

从“审美中心论”到 “审美/非审美”矛盾论

——童庆炳文化诗学话语的反思与拓展

□ 赵 勇

北京师范大学 文艺学研究中心 北京 100875

童庆炳对文化诗学的核心命意是“一个中心，两个基本点，一种呼吁”。所谓“一个中心”是以审美为中心，之所以如此，是因为文化诗学以文学为研究对象，而文学又是充满诗情画意的。所谓“两个基本点”，其一是深入历史语境之中，其二是要有细致的文本分析。所谓“一种呼吁”是希望文化诗学“从文本批评走向现实干预”。显然，在童式文化诗学的构想中，审美是核心和灵魂，“两个基本点”大体上可以看作方法论，“一种呼吁”似可理解为学术姿态或立场。

为什么童庆炳会如此阐述他的文化诗学构想呢？可以先从“两个基本点”谈起。重视历史语境是童庆炳多年来强调的一个主题，也是其文化诗学话语中的一个重要声部。在他看来，此前的文学理论因过于依赖哲学认识论，于是在逻辑层面游走，在概念密林中滑行，就成为许多研究者易犯的通病。结果是，研究者虽也完成了一次次智力游戏，但这样的理论既不接地气，也很难有助于问题的真正解决。因此，只有把文学现象、观念、产品、思潮等等还原到具体的历史语境之中，我们才能对其做出有效阐释。

文本分析或文本细读主要是英美新批评倡导的阐释方法，把它拿过来用于文化诗学，本身并无多少新意。而之所以也会让它成为“基本点”之一，我以为与文化诗学的研究对象有关。由于童庆炳反复强调文化诗学要聚焦于文学，而文本又是文学赖以存在的基础，因此文本分析也就成了文化诗学的题中应有之义。在这一层面，童庆炳着重强调的是，文本分析既要抓住作家作品的“征兆性”特点（即阿尔都塞所谓的“症候阅读”），又要把那些“征兆”置于历史语境之中。这就意味着历史语境与文本分析并非单枪匹马，各自为政，而是要相互依存，紧密结合。

“两个基本点”并非我想谈论的重点，我更想分析的是“一个中心”之所以如此的成因。从他的表白中，有两点值得注意：其一，审美并非空穴来风，而是对 20 世纪 80 年代美学理论遗产的继承。其二，

审美之所以重要，是因为它关联着人的自由。而这两点又与特定的时代氛围和童庆炳本人在审美诗学领域中的开掘密切相关。20 世纪 80 年代，伴随着拨乱反正和思想解放的进程，童庆炳开始了自己的审美诗学之旅。他开始认真学习马克思的《手稿》，反复阅读斯托洛维奇的《审美价值的本质》，悉心体会狄德罗的“美在关系说”和黄药眠的“美在评价说”，最终提出了“文学审美特征论”，并首次把这一理论成果吸收进他自著的《文学概论》（红旗出版社 1984 年版）教材之中。因此，审美与“审美中心论”既是 80 年代“美学热”的精神遗产，也是童庆炳自己日积月累形成的一笔思想财富。当“美学热”退潮，人们走进一个“务实不务虚”的“新时代”后，“审美”已与“乌托邦”联用而成为学界批判的“宏大叙事”，解构主义与后现代主义亦已成为学界的新潮话语，但童庆炳却固守在自己的审美园地里，以旧说呵护它，以新知浇灌它，直到它成为自己的精神之鼎和理想之光。因此，说得学术点，审美应该是童庆炳所有诗学活动中的第一存在；说得通俗点，审美就是他的命根子。

明乎此，我们便可以理解为什么素来信奉“亦此亦彼”思维方式的童庆炳会在 21 世纪介入相关问题的论争之中了。

世纪之交以来，童庆炳曾参与过“文学终结论”问题、“日常生活审美化”问题、“文艺学边界”问题的学术论争，而这些论争最终又都可归为一个：“文化诗学与文化研究之争”。究竟如何评价这场长达数年的论争并非本文谈论的重点，我想指出的仅仅在于，童庆炳之所以在这场论争中挺身而出乃至疾言厉色，关键是有人动了他的“奶酪”。那么，构成这块“奶酪”的成分又是什么呢？其一是文学，其二是审美。因此，当米勒借助德里达之言，指出新媒介到来之后“整个的所谓文学的时代（即使不是全部）将不复存在”，“甚至连情书也不能幸免”时，童庆炳必然会与之交手，因为道理很简单，既然文学已不复

