

基础诗学

——
后形而上学艺术原理

徐岱 著



浙江大学出版社

ELEMENTARY POETICS, THE POSTMETAPHYSIC PRINCIPLES OF A

基础诗学

——后形而上学艺术原理

徐岱著

本书出版承蒙浙江大学董氏文史哲研究奖励基金资助

本书为浙江省哲学社会科学2003年度重点项目的结题成果

浙江大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

基础诗学:后形而上学艺术原理 / 徐岱著. —杭州:
浙江大学出版社, 2005.9

ISBN 7-308-04500-5

I. 基... II. 徐... III. 诗歌—文学理论—研究
IV. I052

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 113642 号

出品人 蔡袁强

丛书主持 陈晓嘉 李海燕

责任编辑 黄兆宁

装帧设计 氧化光阴

出版发行 浙江大学出版社

(杭州浙大路 38 号 邮政编码 310027)

(网址: <http://www.zjupress.com>)

(E-mail: zupress@mail.hz.zj.cn)

经 销 浙江省新华书店

排 版 浙江大学出版社电脑排版中心

印 刷 杭州长命印刷有限公司

开 本 787mm×1092mm 1/16

印 张 28.25

字 数 523 千

印 数 0001—2000

版 印 次 2005 年 10 月第 1 版 2005 年 10 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 7-308-04500-5/I·159

定 价 39.00 元

目 录

绪 论 艺术的理由

1. 向诗致敬	1
授艺之学与求道之思	2
玫瑰的绽开与艺术需要	8
人不能只靠面包活着	13
世界为审美而存在	17
向艺术致敬的诗学	23
2. 诗可以辨	28
本体论话语的两难境况	28
艺术:约定俗成和家族相似	31
解构主义与达达运动	34
向思想恐怖主义说不	38
后形而上学文艺理论	42
诗学转型与范式重构	45

第 1 章 艺术的文本

3. 艺术的能指与所指	51
关于杜尚:顽童或小丑	52
虚实之间的文学性	54
想象的意义	59
白菜头与圣母像	64
艺术是一只特殊的陀螺	68

4. 艺术的自律与他律	72
纯诗说:一场聚讼已久的争论	72
艺术抽象与抽象艺术	74
“艺术何为”的两种选择	80
5. 艺术的审美与审丑	84
艺术是美神的第一个孩子	85
求美不得美,求丑不得丑	88
从经验世界到可能存在	91
绘画之美并非美的东西	93

第2章 艺术的形态

6. 艺术与绘画	98
拯救绘画即拯救艺术	99
裸体画与爱情诗	102
从动物本能到天使本性	106
风景画与自然美	109
通过艺术面向存在	113
7. 艺术与音乐	117
音乐乃感情的独白	118
唯乐不能为伪	122
艺术乃体验真诚之旅	125
酒神与建筑师	129
真正的艺术家没有民族	132
8. 艺术与戏剧	135
仪式中的生活世界	136
故事里的人文景观	139
从小时空到大宇宙	145
能解释的和不可说的	150

第3章 艺术的本质

9. 诗意与存在	156
作为艺术本质之诗	157



诗人是天生的言者·····	161
存在之有与实在之是·····	165
艺术体验即体验存在·····	169
10. 诗意与语言·····	172
诗意在语词中形成·····	173
诗乃人心之乐·····	177
始于愉悦终于智慧·····	182
11. 诗意与真理·····	187
真理的两种含义·····	187
回归智慧的精神道路·····	191
有温度的诗性智慧·····	195
作为自我认识的真理·····	199
情乃诗之胚,诚为诗之本·····	201

第4章 艺术的维度

12. 艺术与童话·····	206
穿越欲望的写作·····	207
回到憧憬的叙述·····	210
在从前与从此之间·····	214
纯洁是诗与本色即美·····	219
智慧将我们带回童年·····	223
13. 艺术与神话·····	228
歧义丛生的神话概念·····	229
此岸风景与别处生活·····	232
面对死亡的两种立场·····	236
父亲之灵与太阳之光·····	241
幻灭与遮蔽:乌托邦与理想国·····	245

