意识有机统一的基础上形成的文学主体性，就超越了狭隘的“自我中心主义”，从而获得了更为丰富博大的内涵。以这种主体性来对待和参与文学活动，文学就不仅仅只具有表现自己情欲的意义，甚至也不只具有实现自我的某些精神本质（如想象、意志、爱等等）的意义，而且也是争取和实现自身及民族群体现实解放与自由全面发展的一种方式。因此文学就不只具有个体活动的特性和价值，而且具有社会的特性和意义。即使是对于个体自身来说，与那种单纯追求精神个体的自我实现、自我解放相比，这种包含着整个现实人生的自我实现、自我解放无疑具有更丰富的内涵和更旺盛的生命活力。因此我们说，这种超越了狭隘个体意识和精神特性而指向人的全面实现、全面解放、全面发展的文学主体性，是一种更高层次品位的主体性。

由于文学主体性事实上具有不同的层次品位，那么文学活动作为人的自由自觉生命活动的一种方式，它所追求的人的自我实现、自我解放也往往有着不同的品位和意义。而且文学上的所谓生命意识、忏悔意识、忧患意识等也可以有不同的层次含义，即它既可以是自我为思维中心而生发的，也可以是对包括自身在内的整个民族和人类命运的关注思考中形成的，前者可能导向个人的享乐追求，后者可以升华为一种崇高的人类责任感和使命感。因此，我们在谈文学主体性的时候，笼统地主张以人为思维中心，强调自我实现、自我解放及种种主体意识还不够，还应当进一步区分文学主体性及种种主体意识的不同层次品位。文学主体性的品位不同，文学活动所能达到的境界也会有很大的不同。

由此观照新时期以来的文学，可以说它的每一个进步都与主体意识的觉醒、主体性的强化相联系，那么它的某些失重和浮泛也同样与文学主体性的层次品位不高相关。

(1996)

超越传统与现代二元对立的思维模式

中国社会、文化的现代转型，从 19 世纪末至今，始终充满着两难选择：一方面，不彻底批判封建主义，中国的政治、经济、文化的改革就没有希望；另一方面，完全走西方的现代化道路，又有悖于中国国情，而且还会像西方资本主义发展那样，带来社会和人的异化。这就决定了我们不能用传统与现代“二元对立”的思维模式进行社会文化变革，而应当立足于中国社会主义现代化现实，在两个超越（超越传统文化和西方文明）中，找到中国现代化和人的解放发展的新道路。

这条新道路当然应以经济改革和物质生产力的发展为中心。经济是基础，尤其在中国比较落后的经济条件下，首先突出经济改革，重视经济、技术发展，无疑是必要的。但是，还必须加强民主、法制的改革，促进人的现代化建设，才能保证社会主义物质文明与精神文明的协调发展。正是具有中国特色的社会主义文化的现代发展目标，要求当代文学价值坐标的建构，不能不具有两种自觉意识：开放意识和民族意识。一方面，我们要清醒地看到，在当今经济全球化的时代，任何一个民族，无论在哪个方面，想在封闭中求得大发展是越来越不可能了。对话与交往，已成为世界性的发展趋势。而在开放、交流的条件下，文学避免不了来自国外的冲击和影响，这未必是消极的。例如西方现代主义文学的自由创造精神，包含着人的本体之思意味的现代审美意识，以及风格形式的多姿多彩，正是我国传统文学中所缺乏而值

得积极借鉴的。但另一方面，文学又毕竟脱离不了自己的社会基础和民族的文化母体，所以在借鉴西方的现代审美意识时，必须立足于中国文学本身的现代性变革要求。

首先，文学作为人学，总是和人的自我意识、和人的生存发展需求相联系的。现代西方所谓人的发现是发现人在现代文明中的失落或异化，他们的所谓人的解放主要是克服现代文明给人的压抑，使自身重新得到肯定和提升。西方现代主义文学的人学意味，主要就在于表达这种失落感和异化情绪，抒写摆脱压抑的心理愿望或寻求在审美的自由世界中得到精神上的自我肯定和安慰。而当今中国所谓人的发现，如前所说是发现人在古老文明中的愚昧落后，人的解放也主要是用民主和科学来改变落后的社会面貌，清除封建主义沉渣，从而走向现代文明。当然在这同时还要有足够的意识防止重蹈西方覆辙，避免使人在走向现代文明中重新失落和异化。因此当代中国文学在人学意味上就应当有不同于西方文学的内涵，有基于自身的觉醒、发现、思考的审美表现和审美追求，而不是像某些探索性文学的浮泛的摹仿。

其次，从文学的审美意味方面来说，诚如有的学者所言，中国文学有自身的良好传统，我们的民族文化、民族性格求实而不尚浮华，在审美情趣上崇尚朴素美和重视事物的“品”。西方人喜欢玫瑰是因为它看起来美，中国人喜欢兰竹松梅，不仅因其看起来美，而且因其可以成为理想人格的象征。这是一种要求内在美的文化心理，一种内涵极丰的文化心态，属于较高的艺术层次。这种文学审美意味，就远远超出了一般的审美享受，而对人格精神的激发有独特的价值。如果我们能对这种传统文学审美意识中的封建文化成分加以扬弃，注入当代的人文品格，并使之与西方文学的自由开放精神相结合，就有可能真正实现两个超越，形成中国文学的当代审美意识和中国文学的特质，从而解决新时期文学发展中现实主义深化与现代主义崛起的矛盾和寻根文学两

极之间的冲突等等，使新文学具有更高层次品位的审美追求，更自由自觉的建设精神。当然，这一切也都与文学的主体意识和价值观念相联系。

一、重整文学的主体精神和文学的价值观念

立足于中国文学的当代发展，需要重整文学的主体精神。

现在的问题已不在于要不要文学主体性，而在于当代中国文学应当具有怎样的主体精神？文学的主体性应当具有怎样的层次品位？

新时期文学主体意识的觉醒和强化，应当说是有不同层次的意义。在相当一些作家的“自我表现”、“自我实现”追求中表现出来的文学主体性，实际上主要是一种个体生命意识。这种个体意识的重新觉醒在当代中国无疑有着不可忽视的意义。由于具有中国封建宗法群体特性的传统文化和社会意识长期以来忽视个体价值，压抑和抹杀个性，因此，首先需要唤起和强化人们的个体意识，肯定个体的生命价值，解放和张扬个性。否则，民族主体性的重建便无从谈起。但是，无论对于当代中国人来说，还是对于当代中国文学来说，主体性的重建虽然要从唤起和强化个体意识开始，但又不能仅仅停留在这个层次；尤其需要避免的是，在个体意识觉醒之后向“自我中心主义”的极端倾斜，使个体意识愈来愈狭隘。在新时期文学中无疑也存在着这种偏向。有相当一部分作家所追求的“自我表现”、“自我实现”其实圈子十分狭小，意义非常有限，而且所表现的某些个体生命意识也多是从西方文学中得到的启发，而未必是从现实生存中获得的感悟，因而与中国人的实际感受和追求似乎总隔了一层。以这种层次品位的主体性来建构当代中国文学显然是不合适的，因而它就需要加以自我重整。

个体意识的觉醒和强化完全可以而且应该有另一种导向，这就是导向对自身的现实生存状况和生存环境、即时代社会关系的

自觉关注，导向对包含自身在内的现实解放和自由发展的自觉追求。这种导向可以使主体性愈来愈超越自我、升华到一种崇高宽广的境界。由于这种主体性是从自觉、清醒、充分的个体意识发展而来的，内在地包含着对个体自我的肯定，因此绝不同于以往那种淹没个体的群体主义意识，也不至于使个体意识、个人价值在崇高的社会责任感和人类使命感中重新沉落。相反，它可以在一种更积极的人生追求中获得更丰富的内涵。当代中国文学无疑需要这样一种具有更高层次品位的主体精神，这是建构文学当代形态的首要条件。

和文学主体性问题密切相关的另一个方面则是文学的价值观念。建构新的文学形态，不能没有充分自觉的主体精神，也同样不能没有明确的价值坐标。

在过去相当长的一个历史时期里，文学所坚持的是“为政治服务”的价值观念，这种观念实际上否定了文学的独立品格和独立价值。新时期文学经过艰难的努力，终于突破和摆脱了这种传统观念的束缚，追求文学的自由创造与独立品格，寻找适应其自身发展的价值坐标。“自由创造”只是文学的一种内在品格或特性，而并不是、也不能取代文学的价值尺度。真正自由自觉的文学是不能没有自己的价值取向的。如果离开一定的价值坐标去追求完全自由的审美创造，就难免要导致文学的浮泛与失重，比如某些“消遣”、“玩儿”派的所谓自由创作就不能不说表现出了这种迷失。从十多年来我国文学总的发展态势来看，可以说主要是在突破和探索，而不是建构。当一种文学主要是着眼于“破”的时候，也许更重视自由创造而少有明确的价值目标；那么当它要着眼于“立”，即从自由状态走向自觉建构的时候，就不能不重视价值观念的重整了。理论界在讨论文学创作中的自由与失重问题时，就明确提出了“我们要不要、要什么样的文艺价值观念”的问题，这既表达了重建当代文学形态的希望，也提出了重整文

学价值观念的要求。

中国当代形态的文学，其基本的、主导的价值形态，当然不能是没有理想追求的“玩儿”派文学，虽然这未必需要完全抹杀它的存在；也不应该是那种以自慰自娱、自我精神补偿调适为取向的“自我表现”或“自我实现”派的文学，虽然如我们前面说到的，补偿调适也是文学的一种价值功能，但它毕竟缺乏更积极的意义，也不宜作为建构新文学的主导性价值取向。如果我们承认文学活动不是和人自身的解放和生存发展需求无关的，那么就应当肯定地说，在当今中国人的生存还比较艰难、面对的现实还十分严峻、争取自身解放和自由发展还需要极艰苦的努力的时候，当中国民众的主体意识和民主意识还未真正觉醒或较薄弱的时候，文学也许还不能脱离人们的现实需求而漂游得太远。当然，时代和人民对文学的需求不会是单一的，但毕竟有主导的取向。比如说，既需要娱乐更需要启蒙，既需要安慰更需要力量，既需要解脱更需要激励等等。因此，中国当代文学的价值坐标应该是多元、多层次的，而建构、激发作为文学的一种更积极价值取向理应成为这一价值坐标的主轴。

二、重视文学现代性发展中的本土化问题

尤其要重视对本国民族文化传统中优秀文学遗产的开掘与弘扬。

近代以来，由于社会变革的现实要求，文学思潮的主导倾向在于学习西方的近现代文明，批判传统文化的僵化与落后性，对其优秀的精华部分每每有所遮蔽，一些更激进者甚至把批判地继承优秀文化传统与现代化变革相对立。这种对传统文化的排拒或否弃心理，正是西化派的心理特征。20世纪80年代中后期的“文学新潮”热中，也存在这种拒绝认同传统的“西化”情结。在这种观点看来，凸显个性与社会性的对立，感性与理性的对立，把文艺创作看成纯粹个人的事情，正是反传统的现代思潮和

审美意识。殊不知无论是西方或东方，传统和现代的演化关系，都是在认同（继承）与变异（革新）中发展的，都是从不同时代和民族的人生观、价值观和审美观出发去总结人类文化艺术的一般规律及不同国度、民族的特殊规律的。因而传统和现代之间、中西文艺之间，都存在着“同”中有“异”的复杂情况，绝不应把传统与现代、东方与西方的审美意识视为截然对立的東西。何况中外古今的文化艺术构成，始终交织着积极因素与消极因素、精华与糟粕的复杂成分。这就更需要我们以现代的科学思维和审美眼光，审慎地对待中外文艺遗产而不能率性任意地否弃或全盘接受。尤其对中国自身的文化艺术传统，更应摒弃非此即彼的二元对立的思维模式，因为儒、道、释诸种学派的文化观与审美观，既相互对立又互为补充。即使占主流地位的儒家文艺观，也是精华与糟粕杂糅统一的。就拿《毛诗序》来说，它吸取了传诗经生们的意见，阐说了诗歌的特征、内容、分类、表现方法和社会作用等，是先秦诗论的总结，是一篇非常重要的文学论文。但是，就在这样的一篇文论中，积极因素和消极因素、正确的东西和错误的东西也是杂糅一体，只有用科学的态度来分析它，才能取其精，用其宏，而不至于全盘接受或全盘否定。比如，它说“情发于声，声成文谓之音，治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困。”^①就同歌德一段话有相通之处：“我要向你指出一个事实，这是你也也许会在经验中证实的。一切倒退和衰亡的时代都是主观的，与此相反，一切进步上升的时代都有一种客观的倾向。我们现在这个时代是一个倒退的时代，因为它是一个主观的时代。这一点，你不仅在诗

^① 《两汉·毛诗序》，见《中国历代文论选》上册，第36页，北京，中华书局，1962年版。

方面可以见出，就连在绘画和其他许多方面也可以见出……”^①两者都揭示了人们的审美心态和艺术的表现内容，同特定的社会政治和时代生活的性质的一致性和同构性，还说明人们可以由作品认识一定时代社会生活的性质。认识这一规律，就有助于我们把握特定的社会生活和时代氛围，把握与之紧密联系的人们的心理状况，从而有助于我们深刻地准确地将它们描写到艺术作品中。但是，对《毛诗序》中片面的错误的东西我们就应该大胆地否弃。比如它以抽象的政治和伦理标准来要求和阐释诗歌，认为诗人应该“发乎情，止乎礼义”，将《关雎》这样一首优美动人的爱情诗，诠释成是“乐得淑女，以配君子，忧在进贤，不淫其色；哀窈窕，思贤才，而无伤善之心焉”^②，这些见解都是不符合诗歌创作和诗歌欣赏的美学规律的。可见，小到一篇文章，大到文化整体，只要我们进行细致的科学分析，是不难把合理的精华部分和不合理的糟粕部分区别开来的。而不是像刘晓波所说的那样，“在一个文化传统的整体中，牵一发而动全身，往往精华浸透着糟粕，糟粕包含着精华，抽掉任何一方，另一方也将随之灭亡”^③。这种机械的片面的文化观，完全否定了人对传统文化进行科学的、创造性的分析和整合的可能性。

在中国现代文学史上，猛烈地批判传统文化的落后与僵化，是从“五四”新文化运动开始的。正如胡绳所指出：当时提出“打倒孔家店”的口号至少有两层含义：“第一，孔子之道，代表封建宗法时代的‘道德、礼教、生活、政治’，这些是和建设现代的新国家不相容的。……第二，两千年来，孔子被尊为圣人，

① 《歌德谈话录》，第97页，北京，人民文学出版社，1980年版。

② 《两汉·毛诗序》，见《中国历代文论选》上册，第37页。北京，中华书局，1962年版。

③ 刘晓波：《选择的批判》，载《文艺争鸣》，1988年第4期。

人们只能以孔子（或后世对孔子的‘权威’解释）之是非为是非，否则就是离经叛道的罪人。打破这种偶像，使人们能够独立地思考，是五四新文化运动的要求，这也是它主张民主和科学的精神。”^① 当年鲁迅力主对外国的东西采取“拿来主义”，也是旨在用西方的现代文明来对抗古老的文化传统，对传统文化进行价值重估，并没有反对一切传统文化。他说：“新文化仍然有所承传，于旧文化也仍然有所择取”；“古人所创的事业中，即含有后来的新兴阶级皆可以择取的遗产。”^② 还说：“我们不但是文艺上的遗产的保存者，而且也是开拓者和建设者。”^③ 所以，他的文学活动既表现出对传统文化中的落后与僵化部分的勇猛冲击，又注重对优秀的文化（文学）遗产的辨析与继承。正如他指出那样：“采用外国的良规，加以发挥，使我们的作品更加丰满是一条路；择取中国的遗产，融合新机，使将来的作品别开生面也是一条路。”^④ 可见，中国现代文学的变革发展，无法割断历史，总是在批判地吸取中外优秀文学遗产的基础上进行新的创造。譬如，小说的原始材料是从多种东西中抽象出来的，其中主要的两种就是作者的经验和阅读的材料。我想，这“阅读的材料”就指的是传统的文化文本和经典性的文学作品。对这些材料的阅读作为一种间接经验不仅给现在的作家提供了表现的素材，还训练了作家的各种创造能力，使叙述视觉更敏锐地集中了起来。

① 胡绳：《“五四”与反封建》，见《五四运动与中国文化建设》，第38～39页，北京，社会科学文献出版社，1989年版。

② 鲁迅：《浮士德与城后记》，《鲁迅全集》第7卷，第355～356页，北京，人民文学出版社，1981年版。

③ 鲁迅：《引玉集后记》，《鲁迅全集》第7卷，第419页，北京，人民文学出版社，1981年版。

④ 鲁迅：《木刻纪程小引》，《鲁迅全集》第6卷，第48页，北京，人民文学出版社，1981年版。

总之，事实说明，所有那些在艺术上有极高造诣的艺术大家，都曾受过传统文化的溉泽。就拿鲁迅先生来说，无论他曾经教导青年人少读中国书，也不管他对三味书屋如何深恶痛绝，我们必须承认，他的含蓄凝练醇厚警拔的语言，他小说中的材料（如《故事新编》之取材于神话和传说）及表现手法（如白描手法），甚至包括他的一些情感方式，都得之于他早期所接受的传统文化的教育和训练。至于钱钟书、茅盾、巴金、郭沫若、冰心等现代文学史上的巨擘，都从小诵读包括四书五经在内的古典著作，从而打下了坚实的文化基础。依据于这个基础，他们无论是在对汉语言的运用上，还是对所描写的社会历史情景和现实生活的理解方面，都达到极高的境界。

近几年来许多否定我国传统文化的人，本身并不曾受过严格的传统文化的熏陶和训练，他们对于传统文化并没有下过多少入乎其内出乎其外的工夫。从而，他们对于传统文化的理解和判断也往往是肤浅的、不准确的，直接影响了他们的文学创作。这一影响首先表现在对于汉语言的掌握和运用上。当代许多作家的语言显得贫乏而粗粝，缺乏凝练性、含蓄性、变化性，更缺少中国语言所特有的典雅、蕴藉的意象美。由此可以看出，对传统文化的学习和掌握深刻与否，常常影响着作家对于从事文学创作的基本工具——语言运用的文野之分和高下之别。

对传统文化的隔膜和排拒也使得一些作家产生并形成强烈的民族虚无主义和民族自卑情结，这样，他势必在创作上只取西方的东西为效法的榜样，却根本看不到我们民族在漫长的艺术实践过程中总结出来的经验、逐渐形成的特殊的审美趣味和审美心理期待。比如，我国传统的小说，一般都注重“讲故事”，注重对于情节曲折性的设置，对于人物性格的刻画，更注重融情于景、以景见情，这些都反映出我们民族特殊的审美心理和审美趣味。而现在的一些小说则追求“三无”，即无主题、无情节、无人物，

只是随心所欲地描绘人物的意识流动和所谓深层的本能冲动，无论其表层的语言结构还是深层的意义结构，一般都显得凌乱散漫，缺乏必要的明晰性、生动性、趣味性。更严重的是，他们的作品还显示出一种“无情化”的不良倾向，而情感在我国古代的美学理论和文学理论中，却居于非常重要的地位，受到突出的强调。文学史上那些伟大的作品，也都很注重用情感照亮所描写的人生场景，如《离骚》、《史记》、李杜诗篇、李煜的词、曹雪芹的小说，都是因为浸透了深沉而纯挚的情感，才引发了无数心灵的震颤和共鸣，具有永恒的价值和魅力。与此相反，近几年来不少作家则对众生世相进行冷漠的调侃，或乞灵于虚无缥缈的玄想，或只玩弄形式谋求花样，或重欲轻情，或有欲无情。总之，因为缺乏真诚情感的照临，他们的作品一般都显得干瘪酸软，很难引起广大读者的喜爱。

(1996)

科学主义与人文主义的悖立与互补

—

在现当代美学、文艺理论与文艺批评的发展中，科学主义与人文主义时而相互攻讦，时而悖立对峙，成为影响广泛、令人瞩目的世界性现象。20世纪80年代中期以来，我国文艺理论批评界同样受到这一世界性思潮的影响。一些人热衷于采取自然科学的研究方法和手段，运用系统论、信息论、控制论、统计学和模糊数学来探讨审美与艺术现象，强调审美和艺术探析的定量化、数学化和形式化；另一些人则强调审美与艺术科学的人文特性，坚决于审美现象和阐释主体有别于自然科学的特征，极力反对自然科学的研究方式。

导致文艺理论批评的科学主义与人文主义悖立和分野的原因，首先在于现当代自然科学奔向社会科学强大潮流本身的冲击力。但若进一步探究，还不难发现其深层的理论与社会发展的根由。因为文艺理论批评与美学，从来就是哲学滋润起来的繁花硕果，是寻求真、善、美统一的人类思维之树的美的结晶。在西方长达二千多年哲学发展的历程中，对确定性追求在当代多元取向的氛围中，正衍生出各个不同的层面和方面。就文艺理论批评和美学的科学主义而言，它显然受到人类思维寻求客观性、精确性定势的深刻影响，因而把哲学史看成是由本体论→认识论→符

号论的演变史，认为当代科学认知的核心问题，“既非寻求现象背后的不变本体，也非在既定本体基础上解决认知模式的问题，而应是对作为主体表达和把握客体对象根本手段的语言符号的探究和确定的问题”^①。西方美学中科学主义的诸多流派（如分析美学、符号学美学）和理论批评中的形式主义、结构主义等，都是从这个层面上产生的。与之相对的人文主义，作为一种社会哲学思潮由来已久，但只是到了近现代，通过社会观上的人本主义与自然观上的活力论和生命哲学的偶合变奏，才激活成为一种以否定科学的理想主义和理性主义，强调本体作用为特征的现代形而上学思潮，并与科学主义思潮争雄竞长、悖立对峙。它虽然也以激烈反对传统哲学、美学研究方法的面目出现，但从其基本倾向来看，即又是以机智地绕过以往美学和文艺学研究最为脆弱的本体界定问题的形式出现的。“在它们看来，对美的本体的反省，并不在于机械地拒斥形而上学，而在于对其进行新的合理解释”^②。同样，对美的认识与评价，也须超出以主客、心物对立为特征的认识论范围，确切地从超出这种对立的人的存在本身出发，以便在人的直接情感状态中领悟和把握美的真实存在。以致往往夸大认识论范围以外的人的情感意志、生命意识及生存状态的意义，例如超越传统印象批评的当代主体性批评的诸多流派，就是从这个层面上形成的。具体而论，文艺理论批评的科学主义与人文主义的分野，主要表现在以下三个方面：

（一）首先是围绕文艺属于何种学科对象问题的分野。本来，文艺理论与文艺批评作为一门研究和评析人类文艺活动及其审美功能的特殊学科，与只研究自然现象的自然科学的区别，在于艺术科学中既要研究客体，又要研究主体；同时它也与研究人的心

① ② 李文：《略论当代西方美学的哲学倾向》，载《中国人民大学学报》1989年第6期。

理学、生理学的学科不同，因为艺术科学不把审美活动中的人当作纯粹心理、生理现象，而视其为活生生的社会人来观照与评析。然而，在现当代极端的科学主义和人文主义（或称人本主义）那里，艺术科学的特殊学科对象遭到肢解和割裂。科学主义视批评对象——文学艺术为物理现象、生理现象，以探求科学的认知。这一倾向，可追溯到 19 世纪德国心理学家费希纳，他的心理物理学着重对身心关系的探讨，试图测定感觉强度的增长同刺激的增长之间的数量关系，从而把对身心关系问题所给予的解答用于说明审美感知，找出可以判定为美的矩形与线条的数量关系。因此，他把绘画中的形状和线条抽取出来，撇开它们在整个构图中的地位和作用，完全不顾及绘画本身的审美特性以及主体对绘画的情感反应与价值判断。这种研究和实验，除说明何种形状、线条受到人们喜爱外，对审美的实质性问题丝毫也说明不了。然而，费希纳以自然科学的眼光对待审美对象的观念与方法，却产生了深远的影响，以至于 20 世纪 60 年代以前西方美学界和批评界所崇尚的科学主义也延续了这种自然科学的方法。美国现代美学家托马斯·门罗在《走向科学的美学》（1956 年）一书中认为，“按照自然主义美学观，艺术作品及与之有关的经验，也同思想和其他人类活动一样，是一种自然现象。这种现象和物理、生物学中考察的现象是先后相连的，前者是在进化过程中从后者当中产生的。”^① 由此艺术作品在美学研究与艺术批评中，乃是认识的对象，批评家只能采取纯客观的、经验主义的态度对待艺术作品。正是这种将文艺“自然科学化”的美学思潮和批评观念，深刻地影响了俄国形式主义批评，以及新批评、结构主义批评和心理分析批评等。因为这些批评模式或者强调作品本体，

^① 托马斯·门罗：《走向科学的美学》，第 164 页，北京，中国文联出版公司，1984 年版。

从作品的语言形式、结构、技巧入手，去论证文学的“文学性”，并推导出文学的意义；或者强调作家的个人无意识与集体无意识，从象征、原型入手，找出潜隐于作家心灵的永恒不变的“恋母情结”和“原初意象”。

现当代人文主义虽与传统的人文主义一样，视其批评为具有审美性质的人文科学，从而注重阐释和评价艺术作品所描绘的人的精神生活，表现人的审美追求与价值观念，并进而要求对对象采取审美态度，全身心地去感受和体验，发现并揭示作品的深层意蕴，作出富有主体特性的审美价值判断。然而，它与传统人文主义的突出区别，在于强调文艺批评在学科的本体论上既区别于自然科学，又区别于社会科学，视文艺理论批评以“人的生命存在及其活动”为本体，从而割裂了人文学科与社会科学的密切联系，仅从人文或价值的角度上探究人类的审美、艺术现象，执著于主体的情感意志对对象的感悟、体验与价值阐释，忽视或贬斥传统人文批评的社会历史模式，导致主体意识与历史意识分离、审美意识与社会意识的割裂。当代主体性批评的这一倾向，可追溯到欧洲 19 世纪后期继印象派绘画崛起而在法国形成的现代印象批评，及我国 20 世纪二三十年代出现的以周作人、李健吾为代表的现代印象批评。由于人本主义批评崇尚直观、偏于感性而极大地限制其视界的广度与深度；还由于它们更多地停留于作品的表层而不能开掘作品的深层意蕴，以致缺乏理性的穿透力；更因为它们视批评为个人借作品这个题目“表现自己”，而必然存在着主观偏离客观等缺点。

（二）在批评的操作方式上，也存在着明显的分野。一般地说，科学主义主张采用实验的、测量的方法，追求的是对对象认知的精确性、严密性和定量化。当代的科学主义不满足于费希纳的“实验美学”，门罗认为费希纳的实验科学从来就不是一种广泛和彻底的实验科学，因而他提出了广义的实验方法，也就是观

察——假设——验证的方法。这种方法始终以观察为基础，且显现出两个鲜明的特征：一是纯客观性，要求注意审美经验的具体事实，排除主观情感的介入；二是排斥理论指导，因为在门罗看来，理论是超经验的价值和原因，只会妨碍科学的判断和证明。因而这种广义的实验方法的实质是经验主义和实证主义的，用之于文艺理论批评，必然成为一种纯客观描述事实的批评。俄国形式主义以及新批评、结构主义批评、心理分析批评与原型批评，就其操作方式而言，与这种广义的实验方法在本质上是一致的。英国著名文学批评家特里·伊格尔顿指出：在俄国形式主义看来，“文学作品既不是传达思想的工具，社会现实的反映，也不是某种先验真理的化身；它是一种物质性的事实，就像人们可以检验一台机器一样，文学作品的功能也可以析解，它是由语言、而不是客观事物或情感所组成的”^①。同样，新批评的“封闭阅读”和对文本的“精细分析”，以及结构主义对语言结构、叙述结构的分析及对文体的定量分析，也都呈现出共同的性质，即视文学为一种物质事实和诸元素的组合，可作机械论、原子论的析解。精神分析批评并非采用严密的试验方式，然而它发端于精神病学，是在治疗和研究精神患者的基础上创立的，因而也颇重视经验事实，循着观察——假设——验证的方法进行批评。原型批评虽从文化人类学的角度考察“原初意象”，但它旨在假设文学是“集体无意识”的表现，以推导出文学作品的原型结构，其研究方式也可归入科学主义。

人文主义批评尊重批评对象的审美特性，自然对其采取阐释的方式，主张在某种哲学观念和文化意识的导引下，深入阐释文艺作品的精神价值、文本的内在意义与审美魅力，反对批评变成

^① 特里·伊格尔顿：《文学原理引论》，第3~4页，北京，文化艺术出版社，1987年版。

事实（现象）的纯客观描述和技术操作；它肯定文学作品的“文学性”体现在作品意蕴与形式的统一中，反对将批评变成纯形式技巧的展示活动。新马克思主义批评、新历史主义和接受批评为克服主体性批评的极端，主张回归并完善传统的社会历史批评，要求在批评中贯彻主体与客体、理性与感性、普遍性与特殊性、现象和本质相统一的原则，反对将这些对立统一的辩证关系分割为二元对立的模式。它们重视历史意识和读者的审美再创造，视文艺作品的价值、标准在历史进程中发生的变化而对作品进行动态分析，反对科学主义将文艺作品当作封闭、自足的存在及其所作的机械、静态的分析。

