

新时期以来文学审美论的多元建构 与中国现代文论的建设

谢慧英

内容提要 新时期以来，文学审美论成为文论建设的主要流派之一，并形成了多元共生的发展态势，其主要形态有审美反映论、审美形式论、审美意识形态论和审美超越论等。90年代后，语言论转向在中国发生，后现代主义思潮在中国蔚成主流；新世纪以来，文化研究热潮兴起，“生活美学”“大众美学”不断扩张。文艺理论的话语建构要在对新时期文学审美论进行深入反思的基础上，应对现实变化进行审美论范式更新，以推进中国现代文论的建设。

关键词 审美反映论；审美形式论；审美意识形态论；审美超越论

一 新时期文学审美论产生的历史文化背景

“审美论”是“aestheticism”的汉译，也常被译为“唯美主义”或“唯美派”，也有人将其译作“审美主义”。本文论及的“文学审美论”，是指在20世纪初由王国维、蔡元培、鲁迅等引入中国后经过本土化的吸收逐渐形成、发展出来的一种特殊的文学理论或观念体系，其要旨在于把审美作为文艺的根本属性，主张文艺的根本价值在于审美价值；坚持文艺有其自身的特殊规律——美的规律，强调文艺创作中的情感和想象因素，尊重文学的主体性和个性价值，反对“工具论”的艺术观和功利主义的文艺标准，要求用艺术自身的内在尺度对文学进行价值评判。20世纪上半期它主要体现在创造社、新月派及朱光潜等人的文学主张及实践中，但在新中国成立后则为人漠视。新时期以来，文学审美论成为主要理论流派之一，形成了多元性、多层次互动共生的发展态势。它瓦解了长期以来建立在认识论基础上的“工具论”“从属论”文艺观，真正确立了文艺学学科的独立性，使文艺学建设迈向对话化、学术化、常态化的新阶段。90年代中期以来后现代主义美学代替了审美论在中国大兴其道，对其价值立场和理论

偏误的反思和评判，与来自审美论的探寻与映射有直接的关系。随着“大众美学”“生活美学”时代的来临，审美与生活、公众、社会的既有界域正在弥散与渗融，“审美”之于文学的性质、功能、价值及标准等问题，都有待于重新阐释。

新时期之初文学“审美论”是在这样的背景下产生的：

一是新中国成立后17年“从属论”对文学特殊规律、审美属性不断升级的批判，造成文学和文学理论在长期的“去人性化”“去主体化”“去个人化”“去审美化”之后的严重枯竭；随后10年极左思潮极端化，高度政治性和封闭化的意识形态剥夺了文学生存的空间。这种长期的“匮乏”和“饥饿”状态，一旦文化气候有所松动，势必带来强烈的反弹和“补偿”，“审美”范畴就成为当时用以反拨机械“反映论”“从属论”“工具论”最合乎自然的切入口。1979年，在“中国文艺工作者第四次代表大会”的祝辞中，邓小平明确提出党对文艺工作的领导不是“从属于临时的、具体的、直接的政治任务，而是根据文学艺术的特征和发展规律”，其后又撰文指出“不继续提文艺从属政治这样的口号”^①。“解放思想、实事求是”的时代召唤和政治理性的复归，为文论界打开了新领地，一批杰出的理论家如蒋孔阳、李泽

厚、钱中文、童庆炳、胡经之、王元骧、杜书瀛等怀着劫后逢生的喜悦不约而同开始从“审美”或“情感”的角度，重新探寻文学的界标。

二是长期以来国门封闭，新时期伊始，用于冲破极左思潮可资利用的思想资源极其有限，其中用以阐发审美论的凭借主要是青年马克思《1844年经济学—哲学手稿》中关于“美是人的本质力量对象化”的阐述，还有苏联布罗夫为代表的“审美学派”以及欧洲古典美学的基本范畴。以此为基础，对“审美”范畴的新诠释为文论建构打开了新的话语空间，使新时期文论建设呈现出相当活跃的态势。

整个80年代是文学审美论建构的黄金时期。“针对着文学的极端政治功利主义和阶级斗争工具论，新时期文学理论和批评界开始强调和探索文学的特性和独立价值，同时，正是由于这种强调和探索是与文学理论的‘从属论’和‘工具论’相对的，所以问题一开始就集中在文学自身功能的特殊性方面，形成了以审美功能论为核心的文学审美论观念。”^②就文学而言，“拨乱反正”首先是返回文学的“人学”基础，因此诸如“人性”“人道主义”“共同美”“真实”“典型”“主体性”等之前被严厉打压、取缔的范畴要么被重新发掘出来，要么借力马克思主义哲学的赋予“主体性”的新内涵而登场。而“审美”则是使文学的价值从一般意义的“主体性”内核向美学、文艺理论贴近的最直接首要的范畴，是使新时期文学理论获得合法性的理论基石。

二 新时期以来文学审美论的多元建构

新时期以来，诸多学者就审美范畴展开对于文学理论和美学问题思考的向度表现出了极大的多元性、丰富性、互动性，并逐渐向学理的深度和学科建设的系统性上推进。依据对文学本质的核心规定，新时期文学审美论的基本立场大致可分为四种倾向：审美反映论；审美形式论；审美意识形态论；审美超越论。下文分别对这些倾向加以概述和分析，以便从整体上把握文学审美论。

（一）审美反映论

新中国成立后主流的文学理论是从苏联接受过来的反映论，它认为文学的反映与科学的反映

在内容上是相同的，不同之处只是文学用形象来反映社会生活。如别林斯基的经典论述：“哲学家用三段论法说话，诗人则用形象和图画说话，然而他们说的都是同一件事。”^③这成为文学反映论作为“铁律”的根本依据。审美反映论恰恰是在对该机械反映论的反思和质疑中逐渐形成的。

