

实践论视界下的“中国审美学派”

吴子林

(中国社会科学院文学研究所,北京市 100732)

摘要:1990年代以降,“中国审美学派”抓住有重大意义的时代问题,提出了新理性精神文论、文化诗学和审美超越论,弘扬了中国传统艺术精神与现代美学传统,有着鲜明的实践品格;在指导当今文学创作和批评实践、提升民族人格修养与道德境界、有效参与中国现代文化建设等方面,“中国审美学派”及其理论有着重要的意义。

关键词:中国审美学派;新理性精神文论;文化诗学;审美超越论;实践品格

中图分类号:I06 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-9841(2009)06-0138-07

20世纪70年代末80年代初,政治体制、经济体制的改革旋风般席卷中国大陆之时,中国文坛也发生了剧烈震荡与重大转折。“中国审美学派”正是这一翻天覆地变革时期的产物。“中国审美学派”命名源于它的质疑者或反对者^[1],是对新时期以来以钱中文、童庆炳、王元骧为代表的一批文艺理论家的集中概括,这一学植深厚的学者群,对“杂语喧哗”的文学理论研究现状进行了立体的理性审视,以宏阔的学术视野关注和参与前沿性的学术问题,审慎地批判各种新理论新问题中未必适合中国实情的论说;他们在以学术为本位的同时,保持学人本色,力图在学术研究中实现人文价值重建,在学术观点上彼此声息相通,建构起了一个以“审美意识形态”论为核心思想的马克思主义文艺理论新体系。时至今日,“中国审美学派”仍活跃在中国文艺理论界的前沿,日益深入人心,影响巨大。本文主要分析其实践性品格,以深化对其理论与价值的认识。

一、“中国审美学派”的发展

80年代初以来,钱中文、童庆炳、王元骧等人提出的“审美反映”论和“审美意识形态”论,是马克思主义经典理论提炼的结果。它们“形成了一张遍布理论体系全副躯壳的神经网络”,贯穿了中国马克思主义文艺学整个逻辑体系与理论视界^[2]。既然文学活动具有“审美意识形态”的性质,那么它在文学文本中应该呈现出怎样的精神内涵或价值取向呢?“中国审美学派”抓住具有重大意义的时代问题,继而提出一系

列崭新的学术命题,开辟了宏阔的学术空间。

90年代以降,价值世界更多地关注平面、感官的快适,造就了“不思不想”的现代人。现代人一切以科学论证为尺度,一切以官能知觉为标准的价值取向,只认可感性的官能快适,不承认超越性的精神陶冶。于是,技术化、官能化的大众文化畅行无阻,文学艺术迅速被纳入了市场化机制,原有文学艺术价值与精神发生裂变。在这种情形下,学界掀起了一场有关文学滑坡、重振“人文精神”的讨论,钱中文、童庆炳、王元骧等人洞察了文学和文学理论发展中出现的症结,并积极探索着解决这些问题的方案,其文学理论思想继续向前发展。

钱中文针对当时文学创作中出现的热衷于表现物欲、性欲、金钱欲、隐私和精神空虚而有意迎合读者低级趣味的倾向,以及由此导致的追求粗俗、平庸和平面化的审美意识,试图寻找到一个立足点。他指出要调整思路,抛弃那种游戏生活、调侃和消解历史、拒绝深度和理性的写作态度,重新呼唤作家的使命感和主体精神,并倡导以“新理性”来参与人文精神的重建。“新理性精神”以现代性为指导,以新人文精神为内涵和核心,主张通过交往对话精神,协调人与社会、自然、科技、人与人的相互关系,确立一种新的思维方式、包容了感性的理性精神;它关注人的生存处境及其健全的、自由的全面发展,以克服不断出现的文化危机与人的异化。这是一种文化、文学艺术的价值观念,一种以我为主导的、对人类一切有价值的东西予以兼容并包的、开放的实践理性。在世界文化现代性

