

文艺心理学者译丛书 文艺心理学者译丛书

潘知常 著 黄河文艺出版社

众妙之门——中国美感心态的深层结构



众妙之门——中国美感心态的深层结构

文艺心理学著译丛书

近期内将要出版的著作有：

童庆炳、程正民主编：《文艺心理美学》
(属国家“七五”规划重点科研项目)

张德林、宋耀良、方克强著：

《文艺鉴赏心理学》

鲁枢元著：《创作心理研究》

(增订本)

潘知常著：《众妙之门》

[美] 卡尔文·斯·霍尔著，张月译：

《荣格心理学纲要》

[美] 艾伦·温诺著，

陶东风、蒋原伦等人译：

《创造的世界》

[苏] 梅拉赫著，程正民译：

《创作过程和艺术感受》

[英] 布洛姆著，文楚安译：

《荣格传记：人和神话》

[瑞士] 荣格著，华宇清编译：

《梦·回忆·思考——

荣格艺术心理学著作选》

[瑞士] 荣格著，华宇清编译：

《荣格评弗洛伊德》

[美] 阿恩海姆著，丁宁、陶东风、

周小仪等译：《走向艺术心理学》

[西德] 拉尔夫·朗格纳著，周建明译

《文学心理学——理论·方法·成果》

90-10

责任编辑：杨吉哲

美术设计：张 森

文艺心理学著译丛书

10 265

众妙之门——中国美感心态的深层结构

潘知常 著

黄河文艺出版社

LT0600009222S



2011.5.4/05

《文艺心理学著译丛书》编委

顾问：（按姓氏笔划排列）

刘再复 林 方 赵璧如

钱谷融 鲍 昌

主编 鲁枢元

编委：（按姓氏笔划排列）

孙绍振 吕俊华 华宇清

张德林 杨文虎 周介人

林兴宅 畅广元 童庆炳

程正民 鲁枢元

文艺心理学著译丛书

众妙之门——中国美感心态的深层结构

潘知常 著

责任编辑 杨吉哲

黄河文艺出版社出版（郑州市农业路73号）

河南第一新华印刷厂印刷 河南省新华书店发行

850×1168毫米 32开本 11印张 272千字

1989年7月第1版 1989年7月第1次印刷

ISBN7—5400—0173—9/I·162

定价：3.95元

《文艺心理学著译丛书》序

鲁枢元

人，从来没有像现在这样悉心关注着自身的存在。

二十世纪以来，关于人的学问得到了空前的发展，科学哲学、语言学、符号学、文化学、人类学、社会学、阐释学、现象学、生物学、历史学等等以崭新面貌出现的学科，像一条条现代化的大道，在“人”的广场上构筑起一座立体交叉大桥。

心理学始终在为这座大桥铺设着深层的地基。

正如托马斯·芒罗指出的：十九世纪以来，心理学对西方思想的每个领域都产生了革命性的影响。对此，只要我们约略列举一下冯特、詹姆斯、华生、弗洛伊德、巴甫洛夫、维戈茨基，荣格、马斯洛、皮亚杰、弗洛姆这些心理学家的名字，便会确信不疑。还曾有人在做了大量统计工作后指出：本世纪社会科学方面的六十二项重大贡献里，心理学科占十三项之多，居各学科之首。

这一切都是因为，在上一个新旧世纪之交，人，在他的世界中所处的地位再一次发生了重大的、历史性的变迁。

远古时代，人把自己说成是万物之灵，把自己升华为神的化身；在中世纪，人们固执地把自己生存的地球看作是宇宙的中

心。这种人类的自信和自尊显然带有相当的盲目性与无知性。到了近代，人类在冥想中为自己垒起的巍巍宝座，渐渐被哥白尼、牛顿、达尔文们推出的科学的“铁证”轰了个七零八落。人们不无沮丧地认可：地球不过是众多星系中的一粒微尘，生命也不过是宇宙间碰巧发生的一支插曲，人和动物原本是一脉相袭，人的一切都摆脱不了那铁定的外在的自然规律。科学的力量是这般强大，人不得不面对一个庞大无情的物质世界默默地、艰难地、痛苦地、不无卑怯地反视着自身。到了十九世纪末二十世纪初，以爱因斯坦、普朗克、玻尔、海森伯为首的一批现代物理学家们，却意外地在物质世界的纵深处再次发现了人的存在和意义。“相对论”、“互补原理”、“测不准原理”，促进了哲学对于人与世界关系的重新确认。人的认识似乎又穿越了一次“怪圈”，人，作为主体存在，又开始成为认识的起点、衡量的尺度，意义的中心。人对对象世界的观照、体察、思索、改造、创化，都无法抛开人的自身。人，差不多又成了认识世界中的太阳，在这个太阳照射的地方，客观与主观已失去凝固僵直的标准。

二十世纪以来，随着人的地位的变迁，随着人类精神衍化物的积累，随着人与世界关系的重新调整，人们的文学艺术观念也发生了巨大变化，文学艺术开始向内转。新世纪的文学艺术常常以一种变幻无定、狂躁浮动的外表，严肃地、沉重地、焦灼地、孤独地探寻着人类的存在、人类的需求、人类的价值、人类的行为模式、人类的发展动因、人类的心灵和人类的精神。新世纪文学艺术对于人自身的探寻已经达到空前深刻的程度，在这种探寻中，文学艺术与心理学日益消融了它们之间的疆界。

从二十世纪以来任何一个新出现的文学艺术流派中，我们都不难找到心理学在其中留下的印痕，如沃尔芙和乔依斯的“意识流小说”，如川端康成和横光利一的“新感觉派小说”，如庞德的“意象派诗歌”，如马尔克斯的“魔幻现实主义文学”，如康

定斯基的“抽象主义绘画”，如摩尔的“意念性雕塑”，如勋伯格的“无调性音乐”等等。在文艺批评方面，“情感符号学的文艺批评”、“现象学文艺批评”、“接受美学文艺批评”、“结构主义文艺批评”也都与现代心理学有着密切的联系。与此同时，“文艺心理学”作为一门独立的学科，开始在二十世纪文艺学的整体格局中扮演一个重要的角色。

本世纪初，由弗洛伊德开创的“精神分析文艺心理学”风潮大起，并且至今余波未消。稍后，“格式塔文艺心理学”在造型艺术理论中独辟蹊径、别树一帜。六十年代以来，荣格的“原型批评”开始赢得一代青年学者的推崇，大有后来者居上的声势。在苏联，早年由维戈茨基开创的社会文化历史学派的文艺心理学，经由梅拉赫等人的继承改造、发扬光大也已蔚为大观。

中国新时期文学面向世界的窗口，近年来才刚刚打开，展现在我们面前的是一片翻腾喧闹的海。

这片海，在中国人的视野中，既有着鼓舞、启迪和昭示，也有着挑逗、引诱和蛊惑；但那里边更多的是骚动和流变。新的气象几乎使人眼花缭乱：“意识流”由一股“祸水”变成了朦胧迷人的生命之溪；“潜意识”已经由秘而不宣变得过于裸露浮泛；“弗洛伊德”很快由一副“淫邪”的嘴脸转换为满带尊严的“学者”面孔；同时，羞于启齿的“性心理”又被用作廉价招徕食客的“人造奶酪”；连翻译家都无计可施的“Gestalt”一词，在青年画家群中成了一个习惯用语；而荣格的“原型说”依然是一个隐约在云中雾里的怪物，诱惑着文坛上一批老老小小的诗人、作家、学者、教授在文化的层峦迭嶂、沼泽林莽中寻求着它的蛛丝马迹；而在另一些人那里，马斯洛的“人生需求七层次”的图表，差不多成了文学攀援人类精神境界的云梯。总之，西方现代心理学理论对于中国当代文学艺术的切入，已经引起了传统文艺观念的裂变，裂变中的文学艺术开始了多元化的组合和构建。

文学在西方走了将近一百年的道路，在中国短短的十年中几乎敷衍一遍。

就历史的发展看，我们是取得了相当可观的成绩。但成绩之下也覆盖了许多浮躁和浅薄、失误和危机。应当看到，不管是文艺创作还是文艺理论研究，我们的道路都还是刚刚铺下。

从二十世纪文艺学研究的整体背景看来，我国文艺心理学研究起步并不晚。早在二十年代，鲁迅翻译的《苦闷的象征》一书，以及管容德翻译的《艺术鉴赏的心理》一书，在国内文艺界曾引起了很大的反响。郭沫若曾发表过用精神分析学研究《西厢记》的文章。王统照、陈志伟、蒋径三等人还曾在《曙光》、《燕大月刊》、《民铎》等刊物上发表过《美与两性》、《曹操的述志令和弗洛意德自传》、《心理主义的美学观》等文艺心理学论文。三十年代，朱光潜致力于文艺心理学研究，曾先后推出了《悲剧心理学》、《变态心理学》、《文艺心理学》等三部专著，为中国文艺心理学研究树立了第一块丰碑。不幸的是此后由于种种说不清楚的原因，中国的文艺心理学研究竟然中断了半个世纪，直到1982年4月北京大学金开诚的《文艺心理学论稿》一书的出版，已成“海外奇谈”的文艺心理学才又重提于中国的文艺界，并且登时受到人们格外的关注。

马克思说过，理论在一个国家的实现程度，决定于理论满足这个国家的需要程度。文艺心理学在中国重新受到欢迎，其一便是新时期文艺创作实践的需要，比如王蒙，就曾经在他的一本薄薄的谈小说创作的集子中，十几、二十几次地向心理学发出热情的呼唤。其二，是新时期文艺理论研究的需要，我们的理论需要从一个新的角度窥测文学艺术的底蕴和奥秘，需要一个别样的参照系对文艺的现象和形态做出说明和阐释。其三，文艺心理学研究在中国新时期的崛起，还基于我们这个国家、这个民族、这个时代的人们对于发现自身存在、高扬自身价值、丰富自身境界的

需求，人们渴望从文艺作品中、也渴望从文艺理论中，感悟到自己的心灵。

大约正是由于接受了来自社会和时代的这种脉动不已的信息，我们决定编辑这套《文艺心理学著译丛书》，有幸的是我们及时得到了国内文艺学界、心理学界有关专家和黄河文艺出版社的有力的支持，使我们的计划能够很快地付诸行动。

这套丛书，有著，有译。一方面，我们将努力向国内读者引进并介绍国外文艺心理学研究的最新成果和可供借鉴或批判的急需资料；另一方面，我们还将花费更多的气力积极地推出国内专家、学者的研究成果。

作为丛书的编纂者，我们当然也有着我们自己的文艺学主张和心理学主张，但是，我们决定不以我们的主张为取舍标准。在这世界变得日益多元化的年代，《丛书》将高兴容纳各种不同派别的学说和见解。我们唯求《丛书》能够把强烈的创造意识与严肃的历史眼光、放荡的思维个性与真诚的治学品格、凌厉的批判精神与清醒的自我审视统一起来。

我们的力量是微薄的。但是我们仍然期望，《丛书》能够为即将来到的新旧世纪之交的文学艺术的发展，做一点奉献。

目 录

导语	“所谓伊人，在水一方”	(1)
第一章	孩提之梦	(20)
第一节	早熟的童年	(20)
第二节	“夫礼之初，始自饮食”	(30)
第三节	诸神的降临	(41)
第四节	“第二次诞生”	(55)
第二章	“天地之心”	(69)
第一节	原始心态·文化心态·美感 心态	(69)
第二节	生命意识	(76)
第三节	“逍遥游”	(91)
第四节	“生命意识”的内涵	(98)
第三章	永恒的微笑	(108)
第一节	“温柔敦厚”	(108)
第二节	刚柔相济	(120)
第三节	女性情结	(125)

第四章 忧患·悦乐·禅悦	(133)
第一节 “哀怨起骚人”	(133)
第二节 “归去来兮”	(144)
第三节 “以禅悦为味”	(152)
第五章 浑沌世界	(166)
第一节 感知恐惧.....	(166)
第二节 空灵的时空.....	(175)
第三节 抽象与移情.....	(184)
第四节 “一月能现一切水”	(194)
第五节 “一切水月一月摄”	(202)
第六章 “人心营构之象”	(211)
第一节 “诗者，妙观逸想之所寓也”	(211)
第二节 “诗言回忆”	(223)
第三节 “向后站”：在广阔的文化心理背景下探索	(239)
第四节 诸神的复活.....	(264)
第七章 历史功能	(278)
第一节 在人、自然、社会和文化之间.....	(278)
第二节 “有味无痕、性存体匿”	(289)
第三节 再论结构与功能.....	(295)
结束语 重建中国人的梦想	(303)
第一节 悲壮的失落.....	(303)
第二节 独上高楼，望尽天涯路.....	(319)
第三节 “江南可采莲、莲叶何田田”	(327)
后 记	(339)

导语 “所谓伊人，在水一方”

在关于中华民族的美学沉思中，常常使人猜测到一定有一个作为精神家园的深层结构。这深层结构自本自根，通体空灵。“惛然若亡而存，油然不形而神，万物畜而不知”。“独立而不改！周行而不殆”。在漫长的历史过程中，它为古老的中华民族点燃生命的火炬，它为每一个漂泊的乡魂指点迷途的路径，它鼓舞着炎黄子孙在数不清的灾难和人世沧桑中苦苦奋斗而且繁衍下来，它向大千世界细语着自己彻悟到的人生真谛和生命奥妙……

是的，一定存在着这样一个深层结构！作为一种巨大而又深微的主体存在，它不是全知全能的“上帝”，也不是彼岸的先验“理式”，而类似于弗洛伊德所发现的神秘的“深渊”，类似于荣格所描述的沉默的“冰山”，类似于老子所展示的“众妙之门”，类似于庄子所瞩目的“浑沌之地”。虽然我们倾尽心力也很难描摹出它的天生丽质，甚至只有借助曹雪芹的生花妙笔才能勾勒出它的精彩绝艳：“其素若何；春梅绽雪；其洁若何；秋蕙披霜；其静若何；松生空谷；其艳若何；霜映澄塘；其文若何；龙游曲沼；其神若

何：月射寒江。”但有谁不曾时时刻刻隐隐体味到它的生命律动，体味到它对我们每一个人的抚爱和慰藉？而且作为中华民族的生命历程的集中表现和历史折射的中国文学艺术，不是更典型地浓缩和体现了它的意志，它的存在，它的生命韵律，它的音容笑貌吗？或许，中国文学艺术的春华秋实就是通往那作为精神家园的深层结构的阶梯和门户？或许应该颠倒过来，那作为精神家园的深层结构正是中国文学艺术的精英和灵魂？

毋庸讳言，在本书看来，上述关于中华民族的美学沉思中经常若隐若现的那个作为精神家园的深层结构，只能是中国美感心态的深层结构。

为什么这样讲呢？当然是基于本书对美学的特殊理解。

我们知道，长期以来，在西方美学的影响下，国内美学界形成了一种自以为是的美学观。这就是尽管每个美学家都有自己的关于美学的看法，但认为美学是研究美和审美的，认为美是客观实体的某种属性，审美是对美的认识和反映，却又是其中的共同之处。不言而喻，这正是“美学热”悄悄地降温 and 美学讨论无法深入一步并且最终走上世界讲坛的症结所在。其实，美学并不研究“美是什么”，也不研究“审美能否或者怎样认识和反映美”，因为，这类问题在今天看来统统不过是假设，甚至是对美学家甚至美学本身的欺骗和愚弄。倘若回顾一下西方美学的发展历程，便不难看出，西方古代美学是本体论的美学。在它看来，美是实体，是客体的某种属性。因此，美学就正是对“美是什么”的探讨。西方近代美学是认识论的美学，它是对古代本体论美学的独断性、直观性的疑惑和反思。正是在这种疑惑和反思中，它把视野转向了审美主体的认识能力及其限度，即人能否或者怎样认识和反映美。然而，尽管西方近代的认识论美学扬弃了古代的本体论美学，但却未能最终摆脱美学而面临的困境和危机。相对论、

量子力学、“测不准原理”、“互补原理”、人择原理、信息论、控制论、系统论，以及认知心理学、分析心理学、符号学、语言学……诸如此类的现代科学成果，都不无冷酷地昭示着西方认识论美学的无能为力和最终衰亡。应运而起的，是西方现代的价值论美学。它不再把作为实体的客观世界以及人们对这世界的认识作为美学的对象和内容，而是把人的价值、生存的意义等作为对象性的本体，把主体对人生的价值、生存的意义领悟作为审美的根本目的。叔本华、尼采、柏格森、狄尔泰、海德格尔、萨特，还有存在主义美学、接受美学、解释学美学、心理美学、结构美学、符号美学，这一系列正在为我们所认识和熟悉起来的美学家和美学流派，正是在这一基础上开辟出了全新的美学天地。假如我们不是因噎废食、一叶障目，就不能不承认，正是西方现代的价值论美学，为我们强烈地暗示出现代美学的历史走向和大趋势。在这个意义上，再看看国内美学研究现状，那种被作为大前提接受下来的自以为是的美学观，不就深刻地暴露出它自身的呆板、虚假和不合时宜了吗？

本书认为，现代意义上的美学应该是本体论——认识论——价值论的一体化的美学。在这里，本体论无疑是为马克思所彻底解决了的以实践为核心的社会存在的本体论。认识论和价值论则是在此基础上的融洽统一。换言之，人类实践并不创造存在本身，而只创造主体性的存在，这主体性的存在作为一定的意义呈现出来，并被主体在不同侧面和不同水平上加以阐释。这样，美作为一种主体性的存在，便同样是作为一定的意义——存在的全面的和最高的意义，呈现出来。因此，美便似乎不是自由的形式，不是自由的和谐，不是自由的创造，也不是自由的象征，而是自由的境界。它不是主体的也不是客体的，不是主观的也不是客观的，而是全面的和最高的主体性对象。它不是与人类的生存漠不相关的东西，而是人类安身立命的根据，是人类生命的自救，是

人类自由的谢恩。至于审美，则是对于自由的境界的直接领悟。因此，严格说来，现代意义上的美学应该是以研究审美活动与人类生存状态之间关系为核心的美学。而且，假若“美学”作为一门学科的名称，从命名伊始就存在着历史的误会，就应该是“审美学”而并非“美学”，那么，今天这审美学就尤其应该是人类学基础上的本体论——认识论——价值论一体化的审美学，也就是“审美人类学”。

这样，作为主体的审美活动的重要地位就被突出出来了。它“为天地立心，为生民立命”，为人们展现出与现实世界截然相异的自由境界、意义境界，为晦暗不明的世界提供阳光，使它怡然澄明。它是使生命成为可能的强劲手段，它是使人生亮光朗照的潜在诱因，它是使世界敞开的伟大动力。很难想象，个体也好，民族也好，全人类也好，假如失去了审美的支撑，又怎么可能艰难地生存下去。“天不生仲尼，万古长如夜”，人们总是不以为然地认为这话未免夸张。可是，如果联想到正是孔子率先在审美中直接领悟到了自由的境界，领悟到了生存的意义、价值，联想到我们民族的心理的暗暗长夜正是因此而透露出一线晨曦，又有谁还能认为这话有一丝一毫的夸张呢？而且，从历史的角度看，假如说由于西方美学在相当长的时期内是本体论——认识论的美学，因而使审美活动的本质被粗暴扭曲，使审美活动的功能被宗教所取代，那么由于中国美学一直是本体论——价值论的美学，因而审美活动在中国人的心理世界中始终占有至高无上的位置，审美活动所直接领悟到的自由境界在中国人的心目中始终是最高境界。也就是说，中国美学更接近于现代的审美人类学。现代的审美人类学所设想并试图做到的，正是中国美学所实践并已经做到的。

因此，对于中国的美学工作者而言，就不仅与世界各国的美学工作者有着共同的研究课题：建设现代的审美人类学。而且还

有着特殊的研究课题，这就是研究在漫长的历史进程中审美活动与中华民族的生存状态的关系，研究中华民族在审美活动所直接领悟的自由境界是什么。然而，由于审美活动要受心理结构的制约，因而上述特殊的研究课题又必须要从对中国美感心态的心理结构尤其是深层的心理结构的探讨开始。

……或许，这就是本书为什么称那在关于中华民族的美学沉思中若隐若现的那个作为精神家园的深层结构，正是中国美感心态的深层结构的原因。或许，这就是本书为什么把中国美感心态的深层结构作为对象去专门考察的原因？当然是的，但又并不全是。因为就后一个问题而论，关于中国美感心态的深层结构的探讨，还有其更为具体的原因：它不仅有其历史现实的必然性，而且有其理论逻辑的可能性。

正如一位著名学者所指出的：在学术研究过程中，不仅研究课题的提出具有时代性，而且研究课题的解决也具有时代性。因此，对于一个研究者来说，关键似乎并不在于一以贯之的“我注六经”，而在于不断翻新的“六经注我”。换言之，一个研究工作者不应一味因袭陈旧的研究课题，而应面向时代，从时代的风口浪尖上撷取最富时代感的研究课题，从而使自己的学术研究充溢一种深刻的时代感和旺盛的理论活力。另一方面，某一时代是否为某一课题的解决提供了深刻的理论走向和思维工具、思维材料，同样也是至关重要的。在选择过程中能否意识到这一点，对作出抉择的研究工作者似乎也是一种考验，一种是否具有深长的战略眼光方面的考验。

中国美感心态的深层结构，从历史现实和理论逻辑的角度看，正是这样一个在课题的提出和课题的解决两方面都颇具时代性的研究课题。

就前一方面而言，正像我所一再重申的，“在中西文化激烈对峙和冲突的历史背景下中国文化向何处去”，无疑是一个颇具

时代性的课题。这不仅因为中国文化的源远流长和根深蒂固，不仅因为中国文化在近、现代的历史衰落和气息奄奄，不仅因为西方文化的突然崛起和漫延东土，不仅因为中西文化的历史性对峙、冲突和中国文化的屡战屡败，而且因为在中国走向现代化的进程中，中国文化有着特殊的地位和历史功能。我们知道，理想状态的文化应该是物质文化和精神文化的相互补充、彼此推进的二位一体。但中国文化却不然。它是对物质文化的全面压抑和对精神文化的主点推崇。在这里，精神文化成为中国文化的主体和核心。我们见惯不怪的“中国文化”这一概念，其实指的也正是中国的精神文化。这样，中国文化实质上是一种完全摆脱了物质文化，完全凌驾于物质文化之上的外在控制力量。不但自身根本不受物质文化的检验和调节，而且反过来要检验和调节物质文化。因此，在中国历史上，因为生产力的发展而引起的社会变动就几乎从来没有出现过，倒是因为生产力的致命重创而引起的社会变动几乎触目皆是。也正是因此，在走向现代化的过程中，对于中国文化的现代调整和历史重建，也就成为根本、成为核心、成为关键的一环。在这个意义上，我对鲁迅的重建中国文化的战略构思极为钦佩。试想，假如不是从这一中国文化的特殊性出发，而只简单地走“改变制度”，“发展物质生产”的西方式的道路，那么，物质生产和社会制度不是又会浸染在中国文化之中，转而成为粗鄙的物质享乐欲望、野蛮的专制独裁观念吗？在我看来，中国的现代化，有其历史的特殊性，这就是在人与物并重的基础上先“化”人后“化”物，在精神文化和物质文化并重的基础上先“化”精神文化后“化”物质文化。那么，如何去推进人和精神文化的现代化呢？这就极有必要去探讨具体途径和突破口，探讨怎样才能有效地切入中国文化的内在腹地，并缘此对中国文化给以创造性的转换和历史性的重建。显而易见，在这一探讨，中国文化的深层结构理所当然地成为根本中的根本，核心中的核心和关键中的关键。

关于中国美感心态的深层结构的探讨，无疑隶属于上述课题。就一般的文化结构而言，美感心态是其重要的组成部分，就中国文化而言，美感心态则是其巅峰部分和集中体现。因此，中国文化的创造性的转换和历史性的重建，就不能不深刻地关涉到中国美感心态的创造性的转换和历史性的重建。换言之，中国美感心态的创造性转换和历史性重建实在是中国人和中国文化走向现代化的强大动力和最终目的。这样，关于中国美感心态的研究，其意义就远远超出了文学艺术和美学的范围，成为中国人和中国文化走向现代化的重要有机部分。“美学热”在中国竟然能够持续十年不衰，最为内在的原因不正蕴含在这里吗？而在中国美感心态的研究中，深层结构的研究同样理所当然地为人们所瞩目。从中国美感心态的深层结构的最初诞生到最终的衰落，从中国美感心态的深层结构的内在结构到不同维度，从中国美感心态的深层结构和核心内容、基本特色到主要类型，从中国美感心态的集体感知到集体表象，从中国美感心态的深层结构的历史功能到在近现代遇到的强劲挑战，这一系列的问题无异于一个又一个巨大的问号。如果再进一步追问，中国美感心态的深层结构的长处与短处，中国美感心态的深层结构在当代的历史命运及其可能的前途，中国美感心态的深层结构的创造性转换和历史性重建的具体途径和突破口，这一系列的问题无异于一个又一个更巨大的问号，它们横亘在中国人和中国文化走向现代化的历史进程中，期待着我们的回答。

就后一方面而言，20世纪的学术探讨也为我们提供了必要的理论走向和思维工具、思维材料。

在理论走向方面，继19世纪以马克思为代表的历史学派之后，以弗洛伊德为代表的心理学派相继走上20世纪的文化讲坛。他们从19世纪的中心课题——“纯粹理性批判”转向20世纪的中心课题——“纯粹非理性批判”。弗洛伊德超出传统认识论只在意识

和前意识层次内讨论问题的狭窄视野，率先进入了人类心灵的新大陆——深层的无意识。正如他所不无自豪地宣称的：他给人们造成的打击，远比哥白尼的“天体论”、达尔文的“进化论”更为沉重。从此，人们再也不可能把自己看成是自己家中无可争议的主人了。罗曼·欧·布朗描述说：“任何一个认真接受西方的道德和理性传统的人，敢于对弗洛伊德所说的话投以坚决、果敢的一瞥，那的确是一种令人震撼的经验。被迫接受这些伟大思想的黑暗面，确实是对人的一种侮辱……去体验弗洛伊德的理论，有如人类第二次分尝禁果。”也正是因此，弗洛伊德的理论贡献震惊了整个世界，影响了西方文化发展的内在走向，以致美国当代的哲学家威尔·赫尔贝尔格公然宣称：全部西方文化发展史都应以他为中介，划分为“前弗洛伊德时期”和“后弗洛伊德时期”。然而，在弗洛伊德的理论主张中又毕竟充满了历史的错位和理论的失落。他指出了“心理过程主要是潜意识的，至于意识的心理过程则仅仅是整个心灵的分离的部分和动作”，并且独创了“靠探测深渊来登上高峰”这一命中注定的艰难历程，但却远未提供正确的方法和答案。或许也正是因此，在弗洛伊德的不足之处越来越清晰地暴露出来以后，人们纷纷开始了新的探索（例如马斯洛便转向对“人类潜力”和“自我实现的人”的研究）。即使是他的弟子也相继离他而去。荣格走向原始文化和人类学，阿德勒走向了社会学，弗洛姆也是如此。他们希冀寻求更加富有成效的思考路径和令人信服的理论答案。

本书当然没有必要去评述弗洛伊德及其弗洛伊德之后的种种心理学说。令人感兴趣的倒是弗洛伊德之后心理学派的历史走向。在我看来，这种历史走向折射出20世纪的心理学派与19世纪的历史学派之间的密切关系。其实，倘若19世纪的历史学派在从宏观的角度说明主体与客体、感性与理性、个人与社会、心理与历史之间统一的中介是人类的历史实践活动，20世纪的心理学派则是意

在从微观的角度说明主体与客体、感性与理性、个人与社会、心理与历史之间的统一，正是在深层的无意识领域完成的。因此，这两大学派完全应该也必须相互结合起来。值得注意的是，西方的有识之士也已注意到这一点：“总之，我们可以说，心理分析学停留在这一方面，对历史唯物主义的理解则停留在另一方面。这好像两支探险队各在山之一侧，各对其所在之一侧，有科学的预料，而对另一侧则了解甚少，但他们都没能达到顶峰，以将两侧的发现融合在一个全面的描述中。我个人深信，深层心理学与深层历史学两者都表现了真理的主要方面，但都同时局限在缺乏另一方所有的东西，所以，最后的问题是将二者结合统一为一整体。”把心理分析学说同马克思主义的贡献等同起来，显然并不妥当，但意识到“深层历史学是深层心理学的对应物。”又确实使心理学派提出的20世纪的中心课题“纯粹非理性批判”以全新的面目出现。这方面，要数李泽厚总结得最为简捷明快：“美和审美作为人类历史的感性成果，艺术作为打开了的这种心灵书券，它们鲜明地暴露出一个久被忽视、失落和缺少的由物质实践过渡到文化符号的中介环节。这个环节乃是‘积淀’。‘积淀’或将成为今后的哲学和美学的一个重要课题。它可能提供一个社会与个体、理性与感性、历史与心理的统一如何可能的中介。”“深层历史学（即在表面历史现象底下的多元因素结构体）如何积淀为深层心理学（人性的多元心理结构），将成为今日哲学和美学的一大基本课题。如果说，自古典哲学解体之后，19世纪曾经是历史学派（马克思、孔德、杜史海姆等），20世纪是心理学派（弗洛伊德、文化心理学派等）占据人文科学的主流。那末，21世纪也许应是这二者的某种形态的统一。寻找、发现由历史所形成的人类文化——心理结构，自觉地塑造能与异常发达了的外在物质文明相对应的人类内在的心理——精神文化（教育学、美学），将是时代、社会赋予哲学和美学的新任

务。”^①

进而言之，作为审美人类学的一个分支，审美心理人类学（文艺心理人类学）的研究内容也与上述问题密切相关。长期以来，审美心理学（文艺心理学）的研究内容一直未能摆脱浅层的普通心理学的研究内容的局限。正像美国文艺心理学家艾伦·温诺指出的：当代审美心理学（文艺心理学）只是在研究审美和文艺活动的“如何”方面（即在审美和文艺活动中具有什么可以认知的过程，创作和欣赏须具有何种技能）取得了一些成就和进展，而在审美和文艺活动的“为何”方面（即为什么作家需要从事创作，为什么某人能变成一个艺术家，为什么人们乐于欣赏艺术作品）还有许多令人困惑的哑谜。^②

毫无疑问，这些哑谜是决不可能在意识层次得到满意的解决的，这种困境不可能不引起每一个富有战略眼光的文艺心理学家的痛苦思考。苏联著名文艺心理学家维戈茨基的研究可以证实这一点。他早在本世纪20年代初便完成了一部“大书”——《艺术心理学》，但却执意不肯出版。这是为什么？这就因为该书完成之际“在他心中已经展现出心理学研究的一条新途径。……必须通过这条途径，才能完成艺术心理学的研究，才能说完尚未说完的话。”这个新途径是“从社会生活和作为社会历史存在的人的生活去理解艺术的功能。”^③这一点维戈茨基本人也曾谈到：“只要我们仅仅限于分析在意识中发生的种种过程，我们就很难找到对艺术心理学的基本问题的答案。”“艺术效果的最直接的原因隐藏在无意识之中，只有深入到这一领域中去，我们才能弄清艺术问题。”“艺术作为无意识只是一个问题，艺术作为无意识的社会解决才是它的最可能的答案。”^④而我国在经过普通心理学和文艺心理

① 李泽厚：《美学的对象与范围》，载《美学》第三辑。

② 参见Ellen Winner：《The Psychology of the Arts》。

③ 参见阿·尼·列昂节夫为该书写的序言。

④ 维戈茨基：《艺术心理学》第87—88页，107页，上海文艺出版社1985年版。

学嫁接基础上产生的“文艺心理学热”之后，并未出现实质性的突破，也可以从反面证实从意识层次研究文艺心理学是很难奏效的。这样看来，从审美心理学走向审美心理人类学，从个体的视野走向集体的视野，从意识的层次走向无意识的层次，深层历史学与深层心理学在逻辑意义上和历时方向上的统一，无疑是现代意义上学科建设的前提和基础。而对审美和艺术活动的深层心理方面（“为何”）的探索，当然应该成为现代审美心理人类学（文艺心理人类学）所瞩目的主要内容或核心部分。显而易见，关于中国美感心态的深层结构的探索是隶属于此并醒目地处于现代审美心理人类学（文艺心理人类学）的研究内容的的前沿部分的。

另一方面，深层心理学，文化人类学、民俗学、发生认识论，语言学以及文化心态、民族心态史的研究，以及当代的深层心理方面的文学研究，已经为我们提供了解决问题的思维工具和有关材料。

深层心理不啻是一座沉埋在沧海深处的沉默的冰山。在那里黑暗幽深、漆黑一片。随手可触的一切都与历史紧密相连。或者说，永远处在一种缠绕的时间状态中，诞生和死亡、青春和衰老、呼喊和缄默、过去和未来，昨天和明天，不分彼此地渗透成一片。历史就是现实，而现实又梦幻般地转瞬加入历史……潜沉其中去细致考查并给以理论解释，并非易事。在弗洛伊德之前，提出深层心理的存在的大有人在，诸如莱布尼茨、赫尔巴特、费希纳、哈特曼、叔本华、尼采，但对深层心理的研究却始终未能展开。种种原因之中，缺乏成熟的思维工具和有关材料，不能不是主要原因。值得欣慰的是，这状况在20世纪有了根本改变。

首先值得一提的，当然是深层心理学、心理人类学的诞生。在这方面，作为创始人，弗洛伊德的研究成果颇为引人瞩目，并给我们以深刻的启迪意义。例如，他将人格结构分为三部分：“本我”（*id*）、“自我”（*ego*）、“超我”（*superego*）。

在心理过程中三者同时活动和作业。生命的和谐就依赖它们的平衡和协调，一旦这种平衡和协调被破坏掉，就会出现精神失常。这种人格结构划分虽失之机械，但确乎开拓了我们的视野，经过创造性地转换，还有其理论价值。又如，弗洛伊德指出的最为骇人眼目的“力必多”“杀父娶母”的看法，虽然过分偏狭，但若加以拓展和改造，其中的合理之处和深刻之见便会暴露出来。又如“焦虑”、“自恋”、“移情”、“自我防御机制”，只要使用得当，也有利于进一步的深层心理研究（西方用“自恋”来剖析“大国沙文主义”，用“移情”来剖析“领袖崇拜”，就很深刻）。弗洛伊德对梦的分析和对梦中象征物的阐释，为我们找到了通向深层心理的路径。弗洛伊德还把人格阶段分为口唇期、肛门期、生殖期，等等，剔除对“性”的执着，这种划分也给我们以深刻启迪。至于弗洛伊德开创的精神分析方法，不论是狭义的通过联想和交谈使患者淤积在无意识领域中的“力必多”宣泄出来，还是广义的对哲学认识论、社会历史、文学艺术和道德宗教的研究，都不乏可供借鉴之处。在弗洛伊德之后，继续把深层心理学推向深入的是荣格、阿德勒、弗罗姆、霍妮、艾里克森等等。其中尤为值得注意的是荣格。他提出的“集体无意识”、“原型”、“人格类型”等看法，以及在研究深层心理时所采用的人类学、文化学的方法，较之弗洛伊德确乎是进了历史性的一大步，给我们的启示也更大。

其次是文化人类学的蓬勃发展。文化人类学的诞生早于深层心理学。19世纪至20世纪初，产生了进化论、传播论、相对论、功能论等学派。20世纪后文化人类学蓬勃发展，出现了结构论、语义论、新进化论、文化唯物论、文化生态学等学派，并日益走向日常生活。它们为深层心理的研究提供了新的思维工具和大量材料。例如列维—斯特劳斯运用结构主义语言学的方法，证实了原始人的深层的生与熟、生与死、白天与黑夜相对峙的共同心态。

他为我们分析深层心理提供了新的思维工具。而弗雷泽的《金枝》引用大量材料，说明春夏秋冬四季循环与古代祭祀仪式和神话传说有关，这就为深层心理在文艺形式（喜剧、传奇、悲剧、讽刺）上的积淀找到了剖析还原的途径。列维—布留尔的《原始思维》，详细考查了原始人的“集体表象”、“神秘互渗”的思维方方式，更使我们大开眼界，并为审美和文艺创作的动机的探讨提供了大量的文化背景方面的材料。又如直接剖析民族心态的著作，像潘乃德《菊与剑》、《文化模式》、中根千枝《日本社会》、费孝通《乡土中国》等，对我们的帮助也很大。

又次是神话学、民俗学的崛起。在民间流传下来的信仰、俗语、民谣、民歌、故事、谚语、谜语、笑话、游戏、宗教活动、节日仪式中，大量积淀某种深层心理，而且，由于是一种不加抑制的或不自觉的积淀，因而对于深层心理的折射就更为直接、深刻。例如西方学者从中国象棋中缺少王后和欧洲象棋中对王后的重视，分析出中西方对女性的不同看法，从中国象棋中卒子始终是卒子，而欧洲象棋中卒子却可以改变自己的身份，分析出中西方对个体的不同看法。中国学者通过数字统计，发现中西谚语中笃实力行、个人修身、家族至上的内容数量最多，格言中个人修身、笃实力行、安分知足的内容数量最多，民谣中家族至上、乡党情意的内容数量最多，或许也有助于对中国深层文化心态的说明。神话学方面的情况也是如此。学者们普遍认定神话明显地折射出深层心理。神话思维实际就是“诗性思维”。因此，列维—斯特劳斯指出：神话中流露出的心态，犹如一曲气势磅礴的交响乐，我们在欣赏时，不能只注意到“旋律”而疏忽了“和声”。所谓“旋律”与“和声”，指的是交响乐乐谱上的“横”的和“纵”的不同向度的结构关系：乐谱中每一单一乐器演奏的音符由左向右读，这种“横”的向度所奏出的音响就是“旋律”，乐谱中由上向下读的“纵”的向度所奏出的音响，是由各种不同

乐器同时奏出的，那就是“和声”。我们在欣赏交响乐时，应当把所有乐器传来的声音融合成整体的讯息，然后收听进去，并不仅仅接受旋律或和声，如果只瞩目旋律，能够欣赏到的东西就未免太可怜了。神话心态恰似交响乐，含孕着旋律和和声两种不同向度的结构关系。遗憾的是，我们往往只注意到心态中的旋律，却很少注意到其中的和声。其实只要挪动一下视线，从自欺中走出来，就不难发现还存在某种意味深长的和声，只是这和声不像交响乐的和声，可以从乐谱上由上向下轻而易举地读出来，而必须在潜心体会中才有可能恍然大悟。列维—斯特劳斯的这一发现极为重要。我们对中国深层美感心态的研究，不也就是要在读出中国文学艺术作品的“旋律”（表层美感心态）的同时读出它的“和声”（深层美感心态）吗？

除了深层心理学、文化人类学、神话学、民俗学之外，语言学方面乔姆斯基对语言的浅层结构和深层结构的划分，发生认识论方面皮亚杰关于儿童心理的生成与建构的探讨，也同样不容忽视。不过，这些学科或学派虽然开创了一代风气，但着眼点毕竟集中在人类普遍的深层心理上，随着“文化一元论”的逐渐衰落，人们慢慢认识到，这种所谓人类普遍的深层心理其实不过是西方的深层心理。埃德蒙·利奇在批评列维—斯特劳斯时指出：“尽管我们许多人都乐意进一步承认，他所揭示的结构是无意识心理过程的表现，但是，当他坚持把这种无意识的人类心理结构，作为全人类的共同属性而不是特殊的个人或特殊的文化集团的属性来处理时，我就不能同意了。”^① 这看法对上述大部分学科或学派都是适宜的（这种情况从反面启示我们，研究中国乃至东方的深层心理，不论是中国的深层心理学，还是中国的文化人类学、神话学、民俗学、语言的转换生成、发生认识论，都将是大有可

^① 埃德蒙·利奇：《列维—斯特劳斯》第133页，三联书店1985年版。

为的)。

比较明确地以民族心态为研究目标的，是西方近期崛起的心态史研究和文化心态研究。

心态史研究是发端于法国和美国的运用心理学方法研究历史上人们心理状态的一种史学方法。费弗尔作为法国心态史研究的创始人，明确提出作为“精神职能知识”的心理学，应该同作为“社会职能知识”的历史学建立联系。而1957年美国历史协会主席兰格在就职演说中也提出：“我们迫切需要利用现代心理学的概念和成果，以增进我们的历史知识。”在他们的大力提倡下，“欧洲国家心态史学研究取得长足进展。在法国，新人口史替心态史学打开了大门，心态研究波及到课税、时间、革命和巫术诸方面。奥祖夫在《大革命的节日》一书中，研究了群众在革命节日中想象力的更新。……年鉴学派新一代史学家如米·费弗尔和达·莫尔内通过对几千份遗嘱的数量研究，指出18世纪法国人对上帝的虔诚如何随着年代流逝而每况愈下。在英国，古代罗马的民族情绪和意大利文艺复兴时期心理变化是研究的新课题。德国学者的兴趣在马丁·路德的个性和第三帝国时各阶层人的心理状况。如希特勒上台后德国知识界人士为什么很快就投降了？有的学者指出，除去暴力之外，还应看到德国知识界具有民族的保守主义思想。由于德国在第一次世界大战中溃败，知识分子对德国前途感到渺茫。希特勒用‘民族自由’口号迎合了知识分子心理，使他们深感纳粹党带来了‘新希望’，从而在思想上发生了‘突变’”。^①

文化心态研究其实只是心态史研究的一翼。文化心态研究的对象是以“集体无意识”的形式积淀在特定文化心态中的一系列基本概念和心理方式，诸如生活、死亡、爱情、性、家庭、宗教、

^① 参见《西北大学学报》86年2期彭卫的文章。

恐惧、憎恨。在一些学者的笔下，人类死亡这一自然现象得到了历史的和文化的解释。在不同社会，在同一社会的不同时期，人们对待死亡的态度与观念差异很大。中世纪初的基督教化；14世纪黑死病；文艺复兴和启蒙运动；18世纪开始的非基督教化；19世纪世俗化运动和扫盲运动；20世纪工业化的全面渗入社会文化领域。一部死亡史涉及了法国与西方文化心态的一系列特点。在性意识方面，文化心态研究试图藉人们对性的观念、态度的差异性与变动性为途径，分析人类文化结构的表现与变迁。他们的工作表明，今天西方开放性的文化特征至少可以追溯到17世纪。而15至19世纪法国已可见一种封建文化结构向资本主义文化结构过渡的不断明显的趋势。在这一趋势中，人们的性观念、性行为与整个社会观念体系与价值体系一起经历了不可忽视的变动，等等。^①

西方文学界关于深层心理的研究，正是在上述文化背景中展开的。其中荣格提出的“集体无意识”，不仅深刻影响了文学界关于深层心理的研究，而且因为荣格本人对文学艺术的热切关注而成为其中最有价值、最有影响的核心部分。

荣格的贡献主要体现在两个方面。其一他为在超个体的集体心态中去探索艺术活动的主体根源奠定了基础。荣格认为创作并不决定于个体无意识，而是决定于集体无意识。作家一旦沉浸到集体无意识之中，便能“将他所要表达的思想从偶然和短暂提升到永恒的王国之中。他把个人的命运纳入了人类的命运，并在我们身上唤起那些时时激励着人类摆脱危险，熬过漫漫长夜的亲切的力量。”正是在这个意义上，他才道出了“不是歌德创造了《浮士德》，而是《浮士德》创造了歌德”的警句。其二他用“原型”概念对西方文学艺术的内容作了总体阐释。荣格指出：“个人

^① 参见《读书》86年6期姚蒙的文章。

无意识的内容主要由带感情色彩的情绪所组成，它们构成心理生活中个人的和私人的一面。而集体无意识的内容则是所说的原型。”“我们在无意识中发现了那些不是个人后天获得而是经由遗传具有的性质……发现一些先天的固有的直觉形式，也即知觉与领悟的原型。它们是一切心理过程的必不可少的先天要素。……原型迫使知觉与领悟进入某些特定的人类范型。原型……构成了集体无意识。①”而整个文学更则只不过是原型的“变化”或“幻化”而已。像文学中常常出现的岩洞、奶牛、树林、子宫等形象，都是一种母亲原型。这些原型形象之所以能在作品中随时随地出现，是因为它们象征着滋养和保护，而这二者正是人类普遍存在着的集体心理内容。

与荣格的宏观把握相比，西方文学界大部分学者关于深层心理的研究都集中在某一角度、某一侧面甚至某一问题上。例如弗莱《批评的解剖》一书，集中探索了荣格提出的原型问题，堪称这方面的集大成之作。他认为，神话是文学的结构因素、文学则是移位的神话。“这样说来，探求原型就成了一种文学人类学。”从神的诞生、胜利、受难、死亡直到神的复活，是一个完整的循环故事。象征着昼夜交替和四季循环的自然节律。它包含了文学中的一切故事：

黎明—春天—英雄出生、创世的神话—传奇故事的原型。

天顶—夏天—神圣婚姻、进入天堂的神话—喜剧的原型。

日落—秋天—战败死亡、牺牲的神话—悲剧的原型。

黑暗—冬天—洪水、众神毁灭的神话—讽刺作品的原型。

① 转引自《陕西大学学报》85年2—3期叶舒究的文章。

而剑桥大学简·赫丽生等一批文学人类学家关于仪式与文学发生的探索，也大体可以归入这一类。与弗莱不同，还有相当数量的学者则把目标集中在西方文化心态的探索上。例如鲍特金在《诗歌中的原型模式》一书中，认真剖析了悲剧原型的心理原因。指出它是每个人在心理发展过程中都要经历的本人的自我形象和群体的自我形象之间冲突的外化表现。随之，她又用贯穿于西方文明的一些基本原型（如天堂与地狱，死而复活等）的心理功能去阐释但丁《神曲》、弥尔顿《失乐园》、柯勒律治《老水手之歌》等作品，别开生面，新见迭出。蔡斯在《麦尔维尔研究》中，指出麦尔维尔创造的个人神话是一种象征性的寻求文学的努力。这一神话具有两个中心主题：堕落与探寻。所要探寻的恰恰是在堕落中失去了的东西。他发挥说，这个神话同时也是原始的美国神话。美国也经历了失去父亲的探寻。麦尔维尔指出的问题实际是，被从欧洲文化的土壤中抛掷出来的美国，能否成为真正的普罗米修斯？费德莱尔则在《美国小说中的爱与死》等书中，详细剖析了美国文化心态中的若干原型：犹太人、印第安人和黑人等，因之指出了为美国人所不曾意识到的“美国生活中的返祖现象”，即对童年生活的怀念和对同性黑人的爱慕情感等文化心态。他曾自我剖白说：“我说的‘原型’是指由观念和感情交织而成的一个模式，在下意识里广泛为人们理解，但却很难用一个抽象的词语来表达，同时它又是那么神秘，不经过周密的考察是完全无法辨明的。”毋庸讳言，他的看法更易为我们所接受。

不难看出，本书关于中国美感心态的深层结构的探讨，正是在如上所述的基础上提出、展开和剖析的。审美人美学的理论背景，以及研究课题自身的历史现实的必然性和理论逻辑的可能性，是本书的前提和根据。因此，尽管本书的作者深知关于中国美感心态的深层结构的探讨，目前还是一个全新的课题，它可能不被某些学者甚至权威所承认，可能由于受到误解以至暂时无法登上

美学和艺术学研究的“大雅之堂”，但却至今不悔。不但不悔，而且为选择和完成了这一课题而深感快乐。

谨以此书，奉献给每一个为“在中西文化（美学）激烈对峙的历史背景下，中国文化（美学）向何处去”这个巨大的历史提问而艰难思考着的青年朋友。

第一章 孩提之梦

第一节 早熟的童年

没有美丽梦想的民族，就像没有家园的浪子一样，是悲哀的。记得罗曼·罗兰讲过：“要有光！太阳的光明是不够的，必须有心的光明。”对于一个民族来说，这“心的光明”也许正是指孩提时代的美丽梦想。不过，孩提之梦在这里毕竟只是一个同样美丽的比喻。所谓孩提之梦，其实指的是一个民族从童年时代起对什么是自由和怎样才能获得自由等历史提问的独特理解和深刻阐释，亦即指的是一个民族从童年时代起就开始生成着的文化心态的深层结构。

可是，本书要谈的不是中国美感心态的深层结构吗？为什么开篇伊始，偏偏要谈文化心态的深层结构，偏偏要谈孩提之梦呢？这当然是因为中国美感心态与中国文化心态关系密切。假如中国美感心态是中国文化心态的顶点和归宿，那么中国文化心态则无疑是中国美感心态的基础和源头。这样，对于中国美感心态深层结构的考察，就不能不首先从对中国文化心态深层结构的考察开始。

然而，即便是从对中国文化心态的深层结构的考察开始，又为什么要那样强调孩提时代的美丽梦想呢？我们知道，关于中国文化心态的深层结构，可以从不同角度，不同途径，采取不同的方法加以考察。例如，可以从共时的理论角度去加以考察，目前报刊上俯拾皆是的大量文章便往往如此；可以从由表入里的现象途径去加以考察，这方面较为典型的例子是柏杨的《丑陋的中国人》和孙隆基的《中国文化的深层结构》；也可以从笑语、谚语甚至民俗中去加以考察。例如笑话，弗洛伊德认为，笑话是一种意欲的满足或是意欲经过伪装后的满足，其中蕴含着某种原始心理机制。因此笑话其实比时人所津津乐道的哲学、道德甚至文学艺术更为接近文化心态的深层结构。遗憾的是迄今没有见到这方面的论著。其余像谚语、民俗方面也是如此。

但是，倘若是想全面而又准确地把握中国文化心态的深层结构，上述角度或途径就统统不尽合适了。相比之下，倒是历时的发生学角度，更为适宜于我们追根寻源地探索中华民族孩提时代的美丽的梦想，更为适宜于我们对于中国文化的深层结构的把握。正像俄国的丹尼列夫斯基打过的一个妙喻：一种文化的创造犹如植物的繁衍生长，虽然生命期限可以很长，开花结果的时间却相当短暂，并且必须倾尽全力。用中国的一句诗去形容，就是“拚尽平生羞，尽君今日欢”，又正像德国的雅斯贝尔斯所深刻断言的：在公元前500年左右，人类的各种文化类型，诸如中国、印度、波斯、巴勒斯坦和希腊，便已经奠定了自己的基础。今天的我们不过是沐浴在它们的夕阳暮色、绵绵余辉之中。或许这妙喻和断言有些过分的冷酷和武断了？但无论如何，它们毕竟揭示了一个铁的事实。因此，恰似西方启蒙思想家所心领神会到的：“懂得了起源便懂得了本质。”假如我们能够深刻把握中国文化心态的历史诞生，深刻把握中华民族孩提时代的梦想，当然也就不难对其中的深层结构作出令人信服的阐释和说明。

中国文化有着一个远为悠久，远为光辉灿烂的起点。不论东方或者西方的历史学家对此持有何等看法。从西北、中原地区的仰韶、磁山文化，山东地区的龙山、大汶口文化，江浙地区的河姆渡、马家浜文化，西湖地区的屈家岭、大溪文化，直到辽西的红山文化的陆续发现，已经在不断地证实这一点，几乎在3000年前，中国文化已经在激露着曙光。

不言而喻，在此之前，还应该存在一个漫长的人类、种族和语言的起源过程。对此，本书无暇顾及。饶具趣味的是“到了公元前4000年”，上述种种文化“显然都在地域上向各方面扩张而彼此作了有意义的接触，而中国境内的新石器时代文化自此开始显示规模广泛的类似性，这些类似性指明这些文化之间形成了一个交互作用圈与附近地区其他交互作用圈之关系相对立。”“值得注意的一点是，以后中国历史文明便是从地理上在这个公元前4000年前便已显形的一个交互作用圈之内逐渐形成的。”^①

在此之后，上述种种文化在共同的交互作用圈内的彼此接触，最终沉淀、凝聚并生成了四大集群文化。按照肖兵同志的划分，它们是：东夷、西夏、南苗、北狄。^②

东方夷人集群发源于渤海湾两岸。他们尊崇的始祖神兼最高神是帝俊。许多学者已经证实它就是卜辞中的高祖夔，史书中的帝喾或太皞，也就是重华帝舜。东北方的始祖神、水神兼冥神帝颛顼、火神祝融等等，也属东夷集群。而且，它们又全都兼为太阳神，可见东夷集群属于海洋性的太阳神文化。它们的先承文化当为大汶口文化。西方夏人集群发源于西北方，主神是黄帝。它们的先承文化似乎是马厂—马家窑—仰韶—龙山文化。南方苗人集群发源于长江中游的江汉地区，后来则逐渐被挤压到西南方，跟西南夷或百濮集团融合。它们的文化是水原兼山原性的，有丰

① 张光直：《考古专题六讲》，文物出版社1986年版。

② 参见肖兵《在广阔的背景上探索》，载《文艺研究》1985年6期。

富的洪水传说，崇拜葫芦神和蛇、犬等图腾，以女娲、伏羲和槃瓠等为主神和始神。其先承文化为浙江、江苏的河姆渡——马家浜——良渚文化。北方狄人集群是从东北平原、蒙古草原、南西伯利亚雪原、宁甘山原、新疆沙原、青藏高原这样一个大的弧形地带发源的。以与游牧有关的四足兽或家畜（犬马牛羊）之类为图腾，并崇拜由草原神（包括树木）或山神升格的天神。它们基本上属于草原型文化。

在漫长的历史进程中，东夷、西夏、南苗、北狄这四大集群犹如历史从四方射向中原的四支响箭，既互相兵戈相见又互相渗透，都幻想领袖群伦，奄有四海。其间，起源于西北方的夏人集群发展得较为顺利，较为成熟。它们较早进入半定居的农耕经济，较早进入中原与当地土著融合，开发土地，治理黄河，终于在大禹时代，联合四方百族，建立了夏王朝。此后，东夷集群由山东半岛扩迁到黄河下游。他们取代夏王朝建立了商王朝。在此同时，他们积极与南苗集群多方联系，并且同北狄集群频频接触，结果导致了一个文化交互作用圈内部的长期冲突、传播和渗透过程。最后，公元前11世纪末，西夏集群又复东进战胜商王朝，建立了周王朝。此举实际上结束了四大集群的长期争霸局面，为华夏民族和中国文化的最终形成奠定了决定性的基础。

与上述历史进程同步，华夏民族的共同的文化心态也在缓慢、艰难而又执着地凝结着、沉淀着、生成着。不言而喻，它的最终产生应当是华夏民族的内在象征，或者，应当是华夏民族的孩提之梦。

与荣格的想法不同，本书不把文化心态看作人类的远古记忆，而是看作在历史进程中不断自觉建构起来的主体“自我”或心理本体。文化心态的建构很难找到一个绝对的起点，但说是在原始实践活动中主体与客体结构和建构而成，则大致不差。正像李泽厚讲的，“由于原始人在漫长的劳动过程中，对自然规律的秩序，

如节奏、韵律等等的掌握、熟悉和运用，使外界的合规律性和主观的合目的性达到统一，从而产生了最早的美的形式和审美感受”等文化心态^①。有了文化心态，就能使主体把“运演结构运用到客体身上，并把运演结构作为我们能达到客体的那种同化过程的构架”、“同化是把外部的元素整合到一个有机体的发展中或已完成结构中去”。^②它犹如控制器或社会粘合剂，把人们从各个角落吸引到不同水平的社会共同体中，使得人们的冲突无论如何尖锐，都不会解体为散兵游勇般的个人或降低到动物群的水平。

具体来讲，人类文化心态同样可以划分为种别、社会历史、民族地域和个体四个维度。它作为整体心态和个体心态的诞生和发展具有同构对应的关系，动物意识水平相当于个体两岁前感知——运动阶段的婴幼儿时期，原始社会早、中期的人类意识相当于两岁至7岁直觉思维阶段的儿童早期；原始社会中、晚期的人类意识相当于7至12岁表象思维阶段的儿童晚期；原始社会晚期和文明社会初期的人类意识相当于12岁至16岁形式运算阶段的青春时期。由乎是，简单说来，在人类诞生之初，其心态犹如个体婴幼儿的“非二分主义”，是藉动作去思维的。人类与外部自然的运动、规律、节奏、联系之间的适应和一致是藉机体内部生物性的紧张或放松来达成的。这种心态与动物没有区别。随着社会实践的发展，人类表象抽象的能力日益提高，意识与本能日益剥离开来。它们能够把时间推开或拉近，例如回溯昨天或超前想象明天；能够把空间分割开来，例如建筑就实际上体现了人类对分割空间的成功尝试，其余像家室和火的出现，从心态上也体现了这一点；能够使四维变成二维，具象变成抽象，有限变成无限，不确定变成确定。例如原始绘画的出现。天长日久，人类的原始文化心态正

① 李泽厚：《李泽厚哲学美学论文选》湖南人民出版社1985年版。

② 皮亚杰：《发生认识论原理》第28页，商务印书馆1985年版。

式诞生，而原先的动物心态则作为其中低级层次保留下来。犹如同一阶段儿童心态的自我中心的拟人化倾向，原始文化心态的根本特征是缺乏自我意识。它以主观与客观的直接同一为核心，藉助现象与本质、量与质、原因与结果、偶然与必然、可能与现实的直接统一去把握世界，具体表现为渗透律、接触律和周期律三大规律。^①因此，原始文化心态并非客观地认识世界，而是主观地体验世界。迨乎原始社会与文明社会之交，人类的自我意识逐渐萌生，并最终促成人类文化心态的诞生。与此同时，原始文化心态退居幕后，但并非消失或化解，而是积淀为文化心态的低级层次，成为人类的无意识结构^②。

就本书的题旨而论，尤其值得重视的是文化心态的民族地域维度。所谓文化心态无疑是生存方式的内化和观念形态的文化在心态中的凝结、沉淀，是内隐的行为模式。在这里，概而言之，生存方式包括自然——社会两维。人类与自然的关系，也就是人类在自身所处的自然地理环境中与自然作物质交换的方式；在此基础上形成了人类成员之间的社会关系，也就是人类在自身所处的社会背景中相互之间占有、生产、流通、分配的方式。上述两维对象性关系的人类特性的形成，既体现了人类本质力量的对象化，又作为直观人类历史形象的图画内化为人类的文化心态，进而升华为可以倒转过来影响文化心态的人类社会意识形态，并与上述两维现实的对象性一起共同构成了人类的文化背景。两维现实的对象性关系是人类的对象化活动为自身创造的主要生存条件，

① 原始文化心态是一个饶有趣味的课题，对于文化心态、美感心态的研究影响颇大。限于篇幅，本书未能展开。请读者参阅弗雷泽《金枝》和列维·布留尔《原始思维》等著作。

② 时下往往把动物心态—原始文化心态—文化心态三者割裂开来。这无疑会妨碍对文化心态、美感心态的深入研究。在这方面，弗洛伊德提出的“本我”，“自我”和“超我”的心态模式，布鲁纳提出的动作表达、意象表达和符号表达的心态模式，尤其是麦克林提出的爬虫复合体、边缘系统和新皮质的心态模式，尤应引起重视。

因而是文化的基础部分，意识形态作为观念形态的文化是基础部分的反映；而无论在文化的基础部分或者在观念形态的部分，又统统凝结沉淀着文化心态的暗影。这样，由自然——社会两维组成的生存方式以及在此基础上产生的意识形态的种种差别，就决定了文化心态的种种差别，或曰民族地域维度。

中国文化心态的凝结、沉淀和生成过程自然不能例外。一方面，从文化心态的种别维度、社会历史维度和个体维度来看，中国文化心态的凝结、沉淀和生成固然毫无例外地与其他民族的文化心态相互一致，服膺于人类文化心态共同的历史进程；另一方面，从文化心态的民族地域维度来看，中国文化心态又确乎与其他民族的文化心态相互区别，有着自己独特的历史进程。

之所以如此，当然是因为自然——社会两维组成的中国特殊的生存方式方面的原因所造成的（就中国文化心态的诞生而言，意识形态的原因暂时还并不重要）。

文化心态的产生，是以自然为基础和前提的。当然，文化心态是由作为特定社会的民族创造的，并非自然环境直接赋予，但后者毕竟为文化心态的创造提供了物质前提，在一定程度上影响着文化心态的发展趋势和色彩。而且民族越接近原始阶段，这种影响所占的比重愈大。因此作为生存环境，外在自然是无法避免的历史必然。我们知道，中国的自然环境与西方开放性的海洋环境（如希腊民族）不同，是半封闭的大陆环境。这种大陆环境造成了中国自然环境的明显特征。首先是华北平原和黄土高原。平坦的地势适宜于发展农业，但由于战乱和过分开垦，华北平原和黄土高原的植被遭到严重破坏，水土流失严重，灾害频繁。人们被迫集中全力去解决民族集体的生存水平上的温饱问题。其次是河流。黄河长江以其丰富的水源哺育着中国境内的各文化集群。人们往往在河谷地区的冲积平原聚族而居，一旦被迫迁移，也总是“观其流泉”、“度其隰原。”但纵横交错的江河湖泊，既带

来灌溉之利，又招来洪水之灾（这就迫使人们过早组织起来，投入以治水为目标的全民族的艰苦劳动），既促成了中国境内的各文化集群的融合，成为中国文化心态的摇篮，又促成了中国文化的凝固性，成为中国文化心态的藩篱。最后是大陆环境的半封闭性。中国位于亚、欧、非大地块的东缘，东临茫茫苍海，西北横亘广袤的沙漠，西南高耸着世界上最险峻的青藏高原，交通极不便利（由沙漠和高原组成的屏障以西，是被阻拦在外的西方文化），只有北部网开一面，却又面临着在文化上水准很低的少数民族的外在威胁。这种半封闭状态使得中国有可能在内部有供各文化集群冲突融合的广阔的回旋余地，但在外部却与其他民族，其他文化交互作用圈长期阻绝，并且，随着各文化集团的逐渐融合为一^①也就逐渐生活在一种凝固的自大气氛中。这一点在文化心态中刻下了鲜明印痕。李约瑟强调指出。自然环境“是造成中国和欧洲文化差异以及这些差异所涉及的一切事物的重要因素”，^①联想到古希腊民族所处的多高山、少平原的岛屿，以及在此基础上形成的开放性的海洋环境，联想中西文化心态的种种差异，我们会对李约瑟的卓识留下深刻的印象。

尤其值得重视的是社会政治经济方面的影响。自然环境固然为文化心态的发展趋势和色彩提供了生态环境，但却毕竟是潜在的、有待社会政治经济的作用才能得到实现的基础。而社会政治经济虽然在某种意义上受自然环境的制约，但民族的实践却可以超越这些制约（这正是人类和动物的区别所在）。因此社会政治经济方面的影响就特别重要。正像马克思所讲的：在不同的所有制形式上，在生存的社会条件上，耸立着由各种不同情感、幻想、思想方式和世界观构成的整个上层建筑。”^②在这方面，起码有

① 李约瑟：《中国科学技术》第一卷总论，第一分册，第117页，科学出版社1975年版。

② 马克思：《马克思恩格斯选集》第一卷，第629页，人民出版社1966年版。

四大特征值得指出：农业经济、宗法社会、贵族政治、维新路径。而其中维新路径对于文化心态的影响最为令人瞩目。因此我们不妨由此入手稍加阐释。

作为对比，不妨从古希腊谈起。古希腊是西方文化的发源地。正像黑格尔讲的：“一提起希腊这个名字，在有教养的欧洲人中，尤其在我们德国人心中，自然会引引起一种家园之感”^①。不过，从历史的角度看，它却是后起的文明。当它兴起的时候，人类文化之花已经在远东、近东和两河流域灿烂开放。然而后继者有后继者的好处。公元前1500年左右，作为古希腊文化主体的雅利安民族，一方面拚命吸取丰富的东方文化的营养，一方面拚命进行海上贸易。这种贸易“必须抛弃的第一个社会组织是原始社会里的血缘关系”^②，它的风云变幻挟持着社会中每一个分子反复排列组合，“氏族、胞族和部落的成员，很快就都杂居起来，”^③最终，古希腊在公元前11至前9世纪进入了文明社会。他们是在具备了使用铁器的个人生产力之后，通过家庭的个体生产力取代原始的集体大生产，瓦解原始公社、发展家庭私有制的途径进入文明社会的。这无疑是一种正常的、成熟的、健康的路径。它打破了以氏族血缘关系为基础的民族社会，取消了氏族贵族的特权，整个社会不再像氏族社会那样等于是一个扩大了的家庭，人与人之间的关系也不再是单纯的氏族血缘关系，而是享有一定政治权力的公民之间所发生的，包括政治、法律、经济、文化在内的多方面的复杂关系。一个空前复杂、难以驾驭的外部世界冷冰冰地横亘在古希腊人面前，迫使每一个人去认识、理解和适应。原始社会中“统一”的意识失去了赖以生存的环境。“个体自由的原

① 黑格尔：《哲学讲演录》第一卷，第157页，三联书店1967年版。

② 顾准：《希腊城邦制度》第50页，中国社会科学出版社1982年版。

③ 马克思：《马克思恩格斯选集》第4卷，第106页。

则进入了希腊人心中”^①。由此，古希腊人的生活是外向的，而非内向的。占主导地位的也不是个体人格的精神修养，而是对社会和自然中各种实际事物的认识和处理。

颇具意味的是，中国偏偏是在铁器尚未出现，商品经济尚未发展，氏族血缘关系尚未瓦解的情况下进入文明社会的。比古希腊提前了1000多年。但“因为商朝生产力并不很高，不能促使生产关系起剧烈的变化，对旧传公社制，破坏是有限度的，奴隶制并不能冲破原始公社的外壳。”^②这就使得文明社会“像单个蜜蜂离不开蜂房一样”长期不能离开“氏族或公社的脐带”^③。这样原始氏族遗制不但没能彻底破坏，反而继续以新的形式长期沉淀在文明社会里，即所谓“礼制”和“先王之道”。原始氏族的血缘关系也同样不但没能彻底清除，反而继续以新的形式顽固寄存在文明社会的人伦关系（宗法制生产方式、嫡长子继承制、纲常伦理观念）之中。如此特殊的“亚细亚”式道路，就是人们经常讲的“人惟求旧，器惟求新”。由此，造成了中国保守务实的人格和静止循环的观念，也就使得中国人更为内向，而并非外向。占主导地位的是个体人格的精神修养，而不是对社会和自然中各种实际事物的认识和处理。

显而易见，尽管中国文化心态的形成与中国社会政治经济诸因素有着千丝万缕的联系，但中国社会早熟的童年时代所造成的“维新路径”，无疑却是其中最为直接的联系之一。维新路径导致了农业经济、宗法社会、贵族政治的长期遗存。维新路径决定了中国文化心态的根本特征。正如李泽厚十分正确地指出的那样：“任何民族性、国民性或文化心理结构的产生和发展，任何思想传统的形成和持续，都有其现实的物质生活的根源。中国古代思想传统最值得注意的重要社会根基，我以为，是氏族宗法血

① 黑格尔：《哲学讲演录》第115页，三联书店1957年版。

② 范文澜：《中国通史简编》第115页，人民出版社1953年版。

③ 马克思：《马克思恩格斯全集》第23卷，第371页。

缘传统遗风的强固力量和长期延续。它在很大的程度上影响和决定了中国社会及其意识形态所具有的特征。……古老的民族传统的遗风余俗、观念长期地保存、积累下来，成为一种极为强固的文化结构和心理力量”^①。这番话确乎值得我们深思。

第二节 “夫礼之初，始自饮食”

中国文化心态日益形成之际，就已经具有独特的内涵、特性、趋向和功能。对此加以阐释，显然是一件饶有趣味的工作。近年来很多人尝试着在这方面作过一些探索，取得了很大进展，但也存在着一个共同遗憾，这就是往往藉对儒道哲学的解说、剖析，去阐释日益形成中的中国文化心态的种种问题。其实，儒道哲学折射出的只是次生态甚至是再次生态的中国文化心态，原生态的中国文化心态在其中是无法找到的。

探索的目光应当投向东南西北四方集群纷争不休的三代，甚至应当投向三代之前的远古。不难想象，当我们的祖先在苍茫大地上第一次站立起来，高扬起头颅，该承受何等的心理压力。忘记是谁说的了：“人类的第一个收获就是恐惧。”确乎如此。暴露在大自然的直接威胁之下，雨雪、寒冷、炎热、种种不测之祸和野兽的袭击，循环不已的太阳、月亮、春夏秋冬的神秘魅力、黑暗的焦虑和死亡的不安……这一切都使他们骚动恐怖甚至畏惧，不能不竭尽全力谋求心理的平衡。更其令人不安的是对于自身动物本能——“本我”的畏惧。作为先天无意识，“本我”是一股肆无忌惮的心理能量。它的奔腾像火山爆发，像天塌地陷，像瘟疫流行，像洪水泛滥，骚动着、喧哗着，拥挤着。它不承认任何限制。它要扫荡面前的一切。然而，民族的生存方式和在此基础

^① 李泽厚：《中国古代思想史论》第299页，人民出版社1985年版。

上日益形成的观念形态的文化却无法允许它的肉欲横流。它们处处给它以迎头痛击，把它粗暴地压抑下去，强迫它归于死寂。日复一日，年复一年，代复一代，民族的原始本我、民族的社会超我（观念形态的文化）、民族生存环境，三者就这样尖锐地对峙着，冲突着，并且频繁地出现心理上的文化失调：神经性焦虑、道德性焦虑、或者现实性焦虑。它们像一阵阵凌厉的警报，提醒民族自身对被压抑被碾碎被漠视的原始本我的破坏力量的高度关注，使它及时得到适宜的满足而不致引起民族自身的人为毁灭。那么，这个历史重任由谁来承担呢？正是民族的后天自我——文化心态。文化心态的功能就在于寻找到一条既能某种程度上满足民族原始本我又不致触怒民族的社会超我或者超出民族生存环境许可的道路。

平心而论，文化心态的任务是过于艰难了。正像弗洛伊德分析的：“有一句成语告诉我们，人不能同时事奉两个主人。可怜的自我比这所说的更加困难，它必须事奉三个严厉的主人，并且必得尽力和解这三个人的主张和要求。这些要求总是不一致的，并且仿佛是十分矛盾的，当然，自我在它的任务下要常常挫败了。这三个暴君便是外部世界，超自我和爱德……它觉得它在三方面受包围，为三种危险所威胁，当它被压迫得太厉害的时候，它的忧虑便对着它们发展开来。因为它源于知觉体系的经验，它命定要代表外部世界的要求，但它也愿意作爱德的忠仆。……另一个方面，它的每一种动作都为严厉的超自我所监视，这种超自我坚持一定行为的标准，不关心由爱德和外部世界来的任何困难，假如这些标准未被遵守，它用紧张的感情来责罚自我，这种感情化身为一种劣等的和罪过的感觉。照这样子，为爱德所激励，为超自我所包围，并为现实所阻挠，自我努力负起调剂这种内外夹攻的势力的任务”^①。而每一个心理正常的人，恰恰就是自我能

^① 转引自奥兹本著《弗洛伊德和马克思》第23—24页，三联书店1986年版。

够在“内外夹攻”中胜任历史重任的人。民族的后天自我——文化心态也是如此。“内外夹攻”的局面固然艰难，文化心态也必须担当重任，在民族生存方式和社会超我合力铸成的铁壁合围中，引导民族的原始本我在现实化、民族化的险径间穿行。而且，每一个自立于世界民族之林的民族，同样恰恰也就是文化心态能够在“夹攻”中胜任历史重任的民族。中华民族当然不能例外。

对于我们来说，更为艰难的似乎还不是对文化心态“内外夹攻”处境的理解，而是对它引导民族原始本我在现实化、民族化的险径中间穿行的种种工作的阐释。虽然其主要内容不外是或者阻挡民族原始本我冲动使其无法逸出，或者干扰民族原始本我冲动的原有强度，使之明显减弱或转移它方。但这一切毕竟是在无意识水平上进行的，加以时代疏隔，因此很难详述。好在作为原始文化三大支柱的原始饮食文化，原始性文化和原始宗教文化中尚负载着中国文化心态日益形成中的全部密码和秘密，我们不妨由表及里，作一番还原工作。

先谈饮食文化。或许，中国是世界上最重饮食的国家之一。对此，西方学者曾给以高度的评价：“毫无疑问在这方面中国显露出来了比其它任何文明都要伟大的发明。”联想到殷周青铜器的仪式功能大多是建立在饮食功能之上，联想到在《三礼》中几乎没有一页不曾提到祭祀中使用的酒和食物。倘若我们在某种意义上把中国文化称为饮食文化，倒也算不上什么耸人听闻的谈论。何况，从文化人类学角度研究饮食活动在西方已风靡一时。较为中国人所熟悉的，不妨举出法国的列维—斯特劳斯。之所以如此，就在于食物、烹饪、饭桌上的礼节和人们对它们的理解是人类文化中最最为尖锐的象征符号之一。进而言之，从比较文化的角度讲，这种对饮食文化的研究又是“比较不同的文化或民族的一个中心性的焦点，只要文化与民族要互相拿来比较，他们在食物

上的特征便必须了解。①”

人类之初，对食物是生吞活剥的，所谓“茹毛饮血”。只是随着长期的艰难探索，才逐渐从生食走向熟食，从自然走向文明。迨至今天，其中的演进过程已经不复可见。但从《诗经·大雅·生民》和《礼记·礼运》中的对于饮食文化起源的不同陈述中，我们不难体味到饮食文化的缓慢诞生过程以及不同观念（以谷类食物为中心；以肉类食物为中心）间相互对立、冲突乃至融合成为统一的饮食文化的蛛丝马迹。《礼记·王制》曾经从饮食观念的角度对中国的少数民族加以区分：“中国戎夷，五方之民，皆有其性也，不可推移。东方曰夷，被发文身，有不火食者矣。南方曰蛮，雕题交趾，有不火食者矣。西方曰戎，被发衣皮，有不粒食者矣。北方曰狄，衣羽毛穴居，有不粒食者矣。”吃谷类的不吃肉类，吃肉类的不吃谷类，二者显然都不是真正意义上的华夏民族。言下之意，只有既吃谷类又吃肉类的才称得上华夏民族。这显然已经是一种成熟的颇具民族特点的饮食观念了。

那么，中国饮食文化的具体情况又如何呢？可以从三个方面看。这三个方面是：吃什么？怎么做？怎么吃？关于吃什么的问题，中国自然是以五谷为主，而且五谷之中主要是黍稷。关于怎样做的问题，古代中国的烹调方法，主要是煮、蒸、烤、燉、腌和晒干。在这里，最具民族特色的却不能不是“调”。所谓“调”，是指备制原料的方法和各种原料结合而成不同菜肴以及菜肴的陈列等方式。林语堂认为：“整个中国的烹调艺术是要依靠配合的艺术的。”斯语颇为有见。英国人称烹饪为cook，法国人称烹饪为Curie，都只是烹煮的意思。日本人称之为割烹，也是如此。这种看法与中国显然不同。平心而论，烹固然是文化的表现，但烹而且调才是饮食文化高度发展的表现。“调”的意蕴十分丰富。

① 张光直：《中国青铜时代》第226页，三联书店1983年版。

首先是调味，就是利用菜料的配合与各种烹的手段，把菜品中的香味释放出来，给人美好享受。其次是调制。它是调味的推广。因为人们除了味觉方面的追求之外，还有色、香……等等。最后是调和。与调味和调制不同，调和是菜品甚至环境、气氛的安排，“饮食之所以合欢也。”聚餐往往是古代中国一切祭祀或喜庆活动的高潮。中国人正是通过菜品的安排、环境的设计、气氛的追求，去敦睦情感（“合欢”）的。关于怎么吃的问题，在中国更是一件大事。食物一旦烹调成功，从功利的或营养的角度看，饮食问题便已全然解决了。然而在中国人看来，这还只是开始。饮食不仅仅是延续生命的需要，而且是赠送或共享等融合感情的需要。因而在中国文化背景下，饮食俨然是一种在严肃的气氛和严格的规则支配下的郑重的社会活动。正像周代诗人描述的：“献酬交错，礼仪卒度，笑语卒获。”为人们熟知的材料，则是孔子的“食不厌精，脍不厌细。……色恶不食，臭恶不食，失饱不食，不时不食，割不正不食，不得其酱不食。肉虽少不使胜食气。唯酒无量，不及乱。沽酒市脯不食。不撒薑食，不多食。……虽蔬食菜羹瓜祭，必齐如此，席不正不坐。”①

透过中国饮食文化，不难触摸到中国心态诞生之际的某些底蕴。饮食是原始人生活中的大事，也是原始文化的高潮。马林诺夫斯基指出：“最可注意的是原始人底饮食这件事充满了礼节，特殊的办法与禁忌，还有我们所没有的一般感情的紧张。”其中“供献牺牲与宗礼聚餐，是用节仪来支配食物的两宗主要形式。”他并分析云：“原始民族，即在最顺利的状态下，也永远避免不了食物缺乏的危险，所以食料丰富乃是常态生活底首要条件。……我们倘能明白食物是人与自然环境底主要系结，倘能明白人因得到食物是会感觉到命运与天意底力量的，则我们便能明白原始宗

① 孔子：《论语》。

教使食物神圣化是有怎样的文化意义”^①。这一点在世界上似乎有共同性。之所以如此，抛开其他方面的原因不提，从心理上讲，与原始人的特殊心态有关，弗洛伊德曾从个体性发展的角度把人格发展划分为三个时期：幼儿期、童年期和青年期。其中幼儿期中最先出现的是口腔期，弗洛伊德把幼儿口腔活动叫做第一种性器官前期体系，指出：“第一种性器前期体系是口欲的，或者你也可以说它有吞食同类的性质。”它的根本特征是“自体享乐”，^②然后，随着心理的逐渐成熟，口腔期也逐渐向肛门期、性器期过渡。不过，倘若心理发展不正常，则也会出口腔期固着的心理变态。这一学说显然有助于我们对原始饮食心态的深刻理解。令人吃惊的是，进入文明社会之后，中国似乎并未像其他民族（例如希腊民族）那样超越饮食心态，走向更高的心理需要，而是人为地让饮食需要横向发展，尽全力去提高其满足水平，甚至使饮食取代一切，成为一种社交、一种政治。《礼记》中讲的“夫礼之初，始自饮食，”显然透露出其中嬗变的痕迹，更典型的，“禮”字同“醴”字本为一字，同为“豊”，像两玉盛在器内之形。古人在饮食中讲究敬献的仪式，敬献用的高贵食品便为“醴”。后来才进而把所有各种尊敬神和人的仪式都一概称之为“禮”。尔后推而广之，把生产和生活中所有的传统习惯和需要遵守的规范，都称之为“禮”。这就是王国维在《观堂集林·释禮》中讲的：“盛玉以奉神人之器谓之曲若豊，推之而奉神人之酒醴亦谓之醴，又推之而奉神人之事，通谓之禮”。再像古代的“鄉”字。本来“鄉”同“饗”，甲骨文和金文中只有“鄉”字。其含义为乡人共食。后来才把在一块同食的人群称作“鄉”，推演为乡党、乡里的“鄉”。最后，饮食与举国头等大事的祭祀密切相关，最为人们熟知的是烹饪用的鼎成了国家的最高象征。不言而喻，在这种横向

① 马林诺夫斯基：《巫术科学宗教与神话》，中国民间文艺出版社1986年版。

② 弗洛伊德：《爱情心理学》第73、74页，作家出版社1986年版。

扩展的饮食心态的背后，显然潜存着一种口腔期固着的心理变态。犹如中国社会早熟而又从未成熟的永恒童年，中国饮食心态折射出中国早熟而又从未成熟的永恒童年心态；个体人格始终没能发展起来，取而代之的是对母体的眷恋和依赖，是对个人身体需要的过分关注和对个人精神需要的过分淡漠。“吃饱穿暖”成为人生理理想的全部。在西方，饮食只是为了生活，是实现个人价值的物质手段，在中国每一个人的生活却似乎只是为了饮食。在这个意义上，甚至可以说，中国人从童年时代起就是藉“口”去面对世界的。^①

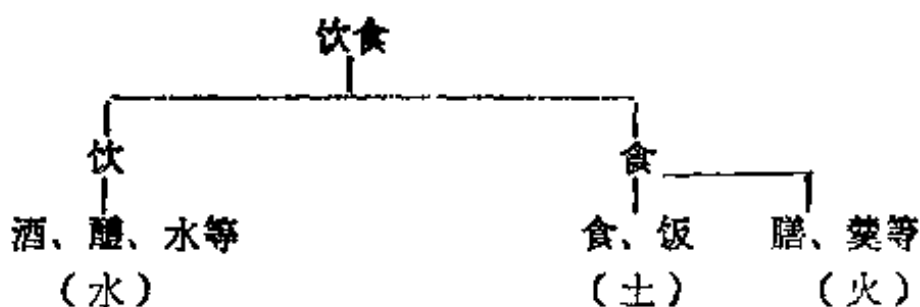
中国饮食心态里中国文化心态诞生伊始的某些底蕴当然不是仅仅如上所述。我们还可以举出一些，只是限于篇幅，无法详述。例如饮食与阴阳五行观念的纠缠不分，是中国文化中的特殊现象。其中明显沉淀着只有视“吃饱穿暖”为头等大事的中国人才会有的关注心态；另一方面，也不排除一种“天人合一”的神秘心态。在中国人眼里，饮食蕴含着一种“与天地合一”的结构（如图）^②

“乡榘有乐，而食尝无乐，阴阳之义也。凡饮，养阳气也；凡食，养阴气也。”^③ 还不仅仅如此。古人甚至从结构模式的转换生成角度做具体剖析：“恒豆之菹，水草之和气也；其醢，陆产之物也。加豆，陆产也；其醢，水物也。笱豆之荐，水土之品也”，^④ 饮是阳食是阴。但食之内若干食物为阴，还有若干食物为阳。例如用火烹熟的肉多半是阳的，而谷类食物则大多是阴的。再推下去，食物与盛食器皿的关系也被照此处理：“鼎俎奇而笱豆偶，

① 香港学者孙隆基曾举出很多例子说明中国人的这一深层心态。中国人的“嘴大吃遍天下”被推广到了生活中的几乎所有的领域。如“吃亏”、“吃苦”、“吃不消”、“吃得开”，“不吃他那一套”，“恨不得把他一口吞下去”、“恨不得食其肉，寝其皮”，“礼教吃人”，“革命不是请客吃饭”，“吃里扒外”、“食古不化”等等。参见孙隆基《中国文化的深层结构》，第41—42页。

② 张兴直：《中国青铜时代》，第240页，三联书店1983年版。

③④ 《礼记·郊特性》。



阴阳之义也”。“郊之祭也，……器用陶瓠，以象天地之性也”^①。不用多说，这种从“天人”关系去剖解事物的努力在后世每每可以见到。又如“调味”。“味”的涵义是中性的。它固然涵盖着人们讲的一般意义的美味，也涵盖着人们往往无法接受的恶味。要使食物成为美味以满足人们的饮食，就要作一番隐恶扬善的“调”的工作。使之“则天之明，因地之性，生成六气，用其五行，气为五味，发为五声，章为五色。淫乱则昏，民失其性，是故为礼以奉之。为六畜、五牲、三牲，以奉五味；为九文、六采、五章，以奉五色；为九歌、八风、七音、六律，以奉五声……”^②显然，“和五味以调口”的“调味”，其目的远远不在乎饮食，而在文化，在乎要达到一种与社会秩序、宇宙节律和谐一致的境界。这种境界，是否就是后世常常挂在嘴边的“中和”呢？又如，中国的饮食活动被过多地赋予了文化意义（在中国的口腔期固着中也只好如此），固然有助于使外在社会规范内化于五性等人类基本欲求之中，有助于使僵硬强制的伦理道德与饮食之类心理欲求溶为一体，但却往往本末倒置，使吃饭成了吃文化。社会性的善倘若连吃饭也要干涉，这对一个民族来说，其实是一种慢性悲剧。在封闭社会中，这种悲剧的后遗症不是几乎每天都在发作吗？又如饮食中等级观念和平均主义的相辅相成。前者是后世愈演愈烈的“使天下皆有养”“有一口饭吃”之类“大锅饭”理想，后者则是后世愈演愈烈的“特权主义”的滥汤。也就