1978年以来，李泽厚在历次演讲中指出，艺术创作中形象思维有其独特性：“一方面有直觉性的特征，另一方面又有深厚的社会的理知逻辑基础”，而“情感因素是贯串在创作过程中的一个潜伏而重要的中介环节”^④；文学的特征“不如说是情感性”，“情感性比形象性对艺术来说更为重要”，“艺术的情感性常常是艺术生命之所在”^⑤。李泽厚对情感性的强调，是区分和界定文艺特质的先声。1980年，蒋孔阳提出，艺术的本质和美的本质基本上是一致的，“美是艺术的基本属性”。他强调了“美”和“艺术”的差别之一“不在于它所反映的是不是生活中美的东西，而在于它是怎样反映的”^⑥。这些看法已经从“认识论”“反映论”所指谓的一般社会生活的内容方面位移到“美”的属性上面，为审美反映论的提出打开了口子。

童庆炳是较早对文学审美反映的特征做出仔细辨证和深入研究的学者，开启并推动了审美反映论的学理建构。1981年他撰文对“文学的根本特征是用形象反映生活”这一“铁律”提出质疑，提出文学艺术与科学在内容上的区别是“文学所反映的生活是整体的、美的、个性化的生活”，认为“文学的独特内容是规定文学基本特征的最根本的最主要的东西”，“文学的对象必须具有审美的意义，或是在描写之后具有审美的意义”^⑦。他指明文学的本质特征在于对象、内容的“审美”特性，对“审美”的内涵做出较为深入和具体的界定，这是针对传统反映论对文学内容笼统界说的重大更新，是文学摆脱政治意识形态魔咒，从诸多社会意识形式中分离出来的关键一步。1983年，童庆炳明确指出，“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”，区别于非文学的关键所在就是审美特质^⑧。此后在其撰写的《文学概论》中，他再次强调“文学对社会生活的反映是审美的反映。审美是文学的特质”^⑨。这一认知的重要性在于确认了文学的自足性，开

启了理解文艺的新的价值视野和理论空间，为文艺学的学理建设开辟了弥足珍贵的新天地。随后，夏中义指出文学是一种“非纯认识性的精神活动”，科学反映的是纯客体的内在规律，文学所反映的却是艺术家“对现实对象的感受、情绪、评价与理想，即表现主体的再创造”，才“不得不付诸形象”^⑩。夏中义认为“形象性”只是文艺的外部特征，强调了文艺的精神创造性的重要意义。

将文学“审美反映”的质与主体心理和精神因素相联系，并做出充分阐述的是钱中文。1984年，他提出文学创作是审美的反映，现实生活一旦进入审美反映，就转化成了作家的心理现实，成为审美的心理现实。“审美反映是与表现相统一的”，其丰富性在于“它的具体性与主观性”^⑪。1986年，他更大力主张要以“审美反映”代替反映论，认为审美反映是由心理层面、感性认识层面、语言形式层面、实践功能层面组成的统一体。钱中文从主体的能动性出发阐发了审美反映中主体心理层面的丰富性，指出它涉及到个体精神心理的各个方面：“他的潜在的动力，隐伏意识的种种形态，能动的主体在这里复杂多样，能动的主体在这里复杂得多，这是一个无所不能的精灵。”^⑫钱中文对审美反映多层次结构的细致剖析，启发了人们对艺术创作主体心理丰富性、复杂性的深刻理解，揭示了机械反映论的理论弊端，也是对主体论文艺观片面崇扬主体性、忽视和贬抑反映论的理论校正；它推进了审美反映论向学理深度的迈进，也是文艺学响应当时“文学主体性”命题和“人”的价值重估的时代精神的理论应答。

另一位论者王元骧则强调艺术的特性是情感及其所蕴涵的价值，这种情感“体现着作家、艺术家对于他所描写对象的一种态度和评价”^⑬。由此出发，文艺“是以爱憎、喜怒等态度和体验的形式来反映现实的”，并且以客观事物是否满足人的主观需要为转移，是“带着某种特殊色彩的体验形式表现出来”^⑭。文学艺术主要不是向人们提供知识，而是“向人们传达某种态度和体验、即以评价为实质内容的情感”^⑮。也就是说它提供了一种基于价值关系的评价，从而使得“个人性、独特性和不可重复性”之于文学有了特殊重要的意义。王元骧从艺术情感的价值属性出发，为审美反映论开启了一个价值论的新视角，它接续了之

前惨遭批判和取缔的“文学是人学”的理论传统，复原了文艺学学科的人文特性和价值维度，对于思考文艺的本质和功能提供了学理的依据。

从最初对情感特性的发现，到对主体心理和精神创造性的推重，显示出审美反映论与当时风靡思想界的“主体性”热潮之间的密切互动关系，这是感应时代召唤、重建“人”的价值的新号角。审美反映论与主体论文艺观相互促生，为文艺界和思想界“解放思想”发挥了有力的先导作用，同时这也避免了“主体论”的激进之偏，在吸收反映论合理内核的基础上，以人文价值的复苏彻底挣脱了僵化的“反映论”“工具论”的桎梏，带来了文学观念的全新变革。

新时期之初，文艺学学者们从既有框架内部寻找其逻辑的谬误，这是走出泥淖的第一步，也是除旧布新的自然选择。审美反映论对于艺术自律的指向，“如果用西方美学作为参考标尺……实际上是古典的复归”，但这一迟到的追求在当时的中国具有现实意义，它“为中国美学走出‘文革’时代的艺术理论铺平了道路。这确实是当时的时代要求”^⑯。审美反映论引发了学界的广泛呼应，许多论者以不同的思考对其进行扩充和深化，从主体的精神、心理层面强调审美反映的创造性方面的阐发尤为深入，使文学理论在突破机械反映论的拘囿之后走向更广阔的空间。

