

回到语言艺术原点

——文艺美学的三次转向与当前文学的间性特征

王一川

内容提要 文艺美学是伴随改革开放时代而兴并引发争议的学科，先后经历美学论、文化论和语言艺术论三次转向。当前重建语言艺术论范式需要在若干层面同时推进：一为文归于艺和文以导艺，二为文异于艺和文先于艺，三为文入于艺、文为艺魂，四为文入文化、文导文化；还需深探当前文学的间性特征，重新认识在艺成文、文为艺心及艺导文化等文学特性。今日文化应成为语言艺术引导的语艺文化。

关键词 改革开放时代；文艺美学；语言艺术原点；文学的间性

文艺美学是中国语言文学学科下文艺学这个二级学科下面的伴随改革开放时代而创立、成长并引发争议的一个新兴学科方向。它汇聚了改革开放时代初期文艺学学者的变革热情和创造性能量，吸引一批又一批学者投身其中，推动文艺学及时实现关键性突破和创新，并随后在学科体制改革上做出了一系列重要的实绩^[1]。随着改革开放的深化，文艺美学遭遇学科方向及研究方法等问题的持续困扰。从改革开放时代40年这一视角回看这门三级学科的发展历程，以此为基础重新考察它的现状并展望其未来发展趋向，相信对于把握文艺美学学科本身以及重新理解它所从属于其中的文艺学学科，都有着必要性和重要意义。

一 缘起：跳出文艺美学视角后的旁观

凡是从事（过）文艺美学研究的学者，想必都了解这一基本的学科史实：文艺美学是在1980年6月于昆明召开的中华美学学会第一次全国美学会议上，由当时的北京大学中文系教师胡经之首倡而随后在各方支持下迅速建立和成长起来的。他那时提出：“高等学校的文学、艺术系科的美学教学，不能只停留在讲授哲学美学原理，而应开拓和发展文艺美学。”1982年北京大学出版社的刊物《美

学向导》登载他的专门论述文章《文艺美学及其他》，正式将“文艺美学”的学理阐述公之于众。简要回顾这个历史并不悠久但也不短暂的学科的历程，不免颇多感慨：似乎这近40载光阴真的具有某种不可思议的学科变迁之魔力，不以个人的意志为转移，让文艺美学学科走上了一条与其诞生之初心并不完全一致甚至相反的学术道路。该学科建立时的初心在于，让文艺或文学从“文革”时代“为政治服务”转而回归于其审美的本位或本体，但后来的文艺发展进程却又不仅自觉地日益远离这种审美本位，还重新发现其发展无法脱离其当初曾竭力挣脱的政治性，并且把从文艺的审美本位中重新发现其隐秘的政治诉求作为学术创新的方向。如何把握这种学科历程的曲折性呢？其原因又在哪里？如此，文艺美学就难免自动暴露出与自身建立时的初心已然相悖的学科发展困境。而当前如何理解并走出这种困境，也就作为一种学科发展疑难提出来了。

笔者2007年以来主要投身于艺术学及艺术学理论，而内心又始终萦绕着浓烈的文艺美学情怀的经历，从各艺术门类及艺术学科视角时时返身回看被列于文学学科门类的文艺美学的发展状况，竟见出文艺美学的某种新东西——它在当前需要实施自身的第三次转向即语言艺术论转向了。这正是本文的写作缘起之一。

二 美学论范式：文艺美学的第一次转向

20世纪70年代末和80年代初，中国学位及学科体制刚复苏，处于中国语言文学一级学科下面的文艺学还亟待变革：如何摆脱“文革”年代由“文艺为政治服务”引导的极端政治化偏向的桎梏，回归于文艺为社会主义服务和为人民服务的本心，是一件令人颇费思量的事情。那时节，由何其芳的遗作《毛泽东之歌》（载《人民文学》1977年第9期）引发的“共同美”讨论，激发出更大范围和规模的全国性美学热潮。就连年逾八旬的朱光潜先生也撰文《关于人性、人道主义、人情味和共同美问题》（载《文艺研究》1979年第3期），积极加入讨论中。美学一跃而为当时全国人文社会科学领域最热的“显学”之一。关心美、谈论美学，成为当时各学科大学生和学者的共同话题。

在这里，需要注意的是文艺学学科领域学者们那时的高度关切点。一次看起来偶然的阅读经历，成为文艺美学学科在改革开放时代创立的导火线。1978年的一天，胡经之读到台湾学者王梦鸥出版于1976年的书《文艺美学》，被其书名“文艺美学”本身深深地吸引住了，随即产生了灵感：应当在中国语言文学下文艺学学科中新建立一个与哲学学科下的哲学美学相区别而又特别契合文艺自身特性的分支或交叉学科，这就是文艺美学^[2]。

