

审美及其生成机制新探

童庆炳◎著

闽籍学者文丛

张炯 吴子林 主编



海峡出版发行集团
福建人民出版社

审美及其生成机制新探

童庆炳◎著

闽籍学者文丛

张炯 吴子林 主编



海峡出版发行集团
福建人民出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

审美及其生成机制新探/童庆炳著. —福州: 福建人民出版社, 2015. 9

(闽籍学者文丛/张炯, 吴子林主编)

ISBN 978-7-211-07182-1

I. ①审… II. ①童… III. ①文学理论—文集 IV. ①I0—53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 194537 号

审美及其生成机制新探

SHENMEI JIQI SHENGCHENG JIZHI XINTAN

作 者: 童庆炳

责任编辑: 潘静超

出版发行: 海峡出版发行集团

福建人民出版社

电 话: 0591-87533169(发行部)

网 址: <http://www.fjpph.com>

电子邮箱: fjpph7211@126.com

地 址: 福州市东水路 76 号

邮政编码: 350001

经 销: 福建新华发行(集团)有限责任公司

印 刷: 福州万达印刷有限公司

地 址: 福州市仓山区金山大道 618 号桔园洲工业园仓山园 19 号楼

开 本: 710 毫米×1000 毫米 1/16

印 张: 19.25

字 数: 308 千字

版 次: 2015 年 9 月第 1 版

2015 年 9 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 978-7-211-07182-1

定 价: 38.00 元

本书如有印装质量问题, 影响阅读, 请直接向承印厂调换

版权所有, 翻印必究

总 序

本丛书为闽籍知名学者的学术论著精选集。

福建地处我国东南海隅，有一条美丽绵长的海岸线，让人联想起一种开放性；北为武夷山脉等群山所隔，又略显局促、逼仄。地理位置的这种矛盾性特点，一方面，使闽地学者不安于空间狭小的故园，历经磨难而游学四方，冲出“边缘”进入“中心”；另一方面，又有一种与“中心”相疏离的“外省”特色，在“中心”与“边缘”之间保持着必要的张力。这有力地塑造了闽地文化独特的“精神气候”：有比较开阔的世界性视野，善于借助异域文化经验、文化优势来实现自己、完成自己，建构属于自己的原创性理论话语，占据着学术思想的高地。

自魏晋南北朝以来，中原文化渐次南移，尤以唐宋为甚，故闽地学人辈出不已。在 19 世纪末、20 世纪初中国社会文化的转型期，福州、厦门被列入“五口”开放，西学进入沿海城市，闽地涌现许多文化先驱，一度成为中国的文化中心之一。如，“开眼看世界第一人”的林则徐，引进西方社会科学理论的严复，译介域外小说的林纾，等等。此后，闽地文化人如鲍照诗所云“泻水置平地，各自东西南北流”，以其才智和气魄在激烈竞争中居于重要地位。

在 20 世纪 80 年代的中国文化又一转型期，闽地文化人再次异军突起、风云际会，主动发起、参与了当代中国文坛数次意义重大的论战，发出时代的最强音，大大深化了 80 年代以降的文学变革和思想启蒙，成为学界思想潮流的“尖兵”。为此，当代著名作家王蒙提出了文学理论、批评界的“京派”“海派”“闽

派”三足鼎立之说。这对于一个文化边缘省份而言，既是悠久历史传统的复苏，也是未来文化前景的预期；既是一项殊荣，也是一种鼓舞。

当代学术中“闽派”的提法，不仅仅是一个地域概念，更是一种文化概念。这个以地域命名的学术群落，散布全国各地学术重镇，每个人的文化素养、价值观念、审美向度和言述方式大相径庭，但都在全国产生了辐射性的影响力，充分展现了八闽大地包容万象的气势。职是之故，我们不拘于一“派”之囿，以“闽籍学者”定位这一丰富的文化现象。