* 收稿日期:2009-06-15

作者简介:吴子林(1969-),男,福建连城人,文学博士,中国社会科学院文学研究所,副研究员,主要研究文艺学。

的背景下,钱中文立足于生成中的现代审美意识和走向自主的文学理论的现实,并从当下现实、文学观念与多元文化、传统定位与选择、文学理论的人文精神等角度进行梳理,全方位探讨文学理论的现代性问题。他力倡的新思维“是一种排斥绝对对立,否定绝对斗争的非此即彼的思维,更应是一种走向宽容、对话、综合、创造同时又包含了必要的非此即彼,具有价值判断的亦此亦彼的思维”;由此出发,文学理论的现代性应该“主要表现在文学理论自身的科学化,使文学理论走向自身,走向自律,获得自主性;表现在促进文学的人文精神化,使文学理论适度地走向文化理论批评,获得新的改造”^[3]。新理性精神文论综合阐释了20世纪以来在哲学思潮、社会实践、唯科学主义、科技霸权、人文科学、文学艺术中反复出现、不断重复、具有导向性、互有联系的几种规律性现象,其核心是新人文精神,并以这种精神改造社会与人。钱中文主张,在文艺创作中,要使“最基础的与更高形态的人文精神”有机结合起来,“相辅相成”,“以在一定程度上调整现实生活的失衡”;人文精神最基础的部分是“人之为人的羞耻感,同情与怜悯,血性与良知,诚实与公正”等,更高的形态则是信仰与理想,等等。为了对抗艺术的“精神堕落与平庸”,钱中文提出的新理性精神文学理论突破了传统中国文学理论的概论模式构造,突破了传统理论构架,回复到了文论的实践本性上去,回归到了文论的学科意义。徐岱指出,钱中文的理论思考有三维突破:在理论形态上突破了“知识论”,理论品格上突破了“唯理论”,理论立场上突破了“一元论”——这三个突破事实上都能被概括在“新理性精神”这一范畴中^[4]。

自提出“审美意识形态”论以来,童庆炳也始终思考着当代文学艺术的精神价值取向问题,而探索着人文主义的历史维度和历史主义的人文维度相互补充、结合的问题。在他看来,人文主义呼唤重视人的价值与尊严,其基本旨意是“反恶”,其倡导者的失误是没有看到许多社会问题是在社会进步中出现的;历史主义的旨趣是反极左,拒斥精神至上主义,力主发展社会经济,其论者的失误在于没有认识到一个社会需要精神的治理和制约,以避免物质至上主义的畸形发展^[5]。面对“历史理性”与“人文关怀”这两极“错位”的事实,文学家在这种现实面前应采取什么样的思维路径、价值取向、判断角度呢?在他看来,政治家、社会学家更关心的是历史理性,是物质的、器物层面的东西,对待急剧的社会转型时,他们更注重的是转型的历史合理性,而把人文方面的问题纳入到历史理性的范畴中去把握,甚至认为 these 问题是现实改革、历史进步不可避免要付出的代价;文学家不是政治家,不是社会学家,他们“关心社会转型的文化道德合理

性,以及它在个体的情感生活完美性,甚至人性深处那些看不见的微妙角落。……历史理性和人文关怀这两者都是文学家照射现实的思想‘光束’,……文学家总是在人文关怀与历史理性中徘徊”,对现实采取不妥协的和批判的态度;如果遇到在两者之间非选择不可时,“真正的文学家宁愿‘牺牲’历史理性,而选择‘人文关怀’,……这就是为什么古今中外伟大的作家都毫无例外具有悲天悯人的品格的原因”^[6]。考察中外那些处于社会转型时期伟大作家的创作,正是有了人文关怀与历史理性这两重“光束”,他们才能“对现实关系具有深刻理解”,他们的作品也有着“了不起的革命辩证法”。以青年马克思对资本主义异化的批判作为理论上的支持,提出“历史理性、人文关怀和文体营造三者之间保持张力和平衡,应该是文学的精神价值的理想”;其中,“历史-人文”双重精神价值取向的本质是:“它既要历史的深度,肯定历史发展(包括科技进步)是不以人的意志为转移的,而且对人类的生存是有益的,物质的发展可以而且应该成为发扬人文精神的基础与依托;它同时又要人文深度,肯定人性、人情和入道以及人的感性、灵性、诗性对人的生存的极端重要性。不是在这‘两个深度’中进行非此即彼或非彼即此的选择。它假设‘历史’与‘人文’为对立的两极,并充分肯定这两极紧张关系对文学的诗意表达的重要性和精神价值追求的重要性。”^[7]童庆炳的“历史-人文张力”说,成功地整合了原本互相对立、非此即彼的两种创作模式,在“对立统一”的相互抗争和彼此征服中达到了一个更高的质的规定,为作家创作提供了有力的理论指导。

新时期以来,经过无数学者的辛勤耕耘,中国的文学理论研究已然建立起一个文学理念和学术传统,那就是对于文学审美特性的修复、开掘与呵护。童庆炳说:“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。”^[8]因此,他不满意“文化研究”的“反诗意”,不满意中国的“文化研究”一味照搬西方文化研究的问题,缺乏中国自身的问题意识,不满意当下的文学研究只把文学作品当作例证以说明某个社会学问题,而置文学作品本身的精粗优劣于不顾,于是提出了“文化诗学”这一文学批评方法论,力图对于文学理论的“内部研究”和“外部研究”作出一种综合,实现超越。“文化诗学”的理论构想,是童庆炳对中国当代文学理论走向的清醒判断和理性选择。作为对现实生活的一种积极回应,童庆炳“文化诗学”的重要旨趣之一,在于它是一种“诗学”,是审美的文学理论,它主张诗情画意;它的对象必须是文学艺术作品,不是那种流行的带有消费主义倾向的大众文化产品,不是“日常生活的审美化”。审美不是小事情,它实际上是一个关系

