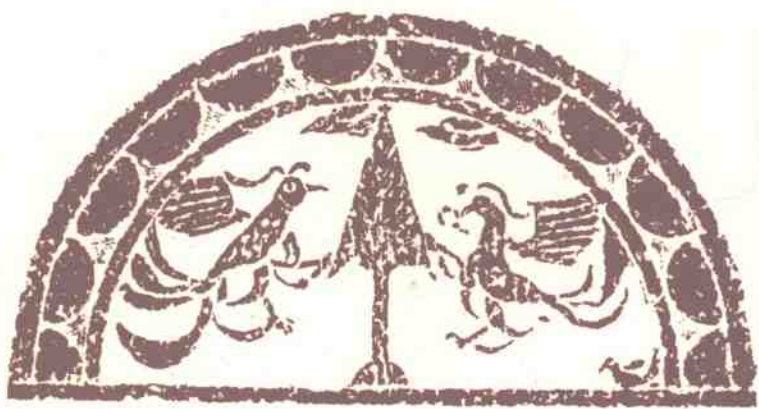




重读中国文学史

先秦至唐宋部分

郭外岑 著

學苑出版社

责任编辑：战葆红

封面设计：FOR U
FOR ME
依序编排
设计部

ISBN 978-7-5077-3001-2



9 787507 730012 >

定价：120.00元

重读中国文学史

先秦至唐宋部分

郭外岑 著

學苑出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

重读中国文学史·先秦至唐宋部分/郭外岑著. —北京:
学苑出版社, 2008. 7

ISBN 978-7-5077-3001-2

I. 重… II. 郭… III. 文学史—中国—先秦时代~宋代
IV. I209

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 095963 号

责任编辑: 战葆红

出版发行: 学苑出版社

社 址: 北京市丰台区南方庄2号院1号楼 100079

网 址: www.book001.com

电子信箱: xueyuanyg@sina.com

xueyuan@public.bta.net.cn

销售电话: 010-67674055、67675512、67678944

印 刷 厂: 北京通州京华印刷制版厂

开本尺寸: 787×1092 1/16

印 张: 47.75

字 数: 900 千字

版 次: 2008 年 7 月北京第 1 版

印 次: 2008 年 7 月北京第 1 次印刷

印 数: 1—1000 册

定 价: 120.00 元

目 录

绪 论	1
-----------	---

喻象文学卷

第一章 巫术、神话和文学的起源	20
第一节 文学在先民社会的初生形态	20
第二节 神话产生的时代	27
第三节 神话是一种象征	35
第四节 神话的演变和对文学的影响	44
第二章 巫术宗教祭仪的礼辞：“诗三百”	50
第一节 “诗三百”篇的史前文化积淀	50
第二节 “诗三百”的作者和《雅》《颂》	58
第三节 说十五《国风》	66
第四节 说赋、比、兴	82
第三章 理性光照下的人生哲理：寓言	91
第一节 关于寓言的界说	91
第二节 寓言在先秦诸子散文中的生成	94
第三节 《庄子》《列子》书中的寓言	106
第四节 《孟子》《荀子》及其他诸子寓言	119
第五节 战国策士的寓言	126
第六节 寓言专集的出现和寓言的独立	132
第四章 荆楚神话传说的回响：屈《骚》	147
第一节 楚《骚》产生的文化背景	147
第二节 《天问》：疑信参半的神话世界	152
第三节 《九歌》：人神相娱的巫祭乐歌	162
第四节 《离骚》：天人相通的象征世界	170

第五章 物质世界的浮夸赞歌:汉赋	181
第一节 《诗》《骚》传统中的汉赋	181
第二节 笼天地控万物的巨丽美	184
第三节 以真实涵虚幻的空间意识	186
第四节 合纂组列锦绣的富丽形式	190
第五节 “似讽实谏”中反映的炎汉气象	194
第六章 愤激难平的“兴寄”之作:咏怀诗	198
第一节 关于“兴寄”	198
第二节 “言在耳目之内,情寄八荒之表”的阮籍《咏怀》	200
第三节 “托前代以自鸣不平”的左思《咏史》	204
第四节 “乃坎壈咏怀非列仙之趣”的郭璞《游仙》	207

意象文学卷

(上)

第七章 由人的觉醒到文的自觉	218
第一节 魏晋玄学的兴起和“文学的自觉”	219
第二节 玄佛合流和意象文学的发生	226
第三节 意象文学出现的意义及审美特征	235
第八章 中国抒情诗的独立和成熟	243
第一节 乐府的采集和五言诗的兴盛	243
第二节 人性光照下的五言古诗	249
第三节 乱离社会造就的“建安风骨”	262
第四节 建安诗歌的开创性成分	276
第九章 晋宋之际文学的转型	290
第一节 自然美的发现和意象文学的定型	290
第二节 谢灵运奠基性的山水意象诗	293
第三节 陶渊明开创性的田园意象诗	303
第四节 鲍照诗作及对意象文学的贡献	313
第十章 意象文学的发展和蜕变	324
第一节 永明诗人的探索及得失	324

第二节	永明诗风影响下的梁陈诗坛	372
第三节	六朝时期散文辞赋的意象化	421

意象文学卷

(下)

