

重新审视文学审美意识形态论

李育红

文学审美意识形态理论是我国当代文艺理论中具有较高成就、影响较大而且具有中国特色的文艺理论。她是以钱中文、王元骧、童庆炳等先生为代表的学者，在对文学机械反映论进行审美修正，创造“审美反映”论的过程中提出来的。在80年代文论界，她以其论者高度的社会责任感、稳健的理论作风、独立的学术意识、开阔的学术视野、深入的理性思考，恢复了我国独立自主的文学理论思想传统，建构了“文革”之后较早、较成体系的文学理论，完成了新时期文学理论的最初表述。今天，在历史的距离初步形成之后再度审视这一理论，我们有很多新的发现。

一、审美意识形态论的逻辑起点

文学审美意识形态论作为具有中国特色的文学理论，首先建立在自己的逻辑起点上。我国文学审美意识形态论的逻辑起点应该说有两个，一个是文学的审美属性，一个是文学的意识形态属性。这可以从两方面看出：一是从我国文学审美意识形态理论的特殊性来考察，一是从对审美反映论的推进来探索。

文学审美论和文学意识形态论及审美意识形态论都不是我国的发明，但我国出现的“文学审美意识形态论”又确实具有自己的特色，因为它与前苏联和西方马克思主义的审美意识形态理论都不同。前苏联的审美意识形态论是对机械唯物主义和唯智主义的美学理论、文学理论的反动，是一种从美学原理到文学观念都刷新传统认识论美学与文学理论的文学审美论，而我国的文学审美意识形态论则始终坚持马克思主义反映论为文学理论的哲学前提和理论基础，所以始终坚持审美与意识形态的统一。而西方的“审美意识形态”概念及含义则颇为复杂。伊格尔顿所谓的“审美意识形态”主要指西方的各种审美理论具有意识形态属性，它与资本主义主流意识形态具有同谋关系，是资产阶级意识形态的重要组成部分和特殊表现形式。这是“审美意识形态”一词的通常用法和主要含义。舒斯特曼也是在这个意义上使用这个词，他偏重于认为审美主义艺术理论本身及其主导观念建构了一种特殊的资本主义意识形态。有时西方的“审美意识形态”概念的“审美”也只是一个描述性概念，概括、泛指包括文学在内的各种艺术，整个词强调的重点在文学等艺术具有意识形态属性，因此没有“文学审美意识形态”的说法。与西方的“审美意识形态”理论不同，我国文学审美意识形态论的“审美”不仅仅是一个描述性概念，它还是论者对文学的一种主张，因此它不能去掉同语反复而简化为“文学意识形态论”；同时它也不是认为文学是一套审美理论，审美主张，相反它主要认为文学是一种以感性审美形态存在的意识形态，也就是说审美性与意识形态性都是文学的特殊属性，而且，文学的审美性就是它的意识形态属性，审美与意识形态是统一甚至是直接同一的。通过这种比较，可以看出，在文学审美意识形态论的三个关键词——文学、审美、意识形态当中，审美和意识形态都是对文学的本质规定，由这种规定，三者统一在一起，变成一个有机整体，显然，这个有机体的逻辑起点是“审美”和“意识形态”。但两者之中，更偏重于“审美”。文学首先是审美的，然后才是“意识形态”的。所以有的审美意识形态论者以“审美意识”为理论的逻辑起点；有的论者主张“意识形态”对“审美”是盐溶于水般的体匿性存。

另一方面，我国文学审美意识形态论，是对其理论前身——审美反映论的一种推进。审美意识形态论是在审美反映论的基础上提出来的，用“意识形态”代替“反映”更富有哲学概括性，更具有马克思主义文学理论的色彩，但它仍然保持着“反映论”的基本内核。它仍然承认、坚持文学与认知性真理之间的符合，同时又比反映论具有更强的“意识形态”对“真理”的构成性特征和实践品格。坚持理性主义的真理观及文学与真理的符合，始终是文学审美意识形态论基本的理论立场和初衷。然而，两种真理观之间和两种文

 收藏文章

 阅读数[730]



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:

PT67

学与真理关系的观点之间都是有内部冲突和张力的，这也始终是审美意识形态论者的内在焦虑。这种内在焦虑与当时文论界的审美氛围相呼应，促使审美意识形态论者将“审美反映”进一步推向“审美”，以“审美”深化文学的反映性和认知性内容，所谓“最具体的和最主观的是最丰富的”。但最终审美意识形态论却以使“意识形态”中性化和审美融合、甚至“溶解”的方式，封闭、削弱、化解了文学的“意识形态”属性。这再次说明审美意识形态论的逻辑起点偏重于“审美”。

