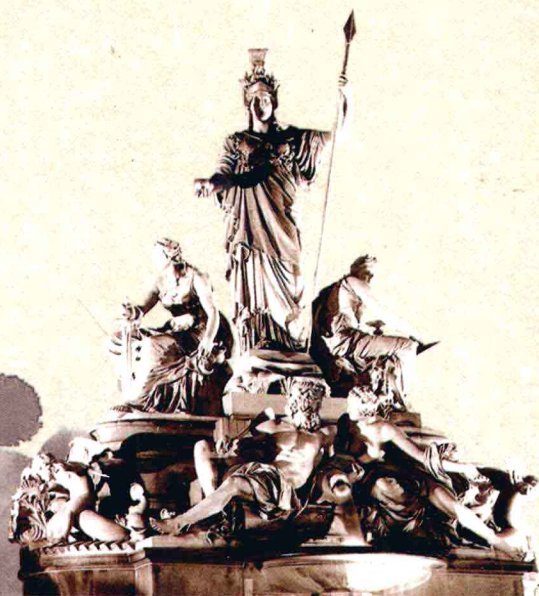




美学与艺术研究

第3辑

主编 范明华 靳 晶

专稿·中国美学·西方美学
美术与设计研究·表演艺术研究·短论



WUHAN UNIVERSITY PRESS

武汉大学出版社

美学与艺术研究

第3辑

主编 范明华 靳 晶

专稿·中国美学·西方美学
美术与设计研究·表演艺术研究·短论



WUHAN UNIVERSITY PRESS

武汉大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

美学与艺术研究. 第3辑/范明华, 靳晶主编. —武汉: 武汉大学出版社, 2011. 9

ISBN 978-7-307-09224-2

I. 美… II. ①范… ②靳… III. ①美学—文集 ②艺术评论—文集 IV. ①B83-53 ②J05-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 196636 号

责任编辑: 胡国民 责任校对: 刘 欣 版式设计: 马 佳

出版发行: 武汉大学出版社 (430072 武昌 珞珈山)

(电子邮件: cbs22@whu.edu.cn 网址: www.wdp.com.cn)

印刷: 湖北省京山德兴印务有限公司

开本: 720 × 1000 1/16 印张: 31.25 字数: 542 千字 插页: 2

版次: 2011 年 9 月第 1 版 2011 年 9 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-307-09224-2/B · 333 定价: 68.00 元

版权所有, 不得翻印; 凡购我社的图书, 如有质量问题, 请与当地图书销售部门联系调换。

目 录

专 稿

- 文学的现象学本体论 邓晓芒 (3)
- 论中国化的马克思主义哲学和美学 彭富春 (14)
- 关于自然美及其鉴赏 [日] 西村清河著, 梁艳萍, 许文青译 (25)
- 中西视界融合内的“生活美学”新构 刘悦笛 (39)
- 艺术与道德: 外在关联抑或内在关联 余开亮 (51)

中国美学

- 中国传统美学的哲学基础问题 范明华 (63)
- 论老子“有”、“无”的美学意义 姚 丹 (75)
- 论老子“大巧若拙”的美学内涵 易 菲 (83)
- 庄子诗学语言观及其对后世的影响 王杰泓 (92)
- 庄子“游”的审美心理阐释 刘克稳 (110)
- 虚静: 中国古代诗学审美心态论 张金梅 (117)
- 《淮南子》的山水美学思想 雷礼锡 (128)
- 《文心雕龙·宗经》诠释 吴寒柳 (136)

西方美学

- 亨利希·曼的批判现实主义文论 张玉能 (145)
- 试论康德崇高判断中的想象力 齐志家 (156)
- 纯粹经验与直观: 西田几多郎的艺术辩证法 韩书堂 (165)

技术究竟有没有未来?