第十一章	文学的意境化和“盛唐之音”	438
第一节	由六朝余绪向意境的转化	438
第二节	诗中有画:唐诗的意境浑成美	449
第三节	“宫体诗的自赎”到诗仙李白	464
第十二章	唐诗的几种抒情模式	475
第一节	王孟诗派的抒情模式	475
第二节	杜甫和一般唐人的抒情模式	497
第三节	中晚唐和李商隐的抒情模式	517
第四节	关于宋诗	550
第十三章	诗歌演化的新体式:词	563
第一节	“曲子词”与词体的确立	563
第二节	“别是一家”的词体特征	576
第十四章	词的三种变化类型和元散曲	593
第一节	豪放、婉约之争和词的三种类型	593
第二节	“稼轩体”和辛词风格的多样性	657
第三节	元人散曲	669
第十五章	“古文运动”和唐宋文学散文	695
第一节	关于“古文运动”	695
第二节	唐代的文学散文	710
第三节	宋代的文学散文	728
附录:	历史链条上关键的一环	
	——为白居易新乐府诗论一辩	747

后记

绪 论

苏东坡有咏庐山诗云：“横看成岭侧成峰，远近高低各不同。不识庐山真面目，只缘身在此山中。”放眼中国文学发展演化的沟沟壑壑、侧岭横峰，我深感未能寻求更大参照系统去把握，因而造成“身在此山”不能一睹其“真面目”的遗憾，于是产生拉开一段距离、变换一个角度去观察的渴望。然而，仅仅就因为这样一个想法，却对中国文学有了意想不到的领悟、解读和发现，故而萌生了“重写”的冲动。这种冲动并非自今日始，早在写《意象文艺论》——后被一些学者称为“三阶段四层次”的文学史论时，即已成型，正是在这些宿旧和年轻同道者的不断鼓动下，终于不揣浅陋而贸然动笔了，写作中深感其中经历的艰苦。本书原拟称《中国文学三段史》，这似乎更醒目而且切合实际，但又考虑到其不同于一般文学史的特征，也有不必受一般文学史写作模式过多规范的原因，反复再三，遂以《重读中国文学史》名之。为了给这本像是文学史的东西提供一个阅读和理解的背景铺垫，有必要先介绍一下“三阶段”论。

一、人类文艺的三种基本历史形态

还是先从黑格尔说起。他在其《美学》中曾将人类艺术分为三种基本类型，即主要源于东方的象征型艺术，以希腊艺术为标志的古典型艺术及从宗教范围扩展到“骑士风”的浪漫型艺术。所谓“象征型艺术”，他称作人类“艺术的开始”，或“艺术前的艺术”；所谓“古典型艺术”，则是人类艺术的“理想表现形式”，或最“完美的理想艺术创造”；所谓“浪漫型艺术”，则是“艺术的终结”，并将为哲学所取代而让位于哲学。此即他所构拟的“美的理念”本身外化和发展的三个阶段。

他说：“第一种是象征型艺术。这里的理念还在摸索它的正确的艺术表达形式，因为理念本身还是抽象的、未定性的，所以不能由它本身产生一种适合的表现方式，而是要在它本身以外的自然界事物和人类事迹中去找它的表现方式。”但是，由于这种理念的表现往往只是一种“隐约暗示”，或把“尚未定性的普遍意义勉强纳入一个具体事物里”，所以“它所找到的形象不免有所缺损或歪曲”^①。这即是造成古代象征型艺术形象怪诞离奇的根本原因所在。故在象征型艺术的形象和意义之间也只能是“一种抽象的协调”。今天，文化人类学告诉我们，由于史前时期原始先民们生产力水平的低下和认识能力的限制，他们不能用抽象概念去把握事物，也不能用抽象语言去表达思想，故其表述往往是一种具象性的“绘声绘影”的图画语言，因而才出现了黑格尔所说的意义和形象的“随意任性”地结合或“隐约暗示”，而“形象就不免有所缺损或歪曲”。但是，史前时期人们虽缺少抽象能力，却具有非常丰富和活跃的形象，他们“用想象和借助想象……把自然力加以形象

① [德]黑格尔著，朱光潜译，《美学》(2)，人民文学出版社，1959

化”，再加之根深蒂固的“万物有灵”观念的支配，把“人间力量采取非人间力量的形式”（皆马克思语）表现，因而造成形象的扭曲变形而显得怪诞离奇。然而就象征型艺术的一般特征而言，则“感性事物和形象，很少让人只就它本身来看，而更多地使人想起一种本来外在于它的内容意义”^①。由于它的内容意义是被人为地勉强附加上去的，所以形象并不能明确清晰地显示感性事物，它们之间也就不存在内在必然联系，而总是呈现出某种神秘模糊色彩。而人们之所以能够理解它，则完全由于世代相传的古老习俗观念或曰“集体表象”，因而才被认为具有某种特定的象征内涵。亦即黑格尔所说“并没有译出来”的“精神密码”。然而，如果这个意义已经明确（个性化具体化）并被形象、明白地表现出来时，这就是“比喻”而非真正的象征了。黑格尔称之为“自觉的象征”，并说这是一种“虽清楚却肤浅的构思方式”，如比兴、寄托、寓言、童话等。由于它们本质上都是“喻”，故我们将其与象征并称作“喻象文艺”，或更全面些把内容和表达都包括进来，特称“象征性喻象文艺”。

