

第一章 绪论：“文学作品”的提出

人类文艺学史上有不少著名的文学批评家和理论家、美学家和作家诸如弗里德利希·施莱格尔、黑格尔、别林斯基等，都对文学作品的特殊本质和特殊价值作过深入探讨，发表过重要意见。但是，他们都未能提出作为文学创作活动的文学作品的相对独立性问题，也未能提出文学作品是文艺学的一个基本概念。

“文学作品”作为文学的基本概念之一，是从二十世纪开始的，最早为俄苏形式主义和英美新批评所提出。它的产生和文学批评与理论中的本体论、内在论紧密相连。后来，随着系统论、信息论、控制论及符号学、阐释学等被引入文艺学研究，“文学作品”才成为一个在世界范围内广为流布的文艺概念；它也是二十世纪文艺学所取得的基本成就之一。直到八十年代，我国文论界才开始把“文学作品”作为文艺学的基本概念来探讨和研究。显然，我国文论界对“文学作品”的探讨和研究与东、西方某些文学大国相比，起步较晚。

两千多年前古希腊哲人亚里士多德在《尼各马可伦理学》中，曾经写下这样一段对话：

鲍斯威尔：“先生，什么是诗歌？”

约翰逊：“唉，先生，回答什么不是诗歌倒比较容易。我们都知道光是什么，但要说出它究竟是什么却并不容易。”

其实，现在我们仍然面临着这类性质的问题，要回答什么不是“文学作品”倒比较容易，但要说出“文学作品”究竟是什么却并不容易。文学作品的存在方式或它的本体论的地位，的确是个十分复杂的难题。二十世纪以来，众说纷纭，莫衷一是。不同的学者和不同的学派有不同的观念和模式。究竟应该怎样全面地、科学地理解和阐释文学作品的内涵，仍然是一个急待探讨和研究的课题。

为了探讨问题，有必要对二十世纪以来关于文学作品的几种主要观念和模式作一个简略的历史回顾。

第一节 俄苏形式主义的观念与模式

从二十世纪文艺学发展史的角度看，谈论文学作品的存在方式或本体论的地位，首先不能不提到本世纪初俄苏形式主义的观念与模式。

俄苏形式主义是 1914 年至二十年代末在俄国和苏联出现的一个文学理论与批评流派，其主要团体为“莫斯科语言小组”（1914—1915）和彼得堡的“诗语理论研究会”（1916—1932），这两个团体的成员是一批从事文学和文学史研究的青年学者。他们反对十九世纪的实证主义批评，否定从作家人生平、社会环境、哲学、心理学的角度去研究文学作品，认为文艺学的对象是文学作品自身，是文学性；强调文学作品的语言、风格和结构等形式的特点和功能。他们同俄国未来派的关系很深，并依据未来主义诗人赫列勃尼科夫、马雅可夫斯基、克鲁巧内赫的创作实践，提出文学必须返回“艺术自身的规律”，强调诗歌语言的特性和自身价值，认为诗歌语言是一种借助毫无意义的模拟音响的、“自身组合”的、“突现出来的”、不断更新的词语。

所谓“词语的复活”，就是力图使语言摆脱社会内容和思想内容对它的束缚和干涉，从而获得一种前所未有的新的审美可能性。1919年，未来主义也宣称：“我们的艺术是形式的艺术。”可见，形式主义和未来主义是同步的。法国结构主义者托多洛夫1964年在《俄苏形式主义文论选》一书的“编选说明”中，曾就此写道：“形式主义者从一开始便采取的另一个原则，就是把作品作为考虑的中心，他们拒绝接受当时支配俄国文学批评的心理学、哲学或社会学的方法，形式主义者特别在这一点上与前人有所区别：形式主义者认为，不能根据作家生平，也不能根据对当时社会生活的分析来解释一部作品”

在人类文艺学史上，俄苏形式主义如果不是第一，也是较早地把文学研究的重心，从过去关注的作家和作品的关系、现实和作品的关系转移到文学作品自身。它是二十世纪文学作品中心主义的先驱者，也是二十世纪文艺学中唯科学主义的重要流派。美国新批评代表人韦勒克、沃伦在其著名的《文学理论》（1942）中，对俄苏形式主义的文学作品研究的新观念、新方法曾给予很高评价。他们指出：“建立在对现代文学的形式作大范围综述基础上的一些新方法正在被列入文学研究中……特别精彩的还有俄国形式主义者及其捷克和波兰的追随者们倡导的形式主义研究法。这些方法给文学作品的研究带来了新的活力，对此我们仅仅开始有了正确的认识和足够的分析。”这表明，俄苏形式主义对二十世纪文学作品的理论的形成与发展，具有十分重要而深远的影响。

什么是文学作品？俄苏形式主义主要代表者什克洛夫斯基（1893—1986）在《罗札诺夫》（1921）一文中写道：“文学作品是纯形式，它不是物也不是材料，而是材料的比。如同任何比一样，它也是零维比。因此作品的范围，作品的分子和分母的算术意义无关紧要，重要的是它们的比。戏谑的、悲剧的、世界的、室内的作品，世界同世界或者猫同石头的对比——彼此都相等。”形式主义由此而得名。早在1914年，什克洛夫斯基在他那本为俄苏形式主义文论和俄苏形式主义运动奠基的小册子《词语的复活》里，就对文学作品为什么是纯形式作了理论性说明。他指出：“常见的东西我们感觉不到，看不到，但我们能意识得到。我们看不见自己房子的墙壁，我们很难看见校样的错排，特别是当这种校样里是非常熟悉的语言的时候，因为我们不能迫使自己去看，去阅读，去意识到常用的词。如果我们要给诗歌感觉下一定义，那末这个定义就必然是这样：文学感觉是我们在其中感觉到形式（可能不仅是形式，但至少是形式）的一种感觉。”这就是说，形式感觉的原则是审美感觉的特点。按什克洛夫斯基的志同道合者艾亨鲍姆的解释，这里所说的形式感觉并不是一个心理学的概念（某某人特有的感觉），而是一种艺术要素，艺术要素在感觉之外是不存在的。形式“不再是一种外壳，而是一种有活力的、具体的整体，它本身便具有内容，无须任何类比。可见，俄苏形式主义的形式概念是一种内容性的形式概念。它不同于那个时候的象

《俄苏形式主义文论选》，中国社会科学出版社，1989年，第6—7页。

韦勒克、沃伦：《文学理论》，三联书店，1980年，第146页。

什克洛夫斯基：《小说论》，苏联作家出版社，1983年，第83页。

见《俄苏形式主义文论选》，中国社会科学出版社，1989年，第29、30页。

同什克洛夫斯基：《小说论》，苏联作家出版社，1983年，第83页。

征主义，象征主义认为，“通过形式”应显露出“内容”的东西；又不同于那个时候的唯美主义，唯美主义“赞美某些故意脱离‘内容’的形式要素”。艾亨鲍姆进一步认为，“对形式的感觉是作为某些艺术手法的结果出现的，这些艺术手法的目的就是为了使我们的感觉到形式”。因此，在俄苏形式主义看来，形式和手法息息相连，是一对孪生姐妹。

手法是俄苏形式主义文学作品观念的核心。1917年什克洛夫斯基写的一篇文章就叫《艺术即手法》。该文被艾亨鲍姆称为“形式方法的宣言，它为具体分析形式开辟了道路。”这一点并不难理解，因为俄苏形式主义文论关心的不是文学作品反映或表现了什么，而是它是怎样制成的，亦即它的手法问题。例如，艾亨鲍姆的论文《果戈理的〈外套〉是怎样制成的？》（1919），什克洛夫斯基的论文《〈堂·吉珂德〉是怎样制成的？》（1921）等，探讨的都是文学作品“是怎样制成”的问题，即“手法”问题。什么是手法，按什克洛夫斯基的意见，手法“就是使事物奇特化（又译陌生化）的手法，是使形式变得模糊、增加感觉的困难和时间的手法，因为艺术中的感觉行为本身就是目的，应该延长；艺术是一种体验事物制作的方法，而制作成功的东西对艺术来说是无关重要的。”而且认为，各诗歌流派的全部活动不过是积累和发现新的手法，以便安排和设计语言材料。什克洛夫斯基以列夫·托尔斯泰的《战争与和平》中一些手法为例，对什么是“奇特化”作了具体说明。他认为，托尔斯泰对乐队指挥的描写就运用了奇特化的手法：“有一个魔鬼，他唱歌，挥着手臂，直到他脚下的板抽开，他跌下去了才停止”。文学作品是“纯形式”，是“手法”，是“奇特化的手法”，——这就是俄苏形式主义文学作品论的基本观念和基本模式。

诚然，俄苏形式主义提出的形式和手法在文学创作中是重要的。他们提出的“奇特化”也是有意义的。这些探讨大多是十九世纪的实证主义批评和社会学批评诸如朗松、贝平、布兰克斯、斯达尔夫人、丹纳、格罗塞等所忽视的。这些都不容否定。但问题是，它把手法绝对化，奉为文学创作活动的拜物教，似乎只有手法才是文学作品的唯一存在方式。例如，艾亨鲍姆说：“作为美学意义的统一体，是由词和词组构成的体系，这些词和词组是完全独立的和自主的表现手段。”日尔蒙斯基也声言：艺术作品是“受艺术任务的统一性制约的审美体系，即手法体系，而艺术中的一切仅仅是艺术手法，艺术中除手法的总和以外，实际上就没有其他的东西。”有的形式主义者如雅各布森还斩钉截铁地说，手法是文学的唯一主人公。这些提法显然失之偏颇。

俄苏形式主义从文学作品的形式和手法观念出发，进一步认为不应该从历史和社会的角度来研究文学作品，无须注意文学作品以外的事实，“而且用不着‘内容’这个概念”。用罗·雅各布森的话说，“文学科学的对象不是文学，而是文学性，也就是说使一部作品成为文学作品的东西。”这无异于说，文学作品与社会、文化、历史无关。雅各布森对传统的文学观念和传

见《俄苏形式主义文论选》，中国社会科学出版社，1989年，第30、65页。

见《俄苏形式主义文论选》，中国社会科学出版社，1989年，第65页。

艾亨鲍姆：《“形式主义者”问题有感》，载苏联《报刊与革命》，1924年，第5期第3页。

日尔蒙斯基：《文学理论问题》，列宁格勒，1928年，第158-159页。

雅各布森《现代俄语诗歌》（1921），参见《俄苏形式主义文论选》，第24页。

统的文学史家所做的一切，不无嘲讽地写道：“……直到现在我们还可以把文学史家比作一名警察，他要逮捕某个人，可能把凡是在房间里遇到的人，甚至从旁边街上经过的人都抓了起来。文学史家就是这样无所不用，诸如个人生活、心理学、政治、哲学，无一例外。这样便凑成一堆雕虫小技，而不是文学科学……”什克洛夫斯基则断言文艺与时代风云没有联系。他说：“艺术总是离开生活而保持自由，在它的色彩中从来没有反映那飘扬在城堡上空的旗子的颜色。”后来，什克洛夫斯基在《小说论》的“序言”（1925）中，把这一思想概括为著名的“内部规律说”：“我的文学理论是研究文学的内部规律。如果同工厂方面的情况相比，那末我感兴趣的不是世界棉纱市场的行情，不是托拉斯的政策，而是棉纱的支数与方法。”这样，文学作品不仅与它的陈述对象无关，也与读者的需要无关。

不仅如此。俄苏形式主义者还认为，对文学作品的分析，根本无须考虑它同作者的关系，因为文艺就其本质而言，“是外在于情绪的”，“是无所怜悯的或外在于怜悯的”（什克洛夫斯基语）；“是超心理的，它超出了一般心灵现象的范围，它的特点是心灵经验的克服”（艾亨鲍姆语）。

总起来说，在俄苏形式主义那里，文学作品是“纯形式”或“手法体系”，是一个封闭的、独立的、自主的客体。

不过，应该看到一点，形式主义者在经历了 20 年代中期有卢那察尔斯基、托洛茨基等参加的那场关于形式主义的大讨论之后，对自己过去的观点都作了不同程度的反思。例如，什克洛夫斯基在 1927 年已开始感到“昔日的公式——不同日常生活发生关系的、自主的文学序列，永远只是一种假设，现在这个公式应变得更为复杂一些。”1930 年他在苏联《文学报》上发表的《给科学上的错误立个纪念碑》一文中写道：“我们自己不好，走错了路”；“把艺术幽禁在管道里，靠了穿不透的管壁把文学跟生活分开”。1974 年他在《关于相似的不相似性》一文中进一步提出，“我们拒绝了艺术的情感和艺术的意识形态性，就是拒绝了形式的认识及认识的目的”。什克洛夫斯基及其他俄苏形式主义者的反思及他们的前车之鉴，值得注意和重视，因为这对于我们怎样去构建一个较为科学的文学作品的观念与模式，不无裨益。

第二节 英美新批评的观念与模式

新批评发端于英国，盛极于美国。英美新批评是二十世纪文学中最有影响的流派之一。其理论和批评都以文学作品为起点、核心和终点，是文学作品中心主义最积极的倡导者。它同俄苏形式主义一样，从不涉及文学作品以外的东西，而同十九世纪以实证主义为基础的社会批评、历史批评及印象批评、心理批评等大相径庭。新批评反对像传统理论那样进行传记评述和对作品进行社会历史研究，主张就作品论作品，把作品当作一个独立的、完整的、自在自足的系统，孜孜于作品内在结构与成分的探讨。例如，新批评的祖师艾略特说：我们在考察诗歌时，必须首先把它当作诗歌。这就是说，英美新批评感兴趣的不是文学作品反映或表现什么，而是文学作品自身；不是镜子

雅各布森《现代俄语诗歌》（1921），参见《俄苏形式主义文论选》，第 24 页。

什克洛夫斯基：《共产主义与未来主义》，载苏联《公社艺术》。1919 年 3 月 30 日。

什克洛夫斯基：《小说论》，苏联作家出版社，1983 年，第 8 页。

里的东西，而是镜子自身。

为进一步阐明新批评的这一基本概念，约翰·兰色姆在《诗歌：本体论札记》（1934）中，首先把哲学名词“本体论”引入文学领域，使文学作品自身的研究更富理论色彩和哲学意味。他写道：“一种诗歌可因其主题而不同于另一种诗歌，而主题又可因其本体即其存在的现实而各不相同。一种杰出的文学批评理论最近就产生于区分这种不同；因此，批评或许再次像康德当初想做的那样能以本体分析为依据的”。几年以后，兰色姆在《新批评》（1941）一书中，专门撰写“征求本体论批评家”一章，呼吁建立本体论的批评模式，并认为，“如果他是一个健全的批评家，那他的本体论就会和他的诗人的本体论一致”。这无异于说，诗人和批评家的本体都是文学作品，而不是诗人和批评家。从此，文学作品的本体论亦即它的本源、本质问题而不是别的什么，成为兰色姆和英美新批评的探讨中心。“本体论”一词由此也逐渐在文艺学领域流传开来，例如，1942年韦勒克和沃伦在《文学理论》一书中，便明确提出“文学作品的存在方式或者‘本体论’的地位问题”，认为文学作品是“具有特殊本体状态的、独特的认识客体”。

应该说，无论从理论角度或历史角度看，英美新批评重视文学作品的自身或文学作品的本体论问题，是有意义的。而这正是二十世纪以前的文艺学所忽视的方面。然而，兰色姆所谓的文学作品的本体论却十分片面。他认为诗的组成和数学的演算很相似：“数学家承认，他们的构造是没有具体存在的意义的……构造有可能存在，但不一定确实存在，有可能确实存在，但不一定就有用处。这样一说，数学的演算就变成了一种思考推理的东西：变成在用意方面非常一般化，非常基本化的东西，除了用‘本体’的字样，就无法形容它。”这意味着，文学如同数学一般，“在用意方面非常一般化、非常基本化”，它的存在除以文学作品自身说明其特点以外，别无选择。

在兰色姆看来，文学作品的自身或本体并不是别的什么，而是“和这个世界的结构的最基本的法则有关的”东西，亦即作品的形式层面。他指出：“诗歌的特点是一种本体论的问题。它所处理的是存在的条理，是客观事物的层次，这些东西是无法用科学论文来处理的”。在《纯属思考推理的文学批评》（1941）一文中，兰色姆进一步以“构架——肌质”论来表述他的这一观点。他提出，“构架”即“诗歌的逻辑核心”可以用散文转述，“肌质则无法用散文转述”，而且与“构架”没有关系。诗歌或作品的本质及其精华部分不在于具有内容的“构架”，而在于“并非内容；而是一种内容的秩序”的“肌质”。又说，“如果一个批评家对诗的肌质方面无话可说，那他就等于在以诗论诗的方面无话可说……”这里所说的“肌质”，仍然是指诗或文学作品的形式层面。关于这个意思，兰色姆在另一个地方表述得更为清晰：“任何诗，只要在机巧方面值得使人注意，那它就必须是纯粹为了思考推理而把力量集中在结构、穿插上，和结构与穿插之间的关系上。”

在兰色姆的叙述中不难窥见，文学作品的存在方式或本体论，就是指文学作品的“存在的条理”，“客观事物的层次”、“内容秩序”的“肌质”，

见《新批评文集》，中国社会科学出版社，1988年，第46、107页。

见《新批评文集》，中国社会科学出版社，1988年，第101-102页。

见《新批评文集》，中国社会科学出版社，第98，103页。

见《新批评文集》，中国社会科学出版社，第98，103页。

“结构与穿插”及其相互关系。一句话，文学作品是一种结构及其组织（或穿插）的有机整体。

这是兰色姆的文学作品观念，也是英美新批评的文学作品观念。用克林思·布鲁克思的话来说，“作品的诸成分不象一束花中的花那样联系着，而像一朵花的组成部分那样联系着。”新批评“关心的是作为诗的诗的结构”。这种结构是“一种含有意义、评价和阐释的结构；而表明结构的那种统一原则似乎就是平衡与协调其内涵、态度和意义的原则……这个原则并非把各种不同因素安排成同类的组合体，使类似的东西成双成对。它把相似与不相似的各种因素结合在一起。”这种结构是相互对立的意义或态度的和谐结合。威廉·温姆萨特认为，诗是“通过诗的内部差异形式——各种各样的不同成分的结合，建立起一种意义的整体”。

英美新批评重视文学作品及其形式层面，这对克服“旧”批评即十九世纪传统批评忽视形式的意义方面，是起了作用的。文学作品作为一个专门概念进入二十世纪文艺学，也同它提倡文学作品的本体论分不开。这些都是不能抹杀的，也不应该抹杀。然而英美新批评像俄苏形式主义一样，却陷入另一个极端，矫往过正，以偏概全，把文学作品的形式层面绝对化，看成是一个封闭的、自给自足的、与历史和时代无关的空间本体。用兰色姆的话说，这个“本体即诗歌存在的现实”，“自为之物的自律性”。这就是说，英美新批评把文学作品仅仅归结为它的形式层面（韵律、修辞、文体、语言等），而文学作品的其他层面（如思想内容等）全在它的视野之外。

新批评的文学作品观念或它的本体论，显然存在着一系列根本性的缺陷：

第一，当英美新批评把“兴趣从诗人转到诗”的本体后，它割断了文学作品同作者的必然联系。与立普斯的移情说、克罗齐的直觉表现说，列夫·托尔斯泰的情感说等人本主义流派相反，如艾略特认为，“诗不是放纵感情，而是回避感情；诗不是表现个性，而是逃避个性”。对威姆萨特和比尔兹利来说，作家及其主体性研究统统是“意图的谬误”。这是他们在《意图的谬误》一文（1946）中提出的著名观点，也是“新批评”最富代表性的观点之一。

第二，英美新批评割断了文学作品同读者的必然联系。威姆萨特和比尔兹利声称，读者的接受是“感受的谬误”。这是他们在《感受的谬误》一文（1949）中提出的著名观点，也是“新批评”最富代表性的观点之一。

第三，英美新批评割断了文学作品同文学传统的必然联系。他们反对一部文学作品在主题、思想内容、风格、技巧等方面与过去的作品的继承关系，而且他们基本不从事文学史的研究。在他们当中，艾略特是唯一的例外，他在《传统与个人才能》（1918）和《批评的功能》（1923）这两篇论文里，并不反对文学作品与文学传统的继承关系，而且阐述了一些在今天看来仍然没有失去意义的见解。

第四，英美新批评割断了文学作品和时代、社会的必然联系。这是它最严重的致命伤，也是二十世纪各种文学作品本体论最严重的致命伤。我们翻遍韦勒克、沃论那部代表英美新批评最高成就的《文学理论》，也找不到“生

参见《美国的文学见解》，纽约，1951年英文版，第727页。

《新批评文集》，第190页。

活”或“现实”这样的字眼，这并非偶然。在该羽作者看来，作家生平、社会环境、历史背景等，不过是“因果性”的“外在因素”研究或“外部研究”，而现在必须代之以“文学的内部研究”即文学作品本身的研究。这些年来，我国“新潮文论”提出的“返回到作品自身”、探讨文学的“自身价值”及“内部规律”等观点，即来源于此。

第三节 现代结构主义观念与模式

现代结构主义是二十世纪文艺学中一个强大的、具有广泛影响的重要流派。就其历史的发展阶段而言，有二十年代捷克的布拉格学派、六十年代的法国学派和前苏联的莫斯科——塔尔图学派。每一学派都有为数不少的举世知名的人物，他们对“结构”的表述和理解不尽一致，他们的观点前后也有所变化和发展。尽管情况如此纷繁复杂，但他们的文学作品是什么，毕竟有一个共同的、基本的观念。这就是，文学作品是一种结构系统，是一种近似于自然语言的符号。用莫斯科——塔尔图符号学派的话说，文学作品是依据符号系统的规律建立的文学本文。结构主义和俄苏形式主义、英美新批评一样，同属二十世纪文艺学的唯科学主义流派，专门关注文学作品的形式层面，但其重点和特殊之处却在文学作品的结构和诸成分之间的关系及其整体性的探讨上。

这种探讨自然有其独到之处和合理内核。结构主义者注意到文学作品的诸成分都不是孤立的现象，它们相互联系，相互制约，互为条件，并按一定的规律变化。文学作品的诸成分本身并没有意义，其意义只能在诸成分的关系中、总体中加以揭示。文学作品的意义不是诸成分简单的相加，而是在一定结构关系中形成的整体。同时，结构主义者还提出文学作品的多层次性问题。例如，法国结构主义代表人物罗兰·巴尔特在《叙事作品结构分析导论》一文中说，每个句子都是多层次的，有音位学的、语法的、上下文关系等层次，而每个层次又同高一层次相联系。他并且主张用功能层、行动层、叙述层三个层次来描述叙事文学作品的结构。毫无疑问，结构主义者的这些思想有助于加深对文学作品的结构的理解，有助于克服十九世纪实证主义文学研究和社会历史批评忽视文学作品的结构分析的偏颇，因而是值得借鉴和重视的。

然而，结构主义的文学作品观念和模式尽管有一定的合理性，但却是十分片面的。

首先，它只关注文学作品的共时性，而忽视其历时性；只关注文学作品的语言结构，而忽视其历史结构；只关注文学作品的符号的能指性，而忽视其符号的所指件。这样，在结构主义那里，一部文学作品便成了一个严密封闭的、独立自主的、自给自足的结构或符号系统。它与社会生活、时代风云无关。用捷克的莫卡洛夫斯基的话说，语言行为与文学作品之间没有原则区别，文学作品同语言一样具有符号性，这使文学作品有别于“表达”（表现）。文学语言是“自主符号”，主要指向文学作品本身，而不指向文学作品以外的东西；既不受生活现实的制约，也不反映生活现实。相反，在他看来，谈论文学作品的题材同非语言成分的关系不会有任何价值。题材不是现实的等同物，而是结构及其成分之间的关系，因而应该“把作品从它和其他现象系列的一切联系中解放出来”。法国的托多罗夫在《诗学》一书中也说，文学

作品是“一个以语言出现的形式问题”。文学起源“这个概念本身已经不再适用，应该谈论的不是‘起源’问题，不是一篇本文可以从非本文中产生的问题，而特别应该谈论的只能是一些本文如何改作成另一些本文的问题。”这就是说历史分析和社会分析同文学作品的结构分析风马牛不相及。托多罗夫在《十日谈的语法》一书中指出，《十日谈》的每个短篇都程度不同地显示了该书“抽象结构”的某个部分。他认为，詹姆斯的短篇小说《雄狮之死》、《个人生活》和《出生地》都是一种最典型的“无有形式”，“提供了体验本质的唯一方法。”

其次，结构主义把文学作品的语言及语言结构绝对化。例如，罗兰·巴尔特与道：“文学仅仅是语言，即符号系统。文学的本质不在它所传达的东西，而在系统本身，因而批评家所应当再现的东西并不是作品所传达的东西，而是作品的系统本身。同样地，语言学者也不必诠释出文句的意思，却必须解释传达这种意思的形式结构。又说，语言是文学的生命，是文学生存的世界，文学的全部活动都包括在书写活动中，再也不是在什么“思考”、“描写”、“叙述”、“感觉”之类的活动中。托多罗夫也认为，文学是“语言的某些性能的扩展与运用”。结构主义在语言和文学问题上的这种失误，正如美国学者弗莱法里希·詹姆斯在《语言的牢笼》中所指出的，它企图以语言学的方式将全部事物重新思考一遍。”“众所周知，语言对于文学的艺术。相反，结构主义则提文学是艺术的语言或特殊的语言；文学作品的结构是一定语法范畴的统一。它的意义由它本身的结构所决定。这样，结构主义便完全拒斥了文学作品的“人学”内容和外界因素对文学作品的影响。把语言绝对化，把它提到涵盖文学作品一切的地位，这是所有结构主义学派的“阿喀琉斯的脚踵。”

现代结构主义并非铁板一块。莫斯科——塔尔图学派就有自己的特色。它的代表人物洛特曼在《艺术本文的结构》（1970）中写道：“……艺术作品是无限世界的有限模型。因为艺术作品……是无限在有限中、整体在个别中的反映；艺术作品不是对象及其所固有的形式的复制，而是一种现实转变为另一种现实的反映，也就是说，艺术作品永远是一种翻译。”他的另一个重要论点是：语言在任何艺术作品中都是最重要的东西，一切语言都具有一定的、封闭的意义单位，以及把这些意义单位联结起来的规则框架。”艺术是“派生的、模型的符号系统”，文学是“以特殊方式组织起来的语言”，而艺术作品就是用这种特殊语言所作的报导，也就是本文，既然文学是语言的艺术，词是自然语言的符号，文艺学家就有必要证明在文学本文中，除存在着自然语言的符号外，尚存在着“表象的、造型的符号”。洛特曼的这些有关文学作品本质的论述，尽管还深深地留下现代结构主义的一般特征，尽管对符号、模型等概念的运用是否中肯、合理，但他力图证明：艺术本文和生活现象不能分割；符号和符号系统同本文意义密切相关；本文的结构是多义的、多层次的；应该确定那些传统上被看作艺术本文的形式的內容性等等；则是富有十分重要意义的见解。这些见解宛如一束阳光照射在现代结构主义文学作品观念的“王国”里。

后来，在结构主义者的队伍中也陆续发生了一些变化。1936年，二十年

托多罗夫：《诗学》，转引自《结构：赞成和反对》，1975年俄文版第98页。

罗兰·巴尔特：《批评文集》，巴黎，1984年版第67页。

代布拉格结构主义学派的主要代表人物莫穆卡洛夫斯基作了反思。他在《作为符号学事实的艺术》和《作为社会事实的审美功能、标准和价值》中认为，应该对文艺现象进行社会考察，注意文学作品的结构与非文学结构的关系；对艺术及其与社会生活的联系应作动态的理解和辩证的理解；艺术作品是作者与读者的关系中起中介作用的符号；在“集体意识”中进行着把符号固定下来的过程。他还提出：形式主义方法是站不住脚的，因为“与历史相脱离的这种结构会产生结构方法论的这种形而上学的和进化主义相反的东西”。很明显，这是他向历史主义迈出的一大步。

从六十年代末和七十年代初起，在一些结构主义者那里，文学作品的观念发生了比较重要的变化，比较注意文学作品同接受者的关系，同时代“本文”与文化“本文”的联系。其中最值得注意的是法国结构主义的重要代表托多洛夫的观点的变化。1971年他在《诗学》中表示：应该把文学作品同心理学、社会学、人类学联系起来，使它具有哲学和历史的性质。他的这种观点在他的《批评的批评》（1985）一书里表现得尤为突出。该书出版不久，一位法国的著名作家兼批评家发表评论说：这是从形式返回内容、从精神的科学主义返回真理的人文主义的一次转折。托多洛夫在书中写道：“……在阅读过程中，我发现作品中的历史构想和结构构想并不如我想象的那样容易分辨。我过去一直以为是中性方法及（我的）纯描述概念的东西，现在却成了某种明确的历史选择的结果……”又说，只有把一段文字放到越来越广泛的语境中去，才能更好地理解它的意义。首先是作品的语境，是作品、作者、时代、文学传统构筑了不同层次的语境；文学与人的存在关系，是一种趋向真理和道德的叙述；文学如果不有助于认识生活就一文不值；批评不应该、甚至不能够只限于谈论个别的书，它总要对生活表态；批评和作品一样，也应该探求“真理”和“价值”。托多洛夫还说了一句意味深长的话：结构主义的过失，要由意识形态补偿。我想，托多洛夫这位来自结构主义阵营的学者的这番由衷之言，值得人们深长思之。

与托多洛夫的反思方向相反，法国结构主义的另一著名代表人物罗兰·巴尔特走的是另一条路子。他认为，文学作品不再是封闭体系，而是一种比喻。但是，任何一部文学作品都不会有终极意义。他把巴尔扎克的中篇小说《萨拉辛》分为五百六十一一个能指段落，认为其中每个都是没有固定意义的意义游戏，也根本无须在它里面寻找正确的意义。任何审美价值都是“形而上”的，毫无生机的：文学作品如同一个无核的葱头，可以层层剥开。它“由许多层次（或层面，或系统）构成，其实它最终既不包含什么内蕊、内核、秘密，也不包含不可分解的原则，除了它本身这无数层的包裹以外，什么也没有——除了它本身的表层统一性以外，什么也没有包裹。”正因为如此，他特别关注文学作品的阅读过程，主张读者本文化。这表明罗兰·巴尔特已从一个结构主义者转向一个自信地、自我满足地阐释作品的“意义游戏”、“永远动摇的游戏”的解构主义者。

第四节 现象学的观念与模式

托多洛夫：《批评的批评》，三联书店，1985年，第176页。

转引自乔纳森·卡勒：《结构主义诗学》，中国社会科学出版社，1991年，第375页。

作为文艺学中人本主义思潮的现象学，对什么是文学作品的回答，与作为唯科学主义思潮的俄苏形式主义、英美新批评、布拉格结构主义和法国结构主义的回答，迥然不同。如果说，后者割断文学作品和作者、读者联系，那末前者则极其重视作者、读者的意识对建构文学作品的作用。现象学文艺学的主要代表是波兰的罗曼·英加登（1893—1970），其代表作是《文学的艺术作品》（1931）、《对文学的艺术作品的认识》（1937）、《艺术本体论研究》（1962）等，关于文学作品的存在方式，他写道：“文学作品是一个纯粹意向性构成，它存在的根源是作家意识的创造活动，它存在的物理基础是以书面形式记录的本文或通过其他可能的物理复制手段（例如录音磁带）。由于它的语言具有双重层次，它既是主体间际可接近的又是可以复制的，所以作品成为主体间际的意向客体，同一个读者社会相联系。这样它就不是一种心理现象，而是超越了所有的意识经验，既包括作家的也包括读者的。”这就是说，文学作品是意向性，是处在现实联系之外的意识客体，是由作者和读者的意识共同构建的。这是现象学文艺学关于文学作品的基本观念。

波兰学者的这一观念，来源于现象学的奠基人和他的老师胡塞尔。按胡塞尔的说法，存在和意识的相互关系既不像唯物主义所断言的：世界存在于意识之外，存在决定意识，存在是第一性的，意识是第二性的；也不像一般唯心主义所宣称的：世界存在于意识之中，意识决定存在，没有意识也就没有存在。胡塞尔指出，存在和意识不可分割；世界存在于意识之外，但世界处处浸透着意识；现象本身并不是一种独立的、客观的存在，它仅仅存在于认识的过程之中，或者说，它是在认识过程中“构成的”。因此，客体仅仅是一种“意向性客体”。以胡塞尔为代表的现象学的这种观点，实际上抹杀了客观存在和意识现象之间的应有界限，否定了人的实践在认识过程中的巨大作用，其结果，便导致意识的非社会化和非意识形态化。这同辩证唯物主义和历史唯物主义对存在与意识的关系的论述，是根本对立的。

