

“中国审美学派”论纲

吴子林

【提要】 自上世纪80年代以来,以钱中文、童庆炳、王元骧为代表的“中国审美学派”建构了一个以“审美意识形态论”为核心思想的马克思主义文艺理论新体系。该理论体系的建构深深植根于中国的现实土壤并不断发展和走向完善,引发了一系列历久弥新的学术命题,开辟了宏阔的学术空间,为我国文艺理论的发展揭开了新的篇章;“中国审美学派”有着敏锐的“问题意识”,它抓住了有重大意义的时代问题,有着鲜明的实践品格;“中国审美学派”及其理论在指导当今文学创作和批评实践,提升国人的品格修养与道德境界,有效地参与中国现代文化的建设等方面,仍将有着十分重要的意义。

【关键词】 中国审美学派 审美反映 审美意识形态 新理性精神 文化诗学 审美超越

〔中图分类号〕I206 〔文献标识码〕A 〔文章编号〕1000-2952(2009)05-0087-09

建国60年来,中国文艺学研究经历了一个颇具创造性的发展历程。不少研究成果有着极其开阔的视野、新颖深邃的立论,给人们以思想的冲击和方法的启迪,已然成了中国现代文艺理论的风向标和高碑。“中国审美学派”^①便是其中颇引人注目的学术群落。具言之,“中国审美学派”是对新时期以来以钱中文、童庆炳、王元骧为代表的一批文艺理论家的集中概括,这一学植深厚的学者群对“杂语喧哗”的文学理论研究现状进行了立体的理性审视,并以宏阔的学术视野关注、参与前沿性的学术问题,审慎地批判各种新理论新问题中未必适合中国实情的论说;他们在以学术为本位的同时,保持学人本色,力图在学术研究中实现人文价值重建,在学术观点上彼此声息相通,建构起了一个以“审美意识形态论”为核心思想的马克思主义文艺理论新体系。“中国审美学派”冲破了传统文艺学的陈旧框架和清规戒律,不仅为我国文艺理论的发展揭开了新的篇章,而且还引发了一系列历久弥新的学术命题,开辟了宏阔的学术空间。时至今日,“中国审美学派”仍活跃在中国文艺理论界的前沿,日益深入人心,影响巨大。值此建国60周年之际,很有必要对它作一客观准确的总结和评说,以深化人们的认识和理解。

“中国审美学派”的崛起

一切思想,都是以问题为中心的。马克思和恩格斯曾经指出:“一切划时代的体系的真正的内容都是由于产生这些体系的那个时期的需要而形成起来的。”^②学术研究不只是为着一种历史知识的兴趣,作为生活在当代中国的学者,应着眼于解决中国现实的理论难题,始终处于对人类、社会、文学与自我的不断发现与探索状态之中,将现实的关怀与超越的、形而上关怀有机地统一起来;换言之,学术研究必须立足中国本土的现实,而对问题的学术性解决,又必须是学理

① “中国审美学派”的命名源于它的质疑者或反对者,但这些质疑者或反对者由于带有个人的偏见,而对“中国审美学派”的理论阐释多有不实之辞,故又有“审美中心主义”、“审美综合论”和“审美消解论”等诸多“别称”。参阅陆贵山《文学·审美·意识形态》,载《马克思主义美学研究》第9辑,中央编译出版社2006年版,第18页;董学文、金永兵等:《中国当代文学理论》(1978—2008),北京大学出版社2008年版,第66~70页。

② 《马克思恩格斯全集》第3卷,人民出版社2002年版,第544页。

性的，有距离的，更带根本性的思考与研究；二者之间应保持一种必要的张力。任何一种学派或理论体系的兴起，都是有其特定的历史背景和思想根源的。“中国审美学派”的形成与其所处时代的问题阔紧密相关，它形成于对时代问题的回应与超越之中，这种回应与超越既是针对于时代的呼唤，也是针对于文艺理论的实际发展要求。

在谈到中国近现代文艺思想的发展时，李泽厚认为：“每个时代都有它自己中心的一环，都有这种为时代所规定的特色所在。……在近代中国，这一环就是关于社会政治问题的讨论，……把注意和力量大都集中投放在当前急迫的社会政治问题的研究和实践活动中”；“政治斗争始终是先进知识群兴奋的焦点。”^① 长期以来，由于受极“左”思想影响，加上对前苏联文学理论的盲目崇拜，我国的文学理论存在着背离文学现象，无视文学规律的不良倾向。“文革”时期，在极端僵硬的政治和文化状况下，片面强调文学的阶级性、斗争性、工具性，“以阶级斗争为纲”取代“文学性”、“艺术性”。20世纪80年代，在拨乱反正、思想解放的大背景下，清理旧的文学观念和文学研究方法，清除错误文艺观念的影响，客观地评价传统文学理论的得失，是进行文学理论创新的重要前提，它直接影响到当代文艺理论的建设。那么，如何实事求是地寻求对于文学的新理解呢？这是当时文艺理论学者要解决的重要问题。在对文艺本质的热烈讨论的过程中，学者们一步一步地解决着自己的问题：首先，文学是不是刻板地从属于政治？文学有没有自己的独立性？文学是不是要永远听从政治的指挥？再进一步，文学不是阶级斗争的工具、不再充当政治斗争工具之后，那文学究竟是什么呢？简言之，文艺理论的研究宗旨是要使文学回归自身，符合自身特征以及发展多样化的文学创作。于是各种各样的理论应运而生。