二、文学审美意识形态论的中国特色

从文学审美意识形态论的文学理论价值来看，她无疑是一种具有创造性和启示性的理论创新。

首先必须肯定的是，提出文学“审美意识形态”概念确实是一种创造，虽然国外已有“审美意识形态”概念。1910年，苏联的沃罗夫斯基首先创造了这个概念，50年代，布罗夫再次使用这个概念。在西方马克思主义者当中，1974年阿尔杜塞的学生巴利巴尔提到这个概念。1990年伊格尔顿出版《The Ideology of the Aesthetic》的专著，中译本第一版将书名译为《审美意识形态》。1992年出版，2000年再版的舒斯特曼的《实用主义美学》也多次提到审美意识形态（Aesthetic Ideology）。但我国的“审美意识形态”理论与它们存在着诸多差异，具有自己的特点。

我国文学审美意识形态论与50年代苏联的审美意识形态论都是一种文学审美本质论，都主张文学的本质是审美意识形态。但苏联的审美意识形态理论在其文论史上属于50年代兴盛的文学审美论。它主要是对早期苏联的庸俗社会学的文学理论和之后的认识论美学和文学理论的反动。它除了彻底否定庸俗社会学的文学理论之外，还与以波斯彼洛夫为代表的认识论美学和文学理论构成对立的论争关系。其目的不是修正前者，而是代替、兼并之。这一理论的哲学基础、美学性质都不是认识论的，而是价值论的。它建立在人与现实的客观存在的审美关系基础上，并认为这种审美关系的特殊本质是一种价值关系。所以波斯彼洛夫称之为“文学审美论”，是反映了这种理论的实质的。而我国的文学审美意识形态论则是在广义的哲学认识论——反映论的框架内和前提下，对文学认识论和反映论的一种修正、深化。尤其是钱中文和王元骧先生始终坚持文学的认识属性，坚持文学的意识形态性质。他们在借鉴其他理论和学科知识（如马克思主义实践论、生命哲学、生命美学、心理学等）时，都将其纳入到反映论、认识论的框架中；在评价其他文学理论、文学观念（如文学主体论、活动论、生产论、人类本体论等）时，都以认识论为准绳。这里虽然存在着将马克思主义的“意识形态”概念中性化的问题，存在着在其理论中，尤其在个别论者的表述中，审美与意识形态的不平衡问题，但审美意识形态论确实在原则上坚持审美与意识形态的统一，坚持哲学与文学的统一。

对审美与意识形态统一的坚持，也使我国文学审美意识形态论与西方审美意识形态论不同，不过这种不同是理论重点的差异。我国文学审美意识形态论的理论重点不在文化批判上，而在文化建构中。文学审美意识形态论的一个理论生长点是把审美与意识形态结合起来，并试图通过这种结合使双方都得到加强，对人生和社会都具有一定的建设性。这是我国马克思主义文学理论的共同目标，也是我国文学审美意识形态论与西方马克思主义的审美意识形态论的重大差别。西马的审美意识形态论，强调文学的审美意识形态属性，但以意识形态与资本主义制度的复杂的以合谋为主的关系为前提，以揭示文学作为资产阶级意识形态的表征为主要目的，其重点是文学既表征了资产阶级意识形态，又表征了意识形态与资本主义的合谋关系，其理论的主要问题是文学如何在意识形态之中又与之疏离、对抗。在西马的意识形态理论中，文学的力量，主要在于它作为艺术，作为一种特殊的、审美的文化形态，具有疏离、对抗资产阶级意识形态的属性，进而具有对资本主义社会的批判力量，并因此使人获得解放。也就是说，文学是资本主义内部的一种自我否定、自我批判因素。而我国文学审美意识形态理论的提出，一方面在现实语境中，针对“文革”时期将文学过度政治化造成的灾难，试图通过强调文学的审美特性进而将其变成文学的本质和用中性化的意识形态概念替换政治、阶级斗争，从理论上，从根本上拆开文学与政治，避免白热化的政治、阶级斗争对文学的压抑、损害以及对人的压抑和迫害，这种努力是有其现实意义并实际上起到了实效的；另一方面，这种现实的压力反射到理论上，就是文学审美意识形态论突破传统文学机械反映论，创造性地将审美与意识形态结合、整合为文学的审美意识形态理论，这种理论比机械反映论更贴近文学的实际，也使文学脱离概念化而更接近生活。由于我国审美意识形态论的前提是意识形态对社会的建构力量，因此，我国文学审美意识形态论的主要问题是审美与意识形态如何达成一致，对人生与社会同时起到建构作用。现有的审美意识形态理论本身可能存在这样那样的诸多问题，但从这种理论奠基性建构的启示来看，是有意义和有价

