

# 文学的审美意识形态本质论质疑

——向童庆炳先生请教兼论文学的情感语言艺术本质

燕世超

**内容提要** 文学的审美意识形态本质论充满无法解决的内在矛盾，不能科学地揭示文学的本质，也不合马克思恩格斯的原意。情感语言艺术作为文学的本质较为准确，也更切合中国文学的实际。

**关键词** 文学 审美意识形态本质 情感 语言艺术

对文学本质的探讨是文艺学领域的根本性问题，但多年来由于种种原因，一直存在着很大偏颇。试举几例：1979年，修订后的以群主编的《文学的基本原理》认为，文学是一种社会意识形态。同样是1979年出版，蔡仪主编的《文学概论》认为，文学是反映社会生活的特殊的意识形态。所谓特殊，就在于它形象地反映社会生活，是语言的艺术。1981年再版的巴人的《文学论稿》也是从经济基础决定上层建筑的观点出发论文学的性质。1985年第2版、1997年第24次印刷的十四院校编写的《文学理论基础》与上述几本书的观点也基本相同。童庆炳先生主编的《文学理论教程》(1998年再版后多次印刷；以下简称《教程》)认为文学是一种审美意识形态。这一观点比起上述几本书有所不同，那就是注重了审美这一要素。童先生说：这一观点“是对于‘文革’的文学政治工具论的反拨和批判。它超越了长期统治文论界的给文艺创作和文学批评带来公式主义的‘文艺为政治服务’的口号，但它的立场仍然在马克思主义上面”[1]。但笔者认为，它仍存在重大缺陷，因为它充满无法解决的内在矛盾，不能科学地揭示文学的本质。鉴于童先生这本教材目前影响较大，同时他近来又在北师大文艺学网站里两次转载并修正他2000年发表过的论文《审美意识形态论的再认识》，笔者认为有必要就此向童先生请教。(以下所引童先生的话，如无注明出处，皆引自《教程》)

## 一 审美意识形态论难以成立

首先，让我们弄清楚什么叫意识形态。周忠厚先生的研究也许最有说服力。他在《关于审美意识形态的几点思考》一文中考察了《中国大百科全书·哲学卷》、《苏联百科词典》和《简明不列颠百科全书》的解释以及马克思恩格斯的观点，结果大同小异，总的来说意识形态是指“带有阶级自觉的思想体系”[2]。所以，它属于知性范畴。我们知道，人的心理机能分为知、



收藏文章



阅读数[74]



周访问排行 月访问排行 总访问排行

- 鲁迅和许广平犯有“通奸”罪吗？
- 现实主义还是色情主义？
- “一切好诗到唐已被做完”了吗？
- 不要把张爱玲和胡兰成混为一谈
- 论中西文人女性人体描写的审美特征...
- 文学如何向现实“说话”
- 新诗创世何劳胡适尝试
- 当代文学的若干问号
- 期待新的中国文学批评史
- 暧昧的“民间”：“断裂问卷”与90...

网友评论

[更多评论](#)

如果您已经注册并经审核成为“中国文学网”会员，请 [登录](#) 后发表评论；或者您现在 [注册](#) 成为新会员？

诸位网友，敬请谨慎网上言行，切莫对他人造成伤害。

验证码:

XSGN

情、意三种。从心理学角度看，如果说意识形态属于知性范畴，那么文艺则属于情感范畴或审美范畴。康德说：“在我们认识能力的秩序中，在知性和理性之间构成一个中介环节的判断力(即情感)……” [3](P2)康德的看法一直是得到学术界公认的，也为心理学研究所证实，怎么能让属于审美范畴的文艺同时又属于意识形态呢？其实，童先生自己也承认情感在艺术作品中的地位。他说：“审美意识形态一般而言是对于社会中人的情感生活领域的反映。” [4]如果这一说法成立，何不把文艺的本质规定为审美情感呢？童文还引用康德的话说：“那规定鉴赏判断的快感是没有任何利害关系的”，“一个关于美的判断，只要夹杂着极少的利害感在里面，就会有偏爱，而不是纯粹的欣赏判断了” [5](P40-41)。但童文随即又强调说：“康德的理论可能有片面性，但是就审美意识形态在直接性上是无功利的角度而言，他是对的。”这样，康德的理论在童文那里既有肯定又有否定，表面看来童的观点很辩证，可是要知道，康德的观点是经过推导产生的十分严密的思想体系，假若康德同时又承认文艺的功利性，他的理论也就不可能出现了。