文学的基本特征问题是文学理论中的一个根本问题，它直接影响着文学创作实践。长期以来，中国文论界一直坚持文学“形象特征”说，认为文学和科学的对象是同一的，不同在于，文学以形象来说话，科学则以逻辑来说话。出于对“文革”时期极度政治化的文学观念的反思，当时学界掀起了“形象思维”大讨论，其目的是要摆脱“文艺从属于政治”的命题的思想束缚。1981年，童庆炳提出了文学“审美特征”论，指出“形象特征”说是文学创作之所以“公式化”的理论根源之一，它源于俄国19世纪文学批评家别林斯基，实际上是别林斯基的一个理论“失误”，而这一理论错误是由于受黑格尔“美是理念的感性显现”观念的影响所致；文学所反映的生活是整体的、美的、个性化的生活，这

就是文学的内容的基本特征。^② 1983年，在《文学与审美——关于文学本质问题的一点浅见》一文中，童庆炳指出，文学的本质问题的完整探讨应包括两个层次的问题：一、文学和其他意识形态的共同本质的研究；二、文学本身的特殊本质的研究。他认为，文学之为文学当有其独特的对象和内容，从内容到形式乃至其功能，都有着独特的品质和特征。他提出：“文学作为一种意识形态包括了巨大的认识因素，但构成文学之所以为文学的充分而必要的条件，则不是认识而是审美……文学区别于非文学的关键，就是它的审美特质。”^③ 童庆炳确认了文学的审美品质，把文学创作看作一种以审美活动为核心的精神活动后，还从社会现实、心理美学、社会学、文体学、语言学和化学等诸视角，在与古今中西各种文学理论的对话和沟通中，进一步丰富和完善着自己以“审美特征”为中心的文学思想。童庆炳同时指出，文学不是“纯审美”的，作为一种广延性很强的事物，文学的版图十分辽阔，有着社会性、政治性、道德性、宗教性、民俗性等种种属性；为此，他提出了“文学五十元”的构想。不过，文学的多元性质还只是文学的一般属性，它们往往为多种事物所共有，还不足以将艺术与非艺术、文学与非文学区别开来；这些属性只有“溶解”于审美活动之中，才可能是诗意的。如果说文学是社会生活的反映，那么它就是一种“审美反映”。1984年，童庆炳编写了《文学概论》（上、下册，红旗出版社出版），该书第一章“文学的本质与特征”便以“审美特征”论取代了“形象特征”说，第一次把“审美反映”作为文学的基本概念写进了教材。此后，童庆炳将“审美”的视角运用于文学真实性、文学典型、艺术欣赏、艺术结构等问题的研究中，大大深化了人们对于文学“审美特征”的认识。1988年，童庆炳的《论文学的格式塔质和审美本质》一文从心理学的角度解释“审美”，认为审美是人们的一种体验，是自由在瞬间的实现，是苦难人生的节日；它以心理感官的无障碍为其标志，以情感上评价现实为其实质。一言以蔽之，审美即情感的评价。童庆炳还运用“整体大于部分之和”的格式塔、结构主义的和系统论原理，从文学内部诸因素的整体联系中把握文学的本质，认为审美是文学的整体性结构关系生成的、一种形而上的新质；

① 李泽厚：《中国思想史论》下卷，安徽文艺出版社1999年版，第825页。

② 童庆炳：《关于文学特征问题的思考》，《北京师范大学学报》1981年第6期。

③ 赵勇编《在历史与人文之间徘徊——童庆炳文学专题论集》，北京师范大学出版社2007年版，第32页。

“它不属于具体的部分，却又统领各个部分，各个部分必须在它的制约下才显示出应有的意义”。^①

1984年，王元骧认为，文学艺术是经过作家审美情感的评价和选择来反映生活的，“情感乃是艺术的生命，是艺术与非艺术之间最根本的分水岭，是艺术最根本的特性之所在”；^②所谓艺术的审美特性，是“通过艺术家的审美感受和审美体验为中介来反映生活所赋予作品的一种属性”。^③1988年，在《艺术的认识性和审美性》一文，王元骧指出，就对象而言，文学反映的对象并不是客体自身，而是“客体对人所可能具有的价值”；就方式而言，文学的反映是“情感反映”，“与感性对象自始至终保持直接的依赖关系，它不仅产生生动的感性直观，而且只有依赖感性对象才能维持下去”；就结果而言，与一般认识论所要解决的“是什么”不同，文学作为一种审美活动所要解决的是“应如何”的问题。一言以蔽之，文学不同于科学之处在于，文学是作家以审美情感为中介对社会人生的评价性反映。^④这里，“应如何”是一个理想的尺度，体现了作家对人生的理想、愿望、企盼和梦想，使人瞥见了一个经验生活之上的世界，而引导人不断地走向自我超越。因此，艺术美自觉地体现着作家的审美情感和审美理想，使人们的生活有了方向和目标。王元骧在1989年出版的《文学原理》里提出，在文学艺术与社会生活之间存在着三个层面的中介：社会心理、艺术家审美心理、艺术语言与艺术形式。这些大大深化了人们对文学反映论的理解。

1986年，钱中文提出了以“中介”论为前提的“审美反映”论。在他看来，文学是审美主体的创造系统，文学创作不是一般反映论的运用，作为哲学原理的反映论进入文学创作，必须经过中介而形成审美反映；“文学的反映是一种特殊的反映，由于其自身的特殊性，较之反映论原理的内涵，丰富得不可比拟。反映论所说的反映，是一种曲折的二重的反映，是一种有关主体能动性原则的说明。审美反映则涉及具体的人的精神心理的各个方面，他的潜在的动力，潜意识种种形态，能动的主体在这里复杂多样，而且充满种种创造活力，这是一个无所不在的精灵。”钱中文不但从根本上区别了一般的反映论与文学“审美反映”论，而且还从“心理层面”、“感性认识层面”和“语言、符号、形式的体现”等层面说明了文学“审美反映”论的特征。他理性地审视了“反映论”，在肯定了流行的反映论前提的基础上，强调了心理现实和审美心理现实，将再现与表现统一起来，而提出了“审美反映论”，标举审美反映的丰富性，反驳了强加于反映论上的不实之词，又赋予其更新的含义。^⑤