- 兼论海德格尔与未来主义艺术 张贤根 (180)

西方现代哲学美学思想的主题

- 以晚期海德格尔诗意的思想为例 王 俊 (193)

- 论本雅明的“光晕”及其与艺术品的关系 刘雪枫 (201)

- 论阿瑟·丹托“艺术的终结”论 计 旋 (208)

激情与祈祷

- 作为生命价值存在的诗的言说 吴晓红 (215)

媒介·语言·艺术

- 兼评麦克卢汉语言媒介观 李跃峰 陈建国 (223)

美术与设计研究

“六法”的句读与气韵的阐释

- 读钱钟书《管锥编》有感 胡家祥 (239)

- 楚美术的生命主题及其审美意义 王祖龙 (245)

- 《金刚经》插图与中国早期版画发展 刘茂平 (253)

- 制器活动中道器关系探讨 胡 胜 (259)

- 王受之现代设计史论观浅议 赖慧蓉 (267)

- 京剧服饰色彩意象解读 刘重嶷 (275)

- 服装广告的符号体系解码 刘淑珍 (281)

表演艺术研究

- 布莱希特《中国戏剧表演艺术中的陌生化效果》解读 邹元江 (291)

- 再谈历史真实与艺术真实 胡应明 (303)

- 论“一剧之本”与“无本之戏” 张 蕾 (314)

- 抗日战争时期的儿童戏剧活动及其当代启示 黄李娜 (321)

- 1949年以来中国民族声乐艺术范畴之研究 刘 暄 (333)

- 评当代文化语境下的青春版《牡丹亭》 王 雯 (342)

- 论三峡工程“史诗气象”的意象化生存 刘 涛 (349)

- 试论劳拉·穆尔维的电影理论 金 虎 (357)

电影非职业演员成功奥秘探析	郭 娜 (366)
---------------------	-----------

短 论

何为艺术?

——以乔治·迪基《艺术是什么》为中心	徐照明 (377)
古汉语“艺术”词义简析	范明华 新 晶 (384)
审美主义艺术的发展与局限	张 昕 (390)
论美和美感的先在性与后在性问题	贺天忠 (397)
模件化与中国艺术	

——雷德侯《万物》阅读札记	许伟东 (407)
书画鉴藏漫议	郭玉军 盛茂柏 (414)
中国文化中水的审美特性	冯 娟 (425)
略论太极拳的审美意义	赵红梅 (433)
贾宝玉形象的思想解读	杨家友 (439)
土家族民间故事中的美学思想	萧洪恩 萧 潇 (446)
凤阳花鼓的内容与形式浅论	孟文玉 (455)
传统地理学的环境美学意味	李 纯 (467)
中国城市建筑景观与后殖民主义批评	
——中国城市建筑景观“趋同化”的思想根源及其出路	吕宁兴 (475)
传统节日电视的“身份美学”研究	陈思勤 (483)
后现代消费文化语境下的审美趋向	袁禹慧 (489)

专 稿

文学的现象学本体论

邓晓芒

一

什么是文学？对这个问题，可能有各种不同的回答。例如说，文学是生活的反映，这是认识论的和社会学的回答。又如，文学是“力比多”的升华，或者是“集体无意识”的表达，这是心理学和精神分析学的回答。再如，文学是阶级斗争的工具，这是政治学的回答，如此等等。这些回答，分别把文学隶属于认识论、社会学、心理学、政治学等，但却把文学本身的本质忽视了。这就好比说，什么是茶杯？有人说茶杯是一个固体，有人说茶杯是一堆分子、原子，有人说茶杯是人工制品，有人说茶杯是中空的玻璃器皿，等等。这些都没错，但都没有说出茶杯本身的本质定义：茶杯是喝茶的用具。长期以来，我们对文学的本质的争论，就有点像关于茶杯的定义的争论，各种不同的观点之间拼命争斗，互相批判，其实都是做的无用功，把不同层次和不同侧面的命题放到同一个平台上来看待，永远也缠不清楚。正因为问题变得越来越纠缠不清，所以近年来人们厌倦了关于文学本质的讨论，流于“后现代”（其实是“前现代”）的随意和散漫，以为对这个问题的回答“怎么都行”；甚至根本就把这个问题束之高阁，认为这是个“伪问题”。这种时髦倾向实际上反映了论者的理论水平的陷落和无能。也许有人认为，文学根本就不需要什么理论，文学理论家和文学评论家都应该失业，只剩下文学的创作者和文学作品的欣赏家。这正是中国文学发展到今天的一个现状，作家对于文学批评家根本不屑一顾，只愿意听赞扬吹捧的话，读者就更加没有兴趣关心他们的评论了；文学理论家则成了一个带有嘲讽意味的称号。这种局面的产生，主要归咎于批评家和

