

论文化诗学与审美诗学的差异与关联

李春青

(北京师范大学文艺学研究中心,北京 100875)

[摘要] 在文学理论研究中存在着两大基本研究路径:一者可以称为“审美诗学”,一者可以称为“文化诗学”。前者以个体性审美经验为研究对象,旨在阐释文学文本的基本构成、风格特征、修辞技巧等形式范畴以及文学的创作与接受过程的心理机制、文学的审美价值等,回答“是什么”和“怎么样”的问题。后者以审美经验与社会文化诸因素的整体关联性为研究对象,旨在揭示包括文本构成、修辞技巧等形式范畴在内的各种文学现象在形成过程中与各种社会文化因素的复杂联系,回答“为什么”和“意味着或表征着什么”的问题。就西方而言,审美诗学属于“现代性”范畴,是所谓“审美现代性”的重要表现形式;“文化诗学”则与“后现代性”相关联,是一种饱含反思性与颠覆性的文学理论研究路向。就中国的情况而言,则“审美诗学”与“文化诗学”又具有自己独特的文化渊源与理论特性。近三十多年来,我们的审美诗学与文化诗学和西方学界相比呈现出一种错位,对于这种“错位”现象不能仅仅从学术影响的“时间差”角度来解释,根本上乃是社会现实的需要使然。今日中国的文化诗学正在成为一种更为有效的文学阐释路径。

[关键词] 文化诗学;审美诗学;现代性;审美现代性;后现代性

[中图分类号] I01 [文献标识码] A [文章编号] 1002-0209(2016)05-0073-12

文化诗学与审美诗学这两个概念的含义可能是非常复杂的,也可以是很简单的。就其复杂来说,我们专门用两部书的篇幅来分别探讨,也未必能够尽其义;就其简单言之,则我们可以说:文化诗学就是以文化为核心或主要研究视角的诗学,审美诗学就是以审美为核心或主要研究视角的诗学^①。无论哪种诗学,其研究对象都是文学现象,包括作家、文本和作品、读者、文学团体、流派以及文学思想、理论与批评实践等等,否则便不能称之为诗学。因此这里所谓“核心”,不是指研究对象,而是指研究的视角与目的——文化诗学是从社会文化的角度来考察文学现象,并以揭示文学现象与各种社会文化因素之间的复杂关系为目的的;审美诗学则是从审美的角度来考察文学现象,目的在于揭示这些

文学现象所包含的审美经验及其呈现方式。正因为如此,这两种诗学也就必然地有着各自不同的言说方式与话语形态,承担着各自不同的研究任务,是不可能相互包容或融合的。问题还不止于此,如果从更深层的逻辑来看,则文化诗学与审美诗学实际上是基于不同的社会状况与文化语境而产生的两种理论形态,在思想基础、社会功能以及言说者身份等方面都存在根本性差异,因此试图把二者“结合”起来的想法无疑是一种异想天开,而不是实事求是的学术探讨。简言之,如果以审美为核心,那就不可能是文化诗学;如果以文化为核心,也就不可能是审美诗学。鉴于学界不少人对这个问题并没有清醒的认识,误以为把不同种类的好东西凑在一起就会成为更好的东西,故而我们有必要对这

[收稿日期] 2016-02-25

[基金项目] 国家社科基金重点项目“新时期文艺理论与批评建设及其关联因素研究”(12AZD013),北京师范大学2015年度“中央高校基本科研业务费专项资金资助”项目。

① 在这里无论是“文化诗学”还是“审美诗学”,都是在最广泛的意义上使用的。所以“文化诗学”完全可以具体细分为“文学文化学”、“文学人类学”、“社会诗学”、“历史诗学”乃至“宗教诗学”、“政治诗学”、“意识形态诗学”等等,而“审美诗学”则可以进一步细分为“文本诗学”、“语言诗学或“形式诗学”、“审美现象学”“文艺心理学”等等。

两种诗学理论的差异与联系展开讨论。在下面的阐述中,我们也将对这两种诗学在中西方各自不同的形成原因与演变轨迹予以梳理。

一、从哲学美学到审美诗学

审美诗学的产生是以“美学”和“文学”这两个概念获得现代意义为标志的。德国哲学家鲍姆加登第一次命名了这个学科,使美学成为一门与逻辑学、伦理学相并立的哲学分支。美学成为一个学科或一门学问的意义在于:它使人的感性,主要是感情与感觉,作为把握美的东西的能力而受到空前关注,这是自笛卡尔以来的整个西方认识论哲学中未曾有过的。在鲍姆加登的基础上,康德在理论上使美感或审美能力(判断力)获得普遍性并且成为一个与快感、道德感以及知性都清晰区别开来的概念,更进而揭示了其独特性及其在人的精神结构中的位置。作为康德美学的继承者,谢林美学在人类审美经验上寄托了把握或显现作为世界本体和根本动力的“绝对同一”这一神秘存在的重大企望,席勒则第一次赋予了审美以弥合人性分裂、进而改造社会的伟大价值。于是一个令人心驰神往的审美乌托邦被建立起来了。至于歌德、施莱格爾和诺瓦利斯等人,则是通过创作充满激情的戏剧、诗歌、小说和散文作品而对美学这个学科的独立性做出贡献的。鲍姆加登、康德和席勒等人建立起来的这门新学问是他们各自哲学体系的一部分,因此可称之为哲学美学,它致力于探讨一般性的、普遍性的问题,试图从根本上揭示人的审美经验的一切奥秘。在这种哲学美学之后形成了声势浩大的“审美诗学”——我们用这个概念来概括那些基于康德等人的哲学美学原理而进行的关于文学艺术的理论言说——诸如费歇尔父子和里普斯的移情论、谷鲁斯的内模仿说、布洛的距离说以及现象学美学、表现主义美学直至俄国形式主义、英美新批评和法国结构主义叙事学等等文学批评理论,可以说都是对康德所代表的哲学美学的继承与发展。经过一个多世纪的努力,一代代的精英知识分子们终于把美学和与之紧密相关的审美诗学打造成了一个纯美的精神世界,一座象牙之塔。在这里一切都那么美好,那么绝假纯真,审美于是成为人类的精神家园

和自由的象征,成了现实世界的无边苦海里的诺亚方舟和这个异化的世界里人性的最后避难所。然而到了20世纪后半期,随着后现代主义的兴起,随着日常生活的审美化,人们开始以怀疑的目光审视这个美的世界了。那些敏锐的后现代主义理论家从不同角度对这个世界进行了颠覆性阐释。