（二）审美形式论

80年代国门打开之后，西方各种文学理论流派及其观点迅速得到普及，俄国形式主义、英美新批评、结构主义、符号学和现代语言学理论等受到高度重视，引发了学界对语言和形式问题的热烈讨论。许多作家吸纳了西方的新观念、技法，表现出探索文学形式的巨大热情，佳作迭出，卓有成效。理论和创作之间形成了密切的互动促生态势，使得语言、文体和形式成为倍受关注的热点问题，成为激活理论界思考的新出口，也是审美论走向深化的必然趋势。

1980年，何新指出，旧美学理论“对艺术的内容和艺术的表现形式，恰恰作了一种完全颠倒的认识”，“通常认为只是形式的东西，即艺术家对于美的表现能力和技巧，恰恰构成了一件艺术作品的真正内容”，“艺术的目的，就在于艺术本身”^⑰。1981年，《现代小说技巧初探》出版，对

小说语言、结构、风格等进行了集中探讨，强调了形式的重要性。该书把语言区分为“活的语言”和“死的语言”，认为提升现代语言表现力得自于叙述角度、字句感情色彩、语言的调子和行文节奏等要素^⑧。就艺术的审美特性而言，不仅存在“表达什么”的问题，更存在着“如何表达”的问题。80年代学者和作家已然表现出了对形式问题的自觉和敏感，切中了审美论的重要问题，相当具有超前性。

1986年，王晓明提出，贾平凹、张承志、阿城、刘索拉、莫言等一批作家已显现出“当代中国小说早已经跨入了语言意识的觉醒期”，强调“作家酝酿自己审美感受的整个过程，它本身就是一个语言的过程”；他将其称为文学语言所具有的本体性的“构造功能”，即“语言不但帮助我们表达对世界的感受，它更首先替我们把整个世界构造了出来”^⑨。此看法打破了传统的“工具论”语言观，体现出语言本体论的倾向，对于其时蓬勃旺盛的文学创作实践显示出更强的阐释力。1987年，唐跃、谭学纯对“语言是文学的表现工具”提出质疑，指出“科学语言”只是传达意义的“载体”，而“文学语言”则是“作为本体的表现”，文学活动不同阶段语言具有不同的特殊功能：在创作阶段是表现功能；在文本实现阶段是呈现功能，在接受阶段是发现功能^⑩。语言关涉到文学活动过程中的各个要素（作家、文本、读者）并赋予了意义的丰富性、开放性，它绝不仅是作为“载体”的工具，而是具有自足意义的本体。同年，汪曾祺发表系列文章富含洞见地谈到其语言观：“语言不是外部的东西。它是和内容（思想）同时存在，不可剥离的”；“语言是小说的本体，不是附加的，可有可无的”^⑪。作家和学者们对语言探索的热情以及对形式、语言问题的新见，开始成为推进和深化审美论建构的重要维度。

80年代中期以来形式（语言）作为文学本体的观点得到了更多的呼应。李陀等认为1985年以来的小说出现了语言和意义之间的巨大分裂，打破了传统语言的“先结构”而具有了“语言的解放”意味，产生了一种“反意义”的效果^⑫。李劫提出新时期文学具有“文学形式的本体性演化”的意义：“正如人是一个自足的自主体一样，文学作品是一个自我生成的自足体……在其本体意义

上，首先是文学语言的创造。”^⑬李洁非则指出，“整个‘现代派’艺术的特点在于它作为一次艺术语言革命而非思想革命”，它使“那种越过形式系统而直接知悉‘内容’的阅读方式成为历史”^⑭。形式问题被赋予了前所未有的重要意义，成为“使文学成为文学”“使意义得以构造、生成”的本原性要素。文学要成为语言的艺术，就必须回归自身，关注文学语言的形式意味。

赵宪章提出的“形式美学”，是“审美形式论”的重要突破和发展。他指出，古希腊罗马时代既已形成了“形式”概念的4种涵义：以毕达哥拉斯学派为代表的自然美学意义上的“数理形式”，柏拉图的作为精神范型的先验“理式”，亚里士多德的与“质料”相对应的“形式”，罗马时代出现的与内容相对而言的“形式”。它们在中古及近现代美学史中获得了丰富和发展。20世纪以来各种形式概念及其理论学说，无非是4种“本义”的繁衍或变种^⑮。这就还原了形式概念的丰富哲学内涵，揭开了它被遮蔽的形而上学含义，为理解艺术形式问题提供了更加开放、多维的交互模式。赵宪章认为，形式是“一个多元的和复杂的概念，绝非仅限于同‘内容’相对而言的意义”。他的“形式美学”，主要涉及“‘形式的审美规律’‘历史与形式的关系’两大主题，涉及物质的、物理意义上的形式和精神的、心理学意义上的形式两大形态”^⑯。有别于狭义的形式概念，它更强调哲学本原与历史文化意涵，从狭义形式观拓展到了更丰富和开阔的历史、文化、精神领域，由此文艺作品的符号、结构、体式等外在形式因素所蕴涵的独特体验、思维、观念、价值等“内在形式”的潜在意义，就能被洞察。

