

学术史三人谈

文论创新之我见

赵宪章

我做学问做了一辈子了,很少甚至没有考虑过今天这个话题。因为,在我的感觉中,这个话题多是“学术领导”或企图领导学术者所喜欢的,普通学者无须将其挂在口头上,不创新怎么叫“学术”呢?今天,我拟从宏观到微观层面来反思创新的障碍在哪里。第一个层面是“中国学术”,第二个层面是“中国文论”,最后谈谈文论创新应当怎样。

—

首先是从整个中国学术看,创新的不利因素在哪里。我认为首先是中国的“深挖洞式”的思维模式(西方是“后浪推前浪式”的)。例如我们现在讲的“礼乐文化”啊,“文以载道”啊,等等,两千年前就有这种思想了,现在还在这个圈子里转来转去,不可能避免阐释的循环,在一个地方反复打滑。比如说明代理学,和秦汉儒学比较有没有进步呢?当然有了。但是,这个进步与同时代的西方比较起来呢?那就差得太远了。当时的西方是文艺复兴,否定了中世纪封建与神权等主流文化,世界发生了翻天覆地的变化。明代理学呢?“心学”的进步太小了吧。不仅如此,相对文艺复兴倡导个性解放,理学之“存天理、灭人欲”还是一种反动。总之,中国历代学术,总喜欢在老祖宗留下来的原点和母题上反复追问、反复阐释,实质性的、革命性的推进很

少、很难。

西方“后浪推前浪”的模式则不同,例如亚里士多德(Aristotle),他的哲学首先批判的是他的老师柏拉图(Plato),在此基础上建构了自己的理论。整个西方学术史基本上都是这样。也就是说,相对“深挖洞”,“后浪推前浪”的学术模式显然更易于创新。这是我们所面对的第一个困难。

第二个困难是难有超越经验的形而上思辨理性。中国思维方式基于经验,总体看是一种经验思维,例如中医学,就是基于临床经验。于是,相对基于逻辑各斯的思维方式,面对复杂或深刻问题时,往往听而不闻、视而不见,因为它将这些东西归为“不言自明之理”。我刚刚从山东大学回来,在那里作了一个系列讲座,其中有一讲涉及诗书画关系,包括诗画关系、书画关系、诗书关系三个维度。以往,我们一旦涉及这些问题,都是“同源”“同法”“同体”之类的说法,也就是说,侧重三者“相似性”方面的思考。至于三者之“相异”,统统将其归为“不言自明之理”,掩盖了其中所隐秘的许多深刻而有意义的问题。当年的德国诗人、学者莱辛(Gotthold Ephraim Lessing)如果也有这种想法,即将诗画之异视为不言自明之理,就不会有艺术学名著《拉奥孔》的诞生。《拉奥孔》主要探讨的便是诗画之“异”,如果他止于经验,就不可能发现这一有价值的问题。

就现代学术规范而言,讨论“相似性”的前提是确认它们是不同的事物,只有面对不同的事物我们才有理由讨论“相似性”。那么,诗书画的不同在什么地方呢?从古到今没有人讨论过。为什么没有讨论过呢?言外之意就是默认它们是不同的:这是诗,这是书法,这是绘画,你去“读”、去“看”就是了,这就是“经验”,还需要去研究吗?但就现代学术规范而言,任何学术研究都需要首先论证它的前提。例如康德(Immanuel Kant),他的《纯粹理性批判》,作为认识论,主要不是研究认识的规律,诸如“从感性到理性”之类,而是研究“认识之可能”。认识何以可能呢?盖因“先验形式”的存在。在这一意义上,康德自称自己的研究乃“形式哲学”。这就是他的哲学认识论的前提,也是现代学术必须遵循的规范。于是,当我们讨论诗、书、画之“相似性”的时候,前提是讨论这三种事物的“相异性”是什么,即其“不同”在什么地方。可惜,我们诗、书、画研究,没有人讨论过这个问题,因为这是“不言自明之理”,凭借经验去看、去读就行了,从而遮蔽了很多复杂但有价值的学术命题。这是中国学术难以创新的第二个难点。

