

资源分层、内外循环、理论何为

——中国文论 70 年三题

高建平

内容提要 自 1949 年以来，中国文艺理论经历了曲折变化，也有了长足发展。在这 70 年中，出现了诸多探讨和争论，其中有三个贯穿始终的话题，即当代中国文艺理论所接受的不同层次的资源、外部研究和内部研究的循环、文学理论与文学实践关系的变化。对这三个问题进行描述和研究，可以从中窥见当代中国文论的发展轨迹，并对中国文论发展的趋势作出预测。

关键词 中国文论 70 年；文论资源；外部研究和内部研究；文艺理论与文艺实践

1949 年中华人民共和国的成立，为几千年的中国历史掀开了新的一页，也使中国文艺理论有了一个新的开端。从那时起到今天，文艺理论已经走过了 70 年，其间有时起伏曲折，有时辉煌耀眼，几乎在每一个时段，都各有具体的焦点话题，形成各种激烈的争论，也有不少理论上的成果。本文在诸多的理论探讨和争论中，提取三个问题为线索，以期从这三个侧面对这 70 年文艺理论发展作概略描述。

一 文论资源的层次论

关于当代中国文艺理论形成的资源，学术界有着多种表述。我们曾经有“单一来源”说，认为文艺理论来源于西方；有“双重来源”说，即中国古代的文论加西方文论；有三重来源说，即中国古代文论资源、西方资源，以及“五四”以来形成的现代中国文论资源。现在看来，仅仅说到此还是远远不够的。对中国文论资源的认识本身就是一个过程，也受特定的理论语境的制约。在回顾过去 70 年的文论变迁史时，应该从历史过程的角度来看待这些资源。实际上，这里所说的不同的资源，是在不同的语境下出场的，甚至这种“单一来源说”、“双

重来源说”和“三重来源说”本身，也是一些特定时期历史语境下的产物。

中国当代文学的起点，应该追溯到 1949 年的“文代会”。1949 年 7 月 2 日至 19 日，在全国战场大局已定之时，在解放了的北平召开了中华全国文艺工作者代表大会（史称“第一次文代会”）。一些来自原“国统区”的进步的作家，与一些来自原“解放区”的作家，相聚在即将成为新的人民政权的首都的北平，实现了文艺队伍的“会师”。在会上，毛泽东主席即席发表了著名的“我们欢迎你们”的讲话。他说：“因为你们都是人民所需要的人，你们是人民的文学家、人民的艺术家，或者是人民的文学艺术工作的组织者。你们对于革命有好处，对于人民有好处。因为人民需要你们，我们就有理由欢迎你们。再讲一声，我们欢迎你们。”^[1]这里的“我们”，是中国共产党和刚刚进城的人民军队，“你们”是参会的文艺工作者。革命不能没有文艺这一条战线，因为“人民需要你们”，所以“我们欢迎你们”。这方面的意思得到了明确的表达，而这是由当时的形势所决定的。这次大会成立了中华全国文学艺术界联合会，通过这个联合会的建立和其他各种工作安排，对“会师”后的这两支队伍进行了合并和整编。“我们欢迎你们”之后，

就是欢迎“你们”加入“我们”，由此开始实现对全国文学艺术工作的全面领导。

这次会议同时也应被视为当代中国文学理论的起点。文学理论的建设，当然不能仅仅是两个方面的人合到了一道，通过整编开始共同工作，而是要实现思想脉络的汇合和发展。

20世纪50年代的文学理论，实现了两种理论资源的结合。首先是以毛泽东的《新民主主义论》和《在延安文艺座谈会上的讲话》，以及共产党的其他重要领导人的论著和讲话等为代表的、来自原根据地的文艺理论的观点。这些论著和讲话，本身就是马克思主义与中国实践结合的产物，也曾受到俄苏文艺理论的影响。有关文艺的阶级属性、意识形态功能，以及推动文艺大众化的进程等方面的观点，瞿秋白很早就倡导。从1927年至1936年的左翼十年中，中国的左翼文艺理论家们从苏联吸收了众多的文艺观点。毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》，两处引用了列宁的语录，还举了法捷耶夫《毁灭》一书的例子。

在50年代初中苏友好的大形势下，各行各业都在向苏联学习，同时，由于面临着怎样让革命的文艺思想系统化，适应取得全国政权以后的新形势，也适应大学文科教育的需要这些新的任务，在这一时期，苏联系列的教材开始大举进入中国。曾留学美国芝加哥大学的诗人查良铮（穆旦）翻译出版了三卷本苏联的权威教材——季莫菲耶夫的《文学原理》，由上海平民出版社在1953年至1954年陆续出版。1954年，北京大学聘请苏联专家毕达可夫来华开设文艺理论研究班，1955年，北京师范大学聘请苏联专家柯尔尊开设文艺理论研究班。他们的研究班产生了巨大影响。许多当时的年轻学者，例如霍松林、蒋孔阳、李树廉、林焕平等人，迅速参照苏联文论的框架，写出了自己的文学理论教材。

