

· 名家專論 ·

論“文學理論”

高建平

[提 要] 文學理論既是一種古老的知識,又是一個現代的學科。在當代,中國文學理論形成有五種資源,即根據地文學理論、俄蘇文學理論、中國古代文學理論、西方文學理論,以及“五四”以來的現代中國文學理論。當代中國文學理論是在吸收了這五種資源的基礎上建立起來的。關於文學的性質,曾有是意識形態、是社會文化現象、具有生產性等不同的觀點。關於文學理論的定位,又有規範性和描述性的二分,以及文學理論與文學的創作、批評和文學史寫作之間的關係。應將立足點放在當代文學和文化發展的需要上來,採取“拿來主義”、“實踐檢驗”、“自主創新”的立場,在當代實踐的基礎之上,建設既是現代的、又是中國的文學理論。

[關鍵詞] 文學理論 意識形態 生產性 自主創新

[中圖分類號] I02 [文獻標識碼] A [文章編號] 0874-1824 (2019) 03-0005-20

什麼是“文學理論”,長期以來,人們將之作為一個既定的存在,並沒有進行深入的辨析。從字面上講,是“研究文學的理論”,但實際上,屬於這一學科的文字多種多樣,涉及許多學科。它可以是“與文學相關的理論”、“依託文學而建立的理論”,甚至是“起源於文學的理論”,在許多情況下,被當成“文學理論”的只是一些包含有對文學的思考、甚至只是對文學研究者有用的材料。由此,圍繞“文學理論”的學科性質,它與文學間的關係、學科邊界,以及它的功能等一系列的問題,學術界曾展開一系列的討論,充分展現了這一學科的複雜性。在歷史發展的長河中,“文學理論”呈現出多種面貌,以不同的形式出現,在社會生活中起著不同的作用,因此,這種歷史的維度也應納入研究者的視野之中。

一、文學理論的性質

我們已經在習慣上認為,“文學理論”在西方是從古希臘開始的,而在中國是從先秦開始的,一些西方文論史和中國文論史都分別這麼寫。然而,我們過去很少進一步思考為什麼要這樣寫。我們認定,在雅斯貝爾斯所謂的“軸心時代”,各大文明中都出現了一種後來被稱為“文學理論”的東西。但是,我們沒有進一步追究:那時並沒有“文學理論”、“文藝理論”,或者“文藝學”的學科名

稱,為什麼可以將一個後起的名稱運用到這一時期所產生的這些文字之上?

在伍蠡甫主編的《西方文論選》中,第一位入選的文論家是德謨克利特,他提出了詩歌依賴於情感,以及“摹擬”的思想。^①大致在德謨克利特的時代前後,其他一些古希臘的思想家也提出了一些重要的與文藝有關的思想。例如,畢達哥拉斯關於“和諧”的思想,及其與音樂的關係的論述,成為西方美學的源頭。在他們之後,到了古希臘的古典時期,文論思想得到了很大的發展。在柏拉圖的一些對話中,有很豐富的美學和文論的思想,但他並不試圖對文學問題作系統的論述,而是在論辯的過程中展示一些對文學藝術的性質的洞察。在柏拉圖之後,亞里士多德的《詩學》在美學和文論史上,具有重要的地位。據研究者說,這部著作很有可能是亞里士多德的講課筆記,對當時在雅典極其流行的悲劇進行了研究,對後世產生了巨大的影響。門羅·比厄斯利評價這本書時寫道:“不管是在這本書,還在亞氏現存的討論美學與文學問題的其他著作(他還寫了一篇名《論詩人》的對話,但失傳了)之中,都不存在某種可稱為‘美學體系’的東西。但是,從這一為文學門類提供理論的傑出範例,特別是從亞氏隱含著的對柏拉圖及其他人的觀點的回答,我們可以為建立基本的美學理論合理地抽取一些有價值的建議。”^②對於整個西方文論史,亞里士多德的《詩學》也許是一個例外,雖談不上理論的體系,但對悲劇作了內容豐富而涉及面廣泛的研究。其重要的原因,與“學園”的講課需要有密切的關係。

除了這本書以外,我們很少看到系統的對文學進行論述的著作。在此以後,我們在普羅提諾的《九章集》、奧古斯丁的《懺悔錄》、托馬斯·阿奎那的《神學大全》中,都讀到一些有關文學藝術的精彩論述,但在這漫長的一千多年中,沒有人試圖構建系統的關於文學藝術的理論體系。甚至在文藝復興時期和法國新古典主義時期,也是如此。這幾百年裡,出現了許多對亞里士多德的《詩學》的闡釋性著作,但系統的論述文學理論的著作仍很少。只是到了17世紀後期,才出現了布瓦洛效仿亞里士多德的《詩學》而寫出的《詩的藝術》,並在此刺激下,在18世紀,歐洲各國分別有人寫作較為系統的文學理論著作。如果我們將一部西方文論史,只是局限於系統的關於文藝理論的論著史的話,那麼,這樣的歷史,就會寫得很單薄,而且不能真實地反映歷史。由此,我們處於這樣一個矛盾狀態:寫作文論史,要將許多非文論的著作包括進去。我們要從許多歷史的、哲學的、神學的材料中,從各種語錄、格言、書信、筆記,以及書籍的前言後記中,從文學作品的插叙和人物對話中,發現大量的文學藝術觀點,將它們整理出來,編成文論資料集。如果德謨克利特、柏拉圖、普羅提諾、托馬斯·阿奎那重返人世,他們會驚訝地發現,自己居然是“文論家”。但是,如果不這麼做,一部文論史就會單薄得可憐,甚至不能成立。

在中國,情況也相似。郭紹虞任主編、王文生任副主編的《中國歷代文論選》是從中國先秦選起。其中第一段所選的,是《尚書·堯典》中的一段著名的話:“帝曰:夔!命女典樂,教胥子。直而溫,寬而栗,剛而無虐,簡而無傲。詩言志,歌永言,聲依永,律和聲。八音克諧,無相奪倫,神人以和。夔曰:於!予擊石拊石,百獸率舞。”^③這段話本來意在追記古代事蹟,但對中國文學理論史具有極其重要的意義。其中說了以音樂實現教育的目的,詩樂間的關係,音樂對人、神、獸間和諧的重要性等,留給了後世無限的闡釋空間。其中,朱自清摘出其中的“詩言志”三個字,說這是中國歷代詩論的“開山的綱領”。

郭紹虞和王文生所編的這套書,接下去所選的是《詩經》、《論語》、《墨子》、《孟子》、《商君書》、《莊子》、《荀子》,大都是從詩句和哲理議論中,摘出一些與文學藝術相關的論述,將之當作文學理論的內容。除了這些書以外,《左傳》、《國語》等書中,也有著一些有關文論的觀點,例如王運熙和

顧易生主編的《中國文學批評史》提到《詩經》的“言志”與“美刺”，《左傳》中的“觀志”和“觀風”，以及“三不朽”，^④被後世重視。

在中國此後的文論中，與亞里士多德的《詩學》相似，出現了一部重要而頗具系統性的專著，即劉勰的《文心雕龍》。劉勰總結前人的論述，統合儒道佛的思想因素，從各個方面對文學進行了論述。這部著作在中國的文論史上，具有重要地位。到了唐朝，出現了皎然的《詩式》和司空圖的《詩品》，對詩歌也進行了全面的論述。但是，與歐洲的情況一樣，這種對詩歌以及文學系統而全面論述的著作，還是很少的。立志要通過“立言”以達到“不朽”，且所“立”之“言”又限於詩之“言”，這種人在歷史上是很少的。如果我們翻看任何一本“歷代文論選”的目錄，無論在古代歐洲，還是在古代中國，都是如此。能夠入選的，絕大多數都是書的序跋、往來通信、議論性的隨筆、筆記、日記，等等，當然也有像杜甫的《戲為六絕句》那樣，以詩論詩。在宋代以降，出現了大量詩話詞話等對詩歌的點評，以及文章、小說、戲曲的點評類著作。

我們過去的討論，都糾纏於這些理論是否有系統，這些理論論著，儘管沒有使用“文學理論”這個名稱，是否仍然“在實際上”是“文學理論”。這種討論是有意義的，但需要進一步深化，才能說清楚其根源。

中國學術界，在討論馬克思主義文論時，也曾有過類似的爭論。馬克思恩格斯有一些關於文學藝術的論述和文章、通信，以及一些他們在世時未刊的手稿。但是，他們都沒有寫出關於文學和藝術的專著。中國學術界曾經圍繞著他們的文學理論是否有“系統”發生過爭論。認為沒有系統的人，指出他們沒有寫出系統論述文學問題的專著，他們關於文學藝術的文字，常常是在一些討論政治或經濟問題的著作，或者是在一些有關文學的通信中，而不是專門論述文學問題的文章和書籍之中出現的。因此，這些論述，要麼是服從書的結構和論題，只是順便提及文學藝術，要麼是就事論事，針對一些作品來作評述，在評述時作一些發揮。與此相反，認為有系統的人，則提出，儘管馬克思恩格斯沒有寫出文學理論專著，但他們有關於文學的成系統的思考。他們在一些手稿、哲學和政治經濟學論述，以及關於文學的通信之中，儘管沒有對文學問題的詳盡闡釋，但卻簡短而意味深長，因此，他們“在實際上”是在寫作“文學理論”。

類似的情況，在當代文學中出現。如果我們打開伍蠡甫主編的《現代西方文論選》的目錄，我們看到的是德國學者里普斯的《移情作用、內摹仿和器官感覺》、意大利畫家馬里內蒂和博喬尼所寫的未來主義繪畫的宣言，還有法國哲學家柏格森關於生命哲學的論述，奧地利心理學家弗洛伊德論白日夢同藝術的關係，等等。^⑤