理论家对于真正切合文艺现实的文学本体论^①的忽视。

平心而论，以往所流行的那些文学理论确实与文学创作和作品的阅读欣赏的现实离得太远，这也是它们为什么走向没落的原因。文学长期以来成为其他非文学的事情的附庸，而失去了自己的本体论根基。当然，在各种流行的文学理论中，仍然有一种观点至今还没有完全丧失其理论价值，这就是所谓“文学即人学”(Literature is the humanities)。不少学者把希望寄托在用现代各种关于人的哲学(意志哲学、生命哲学、存在哲学、精神分析学、神秘主义、非理性主义等)来为文学奠定形而上学基础，以使文学理论的大厦岿然不倒。然而，这些理论固然用了一些新鲜名词，有时也能以其玄妙莫测打动一些人，但毕竟过于笼统和空洞，顶多能告诉人怎么做人、怎么理解人，却不能告诉人文学是怎么回事。因为所有这些关于人的学问都是不仅适合于文学艺术，而且广泛适合于哲学、宗教、伦理道德等领域的一般理论，而并没有深入文学艺术本身的内在规律和原理。从逻辑层次上说，这些理论只涉及文学的“属”(“所属”，即高于文学的上位概念)，而没有涉及文学的“种差”；而对文学本质的把握必须是一个“属加种差”式的把握。换句话说，文学当然是“人学”，然而“何种”人学？这一点不澄清，我们对文学的把握顶多就只能如同把茶杯看做“固体”那样的把握，是一种表面的、不能切中本质的把握。

当前国内理论界，包括文学理论界在内，盛行的是“反本质主义”的喧嚣。西方现代和后现代的反本质主义有它一定的道理，在西方，反本质主义就是反传统，就是反对本质现象二分对立的逻辑理性，这种逻辑理性在把握人的全面丰富的本质上恰好暴露出它的单面性和简单化的不足。然而，西方取代传统本质主义的主要是现象学，它用“现象即本质”以及“本质直观”的理论克服了传统本质主义和理性主义割裂现象和本质的先天缺陷，从而开辟了探讨事物本质的一条更加切实的道路。现代反本质主义的先锋如哲学人类学、存在主义哲学以及后现代主义的一些大师(如舍勒、海德格尔、萨特、梅洛-庞蒂、德里达等)都是有名的现象学家。而在我国，取代本质主义的则是中国传统的“妙语”和诗化精神，反本质主义在我国已经变味成一种不谈本质甚至取

^① 我这里使用的“文学本体论”一词，也可以理解为“文学存在论”或“文学‘是’论”，它回答“文学是什么？”的问题，并且不是一般地“是什么”，而是本真地是什么，即文学作为文学本质上是什么。

消本质、只讲感悟甚至只炫耀美文的泡沫理论。至于现象学，虽然在 20 世纪 80 年代即已引进我国，但识者寥寥，至今还基本停留在翻译和介绍的阶段，没有人敢于用它作为方法在哲学领域内做出自己的有成效的开拓，更不用说在文学理论方面加以应用了。

本人早在 1986 年就提出^①，应当从西方引进胡塞尔所创立的现象学方法来探讨美和艺术的本质问题。1989 年，我和易中天合作的《走出美学的迷惘》由花山文艺出版社出版（1999 年改名《黄与蓝的交响》由人民文学出版社出版，2007 年又由武汉大学出版社出修订版），其中，我所撰写的最后一章“实践论美学大纲”，做出了一个把现象学方法和马克思的历史唯物主义结合起来解释美学现象的大胆尝试^②。我认为，美的本质和艺术的本质是不能不谈的，问题在于怎么谈。以往那种撇开审美感受（美感）而“深入背后的本质”的做法已经行不通了，而必须直接从美感这种心理现象中（通过“本质直观”）“看”出美和艺术的本质来。从前，特别是 20 世纪五六十年代，人们把审美视为对某个客观事物属性的“反映”，这是典型的本质主义的，这种观点（通常称之为“客观派”）认为，人的美感“只是”一种现象，在这种现象后面隐藏着本质，要么是事物的自然属性（“自然派”），要么是事物的社会属性（“社会派”，也包括当时的“实践派”）。这就取消了审美本身的本质，而把审美归结为其他的东西，把美学归结为其他科学（自然科学、社会科学）了。而我们在 20 世纪 80 年代所提出的“实践论美学”（后来更名为“新实践美学”^③）则不把审美归结为任何别的东西，而是直接分析美感本身的结构。美感本身是有一个结构的，这个结构不同于任何其他感觉的结构，这就是：美感是一种借助于对象而发生的共鸣的情感。