受福建人民出版社的委托，我们欣然编选、推出这套“闽籍学者文丛”，其志在薪梓承传，泽被后学，为学术发展尽一绵薄之力。古人云：“文章千古事，得失寸心知。”闽籍学者阵容强大，我们拟分期分批分人结集出版，以检阅闽地学人的学术实绩。“闽籍学者文丛”具有开放结构，第一辑推出的为我国当代文学界著名的文艺理论家、文学史家、文学评论家，既有年逾八旬的老学者，也有中、青年学术新锐；每人一集，收录“有分量”的代表性论文，凸显“一家之言”的戛戛独造。

“闽籍学者文丛”还将推出第二辑，并将进一步扩大规模。我们真诚地希望读者诸君提出宝贵的批评建议。

张 炯 吴子林

2015.1.6

从“审美诗学”到“文化诗学”(代序)

——文艺理论家童庆炳先生访谈

采访人：吴子林，《文学评论》编审

受访人：童庆炳，当代著名文艺理论家，北京师范大学资深教授、博士生导师

吴子林：童先生，您好！首先感谢您在百忙之中接受我的访谈。在我国文艺理论界，真正做到理论上原创且自成体系的理论家是屈指可数的，而您是其中最具名望的学者之一。有很多学者像我一样都是读着您的一系列著作走上文艺理论研究道路的。我很想听您谈谈从事文艺理论研究的宝贵经验，以及您对当下文学理论研究的真知灼见。

文学审美特征论是对极左政治化文论的反思

童庆炳：好的，我也想通过您的访谈简略地梳理一下自己的学术研究历程。

吴子林：1978年起，您为何选择从文学的特征问题开始您的文学理论研究之旅呢？

童庆炳：建国以来，从巴人到以群，再到蔡仪，都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——“文学的根本特征就是用形象来反映生活”，这几乎成了不容置疑的“定律”。在这“定律”的影响下，文学创作始终存在“公式化”“概念化”的问题。对这些问题不仅读者感到不满意，就连一些文艺界的领导，像周扬、张光年等人也感到不满意。周扬就提出，文学特征是形象，要通过形象表达艺术思想，创作不能停留在图解一些概念、口号上面。但是，周扬的讲话不但毫无效果，“公式化”“概念化”的现象反而愈演愈烈，并在

“文革”中大行其道。当时，我认为问题的关键就是在文学特征问题的理解上出了差错，不解决这个问题，当代文学就没有出路。

吴子林：为此，您参与了文学“形象思维”问题的讨论，特别是在1981年发表了重要论文《关于文学特征问题的思考》。您当时的想法是怎样的呢？

童庆炳：我的这篇论文首先对文学“形象特征”论作了追根溯源的探究，指出它源于俄国19世纪文学批评家别林斯基。他提出，哲家用三段论法说话，诗人则用形象和图画说话，然而他们说的都是同一件事。别林斯基的观点存在一个理论的重大“失误”，即只说明了文学的形式的特征，没有说明文学的内容的特征。别林斯基的这一文学“形象特征”论，在我看来，是受到黑格尔“美是理念的感性显现”观念的影响所致，它不过是黑格尔唯心主义哲学观念在文学问题上的翻版而已。我们没有必要也不应该将这样一个黑格尔式的文学特征论奉为圭臬。在清理了别林斯基的文学“形象特征”论后，我提出了关于文学特征的理论假设。在我看来，文学的独特内容是规定文学基本特征的最根本、最主要的东西，文学和科学的具体对象与内容是不同的，文学反映的生活是人的“整体生活”，即现象与本质、个别和一般具体有机融合为一的生活。这种“整体的生活”能不能进入文学作品中，关键看这种生活是否与“审美”发生联系，是否具有审美价值，或是描写之后具有审美意义，即成为“人的美的生活”；此外，更进一步还要看这种生活是否经过作家思想感情的灌注、留下作家鲜明个性的印记，成为“个性化的生活”。

吴子林：您的这篇论文终结了文学“形象特征”论，并提出了文学“审美特征”论。后来，您又对文学“审美特征”论作了更为深入的论述。您能概括一下文学“审美特征”论的基本思想吗？