到人的建设的大问题。在诗情画意的背后,是对人性的完整性的渴望和对人的深层意义的追问。在童庆炳看来,审美是文学的家园,也是人类最后的家园。因此,“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,就值不得进行历史文化的批评了”^[8]。让“文化诗学”具有一种“审美性品格”,是一次合情合理的选择;守住这条底线,“既意味着对人类家园的守望,也意味着从事‘文化诗学’研究的学人能够不断地获得一种激情与冲动,在清醒冷峻中拥有一种诗意的目光。这样,在文学理论获得了自身的立足点之后,文学理论的研究主体也能够获得自身的立足点”^[9]。童庆炳的“文化诗学”有别于游离于大众审美文化与社会政治话语之间的新历史主义文化诗学(cultural poetics of New Historicism),这种差异不仅来自语言的表述和研究的对象,而且来自审美的观念与理论的追求。童庆炳的“文化诗学”是深深植根于中国自身的社会现实问题与文化历史语境中,由中国学人自己创构的一种文学批评范式,有学者将它命名为“新审美主义的文化诗学”(cultural poetics of New Aestheticism)^[10],可谓一语中的。“文化诗学”的基本诉求之一,是对文学艺术的现实的反思,它关怀文学的现实的的存在状况,紧扣经济的市场化、产业化以及全球化折射在文学艺术中出现的问题,并加以深刻的揭示,“文化诗学”的现实品格是它的生命力所在^[11]。“文化诗学”应该、也必须“对现实社会文化问题进行正面研究”;为此,提出了与现实密切相关的八大问题,即古今问题、中西问题、中西部问题、性别问题、精英文化与大众文化的问题、商业文化与主流文化的问题、自然环境的保护问题、法与权问题^[12]。他认为,当代的文学艺术应有自己独特的价值追求,在历史理性和人文精神之间保持一种张力;我们要从优秀的作品里面发掘出深度的人文精神和历史理性,以此来回应这些现实问题,提升人们的精神:“人文主义、历史理性都应该成为艺术的批评标准,不能再用过的那种僵硬的政治律条作为批评标准。我们提倡人文主义和历史理性作为批评的尺度都要兼备,……这种批评作品的尺度就是深度的文化精神。”^[13]“文化诗学”的研究借用“文化研究”的思路与方法,极大地拓宽了文学研究的视野。

王元骧的文艺理论思想也是不断发展的。他从早期的倡导审美情感是文艺的基本特性,到后来重视审美反映的艺术形式的传达作用,再到将实践性作为一种艺术功能提高到艺术本质的高度,走向了实践论的思维视界。

以往一般将“实践”理解为物质生产,王元骧则认为,“实践”还应包括道德伦理活动、艺术和审美活动等在内的精神生产活动;“若要从哲学上、从最根本的

意义上来立论,我认为它是指与认识相对的一种人的活动。如果说,认识是客体向主体的运动,是观念化的活动,那么,实践就是主体向客体的运动,是对象化的活动。……凡是确立目的,并通过意志努力,采取一定手段,使之在对象世界得以实现,从而达到主客体统一的活动,都应是实践所涵盖的领域”。他将“实践”定义为“是通过改造客观对象来满足主观需要,在对象世界实现主观目的的一种对象化的活动”;“实践不但是—种物质的活动,一个生产与制作的问题,同时是一个人的生存活动,一个按照自己的人生理想和人生目标去生活的问题”^[14]。要正确理解艺术的实践本性,就应将它放在人生实践的坐标上,从实现人生价值的最高目标的意义方面来加以考察。艺术不仅限于对世界的反映,同时也包括对人生的评价和行为立法,它不仅追求“是什么”同时也追求“应如何”;不只是服务于人的认识,同时也影响和支配人的行动。艺术实践的终极目的是践履“文学是人学”的原则和归宿。“唯有在艺术中,人才作为一个生命整体而获得真实生动的表现,而且才有可能向我们显示出它为科学所不能取代的对于人的一种特殊而巨大的精神价值;由于有了艺术,人才有可能在即时的、当下的实是人生中摆脱出来而对应是人生有了自己的追求和梦想,人才开始有完整意义上人的生活。”^[15]他进一步说:“文艺本体论,无非是指艺术作品之外还有一个本原的世界,一个决定文艺存在终极的根据,并要求我们联系这个本原的世界来说明文艺的性质”;“直到新时期‘文艺本体论’文艺观的提出,在理论上才开始发生根本性的转变。因为,‘人类本体论’文艺观既然把文学看作人的一种生存方式,是人的存在在语言符号上的显现”,把文艺活动作为人的生命本体的活动,“要求文艺与人的生存问题联系起来,强调应从反映生存、回归生存、促进我们的生存的意义和作用上来理解文艺的性质,这种思维方式和致思方向无论如何是对于传统认识论文艺观的一个重大的超越,对于推进我国文艺理论的发展和建设是具有深远而积极的意义的”^[16]。他深刻认识到,实践是一种确立目的通过意志在对象世界实现自己目的的过程,若将其运用到文学理论上,可以将创作理解为作家通过创造美来实现对读者的召唤、对社会的介入;所以,文学创作就不只是一种反映活动,而应同时是一种创造活动,由此而产生文学理论意义上的实践价值。这一看法突破了过去将文学仅仅理解为是对社会意识形态被动的、静止的、孤立的反映,是在认识功能与实践功能相统一的意义上完整、具体、深入地阐明文学的意识形态性质。体现在艺术上的实践性应是“一种双重创造”,即它既创造了作品,又通过对人的改造实现了改造世界的目的。在这里,艺术的实践性是与人

