

旧文艺学体系的哲学反思

林 兴 宅

三十多年来文艺战线的风云变幻昭示着一种令人困惑迷乱的局面：各种具体的文艺主张不管它们的对立多么尖锐，一概都是从一个共同的理论前提出发，它们都毫无例外引经据典，证明自己的主张是马克思主义的正确解释。比如，写真实和写本质、干预生活和干预灵魂、题材决定论与反题材决定论、英雄典型论与中间人物论、现实主义主流论与现实主义深化论等等都毫无例外从马克思主义的经典著作中找到最初的根据。“文艺从属于政治，从属于一定的政治路线”、“政治标准第一”等这些在今天看来不合适的提法不正是文艺的上层建筑性质的合乎逻辑的推理吗？我们甚至应该承认，那些极左的文艺主张也是从解放以后我们确立起来的马克思主义文艺学体系顺理成章推导出来的。生活中美丑共生，理论上真理与谬误杂陈，这本来是一种正常的现象，但是，各种本质迥异的理论主张全部归附于同一个理论前提，这却是意识形态大一统的产物，同时也表明争论各方思维方法惊人的相似。今天，我们必须在哲学方法上认真地、系统地清理一下建国以后建立起来的马克思主义文艺学体系的得失。

（一）旧文艺学体系的基本思路

建国以后建立起来的马克思主义文艺学体系（简称为旧文艺学体系）明显地留有苏联文艺学体系的痕迹。虽然它的历史功绩是不容否认的，但是，它的缺陷和失误也是无法否认的，尤其在新的文艺实践面前越来越暴露出它的空洞和无力。

为了更好地说明问题，我们以蔡仪的《文学概论》为例，进行一番具体的剖析。《文学概论》共分九章，第一章“文学是反映社会生活的特殊的意识形态”和第二章“文学在社会生活中的地位和作用”可以划归为文学本质论。第三章是文学发展论。第四章“文学作品的内容和形式”与第五章“文学作品的种类和体裁”合为文学作品论。第六章“文学的创作过程”和第七章“文学的创作方法”归入文学创作论。第八章“文学欣赏”和第九章“文学批评”可以合并为鉴赏批评论或文学接受论。在这个体系结构中，文学本质论部分无疑处于核心和统帅的地位。第一章是从哲学认识论的角度阐述文学的本质，套用意识与存在关系的辩证唯物主义公式，得出文学是反映社会生活的意识形态的结论。第二章是从社会历史观角度论证文学的本质的，套用上层建筑与

经济基础关系的历史唯物主义公式,得出文学是上层建筑的结论。很清楚,编写者把马克思主义哲学原理区分为辩证唯物主义和历史唯物主义两大部分,并以此为逻辑起点,形成文学本质论的两条逻辑思路:一是哲学认识论的思路,侧重于解决文学的性质和特征问题,相应地确立了“反映”、“真实性”、“形象性”、“典型性”、“语言艺术”等概念范畴;二是唯物史观的思路,侧重解决文学的地位和功能问题,并相应地确立了“阶级性”、“政治性”、“党性”、“审美教育”等概念范畴。这两条逻辑线索贯穿始终,纵横交错地展开论述。它们的共同基础是唯物论的反映论。以后各章都是这种文学本质论的具体贯彻。第三章对文学发展进行具体的历史的考察,印证经济基础决定上层建筑的理论。作品论部分则是文学本质论的具体化,它贯穿一个基本思想,即文学作品是作家认识生活的产物,是一种认识的形式,并且,用一般认识形式的规律来阐释文学作品的构成和种类特性。在创作论部分,书中根据哲学认识论的基本原理,把文学创作过程界定为对生活的认识并表现的过程。因此,文学创作的规律就等同于认识的规律。最后鉴赏批评部分,也把文学欣赏的性质界定为认识活动,“必然遵循一般认识的规律和过程”,“也要由感性认识上升到理性认识”,而文学批评则是对一定文学现象的认识和评价,是文艺界主要的斗争方法。以上就是蔡仪《文学概论》一书的主要内容和基本思路。

蔡仪的《文学概论》可以说是建国以后十七年编写的最成熟、最有代表性的一本文艺理论教材。它是一个由马克思主义哲学教科书直接演绎出来的文艺学体系。这样一个体系长期以来被认为是正统的马克思主义文艺学体系,是对文艺问题的唯一正确的解释,它所确立的文艺观念长期支配着整个文艺学包括文艺理论、文艺批评和文艺史的研究。

