

# 從“作為詩學的美學” 走向“作為美學的詩學”

——中國美學由“審美工藝學”向“生活意義論”的轉型

徐岱

(浙江大學人文學部，浙江杭州310058)



[摘要]雖說學術界對由亞里士多德創立的“詩學”早已不再陌生，但並不清楚詩學的真正意義所在。傳統詩學祇是作為一種歷史階段性的美學理論形態，也就是“作為詩學的美學”而存在，屬於“審美工藝學”的範圍。這類詩學由於在藝術的創造與接受兩方面的局限性，導致了美學事業的衰落。所以，有必要提出“作為美學的詩學”概念。它不再是一種美學的理論形態，而是一種審美批判的視野。它的使命既不像傳統詩學那樣屬於“審美工藝學”，也不像近代藝術哲學那樣僅僅圍繞“藝術本體論”運作，而是以“人為什麼而活”的困惑為核心，着眼於存在的詩意的發現。從“作為詩學的美學”向“作為美學的詩學”的轉換，就是從“審美工藝學”、“藝術本體論”向“生活意義論”轉型。與傳統意義上作為一種理論形態的“詩學的美學”不同，“作為美學的詩學”不祇是一種“跨學科”研究，而且是一種“超學科”思考。這種帶有突出的主觀性的做法，與注重客觀性的科學所要求的規範化、講究特定的研究方法大相逕庭。在此意義上講，它與其說是一門歸屬於文化資本的“學科”，不如說是一種以獨立思考為本的“學問”。

[關鍵詞]美學與詩學 人文學科 存在的詩意 轉型

[作者簡介]徐岱（1957—），男，祖籍山東省文登市，出生於上海市，1992年晉升為教授，1993年起享受國務院頒發的政府特殊津貼，曾任浙江大學中文系主任、傳媒與國際文化學院院長，現為浙江大學人文學部主任、“求是特聘教授”、文藝學與美學專業博士生導師，兼任中國文藝理論學會副會長、中國中外文藝理論學會副會長、浙江省美學學會會長，主要從事文藝美學與詩學、跨文化批評、中國現當代小說研究，代表性著作有《美學新概念》、《基礎詩學》、《小說敘事學》、《什麼是好藝術》、《俠士道》等。

**Title:** From Aesthetics as Poetics to Poetics as Aesthetics: On Chinese Aesthetics Transformation from Aesthetic Technology to Theory of the Meaning of Life

**Abstract:** Although the academy has been quite familiar with Aristotle's poetics, they are not quite sure where its real meaning lies. The traditional poetics stands solely as an aesthetic theoretical form of historical stage, that is, to



exist as *aesthetics as poetics* which belongs to the scope of *aesthetic technology*. The restrictions on both aesthetic creation and acceptance of this kind of poetics lead to the decline of aesthetics. Therefore it is necessary to bring up the concept of *poetics as aesthetics* which is no longer a theoretical formation of aesthetics but rather a vision of aesthetic critique. Its mission neither belongs to *aesthetic technology* nor operates around the *ontology of art* like the modern philosophy of art, but to focus on the discovery of the poetic existence and puts emphasis on the perplexity of *what do people live for*. The transition from *aesthetics as poetics* to *poetics as aesthetics* is also a transition from *aesthetic technology* and *ontology of art* to *theory of the meaning of life*. *Poetics as aesthetic* is different from the theoretical form of *aesthetic as poetics* in the traditional sense; the former is not only an *interdisciplinary* research, but also a *transdisciplinary* thinking. This subjective approach differs largely from the standardized and particular research methodology that puts focus on objective science. In this sense, it is the *knowledge* with independent thinking rather than a *discipline* attributed to cultural capital.

**Keywords:** aesthetics and poetics, humunistic studies, poetical meaning of existence, transformation

**Author:** Xu Dai is currently the *Qiushi Distinguished Professor* and Director of Faculty of Arts and Humanities at Zhejiang University as well as the doctoral tutor in literature and aesthetics. He is mainly engaged in studies of literary aesthetics and poetics, cross-cultural criticism and Chinese contemporary novels.

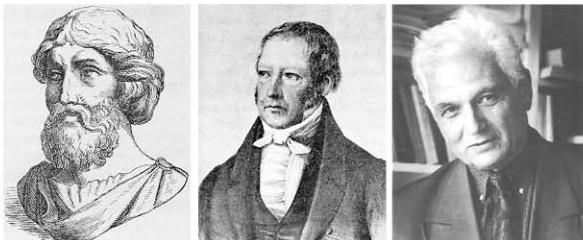
關於“詩學”的概念，學術界早已不再陌生。除了瑞士學者埃米爾·施塔格爾(E. Staiger, 1908—1987)《詩學的基本概念》(胡其鼎譯，中國社會科學出版社，1999)、法國學者讓·貝西埃(J. Bessiere)等主編的《詩學史》(上、下卷，史忠義譯，百花文藝出版社，2002)、俄國學者巴赫金(M. M. Щахтинг, 1895—1975)《陀思妥耶夫斯基詩學問題》(劉虎譯，中央編譯出版社，2010)之外，其他五花八門的著述可謂應有盡有，令人目不暇接。其實，在這個十分繁榮的“詩學家族”中，還有必要再增加一部《基礎詩學》，即不涉及任何作為“藝術”總稱的“詩”的理論文本。這無疑會令人感到奇怪，你所謂的“基礎詩學”是指什麼？最簡要的回答是：“基礎詩學”就是**“作為美學的詩學”**，或者說是**“詩學的美學化”**。這個結論同樣會讓人產生疑問——問題不僅僅在於從美學史的視野看，難道“詩學”向來不就是美學的一個有機組織部分、一種階段性的理論形態嗎？問題還在於，從中人們難以辨別曾經十分熟悉的“詩學”這門“學科”的真面目。要解決這種種問題，關鍵在於重新認識作為一個學科而誕生於古希臘愛琴海畔的美學發展歷程。所謂“作為美學的詩學”的提法，其實意味着與**“作為詩學的美學”**的分道揚鑣。

## 一、一種美學的兩種詩學

關於“美”的討論，開始於蘇格拉底(Σωκράτης, 前469—前399)。柏拉圖(Πλάτων, 約前427—前347)的《大希庇阿斯篇》中記載的這場對話開啓了西方美學思想史。這段對話中最重要的部分是蘇格拉底明確強調，他並不關心“什麼是美”，而是側重於“美是什麼”。根據柏拉圖的記載，蘇格拉底的意思是，“人們應該觀察的並不是那些被稱之為美的個別對象，而是美本身”。這清楚地呈現了這場對話的形而上學性質：在變動不居的事物現象後面存在着永恆不變的事物之本質。由於這樣的討論往往以天馬行空的方式進行，並不容易獲得實質性的結果，所以，這場對話最終以“美是難的”這個著名結論收場。為了打破這個僵局，亞里士多德(Αριστοτέλης, 前384—前322)撰寫了《詩學》。這本書的誕生在美學史上的里程碑意義有兩點：首先，通過將美學思考與具體藝術門類(史詩、悲劇與喜劇)等審美實踐相結合，為美學思辨進一步發揚光大做出了貢獻。其次，通過這種方式，使得原本坐而論道不着邊際的美學具有了作為一門學科的契機，從而吸引後來的優秀思想家們參與到美學研究中來。以此而言，雖說西方美學發生於柏拉圖，但真正的發展是

從亞里士多德開始的。

與重在對話而開啓思想的蘇格拉底、柏拉圖師徒不同，有着西方古典科學之父名聲的亞里士多德注重方法論。通過這條途徑，在西方歷史上作為一門學科而言的“美學”，迄今已經歷了由亞里士多德命名的“詩學”、以黑格爾（G. W. F. Hegel, 1770—1831）界定的“藝術哲學”、由德里達（J. Derrida, 1930—2004）為旗幟的“批評理論”三個階段。



亞里士多德

黑格爾

德里達

顯而易見，亞里士多德的著作屬於“作為詩學的美學”。這與“作為美學的詩學”最明顯的差異在於前者的實用性。比如，亞里士多德以兩個明顯不同的問題——詩的文類歸屬及其基本功能作為《詩學》的開篇。與此同時，亞里士多德將悲劇明確定義為：悲劇是對行動的摹仿。無論人們今天怎樣看待這個定義的價值，都無法否認其在當時所具有的開風氣之先的意義。比如，亞里士多德強調悲劇中的“行動”有四種可能性：（1）角色意欲做某事且知道自己在做什麼，但由於某種偶然而沒做。（2）角色意欲做某事，知道自己在做什麼，並且做成了。這就是《美狄亞》的例子。（3）角色會做某種並未打算要做的事，然後纔明白自己所為。這就是《俄狄浦斯》的情況。（4）角色意欲做某事，發現自己並不知道自己在做什麼而沒有去做。這就是《伊菲革涅亞》的情形。<sup>①</sup>亞里士多德所開創的“詩學”的含義很明確，擺脫蘇格拉底式的“宏大敘說”，着眼於具體藝術方面的創作，以增加其實用價值來吸引研究者加入，從而讓“美學”得以在學術領域裏安營紮寨。換言之，就是偏重於對藝術對象的實際製作，因而屬於“審美工藝學”的範疇。在當代文學研究中，法國學者達維德·方丹乾脆以“文學形式通論”來界定他撰寫的《詩學》。他的這個用法參考了著名詩人瓦萊里（P. Valery, 1871—1945）的解釋。當瓦萊里成為法國公立高中第一位詩學教授時，他在教學計劃書中寫道：“從詞源學的角度看，把詩學看成是與作品創造和撰寫有關的，而非語言在其中既充當工具且還是內容的一切事物之名，而非狹隘地看成是僅與詩歌有關的一些審美規則或要求的彙編，這個名詞還是挺合適的。”<sup>②</sup>由此可以看出，“作為詩學的美學”或者說“美學的詩學化”，與“作為美學的詩學”或者說“詩學的美學化”的一些不同。

