

# 文艺体系在中国现代进程中的两个总名、 三类构成和三种话语

张法

西方从文艺复兴开始进入世界现代化进程,形成了与之前的泛艺术不同的艺术(美的)体系,并在现代化的扩张中成为世界性的知识体系。中国自晚清民初进入世界现代化进程,参照世界性的艺术体系,形成了与中国之前的泛艺术体系不同的现代艺术体系,只是这一艺术体系在一百多年的演进中,形成了三类不同的构成结构,以及与之相应的三种话语,并归纳为两个不同的总名。三种构成结构,一是体现为由文联机构所构成的结构;二是由学科体系呈现出来的构成结构,这两种不同的构成形成不同的话语,但两种话语在艺术体系的总名都为“文艺”;三是由外国艺术体系著作的中译而来的构成结构,以及由学科体系中的美学学科而来的构成结构,二者的构成结构相同,其话语也相同,因此可合二为一,这一结构的总名是“艺术”。在两个总名里,文艺是中国的新创,艺术是西方的原名。二者的产生,无论是由 art 原样地中译为“艺术”的总名,还是由 art 变化地形成“文艺”的总名,都是中国在进入世界现代进程后,由中外古今互动而产生出来的结构创新和话语创新。这两个总名中,文艺更为重要,因此本文将之放在前面,以“文艺”(或曰艺术)的形式出现。两个总名及其相关的体系构成和话语说,无论对中国文化还是世界文化,都有非常重要的现实和理论意义。然而,这一理论创新和话语创新,因为其两个总名的共存,以及三类结构和三种话语的共存,在言说自身和对外言说上,一直存在困难,甚至这一创新性的言说,面对鲜活、生动、活泼的中国文艺(或艺术)丰富实际和自身的话语实际时,也一直存在不同实践领域的结构差异和各领域间互动时的语汇悖义。然而,在这结构差异和语汇悖义中又有着内在的相通和统一。从理论上认识中国型文艺(或艺术)体系这一差异而又统一、相悖而又相通的丰富形状,是使中国文艺(或艺术)的理论创新得到彰显的重要课题。本文拟从三个方面对之进行分析和思考。

## 一、文艺:作为中国型艺术体系的总名之一的创新与形成

从西方开始的世界性的艺术体系在中国形成两个总名——艺术和文艺,前者主要是对世界知识体系

的“继承”与“连接”,后者则体现了中国学人自身的话语创新,而且关联着中国学人对自身知识体系的建构。从理论上讲,艺术的来源相对简单,而文艺的形成复杂,但后者的出现,使前者也复杂起来。因此,讲清楚文艺这一总名,是明晓两个总名共存的关键。本节专讲文艺的总名何以产生和形成。

文艺一词的出现,是中国与世界文化互动的成果。但现实中的互动比科学论证和逻辑推衍更为复杂,体现在话语上,文艺体系的“文艺”一词,基本形成了两种固定词义:一是文与艺。这一创新,凸显了中国面对世界艺术体系进行创新的特色。二是文之艺,这也是一种创新,这一创新是中国面对由西方启动并形成世界性的文学观念,依自身的传统和现实,在文学领域进行的符合自身实际的话语创新。但这两义在语用上的相同,造成了话语上的有趣悖义。本文的主题在第一义,即作为与世界艺术体系相对应的文艺体系。因此,对于第二义,只作简要交代,彰显其与第一义的关联及造成对第一义理解的麻烦;同时,第二义对在第一义基础上进行话语体系建构造成的阻碍,也成为促使在第一义的认知上进行观念转换的动力。本文的正题,是从更新观念的角度,对第一义进行历史、理论、话语的梳理,凸显在中国现代进程中的“文艺”作为世界知识体系中的艺术体系两种总名中最重要的总名所包含的复杂现象和深邃的内容。

先交代一下“文艺”一词中“文与艺”和“文之艺”两种词义所产生和运行的因缘。

文之艺,主要是汉语文化圈与西方文化圈的德国,以及在西方激励下走俄式现代化的苏联三方复杂互动的结果。中国正史中的《新唐书》《金史》就有《文艺传》,文艺一词,义为文之艺。其用法,不仅与《二十五史》中的《文苑传》《文学传》同义<sup>(1)</sup>,也与唐宋以来学人,如宋代沈括《梦溪笔谈》、明代徐祯卿《谈艺录》、清代刘熙载《艺概》等的用法相同<sup>(2)</sup>。进入现代,汉字文化圈中的日本学人在东西互动中,面对德国的 Literaturwissenschaft(文学科学)用汉语将之译为文艺学<sup>(3)</sup>,得到中国学界的认可。德国的文学科学进入俄罗斯形成了俄国及后来苏联的

литературоведение (文学科学)。20世纪40年代,特别是共和国成立之后,苏俄思想对中国影响日深,中国学人用文艺学这一已有语汇去对接苏俄的文学科学,尤其是苏联文艺学专家到中国讲学及出版文艺学专著和教材,与中国的学科建设互动,使凸显文之艺的文艺学,成为中国学科体系中文学科里的一个重要学科。<sup>(4)</sup>文艺学自今还是国家学科目录中的正式名称,因此,文艺的文之艺词义将继续在学科体系及其影响所及的领域中存在。