第5章 艺术的精神

14. 艺术与节日·····	251
游戏的形与神·····	252
作为节日的艺术·····	256

作为艺术的节日·····	259
审美者并非游戏人·····	262
为了获得那个认识的享乐·····	266
15. 艺术与雅俗·····	272
艺术与游戏的双向互利·····	272
凡神圣的东西都轻轻地走·····	277
再难莫过于写好通俗喜剧·····	284
雅俗之辩与艺术精神·····	291

第6章 艺术的经验

16. 缪斯与上帝·····	299
艺术大师的宗教情怀·····	300
美是上帝的名字·····	304
17. 审美与神圣·····	310
所有的修女看上去都很美·····	310
走向精神无须重返神学·····	317
诗的圣地拒绝主教光临·····	324
18. 愚昧与文明·····	330
信仰之维的两条路径·····	331
艺术实践与审美个性·····	337
一切为了人类的荣耀·····	345
存在的超越与超越的存在·····	349

第7章 艺术的实践

19. 艺术与政治·····	354
声音之道与政通矣·····	355
没有冲击便没有艺术·····	358
革命美学与诗性政治·····	362
愤怒出作家,怀念出诗人·····	366
批评理论的文化霸权·····	369
为所有人的艺术·····	373
生命的难以承受之轻·····	377

20. 艺术与经济	381
艺术并非穷人的宗教	382
作为经济人的艺术家	385
审美视野里的商品价值	388
富裕未必是艺术之母	391

第8章 艺术的意义

21. 艺术与人格	395
艺术从来都远离贞节	395
大教堂里的审美升华	401
借花献佛的艺术本色	405
同途殊归的艺术与宗教	409
不学诗则无以言	413
领悟艺术而体验自由	415
22. 艺术与信仰	420
为生命祝福的艺术	420
问世间情为何物	427
艺术是与上帝的竞争	433
通往信仰的生活之路	437
后 记	443



绪论 | 艺术的理由

顾名思义,诗学(poetics)是关于诗(poem)的理论言说;而本书所谓的基础诗学(elementary poetics),则是通过“艺术是什么”这个话题而展开的关于“艺术实践”的本体性把握。在西方,几个世纪以来,艺术曾被赋予一种特殊的意味;谈诗论艺犹如当下的文化时尚,吸引了诸多饱学之士为之殚精竭虑。对于整整数代中国人,吟诗赋词的传统同样源远流长,文艺理论的话题曾备受关注。但岁月荏苒,眼前的一切已大相径庭。随着图像时代的来临与网络文化的崛起,一个全球化的消费主义正甚嚣尘上。“欢乐乌托邦”终于成为君临当今社会芸芸众生们的集体“无意识形态”,曾经让我们心仪的远方的呼唤渐渐沉寂,重返精神家园的梦想早已黯然。为此,开篇之际不能不首先面对如下两个问题:在关于艺术的高谈阔论终于偃旗息鼓后,重返汗牛充栋的诗学苑地的意义到底何在?身处“一切坚固的东西都烟消云散了”的后现代文化语境中,关于艺术的本体论话语究竟如何可能?

1. 向诗致敬

这部书稿究竟想“说什么”以及“为何而说”?在一个纯艺术创作已穷途末路、泛艺术生产行情日涨、所谓的“审美疲劳”几成公害的时代,这样的困惑理所当然。为此有必要在此郑重申明:与其将本书看作一种关于艺术的坐而论道,不如视之为一次关于人生的思想散步。其必要性基于如下两点:首先在理论方面,作为古典学的文艺理论早已面临现代性转型,传统的诗学定位有待于全面修正。其次在实践方面,艺术的意义被全方位地放逐与遮蔽,艺术的存在正被堂而皇之地忽视或取代。本书旨在替艺术正名,其目的可概括为:通过对“艺术何为”之惑的澄清,来向诗性文化致以一份永远的敬意,唤起人们对这份

宝贵精神财产的热爱与珍惜。凭借对“何谓艺术”之思的重启,使人们在艺术观念上随波逐流、无所适从的状况有所改善,为在艺术实践中无法缺席的良莠之分与高下之辨提供必要的参照。

