



新世纪高等学校教材

中国语言文学系列教材
文学理论与批评

文艺学教程

中国文化诗学的新阐释

顾祖钊 主编



北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社



新世纪高等学校教材

中国语言文学系列教材
文学理论与批评

文艺学教程

中国文化诗学的新阐释

张进 姚爱斌 刘飞 顾祖钊 主编
任先大 副主编



北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

文艺学教程：中国文化诗学的新阐释/顾祖钊主编. —北京：
北京师范大学出版社，2018.5

ISBN 978-7-303-23555-1

I. ①文… II. ①顾… III. ①文艺理论—中国—高等
学校—教材 IV. ①I0

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 041292 号

营销中心电话 010-58802181 58805532

北师大出版社高等教育与学术著作分社 <http://xueda.bnup.com>

WENYIXUE JIAOCHENG ZHONGGUO WENHUASHIXUE
DE XINCHANSHI

出版发行：北京师范大学出版社 www.bnup.com

北京海淀区新街口外大街 19 号

邮政编码：100875

印 刷：北京京师印务有限公司

经 销：全国新华书店

开 本：730mm×980mm 1/16

印 张：24.25

字 数：420 千字

版 次：2018 年 5 月第 1 版

印 次：2018 年 5 月第 1 次印刷

定 价：59.80 元

策划编辑：周 粟

责任编辑：梁宏宇

美术编辑：李向昕

装帧设计：李向昕

责任校对：李云虎

责任印制：马 洁

版权所有 侵权必究

反盗版、侵权举报电话：010-58800697

北京读者服务部电话：010-58808104

外埠邮购电话：010-58808083

本书如有印装质量问题，请与印制管理部联系调换。

印制管理部电话：010-58805079

目 录

绪 论	1
一、我们为什么要新编这本文艺学教程	1
二、为什么要从“文学理论”重返“文艺学”范畴	10
三、文艺学的基本内容和学习方法	13

第一编 文艺性质论

第一章 文艺的审美文化性质	19
第一节 审美文化与非审美文化	19
一、文化是人类的生存方式	19
二、审美文化是对人的生存方式的审美重塑	21
三、审美理想决定文艺的审美文化性质	23
第二节 文艺的审美意识形态性质	26
一、文艺属于悬浮于空中的精神文化领域	26
二、文艺与其他意识形态的主要区别	27
三、文艺在历时性上显示的审美意识形态性质	29
第三节 文艺是历史文化语境的产物	31
一、历史文化语境与时代背景不同	31
二、文艺内容与形式都是历史文化语境的产物	33
三、历史文化语境与艺术家、接受者和批评家	36

第四节 文艺都是“语言”的艺术	39
一、文学用言语构筑气韵生动的艺术世界	39
二、音乐用旋律和节奏构筑想象的艺术世界	41
三、绘画用线条和色彩重塑世界	44
四、影视用蒙太奇讲述故事, 演绎人生	46
第二章 文艺性质的二分三分式概括	49
第一节 文艺性质的二分式概括	49
一、再现论的文艺观	49
二、表现论的文艺观	52
三、二分式文艺观的合理性与局限性	53
第二节 文艺性质的三分式概括	55
一、以再现历史真实为追求的文艺	55
二、以抒发情感为追求的文艺	58
三、以表达哲理观念为追求的文艺	60
四、文艺三元产生的根源及其对立与兼容	68
第三章 文艺的文化价值和社会作用	72
第一节 文艺的正面文化价值	72
一、文艺是洞察社会人生的镜子	73
二、文艺是人生的良师益友	76
三、文艺是人类诗意栖居的精神家园	79
第二节 文艺与社会主义精神文明建设	81
一、伟大时代对文艺提出的基本要求	81
二、确保文艺实现正面价值的三大原则	83
三、文艺家的社会责任感	87

第二编 文艺作品论

第四章 文艺作品的层次性构成	93
第一节 文艺作品的语言层面	94
一、文学语言与日常语言	94

二、文学语言的特征	96
第二节 文艺作品的形象层面	99
一、形象层面的重要性	99
二、艺术形象的特征	100
第三节 文艺作品的意蕴层面	105
一、意蕴及其构成方式	105
二、作品的意蕴层次	106
第五章 艺术形象的理想形态	109
第一节 艺术意境	109
一、意境概念的形成及界定	109
二、艺术意境的特征	111
三、艺术意境的分类	115
第二节 艺术意象	117
一、观念意象及其高级形态	117
二、艺术意象的特征	119
三、艺术意象的分类	123
第三节 艺术典型	124
一、典型论的发展及论争	124
二、文学典型的美学特征	126
三、典型环境中的典型人物	131
第六章 文艺文体与风格	135
第一节 什么是文体	135
一、文体是指文艺作品的生命整体	135
二、文体特征和风貌的多角度辨析	137
三、文体结构的常见辨析方式	138
第二节 文艺文体的类型	140
一、诗歌与散文	140
二、小说与纪实文学	144
三、戏剧与影视文学	147