為了增加對上述問題的認識，這裏不妨再來分析兩個案例：希臘學者安東尼亞德斯（A. C. Antorfiades）所著的《建築詩學》與英國學者斯克魯頓（R. Scruton）所著的《建築美學》。從某種意義上講，這兩本書似乎應該是同樣的作品，但其實不然。在《建築詩學》中，不僅有一個副題“設計理論”，而且在“導言”部分還告訴讀者，“詩學”這個詞源於一個希臘語動詞，其意義僅為“形成”（to make）。這包括空間的形成、音樂的形成、建築的形成、詩歌的形成，等等。作者明確指出，這個詞在運用時的混淆，主要在於人們常常狹隘地將它限定在語言藝術的詩歌範圍內，而在實踐中的事實是，它是指通過美學的凸透鏡來討論各種藝術作品的“形成”。這就能夠解釋，在這本分為兩大部分的書裏，為什麼呈現出重點圍繞以“藝術想象力”為基礎的“建築創造力”而展開的特點？原因在於，作者試圖盡可能地給予從事實際創作的建築師們以某些能產生實際效果的“落地”的思想。用作者自己的話講，他所闡釋的是一個“從事建築教學的老師多年來着重關注的問題，即對建築創造力和設計目標而言，究竟‘什麼是好’”。為了增強說服力，作

<sup>①</sup> [美]戴維斯等：《詩學解詁》（北京：華夏出版社，2006），陳陌譯，第13頁。

<sup>②</sup> [法]達維德·方丹：《詩學：文學形式通論》（天津：天津人民出版社，2003），陳靜譯，第2頁。



者還直接引用了亞里士多德在《形而上學》一書中的話：“生產過程中有一個階段叫做構思，而另一個階段是製造；從起始點到外形着手進行的即是構思，而從構思的終點着手進行的即是創造。”<sup>①</sup>換言之，“建築詩學”的焦點所在，是建築師們“如何做”的問題。正是在這個意義上，“建築詩學”視自己為擁有實踐性操作價值的“設計理論”。

與此不同，《建築美學》的作者關心的是“建築為什麼重要”和建築師們“應該怎樣建造”這類問題。這就是他把自己的著作以“建築美學”命名的原因，並且它不能成為“美學理論”。這不僅是由於與“如何去做”的問題相比，“應該怎樣”的問題相對顯得“形而上”，更在於他認為對於建築師們而言，他們所面臨的迫切問題並不是來自技術方面，而是屬於哲學範疇的。這些讓他們殫精竭慮的問題通過哲學分析能被清楚地闡明，甚至有時還可以得到解決。因此，他明確表示，這本書的“寫作目的首先是為那些對建築藝術感興趣的人介紹美學”。其具體做法是，從實際的建築思想和大量實例中舉例，以期在讓人們認識建築的性質的同時理解相關的美學常理。他希望通過這種討論，能夠促進“美學所迫切需要的系統的應用”，從而“將美學評論與實際理解聯繫起來”。這樣做的前提是，把“建築美學”與“建築理論”作出明確的區分。誠如斯克魯頓自己所說，這樣的研究並非由他開始的，以往的哲學家已經開始了在這個領域的美學研究。他們的問題在於，“好像美學祇是在抽象的理解中纔能表達出來，並且好像美學祇能對各種獨立的藝術形式作些無關緊要的參考”<sup>②</sup>。這在斯克魯頓看來近乎荒唐。

儘管所有的藝術都已經並將繼續為政治服務，但唯有“建築學是藝術中政治性最強的”。建築美學的存在，就是因為建築不僅強調實用性，而且有意無意地還會呈現出一種精神性。比如，遍佈歐洲和世界各地的那些哥特式教堂，如今有不少已成為建築史上的傑作，是因為哥特式教堂的建築師們領悟了已建成的教堂和基督徒嚮往天國之間的關係而受到啟發的。<sup>③</sup>不難發現，“美學分析”與“建築案例”的相互呼應，是斯克魯頓《建築美學》的敘述策略。說得直白些，一方面從美學視野着手，來深入闡述建築藝術的基本特點，以便人們更好地理解“建築學的精髓所在”，從而對“什麼是讓人感覺良好的建築”有更準確的認識；另一方面，借助於對一些具有代表性的建築案例上升到哲學方面給予分析，讓人們對美學的普遍價值有進一步的理解。因此，如果說《建築詩學》受其所論述的建築主題局限，祇具有個別意義；那麼，《建築美學》則超越了這種局限，提供給人們對於包括建築在內的整個藝術文化的認識。儘管它因此而付出了“相對缺乏針對性”的代價。

正如斯克魯頓指出的，從藝術的角度看，建築主要屬於一種“鄉土藝術”。與別的藝術形式相比，這門藝術相對缺少自由發揮的空間。除了技術方面的因素外，還有它作為實用性藝術必須與人們的日常生活相適應的制約。在這個意義上人們不得不承認，審美訴求在建築師的實踐中祇能是一個次要的因素，而決不能成為其根本目的。所謂“建築美學”概念的提出，僅僅在於“審美理解是日常生活的重要部分”這個事實。儘管許多人對諸如音樂、繪畫、舞蹈、戲劇等藝術門類往往並不在意或存在着很多的無知，但這並不意味着普通人完全缺乏審美動力。必須看到“存在着一種日常生活的美學”，它不同程度地對所有的人都起作用。從藝術評價方面講，“我們祇能說好的建築在於有一種啓示，此外無可奉告”<sup>④</sup>。從中或許能夠解釋，哥特式教堂儘管很高、很大，然而它不像現代摩天大樓那樣讓人感到“沮喪而沒有人情味”。由此可見，通過對建築藝術的美學闡釋，斯克魯頓還讓讀者有兩大收穫：其一，“藝術形式的純粹性是一個程度問題”，不存在絕對的純形式的

① [希]安東尼·安東尼亞德斯：《建築詩學》（北京：中國建築工業出版社，2006），周玉鵬等譯，第5、15頁。

②③④ [英]羅傑·斯克魯頓：《建築美學》（北京：中國建築工業出版社，2003），劉先覺譯，第6、17、70、224、236頁。



藝術；其二，大部分藝術並不在於問題的解決，而在於問題的創造，因為“沒有藝術的限制也就無所謂有藝術的自由”。<sup>①</sup>

由此讓我們進一步認識到，關於建築藝術的“詩學”與“美學”的區分意義所在：前者讓我們對建築的工藝方面有更深入的理解，並且能給予建築師多多少少的指點；而後者則能拓展我們的審美視野，讓我們通過建築對“美學何爲”有更深入的領悟。通過對兩種圍繞建築藝術的著作的對比，我們對“作為詩學的美學”與“作為美學的詩學”之差異的重要性也有了一定的認識。但問題並未得到徹底解決：為什麼要保留“詩學”的命名而不乾脆去掉這個概念，重新返回“美學”的陣營？這個問題又涉及哲學與美學的關係，也就是“哲學美學”的功過問題。

曾幾何時，美學正是憑藉着哲學美學的力量形成一種聲勢浩大的思想潮流，最終成功地躋身於由自然科學佔據首位的學術陣營。哲學美學嚴格按照哲學本體論的要求，是關於藝術本質的探討。這種探討的必要性來自人們對“藝術是什麼”的困惑。就像海德格爾（M. Heidegger, 1889—1976）所描述的：“什麼是藝術？這應該從作品那裏獲得答案。什麼是作品，我們祇能從藝術的本質那裏獲知。”“藝術家和作品都通過一個第三者而存在。**這個第三者纔使藝術家和藝術作品獲得各自的名稱，那就是藝術。**”“我們尋求藝術作品的現實性，是為了實際地找到包孕於作品中的藝術。”<sup>②</sup>不難看出，對於“藝術”的解釋，海德格爾在繞了一個大圈子之後又回到了思考的原地。不僅沒有解決實質性問題，反而讓那個作為“基礎”的“藝術”像“道可道，非常道”一樣神秘。這就是由形而上學主導的哲學美學的弊病所在。所謂“成也蕭何，敗也蕭何”。哲學美學一手創造了古典美學的輝煌，一度使美學的殿堂門庭若市；但它也親自葬送了美學的繁榮，最終使美學的園地門可羅雀。從當今美學現狀來看，哲學美學的黃金時代已一去不復返了。

德國學者阿多諾（T. W. Adorno, 1903—1969）曾經寫過一本屬於“哲學美學”的厚重的《美學理論》，但有意思的是，他卻認為，“如同哲學體系或道德哲學這種觀念一樣，‘哲學美學’這一概念看來已經非常過時陳腐了”<sup>③</sup>。這個貌似矛盾的現象，體現了一位優秀學者的學術倫理。法國哲學家杜夫海納（M. Dufrenne, 1910—1995）的話一語中的：“形而上學思想把美的理念推崇到了不可思議的地步，結果反而把它從美學那裏奪走了。”<sup>④</sup>癥結在於，哲學美學的形而上學化，排除了經驗現象在審美實踐中的意義。經驗反復證明，“如果把哲學美學與審美經驗的實際分割開來，哲學美學就會面臨徒勞無益、枯燥無味的危險”<sup>⑤</sup>。事實表明，與根據形而上學指令行事的哲學美學完全不同，“對美學而言，在有限理解的需要所允許的情況下，必須盡可能與具體事物保持密切關係”。<sup>⑥</sup>這就是為什麼把美學命名為“藝術哲學”的黑格爾，最終將美學思辨的領域向一種枯燥乏味而又自以為是的“批評理論”敞開的原因。在黑格爾通過嚴密的邏輯腳手架精心構築起來的“藝術哲學”體系中，以“思辨”為主導的哲學活動已事與願違地異化為一具思想的僵屍，被“理論”所取而代之，所以有“理論出現於偉大哲學體系的終結點”<sup>⑦</sup>的說法。讓人難以釋懷的是，即使以“美學”冠名的“理論”，在審美實踐領域都無所作爲。

