

符号学新视野丛书

圆融之执

艺境符号化的选择与审视

牛月明 著

中国社会科学出版社

符号学新视野丛书

圆融之执

艺境符号化的选择与审视

牛月明 著

藏北大学图书馆藏书

I206.2/69



0770590

— 91 —
中国社会科学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

圆融之执：艺境符号化的选择与审视/牛月明著．
北京：中国社会科学出版社，2003.5
ISBN 7-5004-3857-5

I. 圆… II. 牛… III. 古典文学—文学研究—中国 IV. I206.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 021622 号

责任编辑 曲弘梅
责任校对 林福国
封面设计 王 华
技术编辑 王炳图

出版发行 **中国社会科学出版社**

社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号 邮 编 100720

电 话 010-84029453 传 真 010-64030272

网 址 <http://www.csspw.com.cn>

经 销 新华书店

印 刷 北京奥隆印刷厂 装 订 三河鑫鑫装订厂

版 次 2003 年 5 月第 1 版 印 次 2003 年 5 月第 1 次印刷

开 本 850×1168 毫米 1/32

印 张 8.625 插 页 2

字 数 216 千字 印 数 1—3000 册

定 价 18.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书，如有质量问题请与本社发行部联系调换
版权所有 侵权必究

绪 论

在全球化语境下的文论话语众声喧哗中，许多人很愿意听到一种来自人类史上惟一不曾有过文化中断的国度之正常发言，但这种轻微而正当的声音却常被 20 世纪一些所谓的社会精英所压制或打断。因此，对中国文论的话语体系、思维方式乃至元范畴等的思索，就成了 21 世纪一些有平等意识、有职业责任感的文论工作者，不能推辞、魂牵梦绕、但又往往力不从心之事。开掘中国的原创性艺境论，探讨传统艺境论资源参与世界艺境论建设之可能与有效，从而确立自己的理论立场，应该成为本书的著述预设。据说如此的“宏大叙事”，有些文化在 20 世纪的六七十年代就已经放弃了，但太阳的光辉并不会同时洒遍地球的每一个角落，文论研究旨趣的中西错位和理论异质，是文论发展史上的一个基本事实，我们还是要走自己的路。

本书以中国古代学术资源为根基，以现代学术精神为内核，参照近百年被引进的国外学术资源，对建构中国艺境论的知识体系、思维方法和元范畴进行了重新的思考和整合。其思路大致如下：根据从关系中确立意义的符号学方法，对“文学”作为学科能指进行反思，从而确立“艺境”概念的意义；根据对符号化过程中要素与关系的梳理，明确艺境论系统的大致框架；根据对符号化过程中思维方法问题的认识，明确建构艺境论的方法问题。本书以体现中国艺境论较高成就的圆融式符号化选择为出发点，以执作为推动圆融发展的一种动力，辩证地说明二者在艺境

论建构中的作用。笔者力图将对艺境方法论的思考，具体到艺境符号化过程中不同人的选择；由艺境论的选择再到对这一选择的审视；由对艺境论的审视再回到中国艺境论的建构中，认为建构中国艺境话语的基点是：张多执而道圆融。笔者认为，从整体上讲，圆融是认识、把握对象的较好方式，是艺境符号化系统建构的最优化选择；从过程中讲，执著是推动圆融不断发展、健全的必要因素；对圆融与执的把握，不能抽象、空洞地重此轻彼，应视各自具体进展和位置而定。

我们显然无法认可有惟一正确研究方法的观点，或宏观或微观，或具体或抽象，或综合或细化。方法多元、各有侧重是迅速优化的一条途径，关键是研究者采取的方法是否是此时此地、此情此境中的最优化。同样，论题也不在大小，关键在是否创新及创新的程度如何。就本书而言，笔者非常尊重微观研究、具体研究、细化研究的成果及意义，同时也认为建立中国艺境论的话语系统，积极参与伴随经济全球化而来的文化多元化中的对话活动，是中国艺境论前进的当务之急。传统的中国艺境论并不乏“片面的深刻”，但缺乏在当今众语喧哗中发出声音的话语系统，当这个话语系统建构起来之前，任何朝此方向的努力，它的时代价值都是不言而喻的。当这个话语系统建构起来之后，再进行细化和否定，则又有了进一步的意义。“反者道之动”，但此“反”应以“大”、“远”、“逝”为前提。笔者认为，现在中国艺境论前进的关键在于：先进行总体上的建构与推动，然后（而不是现在）才是进一步的细化、否定和完善。