第三节 文艺文体的风格	151
一、风格是什么	151
二、文艺风格的成因	152
三、文艺风格的一般特征	154
四、文艺风格的一般类型	156
五、文艺的群体风格	162

第三编 文艺创作论

第七章 文艺创作诸论评述	169
第一节 中外传统创作论	169
一、西方摹仿说	169
二、中国摹心说	171
三、对摹仿说与摹心说的反思	174
第二节 心理分析学派创作论	176
一、弗洛伊德文艺创作论	176
二、荣格文艺创作论	179
第三节 格式塔心理学创作论	184
一、格式塔心理学的理论要点	184
二、阿恩海姆论艺术创作	185
三、格式塔创作论的意义与局限	188
第八章 艺术思维	191
第一节 思维与艺术思维	191
一、人类思维的四种类型	191
二、不能以形象思维混同艺术思维	192
第二节 艺术思维的特征	194
一、自由发挥想象的虚构性思维	194
二、审美理想制导的情感性思维	198
三、理性与非理性互动的混合型思维	201
第三节 艺术思维的类型	204
一、具象思维	204

二、意象思维	207
第九章 文艺创作流程	211
第一节 文艺创作的发生阶段	211
一、历史文化语境与文化焦虑	211
二、情感积累与艺术发现	215
三、创作意图	219
第二节 文艺创作的构思阶段	220
一、艺术构思	220
二、艺术概括	222
三、艺术灵感	224
第三节 文艺创作的艺术传达阶段	225
一、艺术传达的复杂性	226
二、体裁对内容的征服	227
三、语言对内容的征服	228
四、即兴与推敲	231
第十章 艺术传达的方式与技巧	233
第一节 文艺叙事	233
一、再现式叙事	233
二、浪漫式叙事	236
三、魔幻现实主义式叙事	238
四、叙事方式的新变	239
第二节 文艺抒情	241
一、再现式抒情	241
二、浪漫式抒情	243
三、宣泄式抒情	244
第三节 文艺议论	246
一、象征式议论	246
二、寓言式议论	248
三、比譬式议论	250
四、直陈式议论	251

第四节 文艺修辞技巧	252
一、比喻与借代	253
二、复义与含混	254
三、悖论与反讽	257

第四编 文艺接受论

第十一章 文艺接受	263
第一节 文艺接受发生的条件	263
一、文艺接受者的文化素质	264
二、文艺接受者的审美心境	268
三、文艺接受者的历史文化语境	269
第二节 文艺接受的过程	271
一、期待视野与接受动机	271
二、文艺接受中的“同化”与“顺应”	273
三、文艺接受的性质	274
第三节 文艺接受的高潮	276
一、共 鸣	276
二、净 化	278
三、领 悟	279
四、延 留	280
第十二章 文艺批评	282
第一节 文艺批评观念与方法的变迁	282
一、传统批评的价值追求和方法局限	283
二、现代批评观念与路径选择的得失	285
第二节 历史文化语境批评的提出与建构	290
一、历史文化语境批评的观念与建构	290
二、历史文化语境批评方法的创新性	293
第三节 文艺批评家	297
一、深厚的文化素养与知识谱系的及时更新	297
二、强烈的社会责任感与健康的文化价值观	298

三、高超的艺术鉴赏与艺术评价能力	299
四、出色的理性分析与理论建构能力	300
第四节 文艺批评的作用	301
一、引导文艺鉴赏与文艺接受	301
二、促进文艺创作的健康发展	303
三、为文艺理论建设提供新经验和新观念	304

