

传统的困窘

——中国古典诗歌的本体论诠释

著者 / 张国风



商务印书馆

传统的困窘

——中国古典诗歌的本体论诠释

张 国 风 著

商 务 印 书 馆

1999 年·北京

图书在版编目(CIP)数据

传统的困窘:中国古典诗歌的本体论诠释/张国风著.
北京:商务印书馆,1999
ISBN 7-100-02848-5

I. 传… II. 张… III. 古典诗歌-文学研究-中国
IV. I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 10033 号

CHUÁNTǒNG DE KUNJǒNG

传统的困窘

——中国古典诗歌的本体论诠释
张国风 著

商务印书馆出版
(北京王府井大街 36 号 邮政编码 100710)
新华书店总店北京发行所发行
民族印刷厂印刷
ISBN 7-100-02848-5/G·381

1999 年 8 月第 1 版	开本 850×1168 1/32
1999 年 8 月北京第 1 次印刷	字数 147 千
印数 3,000 册	印张 8

定价:13.00 元

引 言

本书的动机,从消极的方面来看,是出于笔者对通行的诗歌史(乃至文学史)研究模式的怀疑和不满。从积极的方面来看,本书试图从诗歌的历史发展中勾勒出诗歌自身的规律,并进而从诗歌自身的规律出发,对诗歌的历史发展作出一种新的解释。不是研究在怎么样的温度下鸡蛋能够变成小鸡,而是研究在孵化的过程中,蛋清和蛋黄发生了怎么样的变化。

从本书具体的叙述次序来看,按照先易后难的原则,首先阐述笔者对传统模式的怀疑和不满,然后提出笔者所确认的诗歌内部规律,最后解释诗歌的历史发展。似乎是按照一种先验的模式来演绎诗歌的历史发展,似乎是先构筑一个框架,再往里填充内容。实际的思路却要复杂得多,既不是先验地从框架演绎出内容,也不是单纯地从内容归纳出框架,而是不断地交叉地进行演绎和归纳。也就是说,不断地从内容归纳出抽象的框架,不断地从框架的启发去“发现”内容,又不断地以内容去修正框架。从笔者的主观愿望来说,是希望达到诗歌史与诗歌理论的统一,希望对中国古典诗歌的历史发展提出一种新的解释。当然,本书所提供的历史解释究竟包含多少真理,笔者心中并无把握。或者竟是一种荒谬的“形式主义”的异端邪说,也未可知。我诚惶诚恐地等待着学界的评判。

第一章 外因和内因

诗歌是人创作的,也是为人所欣赏的。诗歌的历史发展离不开人的历史发展。

诗歌是作者思想情感的体现,也是社会生活、时代精神的反映。

人是一切社会关系的总和,所以,诗歌的发展离不开社会的历史发展。

以上这些观点,人所共知,老生常谈,等于废话。几千年来,关于诗歌(乃至整个文学)与时代的关系,关于诗歌(乃至整个文学)的社会功能,尤其是诗歌的教化功能、诗人的社会责任,从孔夫子到现在,已经讲得很多很多。我们已经在这方面消耗了太多的智慧和精力。之所以罗列如上,只是为了表示笔者也承认这些观点,以免产生不必要的误会。

归根到底,人对艺术的历史需求、人对美的历史需求,人自身的不断发展和完善,人的本质力量和社会实践的充分展开,是推动诗歌不断向前发展的根本动力。

这些观点,也已经有很多人反复地讲过。笔者想要说的是,诗歌一旦产生,它就不仅仅为人、为社会、为时代而“活着”,它也是为自己而“活着”的。诗歌有其自身的规律,它并不完全为社会和时代所左右。仅仅是社会的发展和变化解释不了诗歌的发展。社会

