

# 回到中国艺术之“文”的传统\*

——从汪德迈先生中国“文”论谈起

王一川

这里探讨中国艺术之“文”的传统，不能不从汪德迈先生谈起。我之认识汪德迈先生，是从北京师范大学董晓萍教授与法国阿尔多瓦大学金丝燕教授联袂主持北京师范大学跨文化化学方法论课题以及成立跨文化研究院时起，几年来多次有缘在北京师范大学校园见到汪德迈先生并聆听他的中国学演讲。本文的最早雏形，是2021年5月14日北京师范大学跨文化研究院召开的“汪德迈中国学研究国际会议暨《汪德迈全集》出版发布会”（视频会）发言稿，后经修改和扩充成为2021年7月8日至20日该院主办的中欧跨文化论坛暨第八届跨文化化学研究生国际课程班“跨文化性：话语、语言、文字与文化”上的讲稿（视频会）。承蒙汪德迈先生的勉励，这篇讲稿本应早点整理成文发表的，但由于自己总感觉挖掘不够，加之事务缠身，就拖延了下来。直到近日得知汪德迈先生于10月17日遽归道山的幸消息而追悔莫及。这次应约为“汪德迈先生纪念专辑”写稿，仓促整理间难免词不达意，不及详细论证。这里只能以研究札记的方式，尝试以简略梳理汪德迈先生的中国“文”论为起点，对中国艺术“文”的传统及其在现代中国艺术之“文”的阐发中的意义作一次极粗浅的探索。

---

\* 本文为2018年度国家社科基金艺术学重大项目“文艺发展史与文艺高峰研究”（项目批准号18ZD02）之阶段性研究成果。

## 一、汪德迈先生的中国“文”论

汪德迈先生有关中国的研究认为“文”是中国思想的基础，而最能表述“文”在中国思想中的地位和作用的著作是《文心雕龙》。他对中国之“文”作了多方面的系统考察。

首先，他认为“文”在中国相当于“逻各斯”在西方，甚至其在中国思想中的重要性超过了“逻各斯”在西方思想中的重要性：“‘儒家化’的结果看，是使‘文’在中国妙曼衍生，成为中国的‘逻各斯’。”<sup>①</sup>我此前早已见过把“道”与“逻各斯”比较的做法（见邬昆如译著《庄子与古希腊哲学中的道》），而把“文”与“逻各斯”相提并论，可谓提出了一项独出心裁的跨文化学洞见。“‘逻各斯’一词，出自亚里士多德哲学，意思是‘逻辑’。在中国文化传统中，与亚里士多德的‘逻各斯’相对应的，是刘勰的《文心雕龙》。”<sup>②</sup>他进一步把“文”的集中释义之书凝定在《文心雕龙》上。“中华文化中‘文’的意思，可以看《文心雕龙》，那里面讲的是不依靠口语的逻辑，因此，我认为能与亚里士多德相对应的是刘勰。要明白中国文化中的‘文’，最重要的著作，不是看《论语》，也不是看《庄子》，虽然孔子和庄子都是中国古代最伟大的思想家；但依我看，最重要的是要看《文心雕龙》。《文心雕龙》全面地解释了什么是‘文’。‘文’是中国思想的基础。”<sup>③</sup>这里更是进一步提出了“文”是“中国思想的基础”的核心论断。“在中国，‘文’的逻辑的重要，比西方的‘逻各斯’的逻辑更重要。……中国的传统文化就受到‘文’的逻辑的影响。”<sup>④</sup>依照他的看法，要认识中国人有关文学艺术的根本思想系统，首要的就是回归于“文”的逻辑这个基础。

① [法]汪德迈：《跨文化中国学》上册，北京：中国大百科全书出版社2020年版，第71页。

② 同上。

③ 同上书，第72页。

④ 同上书，第72—73页。

他进而提出，由文字记录的“文”才是中国文学的主流。而不能被文字表述的口语文学（神话），在中国传统中是不受重视的：“口头神话被认为是不值得记录的文学，大都散失了。”<sup>①</sup>口语文学在西方则有不同的命运：“西方为什么能够保护口语文学？因为西方是表音文字体系，当然会保护口语文学。”<sup>②</sup>