第五编 文艺发展论

第十三章 文艺的发生与演进模式	309
第一节 文艺起源诸论	309
一、劳动说	309
二、游戏说	310
三、巫术说	311
四、文艺与人类共生	313
第二节 文艺发展的模式诸论	317
一、三段说	317
二、折线说	318
三、复古说	319
第三节 文艺发展所呈现的轨迹与规律	322
一、西方文艺的发展轨迹	322
二、中国古代文艺的发展轨迹	325
三、文艺发展呈现的自律	329
第十四章 文艺发展的通变机制	332
第一节 文艺发展中的历史继承与革新	332
一、文艺发展中继承与革新的一般规律	332
二、文艺历史继承的主要内容	336
三、当代文化视角中的文艺继承与革新	338
第二节 文艺发展中的民族性与世界性	339
一、世界文学和民族文学的概念	339
二、各民族文艺交往的基本规律	342

三、全球化时代民族文学的发展	344
第三节 物质生产与艺术生产的不平衡关系	345
一、马克思的相关论断	346
二、物质生产与艺术生产不平衡关系的表现	346
三、物质生产与艺术生产不平衡的原因	348
第十五章 当代文艺的新变化	352
第一节 现代传媒与文艺的发展	352
一、传媒时代的文艺发展	352
二、文艺的视觉化	354
三、文艺的网络化和大众化	359
第二节 网络文艺的新特征	362
一、读者参与创作	362
二、多媒介表达	364
三、创作速度激增	366
第三节 新媒介与文艺的互动关系	368
一、经典作品因新媒介获得新生	368
二、新作品在传播中汰选或提升	370
三、新媒介为文艺发展开拓无限空间	372
后 记	375

绪 论

一、我们为什么要新编这本文艺学教程

20 世纪是风云剧变的世纪。随着“地球村”的形成和知识的爆炸，西方人文学科也处于极为活跃的状态，从不同的领域、不同的视角，用不同的方法观察和描述这个世界。因此，人文社会科学出现了异说纷呈、乱花迷眼的局面，可谓“道术将为天下裂”。而这些，都随着中国改革开放的大好时机，像走马灯一样在中国知识界面前掠过。其中，有些成了“过眼云烟”，有些以其包含的真理性和普适性的观念逐渐被中国学界接受，成为 21 世纪中国人认真思考的话题。例如，由文化人类学转向引起的对文化视角和跨学科综合方法的重视；由德里达解构主义哲学引起的怎样走出欧洲中心论、美国中心论的困局，怎样克服理性主义、逻各斯中心论形而上学思维方法的局限，怎样将德里达他者理论和他说的“在对他的参照中，对中国的参照是非常重要的”这一观点落到实处；以及由西方文化诗学引起的关于中国文化诗学的理论建构等，都成了文艺学再也不能无视的问题，也是 21 世纪文艺学教材不能不有所反映的内容。

可是，我国目前最流行的文艺学教材却少有这样的内容。童庆炳主编的《文学理论教程》是享誉全国的主流教材，但由于编写于 20 世纪 90 年代初，它只能是对当时文学理论新思想的总汇，当然不能顾及后来传入的种种西方理论思潮。这本教材虽经多次修订，但限于原初体系，上述方面均未得到很好的反映。近期出版的一批教材，也没有注意吸纳新的学术成果，不仅没有走出童庆炳所编教材的局限，还增添了许多新问题，如对文艺学基本知识的相对忽视等。鉴于文艺学教材的现状，我们才联合国内几乎所有文艺学教材建设传统的高校，组织编写了这本《文艺学教程》，拟及时吸纳当代理论研究成果，如中国文化诗学的理论建构，以期克服高校教材建设的时代局限，加强文艺学的科学性、学理性和中国特色，提高文艺学的教学水平，适应 21 世纪中华崛起和万众创新的新时代的新要求。

本书采用了中国当代学者提出的审美文化视角和中国文化诗学的理论体系和方法。中国文化诗学是在西方文化诗学和巴赫金历史诗学启发下形成的创新型理论。它有四个特征：第一，在坚持辩证唯物主义和历史唯物主义基本原理的基础上形成了自己正确的历史观、文化观和世界文学观，充分发挥了马列文论资源的指导作用，彰显了与西方文化诗学的原则分歧；第二，中国古代哲学智慧、古代文论资源参与了体系建构和中西对话与理论创造，显示了中西文艺理论融合的特色，使中国古代文论资源在现代理论语境中真正获得了平等的体系性参与权，也加强了中国特色；第三，吸纳西方 20 世纪哲学智慧和文化新潮的合理成分，如文化人类学转向、文化研究、后现代主义多元论、他者理论、对话理论、后殖民理论、新历史主义、巴赫金诗学等，初步实现了对 20 世纪主要理论思潮精华的综合吸纳，保证中国文艺理论的世界眼光和理论前沿性；第四，吸纳新时期以来国内文艺理论思潮的合理因素，如关于现代性的讨论、关于古代文论现代转换的讨论、关于新理性主义的讨论、关于文化诗学的讨论等，自然地承接了国内文艺理论界主要的学术建树和文化焦虑，代表了理论界的学术期待和人心所向。因此，它表现出既不同于西方文化诗学，也不同于中国古代诗学，更不同于一般现代文艺理论的理论新形态。

