



第三辑

江西省文艺学会 编

主编 / 周榕芳



艺 文 论 丛

(第三辑)

主 编 周榕芳

副主编 夏汉宁 洪安南

编辑委员会

周榕芳 夏汉宁

洪安南 王德保

赖大仁 龙建国

吴 海 叶 青

百花洲文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

艺文论丛. 第3辑/周榕芳主编. —南昌:百花洲文艺出版社, 2005
ISBN 7-80647-931-7

I. 艺... II. 周... III. 文艺评论—中国—当代—文集 IV. I206.7-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 150990 号

书 名:艺文论丛. 第3辑
主 编:周榕芳
出 版:百花洲文艺出版社(南昌市阳明路310号)
发 行:
网 址:WWW.BHZWY.COM
经 销:各地新华书店
印 刷:南昌市印刷二厂
开 本:889mm×1194mm 1/16
印 张:15.75
字 数:40万
版 次:2006年12月第1版第1次印刷
定 价:28.00元

ISBN 7-80647-931-7

邮政编码:330006 电话:0791-6894719

(江西文艺版图书凡属印刷、装订错误请随时向承印厂调换)

目 录

文艺理论

- 1 文学批评理论研究的新思路..... 赖大仁 许 蔚
 6 禅宗的审美自由论..... 李 满
 17 以“语言”为中介的文本社会学..... 喻 琴 周平远
 22 空间形式与时间逻辑——试论现代小说的叙事结构..... 龙迪勇
 33 回到恩格斯:恩格斯的“历史观点”再认识..... 黄赞梅
 39 任重道远:文学理论的民族性建构..... 肖明华
 ——有感于“中央实施马克思主义理论研究和建设工程”文学组第一次全国学术研讨会
 44 情感:艺术共鸣的重要因素..... 张庆胜
 49 论科学技术对文学的推动作用..... 曹小英

中国古代文学

- 51 论陈亮《欧阳文粹》..... 夏汉宁
 63 中国古代诗歌比较批评的发展及其特征..... 胡建次
 69 曾巩之为人行义辨析..... 包忠荣 文师华
 77 王微事迹作品系年..... 胡耀震
 84 论王安国的诗..... 杨安邦
 89 刘敞及其思想..... 赖华先
 96 话本小说“女权”意识的法制文化意蕴..... 韩春萌
 101 从《隋书·经籍志》看东晋文学的发展..... 任 重
 105 近二十年来临川文化研究状况与发展趋势论略..... 章军华
 110 村中古韵 联中奇葩——流坑古楹联探析..... 李小兰

中国现当代文学

- 117 “却顾所来径”——左翼文艺运动的重新思考..... 颜 敏
 128 救赎姿态与悖论言说——张炜小说论..... 卢锦萍
 139 由性别到政治——试析丁玲的“革命加恋爱小说”..... 汪雨涛
 142 叙事伦理与拯救的可能——长篇小说《别看我的脸》的一种阅读..... 司 晨
 149 直面都市民间——论王安忆《富萍》与池莉《托尔斯泰围巾》..... 周明鹃
 153 不该遗忘的新月派诗人——刘梦苇论..... 辛禄高

157	倾听生活的声息——论王蒙“东方意识流”小说叙述形态的建构	陈 静
161	回家的寓言——《呼兰河传》解读	施 琴
164	论许地山情爱小说的叙事模式及其意义	李洪华
168	许地山作品的多重美学特征	宁 媛
173	又谈“形散神不散”	郭乾湖
176	“十七年”女性散文综论	胡颖峰

戏剧 艺术

185	元杂剧“套”的由来与音乐特点	龙建国
190	《南西厢记》作者崔时佩生平考	苏子裕
193	从“艺术家之谜”看中国早期艺术观念	叶 青
199	从情节设计到对话装置的嬗变——早期话剧文体成型过程和特点研究	黄振林
207	赣南采茶戏的文化色调	钟俊昆
213	论《浣纱记》曲与剧的结合	金 鑫
219	论江西古戏台及其地域特色	姬 菲
230	浅谈城市音乐文化	张维刚
233	女人花——流行歌曲中的女性形象探讨	曾 琪

海外华文文学 传媒

237	中国性·本土性·人类性——论全球化语境下的东南亚华文文学	许爱珠
242	就“新闻”的界定与王渝新先生商榷	林 新

文学批评理论研究的新思路

赖大仁 许 蔚

英国文论家拉曼·塞尔登编《文学批评理论——从柏拉图到现在》是一部别开生面、别具一格的西方文论选编。它打破了历来文论选编按时代和作者来编选的惯例,改为按文学批评理论的主题或论题来编选。在同一个主题或论题下,不同时代文论家的相关论述共时态并置;而不同的文学批评理论主题或论题,则又形成彼此的参照。笔者以为,这并不仅仅是一种编选体例上的改变,更是一种文学批评理论观念的改变。这从编者那篇不长的序言中可以看出。其中所阐述的某些理论观点,的确可以引发我们的诸多思考。

对于当代人来说,我们实际上是处于历时态与共时态纵横相交的时空坐标之中。任何知识谱系中的认识与创造活动,都可能一方面割断不了历史的关联性与连续性,另一方面也回避不了多元并存中的选择与对话。其中可能会有太多的误区、盲区,有太多被遮蔽的可能性,因此也会给我们带来极大的困惑。在文学批评理论方面也同样如此。看来塞尔登是把这个问题给挑破了。

首先,从纵向关系而言,当我们看待一种知识谱系的发展历程时,最便于我们把握历史发展规律的,也许是历史进化论的观念;然而当我们坚信今必胜昔,新事物必将胜过并取代旧事物的时候,却往往容易忽视和历史传统之间的关联性与连续性,从而遮蔽应有的历史视野。

比如“五四”文学革命著名口号之一的“一代有一代之文学”,这一以“取代性”为内

核的进化论的文学观,无疑为当时反传统和实现文学革新提供了强大的思想动力,从而也深刻影响了此后中国文学发展和文学研究的格局与走向。然而正如有学者所指出的那样,这一理论观念既与文学多元并存的实际格局不相符,也与一些文体或文学形态的非“取代性”演进不相符,因而存在相当的理论局限性。^[1]