值的。

三、文学审美意识形态论的问题

虽然审美意识形态论有重大的意义和价值，但是，我们也必须看到现有的审美意识形态理论还是不够成熟的，还存在着一些需要深入研究的问题。

首先是对文学本质的规定以及规定方式问题。审美意识形态论者将审美意识形态规定为文学的本质，是一种文学本质一元论和将文学本质一元论化的做法。作为一种文学本质一元论，它接近于本质主义。当然，将审美与意识形态结合、注重二者的辩证统一，具有突破文学本质一元论的趋向，但文学审美意识形态理论本身却没有沿着文学本质多元化的方向发展，而是走向了文学本质一元论。“文学的本质是审美意识形态”是一个全称判断，这一判断就将文学的本质本质化、一元化了。而且，审美意识形态理论着重强调以审美为中心融合意识形态，并强调文学的其他属性与价值只有以审美为中介来实现、体现，而审美中介，并不是透明、被动的机械装置，就在这种融合与中介中，文学的其他属性与价值就被审美化了，而文学则被审美本质化、一元化了。这就会局限和阻塞文学通向更为广阔的生活领域和层面的道路。另外，由于审美意识形态论强调审美的体验性，与政治、道德等区分的独立性，内在目的性，这就会形成文学与现实的审美距离，这种审美距离，一方面形成了文学的诗意，另一方面，也导致文学与现实的距离，削弱文学的现实力量和作用。这种文学本质一元论的形成，既与其现实语境相关，又与论者的方法论有关。审美意识形态论者追求理论的科学性以达成理论的合法性，因而不自觉地持一种准自然科学的静态本质观。尽管审美意识形态论者承认文学的本质是一个系统和整体，但一方面，这一系统、整体主要指文学活动的各个部分组成一个系统，另一方面，他们更强调这个系统的系统质，即所谓格式塔质，那就是审美，它赋予文学系统中的所有部分以意义并使之具有这一格式塔质。这种方式，显然是文学本质的一元论化的方式，而并不是一种真正的文学本质系统论。

其次是关于审美主义的问题。毋庸置疑，文学审美意识形态论具有审美主义倾向。虽然文学审美意识形态论内部在审美主义上有各种差异，但总体上它主要是一种文学审美论，反映了具有审美现代性性质的诸多审美主义特征。

第一，文学审美意识形态论建立在文学独立的基点上。韦伯和哈贝马斯都指出，在文化合理化基础上形成的各种文化范围的区分是一种现代现象，它既是现代性的特征，也是现代性的组成部分，这种区分主要是在康德的理性三分之上，形成的现代文化区分为各有自己自由设置的目标——手段体系的各个领域，具体而言就是科学的、实践—道德的和审美的三大领域。这种区分的结果就是不同文化的各自独立，在此基础上，与审美几乎同一的现代艺术就取得了自己的独立地位。但同时区分也是一种排除，因此，审美、艺术在独立于科学和道德的同时也被排除于二者之外。而文学审美意识形态论一致强调文学的独立性、非依附性。审美意识形态论者既强调文学对经济基础、制度性上层建筑的相对独立性，更强调文学与哲学、道德、宗教等其他意识形态的非依附性、独立性。对文学独立性的强调，同时也就暗含着对文学中其他因素的排除。

第二，文学审美意识形态论强调审美是文学的本质性特征。审美意识形态论的文学独立论建立在文学特征论的理论基础上。无论是强调文学的系统质还是强调文学的格式塔质，审美意识形态论都诉诸并强调文学自身不同于其他文化活动的特征——审美。在这种指向与强调中，一方面审美意识形态论扩展、加深了对文学的区别性特征的认识，审美由文学的外部形象化特征，深化为情感评价性的内部属性；另一方面由内部属性，审美自然进展为文学的本质。这当中就有特征转化为本质的逻辑跳跃。不仅如此，强调文学的特征是审美，甚至就把审美规定为文学的本质，自然就排除了文学的非审美特征，更以非文学本质之名取消了文学的其他属性、特征、因素在文学中的合法地位，这一方面造成审美意识形态论对文学意识形态性和其他文学属性接纳的勉强、困难和被迫的异化，另一方面造成文学被封闭于审美之中。