存在,文艺学也断无存在的理由,所谓皮之不存,毛将焉附?当国内一些学者鼓吹“日常生活审美化”并要对文艺学“扩容”“越界”时,他也必然要奋起还击,因为这是在米勒预言基础上的釜底抽薪之举。

我之所以重提这场争端,只是想说明一个基本事实:童式文化诗学话语的形成,既是他继承与发展“旧说”的结果,也是他与“新说”(文化研究)“斗争”的产物。关于前者,童庆炳曾明确说过:“回顾我走过的学术之路,一方面我的思想是随着时代的发展而发展的,但另一方面,我又对自己过去研究过提出过的思想和理论总是采取‘保留’的态度。不像某些学者那样,主张新说就意味着抛弃和解构旧说,我总是把旧说改造和累积于新说之中。我所提出的‘文化诗学’可以说是对于前面我所钟情的四种诗学(即审美诗学、心理诗学、文体诗学和比较诗学)的综合、改造和发展。”关于后者,可以把这种斗争理解为保卫“旧说”的胜利果实,也可以看作是“新说”交往互动中的矛盾运动过程。

无论从哪方面看,童庆炳的文化诗学话语都充满了一种悲天悯人的人文主义情怀,坚定不移的理想主义信念,纯正典雅的古典主义气息,乃至“第二次天真”般的浪漫主义冲动。他对文学的痴情,对审美的挚爱,既是他个人发乎本能的自我选择,同时也在很大程度上代表着从20世纪80年代走来的老一代部分学者的精神气质与思想归属。但话说回来,童庆炳的文化诗学话语也并非无懈可击。如前所述,他在建构文化诗学话语的过程中特别倚重文学与审美,宽泛而言,如此经营文化诗学似无太大问题,但是却经不住仔细推敲。由于其文化诗学关联着他的审美诗学,我们不妨从他对文学的理解谈起。

在《文学审美特征论》一书的“自序”中,童庆炳对“文学的审美特征”这一“主题”的形成过程作了一番交代。这一认识不仅是其审美诗学中的核心话语,而且也被他移植到文化诗学中,成为那里面的“一个中心”。也就是说,当童庆炳晚年走向文化诗学之途时,他使用的核心范畴并无多大变化,也并未进行“范式”转换。我倒不认为这两种诗学可以像李春青教授指出的那样“断裂”得如此分明。我的问题是,当童庆炳如此定义文学谈论审美时,他心目中的文学究竟是怎样的文学?种种迹象表明,应该是高雅文学、美文学或纯文学。

从童庆炳的文学阅读活动中我们已能看出一些端倪。20世纪50年代,苏联老大哥引领着中国人的物质生产与精神生活,俄苏文学也就成为许多读者的不二之选。因此,童庆炳钟情于苏联小说是毫不奇怪的,此为那个时代的精神状况。《红楼梦》之所以能够成为童庆炳的“看家书”,是因为他留校任教后有了研究这部小说的念头,于是阅读《红楼梦》

