

W

Chinese Views on

中国视角

穿越西方现代

美学

吴炫◎主编

Western Modern
Aesthetics

西方形式美学

问题研究

汪正龙◎著

黑龙江人民出版社



W

中国视角

穿越西方现代美学

吴炫◎主编

Western Modern
Aesthetics

西方形式美学
问题研究

汪正龙◎著

黑龙江人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

西方形式美学问题研究/汪正龙著. —哈尔滨:黑龙江人民出版社,2006.12

(中国视角:穿越西方现代美学/吴炫主编)

ISBN 7-207-07232-5

I. 西... II. ①汪... III. 美学—研究—西方国家
IV. B83

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 155298 号

责任编辑:李文方 李 珊

封面设计:中子画艺术设计

西方形式美学问题研究

Xifang Xingshi Meixue Wenti Yanjiu

著者:汪正龙

出版发行:黑龙江人民出版社

社址:哈尔滨市南岗区宣庆小区1号楼(150008)

发行电话:(0451)82329930 (0451)82317541

电子邮件:migrant33@yahoo.com.cn

网址:www.longpress.com

经销:新华书店

印刷:绥化印刷厂

开本:720×960毫米 1/16

印张:18

字数:280 000

版次:2007年1月第1版 2007年1月第1次印刷

书号:ISBN 7-207-07232-5/B·263

定价:31.00元

如发现本书有印刷质量问题,印刷厂负责调换

前 言

说到形式美学,首先要指认的是,就像文学古已有之一样,对文学形式的研究事实上也古已有之。亚里士多德的《诗学》对悲剧开端、突转、发现与结局等悲剧情节和布局的研究,其实是对悲剧表现形式的研究。《左传·襄公二十五年》里“言之无文,行而不远”的说法,也表达了中国古人对语言表达形式的地位与作用和思考,这里所说的“文”,其实就是形式。因此可以说,有关形式的美学思考历史悠久,源远流长。但是,由于没有现代语言学以及近代以来的现代主义文艺思潮作为背景,古代对文学形式的思考偏于创作技法与表达手段,并没有将形式的研究提升为文学存在的本体地位,可以说是形式美学研究的自发阶段。只是到了20世纪,受到索绪尔开启的现代语言学的深刻影响,部分美学家与美学派别尝试研究文学作为语言艺术的特殊性,并从语言的角度建构各自的理论体系,将形式问题与文学存在的独异性问题挂起钩来,从而进入形式美学的自觉期与辉煌期。本书所讨论的形式美学,主要是指20世纪西方所出现的四个最具代表性的以现代语言学为基础,以文学作品为关注中心,以文学的语言结构为研究对象的美学派别——俄国形式主义、布拉格学派、新批评以及结构主义。我国学者朱立元曾经这样概括(除布拉格学派以外的)这几个形式美学派别的特点,“俄国形式主义者接受、借鉴索绪尔的语言学观点和方法来研究文学自身的内部规律,即研究文学作品的语言、风格、结构等形式上的特点和功能;新批评派也集中研究作品的‘文本’和‘肌质’,即其中的语言文字和各种修辞手法;结构主义超越了新批评执著于单部作品语言技巧分析的局限,把具体作品文本