童庆炳：好的。在我看来，现实的审美价值不会自动地转化为文学作品，它有待于创作主体的审美把握，即创作主体的感知、表象、想象、理解和情感的自由融合的心理过程。创作主体的审美把握就是情感把握，情感的介入与否和介入的程度，是创作主体审美把握的关键。我曾提出“文学五十元”的构想，指出文学是一种广延性很强的事物，有着社会性、政治性、道德性、宗教性和民俗性等各种属性。文学的多元性质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。构成文学之所以为文学的充分而必要的条件，不是

“认识”而是“审美”。文学的这些属性只有“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”。我之所以在20世纪80年代社会转型之际反复论证文学的审美特征，是为了对极左的文论进行反思。

吴子林：1984年，“审美反映”作为核心概念第一次进入了您编写的《文学概论》（红旗出版社），“审美特征”论终于取代了“形象特征”说。后来，您为什么又提出了“审美意识形态”论？

童庆炳：经过1985年文学“方法”年、“观念”年的洗礼之后，随着讨论的深入，学界逐渐认识到，不能局限于从某个属性上去界定文学的本质，而必须用系统和综合的观点予以整体把握，力图从历史唯物主义的宏观视角来考察文艺现象，以推进对文学本质的理解和认识。于是，到了80年代中后期，我和一些同行提出了文艺是“审美意识形态”的命题。1992年出版的《文学理论教程》对此有较为系统的论述，我这里就不展开了。我想强调的是，“审美反映”和“审美意识形态”都是一个完整的概念，都是一个具有单独的词的性质的词组，不是审美与反映、审美与意识形态的简单相加或拼凑；它们本身是一个有机的理论形态，是一个整体的命题。文学“审美反映”论和“审美意识形态”论力图说明文学作为人类的审美活动，它在审美中就包含了那种独特的认识或意识形态，在这里审美与认识、审美与意识形态，作为复合结构已经达到了合而为一的境界，如同盐溶于水，体匿性存，无痕有味……

心理诗学与文学主体性的深化

吴子林：80年代中后期，在建构“审美诗学”的同时，您还率先进入现代文艺心理美学的研究领域。促使您致力于“心理诗学”建构的内在动因是什么呢？

童庆炳：当时，文学理论的思考由对于人的一般肯定走向了对于文学主体性的具体论证。刘再复的文学主体性理论是为了纠正以往文学理论中重客体轻主体的倾向，力图建构一个以人为思维中心的文学理论体系。刘再复的文学主体论为探索和恢复文学的审美特质铺平了道路，但是，它的提出带有明显的政治色彩，并局限于哲学的范畴，对主体性的理解不无抽象化、简单化、绝对化的倾向。文学活动是审美主客体相互作用的审美创

造，对于文学“审美反映”的理解应从文学反映活动过程中主客体的相互联系、作用和转化切入。这是一个亟待解决的问题。当时理论界部分人包括我都意识到这一问题的重要性，同时感到可以转向“文艺心理学”领域加以研究。1986年我申请到国家“七五”社科重点项目——文艺心理学研究，当时我和程正民一起领着十四个人的团队深入到美学的层面去解释它。经过几年的努力，我们终于获得了令人欣慰的成果，出版了“心理美学丛书”（十四种），并以五十万字的《现代心理美学》作为最终成果，得到理论界的关注。“体验”成为文艺心理学的关键词，我们把“体验”这个观念具体化、审美化和现代化了。

吴子林：跟以往的“文艺心理学”相比较，您的“心理诗学”的特异之处在哪里？

童庆炳：我提出了“心理美学”的概念，将美的问题置于研究的中心位置，从文学艺术的事实出发去寻求美学的解释，而与一般的文艺心理学区别开来。在我看来，心理美学是美学不是心理学，普通心理学的方法必须经过改造之后才能运用到美学研究之中；心理美学的研究对象是审美主体在一切审美体验中的心理活动，其中既包括研究艺术美的创作和欣赏中的心理律动，也包括研究自然美和社会美中的心理活动轨迹。不过，由于艺术美是美的最高的、最集中的表现，所以，心理美学研究的主要对象是艺术创作和接受活动中的审美心理机制。在《艺术创作与审美心理》一书中，我试图通过审美知觉、审美情感、审美想象等范畴揭示艺术创作心理机制的复杂性和辩证矛盾性。如果说朱光潜在20世纪30年代研究的仍属古典文艺心理学的话，我们则将文艺心理学提高到了现代的水平，把朱光潜提出来的文艺心理学研究大大地推进了一步。