和时代只是为诗歌提供了一个环境与舞台。环境与舞台必须通过诗歌自己,通过诗歌自身的发展规律才能发挥作用。社会必须通过诗歌自身的规律才能满足自己对这种特殊的艺术、特殊的美的历史需求。所谓诗歌自有其特殊的美,按照笔者的理解,也就是宋人严羽在《沧浪诗话》中所谓的“诗有别趣”。这就好比,商品的生产和流通离不开社会的需求。归根到底,社会的需求是推动商品生产和流通的根本动力。可是,仅仅从社会的需求出发,解释不了商品的生产和流通。商品有它自身的规律,它并不完全为社会的需求所摆布。譬如说,一面是有人迫切地需要房子住,一面是很多房子卖不出去。社会必须通过商品自身的规律,才能满足自己对商品的需求。又好比,温度再合适,也不能把石头孵成鸡蛋。对于诗歌具有自身的发展规律这一点,古人其实已经有所觉察。明人胡应麟说:“四言不能不变而五言,古风不能不变而近体,势也,亦时也。”所谓“亦时也”¹,显然是指他在书中所说的“文章关世运,诂谓不然!”²这当然不是什么新鲜的见解,而是我们十分熟悉的反映论。至于“势也”,则不能小看。所谓“势”,是指不依人的意志为转移的规律。胡应麟在这里虽然没有明确说明“势”就是诗歌自身的发展规律,但他至少已经朦胧地意识到了,光凭“时”,已经不能圆满地解释诗歌的历史发展。那么,这个不以人的意志为转移的“势”究竟是什么呢?它只能是诗歌自身的发展规律,也就是诗歌的内部规律。

传统的研究模式

传统的有关中国诗歌的研究,就其主流来说,是按照三个方向

分别进行的：一是有关作家、作品的个案研究，有关诗歌的宏观研究（包括诗歌流派、诗歌运动和诗歌史上某种现象的研究）；一是关于诗体、诗歌格律的研究；一是关于古典诗歌理论的研究。大致来说，文学史的专家对第一类研究的贡献比较大，语言学的专家对第二类研究的贡献比较大，中国文学批评史的专家对第三类研究的贡献比较大。前面两类是对于古典诗歌的直接的研究，最后一类研究带有间接的性质。虽然文学和语言本来是密不可分的，但是，“术业有专攻”，“隔行如隔山”，有兴趣兼顾文学和语言的学者是越来越少了。老一辈的学者中，虽然有不少文学、语言兼顾的，但是，毕竟各人的兴趣不同，研究的侧重点不同，所以，自觉地把文学和语言结合在一起来研究诗歌的学者也不太多，能够把三个方面都结合起来的学者就更少了。文学史家对诗歌的研究不太注意诗歌的形式，也缺乏理论的兴趣，他们的重点是研究诗歌和作家生平、和时代的关系，作品本身的文学价值。仅仅将作家的生平、作品的时代、作品的版本和归属弄清楚，已经使他们叫苦不迭。语言学家对诗歌的研究基本上局限于诗歌的形式，他们的重点是诗体的演变。光是把古典诗歌的音韵规律和演变弄明白，已经使他们感到力疲神倦。文学批评史的性质最接近于诗歌自身规律的研究，因为中国的散文基本上没有跳出杂文学的范围（恰恰是很多人不屑一顾的骈文才称得起是真正的美文），所以诗歌几乎是唯一的纯文学，而文学批评史很大程度上是一部诗歌批评史。古代文论的精华乃至古代美学的精华，主要是从诗歌的发展中概括出来的。我们只要翻一翻中国古代文学批评史的著作，翻一翻有关中国古代审美范畴的著作，看一看其中与诗歌有关的范畴占了多大的比例就一清二楚了。我们也由此而可以推测到，诗歌在中国古代各类

艺术中的特殊地位。中国古代的各个艺术门类无不感受到诗歌的巨大影响。文学批评史的研究为我们认识诗歌的自身规律提供了很多启发。可是,从事文学批评史研究的学者不太有兴趣用他们的理论去解释诗歌史上的具体问题。他们的工作是从古人那种笼统的、偏于感性的、零碎的、甚至是自相矛盾的意见中提炼出理论的火花,梳理出概念、范畴、观点历史演变的轨迹。单是搞清楚古人那些概念的确切内涵及其演变就已经足以使他们付出呕心沥血的努力。他们常常忽略这样一个事实:创作实践的理论概括受到政治伦理观念的死死纠缠和巨大冲击,古人所标榜的理论和创作实践往往有很大的出入,况且理论的概括大大落后于创作的实践。古人围绕诗歌规律的概念和范畴中最缺少的就是关于诗歌内部规律的内容。这种情况无疑限制了研究者的视野。三种研究的共同缺点是忽视诗歌自身发展规律的研究。