“意向性客体”是现象学的核心，也是现象学文艺学的出发点和终点。英加登依据现象学的这一理论模式，认为文学作品既不是观念的实体也不是物质的实体，而是“意向性客体”；它只有在读者的直接阅读中即审美经验中才能完成。也就是说，文学作品存在方式的特点，不是由社会的、物质的方面和精神的、思想的方面的独特结合所组成，而是由个人的和社会的意识的诸成分所组成。现象学的“意向性”是先验地存在于人的本质中的一种属性。它不属于通常所认为的心理学范畴，而属于认识论范畴。英加登说：在物质的对象中我们可以找到所谓的书籍，即装订在一起、上面印有字画的纸张。然而一本书并不是文学作品，而是‘固定’这作品或使读者能接触这一作品的手段。我们对它的经验也只限于阅读活动，这种活动仍然不成其为文学作品。但是，具体的文学作品却是这样一种东西，它们可以构成一种背景，在这种背景上产生出审美对象来。”这意味着，包括文学作品在内的审美对象是在审美经验中产生和形成的。英加登以维纳斯像为例说明，审美对象不是给定的那块名叫“维纳斯”的大理石，而是作为一位女人或女神给予我们

罗曼·英加登：《对文学的艺术作品的认识》，中国文联出版公司，1988年，第12页。

罗曼·英加登：《审美经验与审美对象》，参见M·李普曼编《当代美学》，光明日报社，1986年，第

的。同时，在我们面前又不是真实的女人的身躯，不是真实的女人，只是根据感觉在审美经验中的各个阶段上寻找“维纳斯”的可见属性，只能在审美经验中看到“维纳斯”。为了在审美经验中看到“维纳斯”，仅仅从一个角度来“观看”是不够的，必须从不同的方向，从不同的透视角度，从远远近近的距离来“感知”她。英加登的这种方法论被人视为“本体多元论”，这不无道理。

为了展示“文学作品是一个多层次的构成”，英加登提出了一个详细阐释文学作品的基本结构的现象学模式；“多声部的和谐”。它包括（1）语词声音和语音构成以及一个更高级现象的层次；（2）意群层次，句子意义和全部句群意义的层次；（3）图式化外观层次，作品描绘的各种对象通过这些外观呈现出来；（4）在句子投射的意向事态中描绘的客体层次。英加登的作品四个层次同德国美学家尼古拉·哈特曼在《美学》（1953）中提出的若干层次是相似的。在哈特曼的作品层次中，最前面的是书面语言层次，而最末的层次是最为抽象的。这是现象学常用的结构分析。对英加登来说，这四个层次互为条件，其中每一层次都在统一的整体结构中起作用。读者（观众、听众）的接受则依据对这些不同层次的程度而发生变化。由于意向性纯属个人性质，由于文学作品仅提供纲要性的图式结构，而留下许许多多的未定点有待读者去重建和具体化。一部文学作品有多少读者就有多少不同的审美经验，就有多少不同的接受，就有多少不同的视觉形象。一句话，一部文学作品不是由作者独立地创造出来的，而是由作者和读者在阅读中共同创造出来的。同英加登一样，法国现象学美学家杜弗海莱认为，艺术作品是一种具有诱发性的物质结构。审美关系是一种意向性循环。艺术作品的真正作者既是创造者也是接受者，因为“艺术固然需要艺术具有首创精神，但它又需要接受者以某种方式参与创作者的创作活动。”

显而易见，英加登对文学作品的理解十分片面。他抹杀了文学作品现实存在的客观性和社会的制约性以及它的社会功能，因而他对文学作品的分析是形式主义的和非历史主义的。他未能阐明文学作品的创造和不同历史时期文学作品的接受之间的辩证关系，而把文学接受绝对化。同时应该看到，尽管现象学对文学作品的理解存在许多严重的缺陷，但它在文学作品的结构分析方面、读者接受的形式方面所取得的一定成果，仍然值得注意。而这正是马克思主义文艺学长期以来所忽视的一些方面。

第五节 存在主义观念与模式

与现象学文艺学一样，存在主义文艺学的探讨中心也是文学作品。存在主义与现象学关系密切。萨特将他的代表作《存在与虚无》的副标题称作“现象的本体论”，这决非偶然。然而存在主义与现象学也有不同之处，前者反对非政治化，重视作品和个人及其存在的关系，认为一切存在的出发点是个人存在，人通过自由选择创造自己的本质，所以“存在先于本质”。个人存在是一切存在的根据，而艺术存在取决于个人存在。此外，在存在主义看来，哲学与科学不同，前者是一个近似于艺术创造的意识领域。如果说，科学将主体和客体对立起来，那末在哲学中主体与客体则是一个不可分开的整体。个人存在是理性认识无法接近的，它只有在直接感受中才能被理解。描述直接感受的方法和艺术所使用的方法是一样的。因此不少存在主义者诸如萨

特、加缪等，不仅在系统的科学论文中，也在艺术作品中，阐述他们的观点，即他们对世界、对他人、对上帝的看法。

根据存在主义的这些理论，法国存在主义哲学家和美学家海德格尔提出了存在主义关于文学作品的基本观念和存在方式。他认为，文艺作品是存在者。它与斧子、玻璃瓶、鞋袜等器具同类。然而，器具的存在仅仅在于其有用性。当质料被作为器具的形状以备用时，器具的生产就完成了。就器具而言，备用意味着它已经超出自身的存在，并将在有用性中消耗殆尽。但是作为器具的作品的被创作的存在，却不是如此。“在艺术作品中，被创作的存在本身寓于创作中，这样被创作的存在也就以一种独特的方式从创作中，从创造它的方式中实现出来。”这是文艺作品和其他一切器具的不同之处。海德格尔又说：“作品的被创作的存在只有在创造过程中才能被我们把握。在这一事实的强迫下，我们不得不深入领会艺术家的活动，以便达到艺术品的本源。完全禁锢在作品本身的范围内描述作品的存在已证明是完全行不通的。”这里涉及到海德格尔艺术观念中的一个重要命题：“艺术家是作品的本源”和“作品是艺术家的本源”。这两者相辅相成，不可或缺，但“任何一方也不是另一方的全部依据。”它们都依赖于一个先于他们的第三者而存在。”在海德格尔看来，这“第三者”就是艺术，而“艺术”又是什么呢？他回答说：“艺术家的所作所为就是要使艺术品从与它自身以外的东西的所有关系中解脱出来，使它为了自身并根据自身而存在。而艺术家的独到匠心的意旨也正于此。”换句话说，艺术并不创造意义，仅仅展示意义，不是人而是存在才是艺术作品的真正创造者，艺术家本人只是一个降神者。海德格尔以十九世纪荷兰后印象派画家凡高的著名油画农鞋为例证明：画中的农鞋决不是现实中的农鞋的反映，亦即艺术作品“决不是对那些时时近在手边的个别存在者的再现，恰恰相反，它是对物的普遍本质的再现。”所以，艺术的本质是“存在者的真理自行设置入作品，艺术就是自行置入作品的真理”。这表明，凡高笔下的那双农鞋像一切艺术形象和艺术作品一样，没有客观内容可言，全是主观的“自行置入”。现在就让我们来看看海德格尔是如何把“存在者的真理自行设置入作品”的。这里仍以凡高笔下的农鞋为例。他说：这“只是一双农鞋，其他什么也没有。不过——从鞋具磨损的内部那黑洞洞的敞口中，凝聚着劳动步履的艰辛。这硬梆梆、沉甸甸的破旧农鞋里，聚积着那寒风陡峭中迈动在一生无际的永远单调的田垌上的步履的坚韧和滞缓。鞋皮上粘着湿润的肥活的泥土。暮色降临，这双鞋底在田野小径上踽踽而行。在这鞋具里，回响着大地无声的召唤，显示着大地对成熟的谷物的宁静的馈赠，表征着大地在冬闲的荒芜田野里朦胧的冬冥。”

海德格尔：《艺术作品的本源与物性》，见 M·李普曼编《当代美学》，光明日报出版社，1986 年，第 399 页。

海德格尔：《艺术作品的本源与物性》，见 M·李普曼编《当代美学》，光明日报出版社，1986 年，第 399 页。

海德格尔：《艺术作品的本源与物性》，见 M·李普曼编《当代美学》，光明日报出版社，1986 年，第 397、395 页。

海德格尔：《艺术作品的本源与物性》，见 M·李普曼编《当代美学》，光明日报出版社，1986 年，第 397、395 页。

海德格尔的这一段抒情描绘，想要表明的无非是，凡高笔下的农鞋与现实，与审美对象没有任何联系，它除了需要凡高的创造外，也需要海德格尔这位欣赏者、接受者的创造。同样，对于存在主义者的萨特来说，文学作品是一种“非现实”，是作家的“介入”，是“向读者的自由提出吁求”。这与现象学文艺学关于文学作品的基本思路和基本结论是一致的。如果说在审美客体和审美主体的关系方面，现象学否定了这两者之间应有的界限，把文艺作品看作主观意识的产物，那末在存在主义那里，情况则稍有不同。存在主义虽然也把文化作品看作主观意识的产物，但允许审美客体和审美主体在一定条件下发生转换。按萨特的看法，“超现象的存在”像屏幕一样，能够记下投射到它上面的全部投影，或者说，事物存在于被认识的那个意义和关系之中，融化在主体里，同时它自己又保留下来。这如海德格尔所言，农鞋“这器具属于大地，大地在农妇的世界里得到保存。正是在这种保存的归属中，器具才得以存在于自身之中，保持着原样。”与现象学相比，应该说存在主义向现实世界稍稍挪动了一步。但从总的方面看，存在主义文艺学仍然不承认文学作品是现实的艺术再现，而把作家的意识与读者的意识绝对化。由于脱离人的社会实践来论述意识，存在主义既未能真正解决主体与客体之间的中介和桥梁的问题，也未能真正解决文学作品的客观方面和主观方面的辩证联系。

第六节 “西方马克思主义”的观念与模式

在二十世纪文艺学中，特别是在当代西方文艺学中，“西方马克思主义”文论是一个颇有影响的流派，名家很多，学说各异，有本杰明和马歇雷的文艺生产论、戈德曼和阿多尔诺的文艺社会学、威廉斯的文化唯物主义、伊格尔顿的意识形态论等。但是，我们在这里要谈论的只是“西方马克思主义”的两位代表人物——法国阿尔都塞和德国马尔库塞对文学作品的看法。

当代法国“西方马克思主义”理论家路易·阿尔都塞认为，“真正的艺术（不是指平常一般的、中不溜的作品）在于它与艺术的特性有关，”即“艺术的特性是‘使我们看到’，‘使我们觉察到’某些暗指现实的东西。如果我们拿小说作例子。拿……巴尔扎克或索尔仁尼琴（当代俄罗斯作家，著有《伊凡·杰尼索维奇的一天》、《古拉格群岛》等作品——本书作者）。作例子，那末他们使我们看到、觉察到（但不是认识）某种暗指现实的东西。”

这无异于说，巴尔扎克等的作品并不提供真正的客观的、现实的内容，而仅仅是“某种暗指现实的东西”。这是十分偏颇的，而且与恩格斯的观点大相径庭。恩格斯在谈到巴尔扎克的创作时说过：“他在《人间喜剧》里提供了一部法国‘社会’特别是巴黎‘上流社会’的卓越的现实主义历史……”所谓“某种暗指现实的东西”，不是别的什么，而是“个人的体验”。他写

海德格尔：《艺术作品的本源与物性》见 M·李普曼编《当代美学》，光明日报出版社，1986 年，第 392 页。

海德格尔：《艺术作品的本源与物性》见 M·李普曼编《当代美学》，光明日报出版社，1986 年，第 392 页。

《西方马克思主义美学文选》，漓江出版社，1988 年，520 页。

《马克思恩格斯选集》，第 4 卷，第 462 页。

道：“意识形态浸透一切人类活动，它和人类存在的‘体验’本身是一致的：正因为如此，在伟大小说里让我们‘看到’的意识形态的形式，以个人的‘体验’作为它的内容。这个‘体验’不是一个给定的值，不是由某个纯粹的‘现实’所给定的，而是意识形态在其现实事物的特有关系中自发产生的‘体验’。”这种主张艺术以个人体验为内容的看法同马克思关于上层建筑（包括意识形态）与基础的关系的看法，是不一样的。按马克思的意见，作为意识形态的文艺是由基础、社会存在所决定的。因为，在阿尔都塞看来，文学作品是作家赋予的一种感性形式的体验，而不是对生活的审美反映和表现。他以描写斯大林时代集中营生活而名噪一时的俄国作家索尔仁尼琴的作品为例，认为这位作家的创作“的确使‘我们看到’对‘个人崇拜’及其后果的体验……那么他决没有我们认识它们：这个认识是对那些最终产生出索尔仁尼琴的小说中所讨论的‘体验’复杂机制的概念上的认识。”又说，这部小说“不管多么深刻，它可能引起人们对它的被体验到的后果的注意，但是并不能使人们理解它；它可能把‘个人崇拜’问题提到日程上，但是它不能确定说出将使得有可能补救这些后果的手段。”这是其一。

其二，阿尔都塞不仅把作家艺术家的个人体验绝对化，而且认为艺术来源于意识形态。这就夸大了意识形态的作用范围，并以它来取代文艺的生活内容。他断言：“艺术使我们看到的，因此也就是以‘觉察到’和‘看到’、‘感觉到’的形式（不是以认识的形式）所给予我们的，乃是它从中诞生出来、沉浸在其中、作为艺术与之分离开并且暗指着的那种意识形态。又说：巴尔扎克也好，索尔仁尼琴也好，他们“都根本没有使我们认识他们所描写的世界，他们只是使我们‘看到’、‘觉察到’或‘感觉到’那个世界的意识形态的现实”

在《抽象画家克勒莫尼尼》（1966）一文中，阿尔都塞把这一思想推向了极致。他写道：“每一件艺术作品，都是由一种既是美学的又是意识形态的意图产生出来的。当它作为一件艺术作品存在时，它作为一件艺术作品……产生出一种意识形态的结果。如果像艾斯塔布勒在最近的一篇文章中正确地、然而过分简略地指出的那样，‘文化’是意识形态的马克思主义概念的通称，那末艺术作品，作为一种美的物体，正如生产工具（火车头）或科学认识一样，不属于文化。”显然，这是对历史唯物主义的背离。马克思、恩格斯的确都认为，作为意识形态之一的文艺，必然要受到政治、哲学、道德、宗教等其他意识形态的作用与影响，并以它们为中介来折射现实，也就是说，文艺归根结底是被基础或现实所决定的，并随着基础的变更而变革。这和阿尔都塞的观点：艺术作品即生产工具（火车头）一样的物质产品，不属于意识形态，是完全不同的。对于阿尔都塞来说，艺术只是一种运用自己的生产工具，对意识形态所提供的素材进行加工的实践；这里的意识形态并不是我们通常所理解的基础之上的那种意识形态，而是如阿尔都塞所说的：“人类

《西方马克思主义美学文选》，漓江出版社，1988年，第521页。

《西方马克思主义美学文选》，漓江出版社，1988年，第521页。

《西方马克思主义美学文选》，漓江出版社，1988年，第520—521页。

《西方马克思主义美学文选》，漓江出版社，1988年，第521页。

《西方马克思主义美学文选》，漓江出版社，1988年，第537页。

‘世界’的一个客体，是人类世界本身。”这样，阿尔都塞便把意识形态的相对独立性，变成了不依赖于基础的绝对独立性。

1977年，“法兰克福学派”代表人物赫伯特·马尔库塞在《艺术的永恒性：对一种固定的马克思主义美学的批判》（中译为《美学方面》）一文中开宗明义地指出：“本文试图对马克思主义美学的一些流行的正统观念提出质疑，以期有所贡献。所谓‘正统观念’，我是指按照全部一般生产关系来解释一件艺术品的质量和真实性。”而在马尔库塞所要“质疑”的“一些流行的正统观念”中，被列为榜首的观念则是：“在艺术和物质基础之间，在艺术和全部生产关系之间，有一种明确的联系。”这不是偶然的，因为基础与上层建筑（包括意识形态在内）的关系是历史唯物主义的基本原理，因为文艺与意识形态的关系是马克思主义文艺学的基本命题。所以，马尔库塞在列举这个问题以及艺术与阶级、政治性与艺术性、“颓废”艺术、现实主义等六个需要质疑的问题之后，再次提醒人们注意：“这些命题的每一条都意味着，社会生产关系必须表现在文学作品中——不是从外面强加于作品的，而是它的内在逻辑的一部分，是物质的逻辑。”他并且强调指出：“这个美学律令来自基础——上层建筑这个概念。这就是马尔库真正要“质疑”、要反对之所在。

应该承认，马尔库塞有时对庸俗社会学在这个问题上所作的歪曲阐述的批评，是富有激情和不无道理的。正如他所说：“同马克思和恩格斯的辩证阐述相反，这个概念已被变成一个僵硬的图式，一种对美学具有毁灭性后果的图式化……如果历史唯物主义不说明主观性的这种作用，它就带有庸俗唯物主义的色彩。”

然而，马尔库塞对“贬低主观性的倾向”的批评，并不限于庸俗社会学。他在批评庸俗社会学的同时，也批评了马克思主义。他说过：“马克思主义美学即使在最卓越的代表身上，也有贬低主观性的倾向……一旦有必要按照阶级意识以外的语词来评价艺术作品的美学质量，它便会感到窘迫不堪了。”

众所周知，这个说法并不符合事实。

马尔库塞所强调的“主观性”、“整个主观性”、“坚持内心的真实和权利”，显然与马克思的观点完全不同，他是离开客体、客观来谈论主体、主观的。用他自己的话来说：“艺术的基本品质，即对既成现实的控诉，对美的解放形象的乞灵”；“具有解放作用的主观性是在个人的内心历史——他们持有的不同于其社会生活的历史之中形成的。这就是他们的遭遇、他们的热情、欢乐和苦恼所构成的特殊的历史，那些经验不一定取决于他们的阶级地位，甚至不能从这个角度来理解。”在他看来，陀思妥耶夫斯基的《被侮辱的与被损害的》和维克多·雨果的《悲惨世界》，“不仅蒙受了一个特

阿尔都塞：《保卫马克思》，商务印出馆，1981年，第203页。

马尔库塞等：《现代美学析疑》，文化艺术出版社，1987年，第1页。

马尔库塞等：《现代美学析疑》，文化艺术出版社，1987年，4、4—5、5页。

马尔库塞等：《现代美学析疑》，文化艺术出版社，1987年，第4、4—5、5页。

马尔库塞等：《现代美学析疑》，文化艺术出版社，1987年，第4、4—5、5页。

马尔库塞等：《现代美学析疑》，文化艺术出版社，1987年，第5页。

马尔库塞等：《现代美学析疑》，文化艺术出版社，1987年，第6、6页。

马尔库塞等：《现代美学析疑》，文化艺术出版社，1987年，第6、6页。

定阶级社会的不公道，还蒙受了一切时代的残酷，他们代表了人类。”庸俗社会学把一切主观性等同于阶级性，是十分片面的。相反，马尔库塞认为，甚至不能从阶级角度来理解主观性，这同样十分片面，因为在阶级社会里，阶级性毕竟是一种客观存在。由于社会生活是复杂的，各个阶级的思想感情经常互为影响，这就应该而且必须对人的主观性作具体分析。马尔库塞反对文艺来自基础—上层建筑这一“正统”的“美学律令”，而主张文艺“在于它对于‘基础’的超然关系”，这是错误的。

马尔库塞关于主观性的提法，不仅经常同“个人意识”、“下意识”、“无意识”等概念相连，也经常和“性解放”、“性欲文明”、“非压抑的升华”等概念相近。这些术语来自何处，乃是十分清楚的。这就使我们看到，马尔库塞以折衷主义地接受马克思主义的术语为基础，力图按照弗洛伊德和容格的精神分析来解释文化、文艺问题，以为文艺的本质是对现实的控诉，对美的自由形象的乞灵。他早在《爱欲与文明》（1955）一书中就认为，人类文明的核心问题是“爱欲”；人类的文明历史似乎就是一部包括爱欲和生活本能在内的性的受压抑的历史，即人类固有的性爱、快感受压抑的历史；并自称提出了一种“心理学哲学”，希冀以弗洛伊德和容格的学说来“补充”马克思主义“所欠缺的”心理学方面，来克服马克思主义美学“窘迫不堪”的处境。这就不是一个如何正确评价和合理吸收弗洛伊德和容格学说中某些有益成分的问题了。实际上，在马尔库塞看来，弗洛伊德和容格的精神分析学及他们本人一再提倡的人的无意识、反社会的欲望，是阐释社会、政治、文化、哲学和文艺问题的一种无所不包的方法。正如一些西方评论家所说，马尔库塞的这种理论同马克思主义只是一种象征性的联系；按英国学者安德森的话说，他是“要用弗洛伊德的学说在马克思主义的范围内开创理论上的前景”。

马尔库塞的这种“主观性”，不仅摆脱了社会的、历史的进程，与人本主义、弗洛伊德主义紧密相连，而且同他的唯心主义的历史哲学息息相关。在《自由与命令》（1969）一文中，马尔库塞提出，“主体作为决定因素而出现，历史命令最终是由人所给予的，因为规定这些命令的客观条件从来不是‘单方面的’，毫无疑问的；它们不是提供一个而是几个选择”；又说，“人的自由本质就在于选择一种超越既定实践的可能的历史实践。”的确，人们在某种历史条件下，可以看出这种或那种的“自由”选择，但不等于他们就得到了自由，就发出了“历史命令”，事实上，历史和实践已经证明，“历史命令”并不是由主体发出的；同样，文艺及其发展也不是由马尔库塞所说的那种“主观性”决定的。

第七节 巴赫金的“对话”观念与模式

巴赫金的文学观念的起点和核心是他那别具一格的对话理论。他从人文科学的交叉点上多方面地探讨了对话理论；认为文学作品是一种对话关系，因而使他的文艺思想在二十世纪众多的文艺理论体系中占了一个独特的、不可替代的重要位置。

巴赫金·米哈伊尔·米哈伊洛维奇（1895—1975）是前苏联著名的文艺

学家，在文艺学、美学、文化学、语言学等方面均有重大建树。然而他的名字只是在最近几年才为我国读者所知。在前苏联，他的名字在消失三十余年之后，于六十年代初才重新出现在刊物上。这段历史“空白”和他坎坷的生活道路与学术生涯是分不开的。

他在二十年代中期撰写的论文《审美活动中的作者和主人公》中，独特地提出了一般哲学的美学问题。应该说，康德是第一个提出这个问题的人。众所周知，康德关于审美活动有一个著名公式：“没有目的之目的性”。与康德不同，巴赫金的审美活动的公式则是：“富有内容的目的”（或译“内容性的目的”）。不仅如此，他认为，审美活动同时也是人与人之间的现实关系的聚合体。也就是说，在巴赫金看来，审美活动的特点在于理解审美活动领域同其他领域的界限，以及这一界限的转换性。这篇论文中所提出的“作者”和“主人公”的关系，主要是从一般哲学的美学角度来考察的。对于巴赫金，重要的是作为“审美事件”的参加者——作者和主人公，是不可分割的，缺一不可的；作者和主人公在审美活动中是相互联系和相互影响的。无独有偶，1926年，巴赫金的志同道合者伏罗申诺夫在一篇文章中也认为，本文或审美事件是作者、主人公、听众“三者相互作用的产物”。巴赫金的这种见解具有尖锐的针对性：一方面针对当时俄苏形式主义学派的理论。因为在形式主义者的眼里，文学只有纯形式，而没有内容和没有主人公可言的；另一方面则针对十九世纪末二十世纪初以来风靡欧洲的里普斯等人的移情说。里普斯等人认为，审美活动就是把主体、自我的内部活动移入到对象中去，对对象作人格化的观照。他们抛弃了作者。

“审美事件”是巴赫金“语言创作美学”的中心问题之一。而其中的对话既是人与人之间交际的决定性事件，也是一切语言创作的前提和创作实践本身。巴赫金在《陀思妥耶夫斯基的创作问题》（1929）一书中，把陀思妥耶夫斯基的小说定义为具有同等价值的意识的互相影响的事件；把作者的语言和主人公的语言看作具有同等价值的现象，认为对复调小说不可能进行“通常的情节——实用阐述”。这是他对“审美事件”及作者和主人公关系的具体论证和进一步发挥。“审美事件”并不局限于艺术作品的范围之内。巴赫金指出，对审美活动作更广泛的理解是极其重要的，而其重点在于揭示审美活动的价值性质。正是主人公及其世界组成了审美活动的“价值中心”。它们不可能由作者的创作积极性简单地加以“创造”，也不可能仅仅成为作者的对象和材料。主人公在审美事件中这种不依赖于作者的相对独立性，巴赫金称之为主人公关系方面的“作者的不存在性。”七十年代，巴赫金又提出：与遥远时代及文化的关系方面，当代读者和研究者的“不存在性”。从“审美事件”这一观念出发，巴赫金批评形式主义丢掉了具有同等价值的主人公；批评移情说丢掉了具有同等价值的作者。一句话，它们都以自己的不同方式破坏了“审美事件”的完整性，因而它们的观点都是片面的。

不仅如此，巴赫金的理论也是在二十年代苏联文艺学和美学的尖锐而复杂的论争中形成的。巴赫金既反对以什克洛夫斯基、雅各布森为代表的形式主义的片面观点，也反对以弗里契、彼列威尔泽夫为代表的庸俗社会学的片面观点。他同梅德韦杰夫合著的《文艺学中的形式方法》（1928）一书，则力图克服与超越形式主义学派的非社会学的诗学和庸俗社会学派的非诗学的

社会学这两种片面性。在当时的苏联文艺理论界，虽然阿萨尔瓦托夫曾主张把形式主义和社会学结合起来，虽然萨库林曾提出两者“综合”的新公式，但是巴赫金和梅德韦杰夫的著作在它们当中仍然占有特殊的无法代替的地位。

文学的意识形态性和语言本质，是巴赫金理论中两个具有关键意义的论题，也是那个时代争论的两个焦点。

关于意识形态，巴赫金反对形式主义者把文学拒于意识形态之外。既不赞成什克洛夫斯基将文学的特性归结为“手法”和“纯形式”，也不赞成雅各布森将文学归结为“文学性”，并对他们“始终坚持艺术结构的非社会性”提出了严厉的批评。他认为他们的诗学是一种明显的“非社会学的诗学”，一种离开了意识形态领域和社会生活的“材料美学”。然而，巴赫金并没有全盘否定形式主义的意义和奉献。他指出，对俄苏形式主义囊括了理论诗学广泛问题的那些著作，“马克思主义者不能回避，应该给予仔细的、批判性的分析。”这在20年代中期苏联掀起的那次对形式主义的大张挞伐中，无疑是一种与众不同的独特的声音。

与形式主义者不同，巴赫金指出：“文艺学是关于广泛的意识形态科学的分支之一”。他在《文艺学中的形式方法》一书中写道：“所有的意识形态创作——艺术作品、科学著作、宗教象征仪式都是物质的、人的周围现实生活的一部分，都具有意义和内在的价值。它们作为意识形态的现象，只能在语言、行为、服装、举止、人和事物的结构中实现。一句话，它们只能在一定的符号材料中实现，并通过这一符号材料才能成为人的周围现实的存在部分。文学是意识形态之一。”而形式主义者是不承认文学同现实生活的关系的。

同时，巴赫金反对弗里契、彼列威尔泽夫等庸俗社会学者将文学同经济基础直接挂钩，看作社会经济的直接反映。与庸俗社会学者不同，巴赫金没有把文学的意识形态性庸俗化。他认为文学是一种特殊形式的意识形态，是其他意识形态视野的反映的反映，即文学是“双重反映”。文学内容要反映其他意识形态的反映。人及其生活与命运，内心世界本身都是意识形态视野中的文学描写。所谓文学的内容反映其他意识形态视野，就是反映非艺术的意识形态构成。然而文学在反映它们的符号时，它本身又恰恰创造了意识交流的新形式、新符号。这些新符号、新形式（文学作品）便成了人的周围社会现实的现实部分，从而作品在反映某一外界事物的同时，本身也是意识形态环境中一种有价值的独特现象，其作用不能被降低到在反映其他意识形态时只起辅助作用的地位。文学作品具有它自己独立的意识形态作用，以及它自己对于社会和经济存在所作出的折射的反映。而庸俗社会学者却把文学作品和现实生活等同起来，全然不顾它的鲜明的独特性。

巴赫金认为，正是这种“双重反映”（或“双重理解”）给文学现象的研究带来了巨大困难。而十九世纪俄国文化史派（贝平、维谢洛夫斯基等）恰恰不懂得文学是“双重反映”，从而犯了三项错误：

第一，他们把文学的内容仅仅看成其它意识形态的简单反映，局限于其它意识形态的反映，几乎完全忽视文学作品自身这一巨大现实，以及文学作为意识形态的独特性；

第二，他们将意识形态视野的反映看作存在和生活本身的直接反映，并没有顾及到文学内容仅仅反映意识形态的视野；意识形态本身仅仅是现实存

在的折射反映；

第三，他们把意识形态的基本成分教条化，把生动的、正在形成的问题变成预先设计好的原理——哲学、道德、政治、宗教，而文学作品的艺术结构却完全被置之脑后，艺术结构简直成了其他意识形态的技术框架。

如果说，巴赫金在《文艺学中的形式方法》中，是从理论上对形式主义和庸俗社会学提出批评，那末在《陀思妥耶夫斯基的创作问题》（1929）中，则通过对陀思妥耶夫斯基创作的分析研究，从方法上对形式主义和庸俗社会学提出批评。巴赫金反对陀思妥耶夫斯基创作的两种狭隘理解：一是狭隘的意识形态方法，到陀思妥耶夫斯基的创作中，更准确点说，到作家的主人公的宣言中去寻找意识的直接表现，忽视作品本身的内在结构。巴赫金认为，意识形态决定的艺术形式及其异常复杂的陀思妥耶夫斯基的新的小说结构即复调结构，至今未能得到阐述。二是狭隘的形式主义方法。没有注意到“一切作品都具有内在的社会性，在一切作品里，活生生的社会力量是交织在一起的。作品形式的每一成分都渗透着生动的社会评价……”巴赫金还进一步谈到艺术中的“肌体”和“含义”的特殊的不可分割性，反对形式主义和庸俗社会学把它们机械地分割开来，或把“肌体绝对化”。或把“含义”绝对化。他指出：“艺术中的含义完全不能离开表现它的物质肌体的所有细节。艺术作品的一切都是有含义的肌体。符号本身的创造在这里具有重要意义。”

1970年，巴赫金在《答（新世界）杂志记者问》中再次重申了这个观点：“象一切艺术家一样，莎士比亚不是从死的因素中，不是从砖头中创造自己的作品，而是从那些具有含义和充满含义的形式中创造自己的作品，其实砖头也有一定的空间形式，因此在建筑者手中总要表现某种东西。”又说，“在文化领域内，不可能在肌体和含义之间划出一条绝对界限：文化不是由死因素构筑的，即使是一块普通的砖头，正像我们所说的那样，在建筑者手中，它也会以自己的形式表现出某种东西。”巴赫金对艺术作品中的形式因素的这种卓越理解，同当代苏联文艺学中正式提出的“形式的内容性”或“内容性的形式”的概念是一致的。

关于语言，巴赫金抱有自己独特的见解，这就是他提出的著名的话语理论，即语言学、超语言学（法国结构主义者克里斯蒂娃的评论）、非索绪尔语言学或非传统语言学。他的话语理论是在同语言哲学、语言学、文体学的论争中形成的。众所周知，在瑞士语言学家索绪尔那里，语言是人们互相联系的符号与形式的系统，而言语则是个人使用的语言。巴赫金在《马克思主义与语言哲学》（与伏罗申诺夫合著，1929）一书中，把索绪尔的语言学称作“抽象客观主义”的语言学，反对他夸大语言学在文艺分析中的作用，并以话语语言学同它划清了界限。虽然巴赫金在该书中称法国人卡尔·沃斯勒（1874—1949）语言学是“当代语言思想中最强大的学派之一”，虽然巴赫金赞同卡尔·沃斯勒把语言看成语言生命的具体现实，但反对他把言语看成个人语言的行为。与沃斯勒不同，巴赫金十分强调语言在交际过程中的内在“社会性”，认为语言属于社会活动之例。这就是说，话语是双方的行为；它取决于两个方面，一是谁说的，二是对谁说的，亦即必须包括我和别人的关系。巴赫金在《弗洛伊德主义：马克思主义批评》（与伏罗申诺夫合著，