关于第二种艺术类型，黑格尔说：“内容与形式的完全适合的统一就是第二种艺术类型即古典型的基础。”因为，“这外在的因素既然是内在整体本身的一个方面，就不再以单纯自然的客观事物的身份而存在，它已没有独立自主性，而只是精神的表现。在这种互相渗透之中，由精神转化成的自然形象和外在存在那一方面也因而直接获得它本身的意义，不再把这意义暗示为某种从物体现象割裂开来、与物体现象不同的东西了。这就是符合精神概念的精神与自然的同一”（《美学》（2）第163页）。也就是“把自然的化成理想的，使自己通过自然而且就在自然中表现出来”（《美学》（3）第163页）。所以古典型艺术同象征型艺术有根本不同，这种艺术的意义和形象之间，或精神和物质之间，不再存在勉强附加的痕迹，物质不再压倒精神，而是物质和精神的统一体。因为，此时理念已找到它最适合的物质形式，并成为形式的“本身的意义”。具体来讲，这物质形式就是人体。他说：“这种形象在本质上就是人的形象，因为只有人的形象才能以感性方式把精神的东西表现出来。”并说：“肉体如果作为精神的实际存在而属于精神，精神也就是肉体的内在方面，所以这里的物质并不包含或暗示出另外一种意义”（《美学》（2）第165页）。因此：“形成艺术作品内容的全体精神是从肉体中显现出来的，完全和肉体统一起来的”（《美学》（2）第166页）。最典型的例子就是希腊雕塑。它与象征型艺术仅建立在某种“相似点”的“喻”的方式不同，与内容的神秘模糊因而造成形象的扭曲变形不同，它的形象和意义是直接地同一并现实地统一在一起的，因而并不需要人为地从外部给它附加什么，其本身即是一个独立自足的完满存在。因为它“把神们的性格个性化为完全具体的人类面貌，使古典理想中的拟人主义达到完备的程度”（《美学》（2）第236页）。就是说，希腊艺术是把神话给人性化、生活化、世俗化了，正如黑格尔引法国俗语所说：上帝按照自己的形象创造了人，但人也回敬了上帝，按照人的形象把上帝创造出来。更重要的是，“古典艺术的永恒力量还在于把一些普遍性的实体（理念）表现为实际的希腊人的生活和行动”，“人类的活动显得就是神们的事迹”；而且，“至于形式，古典艺术用的是人类的形状、

① [德]黑格尔著，朱光潜译：《美学》（2），北京：人民文学出版社，1959。

事迹和情节”，并最终“走到对事件和动作的细节描绘”（《美学》（2）第241、219、249页）。不言而喻，西方历来叙事文学比较发达，注重对细节的提炼及个性描写，以创造具有深刻现实内容的人物典型，正是源于古典艺术的这种根本特征。故自赫拉克利特、柏拉图、亚里斯多德以来，他们都把艺术定义为“自然的摹仿”，或后来所说“生活的再现”。而且，由于创造典型是他们追求的终极目的，故我们特称其为“再现艺术”或“再现性典型艺术”。^①

至于“浪漫型艺术”，在黑格尔并非仅指十八九世纪的西方浪漫主义，也包括如中世纪艺术在内的其他艺术，所述内容比较庞杂含混，有的或可看作象征型艺术的延续（如中世纪），有的则是文艺转型期的艺术（如浪漫主义），实难统于一宗（详后），故能否称为一种独立的艺术类型还有疑问，且不论。

于是，黑格尔所说艺术类型便只剩两种，即“象征型”和“古典型”。前者是把某种抽象概念“拟物化”，后者则是“拟人化”。“拟物化”是在精神和物质之间“发见到某些类似点”，并加以牵合比附，其实物并不具有人的特质，我国《诗经》中所说“兴”即多此类；“拟人化”则是把物质自然人性化，并赋予物以人的特征，物本身便成为人的感性存在，如希腊雕塑^②。那么，除此是否还存在第三种艺术类型呢？我们不能不把目光投向中国艺术。

中国文学发展至最辉煌时期的艺术形态，是以创造“意象”并进而追求“意境”为轴心的表现性艺术。它既不同于以“喻”为特征的古代象征型艺术，也不同于以“摹仿”为特征的古希腊典型艺术。这主要是指源自晋宋而高度成熟于唐宋的诗、词、书、画乃至园林建筑等。所谓“意象”，顾名思义乃是意和象的契合，因而也是心和物、情和景的同构对应。不过这种同一，却并非如希腊艺术是指创作对象本身精神和物质的同一，而是创作主体和客体之间的内在同一。具体地说，这是情和景的关系问题。正如王夫之所说：“情景虽有在心在物之别，而景生情，情生景，哀乐之触，荣悴之迎，互藏其宅”^③。或如谢榛所说：“作诗本乎情景，孤不自成，两不相背……景乃诗之媒，情乃诗之胚，合而为诗”^④。又如吴乔说：“夫诗以情为主，景为宾。景物无自生，惟情所化，情哀则景哀，情乐则景乐”^⑤。况周颐则说：“盖写景与言情，非二事也，善言情者，但写景而情在其中”^⑥。因此，在中国文艺中，写景即是言情，写物即是写我，是意象不分、情景不二的，写景遂成为言情的一种特殊手段。对此说得最为简赅而精辟的是宋代范晞文，他一言蔽之曰：“不以虚为虚，而以实为虚，化景物为情思”^⑦，而这种情和景的关系，借用马克思的话说，就是自然的人化，或人的对象化。也适用黑格尔的一句话：自然的东西被心灵化了。总之，“化景物为情思”，即中国文艺的本质核心所在，故特称之为“意象文艺”，或“表现性意象文艺”。