看成表面的文学‘言语’,而力图透过文本分析,揭示隐藏于深层的文学总体结构即‘语言’或‘普遍的语法’”。^①可见,上述美学派别之间的相互联系与共同性是显而易见的。

但是,即便是将20世纪上述几个美学派别称为“形式美学”,也还存在一个命名的合法性问题。首先,除了极少数美学家,如属于俄国形式主义阵营的什克洛夫斯基、埃亨鲍乌姆及新批评派的布鲁克斯在某些场合承认过自己是形式主义者以外,上述各派的绝大多数成员并不承认自己是形式主义者,而且也不承认自己所属的派别为“形式主义”美学派别。就是带有形式主义标记的俄国形式主义,其名称也是被论敌加上去的。^②其次,仔细推敲起来,这四个被我们冠以“形式美学”的派别,其理论立场与学术倾向也不是完全一致,而是有所区别的。其中俄国形式主义主要把文学当作一个语言的存在,其形式主义色彩相对浓厚一些。布拉格学派试图将语言学变成一门普遍的科学,虽然主要研究文学语言内部要素及其共存关系,但也不忽视文学所受的外部影响及其与其他社会文化系统的关系。新批评偏重于文学特别是诗歌的语义与意象研究。它反对从文学与现实的角度理解文学,致力于对诗歌的语言构成进行分析,其形式主义色彩也是很浓厚的。但是新批评又有限度地承认文学对世界的间接表征关系,这一点又不同于通常的形式主义。至于结构主义,严格说来,只有前期结构主义以俄国形式主义的后继者自居,具有形式主义的明显特色。其他形式美学家也以之为同道。新批评派的韦勒克说,“巴黎结构主义中的一支,特别是保加利亚裔的托多罗夫以及热奈特对叙事与象征的精细分析,与新批评的追求不是不相容的。”^③而整个结构主义思潮的情况则比较复杂。列维—斯特劳曾经指出了结构主义与前期形式主义的不同,“与形式主义相反,结构主义拒绝将具体事物与抽象事物相对立,也不承认后者有特殊价值。形式由与自身对立的素材加以界定,而不是由自身界定。但是结构没有特定的内容;它本身就是内容,这种内容可以理解为是当作真实属性的逻辑组织中所固有的。”^④也就是说,结构主义试图克服前期形式美学形

①朱立元:《总序》,见朱立元主编:《二十世纪西方美学经典文本》第一卷《世纪初的新声》,复旦大学出版社2001年版,第9页。

②See Tony Bennett, *Formalism and Maxism*, New York: Methuen, 1979, p. 18.

③René Wellek, *The Attack on Literature and Other Essays*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1982, p. 100.

④列维—斯特劳:《结构人类学》第2卷,俞宣孟等译,上海译文出版社1999年版,第127页。着重号系原文所有。

式与材料上的二元对立,将形式与材料纳入统一的结构整体之中加以考察。应当说,结构主义与形式美学的关系具有特殊性。一方面,结构主义的思想来源比较广泛,除了现代语言学之外,它还吸收了人类学、马克思主义、精神分析学、符号学的研究成果,后期结构主义更是广泛地涉及人类社会活动的符号领域,并对之进行符号学的意识形态分析,与其前期偏重文学文本的结构及叙事的研究重心有所不同;另一方面,结构主义思潮不是一个统一的运动,通常被归入结构主义思潮的,既有前期列维—斯特劳斯的结构主义神话人类学研究,以及巴尔特、托多罗夫、热奈特等人的结构主义叙事学研究,还有后期巴尔特的后结构主义,以及德里达消解中心的解构主义。后结构主义与解构主义虽然与结构主义有密切的联系,却已经包含了较多差异与背反的因素,尤其是解构主义,直接构成了结构主义的消解因素。由此可以看出,上述各派的学术建设领域事实上已经超出了狭义的形式主义范围,简单地用“形式美学”加以命名与概括其实是不够准确与全面的。当然,无论俄国形式主义、布拉格学派、新批评,还是结构主义早期,都是以现代语言学为学术背景,以文学语言为关注中心,强调文学的独异性与文本结构的先在性,都具有明显的形式主义倾向。基于上述情况,我们在不忽视这四个派别之间及其自身内部差异或变异的基础上,姑且将它们视为具有相通学术旨趣的西方形式美学思潮的几个流派。同样基于前述原因,在我们沿着它们的学术理路探讨具体问题的过程当中,难免有时会溢出狭义的形式主义边界。这是必须要加以说明的。

描述与分析一个理论体系,评判其理论得失,最好能从该体系入手,从该体系完成其任务或使命的角度入手。俄国形式主义的代表人物什克洛夫斯基曾经说,“艺术形式的探讨要根据艺术的法则;它们不可以按照现实性来获得正当性。”^①他的意思是说,对艺术形式的探讨应该根据形式美学自身的原则,而不应当按照社会学批评的尺度或视野来进行。鉴于形式美学的特殊性,什克洛夫斯基所主张的这个研究方法对于我们研究形式美学本身也是适用

①Victor Shklovsky, “Sterne’s Tristram Shandy: Stylistic Commentary”, in *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, translated by Lee. T. Lemon and M. J. Reis, Lincoln: University of Nebraska Press, 1965, p. 57.

