

本刊特稿

编者按：《新文艺理论体系论》是王锺陵先生费时十五年撰写的篇幅达四百五十万字的巨著《二十世纪中西文论史》的结语，除引论与尾声外，计分六编。本刊征得王锺陵先生同意，特予连载。此期所载为：第二编《文学的起源、本质、思维方式、功能及其两种关系》。

新文艺理论体系论(三)

王 锺 陵

(苏州大学 文学院,江苏 苏州 215123)

摘 要：氏族命名，就感性的生动性以及其所体现的原始人类与自然界的那样一种诗性的联系而言，实在可以称之为最初的文学。只有从人文世界之最初形成对于原始先民的意义上去认识文学的起源，才是存在论的，并且是新存在论的，而且也才将这一问题溯源到最为原初的亦即基始的状态。从文学的起源我们可以理解，文学的本质是表现中包含有反映。在形象思维能力形成的过程中，我们不仅清晰地看到了现象界、认知世界与人文世界的贯通、融摄，而且还可以看到，在此种贯通、融摄之中，有着因为思维能力的提高、思维方式的变化而产生的认知世界与人文世界的协变关系。为了实现文学理论从认识论向新存在论的过渡，我们必须确立以语言为介质而构建为了主体之存在的艺术化了的文化—意义世界之文学观。存在论的文学与艺术的功能在中国园林中体现得分外的清楚。历来的文艺理论爱划分文学的内部因素和外部因素，但恰恰忘记了外部因素可以转化为内部因素。逻辑规定性是综合内外的，它是由种种社会条件所转化成的文学自身的内部要素，因而是文学内部因素与外部因素的一种凝定。

关键词：文学的起源与本质；形象思维；文学与艺术的功能；中国艺术精神；形式与内容

作者简介：王锺陵(1943—)，男，江苏南京人，苏州大学文学院教授、博士生导师，主要从事原始意识、神话思维、中国文学史与方法论以及中西文论的研究。

中图分类号：I0 文献标识码：A 文章编号：1001-4403(2014)03-0001-09 收稿日期：2014-06-20

第二编 文学的起源、本质、思维方式、功能及其两种关系

第一章 文学的起源与本质

1. 文学的起源

正是从《新文艺理论体系论》第一编《总论》

第一章《哲学观》所述四重世界的贯通性、融摄性出发，区别于劳动说、巫术说与游戏说的文学起源论，我在拙著《中国前期文化—心理研究》中提出了“命名”为文学之起源的观点：

我们在氏族的名字中，明显地看到一张撒开的原始文化之网。奥马哈人中的鸬鹚氏，其男孩的用名有“长翼”、“在空中颀颀之鹰”、“白眼鸟”等；女孩的用名有“黎明时的啼鸟”、“群鸟中的

一只”、“鸟卵”之类。这些名字展示了原始族群以氏族动物图腾为晶核的意识凝定。在这种凝定中,不仅愈益广泛地渗进了该氏族部落生活环境和物质生产活动中的认知内容,而且明显有着一一种对于生命之根的认同意识。

由于其具体思维的方式,原始人的名字往往带着一股扑面而来的鲜活清新的自然气韵。易洛魁人塞内卡部落的名字有“顺流而下的独木舟”、“悬挂着的花”、“美丽的湖”之类。而奥撒格人的黑熊族的名字则有“闪亮的熊眼”、“草原路径”、“无草土地”、“黑母熊”、“黑熊皮脂”等。围绕着一个晶核,辐射出一片视域宽广的天地。这一些氏族命名,就感性的生动性以及其所体现的原始人类与自然界的那样一种诗性的联系而言,实在可以称之为最初的文学。

所谓文学的起源,其实即是人文(文化一意义)世界之最初形成。这一世界直接是在特定氏族的认知世界的基础上生成的,并融摄了特定氏族的认知世界。

由于氏族部落的集结需要一种意识形态的配置,又由于原始人类与自然有着一种全面的融入关系,所以先民们要在与自然的总体联结上寻找自身的位置便是必然的了,这就是说要构建一个社会与自然的同态结构。通过这种同态结构,他们将自己置于一种秩序之中,并从这种秩序中寻求力量。由于这一原因,所以许多自然神话其实并不旨在对自然作解释,而是旨在诠释一种关于自然本身及其与人之间关系的逻辑秩序。自然状况通过图腾、灵物等词项被编码到种种意象组合之中,从而构建出一个日趋增大的文化一意义世界。在这个文化一意义世界中,不仅有着一个认知结构,而且有着一个评价结构,以及相应的多种感情之凝定。可以看出,先民们对现象界的原初的认知就是为其原初的人文状态所限定、所融摄的,它们在发生阶段就是贯通的、浑化的。或者用本《结语》第一编第一章“哲学观”之第一节讲四重世界理论中的话说,认知世界和人文世界绝非是割裂的,而是在现象界中一并孳育生长着的。包括对外物与人自身的命名活动,所构建的正是上述这样一个日趋增大的文化一意义的世界。具体到原始先民的名字上来说,便是要在与自然的总体联结上寻找自身的位置。