当然,这并不是说中国没有任何形而上学术,也不是否认中国没有任何形而上思维方式。事实上,近代以来,中国学术已经深受形而上思维方式的影响,问题是,许多中国式的“形而上”,多是西学之“盗版”,没有被中国化,方枘圆凿不适用,并非真正意义上的创新(原创)。

第三个难点在哪里呢?就是以名利为诱饵引导学术,和学术自身的原创规律背道而驰。应该说,从古到今都有这种倾向,不同的只是时轻时重。中国古代的科举制度就是以名利为诱饵,那么,有几份殿试状元卷成了文学名篇呢?“不错,重奖之下必有勇夫”,但是,重奖之下的学术不可能是原创,只可能是二流、三流甚至不入流的“冒牌创新”。这是因为,任何学术创新,盖源自学者对世界的好奇心及其探索精神,这才是创新的第一动力。那么,怎样激活学者的好奇心及其探索精神呢?那就是营造宽松环境和自由精神。名利诱导不仅无济于事,甚至有很大的副作用。

当然,用名利做诱饵,无须全盘否定。好比

说经商、仕途等,名利诱饵还是管用的。但就学术来说就不是这样了,如前所述,真正的原创源自个人兴趣及其对世界的探索精神,不是说你给我名、给我利,我就能够创新。名利诱惑之下当然可以产出一些东西,但是绝不可能创造出最优秀的、能传世的东西。只有淡泊名利,激活创新动力,才有真正意义上的创新。

二

现在讨论一下第二个层面,即中国文论创新的不利因素或障碍是什么。

首先是对于文艺理论的定位,窃以为应当明确文艺理论的“工具”属性。亚里士多德的《工具论》、培根(Francis Bacon)的《小工具》等,都是这样为理论定位的,很明确。文艺理论同样如是,它也是一种工具,主要是为文学史和文学批评提供新的认知工具。对于一般文艺受众来说,你有这样一种关于文艺的独特说法,使我可以从一个新角度去重新理解文学。这就是文艺理论存在的理由。例如亚里士多德的“摹仿论”,即将文艺视为对现实界的模仿,对于文艺的接受和鉴赏而言,就是一种有用的工具。有一幅画很好看,在我不知道“摹仿论”之前,只能感觉到它“好看”,不能有更多的理解了;知道了“摹仿论”,我就可能有更多的理解,如此等等。文艺理论的“工具”属性由此一目了然。

就此而言,文艺理论不可以满足于“自产自销”,不存在只限于“内循环”的文艺理论。“自产自销”“内循环”的理论不是真正的理论,因为它不是理论的最终目的。文艺理论的目的是要为整个文学艺术研究提供工具性的支持。就当下文艺理论的现状而言,我们距离这个期待是否还相差很远呢?这可是文艺理论的基本要求、最低要求。比如说当代文学研究、现代文学研究、古代文学研究、外国文学研究,援引当下文艺理论的就很少,远不如引用外国和古代理论的多。这当然有一个过程,当下文艺理论可能若干年后才被学界所发现、所引用。无论如何,我们必须明确定位文艺理论的“工具性”。

当然,把文艺理论作为文学艺术研究与鉴赏接受的工具,也会有负面作用。例如“文以载

道”,或将文艺作为“阶级斗争的工具”等。但是,我们却不能因此而否定它的工具性质;如果说“工具论”在历史上曾经有过负面影响,那么,责任完全在使用工具的人,而非这工具本身。就像将《红楼梦》说成是一部阶级斗争的历史,完全是使用理论工具的人在自说自话,和“理论即工具”命题本身无涉。这是两码事。

