

当代中国的文化批评

陶东风 徐艳蕊 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

本书得到教育部人文社会科学
研究基地北京师范大学文艺学中心
的资助

图书在版编目(CIP)数据

当代中国的文化批评 / 陶东风, 徐艳蕊著. —北京: 北京大学出版社,
2005

(文艺学与文化研究丛书)

陈星灿, 陈平原, 陈鹤园

I ④当... II ①陶...②徐... III ④现代文化—研究—中国 IV ④④④

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第 000000 号

书 名: 当代中国的文化批评

著作责任者: 陶东风 徐艳蕊 著

责任编辑: 艾 英

标准书号: 陈星灿, 陈平原, 陈鹤园

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 252号 100871

网 址: 陈星灿, 陈平原, 陈鹤园 电子邮箱: 艾英, 陈鹤园, 陈鹤园

电 话: 邮购部 陈鹤园, 发行部 陈鹤园, 编辑部 陈鹤园

排 版 者: 北京军峰公司

印 刷 者:

经 销 者: 新华书店

陈星灿, 陈平原, 陈鹤园 开本 陈鹤园, 陈鹤园 印张 陈鹤园 千字

陈鹤园年 陈鹤园月 第 陈鹤园版 陈鹤园年 陈鹤园月 第 陈鹤园次印刷

定 价: 陈鹤园元

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有, 翻版必究

需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com

目 录

《文艺学与文化研究丛书》总序	(员)
导 论 文艺学的学科反思与重建	(员)
一 文艺学中的本质主义思维方式	(圆)
二 历史地理解文学艺术的自主性	(员)
三 跨时空拼凑 :文艺学知识的历史性与民族性的丧失	(员)
四 历史化与地方化 :文艺学知识的重建思路	(员)
第一章 试论当代中国的文化批评	(圆)
一 文化批评出现的语境	(圆)
二 文化批评与文学批评的关系	(猿)
三 文化批评与文学的自主性问题	(猿)
四 文化批评与传统社会学批评的区别	(源)
五 赛伊德的启示	(源)
六 移动的边界与文学理论的开放性	(源)
第二章 当代中国大众文化研究的三种范式	(远)
一 什么是大众文化? 如何理解大众文化?	(远)
二 批判理论与中国大众文化研究	(苑)
三 现代化理论与中国大众文化研究	(愿)
四 “新左派”理论与中国大众文化研究	(怨)
五 对一些误解的澄清	(员)
六 西方文化研究中阶级分析与政治经济学范式的回归	(员)

第三章	当代中国的后殖民批评	(员缘)
一	中国后殖民批评的发生及其社会文化语境	(员缘)
二	《东方学》冲击波	(员圆)
三	关于“中华性”问题的论争	(员圆)
四	关于“国民性”问题的论争	(员圆)
五	关于张艺谋的电影以及其他几个文本的批评与争鸣	(员圆)
六	背景与错位 :后殖民批评在中国的适用性问题	(员圆)
七	结语 :几点思考	(员圆)
第四章	关于中国文论的“失语”与“重建”	(员圆)
一	“失语”与“重建”问题的提出	(员圆)
二	从话语学层面到存在论层面	(员圆)
三	对“失语”、“重建”论的一些批评意见	(员圆)
四	几个核心问题	(员圆)
第五章	当代中国的女性主义批评	(员圆)
一	女性主义批评及其两种类型	(员圆)
二	女性与主体性	(员圆)
三	女性经验	(员圆)
四	文学立场与文化倾向	(员圆)
第六章	日常生活审美化与消费主义批判	(员圆)
一	西方理论界的相关论述	(员圆)
二	消费方式、权力与身份认同	(员圆)
三	后全权社会的消费主义	(员圆)
四	文化媒介人 :一种新型的知识分子 ?	(员圆)
五	审美化与文艺学的学科反思	(员圆)
第七章	“大话文艺”与当代中国的犬儒主义思潮	(员圆)
一	经典的消费化与“大话文艺”的兴起	(员圆)

二 “大话文艺”的文体特征与快感类型	(106)
三 “大话文艺”流行的原因及其政治文化功能	(106)
四 “大话文艺”与犬儒主义	(106)
五 “大话文艺”与后全权社会	(106)
后 记	(106)