① 《礼记·郊特牲》。

② 《左传》。

是，虽然每个人都“有一口饭吃”，但由于置身社会秩序中的级别不同，故这“一口饭”的内容又必然各不相同。所谓食麦与食豆的分野，所谓贫者的“啜菽饮水”，富者的“食用六谷、膳用六牲，饮用六清、羞用百有二十品”，统统折射出这一深层心态。

毋庸多言，由于中西方饮食文化心态自身的基本特质，价值观乃至历史功能各有不同，因之对文化心态的影响自然也各有不同。西方饮食文化心态基本上是为吃而吃（过分关注饮食则无法进天堂），文化意义甚少，当然也就不可能从中直接酝酿产生文化心态。相反，只有超越它，否定它，才会有文化心态的产生。西方走的正是这样一条道路。中国则不然。在饮食文化心态中，由于口腔期的固着，文化意义要远远超出于生物性的“吃”本身，其自身已经潜在含蕴了大量文化因素，这就使得文化心态有可能直接从中酝酿产生。在这个意义上，可以说中国饮食心态与中国文化心态有其深层的渊源和一致性。

古人云：“食色，性也”。假如食是人类生命得以保存的基本要素，那么性则是人类生命得以繁衍的基本要素。而且，从文化上讲，性更是“人伦之始”和“王化之基”。正像弗洛伊德在多方责难中反复陈述的：“我不得不复述一个早经发表的观点：由我的经验看来，这些心理症的推动力量，无一不以性本能为其根基。我的意思绝不是说，性冲动的能源仅仅贡献于病态表现（病状）的形式，我所坚决认定的是，它基本上就供应了心理症最重要、独一无二的根源”^①。毫无疑问，这根源的作用是双重的，发挥得当，固然可以促进一个民族的心理健康，发挥不当，却也会导致一个民族的毁灭或窒息。因此任何民族出于维护民族生存的需要，往往首先要确定一个对性的可以被全体接受的文化

^① 弗洛伊德：《爱情心理学》第41页，作家出版社1986年版。

态度，显而易见，这种关于性的文化心态就是该民族文化心态诞生的先声和象征。

性，在原始文化中是一件大事。严格说来，它不能简单等同于“生殖崇拜”。相比之下，性的文化色泽要浓郁得多。按照弗洛伊德的划分，人格心理的健康发展应该是从口腔期——肛门期——性器期。在这里，肛门期是指的排泄动作。弗洛伊德认为它在一定程度上像吸吮动作一样可以获得快感。而且，一旦自制自律的肌肉动作形成，“自我意识”心理也就开始萌生。它推动着人格发展走向“或有周期作手淫或在生殖器中自求满足的活动^①的性器期，并最终走向选择自身外的对象代替自身作为性对象，并将各部分冲动的不同对象汇合起来造成一个单独的对象的对象选择阶段。照此看来，西方古希腊民族性心理的发展似乎较为正常。在希腊神话中，性是永恒的主题。例如赫拉克利斯神话中就充满了性或者俄狄浦斯情绪。赫拉克利斯一夜之间与非士披亚士的五十个女儿同宿，无疑是把希腊民族的性渴望作了一次痛快淋漓的表现。赫拉克利斯在雅典娜神殿强奸修女奥兹，失去理性把自己的孩子杀死，似乎也可以作如是观。而上帝宙斯到处追逐女性，爱轻信嫉妒嫉也爱冲动，美神维纳斯是女性生殖器官的象征，酒神狄奥尼索斯是情欲的化身，也在流溢出希腊民族强烈的性心态。在这里，自我意识的产生，个体价值的确立，生命创造的崇高地位，以及对生命中最美好的东西的光明正大的追求，无一例外地使我们对之充满崇高的敬佩。

在中国，性心态的历程却异常坎坷。在一盘散沙似的农业经济的汪洋大海中，社会的自组织能力极差，强大的国家机构应运而生。这种国家机构一旦确定，无疑就会反转过来随心所欲地压迫社会、压迫个体。而宗法社会对于性的敏感则几乎到了无以复

^① 弗洛伊德：《精神分析引论》第258页，商务印书馆1986年版。

加的地步。这就难免会使中国人的性心态严重扭曲。从人格发展过程看，问题或许更为清楚一些。香港学者孙隆基曾经指出：从口腔期走向肛门期之后，“西方人在肛门期受到的训练是自制自律，因此就开始摆脱口腔期人我界限不明朗的‘二人’状态，并且为生殖器阶段的‘自我组织’奠下基础。然而，中国人在肛门期受到的训练，却是一方面毋须自我控制，另一方面却是‘他制他律’，因此，遂将口腔期的‘人我界限不明朗’延续下去，很难使人格成长过渡到生殖器阶段”^①。这个分析是颇为精到的，尽管他的许多看法本书不敢苟同。

进而言之，这种性器期的发展空白，造成了灵与肉分离的中国特有的性心理变态。一方面，国家把两性关系的内涵限定为生儿育女，传宗接代^②。只有导向这一最终目标的两性关系，才被认为是正常的，合理的，否则就是淫乱、放荡。在此重压下，人们心目中的爱情和婚姻统统被扭曲，成为无性的爱，无性的婚姻。于是，“上床夫妻下床客”，不论男人或女人，统统不敢展示自己性方面的吸引力。结婚前羞于去追求自己所爱，结婚后又要求“夫唱妻随”、“举案齐眉”（其实这统统是“自我”不成熟的表现，男女双方都如此）。后羿在中国神话中是一位相当于赫拉克力斯的英雄，神话中关于他的记载不少，但却找不到一件类似赫拉克力斯之类的大胆举动。大禹在夫妻关系上持典型的中国式的淡漠态度。而在妻子“惭而去，至嵩高山下化为石”时，禹却仅仅冷冷说了一句：“归我子！”其间的性心态昭然若揭。又如东西方的蛇女神话往往与人类生殖、性爱相关。因为蛇正因为典型地象征了人类对性的又爱又怕才成为原型意象的。令人吃惊的是，中国神话中的蛇女神却毫无女性的魅力，被充分突出的往往是其毫不利己的献身精神。在这方面，蛇女神女娲，堪称楷模

① 孙隆基：《中国文化的深层结构》，第104页。

② 《礼记·婚义》：“婚姻者合二姓之好，上以事宗庙，下以继绝世。”

中国神话中男女神之间毫无性差异，时人往往未予重视)。另一方面，性行为中肉欲的一面，又被视为肮脏的东西。这从口腔期固着讲，是将其“食物化”的结果。因而有所谓“亏”、“伤身体”之类看法。残暴的夏桀，在中国人看来，就是因为宠爱宫中一个常化为龙(蛇)的美女，最终伤身亡国的。从肛门期固着讲，则会把生殖器官与排泄器官等同起来。自名清高的极度禁欲，自甘堕落的极度纵欲，以及视女性为“玩物”的心态，正是在此基础上产生出来的。视肉欲为肮脏，对生命中最美好的东西却羞于追求甚至谈及，并且反而视为罪过，这就必然导致性心态的扭曲并影响自我意识的产生。压抑肉欲的文化是蔑视个体生命的文化，是窒息创造力的文化。而一个民族倘若连生命中最美好的东西都不予承认和追求，虽然在一定时期内可以人为地造成上下一心，大干快上的热潮，长此以往，却只会日益麻木不仁，僵化下去。中国的封建社会史，完全足以证明这一点。“婚礼者礼之本也”。看来，日后中国文化心态中的种种弊端，作为其源头的中国性心态是难辞其咎的。

第三节 诸神的降临

原始宗教文化是文化的第三大支柱。关于原始宗教，韦尔斯指出：“从长老的传统，从男子对妇道、妇女对男性所索绕的情绪，从避疫和避秽的愿望，从通过巫术取得权力和成功的欲望，从播种期的献祭传统，以及从许许多多类似的信仰、心理试验和误解，在人们生活中长成了一套复杂的东西，开始把他们在思想上和感情上结合在共同的生活和行动中。这种东西我们可称作宗教”^①。为了论述的方便，我把原始神话也划在其中，换言之，

^① 韦尔斯：《世界史纲》第134页，人民出版社1982年版。

本书所说的原始宗教是广义的。

著名人类学家马林诺夫斯基认为，原始宗教的起源应该到人对死亡的态度、人对复活的希望及人对伦理上的神道的信仰中去寻找。“宗教信仰能建立、固定，而且提高一切有价值的心理态度，即如对于传统的敬服，对于环境的和谐，以及奋斗困难视死如归等勇气与自信之类。这样的信仰，保持在教义上与仪式里面，也有很大的生物学的价值，也就因为这种，所以启示给原始人以真理——广义的实用意义之下的真理”^①。而且，不难设想，在这当中也沉淀着某一民族的特定情绪力量和心理力量，负载着某一民族的特定文化心态的因子。

这样，要追溯中国文化心态的源头，就不能不对中国原始宗教心态略加考察。

在我看来，中国原始宗教心态的最大特点，在于它的价值论色彩。西方的原始宗教心态是实体性的。“上帝”高居于理想天国，关注着每一个人。中国则不然。“上帝”与“祖先”混同不分。其至上权威只能在具体功能作用（佑否、诺否）中得以显示，并且只能借助日常生活才能实现。人们的目光透过上帝折射到日常生活中，折射到祖先、君王（他们能够“上与天通”）的身上。

“夫圣王之制祭祀也，法施于民则祀之，以死勤事则祀之，以劳定国则祀之，能御大菑则祀之，能捍大患则祀之”^②。例如，

“厉山氏有天下也，其子曰农，能殖百穀，夏之衰也，周弃继之，故祀以为稷。共工氏之霸九州也，其子曰后土，能平九州，故祀以为社。帝善能序星辰以著众，尧能赏均刑法以义终，舜勤众事而野死，鯀鄣鸿水而殛死，禹能修鯀之功，黄帝正名百物，以明民其财，颡项能修之，契为司徒而民成，冥勤其官而水死……”^③

① 马林诺夫斯基：《巫术·科学·宗教与神话》第77页，中国民间文艺出版社1986年。

②③ 《礼记·祭法》。

推而广之，国有望祀，星有分野，民族有宗庙，家族有祠堂，往往不容混乱。这就是所谓“有天下者祭百神，诸侯在其地则祭之，不在其地则不祭”。《左传·哀六年》记载：“昭王有疾，十曰：‘河为崇’。王弗祭。大夫请祭诸郊，王曰：‘三代命祀’。祭不越望。江、汉、睢、漳，楚之望也。祸福之至，不是过也。不穀虽不德，河非所获罪也，遂弗祭”。这种强调价值的宗教心态显然是中国特定生存方式的产物，与后世忠孝节义观念，以及只要服膺于集神权、王权于一身的君王，便既合天意又合人情的观念显然是一脉相承的。

围绕着价值论色彩，中国原始宗教心态表现出一系列鲜明特色。例如浓郁的农业色彩。作为农耕经济，土地是最重要的求食之所。“地能生养至极”，“万物资地而生”^①。因此人们对它们的祭祀也达到了无以复加的狂热程度，动则以血甚至以人去祭祀之。《周礼·大宗伯》记载：“以血祭祭社稷，王祀五岳。”所谓血祭就是“以血滴于地，如郁鬯之灌地也……以牲血下降而祭地”^②。令人触目惊心的是用活人去祭祀：“自言能治田地，不能治田土者杀其身以衅其社”^③。倘若不是生息相关，他们是不会以如此巨大的代价去换取心理平衡的。值得注意的是，对“家”的眷恋也来源于此。正如利普斯深刻剖析的：“愈是古老和原始的人类，对家的范围便考虑得愈加广阔。……家的基本概念不是可蔽风雨和遮盖家庭过夜的较长久的或临时性的建筑，而是部落的土地整体。任何入侵者敢于踏上这块神圣的土地，将为此付出生命。单个家庭建立过夜住所那一小块地方是无关紧要的，土地才是他们的家”。^④ 又如在原始祭祀中，不难发现祖先崇拜的

① 《周礼·正义·坤》。

② 《管子·揆度》。

③ 利普斯：《事物的起源》第1—2页，第390页，四川民族出版社1982年版。

④ 利普斯：《事物的起源》第1—2页，四川民族出版社1982年版。

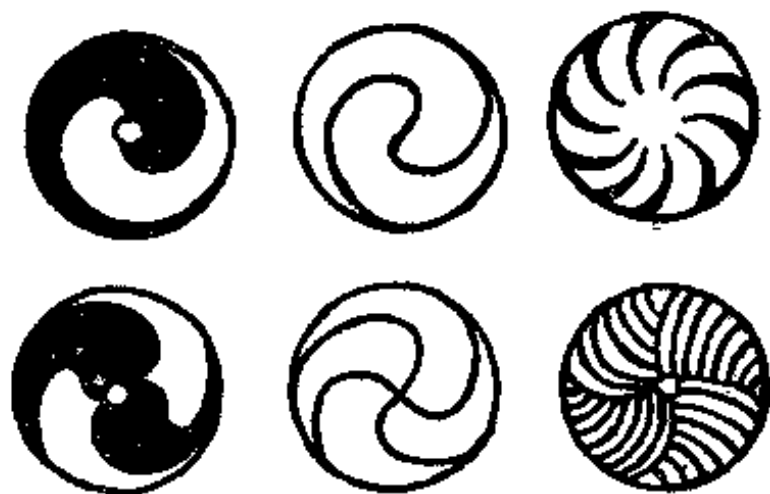
深刻印痕。在上引《礼记·祭法》中，我们发现祭祀对象除了土地外，大多为“有功烈于民”的祖先。“这种利用祖先巫术力量为活人谋利的努力，在农业文化甚至有更烈的表现。由于定居和不能离开死者的地方，他们必须发现和死者建立永远的良好关系的方法。他们处理生和死的问题，都取决于和受制于他们和死去祖先之间的亲密关系，这些祖先的灵魂仍和他们一起生活，并继续生活在他们之中”。^①看来，这种对血缘关系的推重，是农耕经济的典型心态之一。又如，在原始宗教心态中，沉淀着大量母系氏族社会心态的因子。最典型的是上帝的“帝”字的来源。红山文化器皿纹饰中的“▽”形，与殷周甲金文中的“帝”字的主要组成部分“▽”形一致，似乎都应是象征女性生殖器官。卫聚贤指出：“在新石器时代的彩陶上多有三角形如‘▽’的花纹，即是女子生殖器之象征。此三角形后演变为上帝的‘帝’字。铜器的‘▽己且丁父癸’鼎，及‘▽己且丁父癸’卣，上一字‘▽’为帝”。^②而且当时普遍流行的葫芦崇拜，以及由此演变出的瓶、壶、盂、缸、豆、盆、尊、罐、杯、钵、瓮，也都折射出一种重返母体的趋向。须知葫芦正象征着繁衍人类的子宫和母体。此外，近年来的许多论著都倾向于认为黄帝以来的古帝均为女性（这大概与中国进入文明社会较早，父系氏族社会未能充分发展有关）。一般而言，“女神是较为仁慈和体贴入微的。她们帮助人，她们保护人，她们满足人，她们抚慰人。然而同时她们有些东西比起长老那种率直和暴戾更难于理会，更属奥妙不可思议。所以这个女性对原始人也有一层可怕的外衣。女神是被人畏惧的。她们和秘密的东西相关”。^③这种母系氏族社会的女性心态大量遗存显然会在中国原始宗教心态中表现出来（详

① 利普斯：《事物的起源》，第390页，四川民族出版社1982年版。

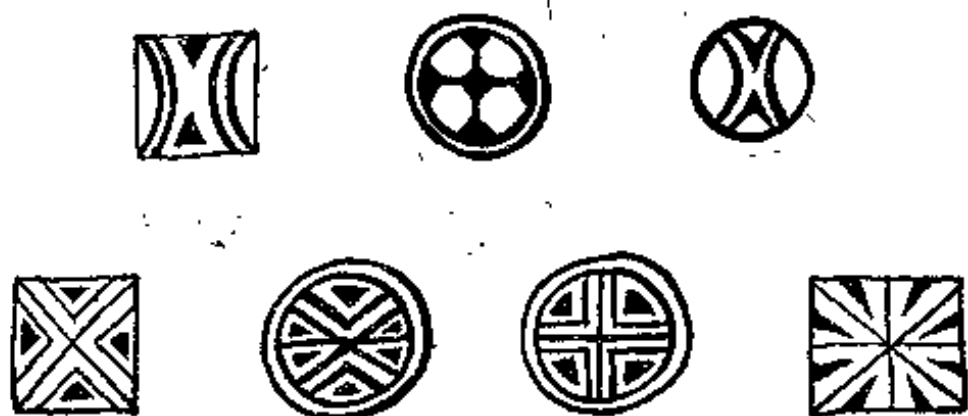
② 卫聚贤：《古史研究》第三集，第568—569页，商务印书馆。

③ 韦尔斯：《世界史纲》第128页，人民出版社1982年版。

见下文)。又如，在中国原始宗教心态中，存在鲜明的“天人合一”的痕迹。平心而论，主体与客观体的直接同一，似乎应是所有原始宗教心态的共同特征。但像中国这样极度关注，并将在此基础上建立起来的“天人合一”作为法定的人世和自然秩序去绝对遵守，似乎并不多见。在出土文物中我们经常看到的种种图案，其实都可以作为这一特色的佐证。像我们常提到的太极图案，一根摇荡回旋的S形线，把正面分割成阴阳交互的两极。这两极围绕中心环转不已，形成一虚一实，有无相生、左右相倾、前后相接、上下相随的生命运动，深刻象喻中国宗教心态的基本意蕴(见下图)。



还可以举出象喻光明的同形图案。它们同宗教心态的关系同样十分密切(见下图)。





然而毕竟失之零碎，况且读者也未必熟悉。所幸近来人们在巫覡祖传的手抄韵书及民间祭祀礼义舞祭中，发现了夏朝的原始宗教舞蹈——“八卦舞谱”。（如图）在舞谱中我们看到了一个三维空间的球体中，原始人尝试建立人世和自然秩序的种种努

力。正像巫词中讲的：太极图中妙无穷，东南西北四而通，上通天来下通地，中包须弥合太极，双脚踩到心竟到……”^①其实，这种努力在中国原始宗教心态的各个侧面，各个层次都不难见到。

出于种种考虑，本书不能全面、系统地对中国原始宗教心态加以阐释。为了弥补这一不足，下面拟就其中的神话作些较为详细的研究。

马林诺夫斯基指出：“文化事实是纪念碑，神话便在碑里得到具体表现，神话也是产生道德规律、社会组合、仪式或风俗的真正原因。这样神话故事乃形成文化中一件有机的成分。这类故事的存在与影响不但超乎讲故事的行动，不但取材于生活与生活的情趣，乃是统治支配着许多文化的特点，形成原始文明底武断信仰的脊骨”。^②在这个意义上，我们说，神话是民族的梦，它的产生类似于物质文明中“火”的产生。这样，只要我们牢记

① 参见《舞蹈艺术》，1986年第1期。

② 马林诺夫斯基：《巫术科学宗教与神话》第97页，中国民间文艺出版社1986年版。

“在神话里，如梦一样，原始的本能不是公然地、明目张胆地表现出来，而是改头换面出现”，并且掌握正确的破译语法的方法，便会触摸到其中蕴含的原始宗教心态的某些特点。例如，人们都曾注意到中国神话中的“化生”。“鲧违帝命，殛之于羽山，化为黄熊，以入于羽渊”。“涂山氏往，见禹方作熊，惭而去。至嵩高山下，化为石”。“昔炎帝女溺死东海中，化为精卫”。“姮娥遂托身于月，是为蟾蜍”。透过这形形色色的表层故事，我们看到了其中共同的深层结构：对生与死的焦虑。在神话中，人们将死亡化装，就像我们在梦中把不愿明言的本我化装起来一样。由是，死亡就不过是个“化生”故事。死亡就是再生（在这个意义上，庄子讲的“生也死之徒，死也生之始，孰知其纪”，确乎颇具意味）。更为重要的，神话不仅化解了生命必然死亡带来的心理焦虑，而且化解了人们对于横逆而来的死亡的强烈不满。人们要求完全的复仇和生命的复归。于是鲧等死而复生，甚至透过“化生”神话的创造，被赋予了某种永恒性，因而从受命于现实的脆弱的物质存在，上升为超越现实的无限存在。

“化生”神话使民族的心理重归平衡。毋庸多言，“化生”神话的创造，正是民族宗教心态的潜在创造。其实，不止是生死这种人生最大的焦虑，但凡生存中遇到的任何无所措手足的焦虑，民族的宗教心态都是如是去化解的。例如人们见惯不惊的洪水神话，就其深层结构而言，显然是象征着女性生育过程的。在这里葫芦与母体同构，生育中的痛苦与洪水的劫难同构，不可解的生育焦虑在文化心态的作用下藉洪水劫难的象征恢复了心理平衡。例如往往与洪水神话相连甚至融而为一的兄妹神话，其深层结构是对原始人认为在胎里便通奸乱伦的孪生兄妹生育现象的象征。文化心态将深层结构中的焦虑变形为表层结构中的非孪生兄妹，也就将令民族无所措手足的自然现象转而变为可以严格控制的人为文化现象，从而恢复了民族的心理平衡。例如大禹化为熊征服

轩辕山的神话，其深层结构正表现出一种民族的粗拙幻想：渴望能获得某种开天辟地的力量。神话故事因为满足了民族的这一焦虑，才长期流传下来，成为华夏民族对于自身的认识的形象教材。嫦娥偷吃“不死药”化为蟾蜍的神话，同样反映了华夏民族内心中的一种焦虑。既然吃了“不死药”，本来已经不会死了，但由于此时已到了神话时代的晚期，“不死药”似乎已经不能满足民族的焦虑，于是文化心态又使这一神话继续变形，让嫦娥从此世间到彼世间，最终又复将死亡与再生统一起来。

值得重点讨论的，还是中国神话中表现出来的宗教心态的基本特色。所谓中国宗教心态的基本特色，实际上指的就是宗教心态作为后天自我在本我、超我和现实三者之间进退维谷的从某一特定文化态度出发的特定选择和处理。从总的方面讲，中国神话表现出来的文化心态是伦理性的内倾心态。神话中的人物大多善于控制情感，是美德（圣）和全知全能（贤）的化身。与其说他们是创造宇宙和自然的至上神，不如说他们只是创造民族文明的始祖神。盘古开天地；女娲搏黄土作人；伏羲“为百王先”；初造工业，画卦结绳，造琴瑟，制乐曲；神农以赭鞭鞭百草，尽知其平、毒、寒、温等特性；黄帝生神，也生民，造文，也造器；蚩尤是冶炼业和种种兵器的发明者；后稷能相地之宜，使天下得其利；盘瓠杀敌护国，智勇双全；舜长于狩猎；羿上射九日；鲧禹父子毕生治水……中国神话的气氛是沉重和庄严的，甚至是沉闷和压抑的。充满了一种内向的忧患意识和理性的反省思考。不妨再与西方神话作个对比。西方神话表现出来的文化心态是情感性的外倾心态。神话中的人物对情感往往不加控制，是极富人类鲜明个性的化身。上帝宙斯到处追逐女人，爱轻信嫉妒嫉也爱冲动。爱情折磨和困扰着上帝，爱情高于上帝，这真是令东方难以置信。所以西方的美神维纳斯是女性生殖器的象征，而他们的酒神狄奥尼索斯却是情欲的化身。而在西方神话中为数不多的灭

妖除害故事中，诸如七雄攻忒拜的故事，特耳戈英雄的故事，珀罗普斯的故事，特洛亚的故事，赫拉克力斯的故事，其初衷也往往不是为了人类的利益，而是或为了爱情，或为了王位继承权，或为了复仇，或为了应验命运，或为了满足私欲……总之统统是“光荣的冒险”。正像珀罗普特讲的：“总有一天我要死的，那么为什么要愁苦地坐着，等待默默无闻的暮年来到而不参加光荣的冒险呢？”

还可以讲得更具体、细致一些。不妨看看赫拉克力斯和后羿的故事。赫拉克力斯是希腊神话中的英雄，后羿是中国神话中的英雄。他们之间有着许多共同之处。例如赫拉克力斯曾被许诺为王，后羿本身有着帝王的称号；赫拉克力斯是希腊最高神宙斯与人间女子阿尔克墨涅所生，故为神子，后羿是中国最高神帝俊从天上派遣到民间除害，故也有神的身份；他们同为神箭手，他们都完成了许多艰巨的苦难或功绩（如射杀猛兽）；他们都以悲剧收场。因此可以对其中表现出来的宗教心态加以透视。我们讲过，神话是文化心态作用下民族本我的某种“化妆”，目的在于通过“超我”的检查，使本我得以释放。在上述两英雄的神话中，无疑也有着某种“化妆”。值得注意的是，由于文化心态不同，对本我的关注角度和释放重点也就不同。在赫拉克力斯神话中，赎罪原型最为重要。其余有俄狄普斯情结、人具神性的原型、两极（邪恶与正直）冲突的原型等。在后羿神话中，我们看到的却是人类求不死药的原型、飞翔的原型、两代冲突的原型。赫拉克力斯神话中弥漫着浓郁的宗教气息，宗教赎罪感表现得十分清楚并且贯穿始终。从赫拉克力斯的诞生到因杀死自己的三个孩子而被罚作12苦差，到赫拉克力斯杀死客人衣腓打士靠卖身为奴一年以赎罪，到赫拉克力斯杀死厄夺打里士的孩子因而自我放逐，直到赫拉克力斯的自焚，都不难从中窥见西方文化心态的一斑。又如在赫拉克力斯神话中充斥了性和俄狄普斯情结。赫拉克力斯一夜之

间与菲士披亚士的50个女儿同宿，无疑是把希腊民族本我中的性渴望作了一个痛快淋漓的表现，而这一切又是藉“神”的伪装而进行的。故不便见天日的性渴望可以公然通过“超我”检查而尽情释放，赫拉克力斯在雅典娜圣殿强奸修女奥兹，也可以同样方式来解释。赫拉克力斯突然失去理智把他的孩子杀死似乎可以看作经过多重伪装（如变疯，自己认为自己是上帝的孩子）的俄狄普斯情结。又如赫拉克力斯在12苦差和其它行为中射杀和征服了许多野兽，这实际是两极冲突的心理原型。神话中的怪兽，按照荣格的理论，指的是本我的盲目冲动。它们是文明的破坏者，像怪兽海达拉，神话里就曾提及：“这繁庶、神圣的区域被这海达拉一度毁坏了。”犹如盲目喷发的本我对心理平衡的破坏。射杀怪兽，从心态动机看，也就是制服本我的盲目冲动，最典型的是怪兽里顿——百首百舌的龙。在西方文化中，龙被看作是破坏力的化身，同时也被看作是像水一样能给予生命，被看作黑暗与邪恶的有力象征；同时也被看作是黄金、隐藏的宝藏和圣水的保护者。英雄只有把龙杀死，才能获得黄金、宝藏和圣水等等象征着美好的东西。这当然象征着只有战胜本我中的怪兽，才能获得心理健康。另一方面，在后羿神话中，我们却找不到俄狄普斯情结和性的原型。这或许是中国宗教心态在这方面的苛刻，并且也清晰凸现出中国宗教心态的特色。总的来看，后羿的射日、杀怪兽甚至寻不死药，其动机都是为民族而非为个人，与赫拉克力斯的赎罪动机判然相异。前者为世俗的、伦理的、内倾的，后者为宗教的、情感的、外倾的。或者说，前者是集体的赎罪，后者是个体赎罪。具体讲，按照荣格太阳的东升西沉与意识的觉醒、泯灭相认同的理论，后羿射日就是带来黑暗，从意识世界回到潜意识世界，回到生命的根源——子宫，这也就是把潜意识提升到意识层次以得到释放。后羿射杀猊猊、凿齿、九婴、大风、封豨，修蛇等怪兽，其神话功能同样是以象征手法获得本我的象征克服。

这些都毋须细谈。后羿寻不死药的神话描写，意味着中国宗教心态中潜在着的对“死亡”的焦虑。在希腊文化中，这“死亡”焦虑可藉宗教来化解，不必以不死药来自我陶醉。但中国缺乏宗教背景，只能用世俗的方法去解决，因此不死药这一最世俗的东西便被推上了最神圣的心灵殿堂，它折射出中国宗教心态中世俗朴实的特质。后羿神话中不死药的得而复失，是一种象征的戏剧处理，它使华夏民族的本我（渴望不死）和超我（死亡为必然）得到平衡。其余的诸如嫦娥奔月原型，无疑反映了宗教心态中渴望释去艰难的生命重负的一面。（弗洛伊德认为人幻化为乌有是人类进化的根据，这当然为嫦娥奔月找到了心理基础），后羿因“淫游以佚政”而被弟子射杀的原型，无疑也反映了宗教心态中对伦理道德的高度敏感。类似的原型都是中国文化中常见的，有着广泛的民族基础。

再举一个例子。假如对中国神话中的人物和内容略为归纳分类，并与西方神话中的人物和内容加以比较，便不难发现，中国神话中的人物往往是“德”的化身。他们与宇宙洪荒的阴阳、动静、盈虚、刚柔等灵性相互反馈，凭着自身的感应，主动选择，自强不息，服膺于庄严的天命，成为社会道德的楷模，人际关系的中枢，宇宙秩序的维护者。相比之下，西方神话中的人物往往是“力”的化身。他们因为偶然沾染了天神的基因而诞生，因此面对的不是单一的“天命”，而是多样的“命运”。这“命运”神奇地展开了个体生命无比丰富的色泽，使他凭藉“力量”去攻城掠地，抢男霸女、征服自然、战胜灾异，但同时却又难免某种盲目而又残酷的劫难。这样，不难看出，如果西方神话中的人物面临的是一个获得宇宙秩序的历史使命，中国神话中的人物面临的则是一个维护宇宙秩序的崇高责任。“往古之时，九洲裂，无不兼覆，地不周载，火熯炎而不灭，水浩洋而不息；猛兽食颡民，鸷鸟攫老弱。于是女娲炼五色石以补苍天，断鳖足以立四极，杀

皇龙以济冀州，积芦灰以止淫水。苍天补，四极正，淫水涸，冀州平，狡虫死，颛民生，背方州，抱圆天。和春阳夏，杀秋约冬，枕方寝绳。阴阳之所壅况不通者穿理之，逆气戾物伤民厚积者绝止之”。^①何止女娲，禹、后羿、颛顼、伏羲，不也都是维护宇宙秩序的功臣吗？而从神话的内容来看，“古来有无地之时，惟像无形，窈窕冥冥，芒藏漠闵，溟濛鸿洞，莫知其门。有二神混生，经天管地。孔乎莫知其所终极，滔乎莫知其所止息。于是乃别为阴阳，离为八极；刚柔相成，万物乃形；烦气为虫，精气为人”。（同上）中国神话在漫不经心陈述了二位连名字都不知道的创建宇宙秩序的神的业绩后，详细陈述了这宇宙秩序本身及其无休无止的维护。英雄神话、自然神话、方位神话、四季神话……似乎都在重复这一个主题。

东方木，其帝太皞，其佐勾芒，执规而治春。

南方火，其帝炎帝，其佐朱明，执衡而治夏。

中央土，其帝黄帝，其佐后土，执衡而治四方。

西方金，其帝少昊，其佐蓐收，执矩而治秋。

北方水，其帝颛顼，其佐玄冥，执权而治冬。^②

或许我们还记得卡西勒的话：“在神话思想里，空间和时间决不是纯粹或空洞的形式，它们被目为重要的神秘势力，统辖一切，不唯凡类的生命受它们决定，诸神的生活亦不例外。”由此出发，我们才能看出上述中国方位神话和四季神话的意义。原来四方加上中央代表了空间，四季运转则代表了时间。在时空中，宇宙万物不断变迁。中国方位神话和四季神话正是渴望将它们整合起来，建立一个完整的“时空秩序”呵。这样，假若西方神话中贯彻始终的是“开天”的原型意象，那么中国神话中贯彻始终的则是“补天”的原型意象。在这“开天”与“补天”的差异之中，无

① 《淮南子》。

② 《淮南子》。

疑也蕴含原始宗教心态中的某种真谛的秘密。

不仅仅如上所述，倘若从更多的侧面对中国神话去作一点更为全面的考察，显而易见，一定还会有更多的洞察与发现。例如，对中国神话加以考察。在西方神话中，引人注目的神均已相当抽象。如爱神、智慧女神、文艺女神，美神、复仇女神、嫉妒女神。另外一些神，虽非纯精神，但亦非纯物质，而是一种观念、过程或人类造物，如四季神、战神、大力神、生殖神、农神、猎神、商业神等等。中国所有的神均为有形的物质的神。神化的自然对象，不外是人、自然物体（日月山川）、自然现象（雷电风雨）、动植物（鸟兽虫鱼），揭去罩在他们身上的灵光圈，往往不难觉察到某种物质形态。火神祝融是兽身人面，海神禺强是人面鸟身，金神蓐收是人面虎爪白毛，术神勾芒是鸟身人面，风神飞廉是鹿身雀首有角蛇尾豹文，水神共工是人面蛇身赤发，河神冯夷是白面长人鱼身。甚至诸帝也复如此。伏羲、女娲是人面蛇身，盘古是狗首人身，炎帝是牛首人身，帝俊是鸟头人身。这折射出中国宗教心态与母系氏族社会的联系较为密切，而西方宗教心态与父系氏族社会联系较为密切。前者偏重表象思维，较多直观性、经验性特色，后者尤重逻辑思维，较多分析性、逻辑性的特色。又如中国神话的人物性格、情节冲突构架均十分简单，不似西方神话那样具有多重复杂的冲击，一连串的受难救赎行为，甚至自身两种情态的激烈冲突。中国神话中的人物生活在草莱之中，活动背景就是浑莽乾坤，在大自然的舞台上的悲剧演出就构成了他们生活的全部。人如何在浑沌茫昧中把握到宇宙秩序，并由此创造人类文明，似乎就是中国神话注意的中心。这似乎也反映了中国宗教心态中对生存需要的执着追求。又如中国神话中父子相承之类纵的联系倍受重视，夫妻相爱之类横的联系却很少提及。作为补充，中国神话中却又洋溢着一种强烈的“生殖崇拜”。这似乎也折射出中国宗教心态中文化感官为粗糙的实际物质需要所俘虏，

而情感活动却不免单纯、平淡甚至呆滞。又如人神对立是神话中无法回避的问题。故儿子与母亲的原始分裂的悲剧，已成为世界神话中的共同主题（它反映出人类对生与死、光明与黑暗、白天与黑夜的尖锐矛盾的困惑）；希腊神话中宙斯、普罗米修斯与人类的悲剧，在希伯来《圣经》神话中上帝驱逐亚当夏娃出伊甸园的悲剧，中国神话中鲧窃息壤治水的悲剧，等等。但中国神话中却用人神调和来喻示着人神对立的融释。因此中国神话往往融两极于一身，生神与死神——创造生命与刑杀生命的神均为西王母，天堂之山与地狱之山同为泰山，生命之泉与死亡之泉同在昆仑山下，《楚辞》中的许多神在其底层也都蕴含着真与伪、善与恶、美与丑、奇与正、悲与喜、壮与秀的二重性于一身，颇值玩味。这一切都深刻透射出中国宗教心态中注重原始和谐的方面。又如，中国神话或多或少均与太阳、水、雨、旱等农业生产最重要的自然条件和灾害有关。神话中的英雄也大多与农业生产有关，盘古开天地，以“肌肉为田地”，黄帝的助手应龙和媿友是雨神和旱神，帝俊派后羿下地为民除害，大害之一是“焦禾稼”的“十日并出”；舜曾亲自劳作，“耕于历山”；鲧治水让人民“咸播秬黍”；禹疏九河，是为“中国可得而食”。至于炎帝、后稷，则是上古两大部族的农业始祖神，关于他们“教民农作”、“降以百谷”的神话流传更广。而神话中对一些幸福乐园的描述，也大多为“百谷所聚”、“百谷所生”、“百谷自生”之地。在人类起源问题上，大量出现的是植物生人的看法，并且，其受孕方式多为“迎风受孕”或“沐水受孕”^①。诸如此类当然也反映出其中的农业色彩。

^① “沐水受孕”源于农业民族植物栽培的文化心态，“迎风受孕”则是古代人在农业上因东风而产生的“生殖思想”，参见王孝廉《中国的神话传说》。

第四节 “第二次诞生”

“见微知著”。通过对中国原始饮食心态、性心态和宗教心态的剖析考察，或许我们已经窥探甚至把握到了中国文化心态日益形成时的深层意蕴？或许，我们甚至已经进而领悟到其中某种历史和逻辑的深层意味？就是这样，在原始饮食心态、性心态和宗教心态之中，中国文化心态诞生着。它诞生得那样痛苦，又诞生得那样轻松；它诞生得那样漫长，又诞生得那样神速；它诞生得那样轰轰烈烈，又诞生得那样杳无声息。或许，它是我们这个既伟大又渺小、既文明又愚昧的民族能够无休止地延续下去的心灵动力？或许，它含蕴着我们既充满生命热力又趋向死寂，既光辉灿烂又平凡无奇的中国文化之所以至今死而不僵的生命秘密？或许它是生存反思的磁石，聚集着列祖列宗关于人类自由的全部陈述？或许，它是民族精神的光点，为人们烛幽映微，驱除着无边的黑暗？或许，它是一个埃舍尔怪圈，缠绕着我们民族的过去、现在与未来？……都是的，但又都不是的。其实，与其说它是我们民族的心灵动力，生命秘密，说它是我们民族的生存反思的磁石，民族精神的光点，说它是一个埃舍尔怪圈，毋宁说它是我们民族的一个美丽的梦——孩提之梦！这比喻将会给我们带来多少家园感、多少温馨的回味、多少美妙的联想、多少深刻痛楚的思索呵！

不难想见，中国文化心态的日益形成是一件具有世界意义的大事。它不仅使中华民族走上文明之途，而且为持续、繁衍了几千年的灿烂文化奠定了基础。中华民族能够在相当长时期内走在世界诸民族的前列，中国文化心态的作用不容忽视。这一点毋庸详论。值得指出的是，在日益形成的中国文化心态里似乎同时潜含着某种慢性自杀的因子。或许，中华民族灿烂的物质文明和精神文明是藉一种自我牺牲去人为换取的？而这种自我牺牲今天又反转

过来成为一颗苦果，逼迫我们民族和其中的每一个人去频繁品尝？

再次认真反省一下，上述对中国饮食心态、性心态和宗教心态的剖析考察，就不难找到答案。在本书看来，日益形成着的中国文化心态，正像韦尔斯指出的那样，是一个“服从的共同体”（而西方希腊民族则是“潜伏着游牧精神”的“意愿的共同体”）^①。它的核心是对什么是自由和怎样才能获得自由的历史提问的独特理解和深刻阐释。我们知道，文化的本质是与人的本质密切相关的。人的本质是自由，因此，假如说人在物质实践中的活动可以简单阐释为自由的实现的话，那么，人在精神创造中的活动则可以简单阐释为自由的反思。什么是自由和怎样才能获得自由，这正是人们在关于自由的反思中所着重要回答的最为深层的历史提问。^②不同民族的不同文化，正是由于对这历史提问所作出的不同理解和阐释而历史和逻辑地区别开来的。就中国文化心态而言，显而易见，它所理解的自由显然是一种群体的自由（这与西方所理解的个体的自由、印度所理解的超个体又超群体的永恒自由均有不同），它所阐释的获得自由的途径又显然是一种绝对消灭个体、限制个体的途径（这与西方所阐释的绝对消灭群体、限制群体的途径、印度所阐释的绝对消灭个体和群体、限制个体和群体又均有不同）。从心理学角度，或许我们可以把它称之为一种强烈的“重返母体”的愿望：无时无刻不在寻觅食物和温暖，无时无刻不在寻觅满足和安全，无时无刻不在寻觅慰藉和依赖。“所有这一切都归结为一个统一的经验：我被爱着，……这种被爱是一种被动的经验。母爱是无条件的，并不要我付任何代价，只要是她的孩子就行。母爱是极乐，是安宁，它无需去争取，也无

① 韦尔斯：《世界史纲》，第795页，人民出版社1982年版。

② 这里的“自由”，不能在认识论意义上去理解，而应在人类学意义上去理解，我在一些高校或团体作学术报告时，经常有人对用“自由”规定文化提出质疑，失误之处全在未能认识自由有认识论和人类学两种涵义。

需被恩赐。但是，母爱无条件的性质也有它的反面。它无需被恩赐，但它也不能被争取，被产生，被自由把握。有了母爱就好像有了祝福；没有母爱，生活的一切美丽之光就消失殆尽——对此我无能为力”^①。而要重返母体和得到“母爱”，首先就要逃避甚至扼杀历史赋予自身的多样发展的可能性，从复杂回到单一，从创造回到重复、从运动回到静止，从冲突回到和谐，从瞬间回到永恒。本书以为这就是中国原始饮食心态，性心态和宗教心态，也就是在日益形成中的中国文化心态所呈现出来的最大特点。毋庸置疑，中国文化心态的优点和缺点都应当由此得到历史与逻辑的阐释。明乎此，为什么日益形成中的中国文化心态往往倾向于把人融入宇宙大化统治的秩序之中，让人们在协助、参与天地化育万物的过程中去追求不朽和无限？为什么日益形成中的中国文化心态往往倾向于把人融入群体和社会的秩序之中，让人们在无条件的献身过程中去追求不朽和无限？为什么日益形成中的中国文化心态往往倾向于把人融入伦理道德的秩序之中，让人们在集体赎罪的责任感、使命感和负罪感的自我折磨过程中去追求不朽和无限？还有中国人的以“口”去面对世界，饮食中的阴阳五行观、“天人合一观”、“调味”观以及饮食中太多的文化含义、“大锅饭”和等级主义、特权主义，还有中国人心灵深处潜藏着的无性之爱和无爱之性，还有中国宗教心态的价值论色彩、农业色彩，对家园和土地的崇拜，对祖先和母体的追寻，对“天人合一”的憧憬，对死亡的恐惧和对生命的眷恋，对伦理秩序的关注，对性的逃避，对直觉、形象、经验的推崇，对真伪、美丑、善恶、奇正、悲喜等矛盾的人为融解……这一系列在上述关于中国原始饮食心态、性心态和宗教心态的剖析考察中凝聚而成的巨大问号，也就统统不难得到合乎逻辑的说明。原来，中国文化心态对于群

^① 弗洛姆：《爱的艺术》，第45页。四川人民出版社1986年版。

体自由的追寻是借助抹杀个体和个体的自我意识作为补偿的，是以僵滞在永恒的童年时代作为代价的。应该说，这种文化选择在既高明又并非高明。因为它固然能促成中华民族的强大和中国文化的早熟，驱策历史车轮飞驰向前，但却不能不潜伏着致命的后遗症，最终导致中华民族的衰落和中国文化的颓败。

在本书看来，扭转上述文化选择的偏差的机会并不是没有。令人迷惑不解的是，甚至没有丝毫的迹象表明中国人曾经作出过这类努力。中国文化心态的正式诞生伊始于殷周之际。对此，王国维早有察觉：“中国政治与文化之变革，莫剧于殷周之际。殷周间之大变革，自其表言之，不过一姓一家之兴亡与都邑之移转，自其里言之，则旧制度废而新制度兴，旧文化废而新文化兴”。毫无疑问，政治的和文化的剧变同时也就是文化心态的剧变。透过历史的表象，我们不难窥见其中嬗变演进的蛛丝蚂迹。你看，一度在黄土地上叱咤风云的文化英雄们纷纷“放下屠刀，立地成佛”，开始了更为艰难的道德修炼和填词作画的生涯，曾经是“豹尾虎齿善啸蓬发戴胜，是司天之厉及五残”的凶残相的西王母，也摇身变成了为穆天子吟咏诗歌的“壑荣和平”的“人王”，变成了“乘柴车、玉女夹驭；戴七胜，青气如云”的贵妇人，甚至变成了“可年三十许，修短得中，天姿掩蔼，容颜绝世”的丽人。更为典型的是原始文化中蛇形象的演变。我们还未曾提及，作为河流水域和亚细亚生产方式的特有产物，蛇是一个经常出现的形象。它从中原到夷方，从西北到西南，犹如一个神秘的影子，笼罩着中国的许多民族。或许，发迹于河流水域和亚细亚生产方式的特定背景，已经决定了它雄视古今的命运？果然，随着文明的步履，它不但悄悄蜕了皮，悄悄长出了人的脑袋，而且逐渐悄悄“接受了兽类的四脚，马的毛，鬃的尾，鹿的角，狗的爪，鱼的鳞和须”^①。令人惊奇的是，这条蛇没有最终演进为人，而是

^① 闻一多语。转引自李泽厚《美的历程》第3页，文物出版社1981年版。

演进为“龙”并且从此永远中止了漫长的生命历程。“还是借用黑格尔所说的话吧，‘到了这个顶峰，象征就变成谜语’了。如果这个象征的谜语不旨在向精神呼吁：‘认识你自己！’如希腊谚语向人呼吁的一样，谜语及其象征物就要走向畸变的极端。在希腊神话中，是人战胜了造谜的人面狮身的怪物斯芬克司；在中国的神话及其历程里，看来却似乎是人被那造谜的人蛇合体的怪物战胜了。庙堂的守护神和民族的精神旗帜，不是更趋健全的，充满自由意识的人体，而是更趋怪诞的，充满神秘意识的龙体。……如蛇，似乎还是早期的原始象征，又似乎不是了，它已从一种神秘而雅拙的美转向一种神秘而畸形的美，除了失去了童年的美丽外，神秘的长袍倒一直穿着。从夏墟出土的彩绘蟠龙纹陶盘到故宫龙壁，沿续了一条千年一贯的路。在这个封闭的体系里，它以一种千古不衰的幸运，既拖着一条原始的尾巴，又随着历史需要，东长一角，西长一爪，终于日益牢固地盘踞在那以超自然，超人间而自得的圣殿里了。这，或许也正是所谓古代东方精神和文化的特色之一吧？”①

总而言之，种种迹象表明，中国文化心态的正式诞生并未彻底扭转前此种种文化选择的偏差。不仅仅如是，它甚至有过之而无不及，反而沿着既定的道路越走越远。这真称得上是一场历史的恶作剧。毋庸讳言，探索这个问题，是既十分艰难又颇具魅力，同时也是既有历史意义又有现实意义的。对此，本书想指出的只是，最根本的原因仍然要到中华民族独特的生存方式中去寻找。正是这独特的生存方式驱策着中华民族重演与跨入文明社会时相类似的悲壮的一幕：维新路径使得农业经济、宗法社会和贵族政治几乎原封不动地又一次遗留并沿续了下来。这无疑是原始文化心态大量保留下来的关键所在。这方面时下论者甚多。但

① 邓启耀：《超自然神秘力量的一个原始象征》，《民间文艺季刊》1986年3期。

其中的地缘方面的深刻原因，却往往被时人忽略。这就是在统一中国之后，由于来自欧亚大陆纵深腹地的特大压力——北方万里边疆上的不断挑战与恒定冲击，使整个社会时刻沉浸在恐惧之中。正像有些同志分析的那样，与希腊相比，中国有着引人注目的广阔平原内陆腹地。这似乎与希腊迥然有异。希腊是散布在爱琴海周围的岛与半岛，无所谓内陆腹地。而罗马帝国不过是沿地中海周围而展开的政治实体。中国却不然。中国北部无遮无拦的大平原对入侵的游牧民族始终是敞开的（农耕居民想由此向北迁移反倒很困难）。对中国不断威胁的阴影，就经常徘徊在这一欧亚大陆上最壮观的开阔地里。这种情景是希腊闻所未闻的，甚至毁于蛮族入侵的罗马帝国也未曾遇到。而对这只宜退守，不宜进攻的双重不利，中国只好采取双重的对策：对外是古代中国北部各区域国家边域的不断延伸，最终形成了驰名中外的万里长城——它缓解了北部的强大压力；对内则是“殷人尊神，率民以事鬼”，向“周人尊礼尚施，事鬼敬神而远之”的历史转进，这种意识形态的建构无异于一座精神上的同样驰名中外的万里长城。

显而易见，中国文化心态的正式诞生正是在上述特定民族生存方式的历史背景下出现的。限于篇幅，本书没有必要去勾勒其中的种种细部和转换生成的轨迹。在这里，有必要略加勾勒的，倒是中国文化心态正式诞生中心理方面的种种细部和转换生成的轨迹。问题很简单，不这样作就不可能对中国文化心态的内涵和外延作出令人信服的阐释。

我们已经谈到，本书把中华民族作为人而与动物的最后分离的一刹那，称作“第一次诞生”。现在，同样从心理学角度出发，本书愿把殷周之际中国文化心态的诞生这又一个光辉的一刹那（它的上限和下限同样应当很长），称作“第二次诞生”。假如说第一次诞生是“身体断乳期”，那末毫无疑问第二次诞生应当是“心理断乳期”了。

在心理学中，“心理断乳期”无疑意味着从“身体断乳期”之后的社会性依赖心理走向自我同一。W·W·哈图普指出：“人之所以为人是能让人满意并给人以报答时，我们可以说这个个体的行为是具有依赖性的。”毫无疑问，不论个体或者整体，人类心态都经历了依赖心态。按照心理学家鲍尔贝的看法：“依恋行为具有生物学的基础，这些基础只有从进化观点来看才能理解。他承认人类是这样一个物种，它具有大量适应环境的行为，这种行为使它能够应付范围广阔的环境变化。此外，和其他物种相比，人类具有较少的固定动作型式，更多的是具有有利于学习的可塑性和一个较长的处于无能状态的婴儿期。但是，尽管婴儿期极端脆弱而且漫长，但它还能生存下来，对于这个问题，他觉得有理由假定：人类婴儿必定被赋予了某些相对稳定的行为系统，这些行为系统，通过父母持续的照护而有助于减少漫长的幼稚期中的风险。诚然，幼儿的依恋行为，与相应的父母照护行为一起，往往是不同物种对环境的最稳定系统之一。”^①而在进入自我统一的过程中，出现了心理上的断乳期，其中心是通过破坏在“第一次诞生”中建立起来的童年的心态，建立新的青年时期的心态，从而迅速实行困难而又艰难的心态动力性变化：童年时的自我首次分裂为观察者的自我（I）和被观察者的自我（me）。在此过程中，无疑会造成心理混乱，倘若处理不当，便会出现埃里克森所谓的角色混乱，自我扩张或自我萎缩。

个体心理从“身体断乳期”到“心理断乳期”的演进无疑是民族文化心态的演进的逻辑的缩影。这也就意味着，文化心态的“心理断乳期”面临的核心问题同样是：从社会性依赖心理走向自我同一。应当说，这是文化心态宣告诞生的最后关口。任何民族文化心态的特色都在这里呈现出最终的分野。例如希腊民族。

^① 转引自《发展心理学》，人民教育出版社1983年版。

特定的民族生存方式使它在“身体断乳期”后产生的无可避免的社会依赖心理中掺杂和充溢了大量独立心理的因子。^①正像韦尔斯指出的，希腊民族的“精神中有某种坐立不安和未驯的本性不断地力求把文明从它原来的依赖于不参与即服从的性质改变成为一个既参与又意愿的共同体。”在希腊民族的血液里，“特别是在君主和贵族的血液里，潜伏着游牧精神，无疑它在传授给后代的气质中占很大的部分，我们必须把那种不断地急于向广阔地域扩张的精神也归根于这部分气质，它驱使每个国家一有可能就扩大它的疆域，并把它的利益伸展到天涯海角”。^②这样，在“心理诞生”中希腊民族的文化心态中观察者的自我(I)就被自觉不自觉地突出、强化了出来，最终导致了自我扩张的角色混乱。对于中华民族的“心理断乳期”也应做类似的考察。本书已经对中华民族经过“身体断乳期”后形成的社会依赖心理作过大量说明。并且指出，其中存在着一种强烈的“重返母体”的愿望。它把社会依赖心理推到了无以复加的顶点和极限，藉自觉僵滞在永恒童年去逃避甚至扼杀历史赋予自身的多样发展的可能性，藉抹杀个体和个体的自我意识从复杂回到单一，从创造回到重复，从运动回到静止，从冲突回到和谐，从瞬间回到永恒。毋庸详述，这种被人为吹胀、放大起来的社会依赖心理，不能不极大地妨碍自此以后的自我同一的顺利完成。无数事实证明，在“心理诞生期”中中华民族的文化心态中“被观察者的自我(me)”被自觉不自觉地突出、强化了出来，结果，同样导致了文化心态中的某种角色混乱。这就是：自我萎缩。

或许，为什么中国文化心态的正式诞生并未彻底扭转前此种

① 请注意，从个体讲，独立心理意味着：相对地不经常寻求别人的照顾，表现出首创性和争取成就的愿望。参阅《发展心理学》第355页，人民教育出版社1983年版。

② 韦尔斯：《世界史纲》第76页，人民出版社1982年版。

种文化选择的偏差，从上述心理演进的角度可以看得更为清楚？还是不去浪费笔墨回答这个已经是不辩自明了的问题吧。我要说，正是自我萎缩，构成了中国文化心态的最为核心、最为深层的意味和底蕴。它是中华民族必须接受而又唯一能够接受的心理事实。要理解这一点，只要我们沿着时间和历史之流逆行而上，回到“如火如荼”的三代，回到中国原始饮食心态、性心态和宗教心态之中，就不难找到答案（这也正是本书要花大量篇幅剖析考察它们的原因）。当然，自我萎缩本身并不意味着任何意义上的褒贬，就像自我扩张本身并不意味着任何意义上的褒贬一样。这一切只能藉民族生存方式去解释，其标准只能是看其能否寻找到一条既能某种程度上满足民族原始本我又不致触怒民族的社会超我或者超出民族生存方式许可的现实化、民族化的道路。在这里，倒是用得着黑格尔的一句屡遭指责的名言：凡是存在的都是合理的。

似乎很难对自我萎缩的内涵作出任何的解释，要弄清这个问题只有置身中国文化心态的长河中去体验，去遐想，去深味。“道不可言”，确乎如此。然而假如一定要作出解释，我宁愿借鲁迅的断语称之为：“不樱”。鲁迅指出：“中国之治，理在不樱；……其意在安生，宁蜷伏堕落而恶进取，故性解之出，亦必竭全力死之”^①。这段话讲得何等好啊！除此之外，我们也不妨把中国自我萎缩的文化心态称之为春天的心态、植物的心态、女性的心态甚至“杀子”的心态（详后）。但无论怎样去解释，都无法掩饰一个基本的事实：自我萎缩同样有着强烈的重返母体的愿望，同样是以失落个体的自我意识的永恒童年心态为基本特征的。而且，自我萎缩，从马斯洛著名的需要层次来看，是指不同层次的需要未能得到正常的、全面的满足。也就是说，人们的需要层次被人为地遏止在归属需要、安全需要甚至最低层次的生理需

① 鲁迅：《坟·文化偏至论》。

要等较低层次上。生命能量（原始本我）被压抑下来，用于提高较低层次需要的满足水准，让需要的满足作横向的发展。不言而喻，这当然是作为后天自我的文化心态在中国的原始本我、生存方式和社会超我三者之间所做出的战略选择和对策。

这样看来，自我萎缩是一种早熟的心态，又是一种实际上永远不会成熟的心态。换言之，它犹如一个人在身体上已经白发苍苍、垂垂老矣，但在心理上却远没有成熟，并且似乎永远不会成熟。例如，人与自然的关系本来应该是双向的。一方面是人的自然化，也就是人对自然的顺应、服从和俯就，一方面则是自然的人化，也就是人对自然的改造、征服和超越。然而在自我萎缩心态下，中国尤为推重的是前者。人身不过是“天地之委形也”，人生不过是“天地之委和也”，性命不过是“天地之委顺也”，子孙不过是“天地之委蜕也”，很难看到对自然的改造、征服和超越，而俯首贴耳的“天人合一”，虚幻乐天的“赞天地之化育”，屈己事人的“与天地合其德，与日月合其明，与四时合其序”，还有通过惩罚自己而不是改造自然所达到的“以遂八风”、“以来阳气、以定群生”，还有与自然和谐相处中产生的往而又返、循环周转的时间观和“向之所欣，俯仰之间，已成陈迹，犹不能不以之兴怀”的怀旧感，还有数不胜数的与自然界四时变迁和“洋洋乎发育万物”的规律相推移的春节、元旦、上巳、清明、七夕，仲秋……都在层层显现出这一心态。^①又如，人与社会的

^① 在这里，最具说服力的还是中国的“还丹”之学——气功。人是宇宙演进到 10^9 秒这一层次的产物，人逻辑地走过了生物进化的全过程，因此蕴含着宇宙进化生成的全部功能。不过，这些功能在人体内是以相反的形式出现的，即出现的时间与进化所耗时间成正比。越是宇宙的早期功能，出现的时间越短。随着人生的演进，这些功能便日益“隐形而藏”、“沉沦于洞虚”。而气功的作用也就在于“返心内视”、剔除抽添，致力于人体所有功能的恢复，所谓“还丹”。而从理论上讲，作到了“还丹”，也就可以重新出现宇宙所有的功能：“入火不焦，入水不濡”，“老翁复丁壮，耆妪成姹女”，上天入地，金石不朽……明眼人不难看出，没有自我萎缩心态，便不会有气功的出现。参见潘启明的未刊稿：《周〈易参同契〉注释》。

关系本来也应该是双向的。一方面是个人的社会化，也就是个人对社会的顺应，服从和俯就，一方面则是社会的个人化，也就是个人对社会的改造、征服和超越。然而在自我萎缩心态下，中国尤为推重的同样是前者。在这里，个体永远是渺小的，群体则永远是神圣的。作为个体，每一个人都无法作为一个独立的人而生存，只有作为群体的一分子才能找到自己的位置并无忧无虑地生存下去。在家靠父母，出外靠朋友，在单位靠清官，在社会靠皇帝^①，或许也正是因此，在中国找不到在西方常常可以见到的个体的赎罪，但却可以找到集体的赎罪，找不到在西方常常可以见到的罪恶感，但却可以找到羞耻感^②，找不到在西方常常可以见到的“杀父”意识，但却可以找到“杀子”意识。如此等等。上述两方面主要涉及到社会的本体存在也就是人在自然与社会面前作为主体的自我设定。至于个体的本体存在则关涉到感性与理性的关系问题。在这方面，本来，感性与理性的关系也是双向的。一方面是理性对感性的束缚、规范，另一方面是感性对理性的挣脱和超越。然而在自我萎缩的情况下，中国人往往自觉不自觉地避开理性的种种束缚、规范，无论是认识论意义上的对事物的本质的、内在联系上的科学认识，还是心理学意义上的抽象、概括、推理等心理功能，却偏重强调重返人所来自的母体子宫——生命的本真状态和自然的原始状态，重返圆满自足的自然感性。这当然谈不上是感性对理性的挣脱和超越，而应确切称之为感性

① 因此中国才尤其不喜欢“个人主义”、“自由主义”、“无政府主义”之类的举止。“我行我素”、“一意孤行”、“孤家寡人”，才会受到痛斥，而“孤儿寡女”、“孤苦伶仃”，“无主孤魂”和“无家可归”才往往容易受到同情。另外像中国人念念不忘的“安身立命”、“上下一心”、“杀身成仁”、“复归于婴儿”，也如此。

② 与建立在原则基础的罪恶感不同，羞耻感是建立在别人如何反应的基础上的，因此在中国才尤其看重面对面的“面子”（“看你的面子”、“丢脸”），看重由众口组成的“品”（“人言可畏”、“留下话把”），看重别人的“眼”（“看不起人”，“目中无人”），而一旦“千夫所指”，则只能“无病而死”了。

对理性的否定和排斥。所谓“心斋”、“坐忘”，所谓“丧我”、“见独”、“无待”、“撝宁”，所谓“能婴儿”、“天放”，所谓“处子”、“真人”、“神人”、“见素抱朴，少私寡欲”、“生死存亡，穷达富贵，贤与不肖毁誉、饥渴寒暑”，皆不入“灵府”，诸如此类，倘若不从自我萎缩的心态入手，谁又能解释清楚呢？

而且，自我萎缩心态一旦固定凝结成为某种定势，就会具有极大的独立性，在漫长的心理历程中处处唯我独尊，按照特有的感知、表象、情感方式、思维机制和价值态度诸心理因素的组合结构去君临万物。那末，这一心态定势是什么呢？在这方面，荣格的某些研究成果颇值借鉴。荣格曾经把人类的心态定势从宏观角度划分为“内倾”和“外倾”两类。并曾多次表示：中国人的心态定势是“内倾”型的，西方人的心态定势则是“外倾”型的。所谓“内倾”和“外倾”，按照荣格的解释：外倾定势就是心理能（力比多）被输导纳入有关客观外部世界的特征之中，也就是被投入有关对象，人和物，其它环境事件和条件的知觉、思想和情感之中。内倾定势则是心理能（力比多）流向种种主观的心灵结构和机制之中。前者是客观的定势，后者是主观的定势^①。前者是自我扩张的典范表现，后者是自我萎缩的典范表现。由此看来，我们确乎不能不同意荣格的想法，把中国文化心态的心态定势称之为一种内倾型，把中国文化心态称之为一种内倾型的自我萎缩心态。

总而言之，天地玄黄，沧海横流。在这大千世界里，在这小小地球上，每一个民族的诞生都不能不伴随着一个美丽的梦想。这梦想是生存之根，这梦想是生命之源，这梦想是慰藉又是信念，这梦想是起点又是终点，这梦想是每一个民族赖以安身立命的精

① 参阅霍尔：《荣格心理学纲要》第106页，黄河文艺出版社1987年版。

神家园。然而，它们的具体内容又是如此的不同，甚至是背道而驰，又不能不令人惊诧不已，感慨万端。更不能不令某些好事之人在其中流连忘返，以至于去强分高下。在这方面，歌德的评判显然不是开始，显然也不是结束，他断言：“在所有的民族中，希腊人的生活之梦是做得最好的梦”。果真如此吗？很难说。西方人梦寐以求的是个体的自由。为了个体的自由，他们付出了全部的心血，最终也确乎趋近了这一目标。然而，他们就真的实现了自己的梦想吗？说得更准确一些，他们的梦想就真的是“最好的”吗？当然不能这样认为。我们知道，自由决不仅仅是个体的，而应是个体与群体的对立统一。它的实现，关系到文明与自然、理性与感性、物理与心理之类二律背反的根本矛盾的超越和解决。西方的超越方式和解决方式虽有其合理性，但却并非尽善尽美。对于个体自由的追寻，导致了西方外向的超越方式和解决方式。在文明与自然、理性与感性、物理与心理之类二律背反的根本矛盾中，他们瞩目于文明、理性、物理一极，亦即瞩目于文明对自然的征服，理性对感性的占有，物理对心理的取代……这梦想固然造就了西方的近代文明，但是否又造就了西方古代的落后和现代的困扰呢？认清这一点，回过头来看中华民族孩提时代的美丽梦想，也就不难得出答案了。中华民族梦寐以求的是群体的自由。这使他们理所当然地选择了内向的超越方式和解决方式。在文明与自然、理性与感性、物理与心理之类二律背反的根本矛盾中，他们垂青于自然、感性、心理一极，也就是垂青于自然对文明的征服，感性对理性的占有，心理对物理的取代……这梦想固然造就了中国在近代的落后和困扰，但是否又造就了中国的古代文明呢？而且，西方从康德、席勒到海德格尔的历史转向，是否又合乎逻辑地展示出一种来自中国的如雷回响呢？借助深层心理学去解决深层历史学的问题，借助审美心理去解决社会历史的种种迷惑，中华民族孩提时代的美丽梦想中的这一公开的秘密，或许还能给

痛楚追索着生存之根的人们以启迪，一种深长的启迪？

然而，俱往矣。让我们还是带着这未尽的万千思绪，走向中国的美感心态，去重返那“混沌之地”，去叩响那“众妙之门”吧。

第二章 “天地之心”

第一节 原始心态·文化心态·美感心态

在考察中国美感心态的深层结构之前，有一个问题不能不剖解清楚。这就是中国美感心态与中国文化心态的关系。

本书曾经指出，中国文化心态是中国美感心态的基础和源头。这当然可以视为本书对这问题的总体看法。只是，这一总体看法还有必要加以展开并作出详细论述。

本书认为，说中国文化心态是中国美感心态的基础和源头，起码有逻辑和历史意义上的两层互相区别的含义。从逻辑的角度讲，所谓中国文化心态是中国美感心态的基础和源头，无非是说，前者从逻辑上是先于后者的，我们知道，人类社会形态大体可以分为原始社会、阶级社会和共产主义社会三种。与之对应，人类的心态也大体可以分为原始心态、文化心态和美感心态三种。因此，美感心态当然是应该产生于文化心态之中的。这一点，在中国似乎也无法例外。从历史的角度讲，问题稍为麻烦一些。无法否认，在历史进程中，中国美感心态是与中国文化心态同步的。中

国文化心态的产生同时也就伴随着中国美感心态的产生。那么，作为中国美感心态的基础和源头，中国文化心态的作用应当怎样理解呢？在本书看来，中国文化心态的作用在于，深刻地规定了中国美感心态的内容、特色和类型的指向、视界和维度。

具体而言，从纵向的方面看，中国美感心态是在中国文化心态基础上向中国原始心态的复归。就结构演进而言，我们知道，中国文化心态的深层结构一旦生成，中国原始心态的深层结构便宣告瓦解。但瓦解并不意味着“一声震得人方恐，回首相看已化灰”，而是意味着作为无意识子结构潜存在于中国文化心态的深层结构之中，作为低级层次保持下来。而中国美感心态的深层结构的生成，则是中国文化心态的深层结构的象征性的瓦解，是在中国文化心态的深层结构（尤其是其中的无意识子结构）的基础上向中国原始心态的深层结构的复归。本书已经谈到，中国原始心态的深层结构的根本特征是：以主观与客观的直接同一为核心，借助现象与本质、量与质、原因与结果、偶然与必然、可能与现实的直接同一去把握世界。具体表现为渗透律、接触律和周期律三大规律。中国文化心态的深层结构当然是建立在中国原始心态的上述根本特征的瓦解基础上的。但是中国美感心态的深层结构走过的却是一个否定之否定的历程，它仿佛在更高的意义上重复了中国原始心态的深层结构的上述根本特征。不过，倘若没有中国文化心态的深层结构作为中介，这种否定之否定，这种更高意义上的重复，无疑是不可想象的。就内容演进而言，中国美感心态借助中国文化心态与中国原始心态产生心理能量上的对应关系。中国原始心态的征服和崇拜心理，曾经导致大量如醉如狂的心态活动，诸如祭献、娱神、崇拜、祈福、颂神、驱鬼、禳灾、厌胜、牺牲等等，进入中国文化心态之后，它们带着巨大的心理能量沉入无意识的汪洋大海，但在中国美感心态中，由于审美信息的强烈刺激，它们经过种种变形、改装和置换，最终一举突

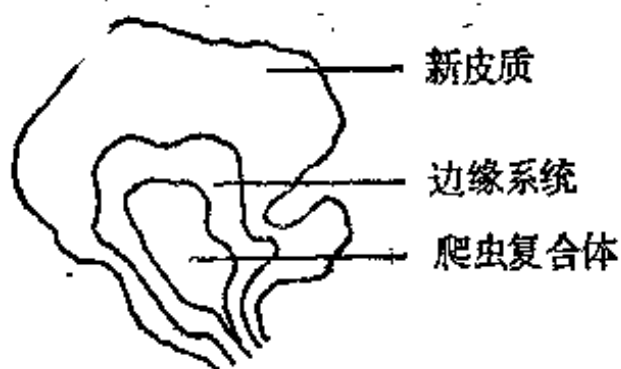
破中国文化心态的处处设防，在特定审美理想的照耀下，重放异彩。例如，中国原始心态中大量存在着的迷恋、亲昵、喜爱、赞美、和穆、温驯之类的心理能量，在中国美感心态中就转而生成成为“物小我亦小”的“阴柔”心态。中国原始心态中大量存在着的刚烈、勇猛、强暴、抗争、进攻、占有之类的心理能量，在中国美感心态中就转而生成成为“物大我亦大”的“阳刚”心态。还有中国原始心态中的恐怖、畏惧之类心理能量，在中国美感心态中转而成为一种特定的“丑陋”心态。饕餮、鸱枭的狞厉之美，或许就是这种“丑陋”心态的外在显现？还可以举出中国原始心态中的贬抑、禁忌之类心理能量，它们在中国美感心态中显然转而成为一种令人瞩目的“自虐”心态。这种“自虐”心态在中国美感心态中是无所不在的。要特别予以强调的是，上述中国原始心态的心理能量的重放异彩，决非原封不动的再现。恰恰相反，它们不但是被中国美感心态所升华，而且是经过中国文化心态的洗礼的。例如，迷恋、亲昵、喜爱、赞美、和穆、温驯之类的心理能量，在中国文化心态中成为伟大、庄严心态，恐怖、畏惧之类心理能量，在中国文化心态中成为神魔、报应心态，眩抑、禁忌之类心理能量在中国文化心态中成为自卑、鄙弃心态。应该承认，倘若没有中国文化心态的洗礼，中国美感心态与中国心态与中国原始心态之间心理能量上的对应关系，是根本无从谈起的。

另一方面，从横向的方面看，中国美感心态的深层结构并非超然于中国文化心态的深层结构之外，而是置身于其中。

我们知道，中国文化心态的深层结构是建立在中华民族的感性欲望——需要的基础上的。在这里，中华民族以自身需要为外向冲动是既定前提——它使中华民族面对外在对对象并确立其客体地位，因而意识和实践地从外在对对象中独立出自身——这种外向冲动在选择和设立对象时必然已经带有价值倾向，而实现对象价值的谋求则必须通过，同时也必然达到一定路径。这样，中国

文化心态的深层结构的全貌就被大体勾勒而出：情感方式、形成动力；价值态度、规定目标；思维机制、构成过程。

情感方式是文化心态过程中的动力。它是感性欲望——需要的外向冲动和表现，是客观事物能否满足中华民族的需要而产生的一种体验。它不但提供一种“体验——动机”状态，而且暗示着对事物的“认识——理解”等内隐的行为反应。正像朗格讲的：理智和思想“都是从那些更为原始的生命活动(尤其是情感活动)中产生出来”^①。其基本调质，是快感和不快感。在情感方式问题上，过去大多存在一种误解，认为它只是思想认识过程中的一种副现象，这是失之偏颇的。按照美国心理学家麦莱恩的看法，人脑是进化的三叠体或三位一体脑结构。他说。“我们是通过完全不同的三种智力眼光来观察我们自己和周围世界的。脑的三分之二是没有语言能力的。”又说。“人脑就像三台有内在联系的生物电子计算机。每台计算机都有自己的特殊能力，自己的主观性、



时间和空间概念，自己的记忆、运动机能以及其他功能。脑的每一部分都同各自的主要进化阶段相适应”，^②简单讲，这个三位一体的脑结构（如图）含爬虫复合体，边缘系统和新皮质三部分。

爬虫复合体为人类同哺乳类、爬虫类动物所共同。是从几亿年前进化来的，是脑的原始部分。边缘系统围绕在爬虫复合体上面，是脑进化的第二层次。大约进化了一亿多年或五千万年以上，其中具有多种人所特有而又往往难以捉摸的感情。大脑皮质是

① 朗格《艺术问题》第23页，中国社会科学出版社1983年版。

② 卡尔·萨根《伊甸园的飞龙》第43—44页，转引自劳承万《审美中介论》第229页，上海文艺出版社1988年版。

人类进化的堆积物，大约已有几千万年的历史，它是人类理智的伟大象征。令人惊异的是，上述划分与弗洛伊德、荣格的划分恰不谋而合。由此我们不难看出，不论从人类集体发生学和个体发生学的角度看，“情感→理智”的纵式框架都是“理智→情感”模式框架的母结构。而情感方式在原始文化心态中的举足轻重的地位，在之后的文化心态中的动力地位也由此得到阐释。

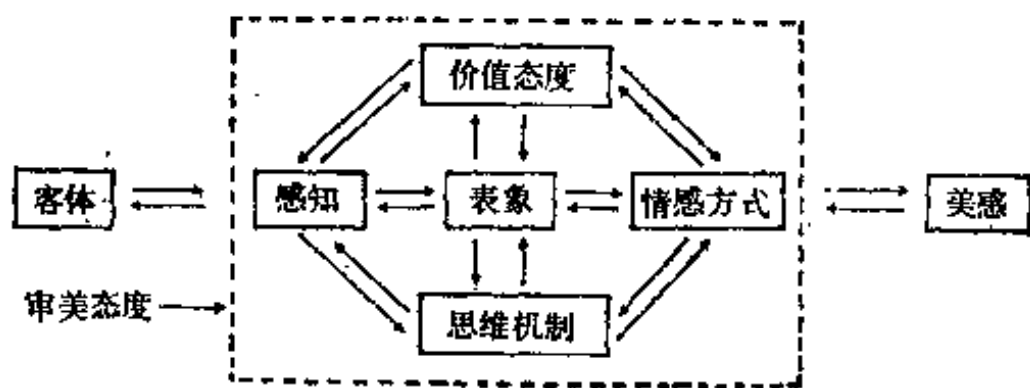
情感方式的根本职能是满足主体需要。但是而对自然万物，人不能盲目施用自身情感，他一定是只将情感射向那些对自身需要有满足效用的对象，或根据自身需要创造合目的的对象。显然，情感方式的动力作用要受限于一种价值态度。价值态度是主体以自身需要为依据对客体的意义作全面的选择与评价的准则。它作为需要的指向，是整个文化心态的主体，马克思讲过：“‘价值’这个普遍的概念是从人们对待满足他需要的外界物的关系中产生的，”^①按照马克思的看法，价值态度的涵义，就应该是人们衡量外界物是否能满足他们的需要，满足的程度如何的主观尺度。它决定人们对自己所面临的一切取舍。价值态度渗透于人们的意识深层，被人类视为最为珍贵从而在无意识中加以坚持的东西。它是对人类需要的富有人类意味和文化意味的选择或反应。例如：“饮食男女，人之所欲。”但人类对这种“欲”，决不能随心所欲。在什么层次上饮食男女，取决于物质文化的发展水平，以什么方式饮食男女，受文化心态的制约。从茹毛饮血到形形色色的婚姻，无不同代表一定文化心态的价值尺度相联系。因此，价值态度的作用在于：使人的需要可以通过历史反复选择过的、一定文化认可的、心理上最习惯的、从而阻力最小的途径得到满足。

从逻辑上讲，仅有情感方式和价值态度还构不成过程，因为奔向目标必须借助于一定的实行方式、操作路线和制导机制。从

^① 《马克思恩格斯选集》第19卷，406页。

经验上讲，不仅人们做同一件事有不同的方式，而且往往因为不同的方式获得不同的结果。因此在从情感方式向价值态度过渡时，客观上必然有一定机制来达成，同时由一定的机制来制导，这就是所谓思维机制。它包含三个因素。思维路径，如归纳或演绎，形象或抽象；思维状态，如主静与主动，封闭与开放；思维性质，如一般排斥个别或属于个别，否定性的或因循性的等等。在上述三因素中，具有决定意义的是思维的性质。它以极为抽象的形式确切反映着主体自身思维时的地位，内含着主体在对客体的认识过程中表现出来的自身价值。它是价值态度在思维机制中的体现，表明价值态度（意志）对认识论的一种制约关系。

由上所述，中国文化心态的深层结构显然是一个情感方式，价值态度和思维机制依次表现成相生相克的隐性的系列。毫无疑问，这只是一般意义上的静态描述，而且，这种隐性的系列，也使得其中任何心理因素都深刻积淀着其余因素的痕迹，纯然独立的心理因素其实是不存在的。对此，本书毋庸细论。有必要指出的倒是，中国美感心态的深层结构并不是一个独立结构，它隶属于中国文化心态的深层结构。尽管由于审美态度的介入，使得其中诸心理因素的结合方式发生了深刻变化（美键是情感方式与价值态度的置换位置，如图。其中的集体感知、集体表象既是中介因素又是心态因素。详下）。在这里，中国文化心态的深层结构中集体感知、集体表象、情感方式、思维机制、价值态度诸心理



因素，无疑会深刻影响中国美感心态的深层结构中集体感知、集体表象、思维机制、价值态度、情感方式诸心理因素的指向、视界和维度。

中国美感心态与中国文化心态的关系当然是一个极其复杂的问题，并不仅仅上述一个方面。但从结构的意义上看，却又确乎如上所述。因此，在中国文化心态的深层结构基础上产生的中国美感心态的深层结构、句法结构、逻辑结构等中华民族的深层结构类似，不但是中华民族长期社会实践活动的产物，不但是中华民族最为内在的精神家园，而且不属于可以观察到的“事实”范围。正如皮亚杰指出的。“主体知道它的结果（即体验）而不知道它所凭借的机制。”^①

读者一定记得，本书的主旨就是考察中国美感心态的深层结构。但这种深层结构又其实是不可言的。怎么办？本书只能在中国文化心态的背景下，以其中的三大主干——集体感知、集体表象、情感方式作为研究对象，详加阐释，使读者藉此对中国美感心态的深层结构的内容、特色、类型“神会于心”。但是，为什么要主要以集体感知、集体表象、情感方式为研究对象呢？情感方式的重要性众所周知，它是美感心态的核心（思维机制、价值态度只有沉淀其中才能发挥作用）。至于集体感知、集体表象，它们是中国美感心态的深层结构得以产生的审美中介。我们知道，在审美过程中，审美客体作用于人的感知觉，形成表象，经过大脑皮层的加工之后，还要把审美信息传递到皮层下——下丘脑边缘系统等，然后反馈于大脑皮质，形成体内应激的环式反馈系统，并用心理过程的整体性结构，对审美客体作出深层反应。从中不难看出，集体感知和集体表象在美感心态中显然是作为中介环节出现。它们不仅深刻对应着中国美感心态诞生前的全部历程，

^① 皮亚杰：《结构主义》，第100页，商务印书馆1984年版。

更深刻体现着一种本体论意义上的“人化”。毋庸讳言，在这当中蕴含着许多一度被疏略了的极为重要、极具价值的研究课题。

从本章开始，本书用三章的篇幅以情感方式为核心，对中国美感心态的深层结构的内容、特色和类型加以探讨，然后依次从集体感知、集体表象的角度对中国美感心态的深层结构作出进一步的说明。最后从结构——功能的角度，对中国美感心态的深层结构给以评价。在此，本书还要强调，所有这一切统统是，也只能是一种外在的描述和勾勒，犹如瞎子摸象。是否能够道破其中的真谛，要靠今后人类学、心理学、生理学、哲学、发生学、文化学、美学等学科的最新成果去加以证实。

第二节 生命意识

中国美感心态的深层结构的内容，是一个令人瞩目的问题，又是一个根本性的问题。对此，国内和海外的学者曾经作过大量的研究，也发表过一些有益的看法。在这当中，除去诸如“重表现”“重温柔敦厚”“重伦理道德”之类明显未经深思熟虑的看法外，就国内而言，较为具有代表性的看法，主要有两种。首先，高尔太在《论美》一书中提出，中国美感心态的深层结构的根本内容是“忧患”意识。“如果从文献上追索渊源，可以一直上溯到《周易》中表现出来的忧患意识。正是从这种忧患意识，产生了周人的道德规范与先秦的理性精神，以及‘惜漏以致愍兮，发愤以抒情’的艺术和与之相应的表现论和写意论的美学思想”。其次，李泽厚随之在《中国古代思想史论》一书提出，中国美感心态的深层结构的根本内容是“乐感”意识。“‘乐’，在中国哲学中实际具有本体的意义，它正是一种‘天人合一’的成果和表现。就‘天’来说，它是‘生生’，是‘天行健’。就人遵循这种‘天道’说，它是孟子和《中庸》讲的‘诚’，所以‘诚’

者，天之道也；诚之者，人之道也；而‘反身而诚，乐莫大焉’，这也就是后来张载讲的‘为天地立心’，给本来冥顽无知的宇宙自然以目的性。它所指向最高境界即是主观心理上的‘天人合一’，到这境界，‘万物皆备于我’（孟子），‘人能至诚则性尽而神可穷矣’（张载）；人与整个宇宙自然合一，即所谓尽性知天，空神达化，从而得到最大快乐的人生极致。可见这个极致并非宗教性的而毋宁是审美的。”

倘若略作比较，或许应该说，上述看法都很有启发性，而且尤以李泽厚的看法更为深刻准确一些。但又都有片面性。在我看来，中国美感心态的深层结构的根本内容既非“忧患”又非“乐感”。为什么这样讲呢？本书认为，说中国美感心态的深层结构的根本内容是“忧患”或者“乐感”，固然都在某种程度上道破了其中的真谛，但又因为过分拘囿于儒家或者道家的美感心态，因而未能触及更为深刻并且“一以贯之”的东西。其实，只要对“忧患”和“乐感”再作进一步的考察，便不难发现，它们统统并非中国美感心态的深层结构的根本内容本身，而是这根本内容的两种表现形式。“君子忧道不忧贫”，“安贫乐道”。显而易见，这里的“道”才是中国美感心态的深层结构的根本内容。

“忧患”和“乐感”则不过是与之密切相关的不同美感类型，失道则忧，得道则乐。“故君子无日不忧，亦无日不乐。”讲得再具体一些，“忧患”意识主要是人伦世界中的一种美感心态，

“乐感”意识则主要是自然世界中的一种美感心态。前者为儒，后者为道。毋庸讳言，人伦世界往往是“医门多疾”，换言之，往往是“失道”的。因此也就往往与“忧患”意识形影不离；自然界则往往是“夫物芸芸，各归其根”，也就是说，往往是“得道”的，因此也就往往与“乐感”意识休戚与共。这样，“忧”

“乐”二者互为表里，和谐共存，在博大恢宏的“道”的“众妙之门”中演出着华彩的乐章。

由上所述，本书认为，中国美感心态的深层结构的根本内容不是“忧患”意识，也不是“乐感”意识，而是为它们所围绕着的“一以贯之”的“道”。我们知道，中国人所讲的“道”往往有两种含义。一种是自然本体论的，一种是价值本体论的，与美感心态有关的，显然是后者。当从观念的角度去描述时，所谓“道”便是自然本体论的。在这里，所谓“道”显然指的是后者。它“覆天载地，廓四方，析八极，高不可际，深不可测，包裹天地，禀授无形，原流泉渤，冲而徐盈，混混滑滑，浊而徐清。故植之而塞于天地，横之而弥于四海，施之无穷而无所朝夕，舒之于六合，卷之不盈于一握，约而能张，幽而能明，弱而能强，柔而能刚，横四维而含阴阳，絃宇宙而章三光。甚绰而溥，甚纤而微。山以之高，渊以之深，兽以之走，鸟以之飞，日月以之明，星历以之行”，^①是中国美感心态最深的源泉和命脉。^②