其实岂止是在中国,又岂止是在“五四”那样的激进年代,在别的时空条件下,比这还要激进和绝对化的理论观念也并不鲜见。塞尔登就曾指出,西方的一些理论新说,经常是目无人人、漠视传统的,它们总以为文学理论在巴尔特和德里达冒出来之前好像压根儿就不存在似的。它们还似乎觉得传统批评家们(甚至新批评家们)就像一群史前的硕鼠,还在结构主义、符号学和解构主义破晓前的黑暗中摸索。特别是解构主义和拉康派理论的许多支持者都把1968年以前所有的文学理论看做天真的“逻各斯中心主义”,因而要用后结构主义的新观点完全取代它,这显然是非历史的。然而这种“非历史”的文学理论观念一旦盛行,就会使得人们自觉不自觉地追逐这种时尚。塞尔登甚至指出,“许多老一辈的文学批评家很自然地急于赶上文学理论最新的发展步伐,他们不无道理地抱怨那些新理论家们太傲慢,不把文学理论早期的那些发展阶段放在眼里,极不情愿向古典主义、新古典主义、浪漫主义和现代主义阶段学习。这些批评家与那些反理论的强硬派观点并不一样,但也被挡在

目前的潮流之外,不能与解构主义或符号学进行对话,原因是当代的理论坚持一种完全与历史切断联系的立场。这种情形非常显著地表现在‘后现代主义’的论述中,后现代主义常常强调自身与以往的文化存在深刻的断裂,甚至不承认自己与刚刚过去的‘现代主义’阶段的联系,……”^[2]

应当说,以历史进化论的观点来看,“一代有一代之文学”,因而“一代有一代之文学理论”,这一命题本身是包含合理性的,体现了社会进步(进化)以及历史发展的观点。然而,历史进化论与历史虚无主义之间可能仅一步之隔。如果过于强调事物的当代性特征及其意义的一面,甚至把它看成前无古人“横空出世”般的创造,而无视或不承认它与历史传统之间的联系,则很容易滑向历史虚无主义,从而遮蔽应有的历史视野。在塞尔登看来,这显然是不可取的,也是违背历史辩证法的。他不由得责问并阐述道:“假如我们今天生活的时代的确是一个充满核威胁的后人文主义时代,难道我们注定要抛弃我们一切文化的根和一切的连续性吗?本书所收的理论片断可以为读者提供充分的材料,说明我们和历史的关联和连续性和断裂与非连续性一样多。”

基于这种认识和基本观念,塞尔登有意打破按时代和作者来编选的惯例,改为按文学理论的主题或论题来重新编选,“试图把当代理论置于某种历史的视野中”;并且在相同或相近的文论主题或论题中,古今文论家的相关论述同时并置,从而实现古今参照与对话。这一做法的确具有革命性意义。我们姑且不论他所开列的这些西方文论的主题或论题是否妥当,也不管他所选摘的这些文论片断以及编排是否合适,至少他强调文学理论的历史关联和连续性的理念是非常值得重视的,也是极富启示意义的。

其次,再从横向关系,即文学理论知识系统内的关系来看,也有一些观念是值得进一步反思的。一方面,既然我们承认文学理论是一门独立的学科,那么它就应当有自身特定的研

究对象、研究范围,以及不断建构起来的知识系统;而另一方面,文学理论研究实际上又是极为宽泛和极为开放的,比如文学理论的边界问题至今仍争论不休,各种文学理论新说仍层出不穷。那么当今的人们究竟应当如何来理解和研究文学理论呢?塞尔登也未必能提出切实的答案,但他对这一问题的分析和理出的思路则是颇有借鉴意义的。

塞尔登借用罗曼·雅各布森的语言交流模式理论加以适当转换,用来描述文学批评理论的知识谱系,从而将其大致概括为五个方面的批评话语。即作者论的批评话语,读者论的批评话语,研究作品本身的批评话语,关于作品符码结构的批评话语,关于作品历史语境的批评话语。他自称《文学批评理论——从柏拉图到现在》一书对各种理论观点的编选构想便与此相关。当然,塞尔登对文学批评理论知识系统的描述是否恰当又当别论。其实不同的理论家从不同的角度观照可能会有各种不同的概括描述,比如美国文论家艾布拉姆斯就将文学批评理论概括为摹仿说、实用说、表现说、客观说等几种基本类型^[3];也有理论家把文学理论概括为文学哲学、文学社会学、文学心理学、文学符号学、文学价值学、文学信息学、文学文化学等基本形态^[4]。不过塞尔登这里提出的问题在于,面对这些各不相同的文学理论形态或理论观点,人们又将如何对待呢?塞尔登分析了这样一种选择路向或可能性:

即像有些人所设想的那样,试图将各种文学批评理论形态整合成为一个有机的整体系统,或者如塞尔登所说“将这些不同的观点归纳在一起形成一个综合的、充分的批评话语”,这想法看来是很诱人的。但在塞尔登看来,由于各种批评话语的视角几乎是完全不同的,批评家们总是集中探讨整个文学活动过程中的某个特别的方面,这种情形实际上就暗示着,“想要形成一种完整的、面面俱到的、满足各种批评实践的理论模式是绝不可能的”。

不过笔者看来,塞尔登的这一看法固然有

其道理,但也未必就要完全否定这个方面的尝试和努力。事实上自古以来,人们就没有放弃全面系统把握事物的奢望和努力,如柏拉图、亚里斯多德、黑格尔、康德等的理论学说,就试图建立几乎无所不包的美学与文学批评理论体系,而且至今也仍有人在不断进行各种尝试。笔者的意思是说,是否可以将文学批评理论区分为两个不同层次来认识:一是从各种具体的批评模式或批评话语来看,的确是各有特定的视角及其观念、方法,彼此难以相互融合,因此要整合成为一个统一的批评模式,以适应各种批评实践的要求,这的确是困难的。二是从文学批评形态论,即文学批评理论的系统结构的层面着眼,在宏观层面上观照和研究文学活动以及文学批评活动,对其整体的逻辑结构系统进行把握与描述,从而将各种具体的批评模式或批评话语在这个整体结构系统坐标中适当定位,同时又揭示出彼此之间的内在关联性,这仍然是必要与可能的。^[5]倘若如此,恰恰能在一定程度上克服文学批评理论中的独断论和相对主义。当然这种理论整合与建构的工作无疑是相当困难的,这在当今文学批评理论充分多元化与开放性发展的时代尤其如此。即便这样,笔者仍然以为,不宜把这种理论探索的愿望和努力本身也完全否定和消解掉。