对待苏联理论的态度，在50年代有一些变化。从50年代前期理论上一边倒，到50年代的后期，尤其是苏共二十大以后，对苏联经验的反思，在文艺理论上也体现了出来。

在1953年的“第二次文代会”上，周扬说道：“我们把社会主义现实主义方法作为我们整个文学艺术创作和批评的最高准则，工人阶级的

作家应当努力把自己的作品提高到社会主义现实主义的水平，同时积极地耐心地帮助一切爱国的、愿意进步的作家都转到社会主义现实主义的轨道来。”^[2]这一“最高原则”的提法，此后就有了变化。1956年4月，毛泽东在《论十大关系》的报告中指出：“最近苏联方面暴露了他们在建设社会主义过程中的一些缺点和错误，他们走过的弯路，你们还想走？过去我们就是鉴于他们的经验教训，少走了一些弯路，现在当然更要引以为戒。”^[3]这是中国人探索自己的社会主义道路的开端。同月，毛泽东在中共中央政治局扩大会议上说：“艺术问题上的百花齐放，学术问题上的百家争鸣，应该成为我们的方针。”^[4]这一方针为文艺发展、理论探索打开了大门。此后，在新民歌运动和“大跃进”的推动下，毛泽东于1958年3月在成都举行的中央工作会议上，针对新诗的发展道路提出：“中国诗的出路，第一条民歌，第二条古典，在这个基础上产生出新诗来。形式是民歌，内容是现实主义和浪漫主义的对立统一。太现实了就不能写诗了。”^[5]到了1960年的“第三次文代会”，周扬的报告就集中论述了“革命现实主义和革命浪漫主义两结合”的创作方法，同时提出了批判修正主义的论题^[6]。这种国际政治形势的变化，在文学理论教材中的反映却没有那么明显。文学理论教材仍然大体维持了原有的框架，采取了“社会主义现实主义”和“两结合”的创作方法并存的写法。

在“大跃进”的年代，北京大学和北京师范大学曾有学生编写《中国文学史》和《中国民间文学史》，但这毕竟不是正常的做法。当时，没有出现学生编写文艺理论教材的情况，尽管这可能是最缺的一种。这方面的原因不详，也许与文艺理论教材的编写更有难度有关。到了1961年，在经历了50年代的文论建构和发展变化以后，中央决定开始编辑两部教材，即后来以群主编的《文学的基本原理》和蔡仪主编的《文学概论》。这两部教材，都有建立中国自己的文论体系的意愿，但从总体理论框架上看，仍是苏联模式与中国根据地模式的结合或混合。

文学理论的建设受到一个重要方针的影响，这

就是“古为今用，洋为中用”。这个方针原本并不是针对文艺理论，而是针对当时的文艺界特别是艺术界的状况提出来的。受当时“京剧革命”的影响，1964年9月1日，中央音乐学院二年级学生陈莲给毛泽东写信，指出中央音乐学院的教學，仍是“长期地、大量地、无批评地学习西方资产阶级的音乐文化”，“只教继承，不教批判”，或者“抽象地批判，具体地继承”。这封信被中共中央办公厅秘书室摘要刊登在1964年9月16日编印的《群众反映》第79期上。毛泽东看了以后，于1964年9月27日，给当时的中宣部部长陆定一写了一段批示，肯定了这封信的内容。在写完批示、署好落款和日期之后，却意犹未尽，又加了这八个字：“古为今用，洋为中用”^[7]。从当时的大背景看，这段话具有既反对“食古不化”，又反对“唯洋是举”，要对古代的和外国的文艺进行改造，以期建立新的文艺的意思。

在经历了“文革”的教训以后，从改革开放之初的“新时期”，到面对全球化浪潮的“新世纪”。外部的大形势发生了巨大的变化，中国的文艺理论，仍在遵循“古为今用，洋为中用”的方针，但不断赋予这个方针以新的内容。

改革开放之初，随着恢复高考招生，大学文科教育也回到正轨。为了适应教学的需要，以群主编的《文学的基本原理》出了新版，并多次重印。蔡仪主编的《文学概论》在“文革”以前就已经完成初稿，这时也成为规定教材正式出版并大量印行。这两部教材的基本框架，都可以看出苏联教材的痕迹。

教材模式最终还是在改革开放的语境之下，通过对古代和外国的文艺理论的学习和吸收而得到改变。在这一时期，“古为今用，洋为中用”的方针，就被理解为：古代的理论资源，经过现代转换以后，可以进入到当下的理论体系之中，服务于当代；而外国的理论资源，也可以被我们所吸收，成为中国文论的一个组成部分。

在吸收国外文学理论方面，20世纪80年代，韦勒克和沃伦合著的《文学理论》、伊格尔顿的《20世纪西方文学理论》、佛克马和易布思合著的《20世纪文学理论》、艾布拉姆斯的《镜与灯：浪漫主义文论及批评传统》、沃尔夫冈·凯塞尔的《语言

的艺术作品：文艺学引论》等西方文论著作被陆续介绍到中国，对文学理论教材的写法形成了巨大的冲击。在这一时期，一些杂志也开辟专栏，介绍国外的文艺理论，刊登一些原本学习英美文学的年轻学者所写的介绍外国文艺理论和批评方法的文章，受到热烈的欢迎。在这时，出现了一个翻译的大潮，在这个大潮的冲击下，原有的文艺理论体系显得过时。

在引进国外的文艺理论的同时，对中国古代文艺理论的研究取得了突出的成果。1979年，王元化的《文心雕龙创作论》一书出版，在文艺理论界产生巨大轰动。同年，郭绍虞主编的《中国历代文论选》分为四卷本和一卷本两种版本出版。1981年，敏泽所著《中国文学理论批评史》（上下两卷本）出版。除此以外，还有蔡钟翔等所著五卷本《中国文学理论史》和张少康等所著两卷本《中国文学理论批评发展史》。这些书的出版，引导一些当代文论研究者回到古典，去挖掘一个理论上的富矿，也在年轻一代的文论学者中出现了学习古典文论的热潮。