实践紧密相连的,从实践的角度来理解艺术,艺术的价值就在于通过强化人的自我意识帮助人确立普遍而自由的行为原则;艺术的实践本性也就在于按照这种原则来改造人的意志,为人生实践确立高尚的目的和理想,最终体现“人是目的”这一目标”。

2005年,王元骧对文艺“审美意识形态论”作了进一步的解说。文学“审美意识形态论”是建立在对马克思“一页书”的阐释基础之上的;马克思科学地确定了文学艺术作为社会的要素在社会结构中的位置,将它定位于一种意识形态而不是意识形式。“意识形态”作为“社会意识”的一种特殊的表现形式,它以表现一定社会中人们的利益、意志、愿望和要求为内容,其基本职能是直接参与社会生活,以巩固或改变一定的社会关系;它既是人们特定的经济关系和物质生产方式的观念表现,又直接构成了人们特定的思想关系和特定的精神生活本身。“意识形态”总是以“真理”或“科学”的面目出现,常常表现为社会全体成员的普遍共识,在实质上却只是统治阶级意识的体现。实践性是马克思意识形态理论的本质特征,也是我们理解马克思意识形态理论的关键^[17]。在这个意义上,王元骧对“意识形态”的解释,颇得马克思原典之要领:“意识形态不同于一般的社会意识,它作为反映处在一定社会关系中的人们的思想要求、利益、愿望的那一部分思想观念,是作为一定社会、一定阶级和社会集团的信念体系和行为规范而存在的,它的作用就是为了凝聚人的思想,把人的行为引导到同一的方向、共同参与到变革社会的实践中去。这是一个社会得以维持和发展的必不可少的精神力量,要是这个社会成员对社会的共同信仰体系和行为规范失去了认同感和依存感,那么这个社会对社会成员也就必然失去了吸引力,它的凝聚力也就趋向瓦解。这才是意识形态的根本属性,表明它不仅有认识的属性,同时还有价值的属性,不仅有理论的功能,同时还有实践的功能。”^[18]

王元骧批评了对“意识形态”理解问题上的纯科学和纯理论两种错误倾向,他明确指出:“我认为意识形态性是文学不可摆脱的一个基本属性。因为社会意识相对地可分为两种形式:一种是纯知识的,一种是具有价值导向性的,前者是通常所说的‘社会意识形式’,后者才被称为‘社会意识形态’,简称‘意识形态’。意识形态作为自觉地反映一定社会经济形态和政治制度的思想体系,不同于一般的社会意识形式就在于它不仅具有知识成分,而且还有价值成分,其核心是一个价值观的问题。它的功能就在于凝聚社会成员的力量,动员社会成员为实现一定社会的共同目标去进行奋斗。”作为国家、社会价值观的最高最集中的体现,意识形态的功能是为了动员社会成员,凝聚社

会成员的力量,为实现共同的目标去进行奋斗,因而它的性质就不仅是理论的(认识的),而更主要是实践的。我们之所以探讨文学艺术的意识形态性,目的就是维护我国文学艺术的社会主义的性质和方向。王元骧对文学“审美意识形态论”有一个总的评说:“我们在特殊性的层面上以‘审美的’来规定文学艺术的‘意识形态’特性,也就是批判地吸取了康德的审美目的论,亦即以人为目的的思想,把美以及美的文学艺术从根本意义上看作为通过陶冶人的情操,开拓人的胸襟,提升人的境界,来达到人们培育社会主义的人生观、价值观、道德观和审美观这一根本目的的有效途径,从而使我们的读者在接受这些观念时不仅不受理性的强制,可以直接凭直观的感觉和心灵的感动而获得,而且由此所树立的这种社会理想和人生理想,比之于任何理性说服都更能深入人心,更能转化为自己行为的内在动机和精神动力,更有助于内化为自己的思想人格。”^[19]