只有从人文世界之最初形成对于原始先民的意义上去认识文学的起源,才是存在论的,并且是新存在论的,而且也才将这一问题溯源到最为

原初的亦即基始的状态。

2. 文学的本质

从文学的起源我们可以理解,文学的本质在于它既是一种反映,又是一种表现,因而是反映和表现的统一,并且是反映被包含在表现之中,亦即客体的内容是通过主体的编码而体现的。因此,准确地说,文学的本质,是表现中包含有反映。虽然随着各个时代社会审美心理的不同以及文艺部类的不同,反映和表现作为两个因素在统一体中的比重有着很大的消长变化,但无论何种文艺部类与艺术风格的作品都不可能只有其中一个因素而完全没有另一个因素。这是为认识和审美的关系所决定的,亦即是为认知世界与人文世界所具有的相互生成与融摄之关系所决定的。纯粹的反映论与表现论,都是不正确的。

第二章 形象思维的形成及其特征

1. 总述

形象思维的产生、发展过程,大致可以分为三个方面:一是在由巫术观念所决定的神幻的思维形式中,构成形象思维的一些重要的心理能力之形成;二是在以人为基准的类比心理基础上,产生出来的移情与拟人的形象思维方法;三是在具体思维所表现的个别化与整体化相统一的特征中,所形成的对形象的整体把握方式。

2. “内心视象”与“由‘神’赏‘幻’”

原始人类由于其动物般的生活条件和生产方式,直觉地感到了自己和动物的直接的同一状态,从而产生了人类与动物有着某种血缘关系的朦胧观念。现实的人既然存在于“草木榛榛,鹿豕豸豸”^{〔1〕70}的原莽状态中,那末人的观念自然也就处于同种种自然物的浑沌一片的联系之中了。

原始人类将这种人与自然物浑沌一片的联系观念,推广到各种自然物的相互关系中去,同时也因为自然界在原始人的眼中呈现着一种不可理喻的变动面貌,对于诸如天气变化以及生物之间、各种自然力之间相生相克的种种关系,原始人类还不能从正确的因果关系上予以理解,因此在原始人类的意识中整个自然界各种自然物之间也就都处于浑沌一片的联系和变动之中了。正是

有关形象思维的详细内容,可参见王锺陵:《原始思维与形象思维》,《苏州大学学报》1988年第3期。

应该从原始人类这样的一种自然观和宇宙观上,我们才能认识到神话中表现了种种奇异变幻的,在今天看来似乎是不可思议的想象之所由产生的基础。

原始人从其动物崇拜、自然崇拜的心理出发,以幻觉的心理功能,迷信着某些真实的或想象的动、植物和一定的自然力的神异本领。这种把握自然的思维方式,我们可以称之为神幻的把握。说详细一点,就是由虚幻的观念出发而企求达到某种神异的功效。

这种幻觉的心理,不仅对于种种自然物相互联系作非真实的想象,而且还常常将这种非真实的联系具象地映现在头脑和行动中。这一点在种种巫术礼仪中表现得相当明显。原始人在进行这样一种巫术性舞蹈时,必定有一种十分强烈的“内心视象”,也就是说他们必定十分强烈地沉溺在一种幻觉的心理状态之中。不仅是这种“内心视象”,而且是把“内心视象”转化为外在形体动作的能力,构成了一种艺术得以产生和发展的心理的胚胎。

当然,这一种心理能力得以形成的根本原因,还是在于诸如制造工具、用具之类的劳动。这种在劳动过程开始时就已经观念地存在着的关于某一劳动产物的模式,正是一种“内心视象”。它在开头阶段,必然是对自然物观照、模仿的结果;而在其后的发展中,基于千百次不同的观照和模仿的经验之上,劳动者在形成这种“内心视象”时,则又必然加上了提炼、补充、发展的工夫。在千万次劳动过程中形成的这种心理能力,又在诸如舞蹈、壁画之类的巫术活动中取得了更加接近于某种专项艺术能力的锻炼。因为在舞蹈中这种心理能力要表现在形体动作的节奏之中,而在壁画中,则需表现在由线条、色彩所形成的画面之中。未来的艺术正是由于这种专项能力的形成而得以发展的。

此外,从巫术活动中所表现出来的原始人类对自然物的神幻的把握方式,对于形象思维的胎孕来说,还具有一种更为直接的意义:就是在这种神幻的把握方式中,不仅有着美感的萌芽,而且还演化出了一种可以名之曰“由神赏幻”的审美的心理结构。

这种由“神”(神异的经历和功效)赏“幻”(幻影)的方式,同由“幻”(虚幻的观念)致“神”(神异的功效)的方式是大不相同的。在由“神”赏“幻”的方式中,对于自然物的神异功能,人们