（三）由此导致在批评的价值尺度上的分野。科学主义的批评态度与方法，导致对文艺作品的价值尺度的排斥。例如普洛普在《民间故事形态学》中对俄国一定数量的童话的分析，说明其科学主义方法注重于母题的探究，而回避了每一篇童话在艺术水准上的差异，完全无视作品蕴涵的意义和审美价值的阐释。结构主义批评也不在乎作品优劣与价值，实际上是用“结构”（即不同作品共同的结构模式）消解作品的意蕴。精神分析在排斥价值尺度上也不例外，往往挑选那些可以用精神分析理论加以说明的作品，将它们归结为“俄狄浦斯情结”的表现。原型批评家弗莱认为，所有的文学作品都是借形形色色的模式、原型、神话构造成型，以致最终隶属于四种“叙述的类型”：喜剧、传奇、悲剧、讽刺。这四种类型分别与春、夏、秋、冬这四种象征相对应。结果，如伊格尔顿所说，弗莱在建立这个文学体系时，首先“将价值的判断剔除”，因为他视价值判断为“主观的喧闹”^①。

人文主义批评则不然，它专注于文学的社会——人的意义，

^① 特里·伊格尔顿：《文学原理引论》，第110页，北京，文化艺术出版社，1987年版。

承认批评的价值尺度，对作品审美价值进行评价。因为文艺是人类创造活动的特殊领域，具有它自己特有的目的和任务，“它不是向我提出有关世界的一种真理。……这个世界对我来说首先不完全是知识的对象，而是一个令人赞叹和感激的对象。审美对象是有意义的，它就是一种意义”。“因为这种意义，假如我专心于那个对象，我便立刻能获得它，它的特点完完全全是精神性的。”^①由此决定了文艺批评不是对事实真假的判断，也不仅仅是一种认识活动，更主要的是价值阐释、价值定向的活动。批评主体对艺术作品的审美关系，实质上也就是价值关系。批评家对艺术作品也必然采取价值论的态度，从审美上判断它的好坏、美丑，评价它的精神价值的大小、高低。这就是人文批评的价值尺度，其要义在于揭示文艺的人文内涵及其美学价值。

二

文艺理论批评中人文主义与科学主义的悖立，应当说是美学和艺术科学发展到现当代必然出现的两大类、两种典型形态。它们把美学和艺术科学从传统的思辨哲学下解放出来，为更深入地研究审美和艺术现象的本质、特征及其历史发展的具体形态，开辟了新的领域和视角，拓展了批评的观念与方法。然而，毋庸讳言，这种悖立无论从批评的对象或批评的主体，特别是从文艺批评的学科本身来说，都有其不可避免的局限性。如上所述，对主客体及其相互关系的理解与把握，理所当然地应是全部美学和艺术科学对象研究的核心。这也是马克思主义科学世界观应用于

^① 杜夫海纳：《美学与哲学》，第26页，北京，中国社会科学出版社，1985年版。

艺术科学所得出的结论。然而，正是在此核心问题上，科学主义和人文主义分别采取割裂与极端发展的态度和方式。具有科学主义倾向的批评，用客体性来排斥主体性，把艺术探析、研究的对象任意缩小到那些只有具有直接观察性和实证性的事实和现象上，从而机械地袭用了自然科学的观点，忽视完整、生动的人在艺术审美活动中的中心地位。尽管艺术作品有其存在实在性，但若不把它同主体联系起来加以研究，就无法判明其真实价值。也即是说，尽管艺术作品具有独立的文本形态，但文艺又应该是有意义的，有意义的形式要求文艺不断地向现实、向历史、向社会和主体开放。这一点，从 20 世纪出现的形式主义批评到结构主义批评的不断陷入窘境的情形可以得到证明。由于这些具有科学主义倾向的批评模式将研究对象严格限定在文本范围内，用现代语言学理论来细读、分析文本，致使其一方面对所谓文艺的“内部规律”的探析得以纵向深入，另一方面又将文本看作一个孤立封闭的语言结构系统，割裂了文本与文外（包括主体及社会历史）的联系。以致后结构主义的罗兰·巴尔特在提出把文本看作一种意义活动、一种生产力，从而看作是一个动态的运动发展过程时，他也未能将文本看作是实践的产物，并赋予人的主体价值。同样，我国理论批评界于 20 世纪 80 年代中期掀起“方法论革命”的情形也证明了这一点。当时，一些人争相引进自然科学和横断科学的方法，热衷于观察事实，对艺术作品和审美现象进行定量的、模型化处理，试图使文艺批评排除主体的经验、意念、感悟，陷入了将主体与客体相分离的形而上学的思维窠臼。这样，批评家的眼光就被局限于作品中那些可以进行相对精确描述的方面，回避那些不确定的、空白的、可意会不可言传的方面，从而把作品还原为可以量度的、确定的事实。科学主义批评

模式所存在的矛盾与弱点，使它无法在批评实践中收到预期的效果。

与之相反，人文主义（或称人本主义）批评，则用主体性排斥客体性，对各种具体的实证科学不屑一顾，惟主体是瞻，也难免使探讨悬浮于抽象的思辨上，以至无法现实地理解和把握审美对象的真实特征。实践证明，主体固然重要，但它始终处在与活动及其外化的客体对象之间的复杂相互关系之中。如果割断了这种关系而孤立地探讨主体问题，势必妨碍对审美和艺术活动本质的把握。例如人文主义批评中的接受批评模式，就存在这方面的矛盾和不足。接受批评与后结构主义旨在颠覆所有传统价值，将研究与批评重心转移到读者与文本的交流过程之中，从而发现了读者的价值与意义，弘扬了人的主体性。然而，它对构成为读者接受活动的前提与基础的“作家——作品”，却没有给予足够的注意；加之它把接受过程注入文学史，强调价值判断的变动不居，就不免滑向了价值相对主义，接受批评也就难以提出具有坚实的客观基础的价值标准。

美学和艺术科学中科学主义与人文主义的悖立和冲突，典型地反映了人类思维本身的内在矛盾。就人类思维本性而言，它永远是在自我意识和对象意识的矛盾及解决这一矛盾的过程中向前发展的。同时，这一悖立和冲突又突出地反映了当代哲学、美学及文艺理论批评在理论思维的多向、多元的探索和突进中，寻求主体性与客体性在其发展中从悖立走向互补而形成新的“综合”的走向。因为当代艺术实践和理论批评的嬗变进一步证明，科学主义按照绝对客观性原则和形式化方法构建起来的美学和艺术科学的研究模式，因其偏离主体性原则、漠视价值规范方法而陷入实证主义泥沼，所以无助于审美和艺术活动的实质性突破。同

样，人文主义片面强调主体价值取向、忽视客体经验的要求，也遇到了前所未有的挑战和困难。因此，这两者都有从冲突走向互补并进而形成新的“综合”的内在要求。而且，时代的文化氛围也为这两者的融合提供了条件，一个明显的事实，就是现当代自然科学和人文社会科学的迅猛发展，形成了各门学科相互渗透、交融的新格局。美学和文艺理论批评实际上已被推进到这一格局之中。因为文学艺术具有全景式地再现或表现社会——人的生活的特点，它与人类活动的一切领域都有关系，因而自然科学和人文社会科学的各门学科介入文艺及其理论批评，文艺理论批评从自然科学和其他人文社会科学学科中吸取养料，形成新的批评观念与方法的多元整合，便是顺理成章的事情。如同荷兰学者佛克马、易布思所说，20世纪的文艺研究和社会的新发展密切相关，文艺理论和文艺批评也不可能完全局限于文本而不顾及创作的新潮流和社会、学术方面的新进展^①。由此而昭示美学和艺术科学的发展前景：立足于现实的审美艺术活动，从主客体之间的对立统一关系出发，从确立某种内涵丰富、联系具体、有助于促进审美和艺术活动进步发展的价值体系入手，进而在方法论上解决具体研究中实证描述和价值规范之间的相互制约和辩证统一关系，从而最终实现科学主义与人文主义的互补和新“综合”。为此：

（一）必然要求文艺理论批评明确其学科定位，即尊重批评对象的特殊性，形成与之相关的态度、方法及价值体系，以保持文艺批评真正成为具有审美性质的人文科学。只有在此基础上去吸纳、整合自然科学和其他人文社会科学的观点与方法，才不会

^① 佛克马、易布思：《二十世纪文学理论》，第2页，北京，三联书店，1988年版。

失却文艺批评的科学性，才有利于文艺批评的当代建设与发展。

文艺的审美性质是一个多层面的网状结构系统，存在并生成于文艺活动之中。构成文艺活动的诸多要素（世界、作家、作品、读者）虽以作品为中介，但世界、作家、读者总是分别同作品结成某种关系而被当作批评对象的。这样，当批评家以作品同世界的关系为具体批评对象时，由于所探讨的主要是作品怎样描绘世界，以及描绘的可信性与深度如何，自然要应用社会历史批评模式，同时吸纳与之相关的社会科学和人文科学的方法；而当批评家以作品同作家的关系为具体批评对象时，由于着重考察的是作家的经历、个性、气质、思想、情感、潜意识等如何制约作品，以及形成何种创作个性和艺术风格，自然离不开感悟性的印象批评模式和其他主体性批评模式，同时吸纳精神心理分析模式及相关自然科学和人文科学的方法；而当批评家以作品同读者的关系为具体批评对象时，由于它着重阐发作品在读者中产生或可能产生怎样的效果，以及读者如何接受作品、如何发挥自己的能动作用去参与作品的创造，自然要采用接受批评模式，同时吸纳、整合现代阐释学等人文科学的新知识、新方法。而且，无论是某一方面的批评与阐释，抑或是对文艺作品作整体多维的系统批评与研究，都会涉及到艺术语言与审美形式这一重要的层面，因而吸纳形式主义、结构主义批评模式中的合理部分，以及适当参照一些实验的、统计的、模式化的方法作为辅助手段，理所当然地应予重视，而不能一概排斥。

可见，只有建立文艺批评的学科体系与价值规范，科学主义以自然科学的观点方法代替文艺批评的方法论，以及漠视文艺批评的人文内涵和价值判断的弊端才得以避免；而科学主义旨在排除批评中的主观独断性而强调“科学化”的追求，才得以澄明与

具体体现。正是从这个意义上说，对某些具有科学主义倾向的批评模式的批评，决不意味着可以简单地否定科学主义对批评的客观性与科学化的追求的意义。同样，只有把人文主义批评纳入文艺批评学科的整体多维系统之中，才能正确地发挥传统的社会历史批评模式重视文艺与社会、历史的关系的优长，克服其曾经出现的庸俗社会学与忽视文艺的审美价值阐释之不足；同时，也才能有效地纠正主体性批评惟主体情感意志与生命意识是瞻，以致造成对对象的客观性及具体的社会审美功能的轻视的偏颇。正是从这个意义上说，强调文艺理论批评所面对的有灵性的人的活动，必须用生命感受生命，在情感体验中把握对象，采取人文科学特有的“理解”方式是重要的。但是，这种体验与把握始终应当以确切地承认批评主体与科学活动的理性、逻辑之间的真实关系为前提。若忽视或否认这一点，就将削弱或失去艺术科学所必须具有的逻辑、规范和理性基础。

（二）必然要求文艺批评紧密联系具体文艺作品和文艺现象，避免批评与文艺的实际脱节，保证批评成为一种具有“活水源头”的实践活动。

尤其是世纪之交，文艺思潮与创作现象极为复杂，积极与消极因素杂色纷呈，因此，加强科学的世界观与方法论对文艺批评的理论指导，提高批评家的当代哲学、美学、文化学、心理学、语言学及其他人文社会科学、自然科学的综合素养，以便在西方与东方、传统与现代的连接点上，追踪文艺发展与思潮的流变，及时评析文艺现象，把握与展示文艺趋向，并在此前提下建立批评的批评，从而形成史、论、批评三者融合、各有侧重的理论批评新格局。这是文艺走向新世纪的客观要求，也是当代文艺理论自身结构、形态在多元中走向新的“综合”的必然趋势。

(三) 必然要求多元的批评观念、方法与标准的拓展，同坚持马克思主义的美学的历史的观念、方法与标准的主元形成新的协调与统一。惟其如此，才能保证文艺批评原则与要求的明晰性和一贯性，并经受住文艺实践的检验，且具有相对的客观性与普遍性。

马克思主义关于艺术与现实的审美关系，以及将“美学观点”与“历史观点”相统一的论断，是建立在辩证唯物主义和历史唯物主义的基石上的，因而“美学观点”与“历史观点”是相互联结着的。前者体现了文艺的特殊规律，后者体现了社会历史的普遍规律：两者的统一，也就是特殊规律与普遍规律的统一。这是文艺批评始终必须坚持和贯彻的根本观点、基本方法和标准，并以此去鉴别、辨析、整合其他的观点、方法与标准。在当代文艺批评的多元走向中，尤其应当解决好主元与多元的辩证统一关系。那种把马克思主义的美学观点与历史观点对立起来或割裂开来，视历史观点的批评为“外部研究”，美学观点的批评为“内部研究”，从而提倡“回到文学自身”而排除“历史观点”的主张，已被证明是偏狭的；在这种主张下所进行的文艺批评，也是跛脚和缺乏历史深度的。当然，马克思主义的美学的历史观点，又是一种不断向着未来开放的观点，具有指导和整合一切符合艺术科学、有利于文艺批评的进步发展的新观念、新方法的普遍适用性。

总之，惟有建立起文艺批评的学科体系与价值规范，坚持马克思主义批评观念对多元观念与方法的协调与整合，才能真正形成当代文艺批评发展、创新的良性运行机制，进而以其不断完善科学性、当代的思维特质和多彩的批评形态，迎接文艺发展的新世纪！

走有中国特色的当代文学创新之路

新时期中国文学的变革，是社会、文化转型的必然要求。在它的发展中，固然要借历史的机缘，从西方现代思想文化中，找到超越传统文化惯性的各种有益的参照系，以激活本土文化传统的现代嬗变；但更重要的，是要立足于中国现代化变革的现实土壤，把总结五四以来现代文艺实践的经验教训，同经济全球化所带来的新时期文化转型提出的现代性与民族性相互关系的新课题相结合，以期探索出一条有中国特色的当代文学创新之路。

当代中国文学发展必须立足自身的现实变革

中西方文化之间存在着很多根本性的差异。

大家知道，西方近现代以来，一直是以科学理性与社会理性压抑人的进一步解放，致使从叔本华、尼采、弗洛伊德到萨特，几乎毫无例外地宣扬非理性主义思潮，以拒斥、消解压抑人的理性统治。而中国的情况却不同，由于长期的封建专制主义影响及物质、科技方面的落后，导致禁锢人性觉醒与主体精神的，往往不是什么科学理性与社会理性；相反，以马克思主义为代表的现代科学理性精神，却常常被“左”的政治思潮和“以阶级斗争为纲”的理性失范所掩盖和扭曲。而“左”的思潮的哲学、文化根源，恰恰是违反马克思主义的现代科学理性精神的。因此，当今中国的文化走向，不可能认同西方的现代主义或后现代主义道

路，用非理性主义反叛科学理性，以消解一切权威、中心、价值的后现代文化当作趋附的目标；而应坚决于社会主义的现代理性规范的建设，以此引导感性与理性的关系，协调个体与社会、群体的关系，构建当代中国文化的理想、价值和审美规范。因为对于走向社会主义现代化的中国人来说，其人性的进一步觉醒，文学主体性的高扬，审美自由的强化，只有同社会主义理想、价值的新建相结合、相适应，才是积极而健全的人的解放和主体性的高扬，从而升华为符合中国特色社会主义现代化目标的文学创新意识。

当代中国文学的变革，在哲学基础和文学观念的选取上，必然坚持以马克思主义的科学世界观及其审美实践理论为指导，对多种价值、观念进行辨析与整合，以形成具有科学理性内涵与民族特有的文学精神相融会的当代文学意识、观念。在新时期多种文学价值、观念的撞击中，人们越来越认识到反映论文学观所揭示的作为特殊社会意识形态的审美意识，是客观存在的主观映象，因而“反映”不是简单、机械的再现，而是经由作家心灵的改造与加工；而作家主体也并非是单个的固有抽象物，而是处于广阔、复杂社会关系中的人，其审美情思具有社会性和时代性，并总是指向人的解放与社会全面进步的审美价值创造。从而确证反映论文学观仍是社会主义文学发展不应忽视的理论前提。同时，又进而认识到文学活动是个系统，其审美本质特性的构成，是整体多维的，因而还必须在坚持反映论的基础上整合主体论、本体论等多种观念、价值。因为文学活动所体现的本质特性，不仅指其所属的社会意识形态性质，还指其“按照美的规律来建造”的审美创造的特质。文学实践的这个双重本质属性，始终存在于认识论、主体论与形式论相统一的整体结构系统中。当代中国文学的发展，审美理想与价值观念的新建必须遵循文学本质特性，才能避免主体失重或形式放纵等片面性、绝对化等弊端，形

成富有中国特色社会主义文学的审美特质和魅力。

要正确引导市场经济条件下的当代中国文学变革

当代中国文学的变革，既要重视艺术价值与形态的多维拓展，更要突出文学观照和表现社会人生，追求高尚、美好、向上的人文精神和多样化的审美价值创造。这是我们从世纪之交文学思潮的嬗变中所发现的，亟待探索的又一个规律性问题。

众所周知，以社会主义为主导的多元形态的市场经济，激发了个体与个性的自信与创造力，同时也容易造成个人对物欲追求的膨胀，人的精神价值取向也容易向物质、金钱及唯我主义倾斜。这种现实人生境况反映到文学领域中来，也容易造成一些作家困惑、迷惘和无所适从的创作心态，甚至导致个别作家理想、价值的失落，给创作蒙上一层缺乏深度与力度的阴影。同时，市场经济对计划经济的超越，也包含着对传统理性、价值的反拨，也容易造成在新的价值体系与文化规范建立之前出现无序的状态。尤其是市场价值杠杆的作用，导致一些人用商品化的价值尺度，去衡量文学这类特殊精神产品的商品价值，忽视其根本的审美价值与提升人的灵魂的社会功能，以致文学的崇高被否弃，高雅屈从于世俗，甚至降格为媚俗；文学对人类价值的终极关怀变成对个人生存状态的原生展示，文学的审美价值连同它所包孕的道德、伦理价值成分也因之黯然失色。

事实上，中国文学进入 20 世纪 90 年代，这类问题已不可避免地出现于文坛。它一方面使文学的生态环境失衡；另一方面也带来文学价值、形态构成由一维向多维变化，促进文学以多维、多向的视角和多种价值尺度的相互参照，去表现这复杂、多态的现实人生。一些作家在创作中的矛盾与进取的复杂情形，可从“新写实”、“新体验”、“新状态”的创作新潮的兴起得以洞悉。

在这股新潮的躁动中，人们首先看到文学的价值取向，由原来的“为人生”变成了“为生存”；由写人生理想和阶级、民族的历史命运，转而写普通人的生存方式或状态。于是人们不禁想起了20世纪80年代曾经涌现的一批现实主义的创新之作，无论写社会改革中的人物性格与命运，抑或表现爱情角落中的人性美，总的来说，仍秉承五四新文学“为人生”的主导价值目标，表现出忧国忧民、追求崇高精神境界的使命感。然而，从20世纪80年代中后期起，一些文学作品转向写人的日常琐碎的生存状态，即从当年谌容的《人到中年》对理想、价值的追求，转向眼下理想、价值下滑，竞相创作类似池莉《烦恼人生》一类以展示生存的沉重与无奈的“现世”。其次，更发现文学的审美规范也由原来追求美与崇高，转向了逃避崇高或消解崇高。如果说20世纪80年代初期在破除现代迷信和批判“文革”时期的“高、大、全”英雄时，对那种伪崇高进行调侃或反讽，起到了某种拨乱反正的积极作用的话；那么，描写改革、开放时代人们的困惑、求索与进取时，再用调侃去消解崇高，就走到了事物的反面，作品的审美价值自然值得怀疑了。再次，文学回视历史的焦点也发生了变化，由写本质走向写本色。传统现实主义要求揭示历史生活的本质及其发展趋势的文学精神，逐渐被展示生存的原生态的新视角、新价值取向所取代。

与此同时，在一些反思和表现近代以来的历史生活的新历史小说创作中，也显现出不同以往历史小说的“新历史主义”的创作新潮。它一方面拓展了历史文化的视野，不再局限于表现阶级与阶级斗争的革命历史，往往通过地域文化背景中的民族生存处境与家族的历史变迁的大文化视界，去展现历史变迁的诸多偶然因素背后的必然性，并对各类人物复杂、丰富的性格、命运进行了新的艺术描写，带来了一股新颖的文学创新的浓烈气息。但它另一方面又存在着漠视马克思主义历史唯物史观，用文化观念去

解释历史文化活动的唯心主义倾向。因为在这种大文化观看来，物质文化、制度文化属于人类历史活动的表层，观念文化才是最深层的东西，而决定观念文化最深层的东西是人的文化心理结构，即主体的意识、观念。难怪 20 世纪 70 年代起西方掀起的新历史主义思潮一直宣扬历史是属于文本的历史。用美国著名人类学家莱斯莉·A·怀特的话来说：“文化是自成系统的，它是依据自己的原则和过程来加以解释。所以，人们只能根据文化自身来解释文化。”^① 结果，他们就把用文化解释文化的观点推向极端，使某些合理性认识变成谬误，人的精神世界及其产品变换为不依赖于人的客观的历史实践的绝对观念世界，文化就变成了与人的社会活动（包括经济关系、政治关系在内）无涉，纯属主观自生的东西。新历史小说所存在的这一缺陷，正是其作品笼罩着文化神秘主义色彩的原因所在。

世纪之交文学思潮所发生的这些变化，一方面表明，由于转型期社会与人自身无不显露更为复杂、多样的人生状态，以致某些变幻莫测、荒诞奇特的人生隐秘与衷曲，必须运用多种艺术视角和价值观念方能充分揭示和表现，由此导致文化观念、审美观照方式与价值目标的多维拓展。然而，从另一方面来说，文学表现社会人生的主导视角与价值，以及追求高尚、美好、向上的人文精神与审美价值，则又是任何一种新视野、多视角的艺术描写所不能掩盖或抹杀的。因此，如何协调艺术描写的主导视角、价值与多维视角、价值拓展的辩证关系，并进而解决多维价值选择与根本的社会、审美价值的关系，直接关系到中国特色的当代文学革新，同时也是对作家审美意识是否完善、健全的考验。须知在中外文学史上，崇高作为审美的重要范畴，既是文学的一种美

^①（美）莱斯莉·A·怀特：《文化科学——人和文明研究》，第 27 页，北京，三联书店，1991 年版。

学理想追求，又是作家理想人格与社会使命感的集中体现。难道当代中国文学的审美价值新构就可以消解作为文学灵魂的崇高吗？处于市场经济条件下的当代文学创新，尤其要明确文学创作的目的与一般商品生产的不同，它不是单纯为了交换以获取利润，而主要供人审美，作用于人们的精神世界，以完善人类灵魂，促进人的精神和个性的自由、全面的发展，把人提升为“另一个主体”（马克思语）。这是一种崇高的、无私欲的、非物质功利性的社会、审美文化事业。马克思说：“作家当然必须挣钱才能生活、写作，但是他决不应该为了挣钱而生活、写作。”“诗一旦变成诗人的手段，诗人就不成其为诗人了。”这就是说，作家绝不把自己的作品看做手段，作品就是目的本身，无论对作家或其他人来说，“作品根本不是手段，所以在必要时作家可以为了作品的生存而牺牲自己个人的生命。”对当代中国作家来说，能否执著于富有中国特色的社会主义审美价值的艺术创新，关键在于这种文化人格的培育与完善。

走有中国特色的当代文学创新之路

有中国特色的文学创新，既要弘扬革命文学传统，又须勇于迎接西方各种新潮文学流派与创作方法的挑战，在多种文学流派与创作方法的比较、互渗中，推进现实主义的深化和拓展，获得多种艺术方法在现实主义基础上的发展。这也是新时期文学思潮嬗变中所揭示的另一个规律性问题。

既然 20 世纪对世界文学而言是又一个自觉时代，那么，无论文学对人的自我的新发现也好，还是作为“人学”之一的文学对心灵的开掘也好，都显示出文学对自身的认识及其对人的描写，已发生了重大的变化。正如 H.N. 费尔蔡尔德所说：“自我是西方浪漫主义在解体时代找到的新出发点。”从 19 世纪末浪漫

主义解体到 20 世纪初现代主义崛起，表现自我世界、表现个体生命与自由意志的新人本主义哲学及其非理性主义的文学倾向，一直反叛近代的理性传统和现实主义文学。然而，由于现实主义在长期发展中形成的最大特点是忠于客观现实，坚执地把客观现实作为反映和表现的对象；因此，尽管现代主义一再曲解与贬抑它，把它同自然主义等同起来，认为这种创作方法只能导致简单地复制生活、罗列生活现象，难以达到“更高的真实”；但由于现实主义这一特点体现了文学与现实关系的唯物主义世界观，反映了文学的社会审美特质与价值功能，致使现代主义只能在局部上弥补现实主义之不足，却不能整个地取代现实主义。因为现代主义诸种流派所标榜和追求的“更高的真实”，说穿了，就是作家“自我”。这样，现代主义作品中所着力反映和表现的并非客观生活的本来面貌，而是作家对世界的主观感觉。英国作家伍尔夫曾说：“生活是一圈光晕，一个始终包括着我们意识的半透明层。”它不可能为人所抓住，只有当它的变幻和流动映入人内心，在人们的内心产生印象和感受时，才能为人们所认识。于是，她要求作家“向内心看看”，认为文学的任务就是描写人的“心理隐曲”。由于现代主义强调从自我“内心”出发，致使他们在创作中往往无视客观现实生活，任意改变它，甚至把自己的主观印象强加给客观现实（如美国意象派诗人庞德的诗《在一个地铁站》等）。这种情况在意识流小说中尤其表现得最充分。生活经过作家的梦境、幻象、下意识心理的折射，已经变得支离破碎、模糊不清了，完全成了作家自己心理的幻影。这正是现代主义文学摒弃现实主义小说的性格刻画和情节描写所造成的。当然，也不是说现代主义完全否弃人物，而是说作家通过人物不是为了描写现实关系，而只是为了发掘人物的内在活动。但文学注重对人物心理活动的描写，也并非现代主义所首创，此前的卢梭、司汤达、陀思妥也夫斯基、托尔斯泰的作品就有很突出的成就。现代

主义文学的心理描写区别于现实主义的，恰恰正是它们把心理的东西与外部世界分割或对立起来，把人的内心活动视作纯心理的、与外部世界相脱离的东西，从而孤立地写人的感觉、情绪和意念。这就导致了心理自然主义。所以，尽管“意识流”是现代主义文学中运用得最普遍、也是最富于创造性的表现方法，但却因为这类艺术表现方法只是为表现人物意识的流动（特别是下意识、梦幻等）服务的，因而它对完整、深刻地描写人与现实的关系的作用毕竟是极其有限的。

由于现实主义与现代主义的矛盾冲突在现代以来中外文学发展中出现了复杂的情形，使得我们的作家在新时期文学思潮的嬗变中获得新的认识：一方面，现代主义文学在开掘人物内心，表现隐秘的心理层面，创造多种多样的心理描写手法方面，确有其创新与独到之处，可以弥补和丰富现实主义的表现领域和表现手法；另一方面，却从其反叛现实主义的艺术指向和审美原则看来，又总是消解文学的社会审美特质，不利于深刻表现我国社会主义的现实变革和时代精神。一些艺术上成熟的作家，正是从这种认识出发，而把现实主义传统、特别是革命现实主义传统当作文学革新、发展的坚实基础，并认识到现实主义不是一种自我封闭的创作体系，必然随着社会和文学的变革不断获得新的发展。纵观新时期现实主义文学的变化，大体表现于两个方面：

一是从方法论的角度看，现实主义创作方法是作家长期创作经验的积累与升华，它本身在审美特征与艺术表现方法与手段上，虽有总的原则和质的规定性，但在此前提下仍容许有各种不同的表现方法和手段，并没有一个划一、不变的模式，因而总是同不同生活经历和创作个性的作家相结合，从而展现其艺术的丰富性与无限的多样性。当前现实主义创作的多样化拓展，就出现了以下种种不同的艺术形态：有的作家执著于反映时代生活的主旋律，“敢于如实描写，并无讳饰”（鲁迅语），既塑造了改革、

进取中的时代新人，又深刻的揭露、抨击了社会中的腐败、落后的事物；既弘扬了现实主义的文学精神，又丰富和拓展了现实主义的艺术方法和手段。有的作家侧重描写民族风情和地域文化，作品格局虽小，但开掘较深，展现了一定时代色彩的社会风俗画面，给人以新的美感与人情的满足；并把以往的乡土文学与市井小说提到现代意识与民族风情的新境界，从而拓展了现实主义的文化内涵和清新、亲切的格调。还有大量的创作在坚持现实主义基本创作原则的基础上，批判吸取现代主义的意识流小说艺术和意象派诗歌、荒诞派戏剧的某些技法，通过人物主体意识的多棱镜去折射时代生活，深化对人物灵魂的探索，加大艺术描写的主观成分，使新现实主义创作较充分地展现了新时代人们复杂而多态的心灵世界。

二是从接受美学的角度看，现实主义的艺术创造及其独特魅力正面临现代人多种审美取向和接受方式的挑战，因而它不应固守传统现实主义小说的艺术方法和表现手段，还必须与其他文学体裁（如诗歌）和当代勃发的影视艺术相融合，寻找小说的诗化意境与哲理之光，并在高雅与通俗品位的分化与融合中生发出充分满足人们多方面审美选择的新形态、新技法。但是，当我们在进行艺术的开拓与创新时，却不能淡化社会主义文艺的特质与方向，始终要突出主旋律，不断提高各类艺术创新的文化品位，尤其要对市场经济下不断涌现的大众文化、通俗文艺加以引导。大众文化、通俗文艺具有娱乐性、休闲性、趣味性及其容易吸引人们主动参与的大众性，这是它的所长；但若离开了高雅文化和弘扬革命文学传统的主导文艺的辐射、引导，它是不可能自发地提高品位的，相反，还可能在市场价值法则的驱动下降低品位，由大众所喜闻乐见的娱乐、审美变成追求低级趣味的媚俗文艺。