现在,文艺理论界普遍承认旧的文艺学体系存在缺陷和不足,但是这种缺陷表现在哪里,认识却是很不一致,甚至是对立的。有一种意见认为:过去文艺理论研究的缺陷或不足就是:较少注意艺术的特殊规律,较多注意的是艺术作为意识形态的普遍规律,这种说法是似是而非的。我们认为,把艺术规律区分为特殊的和普遍的两个系列是不妥当的。特殊性与普遍性是一一对立统一的范畴,普遍性就寓于特殊性之中。凡是规律性的东西都既是普遍的,又是特殊的。说它是普遍的,是因为它在一定范围内具有普遍的适应性,说它是特殊的,是因为这些规律总是通过具体的运动形式表现出来,对于更大范围的事物运动形式来说,它又是特殊的规律。人们常常把艺术规律的层次性现象,误认为艺术领域中存在着艺术特殊规律与艺术普遍规律两个独立的规律体系。实际上,过去的文艺理论并不是对艺术特殊性重视不够,注意不多,而是对这种特殊规律的理解存在问题,这才是关键之所在。总的说来,过去的文艺理论基本上是在哲学认识论的层次上来解释艺术,而很少在审美的层次上来考察艺术。这就使他们的文艺本体观、艺术认识论和方法论都存在严重的缺陷,对艺术这一特殊的精神实践及其产品的理解在许多方面偏离了马克思主义,对艺术的本质和规律的认识发生不少错误。

(二)旧文艺学体系逻辑方法的失误

从蔡仪《文学概论》的基本内容和思路可以看出,旧文艺学所论述的文学基本原理和艺术规律都可以归并为两个系列:一个系列是从文学是意识形态的前提出发,推演出“社会生活是艺术的唯一源泉”,生活决定艺术,真实是艺术的生命,艺术写真实就是反映生活的本质和规律,艺术典型就是反映生活的深刻本质的艺术形象;题材决定作品的价值,创作过程就是对生

活的认识和表现的过程,典型化就是概括化与个性化的统一,作家的思维是寓于形象的思维。现实主义是创作方法的主流,文学欣赏是通过形象达到对社会生活的认识,文艺批评是科学认识活动等等。另一个系列是,从文艺是上层建筑这一命题出发,推演出一定社会的经济基础的性质决定这一社会的文艺的基本性质,经济是文艺发展的决定因素,文艺必须为经济服务,在阶级社会里经济基础具有对抗的性质,因此一切文艺都具有阶级性,都是为阶级斗争服务的,文艺必然成为阶级斗争的工具;而阶级斗争集中表现为政治的斗争,所以文艺从属于政治,必须为一定阶级的政治,为一定的政治路线服务,而无产阶级文艺必须自觉地为无产阶级革命斗争服务,要贯彻无产阶级的党性原则。文艺的主要功能是政治思想教育,是寓教于乐。对于具体作品来说,政治决定艺术;对于作家来说,世界观决定创作,文艺欣赏往往成为阶级斗争的重要阵地,文艺批评则是文艺界斗争的主要方式,因此文艺批评必须坚持政治标准第一,艺术标准第二等等文艺规律。总之,旧文艺学所确立的文艺本质论都是从马克思主义的哲学原理中直接演绎出来的,它的逻辑形式是演绎型结构。

这样一种逻辑思路,很明显是采用从一般到特殊,从哲学到文艺学的线性直推的逻辑方法,而不是从具体的文艺现象和文艺过程出发进行综合归纳,它只能建立起哲学文艺学的抽象体系。这个体系的许多范畴概念都具有抽象的哲学思辨的色彩。比如“反映”概念是旧文艺学体系的核心范畴,是这个体系的逻辑起点,但是旧文艺学对“反映”概念的理解,并没有超出哲学概念的范围,根本没有赋予“反映”概念以文艺学的特殊内容。严格说来不能成为文艺学体系的核心范畴。又如“形象”与“典型”,这是旧文艺学的重要范畴。蔡仪《文学概论》是这样解释“形象”与“典型”的概念的:“一方面由于文学要描绘社会生活的具体情景,于是文学的形象保持着生活现象的具体可感性,因而能使读者好象接触了现实的社会生活本身一样,如闻其声,如见其人,如临其境。另一方面由于文学的反映总是要通过作家主观意识的分析、选择、加工改造,于是文学的形象就体现着作家一定的思想观点和感情态度。也正因此,文学的形象就具有一定的思想倾向性。”也就是说,文学形象就是具有一定思想倾向性的具体感性的形象,这种解释没有超出哲学心理学的范围,与心理学中的“一般表现”这一概念相似。而文学典型则被解释为反映生活本质的形象;“文学形象既是对社会生活从现象到本质,从个别性到普遍性的具体反映,它就有可能描写出鲜明而生动的现象,个别性充分地表现它的本质、普遍性,使它具有突出的特征而又有普遍性的社会意义。这样的形象就是典型的或有一定典型性的。”这种理解与生活中的“典型”的概念又有什么不同呢?总之,过去文艺学所使用的重要概念,基本上都是未经改造,未经转化的哲学概念。把哲学概念直接搬到文艺学教科书中来,这样建立起来的体系必然是哲学化的文艺学。它不是从文学的本身出发,从文学的特殊性和自身规律入手,而是从一般哲学原理出发来构建自己的体系,充其量只能说是以文学为对象的哲学实证体系。