王梦鸥（1907—2002）是如何想到“文艺美学”这一名称的？尚不得而知。但从有关传记材料可知一二：他早年留学日本，后来赴日本任教。在出版《文艺美学》前的1968年至1970年，曾到广岛大学任客座教授。他受到过日本学术的相关启发，这个可能性较大。该书体现了以美学视角去观照文学现象的学术思路。全书分上下两篇，共计11章。上篇的7章论述自古希腊至20世纪西方文艺美学思想的历史，下篇4章论述文艺美学的基本理论问题。作者并没有对“文艺美学”作为学科的对象、性质、内容、范畴、方法等等做系统论述，其新学科创立意图并不强，没有大陆学者胡经之那种学科创立者的迫切性和明确性。但他却明显对运用美学或审美视角去论述文学问题，具有清醒的自觉意识。

在下篇第一章“美的认识”中，他继援引韦勒克和沃伦的名著《文学理论》中的“艺术是服务于特定的审美目的下之符号系统或符号的构成物”后，又强调指出：“倘依此定义来看，则所谓文学也者，不过是服务于特定的‘审美目的’下之文字系统或文字的构成物而已。它之不同于其他艺术，在于所用的符号不同，但它所以成为艺术品之一，则因同是服务于审美目的。是故，以文学所具之艺术特质言，重要的即在这审美目的。反之，凡不具备这审美目的，或不合于审美目的，纵使有文字系统或构成，终究不能算作艺术的文学。”^[3]他高度重视文学作为艺术所具有的“审美目的”，强调舍此“不能算作艺术的文学”，从而体现出以文学的“审美目的”为基本观察视角和研究内容的倾向。这或许正是该书之所以吸引胡经之的重要原因^[4]。

不过，在汉语学界率先标举“文艺美学”名称的却并非王梦鸥，因此其最早源头也很可能并不直接来自日本。早在1935年，李长之（1910—1978）就在自己的文章里使用了“文艺美学”，而且其含义与王梦鸥和胡经之所赋予其中的含义大致相同。他认为，文艺批评家通常需要三种学识：一是基本知识，二是专门知识，三是辅助知识。而在论述专门知识时，他就明确指出：“什么是文艺批评家的专门知识呢？这是只有文艺美学（Literaraesthetik）或者叫诗学（Poetik）。文艺美学者是纯以文艺作对象而加一种体系的研究的学问。例如什么是古典，什么是浪漫，什么是戏剧、小说、诗……从根本上而加以探讨的，都是文艺美学的事。这是文艺批评家的专门知识。这是文艺批评家临诊时的医学。”^[5]稍后在讨论文艺批评中的艺术理想时，他又特别指出，对文艺创作态度的理解，需要引入“美学”视角：“这是美学所要解答的。特别是文艺美学，也就是德人所谓‘诗学’里所要解答的。”^[6]由此可知，李长之的“文艺美学”实际上就是德国人所谓“文学美学”或“诗学”，也就是那种有关文学的系统研究的学问。

这样，李长之的文艺美学概念所包含的内容，主要有三方面：第一，就研究对象而言，为文学这一艺术门类，而没有其他艺术门类；第二，就研究手段而言，采取了“体系的研究”手段，也

就是系统研究手段；第三，合起来看，作为文学的系统研究的文艺美学，包含对“美”这一概念和“审美的”这一主体态度的整体研究。所以，文艺美学可以包含三方面含义：一是作家的创作态度需“无所为”，即没有外在的实际目的而只以创作本身为目的；二是读者的鉴赏态度需超乎利害之上而只专注于审美；三是作品本身需合乎一般艺术原理，也就是符合下列五项原则：统一、调和、驾驭工具、技巧富于个性（风格）、内容与形式统一^[7]。李长之在做了如上分析之后，又进一步补充指出，他的文艺美学体现出如下三条基本原则：“（一）美学原理可以应用到文学上去；（二）文学的美不限定在文字的音、色；（三）美善不当侧重，倘若侧重，我宁重美。”^[8]这个归纳颇为关键，由此可见李长之的文艺美学正是指美学原理在文学这一艺术门类上的运用，即把美学中的“美”及“审美”视角运用到文学这一艺术门类。进一步说，在他看来，文学的美既在于其形式（美），也在于其内容（善），而假如必须有偏重时，宁愿偏重形式（美）。他说：“文艺批评的背后，是美学。作美学的根柢的是哲学。即以新兴的文艺批评而论，其背后便是所谓‘科学的艺术理论’，这是什么呢？不过是美学的别名；而这种美学的根柢，却就是唯物辩证法的哲学。”^[9]

可见，文艺美学作为一个运用美学原理对文学的内容和形式进行系统研究的学问，早在20世纪30年代就已由李长之提出，但限于当时战争年代的具体历史条件，没来得及形成真正意义上的学科体制的环节。至于他是直接从德文Literäraesthetik翻译过来，还是受到日本学者的启迪，就不得而知了。

1980年，在全国的美学热潮中，有赖于当时国家学位与学科体制恢复和学科改革意识的强烈复苏，特别是胡经之的个人主张和多方争取，北京大学研究生院报经国务院学位办批准，率先在全国高校中国语言文学学科下文艺学二级学科下面再设置文艺美学学科点（相当于三级学科）^[10]。