巴赫金：《文艺学中的形式方法》，1928年，第22页，俄文版。

巴赫金：《语言创造美学》，1975年，第232，334页，俄文版。

1930)一书中,反对弗洛伊德忽视人的意识的社会性,把它降低到一种生物冲动的情结。认为社会性不仅存在于构成意识的语言之中,而且存在于病人和医生的语言交际之中。语言不仅是某种抽象的语言学的统一,也是一种交际功能的载体,具有社会的功能,在社会语言学和社会心理学的范围中获得新的生命,而不是语言结构本身和传递信息的交际过程。实际上,巴赫金所述的话语就是指语言的对话本质。巴赫金在《陀思妥耶夫斯基诗学的问题》一书中,说得更加明白:“对话关系(其中包括说话者对自己的话语的关系)是话语语言学的对象。然而恰恰是这些决定了陀思妥耶夫斯基作品的语言结构特点的关系,这使我发生了兴趣”所谓“这使我发生了兴趣”,也就是说,对话或“全面对话”是巴赫金研究陀思妥耶夫斯基复调小说的起点和内涵。可见,对话对于巴赫金具有极其重大的意义,不仅是他的独树一帜的话语理论的基石,也是他独树一帜的文学观念的基石。一句话,巴赫的整个理论体系就是由对话生发开去的。

对话是巴赫金的最基本和最关键的文艺学和美学的概念,同时也是极为广泛和具有普遍性质的哲学概念。在他看来,生活、语言、意识的本身都是对话。例如,他在《语言创作美学》(1979)一书中曾写道:“生活就其本质而言是对话。生活,这意味着参加对话:询问、倾诉、回答、赞同等。人是以其全部生活:眼、嘴、手、心灵、躯体、行动参加对话。他把自己的一切埋藏在语言中,而语言则交织在人的生活的对话之中”;“人现实地存在于‘我’和‘他人’的形式之中”;“个人的真正生活只有对话渗入其中,只有它自由地进行回答和自由地揭示自己时,才是可以理解的”。生活是对话,语言也是对话。巴赫金在《陀思妥耶夫斯基诗学问题》中,认为“语言仅仅存在于运用语言的人的对话交际之中,对话的交际才是语言生存的真正领域。”在《美学与文学问题》(1975)中,他进一步指出“审美对象显现在语言的范围之内,并揭示语言的对话本质”。

然而,按巴赫金的意见,“语言的对话本质”的表现程度,在各种体裁的作品中是极不相同的。巴赫金特别关注小说语言的对话特色以及其和诗歌语言与戏剧语言的不同之点。他在《小说语言》(1934—1938)一文中考察了小说或散文语言的对话关系。他从作品的思想意义层次和语言符号层次的统一性出发,提出了一条基本原则:在作品的这两个层次中,对话关系仅仅发生在小说语言中。”在大多数诗歌体裁的创作中,并不从艺术上使用语言的内在对话性,语言内在对话性并没有进入到诗歌作品的审美对象。“对话在诗歌语言中相对地消失了。”这里说它“相对地消失了,”无疑是一个深刻的思想。在小说中,语言的对话性是语言的最本质的特点之一。在诗歌中,语言的特点表现为譬喻化(譬喻形象)和韵律的严格组织性。在戏剧中,语言系统原则上是按另一种方式构成的。因此这些语言也是按不同于小说的方式说出来的。“没有在对话上转向个别用语;没有第二种无所不包的非情节的(非戏剧的)的对话。”小说语言和诗歌语言不同,它们在功能方面表现

巴赫金:《陀思妥耶夫斯基的诗学问题》,1963年,第243—244页,俄文版。

巴赫金:《语言创作美学》,1979年,第318页,俄文版。

巴赫金:《美学和文学问题》,1975年,第49页,俄文版。

巴赫金:《美学和文学问题》,1975年,第97页,俄文版。

巴赫金:《美学和文学问题》,1975年,第98页,俄文版。

了文学语言发展的不同规律性：如果说“诗歌体裁的基本品种是在语言——意识形态生活的统一、集中和向心力的轨道上发展的，那末小说及散文体裁则是在分散、离心力轨道上历史地形成的。”由此可见，诗歌追求统一性，小说追求变异性。诗歌作者的语言直接指向“对象”。诗人的语言是他自己构思的纯粹的直接的表现。诗人运用的每种形式、每个词汇、每个用语都是为了实现其直接使命。“诗歌风格相对地不同别人的语言发生关系，不去理会别人的语言。”小说作者的语言则“通过别人的语言——关于同一对象和同一主题的语言‘指向’对象，进入别人的语言、评论、声调的这种在对话上令人激奋而紧张的环境之中，并组成它们之间的复杂关系，或结合、或摒弃、或交错。”小说的作者即使在叙述自己时，也力图用他人语言来叙述（如叙述者的非文学语言），并经常用别人的语言来衡量自己的世界。在小说中语言层次的清规戒律较少，而从“用语上仿照”其他“言语”和“声音”的自由较多：“因此，小说家可以把自己同自己作品的语言分开。并且在不同程度上使自己同作品的各个层次和成分分开。他可以运用语言，而不把自己的精力全部用到语言上，他使语言一举成为别人的，或者完全是别人的，但同时他使语言最终仍然为自己的内涵服务。”

巴赫金认为，小说不同于诗歌，还表现在风格的特点方面。如果说诗歌语言是独白性，那末小说语言则是复调性。小说作为一个整体，是多种风格、多种语言和多种声音的现象，它们组成了小说体裁的严谨系统。就小说风格的基本类型而言可分为五种：第一，作者的直接叙述的艺术风格；第二，各种不同的口头的、日常生活叙述形式的风格；第三，各种不同的半文学的、日常生活叙述形式的风格（出版、日记等）；第四，各种不同的非文学、非艺术的作者语言的形式（道德的、哲学的、科学的议论，修辞性朗读，民族志学的描述，纪实性报导）；第五，主人公个性化风格语言。总之，小说风格是各种结合的整体。

巴赫金以诗歌语言的独白性和小说语言的复调性，来区分诗歌和小说的不同艺术特点以及文学体裁的不同艺术特点，这在前苏联文艺学中是从未使用过的新方法和新角度。

从“审美事件”及其参加者——作者和主人公这一观念出发，从小说语言的对话本质这一话语语言学的观念出发，巴赫金在《陀思妥耶夫斯基的创作问题》（1929）的研究专著里，进一步把陀思妥耶夫斯基的艺术世界定义为“各个独立的和互不关连的声音和意识的复调世界”，把陀思妥耶夫斯基的小说定义为“复调小说”，这是巴赫金对陀思妥耶夫斯基的创作研究、对前苏联文艺学所作的独特而巨大的发现和奉献（其实，也不限于前苏联文艺学），同时也是他自己的“语言创作美学”的具体实践和理论上的进一步发展。

“复调”原是个音乐术语，经过巴赫金的改造，今天已成为人所共知的文艺学术语。

在巴赫金看来，陀思妥耶夫斯基的小说是一种完全不同于列夫·托尔斯

泰独白小说的复调小说。如果说过去的独白小说里，主人公是作者完成艺术观察的客体，作者的声音和主人公的声音是浑然一体的话，那末在陀思妥耶夫斯基的小说里，“主人公的语言和作者的语言一样具有同等价值。”主人公不依赖于作者——这是陀思妥耶夫斯基创作中具有代表性的现象，也是复调小说区别于一切传统的独白小说的根本之点。这就是说，陀思妥耶夫斯基“好象歌德的普罗米修斯，它所创造的并非没有声音的奴隶（象迪斯所做的那样），而是能够站在创造者旁边的自由人，他们能够不同意他，甚至反抗他。”这种情况又如有人所说的那样：陀思妥耶夫斯基的小说仿佛是一支没有指挥和没有作曲家的交响乐队。

巴赫金的《陀思妥耶夫斯基的创作问题》一书问世后，虽然遭到“拉普”和庸俗社会学者的反对，他们特别不接受和不赏识其中的复调理论。但是，它毕竟找到了自己的知音。该书出版不久，1929年10月卢那察尔斯基在《新世界》杂志发表了《论陀思妥耶夫斯基的‘多声部性’》一文，称赞该书“引人入胜”，并且捍卫了该书的主要思想，认为巴赫金成功的阐述了“陀思妥耶夫斯基小说中的多声部的意义”；他“不仅比迄今为止的任何人得以更清楚地阐明陀思妥耶夫斯基小说中多声部性的重大意义和作为他的小说最重要特征的这一多声部性的作用，而且对于在陀思妥耶夫斯基那里取得惊人发挥的、那种异乎寻常的、在其他绝大多数作家那里是完全不可思议的每个‘声音’的自主性和充分价值也都作了正确的阐明。”卢那察尔斯基又说：“我认为有必要也强调一下另一论点的正确性。巴赫金指出，所有在小说里真正起重要作用的声音都是‘信念’或‘对世界的看法’。这当然不单单是一条理论，而仿佛是来自人物‘血液成分’本身、跟人物血肉相连、构成人物本性的理论。”

六十年代初，亦即在时隔三十余年之后，随着时代氛围的急速变化，巴赫金终于结束了他那漫长的、艰难的、痛苦的、不堪回首的岁月，重新拿起笔来，改写了1929年那部书，深化了自己的复调理论。他在《陀思妥耶夫斯基的诗学问题》（1963，修改本的新名）中写道：“陀思妥耶夫斯基创造了长篇小说的每一个新的体裁变种——复调小说……我认为复调小说的创作不仅在长篇散文即长篇小说河床里延伸的各种体裁的发展中，而且是在人类艺术思想发展中向前迈出的一大步。”又说，陀思妥耶夫斯基仿佛发现了一个相等于当代爱因斯坦世界及其“计算系统的多样性”的“世界艺术模式”。的确，我们看到，在巴赫金的复调理论提出之后，几乎各国都有人在探讨其他作家的复调问题，例如，莎士比亚、乔伊斯、马尔克斯等创作的复调问题。

所谓“复调小说”，按巴赫金的研究，就是一种“全面对话”的小说。它包括主人公的内心对话（主人公与自己的对话）；主人公之间的对话；主人公和作者（叙述者）的对话这三个不同的对话层次。

关于主人公的内心对话，巴赫金曾解释说：“在陀思妥耶夫斯基那里，意识从来也不是独立存在的，而是和其他意识处在紧张的关系中。主人公的每一个感受，每一个念头都是内心的对白，带有论战的色彩，充满着斗争，

《外国文学评论杂志》，第1期，1987年，第50页。

《外国文学评论杂志》，第1期，1987年，第50页。

巴赫金：《陀思妥耶夫斯基的诗学问题》，1979年，第312页，俄文版。

巴赫金：《陀思妥耶夫斯基的诗学问题》，1979年，第314页，俄文版。

或者正好相反，也供他人思考领会，但无论如何并不单专注于自己的对象，而总是回头向另一个人张望”。因此，在巴赫金看来，陀思妥耶夫斯基的“复调小说是彻头彻尾的对话性的。在小说的所有成分之间存在对话的关系，也就是说它们是按对位法相对排列的……这几乎是一种无所不包的现象，它涉及人的全部语言和人的生活的一切关系和表现之中，凡是一切有意义和有价值的方面它都要渗入。”又说：“在陀思妥耶夫斯基的小说之前，曾经是欧洲和俄国小说中最完美的整体东西——作者意识的独白的统一世界——在陀思妥耶夫斯基的小说里却成了整体的一部分、一种因素；曾经是全部现实的东西，在这里成了现实一个方面；曾经是联结整体的东西，如实际的情节次序、个人的风格和格调等，这里成了从属的部分。产生了一些使整体各个部分和结构艺术地结合起来的新的原则，用比喻的手法，也就是产生了小说的对位法。”

在这个问题上，巴赫金不同意某些研究者的看法，似乎主人公的声音和作者和声音相同。他斩钉截铁地认为陀思妥耶夫斯基的声音和他的主人公的声音决不是浑然一体的；陀思妥耶夫斯基的声音不是主人公各种声音的独特综合，陀思妥耶夫斯基的声音并没有淹没在主人公的各种声音里。这就是说，“许多种独立的和不相混合的声音和意识，各种有完整价值的声音的真正的复调确实是陀思妥耶夫斯基小说的基本特点。不是许多性格和生命在统一的客观世界中根据作家的统一意识在他的作品中展开，而正是许多价值相等的意识和它们各自的世界在这里不相混合地结合在某个统一的事件中。陀思妥耶夫斯基的主要主人公们在作家的创作构思中确实不仅是作者所议论的客体，而且是直抒己见的主体。因此，主人公的言论完全不局限于通常表示性格特征和特殊情节的含义（亦即实际生活的动因），而且也并非作者本人思想立场的表现（例如在拜伦的作品中）。主人公的意识是作为他人的、非作者自己的意识来表现的，但同时它具体指实，不划圈自囿，并且不是作者意识的单纯客体。从这个意义上说，陀思妥耶夫斯基主人公的形象不是传统小说中主人公通常的客体形象。”

同1929年那个版本相比，1963年的新版对陀思妥耶夫斯基的创作的对话性，又作了新的区分，或者说，作了新的发展。巴赫金提出三种不同的对话类型：“外在的、表现在结构上的对话”；“进入内部深处、进入小说的每句话”、“进入主人公的每个手势、进入每个面部表情的”那种“决定陀思妥耶夫斯基语言同格的微型对话”；包括“小说外在的和内在各个部分和一切关系的”整部小说的“大型对话”。所谓“大型对话”，也是包括同其他作品的对话、同整个时代的对话在内的一种对话。在“大型对话”中，按巴赫金的意见，又分出三个层次的对话关系：第一，作家与前人的对话，即

巴赫金：《陀思妥耶夫斯基的复调小说和评论界对它的阐述》，载《世界文学杂志》，1982年，第4期，第268页。

巴赫金：《陀思妥耶夫斯基的复调小说和评论界对它的阐述》，载《世界文学杂志》，1982年，第4期，第281页。

巴赫金：《陀思妥耶夫斯基的复调小说和评论地它的阐述》，载《世界文学》杂志，1982年，第4期，第242—243页

巴赫金：《陀思妥耶夫斯基的复调小说和评论界对它的阐述》，载《世界文学杂志》，1982年，第4期，第278页。

作家与关于同一对象和同一主题的许多已经说出的不同意见的相碰。拿高尔基以工人阶级的生活和斗争为题材的剧本《仇敌》来说，在这篇作品之前，无论在西方或俄国已经有不少作家写过工人题材的作品。这就形成了高尔基这篇作品同类似作品之间的对话。第二，作家对他作品的接受者及同时代人的回话的反应，即作家和同时代人的对话。第三，作家通过作品同未来时代的人的对话，用巴赫金自己的话说，一部作品除具有客观现实内容以外，还具有潜在内容。所谓现实内容，即被同时代的读者所理解了的作品内容或作品已经表现出来的内容；所谓潜在内容，这是一种在作品中刚刚触及到的，具有胚胎或萌芽形式的东西，是艺术家本人在作品中尚未完全实现的一种艺术方法（体裁、风格等）的新倾向。虽然它们是潜在的，但可以被未来时代的艺术家们和读者所接受，并创造性地加以发展。揭示作品的潜在内容，并不完全是一个由读者的个人特点所决定的主观过程。这是“从社会和思想的角度反复强调”作品的富有意义的连续不断的过程。这最后一个层次的对话，实际上涉及到了文学的接受问题和文学作品的历史功能问题。

在巴赫金看来，人们的意识的对话本质同它的开放性、原则上的未完成性和未决定性是联系在一起。他写道：“在陀思妥耶夫斯基的小说里，我们确实可以观察到主人公们以及对话的内在未完成性和每一部小说的外在的（大多数场合是内容结构方面）完成性之间的独特的冲突……从独白观点来看，小说是没有结束的”。未完成问题是巴赫金复调理论的中心问题之一。巴赫金十分欣赏什克洛夫斯基对复调小说的“未完成性”的分析。什克洛夫斯基指出：“陀思妥耶夫斯基喜欢草拟一些写作提纲；更喜欢据以进行发挥，多方思考使之复杂化，但不喜欢结束手稿……”“当然，不是由于‘匆忙’，因为陀思妥耶夫斯基往往同时写了很多草稿，‘多次（因书中场景——什克洛夫斯基注）激动得兴奋异常’……但是陀思妥耶夫斯基的写作提纲好象都是被推翻了的，其内容从本质上看就是难以结束的。”什克洛夫斯基又说，“我认为，他的时间不够并不是因为他签定了太多的约稿合同，也不是因为他迟迟不结束作品。只要作品还是多结构的和多声调的，只要人们还在争论，就不会因没有答案而烦恼绝望。对于陀思妥耶夫斯基来说，小说的结束意味着新巴比伦塔的倒塌。”巴赫金认为，什克洛夫斯基的观察“非常正确”。不仅如此，前苏联评论家托波罗夫，还从另一角度发展了巴赫金和什克洛夫斯基关于陀思妥耶夫斯基主人公的“未完成性”的论点。他写道：“陀思妥耶夫斯基的主人公往往处于善与恶的中途，这不是偶然的；他们通常只不过达到不大起决定性作用的模特儿的水平，而模特儿的行为在同新的情节进行交叉的地方很难有先见之明。他认为陀思妥耶夫斯基小说的许多场景已证明这一点，如在《白痴》中，娜斯塔西娅·费里波芙娜过生日，《罪与罚》中拉斯科尔尼科夫的折腾等。

我认为，还应该补充一点：复调小说之所以具有开放性和未完成性的特点，这是由时代本身的复调和作家意识本身的复调所造成的。仅仅从复调小

巴赫金：《美学和文学问题》，1975年，第231—232页，俄文版。

巴赫金：《美学和文学问题》，1975年，第231—232页，俄文版。

巴赫金：《美学和文学问题》，1975年，第277页，俄文版。

托波罗夫：《陀思妥耶夫斯基诗学和神话思维的陈旧公式〈罪与罚〉》，载《诗学和文学史问题》，1973年，第93页，俄文版。

说的诗学出发，还不足以说明问题。

巴赫金作为一个唯物主义者，他看到了陀思妥耶夫斯基小说的复调具有俄国社会、历史的原因，同作家所处的那个时代，特别是俄国现实的复调是分不开的。小说的复调是生活的复调的反映，“正是时代使复调小说成为可能”。巴赫金赞同法国文学批评家考斯在《陀思妥耶夫斯基和他的命运》一书中所持的观点：复调是资本主义世界矛盾的反映，并补充写道：它“最适宜的土壤正是在俄罗斯。这里资本主义的突进几乎是灾难性的，而且它遇到的是未经触动过的、各种各样的社会集团和人群，他们在资本主义逐步推进的过程中不象在西方那样减弱自己个性的封闭性。在这里，正在形成的社会生活的矛盾实质，难以纳入那种安然自信，冷眼独白的意识框架，它应该特别激烈地表现出来，同时，已经失去自身的思想平衡和相互冲突的各个世界的个性，应该会表现得特别充分和鲜明。这一切造成了复调小说的极其重要的多布局和多声部特征的客观先决条件。”卢那察尔斯基对此称赞道：“这番话说得很好，非常正确。”这是一个十分深刻的思想，具有重要的方法论意义。

不仅如此，巴赫金还看到了陀思妥耶夫斯基复调小说与作家本人的才能的深刻关系，这一点显然是不能忽视的。巴赫金正确认为，作家“能够一下子同时听到并理解所有声音的特殊禀赋，只有但丁可与他媲美，这使他创造了复调小说。陀思妥耶夫斯基时代的客观上的复杂矛盾和多声部现象、平民知识分子和社会上飘泊失所者的地位、个人经历和内心体验对客观存在的多结构式生活的深刻参与，最后是在相互作用和同时并存中观察世界的才能——所有这一切都构成了陀思妥耶夫斯基的复调小说借以成长的土壤。”这无疑是正确的和深刻的。

然而，巴赫金的这种分析并不全面。也就是，小说的复调不仅与现实生活的复调有关，而且与作家意识中的复调有关。仅仅是现实生活的复调还不足以铸成一个作家的创作复调。道理很简单，并不是所有生活在那个复调时代的作家，都象陀思妥耶夫斯基那样写出了复调小说。这已经是俄国文学史的事实。首先指出陀思妥耶夫斯基意识中的复调性的，是卢那察尔斯基。卢那察尔斯基认为，“不仅要注意陀思妥耶夫斯基周围人物的分裂，而且还得注意他本人的意识的分裂”。所谓“意识的分裂”，就是意识的复调性。卢那察尔斯基指出：“陀思妥耶夫斯基的意识分裂作为他的‘多声部位’的一个原因，其重要性并不亚于资本主义急速发展时期的环境条件。因为归根结底在同亲的环境中还生活着其他作家，陀思妥耶夫斯基的同时代人。可现在巴赫金认为，恰恰陀思妥耶夫斯基是复调小说的创造者，至少在俄国土壤上是如此。”这一点恰恰是巴赫金所没有注意到的。卢那察尔斯基进一步从陀思妥耶夫斯基的不幸的生活经历——疾病、服苦役、宗教观点、社会观点等方面探讨了意识的矛盾性和复杂性的真正所在：“被罚去服苦役的陀思妥耶夫斯基充分意识到自己是个天才，自己在生活中有特殊的作用（跟果戈理的自然意识非常相似），他痛切地意识到专制制度在吞噬他。他不甘心被吃掉。必须采取这样一种立场，使先知得以摆脱困境，又能不至于跟带来眼前灾祸的当局发生冲突”；“作为一个人，陀思妥耶夫斯基不是自己的主人，他的人格已经解体、分裂，——对于他愿意相信的东西，他没有真正的信心；

他愿意否定的东西，却经常反复地引起他的怀疑；这种情况使他的主观适应度变得非常痛苦，使他必须去反映自己时代的混乱。’或者说：“陀思妥耶夫斯基复调中那种使读者大为惊讶的‘各种声音’的空前自由，实质上是不能完全控制他所召唤来的灵魂的结果。” 时隔三十余年后，1936年，巴赫金在改写1929年那本论陀思妥耶夫斯基诗学的书时，认为卢那察尔斯基深刻“揭示了陀思妥耶夫基本人的社会个性的矛盾和两重性，以及他在革命的、唯物的社会主义和保守的宗教的世界观之间的摇摆，这些摇摆使他终于未能找到根本的答案。”可以说，复调小说也是作者意识的复调的投影。

对巴赫金的那个论点：在同主人公的关系方面，作者的“不存在性”，卢那察尔斯基认为还有一种“调整的因素”——用德国文艺学家考斯的话说，就是“房主”的因素。如果说陀思妥耶夫斯基作为作者没有通过自己的小说在读者面前采取现身说法，那么读者也清楚感到了‘房主’的存在，清楚地知道陀思妥耶夫斯基的同情心在哪一边。巴赫金自己指出夹杂在其他声音中的预见声音，照陀思妥耶夫斯基看来，毫无疑问是宣告真理的声音、‘接近上帝’的声音，照陀思妥耶夫斯基的理解，也就是接近一切真理源泉的声音——代表上帝的声音。”卢那察尔斯基的这个观点是有道理的。归根结蒂，复调小说本身是作者的创造，它不可能不体现作者的立场和审美理想。但问题正如卢那察尔斯基所说的那样，“小说的整个结构安排也使读者不再对陀思妥耶夫基本人对小说中的事情的风解留有重大的疑窦。当然，作为艺术范例，妙就妙在陀思妥耶夫基本人并未道出这一点，但作者写小说时那颗热血沸腾的心的跳动甚至颤栗，都是随时可以感觉到的。”这也就是恩格斯所说的，作家的倾向性是通过场面和情景自然而然地流露出来的，而不是硬塞到作品中去的。但作家的倾向性毕竟是一种客观的存在。复调小说不可能是一个真切的没有指挥、没有作曲家的交响乐队。卢那察尔斯基说：“至于陀思妥耶夫斯基复调中那种使读者大为惊讶的‘各种声音’的空前自由，实质上是不能完全控制他所召唤来的灵魂的结果。他自己觉察到了这一点。他自己觉察到，如果说在读者面前，在他的小说和舞台上，他还能建立上面提到过的‘秩序’的话，那么在后台他却绝对不知道如何是好。”不过，也应该看到陀思妥耶夫斯基小说主人公的相对独立性和相对自主性这一面。这种相对的独立性和相对自主性同样是一种客观存在，因为它们是由时代的复调和作家意识的复调所决定的。如果连这一点也加以否定，那就没有什么复调小说可言了。

从历史诗学的角度揭示复调小说体裁的形成，以及它与“狂欢化”的关系，是巴赫金复调理论的又一重要方面。什么是体裁？巴赫金认为，它是现实世界和艺术世界之间的桥梁，是历史发展过程中的“记忆”。这是巴赫金

卢那察尔斯基：《论陀思妥耶夫斯基的‘多声部性’》，载《外国文学评论》，1987年，第1期，第56页。

卢那察尔斯基：《论陀思妥耶夫斯基的‘多声部性’》，载《外国文学评论》，1987年，第1期，第52页。

卢那察尔斯基：《论陀思妥耶夫斯基的‘多声部性’》，载《外国文学评论》，1987年，第1期，第52页。

卢那察尔斯基：《论陀思妥耶夫斯基的‘多声部性’》，载《外国文学评论》，1987年，第1期，第56页。

所理解的体裁的稳定性和变化性的来由。复调小说体裁中最本质的东西，是同民间的笑文化相联系的“狂欢化”。

“狂欢化”是巴赫金在《拉伯雷的创作及中世纪和文艺复兴时期的文化》（1965）一书中提出的术语，现在已进入文艺学。它表示欧洲文学史（首先是中世纪和文艺复兴时期）中的民间狂欢创作传统。狂欢节是狂欢创作的源泉。在日常生活中、非狂欢节的条件下，由于等级制度的森严壁垒，人们互不往来。当人们进入狂欢广场的时候，便置身于一个“相反的世界”之中，不分彼此、无拘无束、自由自在地尽情歌舞，外于半是现实、半是幻想的境界。

巴赫金在这本书里揭示了拉伯雷在文学中再现狂欢节的整体世界的新图景，并认为拉伯雷的“夸张现实主义”和艺术思维的特征，反映了中世纪民间的笑文化，反映了“每一个人参与创造历史的不朽的人民的生动感觉。”他认为，民间的笑文化在其一切发展阶段中都是与官方文化对立的，它力求摧毁由传统沿袭下来的、为宗教和官方意识形态所推崇的、歪曲事物真正本性的一切阻碍。显然，拉伯雷的描写对象与史诗、悲剧不同，打破了文体之间的清规戒律，把神圣与平凡、真实与怪诞融为一炉，这是“小说化”的开端和真正的来源。在巴赫金看来，狂欢化——特别是它的“狂欢化”对话，是理解小说“形式构成观念”的钥匙。如果过去拉伯雷的小说是这种狂欢化和“狂欢真实”的高峰，那末在新时代里，其高峰则是陀思妥耶夫斯基的复调小说。

在《拉伯雷和果戈里》（1973）一文中，巴赫金扩展了民间的笑文化的起源，把节日和集市诗歌及一般具有生动的民间语言特征的乌克兰的民间幽默，也包括在内。他认为，在果戈里的创作中，特别是在果戈里的《狄康卡近乡夜话》中，民间的笑文化因素，像在拉伯雷的创作中一样，同世界感和民间喜庆形式有直接的联系，并且起源于各种不同形式的露天广场喜剧。他进一步指出：“节日本身的主题和自由自在的欢乐喜庆气氛，决定了这些短篇小说的情节、形象和结构。”

巴赫金的“文学和文学作品（小说）创作美学”，特别是其中的社会诗学、对话、复调的理论，不仅给前苏联文艺学吹进了一股清风，引起了人们的思考，而且对各国的文艺学产生了不小的影响，现在已受到各国文艺界越来越广泛的注意和重视。实际上已经形成一个世界性的“巴赫金热”。

以上我们简略地考察了二十世纪几个主要的、具有代表性的文学理论与批评流派关于文学作品的观念与模式。从中不难看到，以俄苏形式主义、英美新批评和法国结构主义为代表的二十世纪唯科学主义，在文学作品的本体论和文学作品的诗学，更具体点说，在文学作品的形式层次——语言、结构、手法、韵律、修辞等方面，克服了十九世纪文艺学中的文化史派和社会学派的偏颇和不足，拓展了文学作品研究的观念与范围。这是它拉的成说和奉献。

我们知道，十九世纪下半期和二十世纪初欧洲文艺学中以实证主义为基础的文化史派（如朗松、贝平、维谢洛夫斯基、布兰兑斯等）和社会学派（如丹纳、斯达尔夫人、格罗塞等），在确立文学同生活、社会、历史的联系方面，以及文学的历史主义（虽然这种历史主义是并不充分）和历史感方面，为人类的文学和文学作品的观念作出了巨大成就和奉献，像英国的那部洋洋

大观的《剑桥英国文学史》、法国朗松的《法国文学史》、丹麦布兰克斯的《十九世纪文学主潮》等，至今仍为人们所阅读、所称颂、所援引。然而，十九世纪的文化史派和社会学派也存在严重的偏颇和局限。其主要表现是，把文学作品仅仅看成社会生活和精神生活的重要性和意义，忽视文学作品的相对独立性，不从文学的一般规律和特殊规律的辩证性中审视文学作品。它们的主要代表者丹纳的《艺术哲学》（1869）提出的“种族、环境、时机”的著名公式，就是最典型、最鲜明的例证。

二十世纪文艺学中的唯科学主义潮流同十九世纪的文化史派、社会学派的文学观念相反，并且同后者针锋相对，断言文学作品同生活、社会、历史无关，同作家无关，同文艺的悠久历史传统无关，同读者无关；它们忽视了或回避了社会、世界观、意识形态、审美、心理等概念；把文学作品的形式、语言、结构、手法等绝对化，认为文学作品即形式，即结构，即手法，即艺术语言，即文学性等。这是对十九世纪文化史派和社会学派的反驳和矫枉过正。这样做，显然是不正确和不科学的。同时，我们不应该再犯过去那种把洗澡水和孩子一起倒掉的幼稚病的错误，对于唯科学主义在文学作品的形式、语言、结构、手法、韵律、修辞等方面的探讨和研究，应该加以重视，吸取它们所提供的合理内核和有益见解。这同唯科学主义潮流把它们绝对化，是性质不同的两回事情。一句话，二十世纪唯科学主义潮流在文学作品的观念与模式上，从总的方面看，是从一种局限走向另一种局限，是从旧的局限走向新的局限，而没有从局限走向全面、走向真理。

二十世纪文艺学中的人文主义潮流与唯科学主义潮流在文学作品的观念与模式上，是相互对立，但是在方法论上又殊途同归。如果说，唯科学主义潮流强调的是文学作品的非人格化的客体性，那末人文主义潮流则强调以人为出发点和中心，企图建立文学作品的各种各样的主体化模式，把文学作品的创作者和接受者的感情、直觉、心理、意识、主体等绝对化，割断文学作品同现实生活的联系，排斥文学作品中的客观因素，以偏概全，从而陷入了很大的片面性与局限性。

总之，不论唯科学主义潮流或人文主义潮流，它们的文学作品的观念与模式，不是将客体、客观方面推向极致就是将主体、主观方面推向极致，或把局部性质的东西看成普遍性质的东西，或把一点、一个片断、一个侧面、一个视角看成完整的独立的东西。尽管它们对某个局部、某一点、某个片断、某个视角的论述不无精彩独到之处，但从总体和全局看，仍然是瞎子摸象，看不到全貌。或者说，只见树木，不见森林。这如列宁所说，它们都是生长在“绝对的人类认识这棵活生生的树上的一朵不结果实的花。”对于它们在观念上和方法论上这种“片面的深刻性”，尽管不应全盘否定，但也不能就此作出结论说，理论只有推到极致才能放其异采。只要是片面的东西，不论是深刻的或不深刻的，都不值得提倡和效法。因为探讨的结果和探讨的方法，不是互不关联的，而是辩证统一的。马克思说：“不仅探讨的结果应当是合乎真理的，而且引向结果的途径也应当是合乎真理的。真理探计本身应当合乎真理的，合乎真理的探计就是扩展了的真理。