原因並不複雜。首先，每一種理論都試圖將藝術創作納入到一種屬於它的認知框架之

① [英]羅傑·斯克魯頓：《建築美學》，第208、210頁。

② [德]馬丁·海德格爾：《林中路》（上海：上海譯文出版社，1997），孫周興譯，第1、2、21、55頁。

③ [德]阿多諾：《美學理論》（成都：四川人民出版社，1998），王柯平譯，第557頁。

④ [法]杜夫海納：《美學與哲學》（北京：中國社會科學出版社，1985），孫非譯，第33頁。

⑤ [英]安妮·謝潑德：《美學》（瀋陽：遼寧教育出版社，1998），艾彥譯，第4頁。

⑥ [美]懷特海：《思想方式》（北京：華夏出版社，1999），韓東暉等譯，第55頁。

⑦ [美]詹明信：《晚期資本主義的文化邏輯》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，1997），陳清儒等譯，第4頁。



下，這個框架必然對作品的理解加以限制。其次，即使是滿腹經綸的理論家，他的優勢祇是在於知識論的豐富，但這對於注重體驗的藝術沒有意義，“再多的知識都不能代替對作品的欣賞性體驗”<sup>①</sup>，“面對作品所提供的生機無限的難以捉摸的快感，理論有時純屬多餘，有時力不從心，有時反而阻塞或削弱了作品的意味”<sup>②</sup>。事情也正是這樣：“任何一位感受到卡夫卡作品之偉大的人都幾乎得出這樣的結論：藝術的概念不知怎地無法適用於他。”<sup>③</sup>癥結所在，或許就像作家史鐵生（1951—2010）在《寫作的事》中所說：理論要走向簡單，文學卻要去接近複雜。中國明代學者李東陽（1447—1516）曾有“詩話作而詩亡”的說法；美國學者希利斯·米勒（J. H. Miller）自身就是一位資深的批評理論家，但他在不久前卻也表示：“不可否認，文學理論促成了文學的死亡。”<sup>④</sup>馬克思（K. H. Marx, 1818—1883）在《1844年經濟學哲學手稿》中有個著名比喻：祇有音樂本身而不是關於音樂的理論，纔能喚起人們的音樂感覺。換句話說也就是：在藝術實踐中，“人們必須領會和感受審美價值，而決不是認識審美價值”。<sup>⑤</sup>

中國學者趙汀陽提出過一個觀點：“藝術對於人類生活如此重要，而美學對於藝術卻非常不重要。”<sup>⑥</sup>這個說法的偏激首先在於，美學之於藝術其實決非“非常不重要”。但不可否認，這種以偏概全的抱怨卻歪打正着地適用於當代美學的現狀：無論中國還是西方，由於滿足於成為體面的“書齋動物”，導致絕大多數“美學家”對自己“本行”的工作多多少少都有點胡言亂語的味道。而真正由切身體驗積累起來的“關於美”的言說，仍有其不容忽視的價值，但是這類學者如今早已成為“瀕危動物”。所以，美國學者丹尼爾·科頓姆（D. Cottom）公開表示：如果你碰巧喜歡文學，你必須不惜一切代價避開那些大談“理論”的教授。<sup>⑦</sup>美國學者麥克道爾在《展望世界》中說得好：“理論最終的依據在於體驗中。”<sup>⑧</sup>而體驗的基礎來自日常生活世界。英國思想家伯林（I. Berlin, 1909—1997）強調：“相信我們所看到、聽到、觸到、嗅到、嘗到的一切東西，歸根到底就是我們對外部世界一切認識的基礎。”就是因為，相對任何抽象的體系化理論而言，對具體事物的那種直接和真切的“現實感是無可取代的”。<sup>⑨</sup>德國哲學家卡西爾（E. Cassirer, 1874—1945）也認為：美學對於藝術家通常沒什麼意義，因為“一本詩學教科書不可能教會我們如何寫一首好詩”。<sup>⑩</sup>那麼，它是否對於讀者有價值？它能有助於我們更好地欣賞一首好詩、一種優美的舞蹈、一幅傑出的畫作或一部優秀電影嗎？

如果我們“嚴格”按照卡西爾的說法，就“詩學教科書”而言，結論恐怕是一樣的。日本當代美學家佐佐木健一認為：對於藝術作品而言，“能否實際上愉快地去欣賞纔是問題的所在”。<sup>⑪</sup>這話講得精闢。但問題是，恰恰從藝術接受方面來看，“當人們看一幅畫，聽一曲音樂或讀一首詩時，並不是非得對這些作品作一番分析不可。觀賞者接收到作品在他精神中激起的震動和反響，哪怕是模糊的就已經足夠了”。<sup>⑫</sup>當然，這並不是說，那些內行的道理對於人們更好地欣賞作品毫無意義，而是指這樣的道理往往屬於“經驗之談”而

① [美]約翰·杜威：《藝術即經驗》（北京：商務印書館，2005），高建平譯，第334頁。

② [美]馬克·愛德蒙森：《文學對抗哲學》（北京：中央編譯出版社，2000），王柏華等譯，第29頁。

③ [德]阿多諾：《美學理論》，第570頁。

④ [美]希利斯·米勒：《文學死了嗎》（桂林：廣西師範大學出版社，2007），秦立彥譯，第53頁。

⑤ [德]蓋格爾：《藝術的意味》（北京：華夏出版社，1999），艾彥譯，第245頁。

⑥ 趙汀陽：《二十二個方案》（瀋陽：遼寧大學出版社，1998），第236頁。

⑦ [美]丹尼爾·科頓姆：《教育為何是無用的》（南京：江蘇人民出版社，2005），仇蓓琳等譯，第5頁。

⑧ [美]林賽·沃特斯：《美學權威主義批判》（北京：北京大學出版社，2000），昂智慧譯，第158頁。

⑨ [英]以賽亞·伯林：《現實感》（南京：譯林出版社，2004），潘榮榮等譯，第39頁。

⑩ [德]恩斯特·卡西爾：《人論》（上海：上海譯文出版社，1985），甘陽譯，第204頁。

⑪ [日]佐佐木健一：《美學入門》（成都：四川人民出版社，2008），趙京華等譯，第40頁。

⑫ [西]安·塔比亞斯：《藝術實踐》（杭州：浙江攝影出版社，1989），河清譯，第23頁。

非“理論言說”。英國小說家毛姆（W. S. Maugham, 1874—1965）說過：哲學家傾向於在書房中闡述他們的理論，祇是從他們間接瞭解的生活材料中得出結論，如果他們也面臨普通人所遭遇的人生的浮沉，那他們的著作會有更確切的意義。<sup>①</sup>他的意思並不是簡單地要求哲學家們走出書房去到鬧市學會追趕時尚，而是希望那些沉溺於邏輯遊戲中想入非非的文人墨客們，放下理論家“高空作業”的做派，去面對現實懂得真正的生活世界究竟是什麼，從中發現真正有價值的問題，說出一些切合實際的話來。

就像真正有生命力的哲學不是理論，而是一種面向生活世界中具體實踐的思考；哲學美學同樣不同於一切以“語言中心論”為宗旨的“批評理論”。具有諷刺意味的是，當初亞里士多德創立“詩學”的目的，是讓由蘇格拉底和柏拉圖開創的沒有“着地”的“宏大”美學思想擁有一種“實用”性，但歷史表明，他的這個願望早已落空。從某種意義上講，認為在哲學領域中“自柏拉圖以後沒有什麼進步”<sup>②</sup>的判斷的確有其道理。原因在於，美學之用不同於自然科學和社會科學那樣講究“立竿見影”的效率，而“普通大眾不會被道德因素吸引而着眼於長久生存的未來，祇能被短期的經濟利益所吸引”<sup>③</sup>。問題恰恰就在這裏浮現：與衣食住行和功成名就以及“自我實現”相比，美學必須超越“藝術哲學”走向“生命意義”，這個目標似乎過於遙遠而無法讓人產生興趣。這與美學之根的哲學的處境十分相似。

西班牙哲學家加塞特（J. O. y. Gasset, 1883—1955）提出：哲學並不是因某種實際的效用而產生的，但也不是任意成長的。從本質上看，哲學是人類心智所必需的。換句話說：哲學就是關於諸如“人從哪裏來？往何處去？”這類所謂“終極之間”的琢磨。用他的話講：“我們怎能活着而不理會這些最大、最重要的問題呢？這世界從何而來？往何處去？宇宙間的最後力量是什麼？生命的根本意義是什麼？”<sup>④</sup>於是，一切也就“真相大白”。按照維特根斯坦（L. Wittgenstein, 1889—1951）的見解，關於“哲學有什麼用”的問題根本不是問題，因為它無須答案。哲學因此也似乎被認為，是人類解決了飲食、男女問題後的沒事找事。顯然，這也正是“美學何為”的困惑之源。如果美學與人們的生活世界沒有關係、與人們的生存缺乏直接的關聯，我們有什麼必要追隨蘇格拉底，沒完沒了地為“美本身究竟是什麼”而殫精竭慮呢？事實上，這也正是自20世紀末以來，原本由“神學院”發展而來的現代大學普遍以“學科化”的名義出現歷史性“轉型”的原因。