可是，这已经有点神秘莫测了的道是什么呢？我认为，它是中华民族特有的生存之道。但是，中华民族特有的生存之道又是什么？要弄清这个问题，就要先弄清生存之道是什么。所谓生存之道“就是有机体每一个活的成份所经历的那种不断消亡和重建的过程。”换言之，生存之道也就是人类从梦寐以求的自由理想出发，为自身所主动设定，主动建构起来的某种自由境界、意义境界。它不是实体，也不是实体的属性，而是人类创造出来的一种主体性的对象。它要回答的问题是：人类生存的意义是什么和人类生存的意义应当是什么。毋庸讳言，这生存之道既是本体论的规定，又是认识论和价值论的规定。正是因此，虽然人类的一切精神活动归根结底都是指向生存之道的，但又大多不能全而地去显示它、体现它、阐释它。例如认识追求往往只能显示、体现和

① 《淮南子·原道》。

② 用“道”来规定美感心态有两点不容混淆：其一是“道”与美感不完全相等，因为“道”还含有自然本体论的因素，其二是“道”为美感心态的深层结构的根本内容或美感心态的最高表现，不能与浅层结构混同起来。

阐释它的客观意义，价值追求往往只能显示、体现和阐释它的主观意义。只有审美追求，也正是审美追求，才全面地显示，体现和阐释了它。^①也就是说，只有审美追求，也正是审美追求，才使人类生存的意义是什么和人类生存的意义应当是什么这样两个问题合乎逻辑地相互融合，成为一个问题。在这个意义上，我们又可以说，审美追求是对生存之道的直接领悟，而生存之道正是审美追求所展现的人的自由本质和自由世界、意义境界。

不过，为了使问题更集中、更易于为读者所理解，本书不拟在上述看法的基础上去直接讨论中华民族的生存之道的问题，而准备从一个特定的角度去加以讨论。这个特定的角度就是对于以生存和死亡为核心的生命过程的某种情感体验。这种情感体验，正像苏珊·朗格所正确陈述的：“它们看上去就好像是那生命湍流中的最为突出的浪峰，因此，它们的基本形式也就是生命的形式，它们的产生和消失形式也就是生命的成长和死亡过程中所呈现出来的那种形式，而决不会是那种机械的物理活动形式。”

“而作为我们生活的一部分的艺术——我们观看的绘画图册，我们阅读的故事书籍以及我们欣赏的音乐等等——却是给我们的情感经验赋予了形式。我们看到，每一代人的情感都有自己独特的风格，……艺术家只是给这些具有种种不同风格的情感赋予形式……正如伊尔文·艾德曼在他的一本书中所说的，我们的情感绝大部分都包括在莎士比亚的诗句里。”^②

那么，中华民族特有的生存之道是什么呢？这个问题很大，也很不容易讲清楚。倘若一定要给出答案，本书只能尝试回答云：是一种对于宇宙融贯直贯的全部人生的执着肯定的生命意识。简

① 这样讲，是从本书的特定角度着眼。严格讲来，构成人类的内在世界的，也就是说能够全面展现自由境界、意义境界的，除了审美，还应该有哲学。狭义的文化，正是指的哲学（宗教）、审美（艺术）两者，容另书详述。

② 苏珊·朗格：《艺术问题》第43页，中国社会科学出版社1983年版。

而言之，是生命的谢恩。

在描述的意义，或许这回答并不为错。

然而，谁能担保来自任何人、任何角度的对这回答的理解会不出现偏差或失误？在学术研究中，把某些具有深刻意味的重要范畴或命题常识化，不是已经成为我们这个国度中的一个改不掉的陋习了吗？但愿人们不要在一般意义上理解本书所讲的“生命意识”。在这里，“生命意识”已经被通体赋予了一种宇宙意蕴、一种最为灵动、最为深刻的东西。《易》曰：“天地之大德曰生”，“生生之谓易”。老子曰：“大道汜矣，其可左右，万物恃之，生而不辞，功成而不有，衣养万物而不为主，常无欲，可名为小，万物归焉而不为主，可名为大。”墨子曰：“天欲其生而恶其死”。程颐曰：“天地以生物为心。”张载曰：“气化之于品物，可以一言尽也，生生之谓与。”这或许就是本书所讲的作为核心真谛或深层存在的中华民族生存方式中的生命意识？而倪云林的“兰生幽谷中，倒影还相照，无人作妍媸，春风发微笑”，司空图的“与道俱往，着于成春”，苏轼的“自其不变者而观之，则物与我皆无尽也”的“沈藉乎舟中，不知东方之既白”，或许也暗喻着本书所讲的作为核心真谛或深层存在的中华民族生存方式中的生命意识？都是的，但又都不是的。总而言之，“生命意识”是一种自由境界，意义境界。其内在真谛或许还是方东美先生讲得更为切题，更为透彻明白：“在中国人看来，自然全体弥漫生命，这种盎然生意化为创造冲力向前推进，即能巧运不穷，一体俱化，恰如优雅的舞蹈，劲力内转而秀势外舒，此时，一切窒礙都消，形迹不滞，原先的拘限杆格都化为同情多感；因此……自然与人生虽是神化多方，但终能协然一致，因为‘自然’乃是一个生生不已的创进历程，而人则是这历程中参赞化育的共同创造者。所以自然与人可以二而为一，生命全体更能交融互摄，形成我所说的‘广大和谐’，在这一贯之道中内在的生命

与外在的环境流衍互润，融熔淡化，原先看似格格不入的，此时均能互相逐摄，共同唱出对生命的欣赏赞颂。”^①

不妨与西方略作对比。首先应该强调指出，严格说来，西方作为安身立命和自我拯救的精神家园或者说生存方式，并非美感心态，（这与西方偏重从认识论角度探讨美的实体存在有关）而是宗教心态。这一点希望本书的读者铭记在心。^②然而，倘若抛开这个差异不谈，仅就作为向宗教心态过渡、超升的西方美感心态而言，那末，本书认为，其中最为核心的真谛乃至最为深层的存在，恰恰是一种与中国的“生命意识”截然对峙的“死亡意识”。它渊源于西方人与宇宙的对峙冲突的传统心态。“人类只是一些前因的后果，根本无法预见未来，他的一切根源、成长、希望与恐惧，一切爱与信，都只是偶发元素的安排结果，因此，事实上没有任何热诚，任何英雄气概，或任何思想与感觉，可以在入土死亡之后，还能保存生命的。所以，当代所有的工作、所有的奉献、所有的启发、所有人类的天才，最后终将注定在太阳系中毁灭，而所有人类成就，更将不可避免地同宇宙残骸一起埋葬。人生就是短暂与无力，在人类全体来说，其劫数终将无情的继续下坠。”^③如是就不难理解西方人为什么不能忘情死亡，为什么总是以死亡作为思考问题的出发点和最终归宿了。从苏格拉底的，“死亡——不是生存，——才是得到纯粹智慧的最佳途径。”柏拉图的“所一直崇绕于怀的，乃是在如何实践死亡。”直到海德格尔的“畏死”或“向死存在”，无疑统统应该看作西方“死亡意识”的最为集中的历史表现。应当指出，在这里，死亡并不是指的生命毁灭，而是指的生命界定。正是由于死亡的

① 方乐美《中国人生哲学》。

② 同时，西方的文化心态，包括下边提到的美感心态并非始终完全一致，本书在作比较时，一般以西方近代文化心态和美感心态的基本特色为主，这一点同样希望本书的读者铭记在心。

③ 罗素：《一个自由人对神秘主义与逻辑的崇拜》。

可怕，生命才变得格外可爱。“这也即是说，在死亡面前观照出来的人生，不仅是有生命的人生，而且也是自主的人生，这种人生的自由性在于，生命不是外加的固定物，而是自为的创造体。生命本身虽是创造的结果，但生命的诞生却不是创造的终结，而是创造的开始。这是一种双重的创造，一方面创造他物，一方面创造自身。如果不创造他物就无法创造自身，但如果创造了他物而被他物所物化，那么生命就会中断对自身的创造。因此，所谓生存，其实也是双重的生存——一方面创造世界，一方面创造自己，一方面为别人创造幸福，一方面也为自己寻欢作乐，一方面要体现自己的力量成为英雄，一方面又要保持自己的面目不为英雄的名目所外化，既然人生是这种双重的创造，那么当然不是固定的模式，而是不懈的追求和无穷的探索。”①

或许正是因此，在西方的美感心态中才那样频繁地涉及死亡。确实，再也找不到任何地方会像西方那样渴血一般地去庄严体验死亡了。尼采宣布：“对生命的信任已经消失，生命本身成为问题，但不要以为一个人因此成为忧郁者！对生命的爱仍然可能，只不过用另一种方式爱，就像爱一个使我们怀疑的女子。”伽尔文·托马斯则细致比较了“生命体验”和“死亡体验”两种美感方式。他说：“有一种快感来自单纯的动力和各种功能的锻炼，这种锻炼似乎是对生命本身的热爱，是一种生理需要。”然而他却认为：“我们倒是更喜欢那些痛苦的、可怕的和危险的事物，因为它们能给我们更强烈的刺激，更能使我们感到情绪的激动，使我们感到生命。”“对于我们的祖先说来，死亡是最大的不幸，是最可怕的事情，也因此是最能够吸引他们的想象力的事情。”既然死亡会公平地降临在每一个人的头上，既然死亡会从每一个人的心头夺走生命的快乐，不妨干脆沉浸其中，去感受它体味它，

① 李劫《在死亡面前的人生观照》，载《上海文论》1987年第2期。

征服它，最大限度地实现自己的潜力和价值，普罗米修斯、俄狄普斯、哈姆雷特……在西方的文学艺术作品和作品中的人物身上，我们读到的、看到的乃至感受到的，仿佛都是闪闪发光的两个字：死亡。难怪西方人要称自己的作品和作品中的人物是“向死亡的进军”呢。

中国的“生命意识”与西方殊异。它渊源于中国人个体与社会，人与自然的和谐统一的传统心态。因此，在生命的反思与体验中，它不是向前以死亡作为生命的界定，而是折回头来走向人所自来的母体子宫——生命的本真状态和自然的原始状态，走向圆满自足的自然感性。“今己为物，欲复归根，不亦难乎？”（庄子）然而又“旧国旧都，望之畅然”（庄子），这当然是藉一种被动的方式去寻找生存之根，生命之根，或者说“天地之根”、感性之根。虽然它达到的或许只是“能婴儿”和“天放”之类理想化的生命状态，然而谁又能说在这种追求之中，不曾蕴含着至今尚为人们所瞩目的某种审美人类学之思；蕴含着至今尚为人们所瞩目的某种感性之思呢？“道通天地有形外，思入风云变态中。”毋庸讳言，一旦重返感性之根，外在世界自然也就成为一个旁通统贯，大化流行的生命境界，充满生香活意，盎然天趣。其神韵纾余蕴藉，泊泊不竭；其生气浩荡流淌，畅然不滞。它生生不息，绵绵不已，巧运不穷，一体俱化，恰似一曲酣畅淋漓的交响乐，范围天地而不过，曲成万物而不遗，使天地之间到处洋溢着欢愉奋发的生命乐章，犹如令人心旷神怡的生命舞蹈，神化多方而又卷舒有致，最终蔚为美仑美奂的太和秩序。而人立身宇宙之中，为万物之灵，就不能不纵身大化，与物推移，不能不参赞化育，与天地同其流。换句话说，“阳舒阴惨，本乎天地之心”。山川大地，万事万物都是宇宙自由活泼的韵律和元气淋漓的诗心的影现，作为宇宙创化的产物，人的审美愉悦，也就对应着这宇宙的自由活泼的生命韵律和元气淋漓的诗心。正像中国人

一再慷慨宣言的：“诗者，天地之心。”

具体言之，中国人的“生命意识”包孕万类，同契妙道，藉助变通化裁得以完成。正像方东美所讲的：“若以原其始，即知其根植于无穷的动能源头，进而发为无穷的创进历程，若是要其终，则知其止于至善。从‘体’来看，生命是一个普遍流行的大化本体，弥漫于空间，其创造力刚劲无比，足以突破任何空间限制，若从‘用’来看，则其大用在时间之流中，更是驰骋拓展，运转无穷，它在奔进中是动态的、刚性的，在本体则是静态的、柔性的”。对此，我们可从五个方面去讨论，其一是育种成性。在赓续不绝的时间之流中，创造性的生机透过个体和族类的绵延，对生命不时赋予新的形式，不论是从细微的观点看，或广博的观点看，都如此。其二是开物成务。生命在其奔进中创造不已，运能无穷，生命资源正是其“始”，像一个能源宝库，动能无穷，永不枯竭。一切生命一旦面临险境绝地，皆可重返生命源头，滋润焦枯。因此，生命永远有新使命，更永远有充分的生机。其三是创进不息。整个宇宙是一个普遍生命的拓散系统，不但充塞苍冥，而且创进无穷，在生命的流畅节奏中，前呼后拥波澜壮阔，蔚成生命的浩瀚大海，迈向无穷的完美理想。其四是变化通几。生命之流既浸入时间之流，便不可能在同一水流中涉足两次。其营育成化前后交奏，欣欣不息，更迭相酬，生生相续。犹如时间有无穷变化，生命变化也有其无穷机趣。其五是绵延不朽。它是在生命历程中已现出的活力，永不停顿，即使到了最后也要直奔“未济”，薪尽火传，重振生机。不过这不朽并非存在于彼岸世界，而是当即可成的。上可要其始，下可要其终，至善的道德理想就贯注在具体历程中，人们只能在生生息息中登堂入室，跨入智慧之门①。

① 参见方东美《中国人生哲学》。

因此，在中国人眼里，西方人的所作所为似乎难以让人理解。“生死亦大矣，岂不痛哉”（王夫之语），可是，“未知生，焉知死”，在中国人看来，“知生之道则知死之道”，“非原始而知所以生，则必不能反终而知所以死。”他们把全部身心都投入了对生命的体验之中。生命的魅力，生命的快乐，生命的起伏，生命的忧伤，生命的节奏，生命的短暂……它们纠缠着、碰撞着，融贯着，呼喊出了中国美感体验中的最强音。倘若略作对比，那末，有如对于西绪弗斯的生存之道的观照，西方看到的是巨石滚落的进程，中国看到的是推石上山的进程。前者为毁灭而痛心疾首，后者为创造而快乐欣慰，前者是死亡战胜生命，后者是生命战胜死亡。在这里不难发现，中国人瞩目的不可能是个体的，主动的人生，而只能是整体的人生，被动的人生。总之，或者推誉“死亡”，或者张扬“生命”，这就构成了西方和中国的美感心态最为深层、最为鲜明的分野。

毫无疑问，正是由于上述原因，在中国美感心态中，才充溢着对生命的体验，“杏花疏影里，吹笛到天明”，这是何等的泰然与宁静。“涧户寂无人，纷纷开且落”，这又是何等的自由无碍，意趣盎然。“空山无人，水流花开”，“自荣自落，何怨何谢”，更是流露出了中国特有的“只堪自愉悦”的美感心态。它“不知悦生，不知恶死”，以宇宙的生命为生命，“浩然与溟津同料”，但又并非超尘出世，而是“起舞弄清影，何似在人间。”宇宙的至善纯美挟普遍生命同行，旁通贯流于每个人。而每个人又积极奋进，洋溢扩充于宇宙。人的生命与大化流衍的宇宙生命协合一致，精神气象与天地上下同其流，而其尽性成务又复与大道相互辉映。人的存在因此成为壮美的存在，人的生命因此西成为恢宏的生命，人生因此也就成为“美大圣神”的人生。

类似的证明似乎不难从儒道美学中找到，然而最具说服力的却似乎是禅宗美学。禅本来是佛教东来的产物。但出家作和尚在

中国人竟然也同样渗透了生命意味，依旧是遥遥指向人间、生命，而不是否定人间、生命的。在禅宗美感中，“更少具有刺激性的狂热，更少强烈激动的快乐，而毋宁更为平淡安静。它不是追求在急剧的情感冲突中、在严重的罪恶感痛苦中获得解脱和超升，而毋宁更着重在平静如常的一般世俗生活中，特别在与大自然的交往欣赏中获得这种感受，从而它比那种强烈的激动的痛苦与欢乐的交响乐，似乎更能为长久地保持某种牧歌诗意的韵味。而它所达到的最高境界的愉悦，也是一种似乎包括愉悦本身在内的消失融化了的那种异常淡远的心境。这是因为，自己既已与佛溶为一体，‘我’已消失在宇宙本身的生命秩序中，自然也就不再存在包括愉悦在内的任何‘我’的情感了。”禅宗美感“仍然保持了一种对生活、生命、生意总之感性世界的肯定兴趣。这一点与庄子同：即使形为槁木，心如死灰，却又仍然具有生意，这恐怕就与其它宗教包括佛教其它教派在内并不完全一样。在禅宗公案中，所以用比喻、暗示、寓意的种种自然事物及其情感内蕴，就并非都是枯冷、衰颓、寂灭的东西；相反，常倒是花开草荣、鸢飞鱼跃、活泼而富有生命的对象。它所经常诉诸人感受的似乎是：你看那大自然！生命之树常青呵，你不要去干扰破坏它，充满禅意的著名的日本俳句：‘晨光呵，牵牛花把小桷牵住了，我去借水，也如此。’”^①

不过，最为直捷、最令人信服的例证还应从中国文学艺术中去寻觅。你看，仰韶文化中的白陶上的红色线条，轻快地在两条线中摇曳穿行，它不就象征着生命的流动和情感意绪吗？商周出土的钟鼎上，往往雕有蝉、蝠、鱼等，它们或者象征着旺盛的生命力，或者象征着永生和再生，不也折射出生命的快乐和深长的情怀吗？还有青铜、陶器、翠玉上的云雷纹、龙纹、凤纹乃至饕

^① 李泽厚《漫述庄禅》，载《中国社会科学》1985年1期。

餐纹，也都在闪烁着生命的节奏。较为人们熟知的是春秋之际的“莲鹤方壶”。郭沫若论述云：“此壶全身均浓重奇诡之传统花纹，予人以无名之压迫，几可窒息。乃于壶盖之周群列莲瓣二层，以植物为图案，器在秦汉以前者，已为余所仅见之一例。而于莲瓣之中央复立一清新俊逸之白鹤，翔其双翅，单其一足，微隙其喙作欲鸣之状，余谓践踏传统于其脚下，而欲作更高更远之飞翔。此正春秋初年由殷周半神话时代脱出时，一切社会情形及精神文化之一如实表现。”^①这“莲鹤”正是中国的“生命意识”的最早的象征。还有中国的雕塑，体态矫健活跃，表现循环往复，运转无穷的生命雄姿。南阳汉画上，二龙相抱，展现出博大的生命精神。龙门石刻中，装饰的花纹，衣饰的绉褶、均为回纹状，双手的上下，两足的位置，也都是回纹交往的姿式，一如易经之爻，象征阴阳和合之理，至于整个身体，又为影线条纹所组成，处处也都表现出生命循环的脉络。而“敦煌人象，全是在飞腾的舞姿中（连立像、坐像躯体也是在扭曲的舞姿中），人像的着重点不在体积而在那克服了地心吸引力的飞动旋律。所以身体上的主要衣饰不是贴体的衫褐，而是飘荡飞举的缠绕着的带纹（在北魏画里有全以带纹代替衣饰的），佛背的火焰似的圆光，足下波浪似的莲座，联合着这许多带纹组成一幅广大繁富的旋律，象征着宇宙节奏，以并包这躯体的节奏于其中^②”不妨把眼界再放开一些。全部中国文学勾深致远，变幻无穷，表现出的不统统是一个光辉灿烂的世界吗？这世界万物含生，浩荡不竭，生机无限，弥漫天地。中国书法是一个有生命有空间的立体味的艺术品，一幅字往往就是一曲音乐、一段舞蹈，一股生命之流。中国音乐“清明像天，广大像地，终始像四时，周旋像风雨，五色成文而

① 郭沫若：《殷周青铜器铭文研究》，转引宗白华《美学散步》第30页，上海人民出版社1981年出版。

② 宗白华《美学散步》第130页，上海人民出版社1981年版。

不乱，八风从律而不奸，百度得数而有常，”^①显然象征着宇宙的生命律动。中国舞蹈是高度的韵律、节奏、秩序、理论，又是热烈的生命、律动、力量、情感，是宇宙生机的具象化、肉身化。中国的诗歌则犹如大鹏展羽，扶摇直上而驰情入幻、在饱餐生命甘饴之后，又以诗心去点化生命之美，因此才会“情动于中，而形于言，言之不足，故曰嗟叹之，嗟叹之不足，故咏歌之，咏歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。”中国绘画更是提神太虚，俯视万物。其“主题‘气韵生动’就是‘生命的节奏’或‘有节奏的生命。’伏羲画八卦、即是最简单的线条结构表示宇宙万相的变化节奏。后来成为中国山水花鸟画的基本境界的老庄思想及禅宗思想也不外乎于静观寂照中，求返于自己深心的心灵节奏，以体合宇宙内部的生命节奏。”^②中国画面上生机无穷，犹如花朵含苞待放、婀娜多姿，花光披离，耀露神采，处处沁人心脾。一旦和风徐吹，便会恣意摇情，妙香披拂，展现出一幅生命酣醉图。而中国画的思想之空灵活泼，幻想之绮丽多姿，情调之雄奇摇荡，韵味之饱满清新，又莫不在其中泊泊流淌，了无遗蕴，所以才能美感丰赡，机趣熠熠，弥伦天地，周始无穷。

至此，或许会有不少读者会对中国美感之心态的深层结构中的“生命意识”饶有兴味，并且自觉不自觉地追索它的产生渊源。在这里，本书不妨略作剖解。显然，最为根本的原因无疑还要追溯到中国美感心态的不同社会历史背景，不过，对此，国内许多学者，包括本书在内都曾作过详细的论述，毋需赘述。值得着重剖析的倒是中西方文化心态对中西美感心态的上述差异的内在影响。本书曾经指出：中国文化心态的核心是自我萎缩。这种心态决定了中国人在被西方称之为“唯一问题”的死亡问题上的

① 《乐记》。

② 宗白华《美学散步》第103页，上海人民出版社1981年版。

淡漠。犹如伏尔泰《老实人》中的“老实人”。“有时候邦葛罗斯对老实人说：‘在这个十全十美的世界上，所有的事情都是相互关联的，你要不是爱居内贡小姐，被人踢着屁股从美丽的宫堡中赶出来，要不是受到异教裁判所的刑罚，要不是徒步跋涉美洲，要不是狠狠地刺了男爵一剑，要不是把美好的黄金国的绵羊一起丢掉，你就不能在这儿吃花生和糖渍佛手。’老实人道：‘说得很妙，可是种咱们的园地要紧’。”中国人统统是这种“老实人”。他们沉浸在集体生活方式中，从来不曾走向个体生存方式。因此，重返母体成为唯一的目标。而母体所能做的恰恰是“无条件地肯定孩子的生命及其他的需要。”这种对生命的肯定具体说来：“其一是指为维护孩子的生命与成长所必不可少的关切和责任；其二则……把对生活的热爱倾注入孩子的内心，使他具有这种的感受：人生何等美好、童年何等可贵、生于斯世何等幸福。……令孩子体味到降临这个世界多么欢悦，它不止把延续生命的愿望赋予孩子，而且还使其内心充溢着对人生的爱。《圣经》中还有另一处也象征性地表达了同样的思想。它把希望之乡（土地一向是母亲的象征）描述为‘流奶与蜜之乡’。奶象征爱的第一层次，即关切和肯定；蜜象征人生的甘甜，对生命的爱，生的欢欣。”^① 如是中国人生息于母体之中，“凄然似秋，煖然似春，喜怒通四时。与物有宜，而莫知其极。”“死与生与，天地并与。”因此，“得者时也，失者顺也。安时而处顺，哀乐不能入也。此古之所谓悬解也。而不能解者，物有结之。”^② 成玄英注：“物有结之”为“当生虑死”。可见中国文化心态是与“当生虑死”的“物有结之”格格不入的。不难看出，在这种文化心态下形成的美感心态必然是对“生命”的反复体验。这种美感心态或许可用雅斯贝尔斯(Jaspers)的论述概括之：“因在

① 弗罗姆：《爱的艺术》第5页，四川人民出版社1986年版。

② 《庄子》。

艺术作品观赏之中，将艺术成为我自己的东西，而给人产生感动、解放感、快乐感、安全感。在合理之中，难接近于绝对，但作为直观的语言，（艺术）在完全当下显现的完结性之中，没有任何的不满足。一面打破日常性，又一面忘却现存之实在性，人会体验到一个大解放。在此解放之前，一切的忧虑与打算，快乐与苦恼，却好像于一瞬之间消失了。然而，在次一瞬间，人又一面仅仅想起抛弃了自己的美，而急转直下，返回到现实存在之中。观赏艺术这种事，不是什么中间地存在，而是一种别样地存在，……艺术一面照出现存在的一切地深渊与恐惧，但在此处，是在较之最明晰地思维更为透彻的、确信存在的明朗意识之中，用光明充满了现存在。此时，人不仅离开了兴奋与热情，瞥见了一切东西在此所止扬的永远性；并且人自己也好像在永远之中一样。”^①然而，这种“人自己也好像在永远之中”毕竟没有经过个体的严肃思考，因而就不能不含蕴着一种虚幻、一种自欺甚至一种真正的死亡。在这个意义上，中国美感心态又可以确切规定为“生中之死”。

西方文化心态的核心是自我扩张。这种心态永远向前寻求父体。“儿童与父亲的关系是极为不同的。母亲是我们的家，我们来自那里；母亲是大自然、是土地，是海洋，但父亲却没有这些特征……虽然父亲不代表自然界，却代表着人类存在的另一极，那就是思想的世界，科学技术的世界，法律和秩序的世界，风纪的世界，阅历和冒险的世界。父亲是孩子的导师之一，他指给孩子通向世界之路。”因此西方人往往期望洞悉人生的所有奥秘——死亡自然不能例外。^②正像伽达默尔讲的：“人性特性在于人能构建思索超越其自身在世上生存的能力，即想到死。这就是为什么埋葬死者大概是人性形成的基本现象。”毫无疑问，这种对

① 转引徐复观：《中国艺术精神》第113页，台湾学生书局。

② 弗罗姆：《爱的艺术》第48页，四川人民出版社1986年版。

死亡的关注源于充分发展了的高度自觉的个体，来自某种超越生命的深长思考。正像尼采所说：“在痛苦之中除了喜悦外，同时还有智慧，它和前者一样，也是人类最佳的自卫本能之一。要不是这样，痛苦早就被祛除掉了。”^①因此我们不能简单否定西方，“死亡意识”的积极意义。它在心理学上是有其深刻根据的。弗洛伊德指出：对死亡的认识犹如儿童的某种游戏，“起初，他处在一种被动的地位——他完全被这种体验压倒了，但是通过将这种体验当作一场游戏来重复，尽管这是一种不愉快的体验，他却因此取得了主动的地位”，“这个孩子从这种体验的被动接受者转变成这种游戏的主动执行者”，并且从“游戏中重复他的不愉快的体验……会产生另一种类型的愉快。”^②在这个意义上，西方的“死亡意识”其实又是“死中之生”。难怪弗洛伊德宣称：“你想长生，就得准备去死”呢。西方美感心态就是在这一文化心态基础上产生的；本书称之为对“死亡”的体验。“在文学的领域之中，我们找到了我们所渴望的那种多样化的生活。我们似乎随着某一特定人物死去，实际上他死了，我们还活着。我们随时准备着下一个人物之死，而再次象征性地死去。”^③正是在这种“象征性地死去”中，生命、心灵、性格，总之一切都被提升、丰富了。在本书看来，这正是被中国人一度疏忽了的西方美感心态的精华和真谛所在。

第三节 “逍遥游”

执着的“生命意识”，使得中国美感心态从来不曾被拘囿在

① 尼采：《欢快的智慧》第201页，台湾志文出版社。

② 弗洛伊德《超越唯乐原则》见《弗洛伊德后期著作选》上海译文出版社1986年版。

③ 弗洛伊德《目前对战争与死亡的看法》见《弗洛伊德论创造力与无意识》，中国展望出版社1986年版。

文学艺术的疆域之内，而是始终一贯地瞩目于成就诗意化的人生、艺术化的人生。

因此，在中国，不仅文学艺术创造成为人生的象征，犹如远古时代的沟通天地、人间神秘关系的巫术职能。^①往往是“百年歌自苦，未见有知音”。“大音自成曲，但奏无弦琴”；往往是“九皋独唳，深林孤芳、冲寂自妍、不求识赏”，往往是“自适”、“娱己”、“遣兴”、“咏怀”、“怡神”、“情动于中而形于言”之类生命诗债的偿还。而且，人生更成为文学艺术的展开，既“洒脱自在”且“诉合和畅”，虽“胸次悠然”又“内省不疚”，或“高栖遐遁”更“狂态宛然”，是一首生机无限的诗，是一幅元气淋漓的画，是一纸爽朗轻举的书法，是一场飘逸流丽的舞蹈。

对此，中国人或称之为“闻道”“体道”，或称之为“与天为德”“天人合一”，但更普遍、更深刻、更准确而且更富有华彩的美称，则是“逍遥游”。

读者当然不会忘记，公元前500多年，当有询人问华夏民族的最高人生境界时，有一位思想家就曾经明确地回答说：“志于道、据于德、依于仁、游于艺”，这个思想家就是孔子。他所说的“游”当然不是“游戏”之意，而是一种充溢着自由感、解放感的最高的人生体验和人生境界。正像《礼记·学记》阐释的：“不兴其艺，不能乐学。故君子之于学也，藏焉，修焉，息焉，游焉。夫然，故安其学而言其师，乐其友而信其道，是以虽离师辅而不反也。”而孔子本人“吾与点也”的著名对话，则形象地揭示了他把外在的僵硬的“礼”转化为内在的融贯血肉的“仁”，把社会、自然的客观规律“自律”为主体自身出乎天性的自觉欲

^① 因此文学艺术在中国起着调节人与自然、调节生命自身的作用。“天”、“地”、“人”三气，在文学艺术中得到协调。

望的美学追求。不过尽管如此，本书始终认为较孔子讲的更为深刻，更为通灵，更具宇宙意识和哲学意味的要推庄子。

作为在著作伊始便大谈特谈“逍遥游”，并以“乘天地之正，而御六气之辨，以游无穷”贯穿于自己全部思想的思想家，庄子是深深地不以孔子为然的。因此，他不惜在《庄子》中伪造了一个老子教诲孔子何谓“游”的美学故事，甚至借孔子本人之口去指责孔子的未能道破“游”之三昧：“丘之子道也，其犹醯鸡与！微夫子之发雷吾覆也，吾不知天地之大全也。”这倒并非出自门户之见，“明乎礼义而陋于知人心”，难道不是孔子一派的失足所在吗？与孔子相比，“明乎知人心而陋于知礼义”的庄子一派对“游”的论述则确乎既全面又深刻，称得上大彻大悟了。在庄子看来，“游”是一种最高的精神自由在生命体验中所获致的审美愉悦。庄子指出：“夫道有情有信，无为无形。可传而不可受，可得而不可见。自本自根，未有天地，自古以固存。神鬼神帝，生天生地。在太极之先而不为高，长于太古而不为老。”^①一方面，“道”的运行和创化是完全出乎自然，完全无意识、无目的的，另一方而“道”的运行与创化又无一不是合乎目的的。“道”是一种“无为而无不为”的无目的而又合目的的力量。它是一种生命，一种自由，一种“大美”，是宇宙间最为神圣、最为微妙的境界。而人类若想达到自由，达到美，就必须去“体道”，去全身心倾注于“道”的生命韵律之中，而这就是庄子再三致意的“游”。只是这种“游”并非“游乎尘垢之外”（那都是低层次的），而是“游乎无何有之宫”，并非鲲鹏“水击三千里，抟扶摇而上者九万里”之游（那仍是低层次的），而是作为“无待者”的圣人、神人、至人的“御六气之辨，以游无穷”“之游”。它因为“与道为一”而达到自由，因为强烈地

^① 《庄子·大宗师》。

感到“道”的生命韵律而体味到美。它是人生的超脱与升华，“居尘”而“出尘”，即世间而出世间（西方恰恰相反。耶稣云：“人不能离去其父母妻子，则不能从我游”），是一种既是客观时空的无限超越又是主观时空的无限超越的“调畅逸豫”、“恰适自得”的“至乐”——审美快乐。或许我们要指责庄子对宇宙自然的无条件顺从，要指责庄子近乎冷漠的虚无倾向，但我们更要给庄子以赞誉，因为正是他敏捷地洞察到应该从有限与无限的关系入手，从价值论、生存论入手，去把握稍纵即逝的美，正是他给了中华民族安身立命的精神家园。由是，庄子才超越时代，历史，成为中国乃至东方美学史中的巨人。

然而，“逍遥游”的美学真谛究竟何在？倘若完全不去顾及其中的“谬悠之说，荒唐之言，无端崖之辞”，那末，或许应该说，“逍遥游”的美学真谛就在于，为宇宙人生确立生命意义，寻找永恒价值，挖掘无限诗情。换句话讲，“逍遥游”并非实体的，而是心理的。虽然“其心忘，其容寂”，却又“凄然似秋、燠然似春，喜怒通四时，与物有宜而莫知其妙”。心理视界的转换，全然是其中的关键。因此，“逍遥游”的“乘天地之正，而御六气之辨，以游无穷者”，“逍遥游”的“乘云气、骑日月，而游乎四海之外”，“逍遥游”的“与造物者为人，而游乎天地之一气”，就统统不是外在的奔波、流离、升天入地、跋山涉水，而是内在的审美态度的建立，是生命的沉醉，生命的祝福、生命的体味，生命的升华，生命的逍遥。

所以，在中国，最高的理想人格是一个对人生持有明慧悟性的达观和放浪的人，是一个爱好人生但又并不占有的持旁观、漠然态度的人，是一个白日生活中充满梦想，但在晚上做梦时又睁着一只眼睛的人，是一个无所谓痛彻的醒悟、无所谓过度的奢望，无所谓虚幻的憧憬、无所谓悲惧的失望的人，是一个放荡不羁、乐天知命、宽宏仁爱、幽默洞达的人。总而言之，是一个永远置

身审美境界之中从不旁逸斜出的人。他们并不占有、却不会忘记欣赏；他们并不创造，却十分善于发现。人生的每一瞬间，他们都不难从中寻觅到耐人寻味的美。西方的诗人雪莱，自称尽其一生才有三个美好的时刻，但在中国却不至如是。明末美学家金圣叹就曾总结出自己日常生活中的33个美好时刻。诸如“看人作掣窠大书，不亦快哉！”“推纸窗放蜂出去，不亦快哉！”“作县官，每天打鼓退堂时，不亦快哉！”“看人风筝断，不亦快哉！”“篋中无意忽捡得故人手迹，不亦快哉！”

确实，在中国人看来，“人生几乎是像一首诗，它有韵律和拍子，也有生长和腐蚀的内在循环。它开始是天真朴实的童年时期，嗣后便是粗拙的青春时期，企图去适应成熟的社会，具有青年的热情和愚憨，理想和野心，后来达到一个活动较剧的成年时期。由经验上获得进步，又由社会及人类天性上获得更多的经验；到中年的时候，才稍微减轻活动的紧张，性格也圆熟了，像水果的成熟或好酒的醇熟一样，对于人生渐抱一种较宽容，较玩世，同时也较温和的态度，以后到了老年的时期，内分泌腺减少了它们的活动……这个时期在我们看来便是和平、稳定、闲逸和满足的时期。最后，生命的火花闪灭，一个人便永远长眠不醒了。我们应当能够体验出这种人生的韵律之美，象欣赏大交响乐那样地欣赏人生的主旨，欣赏它急缓的旋律，以及最后的决定。”^①因此，“存吾顺事”。不论是童年、壮年和老年，不论是清晨、日午和黄昏，不论是春天、秋天和冬天，抑不论是饮酒、喝茶和闲谈，甚至不论是驿程、穷途和别离，“小大虽殊，逍遥一也。”而“没，吾宁也”。死亡，不过是“与物冥”，“浑然与物同体”，“体天地而合变化”而已。伊川云：“邵尧夫临终时，只是谐谑，须臾而去。以圣人观之，则犹未足，盖犹有意也。比之常

^① 林语堂：《生活的艺术》第33—34页，上海文学杂志出版社1986年版。

人，甚悬绝矣。他疾革，顾往视之，因警之曰：‘尧夫平日所学，今日无事否？’他气微不能答。次日见之，却有声如丝发来。”大答云：‘你道女生姜树上生，我也只得依你’。”伊川病危之际，有人问他：“先生平所学，正今日要用。”伊川说：“道著用便不是。”显然，“道著用”便为做作，也就是对生死尚有芥蒂。王阳明临终之际，弟子问他有何遗言，阳明坦然而语：“此心光明，亦复何言”。这里的不“道著用”和光明常在，当然就是所谓“没，吾宁也。”

具体而言，“逍遥游”是生命的超越。陆九渊说：“人孰无心，道不外索，在戕贼之耳，放失之耳。古人教人不过存心，养心，求放心……保养灌溉，此乃为学之门，进德之地”。这里的“存心、养心、求放心”就是生命的超越。它从一个更高的角度观照人生，因而并不因循“戕贼”、“放失”的途径，把人生看成功利、机械或僵死的存在，而是视若元气淋漓的活泼生命，从而从中发现、寻觅或挖掘到某种意义、价值、诗情，或者某种“官天地、底万物”，“弘大而辟，深因而肆”的温馨、柔情和灵性，最终虚怀以顺有，游外以弘内，栖居于一种“苟（寂）漠无形，变化无常、死与生与，天地并与，神明往与。芒乎何之？忽乎何适？万物毕罗、莫是以归”的超越心境之中，从而使生命在心理解放、心理自由的阳光中恬然澄明，“与物有宜而莫知其极”，于是，“众妙之门”轰然洞开了。

关于生命的超越人们谈得很多，本书毋庸赘述。在这里，有必要强调一下的是，生命的超越，有其特定的角度。从深层结构看，中国美感心态并不像西方那样瞩目于人生的占有，而是瞩目于人生的意义，借用王阳明的妙喻，不妨说，犹如一块精金，中国只重其成色是否精纯（“是什么”）而西方却重其分量究竟多少（“有什么”）。因此，生命的超越，在中国也就不像西方那样以认识论为依归，斤斤计较于思维与存在的同一性，而是以价值

论为准则，孜孜追求着有限与无限的同一性。以意义为本体而不是以实存为本体，自然也就成为中国的生命超越的特定角度。这就是庄子讲的“混冥”（“天地篇”）。它不是西方那种此岸与彼岸间的形而上学的超越，而是不脱离有限、感性人生的“无不适则忘适矣”的超越。它既非出世、出生，又非居世、居尘，而是出世而又居世，出尘而又居尘。它既“独与天地精神往来”，又“不敖倪于万物”，既“上与造物者游”，又“不遣是非，以与世俗处”，既“相忘以生”，又“与物为春”，或许，这就是冯友兰讲的“以天地胸怀来处理人间事务”，“以道家精神来从事儒家的业绩”？

“逍遥游”是生命的直观。生命的直观与生命的超越互相关联。假如说，生命的超越为“逍遥游”——有限与无限的同一提供了中介。由于“逍遥游”并非旨在解决诸如主体与客体，主观与客观的统一如何成为可能，怎样才能观照到彼岸世界的美之类的认识论意义上的问题，而是旨在感性个体如何进入诗意的栖居，怎样才能超越有限与无限的对立去观照其中的永恒价值，因此，就不能不建构达成这一主旨的中介。生命的直观正是这样的中介。它是有限的生命把握自己生命的价值的特殊方式，是达到有限与无限的同一的特殊方式，是感性个体诗化人生的特殊方式。用中国人传统的语言讲，这就是所谓“大其心，则能体天下之物。”

“知合内外于耳目之外，则其知也过人远矣”（张载），“以心知天。……只心便是天，尽之便知性，知性便知天。当处便认取，更不可外求”（程明道）。道家所说的“德”、“性”、“心”、儒家所说的“德性之知”、“圆照”，禅宗所说的“不道之道”、“无修之修”以及“无知之知”，其实统统讲的是这种生命的直观。这种生命的直观并非感性经验，也并非理性思维和形式推理，而是既理性又感性，既思维又直观，近乎康德讲的“理智直观”。它是超功利的，因此，要时时“离形”，“堕形体”，使功利的

欲念无处安放。它是超逻辑的，因此，要时时“去知”，“黜聪明”，使思辩的活动无法展开；它是超时空的，因此，要时时“虚静”、“坐忘”、“无己”、“丧我”，使客观的时空尺度化解消融……不难看出，这种生命的直观，已经十分接近于审美了。说到底，生命的直观正是一种审美的直观。审美，正是审美，为“逍遥游”——有限与无限的同一提供了中介。

第四节 “生命意识”的内涵

作为人生的象征，“逍遥游”在中国文学艺术中同样放射出耀眼的异彩。古人如恽南田在《题洁庵图》中指出：“谛视斯境，一草一树，一丘一壑、皆洁庵灵想之所独辟，总非人间所有。其意象在六合之表，荣落在四时之外。将以尻轮坤马，御冷风以游无穷。真所谓藐姑射之山，汾水之阳，尘垢秕糠，淖约冰雪。时俗齷齪，又何能知洁庵游心之所在哉”^①宗白华也曾断言：“中国诗人、画家确是用俯仰自得的精神来欣赏宇宙，而跃入大自然的节奏里去‘游心太玄’”。因此，在中国文学作品中，深刻蕴藏着的，“不是像那代表希腊空间感觉的有轮廓的立体雕像，不是那表现埃及空间感的墓中的直线甬道，也不是那代表近代欧洲精神的伦勃朗油画中渺茫无际追求无着的深空，而是‘俯仰自得’的节奏化了的中国人的宇宙感”和“游心太玄”的“与万物同其节奏”的“天人合一”的中国深层美感心态。^②不过，本书无暇深究其中的种种奥妙。在本书看来，不论是中国的文学艺术，抑或是中国的诗化人生，都无非是中国深层美感心态——生命精神的折射。因此，从本书的主旨出发，不妨回过头来，对其中的美

① 转引宗白华《美学散步》第54页，上海人民出版社1981年版。

② 宗白华《美学散步》第83页，上海人民出版社1981年版。

学内涵略加展开，从而加深对中国文学艺术和中国的诗化人生的理解，或者说，加深对中国深层美感心态本身的理解。

要完成这一工作，还要从生活方式入手。苏珊·朗格指出：“要想使一种形式成为一种生命的形式，它就必须具备如下条件：第一，它必须是一种动力形式。换言之，它那持续稳定的式样必须是一种变化的式样。第二，它的结构必须是一种有机的结构，它的结构成份并不是互不相干，而是通过一个中心互相联系和相互依存。换言之，它必须是由器官组成的。第三，整个结构都是由有节奏的活动结合在一起的。这就是生命所特有的那种统一性……第四，生命的形式所具有的特殊规律，应该是那种随着它自身每一个特定历史阶段的生长活动和消亡活动辩证发展的规律。”^①毋庸讳言，关于生活方式的上述特征都会在与之相类似的文学艺术中找到的。“但是，我们必须记住，所谓类似就是不等同，与生命相类似的事物也就不一定与生命本身的图式丝毫不差，一种用来引起变化感受的创造式样，其本身并不一定要发生变化；一种用来引起明显的生长感受的创造式样，其本身也并不一定是在逐渐生长。艺术形式是一种投影，而不是一种复制；因此，在一件艺术品的构成要素和一个有机体的构成要素之间，是没有直接关系的。艺术具有它自身的规律，这就是表现性规律，它的构成要素都是虚幻的东西，而不是真实的材料；这些要素不仅本身不能与物理要素相比较，就是它的机能也不能与物理机能作比较，我们所要比较的是由这些要素构成的产品——表现性的形式或艺术品——的特征与生命本身的特征，是这两种特征之间的象征性联系”。^②

这样，不妨将中国传统美感心态的“生命意识”的内涵剖析为下列几个方面。

① 朗格：《艺术问题》第49页，中国社会科学出版社1983年版。

② 朗格：《艺术问题》第49页，中国社会科学出版社1983年版。

“生命意识”的基本命运是幸运。对“生命”或“死亡”的审美体验分别表现为“幸运”或“厄运”等不同的命运感。尼采在《悲剧的诞生》中指出：希腊人是一个敏感的民族，“极能感受最细微而严重的痛苦。”著名的“希腊式的快活”其实只是“已近黄昏的灿烂的夕阳”。希腊人是彻头彻尾的悲观主义者，他们以敏锐的目光看透了自然的残酷和宇宙历史令人恐怖的毁灭结局。因此在他们的美感心态中充满了一种“厄运”感。最典型的莫如莎士比亚的戏剧。“在莎士比亚剧中，命运女神象征着外在偶然事件对个人命运的影响”。“莎士比亚思想中有一种基本信念，就是相信人类经验中有些东西是偶然的，不可以理性去说明的。”^①但又不仅仅是莎士比亚的戏剧。在西方文学艺术中，从古至今都贯穿着这种“厄运”感。失望、悲观、牺牲、流血，或者是阴森恐怖的地狱游行，或者是渺不可及的天堂经历……不正是从这里，使人更深刻地感受到西方人无意识深处的种种失落吗？它给人的启悟不正是西方人希冀征服外在世界中所得到的种种烦闷、忧伤和沮丧吗？中国传统美感心态却不是这样。在中国传统美感心态中充溢着的是一种“幸运”感。外在世界虽然可能是邪恶的、幻灭的、是非颠倒的，但这肯定是暂时的。历史的脚步，时间之洪流，将把这一切统统抹去。它是作家艺术家所体验到的生命印象，这印象充满机遇，都折射出正在展开的和不可逆转的幸运的未来。所谓道路是曲折的，前途是光明的，所谓“天将降大任于斯人也，必先苦其心智，劳其筋骨，饿其体腹，空乏其身，行弗乱其所为，增益其所不能”。都不妨视作这中国人“幸运”感的最好注脚。因此在中国美感心态中很少有西方的那种痛苦、激动、冲击力量，倒毋宁说是恬淡的、宁静的、温柔敦厚的甚至是随遇而安的。“死生存亡，穷达贫富，贤与不肖毁誉，

^① 斯马特：《论悲剧》，转引自朱光潜《悲剧心理学》，人民文学出版社1983年版。

饥温寒暑，是事之变，命之行也。日夜相代乎前，而知不能规乎其始者也。故不足以滑合，不可入于灵府。使之和豫，通而不失于兑（悦）；使日夜无却，而与物为春，是接而生时于心者也。”^①它的字里行间流淌着的不正是中国人的不无盲目的对世界、对社会、对人生的“幸运”之感吗？

“生命意识”的基本节奏是循环。苏珊·朗格对文学艺术中蕴含的生命节奏极为重视。她指出：文学艺术“这样一个与生命体相似的复杂网络为什么会以一个连续的动态式样持久地保存着呢？其中一个原因就是变化式样的节奏性”。^②确实，探讨中国传统美感心态的底蕴时不容忽视其中的生命节奏。在本书看来，中国传统美感心态所体现出的基本节奏是循环的。这不啻是一种“生命”所独具的节奏。有起落，有振荡，有高潮，有波折，有起讫，周而复始，循环不已。尽管“生命”的节奏次次受到破坏，但又一次次必然地得到恢复。生命的美好、快慰和蓬勃向上，在这里得到了高度的展示。“人闲桂花落，夜静春山空。月出惊山鸟，时鸣春涧中”。“空山不见人，但闻人语响。返景入深林，复照青苔上”。如此清新、美丽，如此芬芳、绚烂，如此盎然生意。这被充分高扬的生命力，由于远远逸出了个体悲欢的狭隘藩篱，与对宇宙生命的探询、趋近乃至同一相交织，因而不仅达到了某种生命的极点，而且汨汨地渗透并转化为热烈的情绪、细腻的感受及其对生活的顽强执着。从而，一切人生感悟都具有了宇宙意味。扩而广之，不仅仅是对风景，而且对人世、对生死、对自然，从生离到死别，从哀伤到快乐，从社会动乱到个人悲怆，也都因为切入了这连绵不绝的生命节奏而变得异常动人。“天行健，君子以自强不息”。这或许就是中国传统美感心态中循环不已的生命节奏的真实写照吗？

① 《庄子》。

② 朗格：《艺术问题》第48页，中国社会科学出版社1983年版。

在中国文学艺术中最为集中地体现上述美感心态的，是对社会的伦理秩序的重视和大团圆的结局。就前者而言，正因为对循环不已的生命节奏的瞩目，中国文学艺术中很难找到个体的悲欢离合，触目皆是社会的伦理秩序的破坏与重建。从形式方面看，特色也十分突出。例如小说戏剧中的主角往往不只是一个人。刘、关、张、诸葛亮同是《三国演义》中的主角；武松、李逵、林冲、鲁智深同为《水浒》中的主角。戏剧如《桃花扇》、《琵琶记》、《牡丹亭》等也很难说主角只是一个人。之所以如此，就在于中国的小说、戏剧并不以塑造人物或揭示某一社会问题为目的，而在于勾勒出全部的人间世界、社会秩序。正像唐君毅先生所说的：中国文学艺术“如一建筑，由各人物为纵横之梁柱以撑起。无中心之焦点，而经之纬之，以成文章。如阔大之宫殿，其中自有千门万户，故可以使人藏修息游于其中”。^①结构问题也是如此。中国文学艺术中实在是无所谓始，无所谓终。创生、完美、末日、终极目的，这一切往往不被重视。中国的作家艺术家每每把宇宙的天覆地载，生命的盈虚交替，社会的盛衰治乱，自然的春夏秋冬，统统融入反复回旋、二元补衬的万象之中。由是我们不难解释中国诗词中惹人瞩目的起承转合及其字词句子的对偶；不难解释中国绘画中不可或缺的空白；不难解释中国书法中“气脉相连”、“血脉不断”的“一笔书”；也不难解释小说戏剧中反复出现的四季循环、方向逆转或五行交替了。之所以如此，当然也在于中国文学艺术除人间世界、社会秩序外不存在其它任何焦点的缘故。所谓“身所盘桓，目所绸缪，以形写形，以色写色”，“无往不复，天地际也”。就后者而言，大团圆是为人所熟知的传统结局，但却很少有人对此做出深刻、精到的分析，原因在于未能把大团圆同循环不已的生命节奏联系起来考察。王国维指出“吾国人之精神，世间的也、乐天的也。故代表其精神之戏曲小

^① 唐君毅：《中国文化之精神特质》，台湾正中书局1981年版。

说，无往而不著此乐天之色彩，始于悲者终于欢，始于离者终于合，始于困者终于亨”，^①倘若从循环不已的生命节奏的角度去思考，不难发现，原来大团圆的美学根据正蕴含其中。而且，不从人物性格冲突以及具体矛盾对峙的角度看，而从人间世界、社会秩序的角度看，大团圆或许也自有其道理。它难道不是昭示着宇宙、社会、人类的盎然生机吗？

恰成鲜明对比，西方传统美感心态所体现出的基本节奏则是永不复返。生命的历程不仅仅是生，而且还是死。它代表着永不复返的生命节奏。这是人们仅仅能够享受一次的，不可逆转的生命节奏。假如说生命的循环节奏展现为旺盛生命力的蓬勃生机，生命的永不复返的节奏便展现为进入顶峰阶段的自我完满、自我实现中的紧张和激情；假如说生命的循环节奏从不结束（即使出现一个结局，也仅仅是人生简短插曲的暂时结束），从根本意义上讲，摆在它面前的，永远是生命的连续平衡，生命的永不复返节奏便是趋向毁灭的。它的结局往往是有价值的东西的彻底毁灭。还记得《被缚的普罗米修斯》中凄怨伤感的奥西安尼得斯之歌吗？“朋友呵，看天意是多么无情！哪有天恩扶助蜉蝣般的世人？君不见孱弱无助的人类虚度着如梦的浮生。因为盲目不见光明而伤悲？啊，无论人有怎样的智慧，总逃不掉神安排的定命”。由是正像尼采宣称的：“受痛苦者渴求美，也产生了美。”而在此基础上，西方文学艺术中强调矛盾冲突，强调以人物或社会问题为焦点，强调情感的驰而不返，强调二元对立的渐进结构，强调个体彻底毁灭的罪剧结局……似乎都并非难以理解了。

“生命意识”的基本方式是集体救赎。中国美感心态的“生命体验”是集体的民族的或类的。正像台湾学者唐文标指出的：中国的心态是一种低限度的生存的心态。也许在这种贫瘠地区中，

^① 王国维《红楼梦评论》见《王国维文学论著集》北京文艺出版社1987年版。

可解化约只有这样，用小家族方式来创造出最大可能的生存机会；一方面否定森林法则，用集体生存的意识代替自由竞争的心态，一方面把宗族的历史延续归结到最小因子，同时却最大限度保持互依互赖的原始公社式的社会共识，人类约定俗成一种公有的道德定位法。每人出生后立在中国历史和时间空间社会上有一个碑位，人的推移就是社会的推移。^① 这样就不能不造成中国美感心态的类型化，所谓“以一国之事，系一人之本。”一些翻译家曾发现：“中国诗人很少用我字，除非他自己在诗中起一定作用（如卢仝的《日蚀》），因此他的感情呈现出一种英文中很难达到的非个人性质。在李商隐描写的妇女的某些诗里，究竟应加上我（即从‘她’的观点来看）还是‘她’（即从诗人的观点来看），这是一个无法回答的而且难以回答的问题。仅仅由于英语语法要求动词要有主语而加上的我字，可以把一首诗完全变成抒发一种自以为是或自我怜悯的情绪”^② 这或许便折射出了中国美感心态中“生命体验”的独特方式？或许正是因此，中国的叙事文学才不但不发达，而且其中的人物大多是类型化的。他们的性格基本不发生任何变化。不但没有性格冲突，而且不会经历什么激烈的道德斗争。或许也正是因此，中国的抒情文学才在“意境”的基点上趋于极致。（意境，我已多次指出，它是类型化抒情的最高表现。）在中国的抒情文学中，作家、艺术家以追光蹑影之笔，写通天尽人之怀，读者则随着诗境的指引，涵泳乎其中，在拈花微笑中直探底蕴。在每一首诗、每一幅画，每一帧字、每一曲音乐中，中国的读者都不难将自己置换进去，参与其中，成为拈情主角（颇具启迪的是，有人研究了中外语言与文化心态之间的关系，以为：汉语所反映的人与人、人与自然之间的关系是灵活的，其意思是说，我、你、他（包括我们、你们、他们），甚至人与自

① 唐文标：《中国古代戏剧史》第14页，中国戏剧出版社1985年版。

② 格雷姆《中国诗的翻译》。

然之间都没有明显的界限，常常是可以互换位置的。”^①（这不能不使我们联想起中国的抒情文学。）有人描述中国抒情文学的意境说：“始读则万萼春深、百花妖露、积雪缟地、余霞绮天，一境也，再读之则烟涛倾洞，霜飙飞摇，骏马下坡，泳鳞出水，又一境也。卒读之而皎皎明月，仙仙白云，鸿雁高翔，坠叶如雨，不知其何以冲然而澹，恍然而远也”^②在这里，意境的逐渐登堂入室，显然是一步步非个体化的结果。在其中浮现着的，是集体救赎的斑斑异彩。相比之下，西方美感心态中的“死亡体验”则是个体救赎的。它只有在人们认识到个体生命自身就是目的，并且是衡量其它一切事物的标准时，才可能产生。因此假如在把个体与家族、社会融解在一起的中国还不可能把个体救赎作为充分意识到的生命形式，那么在个体被充分高扬的西方则是完全可能的，最具说服力的就是西方的人物塑造的性格化，个性化。西方文学中的人物性格犹如埋在地下的种子，“在春天诞生，在夏天生长，在秋天凋谢，在冬天死亡”。他们往往一达到体力和潜力旺盛的顶点，便神秘地一落千丈，陷入苦难，并以死亡作为最后结局。然而正是在死亡面前，才展示出生命自身最深刻的价值和诗一般的境界，由乎是，就不难弄清楚西方文学为什么必须使人物通过种种动作，充分呈现出精神上、情感上和道德上的成长过程了。它们统统是为了完全发挥自身的生命力量或为了达到自身生命力量的极限而作出的，人物在剧烈冲突中度过一生。（当然，这是大大缩短的一生，而不是真正经历了生理上、心理上多种变化的实际人生），只是为在某个特定侧面而实现自己的潜力和完成某种真正的命运。因此，他的全部生命都被集中在一个目标、一种激情、一次冲突乃至一次彻底失败之中。

① 参见《国外社会科学》，1986年第8期《结构、文化和语言》一文。

② 蔡小石：《拜石山房词》。

“生命意识”的基本气质是“喜剧”和“春天”。加拿大学者佛莱曾经做过著名的“春天和秋天的人生对比”和“喜剧和悲剧的境界对比”。本书认为、这两组对比从微观的美学分析的角度，固然可以用来说明任何一个作家，任何一部作品，但从宏观的比较美学的角度，又确乎有助于说明不同国家的不同深层美感心态。在这里，就不妨说，中国深层美感心态中“生命意识”的基本气质是“喜剧”和“春天”。西方深层美感心态中“死亡意识”的基本气质是“悲剧”和“秋天”。“喜剧”和“春天”与“生命意识”关系密切。它们产生于一种生命感情的激动，产生于生命浪潮的起伏。生命一次次遭受挫折，但又不屈不挠，在每一次艰辛与坎坷之后，总是能开辟出一条生路。这种情景难道不正是生命力的化身吗？中国深层美感心态的真正本质在于生命力的运动和图式。它所以使人感到轻松愉快，全在于中国深层美感心态中对生命的挚爱。这挚爱使中国人对自身生存达到一种清晰的自我意识，他感到自己与世界的冲突是一种充满欢乐的遭遇，其中充满希望和诱惑，也充满危险和抗争；有幸运的机遇，也有暂时的失败；虽有失败，却不致毁灭，只要生命尚存，就不会有致命的打击。毫无疑问，这当然是一曲蓬勃生命力的赞歌。而“悲剧”和“秋天”却产生于对生命力突然毁灭的惋惜，是在与死亡的对抗中点燃起来的。这完全是另外一种性质的巅峰状态的美感，它赋予生命方式以高峰，赋予文学艺术以黑色的血液。

在中西文学艺术作品中，我们不难找到上述两组对比的影响。就“春天”和“秋天”的对比而言，在中国我们经常看到的是春天的“悦豫之情畅”。黎明、诞生、复兴、胜利、成功和不屈不挠的进取，创造；击败黑暗、战胜死亡、超迈冬天；欢欣团聚、庆祝以及对生命秩序将要逝去的关注，构成了中国文学艺术作品的主要内容。而在西方我们经常看到的是秋天的“阴沉之志远”。日落、毁灭、衰亡、垂死、暴毙与牺牲；混沌重临、英雄失败、

国家式微；恐怖、悲惧、孤独、无望和屡战屡败，就构成了西方文学艺术作品的主要的内容。就“喜剧”和“悲剧”的对比而言，我们会看到更为大量的差异。首先，在喜剧境界中，人的世界是秩序井然的社团，或者是代表了生命秩序的圣贤、诗人或先知，到处是团聚、叙旧、欢欣、友谊、爱情，一派和睦的气氛。在悲剧境界中，人的世界是无秩序的一片混乱、孤独的个人、恃强凌弱的巨人、包打天下的英雄以及叛逆、别离、失恋、决斗、占有、地狱和血腥屠杀。其次，在喜剧境界中，动物世界是一群驯兽，牛、羊、狗、鸡、飞鸟、游鱼或者大鹏，在悲剧境界中，动物世界是一群野兽，虎、蛇、熊、野狼、食肉鸟、兀鹰等等。又次，在喜剧境界中，植物世界是花园、丛林、生命树和鲜花。在悲剧境界中，植物世界是邪恶的森林、恐怖的园林和死亡树。又次，在喜剧境界中，矿物世界是城市、建筑物、热闹非凡的庙宇或者其乐陶陶的乡村。在悲剧境界中，矿物世界是沙漠、岩石、废墟或十字架。最后，在喜剧境界中，流体世界是河流，清溪激湍，奔流不息。在悲剧境界中，流体世界是海洋，浊浪排空，日星隐曜。……遗憾的是，本书无法把这所有的对比加以展开论述——那该是何等动人心魄的一幕。好在本书还将不断提及这类对比，但愿能够弥补此处的部分缺憾。

第三章 永恒的微笑

第一节 “温柔敦厚”

中国美感心态的深层结构的特色，同样是一个令人瞩目的根本性的问题。

我们知道，犹如海洋的生命运行，每个民族都曾以特有的生存方式在自己深邃莫测而又波涛浩渺的内心深处，不停地蓄积着洋流、信风、外流河和海底运动，又不停地释放着生命的美的胴体、力量、风度和智慧。正是因为有了这样无休无止、无往不返的生命海洋的蓄集——释放，正是因为有了这种息壤一样的生命海洋的巨大冲动，才有了不同民族的向真、向善、向美的恒河沙数般的生命创造。就像由于海洋生命的运行，才有了那斑斓的贝壳、紫色的海星星、咸涩清新的海风、轻嘘出的海雾，有了那看海的少男少女和轻轻荡漾的小船。

然而，应当如何对它予以理论说明和阐释呢？我认为，对于民族的生存方式，当然可以作出各种角度和不同层次的说明。这本身其实就是一个大题目。但是，假如从美学的角度讲，那末，与前述关于生存之道的理解相一致，生存方式指的

是如何使人类的生存有意义，或者说，指的是人类生存的自由境界，意义境界的体验方式。在这个意义上，正如在上一章中生存之道涵盖的是一个特定的角度：对于以生存和死亡为核心的生命过程的某种情感体验，在本章中生存方式所指的同样只是一个特定角度，这个特定角度就是对以驰缓疾徐、高低强弱、成长与衰落、上升与下降、和合与分离为核心的生命手段的某种情感体验。

从这样一种特定的对于生存方式的说明与阐释出发，具体地去说明和阐释中华民族的生存方式或许就并不困难。在本书看来，从最为深层、最为根本的角度讲，或许可以把中华民族的生存方式简单表述为：情感节制基础上的内在和谐。正如可以把西方的生存方式简单表述为情感宣泄基础上的外在冲突一样。

这样讲，当然并不意味着中西方在情感方面有任何生理上的差别，而是说，由于中西方对情感的内容，情感的本质形成了不同的认识，因此导致中西方对情感活动采取了不同的心理方式。在这里，值得注意的是造成这种不同的认识的原因。毋庸置疑，这原因当然是在于中西方不同的价值态度、思维机制。倘偁归结到一点，那末，本书认为，这原因就在于中西方对作为审美主体的人的不同看法。

我们知道，西方的人是独立于社会的“公民”，西方的审美主体是个体化的审美主体，而中国的人却是融解于社会的“仁人”，中国的审美主体却是集体化的审美主体。因此，在西方，“所谓情感，是指嗜欲、忿怒、恐惧、自信、嫉妒、喜悦，友情，憎恨、渴望，好胜心、怜悯心和一般伴随痛苦或欢乐的各种感情”。^①也就是说，是一种“天性”、一种自然规定，一种永不满足的生命动力。它时时要冲破坚实的理性地壳，喷射四溅，放射出夺目的光辉。毋庸置疑，这光辉正是十分壮观更十分神秘的

① 亚里斯多德：《伦理学》第29页。

美感在燃烧中所形成的光点。它不避讳痛苦，不避讳悲哀，不惧怕在悲剧的深渊里越陷越深，它甚至主动地残酷地去进行“灵魂拷问”，尽管其结果往往是“在沉默中爆发”，或者是“在沉默中死亡”。它希望藉此去打破日益板结而麻木的心理稳态，在灵魂震撼中寻求赎罪，否定故我，以获得自我拯救、自我超越、自我完善……这样，不是外在力量对情感的规范和控制，而是情感的自然宣泄，就成为西方美感心态中深层的调节手段。而在中国，虽然也承认情感的自然本性、所谓“性之好、恶、喜、怒、哀，乐谓之情”，并且以之贯穿全部审美过程，但它却是与西方的情感宣泄背道而驰的。在坚实的理性地壳面前，它不是拼死去冲破它，而是竭力去俯就它。它甚为得体地剔除自身中骚乱的成份，强制自己去迎和外界，表现出一种非凡的忍耐，从容的达观，“因其所大而大之则万物莫不大，因其所小而小之则万物莫不小……因其所有而有之则万物莫不有，因其所无而无之则万物莫不无。”^①这样，不是情感的自然宣泄，而是外在力量对情感的规范和控制，就成为中国美感心态中深层的调节手段。也正是因此，在西方往往是外在的征服自然、征服生命，征服人生，在中国则往往是内在的享受自然、享受生命、享受人生。换言之，前者往往满足于“有什么”，是外在的冲突，后者往往着眼于“是什么”，是内在的和谐。

具体而言，中国人从特定的情感节制基础上的内在和谐的视角观照世界，因此能够对其中的生存内容旁通统贯以广大和谐之道。天与人互润、人与人感应、物与人均调，到处以内在的体仁继善，集义生善为枢纽，同情交感，怡然有序，上蒙玄天，下包灵地，质礙消融，形迹不滞，尽生灵之本性，合内外之圣道，参宇宙之神工，赞天地之化育，淋漓宣畅着生命的灿烂精神，盎

① 《庄子》。

然蔚成了宇宙的太和秩序。老子周虚周行之妙道，孔子广大悉备之中和，《易》所垂诫，《诗》所咏歌，《书》所诏诰，《礼》所敷陈，以及《春秋》之大义，诸子之阐述，莫不苞裹万物、扶持众妙、布运化贷、均调互摄、一体俱化、巧运不穷，内外相孚，彼是相因，履中蹈和，正已成物。以《易经》为例，唐君毅先生曾从内在和谐的角度，论及八卦的传统心态。指出：八卦最初所代表的八物，统统是两两对应，相反相感而又相生相成的，八卦所说的诸物之德，也是从它们与它物的关联中所表现出的刚柔动静上着眼的。“由此而八卦初所代表之物之德，皆不外刚柔动静。刚柔动静之德，唯由物之感通而见，亦即皆由虚之摄实，实之涵虚而见。易以八卦指自然物之德，于是可以进而以八卦指一切物在感受之际所表之刚柔动静之德，以见万物皆为表现虚实相涵之关系者。”而这万物的生成，往往是“此刚而彼遇之以柔，此动而彼能承之以静，刚柔相摩而相孚，动静相荡而相应，乃有虚实相涵摄之事，而后新物乃得生成，此即中和之所以为贵。刚柔动静不相济，不中不和，则二物皆必须自行变通，分别与其他物之刚柔动静可相济者，相与感通，以自易其德；使不得中和于此者，可得中和于彼。二物既分别得中和于彼，而分别易其德以后，则二物可再相感通，而刚柔动静皆得相济，以重有新事物之生成。由是而宇宙万物间，有一时不相感通而相矛盾冲突之事，而无永远冲突，永不得中和之理。……夫然，而不和者皆可归于和，诚善悔而善补过，则凶皆化吉，否者终泰，万物遂生生不息而不断成就，宇宙因以得永恒存在”^①。唐先生的旁通广大之论，确乎为我们指出了深味中华民族生存方式的门径。

也许不需要把事情描绘得过于玄妙，因为在日常生活中我们同样不难见到上述心态的影子。请看中国人日常的娱乐方式：琴、

^① 唐君毅：《中国文化之精神特质》，台湾正中书局1981年版。

棋、书、画、投壶、覆射、猜谜、划拳、品茶、养鸟、游山，玩水，……尚若与西方的斗牛、赛马、探险、决斗、化妆狂欢……相比较，实在要算严肃有余。一位西方作家曾经讲过，世界上有三种最美丽的形象：婆娑起舞的少女，乘风破浪的船帆，奔驰前进的骏马。这三种蕴含激烈的进取意识、狂欢的炽烈情感的形象，在中国却不能出现。或许，我们可以从中国传统的山川八景中得到某种启迪？平沙落雁，远浦归航，山市晴岚，江天暮雪，洞庭秋月，潇湘夜雨，古寺晚钟，渔村落照，在这些美丽的形象中，蕴含着的是恬淡的和谐意识，静谧的含蓄情感。更具说服力的是舞蹈。中华民族或许是最不能歌善舞的民族。它最为全面地继承了原始文化中的人伦情感，但又最为彻底地排除了原始文化中的狂放舞蹈。还不仅仅如此，它曾经成功地汲取了印度文化中的大量精华，但却固执排斥着印度的婀娜舞姿，使它未能在中国开出绚烂的花朵，这一切，难道不正蕴藏着中国美感心态中最为深层的秘密？

不妨回过头来看看西方。西方人从特定的情感宣泄基础上的外在冲突的视角观照世界。在他们看来，“整个宇宙仿佛一个战场，很多现象在其中纷争不已；因为恶魔与神明在互争，所以人心中的魔念与天良也一直在交战，因为自然与非自然壁垒分明，所以自然中的次性与初性也尖锐对峙，又因为自然与人格格不入，所以人的萎缩自我也与超自我背道而驰，这种正反对立的关系是不胜枚举的，一言以蔽之，和谐的重要性要不就被忽略，要不就被无望地曲解了。①由是“太阳每天都是新的”“一切皆流，无物常往”，“一切都是斗争中产生的”……诸如此类的看法，充溢了西方美感心态历史的全程，直到霍布士的“人对人是狼”，卢梭的“天赋人权”，达尔文的“物竞天择，适者生存”，尼采的

① 方东美：《中国人生哲学》。

“健康的自私”，萨特的“他人即地狱”，都如此。因此，西方的情感宣泄基础上的外在冲突心态其实可以用歌德的《浮士德》中的几句诗去概括：“只要我一旦躺在逍遥榻上偷安，那我的一切便已算完！……假如我对某一瞬间说：请停留一下，你真美呀！你尽可以将我枷锁，我甘愿把自己销毁。”

最为典型的，还是文学艺术。在中国文学艺术中，中国美感心态中深层的情感节制基础上的内在和谐，有着典范的表现。

在中国文学艺术世界，生命如同舞蹈，酣然饱餐天地的喜乐，怡然体悟万物的生机，盎然纵浪自然的大化，绵延奔进，流衍互润，举手投足每每优雅合度，言谈话语无不楚楚动人。总持灵性，吐纳幽情，寄托遥深，裁成乐趣，使万象充满生香活意，蔚成绚丽美景。方东美先生曾经总而论之云：“周礼六德之教，殿以中和，其著例一也，诗礼乐三科之在六艺，原本不分，故诗为中声之所止，乐乃中和之纪纲，礼是防伪之中教，周礼礼记言之綦详，其著例二也。中国建筑之山迴水抱，得其环中，以应无穷，形成园艺和谐之美，其著例三也。六法境界之分疆叠段，不守透视定则，似是画法之失，然位置、向背、阴阳、远近、浓淡、大小、气脉、源流，出入界划，信手皴染，隐迹立形，气韵生动，断尽阂障，灵变逞奇，无违中道，不失和谐，其著例四也。中国各体文字传心灵之香，写神明之媚，音韵必协，声调务谐，劲气内转，透势外舒，旋律轻重孚万类，脉络往复走元龙，文心开朗如满月，意趣飘扬若天风，一一深回宛转，潜通密贯，妙合中庸和谐之道本。其著例五也。”^①

然而这看法毕竟失之粗略。不妨再谈得具体一些。

本书认为，中国美感心态中深层的情感节制基础上的内在和谐在中国文学艺术中的集中表现，是固有心态平衡的保持。也就

^① 方东美：《哲学三慧》。

是说，中国文学艺术虽然像西方文学艺术一样力求引起读者的心灵震撼。但结果却又不同，西方文学艺术是打破旧的心态平衡并建构新的心态平衡，中国文学艺术却是重建原有的心态平衡。悲剧不致痛哭，喜剧只能微笑；阳刚不及崇高，阴柔不及优美，表现偏偏无法酣畅淋漓，再现却又未能冷酷无情……总之，是一种“中和”的美学境界。而这一切，又可以从中国文学艺术的内容、形式以及美学风格诸方面去详谳破解。

在内容方面，中国文学艺术不像西方文学那样以悲剧为中心，重人与自然的对峙，重个体与社会的抗争，强调充满绝望感、幻灭感、恐怖感的外在冲突，而是以喜剧为中心，重人与自然的融合，重个体与社会的互润，强调充满安宁感、梦幻感、超越感的内在和谐。在中国文学艺术中，找不到西方文学艺术中时时出现的生死搏斗、痛苦挣扎之类如醉如狂的酒神精神，以及天崩地裂、宇宙末日之类一往不返的彻底毁灭，相反却是“直而温、宽而栗，刚而无虐、简而无傲……八音克谐，无相夺伦。”“乐而不淫，哀而不伤。”因此很难见到在西方经常出现的悲剧。正如朱光潜先生分析的：“西方悲剧，不外两种：一种描写人与命运的挣扎，一种描写个人内心的挣扎。没有人与神的冲突，便没有希腊悲剧；没有内心中两种不同情绪与理想的冲突，便没有近代悲剧。中国人的特点，在于处处能妥洽，上不怨天，下不尤人，是处世的好方法。这种妥协的态度根本上与悲剧的精神不合，因为他们把挣扎都避免了。”^①即便写了悲剧性较为浓郁的作品，如《窦娥冤》、《牡丹亭》、《水浒传》、《长恨歌》，也渗透了大量喜剧因子，突出的是悲痛之后的喜悦，绝望之后的超脱，挣扎之后的静寂，冲突之后的安宁，毁灭之后的再生。傅雷先生曾经敏锐地注意到：《长恨歌》“写得如此婉转细腻，却不失其雍荣

^① 朱光潜：《悲剧心理学》，人民文学出版社1983年版。

华贵，没有半点纤巧之病！（细腻与纤巧大不同。）明明是悲剧，而写得不过分的哭哭啼啼，多么中庸有度，这是浪漫底克兼有古典美的绝妙典型。”^①实在是独具只眼。因此，假如说西方的悲剧作品是“神圣的恐惧”（别林斯基语），中国的上述作品充其量也只称得上“甜美的怜悯”（莱辛语）。

对于个体与社会的关系，西方往往由二者的对立走向极端的个人本位论。与此相适应，希腊诸神式的冒险，哈姆雷特式的忧郁，麦克白式的野心，维特式的痛苦，浮士德式的进取，于连式的狂妄；……充斥了西方文学艺术的字里行间。这些人物统统颇具强硬的男性气质，或者是集纯粹理智与意志于一身，以探索外在物质世界的奥妙为能事的科学家，或者是将一切情感生活抛弃在脑后，一味考察精神天国的真谛的思想家，或者是心灵世界充满跌宕起伏的波澜，在愤恨、悲伤、忏悔、祈求、狂欢、追求、失望、毁灭的内心搏斗中沉浮的艺术家，或者是崇尚自我扩张，在枪林弹雨和血雨腥风中征服人类社会的英雄，或者是自愿承担人世苦痛和患难，超脱尘世而又领死如饴的教士，总之是一些向外征服，永无宁日的人。但在中国则不然。由于强调个体与社会的统一，中国往往走向极端的社会本位论。在中国文学艺术中出现的人物形象也就往往颇具女性气质，或者是教化天下恩惠百姓的圣君、贤相、儒将之类的英雄，或者是功成不居、失败不馁、截断众流、气度不凡的豪杰，或者是宅心公平、一诺千金，伸张正义，打抱不平的侠客，或者是危急关头愿与国家、民族、文化共存亡绝续之命，以冷风热血痛悼乾坤的气节之士。“如以易经元亨利贞言之，豪杰之士，突破屯艰而兴起，乃由贞下起元之精神。圣君贤相，则元而亨者。侠义之士，其利也。气节之士，其贞也。知元亨利贞，终始不二，则亡国时之气节之士，亦即开

^① 傅雷：《傅雷家书》第11—12页，三联书店1981年版。

拓世界之豪杰，而社会中在下之侠义之士，亦即在政治上之圣君贤相。”因此，“中国圣贤豪杰侠义之士，异于西方英雄者，在西方英雄出手总是不凡。而中国之圣贤豪杰侠义之士，则虽能杀身成仁，舍身取义，然当其平日，则和气平心，与常人不异。故文天祥作《正气歌》，咏浩然之正气曰：‘天地有正气……于人曰浩然……皇路当清夷，含和吐明庭。时穷节乃见，一一垂丹青’。当时未穷时，唯是含和，当时既穷，则为严将军头，为稽侍中血，为张睢阳齿、为颜常山舌，惊天地，泣鬼神，或慷慨就义，或从容就义矣。知中国之圣贤豪杰之士，在平时即平常人，即知儿女英雄传中生龙活虎之十三妹，亦可为贤妻良母。……三国演义中关羽之过五关、斩六将，至败走麦城之一生之事，与诸葛亮之鞠躬尽瘁、死而后已，不过成全一个极平常之朋友兄弟之情。此中国之豪杰侠义精神之所以为伟大，亦中国精神之所以为伟大，乃平顺宽阔之伟大，而非向上昌起而凸显如西方式英雄之伟大也”^①

验诸中国文学艺术，不难看出唐先生所论精辟、深刻而发人深省。作为极端的例子，不妨举出宗教艺术。在中国的庙堂中高踞神殿正中的主神台座上并受到善男信女顶礼膜拜的主神，往往端庄、秀丽、慈祥、静穆，妩媚多姿、文弱动人。它们并不以横眉立目的狰狞面孔使人们慑服，而是以一种宽容的仁慈、洞察的智慧和抚爱的善情使人们敬仰；它们不是刺激人们在人生的苦难面前激动起来，发出歇斯底里的狂呼、祈求、呻吟或走向反抗，而是以一种藐视一切人间烦忧、苦难、不幸的淡漠、镇静和飘逸，使人们的内心平静下来，以庙堂为人间苦难的圣地，以神殿为现实生活的花坛，转而从充满悲伤、惨痛、恐怖、牺牲的人世追求走向内在世界的灵魂洗礼。试想，这不正反映出中国文学艺术中人物形象的“平顺宽阔之伟大”吗？

^① 唐君毅：《中国文化之精神特质》，台湾正中书局1981年版。

人与自然，在中国人眼中，更是一片浑融无间的世界。自然界的万事万物，“暖焉若春阳之自和，故蒙泽者不谢；凄乎如秋霜之自降，故凋落者不怨。”它的生命荣凋，正意味着自身生命过程的必然结果。人类所应作的既不是违逆天道的无理干涉，也不是充满智心的人为造作，而是潜入森罗万象的自然中去静观鸢飞鱼跃之美。因此在中国的文学艺术作品中，没有西方常见的那种在自然的粗暴又复狂虐的巨大力量面前的恐惧、幻灭、压抑和千方百计的征服，而是一种“山林与！皋壤与！使我欣欣然而乐与！”的亲切，相契、慰安和“独与天地精神往来”的心心相印。荷马笔下的虽然“有紫罗兰一样美丽的色泽，但随时准备毁灭人类”的大海，莎士比亚笔下的吞噬一切、摧毁一切的暴风雨，笛福笔下的战胜荒凉小岛的鲁宾逊，安徒生笔下的宁愿舍弃大海的小人鱼，以及艾略特笔下荒原、地狱般的欧洲大陆，尸布、柴炭和灰烬般的天空和地球，在中国文学艺术的长廊中恍若隔世。见惯不惊的倒是《诗经》中清秀的绿波柳岸，《楚辞》中瑰丽的奇花异草，北朝乐府中粗犷的草原风貌、南朝乐府中清丽的水乡景致，“采菊东篱下，悠然见南山”的礼赞，“举杯邀明月，对影成三人”的浩歌，“但愿人长久，千里共婵娟”的眷恋，“山中何所有、岭上多白云”的愉悦，“相看两不厌，只有敬亭山”的无言对话，“江流天地外，山色有无中”的随遇而安……它们为我们谱写了一曲“天地与我并生，万物与我为—”的宇宙、自然与人的交响乐章。

在形式方面，中国文学艺术的基本特征是“不着一字，尽得风流”。或者说是“曲”。这与西方绘声绘色的写实截然相反。所谓“曲”，简而言之是“登彼太行，翠绕羊肠。”杨振纲《诗品解》对此曾作出精辟阐释：“此即所云文章之妙全在转者。转则不板，转则不穷，如游名山，到山穷水尽处，忽又峰回路转，另有一种洞天，使人应接不暇，则耳目大快。然曲有两种，有以

折转为曲者，有以不肯直下为曲者，如抽茧丝，愈抽愈有，如剥蕉心，愈剥愈出；又如绳伎飞空，看似随手牵来，却又被风颺去，皆曲也。此行文之曲耳。至于心思之曲，则如‘遥知杨柳是门处，似隔芙蓉无路通’，又曰‘只言花似雪，不悟有香来’。或始信而忽疑，或始疑而忽信，总以不肯直遂，所以为佳耳。”至于古典诗论、画论、书论、曲论和小说评点经常谈到的各种表现手法，诸如虚中求实、生中显熟、浅中寓深、朴中蕴雅，诸如以少总多，以小见大、正反对比、众宾拱主、宛转曲达，诸如雨移斗转、雨覆风翻；隔年下种、先时伏着；横云断岭，横桥锁溪；将雪见霰，将雨闻雷；寒冰破热、凉风扫尘；笙箫夹鼓、琴瑟间钟；添丝补锦、移针匀绣；奇峰对扞、锦屏对峙，都无非是对基本特征“曲”的数不胜数的种种说明。

不言而喻，内容和形式两个方面的交融互渗，就形成了中国文学艺术的基本风格，这就是“温柔敦厚”。它表明中国文学艺术虽然在表现恢宏的场景和震撼天地的力量方面明显有所不足，但在表现小桥流水的高雅和清风皓月的柔美方面却又臻于仙境。它虽然不致给人某种如醉如狂、痛快淋漓的审美感，但却往往以一种温馨流丽、婉转幽深的风格，使人一唱三叹，流连徜徉。与西方的直率、深刻、铺陈和金刚怒目相比，它毋宁是委婉、微妙、简隽和菩萨低眉的。或许也正是因此，“剑拔弩张”、“抚剑疾视”、“使酒骂座”、“锋颖太锐”和“有讼言之色”，在中国也就从无一席之地。罗素曾经谈到：“西洋的浪漫主义运动，引人向热血沸腾的路上走去。在中国文学史上，据吾所知，是没有类似这一回事情的。中国古乐，有的确是很美！但其音调静穆，若非洗耳恭听，万万辨别不出来。在美术上，中国人力求其细腻，在生活上，则力求其近情。他们决不崇拜那无情的伟男子，也决不让那热烈的情绪表现在外，不受节制。”这番话倒实在是旁观者清的肺腑之言。当然，在中西文学艺术的风格上作出这种区别，

并不意味着否定中国文学艺术本身也有阳刚阴柔之分，所谓“骏马秋风冀北，杏花春雨江南。”只是与西方相比，中国从总体上看毕竟趋近乎柔。正像钱钟书先生讲的：“和西洋诗相形之下，中国旧诗大体上显得情感有节制，说话不唠叨，嗓儿门不提得那么高，力气不使得那么狠，颜色不着得那么浓。在中国诗里算得浪漫的，比起西洋诗，仍然是含蓄的；我们以为词华够浓艳了，看惯粉红骇绿的他们还欣赏它的素淡，我们以为直凭响喉咙了，听惯大声高唱的他们只觉得不失为斯文温雅。”^①