《文艺学与文化研究丛书》总序

童庆炳

世间万事万物都在变化着、发展着。我们研究着的专业——文学理论——也是如此。回想 20 世纪 80 年代初期,我们对“文艺为政治服务”这一“宪法性”口号产生了极大的反感,急于摆脱文艺的“他律”的束缚。我们开始热衷于文学的审美特性的研究,热衷于主体性的研究,随后又开始热衷于文学语言的研究,“自律”的研究成为时尚。可以说在文学理论这个园地里先后出现了“审美论转向”、“主体性转向”和“语言论转向”。实际上当我们实现这种“转向”之时或之前,西方的文学理论批评界则开始了另一种“转向”,那就是文学研究的“文化”视野的勃兴。西方文论向文化视野转移,有其自身的原因。资本主义越是发展到晚期,自身的社会问题就越多。如种族冲突、阶级冲突、性别冲突、东方与西方的冲突、第一世界与第三世界的冲突、工业化与自然的冲突等等,都是他们不得不面对的严重问题。人们已经对兴起于 20 世纪四五十年代的“新批评”和五六十年代的结构主义文论感到不满足,因为他们主张文本绝对“自律”,以隔绝的眼光关注文本自身,就艺术谈艺术,就形式谈形式,完全脱离社会与现实,使读者无法从他们的笔下看到时代的面影和现实中的紧迫问题。阅读文学的大众,绝大多数总是关怀现实的。文学大众对“文本自足”的批评感到厌烦,他们要求有一种切中时弊的批评模式。这样就有一些理论批评家要超越“新批评”和结构主义,重新重视文学的“他律”性,他们强调文学艺术处于某种文化关系中,强调文学艺术作品不论如何“独立”,都不可能与社会文化毫无关系。他们认为文学作品中有丰厚的文化意义,文学艺术作品不能不是文化的载体。文化视野的文学研究逐渐成“气候”,各种“主义”应运而生。针对种族身份认同问题,出现了“东方主义”批评,针对性别对立问题,出现了“女权主义”批评;

针对第一世界与第三世界的冲突出现了“后殖民主义”批评;针对文本与历史的关系问题,出现了“新历史主义”……这种文化研究发展到极端,甚至提出了文学研究中的“反诗意”的观点。当西方兴起这些浪潮的时候,我们的理论界正在进行“审美”的狂欢、“主体”的狂欢和“语言”的狂欢。直到 20 世纪末,我们才发现我们又“落伍”了,要求走出“审美城”,呼吁建立中国的“文化研究”、“艺术文化学”或“文化诗学”的要求也被提出来了。

但是我认为,我们今天提出文学的文化研究,并不是在西方的面前“落伍”的问题。文学的文化研究的根源在中国自身的现实。近二十年来,随着改革开放的发展,随着市场经济的实行,人民的物质生活有了很大的提高,社会出现了不少可喜的新变化,故步自封的局面被打破,思想解放冲破了许多原本封建刻板的条条框框。这是一方面。但是另一方面也是毋庸讳言的,伴随着市场经济的推行,出现了一些严重的社会文化问题。总起来看,主要是“拜物主义”、“拜金主义”、“商业主义”等。“物”、“金”、“商业”都是好东西,在一定的条件下甚至是我们追求的东西,但是一旦“惟”这些东西为主臬、为上帝、为神明,那么物欲、金钱欲、情欲、交换欲等人的生物性欲望就主宰了人的精神世界,人文理想就受到了侵蚀、压迫和消解,道德水准下降,腐败现象蔓延。在这种情况下,人民群众和有社会责任感的人文知识分子,对文学艺术中一味宣扬上述种种生物性欲望的作品表示不满,对于一味玩弄语言形式的作品不满,对于没有血性、没有爱憎、没有鲜明文化价值取向的作品不满,要求理论批评家不能不关心现实。同时也不满过分专注于作品形式的“内部研究”和过分关注于诗情画意的审美批评,希望文学研究和批评更多地触及社会现实问题,并回答人的生存境遇问题,例如,精神文明与物质文明关系问题、都市与乡村问题、东西部问题、廉政问题、弱势群体问题、古今问题、中西问题、性别问题、大众文化问题、文本的价值阅读问题……不但如此,而且在解读古代文学与外国文学作品的时候,也要放到原有的历史文化语境中去把握和分析,揭示其真实的文化蕴涵,以便帮助今人了解古人和外国人是如何来解答他们生活的时代的社会文化问题的。所以,我们今天在文学理论学科中强调文化视角和文化语境,乃是根植于我们自身现实的土壤中,并非完全从外国搬过来的。