① 参见拙文：《关于美和艺术的本质的现象学思考》，载《哲学研究》1986 年第 8 期。

② 我把马克思主义和现象学融为一体的尝试还体现在其他一些单篇文章中，内容除涉及美学外，还涉及一般哲学、价值学、经济学、逻辑学、历史学、宇宙观和马克思文本的解读等方面，最近已集结为论文集《实践唯物论新解：开出现象学之维》，由武汉大学出版社出版（2007 年）。

③ 这一更名最早是由易中天在与杨春时论战的文章《走向“后实践美学”，还是走向“新实践美学”？》中宣布的，载《学术月刊》2002 年第 1 期。这也是在国内首次打出“新实践美学”的旗号。

二

于是，我通过现象学的还原法，在对审美活动的本质直观的基础上建立起了一个美的本体论，它包含三个可以互相归结和互相引出的本质定义：

定义1：审美活动是人借助于人化对象而与别人交流情感的活动，它在其现实性上就是美感；

定义2：人的情感的对象化就是艺术；

定义3：对象化了的情感就是美^①。

在这个定义系统中，没有引进任何一个不属于审美活动的因素，审美活动的起点是情感，它的终点是“对情感的情感”，即情感共鸣；而它的中介则是情感的“对象化”。所有导致审美活动的外围因素的存在都被“悬置”了，包括自然和社会的“客观属性”。我们当然没有否定这些客观属性；相反，我们在“艺术发生学的哲学原理”一节中根据马克思的历史唯物主义逻辑地从人类实践活动、生产劳动中推导出了人类审美现象的产生。但这些原理本身并不能进入美的本质定义中，而只是这个定义的发生学基础。美的根源和美的本质是不同的，这一点从狄德罗开始就已经意识到了，狄德罗写过一本《关于美的本质及其根源的哲学探讨》的书，一方面把美的根源规定为“美在关系”，另一方面把美的本质规定为“美是关系的感受”^②。当然，美是由什么样的“关系”产生的，又是如何产生的，狄德罗并未说清楚；他也没有说明这种“关系的感受”到底是一种什么样的感受。我们的“新实践美学”则展示了审美活动从原始的生产劳动中自然而然地并且必然地发生并在阶级社会中异化为独立的上层建筑（纯粹的艺术和审美）的历史过程。但这一过程还只是说明了审美活动的起源，至于审美活动的本质结构，虽然离不开它的起源，但还需要进行独特的结构分析，也就是需要立足于现象学方法而对美的本质进行现象学的还原。上述三个定义就是悬置了审美的历史起源之后从审美现象中直接直观到的一个本质结构。之所以要“悬置”，是因为审美的历史发生规律毕竟不等于审美本身的规律，尽管它是解释审美本身的规律之来由的必要的前理解方

^① 参见邓晓芒、易中天：《黄与蓝的交响》，人民文学出版社1999年版，第471页。

^② 详细的分析参见邓晓芒、易中天：《黄与蓝的交响》，人民文学出版社1999年版，第165页以下。

式，但还不能代替对审美规律的研究。这正如“茶杯是固体”虽然是理解茶杯的本质的一个前提，但毕竟不等于对茶杯的本质定义一样。而审美本身的特殊规律的研究是一个“审美心理学的哲学原理”的课题，这也是我们继“艺术发生学的哲学原理”之后的第二节的标题。