来自文学语言、形式美学的新观念新视野，激发了文艺学对文学结构、符号美学、叙事理论和文体学的浓厚兴趣，推动了中国文论的“语言论转向”。它使语言、形式等历来被忽视的要素（如“辞达而已”体现的是儒家实用理性的语言观，“得意忘言”体现的是道家式的反语言立场，与现代以来“内容与形式辩证观”等，同样都是附属论、工具论语言观）被赋予空前的意义和价值：形式不仅体现主体精神创造的丰富性，而且本身就是意义本原所在。被提升到形上层面的“大形式观”，则联结着主体心理、个性、文体选

择以及与历史文化语境之间的交互关系,同时也是人之存在的确证,彰显了形式范畴潜具的历史文化内涵的深邃与丰富。90年代以后审美形式论逐渐扩展到文体学、叙事学、文化修辞学和存在论美学等诸多领域,并向纵深发展。如童庆炳倡导的文体学研究和“文化诗学”的主张,表达了对“文学终结论”及“文化研究”之“去审美”“反诗意”取向的由衷不满,坚守文学的“审美”据点,致力于打通“外部研究”与“内部研究”,实现文学与文化的对话与融通。王一川则提出“修辞论美学”,将语言要素置于文化语境、意识形态话语的密切关联中。这些学者立足于文学的审美品格,却不拘囿于封闭的审美主义,以敏锐的审美感悟和历史主义视野探掘文化历史语境的丰厚内蕴,极大地开放了文艺学研究的视野和思维,是审美形式论的深化、拓展和超越。

80年代中期以后,作家艺术家们以高度的热情将西方新观念、新技法用于文学创作的探索,使文坛充满着生机勃勃的活力和感染力。旧的理论机制中“形式主义”历来是一顶倍受非议的大帽子,除了遵循正统形式教条的规范,作家任何形式的尝试都可能遭到压制,谈理论问题时“形式”则是雷区。这样极端“去形式化”的后果,也恰恰是剥离文学的“审美”特质的肇因所在。审美形式论纠正了长期以来重内容轻形式的理论偏误,体现了文论向现代美学转型和自觉创新求变的趋势,是文艺学挣脱“工具论”文艺观之后对文学“自律性”的积极探索。从中国文论史进程来看,它既接续了由王国维所开启但却被搁置的审美现代性传统,又是新形势下文艺学积极吸纳西方资源,寻求变革融通的新阶段。

(三) 审美意识形态论

“意识形态”是马列文艺思想的基本范畴,也是自20世纪三四十年代至建国以来界定文学本质的基石。新时期文论一方面批评机械反映论的文学观,另一方面又批评意识形态论的文学观,这是对旧思想、旧观念的“破”的工作;当社会和文化秩序得以恢复,“立”的工作就极为紧迫了。如何重审文艺与上层建筑和意识形态的关系,构建文学基本原理,是文艺学学科必须面对的问题,也是寻找和确认学科依据的核心理论问题。80年代以来,在承袭“从属论”的“保守主义”与标

举审美主义的激进立场这两种倾向之间,钱中文、童庆炳和王元骧等学者以审慎、务实却勇于创构融通的态度,各自在审美反映论深入探究的基础上,从学科基础理论构建的自觉意识出发对文学与意识形态的关系做了切实的考量,共同建构了“审美意识形态论”。这是新时期审美论建设的重要成果,是在审美特征论、审美反映论阐发的基础上不断走向阔深的过程,是基于更全面地涵盖文学本体(本质)的规定性而提出的新概念,目的在于为文艺学学科寻找学理的基础。

钱中文与童庆炳在80年代初阐发审美反映论的同时,都曾提及“文艺是一种具有审美特征的意识形态”。1982年,钱中文在探讨人性共同形态问题时就提出“文艺是一种具有审美特征的意识形态”^②,评价文艺应进行美学分析。1984年,在批判分析苏联文论家波斯彼洛夫“意识形态本性论”时,他明确提出:“文学艺术固然是一种意识形态,但这是一种审美的意识形态;文学艺术不仅是认识,而且也表现人们的感情、思想;审美的本性同样是文学的根本特性,忽视这种审美的本性,也就无法阐明文学的特性。”^③1986年,他在阐发审美反映所包含的人的精神心理的具体性、主观性、丰富性时,提出“文学作为一种审美的意识形态,其重要的特性就在于它的审美性和意识形态性”,它在感性的、具体的、非理性的方式中又被赋予了理性的品格^④。1987年又继续阐明人类的社会实践的发展使语言不断完善来表情达意,才完成了从审美意识向审美意识形态的过渡,“它是审美意识的,又是具有话语的、文字形态性的;它是审美的,又是具有意识形态性的,这就是它的本质特质”^⑤。至此,钱中文明确将“审美意识”而非“意识形态”作为逻辑起点,强调在社会实践的历史演进中,审美意识从自然形态逐渐演化为审美意识形式,通过语言的发展获得了心理形式的表现并导致了思维的丰富性、杂多性,逐渐融入蕴涵着文化精神的语言文字结构,生成为现代意义上的文学审美意识形态结构^⑥。“审美意识形态论”的意涵从最初相对笼统、宽泛而变得明晰、具体,显示了审美论建设从初期的急进、躁动状态向更加稳健、笃实的学术理性沉落。