他还认为“文”的逻辑成为中国艺术的支配力量。“艺术的概念，在中国以前是没有的，中国古代有六艺，但没有艺术。六艺里面有文字，在文字发展到一定阶段后，是艺术化的书法，书法是跟文字有关系的。中国的书法用毛笔写就，毛笔以前的画都不见了，都不用了。在中国，山水画或者别的艺术流派的画，都是从书法来的，这是非常有意思的，这也可以传达中国的‘文’的影响。中国的‘文’的逻辑就是这么有力量。”<sup>③</sup>中国的文字书写产生书法艺术，书法艺术推衍出山水画或其他流派绘画。

他注意捕捉“文”背后的更深层面的东西。认为“文”的背后依托的是经学，经学来自经书，经书依赖于经注，经注的倚靠是经传。文学的意义离不开经学，实质上是从经学中引出来的。同时，他又指出“文”依赖于汉字，而汉字是占卜性的，寄托中国人对未知世界的探究热情。正是占卜性汉字的发明和发展，促进了中国思想传统的生成和演变，特别是“文”的传统的生成和演变。中国的“文”、“文学”及“文心”等传统，正与汉字传统密不可分。汉字书法孕育和催生了水墨画，书画同源。他甚至还提出中国的“艺术言语是反语言”的论断。其标志就在于中国的诗书画都追求“写意”而非西方那种“写实”。他还指出“文”的传统与汉字的字与词的关系的高密度性和理性化规范相关，其产生的修辞力量惊人，这与欧洲文字属于表音文字系统有不同。<sup>④</sup>

① [法]汪德迈：《跨文化中国学》上册，第73页。

② 同上。

③ 同上书，第74页。

④ 同上书，第71—76页。

由此可窥见汪德迈先生的中国“文”论的概略，获知他认识中国文学艺术传统的基本视角及基本逻辑都在于“文”。

## 二、由“文”论引发的现代中国美学反思

汪德迈先生对“文”在中国思想传统中的基本或基础地位的思考，有助于重新认识和传承中国艺术之“文”的特质和“文”在中国艺术中的独特地位和作用。其独特启示之一在于，中国文学艺术的主要特质，与其说表现为西方式“美学”特质，不如说应返回中国式“文”或“文学”特质上去。这样才能真正把握中国文学艺术传统的根本特质。把握中国式文学艺术传统特质，就意味着回到“文”之作为中国思想基础的源头活水上去，由此重新观照中国艺术的“文”风、“文”质或“文”品等。

问题在于，来自西方的“美学”曾经在王国维以来一百多年里极大地促进了现代中国艺术思想的启蒙和解放，也由于蔡元培、陈独秀、胡适、鲁迅、朱光潜、宗白华等艺术界及美学界人物的努力开掘，给中国人重新打量自身的艺术世界传统提供了似乎全新的世界观和方法论。陆续影响现代中国人的艺术观的西方美学与艺术观念中，可以列举出下列特别重要的序列：一是1746年法国夏尔·巴托首提“美的艺术”观念，包括音乐、诗歌、绘画、雕塑和舞蹈共计五个门类；二是1750年德国亚历山大·戈特利布·鲍姆嘉通创立“美学”，为人类“感性”表达确立合法地盘；三是1764年约翰·约阿辛·温克尔曼出版《古代美术史》；四是1766年歌特霍尔德·艾夫莱姆·莱辛撰写《拉奥孔——论绘画与诗的界限》，分析绘画与诗歌的艺术特质；五是1790年伊曼努尔·康德出版《判断力批判》，为美和美的艺术等确立基本美学原则。这些西方美学思想加上“真实性”、“典型”等现代美学知识型制度，迅速让现代中国人“遗忘”和取代了自身固有的“文”的传统。这种外来理论的本土化曾经极大地有助于现代中国艺术的发