文与艺,主要由中西文化里艺术体系的互动而产生。从世界艺术演进的长时段来看,艺术的发展分为四个时期:前艺术时期、泛艺术时期、美的艺术时期、后艺术时期。只有理解了世界艺术的历史演进,以及这一历史中的中西差异,对于中国现代以来的艺术体系何以新生出文艺这一总名,方有一个透彻的体悟。

前艺术时期的“艺术”,在原始仪式的总体结构中产生和演进。原始仪式由四个部分组成:仪式地点、仪式之人、仪式器物、仪式过程。由仪式地点产生了建筑艺术,由仪式之人产生了文身、装饰、服饰艺术,由仪式器物产生了彩陶、玉器(以东亚为主)、青金石(以西亚和地中海文化为主)、青铜器艺术,由仪式过程产生了诗、乐、舞、画、雕、剧的多种综合性艺术。以上只是用美的艺术时期关于艺术的定义去看的,如果按照早期文明和轴心时代中泛艺术时代的艺术定义,还有很多艺术之项可以添加进去,如饮料、食品、香品、占卜、几何、算学、天文等。总之,不管是美的艺术时期称为艺术的各项,还是在泛艺术时代可称为艺术的各项,都是在仪式的原始精神主导下被赋予意义的,与美的艺术时代的艺术,虽有形式上的相同,但其内容从本质上讲是不同的。然而,仪式中的重要部门都进入后来的泛艺术时期的艺术之中。

泛艺术时期的艺术,从早期文明到世界现代化的启动,世界随早期文明以来的文化差异也带来了泛艺术的差异。且以西方和中国为例,在西方,古希腊的 *τεχνη* (艺术)是泛艺术,不仅雕塑和绘画是艺术,日常的理发和裁衣、高深的几何和天文也是艺术。中世纪的 *arts* (艺术)还是泛艺术,并展开为十四艺,按基督教对于灵魂的用心与肉体的动手之区别,分为高低两级。语法、逻辑、修辞、算术、音乐、几何、天文七艺,关系到用心与灵魂,为高级别的 *liberal art* (自由艺术); 编织、商贸、农业、狩猎、医学、演剧、装备七艺,主要为肉体的动手,乃低级别的 *mechanical art* (机械艺术)。建筑、雕塑、绘画被归到低级七艺中的装备一类中。在中国,从先秦到晚清的艺术,从《左传》《史记》<sup>(5)</sup> 到《清史稿》全部正史中的《艺术传》都是泛艺术,因此,“艺术传”在正史中又名“术艺传”“方术

传”“方技传”“方伎传”<sup>(6)</sup>。这五种名称,词异义同,其所指范围基本上如《隋书·艺术传》所归纳的:阴阳历法,卜筮算卦,医巫治病,音律通气,相术辨人,工艺制器<sup>(7)</sup>,以及唐宋元明清史书艺术类传记加进来的书、画、琴、棋等。从更宽广的文献来看,中国古代的泛艺术,可归为六种:以朝廷仪式为主的礼之艺,以语言之美为主的文之艺,以方术为主的术之艺,以士人庭院之美为主的玩之艺,以演艺为主的伎之艺,以制造工艺为主的工之艺。

艺术时期,开始于世界现代化进程的出现。在西方,从文艺复兴到19世纪,完成了从泛艺术到艺术的最终定型,即只把建筑、雕塑、绘画、音乐、舞蹈、戏剧、文学定为艺术,是以美为目的,为培养人的美感而创造出来的。把这七门艺术之外的泛艺术排除出去,而形成美的艺术,在欧洲语言中体现为法文的 *Beaux art*、英文的 *Fine art*、德文的 *Schöne Kunst* 等,再在语用简化原则的作用下,以英语为例,初简化为首字母大写的 *Art*,最后简化为首字母无须大写的 *art* (艺术)。随着世界现代性在晚清进入中国,中国艺术在现代性的进程中,参照西方艺术的框架,把中国古代泛艺术中与西方艺术阶段不同的其他类项排斥出去,而开始了中国的艺术时期。这是主流。但由于中西文化的泛艺术时代的具体差异,因此中国进入艺术时期的具体内容,又与西方的艺术时期有所不同,其中与本文最有关系的是:西方形成以艺术为总名的艺术体系,中国除了延用西方的艺术总名之外,还形成以文艺为总名的新名,以及两个总名共存从而显得复杂起来的艺术体系。西方的艺术时期从文艺复兴开始,是把低级的机械艺术中的绘画、雕塑、建筑提升到高级的自由艺术中,并将之与音乐、舞蹈、戏剧、文学归为一类,而排除泛艺术中的其他类项,形成美的艺术。艺术的形成,三门低级艺术升为高级艺术甚为重要,为了强调这一升级到美的艺术的重要,艺术一词可以单指由这三门艺术合一的美术。三门之中,绘画特别重要,如何在绘画的二维平面中显现出现实中的三维效果,是古希腊以来一直希望解决而一直未能解决的问题,这一问题在文艺复兴的绘画中解决了,焦点透视的绘画关系到整个西方的思想转变,在这一意义上,达·芬奇认为绘画高于文学和音乐<sup>(8)</sup>。为了彰显绘画在艺术体系中的重要,艺术也可以专指绘画。因此,艺术时代以来,形成了艺术的一词三义:一是单指绘画;二是单指美术;三是指艺术体系总体。正因绘画及美术的升级导致它们在新的艺术体系总体中越来越重要,西方的艺术总体是以“艺”为中心的体系。中国文化在艺术时期之前,文是最高级,其他艺术门类都依照与文的关系远近而呈现为高低不等的级别,当中国随现代化进程进入艺术时期时,一方面按照西方的艺术总体框架,把与之不同的类项(如历法、卜筮、饮食、香品等)排除在艺术之外,把与之相同的类