其次，从哲学角度看，文学的审美意识形态本质论(童先生常常把它和“审美反映论”视为同义语)的基础是机械的认识论和反映论。按照这种理论，存在决定意识，意识反映存在；文学属于特殊的意识形态，当然也要反映社会存在。这是把哲学观点硬性纳入文艺领域。傅瑾在《感性美学》一书中明确指出，审美不是反映。他进而分析道，审美反映论的“哲学基础经不起理性的诘问。这种反映论简单地认为主体的经验与对象本体之间存在着某种线性的因果关系，或者是经过修正的线性的因果关系，简单地把我们感受到的美的体验归之为对象中实存的美的属性，把内涵十分复杂的审美过程简单化为人心以镜子般映射外物的过程，或者用它们仿佛更能自圆其说的表述方法，设想人心就像一面凹凸不平的镜子，有所改造地反映着外部世界。人们的审美感受一般都产生于我们和外部世界发生了某种关系之时……但这并不能直接推导出美就存在于我们与之发生了关系的对象之中这样简单的结论” [6](P36)。可见童论与上述以群、蔡仪等人20多年前的观点的哲学基础相同且已十分陈旧。

从历史角度看，意识形态是一个时间概念，它的产生是近代哲学、科学发展的产物。可是远在“带有阶级自觉的思想体系”产生之前的原始社会，人们尚不知意识形态为何物时，原始艺术就已经产生了，原始艺术又反映了原始人的什么意识形态呢？可以说，那个时代的艺术也可能来自人们对现实生活的朦胧感受，甚至是神秘的体验，或者是出于生命本能的创造。从这个简单的事实看，艺术与意识形态一词的产生有个时间先后的关系，怎么能把二者等同起来呢？郑元者先生曾就二者间的关系质疑道：“一再指称艺术与意识形态之间的本质关联，显然是一种强有力的理论举措，但意识形态有其史前基础，在史前时代有其特定的非审美性的存在样式，这时，以‘虚假意识’为本质内涵的‘意识形态’，它与史前艺术是否也有同样的本质性关联？这样一种作为否定性概念而不是描述性概念的意识形态，对史前艺术是

否也有同样的有效性？” [7](P135-136)另外，作为特定时代表达某种观念的词语在其被使用的过程中，大都面临着被磨损而终至被新的词语所取代的问题，如“继续革命”、“和平演变”等，而新的词语则会被赋予新的文化内涵。到了意识形态一词被人们停止使用的时候，再来看当初人们给文学本质所下的定义，不是太滑稽可笑了吗？

从修辞学角度看，“意识形态”是中心词，而“审美”不过是个修饰语，如果把审美的范围局限于意识形态这样一个狭窄的领域，那么大自然、人体，还有艺术的形式美难道就不能成为审美对象了吗？如果大自然、人体和艺术的形式美也属于审美对象，那么这些东西身上又何来的意识形态？从思维方式的角度看，有的审美活动属于直觉感悟，有的则属于心灵体验，而意识形态则是在逻辑思维的基础上产生的，二者是无法糅合在一块的。再说，美总是以某种形式而存在，假若忽略了形式本身的美，意识形态本身又何以能够作为审美对象而存在？而且显然，文艺并不总是像前者那样具有阶级自觉，也不是体系性、系统性的理论和学说。文艺具有超时空性，它是属于全人类的共同财富。难道一个时代的意识形态可以越过时间和空间的界限被另一个民族、另一个时代的有着不同意识形态的人们所接受吗？笛福的《鲁滨逊漂流记》至今仍在流传，是因为它所表现的是人类在恶劣的环境中体现的被情感化了的坚强性格。该书中所宣扬的殖民主义思想或意识形态，还会为我们所接受吗？把审美与意识形态这两个词强行拉到一块，实在有点不伦不类。

