

笔谈：文艺本体论新论

# 作为技、欲、道游戏的艺术

彭富春

(武汉大学 哲学系, 湖北 武汉 430072)

## 一、技艺的活动

“艺术”这一语词本身就表明了它是一个技艺的活动,因此技艺是作为艺术自身最直接的规定性。

艺术虽然属于广义的技术领域,但它和一般的技术仍然有重大的差别。所谓技术,特别是在近代意义上的技术主要是指机器技术。人们通过机器实现对于物的控制,也就是开掘、采集、加工、改造等。在这种技术中,机器代替了人自身的活动,这不仅包括人的身体的活动,也包括人的心灵的活动。但艺术在根本上是人身体和心灵的活动。这在于艺术作为人的活动是自由的活动,而不是机械的活动,因此是不可能机械化的,也是不可能转让给机器制造的。技术和艺术的差别还在于,技术所完成的是物的转化,而艺术所实现的是物的显现。作为自然的对立面,技术是物的消灭或者创造。因此在技术的处理过程中,没有作为物性的物,而只有作为材料的物。对于物的技术处理就是让物成为一个材料。与此不同,艺术虽然也是物的改造,但它却是物的本性的发现和揭示。正是因为艺术给物提供了一个敞开自身的空间,所以一个物作为它自身不再遮蔽自身,而是呈现自身,由此人们能够看到或者听到物自身。此外,技术和艺术的不同在于,技术只是作为手段,不是目的;而艺术既作为手段,也作为目的。鉴于这样的差别,技术在它的使用中消耗自身,艺术在它的存在中却能永远地保持自己。

艺术不仅不同于一般的技术,也不同于一般的技艺。虽然技艺和艺术主要不是机器的活动,而是人的身心的活动,且都必须心灵手巧,但它们之间仍然有细微的差别。如果说技艺是偏重于手的活动的话,那么艺术则偏重于心的活动。因此技艺需要更多的手工训练,艺术则要求更多的心灵陶冶。技艺和艺术的差别除了表现在人的方面,还表现在物的方面。它们作为人的活动都和物打交道,但技艺主要是对于实物的处理,而艺术主要是对于符号的处理。于是前者往往要遵循实物的自然特性,而后者则是凭任符号的自由游戏。与此相关的是,技艺生产了器具,而艺术创造了作品。前者不过是应用的艺术,并因此是不纯粹的艺术;而后者是自由的和美的艺术,并因此是纯粹的艺术。在这样的意义上,技艺的作品是可复制的,艺术的作品则是不可复制的。

作为不同于一般技术和技艺的艺术,直接表现为人的技能,也就是一种能力和才能。但它既不是片面的心灵性的,如某种心理的能力,也不是片面的身体性的,如一些工匠的手艺,而是一种身心合一的能力,并集中体现为人的感觉的能力,也就是一般所说的审美的能力。如我们说音乐必须有

[收稿日期] 2007-04-26

[本刊网址·在线杂志] <http://www.journals.zju.edu.cn/soc>

[基金项目] 教育部新世纪优秀人才支持计划资助项目(113-273229)

[作者简介] 彭富春(1963-),男,湖北仙桃人,武汉大学哲学系教授,博士生导师,主要从事西方哲学、美学研究。

对于节奏和旋律的听觉能力,美术要有对于色彩和线条的视觉能力,文学艺术也应该有对于语言的运用能力等。这些能力一方面是自然的,也就是天赋的;另一方面是文化,也就是教育培养的。正如音乐训练了人听懂节奏和旋律的耳朵一样,美术也给予了人感受色彩和线条的眼睛。与一般日常生活感觉的能力不同,艺术的感觉作为审美的感觉是一种自由的感觉,由此它不仅能感觉到一般所感觉到的,而且也感觉到一般不曾感觉到的。