从哲学基础或者思维方式的角度看,哲学美学被认为是一种概念形而上学或者逻各斯中心主义思维方式的产物。审美、美感、美的本质、审美理想、共通感等概念都被赋予了超越历史的品格,好像无论世界如何变化,审美家族的这些概念都不会有任何变化的。审美于是具有了永恒的性质,从而成为形而上学最典型、却又最为隐秘的话语形态。针对传统哲学美学的这一特征,后现代主义理论家们提出了深刻反思与激烈批判,其中美国马克思主义文化学者弗里德里克·詹姆逊颇有代表性。作为一个马克思主义者,詹姆逊对一切社会文化现象的阐释都是从历史的角度着眼的。他在讲到自己与康德的区别时说:“我想我们同康德的区别在于强调历史。换句话说,我对那些‘永恒的’,‘无时间性’的事物毫无兴趣,我对这些事物的看法完全是从历史出发。这使得任何康德式体系都变得不可能了。”^①这段话揭示出了后现代学术与传统概念形而上学思维方式之间的根本性差异。在具体研究中,无论是涉及审美问题还是形式、结构等问题,詹姆逊都采取了“历史化”的阐释策略,即把研究对象看作是历史的产物,都负载着特定的社会功能。在他看来,即使美或美感这样以往被视为纯而又纯的精神现象也是具体社会结构,根本上是经济结构的产物,而不是什么超越历史的永恒之物。在谈到当前西方社会美或美感的生产时,他说:“美感的生产已经完全被吸纳在商品生产的总体过程之中。也就是说,商品社会的规律驱使我们不断生产日新月异的货品(从服装到喷射机产品,一概永无止境地翻新),务求以更快的速度把生产成本赚回,并且把利润不断地翻新下去。在这种资本主义晚期阶段经济规律的统摄之下,美感的创造、实验与翻新也必然受到诸多限制。在社会整体的生产关系中,美的生产也就愈来愈受到经济结构的种种规范而

^① [美]弗里德里克·詹姆逊:《晚期资本主义的文化逻辑》,北京:生活·读书·新知三联书店,1997年版,第44页。

必须改变其社会文化角色与功能。”^①这样的阐释路径就彻底打破了传统形而上学那种离开社会现实,在概念世界里运思推演、探赜索隐的思考方式。詹姆逊的这种阐释路径既有经典马克思主义的历史视角,又带上了后现代主义的解构色彩,对于传统的哲学美学及审美诗学无疑具有极强的颠覆性。

除了以詹姆逊为代表的“历史化”或“回到历史”的研究路径之外,在美学领域还有另一种对传统哲学美学以及与之伴随的审美诗学具有颠覆性的口号:回到体验。美国学者林赛·沃特斯上个世纪末曾经在北京大学讲学,2000年其讲稿以《美学权威主义批判》的书名在北京大学出版社出版。他在谈到这本书的主旨时说:“本书的主旨就在于试图揭示出西方20世纪批评和理论上的另一种历史。这一历史的特征就是:在长期的压抑之后,感受和体验逐渐获得新生。法国批评家罗兰·巴特认为有必要在美学领域发动一场革命;在这场革命中,愉悦和狂喜,情感和感受成为人们关注的中心,从而把文学究竟是意识形态的奴隶还是脱离意识形态的这个长期纠缠着人的问题搁置在一边。”^②从现代美学史的发展演变来看,这无疑是有根据的说法。远的我们可以举出狄尔泰为例,他早在20世纪初期的《体验与文学》中就已经特别强调体验在文学研究中的重要价值了。中期可以举出苏珊·桑塔格为例,她60年代初期的《反对阐释》一书同样反对用抽象的概念与逻辑来阐释文学艺术,对感觉与体验在艺术批评中的意义尤为关注。近的可以举出哈罗德·布鲁姆为例,他在上个世纪90年代出版的《西方正典》中对形形色色的文化理论提出了尖锐批评,也同样强调了个人审美体验的重要性。这种可以称为“体验诗学”的文学理论与批评倾向,现在依然势头强劲,对以追问文学的“审美本质”或其他审美经验的普遍性为目的的“审美诗学”构成了有力冲击。

审美诗学把文学艺术和审美打成一个纯洁空灵的精神家园,赋予其某种特权,使之可以高居于各种精神文化门类之上,远离世俗,不带丝毫人

间烟火之气。针对这一现象,当代批评家也给予了颠覆性批评。这方面以著名的马克思主义文学理论家特里·伊格尔顿为代表。伊格尔顿的文学批评是以政治批评著称的,他不仅直言不讳地承认自己的文学批评是一种政治批评,而且认为20世纪的各种批评流派本质上都是政治批评。因此在他的批评视野中,无论怎样的文学现象,包括各种关于文学的或审美的观念,无不带着鲜明的政治性或意识形态性。就对文艺的政治性或意识形态性的强调这一点来说,他似乎比当年的马克思和恩格斯更有过之而无不及。关于“美学”,他指出:

诞生于18世纪的陌生而全新的美学话语并不是对政治权威的挑战;但它可以解读为专制主义统治内在的意识形态困境的预兆。为了自身的目的,这种统治需要考虑“感性的”(sensible)生活,因为不了解这点,什么统治也不可能是安稳的……理性必须找到直接深入感觉世界的方式,但理性这样做时又必须不危及自身的绝对力量。^③

伊格尔顿认为美学和整个德国古典哲学的产生都有赖于一个新的社会阶层,这就是18世纪后期在德国产生的“职业文化阶层”,他们是中产阶级或资产阶级的精神代表。这个阶层骨子里虽然是反对封建专制主义的,但是对政治权威却又极端尊敬。“康德便可作为一个例证,他既是勇敢的启蒙思想家,又是个普鲁士王国的驯服的臣民。”^④在这种矛盾的精神世界中他们创造了辉煌的,但也充满矛盾的德国古典哲学与美学。这种矛盾使得德国这一“职业文化阶层”没有勇气走上街头和广场,而是把全副精神用于思想领域。因此马克思把德国古典哲学的奠基者康德的哲学称为“法国革命的德国理论”^⑤。这就意味着,美学虽然不是对当时政治权威的挑战,但它却是德国资产阶级知识分子思想意识的显现。“审美为中产阶级提供了其政治理想的

① [美]弗里德里克·詹姆逊:《晚期资本主义的文化逻辑》,第429页。

② [美]林赛·沃特斯:《美学权威主义批评》,昂智慧译,北京:北京大学出版社,2000年版,第6页。

③④ [英]特里·伊格尔顿:《美学意识形态》,王杰、傅德根、麦永雄译,桂林:广西师范大学出版社,1997年版,第3页。

⑤ [德]马克思:《法的历史学派的哲学宣言》,《马克思恩格斯全集》第1卷,北京:人民出版社,1956年版,第100页。

通用模式,例证了自律和自我决定的新形式,改善了法律和欲望、道德和知识之间的关系,重建了个体和总体之间的关系,在风俗、情感和同情的基础上调整了各种社会关系。”^①因此对于中产阶级或资产阶级来说,审美就具有极为特殊的意义。这个阶级经过长期努力在政治和经济领域都取得了历史性胜利,为了巩固这些胜利,他们还必须把“权力的结构”转变为“情感的结构”,而审美恰恰就是这一转变的重要媒介。在谈到康德美学中的“共通感”这一概念时,伊格尔顿指出:

为了把自己确立为真正带有普遍性的阶级,资产阶级所要做的不仅仅是按照少数破旧不堪的格言去行事:其统治性的意识形态必须既证明理性的普遍形式,又证明情感性直觉的无可置疑的内容。^②

这样一来,康德所极力证明“无功利性”的、“无目的合目的性”的审美,或鉴赏判断也就带上了鲜明的政治的或意识形态色彩。由于“从某个角度来看,审美等于意识形态”^③,那种试图把审美打造成象牙之塔或“人类精神家园”,从而赋予其永恒性、神圣性的努力就显得浅薄而幼稚了。

二、审美诗学与审美现代性

在伊格尔顿那里,美学这门学问是与资产阶级成为社会统治阶级相联系的。它可以看作是资产阶级在感性层面上建立统治地位的一种策略。然而这里似乎存在一个问题:资产阶级是一个极其重视物质利益的阶级,特别是18、19世纪的资产阶级,甚至可以用唯利是图来概括这个阶级的贪婪。那么他们何以要把审美描绘成纯而又纯的、不带丝毫功利性的精神现象呢?这是一个复杂的现象,伊格尔顿似乎并没有给予关注,但他提出的“职业文化阶层”这个概念却具有启发性。在我的理解,所谓“职业文化阶层”也就是资产阶级知识分子阶层。从这个知识阶层的角度来思考上面的问题或许就不那么难解了:在资产阶级内部从事文化创造与传

承活动的阶层与从事经济、政治活动的阶层存在某种内在的紧张关系,前者承担着对后者在精神文化上,特别是价值观上进行批判、规范和引导的历史任务。一方面是社会现实层面的物质第一、利益至上原则,另一方面是精神层面的高雅、精致、玄而又玄、不食人间烟火,这既是现代性自身的紧张关系,同时也是现代性的内在需求。后者对前者的制衡正是“文化现代性”和“审美现代性”产生的现实根据。从马克思到哈贝马斯,再到齐格蒙特·鲍曼和吉登斯,一百多年来,许多社会学家与文化理论家都指出过这样一种现象:与资产阶级的产生和壮大相伴随的现代性可以分为两大层次,一是表现在经济、政治生活中的“务实的”或者“功利的”的现代性,二是表现在思想文化领域的“超越的”或者“精神的”现代性。在这两种现代性之间是存在着矛盾的。第一个层面的现代性,本质上是借助于马克思·韦伯所说的“工具理性”而使经济生产和社会管理达到效率的最大化,这表现为一个“合理化”或者“理性化”的过程。正如有学者指出的:“现代性理论依赖‘理性化’这一基本概念来解释现代社会的独特性质。理性化指的是作为一种文化模式的技术理性的普遍化,具体说,是把计算和控制引入到一个社会的过程,并使这个社会相应地增加效率。”^④正是这个层面的现代性导致了早期资本主义社会种种矛盾的激化,也使得文化现代性和审美现代性的产生成为必要。第二个层面的现代性,原本主要是为着在思想观念层面的“祛魅”,即清除专制主义、蒙昧主义的思想传统而产生的,故而被称为“启蒙现代性”。但是随着资本主义的快速发展,随着中世纪的梦魇渐渐被人们忘却,这种启蒙现代性的主要任务就转变为对资本主义制度本身进行批判与反思了。如果说路德维希·费尔巴哈可以算是代表了启蒙现代性原初功能的完成,那么马克思和恩格斯可以说是启蒙现代性后一种功能的典型体现者。应该说,批判和规范其赖以产生的资本主义社会的方方面面,恰恰就是文化现代性或启蒙现代性的主要任务。

至于审美现代性则承担着更为艰巨的历史任

①②③ [英]特里·伊格尔顿:《美学意识形态》,王杰、傅德根、麦永雄译,桂林:广西师范大学出版社,第16页、87页、89页。

④ [美]安德鲁·费恩伯格:《现代性理论与技术研究》,朱春艳、唐丽译,《马克思主义与现实》2005年第4期,第69页。

务。一方面作为整个文化现代性的一部分,审美现代性需要对封建主义价值观进行否定与清算,这充分体现在从文艺复兴到启蒙运动直至批判现实主义的欧洲文学艺术之中,另一方面,审美现代性还作为对“启蒙现代性”的反思与批判而存在。这主要体现在康德以来的美学理论以及现代主义或“先锋派”的文学艺术之中。这就意味着,审美现代性肩负着双重超越的任务:既要超越封建等级观念与神学蒙昧主义的旧框框,又要超越工具理性、科层制度带来的新限制。如果说康德美学旨在弥补以理性为核心的启蒙现代性的不足,席勒美学的主旨在于调和感性与理性之间的紧张关系,他们还都没有借助审美现代性来质疑和否定启蒙现代性的意图,那么到了费尔巴哈、叔本华、尼采乃至海德格尔和法兰克福学派那里,那面从笛卡尔到斯宾若莎、莱布尼茨、黑格尔都一直高擎着的理性主义大旗就成了反思与批判的对象。费尔巴哈厌弃这个飘在空中的,实际上乃是“异化了的人的思维的理性”,呼唤“饱饮人血”的新理性,叔本华干脆将非理性的“意志”作为世界之本体,让意志取代理性而成为人类生活的动力和评价标准。至于尼采,更是对理性充满怀疑,他对于从柏拉图以来无数哲学家凭借理性来建构起来的一座座概念和逻辑的大厦十分鄙视,认为那是毫无意义的行为,他甚至把这种理性看作是扼杀人的感性和生命力的邪恶力量。在海德格尔那里,正是传统的理性主义思维方式遮蔽了真正的存在,使人误把存在者当作存在本身,从而忘记了世界的真正意义之所在。到了霍克海默和阿多尔诺的《启蒙辩证法》这里,启蒙的理性主义被认为早已走向了反面,成为一些人压迫另一些人的工具,甚至与极权主义有着密切联系。马尔库塞主张用充满美感与“爱欲”的“新感性”取代理性的主导地位;哈贝马斯提出用以“对话”为核心的“交往理性”取代传统理性来作为现代社会的基础。此外,后现代主义对理性中心主义的颠覆就更加彻底了。而在这一系列对理性主义的质疑与否定的学说中,始终可以窥见审美现代性的影子:文学艺术与其他审美活动被论述者看作是呵护自由、呵护人的生命完整性的有效方式。例如我们从马尔库塞的论述中就可以强烈地感受到席勒的影响,他同