文学理论学科要发展,就不能不随着时代的要求作出新的应对。目前

开始受到重视的文化研究,对文学理论学科来说,既是挑战,也是机遇。文化研究的所谓跨学科反学科的方法,可能冲垮原有的文学理论学科的知识体系,过分政治化的话语,过分“社会学”化的话语,也可能重新让文学理论面临“为政治服务”的痛苦记忆,面临学科体系受到冲击的危险,这不能不说是文学理论面临的挑战。但是,文化研究如果不一味滑向所谓的“日常生活审美化”的研究,不一味坚持其二元对立的僵硬的方法,那么由于文化研究跨学科的开阔视野和关怀现实的品格,也可以扩大文学理论研究的领域,密切与社会现实的关系,使文学理论焕发出又一次青春,使文学理论原有格局发生变化,这难道不是一个发展自己的绝好的机遇吗?

西方流行的文化研究中带有真理性的观点和做法,如跨学科多学科的研究方法,重视文学艺术与语言、神话、宗教、历史、科学关系的研究,我们可以有分析地加以借鉴。世界上一切好的又是适用的东西我们都可以拿过来,这不是什么丢脸的事情。但我们有我们自身的社会现实问题,我们要从我们的社会现实问题出发,文化研究应该走自己的路。对于西方那种过分政治化的文化研究,对于“反诗意”的文化研究,我们认为不足取的。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。文学理论的建设应该是累积性的,如“文革”前几十年来积累起来的社会历史批评经验,在经历过“文革”的教训之后,在新时期开始那些年代所取得的关于文学审美特性的成果,关于文学语言特征的成果,还有其他一些成果,只要是好的,具有真理性的,不但要继承下来,而且要继续研究下去。在审美、主体、语言和其他方面,仍然有发展的广阔的空间。

对于文学的文化研究来说,文学的诗情画意是其生命的魅力所在,怎么能把“诗意”“反”掉呢?我们仍然坚持,文学批评的第一要务是确定对象美学上的优点,如果对象经不住美学的检验的话,就不值得进行历史文化的批评了。文学是诗情画意的,但我们又说文学是文化的。诗情画意的文学本身包含了神话、宗教、历史、科学、伦理、道德、政治、哲学等文化涵蕴。在优秀的文学作品中,诗情画意与文化涵蕴是融为一体的,不能分离的。中国的文化研究应该而且可以放开视野,从文学的诗情画意和文化涵蕴的结合部来开拓文学理论的园地。这样,“文化诗学”就不能不是文学理论发展的一个重要趋势。

“文化诗学”仍然是“诗学”(广义的),保持和发展审美的批评是必要的;但又是文化的,从跨学科的文化视野,把所谓的“内部研究”与“外部研究”贯通起来,通过对文学文本的分析,广泛而深入地接触和联系现实仍然是发展文学理论批评的重要机遇。“文化诗学”将有广阔的学术前景。

我们不必照搬西方的文化研究。外国的文化研究与我们的文化研究究竟有什么异同?一般的看法是,国外的文化研究是从英国伯明翰文化研究中心开始兴起和发展起来的,主要特色是一种政治批判,认为资本主义到了晚期,早期的残酷剥削和压迫已经被文化的渗透所代替,是让人异化,舒舒服服地变成奴隶,成了奴隶还感觉不到。文化研究就是这样一种对资本主义的政治批判。它关键的词语是种族问题和东方主义、性别问题和女性主义、地域问题和社群主义、阶级问题和社会主义、古今问题和新历史主义等。其研究是从西方的社会历史文化条件出发,而选取了这样一些话题进行研究,从而形成一批批的文艺学流派。我们的文化研究则要走自己的路,或者说要按照中国自身的文化实际来确定我们自身的文化诗学的思路。

我现在所想到的是,文化诗学研究就其基本原则说可以有五点:

第一是历史优先原则。文化语境的研究,不论我们是研究现代的文学问题还是古代的文学问题,都必须把问题放置到原有的历史文化语境中去把握。尽管绝对真实的历史文化背景往往难以追寻,但是无论如何难,我们还是要自觉地去。过去我们的研究也常这样做,但我们常常不够自觉。更多的时候,就理论问题谈理论问题,注意的是观点和形式逻辑,所以别的专业的人士常说我们搞理论的人所写的文章比较空。文化诗学应该自觉改变这种状况,使我们讨论的问题进入历史、社会、文化语境,在历史、文化语境中我们所讨论问题的针对性自然会凸现出来,自然会摆脱那种脱离现实的状况。