不过话又得说回来。以上各种学派的观念与模式不论其成就与失误的程度多大，但都为我们进一步探讨文学作品的存在方式的问题，提供了重要和

宝贵的经验。

第二章 作为过程的文学作品

从人类文艺学史看，对文学作品的研究大体存在着四种情况或四种角度和方法：第一，现实（社会、政治、历史、文化、哲学）和文学作品的关系；第二，作家（生平传记、作家主体性、个性）和文学作品的关系；第三，读者（接受主体的心理和状况）和文学作品的关系；第四，文学作品的自律性（形式、结构）。这四种研究中的每一种都把某一对关系绝对化，或把现实——文学作品、或把作家——文学作品、或把读者——文学作品，或把文学作品绝对化。前三种研究一般被称为文学作品的“外在研究”、“外部研究”、“外部规律研究”；后一种研究一般被称为文学作品的“内在研究”、“内部研究”、“内部规律研究”。

这四种文学作品研究的主要缺陷在于：或把作为观念形态形式的文学作品的普遍规律和特殊规律对立起来；或把文学作品的审美内容和审美形式对立起来；或把审美客体和审美主体对立起来；或把作家的创作活动过程（创作心理学）和读者的接受活动过程（接受心理学）对立起来。因此，它们都不可能真正地揭示文学作品的全部涵义。

与这四种具有绝对化倾向的文学作品研究不同，除我们已经提到的巴赫金的“对话”理论外，在文艺学史上还存在着一种把社会分析与艺术分析、历史分析和美学分析相结合的文学作品研究。这是一种极有意义和极有价值的全面研究，特别值得注意和重视。这种研究以黑格尔、别林斯基、恩格斯、普列汉诺夫等为代表。

著名的德国哲学家和美学家黑格尔在他的巨著《美学》中，在谈及“浪漫型艺术的终结”时，曾经指出：“……艺术没有别的使命，它的使命只在于把内容充实的东西恰如其分地表现为如在目前的感性形象。因此，艺术哲学的主要任务就在于凭思考去理解这种充实的内容和它的美的表现方式是什么。”

明确提出以历史分析的美学分析相结合的方法研究文学作品的，是十九世纪俄国文学理论家和批评家别林斯基。他认为，“在批评之国的德国，批评是理想的、思辨的；在法国，批评是实证的，历史的”。他为此提出把德国的批评和法国的批评结合起来的设想。后来，别林斯基在《关于批评的请话》（1842）中便提出了历史分析和美学分析相结合的主张。他在谈到俄国的尼基简科把文艺批评分为个人的、分析的、哲学的批评时指出：“每一部艺术作品一定要对时代、对历史的现代性的关系中，在艺术家对社会的关系中，得到考察；对他的生活、性格以及其他等等的考察也常常可以用来解释他的作品。另一方面，也不能忽略掉艺术的美学需要本身……用不着把批评分门别类，最好是，只承认一种批评，把表现在艺术中的那个现实所赖以形成的一切因素和一切方面都交给它去处理。不涉及美学历史的批评，以及反之，不涉及历史的美学批评，都将是片面的，因而也是错误的。批评应该只有一个，它的多方面的看法应该渊源于同一个源泉，同一个体系，同一个对艺术的关照。这正是我们时代的批评，在我们时代里，纷繁复杂的因素不

会像从前似的导致细碎性和局部性，却只会导致统一性和共同性。”这就是说，在别林斯基看来，不应把艺术作品的思想性和艺术性、内容与形式形而上学的割裂开来或对立起来，而应把它的“一切因素和一切方面”看作一个统一的、有机的整体。

马克思主义经典作家同样主张用“历史观点”和“美学观点”相统一的方法来分析文艺作品。1847年恩格斯在《诗歌和散文中的德国社会主义》一文中，在谈到歌德时指出：只有“从美学观点和历史观点”来分析歌德，才能真正理解这位德国作家的世界观和创作的力量与弱点。十多年之后，恩格斯在评论斐迪南·拉萨尔的历史剧《弗兰茨·冯·济金根》的时候，又说：“您看，我是从美学观点和历史观点，以非常高的、即最高的标准来衡量您的作品……”实际上，马克思和恩格斯在分别致斐迪南·拉萨尔的信中，正是遵循着美学观点和历史观点相结合的主张，对他的历史剧《弗兰茨·冯·济金根》的内容与形式作了分析。

俄国第一个马克思主义文艺理家和文艺批评家普列汉诺夫在他的《二十年间》（1908）文集第三版序言里，也提出了类似马克思主义经典作家提出的那种研究方法。普列汉诺夫写道：“我说过，黑格尔学派的唯心主义批评家们认为自己的任务是把艺术作品从艺术语言译为哲学语言。可是他们非常懂得他们的事业远不止于这种任务的完成。上述的翻译在他们看来只是哲学批评过程中的第一步行动。这过程中的第二步行动的任务是——如别林斯基所说那样——‘通过艺术创作的思想 and 具体表现指明其思想，通过形象研究它，并通过细节找到整体和单一的东西。这就是说，继对艺术作品的思想评价之后，应该是对作品的艺术成就的分析。’接着又说，“哲学并不排斥美学，相反，是为美学铺平道路，努力为它找到坚实的基础”；“社会学不应应对美学关门，相反，应对它敞开大门”；“这就是为什么在批评家脱离对作品的艺术价值的评价的情况下对任何文学作品的社会学的等价物的确定将会是不充分的，因而也将是不确切的。”

黑格尔、别林斯基、恩格斯、普列汉诺夫等提出的文学作品的研究观点和方法——内容和形式相结合、历史观点和美学观点相结合，实际上为我们对文学作品的全面研究、系统研究、综合研究奠定了基础，开辟了方向。

两百多年前，清人郑板桥有一段关于题画兰竹的著名的说：“江馆清秋，晨起看竹，烟光、雾气，皆浮动于疏枝密叶之间。胸中勃勃，逐有画意。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。独画云乎哉”。我认为这是对文学创作的动态过程和动态系统的生动表述。

郑板桥所说的“眼中之竹”，就是大千世界中的竹，亦即文学家艺术家的审美对象；他所说的“胸中之竹”，就是文学家艺术家构思中的竹；他所

《别林斯基选集》，上海译文出版社，第3卷，第595页。

《马克思恩格斯选集》，第4卷，第347页。

普列汉诺夫：《二十年间 文集第三版序》，见《世界文论》第一辑《文艺学和新历史主义》、社会科学文献出版社，1993年，第27—28页。

普列汉诺夫：《二十年间 文集第三版序》，见《世界文论》第一辑《文艺学和新历史主义》、社会科学文献出版社，1993年，第27—28页。

《郑板桥集》，上海古籍出版社，1979年，第154页。

说的“手中之竹”，就是文学家艺术家创造的艺术形象或艺术作品。他所说的“胸中之竹”并不是“眼中之竹”、“手中之竹又不是胸中之竹”，如果补充一句，读者心中之竹又不是“手中之竹”，那就更为全面，因为文学作品是作家为读者而创作的，读者心目中的“竹”由于接受主体的不同状况和不同条件而发生变形，而文学作品中的“竹”可能不会一致。郑板桥对“竹”的这一动态过程或动态系统的深刻描绘，也是他对文学艺术创作活动中的现实——作家——文学作品——读者这一创作的动态过程或动态系统的精辟概括。

象郑板桥一样，十九世纪俄罗斯作家列夫·托尔斯泰创作的中篇历史小说《哈吉—穆拉特》（1896—1904）的过程，也具体而生动的揭示了作家的创作活动是一个复杂的动态的过程或动态的系统，现实——作家——文学作品——读者这四个环节，既相互联系又相互区别，而其中任何一个环节都不可或缺。

众所周知，托尔斯泰的这个著名中篇的初稿取名为《牛蒡》，作家的构思就源于一个偶然的机在田野里所见的牛蒡。这是托尔斯泰眼中的牛蒡，亦即他的审美客体。如果他没到过高加索，也从不知道哈吉—穆拉特那动人的历史故事，这棵牛蒡就不可能触发他的这一丰富的构思。歌德正是从这个意义上说：“不是我创造了自己的作品，而是它们创造了我。”这完全适用于托尔斯泰。1896年7月19日托尔斯泰在日记中写下了他的这部小说构思的情景：“昨天我在一块再次翻耕过的黑土地走着。眼睛扫视了一下周围，可是就在尘土飞扬的土路边上有一丛杂草（牛蒡），共有三株：一棵折伤了，挂着一朵弄脏了的小白花，另一棵也折伤了，并且溅满了泥浆，黑黑的茎秆受了伤和弄脏了；第三棵伸向一边，也被尘土弄得黑黑的，但还活着，并且中间现出红色。它使我想起了哈吉—穆拉特。就想写出来。他直到最后还在保卫着生活，在整个战场上只剩下了他一个人，不管怎样总算保卫了它。”

正是田野中这棵“伸向一边，也被尘土弄得黑黑的，但还活着，并且中间现出红色”的牛蒡，使托尔斯泰触景生情，浮想翩翩，终于引发了宛旭这棵牛蒡一样样坚强不屈、充满生命力的哈吉—穆拉特，一棵象征性的或人格化了的牛蒡，令他“就想写出来”。这是托尔斯泰胸中或构思中的牛蒡，已经不同于他眼中的那棵牛蒡。前者是意与象、心与物、情与景的统一体，后者仅仅是自然界的存在物。由于这棵体现着小说主人公哈吉—穆拉特的本质力量的牛蒡和托尔斯泰关于勿抗恶的教义相恃，他曾中断写作三年，并决定他在人世时不发表这部小说。

那末，托尔斯泰“手中”或小说中的牛蒡又是怎样的呢？作家在小说开头的两页中，一方面，展示了仲夏田野的诗情画意，歌颂大自然的力量；一方面，礼赞富有坚强生命力的牛蒡，将它同小说主人公进行对比。小说结尾，托尔斯泰就哈吉—穆拉特的死写道：“他突然颤抖了一下，从树旁边闪开，像一棵被割断的牛蒡，整个身子倒在地上，仰面朝天，一动不动了”；“这个人的死使我回想起翻耕过的田野上那棵被压坏了的牛蒡。”不仅如此，托尔斯泰也是从两个世界的尖锐对比中来揭示小说主人公的性格及命运的。有一次他在谈到小说的思想主题时说过：“使我感兴趣的哈吉—穆拉特和他的悲惨命运，而且还有那个时代两个主要的对手——沙米里和尼古拉之间极其

有趣的对比，他们在一起似乎代表了亚洲和欧洲专制政体的两个极端。”的确，作家在小说的艺术世界中，赋予了哈吉—穆拉特这一形象以深远的含义。托尔斯泰“手中”或小说中那棵象征性或人格化了的牛蒡，已不同于他的“胸中”或构思中的牛蒡。前者要复杂得多，丰富得多，深刻得多。

至于读者接受（阅读）中的牛蒡，自然会因人而异，和托尔斯泰作品中的牛蒡，并不可能完全吻合。例如，对于作为这部小说的读者的列宁来说，他在同高尔基议论它的时候，曾这样说过：“记得那个托尔斯泰笔下的鞑靼人吗？这个人身上的一切是多么不同凡响啊！我有时候简直把托尔斯泰本人就当这个生气勃勃的带刺的倔强的鞑靼人。”显然，列宁的阅读扩展了牛蒡的含义：它不仅是哈吉—穆拉特的象征，也是作家本人的象征。这是列宁的独特的接受，也是列宁的独特的发现。然而，列宁在阅读中的这种联想和想象并不缺乏生活根据，因为伟大作家是在自己垂暮之年创作这部在思想上和艺术上充满不朽的生命力和永久魅力的作品的。

从郑板桥对“竹”的创作过程的描述，从列夫·托尔斯泰对“牛蒡”或“哈理—穆拉特”的创作过程的描述，我们从中可以看到几点重要情况：

第一，现实——作家——文学作品——读者是一个相互联、相互依存、相互影响的动态过程和动态系统；

第二，对于这一动态过程或动态系统中的任何一个环节，或现实或作家或作品或读者，在任何情况下都不能绝对化，只能把它放到整个过程和整个系统中去考察，方能展示其内在的联系与意义。

同时，又要注意到其中任何一个环节都具有相对的独立性或相对的独立发展。这是十分重要的。例如，克罗齐的表现直觉美学恰恰忽视了这一点。在他看来，任何艺术作品都是直觉的独一无二的表现；“任何外在的东西都不再是一件艺术品了。”因此在他那里，作者、作品和读者是三位一体的，没有区别。批评家的任务就在于消除这三者融合的障碍。这是不对的。实际上，作家构思中和创作过程中的艺术形象，有可能同文学作品中的艺术形象并不一致。这也好理解，因为作家的构思是一种精神活动，是作家意识中关于未来文学作品的一种非对象化的表象，还没有来得及用材料来固定它，体现它。这是一种情况。另一种情况是，作家构思中或作家创作过程中的艺术形象有可能同文学作品的艺术形象完全不一致，甚至违背作家的创作构思，造成作家的主观意图与艺术形象的客观意义之间的尖锐矛盾，亦即作家想说的东西和文学作品中说出来的东西之间的巨大反差。

这种例子在世界文学史上屡见不鲜：

十九世纪法国作家左拉是自然主义理论和实验小说方法的始作俑者。他力图按照这种理论方法进行创作，也的确创作了一些自然主义小说诸如《德莱斯·拉甘》和《玛德莱纳·菲拉》等，但他创作的小说《萌芽》、《金钱》和《崩溃》等，都突破了他的自然主义理论和实验小说方法，而成为优秀的现实主义作品。

20世纪法国存在主义作家加缪也一样。他力图通过文学作品来表现他的存在主义思想，而一般来说，存在主义者都是通过创作来表达他们的存在主义思想的。加缪的确创作了一些典型的存在主义小说诸如《局外人》等，但是，他的小说《鼠疫》（1947）却突破了他的存在主义哲学和存在主义美

学的框框——孤独的人和荒谬的世界，使它成为二十世纪重要的文学作品之一。法国一位批评家在 1957 年对加缪作品中的人物及其世界作过这样的评价：加缪“选择了一个比一个缺乏理性的人更加缺乏理性的人，选择了一个比我们的现实世界更加毁坏了的世界。”然而，这部在二次世界大战结束不久出版的《鼠疫》，却并不如此。相反，它回答了人是存在和不存在这个古老的问题，表现了人在苦难中的了解和合作，选择了人的积极处世的态度。这如书中的医生里厄所说：“应该让人们尽力与死亡作斗争，而不必把眼睛望着听不到天主声音的青天。”

恩格斯在说到巴尔扎克的《人间喜剧》中的人物时也说：“他们全部同情都在注定要灭亡的那个阶级方面。但是尽管如此，他让他所深切同情的那些贵族男女行动的时候，他的嘲笑是空前尖刻的，他的讽刺是空前辛辣的。而他经常毫不掩饰地加以赞赏的人物却正是他政治上的死对头，圣玛丽修道院的共和党英雄们，这些人在那时（1830—1836）的确是代表人民群众的。”

列夫·托尔斯泰的著名长篇小说《安娜·卡列尼娜》中的女主人公安娜·卡列尼娜，在作家的初稿里是“一个令人厌恶的女人”，力图表现她堕落的一面，这个意向十分明显。可是，在作家的定稿中，安娜·卡列尼娜却成了一个令人同情的女人，一个精神高尚、智慧敏锐、性格正直、向往自由与幸福、热爱自己儿子的悲剧性人物。安娜·卡列尼娜的性格的逻辑发展终于克服了作家的原先意向。托尔斯泰有一次在谈到读者对女主人公的悲剧结局的意见时，对这一变化的原因作了耐人寻味的说明：“这个意见使我想起普希金碰到的一件事。有一回普希金对一个朋友说：‘你想想看，我那位达吉亚娜跟我开了个多大的玩笑！他竟嫁人了！我简直无法想到她会这么做’。对于安娜·卡列尼娜我也可以说同样的话。从实质上看，我的那些男女主人公有常常闹出一些违反我的初衷的把戏来：他们做了在实际生活中常有的事和应该做的事，而不是做我所希冀他们做的事。”

为什么普希金的诗体小说《叶夫盖尼·奥涅金》中的达吉亚娜·拉林娜，没有按照诗人的构思方向发展而按照另外的方向发展？为什么列夫·托尔斯泰笔下的安娜·卡列尼娜会违反作家的初衷而按照另外的方向发展？托尔斯泰所说的他的那些男女主人公“做了实际生活中常有的事和应该做的事，而不是做我们希冀他们做的事”，这同高尔基所说的生活素材“能够抗拒文学家由于阶级的爱憎而作出的臆断，”集是很相似的。这就给我们提出了一个具有十分重要意义的问题：虽然文学作品中的艺术形象违背了作家的构思，但它却更加贴近了生活的素材和生活的逻辑，也就是说，现实——作家——文学作品这个系统不仅是动态的过程，也是辩证的过程；它们经常处在相互影响的错综复杂的多向联系之中，而不简单的、直线式的关系：现实决定作家，作家决定文学作品。

现在，在这个问题上出现了另一种有意义的解释。前苏联作家格·弗拉基莫夫认为，不是艺术形象违背了作家的构思，而是作家在创作中改变了或深化了构思。他说：所谓主人公能够“修正”作家，不过是作家想出了某种更好的东西。之所以发生这种情况，是因为早先的解决办法在“潜意识”中某处不尽如人意。经过长期的深思熟虑和进一步熟悉材料以后，他终于找到

转引自麦德韦杰夫：《在作家的实验室里》，列宁格勒，1933 年俄文版，第 66 页。

《高尔基全集》：（三十卷），俄文版，第 26 卷，第 317 页。

了更好的解决方法。前苏联美学家莫·卡冈认为，弗拉基莫夫的这一看法较之驳论和违反论等解释更为接近真理。卡冈又说：“要是普希金和列夫·托尔斯泰决定反对自己女主公的意图，他们是不会让达吉亚娜结婚和让安娜自杀的。”据我看来，这两种情况都可能存在，不一定非此即彼，非彼即此。把作家构思看作变化和发展的过程而不是一次性的过程，是有道理的，这正好从另一个角度说明作家构思中的艺术形象、创作过程中的艺术形象和文学作品中的艺术形象之间复杂的、动态的、辩证的联系。

第三，读者接受并不是完全独立的现象。一般来说，作者的构思不能决定读者的接受，但是，读者的接受与作家的构思和创作过程并非全然无关。在一定程度上，读者也会经历着作家构思中、创作过程中的某些因素。当然，这两者不会完全相同。同样，作家在构思和的创作过程中，都会自觉地和不自觉地以一定的读者或一定的读者群为自己的接受对象，并且在自己的作品的体裁、结构、风格、语言上体现他心目中的读者的影响。有些作家为了这个目的，经常把自己作品的草稿或部分章节读给亲朋好友或文学批评家听，或送给他们看，以便根据读者的需要和意见来修改作品。法国作家帕斯卡在谈到他的中篇小说《花边女工》的创作过程时说：他同读者一起考虑情节的各种方案，最后他选择了在他看来的那个唯一正确的方案。这样，作家在构思中和创作过程中不仅是一个作者，而且也是一个读者、听众或观众。从一定意义上说，听众、观众或读者也成了这本书或这首诗的创作的参加者之一。当听众、观众或读者就作家的草稿或部分章节发表自己的意见的时候，他们也不可能不从生活现实出发（当然，不限于此）。这就使我们看到，作家的创作过程和读者的接受过程既相互区别又相互联系，而其相互联系的中介就是现实。如果用一个公式来表示这个统一的动态过程，那就是：现实——作家——文学作品——读者——现实。

我们所理解的文学作品，就是这种动态过程中和动态系统中的文学作品。我们正是从这个角度或基点出发，来考察和探讨文学作品的本体论地位及其存在方式。

第三章 文学作品的存在方式

第一节 关于本体论问题

文学作品的存在方式即它的本体论地位是文艺学中最复杂也是最困难的问题之一。

首次把哲学名词“本体论”引入文学批评和文学理论，并提出“本体论批评”模式的，是美国新批评的主要代表之一的约翰·克娄·兰色姆。1934年他在《诗歌：本体论札记》一文中写道：“一种诗歌可因其主题而不同于另一种诗歌，而主题又可因其本体即其存在的现实而各不相同。因此，批评或许再次像康德当初想做那样是以本体分析为依据的。”几年之后，兰色姆在《新批评》（1941）一书中，专门写了“征求本体论批评家”一章，呼吁建立本体论批评，指出“诗歌的特点是一种本体格的问题。它所处理的是存

在的条理，是客观事物的层次，这些东西是无法用科学论文来处理的。”

在兰色姆之后，美国新批评的主要代表人物韦勒克和沃伦在他们合著的那本具有世界影响的《文学理论》（1942）里，也提出“文学作品的存在方式或者‘本体论’的地位问题”，认为文学作品是一个“具有特殊本体状态的、独特的认识客体”。从此，“本体论”这个术语逐渐地随着新批评风靡一时，而在西方文艺学和美学中流行开来。新批评的代表者把哲学名词“本体论”运用于文学批评和文学理论，这是不难理解的，因为在他们看来，文学作品的形式层次就是文学的本体，就是文学活动的本源，除此以外，文学作品就没有什么别的了。

前苏联文论界、美学界长期以来从不使用“本体论”术语，一般都认为是资产阶级的美学和文艺学的破烂货。大概是从六十年代起，情况有了变化，一些文艺学家开始在自己的文章和著作中运用“本体论”术语，如鲍列夫的专著《美学》（1969）中就有一章专门论述文学作品的本体论。但是，鲍列夫对文学作品本体论的理解和新批评派对它的理解明显不同。他没有把文学作品的一切归结为本体论，除文学作品的本体论以外，他还谈到文学作品的认识论、价值论、交流论等。我国文论界、美学界从八十年代初才开始运用“本体论”术语，从时间上看，比前苏联要晚十余年。这种长期不予运用的情况，跟前苏联一样。所不同的是，我国文论界开始运用它的时候，往往同文学必须“返回自身”、探索文学的“内部规律”、“突破”旧有的文学观念进入“艺术自身即是目的”的呼声和要求密切相连。而前苏联文论界开始运用“本体论”术语的时候，似乎并没有出现这样的景象，也就是说，他们并没有将文学作品的本体论范畴和认识论等范畴绝对地割裂开来。我们不妨看看他们那个时候撰写的文章和著作，也许可以从中了解点什么。很有意思的是，当我国文论界的一些“新潮”文章在大谈特谈文学必须返回自身，必须返回内部规律，艺术自身即是目的并运用新批评派的本体论概念的时候，1963年，美国新批评派的主将之一的韦纳克却就二十世纪文学批评的主潮问题发表了这样一种看法：新批评在目前“已经智穷力竭了。在某些地方，这个运动一直未能摆脱其固有的局限：它对欧洲作家的选择范围是相当狭窄的。它缺乏历史眼光……它仍然不能避免僵化和模仿的缺陷。看来现在已经到了改弦更张的时候了。”

兰色姆声言“批评依靠本体分析正是康德的意思”，这是不确切的。如所周知，康德说过，没有也不可能有不依赖于理性原则的本体论，而且康德从没有把艺术作品的创造者和接受者分割开来。这跟新批评提倡的那种文学作品的本体论是不同的。

“本体论”的哲学术语，最早见于十七世纪德国哲学家郭克兰纽的著作，后为十八世纪德国唯心主义哲学家沃尔弗所采用。本体论与认识论不同，它是一种脱离人的实践及其活动来阐述存在本身及其规律的哲学学语。马克思主义经典作家一般不使用这个术语，如果使用，也是从贬义上使用。他们认为，人的意识同其周围存在的关系才是哲学的基本问题。列宁指出，辩证法、逻辑学和认识论这三者是统一的。应该看到，虽然马克思主义经典作家没有使用“本体论”一词，但并不意味着他们没有探讨物质或事物的本源即

《新批评文集》，中国社会科学出版社，第74页。

韦纳克：《批评的诸种概念》，四川文艺出版社，1988年，第342页。

本体的问题，或不存在本体论的问题。现在，我国已有文章认为，存在决定意识、生产力决定生产关系，这就是马克思主义的本体论。

一切事物都有本体、本源，文学作品也不例外。现在，问题的困难不在于承认或不承认文学作品的本体论，而在于如何科学地理解它的本体论。实际上，二十世纪文艺学中文学作品的本体论已有不少，国外是如此，国内也是如此，似乎国内比国外还要多。例如，新批评派等将文学作品客体化的本体论或现象学美学等将文学作品主体化的本体论；等等。然而它们的本体论都是残缺不全的、孤立的本体论，并不能真正回答文学作品的本源或本体的存在方式。

自古以来，就存在客体和主体。辩证唯物主义和各种各样的唯心主义不同，后者把主体绝对化，否定客体的第一性。辩证唯物主义同以前的形而上学唯物主义和现代的形而上学唯物主义，都从客体形式或直观形式去对待事物、现实。辩证唯物主义和它们也不同，是从人的感性活动、实践的形式去理解事物、现实。在它看来，人类出现以后的世界，已不再是那个与主体漠不相关的世界，而是一个被人类的实践所改变的世界。人类的实践不断地在建设、创造自然界的物质实体，并在客体中显示没有人就无法显示的那些本质特性。世界已将人的存在、人的意识及其能动性包含在自身之中，这就使人的意识及其实践活动成为世界新的存在方式。

从辩证唯物主义的这种观点看，文学作品也一样，它是由作家创作的一种特殊产品，既是世界的艺术反映，同世界辩证地联系在一起，又是作家的主体在其中的对象化。——这就是我们关于文学作品本体论的基本构想。

更具体点说，文学作品是作家“按照美的规律塑造”的结果，是生活现实和审美现实的辩证统一，反映和创造的辩证统一；是主体性和客体性的辩证统一，精神因素和物质因素的辩证统一；是为“收件人”或读者而创作的，是作家和读者由于文化背景而形成的一定的相互关系的交流系统。因此，或割断文学作品同作家的动态联系，或割断文学作品同现实的动态联系，或割断文学作品同读者的动态联系，都不可能获得文学作品的全面概念，也不可能真正阐释文学作品的全部内涵。

第二节 物质因素和精神因素

作家在创作一部文学作品时必须使用语言（词）的材料和表现手段，这如同画家、舞蹈家、音乐家、雕刻家在创作艺术作品时必须使用色彩、动作、音响、体积材料和表现手段一样。俗话说得好：巧妇难为无米之炊。材料是任何创作不可或缺的，它宛如“躯体”一般。没有材料，不仅作家的构思无法实现（客观化），而且和读者的交流也失去了必要的基础。同时，在任何情况下，作家或艺术家所使用的表现手段都要受到其材料的物理规律和制作规律的制约，词汇要受到语言规律的制约，色彩要受到视觉规律的制约，声音要受到听觉规律的制约，等等。这种情形正如马克思所说：“颜色和大理石的性质没有超出绘画和雕刻的范围。”此外，作家在创作时总要寻找完美的、最合适的词汇，如同表演艺术家在创作时总要寻找完美的、最适合的姿势和声音一样。这里就有一个作家艺术家表现手段的技巧问题。文学是语言

的艺术。离开语言就没有文学这门艺术。马雅可夫斯基在一首诗里谈到了语言对于文学的重要性：

作诗——
和镗的提炼一样，
一年的劳动，
一克的产量。
为了提炼区区一个词儿，
要耗费几千吨
语言的矿。

文学作品是一个复杂的、有机的、统一的整体。一方面是被物质材料所固定的、感性经验的对象性，一方面是社会的、精神的对象性；它由各种成分和层次构成，既有内容方面的成分和层次，也有形式方面的成分和层次。

然而，在一个较长的时期里，马克思主义文艺学对文学作品形式的成分和层次没有给予应有的注意和重视，甚至不去进行分析研究。其实，马克思主义经典作家十分关注作品的形式问题，并不像有的文章所形容的那样：“马克思主义美学是内容的美学。”

恩格斯在评论梅林的《莱辛传奇》时，指出了形式的重要性，认为不能“为了内容而忽略了形式方面”，即政治观念、法权观念和其他思想观念”是由什么样的方式和方法产生的。”所谓“什么样的方式”，无疑是指形式。恩格斯在分析具体作品时，便从普遍意义上的形式转到特殊意义上的形式。他关于德国诗人阿伦特的回忆录《忆往事》写道：“暂且撇开阿伦特这本书的思想倾向不谈，从美学上来看，这本书当然也是最有趣的出版物之一。在我们的文学中，已经很久没有听到过这样简练的、富有表现力的语言了。”接着，他又赞许了诗人的“诗情画意的手法”。马克思对拉萨尔历史剧《弗兰茨·封·济金根》的评论，一开头便谈到剧本在形式方面的优缺点。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”；“既然你用韵文写，你就应该把你的韵律安排得更艺术一些。”同马克思一样，恩格斯在评论到拉萨尔的剧本时也指出：“如果首先谈形式的话，那末，情节的巧妙安排和剧本的从头到尾的戏剧性使我惊叹不已。”不仅如此，马克思和恩格斯还从形式和内容辩证统一的角度提出了一个重要命题。马克思建议拉萨尔“在更高得多的程度上用最相合的形式和最现代的思想表现出来”。恩格斯希冀“未来的戏剧”即社会主义戏剧能实现“较大的思想深度和意识到的历史内容，同莎士比亚剧作的情节生动性和丰富性的完美融合。”由此可见，虽然马克思主义经典作家没有留下诗学方面的专门论述和系统言论，这是事实，但不能不承认：他们对文艺的形式问题一向是十分关注的。马克思恩格斯关于形式（语言、结构、情节、韵律等）的论述，以及马克思在《资本论》中对资本主义生产关系的结构所作的卓越分析，为什么不能成为当代马克思主义诗学的一个“榜样”和“出发点呢？”

众所周知，从二十年代中期到三十年代初，苏联对文艺学中的形式主义

《马克思恩格斯选集》，第4卷，第500页。

《马克思恩格斯全集》，第41卷，第144—145页。

《马克思恩格斯全集》，第29卷，第572页。

《马克思恩格斯全集》，第29卷，第582页。

学派作了严厉批评。无论从历史或今天的角度看，这种批评都是必要的，因为形式主义者毕竟把形式绝对化了，把形式看成文学的一切。但是不能不看到，当时苏联对他们的批评也有不少过头地地方。特别是到了二次大战后，形式主义者往往被指责为“反人民的”、“反爱国主义”的“世界主义者”，这完全是错误的，而且不符合事实。由于对形式主义的某些方面采取了粗暴的完全否定的批判，致使在一个相当长的时期内，苏联文艺领域里的庸俗社会学相当盛行，忽视了对作品的形式、结构和语言等问题的应有研究，抹杀了二十年代形式主义学派论著中那些合理成分或内核；从一个极端走到另一个极端，仅仅把文艺看作阶级、阶级斗争的“等价物”、“阶级心理的投影”、“经济的审美形式的表现”，从而给苏联文艺学的发展带来了不小的损失。从二十年代末至六十年代初这三十年里，苏联文艺学基本停止了对形式、结构、语言的必要探讨。相反，西方文艺学，特别是西方的新批评派和结构主义在受到俄苏形式主义学派的影响（通过雅各布森和二十年代布拉格结构主义学派）后，加强了这个领域的研究。当然他们的研究是从他们的立场出发的。

生活对那些走过了头的东西，迟早总要加以纠正。文艺学问题自然也不例外。从五十年代中期开始，随着整个社会科学领域里，对教条主义、庸俗社会学、形而上学、简单化等倾向的抨击，苏联文艺学进入了发展的新阶段：过去的许多禁区和清规戒律被冲破了；二十年代形式主义学派——什克洛夫斯基、埃亨鲍姆、蒂尼亚诺夫、托马舍夫斯基等的论著得到了再版，形式、结构、语言等问题重新受了创造性的研究，对以往未曾涉及或很少涉及的领域，如形象和概念、形象和符号、形象和信息的相互关系，形象的比喻性、整体性和多义性的特点，造型的作用，结构分析和起源分析的相互关系等，都作了新有价值的探索。

差不多与当代法国结构主义兴起的同时，苏联文艺学家就结构分析、符号分析等问题，也作了十分文学的探讨，而且这种探讨具有他们独特的角度和方法、方面和内容。不仅如此，还形成了一个具有世界影响的“莫斯科—塔尔图”学派。这个结构—符号学派的代表人物是洛特曼、若尔科夫斯基、谢格洛夫、列弗金等。

洛特曼首先表明，他的“结构诗学”同马克思主义的方法论不是对立的。作为“结构诗学”或结构研究的方法论的基础是辩证法；反对机械地罗列特征分析的原则是它的基本原则之一。也就是说，文学作品不是特征的总和，而是功能的系统和结构。每种结构（按本系统类型所建立的诸成分的有机统一）首先是更为复杂的结构统一体的成分，而结构的诸成分又是一些独立的结构。正是从这个意义上说，层次分析的思想一般地是现代科学具有的思想，更是结构主义具有的思想。因此共时分析和历时分析的严格划分，在方法上是极其重要的，曾经起过巨大的、积极的作用；它们不仅具有原则的意义，而且具有启发性。系统的共时“切片”分析，使研究者得以从经验主义转向结构性，但一般来说这是很难进行的，因而关于过去的状况的知识仍是一种成功的模型的必备条件。因此洛特曼认为“结构诗学”并不反对历史主义。不仅如此，它还必须把艺术结构（作品）作为更复杂的统一体——“文化”、“历史”来加以考察。这是洛特曼不同于二十年代俄苏形式主义和现代结构主义的地方。他认为，不是数学和语言学要代替历史，而是前者和后者在一起。这是结构研究的途径，也是文艺学的同盟者的范围。