第三，文学审美意识形态论的审美中介论是其审美主义的关节点。文学审美意识形态论本身是具有突破文学审美独立论、封闭论的狭隘性的潜质的，那就是通过坚持马克思主义文论的实践品性，强调并处理好文学的意识形态属性与审美属性之间的关系来完成。但审美意识形态的审美中介论使她最终没有完成这种突破，而是走向了文学审美论，即以审美为中介融合、化解非审美因素，最终使非审美因素审美化。审美意识形态论以审美为中介，一方面，使文学主体、客体 / 对象、形态、功能、价值都被审美化了。作家是审美之人或必须处于审美状态；客体 / 对象是诗性生活或被诗意化的生活；作品无论从整体看还是外部形态

看都是审美的；文学的功能主要是审美；文学的价值更是审美；文学的其他价值就是零，因此其他价值必须转化为审美形态的价值。另一方面，以审美为中介实际上就是以审美融合、转化生活和文学中的其他属性、因素和价值。经过审美的融合，甚至溶解、化合，生活、文学的其他属性、因素和价值就失去了自己独立的形态、质素，正如有的论者指出，“意识形态”等因素被溶解掉了。尤其是审美态度的笼罩和规约，使以非审美态度、立场、方式来对待现实、文学中的非审美因素成为不可能、非法，无论它们是认识因素还是道德、政治、宗教等人类根本价值和内容。其实对待文学本身也是一样，文学中存在着诸多非审美因素，而审美论规定的审美经验、体验、接受方式，使对文学的非审美经验方式被取消。文学审美意识形态论以审美为中介其实更多、更现实地指向、规约、作用于我们对现实和文学艺术的经验，而不是现实和艺术本身。这种以审美态度为中介的审美融合论，造成文学封闭于审美世界，造成文学与真理、政治、历史、道德和生活本身的间离。

第四，文学审美意识形态论对“审美”的理解有偏颇之处。审美意识形态论虽然是当代占主导地位的文学理论，但这一理论仍处于草创期，比较粗糙，她对这一理论的核心概念——“审美”和“意识形态”都缺乏严密、详细的界定，她只是把“审美”和“意识形态”当做自明概念，并把它们自明地运用于分析、描述、界定文学。在他们的这些描述分析中，我们看到，一方面，“审美”仍然是其理论的支撑概念和范畴，另一方面，对“审美”的自明概念，他们仍有其特殊理解，而这些特殊理解，恰恰主导了其理论的审美主义倾向和局限。综观文学审美意识形态理论，其“审美”首先是一种对客体的特殊心理、特殊态度——情感及情感评价态度，这种情感不是情绪，而是基于长远的人类整体利益而形成的对对象的价值的一种情感反应和体验，也就是审美情感。这里同样存在着一个以“情感”的心理因素为核心、中介融合进而溶解思维、意志等文学活动中其他心理因素的问题。因此这样“审美”化以后，生活中的内容，文学中的诸多因素，人的各种心意能力都被情感化了。同时在审美情感体验中，人抛开了现实的诸多限制，进入了一个自由的想象性世界。生活中的痛苦、艺术中的反抗，都在个人的想象性经验中，被审美占用，接着又被审美的自由承诺和体验释放掉了，它并不产生真正的批评和改变世界的要求。其次，审美意识形态论者占用和批评文学的标准模式——“审美”，其核心是无功利性。“审美”首先严格区别于生活实践，它要求摆脱生活实践中常规的功利态度，与对象产生审美距离，进而来把握、创造对象的特殊真实——艺术真实。这种“审美”将文学活动限制在其自身独立的想象性审美沉思之中，使主体从实际的现实物质世界中脱离出来，这样生活、文学中有鲜明倾向和立场的内容被审美化、中立化了，文学也因此远离现实、远离人的生活实际。如果说传统机械反映论以概念化的方式使文学脱离现实生活，审美意识形态论则以审美的方式再次拉开了文学与现实生活的距离。审美意识形态论者在强调“审美”无功利性的同时，也强调甚至十分注重审美的“功利性”，也就是所谓的文学“既是无功利的又是有功利的”，是“无用之用”。甚至这后一种功利还是审美意识形态论者十分注重的。这种注重表现出审美意识形态论的马克思主义文论品格和人文理性精神，她因此区别于形形色色的审美现代主义、审美后现代主义理论。但对这后一种“功利”的内涵——一种诉诸共同人性、人的本真生存基础上的所谓人类长远的、根本的利益——的强调和乌托邦式的自由理想境界的承诺，则导致文学不仅远离现实，而且脱离历史。远离现实、脱离历史，也是文学审美意识形态论者的内在焦虑，钱中文先生对人文理性的强调、对文学理论的交往对话特性的提倡，就是一种突破。同时就完善审美意识形态论本身，钱先生也在以“审美意识”为基点奋力寻找审美与“意识形态”的结合点，而不再满足于“审美”与“意识形态”的自明性的、内在的相互包含甚至简单的等同。王元骧先生则重新回到康德，试图重新寻找、激活文学的实践维度，重新建立审美意识形态论的马克思主义实践品格。再者，审美意识形态论者对文学的审美与非审美价值、属性、因素的关系的理解未免偏颇。其论者仍然有审美至上论的褊狭倾向。审美确实是文学的最突出的特征，审美功能也是文学常规的、最持久的功能，但审美既不是文学的唯一内容、价值和功能，它也不必定和各种非审美因素、价值、功能构成对立的论争关系。最重要的更不能以“审美”为标准在文学内部建立一种价值等级关系。以审美为艺术的最高价值，甚至为现代社会、文化的最高价值，最终为人类生命、生活的本体是各种审美主义理论的一个形而上观念。它既是席勒以来以德国唯心主义哲学为主体的浪漫主义诗化哲学的理念，也是包括尼采、海德格尔、阿多诺、德里达、福柯等人在内批判、否定康德的审美理论、审美艺术哲学的所谓艺术的“后审美/美学”理论的支点。我国审美意识形态论者对文学问题，在文学内部自觉不自觉地秉持、流露了审美至上倾向和文学价值等级思想。这样的后果是，一方面造成他们对文学审美价值与非审美价值之间关系的理