长期以来,我们养成了一种思维习惯,就是从马克思主义的经典著作中提取某些原理作为逻辑前提,然后据此进行“结合实际”的演绎推理。这种所谓“活学活用”的学风在思想理论界长期肆虐,已经深入到许多人的骨髓,积淀为民族的潜意识,在文艺理论界为害尤烈。有些以“马列主义”相标榜的文章就是这种学风的活标本。它们以为垄断了马列主义的某些普遍原理这个大前提,就可以一任逻辑的放肆,就可以无往而不胜了。过去的大批判的做法就是这样发展起来的。很明显,这种思维习惯是根本违背马克思主义方法论的。具体问题具体分析,这是马克思主义的活的灵魂,它要求人们认识事物时,思维必须深入到事物内部的矛盾运动中去,分析

它的内在结构和功能,同时把该事物放到它的环境中进行综合的考察,从而全面把握该事物的本质和规律。马克思主义的指导主要表现为理论前提的确立和方法论的制导功能,而不能代替对特殊对象的认识,也不能简单地从这种正确的前提出发去推导对具体对象的认识。科学研究的绝对要求是,从普遍原理过渡到对特殊事物的认识,过渡到具体学科领域的结论,必须经过一系列的中介转换,必须经过艰苦的创造性研究的过程。马克思主义哲学是一种普遍原理,要把它变为文艺学的特殊原理,就必须建立文艺学自身的范畴,必须对文艺本体及文艺实践活动的内在机制进行深入地研究。如果不经过中介转换,就会犯简单化、教条主义的错误。旧文艺学体系恰恰就是在这里开始失足的。过去的文艺学不同程度地存在着藐视文艺的审美特性,而用意识形态的一般规律来代替文艺自身规律的倾向,这正是艺术教条主义的主要表现,也是旧文艺学体系在方法论上的严重缺陷。

(三)旧文艺学体系认识论的缺陷

旧文艺学体系对文艺活动的本质的认识是紧紧围绕着“文艺是现实生活的反映”这一核心命题展开的,形成一种定型化的解释框架。这个解释框架是一种以艺术与生活的关系为纲的反映论模式,具体说来,就是以“反映”概念作为核心范畴和出发点,在“意识——存在”这个二项式结构中考察文艺的本质。把文艺活动的动态系统描述成客观的社会生活经作家意识的折射向文艺本体的流变过程,把艺术的创造看成是客观生活的移步换形,这就是旧文艺学体系的基本框架。

蔡仪《文学概论》开宗明义第一句就是:“文学是一种社会现象。是一种社会意识形态。作为社会意识形态的文学和客观社会的关系如何,这是文艺理论中一个最根本的问题。”这就为文艺学体系定下了认识论基调。文学和客观现实的关系成了旧文艺学体系的认识论的基本模式。我们可以把蔡仪《文学概论》对文学本质的全部论述归纳为如下三个层次:首先指出文学是社会生活的反映,社会生活是文学的唯一源泉,也就是肯定客观的社会生活是第一义的,而作为意识形态的文学是第二义的;第二层次,指出文学不是对生活的机械的复写,而是通过作家头脑对社会生活的反映,也就是肯定了反映的能动性;第三个层次,指出文学的反映不同于科学的反映,是以形象反映社会生活的,这就肯定了文学反映的特殊性。我们可以进而把这三个层次的内容简化为一个公式,这就是:客观的社会生活→(作家意识的折射)→文学(形象的反映)。这样一来,它的单向反映论的色彩就充分显露出来,原来这是一个机械唯物主义认识论的公式。只要简要引证一下蔡仪《文学概论》对文学创作过程的阐述,问题就可以看得很清楚。关于创作过程,该书是这样描述的:“一个作家,在从事创作之前,就要有对于生活的丰富的经验,广阔的知识”、“而在进入创作过程中,作家还要为了文学创作的要求,不断地加深对现实生活的认识,加深认识它的具体面貌,使它在自己的心目中有更明显的映象;也要进一步认识它的本质规律,使它在自己的思想上有更广泛的普遍意义,使所认识的能成为一种完整的鲜明的艺术形象的总体,以至于能用语言明确地表现出来。这就说明,创作过程也主要还是对社会生活的认识过程。”“只有在作家把他那种认识,把他在头脑里的艺术形象,用语言完整地表现出来了,才成为文学作品。因此文学创作过程,应该说是作家对生活的认识并表现的过程。所谓表现过程即是用语言把头脑里的认识表现于外,也即赋于文学的认识以外表的形式”。很明显,这