授艺之学与求道之思

思想史上的许多概念,似乎都拥有一种“模糊的准确”意味,作为人文学关键词的“诗”尤其如此。英国19世纪评论家詹姆斯·亨特曾指出:当我们询问一位园丁,那边看到的花是什么品种,这位园丁回答说是百合,这是事实。当一位植物学家宣称那属于六雄蕊雌蕊类,这是科学。而当思想家斯宾塞将它比作花园的贵夫人时,我们便开始对这朵花的白皙和优美有了诗意。^①这里的“诗意”无疑是对一种独特的精神性东西的命名。用法国诗人瓦莱里的话说:“我们说一种风景是富有诗意的;我们也可以这样说生活中的一种情形;有时我们还这样说一个人。”^②但其中显然也存在着本体论意义上的同质性。

通常意义上,“诗”主要有小、中、大三层意思。狭义上指由“歌”而来的分行排列押韵可诵的一类语言文本;广义上指“人诗意地存在”的一种生活状态;介于二者间的内涵,则是指通过艺术作品所体现并构成其实质的一种精神。在这个意义上,诚如法国学者马里坦所说:诗是所有艺术的神秘生命,艺术和诗相互依存,缺一不可。^③这也是本书所指的含义,它代表作为一种文化形态的艺术。用已故学者夏丏尊的话说:“真的艺术不限在诗里,也不限在画里,到处都有,随时可得。凡为实例或成见所束缚,不能把日常生活咀嚼玩味的,都是与艺术无缘的人。”^④由于作为诗性实践的主要载体与体现者的艺术作品,事实上构成了人类审美文化的聚焦核心,所以它也就理所当然地成了诗学的关注中心。不同于作为“文学理论”的传统“诗学”,基础诗学的内涵也就是关于艺术作品基本原理的理论阐释(Theories of Art)。

事实上,在开创诗学研究的亚里士多德那里,它被置于政治学、伦理学、形而上学、修辞学、动物学等学科之中,并与之相提并论,这就包含着这样的意思,也即不仅仅关注语言艺术,而是泛指以诗性为核心的一类文化形态。唯其如此,“在这些后来的发展阶段,基础诗学的特征被保留了下来”^⑤。由于艺术活动在实践中总是同别的文化门类发生种种关系,因而在某种意义上,这种阐

① [英]威廉·赫兹列特等.19世纪英国文论选.北京:人民文学出版社,1986.90.

② [法]保罗·瓦莱里.文艺杂谈.天津:百花文艺出版社,2002.325.

③ [法]雅克·马里坦.艺术与诗中的创造性直觉.北京:三联书店,1991.15.

④ 夏丏尊.夏丏尊散文全编.杭州:浙江文艺出版社,1992.26.

⑤ [美]厄尔·迈纳.比较诗学.北京:中央编译出版社,1998.9.



释也可以被视为一种“艺术关系学”。它并不研究艺术的结构,而是置艺术现象于其实际所拥有的方方面面,来重新认识其实质;是借助具体的文化语境,来重新受理已被当今的文论思潮所放逐的“艺术是什么”这个传统问题。概括地讲,主要涉及内与外两个方面的 12 种关系:绘画与音乐、戏剧与游戏、童话与神话、诗歌与哲学、政治与经济、宗教与伦理。

但其目的并不在于一如既往地建构一套自说自话的理论体系,而是借助理性的平台进行一次思想的旅行,通过叩问艺术的奥妙来努力深入生活世界的本相。因而换言之,“诗学”乃“人论”,属于审美的人学。“即是说,它致力于证实人的本质如何出现在诗人的创作领域里。”在某种意义上,它所“提出的全部难题都是针对‘人是什么’这个疑问”^①。从历史着眼,诗学最早关注的是艺术作品的制作技巧,其实属于“艺术工艺学”,目的在于帮助人们通过领悟艺术的法则而掌握做诗的技艺。因为“诗学”(Poietike)这个希腊词,是“poietike techne”(做诗的技艺)一词的简化。正如俄国文论家巴赫金所概括的:诗学关注的是审美客体是用什么形式什么材料创造出来的。^②