及其相关资料就成为他20世纪60年代中前期的日常功课。“文革”开始后,许多人或因闹革命而无暇读书,或因书被封存而无书可读,那时的童庆炳却能躲在异国他乡,在文学世界中大快朵颐,这无疑是他的幸运之处。1978年之后,他曾有过“一天读一部长篇小说,一天想啃完一部经典著作”的经历。很可能就是从那时起,他开始关注中国当代作家的作品,但他的大面积阅读应该主要集中在20世纪80年代。一个人的文学观与审美观无疑首先是被他的文学阅读建构而成的,于是在童庆炳那里,《红楼梦》对他影响最大,中国当代作家中王蒙与汪曾祺他最为推崇,《告别马焦拉》等代表着他的文学理想,“行到水穷处,坐看云起时”的诗句他“特别欣赏”,“情以物兴,物以情观”是他寻找到的审美答案,凡此种联系起来看就有了一条主线:在童庆炳的审美世界中,古典人文主义的价值观无疑是其精神底色,古典主义、现实主义(其中既有批判现实主义也有社会主义现实主义)文学应该是其主要审美对象,“乐而不淫,哀而不伤”的中和之美显然是其审美理想。不得不说,这一审美世界是非常精致甚至完美的,也非常符合古典美学的精神,但遗憾的是,我们在他的文学阅读中却很难找到先锋文学、通俗文学、现代主义与后现代主义文学的踪影,自然,由此形成的现代荒诞式或后现代游戏式的文学、美学风格也基本上不在他的关注范围之内。这当然是时代原因造成的,但我以为与他的审美趣味与主动选择也不无关系。

简要梳理与分析童庆炳的文学观和审美观如上,是想说明童式文化诗学话语所面临的困境。童庆炳既要让文化诗学以审美为中心,又想让它关怀现实和介入现实,这种用心与用意很值得敬重,但问题是,如此一来,他所谓的审美与当下的现实之间也就形成了某种矛盾或错位。按照他的解释,“非诗意”或“反诗意”的东西无须关注,这意味着文化诗学不仅排除了广告、时装、流行音乐、主题公园、城市空间等等文化研究的研究对象,而且把通俗文学、介于文学与非文学之间的大量文本拒之门外了,这么做的后果是文化诗学恰恰无法“关怀”到更多的“现实”。因为现实的状况是,传统意义上的文学尽管不可能走向终结,但是它却发生着种种裂变;文学性四处蔓延,许多文化产品具有了审美、非审美乃至反审美的多重特征;雅俗之间的分野已在抹平,雅文学俗化和俗文学雅化的现象已日见分晓;大众文化的生产与消费已是常态,传统文学的地盘已被蚕食鲸吞。如此现状甚至直接波及人文研究的选题、思路与方法,这意味着传统的研究模式与路径将被打破。凡此种种,都让文化诗学遇到了意想不到的挑战。

由此看来,童庆炳虽然想让文化诗学面向现实,但其核心命意与基本理念却又制约着它面向现实的视野。它虽然可以研究王蒙和汪曾祺(经童庆炳指导,也确实写出了关于这两位作家的博士论文,前者被他认为是“很好地实践了北京师范大学的‘文化诗学’的理论构想”),但是用它来解读“非诗意”的王朔和“反诗意”的王小波就比较麻烦。而且更重要的是,囿于文化诗学的思路与理路,很可能许多文学文本与文学现象恰恰是它无法解读的。这就意味着他所谓的“审美中心论”因其纯正、高雅的古典主义气息,已在很大程度上阻断了文化诗学介入现实的通道,因此,拓展文化诗学的可能方案之一是改变“一个中心”的内部构成,把“审美中心论”的单维结构变成双维结构——“审美/非审美(反审美)”或“诗意/非诗意(反诗意)”。

那么,在“一个中心”中,既要审美又要非审美,既要有诗意又要反诗意,这岂不是一种二律背反式的矛盾组合?我们知道,所有的理论话语大体上都以化解矛盾、解决问题为旨归,为什么还要在文化诗学中人为制造矛盾?这正是我想解释的关键之处。在我看来,童庆炳的“审美中心论”之所以显得比较脆弱,恰恰在于它既没有正视审美的复杂性,也在于它自成一体后已对现实矛盾形成了一道天然屏障。童庆炳看重审美的解放力量却丝毫不提审美的压制力量,这本身已是对审美的简化处理。而当这种审美形成一种“家园”式的格局后,它也就砌起了一堵围墙,只对适合于自身的外界事物开放,却关闭了与其他矛盾现实交往互动的通道。因此,让非审美与反诗意进驻其中,既是要对审美本身构成一种刺激,以此进一步激活其潜能,也是要让文化诗学正视当下矛盾重重的现实处境。