解只注重区别、差异，没有看到它们相互之间的加深、加强。伟大艺术之所以伟大，并不是由于只具有审美价值，而是由于它们对人类的各种重要价值、人生的各个重要维度作了阐发。另一方面促成了审美意识形态论或隐或显的精英立场。他们对大众文化的审美主义批评就是突出的表现。

总之，文学审美意识形态论既颇有建树，又存在着不足。

四、浪漫主义的审美现代性

从文学理论的学理内部对文学审美意识形态理论进行把握，接近于纯思辨研究，我们还可以从更高的层面来思考文学审美意识形态理论。我认为从现代性出发反思我国审美意识形态理论会使我们的思路更为开阔。尽管“现代性”是一个使用频繁又莫衷一是的概念，但“现代性”迄今仍然是人们对文艺复兴以来的各方面现代状况及其发展的充满历史感和总体性的反思性把握的最有效范畴。因为，这里的“现代”不是像当代、20世纪等词语那样是时间概念，而“是一个表示社会与文化变迁的理论性概念，它是与‘传统’相对应的。传统与现代的界限，不是一个时间性的问题，而是一个文化和思想史的分期的问题”^①。因此把握现代性以及从“现代性”出发把握文学理论最合适的具体切入点是“文化”。伊格尔顿说，“在当代有关现代性、现代主义、后现代主义等的争论中，‘文化’似乎是分析和理解晚期资本主义社会的一个关键范畴”^②。贝尔也认为，资本主义最大的特点是资本主义制度与现代主义文化的对立。这启发我们可以用“文化”范畴来分析理解整个现代社会，现代社会就是一种新的历史文化类型，一种新型文明，这种文明的性质和总体特征用一个词概括就是现代性。对“现代性”，目前一般持张力论，也就是启蒙（理性）现代性和审美现代性的对立。对此最有影响的论述就是卡林内斯库所说的“作为西方文明是一个阶段的现代性同作为美学概念的现代性之间发生了无法弥合的分裂”^③。在国内，周宪先生对现代性张力较早进行研究，而在对审美现代性进行批判时，他提出“现代性”既可以被把握为“总体性范畴”，也可以被把握为“地方性范畴”，并明确将“审美现代性”把握为一个地方性范畴。然而从周先生对审美现代性的重视和强调来看，审美现代性的重要性仅从“地方性”看待还是估价过轻。比周先生更充分重视现代社会的“审美主义文化”性质的是刘小枫先生。刘先生从现代社会生活性质角度认为，现代性就是审美性，审美主义是现代社会生活不同于传统社会生活的质态。这一结论，刘先生更多的是从现代生活感性基础角度做出的。而伯林作为一个思想史家，从考察西方思想出发，也得出了与此相同的结论，这是他对浪漫主义进行深入研究的结果。伯林并不是从文学运动、文学思潮的角度看待浪漫主义的。伯林认为浪漫主义是一场文化革命，是一场思想转变运动。“浪漫主义的重要性在于它是西方世界思想和生活的最大最近的转变运动。”^④“它似乎是已经发生的西方思想意识的最伟大的和唯一的转变，而19世纪和20世纪过程中发生的其他转变的重要性相对较小，且无论如何是深深地受它影响的。”^⑤伯林认为，浪漫主义改变了西方近两千年的理性文化类型，建立了一种新型文化，而这种文化具有审美主义性质。而曾受教于伯林的查尔斯·泰勒，从两个方面更深入地阐发了浪漫主义运动的“表现主义”核心理念对现代文化的构成作用，一是浪漫主义的“表现主义”自我观念已经获得现代认同，成为现代自我的一个构成性因素，成为对现代文化具有根源性的构成性道德基础；二是“表现”作为核心观念贯穿于西方浪漫主义之后的整个文化发展阶段，尤其在审美领域，“表现”（显现）观念将浪漫主义、现代主义、后现代主义艺术及其思想连接为具有同一文化性质的艺术及艺术思想运动。泰勒指出，对“表现主义”观念尤其是对“表现主义”自我的认同是现代文化的一个重要侧面和贯穿线索。这些思考说明，现代社会文化，从文化类型角度来说是一种浪漫主义文化，也就是说现代以来人类文化进入了浪漫主义文化时期，从现代性来把握，就是审美现代性。这里的“审美”不是从文化类型而言，而是就文化性质而论。作为现代社会——文化性质的审美现代性，首先是一种现代性，而“现代性”就是人的主体性地位的凸现和确立，因此正如余虹先生所说，“审美现代性的核心是作为人本主义的现代形而上学”^⑥。作为现代性的审美现代性实际上比启蒙现代性更激进的捍卫、凸现人的主体性。不过，审美现代性对以自由为目的的人的主体性的渴望、坚持和强烈追求，采取的是从感性生命的角度捍卫人的主体地位的路径，由此，造成审美现代性与以人的理性为核心的启蒙现代性的激烈冲突，造成现代性内部难以克服的内在张力，因此，通常意义上，人们大多将审美现代性认作感性主义。而从现代性的角度看，审美现代性的“感性主义乃是人本主义形而上学的派生物”。^⑦因此，强调人的主体地位的人本主义和感性主义是审美现代性的两个基本点。现代艺术、现代美学思想就发生、发展于这一浪漫主义文化时期，它们与浪漫主义运动树立的审美主义现代理念密切相关，是审美现代性的发源地和主战场。因此，如何对待人的主体性、如何对待现代社会中主体的情感与欲求，以及由此产生的