柏拉图在其《会饮篇》里曾谈到:“诗这个词的意义是极广泛的。无论什么东西从无到有中间所经过的手续都是诗。所以一切技艺的制造都是诗,获得它们的一切手艺人都是诗人或制作家。可是你知道,我们并不把一切手艺人都叫做诗人,却给他们各种不同的名称;我们在全部创造领域之中,单把有关音乐和音律的部分提出来,把它叫做诗,而且从事于这种创作的人才叫作诗人。”^③在此背景下,诗学事关诗的具体制作。诗学之父亚里士多德在其《诗学》里开宗明义地写道:“关于诗艺本身和诗的类型,每种类型的潜力,应如何组织情节才能写出优秀的诗作,诗的组成部分和性质,这些以及属于同一范畴的其他问题,都是我们要在此探讨的。”^④所以长期以来,“诗艺学满足于材料的收集、分类以及对类的描述。一般地呈现为关于品种、关于诗作的可能性的学问。谁宣布一种诗艺学,谁就许下诺言要处理这些事情”^⑤。

但事与愿违的是,这种落实于工艺层面的诗学理论逐渐成了“爹不亲娘不疼”的弃儿。除了为理论家们所自娱自乐外,并不为身处艺术创造实践的艺术家们所关注,更不受艺术受众们的青睐。经验表明,总以为作家们犹如一群神志不清的迷途浪子在期待着批评的点拨,这也只是文论家们的自作多情。离

① [瑞]埃米尔·施塔格尔.诗学的基本概念.北京:中国社会科学出版社,1992.215.

② [俄]塔马尔钦科等.关于俄罗斯当代文论的对话,中华读书报,2004-10-27,(19).

③ [法]雅克·马里坦.艺术与诗中的创造性直觉.北京:三联书店,1991.76.

④ [希]亚里士多德.诗学.北京:商务印书馆,1996.27.

⑤ [瑞]埃米尔·施塔格尔.诗学的基本概念.北京:中国社会科学出版社,1992.196.

开了文论牧师们热情的诗学布道并不妨碍诗人的正常成长,这从来不成秘密。而诗学家们的指手画脚,反倒往往对艺术家们的实践造成伤害。从俄国古典作家契诃夫把文学批评比作干扰农民劳作的牛虻,到西班牙的现代派画家塔比亚斯公开表示,“对任何带有学院、美学、‘人文主义’气味的东西我深感厌恶”^①,这种伪经验论的诗艺研究在诸多文学艺术家们眼里,其价值从来就显得可疑。只是长期以来,这一直被作为艺术家们的傲慢表现而受到指责。

我们已习惯于受理来自诗学阵营的抱怨,而从未认真地考虑这样的问题:一种工艺性诗学话语对于审美创造活动究竟能有多少意义?要求那些具有真正创造性的艺术家虚心接受学院派文艺理论的垂帘听政,这到底是否可能?事情难道不正是这样吗?我们始终欣赏一些有才气的诗人或作家对绘画或雕塑写出的“皇皇篇章”,读这些大作人们有时确实感受到乐趣。但相反,几乎所有关于艺术的大学论文都显得苍白无力、索然无味,特别是这些论文和现实与艺术风马牛不相及。每当人们去拜读过去某些“大学问家”谈艺术的东西,同样会感到没有根据,令人生厌。^②哥伦比亚作家马尔克斯更是直截了当地表示:“照我理解,知识分子是一种古怪的动物,他总是把先入为主的理论置于现实之上并不顾一切地让现实服从他的理论。这就是这种知识分子在各个领域非常让人怀疑的原因。”^③这些听上去不太入耳的话却是事实。

西班牙画家塔比亚斯指出:“千万不要以为艺术家能够从他们(艺术研究者)那里直接借取可以指导自己创作的程式。艺术家绝对独立地面对自己职业的问题。”^④它也让我们想起玛克斯·德索的这一结论:一位明智的文论家会因明白“理论知识与实践能力是两码事”,而“并不企图去影响艺术家”。他知道,“无论是在何种情形下,创作艺术家总是仅仅承认另一位创作艺术家为自己的同等人,纵使作为敌手而对他恨之入骨也罢”^⑤。事情无关诗人与学者间的智商差异,而在于彼此的立场大相径庭。对于艺术实践,所有的“既定方针”都显得成事不足而败事有余。这样,如果说理论意味着超越个别的普遍性,那么诗学在此显然面临着一个颇为尴尬的处境:它的理论形态越完备,就越缺乏实践功能。于是有这么一种说法:“一种美学之所以有意义,只能发生于作品之后,否则便都是空话。”^⑥在艺术实践中,经验论的概括较之于理论家的总结

① [西]安·塔比亚斯. 艺术实践. 杭州:浙江摄影出版社,1989. 17.