## 二、欲望的生产

作为人的技艺,艺术本身也是一种欲望的活动。

就欲望自身而言,艺术的欲望和一般生活世界的欲望具有相似性。人们从事艺术创作和欣赏的欲望与人宴饮、性爱的欲望在其渴求和满足的意义上来看没有什么明显的差别。不仅如此,人们甚至可以在宴饮、性爱的身心陶醉中看到和艺术审美陶醉中的共性,而将艺术和宴饮、性爱的感觉的本性完全看成是同一的:它们是生命力的创造和享受。但艺术的欲望在根本上不同于一般的欲望。一个在现实生活世界中和在艺术现象中的吃喝和性行为绝对具有不同的意义。如果说人的生活世界的欲望是功利性的话,那么艺术的欲望则是非功利性的。正因为如此,艺术的欲望超出了生活的欲望,而显现为无欲或者是没有欲望。这种无欲使欲望成为了自由的欲望和审美的欲望。

艺术作为自由的欲望活动是通过表达欲望而实现的。这就是说,艺术不仅是欲望自身的表达,而且是关于欲望的表达。因此艺术是在揭示欲望的时候而显示自身是欲望的。如果将艺术看成是关于欲望的表达的话,那么这将导致许多方面的误解,并使我们的思考遇到一定的困难。其中最主要的是将艺术作为欲望的表达看成是性欲的升华。艺术表达欲望的观点不是精神分析学美学,甚至也不是它的变形。欲望不能狭义地等同于性欲,同时欲望的本性也不是丑陋的和邪恶的,而是美好的,是生命力的创造。除此之外,艺术作为欲望的表达也会面临一些批评。首先是艺术表达情感论。人们认为艺术表达的不是欲望,而是情感。但艺术中的情感一方面和欲望建立关系,成为情欲,另一方面和理性建立关系,而成为情理。所谓的情感和理性都以欲望为基础,于是欲望是本原性的。其次是艺术描写生活论。人们认为艺术所描写的是整个生活世界,而欲望只是其中的一个要素。固然生活世界是由欲望、工具和智慧的游戏所构成的,但它首先将自身呈现为生活的欲望。同时艺术虽然相关于工具和智慧,但它是以欲望表达为自己的主题的。

作为欲望的表达,艺术和人的生活世界的一切欲望都建立了联系。正如我们所揭示过的,人在生活世界中有各种各样的欲望:身体的、心灵的、社会的,甚至还有欲望的欲望。只要艺术表达欲望,那么它也表达这些形形色色的欲望。但艺术所表达的欲望有一个出发点,就是身体的欲望。艺术在根本上是以人的身体和感觉为中心的欲望的活动。它具体化为人的生死爱欲,也就是关于生命、死亡和性爱的欲望。因此人们常说,生、死、爱是艺术永恒的主题。人的身体的存在是以生命的形态呈现出来的,而它的极端形态,也就是它的对立面——死亡。人生在世正是人在生死间。性爱作为身体的关系,是男女之间的结合,也是生死游戏的中介。当然艺术在表达身体的欲望的同时,也表达心灵的、社会的等等欲望。但这些非身体的欲望都是以身体欲望的形态表现出来的。它们是身体的感觉、想象和情感等。总之,它们是感性的,并因此是审美的。

## 三、大道的显现

艺术不论是作为技艺的活动,还是作为欲望的活动,都和大道或者智慧相关。如果说艺术是智

慧的艺术,那么艺术自身是如何显现智慧的呢?

道或者智慧是一种特别的知识,也就是关于人的规定的知识。它指出了什么是存在的,什么是虚无的;什么是真理,什么是谎言。如此,它已经将自身言说出来,并表现为各种历史的语言形态。虽然道或者智慧在本源上是语言性的,并且作为纯粹语言,但它并不是孤独地居住于自身,而是与人的生活世界发生各种关联,并与欲望和技术一起游戏。正是因为如此,所以道就不只是作为言说的道,同时也是道路。于是那些生活在世界中的人们可以在这条道路上行走。

西方的道或者智慧在其不同的历史时期分别表现为:古希腊的诸神的指引、中世纪基督的宣道和近代人性的言谈等。于是每个时代的艺术也相应的成为了这些智慧形态的显现。在古希腊,荷马史诗对于英雄经历的叙述主要集中于诸神对于人的命运的安排。人与神的差别不仅在于人是必死者,神是不死者,且在于人一无所知,而神一切都知。人的命运就是接受诸神的指引。中世纪的艺术,特别是以教堂建筑为主的雕刻、绘画和音乐等都是以上帝为根本主题的。艺术的题材基本上是《旧约全书》和《新约全书》叙述的历史,一方面是上帝创造世界和拯救世界,另一方面是人的犯罪和皈依。近代的艺术主题则发生了根本的变化。它既不是古希腊的诸神,也不是中世纪的上帝,而是人自身的神性,也就是人的人性。一切艺术,特别是文学艺术中的主要样式小说成为了近代艺术的典范形态。它们揭示了人性是如何在现实世界中完成自身的。