项列入,形成艺术体系;另一方面要保持艺术在文化中的高位,以前这一高位是由“文”来代表的。现在,通过突出“文”中的艺术类即文学,使艺术保持文化高位,在这么做的同时,也把以前泛艺术中的低级类项(如演艺之“伎”),提升到文化高位。为了让这具有双重意义的转变在名称上彰显出来,中国的艺术体系的总名上形成了新的总名,称为“文艺”。<sup>[9]</sup>简言之,中国的艺术体系之新总名是“文艺”,等同于西方艺术体系之总名的“艺术”。在这一中国型的新总名里,内蕴着非常丰富的文化、历史、现实的内容。

后艺术时期的到来,在中国和西方也有时间差距。在西方,20世纪初开始,科学、哲学、经济、社会的多维升级,使西方进入后艺术时期,这里,经济、科学、哲学的影响最为显著。经济上,电器的出现使电影、电视剧进入艺术体系,以电影和电视剧为主的电器型艺术,生产方式是企业的,个人性艺术如绘画、文学中的创作在电器艺术中转为制作。艺术时代艺术的审美的超功利性质,转为后艺术时代的首先要盈利的功利性质。科学上,世界的物质构成基础,由原子世界进入粒子世界,具有实体性的原子变成了具有虚体性的粒子,暗物质暗能量的发现,使西方的实体世界变成虚体世界,时空一体和质能一体成为世界的运行规律。在新思想的影响下,各门类艺术的基本原则产生了根本性的变化。在绘画上,空间性的焦点透视转成了各现代艺术中的时空合一的多维透视;在文学上,叙事者由全知变成半知;在音乐上,调性音乐转成了非调性音乐。在哲学上,实体—区分型思维变成了实体—关联型思想,艺术不再全是以美为目的进行自律性运行,而是以美为主,又与真、善关联着运行。艺术与生活、社会、政治的关系,艺术与非艺术的界限,变得多样和复杂。以上四大方面的合力,使后艺术变得复杂起来,对之所进行理论总结和言说,至今仍在众说纷纭的讨论和争论之中。因离本文的主题甚远,在此不谈。20世纪90年代,随着电视的普及和在社会中地位的提升,中国的改革开放进入经济发展的高速上升期,文学在艺术体系中失去最高地位,影视入主艺术体系的高位,中国两大总名共存但以文艺为主的艺术体系开始新的发展,整个文艺领域,在学术、学科、话语上产生着持续和系列变化。但一个总的特点,就是文艺中的文与艺的两部分中,艺术部分的一些类项(如影视)在实际和话语上的膨胀已经压过文学部分。

从对艺术产生和演进的四个时期的简介,本文的主题——以文艺和艺术两个总名共存但以文艺为主的艺术体系,所由出现和演进的基础,业已大致明了,接下来就可以进入中国两总名共存中的三大体系构成的讨论了。

## 二、文艺和艺术两个总名共存中的三类体系构成及话语生成

文艺和艺术两个总名和以文艺总名为主的体系构成,是在中国现代性的复杂进程中形成的。这一复杂进程,把与世界的关联互动与自身的独自塑形交织一体,体现为既相通又相别的多领域、多方面、多形状、多样态的演进,使不同领域和各个方面在对文艺体系的理解和文艺话语的理解上,呈现出不同的现实结构和话语类型。具体来讲,在今天都一直存在,而且有着重要影响的主要是三种不同的艺术构成:一是由中外互动而来的艺术总体及其话语形态;二是由中国的体制而来的文艺总体及其话语形态;三是学科演进而来的文艺总体及其话语形态。三种总体结构及其三种话语结构,形成了中国两名共存的体系构成的“超复调”演进。这里,“复调”是用了巴赫金的术语。巴赫金借用西方音乐的复调,来呈现一个与只讲一元化的主调逻辑和空间结构的西方古典思想相区别的,强调多元化的复调逻辑和时空一体的理论模式,受到西方各美学流派的赞赏。<sup>[10]</sup>但巴赫金的复调,仍是把艺术与其他领域区别开来,作为一个独立系统运行。本文用超复调的“超”,就把文艺体系从独立系统中超离出来,与整个世界关联在一起,进行呈现。下面先看两个总名下的三种体系及其话语是怎样的。

先讲艺术作为总名及其话语在中国现代进程中的存在,这一话语主要由中外互动而来。在世界的知识体系中,艺术体系是以“艺术”为总名。中国现代以来,虽然有把艺术体系的总名创新为“文艺”的主潮,但面对外国的原著,是不能把西语的 art、俄语的 искусство、日语的“芸術”译成中文的“文艺”的,而只能译成艺术。因此,艺术作为艺术体系的总名,在有关艺术体系的外文原义的汉译和中国学人论及外国作为艺术体系的“艺术”一词时,都是要使用这一语词在世界知识体系中的原义的。以艺术作为艺术体系总名的外国著作的汉译,根据李心峰统计,民国以来至2000年,数量如下表<sup>[11]</sup>所示:

表1 外国艺术体系著作统计表

国别	民国时期	共和国成立	改革开放	总计
		前期	以后	
西方著作	12	4	64+3=67	83
苏俄著作	15	6	19+2=21	42
日本著作	11	0	3	14
总计	38	10	91	139

注:表中西方的+3是俄国文化圈的学人俄国人康定斯坦和波兰人英加登的著作,属西方思想。苏俄+2是把俄国文化圈中东欧人写的著作算上。



此表对个别著作稍有遗漏,在精准上还可讨论,但一是表中所呈现的总趋势无问题;二是对艺术总体的界定无问题。虽然,还可以把西方和苏俄关于美学的著作也加进来,在西方,美学等于艺术哲学,在有关艺术体系的概念使用上与之一致,苏俄认为艺术美是主要的美,因此美学著作都要论及艺术,在概念的使用上,都是把艺术作为艺术体系的总名。再加上,国内学人论述国外艺术体系著作而写作发表的著作和论文,构成一个较为庞大的数量。还要加上,中国学人只要从美学角度讲艺术的,都用艺术作为艺术体系的总名,如民国时期的宗白华、马采等,共和国成立之后的蔡仪、李泽厚等,改革开放后活跃的叶朗、曾繁仁、朱立元等。这方方面面的合力,形成较为庞大的用“艺术”作为艺术总名的话语群,形成了中国艺术体系在总名上使用“艺术”一词的能量巨大的场极。这一场极的形成,因中国与世界互动而必然出现,而且将继续出现,从而对艺术这一概念在语用上的一致造成不可克服的困难。只有理解这一困难,才能进入中国对艺术体系在总名使用上的实际,从而进入对这一“实际”进行具有“实际意义”的思考之中。

与前一话语群对“艺术”一词在语用上不同的是,中国以文艺为艺术体系总名后,在体制结构上的形态对艺术一词的新义。艺术体系的总名是文与艺的文艺。整个国家在文艺上的体制建构,体现在“中国文学艺术界联合会”这一机构上。晚清民初以来,“文艺”作为艺术体系的总名已经定型。中华人民共和国成立前夕,1949年7月,中华全国文学艺术工作者代表大会召开,成立“中华全国文学艺术界联合会”,此会在1953年9—10月召开第二次代表大会时,更名为“中国文学艺术界联合会”(简称文联)。虽有会名的变更,但以“文学”加“艺术”的“文艺”作为总名未变,体现了文学在整个艺术体系中的特殊地位。与文联成立同时,1949年7月,“中华全国文学工作者协会”成立,在文联更名的同时,此会也更名为“中国作家协会”(简称作协)。由于文学的重要性,作协与文联是同级机构,在成立之初是如此,之后也是如此。改革开放后的1982年5月26日,中央书记处正式批准,经历“文革”中瘫痪、变化后的中国作家协会恢复原体制,并确定作协与文联是同级单位。一方面在机构的构架上交协是文联的团体会员,另一方面在行政上与文联同级别,继续体现着中国现代化以来,文学与(除文学之外的其他)艺术并列的结构。文联具体管理着文学之外的艺术门类,有十个:戏剧(中国戏剧家协会)、电影(中国电影家协会)、音乐(中国音乐家协会)、美术(中国美术家协会)、曲艺(中

国曲艺家协会)、舞蹈(中国舞蹈家协会)、摄影(中国摄影家协会)、书法(中国书法家协会)、杂技(中国杂技家协会)、电视(中国电视家协会),另外,民间文艺(中国民间文艺家协会)也应算是具有中国特色的艺术门类之一,因此总数为十一类。此外,中国文艺评论家协会是从理论上对中国文联中的文艺体系进行总括的协会。中国文联,形成了中国文艺体系的一种形态,具体可列表如下。

表2 体制所呈现出来的中国文艺体系

中国作家协会	中国文学艺术界联合会									
文学	戏 剧	电 影	电 视	音 乐	舞 蹈	美 术	书 法	摄 影	曲 艺	杂 技
文学	艺术									
民间文艺										
文艺评论										

中国文联之所以把以文艺为总名的中国艺术体系做这样的—个组织结构,主要是因为它面对的是中国艺术的历史传统与进入世界现代化进程后的世界艺术体系。在这一结构中,可以看到文学、美术、音乐、舞蹈、戏剧、电影、电视、摄影这八门艺术,是世界艺术体系中本有的,但被进行了中国式的重组(比如建筑、园林以及后来兴起的设计,不在里面)。书法、曲艺、杂技、民间文艺,是中国传统艺术体系中本有的,被按现在的需要进行了重组。对于本文的重点来讲,这里文学和艺术是分开的。在逻辑上,文学与艺术并列,文学在艺术之外。文与艺并列的艺术在20世纪90年代开始凸显出在文艺体系中的重要性,且日渐其盛。中国文联从2012年起,著有年度性的《中国艺术发展报告》,每年一本,其内容,就是除了文学之外的如表2所列的属于艺术的十一个门类(再加上理论总括性的“文艺评论”)。年去年来的“艺术发展报告”,透出了并强调着文联机构中的“艺术”的结构与语义,并在文联机构的范围中,特别是新成立的中国文艺评论家协会一直在进行的机构扩张中,形成了一个强大的话语群。由文联这一体制形成的艺术体系,强调历史和文化色彩,并融汇古今,是一个非常具有中国特色的艺术结构和语义内容。文联所建构起来的文艺作为艺术体系的总名与由外国译著和阐释所带来的艺术体系的总名,是相互悖论的,从而二者互映,构成了中国现代以来艺术话语中一个在现象上很有趣、在内容上甚深邃的文化现象。