话说回来,如果文学批评的确难以形成一种完整的理论模式,那么对它的研究还会具有什么可能性呢?或者说当人们面对多种多样的文学批评理论的时候,将采取什么样的态度呢?塞尔登指出大致有这样两种情况。一种情况是批评家只是依据自己的趣味或秉性来进行探索,他们所建立的理论假设和批评方法仅仅是反映他们各自的理论兴趣和“权力意志”,除此之外他们并不关心别家理论的存在。其结果当然是各种批评理论或批评话语各自独立,既互不关联也互不取代,无分轩輊,平等并置。对于读者(尤其是学文学的学生)来说,则要求对各种批评理论或批评话语平等对待,给予同等的重视。这通常被认为是一种

相对主义的观点与态度。另一种情况是,把不同的批评理论与方法看做是相互竞争的知识体系,每一种批评理论或批评话语都各自寻求确立至高无上的地位,从而形成彼此之间无休止的争斗过程。这种观点和态度当然不是相对主义的,因为人们对于各种批评理论或批评话语必须有所选择,有所取必有所弃。然而由此带来的问题是,任何一种批评理论的过度强化与扩张都会导致自身的危险,都容易造成对别种批评理论的排斥与遮蔽。在历来的文学批评理论研究中,以上两种情况都是经常存在的。任何一种选择似乎都有缺陷,都难免使人陷入某种误区或盲区,特别是“对于那些缺乏经验、防备不足的学文学的学生来说,整个文学批评理论简直就是一片雷区”,这往往使人们无所适从。

看来塞尔登既不赞成“趣味无争辩”的相对主义观点和态度,也不认同那种自以为是唯我独尊你争我斗的所谓相互竞争。他似乎更倾向于把文学批评理论看成一个知识体系,在这个知识体系中,各种批评话语和各种立场观点可以同时成立。虽然批评家各有自己的兴趣和选择,也自有其特别致力于探索的方面,但这不同方面的理论探索之间仍然具有相互关联性。甚至更确切地说,当一种批评理论把文学活动的某个方面作为探讨的主要对象时,其他一些方面的问题作为次要因素就有可能隐含在这种理论建构之中。这其中的道理在于,正如雅各布森所描述的语言交流活动是一个有机系统一样,文学活动同样是一个各种环节和各种因素相互关联的有机系统。因此无论何种批评理论或批评实践,虽然主要集中在对文学活动或文学文本的某个方面的研究与阐释,但作为有机系统中的其他方面必然不同程度地隐含其中,“这样,他们就无法否认,没有一种批评方法,没有一种解释,没有一种阅读文本的方式能够避免隐含的理论”。

笔者理解塞尔登提出“隐含的理论”,是试图为文学批评理论这样一个知识体系寻找到一种内在关联性的纽带。因为如上所述,塞

尔登已经认定,要形成一种完整的、面面俱到的、满足各种批评实践的理论模式是绝不可能的;而另一方面,他又并不认为各种文学批评理论是各自独立互不相关的,更未必是彼此对立无尽争斗的,他更愿意把处于同一个知识体系中的各种不同的文学批评理论,看成是非联系性与联系性的辩证统一。所谓“非联系性”,是指不同的文学批评话语各有其研究的特定视角与独特方面。比如从作者创作的方面与从读者接受的方面,或从作品的内部结构方面与从作品的外部语境方面来进行文学批评,则无论是文学批评的观念、模式,还是方法、话语,都是各不相同的,某些方面甚至是互有冲突的。所以在表面层次或显性关系上,似乎的确看不出彼此之间有多少关联。但是这并不能排除它们相互之间内在的、隐含的联系,即当一种批评理论把所研究的问题,作为整个文学活动系统的一个主要方面来加以把握的时候,其他一些方面的理论问题作为次要的因素,总会或多或少地纳入其理论视野,彼此形成某种你中有我、我中有你的“互文性”关系。这种隐含的关系也许可以借用诗人艾青的一首诗《树》来形象地加以描述:“一棵树,一棵树/彼此孤立地兀立着/风与空气/告诉着它们的距离/但是在泥土的覆盖下/它们的根伸长着/在看不见的深处/它们把根须纠缠在一起。”也许正因为如此,在塞尔登看来,各种文学批评话语之间,即使存在非联系性的一面,那也不过是一种“相对的”非联系性,其言外之意,还在于提醒人们充分注意到它们之间联系性的一面。这种联系性,从历时态的关系来看,是通过如上所说的历史连续性显现出来的;而从共时态的逻辑关系来说,则是以“隐含的理论”的方式体现出来的。

观念决定方法。也许正是源于如上所述的这样一种理论观念,塞尔登特别提倡在文学批评理论研究中,采取一种“比较的、历史的研究方法”,倡导把各种不同的文学批评话语看做一种“批评的对话”。虽然他认为不是所有不同的批评话语都能够轻而易举地纳入

这样一个对话的理解框架中,但是理解与对话毕竟更有利于建立和加强不同批评话语之间的相互联系性。笔者理解塞尔登所提出“比较的”、“历史的”、“对话的”研究方法的基本含义及其理论前提在于:“比较的”方法首先承认不同的批评话语具有相对独立的非联系性的一面,正因为研究视角与理论观点不同,才有进行比较的必要与意义;但另一方面则还需要看到,即使看上去距离较远的批评话语之间,也可能隐含某种内在的理论关联,这样才会有进行比较的可能性。“历史的”方法无疑是根源于文学批评话语的历史关联与连续性,要求在对不同历史阶段的批评话语进行比较研究中,观照和揭示出它们的关联脉络。即使是那些看起来似乎发生了历史性“断裂”的批评话语,实际上也仍然具有“断了骨头连着筋”一般的连续性。比如塞尔登就指出,“四五十年代‘新批评’派盛极一时,甚至连他们自我标榜的‘客观性’,也是从浪漫主义诗学一脉中发展出的观念。”此外还有“再现”理论与“道德问题”之间,“主体性”理论与浪漫主义之间,20世纪的文学形式研究与古典主义和文艺复兴的诗学和修辞学之间,都存在着各种错综复杂的彼此关联性与历史连续性。而“对话”的理论前提,是一方面认可批评家依据自己的趣味或秉性来进行探索,从而构建并坚守各具特色的批评话语,各自葆有自己的文学批评主体性;而另一方面,则并不沦为自我封闭的唯我主义和互不相干的相对主义,也力图避免走向唯我独尊排斥一切的竞争主义,而是以开放的姿态,相互理解尊重,彼此平等对话(包括古今对话)。其结果未必是谁战胜谁,更不是谁吞并谁,而是在对话的过程中彼此启发与激发,使文学批评理论不断丰富与发展。