文学文体与形式的力量

吴子林：正如有论者所言，您的“心理诗学”研究，实现了哲学、社会学、语言学、心理学与文艺学视野的融合，并以其鲜明的主体性内涵为新时期文学中人的主体存在、价值、意义的高扬提供了实证性的理论基础，从而参与了新时期文论摆脱“工具论”、“从属论”和“单一反映论”模式的整体努力。进入90年代，您的研究方向又一次转移，聚焦到了当时国内鲜有人涉足的“文体学”，您当时是基于什么样的考虑呢？

童庆炳：这里有一个历史背景。1987年以后开始反对“资产阶级自由化”，很多问题不能谈，文学中能谈的就是语言。所以90年代整个的文学界就发生了语言学转向，研究语言特征、叙述方法等等。除了历史大背景外，文学文体问题是一个既关乎内容又关乎形式的问题，是内容和形式密切相关的问题。正好这时中国文坛引进了很多新的方法，如意识流、叙事形式上的颠倒、弧线结构等等，都是和文体有关的。就文学创作而言，从改革派文学、反思文学、寻根文学，一下转变为先锋文学。作家们认识到，题材的新颖、奇特，不能保证自己作品的不朽，如果写得毫无韵致、毫无文体意识的话。题材是身外物，只有文体才属于自己。中国当代作家的文体意识空前觉醒和强化了，他们领悟到怎么写跟写什么是同样的重要，追求文体的时代开始了！比较而言，理论则落后于创作，批评家们有点匆忙上阵，理论准备明显不足。语言是文学的第一要素，如果不把文学问题沉潜、落实到语言层面来加以把握，要真正揭示文学的审美特征和相关的一系列理论问题，是不可能的。于是，我带领一批学者展开了关于文学文体学的研究。

吴子林：其成果便是1994年云南人民出版社出版的、由您主编的“文体学丛书”。这套书前后印刷了三次，影响相当深广。其中，《文体与文体的创造》是您所有著作中被引用次数最多的一部，能请您谈谈其中的“文体三层面”说吗？

童庆炳：好的。过去一提到“文体”，人们通常笼统、粗糙地把文体理解为“文学体裁”，实际上，“文体”这个概念涉及面很广，十分复杂，它的内涵要比“文学体裁”丰富得多。如，英文“style”这个词，就可以根据具体情况分别翻译成“文体”“语体”“风格”“文笔”“笔性”“笔致”……在我看来，文体是指一定的话语秩序所形成的文本体式，它属于形式问题，这形式是内容的形式，因此，形成文本内容的作家的资禀、气质、性格、思想、情感、愿望、理想等一切条件，以及相关的文化传统、现实生活的一切实在，都直接或间接地、或强或弱地制约着文体。文体折射着一切主客观因素，同时又受制于这一切主客观因素。因此，只有将文体视为一个系统，从不同的层面作纵深的探讨才能予以把握。从显在方面看，文体是指文体独特的话语秩序、话语规范、话语特征等。从形成文体的深隐原因看，文体的背后存在着创作主体的一切条件和特点，同时也包括与本文相关的丰富的社会和人文内容。文体的显在方面的诸要素则通过相互联系又

相互区别的三个范畴体现出来，这就是体裁、语体和风格。

“体裁”指不同文学类型的体式规范；“语体”指语言的体式，即用以体现文学的体裁并与特定体裁相匹配的文学语言；“风格”指引发读者持久审美享受的、作家创作个性在作品的有机整体中所显现出来的基本特色。概括地说，体裁的审美规范要求通过一定的语体加以完美地体现，语体和文学的其他因素相结合发挥到极致就形成风格，三者的有机统一形成了“文体”。我特别珍惜的是，自己提出了“文学内容与形式相互征服”的命题，充分肯定了形式的力量，发现了文学文体雕塑题材的重要作用，从而批判了那种“唯题材决定论”，并非写什么才是重要的，怎么写有时更重要。

