

守望魂脉 赓续根脉： 探索中国文学新实践

王 确

内容提要 面对加速演进的世界百年未有之大变局和第四次科技革命的挑战，在过往与未来之间探索应对当代挑战的中国文学创新之路是我们的历史使命和时代责任。为服务国家创新创造的文化战略，我们必须坚持马克思主义魂脉，赓续中华优秀传统文化根脉，充分利用中国感性思维的宝贵资源应对时代和未来挑战，探索在问题意识驱动下的“祛学科”和融学科的文学创新实践，着力清空负重、直面未来，在澄明心境中实现对文学艺术和审美新知的深度发掘，有效激发全民族文化创新创造活力，繁荣发展社会主义文化。

关键词 马克思主义文艺观 中国文化精神 感性思维 “祛学科”的方法论

创新创造是党的二十届四中全会对包括文学艺术在内的中国文化领域提出的重要任务，而马克思主义美学及文艺观是焕新当代中国文学实践的魂脉，中华优秀传统文化及艺术精神是激发中国文学创新的根脉。要在文学艺术的创新实践中作出努力，必须坚持把马克思主义基本原理同中国具体实际相结合、同中华优秀传统文化相结合，深刻把握“第二个结合”的精髓要义和重大意义。

包括中国文学在内的世界文学，无论是写给本己的作品，还是写给他者的文本，其完成意图都是多种多样的。无论是谁的文学研究，其探究的目的都不尽相同。但是，文学家们总是在自觉不自觉地反映时代和应对时代的挑战。面对“世界百年未有之大变局”的国内外情境与第四次科技革命的挑战，文学创作和文学研究当然应有自身的思考 and 选择。

一 马克思主义魂脉是文艺创新的前提和导向

不重复他者，也不重复自己，是文学创作与研究存在的基本准则。如果说一部中国文学史给后人留下了什么可贵的遗产，就只有那些天才作家和研究者们留给后人的既超越过去历史，又超越以往自己的文本。不仅如此，当前文学所面临的挑战前所未有，文学的特殊价值也在人们的预判中显示出突出的意义。当代中国所期待的是反映时代精神和预示未

来的文学作品及其研究成果。

党的二十届四中全会提出“激发全民族文化创新创造活力，繁荣发展社会主义文化”的战略任务，强调：“文化繁荣兴盛是中国式现代化的重要标志。坚持马克思主义在意识形态领域的指导地位，植根博大精深的中华文明，顺应信息技术发展潮流，发展具有强大思想引领力、精神凝聚力、价值感召力、国际影响力的新时代中国特色社会主义文化，扎实推进文化强国建设。”^① 这里概括起来主要是三点：首先是主要目标，是发展具有强大思想引领力、精神凝聚力、价值感召力、国际影响力的新时代中国特色社会主义文化；其次是两个坚持，一个是“坚持马克思主义在意识形态领域的指导地位”，另一个是坚持“植根博大精深的中华文明”，同时要“顺应信息技术发展潮流”；再次是实现这个目标的必要途径，即“激发全民族文化创新创造活力”。可以说，“创新创造”是党的二十届四中全会给文化领域提出的重要任务的核心内涵。因此，我们有必要聚焦创新创造这一重要问题，研究和探索中国文学面对时代挑战的发展之路。

马克思主义美学及文艺思想是中国文学创新创造的灵魂，必须坚持马克思主义在文艺领域的指导地位，在文学研究中始终坚持马克思主义的世界观、历史唯物主义与辩证唯物主义方法论，坚持现实主义创作原则，强调文艺服务于人民群众的立场，着力表达人民心声。

马克思主义是深入理解文学艺术本质的思想基础。马克思说：“一方面为了使人的感觉成为人的，另一方面为了创造同人的本质和自然界的本质的全部丰富性相适应的人的感觉，无论从理论方面还是从实践方面来说，人的本质的对象化都是必要的。”“因此，一方面，随着对象性的现实在社会中对人来说到处成为人的本质力量的现实，成为人的现实，因而成为人自己的本质力量的现实，一切对象对他来说也就成为他自身的对象化，成为确证和实现他的个性的对象，成为他的对象，这就是说，对象成为他自身。”^② 这说明，人只有通过自由、自觉的创造实践来创造对象，从而实现并确证自身的存在。在这一实践过程中，“创造同人的本质和自然界的本质的全部丰富性相适应”，即人与人、人与自然、人与对象的双向互动关系，但主体创造能力及其活动是人的本质力量实现的本体性原因。审美现象的生成与文学艺术创造当然也包含在这一“人的本质力量的现实”的思想之中。