童庆炳与王元骧、钱中文等人提出的文学“审美反映”论，主要是针对“文学主体论”完全否定文艺反映论提出来的。它震撼了所沿袭的前苏联文学理论模式，是新时期伊始一个重要的理论创获；它突破了文学观念僵硬的政治化和粗疏的哲学化，突破了“反映”论和工具论的单一视角，有力推动了当时整个文学观念的变革，其意义是极其深远的。文学“审美反映”论的提出，表明“中国审美学派”已颇具雏形。

“中国审美学派”的确立

事物的特征不同于事物的本质，但对事物本质的把握必须从其“特征”入手。文艺的本质问题从来是文艺学研究的核心问题，也是文艺学体系构架的首要问题。马克思在1859年的《〈政治经济学批判〉序言》中概括了历史唯物主义的基本原理，明确指出“意识形态的形式”（ideologischen Formen）包括“法律的、政治的、宗教的、艺术的或哲学的”（den juristischen, politischen, religiösen, künstlerischen oder philosophischen）等各种不同的“形式”。其中，“法律的、政治的、宗教的、艺术的或哲学的”这几个词，在德文中都是复数，“意识形态的形式”中的“形式”在德文中也是复数——这意味着这里的“艺术的”是一种泛指，既指文学艺术的具象创造，也指文学艺术的经营理念。马克思把文艺列入意识形态，“这在人类思想史、文论史上是一个重大的历史性发现”。^⑥不过，以往的教条主义者片面地把意识形态的史学观点作为马克思主义文学本质观的惟一观点，抛弃和压抑了美学观点，用意识形态观点遮蔽和掩盖了文学的审美本质；其极端表现在“文革”时期文艺完全被等同于政治，文艺与文学理论走向了极端荒谬的境地。

马克思关于文艺是“意识形态的形式”之一的提

① 赵勇编《在历史与人文之间徘徊——童庆炳文学专题论集》，北京师范大学出版社2007年版，第34页。

② 王元骧：《艺术特性与艺术规律》，《社会科学战线》1984年第3期。

③ 王元骧：《审美反映与艺术创造》，杭州大学出版社1998年版，第51页。

④ 王元骧：《文学原理》，浙江教育出版社1989年版，第33页；另见王元骧《文学原理》，广西师范大学出版社2002年版，第16~23页。

⑤ 钱中文：《最具体的和最主观的是最丰富的——论审美反映的创造性本质》，《文艺理论研究》1986年第4期。

⑥ 吴元迈：《再谈文艺和意识形态的关系》，见李志宏主编《文艺意识形态学论争集》，吉林大学出版社2006年版，第1页。

法,暗含着它和其他形式的意识形态相区别的意思。由此,便与文艺的特殊性问题相衔接、相统一了。实际上,马克思恩格斯在不同层次、不同方面已涉及到文艺的审美特性或特殊本质。为此,钱中文等人集中研究了马克思《1844年经济学哲学手稿》中的美学思想,进一步理解了马克思关于“掌握世界的方式”、关于艺术的掌握世界的方式的论述,逐步认识到:马克思关于艺术本质的论述——艺术既是社会意识形态,又是审美活动——存在着两方面的理论资源,既有美学观点,又有史学观点,是美学观点和史学观点的结合与统一;从马克思主义哲学一般的意识形态理论过渡到对于文艺本质特征的研究,必须经过审美这个中介。1982年,钱中文提出,“文艺是一种具有审美特征的意识形态”。在他看来,文学是通过语言的审美结构的把握,通过创作主体的感受、体验而灌注了感情思想的鲜活的艺术形式反映社会生活;我们“加强美学分析,并不是要否定与美学分析密切相关的历史、社会分析”。^①1984年,钱中文正式提出了文学“审美意识形态”论:“文学艺术固然是一种意识形态;但我以为是一种审美的意识形态;文学艺术不仅是认识,而且也表现人的情感和思想;审美的本性才是文学的根本特性,缺乏这种审美的本性,也就不足以言文学艺术。看来文学艺术是双重性的。”^②显然,这是运用马克思主义的社会结构学说,即社会基础与上层建筑理论对于文学艺术观念问题的一次解决。1987年,钱中文在系统分析认识论文学观、主体性文学观、象征论文学观、艺术生产论文学观等,指出它们各自优势及所面临的困境的基础上,正式确认“文学是审美意识形态”,并展开了具体深入地论证。从哲学的观点看,文学确是一种意识形式,与哲学、伦理等具有意识形态的共同特性,但是文学之所以是文学,是因为文学是一种具体的意识形式,即审美意识形态;它将审美的方法和哲学的方法融合一起;它以感情为中心,但又是感情与思想的结合;它是一种虚构,但又是特殊形态的真实性;它具有阶级性,但又是一种具有广泛社会性以及全人类性的审美意识形态。钱中文指出,从社会文化系统来观察文学,从审美的哲学的观点出发,把文艺视为一种审美文化,一种审美意识形态,把文学第一层次的本质特性界定为审美的意识形态性,是比较适宜的:“文学作为审美的意识形态,以情感为中心,但它是感情和思想认识的结合;它是一种自由想象的虚构,但又具有特殊形态的多样的真实性;它是有目的的,但又具有不以实利为目的的无目的性;它具有社会性,但又是一种具有广泛的全人类性的审美意识的形态。”^③1988年,钱中文在《论文学形式的发生》一文中讨论了文学本质特性的多层次性,以及作为文学最根本特性的