從這些例子，我們可以看到，“文學理論”至少有兩種形態：

第一種形態是各種關於文學的思想、觀點、見解，以各種各樣的文體為載體，與各種不同的領域和學科聯繫在一起。這些人中絕大多數都不知道他們在談論“文學理論”，甚至不承認自己是“文論家”。人人都在談論文學，講出了深意，對後世有影響，被同時代人重視，或者用今天的話說，出了“金句”，就是“文學理論”。

第二種形態，是關於文學理論的系統的論述，以及圍繞這個系統的評說，或者是朝向這個系統建構的努力。關於這方面的論述而形成的著作，有很多的名稱，並不一定都叫“文學理論”。

記得 30 年前我去瑞典留學。有一次去斯德哥爾摩大學圖書館，問圖書管理員關於文學理論的書。那位管理員在電腦上查了一會兒，又走到書庫裡找了一陣，半個小時以後，給我拿來了一本韋勒克、沃倫寫的《文學理論》。這本書我當時就知道，國內有譯本，也細讀過。我想知道的是關於

“文學理論”類的書放在什麼地方,我想去翻翻,看國外這一類的書有哪些,而圖書管理員所理解的,是一本名字叫“文學理論”的書。這一誤會很有意思。對於非文學專業出身的圖書管理人員來說,“文學理論”並不是一個類,她為了幫助我解決問題,通過圖書館內的電子目錄,在電腦上查到了一本名叫“文學理論”的書,而這並不是我的要求。

屬於文學理論類的書當然有很多,名稱各不相同。在中國,影響很大的蘇聯人的作品,在 20 世紀 50 年代有季莫菲耶夫的《文學原理》、畢達可夫的《文藝學引論》、謝皮諾娃的《文藝學概論》、柯爾尊《文藝學概論》等,中國學者霍松林的《文藝學概論》、巴人的《文學論稿》等。隨後,作為國家教材工程,有以群主編的《文學的基本原理》和蔡儀主編的《文學概論》。儘管名稱各不相同,其目的都是一致的,那就是提供適應大學講課的教材。此後,類似的書在中國就大量出現,分別稱為《文學理論基礎》、《文學理論引論》、《文學理論大綱》、《文學理論教程》、《文學理論的基本問題》,等等。例如,在 21 世紀初年,單單是《文學理論導引》這個書名的書,就分別有周憲、孫文憲和王先霏(合編)、季水河、童慶炳主編的共四本。1980 年代以後,中國學術界除了翻譯前面說的韋勒克和沃倫的《文學理論》外,還有一些著作,例如蘇聯學者波斯彼洛夫的《文學原理》,英國學者特里·伊格爾頓的《20 世紀西方文學理論》、瑞士學者沃爾夫岡·凱塞爾的《語言的藝術作品——文藝學引論》,給中國學術界以很大的啓發。20 世紀初年,北京大學出版社還編譯出版了“當代國外文論教材系列叢書”,精選國外流行的教材多本,譯成中文供國內學界參考。

學術研究與教材的編寫,本來應該是兩回事。學術研究的專著,應該提供原創性的理論研究成果,而教材,則要以通俗易懂的語言,向學生提供系統的知識。關於文學理論的學術研究,要回答有關文學的理論問題;文學理論的教材,要有針對學生接受情況,作出相應的設計,在規定的時間長度裡,給學生提供有關文學理論的知識,並配合其他科目的教學。因此,我們需要區分理論體系與教學體系,說明各自面臨的是不同的任務。然而,這兩者又是有著密切聯繫的。大學教育產生了建構教學體系的需求,這種需求會刺激研究的系統化,從而建立學院式的系統的文學理論。系統的文學理論,注定會是學院式的,不在學院中的人,居然也寫系統的文學理論,只能是例外。例外會有,但不常見。學院中的文學理論當然要重視學理,重視體系的建設。與此不同,文學界的作家和批評家,或者非文學研究者對文學所表述的意見,會包括一些有關文學的思想和主張,會出一些非常好的見解,但他們一般不會致力於建立文學理論的體系。除此以外,還有一些人,這就是有關文學的行政管理部門的人,他們所關注的是文藝政策的制定、文學家群體中所出現的問題的解決,而不是理論體系的構建。

從這個意義上講,文學理論是歷史發展的產物。我曾經在一篇文章中,講述“美學”這個學科的形成,說明在 18 世紀的歐洲,夏夫茲伯里、維柯、伯克、休謨、鮑姆加登、巴圖等衆多學者提出的許多概念,在康德那裡完成了一個集合,在席勒和黑格爾那裡得到了發展,才形成了作為現代學科的“美學”。^⑥這種集合,是與大學教育制度聯繫在一起的。康德在哥尼斯堡大學教書時,使用鮑姆加登等人的書給學生講授美學,越講越不滿意,最終自己寫出了一本《判斷力批判》,於是,現代意義上的美學體系就此誕生了。

幾乎與鮑姆加登創立“美學”概念同時,法國學者巴圖(Charles Batteux)出版了《同一原則下的美的藝術》一書,提出了“美的藝術”(Les beaux arts)的概念。他將詩歌、繪畫、雕塑、音樂、舞蹈等,歸入到這一概念之下。這一分類方法後來為“百科全書”派的學者所接受,得到了廣泛的流傳。^⑦由於有了這個分類和集合,現代藝術概念和藝術體系才得以形成,並且,在此基礎之上,文學才有可能

被稱為“語言的藝術作品”，即從屬於這個藝術體系，又由於以語言為媒介而成為這個體系中的一個獨特的分支。

當代的文學理論，是建立在這種對文學的現代理解基礎之上的。這種學科的設立，對大學和研究院等體制的建立，既具有促進作用，也具有依賴性。對於人文學科來說，體制具有強大的力量，形塑學科形態，而研究性大學和研究院所的體制，國家和教育管理部門所頒布的學科目錄，是學科形成的基礎。古今學術體制的變化，從事學術研究的人的生活和職業工作方式的變化，決定著學科知識生產的方式，也決定著這種生產的結果。

從這個意義上講，我們對“文學理論”的概念，就不能平面地去理解，給它規定某種具體的形態，而應該將它與體制的歷史發展聯繫在一起。中國社會科學院杜書瀛在《中國 20 世紀文藝學學術史》一書的總序論中曾經指出：

我想突出強調：中國 20 世紀文藝學學術史，是由古典文論的傳統的“詩文評”學術範型向現代文藝學學術範型轉換的歷史，是現代文藝學學術範型由“詩文評”舊範型脫胎出來，萌生、成形、變化、發展的歷史；也可以說是中國傳統文論在外力衝擊下內在機制發生質變、從而由“古典”向“現代”轉換的歷史，是學術範型逐漸現代化的歷史（現在正處在這個現代化的歷史過程之中）。這是中國文論歷史性的轉變和發展。這是近代以來中國文化危機中強制性的選擇，同時也是從不自覺到自覺的選擇。^⑧

在這裡，我想繼續補充強調，這種轉型，與古代的書院轉變為現代的大學，與研究性大學對學科齊全的追求，以及相關的研究院所在中國的建立和發展，是聯繫在一起的。由於這種轉型，推動了學科體系的建立，從而形成了“文學理論”這一學科，有了專門從事這個學科研究的專業，以及相關的教學要求。這時，傳統的中國文人的學問，變成了現代學者的研究成果。

文學理論作為一個學科在中國成形以後，隨著社會和文藝的發展，也在向前發展。幾代中國學者，為了這個學科的成長，做出了艱辛的努力。學科成立以後，擺在該學科的學者面前的問題，就不再是是否存在“文學理論”這個學科，而是這個學科應該做一些什麼。也就是說，不是“何謂文論”而是“文論何為”。畢竟，學科的存在決定了要培養研究這個學科的人，而有了這個學科內的研究者存在，下一步的問題就成了：他們要做什麼？他們在做什麼？一個顯然不合理，但似乎事實上已經成慣例的定義是：“文學理論”是從事“文學理論”工作的人通過研究所生產出來的“學問”。這裡先申明，對這個說法要加以限制，有其底綫和邊界，這正是我們在後面要說到的內容。

二、當代中國文學理論資源

中國現代文學理論的形成，顯示出與歐洲從 18 世紀到 19 世紀的美學與文學理論發展相似的過程。只是由於中國的現代化具有輸入的特點，因而這一從古到今的轉化在一個特殊的背景下展開。從 19 世紀末 20 世紀初，一批思想界的先賢們，引進西方學術，整理古代資料，進行理論建構。中國現代文學理論，正是從他們開始的。

其中最重要的代表，應該是梁啟超和王國維。梁啟超在變法失敗之後逃亡日本，帶著改造中國的強烈願望，接觸西洋文化。他倡導的“詩界革命”，主張“新意境”、“新語句”，並以“古人之風格入之”。^⑨他倡導小說界革命，其志在“新民”，通過小說，達到在道德、宗教、政治、風俗、學藝、人心、人格等方面進行革新的作用。^⑩所有這一切，都與當時的社會革命聯繫在一起，具有用文學改造中國的目的。

與梁啟超強烈的對社會和政治功利性關注相比，王國維在引進西方美學理論、在中國建構現代形態的美學和文學理論方面，作出了更大的貢獻。王國維在思想上受康德、叔本華等人影響，引入審美無功利的觀念，並使它在中國確立下來。^①佛羅尼記錄他當年求學經歷時曾寫道，“回憶最初讀靜安先生《紅樓夢評論》……為那種大氣包舉、義論新銳、文采流麗的高格調驚服不已，覺得這才是我國近代第一篇真正的文學批評，自有‘紅學’以來所未有”。^②另有論者說，王國維在1904年發表《紅樓夢評論》，“標誌著一個新的文學理論時代的到來”。^③