中国的道或者智慧虽然以儒家的学说为主,但前者并不能狭隘地等同于后者。因此当我们考察中国的智慧的时候,必须注意到与儒一起共同存在的其他智慧形态,如道家和禅宗。儒家是关于人生在世的思想,道家则是回归自然的道路,而禅宗则是明心见性的法门。它们既是分别的,也是互补的,甚至是同一的。因此必须看到中国传统的艺术与不同的道的关系。如果说先秦两汉的文艺主要是儒家的话,那么魏晋则是道家的,而禅宗在唐宋以后则有较大的影响。但在历史的某一个阶段,儒家、道家和禅宗则是同时发生作用的。如所谓的盛唐之音就不是某种单一的声音的独唱,而是多种声音的交响,于是不仅有诗圣杜甫(儒)和诗仙李白(道),而且有诗佛王维(禅)。到了宋元以后,甚至儒道禅三家构成了艺术现象的同一世界的三个不同维度。因此我们可以看到,那些伟大的艺术作品所具有的艺术境界既有儒者的风流温雅,也有道者的飘逸自然,还有释者的清寂空明。

#### 四、技、欲、道的游戏

艺术在根本上就是让技艺、欲望和智慧共同游戏的活动,因此它的本性正是“让游戏”。

如果艺术要让技艺、欲望和智慧去游戏的话,那么艺术就要提供一个游戏之地。这个地方并不是在艺术之外,而是在艺术之内。这就是说,艺术自身充当了技艺、欲望和智慧的游戏之所。但这个地方不是现成的,如同已经摆在此处或者彼处的某个地盘一样,而是开辟出来的,是腾空出来的。因此艺术提供游戏之地正如开辟一条道路,它在没有道路的原野里伸延。这决不意味着人能够随心所欲地修筑一条道路,而是意味着道路自身开辟道路。唯有如此,艺术才可能超出艺术家或者人的限制给予技艺、欲望和智慧的游戏以自由空间。但这种游戏之所的建立根本上是一种转变,也就是从一般生活世界到艺术世界的转变,亦即达到审美世界。因此,艺术在游戏之所建立的时候表明自身是一种道路的转折。

作为“让游戏”,艺术召唤技艺、欲望和智慧三方聚集在一起,仿佛是让它们构成一个圆舞而起舞一样。如果技艺、欲望和智慧三方共同进入到了艺术的游戏之中,那么它们中的任何一者就不是孤独的存在,而是作为共同的存在。其游戏就不是一方的孤独的活动,而是三方的共同的活动。在这样的活动中,每一方都要将自己传递给另一方,同时也要接受另一方给予自身的传递。因此,它们

的游戏就成为了传递和再传递的活动,并且是没有限制而成为无限的。在这样的意义上,艺术作为游戏的发生是一种关系或者是网络的编织。

当然,艺术让技艺、欲望和智慧去游戏的同时,也意味着让它们遵守游戏规则。任何游戏都不是无规则的活动,而是有规则的活动。但游戏规则并不是在艺术之外设定的,而是艺术自身设定的。这也就是人们所说的艺术不是他律,而是自律。同时艺术的游戏规则也不是各种成文或者不成文的金科玉律,而是一种没有规则的规则。但对于艺术而言,这种所谓的无法之法,乃为法。艺术游戏规则的特殊性在于,它承认技艺、欲望和智慧不仅是平等的,而且是差异的。因此,它既不允许技艺、欲望和智慧任何一方的缺席和逃离,也不允许任何一方消灭其他方面。艺术只是让技艺、欲望和智慧共同存在并生成,而成为自身。这是艺术游戏最根本的规则。于是艺术的游戏规则不仅是最简单的,而且也是最公正的。在这样的意义上,任何艺术的游戏活动既没有胜负或输赢,也没有零和,而是在三方意义上的共赢。

但艺术中的技艺、欲望和智慧是如何去游戏的呢?