虽还有所记忆,但并不认真相信也不十分去追求了。在这里,人们终于划清了虚幻同真实的界限,清醒的现实精神终于突破了巫术观念沉重的笼罩而昂起了理性的头颅。同上一点相伴随的是,在由“神”赏“幻”的方式中,人们意绪的侧重点转移了,实用的成分日渐减弱了,审美的成分更其成长了。这种思维方式对于自然物的把握,虽然也有着对于自然物感性外形的感知,却是更侧重于和这种自然物相附会的神话传说之类的观念对于人所能引起的幻觉心理,因此它就同那种清新地、如实地以自然物的客观属性和本来面目为主要反映对象的现实主义创作的心理特征相区别,构成了浪漫主义创作的心理特征。不过值得注意的是,浪漫主义创作方法也是在接受了理性精神的洗礼以后才真正得以建立的。只有当理性精神的胜利大致上廓清了巫术观念的虚妄以后,美感才能获得独立的成长,从而使由“幻”致“神”的巫术心理结构发展为由“神”赏“幻”的美感心理结构;对创作者来说,则应该说是发展为由“神”求“幻”的心理结构。神幻的思维方式在经过这样的改造、充实以后,长久地保存了下来,成为浪漫主义文艺创作赖以进行的心理基础。

3. 类比心理与“君子比德”说

在人类的力量有一定增长的基础上,在人的意识有了一定程度的形成之后,原始先民们产生了以人类为基准的对于自然物的类比心理,并从而在这种心理的基础上产生出我们称之为“移情”、“拟人”之类的形象思维方法。

在现实生活中,人类进行着人化自然的实践;相应的,他们在意识中也就会把自然物人化。这就很自然地培养了以人为基准的类比的心理素质,同时也就产生了对动物或者严格地说是对部分动物的亲切的感情。

以人为基准的对于自然物的类比观念,显示了人类在对自然物的观照上作出了把握得更深的努力。人们已不满足于感性外形的观照,而企图去理解自然物的内在,它的思想、感情等等了。这是原始人类企图进一步理解周围自然的一种认真的努力,是一种包裹在巫术观念中的理性,是原始人类继动物崇拜、自然崇拜后产生的认识世界、把握自然物的又一种思维方式。当然,动物崇拜、自然崇拜的把握方法在很长时间中,仍然与这种新的把握方式相并存、相渗透着。它是原始人类完整的思想体系中的一个有机的组成部分

分。这种对周围自然作深入一步理解的努力,标志着人类观照对象的要求愈益提高了,说明人类观照对象的心理能力已经增强了。当然,这种观照还是以原始人类关于各种自然物处于浑沌一片联系之中这样一种自然观和宇宙观为基础的观照,因此这种观照所采用的类比方法也必然是对自然不加区别的虚幻的类比。

当人类的理性的分析能力,终于将无机界和有机界区分开来,将各种不同的生命现象区分开来时,原始人观念中那种浑沌一片的联系就分解了;当人们对具体事物有了实在的知识时,虚幻的类比也就不复存在了。然而,在谬误的外形被廓清以后,于人类幼年时期形成的这种类比的方法,不仅成了逻辑思维中的一种重要方法,而且也构成了形象思维的一个有机组成部分。

这种以人为基准的对自然物的类比心理素质,对于人类掌握自然美,更是有着至关重要的意义。自然美观念的形成,不仅在于人们对客观事物的光彩、色泽、线条、形状等感性外形的把握,而且更在于人们把自己对美好事物的理解移入了客观的自然物之中,也就是说在客观的自然物身上,透射着人类自己的美好属性。我们可以毫不夸张地说,离开了这种在原始时代培养起来的以人为基准的对于自然物的类比的心理能力,对自然美的认识几乎是不可能的。中国早期对自然美的认识,更是同这种类比的心理有着极为直接而明显的关系。孔子说“岁寒然后知松柏之后凋”^{① 232491},便是在松柏经受霜雪而不落叶的自然属性上类比了人能够经受艰难困苦考验的坚贞品格。“君子比德”说发生得那么早,影响又是那么的普遍和久远,几乎成为先秦两汉的人们认识自然美的一种模式,正是直承了远古人类对于自然的这种以人为基准的类比的把握。

4. 整体性把握与通过形象捏塑进行抽象的方法

原始人由于缺乏抽象思维能力,他们总是用具体的形象来进行思维的。比如对于相对抽象的时间,原始人是通过具体的太阳空间位置的变化来把握的。原始人在相当长久的年代里还不能够一般地去谈论事物,他们总是特殊地去想去说的。

然而另一方面,原始思维又表现出一种强烈的浑沌的整体性特征。

原始人是从一种总和的角度来把握周围自然的。因为在原始人周围的自然常常是同他们自己

因动态的经历而获得的视觉—运动的表象结合着的,所以他们能在表象的展开中详尽无遗地记住周围环境中大大小小的事物,从而形成一种对于诸如狩猎之类的行动很有用的“地点感”和“方向感”。

原始人类所获得的种种表象,常常又是在能够产生极为深刻印象的条件下获得的。因为诸如狩猎等生活经历总是充满着激烈、紧张的内容,而且这种内容又总是被能引起某种特定情感的巫术观念所渗透,所以在原始人的种种表象中常常浸润着一种强烈而蛮野的情感体验。巫术礼仪的经常举行,则又使原始人不断重复和加深了这样一种情感的体验。可以认为,在一定意义上,说原始人想象着什么同说原始人体验着什么,几乎是同义语。原始人类不仅以极为具体的表象来把握外物,而且还伴随着浓烈的情感体验。这种具体的表象和情感的体验又常有转化为诸如舞蹈、绘画等动作性表现的要求,也就是说,原始人是以整个身心来把握外物的。这同上面所说对于客体的整体把握相对应,讲的是主体以感知、情绪、行动三者相综合的整体的方式去把握外在形象。