其次,理论基于命题,命题应有理据,不能随意而为。命题的随意性是当下文艺理论难以真正创新的另一个障碍。有些学者把学术创新误解为“命题创新”,随意提出一个命题,无论是否有学理依据,也不进行缜密的论证,只要别人没说过、前人没说过,比较稀罕,提出一个命题就认为是创新了。例如,所谓“公共阐释”,它相对于什么而言呢?似应相对“私人阐释”。而“私人阐释”就是自言自语、自说自话,有这样的阐释吗?这样的阐释存在吗?当然不存在,因为不存在“私人语言”,所有的语言都是公共的;你只要是用语言进行阐释,就不存在个人的、私人的,这是常识。因此,所谓“公共阐释”,也就缺乏学理依据。换言之,任何阐释都是公共的,如是,提出“公共阐释”也就毫无新意。我们不能为了区别西学而违背学术常识,任何命题都应基于严格的、缜密的逻辑论证,不能随意为之。

再举个例子,即所谓相对本质主义的“建构主义”,同样缺乏学理依据和缜密的学术论证。首先,本质主义并不是否认事物的本质。事物没有本质吗?事物要没有本质的话,还要学术研究干什么?任何事物都是有本质的,问题在于不能把事物的本质定为一尊和不变的,这是本质主义的要害,“本质主义”在这一意义上才被人们赋予贬义。如果相对“本质主义”提出来一个“建构主义”,那会让学界感到莫名其妙。因为,“建构”,在康德那里是相对“范导”而言,在结构主义那里是相对“解构”而言,从来没有相对“本质主义”的“建构主义”。如果你一定要提出一个学术史上没有出现过的“建构主义”,即相对“本质主义”的“建构主义”,就需要论证,基于学术史进行论证,至少要从康德开始,然后是20世纪,最后论证自己的、相对“本质主义”的“建构主义”的合法性,不能想当然,不能随意赋予传统概念以新的内涵。

实际上,当下的文艺理论界,此类花里胡哨的东西不少。如果是一般学者提出来的,可能没有太大的影响;如果是比较著名的学者提出来的,负面影响就比较大,不谙世事的青年学者就可能效仿,严重侵扰了学术的严肃性。青年学者可能会误以为学术创新就是提出一个新口号,随便想个点子再炒作一下就可以了。这是一种很坏的负面作用。

三

好了,现在谈谈最后一个层面:文艺理论创新应当怎样,落实到比较具体的问题。

首先是立场。立场即出发点。文艺理论是一种言说,言说必有特定的立场或出发点,即站在什么立场上说话,我认为应当是广大的文学艺术受众,将其作为文艺理论研究的出发点,由此决定说什么和怎么说。如果站在作家的立场,就等于说为作家的创作出主意,讨论其成功的地方在哪里,不成功的原因是什么,等等,何况作家也是读者,一个作家首先是一个读者。这是不是文艺理论或文艺批评的功能呢?可以说是,但不是根本的。不仅不能站在作家的立场,也不能站在任何其他他人或某种势力、某种权力的立场。今天刮什么风了,提倡什么东西了,文艺理论就应当紧跟、跟上,那就失去了学术的自治与自尊,混同于一般宣教理论了。也就是说,文艺理论作为学术研究,不能是作家的立场,也不能是权力的立场,而应当是受众的立场。受众需要文艺理论做什么,我们就研究什么;受众需要文艺理论怎么研究,我们就应当怎么研究。当然,文艺理论与受众的关系并非直接的,必然通过某种“中介”(文艺评论等)发生作用。这就是我们前面所说的“工具”,文艺理论通过为一般文艺研究提供“工具”,实现与广大文艺受众的对接。

其次是处理好古今中西的关系问题。王国维提出的“学无古今中西”,对文艺理论尤其重要。特别是在借鉴西学、面向中学方面,已有许多成功的例子,“纯粹”的中学或西学都不是最好的选择。理由很简单,中国的学术与西方的学术,如前所述,各有特点、各有优势,无论思维方