马克思认为，人的主体感性能力是审美创造的必要条件。马克思所说的人的本质力量外化的思想，蕴含着人在社会实践活动过程中展开的自主性和丰富性的主体活力。马克思在涉及美与艺术的生成机制问题上说：“从主体方面来看：只有音乐才激起人的音乐感；对于没有音乐感的耳朵来说，最美的音乐毫无意义，不是对象，因为我的对象只能

^① 《中共中央关于制定国民经济和社会发展第十五个五年规划的建议》，人民出版社 2025 年版，第 26 页。

^② 马克思著，中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局译《1844 年经济学哲学手稿》，人民出版社 2000 年版，第 88、86 页。

是我的一种本质力量的确证，就是说，它只能像我的本质力量作为一种主体能力自为地存在着那样才对我而存在，因为任何一个对象对我的意义（它只是对那个与它相适应的感觉来说才有意义）恰好都以我的感觉所及的程度为限。因此，社会的人的感觉不同于非社会的人的感觉。只是由于人的本质客观地展开的丰富性，主体的、人的感性的丰富性，如有音乐感的耳朵、能感受形式美的眼睛，总之，那些能成为人的享受的感觉，即确证自己是人的本质力量的感觉，才一部分发展起来，一部分产生出来。因为，不仅五官感觉，而且连所谓精神感觉、实践感觉（意志、爱等等），一句话，人的感觉、感觉的人性，都是由于它的对象的存在，由于人化的自然界，才产生出来的。……忧心忡忡的、贫穷的人对最美丽的景色都没有什么感觉。”（《1844年经济学哲学手稿》，第87页）仅就文学艺术的创造本质而言，马克思以其辩证唯物主义的方法论扬弃了以费尔巴哈为代表的唯物论。

守望文学艺术自身规律也是马克思主义一贯坚持的原则。上述马克思关于美与艺术本质的观点，就包含着艺术的内在规律，这是艺术创新创造实践的重要理论支撑。首先，是人主体的创作实践及其创作出来的对象（作品）是双向互动和双向规约的。其次，是基于历史唯物主义的现实主义文艺立场，坚持“除细节的真实外，还要真实地再现典型环境中的典型人物”^①。再次，是守望文学艺术规律，恩格斯在写给《济金根》作者斐·拉萨尔的信中一边慨叹“现在到处都缺乏美的文学”，一边指出“我们不应该为了观念的东西而忘掉现实主义的东西，为了席勒而忘掉莎士比亚”^②，这里明确强调了以从现实主义出发的文学的真实性与文学的生动性等为表现特点的审美价值需要。

中国近现代史之所以最终选择了马克思主义的根据有三点：首先，是作为中国主流传统的儒家文化在政治、经济和人伦思想等方面与马克思主义具有某些共鸣^③；其次，是俄国十月革命的契机给中国“救亡图存”的现实启示；再次，那个时代的文学乃至文化均具有推动历史进程的社会目的论观念，因而必然与推动社会历史进程的思想主潮取同一方向和步调。20世纪30年代以周扬、瞿秋白等为代表的马克思主义文艺观，40年代蔡仪的《新艺术论》与《新美学》，尤其是毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》等中国化的马克思主义与中国现实相结合的美学和艺术理论，有效展示出时代的进步性和必要性，因此也成为新中国美学和文艺观的领航思想。

文学艺术是文化的构成要素，是一种文化样式，它一方面有其相对的特殊性，另一方面由于受到其他文化现象的影响而存在文化的普遍属性。历史告诉我们，坚持马克思主义文艺思想导向作用，首先就要充分认识和把握其世界观和方法论，以马克思主义的辩证唯物论和历史唯物论作为认识文艺的基本原则，在历史关系和现实生活关系中考量文学艺术

^① 恩格斯《致玛·哈克奈斯》，中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局编《马克思恩格斯选集》，人民出版社1972年版，第4卷，第462页。