里所描述的文学创作过程与一般的认识活动并无本质的不同,差别只在形式上,即文学创作是一种与形象结合在一起的认识,或即寓于形象的认识。文学创作过程就可以简化为“积累生活素材——理性加工——形象的表现”这样一个公式,这是文学本质论中的“生活→(作家头脑的折射)→文学”这一公式的具体化。

从上面的引述我们不难看出这种文艺本质论的特征,即强调艺术与生活的同态对应,强调艺术认识过程的理性特性,强调文艺规律与一般认识规律的共同性;缺少的是文艺活动中主客体辩证关系的内容,是对文艺活动的主体结构的研究,是生活与艺术互相转化的中介。它所依凭的不是马克思主义的主体实践哲学,而是旧唯物主义的传统观念,它寻求的不是艺术创造活动的内在机制,而是艺术与生活的对应原理。总之,它脱离了主客体的辩证法来阐释艺术活动的本质、结构及过程,客观上抛弃了马克思主义认识论的实践基础,因而它不可避免地要带上浓厚的机械唯物论的色彩。正如列宁所说的:“形而上学的唯物主义的根本缺陷就是不能把辩证法(即主客体的辩证法——笔者按)应用于反映论,将辩证法应用于人的,即主体的认识活动的全过程。”(《列宁全集》38卷P₄₁₁)旧文艺学体系正是在这里失足的。它在认识论上必然具有严重的缺陷,具体表现在如下三个方面:

第一,脱离人的主体性,孤立地考察文艺与生活的关系,把文艺活动理解为“意识——存在”的二项式结构,这就必然使人们对文艺本质的认识离开实践的基础,退回到旧唯物主义的轨道。

过去的文艺理论教科书很少去探索艺术创造主体的结构及其生理——心理的奥秘,几乎置艺术创造的内在机制于不顾,甚至把这方面的探索斥为唯心主义。对艺术创作中的灵感问题,对艺术作品表现人性、人情方面更是讳莫如深。另一方面,作品分析中对背景材料、作家的经历、事迹(本事)的强调,作家研究中对素材原型的热衷,文艺欣赏中对号入座现象的盛行等等,都表现出一种强烈的倾向,热衷于寻求文艺内容与客观生活的直接对应,用生活事实去印证作品的内容。而文艺活动的主体性便成为文艺理论的盲点。

有些同志可能会辩解道:“旧的体系也强调作家反映生活的能动作用,这不就是强调了文学的主体性吗?”应该承认,过去的文艺学在论述文艺对生活的反映问题时,都一致地谈到了反映的能动性。但必须注意,它们所说的能动性始终局限于意识的能动性。如果说这也叫主体性的话,那末它只能说是意识的主体性,而不是实践的主体性,不是从事认识世界与改造世界的现实的人(个体存在与社会存在的统一)的完整意义上的主体性。意识能动性与人的主体性是两个既有联系又有区别的不同概念。意识的能动性是指意识对客观实在的反映过程中变异、超前或本质化等思维加工能力,它是相对于存在对意识的先行规定性而言的。人的主体性则是指在实践活动中的自觉性、自主性和自由性等人类特征,是人的生命活动的功能。它是相对于客体而言的,是人类实践的范畴。

在文艺创造活动中,作家的主体性主要表现在那种仅属于个人的独特的审美感知图式及艺术表现力,这是作家在长期的创作实践中逐渐建构起来的。这种个性化的审美感知图式及表现力使不同的作家面对生活时具有不同的选择性和加工处理方式,因而形成各自不同的艺术领地。可以说,每个真正的艺术家都有一个只属于自己的艺术领地,只有在这个领地中,他才能如鱼得水,自由遨游,他的心灵才能放出灵智的光辉。大千世界,万象纷呈,只有那些与作家的审美感知图式相契合的东西才能被他的眼光烛照,才能被他的生花之笔所吸附,即“对本身自

有价值,也就是本来具有诗意的材料,也须契合主观世界才被采用”(爱克曼《歌德谈话录》1824年2月26日)。每个作家都有自己的兴奋点,都有自己独特的发现和表现,即使对于同样或相近的生活材料,由于个性的差异,也会有不同的加工方式和表现方式,从而使作品成为不同的艺术天地。例如李白与杜甫、鲁迅与茅盾,他们的笔底波澜乃是他们心灵的涌动,是从各自的独特感受出发,经过自己审美感知图式筛选后建构起来的小世界,它使“心灵的东西借助于感性化而显示出来”(黑格尔《美学》第一卷“全书序论”)。