## 二、向學科化屈服的人文研究

從教育史着眼，美國高等教育的歷史起始於1636年哈佛學院的建立。誠如一位學者所說：如果問哈佛學院創始人的目標是什麼？他們會理所當然地認為：創辦這所學院首要和最重要的目的，是為其學生打下倫理品性的基礎，為了其學生靈魂的善。<sup>⑤</sup>但時至今日，這樣的言語早已顯得“不合時宜”。當下的大學早已為“自然”與“社會”這兩大“科學”所壟斷，成為它們自由繁殖的家園。它們的吸引力不僅僅在於具有鮮明的“有用性”，還在於圍繞一個明確的“研究理念”產生的結構性的方法論和計量化的評估標準，從而能夠容易建立起一種貌似“規範”的“學科化”研究。所謂“研究理念”是指這樣一種觀念：任何稱之為“研究”的腦力勞動，首先都要有一個明確的範圍也即“研究領域”，這個概念意味着一種專業的呈現；其次，專業化意味着一種智力分工，因此對於某個明確的專業而言，不僅需要有若干個相關問題，而且還要有相應的研究方法來處理它們；最後，就這

<sup>①</sup> [英]薩默塞特·毛姆：《在中國屏風上》（南京：江蘇人民出版社，2006），唐建清譯，第110頁。

<sup>②⑤</sup> [美]安東尼·克龍曼：《教育的終結》（北京：北京大學出版社，2013），諸惠芳譯，第99、33頁。

<sup>③</sup> [美]大衛·奧爾：《大地在心》（北京：商務印書館，2013），君健等譯，第68頁。

<sup>④</sup> [西]奧德嘉·加塞特：《生活與命運》（南寧：廣西人民出版社，2008），陳升譯，第91頁。



個領域內的這個專業而言，存在着獨立而系統的知識文獻，研究者祇有在充分而及時地掌握了相關的最前沿的知識文獻之後，纔能真正開展其研究。<sup>①</sup>

對於“不識廬山真面目”的人們來說，所有這一切都擁有無可匹敵的征服力量。它們不僅徹底改變了大學校園的文化氛圍，而且也將人文學科徹底邊緣化。人文學科為了能夠在校園或相關研究機構繼續生存下去，便必須“改弦易轍”，讓自己接受兩大科學的模式管制，去努力適應由“研究理念”主導的理論範式。用美國學者克龍曼（A. T. Kronman）的話說：研究理念今天已經是每個學術性學科工作中的組織原則。而對研究理念的屈服，則引起了人文學科本身意義深遠的改造。正如他所闡釋的：在20世紀60年代，美國社會由於越南戰爭的失敗而引起的社會動盪並沒有摧毀人文學科，而是在這之後，“人文學科為了迎合研究理念而放棄了自己一直堅守的世俗人文主義從而摧毀了自己”。<sup>②</sup>導致人文學科出現這個結果的原因，是它失去了堅定信念所依託的基礎。因為，在兩大科學中清晰可見的是，通過專業化研究而獲得的成果，能夠像銀行利息那樣累積成日益增長的知識體系；這個東西似乎能確定無疑地逐步接近真理。正是這種狀況，給予任何以“科學”名義存在的學科以牢固的信念，同時也給予一些學者以致命打擊。這些學者的工作雖有啓發作用，但不能以同樣的增長和漸進的方式積澱。尤其是它們“不能最終接受學者們認為具有客觀束縛力的標準的評估”<sup>③</sup>，而自然科學和社會科學總是能比人文學科更成功地去達到這些標準。

問題的實質並不在於讓人文學科“丟了面子”，而在於兩大科學的所謂成功後面所付出的“去人性化”代價是人類難以承受的。經過時過境遷的檢驗，事情已經看得很清楚：技術改變了人與人之間的關係和人與世界的關係，它產生客體化、合理化、非人性化。因為，“一切似乎都應該被歸化為數字”<sup>④</sup>。事實上，強勢的自然科學與社會科學從未打算要研究“人為什麼而活”這個一直作為人文科學研究主題的問題。原因有二：一是這個問題由於缺少直接的政治與經濟效益，被認為沒有重要意義而拋棄。二是這個問題超出了它們的方法視野，它們所依賴的量化方法要求忽略這個問題。從這一意義上講，人們現在面對的危機主要還不是物質的匱乏，而是精神方面史無前例的空虛。這種危機並不是“上帝之死”的後果，而是“人之死”的結果。相比於人文學科提供的具有不確定性的“啓示”，自然科學與社會科學所產生的力量和提供的知識使之在校園內外受到重視。在“專業化”中原本具有貶義性的“局限性理解”，現在搖身一變以“專門化”的面目出現，成了作為這個領域的“專家”的資本。

這種帶有喜劇色彩的變化，讓以技術為先鋒的科學主義贏得了足夠的權威性。但在“技術霸權主義”獨步天下的時代，我們“忘記了我們自己的人性”——“科學推動了對技術所歡迎的人性的遺忘”，並且通過刺激和滿足人類的控制欲，“科學挫敗了同樣深切的認識我們自己的欲望”。<sup>⑤</sup>這個結果不僅正在造成嚴重的社會問題，它對於哲學、美學和整個人文學科同樣具有毀滅性的打擊。因為，無論是自然科學還是社會科學，它們都要求教師和學生為了所謂的客觀性而“把個人的價值觀棄置一旁”。<sup>⑥</sup>這樣的“教育”已成為“訓練”，從它的知識流水綫中出來的祇能是沒有獨立精神和自由思想的“工具人格”。但事情的確有其兩面性。從人文學科遭遇的這場危機中，人們能夠更清楚地意識到它的使命，能夠更清楚地給予其合適的定位，同時也能更好地認識“作為美學的詩學”也即“詩學的美學化”的意義所在。概括地講，就是努力呈現美學的實用價值。毋庸諱言，長久以來對“美學無用”的詬病，是導致美學衰落的一大推手。這裏提出“作為美學

①②③⑤⑥ [美]安東尼·克龍曼：《教育的終結》，第68、49、65、100、178、180、33頁。

④ [法]埃德加·莫蘭：《時代精神》（北京：北京大學出版社，2011），陳一壯譯，第194頁。

的詩學”的目的，正是為了解決這個問題。保留“詩學”的命名，主要考慮到在當今時代必須強化美學的實用性；而給予“美學”的界定，則重在為落實這種實用性提供保障。因為，美學的實用性既不可能與日常生活的實用性相提並論，也不能與科學技術不斷創造出新產品的實用價值一視同仁。

美學的實用性既缺乏直接性也不具有物質化。它具有“既宏大又微小”的特點。其宏大性表現在涉及人類安全的對人性倫理品質的培育上，其微小性表現在它以個體的生活目標為本。伊壁鳩魯（Επίκουρος，前341—前270）曾認為：“哲學的目的不在於治國安邦，而在於增進有限人生感受幸福的潛能。”<sup>①</sup>這與柏拉圖的思想有相近之處。在以政治學面目呈現的倫理美學之書《理想國》中，柏拉圖所要建立的是一座“正義之城”。其思想實質在於，“他斷言理想的世界超越經驗世界，宣揚超驗論”<sup>②</sup>；用《會飲篇》中的話說，“一種最值得人過的生活，這就是對絕對美的沉思”。在某種意義上，這同樣也是亞里士多德創造性建立“詩學”的目的所在。比如，在《政治學》裏，亞里士多德思考音樂尤其是用詩作結語。他既將詩看作教育人成為好公民的方式，也將詩視為他們之所以受教育的目標。所以，與後人僅僅將“詩學”理解為“藝術形式通論”完全不同，亞里士多德這部著作的偉大之處就在於：它既是關於作為一種藝術門類的悲劇的，同時也是關於人類行動的。<sup>③</sup>從中我們不難發現，亞里士多德對柏拉圖思想中精華部分的繼承。

與“作為詩學的美學”主要是美學在一個特定階段的一種“理論形態”完全不同，“作為美學的詩學”關係到整個美學的功能和價值。它既非針對藝術的工藝知識問題，也不關心“藝術是什麼”的本體論困惑，而是通過保留對“什麼是好藝術”的追究，來另闢蹊徑地展開“關於詩意在人類生活中創造性角色的基本思考”。<sup>④</sup>這意味着，儘管在“詩學的美學化”研究中，藝術實踐仍會佔有相當重要的比例，但它的真正對象並非是通過物品而呈現的“藝術作品”，而是一種以大自然的生態環境為主體的，作為客觀存在的“詩性現實”（poetic realities）。在此，我們又遇到一個需要澄清的概念：“詩性現實”。理解這個概念的關鍵，在於如何重新認識“美學”與“詩學”這兩大基本範疇。

首先，“作為美學的詩學”中的美學通往審美倫理問題。所謂“倫理學問題，也是人性完善的問題”。這個問題的實質也就是將一個難題追究到底：“什麼使我們本質上是人？”<sup>⑤</sup>換句話說，什麼樣的“人”（persons）纔是“人”（human being）？前者僅指具有一般性人類特徵的個體，後者則進一步，是在這樣前提下同時還擁有“人性”、懂得“人道”的生命現象。換言之，在“什麼樣的‘人’纔是‘人’”這句話中，此“人”非彼“人”。它強調作為一個人，不能僅僅徒有一個人模人樣的外表，還得擁有內在的“本質”，否則不過是徒有人名的行屍走肉。所以說，“我們天生為人，但這卻是不夠的：我們還必須付出努力真正變成人”<sup>⑥</sup>。事實上，我們不可能“天生為‘人’”。從人類學視野講，人的最大悖論就是“生不為人”，祇是具有“真正變成人”的潛質。這個決定性轉變，取決於個體的努力，取決於我們能否從盲目的“技術迷思”中擺脫出來。雖然科學的權威性始於技術，但技術並不能替我們包打天下，就像尼爾·波茲曼（N. Postman, 1931—2003）在《技術壟斷》一書中所指出的，技術能夠告訴我們心臟什麼時候開始跳

<sup>①</sup> [美]羅伯特·哈里森：《花園：談人之為人》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2011），蘇徽星譯，第77頁。

