

论中国特色的文艺公共性

——文艺公共性的概念、历史和走向

肖明华

内容提要 依据哈贝马斯等人的公共性理论对文艺公共性进行阐发，同时结合我国当代社会文化结构的现实，理解文艺公共性在当代中国的发生、发展和走向，这是一个关乎中国文艺公共性建设的重要问题。新时期以来文艺公共性的发生和发展并不以国家与社会的根本分离为前提，因此，文艺公共性虽然也有私人性、批判性和公开性，但它与文艺人民性并不抵牾。目前，应该对主流文艺的公共性、精英文艺的公共性和大众文艺的公共性进行必要的区分，在维护国家与社会相对分离的社会基础上做好中国文艺公共性的独特性建构。文艺公共性之于国家和社会都有其积极意义，对于我国文艺和文艺批评的发展而言，也是有所助益的。

关键词 文艺公共性；公共领域；文艺人民性；文艺批评

文艺公共性问题是一个重要的研究课题。它不仅关乎文艺性质、文艺功能等一些文艺理论基本问题的研究，它还牵涉到诸多相关问题的理解和处理。比如，怎样看待文艺的超越性，如何有效地管理文艺，怎样处理好文艺批评的争端等，都可能和文艺公共性问题相关。^[1]如此说来，便有必要对文艺公共性问题作一先行把握。同时，由于文艺公共性问题与特定的社会结构、政治形态和文化传统等，都有着较为紧密的关联，因此，在思考文艺公共性问题之时，要有自觉的语境意识。于是乎，在现有研究的基础上，有必要对什么是文艺公共性，中国文艺公共性有没有其自身的特点，文艺公共性在当代中国是怎样发生发展的，它又将如何走向等问题予以再阐发，藉此可以获得更为具体的文艺公共性问题之思，并且有助于推进中国特色文艺公共性的相关研究。

一 文艺公共性的规范化理解

关于文艺公共性的理解，恐怕是人言言殊的。这里，我们主要依据哈贝马斯、阿伦特等人的相关

文献来进行阐发。

要理解文艺公共性就要理解文艺公共领域。哈贝马斯说：“公共性本身表现为一个独立的领域，即公共领域。”^[2]有什么样的文艺公共领域，就有怎样的文艺公共性。那怎么理解文艺公共领域呢？这显然需要先对公共领域有基本的把握。

公共领域，它主要出现在资产阶级社会。诚然，在古希腊时期是有公共领域的。但那时的公共领域是一小部分人可以参与，而大部分人则不可以参与。可以参与的人就过一种幸福的城邦生活。他们在开放的公共空间里，用自己的公共理性，并主要通过言行的方式，自由、平等地参与城邦的公共事务，继而展示自己的存在，并获得生命的意义。此后的中世纪是没有公共领域的。如果说有的话，那也是代表型公共领域。代表型公共领域相当于“公共权力领域”。这个公共权力领域它不是公众的，甚至参与或占有这一领域的人们都没有公共意识。即使有一些公共意识，那也不是公众的公共意识，而是特权阶层潜意识里的公共意识，这种公共意识其实也就是“占据这一地位的人则把它公开化，使之成为某种‘特权’的体现”^[3]。换言之，

他们不加反思地就代表了公众。

真正意义的公共领域出现在资产阶级社会。这是因为公共领域的存在至少需要两个条件：其一，自由市场的出现。自由市场的出现意味着有了“社会”领域，有了不受公共权力约束的私人领域。有了这个私人领域，才会有公共领域的诉求。公共领域的一个重要功能就是与公共权力抗衡，以维护私人领域的存在。哈贝马斯甚至说：“资产阶级公共领域是在国家和社会间的张力场中发展起来的，但它本身一直都是私人领域的一部分。”^[4]其二，私法的出现。没有私法，没有规范的权力运行机制，就很难有真正独立的私人领域，也不可能公共领域的切实发生和真正发展。对此，哈贝马斯指出：“一套保障严格意义的私人领域的规范体系发展了起来，从而确保私人相互交往，彼此都越来越不受等级和国家的干涉。”^[5]

在哈贝马斯看来，一旦具备了上述两个条件，就意味着国家与社会已然出现分离，这是决定公共领域之存在或转型的根本依据。一旦国家与社会的界限模糊起来，作为调节国家与社会的公共领域就会成为模糊地带，最后就从本来意义上的公共领域转变成人为、操纵的公共领域。哈贝马斯曾指出：“社会的国家化与国家的社会化是同步进行的，正是这一辩证关系逐渐破坏了资产阶级公共领域的基础，亦即，国家和社会的分离。”^[6]没有国家与社会分离，也就没有私人领域，没有私人领域就不可能有公共领域，因为公共领域虽然和私人领域不同，但是它却是基于私人、自我的出现这一前提。同时，因为公共领域的调节其实主要是通过公开批评的方式，来使得国家获取足够的公共性。所谓公共性就是，公共领域会形成批判的公共舆论来让公共权力领域能够得到监督，并且最大限度的反映公众的意志。这样的话，公共权力领域就会变得更为公开和公正。然而，一旦没有这一分离，公开批评也就难以进行，公共领域也就必然转型甚至消失。