这种个性化的审美感知图式及表现力(结构)不仅在作家的意识层起作用,而且在潜意识层起作用(前者表现为思想、观点、倾向性的指导作用,后者表现为个性、气质、能力的制约)。因此,艺术世界的构成不仅是作家自觉的安排,而且是作家非自觉的制导的结果(这方面有大量的例子可以证明)。作家的非自觉意识的功能往往是艺术成功一个不可忽视的因素。因此,当我们谈到文艺创作的主体性,就必须承认文艺创造中个性的价值和非自觉意识的功能。只有这样来理解文学的主体性才能正确把握文学主体性原则。当我们将对艺术创作的主体性进行了上述的规定和说明之后,我们就可以看得很清楚,过去强调的认识的能动性并没有包括艺术创作的主体性的内涵,它单指意识层次的社会性的普遍观念、思想的指导作用,而把个性的价值和非自觉意识功能排除在外。

马克思主义认识论实质上是主体的实践论,它要求把人的认识放到人类实践结构中来考察,认为认识不仅是在实践活动的基础上产生的,而且本身就是实践的一个环节,一个组成部分,一种基本要素。在马克思主义看来,艺术活动实际上是一种精神实践,即作家通过主体实践能力把生活转化为艺术的过程,是主体改造客体使之符合主体尺度的精神创造过程。因此,文艺本质论问题归根到底是作家主体的实践论,而不仅仅是一个意识如何反映现实的问题。实践范畴是马克思主义认识论区别于旧唯物主义认识论的一个标志。旧唯物主义认识论的哲学错误集中表现在:仅仅把认识活动看成意识反映的过程,而不是人的主体实践过程。把人的认识看成纯粹主观的东西,看成抽象的观念形态,而不是看成现实的人的感性活动,看成社会实践的一个环节。因此,旧唯物主义的认识结构是“存在——意识”的二项式结构,主体性成了理论盲点。正如鲁宾斯坦所说:“在马克思以前的一切唯物主义看来,存在只表现在客体的形式中。因此主体就整个地交给了唯心主义。”(《存在与意识》第二章,第三节)旧文艺学体系正是套用旧唯物主义认识论公式来阐释文艺的本质,把文艺本质论归结为文艺与生活的关系论,实际上抽掉了艺术活动的实践基础和实际内涵。尽管他们也说“社会生活本质上是实践的”,但这里的“社会生活”只是文艺的反映对象,这句话只是表明文艺反映对象的实践性,而没有触及文艺创造的实践本质,没有把文艺创造本身也看成是实践的,因此他们就不可能把艺术本质放到实践结构中考察。这就必然陷入旧唯物主义的泥坑。

第二,抽掉艺术活动中主客体辩证运动的内容,抽象地谈论艺术对生活的反映,从而导致直观反映论的偏颇。

过去的文艺理论教科书基本上都是把艺术作品看成是社会生活的概括化、本质化的“映象”,把艺术创作看作是作家的理性思维对社会生活的再现。过去流行的“源于生活、高于生活”的命题,表明了人们的一个根深蒂固的文艺认识论观念:认识起因于社会生活客体,是社会生活客体在思维层次上的再现。所谓“高于生活”就是因为经过概括化和本质化的思维加工。过去文艺理论界普遍夸大题材的意义,追求艺术作品的逼真效果,推崇写实风格、吹胀文艺的社

会认识功能,这都是“反映即再现”这一观念的产物。当然,过去也讲“反映”的辩证法,但它指的是思维自我运动的辩证法,而不是主客体的辩证法,不是主客体的辩证运动。因此它并没有根本改变“反映即再现”的基本内涵。

按照马克思主义的要求,从认识论的角度考察文艺,就必须把文艺置于主客体的关系结构之中,这是以实践为基础的认识论的特征。承认文艺是现实生活的反映,这仅是在哲学本体论层次上对文艺本质问题的回答,是马克思主义文艺认识论的前提。反映是认识的基础,而认识的本质则是主客体的建构。“反映”这一哲学范畴是从心理学中的“映象”概念发展出来的,是建立在人脑对刺激的反映原理(即 $S \rightarrow R$)基础上的。如果我们没有赋予“反映”概念以新的含义,而在“存在——意识”的二项式结构中理解“反映”,那末它就与“再现”的概念差不多,它就不能作为艺术本质论的范畴。

旧文艺学体系在研究艺术创造过程时仍然沿用意识与存在的关系模式,把艺术本质论变成文艺与生活的关系论或者意识反映存在的过程论,这就把唯物主义文艺观引向机械反映论的泥坑。因为“存在第一性,意识第二性,存在决定意识”的唯物主义命题就转化为“客体第一性”的机械反映论的命题。所以,认识论一旦离开了人的自觉的,有目的的活动,离开了主客体的关系来考察人的认识的本质,唯物主义的反映论就陷入了机械论的泥潭,“反映”就成了客体物质世界在人的意识的投影(映象),成了人的大脑对客观世界的被动的模写(再现)。事情就是这样微妙,真理与谬误只有一步之差,坚持了唯物主义的前提,如果有一个环节失误,也可能导致整个认识之车的倾覆。