现在，让我们结合这四个特征和三个前提条件，谈谈中国文化诗学可能为文艺理论带来的新变化。

就文化人类学转向而言，它之所以能成为席卷世界的元理论思潮，与它是一门实证学科和立足于田野调查的科学态度有关。随着 19 世纪西方殖民主义在全世界的扩张，美洲、大洋洲等地尚处于原始文化阶段的土著民族的生活方式便暴露于西方人文知识分子面前，使他们有条件深入原始部族和村落，在达尔文研究精神的鼓舞下，冷静客观地研究土著民族的文化生存状况。他们发现了人类文明进化的足迹，并产生了要弄清人类历史文化发展规律的激情。19 世纪下半叶，英美人类学研究开始出现一些世界公认的大师和名著。例如，美国的路易斯·亨利·摩尔根（Lewis Henry Morgan）有《古代社会》（1877）等多部著作享誉世界；英国的爱德华·泰勒（Edward Burnett Tylor）以《原始文化》（1871）等著作赢得了“人类学之父”的美名；瑞士法学家巴霍芬（Johann Jacob Bachofen）也以《母权论》（1861）在人类学界享有盛名。这些震惊学界的著作使得正准备撰写《资本论》第二、第三卷的马克思也不得不停下手头的工作，认真研究起人类学的最新成果，并对摩尔根等人的人类学著作做了大量的摘录和评点。晚年马克思做出的这个惊人选择和留下的

终身遗憾，是很值得后人思考的，这也许是 20 世纪“文化人类学转向”出现的原因和先兆吧。

姑且不论对其他人文学科的良性影响，仅从文艺学的角度看，人类学所提供的文化视角、文化语境还原方法，的确是具有元理论的意义的。试问还有比描述和概括文学艺术的性质的“文化”这个范畴更好的概念吗？过去人们相信苏联式文论，总以为“文学艺术是现实生活的反映”，是一定的“时代背景”和“时代精神”的反映等，而不知道文学艺术原是一定的历史文化语境的产物。所谓“时代背景”“时代精神”，在一般庸俗社会学眼中，不过是一个时代政治经济问题的集中体现；所谓“现实生活”，不过是充分体现当时政治经济问题的社会生活。人们完全不懂得，作为一定历史文化语境的产物，文艺除了应当关注一定时代的政治经济关系外，还应顾及当时的哲学、伦理、道德、宗教、习俗的影响，顾及外来思潮和社会心理的影响，顾及民族的历史文化传统和集体无意识在今天的作用等。从“历史文化语境”范畴所涵盖的文化意蕴的丰富性来看，文学艺术正是通过艺术虚构对这种文化意蕴进行审美重塑，并非仅是“对现实生活的反映”。

在巴赫金的历史诗学看来，仅仅反映某一时期现实生活的作品往往是短命的，其生命将随着那个时代的结束而消亡。而优秀的文艺作品，往往是一个民族的历史文化经过长期孕育结出的果实，其中蕴含了丰富的文化内涵，并非仅仅属于某一时代。这样的作品才有生命力，并且将随着该民族历史的发展，不断产生新的意义。巴赫金的这种思想，前者已经被我国的《三里湾》《李双双小传》和《艳阳天》证实（天才的作家却写了短命的作品）；而后者，以一部有无限生命力的《阿 Q 正传》为例。《阿 Q 正传》往往只是被解读成反映了辛亥革命时期的历史，人们完全忽视了它的文化意图和对国民性的研究，以至于误读和浅解了这部作品。这都是苏联式庸俗社会学文艺学造成的恶果。由此，我们已可以看出“文化视角”和“历史文化语境”的巨大的理论和批评意义。

但人类学带给文艺理论的变革并不只有这些，人类学所揭示的一般的人类文化发展规律，对于我国文学史、艺术史的研究也非常有意义。例如，中国的先秦文献研究者，往往缺乏人类学的基本素养，不知人类文化一般都要经历漫长的无文字的口传文化阶段，然后随着文字的创立，才能进入由文字记录传承的文化阶段。但许多口传文献资料，却可以被后人以文字纪录的形式保存下来。比如《易传》，很有可能就是古人用文字辑录的上古口传下来的关于《易》和占卜的总体性解说词。它明显具有口传文献“套语”的特征，但由于人类学