生和演变。

不过，在中国审美与艺术现代性进程业已走过一百多年的今天回头反思，“美学”不一定就是最适合把握中国艺术特质的现代知识型中的关键型思想范式，尽管它如今早已成为现代中国人打量艺术世界的一把权威标尺了。怎么办？不妨继续顺应已经持续百余年的现代中国美学知识型制度进程，并且以上述制度为基础适当返回中国自己的“文”的传统去，尝试从那里挖掘出中国人看待自己的文学艺术传统的思想线索。

### 三、返回中国古代“文”的传统

尝试返回中国思想或中国文化的“文”这一源头上去可见，植根于本土文化深层的“文学”一词或许能够比作为外来理论本土化的“美学”一词更有可能发掘出一些微妙而又深厚的意义来。“文”字的甲骨文字形“象正立之人形，胸部有刻画之纹饰”，金文则从心、文声，位于其核心的心形图案似有直指心灵之意。<sup>①</sup>依据相关辞书，“文”的含义丰富：一是彩色交错的图形；二是纹理、花纹；三是字、文字；四是刺画文字或花纹；五是文章；六是韵文；七是撰写文章；八是文辞、词句；九是文字记载；十是文才、才华；十一是有文采、才华；十二是有文采、华丽，与质或野相对。<sup>②</sup>可知“文”具有丰富的含义，涉及天地之纹理图式，人之文字、文章、文辞、文才、文采等，总之是天地人三者之精华的汇聚之所。

而“文”的这些丰富意义的集中探究，无疑可以从《文心雕龙》中见出。《文心雕龙·原道》开宗明义论述了“文”的地位和价值：“文之为德也大矣，与天地并生者何哉！夫玄黄色杂，方圆体分，日月

① 徐中舒主编：《甲骨文字典》，成都：四川辞书社，1989年，第996页。

② 汉语大词典编辑委员会、汉语大词典编纂处编纂：《汉语大词典》中卷，上海：汉语大词典出版社，1997年，第4022页。

叠璧，以垂丽天之象；山川焕绮，以铺理地之形：此盖道之文也。”这里的“文”首先是“道之文”，也就是天地间万事万物的发乎自然的文采，这种文采是开天辟地就有的天地、日月、山川等事物之形貌，如天地的玄黄之色、天圆地方之形，日月如璧玉重叠，山川像鲜丽锦绣。刘勰认为文“与天地并生”、“人文之元，肇自太极”，进一步把这种天地自然现象推导到人类。刘勰引用古老的“三才”之说，认为人与天地匹配为“三才”，从而成为从天地之文进展到人之文或人文的中介。《易·说卦》就有如下表述：“是以立天之道曰阴与阳，立地之道曰柔与刚，立人之道曰仁与义，兼三才而两之，故易六画而成卦。”<sup>①</sup>刘勰进而把人视为“五行之秀”、“天地之心”。这个思想是对往昔思想传统的传承和发挥。《礼记·礼运》指出“人者……五行之秀气也”，“人者，天地之心也，五行之端也”。<sup>②</sup>正是人荟萃了五行之秀气，是天地之心脏、五行的端倪，所以能够以心去感应和激活天地之文而将其转化成为以语言去表达之文采。刘勰据此指出：“心生而言立，言立而文明，自然之道也。”如此说来，人的文采的产生就是一件自然而然的事了。“夫岂外饰，盖自然耳。”所以他又说：“故形立则章成矣，声发则文生矣。”人能够创造出感发天地之文的人之“文”，同样是自然而然的事。刘勰总结说：“故知道沿圣以垂文，圣因文以明道；旁通而无滞，日用而不溃。《易》曰：‘鼓天下之动者，存乎辞。’辞之所以能鼓天下者，乃道之文也。”<sup>③</sup>刘勰相信，天地自然之道是通过圣人而得到传达的，而圣人又是根据其对天地自然之道的理解来写文章去加以阐明的，这样的圣人之文可以起到鼓动天下的作用。