第二是对话原则。无论是研究作家作品,还是研究前人的文学理论,都是对于作家、作品或原有理论家、理论作品的一种阐释。这种阐释不是独语,而是一种对话。我一直主张古今要对话,古和今是两个主体,要进行对话,要把古代的东西激活,然后进行对话。这个问题是很重要的。其次是中西的问题。与古今问题一样,哪些可以全球化,哪些不可以全球化。实际上这也是文化研究中很热的一个问题,里面包含很多。我认为,中西问题是一

个对话和共享的问题。另外,对话是作为研究者的我们与作为研究对象的作家或理论家的一种对话。对话要真正的平等才能深入地展开。就像我们朋友之间的交谈,一定要平等相待,充分地恳切和真诚,彼此才能敞开心扉,通过交谈,使双方都受到教益。我们在对作家(作品)、理论家(理论著作)的研究中也应该是如此。把对象也当成一个值得尊崇的主体,想尽一切办法激活它,让它似乎也真的成为一个鲜活的主体,能够袒露自己的真意;而作为研究者也自然是一个主体,能以商榷的态度,而不是以强加于人的态度,与对象实现真实的对话。只有在这种对话中,研究才是比较客观的和可靠的,而不是主观的、随意的。

第三是自洽原则。文化诗学的研究,应该是圆融的、能够自圆其说的。例如其中的阐释、比较,不能自相矛盾或前后矛盾,应该在观点和方法上一以贯之,逻辑上能自洽而圆通。你完全可以提出自己的新的解释和新的比较,但必须合情合理。所有片面的论述,其弱点之一,就是不能逻辑自洽。

第四是联系现实问题原则。学术研究完全可以为学术而学术。学术的独立性是应该受到尊重的。这一点早在上个世纪初杰出学者王国维就说得很清楚。但文化诗学的思路则如上面所述,应该从现实问题出发,通过研究,提炼出某种文化精神或诗性精神来。这种文化精神或诗性精神正好是现实所缺失的东西,因此我们通过文化诗学所获得的成果可以弥补现实的不足,是对现实的一种回馈。当然,我们的研究可能不是对现实社会文化问题的正面研究,不可能像政治学、经济学、社会学、法学等研究那样正面解决社会问题。但从诗学的视野出发的研究,可以以间接方式回应社会,不也很好吗!我们的社会发展到今天,累积的问题很多。文化诗学应该有问题意识,我们中国有自己的国情,我们的文化研究应该找到我们自己的问题。

最后一点,就是我们无论如何不可放弃对诗意的追求。文化视角无论如何不要摒弃诗意视角。我们要文化,但也要诗意、语言等等。大可不必从一个极端走向另一个极端。我们可以而且应该是文学艺术的诗情画意的守望者。

导论 文艺学的学科反思与重建

中国现代文艺学的学科建制与中国社会的现代转型几乎同时浮出历史地表,已有大约一百年的历史。^[1]中国大学中从事文艺学教学与研究的队伍之庞大,更为世界之首。但是,就是这门历史悠久且人员拥挤的学科,目前却已明显暴露危机迹象,并已引起业内人士的反思。作为在大学从事文艺学教学与研究的教师,我深切地感觉到文艺学教学与研究存在的最主要问题是:以各种关于“文学本质”的元叙事或宏大叙事为特征的、非历史的本质主义思维方式严重地束缚了文艺学研究的自我反思能力与知识创新能力,使之无法随着文艺活动的具体时空语境的变化来更新自己。这直接导致了另一个严重的后果,即文艺学研究与公共领域、社会现实以及大众的实际文化活动、文艺实践、审美活动之间曾经拥有的积极而活跃的联系正在丧失。大学的文艺学(在很大程度上也是一般的文艺学)已经不能积极有效地介入当下的社会文化与审美艺术活动,不能解释改革开放尤其是 1978 年以来文学艺术的生产方式、传播方式以及大众的文化消费方式的巨大变化,而对于新近出现的文艺活动的深刻变化的一味回避或拒斥,又反过来强化了文艺学中原有的本质主义倾向。