在“审美心理学的哲学原理”这一节中，我对审美活动的心理机制从“现象学”的层次进行了前人没有做过的分析。我首先在审美意识中揭示了自我意识本身的内在结构，即“自我意识和对象意识的同格结构”，也就是在意识中使对象统一于主体的结构。这种结构与马克思从物质生产劳动中分析出来的“人的本质力量的对象化”和“对象的人化”这一双重活动有关，但其纯粹的形式最初是由纯粹艺术的产生所带来的。在纯粹艺术活动中，与物质生产劳动相比，发生了一种自我超越的“逆转”现象：“作为一种独立的精神生产活动的艺术和审美的活动，与物质生产劳动具有某种共同性，它们都是主观世界和客观世界的统一，都是一种实践活动；但另一方面，艺术生产与物质生产又具有截然不同的特点，也就是说，艺术生产（和审美）中的主客观统一已经不像在物质生产中那样，必须使主观最终统一于客观，而是相反，客观必须要统一于主观了。”^①而在审美心理学中，这种逆转也使得审美意识成为对物质生产活动中的“劳动意识”的一个颠倒：“这就是在自然向人生成的过程中所发生的一个大飞跃，它以自我意识为轴心出现了一个逆转：由非我决定自我转为了自我决定非我。这就是人的精神或主体能动性的秘密之所在。”^②

当然，上述心理机制还不是严格意义上的审美机制，而只是一般意义上的意识形态机制，它也适用于宗教、哲学、道德等领域。于是我接下来在“作为自我意识的情感”、“作为情感的美感”和“作为美感的情调”三小节中，全面展开了审美特有的心理机制的现象学分析。首先，作为自我意识的情感是一种“意向性的”或者说“有对象的”情感^③，它本质上是一种对于自己的

① 邓晓芒、易中天：《黄与蓝的交响》，人民文学出版社1999年版，第435页。

② 邓晓芒、易中天：《黄与蓝的交响》，人民文学出版社1999年版，第443页。

③ 胡塞尔认为，“意向性”(Intentionalität)，这一概念是现象学的“不可或缺的起点和基本概念”，它意指：“所有意识都是‘关于某物的意识’并且作为这样一种意识而可以得到直接的指明和描述。”参见倪梁康：《胡塞尔现象学概念通释》，生活·读书·新知三联书店1999年版，第249页。

对象的“同情感”；其次，这种同情感超越具体对象而成为一种“主体间性”^①的情感，即一种“对象化了的”情感，或者说一种“传情”的情感，这就是美感；再次，这种传情而达致的美感经过感受上的“想象力的自由变更”的“本质还原”^②，形成某种“情感的格”，它超越具体杂多的情感 and 美感而还原为形式化的“情调”，这种情调作为“有意味的形式”本身具有某种“直观明证性”，它隐含着人们“直观地品味到的那种寄托人类美好情感的可能性”。敏锐地发现这种可能性，在尚未明确表示出来的形态中一下子从整体上把握住（感受到）这种可能性，是人类在长期的艺术鉴赏中培养出来的一种形式直观能力，它刺激着人们在审美活动中的创造性的灵感，并为之指明一个对象化出来的方向”^③。这样一种心理机制是唯一地适用于审美活动，而不适用于宗教活动、伦理活动和科学（哲学）活动的（除非这些活动也带有某种审美活动的“因素”）。这就是我们在审美和其他各个精神领域之间严格划分出来的一条分界线。

可以看出，在上述有关审美活动的现象学还原中，有一个不能最终还原掉的“现象学剩余”，即一个人类主体性的“自我极”（Ichpol）；一切意向性的对象化、主体间性和想象力的自由变更，无不是以这种自我极的能动性作为前提才得以可能。当年海德格尔正是从胡塞尔的这种主体性的自我极中引申出了一个“此在”（Dasein）的形而上学，一种“有根的本体论”；而我们则依据马克思早期手稿中的观点从这种主体性中引申出了一个“实践本体论”，并由此而提升到了“人学”的层次。尽管马克思的实践本体论与海德格尔早期的基础本体论相比有诸多不同之处（例如前者的立足点是人本主义的，后者则具有

① “主体间性”（Intersubjektivität），又译“交互主体性”。倪梁康指出：“在胡塞尔现象学中，‘交互主体性’概念被用来标识多个先验自我或多个世间自我之间所具有的所有交互形式。”参见倪梁康：《胡塞尔现象学概念通释》，生活·读书·新知三联书店1999年版，第255页。

② “‘本质还原’（eidetische Reduktion）在胡塞尔现象学中是在方法上得到保证的本质直观过程。它的目的在于把握作为‘本质’的先天。……在这个本质中并不蕴涵着一个本质的一个事实个体，因为这种使本质把握得以可能的变更是在想像中进行的。本质是纯粹的可能性，它同时也意味着本质必然性。”参见倪梁康：《胡塞尔现象学概念通释》，生活·读书·新知三联书店1999年版，第391~392页。