回顾文艺美学作为学科的诞生历史，正是文艺学中的美学论转向，催生了文艺美学学科。文艺美学的第一次转向，发生于20世纪80年代初期文艺理论力求摆脱“文革”年代那种过度政治化的束缚

而回归于审美的圣殿之时，这标志着文学研究范式从政治论范式而向美学论范式转型，文学随即被几乎窄化到只愿承认审美属性而情不自禁地排斥正统的政治性的地步。这里有几点值得注意：首先，那时的文艺美学学人大都天真地相信，文艺学只有摆脱政治束缚才能重新找到自己的家园——个人的精神圣殿即审美，误以为文学研究可以真的脱离政治的控制而成为无政治的自由美学学问。其次，那时的无政治的美学化倾向其实本身就意味着一种政治，即非政治的政治，以审美为政治的政治。人们以满腔的热情拥抱美学而抛弃政治，其实是在把审美这种无政治的政治当作抵消往昔极端政治化偏颇的政治去运用。这就形成一种自反性悖论或自我解构效应：自以为审美可以摆脱政治的束缚，想不到到头来还是把审美当作自己原本要反对的政治武器去加以运用。最后，看起来成功地摆脱了政治的文学研究，其实并没有找到可靠的精神家园，反而发现自身陷入一个无家可归的精神困境中。这是由于文学研究归根到底是不可能完全脱离政治的^[11]。

不过，文学研究的美学论范式的追求和建立，确实给当时的文学研究带来了新的可能性，文艺美学的第一次转向取得以下暂时的成果：第一，文学的核心品质或属性无疑是审美。文学作品中的无论是政治的、伦理的还是科学的属性（假如有的话），都不能被像在政治学、伦理学或科学著作中那样直接指出来，而是必须巧妙地通过其特有的活生生的审美形象及其属性呈现出来；第二，文学的审美品质或属性植根于人性的完整体中，离不开人生体验，代表人生价值的生成；第三，艺术形象是文学作品的审美特征赖以生成和呈现的核心地带，它是审美体验内容与审美形式之间完美融合的结晶；第四，文学的审美本质可以代表并且通向其他艺术门类的审美本质，从而文艺美学完全具有整个艺术门类美学的代表者资格。

三 文化论范式：文艺美学的第二次转向

文艺美学的第二次转向，发生于20世纪90年代初期，盛行于整个90年代至21世纪之初；已然成为独立学科的文艺美学力求走出自己曾一度追求

和痴迷于其中的无政治的纯审美圣殿，而面向更加广阔而又丰富的文化原野开放，这代表文学研究范式的文化论转向。文艺美学的文化论转向的理论资源及学术基础，是19世纪末至20世纪初发生于西方的“语言论转向”；它强调文学及文化都可被视为语言并运用现代语言学模型去加以阐释，其代表性理论有俄国形式主义、英美“新批评”、结构主义、心理分析学、存在主义、阐释学等。此后，文学研究范式被泛化到似乎文学这一门艺术竟有资格代表所有艺术门类去说话并承担艺术的文化内涵的程度。

这次转向与80年代末与90年代之交的多方面变化相关，特别是与1992年邓小平“南巡讲话”所引发的新一轮改革开放潮的强力拉动有关。首先是中国政治、经济、社会与文化氛围都发生了深刻的转型，促使中国语言文学界学科专家们在经历一番冷峻思索后，从以思想启蒙为重心的转向了更加深沉蕴藉的学理化道路。其次，在政治成为微妙领域时，具有中性特质的语言、文化及其传统领域就成了他们争相耕耘的一个理想园地，于是，有中国文化热或传统热的兴起。再次，从学术资源看，持续的开放条件涌入的西方语言论文论与美学思潮产生了学术启蒙作用，如现代主义、后现代主义、语言论美学、文化研究、后殖民理论、新历史主义、大众文化理论、新马克思主义等学术思潮或流派。最后，从当代中国文艺思潮与文化思潮、文艺创作与文艺接受等的相互激荡的实际看，以往被奉为神圣的文艺审美特性，此时不得不被迫让位于它的非审美特性，如政治的、社会的或伦理的特性了。

中国语言文学学科领域兴起的几股热潮，为文艺美学的文化论转向的实施提供了学术氛围并做了铺垫：1990年至1992年间以《学人》杂志为中心的“学术规范”讨论，拉开了有关80年代文学研究的学术反思的序幕，其有影响的成果之一为著作《中国现代学术之建立——以章太炎和胡适之为中心》；1992年起逐渐兴起的“后现代主义”热，将人们的注意力从审美引向了制约审美的那些文化元素如政治、经济、社会、传媒等；1994年《读书》杂志连载5组有关“人文精神”的论争文章，引发了多家媒体的跟进研讨，持续地强化了人文、精神、文化、