要强调指出的是，温柔敦厚并不就意味着某种软弱或乏力，甚至也不意味着缺乏力量。恰恰相反，它却意味着强毅、沉郁和豁达，是出世形式下的入世，是退避形式下的进取。佛经上讲：有人问赵州和尚：“佛有烦恼么？”赵州和尚回答：“有。”又问：“如何免得？”答曰：“用免做么？”不企求借助外力打破烦恼，偏偏“不断烦恼而入菩提，”恰恰是温柔敦厚的真谛所在。在这个意义上，我们不妨说西方文学艺术的风格主要表现为一种精神的、主体的力量。前者是徒持血气的匹夫之勇，后者则是沈绵深挚的仁者之勇。因此，中国文学艺术往往“百炼钢化为绕指柔”，化外露的奔突为内在的含蓄、化粗犷的热烈为徐缓的平淡，使审美内容经过某种顿挫或迂回曲折，“从千回万转后倒折出来”，“敛雄心，抗高调，变温婉，成悲凉，婉约出之”，“以轻运重，寓刚健于婀娜之中，行遒劲于婉媚之内”。而这，恰恰显示出中国深层美感心态的深沉厚重、坚韧顽强。它使中华民族的生命韵律能与大化流行协合一致，精神气象能与天地上下同其流，道德自我更能与大道至善相互辉映，所有万物的仇隙、所有矛盾的偏见、所有割裂的昏念、所有杀戮的狞态、所有死亡的悲慨、所有顽劣的破坏，都在穆穆雍雍之中化为太和意境，一体俱融。

^① 钱钟书：《旧文四篇》第14页，上海古籍出版社1979年版。

春秋时，孔子欲居九夷，或问：“陋，如之何？”孔子答曰：“君子居之，何陋之有？”确实，当再生代替了破坏，超越代替了竞争，和谐也就自然而然地遮蔽了冲突。在高山、在峡谷、在社会、在心中，迎来的统统是酣畅饱满、盎然不竭的生命凯旋。

第二节 刚柔相济

为了有助于读者的理解，不妨再选择一个适宜的角度，对上述内容作一点集中的发挥。

然而，选择什么角度才是适宜的呢？在本书看来，最为适宜的角度莫过于中国的“阳刚”、“阴柔”以及“刚柔相济”等美感心态。对它们的深入阐释显然有助于对中国美感心态的深层结构的基本特色的理解。

先看阳刚。阳刚在中国深层美感心态中的地位大体与崇高在西方深层美感心态中的地位相近，但各自的美感特色又毕竟不同。遗憾的是，它们相互之间的深刻区别目前还很少被注意到。因此，我们不妨从对崇高与阳刚的比较中去把握阳刚的美感特色。我们知道，在西方，崇高是建立在情感宣泄基础上的外在冲突之上，也就是建立在个体与社会、人与自然的对峙冲突之上的。“在有崇高的地方，这个矛盾却不是在客体本身得到统一，而是仅仅上升到一个高度，在直观中不由自主地消除自己，于是看起来仿佛在客观中被消除的。”^①崇高“把我们灵魂的力量提升到那样一个高度，远远地超出了庸俗的平凡，并在我们内心里发现一种完全不同的抵抗力量，它使我们有勇气和自然这种看来好像是全能的力量，进行较量。”^②这一点与中国的阳刚根本不同。阳刚是建立在情感节制基础上的内在和谐之上，也就是建立在个体与社

① 谢林：《先验唯心论体系》第270页，商务印书馆1981年版。

② 康德：《判断力批判》第85页，商务印书馆1964年版。

会、人与自然的和谐统一之上的。“大哉乾乎，刚健中正，纯精粹也。”“天行健，君子以自强不息。”“大有，其德刚健而文明，应乎天而行。”在这里，“天”或“大”都蕴含阳刚的美感心态。它们的共同之处是“刚健”并非只属于客体或只属于主体，而是既属于客体又属于主体。也就是说在客体的宇宙万物的压迫下，主体并不是从中体味一种对立、恐惧或不安，而是体味到一种生命的欢欣、昂扬或泰然，因此“自强不息，使“万物皆备于我，反身而诚”，最终“应乎天而行。”

具体而言，就阳刚美感心态中的客体而论，它与西方崇高美感心态中的客体的着眼点或许全然不同。在西方，往往着眼于客体的体积和力量。“宏大的形状，纵使样子难看；然而由于它们的巨大，无论如何会引起我们的注意，激起我们的注意”。^①“我们所称呼为崇高的，就是全然伟大的东西。大和一个伟大的东西是完全两个不同的概念。……后者是说：它是无法较量的伟大的东西”。^②因此它是超越形式而趋向无限的心灵境界的。而中国阳刚美感心态中的客体却往往着眼于它的内在生命韵律。诸如“泰山之崇嶺”、“垂天之云”、“沧江八月之涛、海运吞舟之鱼”，以及“太空”、“大荒”，在中国阳刚美感心态中统统着眼于它们的内在生命韵律，着眼于它们的“直”、“涩”、“粗”、“刚”、“健”等动态节奏，并且往往“由道反气”；由“观化匪禁”的自然之“道”，返回到“吞吐大荒”的主体的浩然之“气”，从大自然的生生息息体会到人类的至刚至健。因此中国阳刚美感心态中的客体是无形式而又有形式的，是一种超越了客观形式的异质同构的生命形式。其次，就阳刚美感心态中的主体而论，它与西方崇高美感心态中的主体同样全然不同。在西方看来，

① 荷迦兹：《美的分析》，转引《古典文艺理论译丛》第5册，人民文学出版社1963年版。

② 康德：《判断力批判》第87页，商务印书馆1964年版。

“崇高之感的产生，一方面是由于我们自觉无力，受到限制，不能掌握某一对象，另一方面则是由于我们感到自己宏伟无比的力量，不怕任何限制，在精神上压倒迫使我们的感性的能力屈服的东西。这样说来，崇高的对象既然抗拒我们的感性的能力，这种反目的性也就必然会引起我们的不快。但是它同时又使我们意识到我们具有另外一种能力，这种能力胜过迫使我们的想象力屈服的东西，一个崇高的对象，正是由于它抗拒感性，因此对理性说来是有目的的，它通过低级的能力使人痛苦，这样才能通过高级的能力使人愉快。”^① 显而易见，在个体与社会、人与自然的对峙冲突中突出的是主体的理性。主体对客体的把握，也正是因为理性对感性的超越才得以实现的。而在中国，阳刚美感心态中的主体却是与宇宙万物契合无间、浑然一体的。一方面是“至大至刚”，一方面同时就是“真体内充”。它藉助“重返母体”而“浑沦一气”、“鼓荡无边”，最终“吞吐大荒”，“舒之弥六合”，“塞于天地之间”。这或许就是所谓“物大我亦大”？在这里，“一运之象，周乎太空”，并非理性超逸而出去把握无限而又无穷的宇宙万物，而是感性本身“具备万物，与宇宙万物的内在生命韵律相摩相荡、相始相终。最后，就阳刚美感心态的效果面言，它是“天地与立，神化攸同，期之以实，御之以终”，“因小技而窥天地”，最终呈现为一种“参天地、赞化育”的既顶天立地又宽弘博大，既蓄素守中又自强不息的人格境界。而在西方却是超越感性，走向沉寂，是使灵魂受到震撼和洗涤，是对感性生命的鄙弃和否定，最终呈现为一种神秘狂热的宗教境界。

再看阴柔。阴柔在中国深层美感心态中的地位大体与优美在西方深层美感心态中的地位相近，但各自的美感特色也并不相同。之所以如此，其中的关键就在于各自的出发点不同。在西方，优

^① 席勒：《论悲剧题材产生快感的原因》，转引《古典文艺理论译丛》第6册第78页，人民文学出版社1983年版。

美是建立在情感宣泄基础上的外在冲突之上，也就是建立在个体与社会、人与自然的对峙冲突之上。在这种对峙冲突中，观照到的仍然是主观意愿的向外投射，是客观化的主体。正象叔本华讲的：“主体，当它完全浸沉于被直观的对象时，也就成为这对象自身了”，“从而他觉得大自然不过只是他的本质的偶然属性而已”。^①在中国就有所不同。中国的阴柔是建立在情感节制基础上的内在和谐之上，也就是建立在个体与社会、人与自然的和谐统一之上。因此在这里是主体否定自己，虚怀归物，“竟不知风乘我耶？我乘风耶”？呈现出的仍然是“思与境谐”的境界。

首先，从阴柔美感心态中的客体看，不复是“至大至刚”的宇宙万物，而是细婉柔美的宇宙万物。假如说在阳刚中展示的是宇宙万物的生命的气势磅礴，在阴柔中展现的便是宇宙万物的生命的恬淡冲和，“太和”、“惠风”、“独鹤”、“幽鸟相逐”、“奇花初胎”、“水流花开、清露未晞”、“清涧之曲，碧松之阴”、“晴雪满竹、隔溪泛舟”，它们体现的已经不是“直”、“涩”、“粗”、“刚”、“健”、而是“曲”、“淡”、“柔”、“微”、“静”之类的动态节奏。不过，它们的着眼点仍是宇宙万物的生命韵律。而西方优美美感心态中的客体却仍然是一个唤起主体情感反应的“导火索”，一种没有血肉、没有生命、空洞无物的符号外壳。它的着眼点也仍然是体积和力量。假如说阴柔是有形式而又超形式，优美则只是有形式的。其次，从阴柔美感心态中的主体看，它已经不是“横绝太空”、“吞吐大荒”的超人，而是“饮之太和”“妙机其微”的“可人”。这“可人”不是猛烈地“吞吐”而是柔婉地“饮”吮着宇宙隐潜的生命运动，不是鼓荡浩然之气的“真体内充”而是“见素抱朴，少私寡欲”的“素处以默”，静而不寂，空而不死，而是“澄观一心而腾蹕万”

^① 叔本华：《作为意志与表象的世界》第252—253页，商务印书馆1982年版。

象”，所谓“可人如玉，步履寻幽，载行载止，空碧悠悠”。或许，这就是“物小我亦小”？而在西方美感心态中主体却被夸大割裂出来。它执意不发挥作用。里普斯曾经指出：“当我将自己身体的力量和冲动投射到自然中时，我也就将我的骄傲、勇敢、轻率、顽固、幽默、自信心以及心安理得的情绪统统地移到自然中去了。只有在这个时候，向自然的感情移入才真正成了审美移情作用。”^①这无疑是一种典型的看法。最后，从阴柔美感心态的效果看，它是“落花无言，人淡如菊”，“如逢花开，如瞻发新”，最终呈现为一种悦怵魂灵而又悠然自足，情韵悠悠而又生气流荡的人格境界。而在西方却是“主体在艺术形象里重新认识到自己，就像他们在现实界本来的那个样子，所以感到喜悦。”^②最终呈现出扩展、伸张、进取的感性境界。

或许从阳刚与阴柔之间的关系，能够更深刻地把握中国美感心态的深层结构的基本特色？不难想见，由于阳刚与阴柔都是建立在情感节制基础上的内在和谐之上，也就是建立在个体与社会、人与自然的和谐统一之上，因此相互之间也存在着深层的沟通。这样，固然“阳刚者气势浩瀚，阴柔者韵味深美。浩瀚者喷薄出之，深美者吞吐出之。”^③但是又“阴中有阳，阳中有阴，……故独阴不成，孤阳不生。”^④“阴阳刚柔，其本二端，造物者糅，……糅而偏胜可也，偏胜之极，一有一绝无，与夫刚不足为刚，柔不足为文，皆不可以言文。”^⑤因为“阴阳刚柔不吝偏废，有其一而绝亡其一，刚者至于愤强而拂戾，柔者至于颓废而暗幽，刚必无于文者也。”^⑥而西方的崇高与优美却都是建立在感情宣

① 里普斯：《美学》，转引自《古典文艺理论译丛》第7册第80页，人民文学出版社1964年。

② 黑格尔：《美学》第2卷第249页，商务印书馆1979年。

③ 曾国藩：《日记八则》。

④ 王夫之：《正蒙注·参两篇》。

⑤ 姚鼎：《复鲁黎非书》。

⑥ 姚鼎：《海愚诗钞序》。

泄基础上的外在冲突之上，也就是建立在个体与社会、人与自然的对峙冲突之上，相互之间不可能存在深层的沟通。不仅不可能存在深层的沟通，而且反而相互尖锐对立。正像西方所一贯领悟到的：“崇高与美这两种观念是根据两种很不同的基础的，很难想象，几乎不可能想象，如果把崇高和美调和在同一对象上，双方的情感不至因而削弱。”^①倘若要说得更具体一些，那末也可以说，崇高和优美恰恰置身截然对立的两极，按照康德的看法，它们或者无形式或者有形式，或者主体被人为提升或者主体不动声色；或者美在感性形式，或者美在理性、内容。相比之下，中国的阳刚、阴柔却恰恰置身西方的崇高和优美的两极之间，它们“刚柔相济”，“于大不终、于小不遗”，既不像西方的崇高那样在庞大的宇宙万物面前顿起惊惧之念，也不像西方的优美那样在柔婉的宇宙万物面前突萌玩弄之心，而是一律融身大化，与物沉浮，“物大我亦大”，“物小我亦小”，不惊惧，不玩弄。因此，中国的阳刚、阴柔与西方的崇高、优美相比，有其自己的特色：这就是既有形式又无形式，既存在主体的作用又不超出极限；既美在感性、形式又美在理性、内容。总而言之，是始终融洽统一的“天地之心”，是始终融洽统一的自由境界、意义境界。

第三节 女性情结

对于中国深层美感心态中情感节制基础上的内在和谐，还有必要从心理分析的角度作一点剖析。

毋庸讳言，说中国美感心态的深层结构的基本特色是情感节

^① 柏克：《关于崇高与美的观念的起源的哲学探讨》，转引自《古典文艺理论译丛》第5辑第59页，人民文学出版社1964年版。

制基础上的内在和谐，这很容易被理解和接受，但也很容易被误解。因为毕竟缺乏深层的心理分析。只有经过深层的心理分析，才有可能使其被准确地理解和接受。

本书认为，从心理分析的角度讲，中国美感心态的深层结构的基本特色其实又可以称之为一种女性情结。说得更形象一些，在中国美感心态的深层结构中，我们不难体味到一种充满女性魅力的“永恒的微笑”。

所谓“情结”，是指的一组一组的心理内容聚集在一起而形成的一簇心理丛。至于“女性情结”（或“男性情结”），则溯源于现代深层心理学的研究成果。许多心理学家都明确指出：所有的人都是先天的两性同体，即无论男性还是女性都既具有雄性的一面又具有雌性的一面。荣格认为：人们心灵中蕴含两个不同的原始模型：阿妮玛和阿妮姆斯（Anima and Aninus）。“阿妮玛原型是男性心灵的女性的一面，而阿妮姆斯原型则是女性心灵的男性的一面。每一个人都具有一些异性的特征，不仅仅从生物学的意义来看，男性和女性都分泌雄性和雌性的荷尔蒙素，而且从态势和情感的心理学意义上来看，男女双方都具有对方的种种特性。”“男子经过很多代连续不断地向女人展示自身来发展其阿妮玛原型，而女人则通过向男人展示自己来发展其阿妮姆斯原型。历经了一代代的朝夕相处和相互影响，男性和女性都获得了异性的种种特征。这些特征有助其了解懂得异性并对异性作出恰如其分的反应。”“假如要使人格得到完美的调节，达到和谐与平衡，那就必须允许男性人格的女性一而和女性人格的男性一面在意识和行为中显现自身。倘若一个男子仅只表现其男性特征，那么他的女性特征就会依然停留在无意识里。这样一来，这种女性特征依然不会得到发展，依旧会处于原始状态。这将会赋予他无意识一种软弱的特性和敏感性，这就是为什么外表上最有男子气概、行为上最强健有力的男子其内心常常是软弱和柔顺的道

理。①”因此，由于经历、教养和社会环境的不同，在个体的深层心态层次上，出现女性情结或男性情结并非咄咄怪事。推而广之，就民族文化心态而言，由于社会、政治、经济乃至自然环境方面的影响，产生某种女性情结或男性情结，也就并非咄咄怪事。

就中国而言，母系社会发展得很充分，但由于进入文明社会比西方早了一千多年，父系社会因此未能得到充分发展。这样，在中国美感心态中大量沉淀下来的往往是女性化的原始余绪（请参阅本书第一章：《孩提之梦》）。这方面的例子毋庸细寻。老子云：“谷神不死，是谓元牝。元牝之门，是谓天地根。绵绵若存，用之不勤。”字里行间折射出的正是一种女性的心态和特有的视角，所谓“天门开阖，能为雌乎？”而且，这种心态更深深潜沉在中华民族的内心深处。“知其荣，守其辱，为天下谷。为天下谷，常德乃足。”“天地之间，其犹橐籥乎，虚而不屈，动而愈出，多言数穷，不如守中。”“三十辐共一毂，当其无，有车之用。”这里的“谷”、“橐籥”和“无”，都是某种内在空间的象征。按照荣格分析心理学的看法，岂不恰恰像喻着繁衍万物的子宫和母亲，因此也就同样折射出一种女性的心态和特有的视角？（注意：海登和罗森伯格曾经转述埃里克森的理论，认为女性人格的关键是颇具建设性、创造性的生命内部空间感。参见他们所著《妇女心理学》第54页）除此之外，诸如“上善若水”、诸如“曲则全”，诸如“柔弱胜刚强”、诸如“有生于无”、等等，不也统统是女性心态的种种写照吗？对此，连老子自己也直言不讳：“天下之牝，天下之交（健）。牝常以静胜牡。”除了老子，在中国的其他思想家那里，同样可以发现同一心态。因此，林语堂才意识到应“以牝来代表东方文化，而以牡来代表西方文化。”意识到中国美感心态“颇似女性，脚踏实地，善谋自存，好讲情理，而恶极端理论。”顾随才意识到：中国“诗是女性，

① 参见霍尔：《荣格心理学纲要》第41—42页，黄河文艺出版社1987年版。

偏于阴柔、优美，中国诗多自此路发展。”至于西方，参照海登和罗森伯格在《妇女心理学》中讲的：“女孩刻画内部空间，而男子刻画外部空间，”考虑到在西方社会、政治、经济乃至自然环境影响下形成的重实、重有，重进取的种种心态，我们又可以称西方美感心态的深层结构的基本特色为一种男性情绪。

这样，从女性情绪和男性情绪入手，我们就不难抓住情感模式的品质和特性，作一些深入的剖析。

情感模式的品质包括情感的倾向性、情感的深刻性、情感的稳固性和情感的效果性。

情感的倾向性是指情感指向的对象。在这方面，中国美感心态往往指向社会的治乱兴衰和自然景色。就前者而言，社会动荡，黎民疾苦；个人抱负；英雄伟业；统治者的横征暴敛，奢侈享乐；仁途挫折……因此而成为中国人美感评价的重要对象。就后者而言，自然景色更成为中国人精神世界的歇脚凉亭和避难所。而西方美感心态却往往指向上帝和爱情。宗教方面众所周知，毋庸敷述。爱情方面，正像恩格斯指出的，“性爱特别是在最近八百年间获得了这样的意义和地位，竟成了这个时期中一切诗歌必须环绕着旋转的轴心了。”^①正是因为上述区别，中国美感心态似乎远较西方美感心态敏感、细腻，但却不如后者心胸开阔。

情感的深刻性是指情感在审美活动中表现出来的深浅程度。在这方而，中国美感心态远较西方美感心态深刻。这或许是因为中国美感心态是“美善相乐”，西方美感心态是“美真统一”的缘故？因为“善”比“真”当然更富有感情色彩。因此，中国美感心态受情感的牵制很大，而西方美感心态却受认识的牵制更大一些。

情感的稳固性是指情感表现的稳定和变化程度。这个问题与

① 《马克思恩格斯全集》第21卷326页。

上述问题密切相关。中国美感心态由于情感的深刻性胜过西方，因此情感的稳固性也胜过西方。他们的情感体验往往长期持续下去，很难改变，似乎不像西方那样喜怒无常、瞬息万变。

情感的效果性是指情感在审美活动中发生作用的程度。一般而言，中国美感心态的社会功能或许更大一些。它使审美体验与日常的一言一行、一颦一笑密切联系起来，使审美存在成为人生的最高境界。西方却不然。他们的审美体验往往并不必然地付诸行动。因此，就情感的效果性而论，西方美感心态比中国美感心态要差一些。

不难看出，在上述对比中，中国美感心态清晰地暴露出自身蕴含着某种女性情结。不过，更为令人瞩目的，还是中西美感心态在情感的基本特性方面的对比。

情感的基本特性包括情感的强度、情感的紧张度、情感的快感度和情感的复杂度。

情感的强度是指美感心态中情感体验的强弱程度。在这方面，中国美感心态由于指向社会和自然，因此情感体验的程度要较西方更为强烈。不过，这种强烈的情感体验，却往往缺乏一种明显的外部表现，不像西方那样更容易流露在外。之所以如此，与中西方的文化背景有关。弗洛姆曾经指出：弗洛伊德再三致意的“杀父娶母”情结，其中的“娶母”虽然不免荒谬，但他敏捷捕捉到的“杀父”，作为一种文化现象，倒确乎是西方的典型写照。“在几千年的父权制社会中，存在着父亲与儿子之间固有的内在冲突。这种冲突是建立在父亲对儿子的控制以及儿子反叛父亲的愿望之上的。”^①“杀父”反映出西方占上风的“儿子反叛父亲的愿望”，作为对比，不妨进而指出，在中国盛行的是一种“父亲对儿子的控制”占上风的“杀子”文化。而在“杀父”或

^① 弗洛姆：《弗洛伊德思想的贡献与局限》第37页，湖南人民出版社1986年版。

“杀子”的文化现象背后，隐隐浮现着的正是一种自我扩张的男性情结，或者是一种自我萎缩的女性情结。这样，中国的强烈的情感体验，就会在强大的社会超我（父亲）面前被迫压抑下来或者变形、改装。例如，中国的激情往往不惹人注目，但又不瞬息即逝；中国的愤怒往往是微温的，但又偏偏余热常存；中国的快乐往往是适意的，但又值得反复品味。梁启超说中国的情感是“磊磊堆堆蟠郁在心中”，“极浓极温”，“像很费力的才吐出来，又像吐出；又像吐不出，吐了又还有。”^①确乎很形象。而西方的社会超我（父亲）形象不甚强大，本来不甚强烈的情感体验也很容易流露出来，例如，西方的热情往往是激烈的，但却色厉内荏；西方的愤怒往往是雷霆般的，但却瞬息即逝；西方的快乐往往是狂喜的，但却名实不符，等等。

情感的紧张度是指美感心态中想要动作的冲动。一般而言，在中国美感心态中是一种被动的情感，在西方美感心态中则是一种主动的情感。不论主动情感与被动情感都是必要的，同样牵涉到自我，差别在于相联系的兴奋程度和行动的冲动力量。就中国而言，由于社会超我的形象过分强大，自我要实现自己的目的就只能“借力打力”，以退为进。“是以圣人后其身而身先，外其身而身存，非以其无私邪，故能成其私。”^②由是情感的唤醒就往往是“感物而动”（而且，假如说西方的主动情感发展到极点会演变为施虐狂，中国的被动情感发展到极点便会演变为受虐狂）。因此，中国人往往多有失去爱的体验，但却少有追求爱的体验（故中国多悼亡诗而少求爱诗）；往往多有复仇雪耻的体验，但却少有攻城掠地的体验（故中国多复仇性作品而少有进攻性作品）；往往多有自我牺牲的体验，但却少有占有支配的体验（故

① 梁启超：《中国韵文里头所表现的情感》，转引自周振甫《诗词例话》第331页，中国青年出版社1979年版。

② 《老子》。

中国多教化性作品而少科学性作品),往往多有与自然浑融一体的体验,但却少有向往彼岸世界的体验(故中国多自然诗而少宗教诗),如此等等。而且,另一方面,中国的被动情感也并非就没有力量或一无可取。弗洛姆分析说:“凡经商习医者,忙碌于无休止运转的运送带旁者,制作桌椅或从事体育者,皆被视为活跃能动。所有这一切活动都有一共同特点,——旨在实现某一外在目标。人们所未曾考虑的恰好是活动的动机。例如,有人可能受深潜于内心的不安全感、孤寂感的支配或野心贪欲的驱使而无休止地奔忙于工作。在诸如此类的情况下,人皆是情欲的奴仆,他的活动实为‘被动’,他是被迫为之,他乃受动者而非‘主动者’。在另一方面,对于那些喜好静坐沉思,除体味自我,自我与世界之纯然合一外无所欲求者,人们总是大加抵毁,斥之为‘消极无为’,因为其一无所‘为’,其实,凝神玄思是灵魂的活动,是一切可能的活动中最活泼沛然者,仅在人获得心灵的自由与独立以后,它方可呈现。”^① 这分析对我们理解中国的被动情感是颇具启迪的。

情感的快感度是指美感心态中情感经验在愉快或不愉快程度上的差异。悲伤、羞怯、恐惧、悔恨,属于明显的不愉快情感,欢喜、骄傲、满意、尊敬,则属于明显的愉快情感。相比之下,在不愉快情感的体验上,中国美感心态的快感度要低于西方美感心态;在愉快情感的体验上,中国美感心态的快感度要高于西方美感心态。这无疑是因为中国美感心态的情感强度高于西方美感心态的缘故。总面言之,中西方美感心态在情感快感度上的差异,是受制于各种情感在快感度上的位置以及各种情感在情感体验上的强度的。

情感的复杂度是指美感心态中情感体验的成分因素。作为最为基本的情绪,显然只有快乐、愤怒、悲哀和恐惧四种。但在具

^① 弗罗姆:《爱的艺术》第25页,四川人民出版社1986年版。

体的情感体验过程中，它们却可以派生出无数的组合形态。倘若略作比较，不难发现，中国美感心态的复杂度要比西方美感心态高出许多。同样是羞耻，西方美感心态也许只会产生内疚、惭愧、懊悔之类的体验，中国美感心态则除此之外还会产生怨恨、痛苦、悲伤之类的体验；同样是愤恨，西方美感心态也许只会产生厌恶、仇恨、愤怒之类的体验，中国美感心态则除此之外还会产生惧怕、嫉妒之类的体验。之所以如此，当然还是因为中国的自我萎缩，以及自我萎缩基础上形成的被动情感等女性情结。黑格尔指出：“男女的区别正像动物和植物的区别：动物近乎男子的性格，而植物则近乎女子的性格，因为她们的舒展比较安静，且其舒展是以模糊的感觉上的一致为原则的。”^① 顾随看出中国人的“醉眼矍眈”，并且截断中流，概括言之说：“在中国诗史上，所有人的作品可以四字括之——无可奈何。”^② 倒与黑格尔的看法不谋而合。“阴阳相薄”、“阴中有阳，阳中有阴，……故独阴不成，孤阳不生”^③ “端庄杂流丽，刚健含婀娜”^④ “阴阳刚柔并行而不容偏废，有其一面绝亡其一，刚者至于愤强而拂戾，柔者至于颓废而暗幽，则必无于文者也”。^⑤ 上述看法当然是对中国美感心态的复杂度的最为典范的说明。

不言而喻，中国美感心态的深层结构的基本特色显然并不适宜于上述条分缕析式的剖解和说明，但无论如何，这种剖解和说明毕竟道破了其中的某些秘密。中国美感心态的基本特色中蕴含着动人心魄的女性情结，中国美感心态中洋溢着某种女性的永恒微笑，——当我再一次面对这长期缠绕在心头的直感和由直感所引起的迷惑，似乎更深地领悟到了其中的真谛。我真高兴。

① 黑格尔：《法哲学原理》，商务印书馆1961年版。

② 顾随：《顾随文集》第758页，上海古籍出版社1986年版。

③ 王夫之：《正蒙注》。

④ 苏轼：《和子由论书》。

⑤ 姚鼎：《海愚诗钞序》。

第四章 忧患·悦乐·禅悦

第一节 “哀怨起骚人”

本书曾经指出，国内十分流行的所谓“忧患意识”和“乐感意识”，并非指的中国美感心态的深层结构的根本内容或基本特色，而是指的中国美感心态的深层结构的两大类型。但是，它们的美学内涵是什么？它们的具体表现又是什么？对此，本章拟予以阐释。要说明的是，本章还加进了关于在禅学基础上形成的“禅悦”心态的一节。之所以如此，主要因为“禅悦”心态作为“忧患”、“悦乐”（“乐感”）心态的第二次融合（第一次完成于楚骚，但影响不大），对后期社会的中国美感心态影响颇为显著，而且在许多人的心目中又往往与“忧患”、“悦乐”（尤其是后者）心态杂揉掺和在一起，因而很有辨析清楚的必要。

本节先谈“忧患”心态。

正像我在本书第一章中指出的，或许是命中注定，当我们的民族跨过文明的门槛，在东方的地平线上昂首挺立，尚未成熟的稚嫩心灵中就已经被笼罩上一层浓重的“忧心忡忡”的阴影。在

这里，很难看到西方常常出现的那种莽撞之魂，那种粗犷之气，那种好勇斗狠之举。到处是战战兢兢的身影，到处是小心翼翼的告诫，到处是息事宁人的目光。也许，这就是尚书记载的“心之忧危，若蹈虎尾”？大概是的。“当尧之时，天下犹未平……尧犹忧之，举舜而敷治焉。禹疏九河……后稷教民稼穡。……(民)饱食暖衣，逸居而无教，圣人有忧之，使契为司徒，教以人伦……圣人之忧民如此。”^①颇具趣味的是，后人从被拘羑里的周文王所作的《周易》中，同样也体味到一种深沉的痛楚：“作《周易》者其有忧患乎？”是的，其有忧患。

历史的推进没能抹去这道“忧心忡忡”的浓重阴影，反而将这种上古君王的“忧患”转而化作天下之士的普遍的“忧患”，所谓“今世之仁人，蒿目而忧世之患”（庄子）。也正因为如此，我们才会理解到处碰壁的孔子为什么竟不改初衷：“世衰道微，邪说暴行有作，臣弑其君者有之，子弑其父者有之，孔子惧……”^②才会理解时时提醒人们“天降大任”而不是“天降大罪”的孟子为什么会“生于忧患，死于安乐”，也才会理解《礼记·儒行》中赞语的真实份量：“虽危，起居竟信其志，犹将不忘百姓之病也，其忧思有如此者。”而人们初读《诗经》，不免感到困惑，它简直可以被看作中华民族的“忏悔录”。“心之忧矣，我歌且谣”。“心之忧矣，其毒大苦。”“心之忧矣，其谁知之。”“耿耿不寐，如有隐忧。”“战战兢兢，如临深渊，如履薄冰。”……说不完道不尽的忧思，说不完道不尽的痛楚，“悠悠苍天，此何人哉。”可是，假如把这一切与上述历史事实对看，不是统统很容易理解了吗？

颇为引人瞩目的是，“忧患”心态同样是中国美感心态的精英和灵魂。纵看历史，正如白居易的深刻所见：“予历览古今歌

^① 《孟子·滕文公》

^② 《孟子》

诗，自《风》、《雅》之后，苏李以还，次及鲍谢徒，迄于李杜辈，其间词人，闻知者累百，诗章流传者巨万，观其所自，多谗冤谴逐，征戎行旅，冻馁病老，存歿别离，情发于中，文形于外。故愤忧怨之作，通计古今，计八九焉。”^①白居易的所见并非盲目。我们当然不会忘记晚清刘鹗的肺腑之语：“《离骚》为屈大夫之哭泣，《庄子》为蒙复之哭泣，《史记》为太史公之哭泣，《革堂诗集》为杜工部之哭泣。李后主以词哭，八大山人以画哭，王实甫寄哭泣于《西厢》，曹雪芹寄哭泣于《红楼梦》。”^②“哭泣”云者，忧患心态之谓也。确实，“哀怨起骚人”。屈原呵壁问天，行吟泽畔，抒发的是“忧时忧国”的千古悲情。“信而见疑，忠而被谤”，“岂余身之惮殃兮，恐皇舆之败绩”，“长太息以掩涕兮，哀民生之多艰”。贾谊日夜忧虑，声泪俱下，“臣窃惟事势，可为痛苦者一，可为流涕者二，可为长太息者六……”字里行间充溢着深哀巨痛。曹植诗中流露出的往往是抱负落空的凄怆。“闲居非吾志，甘心赴国忧”，然而，“江介多悲风，淮泗驰急流，愿欲一轻济，惜哉无方舟。”因此只能终生叹息着“天命与我违”。阮籍“夜中不能寐，起坐弹鸣琴”，徬徨失所，进退失据，既不能抗志扬声，“一飞冲青天”，又“岂与鸛鷖游，连翩戏中庭”，故而每每是“中路将安归”的迷途痛苦。李白“羞做济南生，九十诵古文”，向往着济世安邦，大展雄才。杜甫“有句皆忧国”（周紫芝语），然而“向来忧国泪，寂寞洒衣巾。”还有幽州台上“念天地之悠悠，独怆然而涕下”的陈子昂，还有岳阳楼中“进亦忧，退亦忧”的范仲淹，更有“栏干拍遍，无人会，登临意”的辛弃疾，“不平则鸣，随处辄发，有英雄语，无学问语”，“英雄感怆”，“是直抒血性为文”。直到明清之际的国破家亡，“诗人就像古希腊悲剧里的合唱队，尤

① 白居易：《序洛诗》。

② 刘鹗：《老残游记序》。

其象那种参加动作的合唱队，随着扮演情节的发展，歌唱他们的理想，直到这场戏剧惨痛的闭幕，唱出他们最后的长歌当哭。”^①……人生最难堪的是英雄失路，是无处安顿，是不能见容于江东父老，然而也正是在这最难堪中，产生了中国美感心态历程中的壮怀激烈的诗篇，谱写了中国文学艺术史上的最为灿烂夺目的一页。

横看中西，中国的忧患心态更其突出。我们知道，在西方的文学艺术作品中，在社会生活中瞩目最多的是荡人心肺的爱情。爱情的美丽，爱情的快乐，爱情的缠绵、执着甚至忧伤，以及为爱情的颠沛流离和不惜从容就死，从古至今，演变出多少动人的旋律。“假使你有一双好眼睛，洞视着我的诗歌，你就看到有一位少女，在里面徘徊悠游！”这不仅仅是诗人海涅的自白，而且是所有西方人的自白。而在这一切的背后，我们当然不难窥见一种热烈的“欢乐”心态。它是西方美感心态在社会生活中的一种典范类型。而在中国的文学艺术作品中，在社会生活中瞩目的却是社会秩序的失调，从中流露出一种深沉的“忧患”心态。且不去说人们常常谈及的社会动荡、黎民疾苦、个人抱负、英雄伟业，统治者的横征暴敛、奢侈享乐、仕途挫折之类的文学艺术的反映对象，即便在一般的抒情、爱情、青春和描写日常生活的作品中，这一特色也明显可见。例如以抒发个人微琐感情的词为例，况周颐早已指出：“吾听风雨，吾览江山，常觉风雨江山外有万不得已者在。此万不得已者，即词心也。”“人静帘垂，灯昏昏直，窗外芙蓉残叶飒飒作秋声，与砌虫相和答……斯时若有无端哀怨，触于万不得已，即而察之，一切境象全失，唯有小窗虚幌，笔床砚匣，……在吾目前，此词境也。”^②这里所谓“万不得已”，

① 钱钟书《宋诗选注》第197页，人民文学出版社1979年版。

② 况周颐《蕙风词话》。

正是指的“忧患”意识。正像纳兰性德讲的“诗亡词乃盛，比兴此焉托。往往欢娱工，不如忧患作。”（《饮水词·填词》），即便是描写爱情、青春和日常生活的作品，也往往被染上一层浓郁的“忧患”色调。在爱情作品中，凡是有“深度”的作品，往往是描写情爱中融和着忧患意识的、间或跳出一二个明快欢乐的音符但总基调却是低咽和悲伤的作品，而并非那些写男欢女恋、卿卿我我的“艳歌”、“艳曲”。作品中出现的人物，或是“妆楼颦望，误几回，天际识归舟”的“望夫女”，或是“执手相看泪眼，竟无语凝噎”的“闺中妇”，或是“不见去年人，泪湿青衫袖”的失恋人，或是“落花人独立，微雨燕双飞”的孤独者……总之都是一些带有内心创伤的痴男恨女。而另外一些“留恋光景惜朱颜”的作品，又何尝不在整体上笼罩着一层伤感的阴云，“往事莫沉吟。身闲时序好，且登临。旧游无处不堪寻，无寻处，惟有少年心。”（章良能《小重山》）“黄鹤断矶头，故人曾到否？旧江山浑是新愁。欲买桂花同载酒，终不似，少年游。”（刘过《唐多令》）字里行间对于“少年心”、“少年游”的无限深情的眷恋、留念，不就是一种“人生无常”的悲恸和忧患？爱情和青春，应该说是人类生活最甜蜜的美酒，但在中国人为它们唱出的“祝酒歌”中，我们仍然没能听到太多明快、欢乐的调子；相反，“离歌且莫翻新阙，一曲能教肠寸结。直须看尽洛城花，始共春风容易别。”在这种不忍与恋人、不忍与“春天”告别的哀曲里，我们尝够了“恨愁愁，几时休”的苦涩。中国人的心灵蒙受“忧患”意识的沉重负荷，在情波欲海中执着地追求，痛苦地呻吟……“人生自是有情痴，此恨不关风与月。”欧阳修确乎是其中的“解人。”使中国人为之“肠寸结”的，绝不是人间的“风月”（爱情）和自然界的“风月”，而更主要的是那令人痴爱、却又令人苦恼的“人生”、“社会”。

应当指出的是，“忧患”意识不能狭义、简单地阐释为“忧时忧国”，虽然它主要表现为“忧时忧国”的执着追求，虽然这种“忧时忧国”构成了主旋律，但实事求是地讲，“忧患”意识确乎还触及了更为广阔、更为深沉的人生思索，文化历史的关注和痛楚的宇宙悲情。而且，我们发现，只有那些对政治的忧患感与人生的忧患感融为一体的作品，才尤具艺术魅力。“仰天长啸，壮怀激烈”固然使岳飞的《满江红》产生“警顽立懦”的艺术效果，但“莫等闲白了少年头，空悲切”却毕竟使人为之变色动容；“江南游子，把吴钩看了，栏杆拍遍”固然使辛弃疾的《水龙吟》催人深省，但“可惜流年，忧愁风雨，树犹如此”却毕竟更为令人触目惊心。看来，政治上的危机感，势必会延伸为对于整个人生的忧患感，而对于人生的忧患感，又势必反过来助长政治的危机感。由乎此，苏轼《念奴娇·赤壁怀古》的结句：“人生如梦，一尊还酹江月”，便也绝非某种浮浅、粗俗的人生感伤，而是诗人忧患人生虚度、事业无成的大痛，是在政治斗争中悟出的人生真谛和思想结晶，是一种看似消沉，实际相当严肃的忧患意识。而且，笼罩在宝黛爱情的悲剧，贾府被抄的政治变故和“白茫茫一片大地真干净”的《红楼梦》中的，不也正是那如轻烟如梦幻，时而又如急管繁弦般的沉重哀伤和喟叹么？因此，人们对《红楼梦》叙说的千言万语，就总是不如鲁迅先生的几句话来得精粹：“……颓运方至，变故渐多；宝玉在繁华丰厚中，且亦屡与‘无常’觐而……悲凉之雾，遍被华林；然呼吸而领会之者，独宝玉而已。”

可是，这是为什么？在社会、人生的迎头痛击下，为什么中国人不但从不灰心丧气、改弦更张，而且反而不改初衷甚至领死如饴？不仅仅如此，在日常平淡无奇的生活中，为什么中国人又不但从未开怀大笑、趾高气扬，而且反而居安思危甚至忧不安寝？我认为，在这一切的背后，是一种中国独有的责任原罪感在浮

沉隱显。正如西方文学中的“欢乐”心态背后总有一种出生原罪感在作祟。西方人往往把人与社会对立起来，因此总是把人的出生看成罪恶，它与生俱来，到死方能解脱。“人的最大的罪恶，就是，他诞生了。”有一则西方神话说，诸人为了惩罚坦塔罗斯（宙斯之子）杀子骗神的罪恶，对他处以三种极刑：焦渴、饥饿、死神威胁。让他置身湖水而渴不得饮，目睹鲜果而饥不得食，更有一块千斤巨石悬在头顶，随时可能被它压得粉碎。他就这样永远处于渴望与死亡的残酷折磨之中，永无解脱之日。这正是西方人“罪恶”意识的典型写照。这一点从但丁《神曲》、从叔本华的哲学中都不难强烈感受到。它们是西方人出生原罪的典型写照。而且，正是这样一种出生原罪，把西方美感心态分为“欢乐”和“罪感”两个世界，也就是分为此岸的人生欢乐和幸福与彼岸的神秘天国两个世界。它们互相对立，但更相互沟通。正如拉斐尔美丽迷人的圣母像可以是神与爱情的融汇，基督教同样并不排斥个人的人生欢乐、幸福和爱情。或许，西方的“欢乐”心态正是应当在这里得到满意的解释？中国则不然。责任原罪把中国美感心态分为“忧患”和“悦乐”两个世界，也就是分为社会和自然两个世界。它们同样互相对立，但更相互沟通。治国安邦与幽谷秋风、“达则兼济天下”与“穷则独善其身”，就这样才被出人意外地“一以贯之”。毫无疑问，“忧患”心态应当在这里得到满意的解释。牟宗三先生对此颇具慧眼：“中国人的忧患意识，绝不是生于人生之苦罪，它的引发是一个正面的道德意识，是一种责任感，由此面引生的是敬、敬德、明德与天命等观念”。看来，“忧患”心态与儒家的美感心态、与阳刚之气更为接近。它瞩目的是人伦社会的和谐，是道德秩序的和谐乃至一种明确意识到自己的责任和使命的人格理想的实现。孔子说：“鸟兽不可与同群，吾非斯人之徒与而谁与？”这种对人世、对社会的太过执着的热爱，太不知节制的一往情深，导致了中国人身上过分沉重的精神重

负，并且又命中注定地太容易落空。颜渊形容孔子说：“夫子之道至大，故天下莫能容，虽然，夫子推而行之，不容何病？不容，然后见君子”。这正是“忧患”心态的典型写照。然而，也正是这种可悲亦复可敬的“不容”的厄运，使中国人成为莫食的深井、徒悬的瓠瓜。他们的理想，上不能通于政治，下不能显为教化。“人生无根蒂，飘如陌上尘”，落得上无所蒂、下无所根，飘然四散于山巅老屋、野水古道之间。“人生不满百，长怀千岁忧”。这“千岁忧”难道不正是中国人深沉厚重的千古悲情？

进而言之，从美感心态的心理特色看，“忧患”心态深刻折射出一种中国特有的“自虐”心理。本书曾经指出，中国文化心态的特点是肉体的正常生长和心理的永恒不成熟，亦即个体自我、个体人格的永恒夭折。这就意味着个体空有其身、肉体、生理欲望，但却没有其心、自我、精神欲望。这“心”、这“自我”、这“精神欲望”统统被社会洗劫一空、掠为己有。这就与个体自我获致充分发展的西方大为不同。一个显而易见的表现就是：凡是涉及西方的“人格”、“自我”、之类含义的，中国统统用肉体的“身”去表示：“人身攻击”、“安身立命”、“翻身”、“献身”、“出身”、“修身”等等。不言而喻，这种肉体的从童——青——老和心理的永恒儿童化，蕴含着中国文化心态和美感心态的最为深层的秘密。正是因此，中国美感心态在社会中才不去瞩目个体自我、人格平等、自由和民主之类的话题，而倾尽全力关注着社会的盛衰治乱、安定分裂，并简单地以“民不聊生”、“无立锥之地”、“吃不饱穿不暖”和“丰衣足食”、“冬有棉夏有单”、“广厦千万间”作为“失道”与“得道”、不“尽欢颜”与“尽欢颜”的内在标准。与西方相比，他们虽然未曾让自己（人格）在上帝面前受审，但却始终让自身（肉体）在人生、社会面前受审。虚无飘渺而又令人鼓舞的责任感使他们

尽最大可能压抑自己、剥夺自己、虐待自己，以裨最终得以实现或者哪怕只是更为接近。“天将降大任于斯人也”的神话犹如一座十字架，使他们自觉放逐于个体的“安乐”之外，“先天下之忧而忧”的亘古原罪更使他们抛弃个人的一切幸福、理想、自由乃至生命。因此，“忧患”心态实在是一种处处以天下事为己任的心理境界，一种绝不“与世推移”、“涵其泥而扬其波”的无条件地主动选择苦难、牺牲的心理境界。它造就了伟大，同时也造就了愚昧；它塑造了英雄，同时也塑造了懦夫。身体上的伟大与心理上的愚昧，行为上的英雄与思想上的懦夫，就是这样令人迷惑地构成了“忧患”美感心态的不可或缺的全貌。

中国文学艺术中的“忧患”心态表现为三种形态。首先，表现为感性的汹涌澎湃。这方面毫无疑问要以屈原为代表。屈原处于光怪陆离的荆蛮。“纷红骇绿的神话传说，交织着仿佛来自史前时期深渊的各种原始意象，加上潇湘水国遥岑远波引起的凄惋渺茫的遐想，和雨雾深锁的山谷、峻岭引起的惶惑和恐惧，便构成楚国特有的斑斓万翠、闪烁明灭的美感心态。”^①这种美感心态一旦与儒道两大美学思潮合流，便很快独树一帜，把儒家的入世精神和道家的追求遁世自由的精神完美地结合起来。也正因为如此，屈原虽然执着地固守儒家以天下为己任的“忧患”意识，却没有儒家那种过于机械的道德束缚和过于冷酷的自虐心理，而是肆无忌惮地纯任志气、坦露性情乃至“露才扬己”。在这里到处流溢着的是具体而又复杂的主体情感。它之所以具体，是因为这些情感始终萦绕着、纠缠于自身参与了的具体的政治斗争、危亡形势和切身经历，它丝毫也不“超脱”，而是执着在这些具体事务的状况形势中来判断是非美丑善恶；它之所以复杂，是因为

^① 高尔泰：《屈子何由泽畔来》，载《文艺研究》1986年第1期。

它把人性的全部美好思想情感，包括对社会、对人生的种种眷恋，统统打入在感性行动和感性情感之中，从而区别于儒家美学所要求塑造、陶冶的普遍性的“以一人之言系一国之事”的情感形式；它之所以是主体的，也就因为这是屈原以舍弃个体的生存、主动选择苦难、死亡的代价，去自由自在地遨游宇宙，去无所顾忌地怀疑传统，去愤慨异常地议论时政，去诅咒，去询问，去探求……

“唯极于死以为态，故可任性孤行”（王夫之）。因此才能突破“哀而不伤”的框架或束缚，偏偏要“哀伤之至”、要“怆快难怀”、要“忿怒不容”，从而为“忧患”意识赋予了一层空前的悲剧色彩。在中国，屈原是前无古人、后无来者的。这样讲并不是说屈原感性宣泄的美感心态再也没在后世出现。在后代的文学艺术创作中，我们还能看到屈原的影响。例如在司马迁、嵇康、阮籍、柳宗元的文学作品中，我们就不难窥见对于儒家的中庸保身和道家的逍遥齐物的突破。但总的来讲，他们都未达到屈原的高度，而且，屈原为代表的感情的汹涌澎湃的宣泄，并未能在后世蔚为大观，以至成为美学主潮。之所以如此，当然要从中国美感心态的深层结构去阐释。本书不去详细剖析。

其次，“忧患”意识又表现为理性的冷静剖析。这或许应以白居易为代表。《旧唐书》记载白居易“蒙英主特别顾遇，颇欲奋厉效报，苟致身于汗漠之地兼济生灵”。但“蓄意未果，望风为当路者所挤。流亡走江湖，四五年间，几沦蛮瘴。”出乎意料的是白居易虽然与屈原遭遇相类似却并未走向屈原式的悲怆，而是把“忧患”诉诸冷静犀利的批判和讽谏。“不能发声哭，转作乐府诗，篇篇无空文，句句必尽规，……非求官律高，不务文字奇，惟歌生民病，愿得天子知。”（《寄唐生》）人们熟知的《买花》、《新半折臂翁》、《卖炭翁》、《杜陵叟》，都是白居易站在客观的立场，层次分明地指摘社会上的丑恶现象的结果。也正是因此，白居易才那样醉心于自己的诗作的社会效果：“凡闻

仆《贺雨诗》，而众口籍籍，已谓非宜矣。闻仆《哭孔戡诗》，众面脉脉，尽不悦矣。闻《秦中吟》，则权蒙贵近者相目而变色矣。闻乐游园寄足下诗，则执政柄者扼腕矣。闻《宿紫阁村诗》，则握军要者切齿矣”^① 在中国文学中，元稹、张籍等人都以同样心态出现，自觉成为社会伦理的代言人。至于以议论为主的宋诗，也是这一心态的深刻折射。

最后，“忧患”心态表现为理性沉淀于其中的感性情感。既不同于屈原的感性的激情澎湃，也不同于白居易的理性的冷静剖析，理想的“忧患心态”是上述二者的统一，是一种理性沉淀其中的感性情感。这或许惟独“诗圣”杜甫足以当之。他“一生却只在儒家界内”。沉重的责任原罪，被融化在血液之中，融化在生命的分分秒秒，成为有机的组成部分。因此他的“忧患”才并不局限于时人常常谈论的国家动荡、生灵涂炭之际的“登兹翻百忧”、“忧端齐终南”、“多忧增内伤”和“独立万端忧”，而且既深且广。“岂无成都酒，忧国只细倾”，（杜甫《八哀诗》之三）是饮酒时写下的诗句；“国步犹艰难，兵革未衰息”，（杜甫《送韦讽上阆州录事参军》）是送别时写下的诗句；“干戈知满地，休照国西营”，（杜甫《月》）是他咏月时写下的诗句；“不愁巴道路，恐湿汉旌旗”（杜甫《对雨》）是他咏雨时写下的诗句；“时危惨淡来悲风”，（杜甫《题李尊师松树障子歌》）是他题画时写下的诗句；“风尘鸿洞昏王室”，（杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行》）是他观舞剑时写下的诗句。“少陵有句皆忧国”，确乎如此。虽然从美学上很难对杜甫的“诗史”美称予以首肯，但胡宗愈在《成都新刻草堂先生诗碑序》中的断语却毕竟先得我心：“先生以诗鸣于唐，凡出处去就，动息劳佚，悲欢忧乐，忠愤感激，好贤恶恶，一见于诗，读之可以知其

^① 白居易：《与元九书》。

世。学士大夫，谓之‘诗史’。”不言而喻，杜甫是中国的“忧患”美感心态的最为典范的代表。在这个意义上，他的诗篇不正是中华民族的空前绝后的“诗史”吗？

第二节 “归去来兮”

毫无疑问，“忧患”心态是中国美感心态的基本类型之一，然而，严酷的社会现实却往往不能令人满意，对社会秩序失调的殷切关注换来的反而常常是痛苦的失败。挫折、失意、流离失所，成为“忧患意识”的必然结果。“虚负凌云万丈才，一生襟抱未尝开。鸟啼花发人何在，竹死桐枯风不来。”（崔珣《哭李商隐》）这是何等凄切的声音，何等沉重的叹息！

那么，到何处去安慰自己的心灵？那是颗饱经创伤的孤独的心，痛楚、凄凉、烦恼、困惑、骚乱、愤闷而哀伤。在中国，固然有屈原那样的士大夫，“上穷碧落下黄泉”地走遍世界，去寻觅、去冥思、去质问、去倾诉、去诅咒、去执着地反省是是非非、美丑善恶。“何昔日之芳草兮，今直为此萧艾也？”“何方圜之能周兮，夫孰异道而相安？”（《离骚》）即便在既“贬”且“窜”后，仍然义无反顾地执着于自己的信念情感，悲愤哀伤于永难忘怀的人际世事。但是，屈原毕竟只有一个，大部分的失意者采取的方式不同于屈原，而是自我放逐，既不正面反抗，也不与当权者合作，不约而同地走向山水自然的怀抱。

在这里，山水自然似乎同样含蕴着中国美感心态的一个深层的秘密。我们知道，中国美感心态的深层结构的核心内容是生命意识。这生命就是古人津津乐道的“道”。这“道”既存在于此岸的社会秩序中，也存在于此岸的自然秩序之中，但却绝不存在于彼岸的天国之中。因此，在“失道”的社会秩序中碰得头破血流、心灰意冷之后，中国人不可能沉缅于声色自娱，又不可能投

身天国，相反却只能投身超人间的山水世界，把它作为“慢形之具”。这就是所谓“仙境日月外，帝乡烟雾中，人间足烦暑，欲去恋清风。”（张乔）这一点与西方人不同。在西方人间是与天堂“一以贯之”的。倘若在人间处处碰壁，不妨转身投入上帝的怀抱，求得心灵的宁静与平衡（一种“罪感”心态）。至于山水自然，在人间与天堂的挤压下被无情地撕裂了，丧失了独立的价值。它被天堂的巨大魔影所遮蔽，又被人间的占有欲望所吞噬。这样，在中国人看来，西方的伊拉斯玛斯（Erasmus）攀登阿尔卑斯山时却只一味地去抱怨客店的秽臭和葡萄酒的酸味，就实在是一件难以理解的咄咄怪事。中国人并不如此。对于他们，自然山水既不是“地形连海尽，天影落江虚”的“独坐清天下”，也不是“苍茫云海间，长风几万里”的“惆怅意无穷”，而是“山气日夕佳，飞鸟相与还”的“欲辩已忘言”。因此，他们一旦从社会循入山水，心灵的重负就会被流水消融，被清风吹散，心安理得地皈归于山水自然“归去来兮”的令人心折的温柔呼唤。他们登山傍水，把酒凌虚，“红涵秋影雁初飞，与客携酒上翠微。”清晨，沉浸在“杨柳岸晓风残月”的清新美丽之中；日间，融解在“落霞与孤鹜齐飞，秋水共长天一色”、“孤帆远影碧空尽，惟见长江天际流”的奇幻迷离之中。“山僧野性好林泉，再向岩阿倚石眠。”“山树为盖，岩石为屏，云从栋生，水与阶平，坐而玩之者可濯足于床下，卧而狎之者可垂钓于枕上。”或戏唤山川“飞舞奔走与游者偕来”，或召引草木“效伎于堂庑之下”，或邀请山林“咸会于谿门之外”。山水风光在在“似与游者相乐”，“星霜分益亲”，“鸥鸟更相亲”。入夜，静观着“潭烟飞溶溶，林月低向后”的迷乱星空；梦中，仍然融汇在大自然中，向往着“抱琴却上瀛州去，一片白云千万峰”……

然而，即便是走向山水自然，在美感心态上仍旧有其深刻的区别。有些人虽然投身自然，但往往只是藉自然反衬出自我的孤

寂与无助，从而与自然貌合神离甚至格格不入，从中折射出的还是“其有忧患”的深层美感心态。在他们那里，走向山水并非一种安顿，一种归宿，因而就很难“端然自若”、“陶然自得”。相反倒往往是“驾言出游，以写我忧”的暂时登临，这样不论登临之际如何赏心悦目，留连忘返，当暮霭沉沉夜幕低垂时，也不能不勉强支撑沉重疲惫的身体，返回令人“夜中不能寐”的红尘。其中充满嘲弄的失落之感，确乎令人“忧思独伤心”了。

在本书看来，阮籍、谢灵运或许就是这类人物的代表。阮籍一则不愿与司马氏同流合污，二则又耿耿于怀不忍离开是非之地，因此他虽然“登临山水，经日忘归”，但却始终未能抚平内心深处的困惑、焦灼与痛苦。《晋书》记载阮籍“时率意独驾，不由径路，车逐所穷，辄恸哭而返”。它简捷地勾勒出阮籍置身自然时的心路历程。“率意”意味着在现实阴云压抑下的愤然出走。“独驾”意味着自我与失去秩序的社会的主动疏离，“不由径路”显示出任性纵情的人生选择，意在开辟一条独特的生命道路。“车逐所穷”却暗示出继续的失落与挫败，自然也未能成为安身立命之地。最终的“恸哭而返”则又一次把他抛向纷争的尘世。从“率意独驾”到“恸哭而返”正好构成一个封闭的周而复始的循环圆圈。这情况令人如此沮丧，追寻与失落像梦魇一样时刻不离。丽日清风、山川湖泊、花草树木，似乎总是无法引起瞩目，虽置身其中偏又可以视而不见。“登高临四野”，感受到的是“感慨怀辛酸，怨毒常苦多”；“徘徊蓬池上，还顾望大梁”，看见的是“绿水扬洪波，旷野莽茫茫，走兽交横驰，飞鸟相随翔”。在阮籍的心中充溢着的，每每是那股浓重得永远无法化解的忧思，那种“不由径路”的横冲直撞与“车迹所穷”的屡试屡败交织而成的焦灼。“阮籍使气以命诗”，刘勰所言确乎道出了阮籍美感心态的基本特征。

谢灵运也是如此。虽然时下的文学史将他作为“庄老告退，

面山水方滋”的第一人，虽然他一生写下了大量模山范水的诗篇，但本书却认为他实在未能登堂入室，得到中国山水美感心态的真谛。沈约《宋书·谢灵运传》载：谢灵运调任永嘉太守时，耽溺山水，“邵有名山水，灵运素所爱好。出守既不得志，遂肆意游遨，遍历诸县，动逾旬朔。民间听讼，不复关怀。所至辄为诗咏，以致其意。”这里的“以致其意”颇值深究。在谢灵运，清新的大自然是与污秽的人世间相对存在的。因此他爱用“赏心”一词表白他的心情：“我心谁与亮，赏心惟良知”，“将穷山海迹，永绝赏心晤”，“含情尚劳爱，如何离赏心”。然而在这“赏心”背后，却又隐现着一股被勉强按捺下去的巨大的愤懑、悲怆和忧患，而且随时都会倾泻而出。或许，我们应该从这里去理解谢诗中大煞风景的关于人伦世界的痛苦反省？这种“赏心”与“忧患”、山水耽溺与人世反省在谢灵运心灵深处难舍难分地相互纠缠。白居易在《读谢灵运诗》中评价说：“壮志郁不用，须有所泄处。泄为山水诗，逸韵谐奇趣。……岂唯玩景物，亦欲摅心素。”所论十分恰当。因此，谢灵运并没有真正走出“忧患”美感心态。在不平与愤怒中，他疯狂地奔向山水：“自始宁南山伐木开径，直至临海，从者数百人。临海太守王琇惊骇，谓为山贼”，“在会稽，亦多徒众，惊动县邑。”^①但是，这种方式固然可以发现山水之美，也可以使作品满纸山水，自我却始终被疏隔在山水之外。谢灵运的美感心态实在还缺乏一种圆融的智慧，缺乏一种与自然的呼应贯通，缺乏一种宁静和谐的生命启示。

那么，走向山水自然之后的典范的中国美感心态应当是什么呢？本书认为，应当是一种“悦乐”。或者用庄子的话来讲，应当是一种“天乐”：“与天和者，谓之天乐”，“其生也天行，其死也物化……无天怨，无人非……以虚静推于天地，通于万物，

^① 《宋书》。

此之谓天乐。”如此“悦乐”当然并不局限于山水美感，虽然本书主要从山水美感的角度阐释、说明和理解。相比之下，“悦乐”心态甚至有点“假乎禽贪者器”、“利仁义者众”。“意仁义其非人情乎，彼仁人何其多忧也？”（《庄子》）因此它“不以物挫志”（《天地》），“不以物舍己”（《秋水》），“胜物而不伤”（《应帝王》），“物物而不物于物”（《山木》），“与物有宜而莫知其极”（《大宗师》），总之是“与物为春”（《德充符》）。这样，假如“忧患”心态是与社会原则密切相关，强调的是人的自然性必须符合和渗透社会性。“悦乐”心态则与自然原则密切相关，强调的是舍弃社会性并向自然性复归。它把自身从社会剥离出来，投入自然的怀抱，去效法无所不在的无目的而又合目的、无规律而又合规律的宇宙自然的生命秩序——道，“不乐寿、不哀夭、不荣通、不丑穷”（《天地》），“与天地并生，与万物为一”（《齐物论》），最终“备于天地之美”，可以“游夫遥荡恣睢转徙之涂”（《大宗师》），达到“无为而无不为”的“忧乐”境界：“圣人之生也天行，其死也物化。静而与阴同德，动而与阳同波。不为福先，不为祸始，感而后应，迫而后动，不得已而后起。去知与故，循天之理。故无天灾，无物累，无人非，无鬼责。其生若浮，其死若休。不思虑，不预谋，光矣而不耀，信矣而不期。其寝不梦，其觉无忧。其神纯粹，其魂不罢。虚无恬淡，乃合天德。”（《刻意》）

如此看来，从深层的意义讲，“悦乐”心态与“忧患”心态其实并不矛盾。它们都是对于某种生命秩序的服膺，都是对于个体的否定。（有人以为道家基础上的“悦乐”追求的是个体的自由。其实，这里的个体和自由统统不是针对社会而言的。因此也就不是真正意义上的个体和自由。何况，在这里个体又被认同于自然了。）因此冯友兰才有“以天地胸怀来处理人间事物”，“以道家精神来从事儒家的业绩”的警句。这警句用本书的语言

去转述，则可以称之为“忧患的悦乐”、“悦乐的忧患”。不过这只是一种理想化的看法，毕竟“仰之弥高”，很难真正企及。在日常的审美实践中，往往只能偏于“忧患”或“悦乐”的某一极，或忧国忧民（在人伦世界），或悦乐自若（在山水自然）。这样，在受到现实社会的迎头痛击之后，固然有屈原、白居易、杜甫那样的不屈不挠，“虽九死其犹未悔”，有阮籍、谢灵运那样的借山水“以致其意”，但也有一些人则干脆纵浪大化，与山水自然相冥契、融贯。“问余何事栖碧山，笑而不答心自闲，桃花流水杳然去，别有天地非人间。”

在这方面，最具典范意义的，或许要推陶渊明。陶渊明所处的时代环境大体与阮谢相当：“真风告逝，大伪日兴”，“举世少复真”。出于中国大夫的传统心态，陶渊明也曾有过“猛志逸四海，骞翮思远翥”的人伦理想和“抚剑独行游”的入世豪情。但是，一再的“违已交病”，一再的“与物多忤”，使他自叹“性刚才拙”，只好悻悻然“归去来兮”。颇为有趣的是，与阮、谢恰成深刻对比，陶渊明十分自然地完成了从人伦世界中的“忧患”到山水自然中的“悦乐”的心态转换，“求融合精神于运动中，即与大自然融为一体”（陈寅恪）。“平畴交远风，良苗亦怀新”，“俯仰终宇宙，不乐复如何”，这是自然，也是心情，更是二者的统一。显然，在陶渊明眼中，自然并不仅仅是“赏心”的对象，而且更是自我的一种归宿、一种安顿。它也就是人类的感性本体。因此，在他的山水美感心态中处处洋溢一种家园之感。不是在前呼后拥中去寻觅、探究山水风光的绮丽，不是在壮怀激烈中借山水倾泻自己的郁闷心情，甚至也不是早去晚归地徜徉于花前柳下、水边桥头，这未免太造作、太生分、太貌合神离或者太格格不入了。陶渊明只是把全部身心融解在山水之中，让生命之泉与之泊泊流淌在一起。“结庐在人境，而无车马喧”，虽然并没有去刻意寻找什么美好景色，但自然风光却已悄悄轻拂心

头。“孟夏草木长，绕屋树扶疏，众鸟皆有托，吾亦爱吾庐”，你看，这不也其乐融融吗？而“采菊东篱下，悠然见南山”所透露出的陶渊明与山水的手足之情，更在暗示出人的生命与自然生命的呼应交融，浑然一体。“居尘”而又“出尘”，居世间而又超世间，“翳然林木，便自有濠濮间想也。觉鸟兽禽鱼，自来亲人”（《世说新语》），而这种“悦乐”心态正是“心远地自偏”的必然结果。

上述例子似乎简单了一些，不妨由此入手作点深入的阐述。

在中国人看来，山水自然绝不是一片风景、一个背景、或者一种点缀，甚至也不是尘世纷争中鞍马劳顿之后的停泊港湾，而是一种恒定如斯的“在”，一种永恒的生命，或者说，是一种感性本体。它“暖焉若春阳之自和，故蒙泽者不谢；凄乎如秋霜之自降，故凋谢者不怨”，万古长新，生机永存；它“大盈若冲，其用不穷”，是元气鼓荡、生香活态的空灵胜境，其势芳非齟勃、酣畅淋漓，其用驰情无碍，广大悉备；它“成性存存，道义之门”，是“坤厚载物，德合无疆，含弘光大，品物咸亨”的意义境界，其生机浩荡充周，包天含地，其妙性勾深致远，陶铸众美。回到自然，也就是回到永恒，回到生命，回到真正意义上的“在”。因此，不但“越王勾践破吴归，义士还家尽锦衣；宫女如花春满殿，如今只有鹧鸪飞”（李白），人世繁华、院落笙歌、帝王事业、功名利禄……远远不如山水自然的优胜与超然，而且，狰狞恐怖的大漠河汉，震撼云天的风雷闪电，似乎也远远不如樵夫渔父、小舟风帆、乡村酒招、行人三两来得惬意自得。“丘园养素，所常处也；泉石啸傲，所常乐也；渔樵隐逸，所常适也；猿鹤飞鸣，所常观也。”（郭熙《林泉高致》）“牵裳涉涧，负杖登峰，心悠悠以独上，身飘飘而将逝，杳然不复自知在天地间矣”。（祖宏勋）而这种“杳然不复自知”的“悦乐”，就凝结、沉淀为五彩缤纷的文学艺术作品。“观今山川，地占数百里，可游可

居之处，十无二三，而必取可游可居之品。……画者当以此意造，而赏者又当以意穷之。”（郭熙）“‘明月照积雪’、‘大江流日夜’、‘客心悲未央’、‘澄江静如练’、‘玉绳低建章’、‘池塘生春草’、‘秋菊有佳色’，俱千古奇语，不必有所附丽。”①

不过，要指出的是，山水美感“悦乐”心态的产生，并不只是远离尘世的必然结果。在这里，还要有一个内在的日常生活经验的转换。也就是说，要与自然圆融无碍，就必须从生活的功利、机械和板滞无味中重返生命源头。解衣滂薄，与道冥合，为树为石，为风为云。这就是所谓“以玄对山水”（“雅好所托，常在尘垢之外……方寸湛然，固以玄对山水。”孙绰《庾亮碑文》）。只要排除超越被庄子概括为“悲欢”、“喜怒”、“好恶”的人伦忧患，就不难达到这一境界。而且只有达到这一境界，才能真正恍然大悟：“会心之处不在远”。（《世说新语》）山水美感的“悦乐”心态其实并不是“道在迩而求诸远”，恰恰相反是“道不远人”。“尽日寻春不见春，芒鞋踏遍陇头云，归来笑拈梅花嗅，春在枝头已十分”。“侬家家住两湖东，十二珠帘夕照红，今日忽从江上望，始知家在画图中。”看来，“悦乐”心态的产生并不需乎“尽日”寻觅，它就存在自己的心中。只要能够摆脱日常生活经验的束缚，不再沾滞其中而是超然物外，就能够达到浑然与自然统一的原始生命之和谐。人生中“不知悦生，不知恶死”的超然与自然中“自荣自落，何怨何谢”的永恒，也就互相往复，交融共生了。“北山输绿涨横波，直堑回塘滟滟时，细数落花因坐久，缓寻芳草得归迟”（王安石《北山》）。字里行间流溢着的只是与落花芳草浑然相契、物我双泯的一片淡淡的和谐宁静之心，一片超乎悲喜超乎时间的慧境。“青苔满地初晴后，

① 董其昌：《画禅室随笔》。

绿树无人书梦余。惟有南风旧相识，偷开门户又翻书。”（刘敞《新晴》）“傲吏身闲笑五侯，西江取竹起高楼。南风不用蒲葵扇，纱帽闲眠对水鸥。”（李嘉祐《竹楼》）在这里诗人和风景都在隐退的时间中被融解在无语的空间之中，进入“我见青山多妩媚，料青山见我应如是”的浑然“悦乐”之中了。

本书以为，中国文学艺术中的满纸山水所体现出的深层美感心态，都应从这里去寻找。正像古人早就一再暗示的：“只在此山中，云深不知处”！

第三节 “以禅悦为味”

谈罢中国深层美感中的“悦乐”心态，意犹未尽，禁不住要略谈几句中国深层美感中的“禅悦”心态。之所以如此，倒不仅仅因为佛教东来，漫延华土，给中国深层美感心态以巨大而深刻的影响，不谈不足以道尽中国深层美感的全部底蕴和奥妙；甚至也不仅仅因为禅宗美学在中古后期古典美学中地位极其重要，“禅悦”心态在中国后期文学艺术创作中到处可见。^①而是因为“禅悦”心态与前面的“悦乐”心态混淆纠缠在一起，在人们心目中已经很难甚至自觉不去加以区分。但在本书中上述二者的区分却是一个不容忽视的工作。

被黎锦熙形象地称之为“这餐饭整整吃了千年”的中国文化对印度佛教的吸收消化，迨至禅宗的诞生而达到高潮。在这期间，从艺术到文学，从信仰到思想，排拒者有之，吸收者有之，皈依

^① 强调一句，时人往往强调“禅宗”在后世美感心态中的作用，但却忽视了宋明理学尤其是其中的“心学”在后世美感心态中的作用，是有失公允的。其实，假如说“禅宗”是“百尺竿头”，宋明理学尤其是其中的“心学”便是“更进一步”，假如说“禅宗”是“山穷水尽疑无路”，宋明理学尤其是其中的“心学”便是“柳暗花明又一村”，真正使“禅宗”美学走出庙堂的，是宋明理学尤其是其中的“心学”。这个问题本书无法展开。

者有之，改造者有之，或引庄说佛，或儒佛相争……经过了种种数不清道不尽的明争暗斗和风云变幻，经过了数百年的挑选汰洗之后，在中国土生土长的禅宗终于一跃获得中国人一致的推崇和青睐，成为宗教纷争中最后和最令人羡慕的优胜者。

就文化心态而论，禅宗一方面承续儒道线索而又别开生面，另一方面则对传统佛教的读经、礼佛、坐禅等烦琐仪式和抽象思辨全面加以改革。它假托“达摩西来”，提倡所谓“即心即佛”、“见性成佛”和“言下顿悟”。认为“成佛”并不在于追求另一西方世界，而在于彻悟“本地风光”。“万法尽在自心，何不从心中顿见真如”。“汝今当信佛知见者，只汝自心，更无别佛”。“菩提只向心觅，何劳向外求玄？听说依此修行，西方只在眼前”。也因此，它不诉诸理知的考究，不执着于世间有无、生灭、得失的区别，不在“饥来吃饭，困来即眠”“挑水砍柴”和“逍遥自在，逢人则喜，见佛不拜”之外去否定现世人生并且企图升入净土天堂，不去喋喋不休地雄辩论证色空有无，不一味去枯坐冥思、甚至“不立文字”，而是在“一切声色之物，过而不留，通而不滞，随缘自在，到处理成”的“平常心”中“悟道”成佛。这一切本书同样都毋庸细说。

就美感心态而言，严格说来，禅宗的神秘体验并不等同于审美体验。然而，倘若剔除禅宗身上的种种宗教内容，禅宗宣扬的神秘体验不是又十分接近审美的心理体验吗？你看，“世尊在灵山会上，拈花示众，是时众皆默然。唯迦叶尊者破颜微笑。世尊曰，吾有正法眼藏，涅槃妙心，实相无相，微妙法门，不立文字，教外别传，付嘱摩诃迦叶。”^①拈花微笑，道体身传，这是何等激动人心的一幕。融自身于鲜花之中，以非功利的态度看待人生稍纵即逝的当下的存在，这无疑给人们以审美的眼光去看待人生，在生存过程的一举一动，一颦一笑中去体验自由快乐以极为重要

^① 《五灯元元》。

的启迪。而在“如何得自由分”的人生谜、生死关的凿穿后壁中，它完全藉助于个体的独特感受和直观体会，也就是借助个体感性经验的某种飞跃，它超越有无、是非、生灭、得失，“用智慧观照，用一切法，不取不舍”，“本性自有般若之智，自用知惠观照，不假文字。”^①认定有是有同时又是非有，无是无同时又是非无，“在不住中又常住”同时又无所谓“住不住”，“闻中生解，意下丹青，目前即美，久蕴成病”，“直下了知，当处超越。”^②它“行住坐卧，无非是道”，“纵横自在，无非是法”的“不指天地”“唯我独尊”^③……不是也在同审美经验暗相沟通、契合无间吗？或许也正是因此，禅宗的“禅悦”心态才继儒家的“忧患”心态和道家的“悦乐”心态之后，成为中国深层美感心态的又一重要组成部分。

进而言之，“禅悦”心态距“忧患”心态较远，距“悦乐”心态较近。“禅悦”心态其实是“悦乐”心态的演进形态。为什么这样讲呢？我们知道，从庄子发端的“悦乐”心态所建构的意义境界、自由境界是“安时而处顺”的。它所面对的主要是人与自然的关系，因此也就主要着眼于外在自然的无限，并要求主体服膺于这无限。泯物我；同生死、超利害、一寿夭，使人与自然合理地融为一体。然而，这里显然存在着一个失误。这失误就是：“悦乐”心态固然开创了对内征服和瞩目于有限与无限关系解决的美学道路，但却又不自觉地滑向了实在论。因为世间只有人这自知终有一死的动物，才会有有限与无限的苦恼、生命的苦恼，自然本身是无此问题的。这样，“悦乐”心态本来是要确立一个诗化的人间世界，结果却偏偏阴错阳差地确立了一个诗化的自然世界。有限与无限的苦恼，生命的苦恼，并未能最终得到解决。怎么办呢？唯一的办法是把本体论的内涵转换一下，从庄子的实在的、自然的

① 《坛经》。

②③ 《五灯会元》。

本体论转变为生命的、生存的本体论。毋庸讳言，这正是玄学的一大贡献。它把本体论从自然秩序转向一种人格理想，把人格理想作为存在的根据，从而较好地解决了这上述失误。本书在上节之所以重点谈陶渊明而对庄子一笔带过，原因就在这里。然而，这种解决又仍显不足，或者说，还不彻底。因为从有限与无限的人生论角度讲，本体论应该是指人的超越性存在、人的价值存在，是指生命意义的显现。因此本体并不外在于人，它只是指人的感性的诸感觉，象情感、回忆、想象、爱恋，等等。人所把握的，其实是感觉所把握的；从所超越的，其实是感觉所超越的。人的感性的诸感觉，才是人类存在的本体。如此看来，“悦乐”心态从庄子到陶渊明的演进，就又存在着一个共同的缺陷：不论是以自然世界还是以人格理想作为本体，都未能最终摆脱作为对立面的“物”的纠缠。他们的过人之处只是表现在要求“物物而不物于物”，“应物而不累于物”而已。

“禅悦”心态正是在这样的背景下应运诞生。它视一切为虚幻。“一切诸法，皆由心造，”“一切境界，本自空寂，”“开眼则普观十方，合眼则包含万有。”“物非真，物物非物，限于何而可物。”这就从根本上道破了“悦乐”心态追求外在无限本体的自欺和荒谬之处，并且最终摆脱了一切作为对立面的“物”的纠缠，使意义境界、自由境界既不是奠定在自然世界的基础上，也不是奠定在人格理想的基础上，而是奠定在一种悟彻心境、一种心理本体的基础上。这正是“禅悦”心态的最大成功。它不再从客观方面去寻找“美”，从主观方面去寻找“美感”，不再去笨拙地区分“审美对象和“审美主体”，而是把二者打成一片，融会贯通。^①它使我们啜饮生命之泉，瞩目于某种具体而又单纯的

^① 从生存状态的自我反思的人类学角度考察人生，关键之处在于“问题”在“问者”之中，二者一旦分开，便成为认识论角度的追问。审美人类学的关键也正在这里。一旦把“美”和“美感”、“审美对象”和“审美主体”分开，审美人类学便不复存在。反之，则目前所流行的种种美学体系均将不复存在。这个问题很重要，容它书详述。

东西，以致最终从主体与客体、精神与肉体、生命与死亡、理想与现实等痛苦、失望和苦恼的纠缠中超越而出，获得一种人生彻悟和生命愉悦。平心而论，“禅悦”心态问世后，中国人便不复是“寻声逐响人，虚生浪死汉”。“百尺竿头，更进一步。”中国美感心态经过这“更进一步”的致命一跃，意外地发现自己已经安坐在从“无明”到“悟”和使生命成为诗篇的“盛开的莲花座”之上了。千年之后，当我们在西方存在主义美学家的著作中读到“我在故我思”、读到“思与存在同一”，当我们着手建构现代的审美人类学之时，不能不惊叹“禅悦”心态的深刻与博大。

具体而言，“禅悦”心态首先表现为一种对时间的超越。在第五章（《浑沌世界》）中，本书将详细论述：由于在人类感知中，时间远不是事物的客观延续性，而被罩上了无限的人生色彩和一去不返的生命焦灼，因此，与西方往往从因果关系的角度去感知时间、从偶然性的角度去感知时间恰成对照，中国往往是把时间放在生命中去感知，放在整体的必然性中去感知，从“个体一时间”转向“生命一时间”，这样一来，时间被空间化了，对时间的恐惧最终消溶于自然、消落于空间的纯粹经验世界中了。人生因此变成了生命本体论意义上的“在”或“有”，主体因此成为“无意志、无痛苦、无时间的主体”（叔本华）。在这里本书有必要进一步指出，这种对时间的看法，在“禅悦”心态中表现得最为淋漓尽致，或者反过来讲，对时间的上述看法，正是在“禅悦”心态中最终得以成熟的。在《五灯会元》中，/我们不难找到大量类似记载：“问：‘和尚在此多少时？’师曰：‘只见四山青又黄。’又问：‘出山路向什么处去？’师曰：‘随流去。’”“洞曰：‘和尚住此山多少时邪？’师曰：‘春秋不涉。’洞曰：‘和尚先住，此山先住？’师曰：‘不知。’”“问：‘如何是孤峰独宿底人？’师曰：‘半夜日头明，日午打三

更。’ ”……令人焦灼恐惧的时间之流突然被截断、停止或超越了，因果、过去、现在、未来、物我，人已统统都似乎融解缠绕在一起，无法剖解，也当然毋须剖解，时间即空间、瞬间即永恒、感性即超越、实即虚、色即空、动即静，生即死，从而进入佛我同一、物己双忘、宇宙与心灵互为表里的异常奇妙、美丽、愉快而又不乏神秘的“神悦”境界。正像维特根斯坦讲的：“如果把永恒理解为不是无限的时间的持续，而是理解为无时间性，则现在生活着的人，就永恒地活着。”

其次，“禅悦”心态又表现为一种对人生秘密的顿悟。我们知道，人生面临的不仅仅有数不胜数的形而下的“问题”，而且还有令人销魂的形而上的“秘密”。知的执著导致了“问题”的不断解决和不断提出。但知性只能解决“问题”，却无从把握人生最深的现实性和最高的可能性，生死关、人生谜正是知所面对的银山和铁壁。当知一旦触及到此处，便只有转化成为“悟”。用禅字的话讲，生死关、人生谜是一只铁牛，知的执著则是一只有心无力的蚊子。确实，生死关、人生谜绝非一个可以简单用“是”或“不是”来破解的问题，而是一个令人心折又复销魂的人生秘密。它永远没有答案，否则人类便无法生存下去，生命也会停止歌唱。能够逼近它的，只有审美顿悟。“慧能云：“不思善，不思恶，正与么时，那个是明上座本来面目？”^①“师坐次，僧问：兀兀地思量甚么？师曰：思量个不思量底。曰：不思量底如何思量？师曰：非思量。”^②而且，既然是顿悟，自然在任何场合、任何情况、任何条件下，都可以“悟道。”“春有百花秋有月，夏有凉风冬有雪，若无闲事挂心头，便是人间好时节。”“（智闲）一日芟除草木，偶抛瓦砾，击竹作声，忽然省悟”。

① 《坛经·行由品第一》。

② 《指月录》卷9。

甚至一顿“德山棒”，几声“临济唱”，大拇指被砍掉，鼻子被扭痛，都是“悟道”的契机。而且，一旦“悟道”，也并不表现为得到了什么，而是什么都没得到——充其量得到的也只是“不疑之道。”^①当然，倘若不从认识论而从人类学的角度讲，又不妨说得到了很多。透过审美顿悟，人的存在被异乎异常地嵌入某种胜境。它是一切创造的巅峰，是一切可能的巅峰，也是一切自由的巅峰。透过审美顿悟，生命表现出一种超常的力量，一种无以名状的快乐。这快乐使世界开口说话。而人达到这一胜境之后，便会以一种全然清新的身心，一种前所未有的凛冽心境毅然重返尘世。

最后，“禅悦”心态使人成为生活的艺术家。“禅悦”心态从不诱惑人们离开具体而又单纯的生活，有限即无限，无限即有限，理解了这一点，也就理解了“禅悦”。在“禅悦”心态，一切都只是作为本体的感性诸感觉的“一念之差。”烦恼即菩提，生死即涅槃。迷时为生死烦恼，悟时即菩提涅槃。短暂与永恒、现实与理解、有限与无限，“无明”与“悟”，也如此。这就是“前念迷即凡夫，后念悟即佛；前念著境即烦恼，后念离境即菩提^②”因此，“禅悦”心态瞩目于存在的诗化、人生的诗化，这无疑是中国美感心态的重大发展。我们知道，瞩目于存在的诗化、人生的诗化虽然是中国的美学传统，但只是迨至“禅悦”心态出现才真正的彻底实现。在“忧患”或“悦乐”心态中，现实与理想、现在与未来、手段与目的、存在与本质、原因与结果，往往截然对立，因此人生往往被看作到达光辉理想的必经之路，它本身并无实际意义和价值。人之所以要活着，是因为有一个光辉理

^① 有人认为禅宗的“顿悟”是“自由直观”，这种看法是错误的，虽然他的本意是想高扬禅宗的价值，但实际却贬低了禅宗的价值。之所以如此，仍然是没能注意到“问题”与“秘密”，认识论与人类学的深刻差异。

^② 《坛经·般若品》。

想。只有它才是最为真实和最为美好的。在“禅悦”心态中这一切都开始被颠倒了过来，不是理想、未来、目的、本质、结果，而是现实、现在、手段、存在、原因，总之不是必然是偶然受到了突出的重视。正像《古尊宿语录》讲的：“如今明得了，向前明不得底，在什么处？所以道向前迷底，便是即今悟底。即今悟底便是向前迷底。”或者是“山前一片闲田地，几度卖来还自买。”这样，禅宗过的依旧是平常人的生活。“挑水砍柴，无非妙道”，“坦然斋后一瓯茶，衣连床上伸脚睡。”然而这日常生活却又毕竟有其与平常人不同的意义。“问和尚修道，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①”“师与密师伯过水次，乃问曰：‘过水事作么生？’伯曰：‘不湿脚。’师曰：‘老老大大作这个话。’伯曰：‘尔作么生道？’师曰：‘脚不湿’。②”或者说，在开悟前后虽同是一人，在心境上却又恍若隔世。开悟前只是一条曳尾于涂中的青蛇，开悟后却是遨游天宇的巨龙；开悟前只是一条摇尾乞怜的杂种狗，开悟后却是一匹桀傲不驯的金尾狮。在这里，生命犹如愉快的步行旅游，在一步一步的旅程中，单位时间内的审美体验增加了，生命力得到了正常的发挥，更犹如优美的生命咏叹调，它的每一个音符都闪耀着一星灼目的生命火花，它的每一节旋律都含孕着一股浓郁的生命情调，它的每一段乐章都流淌着一种灿烂的生命境界。这确乎是一种奇妙的转变。“虽获俗利，不以喜悦”，“虽处居家，不著三界，示有妻子，常修梵行，现有眷属，常乐远离，虽服宝饰，