从百年文论史得到的启示

——关于文学价值取向与观念嬗变的 审思

当我们面对 20 世纪与 21 世纪之交美学和文艺理论研究的新情况、新问题，去探求既往“历史的启示”时，首先想到的是，当中国社会历史发展到一个新的阶段，特别是在新旧交替的变革时期，从文学实践到文学理论，明显表现出不同的价值取向，形成多元文学价值观念的规律性问题。从 19 世纪末至 20 世纪末的百年文论史中，不难发现，每个重要时期学术文化界围绕文学价值取向与观念嬗变所进行的论争，都不是偶然的现象，而是有其历史和现实的原因。其中，始终引人关注的问题之一，就是不同倾向的文学理论的分歧，往往体现人们对文学的特质、功能和美学理想的不同看法，并总是在文学价值观念上表现出来：有的肯定和强调文艺的社会价值，有的却淡化或否认文艺的社会价值。在前者之中，对文艺的社会价值的理解颇不相同；后者对文艺社会价值的淡化或否定也各各特殊；甚至在前者与后者之间，还常常呈现出错综复杂的情形。因此，认真审思百年文论史中关于文学价值取向与观念嬗变的规律性，从中获得历史的启示，对于当今文学价值理论的探讨与构建，无疑具有重大的现实意义。

—

我国近代的美学和文学理论，并不是从古代诗论、文论传统上自发地延展，而是在西方近现代美学和文学思潮直接影响下文艺变革的产物。它所具有的反封建传统的革新性与理论、观念的不成熟性，是同我国半封建半殖民地的社会性质及资产阶级改良运动与革命运动构成的历史文化背景，紧密地联系在一起。

当年，作为资产阶级改良派代表人物之一的梁启超，就是从改良主义的政治要求出发，倡导“小说界革命”的。鉴于“欧美东瀛，其开化之时往往得小说之助”，而在理论与实践上引进欧美、日本政治小说的新概念、新文体。从而一反我国传统视小说为“小道”与“邪宗”的偏见，使小说从文学中突出，从先前“寓劝戒，广见闻，资考证”，甚至作“经”、“史”的补充的微不足道的文体，一跃成为改良社会、改造人生的有力工具的文学样式。1897年，梁启超在谈及日本变法时指出：“日本之变法，赖俚歌与小说之力”^①。第2年，他在《译印政治小说序》一文中，又因欧美各国社会变革与小说的必然联系，总结出小说的社会政治作用：“……彼美、英、德、法、奥、意、日本各国政界之日进，则政治小说为功最高焉。英名士某君曰：‘小说为国民之魂’。岂不然哉！岂不然哉！”^②

由于梁启超认识到小说在社会变革中“为功最高”，其价值关乎“国民之魂”，致使其1902年所著的《论小说与群治之关

① 梁启超：《蒙学报演义报告合序》，见《饮冰室诗话》41则，北京，人民文学出版社，1959年版。

② 阿英：《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》，第147页，北京，中华书局，1960年版。

系》，将小说的社会政治作用夸大到无以复加的地步。文章一开头就说：“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，欲新学艺必新小说，乃至欲新人心，欲新人格，必新小说。”总之，在梁启超看来，小说决定着国家和民族的命运，“用之于善，则可以福亿兆人”，“用之于恶，则可以毒百千载”。因此，他不加科学分析地全盘否定我国古代小说，把社会存在的落后、愚昧统统归之于旧小说的毒害，甚至把旧小说说成是“中国群治腐败之总根源”。并大声疾呼：“今日欲改良群治，必自小说界革命始；欲新民，必自新小说始。”可见，梁启超的文艺观与政治观一开始就是同一的。导致他在“小说界革命”中形成的文艺价值观，不仅彻底否弃重诗文、轻小说戏曲的旧文学传统，而且反转过来置小说于“文学之最上乘”的重要位置，指出“小说学之在中国，殆可增‘七略’而为八，蔚四部而为五”^①，从而超越传统小说“劝善惩恶”的旧价值观，构建与政治、群治休戚相关的新价值观。正是在梁启超推进中国小说理论的革新和价值观念的嬗变中，人们不难发现，其中既包含主张小说具有改造社会、人生的作用的正确、合理思想，又存在着淡化、忽视小说固有的审美价值与片面夸大其政治功利价值等理论弊端。

其实，在梁启超整个文艺思想中，文艺价值观（包括中国传统的或西方近代的影响）并非如此单一、偏狭。即使在他倡导“小说界革命”前后的著述里，对于文艺的多方面价值，特别是审美价值，也多有论及。比如，在《美术与生活》一文中，他就曾这样写道：“我确信‘美’是人类生活的一要素，或者还是各种要素中最重要者。倘若在生活全内容中把‘美’的成分抽出，

^① 简茂森：《高论千言出胸臆》，载《古代文学理论研究》第2辑，第117页，上海，古籍出版社，1980年版。

恐怕便活得不自在，甚至活不成。”^①说明他对构成艺术的美、情感与趣味等价值是相当重视的。特别是在上引那篇《论小说与群治之关系》的著名论文里，更认为小说“之支配人道”有“熏”、“浸”、“刺”、“提”“四种力”，说明他已明确意识到艺术形象对小说的重大意义，以及小说社会作用的实现离不开其艺术价值在作者与读者中间的生成。

那么，为何他在“小说界革命”的理论与实践，单单看取小说的社会政治价值，以致片面夸大小说本身无法负载的政治宣传功能呢？这就不能不涉及他作为资产阶级改良派思想家的政治立场和艺术理想了。因为随着资产阶级政治改革运动的酝酿与发展，改良派的活动家们，为了广泛宣扬他们的政治主张，在进行“诗界革命”和“文界革命”的同时，还需要有一种更通俗、更普及、更有力的舆论宣传工具。特别是戊戌变法失败后，他们已失去了政治权力的根基，更进而重视舆论宣传的作用，加强对新小说（特别是政治小说）的创作引导，以此达到“抨击时政”、宣传改革的目的。诚如鲁迅所说：“戊戌变法既不成，越二年即庚子岁而有义和团之变，群乃知政府不足与图治，顿有抨击之意矣。其在小说，则揭发伏藏，显其弊端，而于时政，严加纠弹，或更扩充，并及风俗。……”^②梁启超就是在这种理论观念和政治倾向的驱动下，身体力行地创作政治小说《新中国未来记》的。为了“抨击时政”，宣传政治主张，他明知其“三不像”的文体缺乏移人性情的艺术感染力，也要发挥它宣传政治改革的舆论工具的作用。正如他在《新中国未来记》的绪言里所言：

① 梁启超：《美术与生活》，见《饮冰室合集》第39卷，北京，中华书局，1989年版。

② 鲁迅：《中国小说史略·清末之谴责小说》，见《鲁迅全集》第9卷，第282页，北京，人民文学出版社，1981年版。

“……既欲发表政见，商榷国计，则其体自不能不与寻常说部稍殊。编中往往多载法律、章程、演说、论文等，连篇累牍，毫无趣味，知无以飨读者之望矣。”他对这种小说文体的选择的解释表明，其所进行的“小说界革命”，固然对小说这一重要文学样式作出了全新认识，“是古代中国的杂文学观念向现代中国的纯文学观念迅速演进的显著标志”^①；更由于社会变革的客观要求，使其小说革命的价值取向，主要不在于这种文学样式的独特审美价值，而在于它的社会政治价值与舆论宣传功能，从而开了以小说创作为政治宣传服务的先河。以致有的论者做出如下论断：“他提出小说革命，为的是要推动政治改革，而不是要改革小说本身，所以，他不可能以政治去迁就小说，而是愿意牺牲小说，以求更好地为政治服务。”^②

如果说，当年“小说界革命”的倡导者梁启超出自宣传资产阶级改良主义的政治立场，导致他从传统杂文学观念向现代纯文学观念的变革中，执著选择文学多维价值构成中的政治价值，以致对文学的社会价值作出狭隘和急功近利的理解的话，那么，稍后出现的著名学者王国维的文艺美学思想的革新，则是沿着学术探索的独特路径，侧重从“文学即人学”以及艺术自身的特点与规律，去看取文艺的性质与功能，并在深化文艺的审美价值的研究中，为现代纯文学观念的建立作出了重要贡献。虽然其唯美主义、形式主义的倾向有着叔本华等西方主观唯心主义美学的深深印痕，但其复杂的文艺价值观念同样值得深入探究。

王国维作为我国近现代之交的著名学者，虽然其生活和思想

① 黄保真等著：《中国文学理论史》（五），第186页，北京，北京出版社，1987年版。

② 王宏志：《“专欲发表区区政见”》，载《文艺理论研究》，1996年第6期。

充满着深刻的矛盾，“在资产阶级的政治、伦理、社会思想和他的很可能并非自愿采取的顽固保守的政治态度之间，在思想上的软弱、保守、妥协和学术研究上的勤于思索、实事求是、敢于创新之间，都存在着尖锐的对立”^①；然而，他的《红楼梦评论》、《人间词话》、《宋元戏曲考》等文论、美学、艺术史的著作及其杰出的史学成果，在近现代学术史上的地位却是颇重要的。王国维的学术生涯是从戊戌变法失败后，在罗振玉资助下于1901年留学日本，并于当年夏季归国后从事教职开始的。从1901至1905年间，主要研究哲学和美学，深受西方叔本华哲学、美学思想的影响。在《红楼梦评论》及其他的著述中，他根据叔本华的唯一意志论及悲观主义哲学，以及美或艺术的本质是无利害的观照和暂时解脱的美学观，阐释优美与壮美这两个重要美学范畴，揭示了一切事物都不过是意志的盲目、不可阻遏的冲动的派生物，因而优美或壮美决非客观的存在，盖因人有优美或壮美之情所致。同时，还阐释叔本华的天才论，指出只有天才才能进行审美静观，而庸众是决不能真正欣赏美的。这段时间，他对文艺的性质和功能的认识，显然是艺术无功利性，反对把文艺当作“道德政治之手段”^②，认为“美术之务在描写人生之苦痛与其解脱之道，而使吾侪冯生之徒于此桎梏之世界中，离此生活之欲之争斗，而得其暂时之平和，此一切美术之目的也。”^③他对《红楼梦》的评论，就几乎成了叔本华哲学、美学思想的图解与证明。虽然该著存在着套用唯意志论和悲观主义哲学造成曲解《红

① 滕咸惠：《试论王国维的美学思想》，《古代文学理论研究》第2辑，第339、344页。

② 《静庵文集·论哲学家与美术家之天职》，沈阳，辽宁教育出版社，1997年版。

③ 《静庵文集·红楼梦评论》，同②。

《红楼梦》的弊病，但他对作品悲剧精神的发现与肯定，还是很了不起的。由此，还透露出王国维当时的文艺价值观念是充满矛盾的：一方面，他视文艺与哲学一样，是“最神圣、最尊贵而无与于当世之用”^①的，因而只能起到治疗人生“空虚之苦痛”的作用，即只具有缓解人生苦痛的精神慰藉的功能；另一方面，虽然他在《红楼梦评论》里主张艺术家要超乎现实，忘却自己，才能把握、创造先天地存在于人的自身的美，但由于其“理念”范畴是客观唯心主义的，因而仍承认创作中表现“美之预想”，“必须有经验以为之补助”。这就为他后来的词论从人生、人性的审美视角去总结、提升民族艺术中“忧生”、“忧世”的悲剧美感奠定了基础。

可见，随着王国维从照搬西方的哲学、美学转向以西方近现代的美学观念，去深入研究传统艺术的实践经验和理论材料，其创造性的学术探求使他逐渐摆脱纯粹文艺价值的偏执取向，对于艺术的性质、功能的认知也趋向于理念与自由、客观与主观、现实（经验）与审美超越的统一与融合。虽然存在着康德、叔本华等唯心主义美论的深刻影响，但其《人间词话》（1908年）和《宋元戏曲考》（1912年）则昭示其价值观已转向“忧生”、“忧世”的朴素唯物主义倾向。不但论述艺术境界是由主观和客观、理想和现实、情感和理智统一构成的艺术现象，而且还用“意余于境”和“境多于意”来概括以抒发诗人强烈感情为主和以冷静的理智描写社会人生或自然风景这两种类型的作品，从而确证这两种境界“常互相错综，能有所偏重，而不能有所偏废。”^②他

^① 《静庵文集·论哲学家与美术家之天职》，沈阳，辽宁教育出版社，1997年版。

^② 滕咸惠：《试论王国维的美学思想》，《古代文学理论研究》第2辑，第339页。

正是以这种多维、整体的价值观，去沟通“有我”与“无我”之境，并进而从作者与读者的相互关系去提出“不隔”的理论新见的。其中关于境界的情景交融，关于艺术形象的鲜明、具体、逼真、传神的特征，关于文学语言不假雕饰、自然本色和反对“无言外之味，弦外之响”的观点，其实是对我国古典词、曲的丰富创作经验的新阐释，体现其沟通中西方美论的民族化的有益尝试。

尤其在其《宋元戏曲考》的研究中，更预示着他原先对叔本华等的“超功利”审美价值论、天才创作论的极端认识已得到遏制，因为他对元曲价值所作的史学、文学、音乐、语言学等方面的发掘和阐释，首先拈出的是它“能写当时政治及社会之情状，足以供史家论世之资者不少”^①，足见他已注重艺术与现实生活的审美关系，对文艺深刻蕴含的社会、人生内涵，以及重视劳人思妇的通俗文艺，反对媚俗阿世之艺术等观点，已与前期的文艺观有很大的不同，从而使其艺术的审美自由与艺术的独特的社会作用相联系的现代美学思想得以形成。这就是王国维在学术研究中运用西方近现代新的理论、方法与我国艺术实践固有的经验相结合，外来的思辨方法与传统的直觉方法相结合，历史的方法与艺术的方法相结合所结出的文艺理论成果和所历经的复杂过程。

二

“五四”前后，中国近现代的社会变革的基本走向，经历了一个对政治的关注转为注重于文化到回归政治的过程。在此种时代精神、倾向的影响下，中国现代的文艺理论嬗变，也大体由专注于新观念、新价值、新思潮的提倡，转向文化批判和革命文学

^① 王国维：《宋元戏曲考》，北京，东方出版社，1996年版。

与革命文艺理论的建设。

作为现代文艺理论的开拓者与新文化方向的代表者的鲁迅，随着政治、思想上从激进的革命民主主义者向共产主义者的转变，他在创作实践和理论探索中对文学的特质与社会价值的认识也不断全面、深化和科学。探求鲁迅在如此复杂、多变的革新时代对文学的特质与社会价值的认识的发展过程，其所包孕的思想价值，对今天的启迪也许更切近与深刻。

鲁迅于 1907 年发表了著名的文学论文《文化偏至论》和《摩罗诗力说》，在广泛介绍西方诸多美学、文艺思想的同时，还比较全面地论述了他的文艺价值观。虽然鲁迅也是坚持救国先救人，救人必先启蒙，启蒙必先革新文艺的基本立场；但因为他同改良主义者的文艺革命的目的及其政治理想不同，所以他所推崇的是那些具有爱国思想与反抗精神的欧洲积极浪漫主义诗人，极力颂扬其作品“立意在反抗，旨归在动作”，充溢着“不为顺世和乐之音”，“刚健抗拒破坏挑战之声”，大胆地抗击和揭露封建主义和资本主义的社会批判的内容。鲁迅正是从欧洲积极浪漫主义诗人的身上看到中国文学的希望，期望我国也能出现这样的“精神界之战士”，诞生出与改良主义不同的彻底反封建的新文艺。他不但这样提倡，而且通过其《狂人日记》的创作，写出了“反封建的第一篇宣言书”。

与此同时，他认为文艺应能“宣彼妙音，传其灵觉，以美善吾人之性情，崇大吾人之思理”，即通过审美创造和艺术独创之途径，表现作者对社会人生的情感体验与思想倾向，以提高读者的审美趣味、思想境界和道德水平。从美善的统一中阐明了他的文学价值观。尤其在《摩罗诗力说》这篇浪漫主义的文学宣言中，他还提出：“盖世界大文，无不能启人生之闷机，而直语其事实法则，为科学所不能言者”，从而进一步论及文艺以形象真实的反映社会人生，具有重要认识作用的问题。这说明当时鲁迅

对艺术的性质、功能的认识，已涉及真、善、美的统一，以及艺术性、倾向性与真实性三者的关系。

尽管如此，他对艺术的社会作用的认识仍有较大的片面性，即存在着西方近现代文艺思潮所固有的或过分夸大艺术的社会作用，或否认艺术的社会作用这两种倾向的影响。前者表现在他视艺术能够影响一个国家的兴衰存亡，认为印度、伊朗、埃及等国所以衰落，“转为影国”，就因为文艺“灿烂于古，萧瑟于今”。所以，中国要避免成为“影国”，就必须用新文艺改造国民之精神，“则国人之自觉至，个性张，沙聚之邦，由是转为人国。”这自然与尼采的超人哲学的思想影响有关，同时也与改良主义片面夸大艺术的社会政治价值一脉相承，因为鲁迅对康有为、梁启超的文艺主张曾有过广泛的接触和研究。后者表现为他受“纯文艺”的美学观的影响，以致从夸大艺术的社会作用走向否定艺术的社会作用的另一个极端，认为艺术只能是“使观听之人，为之兴感怡悦”，至于“与个人暨邦国之存，无所系属，实利离尽，究理弗存”。这显然与叔本华、王国维“非功利”的唯美主义的思想影响有关。

其实，在艺术价值认识上的复杂性与片面性，对于那时还没有真正掌握辩证唯物主义科学世界观和艺术观的鲁迅来说，是很自然的事情。而且正由于他既看到艺术有“用”的一面，又感受到其“不用”的另一面，在所提出的“文章不用之用”的命题中，包含着辩证的深刻的因素。鲁迅于1920年所作《〈域外小说集〉序》中，曾回忆自己在东京翻译外国小说的目的，“以为艺术是可以转移性情，改造社会的”，这就比较恰当地概括了艺术本身所能产生的作用；而他后来在《呐喊·自序》中，又将改变国民的精神说成是“第一要著”，以为艺术可以直接通过提高人们精神世界的途径，去间接达到改造社会的目的。在1925年前后，“鲁迅又因为受到北洋军阀政府及其帮凶的围攻和迫害，

更加感到文学艺术的社会作用是十分微茫的，所以对自己启蒙主义的强烈信念感到失望，上下求索的想探寻另一条振兴民族和国家的新路。”^① 鲁迅就是在这种否定之否定的认识过程中找到科学的世界观与方法论，运用马克思主义文艺观去构建科学的现代的文艺价值观的。

鲁迅以历史唯物主义关于经济基础与上层建筑的关系为基石，从文艺与社会生活的宏观把握中，首先认识到无产阶级领导的人民革命是当时社会前进的动力，故“无产文学，是无产阶级解放斗争底一翼”^②。同时指出：“文学与社会之关系，先是它敏感的描写社会，倘有力，便又一转而影响社会，使有变革”^③，揭示文学通过艺术的特点与规律，影响和作用于社会的审美意识形态特质。其次，他结合普列汉诺夫的美学论述，认同人类审美活动的历史过程是从“功利”到审美的演进，富有创造性地阐释了文艺的“不用之用”的命题，指出：“……功用由理性而被认识，但美则凭直感的能力而被认识。享乐着美的时候，虽然几乎并不想到功用，但可由科学底分析而被发现。所以美底享乐的特殊性，即在那直接性，然而美底愉快的根柢里，倘不伏着功用，那事物也就不见得美了。”^④ 再次，鲁迅以文艺的审美特质为核心，按照文艺实践中“真”、“善”、“美”的内在关系，揭示了文艺的审美、认识、教育等多层次价值构成一个有机的价值系统。

① 林非：《鲁迅对文艺社会作用见解的演变与发展》，载《文艺理论研究》，1983年第3期。

② 鲁迅：《二心集·“硬译”与“文学的阶级性”》，见《鲁迅全集》第4卷，第208页，北京人民文学出版社，1981年版。

③ 鲁迅：《1933年12月20日致徐懋庸的信》，见《鲁迅全集》第12卷，第302页，北京，人民文学出版社，1981年版。

④ 鲁迅：《二心集·〈艺术论〉译本序》，见《鲁迅全集》第4卷，第263页，北京，人民文学出版社，1981年版。

当然，鲁迅对马克思主义文艺基础理论的研究，是始终结合着创作实践与文艺论战进行的。为了发展无产阶级革命文学，克服革命营垒内部把文艺的特殊工具混同一般政治宣传工具，总结文艺发展中复杂、多样的价值追求，反对各种“为艺术而艺术”的极端论调，他到马克思主义学说中寻找科学的理论武器，促使革命现实主义创作实践和无产阶级文艺理论研究不断跃上一个新的高度。

三

恩格斯说，对于“历史的启示”，我们是“不能怀疑或轻视”的^①。那么，从梁启超、王国维到鲁迅的理论探索中，我们所获得的重要启示是什么呢？我以为以下两点最值得珍视：

其一，不同的文艺价值观念，反映了人们对文艺性质、功能认识的不同哲学、美学基础，以及不同社会实践和文艺经验必然提出的价值标准。因此，每当社会历史处于重大转折时期，文艺价值问题的论争就愈加突出。这时，最能科学、深刻揭示文艺的特质和价值、功能系统构成的，就是建立在辩证唯物主义和历史唯物主义世界观、方法论基础上的马克思主义文艺理论。

因为马克思主义是从人类的需要和发展的目标看待文艺的价值、功能的。因此，它一再强调，人类的实践活动离不开自身的本质及其需要，在“按照美的规律来建造”的过程中，自然包括按照美的规律实现人类的自我塑造。文学艺术适应人类认识、建构和完善自身的追求，成为走向人类自我完善的实践的一种，所以才有真正的社会价值。可见，马克思主义对文艺的价值功能的

^① 恩格斯：《反杜林论》，《马克思恩格斯选集》第3卷，中文2版，第56页，北京，人民出版社，1995年版。

总体把握，就在于文艺作为一种特殊的审美活动，以人类的本质和自身存在的状态为动因与根据，是自我教育、自我塑造的一种独特方式。马克思在《〈政治经济学批判〉导言》中指出：“艺术对象创造出懂得艺术和能够欣赏美的大众，——任何其他产品也都是这样。因此，生产不仅为主体生产对象，而且也为对象生产主体。”因此，尽管文学艺术具有多种多样的价值，诸如政治价值、道德价值、宗教价值、娱乐价值、认识价值、心理补偿价值等，但文学的基本的特性与价值则是审美意识形态与审美价值。历史上具有强大生命力的传世之作，所以能超越时空局限，满足一代代读者的审美需求，就因为其审美价值不是“纯审美”的，而是以审美为核心和中介，比较广泛深刻地融合了政治价值、道德价值等内涵。因而其所实现的社会价值，显然不是直接为某种现实功利之用，而在于提高人们的审美能力，美化人们的精神世界，以促进实现完美人格的建构^①。

马克思主义正是从审美实践论基础上总体揭示文艺的特质与价值，并进而确立文艺价值的选择与评价的科学标准。自从文艺形成独立的审美形态以来，人们就在总结文艺实践的基础上为评价它的价值提出了各式各样的标准，并在多种标准中反映出两种不同的观点：一种视文学为社会现象，在文学与社会的广泛联系中提出了真、善、美的标准，政治标准和艺术标准，美学的历史的观点这一最高标准，既表明了社会对文学的要求，也表明了对文学自身特性的要求。另一种观点，把文学看作独立自足的现象，主张从文学作品自身提取出标准，反对从作品之外获得标准。从这种评价标准出发，往往是偏于纯形式的要求，着重从语言、结构、模式诸方面判断作品，忽视甚至抹煞对文学作品中的

^① 郑国铨：《论文学的价值观念》，载《毛泽东文艺思想研究》（5），第103页，长沙，湖南文艺出版社，1990年版。

意义、价值的追求。按照马克思主义的观点，既然实践证明文学与社会存在着广泛的联系，并且是众多社会现象中的一种特殊的精神现象，具有其审美的特点与规律，那么，就应当承认，价值评价的标准既来自社会方面，也来自文艺自身。前者反映了社会对文学在整个社会生活中的地位与作用的要求；后者则体现了文学自身审美经验的积累，以及对这些经验的条理化、规范化。不过，对于反映社会对文学的要求的标准，它能否成立和有效，应是否同文学相关为前提；在批评实践中，又必须同具体的作品相关，不能离开文学及其具体作品去提出一些风马牛不相及的要求。

联系到百年文论史，每个重大的阶段，常常重复当年梁启超的情形，片面夸大文艺的社会政治价值，原因就在于人们往往把社会对文艺的要求，看成可以脱离文艺本身特质而使之直接成为为政治服务的工具。鲁迅经过教训，从马克思主义文论中深刻地指明了这一点：“木刻是一种作某用的工具，是不错的，但万不要忘记它是艺术。它之所以是工具，就因为它是艺术的缘故。斧是木匠的工具，但也要它锋利，如果不锋利，则斧形虽存，即非工具，但有人仍称之为斧，看作工具，那是因为他自己并非木匠，不知作工之故。”^①而当这种片面性得到批评和遏制之后，另一种片面性“唯美主义”的价值评价标准又会出现，导致艺术的形式价值成为一种无声的、直观的、无人称的非历史存在。于是，越来越多的创作者和理论探索者，便在历史经验的启迪中懂得，必须坚持马克思主义关于美学的、历史的普遍指导原则，结合不同作家的审美创造实践，对具体作品的审美价值、理想作出符合文艺特质与功能的具体评价。

^① 鲁迅：《1935年6月16日致李桦的信》，见《鲁迅全集》第13卷，第151页，北京，人民文学出版社，1981年版。

其二，马克思主义的理论不是教条，而是引导实践的正确指针。随着文艺实践的不断发展，新的价值论争也随之产生，这就要求我们在应用马克思主义观点去分析新的文艺现象中，丰富和发展科学的文艺价值观，使新的文艺在理论的作用下得以繁荣、发展。例如近年来围绕通俗文艺与市场经济关系所讨论的文艺价值与商品价值问题，就是值得探究的新课题。

诚然，在市场经济条件下，商品经济价值观不仅适用于物质产品，也往往作用于精神产品。商品经济的价值杠杆，总是要求商品的价值决定于社会必要劳动时间，以实现等价交换。文艺作品在流通领域中作为商品的价值量，也应由创作文艺作品的劳动量决定，即由创作文艺作品的社会必要劳动时间决定。然而，文艺创作是一种极其复杂精妙、具有高度创造性与个性化的精神劳动，需要创作主体长期的生活积累和心灵孕育，甚至还需要才气、灵感等。因此，显然与那种模式化、标准化等批量、集中的商品生产形式绝缘，核算社会必要劳动时间往往极其困难。这样，作品在流通过程中的交换价值，多是由构成创作过程中的物化劳动时的物质消耗部分所决定，而与创作主体的活劳动并没有紧密、认真地挂起钩来。所以，并不与其真正的使用价值，即艺术价值相等值。可见，商品价值规律在这里难以充分发挥作用。正如马克思所说：“在一定生产条件下，人们能准确地知道，做一张桌子，需要多少工人，制成某种产品，需要某种劳动量应多大。许多非物质的产品的情况却不是这样。这里，达到某种结果需要的某种劳动量多大，和结果本身不一样，要靠猜测。”马克思所说的“非物质的产品”，就包括文艺作品在内。

马克思主义关于文艺是一种特殊商品，既有商品性，更有非商品性的观点，仍把创造审美价值作为文艺的核心，说明文艺创作的目的与一般商品生产不同，不是单纯为了交换以获取利润，而主要是供审美，作用于人们的精神世界，完善人的灵魂，促进

人的精神和个性的自由、全面发展，因而是一种崇高的、无私的、非物质功利的社会公益事业。正如马克思所说：“诗一旦变成诗人的手段，诗人就不成其为诗人了”；“作品就是目的本身；无论对作家或其他人来说，作品根本不是手段，所以在必要时作家可以为了作品的生存而牺牲自己个人的生存。”^①只有以马克思主义的基本理论为指导，认识到作为精神产品的艺术价值及其社会作用是不能用金钱来衡量，而只能以作品价值内涵的丰富、深刻及其艺术魅力为标准，而且是在作用于人们精神世界的潜移默化的长期积累过程中完成的，才能正确摆正文艺价值与商品价值的关系，从而一方面促进作家、艺术家自身的文化人格建设，提高文艺（包括通俗文艺）的格调、品位；另一方面影响读者不断提高自身的文化素养和审美趣味，以形成有利于文艺健康发展的社会文化氛围！

又如，当前关于文学社会价值问题的不同理解中，还有一种现象值得研究，就是把“价值”和“有用性”简单化等同起来。在有些人看来，价值就是对主体的有用性，只关注满足个人的需求，甚至只追求自然人性需求的满足，一时间这种思想倾向还颇有市场。这同样需要应用马克思主义观点加以辨析。在上述马克思主义的实践论文艺观中，已经深刻地指出，人不仅是自然的人，而且还是社会的人，人的生存与发展离不开社会。因此，总是把个体放在一定社会发展的历史范围内来察看，从社会的发展和人的个体发展两个方面的统一来看价值。总之，如果离开社会历史的进步与倒退、文明与落后，人类逐步走向自我完善的总目标，那就无法正确地理解文学的社会价值问题，甚至会混淆价值与负价值的根本区别。我想，这一点，也许是“历史启示”的精髓所在！

（1997）

^① 《马克思恩格斯全集》第1卷，第87～88页，北京，人民出版社，1956年版。

现代文学价值理论建构初探

随着 20 世纪的终结，人们愈益深入地探求百年中国社会、文化的转型及其对文学和文艺学现代发展的影响，既蕴含对历史经验的深度总结，又为走向 21 世纪的文学、文论建设提供有益的启示。现代文学价值理论建构的问题，就是一个值得深入探讨的重要课题。