素养的缺失，所以被后代儒家附会成孔子所为，被台湾某个学者说成是战国末期稷下道家末流所为。其次，人类学还认为每个民族都要经历巫术文化阶段，当时的皇权是与巫术占卜结合在一起的。中国学者却鲜知用巫术文化眼光去观察古代文献，以至于像顾颉刚那样认真的学者也将带有巫术文化色彩的典籍说成伪作，闹了许多笑话；像闻一多那样的博学名家，在研究《诗经》时，也不是将文本放到它的巫术文化语境和混一诗性文化中去考察，而是设法将《芣苢》那样的诗篇从它的历史文化语境中剥离出来，以现代纯文学的眼光来解读它。所以，可以说我们对自己源头文化的认识还很皮毛，还没有揭开它神秘的面纱，离巴霍芬所说的对于自己民族历史的“大写的理解”^①还差得很远。这样，文化人类学给整个人文学科带来的革命性变革，就不能小觑了。但是，我们整个文学研究界却安坐在科学主义划定的过细的学科分工的圈子里做学问，“不知有汉，无论魏晋”，每日重演着老一代学人的悲剧。

同时，20世纪的解构主义和后现代主义，也给我们带来了难得的创新机遇。“五四”以来，我国文艺理论基本上是在欧洲中心论的话语中转圈子，其西化之深已习惯成自然。虽有个别学者，如朱光潜先生，做了些“中国化”的工作，但却是在臣服西方理论的前提下，用中国的文艺现象印证西方文艺理论的正确性，以便西方理论更易于被中国人接受。这样做的结果，不是欧洲中心论的痼疾被克服了，而是欧洲中心论的影响更为加强了。不过，我们认为，一定时期内为缩小差距而补充新知，采用全盘西化、拿来主义，是有一定历史合理性的；让一部分学者长期研究西学、精于西学，对于一个民族来说也是应该的；但如果一个民族的大部分学者都以崇尚西学为风尚，满足于以西方为标准，以西方为是非，那就不正常了。这无形中便会泯灭中华民族的主体意识，萎缩理论的创造力，从而导致一种灾难性的后果。然而，我们积习于此，已有百年！所以，20世纪90年代初，编者就曾发出呼喊：为什么我们居住的地球是圆的，而文艺理论的地球却是扁的？^②

我们非常赞成德里达主张打破欧洲中心论的想法。要克服这种近代史上人

① 巴霍芬《母权论》：“一个真正科学的认识不仅回答关于事物本质的问题。它还试图揭示事物发生的源头，以及把源头同其随后的发展结合起来。只有当知识包括了起源、发展和最终命运时，知识才真正转变为大写的理解（Understanding）。”转引自[美]弗雷德里克·詹姆森：《马克思主义与历史主义》，见张京媛：《新历史主义与文学批评》，24页，北京，北京大学出版社，1993。

② 参见顾祖钊：《艺术至境论》，14~15页，天津，百花文艺出版社，1992。

类认知的片面性，德里达提出的方案是吁请“他者”的到来，特别是中国这个“至关重要的”“他者”的参与。^①这样，就为1996年中国文艺理论界提出的“古代文论的现代转换”命题提供了国际的理论根据和扎实的学理支撑。从某种意义上说，让中国古代文论与西方文论对话，深度参与现代文论的建构，便成了适应人类认知进步需要的历史要求。因此，德里达的解构主义为中国古代哲学和文论参与现代理论建构提供了前所未有的机遇。例如，德里达要解构理性主义，反对形而上学和逻各斯中心论；要以他的破碎的多样性和多元论解构理性主义的一元论，反对所谓的“二元对立思维”。这些意见虽有其合理成分，但却都是极端的片面之论。旧理性主义的缺点是应当舍弃的，但人类在理性主义阶段取得的一系列认知成果是应当被继承的。那么，怎样既能保留理性主义的成果，又能吸收非理性的思维成果呢？形而上学思维和逻各斯中心主义是有缺陷的，而怎样既保留形而上学思维的成果，发挥逻辑思维的长处，又吸收感性经验之学的优点呢？这样的矛盾在对立主义盛行的西方话语中，是绝难办到的。而中国的哲学智慧和以感性经验为主的文论恰恰为解决这些学术难题提供了极为有利的阐释框架和互补机制。