艺境研究作为一门知识，具有很强的历史性、地方性与语境性。因为产生这些知识的全体是历史具体的，产生知识的场所及针对性也是历史具体的。我们并不否认人类知识存在交叉重叠之处，但是这种交叉重叠部分必须在详细整体地分析各种地方性知识之后（难），尤其是在充分的交往对话之后（尤难）才能发现，

而且在言说这个重叠部分时必须时时念及它们的差别。而普遍主义者和本质主义者往往在寻找普遍本质，发现普遍“真理”和建构“普通性知识”的名义下，进行跨时空的综合（拼凑）。本书以“艺境”取代“文艺”，意在强调文艺学知识的历史性、地方性与语境性。

单纯就题目本身而言，“圆融之执”是自相矛盾的，因为根据不矛盾律的要求：在同一思维过程中，两个互相反对或互相矛盾的判断不能同时都真。但是，当我们把它放到艺境符号化的具体过程中时，这一判断却异常显豁地揭示出对象矛盾的两重性和辩证性。其实，不矛盾律的作用范围是有条件的，是指同一时间、同一方面，对同一对象而言，而本书将艺境界定为因情立体，以象兴境的符号化活动，随着活动重心在不同整体结构层次中的不断转移与变化，将会出现形式逻辑难以把握的问题而不得不上升为辩证逻辑。

本书把圆融和执看做人类符号化活动中两种相反相成的思维方式，圆融强调事物的整体性和对待性、结构性与层次性、流转性和模糊性。执则作圆融的消解方式而存在。但由于不同整体、结构、层次的转移与变化，圆融与执就只能相对而言，不仅圆融的静止表现为执，而且执往往也会成为圆融的一种形式。在一定范围、关系中的偏执在另一范围、关系内会转变为圆融，在一定范围、关系中的圆融在另一范围、关系内也会转变为偏执；重小整体的圆融可以导致忽视更小整体圆融的偏执，也可以导致忽视更大整体圆融的偏执，在局部上的偏执，可以推进整体的圆融，成为更大范围内圆融的一部分。偏执与圆融区别的关键在于：谁在说、站在何处说、把对象放在什么关系中说。因此，我们对圆融与执的把握与侧重，就应视具体情况而定。正因为圆融与执的相对性，我们在对圆融符号化方式的认识过程中也就完成了对执的符号化方式的认识。本书把圆融界定为人类符号化活动中的辩

证思维方式，也是人类认识研究对象时的系统方法和结构方法。如果说结构主义的方法着重于结构分析，目的是把握结构的功能，系统论的方法则侧重于整体分析，目的是选择最优状态，那么，圆融论的方法则强调把握整体中各要素的动态关系，目的是进入具体的（非抽象的）完善的境界。圆融论的方法之所以不同于黑格尔的辩证法、结构主义的方法和系统论的方法的地方，是它更重视中国的学术资源，但并不排斥其他的学术资源，它一般包括作为整体状态的圆融和作为发展过程的圆融，它把我们认识和处理的对象看做一个圆融符号系统，并进而强调这个符号系统的整体和对待性、结构性和层次性、流转性与模糊性。