其次，洛特曼指出，在文艺学研究的传统结构中实际上有两种方法：一种是从一系列的社会思想的文献材料中研究作品；另一种是考察韵律、诗的分节、韵脚、结构、文体。就其独立的实质而言，这两种研究之间没有任何必然的联系。第一种方法把文艺学家变成了社会思想的历史家，忽视了所研究的素材的艺术特点；第二种方法必然要回答一个问题，文艺学家所作的形式考察究竟意味着什么。在一些有才能的研究者那里，这两方面的矛盾被自发地克服了，他们的经验值得全面研究。在洛特曼看来，他的“结构诗学”在于力图取消现代文艺学的这种双重性：一方面，它在文学中注意到了社会意识的特殊形式，并坚持反对把这一特殊形式简单地“溶化”在社会学说的历史之中；另一方面，它的任务在于把作品的思想作为一个具有重要意义的成分的统一体来加以揭示。艺术思想同作品结构的关系，如同生命的细胞的生物结构一样。细胞是一个复杂的、功能化的自给自足的系统，生命是它的功能的归宿。文学作品也是一个复杂的自给自足的系统（当然，这属于另一种类型）。思想是作品的生命，而且思想同样既不能处于被拆开的解剖学的躯体之中，又不能处于这一躯体之外。第一种方法的机械论和第二种方法的唯心主义，统统都应该让位于功能分析的辩证法。洛特曼的这些观点值得重视。

在文学作品的形式成分和层次中，结构占有极为重要的地位。结构不只对于文学而且对于其他科学都是重要的。物理学要研究物质的结构，心理学要研究人的内心世界的结构，政治经济学要研究资本的结构，历史学要研究社会的结构。一般来说，任何科学都不能没有结构分析。马克思的煌煌巨著《资本论》堪称是结构分析的典范之作。

各种结构主义学派对结构分析所作的努力和贡献以及它们提出的一些引人深思的问题，都是应该肯定的。例如，西方现代结构主义提出的，特别是洛特曼在他的代表作《艺术本文的结构》（1970）中更加明确提出的“形式的内容性”问题，就是很有意义的。洛特曼说：“即使艺术本文的最细小的、仿佛是纯粹的、外在的成分……也具有意义的负荷”。过去的文艺学对文学作品的分析，一般只谈内容决定形式、形式和内容必须统一，而忽视了形式的内容性这个方面。

在文学作品的结构分析中语言是一个很重要的问题，也是一个老问题。近三十年来受到了特别的青睐，对它的讨论也异常活跃。这同结构主义思潮密切相连。罗兰·巴尔特和米利娅·克利斯提娃有一个著名观点：艺术就是语言。这种论点的片面性显而易见。与他们不同，洛特曼认为，文学不是一般的语言，而是“以特殊方式组织起来的语言”。其实，这不是他的新发现。这里他师承的是结构主义者雅各布森的主张。早在1958年，雅各布森在美国一个大学的讲演中就提出了这个看法，后来他在《语法的诗歌和诗歌的语法》一文中，重申并发挥了这个看法。在他看来，文艺作品的结构是一定语法范畴的统一，语法形式和语法形式的组织决定了作品的结构及其审美特性。显然，这种用语言的特性和规律来代替文学的内容，把语言看成文学发展的决定性因素，是不正确的，诚然，语言是文学作品的起码的、必要的条件，但应该看到，语言是没有阶级性的，语言的结构和作品的结构不是一回事，语言就其本身而言，它还不能等同作品的内容和形式。一个作家在创作中怎样运用语言（词），是同生活素材、创造目标、作家的思想立场和创作个性紧密相连的。把语言的结构和文学的实质相提并论，把语言模型和艺术形象相

提并论，这恰恰是现代结构主义的理论基础。我们认为，应该而且必须分析文学的语言，但决不应该把文学当作语言来分析。这是一条极其重要的界限，而洛特曼（更不用说西方的现代结构主义者）似乎没有把它区分得很清楚。

对结构应该进行语言分析，但不应局限于语言分析。而且文学作品的结构本身并不仅仅是一个形式成分的相互关系和语法范畴的统一的问题，它同时也是一个和作品的艺术世界及生活现实息息相连的问题。1924年，作家阿·托斯泰对此曾经写道：“艺术家把生活中支离破碎的片断现象搜集起来（就像伊希达沿着尼罗河上的芦苇丛搜集奥西里斯四分五裂的躯体一样）。艺术家的观察触觉所碰到的无数事物，仿佛都是一些毫无意义互不相干的东西。然而有时在高度冲动的一瞬间，会有一个完整而统一的过程出现在他的眼前：一个创作主题；他所观察到的一切事物都具有了巨大的意义；他先用强大的意志力量把这些东西联结成为一个统一体，然后用他偏爱的活命胶液把它仍粘合起来，再经自己个性的大光一照，就把它们复苏了。

创作的幻想的巨大形体已经凝聚起来了。现在所需要的是用语言来把它变成现实。就在这时，逻辑、经验、教养、使命和良心都纷纷前来相助了。”

列宁关于马克思的《资本论》的评论，对于研究文学作品的全部特殊性（形式方面和内容方面），具有重要的方法论的意义。列宁写道，马克思的《资本论》“把整个资本主义社会形态作为活生生的东西向读者表明出来，将它的生活习惯，将它的生产关系所固有的阶级对抗的具体社会表现，将维护资产阶级上层建筑，将资产阶级的自由平等之类的思想，将资产阶级家庭关系都和盘托出。”又说，马克思、恩格斯的辩证法“不是别的，正是社会科学中的科学方法，这个方法把社会看作处在经常发展中的活的机体（而不是机械地结合起来因而可以把各种社会要素随便搭配起来的一种什么东西……。”这里的“作为活生生的东西”、“活的机体”、“不是机械地结合起来”和“随便搭配起来”的要素、“和盘托出”等，说明了结构分析不应该仅仅归结为形式成份的分析。

此外，文学作品的形式（结构等）还有个民族形式问题。毛泽东说，文学艺术和医学不同，“西医的确可以替人治好病。剖肚子、割阑尾，吃阿斯匹林，并没有什么民族形式。当归、大黄也不算民族形式。艺术有形式问题，有民族形式问题。艺术离不了人民的习惯、感情以至语言，离不了民族的历史发展。艺术的民族保守性比较强一些，甚至可以保持几千年。”毛泽东历来十分重视文艺的民族形式。他多次谈到独特的民族形式，具有“新鲜活泼的、为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派”的作品。事实上，中国的传统小说模式——章回小说，就不同于欧美的小说。中国现代文学的奠基人之一、作家茅盾，对中国小说在结构上和人物塑造上的民族特色，曾作过深刻的分析。他在《漫谈文学的民族形式》一文中写道：“由简到繁，由平面到立体，由平衡到交错。这样的发展规律，本来不是我国小说所独有，

阿·托尔斯泰：《文学的任务》，见《俄苏作家漫话文学创作过程》，河南大学出版社，1988年，第271页。

《列宁选集》，第1卷，第9页，人民出版社，1972年。

《列宁选集》，第1卷，第32页，人民出版社，1972年。

《党和国家领导人论文艺》，文化艺术出版社，1982年，第16页。

但在这发展过程中，我们的长篇小说却完成了民族形式的结构。这可以用十二个字来概括：可分可合，疏密相间，似断实联。如果拿建筑做比喻，一部长篇小说可以比做一座花园，花园内一处处的楼台庭院各自成为独立完整的小单位，各有它的格局，这好比长篇小说的各章（回），各有重点、有高峰，自成局面；各有重点的各章错综相间，形成了整个小说的波澜，就好比各个自成格局、个性不同的亭台、水榭、湖山石、花树等等形成了整个花园的有雄伟也有幽雅，有辽阔也有曲折的局面。我以为我们的长篇古典小说就是依靠这种结构方法达到下列的目的：长到百万字却舒展自如，大小故事纷纭错综而安排得各得其所。”茅盾又说：“这种结构方法和人物形象塑造的方法又是密切配合的。在人物形象的塑造方法上，也显然可见我们的民族形式。人物形象塑造的民族形式，我以为可用下面一句话来概括；粗线条的勾勒和工笔细描相结合。前者常用以刻划人物的性格，就是使得人物通过一连串的事故，从而表现人物的性格，而这一连串的事故通常是用简洁有力的叙述笔调（粗线条的勾勒），很少用肌长细微的抒情的笔调来表达。后者常用以描绘人物的声音笑貌，即通过对话和小动作来渲染人物的风度。”茅盾的这些描述是符合中国古典小说的实际情况的。中国的古典小说《红楼梦》和《金瓶梅》等在结构上和人物形象塑造方面，的确与19世纪俄国古典小说《奥勃莫洛夫》和《安娜·卡列尼娜》大异其趣。奥勃莫洛夫这个主人公性格的塑造来看，作家对他起床这一段的描写就花了万把字，而我国古典小说中的人物性格塑造，正如茅盾所说的“精线条的勾勒”。

文学作品的另一大特点是形式和内容的有机统一。就文学作品的形式而言，尽管具有相对的独立性，但它毕竟不能脱离内容而存在。列宁说：“其中形式是具有内容的形式，是活生生的实在的内容的形式，是和内容不可分离地联系着的形式”。列宁谈的是哲学中的内容与形式的范畴，但它也完全适用于文学艺术。有人说诗歌是无法翻译的，这不无道理。因为诗歌的内容熔铸在它的形式的所有成分之中，形式和内容密不可分。而翻译则可能改变其节奏的性质，即便是最完美、最高超的诗歌翻译，也难以传达其全部涵义，更不用说传达它的“弦外之音”。形式是内容性的形式，这在诗歌中表现得尤为明显。形式和内容的不可分割还表现在文学作品的题材和主题方面。它们本身不是精神性的现象，并不构成任何审美的或认识的价值。同一个题材和主题完全可以有不同的处理和阐释，而优秀作家总是能够给予它们以自己的独特的艺术处理和富有诗意的阐释。正因为如此，在人类艺术的历史长河中才会有“永恒主题”的存在诸如母爱、爱情等，才会有各放异彩的作品诸如达·芬奇的圣母像和拉斐尔的圣母像、《罗米欧与朱丽叶》和《梁山伯与祝英台》等等。为此，普列汉诺夫说：“没有思想内容的艺术作品是不可能有的。甚至那些只重视形式而不关心内容的作家的作品，也还是运用这种或那种方式来表达某种思想的。”又说，不表现这种思想就会表现那种思想，如同人们没有面包，就吃藜一样。资产阶级的某些艺术家没有明确的思想，就满足于从神秘主义、象征主义和成为颓废时代特色的其他各种类似的“主

《茅盾评论文集》（上），人民文学出版社，1987年，第290—291页。

列宁：《哲学笔记》，中共中央党校出版社，1990年，第97页。

列宁：《哲学笔记》，中共中央党校出版社，1990年，第97页。

普列汉诺夫：《没有地址的信·艺术与社会生活》，人民文学出版社，1964年，第225页。

义”中吸取代用品。“形式和内容完全一致是真正艺术作品的第一个主要标志。”他又说很乐于引用福楼拜给乔治·桑信中的一句话：形式和内容是“永远相互依存的两个实体”。他在谈到艺术史上各种流派的创作规律时写道：“这一切规律最终不过归结为一点：形式和内容必须相适应——不论古典主义者，还是浪漫主义者等等——都是重要的。”

文学作品是不是可以模型化，已成为当代文艺学中一个探索性的问题。用其他科学（包括自然科学在内）的成果来丰富当代文艺学，不仅是必要的，而且是当代文艺学最富有代表性的进程之一，如文艺现象的系统分析方法，艺术形象和信息的联系等。然而，在文艺学中如何运用自然科学的成果，在多大范围和多大程度上运用它们，仍然是值得探讨的。特别是随着信息论、系统论、控制论这些横断科学的发展，以及它们提供的信息处理手段和方式，国外有的政治经济学家、社会学家、语言学家正在建立研究对象的模型，在文艺领域内也在形成一种新的观点：文艺是模型的系统，每部作品是某一生活现象的模型。洛特曼在《艺术本文的结构》一书中提出的文艺是现实的模型、派生的模型的符号系统等，是同这一趋向相连的。应该看到，洛特曼与西方学者的现实不同，他没有把文艺作品仅仅看成模型和模型的符号系统，而且强调了模型同现实的联系和模型的派生性质。这是十分重要的。但是，这种提法并不全面，因为文艺学不象自然科学那样，甚至也不象社会科学中的政治经济学、社会学、语言学那样，通过数学、统计学的分析和信息的处理，就可以建立起文艺的现实模型。此外，一部作品总是对现实的创造性的再现，总是客观和主观的有机统一。作家艺术家的立场、创作个性、思想感情、审美理想——一言以蔽之，作为“人学”的文学的审美本质是无法模型化的，而且它根本不可能象自然科学那样，能够进行模型试验。正是文艺现象的这种特殊性和复杂性，使我们难以在整体上建立文艺现象的模型，同时也应该注意到，各个领域里的结构分析决不能混为一谈。既不能把自然科学和社会科学的结构分析等同起来，又不能把社会科学和文艺学的结构分析等同起来。把一个领域里的结构分析机械地搬到另一个领域中来，不问对象的特点及其历史状况，是不会有前途的。列宁在《统计学和社会学》（1917年）一文中说得好：“……一个从前严肃、现在也希望人们说他严肃的著作家，竟以蒙古统治的事实为例来说明二十世纪在欧洲发生的某些事件，在这种情况下，我们能够说他只是在闹着玩儿吗？说他在进行政治欺骗是不是更正确些呢？蒙古的统治，这是一个历史事实，这个事实毫无疑问是与民族问题有关的，正如二十世纪欧洲的许多事实也毫无疑问是与民族问题有关一样。但恐怕只有被法国人称为‘民族小丑’的少数人物，才会妄图以严肃认真自居，而且居然用蒙古统治这个‘事实’说明二十世纪的欧洲所发生的事件吧”。这意味着，包括文艺学在内的社会科学的结构分析，如果离开历史主义，将寸步难行。因此，列宁强调指出：在分析任何一个社会问题时，马克思主义理论的绝对要求，就是要把问题提到一定的历史范围之内；马克思主义的全部精神，它的整个体系要求人们对每一原理只是同其他原理联系起来，只是同具体历史经验联系起来加以考察。不言而喻，历史主义在各个不同的社会

普列汉诺夫：《论艺术（没有地址的信）》，人民出版社，第101页。

普列汉诺夫：《论艺术（没有地址的信）》，人民出版社，第160页。

《列宁全集》，第23卷，第229页。

科学领域里会有不同的特殊表现。它在文艺中则表现为：在现实的运动中真实地、创造地、审美地把握现实。但是又必须看到，文艺作品的某些结构成分，是可以统计学和数学的方法进行分析的；例如各民族的民间文学中的主题和情节，确有许多相同或相似之处，它们表现出来的某种重复性和可比性就为建立一定的模型提供了基础。此外，对艺术形象和模型之间的关系的探讨，也是有意义的。当然，很可能还有其他方面同模型有关。但总的来说，这些方面对于文艺只具有局部的或个别的性质，而不具有普遍的意义。

和文学作品中的结构问题相连的是符号问题。符号学在现代结构主义中占有重要地位，以至于不少学者把符号学同结构主义相提并论。

文艺学中形式主义等学派的失误不仅在于把形式绝对化，也在于它忽视文学作品的符号学方面。长期以来，社会主义国家的文艺学在强调文学的意识形态性及其认识和创造的作用时，也往往抹杀文学作品的传达功能。与此相反，西方的新康德主义、现象学、结构主义等则赋予一切符号（包括艺术符号与审美符号在内）以无所不包、无所不能的普遍性质，把符号看作唯一的规律而运用于人类思维和艺术思维，把整个作品看作特殊的符号和符号系统，并且局限于文学作品的语言层面上，而不顾它的非符号学方面。例如，符号学的奠基人之一德国哲学家卡西勒认为，人就是进行符号活动的动物，而包括艺术在内的一切文化现象都是符号，艺术是符号化了的人类情感形式的创造。二十年代的苏联心理学家维戈茨基声言，人区别于动物的基础和最普遍的活动就是创造和使用符号。差不多与维戈茨基同时的另一位苏联学者、苏联符号学创始人之一什彼特，发展了拉姆伯特和胡塞尔关于诗语的内在形式的思想，提出了“词即符号”、“诗学就是诗的语言和诗的思想的语法”；并认为“语言哲学”在一般文化哲学中占有主导地位，而文化（包括文艺作品）中的一切符号就其内在形式而言，与语言符号相同。美国美学家苏珊·朗格提出，艺术是一种具有表象形式的独立符号，是一种感情符号。另一位美国学者佩斯也说，每个思想都是符号；文艺是一种符号现象；等等。

符号在人类生活中的作用是巨大的，在人类文艺中也具有重要意义。例如，红旗表示革命，“三个臭皮匠顶上一个诸葛亮”中的诸葛亮表示智慧，马路上的绿灯表示可以通行、红灯表示不许通行，夜莺表示幸福欢乐、乌鸦表示不祥之兆，等等。因此，在日常生活和文学作品中，如果没有符号现象的存在，乃是不可思议的。

从文学作品的传达功能看，文学作品的确可以被认为是一种特殊的符号，也就是说，它既能体现文学作品的内容也能传达文学作品的信息。这种符号一般被称为“审美符号”或“艺术符号”。

“审美符号”或“艺术符号”是由美国哲学家莫里斯根据美国逻辑学家佩斯的符号分类提出的。莫里斯认为，艺术中的符号是表现符号，它类似于被反映客体的外貌或结构。后来，他的拥护者把艺术看作一种不同于其他一切传达手段的“特殊语言”，亦即特殊的表现符号或审美符号。在莫里斯看来，结构性、普遍性、评价的相互关系构成了审美符号的基本品格。显然，莫里斯是从现代行为主义心理学的观点来考察艺术的交流过程，从而排斥了审美符号的反映方面，忽视了审美符号的认识功能。

其实，文艺作品中的审美符号象一切符号一样，是在历史上形成的，同生活现象和人的思想并无直接的因果关系，它具有约定俗成的性质和相对的稳定性，它起的是代替的作用，可以代替生活现象，也可以代替思想和概念。

一句话，代替是它的最基本的功能之一。这和作品中的艺术形象是不同的。审美符号一般具有不变性，是传达信息的物质系统，不仅能描述生活现象的外部特征，也能揭示生活现象的内在本质及其发展的倾向；它永远是一种艺术概括，并且具有多义性。审美符号可以成为艺术形象的结构成分，但它并不是艺术形象本身。此外，在文学作品中除了符号现象外，还存在非符号现象。笼统地把文学作品看成是审美符号的系统，这是片面的和不确切的。在这个问题上，前苏联科学院院士赫拉普钦科（1904—1986）在《符号学与艺术创作》（1973）和《审美符号的实质》（1976）两文中提出的观点，值得注意和重视。在赫拉普钦科看来，不是艺术作品中的一切形象都能归结为审美符号，只有间接地（不是直接地）“证实”现实、人的思想的那些艺术形象，才能称之为审美符号。如文艺作品中的象征、比喻、拟人化等。

审美符号既不同于一般语言符号，又不同于一般艺术形象。它具有两重性，既能表示所指的对象或客体，传达一定的审美情感和审美特征，而在结构上又缺乏同所指的事物和现象的相同或相似的特点。例如，在十九世纪俄国诗人普希金和俄国十二月党人的诗歌里，“匕首”一词已失去它原来的实物涵义，而转化成为政治斗争、正义惩罚的象征，因而“匕首”成了一种审美符号。审美符号的这种两重性还特别表现在象征这一形式中，象征在艺术里可以把观众、读者带入非理性领域，它们往往代表纯主观的思想和概念；也可以成为概括现实的手段，如在弥尔顿的《失乐园》、歌德的《浮士德》、莱蒙托夫的《恶魔》中，象征占据了主要乃至中心的地位。由此可见，审美符号不象艺术形象那样，能在不同程度上再现被反映的事物或现象的具体的感情特点。赫拉普钦科认为，审美符号与语言符号也不同，在今天已没有人否认语言现象的符号性，但决不意味着文学整个地都成了符号系统。赫拉普钦科指出，人们通过语言表现思维的不同过程和成果，但并不是说，思维具有符号的性质。艺术概括不能归结为语言的特点，列夫·托尔斯泰在各种不同的语言中，仍旧是列夫·托尔斯泰。再说，语言符号决不可能比它所表示的东西多。

赫拉普钦科指出，审美符号本身在社会和艺术的历史发展中经历了深刻变化，亦即它具有社会制约性。在古代和中世纪的欧洲艺术中，审美符号的作用极大。橄榄枝表示和平，猫头鹰表示黑暗，孔雀表示堕落，金翅雀表示基督行将到来的苦难，等等。不懂得审美符号就不可能真正理解那个时期的欧洲艺术。这因为审美符号起着标准化的审美尺度的作用，神话和宗教观念在那个时期的社会意识中占有统治地位。在19世纪的现实主义艺术中，由于把细节的真实、性格的真实和环境的真实提到了重要地位，传统的审美符号的运用相对地减少了，而且力图避免使用它们，要不就是反其意而用之，象托尔斯泰在《复活》里，对狱中的宗教仪式的描写就是如此。可见，在社会的发展和艺术的发展中，审美符号的涵义是在变化着的。19世纪的浪漫主义艺术比起十九世纪的现实主义艺术来，则更多地运用审美符号，但它也力求突破传统审美符号的意义。恶魔就是一个生动的例子，它不仅体现恶，而且体现对人的爱，对非正义的反抗，如普希金的抒情诗《恶魔》和莱蒙托夫的长诗《恶魔》就是如此。因此，赫拉普钦科指出，如果不对审美符号进行具体的、社会的、历史的分析，是无法揭示其真实涵义的。这是赫拉普钦科的“审美符号”论的基本原理之一，也是前苏联符号学之所以要把反映论和历史主义原则作为其理论基础的根本所在。

赫拉普钦科认为，虽然审美符号和艺术形象之间存在着重要的区别，虽然审美符号在文艺中是独立的，但是它们之间在一定程度上又有联系和交叉的一面，如拟人化这种审美符号就是这样，而且在外表上很难将它同艺术形象区别开来。同样在文艺作品中，审美符号和艺术形象所具有的那种异常性的特点，也往往从外表上很难将它们区别开来。它们都给予读者、观众、听众的想象和心理以积极的影响。

赫拉普钦科从世界艺术史上还看到了这样一种现象，审美符号有时远离艺术形象，有时近似艺术形象，并具有艺术形象的特征和性质。艺术形象在长期的历史发展过程中，有时可能变成一种审美符号，如西方作品中的普罗米修斯和我国《西游记》里的孙悟空与《阿Q正传》里的阿Q等艺术形象，就是转变为审美符号的一个生动的有说服力的例子。

第三节 生活现实和审美现实

生活是文学的源泉，文学不能脱离生活，作家应该倾听被描绘“对象的语言”，创作应该从生活出发，这在过去、现在和将来都是真理。马克思说：“物质生活的生产方式制约着整个社会生活、政治生活和精神生活的过程。不是人们的意识决定人们的存在，相反，是人们的社会存在决定人们的意识”。这自然是把作家的创作包括在内的。恩格斯的《在马克思墓前的演说》也透彻地指出：“人们首先必须吃、喝、住、穿，然后才能从事政治、科学、艺术、宗教等等，所以，直接的物质的生活资料的生产，因而一个民族或一个时代的一定的经济发展阶段，便构成为基础，人们的国家制度、法律的观点、艺术以至宗教观念，就是从这个基础上发展起来的，因而，也必须由这个基础来解释，而不是象过去那样做得相反”。可见，作为意识形态之一的文学，它同现实、社会、时代的联系与关系的这个一般规律，并不是马克思主义经典作家强加于文学的一种与文学本性冰炭不容的东西。恰恰相反，他们的文学意识形态论只不过是把文学的基源归还于文学罢了。

毛泽东对此也有精辟的论述。他写道：“作为观念形态的文艺作品，都是一定的社会生活在人类头脑的反映的产物……人民生活中本来存在着文学艺术原料的矿藏，这是自然形态的东西；在这点上说，它们使一切文学艺术相形见绌，它们是一切文学艺术的取之不尽、用之不竭的唯一源泉”。但是，毛泽东并没有把“生活源泉”绝对化，并没有把文艺作品等同于生活本身，而是辩证地指出：“……文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性”。我认为，毛泽东的这段话是对生活现实和审美现实的相互关系——既有联系又有区别的卓越说明。

肯定生活是文学的源泉，并不等于说文学创作和作家的构思是复制生活的过程；文学作品是抄袭生活的结果，文学作品的内容是生活本身的“等价物”。文学、艺术和哲学、政治、宗教、道德等一样，都是社会的意识形态，

《马克思恩格斯选集》，第2卷，第82页。

《马克思恩格斯选集》，第3卷，第574页。

《毛泽东选集》，第817页。

《毛泽东选集》，第818页

但文学和艺术是一种“更高的远离物质经济基础的意识形态。”“在这里，观念同自己物质存在条件的联系，愈来愈混乱，愈来愈被一些中间环节弄模糊了”。或者说，它们是一种“更高地悬浮于空中的思想领域。”文学和艺术同其他意识形态一样，具有共同的规律，都是对客观世界的“掌握”，但是它们对客观世界的掌握方式各个不同。马克思说：“整体，当它在头脑中作为被思维的整体而出现时，是思维着的头脑的产物，这个头脑用它所专有的方式掌握世界，而这种方式是不同于对世界的艺术的、宗教的、实践——精神的掌握的”。所谓掌握世界方式之一的“艺术”方式，就是指作为“按照美的规律塑造”的作家艺术家同他们周围世界的一种积极、能动的关系，就是指文学艺术认识现实和反映现实的特殊性。这种特殊性不仅表现在它的对象和内容方面，也表现在它的形式和功能方面。一句话，文学艺术是多种特殊性的辩证统一。

文学作品所反映和所表现出来的生活现实，并不是生活现实本身，而是把作家本人的认识、体验、情绪、思想、感情、评价、理想等孕含在其中的。法国诗人维尼说：“一切假若仅仅是现实生活的重复和反证，那还有什么意思？”又说：“假若实际的真实以它的苍白无力到艺术领域里来追随我们，我们定会关闭所有的剧场，合上所有的书籍，免得再一次碰见它。我再说一遍，我们所希望的，有人类的精灵在其中活动的作品……”

文学作品里的现实，这是一种如文克尔曼、赫尔岑所言的特殊的“审美现实”；一种如歌德所言的“第二自然”；一种如雨果所言的“一面集中的镜子”，“它不仅不减弱原来的颜色的光采，而且把它们集中起来，凝聚起来，把微光化为光明，把光明化为火光”。雨果又说，“艺术中的真实根本不可能如有些人所说的那样，是绝对的真实。艺术不可能提供原物”。一句话，不论是启蒙主义者、浪漫主义者、现实主义者还是其他“主义”者，只要是一个真正的作家艺术家都不会在生活现实和审美现实之间划上等号，同时，也不会把这两者割裂开来。

然而，文艺学中的庸俗社会学派却不这样看。他们把文学创作的源泉绝对化，把文学作品仅仅同生活作直接的对比，把创作源泉、创作过程和创作结果——文学作品混为一谈。二十年代苏联的一些以“马克思主义权威”自居的文艺学家，如弗里契就曾经企图在文学作品中寻觅“阶级和社会的等价物”，认为“艺术生产从属于物质生产的规律”；“诗的风格是时代经济风格的审美表现”；文学作品是“以艺术形象的语言来翻译社会的经济生活”，是“经济生活的投影”和“经济进化的标志”；文学史的任务在于“揭示隐藏在象征、符号背后的经济阶级的私利”；等等。弗里契在《欧洲文学简史》一书中还宣称，所有伟大作家概莫能外地都是同统治阶级的私利联系在一起，是“阶级的等价物”和“阶级心理的代表者”。中世纪和文艺复兴时代的作家和艺术家诸如莎士比亚、拉斐尔、米开朗基罗等，统统都是为巩固宗教政权服务的。另一位具有庸俗社会学观点的苏联学者彼列威尔采夫也认为，“科学地研究《战争与和平》，阐释这部小说的产生和性质，应该知道

《马克思恩格斯选集》，第4卷，第249页。

《马克思恩格斯选集》，第2卷，第104页。

见《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》（二），中国社会科学出版社，1981年，第92页。

见《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》（二），中国社会科学出版社，1981年，第131—132页。

的是什么样的客观现实成为它的基础，而根本不是列夫·托尔斯泰的思想。《战争与和平》不是从构思中产生，而是从存在中产生”。也就是说，文学作品和生活现实一模一样。

遗憾的是，二十年代苏联文艺学中庸俗社会学的这一页并没有翻过去。按法国当代的“西方马克思主义”者戈德曼的“辩证社会学”或“发生学结构主义”的原理，艺术作品的结构和社会经济的结构紧密相连，艺术思维结构和社会经济关系结构之间存在着某种“同源”；古典小说结构和“自由经济”发展交换结构之间存在着某种“同源”。这种观点和二十年代苏联文艺学中的庸俗社会学派的结论和研究方向是一致的。所不同的是，戈德曼认为在这两者之间尚存在着一种阶级的集体意识或社会集团意识，它们是被社会集团在社会结构中的地位所决定。因此，在戈德曼看来，分析艺术作品和文艺过程，就是分析阶级的集体意识或社会集团意识，而不是分析作家在作品中所审美地再现和评价过的现实。这种把作家的创作活动排除在艺术作品之外的社会学研究，几乎成了今日西方马克思主义文论中的“艺术生产论”、“文艺工业论”、“新社会学”的共同时尚。例如，另一位“西方马克思主义”者阿多尔诺，则将音乐解释为“社会密码”，把乐队看作无政府的商品生产的剩余音乐形式，把室内作品的结构同资本主义的竞争机制相提并论。

与文艺学中的庸俗社会学派相反，各种各样的主观唯心主义学派则把文学作品中的审美现实绝对化，似乎文学作品中的审美现实与生活现实毫无联系与关系。在这个问题上最为极端也最为奇特的一种观点，是奥斯卡·王尔德的美学论文《构想》（1891）中提出的。他说：不是文艺模仿生活，而是生活应该模仿文艺。并且声言：“就我们所知，十九世纪在很大程度上是巴尔扎克发现的”。

第四节 审美主体和审美客体

文学作品并非自生自律的现象，而是由作家创作出来的，是作家精神劳动的产物，是审美主体和审美客体的辩证统一。这是文学创作的特殊规律，也是文学作品的特色和魅力的所在。

任何一个作家都不可能不在自己的作品里艺术地反映和表现他的主体性和个性、思想和感情、意识和潜意识、幻想和理想等。例如，英国作家兼艺术批评家罗斯金说：任何一种客体，只要通过人的眼睛和心灵的折射，它就不再是原样。法国作家马·普鲁斯特在谈到他的意识流小说《追忆逝水年华》（似译《寻找失去的时间》更好）时写道：“这是一本我在其中表达自己的思想精华并注入了我生命的本身的书”。哥伦比亚小说家加西亚·马尔克斯在回答记者关于《百年孤独》的创作意图时，也表达了同样的看法：“我要为我童年时代所经受的全部体验寻找一个完美无缺的文学归宿”。不论是那一个文学流派的作家，只要他是一位真正的作家，主体因素或主观因素总是他生气勃勃的富于创造力的表现。

文学作品和科学著作迥然不同，不论达尔文的《物种起源》或爱因斯坦的相对论著作，不论康德的《判断力批判》或马克思的《资本论》，丝毫都不能将他们的主体性、主观因素带入自己的书里，留下个人的痕迹。法国著

名文艺学家居斯达夫·朗松对文学作品和历史著作的不同，曾有一段十分精采的论述。他写道：“历史学家面对一份资料，急于估量资料中有多少个人成分，以便将之排除。作品的感情力量或美学力量却正系于这些个人成分，因此我们要把它们保留下来，同样是面对圣西门，历史学家在引用他的一段证词时，努力把其中属于圣西门的东西删去，而我们恰恰要把其中不属于圣西门的东西删去。历史学探索一般事实，只是当个人代表一群人或改变运动与方向时才处理个人，而我们则首先强调个人，因为感觉、激情、趣味、美，这些都是个人的东西”