—

“五四”新文化运动，是我国从传统走向现代的一次划时代的文化变革运动。它昭示人的觉醒与文化的转型，凸显个人解放和民族解放的时代主题，并在“科学”与“民主”的呼唤中，引发学术思想和文学精神的“古今中外”之争。反映在文学领域上，则解放了创作个性，激发了作家、批评家在中外文学（文论）的碰撞与交汇中进行现代性创新的探索精神。鲁迅作为现代文学的杰出作家和思想家的贡献是多方面的，其中对现代文学多元价值及其主导形态理论建构的宝贵遗产，至今仍闪烁着真理的光辉，亟须认真研究。

“五四”时期，鲁迅主要是以杰出的现实主义作家出现于新文坛的，但他仍不乏在文学理论批评上的独立思考和创造，只是他的有关论文往往具有广义的社会批评和文化批评的内容，思路开阔而不恪守“文学本体”，许多文论观点和批评见解，也总是

散见于序跋、杂文及相关的研究著作中。即使如此，也不难发现，在鲁迅重视审美性与功利性相统一的现实主义文学理论系统中，审美的社会价值观是其主导的、核心的部分；并以此涵融多元化的文学价值理论，包括中国传统文论儒、道互补的思想资源，以及西方近现代个性主义、进化论、生命表现及纯美理论等哲学、美学思潮，形成主导与多元交汇、互动的发展格局。

由于他坚持文艺是“引导国民精神的前途的灯火”，是启蒙的思想武器，所以格外重视文学的真实性，认为舍此就极易陷入“瞒与骗”的或“团圆主义”的窠臼。他大声疾呼：“只有真的声音，才能感动中国的人和世界的人。”^① 而要实现文艺之真与美的统一，就应如《红楼梦》那样，彻底突破传统文学“叙好人完全是好，坏人完全是坏”的叙述模式，潜心塑造作为“典型”的“这一个”的同时，揭示性格的复杂和灵魂的深幽，并让“读者摸不着在写自己以外的谁，一下子就推诿掉，变成旁观者，而疑心到像是写自己，又像是写一切人，由此开出反省的道路。”^② 所以，他称赞陀思妥耶夫斯基的小说艺术，不仅在《“穷人”小引》中称陀氏是“人的灵魂的伟大的审问者”，能够“显示出灵魂的深”，而且在另一篇文章中还指出其所以能如此，正是因为“他把小说中的男男女女，放在万难忍受的境遇里，来试炼他们，不但剥去了表面的洁白，拷问出藏在洁白底下的罪恶，而且还要拷问出藏在那罪恶之下的真正的洁白来。”^③

① 鲁迅：《无声的中国》，《鲁迅全集》第4卷，第15页，北京，人民文学出版社，1981年版。

② 鲁迅：《致 戏 周刊编者信》，《鲁迅全集》第6卷，第146页，北京，人民文学出版社，1981年版。

③ 鲁迅：《陀思妥耶夫斯基的事》，《鲁迅全集》第6卷，第411页，北京，人民文学出版社，1981年版。

尤须特别指出的是，鲁迅在格外关注现实生活的真、人物灵魂的深的同时，也没有忽视作家主体的“诚”，即作家主观方面的执著与真诚。他心目中能够开辟新的文场的“凶猛的闯将”，就是能够睁开眼正视现实，取下假面，真诚地深入地大胆地看取人生的作家。这样的作家，怀抱爱国主义、启蒙主义的人文情怀，富有深厚的文学素养和艺术独创能力，充分体现了进步的思想与高尚的人格。正如他 1919 年初谈及美术家时所说：“美术家固然须有精熟的技工，但尤须有进步的思想与高尚的人格。他的制作，表面上是一张画或一个雕像，其实是他的思想与人格的表现。令我们看了，不但欢喜赏玩，尤能发生感动，造成精神上的影响。”^①可见，鲁迅在探索现实主义文论的构建中，始终坚持艺术的客观再现与主观表现的融合，极其重视文艺家主体性（主观战斗精神与创作个性）的作用。因为对浪漫主义的表现性、抒情性和现代主义的象征、荒诞、变形艺术均有择取与兼容，所以，他所构建的启蒙性与现代性相融合的现实主义文学价值思想，不仅与保守主义“载道”派或“古典”派大异其趣，与趣味主义的“言情”、“遣遣”派判然有别，而且还同“五四”时期双峰并峙的“人生派”（文学研究会）和“艺术派”（创造社）颇不相同。与文学研究会的现实主义相比，鲁迅更注重作家的主观态度，更注重深掘人物灵魂的复杂，更注重作家主体与读者（包括批评家）情感的燃烧，在显示生活之深、灵魂之深（包括作家自己）方面，尤擅胜场^②。与前期创造社的浪漫主义相比，更显示了他以现实主义为主导而兼容浪漫主义及其他文艺思潮的特色。

^① 鲁迅：《随感录四十三》，《鲁迅全集》第 1 卷，第 330 页，北京，人民文学出版社，1981 年版。

^② 黄曼君主编：《中国近百年文学理论批评史》，第 264～265 页，武汉，湖北教育出版社，1997 年版。

鲁迅早期曾热衷于西方浪漫主义思潮，对其特质或局限均了然于心，这对他后来执著于客观再现与主观表现相熔铸的现实主义文艺观的形成，无疑是非常重要的思想资源。同样，他对西方现代主义文艺思潮的接触、选择与再造，对拓展其现实主义价值理论与创作空间也起着不容忽视的作用。例如鲁迅对厨川白村文艺观的深刻的会心，使他更加关注“苦闷懊恼”的生命体验与“人间苦”、“社会苦”、“劳动苦”的联系；同时，还从厨川白村与柏格森、弗洛伊德的联系及创造性的生发中，认识到“非有天马行空似的精神即无大艺术”，而在大艺术家的精神世界及背景中，也有时代、社会、思潮等，并不只有作家的“小我”或“小主观”。^①

显然，鲁迅执著于现代形态的现实主义而兼容其他的价值构建，是伴随“五四”文学革命到大革命前后的革命文学的转变而不断走向成熟的。由于他对马列主义的逐步了解，以及对严酷的现实斗争的切身体验，重新激活了他早年从民间文化所获得的朴素、鲜活的人生体悟与审美趣味，深化了对文学与现实关系的进一步认识，因而在左翼革命文艺运动中，他无论对文学与阶级、文学与革命、文学与人民大众关系的思考，或是对革命现实主义与多元化文学流派、思潮关系的思考，就较之其他革命文学理论批评家更切合国情、民情和文情。例如在激烈的文艺论争中，他对文学的阶级性所作的“但是‘都带’，而非‘只有’”的精辟概括，就把阶级社会中人性、个性、阶级性、社会性与艺术等精神文化的复杂关系，给予科学的阐释，从而克服了“左”倾阶级论强加于革命现实主义的影响。在鲁迅看来，革命文学运动由个体意义向社会意义的衍化，不能视为文学本性的变化，恰恰是文学

^① 鲁迅：《苦闷的象征·引言》，《鲁迅全集》第10卷，第231页，北京，人民文学出版社，1981年版。

本体的必然延伸，因为文学是和人的生命活动的展开、和人的自我解放的旨归相一致的，因而是一种更高层次的文学追求。而且由于不同文学主体的个性与艺术倾向迥异，也应在左翼革命文艺中容纳各种不同的价值取向，“采用外国的良规，加以发挥，使我们的作品更加丰满是一条路；择取中国的遗产，融合新机，使将来的作品别开生面也是一条路。”^①

总之，鲁迅所构建的现代文学价值理论，是以现代形态的现实主义为主导而兼容多元的文学流派、思潮的，从而形成多元价值与主导形态相互作用的动态系统。贯穿于其中的主要精神，正是其价值建构的现代性与民族性的深度融合。无论是他自己的现代小说创作或对其他作家创作的理论批评，从艺术体式、风格与批评话语来看，虽与传统小说及其价值理论形态有质的差别，但都洋溢着民族文艺的特殊韵味与精神血脉。可见，所谓“西化派”或“儒学派”的文化立场都是行不通的，而坚持科学文学观导向的中西文学（文化）的碰撞与交融，使之适应中国文学（文论）的现代发展要求的鲁迅道路，则是应当坚持与发展的。

二

20世纪后20年，中国社会进入改革开放的历史新时期。新时期文学及其理论批评的嬗变，在经历一段时间的反叛传统、探求现代性变革的多元试验之后，终于在世纪之交引发了文学观念与价值系统的新调整。

人们既反思20世纪80年代影响广泛的表现论文学观和主体论文学观对促进文学及其理论批评的现代发展的意义，指出前者

^① 鲁迅：《且介亭杂文·〈木刻纪程〉小引》，《鲁迅全集》第6卷，第48页，北京，人民文学出版社，1981年版。

侧重于从主观方面说明文学活动的心理动力和自由的审美创造特性，后者从主体方面说明文学活动的性质，把文学活动看成是主体精神本质的一种实现方式，对于超越反映论和泛意识形态论文学观具有重要的理论价值；又指出文学主体论和审美本性论在凸显文学的审美品格和文艺学的人文特性的同时，又沾染了浓重的审美主义情结。对文艺审美品格的张扬，固然是对意识形态本性论的一种反拨，但以审美本质去排斥社会本质的倾向，又往往陷入纯审美论、形式论的理论误区。特别由于不恰当地把人的主体性和文学的审美性相对接，更助长了主体性话语的无限制的膨胀，以致不是在人的社会性实践活动中提升主体性，而是在社会实践主体之外去再设一个“精神主体”，使这个精神主体在审美的虚幻世界里被放大幻化，导致 20 世纪 80 年代多元化的文学创新普遍缺乏深刻的历史精神和现实的人文关怀。

进入 20 世纪 90 年代，随着社会主义市场经济的创建，引起了社会、文化的深刻变动，造成文艺的生存方式、文学的价值取向及其发展格局迅速发生变化。现代商业社会和信息社会的魔力，把文艺引向商业化、市场化的轨道。大众文艺的勃兴，极大地挤压精英文化、高雅艺术的生存空间。在这种情况下，严肃文学、高雅艺术如何寻找新的生长点，文学理论如何建构与现代人的生存状态和审美期待相适应的价值、理想，提升文学的人文价值与文化意义，以抗拒商业化运作中媚俗的文化立场和创作倾向，就成为文学价值多元化走向中的主导的核心的问题。一些作家、文论家在反思 20 世纪 80 年代的文学理论嬗变的基础上，进一步融合传统与现代的理论视界，调整文学价值、功能系统。

首先，在精英文化、高雅艺术的价值构成中，寻找文学自我价值与社会价值的新契合。因为新时期先锋派文学在反叛传统现实主义文学的过程中，愈来愈疏远社会、淡化现实，沉迷于对个体生命的观照，即使是对人本身的思考也只是对原初意义或终极

意义上的所谓本体之思，缺乏对人的现实生存的忧患和对人的现实解放的关注。从总的趋势看，这种旨在追求自我价值或自我精神补偿、调适的文学价值，尽管仍是现代文学多元价值构成的有机部分，但却不能成为主导的方向。在当今中国社会、文化语境中，人们不仅需要自我精神补偿、调适，更需要面对人和社会的现代发展的启蒙、激励与精神建构。所以，激励、建构作为更深层更积极的人生探寻，理应成为现代文学多元价值系统的主轴。

再从 20 世纪 90 年代一些“新写实”和“新生代”的小说来看，作家对人的发现及其审美表现，往往不是立足于中国的现实，而是模仿或认同西方文学的反异化情结。在文化资本日益全球化的潮流中，中国文学固然要吸收异质文学的新观念，但却必须立足本国的社会现实和民族的文化母体进行新的创造。比如西方现代主义所张扬的“人的发现”，是发现人在现代文明中的异化，而他们所描述的“人的解放”，主要在于克服现代文明所造成的心灵压抑，以获得身心的解脱；而当今中国作家所张扬的“人的发现”，主要是发现人在旧体制中被压抑的个性与创造活力，因而所描述的“人的解放”也主要是以现代的科学精神与人文情怀去提升自身的文明程度。因此，当前中国文学在人学意义上就显然不同于西方现代主义、后现代主义文学的内涵。同时在审美表现上，也越来越注重对民族审美情趣的现代提升。我们的民族文化心理崇尚和谐与人格美，这是一种要求内在美的文化精神，一种内涵丰厚的文化心态，属于较高的艺术层次，其审美意蕴远远超出一般的审美享受，而对人格精神的建构、激发有独特的价值。如果作家文论家能对这种传统审美意识中的封建文化成分加以扬弃，注入当代的科学理性与人文精神，并使之与西方文学的自由、开放精神相融合，就有可能形成中国文学的现代审美意识，使多元文学探索具有更高层次、品位的审美追求。

可见，对精英文化、高雅文艺来说，现在的突出问题已不在

于强化主体意识，而在于如何提升文学的价值、品位。诚然，新时期文学和文学理论的嬗变总是从唤起和强化个体意识开始的，但又不能仅仅停留在这个层次。一些富有创新意识的作家由于停留在“自我表现”、“自我实现”的价值取向上，致使圈子十分狭小，作品意义非常有限，而且所表现的某些个体生命意识也多是从小西方文学中得到启发，而未必是从中国现实变革获得的感悟，因而与普通民众的实际感受和追求似乎隔了一层。以这种价值层次、品位来建构现代中国文学的价值坐标显然是不合适的。其实，个体意识的强化完全可以而且应该有另一种导向，就是导向对自身的现实生存状况和生存环境、即对时代社会关系的自觉关注，导向对包含自身在内的现实解放和自由全面发展的追求。这样，就可以使文学价值主体愈来愈超越自我而升华到一种崇高、宽广的境界。由于这种自我价值与社会价值的契合，是从自觉、清醒、充分的个体意识发展起来的，因而绝不同于以往那种淹没个体的社会群体意识，也不至于使个人价值在崇高的社会责任感和人类使命感中重新失落，相反，它可以在一种更积极的人生追求中获得更丰厚的内涵。现代文学价值的多元构成，无疑应以这种更高层次的价值取向为主导和核心。

其次，对大众审美文化中通俗文学的地位、价值及其与高雅文学的关系，也应重新定位。当今中国社会、文化的转型与发展，引发了文艺生态环境的变化，文艺的审美精神及其传达方式在现代传媒的作用下形成了多元化格局。大众文化、通俗文学的兴起，表明了它比精英文化、高雅文学更贴近普通民众的生存状态和日常审美经验，更加适应市场经济条件下社会与文化的发展需要，具有商品属性与审美精神属性并存的特征。因此，对大众文化、通俗文学的现代审美文化价值的确证，必须打破传统“雅”、“俗”二元对立的观念、模式，把它置于广阔的社会、文化语境中，分析大众文化（艺术）的生产、流通及意义生成的过

程，揭示通俗文学“文本”的特点和读者的接受状态，以及与西方大众文化、通俗文学迥异的意识形态内容，从而认清其世俗化本质特征的利弊。既承认其满足大众基本的娱乐、消遣的审美需求的地位和价值，又不可忽视其疏离精英文化、高雅文学的深刻审美追求的根本缺陷，以及由此而出现感性欲望的膨胀、享乐主义的泛滥和追求低级趣味等不良倾向。

世纪之交文学的新变，促进了现代文艺学的第二次转型，从而在文学理论批评的根本观念上，超越审美本性论与意识形态本性论的二元对立的“极端化”，形成了文学作为人类文化的一种形态的总体观念，并在此基础上寻求文学的社会本质与审美本质的深度融合。作为人类文化的意义和价值的载体，文学是由人的自由自觉的生命本质生发出来的审美创造活动，因此文学的本质应该同人的本质相一致，蕴含深邃复杂的人生意义与价值。文学的自由审美创造必然要纳入人类社会文化的特定结构之中，既有它本体意义上的自由审美特性，但同时又摆脱不了作为社会意识形态的限制。这种对立统一的关系，必然要求作家、艺术家在自由审美特性和社会意识形态性之间寻求协调平衡的契合点。

尤其现代文学的发展，更充分地证明，文学并非只具有审美本质，它还内含某些非审美的成分，如作家的现实忧患意识、社会责任感与历史使命感等等，因此形成了文学审美的动态、开放系统，非审美也理应成为文学审美的复杂方程式中的某些因素。比如文学当然不能等同于哲学思考，但文学又不能不包含对人的哲学思考，而且还不能只是本体意义上的玄思，或仅是对自由生命本性或某种生命本能的探寻，更需要切实关注人的现实生存，思考中国人面临的现实问题。从而要求作家把对人的本体意义的哲学沉思，与当今人的现实解放的新课题有机地结合起来。同样，文学也不能是政治或道德说教的工具，但文学又不可能摆脱现实的政治和道德的时代要求。当然，这种政治、道德要求不能

是以往那种外在于主体需要的，而应当是与人的自我解放和自由发展内在要求相一致的，即时代的要求已内化为主体自身的自觉要求。由此可见，作为文学，它一方面不能失却自身的审美特性，另一方面又实际上不可能超越社会意识形态的制约，并且恰恰是由于时代社会意识对文学审美意识的渗透，才使文学获得深邃的审美文化价值。

如今，面向新世纪的中国文艺理论，正步入中外文化“多元对话”的新阶段。随着文化资本的日益全球化，现代文学价值理论的构建，不仅要在自我价值与社会价值的互动关系中，不断建立主导与多元价值、功能协调发展的机制，而且还应在主导价值形态的构建中，实现现代性与民族性的深度融合。为此，必须在古今中外的多方面对话中，开掘融合中国古代、现代的理论资源和西方的理论新潮，以求在完善文学的现代性价值构建的同时，凸显中国文学现代价值理论的民族特质。这样，中国文艺学的现代发展才是实实在在，富有生命力的；作家和文论家独立的文学坚守和面对多元化的自主创造，才是自觉和日益成熟的。

(1999)

论文艺价值的层次性与动态性

对文艺整体存在所作的本体论研究，不仅要探究文艺是什么及其以什么样的方式存在，即本质特征问题；还必须进一步回答其所以存在的意义和价值，即为什么的问题。这就是为何随着现代哲学价值论的兴起而引发价值论的探索的内在根由。虽然马克思主义经典作家并未建立起完整的哲学价值论和价值论的体系，但他们所形成的价值论思想是其哲学、经济学完整体系的重要内容，具有普遍的指导意义。马克思、恩格斯不仅在哲学、经济学领域使用“价值”的概念，而且在文艺领域也曾多次使用。马克思说：“如果形式不是内容的形式，那么它就没有任何价值。”^①恩格斯也曾写道：“任何一个人在文学上的价值都不是由他自己决定的，而只是同整体的比较当中决定的。”^②“席勒的《阴谋与爱情》的主要价值，就在于它是德国第一部有政治倾向的戏剧。”^③等等。

马克思主义经典作家的价值论思想，深刻启示我们在研究文艺价值问题时，应以人与对象性世界的关系为逻辑起点。因为在马克思、恩格斯看来，“价值”是一种关系范畴，表示客体对主

① 《马克思恩格斯全集》第1卷，中文2版，第179页，北京人民出版社，1956年版。

② 同上，第523~524页。

③ 《马克思恩格斯选集》第4卷，中文2版，第673页，北京，人民出版社，1995年版。

体的一种特殊意义的关系。所以，对任何一种价值的归根到底的探求，都只能从产生这种价值的人与对象性的特定关系出发。“任何人类历史的第一个前提无疑是这有生命的个人的存在。因此，第一个需要确定的具体事实就是这些个人的肉体组织，以及受肉体组织制约的他们与自然界的联系。”^① 人（主体）与自然（客体）在物质生产活动中所结成的主客体关系，都发生于一个最基本的前提——人的存在的需要。随着人与自然双向交换关系的不断调整与发展，“以一定的方式进行生产活动的一定个人，发生一定的社会关系和政治关系。”^② 于是，人不仅从物质生产活动，而且还进行各种社会活动和精神活动，人的存在的需要就不仅是物质的，而且还有精神的、政治的和社会的“需要”。可见，“价值这个普遍的概念是人们对待满足他们需要的外界物的关系中产生的。”^③ “使用价值表示物和人之间的自然关系，实际上是表示物为人而存在。”^④ 因此，作为人类实践——认知活动中主客体关系的产物的“价值”，所表示的是价值客体对人所具有的意义。

与此同时，马克思还进一步强调：“对象如何对他来说成为他的对象，这取决于对象的性质以及与其相适应的本质力量的性质，因为正是这种关系的规定性造成一种特殊的、现实的肯定方式……每一种本质力量的独特性，恰恰是这种本质力量的独特本质，因而也是它的对象化之独特的方式，它的对象的、现实的、

① 《马克思恩格斯选集》第1卷，中文2版，第24页，北京，人民出版社，1995年版。

② 同①，第1卷，第92页。

③ 《马克思恩格斯全集》，第34卷，中文2版，第16页，北京，人民出版社，1972年版。

④ 同上，第26卷，第326页。

活生生的存在的独特方式。”^① 文艺作为一种特殊的精神生产，它是在物质生产活动的基础上发展的，又是在同哲学思辨、科学认知、宗教、道德伦理等精神——实践活动的联系与区别中，生成其独特方式与本质的。所以，对文艺价值的研究，既须遵循人类实践——认知活动的一般价值原则，贯彻马克思主义关于“建立在需要、利益、价值的主体性与历史的合理性之间深刻联系基础之上”^② 的哲学价值观；又须从文艺的特质出发，强化对文艺价值主客体关系的特殊构成的探究。按照马克思主义的唯物史观，人类从意识到自己是“有生命的个人存在”起，就决定了自身存在与发展的两个需要向度：一是对“为了能创造历史，必须能够生活”的物质生活的需求；二是对“已经得到满足的第一个需要本身、满足需要的活动”而“引起新的需要”^③ 的精神生活需求。这样，由第一种需要的满足而引起的新的精神需要的价值关系就体现于：人类在与自然、社会、群体及其自身等对象性世界建立起主客体关系的同时，在精神上便陷入了存在与本质、对象化与自我确证、自由与必然、个体与群体之间的种种矛盾和悖论之中，即西方学者弗洛姆所说的“生存的两歧”。一部人类文明史，就是探寻解决人类“生存的两歧”的奋斗史。人类所形成的各种生存需要与精神欲求，都最终服从并归结到对面临的诸多“生存两歧”的答案寻求与相对缓解上。在马克思看来，人类追求自身解放与全面、自由发展的价值、理想，只有到达共产主义

① 《马克思恩格斯全集》，第42卷，第125页，北京，人民出版社，1972年版。

② 敏泽、党圣元：《文学价值论》，第182页，北京，社科文献出版社，1997年版。

③ 《马克思恩格斯选集》第1卷，中文2版，第32页，北京，人民出版社，1995年版。

社会才能真正实现。那时，“人和自然之间、人与人之间的矛盾”才真正解决，同时，它是“存在和本质、对象化和自我确证、自由和必然、个体和群体之间的斗争的真正解决，它是历史之谜的解答”^①。所以，正像《人论》一书的作者卡西尔所说，作为一个整体的人类文化，可以被称作人不断解放自己的历史。基于人类各种需求而建立的人与对象性世界的价值关系，归根到底是人类不断解放自己、探求历史之谜解答的意义的表征。在精神文化领域，尽管价值关系形态千差万别，但追求的都是以超越物质实用价值为旨归的精神性价值。文艺价值的独特性，就在于它总是立足于对人类生命活动中诸多“生存的两歧”的深切感受与体验，通过充满审美激情的深层表现与理性拷问，积极探寻克服诸多生存矛盾的某种答案，促使人类不断走向完善与自由的境界。

为此，首先必须对文艺价值的特殊构成，作层次性的分析。作为文艺价值构成基础的文艺主体与客体，体现了作家与现实的审美反映关系，因而必须遵循哲学认识论、反映论的一般原则，即任何一种人类的创造活动都以主体对客体的观察和认识为前提，因而认知关系与价值关系始终统一于人与对象性世界的特定关系之中。但是，对于文艺这种特殊的审美创造活动来说，它并非主体反映客体的一般认知活动，而是以包含认知成分的审美情感体验为基础，以审美价值的生成和实现为核心与中介，借助文艺语言的“魔力”，调动起人的想像力，表现或暗示人生所追求的超越现实处境的价值、意义。所以，文艺价值特殊构成的第一个层面，应是感性生命的层面。虽然在文艺审美创造活动中，感性生命失去它的实在性，经由语言转化为观念的形态，但它与实在的感性生命具有极大的相似性，几乎保留了现实的感性生命

^① 《马克思恩格斯全集》，第42卷，第120页，北京，人民出版社，1979年版。

的一切丰富的、具体的形式。因为作家通过对世界和自身的审美感知、追忆和想象，而把主体对社会人生的理想及其与现实冲突的体验，浓缩进作品中人物的经历与内心活动之中，并用适当的结构形式固定在作品里。读者明知文艺作品是一个虚构的世界，但因关心自身的生命遭际而希冀从作品描绘的人生图景中窥见自己的影子，以致读者在阅读与欣赏时常有强烈的移情倾向，不由自主地把思想感情倾注到文艺形象上面。随着阅读的展开，读者还进而参与到文艺价值的创造中去。文艺世界为他们提供了现实生活中很难际遇的精神展示的可能性，并在这种审美体验与创造活动中丰富了自己的内心生活，培养和提高了自己的审美趣味。正是在这个意义层面上，文学以生动而充满激情的感性生命的表现，使读者获得强烈的情绪感染。

文艺价值构成的第二个层面，就是审美情感——道德的层面。在文艺审美创造活动中，文学由个体的感性生命领域进入到社会的审美文化领域，感性生命失去了它在上一个层面的单纯性，而显现为更加复杂的情感活动。在这种延伸中，文艺由致力于描述个体人的遭际转向侧重于揭示群体人的生存状态。文艺中个人的经历不再仅仅表现一己的悲欢，而是指向特定社会文化中带有某种普遍性的东西，这往往就是情感与道德的冲突。欲望和行为的盲目性使人感受到来自外在世界和内在自然力的威胁，为了保护人类的生存、发展，社会建立了特定的道德规范去约束每个成员的欲望和行为。人们为了获得某种安全感，理智上接受这些道德规范，甚至力图把它们纳入自己生命的深层，把外在的规定转化为内心的自觉。但人的生命冲动又是最为自由活跃的，强烈的情感欲求终有一天再也无法忍受道德的桎梏，情感的爆发会引导人们冲破道德的堤坝去偷食禁果，甚至力图打破文化道德的秩序而回复到一种原始的无序状态。这正是尼采提出的“酒神精神”。酒神精神与日神精神相互对立又相互依存，并深深地扎根

于人类的精神活动中。这说明人性的复杂性，人既是生物人，同时又是文化人；既想在把握世界的过程中免遭自然的伤害，从而建立起某种秩序和规范，又醉心于无拘无束的原始生命活力，试图打破文化道德对人性的压抑。总之，人的内心生活充满冲动与束缚、压抑与反压抑的矛盾冲突。文艺对人类的生命状态的体验与表现，显然不同于哲学的思考。从哲学意义上讲，这种灵与肉的冲突可能是永恒的，因而具有绝对的形式。而文艺却总是从具体的感性的材料出发，通过具有丰富表现力的语言形式，对人的行为和心理进行直接描述或象征、暗示，把读者带到事件发生的特定文化情境中去，从而最终摆脱具体的经验材料，深深地陷入情感与道德的冲突之中。事实上，文艺的历史演变也从另一个角度证明存在于文艺价值之中的情感——道德冲突。当社会处于变革的历史阶段，文学中情感与道德的冲突，往往表现为人的生命、意志、欲望的高扬，并通过对人自身生命的体认与探秘，为冲决传统的道德规范提供一面“直观”的镜子。于是，人们通过文艺欣赏或者使压抑的生命得到某种程度的缓解，或者由现实生命的缺陷返回到理想生命的渴求，从而在现实与理想之间实现对自身生命价值的精神“沟通”。所以本尼迪克特强调：“谁要真正地认识描述生命之物，先得寻找精神本质的归宿，如果缺乏精神的沟通，那他就没有得到生命的全部。”^①而当社会处于相对稳定的发展时期，人的生命、意志、欲望出现某种失衡状态，文学对理性、规范、道德感情的呼唤，则是追求感性生命与理性规范的和谐，以避免生命、情感的耗损，提升人的主体意识和社会性的道德情感。正是在这个意义层面上，文学的审美的社会价值就内在地包含道德情感在内，只不过它是以审美的形态显现的，而不

^① 本尼迪克特：《文化模式》，第52页，北京，三联书店，1988年版。

应当进行赤裸裸的道德说教。

文艺价值构成的第三个层面，是人的类存在和命运的层面。在这个层面里，文学的意义不再靠个人活动和遭际的偶然性，也不再停留于特定社会文化背景中的情感与道德的关系，而是试图超越现实与理想的矛盾，去探寻文学的本质和人的本质。但文学不像哲学那样去进行形而上的追问，而是通过感性的现实材料，借助想象和艺术语言的加工去参悟文学和人的本质。同时，文学在这个层面的意义，也并非是在阐释人的本质，而是注重于本质探索的现实过程和可能性。它立足于人的类意识的觉醒而深切关注人类的命运，以致“悲剧能够惊人地透视所有实际存在和发生的人情物事；在它沉默的顶点，悲剧暗示出并实现了人类的最高可能性。”^① 雅斯贝尔斯的话，反映了他对文艺价值的深层文化意义的把握，体现了当代西方社会文化批判理论对文艺审美价值（包括审美化的政治价值、道德价值）理论的省思与超越。因为现代以来，随着科学技术的突飞猛进和社会的进步与发展，人的本质潜能获得充分发挥的同时，也带来了生存、发展的新难题。人是什么？人向何处去？这类关涉人类命运和人生价值的深层问题，成了西方现代主义和后现代主义作家、文论家所瞩目的话题，并在我国近年来的文艺创作中获得某种共鸣。