具体思维既然是一种思维,在其发展的过程中,就必定要走向一定程度的抽象和概括。当原始人以“像石头一样”来表示硬的时候,他们就在这种个别的具体中达到了一般的抽象的类的表现。而这种在个别的具体中表现一般的抽象的类的方法,同原始人将内心视象转化为外在形体动作时所必然要有的取舍、提炼、组织的心理能力结合起来,原始先民就能在表象丰富积累的基础上,通过对形象的修改、补充、发展、综合,创造出一个更能表现他内心幻觉的第二种形象来。这样一个由心灵捏塑出来的形象,具有与客观实在直接同一的形象完全不同的意义,它能够反映一种更加抽象的意义,因而具有更大的概括性,因为“这第二种形象本身并不就是目的,而只是用来阐明一个与它相关联的意义,因而依存于那个意义”^{① 3365}。这样,虽然原始人类还是用具体形象在思维,但是由于心灵的捏塑作用,思维中的具体形象已经不同于实物的具体形象了。在这种思维的具体形象中已经有了更多的虚构,因而也就有了远为广阔的空间,让心灵去阐明一种意义。这样,原始人类的思维就沿着一条和日后逻辑思维所不同的独特的道路,达到了对现实的抽象和概括。这条独特的道路就是在思维的过程中,不仅一直离不开形象,而且是凭藉形象的改变和丰

富去进行抽象。于是,具体和抽象沟通了,具体思维中的抽象也就实现了,从而达到了对形象的具体和抽象、外形和意义、个性和共性相统一的整体把握。

当理性的清风一步深一步地更多地吹散了浓重的巫术迷妄以后,人们对于主体与环境、形象与感情、思维与动作、心灵与实在之间的界限就划分得愈益清楚了。然而,原始人具体思维中突出的个别化特征,如画一般思维和表达的习惯,以及通过形象捏塑进行抽象的方法,成为形象思维中的本质特征——个性化与本质化同时进行——形成的基础,而且具体思维中那种以整个身心把握形象的方式,仍为人们从事艺术创作和艺术欣赏所继承,尽管其具体风貌会随着历史时代的不同而发生变化。

在形象思维能力形成的过程中,我们不仅清晰地看到了现象界、认知世界与人文世界的贯通、融摄,而且还可以看到,在此种贯通、融摄之中,有着因为思维能力的提高、思维方式的变化而产生的认知世界与人文世界的协变关系。这种协变关系的基础,是作为保障人的基本需求所必然要进行的人化自然的对象化劳动。虽然认知世界是在人文世界的融摄下形成的,但人文世界也因认知世界的变动而变动,亦即生成人文世界的新成分,以至于形成一个新的人文世界。当然,认知世界与人文世界之间存在着矛盾关系,旧的人文心理与文化构成限制着对于世界的新认知,但新认知最终还是能够推动人文心理与文化构成发生与之相一致的变化,亦即产生一个新成分日益增多的人文(文化—意义)世界。

第三章 文学与艺术的功能

1. 新文学观:构建艺术化了的文化—意义世界

要实现文学理论从认识论向新存在论的过渡,我们就必须确立以语言为介质而构建为了主体之存在的艺术化了的文化—意义世界之文学观。

整个社会科学研究的极重要的价值之一,乃在于为民族构建一个文化—意义的世界。在这个文化—意义世界的引导下,民族活动的现实界才能获得方向,世界也才能得到其所以然的界定。每日重复的、单调的、往往是偶然的个人的行动,方才取得了一种目的。单个的人,正是凭藉着这一文化—意义的世界,去抵御存在的偶然性、艰

难性,并将存在的非理性转化为理性的,于是存在便意义化了。而整个民族,又正是在这一意义化中,凝结为一体的;并以此为航标,而渡越历史中那时而平缓散纤的波流、时而急浪奔涌的惊涛的。文学史研究,如能以其浑涵了丰博历史内容的审美的光彩,映现在这一民族文化—意义的世界中,则文学史的研究对于民族的存在和发展,就作出了特殊的贡献。

2. 文学是社会良心的体现,应具有高出时代的内容与诗性的美

主体之存在有社会和个体两个层面,因而文艺所构建的文化—意义的世界,既应该是社会良心的体现,是整个社会人生体验的表现,又必须有助于个体对其生存作文化的开拓。

杜甫诗圣的地位,既缘于他深臻于诗律的艺术的完美,也因为他“穷年忧黎元,叹息肠内热”^{④ 4 1265}的悯诚感动了后人,以及他“朱门酒肉臭,路有冻死骨”^{④ 4 1270}的鞭挞警醒着社会的良心。从这个角度说,文学天然地是反抗统治阶级、反抗既得利益集团的,是维护弱势群体、维护社会的公平与正义的。弘扬民族的正气与揭露丑类的卑鄙,是相辅相成的两个方面。趋时的奉承,对于当权者的歌功颂德,是丧失人格的御用文人的行为。只有司马迁犯颜进谏及其在遭受宫刑后完成的伟大著作《史记》,只有文天祥英勇殉国及其留下的抒发“人生自古谁无死,留取丹心照汗青”^{⑤ 5 1534}誓言的一系列作品,以及其他众多作家学者们超脱平庸的行事及其独标高格的作品,方才为一个民族、一个社会树起了文化—意义世界的坚固的支柱。