问题的关键就在于,旧文艺学体系把意识的反映特性当成了艺术的本质,它们没有把艺术看成是人的一种活动,是实践的一个环节,抽掉了主客体相互作用的辩证内容,在“存在——意识”的二项式结构中谈论艺术反映问题,这就必然陷入旧唯物主义“ $S \rightarrow R$ ”的直观反映模式。

第三,忽视从生活到艺术的中介环节的研究,简单化地把文艺活动的动态系统描述成客体的位移,这就必然导致机械唯物主义的客体决定论。

蔡仪《文学概论》明确提出“创作过程是对生活的艺术的认识并表现的过程”,而“所谓表现过程即是用语言把头脑里的认识表现于外,也即赋予文学的认识以外表的形式,使文学创作能够脱离作者的主观意识而成为客观存在的事物,叫一般人也能看得见它或听得着它,于是文学创作才得以成为社会的文化资料”(P₂₀₆),这段话可以代表这本书对艺术形式的性质和功能的总看法,这种形式观念并不是在从生活到艺术的中介环节的意义上理解艺术形式的,而是在作家认识的表达这一意义上理解艺术形式的。这就是说,艺术形式只是既成的艺术认识的传达媒介,而不是从生活(存在)到艺术(认识)的中介环节。这岂不取消了生活与艺术的中介吗?从生活到艺术的过程就只剩下意识加工的过程,而排除了形式创造的过程。该书明确提出:文学创作“关键在于形象的典型化”(P₂₁₄),这就是在意识领域内使客体事物本质化,即通过集中概括等思维能动性,去粗存精,去伪存真,由此及彼,由表及里,显示事物的内在意义。这种显示尽管不是用概念的形式,而是用感性形象的形式,但都是本质化的过程。那末这种典型化,就只能是客户事物的移步换形而已。这就难怪象“题材决定论”、“生活决定论”这样一些机械唯物主义的客体决定论色彩很浓的命题一时被奉为真理而成为流行观念了。因为生活与艺术既然不是两种不同的价值世界,而是客体的移步换形,那末生活至上、客体决定就成了逻辑的必然。

有些人会辩解说,艺术典型化就是从生活到艺术的中介。不错,典型化是一种中介,但它只

是一种意识中介,典型化作为一种集中概括的思维加工方式,它所造成的只是一种认知。它通过对生活现象的选择、类比、综合等思维程序,以显示生活现象隐含的本质。但是真正意义的文艺创作不同于科学活动,它远不是要追求对生活本质的认知。作家的主要任务是为自己的感受和体验赋形,为这种感受和体验寻找一种完美的直观形式。而当它这样做的时候,他已经进入艺术形式创造的领域。如果这也叫典型化的话,那末这种典型化已经与通常所理解的典型化大不相同,准确地说,这是艺术形式的创造。按照通常的理解,典型化实际上是艺术抽象。我们以蔡仪《文学概论》的表述为例,书中说:“杰出的作家则能概括生活现象的本质特征,而加以典型化,创造出既有具体、生动而突出的个别性,又有充分地表现重大意义的普遍性的典型形象。”这就是说,所谓典型化就是概括生活现象的本质,然后通过具体的形象来显示这种本质。它接着说:“文学创作既要以具体形象摹写社会生活的面貌,并揭示社会生活的本质,就需要典型化。”它对人物形象典型化的论述就说得清楚了:“人物形象的典型化,主要是概括一定阶级的、一定人群的性格的本质特征而具现于一个人物身上”并引用高尔基的一段话说:“假如一个作家能从二十个到五十个,以至几百个小店铺老板、官吏、工人中每个人的身上,把他们最有代表性的阶级特点、习惯、嗜好、姿势、信仰和谈吐等等抽取出来,再把它们综合在一个小店铺老板、官吏、工人的身上,那么这个作家就能用这种手法创造出‘典型’来——而这才是艺术。”(P₂₁₆)很清楚,这是一种用形象符号来表达的思维抽象的方法,别林斯基称之为“寓于形象的思维”,这样理解的典型化只是对生活的一种认知方法,艺术形式的创造则融于这种认知方法之中,失去独立的功能,它只能用一些外在的形象符号为作家的抽象思维穿上一层外衣,而不能创造出有生命的艺术品来。真正的艺术创作是一种形式的创造活动,而作家的生命、情感、意蕴就蕴蓄、充盈于其间,艺术形式与内容是一种肉体与灵魂的关系。