相对来说,学术界在第一类研究中投入的力量最大。一般的作家(诗人)论、诗歌史、文学史著作,都属于这一范围。这是从知人论世出发的诗歌研究。即是说,这种诗歌研究的基础是对于作家生平及其时代的理解。无论是个案研究,还是宏观研究,都是从作家的生平和思想,从时代的政治、经济、文化出发去理解和解释作品,去分析和说明诗歌的历史发展。“知人论世”,“文变染乎世情,兴废系乎时序”³,成为中国诗歌(同时也是整个中国文学)研究的金科玉律、不二法门。唯其如此,我们现在最通行、最权威的诗歌史都是按照历代王朝的更迭来编纂的。诗歌的历史变成一部大体上与政治史同步的历史。可是,很少有人对这种“同步”的描述表示奇怪和怀疑。与此形成对照的是,有关诗歌格律的研究并不是按照朝代来划分阶段的,因为格律离诗歌的内部规律比较接近,

格律历史演变的轨迹明显地不能和朝代的轨迹重合。顺便可以提醒一点,与此相关的是,汉语史的划分与中国史的划分也并不重合。譬如说,王力先生的《汉语史稿》将汉语史的发展划分为四个时期:五胡乱华以前作第一时期;三、四世纪是过渡阶段,南宋以前是第二时期;鸦片战争以前是第三时期;鸦片战争至五四运动之间是过渡阶段;五四以后是第四时期。语言自身的性质和发展规律比较接近于自然科学,语言对外部环境的反映远没有诗歌(和文学)那么敏感,这恐怕是诗律学、汉语史表现出自身独立性的原因。相对于语言来说,诗歌(乃至文学)更容易受到外部环境的影响,文学,尤其是诗歌对外部环境变化的过于敏感,使人们容易忽略诗歌自身规律的存在,从而倾向于把诗歌看成一种几乎完全为外部原因所左右的艺术。

纵观现有的诗歌史著作,无论是一部诗歌通史,还是一部诗歌断代史,或者是包含在中国文学史中的诗歌通史,其宏观的概括都明显地比较薄弱,而作家论的部分则比较丰满和扎实。更确切一点说,宏观部分的理论色彩过于淡薄,缺乏抽象,缺乏概括,基本上流于一种诗歌发展轨迹的描述。相对来说,作家论的部分由于材料的发掘而不断地有所更新。在这种已经比较薄弱的宏观概括中,涉及诗歌自身规律的说明,在文字数量上微乎其微,在内容上空泛贫乏而流于套语程式,常常是模棱两可,似是而非。我们翻开国内最通行的诗歌史(乃至文学史)著作,便可以看到,有关宏观描述的大量文字用于说明和介绍时代的政治,其次是经济乃至文化和风俗。在比较丰满和扎实的作家论部分,一般采用“作家生平——作品思想内容——作品艺术成就——作家和作品的影响和地位”这样的内容框架。例如,陆侃如先生在其所著《中古文学编年·

序例》中如是说：“我认为文学史的工作应包括三个步骤：第一是朴学的工作——对于作者的生平，作品日月的考订，字句的校勘训诂等。这是初步的准备。第二是史学的工作——对于作者的环境，作品的背景，尤其是当时社会经济的情形，必须完全弄清楚。这是进一步的工作。第三是美学的工作——对于作品的内容和形式加以分析，并说明作者的写作技巧及其影响。这是最后一步。三者具备，方能写成一部完美的文学史。”⁴

引人深思的是，很少有人对这种权威的框架表示不满。这种框架充分体现了“知人论世”、“文变染乎世情，兴废系乎时序”、“文学是时代的镜子”这样一类指导观念。

传统模式和框架的缺点

传统模式和框架有两个主要的缺点：一是思想性和艺术性的人为割裂，二是对诗歌自身规律的忽视和淡漠。在这里，还必须说明，传统诗歌史（乃至文学史）研究模式的这两个缺点是具有内在联系的，二者的关系不是并列的。后一个缺点是更本质的。诗歌史（乃至文学史）的发展告诉我们：愈是成功的作品，它的思想性和艺术性就愈难分割。古人所谓“文如其人”，早就道出这个秘密。法国人布封说“风格即人”，真所谓英雄所见略同。我们读到《离骚》，就想到屈原这个人，就想到他伟大的人格和不幸的遭遇。我们读到李白的诗，也就想到了李白这个人，他就好像站在我们面前一样。我们读到“谁知盘中餐，粒粒皆辛苦”的时候，未必就会想到它的作者李绅。当着我们讲一个作品思想性如何如何、艺术性又如何如何的时候，说明我们对这个作家和这个作品了解得还不透，