③ 邓晓芒、易中天：《黄与蓝的交响》，人民文学出版社1999年版，第465页。

浓厚的传统形而上学的色彩，我曾撰文作过专门比较^①），但显然也有很多能够兼容的地方。我们的新实践美学正是以马克思的实践本体论为基点，吸收了胡塞尔和海德格尔的研究成果，在对美的本质问题上有了根本性的突破。这也是新实践美学与一切旧的实践论美学的根本不同之处^②。

所以，新实践美学是以马克思的实践本体论为出发点或“基础”的美学，但这并不等于新实践美学的审美本体论就是实践本体论，不等于我们把实践活动本身就当做艺术或美的本质定义（虽然两者有着内在本质上的关联，主要是实践活动中的自我意识结构与审美自我意识结构的关联）。有人将我们的新实践美学的原则误解为“实践创造了美，因此实践就是美的本质”^③，这是没有把握到新实践美学的现象学维度因而将它等同于旧实践美学的结果。我们的美的本质定义是以萌芽的形式蕴藏在实践本体论的原则之中，经过现象学的悬置，也就是将实践活动放进括号内存而不论，而在审美活动中突显出来并直观到的，它有它自身的本质结构，也就是情感传达结构。因此我们的美学观就其自身的本体论来说，可以命名为“传情说”的美学。这种“传情说”，既吸收了西方近现代“移情论美学”的精华，同时又继承了中国古代情境论（“境界论”、“意境说”）的余绪，但有两个方面的重大改进。一是在美的根源方面，把美学这门人文学科奠定在历史唯物主义的“人学”基础上，具有了逻辑和历史相一致的系统的理论根据，并对于一切以“人学”面貌出现的美学思想的合理因素有极大的概括性和吸纳力；二是在美的本质方面，借助于现象学方法把个人内在的情感提升为主体间的情感、乃至形式化的情调（“情感的格”），使美学中历来争论不休的主情主义和形式主义倾向得到了统一。从此，美学就具有了对于各种审美现象的最为广泛的解释力，而不再是脱离审美感受而任意建构的一套抽象概念体系，也不是只适合于解释某些审美现象（如古

① 参见拙文：《什么是艺术作品的本源？——海德格尔与马克思美学思想的一个比较》，载《哲学研究》2002年第8期。

② 李泽厚先生的后期美学思想中提出了一个“双重本体论”的构想，即物质性的“实践本体”和精神性的“情感本体”并存。但由于他将实践本体理解成不含精神性因素的纯物质过程，他无法从实践本体论中把情感本体引申出来，而造成了二元冲突的尴尬局面，正如陈望衡先生指出的：“我们在李泽厚的哲学中经常看到‘工具本体’与‘心理本体’的交锋。”（参见陈望衡：《20世纪中国美学本体论问题》，湖南教育出版社2001年版，第509页）我们的新实践美学则克服了这一矛盾。