在全球化语境的众声喧哗中，实际存在着可以圆融的两极，一极是着眼于公共性、普遍性的全球化话语，另一极是着眼于个性、特殊性的边缘化话语。而艺境论研究相对于着眼于公共性、普遍性的全球化话语而言，它是种族性、差异性、地域性文化研究意向中的一种声音，而相对于着眼于种族性中差异性、地域性文化研究意向而言，它又是公共性、普遍性研究中的一种声音。艺境论也只能是一种以中国古代学术资源为底蕴的现代理论，说它是现代理论是因为在中国古代有具体的诗文论、书画论、乐论、戏曲论、建筑论等，却没有统一的所谓“艺术论”，没有一个确定的领域来建立艺境，没有一部像丹纳的《艺术哲学》和黑格尔《美学》那样的文艺学专著。因此，统一的、综合的艺术境界是以现代人对艺术的理解为前提的。同时，我们的艺境论不同于西方艺术论的特点在于：以中国古代学术资源为底蕴。艺境论有时只能是在西化的大底色中涂抹些个性的、国学的色彩。这里所谓的“西化”，是指重共相、重用语言明晰地表达、重定义、重逻辑、重体系的传统，这并非只有西方人才有，但相对而言，也许西方人在这些方面做得更好些，没有这些就难成理论、难成体系，也就没有艺境论。同时，我们在艺境论中仍然强调重神

会、妙悟的思维特色。应该说，本书在构想时曾有为构建中国的艺境论话语体系做些实在工作的宏愿。但这一宏大意愿在现实实践中却不断地被削减、延缓，并常有力不能及的苦恼。

目 录

绪论	(1)
第一章 艺境·符号化·圆融	(1)
第一节 对“文学”作为学科能指的反思	(1)
一、“文学”作为一个学科概念，其能指与所指 之间充满着矛盾与歧解	(2)
二、本真性的文学不可言说，现代艺境论对“文学 是什么”的发问被认为是发问本身的错误	(9)
三、话语权力问题	(11)
四、文学文本中心现象的衰微和文化研究的兴起	(13)
第二节 艺境与符号化活动	(20)
一、艺境是因情立体、以象兴境的符号化活动	(20)
二、艺境符号化过程的要素和关系	(36)
第三节 作为艺境符号化思维方式的圆融	(42)
一、一画开天	(43)
二、和而不同	(51)
三、生生不息	(56)
第二章 圆融不执——中国艺境符号化的选择	(63)
第一节 作为要素与整体的艺境活动	(63)
一、作为要素的艺境活动	(63)
(一)“原道”与“文从道中流出”	(63)

(二) “言志”与“缘情”	(75)
(三) 文因时变	(80)
二、作为整体的艺境活动	(85)
(一) 由“文”而“丽”和“文”“笔”之辨	(85)
(二) 文史之别与别材别趣	(90)
(三) 法因于弊而成于过	(100)
第二节 艺境活动的圆融之思	(104)
一、情境：外师造化，中得心源	(104)
二、语境：不离文字、不在文字	(112)
三、意境：境生象外——艺境之特质	(117)
(一) 意基于言象	(117)
(二) 言、象归之于神韵	(119)
(三) 境兼虚实	(121)
第三节 艺境论表述的圆融之思	(124)
一、文史哲（史、论、评）的整合	(124)
二、中和兼济	(132)
三、生命化批评	(135)
第三章 圆融为执——艺境符号化的审视	(142)
第一节 因情立体之执	(144)
一、因情说	(144)
(一) 汉语历史语境中“情”的语义特色	(144)
(二) 传统艺境论中对“情”的不同态度	(152)
(三) “因情”说在诸关系对待中的意义	(164)
二、立体说	(167)
(一) “立”执	(167)
(二) “体”执	(175)
第二节 以象兴境之执	(181)
一、象执	(181)

(一) 从兽象到天象、形象、现象 (词义引申)	(181)
(二) 龟象和卦象中的拟象 (摹仿)、法象、象征与 想像 (词性转换)	(183)
(三) 从哲学之象到艺境之象	(185)
(四) 艺境之象的生成机制	(189)
二、兴执	(197)
(一) 兴喻与兴寄	(199)
(二) 兴感与兴会	(202)
(三) 兴味与兴趣	(205)
(四) 兴义再解	(206)
三、境执	(208)
(一) 以“境”论诗缘起	(208)
(二) 唐代诗境论	(231)
(三) 境与镜: 中西古典艺术的思维偏向	(245)
余论 圆融可执——艺境话语之重建	(259)
主要参考书目 (今人著述部分)	(263)