与钱中文相呼应,童庆炳从文学审美特征论走向了对文学审美意识形态论的建构。90年代前

后,审美意识形态论逐渐成为界说文学本质的主流观点,随着他主编的系列文学理论教材得到广泛传播,成了新时期以来影响最广泛的文学观念。童庆炳将“审美意识形态论”确认为“文艺学的第一原理”,认为文学既具有审美性,也具有意识形态性,二者存在于整一性关系中。在他那里,“审美反映”和“审美意识形态”是可以互文使用的两个概念:意识形态都是具体的,而非抽象的,不存在所谓一般的意识形态,文学就是具体意识形态的一种——审美意识形态,这是文学区别于其他意识形态的特性所在^②。他强调审美意识形态并非“审美”与“意识形态”的简单相加,而是“相对独立的整一的范畴和系统”;它又是一种“复合结构”的理论形态:既表现了集团的、群体的倾向性又体现了人类的共同性,既是认识又是情感,既是无功利的又有功利性,既是假定性又有真实性^③。“‘审美’不是纯粹的形式,是有诗意的内容的;‘意识形态’也不是单纯的思想,它是具体的有形式的”,“审美意识形态”有巨大的溶解力,可以包容政治的、道德的、教育的、宗教的、历史的甚至科学的内容,并且是一种复合性结构,具有双重的性质^④。

童庆炳的“审美意识形态论”,在确认文学“审美”特性的基础上保留了传统反映论的合理要素,将“机械反映论”视“审美”特性与“意识形态性”为冲突关系的二元对立思维定势进行了根本性的扭转,使简单粗暴的对抗关系转换为“辩证统一”的张力结构:它既非二者平面化的“相加”,也非抹煞二者差异性的“调和”,而是一种相互依存、相互作用、相互生成的动态结构。尽管这个阐释引起了学界的讨论和争议,“保守派”和“激进派”就“审美”与“意识形态”所归属的价值取向表达了各自的质疑,但双方均无法完全否认和取消任何一个因素。从实际看,古今中外优秀的文艺作品总是兼具两个方面:一是对社会、时代吁求的对话与回应,它总是以不同方式去涵蕴群体、社会、历史、时代的内涵,但同时却又基于“人”的命运关切,对社会历史逻辑、时代主流抱持着反思、疑虑、审视和批判的态度;既坚持人文价值取向,以鲜活、生动的感性形式表现个体生命的活性状态,又要抵达对人类生存境遇的普遍性观照。文学艺术的丰富意

蕴和审美价值,确实是“审美”与“意识形态”在“动态的生成关系”中达成的某种特殊张力效果。

1987年,王元骧以能动的反映论为起点阐述了文学的审美意识形态特性。他指出,文学是以情感为中介对生活进行反映,总是基于作家的主观条件如思想、观点、兴趣、爱好、气质、能力等方面的制约和差异而有所差异;情感反映不是为了获取客观事实而是倾心于价值事实,不是采取抽象思维而是借助于感性直观,其目的不是获知“是什么”而是“应如何”,等等。文学作为意识形态的特殊性在于它对现实的反映属于情感的(审美的)把握,而非认识的(科学的、理智的)把握,它提供了科学认识所不具备的价值关系^⑤。他认为,文学的“非意识形态性”体现在审美意识首先是个人意识、感性意识,且主要包含着对感性对象的态度和评价,始终不脱离活生生的人的生活以及他们的感觉、情绪、意志、愿望,并能超越个体性的偏隘而达成普遍性和整体性的把握^⑥。1989年,在《文学原理》中,王元骧明确标举文学最根本的性质就是社会意识形态,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应方式”^⑦。

“审美意识形态”论的提出,是一代学人在冲破“工具论”“从属论”的僵化模式之后,力图在保留传统意识形态论合理性的基础上为文学理论寻求新的基石,以保证文学的特殊性和自主性,在文学和其他的意识形态之间划分出相对的界限;同时又要坚持文学对社会现实的关怀和阐释能力。90年代以降,随着文学外部环境、价值向度的变化,随着文学理论界域的更加开放,“审美意识形态论”的倡导者以热切的现实关怀和人文立场,将对社会文化和精神领域诸多问题的反思纳入到对理论问题的思考,从各自的角度对审美论进行了拓展和开掘。钱中文高张“新理性精神”,童庆炳倡扬本土化的“文化诗学”,王元骧则通过康德美学的再阐释、再评估将“人即目的”的内核导入审美意识形态论的新思考。他们以执著的探索精神和强烈的使命感投入文艺学理论建设的实践中,产生了广泛而深远的影响。如论者所言,“文学‘审美反映’论和‘审美意识形态’论是中国

学者在认真研读马克思主义经典文本基础上的理论独创，它们‘形成了一张遍布理论体系全副躯壳的神经网络’，贯穿了当代文艺学的整个逻辑体系与理论视域”^③。因此，它“并非对此前‘意识形态论’文学本质观的全面颠覆，但可以称得上是实质性的改造和理论重建”^④。面对新理论、新思潮的“眩晕”，处于转型期的新时期文论建设确实需要保持足够的理性和冷静，寻找一个坚实沉稳的立足点。“审美意识形态论”构建者们，选择了严谨、审慎而开放、包容的姿态，“从文艺理论发展的实际出发，抓住了有重大意义的时代问题”，“前所未有地推进了对于文学性质与文学观念的多元理解”，使“绵延了半个多世纪的文学本质审美论与意识形态论两脉实现了融合”^⑤。新时期文论在合理保留历史连续性的同时，为文艺理论拓展自己的领地做出了切实的贡献，获得了更具涵括力的新维度，它被称为“中国学者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”^⑥。