传统等文化形态的影响力；1995年《陈寅恪的最后20年》一书的异乎寻常的热销乃至脱销，凸显了跨越审美的学术性的重要意义。正是在这样的文化论转向背景下，文艺美学学者们纷纷把自己的研究兴趣从纯审美圣殿转向了更加肥沃而丰厚的文化原野，希冀从中找到理解文学乃至全部艺术的奥秘的钥匙。与淡化或放逐审美同时进行的，则是文学的远为宽广的文化特性被强化。属于文化词根的系列词语，如大众文化、通俗文化、亚文化、后现代文化、文化现代性、现代性、后现代性、文化理论、后殖民文化及学术文化等，都成为其时文艺美学领域里使用频率颇高的学术词语。相应地，语言学、哲学、历史学、社会学、人类学、传播学、政治学、经济学等学科相继渗入文艺美学，或者不如说，文艺美学学者主动援引这些学科元素以更新自身^[12]。

文艺美学这次文化论转向所付出的学术代价是：在执著于理智地阐释文学作品的多重文化内涵、特别是无意识的文化内涵时，一是忽略文学作品的一般审美特性，即为了凸显文学作品的政治、伦理、民族、族群、性别等文化内涵而忽略其语言、形式及感性体验等审美特性；二是忽略文学作品的艺术门类特性，即忽略文学作为语言艺术的艺术特性，遗忘掉文学首先是艺术门类之一，然后才是文化形态之一这一事实，而往往可能直接地就把文学当作一般文化形态去做政治、伦理、民族、族群和性别等意义分析^[13]。

文艺美学的文化论转向有如下一些新特点：第一，更加专注于文学的文化内涵的语言论阐释及其历史根源研究，而冷淡其直接的审美特性的个人体验；第二，虽然意识里不再明确坚持文学对其他艺术门类的代表性或引领性，但无意识里实际上仍然相信或部分地相信文学足以代表其他艺术门类。

四 语言艺术论范式：文艺美学的第三次转向

值得注意的是，无论是在第一次转向还是在第二次转向，文艺美学研究者（包括笔者在内）的习惯性做法是，直接谈论的是文学或主要谈论的是文学，但却总自以为文学或多或少能代表其他艺术门

类发声，而把文学这门语言艺术的独特特性略等同于各门艺术的普遍性；同时，虽然直接分析的是文学文本，但有意识或无意识地总是忽略其语言艺术特性而集中揭示其更加宏阔的文化意义。

这种以“文”代“艺”之举，恰恰包含两面性：这既是文艺美学的特长，也同时是其短处之所在。文艺美学的特长在于，可以借助于文学这门语言艺术的特性，不无道理地由此探询其他艺术门类的普遍性，或者至少可以由此探询其他艺术门类普遍性的某些方面。其短处在于，单凭文学这一门语言艺术的特性不能简单地代表其他若干艺术门类的普遍性，因为毕竟各门艺术自有其特殊性。

面对这种长处与短处并存的现象，当前探讨中的文艺美学的第三次转向，意味着文学研究范式不得不实施语言艺术论转向，由此重建一种语言艺术论范式。这意味着文艺美学需重新返回到文学作为语言艺术这个现代性的原点上。所谓文学作为语言艺术的现代性原点，是指清末以来来自欧洲的现代性体制把文学规定为一种语言的艺术，而这种语言的艺术又是与音乐、舞蹈、戏剧、美术等门类一道同属于以唤起人的美感为基本特征的“美的艺术”范畴的。直到今天，我们仍在沿用这种现代性体制中的“美的艺术”范畴去把握文学与其他艺术门类的共同特性，进而把握文学作为语言的艺术的个别特性。这正是今天重新反思文学的特性的现代性原点。回到文学的现代性原点，意味着力求使这种语言的艺术特性重新成为文学研究的主导型范式。这就要求文艺美学把文学重新视为语言艺术门类，再从这一特定视角出发去重新定位文学的地位和作用。

文学的这种基于语言艺术范式在当前的重新定位，意味着文学的如下几层特性需要被重新打量：

第一层，文学作为普通艺术门类之一而具有艺术普遍性，也即文归于艺、文以导艺。文学需与其他各门艺术一道共同呈现艺术的普遍特性，而与此同时，文学在各个艺术门类中又具有一种主导地位。这是传承清末民初以来受到欧洲的现代性体制下艺术分类观念影响而确立起来并通行至今的现代艺术观念。法国人查尔斯·巴多于1747年在《将美术归化为单一原理》一书中对“美术”（fine arts）