梁啟超開風氣之先，大聲疾呼文學為社會改造服務，王國維致力於現代文論的建構，完成了一個對立的統一。中國自古就有學問上的入世與出世之說：入世者遵循儒家道統，知其不可為而為之，要救國家於危亡之際，救民於水火之中；出世者援引釋道，修身養性，關注日常生活，回歸個人心靈。入世與出世兩者構成互補關係。然而，20世紀初他律與自律的文學思想的倡導，並非只是新的一次輪迴而已。在這時，現代藝術體系的思想引入了中國。儘管在梁啟超等人那裡，“談論的方式，理解的方式，乃至著書體例、使用術語等，仍不脫什麼‘自有章法’、‘有主腦在’之類，實際上與傳統的小說評點的眼光相去未遠”，^④王國維卻通過認真地研讀康德、叔本華等人的著作，並介紹從古希臘到近代英法德俄各國的哲學和文學家的思想，使現代美學和藝術（王國維將之譯成“美術”，其含義不同於今日之美術，而相當於“美的藝術”）觀念在中國得到了牢固的確立。

經歷了世紀之初的草創階段，現代美學和文學理論就在中國發展起來了。20世紀前期，中國的大學裡，就陸續開設了文學理論類的課程。北京大學“文學門中也增設了哲學概論、美學概論、倫理學概論、語言學概論、希臘羅馬文學史、近時歐洲文學史等現代化課程。……此後，1917年12月2日是《北京大學日刊》登出的《改訂文科課程會議記事》中，第一次在中國文學門科目中列入了文學概論，並排在第一位，課時為兩單位，且為必修課”。^⑤這是在中國大學首次決定開設此課程。可能是由於一時難以找到合適的教員，直到1920年，才由周作人開始在該校講授此課程。從1920年到1949年這三十年中，文學概論類的書籍逐漸在中國發展起來。其中主要有馬宗霍的《文學概論》^⑥、劉永濟的《文學論》^⑦、姜亮夫的《文學概論講述》^⑧、程會昌的《文論要詮》^⑨等一些將傳統文論與現代文論結合起來的著作，也有一些翻譯引進的書籍，如本間久雄的《文學概論》、廚川白村的《苦悶的象徵》、溫徹斯特的《文學評論之原理》、韓德的《文學概論》，等等。^⑩從總體上講，這些著作都對文學理論作為一個學科的建設，起了重要的作用。在這一段時間時，朱光潛出版了他的《文藝心理學》和《詩論》，宗白華也發表了許多關於中國文論和畫論的文章。

與這種以大學教學為主，注重學科特性和理論自身的特性，以及對歐美理論介紹引進為主的理論傾向，不同於以報紙雜誌為主要陣地，面向文學創作與批評的理論，後者與社會有著更為緊密的聯繫。20世紀前半期的中國社會處於大變動之中，人們充滿著焦慮感。無論是救亡還是啟蒙，文學的社會功利性都被放在了第一位。魯迅在日本求學期間，受現代美學影響，有著一種對藝術自律的要求，而到了1930年代，則翻譯普列漢諾夫和盧那察爾斯基的著作，成為審美功利性和通過文學藝術來實現人的改造、從而實現社會改造的理論的堅定捍衛者。如果說，過去的人還有立言以求不朽的追求的話，魯迅則放棄文學本身的獨立價值，主張以速朽的文學實現社會的改造。1930年代左翼文學興起，左翼作家們更重視理論建設，從而形成以媒體為陣地，與大學的文學理論相對立的理論傾向。

新中國的文藝理論，是共產黨根據地文學理論的繼續。這種理論從1940年代就開始了。1940年，毛澤東發表了《新民主主義論》，1942年，發表了《在延安文藝座談會上的講話》，這是建立新中

國文藝理論形態的起點。1949年以後,以這兩部著作為代表的毛澤東文藝思想在全國範圍內大普及。此後,知識分子的思想改造運動,一系列文藝方面的論爭和批判,高等學校文藝學教學體系的爭論,以及蘇聯文藝學教學體系的引入,都是這種文藝思想建設的延續。參與者和捲入者走到一起,為建立新中國文藝學而開始了相互磨合的過程。在這個過程中,一些理論建設起來了,一些理論被批判了。與此相對應,一批新的文藝理論家出現了,一些人挨批了,一些人改行了,一些人不再研究文藝學,改而從事古代文學或其他學問的研究。當然,還有一批人被打倒,靠邊站、受冷遇,或遭遇其他更糟糕的結果。

1949年7月2日到19日,北平召開了中華全國文藝工作者代表大會(史稱“第一次文代會”)。在歷史上,這次會議被稱為“會師”的大會。一些來自原“國統區”的作家,與一些來自原“解放區”的作家,在新政權即將成立的前夕,相聚在即將成為新政權首都的北平,召開這樣一次大會,當然具有重大的意義和深遠的影響。這次大會成立了中華全國文學藝術界聯合會(簡稱“文聯”)和中華全國文學工作者協會(簡稱“文協”),開始了對全國文學藝術工作的領導。這次會議同時也是當代中國文學理論的起點,儘管當時並沒有成立一個全國文學理論研究者的組織。文學理論作為一種理論建設,在這一時期有著其獨特的特點。新中國的文學理論建設,並不能簡單理解為兩方面的人合到一起,進行整編,並開始共同工作。對此,要從思想脈絡上進行探究。

20世紀50年代文學理論,正是在上述的動態過程中形成的。毛澤東文藝思想,作為革命的文藝思想,與“五四”新文化運動所代表的文藝思想,有著繼承關係。包括毛澤東在內的當時的領導人,都是“五四”精神影響下投身革命的一代青年。但是,此後的革命運動,特別是根據地鬥爭中的經歷,使他們身上具有了與“五四”新文化運動不同的思想因素。

在《新民主主義論》中,毛澤東指出,五四新文化運動“當時還沒有可能普及到工農群眾中去。它提出了‘平民文學’口號,但是當時的所謂‘平民’,實際上還只能限於城市小資產階級和資產階級的知識分子,即所謂市民階級的知識分子”。^①毛澤東還指出,“五四”以來的革命文藝運動對於革命有“偉大貢獻”,也有“許多缺點”。^②根據這一看法,《在延安文藝座談會上的講話》則提出了一系列的根據地文藝的看法。其中最重要的一條,就是“為什麼人的問題”。毛澤東認為,革命的文藝應該為四種人服務,這四種人包括工人、農民、士兵和城市小資產階級。五四新文化運動只為其中的第四種人,即“城市小資產階級”以及資產階級的知識分子服務,這些人只是“革命的同盟者”。當時革命的性質,是新民主主義革命,以工農兵為主力量,與城市小資產階級和資產階級結盟。

當時文藝的主要服務對象,還應該是工農兵。說到了這裡,我們就更能理解這句話的真實分量了:“為什麼人的問題,是一個根本的問題,原則的問題。”^③這句話是《講話》全文的總綱。毛澤東認為,當時的實際情況是,許多作家,特別是那些來自像上海亭子間的作家,人到了延安,立足點還沒有轉變過來,“靈魂深處還是一個小資產階級知識分子的王國”。^④他們只熟悉城市小資產階級,習慣於為他們服務。因此,通過延安文藝座談會,就要解決這種作家在延安對工農兵“不熟,不懂,英雄無用武之地”的問題,從而形成為工農兵服務的立場。在此基礎上,毛澤東提出了普及與提高的關係上的向工農兵普及,從工農兵基礎上提高的思想;提出了為政治服務,包括在黨內,革命文藝是革命機器中的“齒輪和螺絲釘”的思想,在黨外,以統一戰綫,即以抗日、民主和社會主義的現實主義這三個共同點為基礎進行團結的思想;以及在文藝批評標準上政治標準第一,藝術標準第二的思想。對於《講話》,有許多研究者認為,這是戰時文藝思想,也就是說,要聯繫1942年的延安這一特定的時間地點來思考這一著作。這當然是有道理的,任何著作的寫作,都離不開作者寫作的時間

地點。但是，這一著作所提出一些基本觀點，例如，使文藝從屬於政治，為工農兵服務，以及成為進行社會動員的工具，以集體主義取代個人主義，通過階級分析區分朋友和敵人，從而在手法上決定對朋友讚美和歌頌，對敵人暴露、諷刺和打擊，等等，與歷史上的左翼文藝思想傳統有著傳承關係，體現出一整套對文學藝術的系統性要求。全國解放後，這種思想就成為主導思想而推向全國。

20世紀50年代文學理論的建構，還有一個來源，這就是俄蘇文學理論的引入。近年來，對於俄蘇文學理論在中國1950年代理論中所起的作用，有很多爭論。俄蘇文學理論對中國的影響，可以分成兩個方面來理解。

第一方面，是這種俄蘇理論對1950年代中國文學理論本身的影響。毛澤東的文藝思想在形成過程中，受到來自蘇聯的文藝思想多方面的影響。在《講話》中，就至少兩處明確引用列寧在《黨的組織與黨的文學》中的觀點。一處用列寧的文學要“為千千萬萬勞動人民服務”的思想論證為工農兵服務的方向，一處用列寧關於無產階級文學藝術是革命機器中的“齒輪和螺絲釘”思想論證文藝為政治服務的觀點。這兩處對於《講話》來說，都是最關鍵之處。1950年代是一個中蘇友好的時代，大批的俄羅斯文學作品被介紹到中國，在一個相對封閉的時代，俄羅斯文學成為中國人通向外界的一扇明亮的窗戶，眾多的俄羅斯文學作品，也成為當時中國人最重要的精神食糧。在一個封建主義的（傳統的）和資本主義的（西方的）被打倒，而反對修正主義的（俄蘇的）口號還沒有提出之時，俄蘇文學普遍為中國讀者所喜愛，也成為一代中國作家效仿的對象。與此同時，一些俄國作家理論家關於文學理論的論述，從別林斯基、車爾尼雪夫斯基、杜勃羅留波夫，到普列漢諾夫、高爾基、盧那察爾斯基，俄國文學理論對當時的中國文學理論的建構產生著積極而深遠的影響。從今天的眼光看，我們當然可以指出，文學理論上的“一邊倒”限制了我們的視野，但這個責任不能由俄蘇文學理論本身來負，“一邊倒”是當時中國學界的選擇，而不是由這些理論的提供者所強加的。如果能歷史地看待這個問題的話，我們就可以理解，俄國文學理論對當時的中國文學理論建設所起的作用，從總體上來說，是積極的。從這些論述中，我們學到了民主進步的思想，對藝術規律的尊重，以及現實主義的創作方法，也學習了“文學是人學”這一閃耀著的光輝的思想。與此相反，在20世紀的60年代，中國人是在“防修反修”的口號聲中進入到“文化大革命”的，這也從反面證明了俄蘇文學理論對中國文學藝術的積極意義。