依据哈贝马斯的研究，文艺公共领域与政治公共领域有区分，但也有关联。他说：“政治公共领域是从文学公共领域中产生出来的；它以公众舆论为媒介对国家和社会的需求加以调节。”^[7]这也就是说，文艺公共领域是通往政治公共领域的一

个环节，是介于代表型公共领域与资产阶级公共领域之间的环节。为什么文艺公共领域能够充当这一环节，这恐怕还与其功能有关。对此，哈贝马斯认为，文学公共领域“它是公开批判的练习场所，这种公开批判基本上还集中在自己内部——这是一个私人对新的私人性的天生经验的自我启蒙过程”^[8]。从这里，我们可以看出，文艺公共领域的主要功能至少有二：其一，培养私人意识，让作为人的公众获得“自我理解”；其二，养成批判意识。有了批判意识，他就不至于成为受操纵的公众。文艺公共领域因此对于现代公众的培养功不可没，这是政治公共领域存在所需要的“人的条件”。

基于哈贝马斯对公共领域以及文学公共领域的理解，我们认为文艺公共性主要具有这样几个特点：

其一，私人性。私人性是文艺公共性的根本特性。没有私人性，没有独立于公共权力的私人社会，文艺就不可能起到抗衡公共权力的作用，它因此反而没有公共性。作为私人性的文艺，它是独立的，是归属社会的，而不依附于公共权力。它要培养人的自我意识，塑造人的主体性。需要注意的是，作为私人性的文艺，它是有公共性诉求的。如果文艺的私人性过度伸张，变成了完全的“自私化”，变成了文化市场中的赚钱工具，则文艺的私人性就变成了毫无公共性维度的私人性。这样的私人性就不是文艺公共性所要求的私人性。作为文艺公共性特点的私人性，其实是要书写公共世界的，要“爱这个世界”，要去维护包括私人在内的公共利益。简言之，私人性是有公共性的私人性。套用哈贝马斯的说法，它“作为整个私人领域，又具有公共意义”^[9]。因此，文艺公共性所具有的私人性，它和公共性的关系要么是张力关系，要么是一体两面的关系，它们之间就是不可能脱钩而变得毫无关系，也不能够公而无私，或私而无公。

私人性与多元性、复数性和差异性有关。没有一个的私人，就不可能有多元、复数和差异的公共领域。阿伦特对此非常重视，认为“公共领域的实在性依赖于无数视角和方面的同时在场”^[10]。如果公共领域中的每个人都同一、重复，那么这样的公共领域就是虚假的，参与进来的人也没有过公共

生活。回到文学公共领域看，可以说正是多元、复数和差异的私人文学的存在才保证了文学的公共性。这一点对于文学公共性而言是非常重要的。如果我们所有的作家都只能持有一种观念，写出来的作品千篇一律，那么可想而知，其结果就是文学公共领域的消失以及文学自身的消亡。有学者因此强调说：“复数性和差异性的消失标志着文学进入极权主义状态，标志着文学的公共性的死亡。”^[11]恐怕正是因此，文学创作需要有“广阔的自由天地”，文学家需要有属于自己的私人文学。

其二，批判性。作为有公共性的文艺，它应该对公共权力进行监督，通过这种监督，来使得公共权力具有公开性和合法性。这意味着文艺公共性不是简单地认同公共权力。相反，文艺公共性“在原则上是反对一切统治的”^[12]。所谓反对一切统治当然不意味着反对一切领导，而是说它反对一切不合理的压制和管控。就此而言，文艺公共性表现出了一定的批判性。同时，文艺公共性的批判性还表现在它面向公众，也为了公众说出“真相”。它对一切假丑恶现象予以揭示和批判。它没有依附性，它敢于公开运用自己的理性，它会对一切常识、成规进行反思，也就是作批判性理解。

文艺公共性显然与政治公共领域有关。它虽然不完全是政治公共领域，但它的性质特点和功能都与政治公共领域相一致，也就是说它也是调节社会与国家的。有学者曾经对文艺公共性有个提醒，他说：“我们不能望文生义地把文学的公共性笼统理解为文学的政治性，好像任何公开化的、群众性的文学运动或任何所谓‘重大政治事件’为题材的文学创作、文学研究都是文学公共性的体现。”^[13]应该说，对文艺公共性和政治性的区分是有必要的。其中的关键在于，文艺政治性的政治是不是政治公共领域的政治，如果这种政治是公共权力的政治，它操纵文艺的批判性，挤压文艺的公共领域，并最终导致文艺自主性的弱化乃至消失，那么显然，这样的文艺政治性就是与文艺公共性背道而驰的。