## 二 无法自圆其说的理论拼凑

郑元者先生在上文中对实践美学批评道：“当代中国的实践美学可以说是马克思主义美学、中国传统美学和欧洲其他美学思想的某种独特结合，这种形态上的中和性必然会使实践美学在自身的机理和构造上显出各种理论缝隙，换句话说，在古典美学思想与现代美学思想、本土化的美学思想与西方美学思想之间的糅合过程中，必然会潜藏着诸多自相矛盾的东西，这些自相矛盾的东西一旦显现为方法论上的张力、美学范畴乃至理论构架上的张力，那么，实践美学就会出现自我弱化、自我放逐的境况。” [7](P138)笔者认为，郑先生的这段话用来评价童先生的《教程》同样也是再恰当不过了。童先生对马克思主义文论没有很准确的理解，又要把已被学术界所普遍认同的其他观点纳入到他的理论中来，这样他的理论实际上是一个大拼盘。而不同的理论大都自成体系，体系与体系之间便有着无法调和的矛盾与冲突。譬如《教程》讲到抒情文学，就用中国古代的意境论生搬硬套；讲到叙事作品，就用当代西方的叙事学理论对号入座；讲到读者部分，就采用接受美学的观点；讲到文学本质，就用马克思的社会结构论去做简单的分析。而意境的思维方式及其哲学基础、叙事学分析作品所用的纯科学的方法和马克思的社会学论证模式三者之间显然格格不入，这种在学理上明显的拼凑使《教程》的内容

之间自然产生断裂以致分属于好几个意识形态。这样的教材竟然在高校和学术界长期流行，不能不让人深感悲哀!我们还是把注意力集中在他的文学本质论内部的矛盾上面:

首先,《教程》中出现两个根本对立的关于文学本质的定义,而这两个定义似乎都来自马克思主义。其一:“文学是显现在话语蕴藉中的审美意识形态,这种审美意识形态是一般意识形态的特殊形式,而一般意识形态又属于社会结构中的上层建筑。”(这里需要加以强调的是,尽管本段话所属的第四章由他人撰写,但它无疑代表了作为主编的童先生的观点,见上述《审美意识形态论的再认识》。)问题再清楚不过了,他从社会结构论出发,认为经济基础决定上层建筑,上层建筑包括意识形态,而文学属于意识形态的一个特殊门类,自然要为上层建筑和经济基础服务。这样一来,只能得出文学“工具论”的结论,使文学失去其本体论的意义,而文学的主体价值也将不复存在。可是,在他的这本教材中又出现了一个定义:“文学艺术是人的本质力量的对象化。”这个定义无疑是把作为文学艺术主体的人放在第一位。按照这个观点,文学艺术的创造者、接受者及其表现的中心只能是人,文学艺术不为什么服务,只为人自身服务。在这两个对立观点之间,童先生明显地偏向前者。他试图折衷的结果是,文学艺术的创造性不是绝对自由的,它必须受社会的经济基础和上层建筑的制约,依存性成了文学艺术的重要特征。试想,文学艺术如果没有了独立性,岂不成了政治或其他东西的附庸或工具?这样一来,文学艺术的价値又从何而来?这一观点其实与马克思恩格斯的观点是不相容的。恩格斯曾多次强调“美学观点和历史观点”的文学批评方法[8](P347),把美学观点放在首位,也就是坚持文艺作为美的艺术的独立性。遗憾的是,童先生却把这两个观点的先后位置颠倒了过来,这样,与中国古代文论中“文以载道”说相比,童先生的观点也就没有什么进步了。其实,马克思恩格斯在其社会结构学说中,对文学艺术所在位置的看法是很谨慎的,恩格斯就认为文学艺术是“更高的悬浮于空中的意识形态”。由此来看,作为意识形态的一部分,恩格斯肯定的应该是文艺理论而非文艺作品,童先生把二者等同起来无疑是不妥当的。正因为如此,研究文学不能全部从社会结构出发,因为人既是社会人同时又是自然人,人的本性包括情欲、亲情等具有超越时空的一面。我们读《诗经》中的《关雎》,读孟郊的《游子吟》,读李白的《静夜思》,只是感受到那浓郁的爱情、亲情和乡情,很难想到那个时代的意识形态是什么。