第二方面，是俄蘇文學理論教學體系對中國文學理論教學的影響。共和國建立以後，共產黨人從根據地帶來了毛澤東的《在延安文藝座談會上的講話》。《講話》是以領導人講話的形式出現的一個有關文藝的綱領性文獻。怎樣給既有的文學理論研究者們所熟悉的許多問題以一個全面的回答？怎樣解決文學創作和批評所碰到的許多更為具體的問題？怎樣給大學的文科教學課堂提供新的文學理論體系？這些都是迫切需要解決的問題。

1950年8月，教育部頒發《大學教學大綱（草案）》，對文學理論提出了要求：“應用新觀點、新方法，有系統地研究文藝上的基本問題，建立正確的批評，並進一步指明文學理論及文藝活動的方向和道路。”^⑤從1951年11月到1952年4月，《文藝報》展開了文學理論教學大討論。討論中對山東大學呂熒的文學理論課程的問題進行批判，北京師範大學黃藥眠也自我檢討。無論是呂熒還是黃藥眠，都在新形勢下，為了適應對課程的新要求，做了巨大的努力，但這種努力仍不能達到政治上正確。

1953年，出版了查良錚翻譯的季莫菲耶夫的《文學原理》。1954年春，蘇聯專家畢達可夫來到中國，在北京大學中文系的文藝理論研究班講授文藝學，他的講稿後來以《文藝學引論》為書名出

版。這兩本書給中國文學理論提供了基本框架，對中國以後的教材體系產生深遠的影響。

程正民先生在總結蘇聯文學理論教材時，指出它有五點正面影響：一、闡明文學的本質及其在社會生活中的地位和作用，即形成關於文學屬於上層建築的意識形態的理論；二、闡明文學的特性和文學創作的原則，即關於文學的形象、典型和形象思維理論；三、闡明文學作品的構成及內容與形式的關係，對文學構成的諸要素進行了說明；四、闡明文學發展客觀規律，即說明文藝起源和發展規律；五、闡明評價文學作品的一系列重要範疇。他同時也指出其四點負面影響：一、教材內容的政治化和哲學化；二、思維方式的簡單化；三、理論自身的狹窄化；四、研究方法的單一化。^⑤這就是說，這種教學體系的引入，在當時有積極的意義，但也帶來了許多的問題。它的積極意義，是在當時與中國既有的文學理論相比而見出的，而它的負面影響，則主要是在 1980 年代的改革開放的大氣氛中才顯露出來。

根據地的文論與俄蘇文論，是從 1950 年代到 1970 年代文學理論建構的兩個最主要的理論資源。除了這兩個資源以外，另外三個資源則是隱性的：這就是 20 世紀初以來、特別是“五四”以來所發展起來的現代中國文學理論，中國古代的文學思想，西方的文學理論。

毛澤東在《新民主主義論》中用三個形容詞為新民主主義文化作了限定：民族的、科學的、大衆的。這部著作對這三個形容詞分別作了解釋：說它是民族的，就是說，對外國文化（主要指西方文化）要像對待食物一樣，經過消化，吸收精華，去其糟粕；說它是科學的，就是反對封建迷信，清理古代文化（指中國文化傳統），同樣像對食物一樣進行消化吸收；說它是大衆的，就是要為全民族百分之九十以上的勞苦群衆服務，而不是像“五四”時期的“平民文學”那樣，只服務於城市小資產階級和資產階級知識分子。^⑥這三個形容詞決定了當時面對不同的思想資源時的理論立場。

前面所談到的理論與歷史的雙向互動關係告訴我們，一個時代的理論立場必然影響到該時代的人的理論視野，因此，一切外來影響之所以能夠實現都是由於當時當地的自身文化需要這種影響，一切對古代的和過去的文化的眼光，都是從當代的理論觀點出發的，是當代文化的延長。本來，這種實際上會出現的情況，是在複雜的歷史運動中體現出來的。從事文化工作的人，使用過托古改制，借用外來影響對文化全盤改造等各種各樣的策略，在文化發展中留下各種各樣的痕迹。像《新民主主義論》中這樣將這道理如此明確地表述出來，並將之當成一項文化政策，則完成了一種對外來影響和古代傳統的清晰的切割。此後的文化政策就是這樣建構出來的。

前兩個資源與後三個資源，在 1950 年代時處於不同的層面，起著不同的作用。前兩個資源，對於 1950 年代的理論研究者來說，是可靠的，可直接接受的，“自己的”理論，後三個資源，只是包含了經過“消化”可以被我們“吸收”的“營養”而已。

歷史的發展，根據地的文學理論與俄蘇的文學理論，在教學中在 1950 年代逐漸磨合，形成各種各樣的體系。但是，隨著中蘇關係的破裂，文化上反修防修，俄蘇文學理論的影響就逐漸被剝離。從“社會主義現實主義”到“革命現實主義與革命浪漫主義”創作方法的過渡，“標示了中國與蘇聯文藝理論的疏離關係。……在它的引導下，中國文藝學陷入了更加政治化的境地之中”。^⑦從此，文藝學更加走向激進，與通向“文革”的中國政治結合在一起。

三、文學藝術：作為意識形態還是作為社會文化現象

1949 年以後佔據著主體位置的文藝學，是以對文學本質的一個基本認識為基礎的，這個認識就是：文學藝術屬於上層建築的意識形態。

關於經濟基礎與上層建築及意識形態關係的理論是馬克思主義的一個基本理論，在馬克思恩格斯的著作中，以及眾多馬克思主義重要作家那裡，都有論述。

馬克思的這種觀點在《〈政治經濟學批判〉序言》中得到經典的表述：“人們在自己生活的社會生產中發生一定的、必然的、不以他們的意志為轉移的關係，即同他們的物質生產力的一定發展階段相適合的生產關係。這些生產關係的總和構成社會的經濟結構，即有法律的和政治的上層建築豎立其上並有一定的社會意識形式與之相適應的現實基礎。”^②在進一步表述什麼是上層建築時，馬克思寫道：“在考察這些變革時，必須時刻把下面兩者區別開來：一種是生產的經濟條件方面所發生的物質的、可以用自然科學的精確性指明的變革，一種是人們藉以意識到這個衝突並力求把它克服的那些法律的、政治的、宗教的、藝術的或哲學的，簡言之，意識形態的形式。”^③根據這種觀點，藝術屬於意識形態，作為藝術的一個門類的文學，也屬於意識形態，它是一種上層建築。

馬克思和恩格斯曾多次談到基礎與上層建築的關係，強調基礎與上層建築，特別與意識形態關係的複雜性，努力消除這種思想所可能產生的誤解。

馬克思的這種觀點，可以給文學藝術的研究者帶來這樣一些認識：

1. 精神生產隨著物質生產的改造而改造，因此，必須用人們的存在說明他們的意識，而不是用人們的意識來說明他們的存在。

2. 我們必須將文學藝術放在一定的歷史環境中理解，說明包括文學藝術在內的人的一切思想的產物，歸根到底與社會發展的一定階段相關。

但是，後來的馬克思主義者總是試圖從這一公式中解讀出更多的東西。例如，在文學理論界，斯大林的一段話，就產生過很大的影響。斯大林以下面這種簡單而直接的方式，表述了基礎與上層建築的關係：

基礎是社會在其一定發展階段上的經濟制度。上層建築是社會的政治、法律、宗教、藝術、哲學的觀點，以及同這些觀點相適應的政治、法律等設施。任何基礎都有同它相適應的自己的上層建築。封建制度的基礎有自己的上層建築，自己的政治、法律等等觀點，以及同這些觀點相適應的設施；資本主義的基礎有自己的上層建築；社會主義的基礎也有自己的上層建築。如果基礎發生變化和被消滅，那麼它的上層建築也就會隨著發生變化和被消滅。如果產生新的基礎，那就會隨著產生同它相適應的上層建築。^④

在 20 世紀 80 年代的中國，文藝學界曾圍繞著馬克思與斯大林的異同產生過爭論。強調馬克思與斯大林觀點不同的是朱光潛先生。他提出要“堅決反對在上層建築和意識形態之間劃等號”。他認為，上層建築指“政權、政權機構及其措施”，而意識形態則指政治、法律、哲學、宗教，也包括藝術的觀念。他認為，馬克思恩格斯早期在表述中也曾用“上層建築”既指國家政權機構，也指意識形態，但他們一直強調兩者之間的分別，而為了避免引起誤解，他認為，“意識形態既有專名，何必僭用上層建築這個公名，以致發生思想混亂呢？”^⑤

針對朱光潛先生的這篇文章，吳元邁先生寫了一篇商榷文章，他引證馬克思和恩格斯的多篇文章，證明馬克思和恩格斯沒有把“意識形態”排除在“上層建築”之外，同時，他也論證，斯大林的觀點與馬克思和恩格斯沒有什麼不同。^⑥

這場爭論出現後，有許多研究者參加討論，各自提出了自己的觀點。朱光潛此前就曾在與李澤厚和洪毅然的辯論中，寫過一篇文章，取名為《美必然是意識形態性的》，論證他關於美是主客觀統一的觀點。^⑦這即已反映出了他對“意識形態”這個詞的理解。在改革和思想解放的 1979 年，他通