其三，公开性。和公共性具有公开性这一特点一样，文艺公共性也具有公开性的特点。所谓公开性，就是要求文艺自身是可以面向公众公开的，它不是文人雅士自娱自乐的私人活动，而是要在公共

领域中表达自己的意见，展示自己的存在。对此，有学者说：“文学公共领域的参与者必须具备起码的理性自律，本着平等、自主、独立之精神，就文学以及其他相关的政治文化问题进行积极的商谈、对话和沟通。”^[14]同时，文艺在表意实践中所形成的公众舆论，也是可见的。这就要求文艺要尽量去发现世界的真知灼见，虽然它要以文艺审美的方式去实现，但也一定要以真挚的情感和善良的意愿，去努力向公众说出真相，去努力民众谋取幸福。

当然，文艺公共性所具有的公开性特点的实际存在需要一定的条件，其中最为直接的条件就是文艺公共领域的存在。没有文艺公共领域，文艺可能就没有进入公共领域的合法权利和正当机会，但同时，这并不意味着文艺进入公共领域就不需要有门槛。对此，阿伦特说道：“只有那些被认为与公共领域相关的，值得被看和值得被听的东西，才是公共领域能够容许的东西，从而与它无关的东西就自动变成了一个私人的事情。”^[15]

至此，我们可以对文艺公共性作一简要界定，即文艺公共性是国家与社会出现相对分离才可能有的文艺公共领域，所具有的文艺特性与功能。换言之，它是现代社会中的文艺才有的特性和功能。其主要的特性就是私人文学、批判性和公开性等。它重要的功能则是培养公共领域或现代社会所需要的主体意识和批判精神，既而调节个人、社会和国家之间的关系，以达到相互之间的良性平衡。

二 文艺公共性的“当代再发生”

中国的文艺公共性，不能完全套用哈贝马斯的理解。哈贝马斯意义上的公共领域的知识学依据主要是国家与社会的分离，这一依据虽然也随着现代性的推进而在我国逐渐呈现，但是，基于我们的文化传统和实际情况，可以发现，这种国家与社会的分离在我国还是有其独特之处的。这种独特之处的表现就是，国家与社会即使分离了，但国家与社会的关系在我国还是与西方存在差异的，比如二者之间的力量悬殊较大，比如二者不是对立的关系，甚至有时候还是“利益共同体”。当然，我们这样说，并不是要完全否认公共领域理论的适应性。在这一

点上,我们还是认同哈贝马斯的观点,即“我对今日中国的形势不熟悉。……不过我确实认为,经济的进一步自由化和政治体制的进一步民主化,将最终能促进而且也需要民主形式的舆论必须植根于其中的、我们称之为政治公共领域和联系网络的某种等价物。任何一种以更广泛、更知情和更主动的参与(我们在西方仍在为之努力的目标)为目标的改革,均依赖于某种健全的公共交往,它可以发挥某种敏感过滤器的功能,用于体察和解释‘人们的需要’”^[16]。这也即是说,只要社会在朝着现代性不断地转型发展,公共领域就会逐渐成熟,公共领域的理论就会越来越有阐释力。这一点我们还是要有信心的。为此,有必要对公共领域展开具体讨论,并对文艺公共性进行一番“转换性阐释”。

毋庸讳言,如果国家与社会完全是一体化的,那么,公共领域几乎没有存在的需要,也没有发生的可能。当此时,文艺仅仅只是一项事业,是国家机器所掌控的社会结构中的一个存在要素。这一境况之下,恐怕连自主的文艺都没有,更遑论文艺的公共性了。然而,我国的文艺公共性一般认为在晚清、五四时期就已然发生,它伴随着文艺的现代而发生。王一川认为,梁启超、陈独秀等人先后于1902年和1915年创办《新小说》和《青年》等新杂志,并且在这样具有现代意义的媒介上发表和传播有现代性的文艺作品和理论文章,乃是现代中国文艺公共领域诞生的标志。^[17]当然,也有持不同意见者,认为那时候根本没有出现哈贝马斯意义的公共领域,在这种情况下文艺公共性发生是很难想象的。^[18]对于这一问题,我们暂不拟辨析。这里,主要以新时期以来的文艺公共性发生问题作为讨论对象。

进入新时期以来,国家与社会出现了一定的分离,公共领域在逐渐成长。但需要注意的是,这种分离不意味着互相之间是敌对的。相反,二者之间可能是利益共同体,这就使得公共领域与公共权力领域之间不是抗衡的关系。那时候,整个社会自觉不自觉地共享一种“新时期共识”。^[19]大家携手共进,一起推动整个社会文化的现代化进程。比如,国家不再对知识分子有“过度”的“政治要求”,而是认为,“他们做好研究工作,出了成果,

就对政治有利,对中华人民共和国有好处”,并且特别强调“一定要在党内造成一种空气:尊重知识,尊重人才”^[20]。换言之,即是希望团结知识分子,一道为社会主义现代化奋斗。