塞尔登的《文学批评理论——从柏拉图到现在》对西方文论的重新选编,的确体现了如上所述的这样一种理念。全书按作者所理解的文学批评理论的“主题”分为五编,在每一编的“主题”之下设置若干章,列出相关“论

题”，然后在每一章的“论题”之下，将有关这一“主题”与“论题”的不同时代理论家的论述选编在一起。如果说全书的编、章结构的安排构成了文学批评理论横向的系统结构关系，那么每一章“论题”之下不同时代理论家的相关论述选编，则体现了文学批评理论纵向关系上的历史连续性。由此形成了整个文学批评理论系统的逻辑与历史的统一，既彼此对应又相互参照，各种文学批评理论之间纵、横的连续性与关联性都得到了较好的揭示。总之，作为一部另辟蹊径的西方文学批评理论选编，也许并不仅仅具有作为资料的价值，它所倡导和显示的文学批评理论研究的观念与方法，可能更富有启示意义，这在相对主义、解构主义观念颇为流行的今天尤其如此。

注释：

[1] 齐森化等《“一代有一代之文学”论献疑》，《文艺理论研究》2004年第5期。

[2] 拉曼·塞尔登《文学批评理论——从柏拉图到现在》中的“原序”，北京大学出版社，2003年版。除特别注明者外，下文中的其他引文均见该篇“原序”，不另注。

[3] 参见 M·H·艾布拉姆斯《镜与灯——浪漫主义文论及批评传统》第一章，北京大学出版社，1989年版。

[4] 童庆炳《文学理论教程》，高等教育出版社，2004年第3版，第12页。

[5] 参见拙著《文学批评形态论》“导论”，作家出版社，2000年版。

（作者单位：江西师范大学文学院，
江西南昌 330027）

禅宗的审美自由论

李 满

从现代意义上来解读禅宗的学说,与其说它是一种宗教哲学,不如说它是一种人生哲学或人生智慧。禅宗哲学的核心是其参禅悟道的学说。这种参禅悟道的学说与其说是一种哲学,不如说是一种美学,一种关于人如何超越世俗的沉沦而诗意地生存的美学,一种如何将人生审美化,如何将现实艺术化的美学。

说它是一种美学,因为它提出的根本问题是如何实现人的自由。而这种自由既非物质生产实践意义上的自由,亦非社会道德实践意义上的自由,也非科学认识意义上的自由。这种自由实质上是个体精神心灵意义上的心灵自由、性灵自由、性情心态上的自由。这种自由实质上就是审美自由。现代意义上的审美,其核心内容即是:世俗沉沦中的精神救赎、精神超越、精神自由。

说它是一种美学,因为这种参禅悟道的精神自由的实现必须凭借物象一意象和行为一境界,也即是化外界物象为内心意象以达到物我合一,化现实境遇为精神境界以达到意境合一,才能得以现实。

说它是一种美学,因为这种悟道的精神自由不能凭借二元对立的世俗理性概念和世俗理性思维来达到,只能凭借身心灵肉、物我心象意境之混然浑沌所生成的直觉体悟来实现。

说它是一种美学,因为悟道是一种精神上的超越,又是一种原初本真性状的回归;是一种瞬间永恒、物我两忘、万物齐一、自他不二的精神体验,是一种自然无为又绝对自主、寂然清静又永动不居、缄默无声又响若惊雷的精神

体验,是一种无为而无不为、无动而无不动、无言而无不言、无我而无不我的精神体验。在这种精神体验中,此刻即万古,此在即永在,此岸即彼岸,现实即梦幻,有限即无限,肉体即灵魂,凡人即神圣。

禅悟的喜悦和东方艺术审美的意境一气相通,互为表里。东方艺术的至高意境大多由禅悟之心所滋生和创造。开悟后的那种精神的自由超拔卓绝和了无牵挂的透彻,以及精神的自然而然、自在自如、平和平常等心境,在东方古典艺术意境中皆有微妙的显现,同时也积淀在东方人的文化心理结构中,成就了东方人艺术化的人生、审美化的自由。

要理解禅宗这种神奇而神秘的境界,首先就要了解禅宗特殊的世界观论。可以说,禅宗建立其世界观的根本目的是解决人如何在宇宙万物中自由自在地生存和诗意美好地居住的问题。

一、梵我合一的世界观与绝妙的审美境界

与传统佛教一样,禅宗亦认为世界万物流转变化,如泡如影,瞬现即灭,是虚幻的,不真实的,是“空”的。即“诸行无常”,“诸法无我”。与传统佛教不同的是,禅宗抓住这个“空”大做文章,认为世界万物如泡如影,流转变化,但万变不离其宗——“空”。只有“空”是恒常不变,独立自在的。万事万物从“空”中变幻而来,经生老病死、起承转合,又复归于“空”。因而这个“空”即是万事万物的本源和

根据。

惠能云：“日月星宿，山河大地，泉源溪涧，草木丛林，恶人善人，恶法善法，天堂地狱，一切大海，须弥诸山，总在空中。”（《坛经》）

这个“空”不是空无所有，而是有如老庄的“道”，是一种恒常自在、自由无限、无所不在、无时不在、衍生万物的实体。印度神话中有个神通广大、法力无边的天神叫“梵”，禅宗就称这个“空”为梵。梵亦即佛性。此佛性，六祖惠能称之为无别之性，说：“无别之性，即是实性。处凡不减，在圣不增。住烦恼而不乱，居禅定而不寂。不断不常，不来不去，不在中间及其内外，不生不灭。性相常住，恒而不变，名之曰道。”（《祖堂集》卷二）