過論證“意識形態”與“上層建築”的區別，力圖說明美與文藝不一定與經濟活動和政治運作等等有著直接而密切的關係。他所力圖要做的，是這樣的工作：我們今天應該怎樣讀馬克思恩格斯的著作？作為一位美學家怎樣從中讀出對於發展美學和文藝有益的意義？與此相比，吳元邁則更願意回到文本，試圖對馬克思恩格斯以及斯大林的語義進行還原，並從中找到關聯點。

朱光潛在那個思想解放的年代提出這樣一種觀點，代表著重新構建美學和文藝學的一次重要嘗試。然而，在“基礎與上層建築”理論已經被普遍接受的情況下，他的這種嘗試在理論上力量不足，在此後的文藝學研究中，也沒有產生大的影響。

從“基礎與上層建築”出發，研究者進一步引用馬克思主義關於階級鬥爭的理論，指出：“到目前為止的一切社會的歷史都是階級鬥爭的歷史”，^⑤以及“統治階級的思想在每一個時代都是佔統治地位的思想”。^⑥這種思想，與上述斯大林的論述結合在一起，在中國形成了對文學藝術進行階級分析的理論，並且使這種理論深深地嵌入到當時佔據著主導地位的文藝學之中。

這是建國以後文學上的一個“大理論”。很多理論家們作出了許多努力，力圖減少這種理論所帶來的負面影響。例如，強調現實主義精神使作者可以擺脫自己的階級局限，強調人性、人道主義具有超越階級局限性的能力，強調不同的階級之間也有共同美，如此等等。這些理論都曾經起著積極的作用，但千變萬化，都不能違背基礎與上層建築這一基本的邏輯。而根據這一邏輯所形成的文學理論，對過去文學的理解，沒有說服力，對當代文學的指導，又起著阻礙的作用。

我們在講文學是意識形態時，存在著這樣一種簡單化的方法：先確定什麼是意識形態的本質，再根據意識形態的本質推導出文學的本質。既然根據革命導師的語錄，意識形態從屬於上層建築，而上層建築又是由經濟基礎決定的。因此，意識形態就是經濟關係的反映，特別是階級鬥爭的反映。這種思想帶來了很大的弊端。

關於基礎與上層建築，我們有這樣一些想像：

第一，按照前面所說的斯大林的表述，是：基礎與上層建築。下面是基礎，上面是建在基礎上的房子。這些房子是按照種種“觀點”建起來的，但“觀點”本身不能構成一個層次，而只是建造這些房子時的思考和方案。

第二，基礎、上層建築與意識形態。意識形態是“更高的即更遠離物質經濟基礎”的，如哲學和宗教，“在這裡，觀念同自己的物質存在條件的聯繫，越來越錯綜複雜，越來越被一些中間環節弄模糊了。但是這一聯繫是存在著的”。^⑦根據這一描述，我們也許可以為這座房子加一層樓，即在基礎之上，有第一層樓，是物質的上層建築，第二層樓，是意識形態。

也許，這兩種不同的想像，能夠說明朱光潛與吳元邁兩位先生的不同點。然而，這兩種想像，只是眾多馬克思主義者的眾多想像中的兩種。細緻分析各種想像，應該是一件有意思的事，但我們這裡無法一一道來了。我們可以看一個最著名的、會對我們有啟發意義的想像——俄國著名的馬克思主義理論家普列漢諾夫這樣寫道：

如果我們想簡短地說明一下馬克思和恩格斯對於現在很有名的“基礎”對同樣有名的“上層建築”的關係的見解，那末我們就可以得到下面一些東西：

生產力的狀況；

被生產力所制約的經濟關係；

在一定的經濟“基礎”上生長起來的社會政治制度；

一部分由經濟直接所決定的，一部分由生長在經濟上的全部社會政治制度所決定的

社會中的人的心理；

反映這種心理特性的各種思想體系。^⑧

這就是著名的普列漢諾夫五層次說。與前面所說的兩層小樓相比，這所五層大樓有這樣幾點新意。第一，“基礎”是經濟關係，即我們所說的生產關係，它受再下面的一層，即“生產力的狀況”所制約。第二，加上了“社會中的人的心理”這一層面，指出“思想體系”是生長在這種“心理”之上的。

對於是“基礎”下面還有一個更“基礎”的東西即生產力，還是“生產力”與“生產關係”共同構成“基礎”，專門家們可以作進一步的分析。我們這裡所關注的，是這個第四層，即“社會中的人的心理”。普列漢諾夫認為，“思想體系”建立在“心理”之上。他所說的“心理”，是一種社會性的普遍的精神傾向。他舉的例子是，由於浪漫主義的時代心理，就出現了浪漫主義的文學、音樂和繪畫。^⑨這種對“心理”的理解，是將它看成了一定時代的，普遍精神趨向，或者某種不可言傳的“時代精神”。這種理解顯然是很狹窄的。

普列漢諾夫的五層次說指出了經濟活動與思想體系（意識形態）之間存在著中介，並通過“心理”這個概念，將前此人們只是抽象地表述過的中介具體化。從生產生活到人的各種觀念體系，這中間的各種各樣複雜的關係，並不是一個五層次模式所能窮盡的。恩格斯寫道：“如果不把唯物主義方法當作研究歷史的指南，而把它當作現成的公式，按照它來剪裁各種歷史事實，那末它就會轉變為自己的對立物。”^⑩對於普列漢諾夫的表述，我們也只能取參考的態度。

讓我們從兩個詞的區別開始。我們所說的“意識形態”（德語 *ideologie*，英語 *ideology*）指的是成體系的思想，它來自於 *Idee* 或 *idea*，即人的意識、觀念、主意、想法。從構詞上看，我們所說的“意識形態”一詞具有“觀念學”、“意識學”，即對“意識”和“觀念”等進行研究，從而形成相對於它們的專門學科的含義。

在馬克思、恩格斯，以及普列漢諾夫、列寧的著作中，常常具有兩個譯法，即“意識形態”和“思想體系”。這個詞取不同譯法的原因在於，“意識形態”一詞有時有貶義，指虛假的、幻想的思想，而“思想體系”的意思比較中性。馬克思恩格斯在寫作《德意志意識形態》時，就是把德意志的“意識形態”當作批判的對象的。在階級社會裡，一個階級需要以全社會的代表的身份出現，製造有益於自身統治的幻想，於是需要意識形態，而階級消滅以後，是不是就不再需要這種“意識形態”了？馬克思說，“哲學家們只是用不同的方法解釋世界，而問題在於改變世界”。^⑪解釋世界需要“思辨哲學”，需要“意識形態”，而改變世界則需要“實踐哲學”，需要當作“指南”而不是當作“教條”的唯物史觀。當然，馬克思和恩格斯在不同的情況下，對這些詞的使用也不相同，把精力放在這種詞義辨析上也許是需要的，但在這裡，不是我們所要完成的任務。

既然“意識形態”是關於“意識”的思想體系，那麼，它顯然與“意識”是不同的東西。在各種各樣的生活和生產活動中，到處都存在著人的意識和觀念。馬克思說，人與蜜蜂不同之處在於，蜜蜂雖然造出的蜂房構造精美，但蜜蜂沒有意識。人在製造房子之前，就已經有了關於房子的設想，這是動物所沒有的。如果這樣的話，那麼，人在造房子時，就有了意識。實用的科學技術活動，也是這種“意識”的發展。它們與具體的生產生活活動聯繫在一起。農民在種田時，牧民在放牧時，都要有關於種田或放牧的知識，有關於天氣的知識。這些知識有的以口訣和諺語的形式口耳相傳，更多的則在生產生活過程中跟著長者或長輩照樣去做。這些知識可以代代相傳，也可以在新的情況下不斷有新的發現發明。在勞動生活中學習知識，並在勞動生活中得到驗證，使知識轉化為勞動能

力。所有這些知識,都只屬於“意識”而不是“意識形態”。

現代的實用技術,由於它們與生活的緊密結合,也不是那種漂浮於經濟基礎之上的“意識形態”,而是人們的經濟生活的組成部分。當我們說科學技術是生產力時,決不能只是狹義地將之理解為對科學技術強調,而是說,當科學技術不是為科學而科學,而是以推動生產力的發展為目的時,它就不是離開經濟基礎而漂浮其上的“意識形態”,而是“生產”這個大過程的一部分。同樣,不僅這種人與物的關係,而且在人與人的關係中也是如此。家庭、愛情、友誼等等,都是日常的生活情感,它們是社會凝聚的基礎,而不是漂浮於社會之上的東西。忠貞、勇敢、誠信等等,融化在文化的深處,通過傳統的傳承而形成,這是文化凝聚力之所在。

我們過去的理論,將國家、民族、階級之間的鬥爭深入到意識的各種層面,實際上,這裡面有不同的層次。處於最基本的層面的生產和生活,本來並沒有與國家、民族、階級之間的鬥爭聯繫起來。這些觀念只是在社會發展到一定程度才出現,並在一定的歷史時期才被激化的。生產活動,怎樣種好莊稼,放好牛羊,直到造機器,生產飛機火車,它自身與鬥爭無關。即使造武器,它本身也是一個專門的技術。在生活中也是這樣,家庭、社會中,人與人交往過程,出現各種各樣的愛恨情仇。所有這一切,都是伴隨著人的活動的意識和心理,它們都不是意識形態。研究它們,對它們加以區分,要求人們要共同地對誰愛,對誰恨,並說明這方面的理由,這時,意識形態就萌芽了。