第一章

艺境·符号化·圆融

第一节 对“文学”作为学科能指的反思

语言是由集体共造的结构系统，它在给事物以井然秩序的同时，也成为一种凌驾于人之上的“暴力”，因此，禅宗认为“开口便俗”，近哲也有“语言牢笼”的说法。但有序的需要显然遮蔽了牢笼压制，人们心甘情愿地置身于牢笼并兴高采烈地用语言概念建构一个个模拟世界的理论体系。正是由于语言概念的相对确定，又常常令它们失去了生机和活力。毫无疑问，以“文学”为学科能指的现代所指，经过几代人的努力，已有相当稳定的界域，即指包含情感、虚构、想像等综合因素的语言艺术。随着文学所指在现代的相对稳定，当人们认真地以此所指重新审视文化史时，一些原来被称为“文学”的东西被分离出去，一些原来不存在或不显要的文体有了重要位置。由此，形成了我们现代的文学史写作格局，但当所指相对稳定后，我们又会进一步发现“文学”作为能指的局限和误导，特别是作为学科能指，至少应该考虑三种因素：(1) 约定俗成；(2) 文化传统；(3) 学科发展。如果是一个纯粹的新事物，它的命名就应该是纯粹的约定俗成的，如用“手机”或“大哥大”作为能指，指称一种新兴的通讯工具一样。但问题的复杂性在于：有现代稳定所指的“文学”早已存在，即被人们称做“诗”、“词”、“赋”等等的那些东西，且其能指也早就有其他约定俗成的所指，如“诗言志”、“诗缘情而绮靡”、“诗史”

等。在这种情况下，我们就不能不注意两点：一是能指的话语权，二是尽可能的贴切、恰当。“文学”作为一个语言符号，是能指所指的约定俗成，但“文学”作为一门学科，它需要分治的是与道德、科学等不同的知识领域，是与经、史、子等不同的知识领域，它的所指只能由与其他知识的关系来决定，因此，在同一能指中，由于与其他知识的关系不同，不同的历史时期又赋予了它不同的所指，现在，我们一般认为：文学的所指是情感的、想像的、形象的世界。在所指大致确定的情况下，对能指的选择就不仅是一个命名权问题，它还关涉到本学科的识记和发展，它应该尽量排除能指与所指之间的矛盾与混乱，尽量适应社会文化视野的发展变化，正是在这种意义上，我们说，“文学”作为学科能指，它已到了重新思考的地步，产生了内在危机。

一、“文学”作为一个学科概念，其能指与所指之间充满着矛盾与歧解

“文学”作为语言符号，是能指与所指的约定俗成，作为历史生成的概念，其所指又是在同一能指下不断流动变化的。在先秦汉语语境中，“文学”一般指文章博学，如《论语·先进》。魏晋南北朝时期，“文学”概念所涉范围逐渐缩小，晋陈寿《三国志·魏志·王粲传》有：“粲……善属文，……及平原侯植皆好文学。”这时的“文学”与“文章”同义。梁萧子显《南齐书·文学传》，传主主要是文章之士。这与汉代用“文学”主要指儒生相比，又有了具体的进步。当然，“文章”、“文学”的内涵与我们今天所说的文学仍不一致，它们不仅包含诗赋，还常指章表书记等应用文体，由此确立了沿用至明清的杂文学观念。尤其值得注意的是，魏晋以后，诗赋在文学中的地位逐渐突出起来，萧统编选《文选》以是否经过深思、是否综辑辞采、错比文华，作为选文标准，把经书、史书、子书都划到“文”的范畴之外，30卷