具体到文艺,应该说国家与社会的分离明显影响了文艺公共领域的再发生。这主要表现在公共权力领域在文艺政策上主动为文艺松绑,给文艺更多的自由。1979年,邓小平在全国第四次文代会上宣布:“党对文艺工作的领导,不是发号施令,不是要求文学艺术从属于临时的、具体的、直接的政治任务。”^[21]1980年,邓小平又明确地说,不再提“文艺从属于政治这样的口号”^[22]。邓小平的这些关乎文艺命运的言论,虽然并不表明公共权力完全不干涉文艺了,但它的确让文艺再也不需要去失去自我而过于他律地为政党政治服务了。这在某种意义上表明公共权力领域退出了“社会”,使得文艺在某种程度上成了“私人”的活动。虽然“私人”得还不彻底,但不可否认它已然给了文艺尽量多的独立性和自主性。具体到文艺的管理上,公共权力也变得越来越尊重文艺,越来越按文艺的规律来管理文艺。其结果就是让公共权力领域与艺术领域的关系朝着更加平等、自由与和谐的方向发展。比如,1981年前后,对《苦恋》的批判,1983年的“清除精神污染”事件等,虽然也有严肃的处理,但再也没有“走老路”,以政治运动的方式进行人身攻击甚至罗列罪名。有学者因此认为是“给被批判者留下了法律上的人身自由空间。这样的直接的艺术后果之一,就是一种不再直接接受到国家意志控制的艺术自由空间,也就是艺术公共领域开始逐步恢复和加强了,相当于奏响了改革开放时代艺术公共领域复苏的动人旋律”^[23]。

事实上,20世纪80年代的文艺有公共性,恰恰就是与文艺成为相对而言的私人活动有关。比如,巴金的《随想录》就是“讲真话”,“把心交给读者”,“讲自己心理的话,讲自己相信的话,讲自己思考过的话”^[24]。我相信巴金在讲真话的时候应该不怎么需要考虑是否会“犯忌”的问题了,也恐怕不需要去想有没有为政治服务的问题了。他曾说:“《随想录》其实是我自愿写的真实的‘思想汇报’。至于‘四害’横行时期被迫写下的那些自己

咒骂自己的‘思想汇报’，让它们见鬼去吧！”^[25]写作，此时已经是自己的私人事情。因此，有学者说这是“在争取艺术公共领域的权利”^[26]。

需要强调的是，20世纪80年代的文艺越来越成为私人活动，但这种私人又不是彻底的私人。彻底的私人就没有公共性，80年代文艺的私人化是有公共性的，其具体表现就是有批判性，有公开性。比如，巴金的《随想录》明显地有对新时期之前那段历史的反思、批判甚至控诉的意图。通读整个文本，诸如“今天我们还必须大反封建”^[27]的意思就很明显。巴金不是把文学写作视为完全的私人活动，而是介入了公共世界。在这个世界，他被公众看到，被人们听到，其可见性毋庸置疑。当然，80年代的文艺公共性，总体而言，并没有与公共权力领域进行抗衡。或者说，此时的公共权力领域与文学公共领域的利益和方向都是一致的。对此，赵勇论道：“在思想解放的进程中，主流的政治理念与民间的政治诉求存在一种同步性与同构性，即从总体上看，二者都是要清算‘文革’罪恶，清除极左思潮加在人们身上的禁锢。在这种状态下，文学公共领域有了存活与生长的空间。”^[28]这样说，也并不是要否认那时候建构文学公共领域的难度，只是说，它虽然也有斗争，但其结果因大势所趋，甚至不会留下多大的斗争伤痕。

总之，20世纪80年代的中国文艺公共性是发生了的，是真实存在的。它不仅仅表现在上述提及的国家与社会的分离，它也具体表现在文艺政策、文艺观念和具体的文艺活动中。再以文艺活动为例。那时候的文艺活动能够得到公众的积极参与。不少期刊杂志的发行量超乎想象。彼时的大学，读诗写诗，创办文学社团也颇为寻常。同时，还能在一些公共问题上形成文学舆论。毫不夸张地说，80年代的启蒙文学对于推动社会的现代性进程就有直接的作用。很多学者在回顾那段历史时候都深有体认。赵勇认为，那是一个文学活动能够进入公共领域并形成公共舆论，既而还引发公众的广泛共鸣和参与意识的时期。^[29]王一川也认为这是一种文艺公共领域的“复苏式构建”^[30]。如果说，晚清至五四时期曾经有过第一次地发生，那么这一次的“复苏式构建”不妨也称之为“当代再发生”。