① 按：有人曾称此为“摹象艺术”，似有将其肤浅化的倾向，故不取。

② 按：这是黑格尔的理解。

③ 郭绍虞等编，《葢斋诗话》（3），《中国古典文学理论批评专著选辑》，人民文学出版社，1962

④ 郭绍虞等编，《四溟诗话》（3），《中国古典文学理论批评专著选辑》，人民文学出版社，1962

⑤ 郭绍虞等编，《围炉诗话》（1），《中国古典文学理论批评专著选辑》，人民文学出版社，1962

⑥ 郭绍虞等编，《蕙风词话》（2），《中国古典文学理论批评专著选辑》，人民文学出版社，1962

⑦ 丁福保辑，《对床夜话·十六》，《历代诗话续编》（上），中华书局，1983

我们并没有忘记兴起于十九世纪末,风靡于整个二十世纪的西方现代派艺术。它包括一大批以反传统为鲜明标志的文艺流派,当其一登上艺术的神圣宝殿,便彻底改变了西方文艺的流向,而令世人耳目一新。那么,它是否也是一种全新的艺术类型呢?回答是否定的。其实这是对古代象征艺术的回归,当然是在新时代条件下的螺旋式回归,而非简单地对原始艺术的模仿。下面从三个方面略作说明。

一是反理性走向神秘主义。西方哲学思想和文艺观念的转变,是以浪漫主义对个体主观性的强调为先声的,但他们迈出的这第一步无疑又是反理性的。浪漫主义的本义,就是指对文艺复兴以来,尤其是新古典主义所倡导的理性的一种反驳。他们深感理性对文艺创作的束缚,故特重视对主观心灵作用的发挥,而把情感和想象提高到创作的首要地位。因此,在他们的作品中对内心生活的描写,往往压倒对客观世界的理性观察,而传统创作所坚守的“再现”原则遂被抛弃。随后,尼采和柏格森首先为之提供了反理性的哲学批判武器,弗洛伊德和荣格又帮助发现了潜意识“原型”领域,而存在主义则提出“世界即荒诞,存在即虚无”的人生命题。西方现代派文艺就是在这种文化土壤的滋养和精神信仰的支撑下发展起来的。他们把世界看成“形而上的空洞无物”,所表现的是“人类在一个荒诞宇宙中的尴尬处境”,即在那“毫无意义的世界里毫无意义的存在”。正如布列东所说,这是一种“纯粹的精神的无意识活动”,是“在不受理性的任何控制,又没有任何美学或道德的成见时,思想的自由活动”(《什么是超现实主义》)。而创作动机的非理性和符号系统的神秘性,则正是原始象征艺术的两大基本特征。

二是反传统走向象征主义。所谓反传统,即否定传统艺术模仿或再现生活的本性。从浪漫主义开始,西方艺术愈来愈强调表现个人激情和对“人生命运之谜”的内心体验,故从根本上取消对现实世界进行模仿或复制。福内即曾宣布“艺术从此之后不再是复制品”,而格拉西安则说“艺术即持续不断的创造活动”,“艺术只要摹仿了自然的美,创造性就不复存在”(塔塔克维兹·《六个概念的历史》)。故强调主观心灵的神秘内省而否定对现实生活反映,又成为二十世纪现代派作家创作的基石。因为,他们无一不是丑的张扬者。从前期象征主义“将悲哀作夸耀”起,后期象征主义专写荒原美、表现主义专写怪诞美、超现实主义专写梦幻与现实交织的超现实美,到意识流小说的心理变态美、荒诞戏剧的荒诞美、黑色幽默小说的地狱美恐怖美等,他们无不在反传统“再现”的道路上愈走愈远,终代之以“怪诞”和“变形”。诗人雪莱说“诗使它触及的一切变形”^①。莫亚雷斯说:“客观只向艺术提供一个极端简明的起点,象征主义将以主观变形来构成它的作品”^②。而“怪诞”又是“变形”的必然产物,这是现代派作家更为推尊的。故佩斯说:“怪诞是象征性地使用夸张”,“是要揭示一个比我们在日常生活所见的世界更深刻更紧张的世界”^③。沃尔夫冈·凯泽尔则总结说:“怪诞是异化的世界”^④。总之,现代派艺术就是无意识梦幻世界或“异化世界”的符号象征,而这又是直接通向古代象征艺术的。