概念做了具有开创意义的系统区分：第一类为美术（也即 fine arts），包含音乐、诗歌、绘画、雕刻、舞蹈等五种，其存在的理由在于予人快感；第二类为机械的艺术，其存在的理由是产生功效；第三类为介乎上述两类之间的艺术，如建筑和修辞，其存在的理由在于同时予人快感和产生功效^[14]。只要对巴多当年的五种艺术门类模型略加调整，将诗歌扩展为文学门类，把绘画与雕刻合并为美术（视觉艺术）门类，再加上戏剧、设计、电影和电视艺术等艺术门类，这大致就是今天通行的艺术门类划分了：音乐、文学、美术、舞蹈、戏剧、设计、电影和电视艺术。巴多的五种艺术分类概念与后来康德的审美无功利说及黑格尔的艺术美观念等交融到一起，就形成了完整的现代性体制下的艺术门类观念：艺术是专门满足人的审美感受的美的艺术，而审美是艺术的根本属性。这样的现代性艺术观念在清末民初陆续传入中国时，曾引发了鲁迅等现代知识分子的积极响应。《儼播布美术意见书》（1913）就这样明确引用巴多的“美术”概念说，“后有法人跋多区分为三”^[15]，并且强调应当“发美术之真谛，起国人之美感，更以冀美术家之出世也”^[16]。可知鲁迅是把“美感”当作“美术之真谛”去阐发的，也就是把美感作为今天意义上的艺术的普遍特性去论述的。按照鲁迅以来通行至今的现代性体制，文学虽然是语言艺术，但毕竟是整个艺术门类的一员，从而与音乐、舞蹈、戏剧、电影、电视艺术、美术和设计等艺术门类一道，共同组合成为艺术门类，由此与其他艺术门类一道共享艺术的普遍性特质——在人工创造的符号系统中传达美感。这意味着，文学首先是艺术门类之普通一员，然后才是其特殊的一员，因而重要的是考察文学与其他艺术门类之间的普遍规律和特性即美感。文学尽管可能具有广泛而深刻的文化特性，但终究首先是一门专门满足公众的美感的艺术。这是重建文学的语言艺术范式的第一步，也即是基础的一步。这一层次，显然是要回到改革开放时代初期文艺美学热潮兴起之时的初心：文学是审美的或美感的艺术，而非直接“为政治服务”的工具。这一层次是要重新突出文学的艺术性，从而让它同非艺术或一般文化形态区别开来。

第二层,文学作为语言艺术而具有艺术特殊性,也即文异于艺、文先于艺。文学与其他艺术门类相比,具有不可替代的门类特殊性——语言艺术性。作为语言的艺术,文学运用精心创造的语言符号系统去传达意义,而不是运用音响运动、身体运动、图像、影像等去传达意义。文学虽然有时可以被视为其他艺术门类的代表,但毕竟不能代替其他艺术门类,这是由文学的语言符号特性所决定或制约的。文学与其他艺术门类相区别的基本的特殊性,主要呈现在以下三方面:第一,其他艺术门类在作用于公众的身体感觉时具有感觉的直接性,而文学具有感觉的间接性。其他艺术门类可以通过直接唤起公众的视觉和听觉等功能而形成艺术形象,而文学则需要首先识别语言,再在头脑里通过想象和联想而形成再造的艺术形象。与其他艺术门类具有艺术形象的直接性不同,文学门类具有艺术形象的间接性。当其他艺术门类大都是“一见就知”或“一闻就知”时,文学门类首先需要文字识别或认字。是否识字或进而是否具备高超的语言符号素养,成为把握文学的艺术特殊性的关键环节。第二,与此同时,文学作品(诗歌、散文和小说等)可以通过作家的一度创作即告完成,而其他艺术门类的创作往往具有二度性,也就是需要两次甚至多次去完成。话剧剧本完成后需要在剧场面对观众表演,绘画完工需要放到美术馆展览,写好的乐谱需要到音乐厅面对听众演奏,做完的电影剧本则需要先拍摄成影像故事、然后再到影院面向观众放映,等等。第三,文学虽然和其他艺术门类一样都依赖于观众的鉴赏,但相比之下,其他艺术门类作品当观众入场参与后才算完成,而文学作品却可以由作家自己完成。从具体创作过程看,其他艺术门类作品在创作时,零观众或观众不叫座,无异于作品没有完成或完成效果不佳;而文学作品在创作时,只要有一名读者或听众的鉴赏就算完成了,而且其鉴赏对文学作品的意义本身不会有任何实质性影响。从而一般而言,其他艺术门类多属于入场型艺术品,高度依赖于观众的现场参与;文学则是一门旁观型艺术品,观众的鉴赏对其作品的完成一般不构成实质性影响。

第三层,文学在各个艺术门类之间具有艺术门类间性,也即文入于艺、文为艺魂。文学在当前各

艺术门类格局中具有自身的特殊命运,承担各个艺术门类之间的一种相当于灵魂的导引作用的整合功能。文学虽然丧失往昔艺术家族中的主流地位,但毕竟正以新的方式重新建构自身:一方面它的存在方式无法不受到其他艺术门类的影响,正像克里斯蒂娃的“互文性”概念所试图表达的那样;另一方面它又会通过渗透入其他艺术门类之中,从而影响乃至引领其他艺术门类的存在和发展。正像人们早已分析过的那样,鲁迅的《狂人日记》融进了同时代人有关“吃人”的传说或梦呓,更融进了以《新青年》杂志为代表的“五四”时代激进的狂欢化思潮元素的影响力。要解读这部小说文本的意义,还可联系鲁迅本人的其他同期文本如《热风随感录》去理解,因为后者更直接地披露出作家对当时的各种艺术门类文本的吸纳热情。尤其能说明当前文入于艺而形成文学的艺术门类间性特征的恰当实例,莫过于网络文艺,特别是其中的网络人气作品。当今互联网时代艺术新潮或艺术时尚流的拉动,往往倚靠网络人气作品,其中最具有社会影响力的就是网络小说。网络长篇小说《盗墓笔记》《鬼吹灯》首先在网上积聚超高的人气,随后持续被其他艺术门类如电影和电视剧加以改编,这正是当代文学之具备艺术门类间性的流行实例。人们诚然可以感叹高雅文学的影响力的日趋衰落,但也不得不领略到网络文学潇洒自如地融入其他艺术门类并加以引领的新的时尚景观,从而发出文学并未真正衰落的由衷感叹。