三 当代文艺公共性的形态

随着现代化进程的深入，尤其是伴随着20世纪90年代市场经济体制的切实运行，包括文艺在内的整个社会的现代性越来越鲜明。其表现在三个方面：其一，社会系统发生了较大的分化。文艺获得了更大的独立空间。其二，文艺的现代性观念在逐渐生成。文艺变得越来越遵循自身的文化逻辑。其三，文艺自身也发生了分化。有主流文艺、大众文艺和精英文艺之分。显然，这种文艺现代性的当代发生为文艺公共性的出现提供了前提条件，但却并不意味着文艺的批判性和开放性等一些归属于文艺公共性的特点因此获得了历史性的彰显。而且，由于文艺自身的分化，其公共性也表现出了内部的差异。比如，主流文艺可能存在批判性弱的问题，精英文艺则有对文学公众考虑不足的嫌疑，而大众文艺又很可能对公众太开放，并且越来越娱乐化。

我们可以文艺类型的方式来区分其公共性，并具体考虑各类型文艺公共性的再发展问题。

其一，主流文艺的公共性。主流文艺虽然和公共权力有紧密的关联，但不得不承认，这种关联不是完全依附的。主流文艺固然要听从于斯，但它也要走向市场。同时，主流文艺既要应答意识形态的询唤，但它又有乌托邦的冲动。它无疑会对时代进行颂扬，但它也会对社会适度地介入和揭示。凡此种种，就保证了主流文艺的公共性之可能。我们甚至可以说，只要有文化现代性的存在，就会有主流文艺公共性的彰显，就会有作为实体的主流文艺公共领域的出场。

主流文艺的公共性之所以存在，无疑与公共权力对文艺发出的召唤有重要关联。它一方面意味着对文艺已然不再强制命令，不再行政干涉。另一方面，它又非常重视文艺在社会结构中的存在。这就为文艺发挥公共性提供了条件。它既让文艺有了一定的自主空间，文艺甚至可以有必要的私人性，但同时又强调文艺并非私人之事，而将文艺定位成引领社会发展的一项公共事业，文艺因此有其公开性。只要有益于人民，有助于社会主义的发展，即使是主流文艺也是可以有其适度批判性的。

难能可贵的是，历经 20 世纪八九十年代的社会转型，特别是 1993 年以后，国家对文艺的政策指导大抵还是以“召唤”示人。可以说，它总体上还是延续了邓小平“祝词”的精神。邓小平之后的历届国家领导人对文艺的讲话都表达的是一种“召唤”。晚近，习近平主席更是多次论及文艺问题。2014 年，习近平发表了在文艺工作座谈会上的“讲话”。在党的十九大报告中，习近平又强调要“繁荣发展社会主义文艺”。这无疑表明了国家层面对文艺的持续重视和一如既往的召唤。正因此，时至今日，即便是主流文艺也坚持了不直接为政治服务的精神。换言之，文艺被国家召唤，它也保有了其“公共性”。只不过这种公共性，它不是与国家敌对、抗衡的，而是与国家一道来促进文艺自身及政治社会现代发展的。

其二，大众文艺的公共性。回到当今文艺所处的现实条件，我们发现 20 世纪 90 年代尤其是 1993 年以来，文艺已然市场化了，具有商品属性，甚至它完全就是一种“文化商品”。作为文化商品的文艺，它的生产、消费似乎都是私人的事情。文艺生产者、消费者遵循的是资本的逻辑。生产者要考虑利润，消费者要实际付费。如此境况，谈何公共性呢？然而，细想之下，公共性还是有的。市场语境下的文艺，其实是大众文化。问题因此也就转换成了，我们如何理解大众文化的公共性？首先，大众文化往往和媒介有关，而媒介尤其是电子媒介的开放性、自由性等特点就足以保证大众文化的公共性。在谈及文艺公共领域构成要素时，王一川指出：“由于国际互联网的全球传播特性，当今时代任何一个开放的国家要想取消艺术公共领域而恢复艺术强权管制，就传媒技术本身而言都是难以奏效的。”^[31]媒介对文艺公共性的重要性的确巨大。顺便说一下，哈贝马斯曾承认对公共领域结构转型的论述，都可能是因媒介的变化，才导致他认为有些观点太悲观。^[32]其次，大众文化对于人们摆脱极端或者说虚假的公共性是有所助益的。这或许也是后来现代化理论范式的大众文化研究认为要回到现实语境，去发现大众文化的积极功能的一个原因。最后，大众文化要遵守基本的私人、陌生人交往中的公共伦理。同时，大众文化也倡导基于这种公共

伦理的公共价值观。

其三，精英文艺的公共性。在国家不再倡导文艺为政治服务的历史语境下，文艺活动获得了相对独立的空间。这种空间无疑有助于文艺家成为知识分子。事实亦然，借助于文艺来针砭时弊者是有的，而在严肃的时候，甚至有文艺对国家公权力的使用及其治理效果展开艺术化的书写，一定意义上起到了监督国家的功能。这有点像哈贝马斯所言，“它和公共权力机关直接相抗衡”^[33]。当然，对于这种抗衡，我们也不要完全二元对立的去理解。在历史的上升阶段，公共权力领域和文艺公共领域完全可以方向一致。若如此，精英文艺的公共性其实是在为流意识形态建构文化领导权。