（四）审美超越论

审美超越论以哲学本体论的视野观照“审美”，提示了指向终极超越的新维度，其主要代表人物是杨春时和王元骧。

杨春时以哲学为根基，立足于人的终极解放来把握“审美”的价值和意义。1982年，他提出：“审美意识不是一种认识形式，也不是普通的情感，而是在普通意识基础上人类自我创造的产物，是一种更全面、更自由、更高级的意识类型。”^⑦“审美关系”则是“一种全面的、自由的‘实践—精神的掌握’关系”^⑧。他将“审美”的内涵理解为在比现实更高的层次上使人抵达精神的自由，是人获得精神解放的重要途径，实现了对现实中主客对立关系的超越而具有哲学本体论的深刻内涵。文学艺术不只是在其独特性上与现实相区分，而是从本质上对现实的超越。在1985年文学“主体性”论争中他指出苏联化的工具论、反映论文艺观的根本弊端，在于“把文艺仅仅当做现实环境的反映和产物，而割断了文艺超越现实的自由品格”，使“文艺成为无主体的历史文献”^⑨。这一切中了自左翼文学以来被强化的文学意识形态性的症结所在。他还认为：“文艺作为‘自由的精神生产’（马克思语）的产物，具有更为充分的主体

性，因而它又超越于其他精神产品，具有充分自由的品格。”^⑩也就是说，一般实践活动的主体性是不充分的，文学作为“自由的精神生产”则拥有充分的主体性，这就使文学的主体成为全面发展的个性——艺术个性，使文学具有了超越性。因此，“审美”不只是用以界定文学核心特征的范畴，不只是构成文学本体自足性的基础，也不只是文学和社会意识形态的粘合剂，而指向对社会现实局限性的超越，是使文艺的“自由品格”得以确立，使人摆脱异化、走向完善的最高形式。

王元骧从其审美反映论所揭橥的“应如何”的维度，经由价值论和实践论的观照抵达了文艺本体论的新视野。按其理解，作为具有自我意识、能“感觉到自身”“思维到自身”的特殊物种，人的生活实践具有两个世界——“经验的世界”和“超验的世界”，后者“是相对于人的文化需要而言的精神的世界，只有进入这个世界，人才能找到自己所追求的无限的，亦即‘终极的目的’，从而使得在两个世界、两种目的之间形成一种张力，不断地把人引向自我超越”^⑪。这种追求自我超越的人类本性使得文艺本体具有了超越性的审美特质：“使人从当下的生存状态和个人生活中超越出来，去思考和追求自己生命终极的目的……使自身的生命价值不断地得以提升和拓展。”^⑫这是对审美反映论的批判性发展，是对90年代中期以来泛娱乐化和消费主义背景下物欲膨胀、官能主义盛行的文化生态的理论回应。他将审美超越视作对抗人类全面异化困境的通道，是人的本体建构的途径，并提升到终极关怀的维度上加以诠释，其中包含着他对文艺理论现实品格和承担意识的自觉。在价值失范和信仰缺席的时代，王元骧返归原点对“审美”范畴进行学理溯源和发掘，由此重建审美之于现实、之于人生、之于道德、之于人类本体的积极价值。审美的超越特质作为艺术精神的内核，为人的存在提供了理想的尺度，并以精神和心理层面的特殊实践方式感染、激励和召唤着人对自我、现实的超越，从而在终极意义上使破碎的、异化的主体有望获得修复和重构。

历史地看，五四以来从西方引进的“现实主义”范畴，从最初“为人生”“改良人生”的启蒙内涵逐渐演变为革命意识形态“为政治服务”“为阶级斗争服务”的进路中，围绕“现实”和“真

实”等问题，在正统的“意识形态”一元化的诠释模式中留下了纠缠不清的各种歧异纷争，其中突出的弊病在于对文学主体性和审美性这两个基本要素的抑制和否定。抹杀了主体性，文学就丧失了独立性和具体性，成为历史文献和社会意志的机械复写；取消了审美性，文学就剥离了与人的生命体验直接关联的精神和情感特质，成为抽空生命灵性和价值内涵的公式和概念。杨春时、王元骧等学者从“审美”的超越维度，针对现代文学史的经验、教训及其集结的各种矛盾，针对文化虚无主义和价值消解的现实乱象，以扎实的学理探索为文学审美论敞开了指向本体论的新视域，赋予新时期文论以丰富的当代内涵。

三 新时期文学审美论的意义与现代文论建设

文学审美论在新时期思想解放的时代潮流中领风气之先，它广泛吸纳来自马克思文论和西方现代文论的新资源，在总结、吸收、承续五四新文学及现代文艺理论经验的基础上进行了创造性的发展和推进，拓展了文学理论的新视野、新路径、新空间。它批判性地吸收了传统反映论的合理要素，对当时大量涌入的西方新观念、新方法大胆拿来，为中国文论经历长期停滞之后获得发展和变革创造了有利条件。更重要的是，它以积极的理论建构的热情和自觉意识应对时代的吁求，使中国现代文论发展在历史性的偏误之后重新恢复到有序化、合理化的轨道中，真正实现了中国文论的当代转型。

立足于20世纪中国文论史发展历程，新时期以来文学审美论的意义是不容低估的：

一、它以“审美”为核心，立足于新启蒙背景下人的价值重估，以多元维度和多样性视角敞开了文艺理论建设的新天地，恢复了现代学术理性和交往理性的既有传统。新时期审美论打破了半个多世纪以来使文学发展陷入僵局的枷锁，使文艺学从机械反映论和庸俗社会学的泥淖中拔出脚来，开始转向对文学的特殊性、自律性的研究——这是对五四以来中国现代文论学理建设的自觉推进和发展，同时也为文艺学学科的独立性和合法性探寻学理依据做出了切实的努力。

二、在对五四文学传统回归的基础上，它改变了自五四以来重思想、轻形式的缺欠，以及革命文学发生以来日益强调意识形态性而忽视、取消文学主体性、审美性的误区，使中国文论的现代品格得以凸显，为实现中国文论当代转型奠定了坚实的基础。