的。因此在本书中,我们准备尝试主要在形式美学自身的理论体系及学术演变脉络之内,来评判每一派别乃至所涉及到的每个理论家及其学说的功过得失,即尽量依照形式美学本身的学术理路来研究形式美学。对形式主义持批评立场的巴赫金也说过,“对形式主义的批评应当而且可能是‘内在的’(在这个词的最好的意义上)批评。对形式主义者的每一个论据都应当在形式主义本身的基础上,在文学事实的特点的基础上加以检验和批驳。”^①这应当成为我们研究形式美学的基本方法,虽然他本人也没有完全做到这一点。

形式美学尽管流派及人物众多,但它所涉及的问题却有集中性与代表性,那就是与文学语言、文学叙事以及与文学创作中主体地位有关的各种有关文学独特性的问题,如文学语言与日常语言、情感语言、科学语言的区分,隐喻与换喻、含混、反讽、张力,非个人化、反意图论、作者之死,音位批评、语境理论、细读法,叙事功能、叙事角度、叙事时间、叙述者、叙述接受者,作为手法史的文学史观念等等。这些问题大多是由形式美学首次提出并加以论证的,少数问题虽然不是由形式美学初次提出的,但形式美学家们从自己独有的角度做了集中的和特别的阐述,这些论述具有该派别的鲜明特色,因此上述问题形成了形式美学特有的问题系。只有抓住形式美学所关注的基本问题与问题系,才能恰当地评定它在20世纪西方美学史、文学理论史乃至整个美学史、文学理论史上的功过得失,分析它在自身的理论系统的演变之内所获得的实实在在的学术进展,它所提出的与其他美学派别不同的理论命题与方法,以及它对文学理论及美学学科所作出的与其他美学派别不同的理论贡献、它对中国文学理论及美学建设所包含的独有的学术潜能。基于以上考虑,本书的写作并不追求以人头或流派为线索进行线性的历史梳理,而是力图在一个比较大的学术视野中呈现并分析20世纪西方几个不同的形式美学派别以及几代形式美学家共同关注与涉及的基本问题。当然,形式美学关注与涉及的问题比较广泛,本书适当地作了一些选择与取舍。

①巴赫金:《文艺学中的形式主义方法》,李辉凡、张捷译,漓江出版社1989年版,第49页。

形式美学的产生与发展不是一个孤立的现象,既有复杂的历史渊源,如亚里士多德以来的诗学传统,康德的美学,近代以来的现代主义文学思潮等,也与20世纪多样的学术思潮有着纠缠不清的关系。在这些学术思潮当中,有三个思潮与形式美学关系最大:语言学、马克思主义、解构主义。前者为其提供了基本的方法与动力;中者作为最强调文学社会性质与功能的学术思潮与形式美学最具异质性,不断地与形式美学发生碰撞与冲突,为其提供了直接的论争对手与不断调适自己理论立场的学术张力;后者则将形式美学的语言化倾向推向极端的同时,至少在表面上导致了形式美学的衰落。本书将力求揭示形式美学在其发展过程中因自身原因与外部压力所带来的困难与挑战,以及形式美学所采取的应对策略。在此基础上,本书将适当地引入反思因素,从历史与现实的纵深学术文化背景中探讨形式美学的成就与局限。

形式美学几乎贯穿了整个20世纪,在西方美学史、文学理论史以及文学批评史上留下了不可磨灭的印记,其所开辟的一系列研究命题与研究视角已经融入当下人文学术的综合研究视野之中。而国内对形式美学尚有不少误解,其中之一是从传统的社会学批评立场出发,认为形式美学只关注形式而忽视内容。由于基本的学术立场与方法论迥然不同,这一研究范式忽视了形式美学提问方式的特殊性,必然对形式美学做出不甚公正的评价;其二是将20世纪西方美学划分为人文主义与科学主义两大潮流,并将形式美学归为科学主义潮流中的一支,继而认为形式美学具有浓厚的科学主义倾向而相对缺乏一种人文主义精神;其三是认为如今文学研究已经进入新一轮的社会文化研究阶段,形式美学及其所倡导的语言与形式研究已经过时。本书经过初步研究得出的结论与上述看法不同。实际上,形式美学以自己的角度切入并回答了文学与审美的基本问题,包含了很多其他美学派别所未及的极富原创性的探讨,也包含了一些对文学的人文旨趣及当下命运的深层次思考。深入研究形式美学的兴衰演变及其所提出的问题,不仅有助于我们合理地评价这一股学术思潮的地位与贡献,也有助