比较诗学的现代视野

吴子林：90年代后期，继“文体诗学”之后，您转向“比较诗学”的研究，几乎将大部分精力投身于《文心雕龙》的研究。当时您是怎样考虑的呢？

童庆炳：我认为，建设当代文学理论有四种资源——当下文学创作经验的总结、五四以来的现代文学理论、中华古代文学理论和西方文论中具有真理性的成分。我致力于古代文论的研究，主要基于建设属于中国自己的文学理论的思虑。在经过十余年的西方现代文论的引进之后，人们终于觉悟到它们不过是西方文化的产物，一味地照搬照抄是不可取的；中国文学理论新形态的建设必须以“我”为主，如何继承中国古代文论便显得特别的重要。中国古代文论传统博大精深，而传统作为一个民族的“经历物”，是永远不会消失的，它不仅体现在“物”的方面，而且凝结于观念和制度之中，并以无意识的状态深藏于人们的心里。中华古代文论中实际上有很多可贵的东西尚处于沉睡中，要承继中华文论传统，必须通过现代阐释来激活它们，并与西方现代文论打通。这是继承与革新中国古代文论的必由之路。我在1991年出版的《中西比较诗学体系》的“后记”里写道：“继五四之后，中西两种文艺思想的再次交汇、碰撞是历史的必然，而在这种交汇、碰撞中我们要作出什么样的抉择，就是时代向我们提出的一个迫切而困难的问题。为了回答这个问题，我们就必须对中国和西方的、在完全不同文化背景下产生的两种异中有同、同中有异的诗学进行比

较研究。只有在比较中，祖国传统诗学的精华才会显露出来，我们才会认识到抛弃传统照搬西方是不明智的……中西对话、古今对话是实现新的形态的文艺理论建设的基本途径。”

吴子林：通观您的古代文论研究论著，它们往往体现为一种现代学术视野，即跨学科的研究路径与思维方式。您特别重视文学理论与现代语言学、心理学、历史学、哲学等学科之间的联系，将古代文论概念、范畴的现代阐释自然引申到对文学理论领域中具有普遍性、规律性的基本原理的探讨，而将古代的理论命题自然融化进了现代文学理论的形态之中，时出新义，熠熠生辉。关于古代文论研究的方法论，您的想法是怎样的？

童庆炳：在诠释中华文论典籍的观念、体系时，我们必须克服两种倾向：一是“返回原本”，它多承乾嘉诂订考订之余弊，把古代文论仅仅当作一个死的东西来对待。这一训诂工作的意义是很有限的，还没有进入真正研究的层次。二是“过度阐释”，即“以中证西”或“以西释中”。这种研究消解了中国古代文论原有的、精微的民族个性，为此，我提出了古代文论研究的“三项原则”：其一，历史优先原则，即将古代文论放置到历史语境中去考察，尊重历史事实的本来面貌，让它们从历史的尘封中苏醒过来，以鲜活的样式呈现在我们的眼前，变成可以被人理解的思想。其二，“互为主体”的对话原则。西方文论是一个主体，中国古代文论也是一个主体，要取得一个合理的结论，需要两个主体互为参照系进行平等的对话。其三，逻辑自洽原则。中西文论对话是有目的的，是为了达到古今贯通、中西汇流，让中国古代文论焕发出青春活力，实现现代转化，自然地加入到中国现代形态的文学理论体系中去。这里的“逻辑”不仅是形式逻辑，更是辩证逻辑；所谓“自洽”，则是指我们所论的问题必须“自圆其说”，实现古今学理的会通、融洽。

文化诗学与现实关怀

吴子林：您从“审美诗学”起步，中间经过“心理诗学”的探索，又过渡到“文体诗学”的研究，同时您还进入“比较诗学”；从90年代到新世纪，您又倡导“文化诗学”研究——整个学术思想历程始终与时俱进，不断开辟新境。您的“文化诗学”这一理论构想是基于什么考虑的呢？