<sup>②</sup> [美]梯利：《西方哲學史》（北京：商務印書館，1995），葛力譯，第67頁。

<sup>③</sup> [美]戴維斯等：《詩學解詁》，第4、19頁。

<sup>④</sup> [德]馬丁·海德格爾：《詩·語言·思》（北京：文化藝術出版社，1990），彭富春譯，第7頁。

<sup>⑤</sup> [美]凱利·克拉克等：《倫理觀的故事》（北京：世界知識出版社，2010），陳星宇譯，第123頁。

<sup>⑥</sup> [西]費爾南多·薩瓦特爾：《教育的價值》（北京大學出版社，2012），李麗等譯，第2頁。



動、宮外孕的胎兒有多高的存活率等等知識，但它永遠無法為“什麼是生命”這樣的疑惑給予真正有意義的解釋，更不能回答“人生的意義究竟是什麼”這樣的問題。

儘管技術壟斷製造了關於自己的神話——技術無所不能、無所不知，但事實上它不過是用一半的、祇是假設性的真理偷換了全面而確切的真理。因為，它隱藏了“關於我們的真理”（the truth about us）。在這方面，技術完全處於無知狀態。這種無知是人們對自己的無知，而這恰恰正是作為具有自我意識的人類最想認識的最重要的東西。所以說，最讓人感到恐怖的不是人們知道生命會終結，而是人們並不清楚自己“越來越生活在對人類狀況的無知之中”。<sup>①</sup>這種無知表現在一種悖論中：科學技術給了人們一種走向無限的生命並最終達到永生的幻覺。但問題恰恰在於，如果人能永生，人的能力再大也沒有意義。人的能力具有意義僅僅是因為他們並非是無限的。換言之，正因為所有人都是凡人，所擁有的能力纔對他們是有價值的，運用這些能力纔是有意義的。所謂“永生的生活”，換句話說也就是“失去目標”的生活。這就是《聖經·創世記》中亞當和夏娃的聰明之處：祇有走出因擁有永生而死氣沉沉的伊甸園，他們的生命纔能煥然一新，獲得創造生活的動力。正因為一無所有，纔激發出人類的創造力和想象力。

其次，“作為美學的詩學”中的“詩學”當然不是指“詩歌研究”，而是對構成生活世界中的“詩性文化”的那個根本性東西的把握。在海德格爾的相關文章裏，他特別以“詩意”（Dichtung）這個詞，來與作為一種語言藝術文類的“詩歌”（Poesie）加以區別。這裏涉及兩個問題：什麼是詩？何謂詩人？在《詩歌問題》一文裏，瓦萊里提出了這樣一個問題：“當我們談論‘詩’的時候，談些什麼呢？”顯然，這裏的意思是強調要想澄清究竟何謂“詩”的疑惑的難度，用海德格爾的話說，這始終是“一個懸而未決的問題”。正如一位評論家所認為的：“詩說什麼？它以其全然的簡捷說的不是任何明確和清晰的東西，否則它就再不能令人沉思地領會。它說的顯然是非發生的事情，人們不能對此‘明白地言說’。”<sup>②</sup>這裏明顯存在一個矛盾。美國學者愛默生（R. W. Emerson, 1803—1882）在《論詩人》中指出：“詩人是天生的言者，他們來到這個世界上的目的就是為了表達。”在他看來，宇宙有三個孩子，即知者、行者、言者。他們分別代表對真、善、美的熱愛。詩人代表美，因為他是有所表達的人。他給詩人下了一個定義：詩人乃“被這個世界深深迷住的人”<sup>③</sup>。這個意思不難明白：詩人是熱愛生活的人，並且他要將自己的美好感受說出來與大家分享。

海德格爾將這個矛盾一言以蔽之：“詩乃是存在者之無蔽的言說。”<sup>④</sup>顯然，海德格爾式話語一貫的晦澀風格並不能解決問題，而是增添了問題。但有個現象值得一提：美學史上人們曾經熱衷於用音樂來表示藝術的本質，無非就是因為音樂有一種美妙的特點，也就是“樂音、聲響能夠說話，而且最終可以言說不可表述者、不可言說者”。<sup>⑤</sup>但耐人尋味的是，正是在這個方面，存在着一個“循環論闡釋”：一方面，是以音樂比喻一切藝術的本質。比如，瓦萊里說過：“請允許我借助另一個概念來證實‘詩的世界’這個概念，那就是音樂世界。”傳統美學從“一切藝術中都有音樂因素”得出了“音樂很適合於我們給藝術所下的定義”的結論。音樂實現了靈與肉的完美統一。美學家之所以熱衷於以音樂來表示藝術，其實質就是強調“所有藝術都是身體化的”，因為“音樂必定是以身體化的方式來表達的”。<sup>⑥</sup>

① [美]安東尼·克龍曼：《教育的終結》，第176頁。

② [瑞]奧特：《不可言說的言說》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，1994），林克等譯，第43頁。

③ [美]愛默生：《自然沉思錄》（上海：上海社會科學院出版社，1993），博凡譯，第109頁。

④ [德]馬丁·海德格爾：《林中路》，第57頁。

⑤ [德]漢斯·昆：《莫扎特：音樂的神性與超驗的蹤跡》（上海：上海三聯書店，1996），朱雁冰等譯，第65頁。

南國學術  
• 前沿聚焦 •

式存在的”。<sup>①</sup>20世紀的著名音樂家梅紐因（Y. Menuhin, 1916—1999）說過：正是音樂使精神生活與感官享受聯姻。但是，任何優秀的音樂作品都是“複調”——它不只是感覺，同時也蘊涵思想。所以，梅紐因沒有忘記補充：“從人類的初始起，音樂的一個目標就是給人們帶來快樂；她的另一個目標是告訴人們真理。”另一方面，是反過來用“詩”來形容一切藝術的本質。比如，德國文豪歌德（J. W. v. Goethe, 1749—1832）曾向愛克曼（J. P. Eckermann, 1792—1854）如此抱怨：“我們的畫家所缺少的是詩。”<sup>②</sup>法國浪漫派畫家德拉克羅瓦（E. Delacroix, 1798—1863）也認為：“談藝術的人就要談到詩。沒有詩的目的，藝術也是不存在的。”<sup>③</sup>英國批評家亨特（L. Hunt, 1784—1859）同樣曾表示過：“音樂與繪畫都因與詩歌有關而自豪。”<sup>④</sup>甚至連強調以“音樂世界”比喻“詩的世界”的瓦萊里，同樣提出：音樂、繪畫、建築都“製造或再現一個詩意世界”。<sup>⑤</sup>20世紀的著名評論家馬里坦（J. Maritain, 1882—1973）認為：不僅“偉大的小說家都是詩人”，而且“繪畫、音樂、舞蹈、建築也同詩歌一樣，都有一個詩性空間”。<sup>⑥</sup>19世紀的英國學者約翰·穆勒（J. S. Mill, 1806—1873）寫道：“詩”這個概念指整個“藝術文化”的靈魂，它既可以存在於韻文中，又存之於散文中，它甚至不需要以詞彙做工具，就能通過音樂之聲的其他聽覺符號表達出來，甚至能通過在雕塑、繪畫和建築中發揮語言作用的視覺符號表達出來。幾乎所有優秀而嚴肅的小說都含有真正的詩意。<sup>⑦</sup>

顯而易見，在這種循環解釋中，關於“詩性—音樂—藝術”這“三位一體”的現象，人們仍缺乏一種清晰的認識。隨着後現代主義文化思潮的崛起，這個問題更是陷入新的困境。有句話一度十分流行：“任何東西都可以是藝術品，每個人都可以是藝術家。”<sup>⑧</sup>但即便如此，仍無法抹掉藝術的優劣之分與高低之別。有句話說得好：**使人成為詩人的並不是押韻和寫詩行**，猶如使人成為律師的並不是長袍。英國學者菲利普·錫德尼（P. Sidney, 1554—1586）強調：“曾經有過許多詩人，從來不用詩行寫作，而現在成群的詩行寫作者，卻絕不符合詩人的稱號。”<sup>⑨</sup>這個觀點具有相當普遍性。法國學者馬里坦也認為，“不是所有的藝術家和詩人都是真正的詩人。”<sup>⑩</sup>19世紀的偉大詩人拜倫（G. G. Byron, 1788—1824）在《但丁的預言》一詩裏寫道：“許多人都是詩人但沒有留下姓名／因為所謂‘詩’不過是出於過分強烈的善或惡的情感／而去創造、去追求一種生活／使之超出我們的命運。”強調“詩人”不同於“寫詩的人”，這點對於我們準確理解“詩學何爲”十分重要。因為，“寫詩的人”並不是多愁善感的文人墨客，歷史上更多的是為專制政權服務的奴才。比如，12世紀的波斯名著《四類英才》中，作者寫道：“寫詩是一種技能，詩人用這種技能摹寫事物表述見解，煽動激情刺激欲念，使人或喜或悲，從而成為促成人間大事的手段。”這裏所謂“大事”，用今天的話講即意識形態宣傳。所以，作者接下來呼籲：“君王應該培養詩人，以便詩人為他服務。君王從而憑藉詩人的詩歌揚名。依照萬世不易之理，國王的軍隊、寶庫和財產都不會永不消失，但是國王的名字卻可以憑藉詩人的詩集傳諸後世。”<sup>⑪</sup>不言而喻，這樣的“寫詩的人”決非真正的“詩人”，而