从刘勰有关“文”的阐发可见，文学和其他艺术的根本或基础都源自于荟萃天地人之精华的“文”上。“文”可以说是“天地之心”的

① 高亨：《周易大传今注》，济南：齐鲁书社，1979年，第609—610页。

② 参见杨天宇：《礼记译注》上，上海：上海古籍出版社，2004年，第276—277页。

③ [南朝梁]刘勰：《文心雕龙》，见陆侃如、牟世金：《文心雕龙注译》，济南：齐鲁书社，2009年，第94—101页。

集中体现。按照周振甫的理解，“刘勰的《原道》，完全着眼在文上。”<sup>①</sup>他把《文心雕龙》中的“文”分为广狭两义。广义之“文”是《文心雕龙·情采》中所指的三种文：一是形文，指形状色彩，如日是圆的，云霓有采色；二是声文，如泉石激韵；三是情文，如作品。狭义之“文”是指文辞，形文指文辞要讲究文采，声文指要讲究音韵，情文指要讲究情意。文又可指礼乐教化，如“察人文以成化”，这个文兼指典籍。“文之为德”之“文”是用广义的文，其中形文、声文是与天地并生，情文是有了人类以后才有。<sup>②</sup>无论是广义还是狭义，“文”的含义都可以涵盖现代中国人所习惯谈论的“美的艺术”或“艺术”，如文学、音乐、舞蹈、戏曲、美术、电影等艺术门类。

这种“文”的传统集中体现在人创作的艺术中。不过，也有人认为艺术之“文”中存在着等级差异：有的艺术门类中“文”的等级更高，而有的更低。宋代苏轼就有这样的观点：“与可之文，其德之糟粕。与可之诗，其文之毫末。诗不能尽溢，而为书，变而为画，皆诗之余。其诗与文，好者亦寡。有好其德如好其画者乎？悲夫！”<sup>③</sup>他在这里提出了一个可以将五种东西从高到低地进行有序排列的组合形式：德、文、诗、书、画。苏轼心目中，人最高级的“文”在于他的“德”即德行，其次高级的“文”在“文”即文章中，再其次是在“诗”中，接下来是在“书”中，最末是在“画”中。这里可见出苏轼对待各艺术门类的态度：“德”可以视为“文”的化身，是“文心”的发源地，由“德”依次产生“文”、“诗”、“书”、“画”等艺术门类。其中，文学之“文”最高级，书法之“文”次之，绘画之“文”再次之，以上三门艺术之间存在因“文”而生的不同价值等级差异。

还有人认识到“文”在不同的人中有着不同的表现，不可一概而

① 周振甫：《〈文心雕龙〉的〈原道〉》，《文学遗产》，第445期。

② 周振甫：《文心雕龙注释》，北京：人民文学出版社，1981年，第3页。

③ [宋]苏轼：《文与可画墨竹屏风赞》，张志烈、马德富、周裕锴主编：《苏轼全集校注》，第十三册、文集四，石家庄：河北人民出版社，2010年，第2386—2387页。

论。明代方孝孺写道：“人之文不同者，犹其形也。不可不同，天下之道，根于心者一也。故言立而众者，文之隶也。明其道不求异者，道之域也。人之为文，岂故为尔不同哉？其形人人殊，声音笑貌人人殊，其言固不得而强同也，而亦不必一拘乎同也。”<sup>①</sup>只要“文”是由不同的人去表达的，它们之间就可能存在相互差异。

在现代，钱穆以对“文”的传统的高度重视和着力阐发而引人注目。他明确地认识到中国的“文”的丰富蕴藉的内涵和特点，正与中国文字的特点有关。“中国文化传统，绵延四千年以上，而且能不断发扬光大，其中一原因，亦为其文字具有特殊之性格与功能，故使其文化传统，易保存、易传递。其一是中国文字能摆脱语言束缚，而获得其独立自由之发展。其次是中国文字创造，有其精妙之意义，与其活泼之使用方法，故使中国人只凭少数单字，而对历史上不断后起之种种新事物新观念，都可运用自如，尽量表达，而使旧有文字，永不感有不敷应用之困难。”<sup>②</sup>由于如此，“文”从一开始就有显著的人类主体精神性而非客观物质性。与西方的civilization（文明或文化）“基本上偏重在社会的物质建设上”不同，中国“文化”始于先秦的“人文化成”，其“义旨广泛，断非可限于物质建设上”<sup>③</sup>，具有突出的“人文”特点。他据此认为：“西方并无中国之所谓‘人文’，亦无中国之所谓‘人文化成观’。西方人既不知有所谓‘文’，亦不知有所谓‘化’，故可谓西方人乃无中国人之人文观。”<sup>④</sup>正是依托“文”而生的“文化”最能体现中国人特有的“艺术精神”。钱穆断言：“中国文化精神，则最富于艺术精神，最富于人生艺术之修养。”<sup>⑤</sup>