童庆炳：谢谢您的概括。我提出“文化诗学”的创构，与社会的发展

变化有关。90年代初、中期，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，消费主义、拜金主义成为时髦，价值世界更多地关注平面的、感官的快适。于是，学界掀起了一场有关文学滑坡、重振“人文精神”的讨论。90年代中后期，人文关怀的感性吁求逐渐促成了“文化转向”。国内一批中青年学者极力倡导文化批评或“文化研究”，即以后现代理论为指导的跨学科文化研究。“文化研究”是有价值的，但是，随着研究对象日益偏离文学文本，它成了一种无诗意或反诗意的社会学批评。这种“文化研究”不过是“文化社会学”研究，而非文学理论研究。于是，1998年，我在扬州的会议上第一次提出创建中国的“文化诗学”。1999年，我连续发表了《中西比较文论视野中的文化诗学》《文化诗学的学术空间》《文化诗学是可能的》三篇论文，之后，还发表了多篇论文。我对“文化诗学”的解释和理解不断有所发展，迄今为止，我的“文化诗学”构想，大体上可概括为“一个中心，两个基本点，一种呼吁”。

吴子林：这很有意思。什么是“一个中心”？

童庆炳：所谓“一个中心”，是指文学审美特征而言的。“审美”作为80年代美学热的“遗产”，我认为是可以发展的，不能轻易丢弃。不但不能丢弃，而且还要作为“中心”保留在“文化诗学”的审美结构之中。在我看来，审美是人类的一种对象性活动，在这活动中，人们实现了情感的评价。审美的重要性在哪里？审美是与人的自由密切相联系的。今天我们的自由问题解决了么？当然没有。过去完全被政治束缚住，今天我们的文艺往往是被消费主义的意识形态、被一心只想赚钱的文化老板的思想束缚住了，我们手中没有权力，我们所能掌握的只有文学艺术话语，因此，我们搞文学研究也好，搞文学批评也好，审美的超越、审美的自由就成为我们的话语选择。我们选择审美的话语来抵制消费主义的意识形态。文学必须首先是文学。如果一篇文学作品被称为深刻的、智慧的，却没有起码的艺术审美品质，那么文学不会在这里取得胜利。不要让那些没有意义或只具有负面意义的消费文化产品一再欺骗我们，我们需要的是真正具有审美价值和积极社会意义相融合的文学艺术精神食粮。总之，文学是一种审美文化，我们不能在这里迷失。

吴子林：我非常赞同您的观点！审美是“务虚”即“无用之用”，它在培育生命意识，涵养人的情性，使我们的人格构成趋向健全的同时，通

过改善现代人的人性以推动社会结构的变革。那么，什么是文化诗学的“两个基本点”呢？

童庆炳：一是要有过细的文本分析，二是分析文学作品要进入历史语境，并把这两点结合起来。换句话说，我们在分析文学文本的时候，应把文本看成是“历史的暂时的产物”，它不是固定的、不变的，因此不能就文本论文本，像过去那样只是孤立地分析文本中的赋、比、兴，或孤立地分析文本隐喻、暗喻、悖论与陌生化等，而要将文本放在特定的历史语境中，以历史文化的视野去细细地分析、解读和评论。

吴子林：进入历史语境分析文本，这是很有新意的观点。什么是“历史语境”呢？

童庆炳：对于“历史语境”的理解，要与马克思主义的历史主义联系起来考察。马克思在《哲学的贫困》中指出，人所揭示的原理、观念和范畴都是“历史的暂时的产物”。这也就是说，精神产品，其中也包括具有观念的文学作品，都是由于某种历史的机遇或遭遇，有了某种时代的需要才产生的；同时这些精神产品也不是永恒不变的。某个时期流行的精神产品，在另一个历史时期，由于历史语境的改变而不流行了。后来，列宁把这一问题提到更高的程度来把握，他说：“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。”离开马克思等人所讲的伟大“历史感”、“历史性”和“历史发展观”这一点来理解“历史语境”，我们就不可能真正理解其内涵。