就阐释框架来说，老子提出的“道生一，一生二，二生三，三生万物；万物负阴而抱阳，冲气以为和”，就是一个以生命体验和审美体验为基础的，能够汇通形上与形下、理性与感性、一元与多元的，具有高度综合性和海纳百川气度的阐释框架。用这样的阐释框架参与中西文论的对话与建构，便可以进行一种带有体系性的深度参与，与过去那种仅仅将古代文论的某个或某几个概念塞进现代文艺学的做法是大不相同的。它将为中国古代文论与西方文论展开全面的对话与融合提供广阔的空间与可能。因此，本教材将冲破欧洲中心论和逻各斯中心论的藩篱，努力实现德里达的这一理想。

再看西方文化诗学的启迪和中国文化诗学的建构。所谓“诗学”，并非中国古人理解的狭义的诗歌之学，而是指由亚里士多德创立的广义的诗学概念，即文艺理论。这个话题是由美国学者格林布拉特（Stephen Greeblantt）^②提出的。20世纪80年代，格林布拉特有感于文化研究对象的宽泛无边和文学艺术自身的被忽视，发表了《通向一种文化诗学》（*Towards a Poetics of Culture*）

^① 参见杜小真、张宁：《德里达中国讲演录》，81、85页，北京，中央编译出版社，2003。

^② 斯蒂芬·格林布拉特，又译为斯蒂芬·葛林伯雷，现代学者，美国加州大学伯克利分校英语系教授。

一文。他宣称,虽然文化研究已经“将娱乐或消遣、美学、公共领地、私人财产”等一切现代文化现象作为自己的研究对象,但是“对于我这个文学批评家来说,最具有吸引力的实例还不是某个人的政治生涯或某个公园,而是一部小说”^①。这种对文艺理论和批评的职业性坚守,立刻在中国文艺理论界引起共鸣。童庆炳对20世纪90年代后半叶,文艺理论界部分学者按照西方的样子,操弄文化研究,企图以文化批评取代文学批评的倾向颇为不满。他说,那种“研究专门作用于人的感官刺激和欲望享乐相关的城市规划、购物中心、街心花园、超级市场、流行歌曲、广告、时装、美容美发、环境设计、居室装修、健身房、咖啡厅、美人图片等,他们想以此取代对文学的研究”,即“试图用文化批评取代文学批评”的做法,“是不可取”的。只有“回到文学文本,回到艺术,才是理论发展的正途”。^②

西方文化诗学还在中国学者面前展现了十分新鲜和诱人的学术景观。格林布拉特又称自己的诗学为“新历史主义”,张京媛在介绍这门新说时说:“我们可以感觉到他们以文化人类学的方式把整个文化当作研究对象……新历史主义批评不再循规蹈矩,大胆跨越历史学、人类学、艺术学、政治学、文学、经济等各科学的界限,因此也有人泛称其为‘跨学科研究’。新历史主义打乱了学科界限和学科秩序,引起各界的一片哗声。”^③同时,西方文化诗学也为我们留下一片学术空白和众多学术期待。格林布拉特在《通向一种文化诗学》的结尾写道:“我觉得,晚近的理论研究在很大程度上必须置于这样一个背景中去理解,即希望寻找一套新的术语去理解我已设法描述的文化现象。”并且他指出:“为了对这种实践(即‘现代审美实践’)做出回答,当代理论必须重新选位。”^④格林布拉特虽然认同这种西方学界共同的学术期待,但是,他又严守后现代反对本质主义的清规戒律,拒绝对文化诗学做出任何理性概括,只将它理解为“一种实践”的模式,而“不是教义”。这样一来,他的“文化诗学”便成了一种半拉子工程,甚至连“半拉子”都称不上,而只能称为一种有价值、有潜力的学术动议。

文化诗学由此传入中国后,中国学人便对其进行了一系列的理论创新和建构。

① [美]斯蒂芬·葛林布雷:《通向一种文化诗学》,见张京媛:《新历史主义与文学批评》,12页,北京,北京大学出版社,1993。

② 《童庆炳文集》第10卷,115~116页,北京,北京师范大学出版社,2016。

③ 张京媛:《新历史主义与文学批评》,前言,1~2页,北京,北京大学出版社,1993。

④ 张京媛:《新历史主义与文学批评》,15页,北京,北京大学出版社,1993。