艺术就其自身而言是一种技艺,因此具有工具的特性。但它不是一般的工具,而是特别的工具。根据其特性,人们将艺术比喻为镜子,意指艺术反映自身之外的生活世界。但艺术作为镜子的喻象仍然值得进一步思考。一面镜子,无论何种样式的镜子,它都是作为一个物存在着。与其他存在物不同,镜子自身却显现为空无,仿佛什么也没有。也正是因为如此,镜子才能反射万物。一个镜子存在的意义就在于它对于它自身之外的万物的反映。那些被反映的万物不是物自身,而是其影像。当然将艺术看作镜子只是对于艺术反映功能的一种比喻。艺术肯定不是一面镜子,至少不只是一面镜子。即使艺术作为一面镜子,它也遇到这样的问题:镜子反映的真实是否就是事物存在的真实?同时镜子的反映是机械的复制还是能动的创造?对于这些问题的解答就要求超出艺术只是镜子的理解。

艺术作为镜子的同时是欲望的表达。人的欲望,特别是人最原初的身体的欲望是隐秘的。它作为本能生活在人无意识的领域,往往是不可思议和不可言说的。因此欲望是黑暗的,如同黑夜一般将自身遮蔽。艺术不仅表达了人的欲望,而且与其他人的活动相比更本源、更直接地表达了人的欲望。但艺术中的欲望不是黑暗本身,而是一个被揭示了的黑暗,也就是被思考和言说了的黑暗。一个只是与自身保持同一的黑暗是不能揭示自身的,而一个揭示了自身的黑暗却已经与自身相分离。这也就是说,艺术的欲望是一种在光明中将自身显示出来的黑暗,当然它还保持了与光明不同的边界而与光明相区分。

由此可见,艺术作为镜子不仅是欲望的表达,也是智慧的显现。人们认为智慧是光明的,是明灯。但它不是来源于另外的光明,而是自身显现为光明。智慧之所以是光明的,是因为它是觉悟。同时它不仅是对于人自身的觉悟,而且也是对于他者的觉悟。因此它知道世界的边界,也就是存在和虚无、真理和虚幻的边界。作为光芒,智慧不仅照亮了自己,同时也照亮了自身之外的世界。

艺术作为技艺的活动,就是作为镜子和黑暗的欲望以及光明的智慧去游戏。从技艺出发,艺术要恪守自身的本性并达到完美的境界。一方面它不是自然,另一方面它又如同自然。这要求艺术的技艺在敞开自己的同时遮蔽自己,正如镜子的存在就是自身的空无一样。正是凭借这样的特性,艺术的技艺和欲望、智慧发生了关联。艺术不仅要表达欲望,而且要显现智慧。但欲望和大道在本性上都是难以言说的,正所谓“大象无形”,“大音稀声”。因此艺术的技艺就是要说不可说。它不是要画出那可见,而是要画出那不可见的;同时它不是要奏出那能听到的,而是要奏出那不能听到的。

艺术作为欲望的表达,就是作为黑暗自身和镜似的技艺以及光明的智慧去游戏。艺术中的欲望虽然和一般生活世界的欲望具有相似性,但它在根本上是一种生命创造力的欲望。因此,欲望总是试图表达自身并寻找表达的工具。于是当艺术的欲望成为欲望的时候,就开始走向自身之外。

它不仅要通过技艺镜子般的反映来揭示自身,而且要在大道的指引下实现自身。这样才出现了所谓的欲望在艺术形象里的变形和升华。欲望要借助技艺的表达,因此它要变形;欲望要接受大道的指引,所以它要升华。