可见，文艺价值的层次性，表现了文艺作为整体存在，总是探索并表现人类进程中的内在与外在、意识与生命力的复杂矛盾运动过程，并以极其丰富的内容和可感的形式记载了人类的精神历史。这三个层面在创作实践中相互作用、彼此交叉，使那些优秀之作达到了超越感性生命和情感——道德冲突的更高艺术境界；同时，也使文艺功能呈现多层面的系统整合，以审美、文化

^① 雅斯贝尔斯：《悲剧的超越》，第30页，北京，工人出版社，1988年版。

价值、功能涵盖认识、教育、娱乐等多方面的价值内涵与社会作用，并为人的解放和自由、全面的发展展示了丰富的可能性。

正因为如此，对文艺价值生成与实现的动态性（过程性），还应在上述基础上进行深入地探析。因为一个完整的文学价值过程，应当是“文学的自我价值——读者接受——社会审美、文化价值”动态展开的过程。围绕这个过程，揭示其内在运动规律，就会引出文学价值论的应有范畴、系统，从而澄清在文学价值问题上种种片面的、偏狭的观点。

其一，关于文艺的自我价值与社会审美、文化价值的关系问题。从文学价值的动态运动来看，这两者是不可分割的两个环节。因为在与文艺发生关系的对象性世界中，包括由作家自身构成的创作主体世界和由读者——社会构成的接受主体世界。文艺与创作主体世界的关系，生成文艺的自我价值；文艺与接受主体世界的关系，则生成社会审美、文化价值。但是，自我价值只是为文学价值提供了潜在的可能，制约着文学价值的审美、文化旨归及其艺术质量；而当它进入接受主体的鉴赏活动以后，才衍化为社会的审美、文化价值。因此，对这两个环节任何人为割裂，都将导致文学价值天平的倾斜与失重。一切强调文学的自我价值而排斥社会价值的观点，都把文学文本看成一个独立自足的封闭体，并从文学价值生成与实现的动态过程中剥离出来，使文学价值局限于作家个体与文学文本的关系，切断了文本与读者的沟通，甚至拒绝文学走向社会。而当文学仅凭作家个体的良知、想象、意志、欲望、本能和创造冲动去创作时，它实际上已转换为表现作家随心所欲的意志和欲求的一种工具和手段，作家的社会责任乃至文学的社会审美、文化价值自然被淡化或取消。我国新时期个性主义思潮中某些陷入极端个人化的自我价值迷恋的创作倾向，正是根源于文学价值观的失重和偏执。当然，文学的社会审美文化价值，又是从文学的自我价值延伸而来的，因为文学

文本和作家自身最终不能证明自己的价值存在。马克思说：“一个存在物如果本身不是第三者的对象，就没有任何存在物作为自己的对象，也就是，它没有对象性的关系，它的存在就不是对象性的存在。非对象性的存在物是非存在物。”^① 因此，文本蕴含的社会审美、文化旨归，决定了它一经生成就是一种社会存在，就必然要通过读者的鉴赏活动而走向社会；潜藏在作品中的作家的审美、文化意蕴，通过读者的解读和批评家的价值判断，而潜移默化地作用于社会、群体的精神生活领域。实际上，人们判断一部文学作品有无价值的最后尺度不是别的，而是看它在何种程度上满足了社会主体、群体主体的审美、文化需求。只有当文学在最大程度上满足了社会主体合乎历史的需要，并有利于社会的进步和人的生存发展时，它的价值才得以最大程度地发挥出来，作家个体的艺术创造力和文学的自我价值才得以最高层次地实现。惟其如此，文艺的社会审美、文化价值才成为中外著名作家、艺术家孜孜以求的自觉目标。乔伊斯就曾明确表示：“我写作只是为了改变我们时代人们的思想意识，哪怕只是微小的改变。”歌德更说得干脆：“谁不指望有成百万的读者，他就不应该写出一行文字来。”^② 可见，文学价值的生成与实现的运动过程，其实就是精神向实践领域的回归和个体活动向社会领域的延伸。一方面，文学文本通过读者接受，它的自我价值必然由文本与作家自身的关系转化为文本与社会、群体的关系；另一方面，文学文本潜在的审美、文化价值通过读者的阐释、发掘与再创造而得以实现和提升，作家的艺术创造力也只有在与读者的交流中

^① 《马克思恩格斯全集》第42卷，第168页，北京，人民出版社，1979年版。

^② 爱克曼辑录：《歌德谈话录》，第89页，北京，人民文学出版社，1978年版。

获得现实的确证和丰满的生命。所以萨特才形象地予以描述：文学客体是一只奇怪的陀螺，只有运动中才显示出其本色。就是说，为了使文学“显现出来，就需要一个叫阅读的具体行为，而这个行为能够持续多久，它也只能持续多久。超过这些，存在的只是白纸上的黑色符号而已”。^① 这既是对文学价值的动态性的生动描述，又是对文学自我价值与社会审美文化价值的内在关系的充分揭示。

其二，从文学价值系统的动态性，辩证地把握文学价值主导与多元的统一关系。如上所述，文学价值生成与实现的运动，以读者——社会为中介，经历了价值客体与两个“价值主体”（作家与读者）的复杂关系及其相互作用的过程。尽管作家创作与读者接受总是通过单个人去实现，却不只是个体主体的行为，更属于一定社会、群体的行为。因此，不同个体的读者对同一客体所产生的价值评价的差异，即反映出接受主体需求的不同，更包含接受主体在文化素养、精神需要和利益尺度上的差异。而从价值客体来说，则因其构成的多层次性而为不同创作主体带来了价值选择的多样化。尤其文本本身是一个多层面、多向度的意义螺旋体，不同文学流派、思潮的价值取向存在着偏重艺术的（审美的）或哲学的（文化的）或政治的（道德的）不同向度，以及存在着形象的（现实主义）或情感的（表现主义、象征主义）或语言的（先锋文学）不同艺术特征，更造成同一价值客体对于不同需求的价值主体（包括不同时期的同一主体或同一主体的不同方面），都会生成不同的价值意义。再从社会、群体主体的价值认识 and 评价来看，也由于不同阶层或群体利益和精神需求的差异，而生成不同的价值意义。总之，正是多层次意义的价值客体和多

^① 萨特：《什么是文学》（1949），见《现代西方文论选》，第193页，上海译文出版社，1983年版。

元化需求的价值主体，共同构成了文学价值功能的复杂系统。

然而，确认文学价值功能系统的复杂性，并不意味着它必然陷入多元混乱的相对主义，从而否认文学价值的主导与多元的统一格局。从马克思主义的价值论思想看来，正确认识文学价值生成的动态性，必须以价值主体与价值客体、个体主体需要与社会、群体主体需要的辩证统一为前提。尽管不同文本由于流派、思潮的分野造成价值取向的多向度，而导致接受主体审美、文化需求呈现多元化的景象；但代表特定时代、社会的众多主体利益的总体价值取向，及反映这种总体价值趋向的主导价值形态，又必然凸现和影响多元化的价值形态的形成和发展。因为文艺的本质、特征决定了文艺对人类生存发展的观照，总是立足于现时代人的生存境况，而当人类还面临着来自对象性世界的客观异己力量时，当人类的生存斗争还远未停息时，文艺能躲进“象牙之塔”，成为作家随心所欲的个体化行为吗？作家的艺术良知和社会责任感能不驱动价值主体对价值客体的选择，以牵动千百万人命运的时代精神的深刻表现为主导的价值形态吗？这不仅因为那些为国家的自由与独立、民族的命运与前途的一切抗争和奋斗，理应成为时代生活的主旋律，更由于文艺对时代精神的审美表现常常构成一个时代文艺多声部乐章中的最强音和最撼人心灵的主调。文艺的价值构成是多层次和丰富多彩的，但这个主导向度和主导价值则应成为多向度价值选取的核心及多种价值功能协调统一的纽结点；文艺的接受主体是多层次和多样化的，但最能满足大多数接受主体的精神需求，提高接受主体的审美理想、趣味，净化社会精神环境的，则又离不开多元价值中的主导价值形态，从而对其他价值类型（如纯审美的或娱乐、闲适的）产生积极的影响。

联系到我国当前的文艺创作和理论批评的实际，尤应在文学价值多元化发展的基础上，重视主导价值的提倡和主导价值形态

的建设，在创作实践中，以邓小平同志阐述的社会主义主导价值观为导向，坚持“主旋律”（指社会主义文艺的总体价值取向）与“多样化”（指文艺的形态、风格与价值功能的多样性）的辩证统一。对“主旋律”的理解，不应忽视文艺价值的精神性、超越性及其审美特征，更不能把“主旋律”所追求的时代精神与审美境界，简单地看成题材是否重大的问题。这方面，我们有过沉痛的教训，其流弊很难说已彻底消除。尤其必须根据文艺的价值生成与实现的规律，切实解决文艺的根本特性、价值与商品价值之间的复杂矛盾，以便把商品价值纳入社会审美、文化价值实现的系统中。在市场经济的条件下，既不应忽视文艺产品的商品价值和文化市场的经济效益，也不能因此而消解文艺作为高级形态的精神创造的审美、文化价值，以致走向“反文化”的“商品化”的极端。在理论批评中，相对主义的多元化批评观，对于克服以往一元论的绝对化的批评观的缺陷是有积极作用的；但若把相对主义和多元化批评绝对化，就将破坏理论批评系统的主导与多元的辩证统一，从而把马克思主义所提倡的“美学的和史学的”基本批评原则，变成无价值定位的抽象的观念，使文学和文学理论批评成为游离于整个社会现实和时代精神之外的“局外人”的个体“话语”和个体化批评。可见，确立文艺价值的总取向和多元价值中的主导形态，并不是要压制创作主体和接受主体价值选取的多层次性和多向度；相反，却是要把多元化的价值选择引向有利于文艺价值系统质的最佳效应的实现，形成文学开放、多元、良性发展的崭新局面！

（2000）

略论百年文艺学的转型与发展

百年中国文艺学的嬗变，与中国社会从古代走向现代的历史进程相伴随，共命运。这是中国社会与文化在中外文化的撞击、互补中艰难发展的百年。从文艺和文艺学的现代嬗变看来，并非一蹴而就，而是经历了两次具有全方位意义的理论观念及批评形态的转型。

—

发生于 20 世纪初的古典文学（文论）向现代文学（文论）的第一次转型，是从晚清文学改良运动和辛亥革命期间的近代文艺变革，过渡到“五四”新文化运动，而进入现代文学变革的实质性阶段的。

“五四”运动所昭示的人的觉醒和社会的转型，始终交织着人的解放的双重含义：一方面是民族的解放，即要求推翻“三座大山”的压迫，使整个中华民族从苦难、屈辱中解救出来，以获得社会的变革与发展；而民族的解放又内在地包含着另一个方面——个人解放或个性解放，即要求摆脱传统宗法社会关系、家庭关系及封建观念、意识的重重束缚，争取个人的自由权利。这在知识阶层中表现尤其突出。正是民族解放与个人解放相统一的时代要求，形成了“五四”新文化运动反帝反封建和科学、民主的浪潮。

“五四”时期人的主体性觉醒与强化，反映到文艺上，必然带来个性的解放和自由自主的艺术追求，从而激活了作家在中外文化的碰撞与交汇中进行现代文艺革新、创造的潜能，造就了各种文学观念、创作方法、理论批评范式多元并存发展的新局面。例如，以茅盾为代表的文学研究会，倡导“为社会人生”的文学观，主张文学面对现实，反映人生疾苦和社会问题，以促进社会人生的改革。这个文学流派的创作追求，与鲁迅为唤起民众觉醒而呐喊，主张文学旨在改良社会人生的文学观念颇为相近。而以郭沫若、郁达夫为代表的创造社，则标举“为艺术而艺术”的文学观，在创作中追求自我情感的自由抒发和个性的充分解放。此外，新月派、现代派诗人，如徐志摩、戴望舒等提倡唯美主义和象征主义，追求比较纯粹的审美感觉和意境，而鸳鸯蝴蝶派则不掩饰他们以消遣游戏为目的的创作倾向……所有这些颇不相同的文学观念及其艺术追求，都不同程度地借鉴了国外近现代的文艺思潮（主要是现实主义、浪漫主义和现代主义三大文艺思潮），但又都是真正出自作家和理论批评家主体的自由选择。因此，尽管不同流派、主张之间的论争有时显得针锋相对、言辞激烈，但相互间却是平等的，由此才造成了文学创作虽然驳杂却充满生机的景观。

诚然，从“五四”新文学的创新与理论探索的现代发展趋向来看，应当充分肯定文艺观念多元并存、各种文学流派和主张自由平等的竞争，但这不等于对它们等量齐观，从而遮蔽了以鲁迅为代表的以现实主义为主导而兼容其他的理论特色和创作实绩。因为鲁迅的现代文化（文学）探求，是深深扎根于民族的历史与现实的土壤的，因而他不但自觉地把创作个性的解放与现实的自我解放以及整个社会、民族的解放有机统一起来，视自由自主的文学活动为参与和实现人的解放的一种积极方式，而且还在古今中外文化（文学）的交汇中进行属于中国文学现代性发展的综

合、创新，从而留下了熠熠生辉的“五四”文化传统。

从学理层面而论，在新文学 20 年的多元探索与论争中，无论是强调“为人生”或“为艺术”的文学流派，都在文学活动的动态展开中形成互补与整合的总体进向。茅盾曾强调指出：“我们自然不赞成托尔斯泰主张的极端的‘人生的艺术’，但是我们决然反对那些全然脱离人生而且滥调的中国式的唯美的文学作品。”^① 他对二元对立的“极端”化的文艺思潮显然有所警惕。在同其他文学流派的论争中，他虽明言自己是倾向人生派的，但并非惟我独尊，他说：“对于文学的使命的解释，各人可有各人的自由意见；而且前人，同时代人，已有过不少的争论。”^② 正是这种宽容、兼容的探求精神，促使他们的理论批评具有超越一般“为人生”或“为艺术”的建设意向。尽管他们在试图整合“人生派”与“艺术派”时尚未臻于圆融之境，具体论述中还常常存着顾此失彼、自相矛盾的缺陷。这种情形在郭沫若等创造社主要成员身上也有生动的体现。他们在激烈的论争中也没有忘却充实和提高自己，因而也表现了试图整合“艺术派”与“人生派”的愿望，并在理论与创作中作出了相应的努力。郭沫若就曾比较冷静恰切地说：“我认定艺术和人生，只是一个晶体的两面。只如我们的肉体与精神的关系一样，他们是两两平行，绝不是互为君主臣仆的”。“承认一切艺术，虽然貌似无用，然在她的无用之中有大用存焉。它是唤醒人性的警钟，它是招返迷羊的圣箴，它是澄清河浊的阿胶，它是鼓舞革命的醍醐……”在论争的态度上，他则主张“彼此在尊重他人的人格的范围以内，各守各的自

① 沈雁冰：《“大转变时期”何时来呢？》，载《文学周报》第 103 期，1923 年 12 月 31 日。

② 沈雁冰：《介绍外国文学的目的》，载《时事新报》附刊“文学旬刊”第 45 期，1922 年 8 月 1 日。

由罢”^①。当然，论争本身对他们思维的激活和调整毕竟产生了积极的影响，但更重要的原因是社会变革实践对主体意识的影响与提升。“五四”以后，随着马克思主义的传播和民主革命运动的发展，知识阶层逐渐分化，文学也不断分流。尽管躲开时代风雨，陶醉于消遣娱乐的文学游戏和唯美意境仍是一些人的生活方式与文学追求，但对于多数人（包括多数文学家）来说，却从严峻的现实中进一步认识到，要完成社会转型和人的解放，实现从传统走向现代的历史任务，不只是靠这些知识分子，也不只是靠一次文化运动或文学革命所能完成的。即使是知识阶层所追求的个性解放与自由，也不是可以独立实现的。因此，他们不能不把自身的解放和整个民族的解放，及其对社会的批判紧密地结合；他们的文学活动（其实就是他们现实生存方式与活动方式）就不能不更关注社会人生，不能不把文学的价值取向和民主革命的现实要求统一起来。于是，新文学便从“文学革命”向“革命文学”倾斜，“为社会人生”的文学观念也越来越居于主导地位。

鲁迅的创作实绩和文艺理论建设的可贵之处，就在于他始终立足于中国从传统走向现代的现实变革，在不断地接受和融通外国文化（文学）、中国古代文化（文学）和民间文化（文学）的过程中，逐步建构自己的思想文化（文学）体系及相应的审美观念。正是中国文化中具有民主倾向和来自民间的文学艺术的优秀部分，生成了鲁迅文化心理结构中最具活力的接受机制，使他在“五四”时期形成了现实主义批判的改造社会与人生的文艺观的同时，能够从宏阔的比较文化视野中，有选择地融合浪漫主义、个性主义、进化论、生命表现及纯审美理论，从而避免了“人生派”与“艺术派”的各自偏颇，显现出启蒙性与现代性相结合的

^① 郭沫若：《论国内的评坛及我对于创作上的态度》，载《时事新报·学灯》，1922年8月4日。

突出特征。不仅与保守主义“载道派”或“古典派”大异其趣，与趣味主义的言情文学或消遣文学判然有别，而且还与“五四”时期双峰并峙的文学研究会和创造社有所不同。

总之，鲁迅所构建的现代文艺理论，是以现代形态的现实主义及其文艺思想为主导的，同时整合了文艺多元化、个性化的理论探求，形成主导价值、形态与多元价值、形态相统一的动态系统。因而他的文艺（特别是小说）的创新，既富有鲜明的时代性与民族性，又超越欧洲、俄国和我国传统形态的现实主义，融合了西方浪漫主义和现代主义特征。与此相应的，是其文艺思想在凸显启蒙性和现代性的审美社会价值观的同时，重视文艺自身价值与社会价值的辩证统一、革命功利主义与多元化艺术追求的相互协调。尤其是他在文学的阶级性与人性、文艺与宣传、审美与功利、大众化与民族化关系等重大理论上所阐述的真知灼见，及其对革命文学某些偏激理论的中肯批评，更显示了他所建构的现代文论体系，自觉地超越“二元对立”的思维模式，从中国社会、文化现代转型的具体实践中，张扬个性、思想自由、打破旧传统的现代意识，为我国现代文艺学建设指明了在科学文化观指导下进行综合、创新的正确道路。

因此，当我们回眸 20 世纪初开始的文艺学第一次转型时，首先应充分肯定以鲁迅为代表的现代文学（文论）变革的方向和道路。因为新文化（文论）的转型，并非局部性的变异，而是文化（文论）主导价值、形态的根本变化，以致建立在古代农业——宗法社会基础上的“天人合一”的传统文化思想模式，与奠基于近现代工商业社会之上的“主客二分”的西方文化思想模式构成了全局性的冲突。具体到中西方文论思维的本质性差异，则是中国古代文论的直觉、感悟及其整体把握的形态、特征，受到西方重科学精神、重理论推理与逻辑分析这种具有现代意识和理论涵盖力的思维方式的冲击。所以中国现代文艺学从诞生之日

起，就着力于对古代文论观念及其思维方式的根本性改造，把文的自觉与人的觉醒紧密联系，强调文学主体对客体的认识与表现，注重文论的科学性与实证性的结合，因而极力吸取西方现实主义与浪漫主义的文论资源，以适应社会转型期思想启蒙和文学革命的要求。于是，重理性、重反映、重求真、重推理的西方文化精神，以及重模仿、再现、写实的西方文艺观念便逐渐渗透到新文学的创作与理论建构之中，既改变了我国的传统文学观念与文论思维方式，又形成了与观实社会变革相适应的现实主义文学与文论主潮。特别是从20世纪30年代起，随着马克思主义世界观及其辩证思维在中国的传播，革命文学家、文论家在新探索中既注重对西方文化精神及文艺观念的批判吸取，又重视现代文论建设的中国化，强调启蒙性、现代性与民族性的内在统一。他们的实践告诉我们，在中国文化（文论）的现代转型中，传统文学（文论）不得不吸取西方文学（文论）的新鲜血液，以改变自己的旧面貌，这个趋势是社会、文化变革的必然性，仍在继续发展。但另一方面，如鲁迅所说：“从别国窃得火来，本意却在煮自己的肉”，而不是全盘移植。文化（文论）变革必须根植于民族的传统与现实生活的深厚土壤，才能培植起真正属于本民族的现代文化（文论）的繁花硕果。以“五四”以后的小说创作与理论批评为例，与传统小说及理论相比，无论体式、风格和批评话语均有巨大的变化，但都洋溢着中国文艺的特殊韵味。这说明，不继承民族文化的优良传统就没有“根”，不借鉴、吸取外国优良的艺术营养就没有“变”，这就是文艺学第一次转型所昭示的规律。

二

世纪之交，中国社会、文化面临着从社会主义计划经济体制

转向社会主义市场经济体制所引发的深刻变动。社会主义文学和文艺学的现代发展也进入全面转型的新阶段：一方面，不顺应世界文化的发展潮流，文学和文艺学的现代化就难以全面发展；另一方面，若认同西方现代主义与后现代主义的发展逻辑，又有悖于中国特色的当代文论建设的特质。因此，我们要建构面向新世纪的文学理论，创造新的价值系统，就需要在两个“超越”（超越传统文论与西方文论）中建构当代中国文艺学的新形态。

这个新的文艺学建构，不能不具有双重“自觉意识”，即开放的、对话的全球意识和博大的、发展的民族意识。在当今时代，任何一个民族，无论在哪个方面，想从封闭自足中求得大发展是愈益不可能了。开放与对话，已成为世界性的发展趋势。在全球化的潮流中，本土的文化免不了受到外来文化的冲击与影响，这未必是消极的。例如西方现代主义文学的主体自由创造精神，包含着人的本体之思的现代审美意识，正是我国传统文论所匮乏而值得积极吸取的。与此同时，也必须承认，文学的变革又毕竟脱离不了自己的社会基础与民族的文化母体。如果我们能对民族传统审美意识中的封建文化成分加以扬弃，注入当代的科学理性与人文精神，并使之与西方文学的自由、开放精神相融合，就有可能形成中国文学的当代审美意识，使文学和文艺学建设具有更高层次、品位的审美追求和更加自由自觉的创新精神。

总之，建构文学和文艺学的当代形态，不仅需要充分自觉的主体精神，而且还应拓展视界和思维方式。因为，走向未来的中国文学和文艺学建设，正处于中外文化“多元对话”的新时代。文艺理论批评家不仅以新的理论研究成果同应西方后现代文化的冲击与挑战，而且还从“传统文论的现代转换”的现实课题中，进一步探求在马克思主义审美意识形态论的宏观指导下，整合我国现代的、古代的理论资源与外国的理论资源，进而吸收新文化、新文论的当代价值，实现当代性、民族性与世界性的融合、

创新。“五四”文学传统和鲁迅关于现代文艺理论批评的现代性与民族性的结合的总体思路，正启示我们面对当今多元化语境进行面向新世纪的文艺学建设。尤其是民族性的问题，更是我们在跨文化（文论）的对话与汇通中不应忽视的。一个独立和自强的民族，不仅具有人种学上的意义，更具有文化学上的意义，它的现代性发展只有扎根于民族的历史与现实的土壤，适应民族的心理积淀及其不断变异的特质，才是实实在在，富有生命力的。

（1999）

探索文学意义生成的广阔空间

——20世纪90年代文学嬗变管窥

转型期的社会引发了人们对生存、发展的新思考，也造就了作家、艺术家对生成文艺的意义与价值的新探索。尽管20世纪末文学艺术的雅、俗分流，文体形态与写作方式多元互渗的复杂景观，引起了广大读者或褒或贬的议论，但有一点是不应当怀疑的，那就是多数作家、艺术家在更新文艺观念，探求新的文体与写作方式时，并没有放弃文艺对人类精神价值的追求与承诺。越来越多的作家、艺术家在商品经济大潮的冲击和洗礼中更认识到现代化的发展决不应该以牺牲人文理性为代价；越是一个物质繁荣、科学昌盛的时代，人们愈益感到灵魂栖居与精神家园建设的迫切。

—

追溯20世纪后20年改革开放中的文艺嬗变，不难发现，作家、艺术家对生成文艺的意义与价值的新探索，肇始于20世纪80年代中期的观念更新和文体范式的多元试验。正是个性化审美意识的不断自觉，打破了文艺审美创造的一体化格局，遂促成了作家、艺术家以语言、形式的变革为突破口，重新认识文艺的特质与规律，不断拓展文艺意义与价值的生成空间。在这一方面，小说观念与文体的多元探索是走在其他文艺样式的前列的，

值得认真总结。

长期以来，语言、形式一直被看成实现文学目的的手段。尤其在政治一元话语消解文学的多元话语形态的年代，文学语言与形式更是服务于政治内容的直接工具。只是随着文学艺术的自主性获得解放，一些作家从西方现代主义文学拓展艺术感觉、打破内容与形式的传统法则中得到启示之后，才进而从理论和实践的结合上探索多元文学意义生成与语言、形式的内在关系。对此，老作家汪曾祺不无感慨地说道：“中国作家现在很重视语言。不少作家充分意识到语言的重要性。语言不只是一种形式，一种手段，应该提到内容的高度来认识……语言不是外部的东西。它是和内容（思想）同时存在，不可剥离的。语言不能像桔子皮一样，可以剥下来，扔掉。世界上没有没有语言的思想，也没有没有思想的语言。……语言是小说的本体，不是附加，可有可无的。”^① 作家对语言、形式的重新认识，反映了文学理念的变革、拓展。汪曾祺所代表的新理念，是把语言视为文学的“第一要素”、小说的本体地位，甚至强调指出：“写小说就是写语言”。汪曾祺自身的小说创作，恰好印证了他的文学语言观。

其实，在 20 世纪 80 年代那些视语言为文学（小说）之根本的作家中，重视语言、形式的文学创新又是呈现多元化的。如果说刘索拉等一批小说早被称为“中国式的现代主义”的试验，还没有把形式的变革提到文学（小说）本体的高度，只是类似现代主义某些流派的形式翻新的话；那么，马原、余华、格非、苏童、叶兆言、北村等作家的小说语言、形式试验，则夹杂后现代语言游戏的某些特征。“相对地说，现代主义的焦虑、孤独和反讽隐藏了某种内在的紧张和压力，后现代主义却是在丧失深度的

^① 汪曾祺：《中国文学的语言问题》，见《汪曾祺文集·文论卷》，第 1~2 页，南京，江苏文艺出版社，1993 年版。

同时滑行在价值平面上”，“对于马原这批作家说来，叙事是他们从事游戏的乐园。从拼贴、中断到戏仿、自我指涉，他们的叙事冒险层出不穷。”^①从而表明了他们对传统文学价值的历史生成与现代主义的主体神话已失去信心，转而在叙事游戏之中尝试种种话语的可能。与此同时，王朔以调侃为特质的语言、形式，虽也滑行于价值平面上，却不同于叙事游戏的“文本欢悦”，倒是成了狂欢化的嬉戏。20世纪90年代崛起的“新生代”小说和诗歌，则以解构新启蒙话语和“朦胧诗”精英独白的意义为能事。然而，他们所追求的“自我”，却只是个人重新占领身体的感受，而他们所以张扬世俗的口语，则因为这种语言恰恰照顾到这种“自我”的身心，即带有强烈的私生活心理。总之，比较隐蔽的个性化独语，构成了“新生代”语言的表现方式。

可见，在近20年多元化的文学语言变革中，凸显了一部分作家的现代文学观念对语言的意义的强调，比较一致地认为：文学正是凭借形式使自己从客观现实和主体心灵中独立出来，成为一种客观性的话语存在，成了一种超越主体与现实的“他性”。不仅如此，由于文学艺术是一种审美的创造，而审美又主要是涉及形式的，没有感性形式也就谈不上审美，因而不可能忽视文学形式的审美追求与建构，及其对生成文学价值的多种可能的重要意义。正是在这种创新意识和开放意识的带动下，不少作家在创作实践中形成了文学意义生成的新认识。

首先，作家对文学审美价值创造（生产）规律的认识，超越了再现论和表现论二元对立的视域。因为现实主义偏重于再现外在世界的宏大叙事与表现主义偏重于宣泄心灵世界的个体化叙事都对文学的意义生成造成缺陷，忽视了文学探索与表现人生的复

^① 南帆：《隐蔽的成规》，第34页，福州，福建教育出版社，1999年版。

杂、多维的空间。再现论强调典型化的规律，要求文学反映现实应通过现象揭示本质、通过具体（个别）体现普遍（多数），其语言、形式的规范也必然使个体化话语消融于公共性的宏大叙事之中；而表现论则突出个性化，重视个体自我情感体验与语言的传达，但其情感化的形式又往往被封闭于文本内部。因此，越来越多的作家便把文学的形式化原则定位于主体和客体性相互交融互动的多维度的审美建构的基础上，不仅视文学的形式化为审美意义的物化过程，更看成是审美价值生成的内在机制，贯穿于文学创作的始终：先是对象客体获得主观心灵的形式（形式心灵化），尔后是主观心灵的外在表现获得客观形式（心灵形式化，即物化）。