文学在反映时代和引导人们认识时代之外,它还应有一种高出时代的人生的内容,一种历史的、哲理的内容,一种诗性的美。虽然人生都在一定的时代之中,但人生和社会在其不同的形态中,却又有着相似的或相通的问题,这类问题便可以构成文学作品之超越了一定时代的内容。

文学作为社会的良心,还在于它将一个民族、一个社会中种种人生的体验丰富而鲜活地表达出来,无论是欢欣的、痛苦的、无奈的、悲观的,甚至是绝望的。文学既不应该是粉饰太平、奉迎颂德的工具,也不应该是宣泄低俗欲望的载体。它对于种种人生体验的表达是严肃的、求真的、引导人生向上的。用海德格尔的话来说,“此在在良知中呼唤自己本身”^{⑥ 6 1329},亦即要以良知的声

音来唤起本真的自我。

真正的文学,是勇气、骨气与卓见的体现,是对人生意义的重建,是对人的诗性的提高,是对民族精神力量的凝聚,是人类心灵的交流,是一种独创性的审美体验与形式的凝定。

3. 帮助个体存在作文化的开拓

文学与艺术还应该帮助个体存在作文化的开拓,所谓“文化的开拓”即是生活的文化化、审美化。日常生活,亦即海德格尔所说常人状态。海德格尔认为,由闲谈、好奇与两可构成了此在的存在,这是一种基本的存在方式,谓之沉沦。“沉沦于‘世界’就意指混迹在这种杂然共在之中。”^{[6]213}如果要超脱于日常平庸生活对于人的腐蚀,那就要使在世之存在的展开状态文化化、审美化。

陶渊明是这样做的一个典范:他的名诗《饮酒》其五对一种人生哲学作出了概括:一方面是“心远地自偏”^{[7]998},心灵对环境进行了过滤和障隔;另一方面是“此中有真意”^{[7]998},即从眼前的景物去会心玄远。文化化与审美化既改造了又补充了环境,从而在客观的物质环境中更多地渗入了精神的因素,因此这样一个环境就不是原来的纯然客观的环境了,而是一个客观环境和自我心灵相互作用、共同营造了的环境。这实际上已经是一种意蕴意义上的环境了,是一个按主观的目的、因主观的作用而变形了的环境,是一种实与虚相结合了的心理化了的环境。这种环境是个体为了摆脱整体的更大范围的社会和自然的环境,而营造的一个局部的、个人的空间。在这个空间中,自我的心灵可以得到休息和愉悦。这种环境往往具有很强的审美的特征,亦即是说它往往是以审美的要求形成的。

文化化与审美化,心灵对环境的过滤和障隔,会心玄远的追求,这三者的结合,使得陶潜十分完美地高标了一种魏晋以来所逐步成熟了的新的生活方式和新的人生态度。

在这种生活方式中,不存在超感性的世界,亦即人的存在状态不处于形而上学的笼罩之下。我们还是看他的《饮酒》其五:前四句写了他遗落世事的闲淡心境;中四句“采菊东篱下,悠然见南山。山气日夕佳,飞鸟相与还”,不仅写出了一个悠远而有生气的自然,而且还表露了他在自然中怡然自得的心情;末二句“此中有真意,欲辨已忘言”^{[7]998}作结,徵士和自然的亲切关系,

以及他在与自然交融中所能获得的愉悦和乐趣,都尽在此“忘言”中了。这里没有心物对峙,有的是天人相亲;所体现的不是认识论,而是存在论。这种由陶渊明完美地体现的魏晋以来所逐步成熟了的新的生活方式和新的人生态度,在中国历史上一一直持续着,并成为中国艺术精神之所在。

4. 中国艺术精神

对这一点,我们可以举个清代的例子来说明。郑板桥曾说:“十笏茅斋,一方天井,修竹数竿,石笋数尺,其地无多,其费亦无多也。而风中雨中有声,日中月中有影,诗中酒中有情,闲中闷中有伴,非唯我爱竹石,即竹石亦爱我。”^{[8]168-169}修竹数竿的艺术化了的庭院并不大,郑板桥却能通过眼前这不多的几件具体物事,去体会大自然的风雨声息、日月光影,并从这种体会中感到有情有伴而自得其乐于其中。这种生活方式的实质正是人在对感性的具体自然物的感受之中,推拓开去领受远为阔大的自然,从而表现了人向自然的融合和自然之化入于人的生活中。

海德格尔有个著名的命题“人诗意地栖居”,他曾将之与“作诗”联系起来作过这样的阐述,他说:“……人诗意地栖居……”,也即说,作诗才首先让一种栖居成为栖居。作诗是本真的让栖居。但我们何以达到一种栖居呢?通过筑造。作诗,作为让栖居,乃是一种筑造。”^{[9]465}所谓诗意地栖居,是让穿行于天地交合贯通中的人,栖居于天地之间的人之心灵,转向神的尺度,以神性度量自身。或者换个更为简明的说法,所谓诗意地栖居,即是在天、地、神、人的四重整体中逗留着的人,以这一整体的贯通敞开成其自身的本质,而人性地栖居在这片大地上。这就叫作诗,作诗因而成为原初性的筑造。到《艺术与空间》一文中,海德格尔所说的世界更是成为一种“自由之境”,这一自由之境是辽阔的,它让一切物涌现、持留,让人栖居,诸神则逃之夭夭。海德格尔虽未否定神性,却不以之为人之尺度了。