① [英]锡德尼·钱学熙译,《为诗辩护》,人民文学出版社,1978

② 黄晋凯,《象征主义、意象派》,中国人民大学出版社,1989

③ [德]沃尔夫冈·凯泽尔·曾忠禄,钟翔荔译,《美人和野兽》,华岳文艺出版社,1987

④ [德]沃尔夫冈·凯泽尔·曾忠禄,钟翔荔译,《美人和野兽》,华岳文艺出版社,1987

三是反文明走向原始主义。伴随现代派艺术一道而来的,在西方还有一股走向原始艺术的强大社会思潮。自亨利·卢梭以来,人们愈来愈认识到现代文明带给人类的是世界荒芜、人性毁灭的巨大灾难,人类只有回复到一个更加自然纯真的社会状态中去,才能找回失落的自我而免遭祸患。故早在卢梭即提出“回归大自然”的口号。随着现代科学对人深层意识中种种隐蔽力量和潜能的认识,现代人对理性、科学、文明都产生了根本的怀疑和动摇。崇尚无意识梦幻和非理性神秘体验的现代派作家们,一般都对科学和文明是人类进步持怀疑否定态度,认为这恰恰是“科学和物质的失败”。而达达主义甚至痛恨“那被称为现代文明的一切表现形式——它的制度,它的逻辑,它的语言”,要将这一切都彻底破坏。他们深感传统造成的沉重负累和束缚,从史前洞穴壁画、原始部落民族、岛国居民和东方古代文明中,去寻找创作的启示和灵感,对记录着人类所谓“原初体验”的原始艺术进行再发掘。高更从巴黎来到布列塔尼,又遍涉南海各岛屿,即是出于对人类童年生活的渴望和向往;克立似乎更迷恋原始艺术中那稚拙童贞的野趣,并深为能体验一下原初的动物式冲动而欣喜若狂;马蒂斯则径直宣布“我的灵感常来自东方艺术”,因为东方艺术中那浓厚的巫文化神秘内涵常激发他不竭的才思;毕加索则走向广袤的黑非洲,因为黑人艺术中那怪异稚拙的“几何图形”,为他提供取之不尽的创作灵感;“垮掉的一代”则要摆脱一切文明束缚,希望回归到那未开化的时代去做“神圣的野蛮人”。总之,在他们看来,愈是原始质朴的艺术包含的人类情感才愈有普遍性,因为它们不含任何文化偏见,未曾受到过现代文明的污染。

前苏联学者叶·莫·梅列金斯基就曾将这种文学现象称作“神话的诗学”或“神话化的诗学”,并认为它是“二十世纪文学领域所出现的神话‘复兴’”^①。这确是西方文艺复兴以后的又一次“复兴”,不过它的对象已不是希腊、罗马,而是古代象征艺术了。当然这也不是文艺的简单回归,而是以现代哲学和科学为先导的更高层次上的回归。

二、三种文艺源于三种思维方式

人们不禁会问:人类艺术的历史为何只出现这三种基本的类型呢?回答是它源于人类的三种基本思维方式。恩格斯曾说:“每一民族的民族性秘密不在于那个民族的服装与烹调,而在于(他们)理解事物的方式”。推而广之,则各种艺术类型发生的内在动因,同样也不在其生活习俗等外在方面,而是和每个社会发展到一定历史阶段,人们理解和认识事物的基本思维方式密切相关。

在史前时期,原始人类的思维究竟是一种什么状况呢?英国著名人类学家詹·乔·弗雷泽在其巨著《金枝》中,曾提出“交感巫术”的理论加以说明。他指出,在原始人群(氏族、部落、部落联盟)中普遍存在巫术活动,这可分两大类:一是根据“同类相生”或“果必同因”原则建立的,可称作“顺势巫术”或“模拟巫术”。另一类是根据“凡互相接触过的事物在其中断接触后仍会远距离相互作用”原则建立的,可称作“接触巫术”。前者所依据的是事物的“相似律”,后者所依据的是事物的“接触律”(或“触染律”)。但不论

^① [苏]叶·莫·梅列金斯基,魏庆征译,《神话的诗学》前言,商务印书馆,1990

前者或后者,它们都是以“相似性联想”为基本思维模式的。他写道:

“顺势巫术”是根据对“相似”的联想而建立的;而“接触巫术”则是根据对“接触”的联想而建立的。……但是在实践中这两种巫术经常是合在一起进行的。或者更确切地说,顺势或模仿巫术可以自己进行下去,而接触巫术,我们常发现它需要同时运用顺势或模拟原则才能进行。^①

他举例说,在许多原始部族中如果有人想要致死某人,他们首先就要收集那人身上掉下的东西,如指甲、头发、眉毛、唾液等,然后用蜂蜡之类的东西将其粘在一起做成那人的塑像,再放在火上烧烤,他们就相信这会伤害甚至致死那人。再如,许多部族为了求得丰产,总是让孕妇或多子女的母亲去播种。如奥里诺科印第安人,常让他们的女人怀抱婴儿、头顶烈日去地里播种;而巴干达人则相信一个不孕的妻子,会由于缺乏生殖力而影响果树结果,故绝不能让其走进果园,甚至还会因此而遭致遗弃。不言而喻,这种巫术显然结合了‘顺势巫术’的原则。并且,即使被称作消极巫术的“禁忌”,也同样如此。他说:“事实上全部或绝大部分”禁忌,也“仅是交感巫术的相似律与接触律这两大原则的特殊应用”,或者说“禁忌是来源于相似律的”(《金枝》第33页)。因此可以断言,“相似性联想”当是原始先民最基本的思维方式,而且在进入文明社会后也沿用了很长时间。