如此一来,是不是会打破“一个中心”的和谐格局?回答是肯定的,但这也正是我的用意之一。童氏文化诗学话语因受“审美中心论”的统领,实际上显得太宁静优雅、四平八稳和“美是和谐”了,久而久之,它必然会丧失其生机与活力。让文化诗学的“一个中心”变得冲突与矛盾一些,并非要让那些冲突元素捉对厮杀,而是要让它们比邻而居,和平共处,在相看两不厌中相互对话,这样才有可能打破同一性思维模式,走向更高境界的和谐,因为正如阿多诺所言:“不谐和是关于和谐的真理。”

接下来的问题是,从“审美中心论”到“审美/非审美”矛盾论,是不是已大大违背了童庆炳的意愿?表面上看似乎如此,但实际上,反而更符合他所倡导的思维方式与研究路径。因受恩格斯相关论述的启发,“亦此亦彼”一直是童庆炳思考问题的重要方法。以这种思维方法研究心理美学时,他也曾发现创作心理活动的种种矛盾。如何面对这些矛盾,起

初让他颇感困惑,后来他从德国物理学家海森堡那里得到了重要启发。因为海森堡,童庆炳最终“将矛盾提升为原理”,因而才有了对艺术创作与审美心理的新发现和新认识,为什么我们不能把审美与非审美这对矛盾提升为原理呢?

如果我的以上思考有些道理,也就意味着文化诗学的操作方案需要做出相应调整。而在这种调整中,首先涉及文化诗学与文化研究的关系。童庆炳的文化诗学话语虽也吸收了文化研究的合理因素,但现在看来,这种吸收实际上是非常有限的。许多时候,我们从他的潜台词和话外音中可以感到,二者的关系已被他视作一种二元对立的敌我关系。我们把非审美与反诗意的东西纳入文化诗学的问题框架之中,意味着文化诗学必须在研究对象的选取、研究方法的运用、研究路径的考量等方面向文化研究学习,也意味着二者的关系将由原来剑拔弩张的对峙变为销兵洗甲之后的握手言和。消除敌意之后还须放低姿态。文艺学曾经在基础理论研究方面取得过丰硕成果,如今走向文化诗学,意味着它需要开疆拓土,也意味着它需要借鉴和拿来更多的理论资源,万取一收。文化研究之父霍尔曾把自己比作喜鹊,“东抓一把,西抓一把,把什么东西都抓到自己的窝里”,以便更好地“运用理论”。为什么我们不能学习霍尔的“喜鹊”精神,也把文化研究抓到自己的窝里呢?

九年前,我曾撰写过一篇题为《在文学研究与文化研究之间》的文章,如今,当我重新面对童庆炳的文化诗学话语时,忽然发现我的这一想法其实已隐含在文化诗学的问题框架之中,只不过当时还不甚分明。今天看来,所谓的“在文学研究与文化研究之间”,其前提首先是“在审美与非审美之间”、“在诗意与反诗意之间”、“在纯文学与大众文化之间”,因为这是“矛盾论”的起点和立足点。它的方法论资源应该在鉴赏式分析与表征式分析(亦即美学分析与意识形态症候分析)之间,价值观资源则很可能在倡导“介入”的萨特与反对“介入”的阿多诺之间。只有这些“之间”形成一个有机整体,“在文学研究与文化研究之间”才不至于成为空中楼阁。而“之间”或“间性”之所以重要,是因为正如“城乡结合部”混乱、无序、芜杂同时却也生机勃勃一样,正如路遥聚焦于“城乡交叉地带”写出了《平凡的世界》一样,纯文学与大众文化的“结合部”同样充满着种种独异性、疑难性与生发出问题意识的可能性。那是矛盾丛生之处,也该是文化诗学大有可为之所,而新的思想与学术的生长点或许就诞生在这里。

■ 《北京师范大学学报》2017年
第6期,约21000字