样是把艺术或审美当成解决社会问题最有效的手段来看待了。这种从席勒到马尔库塞的“审美乌托邦主义”是审美现代性最典型的表现形式。而在文学理论与批评实践中,那“为艺术而艺术”的主张、把文学艺术或审美当作人类自我救赎方式,或人类精神家园的观点,以及形形色色的形式主义、文本中心主义都是审美现代性的具体呈现。就其阐释路向而言,均属于审美诗学范畴。

作为一个现代性范畴,审美诗学赋予文学艺术和审美某种神圣性与超越性,使之高蹈于社会历史之上,从而成为一个纯粹的知识分子的精神乌托邦。

三、文化诗学与后现代性

以人的理性为核心的文化现代性在数百年间一直是促进社会进步,特别是使自然科学高歌猛进的巨大力量,为人类贡献良多。但是伴随着资本主义与科学技术的发展而来的种种社会问题也渐渐引起了人们的深刻反思。特别是给人类带来巨大灾难的两次世界大战,更是让知识阶层对自己一直坚守的现代性信念产生了怀疑。而在纯粹的思想层面,现代性建立起来的那种总体化的、规训性的“宏大叙事”也越来越引发人们的反思。于是出现了后现代主义思潮,“后现代性”登场了。关于后现代性和后现代主义性质问题的观点很多,笔者同意这样的见解:后现代性并不是完全外于现代性范畴的一种新的历史阶段或文化模式,它是关于现代性存在问题的反思与质疑。有一位英国学者这样来理解所谓后现代性:

如今走向终结的是后现代性,因为它把自己理解为现代性的后继者。后现代性不再能够声称怀疑主义是自己的权利,因为正如我所主张的,怀疑主义是现代的一部分,而且可以追溯至公元前3世纪的皮浪主义。后现代性最好被理解为现代本身的反思和怀疑因素的深化,如果现代性是以一种自我立法的主体性(万物之首)的名义而对客体性进行的批判,那么后现代性就可以看作是这种主体性的

消解。^①

这意味着,现代性本身所具有的怀疑与反思精神乃是后现代性的思想资源。随着现代性进程中积累的问题越来越多,越来越严重,其自身原本具有的怀疑与反思能力就越来越指向自身,从而出现现代性自我消解的文化现象,这便是后现代性产生的逻辑轨迹。在这个意义上说,后现代性可以视为现代性的“异化”形式,只不过这个“异化”不能从否定的意义上来理解。后现代性植根于现代性,原本就是现代性所固有的一种能力,当现代性出现问题时,它就通过怀疑与反思来破除现代性制造的种种神话。对于后现代性所具有的那种怀疑与反思精神,即使以捍卫和重建现代性为自身使命的当代马克思主义者哈贝马斯也并不否认。他说:“后现代主义对当代思想产生了积极的影响,对此我不抱任何怀疑。理性使整个历史都服从于一种目的论,对这种理性的批判同对可笑的理性自负(理性自以为可以埋葬一切社会异化)的批判一样,都是令人信服的。强调断片、缝隙和边缘化,强调他性、差异性和非同一般性,以及对局部和个别的特殊性的关注等等,都革新了昔日批判理论的主题……。”^②哈贝马斯所不能接受的是某些后现代主义理论家对现代性辉煌成果的无视以及只有消解而无建设的理论取向。而且,在他看来,后现代主义的这种值得肯定的怀疑与反思精神恰恰证明了现代性本身的生命力而不是对它的否定。换言之,后现代性不过是现代性的一个环节而已。哈贝马斯认为现代性远没有完成,它将自身几百年中积累的种种问题清理之后,还大有可为。他本人就试图用“交往理性”来取代“工具理性”作为现代社会的思想基础,并试图重建历史唯物主义。

正如“审美诗学”是现代性在文艺研究领域的话语表征一样,文化诗学也是后现代性在这个领域中的现身。又正如“审美诗学”不是某种具体批评理论的专指,而是包含着所有以“审美”或“文本”、“修辞”本身为中心的批评理论与方法一样,我们这里说的“文化诗学”也是广义的,不是特指一种理论

或方法,而是指一种研究路向,它包含着但不限于格林布拉特和海登·怀特所代表的“新历史主义”,而是可以涵盖所有基于对审美诗学的批判性反思而从外部,即社会文化、历史状况角度审视文学艺术与审美现象的研究路向。说文化诗学与后现代性具有内在关联性,正是因为它是作为对审美诗学的反思而出现的,因此它是整个现代性反思思潮的组成部分,当然也就是属于后现代性范畴的话语形态。各种各样的文化理论,当它们面对文学发言时,他们是文化诗学;詹姆斯与伊格尔顿的意识形态的或政治批评,当然还有雷蒙·威廉斯的文化唯物主义,也都是作为一种研究路向的文化诗学的代表性理论与方法。

文化诗学与审美诗学的根本性差异可以从下面几个方面看出:

首先,审美诗学追问“是什么”、“怎么样”,而文化诗学追问“为什么”。一般说来,作为一种批评理论或方法,审美诗学是沿着文本给出的线索展开的,是在解释文本诸因素本身的含义、意义与价值。说好也罢,说坏也罢,都是针对文本自身的审美评价。文化诗学则不然,它不会停留在文本之上,不会按照文本自身的逻辑展开言说,或者说,文化诗学对文本应如何、是怎样这类问题缺乏兴趣,而是向着那些文本没有说出的东西发问。文化诗学感兴趣的是:文本何以会如此这般?它背后所隐含的种种文化的、社会的以及个人性的因素是什么?例如拉辛的悲剧作品在戈德曼眼中主要不是结构严谨、冲突激烈,符合“三一律”的戏剧作品,而是17世纪法国社会状况、阶级关系的文本化,是“穿袍贵族”与冉森教派这一“集体主体”之精神倾向的话语呈现。又如在巴赫金的视野里,小说不仅仅是一种虚构的艺术,而且更是社会习俗、文化心理乃至人的基本存在方式的形式化。再如在詹姆斯看来,现实主义文学艺术与自由竞争时期的资本主义的生产方式有紧密关系,现代主义文艺表征着垄断资本主义的社会特征,而后现代主义的文化形式则是晚期资本主义生产方式的精神对应物。这就意味着,在文化诗学的学术视野中,对象本身如何并非其真

^① [英]杰拉德·德兰蒂:《现代性与后现代性:知识,权力与自我》,李瑞华译,北京:商务印书馆,2012年版,第7页。

^② [德]于尔根·哈贝马斯:《现代性的概念——两种传统的回顾》,曹卫东译,汪民安、陈永国、张云鹏主编:《现代性基本读本》上,开封:河南大学出版社,2005年版,第131页。