相比之下,中国式的生活方式,比之海德格尔“人诗意地栖居”命题所阐述的,更具有一种天人相亲的内容,并且也具有更多的艺术成分。中国园林在这一方面体现得十分明显。

中国园林可以说是上述中国式的生活方式的物化。高爽之轩楹,邻虚之窗户,收花药果竹之烂漫,感鳞次四运之消息。这是一个虚中有实、实中求虚的情态化了的的空间。士人们于其中,招

致宾友,以文酒自娱。诗情和哲思的融入,使园林在具体的景象之中又表现出一种景外之景、象外之象。说穿了,园林建筑不过是王弼由具体的言、象出发而忘言、忘象以得于大象这一哲学思想的物化的凝结。可居、可行、可游、可望的园林,作为生活环境和艺术环境的统一,其目的在于改造平庸乏味的日常生活,使之情趣化、高雅化。在这种意向化了的生活环境中,士人们可以就在日常生活之中接近自然,体悟大道。这又正是即体即用、体用一如的玄学本体论在士人生活方式上的体现。

作为建筑的园林,是这种生活方式的物质的依托,而联想则是此种生活方式的内在的灵魂。园林建筑正是要在人的想象的飞腾中,才能获得其意蕴的展开。不会想象就不会游园。在园居中,精神与物质,虚远与具体,是那样密切地交融着。站在拱石小桥上,看着犬牙交错的小涧,你会有下临深渊的感受。沿着小径,盘曲在堆垒的假山石之间,你会有置身峰峦丘壑之间的想法。于是,城市之中有“山林”,而“山林”之中即家居。这是一种本《结语》在《引论》第三节“从海德格尔的存在论走向新存在论”中已经说到的,亦实亦虚、亦近亦远、形神相亲、天(自然)人合一的独特的生活方式。

为了帮助游、居之中联想的展开,也为了表达造园者或园主的个性情趣,园林建筑中往往有匾额、楹联之类的诗文题刻。诗文和自然物象的结合,其实质乃是文化在自然中的沉积。自然物象因这种沉积而文化化,亦即是人化,而诗文则藉此而具有一种生动性和具象性。园林环境不仅是一种一般意义上的人化环境,而且是更进一步的高度文化化了的环境。

存在论的文学与艺术的功能在中国园林中体现得分外的清楚:它营造了一个为了主体之存在的艺术化了的文化—意义的世界。这完全不是形而上学的超感性世界,而是一个天人相亲、自然与文化相融,并且虚中有实、实中求虚、即体即用、体用一如的世界。这才是人诗意地栖居的现实的而非仅是哲学思考的形态。哲学、文学、艺术都融合在自然及其丰富变化及其深沉的节律之中。在场的存在者自行涌现、显现,它是感性的,但又不是一个如海德格尔所说“日常的杂然共在”^{[6]155},它在具象之中予人以远思。相亲相伴的人与自然,不是表象关系,而是相互开启的关系。这是一个融摄了认知世界的人文世界。

第四章 内容与形式、外部研究与内部研究的关系

1. 俄国形式主义对于内容与形式关系的主张

俄国形式主义对于内容与形式的关系有两点主张:一是用形式消灭内容,二是将内容归结为形式。维克托·日尔蒙斯基在《诗学的任务》一文中,针对用“表达了什么”与“怎么表达”^{[10]211}来表示作品内容与形式各自功能的这一传统意见批评说,这一划分,使得人们以为内容是不变的,而形式则是“可有可无的外表装饰”^{[10]212}。在文学批评中,确实有如同日尔蒙斯基所批评的这种不能有机地把握内容与形式关系的情况。日尔蒙斯基说,上述情况会导致一种“把内容当作美感以外的现实性去研究”^{[10]212}的倾向。然而,日尔蒙斯基不明白的是,内容既在美感之内,又在美感之外。内容进入作品,当然要经过形式的模塑,但它本身对于形式的独立性仍然存在。同一个题材,人们可以用不同的体裁加以表现,这样的例子在文学史上并不鲜见。比如,陶渊明写了一首关于桃花源的诗,在这首诗的前面,又用散文写了一篇序,名曰《桃花源诗序》,诗与序两存,序比诗还出名。

2. 韦勒克对于文学外部与内部研究关系的看法

雷·韦勒克和奥·沃伦明确地将文学研究划分为外部与内部两种研究。作家传记、心理学、社会学、思想史,以及其它艺术部类与文学的关系,一律被算在外部研究的范围中。他们认为,这样的研究在大多数情况下,“就成了‘因果式的’研究”,亦即是“从作品产生的原因去评价和诠释作品,终至于将它完全归结于它的起因”^{[11]365},成为极端的决定论,这就是“起因谬说”^{[11]365}。而“起因与结果是不能同日而语的”,那些由外在原因产生的作品,“往往是无法预料的”^{[11]365}。在上述夸张性的语言中,并非没有值得重视的意见。