改革开放给文艺界带来了自由讨论的空间，而这时，围绕着“古”与“今”、“洋”与“中”也产生了激烈的讨论。西方文论的引入，是否带来了“失语”？能否使中国古代文论通过“转换”以适应当代社会的需要？这成为一个大话题，吸引了众多学者的参与。文论建设从古代文论中吸取营养，这件事从晚清到“五四”，直到20世纪的20—40年代，已经有很多人开始做，然而，只是到了80年代，在西方文论大举进入中国文论界时，才有人把这个问题以二元对立的方式提出来。建设中国文论，能否从古代文论框架出发，将之“转换”为适应当代需要的文论？由此引发的讨论，要求明确西方文论与中国古代文论资源在当代文论中的定位。在这种背景下，对“古为今用，洋为中用”方针的理解得到了进一步深化。我们可以有古代的和外国的文论的专门研究和阐释，但还是要为当下的文艺实践服务。经世致用，应该是我们的出发点和落脚点。在“体”和“用”的关系上，“古”和“洋”都仅仅是“用”，而当下中国的文艺实践，才是“体”。

在这一背景下，20世纪前半期的文论资源重

新得到了关注。克服上述中西二元对立，有一个很好的办法，就是重新审视 20 世纪前半期文论家们的努力，寻找“接着讲”的可能。从中西交汇的大背景下形成的各种文论成果中吸取资源，不再取理论上“纯而又纯”的立场，应该成为破解这种中西二元对立的一个重要途径。从晚清到“五四”，再到 20 世纪的 20—40 年代，许多文论家和美学家，在将古代文论现代化、西方文论中国化的过程中，做了许多的工作，取得了不小的成果。我们不能一笔抹去，重头再来，而是应该总结其经验，以“接着讲”的态度，既肯定已有成果，又致力于新的创造，讲出新时期的新理论来。

由此可见，当我们论述中国文论 70 年的理论资源时，必须具有一种层次观念。在这 70 年中，不同的资源，是适应了不同时期的需要，逐渐进入到中国文论之中的。只有理解了这种层次观，才能历史地、立体地看待中国文论所吸收的各种资源，看清其发展轨迹。

二 外部研究与内部研究的循环

关于文学研究，有所谓的“外部研究”和“内部研究”的说法。韦勒克、沃伦的《文学理论》将这种说法明确化，从而也在中国流传开来。关于“外”与“内”，有所谓的作家个人的“外”与“内”的说法。依照这种说法，社会、经济、政治、文化对文学的影响因素，是文学之“外”，而创作者的个性、心理则是“内”。还有一种说法则是，文学艺术作品的“文本”本身之外是“外”，文本之“内”则是“内”。这里主要取后一种说法。

在韦勒克、沃伦的《文学理论》一书于 1984 年在中国出版^[8]，及其所代表的“英美新批评”派的文学批评方法流行之前，文学上的“内”和“外”的区分，并不很明显。许多文学批评的文章和著作，都是持兼容的态度，既讲“外”，也讲“内”，并且认为这两者是文学批评必不可少的两部分。

当曹丕讲“盖文章，经国之大业，不朽之盛事”之时，他讲的是文章之功用，属于“外”，而当他讲“夫文本同而未异，盖奏议宜雅，书论宜理，铭诔尚实，诗赋欲丽”时，他讲的是文体之学，属于

“内”。同一部《文心雕龙》，在“原道”“宗经”中，讲的是“外”，而在“情采”“丽辞”“比兴”“夸饰”等篇目中，讲的就是“内”。同样，当张彦远讲“夫画者，成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功，四时并运，发于天然，非由述作”之时，他讲的是“外”，而当他论“气韵生动”“骨法用笔”等绘画六法时，他讲的是“内”。从这个意义上讲，一部完整的文艺理论著作，总是要既讲“外”，又讲“内”。

50 年代初年的文学理论教材，也是如此。从 1953 年至 1954 年陆续出版的季莫菲耶夫的《文学原理》共分为三卷，第一卷是《文学概论》，讲一般文学知识。第二卷是《怎样分析文学作品》，讲文学作品本身。第三卷是《文学的发展过程》，讲文学的历史发展。由此构成关于文学的“本质论”、“作品论”和“发展论”三个组成部分。如果说“本质论”和“发展论”里杂有“内”与“外”的话，那么，“作品论”则主要是讲“内”，讲作品是如何构成的。

1954 年，苏联专家毕达可夫在北京大学所讲的课程，分成三个部分：第一，文学的一般学说，其中包括“作为意识形态的文学”，也包括形象性和典型性，党性和人民性，爱国主义性，艺术的历史性和全人类性，等等。第二，文学作品的构成。其中包括内容和形式的统一，思想和主题基础，作品的形象体系，结构与情节，文学作品的语言。第三，文学的发展过程。文学与社会生活，方法、风格和文学流派，艺术方法和潮流，包括历史上的各种文学流派。最后，讲社会主义现实主义^[9]。这种做法，也是既包括“外部规律”，也包括“内部规律”。

中国当时的两本最著名的教材也是如此。以群主编的《文学的基本原理》分为三编：第一编讲述文学与社会生活，阶级属性和服务对象，以及艺术的继承与革新等，第二编讲文学的形象、典型，创作方法，以及内容与形式、语言与体裁等，第三编讲文学的鉴赏和评论。