坚持这个原则，文学在生成意义与价值的过程中，就可以避免纯粹的客体性原则，即要求文学模仿、复制对象，以客体对象的形式法则要求艺术形式创造的偏颇；又可以超越纯粹主体性原则，因为纯粹主体性的产物是纯粹个人的、偶然性的，没有必然性、普遍性的，个人的感性形式与普通有效性的形式法则相悖离。对此，作家王蒙在创作中早有所悟，他在《在伊犁·后记》中曾说：“真正好的小说，既是小说，也是别的什么。它可以是人民的心声，时代的纪念，历史的见证，文化的荟萃，知识的百科全书。它还可以是真诚的告白，衷心的问候，无垠的悠思。”他本人在20世纪90年代前后的小说创作，尤其是“季节系列”的四部力作《恋爱的季节》、《失态的季节》、《踌躇的季节》、《狂欢的季节》，既保留了现实主义“史诗”式的宏大叙事的构架，又吸取了现代主义善于探求心灵流变，从人物心理的常态与变态的交互描述中揭示现代人命运变幻的写作方式。其中所运用的调侃与反讽、雅俗杂糅的现代与后现代的话语，更凸现作家个体生命体验者和叙事者的书写风格与文体特征，而不是以既往呐喊者或启蒙者的社会代言者的姿态显现。尤其是《狂欢的季节》的文

体范式，几乎越出了传统小说的边界，走向散文化的随感、议论的多种话语创造，充分展现了作家汪洋恣肆的人生感悟与波诡云谲的情感世界。类似的情况在其他作家的创作中也有突出的表现，曾经引起重大争议的长篇小说《白鹿原》，所以越来越显出其恒久的艺术魅力，就因为作家陈忠实在反思既往的历史行程时，“不再拘泥于原先的政治框架和僵化观念，而且超越了事件发生当时狭隘的党派意识。更重要的是作家有了更为开阔的大文化的视野，在这样的视野之下，许多过去被有意无意地忽略了的东西，充实到艺术的画卷中来了，许多过去根本不可能看到的那些深隐的，乃至多少显得神秘的层面、因素和意义，终于开掘出来了。”^①作者正是从主体性（现代意义的观照）与客体性（必然性与偶然性的现实生成）的对话互动中写出了新意，写出了充满矛盾性、复杂性的历史画卷，写出了不同于以往革命历史小说和新时期以来涌现的新历史小说的文体范式。

当然，由于作家的文学观念及对文学意义生成方式的认识存在着差异，因而在创作中如何超越再现论与表现论的各自局限，也就有了不同的探索。以 20 世纪 90 年代女性小说创作同 80 年代的女性写作相比，主要的变化是从以往借疏离中心话语的方式去破除历史的神话，转向以反讽、调侃的叙写策略去揭穿知识分子（尤其是男性者）在社会转型中的尴尬处境；或以“我写我身”的私人化话语去反叛公众经验话语，展示女性自我的真实空间。前者以徐坤的小说为代表，后者以陈染的作品最具典型性。徐坤的小说显然有别于张洁、王安忆的叙写方式与价值指向。尽管王安忆在《叔叔的故事》中也曾运用后现代的反讽等艺术手法，但徐坤却把反讽、调侃转换成为一种叙事方式和作品格调。

^① 何西来：《白鹿原评论集·序》，见《〈白鹿原〉评论集》，第 6 页，北京，人民文学出版社，2000 年版。

在她看来，只有用女性的视角才能撕破男性视角的虚妄，从而窥见知识男性的真实生命状态；只有用反讥和调侃的话语策略才能引发知识分子对精神人格缺失的反思和重塑。她发表的《白话》、《呓语》和《斯人》等作品，就紧紧围绕各种知识男性的心态，进行调侃式的解剖，使之现出其迂腐、守旧的生存方式，以及在当代文化语境中的荒诞、落魄，让这些社会“边缘人”看到自身受伤的心灵，求取医治的方法。这种写作常常让读者笑中含泪，或感到有一股直逼心田的警示力。但这种写作也有不足，往往对人物的心灵史（或称人性史）缺乏理性深度的描写，这在她的作品《梵歌》、《热狗》里可见一斑。

与徐坤不同的，是以陈染为代表的“私人写作”。陈染曾说：“私人”当然是与公众化群体相对称的，因而其立足点不再是写“我们”，也不再是“我们写作”（《私人生活》）。她所说的公众性写作和“我们写作”，当然指20世纪80年代作家的启蒙角色而言，20世纪90年代的陈染自然不同于谌容、张洁，而是以写“小我”和我写“我身”为基点了。这就标志女性写作进入了张扬女性隐私的私人经验的叙事状态，从而与那种为争取妇女解放或女性主义权力的叙事结构拉开了距离。不难发现，这种女性写作的新视角、新叙事，自有其独特的意义，它可以把某个人的鲜活生命意识和人性表现从隐秘处突现出来，引起人们对个体生存处境的关注，这在西方的一些现代小说中也可以看到。但是，过于个人化的写作，或对隐秘生活经验的过分自恋，又容易把文学创作的审美追求引入误区，甚至走向“肉身”叙事的媚俗歧途上去。这一点，特别是在那些被书商冠之以“小女人散文”的媚俗作品中更显突出。作品津津有味地叙述女性的琐事（打扮、享受），以及对男人的印象、性感觉和分手时的心态，失却了散文应有的审美、抒情，抒情美为世俗的感性趣味所代替。这说明“私人写作”若超越了一定限度（审美限度），就有损于文学的意

义与价值。

其次，当代文学意义的生成方式的多向度，是与当代文化（文学）观念、形态的多元和文学创作（生产）与欣赏（消费）的多层性密切相关的。越来越多的作家、评论家认同文学生产与消费的多层性必然呈现为严肃文艺、高雅艺术与通俗文艺的差异对立及其转化的关系。因而人们在对王朔的小说作出不同评价的同时，却对其写作方式拆除雅、俗二元对立的旧格局给予了不同程度的认同。的确，在王朔的作品中，读者强烈感受到作家对文学通俗化的理解和倾向于大众文化消费的取向，尝试作家同普通百姓一道探索文学与人生，因而他的作品一改过去那种以精英文化的代表自居，与那种以读者的导师面目出现的精英文化相比，委实要亲切、轻松得多。其实，在转型期的文艺嬗变中，何止一个王朔，越来越多的人文知识分子，面对新的人生与文学处境，必然反思自身的文化批判的天性，往往苛求大众文化也像自己一样，一味追求形而上学精神文化品位，忽视大众文化的娱乐性与休闲性也是构成社会审美文化的重要组成部分。而且进一步认识到，只有不断走向大众的精英文化，才能找到审美与娱乐、形而上与形而下的人生关怀的契合点，才能繁荣市场经济条件下的精英文化和高雅艺术。这一点，只要剖析 20 世纪 90 年代出现的“新写实”、“新体验”、“新状态”小说，以及一批被称之为“现实主义新冲击波”的作品，就不难发现，随着作家走向“雅”、“俗”沟通之途，并定位于“边缘”或“民间”叙述立场时，就不仅仅是出于叙事策略的考虑，还暗示着作家自我社会角色意识向普通大众趋同。从而以一种兼具个体思想者与大众生活参与者的姿态注视着凡夫俗子的平庸人生，对底层百姓的生存策略、生活态度及其民间话语的价值取向，更多地采取理解、认同的态度，少了一些浪漫气却多了几分现实的生气。他们的作品真正为小人物提供了演绎着自己的喜怒哀乐和生活的酸辣苦甜的舞台，

并以民间价值为支点，关注、描绘底层百姓的生存状态，宣扬民间生活的审美价值，肯定富有人情味的世俗生活的文化和审美意义。小说中飘散着柴米油盐的浓郁生活气息，也流贯着普通百姓人生哲学的朴实、丰厚的文化内涵。如刘恒的《贫嘴张大民的幸福生活》，池莉的《烦恼人生》、《不谈爱情》和《太阳出世》，刘震云的《一地鸡毛》、《单位》等等。

尤其是那些“现实主义冲击波”的新作，更超越了传统现实主义出于“哀民生之多艰”的精英文化人的情怀，采用的是平民视角，以表现作家感同身受的平民生存艰难的真切体验，因而是真正的民间立场和平民感受，而不是“为赋新词强说愁”。正是这些小说真诚地为平民呐喊，所以作品中人物性格、遭遇所展现的是非美丑，比较贴近从农业文明走向工业的中国城乡的精神文化面貌。如谈歌的《大厂》、《天下荒年》，张宏森的《车间主任》，李佩甫的《学习微笑》，作家都把笔触伸到平民百姓的生活深处，揭示了社会转型中平民百姓感受到的阵痛及其充满苦恼后悔温馨、欢欣与忧虑，让人咀嚼商业大潮冲击下平民百姓的奋斗与希冀。但是，这些“民间”的、“边缘”的文学话语形态，所生成的文学意义也因一味认同现实人生而缺乏主体审美超越性。在新写实的一些作品中，人们读到的只是日常生活的令人震撼的吞没力量，以致在这种无以超拔的沉重之中，“活着”就成了芸芸众生的最高理想。余华在谈到《活着》时曾说：“人是为活着本身而活着的，而不是为活着之外的任何事物所活着。”（《活着 前言》）就是把小说故事的文化意义和审美价值消融于日常感知、生活流程与“平民情结”之中。而某些“现实主义冲击波”之作，又往往让作家的眼光停留在改革的负面及其对普通百姓生活的折磨上，对造成生存困难现实和历史的根源及平民百姓自身的原因缺乏多方面的反思与描绘。可见，在文学审美创造（生产）与欣赏（消费）走向雅俗沟通的意义生成中，还必须重

建现实与理想的审美关系，方能提升这类文学作品的文化品位。

二

20世纪90年代作家对文学意义生成的多元探索，结出的色彩斑斓的创新成果，也许不能说是非常成熟的；而且有的探索并没真正形成个性化与社会性的不同审美向度与张力，特别是私人化写作的某些极端者，越来越像是一种自说自话的个人行为，不管外部世界如何变化，都引不起他们的关切。他们的作品尽管缠绵悱恻地叙说一己的私情，却未能上升到探求人生价值和审美追求的应有境界；对自我以外的一切，既缺乏审美体验与发现，还投以冷漠或超然的态度。以致一些学者发出这样的感叹：“当文学不再关怀社会和人类的命运时，人们还有什么理由要关怀文学呢？”^①对此我们必须引起高度重视，重新完整地认识文学作为人的生命表现的对象化的特性，就在于它生成于社会生活与作家主体心灵相互契合的过程，通过个体（主体）的个性化对社会（客体）的审美化的沟通与融合，形成了凸显个性化特征的艺术世界、且蕴含深广人性内涵的社会审美价值的多彩文学景观。因而在不同文学世界的创造中，创作主体的个性化与客体的社会性始终统一于对象化的审美价值创造和实现之中。诚如高尔基当年所强调的那样：“诗人是世界的回声，而不仅仅是自己灵魂的保姆”；“不要把自己集中在自己身上，而要把世界集中在自己身上。”也就是说，作家个体的感受与发现，只能以社会生活和人类的创造为对象；作家所追求的审美价值生成，必然是主动地把外界对象同化于自己的心理结构及审美理想之中。结果是，创造

^① 谢冕：《文学的纪念》，见《99中国年度文论选》，第15页，桂林，漓江出版社，1999年版。

活动通过它产生或重视的有限几个对象，实际上却以完整的重新把握世界作为它努力的目标。文学活动所创造的艺术世界，是人生的审美化的世界，也是旨在唤起人们追求真、善、美的意义与价值的世界。文学的审美本质或人文精神，就体现在文学审美价值创造的个体化与社会性的深度融合上。忽视或割裂两者的辩证统一关系，必然损害文学的意义与价值的生成和实现。

实践证明，对于完整意义的文学活动来说，它应当是审美认识与价值创造的统一，因而不以传达个体化的情感或一定的社会历史内容为满足，而是超越个体经验和当下现实的局限性，把审美价值创造指向世界人生的深邃意蕴。

古往今来的文学佳构，无论是现实主义、浪漫主义、象征主义或存在主义的力作，在形成其审美意蕴的构思与物化中，创作主体总是将其对人生价值的感悟与思考，融入个体化情感体验之中，凝聚成生命激情与社会理性相统一的感性艺术形象。由此显示了文学艺术的特质，不仅把读者的欲求提升到审美的高度，还能满足读者人格升华的过程。正如歌德谈及阅读莎士比亚作品时所说：

“我读到他的第一页，就使我一生都属于了他；当我首次读完了他的一部作品时，我觉得好像原来是一个先天的盲人，这时的一瞬间有一只神奇的手赋予了我双目的视力，我认识到，我很清楚地体会到我的生活是被无限地扩大了；一切对于我都是新鲜的、陌生的，还未习惯的光明刺痛着我的眼睛。”^①

在这里，歌德虽然从作家成长的角度谈及优秀文艺的意义和价值，在于帮助自己摆脱自我异化的状态，从而使觉醒的自由意识升华为审美意识，获得更深的生命体验和更强烈的创造愿望。

^① 歌德：《莎士比亚纪念日的讲话》，见《西方文论选》上卷，第453页，上海，文艺出版社，1963年版。

而对广大的读者来说，他们所以钟情于莎士比亚、巴尔扎克、列夫·托尔斯泰、曹雪芹、鲁迅、老舍、曹禺作品中的悲剧，就在于作品所描绘的是崇高的典型形态，既折射特定社会时代的真实面貌，又与某种终极价值的关怀联系在一起，而作品震慑人们心灵的悲剧感，就在于当时的社会环境下无法实现人生终极价值的追求。尔后的现代主义文艺，虽然把文学关怀社会人生的视点转向了自我价值的寻找，但却不乏有深刻之作。塞林格的《麦田守望者》讲述二战后美国青年理想破灭的精神危机，作品在“黑色幽默”的艺术氛围渲染下所暗示的重建信仰的意蕴，不正是超越现代主义关于人生虚无的普遍倾向吗？杜拉的《琴声如诉》在写作上虽然比较“自我”，但作者对其内心情感淋漓的诉说，却是以麻木的大海和单调乏味的钢琴声为背景和衬托的，所以她所营造的爱而不能的氛围，引起了读者的审美共鸣和无尽的思考。福克纳的《喧哗与骚动》虽是美国式的意识流小说，但作品在意象的多重组合的描叙中，渲染了作家关怀当代人的命运和生命价值的深沉感悟，因而在其小说的另一种写法的后面，仍然闪耀着文学的真正价值。还有马尔克斯的《百年孤独》等名作，更具有特殊的人文价值与文化意义。

这些审美经验表明，文学的意义与价值生成于作家的生命体验与理性的价值判断的审美遇合中。因为文学是写人的，是描叙人性的历史变化与发展的，而作为人的本质力量与社会关系对立统一的人性，在其内在精神上又总是呈现为人文情怀与社会理性、潜意识与自觉意识对立统一的个性形态。人的无限自由的欲望，既驱动其转化为变革现实的实践，以发展个性，实现自身的社会价值；同时，还要求进行超越现实的精神实践从而在自由的艺术创造与欣赏中，实现人的“天性的能动表现”，通过潜意识与自觉意识的相互作用，在反思意识形态对人的理想追求的历史局限中，进行审美意识的构建，视文学活动为人的精神价值的特

殊的生成方式，为人的自由、全面发展营造精神家园。

尽管后现代主义文艺与美学出现于现代社会进一步转型的历史文化语境，它是在没有终极关怀或填平了传统的终极关怀的深度的情况下去体验人生的虚无，因而不应该用以往的崇高的典型形态——悲剧的审美意义去要求它。但是，对它以荒诞取代崇高、以滑稽和喜剧色彩消解价值深度的狂欢化本质，及其对 20 世纪 90 年代中国文学新潮的影响，都是不应回避的。当然，后现代主义文艺是现代主义的延续与变异。“现代主义创作倾心于揭示社会剧变中的灾难感，人的焦虑与压抑，悲惨的世界图景与精神的荒凉，人的无能为力与悲剧命运，失去拯救、命中注定与万劫不复。它的格调，在对人的关怀中，充满伤痛与悲怆的味道”。“后现代主义作家竭力贬抑作家的主体性。他们在作品中描绘的，多半是不具主体性特征的客体”。“这类小说叙事角度的确很客观，小说文本表现了一种叙事的多视角的特征。这时作者在作品中有如物化的机械一般，以所谓零度感情去描绘静物和人物，起到了一架多镜头照相机的作用。”“于是在字里行间透露出来的那种客观，实际上正好显示了他的缺乏人性的一面。我们看到小说形式似乎更新了，但人物被淡化乃至替代了；他的主体性特征扭曲了，而最终人文精神被抹去了。”^①

后现代主义文艺旨在瓦解现代主义文艺对“自我”的迷恋，而它对现代主义否定客体的反拨，则是要消解传统反映社会人生的本质真实观。早在法国新小说诞生伊始，格里耶就强调地指出，他所代表的“新小说”则是将真实理解为未完成的、可变的、需要再创造的——写作本身即是创造世界的一种实验^②。从新小说的实验到后现代文艺多视角的平静的客观叙事策略，既突

^① 钱中文：《文学艺术价值、精神的重建：新理性精神》，见《新理性精神文学论》，第 15~16 页，武汉，华中师范大学出版社，2000 年版。

^② 罗布·格里耶：《现实主义与新小说》，见《“冰山理论”：对话与潜对话》（下），第 534 页，北京，工人出版社，1987 年版。

破了传统现实主义和浪漫主义的文艺真实观，又超越了现代主义文艺迷恋“自我”的极端，对于探求文学另一种生成方式的变革意向，是有其创新意义的。事实上，20世纪90年代前后中国文坛涌现的一批充满世纪末人生感悟的现实主义新作，其内在精神与后现代的写作策略有许多相通之处。如王蒙的《恋爱的季节》、《失态的季节》，陈忠实的《白鹿原》，张炜的《九月寓言》，王安忆的《纪实与虚构》，张抗抗的《赤彤丹朱》，以及引起争议的贾平凹的《废都》等作品。虽然这些作品的思想、艺术价值参差不齐，格调也有高下之别；但却有一个共同的艺术趋向，即叙述主体不再是呐喊者或启蒙者，而只是面对现实与历史的个体生命体验者、叙事者，叙事本身成了文学自主性觉醒的标志，又反映了叙事者在变动不居的世界面前的无奈。尽管如此，这些作品所凸现的个体的生命体验的叙事，蕴含了作家对当代人生存处境与命运的关切和探询，虽然主体不再直接宣谕什么，但仍然引发人们对自我生存、发展的感悟和思考。尔后所出现的更为私人化的写作（包括小说和诗歌中的肉身化的写作）和更为狂欢化的通俗创作，则把后现代艺术中反叛艺术意义与价值的一面予以张扬，以致那些佯装另类的写作越走越远，“使写作堕落成双倍的赝品，那些蹩脚的故事、自述、小说或非小说，正汇合成庸俗的大合唱。一个想象中的现代的、全球的、物质至上、躯体享乐的背景及其价值系统，正在一厢情愿地抹杀地区差异、兴致盎然地拷贝这样一种观念：生活正在进步，生活变得轻松，生活是一连串的享乐，生活是不断的狂欢”。^① 这类赝品反映了创作主体被物化的处境。只有当他们走出后现代主义的感性迷雾，超越虚幻的感性本体，重建感性与对象的审美价值关系，才能获得文学意义与价值的新生成方式，实现文学的多方面拓展！

（2000）

^① 吴亮：《赝品时代的写作》，载《中华文学选刊》，2000年第6期。

加强当代大众审美文化的理论研究

20世纪90年代以来，伴随着我国社会主义市场经济的创建，不但社会结构和人民生活发生了深刻的变化，文化艺术也呈现出绚丽多彩、乱花迷眼的景观。从社会审美风尚的悄然转变看出，文化转变的突出表现，在于原来处于中心位置的精英文化、高雅艺术、严肃小说、英雄史诗，越来越受到通俗文艺、流行歌曲、电视传媒、音像制品等大众审美文化的有力冲击。而对文化市场里“武侠”、“言情”小说的走俏，名人“秘史”、“纪实文学”的商业炒作，以及充斥于电视、广告和大型文艺晚会的调侃“小品”和新潮“明星”的喧嚣，一些人深感忧虑，认为“这是文化的滑坡、艺术品位的下降”；而另一些人却以为，它标志着“大众消费的世俗趣味第一次成为审美文化的主导趣味”。由于文化观念、价值尺度不同，导致见仁见智、南辕北辙，以至引发了旷日持久的“人文精神与世俗化”、“文化与市场”等文化问题的争论。尽管论争各方的观点至今尚难统一，但却从不同角度观察和探讨了中国文化艺术现代转型中的某些重大问题，为建设有中国特色社会主义文化提供了新的理论资源。据笔者所见，以下一些见解是值得重视和深入研究的。

首先，有的论者从“大众文化”的勃兴，探究了市场经济带来的社会转变，使得审美文化从其泛政治倾向中摆脱出来，具有了多元发展的势头。同时认为，市场经济初期所伴随的拜金主义、享乐主义、实用主义、消费至上等不健康的人生观、价值

观，也对文学艺术与审美文化产生了负面的影响，不利于它的健康发展^①。我以为这个见解是符合我国当代审美文化的历史与现状的。

众所周知，文化问题从来都是与社会的经济、政治联结在一起的。在我国社会、文化转型的第一个历史阶段，由于救亡图存与社会政治变革成为时代的中心，致使文化（包括审美文化）始终围绕社会政治变革这个中心展开，人文知识分子精英作为启蒙者的角色，怀着忧患的文化情结，肩负改造社会人生、追求“大同”理想的历史重任，为中国从民族民主革命转变为社会主义革命发挥了独特而重要的作用。在他们的努力下，崇高的、悲壮的审美文化形态，如英雄史诗、革命赞歌，成为文化艺术与政治完美结合的基本观念与模式，它适应了革命的时代和人民的审美取向，却付出了文化艺术秉有的独立品格与多元化审美功能的代价。这种审美观念与模式，一直延续到改革开放的历史新时期。知识分子精英在呼唤以经济建设为中心的第二次社会、文化转型中，其所创作的“反思文学”和“改革文学”，也因其适应了拨乱反正的政治要求和充当思想解放的先锋，而引起强烈的社会效应。

然而，当中国改革开放和现代化建设的航船，驶向建立社会主义市场经济体制的新征程时，人们终于发现，一场遍及社会存在与社会意识的全方位的转型正在展开与深化。市场机制进入文化艺术（特别是审美文化）领域以后，打破了过去文化艺术生产与消费过于僵化的计划体制模式和一元化的格局，为文化艺术（特别是审美文化）各种形态的繁荣与多元发展提供了广阔的天地。尤其是作为现代社会特征之一的大众消费文化的勃兴，更与

^① 金元浦、陶东风：《阐释中国的焦虑》，第22~23页，北京，中国国际广播出版社，1998年版。

市场经济联系在一起。因为人们在市场竞争中增强了主体性，发挥了创造力，对实现自我，享受人生也产生了新的追求；他们对文化艺术形态的选择虽然形形色色，而且变动不居，但都与实现自我，享受人生密切相关。这一切必然反映到文化市场和大众审美文化活动中，于是才出现了娱乐文化，以及高雅艺术滑坡，通俗文艺和各式娱乐文化充斥市场的新趋势。一些人所以拒斥审美文化的世俗与市场化，恐怕与他们坚守原先的娱乐“启蒙”情结不无关系，以致看不到大众的审美风尚的变化，至少打破了以往的泛政治化倾向和高度一元化的格局，使审美文化同大众百姓的现实生存方式和生命状态密切结合。

其实，大众审美文化的崛起，归根到底是现代社会形成、发展的伴随物。现代社会是市民社会与商业社会的结合体，它形成于现代商品经济与科学技术的高度发展，又以新的经济运行规则 and 新的生活方式引发的价值观念的深刻变化为其鲜明特征。一批新的市民正是在市场经济大海浮沉中成为生活的主人，他们创造着现代生活，也享受着现代生活，他们对文化艺术的选择，往往以满足当下的欲望心理、行为为旨归，尤其需要在激烈的竞争和紧张的劳作之后，获得休息、消遣和娱乐。因此，他们把文化艺术的消费与自身的生存方式紧密联系在一起，追求艺术的生活化和生活艺术化，以便通过文化艺术活动使压抑的生命得到某种程度的缓解，或者由现实生命的缺陷返回到理想生命的渴求。正是大众审美需求的变化，使得他们冷落了那些较少关注市民生活、欲望与趣味的精英文化与先锋艺术，而趋向于那种充满平民意识，具有通俗化与娱乐性的大众审美文化。从此，适应大众审美趣味和欣赏层次的各式通俗文艺、影视艺术和音像制品，就从审美文化的一元格局中分化而出，借助文化市场的运作，成为一股汹涌澎湃的文化新潮。

与此同时，人们又深切地感到，大众审美文化毕竟是市民社

会与商业社会的派生物，是文化人将文艺消费当成一般商业活动来经营和操作，而商业人则以文艺之名行商品推销之实的一种大众消费文化，因而往往注重商业炒作与包装，追求感性刺激和商品价值，忽视文艺的审美价值及其秉有的艺术品位。一些描写性与暴力的通俗文艺，虽然包装得极其引人，炒作得极其红火，却掩盖不了它肯定现世享乐，轻蔑精神价值的媚俗倾向。如同池莉小说《城市包装》描写的那个追求物欲而精神空虚的女孩那样，当她在获得虚荣享受的时髦包装的同时，却失落了自我的理想与价值。正因为这类以迎合大众心理与审美时尚的消费文化，从一开始就以复制西方世俗化中的现世享乐为能事，却不谙西方世俗化的实质在于摆脱宗教神学对于世俗生活的桎梏，追求人性解放和现实人文情怀的真谛，致使影视作品和流行歌曲中的虚无主义和玩世不恭的人生态度，给大众审美文化投下了重重阴影。类似这样的歌曲：“人生短短几个秋，不醉不罢休，东边我的美人，西边黄河流。来呀来个醉呀，不醉不罢休，愁情愁事别放心头。”固然反映了社会、文化转型期某些人迷惘、失落而故作潇洒的复杂心态，但其人生取向的消极、颓废，决不可能引导人们从迷惘与失落中超越出来，严肃、执著地创造美好的人生。

其次，因为大众审美文化在世俗化、市场化中，突出了娱乐、消遣的感性享受，失落了深度的人文关怀和审美价值，因此，一些论者针对大众消费文化的两重性，对其健康发展提出“提高文化品位”、“完善文化市场”的看法是中肯和适时的。

众所周知，在人类社会生产实践所生成的知识系统和价值体系中，审美文化是整个社会文化的重要组成部分，无论它有高雅与通俗的多元化构成，以及偏重于审美教化或审美娱乐的多方面功能，都总是以其“传神写照”、“因情立体”的独特形态，传达出创作者（生产者）在特定时代的人生体悟与价值探寻。因而划分了作为人类精神生产与消费的文化艺术（包括审美文化的各种

形式),与作为人类物质生产交换与消费的一般商品,具有不尽相同的特性。在商品经济条件下,前者虽也带着商品的特点与属性,但它还有比一般的商品更根本的审美意识形态属性,即它是以提升、净化人的心灵为旨趣,而不是以追逐经济效益为主要目的。正如有的论者所说,即使在西方,“连资产阶级的政治家克林顿都曾大声疾呼,要求好莱坞的影视制作重视这一方面的工作,而不要把目光仅仅盯在性和暴力上,从而谋取利润。社会主义的文学艺术更不能如此,它有着以社会主义精神鼓舞人的光荣使命。”^①如果大众审美文化的创作者与经营者只求市场的经济效益,而不首先考虑文化艺术的社会审美价值,就将消解精神生产的根本目的,导致大众审美文化品格(精神价值)的异化。

尤其在我国现代化的发展中,大众审美文化仅是社会文化多元化中的一部分,尽管它与主流意识形态及高雅文化存在着价值取向和审美欣赏层次的差异,但制约社会群体与个人的众多审美趋向的总体文化价值观念,必然有力地影响多元化形态的发展方向。作为总体上引导人的自由、全面发展的社会文化价值观念,总是要求各类文化艺术和审美文化形态的创作(生产)、传播、消费,不断适应和提升现代人的生命境界。而当现实变革面临来自对象性世界的客观异己力量,社会进步与发展还充满新的矛盾斗争时,文化人和文化经营者的社会责任与艺术良知,能不驱动文艺的价值取向与欣赏趣味,以牵动千百万人命运的时代精神的审美表现为核心内容吗?这不仅因为广大群众为民族的振兴与国家的富强而奋斗的奉献精神 and 创造伟业,理应成为时代的主旋律;更因为文化艺术对时代精神的表现,常常构成时代审美价值的最强音。因此,大众审美文化要提高世俗化的品位,就必须把

^① 金元浦、陶东风:《阐释中国的焦虑》,第23页,北京,中国国际广播出版社,1998年版。

体现时代精神的审美内容渗透到大众的审美娱乐之中。这样，消费大众在欣赏通俗文艺的活动中，就不只是满足于感情的宣泄，还进而对自身生命的体认与反思，追求感性生命与理性规范的和谐，提升主体意识和审美境界。而且，市场的操作也会因此而突出审美文化的根本特性，不断克服其混同一般商品制作的弊端。须知，商品的消费是一次性的，其使用价值也是短暂的，而文化艺术（包括大众审美文化）却不应当是转瞬即逝的“文化泡沫”，除了那些思想低下、格调庸俗的作品外，真正称得起佳构与精品，都因其内容深刻、艺术精致而传之久远。西方世俗化、市场化的正反经验证明：人文品格的凸显，是西方近代文化艺术（包括大众审美文化）得以发展的内在规律；而现当代某些文艺的人文品格的丧失，则“不仅仅是政治信念的丧失，而是整个价值世界的迷乱和精神支柱的崩溃，是人本身的崩溃。丧失了独立性，审美文化剩下的只能是媚俗”^①。从莎士比亚到雨果，那些追求文化世俗化的杰出人物，就因为他们通过对封建专制的批判和对资产阶级贪婪本质的鞭挞，为人类的美好心灵世界保留了一块圣洁、希望的绿洲，为人类的文明进步做出了历史性的贡献，从而成为后人学习的范例。