或者是作品本身的艺术尚未很好地结合,或者是作品本身并未表现出鲜明的创作个性。

毫无疑问,知人论世的研究模式取得了巨大的成果。这种成果主要体现在以下三个方面:一是弄清了作家的生平经历和他的创作之间的关系;一是弄清了作品和时代之间的关系;一是梳理了历代的文学现象,分析了它们前后的传承关系;对文学史上的代表性作品的思想艺术价值作了细致的分析。可是,传统的诗歌史(文学史)研究只是从因果关系的层次上去探讨诗歌(文学)的历史发展,没有对本质的联系和非本质的联系加以区别,没有揭示出诗歌自身的发展规律。没有把诗歌的发展看成是自身矛盾推动之下的一种必然的运动。在这种传统的诗歌史(文学史)著作中,诗歌(乃至整个文学)似乎完全是在外力的推动之下被动地向前发展。诗歌(乃至整个文学)发展的动力不是来自诗歌(文学)的内部,而是来自诗歌(文学)的外部。诗歌(文学)的面貌几乎完全取决于社会的政治、经济和文化,取决于作家的出身、经历、修养和天赋。譬如国内最权威的一部文学史著作谈到唐代文学繁荣的原因时,就断言说:“这个前所未有的文学全面繁荣局面的形成,一方面固然是文学本身不断发展变革的结果,但更为根本的还是决定于文学发展的社会基础和历史条件。”⁵ 笔者认为,恰恰相反,“更为根本的”不是文学外面的“社会基础和历史条件”,而是文学自身的规律性的发展。请注意:所谓“文学本身不断发展变革的结果”,并没有说明这种“文学本身”的“发展变革”有没有什么规律。传统模式的另一项内容是强调诗人对前人和前代文学的继承关系。这种强调当然有很悠久的传统。早在南朝梁人钟嵘所著的《诗品》中,就已经为一大批诗人的创作找到了继承的渊源。譬如说,钟嵘认为,李陵

的诗“其源出于楚辞”⁶,曹植的诗“其源出于《国风》”⁷,王粲的诗“其源出于李陵”⁸,阮籍的诗“其源出于《小雅》”等等⁹。今人对这种传承关系的描述已经比钟嵘精确多了,可是,它依然不能说是一种规律性的说明。

对于诗歌内部规律的忽视,使诗歌的艺术分析始终局限在鉴赏的范围里,难以提升到理论的高度。讲《诗经》是情景交融,讲唐诗是情景交融,讲宋词还是情景交融。讲情景交融本来没有错,可是,《诗经》的情景交融和唐诗、宋词有何不同?我们总不能以不变应万变。讲到诗人的语言,那也离不了“朴实本色”、“浅显清丽”、“简洁平淡”、“艳丽精工”、“凝练顿挫”之类的套语。古人喜欢用含糊的语言来概括作品的风格,譬如讲到曹植的诗,说是“骨气奇高,词彩华茂”¹⁰,“词彩华茂”比较好理解,至于“骨气奇高”就不好确切地把握。说到刘桢的诗,便是“真骨凌霜,高风跨俗”¹¹,这有点接近今人所谓的“崇高美”,但恐怕钟嵘的原意也未必是“崇高美”。现代人比较讲究概念的明晰,分析起来确切多了,但又常常流于琐碎。尤其是因为心中并无诗歌自身的发展规律这一概念,所以只是看到诗人的经历和气质对创作的影响,看到诗歌在不同时代、不同政治、经济、文化背景影响下曲折发展的过程,看不出诗歌自身发展的史的线索,看不到真正的规律性,从而也就难以确切地评价作家在诗歌史上的地位。在小说的研究里,也是同样的问题,到处可以看到情节生动曲折、人物栩栩如生、语言富有个性之类的套语。这里似乎也是一种“难得糊涂”。呜呼!

千百年来,诗歌(以及整个文学史)的研究都是由这种“知人论世”的模式在统治着。唯其如此,文学史的专家无不精通历史。历史学家也时常涉足文学。从王国维、陈寅恪到郭沫若、吴晗、向达

这些学者,人们很难判断,他们的历史知识和文学史知识,究竟哪一方面更多一些。在他们那里,不但是“六经皆史”,简直是“文学皆史”。王国维的《宋元戏曲考》、陈寅恪的《元白诗笺证稿》,都是文学史研究的经典性作品。向达的《唐代长安与西域文明》,吴晗的《金瓶梅的著作时代及其社会背景》,邓广铭的辛弃疾研究、岳飞研究,也很受文学史家的重视。在一般的学者那里,文、史、哲也是不分家的。只是各有侧重而已。这本是一个优点,但也掩盖了一种忽视文学自身规律的现状。对外的窗口打开以后,颇有一些人在欧风美雨的启迪之下,企图打破这种模式,但破坏有余、建设不足,所以还不能让人心服,只能是“自说自话”。本人才疏学浅,不自量力,要来谈什么“诗歌自身”,讲什么“内部规律”,当然也很可能落入这种“自说自话”的悲惨境地。果真如此,那就算是为了探索而付出的又一个牺牲吧!