^② 恩格斯《致斐·拉萨尔》，《马克思恩格斯选集》，第4卷，第342、345页。

^③ 参见拙著《儒文化与中国现代作家》，吉林人民出版社2023年版，第23—25页。

术，在尊重文学艺术自身规律的前提下推动其形象性、情感性、真实性和典型性等特征在各种具体形式中的独特显现。

其次，马克思主义的核心思想体现出来的是最彻底的人道主义，在总体倾向上以人民为中心，在具体现象上高度同情底层人，正如恩格斯所说：“欧仁·苏的著名小说‘巴黎的秘密’给舆论界特别是德国的舆论界留下了一个强烈的印象；这本书以显明的笔调描写了大城市的‘下层等级’所遭受的贫困和道德败坏，这种笔调不能不使社会关注所有无产者的状况。正像‘总汇报’这个德国的‘泰晤士报’所说的，德国人开始发现，近十年来，在小说的性质方面发生了一个彻底的革命，先前在这类著作中充当主人公的是国王和王子，现在却是穷人和受轻视的阶级了，而构成小说内容的，则是这些人的生活和命运、欢乐和痛苦。最后，他们发现，作家当中的这个新流派——乔治·桑、欧仁·苏和查·狄更斯就属于这一派——无疑地是时代的旗帜。”^① 这里的深刻意义，不仅是对弱者的同情和关切，也包含着中国马克思主义者后来的阐发和践履，即坚定地认为文学艺术创新创造的素材和灵感、生动的叙事和风景、使欣赏者产生强烈情感共鸣的文学艺术都来自于民间和生活，文学艺术应该强调为人民大众创作，反映人民大众的生活，服务于人民大众的价值向往。

最后，马克思主义强调文学艺术的实践性，基于马克思的文学艺术的实现是人的本质力量对象化的观点，认为作为一般存在的文学艺术活动只能在人的历史实践中生成和体现其实践性本质。在这一认识基础上，我们才有可能将目光投向社会历史实践，不断发现、研究和回应文学艺术世界出现的新事件、新问题、新趋向，并从社会实践的多维力量与文学艺术的关系中把握其真实情况和未来动向。另外，马克思主义对文学艺术传统始终摒弃文化虚无主义，主张批判地继承。这种文学艺术史观在新时代的表现就是，弘扬中华优秀传统文化、革命文化和社会主义先进文化，坚持“两个结合”。

二 中国文化精神是实现创新中国文学实践的根脉

中华文明孕育了独特而辉煌的中国文学，也形成了中国文化和文学精神。此种文化精神主要体现在以下三点：

第一，经世致用的社会责任感和使命感。古人所说的“以天下为己任”，其实现逻辑便是“物格而后知至，知至而后意诚，意诚而后心正，心正而后身修，身修而后家齐，家齐而后国治，国治而后天下平”^②。反映在文学精神之中，便是文以载道的文艺观。比如，《论语》言“《诗》可以兴，可以观，可以群，可以怨。迩之事父，远之事君，多识于鸟

^① 恩格斯《大陆上的运动》，《马克思恩格斯全集》，人民出版社1956年版，第1卷，第594页。

^② 杨天宇《礼记译注》，上海古籍出版社1997年版，下册，第1034页。

兽草木之名”^①，柳宗元所坚持的“文者以明道”^②，均强调文学的社会功用。其观念和主张所体现的是文学要有家国情怀，要服务于国家和社会的精神传统。

对国家的高度认同感、归属感、责任感和使命感，是凝聚国人和民族的精神力量。这一文学精神传统，直至五四时期，在新文学主潮中的那些代表性作家也都自觉或不自觉地在自己的作品中表现着这种艺术追求。此种情况，正如林毓生所言“那是一种中国知识分子特有的人世使命感。这种使命感是直接上承儒家思想所呈现‘先天下之忧而忧，后天下之乐而乐’与‘家事、国事、天下事，事事关心’的精神的”^③，可以说，这是对五四文化先驱们具有历史感的认识。

第二，天人同步合节的整体性宇宙观和文学观。我们通常所说的“天人合一”观念，是中国文学精神形成的思想背景，是作家们的深层诗学认知方式和精神维度，在中国古代文学作品中多有显现。如其中的“文以气为主”^④，“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏。照烛三才，晖丽万有。灵祇待之以致飨，幽微藉之以昭告，动天地，感鬼神，莫近于诗”^⑤等类似的诗论。古代诗词中有更加丰富的表现情景交融的描写和境界。

中国文学精神中“天人合一”的宇宙观，不是简单的天与人的共在与互动，它的基本存在方式是“上律天时，下袭水土。辟如天地之无不持载、无不覆畴，辟如四时之错行，如日月之代明，万物并育而不相害，道并行而不相悖，小德川流，大德敦化，此天地之所以为大也”（《礼记译注》，下册，第922页）。这表明我们通常所言的“天人合一”是天、地、人协调并合节同步的一体化动态结构，是“天地与我并生，而万物与我为一”^⑥的宇宙观。