审美与意识形态性的不可分离性;他将“审美意识”而不是“意识形态”确立为文学审美意识形态的逻辑起点,从审美意识及其历史生成予以探讨,提出文学的发展是从“前文学”到文学,并从中导出了“审美意识形态”的文学观念。出版于1989年的《文学原理——发展论》讨论文学观念的第一编共四章,整合了这些想法,其中用了两章的篇幅,专门阐释了“审美意识”的演变。钱中文提出审美与意识形态的融合,正在于使文学回归自身,回到文学自身的逻辑起点、它的与生俱来的复合性特性、它的历史生成形态——审美意识形态。审美意识形态不是单纯的审美,也不是单纯的意识形态,更不是“审美”与“意识形态”的“硬拼凑”,而是扎根于文学发展的事实,从人类审美意识的演变过程中抽绎出来的,是审美意识的自然的历史生成。为此,在2004年第三版的《文学发展论》一书中,在谈到审美意识形态时,钱中文特意加了一条注释:“本书提出‘文学审美意识形态’,并不是像极端的庸俗机械论者批评那样,是审美加意识形态,而是把审美意识形态作为人的本质的确证,从审美意识的发生、形成开始的。正是具有审美意识的人,在自己的长期实践活动中,产生了不断积淀着生存意蕴的语言、文字结构,进而使审美意识相融合并发生演变,物化为审美意识形式,创造了‘有意味的形式’,最后发展为现代意义上的审美意识形态——文学。”^④

在“审美特征”论的基础上,童庆炳同样把文学的基本界定从理论上扩展为“审美意识形态”论,并称之为“文艺学的第一原理”。^⑤对文学“审美反映”论和“审美意识形态”论的基本内涵和特征,童庆炳作了精要的概括:其一,文学“审美反映”论和“审美意识形态”论的统一性。“审美反映”和“审美意识形态”是一个完整的概念,不是“审美”加“反映”,不是“审美”加“意识形态”,它们是一个具有单独的词的性质的复合词组,不是审美与反映、审美与意识形态的简单相加;它们本身是一个有机的理论形态,是一个整体的命题,不应把它切割为“审美”与“反映”,“审美”与“意识形态”两部分;“审美”不是纯粹的形式,而是有

① 钱中文:《论人性共同形态描写及其评价问题》,《文学评论》1982年第6期。

② 钱中文:《文学艺术中的“意识形态本性论”》,见《文学理论:走向交往与对话的时代》,北京大学出版社1999年版,第87页。

③ 钱中文:《文学是审美意识形态》,《文艺研究》1987年第6期。

④ 钱中文:《文学发展论》,高等教育出版社2004年版,第86页。

⑤ 童庆炳:《论审美知觉的基本特征》,《北京师范大学学报》1990年第1期。

诗意内容的；“反映”、“意识形态”也不是单纯的思想，它是具体的、有形式的。其二，文学“审美反映”论和“审美意识形态”论是一个复合结构：从性质上看，这两种理论是集团性与全人类共通性的统一；从功能上看，这两种理论既强调认识又强调情感，既强调无功利性又强调功利性；从方式上看，这两种理论既肯定假定性又强调真实性。文学“审美反映”论和“审美意识形态”论表明，文学作为人类的一种审美活动，其中的审美与认识、审美与意识形态，作为复合结构达到了合而为一的境界，如同盐溶于水，体匿性存，无痕有味。^①其中，“审美”沟通了文学中的各种构成因素，使艺术的各种功能发挥应有的作用。这里，与其说“审美”是文学的“中心”，还不如说是文学的“中介”。职是之故，文学“审美反映”论和“审美意识形态”论在文学自律与他律之间取得了某种平衡，在文学的内部与外部之间找到了一个结合点和平衡点，以包容文学的多样性、复杂性、辽阔性和微妙性；它们既超越政治工具论，又超越形式主义论，而在理论上有一定的合理性，对文艺现象有较普遍的可阐释性。中国学者在基于文学理论观念的批判性反思和现实文学问题的综合性考察基础上，在马克思主义文学理论与当代文化实践的对话之中，提出了“审美意识形态论”，而在文学理论研究的实践性和介入性的诗学政治学立场上取得了重大的突破。“审美意识形态论”是对马克思主义文艺理论的一种创造性阐释，是中国现代文论观念走向成熟的一个重要标志。^②

1989年，王元骧在《文学原理》里提出：“文学就其最根本的性质来说，它是社会意识形态，但是，又与哲学、社会科学等一般意识形态不同，它是通过作家的审美感受来反映社会生活的，是作家审美意识的物化形态，因而又有自己特殊的反映对象和反映方式。”^③他把“审美意识形态”吸收进这部教材，完成了对文学本质的界定。而由童庆炳主编的《文学理论教程》自1992年初版起，一直将文学的审美意识形态性质作为文学的本质界定。童庆炳对于“文学”的定义充分考虑到了历史的维度，他开宗明义提出将“人的活动”范畴引入文学理论，将文学放到一定的社会结构中去考察，由此出发来探讨文学的本质特征问题。童庆炳分别从“文化”、“审美”、“惯例”三个角度界定“文学”及其性质，表现出比较开放的文学观念。他重点研究文学作为活动的特点、构成及其发生发展，文学活动作为话语系统的审美意识形态的性质和价值，社会主义时期文学活动出现的新的特征及其发展的方向和道路等。他在马克思主义审美活动理论的基点上，从马克思的“一页书”里找到了坚实的理论依据，将意识形态分析、中西审美主义、

形式主义和话语理论统合起来，形成了富有活力的“一元多视角”的理论构架，最后把文学的本质界定为“文学是显现在话语蕴藉中的审美意识形态”；这里的逻辑顺序是由事物的一般性质逐渐沉落到它的特殊性质：文学作为社会结构——文学作为一般意识形态——文学作为审美意识形态——文学作为话语含蕴中的审美意识形态。《文学理论教程》建构起了现代文艺学的新体系，前所未有地推进了对于文学性质与文学观念的多元理解，代表了新时期文艺学教材所达到的最新水平。