① [明]方孝孺：《张彦辉文集序》，《逊志斋集》，徐光大学校点，宁波：宁波出版社，2000年，第403页。

② 钱穆：《无师自通中国文言自修读本之编辑计划书》，《中国文学论丛》，北京：生活·读书·新知三联书店，2002年，第288页。

③ 钱穆：《素书楼余沈·晚学拾零》，《钱宾四先生全集》第53卷，台北：联经出版事业公司，1998年，第645页。

④ 同上书，第633页。

⑤ 钱穆：《中国文化与中国文学》，《中国文学论丛》，第44页。



从以上古今有关“文”及其与艺术的关系的论述可见，“文”在中国文化与艺术传统中的重要性显而易见，无可否认，不应忽略，值得在现代重新激活和伸张。

#### 四、现代中国艺术之“文”

不过，问题在于，如今的中国艺术早已生存于现代美学知识型制度的怀抱中。在历经百余年来种种思潮轮番激荡及冲刷后，现代中国艺术已不可能重返自身的古典时代了，那只是消逝已久的美好传说。现代中国人应当如何在现代美学知识型制度框架内复兴古典“文”的传统呢？答案固然已经由钱穆以及汪德迈等讲出来了，更应该由现代中国艺术家和学者自己去寻找。不妨作这样的尝试：仍然沿着现代中国美学知识型制度和路径继续向前，同时适当地回头唤醒或激活古典“文”或“文心”传统，让其与现代美学与艺术理论中的“美”的传统展开一种跨文化学对话。

鲁迅、沈从文等的文学创作的成功，固然可以继续沿用“美”“真实”“典型”等现代美学与艺术理论概念去分析，但也可同时回到中国古典“文”的传统去重新体认。由此可以对如下一些耳熟能详的艺术作品及其艺术形象产生一种中国式回味：阿Q这一典型可以视为现代中国人丧魂落魄之“文”的表征；《边城》中的翠翠和傩送身上，可以寻觅到古典中国淳朴民风之遗“文”；陈忠实的《白鹿原》之所以受到人们喜爱，与其说主要在于它的写实精神，不如说在于其中的“文”的遗韵，“白鹿”正可以视为荟萃秦地之“天文”、“地文”和“人文”之精华的“文”的象征性形象；贾平凹的作品被人概括为“意象写实艺术”<sup>①</sup>，即用“意象”或“写意”方式去达到“写实”效果，这也可以理解为对秦地地缘生活世界之“文”的把握，也即写出了秦地山川人

<sup>①</sup> 参见黄世权：《日常沉迷与诗性超越：贾平凹意象写实艺术》，北京：北京师范大学出版社，2012年，第1—16页。

物之“文”。

同样可以运用“文”的视角去重新透视现代中国其他艺术门类现象。徐悲鸿把写实精神移植到中国，但他最受公众喜爱的奔马图却融汇了高度的写意精神或“文”的风貌。吴冠中的绘画，在看起来考究的形式美追求中蕴含中国式写意精神或“文”的气质。中国电影代表作如《小城之春》、《那山那人那狗》等，从镜头画面到理念表达，也都洋溢着一种“文”的余韵。王玫的舞剧《雷和雨》、近年热演不衰的舞剧《朱鹮》和《永不消逝的电波》等，也都贯穿着一种写意精神。舞剧《骑兵》（2020）以演员扮演战马，通过写意舞蹈语言刻画人马合一之文。舞剧《大河之源》（2021）发掘自然之文，尤其以雪豹之文的造型，突出自然之文（天文和地文）对人文的基本作用。舞剧《五星出东方》（2021）以丰富的舞蹈考古学想象力，依托尼雅遗址出土文物文献资料，编撰汉将奉与精绝国公主春君、北人建特之间的交往故事，展现西域舞蹈风与中原舞蹈风的交融之文。