③ 杨春时：《新实践美学不能走出实践美学的困境——答易中天先生》，载《学术月刊》2002年第1期。

典文艺现象), 却对另外一些审美现象(如现代艺术)束手无策的一种美学偏见。

三

立足于上述美的本体论, 我们不难推导出一个文学本体论, 这只需考虑到文学的特殊性, 即作为“语言艺术”的特殊性就行了。自从“有文字记载的历史”以来, 不论中西, 美学家们通常都把文学(最初是口头文学、诗歌, 然后是神话传说、故事和小说, 在某种意义上也包括戏剧和散文)视为一切艺术的中心或最高代表。这种看法直到叔本华、尼采才有所改变, 他们都把音乐推崇为最高级的艺术门类。但总的来说, 文学在人类艺术中的崇高地位基本上并没有动摇, 这与文学作为语言艺术的独一无二性有关。尽管当代语言哲学有把语言泛化的倾向, 不管是语言学结构主义、符号哲学还是现代解释学, 都把现实生活中的各种事物也看做某种意义符号或“文本”(text), 把各种关系都从语法关系的角度来研究; 但不能否认, 能够以口头言语的方式实现出来的语言(包括书面语言)才是本来意义上的语言。因此, 当我们用这种意义上的语言所形成的艺术即文学泛化到其他艺术门类上去时, 我们实际上就使其他门类的艺术都“文学化”了。将一切艺术门类“文学化”是一种简单化、片面化的倾向, 它忽视其他艺术门类的特殊性, 而使得丰富多样的传情方式都向一种方式看齐。不过, 文学在某方面的确有它的优势, 这就是它具有几乎不受限制的涵盖性, 以及对物质性手段的最大限度的超越性。其他艺术门类除了依赖于天才之外, 还要有长期艰苦的技术训练, 往往因此而耽误了一个人其他方面的文化修养; 文学则正好向全面的人文修养大开门户, 它几乎没有什么单纯的技术训练, 或者说, 它的技术训练和人文修养就是一回事。因此文学为作家的天才提供了几乎是不受限制的发挥空间, 因为文学天才不需要和异己的物质材料打交道, 而只需要和语言(及文字)打交道, 而语言不是别的, 就是他自己的存在。如海德格尔所说的, “语言是存在的家”^①。

所以, 建立在情感传达这一审美本体论基础上的文学本体论, 它的本体论的“种差”在于语言本体论。什么是文学? 这个问题首先取决于什么是语言。

^① [德] 海德格尔:《关于人道主义的书信》, 载孙周兴选编:《海德格尔选集》, 上海三联书店1997年版, 第358页。

那么，什么是语言呢？

海德格尔在《语言的本质》一文中，把语言归结为“诗意的思”。他说：“何谓说（sprechen）。这乃是我们关于语言之本质的沉思的关键所在。但我们的沉思已经行进在一条特定的道路中了，也即说，已经行进在诗与思之近邻关系中。”^①又说：“在语言上取得的本真经验只可能是运思的经验，而这首先是因为一切伟大的诗的崇高作诗（das hohen Dichten aller Dichtugn）始终在一种思想（Denken）中游动。”^②由此看来，语言在本质上就是隐喻，其中，“诗”就是“隐”者，而“思”则是“喻”者。还是用海德格尔的话说：“思深入地思了语言，而诗诗化地表达了语言中令人激动的东西。”这种令人激动的东西就是诗意，它就是语言的本质，它本身是不可说的，但又总是想要说出来。所以，“语言之本质断然拒绝达乎语言而表达出来，也即达乎我们在其中对语言作出陈述的那种语言。如果语言无处不隐瞒它的上述意义上的本质，那么这种隐瞒（Verweigerung）就归属于语言之本质”^③。但通常人们会认为，诗只是语言的一种特殊方式，除了这种方式，日常大量运用的语言都是散文。对此海德格尔说：“与纯粹的说即诗歌相对立的，并不是散文。纯粹的散文决不是‘平淡乏味的’。纯粹的散文与诗歌一样富有诗意，因而也同样稀罕。”^④所以他敢于断言：“纯粹所说乃是诗歌。”可见，在海德格尔看来，语言的本质就是诗，语言就是对诗意的思。

把语言的本质归结为诗或“诗意的思”，也就是把语言学归结为美学。这种观点并不是海德格尔初次提出来的。早在他之前，就有两个意大利人提出了这种构想，一个是维柯（1668—1744），一个是克罗齐（1866—1952）。维柯最先提出，语言起源于诗（或“诗性智慧”）：“在诗的起源这个范围之内，我们就已发现了语言和文字的起源。”^⑤他说，“由于学者们对语言和文字的起源绝对无知，他们就不懂得最初各民族都用诗性文字来思想，用寓言故事来说

① [德] 海德格尔：《语言的本质》，载孙周兴选编：《海德格尔选集》，上海三联书店1997年版，第1105页。

② [德] 海德格尔：《语言的本质》，载孙周兴选编：《海德格尔选集》，上海三联书店1997年版，第1076页。

③ [德] 海德格尔：《语言的本质》，载孙周兴选编：《海德格尔选集》，上海三联书店1997年版，第1088～1089页。

④ [德] 海德格尔：《语言》，载《海德格尔选集》，上海三联书店1997年版，第1002、986页。

⑤ [意] 维柯：《新科学》，人民文学出版社1986年版，第220页。