比如,韦勒克在承认传记式的文学研究有一定的作用后,话锋一转说:“如果认为它具有特殊的文学批评价值”,则“是危险的”^{[11]374}。他的矛头是清楚的,主要是反对浪漫主义的批评方法。这种方法“为诗人们所欢迎,尤其是那些浪漫主义诗人,他们写的就是自己和自己的内在情愫”,

“这些诗人不仅在私人的书信、日记和自传中表现自己,而且也在他们大部分正式发表的诗作中表现自己”^{[11] 171}。韦勒克争辩说,这些传记资料“经过重新整理而化入作品之中,已失去原来特殊的个人意义,仅仅成为具体的人生素材,成为作品中不可分割的组成部分”^{[11] 172}。由于受到艺术传统和观念的左右,“它们都发生了局部的变形”^{[11] 172}。

依照雷·韦勒克与奥·沃伦《文学理论》一书的逻辑,与各种外部相关领域都划清了界限,文学便进入了自身。在探讨文学作品的存在方式或者本体论的地位问题时,现象学美学家英加登的文学构成的多层面说,吸引了韦勒克。韦勒克将英加登所说的层面概括为四项:声音层面,意义单元的组合层面,作品所表现的事物亦即其人物、背景的层面,形而上层面。韦勒克兴奋地宣称:“这种按不同层面来区分的方法具有优越性,它可以取代那种传统的、往往造成误解的内容和形式的二分法。”^{[11] 1161}韦勒克认为一件艺术品有如下一些层面:“声音层面,谐音、节奏和格律”;“意义单元,它决定文学作品形式上的语言结构、风格与文体的规则”;“意象和隐喻”;“存在于象征和象征系统中的诗的特殊‘世界’”^{[11] 1165}。这些象征和象征系统是诗的神话;叙述性小说的有关形式与技巧。在个别艺术品之上,有文学的类型。

以层面说来代替结构说,并不是一个多大的变化,也没有多少新意,因为它最终也还是落脚在语言分析上。虽说韦勒克在他所概括的英加登的层次说中,将“意义单元”列为其第二项,但在具体展开这一项的第十四章《文体和文体学》中,他仍然要将问题局限在纯文学和审美的范围中。上文已述,韦勒克称赞“按不同层面来区分的方法”可以取代“内容和形式的二分法”^{[11] 1161},这是以语言代替了形式的地位。韦勒克的“文体”概念,正是在此基础上建立的。

韦勒克所谓“文体”,指的是因为不同的语言的表达与修辞方式所形成的作家的风格与文学上的某一种运动和某一个时代的文学风格,这种“文体”的概念,不同于中国现当代文学四体划分之谓“文体”。然而,它同中国古代所谓永明体、吴均体这一类概念在艺术形式的意义上,则比较接近。

韦勒克的形式主义的“文体”观,并非没有一些合理的成分,因为如果不以文学与审美为中心,过于向着文学的外部研究倾侧,就会导致文学本位的失落。如汉代之解释《诗经》,一意从王化政教的角度去立论,其结果只能是穿凿附会、曲解

诗意,因此朱熹说:“学者当‘兴于诗’。须先去了小序,只将本文熟读玩味,仍不可先看诸家注解,看得久之,自然认得此诗是说箇甚事。”^{[12] 2085}虽然“认得此诗是说箇甚事”讲的仍是对于内容的体认,但朱熹此语是明确要求返回到文本上来加以体认的。并且,文学的发展,确有其内部的逻辑。然而,韦勒克形式主义“文体”观的静态性,对于文学研究的内外部关系的割裂,却使得从语言表现力、从风格、从句法与词法等方面探索诗歌史、文学史发展的内在逻辑,成为不可能。

在历史观念强烈、以比较浑融的态度看待文学的内外部关系的中国,这方面的探索就相当多,且举明人许学夷的《诗源辩体》为例。其卷七曰:“太康五言,再流而为元嘉。然太康体虽渐入俳偶,语虽渐入雕刻,其古体犹有存者;至谢灵运诸公,则风气益漓,其习尽移,故其体尽俳偶,语尽雕刻,而古体遂亡矣。……刘勰云:‘宋初文咏,俚采百字之偶,争价一句之奇,情必极貌以写物,辞必穷力而造新,此近世之所竞。’是也。《南史》载:‘灵运车服鲜丽,衣物多改旧形制,世共宗之。’其畔古趋变类如此。”^{[13] 1108}这一段话,从诗人语言表达方式的变化上讲一种诗体的衰亡,既将时代风习与个人创造结合起来,又将文学上的风气与生活上的风习结合起来。显然,中国古代的此类研究,并不有意要回避文学的外部因素,而是将文学内部因素的变化与外部因素浑融地统一起来。