万物众生都是梵所变化衍生出来的，都是梵这一本质或本源显现出来的现象，因而万事万物和芸芸众生都具有梵的性质，即佛性。正如在石霜庆诸禅师处参悟得道的张拙所言：“光明寂照遍河沙，凡圣含灵共一家。”（《无门关》）又如古德所言：“青青翠竹，尽是真如；郁郁黄花，无非般若。”（《祖堂集》卷三）再如赵州从谏所说：“道非物外，物外非道。”（《景德传灯录》卷八）上述语录共有一个意思，这就是：万事万物中自有佛性。也就是说，佛性遍在，宇宙万物中无所不在。

人类的心灵中最纯净、最深层的地方，禅宗称“真心”。这“一点真心”人人皆有，它即是佛性在人性中的体现。这“一点真心”到底是什么样子呢？无住禅师说：“真心者，念生亦不顺生，念灭亦不依寂，不来不去，不定不乱，不取不舍，不沉不浮，无为无相，活泼泼平常自在。此心体，毕竟不可得，无可知觉。触目皆如，无非见性也。”（《五灯会元》卷二）如此看来，禅宗所谓真心者，即老庄所谓天然本真之性。此心自然无为，无意无欲，无形无相，无趋无避，却又无所不能，无所不显。因为真心即佛性，佛性即真心，所以真心豁然时，一切外界现象无不向其显现佛性之真如妙相。这便叫做“触目皆如，无非见性也”。

然而，芸芸众生的真心都被尘世俗念所蒙

蔽掩盖住了。一旦拂去尘俗，真心豁然，佛性显现，梵我就合一了。这就是禅宗所谓“我心即佛，佛即我心”。正如六祖《坛经》所言：“人性本净，为妄念故，盖覆真如。离妄念，本性净。”

我心即佛，佛即我心，就是梵我合一的境界。此刻也就是开悟得道的瞬间，禅宗《葛藤集》谓之为“无边刹境，自他不隔毫端；十世古今，始终不离当念”的时刻。在此神奇的瞬刻，无边空间、宇宙万物与禅悟之心浑然一如；无限时间、过去未来与禅悟之念凝然一体；此心活无边宇宙万事万物之中，此念活在无限时间过去未来之时。当此时刻，此在即永在、此岸即彼岸、此刻即万古、瞬间即永恒、相对即绝对、有限即无限、肉体即灵魂、凡人即神圣！这也就是至高无上的审美自由之境。

二、自然而然，清静无为的人生观和自然至美的审美观

禅宗人生观的基础是人生本空。人生的一切痛苦烦恼皆源自芸芸众生没有了悟人生本空的佛理。一旦彻悟此理，便“了空得道，立地成佛”了。

人生本空，因而禅僧不趋名利，亦不避名利。趋功名利禄者，为功名利禄所役使也。避功名利禄者，亦为功名利禄所役使也。得道之人无所谓利害得失，视利害得失为一如也。得失无意，利害无念，故自然清静淡泊，自由自在无为。人生本空，生是空，死亦空，因而禅僧不悦生，不惧死。得道之人视生死为一如也，故生死由之，顺其自然。人生本空，因而禅僧不禁欲残生，亦不纵欲害生。禁欲是人为造作，纵欲亦是人为造作。有人为造作，就没有彻悟佛理。因为一切皆空，无须造作。得道之人的生存方式是：饥则食，困则睡，自然而然，自在怡然。

传统佛教认为人生本苦，所以想要逃避痛苦，就要放弃人生，进入死寂。禅宗认为人生本空，所以就无须趋避。这就叫自然无为，自

然而，也就意味着面对一切人生境遇，来者不拒，去者不留。

禅宗清静无为、自然而然的人生观则源自“佛性本空”的自体观念。佛性本空，意谓佛性是绝对的空无。绝对空无即绝对的实有，也就是说，人及万物皆由此绝对空无衍生而来，因此，有所谓“人生本空”、“万物本空”之说，也就是说：人生本源于空，万物本源于空。空即无，即无为，即无意无识、天然本真、自然而然，即自然无为清静安然自在。佛性是空无，也就不可能是有为的存在。因为，有为即有意有识、有欲有念、有趋有避，而有所为必有所不为，那就不是禅宗之绝对无限之佛性了。如六祖偈云：“菩提本无树，明镜亦非台。佛性常清净，何处惹尘埃。”（《坛经》）“佛性常清净”意为佛性是永恒无限绝对的空无，永远处于自然无为的境地。因此佛性才可能成为一切实有的根据和源泉。既然佛性常清净，佛性常自然，佛性常无为，人要了空得道，其行为当然必须合乎佛性，常清净、常自然、常无为。

因而有意修道不得悟空，有意入空不是真空。只有自然而然才能了空得道。我们可以看到，得道高僧无不生存于自然适意的状态中：人问大梅法常如何参禅，答曰：“一池荷叶衣无尽，数树松花食有余。”（《五灯会元》卷三）人问延沼禅师如何参禅，延沼引杜甫诗曰：“常忆江南三月里，鹧鸪啼处百花香。”（《五灯会元》卷1）人问宗弼禅师如何参禅，宗弼引王维诗曰：“行到水穷处，坐看云起时。”（《禅海珍言》）灵澄禅师的参禅偈子曰：“因僧问我西来意，我话居山七八年，草履只栽三个耳，麻衣曾补两番肩，东庵每见西庵雪，下涧常流上涧泉，半夜白云消散后，一轮明月到窗前。”（《禅诗一百首》）

在这种生存状态中，我们可以体味到“道法自然”、“禅法自然”的真义，可以感受到自然至上、天真至美的美学崇尚。这与其说是参禅悟道，不如说是审美体验。说禅宗是一种将生活艺术化、将生命审美化的美学理论，于此可见一斑。

三、尘世即佛国的宇宙结构论与境由心生的审美体验

禅宗没有传统佛教那样的六道轮回说，也没有传统佛教那样的天堂地狱说。传统佛教认为，地狱、人间、天堂是相互对立、层次分明的。这不符合禅理。禅宗认为，既然四大皆空，那么，地狱、人间、天堂就都是空。而传统佛教将宇宙空间分辨为三个相互对立的层次，实际上将三个区域皆视为实有。这是没有了空得道的表现，这是陷入邪理魔道的表现，这是没能进入外空内空、物空心空的表现，这是未能彻悟禅理的表现。禅宗认为，不能彻悟禅理的人，人间即地狱；真正了空得道的人，人间即天堂。地狱—人间—佛国，是三而一，一而三的东西。能于人间万事万物之中了悟禅理（空性），人间湛然向他显出佛国形相；执迷于情欲、外物、意念，痴痴然有为求之，则万事万物之禅理（空性）被越蒙越昧，人间黯然化为地狱。所谓“悟则满目青山，迷则暗无天日”。