意識形態是由於物質產品生產與精神產品生產的分工而形成的。在人類進入到文明社會之後,人劃分為階級,形成了政治權力結構,也有了一批專門的理論體系製造者。這些理論體系,包括離政治運作比較近的政治與法律理論,和離政治運作比較遠的宗教和哲學理論。這種遠和近,是從政治運作這個座標系出發來決定的。如果換一個座標系,就可以作出另一種描繪。例如,哲學(例如在希臘社會早期)離科學更近;日出而作、日落而息的古代老百姓,可以離皇權很遠,對法律也不瞭解,但他們可能離宗教卻很近。這些可以稱為“意識形態”的東西,由於其“學”(-ology)特點,隨著分工的發展和現代社會的形成而獲得專門發展的機會。從馬克思恩格斯他們所舉例子來看,所謂“意識形態”主要是由這樣一些社會和人文學科的理論組成。這些理論,部分是對社會上普遍存在的各種“意識”的總結、整理和發展,但更多的是被人們製造出來,以試圖對人們的意識產生影響甚至糾正人們的日常意識的、成體系的思考。人們運用法律的意識形態影響人們關於權利和義務,合法與非法的意識,運用倫理和宗教體系影響人們關於善與惡的意識。

這些被稱為意識形態的理論,可以有很強的自己的繼承性,從事各種不同的思想、理論和精神方面的工作的人,從自身的傳統出發,借助這種傳統的力量,並在此基礎上作出自己的發揮,試圖反映並影響人們的意識。因此,意識形態並不是一個時代的人的意識的總和,而只是有關人的意識,甚至是試圖作用於人的意識的思想體系而已。

從這裡,我們回到文學藝術上來。文學藝術本身並不是思想體系,因此,也不是上面所說的“意識形態”。文學藝術固然是作家藝術家有意識地製作出來的,但是,正像科學技術不是意識形態一樣,並非所有有意識製作出來的東西,就是意識形態。文學藝術滲透到我們生活的各個方面,可以包含各種類型的生活內容。前面說過,按照與經濟關係的距離,哲學與宗教,比起政治與法律,要更遠一點,但按照與人們生活的貼近程度,哲學與宗教又可能會比政治與法律離普通人的生活更近。熟悉生活哲學的人可能會比懂得政治和政府運作方式的人,要多得多。一個普通的信徒進教堂的次數,肯定要比去法院多得多。這個道理運用在文學藝術中,就呈現出完全另一種情況。文學藝術貼近人們的生活,它可以接近但不必然與政治需要結合在一起,它可以與經濟生活有聯繫,但

它的內容一般都與經濟生活相距較遠。

從一首愛情詩到一幅風景畫，一曲田間小調，都是藝術。其中充滿著人對生活，對世界的感悟，但這些不一定都具有意識形態性。我們會有意識地寫詩、作畫、譜曲、跳舞、唱歌，也會有意識地種田、狩獵、蓋房子、造機器，所有這些，都不一定構成所謂的“意識形態”，或者說，用“意識形態”這個詞，並不能很好地概括它們的本質。在當代社會，我們將電影、電視、戲劇、歌舞稱為娛樂業。我們還提出了“文化產業”、“創意產業”等概念，將許多藝術品的生產劃歸其中，表明它們本身就是經濟活動。另有一些藝術門類，從建築到室內的設計，再到從書籍設計到產品設計的巨大的行業，成為實用藝術。原本的精英藝術也受到來自先鋒藝術和通俗大眾藝術的挑戰。在藝術經歷了種種巨大的變化以後，如果再將它稱之為“意識形態”，就會使我們有恍若隔世的感覺。文學也是這樣，我們有著各種各樣的文學作品，它們反映生活，表現情感，給人以啓示或愉悅，其中絕大多數並不與一定時期的經濟政治構成對應的關係。

在今天，如果有人繼續宣稱文學和藝術屬於意識形態，除了重複過去的舊教條以外，可能是想借此對藝術有所要求。這當然是文學評論者的一種選擇，但這並非是對文學“本質”的揭示。同樣，對於其他門類的藝術也是如此。說它們是意識形態性的，是希望它們起意識形態的作用。我們可以希望某些文學和藝術作品更具有意識形態性，從而運用文學和藝術作品進行意識形態宣傳。我們還可以針對文學藝術上的一些不良的傾向，強調藝術要體現出對生活的認識，具有思想內容，對精神文明的建設起作用。在國家危亡時，要求有救亡文學，在階級鬥爭尖銳時，要求文學為這種鬥爭服務，這並不等於說它是意識形態，而是說，我們呼籲它在意識形態領域起作用。

文學藝術曾經在人的啓蒙、社會的變革和改造中，起過並將繼續起到重要的作用。它們都是一些重要的社會文化現象。近年來，人們談論“藝術終結”，這種觀點來源於黑格爾，按照黑格爾的體系，藝術與宗教和哲學放在一道，成為理念顯現的三種形式。我們的許多將藝術看成意識形態的觀念也來源於此。如果藝術是理念顯現的一種形式，它就必然要終結。同樣，如果藝術是一種意識形態，它也難逃被終結的命運。但是，藝術只是人類生活過程中的一種意識、意志、情感的凝結，只要人類存在，這樣的藝術都會存在。如果說藝術要終結的話，那麼，所終結的，只是它的意識形態功能而已。如果說終結以後還會有藝術存在的話，原因也恰恰在於，藝術只是在特定的時間地點，由於特定的語境影響，才被賦予意識形態的功能。

按照前面所提供的對意識形態的解釋，有一門與文學藝術相關的學科，應該更具有意識形態性，這就是美學。我們關於（“美學” aesthetics）這個學科，有兩種理解，一種是廣義的，指從古希臘畢達哥拉斯開始直到今天仍存在，並被不斷發展著的美學。許多西方美學史，例如鮑桑葵的《美學史》和門羅·比厄斯利的《美學史：從古希臘到當代》，都是這麼寫的，朱光潛的《西方美學史》也從古希臘寫起。另一種是狹義的，指的是從夏夫茨伯里，經鮑姆加登，再到康德，覆蓋西歐各國，從整個 18 世紀直至 19 世紀的美學創立過程。嚴格的、作為學科意義上的美學，是在這一過程中形成的。這是資產階級登上歷史舞台的時期，在這一時期，它創立著自己的“意識形態”，也包括美學。馬克思、恩格斯所說的“德意志意識形態”，包括康德及他以後的一些哲學家在內。但是，“意識形態”的複雜性，恰恰在這裡表現了出來。“美學”作為一門學科的形成，並非是當時處於上升時期的資產階級觀念的體現。相對於在 17 與 18 世紀之交流行的霍布斯等人提出的“心理學上的利己主義”，夏夫茨伯里提出了審美的無功利靜觀的美學理論。^⑩相對於沃爾夫的理性主義的本體論，鮑姆加登強調感性獨立性。^⑪現代美學的建構，在康德那裡完成。康德所主張的，是審美無功利和藝術

自律。⁴⁴最早的美學家們在資產階級與封建貴族的鬥爭中，常常站在貴族的一邊，讚美他們的高雅，但恰恰是他們的理論，後來為附庸風雅的資產階級所接受。

與強調審美和藝術無功利的美學思潮相反，強調藝術的社會責任感的一派，也同樣是一批對資本主義持批判態度的美學家們。從康德的信奉者席勒開始，就試圖通過美育來改造社會。聖西門、孔德、羅斯金、莫里斯等眾多的思想家們，都對資本主義的現存秩序持批判的態度。

文學理論的現代形態，正如前面所說，也是從這兩條綫索開始的。如果說它是上層建築的意識形態的話，那麼，它一方面可以被稱為是資本主義社會的意識形態，另一方面，它又從一開始就與資產階級的意識形態持格格不入的態度。

四、文學理論定位的尋找

本文一開始時，我們曾經提到，許多人都將文學理論視為一個既定的概念。對於正在從事文學理論研究的老師，從事這個學科學習的學生，以及教學管理部門的人來說，這個學科的內容是被規定的。我們有科學研究管理部門和教育管理部門關於學科的種種分類，比方說，確定什麼是學科的門類，門類下屬的一級、二級、三級學科等等。按照這種劃分，文學是一級學科，而文學理論或文藝學就是二級學科，文學理論史等就屬於三級學科。

前面曾提到的從“詩文評”到“文藝學”的變化，正是適應了這種學科劃分的需要而出現的。這種學科區分背後的推動力，是現代學科制度的建立，以及與此相關的研究性大學和研究院所中與學科相對應的設置。與此相應的還有圖書館和書店關於圖書分類系統，即先將圖書分成一些大類，再細分成一些小類，並將同類的書放在一道。對報刊欄目的分類，對雜誌的分類，對百科全書辭條的分類，在社會生活中，還有著多種多樣這種分類的實踐。對知識的分類，是我們對世界認識的體現，同時也決定著這些行業的人的活動方式和追求。各種各樣與學科和知識分類有關的操作，在不斷強化我們的學科概念，強化學科邊界。

關於學科和知識的分類，由於涉及對人的崗位設立和工作分工，就有了更為複雜的因素。例如，大學的教學職位的設立，研究經費的分配，官員的設立以及相應的級別的形成，等等，一旦設立，就有著自身的延續性。在實際的操作中，總有一種“位置決定思維”的現象存在。當學科的重要性與從事該學科的人的地位、身分和利益聯繫在一起時，就會有人超出學科的意義和價值本身，帶著強烈的情感來捍衛它。

從根據社會需要和知識分類的狀況形成的學科分類，發展到出現一些人以某學科為專業進行工作，將之看成自己的事業。從這裡再往前走一步，被歸屬於某一專業的，按照這個專業被訓練出來的，並已經有了一些學科範圍的這些人，開始按照自己的方式從事研究和思考，形成一個學科的研究路徑、慣例和傳統。這時，該學科的對象、範圍就依照他們的關注點而決定，進而就出現學科研究對象漂移的現象。