各种社会文化现象，就构成了西方现代美学复杂多样的思想面貌和价值取向。这也决定了现代美学、艺术思想的分期，“西方现代艺术和现代美学可以概括为浪漫主义文化时期的艺术和美学，其发展可大致划分为经典艺术时期、艺术上的现代主义时期、艺术和美学理论的后现代时期等3个阶段”^⑧（经典艺术时期可大致对应于狭义浪漫主义艺术时期）。在浪漫主义文化时期和理念的统领下，我们既可以更清楚地透视现代艺术、现代美学的审美现代性性质，更可以贯通浪漫主义、现代主义、后现代主义等文学艺术及其理论和思想。而从另一个角度看，浪漫主义、现代主义、后现代主义既标志着现代艺术、现代美学的历时性发展阶段和共时性形态，也表征着审美现代性的生成和发展过程。

新时期以来我国文学理论的发展，是与我国新一阶段现代化进程相伴共生的，它是我国现代性和审美现代性生成、发展的一部分，所以新时期以来文学理论大致也可以划分为审美浪漫主义、审美现代主义和审美后现代主义三个历时性阶段和共时性形态。而文学审美意识形态理论与文学审美实践论、文学主体论则是我国当代文论中审美浪漫主义文学理论的突出代表，它们标志并促成我国审美现代性的生成，是我国审美现代性形成发展的初级阶段。