其次,他的文学的审美意识形态本质论内部也有矛盾。《教程》强调文学既属于一般意识形态,又属于审美意识形态,这本来就是自相矛盾的;可审美意识形态又具有审美与意识形态双重性质,这岂不是与一般意识形态重复了吗?另外,他把恩格斯上述文学艺术属于“更高的悬浮于空中的意识形态”解释为审美意识形态,这种解释有什么根据呢?难道“更高的悬浮于空中的意识形态”就不能有其他的解释吗?《教程》引用阿多诺一段艺术双重本质的言论作为自己的理论根据。阿多诺原话是这样的:“艺术的本质是双

重的：一方面，它摆脱经验现实和效果网络即社会；另一方面，它又属于现实，属于这个社会网络。于是直接显示出特殊的美学现象：它始终自然地是审美的，同时又是社会现象的。”可从这句话中怎么也找不出艺术既是审美的又是意识形态的意思。童先生在这里似乎犯了偷换概念的错误，将“社会现象”等同于意识形态了。单小曦先生说：“文学与意识形态不同质，文学是‘一种意识形态’或‘一种审美意识形态’的说法不能成立。当我们说文学具有一定的意识形态性时，其审美因素已经内在地包含其中了。意识形态性的现实实用特征和审美的非功利、超越及自由性特征使两者具有天然的相斥性，它们不可能融会成为一个实存事物。所谓‘审美意识形态’之说，不过是人为虚构和神话出的概念。”[9]陈雪虎先生在《如何理解“审美意识形态论”——答单小曦的质疑》一文中为童先生辩解，其实陈雪虎先生只是把“审美意识形态论”与此前文学的意识形态论比较，说明前者的历史意义，陈文并没有什么新意。[10]

第三，他的文学本质论混淆了本质与非本质的区别。什么叫本质？本质照《现代汉语词典》解释就是“指事物本身所固有的、决定事物性质、面貌和发展的根本属性”。照笔者理解，文艺的本质就是指仅属于文艺作品的主要表现对象及根本特质，譬如审美情感。假若文艺作品中有，其他学科中也有的东西可以被称作文艺的本质，那么一事物岂不是要有很多本质？而且多种事物岂不是可以有一个共同的本质？那么事物之间的区别又何在呢？笔者认为，文艺作品中所反映的某种意识形态作为由作品本身所派生的东西，它们只能被叫做特点。诚然，少数长篇巨著也许真能够反映某种意识形态，但这种意识形态也只是文艺作品的派生物，而非文艺的本质。再说，很多作品的功能主要是为了娱乐和消遣，很多短小的作品只是提供了人生的点滴经验，哪能微言大义，硬给它们赋予太多的文化内涵呢？童先生在这里似乎犯了以偏概全的错误。童先生的自我解释是：“文学的审美意识形态性质是对文学活动的特殊性质的概括，指文学是一种交织着无功利与功利、形象与理性、情感与认识等综合特性的话语活动。”这似乎是把本质与非本质置于平起平坐的地位。要知道，只有无功利、形象和情感是纯属于文艺作品的，而功利、认识和理智却是由文艺作品所派生的，是各种哲学人文科学共有的特点，这怎么能算做文艺的本质？在以下的解释中，更反映出童先生在理论上无法自圆其说。如在功利与无功利的关系上，童先生说：“文学以其无功利性正是为着实现强烈的功利目的。”他把功利性看得比无功利性还重要，无功利似乎只是手段，而功利却成了目的，这岂不是本末倒置了？沿着这个思路走下去，他只能得出结论：康德的“审美无功利说诚然存在忽视某种功利性的偏颇”。对于康德的这一见解，乔纳森·卡勒解释道：“对于康德和一些其他理论家来说，美学对象具有‘无目的的目的性’。它们的建构具有一种目的性：它们之所以这样建构是为了使它们的各个部分都协调一致去实现某个目的，但这个目的就是艺术作品本身，是蕴含在作品当中的愉悦，或者是由作品引起的愉悦，而不是外在的目的。”[11](P35)这与童先生的解释大相