正所要追问的,对象何以会如此,其背后隐含的社会文化因素是什么,才是其兴趣之所在。文化诗学并不是不研究文学艺术与审美现象而去研究社会文化或政治历史问题,它只是不想停留在文艺与审美现象之上,而是要把这些现象视为更深层、更复杂关系的生成物。换言之,文化诗学是要追问文学艺术及其他审美现象之所以如此这般的原因。即如“审美”和“文学”、“艺术”这些概念及其所标示的现象都是文化诗学研究的基本对象,只不过与审美诗学不同的是,文化诗学会把这些概念看作是历史的产物,是特定社会文化语境所决定的,而且往往与某个社会阶层的利益与趣味紧密相关。总之,文化诗学不满足于审美诗学把视野封闭在文本内部的做法,而是要通过文学文本介入到对社会历史、社会文化的阐释之中,所以文化诗学也可以称之为“文学文化学”。

其次,审美诗学旨在发现或建构意义,文化诗学旨在揭示对象背后所隐含的复杂关联。正如文化现代性的主导倾向是建立种种“宏大叙事”或云“元理论”一样,审美诗学也旨在建构一个个“审美乌托邦”。审美诗学常常把文学艺术或审美与“自由”、“人的解放”、“人类精神家园”、“人的自我实现”、“人的全面发展”、“超越”、“诗意的栖居”等等现代性的元理论范畴相联系,赋予其一种伟大的意义与价值。文化诗学则不参与对这些元理论范畴的寻觅与建构,而是把它们当作可以追问、反思和质疑问题来看待。例如,一旦把这些范畴与言说者的身份联系起来考察,人们就很容易发现,原来它们所蕴含的不过是某个社会阶层或集团,在某个特定历史时期的想象和趣味而已,绝非可以跨越时代的绝对价值。法国著名社会学家布迪厄关于“趣味”的“阶级区隔”功能的精彩分析就足以破除关于美和美感具有超越历史的永恒价值的神话了。

再次,审美诗学是“照着说”,文化诗学是“接着说”。冯友兰先生尝言:哲学史研究是“照着说”,哲学研究则是“接着说”。我们可以把冯先生的这个意思稍微引申一下,“照着说”是关于研究对象说出来的东西的言说,“接着说”是对研究对象没有说出来的东西的言说。审美诗学是关于文学艺术作品所表现的东西及其表现方式的鉴赏判断,文化诗学则是关于文学艺术作品所表现出的东西及其表现方式的反思性批判。前者是在文本内部展开的非

历史化、非语境化的分析与评价,后者则是在文本与外部因素的关联中展开的历史化和语境化的反思与批判。例如面对李白的诗,审美诗学感兴趣的是作品中蕴含的思想情感、风格与趣味以及呈现它们的意象、意境和各种修辞方法。而在文化诗学的视域中,则要借助于作品给出的这些因素进而探讨诗人的身份问题、作品的意识形态性或政治性问题。在审美诗学看来,李白是一个大诗人,这是无需追问的;而在文化诗学看来,则李白是如何成为大诗人的恰恰是最有探讨价值的问题。诸如唐人眼中的李白是怎样的,宋人眼中的李白是怎样的,其原因何在,等等,都是有意义的话题。这就意味着,在审美诗学看来,李白是个大诗人是自明性的,是研究的前提而不是结果;而在文化诗学这里,这一说法本身就成为了反思与讨论的问题,而不再是自明性的前提。又比如对“吟咏性情”这一中国古代诗学的重要观点,在审美诗学看来,其含义是讲诗歌是用来表情达意的;而在文化诗学这里,则要进而追问这一说法在《毛诗序》那里,即经学语境中是何含义,其在六朝的玄学语境中是何含义,到了唐宋以后又是何种含义。还要进而追问,这一提法含义的变化与言说者身份有何关联?与特定的时代政治状况有何关联?等等。从这些例子来看,文化诗学是不承认所谓“定论”与“常识”的,许多“定论”与“常识”恰恰是文化诗学反思与质疑的对象。可以这样来表述:在文化诗学视域中任何对象都处于变动之中,呈现一个生成的过程,而绝非固定不变之物。

总之,文化诗学与审美诗学是两种完全不同的文学研究方式,是基于两种不同的思想基础的学术研究路向。二者各有各的存在价值,却不能相互替代,也无法融为一体。

四、在文化诗学与审美诗学之间

作为一种文学研究的理论与方法,审美诗学关注的是个体审美活动,其指涉的范围包括文本构成及特征、创作和接受的审美经验等等。一部作品无论包含着多么丰富的社会文化内涵,当它被一个审美主体所欣赏时,这些社会文化内涵都是不在场的。审美诗学的价值就在于可以揭示个体审美过程的种种经验与规律。审美诗学的捍卫者,如苏珊·桑塔格、哈罗德·布鲁姆等人,所要维护的正

是这种个体性审美经验的意义与价值。在这一点上,审美诗学是具有合理性的。甚至康德的“审美无功利”之说,如果仅仅限于个体审美经验的某个时刻,也是无可厚非的。然而任何审美现象都不是孤立的,一首诗、一篇小说、一种文学主张或思潮总是与更大范围的社会文化因素相关联的,换言之,审美活动既是一种个体性精神现象,更是一种社会文化现象,其形成过程永远是一个多重因素相互作用而导致的结果。正是由于这种复杂性,审美诗学虽然有其存在的合理性与必要性,却又是远远不够的。既不愿也不能向着审美活动的复杂关联性发言,这恰恰就是审美诗学的局限性之所在。而这也正是文化诗学出现的必要性之所在。文化诗学并不否认个体性审美经验的存在,也不认为对个体性审美经验的研究毫无意义。文化诗学关心的是另外的问题,即审美活动与社会文化的关联和互动问题。它的任务是揭示诸如文学观念、文本形式、审美趣味等等现象在形成过程所受到的种种社会文化因素的影响,当然也进而对这些审美现象所表征的政治性、意识形态性予以阐释。如果说审美诗学是把文学观念、文本形式和审美趣味作为“所指”来加以把握,那么文化诗学就是把它们当作“能指”来展开分析。审美诗学所止步之处,恰恰是文化诗学开始之处。

这就意味着,对于审美诗学,文化诗学可以采取反思、颠覆与吸收、借用两种看上去迥然不同的策略。就反思与颠覆的一面来说,自康德、席勒以降,审美诗学建构起来的种种神话需要文化诗学重新检视。在文化诗学的视域中,那种超越历史和语境的、纯而又纯的审美是从来不曾存在过的;那种试图依靠审美和艺术来解决社会问题、人性问题的美妙构想是纯粹的乌托邦;那种把艺术形式视为自足自律、超越于社会生活之上的独立空间的观点也完全是一种幻想。但文化诗学并不是停留在对这种审美乌托邦的简单否定或颠覆上,而是进而揭示其产生的原因及其作为“能指”所表征的深层意蕴。例如席勒的美学曾经激动过一代又一代人文知识分子,在他的影响下,审美被赋予了崇高地位,成为