① [美]阿諾德·伯林特：《環境與藝術》（重慶：重慶出版社，2007），劉悅笛等譯，第176頁。

② [德]歌德：《歌德談話錄》（北京：人民文學出版社，1978），第130頁。

③ [法]德拉克羅瓦：《德拉克羅瓦論美術和美術家》（瀋陽：遼寧美術出版社，1981），平野譯，第300頁。

④⑦ [英]赫茲列特等：《十九世紀英國文論選》（北京：人民文學出版社，1986），盛寧等譯，第90、217—219頁。

⑤ [法]保羅·瓦萊里：《文藝雜談》（天津：百花文藝出版社，2002），段映虹譯，第328頁。

⑥⑩ [法]雅克·馬里坦：《藝術與詩中的創造性直覺》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，1991），劉有元等譯，第267、297、112頁。

⑧ [美]阿瑟·丹托：《藝術的終結之後》（南京：江蘇人民出版社，2007），王春辰譯，第206頁。

⑨ [英]菲利普·錫德尼：《為詩辯護》（北京：人民文學出版社，1998），錢學熙譯，第14頁。

⑪ [伊朗]內扎米·阿魯茲依·撒馬爾罕迪：《四類英才》（北京：商務印書館，2005），張鴻年譯，第53、56頁。



祇是古往今來各種專制主義獨裁統治者的“御用文人”。不過，無論如何，有句話沒有說錯：“詩人，他們是自己良心的主人。”<sup>①</sup>通常意義上，詩人因詩作而存在。因此，重要的並不是區別怎樣的人是詩人，而是認識什麼是“詩”。為了解決這個問題，海德格爾同樣給出了一個“解釋學循環”：一方面，他提出“詩的本質必得從語言之本質那裏獲得理解”，認為“詩的活動領域是語言”，因而“詩是在與語言和詞語的緊密的本質統一性中被理解”；從存在論來看，“詩乃是存在的詞語性創建”，因為“語言保持着詩的原始本質”。另一方面，他又強調，由於“是詩本身纔使語言成為可能”，因而“我們就不得不反過來要從詩的本質那裏理解語言的本質”。<sup>②</sup>

詩的本質是語言，語言的本質是詩；人們通過語言認識詩，人們通過詩認識語言。海德格爾這些話雖然讓人理不出個頭緒來，但卻能讓人想起美國詩人奧登（W.H.Auden, 1907—1973）的觀點：“詩人首先是一位熱愛語言者。”<sup>③</sup>王爾德（O.Wilde, 1854—1900）也同樣說過：“語言是思想的父母而不是思想的孩子。”<sup>④</sup>儘管事情仍然處於“雲遮霧罩”之中，但有一點可以明確：“詩”並不是一種客體事物，而是一種精神。就像馬里坦所說：“詩性意義之於詩，恰如靈魂之於人。”<sup>⑤</sup>用浪漫主義詩人華茲華斯（W. Wordsworth, 1770—1850）的話講：“詩來自大腦，通向心靈。”<sup>⑥</sup>問題是，這個“通往心靈”的東西又是什麼呢？用海德格爾的話講：“藝術的本質是詩，詩的本質是真理之創建。”<sup>⑦</sup>但“真理”概念的多義性，仍妨礙着人們對“詩的本質是真理之創建”這個命題的認識。就像一位學者所指出的，莫奈（C.Monet, 1840—1926）的一幅《睡蓮》畫講出了什麼普遍的真理呢？<sup>⑧</sup>不能否認，這的確是個好問題，但卻不能因此而把“真理”這個概念所表示的那種訴求就這樣輕鬆地打發了。人們不會忘記，柏拉圖在著名的《會飲篇》中記載着蘇格拉底對阿伽松（Αγαθων）講的話：不要聽從我，要聽從真理。還有，在《申辯篇》中蘇格拉底最後向聽衆們強調：我們應該努力獲得更高的智慧，發現更多的真理，養成更好的品質。中國古人也有“千古文章傳真不傳偽”之說。如果缺乏“真”，“善”與“美”也就無從談起。

正是這種說不清、理還亂的現象，成為“作為美學的詩學”的最大難題。這個難題並不是一堂課、一部書所能徹底解決的，但至少我們能夠確定一個尋找的方向——回歸賴以安身立命的生活世界。中國古人有“詩之本在聲，聲之本在興”和“樂之本在詩，詩之本在興”之說。<sup>⑨</sup>這個“興”無疑來自《論語》中“詩可以興”，同樣也有著作爲“衆妙之門”而“不可說”的特點。《莊子·秋水》云：“語有貴也。語之所貴者，意也，意有所隨。意之所隨者，不可以言傳也。”人類的語言交流中不是祇有作為“能指”的“語符”（符號媒介的載體）和作為“所指”的“意義”（通過載體而獲得的交流）兩種因素，除此之外還有“意之所隨者”第三種東西。這就是語言活動中“不可言說”的神秘物。希利斯·米勒說：“我通過文字，似乎看到了文字後的、不依賴於文字存在的東西，雖然我祇能通過閱讀那些文字到達那裏。”這乃是作為語言藝術的文學奧秘所在：“文學利用了文

① [英]弗郎西斯·弗蘭契娜、查爾斯·哈里森：《現代藝術和現代主義》（上海：上海人民美術出版社，1988），張堅等譯，第361頁。

② [德]馬丁·海德格爾：《荷爾德林詩的闡釋》（北京：商務印書館，2000），孫周興譯，第47頁。

③ [美]威廉·戈登：《作家箴言錄》（海口：海南出版社，2002），馮速譯，第115頁。

④ [英]奧斯卡·王爾德：《王爾德全集》（北京：人民文學出版社，2000），第4冊，第404頁。

⑤ [法]雅克·馬里坦：《藝術與詩中的創造性直覺》，第202頁。

⑥ [英]約翰·盧伯克：《人生的樂趣》（上海：上海人民出版社，2008），薄景山譯，第136頁。

⑦ [德]馬丁·海德格爾：《林中路》，第58頁。

⑧ [美]帕克：《美學原理》（桂林：廣西師範大學出版社，2001），張今譯，第45頁。

⑨ 北京大學哲學系：《中國美學史資料選編》（北京：中華書局，1980），下冊，第51頁。

字的這個奇特力量。”<sup>①</sup>需要追問的是，這個“奇特的力量”究竟是什麼？說穿了，也就是無法言傳的、祇能心領神會的、作為人的存在的生命的自我認識。

### 三、通往回家之路的“美學的詩學”

“作為美學的詩學”，其實質就是放棄關於“審美工藝學”和“藝術本體論”的研究，在宇宙天地之中尋找“詩性”的所在。祇有從這裏纔能真正體現美學的“無用之大用”，落實美學所不可替代的人類學價值：在這精神空虛、人性荒漠的時代，尋找到通往生命意義之地的“家園”。與傳統意義上作為一種理論形態的“詩學的美學”不同，“作為美學的詩學”不祇是一種“跨學科”研究，而是一種“超學科”思考。它具有鮮明的“人文性”。這種特性具體表現為在思考中所依靠的東西，僅僅祇是思考主體自身的經驗、憑藉的是自己的興趣和個人的判斷，尤其特別強調感同身受的切身體會。這種帶有突出的主觀性的做法，與注重客觀性的科學所要求的規範化、講究特定的研究方法大相逕庭。“人文學科是探索人生意義的論壇，而不僅僅是由一代專家傳遞給下一代專家的知識體系。”<sup>②</sup>美國學者克龍曼在他的書中提到，雖然人文學科無法像自然科學與社會科學那樣，非常明確、果斷地滿足人們的認識欲望，但人們需要人文學科去滿足現時代根植於科學本身的霸權主義中的更深層次的精神期盼。<sup>③</sup>也就是說，需要人文學科幫助我們思考“人為何而生”的困惑，讓我們重新獲得對人生意義的追求動力。“我們的生命是我們所擁有的最珍貴的資源，而如何度過自己的一生的問題，是我們面對的最重要的問題。”<sup>④</sup>人之所以為人在於擁有自我意識，因此，對於那些從“生為人”中突圍出來的“成為人”之人來說，不能祇是簡單地活着。祇有將諸如“人為什麼而活”這樣的困擾多多少少弄明白些，纔能讓自己的生命擁有一種充實感。因為，無論他/她是作為“經濟人”、“政治人”、“遊戲人”、“性的人”、“觀念人”還是“審美的人”，最終離不開“心理的人”的角色。所以說，對於名副其實的“人”的“生活”而不是“生存”來講，再豐裕的物質條件都無法填補以“意義”為核心的精神方面的匱乏。

德國學者雅斯貝爾斯（K. T. Jaspers, 1883—1969）說過：假如哲學是一種“理論”的話，那蘇格拉底就不算是哲學家。如若把希臘哲學歷史作為理論論斷的歷史來看的話，那其中也沒有蘇格拉底的一席之地。<sup>⑤</sup>這番話的意思當然並非質疑蘇格拉底作為偉大哲學家的資格，而是提醒人們懂得區分人文研究的實質究竟應該怎樣認識。換句話說，如果人文學界能夠徹底去除由來已久的“科學主義情結”，那麼我們就應該坦然承認，人文研究是一種獨立自主的“學問”而非名副其實的“學術”。人文研究在當今時代之所以顯得無所作為，一個關鍵性因素就在於盲目跟隨兩大科學讓自己“學科化”。而“學科化”意味着嚴密性、客觀性、非人格性，依靠定量方法、架構可能與經驗並不致的假設等等，“所有這一切都是自然科學中的認識的標誌”<sup>⑥</sup>，也是社會科學至今仍迷戀的東西。正是在這橫掃一切的“研究的學科化”中，人文學科因無所適從而無所事事。本來，人文學科的宗旨事關人性，“人性是地球上所有生物的本性所不具備的，它具有獨特的焦慮性。人文學科研究的正是這種本性。它們描述這種本性，它們思考人性的意義”；但在科學主義的工具理性中，“關於存在像人性這樣的東西的思想，對許多人而言似乎越來越難以置信”。<sup>⑦</sup>正是這種思想範式，導致了人性的沙漠化。這讓我想起一句話：關於技術的最重要的東西不是技術做了什麼，而是技術渴望做什麼。用波茲曼的話表述，這個“技術渴望”分為三個階