最后,讲与外国著作的汉译和论述在艺术语用上的不同,与体制结构在艺术语用上基本相同而又有所不同的中国学科体系中的艺术一词的内容与语用。中国学科体系的官方目录,在20世纪80年代正式出台,

之后不断修改,至今共有5次。最初,20世纪80年代1次和90年代2次共3次修订,本科目录主要是按各高校的艺术类专业设置的具体内容而来,甚为驳杂,研究生目录朝向学科的规范化。但有一个基本特点,即艺术学是文学门类中的一级学科,即艺术学隶属于文学,艺术院校毕业获得的是文学学位。且以1997年的研究生学科目录(见表3-1)为例:

表3-1 1997年学科目录中的艺术学体系

学科门类	一级学科	二级学科	
文学	新闻传播学	略	
	中国语言文学	略	
	外国语言文学	略	
	艺术学	艺术学	
		音乐学	
		美术学	
		设计艺术学	
		戏剧戏曲学	
广播电视艺术学			
舞蹈学			

表3-2 2012年学科目录中的艺术学体系

学科门类	一级学科
艺术学	艺术学理论
	音乐与舞蹈学
	戏剧与影视学
	美术学
	设计学

表3-3 2022年学科目录中的艺术学体系

学科门类	一级学科	
艺术	艺术学(学术学位)	
	音乐	专业学位
	舞蹈	
	戏剧与影视	
	戏曲与曲艺	
	美术与书法	
设计		

在1997年学科目录中,有三个特点:第一,艺术学属于文学门类下的一级学科。第二,文学与艺术学是分开的,体现了文与艺的并列。第三,艺术学下面没有文学,即文学在艺术之外,所属的类别除理论性的艺术学之外,有七个二级学科。这基本上反映了西方艺术学是除文学和建筑外的主要学科,因此,是一个紧跟世界的学科体系,其中紧跟世界艺术学科演进的是:设计艺术学。这是一个交叉性学科,因此目录中注明:此学科也可获工学学位。学科中的艺术学体系与体制中的艺术学体系相比较,可以看出两个体系的侧重点不同,体制中的艺术学强调古今的对接,学科中的艺术学强调中国与世界的对接。但共同点都是把文学与艺术区别开来,并列起来。

前面讲过,中国古代文化中文高于艺,因此,现代以来学科体系中把艺术学科放在文学学科下面,实际上是抬高艺术学科的地位。但自20世纪90年代以来,

随着影视升上文化高位,艺术学科想脱离在等级结构中走下坡路的文学而自立门户的愿望和谋划,紧锣密鼓地进行,终于在2012年的学科目录(见表3-2)中独立出来,形成与文学并列的学科门类。1997年二级学科中的类项并没有改变,只是在升入一级学科之后进行了一些合并。基本上还是七类:音乐、舞蹈、戏剧、电影、电视、美术、设计。当学科型艺术在1997年目录把类型定为如上七类时,学术著作紧紧跟上,王次炤主编的《艺术学基础》(2006年)一书中的艺术体系正是由这七个类型组成的。当学科型艺术在2012年目录中把艺术定为五个一级学科时,学术著作也紧紧跟上,曹顺庆、柴永柏写作《艺术学概论》(2015年),其艺术体系把七类按学科目录方式结构为(除了艺术学理论之外)四类:美术学、设计学、戏剧与影视学、音乐与舞蹈学。学科目录的修订与艺术话语随之变动,透出了学科体系对艺术学话语的巨大影响。从话语角度来看,20世纪80年代以来的5次学科目录修订,无论是将艺术(学)定为一级学科,还是升级为门类,艺术在语用上基本不变。第一,艺术是文艺中的一项区别于文学的大类,与文学一道构成文艺体系。第二,与西方的艺术体系的构成相比,学科体系中的“艺术(学)”只是艺术总体中的一部分,甚至“艺术(学)”加上“文学”也还不是西方艺术体系的全部构成。西方艺术总体的构成,被分散到学科体系的不同门类之中,以最新的2022年学科目录为标准,西方的艺术总体在中国学科体系中具体分布如下:

表4 艺术总体在2022年学科目录中的分布

门类	文学		艺术					交叉学科	工学	农学		
	中国语言文学	外国语言文学	艺术学	音乐	舞蹈	戏剧与影视	戏曲与曲艺				美术与书法	设计
一级学科									设计学	建筑学	风景园林	园艺学

表4中,不但呈现了艺术总体在学科体系中的样态,同样也透出了艺术总体与中国文联的体制结构也是不完全相同的。第三,在学科体系中,设计一直是艺术学的一个类型。这对应西方文化自19世纪末和20世纪初的拉斯金和莫里斯开始的美术工艺运动到20世纪30年代由德国扩展到世界的包豪斯运动,以及立体派、未来派、新构成主义等各种现代艺术的兴起中,设计都以新艺术运动的口号和方式进入艺术序列之