① 《景德传灯录》。

② 《洞山语录》。

而以相好严身，虽复饮食，而以禅悦为味。”^①生活还是日常生活，可是却又在放射出逼人眼目的生命光芒。或许，这就是禅宗中著名的公案：“老僧三十年前参禅时，见山是山，见水是水，及至后来亲见亲识，有个入处，见山不是山，见水不是水，而今得个体歇处，依然是见山只是山，见水只是水。”或许这其中的哲理还是苏东坡讲得更为透彻？“庐山烟雨浙江潮，未到千般恨不消；及至到来无一事，庐山烟雨浙江潮。”不难看出，这时的现象界已是再造了的。昔日是“心迷法华转”，现在是“心悟转法华”，昔日是“世界之夜”，现在是“恬然澄明”，昔日是无味的散文，现在是迷人的诗篇。

由上所述，不难看出，禅宗“禅悦”心态与儒家“忧患”心态、道家“悦乐”心态有其深刻的一致之处，这当然是对生命、对人世的眷恋和瞩目。因此“禅悦”心态便从来不是“枯木死灰”而是花开草长、鸢飞鱼跃的生机盎然。笃信禅宗的苏东坡虽然曾经写下“人生到处知何似，应似飞鸿踏雪泥。泥上偶然留指爪，鸿飞那复计东西”、“人生如梦，一尊还酹江月”的禅意盎然的诗句，但不同时也曾经唱出“起舞弄清影，何似在人间”、“会挽雕弓如满月，西北望，射天狼”和“休对故人思故国，且将新火试新茶，诗酒趁年华”的既旷放豁达（道）又忧时忧国（儒）的人生抱负吗？禅意甚深的宗炳、倪雲林不也曾经留下“眷恋庐衡，契阔荆巫”、“余复何为哉，畅神而已”的人生感叹和“兰生幽谷中，倒影还自照，无人作妍媸，春风发微笑”的生命咏叹吗？然而它们毕竟又是不同的。“禅悦”心态到底是一种宗教体验。它不但超越出整个宇宙存在、整个人类存在，转而寻找“心生，种种法生；心灭，种种法灭；一心不生，万法无咎”的通往永恒本体的心灵路径，而且已经失掉了中国美感心态中气势宏伟、

^① 《维摩诘所说经》第一卷。

参赞化育的真谛，更浓郁地渗透了一种孤寂冷清的意味，走向轻灵、精致、小巧、淡远。谈得稍微具体些，“忧患”心态更为强调人与社会的统一，推誉“天行健君子以自强不息”的雄强。它以“风骨”胜，以“气”胜，即便是宇宙、历史、人生存在的探寻，也绝对没有超出“忧患”心态的襟怀和感伤。“禅悦”心态则强调一切空幻、短暂，人生如流浪在外，不知何去何来，从而高扬寂灭。“悦乐”心态更为强调人与自然的统一。“禅悦”心态并不如此。它不但没有像“忧患”心态那样走向实用心理，也没有像“悦乐”心态那样走向自我放逐心理，而是沉浸到一种心灵妙悟之中。“庄所树立夸扬的是某种理想人格，即能作‘逍遥游’的‘圣人’、‘真人’、‘神人’，禅所强调的却是某种具有神秘经验性质的心灵体验，庄子实质上仍执着于生死，禅则以渗透生死关自扬，于生死真正无所住心。所以前者（庄）重生，也不认世界为虚幻，只认为不要为种种有限的具体现实事物所束缚，必须超越它们，因之要求把个体提到与宇宙并生的人格高度。它在审美表现上，经常以气势取胜，以拙大胜。后者（禅）视世界、物我均虚幻，包括整个宇宙以及这种‘真人’‘至人’等理想人格也如同“干屎橛”一样，毫无价值，真实的存在只存于心灵的感觉中。它不重生亦不轻生，世界的任何事物对它既有意义也无意义，都可以无所谓。所以根本不必去强求什么超越，因为所谓超越本身也是荒谬的，无意义的。从而，它追求的便不是什么理想人格，而只是某种彻悟心境。庄子那里虽有这种‘无所谓’的人生态度，但禅由于有瞬刻永恒感作为‘悟解’的基础，便使这种人生态度、心灵境界比庄子更深刻也更突出。在审美表现上，禅以韵味胜，以精巧胜。”①……而在中国后期美感心态中，“据于儒，依于老，逃于禅”的“三教合流”成为主要态势。它

① 李济厚《禅意盎然》，《探索》1986年1期。

承续儒家“忧国忧民”和道家“山水悦乐”而又揉之以“心灵境界”，人际——山水——心灵三者融合为一个整体，其锋芒直指某种神秘的永恒本体。略显实在、固着、具体、结实的前期美感心态由是挥洒、散发乃至化解稀释开来，趋向空灵、飘渺、含混、冲淡，总之是趋向某种平和而淡漠、耐人长久咀嚼品尝的“韵味”了。

最后，还有一个问题要稍加说明。在一些同志的心中，道家、禅宗与山水自然的关系往往界限模糊，缺乏清晰的认识和理解。这在一定程度上会影响对“悦乐”和“禅悦”两种美感心态的认识和理解。确实，禅宗像道家一样对大自然充满了特殊的感情。

“天下名山僧占多”，在中国宗教中居重要地位的禅自然更喜爱栖隐山林。晋代僧人于法兰“性好山泉，多处岩壑”^①支昙兰“憩始半赤城山，见一处林泉清旷而居之”^②刘宋时代僧人昙谛同样“性爱山林”^③隋代僧人靖嵩“嘉尚林家，每登践陟”^④清初僧人智周“久厌城傍，早狎巨壑”^⑤……“吃茶吃饭随时过，看山看水实畅情”^⑥似乎人人都是“自然江海人”。而且禅的悟道也与山水自然密切相关。“青青翠竹，总是法身，郁郁黄花，无非般若。”^⑦“问如何是佛法大意？师曰，春来草自清^⑧”“问如何是天柱家风？师答，时有白云来闭户，更无风月四山流^⑨”，还有“吾心似秋月，碧潭清皎洁”，“不雨花自落，无风絮自飞”，“山花开似锦，涧水湛如蓝”、“雁度寒潭，雁去潭不留影，风

① 《高僧传》卷四。

② 《高僧传》卷十二。

③ 《高僧传》卷八。

④ 《续高僧传》卷十二。

⑤ 《续高僧传》卷二十三。

⑥ 《景德传灯录》卷二十二。

⑦ 《大珠禅师语录》卷下。

⑧ 《五灯会元》卷十五。

⑨ 《景德传灯录》卷四。

来疏影，风过竹不留声。”“掬水月在手，弄花香满衣。”如此这般，乍看去，与道家确有几分相似。然而却又毕竟大不相同。

在我看来，二者的根本区别在于禅宗强调“境由心设”。山水自然霎那间的纷藉，诸如荒城古渡、落日秋山、寒钟古寺、深林返景、幽篁青苔、暮蝉衰草……都是“心生，种种法生”的结果。“譬如工画师，及与画弟子，布采图众形，我说亦如是。彩色本无文，非笔亦非素，为悦众生故，绮错绘众象”^①因此自然山水并不是真实存在，而是禅宗“能画世间种种色故”^②。而道家则强调纯任自然，并不去人为造境，所谓“纵浪大化中，不喜亦不惧”。之所以如此，只要联想一下禅宗重视从花开花落，鸟鸣春涧的动的现象世界去领悟那“万古长空”的静的本体，从纷繁流走、灿烂美丽的实在的自然景色去达到“无心”、“无念”的空灵的永恒，最终“一刹那间妄念俱灭”、“消魂大悦”，沉入“禅悦”心态，就不难道破个中三昧。

这方面的代表，自然应推王维。唐代苑咸称王维“当代诗匠，又精禅理”^③，清代徐增称王维“精大雄氏之学，篇章词句，皆合圣教”^④，已故刘大杰先生称王维的作品是“画笔禅理与诗情三者的组合”^⑤，都是颇具识见之语。确实，王维特别喜爱描绘大自然中清寂空灵的山林、光景明灭的薄暮，塑造一种虚空不实、变动不居的境界。诸如“逶迤南川水，明灭青林端”，“湖上一回首，青山卷白云”，“白云回望合，青霭入看无。”但在这里山水自然都并非客观存在，而是“境由心设”的结果。正像王维自己讲的，“心舍于有无，眼界于色空，皆幻也。离亦幻也。

① 《楞迦阿跋多罗宝经》第一卷。

② 《大乘本生心地观经》。

③ 《全唐诗》第一二九卷。

④ 徐增：《而庵诗话》。

⑤ 刘大杰：《中国文学发展史》中卷第77页，1956年版。

至人者，不舍幻而过于色空有无之际。故目可尘也，而心未同。”^①因此，倒是清人赵殿成讲得更为贴切而令人信服：“右丞通于禅理，故语无背触，甜彻中边，空外之音也，水中之影也，香之于沉实也，果之于木瓜也，酒之于建康也。使人索之于离即之间，骤欲去之而不可得。盖空诸所有，而独契其宗^②”。

其实，在王维的山水观照尤其是山水诗中充溢着“禅悦”美感心态。不论是往往为人们所称赞的“动”与“静”的描写，还是数不胜数的对听觉、视觉的渲染，都如此。以“动”“静”为例。“木末芙蓉花，山中发红萼。涧户寂无人，纷纷开且落”，“人闲桂花落，夜静春山空。月出惊山鸟，时鸣春涧中”，“谷静惟松响，山深无鸟声”，“雨中山果落，灯下草虫鸣”，“野花丛发好，谷鸟一声幽”……纷纷藉藉的自然现象，闪烁明灭，折射出王维心中“毕竟空寂”的“禅悦”心态。《大般涅槃经》指出：“譬如山涧响声，愚痴之声，谓之实声，有智之人，知其非真。”“譬如山涧因声有响，小儿闻之，谓之实声，有智之人，解无定实”。这正是“动”“静”描写的出处和渊源。认清这一点，就很容易把王维描写山水自然中的“禅悦”心态的诗歌与道家“悦乐”心态的诗歌区别开。“采菊东篱下，悠然见南山”（陶潜）显然出之于“悦乐”心态，“相看两不忧，惟有敬亭山”（李白）显然也出之于“悦乐”心态。因为他们所描写的自然景色实在具体而主客融洽无间。即便是“桃花流水杳然去，别有天地非人间”（李白）也是如此。虽然它写的是空，但指向的仍然是实。而“行到水穷处，坐看云起时”（王维），虽然看去很有点“悦乐”意味，但毕竟仍是出之于“禅悦”心态。不仅仅如此，我甚至认为它典型地折射出“禅悦”心态的真谛。不妨看看清人徐增鞭辟入里的剖析：“行到水穷，去不得处，我亦便止。倘有

① 王维：《王右丞集》第19卷。

② 赵殿成：《王右丞集》卷首题序。

云起，我即坐而看云之起。……于佛法看来，总是个无我，行无所事，行到是大死，坐着是得活，……此真好道（佛）人行履，谓之好道不虚也。”^①毫无疑问，这当然就是我所讲的“禅悦”心态。

^① 徐增《唐诗解》第五卷。

第五章 浑沌世界

第一节 感知恐惧

作为美感心态的深层结构的中介，中国的集体感知同样颇值探讨。

正像本书曾经提到的，所谓集体感知，是指的某种共同的感觉方式和知觉方式。在心理学中，感觉一般是指外界事物对一种感觉器官的刺激作用引起的主观经验。它是大脑对直接作用于感觉器官的客观世界的对象和现象的个别属性的反映。而知觉则一般是对事物的各种属性，各个部分及其相互关系的综合的、整体的反映。它们之间的区别是显而易见的。例如，从生物进化的序列看，无疑地代表节肢动物发展阶段的知觉，要比代表环节动物发展阶段的感觉，要超越一个种系时代。从认识程序看，感觉先于知觉。再从感觉和知觉的认识特点和质的规定性看，感觉分析器的特点是单项性，知觉分析器的特点是多项性；感觉分析器在种系发育上适应于反映物质运动的某一特殊形态，而不提供其他运动形态，知觉是若干分析器系统协同工作的结果，因而是多项式的；感觉的质是发生学意义上的东西，知觉的质是分

析器的传导综合；感觉有直接性意义，知觉只有间接性意义；等等。但在日常生活中，感觉与知觉又是很难分开的，在审美中尤其如此。因此本书一般将二者并列，称之为感知。

感知显然是本我——超我——现实之间的中介。它是对本我的一种最直接、最迅速的调节。遗憾的是，过去的心理学很少把主体需要（动机）与感知联系起来加以研究。只是在近年来，二者的关系及其重要性才被日益注意到。舒尔茨在《现代心理学史》中谈到：“知觉研究的方法在近年来已有很大的改变。在所谓关于知觉的‘新看法’的支持下，从二次世界大战以来有着一种明显的趋势，即着重知觉的某些内部决定因素，如需要、价值观、态度和人格等因素。在此之前，传统的重点几乎只是集中在刺激情境的各个方面。”“知觉过程不再仅仅被认为是感觉印象的结合，而感觉印象则是从刺激的组织或过去经验获得其意义的。现在认识到动机的、情绪的和社会的因素，不仅在决定一个人感知对象时有影响，而且也影响到他用以感知对象的方式。”“知觉愈来愈被看作人与其经验世界相互作用中的一种重要过程。”^①

感知的调节作用其实很容易得到证明。心理学中曾经进行过大量的“剥夺试验”。据研究，每比特（bit，十分之一秒）就是人脑的一个“经验框架”。在这个时间内人脑可以接受一千信息单元。人每天平均眨眼五万余次，网膜拍摄五万余幅次，以极其广博众多的视觉图象实现着“刺激力向意识事实的转化，”从而维持着人这个“巨系统”的动态平衡。在丰富的感觉中，对人的智力有不寻常的影响，主要是引起大脑皮质密度增大，和脑胆碱酯酶的增强，显然甚至有某种训练的迁移来迎接新的任务，即在对待新任务时的一种提高的智力。“随着有关非常微弱的视觉、听觉、触觉和其他外受刺激的反应的研究，关于人完全需要相当

^① 舒尔茨：《现代心理学史》第262页，人民教育出版社1985年版。

复杂的连续传递信息系统这个问题已经有所意识了。人好像是淋浴在感觉刺激的海洋之中，缺少了它，人就不能有正常的作用。”

“正常机能依赖于感觉成分的总和和平衡两方面。这些感觉成分在连续不断地敲打着许多感官的大门。”^①但一经“感知剥夺”之后，则发生了完全相反的变化，引起了大脑皮质密度的缩小，并降低了脑胆碱酯酶（它能保持神经冲动的正常传递）的活动作用，人的大脑智力受到了破坏。“感官的大门”一旦停止了“敲打”，就意味着“刺激力向意识事实的转化”这种正常的、神圣的职能停滞了、破坏了。“一个高等动物的神经系统是用来应付周围环境的，有一个最佳时期、状态。”^②人脑按其作为动态系统的本质来说，是喜欢矛盾和冲突的。任何动物为了正常发展都需要有各种感觉刺激，正像它需要食物和水一样。……机体喜欢被打扰（例如一部兴奋的小说，爬山等等）。而且确实如果不这样，他们就不可能正常充分地生活。特别是在早期生命塑造期，在他们的环境中必须有大量的刺激作用。如果没有，机体就有可能永远停留在不成熟阶段。不但是“感知”的“剥夺”，即便是感知的“削弱”，也会造成生命个体的终生缺陷，影响生命的正常进程和机能的成熟，甚至连指挥生命奋进的内驱力，也因之而消逝。^③

不难看出，感知的调节作用是一种生理和物理的过程，例如色彩感知问题。心理学家们的实验证明，那些强光照射下的色彩，高饱和度的色彩以及磁波较长的色彩都能引起高度的兴奋和造成强烈的刺激。像一种比较明亮的和比较纯粹的红色就比一种暗淡的和灰色较大的蓝色活跃得多。法国心理学家弗艾雷（Fere）在

① 墨菲：《近代心理学历史导引》第458页，商务印书馆1982年版。

② 汤普森等主编，《生理心理学》第373—374页，转引自劳承万著《审美中介论》一书，上海文艺出版社1986年版。

③ 本段系参照劳承万同志《审美中介论》一书有关内容写出，谨此致谢。

试验中发现，在彩色灯的照耀下，肌肉的弹力会增加，血液循环会加快，其增加的程度以“蓝色为最小，并依次按绿色、黄色、桔红色、红色的排列顺序逐渐增大。”另一位心理学家古尔德斯坦在观察中也发现，那些因患大脑疾病而丧失了平衡感的病人，当让他们穿上红色的衣服时，就会变得头晕目眩，甚至有跌倒的危险。但是当给他们换上绿色的衣服时，这种症状便很快消失了。经过多次试验之后，他得出结论说：凡是波长较短的色彩，都会引起收缩性的反应，凡是波长较长的色彩，都会引起扩张性的反应。“在不同的色彩的刺激下，整个机体或是向外界扩张，或是向中心部位收缩。”这当然意味着全人类的感知中的某种共同性、恒常性。不过，这只是问题的一个方面，更重要的是，从另一个方面看，感知还是一种心理和文化的过程。正像康德所敏锐观察到的：“经验就是现象（知觉）在一个总识里的综合的连接，仅就这种联结是必然的而言。因此，一切知觉必须被包摄于纯粹理智概念下，然后才用于经验判断。在这经验判断里，知觉的综合统一性是被表现为必然的、普遍有效的。”^①因此，人类感知中又潜在着某种个体的或集体的历时性和选择性。就后者而论，不同文化心态的选择使得人类的感知被赋予了某种特定的心理体验和文化意蕴。再来看色彩感知问题。同一色彩在不同文化心态看来，其心理体验是可能有所不同甚至截然相反的。“克拉因色彩感情价值表”和“大庭三郎色彩感情价值表”，恰恰详谳展示了西方和东方在感知上的巨大区别。原因何在？有人归之于东西方的不同生理感受，其实不然。像白色，从物理性质上有其二重性，一方面是光谱上所有色彩加到一起后形成的一种最完满的统一体，另一方面又是因缺乏色彩和缺乏多样丰富性而造成的一种色彩。因此，它给人的生理感受就可能也有两种。在此基础上的心理体

^① 康德：《未来形而上学异论》第70页，商务印书馆1982年版。

验自然也就不同。既可以是一种生活已经达到高度完满的体验，也可以是一种尚未进入生活的纯洁和幼稚的儿童和女性的体验，既可以是一种丰富性的体验，也可以是一种虚无的体验。究竟产生哪种体验，则不能不决定于特定文化心态的选择（这种选择当然是直捷的、当下即得的。其中的历史积淀过程，本书无法展开讨论。）白色在西方文化心态中，之所以会产生一种纯洁的心理体验，在中国文化心态中之所以会产生一种悲哀的心理体验，或许应作如是观。

这样，集体感知的问题就应运而生。它是在一定文化心态基础上所产生的一种共同的感知方式和心理体验。共同的客体结构、生理结构与不同的文化心态结构相结合，会产生不同的集体感知，从而成为对不同的社会本我——社会超我——社会现实之间的激烈冲突加以调节的中介。那么，中国的集体感知的特点是什么呢？

在中国的自我萎缩的内倾文化心态基础上产生的，是一种自我萎缩的集体感知，恰恰与西方在自我扩张的外倾文化心态基础上产生的自我扩张的集体感知遥遥相对。本书把前者称之为“感知恐惧”，把后者称之为“感知信赖”。

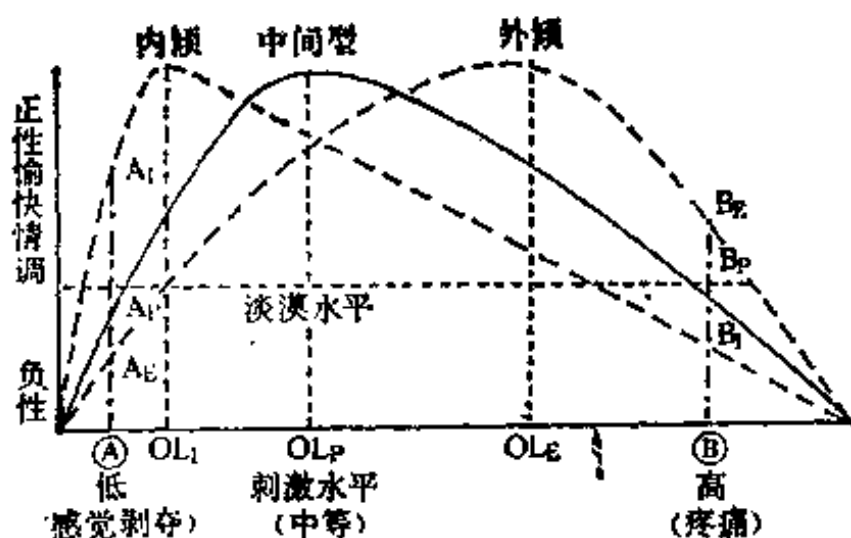
在中国人看来，大千世界是一个大化流衍的生命整体。“乾道变化，各正性命，”“物各自然”，“自本自根”。“鳧胫虽短，续之则忧，鹤胫虽长，断之则悲。”这世界，毋庸划分毋庸界定更毋庸剖解。“是非之彰也，道之所亏也。”概念、逻辑、思辩，任何刻意的追求都可能阻碍大千世界的自由兴作和天机完整。因此，他们对自身的感知充满了不信任感。他们不相信自身能够把握三维的物象空间。“横看成岭侧成峰”的苦恼，“封死则道亡”的不安，犹如一道浓重的阴影，始终笼罩在中国人心头。在感知恐惧中他们转向了“心眼”、“心耳”，所谓“肉眼闭而心眼开”，“官知止而神欲行。”感知中的恐惧、苦恼和不安，

完全是妄自尊大地相信感官的结果，一旦凭藉“心眼”、“心耳”去拥抱“未始有物”的大千世界，则不仅能够“上下与天地同流”，而且能够化解躁动不安的恐惧心态。这样，感知恐惧在推动着中国人远离规定世界解释世界理解世界的路径的同时，也远离了否定世界逃避世界自绝世界的路径。感知恐惧使中国人跃身大化，拥抱万物，走向“天人合一”。而在西方人看来，偌大世界是完全可以凭藉人为秩序、思辩、概念、逻辑去把握去占有去征服的。他们对自己感知三维的物象空间的能力充满了自信。这样，集体感知上的巨大差异，就不能不导致中西方最终截然对峙的两个感知世界。不难看出，在感知方式上，中国是否定的、消极的、被动的，西方是肯定的、积极的、主动的，在感知内容上，中国是横向展开，注重把握事物的关系、功能、结构，西方是纵向展开，注重分析、推理、归纳、实验，在感知特色上，中国是伦理的，多为价值评价，西方是认识的，多为客观认知，在感知结果上，中国是转向体验，西方是转向动作。等等。总而言之，假如说西方的感知世界是一个“人皆有七窍，以视听声息”的理性世界，那末，中国的感知世界则是一个“人皆有七窍，以视听声息，此独无有”的浑沌世界。（中西方的感知世界，是一个颇具魅力的课题。深入加以考察，不难发现诸多有趣的现象。例如，在西方，苹果从树上掉下来，引起很多人的注意，亚里斯多德由此想到了苹果和星球间的相似性，牛顿由此联想到“为何重物脱离支撑后往下掉。”但在中国这种现象却从未引起注意。孔子学富五车，却连早上的太阳大还是中午的太阳大这样的问题也不屑思索。再如西方的住房划分得十分精细，寝室、书房、育婴室、客厅等，中国的住房却往往不做上述划分。西方的椅子，不论高低、大小，靠背、扶手都十分适宜人体的各部分的特性，沙发更能够随遇而安，适宜于任何一个人的屁股、腰肢、脊背和手臂，但中国的“八仙椅子”却很不适体，坐上去很不舒服。再

如西方有背包、提兜、皮箱等供旅行时视情况不同去使用，但中国在外出旅行时却统统是挎一个作用十分模糊的包袱在背上。再如西方的钢笔、茶杯都是精细地适合于人的手和口，中国的毛笔和茶杯只是约略地适合。西方的皮鞋十分适足，左右也有分别，中国的草履、木履不但十分不适足，且左右不分。西方的服装是量体裁衣、胸、腰、臀均十分贴切，无多余的布。中国的服装则是不量体裁衣，腋下、裤裆处重重叠叠的余布极多，等等。）

其实，中西方宏观的历时的集体感知方面的巨大差异，也完全可以从微观的共时的个体感知方面的巨大差异角度去证实。在对个体的内倾、外倾型人格的研究中，心理学研究已经取得了大量成果。从感知角度讲，内倾型人格的感知萎缩，厌恶刺激，耐感知剥夺，视后象长，兴奋强，抑制过程出现得慢，表现得弱，持续时间短，外倾型人格的感知扩张，喜欢刺激，不耐感知剥夺，视后象短，兴奋弱，抑制过程出现得快，表现得强，持续时间长，等等。下图主要根据艾森克及培特利等感觉阈限的实验材料。此图详细说明了，从无刺激（感知剥夺）到最大刺激量之间，各种类型的被试者所感觉的不同情况，横坐标表示感官刺激的程度，从左端的无刺激（感知剥夺）到右端的最大刺激（疼痛刺激）。纵坐标表示伴随不同水平的刺激引起的快乐情调，即舒适感，从最强的负性情调到最强的正性情调。负性情调就是感觉极不舒服或疼痛，企图逃避，要求终止刺激，感到厌恶痛极；正的情调就是觉得极度愉快，愿意延长刺激或增加刺激，感到如胶似漆不能脱离。在正负情调之间有一个“淡漠水平”，表示被试者即不渴求也不躲避刺激。此时对被试者来说完全超于中性状态。假如一个被试者在连续不断的刺激之下，那么通常在实验心理学中提到的适应—抑制就相应地出现了，即被试者接受的有效的刺激量就减轻了。这也就表现了每人的个体差异。内倾者感觉阈限低，对连续刺激产生的适应—抑制少，即不易适应；外倾者感受阈

限高，对连续性刺激产生的适应—抑制较多，即较适应。看起来似乎任何水平的刺激量对内倾者来说都是更为有效的。



图中的OL表示最佳刺激水平。I表示内倾，E表示外倾，P表示中间型。从它们的横坐标上的位置看，最佳水平显然有顺序增高的不同。图中横坐标上(A)及(B)两点各表示较低的及较高的刺激水平。从这两点画两线与纵坐标并行。这里表示了同一刺激量引起的不同情调。刺激强度在(A)的位置时，内倾者感到正的情调(A_I)外倾者则感到负的情调(A_E)，中间型居两者之间，但也偏于负的情调。刺激强度在(B)的位置时，内倾者感到负的情调(B_I)，外倾者感到负的情调(B_E)，中间型居两者之间，但也偏于负性情调。毋庸多言，这种内、外倾人格的不同感知特点是与中西方不同集体感知的特点严密对应、十分神似的。换言之，这种微观的共时的个体感知方面的巨大差异恰恰从逻辑浓缩的角度对中西方客观的历时的集体感知方面的巨大差异作出了令人信服の説明。

人们当然会对中国的感知恐惧的产生颇感兴趣。然而这个问题是如此之大，以致任何论述都可能挂一漏万。为了考察中国的

感知恐惧的产生，我们有必要重新回顾中国的“社会现实”和“社会超我”的种种特点，更有必要对原始余绪——尤其是原始感知的深刻影响给以高度重视。《原始思维》一书作者列维—布留尔指出：原始人丝毫不像我们那样来感知。对原始人来说，纯物理的现象是没有的。流着的水，吹着的风，下着的雨，任何自然现象、声音、颜色，从来就不像被我们感知的那样被他们感知着，也就是不被感知成与其他在前在后的运动处于一定关系中的或多或少复杂的运动。物体的移动当然是靠那些与我们相同的感觉器官来感知的；熟悉的物体是根据先前的经验来认识的；简言之，感知的整个心理生理过程，在他们那里也和在我们这里一样。然而在原始人那里，这个感知的产物立刻会被一些复杂的神秘意识包裹着。原始人用与我们相同的眼睛来看，但却用与我们不同的意识来感知。这种意识就是对外在自然的恐惧。正像梯布鲁斯（Tibullus）讲的：“上帝在人间制造的第一种东西就是恐惧。”席勒也讲过：人类收获的第一个果实就是恐惧。例如画像，在原始人的感知中，被认为是具有生命的，与原型同一的。一个曼丹人说：“我知道这个人把我们的许多野牛放进他的书里去了，我知道这一点，因为他作这事的时候我在场，的确是这样，从那时候起，我们再也没有野牛吃了。”又如对影子、名字的感知，原始人往往也把它们与生命实体融为一体。梦也是如此。原始人能够把在梦中获得的感知和在清醒时获得的感知区别得十分清楚，但又并不认为前者是虚幻可疑的，相反却认为它是对外在自然中的神秘力量、神秘本质的清晰感知。这样一种原始的神秘感知在中西方是一种轻重不同的普遍存在。但西方进入文明社会后，包裹着感知的神秘的恐惧意识被彻底剥离开来，感性世界呈现出其本来面目。中国则不然。进入文明社会后，这种神秘的恐惧意识不但没被剥离，反而被保护了下来，在中国人文化心态中潜存着的可道之道非常道，可名之名非常名的苦恼和“封死则道亡”的恐

惧，还有“无知”、“无为”、“无我”、“心斋”、“坐忘”以及“官知止而神欲行”的态度，都只不过是原始神秘的恐惧意识的文明表述。

第二节 空灵的时空

中国的感知恐惧一旦进入审美系统，其鲜明特色尤其令人瞩目。

客观的生活信息首先是以感觉和知觉的形式出现的，这种感觉和知觉是生理的和物理的，也是心理的和文化的。它所反映的是事物的物理属性。但是文学创作不是生理的、物理的，也不仅仅是心理的、文化的，更是审美的。审美系统中的感知活动既有同普通感知相似的地方，又有与它不同的地方。同普通感知活动相同的地方在于，它同样也是一种积极主动的活动，其中同样也包含着选择、解释作用和情感作用。同普通感知活动不同的地方在于，它并不与实用目的联系在一起，而是与以情感方式为核心的情感、想象、理解联系在一起。如果对象的外在形式合乎情感方式，对象本身的感性形态——形体外貌、色彩线条等——就会获得充分的注意、观察、揭示和暴露。这种注意和观察不是一种认识和判断，而是内在情感方式与外在形式结构的契合，因为它并不满足于判断出这是一棵树，那是一座房子，这是一个人，那是一个动物。它不是按照人和非人、动物和植物、有机物和无机物、有用之物和无用之物去对各种事物归类，而是按照它们的形式中揭示的情感表现性去对它们分类。在以情感方式为核心的情感、想象、理解的作用下，生活的信息转化为艺术的感知。艺术的感知是经过作家的情感、想象、理解所选择、统摄、同化了的感觉和知觉。作家的情感、想象、理解不能同化的生活信息被排除了，与作家的情感、想象、理解相近的生活信息被接纳了，与

作家情感、想象、理解相符的生活信息被强化了。在作家情感、想象、理解的组织下，生理的物理的感知发生了变异，产生了“误差”，而这种“误差”，正是艺术魅力的由来。

同样的生理感知，在不同的情感、想象、理解的作用下，显然会分化为不同的感知。不同的个体会分化出个体的感知，不同的民族也会分化出集体的感知。关于前者，人们研究的较为详细，但关于后者，人们却令人遗憾地研究甚少。其实，它实在太重要了。正像勃兰兑斯描述的：“法国人通常在观察中寻求诗意，德国人在强烈的感情中寻求诗意，而英国人则在丰沛的想象中寻找诗意。”在这个意义上，我们不妨说，并非一个民族的生活领域有多宽广，艺术的内容领域就有多宽广，而是一个民族的感知所达到的领域有多宽广，艺术的内容领域就有多宽广。李泽厚曾大声疾呼：“感知本身可以创造和引向一个独立的审美世界，这里面大量的研究工作需要去做。”^①的确，不论是个体感知，还是集体感知，都如此。

具体而论，作为“创造和引向一个独立的审美世界”的集体感知，中国的感知恐惧又有其特色。同西方的感知信赖一样，进入审美系统的感知恐惧同样是感知同情感、想象、理解三者的融合。它们互相渗透、互相融合，而不是各自独立、互不联系和泾渭分明的。当主体进入审美系统后，四种要素便进行积极调整和组合。感知是导向审美经验的出发点和归宿，理解为它指明了方向，想象为它开拓了天地，情感为它提供了动力，这样当最终形成的结构与外在结构达到契合，外在结构似乎就变成了一种富有生命活力的东西，它会反转过来促进刚刚组成的内在结构的巩固和保持，从而产生一种愉悦。然而，中国的感知恐惧与西方的感知信赖又并不完全相同。这种不同集中表现在内在结构中四种要素的

^① 李泽厚：《美学的对象与范围》，载《美学》第3辑。

不同调整和组合。西方的感知信赖中，认识的要素起作用偏大，它在情感的推动下，每每压倒了感知，甚至每每从感知框架中逸出，去直接探索外在对象的分类和规律。中国的感知恐惧中，想象的要素起作用偏大，它在情感的推动下，每每使感知到的外在对象产生较大的变形、浓缩，使之成为一个独立的可容栖身的世界。相比之下，西方很有些驰于无极，一往不返。而中国却是“身所盘桓，目所绸缪，”于一丘一壑、一花一鸟的有限中见到无限，但又于无限中回归到有限，栖身于有限。这样，不仅“路修远以多艰”，而且“刘郎已恨蓬山远，更隔蓬山一万重。”感知方面的无能为力，教人仓皇延宕，徒乎无奈，干脆“官知止而神欲行”，退居到内心深处，“万物皆备于我矣，反身而诚，乐莫大焉，”于是网罗山川于门户，饮吸无穷于自我，“天地入吾庐”，“日月近雕梁”。然后心安理得地“神游”、“卧游”，所谓“虽不能至，心向往之。”而这就与“一日三省吾身”的道德人格完善和“心斋”、“坐忘”、“澄怀味像”、“万物归怀”的旷达和通脱等自我萎缩的内倾文化心态，深刻地趋于一致，正像西方在无穷空间而前不是泯灭主客体界限，纵身大化、与物推移，而是把无穷空间作为征服的客体，因而与他们的自我扩张的外倾文化心态深刻地趋于一致。

不妨看看中国的空间感知和时间感知。作为最为深层同时又是最为原始的存在，毫无疑问，它们遮蔽着同时又呈现着中国集体感知的秘密。

先谈空间感知。在西方人看来，空间是一个脱离具体物质形态的一个容器，一个箱子，或者一个真空。其中的物质统统都是有形有状，有一定的位置、序列和边缘的质点和刚体。因此，它是机械论的又是结构论的，是绝对的又是共时的，往往成为吸引人们好奇心和征服欲的动力。中国却不然。“天了无质，仰而瞻之，高远无极，眼瞀精绝，故苍苍然也。日月众星，自然浮生于

虚空之中，其行止皆须气焉。”^①首先，这空间是无限的，没有边界的。用庄子的话讲，是“远而无所至极”。其次，这空间不是容器、箱子或真空，而是“其中有物”、“其中有象”、“其中有信”的“气”。“太虚无形，气之本体”，“气泱然太虚，升降飞扬，未尝止息。”显而易见，中国人眼中的空间是“虚而不屈，动而愈出”的。它是控制论的又是发生论的，是相对的又是历时的。这样，浩淼的空间不能不使中国人为之茫然。他们对外在物象的空间关系流露出缕缕把握不定的困惑和忧虑，因而不愿也不能去摹写外物的准确的空间位置，而是“藏天下于天下”，“万物万化，亦与之万化，化者无极，亦与之无极。”相比之下，西方是以观察者为中心，中国是以空间自身为中心；西方是因果关系，中国是同步关系；西方是主动的，中国是被动的，（“无为而无不为”）；西方是“以小观大”，中国是“以大观小”；西方是“由近及远”，中国是“由远及近”；西方是单向推理，中国是多向呈现；西方是焦点透视，中国是散点透视……等等。因此中国的空间不是几何学的复制性的科学空间，而是诗意浓郁的创造性的艺术空间，趋向着音乐世界，渗透了时间节奏。正像宗白华深刻指出的：“我们的空间意识的象征不是埃及的直线甬道，不是希腊的主体雕像，也不是欧洲近代人的无尽空间，而是萦回委曲、绸缪往复，遥望着一个目标的行程（道）！我们的宇宙是时间率领着空间，因而成就了节奏化、音乐化了的‘时空合一’。”^②

以透视问题为例。焦点透视把一切视线都集中在一个焦点上，借助观者的联想，就能在空中再现出物象空间的三维性质，对焦点透视的遵循，使西方人总是站在某一固定点上观察事物，对物象的空间关系作直线的、因果律的追寻。在一个近立方体的画幅

^① 《晋书·天文志》。

^② 宗白华：《美学散步》第89页，上海人民出版社1981年版。

里，可以由无数根直线连接各个物象的位置，最后显示一个维形的透视空间，由近及远，由小至大，层层推进。画家的感知被向深空里直线掘进的焦点（维点）系住，于是驰情入幻，往而不返。这种对空间的无畏无惧，是以西方的感知信赖为基础的。由此，西方人固执地认定各种数比关系和几何秩序是自然固有的性质，而不是我们描述自然框架的一部分。因此，西方的空间是建筑性的、纵横线组合的可留可步的空间，绝对的、静止的、不能变化的空间。与时间无关，且与之对峙。阿恩海姆评价说：焦点透视是“视觉想象的产物”。“这一新的发现无疑等于宣告，人类所进行的一切成功的制造，充其量也不过是对自然进行的准确的机械复制罢了。”“从理论上说，这是人类理性向准确的机械复制的投降。”^①中国却把空间看成一个整一的有机生命体，在“物各自然”天机完整的纯粹的经验事实中，没有离开空间的时间，也没有离开时间的空间，它们是互融互汇、互相渗透的。时间的节奏（一岁十二月，二十四节）率领着空间的方位（东南西北），构成中国整一的宇宙观。这种对时间的高度重视，使中国人不相信物象空间的三维性质，不相信能由二次元平面加以再现。他们的目光是随着时间的运动左右游移、上下漂浮的，他们唯恐直线的知识界划会破坏宇宙的时空合一的生命节奏和内在和谐，因此，他们绸缪往复，盘桓回旋，犹疑不决，不知站在什么角度再现，如何再现这混茫纷纭，裹挟在时间之流中的万物万象，“封死则道亡”的恐惧始终折磨着他们，应运而生的，是中国的“散点透视”“中国画的透视法是提神太虚，以诗人的眼睛去鸟瞰整个律动的大自然，他的空间立场是在时间中徘徊移动，游目周览，集合数层与多方的视点谱成一幅超象空灵的诗情画境”。^②可见中国人的空间感知中很少有形而上的焦虑和直线追寻的痕

^① 阿恩海姆·《艺术与视知觉》第394页，中国社会科学出版社1981年版。

^② 宗白华：《美学散步》第89页，上海人民出版社1981年版。

迹。他们不是戡天役物地从固定的角度对物象的空间作几何秩序的直线追寻，而是在时间中徘徊移动，游目周览，用“三远法”采取多重透视和回旋透视，以流动转折的视线，俯仰往返，由高至深，由深转近，再延向平远。中国人对物象空间在不同时间中的感知经验面都一视同仁的抚摸之，眷恋之，刻刻用心，处处留连，在这样的时间捕捉中，物象空间的每一面都同时出现。在这方面，最具代表性的当然是王维的《终南山》。从作品中可以清晰地把握到中国人那特有的空间感知的特色：

太乙近天都
连山到海隅 } (远看、仰视，整体呈示。瞬间一)

白云回望合 (从山里走出回头看，烟霞锁断。瞬间二)

青霭入看无 (走向山时看，写感觉真实。瞬间三)

分野中峰变 (在最高峰俯看。瞬间四)

阴晴众壑殊 (深远，高空俯瞰或同时在山前山后看。瞬间五)

欲投人处宿
隔水问樵夫 } (平远，下山后附近环境的呈示。瞬间六)

对此，日本金原省吾称之为“行动性的远近法”，法国查里·布吕称之为“眼睛的遨游”，中国人自己则称之为“游目骋怀”、“目想”。总而言之，都注意到了其中视觉扫描中的时空转换这一根本美学特征。而“散点透视”的结果，是使立体的、静的空间失去意义，不复是位置物体的间架，最终造成了含蕴微茫、诗情画意的“灵的空间”。

相比之下，时间感知或许更为复杂，同时也更为饶具兴味。人类心灵深处，潜存着对“时间——存在”的亘古的忧患与恐惧。因此在感知过程中，时间远不是事物的客观延续，远不是理所当然的，漠然无关世事的某种量度，而被罩上了浓郁的人生色彩和一去不返的生命焦灼。雪莱“噢！世界！噢！生命！噢！时间！”的吟咏，孔子“逝者如斯夫”的喟叹。不就正是这一情景的真实

写照吗？在我看来，假如空间感知是对外在生命的征服，那末时间感知则是对内在生命的征服。“天与地无穷，人死者有时，操有时之具而托于无穷之间，忽然无异骐驎之驰过隙也”。时间感知正是这种惶恐与不安的千古大谜的化解。

或许也正是因此，才深刻地呈现出中西方的鲜明分野。看来，西方对外在生命的征服要远远超过对内在生命的征服。“高耸而下垂威胁着人的断岩，无边层层堆叠的乌云里挟着闪电和雷鸣，火山在狂暴肆虐之中，飓风带着它摧毁了荒墟，无边无界的海洋，怒涛狂啸着，一个洪流的高瀑，诸如此类的景象，在和它们相较量里，我们对它们抵抗的能力显得太渺小了”。^①这种主要来自空间对象的惶恐与不安，与西方自我扩张的外倾心态互为表里。而在中国，却是对内在生命的征服要远远超过对外在生命的征服。“念天地之悠悠，独怆然而涕下”。这种从空间的“天地”迅即转向时间的“悠悠”的惶恐与不安，在中国是屡见不鲜的。“黄河走东溟，白日落西海，逝川与流光，飘忽不相待”（李白），
“性命苟不存，英雄徒自强。吞声勿复道，真宰意茫茫”（杜甫），
“努力加餐饭”的劝慰、“奄忽若飘尘”的命运、“朝夕有不虞”的感伤、“终身履薄冰”的凄凉，以及数之不清的日月星辰、大河流水、天涯日暮、露水秋草、落花古木、白发霜鬓、荒台废墟、更声漏滴……都因为浸染在时间之流中，而有了永恒的魅力。当然可以断言，这种主要来自时间对象的惶恐与不安，同样是与中国自我萎缩的内倾心态互为表里的。

即便同为时间感知，中西方仍然有其不同。在西方人眼中，时间往往是与个体联系在一起。“‘个人’、‘命运’、‘时间’在此变成了同义语”。因此他们往往以因果关系的角度去感

^① 康德：《判断力批判》上卷第101页，商务印书馆1965年版。

知时间，从偶然性的角度去感知时间，从个体的角度去感知时间，从变化的角度去感知时间，从死亡的角度去感知时间。这样，正如空间感知被西方人体验为一种积极的崇高感，时间感知在这里被西方人体验为一种前者的补偿形式，体验为一种消极的崇高感。车尔尼雪夫斯基所说的：“然而要是这种事物在我们看来不是永久的，而是要毁灭的，那么我们就会产生这个念头：时间，这是无穷的奔流，这是吞噬一切的无底洞——这正是时间方面消极崇高的形式。”^① 正是指的这一情况。“我看著自身不断地流走，没有一刻我不看著自己顷刻被吞没。但既然主把他挑选的人置于永不沉沦的地步，我确信在无数的巨浪中我将活下去”。这诗句活画出了西方人在时间之流中的恐惧与战栗。中国的时间感知有所不同，中国人是把时间放在宇宙中去感知，放在整体的必然性中去感知，也就是从生命的角度去感知，从延续的角度去感知，所谓“安时处顺，哀乐不能入也”。中国人似乎意识到了“个体——时间”是焦虑、惶恐和不安的根源，因此才把自己的感知固执地保持在原始意味颇为浓重的“生命——时间”的基础上。换言之，对时间，假如西方是“自其变者而观之”，中国则是“自其不变者而观之”。这样，个体的生命虽仍是一次性的，时间虽仍是一去不返的，但一旦从生命的角度理解个体，从永恒的角度理解时间，人生就变成了生命本体论意义上的“在”或者“有”，以时间为象征的内在生命因此也就被成功地征服了。正像维特根斯坦后来所领悟到的：“如果把永恒理解为不是无限的时间的持续，而是理解为无时间性，则现在生活着的人，就永恒地活着”。^② 说到底，这其实就是以不感知为感知（“藏天下于天下”）；使感知主体成为“无意志的、无痛苦的、无时间的主

^① 车尔尼雪夫斯基：《车尔尼雪夫斯基论文学》中卷第53页，人民文学出版社1965年版。

^② 维特根斯坦：《逻辑哲学论》第96页，商务印书馆出版。

体”（叔本华语）。“夸父逐日”描述的或许就是中华民族的这一幻想？这位“不量力，欲追日影，逮之于禺谷”的英雄，或许就是希望通过与太阳（时间）的认同而沉入宇宙的生命律动吗？“纵浪大化中，不喜亦不惧。应尽便须尽，无复独多虑”（陶潜），“行到水穷处，坐看云起时。偶然值林叟，谈笑还无期”（王维），这种“但知日暮，不辩何时”“叩舷独啸，不知今夕何夕”的“无意志的、无痛苦的、无时间的主体”存在，或许不也正是以“心眼”去感知“生命——时间”的必然结果吗？因此，虽然是“生者百岁，相去几何？欢乐苦短，忧愁实多”，却又能够“倒酒既尽，杖藜行歌”，“逍遥逸豫，与世无忧”；虽然是“人生不满百，常怀千岁忧”，“出郭门直视，但见丘与坟”，却又能够“囊括大块，浩然去溟滓同科”。“余家深山之中，每春夏之交，苍藓盈堵，落花满径，门无剥啄，松影参差，禽声上下。午睡初足，旋汲山泉，拾松枝，煮茗茗啜之。随意读《周易》、《国风》……陶杜诗、韩苏文数篇。从容步山径，抚松竹，与麋犊共偃息与长林丰草间，坐弄山泉，漱齿濯足……归而倚杖柴门之下，则夕阳在山，紫绿万状，变幻顷刻，恍可人目。牛背笛声，两两来归，而月印前溪矣”^①这正是典型的中国人所感知并体验到生命的诗情。在这里，时间被空间化了，对时间的恐惧最终消溶于自然，消溶于空间的纯粹经验世界之中了。

进而言之，时间感知其实是中国美感心态的深层结构中最为核心的问题。为什么这样讲呢？本书认为，假如说西方美感心态是审美认识论的，关注的是思维与存在的关系，是实在论，是存在论，那末中国美感心态则可以說是审美人类学的。它关注的是有限与无限的关系，是价值论，是生存论。因此，中国美感心态并不是意在证明或者发现某一外在世界，而是意在设立或者创造

^① 罗大径：《鹤林玉露》丙编第4卷。

一个内在世界。这世界是有限生命的超越，是生存的价值和意义，是人生的诗意的根据，是藉以安身立命的梦想和自我拯救的神话。……就是这样，有限与无限，外在世界与内在世界、生命与永恒，人生与诗，所有这些人类在深思熟虑中所必然遇到的严峻提问，都被中国美感心态自觉不自觉地推上了美学的祭坛。那么，超越迷津的索桥栈道安在？通向“天地之根”的路径安在？时间，只有时间，不过，还要再强调一次，这里的时间不是西方人眼中的与自然实在密切相关的时间，不是现实性的客观刻度。它是内在的、主观的，是人类生存的根本设定。读者不难推想，在这里时间不是一个实在论或者存在论意义上的概念，而是一个价值论或者生存论意义上的概念。因此，假如我们能够诗化时间、美化时间，显然就能够诗化人生、美化人生。假如我们能够毅然终止客观的时间而代之以一种被深刻体验过的主观时间，就不难在生命的直观中主动建构起一种心理境界、意义境界。这境界不是实体，也不是实体的属性，而是一种心理本体，一种“不朽感”。正是它，把有限导向了无限，把外在世界导向了内在世界，把生命导向了永恒，把人生导向了诗。或许，这就是中国美感心态的深层结构的最为深层的秘密？

第三节 抽象与移情

这样，中国的感知恐惧就形成了自己的美学特征——抽象，犹如西方的感知信赖形成了自己的美学特征——移情一样。对此，西方的荣格和沃林格曾作出过极具启迪的研究，颇值借鉴（参见《美学新潮》第一辑荣格的文章，恕不一一注出）。

荣格指出：“不同的人感受艺术与美的方式是如此之不同，以致有的人根本不会经由这种方式被打动。审美态度当然也有无数个人的特性，其中有些甚至是独一无二的。但却有两种基本的，

彼此相对待的形式。沃林格把它们说成是抽象和移情。”所谓移情，冯德把它看作是基本的同化过程，因此它实际上是一种知觉过程，其特征是：经由情感，某些重要的心理内容被投射到对象之中，以便对象被同化于主体并且与主体结合到这样一种程度；以致他觉得他自己仿佛就在对象之中。立普斯的解释也很具西方特色：

“一当我将自己的力量和奋求投射到自然事业上面时，我也就将这些力量和奋求在内心激起的情感一起投射到了自然之中。”不难看出，感知的移情态度显然是将感知的主动性和积极性推进到了极点。“这样，所谓移情，实际上是外倾的一种形式。……在西方，长久的传统已经把自然美和逼真奉为艺术美的标准，因为一般说来这也就是希腊罗马艺术和西方艺术的标准和基本特征……然而无疑也还存在着另一种艺术原则，存在着一种与生命相对抗，否定生活意志，却仍然提出对某种要求的样式。当艺术创造出来的是否定生命的、没有生气的、抽象的形式时，也就不再有任何来自移情要求的创造意志。现在的问题毋宁是一种直接反对移情的需要，也可以说，是一种压抑生命的倾向。”虽然看来荣格并不懂东方艺术，但作为它的根本特点，他毕竟是把握到了的。

颇具趣味的是，两种感知态度的心理前提何在？沃林格指出：“我们必须在他们对于世界的感受，在他们对于宇宙的心理态度中，寻找这些前提。移情要求的前提，是人与外部世界之间存在着的快乐的、泛神主义的信赖关系，而抽象的要求，却是这些现象在人心中引起的强烈的内心骚动的结果。”东方人“被现象世界的流动和混乱所折磨，这些人有一种对于安宁的巨大需要。他们在艺术中寻求享受，主要并不在于使自己沉浸于外部世界的事物之中并从那儿找到乐趣，而在于把个别的对象从任性的、偶然的存在中提升出来，让它们接近于抽象的形式来使之不朽，这样在外部现象的不停流动中找到一点安宁”。“这些抽象的、规定的形式，并不仅仅是最高的形式，它们是面对世界的可怕混乱，人能够从

中找到安宁的唯一的**形式**”。总之，感知移情事先存在着一种对对象的主观信心、一种迎接对象的准备、一种同化对象的态度。它在主体和对象之间导致一种主观的理解，至少是伪装出一种主观的理解。感知抽象却并不主动去迎接对象，而宁可**从对象退缩**以保护自己不受对象的影响。它在内心中创造一种心理活动，让这种心理活动来抵销对象的影响；感知移情事先认定对象是空洞的并且企图对它灌注生命，感知抽象却事先认定对象是有生命的、活动的并且企图从它的影响下退缩出来；感知移情是一种肯定的、积极的无意识投射活动，感知抽象是一种否定的、消极的无意识投射活动；感知移情“相当于外倾机制”，感知抽象“相当于内倾机制”，等等。

感知抽象和感知移情，就其心理功能来讲，是适应和自卫的机制。就其有利于适应而言，它们给人提供保护以避开外部的危险；就其种种定向功能而言，它们把人从偶然的冲动中解救出来。这确乎是释放本我的有效机制。适应和自卫机制，使本我获致超我和现实的默契和允许。何况，它还可以使人得以摆脱那种低劣的、未分化的、非定向性的情绪。有的西方艺术史家认为：二度平面的绘画可以把自己生命所系的对象从恐怖的三度空间中拯救出来，达到灵魂的安定和净化。这或许也可作为艺术感知的心理功能的一种说明。但由于本我——超我——现实三者的文化背景不同而产生的中西不同感知态度，心理功能又有其不同。荣格指出：感知抽象是为了打破在“原始参与”心态（这正是中国文化心态）基础上形成的对象对主体的控制。感知抽象创造了“一种抽象的普遍意象，这种抽象的普遍意象把种种混乱的印象转变为一种固定的型式。这种意象有一种神秘的意义以对抗经验的浑沌流动。抽象型的人变得如此迷失和沉浸在这一意象之中，以致最后，这意象的抽象的真理被建立在生活现实之上，而由于生活（生命）可能干扰对于抽象美的欣赏，它遭到了完全的压抑。抽象

型的人把自己转向和投入到一种抽象物之中，使自己同这一意象的持久效应打成一片，并从而在其中僵化，因为对他说来这已经成了一种重新得救的方式。他放弃了他的真实的自我，把他的全部生活投入到他的抽象物之中。在这种抽象物之中他可以说是完全结晶化了。”感知移情则反之。“即便他的活动，他的生命已经移入到了对象之中，他本人也就当然进入到了对象之中，因为那移入的内容乃是他自己最基本的部分。他变成了对象，同对象打成了一体并以这种方式挣脱了他自己。通过使自己转移到对象之中，他把自己客观化了。”感知抽象的沉浸入抽象意象，“是抵抗那被无意识赋予了生气的对象的有害影响的堡垒。”感知移情的“转移到对象之中也是一种用来防止由于内在的主观因素引起分裂的自卫手段。”不过另一方面，感知抽象和感知移情又有其共同缺陷。“我们的心灵又不能不因此蒙受由于把自己等同于定向功能而蒙受的巨大损失，即个性的衰退。毫无疑问，人可以在很大程度上被机械化，然而却不可能到达完全放弃他自己的地步，否则就会遭致重大的损害。因为越是把自己等同于某一功能，越需要把里比多投入于其中，也就越要把里比多从其它心理功能中撤退出来。这些功能固然可以在相当长的一段时期内忍受被剥夺了里比多的痛苦，但最终他们是会起而反抗的。里比多枯竭使它向逐渐沉沦于意识的阈限之下，丧失了与意识的联系并最终消逝于无意识之中。这是一种逆向发展，是精神返回到童年并最终返回到古代水平的倒退。”

感知抽象和感知移情，造成了中西方在审美感知方面的一系列泾渭分明的特点。在感知指向方面，西方往往偏重从审美对象的感性形式——形状、色彩、光线、空间、张力因素中去感受美，中国却往往偏重从审美对象的深邃内涵——品格、灵性、风骨、生机中去感受美。日本一位美学家指出，在对鲜花的审美观照上，西方注重的是花的美，中国注重的是花的品，这实在是深得个中

三昧。又如西方往往偏重从个性鲜明的审美对象中去感受美，欣赏的是“一花独放”，中国却往往偏重从群体和谐的审美对象中去感受美，欣赏的是“万紫千红”。在这方面，郭熙堪称解人。他指出：“盖画山，高者下者，大者小者，益碎向背，巅顶朝揖，其体浑然相应，则山美意足矣。画水齐者汨者，卷而飞激者，引而舒长者，其状宛然自足，则水之态富贍也。”“山有高下，高者血脉在下，其肩膀开张，基脚丰厚，峦岫冈势，培拥相勾连，映带不绝，此高山也。故如是高山，谓之不孤，谓之不什。下者血脉在上，其颠半落，项领相攀，根基庞大，堆阜臃肿，直下深插，莫测其浅深，此浅山也。故如是浅山，谓之不薄，谓之不泄。高山而孤，体于有什之理。浅山而薄，神气有泄之理。此山之体裁也。”^①在感知强度方面，西方要强于中国。在西方感官愉悦与随之而来的精神愉悦成正比，在中国却是成反比。压抑感官愉悦，强调“心眼”、“心耳”的愉悦，强调迅速过渡到精神领域的悦志悦神，成为中国的鲜明特色。这就是《淮南子》所声称的：“且人之情，耳目应感动，心志知忧乐。”“今人之所以眙然能视，眇然能听……分白黑，视丑美，……何也？气为之充，而神为之使也。”在感知的组合方面，西方主要表现为相似组合，中国则主要表现为接近组合。相似组合是指“彼此相似的刺激物比不相似的刺激物有较大的组合倾向。相似意味着象强度、颜色、大小、形状等等这样一些物理属性上的类似。”^②在西方感知的相似组合问题上，阿恩海姆在《艺术与视知觉》一书“组织原则”一节中，作过集中论述，读者不妨参看。值得注意的是，在这节中，阿恩海姆并未涉及其它组合原则（如接近组合）。为此他曾颇具歉意地声称本节标题“理应把它改为‘相似性原则’”。这种情况，不仅意味着著者本人理论视野上的失误，而且尤其意味

① 郭熙：《山水训》。

② 克霭奇：《心理学纲要》下册第62—63页，文化教育出版社1981年版。

着西方审美感知中实际存在着的某种偏差。接近组合是指“彼此接近的刺激物比相隔较远的刺激物有较大的组合倾向。接近可能是空间的，也可能是时间的”^① 中国人在审美感知过程中，往往在观照山的同时，观照到溪水、草木、烟云，往往在观照水的同时，观照到高山、亭榭、渔钓。正是因为感知上的接近组合所致，“山以水为脉，以草木为毛发，以烟云为神采。故山得水而活，得木而华，得烟云而秀媚。水以山为面，以亭榭为眉目，以渔钓为精神。故水得山而媚，得亭榭而明快，得渔钓而旷落。”^② 在诸如此类的传统看法中，确乎隐含着中国感知组合的秘密。

这种种审美感知上的特点，造成了中西审美意识上的巨大差异。简而言之，在审美对象上，假如说西方是以“美”为对象的话，那么准确地说，中国则是以“妙”为对象。在这个意义上，我们不妨强调说，漫长的历史进程中，在中国从来就不是审“美”，而是审“妙”。中国人瞩目的不是冰冷无情的存在、实在、天国或彼岸世界，也不是令人流连忘返的具体世界，而是空、无而又实、有的元气淋漓的道的世界，是心理的和意义的世界。“‘道’具象于生活、礼乐制度。道尤表象于‘艺’，灿烂的‘艺’赋予‘道’以形象和生命，‘道’尤给予‘艺’以深度和灵魂。”^③ 这种得之于“道”的“深度和灵魂”，正是中国特有的审美对象——“妙”。《老子》讲：“故常无，欲以观其妙，常有，欲以观其徼，此二者同出而异名，同谓之‘玄’，玄之又玄，众妙之门。”《庄子·寓言》也讲：“颜成子游谓东郭子綦曰：‘自吾闻子之音，一年而野，二年而从，三年而通，四年而物，五年而来，六年而鬼入，七年而天成，八年而不知死，九年而大妙’”。这里的“妙”是对“道”的最高境界的规定，又是对美的深刻内涵

① 克雷奇：《心理学纲要》第86页—87页，文化教育出版社1981年版。

② 郭熙：《山水训》。

③ 宗白华：《美学散步》第88页，上海人民出版社1981年版。

的规定。它“视而不见”、“听之不闻”、“搏之不得”，“是无状之状，无象之象”，只可意致，不可言传。它是“天地之心”，是“太虚之体”，是宇宙的气韵、灵机和生命秩序。因此，较之西方的“美”，或许它更富宇宙意味、历史意味和人生意味。

在审美创造上，中国既不重再现，也不重表现，而是重“外师造化，中得心源”的心物感应和生命创化。在这里，“造化”并非西方所谓外在现实，而是生命节奏、宇宙韵律。“心源”也并非西方所谓内在反映，而是与生命节奏、宇宙韵律异质同构的灵府和游心。而审美愉悦就正是从这最深的“心源”和最广的“造化”接触时突然的领悟和震动中升华而出。这或许就是所谓“澄怀味像”、所谓“澄观一心而腾踔万象”，所谓“妙悟”、所谓“以追光摄影之笔，写通天尽人之怀”、所谓“曲尽蹈虚揖影之妙”？……而其中最为重要的是“静穆的观照”和“飞跃的生命，这审美创造的两元。正像宗白华所精辟概括的，中国的审美创造，“既须得屈原的缠绵悱恻，又须得庄子的超旷空灵。缠绵悱恻，才能一往情深，深入万物的核心，所谓‘得其环中’。超旷空灵，才能如镜中花，水中月，羚羊挂角，无迹可寻，所谓‘超以象外’。”^①

在艺术作品中，中国不像西方那样瞩目于外在形式的相似和逼真，而是瞩目于内在品格的空灵、神似和表现手段的含蓄。首先，在艺术真实观上就差异迥然；中国主情感逻辑，西方主理性逻辑；中国以主体真实为准，西方以客体真实为准；中国是建立在心理学基础上，西方是建立在认识论基础上。即便同为写实，中西仍有不同。“中国的写实不是暴露人间的丑恶，抒写人间的黑暗，乃是‘张目人间，逍遥物外，含豪独运，迎发天倪’（恽南田语）。动天地泣鬼神，参造化之权，研象外之趣，这是中国艺术家最后的目的。”^②这样，西方艺术作品中形形色色的人物、

① 宗白华：《美学散步》第85页，上海人民出版社1981年版。

② 宗白华：《中国艺术的写实精神》，载《中央日报》1943年1月14日《艺林副刊》。

错综复杂的事件固然是真实的，中国艺术作品的“其意象在六合之表，荣落在四时之外。将以尻轮神马，御冷风以游无穷。真所谓藐姑射之山，汾水之阳，尘垢秕糠，绰约冰雪”，也是真实的。虽然“总非人间所有”，但“帝视斯境，一草一树，一丘一壑”，毕竟都是中国艺术家“灵想之所独辟”^①西方的“天使”借助外在的生理之力“有翼而飞”，固然是真实的，中国的“飞天”借助内在的心理之力“无翼而飞”，也是真实的。虽然它或许荒诞不经，但却是中国艺术家“于天地之外，别构一种灵奇”^②从不同的艺术真实观出发，中西走上了或实在或空灵的道路。与西方艺术作品的充实繁复、密不透风相比，中国艺术作品却是在虚空中传出动荡，神明里透出幽深，创化出生命的流行、细温的气韵。

“尤其是在宋、元人的山水花鸟画里，我们具体地欣赏到这‘追光摄影之笔，写通天尽人之怀’。画家所写的自然生命，集中在一片无边的虚白上。空中荡漾着‘视之不见、听之不闻、搏之不得的‘道’，老子名之为‘夷’、‘希’、‘微’。在这一片虚白上幻现的一花一鸟、一树一石、一山一水，都负荷着无限的深意、无边的深情。万物浸在光被四表的神的爱中，宁静而深沉。深，像在一和平的梦中，给予观者的感受是一澈透灵魂的安慰和惺惺的微妙的领悟”^③与空灵相关的是神似。西方艺术作品追求的是毫发不爽的形似，对景描模的逼真，而中国却认为“不宜逼真”，“逼真者，正所以为假也”，转而提倡颊上三毛的传神、迁想妙得的写照。轻烟淡彩，虚灵如梦，洗净铅华，超脱繁华，舍形而悦影，舍质而趋灵。不过，这里的“神似”，并非时人所简单理解的“以形写神”。因为在中国人看来，“形”和“神”

① 恽南田：《题洁庵图》。

② 方士庶，《天慵庵随笔》。

③ 宗白华：《美学散步》第71页，上海人民出版社1981年版。

是并不也不允许两分的。所谓“形”并不是生活中的原始再认意象，而是经过一系列置换、变形、移位、偏离等“洗尽尘滓，独存孤迥”的艺术处理后的一种完形结构，一种与对象本身内在生命韵律相对应的“异质同构”。所谓“神”则是这一完形结构的完形压强所产生的不同寻常的审美体验。而“神似”显然指的是藉作品的“异质同构”暗示出与对象本身内在生命韵律相对应的生命活力。与中国的集体感知类似，神似的产生与原始心态相关。这一点从后代民俗传说中可以看得很清楚。钱钟书在《管锥编》中指出：“自古在昔，以为影之于形，象之于真，均如皮付肉而肉着骨，影既随形，像既传真，则亦与身同气合体，是以摄影足以损体伤生，‘画杀’与‘毫杀’遂如翻手云而覆手雨矣”。不妨举几个例子。《太平广记·怪松》记载：“每令画工画松，必数枝衰悴”。《水经注·灃水》记载：“昔闻容夷有骏马，赭白有奇相逸力，至佛光寿元年，齿四十九矣，而骏逸不亏；佛奇之，比鲍氏骢，命铸铜以图其像，……像成而马死矣。”周密《云烟过眼录》卷一载《跋李伯时画〈天马图〉》：“鲁直谓余曰：‘异哉！伯时貌天厖满川花，放笔而马殂矣！盖神骏精魂皆为伯时笔端摄之而去’。”《西游记》三十二回魔王“叫挂起影神图来，八戒看见，大惊道：‘怪道这些时没精神哩，原来是他把我的影神传来也。’”而青铜艺术中的“铸鼎像物”，实际也是旨在“传神”。请注意晋代郭璞在《山海经叙》中的剖析。“夫以宇宙之寥廓，群生之纷纭，阴阳之煦蒸，万殊之区分，精气浑淆，自相淤薄，游魂灵怪，触象而构，流形于山川，丽泐于木石者，恶可胜言乎？”神似其实就是在这一原始心态的基础上发展起来的。还值得一提的是含蓄。强调内在品格的空灵和神似，就必然导致表现手段的含蓄：“望之如有，揽之如无，却之如去，吹之如荡。”它“语不犯难”，它“不道破一字”，它“遇之匪深，即之愈深”，它“神出古异，淡不可收”。“饮之太和，独

鹤与飞”的冲淡，“如逢花开，如瞻岁新”的自然，“惟性所宅，真取不羁”的疏野，“落花无言，人淡如菊”的典雅，“如不可执，如将有闻”的飘逸，“采采流水，蓬蓬远春”的纤秾，“可人如玉，步履寻幽”的清奇，“登彼太行，翠绕羊肠”的委曲，诸如此类中国艺术作品的美学风貌，谁又能说不与含蓄密切有关？

在审美欣赏方面，假如说西方是侧重感觉的真实，中国则是侧重想象的真实。因此当西方为了获得艺术作品的生命，竟然戕害艺术作品的浑然完整的“天生丽质”，通过知性的解剖刀把小说切割成主题、人物、情节、语言等要素，把诗歌切割成意象、节奏、韵律等要素，将其按冷冰冰的逻辑程序编织起来，梳理其繁复多义的内容，使任何闪烁不定的感性的闪光都上升为理性的聚象，使任何内在的隐秘都转化为外在的坦白的时候，中国却毅然走上了另外一条道路。在中国人看来，艺术作品是一个充满内在生命、浑然不分的整体，含蕴的美“块然自生”，“无言独化”，只能体会，不能言说。陶弘景诗中讲：“山中何所有，岭上多白云，只可自怡悦，不堪搢赠君”。艺术作品中的美同样只可自怡，不堪赠人。出于这种看法，中国人十分强调“缀文者情动而辞发，观文者披文以入情”，十分强调作者既然以恣肆飞扬的情思进行创造，读者也应以同样自由展开的想象去欣赏观照。王夫之说：“作者一致之思，读者各以其情自得”，沈德潜讲：“古人之言包含不尽，后人读之，随其性情浅深高下，各有会心”。谭献讲得更为醒目：“作者之用心未必然，而读者之用心未必不然。”华琳则认为：“画中之白”，在读者的欣赏中不仅能变成“画中之画”，而且能升华为“画外之画”。人们常常谈到的“意境”，在我看来，就实在与这种独特的审美欣赏心态不无关系。其余像“味外味”、“言外言”、“象外象”、“弦外音”，莫不如此。①

① 中国文学批评方面的鲜明特色，与中国审美欣赏的特色完全一致，请参阅我的论文《妙不可言》，《江海学刊》1986年第2期。

第四节 “一月能现一切水”

为了深入考查中国的集体感知，不妨再从中国的艺术形式的角度略作剖析。

艺术形式，本书把它看作集体感知的审美生成的历史的纵向展开，看作集体感知在漫长的历史进程中艰难成长、创进的美学中介，看作集体感知长期凝固而又逐渐变化的客观尺度。正像法国美学家列斐伏尔讲的：“艺术的各种不同的形式是从什么地方来的呢？……艺术的不同形式来自感觉。……可见，最初存在着多少种不同的感性活动，也就存在着多少种不同的艺术。在多种不同的感性活动的基础上，才能发挥绘画、音乐、雕刻（视觉和触觉的因素）、舞蹈等等的极其丰富的作用。”^①

因而，作为人类感知中介的艺术不仅揭示着人类的某种秘密，而且自身也在创造着一种秘密。在心理代偿的意义上，艺术形式的功能是双向的。一方面，它区分了由艺术活动引起的感知经验和日常生活中的感知经验，区分了不同部门艺术活动引起的感知经验之间的差异，而它们之间的不同往往是最容易混淆的。由特定的艺术形式所唤起的感知经验之所以不同于一般生活的感知经验和其它艺术形式的感知经验，是因为形式已表达了某种艺术秩序的定向作用。把人们引导到一个独特的审美世界，同时又造成了一种距离，遏止了种种非艺术的感知躁动，自然而然把非艺术的感知世界与艺术感知世界区别开来。在这个意义上，我们不妨将前边的结论加以修正：甚至也不是民族的艺术感知所达到

^① 列斐伏尔：《美学概论》第69页，朝花美术出版社1957年版。

的生活领域决定了艺术的内容领域，而是民族对艺术形式的把握程度决定了艺术感知所达到的生活领域乃至艺术的内容领域。另一方面，艺术形式又可能通过自身的力量巩固甚至封闭某种感知，使之凝固化，因而也就实际上造就了与感知分离的可能性，并开始用各种方式日益频繁地造就着这种“裂痕”。

就中国的集体感知与中国艺术形式这样一个特殊角度考察，上述两方面的情景都能看到，它们曲折地透露出中国集体感知的某些秘密。

线条在中国文学艺术中是个举足轻重的问题。李泽厚曾经指出：“运笔的轻重、疾涩、虚实、强弱、转折顿挫，节奏韵律，净化了的线条如同音乐旋律一般，它们竟成了中国各类造型艺术和表现艺术的灵魂。”^①这无疑与中国的感知恐惧和抽象态度密切相关。我们知道，在西方是色彩高于线条，并且往往认为色彩表现情感，线条则表现理智。中国却与之截然其相反，是线条高于色彩。从中国的集体感知出发，中国文学艺术对外在对象的表现手段，出于一种俯仰、游离、纵目的观照，目接物象，却于有限中分离出无限，实象化为空灵，引人神与物游，因而并不像西方那样严格恪守透视学、色彩学、解剖学等感知科学的规定，旨在创造对实际物象的真实感知，缩小甚至消除感知经验与物象间的差距对景描摹，步步进逼，以至斤斤计较于抽象的块体和色彩的明暗。而是围绕着物象作“俯仰往返，远近取与”的观照，用点线的飞动把实物从粗拙朴素中游离出来，组合成一个一个异质同构的新的生命。“一画众有之本，万象之根。……动之以旋，润之以转，居之以旷，出如截，入如揭；能圆能方，能曲能直，能上能下，左右均齐，凸凹突兀……”^②线条占有的是“下笔便在凹凸之形”的空间，是唤起无数感知的“灵的空间”。线

① 李泽厚：《美的历程》第44页，文物出版社1981年版。

② 宗白华：《美学散步》第102页，上海人民出版社1981年版。

的大小、方圆、虚实、强弱、顺逆、疾徐、疏密、聚散、轻重、干湿、浓淡，在在“深沉静默地与这无限的自然、无限的太空浑然融化，体合为一”。而在这种“点线交流的律动的形相里面，立体的、静的空间失去意义，它不复是位置物体的间架，画幅中飞动的物象与空白，处处交融，结成全幅流动的虚灵的节奏”。^①无限的空间游动，同大千宇宙默默对视甚至互诉衷情。

在艺术形式方面，中国人实在是太大胆，太富于幻想了。倘若不是十分善于品味自身的艺术感知，用空灵的线条去反映大千世界与作家感知中触发心灵异质同构，真是太难以令人置信了。在诗歌、建筑中也成为艺术形式的核心。你看，“这种本质上是时间进程的流动点在个体建筑物的空间形式上，也同样表现出来，这方面又显出线的艺术特征，因为它通过线来做到这一点的。中国木结构建筑的屋顶形状和装饰，占有重要地位，屋顶的曲线，向上微翘的飞檐（汉以后），使这个本应是异常沉重的往下压的大幅，反面随着线的曲折，显示向上挺举的轻快飞动，配以宽厚的正身和阔大的台基，使整个建筑安定踏实而毫无头重脚轻之感，体现出一种情理协调，舒适实用，有鲜明节奏感的效果，而不同于欧洲或伊斯兰以及印度建筑”。^②你看，当游客踏进上海豫园的大门，就见蜿蜒的小路在脚下向前伸展，忽起忽伏，如泣如诉，有时波浪式地向前，有时又回旋而上，令人舒心畅怀，毫无局促之感；有时曲经通幽，暗香浮动；有时豁然开朗，别有洞天。连豫园周围墙壁顶端，也起伏着庞大的雕龙的身影。它头、身、尾俱全，仿佛在游动、飞腾。墙壁的窗户，呈现出多种形状的图形。透过窗口望去，弱柳随风，青丝摇曳，更添一种万物归怀的佳趣。面滁洲琅琊古道的峰回路转，醉翁亭畔的九曲流觞，让（酿）泉的潺潺流水，也都是S形，当人们的目光与之猝然相

① 宗白华：《美学散步》第102页，上海人民出版社1981年版。

② 李泽厚：《美的历程》第64页，文物出版社1981年版。

触，谁能相信不会回荡起一片“上下与天地同和”的乐声？你看，这神奇的线条甚至飘进了诗行：“大漠孤烟直，长河落日圆”。在这千古奇句中，除去景物形象本身及其他形式因素外，线的潜在作用岂能低估？试想，孤烟是一根直线，大漠边缘是一条横贯画面的地平线，落日是由弧线构成的圆形，长河的两岸则是两条婉转的曲线（蛇形线）。沙漠上的地形、景物本来是单调的，由于这种线、形的组合就显得并不单调了。同时，孤烟与地平线垂直，天上的落日与长河中的日影是恰成对称的两个圆形，给人的感觉都是平静、稳定。此外，长河的两条曲线蜿蜒伸向远方，与地平线相接，又给人以深远、辽阔的空间感。正因为作者捕捉了适当的瞬间景象，更舍形而悦影地捕捉到其中的内在节奏，所以才仅用十个字便勾画出了一幅东方式的瞬间景象——“灵的空间”。你看，“中国的雕刻也像画，不重视立体性，而注意在流动的线条……中国戏曲的程式化，就是打破团块，把一套套行动化为无数线条，再重新组织起来，成为一个最有表现力的形象。翁偶虹介绍郝寿臣所说的表演艺术中的‘叠折儿’说：折儿是从线条中透露出形象姿态的意思。这个特点还可以借来表明中国画以至中国雕刻的特点。中国的形字旁就是三根毛，以三根毛来代表形体上的线条，这也说明中国艺术的形象的组织是线纹。”^①而在这根神奇的线条背后，闪烁着的又统统是中国人特有的感知恐惧的目光。

接下来，我们可以探讨中国艺术中色彩运用的奥秘了。“夫随类赋彩，自古有能。如水墨晕章，兴我唐代。”^②之所以会线大于色，之所以会“画道之中，水墨最为上”（王维），根本问题还在于中国画家对色彩问题的敏感而不是相反。对于色彩，中国有自己的看法：“画之色，凡丹铅青绛之谓，乃在浓淡明暗之

① 宗白华：《美学散步》第41页，上海人民出版社1981年版。

② 荆浩：《笔法记》。

间，则情态于此见，远近于此分，精神于此发越，景物于此鲜妍。”^①不难看出，如是看法，还是出自中国人的感知恐惧。“五色令人目盲”，“天之苍苍，其正色也”？这样一种考虑，使得中国人毅然甩开色彩缤纷的色泽，掉臂独行。他们以墨色和虚白抹杀了宇宙间各种光影色彩的微妙差异，用以黑、白、灰为主色的水墨与缤纷的自然色抗衡。这无疑是一种成功的抗衡。我们知道，从审美感知的角度看，黑、白、灰更宜于表现精神，彩色更宜于描写物质。这就因为从生理学观点看，人眼作为人接受外界信息的最主要的通道，分布在视网膜边缘部分的视杆细胞约有1.1亿—1.25亿个，这种视杆细胞对黑与白极其敏感，能感受一百万亿分之一瓦的微弱光亮。而分布在视网膜中央的视锥细胞只有650—700万个，这种视锥细胞能分辨二万多种色彩和色调的差别。因此，人眼对黑白的感觉比对其他色彩的感觉视敏度高得多。科学家曾对此作出测定，发现红绿并列和黑白并列相比，红绿并列只达到黑白并列的40%，红蓝只达到23%，蓝墨只达到19%，由于黑、白、灰这种优先唤起视觉神经感知的特色，感知无疑会优先选择到它们。而且，正像凡·高指出的：“绝对的黑并不存在。”科学证明：黑与白是光觉系统的两个极端。在此之间，人间可以分辨的浓淡层次有六百种之多。由是，在艺术感知的作用下，水墨画中的墨，便既是黑色，又可以不是黑色。墨竹、墨牡丹、墨葡萄、墨梅、墨浪……可能使人在心理空间中把它感知为红、绿、紫、蓝等颜色。那浓墨泼成的叶子，看上去似乎闪烁着绿的油色，墨迹间的虚白，似乎是凸起的彩色花朵，难怪笪重光说：“墨之倾泼，势等崩云，墨之沉凝，色同碎锦。”^②“墨分五彩”，或许正是这个意思？

值得一提的，还有一个中国画的背景问题。中国水墨画的背

^① 沈宗騫：《芥舟学画编》第一卷。

^② 笪重光《书筏》。

景是冷色的或白色的，而画的意境或它的表现的东西正是要从这个白色的背景中取出，因而白色背景才是画的真实存在；它仿佛是一个不变的发源地，一切转瞬即逝的形态都从中产生出来。欧洲油画的背景是暖色或黑色的，带着朦胧不安的神秘感，这引出了一位西方哲学家的惊奇：“这种区别虽然在整个人生态度中有着深刻的根源，然而这种区别的含义究竟是什么，在这里我还不_敢冒昧地加以探讨。”^① 幸运的是，一位中国学者倒是在无意中已经给出了答案：“中国人不像浮士德‘追求’着无限，乃是在一石一壑、一花一鸟中发现了无限。所以，他的态度是悠然意远而又怡然自足的，他是超脱的，但又不是出世的。”^② 进一步，这答案倒是十分接近本书的看法：中国人的集体感知是一种对外在自然的深刻恐惧，中国人的感知态度是把握“重获的原性”、“再得的自然”的抽象。

饶具趣味的是，中国诗歌中的“摘表五色”。不要忘记，“弃淳白之用，而竞丹雘之奇”，正是开山水诗风气之先河的谢康乐的一大发明。令人吃惊的是，迨至唐代，在画坛“水墨最为上”呼声大噪之时，中国诗歌却固执地进入了更为魅丽的色彩王国。诗人们贪婪地舒张着自己细腻微妙的色彩感知。你看，诗人们对颜色的兴趣远远超过了画家：“诗贵销题目中意尽然看当所见景物与意惬者相兼迎……旦，日出初，河山林嶂涯壁宿雾及气霭，皆随月色照著处便开，阴气正甚，万物蒙蔽，却不堪用。至晓间，气霭未起，阳气稍歇，万物澄净，遥目此乃堪用。至于一物，皆成光色，此时乃堪用思”^③。他们观察得何等细致。“红入桃花嫩，青旧柳叶新”（杜甫）、“日照香炉生紫烟”（李白）、

① 参看《哲学译丛》1983年第4期。

② 宗白华：《美学散步》第95页，上海人民出版社1981年版。

③ 《文镜秘府论》。

“日落江湖白，朝来天地青”（王维）……诸如此类的诗句比比皆是。然而，这是为什么？这里的关键在于诗歌是表现艺术，与作为再现艺术的绘画对色彩的摒弃相反，它大量接纳色彩。之所以如此，就因为中国诗歌是表现与再现的统一。它不能从感性的有限中逸出。在此背后，潜在着的正是感知恐惧。而彩色一旦进入诗歌，也就兼有了表现的性质。这方面，最典型的是王维。他的诗歌中的色彩运用达到炉火纯青。而从写实色到写并不摹写具体对象但又具有表情功能的虚色，则是他对中国诗学的一大贡献。像他诗中大量运用的“白”和“青”色。例如“涟漪涵白沙，素缟如游空”（《纳凉》）、“一从归白杜，不复到青门”（《辋川闲居》）、“白法调狂象，玄言问老龙”（《黎拾遗听裴秀才迪见过秋夜对雨之作》），五世懋在《艺圃撷余》中认为这是“失检点处”。其实这正是王维的成功。钱钟书认为中国诗文中的颜色字有虚、实之分。实色，是指用来描绘具体对象的真实的颜色；虚色则不描绘具体对象而虚有其表。诗歌藉颜色的形式美抒情达意，正是从唐代从王维开始的，并且集中代表了中国诗人对颜色的看法。

线条和颜色之外，还可以举出结构、对偶白描、时空描写以及中国文学艺术中特有的速度、节奏、韵律、体积、声音……等等。例如空间描写，我们已经剖析过中国的空间感知的基本特色，中国文学艺术中空间描写的运用不能不打下这一基本特色的深刻烙印。首先是“隔”，楼、台、亭、阁、走廊、窗子、舞台的帘幕、图画的框廓、雕像的石座、建筑的台阶、黑夜笼罩下的灯火街市、烟水迷离中的幽淡小景，都被中国文学艺术用来布置空间、组织空间、创造空间、扩大空间。“一琴几上闲、数竹窗外碧。帘户寂无人，春风自吹入。”幽居的房子本来是与世界割裂孤立的，但一扇窗子却又使之与世界暗相钩连，“纳千顷之汪洋，收四时之浪漫，”“画檐簷柳碧如城，一帘风雨里，过清明”，

“山翠万重当槛生，水光千里抱城来”，“朝挂扶桑枝，暮浴咸池水，灵光满大千，半在小楼里”，“画栋朝飞南浦云，珠帘暮卷西山雨”，这些作品之所以能网罗天地于门户，饮吸山川于胸臆，不也是因为巧妙地借助帘、槛、楼、画栋的结果吗？这与西方空间描写的“见木不见林”恰异其趣。其次是移远就近、移高就低。西方的空间描写在处理远近、大小、高低之类空间关系时，往往是写出客观关系，而中国却只写出主观感受，似伪而实真，“折高折远自有妙理”。像“逶迤南川水，明灭青林端”“山中一夜雨，树梢百重泉”、“江山扶绣户，日月近雕梁”，统统不是而方的客观辨析，而是饮吸无穷于自我，空间随着心境可敛可放，流动不居，空灵飞动，洋溢着自身与宇宙空间亲近、融洽和相互扶持的气息。又次是借景，诸如远借、邻借、仰借、俯借、镜借等等。不难看出，中国文学艺术的空间描写是与中国的感知恐惧有其内在的一致性的。结构、对偶、时间描写、速度、节奏、韵律、体积、声音等中国文学艺术形式中，也统统渗透了感知恐惧的色彩。