径庭。试想，运用形象、情感、语言可以创造出一篇篇优美的文学作品，可运用功利、认识和理智能构成真正的文学作品吗？就拿《共产党宣言》来说吧，有人视之为文学作品，也是因为其优美的语言和充沛的情感，而非其意识形态或其功利、认识和理智这些外在的东西。又如在情与理的关系上，童先生说：“如果遇到上面所说的情与理矛盾的情况，就应该牵理就情。”[12]这句话恰恰说明了情与理二者在文学作品中，谁是本质的东西谁属于非本质的派生物。因此，童文《审美意识形态论的再认识》断言艺术情感论“这种文学观念往往忽视了文学的历史文化的维度，也是有缺点的”，是把非本质的东西上升为本质的东西，才产生了理论上无法自圆其说这一尴尬的局面。

第四，《教程》中关于文学在历史上的三个定义似乎也无助于童先生关于文学审美意识形态本质的观点。文学确有广义(泛指一切书面作品)、狭义(专指文学作品)和折衷义之分，这是因为历史上曾经有一个时期，广义的文学还没有从其它哲学社会科学中独立出来。而那个时期对美的理解还停留在功利性阶段。魏晋时期，“诗缘情而绮靡”的口号被提出，从而在文学与非文学之间划出了一个大致界限。“缘情”即内容上重情感，“绮靡”即形式上语言艺术性强，这两者结合就构成文学的本质。所以，当文学从哲学社会科学中独立出来时，广义的文学只能是一种历史现象了。

### 三 文学的情感语言艺术本质初探

由上可知，文学的本质不在于审美意识形态。既然这一本质论站不住脚，我们试图另辟蹊径。周忠厚先生在上文中提出艺术的本质在于审美情感，笔者基本赞成。

在对文学本质的讨论中，在肯定文学与其他艺术同样是一种审美活动的前提下，应该以情感取代意识形态。意识形态一词产生的历史渊源应该是摹仿说。摹仿说从古希腊至今流行了两千多年。这一观点强调主体对客体的认识作用，其思维方式是逻辑推理或抽象思维，在此基础上自然容易产生庞大的思想体系或意识形态。西方文学的长篇叙事作品比较发达也就在于其对客观事物观察的准确而详尽。这样，人们也就容易侧重于作品现实意义的功利性特征，人的丰富的主观世界便受到不同程度的遮蔽。恩格斯对巴尔扎克作品的分析也是侧重于其对当时历史的认识作用。但恩格斯的做法无疑是对的，他很好地把握了分寸：他尽管重视文学的认识功能和对社会现实的能动作用，却没有把这一作用上升为文学的本质。而中国古代文论强调的是文艺的抒情言志特性，情和志均来自“物感”。《礼记·乐记》云：“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。”反过来说，外在的客观世界必须被情感化才能上升为文艺。于是可知，中国古代文学重在主体抒情言志，同时又不否定作为审美对象的客观世界的最终决定作用。相对于摹仿说，“物感说”无疑是比较科学的。如上所述，人的个性觉醒、情感作为文艺的本质被人们普遍认同，中国是在魏晋时期，而西方则是在文艺复兴时期。其标志是

文学流派的出现和创作的繁荣。从那以后，把人的情感置于艺术表现的中心位置已是明显的事实。我们尽管可以而且完全能够分析出艺术作品中所蕴含的文化内涵，但却引导不出什么意识形态，而且这些文化内涵只能是艺术作品的派生物。克莱夫·贝尔说：“所有美学体系的出发点，必须是某种独特情感的个人体验。激起这种独特情感的对象，我们称之为艺术作品。所有敏感的人都同意这种看法：艺术作品能激起一种独特的情感。……这种情感被称为审美情感。” [13](P155)

把情感作为艺术表现的中心会不会使艺术作品的内容简单化呢？不会的。人的情感世界是无比丰富复杂的，社会生活的方方面面都可以通过情感化或心灵化体现出来。马克思把希腊艺术的不朽魅力归因为人类童年时期的天性：幼稚、天真与真挚情感的自然流露。在他看来，一定社会发展形式似乎远远没有人类的天性在希腊艺术中重要。这可以说是分析情感在艺术作品的中心位置的一个典型范例。