艺术作为智慧的显现,就是作为光明和镜似的技艺和黑暗的欲望去游戏。必须承认,技艺作为镜子和欲望作为黑暗都只有凭借光明的照耀才可能。如果没有光明,作为技艺的镜子就无法反射;如果没有光明,作为欲望的黑暗就不能将自身呈现为黑暗。艺术游戏的智慧之光如同闪电一样照亮了世界,让游戏产生了惊人和美妙的瞬间。虽然大道是一个艺术现象或显现或遮蔽的灵魂,但它又是一个艺术化或者审美化的灵魂。一方面,道不是艺,不是文,于是道不可言说,不可表达;另一方面,道不离艺,不离文,于是道不离言说,不离表达。在艺术现象的游戏中,道与艺虽然是差异的,但又是同一的,因此艺与道一,艺与道合。自然之道和人生之理都成为了艺术之文。大道不仅和技艺发生关联,而且和欲望发生关联。作为光明,大道是对于欲望的表达和实现的道路的指引。于是我们看到了道和欲在艺术的游戏从自身走向对方。一方面是道化为情,情理交融;另一方面是欲化为情,情欲共生。

艺术是游戏,同时也是“让游戏”,亦即引发技艺、欲望和智慧三方的争端。作为争端的引发,艺术既不是有意或者无意制造某种借口或者由头,让技艺、欲望和智慧三方产生矛盾,也不是把它们安置于某种特别的境地,使它们发生争执,而是让每一方按自身的本性存在和生长。当每一方成为自身的时候,它就要和另外的两方建立关联并进行斗争。于是在艺术的游戏,不仅有技与欲的斗争,而且有欲与道的斗争,还有道与技的斗争。艺术在让技艺、欲望和智慧三方进行斗争的时候,也劝说它们达到和解。但和解并不是斗争的终止和消失,而是避免三方中任何一方成为超级强权而垄断游戏。因此和解是争端的另一面,它是要艺术中三方的游戏在争端之后进行再争端。通过这种再争端的引发,艺术克服了游戏的有限性,从而达到了无限性。这样,我们看到艺术游戏中的技艺、欲望和智慧三方的争端并不是一般意义上的矛盾,它作为对立面经过辩证法的否定之否定而可以解决。这种争端是一种悖论,它作为并行的现象是无法克服的,也是无须克服的,它始终是一种奇特张力的展开。

在技艺、欲望和智慧三方的无限游戏中,不仅技艺在成长,欲望和大道也在生成。由此艺术作为艺术自身在发生。在这样的意义上,艺术作为游戏是一种历史的活动并具有自己的历史性。技巧的历史性主要表现为形式的历史性,也就是旧的形式与新的形式的争论。从传统艺术到现代艺术的转换中,不仅要有艺术内容的更新,而且要有艺术形式的创造。因此既不能新瓶装旧酒,也不能旧瓶装新酒。欲望的历史性则体现为它的压抑和解放的冲突。艺术游戏既不是禁欲主义的,也不是纵欲主义的,而是显露欲望边界的。因此它要解放那压抑了的欲望,让欲望敞开自身的本性。大道的历史性集中在死去的智慧和活着的智慧的区分。一些古老的智慧已经变得不合时宜,但一些新的智慧却又惊悚骇俗。因此我们在艺术游戏的历史性中,看到了技艺、欲望和智慧各自与自身的分离,也就是要从旧的成为新的。

艺术游戏虽然是技艺、欲望和智慧三方共同存在的活动,但当技艺、欲望和智慧在共同的游戏活动中力图使自身极端化的时候,艺术游戏看起来就不是三方共同的游戏,而是某种单一的游戏了。毫不奇怪,艺术在其历史的发展过程中产生了一些变异的形态:由欲望的绝对化出现了欲望的艺术;它所表达的是没有边界的欲望,因此是诲淫诲盗,它在历史上往往是那些被禁止的艺术作品;由技能的绝对化导致了形式的艺术,它将艺术变成无内容的形式,因此是形式化和程序化的,它只是技能的玩弄和炫耀;由大道的极端化而形成了教条的艺术,它只是述说某种抽象的道理,因此是理论的图解和形象,就是人们所说的思想简单的传声筒。这三种艺术游戏的极端化都违背了艺术游戏自身的规则,于是它们都要被真正的艺术游戏所克服。但这并不意味着艺术只有一种游

戏，而不是多种游戏。艺术游戏的历史表明，技艺、欲望和智慧三方的关系本身就是多种多样的，因此艺术游戏也是丰富多彩的。当代艺术在根本上就是无原则的艺术，并由此是多元的艺术。

笔谈：文艺本体论新论

## 后形而上学视野中的文学本体论何以可能？

苏宏斌

(浙江大学 中国语言文学系, 浙江 杭州 310028)