第四层,文学在各种文化形态中的文化间性,也即文入文化、文导文化。文学终究会“润物细无声”地融入各种文化形态之中,成为其中的核心元素甚至灵魂性元素。自从曹丕《典论·论文》称文章为“经国之大业,不朽之盛事”以来,“文”在文化中的重要性早已不言而喻了。按程千帆借助章太炎《文学总略》笺注而对“文学之界义”的分析,“文”在中国典籍中一般有“四科”含义:甲科为最广义之文,是指“文”,“古昔文明初启,凡百典制,有司所存,胥得文称,所谓‘博学于文’者也”;乙科为较广义之文,是指“文章(施之竹帛)”和“礼乐(施之政事)”两种;丙科为广义之文,是指“有句读文”和“无句读文”两种,其内容为

说理之文、抒情之文和叙事之文，其外形为字（文字之学）、句（文法之学）和篇章（修辞之学）；丁科为狭义之文，是指“彰彰”，就是“今人所谓纯文学”^[17]。由此看，今天所谓文学，是以第四科含义即狭义的“纯文学”为基础并吸纳其他“三科”元素演变而成的。也就是说，现代通行的文学概念，虽然主要是在现代性体制下的可以唤起美感的语言符号系统这一意义上使用的，但其实也与上述古典文学“四科”传统之间存在紧密的间性关联：一方面，现代的文学可以直接传承丁科的“彰彰”之义并适当综合丙科的“有句读文”之义；另一方面，它还可以间接地渗入乙科的“文章”之义和甲科的“博学”之义。其实，不妨这样说，凡是在运用语言文字的地方，都可能存在文学即语言艺术的广阔天地，也都需要文学这门语言艺术去发挥灵魂性引导作用。

五 语言艺术论范式与当前文学的间性特征

当前，叩探文学的语言艺术论转向的关键环节之一在于，深入探究文学的如下间性特征：

（1）文学作品中因被其他艺术门类渗透而生的间性特征；（2）文学作品因移植入其他艺术门类作品而生的间性特征；（3）其他艺术门类作品中由艺术性与文学性交融而生的间性特征；（4）各种文化形态作品中因其非文学性与文学性交融而生的间性特征。

第一层，文学作品中因被其他艺术门类渗透而生的间性特征，也即文中有艺、艺在文中。这属于文学门类内的间性特征。当今网络小说的写作、阅读和再生产过程，都受制于网民趣味的影响。而整个文学创作更受到其他艺术门类的的影响。

第二层，文学作品因移植入其他艺术门类作品中而生的间性特征，也即文入艺中、文以导艺。这属于文学在与若干艺术门类的关联之间产生的间性特征。一方面，文学门类的社会影响力看起来已远不如电影和电视艺术风光了；但另一方面，文学元素又往往更深地渗透入其他艺术门类之中，特别是电影和电视艺术中，成为其中的重要元素乃至导引

性元素。当前互联网时代一些作品从网络文学到电影和电视剧的知识产权转换过程，如前述《盗墓笔记》《鬼吹灯》等从网上人气小说再到电影和电视剧的改编，正说明了这一点。文学与其他艺术门类之间无法不处于日常的和持续的相互影响中。

第三层，其他艺术门类作品中由艺术性与文学性交融而生的间性特征，也即艺中有文、艺不离文。这属于艺术门类内的间性特征。戏剧、电影和电视中的剧本，美术中的思想或观念，音乐中的形而上理念，设计中的观念等，都可以见出文学门类的影响力。

第四层，各种文化形态作品中因其非文学性与文学性交融而生的间性特征。在一般文化形态如宗教、语言、哲学、历史、科技等作品中，非文学性固然是主要的，但也往往因文学性渗透其中、相互交融而生成某种间性特征，呈现出非中有文、文以导非的情形。这属于文学在艺术门类外一般文化形态中呈现的间性特征。政治家、管理者、公众人士等，纷纷在他们所认为的关键场合援引文学元素（或其他艺术元素）去增强其话语的修辞力量，从而在事实上彰显出文学在一般文化形态中的某种引导作用。

以上只是简要分析了当前文学的间性特征在四层面的表现，即文中有艺和艺在文中，文入艺中和文以导艺，艺中有文和艺不离文，非中有文和文以导非。当然对此还可以做更加具体而全面的探究。