<sup>①</sup> [美]希利斯·米勒：《文學死了嗎》，第24、26頁。

<sup>②③④⑥⑦</sup> [美]安東尼·克龍曼：《教育的終結》，第49、172、1、169、180、64頁。

<sup>⑤</sup> [德]雅斯貝爾斯：《大哲學家》（北京：社會科學文獻出版社，2005），李雪濤等譯，第67頁。



段：起初的暗喻是，人在某些方面像機器；稍後走向的命題是，人幾乎就是機器；最後達到的命題是，人就是機器。<sup>①</sup>祇有從這裏人們纔能明白，愛默生所說的“**一個詩人的誕生是編年史中最重大的事件**”<sup>②</sup>究竟意味着什麼。這當然不是指像音樂、繪畫、雕塑、舞蹈、散文、建築甚至影視藝術門類那樣，隨着詩人的出現，藝術家族中增添了一個新成員；而是強調，真正的“詩人”能超越這些門類的限制走向更為廣闊的天地，從宇宙萬物中為我們發現生命的意義，從而能讓我們夢想成真地擁有一塊“詩意地棲息”之地。這纔是“作為美學的詩學”的獨特價值的體現。它所面臨的挑戰是艱巨的。在科學主義與消費主義攜手統治的時代，“人之人性和物之物性，都在貫徹意圖的製造範圍內分化成一個在市場上可以計算出來的市場價值”<sup>③</sup>，因此，如何恢復人們對“人性”的重視，抵制因失去人性而成爲人身凡胎的機器人，這是“詩學的美學化”所要處理的一大難題。首先需要明確美學的“去學科化”，恢復其作爲一種“學問”的本來面目。因爲，所謂的“研究理念”完全是現代產物，起始於19世紀的德國大學，而作爲人文學科安身立命之地的“廣義的學問當然要比它的歷史更悠久”。<sup>④</sup>

具有反諷意味的是，德國建立的第一批現代研究型大學，最初的動力並不是來自當初新興的自然科學，相反卻是來自人文學科中的古典研究領域——一些浪漫主義者出於對以伏爾泰（Voltaire，即F. M. Arouet, 1694—1778）爲代表的法國啓蒙主義的反感而創造出來。它從歷史研究領域逐步擴展到諸如醫學和別的自然科學，最終擴張到整個學術界，並在這個過程中呈現出越來越“職業化”的傾向，產生出了祇懂一小塊狹隘而片面知識的所謂“研究型專家”。這不禁讓人想起了古代中國哲人孔子（前551—前479）的一句話：“古之學者爲己，今之學者爲人。”（《論語·憲問》）也就是說，過去的學者是出於自己的熱愛來研究他所感興趣的問題，這些問題往往與他感同身受的生活世界密切相關；而今天的學者是爲了研究而研究，貌似有着冠冕堂皇的理由和說法，其實不過是爲“稻粱謀”的藉口。在這樣的背景下，許多研究未必有真正的現實意義。事實上，人們早已注意到，一些科學家“他們的注意力局限在生活中與職業中那些更令人愉快的方面。他們覺得被教育培養成專家，祇需瞭解自己狹隘的專業範圍之內的東西，至於其他一些重大事件、主要趨勢、社會事務和深層潛流不用理會，這樣很輕鬆，甚至很愜意”<sup>⑤</sup>。用克龍曼的話講：他們工作是爲了提高本領域中的知識地位，爲此許多人甚至不惜犧牲自己的幸福，犧牲自己的健康、愛好、家庭關係等等。<sup>⑥</sup>這種本末倒置的狀況，應該引起人們的警惕。

儘管“研究的學科化”理念對自然科學研究給予了巨大的推動，對社會科學某些學科也帶來了一定的好處，但它不適合以“人爲何而活”爲宗旨的人文學科，尤其不適合其中的核心部分：美學。對美學而言，它的方法論是既有連續性又有變異性的“偉大的對話”；它的基本立場是“獨立之精神，自由之思想”；它的本質是“世事洞明，人情練達”；它的最終成果是“洞察人性、明白世理的啓示”。學科化的特色是學術分工和主題的細化。按照學科化要求，諸如“螞蟻是否也會放屁”這樣的問題，由於其既具體又新穎，遠比“人爲什麼而活”這類不着邊際而且永遠說不清楚的問題更有價值。站在學科化



詩意地棲息

① [美]尼爾·波茲曼：《技術壟斷》（北京：北京大學出版社，2007），何道寬譯，第64頁。

② [美]愛默生：《自然沉思錄》，博凡譯，第172頁。

③ [德]馬丁·海德格爾：《林中路》，第298頁。

④⑥ [美]安東尼·克龍曼：《教育的終結》，第71、81頁。

⑤ [美]大衛·奧爾：《大地在心》，第264頁。



的立場，如果有人能夠窮畢生之力研究“螞蟻之屁”的問題，至少能讓人們懂得一些可靠的知識。至於“人為什麼而活”這類問題，它的多樣性就違反了專業化所要求的學術聚焦性。因此，這種研究很難獲得一個明確的結論，所謂“可靠的知識”更是無從談起。以人生的多樣性為例，有希臘史詩中的英雄阿喀琉斯的人生，這是為戰場上的榮譽和戰鬥友誼而度過的光輝而短暫的人生；有蘇格拉底的人生，他把自己的一生獻給了哲學；有具有務實美德的穩健而慎重的人生，亞里士多德在他的《尼各馬可倫理學》裏描述了不少這樣的人；有奧古斯丁（A. Augustinus, 354—430）和保羅（Paulus, 3—67）的人生，他們在世界的喧鬧聲中聽到了上帝的聲音而成為皈依信仰的人；有米開朗基羅（Michelangelo d. L. B. S., 1475—1564）的人生，對他而言創造美的東西就是自己來到世上的使命；有伽利略（Galileo G., 1564—1642）的人生，他以追隨科學真理為榮；還有簡·奧斯丁（J. Austen, 1775—1817）筆下愛瑪的人生，她在一團亂麻似的家庭生活中尋找自己的幸福。<sup>①</sup>以學科化的眼光看，如此花樣繁多的人生模式是不能擁有一個可以概括的中心，以便為芸芸衆生各自的人生提供有效參考的。換句話說，“多樣性”、“多元文化”等觀念在自然科學和社會科學中是沒有起碼的立足點的。“這是因為，這些現象是與這些學科的科學抱負相對立的，是與它們的研究綱領相對立的。”<sup>②</sup>在這些所謂的“抱負”和“綱領”後面起着控制與支配力的，是一種沒有任何倫理底線和發展終點的、赤裸裸的功利主義。從這個意義上說，這類“學科化”越是繁榮，人類價值的崩潰、人性指數的歸零就越有可能。由於兩大科學在改變這種狀況的努力中不僅無所作為，事實上它們“是問題的一部分，而不是問題的解決”；唯一能幫助人們的就是被科學主義邊緣化、被學科化訴求所束縛的人文學科了。“如果沒有人文學科，我們就失去了能用來應對無意義這個惡魔的唯一的視角。”<sup>③</sup>而人文學科所能使用的手段，就是“作為美學的詩學”。毫無疑問，這種以“人文關懷”為己任的詩學的命運，與人文學科的命運緊密相聯。從專業化的角度指責它缺乏嚴密性，恰恰正是它的精神實質的體現。

美學與自然科學、社會科學有着兩大不同：第一，與科學家普遍因應學科要求而渴望成為“專家”不同，真正的美學家祇是一名“學者”。他們需要一定的知識，但“更需要使命感。這項任務需要學者們着眼於更大的問題，需要學者們忠實於比專業本身更大的領域”。<sup>④</sup>第二，與科學的“抱負”不同，作為美學的詩學的使命，是為了重新回歸自然的懷抱，讓人類更好地存在於這個原本遍佈鳥語花香的世界上，與大地的所有生命和諧共處。這就是這門“學問”之所以能夠完全不再需要繼續與那些以“美學”與“詩學”冠名的“理論著作”為伍的原因。因為它並不關心與“人為何而活”的問題無關的，諸如“學科建構”、“學術發展”之類的話題，而是“直接致力於價值問題”。<sup>⑤</sup>這樣的問題無法簡單地用邏輯的方法給予“理論化”的處理，它與作為個體的人的存在密切相關。西班牙哲學家加塞特指出：“存在即需要：我需要萬物，萬物也需要我。”<sup>⑥</sup>這句話的另一種表述就是：我為世界而存在，世界為我而存在。<sup>⑦</sup>顯而易見，與維特根斯坦的觀點有所不同，加塞特認為生活不是神秘的事情。“這世界顯然是因我而存在的東西，也是影響着我的東西。”<sup>⑧</sup>有必要補充的是，這種影響着我們的東西首先與我們的身體發生關係。就像海德格爾所說：“我們並非‘擁有’一個身體，而毋寧說，我們身體性地‘存在’。”由於“我們通過我們的肉身存在而生活着”，在“詩意的棲居”中始終“迴響着身體的狀態”，<sup>⑨</sup>所以，幸福生活並不排斥物質內容，祇是強調應該意識到物質與精神的不可分別性。這表現在真正