② [西]安·塔比亚斯. 艺术实践. 杭州:浙江摄影出版社,1989. 118.

③ [哥]加西亚·马尔克斯. 两百年的孤独. 昆明:云南人民出版社,1997. 121.

④ [西]安·塔比亚斯. 艺术实践. 杭州:浙江摄影出版社,1989. 17.

⑤ [德]马克斯·德索. 美学与艺术理论. 北京:中国社会科学出版社,1987. 6.

⑥ [西]安·塔比亚斯. 艺术实践. 杭州:浙江摄影出版社,1989. 10.

更有意义,创作体验的积累比理性知识的获取更为重要。

爱克曼当年曾就“如何才能培养出人们所说的良好的艺术鉴赏力”这个问题请教歌德,得到的回答是:“鉴赏力不是靠观赏中等作品而是要靠观赏最好的作品才能培养成的,所以我只让你看最好的作品,等你在最好的作品中打下牢固的基础,你就有了用来衡量其他作品的标准。”^①这番话虽是指艺术欣赏,也适用于艺术创作。用中国古人刘勰在《文心雕龙·知音》篇里的话说,也即:凡操千曲而后晓声,观千剑而后识器;故圆照之象,务先博观。归根到底,“谁也不能仅凭化学分析或专家的报告,就对一种酒有所认识;文学也一样,任何东西都无法替代‘品尝’”^②。诗学研究究竟该往何处去?显而易见,正是作为“艺术工艺学”的诗学的衰落,导致了“诗学何为”的困惑。在《艺术原理》一书的序言里,英国文艺理论家乔治·科林伍德表示:我希望首先是艺术家,其次是那些对艺术有着强烈同情心的人们,会觉得我写的这些东西对于他们是有益处的;我是抱着这种态度来写作本书中的每一句话的。这样的想法无疑道出了绝大多数业内人士的心声。

除了艺术确有工艺方面的要求外,也在于来自古代希腊的诗学传统一直用同一个词来表示“技艺”与“艺术”。这给了后人一种对二者能够相提并论、一视同仁的印象。但海德格尔认为,这是一个颇为严重的误解。在这位哲学家看来,“不管我们多么普遍、多么清楚地指出希腊人常用相同的词来称呼技艺和艺术,这种指示依然是肤浅的和有失偏颇的”。根据他的分析,那个关键词从来不是指制作活动,在根本上它从来不是指某种实践活动。确切地说是表示“知道”的一种方式,也即对某个存在者作为存在的“觉知”。因为对于希腊思想来说,“知道的本质即存在者之解蔽”。这就意味着,当人们用它来表示艺术时,“这绝不是说对艺术家的活动应从手工艺方面来了解”。恰好相反,表明诗学的目标在于艺术之为艺术的那个根本性的东西。^③虽说海德格尔的存在之思不无故弄玄虚之嫌,但他的这番见解无疑值得注意。

在我看来,突围之路可以作如此概括:通过超越形而上学本质主义的陷阱而重返艺术本体论视野,在一个后形而上学的思想平台上,让诗学梅开二度地“把建立有关诗作本质的学问作为自己的任务”^④。有必要指出:作为“诗学”的文艺理论既非一门事关艺术生产的“授艺之学”,也不同于针对具体作品的

① [德]爱克曼·歌德谈话录.北京:人民文学出版社,1980.32.

② [英]拜尔.方法、批评及文学史.北京:中国社会科学出版社,1992.30.

③ [德]马丁·海德格尔.林中路.上海:上海译文出版社,1997.42-43.

④ [瑞]埃米尔·施塔格尔.诗学的基本概念.北京:中国社会科学出版社,1992.196.