有学者指出，新时期以来，“文学是一种审美的意识形态”的观点，“一直是文学理论的一个核心共识亮点”，“一个不同于建国前期的新的学术体系已经具有初型”。^④文学“审美反映”论和“审美意识形态”论是马克思主义经典理论提炼的结果，它们“形成了一张遍布理论体系全副躯壳的神经网络”，贯穿了整个逻辑体系与理论视域。^⑤随着《文学理论教程》的出版、再版、修订和大范围的使用，“审美意识形态论”已经成为中国当代文论的一种主流观念，这标志着“中国审美学派”正式确立。

“中国审美学派”的拓展

20世纪90年代以降，我国继续坚持解放思想、改革开放，随着市场经济的确立，全球化思潮的不断激荡，社会政治和文化都发生了激变；价值世界更多地关注平面的、感官的快适，造就了“不思不想”的现代人。现代人一切以科学论证为尺度，一切以官能知觉为标准的价值取向，只认可感性的官能快适，不承认超越性的精神陶冶。于是，技术化、官能化的大众文化畅行无阻，文学艺术迅捷被纳入了市场化机制，原有文学艺术的价值与精神发生了裂变。在这种情形下，学界掀起了一场有关文学滑坡、重振“人文精神”的讨论，钱中文、童庆炳等人洞察了文学和文学理论发展中出现的症结，并积极探索着解决这些问题的方案。

钱中文针对当时文学创作中出现的热衷于表现物欲、性欲、金钱欲、隐私和精神空虚，有意迎合读者低

① 童庆炳：《新时期文学审美特征论及其意义》，《文学评论》2006年第1期。

② 参见朱元元《对反映论文艺观的历史回顾与反思》，见《理解与对话》，华中师范大学出版社2000年版，第307~308页。

③ 王元骧：《文学原理》，浙江教育出版社1989年版，第25页。

④ 张法：《文学理论与文化研究之争》，《天津社会科学》2005年第3期。

⑤ 董学文、金永兵等：《中国当代文学理论》（1978—2008），北京大学出版社2008年版，第70页。

级趣味的倾向, 以及由此导致的追求粗俗、平庸和平面化的审美意识, 试图寻找到一个立足点。他深刻地指出要调整思路, 抛弃那种游戏生活、调侃和消解历史、拒绝深度和理性的写作态度, 重新呼唤作家的使命感和主体精神, 并倡导以“新理性”来参与人文精神的重建。“新理性精神”, 以现代性为指导, 以新人文精神为内涵和核心, 主张通过交往对话精神, 协调人与社会、自然、科技、人与人的相互关系, 确立一种新的思维方式, 包容了感性的理性精神; 它关注人的生存处境及其健全的、自由的全面发展, 以克服不断出现的文化危机与人的异化。这是一种文化、文学艺术的价值观, 一种以我为主导的、对人类一切有价值的东西予以兼容并包的、开放的实践理性。在世界文化现代性的背景下, 钱中文立足于生成中的现代审美意识和走向自主的文学理论的现实, 并从这种现实、文学观念与多元文化、对传统进行定位与选择、文学理论的人文精神等角度进行了梳理, 全方位探讨了文学理论的现代性问题。他力倡的新思维“是一种排斥绝对对立, 否定绝对斗争的非此即彼的思维, 更应是一种走向宽容、对话、综合、创造同时又包含了必要的非此即彼, 具有价值判断的亦此亦彼的思维”。^① 由此出发, 文学理论的现代性主要表现在文学理论自身的科学化, 使文学理论走向自身, 走向自律, 获得自主性; 表现在促进文学的人文精神化, 使文学理论适度地走向文化理论批评, 获得新的改造。新理性精神文论综合阐释了20世纪以来在哲学思潮、社会实践、唯科学主义、科技霸权、人文科学、文学艺术中反复出现、不断重复、具有导向性、互有联系的几种规律性现象, 其核心是新人文精神, 并以这种精神改造社会与人。钱中文主张, 在文艺创作中, 要使“最基础的与更高形态的人文精神”有机结合起来, “相辅相成”, “以在一定程度上调整现实生活的失衡”; 人文精神最基础的部分是“人之为人的羞耻感, 同情与怜悯, 血性与良知, 诚实与公正”等, 更高的形态则是信仰与理想, 等等。为了对抗文艺的“精神堕落与平庸”, 钱中文提出的新理性精神文学理论突破了传统中国文学理论的概念模式的构造, 突破了传统的理论构架, 回复到了文论的实践本性上去, 回归到了文论的学科意义。徐岱在《从唯理性主义到新理性主义——走向后形而上学批评理论》一文指出, 钱中文的理论思考有三维突破: 在理论形态上突破了“知识论”, 理论品格上突破了“唯理论”, 理论立场上突破了“一元论”——这三个突破事实上都能被概括在“新理性精神”这一范畴中。^②