第三，以人的心志定义作品本体的文学本质论。我们所知道的《蜡辞》《弹歌》等歌谣保留了中国最早的一些文学雏形，但“诗言志，歌永言，声依永，律和声”^⑦的诗论，代表着古代国人对中国文学的最早定义。这一对诗的理解并未建基于诗本身的构成规律，而是将诗人与诗作为一体结构来确认文学的本质。从这一意义而言，诗是作者心志的显现形式。因此，《说文解字》言：“诗，志也。从言，寺声。”^⑧这是说诗的本体就是与言有关的心志。那么，“志”这个诗的核心本质又如何成为诗呢？刘勰的分析是：“大舜云：

① 金良年《论语译注》，上海古籍出版社1995年版，第211页。

② 柳宗元《柳宗元集》卷三四《答韦中立论师道书》，中华书局1979年版，第3册，第873页。

③ 林毓生《中国传统的创造性转化》，生活·读书·新知三联书店1988年版，第147页。

④ 曹丕《典论·论文》，张可礼、宿美丽编选《曹操曹丕曹植集》，凤凰出版社2009年版，第136页。

⑤ 锺嵘著，向长清注《诗品注释·总论》，齐鲁书社1986年版，第2页。

⑥ 陈鼓应注译《庄子今注今译》（最新修订版），商务印书馆2007年版，上册，第88页。

⑦ 周秉均《尚书易解》，华东师范大学出版社2010年版，第24页。

⑧ 许慎《说文解字》，中华书局1963年版，第51页。

‘诗言志，歌永言。’圣谟所析，义已明矣。是以在心为志，发言为诗，舒文载实，其在兹乎？”^①这里说得很明确，志是内心之志，当恰逢唤醒这一心志的机缘之时，就会用适配的语言将其显现，诗便发生了。

这个心志并非善恶是非共存的心志，而是好像被善先验地识别过的心志，它不是用于认识的，而是用于价值辨别的。正如《文心雕龙》所言：“诗者，持也，持人情性；三百之蔽，义归无邪，持之为训，有符焉尔。”（《文心雕龙注释》，第48页）因为诗和其他文学作品表现出来的是正确的心志，所以才有“不学《诗》，无以言”（《论语译注》，第203页）的教化合理性。但所谓“志”并非仅有动机、思想和理想等内涵，还包括感情这一内心动能，因此有“人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然”（《文心雕龙注释》，第48页）的观点。

中国人对诗的认知，与西方存在明显的差异。西方人相信一个外在于诗的本源或本体，如柏拉图认为只有理念世界是真实的、永恒的，艺术是“一个远离真实的影像”，即远离理念的低劣的模仿，因而主张放逐诗人^②。他的理念是一个不在于诗人或作家、同时远离作品的不在世的终极假设。亚里士多德的诗论虽不像他的老师那样否定模仿，但他的模仿依然不是诗人心灵的显现，而是诗人凭借技艺实现的文学作品，而且所模仿的对象有好人也有坏人^③。这与“诗言志”的认知有明显的区别。柏拉图和亚里士多德的文艺思想在西方文艺研究史上的影响长久而巨大。到了20世纪，西方依然认为在艺术作品和作者之外有个决定艺术的本体，譬如海德格尔说：“艺术家是作品的本源。作品是艺术家的本源。彼此不可或缺。但任何一方都不能全部包含了另一方。无论就它们本身还是就两者的关系来说，艺术家与作品向来都是通过一个第三者而存在的；这个第三者乃是第一位的，它使艺术家和艺术作品获得各自的名称。这个第三者就是艺术。”又说：“什么是艺术？这应当从作品那里获得答案。什么是作品？我们只能从艺术的本质那里经验到。”^④这就是说，无论是艺术家还是艺术作品的本源都是艺术，即“艺术的本质”。

与中国对文学的理解具有显明的差异：一是西方设置了一个外在于作家和作品的绝对理念或逻各斯，这与“诗言志”的主张界线分明；二是西方将诗视为与人分离的独立对象，讨论诗需要在诗人主体与作品客体之间构成二元对立的认识关系，而不像中国古人认为文学作品是作者的对象或客体；三是诗人对作品的完成是凭借技艺来实现的，而不是中国诗学认为的“在心为志，发言为诗”的作者与作品的关系。