六 语言艺术的诗性与语艺文化

回顾改革开放40年来文艺美学所已经和正在经历的三次转向历程，可以见出这门三级学科的发展演变始终与改革开放时代的变革脚步形成同振共鸣的关联。当前正在推进的文艺美学的第三次转向，不过是要在当前新时代条件下重新返回文学作为语言艺术的初心上去。一旦将现代性体制下文学的语言艺术特性的规定，同中国古代学术体制所规定的文学的语言艺术性与博学特性交融起来，就可以得到有关文学与艺术及文化之间的间性关系的如下结语：在艺成文，文为艺心，艺导文化。也就是说，文学在语言艺术中成就自身，又有望在艺术中充当其核心角色之一，助推以语言艺术为核心的艺术门类成为文化中的灵魂性元素。这样说并非为了

语言艺术而不尊重乃至看低其他艺术门类的地位和意义，而是想在文学与其他艺术门类平等相待和平行比较的基础上，从文学的特定角度去重新看待艺术整体对文化的特定建树作用而已。

按照中国传统，中国人的心灵在其本性上就是诗性的。钱穆认为，中国历史或中国文化在本性上就是诗：“吾尝谓中国史乃如一首诗，余又谓中国传统文化，乃一最富艺术性之文化。故中国人之理想人品，必求其诗味艺术味。”^[18]而诗性由于直指艺术性的核心，从而可以说就是艺术性的核心或灵魂。他指出：“中国文化精神，则最富于艺术精神，最富于人生艺术之修养。而此种体悟，亦为求了解中国文化精神者所必当重视。”^[19]由于认定中国心灵在其本性上就是诗性的以及艺术性的，所以钱穆才把中国文艺或艺术置于整个中国文化的源泉或根源上：“中国文化中包涵的文艺天地特别广大，特别深厚。亦可谓中国文化内容中，文艺天地便占了一个最主要的成分。若使在中国文化中抽去了文艺天地，中国文化将会见其陷于干枯，失去灵动，而且亦将使中国文化失却其真生命之渊泉所在，而无可发皇，不复畅遂，而终至于有窒塞断折之忧。故欲保存中国文化，首当保存中国文化中那一个文艺天地。欲复兴中国文化，亦首当复兴中国文化中那一个文艺天地。”^[20]在他那里，中国文艺或艺术不仅在中国文化中占据“一个最主要的成分”，而且更是中国文化的“真生命之渊泉所在”。所以，要在现代“保存”及“复兴”中国文化，首要地在于“保存”及“复兴”中国艺术及其诗性精神。

为什么是以诗性为核心的艺术性而非其他性被视为中国文化传统的灵魂？这主要由于中国传统非同一般地重视心的作用，强调心及心性才是艺术的根源。徐复观说：“我所写的《中国艺术精神》，一个基本的意义，是说明庄子的虚、静、明的心，实际就是一个艺术心灵；艺术价值之根源，即在虚、静、明的心。简单来说，艺术要求美的对象的成立。纯客观的东西，本来无所谓美或不美。当我们认为它是美的时候，我们的心此时便处于虚、静、明的状态。故自魏晋时起，中国伟大的画家，都是在虚、静、明之心下从事创造。唐代有名的画家张璪说：‘外师造化，中得心源。’这两句话便概括了中国

一切的画论。而外师造化，必须先得虚、静、明的心源。唐末张彦远的《历代名画记》一书，指出在唐人心目中王维的造诣，实不及张璪，这表示中国是以心为艺术的根源。”^[21]无论这里对“外师造化，中得心源”等观点的解释是否伴随争议，但徐复观的观点是明白无误的：“中国是以心为艺术的根源”。

这表明，对文化的艺术性及艺术的诗性的层层递进式追究，刨根究底需要刨到中国传统中根深蒂固、枝繁叶茂的“心”学传统上。王阳明说过：“孔子气魄极大，凡帝王事业，无不一一理会，也只从那心上来。譬如大树有多少枝叶，也只是根本上用得培养功夫，故自然能如此，非是从枝叶上用功做得根本也。学者学孔子，不在心上用功，汲汲然去学那气魄，却倒做了。”^[22]由此看，要真正重新确立文学（诗）在艺术中的灵魂地位或语言艺术在文化中的灵魂地位，首要的还是需要传承中国传统“心学”中有关“在心上用功”的主体修养。因为，按照黑格尔在《美学》中的论述，语言艺术离人的“心灵”是最近的。“心学”修养恰恰高度依赖于语言艺术修养即文学修养。

不过，鉴于当前中国和世界境遇演变的新特点，在中国本土中长期生长发育而却在清末至“五四”时代遭遇断裂之痛的中国诗性及艺术性传统，自然无法在急剧变化了的当代境遇中得到直接呈现，而是需要也只能通过必要的转化或变通而得到激活。当前迫切需要做的是，冷静地审时度势，具体地认识和把握当前文学自身、文学在各个艺术门类之间，以及文学在各种文化形态之间等不同层面的间性特征，重新发掘文学的语言艺术特性及其在其他艺术门类中的渗透，进而把握语言艺术在整个艺术门类乃至文化中的引导作用。文学虽然同其他艺术门类一样，都需要以感性观照的形式诉诸观众，正如黑格尔所言，“感性观照的形式是艺术的特征，因为艺术是用感性形象化的方式把真实呈现于意识”^[23]。但是，文学的独特处在于，它的“感性观照的形式”具体呈现为一种间接性，又称非直观性，即文学具有通过阅读语言符号而间接地在内心唤起形象画面的特性。当其他艺术门类可以分别直接诉诸人的视觉（美术、设计、书法等）、听觉（音乐）或视听觉（舞蹈、戏剧等）感官时，文学作为语言艺术，