当代思想把批判和超越形而上学作为自己的基本使命，这使任何有关本体论的话题似乎都显得不合时宜了，因为形而上学的核心形态一直就是本体论，从某种意义上来说，对形而上学的批判同时也是对本体论的批判。在这一语境中来谈论文学本体论，势必面临众多的理论难题。

当代思想何以始终执著于对形而上学的批判？从本体论的角度来看，这主要是因为形而上学作为一种思维方式，无法使存在的意义得到本源性的把握。按照德里达的概括，形而上学的根本特征是惯于为世界设立一个本源或曰“终极能指”，这个本源可以是理念、始基、实体、上帝，等等。由这个本源出发，形而上学设定了一系列的二元对立范畴，如在场/不在场、精神/物质、主体/客体、能指/所指、理智/情感、本质/现象，等等，其中一方总是被看做本源性和支配性的，另一方则被看做前者的衍生物。正是由于形而上学具有这种二元论的特征，因此它在建构本体论学说的时候，总是不可避免地把存在(on)的首要意义说成是本体(ousia，又译为实体、本是，等等)，也就是把存在本身当成了某种最高的存在者，而这种最高的存在者作为一种超验的实体，既无法成为人类经验的实在对象，也是人类的知性(概念化)语言所无法言说的，因此存在的意义就变得无法把握，本体论也就无法建立起来了。康德就从物自体与现象界的二元对立出发，认为人类的知性概念只能把握现象，物自体是不可知的，因此普遍有效的形而上学知识体系是无法建立起来的，这无异于否定了本体论的可能性。而在维特根斯坦这样的分析哲学家看来，诸如存在的意义这样的问题其实是无法言说的，正确的态度只能是保持沉默。在这股思潮的影响下，当代思想基本上放弃了建构那种包罗万象的形而上学体系的雄心，从而进入了后形而上学思想的时代。

那么，在后形而上学的思想语境中，本体论哲学是否还有存在的可能呢？如果我们像传统哲学那样，把本体论看作对于本体或者最高实体的追问，那么本体论在当代确乎已经不再可能了，因为这种追问必然使我们重新陷入形而上学的窠臼之中。问题在于，本体论本身研究的乃是存在问题而不是本体问题，把本体论的研究对象当作本体，乃是形而上学思维方式的产物。从词源学上来看，古希腊语中表示存在的语词主要有两个：physis(一般译为“自然”)和 eimi(一般译为“存在”或

[收稿日期] 2007-05-22

[本刊网址·在线杂志] <http://www.journals.zju.edu.cn/soc>

[基金项目] 国家社会科学基金资助项目(01CZW001)

[作者简介] 苏宏斌(1966-)，男，山西运城人，浙江大学人文学院中国语言文学系副教授，主要从事文艺学、西方现代美学及西方现代小说研究。

### Views from the Experts : A New Discussion on Literary Ontology

ZHU Li-yuan<sup>1</sup> , WANG Yue-chuan<sup>2</sup> , PENG Fu-chun<sup>3</sup> , SU Hong-bin<sup>4</sup> , WANG Yuan-xiang<sup>4</sup>

(1. *Department of Chinese Language and Literature, Fudan University, Shanghai 200433, China;*

2. *Department of Chinese Language and Literature, Peking University, Beijing 100871, China;*

3. *Department of Philosophy, Wuhan University, Wuhan 430072, China;*

4. *Department of Chinese Language and Literature, Zhejiang University, Hangzhou 310028, China)*

**Abstract :** Although the research on literary ontology had been hot in literary circles in the 1980s , it has been treated coldly in recent years as many scholars have shifted their interest to new cultural criticism due to the dissemination of post-modernism and the development of popular culture , and they unfurl the banner of anti-essentialism and think that systematic basic theory research has been out of date. But we think that ontology shouldn't and can't be out of date in any age , since it explores the meaning of being which is the question of universal and ultimate significance to us , and solves the question concerning the foundation and values of our existence. In a society with moral irregularity and prevalent material or human desires , people are all encountering the serious spirit crisis and belief crisis. In the field of art and literature , for example , the depth has been reduced , the centre has been absent , and meaning has vanished. Considering all these , it is of urgent realistic significance to enhance the study of literary ontology. For this reason , we invite four experts in this area to state their new points of view.