蔡仪主编《文学概论》共分九章：第一章，文学是反映社会生活的特殊的意识形态；第二章，文学在社会生活中的地位和作用；第三章，文学的发

生和发展；第四章，文学作品的内容和形式；第五章，文学作品的种类和体裁；第六章，文学的创作过程；第七章，文学的创作方法，分别讲历史上的各种创作方法，并归结到“社会主义现实主义”和“两结合”上来；第八章，文学欣赏；第九章，文学批评^[10]。这种区分的办法，顺序与季莫菲耶夫和毕达可夫不同，内容也有很大的区别，但基本框架还是如此。

综上所述，这些文艺理论的著作，仍是努力保持内外平衡的。当然，溯其本源，苏联引进的文艺理论体系，具有一个重要的出发点，这就是，这种理论是当时的苏联在组织了对后来被称为“俄国形式主义”的理论的批评之后才建立起来的。因此，有着一个深厚的重“外”轻“内”的背景。

韦勒克、沃伦的《文学理论》一书引进到中国，对改变流行的苏联体系的教材具有重要的意义。作为教材，这本书仍是既讲“外”，也讲“内”。这本书的第三部分专门列出标题“文学研究的外部方法”（the extrinsic approach to the study of literature），并在其中包括了“文学与传记”“文学与心理学”“文学与社会”“文学与观念”“文学与其他艺术”。在这本书的第四部分，列出标题“文学的内部研究”（the intrinsic study of literature），并在其中列出“文学作品的存在模式”“悦音、韵律和音步”“风格与风格主义”“意象、隐喻、象征与神话”“叙事性作品的本性与模式”“文类”“评价”“文学史”^[11]。这部书在中国的出版，使得“外部规律”与“内部规律”的说法得以清晰化。对于何为“内”，何为“外”，这本书也给了一个明确的回答，不是指“人”的内与外，而是指“文”的内与外，这与此前的一些划分也有着明显的区别。然而，正是这部仍保持内外平衡的著作，在中国开启了一个规模巨大的“向内转”的运动。韦勒克和沃伦的《文学理论》被带进中国，给中国学者深刻印象的，是对文本分析的重视，而这正是中国过去的教材比较弱的一面。

在80年代，产生这种“向内转”的原因有两个方面。第一，经历了“文革”以后，淡化作品的政治性，回到作品的文学性上来，成为一个时代的普遍要求。此时，出现了“美学热”，许多文艺理

论研究者也参加到美学的讨论之中，关注文艺的审美规律和特性，从而使注意力回到了作品的本身。

第二，这时流行的西方文论的影响。韦勒克和沃伦的这本书所介绍的是英美新批评的方法，重视文本的细读。与此同时，一些重要的英美新批评的论著也被介绍到中国。例如，温姆萨特和比厄斯利所写的《意图谬误》和《感受谬误》，艾·阿·瑞恰兹著的《文学批评原理》，都在中国产生了巨大的影响。除了新批评以外，发源于欧洲大陆的一些文学批评流派，也被介绍到中国。佛克马、易布思的《二十世纪文学理论》一书于1988年译成中文出版。这本书介绍了俄国形式主义、捷克结构主义和苏联符号学，以及法国结构主义和叙事学的方法。这两种方法起源不同，方法也不同。英美新批评从对文本的感性阅读经验出发，并由此出发进行分析，而发端于欧洲大陆上的文学理论，从形式主义到结构主义，都从语言学出发，利用语言学所构建的模型来进行文学作品的形式和结构分析。然而，它们都有一个共同的特点，即关注文本本身的研究。

在中国1985年前后，一度还流行过用自然科学方法论对文学文本进行研究的现象，尽管后来学术界放弃了这种研究，但它带来的影响，仍是深远的。作为文论现象的进一步发展，直至今日，在中国文论界，仍有不少人继续从事从叙事学到文学阐释学的研究，取得了不俗的成果，这些研究都是以文本为中心的。

值得注意的是，当我们谈到这种“外部研究”和“内部研究”之分时，在文学界常常有一些学者将之与文学和美学上的“他律”和“自律”混淆起来。应该指出，这两对概念固然会有一些联系，但本质上是不同的。“外部研究”和“内部研究”的区分，是从研究角度上说的。其中“外部研究”是指在文学研究中，从外部来研究文学作品与社会生活、个人与社会的历史文化环境、创作与接受者的心理、一个时代的哲学观念和政治文化思潮等各方面的情况，也包括文学所使用的媒介，其制作情况，文学与市场的关系，等等；“内部研究”则是指研究文学的形象、语言、风格、体裁、文体和文类，诗歌中的节奏和韵律，叙事性文学作品中的人物、视点、时间和空间，叙述与描写，等等。