于我们从形式美学家探问文学与美学基本问题的路径及其成功与失败的经验教训中,从某些方面寻找推进并深化我国当下文学理论及美学研究的契机。

需要说明的是,虽然本书对形式美学基本问题的取舍与归类尽量考虑到他们在形式美学发展史上的地位与权重,但仍免不了有遗漏之处。同时由于理论归纳与体例安排等技术上的原因,某些在形式美学那里带有全局性的问题我们也可能会放在某一个章节里进行集中论述,而在其他问题牵连到该问题时又会适当加以论述,因此本书在各个章节所论述的某些问题可能会有一些交叉。

总 序

穿越阐释

近二十年来,国内哲学界、美学界和文艺理论界的学术状况,因为改革开放初期的缘故,应该说总体上处在对西方现代哲学、美学介绍、移植、阐发的阶段,其内容涉及西方现象学美学、存在美学、批判美学、阐释学美学、生命美学、解构主义美学、形式符号美学、人类学美学,等等。这些西方现代理论的引进,一方面使得中国美学界得以了解西方现代文论及其发展的基本状况,为中国文论将来能与西方平等对话铺设了台阶;另一方面则突破了实践论美学、认识论美学和社会—历史学批评模式在近五十年内的单一化局面,不仅为中国美学与文艺理论的现代化探索提供了丰富的理论资源,而且初步形成了当代文论的多元杂陈的格局。我把这种格局的建立,视为中国思想理论界开始有正常的生命状态的一种显现。尽管理论的生命状态还不等于我所说的理论的存在状态(即能以中国当代自己的创造性理论和西方构成平等对话的状态),但却是后者赖以实现自身的前提。

目前国内关于西方现代美学研究的状况,据我所熟悉的情况来看,像哲学界的倪梁康教授之于胡塞尔的现象学哲学研究,陈嘉映教授之于海德格尔的存在哲学翻译和研究,海外成中英教授之于西方阐释学本体论研究等,都是专门研究西方某一种哲学且有造诣的学者。而像早期高尔泰、孙津教授等之于西方自由美学研究和阐发,杨春时教授之于西方的超越美学的研究,赵宪章教授之于西方形式美学的研究,等等,虽然学术影响程度不一,但多少可以说明在实践论哲学、美学占主导地位动摇之后,美学界引进和阐释西方现代美学的状况。尽管不少学者在对同一种西方美学的理

解上各有差异,但以对西方理论的基本认同为研究模式,则是比较相似的。在美学史研究上也多半如此。蒋孔阳、朱立元教授主编的七卷本《西方美学通史》,一定程度上是在为我国对西方古代、近代、现代美学的阐释性研究做总结,周宪教授的《20世纪西方美学》,也是对西方现代美学阐释的专题集成之作。与此同时,由西方法兰克福批判美学奠定基础的文化批评,不仅成为所谓中国“新左派”认同的理论资源和学术界一些愤世嫉俗者的认同对象,而且在当代,已经吸引了越来越多的学者不断放弃文学研究,投入到外延与内涵均不断扩大的文化研究队伍之中,其势方兴未艾。虽然在对西方理论研究的方面,已有学者开始注意到中西方理论打通并有建设意识地投入——如以西方阐释学触发的汤一介先生的中国阐释学研究,正在做与中国阐释学传统打通的工作,以西方原型美学为基础的文化人类学研究,在叶舒宪等教授的实践下,已经作为国内文艺理论界的一种有创造性努力的现象而存在。上述各类研究虽然可分为宏观研究、微观研究、史的总结和专题研究,但究其总体研究特性而言,我以为基本上是一种梳理和阐发性研究,是向我们介绍西方文论或以西方文论来解释中国文化、文学创作与批评的研究,或者是在对西方理论基本认同的状态下做“微调”的研究。