日本白隐禅师的一个故事很能说明这个道理：

织田信茂将军行军途中入松荫寺问道于白隐禅师，说：“佛经上说有天堂地狱，请问世界上真的存在天堂地狱吗？”数问禅师皆不答。却来反问将军：“你是一位带兵的将军，是吗？”织田信茂应答曰：“是！”白隐便厉声道：“将军该像将军的样子，问什么天堂地狱！你这个怕死鬼，你怕堕入地狱是吧！”织田将军受到无端羞辱，怒从心头起，恶向胆边生，不由自主握紧了佩剑之柄。恰在此时，白隐禅师悠悠说道：“地狱之门由此洞开。”织田将军霍然有醒，松开剑柄，面呈笑容。白隐禅师又悠悠言道：“天堂之门由此洞开。”

在得道之人白隐禅师看来，天堂地狱乃一念之差，所谓“迷时三界有，悟后十方空”（《从容录》）。意思是说，未悟时众生以为地狱、人间、天堂为实有，同时人心就为这莫须有的三界所拘役、所羁累，而陷于痛苦烦恼辗转难安

的地狱之中;悟后则明白三界皆是人为设置,三界皆是人为妄念,了悟一切皆空,心灵便就彻底解脱,自由无羁,怡然自在了。恰如中国禅师百丈怀海所言:“既不惧地狱苦难的威胁,也不慕天堂乐趣的诱惑,一切法都不拘泥,如此便是解脱无碍。”(《佛祖历代通载》卷三)如此一来,在人间恰如在天堂。

由此可知,人间万事万物,若是未能将其看空,而是将其视为实有,则必为其纠缠、拘役、羁累,由此生出无穷烦恼痛苦,陷于辗转难安的地狱之中。所谓“人性本清净,烦恼自寻之”,所谓“天下本无事,庸人自扰之”,所谓“心外无物,境由心生”,都是这个意思:地狱是自造,天堂是自开。若欲下地狱,心生实有之境,自将烦恼来寻;若欲进天堂,心寄空无妙有之境,悠然自在自得。

值得强调的是,禅宗所谓将世事看空,并不意味着“遁入空门”,与世隔绝。若是如此,则意味着既将空门视为实有,又将俗世视为实有:将空门视为实际存在的诱惑,将俗世视为实际存在的威胁,而有意识地趋空门而避俗世。禅宗所谓将世事看空,意味着对万事万物一视同仁,一概视若等闲,自然而然地对待一切,无趋无避,无取无舍,无好无恶,因此也就无得无失,无荣无辱,由此而进入无限自由自在的生存状态。

彻底破除天堂地狱的实存观念,是使禅宗从宗教信仰转化为人文美学的关键性的一步。传统佛教确立天堂地狱的实存信念,根本上是为其五道轮回、因果业报的宗教伦理学建立基础,以此来威慑或奖掖芸芸众生。而禅宗认为天堂地狱只是一念之差,只是心灵感悟的不同境界。这种心灵感悟实质是一种审美感悟。禅宗不再以因果业报来威慑诱惑人,不再以实存的地狱天堂来奖励惩罚人,而是以当下的审美自由体验来满足人。所以说禅宗实质上已经从宗教信仰转化为一种人文美学了。

禅宗的“本来三界浑然无别,地狱天堂妄念所生”的理论,基于其“心外无物,境由心生”的根本观念。而“心外无物,境由心生”的

心理体验恰恰是一种审美心理体验。心外无物,境由心生,推而衍之,则心外无象,象由心生;心外无景,景由心生。心生之象即为意象,心生之景即为情景。此意象实质上是审美意象,此情景实质上是审美情景。由此才有中国古典美学中至为重要的意象合一或情景交融之说。

情景交融在中国古人看来是创造诗美的基本要求,是艺术创作成功的鲜明标志。因此它被再三再四地重申和强调。归庄说:“情与景合而有诗。”(归庄《眉照上人诗序》)况周颐说:“盖写景与言情,非二事也。”(《蕙风词话》)李渔说:“说景即是说情,非借物遣怀,即将人喻物。”(《窥词管见》)王夫之说:“情景名为二而实不可离。神于诗者,妙合无垠。”(《薑斋词话》)“情景一合,自得妙语。”(《船山古近体诗评选三种·明诗评选》卷五沈明臣《渡峡江》)王国维说:“一切景语皆情语。”(《人间词话删稿》)从世俗分别智的角度来看,“一切景语皆情语”的说法是难以成立的;从生命体验或审美心理的角度来看,“一切景语皆情语”却不仅是合理的,而且是必然的。因为诗中之景乃诗人心生之景、情孕之象。在生命体验或审美心理的境域中,恰如佛语所言:“心外无物,境由心生。”所以说,禅悟学说与其说是一种宗教哲学,不如说是一种人文美学。

四、直截顿悟的禅定方式和审美感悟的种种体验

禅宗的修练方式大不同于传统佛教。总括起来有这么几个与传统佛教绝然不同的特征:一、不假外物,直指内心;二、不立文字,以心传心;三、随缘自在,到处理成;四、无须阶进,幡然顿悟。

1. 不假外物,直指内心

传统佛教具有严重的偶像崇拜倾向。传统佛教认为佛在彼岸,高不可攀,必须匍匐于地,顶礼膜拜,唯有苦读经书,坚信不疑,死后

才能进入西天乐土。禅宗完全颠覆了传统的偶像崇拜之风,开创了不假外物,直指内心的悟道方式。

六祖慧能说:“汝等诸人自心是佛,更莫狐疑,外无一物而得建立。若起正真般若观照,一刹那间,妄念俱灭;若识自性,一悟即至佛。”(《坛经》)在六祖看来,人人天生具有佛性,佛性就是那与生俱来的一点真心。只是因为众生妄念丛生,遮蔽了那一点真心,因此佛性不得显现。若能开启灵智,拂去尘俗妄念,真心便会豁然显现,这就叫“一悟即至佛”。