中,加上 20 世纪科学和哲学的思想升级,使区分型思维向关联型思维转变,设计以多样路径进入艺术之中,以多种的方式与艺术关联起来,但设计进入艺术序列在中国学科体系中显得尤为突出。在 2022 年的学科目录中,学术学位的一级学科设计学归到了交叉学科门类,专业学位的一级学科设计归到艺术学科门类,彰显了学科体系中的艺术,主要与西方的学科体系互动。虽然 2022 年的学科目录,提升了书法和曲艺的地位,兼顾到中国的艺术传统,有打通和交织中外古今的意向,但学科体系中的艺术,与文联体制中的艺术,以及与由西方著作汉译和阐发而来的艺术,在内容、结构、语用上都有所不同。

### 三、思考中国文艺(或曰艺术)总体构成的理论模型

简要归纳,中国进入现代进程以来的艺术总体,形成了三个相互关联、相通互叠,又有所不同的结构和话语:一是由体制而来,体现为以中国文联为中心展开来的艺术总体,更多地代表了古今的关联(特别体现在杂技艺术和曲艺艺术的单列上),在话语体系上,以文艺为艺术体系的总名,文学与艺术并列,艺术是除文学之外的其他类项的总和。二是由学科体系而来的艺术总体,主要体现了中国与世界知识体系和教育体系的关联,呈现着中国在与世界对话时与时俱进又坚持中国特色。在话语体系上,与体制的话语基本相同,以文艺为艺术体系的总名,在具体艺术类项的划分上,与体制的类项展开稍有区别,把设计纳入艺术彰显了与时俱进的特色。体制领域和学科领域的话语体系,是在中国现代进程里,以“极高明而道中庸”的方式形成的。三是由外国艺术理论著作的汉译及由之而来的论述而成的艺术总体,代表着中国与世界的关联,在话语上,以艺术为艺术体系的总名,文学是艺术中的一种,不能将文学与艺术并列。这里还须把前面提到过的再提一下,即移置于外国学科体系的美学学科,在话语上与外国译著相同(美学在学科体系中属于哲学门类中哲学一级学科下面的二级学科,在学科体系中甚低,但在理论上甚高,属于人类高级的真、善、美之美,其话语的运行,不但遍及艺术各领域,而且延伸到非艺术的美学领域,有极强的话语力量。外国译著与美学学科在话语上相同,因此可以合二为一)。中国发展的趋势是要使中国进入整个世界体系,在与世界的互动中共建世界的未来。从而,世界各国特别是发达国家关于艺术体系的译著,在中外互动中会源源不断、日益增多地进入中国。因此,三种艺术体系及由之而来的话语体系相互勾连,或相持,或相悖,构成一种丰富而又深邃的

话语图景。在艺术体系的总名上,以文联为代表的体制体系和以高校为代表的学科体系,总名是“文艺”,文学是与艺术区别开来的并列类项。译著话语和美学话语的总名是“艺术”,等于前二者(体制话语和学科话语)中的“文艺”。这一基础核心词词义的不一致,将会长期存在下去。同时,三个领域在艺术构成上的(如上节所呈现的)不一致,也将长期存在下去。正是三个领域在体系总名和体系构成这两个层级上的不一致,形成了中国文艺或曰艺术的实际样态,犹如王夫之所讲:“势之所趋,岂非理而能然哉?”<sup>(12)</sup>然而,对这一要长期存在下去的实际样态,在进行规范化的总结时,乍一看来,会有困难,从总名的使用和次类的结构上,都不能符合亚里士多德的同一律、排中律、不矛盾律的基本逻辑,也不符合学科和教科书应当设定的关键术语在定义上应当一致的基本要求。细而思之,文艺(或艺术)上的实际样态,正好反过来反思我们的思维方式和理论模型。世界现代化进程中知识体系的思维方式,最初是以柏拉图—亚里士多德和牛顿—黑格尔的思维方式为基础的,呈现为一种树状形的,由本质与现象所规定的,按一元化方式展开的规整的层级结构。用这一方式来看待中国的文艺(或艺术)样态和话语,就会有诸多的困惑。20 世纪初以来西方的思维模式和话语方式,从古希腊到近代的古典思想进入现代思想,思考模型进入存在主义的存在与存在者,精神分析的无意识与意识,结构主义的语言与言语的关系,总而言之,不是本质与现象的明晰关系,而是深层结构与表层现象的隐晦复杂关系。从这一思维模型来看,作为总名的文艺(或艺术)以及次级的类项展开,都是表层现象,关键是要从三种不同的表层结构找出内蕴在其中的深层结构。这一模式,可以从古典模式的总名悖论和异质结构中脱离出来,进行更深的思考。20 世纪 60 年代以来,西方思想更进一步升级,进入后现代思想,在以德里达、伽达默尔以及后期维特根斯坦、詹姆逊、霍米·巴巴等为代表的后现代思想看来,表层现象下面并无一个实体性的深层结构,而是一个虚体性的“无”的本体。这样,不是要把表层现象作为一个独立的整体,去思考隐藏在下面的深层结构,而是把思考对象作为一个在时空一体中的活的对象去思考其中的虚实显隐的全部关联。且用后现代思想的代表之一德勒兹的方式去看,德勒兹用了三个语词来表达这一新型思想:游牧系统(nomadic system)、块茎生成(becoming from rhizome)、逃逸诸线(lines of flight)。他认为,作为对象的客体,具有相异于国家的游牧性质,相对于树状的茎块性质,不同于有序展开的逃逸线路。下面以对三个语词的简