既然“相似联想”是原始先民的普遍思维方式,那么他们的语言表达也就常常离不开类比或譬喻。故卢卡契说:“在初始的原本的日常思维(按即原始思维)中,对客观现实直接反映进行连接和转化的基本的主导形式中,最重要的一种方式则是类比”。即“它把自己和其它事物相对比,而不是相结合”^②。列维·斯特劳斯也认为,原始人的“逻辑系统同时几个轴上发挥作用”,“二者之间的联系不是因果性的,而是譬喻性的”^③。比如,“他们不能抽象地表现硬的、软的、热的、冷的、长的、短的”等,于是“为了表示‘硬的’,他们就说:像石头一样;表示‘长的’就说得像大腿;‘圆的’就说像月亮,像球一样,如此等等”。而且,他们也“没有名称来表示颜色,颜色永远是按下面的方式来指出的:把谈到的这个东西与另一个东西比较……例如他们说:这东西看起来像乌鸦,或者有乌鸦的颜色,久而久之,名词就单独作形容词来用”^④。因此,在原始人类稚拙的思维尚不足以抽象地把握事物特征时,他们只能采用将此物与彼物加以比拟的方式来说明,而原始人的语言也就始终离不开拟喻性具象特征。鲁蒙霍尔茨曾指出:在原始人存在着“一种想要看出事物之间的相似的强烈倾向,而我们叫做不同类现象的那种东西,则被他们看作是同一的东西”^⑤。比如蝴蝶和鸟,本是不同的东西,但由于它们都会飞,所以称作蝴蝶鸟;太阳也一样被称为“金乌”。这大概即黑格尔所说“发见到的某些类似点”吧。所以,恩斯特·卡西

① [英]詹·乔·弗雷泽著,徐育新等译,《金枝》,中国民间文艺出版社,1987

② [匈]卢卡契,《审美特性》(1),中国社科出版社,1986

③ [法]列维·斯特劳斯,李幼蒸译,《野性的思维》,商务印书馆,1987

④ [法]列维·布留尔,丁由译,《原始思维》,商务印书馆,1981

⑤ [法]列维·布留尔,丁由译,《原始思维》,商务印书馆,1981

尔在谈到原始语言和神话的关系时才说:“神话和语言受着相同的,至少是相似的演化规律的制约……这就是可称作隐喻式的那种形式”。并说“语言和神话的理智连接点是隐喻”,因为语言“以其原就是隐喻思维的本性生出神话,并且是神话的永恒源泉”^①。总之,似乎可以这样结论:原始人的巫术性“相似联想”,决定着他们的思维是一种“隐喻式思维”,而隐喻思维又造成语言表达的拟喻性特征,从而赋予原始神话和艺术以象征内涵。

应该指出的是,这种思维方式在我国古籍中亦可找到其存在的蛛丝马迹,那就是人们常说的“类”这个概念。如《周易·系辞下》讲伏羲制作八卦说:“近取诸身,远取诸物,于是始作八卦,以道神明之德,以类万物之情”。此外,《荀子·非相》有“以人度人,以情度情,以类度类”之说;《淮南子·要略》有“其形骸九窍取象与天合同,其四气与雷霆风雨比类”之附会。而儒学大师董仲舒,则用这个“类”建构起他的“天人感应”学说,如“天亦有喜怒之气、哀乐之心与人相副。以类合之,天人一也。”;“此人之所以类天也”^②。又如司马迁说:“作辞以讽谏,连类以争议,《离骚》有之”^③。王逸说:“《离骚》之文,依诗取兴,引类譬喻”^④。刘勰说:“观夫兴之托喻,婉而成章,称名也小,取类也大”^⑤。毫无疑问,他们所说“类”,正是“相似联想”那种古老的思维方式。而要真正解开缠夹了二千多年的“比兴”这个谜团,也许从原始思维的研究入手,才能带来新的曙光。

在原始人的观念中,人和自然界的其他生物是混同为一的。动植物和人,甚至非生物和人没有严格区分和明确界限。它们被认为同人一样也有灵魂和生命,所以高兴时可造福于人,不高兴时又会危害人。为了制服或控制它们,原始人才错误地主观幻想地发明了巫术和禁咒,而且巫术活动是渗透于他们生活的一切方面的。但是这种人和自然的合一,却并非真正的同一或统一,而是丧失掉主体自觉的一种蒙昧混同,即把人降低为物,降低为自然的一部分而被动存在着。如列宁曾深刻地指出的:“在人面前是自然现象之网。本能的人即野蛮人没有把自己同自然界区分开来,自觉的人则区分开来了”^⑥。因此,当社会的群体智慧发展到人能自觉地把自已同自然区分开来时,人也就从匍匐着的大地上真正站立起来,而希腊人正是这样一个富于智慧和勇气的民族。大约是在公元前六七世纪时,希腊的“智者”们却能幡然醒悟,终于从巫术神话思维的谬误中摆脱出来,给人类带来智慧之光。至公元前四五世纪,希腊文明已进入其鼎盛期,哲学、天文学、逻辑学、几何学等都蓬勃发展起来,并取得辉煌成就,最终成为西方文化的基石。而一种新的思维方式亦随之诞生,概言之,这是一种以知识、理性、逻辑为三大特征的思维观。