作为一种学术上的正本清源之努力和初步接触西方理论的中国研究状况,我对上述研究方法当然是理解和尊重的,就像我肯定生命状态本身就是以“模仿、依附、繁衍、变器不变道”为其基本性质一样。但我觉得,随着理论建设和美学建设的“中国化”和“当代化”要求的提出,特别是如果我们不把“当代化”理解为“西方化”的话,上述以阐释西方理论为宗旨的研究模式,已逐渐暴露出与中国文化特性和当前文化的创造性建设所要解决的问题有所脱节的情况,并进一步暴露出我们在学理上对“什么是理论研究的本体”思考上可能存在的误区。这大致表现在以下三个方面:

一

在阐释西方理论与创造中国自己的理论之间,我们还缺乏中介性的“批判”环节和对西方基本原理的“问题意识”,从而使得我们的理论研究只具有“传播性”,而不具有“生产性”。现有的西方

现代美学研究,在以中国文化特性为立足点,尤其是以中国当代文化建设中存在的问题为出发点,对西方各种现代美学进行反思和批判方面明显不够,这就使得在西方文化语境下产生的各种理论,在“为我所用”方面,还缺少根本性的、基本原理与范畴的改造工作。其主要原因在于我们对西方现代文论“认同多于审视”,“积累多于批判”,“个性化阐释代替创造”,并误以为“积累必然导致创造”、“不积累怎么创造”和“积累之后再创造”是天经地义的。但中西方思想史的经验是:很多博学的专家并无自己的思想创造,而中西方的一些思想大家是否是以“博学”为基础并有学术性思想史著作的专家,答案多半也是否定性的。

这个问题,首先突出体现在前几年评价过热的“陈寅恪”、“钱钟书”先生的学术定位上。应该说,就学术积累和学术功底而言,当代学者与两位先生相比是望尘莫及的,但在“思想创造”这一点上却不尽然。如果我们把“思想创造”定位在有自己的世界观、思维方式和价值系统这一点上,而不是仅仅定位在学术上有自己的见解上,那么,在世界观和价值观上总体认同宋明文化的陈寅恪先生和在中西方思想之间做困惑思考的钱钟书先生,就依然局限十分明显。其潜台词是:如果“独立之精神”只是建立在坚定地捍卫自己选择的思想和价值系统上,没有“独特的世界观”作为支撑,那么我们是不能说其有“思想创造”的,而没有“独特的思想创造”支撑的“独立”,在我的理论中就依然在根本上是依附性的——即“独立”不仅应该是相对于意识形态和时尚的,而且应该使现有的文化思想在把握其内涵时感到“尴尬”。这里并不存在中国思想是发散性的、西方思想是体系性的区别。因为老子思想是发散的,但依然是体系的。“体系”的根本含义就是从世界观入手建立自己系统的思维方式和价值观、审美观并且很少有内在的冲突;而这样的冲突,在钱钟书等20世纪中国作家身上,则是十分明显的。所以我说,20世纪中国的学者与作家的思想创造是贫困的。反之,我们在尼采的著作中要去找学术积累和思想史积累,同样是徒劳的。因为尼采的著作作用我们今天通行的标准,是连学术规范都没有达到的,甚至用学术规范去看海德格尔,用是否有学术积累去看阿多诺,我们恐怕也多会失望。这不仅因为他们没有留下学术性的思想史著作,而且即便写哲学史,也只能是罗素式的以自己的哲学去“穿越”的“批判的哲学史”。而他们因此成为有独特思想体系的哲

学家和思想家,原因只能在于:他们对前人的和他人的思想、理论,一概采取了审视批判的眼光,并化为自己的“批判穿越阐释”的实践。在这一点上,哈贝马斯是一个很恰当的例子。所以我在这个方面的看法是:思想史做得再好,也不一定能产生自己的思想,并且也不一定会促成别人产生自己的思想。因为这是两种工作范式——前者是总体认同的解释性研究,后者是总体批判的创造性研究。以此状况来看中国理论界和学术界缺什么,是不言自明的。