1949年10月中国大地上所发生的社会大变动也没有能够触动这种传统的模式,当然更谈不上“颠覆”了。恰恰相反,封建思想家孟子的“知人论世”和简化了的马列“反映论”不谋而合,使传统的模式变得更加强大、更加深入人心、牢不可破。笔者在这里之所以要在“反映论”三个字上面加上引号,是因为人们习惯上所运用的“反映论”并非真正的反映论。更何况文学的基础亦非反映论所能涵盖。这种“反映论”可以一言以蔽之,叫作“文学是时代的镜子”。这句话的本意并不错,无非是说,文学是时代的反映。可是,文学并不仅仅是镜子,文学的生命是真实与虚构的统一,这就不是“镜子”的概念所能概括。法国丹纳的《艺术哲学》认为文学的发展取决于“种族、时代、环境”三大因素,这种西方的实证主义理论与“知人论世”的中国传统殊途同归,一拍即合,也很受人们的欢

迎。当着简化的、浅化的“反映论”遇到困难的时候,人们又从马克思、恩格斯的著作中找到有关文学发展和政治经济发展的不平衡性的论述来作理论上的弥缝。¹²天翻地覆的社会巨变未能改变诗歌研究的传统模式,这一事实说明,有一种比政治和经济更加深层的东西在支撑着这种模式。

“文化热”缺乏深度和力度

七十年代之末、八十年代之初,在一场巨大的噩梦醒来以后,一股文化热悄然兴起,这股文化热的背后是一种东西文化两相比较的极大热情。这种东西文化比较的浪潮十分自然地使人想起“五四”的那个时代。两次东西文化比较的热情背后都涌动着中华民族对于现代化的历史追求。人们怀着一种沉重的落伍之感,一种迫切地要求变革、要求打开窗户以呼吸新鲜空气的心态,以极大的毅力和耐心检查着传统文化的每一处细微末节,思考着几十年来的风风雨雨,希望从中总结出中华民族落伍的原因。与此同时,对于学术界来说,这股文化热也是对单纯的政治视角的不满和反拨。文化热兴起以前,人们主要注意的是文学的政治背景。文化热兴起以后,全民的、高度的、近于病态的政治敏感变成对政治的有意淡化和疏远,文学史家们转而侧重研究文学的文化背景。一些人忙于为那些因为政治原因而受到打击与贬低的作家和作品作出新的评价。当然,每一种“热”都会带来矫枉过正的现象。在这以前是把一切都看成政治,简直是无往而非政治。政治统帅一切,政治解释一切。学者也是言必谈政治。在这以后是把一切都看成是文化,简直是无往而非文化。文化统帅一切,文化解释一切。文

化成为一把解释一切的万能钥匙。学者也是言必谈文化。当然这里也不排斥这样一种情况:有的学者出于政治忌讳,故意将一种政治现象含糊其辞地说成是文化现象。文化热确实给古典文学的研究带来了新的特点和新的气象。因为文化可以跨越政治的分野,所以,以往用政治原因解释不清的问题,常常可以从文化的角度给以解释。譬如说,以前研究北宋的文学,人们特别注意的是,北宋对文人的优厚待遇,北宋的党争、北宋科举的特色,理学的影响等等。文化热兴起以后,人们注意概括宋学的文化精神,并以之解释宋诗宋文的特点。例如陈植锷所著《北宋文化史述论》¹³,先勾出宋学的背景,进一步描绘出宋学的发展轨迹,概括出宋学的主题和精神(性理、理欲之辩,君子、小人和义利之辩,上智、下愚和真善美之辩,宋学的议论精神、怀疑精神、创造精神和开拓精神、实用精神),宋学和佛老的关系,在此基础上,说明宋文、宋诗、宋词、宋画、宋代科技的特点。这种研究将文学的背景从单纯的政治领域开拓到整个文化领域,在更加广阔的视野下,解释清楚了很多单纯的政治视角难以解释的问题。可是,这还是一种文学的背景研究、文学的外部研究。譬如说,宋诗和宋词同样处于宋学、宋文化的笼罩之下,却表现出迥然不同的面貌。可见文化不能解释一切,文化不是万能钥匙。从这一点上来看,席卷神州大地的第二次东西文化比较的浪潮也未能动摇诗歌研究的传统模式。这一事实充分说明,或许是有一种比文化更加深层的东西在支撑着诗歌研究的传统模式,或许是文化热本身还缺乏深度和力度。笔者认为,传统模式之所以未能打破是属于后一种情况。至于文化热之所以缺乏深度和力度,其原因可能是,这次文化热的契机是一次自上而下的政治变动。当时付出的代价比较小,其文化方面的收获当然也就相应的