正是因为古代中国人将作家与作品作为一个整体加以理解，将作家包含着动机、感情、判断和理想的情志作为文学存在的本体，所以从古至今中国始终流传着通过作者来了

① 刘勰著，周振甫注《文心雕龙注释》，人民文学出版社1981年版，第48页。

② 参见柏拉图著，郭斌和、张竹明译《理想国》，商务印书馆1986年版，第399—408页。

③ 参见亚里士多德著，罗念生译《诗学》（与贺拉斯著，杨周翰译《诗艺》合刊），人民文学出版社1962年版，第3—9页。

④ 马丁·海德格尔著，孙周兴译《林中路》（修订本），上海译文出版社2004年版，第1—2页。

解作品，又通过作品来判断作者的观点。譬如孟子说：“颂其诗，读其书，不知其人，可乎？是以论其世也。”^①显然，孟子认为要理解和识别任何诗书，都需要了解作家，了解作家的重要途径就是了解他的人生经历。这一知人论世说的基本思想，虽因时代的不同对其重视程度有所差异，但在中国漫长的文学研究和批评史中绵延不绝。其根基是：一方面它具有一定的真理性，另一方面它又有中国强大传统的赋能。

众所周知，中国文学研究传统中有一个关键词，即文如其人。这好像给知人论世说提供了一种注解或根据。苏轼在评价苏辙时说道：“子由之文实胜仆，而世俗不知，乃以为不如。其为人深不愿人知之，其文如其为人，故汪洋淡泊，有一唱三叹之声，而其秀杰之气，终不可没。”^②文如其人是一个判断，与知人论世联系起来，便构成了因为文学等同作者，所以了解了作者才能真正理解他的作品的观念。

直到现代，这一观念依然在文学研究界影响广泛，譬如郭沫若在评价蒋光慈及其作品时便说：“古人每爱说‘文如其人’，然如象光慈的为人与其文章之相似，在我的经验上，却是很少见的。凡是没有见过光慈的人，只要读过他的文章，你可以安心地把你从他的文章中所得的印象，来作为他的人格之肖像。他为人直率、平坦、不假虚饰，有北方式的体魄与南方式的神经。这种人，我觉得，是很可亲爱的。可惜太死早了一点。假如再多活得几年，以他那开朗的素质，加以艺术的洗炼，‘中国为甚么没有伟大作品’的呼声怕是不会被人喊出的罢？”^③目前，我们能够看到这些从古代延续到今天的文学思想在当下的文学研究中仍然发挥着重要作用。

由“诗言志”的本体认知发轫，形成文如其人、知人论世的文学观念和主张，在中国文学史上可谓源远流长，一直到中国新时期，学术界从俄国形式主义、英美新批评的作品中心论中了解到了文学研究的思想工具不仅仅有作者中心论，从海德格尔的功用主义美论思想、伽达默尔的现代阐释学、姚斯的接受美学和费什的读者反应批评理论中，了解到文学研究的分析视角和立场，也不仅仅是作者中心论或作品中心论，还有读者或接受者中心论思想工具。

但中国传统的“诗言志”、文如其人与知人论世的文学思想所构成的中国文学精神、文学研究方法仍然被学界所重视，在合理吸收西方理论的过程中，更加强化了在中国文学那些经世致用及文以载道的使命意识，更加理解了天地人协同展开的宇宙观，更加敬重以人为本的文学体认思想等中国文学精神传统的力度和价值。虽然，中国古代文学的全部遗产需要通过反思、选择等途径汲取其有价值的部分并加以创造性转化和创新性发展，但其主流精神则如同创新和发展文学事业的基因与血脉，将在新时代焕发出新的

① 金良年《孟子译注》，上海古籍出版社1995年版，第229页。

② 苏轼著，张志烈、马德富、周裕锴主编《苏轼全集校注》卷四五《答张文潜县丞书》，河北人民出版社2010年版，第15册，第5322页。

③ 郭沫若《创造十年续篇》，《郭沫若全集（文学编）》，人民文学出版社1992年版，第12卷，第287—268页。

活力。

回溯过往，汉代、唐代和宋代创造了中国文学的多个高峰。王国维《人间词话》有言“故谓文学后不如前，余未敢信。但就一体论，则此说固无以易也”^①，这其中就包含着对汉、唐、宋文学繁盛现象的肯定与对另外一些时期文学的遗憾。一个时期文学的兴盛，原因当然是复杂的，但有一个表征是显而易见的，即政文协调。所谓政文协调就是盛世需要文学，文学助力盛世。这一政文协调时代形成的重要基础则是中国传统文化精神。