这与文学、美学上的“他律”(heteronomy)与“自律”(autonomy),说的不是一回事。“自律”一词来源于康德,指“自身给予规律”,它相对于“他律”,即接受外在、其他学科给定的规律^[12]。深受康德和叔本华影响的王国维在《红楼梦评论》这篇名作中使用这两个词。他以两部作品为例,对两者作了区分:“故《桃花扇》之解脱,他律的也;而《红楼梦》之解脱,自律的也。且《桃花扇》之作者,但借侯、李之事,以写故国之戚,而非以描写人生为事。故《桃花扇》,政治的也,国民的也,历史的也;《红楼梦》,哲学的也,宇宙的也,文学的也。”^[13]在此以后,“为艺术而艺术”一系列的文学主张,就更接近“自律”,而重视文学的社会功用的一派,就更接近“他律”。在此后的文艺发展中,重视文艺的社会功用的占据着主导地位,“为艺术而艺术”派随着形势发展而日益被边缘化,从“文学革命”到“革命文学”,文学关注社会,促进社会进步成为主流。然而,关于文学作品中的文学性的思考,总是不断被提出来。文学如何才能达到“自律”?“纯文学”是否还存在?1978年以后在美学界形成的“美学热”,对“自律”和“纯文学”观念的复归,是一个推动。由于“美学热”而形成的对康德和席勒的重新关注和深入研究,以及对“审美无功利”思想理解的深化,都推动了文学“自律”意识的重新兴盛。

经历了“后现代”风潮洗礼的文学批评界,到了21世纪之初,仍回到了“纯文学”的讨论中。2001年,《上海文学》发表了《漫说“纯文学”——李陀访谈录》一文,发起了关于“纯文学”的讨论。对此,陈晓明写道:“在这样一个什么东西都在旺盛生长的时代,我们感到文学还是有一种内在之力,可以沉静地以它的方式存在,存在于文本中,存在于书写中,存在于虔诚的阅读中。当我说出‘纯文学’不死这种句子时,我觉得我是真正与文学同在。”^[14]毕光明等则认为,“纯文学”也能从事历史批判。纯文学“是文学的一个特殊类型,特在它更艺术地处理经验,表达思想感情,能满足人们的更高精神需求,因而为爱美文而又懂美文的人所欣赏”^[15]。这是说,通过文学之“纯”,实现文学之于人生、社会和历史的目的是。

文学批评界围绕着“纯文学”的激烈争论,以及上述“他律”与“自律”讨论,与文学研究界所讲的“外部规律”与“内部规律”区分,从本质上说是两回事。韦勒克和沃伦的《文学理论》一书,开宗明义的第一句话就是:“我们首先必须区分文学和文学研究。两者是截然不同的两种活动:一种是创造性的,是一种艺术;而另一种,如果称为科学不太精确的话,也是一类知识或学问。”^[16]“他律”与“自律”是对文艺作品的分类,说明一些作品以文艺所服务的功利性目的为主旨,而另一些作品则回归艺术本身,以艺术本身为目的。如果这做不到的话,那至少是在既有的作品中强调其文学性或艺术性。与此不同,文学研究中的“外部规律”与“内部规律”之争,是本可以共存的两种文学研究的路径发生的冲突,出现了谁更占优势,要压倒对方的问题。

20世纪80年代中国文学研究界的向内转,所强调的是文艺研究中的对作品本身的分析研究。由此,开始了从语言学出发,对文学作品的以文本为中心的研究。在此以后,所出现的是再一次“向外转”。钱中文先生曾经指出过中外文论发展的两次错位:“一次是80年代前,西方文学理论的主导研究是一种内在研究,而我们则把文学理论的外在研究发展到了极致。结果是两者都走入绝境,难以继。另一次是80年代开始,当全球化语境正在形成之中,西方文学理论的主导倾向,由内在研究而走向外在研究,而且声势越来越大。而我国的文学理论,则由外在研究而走向内在研究,大力探讨文学理论自身的问题、规律等等。”^[17]这种错位,既由传播、翻译、接受和解读过程所造成的时间差所决定,也由不同的国情和特定情境下对理论的需求所决定。钱中文接着写道:“从目前的双方文学理论的情况来看,说不定可能是第三次错位了。”^[18]从后来的发展情况看,钱中文于2001年所作的这一推测是有道理的。

在“向内转”以后,中国文学理论界开始了声势浩大的“向外转”的运动。乔纳森·卡勒在概括这种“向外转”时写道:“文学理论的著作,且不论对阐释发生何种影响,都在一个未及命名,然经常被简称为‘理论’的领域之内密切联系着其他文

字。这个领域不是‘文学理论’，因为其中许多最引人入胜的文字，并不直接讨论文学。”^[19]这部出版于1982年的著作，对当时出现的结构主义以后的种种理论思潮进行了分析和阐释。他关于从“文学理论”到“理论”的评述，不仅适用于解构主义，而且对“新批评”和“结构主义”之后的新马克思主义、心理分析、女性主义、新历史主义等诸多理论模式普遍适用。在一段时间里，这构成了普遍的理论潮流。然而，到了世纪之交，当中国学术界追随这些理论，实现着“向外转”的转向，甚至走向一种极端的理论，进行“没有文学的文学理论”研究之时，正像钱中文先生所指出的，我们正在“第三次错位”。文学理论不能偏离文学，当代的“后理论”就是一次回归文学的运动。回归文本细读，回归文学性和审美性，这成为一个新的潮流。我们不能总是这样“错位”下去。

姚文放整理了《当代文学理论导读》一书的一些观点，作了如下描述：

随着“理论”的进一步发展，它的很多弊端逐渐暴露出来，譬如它对于种种时髦学说表示热衷，但它高居于观念的、创造的、批评的话语的等级序列之上，否认理论与实践之间相互影响、相互作用的必要性，则使这些学说最终变成了不着边际、抽象沉闷的教条。它刻意与文学批评和作品阅读隔绝开来，偏好那种玄虚晦涩、令人望而生畏的论说文体，最终导致对于文学研究正业的偏离。这些弊端引发了“后理论”向重视文学阅读、崇尚审美经验的“前理论”回归的冲动。^[20]