中国现代文论的基本观念最早在梁启超、王国维的著作中初显端倪，经五四新文化运动而得到确立。王国维尊崇“美术”的“解脱”功能和“游戏”属性，大力标举文学的独立价值，对政治功利主义进行了批评。但由于他的主张与为人生、为社会、为民族国家的救亡的五四启蒙精神和革命文学价值不相符，最终被搁置。现代文论发展中不断被强化的是梁启超所推重的社会功利取向的这一条线索，也就是“起于文学研究会的文学为人生、反映人生、服务人生，到后来的文学反映社会、反映革命并服务于革命的现实主义的文学思潮”^④。由于现代民族国家诉求的日益强化，其集体指向和“载道”功能不断加强。许多有责任感和关怀立场的作家、理论家逐渐接受了文学必须为现实斗争和革命服务的观念，造成文艺观念中“人”的萎缩，公式主义、客观主义泛滥。关于文学自律性、文学的审美特征、文学本体问题的深度思考，直至新时期文学审美论成为主流之前，始终没有得到充分的重视和对待。相对于西方20世纪美学、文学观念、思潮和派别的丰富与成熟，中国文学观念的现代性历程在接受了苏联马克思主义之后日益走向封闭，表现出明显的封闭性和保守性。新时期文学审美论一方面承接梁启超式的推重社会功利、政治功利的价值立场，合理吸收了既有的反映论、意识形态论的某些要素，另一方面针对前者忽视文艺特殊性、审美性的痼疾，以审美论资源的重新发掘和化用彻底扫清了历史的迷雾。围绕“审美范畴”展开了多向度的理论建构，是现代文论自五四以来在学理上的集体觉醒和切实建设。

三、文学审美论深入探讨了文学与意识形态之间的关系，把文学的意识形态性与非意识形态性加以区分，打开了探究文学原理的广阔视野。

关于文学与意识形态的关系，是直至“拨乱反正”之前中国现代文论发展中始终没有条件细致清理的根本问题，也是造成革命意识形态成为

主流之后文学日益失去生存空间的理论根源所在。五四启蒙文学确立的“人”的命题内在地依附于社会功利价值，随着历史逻辑的演进文艺最终沦为极端政治功利主义的牺牲品，“人”的主题完全走向了反面。这个历史过程包含着沉痛的教训：即完全剥离了文学的主体性、审美性，唯政治意识形态的律令政策是瞻，也就从根子上绞杀了文学的生命。要冲破这一迷障，最基本的一点则是确认文学的“审美”特性，从学理出发对意识形态和“审美”做出区隔，对“审美”的内蕴详加探究，对二者之间的联系做出合理的诠释。借助“审美超越”的视角，可保持对现代性理性局限的警觉和批判态度，有望将现代文论跃进到本体论层面。这对于廓清百年中国文学在文艺与意识形态之间的漫长纠葛，迈出了历史性的一步，极大地开启了文艺学理论反思的视野。

四、致力于新时期审美论建构的这一批学人，都经受过极左文艺思潮的茶毒，痛感于极端政治功利主义对文学的侵蚀，都怀着历史的沉痛感密切关注着社会现实的动向，其理论探求饱含着强烈的历史使命感和现实关怀精神。从严重禁锢状态中重获思考和求知的权利，使他们表现出对于知识和真理的空前热忱，抱持着对“人”的命题的执著关切。他们积极思考，各抒己见，围绕着共同关注的问题热烈探讨与争鸣，充满了理论创新的勇气与锐气。因此，虽然都是倚傍“审美”立论，但每个人的着眼点却都源于自己的独特体验、发现和思考，有对话，有碰撞，有争鸣，却都源于对学术真知的信念。这种学术理性精神和众声喧哗、和而不同的交往态势、开放格局是新时期审美论建构的优良品格，也是对五四新文化运动以来形成的中国现代“学统”渊脉的自觉承续，对当下中国学术建设依然深有意义。

从百多年来中国现代文论历程看，机械的文学反映论、意识形态论与审美论针锋相对，各执一端，它们都属于一元论的本质主义模式。随着西方现代主义和后现代主义思潮的大量引进，通俗文学空前繁荣，文学的商品性和娱乐功能日益凸显，理论界围绕大众文化、消费文化的影响展开了关于“人文精神失落”的讨论，并对新时期文学理论进行了反思和调整，文艺学进入到“众声喧哗”的杂语时代。90年代中期后文化研究蔚

成主流，审美论逐渐淡出，被目为已然消逝的文化记忆和“80年代精神的背影”。至新世纪，随着中国城市经济的迅猛发展，韦尔施提出的西方发达国家所经历“美学重构”的图景日渐在中国各地显现。“大众美学”“生活美学”的崛起成为新一轮社会转型的标志。艺术和美的需求得到极大的扩张，艺术实践被广泛应用于生活领域、商业领域、媒介领域，横亘于艺术与大众日常生活之间的传统壁垒已经打破。持续飞速发展的技术、媒介因素正深刻地影响着艺术的观念及其创造和接受方式，将所有人都卷入其中。对理论界来说，如何界定和诠释“审美”则成为一个全新的课题。一些敏锐的学者已从当前西方学术动态的探索中发出了“审美论回归”的宣告^①。立足于当下中国现实，特别是着眼于走向文化大国征途中民族文化和精神建设的远景考量，关于“审美”理论的新诉求再度浮现，并被纳入到新时代的宏大召唤。

随着全媒介时代的来临，文化消费主义导致的“娱乐至死”和“信息碎片化”状况，造成人的主体性和人文价值的耗散、泯灭，使文学走向令人担忧的片面性和荒漠化困境。审美论所张扬的人文精神和美学品格可资成为对抗后现代陷阱的有力鉴镜。面对正在发生的“审美泛化”的变迁，面对文学活动主客观条件的历史性重构，面对文学艺术形态的颠覆，文学理论迫切需要进行“接地性”的观照、阐释和有利的回应。对于公众来说，面对新旧杂陈、优劣混糅、高下参差的种种失序和混乱，尤其需要真正能切中现实、提升认知和赏鉴水准的清明理性的引领。