根據學科劃分，我們確定了這樣一個學科的存在，這個學科就叫文學理論或文藝學。根據前面所說，對這個學科起碼可以從兩個方面來理解：一是關於文學的理論，這是這門學科建立時人們對它所作的規定，以及科研管理者不斷從外部給它所進行的制約；二是文藝學家或文學理論的研究者實際上所研究的對象，包括過去的研究者通過自己的研究形成的學科傳統和當下的研究者的興趣所在。

研究者是通過閱讀本專業前人的書，以及與同行對話，從而進入到自己的學科並成為其中一

員。一門學科的研究者,有著自己的學科“路徑”,包括學科傳統、流行的做法、對本學科所面臨的問題的理解,也包括對本學科現狀的種種不滿,等等。因此,對一個學科的規定,就轉化成為一種類型的人的活動,一種人的學術習慣和思維方式,這也決定了人際關係的圈子。屬於一個學科的人,會有著自己的學術組織,如學會、協會、研究會等。他們會不遠千里萬里,跨越千山萬水,到一個地方去,參加社團組織的會議,參與對話,相互關注所思考和寫作的內容,相互呼應或者爭吵,甚至相互感恩或記仇,分化和組織,從而形成依專業而定的小社會。不屬於這個學科的人,哪怕共事多年,也沒有真正的學術對話;不相關的人哪怕鄰居多年,交往也僅限於見面是打一聲招呼甚至不打招呼。所有這一切,都是學科的存在方式,它絕不能由外部對這個學科的某種規定所窮盡。從某種意義上說,學科成了許多人安身立命之地。

這時,我們就面臨著一個悖論:一方面,一個學科的存在,是由於它有明確的研究對象,它在現代知識體系中有自己的位置,在社會大分工中有自己的功能。社會規定由一部分人研究文學理論,必然有它的需要。或者說,這個學科的存在,是根據體制,規定它是一個二級學科。由此,可以出版這個學科的書和文章,可以發行這個學科的雜誌。這個學科存在的理由,是權威部門規定的學科目錄。

然而,另一方面,文學理論作為一個學科,是在一個動態的歷史過程中,由研究者創造出來的,它在自身的發展過程中尋找和確立自己的定位。這裡又包括兩個含義:

第一,研究者用自己的研究成果建立了“文學理論”這個學科的核心內容,從而使得權威部門對這個學科的設立有決策依據。這個學科形成後,學科的基本理論預設,與此相應的該學科經典著作的選擇和確定,以及學科教材的編寫和推廣,就成為重要的任務。由此更進一步,形成文學理論與文學史、文學批評的相互關係,有文學理論自身的歷史寫作,從而深化這個學科在學科知識網中的意義。

第二,這個學科建立以後,就有了一些以這個學科為業的群體,以及相應的這個群體的從業者。這些人既是被規定要從事文學理論專業研究的人,也是在有了文學理論這一學科背景並獲得了相應的學術位置以後,在學術上自由發展的人。寬鬆自由的大學研究環境,會促使這些人越出既有邊界之外尋找學術的出路。這時,就出現了文學理論研究者所研究的不是嚴格意義上的文學理論的現象,或者說,文學理論這個學科的從業者突破學科邊界,拓展研究的範圍,並進而以這個群體所研究和寫作的內容來界定這個學科的內容。換句話說,文學理論變成了被確定為文學理論研究者的那些人所進行研究的內容。

從性質上講,文學理論有兩種類型:一是規範性理論,即規定哪些書寫出來的文字是文學,哪些文字不是文學。在古代就有對各種文體的區分,在這種區分之上,確定一些文體屬於文學,一些文體不屬於文學。例如,詩詞歌賦是文學,而一些應用性的文字就不是文學。然而,這種區分也不那麼容易,一些奏疏、碑誌、祭祀、序跋類文字,一些史傳和書信,也常常頗具文學色彩。直到近代,“美的藝術”的觀念和體系引入,將文學看成是“語言的藝術作品”之時,作為諸藝術之中的一個門類的文學才建立起來。這種對文學的認定,本身就是一個規範性理論的形成過程。

還有一種類型的理論,就是描述性的理論。這種理論並不規定哪些文字是文學,哪些不是,而只是描述其特徵。所描述的對象,是被一種普遍的社會實踐所形成的學科劃界所認定的。這種理論持一種信念,即一種文字被當作文學,具有超出這種文字之外的心理的或社會的原因,文字本身並不能自證其為文學。理論的任務,並不是要說出它們之所以是文學的原因,而是以它們已經被認

定為文學為前提,說出它們是文學的理由。

當然,規定性的文學理論與描述性的文學理論兩者之間,具有互為因果的關係。規定性的文學理論劃定了研究的範圍,描述性的文學理論給規定性提供了依據。然而,這兩種理論從性質和面貌上講,有著很大的不同。

縱觀歷史,我們曾經有過對於文學理論的最高期待,即認為學會了理論,就可以創造出作品來。這是一種通過樹立某種世界觀,並進而接受某種創作方法,再通過採用一些創作技巧,從而生產出作品的思路。文學理論可以規定作者表現什麼樣的主題思想,這種主題思想反映了什麼樣的世界觀;文學理論也可以規定作者到什麼地方去尋找素材,怎樣將生活中的素材轉化為作品中的題材;如此等等。這時,文學理論有著崇高的位置。這個學科的研究者仿佛是在設計文學藝術創作工廠,規定這個創作工廠需要什麼部門、什麼流程,從哪裡取得原料,到哪兒去銷售產品。當作者生產出作品以後,他們還可以有一套標準進行評判,判定作者在創作過程中是否操作規範,從而產品合格。這一時期似乎是文學理論的黃金時期,但是,這又恰恰是文學理論對文學創作構成最大限制的時期。文學理論在這時所做的事超出它的能力的範圍。

我們也有過對文學理論的最低期待,它認定文學理論無用,理論不要去干預文學創作,任何對文學創作的干預,都不利於好作品的出現。文學理論應只是對已有的文學作品進行描繪和分析。

例如,出現這樣的敘事理論,對文學作品進行篇章結構的研究,像研究語法學一樣,研究文學作品的語法。知道了這些方法,對於文學創作幫助很少。作家不是語言學家,在他遣詞造句時,重要的是要將意思和情感表達到位,而不是句句合乎語言規範。作家不是敘事學家,在寫作時不能敘事方法領先,敘事方法要為內容表達服務。作家對敘事方法的使用,常常是無意識的,或者僅憑直覺而採用的。對於作家來說,寫作的機緣,可能是一個故事、一次情感觸動,卻很少會是為了試驗一種敘事方法。敘事學是面對既有的文本進行分析,從而總結其規律。

描述性的分析仍是有用的,如果說,這些規律性的分析對作家來說用處比較小的話,至少對批評家來說,會起一些作用。敘事學知識可以幫助批評家解剖作品,進行結構分析,對閱讀所獲得的直覺性的感受進行反思。

當然,上述兩種情況,都是對文學理論與文學創作關係的最極端的規定。實際上,絕大多數的文學理論,都是介乎兩者之間的。在對文學理論作出最高規定時,文學理論方面的從業者們也沒有忘記保護作家藝術家“絕對自由”的呼籲,並且通過“形象思維”這個概念給作家藝術家留下一定的空間。在對文學理論作最低規定時,那些主張對藝術的創作與欣賞持間接性態度的人,也力圖對文學藝術的創作和批評施加影響。例如,敘事理論力圖給敘事作品以某種尺規,給人物的塑造、時間和空間的把握、視點的使用等等,提供可計量的規定性;再如,對批評術語進行概念分析時,儘管具有間接性,不直接評判文藝作品,但通過諸如對“藝術”等術語下定義的手段,對什麼是藝術提出見解,並由此使一些藝術作品獲得被論述的權利和機會。

那麼,究竟理論何為?或者說,怎樣在這“最高”和“最低”之間找到自己的位置?理論家與作家、批評家和文學史家,是一個什麼關係?

理論是要幫助創作的,這包括幫助作者學習創作,或者使他們改進創作。理論家就像體育教練一樣。體育教練可以是,但不一定曾是最優秀的運動員。他們甚至不一定當過運動員,但他們必須是能夠讓運動員得到更好訓練的人。因此,理論家與作家藝術家,如果能構成一種類似運動員與教練的關係,那應該是很理想的。金牌屬於運動員,教練也光榮。許多運動員在訓練中走了彎路,

達不到最好的成績,是由於訓練不科學,相應的研究水平不高。但說到研究,涉及的問題就很多。什麼樣的研究,就叫水平高?對於教練來說,還是要結合運動員的生理、心理,結合當今世界的最新運動潮流來研究,而不是離開這一切去研究。理論研究與創作的關係也是這樣,理論能否促進創作,提高創作水平,還要看是什麼樣的理論,理論研究者做得怎樣?