熟悉当代中国文艺界现状的人都不难看到,肇始于 20 世纪 80 年代初期、从 90 年代开始加剧发展的当代中国社会文化转型已经极大地改变了文艺活动的生产、传播与消费方式。举其要者言之,这些变化包括:文艺活动的日益深刻的市场化、商业化与产业化;^[2]由于商业化以及大众传播方式的普及,文化工业、影像工业、身体产业等的兴起而导致的大众日常生活的审美化,以及相应的审美活动的日常生活化,日常生活与文艺审美活动之间的界限正在逐渐缩小乃至消弭,审美与艺术活动正在走进日常生活;^[3]艺术消费方式与消费目的的变化,艺术接受的休闲化与日常生活化;^[4]新

的知识分子、新类型、新的文化与艺术的从业人员以及“新媒介人”阶层(比如艺术经纪人、图书商人、各种游走于官方、大众与市场之间的编辑记者等)的出现,文化生产机构与传播机构(如出版社、画廊、音乐厅、博物馆等)的种类与性质的变化,各种具有中国特色的文化艺术机构(如图书出版工作室、唱片公司、影视剧制作中心)的出现。这种介于官方与民间之间的文化生产与传播机构正在日益显示出强大的生命力,其对文学生产与传播方式的改变影响深远。^[10]这一切都深刻地导致了文学艺术场域的整体转型,它甚至改变了有关“文学”、“艺术”、“审美”的经典定义。

但毋庸讳言的是,我们的文艺学从总体上说没有能够对这些新的文化与文艺状态作出及时而有力的回应。中外文艺学的历史告诉我们,文艺学的学术创新能力(与其他学科一样)从根本上说是来自对于现实中提出的问题的积极参与与回应——虽然这种参与与回应不应当是无批判的、不加反思的。

自从大学成为现代知识生产的主要机构化场所以后,文艺学就被纳入了这个体制。大学的文艺学教学成为文艺学知识生产、传播以及人才培养的最主要渠道,而教科书则是这个渠道的中心环节。职是之故,大学文艺学教科书也就最典型地集中了本质主义的弊端。更有进者,大学中机械教条的考试方式与评估方式(统一命题、试题库、流水批卷等)在貌似客观、公正、科学的外表下严重地束缚了学生、同时也包括教师的学术自由与学术个性,强化了文艺学学科的规训、排他力量与封闭性。因此,在大学的文艺学研究与教学中,或者说在教科书形态的文艺学知识的生产与传播中,文艺学的危机就表现得尤其突出。学生明显地感觉到课堂上的文艺学教学存在严重的知识僵化、脱离实际的问题,它不能解释现实生活中提出的各种问题,也不能解释大学生们实际的文艺活动与审美经验,从而产生对于文艺学课程的厌倦、不满以及消极应付的态度。有鉴于此,我们的反思将主要指向大学的文艺学教科书。

一、文艺学中的本质主义思维方式

“本质主义”与“反本质主义”都是很复杂的概念,本世纪许多有影响的

哲学家与哲学流派都曾经对“本质主义”进行清理与批判,比如海德格尔、维特根斯坦、罗蒂、福柯、德里达、利奥塔等(当然,更早的反本质主义还可以追溯到尼采)。对这个术语的详细梳理显然非本导论所能胜任。简而言之,此处我们所说的“本质主义”,乃指一种僵化、封闭、独断的思维方式与知识生产模式。在本体论上,本质主义不是假定事物具有一定的本质而是假定事物具有超历史的、普遍的永恒本质(绝对实在、普遍人性、本真自我等),这个本质不因时空条件的变化而变化;在知识论上,本质主义设置了以现象本质为核心的一系列二元对立,坚信绝对的真理,热衷于建构“大写的哲学”(罗蒂)、“元叙事”或“宏伟叙事”(利奥塔)以及“绝对的主体”,认为这个“主体”只要掌握了普遍的认识方法,就可以获得超历史的、绝对正确的对“本质”的认识,创造出普遍有效的知识。^[3]

受本质主义思维方式的影响,学科体制化的文艺学知识生产与传授体系,特别是“文学理论”教科书,总是把文学视作一种具有“普遍规律”、“固定本质”的实体,它不是在特定的语境中提出并讨论文学理论的具体问题,而是先验地假定了“问题”及其“答案”,并相信只要掌握了正确、科学的方法,就可以把握这种“普遍规律”、“固有本质”,从而生产出普遍有效的文艺学“绝对真理”。在它看来,似乎“文学”是已经定型且不存在内部差异、矛盾与裂隙的实体,从中可以概括出所谓放之四海而皆准的“一般规律”或“本质特点”。这个意义上的“文学”与“文学理论”实际上只是一个虚构的神话,这个意义上的所谓“规律”实际上也只是人为地虚构的“规律”。