已然来临的新时代，赋予了“文学审美论”新的历史出场的契机。文艺学能否响应它的号召，推动中国文论迈向新的历史高度？

①中国中央宣传部文艺局编：《邓小平论文艺》，第9—10页，人民文学出版社1989年版。

②杜卫：《走出审美城：新时期文学审美论的批判性解决》，第58页，东方出版社1999年版。

③别林斯基：《1847年俄国文学一瞥》，伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，第390页，上海译文出版社1979年版。

④李泽厚：《形象思维续谈》，《学术研究》1978年第1期。

⑤李泽厚：《形象思维再续谈》，《文学评论》1980年第3期。

⑥蒋孔阳：《美和美的创造》，《学术月刊》1980年第3期。

- ⑦童庆炳：《关于文学特征问题的思考》，《北京师范大学学报》（社会科学版）1981年第6期。
- ⑧童庆炳：《文学与审美——关于文学本质问题的一点浅见》，赵勇：《在历史与人文之间徘徊——童庆炳文学专题论集》，第32页，北京师范大学出版社2007年版。
- ⑨童庆炳：《文学概论》上册，第48页，红旗出版社1984版。
- ⑩夏中义：《文学是非纯认识性的精神活动》，《文艺理论研究》1982年第3期。
- ⑪钱中文：《文艺理论的发展和更新方法的迫切性》，《文学评论》1984年第6期。
- ⑫⑲钱中文：《最具体的和最主观的是最丰富的》，《文艺理论研究》1986年第4期。
- ⑬王元骧：《情感——文学艺术的基本特征》，《文学评论》1983年第5期。
- ⑭王元骧：《艺术特性与艺术规律》，《社会科学战线》1984年第3期。
- ⑮王元骧：《审美反映与艺术创造》，《文艺理论与批评》1989年第4期。
- ⑯高建平：《中国美学三十年》，《四川师范大学学报》（社会科学版）2007年第5期。
- ⑰何新：《试论审美的艺术观——兼论艺术的人道主义及其他》，《学习与探索》1980年第6期。
- ⑱参见高行健：《现代小说技巧初探》，花城出版1981年版。
- ⑳王晓明：《在语言的挑战面前》，《当代作家评论》1986年第5期。
- ㉑参见唐跃、谭学纯：《语言功能：表现+呈现+发现——对“语言是文学的表现工具”的质疑》，《文艺争鸣》1987年第5期。
- ㉒汪曾祺：《中国文学的语言问题》，《文艺报》1988年1月16日。
- ㉓参见李陀等：《“语言”的反叛——近两年小说现象》，《文艺研究》1989年第2期。
- ㉔李劫：《试论文学形式的本体意味》，《上海文学》1987年第3期。
- ㉕李洁非、张陵：《现代派：语言的革命》，《文艺理论研究》1987年第5期。
- ㉖参见赵宪章：《形式概念的滥觞与本义》，《文学评论》1993年第6期。
- ㉗赵宪章：《形式美学与文学形式研究》，《中南大学学报》（社会科学版）2005年第2期。
- ㉘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。
- ㉙钱中文：《评波斯彼洛夫的〈文学原理〉》，《文学评论》1984年第4期。
- ㉚钱中文：《曲折与巨变》，《新理性精神文学论》，第119页，华中师范大学出版社2000年版。
- ㉛参见钱中文：《论文学审美意识形态的逻辑起点及其历史生成》，《文学评论》2007年第1期。
- ㉜参见童庆炳：《审美意识形态论作为文艺学的第一原理》，《学术研究》2000年第1期。
- ㉝童庆炳：《审美意识形态论的再认识》，《文艺研究》2000年第2期。
- ㉞童庆炳：《怎样理解文学是“审美意识形态”》，《中国大学教学》2004年第1期。
- ㉟参见王元骧：《文学的意识形态性质的再认识》，《社会科学战线》1987年第3期。
- ㊱王元骧：《文学的意识形态性与非意识形态性》，《高校社会科学》1989年第1期。
- ㊲王元骧：《文学原理》，第25页，浙江教育出版社1989年版。
- ㊳吴子林：《“中国审美学派”：理论与实践》，《马克思主义美学研究》2009年第2期。
- ㊴赖大仁：《当代文学本质论观念嬗变：从意识形态论到审美论》，《学习与探索》2015年第5期。
- ㊵吴子林：《从“审美反映论”到“审美意识形态”论》，《中国政法大学学报》2012年第4期。
- ㊶朱立元：《对反映论文艺观的历史回顾与反思》，《理解与对话》，第307—308页，华中师范大学出版社2000年版。
- ㊷杨春时：《论审美意识》，《求是学刊》1982年第3期。
- ㊸杨春时：《论审美关系》，《求是学刊》1983年第5期。
- ㊹④⑤杨春时：《论文艺的充分主体性和超越性》，《文学评论》1986年第4期。
- ㊺④⑦王元骧：《我的学术道路（代序言）》，《审美超越与艺术精神》，第11—12页，第13页，浙江大学出版社2006年版。
- ㊻王元骧：《中国现代文学理论研究的世纪回眸》，《文学理论与当今时代》，第246页，浙江大学出版社2002版。
- ㊼参见周宪：《审美论回归之路》，《文艺研究》2016年第1期。

[作者单位：集美大学文学院]

责任编辑：吴子林