上述三种文艺公共性各具有怎样的特点，有没有强弱之分，它们的公共性又会遭遇怎样的问题？对此，我们不妨分析如下：

其一，国家召唤的主流文艺公共性，相对而言具有较弱的公共性。其突出的表现就是批判性较弱。对此，不应该简单地以道义论之，比如认为这种文艺没有风骨，不能永恒，缺乏趣味等。实际上，这种文艺公共性，在应答国家召唤的同时，提升了文艺的社会地位。同时，它对于社会的稳定也有积极意义。在国家和社会相对分离，或者说国家利益和人民利益根本一致的前提下，主流文艺公共性具有鲜明的人民性特点，它对于改善底层民众的精神世界和社会条件而言尤其有益。

但也不可否认，主流文艺公共性对于公共权力有较强的依赖性。相对于大众文艺公共性和精英文艺公共性而言，它有更强的文艺他律性特点。对此，国家应该以守住底线的思维和管理方式去尽量退出文艺领域，这样就可以让渡必要的自由空间来为流文艺公共性的成长提供更好的条件。而流文艺自身也应该始终有较为自觉的文艺本位意识，要努力保有最低限度的文艺公共性认同。必要时候，要多加吸收大众文艺公共性所倡导的私人性和精英文艺公共性所具有的强批判性。目前看，流文艺公共性是有较强自律性特点的。但如果国家被坏的公权力所支配，那么此时的文艺公共性恐怕会助纣为虐，殃及无辜。与此同时，文艺往往他律，直接为国家服务。这是需要我们时刻警惕的。

其二，市场呼唤的大众文艺的公共性，一定意义上是本来意义上的公共性。这是因为大众文艺的存在需要依赖于社会空间，而社会空间的存在则需要和国家的相对分离才有可能。基于这种分离，大众文艺的公共性才逐渐生成，并表现出文艺公共性所具有的私人性、公开性和批判性等突出特点。由于这种文艺公共性有切实的社会空间和私人主体，因此一定意义上可以说，它的公共性程度较强，也可靠。但如果出现了畸形的社会，或者整个社会被消费逻辑所控制，这种公共性容易沦为彻底的私人性，从而表现出对公共事务冷漠，并最终失去此种文艺所具有的公开性和批判性特点。此时，虽然也有不少的大众参与这种文艺活动，但他们不是作为公众参与，而是作为彻底的私人参与，以至于这样的大众文艺往往没有格局，甚至会出现大众被操纵、娱乐到至死等不良现象。当此时，大众文艺公共性要学习主流文艺公共性，积极关注社会国家事务，同时，也要吸收精英文艺公共性的社会责任意识，从而加强自身的批判性和公共性。如果从社会结构层面论，则需要争取和落实自主的社会空间，并且要藉文艺而介入，从而生成文艺公共性。

其三，因公共权力自觉地执行延续“尊重知识，尊重人才”的政策，并且改变对文艺的领导方式等原因所产生的文艺公共性，是精英文艺的公共性。它也可以命名为知识分子的文艺公共性。一般而言，这种文艺公共性是很独立很自主的，它会遵循知识的逻辑，甚至会为知识人自身的道德律令所感召。就此而言，知识分子的文艺公共性具有先天性的一面。这一点，还可能使得其文艺公共性的批判性特点较为明显。但另一方面，知识分子的文艺公共性又具有后天的软弱性、依附性等特点。这是因为，知识分子作为一个阶层，它如果没有办法获得社会的支持，往往就很难与公共权力远离，因而文艺公共领域就可能转变成文艺公权力领域。此时，知识分子的文艺公共性就可能表现出弱批判性甚至有可能出现公共性的消失。为之故，精英文艺公共性的存在也是需要社会条件的。

事实上，任何形态的文艺公共性，只要它需要保有其公共性的属性，那就恐怕都需要有社会条件。这一社会条件，其实就是国家与社会的分离，

只有出现分离，才会有切实的公共领域。而后，才可能有文艺公共性的存在。为之故，我们有必要再考察一下我国文艺公共性的社会条件，以及这一条件所导致的文艺公共性特点，藉此，我国文艺公共性才能得到更好的理解和更健康的发展。