王元骧力图建构以“目的”为中介,“认识—实践”双向互动的文艺活动本质观,这是对以往审美反映论的批判性的超越,也是对当前各种文艺本质观的超越;其最富有理论创见之处在于:“将人学价值论引入实践论,并以人学价值论来连接认识论(反映论)和实践论,从而把文学活动看作为以目的(价值)为中介所构成的认识与实践的双向逆反的流程,力图将知识论(认识论)和人生论(人学价值论)在实践论的基础上和框架中整合成为一个有机的宏观系统。”^[20]

二、中国艺术实践品格之赓续

作为一种文学理论的新形态,“审美实践”论与“新理性精神文论”、“文化诗学”都对文学文本所呈现的精神内涵或价值取向做了极具深度的探讨,是文学“审美意识形态论”的自然延伸与发展。在我看来,其中凸显了中国传统艺术精神的实践品格:“中国美学学派”的理论建构有着十分清晰的本土化历程。

“实践”一词在中国先秦典籍中未见,但实际上,儒、道二家都是实践哲学,孟子的“践行”、庄子的“心斋”、“坐忘”都是实践的工夫。儒、道二家属于真正实体主义的实践哲学,认为在人的生命有一个完全可以自我做主的实体,实践就是通过除欲去执的工夫使这个实体完全呈现做主,以图改进生命的精神气质,提高生命的精神境界。这种实践完全斩断了外在的功利的牵连,认为道德实践完全是人的生命中的实践主体的自我做主、自然发用。从孟子学说朱子理论,这种实践实体在人人生命中都有,既有普遍性又有可行性。儒道两家以实践主体在生命中的透显以改变生命自身的存在状态为务,其结果是人格的光辉和生命的气象,这又是人人可学且可达到的,人人

都可以成圣人,便是实体主义形态的实践哲学的全体大义。众生根器不一,并非人人有所觉悟而自觉地去实践的工夫,故需要“学”,需要通过读书并超越语言限制而与圣人的德慧生命相感通,与其生命作存在的呼应,反照自家生命的沉沦与陷落,从而一念而转,使自己的生命从沉沦与陷落中跃起与超升。

要谈中国的诗学,必从其“开山纲领”即“诗言志”开始,围绕“诗言志”的解说众说纷纭,关键在对“志”的理解。朱熹注《论语·先进》“吾十有五而志于学”,把“志”释为“心之所之焉”,“志”就是作者的实践主体在生命中动转后所呈现的道德修养和人格品行,它是一种境界、气氛、虚灵,或无何有之乡,是发之于“心”的精神活动的综合。而用方东美的话说,人的精神活动可概括为“理”与“情”两个系统,“依理着想,心的历程带动生命;遂起思虑测度,发为系统知识。所谓‘正心’、‘尽性’、‘诚意’、‘致知’,乃属于理的一贯生活。就情着想,则心的作用斡旋生命,引发创造冲动,此为高雅的精神人格。所谓‘存心’、‘养性’、‘达情’、‘遂欲’,乃属于情的一贯生活”^[21]。“诗言志”之“志”是以“情”为基底和中心的精神活动,是诗的真正血脉。“志”往往与“气”(孟子的“浩然之气”)连用,正因为它们都是由人的精神所呈现出的一种精神境界。所谓“诗言志”即艺术地表现一个人所抵达的精神境界,在此境界中,政教伦理存焉,个人情感亦存焉,无半点虚欠做作,这便是“文如其人”的本义所在。

从读者方面看,文学艺术的接受亦与实践相关。孟子提出“以意逆志”说,《说文》“志”、“意”互训。《史记·五帝本纪》“诗言志”作“诗言意”,等等。因此,“意”也可理解为读者人格修养所呈现的境界。“以意逆志”即读者以自家人格修养去逆觉、体证作者的人格修养境界;读者的这种参与不是智识的捕捉,而是精神的证悟。实践主体是人人都有,只要实践主体在读者的生命里有所动转,便可与作品呈现的人格修养境界有存在的呼应与感通,并在创作者所营造的氛围中得到人格的陶养。读者与作者直接的无间与融通,乃是人格修养和精神境界上的契接。因此,要对诗中所呈现的境界作较高层次的把握,须得加强自身的人格修养。读者对诗作进行多次诵讽涵泳,在诗的感发之下,自身人格修养境界亦会不断提升。如此反复不已,作者与读者之间便相互发明、相得益彰。因此,读诗亦是人们从事实践活动的一种方法。这便是朱子所谓的“讽诵涵泳”,只要读者“平心和气,从容讽咏”,自可求得“性情之中”^[22]。可见,读诗的过程不单是一个求知的问题,而是实践的问题。