文章，有文体 30 余种，其中诗、骚、辞、赋四种文体，所占篇幅在一半以上。《文心雕龙》所论文体虽多，但认为最重要的是诗歌、辞赋和富有文采的各种骈散文，《体性》篇论述作家个性与作品风格的关系，列举了 12 人，代表了两汉魏晋各代“文”的最高成就；《时序》篇论述历代“文”与时世的关系，自先秦至东晋，其中除东汉外，其他各代均以评述诗赋作家作品为主。《南史·颜延之传》中记载刘宋时期的颜延之，以有韵为文，无韵为笔。宋齐时以韵区分文笔已成普遍认识。刘勰说：“今之常言，有文有笔。”（《总术》）到了萧绎，“文”就只限于诗和辞赋了。其《金楼子·立言》说：“古之学者有二，今之学者有四。夫子门徒，转相师受，通圣人之经者，谓之儒。屈原、宋玉、枚乘、长卿之徒，止于辞赋，则谓之文。今之儒，博穷子史，但能识其事，不能通其理者，谓之学。至如不便为诗如阎纂，善为章奏如伯松，若此之流，泛谓之笔。吟咏风谣，流连哀思者，谓之文。……学者不能定礼乐之是非，辩经教之宗旨，徒能扬榷前言，抵掌多识，然而挹源之流，亦足可贵。笔退则非谓成篇，进则不云取义，神其巧惠，笔端而已。至如文者，唯须绮縠纷披，宫徵靡曼，唇吻遒会，情灵摇荡。而古之文笔，今之文笔，其源又异。”在这里，不仅经、史、子已排除在“文”之外，章奏一类的应用文也被排除。“文”的特征被概括为抒写性情、以情动人，文采华美，讲究声律。这的确是非诗赋莫属了。

六朝及唐初骈文大盛，不但促进了今天所谓的“纯文学”的发展，也影响到了一般应用文的语言表达方式，当人们把骈文的形式绝对化，过分追求词藻华艳、典故堆砌、格律严密时，就会束缚思想的交流，妨碍流畅的表达，形成华而不实的文风，所以，中唐以后，文与道的关系被历代文人特别是文章家所重视，虽然各道其所道，然义“百虑而一致，殊途而同归”。人们不再强调文笔之分，也不再重视文学与文章的区别，“文学”又回到

了文章与博学合一的路子上来。由于唐代诗歌创作极盛，人们便以“诗文”并称，成了诸体制中最主要的两种体裁，并在以后的文坛上占据了主导地位。至清代，乾、嘉以学为文的风气又有了进一步的发展，再加之桐城派理论及创作的巨大影响，文学观念的辨析又显得必要了，阮元不满于自唐宋八大家以来，把经、史、子、集统称为“古文”的提法，着眼于改变古文创作中的平直疏浅、音韵失和的习气，针对桐城派雅洁有余、文采不足的创作倾向，以南朝文笔说和《文选》的观点为基础，提出“专名为文，必沉思翰藻而后可也”（《书梁昭明太子文选序后》），认为“文”要区别于“笔”、“言”、“语”，就应在文韵、偶对和词采方面下功夫，这为当时的人们思考文章中的艺术精神问题提供了有益的提示，但距现代所谓“文学”的观念还相差甚远。

现代汉语语境中（特别是文学理论语境中）的“文学”，一般定义为“语言的艺术”，应该属“美的艺术”的一个门类，但由于“文学”中的诗词在中国传统社会生活中的重要地位，“文学”中的小说在现代社会生活中的特殊地位，现代社会的人们经常把“文学”与“艺术”并举，又简称“文艺”（非“文艺学”之文艺）。现代汉语语境中（特别是现代文学理论语境中）的“文学”，其语源是西语“literature”，既非中国传统之“文学”，也非中国传统之“文”。而“literature”也有广义与狭义之分。广义的“literature”是指印刷或手抄的材料，其词根语源是 liter（文字）。近代欧洲的文学史写作者，多是历史学家和文献编纂者，在他们看来：“文学研究不仅与文明史的研究密切相关，而且实在和它就是一回事。在他们看来，只要研究的内容是印刷或手抄的材料，是大部分历史主要依据的材料，那么，这种研究就是文学研究。”^①而狭义的“literature”则与“诗”（希腊语：

^① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，三联书店1984年版。

poiesis; 英语: poetry) 和“艺术”(希腊语: tekhnē - ; 英语: art; 拉丁语: ars)“美学”(Aesthetika)密切相关。在古希腊的神话信仰时代,“诗”不同于“艺术”(技艺), (1) 诗属神灵凭附的神圣产品, 艺术是人为技能的世俗物。(2) 诗人的创作所凭借的是神力, 艺人的制作所凭借的是人智(知识)。(3) 诗人在迷狂状态下代神立言, 艺人在清醒状态下按一定规则、技巧制作产品。所以, 诗高于“艺术”。但到了柏拉图那里, 诗的神性价值遭到怀疑, 柏拉图要将诗人驱逐出理想国, 是因为诗不能给人们提供理念知识, 而只能给人以非理性误导, 诗人要么凭借感观经验去摹仿个别事物的外观, 要么凭借神灵附体的迷狂而胡言乱语。诗诱发情欲的放纵, 导致理性的迷失, 破坏了正常的人格和谐。尽管诗人的言词非常美妙动听, 然而“吾爱荷马, 但吾更爱真理”。理想国的大门是不应对诗敞开的。作为柏拉图学生的亚里士多德, 声称吾爱师更爱真理。他对艺术(技艺)进行过两种不同的分类, 一种是继承早期智者的分类法, 将技艺划分为“实用性技艺”和“娱乐性技艺”(《形而上学》第3页)。另一种是继承“摹仿说”的分类法, 将技艺划分为“补充自然技艺”(生产和制造自然中所没有的东西的技艺)和“摹仿自然的技艺”。正是“摹仿技艺”的属性, 使诗(包括音乐、舞蹈、戏剧、史诗、抒情诗)与绘画、雕塑走到一起, 成为后世的“艺术学”和文学理论(诗学)的开端, 引发出“诗性”(文学性)的话题。然而亚氏的“摹仿技艺”分类法因《诗学》手稿在中世纪的埋没而未进入当时人们的思想, 人们通常将人的技艺(艺术)分为七种“自由的技艺”和“机械的技艺”。七种自由的技艺包括: 语法学、修辞学、逻辑学、音乐、算术、几何学、天文学。七种机械的技艺包括: 烹饪术、裁剪术、造屋术、造车术、医药术、经商术、兵术(或裁剪术、防御术、航海术、农术、商术、医术、

剧场术)。^① 在这时,人们对现代的“艺术”概念所包括的诗、雕塑、绘画等艺类是视而不见的,也许能从另一个角度说明“诗非艺术”的观念仍很流行,而绘画、雕塑仍属于边缘性的实用活动。文艺复兴时期,人们开始将“美的艺术”与实用工艺、画家、雕塑家和匠人区别开来。“16世纪佛罗伦斯科·达·赫兰在谈到视觉艺术时就曾选用了‘美的艺术’这个表达”。^② 1747年,法国又有人把绘画、雕塑、音乐、诗歌、舞蹈、建筑与修辞纳入七种“美的艺术”,其共同的属性是对现实的摹仿,这样,“美的艺术”就与“摹仿艺术(技艺)”联系起来,狭义的艺术(美的艺术、摹仿的艺术),终于从广义的艺术(技艺)中分离出来,但这种分离又常将艺术看做一种科学(如达·芬奇)。真正将艺术与科学加以区别,而最后确定现代的艺术概念的是美学。鲍姆加登认为科学知识是基于纯理智的,而审美艺术则基于感官和理智的混合。康德在纯粹感性领域和纯粹理性领域之外确证了艺术独特的活动领域,并将天才、独创性、想像力等概念列入艺术,从而在“摹仿艺术”之外确立了“审美艺术”的思路;黑格尔把艺术看做是“典型的审美活动”,将艺术空间确立为:诗(抒情诗、戏剧诗、史诗)、绘画、雕塑、音乐、建筑,从而最终确立了现代的“艺术”概念。18世纪,弗·施莱格勒在《古今文学史稿》中将人类的知识活动分为学术、宗教、哲学、文学,“文学”获得了现代意义的诠释。米勒认为,“在西方,文学这个概念不可避免地要与笛卡尔的自我观念,印刷技术,西方式的民主和民族独立国家概念,以及在这些民主框架下言论自由的权利联系在一起。从这个意义上说,‘文学’只是最近的事情,开始于17世纪

① 参见余虹:《中国文论与西方诗学》,三联书店1999年版。

② [波兰]塔达基维奇:《西方美学概念史》,学苑出版社1990年版。