黄檗希运说:“唯此一心即是佛。佛与众生更无别异,但是众生著相外求,求之转失,使佛觅佛,将心捉心,穷劫尽形终不能得。不知息念忘虑佛自现前。此心即是佛,佛即是众生。……若不决定信此是佛,而欲著相修行以求功用,皆是妄想,与道相乖。”(《黄檗传法心要》)在希运禅师看来,佛与凡人并无分别,佛性即是芸芸众生都有的那一点真心。众生与得道成佛者唯一的区别在于,众生执著于外在假象,认假为真,向外寻觅佛性。这叫做“揣着自己的佛性去外面寻觅佛性,揣着自己的真心去外面捕捉真心”,永远也不能得道成佛的。若是能反其道而行之,灭除认假为真、执著外相的妄念,被妄念遮蔽的真心佛性便豁然敞亮自现眼前,众生便得领悟“此心即佛,佛即此心”的至理。这便是悟道的瞬间。

什么叫做“直指内心”?六祖慧能援引道明和尚悟道的故事可作说明。

道明问道于惠能,对曰:“不思善,不思恶,正恁么时,阿那个是明上座本来面目?”道明当下大悟,遍体流汗,泪流满面,连连礼拜,说:“某甲虽在黄梅随众,实未省自己面目。今蒙指授入处,如人饮水,冷暖自知。今行者即是某甲师也!”(《五灯会元》卷二)

这个故事脍炙人口,流传极广,究其缘由,实因为它意味深长。其一,惠能为了启示道明,完全不凭借任何佛教经典,而是单刀直入,直指道明与生俱来的一点真心——“本来面目”。其二,所谓“不思善,不思恶”之时,恰指

人之天然本真原初之性状。那是一种不知分别、不思善恶、无所趋避、荣辱无念、得失无意的自然本真状态,亦即人的本来面目。其三,惠能并未为道明树立一个偶像或一种权威话语让道明去亦步亦趋地遵从。若是那样,道明便永远不能自悟自性,只会永远死在他人桎梏之中。惠能的话只是启示,并非指示。指示是权威话语,是自主性的桎梏。启示是开启心门的钥匙,是自主性的激素。在惠能的启示下,道明直指自己的内心,由此忽然大悟:自性敞亮,本性豁然。所以他由衷地说:“如人饮水,冷暖自知!”试想,对自身天然本真之性的自我领悟,除非自己,他人如何得知?其四,在这种启示—领悟的交流过程中,没有树立起任何偶像和权威。如果说道明有所崇奉,他崇奉的是自己的本来真心,是他自己悟出的自身的佛性。他对惠能的礼拜,只是表达衷心的感谢,绝非偶像崇拜。

禅宗所崇尚的“自心是佛,唯我独尊”,是对传统佛教偶像崇拜的彻底破除。而偶像崇拜的彻底破除是禅宗从宗教信仰转化为人文美学的关键性的一步。

自心是佛,唯我独尊的境界就是梵我合一的境界,就是与道同一的境界。因为在禅宗看来,世界上只有“佛”是至高无上、独一无二的绝对存在,人只有进入了与绝对存在完全同一的境界,才能真正感悟到自心是佛,唯我独尊。要达到“唯我”,就必须“无我”。所谓“无我”,就禅宗而言,意谓将身心内外一切都看空了,将身心内外一切相对之存在都看空了,那独一无二的绝对存在就豁然显现于眼前了。这在禅宗说来,就叫做“息念忘虑,佛自现前”,绝对实体豁然显现于眼前的瞬间,就是梵我合一、天人合一的瞬间。这也就是无我而无不我(唯我)的境界,就是无不忘而无不有的境界,即是了空得道的境界。当然,这也就是体悟至高审美自由的境界。

外无一物,内无一念,叫做内外皆空。外无一物意谓着万物一体,内无一念意谓着身心灵肉浑然泯化。外无一物,内无一念,意谓着

内外一如。内外一如也即天人合一，梵我合一，也即“无边刹境，自他不隔毫端；十世古今，始终不离当念”。所以说这是一种绝妙至高的审美体验。

2. 以心传心，不立文字

传统佛教是极其重视名言教义的，佛教信徒最基本的功课就是读经，日日夜夜、翻来覆去地读，认为读经是悟道的必要条件和重要途径。禅宗却不主张读经，甚至认为读经妨碍悟道。如神赞和尚的《蝇子透窗偈》所言：“空门不肯出，投窗也太痴。百年钻故纸，何日出头时？”

禅宗反对读经与他们崇尚“不假外物，直指内心”的悟道方式有关，而更为根本的原因在于，禅宗认为，佛性是一种无限实体，无形无相无状，无时无处不在；宇宙再大，不能在其外，芥末再小，不能在其内；它是永恒常在，湛然不变的“全”、“一”。如黄檗希运所言：“诸佛与一切众生，唯是一心，更无别法。此心无始以来，不曾生不曾灭，不青不黄，无形无相，不属有无，不计新旧，非长非短，非大非小，超过一切限量名言踪迹对待。当体便是，动念即乖。犹如虚空无有边际，不可测度。唯此一心即是佛。”（《黄檗传法心要》）他的意思是说，已经得道成佛的与尚未得道成佛的一切生灵，都有佛性，佛性就是那与生俱来的天然本真之性——一点真心。这佛性是独一无二的绝对实体，因而它无生无灭，无形无相，无所不在，无时不在，至大无外，至小无内。既然佛性是这样一种绝对无限的存在，那么语言当然是无法对它进行概括表述的。

因为语言是抽象概念的外壳，而抽象概念是人为的抽象思维的产物，是原初本真完整人性之残片，同时，理性概念是将原初完整的世界整体抽象割裂成块块条条来加以把握的工具。有言语就有指涉，有指涉就有限制，有限制就有偏向，有偏向就有亏损。有限、有偏、有亏，就不是那个原初、完整、全一、纯粹的佛性了。也就是说，语言指涉完全背离了佛性之无限绝对之实体的本性。恰如庄子所言：“大道

不称，大辩不言，道昭而不道，言辩而不及。”（《齐物论》）也就是说，禅宗与老庄基于同样的理由，认为绝对无限之实体是不可以语言概念来把握和表述的。

佛性是不可以语言来把握和表述的。而禅师的天职却是传道解惑，普渡众生。既然不可以语言来传道解惑，那么就只能以非语言的方式或反语言的方式来传道解惑了。禅宗传灯录中记载了许多这样的故事：