自提出“审美意识形态”论以来, 童庆炳也一直关切着中国的社会现实, 始终思考着当代文学艺术的精神价值取向问题, 探索着人文主义的历史维度和历史主义

的人文维度相互补充、结合的问题。在《人文主义的历史维度和历史主义的人文维度》一文, 童庆炳指出, 人文主义呼唤重视人的价值与尊严, 其基本旨意是“反恶”, 其倡导者的失误是没有看到许多社会问题是在社会进步中出现的; 历史主义的旨趣是反极左, 拒斥精神至上主义, 力主发展社会经济, 其论者的失误在于没有认识到一个社会需要精神的治理和制约, 以避免物质至上主义的畸形发展。^③ 面对“历史理性”与“人文关怀”这两极“错位”的事实, 文学家在这种现实面前应采取什么样的思维路径、价值取向、判断角度呢? 在他看来, 政治家、社会学家更关心的是历史理性, 是物质的、器物层面的东西, 对待急剧的社会转型时, 他们更注重的是转型的历史合理性, 而把人文方面的问题纳入到历史理性的范畴中去把握, 甚至认为这些问题是现实改革、历史进步不可避免要付出的代价; 文学家不是政治家, 不是社会学家, 他们“关心社会转型的文化道德合理性, 以及它在个体的情感生活完美性, 甚至人性深处那些看不见的微妙角落。……历史理性和人文关怀这两者都是文学家照射现实的思想‘光束’, ……文学家总是在人文关怀与历史理性中徘徊”, 对现实采取不妥协和批判的态度; 如果遇到在两者之间非选择不可时, “真正的文学家宁愿‘牺牲’历史理性, 而选择‘人文关怀’, ……这就是为什么古今中外伟大的作家都毫无例外具有悲天悯人的品格的原因”。^④ 考察中外那些处于社会转型时期伟大作家的创作, 正是有了人文关怀与历史理性这两重“光束”, 他们才能“对现实关系具有深刻理解”(马克思语), 他们的作品也有着“了不起的革命辩证法”(恩格斯语)。以青年马克思对资本主义异化的批判作为理论上的支持, 令人信服地提出“历史理性、人文关怀和文体营造三者之间保持张力和平衡, 应该是文学的精神价值的理想”; 其中, “历史——人文”双重精神价值取向的本质是: “它既要历史的深度, 肯定历史发展(包括科技进步)是不以人的意志为转移的, 而且对人类的生存是有益的, 物质的发展可以而且

① 钱中文:《文学理论现代性问题——生成中的现代审美意识与文学理论》, 见《走向交往对话的时代》, 北京大学出版社1999年版, 第330页。

② 金元浦主编《多元对话时代的中国文艺学建设——新理性精神与钱中文文艺理论研究》, 军事谊文出版社2002年版, 第35~61页。

③ 赵勇编《在历史与人文之间徘徊——童庆炳文学专题论集》, 北京师范大学出版社2007年版, 第272~273页。

④ 童庆炳、陶东风:《人文关怀与历史理性的缺失——“新现实主义小说”再评价》, 见《童庆炳文学五说》, 时代文艺出版社2001年版, 第324~325页。

应该成为发扬人文精神的基础与依托；它同时又要人文深度，肯定人性、人情和入道以及人的感性、灵性、诗性对人的生存的极端重要性。不是在这‘两个深度’中进行非此即彼或非彼即此的选择。它假设‘历史’与‘人文’为对立的两个极端，并充分肯定这两极紧张关系对文学的诗意表达的重要性和精神价值追求的重要性。”^①童庆炳的“历史—人文张力”说，成功地整合了原本互相对立、非此即彼的两种创作模式，在“对立统一”的相互抗争和彼此征服中达到了一个更高的质的规定，为作家创作提供了有力的理论指导。

新时期以来，经过无数学者的辛勤耕耘，中国的文学理论研究已然建立起一个文学理念和学术传统，那就是对于文学审美特性的修复、开掘与呵护。在童庆炳看来，我们大可不必走西方那种以一种方法取代另一种方法的路子，因为文学理论的建设应该是累积性的。为此，他不满意“文化研究”的“反诗意”，不满意中国的“文化研究”一味照搬西方文化研究的问题，缺乏中国自身的问题意识，不满意当下的文学研究只把文学作品当作例证以说明某个社会学问题，而置文学作品本身的精粗优劣于不顾，于是提出了“文化诗学”这一文学批评方法论，力图对于文学理论的“内部研究”和“外部研究”作出一种综合，实现超越。“文化诗学”的理论构想，是童庆炳对中国当代文学理论走向的清醒判断和理性选择。在童庆炳看来，审美是文学的家园，也是人类最后的家园。让“文化诗学”具有一种“审美性品格”，是一次合情合理的选择；守住这条底线，“既意味着对人类家园的守望，也意味着从事‘文化诗学’研究的学人能够不断地获得一种激情与冲动，在清醒冷峻中拥有一种诗意的目光。这样，在文学理论获得了自身的立足点之后，文学理论的研究主体也能够获得自身的立足点”。^②童庆炳的“文化诗学”有别于游离于大众审美文化与社会政治话语之间的新历史主义文化诗学（cultural poetics of New Historicism），这种差异不仅来自语言的表述和研究的对象，而且来自审美的观念与理论的追求。童庆炳的“文化诗学”是深深植根于中国自身的社会现实问题与文化历史语境中，由中国学人自己创构的一种文学批评范式，有学者将它命名为“新审美主义的文化诗学”（cultural poetics of New Aestheticism），^③可谓一语中的。童庆炳的“文化诗学”基本诉求之一，是对文学艺术的现实的反思，它关怀文学的现实的状况，紧紧扣住经济的市场化、产业化以及全球化折射在文学艺术中出现的问题，并加以深刻的揭示，“文化诗学”的现实性品格是它的生命力所在。^④童庆炳的“文化诗学”研究借用“文化研究”的思路与方法，极大地拓宽了文学研究的视野。作为一种文学理论的新形