文学审美意识形态论的审美现代性性质、审美浪漫主义特点和对我国审美现代性的促成作用集中在以下两方面。

第一，主体性的凸显和确立。我国审美意识形态论的审美现代性性质首先在于鲜明而突出地表现出现代性本质，即主体性的突现和确立。这种对主体性的凸显在文学理论上表现为一种新的艺术观念和思想体系的形成。这就是浪漫主义的艺术观。艾布拉姆斯指出，浪漫主义文论与模仿说、再现说、实用说的不同在于它首先确立了表现说的艺术观念。这种艺术观念有几个要点，从文学的本原和根本起因上说，文学作品“是内心世界的外化，是激情支配下的创造，是诗人的感受、思想、情感的共同体现。因此，一首诗的本原和主题，是诗人心灵的属性和活动，如果以外部世界的某些方面作为诗的本质和主题，也必须先经诗人心灵的情感和心理活动由事实变而为诗。诗的根本起因……是一种动因，是诗人的情感和欲望寻求表现的冲动，或者说是像造物主那样具有内在动力的‘创造性’想象的迫使”；从文学作品的评价上说，“任何一首诗所必须通过的首要考验……是‘它是否真诚？是否纯真？是否符合诗人创作时的意图、情感和真实心境？’”；从文学与世界、诗人、读者的关联来说，浪漫主义文论“把文学的探索作为探寻个性的指南”^⑨。而这几个基本要点的辐辏核心就是从作家的角度，从主体的角度来看待、解释文学。这是一种具有革命性和新异性的文学观念。因为，无论它们在表面上和某些个别方面与传统的文学观念具有多大的相似性，它们与传统文学理念都有了质的差异，那就是从主体的角度解释文学现象。无论是以模仿说为主的再现说，还是以强调作品的实用效果为主的实用说，都没有把文学的成因归结为主体，或是用主体解释文学。如对文学作品的有机整体性，亚里士多德是从文学模仿对象的规定属性来解释的，而对文学作品的感动人的效果，则是从要对文学接受者产生作用来要求的。而浪漫主义文学理论将这一切都解释为主体的原因。这既是现代社会人的主体地位提升并确立的结果，也是它的促进力量和象征。

我国审美意识形态论对文学反映论、认识论的突破，切入点就是在文学与现实之间加入了“审美”中介。在这种中介中，作家的地位由被动转化为主动，作家的作用由反映变成了创造，作品的内容由形象变成了从人类价值出发评价对象的情感。由此，文学的对象、内容、方式、动力、功能都围绕着主体发生了变化。文学的对象不再是纯客观的现实生活，现实生活由文学的对象变成只是文学的源泉，而文学对象则是以人为主、以人的情感为核心吸附到一起的人的整体的多方面的社会生活，文学不只反映外在于人的现实生活，而且也反映人——作家自身的意识。这样，文学的内容就不再是现实生活，而是发生了多种变异的现实生活，它首先是一种心理现实，然后定型为审美心理现实，它是经过了作家主体审美心理结构选择、加工、改造、调节后适合于主体需要、经过作家感受体验、体现作家创作意图、高扬着作家的审美趣味和审美理想的先将对象主体化又将主体化了的对象对象化的主客体交融的想象中的世界。而在文学的反映方式方面，无论是持马克思主义实践论的实践——精神的掌握方式，还是持价值论的情感反映方式，还是持审美体验论，都认为情感既是文学的对象又是文学反映的中介，都以情感体验为中心强调人的精神性、能动性、主体性。由于文学从反映事物的实体属性，转变为反映事物与主体之间的关系属性——审美价值属性，文学的目的，就由使人们认识事物存在、发展的客观规律的“是什么”，改变为使人们知道“应如何”，文学作为一种审美反映，其动力源就是不断要求获得实践满足、不断更新、处于动态结构中的审美心理定势。所以，文学的功能由认识转变为“教导人、引导人、鼓舞人”，即在精神上、情感上感动人、

感染人。经过这样成体系的对文学认识论、文学反映论的“修正”之后，最终，文学“不仅成了作家具体创作意图的物化，同时又是他整个人格的一种体现”^⑩。“不存在没有表现的审美反映，自我在表现中找到归宿。创作个性是主观性的最高要求，是创造的极致”（11）。正如有论者指出的：“‘审美反映论’、‘审美意识形态论’不再像以往‘文学认识论’、‘文学意识形态论’那样仅仅是关于如何把握现实世界的学说，而开始转化为如何领会人自身的学说；文艺创作也不再仅仅是外部世界的精确的确定不变的复现，而成为充满主体心灵意味的变化着的诗化世界”（12）。通过这样成体系的、严密细致的对文学主体性的阐述，文学审美意识形态论比文学实践论、文学主体论，更贴近文学也更坚实地确立了主体在文学中的地位。因此，它是改革开放之后，我国审美现代性生成的重要促进力量。与文学实践论和主体论文艺学相比，它将主体性较严格地限定在文学艺术领域，同时由于它坚持反映论、认识论的前提，即使在文学中对主体的作用、地位的强调仍能保持较清醒的限度意识。