在文艺创造中,不论是创作还是鉴赏,人格修养都有重大意义,是文学艺术的根基。人格修养就是心性生命的纯化、提升,叶燮《原诗》说:“《虞书》称‘诗言

志’,志也者,训诂为心之所之,在释氏所谓种子也。”“志”完全可以包括政教观点和内在情感——只是它们并非有意安布在诗中,而是由诗所呈现的境界所自然流出者。由此,作文便与人的实践有了关联,“志”便类似于黑格尔的“情致”(pathos),“它自在自为地是人类生存中的强大的力量”^[23],是艺术作品的真正中心,即审美意识形态在文学文本中的具体显现。

中国的艺术传统是以涵养人的道德实体为本的,这个道德实体乃一包融性的“道”,它不只是停留在主体之内,其必伸展出来而关涉到家、国、天下之事。《论语·颜渊》:“一日克己复礼,天下归仁。”由道德实体所成就的内在道德境界必伸展至外在的历史世界之中,以成就其应有的事功。这是真能体悟中国艺术传统的人皆可肯认的。宗白华指出,中国古典审美理论以“移易说”为典型,审美活动被看做审美主体的人的情感移易、人格教化活动,具有实践的特性;这种实践性包括“移我情”及“移世界”^[24]。“移我情”就是在审美活动中完成情感的改造与人格的教化,“移世界”就是强调在审美活动中,审美主体的改造伴随着客观世界的改造,使它成为审美的对象。“情感评价”对于生命体生存实践有着根本的意义,“在一个受无意义威胁的时代,艺术有助于使‘意义’问题出场,有助于激发对‘意义’问题的追问,有助于面对‘意义’问题”^[25]。换言之,艺术的最终目的是人格的教化,而是在此基础上的世界的艺术化。

中国传统美学依中国心性之学的理路,始终把涵养人人生命中所具有的道德实体“心”、“性”作为审美的客观目的,并以此建立了审美的实践维度。中国的实践哲学解决了审美的实践维度问题,它给人一个切实的下手处,那就是:人格修养工夫。朱子说得好:“喜闻诗者之所之,在心为志,发言为诗。然则诗者岂复有工拙哉?亦视其志之所向者高下如何耳。是以古之君子德足以求其志,必出于高明纯一之地,其于诗固不学而能之,至于格律之精粗,用韵属对、比事遣辞之善否,今以魏晋以前诸贤之作考之,盖未有用意于其间者,而况于古诗之流乎?近世作者乃始留情于此,故诗有工拙之论,而葩藻之词胜,言志之功隐矣。”^[26]如果艺术确实是人类实践活动的一部分,以至于我们无法纯审美地面对艺术,则中国美学的这一传统不可以不谨识之。唯有依此,审美的实践哲学价值才得以充分的实现。中国的文化传统特别是文学艺术,是真正着眼于修养教化实践的学问,我们如果离开了这个根本,一切的言说都不过是“戏论”而已。

有学者指出,20世纪中国现代美学有两大传统:一是政治功利主义或道德功利主义,一是审美功利主义;前者的直接思想源头在梁启超,而后的开创者是王国维。梁启超推崇的文学艺术教育是直接的社

会政治改良的一部分,有明显的政治功利主义立场。他重视情感教育、趣味教育,是为了把他所追求的政治理想内化为国人的内心情感。梁启超对情感的认识偏重在伦理学的意义上,他特别看重情感的善与恶的性质,情感教育也偏重于对人的情感的陶冶和激励,使之成为政治革命、社会变革的直接推动力。梁启超的美育思想是一种世俗化的美学上的政治功利主义,他要求艺术直接地服务于政治斗争,而不是在形而上学的高度俯视世俗人生,以美育来解救人生,解放情感和生命力。“在这种美学观念中,文学艺术和审美的价值或功能是由外在的政治或道德目的所赋予的,而不是从文学艺术或审美自身的特点或规律内在地生发出来的;这种观念下的美育理论也不可能指向人自身的发展和完善,所以它不可能是人生论的,而主要是政治学或伦理学的。”^{[27][200-201]} 政治功利主义或道德功利主义在整个 20 世纪中国相当长的时间里,特别是在文艺界占据着主流地位。