3. 形式与内容的关系

其实,形式与内容是相互生成的。一方面,内容或曰表达的需要,决定了某种形式的被采用或被突破;另一方面,内容又是由形式所模范的,它是根据形式的要求及可能而得到表达的。脱离了内容的形式是没有生气的、僵死的;而脱离了恰当的形式,则内容的被表达,甚至它的生成,都是不可能的。内容在被表达的过程中要求着某种形式,而某种形式则决定着内容生成的角度、程度。比如,同一个题材,采用不同的文体,作品的生成状态是大不相同的。抗战时期,在因向林冰《论“民族形式”的中心源泉》一文激起的争论中,向林冰专就形式谈形式,是偏颇的;而茅盾以内容表达的特殊性来淡化形式创造的继承性,也是偏颇的。

传统形式并非不能变动,在新的文化氛围及新的艺术环境中,传统形式总是要作出吸纳改变

引文中“注解”后,此书点校者王星贤用句号。

的,没有一个凝固的“旧形式”。然而,在中国20世纪三四十年代那场“旧瓶装新酒”的讨论中,相当一部分论者,无论是反对利用旧形式的,还是主张利用的,脑子中所悬想的便是一个凝固的旧形式。自然,传统形式的变动,需要文艺家们有意识的努力。新的民族形式的创造或是旧的民族形式的蜕变、更新,是在雅俗结合之中得以完成的。这一点我们在陕北秧歌的改造过程中可以看得十分清楚。其实,鲁迅在1934年5月便已说过:“旧形式是采取,必有所删除,既有删除,必有所增益,这结果是新形式的出现,也就是变革。而且,这工作是决不如旁观者所想的容易的。”^[14]^[24]

虽说时代精神对于民族形式的发展有重要作用,但它并不能自行解决民族形式问题。民族形式有它相对的稳定性、沿承性,而时代精神则是不断变动的。一定的内容要求最能表现它的形式,并不是不论形式从哪里来都可以的;形式对于内容也有一定的限定性,并非都能随意地根据内容来加以改造发展。此外,也没有抽象的形式,凡形式总有其一定的渊源及其质的规定性,它在被运用的过程中,能够变异,但有时也难以过于离开自己的渊源及质的规定性,而被改造发展为另一种民族形式。

4. 以逻辑规定性凝定文学的内部因素与外部因素

历来的文艺理论爱划分文学的内部因素和

外部因素,但恰恰忘记了外部因素可以转化为内部因素。按照拙著《中国中古诗歌史》所贯彻,《文学史新方法》所详细阐述的新逻辑学思路,每一段大的历史阶段的基始性矛盾中都内孕着可以覆盖这一历史阶段的几个逻辑规定性及其所构成的几组具体的矛盾。这里所说的逻辑规定性是综合内外的,它是由种种社会条件所转化成的文学自身的内部要素,因而是文学内部因素与外部因素的一种凝定。这是拙著《中国中古诗歌史》理论构架的一个基点,也是拙著研究方法之不同于其它文学史著作的一个重要方面。既然逻辑规定性是外部因素向文学内部的一种转化,则对它的理解就必须结合着种种具体的社会条件来进行。

种种具体的社会条件之向内的转化,必然使具体历史阶段的文学发展表现为一种特定的进程。逻辑要素之间的转换推移,正是在这一过程中进行的。逻辑要素之转换推移隐入这一过程的深处体现为它的实质,浮在表面的则似乎是一个个具体的往往自有其面目的历史过程。历史过程往往自有其面目,同历史发展中的随机性是密切联系着的。基于以上认识,我以为整部文学史的发展正是在每一段都有其具体的进程,而在这一进程中完成着规定性之间的转换,或是同一规定性内部因素的推移。一个又一个进程的连接,便正是逻辑之链的向前延伸。拙著《中国中古诗歌史》用以组织全书的,便正是这一思路。

参考文献

- [1] 柳宗元.封建论[M]//柳宗元集:卷三.北京:中华书局,1979.
- [2] 论语注疏[M]//十三经注疏.阮元校刻本.北京:中华书局,1980.
- [3] 黑格尔.美学:第2卷[M].朱光潜,译.北京:商务印书馆,1979.
- [4] 杜甫.自京赴奉先县咏怀五百字[M]//仇兆鳌.杜诗详注:卷四.北京:中华书局,1979.
- [5] 文天祥.过零丁洋[M]//文天祥全集:卷十四.南昌:江西人民出版社,1987.
- [6] 海德格尔.良知之为烦的呼声[M]//存在与时间.陈嘉映,王庆节,译.上海:生活·读书·新知三联书店,2006.
- [7] 陶渊明.饮酒[M]//先秦汉魏晋南北朝诗:中册.逯钦立,辑校.北京:中华书局,1983.
- [8] 郑燮.竹石[M]//郑板桥集.上海:上海古籍出版社,1979.
- [9] 海德格尔.海德格尔选集:上[M].孙周兴,选编.上海:三联书店,1996.
- [10] 日尔蒙斯基.诗学的任务[M]//俄国形式主义文论选.方珊,等,译.北京:三联书店,1989.
- [11] 韦勒克,沃伦.文学理论[M].刘象愚,译.南京:江苏教育出版社,2005.
- [12] 黎靖德.朱子语类:第6册[M].北京:中华书局,1986.
- [13] 许学夷.诗源辩体[M].北京:人民文学出版社,1987.
- [14] 鲁迅.论“旧形式的采用”[M]//鲁迅全集:第6卷.北京:人民文学出版社,1981.

[责任编辑:欣杰]