问题的关键是:我们如何理解艺术形式的性质和功能,是把艺术形式看作生活本质的传达媒介呢,还是看作艺术创造的实践中介?说的通俗一点就是:艺术形式是思想的外衣还是生命寄寓的肉体?如果是前一种理解,那末艺术形式是一种纯粹的手段,是从属于内容的附属物,而不是从生活到艺术的实践中介,它的任务只是忠实地传达某种既成的认识。所谓艺术,就成了符号化了的认识,而一切意识的东西都“不外是移入人的头脑并在人们头脑中改造过的物质性的东西而已。”(《资本论》第一卷第二版跋)艺术与生活也就完全等价了。如果是后一种理解,那末艺术形式则是与内容直接同一,无法分离更张的因素,它直接参与作家的艺术创造过程,形式的发现和创造就是对反映对象及其意蕴的超越,就是一种新的价值的生成。只有经过艺术形式的创造,内在的精神意蕴才成为可以直观的生命体,这种生命体是一种完全不同于它的原型的新的价值世界。这种过程类似于生命的孕育,艺术形式的创造不是给作家认识的“婴儿”穿上一件外衣,而是母亲对一个新的生命的孕育。正是由于艺术形式的创造,才使生活与艺术成为两种不同的价值世界。只有把艺术形式看成是从生活到艺术的中介,把艺术看成是作家通过这种中介孕育的新生命,看成是作家创造的与现实世界不同的新的价值世界,才能避免陷入客体决定论的机械唯物主义的泥坑。

上面我们简要地分析了旧文艺学体系在认识论上的主要缺陷。这些缺陷都是机械唯物主义认识论固有的弊病,它充分说明了旧文艺学体系并没有从根本上摆脱旧唯物主义的影响。这当然是违背编写者的初衷的。他们虽然找到了辩证唯物主义的抽象前提,却未能化为他们的智慧和眼光,因此无法把辩证唯物主义原理贯彻到艺术本质的考察和艺术创造过程的描述当中。

这里的症结在于,他们没有真正弄清楚马克思主义的认识论与旧唯物主义认识论的根本差别在哪里。旧唯物主义也承认存在第一性,意识第二性,意识是存在的反映,但它把认识看成纯粹主观的东西,直接地把意识对存在的反映看作是认识的本质。旧唯物主义认识论之所以是机械的反映论,也不是因为它否认思维的能动作用,否认理性的加工过程,而是它不懂得人的认识是在人的有目的、自由的活动(即实践)的基础上发生的,是在主体与客体的交互作用的过程中实现的,因而它不懂得在“实践——认识”的循环往复的总过程中考察认识的本质,仍然沿用“存在→意识”的结构来解释认识产生的全部秘密。马克思对认识论的主要贡献是:把人的认识放到人类活动(实践)的基础上来考察。他不是把人的认识仅仅看成人脑对客观事物的被动反映,而是把认识看作实践的产物,看作主客体通过中介相互作用的结果。人的认识是在人变革现实的实践中获得的,实践不仅是人的认识的基础和动力,也是人的认识的过程本身,直截了当地说:认识论也就是实践论。所以马克思的唯物主义被称为实践的唯物主义的,它的最大特点就是把哲学从纯粹思辩的领域拉回到现实的社会实践的土地上。而当我们这样做的时候,作为社会实践主体的现实的人就成为我们思考的中心和主线。这时,如果我们不是纯粹抽象地而是具体、现实地理解哲学的基本问题,即思维和存在的关系问题,那末就应该把它具体化为主体的人与外部世界(包括各类客体)的关系。而对认识本质的考察就必须在主客体的关系结构中进行,主客体的关系问题就成了认识论的核心问题。那么,在认识论领域中,“存在→意识”的二项式结构就必须转换成“主体——中介——客体”的三项式结构,必须在这个三项式结构框架来揭示人类所有认识活动(包括文艺认识)的秘密。但是,旧文艺学体系却离开实践的唯物主义的这种思想原则,在阐述文艺活动时拘守“存在→意识”的二项式结构,坚持以文艺与生活的关系为纲,把文艺本质论搞成文艺与生活的关系论,在这种思维框架中来谈文艺对生活的反映,生活变成了一种直观的客体,反映也就等同于直观式的再现,进而把文艺活动的动态系统描绘成客观的社会生活向文艺本体的流变过程,导致形而上学的客体决定论。旧文艺学体系就是这样一步步地陷入机械唯物论的泥坑。