非功利性是现代西方审美范畴的最基本规定之一,这个规定是指审美的知觉方式不涉及功利考虑。“利害性”和“无利害性”是诞生于 18 世纪英国的一对伦理学概念,它们的意义是“实践性”的;夏夫兹博里在描述具有美德的人作为一个旁观者“观察和静观”自己举止和美德的美时,采用了“无利害性”概念,它是指一种不涉及实践和伦理考虑、只关注事物的美的注意和知觉方式,这种方式后来被发展为“审美知觉方式”,作为美学概念的“无利害性”由此诞生^[28]。审美无利害性命题的精神实质在于体现了西方美学建立审美自律乃至艺术自律理论的现代性诉求,而把审美和艺术的现实功用问题排斥在了现代美学之外。王国维在引进西方审美理论时,把“无利害性”理解为“不可利用”、“无用”;他在反对“沾沾于用”的观念之后,又反过来提出“无用之用”的命题,认为审美和艺术具有巨大的思想文化作用。朱光潜一方面坚持审美经验本身不涉及功利性目的(如道德),另一方面又十分肯定审美和艺术具有人生艺术化的巨大作用。他把“审美无利害性”翻译为“无所为而为”,于是,审美直观就成了“无所为而为的玩索”或“无所为而为的观赏”。这样,审美无利害性就被中国现代知识分子“实用主义”地理解,并被本土化为一个具有思想文化意义的功利主义命题的内在含义充分显示出来。杜卫指出,审美功利主义包含了一系列貌似矛盾的独特话语形式:审美/功利主义、无用/有用、出世/入世、无为/有为……前半部分的否定是为了后半部分的肯定:前一部分强调的是审美和艺术摆脱直接的现实社会功利目的,后一部分则肯定了审美和艺术对于人和人生的积极作用;前一部分倾向于形而下的世俗经验,后一部分则倾向于形而上的精神;二者统一于人

生论美学观之中,统一于感性启蒙的目的之中。“在这种美学理论里,人不再是手段,而是目的:‘人’这个概念开始从作为伦理学、政治学之附庸的地位中被解救了出来,获得了相对独立的哲学意义。因此,审美功利主义具有鲜明的现代人文精神。这种理论形态上的形而上学追求和以启蒙为目的的人本主义精神体现了中国现代美育理论乃至美学理论独特的现代性。”^{[27][202]} 显然,由于对政治功利主义或道德功利主义有着切肤之痛,“中国审美学派”不仅赓续了中国古代的传统艺术精神,也延续了审美功利主义这一中国现代美学传统,并根据时代的特点把它们整合到了当代文艺理论之中,以增强中国当代文艺学与当代中国人生存发展要求之间的联系,进一步发挥文艺学研究在思想文化建设中的积极作用。

现代社会是一个物化的始终与主体自我相冲突的畸形社会,处在现代社会中的个体自我则成了一种没有最终所指的能指的位移和置换。约翰·汤普森敏锐地发现:“意识形态解释所固有的批判潜力可以部分地视为对自我塑造与自我理解过程的一种贡献。我们提出一种意识形态解释,就是提出一种可以不同于组成社会领域的人们的日常理解的解释。意识形态解释可以使人以一种新的眼光不同地看待象征形式,从而使人不同地看待自己。它可以使他们重新解释一个象征形式,联系它产生与接收的条件,联系它的结构特征与组织;它可以使他们质疑或修正他们对一个象征形式的先前的理解,从而改变对他们自己和他人的理解视野。”^[29] 在我看来,作为一种“意识形态解释”,“审美意识形态”所发挥的正是这样的实践功能。钱中文、童庆炳、王元骧等人从马克思主义的社会结构理论出发,在总结了现代中国文学理论发展正反两方面经验之后,根据文学艺术的实际,提出了“审美意识形态论”,其哲学基础是辩证唯物主义认识论和历史唯物主义的统一,而实践范畴则是它的重要基石之一。文艺的意识形态论和审美论之所以是互相联系的、统一的,其重要的理论根据之一,就在于二者都基于社会实践这一范畴之上,马克思主义文艺学的审美意识形态论和实践范畴是统一的,而不是对立的。“中国审美学派”对文学艺术的理解和诠释,绝不只是基于概念的分析或逻辑的推演,而是充满了研究者个体生命的投入和存在的感悟,而开启了一个完满的人文世界;他们强调审美生存是人的一种最高的超越活动,认为审美活动能使人所特有的情、智、意志及想象力,浑然一体交融运作,使作为“生命的唯一主人”的“我们自身”真正具有了崇高的尊严。

“中国审美学派”是面向现代社会实践需求的产物,作为其核心思想的“审美意识形态论”始终在与时俱进、不断地走向深化和完善。某些学者将“审美意

识形态论”的形成仅仅看成一个“历史事件”，当作“过渡时期”的文学理论看待，否认其长期的、普遍的意义，这是不符合理论实际的、片面的、短视的。至于那些文艺“审美意识形态论”的质疑者和反对者，往往多深陷在西方文化诸多教条的机括之中，未能真正接上中国传统的艺术精神；他们“皓首穷经”地演绎着“不及物”的理论体系，其实只是一种由冥想、热情或推理而来的观念的游戏，只能满足学术上权力意志的要求，自然遭到人们的反对与唾弃。

反之，“中国审美学派”独辟蹊径的理论研究，有敏锐的“问题意识”，并非是“为理论而理论”，而是为了解决现实问题。上述“中国审美学派”的理论体系是在文学经验事实的研究中构建的，亦符合体现时代要求的总体性理论，并得到了相当数量学术界同行的认可，其理论陈述的合理性与科学性无可置疑。在指导当今文学创作和批评实践、提升国人的人格修养与道德境界，有效地参与中国现代文化的建设等方面，“中国审美学派”及其理论仍将有着重要的意义。