以上列举的都是在中国文学艺术中普遍存在的艺术形式，这当然并不意味着对象的全部，除此之外，还有着大量的存在于某一领域的特殊艺术形式。它们与集体感知的关系同样颇具魅力。例如，中国戏曲的程式化。程式化是中国戏曲的表演形式。它把戏曲的艺术内容，转化为可以诉诸观众知觉的特殊的艺术符号。明人王骥德在《曲律》中称之为“不即不离，是相非相”，还是十分准确的。诸如“兰花指”、“虎跳”、“云手”、跑圆场、拂袖、甩发、“起霸”以及有酒无肴、有杯无碗、离眼擦泪、掩袖而饮、有鞭无马、有桨无船等等，且不论其内涵方面的问题，就其艺术形式而言，统统都是“不即不离，是相非相”的。之所以如此，是否为中国的感知恐惧深刻影响的结果呢？显然是如此。感知恐惧在审美观照中借助感知抽象赋予感知以秩序，使之成为

与外在世界对应、贯通而又独立的世界，难道中国戏曲的程式化不就正是这与外在世界对应贯通而又独立的世界之一吗？中国抒情文学中的“比兴”其实也是如此。“索物以托情，谓之比，情附物也，触物以起情谓之兴，物动情也。”“比兴”源于原始文化，最初为一种东方色彩颇为浓郁的巫术活动。像甲骨文中的“兴”字中间是个“同”字，这似乎已经暗示了“兴”中蕴含的整体心态和大同世界。因此当“比兴”从巫术活动走向审美活动，其中感知抽象所造成的某种普遍形式就成为鲜明的特色。“无端说一件鸟兽草木，不明指天时而天时已恍在其中，不显言地境而地境宛在其中”。^①风花雪月、人禽动植、龙风云霓、美人芳草，在中国抒情文学中统统是将无限有限化，并在这有限中去体验无限、把握无限的艺术符号。它们的产生显然是集体感知把种种混乱经验的浑沌流动转化为一种足以安身立命的抽象形式，从而“在外部现象的不停流动中找到一点安宁”。毋庸置疑，这当然是中国特有的感知抽象的艰苦努力的结果，遗憾的是，像普遍艺术形式一样，诸如此类的特殊艺术形式同样无暇详述。

第五节 “一切水月一月摄”

中国的集体感知在不同的艺术部门也留下了自己的痕迹。它不但深刻影响了一些艺术形式的美学性格的形成，而且意外地导致了一些艺术形式的诞生。

首先自然是谈诗。在中国的文学艺术之宫中，诗占据着至高无上的核心位置。何以如此？当然是因为中国的诗截然不同于西方。它不是认识论的诗，而是价值论的诗；不是自然实体论的诗，而是生存本体论的诗。它是赋予生活以意义的理想天国，是废止

^① 李重华：《贞一斋诗语》。

现实世界的更高、更理想的心理本体，是面对世人争利于市、争名于朝时的一点忧心。德国美学家狄尔泰指出：“诗把心灵从现实的重负下解放出来，激发起心灵对自身价值的认识。通过诗的媒介，从意志的关联中提取出机缘，从而在这一现象世界中，诗意的表达成了生活本质的表达。诗扩大了对人的解放效果，以及人的生活体验的视界。因为它满足了人的内在渴求；当命运以及他自己的抉择仍然把它束缚在既定的生活秩序上时，他的想象则使他去过他永不能实现的生活。诗开启了一个更高更强大的世界，展示出新的远景……诗并不企图像科学那样去认识世界，它只是揭示在生活的巨大网络中某一事件所具有的普遍意义，或一个人所应具有的意义。”^①用狄尔泰的这段话去说明西方的诗其实很不适宜，因为在西方这还只是一种有待实现的理想，但若用来说明中国的诗却实在是再合适不过了。

应该承认，或许不能说中国诗的美学性格的形成，全赖中国的集体感知方式，然而，假如说“感知恐惧”是其中最为重要的因素，也应该承认是大致不差的。譬如，中国诗的生命几乎全在意象，意象是如何产生的？难道不是因为“感知恐惧”的推动力量吗？我们知道，西方的诗与中国大不相同，外在物象呈现的过程都细心地经过诗人感知接触的次序所接触，十分明显地给读者指点诗人如何接触它们。用一种单线的行进，面不让景物同时纵时（线）和并时（线）的接近读者。这些直线追寻的定向指标决定了“一定的时间”、“一定的角度”。中国的诗不是这样。中国人“万物归怀”，往往在一种互立并存的空间关系之中，捕捉感知物象，涌现并演出于读者目前，使其超脱限制性的时空而自浑然不分的存在中跃出，形成一种气氛、一种环境、一种只唤起某种感受但又并不将之说明的境界，任读者移入、出现，作一瞬

^① 狄尔泰《生存哲学》，转引自刘小枫《诗化哲学》第167—168页，山东人民出版社1987年版。

间的停驻，然后溶入境中，并参与完成这强烈感受的瞬间美感经验。中国诗中的意象往往是以具体的物象捕捉这一瞬的原形。在这里，感觉恐惧并没有成为否定自然、逃避万象的心理根据。相反，却成了中国人拥抱自然、跃身大化、天人合一的感知抽象的态度的内在动因。正是由于“封死则道亡”的无边恐惧，才会产生天机自现，物物无碍的意象诗歌，也正是由于有了“道可道，非常道”的深刻苦恼，才会在舍弃自我后进入天人合一万物归怀的自由世界和意义境界。

五古、七古、五律、七律、五绝、七绝、四句或者八句，在这句数苛刻限制的背后，意味着什么？它意味着中国人的感知被逼到一个特殊的范围之内。在这短小的形式中能表现什么？不能表现什么？这样一个特殊角度，或许能使我们窥见问题的症结。不难想象，在其中表现的不可能是事物繁杂的事件，也不可能是艰难的理性探索，而是一种刹那间所感知到的人生的真谛。例如王维的《鸟鸣涧》：“人闲桂花落，夜静春山空。月出惊山鸟，时鸣春涧中。”这首五绝，写的是夜晚寂静的春山中的瞬间印象。这瞬间印象，在诗人的感知抽象中凝聚成为极端耐人寻味的一种彻悟。它来自诗人感知到的宇宙动静交替的律动。“人闲桂花落，夜静春山空”，整个画面所强调的是“闲”与“静”，是寂静无声的空山，是一切生命的暂时止息。然而，也就在这一切生命都沉入静默中的时候，突然在最令人意想不到的一角，一个奇特的动态生命闯了进来：那突然出现在天边的月，像一个没有人知道他存在的生命，莽撞地闯入已在休息的生命群中，使那栖息在树枝上的山鸟为之一惊，腾飞而起，“时鸣春涧中。”这首诗展现出，在我们以为没有生命的所在，正有一个永恒的生命在那里流动。那“月”已如宇宙生命的化身在一切生命暂时停止活动的时刻，还在慢慢地却不停地动着。这生生之流，使静观着的诗人“当下彻悟”。律诗情况也是如此，虽然比较复杂。律诗比绝句多

出四句，所能表现的感知范围当然大得多，但它依旧严格服膺感知抽象的规范而不肆意逸出。随意举出常建《题破山寺后禅院》：

“清晨入古寺，初日照高林。曲径通幽处，禅房花木深。山光悦鸟性，潭影照人心。万籁此俱寂，惟闻钟磬音。”不难看出：自始至终完全是感知的凸现。与绝句不同的是中间的对句。它由两两相对的四个感知印象构成，并被限制在自身的框架中，因而就更容易使印象在感知抽象的抚摸下自成世界，与异质同构的大千世界遥遥相对。显然，这种组织感知经验的模式，恰恰为中国人的抒情提供一种表达方式。如何把中国人的感知经验表现在某种形式之中，而不致流于泛滥的伤感，或者是细腻的感觉的过分写实甚至展开。换言之，如何使感知抽象的艺术世界具有本体意味，成为表征“天地之心”这一自由境界、意义境界的符号世界，或许是中国人追求形式的过程中最重大的课题。这课题在律诗中得以完成，律诗也因此被称为“美文”，成为中国文学的一种特殊形式。

在中国书法、中国绘画艺术形式中，我们看到的也是这样的一幕。与西方画家越来越从形体光色关系上追求精致逼真、毫发不左，最后走入照相现实主义、自然主义的发展脉络相反，中国画家始终生息在虚静空灵、笔墨情趣的艺术形式之中，前者是感知移情的直线发展，后者则是感知抽象的强劲展开。中国画的艺术形式正是在惶恐不安的心境中日益走向宁静超脱的成熟的。由于“画鬼魅易，画犬马难”的忧虑，“气韵为主”的山水画很快取代了“形模为主”的人物画；由于“五色令人目盲”的恐惧，“出韵幽淡”的水墨山水又压倒了有画工气、“庙堂气”的“金碧山水”而成文人画的正宗；由于“多则惑”的焦虑，中国画又不能不以“水墨之为上”……虚灵、冷寂的氛围愈来愈从整体上笼罩了画面。因此，西方人罗丹说：“没有线，只有体积，当你们勾描人的时候，千万不要只着眼于轮廓。”这话已道出了西方绘画的风貌。西方人瞩目于对象的体积，这体积由面构成呈现出

深浅的光影，最后用各个方向的面来构成体。而中国人却瞩目对象的生命韵律和神态意趣，然后用虚灵洒脱、飞动飘逸的线，摇曳不定，似真似幻，“曲尽蹈虚摄影之妙。”书法亦然，作为中国艺术的代表，中国书法的艺术形式同样是感知抽象的结果。例如流传已久的《笔阵图》就是以中国人的感知经验为依据的：“一如千里阵云，隐隐然其实有形；如高峰坠石，磕磕然实如崩也；人陆断犀象，上百钧弩发；上万岁枯藤；乙崩浪雷奔；丁劲弩筋节”。脍炙人口的“永字八法”或许包涵了对中国人感知抽象的模拟：“侧蹲鸱而坠石，勒缓纵以芷机。弩弯环面势曲，趯峻快以如锥。策依稀而似勒，接仿佛以宜肥。啄腾凌面速进，磔抑趯以迟移。①又如王羲之的感知白鹅习性，张旭的感知公主与担夫争道，怀素的感知夏云奇峰，黄庭坚的感知舟子荡桨，也如此。而书法的线，正是这感知抽象的艺术沉淀。这奇妙的线，流美畅情，仪态万方，不可端倪，矢矫奇突。它重如崩石，轻如飞花，捷如闪电，涩如柏身，露如奔湍，著如蕴玉，刚如凿铁，柔如嫩萼。“且观天地生物，特一气运化，其功用秘移，与物有宜，莫知为之者，故能成于自然。”中国书法正是追寻着这“天地生物”的“一气运化”，虚空中传出动荡，神明里透出幽深，墨气所射，四表无穷，直臻艺术的极境的。这极境被艺术家理解为宇宙的最为深层的结构，而在这艺术极境的背后，悸动着的偏偏是中国人对外在自然的深刻恐惧和躁动不安。

还有中国的戏曲。“中国戏曲的表现形式，基本上是一种歌舞形式……给观众一种美的感觉的艺术。”②（程砚秋）因此，“中国戏曲观众从走进剧场时起，就是为了来看看戏演得好坏的；甚至每个剧目的内容，他们都早已记得烂熟了。在看戏的时候，他们都还保持着极为客观的态度，比如欣赏某扮相如何，某人的

① 包世臣：《艺舟双楫》。

② 转引自余秋雨：《戏剧审美心理学》，第346页，四川人民出版社1985年版。

唱腔如何，甚至从前还要喝喝茶，磕磕瓜子。”（焦菊隐）^①十分明显，在中国戏曲中，感知的模拟性、逼真性、客观性被大大削弱或者淡化掉了，而感知的表现性、普遍性、主观性却被大大强化或者突出出来。这也就是说中国戏曲中的感知，不是厚重、拥塞、严整的团块状，不喜欢步步设疑、处处设防、波澜迭起、惊魂不定，而往往倾向于空灵、疏松、飘逸的流线状，置身于若即若离、潇洒从容、随意驻足、自由品味的情景之中。这一点可以从中国的戏曲结构中得到启迪。我们知道：“近代写实话剧的结构采取了团块组合的形式，这与欧洲的绘画、雕刻、建筑艺术的结构形式是共同的，也与从固定的视点和视向去观察物象的焦点透视法是分不开的。所以，近代写实话剧虽有一条主线贯穿全剧，但是它的一幕或一场，情节的主线与副线总是纵横交织，如同绕成的线团一样，形成一个立体的团块，因此，全剧的结构也是线隐没在点之间，只见点不见线的团块组合形式……从宋元时期的南戏、杂剧开始到清代的地方戏，戏曲的故事大量是从民间的讲史、小说、诸宫调、鼓词、弹词中采撷来的。戏曲在把这些民间讲唱文学中的故事戏剧化的过程中，结构上也受到民间讲唱文学的深刻影响。民间讲唱文学反映生活与传统的绘画、建筑艺术一样，也是俯瞰全局，从事物发展的全过程来掌握它的前因后果和起伏变化的。所以，在情节的安排、布局上，历来注意有头有尾，有开有合，既要把来龙去脉交代清楚，又要突出重点，大加渲染，线与点的关系十分清楚。戏曲艺术继承了这一传统，在结构上同样是以一条主线作为整个剧情的中轴线，并且围绕这条中轴线安排容量不同的场子——大场子、小场子、过场，形成纵向发展的点线分明的组合形式”。^②应该承认，这种戏曲结构正是若即若离、潇洒

^① 转引自余秋雨：《戏剧审美心理学》，第356页，四川人民出版社1985年版。

^② 同上注，第356页。

从容、随意驻足、自由品味的感知心态的折射和沉淀。而这种感知心态不又正是我们一再提及的感知抽象吗？

中国的园林、建筑也复如此。它们始终是从感知抽象出发去进行审美判断，流溢出鲜明的中国气派。这一美学风貌，也就是古人所总结的“便生”与“适形”：“失宫室之制，本以便生人，上林下宇，足以避风露，高台广厦，岂曰适形。”^①这就意味着，中国的园林建筑中不能使人因为宫室的巨大与高耸而感觉空旷与压抑，不能使人因为园林建筑的幽广与阴暗而感觉迷濛与沉郁；不能使人因为居住在园林中而感觉不到阳光、雨露、树木与虫鸟的存在；也不能使人因为身在园林建筑之中，而感觉到内和外的悬隔。人、建筑 and 大自然同在，这就是“便生”、“适形”的底蕴。恐怕对中国古代建筑的以小体量的个体为基本因素，以由个体围合而成的院落为基本单元，以由若干院落组合而成的建筑群体为基本形式，从感知抽象的角度去破解，还是十分相宜的。园林也是如此。“园林巧于因借，精在体宜。”所谓因借，即将园林本身乃至园林周围环境作为一个有机整体，从感知经验出发，对风景画面进行取舍、剪裁、制作、抽象。中国园林艺术的环境序列的精心布置，构图法则的刻意探求，象征题材的巧妙挖掘，无不可以通过由此得到解释。而西方的园林建筑却与中国差异判然，例如建筑，西方建筑的出发点是面，完成的是团块形态的体，具有强烈的体积感。最为典型的是哥特式大教堂，直插入云的飞腾动势，尖而又高的群塔，瘦骨嶙嶙的笔直束柱，筋节毕现的飞拱尖券，昭示着这巨大石头集群随时都会拔地而起，进入神秘的天国。这当中在折射出对外在的自然的征服。而中国建筑的出发点却是线，完成的是铺开成面的群，因而在中国不是人围绕着建筑，而是建筑拥着人。单体与单体之间、单体与院落之间、院落与院落

① 《北史》第十二卷。

之间形象的对比谐调，位置的呼应衬托，全群轮廓的高下起伏，平面的进退曲折，空间系列的推进转换以及意境氛围的隐呈变化，及高潮的托出和消解，都吸引着人们游心其中，步移景换、情随境遇，玩味着各种“线”的疏密、浓淡、断续的交织，感知着在线外“有灵气空中行”的“空白”。而在上述差异中，透露出的感知上的差异，正是感知移情与感知抽象的差异，读者不难明察。园林方面，西方人把“上帝”就解释为“豪华的花园”，可见，园林确实是西方人的母体和子宫。值得注意的是，对园林，西方人采取的是肯定的、积极的感知移情的态度，他们不惮去改造自然。朗特别墅的花园以水景为主，泉水出自岩洞，形成急湍、瀑布、洞、湖、直到泻入大海，都是嵌入整个花园的笔直轴线上推进的，并且是在整整齐齐的花岗石工程里推进的。格罗莫尔陈述说：

“人类所创造的东西，如一所花园、一幢房屋，应该适应人的形象、人的尺度、人的创造手段和人的需要。”因而西方园林充满了自我扩张、颐指气使的痕迹，不免流露出对自然的步步进逼的感知态度。丹纳参观了马洛克式的阿尔比别墅后说：这座别墅使他了解了意大利贵族的心态，不许自然有自由，一切都娇柔造作……贵族对身外之物都毫无兴趣，他不允许它们有自己的灵魂和美，他只把它们当作达到他个人目的的附属品，它们在那里只不过是他的活动背景……如果树、水或者自然风光要分享这份乐趣，它们就必须人化，必须抛弃它们的天然形态和特点，它们的野趣，它们的不遵法度和洪荒未辟的样子，而一定要弄得尽可能象男男女女们聚会的地方：起居室、大厅、或者宫廷里神气活现的殿堂。而中国园林却与之相反。法国国王路易十四派到中国来的第一批耶稣会传教士之一——李明，曾经敏感地发现：西方的城市是曲曲弯弯的，园林却是方方正正的，中国的城市是方方正正的，园林却是曲曲弯弯的，这种有趣的对比清晰地表达出不同文化心态想要摆脱的是什么，想要追求的又是什么。作为对大一统

的无比威严的超我的一种转化，本我将自己通过文化心态的转换推入园林艺术。无锡寄畅园布局疏落有致，景物清新明朗，池水尺度适宜，假山落落大方。锡山龙光塔隔墙借入园内，衬以山势余脉，使园境大为开阔。苏州拙政园，空旷池山与曲折建筑互相辉映，空间尺度疏朗，山水建筑格调高雅。扬州园林，大多以某一名园或寺庙为主，将周围环境融合成一个范围要大得多的园林环境。如“四桥烟雨”即以黄氏花园为主体，将虹桥、长寿桥、春波桥、莲花园周围诸景——“白塔晴云”、“水云胜概”、“长堤春柳”、“虹桥揽胜”和另外一些山水亭阁组合起来，成为一“片”园林区，甚至还沿游览路线分“段”设景，构成一条“线”的园林区。与西方造园是“为了玩，不是为了美”^①相对，中国造园则是为了美而并非为了玩。差异如此之大，不能不考虑其中的集体感知的差异。

类似的问题还有很多。本书有足够的理由指出，中国文学艺术的所有形式无不浸染着中国特定的集体感知的影响。在这众多文学艺术形式的深层，不是彼此相互沟通着的吗？因此，千言万语，万语千言，看来就不如那句著名的禅语来得简捷、明快而深刻，这禅语就是：

“一月能现一切水，一切水月一月摄。”

① 圣西门：《回忆录》。

第六章 “人心营构之象”

第一节 “诗者，妙观逸想之所寓也”

像集体感知一样，集体表象同样是中国深层美感心态的中介之一。

倘若知觉一般是指对事物的各种属性、各个部分及其相互关系的综合的整体的反映，所谓表象，则是指在知觉基础上产生的在记忆中一直保存下来的事物的形象。它同知觉的区别是十分明显的：诸如在反映客观世界的直接性和具象性上，它们有共同之处，但在鲜明性上表象不如知觉，在历时性上则反之；在反映客观事物的形象性上，表象不如知觉；在反映客观事物的概括性上，知觉不如表象；在反映客观事物的途径上，知觉只能产生于人们对客观事物的直接感受，表象却还有可能通过间接的途径形成。等等。

表象同样是历史生成的结果。在生物进化的谱系树上，我们看到，只有到了灵长类以下的脊椎动物，才有表象能力。这种动物分析综合能力较高，具有各种知觉能力，能比较完整地反映对象。特别是大脑皮层比较发达的哺乳动物，对多种复合刺激及其刺激痕迹形成暂时联系和关系反

射，并能长时间保持。不但有粗细的知觉，而且有新的反映形式——表象。猿类则已有较稳定的表象功能和具体思维的萌芽了。表现能力在人类心理发展中是一个独立发展阶段，甚至是人类史前的最高心理功能。在此之前，人类心理的进化，由反应性到感觉、知觉，这都是主体和客体在特定的结构中产生的结果，尚不属主观世界。二者之中，失去任何一方，都会破坏这个原始结构的完整，都会导致失去作用和灵敏性。但当人类心理演进到表象阶段，这个原始结构则开始被突破了。人类开始了主观方面的大千世界。主体概念才真正得以确立，人类心理才能进入自我意识的准备阶段。这是人类心理觉醒和主体能动性的起码条件。表象虽然也联系于客体对象，但在表象世界中却又是独立的。它可以“不想象某种东西而真实地想象某种东西”（马克思语），它可以暂时抛开物质的纠缠而自由驰骋在心理世界中。或许也正是因此，它曾经成为一种人类原始状态的思维方式——“集体表象”。列维·布留尔在《原始思维》中指出：“他们的智力活动的可分析性是太少了，以至要独立地观察客体的映象或心象而不依赖于引起它们或由它们引起的情感、情绪、热情，是不可能的……在这种状态中，情感或运动因素乃是表象的组成部分。……原始人智力活动的这种形式，应当理解成不是纯粹的形式或者差不多纯粹的形式表现出的智力或认识的现象，而是一种更为复杂的现象，在这种现象中，我们本来认为是表象的东西，还掺和着其它情感或运动性质的因素，被这些因素涂染和浸润，因而要求被表象的客体持另一种态度。”^①毋庸置疑，作为一种心理奇观，这种“集体表象”是那个“如火如荼”的历史时期中人们把握自然的粗拙方式，也是最高方式，它反映了那个年代人与自然之间建构起来的内在关系，俨然是自然向人生成的一个标尺。在此以后，

^① 列维·布留尔：《原始思维》第26页，商务印书馆1985年版。

人类思维便开始从起跑线上迅跑。

具体而论，在人们已经反复论述过的在实践的基础上表象之所以产生的哲学根据之外，表象生成的心理根据是什么呢？这无疑是一个难题。“摆在我们面前的唯一出路是向生物学家学习，他们求教于胚胎发生学以补充其贫乏的种族发生学知识的不足。”^①何况现代科学业已证实，个体发生乃是种类发生的短暂而迅速的遗传重演，儿童智力发生与人类智力发生异形同构。这方面正像布鲁纳分析的：“现在，我们将怎样最有效地设想认知能力的成长即智慧的成长呢？从最广泛的意义上来看，认知力量或智慧乃是人获得知识、保持知识以及将知识转化为他本人所用的能量。”就人类智慧的成长而言，保持知识也就是再现表象。“再现表象这个概念是设想智慧如何成长的一个有用的概念。”“在人的智慧成长期间起作用的再现表象系统有三种，它们之间的相互作用是智慧成长的枢纽。所有这三种系统都可用相当明确的术语来说明；所有这三种系统在颇大程度上都受文化的制约和人类进化的影响，正像我们已经指出的，它们就是动作性再现表象、图象性再现表象和符号性再现表象。即对事物的认识是通过‘做’来认识该事物的，通过该事物的图片或映象认识该事物的，或通过诸如语言这类符号工具而认识该事物的。”^②在这里，布鲁纳告诉我们，人类表象的形成，大体有其线索。动作性再现表象，是一种移位的活动。对象不在面前，以动作去加以再造或重现，从而超出给定时空去追忆对象。它是人类表象形成的开端。而从主体“本我”的需要看，“在人们采取行动之前总要先有一个推动的因素；一种心理上的、情感上的或理智上的需要。”这就是通过他所喜欢的事物的重演，从而解决了遇到的所有冲突，并使现实世界得到补偿和改善。图象性再现表象是在前者基础上产生的。

① 皮亚杰：《发生认识论原理》，商务印书馆1982年版。

② 转引自《西方心理学家文选》第446页，人民教育出版社1983年版。

它第一次超越出身体动作，借助于图画、形象生产出不限于给定时空而且可以无限延续下去的另一世界。这就是列维—布留尔所说的“集体表象”。而符号性再现表象显然是最为奥妙的一种。“在前者的基础上，它进而藉语言去构筑了一个表象世界。”“人的表象经常是和语言、词联系着的。”“过去的经验总是以表象和词的形式保持着，回忆也总是凭借表象和词二者进行的”^①，这就意味着人类表象的最终成熟并跨入思维阶段。

显而易见，人类表象的特性有其一致之处。其中最为重要而又与本书相关的，是表象往往沉浸在无意识的汪洋大海之中，一旦时机成熟，才会被无意识的心理能量推进到意识层面。而且，有些表象很容易被推进到意识层面；有些表象很难被推进到意识层面，只有在特殊场合，才有可能；还有为数不多的一些表象（大多为遗传下来的记忆表象），则甚至从未被推进到意识层面。之所以如此，显然统统与自我的调节有关。表象的被忘却、被改装、被忆起，都要服从人的心理平衡的需要。同时，人类表象也有其在文化类型基础上形成的特色，这就是所谓“集体表象”。集体表象可以理解为一个民族在一定文化心态基础上所产生的集体记忆。不难想见，集体表象的被推出，显然是文化心态在原始本我——社会超我——生存方式三者的激烈冲突中调节的结果。具体来看，集体表象的形成决定于两个方面：从纵的方面看，集体表象历史生成的文化背景不同。正像布鲁纳指出的：“的确，在处理上述三种再现表象系统的关系上，各种文化各有其特殊的方式。”例如就中国而论，由于文化背景的影响，中国人的表象系统中图象性再现表象发展得较为充分，但符号性再现表象却未能充分发展，这就导致了原始的“集体表象”的思维方式的大量

^① 曹日昌：《普通心理学》上册，第231、233页。

遗存。从横的方面看，表象的功能，一方面外显为记忆再现，和感觉、知觉保持直接的联系，另一面又内隐为在主体理解、情感诸因素推动、导引下的表象运动（想象）。在其中也有不同文化心态的沉淀。例如：由于不同文化背景的影响，西方较为推重记忆再现，故西方的表象世界较为丰富、多彩，中国却较为推重表象的内在运动，因为这种表象运动体现了文化心态的规定，是一种固定的人生追求，所以中国的表象世界较西方的表象世界更为稳定而少变化。

当集体表象进入审美系统，其作用似乎更为显著。我们知道，创作过程对表象的运用是通过审美改造来达到的。审美改造不仅是对表象的经验，而且是对表象的改造。它是利用表象的不稳定性所产生的可塑性，对表象进行分解和综合，从而形成艺术形象的。审美改造的过程，本书称之为想象；审美改造的结果，本书称之为意象。而在这一过程中，表象的集体色彩无疑会导致想象（表象的自我运动）和意象（表象的重新组合）的某种集体色彩。

本节先谈想象。古人云：“诗者，妙观逸想之所寓也。”这话确乎不错。然而，中国人的“妙观逸想”又毕竟与西方人不大相同。总的来看，中国人的想象是价值论和审美论的，而西方人的想象则是认识论的和创作论的。在中国人看来，想象是人类生存的自由境界和意义境界的根据，是建构精神家园的审美人类学之思的路径，是沟通过去、现在与未来的中介^①。因此，它就不能不具有自己的鲜明特色。

这鲜明特色主要表现在两个方面。首先是想象的状态。在中国，想象的状态是一种“虚静”的状态。之所以如此，当然与中国美感心态的深层结构有关。如前所述，中国美感心态不像西方

^① 想象是哲学人类学、审美人类学中的重要问题，下面要谈到的“回忆”也如此。

那样雄心勃勃、欲壑难填、步步进逼、寸土不让，而毋宁是“天人合一”、“藏天下于天下”的。在中国人看来，作家的内在世界与外在世界存在一种原始的对应关系，其原因在于人与宇宙间的异质同构。王夫之曾经对此有所说明：“情者，阴阳之几也，物者，天地之产也。阴阳之几动于心，天地之产膺于外。故外有其物，内有其情矣……絮天下之物，与吾情相当者不乏矣。”^①因此，作家的心理内容不是在这种机遇下与这些事物对应，就是在另一种机遇下与那些事物对应。古典美学把这种人与宇宙的异质同构关系下形成的对应称作“应感”、“感兴”、“兴会”或“心物感应”^②。例如“春秋代序，阴阳惨舒，物色之动，心亦摇焉”，“若乃登高送目，临水送归，风动春潮，月明秋夜，早雁初莺，开花落叶，有来斯应，每不能自己也”，“物色万象，爽然有如感会”，“我无意作是诗，而是物是事适然触乎我，我之意亦适然感乎是物是事，触兴焉，感随焉，而是诗出焉。”^③碧波荡漾的流水，微微拂动的春水，皎皎明月和一字雁阵……这众多外在于人类的东 西，都因为它们表现在人类头脑中的心理张力式样与人类生命力运动的结构模式相对应，因而作家才可“执咸遯以悟”，体味到一种深深的审美愉悦和强烈的创作冲动。

也正是因此，中国人在创作之前并不像西方人那样进入“神灵凭附”的“迷狂”状态，而是进入“心物感应”的“虚静”状态。他们既不以世界为有限、圆满的现实而崇拜模仿，也不向无尽的世界作无穷的理智的追求。相反，却认定宇宙的深处是无形

① 王夫之：《诗广传》。

② 中国人选择“感”和“兴”作为创作过程中的第一块路标，有其深远的文化背景。据考证，“感”在远古文化中是性关系隐语之一（“感生”），通“咸”、“甘”，联想到“咸池”、“甘渊”，不难体悟到“感”中含蕴的人与自然的和谐之交合关系。“兴”也如此（详下）。其中的美学意蕴颇值深究。

③ 刘勰：《文心雕龙·物色》；《梁书·肖子显传·自传》；遍照金刚：《文镜秘府论》；杨万里：《答康建府大军库监门徐达龙》。

无色的虚空，是与人合一的大气流衍的道。这虚空，这道是万象的源泉，是万物的根本，是生生不已的创造力。因此他们在进入创作过程之前要求自己“疏淪五脏，澡雪精神”，剔除刻意经营，用心思索的自我意识，进入深不可测的无意识的生命源头，返虚入浑，虚静以观，不藉视听，徒以神行，从而使酣畅淋漓的创作灵机在深沉的内在世界与活泼的外在世界适然接触时的突然的感应和领悟中诞生。

具体而言，首先，“虚静”状态强调无欲无我的创作观照。无欲无我，亦即庄子所说的“莫若以明”，主要是指不含任何杂念，不任性使气。创作中若有“尘埃心”，则“难状烟霄质”。正像钱钟书先生总结的：“先入为主，吾心一执”，“回黄转绿，看朱成碧，以心不虚静，挟欲弊欲。……我既有障，物遂失真。”^①因此，“虚静”状态十分强调“涤除肥膩，独露天机，”^②清除胸中的愤懑和杂念，使生活中激发起来的感情经过时间的浸洗、降温后蟠结或回荡于胸中，最后与自然融化，默契为一。可见无欲无我，从心理内容讲，指的是一种无意识状态。它强调应摆脱理性、意志以及种种利害关系的羁勒和奴役，回到无意识水平上，唯任本色，自发天真，自由地进入创作观照，客观地深窥人类或自然的内在气韵。李晔《紫桃轩杂缀》讲：“点墨落纸，大非细事，必须胸中廓然无一物，然后烟云秀色，与天地生生之气，自然溘泊，笔下幻出奇诡。若是营营世念，澡雪未尽，即日对丘壑，日摹妙迹，到头只与髹采圻壤之工争巧拙于毫厘也。”冠久在《都转心庵词序》中讲：“澄观一心而腾踔万象。”叶燮在《原诗》中描述得尤其准确：“当其有所触而兴起时，其意、其辞、其句劈空而起，皆自我而有，随在取之于心，出而为情、为景、为事。”这就是说，作家并不以自己的观念思

① 钱钟书：《谈艺录》，中华书局1984年版。

② 司空图：《诗品》。

绪去约束自然，而是以纯任自然的内在世界面对客观对象，使创作灵机在心物“有所触”的一刹那，随之“劈空而起”。

其次，“虚静”状态不主张像西方那样刻意师法一山一水、一草一木，认为这只是师象、师物，而主张不窘物象的“外师造化”。“山水之为物，禀造化之秀”，“阳舒阴惨，本乎天地之心。”^①师造化正是要师法这“造化之秀”。“天地之心”，也就是师法这阴阳对转，元气淋漓的道。董其昌说：“诗以山川为境，山川亦以诗为境。”^②作家禀赋的诗心，对应着天地的诗心（《诗纬》云：“诗者天地之心。”）。山川大地是宇宙诗心的影现，作家的心灵同样是宇宙的创化。他们凭藉沉寂的心襟去“澄怀味象”，在拈花微笑中感应着宇宙自由活泼的生命韵律。因此，作家在“妙观”中不必去把握自然——那已经远远超越了自己的所能，而是失落自己于自然之中，如树如石，如风如云，沉冥入神，与物宛转。在大自然中，他们“偶遇枯槎顽石，勺水疏林，都能以深情冷眼，求其幽意所在。”^③目睹心会，真气远出，达到妙对通神的境界。《宣和画谱》载画家郭乾晖画花草禽鸟时，“常于郊居畜其禽鸟，每澄思寂虚，玩心其间，偶得意即命笔，格律老劲，曲尽物性之妙。”讲的正是画家自觉调整自己的心理节奏，使之与自然界草虫的生命韵律发生对应和共鸣，藉以鸣发不可遏止的创作冲动。面刻舟求剑式的寻寻觅觅，胶柱鼓瑟式的描头画脚，则被视作陈腐，是灵性泯灭，气韵全无的末事。这种役于物象不能自拔的作家是与中国无缘的。

最后，“虚静”状态产生于无意识水平，但不否认存在一种控制力量，对之加以诱导和规范。叶燮《原诗》描述说：“必有必不可言之理，不可述之事，遇之于默然意象之表，而理与事无

① 汤垕：《画鉴》；孙过庭：《书谱》。

② 转引自宗白华《美学散步》，上海人民出版社1981年版。

③ 转引自宗白华《美学散步》，上海人民出版社1981年版。

不灿然于前者也。”王夫之在《姜斋诗话》中描述说：“落笔之先，匠意之始，有不可知者存焉。”这里描述的统统都是一种意向，一种整体性的经验，一种难以表达的复杂的心境意绪、情怀感受。它是在不知不觉的瞬间对过去的经验、知觉、记忆痕迹、事物表象所进行的一种组织，有点类似弗洛伊德讲的那种“海洋般”的感情。创作冲动正是被潜伏在阈下的感情之流发动并加以控制的。王夫之举过一个出色的例子：“言情则子来往来动止，缥缈有无之中得灵蚩而执之有象。”^①“蚩”，《物类相感志》云：“山行路迷，掘蚩虫一枚于手中，则不迷。”可见是一种古人认为有灵应的小虫。这里是指，创作冲动由内在的理性规范控制着在无意识心理状态中产生。这理性像一只醒迷的小虫，引导作家为“往来动止，缥缈有无”的情感状态选择并找到适宜的表现对象。由此看来，作为一个真正的中国作家，应该善于发现通向无意识深处的道路，善于激发自己的创作冲动，然后才能“墨海中立定精神，笔锋下决出生活，尺幅上换去毛骨，浑浊里放出光明”，使散兵游勇般的经验材料在情感逻辑的作用下，有秩序地迸发出来，最终完成“透过鸿蒙之理，堪留百代之奇”的文艺作品。

想象的方式同样值得深究。中国人称自己独特的想象方式为“神与物游”，这其中颇具深意。从纵的方面看，显示出想象方式生成过程中独到的文化背景的影响。像前边提到的“感”、“兴”一样，“神”同样与远古文化关系密切。它不但反映出中国人对想象方式的真实想法，而且折射出中国人的想象方式中遗存的大量原始遗绪。我们已经反复提到：由于符号性再现表象未能充分发展，作为原始思维特征的“集体表象”——图象性再现表象大量沉淀下来。而“在原始人的思维的集体表象中，客体、

^① 王夫之：《古诗评选》第五卷。

存在物、现象能够以我们不可思议的方式同时是它们自身，又是其他什么东西。它们也以差不多同样不可思议的方式发出和接受那些在它们之外被感觉的，继续留在它们里面的神秘的力量、能力、性质、作用。”^①看来，推动这种“不可思议的方式”的并非某种极力想把某些记忆图象恢复并复制出来的愿望，而是内心深处所体验到的某种强烈情感。由于它是动力性的，有一定的速度、强度、复杂度和方向性，也有一定的起伏性、节奏性和断续性。所以被推进到意识层面的表象，当然也就因为其特有的“不可思议”的组合方式而令人迷惑不解。很有意思，当历史冲刷掉“神”的巫术意味，却又公正地还赠它以超历史的形式。不难窥见，中国独特的想象方式——“神与物游”，同样是以情感结构而不是以认识结构为动力的。因此，“一川烟草，满城风雪，梅子黄时雨”之类表面上互不相关的表象，才因为与某种“闲愁”的情感相互对应而组合起来，“乱石穿空，惊涛拍岸，卷起千堆雪”之类表面上互不相关的表象，也才因为与某种“悲壮”的情感相互对应而组合起来。从横的方面看，中国人的想象方式中还拥有着大量深层美感心态的沉淀。我们已经反复提到，在中国深层美感心态看来，宇宙自然不是人以外的外在世界，而是含孕人于其中的一个整体。它是大化流衍，生生不已的，是以无为为本，以气为本的，是生命之极，生化之原，是“有情的天地万物”（徐复观语）。人不过是自然的一部分，是与宇宙自然异质同构的，因此人所能做并且也是所应做的，不是去征服、战胜或分解宇宙自然，而是主动调节自己的心理节奏，与之相亲相近，相交相游。对此，宗白华先生体会最深：“中国人抚爱万物，与万物同其节奏”，而“深广无穷的宇宙来亲近我，扶持我，无庸我去争取那无穷的空间……”^②

① 列维·布留尔：《原始思维》第69—70页，商务印书馆1985年版。

② 宗白华：《美学散步》，第86页，上海人民出版社1981年版。

中国独特的想象方式——“神与物游”，表现为一种感物而动，与物浮沉，最终主客交融的心醉神迷。何绍基曾经谈到：

“此身一日不与天地之气相通，其身必病；此心一日不与天地之气相通，其心独无病乎？……但提起此心，要它刻刻与天地通尤要。请问谈诗何为谈到这里，曰：此正是谈诗”。^①在我看来，还可以再进一步，这话不仅是谈诗，更是谈诗的“妙观逸想”。

“物色相招，人谁获安？”而“妙观逸想”正是“物色相招”的结果。大自然的风云变态、花开花落、鱼跃鸢飞、日星交替，都使“灵心巧手，磕着即凑，岂复烦踌躇哉？”因此，它“与道适往，著手成春”，它“天地与立，神化攸同”，它“控物自富，与率为期”，它“气交冲漠，与神为徒”。一方面仰观俯察，流盼顾念，“虚怀纳物”，“体尽无穷以游无朕”，去体认活泼万物的风神，舒展“与物宛转”的“妙观逸想”的羽翼，另一方面又把自身的情感投射于客体，“与物为一”。或许，这就是刘勰讲的“情往似赠，兴来如答”吗？

不妨再与西方的想象方式略做对比。西方的想象方式似与中国大不相同。柯尔律治描述说：想象是“与自觉的意识共存”的，“它本质上是充满活力的，纵使所有的对象（作为事物而言）本质上是固定和死的。”还描述说：想象“首先为意志与理解力所推动，受着他们的虽则温和而难于察觉却永不放松的控制。”^②柯尔律治的描述是颇具深味的。看来西方的想象虽然也服膺于人类心理的一般规律，但与中国恰成对比的是，在他们那里不是情感而是理解因素充分凸出，不是图象再现表象而是符号性再现表象的充分凸出。在理解因素和符号性再现表象的推动下，西方的想象中充满着再现物象的几何秩序和空间关系的自信。因此，西方

^① 何绍基：《与汪菊士论诗》。

^② 柯尔律治：《文学生涯》，见《十九世纪英国诗人论诗》第61—69页。人民文学出版社1984年版。

想象中的客体是“固定和死的”，是与想象主体相对立的。只有在“意志与理解力”的“控制”下加以改造，才可能焕然一新。而主体方面呢？正像宗白华先生描述的：“是追求的、控制的、冒险的、探索的”和“失落于无穷的”。^①于是客体为主体所覆盖，成为冷冰冰的彼岸存在。这样，西方的想象便表现为主客体的对峙，它使主体面对自然时，感到一种深深的“痛苦的物我交流”。“人看着世界，而世界并不回敬他一眼。……他为物质的目的而利用世界。”^②与中国的双向投射相比，西方的想象方式似乎只是一种主体向客体的单向投射。

这样，“神与物游”就导致了中国想象方式的一系列特色。最为重要的，起码有下列几点。第一，中国的想象方式是“应目会心”的体验。这就是说，中国的想象方式是以“画中人”的身份作“画中游”，饱游饫看，目标集中在“物我俱忘”、“互藏其宅”的深心欢悦和契合状态之上。而不像西方那样以“画外人”的身份作“画外观”，对景描模，目标集中在物我对峙、主客冲突的眼前物象的描写上。第二，中国的想象方式是全方位的、多维的，时空跨度较大。所谓“文之思也，其神远矣。故寂然凝虑，思接千载；悄焉动容，视通万里。”这与西方单向度的、一维的、时空跨度较小的想象方式恰成对比。不过，许多人因此认为中国的想象在新颖性、独特性和创造性方面胜于西方，却实在把事情弄颠倒了。其实在新颖性、独特性和创造性方面，中国远不如西方。至于全方位、多维和时空跨度较大的特色，则是因为中国的想象方式的基础是情感结构，因此从认识结构看来，并非单向度、一维和时空跨度较小而已。第三，中国的想象方式是瞬时性的。也就是说，“来不可遏，去不可止”，具有随机性。正像宋大樽

① 宗白华：《美学散步》第94页，上海人民出版社1981年版。

② K·葛利叶：《自然、人道主义、悲剧》，见《现代西方论选》第325、332页，上海译文出版社1983年版。

在《茗香诗论》中讲的：“不佇兴而就，皆迹也；轨迹可范，思识可该者也。有前此后此不能工，适工于俄顷者，此俄顷亦非敢必覩也，而工者莫知其所以然。太虚无为之风，无始终之期；列子有待之风，登空泛云，一举万里，尚何有迹哉？”而西方的想象方式延续性较强，也就是说随时都可以进行，具有受控性。

第二节 “诗言回忆”

颇具魅力的，还是对于意象（表象的重新组合）中某种集体特色的考察。

本书已讲过，表象是从无意识中酝酿、然后在意识中加以呈现。无意识包括集体无意识和个体无意识。前者是一个民族的生命源头，它与个体的经验无关，是一种集体的经验。后者是个体的后天经验、习惯、记忆等等，被以潜在的和无意识的形式加以保存。无意识是表象产生的心理能量。过去的经验本来被包含在脑细胞中的一种化学物质——核糖核酸（RNA）里转变成信息保存下来，它们在心理能量的推动下，在阈下反复进行着各种脑电讯号的组合、传递尝试，一旦对上密码，（经过了文化心态的检查）便会在瞬间使能量化作表象推进到意识的层面。在此过程中，集体无意识的强度决定表象的深度，个体无意识则决定表象的广度。这样我们不难设想，倘若从表象的重新组合逆推上去，当能把握到集体无意识和民族文化心态的脉搏。

对于上述设想，西方已经作了一定的尝试，并取得了较为可观的成绩。其中尤为突出的是把集体无意识和文化心态同原型意象联系起来加以考查的原型批评学派。他们认为，原型意象是通向集体无意识和文化心态的路标和探照灯。按照荣格的说法：“在每一个个体身上除了他的个体记忆之外还存在着伟大的……原始意象。那是些一直就是这样的人类表象的潜能。这种潜能通

过脑组织由一代传给下一代”。而所谓“原始意象即——无论是神怪、人还是过程——都总是在历史过程中反复出现的一个形象”。其功能在于“给予我们祖先的无数典型经验以形式。”

“原始意象……是同一类型的无数经验的心理残迹，”“每一个原始意象中都有着人类精神和人类命运的一块碎片，都有着在我们祖先的历史中重复了无数次的欢乐和悲哀的残余……它就像心理中一道深深开凿过的河床”，一旦艺术作品触发了和唤起了原始意象，“生命之流就可以在这条河床中突然奔涌成一条大江，而不是像先前那样只是在宽阔然而清浅的溪流中向前漫淌”。因此在这个意义上，真正的艺术家是“用原始意象说话的人”。而不朽的作品之所以感动人，就在于“用原始意象讲话”。^①

荣格的“原型”及其“原始意象”理论，对本书有很大启发，同时也有一些根本性的为本书所不能接受的缺点。这些我们都不去详加谈论。本书把表象重新组合而成的意象中大量沉淀下来的集体表象称作原型意象。原型意象是一个民族在一定文化心态和美感心态基础上所产生的集体记忆。阿德勒指出：“在所有心灵现象中，最能显现其中秘密的，是个人的记忆。他的记忆是他随身携带，而能使他想起自己本身的各种限度和环境的意义之物。记忆绝不会出自偶然：个人从他接受到的，多得无可计数的印象中，选出来记忆的，只有那些他觉得对他的处境有重要性之物。因此，他的记忆代表了他的生活故事，他反复地用这个故事来警告自己，使自己集中心力于自己的目标，并按照过去的经验，准备用已经试验过的行为样式来应付未来……”^②。这也就意味着，一个民族的记忆实际是民族文化心态的一个组成部分，可以把它解释为某种民族“苦难和焦虑——饥饿、战争、疾病、衰老和死

① 转引自张隆溪：《二十世纪西方文论述译》第80—81页，三联书店1987年版。

② 阿德勒：《自卑与超越》，第61页，台湾志文出版社。

亡的精神治疗”。^①它集中地折射出文化心态作为社会自我的瞩目之处是什么。而这种民族的记忆进入审美场之后，就成为作品中的原型意象^②。这种原型意象的根源是直接的社会心理体验的产物，间接的又是历史文化的产物；这种原型意象是作品中可以独立交际的单位，同时又是一个联想群；这种原型意象可以是主题、人物、象征，也可以是结构单位；这种原型意象不断衰亡，又不断置换、变形及至生成。如此等等。

毫无疑问，原型意象是文化心态研究中的一个重要方面。遗憾的是，我们过去对此未能给以充分重视。正像荣格讲的：“我们越是往‘集体意象’（或者使用教会的语言，‘教义’）的源泉的深处挖掘，我们就明显地发现原始类型的一个仿佛漫无止境的网，在以往的岁月里，这些原始类型从来不是意识反映的对象。……事实上，在以往的岁月里，人们并不仔细回想自己的象征，他们使象征获得永生，而象征的意义无意识地使他们获得生机”。^③

令人欣慰的是，西方在原型意象的探索方面，业已作了一定工作。我们将之归纳并列如：

水：代表创造的神秘，生——死——复活、净化与赎罪、生产力与成长。荣格甚至认为水是民族记忆中最普遍的象征。

太阳（火与天空关系密切）：代表创造的精力、自然法则、父性原则（月球与大地往往被视为母性原则），时光与生命的流逝、意识（如思考、启蒙、智慧、精神灵魂等）。

颜色：黑色代表黑暗、混沌、神秘、不可知事物、死亡、忧郁、潜意识等；红色代表血、牺牲、强烈感情、紊乱；绿色意味

① 荣格：《探索无意识》，《中州文坛》1986年第7期。

② “记忆”的自体论意义值得重视，它融合过去、现在与未来三维，使人进入广阔之域，使人与生存之根相联结，从而最终使人成为全面的人。遗憾的是本书无法过多涉及这一问题，容另书详述。

③ 荣格：《探索无意识》，《中州文坛》1986年第1期。

成长、感官、希望。

圆圈：意味着完整性、统一性、上帝无限大、久远的生命、阴（阴性、死亡、黑暗、冰冷与潜意识）与阳（阳性、生命、光明、热、意识）的结合。

创造：超自然存在如何创造宇宙、自然、人类。这是民族早期记忆中最为普遍的、最为根本的一项。

不朽：逃避时光、归返乐园或人类落入腐败、死亡的窠臼以前那种完美而永远的福祉，时间的神秘循环、死亡与再生循环不息、顺乎自然的永恒循环（尤其是四季循环的神秘周期）。

英雄追寻者：一个英雄历经艰难旅程，斩妖除怪，克服一切艰难障碍，拯救他的国家。

替罪羔羊：一个英雄通晓大义，置一己之利益于国家民族利益之下，为全民赎罪，使土地恢复丰收。

而原型意象在文学中的渗透，数弗莱研究的最为详赡：

黎明、春天、生的阶段：例如英雄诞生、苏醒、复活、创造四阶段的循环。击败黑暗势力、冬天、死亡。故事附属角色有英雄父母等。运用此类原型意象较多的是传奇、酒祭神之狂热合唱和狂文狂诗。

天顶、夏天、结婚或胜利的阶段：例如神圣化崇拜、神圣婚姻、升入天国。故事附属角色有英雄的同伴与新娘，运用此类原型意象较多的是喜剧、田园诗、牧歌等。

日落、秋天、死亡的阶段：如堕落、将死的神、暴死、牺牲、英雄的疏离。故事附属角色有背叛者与海怪；运用此类原型意象较多的是悲剧与挽歌。

黑暗、冬天、解体的阶段：丑恶势力的得逞、洪水、混沌再临、英雄败北以及神明式微。故事附属角色有食人巨妖、妖婆；运用此类原型意象较多的讽刺诗文。

诸如此类的探索无疑是统统极具价值而且很有借鉴意义的。

不过，我要强调指出，西方的探索大多浸透了西方文化的色彩，未必适合中国原型意象的阐释。因此，有必要对中国的原型意象进行实事求是的探索，并在此基础上作出我们自己的阐释。在本书看来，完成这一工作不但是东方尤其是中国的不容推卸的历史使命，而且是颇具世界意义的历史使命。

对此，海内外意见并不一致，相当一部分人是持“西方文化中心论”看法的，他们只是满足于用西方的原型意象来剖析中国的文学，因此不但容易产生削足适履的缺点，而且影响了对中国文学的民族特色的深入开掘。实际在本书看来，在二者之间“求异”的意义要远远大于在二者之间的“求同”。

当然，本书并不反对人们去作“求同”的工作，例如台湾颜元叔关于“薛仁贵与薛丁山”故事中的俄狄浦斯情结的探索，就令人大开眼界（见《薛仁贵与薛丁山》，载《比较文学的垦拓在台湾》）。情节大体是这样的：薛仁贵告别妻子柳迎春，挂帅征东十八年，凯旋后被策封为平辽王，微服回到家乡。途中在一个叫汾河湾的地方，遇着一个少年正在射雁，箭艺精妙。不仅可以一箭射双雁，而且可以在雁开口叫的时候，射中喉头，这叫开口雁，是猎雁中最高的技艺。薛仁贵大为激赏。这时一只大虎突然扑出，要吞食射雁少年。薛仁贵为了保护少年，立即发出一只袖箭，殊料大虎消失，箭却正中少年咽喉，把他射死了。许多年后，薛仁贵挂帅征西。薛丁山当年被王禅老祖救活。这次回来作了副帅。薛仁贵兵败白虎岭，薛丁山率兵解围。“元帅困在山头，一日一夜，腹中饥饿，不能行走，立望救兵，心中昏闷。天色已晓，坐在拜台上，矓眈睡去；泥丸宫透出原形，是一只白虎。丁山一见，忙左手取弓右手搭箭，一声响，正中虎头。那白虎大吼一声，回进庙中。众人赶到庙前，下马一看，说，呵呀不好了，白虎不见，倒射死了元帅了。”《薛丁山征西》）以上情节是根据《汾河湾》和《薛丁山征西》撮述。在其中我们无疑看到了西方十分流行

的杀父故事。然而要藉此来证实中西原型意象的密合和对应，却又很难令人信服。首先在这里找不到娶母的无意识，这当然使俄狄浦斯情结中“性嫉妒”的核心因素无法坐实，因此与其说它反映了杀父娶母的俄狄浦斯情结，不如说它反映了新老两代人的嫉妒和冲突，而后者在中国又正是一个极常见的原型意象。其次故事中两次误杀都因为白虎的缘故，这种将父与子的矛盾化作人与动物的矛盾，比之西方将父与子的矛盾化作人与人的矛盾，“误杀”中的伦理色彩当然也以前者尤为浓重。而且，诸如薛仁贵与薛丁山这样的例子，在中国也实在是并不多见。

这是一个冷酷的事实，它击碎了我们幻想同西方原型意象认同的黄粱美梦，迫使我们看到，西方的很多原型意象在中国文化背景中都不可能出现；有些原型意象虽然在中国也能见到，但内容却又不同；而且，令情况变得复杂的是在西方未曾出现的原型意象都在中国出现了。

具体而言，西方的很多原型意象在中国文化背景中都无法见到。我们不妨从荣格的《探索无意识》谈起。在这篇文章中，他曾举出了他“所见过的梦的最为怪诞玄秘的系列”的一个八岁女孩的梦中，在其中出现了一系列西方的原型意象：

1. ‘邪恶的动物’，一条长着很多犄角的蛇形怪物，杀死并且吞噬了其它所有的动物。然而，上帝却从四个角落来，事实上是四位独立的神，使所有死去的动物都重新复活。

2. 升进天堂，天堂里正在庆祝异教徒的舞会；堕入地狱，地狱里天使们正在做着善举。

3. 一群小动物吓坏了作梦人。动物变得硕大无朋，其中一只小动物把小女孩吞没了。

4. 蠕虫、蛇、鱼和人穿入了一只小老鼠的身体，于是，小老鼠变成了人，这勾画出了人类起源的四个阶段。

5. 一滴可见的水珠，当透过显微镜观看时，水珠就出现了。

小女孩看见这滴水珠里满是树枝。这勾画出了世界的起源。

6. 一个坏男孩手里拿着个土块儿，他向每个路过的行人身上扔着。这样，所有路过的行人都变坏了。

7. 一个喝醉的女人跌入水中。女人从水中出来时头脑清醒，面目焕然一新。

……

荣格一共列出了十二个梦，为节省篇幅，此处只引出七个。荣格指出，这十二个梦都“蕴含着‘集体意象’，而且，它们在某种方式上与传授给原始部落中的青年教义相似。这些教义当青年人加入成年人的行列时便传授给他们。在这种时刻，青年人学习关于什么是上帝、什么是精神、或者‘创造性’动物所做的一切，世界和人类是如何被创造的，世界的末日将会怎样到来和死亡的意义是什么。”显然，尽管上述原型意象的内容或许中国也会偶而涉及到，但上述原型意象在中国却几乎未曾出现。像第一个关于上帝的梦：上帝是由来自“四个角落”的四位神组成的，长着四个犄角的大蛇是一种水星和基督教三为一体的对手的象征。“邪恶的怪物杀死了其它动物，上帝却通过神的恢复原状或者归原来使它们复原。”第二个梦则蕴含着一种约定俗成的价值的颠倒，第四第五个梦则是关于“宇宙起源的神话。”显而易见，这些“与原始神话更为紧密地联系在一起”的原型意象，中国人是没有的。

在西方文学中出现的原型意象，同样也是如此。例如西方原型意象中的英雄神话。当然与原始的“图腾考验仪式”有关。英雄的父母地位显赫，通常是一国之王，其诞生前往往倍受外界的干扰，并且总有梦或神喻预言提出不利于孕儿的警告，这使得父母万分惊恐。大多的情况是把婴儿装在盒子里，抛进水中，而后又被动物或低阶层人家救出来抚养，养大之后却犯下杀父娶母的过失。像俄狄浦斯就是这样的一个原型意象。在这种原型意象中，

父与子的冲突在英雄的黎明时期便全面展开，他的出生违背了父亲的意愿，反而在父亲的邪恶意图下受到拯救。篮子里的弃婴显然是诞生的象征性表现。篮子就是母体，水流则是子宫（在无数的梦中，儿童和父母的关系都是通过从水中拉出或救出去表现的）。长大成人之后，他被命运推动着一步步走上杀父娶母的深渊。不难看出，这类原型意象的西方有其心理基础。对希腊人来说，梦见与自己的母亲结婚是件平常事。他们也流传杀父的故事，年老的神必须被杀死是西方司空见惯的事情（参阅弗洛伊德《图腾与禁忌》）。但在中国这类原型意象却不可能出现。《诗经·大雅·生民》中后稷“三弃三收”，只是一种必须的“酋长考验仪式”，并且最终也以有功于国家民族为归宿，全然找不到个体和性的影子。不妨再看看毕加索的《格尔尼卡》。1937年4月28日，西班牙格尔尼卡的巴斯卡小镇被德国法西斯空军夷为平地，毕加索极为愤慨，两天后便开始以发狂般的热情为这一事件作画，持续了几个星期后才最后完成了这一名画。看过该画的都知道，毕加索是靠使用原型意象来创作的。画的右部是一个瞪着绝望的眼睛的妇女，她正举着双手从着火的屋顶上掉下来。另一个妇女冲向画的中心。左边是一个母亲和一个死孩。中间地上有具战士的尸体，他一手握一截断剑，剑旁是一朵正在生长的鲜花。占据画面中央的是一匹死马，被一根由上面下的长矛所刺杀。死马的左边是一头举首顾盼的站立的牛，牛头与马头之间是一只举头张喙的鸟。右上方有一个从窗口斜伸进的手臂，手中掌着一盏灯，灯发出强光照耀着这个血腥的场面。这一切的上方，则是一只眼瞳为灯泡的明亮的眼睛。在这幅画中，牛代表无意识迷宫中潜伏着的黑暗势力。马的牺牲代表世界的覆灭。“当马牺牲时，也就意味着世界的牺牲和覆灭……马意指力比多，只不过已经历经幻变而进入了世界。”母亲和死孩的形象代表圣母抱起死去的耶稣。掌灯女人代表自由女神。这一系列原型意象在中国也无从见到。又

如西方原型意象中，儿童往往代表非凡的能力。“因为‘儿童’是诞生于无意识的子宫，滋长于人性的深层之中，或者说，它们就生育于生命之本性之中，它是生命之活力的人格化，完全超出了意识所及的有限范围。它的活动方式和手段是我们那片面的意识所无从知晓的，它代表着整个自然的深层，是每一个生命的最强烈、最必然的冲力，这就是那种实现自身的冲力。”火则代表情欲。“火是热和光的来源。就像普罗米修斯神告诉我们的，它是人类文明生活所必需的。……在英国的气候下，它是社会生活和家庭生活的焦点……火常被用来喻指情欲，它给人温暖和舒适，同时也烧毁一切。宗教，特别是基督教，关于精神净化和永恒的惩罚的概念，通常也用火来形容。”^①大海充满了悲剧力量，使人想到死亡，红色则充满了恐惧力量，使人想到地狱……以及猫头鹰意味着聪明，熊意味着愤怒，狮子意味着勇猛，狼意味着贪婪，狗意味着驯顺，蛇意味着时间，如此等等，在中国的原型意象中也很难找到。

更为容易令人迷惑的倒是某些在中西方都经常出现的原型意象。倘若不注意从集体表象的角度去把握，往往会把它们混淆起来。例如“启悟”原型意象。“启悟”蕴含着人生成熟的意味，它不但是人物成长的过程，而且是文化演进过程的缩影。人类学认为：“启悟”代表原始民族“成丁仪式”里的“传授族史族事”，象征性的“脱离母体母教”和“经历冥府凶域”，因为“洞悉大千善恶”而象征式的重任。但当“成丁仪式”中“启悟”进入文学，在中西文学中却激起了不同的浪花。在西方，“启悟”原型意象往往描写人物一朝顿悟，报国立业，最终成为国王或驸马。在中国，“启悟”原型意象往往描写人物一朝顿悟，洞彻人生。例如《杨林》：

^① 戴维·洛奇，见《勃朗特姐妹研究》第621页，中国社会科学出版社1983年版。

宋世焦湖庙有一柏枕，既云玉枕，枕有小折。时单父县人杨林为贾客，至庙祈求。庙巫谓曰：“君欲好婚否？”林曰：“幸甚。”巫即遣林近枕边，因入坼中。遂见朱楼琼室，自赵太尉在其中。即嫁女与林，生六子，皆为秘书郎。历数十年，并无思归之志。忽如梦觉，犹在枕旁。林怆然久之。

结婚和生子是杨林的两大愿望，这愿望被压入无意识。在现实世界无法实现，在梦中世界却得以实现。其深层结构为：主人翁受一使者引导，经过一扇门，与一位地位很高的女性结婚，然后退出门槛，得到某种人生的知识。具体来说，主人翁到庙中祈求，受到庙巫的指点。在这里庙巫是一个“智慧老人”，同时也是一个父亲形象。按照荣格的说法：他是人类的“拯救者”，“自文化的黎明期，他就埋没或蛰伏在人的无意识中。”，每当人类铸下大错，他便醒过来”，“梦中的他，可能扮成巫师、医生、僧侣、老师、祖父，或其他任何有权威的人。每当主角面临绝境，除非靠睿智与机运无法脱困时，这位老人便出现。主角往往由于内在或外在的原因，力有未逮，智慧便会以人的化身下来帮助他。”〔奥德赛下降地狱，受到先知泰瑞西斯（Tiresias）指点；他的儿子寻父受困，受到化身老师的雅典娜的指点；伊尼亚斯（Aeneas）到阴间寻女，受到先知赫伦纳（Helenus）的指点；但丁迷失在人生途中，受到老师维吉尔的指点〕。在庙巫的引导下，杨林穿过进入无意识深渊（梦）的洞口（小坼——母体意象）。这是出发阶段。其中包括，①赴冒险的召唤。②超自然的帮助。③跨越门槛。④进入鲸鱼之腹（无意识深渊）。杨林进入室中，见到赵太尉（父亲形象），结婚、生子，是变形阶段；杨林找到了力比多或欲望深渊中的自我，因此又可称之为遂愿阶段。洗礼阶段包括邂逅女神赵太尉之女（母亲形象）、父亲之补偿（赵太尉与杨林、杨林与六子，皆为父子的补偿认同关系）。从“历数十年”到故事结束，是第三阶段——回归。包括

拒绝回归(“并无思归之志”),跨越回归门槛(“忽如梦觉”)。最终杨林是否经生历死,大彻大悟,洞察人生真相,文中没有明言。但“怆然久之”却是一句耐人寻味的话。身为“工商贱民”的杨林,在小圻(无意识、梦境、母体、阴间、死亡与再生之地)与太尉之女结婚生子,解除了他情意与功名的情情结。事实上,他已经经历了现实与梦、生与死两个世界。出洞(“忽如梦觉”)这个动作暗示出主角的再生,他的生命已经更新到较高的一个层次。“曾经沧海难为水。”以后的杨林,定然能够充满睿智地生活,这便是他带回现实世界的“最后恩赐”。从心理学角度讲,从超越的深渊带回的恩赐,一到人间便被理性化为乌有。或许,应该这样去解释杨林的“怆然久之”?

《杨林》是“启悟”原型意象的奠基之作。在此之后,它又不断“置换”和“改装”,出现在众多作品中,像《枕中记》、《南柯太守传》、《婴桃青衣》、《黄粱梦》、《邯郸记》、《续黄粱》……正像列维—斯特劳斯讲的:“神话以螺旋形状不断旋转下去,直到产生这神话的智慧冲力枯竭。它的生长过程不断,但其结构却永远不变。”在“置换”或“改装”过程中,增损是有的。例如“智慧老人”。他在作品中均曾出现。《枕中记》是道士,《南柯太守传》是使者,《婴桃青衣》是僧。但作用较《杨林》更为明显。在《枕中记》中,道士吕翁完全控制着情节,操纵着主角的命运。在主角的意识里,吕翁无异是他现实世界追求功名的绊脚石(卢生对吕翁说:“先生窒我欲”),这种关系形成了卢生与吕翁的冲突(Orotagonist——antagonist),冲突随着吕翁与父亲形象的认同而加深。因为在潜意识中,父亲是情欲的敌人。随后,隐藏在潜意设中的情欲情结和功名情结,在梦中的复形阶段获得解决。“娶清河崔氏女。女容甚丽,生资愈厚,生大悦,”而且官越作越大。父亲形象转化到皇帝身上,成为“救赎的父亲”。情结的解决引出醒后卢生与吕翁、少年与

智慧老人、儿子与父亲的和解,冲突最后以庐生的醒悟获得解决:“生抚然良久,谢曰:‘夫宠辱之道,穷达之运,得丧之理,死生之情,尽知之矣。此先生所以窒吾欲也。敢不受教?稽首再拜而去。’”又如“门槛”。在《樱桃青衣》中也有深化。“过天津桥,入水南一坊。有一宅,门甚高大。庐子立门下,青衣先入。少顷,有四人出门,与庐子相见。”过河是洗礼仪式,似乎是进入潜意识的不可避免的一步。入水南一坊暗示已进入母体(坊为女性象征),四少年近乎门槛守卫,实际是主角的影子。又如“情结满足。”功名情结的满足为《杨林》中所无,而且其中有成功,也有失败,显然是“成丁仪式”中必经的痛苦考验。《枕中记》中庐生的上疏与帝的下诏,正是“与父亲的补偿。”至于“是夕,蒙。庐生欠伸而悟,见其身方偃于邸舍。”主角在梦中死去,却跨过了两个世界之间的门槛,在现实世界中醒来,暗示出“生兮死所伏,死兮生所伏”的另一原型意象。情欲情结的满足则较《杨林》有所发展。在《樱桃青衣》,郑氏女作为与启蒙英雄结合的原型女性,往往以两种身份出现:母亲与少女。母亲是太初之母或大地之母,象征着生育、温暖、保护、丰饶、生长、富足;那不知名的少女是灵魂的伴侣,象征着精神的实现与满足。这位原型女性代表“美的极致,一切欲望的满足,英雄在两个世界中追求的福祉目标。在睡眠的深渊里,它是母亲、姊妹、情人与新娘……它是圆满承诺的化身。”(坎贝尔语)小孩与母亲的关系,演化为成年人与物质世界的关系。启蒙英雄与少女的神圣结合,也象征了肉体与物质的满足。因此,范阳庐子进入姑宅,等于回到母体,得到庇护与富足。随后与郑女的结合,功名利禄便与之俱来了。^①不过,由《杨林》奠定的中国“启悟”的原型意象和其中蕴含的特殊内容却始终“一以贯之”的。

以上所谈的是“启悟”原型意象,为了对中国的原型意象能

^① 参见张汉良:《杨林故事系列的原型结构》,载《比较文学的垦拓在台湾》。

有一个较为深刻的理解，不妨再看看与“启悟”密切相关的“乐园游历”原型意象。

“乐园游历”原型意象表达的是中国人生长寿和社会安宁的愿望，在这原型意象中，昆仑、蓬莱等古代神话中的人间乐园，成为一种象征符号和理想模式，藉以满足中国人无意识中的执着追求。而假如说乐土是无意识中的理想模式，游历则是过程。乐园的追求只能借“游历”才能完成。而且在某些作品中，并未提供乐园的蓝图，只是将自身游离出“大逆陵夷”的现实人世，翱翔太虚，或求得精神之逍遥，或企求肉体的解脱。在游历中，任一意象，诸如服食变化、遇女成婚、乐园逸乐，都是民族心象的累积沉淀，其中涵蕴着民族的心理与智慧；对于死亡危机的逃避，困厄环境的希求解脱；在经历奇遇之后，使烦恼、迷惑的心情净化，使生命成熟而清明。遗憾的是，对于这类表现为“仙游”的深层意象，我们的文学史家往往从某种功利标准出发，予以否定。其实从体现中国文化心态的角度，它们倒是最为值得重视的。这就因为它们以仙乡不死和还原成仙的永恒悸动而鲜明区别于而方的斩妖除怪，建功立业的“浮士德式”的浮躁不安。唐君毅在《中国文化之精神价值》一书中曾着重指出：“吾人谓中国文学之精神，不求透过自然之形色，以接触宇宙生命或神之意旨，所谓中国自然文学中，无宗教情调，然此宗教情调，另是一种。中国自然文学之精神，以宇宙之生机，生意，即流行洋溢于目之所遇、耳之所闻，则自然之形色之后，可更无物之本体与神。于是当其透过自然之形色而超越之时，所得之境界，遂为一忘我、忘物、亦忘神的解脱境界。此解脱亦为宗教的。唯此解脱境界，乃得之于自然，故不如佛家之归于证四大皆空，乃仍返而游心自然，此之谓仙境。黑格尔论艺术精神，必过渡至宗教精神，其言深有理趣。故西方自然文学之赞美自然，恒引人进而赞美上帝。然在中国之自然文学，则其高者，恒与游仙之文学合流。吾尝思西方

有上帝、有天使。印度有梵天、有佛、菩萨，皆不尊仙。上帝天使皆有使命、有任务。印度梵天，不必如西方上帝之责任感之强，印度神话中有谓彼乃以游戏而造世界者，然梵天本身仍常住而不动。佛、菩萨悲天悯人，精进无少懈。中国之神，亦有任务、有责任。仙则无任务、无责任。在道德境界中，仙不如上帝、天使、佛、菩萨、与神。而在艺术境界及宗教境界中，则中国人之尊仙，亦表示一特殊之精神。中国人以仙之地位高于神，封神传以仙死而后成神，其尊仙可谓至矣。中国之仙无所事事，亦可谓之大解脱。其唯乘云气，骑日月，邀于四海为事，乃游心万化之艺术精神之极致。仙亦不似上帝，梵天之为纯精神之存在，彼有身而身在虚无缥缈之间。上帝创造天地万物，全知、全能、全善、全在、而不与万物为侣，仙则可与人为侣，故仙非只表现高卓性。上帝无身不与万物为侣，亦可谓能伟大不能平凡，而有所不全。仙则能平凡矣。西方言上帝全知全能全善，而不能言其全美。……仙之游心万化，则可得自然之全美。中国山水田园之诗文，与游仙诗文合流，而有仙意或仙人之化境，即中国文学艺术精神，与中国宗教精神之相通也。”应该说，唐君毅已经把中西“乐园游历”原型意象的不同意蕴剖析得清清楚楚了。

文学中的“乐园游历”，可以说源于巫风浓重的屈原的《离骚》、《远游》和《悲回风》。《离骚》在诗人佩带了兰花等芳香缤纷的花草之后（《文选》李注引《韩诗》：“郑国之俗，三月上巳于溱洧二水之上，执兰招魂，祓除不祥也。”这当然是一种“神秘互渗”心态），开始观乎四荒，进入充满魅异、奇幻的神话世界。第一次虽受阻于帝阍，却已游历玄圃、饮马咸池；第二次则登阆风、游春宫，见有娥之佚女、求宓妃之所在，第三次则由巫咸降告和灵氛吉卜之后，驾飞龙瑶车，西渡流沙，远赴昆仑。而在屈原之后，文人往往轻举而远游，写出了大量“乐园游历”的作品。为了便于了解，本书把这类作品的表层结构分成几类加

以介绍。第一类是服食沐浴。“天门郡有幽山峻谷。谷在上，人有从下经过者。忽然踊出林表，状如飞仙，遂绝亦。年中如此甚数，遂名此处为仙谷。有乐道好事者入此谷中洗浴，以求飞升，往往得去。”仙谷之境为“幽山峻谷”，是一般仙境的共同形象，造成迥异人间的世界。入此谷中沐浴，即传达其神秘力量，变化成仙。这种心态与原始人的“交感巫术”和“神秘互渗”的心态完全一致。在《山海经》中可以找到昆吾之师沐浴、颡项沐浴的记载。原始沐浴的含义有二：消灾求福获得新生；求子。从《山海经》中的“浴日”和“浴月”故事推测，这种心态大概出于日月起于海上的观察。显然，沐浴是外在的“神秘互渗”。内在的“神秘互渗”则要靠服食。《异苑》载：“西域苟夷国山上有石骆驼，腹下出水，以金铁及手承取，即便对过；唯瓠芦盛之者，则得饮之。令人身体香净而升仙。其国神秘，不可数遇。”这种服食同样源于一种原始的“神秘互渗”心态。上述故事一再流传、增饰，出现了种种置换或改装的故事。《搜神后记》载：

嵩高山北有大穴，莫测深浅，百姓岁时游观。晋初尝有一人误堕穴中，同辈冀其傥不死，投食于穴中。坠者得之，为寻穴而行。计可十余日，忽见其明，又有草屋，中有二人对坐围棋，局下有一杯白饮。坠者告以饥渴，棋者曰：“可饮此。”坠者饮之，气力十倍。棋者曰：“汝欲停此否？”坠者曰：“不愿停！”棋者曰：“从此西行，有大井，其中多蛟龙，但投身入井，自当出；若饿，取井中物食。”坠者如言，投井中，多蛟龙，然见坠者辄避路。坠者随井而行，井中物如青泥而香美，食之，了不复饥。半年许，乃出蜀中。归洛下，问张华。华曰：“此仙馆大夫，所饮者玉浆也；所食者，龙穴石髓也。”

这显然是一个深层结构为“乐园游历”的服食仙药的故事。其中的“大穴”是“神秘门户”。它类似巫者从此升降的昆仑山

上众帝上下的“建木”（世界大树），具有隔绝凡仙的象征意义。通过“大穴”，始能进入另一不同于人间的世界。此类“进入”即象征由人间进入乐园。其中解释神秘历程的“智慧人物”，则由张华担任。第二类是仙境观棋。这类故事大多表述的是一种心灵深处对“时间”的悲情。《异苑》载：“昔有人乘马山行，遥望岫里有二老翁相对樗蒲，遂下马造焉。以策注地而观之，自谓俄顷，视其马鞭，摧然已烂，顾瞻其马，鞍骸枯朽，既还至家，无复亲属，一恸而绝。”故事强调的是“时间”观念：“自谓俄顷。”它以游历的过程，解决现实世界的危机——时间消逝的恐惧，或者说死亡的威胁。“世上百年，天上一日，”仙境中在浑忘时间的无意识状态，短短一日或数日，赋归之后，始知百年匆匆，人事全非。时空所造成的不同情境的强烈对照，显示人世间的荒谬与虚无，造成一种“启悟”。而后世文学中此类意象反复出现，象征着人世间的死亡恐惧和沧桑之感。第三类是人神恋爱。这类故事当以原始圣婚仪式为基础（巫者与神之间的象征性仪式）。最初的故事是郑交甫游江滨，遇江妃二女，二女遗以佩玉。六朝时这类故事经过“置换”和“改装”，大量出现。这当然是藉象征方式满足被压抑的生理欲望。《搜神后记》载袁相、根硕二人，打猎迷路，见“有山穴如门，豁然而过。既入内，甚平敞，草木皆春。有一小屋，二女子住其中，年皆十五六，容色甚美，著青衣；一名莹，一名珠。二人至，忻然云：早望汝来。遂为室家。忽二女出行，云复有得婿者，往庆之，曳履于绝岩上行，琅琅然。二人思归，潜去。归路，二女已知，追还，乃谓曰：自可去。乃以一腕囊与根等，语曰：慎勿开也。于是乃归。后出行，家人开视其囊：囊如莲花，一重去，复一重，至五，尽，中有小青鸟，飞去。根还，知此，怅然而已。后根于田中耕，家依常餉之，见在田中不动，但有壳如蝉蛻也。”这个故事中的迷路为出发阶段。进入“山穴如门”，则为历程阶段。“山穴”当然是

无意识之门，象征着仙凡之隔。与“年皆十五六，容色甚美”的女性“遂为室家”，则是明显的无意识中性本能的满足。“思归”之后，则转入回归阶段。只是这部分写得不好，未能将“启悟”突出出来。第四类是乐园隐居。这类故事是追求生活安宁的民族心态的象征。在这里“乐园”可能是仙境，也可能只是拟仙境——理想的人世建构。《搜神后记》载：“荜阳人，姓何，忘其名。有名闻名也。荆州辟为别驾，不就，隐遁养志。常至田舍收获，在场上，忽有一人长丈余，黄球单衣，角中来诣之。翩翩举其两手，并舞而来。语何云：君曾见韶舞云？此是韶舞。且舞且去，何寻逐径向一山，山有穴，绦容人。其人即入穴，何亦随之入。初甚急，前，辄开广，便失人。见有良田数十顷，何遂垦作，以为世业，子孙至今赖之。”故事中的山穴当然又是无意识之门。这种隐居无疑是民族心态中“乐园”幻想的体现。永恒而安宁的乐园世界，以其永恒，弥消了死亡的恐惧；以其安宁，化解了现实的重压。中国文学中此类作品甚多，最著名的当然是陶潜的《桃花源记》

除此之外，在中国文学中还有大量的原型意象是西方文学中很少甚至从未出现过的。这个问题留待下面再谈。但即便从上述并非全面的论述中，或许已经没有足够的理由再对中国原型意象的探索和阐释掉以轻心、漠然视之了。

第三节 “向后站”：在广阔的文化心理背景下探索

本书已经指出，在中国文学中有大量的原型意象是西方文学中很少甚至从未出现过的。在本书看来，对这类原型意象的探索和阐释，不但是东方尤其是中国的不容推卸的历史使命，而且是

颇具世界意义的历史使命。也正是因此，本书拟在本节和下节对中国原型意象作一些尝试性的探索和阐释。

然而，对于中国原型意象的探索和阐释，不但需要巨大的勇气，而且需要适宜的方法。这适宜的方法，就是“向后站”的方法。众所周知，这一方法是弗莱在从事原型批评时率先提出的，他指出：“看一幅绘画，我们可以站在它的近处，分析它的工笔和调色刀的细节。这大体上与文学中的新批评是一致的。稍微向后站远一些，画面设计就看得更清楚一些，我们宁可研究它所表现的内容，例如，现实主义的荷兰画，那种我们觉得理解画意的地方是最好的距离。再后退一些，我们就更了解画面构成的设计。例如，我们站在离一幅百合花画很远的地方，我们只能看到百合花的原型，一大片向心的蓝色，有意思的中心点与之对照。在文学批评里，我们也常常不得不从诗‘向后站’我们看到一个有次序的光圈的背景，以及一个不祥的黑团突进低处的前景——颇像我们在《约伯书》开始时所见的原型形式。如果我们从《哈姆莱特》第十五场的开始‘向后站’，我们看到舞台上一个墓正被打开，主人公，他的敌人以及女主人公下到墓穴，接着是上而世界一场关键的搏斗。如果我们从一部现实主义小说——如托尔斯泰的《复活》或左拉的《萌芽》——‘向后站’，我们可以看到那些书所指的神话般的构思”。^①

需要略费笔墨加以强调的是，在探索和阐释原型意象的过程中，之所以要“向后站”，不但有心理方面的生成根据，而且有文化方面的生成根据。就后者言之，也就是说，原始文化一度是一个浑沌整体。进入文明社会之后，其内容，如思辩的、认知的因素，被剥离出来，成为科学、哲学。其形式，如巫术仪式，却在文学艺术中顽固遗存下来。而大量的集体记忆也就得以附着其

^① 转引自《文学批评方法论基础》，江西人民出版社1986年版。

中，凝结成为原型意象。因此，“向后站”实在是探索原型意象时必不可少的一步。

确实，一旦把文学作为一个整体放在人类历史进程中去考察，马上就会发现它与原始文化心理——诸如神话、传说、仪式的血肉联系和心理动机上的一致。韦勒克说：可以在“全部文学后面发现人类的原始神话：天父、地母、堕入地狱、炼狱之梯、诸神的殉难，等等”。布莱克说：乔叟《坎特伯雷故事集》里的人物是“一切时代、一切民族”的形象。^①尼采说：希腊悲剧不过以不同面貌再现同一个神话：“酒神一直是悲剧的主角，希腊舞台上所有的著名人物——普罗米修斯、俄狄浦斯等等，——只是酒神这位最早主角的面具而已。”^②弗莱说：神话是“文学的结构因素，因为文学总的来说是‘移位的’神话”。他甚至引用格雷夫斯的诗句陈述道：“有一个故事而且只有一个故事，真正值得你细细地讲述”。^③这些论述都不无道理。仪式和文学都是传递文化信息载体的符号现象。从发生学角度讲，以身体动作的媒介的仪式行为显然早于以语言为媒介的文学行为。这样，这两种表象系统之间存在着结构上的渊源关系和同构性是不奇怪的。而正像语词在历史发展中会丧失本义而变得难以理解，文学也会因时间的尘封成为对现代人来说的“密码”。在这种情况下，必须摆脱文学批评的“近视”，在宏观文化背景中，从原始文化的观照中找到“解码”的奥秘。此时，文学不再是孤立的字面上的东西，而是整个人类文化创造中的有机组成部分。正像弗莱指出的：“从这种观点来看，文学的叙述方面乃是一种重复出现的象征交际活动，换句话说，是一种仪式。在原型批评家那里，叙述被当做仪式或对人类行为整体的模仿面如以研究 面不是被当做对某一个别行为的模仿”。具体而言，“对于一篇小说，一部戏

^{①②③} 转引自张隆溪《二十世纪西方文论述评》第59—61页，三联书店1986年版。

剧中某一情节的原型分析将按照下列方式展开：把这一情节当作某种普遍的、重复发生的或显示出与仪式相类似的传统行为：婚礼、葬礼、智力方面或社会方面的加入仪式，死刑或模拟死刑，对替罪羊或恶人的驱逐，等等”。

在文学与原始文化心理的关系上，西方已经作出过大量的研究。荣格相信文学的原动力深潜于人类心灵深层神秘的远古“集体心象”。维柯则从历史学与解释学的视角把人们引向古老的原始回忆。更早的柏拉图在谈诗的“迷狂”时指出的“酒神”，则似乎是意识到诗人只有体验到“酒神的狂欢”才能倾泻出诗章。尽管他们语焉不详，但却已经显露出“集体心象”、“原始回忆”、“迷狂”与原始酒神仪式之间隐隐约约、闪烁不定的连结线。这样尼采的看法就更富价值了。他指出西方诗源于希腊艺术，希腊艺术源于希腊悲剧，而希腊悲剧最终源于原始希腊酒神节庆，而且赋予在母系社会基础上产生的“酒神”概念以原始的生命力、活跃的意志、永恒的自由精神等意义，都确乎称得上一个理论发现。然而这一切又毕竟失之空泛，缺乏实证的说明。值得庆幸的是，西方人类学的出现，很快便为之扫清了道路。堪称创始的是弗雷泽。他首先揭开了许多仪式与文学方面的神秘关联。如，西方常在大地回春之际举行一种巫术仪式：“在同一时间内用同一行动把植物再生的戏剧表演同真实的或戏剧性的两性交媾结合在一起，以便促进农产品的多产，动物和人物的繁衍。”(Frazer, *The Illustrated Golden Bough*, P.34)这种巫术仪式显然与古希腊罗马流传下来的关于阿佛罗狄忒(维纳斯)与阿都尼斯、得墨忒尔与佩尔塞福涅等众多神话有着内在的心理联系。这方面的权威是牛津大学的韵伯特·墨雷(G·Murray)。他在1912年发表的《保存在希腊悲剧中的仪式形式》，正式揭开了由弗雷泽开创的这一研究的序幕。在该文中，他认为希腊悲剧脱胎于古代的宗教仪式。在两年后的一次重要讲演《哈姆雷特与俄瑞斯忒斯》中，