态，“文化诗学”与“新理性精神文论”都是文艺“审美意识形态论”的自然延伸与发展，它们必将推进我们时代的文学理论和批评，为文学的发展作出自己的贡献。

新世纪伊始，陆续有些学者开始质疑乃至否定“文学审美意识形态论”。在回应这一理论挑战的过程中，“中国审美学派”的文艺理论思想进一步深化。如，钱中文对文学“审美意识形态论”一直持不断反思的态度，与上世纪80年代一样，他将文学审美意识形态的逻辑起点归于“审美意识”，而非“意识形态”。在此前提下，他进一步指出：审美意识与意识一样形成于人的长期劳动、生存实践活动中，它在长期发展中积淀了人的生存感受与感悟，先在口头语言的形式中获得表现，成为一种审美意识形式；其后融入了具有符号象征意义的文字，融入了具有独特的节奏、韵律的诗性语言的文字结构，使得审美意识获得了书写、物化的形式，特别在话语、文字多种结构的样式中，显示了与生俱来的诗意的审美与社会价值、意义、功能的复式构成的基本特性，和它们之间高度的张力与平衡，历史地生成而为现代意义上的审美意识形态。钱中文说：“审美与意识形态的融合，强调的正是文学本质复合特性的有机融合与统一，并在融合与统一的关系中使得各自的特性和功能有所改变，形成文学本质的新的系统质”；“综合审美意识形态的系统质，实际也就是我们在上面论及的以审美意识为逻辑起点、历史地生成的审美意识形态所显示的最基本的复合特性：即在文字多种结构的样式中，文学的诗意审美与社会意义、价值、功能两者的融合，与这两个方面保持高度的张力与平衡。文学蕴涵着人的生存意义的积淀，显示了对被意识到的历史深度、意义的探求，具有多种多样的不同维度的价值与功能”。^⑤这一新的论说具有深厚的历史感，它表明“审美意识形态”实际上是一种人生实践而不啻是反映，美生成于人之本质力量丰富的“展开”过程，它所创生的是人的存在方

① 童庆炳：《中国当代文学创作中的“历史—人文”双重价值取向》，见《童庆炳文学五说》，时代文艺出版社2001年版，第360页。

② 赵勇：《“文化诗学”的两个轮子——论童庆炳的“文化诗学”构想》，《江西社会科学》2004年第6期。

③ 参阅王柯华《挪用与建构中的文化诗学》，见李春青编《手握青苹果——童庆炳教授七十华诞学术纪念集》，广西师范大学出版社2005年版，第144页。

④ 童庆炳：《植根于现实土壤的“文化诗学”》，《文学评论》2001年第6期。

⑤ 钱中文：《论文学审美意识形态的逻辑起点及其历史生成》，《文学评论》2008年第1期。

式、存在形态与生存境界——这大大深化了文学“审美意识形态”的理论内涵。

“中国审美学派”的实践论视界

王元骧的文艺理论思想也是不断发展的。他从早期倡导的审美情感是文艺的基本特性，到后来重视审美反映的艺术形式的传达作用，再到将实践性作为一种艺术功能提高到艺术本质的高度，走向了实践论的思维视界。

以往人们一般将“实践”理解为物质生产，王元骧则认为，“实践”还应包括道德伦理活动、艺术和审美活动等在内的精神生产活动；“若要从哲学上、从最根本的意义上立论，我认为它是指与认识相对的一种人的活动。如果说，认识是客体向主体的运动，是观念化的活动，那么，实践就是主体向客体的运动，是对象化的活动。……凡是确立目的，并通过意志努力，采取一定手段，使之在对象世界得以实现，从而达到主客体统一的活动，都应是实践所涵盖的领域”。因此，王元骧将“实践”定义为“是通过改造客观对象来满足主观需要，在对象世界实现主观目的的一种对象化的活动”；“实践不但是一种物质的活动，一个生产与制作的问题，同时是一个人的生存活动，一个按照自己的人生理想和人生目标去生活的问题”。^①为此，要正确理解艺术的实践本性应该将它放在人生实践的坐标上，从实现人生价值的最高目标的意义方面来加以考察。艺术不仅限于对世界的反映，同时也包括对人生的评价和为行为立法，它不仅追求“是什么”同时也追求“应如何”；不只是服务于人的认识，同时也影响和支配人的行动。王元骧在《再谈艺术的实践性问题》中指出：“……在人的整个活动过程中，认识与实践毕竟是各自具有特定性质、目的和功能的相互独立的两个环节：前者属于客体向主体的运动，是观念化的活动；后者属于主体向客体的运动，是对象化的活动。这两者是以目的为中介而联结为一体的。”^②艺术实践的终极目的是践履“文学是人学”的原则和归宿。“唯有在艺术中，人才作为一个生命整体而获得真实生动的表现，而且才有可能向我们显示出它为科学所不能取代的对于人的一种特殊而巨大的精神价值：由于有了艺术，人才有可能在即时的、当下的实是人生中摆脱出来而对应是人生有了自己的追求和梦想，人才开始有完整意义上人的生活。”^③

王元骧深刻认识到，实践是一种确立目的通过意志在对象世界实现自己目的的过程，若将这运用到文学理论上，可以将创作理解为作家通过创造美来实现对读者的召唤、对社会的介入；所以，文学创作就不只是一种反映活动，而应同时还是一种创造活动，由此而产生文

学理论意义上的实践价值。这一看法突破了过去将文学仅仅理解为是对社会意识形态被动的、静止的、孤立的反映，是在认识功能和实践功能相统一的意义上完整、具体、深入地阐明文学的意识形态性质。体现在艺术上的实践性应是“一种双重创造”，即它既创造了作品，又通过对人的改造实现了改造世界的目的。在这里，艺术的实践性是与人生实践紧密相连的，从实践的角度来理解艺术，艺术的价值就在于通过强化人的自我意识帮助人确立普遍而自由的行为原则；艺术的实践本性也就在于按照这种原则来改造人的意志，为人生实践确立高尚的目的和理想，最终体现“‘人是目的’这一目标”。^④

王元骧说得好：“马克思主义把文艺的性质界定为一种社会意识形态，一种社会上层建筑，它的伟大贡献就在于要求我们把文艺放到整个社会结构以及人类解放的历史过程中去进行考察，以能否推动和促进人的自由解放和人类社会的全面进步为评判标准，从而赋予马克思主义文艺学以其他任何文艺学所不可具有的高远视界和恢弘目光。”^⑤我们之所以探讨文学艺术的意识形态性，目的就是为维护我国文学艺术的社会主义的性质和方向。王元骧对“审美意识形态”有一个总的评说：“我们在特殊性的层面上以‘审美的’来规定文学艺术的‘意识形态’特性，也就是批判地吸取了康德的审美目的论，亦即以人为目的的思想，把美以及美的文学艺术从根本意义上看作是通过陶冶人的情操，开拓人的胸襟，提升人的境界，来达到人们培育社会主义的人生观、价值观、道德观和审美观这一根本目的的有效的途径，从而使我们的读者在接受这些观念时不仅不受理性的强制，可以直接凭直观的感觉和心灵的感动而获得，而且由此所树立的这种社会理想和人生理想，比之于任何理性说服都更能深入人心，更能转化为自己行为的内在动机和精神动力，更有助于内化为自己的思想人格。”^⑥