《五灯会元》卷七记载着龙潭和尚启示德山宣鉴悟道的故事：说是一天晚上，德山宣鉴侍立于师傅龙潭和尚身边，龙潭和尚说：“夜深了，怎么不去睡？”德山宣鉴道过珍重后便往外走，才出又回，说：“外面太黑了。”龙潭和尚便点了一支纸烛递给他。德山宣鉴伸手来接，龙潭和尚却一口将烛吹灭。德山宣鉴于此大悟，连连礼拜。

这故事到底有什么意味呢？或许可以这样解悟龙潭和尚的意思：彻悟禅理等于点亮了心灯，一灯能除千年暗，普天之下，何黑之有？还要外在的照明干什么？或许又可以这样解悟龙潭和尚的意思：佛性浑然遍在，迷茫一片，点灯干什么？点灯照出来的恰是如泡如影的假相世界，执著于假相世界，至死不能悟道。龙潭行为的意味应该说永无穷尽，你悟出什么就是什么，只要是你自己所悟，那就是自性敞亮，本性豁然，那就是“我心即佛，佛即我心”的境界。需要强调的是，你的悟境一定不能用语言表述出来。真正的彻悟也是绝对无法用语言来表述的。悟你只管悟，却绝对不能用世俗分别智去反思悟境。世俗分别智即抽象理性思维，即以抽象语言概念为工具的人为的有限的认识方式。而禅悟之境是身心灵肉浑茫一片的天然本真之性与浑然混茫周遍圆融无所不在的佛性完全合一之境，是师徒二人心心相印之境，岂是世俗分别智这种人为有限之认识方式所能把握和表述的？对禅师的行为启示，只许体悟，不许反思，只能意会，不可言传。一反思，一言说，你就落在悟境之外了。

还有一种反语言的传道方式：即以反常的

语言表述方式来打破问道者的世俗思维逻辑，来截断他们的世俗习惯思路，以迫使他们绝处逢生，进入佛性智慧的正知正觉，达到了空得道之境界。

如问“什么是祖师西来意？”赵州从谏答：“庭前柏树子。”马祖道一答：“一个棺材，两个死汉。”如问：“如何是佛？”云门文偃答：“干屎橛。”洞山良价答：“麻三斤。”道钦和尚答：“山上鲤鱼，海底蓬尘。”木寂和尚答：“泥牛吼水面，木马逐风嘶。”

上述两问都是问根本的佛性禅意的。那东西是绝对无限的实体，根本就不能问的。若高僧大德发出此问，他便是考察你悟性的深浅了，你不答是不行的，因为“闭口又丧”，哑口无言意味着你滞塞住了，而“无住”（心灵无所执著）才意味着你与圆融流转的道体浑然合一。逢问不能转念思索，须张口即答。上述答语都是张口即来的高妙答语。若问妙在何处，答曰：只可意会，不可言传。若是一定要作解悟，可以如此解悟：佛性遍在，道体浑然，“庭前柏树子”、“棺材和死汉”、“干屎橛”、“麻三斤”，无不是道之所在。如庄子所言：“道在屎溺。”但也可以作如此解悟：什么“柏树子”、“干屎橛”、“麻三斤”，都是些与佛性禅意风马牛不相及的东西嘛！什么“山上鲤鱼，海底蓬尘”，“泥牛吼水，木马嘶风”，尽是些世上没有的东西嘛！真是岂有此理，莫名其妙！莫名其妙就对了，要的就是“莫名其妙”！其妙若能言说，就不是大妙之境。其妙无法名状，便懵然进入了不落言诠、不涉理路的禅悟境界。那一瞬间，就是物我两忘、天人合一的瞬间，就是自他不二、梵我合一的瞬间！上述那些莫名其妙的答语，为的就是让你“言语道断，理路尽失”：俗理俗念突然截断，人就懵然坠入嗒然自丧、惚然无我的境地，由此达到豁然顿悟，自性敞亮！这恰恰是一种绝妙的审美体验。

3. 随缘自在，到处理成

传统佛教的禅定方式非常严格，一般是静坐冥思。所谓趺跏而坐，双手合十，眼观鼻，鼻观心，经年累月，苦思冥想，万念俱寂，一意孤

行。真是苦其心志，劳其筋骨，刻意尚行，死而后已。这种参禅方式在禅宗看来是绝对不能悟道的。禅宗的参禅，讲究的是无心无念，自然适意。

六祖惠能曰：“住心观静，是病非禅，长坐拘身，于理何益？”（《景德传灯录》）意思是说，执著专心地静坐参禅，是邪道不是真禅。常坐不动，拘束身心，于彻悟禅理一点儿助益都没有。

本净禅师曰：“道本无修，禅师强修。道本无作，禅师强作。道本无事，强生多事。道本无为，于中强为。道本无知，于中强知。如此见解，自是不合。”（《祖堂集》卷三）意思是说，佛性本来圆满无须修为，佛性本来自然无须造作，佛性本来无为无事，无须生出事端，有为去修。

牛头法融曰：“一法不断，一法不得，此谓圣人。”有人问曰：“不断不得，与凡夫何异？”法融答曰：“有异。何以故？一切凡夫皆有所断，妄计所得。真心圣人则本无所断，亦无所断。故曰有异。”（《祖堂集》卷1）意思是说，得道之人，一件事也不戒断，一件事也不获得，一视同仁，无所择取，无所趋避，一任自然。而凡夫俗子则妄分是非，有所择取，那是永远得不了本来圆满无亏的道的。

慧忠禅师曰：“青萝夤缘，直上寒松之顶；白云淡演，出没太虚之中。万法本闲人自闹。”（《五灯会元》卷二）意思是说，佛性遍在，自然而然。万事万物本来天然，无所造作，而人偏偏无事生非，妄念纷起。刻意修道，亦属妄念妄为。

《景德传灯录》载大珠慧海一事，亦颇有意味。人问：“和尚还用功否？”师曰：“用功。”曰：“如何用功？”师曰：“饥来吃饭，困来即眠。”曰：“一切人总如是，同师用功否？”师曰：“不同。”曰：“何故不同？”师曰：“他吃饭时不肯吃饭，百种须索；睡时不肯睡，千般计较。”在慧海看来，饥食困睡就是参禅。而俗人之所以是俗人，就是悖离自然，饥不食，困不睡，直为身外之物搅扰得寝食不安。而刻意坐禅正