理論是要有益於文學批評的。在文學的創作和被接受過程中,批評家有著很重要的作用。文學批評家需要文學的知識,有批評的標準,他們通過對文學藝術作品的及時回饋,影響作家的創作,也影響讀者對作品的反應。批評家們需要各方面的知識,需要瞭解時代、瞭解社會、瞭解作家。比起作家來,批評家更需要理論。批評文章的寫作,要對作品進行分析,而不只是訴說感受。批評家與普通人一樣,在閱讀作品時要沉浸進去,進入到感受之流中。然而,批評家不僅要進得去,還要出得來。感受之流需要理論去捕捉和凝固,才能從中撈出有價值的東西,寫出好的批評文章來。我們一般都說,批評文章要有“高度”和“深度”,這個“高度”和“深度”,就是理論訓練所形成的高度和深度。

理論還是要有益於文學史的寫作的。文學史不等於文學的編年史料,而是對文學史資料的揀選、整理、敘述和闡釋,其背後的依託,就是文學理論。我們曾談到過歷史與理論的雙向互動關係。理論的發展改變著人們的文學觀念,從而改變著人們的文學視野,改變著人們的審美價值觀,形成新的對文學史的看法。一個時代有一個時代的“文學史”,在歷史上,曾有過多次“重寫文學史”的呼籲,這背後都與文學理論的變化和演進有關。

理論還會被人們賦予了另一個功能,這就是通過文學來進行社會問題的介入。這當然不是一個新問題,而是一個老問題。五四新文化運動時,關於文學的理論,就已經成為關於社會的理論的一個組成部分。在當代學術界,這種思想被歸為藝術對社會生活的“介入”的線索。作家藝術家帶著社會責任感來創作,而理論家通過文學藝術的研究,實現對社會的參與。

當然,這種“介入”也是有限度的。前些年,國內學術界有過一次大討論,與“文學理論”可不可以“越界”有關。一些學者認為,要嚴守學科邊界,認為這代表了一個更為嚴肅的學術態度;一些學者認為,文學理論可以“越界”從而“擴容”,這代表著新時代的要求。這種爭論在不斷深化,從而促進了文學理論的發展。

文學理論的邊界是否存在?作為這種爭論的一個極端,研究者會堅持傳統的對文學的作家和作品分析,這種分析需要突破,要運用多種學科的方法和成果,深化對文學的研究。

作為這種爭論的另一個極端,研究者要走出文學,從而建立“沒有文學的文學理論”。文學理論不能離開文學,離開了以後,就會是無源之水,無本之木。記得我曾在一篇文章中作過一個比喻:一個可以自由地走進走出的常住地是“家”,一個走進後不可自由地走出的常住地是“牢”。^⑤這個比喻可以表示兩層意思:一是可擴大研究範圍,從多方面多角度對與文學有關的對象進行研究;二是不能失去文學之根,從而出現文學研究者研究一切,就是不研究文學的狀況。取這個態度,可以將這一爭論引向積極一面,從爭論中獲取對文學理論發展有益的成果。

結語:建設既是現代的,又是中國的文學理論

“文學理論”是一個說不盡的話題。我們討論了什麼樣的材料,算做文學理論的材料,它在近代又經歷了什麼樣的變化,說明文學理論既是一種古老的知識,又是一個現代的學科。接下來,我們討論了當代中國文學理論形成的幾種資源,以及這些資源間的相互關係。關於文學的意識形態

屬性，曾經有過很多的爭論。近年來，圍繞著文學的社會文化屬性、文學的生產性，出現了一些新的觀點，對此，本文對各種論述都或深或淺地進行了分析，意在將這種討論引向深入。最後，關於文學理論的定位，它的規範性和描述性，以及文學理論與文學的創作、批評和文學史寫作之間的關係，本文分別進行了討論。

文學理論經歷了一個不斷建設、不斷發展的過程。我們曾經說過，要繼續引進包括西方文論在內的各國的文論，要傳承和吸收古代文論，進行現代化改造。立足點，還是要放在當代文學和文化發展的需要上來。我想用三個最常用、人們最熟悉的關鍵詞，來說明這一立場。第一是“拿來主義”，繼續引進和學習外來文化和學術理論，對古代的文化也持“拿來”的態度；第二是“實踐檢驗”，要從當代實踐出發，從文學發展的實際出發，既不能從一種虛擬出來的“世界性”出發，也不能從一種虛擬出來的“中國性”出發；第三是“自主創新”，在當代實踐的基礎之上，建設既是現代的、又是中國的文學理論。

①德謨克利特：《著作殘篇》，見郭紹虞主編：《西方文論選》，上海：上海譯文出版社，1979年，第3~6頁。

②門羅·比厄斯利：《美學史：從古希臘到當代》，高建平譯，北京：高等教育出版社，2018年，第75頁。

③《尚書·堯典》，孫星衍《尚書今古文注疏》本，轉引自郭紹虞主編、王文生副主編：《中國歷代文論選》，上海：上海古籍出版社，2001年，第1頁。

④王運熙、顧易生主編：《中國文學批評史》（上），上海：上海古籍出版社，2002年，第9~14頁。

⑤參見伍蠡甫、林驥華編：《現代西方文論選》，上海：上海譯文出版社，1983年，目錄第I、II、III頁。

⑥④參見高建平：《“美學”的起源》，《外國美學》第19輯，南京：江蘇鳳凰教育出版社，2009年，第1~23頁。

⑦參見保羅·奧斯卡·克里斯泰勒：《現代藝術體系：美學史研究》，高豔萍譯，《外國美學》第21輯，南京：江蘇鳳凰教育出版社，2013年，第201~258頁。

⑧杜書瀛、錢競主編：《中國20世紀文藝學學術史》第一卷，上海：上海文藝出版社，2001年，第23頁。

⑨梁啟超：《夏威夷游記》，參見王運熙：《中國文論選》（近代卷下），南京：江蘇文藝出版社，1996年，第286頁。

⑩參見梁啟超：《論小說與群治之關係》，原載《新小說》，1902年第1號，見郭紹虞：《中國歷代文論選》第四卷，上海：上海古籍出版社，1980年，第207~211頁。

⑪參見聶振斌：《王國維美學思想》，瀋陽：遼寧大學出版社，1997年，第78頁。書中寫道：“王國維對美和美的範疇的論述，始終貫穿一個最基本的觀點就是美的無利害性。”亦參見該書其他各處。

⑫佛雛：《王國維詩學研究》，北京：北京大學出版社，1999年，第462頁。

⑬⑭辛曉征、靳大成：《中國20世紀文藝學學術史》第二部上卷，上海：上海文藝出版社，2001年，第114、113頁。

⑮程正民、程凱：《中國現代文學理論知識體系的建構——文學理論教材與教學的歷史沿革》，北京：北京大學出版社，2005年，第6頁。

⑯馬宗霍：《文學概論》，上海：商務印書館，1932年。

⑰劉永濟：《文學論》，上海：商務印書館，1934年。

⑱姜亮夫：《文學概論講述》，北平：北新書局，1931年。

⑲程會昌：《文論要詮》，上海：開明書店，1948年。

⑳這裡的描述參考了程正民、程凱《中國現代文學理論知識體系的建構——文學理論教材與教學的歷史沿革》一書的第11至44頁。

㉑㉒《毛澤東選集》第二卷，北京：人民出版社，1991年，第700、706~709頁。

㉓㉔《毛澤東選集》第三卷，北京：人民出版社，1991年，第853、857、857頁。

㉕原文藏教育部檔案室，轉引自程正民、程凱：《中國現代文學理論知識體系的建構——文學理論教材與

教學的歷史沿革》，第 89 頁。

②⑥參見程正民、程凱：《中國現代文學理論知識體系的建構——文學理論教材與教學的歷史沿革》，第 125~134 頁。

②⑧孟繁華：《中國 20 世紀文藝學學術史》第三部，上海：上海文藝出版社，2001 年，第 115 頁。

②⑨③⑩《馬克思恩格斯選集》第 2 卷，北京：人民出版社，1995 年，第 32、33 頁。

③⑪《斯大林選集》下卷，北京：人民出版社，1979 年，第 501~502 頁。

③⑫朱光潛：《上層建築和意識形態之間關係的質疑》，武漢：《華中師院學報》，1979 年第 1 期。

③⑬參見吳元邁：《也談上層建築與意識形態的關係——與朱光潛先生商榷》，北京：《哲學研究》，1979 年第 9 期。

③⑭參見朱光潛：《美必然是意識形態性的》，原載上海：《學術月刊》，1958 年第 1 期，見《朱光潛全集》第 5

卷，合肥：安徽教育出版社，1989 年，第 111~123 頁。

③⑮③⑯《馬克思恩格斯選集》第 1 卷，北京：人民出版社，1995 年，第 272、98 頁。

③⑰《馬克思恩格斯選集》第 4 卷，北京：人民出版社，1995 年，第 253~254 頁。

③⑱⑲ 普列漢諾夫：《馬克思主義的基本問題》，《普列漢諾夫哲學著作選集》，北京：三聯書店，1962 年，第 195、196 頁。

④⑩《馬克思恩格斯全集》第 37 卷，北京：人民出版社，1971 年，第 410 頁。

④⑪《馬克思恩格斯選集》第 1 卷，第 18~19 頁。

④⑫⑬參見門羅·比厄斯利：《美學史：從古希臘到當代》，第 295~301、255~261 頁。

④⑭參見高建平：《文學理論有明天嗎？》，原載北京：《中華讀書報》2004 年 2 月，收入高建平：《全球與地方：比較視野下的美學與藝術》，北京：北京大學出版社，2009 年，第 127~130 頁。

作者簡介：高建平，江蘇揚州人，瑞典烏普薩拉大學美學博士，中國社會科學院研究員，深圳大學美學與文藝批評研究院院長暨人文學院院長。現任中華美學學會會長，中外文論學學會會長，《外國美學》集刊主編，《中國文學批評》副主編。曾任國際美學協會主席，中國社會科學院文學研究所副所長兼學術委員會主任，《文學評論》副主編。主要從事美學和文學理論研究。著有 *The Expressive Act in Chinese Art: From Calligraphy to Painting*、《畫境探幽》、《全球化與中國藝術》、《全球與地方——比較視野下的美學與藝術》、《西方美學的現代歷程》、《美學的當代轉型》、《美學的寬度與深度》、《回到未來的中國美學》、《中國藝術：從古代到當代》、*Aesthetics and Art: Traditional and Contemporary China in a Comparative Perspective* 等十部中英文學術著作。譯有《藝術即經驗》、《先鋒派理論》、《美學史：從古希臘到當代》、《弗洛伊德的美學》等四部學術專著。發表中英文論文一百多篇，論文被譯成法語、日語、德語、西班牙語、瑞典語和斯洛文尼亞語等語言發表。主編《20 世紀中國美學史》、《西方文論經典》、《美學與文化：東方與西方》（中英文對照）、《文學理論：1949~2008》、《中華美學精神》等著作。

[責任編輯 劉澤生]