所谓“批判穿越阐释”的研究,我以为就是将前人的任何一种思想和理论放在当代问题下来暴露其“局限”,而且是暴露其“基本原理”或“思维方式”的局限,而不是以“弄懂”、“弄通”前人的各种思想为目的。如果人类历史某种程度上就是不断解释的历史,那么就不存在“终极阐释”和自以为不会改变的“弄通”、“弄懂”之问题。这个问题,我曾经和本丛书作者之一有过如下的讨论:一是西方的阿多诺、哈贝马斯、福柯等哲学家,他们对黑格尔哲学的理解是否一致?是否又与马克思及同时代的哲学家对黑格尔哲学理解一致?没有人敢下肯定的判断。如果在对黑格尔理解上有差异,那么在“谁的理解更为准确”这一点上,我们也同样不能下断语。这正如在对尼采的理解上,罗素是从伦理学上去理解“权力意志”,而海德格尔是从形而上学去理解“权力意志”,我们能否说他们谁对尼采理解得更准确?或者说他们对尼采理解得都不够准确呢?由此得出的结论可能就是:哲学家诞生自己的思想,并不是建立在是否“准确地、相同地理解了思想史上的思想”的基点上,因为在理解问题上并不存在这样的终极坐标。我们甚至不能说海德格尔对西方全部“存在”哲学的理解就是“准确的”——因为海德格尔式的理解,与他自己的哲学是密切相关的,罗素式的理解,也是与他自己的哲学密切相关的。这样,有多少种哲学,便可能有多少种对哲学史之哲学的理解,理解问题上并不存在“中性”理解。二是伽达默尔的阐释学和后来的接受美学,就是建立在“理解不可能一致、准确”这一点上。这种状况既可以说明个性化阐释会因为每个人的经验、观念甚至天性之不同而有差异,也可以说明整体的、时代的阐释之演变并由此导致对个人理解的不确定。所以我对他说,你今天为不能有一个终极的、准确的对研究对象的理解而苦恼,可能是多此一举。因为即便你今天终于觉得准确理解了研究对象,你是否能保证十年以后你的理解不会改变?如果不能保证,那么

哪一种理解更准确呢？这是你很难回答的。所以，批判性研究是尊重前人的思想但并不以准确地、终极地理解前人的思想为宗旨，而是主要看你能不能发现前人思想的“局限”和“问题”。三是在理解问题上，我们只能追求“大致相似性”。即我们不能把黑格尔的思想与马克思的思想在逻辑起点、世界观和思维方式上相混淆，但不可能在对马克思或黑格尔哲学的内部的理解差异上建立唯一坐标。所以认识论的马克思或存在论的马克思，谁也不能说谁的理解更准确。即便是研究某某思想家最权威的专家，也不能建立这样的坐标。因为这样的坐标一旦建立，就意味着放弃新的、有差异的理解之可能。所以我们只能尊重专家的意见，但不能仰视和认同专家的理解，否则便没有自己的理解，其结果也就没有了理解——理解在根本上不是“赞同”，而是“你怎么理解”。四是理解的有意义性，永远只能是“当代的”或者“自己的”同义语。即便以“实证”作为“科学性”的标准，也只能在自己占有的材料的范围内才是“有科学性”的，但材料的不断发现或新的解释，还是会使原来的“科学性”只具有相对意义。

由此来看，一方面，满足对西方理论“以准确理解为目的”的研究而缺乏批判西方思想理论的意识与实践，使得中国理论界“专家层出不穷”而“哲学家寥若晨星”，哲学成了“哲学知识”或“介绍西方哲人智慧的工作”，而本身则失去了启迪人的“智慧”；另一方面，这种状况必然导致中国当代哲学、美学在基本理论命题和逻辑起点上，多是西方概念和西方式的思维方式，基本上是在沿用“实践”、“生命”、“形式”、“超越”、“活动”这些现成的概念或范畴，中国特性并不具备。有的学者就认为：理论不分中西，只要觉得好就可以拿来用。就此而言，我指出一个基本事实就可以了：没有一个西方哲学家会因为觉得中国哲学好便拿去“用”了，所以理论的“有启发”或“有影响”不等于就“有作用”。这就是海德格尔虽然觉得“好”也没有照搬和沿用老子哲学及其概念范畴的道理；另一方面，中国学者在20世纪觉得西方哲学“好”从而掀起思潮的情况，我们真的可以如数家珍般的清楚，但到目前为止，哪一种我们觉得“好”的西方理论在中国土地上真正“管用”了？又有哪位理论家，是终其一生坚守他认为“好”的理论的？王国维曾经觉得叔本华哲学“好”，但后来没有坚守，20世纪80年代中国学者集体认为“主体论”好，今天又几乎集体认为“主体间性”好，谁真正坚守了？反之，