In his article *My Views on Literature and Ontology* , Prof. Zhu Liyuan makes an etymological study of the term ontology and clarifies the long-standing mistaken conception in this regard , before reviewing the development of ontology briefly and inspecting the important changes that have happened to ontology in modern philosophy. According to him , modern ontology should be the theory of practice , while literature should be regarded as a basic means of existence.

In his *The Crisis and Hope of Literary Ontology* , Prof. Wang Yuechuan thinks that modern ontology has corrected the mistake of ignoring man in classical ontology , and regarded man 's existence as the core. The mission of literature and ontology is to examine and establish the value of man 's existence , which is of realistic significance for us to overcome today 's nihilism and rebuild our spiritual homeland.

In his *The Art as Technique , Desire and Dao* , Prof. Peng Fuchun tries to construct a system of literary ontology. In his opinion , literature is simultaneously the act of technique , the production of desires , and the appearance of Da Dao. There is a waltz of game among them , which makes art become pluralistic.

In his *How Can Literary Ontology Be Tenable in the Vision of Post-metaphysics* , Associate Prof. Su Hongbin thinks that we should regard surpassing metaphysics and the dualistic way of thinking as our methodological precondition today. For this , we must look for an original method of thinking to rebuild ontology. Given this , literature is then regarded as a basic channel by which the meaning of being is made obvious.

All these researches have enlightened us from various perspectives. My interest in literary ontology is to extricate myself from the difficult position of the research on literary value (practical value).

In my article *The Theoretical Value of Literary Ontology*, through analyzing the meaning in the history of Kant's thought about ontology, I propose that we should regard human ontology, which is based on the unity of teleology and actinology, as the ideological foundation of our literary ontology, so as to avoid being subjective and random in understanding literature, overcome the relativism which comes from the differences between all kinds of criteria for evaluating literature, and provide the real, objective criterion of truth for literary value.

Man is in eternal pursuit of truth. It is only through the full discussion that we will be able to be nearer to the truth. We should like to thank these experts for their great support to this column, while hoping that many more colleagues will join us for a further discussion.

**Key words:** ontology; human ontology; literary ontology; theoretical value; realistic significance

笔谈：文艺本体论新论

## 关于文学本体论之我见

朱立元

(复旦大学 中文系, 上海 200433)

文学本体论问题是当代中国文艺学研究中一个极为重要,但学界研究还相对不够、相对薄弱的问题。本文拟就此话题发表一点个人的浅见,以就教于同行方家。

—

讨论文学本体论问题的前提是首先要弄清“本体论”的哲学含义。长期以来,学界、特别是文艺理论界常常在本原论、本质论、本根论、本身论等意义上使用“本体论”这个概念(术语),笔者认为这里存在某些误解或误用。这就有必要追本溯源,首先对本体、本体论等概念的历史发展作一简要的回顾。

据现存资料,“本体论”(英文 *Ontology*, 德文 *Ontologie*)这个词最早是由德意志经院哲学家郭克兰纽(Rudolphus Goclenius)于1636年首先使用的。他将希腊词 *On*(即 *Being*)的复数 *Onta*(即 *beings*, 指“存在者”、“在者”或“是者”)与 *logos*(意谓“学问”、“道理”、“理性”、“论证”等)结合在一起创造出新词 *Ontologie*, 可译为“存在学”或“存在论”。1647年,另一位哲学家克劳堡(Johann Clauberg)又将 *Onta* 与希腊词 *sophia*(“智慧”、“知识”)结合创造出同义新词 *Ontosophie*, 也是“关于存在的学问、知识”之意。稍后,法国哲学家杜阿梅尔(Jean Baptiste Duhamel)也使用了这个词。在他们那里,此词指专门研究存在本身及其规定的学问,属形而上学的一个重要部分。

[收稿日期] 2007-05-22

[本刊网址·在线杂志] <http://www.journals.zju.edu.cn/soc>

[作者简介] 朱立元(1945-),男,上海人,复旦大学中文系教授,博士生导师,主要从事文艺学、西方美学以及西方文论研究。