过去有一种流行的看法：作家和科学家面对的对象和内容是一样的，只是表现的方式大不相同，一个用三段论说话，一个用形象说话，一个运用逻辑思维，一个运用形象思维。这种观点是不全面的。普列汉诺夫对此写道：“然而由于不是任何思想都可以用生动的形象表现出来（比方说，您试试表现以下这个思想：直角三角形直角边的平方之和等于斜边的平方），所以黑格尔（我国的别林斯基也和他一样说得并不完全对……）”这是一个很有意义和很有价值的见解。普列汉诺夫看到了文艺的特殊对象和特殊内容，所以他一再强调：“艺术的主要对象是人”，是“那些使社会的人感到兴趣和激动一切的东西”，是“人的精神戏剧”、人的“心境”和“伟大心灵的热情”。他认为，为了循着米开朗基罗和达·芬奇的足迹前进，必须像文艺复兴时代的大师那样揭示出“人的思想和心灵的活动”。又说，达·达奇的《最后的晚餐》的成功奥秘在于它描绘了“耶稣和他的门徒们的精神状态”，描绘了“由于自己的可怕的发现而深深感到悲痛的耶稣本人的心境，以及那些不相信在他们这样一个小小的家庭中竟会有叛徒存在的门徒们的心境”。这无异于说，文艺作品是把人的心境、人的命运与遭遇包含在内的。正因为如此，普列汉诺夫说，文艺“并不亚于科学”，“都是同样不可缺少的，科学不能代替艺术，艺术也不能代替科学”。高尔基发展了普列汉诺夫的这一思想，并在世界文学史上第一个把文学表述为“人学”1928年他在一次讲话中指出：“我的主要工作，毕生工作，不是地方志学，而是人学。”从此，文学是“人学”这个概念便进入了当代文艺学。

文学是人学。更正确地说，文学是艺术领域的人学。因为在世界上除了文学以外，还有心理学、生理学、解剖学……也是研究人的，它们都属于人学的范围。我们只有把文学看成艺术领域的人学，才能够更确切地揭示出它的特殊本质和特殊价值。

高尔基在谈论“人学”的时候，实际上他指的就是这种艺术领域的人学，并非一般的人学。这个思想贯穿在他的全部评论活动和创作活动中。他写道：“工人把矿石熔炼成生铁，把生铁熔炼在熟铁和钢，又用钢做成缝纫针、大炮和甲舰。文学家的材料就是和文学家本人一样的人，他们具有同样的品质、打算、愿望、多变的趣味和情绪”；又说：“文学家所使用的是活生生的、

居斯达夫：《方法、批评及文学史》（昂利·拜尔编），中国社会科学出版社，1992年，第6页。

《普列汉诺夫遗产》，俄文版，第8集，第4页。

《普列汉诺夫遗产》，俄文版，第8集，第266页。

普列汉诺夫：《没有地址的信·艺术与社会生活》，人民文学出版社，1973年，第197页。

《高尔基全集》（三十卷集），俄文版，第24卷，第373页。

灵活自如的、极其复杂而又具有各种性质的材料”。所谓“和文学家本人一样的人”和“活生生”的人，是包括人的思想和感情、人的命运与遭遇在内的，这是文学区别于意识形态的其他部门和人学的其他部门的特殊内容之所在，也就是文学所以成为文学之所在。如果一个作家在自己的作品中不去表现这一特殊内容，不是“用惊人的手法通过形象和语言把现世思想、情感、血和痛苦的热泪的结晶呈现在我们面前”，那就说明他尚不清楚自己的职业特点，因而也就很难期待他创造出真正意义上的文学作品，并以其作品的深刻的艺术魅力去打动读者。正是文学的这种特殊内容，成了艺术领域的人学的一个根本方面。

即使是同一题材、同一生活来源的作品，诸如果戈理的《狂人日记》和鲁迅的《狂人日记》、高尔基的《母亲》和布莱希特根据高尔基改编的剧本《母亲》，由于他们具有各自的审美主体的丰富性，其内容也不相同。如果是一部真正的文学作品，它必定具有鲜明的创作个性，这是其他文学作品所不可能替代的。

文学作品中的个性、主观因素也在作品的风格上留下深深的印记。“风格就是人”这句话是非常深刻的。伏尔泰说：从写作的风格来认出一个意大利人、一个法国人、一个美国人或一个西班牙人，就象从面孔的轮廓、他的发音和他的行动举止来认出他的国籍一样容易。司汤达指出：风格是每一位大师所特有的，是表达同一件事时各自采用的特殊方式。每一位伟大的艺术家都在寻觅人们的心灵的特殊表现方法。朗松也说：文学创作产生的积极作用的这种无限潜力得之于作家做的独创性赖以体现的个人的美的形式——换句话说，就是风格。

毋庸置疑，作家在文学作品中不可能不表现“自我”，甚至在一些作品里还经常包含着作家的自传性成分。福楼拜在谈到他的小说《包法利夫人》的主人公爱玛时说：“爱玛就是我”。但是，这并不意味着，《包法利夫人》里不存在“非我”，不存在社会的客观因素；更不意味着，文学作品就是作家的“自我表现”。这两者有着原则的区别。五十年代初，苏联文学界曾经发生过一场关于诗歌是不是“自我表现”的争论，女诗人奥尔加·别尔戈丽茨等人认为诗歌就是“自我表现”；另一些人则坚持诗歌在表现自我的时候，也要表现他人和外部世界，不能绝对地把诗歌看作是一种“自我表现”。1954年法捷耶夫在第二次苏联作家代表大会的发言中，曾就这场关于“自我表现”的争论发表了自己的看法。他说：“……我劝奥尔加·别尔戈丽茨还是放弃‘自我表现’那个用语，用俄文说起来这个字没有意思，大概正因为如此，所以当年它曾被各式各样的颓废派利用过。据说，别尔戈丽茨在论争中引用别林斯基话引得不对，哦，那没关系！让有学问的人去选择更适当的引语来表达别尔戈丽茨的正确思想吧。难道问题在引证吗？（鼓掌）”。别林斯基指出：“诗人作为一个人，一个性格，一个天性——总之，作为一个个性，难道能不反映在自己的作品中吗”？法捷耶夫那段话的意思也是说，诗人在诗歌中不可能不表现自我，但诗歌并不可能全是“自我表现”。法国传记方法

高尔基：《论文学》，第316页。人民文学出版社，1978年版。

高尔基：《论文学》（续集），第334页，人民文学出版社，1979年版。

见《苏联人民的文学》（下册），人民文学出版社，1955年，第456页。

《别林斯基全集》，1956年俄文版，第10卷，第305页。

奠基人圣伯夫的一些追随者认为，艺术作品的内容及其构思应当理解为作家个性和他个人生活的直接表现，并试图从作品的每个艺术形象上找出具体的原型，这种把作品看成作家情况的唯一来源的主张，显然是不正确的。

当然，应该看到，在诗歌中特别是在抒情诗中，诗人的主观因素经常是大量的，极其充分和丰富的，是其他体裁的文学作品所无法比拟，如小说和戏剧就是如此，更不用说历史剧和纪实文学了。但是，这只能说明在各种不同体裁的文学作品里，主观因素和客观因素具有不同的比例关系的辩证关系。要求各种不同体裁的文学作品在主观因素和客观因素方面都有一个千篇一律的“处方”，乃是不合适的，违反艺术规律的。

马克思说：人的本质是“一切社会关系的总和”。所谓“一切社会关系”，是指民族、种族、阶级、文化、家庭、亲友等物质和精神方面的多种社会关系。只有“一切社会关系的总和”才能构成人的全部丰富性和复杂性。对于一个诗人或作家来说，他的一切社会关系不仅存在于他的周围，也存在于他的自身之中。作家生活在社会里，想要斩断同社会的一切联系与关系，做一个不食人间烟火味的人，是无论如何也办不到的，其结果总是“剪不断，理还乱”。一个诗人或一个抒情诗人的创作，也不可能全是“自我表现”。别林斯基说：“一个诗人越是崇高、他就越是属于他所出生的社会，他的才能的发展、倾向、甚至特点，也就越是和社会的历史发展亲密的联系在一起”。

1944年，法国作家和诗人路易·阿拉贡在诗选《诗人的荣誉》的“序言”中，谈到了诗歌作品和时代的关系：“在这些可怕的年代里，所有写诗的人都力求成为不负于我国战士和殉难者的人。惊讶的世界听到这首永不停息的歌，就会重新发现法国；同时，由于它那高尚的声音，世界再次承认它是伟大的法国——人类经验极其丰富的宝库，人们希望的烘炉，以自己的榜样鼓舞着所有人的法国”。别林斯基在分析莱蒙托夫的“一些带有主观性的诗”以后说：莱蒙托夫是“一位俄罗斯的、最崇高、最高贵的意义上的民族诗人，是一位表现出俄罗斯社会的时机的诗人”。这就是说，在文学作品中，还存在着客体和客观方面的因素，如生活的画面、人物、冲突、环境等。甚至人物的行动方式可以违反作者的意愿而受生活逻辑的制约。这种情况在一些大作家那里都曾经发生过。

文学作品中不仅存在着客体性、“非我”，也存在着主体性、“自我”，而且这两方面是相互交织在一起的。普希金的诗体小说《叶甫盖尼·奥涅金》就是如此。别林斯基对此写道：“我们在《奥涅金》里看到是我国社会在其发展中的最富有兴味的一段时间诗情再现的一幅图画。从这个观点上看来，《奥涅金》是一部这个字的充分意义上的历史的长诗；”又说，“《奥涅金》是普希金的最真挚的作品，他的幻想的最钟爱的宠子”，因为“这里有他的全部生活、全部灵魂、全部爱情；这里有他的感情、观念、理想，评价这部作品，就等于在创作活动的全部幅度上来评价诗人本人一样”。

在审美主体与审美客体的问题上，当代西方文艺学中存在着两种截然对立的倾向：要么把审美主体绝对化，文学作品中的一切都是审美主体的表现；

《别林斯基选集》，上海译文出版社，1979年。第2卷，第476页。

《法国作家论文学》，三联书店，1984年，第294页。

《别林斯基选集》，第4卷，第520页。

《别林斯基选集》，第4卷，第521页。

要么把审美客体绝对化，文学作品中的一切都是审美客体的反映。似乎两者只能择其一。

1908年，法国的沃林格在《抽象与移情》中，对源远流长的模仿说，特别是对法国艺术理论家塞姆佩尔的《风格》（1860—1863）提出挑战，认为它们“抹杀了作为一切艺术创造之起点和目的的真正心理内容”，认为“人们这样看重艺术的这种附属要素，就很难深入到艺术作品的最内在的本质中”。按他的看法，只有人的“艺术意志”才是一切艺术现象最深层和最内在的本质；艺术作品不是什么别的，而是“艺术意志的客观化”，艺术史不像塞姆佩尔所说的是“技巧的演变史”，而是“意志的演变史”。换句话说，是作家的主体创造艺术作品的一切。二十年代发源于法国并涉及其他国家的表现主义文艺运动，竭力表现主观的幻景，实际上实践了他的这一理论主张。

二十世纪初至三十年代在欧洲名噪一时的人文主义潮流，是意大利克罗齐的直觉——表现说。克罗齐重视艺术创作中的直觉和艺术个性的特点，这是很有意义的。直觉应该成为审美主体结构的因素之一。直觉是直接认识的形式，其特点正如巴甫洛夫所说：人记得最终的东西，可是他没有意识到走到这个最终之点的途经。这是创作活动中常有的现象。但是，克罗齐走向了极端。在他看来，直觉就是一切，不仅可以创造世界和历史，也可以创造艺术，即“世界全是直觉品；其中可证明为实际存在的，就是历史的直觉品；只是作为可能的，或想象的东西出现的就是狭义的艺术的直觉品”。“艺术即直觉”，这是克罗齐的著名文艺观念。他在《美学纲要》（1912）中写道：“我们已经坦白地把直觉的（即表现的）知识和审美的（即艺术的）事实看成统一，用艺术作品做直觉的实例，把直觉的特性都付与艺术作品，也就把艺术作品的特性付与直觉”。这样，克罗齐便把直觉与艺术完全等同起来，而且认为艺术是一种内心活动，艺术家的使命在于“表现自己”。后来，英国的科林伍德继承了克罗齐的思想，在《艺术原理》（1938）中提出，唯有表现感情的艺术才是“真正的艺术”，而再现生活的艺术只不过是“伪艺术”。苏珊·朗格在《感情与形式》（1953）里，进一步把艺术定义为“情感符号”。诚然，感情在审美主体的结构中、在作品中，都占有重要地位，但不应将它过份夸大。在审美主体结构中，在作品中，除感情因素外，也存在着理性因素。没有理性思维能力，作家就无法深入理解现实的本质方面。

以奥地利的弗洛伊德和瑞士的荣格为代表的精神分析学，则是人文主义潮流的又一根支柱。弗洛伊德第一个把无意识概念引入文艺领域，这是有价值的。在《创造与白日梦》（1908）、《图腾与禁忌》（1913）等论著中，他提出艺术的创造本质就是“里必多”的转移，即把性的冲动“升华”到艺术中；作家、艺术家必须以自己的幻想为受到压制的无意识创造一种特殊的升华物，即艺术作品。在他的第一部代表作《释梦》（1900）中，就把梦与艺术作品并列。他还以实例说明，达·芬奇的蒙娜丽莎是艺术家本人“情欲的产物”，由于画家幼年丧父，从而对母亲怀有依恋之情，他才能够描绘出那样栩栩如生的蒙娜丽莎形象。弗洛伊德还根据“俄浦狄斯情结”，将莎士比亚的《汉姆莱特》和陀思妥耶夫斯基的《卡拉玛佐夫兄弟》解释为乱伦情

沃林格：《抽象与移情》，辽宁人民出版社，1987年版第9页。

克罗齐：《美学原理·美学纲要》，朱光潜译，外国文学出版社，1983年版，第19页。

克罗齐：《美学原理·美学纲要》，朱光潜译，外国文学出版社，1983年版，第57页。

欲和仇恨的隐喻。与弗洛伊德稍有不同，荣格在《无意识的心理学》（1912）等著作中，不是把个人无意识而是把“集体无意识”置于人的心灵的中心地位；认为文艺的起源与发展是“集体无意识”使然；文艺的意义与价值在于“发现同种类型的经验在心理上残存下来的沉淀物”，在于发现“从艺术家的思想和心灵中那种高出于个性而表达出来的东西”，亦即在于发现几千年来人类反复经历过的集体无意识的原型。其结果，在弗洛伊法和荣格那里，文艺的多样性与丰富性同世界的多样性与丰富性丝毫无关，它仅仅是一种恒常不变的心理表现——或个人无意识或集体无意识的表现。这就是他所表述的：“创作在实际上就是那种组成类似自由意志的奥秘，艺术家则是我们徒然想去解开的谜的本身”。无意识在作家创作活动中的作用，不能全盘否定。但是，把无意识和意识对立起来，把前者绝对化，则是不可取的。

四十、五十年代日内瓦学派意识批评，是以瑞士的斯塔宾斯基和让·鲁塞、比利时的乔治·普莱、法国的里夏尔为代表，因为他们都曾执教于瑞士的日内瓦大学，“日内瓦学派”即由此而得名。他们的意识批评既不考察文学的历史背景，也不研究作品的形式和结构，而是把目光投射到作者的主观意识上，即本文是作者意识的纯粹体现。在他们笔下，一个作家的全部作品仅仅是同一主体的许多各自不同的变体。也就是说，本文的复杂性与丰富性不依赖于世界的复杂性与丰富性，而依赖于作家意识的复杂性与丰富性。1957年，加拿大的弗莱在《批评的解剖》中宣告英美“新批评”终结。该书认为文学作品是某些主要神话或某些原型的再现，即神话的各种典型已成为文学作品的规范和类型，特别是生和死的主题已成为原型的原型，而原型则来源于春夏秋冬四季的交替和人类生命的有序循环，可以不顾及意识的干预和生活的影响。按弗莱的看法，文学就是神话或原型，就是“反复出现的意象”。这同样是一种绝对化的做法。

在当代西方文艺学中，另一个极端是把审美客体绝对化，企图用数学和其他自然科学方法、统计方法、模型方法来研究文艺作品。在一些人看来，不仅作品的结构、情节、韵律可以模型化，而且连作品的思想倾向和作家的审美立场也可以模型化。近年来，我国报刊上有些文章在反对庸俗社会学和教条主义时（这种反对是对的、必要的），也不同程度地把主体绝对化和客体绝对化：一方面提出我所评论的就是我、文艺批评就是选择或创造、文学是主体精神等；另一方面则认为将来最好的诗是数学，并且在文艺研究中倡导不顾文艺特点地运用信息论、控制论，及其他自然科学的成果与方法。我以为，这些对立的和不同的说法是片面和不符合实际的。

主体和客体的相互关系是哲学的难题之一，也是文艺学的难题之一。而文艺学中的这个问题又总是同哲学中的这个问题联系在一起。主观唯心主义认为，世界存在于意识之中，客体依赖于主体。客观唯心主义认为，意识之外的客观世界之所以客观存在，是因为有上帝、绝对精神和最高理智这样的客观存在。现象学认为，意识和意识的对象是不可分的；世界并不是独立的、客观的存在，而是存在于意识的投影之中。存在主义认为，存在不是客观的存在，而是一种超现象的存在，它象屏幕一样能够记下投到它上面的全部投影，等等。总之，由于它们这样或那样地、抽象地夸大了主体的能动方面，由于它们脱离了人的社会实践方面来论述主体，因而它们都未能找到科学地解决主体与客体的相互关系的真正中介和桥梁。马克思主义和它之前的唯物主义和现代的形而上学的唯物主义也不同，虽然两者都承认存在第一

性，意识第二性，但直观的或机械的唯物主义却忽略了人的主观方面、能动方面。例如，对于费尔巴哈来说，植物、动物、石头、空气、光仅仅是直观的对象。因而费尔巴哈同样未能解决主体与客体的相互关系。

这个问题最终是由马克思第一次科学地加以解决的。对于马克思来说，植物、动物、空气、石头、光已历史地变成了人的社会实践的表现，是人的本质力量的表现。马克思指出：“我们开始要谈的前提并不是任意想出的，它们并不是教条，而是……一些现实的个人，是他们的活动……和由他们自己的活动所创造出来的物质生活条件”。正因为马克思看到了人的创造性的实践活动，他才有可能克服机械或直观的唯物主义的严重局限性，指出它的“主要缺点”在于“对事物、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，不是从主观方面去理解。所以结果竟是这样，和唯物主义相反，唯心主义却发展了能动的方面，但只是抽象地发展了……”这大概就是列宁所说的聪明的唯心主义比愚蠢的唯物主义更接近聪明的唯物主义之故吧！马克思在谈到人和动物的区别时，肯定了人的概念、人的主体的能动性、超越性。他写道：“但是，最蹩脚的建筑师从一开始就比最灵巧的蜜蜂高明的地方，是他在用蜂蜡建筑蜂房以前，已经在自己的头脑中把它建成了。劳动结束时得到的，这过程开始时就已经在劳动者的表象中存在着，即已经观念地存在着。”“动物只是按照它所属的那个种的尺度和需要来建造，而人却懂得怎样处处都把内在的尺度运用到对象上去；因此，人也按照美的规律来建造。”不言而喻，尺度是任何事物所固有的客观性质，但是只有人才能理解尺度和领会对象的内部机制，只有人才能“能动地现实地复现自己，从而在他所创的世界中直观自身”，并自觉地“按照美的规律来建造。”所谓“人都懂得处处都把内在的尺度运用到对象中去”中的“处处”两字，自然是包括人的文艺活动在内的。

然而，不同于动物的人的这种“建造”能力决不是“自为的”、第一性的，是在人的物质生活的实践和劳动中形成的；人的本质不是孤立的、抽象的东西，是同人的社会实践和历史的发展分不开的。所以马克思说：“只是由于属人的本质的客观地展开的丰富性，主体的、属人的感性的丰富性，即感受音乐的耳朵、感受形式美的眼睛，简言之，那些能感受人的快乐和确证自己是属人的本质力量的感觉，才或者发展起来，才或者生产出来……五官感觉的形成是以往全部世界历史的产物。”也就是说，主体除了具有能动性和超越性的一面外，还具有被规定性和被制约性的一面。这样，马克思对主体和客体的相互关系的理解，既不同于唯心主义，又不同于机械唯物主义。恩格斯也写道：“自由不在于幻想中摆脱自然规律而独立，而在于认识这些规律，从而能够有计划地使自然规律为一定的目的服务。这无论对自然界规律的规律，或支配人本身的肉体存在和精神存在的规律来说，都是一样的。这两类规律，我们最多只能在观念中而不能在现实中把它们互相分开。”

《马克思恩格斯选集》，第1卷，第24页。

《马克思恩格斯选集》，第1卷，第16页。

《马克思恩格斯全集》，第23卷，第202页。

《马克思恩格斯全集》，第42卷，第97页。

马克思《1844年经济学——哲学手稿》，人民出版社，1979年，第78页。

《马克思恩格斯选集》，第3卷，第153—154页。

这里所表述的自由与必然、主体与客体的相互关系，对于文艺来说是极为重要的。与人的其他领域一样，文艺中的自由或作家主体的自由并不在于“在幻想中摆脱”外部自然界和社会生活的规律，而在于认识这些规律，自觉地、创造性地利用这些规律。可见，马克思恩格斯对主体与客体的相互关系的理解，既同主观唯心主义和客观唯心主义划清了界限，又同机械或直观的唯物主义划清了界限。

马克思还始终一贯地强调实践活动对主体的作用：“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。”列宁也指出，形而上学地把物质和精神即物理的东西和心理的东西的对立当作绝对的对立，机械地对待客体的第一性，那就犯了“极大的错误”。这不仅意味着，人的实践活动愈广泛、愈多样，人同世界的实践关系就愈全面、愈丰富，人的主体性也就愈成熟、愈充实，愈自由；而且意味着，人所创造的客体和主体具有同一性，亦即它们是相互依存，相互作用的。因此，那种认为人和作家可以脱离人和作家的实践活动，那种认为人和作家可以脱离同世界的实践关系，那种认为作家艺术家可以淡化现实、背对现实，来谈论他们的主体性的观点，是十分不妥的。

对于文艺创作来说，马克思指出：作家除了应该倾听客体的声音——“用事物本身的语言来说话，来表达这种事物的本质特征”外，他还应有权表达自己的主体的声音，并且认为这是文艺创作的一条重要规律。1842年，马克思在抨击普鲁士书报检查令时，曾利用布封的“风格就是人”这句名言，以说明每个作家都有他“精神个体性的形式”，都有权用自己的风格写作，并且同时充分地肯定了作家主体的声音。他写道：“作家的一切活动对象都被归结为‘真理’这个一般概念。可是，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的方面变成同样多不同的精神性质。”又说：“你们赞美大自然悦人心目的千变万化和无穷无尽的丰富宝藏，你们并不要求玫瑰花和紫罗兰发出同样的芳香”；“每一滴露水在太阳的照耀下都闪耀着无穷无尽的色彩。但是精神的太阳，无论它照耀着多少个体，无论它照耀着什么事物，却只准产生一种色彩，就是官方的色彩！”针对德国文化专制主义对作品的这种横加干涉，马克思进一步斥责说：“就像损害主体的权利那样，也损害了客体的权利。”可见，在马克思看来，在文艺创作中主体的声音和客体的声音、主体的权利和客体的权利、精神的太阳和物质的太阳，是不可分割的、辩证统一的。

文艺领域中的主体和客体的关系，除了具有哲学上的一般规律外，它还具有自己特殊的解决方式，亦即不仅在作家的创作过程中，而且在作家的作品中，主体和客体永远是辩证统一的。这与哲学、自然科学是很不相同的，后者不可能把作者的主体带到著作中去。而作品中的艺术形象则不然。它不是客观世界的单纯“摹写”，它始终是客观世界的主观形象。不管怎样，作家的精神世界都会在作品中反映出来。即使是对同一个故事，任何一个诗人、作家、画家、雕塑家、演员，不仅会有各自的不同叙述方法，而且会有各自

《马克思恩格斯全集》，第12卷，第742页。

《马克思恩格斯全集》，第1卷，第7—8页。

《马克思恩格斯全集》，第1卷，第7—8页。

不同创作个性。艺术的丰富多彩的诱人的永久魅力就在于此。对于文艺批评与研究来说，情况也是一样。仅仅从作家的主体（及接受的主体）或仅仅从艺术的本文（客体）出发，是无法解释文艺过程和文艺作品的。因此我以为，马克思恩格斯关系文艺批评的两条原则：历史观点和美学观点及其辩证统一，是符合文艺的性质和特征的。这意着，所谓美学，它是历史的美学；所谓历史，它是美学的历史。这同他们关于文艺的一般规律和特殊规律的辩证统一、客体与主体的辩证统一的观点是相适应的，而且也是以它们为根据的。

第五节 艺术反映与艺术创造

如果说文学作品是一种“审美现实”，是一种“第二自然”，一面“聚光镜子”，那么就意味着：在文学作品中不仅作者白声音和对象的声音、主观的因素和客观的因素是辩证统一的，而且艺术的反映和艺术的创造也是辩证统一的。

在文学史上，作品究竟是反映还是创造，一直是一个争论不休的问题。过去和现在的非理性主义者从来就主张文学不是反映而是创造。上个世纪八十年代俄国批评家艾亨瓦尔德说：艺术是创造世界，而不是反映世界。法国新托马斯主义美学的代表人物日阿克·马利坦在他的《艺术与经院哲学》、《诗的界限》、《艺术家的责任》等论著中，否定艺术的认识价值，认为艺术不是现实的反映，不是对现实的认识，而是一种创造；并且同亚里士多德的“模仿说”展开了论战。

1963年法人加洛蒂在《论无边现实主义》一书中，象德国的沃林格1908年在《抽象与移情》一书中一样，象日阿克·马利坦一样，再一次对亚里士多德的文艺模仿说发难。在加洛蒂看来，似乎从十四世纪起，从意大利文艺复兴时代的画家乔托（1267—1337）起，绘画主要是采取“盘点周围世界”的方法来把握现实，以静止不动的观点来了解世界，仿佛一个人用一只眼睛透过锁眼来看世界；印象主义者实行的是老一代大师的原则，即只考虑按照人所看见的那样来描绘事物，而不管人对它们理解了什么；似乎多少个世纪以来的绘画就是力图模仿现实，只是在1907年毕加索的立体主义绘画《阿维尼翁的小姐们》问世之后，绘画才放弃了复制现实，自由地进入到创造现实，这才使艺术发生了一场哥白尼式的美学“革命”——艺术的使命“不在于再现存在着的、自然的世界，而是创造新的世界、纯粹的人的宇宙”。加洛蒂还多次声称，他的“创造世界”的美学观念同亚里士多德的“模仿自然”说作了彻底的决裂，是一种非亚里士多德学派的新美学。而他的“无边现实主义”理论便自然而然地成了他的这一新美学的基石。同时，列宁的反映论所坚持的艺术是现实的反映这一命题，也不言而喻地成了亚里士多德学派的旧东西。的确，加洛蒂在书中也对列宁的反映论颇有微词。我们在这里不准备去讨论世界艺术史上那些问题和加洛蒂关于它们所制造的神话，也不准备去分析他在书中提出的不少有意义有价值的思想，仅就他对亚里士多德的“模仿自然说”和列宁的反映论的批评，以及他提出的艺术不是再现世界而是创造世界的新观念、非亚里士多德学派的新美学，加以讨论。这因为，近年来我国有一种观点认为，似乎是亚里士多德的模仿论、别林斯基的现实主义复制论和列宁的反映论开了艺术机械论、直观论之先河。

应该说，加洛蒂的这种新观念、新美学并不新。远的不用说，二十世纪

以来，在加洛蒂的言论出现以前，西方的美学界已有不少人提出这种观点。例如，新康德主义的代表人物艾·卡西勒在他的《论人》中认为，艺术是一种文化的象征形式，而象征形式并不是再现现实，而是创造现实。对于大艺术家来说，不应该去认识现实，而是需要去创造现实和制造现实。美国著名美学家苏珊·朗格和她的老师艾·卡西勒一样，在《艺术问题》一书中指出：艺术中的一切都是被创造出来的，而绝不是从现实中得来的。显然加洛蒂的“艺术不是再现世界而是创造世界”的话，只不过重复了艾·卡西勒和苏珊·朗格的观点。这是其一。其二，被加洛蒂视为“亚里士多德学派”的一些理论观点，也不是他所想象的那样直观和机械。

亚里士多德在《诗学》里的确说过“模仿的艺术”这样的话，但是，他并没有将文艺等同于现实。不应忘记《诗学》第9章开头就明白地写道：“显而易见，诗人的职责不在于描述已发生的事，而在于描述可能发生的事，即按照可然律或必然律可能发生的事。历史家与诗人的差别不在一用散文，一用‘韵文’；希罗多德的著作可以改写为‘韵文’，但仍是一种历史，有没有韵律都一样，两者的差别在于一叙述已发生的事，一描写可能发生的事。因此，写诗这种活动比写历史更富于哲学意味，更受到严肃的对待，因为诗所描述的事都有普遍性，历史则叙述个别的事”。在这短短的一段话里，亚里士多德反复强调文艺的使命在于“描述可能发生的事”，这表明他并没有将文艺局限于模仿现实。不仅如此，亚里士多德所谓的“模仿自然”，这“自然”也是包括人性在内的。

至于别林斯基的以“复制现实”而闻名于世的现实主义美学，并不是要求俄国十九世纪现实主义作家如实地记录现实，我们不能仅仅从“复制”二字的字义上去理解。事实上，别林斯基并不排斥“用想象去再现现实的可能性”，而且认为“诗是现实及其可能性的创造的复制”；诗人“不是模仿自然，而是与自然竞争”。别林斯基关于激情、主观性的论述也十分丰富。例如，他在评论果戈理的小说《死魂灵》时就写道：“作者最伟大的成功和向前迈进的一步是：在《死魂灵》里，到处感觉得到地、所谓是感觉得到透露出他的主观性。在这里，我所说的不是由于局限性和片面性而把诗人所描写的对象的客观实际加以歪曲的主观性，而是使艺术家显示为具有热烈的心灵、同情的灵魂和精神独立的自我的人的一种深刻的、拥抱万有的和人道的主观性，不许他以麻木的冷淡超脱于他所描述的世界之外，却迫使他通过自己泼辣的灵魂去引导外部世界的现象，再通过这一点，把泼辣的灵魂灌到这些现象中”。

现在来谈谈列宁的反映论。时下我国有一种观点，认为反映论是列宁的思想，它来源于列宁的《唯物主义与经验批判主义》，而不是马克思的思想，以此来否定反映论。这就有必要来重温马克思对这个问题的论述。

马克思说：“在黑格尔看来，思维过程，即他称为观念而甚至把它变成独立主体的思维过程，是现实事物的创造主，而现实事物只是思维过程的外部表现。我的看法则相反，观念的东西不外是移入人的头脑中改造过的物质的东西而已”。这同列宁反映论的出发点是完全一致的。如果说马克思在这

亚里士多德：《诗学》，人民文学出版社，1963年，第28页。

《别林斯基选集》，上海译文出版社，第3卷，第414—415页。

《马克思恩格斯选集》，第2卷，第217页。

里没有运用“反映”二字，那末恩格斯在自己的论述中则是运用了。例如，恩格斯在《费尔巴哈与德国古典哲学的终结》里写道：“……在黑格尔那里，只是概念的自己的运动的翻版，而这种概念的自己的运动从来就没有的、不知道在什么地方发生的，但无论如何是同任何能思维的人脑无关的。这种意识形态的颠倒是应该被消除的，我们重新唯物地把我们头脑中的概念看作现实事物的反映，而不是把现实事物看做绝对概念的某一阶段的反映”。