第二，对人的感性生命的肯定。文学审美意识形态论确立作家在文学中的主体地位，选取的是强调主体的感性力量的方式，实现的就是对人的感性生命的肯定。这反映出文学审美意识形态论的感性主义的审美现代性特征。文学审美意识形态论是从美学视阈研究文学的，审美是其文学研究的主视角，审美意识形态是这种理论的第一原理。这种审美的切入点使文学审美意识形态论在全方位地确立主体地位的过程中，将文学理论从机械反映论的文艺观中解放出来，同时更主要的解放了传统认识论忽略的主体的各种感性力量——情感、感知、体验、联想、想象，并使这些因素成为文学活动的核心因素，将这些感性因素推上了艺术创作的主体地位，使其能量得以开掘和释放。文学审美意识形态论的“审美观”的基础是康德确立的现代美学。这种现代美学首先是主体论的，其次是感性主义的，它将审美确定为一种感觉，如所周知，鲍姆嘉通用“Aesthetic”命名美学，其实是感性学的意思。文学审美意识形态论以这种现代美学观来解释文学，提出自己的文学主张。从文学审美意识形态论者的阐述中，我们可以看到其所说的文学的“审美”，主要甚至就是“情感性”。“情感”是文学的对象、内容、动力、方式。如前所述，文学审美意识形态论对文学本质的规定是从文学特征论推进的。对文学审美性、情感性的确定和高扬，主要是通过文学活动的现象描述，尤其是其心理特征的现象描述完成的。所以文学审美意识形态论一方面十分注重文学活动中的感性心理因素（情感、感知、体验、联想、想象等因素也多是心理的角度被认识的，还没有将它们提升到哲学的高度）；另一方面，即使强调非感性因素，如思维、认识、意志等，它们也都要溶解为或是通过以情感为核心的感性因素才能进入文学。同对文学主体地位的强调实际上是对现代主体地位的凸显和确立一样，文学审美意识形态论对文学活动心理因素的阐发和强调，也是对人的感性生命的捍卫和高扬，对人的主体、人的感性生存的存在、价值和意义的肯定。这样，“审美”由文学的特征推进为文学的本质，“审美意识形态”由文学认识论推进到文学本体论，人的感性生存也从文学理论推进为人生论、存在论。在这方面，它和80年代的文艺心理学是异曲同工的。张婷婷在对新时期文学心理学研究中指出，文艺心理学的普遍、中立的形态“常常掩盖了它在特定的历史语境中所承担的意识形态使命，掩盖了作为一种知识生产与它的社会历史背景之间的关系，也正由于此，它才往往能够通过这种非意识形态性的方式实现意识形态的目的”（13）。它们完成的意识形态使命就是确立审美现代性的意识形态。

需要注意的是，文学审美意识形态论在推进审美现代性中还处于初级阶段，在这一方面，它还只是一种审美浪漫主义，而不是审美现代主义，更远离审美后现代主义。她所理解的审美，还是感性与理性和谐统一的静观，而不是完全跃身于感觉的对“现在”、“当下”、“瞬间”的审美体验，更不是推进到日常生活中的诉诸身体的自我审美行动；它还是诉诸虽然空幻、远离现实中人与人的矛盾冲突但仍然保持个体与集体统一的人类共同感，而没有陷于个体与现实、社会、历史、他人相分裂的以体验为核心的个人主义，也不主张将审美变成非理性的身体体验行为和以此对自我的审美型塑。所以，文学审美意识形态论肯定的主体，是感性与理性统一的主体，而不是感性主体、身体主体；肯定的感性生命是渗透了理性力量的，而不是以体验方式存在的感性生命，它更反对人的生命就是一种极端的身体体验。

（本文为辽宁省社会科学基金项目《中国当代文艺理论的审美主义文化性质研究》（L07BZW005）的阶段性成果。）

注释：

① 赵敦华：《现代西方哲学简史》，北京大学出版社，2001年版。

② 伊格尔顿：《审美意识形态》，广西师范大学出版社，2001年版。

③ 卡林内斯库：《现代性的五副面孔》，商务印书馆，2002年版。

④⑤ Isaiah Berlin *The Root of Romanticism*, Edited by Henry Hardy. Princeton, New Jersey: Princeton

University Press, 1999, 第2页, 第2页。

⑥⑦ 余虹：《艺术：无神世界的生命存在——尼采的艺术形而上学与现代性问题》，《中国社会科学》

2005年第4期, 第152页, 第152页。

⑧ 莫其逊：《论西方现代艺术和美学发展的三个阶段》，《广西师范大学学报》，2001年第4期, 第7页。

⑨ 艾布拉姆斯：《镜与灯——浪漫主义文论及批评传统》，北京大学出版社，1989年版, 第26页。

⑩ 王元骧：《审美反映与艺术创造》，杭州大学出版社，1992年版, 第43页。

(11) 钱中文：《最具体的就是最主观的最丰富的》，《文艺理论研究》1986年第4期, 第7页。

(12)(13) 张婷婷：《中国20世纪文艺学学术史》（第四部），上海文艺出版社，2001年版, 第214页, 第159页。

原载：《文艺争鸣：理论综合版》20083

[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