不能坚守的“主体论”和可能还会被反思的“主体间性”理论,除了作为工具来“反封建”以使“个性解放”外,理论界很少有人对“什么是中国的主体论”做更深入的追问与思考。更多的学者,则喜欢满足于只是在局部和技术上对西方理论做一些“拼凑”和“调适”,导致一些大而无当概念的提出,如“审美的、历史的、社会的统一”就是一例。这种似是而非、大而无当的理论如何操作,可以解决中国的什么问题,像“中西融会”之笼统一样,既不得而知又语焉不详。这里面,经验和感觉的成分明显大于理论思维所要求的内在逻辑清晰和问题追问。于是,这样的美学理论研究,不仅在现实中不同程度地失去了对中国当代大众的审美亲和力与引导力,基本上成为一种以现代性面目出现的经院式研究,而且在学理上,也基本上是西方思想的奴隶而不自觉,当然也就谈不上对纯粹学理的推进与发展,更谈不上向世界贡献中国学者自己的当代理论话语。这样的研究,我称之为是丧失了理论研究的“本体”,把理论变成了“知识普及和介绍”。近二十年来,中国理论界这种“介绍”西方理论并以此描述中国现实的所谓理论研究,真是多得不能再多。

二

理论所要求的“批判与创造的统一”,是与时代发展所要求的“变化”、“选择”、“新的认同”有重要区别的,决然不能混同。中国的《易经》文化的一个重要方面便是讲“变”和“万变不离其宗”的,这使得“与时俱进”根本不是一个应该倡导的思想,而就是我们传统的一面。即“不变”的僵化与“依附性地、不断后悔地变”其实就是中国传统文化的内在结构,并因此造成历史之循环。今天的中国现代化,在根本上就是应该走出这个循环——我们不能功利性地仅仅把“国富民强”理解为现代化从而又不再思“变”,等面临新的问题又去思“变”。也就是说,由于中国传统文化讲的这个“变”是“不变”的逆反,且没有深化“什么才是根本的变及其方法”这个问题(这个问题在今天就是我们为什么要谈“原创”而不是一般的“创新”)^①,因此,无论是“变器不变道”还是“变器也变道”,都不可能涉及理论研究在根本上是“生产道、道再派生器”的问题——因为“变”不等于“生产”。“变”可以是“拿来”和“选择”,而“生产”

①“原创”也不能笼统理解为“本土化”和所谓“最初的、第一次创作”,“原创”必须有对世界哲学层面的独特理解作为支撑,并派生出独特的形式与方法,从而在对世界的理解和体验方面给人以启示与震惊。否则“原创”就会与“奇异”相混淆。