要诠释来呈现德勒兹的思想。先看游牧系统,以前的思考方式,是按国家的固定结构去思考,国家有内在结构和固定边界。划定边界和发现结构,国家的本质就呈现出来了。游牧则没有边界,游牧系统是一个无限定的自由系统。可以根据自身的需要到处游走,在自由性的游走中,既发现新的关联,又在新关联中,把自身本有(但因没有这一新关联而无从显出来的)性质彰显了出来。游牧是从自由游动中发现新的关联,同时由关联发现自己的新性质。从这一角度来看,三种文艺(或艺术)领域,正是文艺(或艺术)的三种不同关联,通过三种关联,可以把文艺(或艺术)的三种性质彰显出来。再看块茎生成。以前的思考方式,是按树形思想,树由根而干而枝而叶,形成一个由根之中心和基础展开来的一元化的封闭循环体系。块茎不同于树形,块茎可在地下与地上自由生长,由一块茎生长形成新茎、新块、新球,其生长方式是按具体因缘而呈现多元、多向、多层的延伸、连接、聚散、离合、进入、退出、建域、解域。最初的块茎无论出于何种原因枯死,也不影响新的块茎继续多元、多向、多级地生长。块茎不仅是块茎本身,还与其他因素互动构成,块茎与土壤、阳光、风雨互动结合,犹如鲜花与蜜蜂之间的互为主体的关系。从而,块茎的结构是一种非结构的结构,反中心的生成,非体系的体系,块茎因时、因地、因景、因缘不断地成形、离形、变形,进行着聚散离合的自由生成。用德勒兹的话来讲:“树是亲缘关系,但块茎是联盟。树强烈推行动词‘to be’,但块茎的构架是连接:‘and……and……and……’,这种连接携带着足够的力动摇和根除动词‘to be’。你去哪里?你从哪儿来?你朝哪儿走?这些都是无意义的问题。”<sup>[13]</sup>这里,特别把块茎的 and(自由联结型)思想与西方自古希腊以来的 to be(从现象的 to be 到本质的 being)的思想对立起来,而突出了新思想的特征。从块茎的思想来看中国文艺(或艺术)的生成,其在三个领域的不同结构与话语,正可用块茎的思维方式去体悟,并无一个本质作为中心,而是因时因地因景因缘而产生的三种相互关联生成。最后看逃逸诸线。从国家或树形的方式去看研究对象,都会从结构的建构上去看待其生成,形成一个有中心的体系。但其前提是对象看成与所有外物都无关的独立体,正如把一个对象放进科学实验室中与整个外界隔离开来。而真正的对象都是非孤立的,而是与天地万物有着各种关联的。从一物与他物和天地的关联来看,任何研究都是抓住一些关联而忽略另一些关联的,而对象性质的呈现,因为这些被忽略的关联,构成了研究的盲点,从而对象的一些特点在研究者眼中逃逸。有多

少被忽略之点,对象就存在多少可能的逃逸之线。逃逸诸线彰显了研究者研究中必有的局限。将逃逸诸线运用到中国的文艺(或曰艺术)的样态之中,可以体悟出,在外国著作的汉译中,体制和学科关于文艺的话语是逃逸不见的,在体制的文艺结构和话语中,外国著作的汉译和学科结构与话语是逃逸不见的。只有从逃逸诸线去看三个领域的文艺(或艺术)结构与话语,文艺(或艺术)的话语才会把研究的眼光从自身超越出来,而进入更为广阔的思想中去。

德勒兹的思想是西方科学和哲学升级到后现代之后的思想体现之一,虽然已经从区分型思维转到了关联型思维,但根本上还是对一物与他物的关联,进行了实体性思考,对西方科学和哲学达到的虚体本体还未被完全体悟,从而与西方升级了思想相似的中国的虚实相成和印度的色空互变的思想,还未被完全体悟。按中国的虚实—关联型思维去思考,中国现代文艺(或艺术)是由与世界现代化进程关联着的中国现代化进程决定的,同时自身又参与到中国现代进程的建构之中,中国现代文艺(或艺术)体系及话语的多元多向的演进,后面有一个起决定性的东西,这个东西是虚体之无。无不是没有,而是妙机其微,不能用形式逻辑的语言明晰地说出,《庄子·秋水》曰:“可以言论者,物之粗也;可以意致者,物之精也;言之所不能论,意之所不能察致者,不期粗精焉。”<sup>[14]</sup>这“不期粗精”的虚体之无,就是道,道既是形上的宇宙整体之道,又是宇宙中万物的运行之道。中国的文艺(或艺术)所由决定其如是样态的虚体的形上之道,是由具体运行中体现出来的,是在其运行中与中国现代进程方方面面的关联中生成的,只有不把文艺(或艺术)作为一个孤立系统,而是细察其全部关联,不但识其呈现出来之“实”,而且悟其内在多方关联之虚,不但从空间结构中认知其实与虚的存在与互换,还要从时间的运行中体悟不断的“是”与“变”。从后一方面来讲,印度的是一变一幻一空型思维(the thinking way of bhū-mā yā-Śūnyatā),对我们认知西方后现代思想,以及认知中国现代以来的文艺(或艺术)及话语,也是有帮助的。印度的 Śūnyatā(空),相当于中国的道之无,但主要从时间演进中去观察事物,在前一时点中呈现为“是”(bhū),在时间流动中,“是”同时又在“变”(bhū),从 bhū(是变一体)中去看研究对象,比如学科体系中艺术学科自 20 世纪 80 年代以来的五次修订,由更为广阔的中国之道乃至宇宙之道所驱动的动力就会透露出来。总之,把中国虚实关联型之道、印度是变一体之空与西方科学和哲学升级了的思想,在中西印哲学互鉴中,结合起来,从新的思想