在当代西方，正在出现一种“文学性”的复归。正如彼得·威德森所说：“‘文学性’创造了‘诗性的现实’，通过原初文本的‘制作’，从不成形的事物中塑造出‘模式’与‘主题感’，这就表明，正是过去的与现在的文学写作了我们……永久地改变了我们感知事物的方式。”^[21]

拉曼·塞尔登认为这种“复归”可以用“后理论转向”来概括。他提出了三种“后理论转向”的特点：第一，回归“诗学”，即“文学”和“文学性”；第二，回归“发生学研究”，即研究版本目录学，考察文本从手稿到成书的演化过程；第三，

回归“审美”，从而提出“新审美主义”^[22]。

钱中文所指出的“错位”现象的根源，在于我们一直跟着西方的理论走，再由于传播和翻译的滞后，从而出现的时间差。回归本位，回到“内外兼修”的立场上来，面对文学活动的实践，从中上升和总结出理论，并在此基础上，吸取古代和外国理论的优长之处，才是正确的理论发展之道。

三 文学理论与文学实践关系的变迁

关于“理论何为？”问题，实际上一直伴随着过去70年的文学理论的发展。文学理论毕竟是文学的理论，它必然地与文学实践保持某种关系。这种关系一直处在动态的变化之中，由于某种冲击，平衡被打破，又由于文学理论自身的要求，实现着再平衡。

50年代初年的文学理论，是从向文学提出要求、规定文学应该如此的立场开始的。我们认定文艺具有某种特征，要求文学符合这种特性。当周扬论述社会主义现实主义创作方法时，他说“工人阶级的作家应当努力把自己的作品提高到社会主义现实主义的水平”^[23]。这种文艺理论是提出一个“应当努力”去实现的目标，因而是一种“规训”的理论。从文艺理论与实践的关系看，这种“规训”性的文艺理论要求对文艺实践具有指导性。这里所说的实践，不仅指文艺创作，而且包括文学批评和文学史的写作，以及有关文学的各种管理、组织、出版活动。文学实践中的各行各业，都在学习理论，并将理论贯彻到具体的研究活动之中。这种指导关系，还在大学教学中体现出来。大学的文学课程教学，也要先对学生讲授一些文艺理论知识，让学生对文艺有一些概念性了解，然后结合各门课的教学来理解和消化这种理论。

这种理论及其所形成的对文艺实践的这种关系，从对过去的旧文艺进行改造的意义上看，是迫切需要的。在社会改造的过程中，通过理论的力量改造旧文艺，再通过新文艺塑造，实现文艺为人民服务的要求，这具有重要的意义。然而，正像所有正确的理论往前多走一步，就会变成谬误一样，文艺理论对文艺实践的指导意义，后来发展成了用关

于文艺的理论思维取代文艺创作中的形象思维，这就导致文艺创作中概念化、口号化盛行，以致在“文革”期间“三结合”即“领导出思想，群众出生活，作家出技巧”的“创作经验”流行。

批判“文革”时期的文艺思想是从恢复对“形象思维”的讨论开始的。1977年12月31日，《人民日报》发表了毛泽东《给陈毅同志谈诗的一封信》，重启了在“文革”前就曾进行的关于“形象思维”的讨论，这一讨论在当时具有多方面的意义。从理论与实践的关系看待“形象思维”讨论，我们可以发现，原有的理论对实践的指导和“规训”，甚至理论在文学中的直接表达，引起了反弹。这时，通过“形象思维”的讨论，开始了对文艺相对独立性的一定程度的尊重。列宁说：“绝对必须保证有个人创造性和个人爱好的广阔天地，有思想和幻想、形式和内容的广阔天地。”^[24]那么，如何保证并保卫这个“广阔天地”？理论在其中起什么作用？这个问题必须回答。如果存有一种“形象思维”，至少作家艺术家可以以此来认识感知世界，而不只是传达某种既有的抽象思想。这是拉近理论与文艺实践的一个尝试，受到文艺界和美学界的普遍欢迎。

从1978年起的改革开放，带来了新一轮关于“理论何为”的思考。在20世纪80年代，中国社会科学院文学研究所文学理论研究室，由王春元和钱中文牵头，组织了一套“现代外国文艺理论译丛”。这个译丛的第一辑第一本，就是韦勒克、沃伦合著的《文学理论》一书。在这本书以后，又组织翻译了多本国外重要文艺理论著作。这一套译丛以及同一时期的其他几套译丛的出版，改变了人们对文艺理论性质的认识，冲破了原有的文艺理论体系。在这一时期，学术界所关注的，是从50年代开始在西方一些国家开始流行的批评方法，例如，英美新批评、俄国形式主义，以及法国结构主义等。中国学术界在80年代学习这些方法，形成了“诗学”研究和“叙事学”研究。这些研究取得了许多重要成果。至今，对这两方面的研究，仍有许多人倾注着巨大的精力。在此基础上，一些学者关心“批评学”的研究，尝试编辑批评手册一类的书，以期对文学批评进行指导。除此以外，还有一些更具有理论倾向的学者

从事美学与文艺理论的关键概念和范畴的研究。这种关键概念和范畴的研究，虽然不直接接触文艺作品，但毕竟通过概念分析影响文艺批评，从而最终对文艺创作和文学史的书写产生影响。