这种社会盛世与文学繁荣相辅相成的文学艺术发展现象，在中国文学史中可以说是一种规律，但在欧洲各国的文学艺术演变史中却是少见的，这正如马克思针对欧洲各国文学发展规律作出的总结和概括：“关于艺术，大家知道，它的一定的繁盛时期决不是同社会的一般发展成比例的，因而也决不是同仿佛是社会组织的骨骼的物质基础的一般发展成比例的。例如，拿希腊人或莎士比亚同现代人相比。就某些艺术形式，例如史诗来说，甚至谁都承认：当艺术生产一旦作为艺术生产出现，它们就再不能以那种在世界史上划时代的、古典的形式创造出来；因此，在艺术本身的领域内，某些有重大意义的艺术形式只有在艺术发展的不发达阶段上才是可能的。如果说在艺术本身的领域内部的不同艺术种类的关系中有这种情形，那末，在整个艺术领域同社会一般发展的关系上有这种情形，就不足为奇了。困难只在于对这些矛盾作一般的表述。一旦它们的特殊性被确定了，它们也就被解释明白了。”^②这一著名的文学发展不平衡规律与中国的文学发展情况不同，则是由中国文化精神的自主定力和传承性决定的。因此，讨论中国文学的创新创造实践，必须对中国文化精神有充分的认知。

三 感性思维是中国文学创新的源泉活水

无论立足于哪个领域，创新创造的意义都不在其本身，而是基于外部需要形成的目的、意志或价值追求。对文学、艺术与美学这类文化形式而言，它们依然与其外部环境的多种实践维度存在着价值交流：一方面，审美力越来越多地、直接或间接地助力社会经济、国家政治、国民素养等构成文明史的几乎所有事项；另一方面，它自身价值的确认原则迫使其必然不断在摆脱过往陈见与解决未来忧虑上作出努力，将健康积极的新奇表现作为其生命活力存在的尺度。因此，文学艺术史给出的第一合法性原则就是永不停歇的创新。

文学艺术作为文化领域的一种审美样式，与我们的时代共同面对两个突出的挑战：一是当前世界百年未有之大变局加速演进，我们最突出的应对方略是坚持马克思主义在意识形态领域的指导地位，坚定文化自信，我们在前面已经从两个方面作了讨论。二是人工智能在时代生活的很多领域登场并不断进步和展开，我们应有的对策是研判文学艺术在 AI

^① 彭玉平《人间词话疏证》，中华书局2011年版，第422页。

^② 马克思《〈政治经济学批判〉导言》，《马克思恩格斯选集》，第2卷，第112—113页。

时代的自我定位，尤其是思考、预测与判定在后人类境遇里可能形成的元创造力格局中，审美、文学和艺术能够贡献的那些在算法世界中无法完成的资源和能量究竟是什么？

针对 AI 可能的发展以及硅基生命成长壮大势不可挡的趋势，就人类能否自存和怎样自存的问题，目前有悲观的与乐观的两种看法：前者预测 AI 以及硅基生命可能会成为地球的主宰而统治人类，甚至毁灭人类；后者相信人类的智慧，认为人工智能将永远是人类的工具。我们当然更相信后者的观点。

我们看到这样的说法：艺术活动“是一个复杂的认知和情感过程，它不仅仅涉及模式识别或算法分析，还包括历史背景、个人经历、情感深度和主观解读之间微妙的相互作用。尽管人工智能技术发展迅速，但这种复杂性目前仍超出了其能力范围”^①。正是因为如此，所以艺术在人工智能时代将与 AI 深度合作，参与有关艺术创造和生成的过程。这一过程所展开的是一种融合重构的创造模式。正如有的研究者所言：“自古以来，所有艺术在本质上都体现了一种‘半人马式的原则’。这一原则植根于各种认知成分的相互作用，而人工智能在艺术中的出现不是一种替代，而是具有变革性的融合。就像设计和工程一样，艺术从根本上就是关于创造性与我们的环境互动。这包括捕捉观察结果、对其进行表达，并将这些表达转化为各种形式的创作。为视觉内容生成而设计的人工智能平台能够无缝融入这一过程，从而扩展了人类的能力，并为艺术表达和创新开辟新的途径。”^②

但是，仅仅意识到人类的艺术创造在人工智能时代的价值是远远不够的。现在看来，人工智能时代所需要的人的主体能量中，敏锐的感性或可说是特色鲜明的能力，人的敏锐、丰富和流动的感觉、情感和场域体验等，是想象、联想的土壤，是创意和创造实践的源泉。感性及能力之所指在世界各个国家和民族的人们中普遍存在，但对感性体验、认知方式和特点及其重视程度却不尽相同。德国哲学家鲍姆加登发现在哲学和伦理学之外另有一个对象领域，即感性的世界。于是他在 1735 年出版的《诗的感想——关于诗的哲学默想录》中就提出了“感性学”（“Aesthetica”）的概念，后来又出版了未完成的《感性学》一书。在西语中的 Ästhetik（德）、Esthétique（法）、Aesthetics（英）等词语，都是鲍姆加登“感性学”的译名，日本和中国曾以多种汉字符号来表述这个学科，但最终定名为“美学”。

而在中国考古发现中，已知最早的汉字出现在 4000 年前^③。世界上一些最古老的民族最初也都发明了象形文字，但直至今日依然在使用象形文字的只有中国。中国的象形文字为什么能持续至今？显然不是为了文字的标识和交流功能，而是对感性文字的眷恋。

① Aris, Sharareh, Borhan Aeini, and Shaghayegh Nosrati, “A Digital Aesthetics? Artificial Intelligence and the Future of the Art.” *Journal of Cyberspace Studies* 7.2 (2023): 231.