则是对所有拿来的全部改造使之具有原创品格。

近年来,思想界和理论界曾经流行“反思”概念,但我认为这些反思多是以西方学人的反思来反思,缺乏对西方式反思的中国自己的反思。如“反理性”、“超越文学性”、“告别现代性和总体性”、“泛艺术化”、“泛中心化”等文化批评热就是一例。究其原因,我以为主要来自不少学者这样一种认识上的盲点:理论的批判不是用现成的理论与另一种现成理论构成所谓“批判关系”,而必须是以自己的理论逻辑起点和理论范畴与现有的理论构成批判关系。这样的一种批判我称之为“本体性否定”。我所以不太赞同在中国当代语境下实践西方式的所谓“文化批评”和“生活审美化”这些提法,一是因为不少学者一谈“文学本体”就只能想到“形式本体论”和“文学自律”这些与西方认识论相关的概念,而根本没有对中国的文学独立形态和方法做新的思考,进而建立中国自己的现代文学本体论,在此前提下,“文化批评”想消解的,只能是西方式的主体与客体“不对等的”或“对抗性”的“文学主体论”和“文学自律论”,与中国问题根本无关。近读陶东风教授在2004年《山花》杂志上与我的《中国当代文化批评的五大问题》一文商榷的文章,我觉得他就是一方面在没有理解我所说的“穿越性的文学独立”(文学尊重文化、不限于文化进而对等于文化,而不是以文学为主体)的前提下,虚设一个他自己也许曾经赞同过的“自律论”作为假想敌进行讨论的,所以我不认为他是在与我讨论问题,而是以西方一种理论来批判另一种理论。另一方面,陶文可能忽略了这样一种思维:由于中国文学从来就是工具化的存在和弱势存在,所以今天强调文学独立作为中国文学现代化的基本命题,正是为了建立文学与文化“对等”的多元化格局,所谓“文学话语也不能中心化”这样的担忧,在文学还没有正常地独立存在的前提下,根本是不可能的。二是就“生活审美化”这种提法而言,我之所以认为它是不成立的,一是因为在美学基本理论上,中国传统美学从来没有将“美感”与“快感”真正区分过,将审美的震颤和惊异与快感的愉悦、好看区别开来,所以当代社会生活快乐主义、舒适主义的盛行,就不能简单地用“审美化”去把握——这就是“自由”在中国语境下可以被闲适主义、享乐主义利用的原因;二是在“艺术中心化”时代,中国文学艺术因为意识形态化和道德说教,其审美品格是极其贫弱的,相反倒是民间和日常生活中因为更多真实的、原生的、不造作

的现象而具有某种程度上的审美含义。所以,今天艺术形式的生活化、非中心化,也根本不能等同于审美化;三是由于中国当代文化缺乏原创精神,所以无论是当代中国艺术,还是同质化的中国当代现实生活,模仿、因袭、善变、内虚的普遍存在,都使得我们不能用凝聚创造性的“审美”这个概念来说话。也因为此,以所谓“生活审美化”来代替“艺术审美化”,除了说明因为市场经济和全球化共同在“与时俱变”的现象以外,是不可能触及到中国文化在现阶段的“问题”的。

所以,中国理论界在既定的理论知识之间进行“选择性批判”,很大程度上只能是理论界一些学者的“自娱”行为——这正是传统快乐主义的另一种显现。这样的批判就既误解了“艺术中心化”时代艺术的问题不在于是“少数人”的,而在于“少数人”以各种“非艺术追求代替了真正的艺术追求”,而“多数人”也自觉认同这样的追求;反之,也误读了今天“艺术非中心化”时代,问题决不在于生活现象与艺术现象已经交织,而在于这种交织均可能缺乏审美创造品格,或者这种品格十分孱弱。审美根本不会存在“泛化”问题,除了审美异化成快感导致自身的消解,或除非人人都有相当的创造力。这种情况体现在“关于什么是中国理论”的讨论上也同样如此。如果说,围绕“中国理论研究”是否要有逻辑的严密、体系的完整、思想的无根本冲突,还是可以发散的、随意的、有矛盾的,是比较表面化的讨论,更为根本的,我以为是学者对理论和知识“生产冲动”这一“理论本体”的遗忘与不自觉,遗忘了理论在“本体”上是来自于自己所发现的现实问题而不是对生活现象变化的描述——理论在起源上,就来自于人类对世界的困惑与问题的解决冲动,而不是来自对世界的现象描述。在根本上,生活无时不在产生变化,打倒“四人帮”是一种变化,“改革开放、解放思想”是一种变化,今天所谓的“生活泛艺术化”也是一种变化,理论只有在这些变化的生活面前提出这种变化很难概括的“问题”,才是理论视野中的“问题”。而且,理论视野中的“问题”,应该是中国学者自己发现的问题对西方人提出的问题的“穿越”,理论家才能与所有既定理论构成真正的批判性关系,这种关系才可能使理论具有原创品格,体现出我们之所以需要理论的“本质”。遗憾的是,中国理论界满足于认同性而不是批判性地阐释西方理论的结果,不仅使得中国马克思主义理论没有自己特定的问题区别于马克思的“劳动