四 中国文艺公共性的独特性和未来

上述对中国文艺公共性的发生发展和形态结构的阐发，无疑隐含和依托了对我国公共领域独特性的理解和把握。

毋庸讳言，在我国，国家与社会的现代分离是比较特别的。通俗点讲，说它没有分离，它又分离了；说它分离了，但又没有真正的分离。对此，我们非常认同这样的说法：“中国的‘公共空间’在这个意义上不是介于国家与社会之间的调节力量，而是由国家的内部空间和社会相互渗透的结果。这些文化产品对于中国社会文化空间的拓展具有广泛的意义，但是，它们既是国家与社会之间的空间，也是国家内部的空间，也必然没有真正的力量抵抗国家的政治干预。”^[34]这一境况之下，作为私人自律领域的市民社会就不是很发达。有学者敏锐地指出，我们的公共领域“是在没有成熟的市民社会的前提下形成的，在许多情况下，它甚至存在于国家体制内部”。^[35]它导致的结果就是，我们的文艺公共性是有限度的，它往往要受到公共权力的制约。一旦公共权力不能自律，文艺可能就只好他律了。此时的文艺公共性尤其是主流文艺的公共性很可能因此非常微弱直至丧失。这是被历史经验所一再证明了的文艺公共性“危机”。那么，如何解决这个意义上的文艺公共性可能遭遇的危机呢？解决这一问题的理念和路径恐怕一时还难以给出，但是在正常年代里，尽量去彰显市场生成的与知识分子特质的文艺公共性，这恐怕是其中之一的选择。有学者指出：“多年实践已经证明，在和平建设的时期，承认人的个体利益，承认人的个性，充分调动人的一切积极性，建立相应的生产关系形式，社会生产力便能够较快地发展，社会产品便能够不断增长。”^[36]应该说，这里的社会产品是包括文艺产品的。只要多给文艺生产者以自由，承认其私人性，

那么文艺公共性就会更发达，这样的文艺产品就会得到社会的承认，就会有更多的读者。

应该强调的是，在和平建设的时期，我们其实不需要恐惧文艺公共性在我国的发达。因为中国文艺公共性不是基于国家和社会的抗衡而形成的，文艺不是用来抗衡公共权力的，更不是用来作为一种完全的敌对力量。即使文艺对公共权力有批评、质疑，但它还是有坚持公共权力合法存在的底线，其本意恐怕也是和公共权力一样为了人民。文艺作为公共领域的存在，由于不是与国家抗衡的，它因此还可能受到国家更多的重视，并且会积极主动地听取文艺公共性所形成的公众舆论，从而与文艺一道来推动其自身的现代化。事实上，只要在正常年代，文艺即使是“人为的”公众舆论，但这种人为的公众舆论也可能是批判性的，它也可能发挥政治公共领域的功能。比如，《蛙》这一获奖作品就表达了对人口生产历史中一些反人性不道德行为的批判。并且，它在一定程度上还推动了计划生育政策的松动和改观。^[37]这就充分体现了中国文艺公共性的“非敌对性”特点。

对于这个特点，我们可以联系文艺人民性来予以思考。文艺人民性是主流话语，它表明了文艺不从属于政治，也就是文艺有一定的自主性，这种自主性在某种意义上就意味着文艺可以有私人性、公开性甚至批判性等一些归属于文艺公共性的特征。但是，文艺又需要为人民服务，在根本利益上要与公共权力一致，这就导致了文艺人民性所具有的公共性是有限度的。实际上，由于国家与社会的分离是相对的，二者的根本利益一致，而且公共权力也自觉地以人民的利益为是。我国的文艺公共性是有限度的，它在某种意义上就是文艺人民性。如果说中国文艺公共性的特别，这恐怕就是其最为特别之处。可以再强调一下的是，由于儒家文化的深刻影响，即使国家和社会的相对分离出现了，我国文艺公共性所匹配的心性人格，也可能不是个体文化人格，而更可能是家国文化人格，就此而言，文艺公共性也可能亲和于文艺人民性。有学者在研究艺术人民性问题时曾倾向于用公共性这个范畴去讨论艺术和政治的关系问题就显得很有见地。^[38]

有鉴于文艺公共性的独特基础以及基于此的可

欲特性，窃以为，当前及往后的较长时段里，应该定位好文艺在现代社会结构中的公共角色，并有意识地引领文艺公共性的进一步发展，从而发挥文艺的社会功能，践行文艺的文化治理能力。如果处理得好，文艺公共性所起到的效果就相当于一个国家一个社会不请自来了免费医生和义务教师，对此，我们又何必拒之门外呢？遗憾的是，中国文艺的独特公共性并没有得到足够的关注和理解。以文艺评论界为例，批评家往往缺乏对我国文艺公共性的基本认知，他们还没有完全意识到中国文艺公共性在某种意义上即文艺人民性这一重要特点。比如晚近对《芳华》等作品的评论即可见一斑。有不少批评家一看到有私人性、批判性等特点的文艺作品，就认为作品“政治不正确”，是对特定年代的公权力及其政策实践进行“攻击”等。他们甚至恨不得假借公共权力对作品进行销毁，对作者进行人身攻击，虽然这些作品作者可能并没有居心叵测，倒是很希望国家和社会和谐美好。这里不拟对此现象作具体评论，而只从文艺批评的角度提出一些与文艺公共性相关的看法和愿景。