吴子林：您说的“历史语境”与通常说的“历史背景”的差异何在？

童庆炳：“历史背景”只是关注到那些作家作品和文学的发生和发展，如，产生于哪个历史时期，那个历史时期一般的政治、经济文化的状况是怎样的，这段历史与这段文学大体上有什么关系等等。这完全是浅层的联系。“历史语境”则除了包含“历史背景”要说明的情况之外，要进一步深入到作家作品产生的历史具体的机遇、遭际和情景之中，切入到产生某个作家作品或某种情调的抒情，或某个场景的艺术描写的历史肌理里面去，这就是深层的联系了。显然，“历史背景”所指的一段历史的一般历史发展趋势和特点，最多是写某个历史时期的主要事件和人物，展示某段历史与某段文学发展的趋势和特点大体对应；“历史语境”则不同，它除了要把握某个历史时期的一般的历史发展趋势和特点之外，还必须揭示作家作品所产生的具体的文化语境和情景语境。换言之，历史背景着力点在

一般性，历史语境着力点是在特殊性。文化诗学之所以强调历史语境，是因为只有揭示作家作品所产生的具体的历史契机、文化变化、情境转换、遭遇突显、心理状态等，才能具体地深入地分析这个作家为何成为具有这种特色的作家，这部作品为何成为具有如此思想和艺术风貌的作品。这样的作家和作品分析才可以说具有历史具体性和深刻性。

吴子林：“文化诗学”还有“一种呼吁”，指的是什么呢？

童庆炳：新时期以来，改革开放取得了巨大的成果，我们民族正在复兴，这是不容否认的事实。但同时，社会主义市场经济也给我们带来了许多严重的问题，环境污染，官员贪腐，房价高涨，贫富不均，坑蒙拐骗，金融动荡，物价通胀，矿难不断，城乡发展不平衡，东西部发展不平衡，任何一个对国家事务关心的人，都可以列出十大矛盾，情况难道不是这样吗？我们的部分作家意识到了这个问题并予以艺术地反映，我们的理论家和文艺批评家为什么不可以通过对这些作品的评论而介入现实呢？关怀现实是文化诗学的一种精神。我当时这样想，今天仍然觉得是对的。

不过，现在我又有了一种具有超越性的想法。那就是以文化诗学内部研究与外部研究、结构与历史、文本批评与介入现实的诸多结合所暗含的走向平衡的精神，对现实进行一种呼吁——走向平衡。我甚至可以说，今天的中国也要“文化诗学”化。因为，前面所列举的十大社会问题，几乎都是社会失衡的表现。文化诗学在 20 世纪 90 年代末和 21 世纪初被提出来，就是要从文本批评走向现实干预。社会在发展中许多地方失去平衡，文化诗学的出现是对于社会发展平衡的一种呼吁。它是一个文学理论话语，但这个话语折射出了社会的时代的要求。

当下文学理论的困局与出路

吴子林：您觉得当下的文学理论研究存在什么问题？您的对策是什么？

童庆炳：长期以来，文学理论研究常被说成比较“空”，“空洞无物”，“不及物”，或“大而无当”，人们这样说，不是没有道理的。这是目前中国文学理论的困局。这种困局怎样形成的呢？这就是因为我们的文学理论研究经常置于认识论的框架内，常常变成概念与术语的游戏，过分相信哲学认识论。认识论作为一种哲学理论是重要的，对于自然和社会科学是很

有用的，但对于美和艺术的这类特别富于人文情感的事物的复杂情况，往往就缺乏解释力。认识论只能解决文学中的认识问题，不能解决一切问题。认识论的框架，无非是一系列的二元对峙：现象与本质、主观与客观、主体与客体、个别与一般、个性与共性、偶然与必然、有限与无限等，它们很难切入文学艺术和美的复杂问题中，很难解决艺术与美的问题。如对文学的本质、文学的真实、文学的典型等许多问题，都无法用这些二元对峙的概念去解决。这是被事实所证明了的。因此，抽象的哲学认识论常常不利于文学问题的具体解释。