列宁的反映论也决不是一种直观的、机械的、镜子式的反映。他在《亚里士多德 形而上学 一书摘要》中写道：“智慧（人物）对待个别事物的摹写（二概念），不是简单的、直接的、照镜子那样死板的动作，而是复杂的、二重化的、曲折的、有可能使幻想脱离生活的过程……”列宁又说，“没有‘人的感情’就从来没有也不可能有人对真理的追求”。他特别要人们“注意”费尔巴哈在《宗教讲演录》中提出的一句话：“艺术并不要求把它的作品当做现实”。他称列夫·托尔斯泰是“俄国革命的镜子”，决不是说托尔斯泰的小说创作象湖水那样观照着天空和四周的景物。相反，他在《列夫·托尔斯泰是俄国的革命镜子》的著名文章里，劈头就提出一个问题：“把这位伟大的艺术家的名字同他显然不了解的、显然避开的革命联系在一起，初看起来，会觉得奇怪和勉强，分明不能正确反映现象的东西，怎么能叫镜子呢？”列宁对此解释说：“在描写俄国这一阶段的俄国历史生活时，列夫·托尔斯泰在自己的作品里能以提出这么多重大的问题，能达到这样大的艺术力量，使他的作品在世界文学中占了第一流的位子。由于托尔斯泰的天才描述，一个被农奴主压迫的国家的革命准备时期，竟成为全人类艺术发展中向前跨进的一步了”。这里有两点值得注意，第一，如果托尔斯泰没有去描写俄国这个具有世界意义的革命准备时期，他的创作是不可能成为“全人类艺术发展中向前跨进的一步”的；第二，如果托尔斯泰的创作不是一种“天才描述”，不具有“这样大的艺术力量”，不能“提出这么多重大的问题”，他的创作同样不可能成为“全人类艺术发展中向前跨进的一步”。这些主观和客观的条件，在托尔斯泰那里，是相辅相成、缺一不可的。俄罗斯文学史表明，在那个时候的俄国作家中，使用过或描述过这一俄国革命准备时期题材的远不止托尔斯泰一人，但是，他们的作品都未能留传于世，因为他们都不具备托尔斯泰的那些上述的主观条件，其中包括托尔斯泰在上世纪八十年代断绝了同贵族阶级的关系、站到了宗法制的、天真的农民的立场上来这样非常重要的主观条件，正因为如此，才会有托尔斯泰的“最清醒的现实主义”，以及他对俄国旧制度的罪恶的那种“追根究底”的决心和无情的批判态度。从这里不难看到，审美反映不是对被反映的审美客体的简单复制，它必定要把审美主体自身的本性客观地展示出来。所谓审美反映（创作）过程只能是审美主体自身的会部本性及其丰富性和复杂性的表现过程。而文学作品的审美现实则是审美主体和审美客体即“我”和“非我”的相互作用、相互反射的结果，因为正是在它们的相互作用、相互反射中，它们各自的本性才得以同时而又同样地呈现出来。所以，作家的创作过程从一开始就存在着两个方面——本体论的方面和认识论的方面，而且它们是不能绝对地被分割开的。

《马克思恩格斯选集》，第4卷，第239页。

《列宁全集》，第3卷，第421页。

《列宁选集》，第2卷，第369页。

列宁曾经要人们“注意”黑格尔的这句话：“把主观性和客观性当做一个固定的和抽象的对立，这是错误的。二者完全是辩证的……”

列宁十分强调人的认识和反映的积极作用和能动作用。他说：“人的认识不仅反映客观世界，并且创造客观世界”，这是一句具有十分重要意义的话。对于作家来说，它显得更为重要。我们在上面已经提到，加洛蒂只承认艺术是“创造世界而否定它是“反映世界”，把二者绝对地对立起来。这是很片面的。唯物主义没有反映是不行的，把反映的原则驱逐出辩证唯物主义，这实际上就是使辩证法脱离唯物主义。

事实上，人的改造世界的一切创造性活动，从来都是以思维正确地反映存在为其前提和基础。虽然人类是按照自己的需要与目标不停地进行创造，虽然最蹩脚的建筑师从一开始就比最灵巧的蜜蜂高明，在最蹩脚的建筑师的头脑中已经把房子建成，但是，他们的目的并不是主观臆想出来的，而是他们依据对事物的有关的联系与关系的认识而产生的构想和设计，这构想和设计的内容仍然是客观的，是由事物的本质和特性决定的。他们的构想与设计能不能付诸实现，则必须看他们的主观思维是否符合客观事物的规律性，即主观思维能否正确反映客观存在。离开反映或排斥反映的任何人的主观活动，是什么也创造不出来的。物理学、化学、数学等自然科学是如此，文学创作也不例外。这是哲学原理，也是艺术规律。我国报刊上有的文章则不这样看，它认为，文学活动是“特殊（审美）的意义世界的创造”。它不仅把反映拒斥于文学活动之外，而且断言那些坚持文学活动是现实的反映的观点，是“从反映论引申出来的教条”，“既不符合哲学原理，又违背了文学规律”。对于这种意见，我们很难苟同。

再说，人的认识积极性和能动性并不是绝对的自生的，是同外部世界、他人和自身的相互作用的结果，而且总要考虑它所指向的客体的性质。没有反映，人的积极性和能动性不可能得到发展，没有反映对象的积极性和能动性，也不可能有反映本身。这两者从一开始便千丝万缕地联系着。如果承认反映不是消极的、静止的而是积极的、能动的，那末反映本身就属于创造的范围，而创造则是反映的题中应有之义。一个作家总是力图在积极的、能动的反映过程中，取得某种预先构思好的东西。从这个意义上看，作家的创作活动永远是一种创造性的、具有生产效能的活动。因此，那种把反映和创造对立起来或割裂开来的做法，都是不全面的。

第六节 稳定性和变化性

一部文学作品总要与现实生活发生联系，总要通过一定和艺术形式（题材、结构、情节、体裁等）并按照艺术的规律，审美地反映和表现什么。因此，文学作品的基本涵义和基本结构所具有的客观性、稳定性，是不容怀疑的。莎士比亚写的四大悲剧决不可能被人理解为喜剧，而喜剧大师卓别麟表演的那些喜剧也决不可能被观众当作悲剧来欣赏。马克思写道：“……难道对象本身的性质不应当对探讨发生一些即使是最微小的影响吗？……当对象悲痛的时候，探讨难道应当严肃吗？当对象悲痛的时候，探讨难道应当谦逊

《列宁全集》，第38卷，第196页。

《列宁全集》，第3卷，第232页。

吗？”马克思所谈的这个意思，也完全适用于作家创作的作品。鲁迅说过：“作者用对话表现人物的时候，恐怕在他自己的心目中，是存在着这个人物模样的，于是传给读者，使读者心目中也形成了这人物的模样。但读者所看见的人物，都不一定和作者所设想的相同，巴尔扎克的小胡须的清瘦老人，到了高尔基手里也许变了粗蛮壮大的络腮胡子。不过那性格，那言动，一定有些类似，大致不差，恰如将德文翻成了俄文一样。要不然，文学这东西便没有普遍性了”。鲁迅所言的“一定有些类似，大致不差”，就是指文学作品所具有的客观性、稳定性。

当然，还有另外一种情况。一部文学作品有可能在读者那里引起截然对立的反响，譬如说，吴晗的著名历史剧《海瑞罢官》在“文化大革命”初期，被某些人说成是一株反党反社会主义的大毒草，另外一些人则认为是一部优秀剧作。然而这种强烈而鲜明的反差和对立，并不来自于这部历史剧本的主题思想和基本结构方面存在的歧义，而是来自于那个特定历史时期的政治思想领域和意识形态领域里的极其尖锐的斗争。对于那些断言《海瑞罢官》是大毒草的人来说，这不过是出于政治的需要，借题发挥，为己所用。当雨过天晴，“文化大革命”已成为一种不堪回首的往事的时候，孕含于《海瑞罢官》的基本结构之中的真正的主题思想，终于得到了公正而客观的揭示和理解。

文学作品不是凝固的、封闭的，它在保持其基本内容、基本精神的客观性、稳定性的同时，也在历史地变化着、发展着。用韦勒克、沃伦的话说：一种艺术品“既是‘永恒的’（即永久保有某种特质），又是‘历史的’（即经过有迹可循的发展过程）”。海明威在关于西班牙的斗牛专著《午后之死》中，曾把文学作品形象地比作一座冰山，“冰山在海里移动很是威严壮观，这是因为它只有八分之一露出水面”。而那些没有露出水面的部分，则需要读者积极地去加以重建。然而，这种重建并不是没有根据的胡编乱造，也决不可以对露出水面的那一部分视而不见。

文学作品是一个审美的、精神的、认识的、价值的、心理的、文化的复杂的交流系统。它之所以能够引发出读者的千差万别的感受和理解，不仅在于接受者可以从某一个、某两个或几个角度来审视文学作品，也在于文学作品自身的多层次性和某些层次的多义性。

一部文学作品，特别是一部优秀的文学作品，它的底蕴十分丰富，能让你在有限的形式中领略无穷的意味。有位前苏联评论家把文学作品譬如为葱头，这是很有道理的。他说：“葱头有七层皮。好的文学作品大约也是多层次的……有的读者不会从第一层往里走，有的可能达到第二层，如果他对书作长时间的思考，可以达到第三层和第四层。可是有的作品甚至还有第六层和第七层。有时候作者本人对自己的书也只能理解到第六层，他也和读者一样，觉得还有点藏而不露的东西”。这“藏而不露的东西”，同宋代诗论家范文在《对床夜语》中所说的：“咀嚼其艾，乃得其意”，是一个道理。

歌德曾提出“说不尽的莎士比亚”。别林斯基也谈到“说不尽”的普希金：“普希金不是随生命之消失而停留在原有的水平上，而是要在社会的自

《马克思恩格斯选集》，第1卷，第8页。

韦勒克、沃伦：《文学理论》，三联书店，1984年，第36页。

《苏联当代作家谈创作》，北京师范大学出版社，1984年，第10页。

觉中继续发展下去的那些永远活着和运动着的现象之一。每一个时代把这些现象发表自己的见解，不管这个时代把这些现象理解得多么正确，总要给下一代说一些什么新的、更正确的话，并且任何一个时代都不会把一切话都说完……”朗松同样指出：“文学这个东西既是过去也是现在。封建制度、黎塞留的统治、监税避、奥斯特里茨之役都是已经消失了的过去，今天我们只能重新加以构思。〈熙德〉和〈老实人〉却仍然存在，跟1636年和1759年时一个样子，并不象一些档案文件……那样，成了化石一般，死气沉沉，跟今日生活毫无关系，而是象伦勃朗和鲁本斯的画作，依然栩栩有生气，依然具有生动活泼的性质，拥有取之不尽的可能性，足以在美学或伦理道德方面激励文明人类向上”。

莎士比亚和普希金、伦勃朗和鲁本斯之所以“说不尽”，之所以“拥有取之不尽的可能性”，原因自然很多，但其中一个重要原因，在于他们的杰作具有巨大的艺术概括力和极为广泛的含量，使得同一时代或不同时代的读者能够对世界、对人、对生活作出多种复杂的联想、对比和想象。文学作品的多义性不仅是客观的存在，而且也十分复杂多样。”

第一，艺术语言，特别是诗歌语言的多义性（包括空灵性、含蓄性和模糊性在内）。韦勒克、沃伦写道：“一个字不仅具有字典上指的含义，而且具有它的同义词和同音异词的味道。词汇不仅本身有意义，而且会引发在声音上感觉上或引申意义上与其有关的其他词汇的意义，甚至引发那些与它意义相反或者相排斥的词汇的意义。”例如，我们古典文论所言的：“纓修其辞，若显若晦，其旨隐，其词微”，也是这个意思。宋人范文曾经说过，杜甫的“瞿塘两崖诗云：‘入天犹石色，穿水忽云根’，‘犹’、‘忽’二字，如浮云著风，闪烁无定，谁能迹其妙处？”（《对床夜语》）这里的“浮云著风，闪烁无定”，就是对诗歌的多义性所作的一种描绘。

第二，语境（上下文）产生的多义性。这不仅指语言的细节（词、词组、句子、语音以及其他组成部分，特别是双关语、隐喻、象征、悖论和反讽等）同语言的上下文密切相联，也指一部文学作品同它有关的哲学的、社会的、历史的上下文密切相联。毫无疑义，文学作品是一种文化现象，它包括道德、政治、哲学、宗教、科学等各种思想、观念和问题。这就有可能使一些人认为上下文应该如此，而使另一些看来上下文应该是另一种样子。

第三，艺术世界概括的多义性。一部优秀的文学作品，特别是优秀的诗词，其概括的容量十分广泛而丰富，包含了不同的生活经验，不同的生活现象。如我国古典诗词中的：“山穷水尽疑无路，柳暗花明又一村”；“沉舟侧畔千帆过，病树前头万木春”；“野火烧不尽，春风吹又生”；等等。它们经常给人们留下多种多样的联想与想象的空间，或使人们借题发挥。

第四，艺术形象反映生活的多义性（或多侧面性）。一部重要的或天才的文学作品总要反映不同的生活倾向和不同的生活经验。一个卓越的艺术形象会像生活一样丰富而复杂，它的全部内涵只能在未来的岁月中逐渐地、历史地展开，而每个时代的读者都以其特有的感受力发现它的新的方面，并作出自己的理解。贾宝玉、阿Q、堂·吉珂德、汉姆莱特、奥勃洛摩夫都是在

《别林斯基选集》，上海译文出版社，1980年，第3卷，等278页。

《方法、批评、文学史——朗松论文选》，中国社会科学出版社，1992年，第4页。

韦勒克、沃伦：《文学理论》，三联书店，1984年，第188页。

特定条件下创造的，体现了它们各自时代的特点，同时又揭示了其他时代人们的性格特点。加上古典作品中的艺术典型本身的复杂性和矛盾性，例如《安娜·卡列尼娜》中的女主人公安娜·卡列尼娜以及列夫·托尔斯泰在小说中对她所持的双重态度，即使是同一时代的读者，也完全有可能作出不同的评价和解释。

尽管文学作品中的艺术形象不完全是审美符号（艺术符号），但艺术形象所具有的某种符号性质，则是不可抹杀的。其实，许多古典作品中的艺术典型，在一定程度上已由艺术典型转化为约定俗成的审美符号，如《堂·吉珂德》中的堂·吉珂德，当人们在日常生活中谈论某人“与风车在作斗争”时，这实际是指堂·吉珂德性格中某种富有代表性的特点。又如《红楼梦》中的林黛玉，当人们在日常生活中谈论某个姑娘弱不经风、爱哭时，往往会听到：“她是林黛玉”。可见，文学作品中的审美符号，不象一部科学著作中的科学符号那样具有纯粹的所指功能，在读者心中引起相同的认知过程，而是一种蕴含或暗示。因此审美符号不能进入字典，如西方现代派作品的“荒原”、“墙”、“城堡”等。审美符号产生的艺术意义和文学家在审美符号中想要表达的意义，不可能完全一致。艾略特说：“……一首诗对于不同的读者可以表现出极为不同的意义，而且所有这些意义可能同作者想要表达的意义都不相同……读者的解释可能和作者的本意不同。但同样也是正确的。甚至有可能更好一些。在一首诗中，可能有着比作者意识到的更多的东西。这些不同的解释可能都是对一件事物的部分的说明；这种多样化的解释可能是由于这样的事实，诗比起普通语言来，能够传达的东西不是更少而是更多。”

第五，艺术形象本身的未完成性所产生的多义性。这里有两种情况：一是作者并未完全揭示出来的和并未完全意识到的新的审美倾向，艺术形象尚处于胚胎或萌芽的状态，有待现实本身的进一步发展和读者想象的发挥；二是作者依据艺术规律的需要或结构安排的需要，有意识地留下空白、模糊点或悬念，让读者尽情地发挥，以得到更大的审美满足。特别是在20世纪的一些文学作品中，作者在意犹未尽之处常常带住。美国作家海明威从另一个角度表示了类似的意见。他说：“如果一个散文家对于他想写的东西心里很有数，那么他可以省略他所知道的东西。读者呢，只要作者写得真实，会强烈感觉到他所省略的部分，好象作者已经写出来似的”。后现代主义代表作、荒诞派戏剧家贝克特的《等待戈多》又是一种情况。作品中的两个主人公——流浪汉爱斯特拉冈和弗拉基米尔在荒野路边的一棵树下，“等待戈多”。一个男孩来报信，说“戈多”今晚不来了，明晚准来。第二幕基本重复第一幕的情景，只是枯树上长出了几片新叶，但是，两个流浪汉还在苦苦等待，却仍不见“戈多”的到来。“戈多”是谁，为什么要等待他。显然作者根本就不准备回答，它的主题就是表现等待，通过等待揭示人类在一个荒诞世界中的处境。这样的艺术处理方式，是同作者想要表达的哲学观念紧密相连的。

现在，波兰英加顿的现象学美学著作和德国伊瑟尔在接受美学著作提出的“不确定性”和“空白点”，很受人们注意。这无可非议。其实，文学作品中的“空白点”和“不确定性”并不是20世纪的新创造。我国古典文论中

艾略特；《关于诗和诗人》，1957年，伦敦英文版，第30—31页。

转引自《美国文学简史》（下）人民文学出版社，1986年，第209页。

的“虚虚实实”、“若有若无”、“不即不离”、“是相非相”等，指的也是这个意思。这同文学作品在某些层次、某些方面存在的多义性说法，并不矛盾。问题是，有一种观点认为，只有文学作品充满了不确定性才能与读者交流，或者读者就没有“填补”空白和不确定性的工作可做；不确定性愈多，便愈能激发读者对作者的积极参与；不确定性是本文发挥其交流功能的先决条件和出发点；等等。这实际上是把不确定性的问题绝对化了。我们总不能说本文中什么都没有，才有利于同读者的交流。不要忘记，文学作品同读者的交流并不是商业上的互通有无。斯坦利·费什的那种看法是不能同意的。他在《文学和读者：感情文体学》（1970）和《诠释‘集注本’》（1976）等文章中说：文学作品的客观性仅仅是一种假象。文学作品的意义不在文学作品本身，意义不是一种可以从一首诗或一部小说中获得的東西；意义不象从一个硬壳里剥开来的果仁那样，它是在阅读过程中的一种经验，是读者的头脑赋予一部作品有意义或没有意义，而不是一部作品从封面到封底之间的印刷书页或空间。这就是说，在斯坦利·费什看来，连文学作品中的不确定性也是不存在的，存在的只是读者的主观创造。

尽管文学作品中的多义性，或者说，它的不确定性和空白点是客观存在，但是文学作品中的多义性并不是无边无际的，可以推广到它的一切层次和一切方面，以致于使它的客观性荡然无存。实际情况是，多义性和单义性、不确定性和确定性、空白点和实点相互依存、相互作用，亦即“虚虚实实”，“若有若无”，“不即不离”，“是相非相”。

恐怕很难找到一个这样的作家，他希望自己在作品中所表达的东西不使人所理解，由读者任意发挥。莱蒙托夫在小说《当代英雄》（1840）的“序言”中，曾就读者对他的作品的误解和曲解作了辩驳。他说：“不久以前，这本书就曾受到某些读者，甚至某些杂志轻信文字字面意义的不幸遭遇。在些人煞有介事地非常见怪，因为把一个那么不道德的人向他们标榜为当代英雄；另外一些人则很精明地指出作者在描绘自己的肖像和自己熟人的肖像……迂腐而又可怜的玩笑啊……我的可敬的先生们，当代英雄的确是幅肖像，但不是一个人的：这是一幅由我们整个这一代人的充分发展的缺点构成的画像……如果你们欣赏这较可怕的和凭空臆造，为什么这个人物，纵然向壁虚构的，在你们心中就得不到怜悯呢？是不是因为他的真实性超过了你们的希望？”

此外，一部过去时的文学作品由于面对新的时代生活，面对新的时代审美风尚，有可能发生“变形”或“重新调弦”。其中个别情节、主题思想中的某个层次和方面有可能或老化、或淡化、或中立化、或强化、或迫切化、或主要的变成次要的、或次要的变成主要的。例如，让-保尔·萨特在《什么是文学》一书中说：“人们把某个特定社会的人物交给了作家，作家也许想对这样的人物进行改造……同样，读者也用他们的习俗、他们对世界的看法以及他们所处的那个社会中的社会观和文学观来加以干预”。萨特谈到十八世纪法国剧作家博马舍的名剧《费加罗的婚礼》时又写道：“人们至今尚在谈论着那些曾经使《费加罗的婚礼》取得成功的朝臣，尽管这个剧敲响那个制度的丧钟。在另一些时候，这种冲突就隐蔽起来，但它始终是存在的，

莱蒙托夫：《当代英雄》，人民文学出版社，1978年，第1—2页。

萨特：《什么是文学》，载《文艺理论译丛》，第2辑，中国文联出版公司，1984年，第383页。

因为道破冲突的名称就是把它暴露出来，而把它暴露出来，就是要改变它”。

又如，在我国大规模急风暴雨的阶级斗争时期里，沈从文于30、40年代创作的那些“凡人琐事”的作品，在建国以后一个很长的时间里，几乎无人问津。经过文化大革命的十年浩劫，人们对描写钢筋铁骨式的理想人物的作品的兴趣渐渐减退，而对描写普通人的命运与遭遇的、富于人性和人情味的作品，给予愈来愈多的关注。这显然同人民、同千千万万个家庭在这十年里所经历的种种艰难曲折息息相关。正是在这种新的历史条件下和新的审美风尚的影响下，沈从文的《边城》等小说同读者的相互作用便变得突出起来了，重新受到了人们的重视和喜爱。老舍的《四世同堂》、《茶馆》等作品在新时期里也比在新时期以前，不论在主题思想方面和美学方面都格外受到人们的青睐。相反，文学史告诉我们，在一定时期里，由于读者需求等种种原因，读者和文学作品的相互作用根本没有发生，即使像莎士比亚、歌德、普希金这样一些伟大的作家，他们的作品也曾经不为读者所赏识。这已是文学史上的事实。

第七节 文学作品中的“收件人”

从文艺学的传统观念看，文学作品的读者即“现实读者”——阅读文学作品的人，这在过去似乎是天经地义的。自六十年代中期起，这个观念发生了变化。德国“接受美学”的代表人物姚斯对传统的读者观念提出了挑战。他认为，读者不是在一部文学作品问世以后才存在的，而是早已存在于作家的构思和创作过程中。他用“期待视野”这一概念来说明这种现象。一个作家预先得考虑自己的作品能否对读者产生吸引力，引发读者的兴趣，而且自觉地或不自觉地都要根据读者的情况来修改自己的构思。“接受美学”的另一代表者沃尔夫冈·伊瑟尔则用“暗含读者”这一概念来概括这种现象。他的一部早期著作《暗含的读者》就是这种研究的集大成。差不多与“接受美学”崛起的同时，前苏联的梅拉赫教授也认为，作家在创作过程中始终不断地在同想象中的读者打交道。

应该说，在这些文学研究专家提出这个问题之前，过去和现在的许多作家都发表过这种意见，认为他们在创作过程中，都要以一定的接受模式或“收件人”为目标，都得考虑为谁而作的问题（有些作品还特别标明，这是“儿童读物”、“中学生文库”，以说明它们是以青少年为阅读对象）。

十九世纪俄罗斯作家陀思妥耶夫斯基的手稿上经常写满驳杂的小汪，以此来提醒悄要忘记读者，必须使读者在所需要的方面志受某个情节或形象。

前苏联作家阿·托尔斯泰认为文学创作必须以读者为对象。他说：“您，作家，被抛到一个无人烟的荒岛上，我们推测，你会确信：“直到死您也看不到一个活人了，您要由给世界的东西将永远不会问世。您会开始写长篇小说、戏剧、诗歌吗？当然不会……接受者、有共同感受的人：即读者群众、阶级、人类。”

电影大师谢尔盖·爱森斯坦多次指出，他经常要设计观众的形象，“把

萨特：《什么是文学》，载《文艺理论译丛》，第2辑，中国文联出版公司，1984年，第388页。

《阿·托尔斯泰文集》（十卷本），1951年俄文版，第63页。

观众的情绪和理智也纳入创作过程之中，”“……把观念坚定地引向对主题的认识和体验。”

法国作家和哲学家让—保尔·萨特认为，作家的创作一定要以读者为出发点。他写道：“既然作者和读者都在相互寻找自由，从一个世界上经过时都感到痛苦不安，那末我们同样可以说，作者是通过世界的某个方面的选择来确定他的读者；反过来，作家正是通过对读者的选择来决定他的主题的。因此，所有精神产品本身都包含着它们所确定的读者的形象。”为此，萨特举了几个例子。他说，法国小说家让·维尔高尔的《海的沉默》的写作意图是一目了然的。作者是一位早期抵抗运动成员。然而给人强烈印象的是，这部作品在纽约、伦敦、有时在阿尔及尔的外国移民中却遭到反感，他们竟然指责作者是一个主张通敌的人。这是因为维尔高尔没有以这些读者为对象。而在被占领区则恰恰相反，没有人怀疑这一点。

马克思主义经典作家也十分重视文学创作与读者的关系，认为作家应该在自己的作品中考虑接受对象的审美要求。

恩格斯在评论德国女作家敏娜·考茨基的一些具有社会主义倾向的小说《旧人和新人》等时说：“在当前的条件下，小说主要是面向资产阶级圈子里的读者……因此，如果一部具有社会主义倾向的小说通过对现实关系的真实描写……那末，即使作者没有直接提出任何解决办法，甚至作者有时并没有明确地表明自己的立场，但我认为这部小说也完全完成了自己的使命。”

列宁说：一个真正的作家任何时候都不会不面向自己的读者，相反地，“他的对象是那些确实愿意动脑筋、但还不够开展的读者，帮助这些读者进行这件重大的困难的工作，引导他们，帮助他们开步走，教会他们独立地继续前进，在庸俗作家的眼里读者都是一些不动脑筋，也不会动脑筋的人，他不会启发读者了介严谨科学的初步原理，而是通过畸形的简单化的充满庸俗玩笑的形式，把某一学说的全部结论‘现成地’奉献给读者，读者连咀嚼也用不着，只要囫囵吞枣就行了。”

作家构思中和创作过程中的读者或“收件人”是多种多样的、多类型的。这如德国学者瑶曼所说：“在作者的意识或下意识中，收件人可能具有不同的面貌。他可能作为具体个人出现在作家面前，例如，假定在诗中歌颂恋人，假定作者写一篇反对某某人的抨击文或讽刺性地摹拟某某人。但是收件人也可能在作者看来表现为民族、人民、社会阶级或社会阶层、社会集团，以及表现为后代某个不相识的人……总之，是一定要有阅读该作品的人。”

从现代读者观念看，所谓读者不仅指作家构思中和创作过程中存在的，一定的读者模式也指文学作品中一定的读者模式。这是读者问题研究的一种全新的观点，也是此项研究的一大进步。最早提出这种想法的是罗曼·雅各布森，三十年代他作为一个结构主义者时说：文学作品和接受者的关系已经体现在作品的结构中。作品不仅是表现，不仅是描述，而且赋予了一个对

《爱森斯坦论文选集》，1982年，中国电影出版社，第367页。

《爱森斯坦选集》（6卷集），第2卷，1964年俄文版，第171页。

萨特：《什么是文学？》，见《文艺理论译丛》第二辑，中国文联出版公司，1984年，第378页。

《马克思恩格斯全集》，第36卷，第385页。

《列宁全集》，第5卷，278—279页。

瑶曼等：《社会、文学、阅读》，1978年莫斯科俄译本，第57页。

话结构。六十年代中期“接受美学”风靡世界以后，关于作品结构中读者问题的探讨才得以全面展开，并且十分活跃，名词术语很多。其实，20年代的形式主义者什克·洛夫斯基的“奇特化”（“陌生化”）理论已经接触到作品结构与读者的关系问题。戏剧大师布莱希特在30年代提出的戏剧创作的“间离效果”理论，也是沿着这一方向所作的探讨。这就是米歇尔·里法泰尔所表述的“超级读者”，伊瑟尔所表述的“隐含读者”，斯坦利·费什所表述的“博识读者”，埃尔文·沃尔夫所表述的“预期读者”，梅拉赫所表述的“动态读者”，凯德罗娃所表述的“想象读者”，……这些表述虽然各个不同，但它们都肯定了作者与读者在作品中的对话。是作品的结构和诗学的不可或缺的组成部分。换句话说，作者在作品中所选择的体裁、情节、手法、风格、语言等，都不能不受到一定的读者模式的制约和规范。鲁迅说：“在风沙扑面，狼虎成群的时候，谁还有这许多闲工夫，来赏玩琥珀扇坠，翡翠戒指呢？他们即使要悦目，所要的也是耸立于风沙中的大建筑，要坚固而伟大，不必怎样精；即使要满意，所要的也是匕首和投枪，要锋利而切实，用不着什么雅。”的确，文学史上那些在革命与战争年代站在人民大众立场上创作的作家，由于他们选择苦难和斗争中的战士和群众作为自己的“收件人”，其创作风貌，一般说来正如鲁迅所言，他们与写风花雪月、才子佳人的作家不同，在写法上“不必怎样精”，“用不着什么雅”。俄国革命民主主义者车尔尼雪夫斯基的小说《怎么办？》和《序幕》，便属于这种创作类型，因为作者是以那个时代的俄国“平民读者”为“收件人”的。让—保尔·萨特在谈到美国现代著名黑人作家理查·赖特的创作时说过：“假定赖特只是说给白人听的话，他或许要表现得比较罗嗦，教训的口吻比较重，咒骂得比较厉害；但如果他写给黑人看，他可能就写得比较简练，同样的色彩比较明显，悲哀的气氛比较浓重。在第一种情况下，他的作品可能趋向于讽刺；在第二种情况下，就可能与预言性的悲歌相接近：耶利米只说给犹太人听。可是，赖特是为为些心情异常悲痛的读者写作，他既能保持而又能越过那道裂缝。这就是赖特写作艺术作品的理由。”这表明，“收件人”不仅是作家构思和创过程的参加者，也是作品结构和诗学的参加者。

不仅如此，在有些文学作品中，“收件人”或读者是作为它的人物出现的，例如，在车尔尼雪夫斯基的长篇小说《怎么办？》中就经常出现“男读者说”和“女读者说”这样的段落，如，书中一处：“男读者说：‘我知道这个自杀的先生其实并没有自杀’”。

七十年代以来，一些俄罗斯学者将读者的主体接受意识也包括在文学作品的结构之中。这是这个问题的探讨与研究中出现的新现象。例如，在萨巴洛夫看来，文学作品象任何有机体一样，它之所以能够长期存在下去，乃是因为有越来越多的新成分即读者主观经验的“量子”进入其内。这些“量子”一旦进入艺术机体后，便深刻地改变着艺术结构中原有成分的关系，艺术结构中所发生的这种变化，是通过一定的方式及时地加以组织起来的，并且形成一个完整的有机的系统，使作品的过程经常不断地进行自我恢复和自我保存，也就是说，作品的结构和变化是通过主体接受意识来实现的。

鲁迅：《小品文的危机》，见《南腔北调集》。

萨特：《什么是文学？》，《文艺理论译丛》，第2辑，中国文联出版公司，1984年，第386页。

第四章 文学作品与文学接受

第一节 文学接受研究的过去和现在

长期以来，在人类的文艺学中，文学作品和文学接受的相互关系问题，几乎没有任何地位，也没有作过系统的探讨。只是在本世纪六十年代中期西德康士坦茨学派的“接受美学”崛起之后，特别是它的代表人物汉斯·姚斯的里程碑式的论文《文学史作为文学科学的挑战》（1967）问世之后，这个在过去被束之高阁的重要而迫切的问题，才正式被提到文艺学的议事日程上来。正是在这篇论文中，姚斯旗帜鲜明地提出：“在作家、作品和读者的三角关系中，后者并不是被动的因素，不是单纯作出反应的环节，它本身便是一种创造历史的力量。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，因为，只有通过接受者媒介，作品才会进入变化着的、体现某种连续性的期待视野，而在这样的连续性中，简单的接受将转化为批判的理解，被动的接受会转变为积极的接受，被认可的审美标准将转化为新的、超越这种标准的文学生产。”

同时，姚斯还批评了过去把文学史看作作家和作品的历史、排除甚至否定接受活动在文学进程中的作用等观点。差不多与姚斯的论文发表的同时，前苏联学者梅拉赫于1968年发表了《综合研究艺术创作的途径》和《构思—电影—接受》两篇论文，提出了“艺术接受”理论。从此，不论在西方还是东方，读者接受及其和文学作品的关系，便成为当代文艺学中的热门课题。对它的探讨至今方兴未艾。这并非偶然。

首先，文学接受理论的滥觞，是对半个多世纪以来文艺学中那股强劲的唯科学主义潮流的反拨和挑战，后者把文学作品看成独立、自律、封闭的体系，割断文学作品和读者的千丝万缕的联系。其次，文学接受理论也是同这个时候信息论、控制论、系统论这些横断科学的普通推广和运用，同文学的交际功能的广泛研究分不开的。人们在这些横断科学的影响和启迪下，越来越认识到文学也是一种信息、一种系统、一个有读者参加的反馈过程：不仅文学作品影响读者，而且读者也影响作家和文学作品。文学接受的“接受”这个术语本身，就来自于信息的传送与接受，与信息交流密切相关。