这一时期所实现的，是文艺理论从“规训”向“描述”的转化。随着文艺的语言学转向，文艺理论也就不再以论述“文艺应该是什么”为中心任务，而将目光转向对既有的、公认的文艺作品的描述上来。这种描述性理论，一方面具有贴近文学作品的文本本身的特点，或者是直接从文本的阅读经验中总结理论，或者是运用语言学的方法来研究文学作品。从理论与实践的联系的角度看，这种理论与作品的分析的联系有着直接性；但从另一方面看，这些理论将审美和价值的评价抽空，只关注作品的文本或结构分析，就像语言学只研究语言，而不涉及语言写了什么内容一样。

文学理论对文学的偏离，是从后现代主义的大潮开始的。乔纳森·卡勒所说的“理论”代替“文学理论”现象，造就了一种“新文类”。他后来在《文学理论》（1997）一书中写道：“这种意义上的理论已经不是一套为文学研究而设的方法，而是一系列没有界限的、评说天下万物的各种著作，从哲学殿堂里学术性最强的问题到人们以不断变化的方法评说和思考的身体问题，无所不容。”^[25]这种转向的原因，与西方国家在20世纪60年代以后的文化转向有着密切的关系，而这种理论从20世纪90年代开始对中国产生着深远的影响。

如果说，20世纪50年代的中国，文学理论所追问的是“文艺应该是什么”，而到了80年代，学术界所关注的，是“公认的文艺作品究竟是什么”，到了90年代以后，在一些“后现代”研究者那里，所研究的话题已经与文学无关。如果说，他们所写的东西与文学还能找到一丁点联系的话，那么，他们所关心的只是“可以借用既有的文艺作品说一点什么”。

这是一个文学理论走出文学的大潮。在中国的学界被统称为“文化研究”。在走出文学、让文学理论研究者跨界和扩容的号召声中，研究者走出文学，要么从社会学、心理学、文化现象研究、政治批判等方面寻找出路，要么用晦涩的语言在

进行理论自我繁殖。当文学研究者不再研究文学，而宣称要研究一种“没有文学的文学理论”时，就自然会激发一种反弹，产生“接地气”的要求。“接地”的理论，是一种什么样的理论？这种口号的提出者并没有说清楚。他们只是对那些晦涩的理论表示不满，对一些理论研究者自娱自乐的态度进行抨击而已。的确，如果让理论继续这样飘浮下去，不及物，不接地，那么，正如钱中文所说，会“第三次错位”。

当代西方文论，并不像一些人所想的那样，沉湎于理论自我繁殖。占据主流的，仍是对文艺本身的关注，和深入的对文学现象的分析。建立中国的文艺理论，仍需要立足于文学实践本身。理论需要有理论品格，也须有接地性，这两者是相辅相成的。这是说，理论思维有其自身的特点，有自身的资源和传承性，但同时，文学实践无时无刻不在影响着理论，赋予理论以时代的特点^[26]。

使用乔纳森·卡勒关于“理论”取代“文学理论”一语的人，没有注意到他近年来向文学的复归。对此，姚文放在总结了卡勒的思想之后，写下了这样一段话：“卡勒力图说明，对于在文化研究中涌现的种种‘理论’仅仅表示不屑一顾和拒之于千里之外是草率的，合理的途径在于重视文化研究与文学理论的相互依存关系，倡导二者之间的互补双赢和共存共荣，并在此基础上推动文学理论的复兴。”^[27]法国学者孔帕尼翁在一本讨论作为颠覆性的“理论”与凝结下来的“常识”之间冲突的著作中，指出：“目前所要做的，一方面是尽量避开那些海市蜃楼、人为陷阱，避免那些割裂文学研究的致命悖论，另一方面是抵制理论、常识、排中律思维强加给人的两难选择，因为真理往往居于二者之间。”^[28]孔帕尼翁想要“执其中”，而我更想要做的是公允平和，兼收并蓄，实现“理论”洗礼后的文学理论的复归。

钱中文说到“三次错位”，这都是由于中国文论跟在西方学者后面走，从而出现了时间差，又执其一端而造成的。随着中国改革的深化，开放之门越来越大，这种“跟着走”的局面也就终结了。文学理论要回归文学，这是中国文学研究界的要求，也恰好符合西方文论走到今天之时所出现的

回归潮流。

文学理论需要有理论品格，也需要有接地性。一些认为理论晦涩的人呼唤“接地”，从情感上我们可以认同，但不能因此而取消理论。理论有其自身的传承性，有学科形成的思维和写作的方式，要保持这种理论品格，同时，理论也需要联系实际，在文学实践的推动之下向前发展。

结语：终结“河东河西”说，用中国文艺理论阐释中国实践

回顾过去70年的中国文论，我们不由得想起，在10年前庆祝中国文论60年之际，有一个流行的说法，叫做“三十年河东，三十年河西”。这个谚语，本来只是具有比喻意义，说明世事盛衰兴替，变化无常，这里却倒用本意，说明中国文学理论在新中国成立后的前30年，具有某种“东方性”，受苏联体系的影响；而后30年，在改革开放的大潮影响下，受西方流行的一些流派的影响。两个“30年”之后，下一步又如何？是不是沿着这个循环再走下去？再来一次“河东”？这是不行的。历史的发展，不能走“风水轮流转”之路，这也不是“否定之否定”的表现。辩证法讲“否定之否定”，讲的是事物内部的矛盾运动，造成历史的螺旋式前进。这绝不是说，历史的发展，像走旋转楼梯一样，受外在设施的规定制约，向东后就要向西，向南后就要向北。