这说明，完善大众审美文化的市场运作，除了必须制定有利于大众消费健康发展的基本政策和法规外，更为重要的是要提高文艺创作者、文化经纪人和相关人士的社会责任感和文化艺术素养。只有当他们真正认识到发展大众审美文化的根本目的，在于丰富和满足大众的精神需要，培养全面发展的个性，充实人的生命价值的历史内涵，提高国民的文化素养，才能“摒弃并反对任

^① 敏泽、党圣元：《文学价值论》，第414、418页，北京，社会科学文献出版社，1997年版。

何形式的拜金主义和外物的诱惑，塑造崇高的灵魂”^①，为人的完美而奋斗！

（1998）

^① 敏泽、党圣元：《文学价值论》，第414、418页，北京，社会科学文献出版社，1997年版。

文艺理论：面向新世纪的发展趋势

随着 20 世纪的终结，人们不仅深切感受了我国改革开放 20 年社会经济、政治、文化各个领域所发生的巨大变化，而且对文艺及文艺理论变革、发展中凸显的中国特色与现代性特质，也留下了深刻的印象。文艺理论的新拓展，既包含对百年文化思想转型及文学根本性问题的重新审思与历史总结，更凝聚着新时期以来文艺探索和论争的理论升华。因此，完全可以把世纪之交文艺理论呈现的新特征，看成其面向新世纪的发展趋势。



面向新世纪的中国文艺理论发展，显现出以马克思主义文论为导向的多元化趋势。

新时期文艺的现代性嬗变，是从恢复现实主义传统起步的。“伤痕文学”、“反思文学”和“改革文学”所焕发的关注个人命运和民族前途的社会政治意识和现实主义批判精神，既加强了文艺与现实的审美关系，清除了“四人帮”推行的“瞒与骗”的文艺流毒；又激发了作家主体意识的觉醒，并伴随改革开放的历史进程，进行超越现实主义传统的文学创新。终于在 20 世纪 80 年代，涌现了富有现代主义特征的“先锋文学”和蕴含民族传统文化因素的“寻根文学”的创作新潮。前者强化了文本自身的价值营造，淡化了文本与现实人生的深刻关系；后者凸现了文化意

识，却往往模糊文化意识中的民族性与现代性的关系。因此，当文艺面临 20 世纪 90 年代商品经济大潮的冲击，严肃文艺与通俗文艺逐步分化的新形势，文学迅速调整其发展格局，更展现多元化价值选择的冲突与交汇：“新写实”小说迥异于“先锋派”小说，却在表现现代人的生存困顿方面相交合；“新生代”创作深受西方现代主义、后现代主义的影响，却缺乏对人生终极意义的探询；各种文化视角新散文、新诗的创作，又常常与充满政治意识与民族精神的诗文交相辉映。

新时期 20 年间文学实践的复杂性引发了文艺理论探索的多元化，促进不同文艺观念之间形成既冲突又互补的发展格局。从而确证了文学活动作为社会、文化系统中的子系统，其对象性存在是一个整体、多维和动态展开的结构，包括人与世界、作家与作品、作品与读者多层面交互作用的复杂关系。不同的文学观念或者从整体把握中体认文学的本质规律，或者从某一方面揭示文学本质规律的构成要素，既具有一定的真理性，又容易出现片面性。比如主体性文学观的提出，使人们看到作家主体的构成文学的对象性存在中的重要作用，认识到“文学即人学”的某种真谛；但若把作家主体这方面的作用无限膨胀，以致把文学的“根”只扎在主体性上，又必定走向谬误。况且主体性文学观所讲的“主体”，是一种脱离社会、历史实践的“精神主体”，它自身无法证明其存在的意义和价值。从这个意义上讲，主体性不能脱离反映论而孤立存在。同样，本体论文学观虽然重视文学自身的特性、形态，有助于人们对作品（文本）在整个文学活动中的中介地位的进一步掌握；然而，它把文学本体局限于文本或语言形式，从而割断了它与作家、读者乃至社会、历史的整体动态的关系，又必然使自身在封闭中走向自我消解。西方现代以来文本主义从俄国形式主义、英美“新批评”、法国结构主义到解构主义的演化过程，已充分证明了这一点。由此，人们于多元文学观

念的各自价值与局限中，重新确证了反映论及其文学观仍是把握文学本性、整合多维文学结构系统无法否弃的基础或前提。但是，反映论文学观也无法穷尽文学的本性及其多方面的规律，文艺理论研究还必须在此基础上，以宏放的视野去吸纳多元化文学观念的合理因素，通过建设性的对话，求得在马克思主义文艺学导向下的多元共存与发展。

事实上，不少研究者在确认马克思主义反映论的视角仍是认识文学本质规律的基本层面的同时，还强调它必须与文学社会学、心理学、符号学、价值学、文化学、信息学等多种视角的沟通和融合。因为文学的社会本质与审美本质、文学规律的“他律”（外部）与“自律”（内部）的对立统一，是通过不同创作主体、不同文体特征和不同写作风格实现的。历史上那些富有永恒的社会审美价值的杰作名篇，其深邃的文化内涵和巨大的艺术魅力，总是经由多种多样的创作个性、文体创新和独特的写作风格，引起一代又一代读者共鸣而不断增值的。当年鲁迅先生在论及陶渊明诗文时，就注意到作家创作个性与艺术风格的整体与多元的统一，指出陶渊明不仅写过“悠然见南山”一类的恬静、淡远的意境，还有如《咏荆轲》这样“金刚怒目”式的篇章。现代以来，那些有较高人文追求和社会责任感的文艺家，更是在广阔的时代生活和学术文化视界中寻求文学的现代性嬗变，因而往往突破文学自身视界的局限。因此，文学理论研究不应画地为牢，而应顺应时代生活、社会群体审美需求和文学自身的变化发展，在众多研究视角和层面对话、融合中寻求新的发展。特别在社会、文化转型的世纪之交，随着人们对20世纪文化思想转型和文学根本性问题的回溯与反思，以及对各种新兴文艺学科理论方法的吸纳，研究者们越来越不满足于既往的作家研究或文本分析的思路，转而寻求文学的多层次、多视角的综合研究。尤其是文化视角的彰显，更为文学与人文学科和社会科学之间的对话、沟

通提供了可能，展现了新的面貌。例如以文化人类学、原型理论为基础建立起来的文学的文化阐释，通过对“京派”、“海派”以及“乡土文学”等地域文学特征的透视，而引发富有独特文化意蕴的研究；以现代民俗学理论为基础建立起来的、以民间知识分子话语为对象的民间文学研究；以历史批判和人文价值相融合为特征的新人文主义理论批评；以及在全球化催动下形成的“多元文化语境中的”文学研究^①、跨文化格局中的比较诗学研究等等，正以其多元视角与方法显示了文学理论研究的活力。这类研究超越了单一的意识形态视界，突破了传统文论对文学的认识功能、教育意义的发掘等既定模式或审美感悟式的一般解读，进而转向一种关涉现代人的生存、发展的文化“文本”的深入透视和思考。在研究方法上，它在文学个体的探幽烛微与文学的社会、审美的宏观审视之间，形成了一种良性的互动关系。尤其是在文学理论批评中架起了中西文论（诗学）在同一起点上进行对话的桥梁，因而跨文化格局中的比较文论研究，便不只是对某种普泛的诗学模式的引证，而是相互阐释、互为因果的对话与交流。

总之，世纪之交的文艺理论研究，已从 20 世纪 80 年代各种新观念与方法的探索、论争，转向马克思主义导引下多元化观念与研究模式的互补、综合，以及多种学科理论、方法相互渗透的发展趋势。这样，就能避免在世界、历史观上丧失清醒的科学态度，避免文艺的人文精神与历史精神的悖立，避免文艺的社会审美价值为多元无序的理论批评所淹没。

二

思维方式的转变，进一步体现了面向新世纪中国文艺理论的

^① 参见国内关于第 14 届国际比较文学大会的报道。

发展趋势。

近代以降，我国的文艺理论研究，深受西方“主客二分”思维方式的影响，既提高了中国文论的科学分析的明晰与逻辑性，又造成了形而上学的绝对化的流弊。及至改革开放的历史新时期，其负面影响仍不断表现出来。“二元对立”思维模式的形而上学特征是，只知非此即彼，不知亦此亦彼；最常见的话语形式是设置一系列的诸如传统/现代、东方/西方、主观/客观等二元性存在，在两极的对立之中寻找事物的规定。“五四”新文化运动以来，这种形而上学的负面影响也同其正面影响交错在一起，如在对待传统与现代的关系上，把传统与现代理解为处于对立的两个实体性的存在，似乎传统中不包含属于现在和未来的成分，因此，要走现代化的道路，就必须彻底抛弃传统，以致形成了近代以来关于传统与现代的激烈争论，人为造成了传统与现代的紧张，甚至导致传统文化资源的流失。在中国与西方的关系上，也是首先设定一个与“我”相对立的“他者”，似乎我与“他者”是水火不相容的，以致把近代以来中西文化（文论）的冲突、交融简单理解为“全盘西化”或对“全盘西化”的抵制的线性关系，而看不到文化（文论）演进过程中多种因素对立统一的互动关系。直至建国后美学、文艺学的论争，仍陷入“美在客观”或“美在主观”的二元对立的怪圈。新时期的文学论争，也存在着形而上学思维定势的影响。比如在文艺表现自我与时代的关系上，坚持表现自我的论者往往淡化时代，而主张表现时代的论者则常常否定自我，以致对这个富有理论价值与实践意义的命题，作出了“二元对立”的偏激、片面的阐释。在此后关于反映论和主体性的论争中，有的学者将反映论和主体性视为对立的两极，以为坚持反映论就必须反对主体性，从而抹煞了能动反映中的主体地位与作用。

随着新时期文艺实践的深化、拓展，以及西方现代以来新潮

哲学、美学对文学研究思维方式所产生的影响，人们在逐渐体悟现象学的审美“意向性结构”理论和存在主义哲学关于“存在先于本质”命题旨在超越“主客二分”的呼声的同时，进一步掌握马克思主义辩证唯物主义与历史唯物主义的思维方式。马克思主义哲学将实践范畴引入其中，认为实践是人的有目的、合规律的活动，是人和自然的物质变换的过程。以实践为中介，主体与客体、人与自然、人与社会就得到有机的统一，从而弥合了主客二分的对立或人与世界的分离。不少研究者重新思考马克思主义在批判西方古典哲学、美学，特别是德国古典美学所贯穿的辩证思维，力求运用辩证思维去考察分析文艺理论批评所面临的新问题。

例如，进入20世纪90年代，文艺研究中的“文化热”逐渐取代了20世纪80年代产生过广泛影响的“美学热”。原因之一，是文艺生态环境起了变化。随着现代大众传播媒介在全球的迅速发展，文艺愈来愈依赖于电影、电视、电脑传真和国际互联网等以高科技为手段的大众传媒，甚至出现多媒体或超媒体等新的大众审美文化样式。对于大众文化、影视艺术的发展趋势，及其与精英文化、严肃艺术的关系，如果缺乏历史的辩证的分析，就不能适应文艺理论学科体系及其批评模式的现代发展要求。一些学者从社会、文化转型与发展中，首先阐释了文艺生态环境的变化，形成了文艺的审美精神及其传达方式的多元化格局。大众文化与消费文化的悄然兴起，表明了它比精英文化与高雅艺术更贴近普通民众的生存状态和日常审美经验，更加适应市场经济条件下社会与文化的发展需要，具有商品属性与审美精神属性并存的特征。因此，对大众文化、影视艺术的现代审美文化价值的探讨，必须打破传统的“雅”、“俗”二元对立的观念、模式，把它置于广阔的文化研究的语境之中，分析大众文化（艺术）的生产、流通及其意义生成的过程，揭示大众“文本”的特点和读者

(观众) 的接受状态, 以及与西方大众文化迥异的意识形态的内容和文化传统。与此同时, 学者们还进一步指出, 对于大众文化(艺术) 的世俗化的本质特征, 也应进行客观的辩证的分析, 切不可忽视其疏离精英文化(艺术) 的深刻审美意蕴的根本缺陷, 以及由此而出现感性个体户的膨胀、享乐主义的泛滥、追求低级趣味等不良倾向。于是, 现代文艺理论研究中的雅、俗之辨, 便不再停留在孰是孰非的判断上, 而是立足于大众文化与现代传媒和市场化社会的关系, 深刻揭示“随着文艺的作用已经迁移到当代真正代表人类文明的大众媒介上, 文艺已不再是以前的那样文化范例”^①, 认识其多元与主导的结构系统出现了新的调整, 即大众文化与精英文化都具有其特殊的创造(生产) 规律与衡量标准, 但文艺作为人类审美创造的文化品格及其提升人的旨归, 则是它们的普遍特性。因而一些学者认为, 文艺研究的思维模式与方法应加以拓展, 以促进中国大众文化(艺术) 的理论建设, 使之获得应有的审美层次和文化品格, 并与主流文化、精英文化互补、共存, 繁荣社会主义的文化事业。

又如, 在中西文论的冲突与交融的研究中, 对话意识正获得了越来越普遍的重视。对话, 不仅是一种言说方式, 更是处理主体间性的一种生存性策略。它可以激活彼此的文艺理论传统, 丰富、发展本国的文学理论批评。“巴赫金提出过对话复调的理论来研究陀思妥耶夫斯基的小说。把这一理论应用于文论研究, 那就是接受者站在平等的地位上, 充分肯定对方的价值方面, 择优而取, 在诘难对方中发现不足, 予以扬弃; 用宏放的目光看待外国文论中的异质性部分, 显示其自身价值, 尊重其在理论整体中

^① 伊塞尔:《走向文学人类学》, 见科恩:《文学理论的未来》, 第 276 页, 北京, 中国社会科学出版社, 1993 年版。

的积累，同时也不忌讳接受一方——对话者的价值判断与观点。”^① 20世纪以来，特别是改革开放的20年，凡取得一定成就的文艺理论，大体是在发现中西文论差异之后，用西方文论中有用的异质性部分激活我国文论，并通过自身的调整、创新而实现的。20世纪80年代，我国文学理论学说虽然名目繁多，但由于缺乏形成中西文论的真正对话关系，以致进展不大。后来，倒是那些“发现本土文论与西方文论误差，并使它们对话，有所比较，用西方文论中的有用成分激活本国的文论，进而使之融化一体，进行对话探索的文论，显出了理论的生机，而有所更新与前进，为本国文论的繁荣和文学理论不同学派的出现开辟了良性发展的前景。”^② 可见，正是这种对话的思维方式克服了中西方文论研究中二元对立思维模式的怪圈，避免了在中西方文化交流中的“一边倒”和照搬西方文论的现象，或者一味独白、拒斥西方文论等不良倾向。中国百年文论史的经验教训正在充分证明，我们在全球化的世界潮流中，将不是“以一种新文化中心论去替代老的文化中心论，我们需要的是一种开放的本土文化，一种世界主义的胸怀，一种鼓励多元对话的战略”^③。所以，面向新世纪的中国文学理论，将走向对话与交往的新境界。

那么，走向中西文论对话的跨文化研究，又将如何看待“文化相对主义”的理论与方法？文化相对主义是一种世界性的社会文化思潮，它承认文化的差异性和多样性，强调文化价值标准的

① 钱中文：《文学理论：走向交往对话的时代》，第224页，北京，北京大学出版社，1999年版。

② 钱中文：《文学理论：走向交往对话的时代》，第226页，北京，北京大学出版社，1999年版。

③ 周宪：《中国审美文化研究》，第259页，北京，北京大学出版社，1997年版。

相对性，反对用某种单一的标准去理解和评价不同的文化^①。因而既超越了“西方文化中心论”，深化对中西方差异性文化方面的探究，又诱导我们对本土文化加以同一与差异的比较研究，从而启示我们，在中国传统文化（文论）的发展中，“反传统”的文化（文论）资源也是传统的一部分，而且是引发传统发展中更有价值的成分。但是，“文化相对主义”在历史观和方法论上，又往往陷入文化隔绝主义，因为它把文化设定为相对静止的存在，在承认文化的独立性的同时，忘却文化的发展是一个诸多因素交互作用的复杂的动力学的过程。而且文化还体现了合目的性和规律性的人类行为，所以无法回避依据价值的评判和取舍，去选择未来的发展方向。尤其在当今全球化的国际语境中，承认文化的差异性与多元化并不必然得出一个“价值无涉”的结论；方法论意义上的相对主义也不等于本体意义上的相对主义。正是有鉴于文化相对主义存在的缺陷，有的学者才根据中国文化的“和而不同”的原则，提倡立足本土文化的现代发展，对异质文化予以批判的借鉴，通过对话实现以我为主的理论融汇与意义重构。这种深层性的对话与交往，必将促进人类文化的发展。

三

寻求现代性与民族性的深度融合，更显现出面向新世纪中国文论的发展趋势。

世纪之交，中国社会、文化变革面临新的选择，即从原有的计划经济转向社会主义市场经济的建立。文学理论的现代发展，同样面临这样的选择：不变革传统文学观念与理论范式，文学和

^① 佛克马、易布思：《二十世纪文学理论》，第8页，北京，三联书店，1988年版。

文艺理论的现代化就难以实现；而完全照搬西方现代主义与后现代主义的理论及其发展模式，又不符合中国社会、文化转型与发展的实际。人们正是从文学探索和理论嬗变的实践中认识到，需要在两个“超越”（超越传统文学与文论、超越西方文学与文论）中找到建构中国文学理论现代崭新形态的坐标。

这个新坐标的选择与建构，必然是自觉的现代意识与民族意识深度融合的产物，因为在当今时代，任何一个民族的文化、文论，想在自我封闭中求得大发展是愈来愈不可能了。开放、对话与交往，已成为全球化的趋势。而在开放、交往的条件下，文学与文学理论又避免不了来自外国的冲击和影响，异质性的文论良莠杂糅，其中那些有意义的理论则可以激活我国文论传统的变革。但另一方面，借鉴与激活仍替代不了中国文论自身的创造，创新的根基毕竟脱离不了本民族的社会土壤与文化母体。因为，文学作为一种负载人类文化精神的“人学”，总是与人的自我意识和人的生存发展需要血肉相连的。但处于不同社会、历史语境的中西方文化，现代以来对人的发现却颇不一样。现代西方所谓“人的发现”，主要是发现人在现代文明中的失落或异化，因而他们所谓“人的解放”也主要是在克服现代文明对人的压抑，使个体自身得到肯定和提升。而当今中国所谓“人的发现”和“人的解放”，主要的仍是发现人在古老文明中的愚昧、落后，以使用科学与民主清除封建主义的思想文化影响，改变落后的社会面貌，实现人和社会的现代化。因此，当今中国文论所凸显的“人学”特性与人文关怀的现代意蕴，就与西方文论存在着差异与冲突。但从我国现代化发展的前景来看，西方现代文学所张扬的个体的自由创造精神，及文论中包含人的本体之思的现代审美意识，则是我国传统文学与文论缺乏而值得积极借鉴的。然而，现代审美意识的形成，又总是通过民族审美传统的自我调整和革新去实现的，这样才能保持和提升民族文艺的审美特色。中国文学

的审美传统表现在许多方面，最主要的是追求内在美的审美心理，具有内涵丰盈的文化心态，因而超出了一般的审美享受，对人格精神的建构激发有独特的价值。如果现代的文论建设，能对传统审美意识中的封建性成分加以扬弃，注入现代以来形成的新人文理想，并使之与西方文学与文论的自由开放精神相结合，就有可能实现两个“超越”，形成中国文学的现代审美意识和中国文论的现代特质。从而解决新时期以来文学发展中现实主义深化与现代主义、后现代主义影响的矛盾，以及“寻根文学”两极之间和“雅”、“俗”文学之间相互对立的冲突，使文学理论建设走向自觉与成熟。

当然，实现文学理论的现代性与民族性的深度融合，关键仍在于从中国社会、文化的现代转型的实际出发，重构现代审美意识中的个体意识与社会群体意识、自我价值与社会、群体价值的关系及所隐含的民族文化特性。由于具有封建宗法群体特性的中国传统文化，长期以来忽视个体生命与价值；因此，近代以降，特别从“五四”新文化运动起，体现现代意识的新文学主张，始终以唤起人们的个体意识、解放和张扬个性为契机。因为不从个性解放入手，具有现代意识的文学与文论就难以建立。但是，中国社会、文化的现代转型，又显然有别于西方社会、文化的现代转型的独特性；个体意识的觉醒和个性的张扬必然导向对自身现实生存状况和生存环境、即时代社会关系的自觉关注，从而把个性解放与民族解放和以人民群众为主体的社会现代化的实践相结合。这个导向，既内含着对个体、自我的肯定，又可以在现实生活的变革中使个体、自我升华到一种崇高宽广的境界；既可以避免个性解放向“自我中心主义”的极端倾斜，又引领着每个人的社会责任感和积极的人生追求。因此，现代中国文学与文论的审美意识的构建，不能停留在“自我表现”、“自我实现”的层次。从新时期文学的嬗变和文论探索的发展趋势，可以清楚地看到，

现代文学的拓展，显然不应该停留于那种以自慰自娱、自我精神补偿调适为取向的“自我表现”或“自我实现”派文学上。虽然补偿调适是文学的价值功能的一种，但它毕竟缺乏深广的文化蕴含和更积极向上的人生追求，因而不宜作为建构现代文学的主导价值、形态。文学理论也应在寻求文学的自我价值与社会价值的互动关系中，不断完善主导与多元文学价值、功能相互协调的发展机制。如果我们确认文学活动不是和人自身的解放和生存发展需求无关的话，那么，就应当肯定地说，在当今中国人争取自身解放和社会现代化发展仍需艰苦奋斗、广大群众的科学精神和民主意识亟待提高之际，文学和文论新构的立足点，也许还不能脱离人们的现实境况而漂游得太远。虽然现代人对文学的审美期待不会是单一的，但在多种多样的审美需求中，毕竟有主导的取向。比如说，人民既需要娱乐、更需要启蒙；既需要慰藉，更需要向上的力量；既需要调适，更需要激励，等等。所以，越来越多的作家、学者正是从民族审美意识的现代嬗变中，把追求个性、自我的现代提升及文学的审美文化品格，视为多元的、多层次的价值构建的主导形态。

文学价值体系的重构，既蕴含百年文论史的经验教训，又体现对新时期文学变革的反思。新时期文学变革从反叛“工具论”，摆脱“为政治服务”的束缚开始，愈来愈走向重视语言学自身的审美特性，而且作为对以往文学偏向的一种反拨，又愈来愈向文学的审美自由一端倾斜。在取得文学自身解放的同时，造成一些作家、学者的文学探索有意无意地疏远社会，淡化现实，即便是对人本身的思考，也往往是对其原初意义或终极意义上的所谓“本体之思”，缺乏对人的现实生存的忧患和对人的现实解放的关注，以致愈来愈忽视文学的社会、文化特性，而追求空灵、淡远的意境，或荒诞离奇的艺术畸变。针对这种情况，文学理论在反思中重新认识到文学并不全等于审美，并不止具有审美本质，它

为人类文化的大系统所涵盖，内含诸如作家的社会责任感、现实忧患意识、历史使命感等非审美的成分，因而应当形成文学审美与非审美的复合结构和动态、开放的系统。比如，文学当然不能等同于哲学思考，但文学的意义又不能不包含着对人的哲学沉思，而且这种思考还不仅仅是本体意义上的玄思，还需要充满人生的体悟，关注人的现实生存与时代的精神。同样，文学不应是政治或道德说教的工具，但文学又不可能摆脱现实的政治和道德的时代要求，当然这种政治道德要求不能是以往那种外在于主体需要的东西，而应当是与人的自我解放和文学发展的内在要求相一致的，并且时代的要求已内化为主体自身的自觉要求。总之作为人类文化意义的载体的文学，作为关注人的生命与价值提升的“人学”，它一方面不能失却自身审美、文化特性，另一方面又实际上不可能超越社会意识形态（包括本民族文化传统）的制约，并且恰恰是由于这种时代社会意识对文学的审美意识的渗透和作用，才使文学获得了深邃、丰富的审美文化内涵。社会主义文学与文论的现代新构，应循着时代发展要求和文艺自身的规律去深化对文学现代性与民族性的探索与开掘，才能充分体现中国文论的现代形态与中国特色。

（1999）

建构多维视野的文学批评

——兼论马克思主义文艺批评观点的理论生命力

文学理论批评作为文化艺术的重要组成部分，既反映中国革命与建设的人文理想，又在社会主义时代精神的感召下不断更新观念，拓展理论方法。尤其是改革开放的 20 年间，文学理论批评的现代性变革，更显现出立足于中国特色的社会主义现代化，探索以马克思主义为导向的多维视野融合，多种理论批评范式互补、共生的新格局。这个发展趋势，适应了当代文学创作与读者审美期待日趋多样化的要求，也是当代中国文学理论批评在中外文论的撞击与互释中凸显民族特色与理论品格的重要标志。

—

历史将永远铭刻着社会主义现代化建设的崭新一页。在这个改革开放的历史新时期，中国文学理论批评面临的挑战与选择，主要来自两个方面。

首先，是面临社会主义发展本身对文学提出的挑战。新时期的社会变革，带来了社会生活的全面而深刻的变化，从经济生活到政治生活和文化生活，从人们的价值观念到审美意识、审美心理和审美需求，都发生了变化。这些变化本身就是时代生活提出

的新课题，是文学及其理论批评面临的挑战。文学理论批评的发展，当然不能割断它和过去发展阶段的联系，即它必然要继承以往的革命传统和优秀的遗产，但更为重要的必须适应社会主义变革发展的要求，更新观念，在探索与创新中开拓新的道路。因为社会主义现代化的实践比革命战争年代的斗争更艰巨复杂，人与自然、人与社会、人与人及人自身的矛盾、冲突，始终交织着、融汇着。所以，文学及其理论批评就不能像过去那样，只有一个视角，对生活现象仅从外部加以反映描写；只有一种价值尺度，要么歌颂、赞美，要么暴露、批判。尤须对复杂多维的生活进行全方位和动态的把握，从多种角度观察透视，以系统的价值参照对生活作出审美评价，探寻文学的社会本质与审美本质、文学的外部规律与自身规律的内在统一符合当代中国文学的发展要求。

其次，我国的文学及其理论批评还受到来自外国文学和文论的挑战。对外开放打开国门之后，我们看到，由于西方的现代主义局限于文本（作品）的语言、结构与形式的樊篱之中，从而出现了关注政治、历史、社会与现实的“文化转向”，新历史主义、女权主义、后结构主义及“文化研究”等文论新潮正在改变西方文学理论批评的发展方向。这些变化表明，文学的发展是外在因素与文学自身的合乎规律的“合力”的结果。当文学注重社会——政治而忽视文学自身的特质的时候，形式主义、文本主义的文论就会以矫枉过正的方式取而代之；而当文本主义走向自我封闭和自我膨胀的时候，文学的发展又向着政治、社会、历史与现实的广阔时空开放，从而要求文学的内部研究与外部研究达成新的、更高水平的融合。西方文学、文论的发展轨迹，与其特殊的社会、文化语境密切相关，但其中也包含着当代人类文艺和理论思维发展中某些共同的东西，从而给我们带来了新的信息，拓展

了我们的艺术视野，激发了当代中国文学和理论批评探索、创新的活力。与此同时，我们还从中西文论的对话中认识到西方现代、后现代文学思潮是一把双刃剑，对后现代语境中的大众文化应采取清醒的批判态度，对其中的金钱拜物教、物质主义、消费至上和文化艺术的复制化、平面化、时尚化进行反思与辨析，以便在精英文化与大众文化的悖立中寻找两者的结合点，既认可当代文化艺术发展的多样化现实和理论批评的多维视野，又秉持价值系统中的基本价值取向，显示中国特色社会主义文艺的价值理想。

总之，日益活跃、丰富多变的文学创作，多姿多彩的理论争鸣，范围广泛的方法引进，批评主体个性的弘扬，使得当代中国文学批评既关注文学审美价值创造中的主体（个体）与客体（社会），又兼顾到以审美为中介的多功能系统；既采取人文学科的理论方法，又相应的吸纳其他自然科学、社会科学及交叉学科的多理论方法，从而拓宽了批评的对象和范围，初步构建成一个多层次互补、共生的系统结构。在这个开放的批评世界中，文学作品是这个系统结构的基础层面，也是文学批评的基本对象。文学作品是作家创造的产物，是引发批评家产生批评欲望的诱因。批评家无论关涉到其他什么对象和范围，都不能不同作品发生联系。比如，以作品为对象，专注于作品自身而不涉及或仅仅稍带涉有其外部因素（世界、作家、读者）的批评，可视为“狭义”的批评。又比如，把作品当作内容与形式相统一的整体进行批评，也不必过于拘泥于社会学的视角，还可采取适合于解释具体作品的其他视角，如心理学、语言学的视角等。再如形式主义批评，以作品的语言、技巧、结构为对象，自然有其存在的合理性，但其批评观过于偏狭，尤其对文学作品实际上说的是什么，

表达了什么内容，完全采取漠视的态度，势必走向自我封闭，即不承认在形式之外还有其他的批评对象。至于所谓“批评是双向建构”的观点，却把批评的对象和批评的发生混为一谈。从发生认识论的观点看，批评确是主客体双向建构的产物，它既非单纯起因于客体——作品，由作品预先决定；也不是先验地存在于主体——批评家内部，与作品不相关涉；而是起因于主客体之间的相互作用。然而，如同一切活动都必须有对象一样，批评这种包含主客体相互作用的活动，也应有属于自己的对象，即独立存在于主体之外、能够被主体感知并对之作出积极回应的东西，这就是以作品为中介的文学存在，批评（见解）则是在作品与批评家双向互动下发生的。