文学、文学理论与历史的关系有着深厚的联系。任何一个文学问题都是在具体的历史语境中针对一定的现象提出来的，我们的研究就必须放回到一定的历史语境才能得到具体的解释。可以说，无论文学问题的提出，还是文学问题的解答，都与历史语境相关。离开历史语境，孤立地运用概念进行逻辑的推理，不但显得空洞，而且解释不了更解决不了任何问题。文学理论作为一种理论首先是求真，真的问题都解决不了，如何去讲求善与美呢？所以我反复强调，文学理论的力量就在于对历史语境的把握。“论从史出”是我的一贯主张。我多年前就在批判所谓“新现实主义”文学思潮和作品中提出“历史—人文”张力说，并把它运用于各种作品的解释中，就是一种立足于现实的文学创作的理论，其解释力经受住了实践的检验。由此，我觉得我们的理论要有一种伟大的历史感，这才可能是真正的有力量的理论。

归结起来，当前文学理论的困局的出路有二：一是文学理论应面对现实，并与当代的文学创作、文学现象保持密切和生动联系，只有认真去研究和解决从中国的现实里面提炼出来的真问题，做深入的细致的探讨，才可能有真学问。二是做到前面说的“历史语境化”，将文学理论问题放回原有的历史语境中去把握，做一种溯源式的具体化历史研究。

吴子林：近年来，不时有“反对理论”或“理论已死”的论调，对此您怎么看？

童庆炳：马克思说过，“理论只要彻底，就能说服人”，“就能掌握群众”；“所谓彻底，就是抓住事物的根本”。我不同意“反对理论”或“理论已死”的论调。在我看来，理论创造是有其独立存在的价值和意义的，它是对一个事物深层次的、本性之物的理解与把握，理论的抽象有助于我们摆脱无知、半无知的状态。文学理论不是文学创作的附庸，它是文学理

论家与作家一道面对生活的发言，是在一定现实生存境况下的探索，它有着思想的力量。即便只是面对作品发言，作为“不断运动的美学”，文艺批评也有它独立的价值。文艺批评的根基既不在政治，也不在创作，而在生活、时代本身。生活、时代既是创作的根基，也是批评的根基。创作与批评的根基是同一的。优秀批评家应该根据自己对生活、时代的理解，对作品作出自己的独到的评判，或者借作品的一端直接对社会文本说话。这样，一个优秀的批评家如何来理解现实与时代，想对现实与时代发出怎样的声音，就成为他的批评赖以生存的源泉。创作与批评是两种不同的社会“身份”，不存在高低贵贱之分，也不存在谁依靠谁的问题。但它们合作，共同生产意义。批评家创造的世界是与作家、艺术家所创造的世界同样重要的。清代诗人袁枚就说过：“作诗者以诗传，说诗者以说传。传者传其说之是，而不必尽合于作者也。”

吴子林：是的，正如伽达默尔所揭示的，“理论的原初意义是真正地参与一个事件，真正地出席现场”。现在某些“理论家”从生活事件之中抽身而出，已然遗忘了理论的这一原初本义了。未来的文学理论研究前景将会怎样？能说说您的预见吗？

童庆炳：我认为，未来的文学理论与纯文学一起边缘化是很正常的事情，文学和文学理论做什么“时代的风雨表”，对我们有什么益处呢？我一直认为，当经济和社会问题成为时代的中心，是社会正常的发展。把文艺当成中心是非正常的危险的现象。在文学理论边缘化的情况下，我们讲潜心研究文学理论和批评自身领域的问题，那时，文学理论和批评将变得更加学理化、专业化和学科化，而不断向深度拓进。在与现实文艺发展的密切生动的联系中，在进入历史语境的渗入把握中，在发扬文学理论批判精神中，自然会形成一种深厚的学术力量。真正的文学理论不会与世俗的商业力量同流合污，而是独立走向自己的未来。在这个发展过程中，不断地总结经验教训，不断地摆脱困局，不断地纠正我们的航向，这是十分重要的。

（原载《文艺报》，2012年9月26日，发表时略有改动）