自由的象征、人类的精神家园。然而在美国当代马克思主义文化批评家弗里德里克·詹姆逊看来,席勒美学不过是18世纪后期德国中产阶级政治诉求的特殊表现形式而已:“……美对于席勒是自由在感觉领域的真正显现;援引最常用的套话说,美是自由在感性现象领域内(……)所取的形式。这种限定足以提醒我们,席勒的体系主要不是一种美学体系,而仍然是一种政治体系:美的重要性对他来说,在于审美经验为未来的真正政治和社会自由提供切合实际的训练的可能性。”^①这就把席勒美学与社会现实的紧密关联揭示出来了,同时,笼罩在“审美”上的那层神秘面纱也就自然脱落了。又如詹姆逊对俄国形式主义和结构主义文学批评所奉行的“语言模式”的批评也是如此。基于对这两种批评理论深入细致的考察,詹姆逊精辟地指出:

我认为,用语言作为模式或以语言为比喻的更为深层的理由必须是在是否具有科学性或是否代表科技进步这些问题以外的其他地方去寻找。实际上,它就在当今所谓先进国家的社会生活的具体性质之中。这些国家给我们展现了一幅世界图像:在那里真正的自然已不复存在,而各种各样的信息却达到了饱和的程度;这个世界的错综复杂的商品网络本身就可以看成是一个典型的符号系统。因此,把语言学当作一种方法和把我们今天的文化比作一场有规律的、虚妄的恶梦之间存在着非常和谐的关系。^②

这一见解是不可能出现于审美诗学的视域之中的。结构主义、俄国形式主义和英美新批评是审美诗学在20世纪最主要的表现形式。它们的共同目标是建立一个独立自足的精神世界,隔绝与社会生活的任何关系。在詹姆逊看来,这个世界恰恰是当今世界生活图景的象征形式,二者之间有着极为紧密的联系,这种批评理论暗含着知识阶层借躲进形式的世界之中来保持和确证自身独立性的企图。而在特里·伊格尔顿的反思中,则形式主义批评本质上

① [美]弗里德里克·詹姆逊:《马克思主义与形式》,李自修译,南昌:百花洲文艺出版社,1995年版,第75页。

② [美]弗里德里克·詹姆逊:《语言的牢笼——结构主义及俄国形式主义述评》,钱佼汝译,南昌:百花洲文艺出版社,1995年版,第5页。

同样也是一种“政治批评”，因为对现实政治的自觉疏离本身就是一种政治态度。

适当借用其理论与方法是文化诗学面对审美诗学时可能采取的另一种策略。文化诗学固然摒弃了审美诗学的许多结论，颠覆了那些可以称为“宏大叙事”或“乌托邦叙事”的观点，但这并不意味着文化诗学与审美诗学毫不相干。事实上，文化诗学的许多方法正是来自于审美诗学。或许正是在这个意义上詹姆斯强调了这两种诗学模式之间的联系，他说：“卢卡奇教给了我们很多东西，其中最宝贵的观念之一就是艺术作品（包括大众文化产品）的形式本身是我们观察和思考社会条件和社会形势的一个场合。有时在这个场合人们能比在日常生活和历史的偶发事件中更贴切地考察具体的社会语境。我想我会抵制把美学和历史语境分别对待，然后再捏合在一起的做法……总之，卢卡奇对我来说意味着从形式入手探讨内容，这是理想的途径。”^①与新历史主义的代表人物海登·怀特的见解不同，詹姆斯并不认为历史就是文本。但是也与传统的历史主义不同，他承认“我们只能了解以文本形式或叙事模式体现出来的历史，换句话说，我们只能通过预先的文本或叙事建构才能接触历史。”^②或许正是基于这样的思考，詹姆斯才对文本，以及以研究文本为主旨的审美诗学有着极大的热情。他对俄国形式主义理论、结构主义叙事学、英美新批评都有着精深的了解，可以纯熟自如地运用其方法来分析文本。可以说，来自审美诗学的文本分析方法正是詹姆斯进行文化批评的入手之处。他的前辈卢卡奇和巴赫金也都是通过精彩细致的文本分析而深入到作品的社会文化内涵之中的。可见通过文本来窥见历史，把文本形式作为历史文化的积淀或表征来审视，应该是文化诗学的基本研究路径之一。在这方面，审美诗学积累的丰富的形式研究和文本分析经验就为文化诗学提供了宝贵的资源。

但是我们并不能因此而把这两种诗学模式混为一谈，或者认为二者是可以融合在一起的。就基本旨趣而言，二者有着根本性差异，是现代性与后现代性两种不同文化精神的产物。文化诗学对审美诗学的借鉴只是在方法上而不是在“本体”上。

这两种研究范式各有各的“核心”：一为“审美”，二为“文化”，因此也就各有各的研究目的：一为个体性审美经验，一为社会文化的整体关联性。对于文化诗学来说，审美诗学的方法是可以借用的，但它绝对不会停留在文本、形式或审美上，它还要进而追问：何以会如此？巴赫金对拉伯雷小说文本的细致分析并不是他的研究目的，揭示文本特点与欧洲古老狂欢节风俗之间的联系才是目的。拉辛悲剧作品的结构形式无疑是戈德曼所关注的，但他并不想对悲剧结构形式本身有什么新的发现，而是要对17世纪法国社会结构、阶级关系、哲学思想与拉辛悲剧之间的深层联系予以揭示，从而深化人们对这段历史的认识，也从而深化对拉辛悲剧、帕斯卡尔哲学的理解。此外，在文化诗学的阐释框架中，那种推崇“纯文学”而贬低大众审美文化、恪守传统的“雅文化”轻视当下的“俗文化”、重视纸质媒介而轻视电子媒介、重视文字而轻视图像的观点，都需要深入反思与重新考量了。

行文至此，有一个无法回避的问题出现了：文化诗学与60年代到80年代出现的各种各样的文化理论虽然不能画上等号，但它们无疑是关系密切的。可以说拉康、阿尔都塞、罗兰·巴特、德里达、福柯、德勒兹、克里斯蒂娃、赛义德等一大批文化理论的代表人物都为文化诗学提供了理论资源，有力促进了文化诗学的蓬勃发展。然而，时至今日，“理论死了”，各种各样曾经喧嚣一时的文化理论受到普遍的诟病与质疑，整个后现代主义思潮似乎已经成为明日黄花。在这样一个被称为“后理论时代”的文化语境中，文化诗学还能够存在下去吗？面对近年来出现的“美学的回归”、“回到文学本身”等理论主张，文化诗学将何去何从呢？这显然是一个值得探讨的大问题，是一个今日文学理论面临的重要抉择。对此我们可以提供如下几点思考。