第二个层次，是环绕作品，探究与作品发生着相互关系的“世界”（现实、历史背景与文化背景）、“作家”（作品的生产者）与“读者”（作品的接受者）。显然，世界、作家、读者并非同作品分离开来，孤立地成为批评对象，而是分别结成某种关系成为批评对象。以作品与世界关系为对象的批评，着重于探讨作品是怎样描绘世界的，描绘的可信性与深度如何也就是作品反映现实生活的艺术真实和思想深度如何，其要旨在于透过作品去观察、认识世界。以作品与作家的关系为对象的批评，着重考察作家的经历、个性、气质、思想、情感、潜意识等如何制约着作品，或在作品中得到什么样的反映和表现，其要旨在于从作品探寻作家的印记，力求准确、全面地了解 and 认识作家。以作品与读者的关系为对象的批评，着重阐述作品在读者中产生了和可能产生怎样的效应，满足读者需求的程度如何；或着重于研究读者是如何接受作品的，读者怎样发挥自己的能动性去参与作品的价值创造，其要旨在于张扬读者在文学接受乃至文学创作活动中的重要

作用。

第三个层次，是同文学理论、文学创作、文学史交互作用所形成的批评对象，因而往往涉及其他批评圈子。比如，批评瞄准了文学理论，必然要涉及文学理论根植于文学作品，并进而延伸到作家和读者。这样，针对特定文学理论所展开的批评，实际上也是针对文学理论与作家、作品、读者结成的关系。这个层次的批评，既可以是历时的，即纵向地考察、阐释对象；又可以是共时的，即横向地考察、阐释对象；既可以是宏观的，从较开阔的视野和范围探究对象；又可以是微观的，从个别、具体问题入手探究对象。正是在文学理论、文学创作和文学史的互动关系中，文学批评或侧重于评判相关的文学原理、范畴、思潮等等；或侧重于探析创作过程、创作思维与心理、创作个性与风格诸问题；或侧重于阐述文学发展的动因、过程、规律，以及文学类型、文学流派与文学传统。

第四个层次，是由于人文科学新知识介入而形成的独特的研究视角与批评个性，显现出现代批评不同于传统的阐释范式。20世纪西方出现的现代批评流派，如心理分析批评、读者反应批评、文体批评、原型批评、结构主义批评等，均吸收了各种新学科的知识，借用新学科的理论原则与研究方法，去建构自己独具个性的理论体系与方法论，据此对作品、作家、读者进行理论演绎，把以往重审美体验和审美分析的传统批评转变为印证其理论原则与方法的现代批评。现代批评改变了以往批评与对象的关系，摆脱了对作家、作品的依赖，以独立的姿态运用自己构建的理论方法，去阐释与之对应的批评对象。现代批评在我国当代文学批评的系统结构也占有一席之地，虽然它们往往只适用于特定的批评范围，但却以独特的视角与阐释范式拓宽了批评的路径和

方式。

可见，当代中国文学批评无论是广度或深度，都是以往无法比拟的。虽然也有泡沫或杂音，但这几个层次的各自内涵是富于当代意识的，而且结成了经纬交错的网络；文学作品处于中心地位，纵横地向四周辐射。在具体批评实践中，有的层次可能单独成为批评对象，但在多数情况下，批评的对象或范围并不单纯，往往是混合型的，并从各自方面体现了文学批评的系统结构。

二

当代中国文学批评的变革发展，不但构建了多维视野中的多层次的批评对象和范围，而且形成了多重价值选择的运作机制，从而为繁荣社会主义的文学创作与批评奠定了坚实的基础。

实践反复证明，无论是文学自身还是社会对文学的期待，都显示出价值功能的多重性，即文学既含有诸多非审美的价值内涵——政治的、道德的、教育的、交际的、哲理的、宗教的等等，又始终以审美价值内涵为中介和基石。这样，审美价值与非审美价值共存于文学的创造（生产）与接受（消费）之中，它们既是统一的，又是辩证对立的。由于文学是一种审美的意识形态，审美价值创造自然是文学的特性和旨归。文学作品所以能够把政治思想、道德观点、自然与社会知识、宗教思想等包容在自己的内容中，使它成为确证各种非审美价值的载体与手段，就因为审美价值是形成各种非审美价值的基础。然而，文学为了维护和固守其审美物性，必然从审美观点去看待和处理非审美因素，把非审美因素改铸成审美因素。所以，在文学作品多重价值的有机统一体中，审美价值处于中心的地位，以它为内核而形成审美——政治价值、审美——道德价值、审美——认识价值、审美——娱乐

价值，等等。既然文学是多重价值对立统一的有机体，那么，文学批评在面临多重价值的选择中，应采取怎样的基本态度呢？

首先，文学的多重价值互补共存是一个客观存在，社会也总是期待文学发挥其多维的价值功能，文学批评也总是根据具体作品的实际与读者阅读的状况，自由地选择任何一个维度的价值进行评价。在这方面，曾存在着一种片面性，即强调文学的审美价值而拒斥其他价值，把审美价值看作是闭锁于自身的完全自治的概念，试图取消一切非审美的价值。从前的唯美主义是这样，后来的形式主义也是如此，它们把文学的本质归结为纯“文学性”，主张文学与政治、道德、社会、人生无关，视艺术本身为惟一目的，将艺术美等同于形式。在它们那里，一切非审美价值均被剔除，审美价值也只剩下孤零零的形式价值。这种片面性，在我国新时期文学理论批评克服了以往的泛政治错误后，于20世纪80年代中期开始出现。那时掀起了“文本主义”热，文学被理解为语言问题，一些作家热衷于叙述方式、文体样式的试验，漠视文学的现实感，文学的形式操作被凸现出来导致了“价值虚无主义”。经过一阵喧嚣，批评界开始冷静沉思“价值虚无主义”给文学带来的消极后果，呼吁文学不要失去“依托”。

因为文学的审美价值创造包含着两个密切相关的层面：其一，是感性现实的层面。对文学作品而言，就是那些作用于我们的感官和想象的因素——形象、意象、情节、词语、音韵，即形成作品的感性外观的种种成分。这些具体可感的因素，无疑能够引起人的美感享受而激发精神性的愉悦。因此，文学作品有着与语言艺术的性质相吻合的感性价值。语言是一种符号系统，它可描绘形象，叙述事件，传达感情。从文学运用语言媒介来建构作品，赋予作品以感性现实的层面，也可称之为形式价值或符号价值。其二，是“内涵的价值”或“内容的价值”。语言是由词、句子组成的，词与句子都含有意义。文学作品正是由这些携带意

义的词与句子的组织、结构，建造了它要表现的事物。词与句子经过作家审美整合，不仅保留了它们的意义，而且，按照“整体大于部分”的观点来看，它们在建造了作家的艺术世界（被表现的事物）之后，就极大地丰富、扩展了原来的意义，还会产生新的意义。比如，人们所熟知的“午夜江声推月上”这句诗中的每个字、词都有它们的本义，但是，当诗人凝聚成一个完整的诗句后，却产生了全新的意义，传达了诗人对于对象的特殊感受：月亮贴着水面升起，仿佛水的波涛声把它推上中天。一句诗是如此，一部作品就更是如此了，并且要复杂得多。这说明，在形式——符号的背后，还潜藏着意义。作品的内涵价值就在意义之中。美学家杜夫海纳曾说：价值“存在于对象的存在之中，特别是存在于赋予它以形式与风格的东西之中，也就是存在于给它以活力的意义之中”。^①列·斯托洛维奇也指出：“所有研究价值问题的哲学家，不管怎样都通过‘意义’的概念来确定价值范畴。”^②文学作品具有形式——符号价值，更具有内涵价值，两者是不可分离的。但是，真正决定一部作品价值的大小、高低与优劣的主要因素，是其“内涵价值”，尤其是判断一部作品是否是杰作就更是如此。杜夫海纳如下的话，表明了美学家、批评家对“内涵价值”的重视：“要区分各种审美价值，即使使它们无限地分离，也要从形式走向内容，要仔细地考虑每个特殊本质，也就是回到每个审美对象所提出的意义上来。”^③

① 米盖尔·杜夫海纳：《美学与哲学》，第27页，北京，中国社科出版社，1985年版。

② 列·斯托洛维奇：《审美价值的本质》，第60页，北京，中国社科出版社，1984年版。

③ 米盖尔·杜夫海纳：《美学与哲学》，第629页，北京，人民出版社，1995年版。

可见，文学批评对多维价值的任何一种选择，都应把阐释与评价指向意义，即指向文学所探寻和表现的人生价值与意义，引导读者积极向上，不断提升人生境界，发挥文学批评在社会主义精神文明建设中的独特作用。

其次，当代文学批评在形成多重价值选择的运作机制中，越来越显现出一个共同的基本价值取向，即从多种形态的艺术美中突出崇高美的意义，从多种审美价值的认同与评价中突出具有崇高品味的审美价值，以此体现中国特色的社会主义文艺的价值导向。

马克思在《1844年经济学——哲学手稿》中，阐明了文学是人的自由自觉生命活动的一种方式，从而也就昭示了文学的价值是一种关乎人的生命、意义的价值。文学的价值首先是主体精神需要的价值，然而，人的精神活动又是同其现实生存实践活动密切关系，双向互动的。这样，对于文学活动的价值，也许就不能仅仅从精神需要方面，还应当从人的现实存在及其发展来理解。根据现实人生的多方面发展需求，文学也许可以说有两重主要的价值取向或价值功能。

其一，是补偿、调适的价值取向与功能。所谓“补偿”是指对人生缺憾（缺乏或失落了某些东西）的某种弥补和偿还。从人的生存发展愿望来说，没有谁不追求人生的充实和生活的圆满，然而现实人生本身却往往难以尽如人意，构成了这样或那样的缺憾。这些人生缺憾在现实活动中得不到补偿，那么，就往往导向在精神上，并在文学中以审美超越的方式实现补偿。所谓“调适”，是说人们在现实生活中往往会遭遇到某些打击、挫折和压迫，心理失去平衡，这样就需要精神上的自我调节，使之适应于现实的生存发展。这时，文学活动也就成为一种特殊的调节方式，发挥其调适功能。总的来说，补偿调适主要在于寻求心理平衡。从这个意义上，文学的审美世界是人的不安灵魂的栖息之所。

其二，是建构、激发的价值取向与功能。“建构”与“补偿”相适应，是对更高尚完美人格、更健康完美心理、更富有意义的人生的一种自觉追求和塑造；而“激发”与“调适”相对应，则是对人的主体意识、积极的人生进取精神、变革现实的意志和情感力量的主动呼唤与激励。正常的人都有向美向善的天性，有美化生活、丰富人生、完善自我、实现自由全面发展的愿望，虽然这种愿望要求在现实中的实现有种种局限，却可以转化为文学审美活动中的积极追求。它一方面表现为主体从自己的人生价值观念出发，对健全、高尚、理想的人格及一切合乎人性的东西、合理的人生生活肯定性地塑造描写，从普罗米修斯式的崇高人格到浮士德式的进取精神，从简·爱的生命意志到安娜的人性追求，从高尔基的雨中海燕到郭沫若的火中凤凰，直至当代文学中的乔光朴、陆文婷等人格类型，都具有强烈地激发人、提升人的精神力量。另一方面则是表现对异化心态、扭曲了的灵魂及一切违反人性的事物、不合理的人生生活的否定性描写和批判，从鲁迅笔下阿Q式的病态人格到现代主义中写到的种种人性异化现象，都是在否定性的描写中唤起、激发人们对自身和社会的反思，让人警惕自身的异化，超越自身的局限，去建构健全的心理、人格，去追求合理的人生生活。

文学的这两重价值取向或价值功能，在层次、品位上显然有比较消极和比较积极的区分，但应该说都与人的生存发展需求相联系。众所周知，人生有两个基本向度：生存指向现在，发展指向未来。立足于现实生存，人们面对的现实和自我也许将永远是不完善的，生活往往有波折，人生难免会有缺憾，心灵也时常可能发生倾斜，因而精神上以文学审美方式实现的补偿调适也许是永远不可或缺的；而着眼于未来发展，自我有无限的超越性，精神人格也有无限的可塑性，人生更有无限的发展前景，具有生命活力和自强意识的主体永远不会放弃对健全人格和完善人生的追

求，这种自觉追求在精神方面就往往转化为文学审美活动建构与激发，并最终影响人的现实生存与发展。因此，文学的这两种取向和功能，都各有自身的意义和价值。从中外文学理论批评史看，不同理论倾向美学家、文论家的价值选择是各有偏重的。比如，那些把文学活动和个体的生存意义相联系的人们，往往比较偏重于文学的补偿调适功能，如康德、席勒、尼采、叔本华和王国维等；而那些把文学活动和社会变革、人的解放与发展相联系的人们，往往比较重视文学的建构激发功能，从马克思、恩格斯到鲁迅，都把这种取向视为文论家、批评家的主导取向。

针对当今一些人把文学审美世界看作一个与现实世界隔绝的封闭的精神避难所，从而把文学审美活动当作逃离现实、退回内心的方式，而陶醉于自娱自恋的狭小空间的现象，我们的文学批评在认同这两重基本价值取向时，尤其要区分补偿、调适价值中的不同层次和品位，使那些健康、向上的精神价值在人们的补偿调适中得以升华；同时，还要从建构、激发的价值中，区分不同形态和层次的崇高美，展示其丰富、多样而统一的价值内涵。为丰富和满足大众的精神需要，培养全面发展的个性，塑造崇高的国人灵魂，发挥其积极引导作用。

三

当代中国文学批评在构建多维的价值功能系统的过程中，始终贯穿着马克思主义关于“美学的观点”与“历史的观点”有机统一的最高标准与方法。因此，就能避免那种把美学观点和历史观点对立起来或割裂开来的理论偏颇。新时期以来，由于西方文论新潮的影响，有的人视历史观点的批评为“外部研究”、美学观点的批评为“内部研究”，以致在割裂两者的有机统一的基础上，提出所谓“回到文学自身”、“回到审美自身”而排除“历史

观点”的主张，并在批评实践中产生过一定的影响。当代文学批评正是在克服种种片面性的观点中，进一步展示马克思主义的理论生命力。

马克思主义的历史唯物主义和辩证唯物主义的世界观运用于文学批评，所倡导的“美学的观点”和“历史的观点”的最高标准与方法作为深入解释文学现象的指导线索，而不是可以到处乱贴的标签。那种不对具体文学现象具体分析，将文学事实宰割得适合“标签”的作法以及机械地硬性从文学作品去寻找经济的决定因素的作法，是背离了马克思主义的。恩格斯在晚年看到了这种把唯物史观庸俗化的倾向，并在《致康·施米特》中严正指出：“我们的历史观首先是研究工作的指南”，“必须重新研究全部历史，必须详细研究各种社会形态存在的条件，然后设法从这些条件中找出相应的政治、美学、宗教等等的观点”。^①唯物史观作为文学批评的指南，就是为批评家的批评运作提供了这样一个出发点：解释文学这种精神生产，不应停留于寻找和说明其精神方面的动机，必须进一步追溯隐藏在这些动机后面的历史动因。同时，对复杂的文学现象的解释、评价，也不可能直接从物质经济基础推论，而必须深入到历史过程、生活过程中去，从而发现物质存在条件是如何经过政治、哲学、宗教、心理等等中间环节的折射，反映到作家头脑和文学中去的。可见，唯物史观指导下所进行的美学的历史批评，是最能科学阐释文学的本质规律、体现具体问题具体分析的辩证法的批评，决非教条主义或形而上学的批评。

正因为“美学的历史的”批评观点能充分涵容和阐释人类复杂多态的文学现象，因而不断发展变化的文学实践必然要赋予这

^① 《马克思恩格斯选集》第4卷，第629页，北京，人民出版社，1995年版。

个最高标准与方法以新的内涵，从而要求当代批评家以更自觉的美学意识和深广的历史意识的融合，去梳理、辨析多维度的批评模式，形成综合、互补的批评体系，展现“美学的历史的”观点的开放性与整合力。

人们还清楚地记得，当 20 世纪 80 年代中期各种“内在”批评的模式冲击、质疑传统的“社会——历史”批评模式时，由于不少文论家、批评家自觉地把多维的批评世界纳入“美学的历史的”总体批评标准与方法中评析，因而既看到“内在”批评视角与方法同“社会——历史批评”视角与方法的悖立，更认识到它们之间的相互包容和互补、共存的可能性。这样，就把两者之间的特点与局限，置于文学批评系统中加以定位和确证，从而避免了非此即彼的理论偏颇。并使人们在多维批评模式的对话中更准确地认识到，从社会——历史的角度观察、分析、评价文学现象，虽不能穷尽文学的全部奥秘，不能代替其他观察、评价文学的角度，但它毕竟是一个恰当地透视文学活动的窗口。如果否定了这种批评模式，就必然割裂文学的个体性与社会性的内在统一，导致文学的审美本质与社会本质的分离。但如果夸大这种批评模式的适应对象与范围，就会拒斥其他批评视角与方法，架空了自身的阐释和评价功能。各种“内在批评”模式的出现，虽然凸显了“美学的观点”，强化了对文学的个体性、独创性，即文学审美本质的阐释，但由于切断了文学作品与作家、读者、世界的联系，“内在”批评模式就会走向纯审美、纯形式的歧途。实践反复证明，马克思主义倡导的“美学的观点”与“历史的观点”的有机统一的科学性，就在于文学批评尽管可以从不同的角度切入，但归根到底是社会的历史的考察与审美的考察这两个最基本、最主要的侧面。

文学是写人的，又是作家审美创造的产物，它不仅再现了人类社会生活，表现了人类丰富微妙的感情，而且还体现了作家的

艺术才能和思想个性。面对这样的批评对象，批评家不仅应该用审美的态度对待它，下力气进行艺术分析；而且还要透过艺术性揭示文学蕴涵的社会人生意义，流露批评家对社会人生的态度及其价值理想。因此，马克思主义提出的这个最高的标准与方法，还对批评家的思想、艺术素养乃至真诚、高尚的人格寄托期望。在马克思主义看来，文学批评是整个崇高的文学事业的重要组成部分，它充当文学与大众（读者）的中介，向公众说话，理应崇尚真、善、美，与虚假、投机、媚俗绝缘，所以要有真诚、高尚的人格境界和强烈的历史责任感。如果批评家由于理论修养不足、鉴赏能力欠缺而导致批评失误的话，读者和作者是可以谅解的。若是因其人格的卑下而扭曲批评，把批评当作牟取私利、投机取巧、党同伐异的手段，那是人们不会原谅的。由此想起了歌德关于人格问题的谈话。他在斥责当时批评界的种种卑下行径之后，着重地说：“莱辛之所以伟大，全凭他的人格和坚定性！那样聪明博学的人到处都是，但是哪里找得出那样的人格呢！”^①当代中国文学批评的变革发展，正在呼唤一批富有思想艺术洞察力和真诚、高尚的人格魅力的杰出批评家的出现！这是时代的召唤，也是广大读者的热切期待。

^① 《歌德谈话录》，第92页，北京，人民文学出版社，1980年版。

民族性与现代性的融合

——面向新世纪的文学思考

—

20 世纪后 20 年中国大地涌动的改革开放的春潮，改变五四以来“西方冲击、中国反应”的被动交往的状态。进一步开掘、弘扬中华优秀传统文化，建设当代形态的中国新文化，已成为文化艺术工作者的共识和自觉追求。

20 年间中国文学思潮、流派在变化发展中所显示的一大特征，是传统性与现代性的互补与融合。虽然张扬主体、自我的审美价值创造，追求文学自身的特性与意义是其现代性的应有之义，但生成于中国现实与历史传统中的中国现代性，无论它如何越超“再现论”文学观与“表现论”文学观二元对立的模式，或如何参照西方现代主义文学的主体神话与后现代的解构思潮，都离不开民族审美意识的取舍与阐释，结果是文学的自我价值的实现必然以个性化与社会性的深度融合为基础，而审美价值的多向度拓展则以审美性与功利性的内在统一为创造机制。例如余华、刘震云等作家的主体化叙事对传统叙事方式的超越，及其对“心理现实”的强化与表现，都只是对传统理念本体或自然本体的超越和对生命本体的凸显，其成功之作（如《呼喊与细雨》等）并没有否弃文学现实性及包括现实主义在内的一切传统艺术方法的

价值。既无法脱离自己经验生活的基因与客观时间的涉足，更难以违背各种叙事、抒情方式互为影响的艺术辩证法。这一切都源自于文学传统的影响与积淀，作家总是在传统性与现代性的冲突中，体认现代性的创新离不开传统的有价值成分的参与和升华，遵循延续与变异的发展规律。而“新生代”的文学作品所以缺乏人文精神的内涵，恐怕与作家审美意识中的传统积淀薄弱有关。其欲望化的叙写方式是一种无根的制作，而不是超越传统的现代审美价值创造。

中国文学艺术的传统观念是“天人合一”的宇宙观和关注现实人生的价值理想。因此，文学发展总是执著于人文精神与多样化语言、形式的营造。无论是着眼于社会群体的儒家审美视角，抑或是立足于个体的道家审美视角，都把文学的审美创造指向人生意义与生命价值的境界。其中，民间创作与文人创作虽然存在着严肃、高雅的价值层面与通俗、闲适的价值层面的区别，但“雅”、“俗”之间的互补与转化却是促进文学创新、发展的必由之路。这说明中国文学传统的包容性与兼容性，不仅体现为儒、道、释文学观念的互补和“雅”、“俗”文学形态与价值取向的多元共生，还体现于文学流派、风格的多元融合和艺术表现手段的杂糅、综合；一切成就卓著的作家，其个性、风格的形成，都是多元整合的结晶。正是这些富有生命力的文学观念、审美意识与表现手段，成了当代作家现代性文学创造的基础和条件。在从现代主义和后现代主义文学新潮中吸取现代的审美意识和新颖的艺术技巧的同时，必然以现代思想和现代人的审美要求重新诠释、激活传统中的有生命力的审美意识与艺术经验，并进而看到了现代主义和后现代文学的偏执与缺陷，从而体认中国文学现代性的特质和发展方向。尤其在小说叙事方式与技巧创新中，更不难发现，中国固有的和西方输入的不同叙事观念与方法，就是在撞击、互补中走向融合的。诚如有的学者所说：“……西洋小

说帮助中国作家重新发现传统文学的表现方法；中国作家对传统文学表现手法的阐述和运用，反过来加深对西洋小说的鉴赏能力，不断深入认识，以至切下其中任何一个片断，都很难简单地把它判为西洋小说的影响或者传统文学的启迪。”（陈平原：《中国小说叙述模式的转变》）

二

中国文学思潮、流派多元共生的发展趋势，体现了主导与多元协调发展的现代价值构建。转型期的社会引发了人们对生存、发展的新思考，也启发了作家审美价值创造立足于人的感性生命的层面，进而探询和表现当代人的心灵世界的变化。尽管文学形象是艺术想象和虚构的产物，但都保留着感性生命的鲜活血肉。作家对现实人生的审美体验，必然浓缩于作品人物的经历和内心活动之中，即使是抒情诗也往往饱含着抒情主体的经验生活与生命情感。正因为如此，作品才能引起读者兴味或共鸣，那些关心自身的生命遭际或希望从作品描绘的人生图景中窥见自己影子的读者，才会受到强烈的感染，并在丰富自己的内心生活的同时，提高了审美趣味。但是，文学意义与价值的生成却不停留于此，当代人的个体存在总是与社会、人类的命运密切相关，因而不满足于对自身的生命状态的观照，必然要求文学创造由个体的感性生命的层面进入到更广阔的社会人生的领域，探寻人生的意义，表现生命的价值。于是，感性生命表现的单纯性，就为更加复杂的情感活动与人性描写所超越。在这种超越中，文学也从致力于描写个体人的遭际转向揭示社会群体的普遍处境和人生追求。某些回避人生理想追求的“新写实”小说和过于私人化的写作方式的缺憾，或许就是局限于人的感性生命的观照与表现所致。

与此相关的另一个问题，是不应忽视文学的自我价值与社会

审美价值内在统一的规律。诚然，文学是主体审美创造的产物，是最富于个性化与独创性的，惟其如此，才形成了文学流派、个性与风格的多元景观。但是，文学活动是一个主客体双向互动的系统结构，包括由作家自身构成的创作主体世界和由读者——社会构成的接受主体世界。前者生成文学的自我价值，后者生成文学的社会审美价值；自我价值只是为文学价值提供潜在的可能，它制约着文学价值的审美、文化旨归及其艺术质量，而当它进入接受主体的鉴赏活动后，才衍化为社会的审美、文化价值。因此，对这两个相依相续的环节的任何割裂，都将导致文学天平的倾斜与失重。一切强调文学的自我价值而排斥社会价值的思潮、流派，都把文学价值的生成与实现束缚于作家个体与文学文本的内部，切断了作品（文本）与读者的沟通，甚至拒绝文学走向社会。其实，作品（文本）蕴含的社会审美、文化旨归，必然要通过读者的鉴赏活动而作用于社会；潜藏于作品的文学意蕴，必然要通过读者解读和批评家的价值评判而潜移默化地影响社会生活。所以，人们判断一部文学作品有无价值的最后尺度不是别的，而是看它在何种程度上满足了社会主体的审美、文化需求。文学价值取向的多层面与多向度，改变不了文学活动的内在规律，即精神向实践领域的回归和个体活动向社会领域的延伸。

可见，尽管作家创作与读者阅读（接受）活动是通过单个人而实现，却不只是个体主体的行为，更属于一定社会、群体的行为。因为不同读者对同一作品所产生的价值评价的差异，反映了社会主体之间不同的文化素养、精神需求与利益尺度的差异；而从作品（文本）构成的多层次性来看，既是创作主体价值选择的多样化的反映，又是不同文学思潮、流派和风格形成的条件。而思潮、流派和风格总是属于特定时代、社会和民族的，并通过多样化的艺术形态呈现出来的。因此，中国文学的现代价值构建，不可忽视多元价值选择中的主导观念和主导形态，当代的时代精

神与审美价值的探索与表现，应成为多向度价值选取的核心和多种价值、功能协调统一的纽结点。这样，才能不断满足广大读者的审美需求，提高接受主体的审美理想、趣味与能力，优化社会的精神文化环境，为社会主义精神文明建设发挥文学的特殊作用。

(2001)

附录：作者小传、主要著作与学术反响

陈传才，1936年11月14日生，广东省普宁市人。1954年毕业于广东潮州韩山师范学校，1954—1956年就读并执教于广东省中学师资训练班，1961年毕业于北京中国人民大学新闻系本科，并留校任教。除“文革”期间下放江西余江“五七”干校和安徽马鞍山市外，长期在中国人民大学中文系从事文艺理论教学与研究。先后为本科生、研究生讲授文学概论、文艺评论、文艺美学，以及艺术本质特征研究、文艺学基本范畴研究、中西比较诗学研究等多门专题研究课程。曾任系主任和校学术委员会委员等职务。现为中国人民大学教授、博士生导师。主要社会兼职有：中国中外文艺理论学会理事、中华炎黄文化研究会理事、国家博士后基金会中国文学通讯评委，以及多所高校中文系的客座教授。

新时期以来，出版专著和教材12部，发表学术论文80多篇。其中主要的有：

1. 《文学理论》，与郑国铨、周文柏教授共同编著，中国人民大学出版社1981年出版。

2. 《艺术本质特征新论》，独著，中国人民大学出版社1986年出版。

3. 《文艺创作70讲》，与王振民、杜元明教授合著，广西教育出版社1990年出版。

4. 《文学理论新编》，与周文柏教授共同编著，中国人民大

学出版社 1994 年出版。

5. 《中国特色的社会主义文化》，主编，江西人民出版社 1994 年出版。

6. 《文艺学百年》，主编，北京出版社 1999 年出版。

7. 《文学理论新编》（修订本），第一作者，中国人民大学出版社 1999 年出版。

8. 《中国 20 世纪后 20 年文学思潮》，独著，中国人民大学出版社 2001 年出版。

此外，还先后主持过国家教委博士点基金项目、北京市“八五”社科基金重点项目和教育部“九五”重点教材项目。曾获北京市 1998 年优秀教学成果二等奖。

上述论著的学术反响：论文《略论批判继承文艺遗产的几个问题》和《也谈文学创作中的人道主义问题》，均被收入《中国新文艺大系 1976—1982·理论一集和史料集》。教材《文学理论新编》出版后，《光明日报》于 1995 年 1 月 19 日和 1999 年 7 月 23 日先后发表了周进祥副教授和邢建昌教授的评论，认为该书具有“新的品格和思路”，不但“构建了新的体系框架”，而且“体现了九十年代文学观念深化、研究空间的拓展和理论思维的成熟”。曹汕在《中国文学年鉴》（1995—1996）中评价《文学理论新编》时指出：“该书第一个特点，是它坚持以马克思主义的唯物主义文艺观作为理论建构的筋骨和指导思想，并用以衡量形形色色的文学观点”；“第二是方法论上的特色”；“第三是该书富有现实感的特点，对文学实践有着积极的现实意义”。陶东风教授在《中华读书报》2000 年 7 月 19 日发表的《评陈传才主编 文艺学百年》的评论中认为：这部学术史以“两次大转型为基点，在历史的脉络中上下伸展，带动诸多历史事件与人物，清晰梳理各种理论与思潮的互动、背离与纠结的复杂关系，力图把握百年中国文艺学的深层结构关系，在这点上显示了独特的色彩和价值。”

《中国人民大学学报》1996年第3期，曾刊有专文介绍陈传才教授的学术成果。其中，对专著《艺术本质特征新论》作了如下评价：“该书不仅把艺术置于整个社会的大系统中，考察其作为一种特殊意识形态的社会本质及其发展、演变的规律；而且还把审美艺术活动放到创作主体和整个人类的审美实践中去，考察其作为特殊精神生产活动的人学特质与人文价值”。专著《中国20世纪后20年文学思潮》于2001年4月出版后，《光明日报》将其导言中的两部分（约3000多字）发表于2001年7月25日的“文学观察”上面，肯定了作者关于文学现代性与民族性的融合的观点。