和新的角度,去思考中国现代化进程中的文艺(或艺术)及其话语的演进,会给我们提供新的思想模型,其对文艺(或艺术)及其话语的思考,更通透更深入,以在文艺(或艺术)上建立起真正符合中国实际的知识体系和话语体系。

注释: -----

- (1)《后汉书》《魏书》《北齐书》《宋史》《明史》《清史稿》是《文苑传》《梁书》《陈书》《南齐书》《南史》《周书》《陈史》《隋史》《辽史》是《文学传》。在正史中,文苑、文学、文艺,三词名异义同。
- (2)宋代沈括《梦溪笔谈》中有“艺文类”就专讲文字、音韵、诗文之法,明代徐祯卿《谈艺录》讲的也只是诗文之艺。清代刘熙载《艺概》主要讲文、诗、词、曲、应试的八股文,以及与文字相关的书法,总之也只是讲文学之“艺”。因此,在古代,“艺”当其“文”组为一词,并不是讲在文之外的另一与文不同的作为类别之艺,而乃文之中的部分文学的一个规则之艺。
- (3)日本学人冈崎义惠(1892—1982)为主要代表,其专著《文艺学概论》(1929)和论文《日本文艺学的发生》(1931)、《国文学与日本文艺学》(1932)、《日本文艺学》(1935)奠定了“文艺学”的汉字基础。其《国文学与日本文艺学》特别从论文名称上昭示了与从文献角度研究文学的国文学不同之处,从美学和艺术角度研究文学的文艺学的特点(顺提一下,日文汉字“艺”为“芸”,因此日本的文艺学书写为文艺学)。
- (4)1949年10月华北人民政府高等教育委员会颁布的《各大学专科学校文法学院各系课程暂行规定》,1950年9月中央人民政府教育部颁布的《高等学校课程草案:文法理工学院各系》两文件中“文艺学”被列入中国文学系和外国文学系的“基本课程”。新中国文学系的课程序列中,前者列在第三,后者升为第一。新中国成立后,苏联专家毕达可夫、柯尔尊到北大、北师大讲学,随后二人及其他苏联专家以“文艺学”为名当时出版的著作有:《苏联大百科全书选译:文学与文艺学》(人民文学出版社,1955年版)、毕达可夫《文艺学引论》(高等教育出版社,1958年版)、谢皮洛娃《文艺学概论》(人民文学出版社,1958年版)、柯尔尊《文艺学概论》(高等教育出版社,1959年版)等。
- (5)《明史·方伎传》把正史中的泛艺术传统上推到《史记》《左传》:“左氏载医和、缓、梓慎、裨灶、史苏之属,甚详且核。下逮巫祝,亦往往张其事以神之。论者谓之浮夸,似矣。而《史记》传扁鹊、仓公、日者、龟策,至黄石、赤松、仓海君之流,近于神仙荒忽,亦备录不遗。范蔚宗乃以方术名传。艺人术士,匪能登夫道德之途,然前民利用,亦先圣之绪余,其精至者通神明,参造化,诂曰小道可观已乎?”(《明史》,中华书局,1973年版,第7633页)
- (6)《晋书》《周书》《隋史》《北史》《清史稿》为《艺术传》;《魏书》为《术艺传》《后汉书》为《方术传》《三国志》《北齐书》《旧唐书》《新唐书》《宋史》《辽史》《金史》《明史》为《方伎传》或《方伎传》。
- (7)《隋书·艺术传》中说:“夫阴阳所以正时日,顺气序者也;卜筮所以决嫌疑,定犹豫者也;医巫所以御妖邪,养性命者也;音律所以和人神,节哀乐者也;相术所以辨贵贱,明分理者也;技巧所以利器用,济艰难者也。”(《隋书·艺术传》,中华书局,1973年版,第1763页)
- (8)孙晓霞《西方艺术学科史:从古希腊到18世纪》,文化艺术出版社,2021年版,第318—329页。
- (9)中国艺术体系的总名之为“文艺”,具体的产生和演进可参见张法《文艺学·艺术学·美学:体系构架与关键词汇》第八章“中国现代艺术体系:在两套总名中纠缠”,人民出版社,2013年版,第101—120页。
- (10)参见曾军《巴赫金对当代西方文学理论的影响研究》,社会科学文献出版社,2021年版。
- (11)李心峰主编《20世纪中国艺术理论主题史》,辽海出版社,2005年版,第488—503页。
- (12)王夫之著、舒士彦点校《读鉴通论》,中华书局,2013年版,第1页。
- (13)陈永国编译《游牧思想:吉尔·德勒兹·弗利克斯·瓜塔里读本》,吉林人民出版社,2003年版,第160页。
- (14)郭庆藩撰、王孝鱼点校《庄子集释》,中华书局,2013年版,第508页。

(作者单位:四川大学文学与新闻学院)

(责任编辑:李明彦)