文学接受理论作为文艺学的一门独立学科的形成和发展，虽然是本世纪六十年代中期的事情，但它并非从天而降，而是有着自己的前提和出发点，亦即有着自己的“史前时期”。

我国早有“仁者见之谓之仁，知者见之谓之知”、“诗无达诂”之说，即对一篇诗歌、一篇小说或一种事物可能存在着不同的理解和不同的评价。在西方，亚里士多德在《诗学》里论述了悲剧的作用在于引起人的怜悯与恐惧的感情，并且使人的心灵得到净化。这净化便涉及到作品与读者的关系。1826年歌德曾经写过一篇《说不尽的莎士比亚》的文章，所谓“说不尽”，一方面是指同一时代或不同时代的读者，对莎士比亚的创作可能会有新的发现和新的评价；另一方面是指莎士比亚的创作本身所具有的无比丰富的内在潜能。不仅如此，歌德还提出了三种读者的类型问题：欣赏而不判断、判断

见《世界艺术与美学》，第9辑，文化艺术出版社，1988年，第2页。

而不欣赏、欣赏地判断或判断地欣赏。1895年，俄国学者鲁巴金在《俄国读者散论》中注意到了文学史与读者的相互关系。他指出：“文学史不仅是思想产生的历史，而且是把这些思想推广到读者群众中去的历史，是为这些思想的存在和使读者群众获得这些思想而进行斗争的历史。从读者一词的广义看，它主要是并且首先是进行这一斗争的舞台，在后来它甚至有时也把文盲和半文盲的读者包括在内。因此，任何一种东西都不能像一定历史时间内的读者水平那样，用来确定社会发展的阶段和社会文化的阶段。”以上是二十世纪以前的一些简况。至于二十世纪以来关于作品与读者的相互关系的探讨，那就更多了。如，捷克的莫卡洛夫斯基曾把作品的本文分为两类：“第一本文”和“第二本文”。所谓“第一本文”即未经读者阅读的、涵义不变的本文；所谓“第二本文”即阅读后的本文。与西德“接受美学”有着直接历史渊源的诠释学派的代表人物海德格尔，认为人们对任何事物的理解，都不是被动地接受而是以自己的意识去参与。俄国十月革命胜利后，文学史家别列茨基在《文学史科学的当前任务》（1922）一文中，提出了研究读者、读者兴趣的历史及其同文学史相互一作用的观点。1938年，前苏联著名电影大师爱森斯坦曾就观念与银幕上的形象的关系，发表了深刻的见解。他认为，“事实上，每一个观众也的确是各人根据自己的个性，按照自己的方式，依靠自己的生活经验，自己的幻想源泉，自己的联想途径，各以自己的性格、习惯、社会属性为前提。依据作者所给他指出的、一直地引导他去认识主题和体验主题的那些明确的画面，去创造出形象来的。这个形象正是作者所构思所创造的形象，但它同时也是由观众自己的创作行动创造出来的。”

然而不能不看到，不论在中国或外国、在西方或东方，本世纪六十年代中期以前关于读者接受的问题，实际上只有一些零星的、不系统的意见和思考，即使这些意见和思考是正确的，方向是对头的，但毕竟是文学接受的“史前时期”，它们还没有把文学接受当作一个专门的、系统的、具有理论形态的课题提出来研究。

本世纪六十年代以来，尽管文学接受问题已被各国文艺学家所肯定、所认可，尽管人们都认识到在现代生活的条件下再也不能把接受者的问题排除在文艺学范围之外，尽管文学接受问题的探讨和研究取得了前所未有的成果，尽管至今这种探讨和研究还处在高潮之中，但是，关于文学接受的概念及其运用范围、界限和尺度，仍然没有统一的看法，甚至可以说，呈现在世人面前的是一幅多元的、多学派的、五光十色的、令人眼花缭乱的图画。即使在接受理论的探讨中起了先锋作用和产生了巨大影响的德国“康士坦茨学派”的“接受美学”，各人的观点和研究方法并不完全一致，有时甚至大异其趣。例如，姚斯主要把文学作品置于它的历史范围之内，同文化淤泥联系起来考察，认为不是本文发生了什么变化，而是读者的接受在积极地变化着。因此他主要研究的是接受的历史形式的结构及其类型。伊瑟尔更多地主张填补本文“意义的空白”和使本文“意义的不明确性”明确起来，他主要研究本文审美结构的区别。而格里姆则主要研究接受的系统性。总之，在他们的研究中，历史主义的强弱程度并不相同。至于各国文学接受学派之间的分歧，特别是东、西方文学接受学派之间的分歧，那就更为明显，更为突出。

转引自班亮：《十九世纪俄国读者》，苏联书籍出版社，1969年。

《爱森斯坦文选集》中国电影出版社，1982年，第368页。

从过去和现在看，关于文学接受的观念大概有四种：

第一，接受机械重复说。其特点是：把作家的创作构思混同读者的接受意识，把作家的创作过程混同读者的接受过程，把创作心理学混同接受心理学。这实际是把读者放在一个完全被动的位置上。读者的接受似乎就是丝毫不差地重复作者的构思和创作。1912年，俄国文学理论家和语言学家奥甫相尼科夫—库里科夫斯基曾声言：“艺术作品的接受（当然还包括理解）是创作过程的再重复。”第二次世界大战后兴起的日内瓦学派的“意识批评”认为，批评完全是被动地接受由作者给予的东西。作品的复杂性和丰富性在于作家意识的复杂性和丰富性。作家的意识才是一切的基源，阐释只是努力回到这个基源，而阐释者只是一片虚无、一块透明体、不带丝毫偏见，没有一点个人的杂质，只是原原本本地把作家的本意复制出来。长期以来，中小学校的语文教学，基本上是根据这种理论进行的。教师不厌其烦地教导学生如何去领会作者的创作意图、作品中所揭示的东西，而很少顾及学生接受的能动性。自60年代中期文学接受理论产生以后，这种长期处于统治地位的接受重复论，渐渐在失去市场。

第二，接受主观创造说。这同接受重复说是完全针锋相对的一种主观主义接受理论。它从一个极端走向另一个极端，把读者的作用无限扩大，似乎读者接受是一种完全可以脱离作品本身的、独立的、不受制约的主观创造。这种看法由来已久。19世纪俄国文艺心理学派就是如此。它的代表人物波捷勃尼亚、戈恩费尔德曾提出，文学作品是形象的形式和外壳，必须由后代读者用自己的新内容和新思想加以补充。这无异于说，文学作品归根结蒂不是作家的创造，而是读者的创造。这种接受主观创造说在当代西方的文学接受理论中，还相当名噪一时。例如，在以海德格尔、加达默尔为代表的德国诠释学派看来，作品不过是批评个性的体现，它仅仅存在于接受之中，只依赖于接受者。美国文学批评学费什认为，本文是读者在阅读过程中的体验，读者的接受等于作品的涵义。他根本不承认本文对读者的任何约束，相反，却声称“本文的客观性是一种幻想。”它的真正作者是读者，只有读者自己才是作品的客观结构。法国结构主义者罗兰·巴尔特的象征、代码论，基本上也是如此。根据他的看法，文学作品具有一种非有机的多义性，而非有机的多义性是作为象征、代码的文学作品的本质表现。文学作品首先是读者创造力的表现领域，是读者审美自我表现的领域。上述这些言论的片面性是显而易见的。在一些人看来，所谓阅读，并不是阅读作品，而是“阅读”读者自己。这里，特别值得注意的是“接受美学”的代表人物之一伊瑟尔的观点。伊瑟尔提出：“作品的意义只有在阅读过程中才能产生，它的作品和读者相互作用的产物。”这没有什么不对。问题是，他并没有始终贯彻这一思想。他认为本文是一种“召唤结构”（或译“提示结构”），它包含着许多“意义不确定性”和“意义空白”。正是这种“意义不确定性”和“意义空白”成了本文的基础结构，并召唤着读者去填补。应该承认，本文的多义性或不确定性的存在是一个客观事实。然而把读者的全部接受归结为填补空白，未免言过其实。因为一部艺术作品除了意义不确定性的东西之外，毕竟还存在大量意义确定性的东西。一部艺术作品的基础结构，正是由这些意义的确定性所组成，而不是相反。伊瑟尔所言：看一部作品不必看它说出了什么，而要看它没有说出什么。这说明，在伊瑟尔看来，所谓读者接受只不过是主观的创造。否则，读者为什么只应当看它没有说出什么？为什么一部作品已经

说出的东西就不能成为读者接受的对象？不仅如此，伊瑟尔还说：一部作品的“意义不确定性”和“意义空白”太少或根本没有，就不能成为好的艺术作品，甚至不能称之为艺术作品。这未免太武断了，太绝对化了。文艺史告诉我们，一部艺术作品或一部优秀的艺术作品，并不取决于它有多少“意义不确定性”和“意义空白”。难道一部只画一个圆圈的作品，什么也没有说的作品，就成了佳作？显然问题不在这里。很清楚，伊瑟尔之所以这样看待文艺接受问题，无非是想以此说明，读者的接受是纯粹的主观创造活动。伊瑟尔提出阅读就是自我认识、阅读决定本文的地位与意义，一部文学史是一部文学接受史等，则是置作品本身及其稳定性于不顾的一些典型说法。

第三，读者和作者共同创造说。这是介于接受机械重复说和接受主观创造说之间的一种文艺接受概念，主张作者和读者共同创造。萨特在《境遇集》里说：在写作里包含阅读，写作和阅读是辨证地联系着的。精神产品只有在作家和读者的共同努力下才能完成，只有为了别人并通过别人才能成为艺术。波兰美学家和哲学家罗曼·英加登认为，文学作品本身只不过是一个“纲要”，或者说是一个总的说明，它必须由读者加以实现和具体化。至于读者如何把“纲要”具体化，罗曼·英加登有自己独特的阐述方式。这在第一章里已经说到。在他看来，一部作品有多少读者和多少新的阅读方法，就有多少新的、可以称之为作品的具体结构。实际上他首先注意的仍然是读者的各种各样的接受心理，主要分析的仍然是读者各种各样的审美经验。在英国文艺学家特里·伊格尔顿看来，本文只不过是给读者的一系列提示，让他把一部分语言化为实在的意思的引子，是读者把文学作品具体化。其实作品本身不过是书页上一连串有机组合的黑色符号。没有读者这种连续不断的积极参与，也就无所谓文学作品。初看起来，这种由作者给予“提示”和由读者把作品“具体化”的共同创造说，似乎要比读者接受机械重复说或读者接受主观创造说，显得全面与合理。但是，如果仔细加以分析，还是不难看出其破绽。归根结蒂，所谓共同创造说，并不是要肯定文艺作品是首要的、基本的、客观的存在或事实，而是把作品当作一个框架，要由读者主观地加以填空，也就是说，作品对读者的制约微乎其微，相反，读者对作品的能动超越性却可以大到无限。

第四，读者接受是受动性与能动性、制约性与超越性的统一说。显然这与上述三种理论大相径庭。前苏联的梅拉赫、赫接普钦科、盖伊、米西斯尼科夫、鲍列夫等学者，以及前德意志民主共和国的瑶曼等学者，基本持这种观点。他们既反对文艺接受的机械论，把作家的创作过程和读者的接受过程绝对地等同起来，把作家的精神世界和读者的精神世界混为一谈，忽视接受主体的行为和作用；又反对文艺接受的各种各样的主观论，把作家的创作过程和读者的接受过程绝对地分割开来，只看作品的流动性一面而不看作品的稳定性一面，只看读者接受的能动性、超越性一面，而不看读者接受的受动性、制约性一面。例如，在梅拉赫看来，文艺创作和文艺接受是一个完整的、多环节的、动态的过程，既不能完全等同又不能完全对立。应该看到，“作家构思—作品—读者接受”系统的全部复杂性，它们之间的相互联系和相互作用，以及其中每一环节的特点。在艺术思维和艺术接受里，显然存在许多共同因素，否则艺术接受就无从谈起，读者和作品之间就无法对话。比如说，接受主体在自己的意识中所具有的形象地再现被反映的生活的能力、想像的能力；等等。然而，读者的这些能力或接受因素，并不等同于艺术家的思维，

并不属于创造性的写作系统，而仅仅属于接受系统。梅拉赫还指出，在读者的接受过程中，作品的形象当然会发生变形，但决不意味着，形象不再是作品中的客观存在。科学的接受研究必须遵循这样的前提：艺术是现实的客观反映，而现实又是通过的世界观和个性折射出来的。因此在研究文艺接受问题时，否定唯物主义哲学这些众所周知的原理，只能导致在理论上艺术创作可以被任意解释，艺术创作可以不受任何客观规律的约束。

赫拉普钦科反对把文艺接受看作是读者的主观创造，认为主观创造说无法解释文艺作品的作用和读者接受的变化性。在任何情况下，哈姆莱特也不可能被读者重新创造为堂吉诃德或毕巧林。也就是说，一部文艺作品总有它的内在实质。正是这一内在实质制约着读者的接受。所谓作品的内在实质，赫拉普钦科认为，就是对人及人的活动、感情、追求和生活现象的完整反映。因此作品的内在实质又可分为艺术形象、冲突、语调系统、情节结构等多种层次。无论是艺术形象还是艺术形象系统，总的来说都是通过制约它们运动的那些矛盾展开的，而冲突则在文学作品中起着决定性作用，它表现了两种对立的生活原则和精神原则的碰撞。冲突在作家的意识中一般是同思想、性格、形象的“阐释”紧密相连的，而且就产生于它们的相互作用之中。人物形象不仅反映冲突的内在逻辑，而且反映生活现实的品格和倾向。艺术形象系统和冲突处于一种动态的相互关系之中。作品风格、体裁同样对作品的结构产生影响。形象是作品结构的不可分割部分。每当谈到作品的结构时，赫拉普钦科总要指出过去所忽视的语调领域、情感投影系统的作用，认为它们是作品的有机属性和形象概括的成分，能够扩展和丰富作品的结构观念和内容观念。如果没有一定的情志关系和一定的语调关系，就不会有审美把握现实的任何过程，就无法体现形象地认识现实的任何成果。作家撰写一部作品不仅为了使形象地把握现实得以具体化，而且为了影响艺术的“需求者”。这两方面既齐头并进，又互为影响。因此在作品中必然存在某些表达功能的成分。语调和情感系统在整体上是不同的，它们常常是矛盾的统一，具有相当大的变动性，能够在读者的接受中留下不同的投影和冲突。

关于作家的主观构思和作品的客观意义同读者接受的相互关系，赫拉普钦科指出：作家的主观构思和作品的客观意义之间的矛盾这种现象，在文学史上屡见不鲜。作家构思在作品的功能中并不起决定作用，更不是作家构思决定读者接受。任何作品一旦成为社会财富之后，就要涉及到许许多多社会过程和生活现象。作品的历史命运不依赖于作家本人的意志，而是作品的内在实质——性格、艺术概括等，在这里被提到了首位。赫拉普钦科以十七世纪俄国教会分裂派领袖、大司祭阿瓦库姆的《行传》（1672—1675）的非同寻常的命运为例，说明三百年来不同时代的不同阶层的读者之所以对它作出各各种样的反应，主要在于对它的内在实质的不同理解。可见一部大作品对读者的影响常常是不相同的，不仅在作家创作它的那个时代是如此，而且往往后时代也是如此。这说明，一部作品同读者有着极为复杂的、动态的关系，越大作品，其内在的创造潜能就越丰富，和不同时代读者的联系就越多样。当然读者心理也起着一定作用，但它并不是独立地起作用的，而是同作品的形象内容相互作用。一旦读者的精神需求接触到作品的内在思想和审美潜能时，读者和作品之间的相互作用便突出起来了。然而在一定时期里，由于种种原因，这种相互作用有可能不会发生，也就是说作品未能吸引读者。

众所周知，西方文艺接受理论十分重视读者心理的研究，而且可以说，

读者心理的研究几乎成了文艺接受的主要内容。前苏联的学者虽然没有把文艺接受局限于读者心理的研究，但并不忽视心理学在文艺接受中所起的重要作用。如果说梅拉赫和赫拉普钦科提出了这个问题的一般原则，那末鲍列夫在《美学》一书中则系统地提出了“艺术接受心理学”问题，并且认为“艺术接受心理学”在一定意义上是“艺术创作心理学”的一面镜子。鲍列夫指出，艺术接受是多方面的，包括直接的情绪接受、对作者构思发展逻辑的领会和丰富的、枝蔓性的联想等。其中一个重要因素是，接受者把作品的形象和情势转移到自己的生活境遇中来，与接受者的“自我”同一化。除此以外，鲍列夫还提出艺术接受心理结构的三个层次：即视觉、听觉和其他感觉在艺术接受过程中的相互作用；艺术接受的寓意性和联想性（同一定艺术文化的对比、非艺术的联想、生活志受的回忆）；艺术接受同时空联想的关系（包括对某一本文的现在、过去和将来的接受）等。

总之，按前苏联、前东德学者的意见，文艺接受是一个极其复杂的、具有概律性质的过程，其结果取决于许许多多的客观条件和主观条件；读者的接受水平也取决于多种多样的因素：文化状况、心理特点、生活环境等；文艺接受既依赖于接受者的主观特点和艺术本文的客观品格，又依赖于艺术传统、社会舆论、语言符号的假定性。我以为，前苏联、前东德学者对文艺接受问题所作的这种阐述，是较全面的和较正确的；可以把他们看作当今世界上文艺接受理论中的马克思主义学派。尽管西方现象学的、诠释学的、结构主义的、抽象历史主义的各种文艺接受理论在一些具体问题上有不少合理的、有价值的、独到的东西，如对文艺接受心理的研究等，但是在涉及文艺接受观念的问题上，却存在着严重缺陷。它们往往夸大了本文的变化性而忽视了本文的内在实质的稳定性，往往夸大了读者的主观创造性而忽视了读者的客观制约性。

在六十年代以前的马克思主义文艺学中，或者说，在社会主义国家的文学理论的教科书中，文学作品和文学接受的相互关系问题、读者问题几乎没有任何地位。虽然马克思主义经典作家曾就这个问题发表了极为重要的意见，但都没有引起人们的注意和重视。其实，马克思在论述到经济学领域中的生产和消费的相互关系时，已经直接涉及到“艺术对象”和“欣赏美的大众”的关系问题。现在我们有必要回过头来研读一个多世纪前的马克思的这些论述，或许，它们对于建立马克思主义的文学接受理论，将会起到十分重大的作用。

第二节 马克思论生产与消费

1857年，马克思在他的经典论著《政治经济学批判 导言》中，在论述到“生产的消费”和“消费的生产”的辩证关系时写道：“生产直接是消费，消费直接是生产。每一方直接是它的对方。可是同时在两者之间存在着一种媒介运动。生产媒介着消费，它创造出消费的材料，没有生产消费就没有对象。但是消费也媒介着生产，因为正是消费替产品创造了主体，产品对这个主体才是产品。产品在消费中才得到完成。”接着，马克思举了一些例子：一条铁路，如果没有通车、不被磨损，不被消费，它只是可能性的铁路，

不是现实的铁路；一件衣服由于穿的行为才现实地成为衣服；一间房屋无人居住，事实就不成其为现实的房屋。

按马克思的这一理论和思路，同样可以说，没有文学生产（文学作品），文学消费（文学接受）就没有对象；文学消费同时也媒介着文学生产。文学生产在文学消费中才得到完成，即一部文学作品由于阅读行为才现实地成为文学作品。这就为马克思主义文艺学提出了一个重要课题：研究文学作品的创作而不研究文学作品的接受，就无法阐明它们之间实际存在的“媒介运动”或动态联系。反之，也是一样。也就是说，文学创作和文学接受既是相互联系的，又是相互区别的。

值得注意的是，马克思在论述生产和消费的相互关系时，并不限于物质的生产和消费，并没有将文艺排除在这一相互关系之外。相反，他曾作过文艺方面的类比：“消费对于对象所感到的需要，是对于对象的知觉所创造的。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。”不仅如此，马克思在《剩余价值论》一书中，还将诗歌、艺术列入“精神生产”领域。虽然精神生产和物质生产不能相提并论，它们各有特殊性，但精神生产也要“受生产的普遍规律的支配”，则是没有疑义的。马克思在《1844年经济学——哲学手稿》指出：“宗教、家庭、国家、法、道德、科学、艺术等等，都不过是生产的一些特殊的形态，并且受生产的普遍规律的支配。”

可见，马克思关于生产和消费的理论不仅原则上适用文学创作（生产）和文学接受（消费），而且具有十分重要的意义：文学接受并非完全独立的现象，要受接受客体，即文学作品的制约。马克思又说：“人一方面赋有自然力、生命力，是能动的自然存在物……另一方面，作为自然的、有形体的、感性的、对象性的存在物，人……是受动的、受制约的、受限制的存在物。”

我想，马克思关于生产和消费的相互联系、相互媒介，以及关于人的受动性和能动性的统一这些重要论述，应该成为我们探讨文学作品和文学接受的相互关系的出发点和基本点。

第三节 文学接受的受动性

人是受动的、受制约的、受限制的。人作为接受过程中的主体，自然也不例外。其主要表现有：

第一，正如消费而无对象不成其为消费一样，文学接受而无文学作品作为对象，就不成其为文学接受。所谓生产创造消费，对于文学来说，即文学作品赋予文学接受以材料。文学接受没有文学作品就成了无本之木，无源之水。

诚然，西方有一句话：“一千个读者有一千个汉姆莱特。”俄国学者戈尔恩费尔德在1916年曾写道：“格里鲍耶多夫笔下的恰茨基（喜剧《聪明谈》中的主人公——引者）作为一个固定的形象，作为某种完成了的内容，是不存在的，而且从来也没有存在过。格里鲍耶多夫笔下的恰茨基是个出色的、

《马克思恩格斯选集》，第2卷，第95页。

马克思：《1844年经济学——哲学手稿》，人民出版社，1979年，第74页。

马克思《1844年经济学——哲学手稿》，人民出版社，1979年，120页。

必要的抽象，但这是一种需要某个人个人理解来充实它的内容的抽象和概括的概念……每一代人都有自己的汉姆莱特，每个读者都有自己的汉姆莱特。”但是，每个读者的汉姆莱特，每一代读者的汉姆莱特，一千个读者心目中的那一千个汉姆莱特，毕竟都是汉姆莱特，他们都必须以莎士比亚的剧本《汉姆莱特》为依据和蓝本。一千个读者在读了这个剧本之后，绝不可能将汉姆莱特想象为或贾宝玉、或奥涅金、或于连、或堂·吉珂德，绝不能再造出一个完全不同于汉姆莱特的全新形象。从这个意义上说，文学接受具有派生的性质，不能不受到文学作品基本结构的羁绊和人物形象基本的制约。因此，当代西方文论中的一些时髦观点，如“读者本文化”；“作者带来文字，读者则自带意义”；“本文只是个纲要，它的具体化与现实化依赖于读者对它的接受”；“阅读不是接近本意，而是新本文的生产”；文学作品的“客观性只是一个幻想”等等，以及近年来我国的一些看法，如批评即我；整个艺术接受过程是人性复归的过程，是人的本质的还原效应或接受主体的还原原理等等；都是站不住脚的。它们的失误在于把接受主体绝对化，把文学接受的积极性、能动性、创造性等同于主观性、自我性、自生性，忽视了文学作品的客观性，持杀了接受客体与接受主体之间的必然的、千丝万缕的联系。

第二，文学接受的性质和方式是被文学作品所规定的。歌德在一首诗里说得好：“如果眼睛不象太阳，眼睛就永远看不见太阳。”这种形象而深刻的比喻表明，光学仪器的结构及其接受方式要受光的属性的制约。同样，文学作品不仅是艺术信息的储存库和来源，而且赋予艺术信息以“阅读”或“接受”的方式。马克思在论述生产和消费的方式时也说：“生产为消费创造的不只是对象。它也给消费以消费的规定性、消费的性质，使消费得以完成……对象不是一般的对象，而是一定的对象，是必须用一定的而又是由生产本身所媒介的方式来消费的。”马克思还以具体事例作了说明：饥饿总是饥饿，但是用刀叉吃熟肉来解除的饥饿，不同于用手、指甲和牙齿啃生肉来解除的饥饿。对于文学接受来说，它同样不能离开文学创作所提供给它接受规定性和接受方式。如果作品是一部悲剧，那末我们就不能够以对待喜剧、讽刺剧或荒诞剧的方式来对待它。反之，也是一样。或者说，当对象欢笑的时候，接受难道应当严肃吗？当对象悲痛的时候，接受难道应当谦逊吗？这些年来有一种观点认为，通过接受主体的自我实现机制，可以使欣赏者超越现实关系和现实意识，以获得心灵的解放，从而实现人性的复归。这种看法显然是主观的、不正确的。人是现实中的人，他总是处在这种或那种的现实关系（自然关系和社会关系）之中。人在阅读作品时，既不可能“从现实世界的各种束缚中超越出来”，也不可能不受文学作品所提供的接受规定性和接受方式的制约。至于把接受过程笼统地归结为“人性复归的过程”，这是一种简单的片面的理解。它抹杀了优秀的、进步的作品和格调低下、思想错误的作品的根本区别。如果前一种作品能够净化读者的心灵，使他的精神世界变得更丰富、更美好，那末后一种作品则有可能使读者心灵受到污染。当然也存在另一种情况：对一本不好的书或坏书，有的读者可能采取欣赏的态度，有的读者可能采取不调和的批判态度。这说明，接受的本质未必是把人应有的东

戈尔恩费尔德：《创作理论和心理问题》，哈尔科夫，1916年俄文版，第7卷，第276页。

马克思：《1844年经济学——哲学手稿》，人民出版社，1979年，第95页。

西归还给人，接受的过程未必是人性复归的过程。实际情况要比这复杂得多，而且有可能与此相反。

第三，文学接受要求具有一定的文学接受能力。马克思说：“如果你想得到艺术的享受，你本身就必须是一个有艺术修养的人”。而文学接受能力并非与生俱来，它需要生活实践和文学本身的培育，亦即只有文学才能赋予掌握文学对象以可能，如同绘画产生“形式美的眼睛”、音乐产生“音乐感的耳朵”一样。对于没有音乐感的耳朵和没有形式美的眼睛说来，最美的音乐和最美的绘画也只能是对牛弹琴，毫无意义，不是对象。马克思说：“因为我的对象只能是我的一种本质力量的确证，也就是说，它只能象我的本质力量作为一种主体能力自为地存在着那样对我存在，因为任何一个对我的意义（它只是对那个与它相适应的感觉说来才有意义）都以我的感觉所及的程度为限。”《淮南子·泰族训》也说：“六律具存，而莫能听者，无师旷之耳也……律虽具，必待耳而后听。”

这些年来有一种观点认为，人在欣赏艺术、阅读作品时，以全面、完整的人的资格重新审视现实，或以充分发展的完整的人的眼光来看世界。其实，这种看法并不正确。列宁说：“唯物主义者认为世界比它的显现更丰富、更生动、更多样化，因为科学向前发展一步，就会发现它的新的方面。”同样，全面、完整的人的资格或充分发展的完整的人的眼光，并非天生造就，也不是恒固不变的，而是在实践中形成和发展的，并受一定历史条件的制约。这如马克思所说：“只是由于人的本质的客观地展开的丰富性，主体的、人的感性的丰富性，如有音乐感的耳朵，能感受形式美的眼睛，总之，那些能成为人的享受的志觉，即确证自己是人的本质力量的感觉，才一部分发展起来，一部分产生出来。”

第四，没有一部文学作品在现代条件下是直接进入读者手中的。它总是通过中介诸如出版者的说明和介绍、作者的前言和后记、广告和报刊评论、社会舆论，以及我国近年来时兴起来的、场面热烈的各种书刊的首发式上的各界人士的讲话等。因此，任何一个读者都不会不受到这些中介的这样或那样的影响。

第四节 文学接受的能动性

文学接受尽管要受接受客体（文学作品）的制约，是受动的、受限制的，但它又不完全是一种消极的、被动的现象，不是文学作品的涵义和信息的重复。那种认为“艺术作品的接受（当然还有理解）是创作过程的重复”的观点，是十分片面的。换句话说，接受主体（读者）不是半导体或收音机，即便是半导体或收音机，它们也有不同波段、波长，调频等选择性。

象任何人的认识或反映活动一样，文学接受主体具有积极的、能动的、创造的性质。马克思说：“人们决不是首先‘处在这种对外界物的理论关系中’。正如任何动物一样，他们首先是要吃、喝等等，也就是说，并不‘处在’某种关系中，而是积极地活动，通过活动取得一定外界物，从而满足自

《马克思恩格斯全集》，第42卷，第125—126页。

《列宁全集》，第14卷，第127页。

《马克思恩格斯全集》，第42卷，第125—126页。

己的需要。”马克思主义经典作家关于认识或反映的主体的积极性、能动性、创造性的这些论述，对于文学接受主体也完全适用，因为读者的阅读活动并不是对文学作品的复述，而是一个有主体参加的积极的、能动的、创造的过程，亦即是一个有赖于主体的思考、理解、阐释、联想和想象的过程。

正因为如此，马克思认为，“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。”清人王夫之说：“作者用一致之思，读者各以其情而自得”；“人情之游也无涯，而各以其情遇。”事实表明，不同的读者由于生活经验、文化教养、世界观、政治立场、思想感情、审美能力、个人兴趣爱好等的不同，由于对文学作品的解读方式的不同，由于寻觅的东西的不同，对一部文学作品的接受不可能完全一致。例如，列宁在比较他那个时代不同类型的读者对列夫·托尔斯泰创作的不同反响时，曾写道：“且看一看政府的报纸对托尔斯泰的评价吧。它们流出鳄鱼的眼泪，硬说自己尊重这位‘伟大作家’，同时又维护‘最神圣的’宗教……且看一看自由派的报纸对托尔斯泰的评价吧。它们说了一些空洞无物的、官方自由主义的、陈腐不堪的教授式的话就标完事，说什么‘文明人类的呼声’、‘世界一致的反响’、‘真和善的观念’等等……”又说，只有俄国无产阶级才能“向劳动群众和被剥削群众阐明托尔斯泰对国家、教会、土地私有制的意义……”鲁迅在谈到《红楼梦》时也说：“单是命意，就因为读者的眼光而有种种，经学家看见易，道学家看见淫，才子看见缠绵，革命家看见排满，流言家看见宫闱秘事……”我想，智者见智，仁者见仁；一千个读者有一千个汉姆莱特等中外至理名言，就是对这些事实的概括。

再说，同一接受者面对同一部作品，由于他的主体条件和眼光发生变化，时过境迁，在第二或第三次阅读或欣赏它的时候，往往会有新的领悟、新的感受、新的发现和新的评估。通常所说的“温故而知新”，也许就是这个意思。例如，曹雪芹在《红楼梦》第5回描写贾宝玉神游太虚幻境，观看金陵十二钗正册、副册、又副册以后，警幻仙姑告诉宝玉下面要听《红楼梦》曲子，希望贾宝玉予以注意，可是贾宝玉听了“甚无兴趣”、“未见得好处”，一无所获。只是到了后来，当他经历了大观园的历史沧桑后，才回味出这些曲子所蕴含的意义。

总之，文学作品和文学接受既具有各自的相对独立性，又处于双向的、动态的联系之中。

后记

任何学术的探讨和研究，总要沿着前人和同代人的足迹引进。他们的成就和经验自然应该重视，而且必须加以吸收和借鉴；他们的缺点与不足同样不应该忽视，因为缺点与不足往往会成为正确的先导。

《马克思恩格斯全集》，第19卷，第405页。

《马克思恩格斯全集》，第1卷，第8页。

《列宁全集》，第16卷，第224页。

《列宁全集》，第18卷，第325页。

鲁迅：《集外体拾遗·绛洞花主小引》

文学作品是什么，这的确是当代文艺学中一个十分复杂和困难问题。现在，解放这个问题的方法和途径已经有不少。我所想的和所做的，大概是以下几点：力图从综合和系统的、历史和逻辑的相结合的方法出发，把文学作品看成一个具有多层次、多侧面、多成分的动态和开放的系统，而它在现实——作家——文学作品——读者——现实这个大系统中，只是一个重要的、关键的、基本的环节。我对文学作品存在方式的回答，很可能仍然极其片面。但是学术的探讨和研究总是在不断的碰撞中发展。

严格说来，这本书只是我所思考的这个问题的一个基本纲要，而且写得很匆忙，也可以说是个初步的东西，只好等到交来再作补充和修订。

吴元迈

1993年10月17日于北京