② Pareschi, Remo. *Centaur Art: The Future of Art in the Age of Generative AI*. Cham: Springer Nature, 2024. p. 10.

③ 冯时等《万年中国：中华文明的起源与形成》，东方出版中心 2023 年版，第 51 页。

汉字书写后来能形成书法艺术就已充分说明国人的感性趣味，以及与这种直观图形化文字的审美共鸣。虽然独特的中国古代礼乐制度所呈现的是直观与感觉的实践形式，但其本有的价值目的是政治治理和道德教化，孔子所说的“兴于《诗》，立于礼，成于乐”（《论语译注》，第85页），即儒家所提倡和推行的礼乐教化。但这种礼乐教化却选择以感性形式来实现。中国古代诗歌的高度兴盛在世界上独一无二，所以有“诗国”之称。诗歌的核心构成就是情志，这与我们前述的“诗言志”之说大体一致。《诗经》、《楚辞》、汉乐府、唐宋诗词、元杂剧等，无论何种母题、何种诗体、何种风格都是言志抒情的情感形式。

为什么吴冠中不解他所感觉到的中国画千百年来重复表现？在人们心中“写意”这一标签贴在大多数中国画作上，可能也无大错，因为它是一种用于直观的表意符号。这一画风与“诗言志”和书法可能都有些关系。因此，中国绘画不是西方意义上的，中国画看起来在反复使用类似的感性符号，是中国传统的自然表现。西方则不同，每一次变化都是鼎革式的。

总之，感性样式与感性思维是中国人审美趣味的本有取向。基于中国古代为我们留下的感性思维遗产的连续性、丰富性和突出性特点，用“感性中国”来概括应该不失恰当。面对AI时代的挑战，古代中国创造并保留下的丰厚而优质的感性资源，是我们创造未来、贡献未来的底气。

目前，人们对未来世界及人类如何自存并为世界作出贡献的预测虽不尽相同，但依然有相近的共识，譬如人在人工智能时代具有独特价值的能力是同理心、审美力、创新力等。中国文学以人的心志定义作品本体的思想本身就包含着正确的心志和情志，具有浓厚的伦理内涵、鲜明的道德取向，其人本观念体现的是群体互动及普遍和谐的理想。中国文化突出的感性传统是审美能力的重要积累途径和文学艺术创新创造的基础。这些与感性密切相连的审美表现，在世界上可谓独树一帜。

余 论

实际上，我们要赢得人工智能时代的挑战，除前述优势之外，还需要在方法论上进行深入思考和选择。

首先，我们必须承认，我们无法在知识量上与以大数据处理为基础的人工智能相抗衡，况且从目前来看，人们正走在攻克AGI的路途中。我们可知的AGI具有应对AI无法解决的复杂问题、自主学习、举一反三式的推理、创新性重构等能力。在这样的时代到来之前，我们不得不更新文学与文学研究的观念，思考和预测我们怎样发挥人的独特作用、又如何有效利用人工智能的新方法论问题。对此，我们虽然无法作出清晰、具体和准确的判断，也无法提出具有覆盖性的方法和途径，但面对文学艺术可能的挑战和实现创新创造的目的，我们必须意识到最直接和基础性的问题有很多，只能择其要者作些讨论。