这样,本质主义常常表现为一种教条,这种教条把一些固定的特性或“本质”作为普遍的东西归于特定的对象(如文学艺术)。我们反对本质主义,至少基于以下两个基本理由:

首先,本质主义常常不过是把某些特定群体对于文学特征的理解普遍化为文学的“一般本质”或“永恒本质”,并借助于学术的和非学术的各种权力把这种理解加于其他的社会群体。比如在“文革”时期非常流行的“文学是阶级斗争的工具”的观点,就是特定阶级和权力集团把自己对文学的理解强加给其他社会成员的非常典型的例子。

其次,正因为本质主义常常把特定时空环境中出现的特定的文学和文学特征普遍化为“一般的”或“典型的”,所以它必然存在过分概括(煤烟味部

溯因推理)的倾向。这种过分概括忽略了不同的时空环境中的文学之间乃至同一时空环境下的文学的内部差异,比如当戏剧的“三一律”成为戏剧的所谓普遍特征时,我们完全可以反问:“难道所有的戏剧都是这样的吗?”(事实上当然不是)。一个类似的问题也可以用来质疑某些人类学中关于人种特征、性别特征的假定,比如“女人天生适合照顾家庭,因为她是女人”^[源]。

文化研究领域的许多学者认为,取代本质主义的最好方法是社会建构主义者的解释。比如关于女性性别特点的建构主义观点可以用西蒙娜·德·波伏娃(奈保尔当不了哲学家)的话总结如下:“女人不是天生为女人的,女人是逐渐变成女人的。”^[缘]同样,文学也是逐渐变成“文学”的,而且即使变成了“文学”以后,文学的内部也充满了巨大的差异。

让我们以新时期几本主要的文艺学教科书中关于文学性质的论述来进行稍微具体的分析。^[远]以群主编的《文学的基本原理》(员愿年修订版)在“绪论”中一方面承认文学的历史性,承认文学的性质是变化的,因而文学理论也应该具有开放性,指出:“万古不变的文学原理是不存在的”,对于文学理论的研究要“同具体的历史经验联系起来加以考察”。^[苑]但同时把历史上各种各样的文学观点(无论是中国的还是西方的)统统归入“唯心”与“唯物”两种,实际上是也就是“真理”与“谬误”两种,从而实际上否定了文学理论与文学本质的多元性。也就是说,在各种各样的对于文学规律的认识中,只有一种是正确的、科学的,合乎文学“本质”的。

“绪论”的另一个矛盾表现在:一方面依据马克思主义的社会结构理论,认为文学是意识形态,文学理论也是意识形态,承认“对于文学性质的认识的分歧与斗争,往往是与现实的阶级斗争密切联系在一起的,这也是为中外文学发展史所证明的一条客观规律”^[愿],从而认为资产阶级的文学与文学理论是资产阶级利益的反映,因而是一种“虚假意识”,但它同时又不承认无产阶级的文学理论也是特殊的阶级利益的表现,相反坚信无产阶级的文学理论并不因为它是特定阶级利益的表现而失去其不容置疑的客观性、科学性与真理性,认为无产阶级的利益与立场是超越自己利益的,是与全人类的利益一致的,因而是普遍的、科学的与客观的。^[怨]

与以群主编的《文学的基本原理》以及十四院校编写的《文学理论基础》相比,员愿年出版的文艺学教科书更多地吸收了西方现当代的文艺学成

果,在观念与方法方面都显得更加开放。其中童庆炳主编的《文学理论教程》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的最高水平。它强调文学理论的实践性与历史可变性,认为“由于文学理论的实践性品格,所以它总是随着文学运动、文学创作、文学接受的发展而发展,它永远是生动的、变化的,而不是僵化的、静止的”^{〔1〕}。同时对于“文学”的定义也充分考虑到了历史的维度,在把“文学”理解为一种“活动”的基础上,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。特别是书中特辟“文学界定的困难及解决办法”专节,强调了文学界定中绝对主义(认为文学的本质是审美)与相对主义(认为文学的本质是惯例)的紧张,主张“以狭义文学和审美的文学观念为中心去综合广义文学和文化的文学观念,及折中义文学和惯例的文学观念”^{〔2〕}。而且,本书虽然最后仍然把文学的本质界定为“审美的意识形态”,但其对于“审美”的理解也仍然力图达到辩证。