“批评之论”，只能是一种关于艺术的“求道之思”。一言以蔽之：基础诗学的实质也即对艺术之“道”进行本体之“思”。它既不是面向实际“艺术现象”的认识（那属于审美批评实践的范围），也并非瞄准抽象的“艺术理念”的探讨（这已随着本质主义美学的终结而终结），而是对以古往今来的艺术实践为基础的、通过具体的艺术经验而呈现的、作为一种可能事物的“艺术存在”的思考。如果说传统形而上学美学就是以艺术理念为对象的先验本体论，那么本书所试图建构的这个后形而上学诗学，则能被看作以艺术实践为主体的经验本体论。它所关注的，是作为一种可能性的艺术经验的普遍性。以哲学视野而言，普遍性即“共相”。但这种普遍性属于一种不确切的确定、无限中的有限，是具体中的抽象、多元化的统一、非实体的实在。因而不能为概念所捕捉，只属于经验中的存在。

这就像马尔库塞所说：普遍性是经验的基本要素，它不是作为哲学概念，而是作为人们天天与之打交道的世界的属性。譬如，我们经验到的是雪、雨或热；一条街道、一间办公室或一个工头；爱或恨。而并非特指的“这场雪”或“这阵雨”等等，相反，纯粹的个别性倒是理智作用的结果。^①在某种意义上，这种对普遍性的把握甚至还不是人类的专利，而是人类从动物天地携带出来的胎记。亚里士多德早就指出过，如果一头牛在发现一头狮子时，不能以一种普遍性的方式把它当作一类现象而只是这一个的话，那么它就会丧命。所以，对于普遍性的把握既是生命原则的体现，也是存在之为存在的意义所在。如同“美完全不是一个多义的名称，而是一种同一性，它能够在美的所有实例中被作为不同于另一种同一性的因素而辨认出来”^②。普遍性不仅在艺术中显现，而且事实上它就意味着作为一种可能性的艺术本身。

它可以是不同风格的艺术家之间的共同追求，所谓“吏部仪曹体不同，拾遗供奉各家风。未言看到无同处，看到同时却有功”（陆游《与儿童论李杜韩柳文章偶成》），也可以是一个丰富饱满充满复杂性的艺术形象。比如莎士比亚笔下那位大名鼎鼎的主角——哈姆雷特。诚如英国美学家埃德加·卡里特所说：哈姆雷特是一个非常不同寻常而又极其复杂的性格，他被想象得栩栩如生，可以说是一个完全具体的个人。然而正是根据这一点，我认为他满足了对艺术的“普遍性”所提出的一切正当要求：他的一言一行完全符合他所具有的性格，是在他所处的环境中所必然或偶然做出的。^③此外，艺术的普遍性还可以是非实体的、

① [美]赫伯特·马尔库塞. 单向度的人. 上海: 上海译文出版社, 1989. 190.

② [英]埃德加·卡里特. 走向表现主义的美学. 北京: 光明日报出版社, 1990. 24.

③ [英]埃德加·卡里特. 走向表现主义的美学. 北京: 光明日报出版社, 1990. 75.



多元化的、变动不居的艺术现象里的那种既模糊又清晰的质的确定。比如,从托尔斯泰的《战争与和平》到普鲁斯特的《追忆逝水年华》,从紫色部的《源氏物语》到曹雪芹的《红楼梦》,对这些由不同时代、不同民族、不同性格和性别的小家所创作的小说,我们可以明确地给予同样的评价:伟大。

虽说人们可以认为,大自然中的鹿群与羚羊的奔跑、大海里的波涛翻腾以及稚气而单纯的儿童们的舞蹈等,每一种都意味着一种不同的美,但这并不妨碍从中“人们可以获得同样的对永无止境的生命、轻盈和运动的感觉”^①。这令人想起爱默生的这番话:尽管我们必须时时提醒自己“切莫企图给美下一个定义”,但不可否认恰恰正是“美的问题把我们的思想从事物的表面带到了事物的本质”。^②这便是基础诗学赖以建构的理论依据,就像我们可以追问:“除了事物的永恒本质外,美又能是什么呢?”^③我们同样能够说:除了对作为生命本源的这种审美价值的呈现,艺术又是什么呢?“凡是真的、善的和美的事物,不管它们外表如何,都是简单的,并且还总是相似的。”^④歌德此言十分精辟。因而理解艺术,事实上也就是理解这样一种既到处存在,又无影无踪的,作为一种普遍性人文关怀的审美体验。它作为以后形而上学语境为架构的基础诗学的研究对象,是存在论意义上作为一种价值的“有”,和实在论层面作为一种实体的“无”。