首先，文学理论与批评作为人的自我意识的一种方式或一个维度呈现出一个不断深化的过程，它从来不会停留在一个深度上，更不会回到原有的层面，它可以说是一往无前的。文学理论与批评的言说对象，即文学现象同样如此。无论复古主义者如何标榜昔日的辉煌，文学永远不会重复以往，它同

①② [美]弗里德里克·詹姆斯：《晚期资本主义的文化逻辑》，第13页、148页。

样可以说是一往无前的。这就意味着,“美学回归”的意思如果是要回到康德、席勒的话,那是绝无可能的,被破除了的神话是无法修复的,我们不可能也根本不需要再重建一个审美乌托邦,不可能再把文学艺术视为不食人间烟火的精神真空。人既然变得复杂了,就无法再回到简单。从另一个角度说,哲学美学也罢,审美诗学也罢,都与其言说主体的社会境遇以及由此而来的身份意识有着密切的联系,与社会之于知识阶层的需求有着密切联系。在社会条件及文化状况发生变化之后,言说者的身份意识及其精神诉求必然会相应变化。在现代性语境中,精英知识阶层是以理性、良知、正义的代表者言说的,是“以先知觉后知,以先觉觉后觉”式的言说,其旨在启蒙;在审美领域他们之所以精心建构审美乌托邦,打造一个个“精致的瓮”,把“审美”描述为纯而又纯、纤尘不染的象牙之塔,那纯粹是其自我认同的体现,是他们与权力集团及社会大众相区隔的方式之一,正如那种玄奥无比、高度专业化的思辨哲学也同样是这样的区隔方式一样。当社会已经成熟到不再需要“启蒙者”或者“立法者”的时候,当社会大众已经成熟到能够独立思考而不再以他人的是非为是非的时候,精英知识阶层势必被边缘化并渐渐退出历史舞台,审美也就必然从象牙塔中走向社会,走向民间,从而与社会大众的日常生活融为一体。审美生活化、艺术生活化、哲学生活化都将是无法阻挡的趋势。这就意味着,在美学和文学理论领域,回到那种具有强烈精英色彩,甚至带有精神贵族气息的哲学美学与审美诗学是不再可能了。

其次,既然审美诗学作为整体而言已经完成了自己的历史使命,那么这是否就意味着文化诗学会成为文学理论与批评的惟一可行的路向呢?这也同样是不可能的。文化诗学固然是对审美诗学的一种超越,在某种意义上也可以说是一种否定,但这种研究路向同样不能包打天下。因为文学世界本身就是极为复杂的,而它与社会文化的关联性就更为复杂,这就使得任何一种文学理论与批评的方法或路向都不可能解决文学的所有问题。文化诗学所能够解决的也仅仅是文学世界中某一个层面或者维度的问题。而诸如文学创作与接受的心理机制问题、文本结构问题、文学语言与修辞以及风格、技巧、体裁等方面的问题,都不是文化诗学所擅

长的。而这些恰恰都是审美诗学的看家本领。这就是说,作为现代性成果之一的审美诗学,也如同整个现代性一样,尽管遭遇了反思与质疑,但其对于人类文化的伟大贡献是永远无法一笔勾销的。作为文学理论与批评的两种基本范式,审美诗学与文化诗学将长期共存,并且各自承担属于自己的任务。但是经过反思与质疑之后的审美诗学必然会有一个“脱胎换骨”的重大变化,那些关于审美的神话和乌托邦诉求毫无疑问是不合时宜了。所剩下的便是审美诗学有价值的部分,也就是那些关于创作与接受心理的近乎科学的研究方法,关于文本的细读与分析方法等等。总之,个体性的审美经验的奥秘需要这些研究方法来探究。

再次,如前所述,像卢卡奇和詹姆逊所主张的那样,对于文化诗学来说,审美诗学的形式研究完全是可以取而用之的。例如结构主义方法就是文化诗学比较容易借用的一种文本分析方法。我们知道,结构主义并不关心一个文本传达了怎样的意义,而是关心它是用怎样的方式、依照怎样的规则来传达意义的。而且结构主义所关心还不仅仅是个别的文本特性,而是试图揭示某类文本所共有的传达意义的方式与规则。普洛普的“叙事功能”、托多罗夫的“叙事句法”、热奈特的“元语言”以及格雷马斯的“符号矩阵”都是关于这种方式与规则的概括。文化诗学完全可以通过对文本构成的结构主义分析为进一步的历史化、语境化研究提供便利。换言之,借助于审美诗学文本分析的方法与技巧,文化诗学可以采取一种“循环阅读”的批评方法:首先分析文本结构等形式特征,概括出某些具有标志性的文本因素,然后将这些文本因素置于复杂的社会文化网络之中,考察其生成的原因、过程以及其所表征的文化意蕴或意识形态性,然后再回到文本世界,对其具有文化符号意义的诸文本因素及其相互关系进行定位与命名,并进而揭示整个文本的文化的或者政治的意义。

五、中国语境中的审美诗学与文化诗学问题

为了更具有现实针对性,作为这篇文章的结尾,我们有必要稍稍涉及一下中国的情况。相比之下,在我们的文化语境中,审美诗学与文化诗学这两种文学研究模式均与西方存在很大差异,它们无论是在历史沿革、文化渊源方面,还是在研究方法

或操作路径方面,都有自己的鲜明特征。

在中国,作为现代学术的审美诗学出现于清末民初,是中国文化现代性的主要标志。因此,相对于延续了上千年的“文以载道”传统,审美诗学是具有某种启蒙意义与批判精神的,无论是王国维对德国古典美学的借鉴,还是刘师培的中国式的“纯文学”主张,莫不如此。稍后,诸如周作人的“为艺术而艺术”说、宗白华的“艺术意境”说、梁宗岱的象征主义诗歌批评、朱光潜、李健吾为代表的“京派批评”,等等,都是中国语境中的审美诗学,属于审美现代性范畴。然而毋庸讳言的是,由于特殊的历史语境,中国现代审美诗学长期处于边缘化状态,对文学艺术那种纯形式、纯审美的关注被以“救亡”“革命”为基调的宏大声音给遮蔽了。