其次，需要提倡“祛学科”观念及研究。中国自古就缺少学科概念，目前我们所确认

的现代学科是 19 世纪末从西方传入的舶来品，虽然在历史上曾起到可贵的作用，但在已有的或可能的文学创作和文学研究中则须反思、修正或悬置。就文学的边界而言，我们认为应该重温 20 世纪初章太炎给“文学”下的定义：“文学者，以有文字著于竹帛，故谓之文。论其法式，谓之文学。”^① 这里的“文”就是指包括文史哲等所有的文字文本，“文学”就是指对所有文字文本的研究。这一定义是对中国文学相对准确的概括，也适合在此框架中更好地把握中国文学。但现代以来，如鲁迅所说：“用那么艰难的文字写出来的古语摘要，我们先前也叫‘文’，现在新派一点的叫‘文学’，这不是从‘文学子游子夏’上割下来的，是从日本输入，他们的对于英文 Literature 的译名。会写写这样的‘文’的，现在是写白话也可以了，就叫作‘文学家’，或者叫‘作家’。”^② 西方关于文学的概念通过日本传入中国后，文学的地盘便严重缩小，同时与其他携带着更多文化现象和精神的广义文学文本之间，在知识和理论上形成了界线，造成文学失去实际存在的、相关联的有意义的文化空间。譬如有学者说：“我们只有运用反思性的原则，并且系统地建立关于文学（或艺术）事实的可能观点的空间，才有可能走出无限地反映自身的反映那样的彼此相对化的相对的循环。”“由于没有对一切心照不宣地介入艺术家的现代概念的东西，尤其是在整个十九世纪中确立的非创造的‘创造者’的职业观念提出疑问，他们停留在表面的对象上，也就是艺术家（或作家、哲学家、科学家）身上，而不是建立和分析生产场，因为被社会规定为‘创造者’的艺术家，就是生产场的产物。”^③ 这里明确指出，使文学与其他文化文本的隔离，导致文学只能在孤立的狭义文学现象和看法中自我循环。就此而言，我们将文学的边界放宽到章太炎的定义上，一方面自然拓展了文学与周边文化的关联度，另一方面又可将文学与文化语境作为整体的观点空间和分析场。更为现实的是，19 世纪初产生的现代学科的初衷及其此后的重要贡献，在人工智能面前意义大幅消减，解决问题已然不太需要通过人为的现代学科区隔来完成合作，人工智能可以根据解决问题的需要为我们进行数据选择和整理、推理和重构。这显然有利于文学研究形成更具创新性的成果。

我们之所以提出“祛学科”的研究路径，是由于学科意识已成为人们进行文学艺术创造和研究的方法论习惯，甚至可以说，目前多数的文艺创作和研究都是某种惯性的延伸，已经不是真正的、有效的创新创造，但“惯性”不仅体现在文艺生产中，也体现在人们的评价和判断中，因此在我们中间仿佛达成了某种临近挑战而无忧患意识的共识。学界本来已经意识到了学科壁垒的弊端，提倡跨学科观念和方法，但又出现为跨学科而跨学科的将手段误认为目的的低效实践，对这些现象反思和修正的根本态度及更有效的可能性，就是在问题意识召唤下的“祛学科”的创作和研究。这是强化“祛学科”与问题意识关联性的有效方法。

① 章太炎《国故论衡·文学总略》，上海古籍出版社 2006 年版，第 38 页。

② 鲁迅《门外文谈》，《鲁迅全集》，人民文学出版社 1981 年版，第 6 卷，第 93 页。

③ 布尔迪厄著，刘晖译《艺术的法则》，中央编译出版社 2011 年版，第 164、275 页。

最后，需要在“虚空”心境中发现文学艺术和审美新知。认为已有的知识和观念是创新创造的基础和前提，并无错误，但面对人工智能时代，一方面，人所掌握的观念和知识信息与之相比是十分有限的，在创新创造的实践中会有局限，甚至严重缺失；另一方面，人工智能为我们的新实践提供更加全面的观念和知识数据。因此，有效利用人工智能的海量数据处理能力显然是更优的选择。

此外，知识积累与解决问题之间存在着某种辩证关系，由知识积累所形成的观念和概念能够提高人的判断力，但同时也会遮蔽人对未知的发现，掣肘人在自由状态下的创新和创造。因此，需要在“虚空”心境中创新文艺及其审美新知。这种“虚空”是在“有”的背景下的“无”，如同老子所言：“埏埴以为器，当其无，有器之用。凿户牖以为室，当其无，有室之用。故有之以为利，无之以为用。”^①在如此“虚空”或澄明心境中才有可能发现艺术真理和美学新知。如前所述，我们所面对的时代，解决文艺问题，创新创造文艺，重要的不是背负多少知识和观念，而是准确预测未来和探索所需要的未知问题。一个未知的世界藏着无数颗尚未点亮并等待点亮的火种，需要我们清空负重、直面未知，在世界百年未有之大变局加速演进与新技术革命挑战的背景下，焕新活力，着力探索和发现艺术真理，有效激发全民族文化创新创造活力，繁荣发展社会主义文化。

[作者简介] 王确，东北师范大学文学院仿吾资深教授。

(责任编辑 朱曦林)

^① 王弼注，楼宇烈校《老子道德经》，中华书局2011年版，第29页。