这里的关键在于,对直接由具体艺术经验所给定的东西的尊重,因为“所有形而上学都是超越经验的”,它总是自诩地“用一种为客观的和普遍内在的体系,来补充在经验之中给定的东西”。^⑤在这个意义上,基础诗学既是一种重构的“艺术经验论”,也是语言学意义上的“艺术功能论”。如同人类语言的统一性并非单一实体的统一性,而表现为一种功能的统一性。^⑥汇聚在“艺术”这面旗帜下的人类形形色色的花样翻新和创造,总是拥有一种以“人文关怀”为本的共同精神效应。所谓“艺术存在”的普遍品质体现于其独特的功能:“所有的形式与段落,在陈述中、在效果中消失了,而恰恰是这种消失成了艺术品之所以伟大的重要原因。”^⑦这为诗学研究提供了一种可能。人们从这个方面来评估一部作品的成就,同样也由这个方面来体验一种文化实践、理解一类精神产品。

① [英]埃德加·卡里特,走向表现主义的美学,北京:光明日报出版社,1990,186。

② [美]爱默生,爱默生集(下卷),北京:三联书店,1993,1238。

③ [西]米格尔·乌纳穆诺,生命的悲剧意识,哈尔滨:北方文艺出版社,1987,121。

④ [德]歌德,歌德的格言和感想集,北京:中国社会科学出版社,1982,88。

⑤ [德]威廉·狄尔泰,精神科学引论,北京:中国城市出版社,2002,213。

⑥ [德]恩斯特·卡西尔,人论,上海:上海译文出版社,1985,166。

⑦ [英]埃德加·卡里特,走向表现主义的美学,北京:光明日报出版社,1990,11。

玫瑰的绽开与艺术需要

但诗学面目的澄清,并不能代替对其研究价值的评估,还需要为诗学的“现在进行时”作出申辩。诚然,生活中有许多事根本无需理由。比如人类根深蒂固的好奇心,能让我们不约而同地关心影视明星们的行踪动态;社会强大的从众心理与民族主义情绪,能让我们自觉或不自觉地去关注奥运赛况与金牌位置;我们与生俱来的食色本性,能让我们不由自主地去光顾天南海北的小吃铺与大商场,热衷于形形色色的各种时尚、刺激、怪异的活动;被花花世界刺激得越来越旺盛的慕名趋利的欲望,能让我们乐此不疲地忙于参加各类职业培训讲座,关注任何来自金融证券彩票发行等业内人士的高谈阔论,琢磨所有事关升官发财之道和建设小康人家的神吹胡侃。

但如今已同“齐家治国平天下”之道相去甚远的艺术,不得不承认底气已经不足。尽管不久前,美国的希利斯·米勒教授以“喜欢文学不需要理由,就像玫瑰的绽放不需要理由”^①为之作了一番辩护,但这其实属于似是而非之言。从作为一种个人私事的“口味”的角度,不仅文学,其他所有一切也都无须辩护,只要既不影响别人的存在也不属于自残行为。西方谚语中所谓“趣味无争辩”指的就是这个意思。但让别人(和自己一样)喜欢也就是“谈论文学”则仍需要理由,因为这已进入公共领域,事关别人的选择,其潜台词其实是“我的喜欢‘应该’也就是你的喜欢”。也正是在此意义上尼采断言:全部人生就是趣味和口味的争论!^②事实上,正是这种争执与辩护,开创了一种人文研究的诗学,建构并推动了现代文论的发展。

所以面对艺术,我们必须给出一个何以“老调重弹”的说法,重启“诗之思”。我们得像泰戈尔那样表示:“我不会给艺术下定义,而是要探寻它存在的理由。”^③但这个理由只能落实于其所关注的艺术实践。诗学的命运从来同艺术的存在同舟共济,诗学的意义归根到底取决于艺术文化对于人类文明的独特价值。解决“诗学何为”的困惑的一个重要环节,在于对由来已久的“为诗辩护”的必要性给予重新认识。在历史上,层出不穷的“为诗辩护”之声从来都是一项基本的人文工作。在西方艺术文化史上,自柏拉图率先将诗人逐出他所描绘的“理想国”,这项工作便被摆到了文艺理论的议事日程。作为“诗学”的