近三十多年来,中国的审美诗学又有了新的含义与意义,而且还呈现出由“激进”向“保守”的转变轨迹。上个世纪80年代初期,“审美”成为一代长期饱受思想禁锢的中国知识分子的精神乌托邦。让文学回归自身,不再充当政治的或阶级斗争的工具成为此时“审美诗学”的基本诉求。从今日文化诗学反思的立场上来看,80年代初的审美诗学正体现着知识分子寻求独立性、主体性的强烈愿望,其表面上追求纯而又纯的审美,是对康德美学的继承,但在骨子里却充满了政治性,表征着一代知识分子对话语权的争取与捍卫。此期的审美诗学代表了当时的时代精神,具有强烈的革命的和激进的色彩。从哲学美学领域展开的关于“美的本质”“美的规律”的大讨论而引发出关于“异化”问题的争论就鲜明地显示出当时美学问题的政治诉求。在文学理论领域,“审美特征”论、“审美意识形态”论,“文学自律”说等等,都是审美诗学的基本主张。到了90年代中期,随着大众文化的发展,随着西方文化研究理论与方法的引进,中国审美诗学的价值取向又出现了重要变化:从当年针对极左政治的先锋话语转变为针对大众审美文化的保守话语。近20年来,大众审美文化以山崩海啸般的气势席卷整个精神娱乐领域,让终于在在一定程度上摆脱了政治的纠缠获得相对独立言说权利的精英知识分子颇有些瞠目结舌、不知所措。从某种意义上看,大众审美文化给精英知识分子的打击比极左政治有过之而无不及;极左政治是只允许知识分子以一种声音言说;大众审美文化则不需要知识分子的言说。或

者说,知识分子言说与否对大众审美文化来说都是无意义的事情,它根本漠视甚至无视这种言说。于是那些试图坚守精英立场的人文知识分子们就把审美诗学当作抵御大众审美文化的有力武器了。他们继续宣扬“纯文学”的价值,推崇传统的文学经典,高扬“雅”的大旗,对大众审美文化持不屑一顾态度,或一言以蔽之,曰:“俗”。他们对于一些激进的学者试图打破文学的边界,将文学批评扩展到大众审美文化领域的作法深恶痛绝,把来自欧美的“文化研究”视为异类,把“日常生活审美化”现象看作是对“审美”的亵渎。在他们心中,当下的审美诗学业已承担起在滔天洪水中成为诺亚方舟的神圣使命了。

中国的文化诗学作为一种研究路径,可以说正是产生于对上世纪80年代建立起来的审美诗学的不满,这一点与西方文化诗学的产生原因相近。在“方法热”、“主体性”、“向内转”、“文艺心理学”这些80年代审美诗学关键词相继喧嚣一时之后,文化热、寻根热出现了。产生于80年代后期的文化热或文化转向乃是中国当下文化诗学产生的现实基础。海外新儒学的大量引进与现代以来学术史的重新发掘以及相伴随的对古代经典的重视成为这一“文化热”的主要表现。90年代以后,后现代主义在中国学界开始形成普遍的实质性影响,中国的文化诗学从中汲取了反思、质疑与批判的精神,并且把这种精神与“文化热”中形成的文化整体性关联的视野相结合,于是就形成了具有中国特色的文化诗学研究路径。可以说,中国传统文化所固有的文史哲不分的存在样态乃为中国文化诗学提供了施展的空间,因此中国文化诗学研究的主要成果是表现在对中国古代文学思想、文论观念的研究之中。

通过以上阐述我们不难发现,近三十多年来,我们的审美诗学与文化诗学和西方学界相比呈现出一种错位:80年代的中国学界是审美诗学的天下,甚至当人们提到“美学”“审美”“文学”这类词语时都带有某种神圣感。而这一时期的西方,以“新批评”和结构主义为代表的审美诗学早已式微,各种文化理论对审美诗学的“解构”已大体完成。而90年代中期以来,正当我们援引各种各样的文化理论来建构中国式的文化诗学的时候,在西方却已经开始了“理论之后”与“美学回归”的讨论。对于

这种“错位”现象不能仅仅从学术影响的“时间差”角度来解释。后现代主义学说在80年代中期已经为国内学界所熟知,但当时却没有形成普遍性影响,这主要并非译介与传播的问题,根本上乃是社会现实的需要使然。

总之,在经历了二十多年的发展演变之后,在汲取了后现代主义的反思与批判精神的基础上,今日中国的文化诗学正在成为一种更为有效的文学阐释路径。这种阐释路径以穷尽性地占有第一手研究资料为基础,以反思、质疑和重新检视一切旧有成说为手段,以梳理并呈现研究对象生成过程的复杂关联及其所表征的文化意蕴为目的。与美国的文化诗学或新历史主义批评相比,中国的文化诗

学既不刻意追求边缘性的、非主流的、零零碎碎的材料,也不刻意回避对主体——无论是个体主体还是集体主体——的研究,更不刻意凸显“断裂”与“片段”,甚至不讳言“本质”与“规律”这些为后现代主义所忌讳的概念。这种文化诗学不预设立场与原则,不标榜解构与建构,而是在学术史的流变中提出问题,根据所能掌握的材料与重建起来的文化语境,有一是一,有二是二,是其所当是,非其所当非,使人们对所阐释的对象产生新的理解,获得新的意义。在具体操作的层面,则审美诗学提供的文本细读、结构分析、叙事研究、修辞研究等等,都是文化诗学给予充分重视并加以运用的阐释方法。

(责任编辑 宋媛 责任校对 宋媛 侯珂)

Difference and Relevance between Cultural Poetics and Aesthetic Poetics

LI Chun-qing

(Center for Literature Study, BNU, Beijing 100875, China)

Abstract: There are two research approaches in literature study, one being what may be termed Aesthetic Poetics and the other Cultural Poetics. Aesthetic Poetics is concerned with individuality aesthetics, aiming at interpreting such formal categories as the fundamental constitution, stylistic property, rhetorical techniques of literature, and the aesthetic values and psychological mechanism of literary creation and reception, to answer the questions of “what” and “how”. Cultural Poetics, however, is oriented toward the complicated associations between literary phenomena in the formation and various social and cultural factors, to answer the questions of “why” and “what that is meant and symbolized”. In the West, Aesthetic Poetics belongs to the area of Modernism; it is an important representing form of “aesthetic modernity”. Cultural Poetics is associated with Post-Modernity; it is a literature research methodology amply conceived of reflections and subversiveness. In China, both have their respective uniqueness in cultural origin and theoretical trait. In the past 30 years or so, China’s Aesthetic Poetics and Cultural Poetics appear to have a discrepancy from those of the West, which cannot only be interpreted from the perspective of “temporality gap” of academic influence; in fact, it is discrepancy that has resulted from the necessity of social reality. In such a case, the Cultural Poetics in China today is becoming a more effective way to literature interpretation.

Keywords: cultural poetics; aesthetic poetics; modernity; aesthetic modernity; post-modernity