式还是表现形态都有很大差别。西方人会不会借鉴我们,可以暂且搁置不问,但是我们必须借鉴西学以提升自身。如果不这样,肯定搞不出新东西来。王国维以来的中国文论史已经证明了这一点。这就是“学无古今中西”。

“学无古今中西”包括古今关系和中西关系,后者是第一位的,前者服从后者,前者是后者的产物。因为整个中国近代史就是这样:如果没有西学东渐,20 世纪初的中国会发生断崖式的改变吗?也就是说,古今关系是西学东渐的产物。三千多年的传统社会特别稳定,古今关系从未像近代以来这样被突显出来,为什么?西学东渐的剧烈程度不同而已。西学东渐的程度越激烈,古今矛盾也就越突出。此乃文艺理论创新必须明白的一个道理。

总之,文论创新的关键,就是确立“学无古今中西”这样一种理念。如果说研究文学史,比如古代文学或现代文学、外国文学等,有一个范围,有一个历史依托,研究对象是确定的。文艺理论就不同了,它是要制造整个文学研究的“工具”,研究对象需要在研究过程中自行寻找。因此,“学无古今中西”对于文艺理论而言也就尤其重要。就我个人的学术经历来说,“学无古今中西”这种理念,主要是落实到借鉴西学以阐发中学,即把中国问题、中国的文学艺术和审美现象作为对象,以此为轴心确定借鉴怎样的西方理论。

既然谈到个人的学术研究,也就不妨多说几句,算是最后一个小问题,即以自己的学术研究实践谈谈创新问题。近年来我主攻“文学书像论”,即文学与书法的图像关系。那么,“文学书像论”试图解决什么问题呢?

首先,我们古代书法研究多是技法研究,研究技法时从不考虑所书内容(文学),割裂了“书像”与“所书”(文学)的关系,“文学书像论”就是要将二者联为一体,探讨它们之间的关系。其次,现代中国书论,并未解决与国际艺术理论

接轨的问题,基本上处于自说自话、自我欣赏的境况。就此而言,我首先做了如下尝试:

我的研究发现,汉字实际上是双重叠影:一个叫“字像”,一个叫“书像”,二者都是图像,在汉字中是重叠在一起的。因此,我们完全可以“观看”的角度寻求书法艺术的本质:面对同一幅书写文本,关注字像还是关注书像?关注前者就是文学,关注后者(书写的笔墨踪迹)就是书法艺术。这样为书法定义,也就解决了长期以来依据“实用/艺术”两分法进行定义的困境。

其次,我们书法理论要想和国际艺术理论接轨,还必须解决书艺本体与对象世界的关系,这是任何艺术理论都要解决的首要问题。长期以来,我们仍旧沿用摹仿论(反映论、再现论)为书法定义,显然是方枘圆凿,但是又苦于没找到更合适的理论。我援引《左传》“五色比象,昭其物也”之“比象”概念,较好地解决了这一问题:书法与对象世界的关系不是“摹仿”,而是“比象”,意在“昭其物也”,使书法的美显现出来。古人曰,书写中的一点(丶)像“高山坠石”,一竖(丨)像“千年枯藤”之类,并非说真的像现实中的、眼见的“坠石”或“枯藤”(像绘画那样),而是观看书像之后的联想,盖由话语书写之书像所激发。

以上两个问题,一是书法的本质,一是书法与对象世界的关系,是世界艺术理论讨论任何艺术必须首先回答的问题。我们通过自己的研究,较好地解决了这一问题,解决了“书法”这一独一无二的民族艺术如何定义、如何与国际艺术理论接轨的问题。当然,就“文学书像论”整个论域而言,这仅仅是一个好的起步,从而为这一论域的持续研究,扫除了最棘手也是最重要的障碍。这是不是文艺理论的创新呢?

【作者简介】赵宪章,山东大学文艺美学中心教授,曾任南京大学学术委员会副主任、中文系主任。主要研究方向:文艺美学、文学理论。