但是我们不能不指出,20世纪80年代思想解放以后出版的大多数文学理论教材在否定庸俗社会学的本质主义之后又走入了另外一种本质主义:审美的本质主义,把审美的非功利性、文艺的自主自律性视作文艺的特殊本质或“内在本质”,而把“意识形态”(功利性、认识性等)视作与“审美”对立的“外在性质”,在“审美”与“意识形态”之间进行了一种二元拆分,而没有看到“审美”(其实是艺术活动的自主性)本身即是一种意识形态,是一种历史的、社会的和地方性的知识—文化建构(本导言的第二部分对此有更加深入的分析)。依据罗蒂的《后哲学文化》,本质主义的基本特征就是内在与外在、实体与现象、中心与边缘的二元论。^{〔3〕}所以,肇始于康德美学、定型于20世纪的形式主义与新批评、结构主义的关于文学的“内在性质”与“外在性质”的二元对立模式显然没有能够告别本质主义,其合理性也正在遭到当代西方前沿思想家的质疑(可参见布迪厄的相关论著)。

文艺学教材中的本质主义思维,除了在“本质论”中有最集中的体现外,还具体体现在教材的几乎所有方面。比如:

5. 文学创作阶段说。几乎所有的文艺学教科书都设有“创作过程”一章,把创作过程机械地划分为下列固定的“阶段”或“过程”：“素材积累”、“动机触发”、“作品构思”、“艺术表现”、“修改完善”等。如果我们实际地考察一

下文学创作的时代差别、民族差别、文类差别以及作家个性差别,就可以发现,文学创作的具体的、实际的过程是千差万别的,不存在什么固定不变的“阶段”。作家在具体的创作活动中根本不是遵循什么固定的“过程”,否则文学创作就成了机械化的物质生产。这里的差别可能是由题材不同造成的,可能是由文类不同造成的,可能是由作家个性不同造成的,也可能是由一些偶然的情景因素造成的,更重要的是由于时代不同造成的。这种僵化固定的创作阶段论,现在看来已经严重脱离实际,早在超现实主义的“自动写作”中已经突破它,而在今天的网络文学创作中,尤其显得教条僵化(在网络创作中,不但构思、写作、修改等过程是无法分离的,而且创作的过程与阅读—批评的过程也是同步进行的)。

文学类型特征说。我们的教科书在划分文学种类及其特征时也存在严重的机械化、教条化现象,即赋予文学的各种类型以僵化、固定、超历史的“特征本质”,而不顾文学史的实际情况早已突破了这种所谓“特征本质”。尤其不可思议的是,这种文类特征论经历了几十年的时间几无变化。以群的《文学的基本原理》把诗歌的特征概括为“饱含着丰富的想象和感情”、“集中地反映社会生活”、“语言精练而形象、有鲜明的节奏和韵律”。^[19]十四院校的《文学理论基础》把诗歌的特征概括为“最集中地反映现实生活”、“具有强烈的感情和丰富的想象”、“语言精练准确”、“有强烈的音乐性”。^[20]在 1980 年代出版的其他文学教材中,关于诗歌的“特征”依然还是这几句话。可见这些教科书对于诗歌的特征的概括可以说是“高度一致”、如出一辙。而稍稍熟悉一点诗歌史的人都知道,诗歌的特点已经并正在发生极大的变化。以中国为例,像于坚、伊沙等当代诗人的诗歌作品,就故意要打破诗歌的清规戒律,诗歌语言非常散文化、日常生活化,节奏也散漫拖沓(于坚的诗歌《园档案》可以说是这方面的典型)。

再看关于戏剧文学特点的概括。以群的《文学的基本原理》:“语言要求高度的个性化和处分的表现力”、“含义深邃地表达人物的思想感情,有潜台词”、“通过戏剧冲突集中反映社会生活”。^[21]十四院校的《文学理论基础》:“要有强烈的戏剧冲突”、“人物、时间、场景都要高度集中”、“人物语言高度个性化,能充分表现人物的性格特征”。^[22]出版于 1980 年代的许多文学教科书同样几乎依样画葫芦地重复这几句话。且不说今天中国与西方的实验