这种思维观不同于原始巫术的先验性,首先重视的是感性经验知识,这是由感官的直接观察或对事物作准确量度和测定而得来的。由此获得的知识也不同于原始思维的

① [德]恩斯特·卡西尔,于晓译,《语言和神话》,三联书店,1988

② 董仲舒,《春秋繁露·阴阳义》,上海古籍出版社,1989

③ 《史记·太史公自序》,百衲本二十四史《史记》卷一百三十

④ 王逸,《离骚经序》,《四部丛刊》影明翻宋本《楚辞》卷一

⑤ 范文澜,《文心雕龙注》,人民文学出版社,1962

⑥ 列宁,《哲学笔记》,人民出版社,1960

“集体表象”，因为“集体表象”是世代相传下来的不需验证的先验观念，而知识则是个体直接感知的结果，故有极大的可实证性。因此，凡是能够量度并实证的东西才被认为是有用的知识，否则便是荒谬虚妄，而虚妄荒谬在理性法庭上是没有立足之地的。故一切由实践得来的知识，又必须经过理性的检验甄别，通过各种科学手段证实或证伪。就是说他们既重视人的感性能力，更重视人的理性能力。因为，虽然感性和理性都能把握、认识并解释世界，但前者提供给人们的还只是感性知识，而后者才能揭示事物的内在本质。但不论感性或理性又都必须服从逻辑，即事物的内在因果关系，因为只有逻辑才是证实或证伪的最有效的手段。如果把事物运动的因果联系概括提高，上升为普遍有效的理性认识，就最终获得了真理，为改造客观世界提供可靠的理论依据。由此可知，这种思维方式的突出特点，就是把主体和客体、人和物分割开来，以至对立起来，使主体获得最大的独立自主性，并彻底摆脱人对自然的屈从和依赖。而主体对客体的掌握，则纯粹出于控制、占有、改造和利用，以达到为人类造福的目的。自然也就成为人的对立物，是人类为生存而不断索取的对象，人和自然的关系归根到底只是认识和被认识、控制和被控制、改造和被改造的实践占有关系。

正是基于这种思维方式，不仅哲学和一切科学都是人类掌握改造客观世界的有效手段，而且一切文学和艺术创作也被纳入这种认识手段之中。因此在西方人看来，文艺和科学在认识并揭示现实的本质真实上并无根本不同，区别仅仅在于表达的方式或手段。正如别林斯基所说：“哲学家用三段论法，诗人则用形象和图画说话，然而他们所说的都是同一件事。……一个是证明，另一个是显示，可是他们都是说服，所不同的只是一个用逻辑结论，另一个用图画而已”^①。而且，他们有时甚至认为，艺术真实较之科学真实还更高更具普遍性。如亚里斯多德即说：“诗所描述的事带有普遍性，历史则叙述个别的事”^②。因此在西方世界，文艺也就同科学一样被纳入人类“求知”的范围，成为反映现实生活的特殊手段，而这正是希腊人“艺术摹仿自然”说产生的基本根源。亦如亚里士多德所说：“我们看到那些图像所以感到快感，就因为我们一面在看，一面在求知，断定每一事物是某一事物”^③。既然都是求知，文艺和科学便没有什么本质不同。这就是统治西方文艺达数千年之久的基本创作观念，直到十九世纪的理论家才将其完善化为“再现生活”，并过分强调文艺的形象特征，而有所谓“把思想化为形象”、“用形象来思维”之说。

与希腊人差不多同时，在公元前六世纪中叶，中国人的理性精神也开始活跃起来，至春秋战国时期达到高潮，同样出现了一个百家争鸣的热闹争议局面。一大批哲学家，如老聃、孔丘、墨翟等，都作为学派创始人或主干而活跃于文化学术论坛。他们著书立说、争理论辩、互相诘难，进行自由讨论和理性批判。在哲学上讨论的主要问题则集中在天人关系，即人和自然的问题上。就各家的具体主张而言虽不尽相同，甚至有过尖锐的对立，但除荀子主张“制天命而用之”的天人相分外，认为人和自然应存在整体和谐或对应，则是完全一致的。如前述，希腊哲人的伟绩在于首先打破巫术性人对物的被动屈从，并

① 辛未艾译。〔俄〕《别林斯基选集》(2)。人民文学出版社，1959

② 亚里斯多德。《诗学》(9)。人民文学出版社，1962

③ 亚里斯多德。《诗学》(9)。人民文学出版社，1962

把人作为自觉意识着的主体从自然中独立出来,从而大大发展了人的理性科学精神。而我国先秦的哲人们,在对人和自然的这种蒙昧统一作哲学审视时,却不是从根本上打破人和自然的统一,而是靠理性思辨从中悟觉并升华出“天人合一”思想,同西方哲人走的显然不是同一条道,这种思想主要可分儒道两派。

儒家学者似乎从原始思维中继承了更多东西,故主要是从自然中发现与人对应的某种理想人格,把人格精神拟物化,对自然的欣赏变成对自我人格的欣赏。如孔子所说:“智者乐水,仁者乐山。智者动,仁者静;智者乐,仁者寿”^①。“岁寒,然后知松柏之后凋也”^②。“为政以德,譬如北辰,居其所而众星拱之”^③等。凡山水、松柏、星辰,都成为人的道德精神的物化形态,是人的某种节操品格的象征。又如列为儒家六经之首的《周易》,其贯穿始终的一个中心思想即“天人同德”,是在天和人之间找到某种道德上的契合点,然后把天人关系拟喻化,以说明天人之间存在某种相似相通,故天有什么德行则人亦应遵循。如说:“夫大人者,与天地合其德,与日月合其明,与四时合其序,与鬼神合其吉凶,先天而天弗违,后天而奉天时”^④。“天尊地卑,乾坤定矣;卑高以陈,贵贱位矣;动静有常,刚柔断矣”^⑤等。在这方面,董仲舒的“天人感应”说则表现得更加露骨,以至把天和入强加比附,说明天人之间先验地存在某种神秘对应,并且这个天已是能够赏善罚恶的有意志的天了。总之,窃以为儒家天人观基本上还未脱尽原始人类巫术性“相似联想”的思维模式,正所谓“所以象德也”^⑥。反映在文艺上即孔子所说“比德”,康德所说“道德的象征”。无疑,这又是两汉以前我国文艺基本属于喻象文艺的原因所在。