文论的发展，正如前面所说，还是要回到实践上来，立足在文学的创作、欣赏和批评的实践之上。我们曾经用西方的理论阐释中国实践，用古代的理论阐释当代的实践，这在当代中国的理论的建设过程中，也许是不可避免的，也在一定的历史时期具有积极意义。然而，理论归根结底还是要植根实践，借来的理论有助于我们自己的理论的生长，就像引来的种子种在自己的土地上一样，有一个适应水土的问题。在走出“东”“西”摇摆以后，历史经过发展终于走进这样的一个时代，要建立中国文论的话语体系，用中国的文艺理论来阐释中国的文艺实践。这是推动中国文艺繁荣之道，也是促进中国文论丰富发展之道。

中华人民共和国70年的历史，经历了沧桑巨变，

70年文论的发展，也伴随着当代文艺的发展而丰富发展。也许，我们可以用“新开端、新时期、新时代”来概括这70年国家、社会和文学的成长，或者，我们还可以更细致一点，用“新开端、新变化、新时期、新世纪、新时代”，对70年的历史作分段理解。但是，列出一些专题来研究，可以帮助我们走进70年文论的内部，对文论的发展作更为细致的分析。

[本文系国家社科基金重大招标项目“美学与艺术学关键词研究”（批准号17ZDA017）阶段性研究成果]

[1] 中华全国文学艺术工作者代表大会宣传处编：《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》，第3页，新华书店1950年版。

[2] [23] 周扬：《为创造更多的优秀的文学艺术作品而奋斗——一九五三年九月二十四日在中国文学艺术工作者第二次代表大会上的报告》，原载1953年《文艺报》第19期，引自朱耀军编选：《周扬文论选》，第405页，第405页，人民文学出版社2009年版。着重号为引者所加。

[3] 毛泽东：《论十大关系》，《毛泽东文集》第7卷，第23页，人民出版社1999年版。

[4] 毛泽东：《在中共中央政治局扩大会议上的总结讲话》（1956年4月28日），《毛泽东文集》第7卷，第54页。

[5] 转引自朱寨主编：《中国当代文学思潮史》，第343—344页，人民文学出版社1987年版。

[6] 参见周扬：《我国社会主义文学艺术的道路——一九六〇年七月二十二日在中国文学艺术工作者第三次代表大会上的报告》，朱耀军编选：《周扬文论选》。

[7] 参见孙国林：《“古为今用，洋为中用”文艺方针是怎样诞生的》，《文艺理论与批评》2010年第4期。

[8] 参见雷·韦勒克、奥·沃伦：《文学理论》，刘象愚、邢培明、陈圣生、李哲明译，三联书店1984年版。

[9] 参见依·萨·毕达可夫讲：《文艺学引论》，北京大学中文系文艺理论教研室译，高等教育出版社1958年版。

[10] 参见蔡仪主编：《文学概论》，人民文学出版社1979年版。

[11] 参见René Wellek & Austin Warren, *Theory of Literature: A Seminal Study of the Nature and Function of Literature in all its Contexts*, London: Penguin Books, 1993。这里的一些词的翻译与前引中译本略有不同。

[12] 参见David Cooper (ed.), *A Companion to Aesthetics*, Oxford: Blackwell Publishers, 1995, p.33.

[13] 王国维：《红楼梦评论》，姚金铭、王燕编：《王国维文集》第1卷，第10页，中国文史出版社1997年版。

[14] 陈晓明：《不死的纯文学》，第4页，北京大学出版社2007年版。

[15] 毕光明、姜岚：《纯文学的历史批判》，第301页，北京大学出版社2013年版。

[16] René Wellek & Austin Warren, *Theory of Literature: A Seminal Study of the Nature and Function of Literature in all its Contexts*, p.15.

[17] [18] 钱中文、刘方喜、吴子林：《自律与他律——中国现当代文学论争中的一些理论问题》，第276页，第276页，北京大学出版社2005年版。根据此书第273页的注释，钱中文的这篇文章以《全球化语境与文学理论的前景》为题，发表于《文学评论》2001年第3期。

[19] 乔纳森·卡勒：《论解构：结构主义之后的理论与批评》，陆扬译，第2页，中国社会科学出版社1998年版。

[20] 姚文放：《从形式主义到历史主义：晚近文学理论“向外转”的深层机理探究》，第372页，北京大学出版社2017年版。亦参见拉曼·塞尔登等：《当代文学理论导读》，刘象愚译，第328—333页，北京大学出版社2006年版。

[21] 彼得·威德森：《现代西方文学观念简史》，钱竞、张欣译，第194页，北京大学出版社2006年版。

[22] 拉曼·塞尔登等：《当代文学理论导读》，刘象愚译，第354—369页。

[24] 列宁：《党的组织和党的出版物》，中国社会科学院文学研究所文艺理论研究室编：《列宁论文学与艺术》，第68—69页，人民文学出版社1983年版。

[25] 乔纳森·卡勒：《当代学术入门：文学理论》，李平译，第4页，辽宁教育出版社1998年版。

[26] 参见高建平：《理论的理论品格与接地性》，《文艺争鸣》2012年第1期。

[27] 姚文放：《从形式主义到历史主义：晚近文学理论“向外转”的深层机理探究》，第371页。

[28] 安托万·孔帕尼翁：《理论的幽灵——文学与常识》，吴泓缈、汪捷宇译，第20页，南京大学出版社2011年版。

[作者单位：深圳大学人文学院]
责任编辑：何兰芳