①②③⑤ [美]安東尼·克龍曼：《教育的終結》，第58、104、176、179、181、49頁。

④ [美]大衛·奧爾：《大地在心》，第124頁。

⑥⑦⑧ [西]奧德嘉·加塞特：《生活與命運》，第220、210、239頁。

⑨ [德]馬丁·海德格爾：《尼采》（北京：商務印書館，2002），孫周興譯，上冊，第109頁。



有價值的人類物質生活中，往往有着精神的內涵。人們不能忘記，“我們從吃吃喝喝中產生的快感祇有一部分是因為填飽了肚子。吃喝的快感主要是在表達一些別的東西，包括創造力、快樂和友情”<sup>①</sup>。對此，俄國作家布爾加科夫（M. A. Булгаков, 1891—1940）說得好：人與天使的主要區別是，天使沒有像人一樣的、包容着整個世界的肉體始基的軀體。<sup>②</sup>事實上，當海德格爾把“現象學之思”同“存在論之詩”並置起來考慮西方現代哲學的“轉向”時，就已經隱蔽地意味着哲學向美學的靠攏。自此以後，所謂哲學當然不是“理論的”，而是“審美的”和“詩化的”。祇不過，這種“審美”並不是簡單地返祖歸宗地回到柏拉圖和亞里士多德那裏，而是在“否定之否定”的進程中走向了“作為美學的詩學”。

所謂“作為美學的詩學”，也就是一種以“存在”為中心的“存在美學”。概括地講，“存在美學可以理解為一種生活方式”。這種美學的倫理價值取決於一種審美體驗的品質，它強調人們在生態意識中體現出一種生存活動的適度性。<sup>③</sup>所以，這種詩學不屬於高等學府的講壇，而屬於現實的生活世界。它並不以“藝術”為中心，而是始終與人們的日常人生同在，關注着人們的“存在”。列斐伏爾（H. Lefebvre, 1901—1991）認為：對於哲學家們來說，古老的問題是，“所謂的存在如何可能”？對於康德來說，問題是，“我們如何可能知道我們所知道的”？對於更加晚近的思想家來說，問題是，“所謂的本真是如何可能生成的”？這裏再增加一個更簡單也更嚴肅的問題：“人們如何可能像他們生活的那樣生活，他們如何可能接受這一點？”所謂從“作為詩學的美學”向“作為美學的詩學”的轉換，就是從“審美工藝學”、“藝術本體論”向“生活意義論”轉型。因為，對於廣大的“普通人”來講，“真正的答案是日常生活，去重新發現日常生活”。<sup>④</sup>這種發現，能夠讓我們深切地體會到一個十分普通的真理：“僅僅活着，僅僅在我們能夠從中體會到我們的生命存在的當下即刻，我們就能夠感受到一種歡樂和陶醉。”<sup>⑤</sup>回過頭來看，強調藝術與音樂的關係，是強調“藝術就是感覺”；而強調藝術與詩的關係，是強調“藝術就是體驗”。

列斐伏爾說：“人皆日常生活之中的凡夫俗子，否則便無以安身立命。”問題是，作為思考“天下大事”的理論家們習慣了坐而論道的生活。現在的問題是，理論家們要能夠回到平凡的生活世界，“去重新發現日常生活”。<sup>⑥</sup>在英國學者佩特（W. H. Pater, 1839—1894）看來：“揭下遮蓋在生活中那些瑣碎的東西頭上的那層熟悉的面紗，我們就會發現，無論是麵包、紅酒、蘋果還是牛奶，這些每天生活中之必需，原本就閃耀着詩意的、道義的光芒。”<sup>⑦</sup>作為一種文化思潮的“達達主義”（Dadaism），在其誕生之初的早期，的確為文明的進步提供過一些“正能量”。比如，它的宗旨就是強調，在我們司空見慣的日常生活世界，同樣存在着因其平凡而更值得我們注意的“詩性”。這種“不依賴其形式而獨立存在的詩，人們可以從任何地方找到它，在一種姿態中，在一陣笑聲中，在一份廣告中，在一張照片中，祇要是在充斥着健康的生活氣息或者不愧為生活的地方，都有詩在”。<sup>⑧</sup>

法國詩人瓦萊里說過：“我們說一種風景是富有詩意的；我們也可以這樣說生活中的一種情形；有時我們還這樣說一個人。”<sup>⑨</sup>德國浪漫主義詩人施勒格爾（K. W. V. Schlegel, 1772—1829）說：“有一種無形無影無知覺的詩，它現身於植物中，在陽光中閃耀，在

① [美]大衛·奧爾：《大地在心》，第308頁。

② [俄]謝·布爾加科夫：《亘古不滅之光》（昆明：雲南人民出版社，1999），王志耕譯，第125頁。

③ [德]威廉·施密德：《欲望花園的哲學》（上海：上海譯文出版社，2013），魏育青譯，第20頁。

④⑥ 劉懷玉：《現代性的平庸與神奇》（北京：中央編譯出版社，2006），第226、374、116、374頁。

⑤ [美]艾溫·辛格：《我們的迷惘》（桂林：廣西師範大學出版社，2002），郜元寶譯，第85頁。

⑦ [英]約翰·盧伯克：《人生的樂趣》，第14頁。

⑧ [法]亨利·貝阿爾等：《達達：一部反叛的歷史》（桂林：廣西師範大學出版社，2003），陳聖生譯，第85頁。

⑨ [法]保羅·瓦萊里：《文藝雜談》，第325頁。



孩童臉上微笑，在青年人的韶華中泛着微光，在女性散發着愛的乳房上燃燒。與這種詩相比，那些徒具詩的形式、號稱是詩的東西又算什麼？”歸根到底，“就連我們自己也是這首唯一的詩的一個部分，是它的精華，這首詩就是——大地”。<sup>①</sup>中國學者夏丐尊（1886—1946）曾寫道：“真的藝術不限在詩裏，也不限在畫裏，到處都有，隨時可得。凡為實例或成見所束縛，不能把日常生活咀嚼玩味的，都是與藝術無緣的人。”<sup>②</sup>夏丐尊這裏所指的“真的藝術”，也就是“詩”；所謂“不限在詩裏”，意思是“不局限在具有詩歌形式的作品”中。他強調的“到處都有，隨時可得”，其實就是強調“詩”遍及整個“生活世界”。

如果說在理解“藝術的本質”問題上，最終是“作爲美學的詩學”佔據主導位置，那祇有一個原因：“藝術體驗是對存在的體驗。”<sup>③</sup>或許讓人們不明白的是，在這個神秘莫測的“存在”裏面或者說其本身中，又“有”什麼、“是”什麼呢？解釋學大師伽達默爾（H. G. Gadamer, 1900—2002）表示：“在語言中，而且祇有在語言中，我們纔能遇到我們在世界中從未‘遇到’的東西。因爲我們自己就是這個東西。”<sup>④</sup>所謂“這個東西”，也就是“生命意義”的生成。因爲，擅長使用符號的“人類”，就是大自然中唯一能夠產生並需要這種“意義”的動物。對人而言，“生命就是在體驗中所表現的東西”<sup>⑤</sup>，體驗的實質也即生命的自覺。別爾嘉耶夫（Н. А. Бердяев, 1874—1948）指出：凡是“有”的東西任何時候都不可能讓它“沒有”<sup>⑥</sup>。此話聽起來或許不容易理解。在詞源學上，“存在”（exister）一詞原本就由“有”（ex）與“在”（sisterē）兩個概念的合併重組構成。這裏的“在”，即對“有”的肯定，意味着“非無”。因此，從哲學的觀點講，如果說“實在”通常指向某個可以成爲認識對象的客體事物；那麼，“存在”祇能被參與而無法被“對象”化，不能作爲在主體（人）之外的被認識的客體。

因爲“存在通過人發生”<sup>⑦</sup>——存在之所以存在，意味着具有主體意識和身體感受的“人”的“在場”。這裏的關鍵在於，“存在”的概念並不泛泛而指天地萬物的一切現象，而“僅僅指稱人的存在”。<sup>⑧</sup>由此我們也就能夠明白，在關於“美學究竟有何用”這個問題上，“存在”這個概念之所以重要，就在於它意味着“意義”的出場，因爲“人是意義的載體”<sup>⑨</sup>。用美國哲學家赫舍爾（A. J. Heschel, 1907—1972）的話講：人的存在總是牽涉到意義，他可能創造意義或破壞意義，但他不可能脫離意義而存在。<sup>⑩</sup>這就是從“生不爲人”向“成長爲人”轉變的困難所在。與每個人感到饑餓就會對食物有需要不同，並不是所有的人都會在精神空虛時意識到“意義”的重要性。因此，就像“在人的條件已從視野中淡出的時代，我們需要人文學科來幫助我們對人的條件保持清醒”<sup>⑪</sup>。在生命意義被醉生夢死的物質主義徹底淹沒的社會，我們不需要來自書齋作坊源源不斷製造出來的那些高談闊論的指點，而需要“作爲美學的詩學”的幫助，讓我們能夠面向日常生活世界來不斷尋找和確認作爲“詩性”的“存在的意義”。

① [德]弗·施勒格爾：《浪漫派風格》（北京：華夏出版社，2005），李伯傑譯，第170頁。

② 《夏丐尊散文全編》（杭州：浙江文藝出版社，1992），第26頁。

③ [德]蓋格爾：《藝術的意味》，第194頁。

④ [德]伽達默爾：《哲學解釋學》（上海：上海譯文出版社，1994），夏鎮平等譯，第32頁。

⑤ [德]伽達默爾：《真理與方法》（上海：上海譯文出版社，1992），洪漢鼎譯，上卷，第84頁。

⑥ [俄]別爾嘉耶夫：《自由的哲學》（上海：學林出版社，1999），董友譯，第79頁。

⑦ [法]杜夫海納：《審美經驗現象學》（北京：文化藝術出版社，1992），韓樹站譯，第590頁。

⑧ [美]鮑亨斯基：《當代思維方法》（上海：上海人民出版社，1987），童世駿等譯，第29頁。

⑨ [俄]別爾嘉耶夫：《論人的使命》（上海：學林出版社，2000），張百春譯，第16頁。

⑩ [美]赫舍爾：《人是誰》（貴陽：貴州人民出版社，1994），魏仁蓮譯，第47頁。

⑪ [美]安東尼·克龍曼：《教育的終結》，第181頁。