情感不但是艺术表现的中心，它对作品形式的锻造还起到根本性的作用，艺术就是情感的形式化。在一部文学作品中，一定的情感总是与一定的形式相对应。痛苦的情感节奏缓慢，声调低沉；欢快的情感节奏加快，声调响亮；悲愤的情感一唱三叹，声调铿锵有力；缠绵的情感一波三折，声调回环往复。艺术的发展其实是人类情感及其表现形式的发展而非意识形态有多么大的变化，非此不能理解不同时代的作品为什么具有超越时空的全人类性。苏珊·朗格说：“所谓艺术，就是‘创造出来的表现性形式’或‘表现人类情感的外观形式’。” [14](P105)从这个意义上说，审美情感应该是一切艺术的共同本质。

笔者想要追问的是：审美情感在文学这个特定的艺术领域又有什么具体的表现方式呢？

艺术门类间的区别主要来自其各自使用的手段，而文学所使用的手段是语言。这种语言不是日常生活语言和科学语言，因为它能够通过一定的技巧建构一个虚拟的艺术世界，从而摆脱功利性的困扰。雅各布森说：“文学科学的对象不是文学，而是‘文学性’，也就是使一部作品成为文学作品的东西。” [15](P11)在他看来，文学性即语言艺术。文学有许多共同的母题这一事实决定了每一时代文学作品的内容并无大的变化，文学的发展其实就是人类情感与语言艺术结合并相互促进的产物。从这个意义上说，每一次文学革命其实就是一次人类情感的飞跃和语言艺术的革命，因为它扩大了语言使用的张力，从而拓宽了人类的审美空间。这样，艺术的审美情感本质具体到文学这里，就自然演化成情感语言艺术了。

参考文献：

[1]童庆炳.怎样理解文学是“审美意识形态”？ [EB/OL]北京：  
www.wenyi xue. com, 2003. 6. 4.

[2]周忠厚.关于审美意识形态的几点思考[J].河北师范大学学报，

2003, (6): 74.

[3]康德.判断力批判[M].北京:人民出版社, 2002.

[4]童庆炳.审美意识形态论的再认识[J].文艺研究, 2000, (2): 37.

[5]康德.判断力批判(上卷) [M].北京:商务印书馆, 1964.

[6]傅瑾.感性美学[M].长春:东北师范大学出版社, 1997.

[7]郑元者.当代中国美学的四大遗憾[A].马克思主义美学研究(第3辑)[C].桂林:广西师范大学出版社, 2000.

[8]恩格斯.致斐·拉萨尔[A].马克思,恩格斯.马克思恩格斯选集(第4卷)[C].北京:人民出版社, 1972.

[9]单小曦.“文学的审美意识形态论”质疑——与童庆炳先生商榷[J].文艺争鸣, 2003 (1): 63.

[10]陈雪虎.如何理解“审美意识形态论”——答单小曦的质疑[J].文艺争鸣, 2003 (2): 58-59.

[11]乔纳森·卡勒.当代学术入门:文学理论[M].沈阳:辽宁教育出版社, 1998.

[12]童庆炳.审美意识形态论的再认识. [EB/OL]北京:  
www.wenyi xue. com, 2004. 2. 4.

[13]克莱夫·贝尔.有意味的形式[A].蒋孔阳.二十世纪西方美学名著选(上册) [C].上海:复旦大学出版社, 1987.

[14]苏珊·朗格.艺术问题[M].北京:中国社会科学出版社, 1983.

[15]雅各布森.最近的俄罗斯诗歌[M].布拉格, 1921.

[作者简介]燕世超(1954—),男,安徽涡阳县人,汕头大学文学院副研究员,硕士生导师。汕头大学文学院,广东 汕头 515063

原载:《汕头大学学报》(人文社会科学版)第20卷第6期

关于我们 | 联系方式 | 意见反馈 | 投稿指南 | 法律声明 | 招聘英才 | 欢迎加盟 | 软件下载  
永久域名:www.literature.org.cn www.literature.net.cn E-Mail:wenxue@cass.org.cn

版权所有:中国社会科学院文学研究所 京ICP备05084176号