能够沟通这种在现实生活中似乎不可逾越的物我距离的,最具关键意义的就是老子哲学提出的“道”。据他的说明,这个“道”既是万物之根(故说“有生于无”),它不仅生成万物,而且生成天地(所谓“天得一以清,地得一以宁”),“是谓天地之根”,可知天地万物皆同出一源。但“道”又不是君临万物之上,并创造万物的有意志的人格神,而是万物存在的本体,生命发生的本原(故说“万物得一以生”)。故“道”又普遍地存在万物之中。天人,物我,既然同体又同根,即先天地存在内在同一性,那么“物我一体”“心物同一”也就成为现实的可能。其实,道家所追求的最高人生境界不就是这样一种“见素抱朴,少私寡欲”、“塞其兑,闭其门,挫其锐,解其纷,和其光,同其尘,是谓玄同”^⑦,即回归道体、无私无欲、物我两泯、心物同一的精神绝对自由境界吗?这才是中国人特有的真正“天人合一”观。不过老子说得过于玄虚,属纯思辩的哲学阐释,不免充满神秘感;而庄周则将其具体化,以充满审美体验的感性经验作直观描述。他一方面说:“天地与我并生,万物与

① 阮元刻.《论语·雍也》.《十三经注疏》本《论语注疏》.中华书局,1983

② 阮元刻.《论语·子罕》.《十三经注疏》本《论语注疏》.中华书局,1983

③ 阮元刻.《论语·为政》.《十三经注疏》本《论语注疏》.中华书局,1983

④ 阮元校刻.《易·乾卦》.《十三经注疏》.中华书局,1983

⑤ 阮元校刻.《易·系辞上》.《十三经注疏》.中华书局,1983

⑥ 阮元校刻.《十三经注疏》本《礼记正义》.中华书局,1983

⑦ 任继愈.《老子新译》.《老子》(56).上海古籍出版社,1987

我为一”^①、“其生也天行，其死也物化”^②，另一方面则提出了达致这种境界的具体方法，那就是由“心斋”、“坐忘”、“物化”组成的三阶段静心修养论。

何谓“心斋”？他说：“若一志，无听之以耳，而听之以心；无听之以心，而听之以气。听止于耳，心止于符，气也者虚而待物者也。唯道集虚，虚者心斋也”^③。经过这样一番静心修养，于是达到“堕肢体，黜聪明，离形去知，同于大通（道），此谓坐忘”^④。最后达到这样一种精神境界，即“不知所以生，不知所以死，不知就先，不知就后，若为物化”（《庄子·大宗师》）而进入物化境界，个体即能超越死生，绝智去虑、无知无识而与万物为一，与道一体。这时听到的是无声的“天乐”，看到的是无形的“大象”，体悟到的是无言的“大美”。因为“美”，在庄子看来正是主体心灵获得绝对自由而进入永恒无限的一种人生境界，是对生命律动和大千运化的一种纯真体验。如果破坏了物和我，心灵和自然的契合同一，失却主体既对内又对外的超越，而纠缠于私念利欲之中，也就失去了真正的美。故他说：“夫虚静恬淡，寂寞无为者，万物之本也……静而圣，动而王，无为而尊，素朴而天下莫能与之争美”^⑤。又说：“无不忘也，无不有也，澹然无极而众美从之。此天地之道，圣人之德也”^⑥。最高的美即是“道”，故要体道、悟道，而与道为一体。然唯“澹然无极”者才能见道，故说“素朴而天下莫能与之争美”。又“道者万物之本根”也，人只有回到“道”即自己的自然本性，才能“无不忘”而“无不有”，即超越一切又占有一切，故说“众美从之”。所以，在中国人的艺术观中，“美”的创造是既不离物而又超于物的，是既不灭人而又超于人的。不离物又超于物，是说它既根源于现实，但又并非对事物作如实再现，而是力求把握人和天的同构契合，故是一种“不似之似”或“离形得似”。不灭人又超于人，是说它既是主体自觉的创造，但又并非全靠人力所能为，故又讲“天机自启”、“天籁自鸣”，在兴到神往时“妙手偶得之”。由此可知，中国文艺特重视灵感，重视顿悟，重视“再现”真实之外的“意似”——心理感受的真实，情感体验的真实。显然，这是大不同于原始思维的“相似联想”，也大不同于西方人的“再现”思维观的。

三、世界文艺大背景中的中国文学

文艺是一个广义的概念，文学是其基本样式之一（亦称语言艺术），它还包括其他形式，如绘画、雕刻、戏剧、电影、音乐、舞蹈、建筑、工艺美术等。

在西方，文学这个词——literatura 有广义和狭义之分。广义的文学是指用语言文字记录下来的具有社会意义的人的思维的一切作品；狭义的文学即指语言艺术。作为专指语言艺术的文学这个术语，直到近代才被广泛使用。在中国，文学兼有“文章”和“博学”两重意义，故将文学、哲学、历史等都囊括在“文学”之中。直到 20 世纪初，才广泛使用

① 《庄子·齐物论》，《四部丛刊》影明世德堂本

② 《庄子·天道》，《四部丛刊》影明世德堂本

③ 《庄子·人间世》，《四部丛刊》影明世德堂本

④ 《庄子·大宗师》，《四部丛刊》影明世德堂本

⑤ 《庄子·天道》，《四部丛刊》影明世德堂本

⑥ 《庄子·刻意》，《四部丛刊》影明世德堂本