旧文艺学体系是从认识的角度考察文艺的,把文艺看成是作家以一定的世界观为指导对社会生活的真实的反映。在这种理解中,我们可以从理论上把文艺本体分为两种基本要素:一是生活的真实图景,二是作家的主观评价。所以文艺本体就具有两种属性:一是知识的属性,这是反映的客观性方面,二是思想的属性,这是反映的主观性方面,文艺本体就是知识与思想的集合体。许多文艺理论文章明确地把真实性和思想性作为我们文学必备的两种素质,把追求真实性和思想性作为文艺创作最重要的原则。这种文艺本体观念使人们特别推崇文艺的教育作用和认识作用。当然,过去也谈到文艺的美感教育作用,但它是着眼于文艺表现方式的特殊性的,也即这种作用是由文艺的传达媒介产生的,它是文艺本体的外在形式的功能,而不是文艺本体内在结构的功能,因此这不是文艺的主要功能,而只是一种辅助功能。蔡仪的《文学概论》是这样说的:“文学的特殊的美感教育作用,是和文学通过形象反映生活的特点分不开的。文学的形象,一方面好象客观的社会生活现象一样,是具体可感的;另一方面又体现着作家的思想感情,有思想倾向性”。接着又说:“读者阅读作品时接受了这样的形象,就好象接触现实生活本身一样,如见其人,如临其境,同时也在不知不觉之中受到它的思想的影响和感情的感染,从而

得到一种精神上的满足和愉快,这就是优秀作品的美感教育作用”。这里说得再清楚不过了,文学本质就是用形象包裹着的知识和思想,文学的作用就是通过形象的感受间接产生的教育作用和认识作用。尽管编写者也企图把文学的作用统一起来,纳入美感功能系统之中(这是这本教科书与别的教科书相比有所改进的一个明显事例),但由于它是立足于文艺表现手段的特殊性来谈文艺的美感作用,所以文艺的审美功能便被当成通往认识和教育功能的辅助性的桥梁。在这种文艺功能的理解当中,审美价值完全被排除在文艺目的性范畴之外,而成为帮助实现文艺的教育作用和认识作用的辅助性价值。正因为这样,所以这本教科书只用很少的篇幅简明地谈到文学的美感作用,并把美感作用明确规定为培养鉴赏能力,提高艺术修养这样一个狭小的范围,这显然是对艺术的审美功能的极其狭隘的理解。

总之,我们长期奉行的是形象化的知识——思想这样一种文艺本体观,完全排除了审美价值论的思路,这样,我们所建立起来的文艺价值观念只能是“认识——教育”的社会功利论。这是一种偏离文艺审美本质的庸俗的文艺价值观念,它引导人们对文艺采取急功近利的态度。这在文艺与政治的关系问题上最集中地表现出来。建国以来“左”的教条主义的文艺思想愈演愈烈,以至发展到畸形的“阴谋文艺”的顶峰,最大的教训就是简单化地理解文艺与政治的关系。这种简单化主要不在于文艺领导部门对文艺工作的粗暴政治干预和某些提法、口号的偏颇,而是来自一种根深蒂固的非审美的政治功利主义的文艺价值观念。它长期支配人们的头脑,直至今天仍然是一种主导观念。如果我们具体考察一下那些阐述文艺与政治关系的文章就可以发现两个特征:一是完全撇开艺术形式,单纯着眼于作品的思想内涵,把作品内容抽象为思想概念,然后进行政治性的诠释,似乎文艺作品只是一些思想材料。这就把文艺作品等同于宣传品,把艺术政治化了。这是过去对文艺作品进行粗暴的政治批判的那种做法的思想根源。二是完全忽视文艺与政治关系的情感中介,把政治与艺术看成是直接的线性的关系。实际上,政治对艺术的影响是通过作家情感的中介起作用的,而艺术对政治的作用也是通过读者的情感中介产生的。正因为有这个情感中介,文艺与政治的关系才表现得非常复杂而曲折。但是旧文艺学体系在论述文艺与政治的关系问题时,几乎没有触及这个情感中介,更不用说深入地研究了。这样必然会把非常复杂的问题看得非常简单和肤浅了。这个特点是过去流行的“文艺从属于政治”、“政治决定艺术”等理论的思想根源。

恩格斯针对当时的简单化、庸俗化地对待马克思主义的倾向,曾说过这样一段话:“青年们有时过分看重经济方面,这有一部分是马克思和我应当负责的。我们在反驳我们的论敌时,常常不得不强调被他们否认的主要原则,并不是始终有时间、地点和机会来给其它参与交互作用的因素以应有的重视,但是,只要问题一关系到描述某个历史时期,那情况就完全不同了,这里就不容许有任何错误了。可惜人们往往以为,只要掌握了主要原理,而且还并不总是掌握得正确,那就算已经充分地理解了新理论并且立刻就能够应用它了。在这方面我是可以责备许多最新的‘马克思主义者’的,这的确引起过惊人的混乱”(《马恩选集》第4卷,P₄₇₉),在我们行将结束本文的论述时,读一读恩格斯的这一段话,我们将会感到格外亲切。

作者单位:厦门大学中文系

责任编辑:田敬宝