参考文献：

- [1] 陆贵山. 文学·审美·意识形态[G]//马克思主义美学研究:第9辑. 北京:中央编译出版社,2006:18.
- [2] 董学文,金永兵,等. 中国当代文学理论(1978-2008)[M]. 北京:北京大学出版社,2008:70.
- [3] 钱中文. 文学理论现代性问题——生成中的现代审美意识与文学理论[M]//钱中文文集. 上海:上海辞书出版社,2005:351-406.
- [4] 何群. 多元对话时代的中国文艺学建设——钱中文文艺理论研究学术讨论会[J]. 社会科学,2003(4):125-128.
- [5] 童庆炳. 人文主义的历史维度和历史主义的人文维度[M]//童庆炳文学五说. 长春:时代文艺出版社,2001:319-321.
- [6] 童庆炳,陶东风. 人文关怀与历史理性的缺失——“新现实主义小说”再评价[M]//童庆炳文学五说. 长春:时代文艺出版社,2001:322-339.
- [7] 童庆炳. 中国当代文学创作中的“历史—人文”双重价值取向[M]//童庆炳文学五说. 长春:时代文艺出版社,2001:360.
- [8] 童庆炳. 总序[G]//文化与诗学丛书. 北京:北京师范大学出版社,2001.
- [9] 赵勇. “文化诗学”的两个轮子——论童庆炳的“文化诗学”构想[J]. 江西社会科学,2004(6):32-39.

- [10] 王柯平. 挪用与建构中的文化诗学[G]//李春青. 手握青苹果——童庆炳教授七十华诞学术纪念集. 桂林:广西师范大学出版社,2005:144.
- [11] 童庆炳. 植根于现实土壤的“文化诗学”[J]. 文学评论,2001(6):35-40.
- [12] 童庆炳. 新理性精神与文化诗学[J]. 东南学术,2002(2):45-47.
- [13] 童庆炳. 美学与当代文化讲演录[M]. 广西师范大学出版社,2007:227.
- [14] 王元骧. 艺术实践本性论纲[J]. 社会科学战线,1998(3):142-154.
- [15] 王元骧. 论艺术研究的实践论视界[J]. 江苏社会科学,2004(1):196-203.
- [16] 王元骧. 评我国新时期的“文艺本体论”研究[J]. 文学评论,2003(5):7-19.
- [17] 吴子林. 意识形式·意识形态·文学——以马克思的“一页书”为讨论的中心[J]. 浙江社会科学,2008(5):103-110.
- [18] 王元骧. 关于文艺意识形态性的思考[G]//马克思主义美学研究:第9辑. 北京:中央编译出版社,2006:2-3.
- [19] 王元骧. 我对“审美意识形态论”的理解[J]. 文艺研究,2006(8):4-12.
- [20] 赖大仁. 关于文艺本质特性问题的思考——读王元骧先生几篇近作有感[J]. 社会科学战线,2000(3):122-130.
- [21] 方东美. 中国人生哲学[M]. 台北:黎明文化事业公司,1970:149.
- [22] 朱熹. 答陈体仁[M]//朱文公文集:卷三十七. 四部丛刊本.
- [23] 黑格尔. 美学:第1卷[M]. 朱光潜译. 北京:商务印书馆,1979:296.
- [24] 宗白华. 美从何处寻[M]//美学散步. 上海:上海人民出版社,1981:16.
- [25] 汉斯·昆,等. 神学与当代文艺思潮[M]. 北京:三联书店,1995:39.
- [26] 朱熹. 答杨东卿[M]//朱熹集:卷三十九. 四部丛刊本.
- [27] 杜卫. 审美功利主义:中国现代美育理论研究[M]. 北京:人民出版社,2004.
- [28] 斯托尔尼兹. “审美无利害性”的起源[G]//美学译文:第3辑. 北京:中国社会科学出版社,1984:23.
- [29] 约翰·汤普森. 导论[M]//意识形态与现代文化. 南京:译林出版社,2005:27.

责任编辑 韩云波

“The Chinese Aesthetic School” from the Perspective of Practice Theory

WU Zi-lin

(Institute of Literature, Chinese Academy of Social Sciences, Beijing 100732, China)

Abstract: “The Chinese aesthetic school” takes issues of timely significance as their focus and puts forward the literary theory of new rational spirit, cultural poetics and aesthetic transcendence. It inherits the spirit of traditional Chinese art and modern aesthetic tradition. It has a distinctive character of the practice. “The Chinese aesthetic school” will play an important role in guiding the practice of literary writing and criticism, enhancing the people’s personality and moral self-cultivation and participating effectively in the construction of modern Chinese culture.

Key words: Chinese aesthetic school; Literary Theory of New Rational Spirit; Cultural Poetics; Aesthetic Transcendence; character of practice