以上简略举例可见，从“文”的视角去考察现代中国文学和其他艺术，无疑具有“美”或“美学”所无可替代的传统意义阐释空间。

## 五、展望中国艺术之“文”的境界

顺着上面的考虑推论，今日文艺学、美学或艺术学，完全可以重新考虑激活中国古代“文”的传统视角，由此追寻中国艺术之“文”的传统境界。但其前提仍然是，继续沿着现代中国美学知识型传统制度向前，因为我们不必轻易抛弃掉已修习和涵濡长达百余年的这种现代性传统制度。

从“文”的视角考察中国艺术，需要把“文”适当分解为不同的层面。简要地看，“文”的含义大致可以梳理出如下四层面：第一层面是指人类观察到的外部客体自然之纹理特征和规律，即自然之文；第二层面是人类主体创造的所有符号表意系统的统称，即人文；第三层

面专指人类创作的表达情感、思想和想象力的文章及其他作品即文艺作品，第四层面是指人类据以创造符号表意系统的主体之文才，即文人或艺术家。

单纯从艺术品之“文”看，还可以尝试把艺术之“文”理解为艺术品的感性的纹理、图形和色彩等的综合形态。从古到今，中国艺术之文的艺术门类形态已有诗之文、书之文、画之文、声之文、舞之文、戏之文、影之文等多种。这里将艺术之文带入艺术品的媒介层、形式层、形象层、品质层和余衍层等五层面构造中<sup>①</sup>，可以得到一个艺术品之文的阐释构架：第一层面为艺术品的媒介层面之文采，即艺媒文采；第二层面为艺术品的形式层面之文辞，即艺形文辞；第三层面为艺术品中生成的想象性世界——“兴象”，即艺象文意；第四层面为艺术品呈现的人文风采，即艺术品文风；第五层面为艺术品的余留和衍生意味——“兴味”，即艺余文味。

以上只是一些临时的粗浅考虑，有待于进一步论证。

以上从汪德迈先生有关中国之“文”的研究谈起，就中国艺术之“文”的传统做了一些回顾和阐发。简要地看，汪德迈先生以跨文化学视角和虚怀若谷的胸襟去探究“中国教给我们什么”，其意图显然在于借鉴中国之“文”的传统去重新烛照法国自身的文化传统，也就是借助于中国之“文”这种外来异文化去激活法国自身的本文化。这种跨文化学姿态显然值得我们借鉴。我们也应以同样视角和胸襟去追究“外来异文化教给我们什么”，以便在面向异文化开放和包容中构建和更新我们自己的本文化。

由此看，探讨现代中国的文艺或艺术问题时，不能或不必将往昔百余年来陆续引进的西方“美学”知识型传统轻易抛弃掉，因为它早已转化成为现代中国文化艺术新传统或新制度的一部分了；同样，也不能继续遗忘我们自身数千年“文”的传统，因为它仍然应当是我们

<sup>①</sup> 有关作品五层面构造之说，初见拙著《文学理论》（修订版），北京：北京大学出版社，2011年，第172—230页。

的面向未来的当代生活的源头活水。因此，回到中国艺术之“文”的传统的合理途径在于，在继续现代中国美学知识型制度的同时，适当激活中国式“文”的传统并让其与“美学”展开跨文化对话，以便在开放而有主见的跨文化对话中开辟我们自己的新未来。在这个意义上，不仅“文”所代表的古典知识型传统，而且“美”及“美学”等所代表的现代知识型传统，都应当成为走向未来的现代中国艺术传统的富于活力和创造力的元素。