他指出这样两个不同国度和时代的悲剧形象，有其仪式方面的一致性：部落首领或国王为了社会群体的福利被当作替罪羊而杀掉或放逐。与墨雷同时的英国女学者赫丽生在《忒弥斯女神：论希腊宗教的社会根源》和《古代的艺术与仪式》等著作中，也做出了相近的结论。她强调指出：希腊文“仪式”（dromenon）和“戏剧”（drama）两词间的相似绝非偶然。“这两个分家了的产物本出一源，去掉一个，另一个便无法了解。一开始，人们去教堂和上剧院是出于同一个动力。”这就是通过模仿行为来表达主体情感意愿的强烈冲动。具体言之，希腊戏剧起源于原始“酒神”仪式。尤其与酒神仪式中全体成员集体演出的歌舞“酒神颂”渊源甚密。“酒神颂”是一个春天的歌舞，一个驱牛的歌舞，一个第一次诞生的歌舞。当其中的浓烈巫术意味随着文明社会的来临日益消失，其中凝聚的对自然、生命与青春的迷狂体验便显现出来。“旁观”代替了“做”。“审美”代替了“实用”。原来全体成员参与“演出”的实用巫术仪式“移位”为由演员表演、观众旁观的“戏剧”艺术。因此希腊艺术表面上虽然远离“酒神”仪式，但在其深层活跃着的正是这永恒连绵的酒神精神。在他们之后，英国女学者鲍特金（M·Bodkin）出版了《诗歌中的原型模式》，详细分析了贯穿于西方文学中的一些基本原型。例如《俄狄浦斯王》。她认为其中表现了一种原型性的冲突，即遭受瘟疫的社会群体与导致这场瘟疫的主人公个人之间的冲突。这种冲突是每个人在心理发展过程中都要经历的本人的自我形象和群体的自我形象之间冲突的外化表现。悲剧经验一方面在英雄人物身上使其有想象欲望的自我得到客观的形式，另一方面又通过主人公的受难或死亡、满足情欲的反向运动，即放弃本人自我的欲求，将它归化在具有更大力量的群体意识之中。而这样一种心理经验与仪式中的牺牲主题所产生的心理经验是十分类似的。又如英国女学者杰茜·韦斯顿（J·L·Weston）在《从仪式到传奇》中考查了欧

洲中世纪流行的圣杯故事的仪式基础。法国学者奥特朗(ch·Aatran)论证了古希腊、印度、伊朗和巴比伦的叙事文学源于仪式。英国学者拉格伦(F·Raglan)和荷兰学者弗里斯(Jan de Vries)论述了一切叙事题材均源于仪式。美国学者卡彭特(R·Carpenter)在《荷马史诗中的民间故事、虚构和英雄传说》一书中认为《奥德修记》的核心故事滥觞于图腾仪式——熊祭，奥德修斯本人则是熊图腾的后裔。英国学者奈特(G·W·Kinght)认为莎士比亚的悲剧世界是对牺牲仪式的模仿和改造。(这种观点又为弗莱所发挥，认为在悲剧中如同在牺牲仪式中，有两种彼此冲突的情感，即对英雄死亡的必然性的恐惧感和对英雄死亡的不合理性的遗憾感，这种情感冲动造成了牺牲仪式也造成了悲剧世界的张力。)尤其值得一提的是日本学者小金丸一在《古代文学的发生序说》一书中，也提出了抒情文学源于仪式的观点。他指出，韵律文学最早出自仪式上的唱和仪式，“召魂祭仪的唱和歌是日本短歌和长歌发源的直接土壤。”高崎正秀在该书序言中进一步断言：“一切文学艺术都来自宗教上的仪式，最初的日本文学便是从祭祀仪式上发生的巫覡文学，作为一种咒术宗教而存在。这些最初的作家群，当然是祭神的巫祝们了。”^①

在中国情况似乎也是如此。正像李泽厚指出的：“后世的歌、舞、剧、画、神话、咒语……，在远古是完全撮合在这个未分化的巫术仪式活动的混沌统一体之中的，如火如荼，如醉如狂，虔诚而蛮野，热烈而谨严。你不能藐视那已成陈迹的、僵硬了的图象轮廓，你不要以为那荒诞不经的传奇，你不要小看那似乎非常冷静的阴阳八卦……想当年，它们都是火一般炽热虔信的巫术礼仪的组成部分或符号标记。它们是具有神力魔法的舞蹈、歌唱、咒语的凝冻化了的代表。它们浓缩着、积淀着原始人们强烈的情

^① 关于西方的原型批评，请参见《陕西师大学报》1986年2—3期刊载的叶舒宪的介绍。

感、思想、信仰和期望”。“远古图腾歌舞，就是戏剧和文学的先驱。古代所以把礼乐同列并举，并且把它们直接和政治兴衰联结起来，也反映原始歌舞（乐）与巫术仪式（礼）在远古是二而一的東西。”^①

诗歌起源于原始巫术仪式中的咒语，这是毫无疑问的。而从心理的角度看，古人云：“诗言志”。按照杨树达、闻一多、朱自清等人考证，在原始意义上，“志”就是“回忆”。“诗言志”在原始意义上就是“诗言回忆”，“诗表达回忆”（这与前述荣格、维柯、柏拉图、尼采等人看法相近）。然而并不是任何琐碎的往事都可以构成回忆。《诗大序》认为，“志”（回忆）不是随便什么“言”便可以表达的，而必须以“言之”、“嗟叹之”、“咏歌之”、“手之舞之、足之蹈之”等层层递进的超越于日常消息性语言之上的最高的表现性语言，才能尽悉表达。显然诗回忆着某种震撼心神的东西，某种极原始的集体体验，诗人神魂飞越，沉醉痴迷，急不可待地要借助外在物态把它表现出来。那么，这个如此纠缠在诗人内心中的“回忆”是什么呢？无疑是一种巫术仪式。孔子说：“诗可以兴”，又说：“兴于《诗》”。这有意无意地为我们指出了一条上溯民族生存方式深层的途径。

“兴”繁体字作“興”，甲骨文作“𠄎”，商承祚认为它象两人或多人共同抬起一件“凡”形物，郭沫若进一步认为这所托之物是“槃”，意即盘牒和盘旋，有环转的动态因素。商承祚后来又在钟鼎文中找到“𠄎”字（添了“口”）。由此得出结论，兴是合力举物时众人发出的声音。可见，“兴”很可能是原始人们的一种巫术仪式。不妨推测一下，起初，人们虔诚地抬起盛有贡品的盘状物，在酋长指挥下，伴随着“乐队”的旋律，缓缓举向上苍，请神灵受用。继之，为了进一步“娱谢”神灵，还要举行狂欢仪式。

^① 李泽厚：《美的历程》，第11—12页，文物出版社1981年版。

人们狂欢、喧闹起来，热烈地吼动，疯狂的旋舞，极度兴奋、痴迷，急切地要把狂欢的心情“具象化、内身化”（宗白华）。倘若祷告阶段的仪式是肃穆的，歌舞阶段的仪式便发展到热烈冲动，沉醉酣畅。前者在于敬神，后者在于娱神。前者庄严，富于理性意味；后者狂热，有极强的非理性色彩。

不妨再看看戏剧。由于戏剧特有的台上台下极易进入的一种集体的心理体验，使得它更与仪式有着一致之处。英国戏剧家马丁·艾思林也曾经借用《亨利五世》一剧来说明戏剧所具有的集体心理仪式的性质。“像《亨利五世》这样一出戏的演出，不可避免地会成为国家的仪式。每个观众看到他周围的观众有什么反应，就会估计出剧中塑造的国家的自我形象在多大程度上仍然是有效的。同样地，一个国家精神状态的变化通过戏剧也可以看出来。当《亨利五世》不再记起他想要记起的感情时，显然，这个国家的精神状态、理想和他本身的形象已经根本改变了。这就使得戏剧成为政治变化的有效的指示器和工具”。^①在我国也有一些剧目含有特定的含义，适宜在有节日和纪念活动中演出。他们的仪式意义十分明显，统统是一种过渡心理的标志。或为庆祝丰收；或为考试及第；或为死去的亲人表达崇敬之情；或为迎高宾；或为赔礼；或为清除邪祟等等。画家黄永玉曾经追述儿时在故乡湘西农村看到的这类戏剧活动。一种是“大戏”，假野地和广场演出，上万人看，在阳光下，夜火中，“上万人颠簸在情感的海洋里，在沸腾呼啸”，“你不但看见了艺术，并且雷霆似的指挥才能震撼着舞台上下和周围山谷。不管是演员或观众，你都身不由己，听从摆布。一种威势在扼着人心，沉浸于浓稠的烈酒里”；“你完全可以相信，这个成功不单只在戏本身上，不单只在演员身上了。它一切措施只为这个广场，为了这个特定的

① 马丁·艾思林：《戏剧剖析》。

空间功能性。他那本帐，是连观众的情绪也算在里头的。”^① 这样一种集体的心理宣泄，与巫术仪式是完全一致的。关于巫术仪式的心理功能，我们会忘记马林诺夫斯基的话：“巫术底功能在使人底乐观仪式化，提高希望胜过恐惧的信仰，巫术表现给人的更大价值是自信力胜过犹豫的价值，有恒胜过动摇的价值，乐观胜过悲观的价值”。它能“建立、固定，而且提高一切有价值的心理态度，即对于传统的敬服、对于环境的和谐以及奋斗困难视死如归等勇气及自信之类”。^② 与上述“大戏”的正式的稳定的情感仪式相对，还有一种被黄永玉称作“洋戏”的不太正式、不太稳定的以流动戏谑为主的情感仪式。诸如旱船、巫师、高跷、竹马、杂技、武术，这类自编自演的节目大多构成一种心理转换。这种心理转换通过人们正常途径的转换——粉碎自己并扮演某种角色来完成。这方面的例子或属黄永玉的回忆更为生动，“每年年底，一种借‘完帷愿’‘酬神祭’的形式的戏剧‘洋戏’出现了。任何一家出得起四天饭费、津贴一点酒钱和微薄酬劳的人家都可以举办一次这种演出”。“这是一种小型的江湖流浪剧团的专业演出。在某一家的天井里搭一个两张双人床大小的戏台，高不过盈米，几个人组成小乐队就在家里吹弄起来，演员们打扮成大家既能理解也能谅解的简陋角色，轻轻松松地上场了。由于台上台下彼此熟悉，或者原是熟人，或不到剧情的深入发展，加上一点点插科打诨，就已打成一片，浑为一体。脚本情节又原是大家背得出来的，只不过借这么一种特定的场合联系加上一点音乐和节奏，笑闹在一淘”。“我的一位久别故乡的长辈参与了一次这种活动，回家后禁不住老泪滂沱，泣不成声，他竟然给这种温暖的风情感动了”。^③ 不难想见，这种情感仪式与巫术仪式的关

①③黄永玉《艺术的空间功能》，载《文艺研究》1980年第2期。

② 马林诺夫斯基：《巫术科学宗教与神话》第71页，中国民间文艺出版社1986年版。

系更为密切。

舞蹈也是如此。据学者考证，陕北秧歌便并非插秧的“秧”歌，而是由祭祀仪式演变而来的带有神秘色彩的舞蹈。秧歌原为“阳”歌。《佳县县志·风俗本》云：“元宵夜……乡民扮杂剧唱春词曰阳歌”。《米脂县志·风俗本》云：“春闲社火俗名闹秧歌（又名阳歌）。”《绥德州志·风俗本》云：“十五日元宵……是夜金吾不禁乡民装男扮女游街市以阳歌为乐”。阳歌是与原始社会的太阳崇拜联系在一起的，是一种祭祀太阳的仪式活动。现在秧歌队中的伞，很可能就是由祭祀活动中高举的太阳形物衍化而来的。而且史料中也可以找到秧歌与“社仪”（祭祀土地神）、“傩仪”（驱瘟逐鬼邪的祭祀）的记载。《续陕西通志稿·风俗四》、《大荔县志·风俗》均谈到：“秧歌颇具古乡傩遗意”。《靖边县志》谈到：“上元灯节前后数夜街市遍张灯火村民亦各鼓乐为傩装扮歌舞，俗名社火义取逐瘟”，《米脂县志》谈到：“春闲社伙（火），俗名闹秧歌村众合伙于神庙立会……由会长率领排门逐户跳舞唱歌悉中节奏有古乡人傩遗意”。其次，陕北秧歌的活动程序和表演程序与祭祀仪式也完全相同。陕北秧歌的活动程序是：谒庙（由会长率领大家去敬神烧香），排门子（由伞头率秧歌队在村内挨门逐户拜年，搭彩门进行表演），然后在元宵夜里扭大场（即“大场秧歌”），各种舞蹈节目一一登场献艺，最后大场秧歌再起，开始转九曲。陕北秧歌的表演程序是：伞头探伞儿，虎铮发令，鼓乐齐鸣，秧歌舞队在伞头的带领下，列队翩翩起舞，扭出千变万化，丰富多采的场子图案。扭大场结束，秧歌队成“太阳圈”图形，伞头在圆场心开始领唱秧歌，众跟着接唱每段的尾句，演唱完毕后再起大场集体舞结束。这种活动程序和表演程序与祭礼仪式也完全相同。又次，陕北秧歌的组织形式、内容、基本动作、场图、服饰、音乐唱词也是如此。组织形式突出伞头的地位和作用。伞头是秧歌队的组织者，

也是秧歌表演时的领舞和领唱，如同祭祀活动中举幡杆引头的和尚，伞头手中的伞如同道教的神幡。伞头后面的人物均和祭礼有关。如二十八宿像秧歌，是由一名伞头二十八名秧歌队员组成。伞头也如同阴阳五行中代表阳的太阳（或称主宰群星的紫微星），二十八名秧歌队员打扮成二十八宿像来进行祭祀、祷告。秧歌中大场子的幡杆与祭祀活动《道场子》的“幡杆转道”很相似，秧歌中的“挥马”很像《道场子》“跑马放赦中”的马童，《九曲秧歌》则实际上是道教祭祀仪式中的《转九曲》。场图变化的“扎四门”“拜五方”虽显然是受“阴阳五行”的影响。服饰方面的“五彩衣”、“五彩袍”无疑也是如此^①。

还值得一提的是小说。借助语言文字的小说与巫术仪式的联系较为疏远，但一旦把小说放在人类文化进程之中，小说与巫术仪式的联系便显示出来了。与戏曲稍有区别的是，这种联系不在艺术形式而在艺术内容（这当然因为戏曲与动作性再现表象有关，而小说与符号性再现表现有关）。例如，从文学人类学的角度看，《水浒》中的梁山泊是一个对抗旧有世界的具有洪荒性格的原始族类集团，是一个从旧有世界逃离出来，渴望退回到极自由、极满足的异域王国的族类集团。特定的角度使它充满了某种原始心态。一个极其醒目的标志，就是参与缔造这原始族类集团和异乡王国的一百零八人都经历了大体相近的历程。这就是：难题困境—杀人流血—历险受难—策名投山。”这一被人称作“逼上梁山”的历程充满仪式意味。当这些人被社会排挤出来，像林冲、武松、宋江、杨志、雷横、朱仝、卢俊仪都是带着刺印去逃窜江湖的，而鲁智深、史进、阮氏兄弟、花荣、李逵、杨雄、石秀等则在被刺配之前便自放草野，不能不另行结成一个团体。而要建立新的法纪秩

^① 参见《文艺研究》1985年3期刊载的有关资料。

序和国度，否定旧有世界，又不能不高度凝结每一份力量。于是他们采取了一个最原始，同时又最坚固的集团模式——原始族类集团的模式。在这里每一分子的加入，都必须完成类似原始成年仪式的考验。通过仪式考验的，才证明他有能力成为集团的成员，并保证终身服膺该集团的规定。从这个角度才可以对杀人流血和历险受难做出合理的解释。原始人在通过成年仪式时，必须要举行杀戮，就像猎首祭一样。《水浒》安排一百零八人加入梁山，往往要杀人，这正是含蕴着人首祭（书中称之为“投名状”）的仪式的像征。历险受难也是如此。“男孩子在成丁仪式中必须显示出他已充分具有一个成人的素质。考验个人的勇气是在强迫下进行的。孩童时期象征性的‘死亡’，常导致真正的残废。他们长时期隐居在荒野之中作智力的和体力的准备，远离温暖的家和亲人，在扮演精灵的老人引导下经受严格的考验”。①《水浒》对一百零八人杀人流血后历险受难的描写，同上述成年仪式中的考验也有相近之处。而他们一旦经过历险受难走上梁山，也就意味着成年仪式的完毕。又如，在清代钱彩的《说岳全传》中，有关岳飞少年时随母亲坐在大缸中共赴洪灾的描写。认真想来，这描写不也充溢着原始文化的色彩吗？在水中浸泡，这正是原始成年仪式中最为重要的内容之一。

饶有趣味的是，中国的原型意象正是在上述广阔的文化背景下产生的。套用章学诚说《易》时讲过的一句话，不妨称之为，“人心营构之象”。

例如日和月，二者都是中国文学中的原型意象。太阳作为原型意象，像喻着不死或再生。它产生的心理基础，正像荣格分析的：“原始人对于客观理解显而易见的事物并不感兴趣，但是他有一种本能的需要，或者说他的无意识心理有一种不可压抑的冲

① 里普斯：《事物的起源》，第100页，四川人民出版社1982年版。

动，要把所有外在的感官经验同化为内在的心理事件，看到日出与日落，对于原始人的心理来说这是不能满足的，这种对外界的观察必须同时代表着某一神或英雄的命运，而这一神或英雄归根结底只存在于人的灵魂之中”。^① 太阳虽然每天西沉，但次日又会从东方诞生。这种永恒的循环在原始心理中被理解为不死或再生的象征，理解为超自然的生命，利普斯指出：“灵魂国土的位置，时常与太阳运行直接联系。太阳神是引导死者灵魂去他们新居的向导。在所罗门群岛上，灵魂是和落日一起进入海洋，这一观念和太阳早晨升起是出生，黄昏落下就是死亡的信仰是有密切联系的。因此地球没有任何活的东西比太阳更早，太阳第一个‘出生’，也是第一个‘死亡’。玻利尼亚人有一个神话和这种思想相联系，即认为太阳神‘毛以’不死，在它以后的人类也不会死亡”^②。在我国则不但有甲骨卜辞中“出入日，岁三牛”的祭俗和《尚书·尧典》中“宾日”于东、“饯日”于西的仪式，而且在出土文物和崖画中多见太阳神的形象，如龙山文化晚期的将军崖岩画A组中，常常可以见到一种有光芒的头像，有人指出这正是太阳神的象征：“将军崖这列太阳神岩画，南北排作一列，看去颇如太阳从海面升起的样子，面部采用变态的人面形，是对太阳人格化的表示。在这列太阳神之间，有一个个圆形凹窝，这显然是一个个星座，表示太阳神高居于布满星斗的太空之中。”^③ 这当然是一种太阳崇拜。太阳原型意象当然是在这样一种人——太阳之间的交融中产生的。月亮也是如此。它同样以不死或再生，以超自然的生命，成为原始文化心理的某种深刻象征。例如，“关于死亡起因的神话也不少，它们通常是同月亮联系着的，

① 转引自叶舒宪：《英雄与太阳》，载《民间文学论坛》，1986年1期。

② 利普斯：《事物的起源》第342页，四川民族出版社1982年版。

③ 参见《徐州师院学报》1983年4期，盖山林的文章。

心理上的联系在这里是清楚的。”^①这当然也与原始人“要把所有外在的感官经验同化为内在的心理事件”有关。在中国，月亮崇拜十分广泛。例如，对中国美感心态的深层结构的产生起过决定影响的东夷集群——周，就是以月亮作为自己的图腾的。周字在甲骨文中作“囙”，即在象征月的鬼头纹（田，原应为圆形，因甲古文刻写的关系改为方形）中加上四个小点，这四个小点如同“六书”中的“指事”，意谓任何一个四分之一月都是一周。而东夷集群著名的履“大人”之迹的创生传说，诸如“姜原出野，见巨人迹，心忻然悦，欲践之，践之而身动如孕者”，“履帝武敏”，“后稷之时，履大人迹”，其中的“大人”，正是“龙衔烛以照太阴，盖长千里”的月亮，使东夷集群的人死后返国的“唯魂是索”的“长人千仞”也同样是月亮。毋庸讳言，这种月亮崇拜无疑构成了月亮原型意象文化心理背景。

还可以举出木和石。作为原型意象，木往往是国家的象喻。当然应从原始心理中寻找答案。世界各民族都有着对木的崇拜。希腊的樵夫们崇拜着叫“突里押”的木神，墨西哥的“陶大”（Tota）、罗马的丘比特·法列特里亚斯（Jupiter Feretrias）的被供奉像都作树木形，此外还有所谓“世界生命树”（world life trees）以及北欧神话中的司理命运和智慧的神树“依格突拉西”（yggdrdsi），橡树是丘比特的代表，桂树是阿波罗的代表，等等。在中国，木则被视若国家的命脉所在。其原因在于：“以相当于史前人文化水平的塔斯马亚人（现已灭绝）、澳大利亚人（今仍存在）和其他大陆上采集者部落之中，还可以看出黎明时期曾有过‘木器时代’。若假定铁器时代、青铜时代和磨光石器时代，各有三千年的历史，可以有把握地说，打制石器时代及其以前可能存在的‘木器时代’延续的时间更长。”^②正像恩

① 参见《澳大利亚和大洋洲各族人民》第328页，三联书店1980年版。

② 利普斯：《事物的起源》第105页，四川民族出版社1982年版。

格斯断言的：“在人用手把第一块石头做成刀子以前，可能已经经过很长的一段时间，和这段时间相比，我们所知道的历史时间就显得微不足道了”。在人类走出愚昧和野蛮的过程中已经经过了许多次革命，而这许多次革命就是木器不断发展的革命。有了木，才产生了木器；有了木，才有了“钻木取火”。（“日出扶桑”或亦与此有关），人类文明缘木而诞生。原始人又怎能不虔诚地纪念它？《淮南子·齐俗训》说：“有虞氏之祀其社用土”，“夏后氏之祀其社用松”，“殷人之祀其社用石（柏）”《墨子·明鬼》说：“昔日虞夏商周之圣王，其建国营都之日，必择国之正坛置以为宗庙，必择木之修茂者立以为社位”（孙治让《墨子闲诂》证“位”乃“社”字之误。）孙作云《诗经恋歌发微》说《鄘风·桑中》云：“这桑中我以为即卫地的桑林之社，卫国为殷故土，而且是殷的王畿，殷社曰‘桑林’，相传汤祷雨‘桑林之社’，宋为殷后，宋之社亦曰‘桑林’，其乐曰《桑林之乐》，殷人的社为什么叫桑林，我想因为他们把桑树当做神树，在社的前后左右广植之，因此，他们的社叫桑林。”毋庸讳言，木作为原型意象，正是在这强烈的崇拜心理中凝结而成的。石头作为原型意象，也与原始心理关系密切，石头，当最初进入文化的视野，正是作为一种图腾的像征。石头是人类最早的劳动工具，是人类向文明社会迈进的重要标志。然而，由于不可能客观地认知石头的属性，故将它作为崇拜的对象，赋予它一种神秘的属性。荣格的秘书兼传记作者杰菲指出：“我们知道，就连未经凿斫的石块，对古代社会的原始社会来说，都具有某种高度的像征意义。粗糙的、自然形态的石块常常被认为是灵魂或神人住所，在原始文化中被用作墓地、界石、或宗教崇拜的对像。这类石块的使用法可以视作雕刻的原始形式——是赋予石块比自然际遇给予它更多的表现力量的首次尝试。”在这方而，可以举出大量的例子，例如在西方，希腊人认为只要把一块被狼咬过的石头放在酒里，

喝过的人就要互相争斗。婆罗门男孩行冠礼时，要脚踏顽石，频频祝诵曰：“踏此石上，如石之坚。”马达加斯加人为了逃避厄运，往往也在房往下埋块石头。这无疑是着眼于石头的坚固和沉重。秘鲁人、印第安人用某种穗轴状石头去促使玉蜀增产，又用某种牛羊状的石头去促使牛羊的增产。板克群岛人将圆片状的石头用来聚钱，若遇着一块大石头下面有许多小石头，像母猪在猪仔群中那样，则认为在其上献钱便可以得到猪。希腊人将有树形斑纹的石头称作树玛瑙，认为把两块这样的宝玉系在牛角上，庄稼便可以丰收。希腊人还认为把一种乳石放在酒中，妇人喝了，乳汁便会不断。这又着眼于石头的形状或颜色。总之，把石头作为一种神秘感应的对像的结果，就不能不使石头最终成为一种图腾。

在中国，石头的地位更其重要。女娲“炼五色石以补苍天”。涂山氏化身为“石人”“黄帝伐蚩尤……炼石为铜”，蚩尤则“铜头铁额，食沙石子”。我们无疑应当把其中的石头看作一种像征。只有如此，我们才能深刻理解原始文化中的灵石崇拜。《左传》明公八年，“石言于晋魏榆。晋侯问于师旷，对曰：‘石不能言，或冯焉。’”庄公二十四年，原繁说：“先君桓公，命我先人典，司宗祏”，而其中影响最大的，还要数石祖崇拜了。石祖崇拜是我国由母系氏族社会过渡到父系氏族社会在文化上的反映。它标志着由对女性生殖器官的信仰转向对男性生殖器官的信仰，这种石祖崇拜的细节今天虽已不可见，但从国内流传的乞子石（“乞子石在马湖南岸，东石腹中出一小石，西石腹中怀一小石。放熨人乞子于此，有验，因号乞子石”（《太平御览》卷52《郡国志》），公母石（公石为男性生殖器，母石为母性生殖器），鸳鸯石（“石凡二，各长丈许，大四五尺，一俯一仰，号曰鸳鸯石”。《南越随笔》）揣测，亦可得其一二。石祖崇拜对

① 杰菲：《视觉艺术中的象征意义》，载《美术译丛》1985年2期。

后世的影响很大，封建社会的生育之神为高禘。《通典》卷五五讲：“汉武帝联得太子，始为立高禘之祠。高禘者，人之先也，故立石为主，祀以太牢也”。蔡邕《月令章句》讲：“高禘，神名也；高犹高也，禘犹媒也。吉事先见之象，谓人之先，所以祈子孙之祀也……后祀将嫔御，皆会于高禘，以祈孕妊。”高禘实为石质偶像。……《说文》也指出：“祐，宗庙主也。周社有效宗石室，一曰大夫以石为主，从示石，石亦声。”孙作云认定：“至于高禘石的最初形象，据我推想大概是象征着人类的生殖器吧。”（《中国古代的灵石崇拜》）这对我们是很有启迪的。

又如“春”。“春”在中国文学中已经远远不是一个单纯的季节概念，而是一个原型意象。它是中华民族长期同类经验所形成的巨大心理能量的凝聚，其中的情感内容远比任何个人的心理经验强烈、深刻得多。在这个意义上，本书甚至称中国美学和中国文学为春天的美学和文学。之所以如此，当然也与中国的原始心理经验有关。我们不妨详加分析。

首先要指出的，是中国“春”美感心态形成的地理因素。对于地理因素，黑格尔在《历史哲学》中早就加以着力强调。但我们却一直未予重视。从地理因素看，与处于温带的其他国家相比，中国有显著的四季特征。^①例如在欧洲中部和美国中部，严冬的来临稍微提前一些。在欧洲西南部和北美墨西哥湾一带，严冬来临的较早，盛夏来临得较迟。在英国，最热的一周在春末或秋初，最冷的一周，则在秋末或春初。与热带国家相比，有着明显的不同。与印度相比，在印度，季风是气候上最显著的现象，因之也是季节划分的主要因素。一般海洋季风到2月退却，被从大陆上来的干燥而低温的空气所代替。这种干冷空气的侵入，通常继续到3月初，所以12、1、2三个月也是印度的寒冷季节。3月至6

^① 参看李宪之著《季节与气候》，科学出版社1957年版。

月中，气流的方向虽然没有很大变化，仍然算作大陆季风时期。但是，空气的性质变了，即在强烈的太阳辐射下，空气的温度很快地升高，以至于最高，便形成了热季或夏季。6月中，海洋季风很快变强、雨量加多，雨季开始。潮湿多雨的大气情况一直延续到9月中，这就是印度的雨季。在10月、11月海潮季风衰颓，有的地方雨量减少，有的地方仍然多雨。所以10和11两个月，一般仍算作雨季，由于此，印度只有冷、热、雨三季。只要与中国的气候稍加比较，便可看出：①印度在3月中旬，温度升高剧烈，从冷季直到热季，中间几乎没有春季。②阴晴影响于温度的程度大于太阳位置的影响，所以最高温度不在夏至或夏至后，而在夏至前的晴朗时期。③雨季的云雨，减少了太阳辐射的影响，使温度降低。④由于雨季的延长，它就占去了相当中国秋季和夏季时间的大半。埃及和苏丹的气候与印度相仿。埃及4月至7月为夏季，8月至11月为雨季，12月至3月为冬季。苏丹2月至5月为干热季节，6月至10月是阴雨季节，11月—12月是干凉季节。作图如下：

	11月, 12月	1月, 2月, 3月, 4月, 5月, 6月, 7月, 8月, 9月, 10月, 11月	
苏丹	干凉季	干热季	雨季
印度	冬(冷)季	夏(热)季	雨季
埃及	冬(冷)季	夏(热)季	雨季

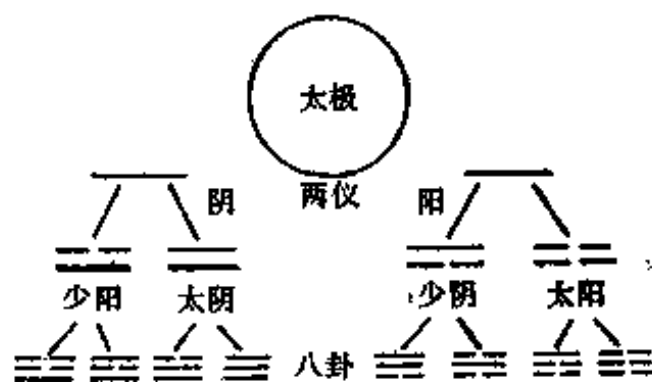
其次，从我国古代对季节的认识过程，也可以看到对“春”美感心态的影响。我国古代由于重视农业生产，人们都极重视季节的轮替，历代都把历法作为巩固政权的根本大法，即把历法当作皇权的象征。如《春秋》记鲁桓公“四不视朔”，《论语》记“子贡欲去告朔之饩羊，”《皋陶谟》“抚于王辰，庶绩其凝。”值得重视的是，原始五行也与季节有关。《管子·内篇》“作立

五行正天时，《礼运》“播五行于四时”。古代神话的“羲和”“常仪”“嫦娥”“重黎”“阏伯”“实沈”“后羿”也与历法有关。我们知道，“春”是一年劳动生产的开始，因此它自然而然成为人们最早要努力把握的核心问题。这一点不难从古代神话中见到。《左传·昭公元年》：“昔高辛氏有二子，伯曰阏伯，季曰实沈，居于旷林，不相能也，日寻干戈，以相征讨，后帝不臧，迁阏伯于商丘，主辰，商人是因，故辰为商星。迁实沈于大夏，主参，唐人是因，以服事夏商”。这则神话，反映了古代夏、商两族的斗争，此处不去涉及。值得注意的是，阏伯“主辰”，实沈“主参”实即胜利者商族祭祀大火，失败者夏族祭祀参宿。夏族失败后被遣送到“大夏”即今山西一带。从此地观测，春耕时机来临时，太阳刚刚下山，参宿星座恰在西方地平线上闪烁。商族胜利后定居商丘，此地当大火（心宿二）在东方地平线上闪烁时，便为春耕之时。由此，我们可以看到古人对春天的重视。同时，不难看出，古代最早认识的就是东西和春秋。上古对于大地方位的认识，是逐渐发展起来的。从无到有，从二维到四维、六维、八维以至全方位观念。在相当长的一段时间内，上古初民藉助对太阳运行的观测，只认识到两个方向，这就是太阳升起的方向和太阳落山的方向，这一点清代学者顾祖禹、阎若璩、胡渭等人在研究《尚书》时便已发现。他们指出：上古人凡地理言南者，皆可与东通，凡言北者，皆可与西通。而这样一种二方位的地理观念，无疑便促成了二分法的季节观念，这在文献资料和考古资料中均可得到证明。于省吾讲：“甲骨文和《山海经》均没有四时的说法。《书·尧典》才把四方和四时相配合。商代的一年分为春秋两季制，甲骨文只以春和秋当作季名，西周前期仍然沿用商代的两季制，到了西周后期，才由春秋分化出夏冬，成为四时”。陈梦家《阴虚卜辞综述》也讲：殷人只有春秋二季。考以近年发现的彝族太阳历，我们可以得到同样的结

论。由是倘若我们指出，较之夏冬，春秋被更深地积淀在华夏民族感情深处，或许不为妄说。其次，即使在后代逐渐发展起来的方位、时序观念中，“春”也占有至上的地位。例如，春在我国古代天文学中便地位颇尊。郑文光在《中国天文学源流》中指出：“我国古代天文学可以称为‘春天的天文学’，即从整个天文学的起源可以看出是为了春耕生产服务的。二十八宿的起源也是为了春耕生产服务的”。这方面的论据很多。例如二十八宿分为四象：东宫苍龙，北宫玄武，西宫白虎和南宫朱鸟。四象同为二十八宿的组成部分，都是络绎经过南中天的恒星群。为什么有东宫、北宫、西宫、南宫的区别呢？正因为它们是以春天的观测为准的。初春的黄昏，朱鸟七宿正在南中天，它的东面是苍龙七宿，西面是白虎七宿，北面是玄武七宿。这种星群布列方式在古书中多有记载。像《鹖冠子》：“前张后极，左角右钺”。张代表朱鸟七宿，正在坐北朝南的人的正前方，后面是北天极，左面（东面）是苍龙七宿的代表角宿，右面（西面）是白虎七宿的代表参宿（参宿一名伐，也就是钺）。《说文》：“龙，鳞虫之长也，春分面登天，秋分面潜渊”。其中作为天象的苍龙七宿不正是从春分到秋分这一段时间初昏时横亘过南中天吗？再从十二次和十二辰的关系也可以看到我国古代恒星的布局确是以春天初昏天象为观测的基准点的。十二次自面至东，以星纪为首，依次为玄枵、娵訾、降娄、大梁、实沈、鹑首、鹑火、鹑尾、寿星、大火、析木；十二辰则相反，自东往西，按十二地支排列，两者密切对应的关键点在于午位鹑火。午位就是正南方。故至今还把天球上从天北极到正南方的大圆，称为子午圆（天北极以下为子位）。这仍然是以鹑首、鹑火、鹑尾三次横亘南中天而布列的，依然是根据春天初昏的星象。又次，从古人的“阴阳”观念也可以看出“春”的重要性。“阴阳”观念是古人世界观的核心。本书以为“阴阳”的应用主要与季节有关。《系辞》说“一阴一阳之谓

道”，“阴阳之义配日月”。这里的“道”、“日月”，其最原始的意义都是指季节的循环。《春秋繁露·阴阳终始》讲的“天之道，终而复始”；《黄帝内经素问·五运行大论》讲的“天地者，万物之上下左右者，阴阳之道路”，也是此义。这里的“阴阳”实际指的正是一年中的春和秋。《春秋繁露·阴阳位》说“阳以南方为位，以北方为休，阴以北方为位，以南方为休。阳至其位而大暑热，阴至其位而大寒冻，……故阴阳终岁，各一出”。进一步，又从春和秋中具体分为春夏秋冬，所谓“春夏秋冬，阴阳之推移也”。《系辞》说：“易有太极，是生两仪，两仪生四象，四象生八卦”。孔《疏》说：“两仪生四象者，谓金木水火享天地而有，故云两仪生四象。土则分王四季，又地中之别，故云四象也”。太极指天地之气，（《春秋繁露·五刑相生》：“天地之气，合而为一，分为阴阳，判为四时”。）两仪指天地，阴阳，春秋，四象指金木水火，又指少阳、太阳、少阴、太阴。《春秋繁露·天辨在人》说：“少阳因木而起，助春之生也；太阳因火而起，助夏之养也，少阴因金而起，助秋之成也；太阴因水而起，助冬之藏也”。不妨将之与八卦联起来看（见图），古人云：“震为动”、“离为火，而少阳主木，木为草木”。可见在元气流衍的“震”、“离”两卦中正蕴含着生命的复苏与回归。

再次，古人往往把一年分为两半。称上半年为生年，下半年为成年。民以食为天，种植和收获的季节在古人是最快乐的季节，因之往往要进行庆祝活动。具体而论，春天的到来，在古人看来，意味着神的复活。这就导致人们的狂欢以及种种庆祝活动。如今这一情况尚可在少数民族中见



到。例如：“每年农历的三月初三，是海南黎族苗族自治州西部部分黎族人民的传统节日。在这一天，男女老幼都沉浸在诗一样的节日生活中。特别是青年男女，他们要在这个节日里选择对象……他们相互选择，相识，彼此交换礼物，倾诉爱情，尽情地在山坡上欢度爱情。”^①又如，广西凤山县山乡的少数民族，其青年男女，“各于正、二、三月之子日，于一定之地点，分为两队，各持红绿色带结成之圆球，互相抛接……即成配偶”。^②类似的记载在古籍中亦不难见到。《周礼·地官·媒氏》中就曾指出：“媒氏掌万民之判。……中春之月令会男女，于是时也，奔者不禁；若无故而不用令者，罚之，司男女之无夫家者而会之”。可见在春天，人们经过长期性禁忌之后，可以“在一个短时期内重新恢复旧时的自由的性交关系”（恩格斯语）。这确乎是一种情感的放纵、倾泻与狂欢。“爰采唐矣？沫之乡矣。云谁之思？美孟姜矣。期我乎桑中。要我乎上宫。送我乎淇之上矣”。《诗经·卫风·桑中》描摹的正是春天中的一幕。诗中的“桑中”、“上宫”都指的是春天的祭坛，或曰“春台”（请回忆老子“众人熙熙，如享太牢，如登春台”）。神圣的祭坛竟然成为自由性交的场所（《史记》索隐引干宝《三日记》；孔子生于“空桑”）。这难道还不是令人触目惊心、难以忘怀的吗？春天又是祭记高禘的佳节。”高禘”是管理人间生育的女神，它象征着民族的“第一位”女祖。《礼记·月令》指出：“仲春之月……是月也，玄鸟至，至之日以大牢祠于高禘。天子亲往；后妃师九嫔御，乃礼天子所御，带以弓鞬，授以弓矢，于高禘之前。”不难体会到，这种充满神秘气氛的仪式会给人们留下何等强烈的印象。春天还是拔楔求子的佳节。古人认为在祭祀高禘时在河边洗洗手脚甚至于跪跳进河里洗个澡，便会得子。《西京杂记》：“高祖与戚夫

① 参见《民族画报》1957年9期。

② 刘锡藩：《岭表纪蛮》。

人……出百子池边濯濯，以袪妖邪。”《汉书》卷九十七《外戚传》记载：“武帝即位，数年无子，平阳主求良家女十余人，布置家。帝袪霸上，还过平阳主。主见所侍美人，帝不说，即饮，讴者进，帝独说子夫。”《汉书》注引孟康曰：“袪，除也，于霸水上自袪除，今三月上巳袪禊也。”可知汉武帝春天里袪禊霸滨，本意是在求子。这种临水袪禊，后来演变为一般性的土民游乐。晋城公绥《洛禊赋》云：“考吉日，简良辰，袪除解禊，同会洛滨。妖宾媛女，娃游河曲，或浣纤手，或濯素足。临清流，坐沙场，列垒樽，飞羽觞。”庾肩吾《三日侍兰亭曲水宴》：“禊川分曲洛，帐殿掩芳洲。踊跃鲙鱼醉，参差绛藻浮，百戏俱临水，千钟共逐流。”江总《三日侍宴宣猷堂曲水》：“上巳娱春禊，芳辰喜月离。北宫命箫鼓，南宫列旌麾。绣柱擎飞阁，雕轩傍曲池。醉鱼沉远岫，浮枣漾清漪。”这又是何等动人心魄的热闹场面。

限于篇幅，本书无法例举更多的原型意象，其实，对任何一个原型意象都有必要在广阔的文化心理背景下去考察一番。而且任何原型意象从逻辑上讲都应该并且可以找到自己的心理依据和原始文化的印痕。只不过它们已经潜入人类无意识的深层，只能偶尔觅得一些蛛丝马迹了。正如美国科学家卡尔·萨根指出的，至今还能看到人类保存着一些对低等动物时期的“记忆”：“我们起源于爬虫和哺乳这两类动物。白昼爬虫复合体受到抑制，夜晚飞龙在梦里搅动。我们每个人都可能重演亿万年前爬虫类和哺乳类之间的战争……”人类常见的梦境如从高处摔落、受害、受攻击等，“明显地同我们树上生活起源有关。”例如水原型意象的形成，显然与原始心理视水为“生”与“死”的界限有关。我们或许难忘记，弗洛伊德曾转引鲁道夫·克南波的论断：“活人觉得无法防止死人们的攻击，除非彼此之间隔着水。”①很难忘记

① 参见弗洛伊德：《图腾与禁忌》第79页，中国民间文艺出版社1986年版。

中国古代的辟雍往往“雍之以水”、“外水”。不难看出，这正是后世“所谓伊人，在水一方”的心理根据。又如马，荣格指出：“‘马’在神话及民间传说故事中是一个相当普通的初型。就一种动物而言，马代表一种非人的精神，次于人的、野兽方而的，即所谓的潜意识。这便是为什么在民间传说故事中的马常会看到幻影，听到音响，以及会说话的原因。就其为一负荷动物而言，马和母亲的基型关系非常密切……就其为低于人之动物而言，马代表肉体的下部及源于该部的兽性。马是种动物力，是旅行的工具，它仿佛自然地把人带走。它和所有缺乏意识性的动物一样会受惊。另外，它和邪术或符咒都有连带的关系——特别是那种在黑夜中能预知死亡的马。”^①在中国，马作为原型意象，主要是与女性联系在一起。这当然也与原始文化有关。马是容易驯养的动物。除南北美洲外，很多古老民族都在史前时代驯马为家畜。大约早在新石器时代，马和人类便形同手足，密不可分了。据说英国殖民者初到澳大利亚，以马负物，当地土著居民竟以为马是这伙外来入侵者的老婆。原来这些土著居民便是叫自己的妻子驮运负重的。这不啻给我们某种启迪：马——女性，在深层是有其难以言传的微妙关联的。中国驯马的记载，最早是殷族的第三代男性祖先“相土作乘马”，其时为原始社会末期，刚刚进入父系氏族社会。《管子·轻重戊》也说：“殷人之王，立帛牢，服牛马，以为民利”。“马”原型意象的产生当然是建立在这一基础之上的。关于“马”的记载，在我国有很多。见之于神话的，像“蚕马”（《搜神记》卷十四。又见宋戴埴《鼠璞·蚕马同本》引唐《乘异集》“蜀中寺观多塑女人披马皮，谓马头娘，以祈蚕，俗谓‘蚕神’），像“奇相”（《一统志》转引《山海经》：“神生汶川，马首龙身。禹导江，神实佐之”），见之于文献的，

^① 荣格：《追寻灵魂的现代人》，第266页，台湾志文出版社。

有《后汉书·方术传下》“冷寿光形容成公御妇人法”。《社记·昏记》：“古者天子后立六宫，三夫人、九嫔、二十七世妇、八十一御妻”。马永卿《懒真子录》：“驸马都尉之名，起于三国。故何晏尚魏公主，谓之驸马都尉。”（段玉裁《说文解字注》：“副者，贰也。……非正驾车皆为副马”。故《能改斋漫录》称之为：“盖御马之副，谓之驸马”）张岱《陶庵梦忆》记述扬州人养处女卖给人家作小老婆，谓之“养瘦马。”见之于文学作品的。如宋玉《讽赋》：“主人之女又为臣歌曰：‘内怵惕兮胡玉床，横自陈兮君之旁。君不御兮妾谁怨？日将至兮下黄泉’”。白居易诗：“莫养瘦马驹，莫教小妓女，后事在眼前，不信君看取。马肥行快走，妓长能歌舞，三年五年间，已闻换一主”。关汉卿《诈妮子调风月》：“独自向银蟾底，只道是孤鸿伴影，几时吃四马攒蹄”。王实甫《西厢记》写红娘调侃张生：“你本是个折桂客，做了偷花汉，不想去跳龙门，学骗马”。（《集韵·三十三线》：“扁马……，跃而上马也。或书作骗”，褚人获《坚瓠集·广集》卷六：“俗呼撮和者，曰‘马泊六’”。《水浒》中的王婆便被唤作“马泊六”。而拉纤又称“拉马（索马）”，通淫则呼作“入马”。《西游记》二十三回“圣试禅心”，猪八戒以放马为由，去与妇人调情，孙悟空便讽刺他：“没处放马，可有处牵马么。”见之于民谣俗语的，“要来的老婆买来的马，任我骑来任我打”，“八十老汉娶嫩妻，花钱买马别人骑”，“骏马常驮痴汉走，巧妻常伴拙夫眠”，等等。又如黄色作为原型意象，当然是中国原始太阳崇拜心理的结果，“黄，光也。”（《风俗画》）“黄，晃（日光）也。犹晃晃像日光色也”，（《释名》）“日煌煌似黄”（《易传》）。可见中国的黄色崇拜实在是源于一种日光崇拜。又如启蒙或追求为原型意象，显然起源于原始人的“成丁仪式”，这一仪式是一种“死亡”或“再生”的心理转换，它象征着从母亲即女性的世界转变到父亲即男

性的世界。（在文明社会，孩子到成年就要用大名代替乳名，就是这一习俗的痕迹。）通过仪式便意味着与旧有一切的绝裂，这在心理上与启蒙或追求无疑是同构的。又如“难题求婚”原型意象折射出原始“考验婚”的余绪。“姐妹易嫁”折射出原始群婚心理的影响。“人兽通婚”折射出原始图腾社会的阴影。“望夫石”原型意象也沉淀着由族外群婚转向对偶婚中女子贞操和子女血统问题等文化心理痕迹，如此等等。但若详细加以勾勒，可能已经很难尽如人意了。或许，这情景正应了那句著名的古诗：“此情可待成追忆，只是当时已惘然”？

第四节 诸神的复活

同样颇具魅力的，是中国原型意象的内在的美学生成。对此，唐人刘知几剖析说：“夫有知而无知，有质而无性者，其惟草木乎？然自古设比、兴而以草木方人者，皆取其善恶熏获，荣枯贞脆而已。”“寻葵之向日倾心，本不卫足，由人睹其形似，强为立名。”^①这种“草木方人”、“人睹其形似”，故“强为立名”的看法，在一定程度上道出了原型意象生成的秘密。但毕竟失之粗疏。在本书看来，中国原型意象的生成，是一个深刻的历史过程，并且，往往要经过几代甚至几十代作者和读者的共同创造才能臻于完善。这种创造是一种不自觉的社会协作，是一种原型意象从内容到形式的历史积淀。

那么，这种历史积淀的内在美学规律是什么呢？我们先看两个例子。“鱼”和“鸟”，作为原型意象，在《诗经》中已经多次出现，（如《旱麓》：“鸞飞戾天，鱼跃于渊”）。但往往只是用来烘托气氛，是具体环境的写照。它们的形式是理性的，但内

^① 刘知几：《史通》。

容却是感性的（只要我们认识了其中含蕴的原始的图腾意蕴，就不难理解其内容）。但随着历史的发展，情况却逐渐有了变化。陶潜《始作镇军参军经曲阿作》：“望云惭高鸟，临水悦游鱼”。杜甫《中霄》：“择木知幽鸟，潜波想巨鱼”。僧玄览：“大海从鱼跃，长空任鸟飞”。这里，“鱼”、“鸟”原型意象已趋于抽象化、一般化，过去曾经是十分具体易懂的内容，现在却变得宽泛而不确定。它的形式转而成为感性的，内容却成为理性的了。又如“雨”，它在《诗经》经常出现（如《东山》：“我来自东，零雨其濛”），但同样只是一种具体场景的描绘。随着历史的发展，“雨”中的意蕴藉助积淀而日益宽泛丰富，日益从客体转向主体，从自在走向自为，从对象化为意象。迨至唐代，它已演变成为一种独立的原型意象，送别时不论下雨与否，都要用到它。像王维《送元二使安西》：“渭城朝雨浥清尘，客舍青青柳色新”；王昌龄《芙蓉楼送辛渐》：“寒雨连江夜入关，平明送客楚山孤”。在这里，“雨”已成为一种主观性，像喻性很强的模式，成为中国深层美感心态的对应物。毋庸多言，中国原型意象的历史积淀的内在美学规律大体与此相类似。亦即，日益从特定的具体的美感意蕴中剥离出来，越来越多地具有某种宽泛的社会性的审美符号意义。具体讲，由某种气氛、场景的写实而逐渐演进为抽象的符号，由再现到表现，由写实到符号化，这正是一个从内容到形式的积淀过程，也正是原型意象的生成过程。它决定于审美主、容体的双向积淀：一方面，原型意象的内容日益溶化在形式中，使其获得超模拟的内涵和意义，成为成熟的原型意象；另一方面，正由于对意象的感受有深刻的内容蕴含其中，使主体的审美感受取得了超感觉的性能和价值，才不同于一般的快感，而成为特殊的审美感受。不过本书要强调的是，这里的原型意象的历史积淀，似乎使人感到只是一种抽象的纯形式，其中并没有什么具体含义和内容，实际它的内容非但没有消失，反而由于与形式的和谐统

一面显得更加强烈、更加深刻了，形成了一种不可用概念言说和穷尽表达的深层情绪反应。或许也正是如此，才导致了中国文学艺术的鲜明特色：在创作过程中，往往使用现成的原型意象，去表现特定环境中的思想和情怀。例如王维《鸟鸣涧》中“桂花”的运用就颇值深味。桂花，本应开在秋景，但这里却被用于春景。原因何在？王维此诗，意在勾勒山涧春夜的恬静。诗中的皓月、隐士、春夜、春山、山鸟、春涧，都在“静”这个轴心上聚集起来。而桂花，不但具有清香绝尘的高雅品格，又与月亮关系密切，选择桂花去抒发对闲适、静谧、幽香境界的感受，是再合适不过了。又如行役诗中的“飞蓬”、“归雁”原型意象出现得相当多（“征蓬出汉塞，归雁入胡天”），在写离愁别恨时，“鸟啼”、“鹤舞”原型意象大量出现（“霜黄碧梧白鹤栖，城头击拆复鸟栖”），硬要说这统统是诗人的写实，是难以令人置信的。唯一的解释是他们现成地运用了这些原型意象。应当说，这样做的结果是，美感效果不但没有由此而减弱，反倒更加丰富和强烈了。当然，也无法排除另外一种消极的结果，这就是有时原型意象也会因为重复的仿制而日益苍白，最终沦为规范化的装饰美，引导人们踏上形式主义的歧途。正像薛雪在《一瓢诗话》中指出的：原型意象“口熟手溜，用惯不觉，亦诗人之病，而前人往往有之”。这种病离间了人们与现实的亲密关系，支配了人们观察的角度，限制了人们感受的范围。赏景作诗，不写自己直接的感受和体验，转手从原型意象中寻找材料。这些作品常常使人迷惑：作者是真的领略到了其中的情景呢？还是闭门造车，仅仅从原型意象分类的仓库中挑选、拼凑的呢？

不过，对于本书而言，尤为重要的似乎还是对于种种中国原型意象的美学阐释。它们的美学意蕴是什么？它们与中国美感心态的深层结构的内在关系是什么？逐一阐释，无疑是不可能的。不妨选择若干具有代表性的略加阐释。

例如月亮，作为中国的原型意象，它所含孕的深层美感心态就颇具情致。我们知道，月亮几乎可以说是中国人最大的感兴因子。在漫长的心路历程中，月亮载沉载浮地从原始文化的世界中飘然而至。征夫怨妇，望月而叹；骚人墨客，感月而哀；悲欢离合，皆通乎月亮的阴晴圆缺；乡恋别愁，更牵连着月亮的东升西沉……月亮，简直成了中国深层美感心态的象征。于是，中国人那根极轻妙、根高雅而又极为敏感的心弦，每每被温润晶莹、流光迷离的月色轻轻地拨响。一切的烦恼郁闷、一切的欢欣愉快、一切的人世忧患、一切的生离死别，仿佛统统是被月亮无端招惹出来的。而人们的种种飘渺幽约的心境，不但能够假月相证，而且能够在温婉宜人的月世界中有响斯应。维摩经上讲：“有法门，各无尽灯，譬如一灯燃百千灯，冥者皆明，明终不尽”。这话真像是讲中国文学中的月亮。不难设想，假如抛弃掉这月世界，中国文学将会失去多少温馨、多少慰藉、多少快乐、多少美丽的忧伤。

然而，假如不是中国深层美感心态作为月亮原型意象的渊藪，又怎么会有中国文学中的月世界？艾烈德（Mircea Eliade）在《永恒复现的神话》中指出：“月亮是最先死去，但也是最先重生的。在谈到死亡与复活、生育、再生、发端等等的相关理论时，我们随处可见月的神话占有相当重要的地位。在这里我们只要能想到，事实上月是用来‘度量’时间的，就知道月亮同时也正说明了‘永恒性的周而复始’。月的阴晴圆缺一始于初现，由盈转亏，然后在经过三天的黑暗之后重现——在研究周期概念上至为重要。……月的规律变化不仅可定出较短的时距（如一周、一月），也可据以推演出更长的时距来；事实上，人的出生、成长、衰老、及消逝，也近似月的一周期。而这相似性之重要，不仅在于使我们了解宇宙依‘月’的构造形式是很适切的，而且也在于能因此有一个乐观性的推论：就像月的消失因为会再有新月随之出现，

所以不会是绝对的终极一样，人的消逝也不是最后的结局。”^①不难看出，这种因月亮而得出的“乐观性的推论”，与中国深层美感心态中的生命意识有着内在的一致性。并且，正是后者为月亮在中国文学中成为重要的原型意象提供了深厚基础和广阔天地。

你看，屈原“月光何德，死则又育”的焦灼追寻，由一个“碧海青天夜夜心”的嫦娥、一帖永远也捣不烂的灵药、一棵砍斫不损的桂树、一枚“一生常共月方盈”的蚌蛤、以及高唐忆梦、秦宫吹箫、青鸟传讯、穆王西游、青女结霜所交织而成的月世界的恍惚迷离，不是一一都融汇着中国那固有的对生命的赞颂和追求吗？而苏东坡不乏禅机玄思的《水调歌头》，不也正因为道出了那有史以来一直困扰着中国人的生命秘密，道出了那大我和小我的互藏其宅，道出了那人类与自然为一的渴望，道出了那对永恒不朽所怀有的希望和恐惧……才能够直契代复一代中国读者的心灵吗？在这里，月亮是永恒的生命存在。它“始于初现，由盈转亏，然后在经过三天的黑暗之后重现”的周而复始的循环，或许也堪称生命启示。这循环和中国人育种成性、开物代务、创进不息、变化通几、绵延不朽的生命境界暗相契合。除了延续和循环之外，月亮的团聚意味也与中国深层美感心态中的生命意识有着内在的一致性。正月初一，新月出现。它是新光明和新生命的象征。艾烈德在上述论著中对此也曾有所阐述：“每一个新年都是回到时间的起点，也就是宇宙创造的重现。……（表示）在年终岁末，对新年的期待中，那由混沌产生宇宙秩序的神秘时刻会再重现”。^②此时此刻，月亮就如生命认同的母体。但在中国这种返回母体的生命认同却无一例外地属于血缘集团。个体的生命认同既不可能也无意义。“举头望明月，低头思故乡”，“今夜鄜州月，闺中只独看”。这类诗句其实正是不能重返生命认同的母

① 转引自《从比较神话到文学》第329—330页，东大图书公司1983年版。

② 转引自《从比较神话到文学》第329—330页，东大图书公司1983年版。

体所发生的深长喟叹。

月亮原型意象的美感特色与中国深层美感心态的美感特色也有其内在的一致性。《易·系下》指出：“日月之道，贞明者也……夫乾确然，示人易矣，夫坤隤然，示人简矣。”这也就是说，日为太阳，代表父性原则，是众阳之根；月为太阴，代表母性原则，为众阴之本。因此，清淡、素丽、哀婉、悲慨、悱恻、柔媚、恬静、飘逸、高雅之类情愫，统统因为旁通于“阴柔”而附丽于月亮。月亮，是中国的蒙娜丽莎。只要皓月当空，我们便不难看到那令人心折的永恒的微笑。读者不会忘记，中国深层美感心态正是以其令人心折的永恒的微笑在观照着大千世界。宗白华指出：中国深层美感心态的特色在于“空诸一切，心无挂碍，和世务暂时绝缘。这时一点觉心，静观万象，万象如在镜中，光明莹洁而各得其所，呈现着它们各自的充实的、内在的、自由的各个生命，在静默里吐露光辉。”^①试想，在这“各个生命”中，首先不就应是“在静默里吐露光辉”的月亮吗？

作为原型意象，石头中含孕的深层美感心态同样颇具情致。说来奇怪，石头冷冰冰、硬梆梆、形式粗糙、丑劣不堪，在西方人眼里是毫无美感可言的，但在中国，石头却是一颗璀璨夺目的明珠，像喻着一种极高的美。它被珍藏在宝室之中，安置在花园之内，成为最为重要的审美对象之一。李白在黄山对石饮酒赋诗，醉中绕石三呼；袁宏道：“每遇一石，无不发狂大叫”；米芾每每见到形状怪异的石头必具袍笏下拜，以“石丈”称之；李开先平生与石为友，“把酒浇石示同志”……而色彩斑斓的文学艺术，更为僵冷的石头注入了灵秀的生命，赋予它深隽的意味、丰富的感情、恬淡的气度和坚贞的性格。石头不但在文学作品中屡屡出现，有着举重若轻的地位，而且在绘画、园林等艺术领域中，更

^① 宗白华：《美学散步》第21页，上海人民出版社1981年版。

同“枯枝”一道成为惹人喜欢的表现对象。然而，这又是为什么？石头不言，为什么却偏偏博得中国人的如此厚爱？在一块块石头身上，中国人深刻感受和体味到的究竟是什么？

这确乎可以称之为美学中的“石头之谜”。而它的谜底，在我看来，就蕴含在中国美感心态的深层结构之中。作为原型意象，石头的美学意蕴，显然主要并不在其自身，而在于审美主体的被“唤醒的心情”（黑格尔语）。出于中国深层美感心态的规范，中国人认为“无不忘也，无不有也，澹然无极而众美从之”。因此，往往推重那种“入水不濡，入火不热”、“御六气之变以应无穷”的对生命秩序的体认，那种不假人工，不事雕琢的天然之美，而鄙视“终身役役而不见其成功，荼然疲役而不知其所归”、“与物相刃相靡，其行尽如驰，而莫之能止”之类的人为努力和造作。石头之所以能成为原型意象，关键正在于它的纯任自然、寂寞无为。具体来说，一方面，它是无始终、无生死、无喜怒、无爱恶、无愿欲、无意志的。成方成圆，任丑任陋，在它是无足轻重、无需费神之事。另一方面，它又将“处于材与不材之间”的永恒生命状态，作为自己的目的，从来不生发扬蹈厉、奋进征服之念。因此，在石头身上，体现了一种合规律与合目的、必然与自由的原始统一。换言之，石头存在的目的的实现恰恰就包含在规律自身的作用之中。在这里，目的不是外在于规律与之不能相容的东西，而是内在于规律，与规律浑沌不分的东西。因而，也就必然表现为一种中国式的“大美”。这样，当中国人在人生旅途中受到打击，在社会生活中到处碰壁，在艺术欣赏中深感不足，被迫转向“素朴而天下莫能与之争美”的自然去追求慰藉、寻觅答案之时，就不能不注意到“一块元气，结而成石”、“丑而雄、丑而秀”、“妙在不方不圆之间”的石头。吴无奇游黄山，见一怪石，往往嗔目大叫：“岂有此理！岂有此理！”石头不为外在功利目的所动的自尊、自负而又自得其乐的情趣与他愤世疾

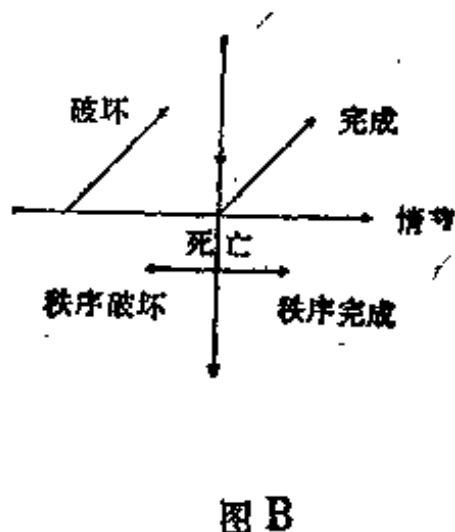
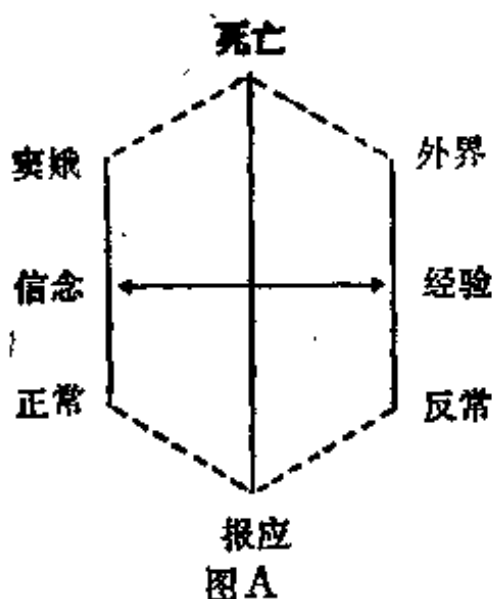
俗、掉臂独行的人生理想两相凑泊、一触即合，正是一种典型的心态。或许也正是因此，石头才公然踱入为美的光环所净化所笼罩的文学艺术宫殿，成为一种寄托、一种象征、一个安身立命的精神家园，使中国人藉此大“快其心”，然后毅然重返尘世。

春，在中国也是一个重要的原型意象。在中国文学艺术中，“春”和“秋”一样远较“夏”和“冬”更为突出。相比之下，春已不复是一个单纯的季节感，而是一个原型意象。它是中华民族长期同类经验所形成的巨大心理能量的凝聚。其中的情感内容远比任何个人关于季节变换的心理经验强烈、深刻得多，因而可以撼动每一个国人的心灵。简而言之，春，赋予中国人的往往是一种深长的怀才不遇和年华易逝的感伤。如前所述，由于中国的四季十分鲜明，因而美好的“春”和“秋”的易逝，给人们留下了深刻的印象。“春女思，秋士悲，而知物化矣”。（《淮南子·缪称训》）“春，女悲；秋，士悲，感其物化也”（《毛诗正义》）。“年华无一事，只是自伤春”，（李商隐）“花近高楼伤客心，”（杜甫）“问君能有几多愁，恰似一江春水向东流”，（李煜）“春去也，飞红万点愁如海”（秦观）但“吹皱一池清水，干卿何事”？不正是因为这春色惹动了中国人的情愫吗？在中国人看来，春象征着美好理想、象征着美好事物、象征着生命秩序、象征着人生责任。但这一切统统又是那样遥远、那样脆弱，那样转瞬即逝，就像“渐行渐远”的春色。中国人时时刻刻渴望实现美好理想，再建美好事物，投身国家、民族的生命秩序，承担安邦定国的人生责任。然而得到的往往是无边的失落、无尽的烦恼、无穷的痛楚，就像从春得到的往往是夏、是“落尽梨花，飞尽杨花”，是“断肠院落，一帘风絮”，是“朝来寒雨晚来风”，因此才会频频“惆怅问春风，明朝应不住”，才会反复地惜春、探春、忆春、伤春、访春、咏春……“惟草木之零落兮，恐美人之迟暮”（屈原），“浮生恰似冰底水，日夜东流人不知”（杜

牧)，人生不满百年，但却怀才不遇，最终难免赍志以没，这不正是中国人心目中最大的深悲巨痛？“天荒地变心虽析，若此伤春意未多”。正是因此，春才成为中国文学中的原型意象。

与上述月、石头、春等原型意象相比，“补天”原型意象略有不同。它并非直接得自大自然的启迪，在中国文学艺术中的运用也较为复杂，本书在论述中国神话的深层底蕴时曾经指出，在女娲、大禹或时空、四季神话中，含孕着一种在混沌中重建宇宙秩序的强烈愿望。假如把西方神话中混沌中创造宇宙秩序的强烈愿望称为“开天”、对中国在混沌中重建宇宙秩序的强烈愿望，则不妨称为“补天”。假如说“开天”是不承认任何秩序，而要凭藉自身的努力去创造，“补天”则认为存在一个既定秩序，自身的任务只是去认同。就其深层结构而言，“补天”体现了一种重返母体的心态，流露出浓郁的集体赎罪意识，显然与中国深层美感心态有着内在的一致性。不难看出，中国文学艺术中的“补天”，显然是一个重要的原型意象，就细微处观之，中国文学艺术中常见的妖魔鬼怪及政治动乱，多为天地秩序乖戾所致。《搜神记》云：“妖怪者，盖精气之依物者也，气乱于中、物变于外。”王符《潜夫论》云：“及其乖戾，旦有昼海，宵有夜明，大风飞车拔树，愤雷为冰，温泉成汤。”而宝剑、宝镜、符籙、官印之类则象征了另外一种被服的力量，一种人类重返秩序的心愿。像宝剑之所以能够“剑面合阴阳，刻象法天地。乾以魅罡为杪，坤以雷电为锋，而天罡所加，何物不服？雷电所怒，何物不摧？”^①又如中国文学中的报应、复仇，戏剧中的“六月雪”、“九更天”，往往是人类对宇宙秩序重建的一种渴望。天序失常，象征着人世的不平和冤戾唯有秩序重被建立，一切不平和冤戾才得以平复。窦娥无端招罪，以清白之身承担着他人社会和宇宙秩

^① 司马承祯：《景霄剑序》，载《全唐文》第924卷。



序失常所导致的罪愆，恰似原始文化中牺牲仪式中的“代罪羔羊”。她的死折衷了个人和外界的敌对关系，积极将其推向信念中的和谐领域，促使宇宙秩序的重建。（如图A）果然，随着婁天成的出现，宇宙秩序开始重建，换言之，跨过死亡的门槛之后，重新从家庭——社会——宇宙逐步将秩序建立起来，全剧也随之结束。复仇问题也是如此。中国文学艺术中的复仇殊异于西方。在西方复仇仅仅是手段，展现主体人格的光辉才是目的。在中国个体被淹没在家族、集团之中，复仇也就直接成为目的。刀光剑影、血肉横飞、血泊恨海、你死我活。然而人们所瞩目的又只是宇宙秩序的恢复。正像梁山鲁智深所说：“只今满朝文武，多是奸邪，蒙蔽圣聪就比俺的直裰染做皂了，洗杀怎得干净？”而且，不论是报应还是复仇，在行动的勇敢背后又往往隐藏着精神的萎缩。西方的俄狄浦斯不满足于回答出“我们是谁？”还要执着地追索“我是谁”？这追索使他不断地主动寻找命运，抗争命运。中国的人物却是命运主动逼他节节败退，逼他投奔梁山，逼他屈辱就死。不言而喻，只会按照命运指定的方式行动（报应或者复仇）的人恰恰因为他是思想上的懦夫。就宏大处观之，中国小说往往以“天命”始，又以“天命”终。《水浒》、《红楼》、《镜花缘》、《儒林外史》、《三国演义》、《封神演义》，莫不如

此。小说中的开端，主要是说明主人翁存在的根源，并指出他诞生的主要目的，通常这些人物的一点灵犀可与天命遥契，故他虽懵懂于天命所预设的情节而不自知，却能恪遵天命的安排。因为他们本身只是天上的星座或神祇降临人世（包公是奎星下降，薛仁贵是白虎星下降）。在天命的安排下，这些命中注定要聚合的人物，不断向一个中心汇集。《水浒传》一百零八位天命下降的魔君，遇洪而开以后，分散在各地，齐奔梁山；《儒林外史》中所有有德的文人汇集南京，共祭泰伯祠；《镜花缘》中的所有女子也在长安聚首；《封神演义》也如此。殷周之际，纣王无道，姬周代兴，姜子牙辅佐周朝，双方经过无数次恶战，最后商纣覆亡，所有战死的英雄与异仙聚集在封神台下，捐弃一切恩仇是非，同封为八部诸神，共掌人间秩序。而小说中的人物一旦完成天命，便往往重归原位，是石即还归为石，是仙即还归为仙，所谓以“天命”终了。

值得谈及的原型意象还有很多。例如“落花”。“寻花不问春深浅，纵是残红也入诗。”中国人在“落花”中寄寓着自己的情怀。他们把酒临风，吟咏唱叹：“落红不是无情物，化作春泥更护花”，“秋时自零落，春日复芬芳”，“为君结芳实，劝君勿叹息”，“但使灵根在，重看锦树芳”。在这里显然蕴含着一种永恒循环的生命意识。黑格尔在《历史哲学》中指出，“不死鸟”自焚再生的故事包含着东方哲学的最高境界。“死亡固系生命之结局，生命亦即死亡之后果”。这其实也是“落花”的境界。又如“倒影”。列维-布留尔在《原始思维》一书中指出：“中国人拥有与生命和可触实体的一切属性互渗的影子的神秘知觉，他们不能把影子想象成简单的‘光的否定’”。这当然是原始心态的一种遗存。在此基础上，形成了中国特有的“舍形而悦影，舍质而趋灵”的美学风貌，形成了中国特有的“倒影”原型意象。

“月光随浪动，山影逐波流”的山影，“流波将月去，潮水带星

来”的月影，“斜阳波底湿微红”的日影，“醉后不知天在水，满船清梦压星河”的天影，“美人楼上晓梳头，人映清波波映楼”的人影，“河上并禽池上暝，云破月来花弄影”的花影，“竹影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”的竹影，“帘影竹华起，萧声吹日色”的帘影，“那堪更被明月，隔墙送过秋千影”的秋千影，“楼阴缺，栏干影卧东厢月”的栏干影……因此而成为中国人瞩目的审美对象。它们与同样是在原始余绪基础上形成的贵气韵、贵传神的中国深层美感心态互为表里，轻烟淡彩，虚灵如梦，点缀着中国文学艺术的迷乱星空。又如“失爱自虐”。爱情失去之后，伴之而来的每每是自怨自艾地自我虐待。这在中国也成为一种原型意象。后羿之妻嫦娥如此，大禹之妻涂山氏也如此。直到高鹗笔下的林黛玉，依旧是在失去爱情之后不是拚死力争甚至残酷报复，而是退避三舍，闭门思过，自我虐待，自我报复甚至自我毁灭。它与西方从希腊神话直到《奥赛罗》、《呼啸山庄》等作品中一线贯穿的失去爱情之后的不可扼止的仇恨和疯狂凶残的报复形成泾渭分明的对比。之所以如此，显然与中国深层美感心态中个性、自我的先天萎缩息息相关。除此之外，蛇女、树木、凤凰、柳、秋、鱼……等等，都是中国的原型意象，在中国文学艺术中有着广泛的应用。

原型意象固然大多是在民族的早期记忆的基础上形成的，但也不排除某些原型意象是在民族的深层文化心态和美感心态的逐渐发展演进的基础上凝结生长的。它们或者与原始文化有些一度不曾被注意的蛛丝马迹之类的联系，或者纯然是后天形成的。但无论如何，在中国文学艺术的长廊中，它们同样有其不可替代的美感功能。例如“才子佳人”。同样缠绵情场，在西方主角是驰骋沙场的英雄与美人，在中国却是吟风弄月的才子与佳人。这或许是因为在西方深层美感心态中，“勇敢被认为是男人最崇高的品质，因而男性的勇敢成了妇女的一种理想。”^①但在中国深层

美感心态中，勇敢不但毫无价值，并且恰恰是“勇于不敢”的，“好勇不如好学。”（孔子），倒是以道德修炼为主要内容的“好学”之士——才子尤为惹人瞩目（而英雄美人，例如猪八戒、王矮虎之类，便成了被讽刺的好色之徒）。而“才子佳人”原型意象的首次出现，最早也只能是《诗经·子衿》。讲得妥当一点，则不妨以晋代葛洪《西京杂记》中司马相如与卓文君私奔的故事作为起讫。又如“高唐云雨”。作为原型意象，“高唐云雨”溯源于宋王的《高唐赋》。这种“愿荐枕席”的爱情理想，在中国文学艺术中俯拾皆是；一涉及男女关系就联想到“性”，一见钟情的结果肯定是“宽衣解带，云雨一番。”它清晰地折射出中国深层美感心态中性器期空白所造成的严重缺憾。又如“天涯日暮”。置身悬隔的时空中，日暮怅望，徒呼遥远，疲惫忧虑而又不无执着，是中国文学艺术中经常出现的原型意象。时日蹉跎，歧路凄凉。飘泊无着的心魂，对时间的“晚”和空间的“远”感受尤为敏感而且强烈。中国人的很多诗篇都是站在这个特有的“晚”与“远”的时空坐标上写就的：“夕阳西下，断肠人在天涯”，“日暮乡关何处是”，“参差连陌，迢递送斜晖”，“春日在天涯，天涯日又斜，莺啼如有泪，为湿最高花”，“刘郎已恨蓬山远，更隔蓬山一万重”，“所谓伊人，在水一方，溯回从之，道阻且长”，“远路应悲春腕晚”，“肠断秦台吹管客，日西春尽到来迟”。在这里，日暮天晚，象征岁月的匆匆流逝，路远天阔，象征理想的难于实现。它们成为一种原型意象，无疑与中国深层美感心态中集体赎罪的焦灼感和壮志难酬的失望感密切相连。因为社会不予接纳和承认，便借助时间的“晚”和空间的“远”这具体画面所造成的心理收缩，自我接纳、自我美化，在孤独天地中自恋自虐、自傲自大，却将挫折归咎于外界，从而达到减轻焦虑和维护自

① 勃兰兑斯：《十九世纪文学主流》第1分册，第130页，人民文学出版社1981年版。

尊的双重目的。这无疑是一种自我放逐。结果或者是沉浸在白日梦中，明明是自己想要，偏说成是自己不想要的（反问心理）；或者是将外在失落转化为内在自虐，将对外界的沉重失望转化为对内在的道德修炼的热烈渴望。

中国文学艺术中的原型意象实在应该是一部甚至几部研究专著的题目。它会以自己的深邃、博大和鲜明特色，令世人为之心折。本书的简要论述显然无法达到这种效果。这未免不是一个大题小作的遗憾。但无论如何，作为中国美感心态的深层结构的中介，中国文学艺术中的原型意象所主动建构的以生命意识为核心内容，以女性情绪为基本特色的自由境界、意义境界，却毕竟被粗线条地勾勒了出来。这或许可以称之为“诸神的复活”？或许不妨干脆认定：在中国诸神从未死去？不管怎么说，原型意象是某一民族“苦难和焦虑——饥饿、战争、疾病、衰老和死亡的精神治疗”，原型意象“是一种巨大的决定性力量，它导致了真正的事件的发生。……原型意象决定着我们的命运”（荣格）……现在，当读者再次读到这类乍一接触未免使人暗暗吃惊的断语，还会认为是不经之谈或者耸人听闻之语吗？无疑是不会了。

第七章 历史功能

第一节 在人、自然、社会和文化之间

在考察了中国美感心态的深层结构之后，必然要涉及到它的历史功能问题。

本书已经谈过，中国美感心态的深层结构的诞生，是合乎历史规律的自我运动、自我产生、自我演进的客观成果，又是中华民族为了自身的生存和发展而自我决定、自我创造、自我选择的主观结晶。然而，无论是作为客观成果，抑或作为主观结晶，中国美感心态的深层结构的诞生都绝不会是任意的、盲目的、无缘无故的，它是中华民族的生存意义的直接显现。或许还有必要颠倒过来，正是它，为中华民族的生存赋予了某种自由境界、意义境界，赋予了某种价值、某种温馨、某种慰藉、某种归宿。不论是中国美感心态的深层结构的根本内容、基本特色和主要类型，还是作为中国美感心态的深层结构的中介的集体感知、集体表象，其最终的指向，不都是如此吗？假如本书的论述还差强人意的话，那么，这一点或许已经不致引起读者的任何疑惑和不解了。现在的问题是，作为中华民族的生存意义的直接显

现，作为某种自由境界、意义境界，作为某种价值，某种温馨，某种慰藉，某种归宿，它与中华民族的生存状态的关系是什么？换言之，假如我们把中华民族看作一个不自觉地趋向一定目的的自组织、自控制、自调节的系统，中国美感心态的深层结构则显然是使整个系统不致偏离目的的种种调节机制之一。那末，颇有魅力的是，中国美感心态的深层结构对于中华民族这一自我控制系统的意义和作用究竟是什么呢？

在这里，有必要引进“功能”这一概念。所谓功能，是指若干要素按照一定结构有机组合而成的统一体在与特定环境相互作用时，所具有的对自身某种作用的预先规定以及完成某项工作的特殊能力。显而易见，功能也正是指的上述种种调节机制的意义和作用。由此类推，中国美感心态的深层结构的历史功能，正是指中国美感心态的深层结构所具有的对自身某种作用的预先规定以及完成某项工作的特殊能力，或者说，是指中国美感心态的深层结构为什么目的、为什么原因和怎样在产生、围绕和影响它的特定环境中高效率地工作的问题。

这当然是一个颇为令人迷惑不解的问题。迄今为止，关于这个问题的研究尚属一片空白，也许就是这个原因？不过，这又无疑是一个本书无法避开、必须作出答案的问题。那末，要回答这一问题，应该从哪里入手呢？毫无疑问，路径不止一条。但从本书来看，较为适宜的还是从中国美感心态的深层结构与特定的环境的相互作用入手去分析和考察。

本书认为，中国美感心态的深层结构的特定环境起码应该包括：第一，人；除了原始本我之外，还指各种社会关系的总和；第二，自然；中华民族所置身其中的自然地理环境；第三，社会；民族成员之间的社会关系；第四，文化；在中国主要指的是精神文化即社会超我。因此，对中国美感心态的深层结构的历史功能的分析和考察，也应该相应地在下列若干相互作用的方面率先展开。

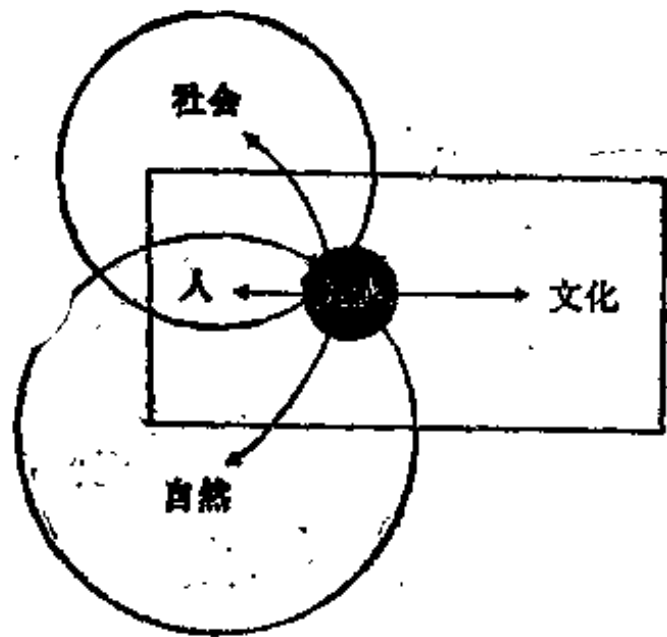
它们是：

中国美感心态的深层结构 \leftrightarrow 社会；

中国美感心态的深层结构 \leftrightarrow 自然；

中国美感心态的深层结构 \leftrightarrow 人；

中国美感心态的深层结构 \leftrightarrow 文化；



除此之外，对于任何复杂的结构而言，其功能往往分为对外和对内两个方面。例如人的大脑功能对外是认识客观世界的认识器官，对内则是调节脑体和人体生理平衡的司令部。因此，从对内的历史功能而言，又可以在中国美感心态的深层结构 \leftrightarrow 中国美感心态的深层结构之间展开（如图）。

有必要强调指出的是，中国美感心态的深层结构并非中华民族自控制系统的调节机制的全部，正像本书已经谈到的，它是种种调节机制之中的一种。因此，中国美感心态的深层结构与特定环境的相互作用就有其特定的内涵和角度。也就是说，特定环境有其需要满足的特殊需要，而中国美感心态的深层结构之所以能够与其相互作用，恰恰像于它能够满足这种特殊需要。那末，这种特殊需要是什么呢？本书认为，主要是一种情绪和情感反应的需要。它是对生存价值和生存意义的固执追问。是一种最为原始的需要，也是一种最为重要的需要。而中国美感心态的深层结构，正是对这样一种情绪和情感反应的特殊需要的满足。在这个意义上，中国美感心态的深层结构与特定环境的相互作用，或许可以明确表述为特定环境的特殊的情绪和情感反应的需要，以及中国美感心态的深层结构对它的满足。倘若果真如此，那末，中华民族在社会、自然、人、文化诸方面对特殊的情绪和情感反应的需要，以

及中国美感心态的深层结构对它的满足，就完全有理由成为我们分析和考察工作的逻辑起点。

我们的分析和考察不妨从中国美感心态的深层结构 $\leftarrow \rightarrow$ 社会之间的历史功能开始。因为中国美感心态的深层结构的诞生首先与中国社会的诞生密切相关。

人类是以社会作为自己存在和发展的基本形式的。在某种意义上，甚至可以说，人类之所以可以成为最强有力的生物，其中的秘密就在于组成了社会。因此，促成社会的稳态并推动它不断演进，就成为社会的根本需要。情感需要自然不能例外。而应运而生的美感心态的深层结构，作为一种功能现象，显然具有满足这种情感需要的预先规定的特殊能力。它把社会保持稳态和不断演进的客观规律内化为一种情感追求，把符合这一客观规律表现为美，反之则表现为丑，并为社会的情感宣泄提供适宜的渠道，从而通过满足社会的情感需要去调节、控制人们的行为和关系，促成社会的稳态并推动它不断演进。

然而，人类社会又毕竟是形形色色、结构各异的，因此，美感心态的深层结构的功能内涵也不可能完全一致。就中国封建社会而论，本书反复强调其基本特征是农业经济、贵族政治、宗法社会、维新路径，它导致对中国美感心态的深层结构的历史功能的特殊要求。本书认为后者是成功地满足了这一特殊要求的。这种满足集中体现在中国美感心态的深层结构的思考趋向上。假如说西方出于自身社会的特殊要求，侧重从个体与社会的对立、冲突的基础去发现、追求和体验美，中国则始终认定，美是以个体的感情心理欲求和社会的理性道德规范的和谐统一为基本特征的。它表现为合规律与合目的，必然与自由的内在统一。这也就是说，中国侧重从个体与社会的自在的和谐统一的角度发现、追求和体验美。毋庸讳言，在中国这样一个处处强调“安定”、“统一”的伦理社会中，上述美感心态的思考途径是适宜于其特殊的情感