显然，王元骧一直力图建构以“目的”为中介，“认识——实践”双向互动的文艺活动本质观，这是对以往审美反映论的批判性的超越，也是对当前各种文艺本质观的超越，其最富有理论创见之处在于：“将人学价值论

① 王元骧：《艺术实践本性论纲》，《社会科学战线》1998年第3期。

②④ 王元骧：《文学理论与当今时代》，浙江大学出版社2002年版，第202~203、410~429页。

③ 王元骧：《论艺术研究的实践论视界》，《江苏社会科学》2003年第5期。

⑤ 王元骧：《论马克思主义文艺学在当代的发展和意义》，《东方丛刊》2007年第4期。

⑥ 王元骧：《我对“审美意识形态”的理解》，《文艺研究》2006年第8期。

引入实践论，并以人学价值论来连接认识论（反映论）和实践论，从而把文学活动看作是以目的（价值）为中介所构成的认识与实践的双向逆反的流程，力图将知识论（认识论）和人生论（人学价值论）在实践论的基础上和框架中整合成为一个有机的宏观系统。”^①值得一提的是，文艺学不能等同于社会学，它不可能直接解决社会问题，只能解决文艺自身的问题；“审美超越论”主要是就文艺对人生存的意义而言的，那种认为“审美超越论”是“不切实际的空想”，“纯粹是一种主观幻想”的说法，显然是把艺术问题误解为一个解决社会问题的方案。

马克思说过：“理论的对立（按：指主观主义和客观主义）本身的解决，只有通过实践的方式，只有借助于人的实践力量，才是可能的。”^②马克思还指出：“思想根本不能实现什么东西，为了实现思想，就要有使用实践力量的人。”^③英国当代著名的社会学家、传媒研究专家约翰·汤普森敏锐地发现：“意识形态解释所固有的批判潜力可以部分地视为对自我塑造与自我理解过程的一种贡献。我们提出一种意识形态解释，就是提出一种可以不同于组成社会领域的人们的日常理解的解释。意识形态解释可以使人以一种新的眼光不同地看待象征形式，从而使人不同地看待自己。它可以使他们重新解释一个象征形式，联系它产生与接收的条件，联系它的结构特征与组织，它可以使他们质疑或修正他们对一个象征形式的先前的理解，从而改变对他们自己和他人的理解视野。”^④在我们看来，作为一种“意识形态解释”，“审美意识形态”所发挥的正是这样的实践功能。钱中文、童庆炳、王元骧等人从马克思主义的社会结构理论出发，在总结了中国现代文学理论发展正反两方面经验之后，根据文学艺术的实际，提出了“审美意识形态论”，其哲学基础是辩证唯物主义认识论和历史唯物主义的统一，而实践范畴则是它的重要基石之一。文艺的意识形态论和

审美论之所以是互相联系的、统一的，其重要的理论根据之一，就在于二者都基于社会实践这一范畴之上。“中国审美学派”是面向现代社会实践需求的产物，作为其核心思想的“审美意识形态论”在多元阐释中不断地走向了深化与完善。某些学者将“审美意识形态论”的形成仅仅看成一个“历史事件”，当作“过渡时期”的文学理论看待，否认其长期的、普遍的意义——这是不符合理论实际的、片面的、短视的论断。“中国审美学派”对于文学艺术的理解和诠释，决不只是基于概念的分析或逻辑的推演，而是充满了研究者个体生命的投入和存在的感悟，而开启了一个完满的人文世界；他们强调审美生存是人的一种最高的超越活动，认为审美活动能使人所特有的情、智、意志及想象力，浑然一体交融运作，使作为“生命的唯一主人”的“我们自身”真正具有无比崇高的尊严。在指导当今文学创作和批评实践，提升国人的人格修养与道德境界，有效地参与着中国现代文化的建设等方面，“中国审美学派”及其理论仍将有着重要的意义。

本文作者：中国社会科学院文学研究所副研究员，
《文学评论》编辑
责任编辑：马光

- ① 赖大仁：《关于文艺本质特性问题的思考——读王元骧先生几篇近作有感》，《社会科学战线》2000年第3期。
- ② 马克思：《1844年经济学哲学手稿》，人民出版社1985年版，第83页。
- ③ 《马克思恩格斯全集》第2卷，人民出版社1957年版，第152页。
- ④ [英] 约翰·汤普森：《意识形态与现代文化·导论》，高銛译，译林出版社2005年版，第27页。

On “Chinese Aesthetic School”

Wu Zilin

Abstract: “Chinese aesthetic school”, among which Qian Zhongwen, Tong Qingbing and Wang Yuanxiang are the important representatives, have established a new system of Marxist literary theory since 1980s, whose core idea is “theory of aesthetic ideology”. The new system of literary theory is based on the Chinese realistic life and at the same time constantly developed and improved. It brings about a series of academic proposition and opens up a great academic space for Chinese literary theory. “Chinese aesthetic school” has a keen sense of “problem awareness”. It captures an era of significant issues and has a distinctive character of the practice. It will play an important role in guiding the practice of literary writing and criticism, enhancing the people’s personality and moral self-cultivation and participating effectively in the construction of modern Chinese culture.

Key words: Chinese aesthetic school; aesthetic reflection; aesthetic ideology; new rational spirit; cultural poetics; aesthetic transcendence