必须首先识别语言符号的能指与所指,进而调动想象或联想能力去感受语言符号所指向的生活景观。正由于这种感性观照的间接性或非直观性,与其他艺术门类相比,文学具备更强的从感性景观中抽离出来的抽象性,以及从日常欲望世界中过滤或升腾起来的心灵性或精神性。这种基于语言艺术特有的抽象性和精神性作用而生的“感性观照的形式”,构成文学的诗性的基础。或许,当今互联网时代的文化,恰恰应当更加注重语言艺术的这种诗性的引导作用,从而成为自觉地尊重和遵循语言艺术的基础或引导性作用的文化,也即一种具有语艺文化特质的文化。具有语艺文化特质的文化,是指这种文化自觉地将由语言艺术所建构的诗性特质置放到自身的引导性元素的位置,让自身的各方面都自动服从于这种诗性特质的导向作用。当前回到语言艺术的原点,意味着回到文学作为富于审美特性的语言的艺术之基石上,为当前艺术及文化的建树而重新夯实其语言艺术基石,从而为通向未来的具有语艺文化特质的文化铺路。

以上简要梳理改革开放40年来文艺美学的曲折转向路径,与其说是为了怀旧,不如说是要寻到它作为语言艺术的现代性原点而重新出发。回到原点也就是返回初心。紧紧抓住语言艺术这个焦点而重新反思当今互联网时代的文学问题本身,及其在整个艺术门类乃至整个文化中的地位 and 作用,确实应当有助于合理认识文学在当代生活中的特定地位和作用,进而协调处理文学与其他艺术门类的关系。诚望上述探讨只是一次初浅的开端。

[本文系2018年度国家社科基金艺术学重大项目“文艺发展史与文艺高峰研究”(项目批准号18ZD02)的阶段性研究成果]

[1] 单说以“文艺美学”为题的著述,就有胡经之的《文艺美学》(1989)、栾贻信、盖光的《文艺美学》(1990)、杜书瀛主编的《文艺美学原理》(1992)、周来祥的《文艺美学》(2003)、曾繁仁主编的《文艺美学教程》(2005)等。

[2] 有关胡经之及其文艺美学的论述,参阅李健:《胡经之评传》,第62页,时代出版传媒股份有限公司2015年版。

[3] 王梦鸥:《文艺美学》,第131页,远行出版社1976年版。

[4] 参阅杜书瀛:《文艺美学诞生在中国》,《文学评论》2003年第4期。

[5][6][7][8][9] 李长之:《李长之文集》第3卷,第35页,第6页,第6—9页,第10页,第42—43页,河北教育出版社2006年版。

[10] 笔者有幸与另两位考生一道成为这个学科点首批录取的硕士研究生。那时的北大文艺美学学科之所以拥有吸引力,除了北大本身的吸引力外,再主要就是胡经之先生发起建立了文艺美学学科。

[11] 拙著《意义的瞬间生成——西方体验美学的超越性结构》(1988)和《审美体验论》(1992)可以视为这个时段的初步学习与思考的产物。

[12] 从20世纪90年代初起,笔者不得不与“审美体验”及“体验美学”的纯审美圣殿相诀别,转而尝试运用言论、修辞论及文化论等方法,通过拓展文艺美学学科的审美论地盘而将审美特性传承下来,并透过文艺作品的语言修辞方式以窥见其文化状况及其审美特性。

[13] 2003年9月至2004年1月在担任“文学概论”课主讲教师时,笔者鼓励大家展开自由争鸣,学生之间激烈交锋:有的笃信文艺的审美本性论,有的对文艺的审美本性本身发出尖锐的质疑。参见拙著《从游问津》,第292页,北京师范大学出版社2015年版。

[14] 参见塔塔尔凯维奇:《西方六大美学观念史》,刘文潭译,第65页,上海译文出版社2006年版。

[15][16] 鲁迅:《鲁迅全集》第8卷,第46页,第48页,人民文学出版社1981年版。

[17] 程千帆:《文论十笺》,第46页,武汉大学出版社2008年版。

[18][19][20] 钱穆:《品与味》,《中国文学论丛》,第220页,第43页,第139页,生活·读书·新知三联书店2002年版。

[21] 徐复观:《心的文化》,见李维武编:《徐复观文集》第1卷,第35—36页,湖北人民出版社2009年版。

[22] 王阳明:《王阳明全集》第1册,吴光、钱明、董平、姚延福编校,第125页,浙江古籍出版社2011年版。

[23] 黑格尔:《美学》第1卷,朱光潜译,第129—130页,商务印书馆1979年版。

[作者单位:北京大学艺术学院]

责任编辑:吴子林