小一些。在日后的发展中我们清楚地看到,无论是政治、经济,还是科学文化,哪一方面的滞后都会拖住我们民族现代化的步伐。

人们在实际上已经大量地涉及到诗歌自身的发展规律,有些学者的著作和论文包含了阐释诗歌自身发展规律的丰富思想;但是,因为他们没有明确的诗歌自身发展规律的概念,所以他们往往把外部原因和内部依据混合在一起来进行研究。诗歌史的专家在涉及到诗歌内部规律的时候,或是作一些蜻蜓点水、语焉不详的说明,或是作一些鉴赏性的批评,或是说明一下作家、作品对前人的继承关系。他们从因果律的观念上去考虑诗歌发展的规律,不注意外部的条件和内部的依据之间的区别,不注意外部原因和内部规律之间的区别,致使诗歌自身发展规律的观念始终未能明确地建立起来,当然也就难以得到系统的、深入的研究。他们谨慎地少谈诗歌自身的发展规律,少谈诗歌的艺术形式,生怕受到“形式主义”、“唯美主义”之类的指责。由此可见,在他们的内心深处,存在着这样的观念:所谓“内部规律”是诗歌的形式问题,过于地强调内部规律就会陷入“形式主义”、“唯美主义”的泥坑。对于“形式主义”、“唯美主义”的戒惧和疑虑成为他们不敢大胆探讨诗歌内部规律的心理障碍。他们把形式和内容的关系看得过于对立,这就使他们不敢去正视诗歌自身的发展规律。有的学者一听到“文学自身”、“内部规律”之类的话就反感,就头疼。其原因未必就是真正对“内部规律”的研究有什么反感,而多半是因为声称“内部规律”的,未必讲出了什么新的东西,而只是在那里空嚷嚷。这就难免招人反感了。语言学家研究诗体、研究诗歌的格律,不怕人家说他们是“形式主义”,理由也很简单:语言本身就是工具,就是思维的外壳,如果把形式都去掉,那语言学还研究什么?可是,语言学家也

有自己的心理障碍。他们不敢过多地涉足诗歌的艺术表现,因为在他们看来,艺术的表现是一个很“玄”的问题。研究语言最怕落一个“空疏无根”的评语,而研究诗歌的人却生怕人家批评他们“不懂诗歌”、“不懂艺术”。至于从事批评史的学者最担心的是人家说他们概念都没有弄清楚。三种人共同的顾虑是害怕落得“缺乏历史知识”的指责,可见他们全体无不笼罩在“知人论世”的观念之下。中国历史是他们共同的必修课。

在这里有必要声明,由于前辈和同辈的学者的研究已经大量地涉及诗歌自身的发展规律,所以本书将在很多地方吸收、综合他们的成果,并尽可能地注明出处,以表示对他们科学成果的应有尊重。

民族的“集体无意识”

强调内容乃至贬低形式,是我们这个几千年以农立国、重农轻商的民族的一种“集体无意识”。尽管我们自己认为非常“全面”和“辩证”,但我们只要想想,我们的商品之注意包装,我们的女士之注意化妆(现在也并不普遍,当然有经济条件的因素,但显然不是主要的),都还是近些年的事,就可以明白这个道理。这种强调内容乃至贬低形式的思想具有十分悠久的传统。先秦的各家,意见分歧到了极点,可是,在内容和形式的关系问题上,几乎可以说是众口一词。这种看法明显地反映在他们对文采的态度上。孔子虽然讲过“言之无文,行而不远”¹⁴、“文质彬彬,然后君子”之类的话¹⁵,但是,他又说:“有德者必有言”¹⁶、“辞,达而已矣”¹⁷,而后面这些话的影响是主要的。孔子强调礼,似乎是很讲形式,但是,