首先，需要承认的是，从“延安讲话”开始，就一直在倡导文艺的问题由文艺批评来解决。粗暴地使用行政手段对文艺横加干涉，即使在极端年代里有过，但它并不是正当而持久有效的文艺理论，并且终究会遭否弃。这就使得中国文艺公共性的成长即使艰难，但也毕竟在努力地成长着！不妨说，无论出于怎样的利益考量，不管持的是哪一种立场，都应该要有这种历史理性和美好信念。这就要求文艺政策的制定者要有起码的文艺公共性意识。而作为文艺批评家，特别是主流文艺批评家，更应该有公共领域意识。不妨说，通过自己的专业批评工作，去尽量沟通社会和国家，去避免因文艺形成的公众舆论对公共权力造成不应有的危害，基于此，再去藉文艺批评引领文化领导权的建构，这才符合文艺批评家的主流身份。

其次，在国家和社会适度分离的今天，让渡一定的空间给公共领域成长，这对于公共权力而言是有益的。个中缘由，最为根本的乃是因为国家和社会的分离不是分裂。公共领域的成长，其实也就是人民性的彰显，它和公共权力领域在根子上是良性

互动的关系。为此之故，文艺公共性即使凸显的是批判之维，但只要这种文艺的批判符合基本的“事实真理”，又遵循基本的人性常识，表达时候还能够顾及情感逻辑和交往伦理，那么这种批判就是值得倡导的文艺公共性。事实上，它是有助于调节国家和社会分离的，还能因此推动国家和社会的现代化进程。对于文艺自身的成长、文化软实力的提升乃至国家形象的建构而言，都是有积极意义的。倘若如此，我们的文艺批评就应该对文艺公共性有同情的理解和深刻的认同。

最后，批评家对某一艺术作品进行评论，这其实是在参与文艺公共领域的活动。此时应该理性地表达，有学理地言说，要尽量去做说服的工作。陶东风因此强调文学公共领域要戒绝暴力尤其是语言暴力的问题。^[39]语言暴力的确应该在文艺公共领域中“戒绝”，因为它与文艺公共领域的言行规则相冲突，会破坏公共交往的原则和公共说理的底线，是没有文艺公共性的表现。顺便说一下，在知识分子从立法者姿态到阐释者身份的转型过程中，我们的文学领域参与者、建设者尤其要有交往、阐释和说理的自觉。恐怕如此，才能实现“新公共性”的建构。^[40]

总之，我们对中国特色的文艺公共性要有充分的自信。在可见的未来，我们应该继续保持和更加彰显中国文艺公共性的特征，只有这样，才能更好地用文艺和文艺批评去调节乃至弥合国家和社会所出现的现代分离。这难道不正是中国特色的文艺公共性的初衷么？答案无疑是肯定的。

[本文系国家社科基金项目“当代文学理论公共性问题研究”（项目编号15BZW009）的阶段性研究成果]

[1] 本文所论文艺公共性与文学公共性、艺术公共性基本可以互换。

[2][3][4][5][6][7][8][9][12][32][33] 哈贝马斯：《公共领域的结构转型》，曹卫东等译，第2页，第7页，第170页，第85页，第171页，第35页，第34页，

第144页，第97页，第33页，第2页，学林出版社1999年版。

[10][15] 阿伦特：《人的境况》，王寅丽译，第38页，第33页，上海人民出版社2009年版。

[11][13][14][39][40] 陶东风：《文学理论与公共言说》，第76页，第75页，第73页，第78页，第205页，中国社会科学出版社2012年版。

[16] 哈贝马斯：《关于公共领域问题的答问》，《社会学研究》1999年第3期。

[17][23][26][30][31] 王一川：《艺术公赏力——艺术公共性研究》，第240页，第244页，第245页，第245页，第257页，北京大学出版社2016年版。

[18] 余新忠：《中国的民间力量与公共领域》，《学习与探索》1999年第4期。

[19] 《文学理论前沿》第3辑，王宁主编，第248—250页，北京大学出版社2006年版。

[20][21][22] 邓小平：《邓小平文选》第2卷，第41页，第213页，第255页，人民出版社1994年版。

[24] 巴金：《真话集》，第181页，人民文学出版社2013年版。

[25][27] 巴金：《随想录》，第165页，第61页，人民文学出版社2013年版。

[28][29] 赵勇：《文学活动的转型与文学公共性的消失》，《文艺研究》2009年第1期。

[34][35] 汪晖：《死火重温》，第77页，第78页，人民文学出版社2000年版。

[36] 黄力之：《后革命语境的中国文化矛盾》，第291页，上海三联书店2016年版。

[37] http://culture.ifeng.com/huodong/special/2012nuobeierwenxuejiang/moyan/detail_2012_10/11/18166239_1.shtml.

[38] 刘永明：《马克思主义与艺术人民性》，第19页，中国文联出版社2018年版。

[作者单位：江西师范大学文学院
当代形态文艺学研究中心]
责任编辑：吴子林