① 分别见:[法]奥古斯特·罗丹.罗丹艺术论.北京:人民美术出版社,1978.10.[美]希利斯·米勒.为什么我要选择文学.上海:社会科学报,2004-7-1,(6).该文为作者于2004年6月北京中国人民大学举行的“多元对话语境中的文学理论建构国际研讨会议”上宣读的论文。

② [德]弗里德里希·尼采.悲剧的诞生.北京:三联书店,1986.258.

③ [印]泰戈尔.泰戈尔论文学.上海:上海译文出版社,1988.89.

开山之作的亚里士多德的《诗学》揭开了帷幕,16世纪的英国学者锡德尼和19世纪的浪漫主义诗人雪莱,都曾以“为诗辩护”为题留下了关于艺术文化的精辟思考。

无须赘言,诗学正是在众多诗学家们这一个个的雄辩之中走向繁荣。对诗学的价值构成严峻挑战的,首先在于缺乏艺术需要的沉寂。正如“美以需要为基础”^①,作为艺术的“诗是精神的食粮”^②。而“今天的人们以为艺术是可以缺少的,不再要沉思、默察、梦想了,他们要的是肉体的享受。各种高深的真理对于他们漠不相干,能满足肉体上的嗜欲就足够了”^③。现代雕塑之父罗丹许多年前的这番抱怨,如今早已变成现实。“一个社会的文化正在形成,商业是这种文化的灵魂。”许多年前,德国思想家尼采在其名噪一时的著作《悲剧的诞生》里所作的这番预言,如今也早已兑现。如果说在人类的童年,曾为“彼岸”的伊甸园所吸引,那么在信息社会的今天,越来越多的人已将目光锁定在了那些灯红酒绿的“此地”,为当下的“过把瘾”忙碌。

事情其实由来已久。所以满怀“君子”理想、追求“圣人”目标的思想宗师孔子,早就发出过“天下之无道也久矣”(《论语·八佾》)这样的感叹,有过“吾未见刚者”、“吾未见好德如好色者”、“吾未见好仁者,恶不仁者”(《论语·公冶长/卫灵公/里仁》)这样的断言。同样,在司马迁的《史记》里也提到天下熙熙皆为利来,天下攘攘皆为利往。无论在过去还是今天,一个由各种利益网络编织而成、为“官人”和“商人”所联袂掌控的红尘世界,一个做着远离尘嚣之梦的“诗人”,其实向来都显得十分可笑。艺术实践的当代衰落无可讳言,但对于这种状况,身为业内人士的一些文论家难辞其责。那些习惯于坐而论道的文人墨客们,将艺术的位置摆得过高,对其意义强调得过分。在某种意义上,当代艺术的相对衰落,首先是以往的精英文化将艺术的位置摆得过高的一种反应。

用尼采的话说,也即“思考伟大和生命的美学观点的过分膨胀”^④。长期以来,我们已经习惯于这样的说法:没有什么人可以完全不需要音乐、小说、诗歌、戏剧、雕塑以及形象描绘。^⑤尽管这在理论上不无道理,但从实际情况而言并非如此。总是以怀疑和批判的眼神看世界的叔本华曾经表示:对于那些“命运的宠儿”,艺术并不是必需的。这无疑是经验之谈。孔子有言:性相近也,习相远也(《论语·阳货》)。人与人的差别不仅巨大,而且常常显得针锋相对。

① [美]爱默生.爱默生集(下卷).北京:三联书店,1993.1242.

② [法]雅克·马里坦.艺术与诗中的创造性直觉.北京:三联书店,1991.183.

③ [法]奥古斯特·罗丹.罗丹艺术论.北京:人民美术出版社,1978.10.

④ [德]弗里德里希·尼采.哲学与真理.上海:上海社会科学院出版社,1993.146.

⑤ [美]沃尔斯托夫.艺术与宗教.北京:工人出版社,1988.2.