需要的。

还可以谈得稍为详细一些。中国封建社会的基本结构导致了它对伦理道德的高度重视，这一点已在学术界得到普遍承认，甚至连西方也有所察觉。黑格尔曾经指出：“道德在中国人看来，是一种很高的修养。但在我们这里，法律的制定以及公民法律的体系即包含有道德的本质的规定，所以道德即表现并发挥在法律的领域里，道德并不是单独地独立自在的东西，但在中国人那里，道德义务的本身就是法律、规律、命令的规定。”^①这一切折射在情感需要上，就是对美的强调。中国美感心态的深层结构强调美与善的统一，强调美感心态同纯洁神圣的高尚品质与道德情操的血肉联系，强调美感心态的社会价值，强调美感心态与庸俗无聊的官能享受的剥离。这种意蕴深刻的“美善相乐”的美感风貌，无疑适宜于中国社会的情感需要。又如，马克思在谈到封建社会中农民和地主的关系到说：“那些耕种他的土地的有并不处于雇佣短工的地位，而是一方面像农奴一样本身就是他的财产，另一方面对他保持着尊敬、臣属和输纳贡赋的关系。因此，领主对待他们的态度是直接政治的态度，同时又有人情的一面。”^②这人情的一面，在中国被充分凸出。从孔子的“仁者爱人”，孟子的“亲亲尊尊”，直到《白虎通义》借助细致缜密的理论剖析把情感心理与伦理的内容相互沟通：“宗者何谓也？宗者尊也，为先祖者，宗人之所尊也……族者何也？强人凑也、聚也……生相亲爱，死相哀痛，有全聚之道，故谓之族”。而中国美感心态的深层结构一方面力求把美感同认识区别开来，强调美感“使情成体”的根本特性，但另一方面强调这种“情”应该与社会伦理道德的

① 黑格尔：《哲学史讲演录》第1卷125页，三联书店1957年版。

② 马克思《1844年经济学——哲学手稿》第38—39页，人民出版社1979年版。

融合统一。“思无邪”、“发乎情，止乎礼义”不正是这个意思吗？不难想见，它是确乎具备满足中国特殊情感需要的美学功能的。诸如此类的美感心态，都清晰地表明中国美感心态的深层结构在与中国社会的相互作用中，能够通过满足中国社会的情感需要，达到调节、控制人们的行为和关系，促成中国社会的稳态并推动它不断演进的历史功能。

中国美感心态的深层结构 \leftrightarrow 自然，与前述问题密切相关。这当然是因为人们在自然方面的情感需要是以社会需要作为中介的。然而它毕竟是一个独立的方面。

在中国，自然是人们的家园。在这里“个人把劳动的客观条件简单地看作是自己的东西，是主体得到自我实现的无机自然。劳动的主要客观条件并不是劳动的产物，而是自然”。^①或许这种情景的出现还应该归咎于中国的大自然本身？我们不会忘记黑格尔的发现：“平原流域把人束缚在土壤里，把他们卷入无穷的依赖性里边，但是大海却挟着人类超越那些思想和行动的有限圈子。”^②正是因此，中国在自然方面存在的是一种渴望依赖（而不是渴望超越）的情感需要。而中国美感心态的深层结构从人与自然的自在的和谐统一出发，一方面高度肯定大自然“天行健”的生命运动，肯定它在空间和时间的雄伟、无限、永恒，另一方面又往往在大自然面前自惭形秽，进而深刻意识到大自然与人的生命的存在和发展的密切关系（“上下与天地同流”“与天地参”），因而把美感心态作为既根源于自然、服膺于自然，同时又从自然超逸而出的理想境界。这种“天人合一”的美感心态无疑是对自然的渴望依赖的情感需要的一种美学解决，或者说，美学解脱。

我们知道，中国人与大自然的关系不是改造对方适应自己而

① 马克思：《马克思恩格斯全集》第46卷上册，第483页。

② 黑格尔：《历史哲学》第154页。三联书店1956年版。

是改造自己适应对方。因此，天气的变易，地气的萌动，花开花落，鱼跃鸢飞，就格外牵动着中国人的心弦。这种情感需要造成了中国人感物而动的美感心态。他们悉心感应着舒展流荡的大自然的生命韵律，“须其自来，不以力拘”。王夫之称之为：“天壤之景物，作者之心目，如是灵心巧手，磕着即凑，岂复烦踌躇哉？”确乎道破了其中的真谛，这种感物而动的美感心态的历史功能，是显而易见的。进而言之，人与大自然的内在感应，必然导致某种生机融怡的心态沉淀，“献岁发春，豫悦之情畅”，“天有风雨寒暑，人亦有取与喜怒”，人与大自然的融洽合一，是中国人的情感需要，又是中国美感心态必须完成的美学目标。情景交融不正是应运而生的吗？“情往似赠，兴来如答”，“既随物以宛转”又“与心而徘徊”，“此身一日不与天地之气相通，其身必病，此心一日不与天地之气相通，其心独无病乎？……但提起此心，要它刻刻与天地通尤要。请问谈诗何为谈到这里？曰：此正是谈诗”。诗人一方面“萃天地之清气，以月露风云花鸟为其性情”，浸染了月的幽淡、云的飘逸、风的从容、花的清丽，另一方面，又把自身骚人的气韵、雅客的风情、圣贤的胸怀、逸士的胸襟，浸染进自然之中，创化出浑然融洽的意境。这意境是“可游可居”、“惟性所宅”的精神家园，是悠然自足、万物归怀的母体和子宫，而它的产生，正是根植于渴望依赖的情感需要。不容忽略的是，中国渴望依赖的情感需要，瞩目的并非大自然的感性性状，而是其中阴阳和合、五行流衍、昼夜消长、四季循环的和谐秩序。中国美感心态对于“喜怒哀乐之未发谓之中，发而皆中节，谓之和”，“乐者，天地之大和也”的强调，显然也与之密切相关。“夫大人者，与天地合其德，与日月合其明，与四时合其序。”^①中国美感心态正是在这样一种情感指向中完成自

^① 《易经》。

己的历史功能的。

中国美感心态的深层结构 \leftrightarrow 人，其历史功能当然不同于如上所述。原因很简单，社会、自然的情感当然不同于人的情感需要。那末，人的情感需要是什么？本书认为，是个体情感需要和整体情感需要的二位一体。生命的个体基础使生命的情感需要具有个体的形式。不仅仅人的情感需要的发生，即便是它的发展、它的表现、它的满足，也只能还原为个体的形式。但同时，人的情感需要从一开始又具有整体性。这显然是因为整体决定着个体的情感需要的特定内涵，这些特定内涵的满足是对象通过整体而成为对象的，这些对象的获得恰恰又只能求助于整体的途径；而且，个体情感需要又必然组成整体需要，以整体需要的形式反映出来，从而曲折地实现自己。不过，这毕竟只是一种理想。在不同民族的自控制系统中，与西方个体的情感需要被片面凸出恰成对比，在中国整体的情感需要被片面凸出了。在情感交流中实现人的群体性、社会性、服从性，同时泯灭人的个体性、独立性、自主性，因此而成为根本的目标。

中国美感心态的深层结构当然是这一情感需要的完美实现。这一切集中体现在理想人格的塑造上。假如说西方侧重从个体情感需要的角度去力求理想人格的实现，追求的是美的个体价值，那末中国则是侧重从整体情感需要的角度去力求理想人格的实现，追求的是美的历史价值。最为典型的自然是“孔颜人格”。冰冷刺骨的理性，纯洁无瑕的美德，“安邦定国”的责任感，“为仁由己”的使命感，“天不予我”的负罪感，都一股脑儿地沉淀下来，渗透、融贯在血肉之中。“一箪食，一瓢饮，在陋巷，人不堪其忧，回也不改其乐”。“富贵不能淫，贫贱不能移，威武不能屈”。甚至“大泽焚而不能热，河汉汪而不能寒，疾雷破山飘风振海而不能惊”。然而这种理想人格同时又是压抑感性、压抑情欲、压抑个体自由的结果。看不到汪洋恣肆的心灵骚动，看不

到摧人心肺的灵魂颤栗，看不到喷薄欲出的生命岩浆。总而言之，在“孔颜人格”的尽头是感性生命、个体意识的彻底泯灭。不言而喻，这种美感心态与中国人的情感需要有着一种整合作用，完成了维护中国人的情感散要的历史功能。

中国美感心态的深层结构 \leftrightarrow 文化、历史功能尤为别致。一般而言，任何文化都应包涵物质文化和精神文化两个组成部分，然而它们的组合方式又可以有所不同。历史告诉我们，这种组合方式的不同，对于任何文化的命运都会产生根本的影响。因此，对于任何文化的情感需要也会产生根本的影响。就中国而论，一个颇为令人瞩目的事实是，精神文化远远超出并凌驾于物质文化之上。不是精神文化产生于物质文化的基础之上，不是精神文化反映物质文化发展水平的要求，并推动社会生产力向更高的目标发展，而是融目惊心地将颠倒过来，精神文化偏偏成为某种先验的存在，成为某种基本生存条件。不但物质文化要为精神文化服务，而且物质欲望的满足也要以精神文化的先验规定为准绳。因此，在中国可以不重视社会生产力的发展，可以不重视科学技术的发展，可以不重视商业经济的发展，甚至可以不重视割地赔款、亡家亡国，但却不允许不重视“精神文明冠于全球”。进而言之，中国被吹胀、架空出来的精神文化又是以伦理道德为中心的。它们不是发端于探究自然之奥秘，也不是发端于个人之人生解脱，而是发端于修身治国之道，“明于治乱之道”，“审于是非之实”之道。因此，倘若把西方与物质文化彼此沟通、互助互动的精神文化称之为“智者”文化，则不妨把中国的精神文化称之为“圣贤”文化。它是一种内省的智慧。缘此，在中国，所谓“礼”无非是寻求社会道德的秩序化，所谓“仁”无非是寻求人伦关系的规范化，所谓“乐”无非是寻求人们内在精神的和谐化。哲学是伦理哲学，历史学的伦理历史学，政治学是伦理政治学，经济学是伦理经济学，法律学的伦理法律学……总而言之，“悠悠万事，

唯此为大”。然而，或许正是因为如此，中国文化在情感需要上也就产生了独特的内涵和指向。简而言之，它虽然比西方的“智者”文化更少受到他制、他律的骚扰、羁勒，但较之审美却毕竟有着更多的意识、法则、绝对命令的外在限制。它所展示的是人格的伟大，却并非人格的自由。于是，当西方的精神文化走向宗教，从中寻求某种情感需要的慰藉时，中国的精神文化却出人意料地走向审美、从中寻求某种情感需要的慰藉。

正是出于上述原因，有人把审美称作中国最高的人生境界。这实在是很有道理的。中国美感心态的深层结构，赋予中国文化以诗的灵魂。它所面对的当然不是外在的实在知识，甚至也不是“富贵不能淫，贫贱不能移，威武不能屈”之类的道德修炼（正像朱子讲的“富贵贫贱威武，不能移屈之类，皆低，不足以语此”），而是本心仁体的创造、生存意义的体认和精神家园的复归。“邵子洞先天之论，观化于时，一切柴棘，如炉点雪，如火销冰，故能与造物者为友，而游于温和恬适之乡。彼惟不借物于物，而融化于道，斯浮于隐者也。”^①这里的“不借物于物，而融化于道”，正是某种澄明无滞、超然空灵的美感。它“物物而不物于物”，它“与天地精神往来”，它“上与造物者游，而下与死生无终始为友”，它“乘天地之正，御六气之辨，以游无穷”。它是人类内在灵性的复苏，它是一种精神还乡的冲动，它是生命的沉醉。它为人世带来了沉静、灵明、觉解，带来了澄明、笃厚、充盈，带来了天机、仁德、化境，尤其带来了圆照、良知和冥思。

中国美感心态的深层结构 \leftrightarrow 中国美感心态的深层结构，指的是中国美感心态的深层结构在自我建构中表现出来的历史功能。我们知道，美感心态的深层结构的建构很难找到一个绝对的

^① 袁中道：《赠东奥李封公序》。

起点，但说是在原始实践活动中主体与客体结构而成则大致不差。而就美感心态的深层结构自身而言，又同时具备两种历史功能：同化和顺应。“同化是把外部的元素整合到一个有机体的发展中或已完成的结构中去。”^①它犹如控制器或情感粘合剂，把人们从各个角落被吸引到不同水平的社会共同体中，使得人们的突破不论如何尖锐，都决不会解体为单个的人或降低到动物“群”的水平。但仅仅如此还不够。如果只有同化而没有顺应，美感心态的深层结构就会僵化，转而成为保守的防御机制。皮亚杰说顺应“是一个同化的格局或结构由于同化进来的元素所引起的任何改变”^②，即主客体相互作用中客体对主体的改变，它使不能适应新环境新情况新刺激的美感心态变换成新的美感心态，使新的输入信息在新的美感心态中得以同化，从而说明美感心态的不断发展的动态过程。皮亚杰认为，同化与顺应实际上是主体输入信息进行整合的两种功能。它们是同时进行的。同化是一种量变，顺应则是一种质变，在量变中必然包孕着质变的因素，美感心态必然不断更新方能接纳新的信息，新美感心态作为对旧美感心态的扬弃，主体把旧美感心态整合到新美感心态之中，美感心态的不断顺应过程，正是把旧美感心态的合理性保留，弃其局限性，增进新的合理性的过程。而同化与顺应之间的谐调，则在于美感心态的平衡： $T+I=AT+E$ （ T 指美感心态， I 指刺激， E 指被美感心态排除的信息）。美感心态的平衡使美感心态同化与美感心态顺应之间形成一种必要的张力，这种张力使同化和顺应同时成为美感心态自我建构中的两种功能。在这进程的一定时间内，同化占优势，自我建构表现为量变过程，一定时间内，顺应占优势，自我建构则表现为质变过程。在长期的封建社会历史背景下，中国美感心态的深层结构一直处于封闭凝固状态，因此其内的在

① 皮亚杰：《发生认识论原理》第2页，商务出版社1985年版。

② 皮亚杰：《发生认识论原理》，商务印书馆1985年版。

历史功能也往往以同化为主，自我建构自然相应地表现为量变过程。这一点不仅可以从自先秦迄至明清中国美感心态的深层结构无大变易中得到证实，而且可以从中国美感心态的深层结构对印度佛教美感心态的吸收消化中得到证实。这场被黎锦熙形象地称之为“这餐饭整整吃了千年”的吸收消化，迄至唐达到极境。抛开数不胜数的赞词谀语不去理论，我们不妨设想一下，这种一味将外来美感心态认同于中国美感心态，一味去同化外来美感心态的作法和气度，难道不是又已经在根本上窒息了外来美感心态应有的启示作用和本应为中国美感心态带来的生命活力吗？退一步说，难道不是又已经使人领悟到：中国美感心态的深层结构的内在历史功能，确乎是以同化为主吗？

第二节 “有味无痕，性存体匿”

中国美感心态的深层结构的历史功能是一个异常复杂的问题。上节的论述，固然指出了若干方面或基本轮廓，但也许同时又失掉了某些同时很有价值的内容，难免有遗珠之恨。当然，很可能这个问题本身实际就是一个“剪不断，理还乱”，永不可能说清的问题。因此，我们不妨认为，中国美感心态的历史功能，就是以上节论述的若干历史功能为主要内容的。不过，它们不是各种效用的简单堆积、杂乱拚凑，而是高效率地组织起来的系统。在其中活动着的既有不同的若干功能的协调联系，又有这些功能的从属联系。这也就是说，从前者来看，在其中活动着的若干功能彼此之间并非双峰并峙、二水分流，而是相互耦合、相互作用、相互弥补、相互促进。从后者来看，这些功能又可以分解出一系列局部的更为具体的子功能，甚至毫无疑问还存在第二、第三……程序的历史功能。遗憾的是，诸如此类的问题，就本书而言，毕竟不太重要，甚至无关宗旨，因此无暇详述。

本书感兴趣的是，中国美感心态的深层结构的历史功能作为一个高效率的组织起来的系统，具有在保持自身的内在完整性的同时，能够在相当广泛的范围内改革自身各种功能的组合关系的能力。正是这种能力，造成了中国美感心态的深层结构的历史功能的具体性、生动性、复杂性和现实性。对此，本书有必要给以简要的说明。

从整体的角度讲，中国美感心态的深层结构自身各种功能的组合关系的改变，起码有两种情况不允忽略。其一，各种功能的组合关系在不同阶段有其不同表现。在不同阶段，各种功能的组合关系有所不同。在某一阶段是美感心态对自然的历史功能占主要地位；在某一阶段，是美感心态对人的历史功能占主要地位，等等。其二，各种功能的组合关系在不同艺术种类中有其不同表现。美感心态主要表现在艺术中。然而，由于艺术种类不同，美感心态自身各种功能的组合关系也有所不同。诸如书法、绘画、诗歌、诗词、戏曲、园林、建筑、音乐、小说，它们都会驱策美感心态自身的各种功能参照它们的内在结构而重新组合起来。

从个体的角度讲，中国美感心态的深层结构自身各种功能的组合关系的改变，尤为引人瞩目。

美感心态的深层结构是一种集体的审美无意识，但又必须以个体为载体。在这个意义上，应该看到，美感心态实际上交织着发生学（集体）和非发生学（个体）两重内容。并且，后者尤其不应忽视。从本体论的层次看，美感心态本身就是一个世界。个体的美感心态的形成则是以往全部世界史的产物。“海克尔认为，在胚胎发展中动物趋向于重复或重演我们祖先在进化中所遵循的过程，确实，胎儿在子宫内发育中，在尚未呈现出人形之前，经历了同鱼类，爬虫类动物，和非灵长目哺乳动物非常相似的阶段。”^①

^① 卡·萨根：《伊甸园的飞龙》第45页。转引自劳承万《审美中介论》第231页，上海文艺出版社1986年版。

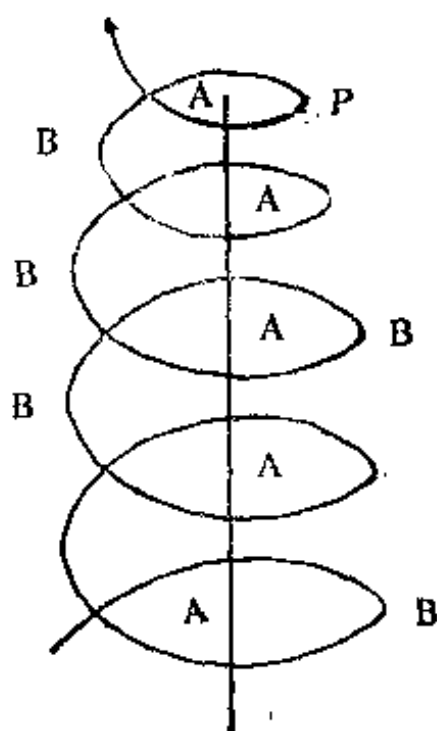
恩格斯在《自然辩证法》中则指出：“现代自然科学承认了获得性的遗传，它把经验的主体从个体扩大到类；每一个体都必须亲自去经验，这不再是必要的了；它的个体的经验，在某种程度上可以由它的历史祖先的经验的结果来代替。如果在我们中间，例如数学公理对每个八岁的小孩似乎是不言而喻的，都无须用经验来证明，那末这只是积累起来的遗传的结果。要用证明来给布须曼人或澳洲土人把这些公理解说清楚，却未必可能。”然而，个体作为集体美感心态的载体，却又毕竟有其大量属于自己的因子、特性和无以示人的秘密。

之所以如此，关键在于个体同样十分复杂，并非纯粹和单一，也并非全属集体美感心态的因子。从儿童时代起，固然，从父母兄弟那里接受了关于集体美感心态的种种暗示，进入校门之后，来自各个方面的教育又在不自觉地灌输形形色色的集体美感心态的因子，至于艺术作品，更像一块美学模板，在心灵深处复制出集体美感心态的全部机制。但是这一切又统统不是被动消极的，往往要与自身的忧患悲伤、欢乐欣慰，乃至人生经验、命运遭际化解在一起，才能为个体所接受，因此，个体所建构起来的，就并非集体美感心态本身，而是被个体美感心态严密包裹起来的集体美感心态。或许，不妨把这种被个体美感心态严密包裹和彻底化解掉了的集体美感心态，称作“有味无痕，性存体匿”？

不过，无论如何，在个体身上，起码从理论上说是存在着个体和集体两种互相区别的美感心态的。并且，回到本书尤其是本章的主题，又起码从理论上可以说，集体美感心态的深层结构的历史功能，是借助个体美感心态才能够实现的。说得更为清楚、准确一些，前者自身各种功能的组合关系，是借助后者的内在结构而转动、变化和更新的。那末，个体美感心态和集体美感心态的关系是什么呢？“青天有月来几时，我今停杯一问之。”我们

不能不发出这样的痴问。

在我看来，个体美感心态和集体美感心态之间是内容和原型的关系，所谓原型，是受荣格的启迪。他指出，原型是整个种族的集体无意识。但它不是一些静止的图画，而是人生经验的模式。“它就像心理深层中一道道深深开凿过的河床，生命之流在这条河床中突然奔涌成一条大江。”有时候，荣格也把原型称作一种无型的秩序或构架。“如同一种晶体的无形构架，它预先决定了某种液体饱和之后所要出现的结晶体。当然，轴架本身并不具有任何物质存在……它确定着晶体之结构，具有一种永恒不变的型蕊的含义。换言之，它决定的是意象出现的原型，而不是具体的显现。”^①因此，原型是美感心态的深层结构提供的，是种种特定的美感模式，造成的是美感心态的深刻性和普遍性。所谓内容，是指后天的无意识和人生经验。其中尤为重要是被弗洛伊德所反复强调的童年记忆。它是美感心态的表层结构，造成了美感心



态的丰富性和多样性，不妨把二者的关系加以图示。图中的A是集体美感心态，图中的B是个体美感心态。A提供的是若有若无的秩序、结构或轴心，B提供的是内容、形态或具象。它们相互联系，彼此作用，构成了现实的多姿多彩的美感心态本身。

从这个角度去看，中国美感心态当然别具风貌。它展开了自身无比的丰富性，表露出人们在挖掘美感心态的深层结构自身的可能性方面，即他们在追求变化、差异、丰富和多样的方

^① 荣格：《论分析心理学与诗歌的关系》，见《寻找灵魂的现代人》，台湾志文出版社。

面所取得的成功，相对于中国美感心态的深层结构，这当然是中国美感心态的远游，但同时又是中国美感心态的复归，既“超以象外”又“得其环中”，既“飘然旷野”又“念我土宇”，既“丛菊两开他日泪”又“孤舟一系故园心”，既“坐感岁时歌慷慨”又“归梦不知山水长”。不妨从原型意象的运用中找一个例子。像“月亮”，本书已经谈过，它的延续、循环和团聚意味，都是中国深层美感心态中生命意识的折射，但这毕竟是一种艰难的理性抽象。其实，中国美感心态中的月世界远不是这样单纯和简洁。你看，“水月”静寂，暗示着一种梵音沉沉、心事冥冥的僧侣生涯；“醉月流觞”，传达出狂士诗酒流连、掉臂独行的忘我之情；“烟月”迷濛，弥漫于野菰草浦、鸥闲鹤静之中；“残月”如钩，撩拨起沉沦天涯的孤臣之痛；“关月”森冷，笳动马嘶，月亮是挂在天上被冻僵了的乡愁；“花月”披离，衣香鬓影，有一种春光无限的热闹；“霜月”似水，渐渐渗湿了痴立玉阶的美人；“松月”恬淡，高悬终南山麓，间有幽人踽踽而行；“皓月”横陈，普照乾坤，反衬着人世间种种修历营碌的无味又复无趣；而“一片月色”又使人在捣衣声中体味到人事历历，岁月悠悠。尤为饶具兴味的是在每一位富于创造性的作家笔下，月亮无不独具风姿，它虽然从美感心态的深层结构浮游而生，却又经历过美感心态的表层结构的变形、置换和创化。在一向“想落天外，局自变生，大江无风，波浪自涌，白云卷舒，从风变灭”的李白笔下，月亮一改旧时的倩影幽韵，成为一个大有可为时代的生命象征。在一个清新明丽的宇宙中，山川大地都在屏息静候，只见一轮明月四下张望顾盼，翻滚而出，令人兴致昂扬：“明月出海底，一朝开光曜”；“明月出天山，苍茫云海间”；“明月出高岭，清溪澄素光”。李白的月亮，是浩浩天宇、茫茫云海间的一轮最具雄心的月亮。在一向“沉郁顿挫”、“直取性情真”的杜甫笔下，是一个天地肃穆、日昏月暝的月世界。“磊落星月高，茫茫云雾

浮”，“鱼龙回夜水，星月动秋山”，它是“血战乾坤赤”的战场，是“阔野号禽兽”的宇宙。浮沉的忧思，使杜甫往往在涉及月亮之际，不但每每日月并举，而且总是遣用乾坤、天地、宇宙、江湖，成就一幅雄迈苍劲的壮景：“三峡楼台淹日月，五溪衣服共云山”；“日月笼中鸟，乾坤水上萍”；“漂荡云天阔，沉埋日月奔”；“高江急峡雷霆斗、古木苍藤日月昏”。就是这样，整个生命世界全然出现在目前，虽然历经劫数，却又喘息未定，尽管骚乱初止，仍有狼烟兵尘。杜甫的月亮，是一轮悲怆掩泣、苍老疲惫的月亮，而在一向“造意幽邃”、“寄托深而措辞婉”的李商隐笔下，月亮却不再占有最快的生命速度，也不再占有最大的生命空间，而是返身潜入灵府，成为一点生命自虐的幽明的悔心。“云母屏风烛影深，长河渐落晓星沉，嫦娥应悔偷灵药，碧海青天夜夜心”；“莫羡仙家有上真，仙家暂谪亦千春，月中桂树高多少，试问西河斫树人”，幽婉深曲，哀楚动人。生命的爱心，换来的偏偏是“芳根中断香心死”，是“免寒蟾冷桂花白”，是“月中霜里斗婵娟”，是“桂子捣成尘”，是“树创随合”……李商隐的月亮，是一轮寂寞寒冷、悲欢离合的月亮。类似的例子，还可以举出很多。不妨说，正是它们构成了一部中国美感心态的历史，一部中国文学艺术的历史。

与上述问题相对应，当我们考察中国美感心态的历史功能的时候，毫无疑问就不能不虑及种种个体美感心态的存在和影响。像屈子的沉绵深曲，往而不返，悱恻思君，忧伤自沉，如春蚕作茧，愈缚愈紧；像陶令的深于哀乐，入而能出，超脱旷达，不粘不带，似蜻蜓点水，旋点旋飞；像阮籍的“使气以命诗”，谢灵运的“亦欲摅心素”，王维的精于禅机，李贺的瑰奇谲怪，李白的“庄屈实二，不可以并，并之以为心，自白始”，杜甫的“吐弃到人所不能吐弃为高，含茹到人所不能含茹为大，曲折到人所不能曲折为深”……诸如此类的特色浓郁的个体美感心态，作为

中国美感心态的深层结构的载体，不能不深刻影响到后者自身各种功能的组合关系。认识到这一点，在考察中国美感心态的深层结构的历史功能的时候，尤为重要。它使我们不但在考察中国美感心态的深层结构的历史功能之时，不致误把某一作家的美感心态与深层结构等同起来，并把它们的功能混为一谈，而且能对中国美感心态的深层结构的历史功能，有一个较为切近历史真实的、立体而不是平面的全面反省。

第三节 再论结构与功能

还有必要从结构与功能的辩证关系的角度，对中国美感心态的深层结构的历史功能问题进行深入的考察。

本书认为，中国美感心态的深层结构与历史功能的关系，是对立统一的关系。首先，它们是对立的，这种对立当然表现在它们的深刻差异上，另一方面也表现在中国美感心态的变化过程中，深层结构比较保守，稳定性强。而历史功能在诸多因素的相互作用下，却能够灵敏、迅速地作出反应，随时不断地使自身发生变化。

其次，它们又是相互联系、相互制约的。这种相互联系和相互制约，当然首先表现为中国美感心态的深层结构影响并规定着自身历史功能的性质和水平，限制着自身历史功能的范围和大小。这也就意味着，有什么样的深层结构就有什么样的历史功能，深层结构的有序必然导致历史功能的有序，深层结构的改变必然导致历史功能的改变。另一方面，中国美感心态的深层结构的历史功能又并非消极、被动，它也可能反作用深层结构，这种情况表现为历史功能在与外界环境的相互作用、相互影响下，一旦出现反常状态或者长期处在非常量活动状态下，就会刺激甚至引起深层结构的变化。换言之，在一般情况下，深层结构能够控制自身

的历史功能，使其在预期的范围内发挥作用和影响，但在特殊情况下，一旦外界环境迅速改变，无疑会强烈刺激历史功能，使其以正常的活动量超逸而出。这种状态的继续，就会或者导致深层结构的破坏，或者逐渐改变深层结构的现状。

具体而言，历史功能制约，影响深层结构的情景有两种：其一是促进深层结构的稳定，从而长期沿续下来，其二是促使深层结构的退化，从而使它最终被淘汰。

我们先看前者。促进中国美感心态的深层结构的稳定，并使其长期沿续下来，是中国美感心态的深层结构的历史功能的主要方面。正像本章第一节所曾经指出的，内在的历史功能往往以调节为主，而美感心态的自我建构也就相应表现为量变过程。不过限于各种原因，当时本书未能将这个问题加以展开。在这里，我们不妨进一步追问，中国美感心态的深层结构的历史功能是怎样去维持深层结构的稳定的？它的美学秘密又是什么？

在《美的冲突》一书中，我曾经指出，中国古典美学之所以能够长期稳定，从内在功能角度讲，原因在于儒、道美学所形成的互补机制。“一般来说，儒家美学往往表现为正统的一面，道家（唐代之后，还应加‘释’）美学则往往表现为非正统的一面。外来美学（如佛学美学）的输入，总是先经过‘补机制’的反刍，改头换面之后方才与‘正机制’发生接触，而美学——文化模式的危机却恰走过一条相反的道路。当儒家美学在社会上失去信誉，无法回答现实提出的质询，中国美学家采取的并非打碎这一体系，从现实的美学实践的研究中提炼新的美学理论，而是摇身一变，现成地退入补机制之中。这种情况，构成了中国古典美学极度稳定的美学性格。”^①

与此相应，中国美感心态的深层结构中同样存在上述“互补

^① 参见拙著《美的冲突》，学林出版社1989年版。

机制”。为把理论形态和美感心态区别开，不妨称之为“忧患”与“悦乐”之间的互补。它们之间的默契配合与上述儒道美学的互补机制完全一致。在《美的冲突》一书中，我曾详细分析过，明清之际中国启蒙美学家在美感心态上以“正机制”遁入“补机制”，自以为已经完成了粉碎美感心态的深层结构的历史使命，实际上却并未走出深层结构的迷魂阵，犹如孙悟空使尽浑身解数，却未能翻出如来佛的手掌。读者不妨参看。本书在此要补充的是，这种“互补机制”的美学秘密何在？《美的冲突》一书对此涉墨极少，本书有必要给以说明。

不言而喻，“忧患”意识和“悦乐”意识有着不同甚至截然相反的起点。“忧患”意识源于深沉的人生思索，社会秩序的追求，文化历史的关注和痛楚的宇宙悲情。“悦乐”意识源于浑然与自然统一的原始生命的和谐。在人生，前者是始终如一的乐观，后者是一无所求的悲观；在社会秩序，前者是近乎固执的全力维护，后者是冷酷无比的彻底否定；在文明历史，前者是一味坚信，后者是统统怀疑；在宇宙，前者是绝对论和可知论者，后者是相对论和不可知论者，或重秩序，或重自由；或重社会，或重个人；或重现实，或重理想……但这一切其实只是一种表面的争端、对峙与冲突。从深层结构的角度看，它们又是互补的。本书曾经分析过，“忧患”和“悦乐”意识只是美感类型上的一种沉层的区分，在美感内容上它们是一致的，都与以生命意识为主体的生存之道密切相关。所谓失道则“忧”，得道则“乐”。倘若再往下分析，我们还会看到，中国美感心态所孜孜追求的生命精神是一种整体的、抽象的、伦理的生命意识，因此，我们不但在起点上看到“忧患”和“悦乐”意识的争端、对峙和冲突，更在终点上看到它们的融汇、和谐和合一；否认个体，压抑感性，压抑情欲，压抑个体自由。这也就是说，当中国美感心态中的“忧患”意识行不通的时候，中国人虽然能够转向对它的批判，从伦理社会中

的“忧患”走向自然世界中的“悦乐”，但却并未真正从深层结构中超逸而出。在这里，无非是把对社会的顺从改为对自然顺从，理想是现实之外的理想，个人是社会之外的个人，自由是秩序之外的自由，二者根本无法构成任何对立，倒是在否认个体和压抑感性、压抑情欲、压抑个体自由上有其深刻的一致之处。本书认为，这正是在中国美感心态的深层结构的互补机制中所含蕴的美学秘密。中国美感心态的深层结构之所以能够保持长期稳定，这种互补机制所起到的同化功能是无论怎样估价都不会过分的。

中国美感心态的深层结构的历史功能，在一定条件下，也会促使深层结构的退化，从而使它最终被淘汰掉。这种情况，明中叶之后屡屡可以见到。在《美的冲突》一书中，我曾经对此作了深入探讨。指出：由于外界环境（主要是资本主义萌芽的出现）的剧变，不能不强烈影响中国美感心态的深层结构的历史功能的正常发挥，使其从正常的活动量超逸而出，并且反过来导致深层结构的退化。在美感心态上，从明中叶之后，中国美学以“天理”（理性）与“人欲”（感性）的对立冲突为中心环节，藉“趣味”审美理想批判古典美学的“意境”审美理想，藉“陡然一惊”的浪漫主义或现实主义的创作方法批判古典美学的“温柔敦厚”古典主义创作方法，藉“惊而快之”的崇高批判古典美学“乐而玩之”的优美，藉“同而不同”的性格化批判古典美学“千古一人”的类型化，藉“不奇之奇”的审美内容批判古典美学“以幻为奇”的审美内容……都在折射出由于历史功能的变化，竟然导致中国美感心态的深层结构的退化的历史痕迹。

在这里，本书不能不再次提到曹雪芹和鲁迅。在《美的冲突》中，我曾对他们给中国美感心态的深层结构的巨大而彻底的冲击力量作出极高的赞誉和评价。确实，正是他们在中国美感心态的深层结构的历史建构方面，作出了最具典范意义的贡献。他们的方向，就是中国美感心态的深层结构的方向。

“……颓运方至，变故渐多，宝石在繁华丰厚中，且亦屡与无常靛面，……悲凉之雾，遍被华林，然呼吸而领会之者，独宝玉面已。”鲁迅先生这句著名的断语，难道不也正是曹雪芹本人的美感心态的真实写照吗？“颓运方至，变故渐多”的外在环境，强烈地推动着美感心态历史功能的巨大变化。全新的情感需要，驱动着全新的美感创造。“悲凉之雾、遍被华林”，在这时刻，能够“呼吸而领会者”，独曹雪芹面已。在《红楼梦》中，到处弥漫着一种深刻而浓重的感伤。“奈运终数尽，不可挽回”，“生于末世运偏消”，“忽喇喇似大厦倾”，“落了片白茫茫大地真干净”。那旁通统贯、大化流衍的生命境界不见了，那美仑美奂的太和秩序不见了，那幸运的基本命运不见了，那循环的基本节奏不见了，那集体救赎的基本方式不见了，那乐的基本气质不见了，那永恒的微笑不见了，到处是人生空幻、家国巨痛，到处是穷途末路、“眼泪还债”，到处是沧海桑田、瓦砾颓场，到处是迷惑、疑问、感伤、凄凉。厄运的接二连三的来临，生命秩序的永不复返的毁灭，个体在巅峰状态下的突然失落，生命在死亡面前所迸射出的滚烫灼光……

在中国美感心态的漫长进程中，还从未有过这样一种感伤。或许，这就因为当时的中国已经进入了一个令人感伤的时代？在这样一种感伤心态中，不难发现两个最为耀眼、夺目的因素：其一是以真为美。作为一个最杰出的美学家，曹雪芹没有避开时代、社会赋予他的痛苦、血泪和灾难，同样也没有避开时代、社会自身的不治之症。他要写出一个真实的中国、真实的家族、真实的个人。因此他才会慷慨陈言：“离合悲欢，兴衰际遇，则又追踪掇迹，不敢稍加穿凿，徒为供人之目而失其真传者。”（《红楼梦》第一回）在曹雪芹那里，“真”不再是“善”的婢女，不再沉浸在伦理道理的温情脉脉之中，而是开天辟地第一次成为独立自主的存在，成为中国美感心态的基础和准绳。它是旧

美感心态的深层结构的掘墓人，同时又是新美感心态的深层结构的助产士。其二是悲剧境界。“颓运方至，变故渐多”的外在环境，推动曹雪芹毅然转向描写“离合悲欢、兴衰际遇”的以崇高为最高境界的全新的美学理想，转向了“好一似食尽鸟投林，落了片白茫茫大地真干净”的生活悲剧。“绛珠之泪至死不干，万苦不怨”的黛玉，“纵然是齐眉举案，到底意难平”的宝钗，“知命强英雄”的凤姐，“枉与他人作笑谈”的李纨，“缙衣乞食”的惜春，“流落瓜州渡口”的妙玉……从最初的“薄命司”直到全书结尾的“情榜证情”，所有的人物，无一例外地笼罩在一片“悲凉之雾，遍被华林”的反抗冲突，但最终又难逃毁灭的悲剧气氛中和崇高境界里。罗丹曾分析说：“古代艺术的含义是：人生的幸福、安宁、优美、平衡和理性”，近代艺术的含义则是：“表现人类痛苦的反省，不安的毅力，绝望的斗争意志，为不能实现的理想所因而受的苦难。”在曹雪芹笔下的悲剧境界中，我们看到的正是这样一种得风气之先的历代艺术的美感心态。它一旦进入中国美感心态，无疑就会极大地推进中国美感的深层结构的退化。

在中国美学史上，唯一能与曹雪芹相媲美的是鲁迅。鲁迅对中国美感心态的清醒认识和冷峻批判，同样是从历史功能问题入手的。鲁迅发现：中国美感心态的深层结构的历史功能，有一个根本性的弱点，这就是：“不撻人心”，“无所欲，无所求。”在它的长期潜移默化的影响下，使中国人养成了“安雌守雄，笃于旧习”，“思善而不思式”的孱弱无能的性格。为了“活身是图，不恤污下”，“宁蜷伏堕落而恶进取，”“性解之出，亦必遇全力死之”，“染旧既深 辄以习惯之眼光，观察一切，凡所然否，谬解甚多”，“纵唱者万千，和者亿兆，亦绝不足破人界之荒凉。”而在变化了的外在环境中，这一问题就显得尤为严重。因此，应该代之以全新的历史功能，这就是“美善吾人之性情，

崇大吾人之思理，就是“致人性以全”，从而最终使“沙聚之帮”“转为人国”。

为了使这全新的历史功能得以实现，鲁迅极力提倡“将人生的有价值的东西毁灭给人看”的悲剧观。在他看来，美感心态的美学效果不在于“使人沉静”，不在于人与社会的和谐，而在于推动人们去对整个社会制度和黑暗现实勇敢的反抗和彻底的揭露。而悲剧的“泪痕悲色”恰恰可以“振其邦人”，恰恰可以藉其“沉痛著大之声”，“掇其后人，使之兴起”。同时，鲁迅也提倡“作家取下假面，真诚地、深入地、大胆地看取人生并且写出他的血和肉来。”因此而严格区别于粉饰社会、粉饰人生、弄虚作假、无病呻吟的旧美感心态。这一切统统与曹雪芹完全一致，况且在《美的冲突》一书中详细剖析过，此处勿庸重复。

饶具趣味的是，鲁迅的美感心态是否还提供了更新鲜、更深刻的东西呢？回答当然是肯定的。我认为，这更新鲜、更深刻的东西，就是“任个人而排众数，”^①以及在此基础上的高扬感性、高扬情欲、高扬个体自由。毫无疑问，曹雪芹所自我建构的美感心态是具有深刻的历史意义的，但是又有其不足，这就是无法与旧美感心态构成鲜明的对立。不但无法构成鲜明的对立，而且很容易在“古已有之”的借口下与旧美感心态同流合污。因为，旧美感心态并不是反对写悲和写真，关键在于它所写的是群体的、伦理的悲和群体的伦理的真。读者只要回顾一下高鹗为什么能够十分容易地卑鄙篡改《红楼梦》原著的精神，并使之最终反而“不谬于名教”，只要回顾一下在红学史上为什么有那么多把曹雪芹与庄子、与魏晋名流拉在一起的作法，就不会对本书的看法有所怀疑。而鲁迅的独到之处和卓越贡献正在这里。他提出的“任个人而排众数”和高扬感性、高扬情欲、高扬个体的自由，

^① 鲁迅：《坟·文化偏至论》。

恰似一道强劲的光芒，深刻而且有点近乎冷酷地穿透了中国美感心态的深层结构的重重夜幕。它与一向以群体为本位，以伦理为本位的旧美感心态形成了尖锐的和根本意义上的对峙与冲突。这样，不但悲剧和写实被明确地置之于个体的基础之上，成为充满现代意味的悲剧和写实，而且连甚至可以“怀山襄陵”、“磨铁销铜”的美感心态深层结构的互补机制，对它也无可奈何了。之所以如此，关键在于它使美感心态的内容，从以群体、伦理为本位的生命精神转向以个体和反伦理为本位的生命精神。因此，秩序是自由基础上的秩序，社会是个体基础上的社会，现实是理想基础上的现实，反过来也是如此，自由是秩序中的自由，个体是社会中的个体，理想是现实中的理想。这样，不但在文明社会的角度构成了与“忧患”意识的尖锐对峙，凸露出它压抑感性、压抑情欲、压抑个体自由的封建本质，而且在自然世界的角度构成了与“悦乐”意识的深刻冲突，展现出它逃避感性、逃避情欲、压抑个体的自由的封建本质。从而为推进中国美感心态的深层结构的退化和最终的淘汰打开了一条唯一的通道。

结束语 重建中国人的梦想

第一节 悲壮的失落

本书多次强调，对于中华民族，中国美感心态的深层结构是它藉以安身立命的精神家园。在漫长的民族精神生活中，它是慰藉又是信念，是起点又是归宿，简而言之，是一个温馨而又令人陶醉的梦。至于中国文学、中国艺术，则统统不过是中国美感心态的深层结构的感性显现，换言之，统统不过是寻觅安身立命的精神家园的一种活动。爱因斯坦在谈到文学艺术的“家园感”时，曾经指出：关于文学艺术上的创造，“在这里我完全同意叔本华的意见，认为摆脱日常生活的单调乏味，和在这个充满着由我们创造的形象的世界中寻找避难所的愿望，才是他们的最强有力的动机。这个世界可以由音乐的符号组成，也可以由数学的公式组成。我们试图创造合理的世界图象，使我们在那里面就像感到在家里一样，并且可以获得我们在日常生活中不能达到的安定。”这些话，用在中国文学、中国艺术身上是十分相宜的。作为中国美感心态的深层结构的感性显现。中国文学、中国艺术，说到底无非是出于“寻找

避难所的愿望”，而它们的成功，也恰恰在于能够重返家园，使人们置身其中，仿佛“就像感到在家里一样”，并且能够“获得我们在日常生活中不能达到的安定”。

然而，随着中华民族日益走向现代社会和工业文化，当代中国文学、中国艺术却不可能重返家园了。因为这一精神家园——中国美感心态的深层结构已经历史性地失落了。所谓“失落”，指的是已经无法满足现代的精神需要了。这当然是一种悲壮的失落。在日益崛起的现代化社会里，中国美感心态的深层结构显得那样脆弱、那样病态、那样老态龙钟、不堪一击。它已经不再是中华民族的精神家园了。“我生本无乡，心安是归处”。但现在已经心不能“安”，因此也就寻觅不到安身立命的“归处”了。我们不能不充满惆怅地徘徊在返回精神家园的歧路口。

我们都成为迷途者和流浪者。虽然，倘若认真考察一下，不难窥见其中的社会历史、文化背景和美感心态的深层结构的潜在嬗变的脉络或印痕。例如，在拙著《美的冲突》中，我曾经溯源而上，剖解考察了明中叶迄今三百多年的美学理想、美学趣味的演进历史。在这演进历史中，我痛楚地感受到中国美感心态的深层结构的逐渐剥蚀，更欣慰地注意到中国美感心态的深层结构的历史重建的每一点微小的迹象。为什么诗会被词取而代之，而词又被曲取而代之，难道这不正是中国美感心态的深层结构潜在嬗变的象征吗（“诗不如词，词不如曲，故是渐尽人情”）？为什么以诗书画为核心的文学艺术世界会被以小说戏曲为核心的文学艺术世界取而代之，难道这不也正是中国美感心态的深层结构的潜在嬗变的象征吗？还有美学理想的由“意境”到“趣味”，美学内容的从“以奇为奇”到“不奇之奇”，美学趣味的从“乐而玩之”到“惊而快之”……不也统统可以看作是中国美感心态的深层结构的潜在嬗变的象征吗？不过我们完全不必扯得那么远，中国美感心态的深层结构的潜在嬗变就时时刻刻在我们身边发生

着呢。像集体感知，在长期的自我封闭和禁欲主义之后，中国人不是也似乎日趋“堕落”了吗？他们的全部感官一齐伸出贪婪的触手，迫不及待地向外部世界索取和掠夺。在被拓宽被开辟和被发现的广阔空间中，他们全方位地体味着、搜索着、追寻着，这当然是对以往岁月中感知空缺匮乏的热烈补偿，也是对未来感知方式的现代奠基。于是，古老的生命冲动第一次倾巢出动，驱策着感知器官从感知恐惧的东方寺院中突围而出，羞怯而又迟疑地踱入社会生活，渗入世界的任何一个角落，任何一个褶皱……总之，中国美感心态的深层结构中那样一种“天人合一”的充满生命快乐的审美愉悦，那样一种“百炼钢化为绕指柔”的温情脉脉，那样一种“失道则忧，得道则乐”的忧虑或悦乐，那样一种充满恐惧不安和伦理色泽的集体感知或集体表象，诸如此类昔日曾经慰藉、支持着我们的一切，现在都统统成为隔日黄花，被雨打风吹飘零而去。

似乎没有必要掩饰精神家园的悲壮失落给人们带来的痛苦。精神家园固然是慰藉又是信念，是起点又是归宿，固然是一个温馨而又令人陶醉的梦，但一旦失落，它又会成为一座陷阱，一座坟墓，成为到处飘荡的鬼影。正像荣格指出的，现代社会“甚至于已经把现代人内心生活的避难所摧毁了。昔日是避风港的地方，如今已成为恐怖之乡。”此情此景，带给最先体味到这一点的人的往往是一幕惨剧。这方面，王国维或许是个典型的例证。长期以来，他的投湖自尽一直遭人非议甚至白眼。其实在本书看来，在我们这样一个极度珍惜生命的国度中，王国维倒实在是一个少有的认真的思想家。中国美感心态的“可爱而不可信”，而方美感心态的“可信而不可爱”，他统统意会到并为之痛心疾首。然而，重建中国人的梦想又何其艰难。这一切使得王国维不能不陷入一种无可避免的痛苦、折磨和反复的失望之中。在这个意义上，王国维之死，其实不失为一种经过主体认真选择了的颇具意义的

抗争。正如陈寅恪所剖析的：“凡一种文化值衰落之时，为此文化所化之人，必感苦痛，其表现此文化之程度愈宏，则其所受之苦痛亦愈甚；迨既达极深之度，殆非出于自杀无以求一己之心安而义尽也。……今日之赤县神州值数千年未有之巨劫奇变，劫尽变穷，则此文化精神所凝聚之人，安得不与之共命而同尽，此观堂先生之所以不得不死……。”^①

另一方面，与王国维恰成对照，中国美感心态的深层结构的悲壮失落，带给更多的人提供一幕颇具讽刺意味的喜剧。他们或许已经意识到了中国美感心态的深层结构的悲壮失落，或许还不曾意识到。但在无意识的深层王国中，却仍然是被已经失落了的
中国美感心态的深层结构的冥冥之手控制着的。这一点，在当代中国文学、中国艺术的地貌上，有着发人深省的大量表演。

曾几何时，在一个素以“超稳定状态”著称的国度，一下子涌进或者冒出数不清的名目众多而又貌合神离、相互辉映而又互不相容的思潮或流派。文学家、艺术家俨然都改头换面成为思想家。他们掀起的那种文学大波，那种艺术风云，迫使中国文坛这一巨大时空实体顿时失去了往日的平衡。

这情景确乎令人惊诧，西方的文学艺术思潮或流派一开始还只是被零星地、羞怯地在“批判”的名义下被介绍进来。然而，很快这种局面就被不无艰难地改变了。不仅仅是莎士比亚、歌德、艾略特、卡夫卡的充满宇宙悲哀、人类末日、弑父娶母、杀夫弃子的故事的作品，不仅仅是罗丹、戈雅、列宾、凡高、毕加索的充满绝望、挣扎、恐怖和流血的作品，还有莫扎特狂飙般的节奏，贝多芬雄狮似的旋律，舒伯特的哀诉，柴可夫斯基的阴郁，肖邦在钢琴上奏出的“世界痛苦”，瓦格纳的歌剧所表现出的酒神精神，还有西方现代艺术中的爵士乐、立体画、荒诞戏、垃圾艺术、

^① 陈寅恪：《寒柳堂集·寅恪先生诗存》。

捆绑雕塑……几乎所有的西方艺术思潮都被介绍过了，所有的西方文学艺术流派都被模仿过了。与此同时，中国远古的神话、殷商的青铜器、两汉的民谣、六朝的笔记、盛唐的诗歌、大宋的词篇、明清的小说，还有老子的道、庄子的游、惠能的禅，还有龙门的石窟、敦煌的壁画、朱仙镇的门神、澄城的拴马桩、浚县的泥娃娃，也统统被挖掘被套用被介绍被重新演出过了。最终，百年来反复论辩、反复争执而又不得其解的问题又一次鲜明地凸现出来：中西文学艺术传统的尖锐对峙与冲突，成为当今文坛的中心。人们焦灼着、探索着、争辩着、寻觅着：尊奉传统的与践踏传统的不屑于共事，推崇西方文学艺术与景仰中国文学艺术的挥拳相向，古老的与时髦的、创新的与保守的、超然的与调和的、理智的与疯狂的、建设的与破坏的、科学的与神秘的、从今天走向昨天的与从远古走向未来的、“寻根”而又不失为创造的与“西化”而实为保守的，统统互不相容地被此对峙……这一切，使新时期的文学艺术领域成为躁动不安、旋转多变的万花筒般的世界和无序状态的迷乱星空。

本书从来不曾怀疑过中国文学家、艺术家在“路漫漫其修远”的“上下求索”中的真诚。毫无疑问，无论这一求索在未来以何种方式被肯定或否定，历史都该记住。但是本书也不能不承认，在当前的骚动不安的“上下求索”中不难感悟到一种痛苦一种迷失一种忐忑。似乎没有人能达到预期的目的，没有人不曾获致某种程度的理想幻灭。这一当然不是结局的事实说明在人们的自身机体中蕴含着某种不可战胜的顽强的自我保护机制，蕴含着某种自身甚至从未察觉到的不虞作用因子，蕴含着某种强大的能够瓦解一切的历史惰性力量。也正是因此，本书甚至在当前的骚动不安的“上下求索”中感悟到一种融合一种互补一种同步。与表层的现象的层次上的激烈对峙冲突相反，在深层的心理的层次上却始终平静、融洽和相安无事。这不啻是一种寓意深刻的悖论和佯谬。

不知为什么，当我突然领悟到这一点，心灵的风暴就再也不能停息。

毋庸讳言，这里所说的始终平静、融洽和相安无事的深层的心理层次，指的是中国美感心态的深层结构。在本书看来，在日益骚动不安的中国文坛上，中国美感心态的深层结构一直保持着某种凛然的沉寂和某种微妙的尊严。

这样讲，绝非危言耸听。为了证实自己的看法，不妨把前边提到的扰乱了内心平衡的某种预感稍作展示。本书以为，虽然当代中国文学艺术的每一项成就在实质上都可以看作突破中国深层美感心态的结果，虽然当代中国的文学艺术家掀起的那种文学大波那种艺术风云几乎无不在中国深层美感心态的腹地卷起波澜，虽然目前已经有少数思维敏捷的文学家艺术家意识到了深层美感心态的创造性转换这一生命悠关的问题，在《前进中的中国青年美展》中，那些闪烁着金属般冰冷光泽的人物身上，透露出的是对个体与社会的关系的一种全新理解，在瞿小松、谭盾的音乐作品中，流淌着的是对生活对人类的痛苦反省，而在刘索拉、徐星、陈林、马原的小说创作中，在张小波、宋琳、孙晓刚、李彬勇的城市诗中，呈现出的则全然是美感心态的艰难的全新的建构。然而，从整体上看，中国深层美感心态的创造性转换这一严峻的历史课题，却令人遗憾地未能引起众多文学家艺术家的关注。这种迹象在人们起而批评谢晋的“电影模式”中，被充分暴露了出来。为什么有那么多文学家艺术家对突然出现的尖锐的批评感到不理解甚至十分愤怒。这不恰恰折射出他们内心深处的一种与谢晋完全一致的文化心态吗？（当然本书并不完全赞成朱大可等人对谢晋的批评。在本书看来，谢晋的电影创作是有成绩的。但另一方面也有不足，这就表现在他是藉封建意识去批判同样属于封建意识的极左思潮。因此对谢晋的批评并不是对他的否定而是对他的超越。它昭示着文学艺术领域中谋求深层美感心态的创造性转换

这一充分体现历史大趋势的前锋潮头的涌起。)

其实又何止谢晋的“电影模式”暴露出了深层美感心态的因袭与陈旧，在其他部门艺术的作品中亦无不如此。例如在人们较为熟悉的小说中，我们就每每看到类似的情况。

爱情观所体现出的心态在人们眼中往往集中体现了深层美感心态的核心状态。因此我们不妨由此入手。不少评论者都曾经指出，透过新时期小说纷纭复杂的表层结构，往往不难窥见其中隐含着传统的“英雄美人”之类的深层美感心态。在《新星》中是李向南和林虹，在《乔厂长上任记》中是乔光朴和童贞，在《花园街五号》中是刘钊和万莎，在《跋涉者》中是杨昭远和丁雪君，在《故土》中是白天明与袁静雅……饶具深意的是张贤亮的一系列小说《土牢情话》、《灵与肉》、《绿化树》、《男人的一半是女人》，不论其中的男主人公如何落难，如何到处碰壁，却总有一个女人在偶然相遇后痴情地跟随着他们。他们在女人面前总是胜利者。毫无疑问，乔安萍也好、李秀芝、马樱花、黄香久也好，不论她们的外貌和品质如何各异，但从深层结构讲，统统是传统的洛神、崔莺莺、杜丽娘和林黛玉之类的母性原型。这种母性原型按照荣格的想法有着滋长、保护、帮助的涵义，它像喻着传统审美心理中“温柔敦厚”、“大团圆”的主导色彩，自古以来我们就是这样在暗色调的画面上抹上一点暖色调，作为一种奇迹般的慰藉。而且，这些作为原型的女人又总是先天地具有东方女性的完美品质和体态神韵。在这里最有说服力的要数马樱花和黄香久。例如马樱花，她曾经是放浪不羁的，是一个超出了传统原型的内涵的形象，但一旦嫁给章永璘，却又被作者不顾性格逻辑地削足适履塞进传统原型，成为一个“就是钢刀把我头砍断，我的血身子也陪着你哩”的道德自我完善的女人。这不能不暴露出作者潜意识中存在着的传统的“无爱的性”和“无性的爱”的深层美感心态。这还仅是一些男作家所写的爱情

故事，女作家们写的爱情故事又如何呢？在女作家的爱情故事中，我们读到的大多是一种对男性（丈夫）的失望和与之相反相成的对长者（男性）的迷恋（恋父情结）。这一切显然源于女性的婚姻高于一切的观念，源于女性的性的占有意识，源于女性的依赖性与依附性。而这一切无疑都隶属于长期延续下来的中国美感心态的深层结构。

同样颇具深意的是新时期文学中人与自然题材的创作。在这方面，西方文化传统，诸如杰克·伦敦背后的荒原、北极，海明威雄视下的大海、雪山，显然给我们以深刻的影响。可是当我们“向后站”并审慎考察面前一幅幅由中西作家勾勒涂抹面成的质朴精美的油画，却又意外地发现了其中的几缕不协和音调。西方的创作更多地反映了工业文化心理的那种拓展精神，那种开拓行为，那种强悍意志。在西方人精神中有某种坐立不安和未驯的本性不断地力求把文明从它原来的依赖于不参与即服从的性质改变成为一个既参与又意愿的共同体。在这种美感心态的深层结构下，大自然往往只是人类生存的死敌。大海有“紫罗兰一样美丽的色泽，但随时地准备毁灭人类”，暴风雨会吞噬一切，摧毁一切。直到生态学蓬勃兴起的今天，大自然在西方仍然是人类征服的对象。天空不过是一块尸布，地球不过是柴炭灰烬的混合，风景也只是一具巨大的尸体。但在中国近年来为数众多的作品中我们看到的，却仍然是中国美感心态深层结构中那样一种“独与天地精神往来而不傲倪于万物”，“以天地为棺槨，以日月为连璧，星辰为珠玑，万物为斋送”的意识，西方的“既参与又意愿”在现代中国又一次被偷换成“不参与即服从”。我们只要举出张承志的《北方的河》就足以说明上述论题了。在《北方的河》中，张承志通过描写北方的五条河流而容纳了整个北方的辽阔空间，充满力量、威严、责任感的黄河，饱经沧桑，而又生命常青的湟水，野性未脱而奔腾咆哮的额尔齐斯河，沉静、宽容而又含蓄的永定河，

有着巨大潜能的热情而成熟的黑龙江，它们共同构成了一个父亲的原型。与前述的母性原型的滋养、保护、帮助遥遥相对，父亲原型体现的是一种权威、力量和尊严。它深刻折射出深层心态中的对民族精神的某种刻意追寻。遗憾的是，这种追寻由于疏忽了主体的理解和选择而流为一种盲目的冲动。这样一种盲目的冲动我们在传统文学中见的太多了。通过同大自然的直接认同而获取了一种力量，一种权威，一种生命力，然后以之战无不胜地横扫一切，谁能说我们民族多灾多难的悲剧历史没有它在作怪，我们为什么就不能从大自然中获取一种智慧，一种反省，一种悲剧感呢？在这方面我们正可以窥见张承志乃至张承志们对于传统深层美感心态的固执恪守。这种浮躁以及浮躁中趋向极端的盲动使《北方的河》在本书眼中黯然失色。

不仅如此，与大自然的直接认同往往还与某种怀旧情绪形影不离。在《黑骏马》中，当白音宝力格从象征着原始自然的草原踏入象征着现代文明的城市，“在喧嚣的气浪中拥挤，刻板枯燥的公文，无休无止的会议，数不清的人与人的摩擦，一步步逼人就范的关系门路……”这一切又使他离开城市，返回到草原粗犷的怀抱，又复被深邃安祥的大自然所溶化。在这样一个自然——文明、草原——城市截然对峙起来的故事中，作者的怀旧情绪和失落感是十分清楚的。确实，正如今道友信所指出的：“灰色的死亡般的世界在城市已经形成，在这个世界，在这个世界中，所谓闪闪发亮的色彩，只有机器发出的冷酷的金属光芒在称王称霸”，“难道人们不能讴歌生命的快乐吗？不，生命在痛苦中，执着地追求与自己相适应的生机勃勃的颜色，这不正是出现野兽派艺术和非洲原始艺术复兴的原因吗？^①”而另一方面，正如美国保罗·弗塞尔指出的，对优雅舒适的生活氛围的需要是如同

^① 今道友信：《关于美》第190页，黑龙江人民出版社1983年版。

“伊特”一样植根于人类心理体系的一种普遍情感，当人们在喧嚣的都市文明中无法得到时，它便以梦、审美的形式作为现实的补偿而出现了。毫无疑问这种情感平衡的需要是中西一致的。然而从不同的文化心态出发，中西又会对之作出富于社会意味的和文化意味的选择或理解。通过什么方式满足之，显然在中西方会受到不同深层美感心态的制约。在西方是工业文明的畸形发展，使得丰富的人性日益单薄和自我感觉日益失落，确乎只能藉远离都市的大自然来弥补和平衡。在中国则是工业文明刚刚兴起，正在剥蚀着旧有的农业文明的根基，同时也在剥蚀着旧有的深层美感心态的根基，因之引起了人们潜意识中的严重不适，以至要背离都市文明重返充满原始质朴的大自然。显然在不能同日而语的中西此类题材中，在中国的作品中我们看到的更多表现为传统的与城市的敌对心态（除《黑骏马》外，还可以举出《荒原》、《草原上，有一条羊肠小河》、《沉默的荒原》，等等）。

而当代中国文学艺术中关于生命存在的人生体验，更为典型地折射出中国深层美感心态的影响，像历史上任何一次沉重劫难之后一样，十年动乱后，中国人既没有像印度人那样走向虚无，彻底否定生命，也没有像西方人那样以深刻的悲剧精神与厄运对峙，甚至在对厄运的抗击中去“笑一切悲剧”（尼采语），而是又一次出人意料地转而以更大的热情去肯定生活、投身生活。在这热情之中，无疑蕴含着中国深层美感心态中从不舍弃或者否定生命的恢宏气度和胸怀。然而，与此同时也暴露出了一个致命的弱点，这就是仍然未能触及那个一直被淡漠了的问题——死亡意识。探索的触角在触及生命悲剧的一瞬间，就迅即从对生命的反思转向对生命的玩味，从对人生的哲学思考回归到对人的肉体存在的伦理思考。这实在是可悲的。在经历了一场巨大劫难之后，我们对深层美感心态的认识，为什么就不能进入一个更深的层次？为什么就不能进入那个类似黑箱的美感心态的深层结构，去认真反

省一下呢？在这个意义上，是不是可以说，从历史劫难中我们得到的还是太少了。我们应该得到的更多的东西至今依旧没能得到。

在这方面，王蒙的《蝴蝶》或许是一篇非常有说服力的作品。作品主人公竟与两千多年前的庄子一样，不知自己变成了蝴蝶，还是蝴蝶变成了自己。这种对失去的自我的寻求，贯穿了整个的当代文学史。无论是伤痕文学、反思文学，还是文化小说，统统都是在寻找作为观测自己存在的状态的参照构架，不过只是参照构架的组合和大小不同而已。而在这种寻找自我的过程中，大部分小说都明显地显示出一种回归的态势：一种向着生命、向着生存的逃避。那匹“黑骏马”就在这种态势中回到了大草原，在那里他找到了自己失去的情感、记忆，找到了自认为富有生命力的“过去时”存在（张承志：《黑骏马》）南珊在旧时代的晚霞回照中皈依了宗教（礼平：《晚霞消失的时候》）。许灵均在大草原中找到了自己的根（张贤亮：《灵与肉》）。吴大路也回避了对现实的思考而在那片少数民族的大地上找到了自己的世界（晓剑、严亭亭：《世界》）。还有高加林，在经历了一番“人生”后又回到黄土地，并且痛哭，为自己的迷途；还有秦江，在爱情的巨大障碍中他悄悄地退走，并且认为是选择了一种关于人生的思想（陈建功：《飘逝的花头巾》）；还有张炜笔下的那个城里的白少年，他也为那条小河那片绿野彻底征服了（张炜：《白色鸟》）；在《从春天到春天》（王旭峰）里，那个文化心态层次很高的项北方，对只求简单地慢节奏生活的毛毛和小妹说：“你们……很健康，关键是你们在生活”，而把自己的生活当作“深刻而病态的生活”。这当然是一种自我萎缩，是一种生命之流的“向内转”。唉，从春天到春天，多么美妙的思想圆圈。它说明在作者心中，似乎还根本没有一个冬天的概念、死亡的概念。他们不愿设想在冬天很多东西都会死的，而死去的，则永远不会复活。而且，何

止是作品中的人物，就连渴望“走向冬天”的诗人北岛，不也疲倦地写下：“不，渴望燃烧，就是渴望化为灰烬，而我们只求静静地航行”？而那个曾经严肃得令人感到几分做作的张辛欣，不也在“清晨，三十分钟”后便退出了她的现代人的“地平线”而踱进了古老的“运河人”和“北京人”中间吗？还有一些作家则自觉不自觉地走向“异乡异闻”，走向“商州世界”，走向“远村”，走向“最后一个渔佬”。

除了深层美感心态中的生存之道的鬼使神差，似乎很难再找到别的更具说服力的理由来说明上述这一切。确实，这一切都深深根源于我们民族的生存之道，源于那种对生命的执着追求。在巨大的碰撞之下，我们从来就缺乏在连续的愈演愈烈的冲突中正视一切并不惜直到来日审判的心理准备，最为经常而又见惯不惊的是寻求新的桃花源和停泊港湾，寻求安定、和谐、恬静之类的快乐。甚至在许多描写十年动乱岁月的伤痕文学中，你仍然能够体验到生命的尊严、生命的丰富、生命的美好和生命的升华。像张贤亮《绿化树》中大段大段“灵与肉”的对话，像丛维熙《大墙下的红玉兰》中那些“犯人”之间的感情……在这种种荒诞和扭曲的生活中，你不仅感受不到存在主义文学式的“厌恶”和“恶心”，卡夫卡式的荒诞和冷漠，《百年孤独》式的阴暗和无序，而且会因此更加热爱人生，甚至会希望自己也经一番那样的风雨，获得一些日常生活中难以得到的真情、挚爱和美。是什么使你产生这种心理呢？不正是我们民族中那种特有的对生命的审美评价吗？不管你经历了怎样的痛苦和怎样的磨难，你都应该按照冯骥才的一篇小说题目那样去做：感谢生活！在这里，本书不能不为我们民族的旺盛生命力而悲歌了。

尤为令人感叹的是，即使是上述那样一种人生体验竟然也未能蔚成风气，反而很快便由沉重的痛苦转向抑郁的感伤，由灵魂的回归转向肉体的感受，由内在思维转向外在的感官。这种几乎

漫延了社会每个角落的审美思潮，体现为通俗文艺的兴起，如通俗小说热、“琼瑶热”、“三毛热”，音乐作品由传统的革命歌曲一举为流行歌曲所替代，甚至出现了大量庸俗不堪的作品，而且，不仅仅是小说、音乐，即使是作为文学精英的诗歌，也出现了世俗化趋向。继舒婷和北岛之后，那种沉重的思考不见了，那种对黑暗的无情鞭挞不见了，那种对心灵忧患的期期艾艾不见了，而是出现了一种句式非常自由、长短灵活的长道白体，它像人说话一样，象征着诗美思想从典雅走向世俗。其内在根据当然是人们倦于反省思索因而转向了艺术美的享受，转向了感性而富有刺激性的趣味。看：“北戴河是个疯丫头，疯起来你可受不了。一走近北戴河你就到处碰上她的嘴唇。她的嘴唇湿漉漉软绵绵咸滋滋的，她发狂似地吻你从头到脚地吻，吻得你胸脯变软眼睛发涩每个毛孔咸滋滋的。”（兰小宁：《北戴河抒情诗》）在这里，甚至连我们民族的那种责任原罪感和自虐心理也荡然无存，代之以一种色迷迷的肉体之爱。它充满着世俗强烈的儿女之情和健康刺激的肉欲。这当然是一种人的觉醒，是经过污辱、扭曲和动乱后对人性的发现，如同文艺复兴时期的诗歌和绘画一样。这当然又是一种新的人生方式，是对人生的玩味和享受，也还是重建精神家园中的一种休息；不再苦苦求索，要求一种宁静和热烈的真正的人的生活。这也许说明了我们民族精神经过长期人性割裂后的回归。然而，这种回归能否积聚成一股汹涌的生命之流投向当代世界，又确实是一个值得认真思考的问题。但无论如何，它已经越来越远地偏离了当代中国文学、中国艺术的内在主题，却是可以肯定的。

在当代中国文学、中国艺术的形式探索中，也不难看到上述趋向。人们往往能够意识到现代城市文化取代中国传统的农业文化，往往能够意识到现代大工业生产取代中国传统的手工业生产，往往能够意识到现代美学理想、美学趣味取代中国传统的美学理

想、美学趣味，甚至往往能够意识到现代科学思维方式取代中国传统的宏观直析思维方式，但却往往意识不到现代感知方式取代中国传统的感知方式。数不清已经发生多少次了，当人们从戏院中走出来，当人们放下手中的文学杂志，当人们关掉录音机的电源，心中就总是涌现无数个问号和无穷无尽的烦恼：为什么我们会有那么多“日出而作，日入而息。凿井而饮，耕田而食”的从容不迫的故事？为什么我们的电影中会有那么多或一曲长歌或蹒跚缓步的拖沓情节？为什么我们的戏曲总是在跳着三步或四步的舞蹈？为什么我们的绘画作品竟然会以“空白”来掩饰自己的笨拙？……从思考这类问题到回避这类问题最后简直在这些问题中麻木了。

更令人瞩目的是，新时期文学艺术中的任何一场艺术形式方面的争论，都不难从中窥见中国传统感知恐惧的徘徊不去的阴影。在本书看来，作为中国感知恐惧的中介的艺术形式不仅揭示着民族的某种秘密，而且自身也在创造着某种秘密。在心理代偿的意义上，艺术形式的功能是双向的。一方面，它浓缩和折射着中国的感知恐惧的秘密，并且在此基础上区分了由审美活动引起的感知经验的细微差异。在某种意义上，它意味着某种定向作用：把人们引导到一个独特的审美世界，同时又造成一种距离，遏止了种种非民族的、非审美的感知的蠢蠢欲动。另一方面，艺术形式又可能通过自身的力量巩固或禁锢某种感知，在不同意义上或从不同的角度去造就与感知分离的可能性，并且越来越频繁地造就着种种“裂痕”（因此我们不妨将前面的结论加以修正：甚至也不是民族的感知所达到的生活领域决定了艺术的领域，而是民族对艺术形式的把握程度决定了感知所达到的生活领域乃至文学艺术的领域。）由乎是，新时期文学艺术中的任何一次关于艺术形式的讨论就有其特殊意义。不论人们是否已经认识到，任何一次对艺术形式的选择实际上都是对深层的民族感知的选择。为什么

中国的园林建设总是要强调农业梦魇下形成的小桥流水，为什么中国的建筑总是要强调所谓民族形式，不正是因为对已经失落和衰亡的感知恐惧茫然一无所知吗？为什么有很多人对“朦胧诗”持敌对态度？不正是因为对已经失落和衰亡的感知恐惧茫然一无所知吗？为什么有很多中国人对中国画和中国戏曲奉若神明，不也正是因为对已经失落和衰亡的感知恐惧茫然一无所知吗？例如中国画，它是在惶恐不安的心境中日益成熟起来的。

“封死则道亡”，“大象无形”，“五色令人目盲”，这一切都迫使它以“气韵为主”，“水墨之为上”，矚目对象的生命韵律和神态意趣，然后用虚灵洒脱、飞动飘逸的线，“曲尽蹈虚揖影之秒”。在今天或许中国画还会拥有自己的观众群，但黄金时代毕竟已经过去，留给中华心理大地的也只能是一抹余辉了。有些人幻想中国画的东山再起，显然是对中国感知恐惧的失落和衰亡缺乏深刻的了解。戏曲也是如此。它为什么会失去昔日的观众群，不能够忽视感知嬗变方面的巨大影响。观众的看“形式”（唱、念、作、打），演员的演“形式”，点线结合的场次结构，……这一切曾经极大吸引了观众的艺术形式，今天又成了极大地排斥观众的艺术形式了。这难道不是最为令人信服的解释吗？

似乎没有必要再举出更多的例子了。十分清楚，倘若西方神话中的英雄泰西走出他所误入的迷宫靠的是阿丽安娜给他的线团，那么我们超越当前文坛的骚动与不安要靠的则是一句著名的格言——“认识你自己”！

这也就是说，中国美感心态的深层结构在当代的重建，换言之，重新反思我们对于人类生存的反思方式，重新选择我们对于人类生存的选择方式，应该成为当代中国文学、中国艺术的根本的内在目标。

在这个意义上，本书相信作家韩少功的一番话讲得颇具见地：

“文学面对的已不是一个具体问题，一个具体集体和个人，而是一种精神状态、心态。它所激扬倡导的不仅是一种具体的社会政治观念，而是一种思维方式和审美眼光，即一种文化。”显而易见他已从当前文坛的种种骚动与不安的对峙中超逸而出并敏捷地把握到了其中的核心症结。极为困难而又极为必须的是我们每个人都认识到这一点并且都要这样去做。

这是命运指点给我们的唯一生路，也是历史赋予我们的又一契机。于是，我们应该像西方近代美学启蒙的思想勇士那样，开始对主体自身的考察和询问：我是谁？我从哪里来？我到哪里去？我是一个英雄还是一个普通人？我是自然的主人还是自然的奴仆？我究竟怎样才能真正找到一个真正的自己？人类的命运是正剧还是悲剧抑或是一幕喜剧？人类的形象是上帝是魔鬼抑或是一棵芦苇？自由是对必然的服从还是对必然的选择？情感是对理性的服从还是对理性的选择？存在是对本质的服从还是对本质的选择？……总而言之，所有中国美感心态的深层结构认为不必怀疑不许怀疑甚至不敢怀疑的问题，我们统统要怀疑一次。

然而，这一切又何其艰难。中国美感心态在古代的过分早熟和在近代的迅速成熟，使得中国美感心态的深层结构在当代的历史重建充满着艰辛。在走向工业美感心态的同时又要超越工业美感心态，在抛弃传统美感心态的同时又要复旧到传统美感心态，……诸如此类的二律背反，使我们陷入了一种特殊的无可避免的痛苦和悖难。写到这里，不由想到了一位诗人的几句充满哲理的话。它似乎就是我们即将来临的遭遇的一个写照：“关于真实的谎言支配你的一生，你没有脚本以判定自己扮演的究竟是受害者还是同谋，还是两者兼备的角色？你把属于本能的原始之力提升到神圣的高度，又不得不把曾经被茫然提升为神的人类推回‘物’的背景。你在所有心灵中发现了同一个黑夜，又因为洞穿这个秘密而失去了使你肃然起敬的恐惧。你暗地对自己承认人的卑微，

以便找到一个掩饰手足无措的借口。你早已与宗教绝缘，但现在信仰的需要却前所未有地向你施展出它辉煌的诱惑力。”^①无可讳言，这真是一场西西弗斯式的悲剧。

第二节 独上高楼，望尽天涯路

也许并非出于偶然，每当我想起中国美感心态的深层结构在当代的历史重建，想起重建中国人的梦想，就会同时想起可悲的西西弗斯。

我知道近来很多青年朋友都在谈论着西西弗斯，谈论着中国美感心态的深层结构在当代的历史重建中所遇到的西西弗斯般的厄运。

随便举一个例子。例如“在湖北中国画新作邀请展期间举办的中国画讨论会上，不少朋友引述希腊神话中西西弗斯被罚将石头推向山顶，石头滚落，他再度将石头推向山顶由此往复无穷这样一个故事，来说明自己的艺术心境。那无效的、没有尽头的苦役，那希望与希望破灭的悲剧，那人的呼唤与世界沉默的回答，与不少青年朋友的心引起了共鸣。”^②

笔者也想到了西西弗斯，但却没有青年朋友常有的那种厄运感。笔者相信西西弗斯不仅像喻着追求过程中的某种失落某种空虚甚至某种幻灭，而且像喻着在不断失败中的某种努力某种追求甚至某种成功。

西西弗斯的或者西西弗斯般的厄运统统都是可以而且必须超越的。

不过，本书也十分清楚：谈论西西弗斯当然是在于中国美感心态的深层结构在当代的历史重建中所遇到的不断的苦恼。何况，

^① 杨炼：《重合的孤独》。

^② 见《美术》1986年第6期第13页。

这苦恼还是双重的。

首先，这苦恼来自中西美感心态的尖锐对峙冲突以及中国美感心态的屡战屡败。众所周知，近代以来，西方文学、西方艺术已漫延东土。在这当中，西方美感心态也乘机而来。“随风潜入夜，润物细无声”。于是中国传统的美感心态如临大敌，与之虎视眈眈地尖锐对峙。它们彼此争斗，互不相让，构成了迄今为止中国美学史上最为壮观的一幕。而且，在这场冲突中，中国传统的美感心态往往一再失败，不但拱手让出了被自己长期统治着的诗词、文人画的阵地，听任充分体现了西方美感心态的电影、油画和小说去取而代之，而且连自身中最为深层的东西也被西方美感心态驱赶了出来，在光天化日之下暴露自己的虚伪、软弱，不合时宜和历史错位。对此，人们各有会心，众说纷纭。或者认为西方美感心态优胜于中国美感心态，或者认为中国美感心态仍旧优胜于西方美感心态。但在本书看来，却都有其片面性。其实，相对于中国美感心态，西方美感心态类似一柄有利亦复有弊的双刃剑。从历史进步的角度看，它固然有其利的一面，但若从伦理构想的角度看，它又有其弊的一面。反之也如此。相对于西方美感心态，中国美感心态同样类似一柄有利亦复有弊的双刃剑。从历史进步的角度看，它固然有其弊的一面，但若从伦理构想的角度看，它又未始没有其利的一面。因此，中国美感心态与西方美感心态的冲突，就集中表现在历史进步与伦理构想的冲突。或者借用朱熹的话，集中表现为“实然之则”与“当然之理”的冲突。历史的进步同时又是伦理的退步，理性的欢乐同时又是感性的痛苦，……诸如此类的为世界美学史上所仅见的苦恼，使中国人进退维谷，失去了内心的一贯平衡。

这当然是一种两难的选择。它使我们想起了中国的一则悲剧故事：“南海之帝为儻，北海之帝为忽，中央之帝为浑沌。儻与忽时相遇于浑沌之地，浑沌待之甚善。儻与忽谋报浑沌之德，曰：

‘人皆有七窍，以视听声息，此独无有。’尝试凿之。日凿一窍，七日而浑沌死。”这确乎是一个令人震颤而又发人深省的悲剧。我们往往痛恨儻与忽的无端生事，“日凿一窍，七日而浑沌死。”但反过来设想一下，在“人皆有七窍，以视听声息”的世界上，中央大帝浑沌倘若固执“此独无有”的落后性状，最终不是同样难免悲剧结局吗？中国美感心态的深层结构在当代的历史重建也是这样。或者被西方美感心态“日凿一窍”，最终在“全盘西化”的呼声中被同化掉，或者顽固地把“此独无有”的落后性状维持下去，最后逐渐自生自灭。而不论选择哪种方式，统统都会有其利又有其弊。怎么办呢？在过去相当长的时间内，占上风的选择是上述两种中的后者。人们靠充分发挥中国美感心态的自身功能，拚命维护它的纯洁性，去固执“此独无有”的落后性状。而当这种作法拉开了与西方美感心态的时空距离，因此反过来导致彼此间进一步的激剧对峙冲突之后，人们则往往一方面诅咒西方美感心态的“污染”，痛责自己忘记了“民族化”的责任，一方面更进一步地充分发挥中国美感心态的自身功能，更狂热地维护它的纯洁性，再一次去固执“此独无有”的落后性状……如此往复，循环不已。在本书看来，这当然并非良策。在这里，要首先明确的应当是历史发展的必然性和伦理规范的正当性之间的相互关系。平心而论，历史发展的必然性是应当高于伦理规范的正当性的。现代社会的高度物质文明，往往无情地撕破建立在农业文化基础上的温情脉脉的面纱。这种近乎冷酷的现实要求人们建立全新的美学观，去积极适应而不是去虚伪地粉饰。倘若一味推崇伦理规范的正当性，无疑会不但把中国美感心态的历史重建奠基在虚假道德构想的沙滩或者冰山之上，而且会转而阻碍现代社会的正常发展。由此看来，从长远的眼光看问题，从现代社会、现代文化的角度看问题，本书认为，如果一定要在上述两种选择中抉择，与其选择后者，毋宁选择前者。

不过，这种选择也只是一种进退维谷中的理论设想，只是一种意在摆脱两难选择中的苦恼的一剂泻药。实际上，事情远没有如此简单。具体而言，按照上述抉择，中国美感心态的深层结构的历史重建本来并不难找到答案。先我们一步进入工业社会和工业文化并成功建构了自身的近代形态的西方美感心态，早已为我们提供了成功的范式。只要我们善于吸取其中的精华，例如勇于面对外在世界和残酷现实、而对殊死斗争和人生冲突的崇高精神和悲剧死亡；无穷无尽的渴求、不安、好奇与冒险的发扬蹈厉，激切奋进的美学理想；离群索居、单独承担全部精神苦难的个体贱罪；充满信赖和探求精神的集体感知和集体表象，等等。在此基础上，不难走出一条富于独创而又充满现代感的建构道路。不幸的是，中西美感心态除了时间上的历史差异外，还有其空间上的地域差异。这种差异是由于长期的文化和美学的传统和渊源造成的。它与时间上的历史差异融汇在一起，不但极难泾渭分明地彼此剥离，而且根本无法为其它美感心态所认可或接受。不仅仅如是，由于我们的“迟暮”（鲁迅语），在多年的僵化、封闭的昏睡之后，我们刚刚发现西方近代美感心态的历史进步性，同时也看到了西方近代美感心态的历史性失落。这一情景，不仅使我们陷入手足无措的迷乱、疑惑和新的苦恼之中，而且使我们尚未来得及重新建构的传统美感心态受到第二次致命的打击。

这致命的打击来自当代西方美学从理性主义向非理性主义的毅然转向。众所周知，西方近代美感心态是在近代理性主义的基础上建构起来的。在西方近代文化的入口处，大字书写着醒目的口号：“知识就是力量！”“人即心灵，心灵即知识。一个人知道些什么，他就是什么……”（培根语）这些成为近代西方人的共同信念。而在此基础上诞生的西方近代美学，不论是英国经验美学，还是大陆理性美学，抑或法国启蒙美学，德国古典美学，统统都是一种理性主义的美学。其中作为集大成者的黑格尔，用

头脑站立在大地上竟然发展到如此程度：整个世界都变成了自我推演的逻辑范畴，而美却只不过是理念的感性显现。当然是一个典范的颇具说服力的例证。

毋庸置疑，虽然尊奉理性的西方具有悠久的文化和美学传统，（准确地讲，西方美感心态中的理性传统有古代的抽象理性和近代的具体理性之分，此处不暇详述）近代突出的理性觉醒和自恋还为西方的近代社会带来了福音，并且一度变成西方的精神家园。然而，随着社会的发展，人们逐渐发现：在理性觉醒和自恋中，越来越显露出一种深刻的幼稚和偏执。正像马克思指出的：“理性的王国不过是资产阶级的理想化的王国。”于是，非理性思潮在现代西方崛起了。哥白尼的日心说，达尔文的进化论，马克思的唯物史观，爱因斯坦的相对论，尼采的酒神哲学和弗洛伊德的无意识学说，一次又一次从根本上改变了人类对地球、人种、历史、时空、生命、自我等一系列重大问题的传统看法。而相继爆发的两次世界大战和日新月异的现代自然科学的进展，更有力地扫荡着理性主义心态以及在此基础上建立起来的精神家园，代之而起的，是对理性的空前的绝望、怀疑和不信任感。

这样，西方文化心态便合乎逻辑地从理性悲壮地走向感性。正像基尔凯郭尔大声呼吁的：“从外部寻找上帝必须转而内在地寻找，因为我们的周围的世界只是有限的事实，这样就不能接近上帝。”也正像尼采严肃地指出的：在近代社会，“建立概念、判断、结论等手段被推崇为在一切才能之上的最高尚的事业和最值得赞美的天赋。”“同样旺盛的求知欲，同样不知履足的发明和乐趣，同样急剧的世俗倾向，已经达到了高峰！加以一种无家可归的彷徨，一种挤入别人宴席的贪馋，一种对现在的轻浮崇拜……”为此尼采慷慨陈词：“今日我们称作文化、教育、文明的一切，终有一天必将站在公正的法官酒神面前！”现在，这一天果然来到了。

不难想象，当普照着西方的理性之光逐渐暗淡下去，人们内

心将充斥着何等的黑暗和颤栗。“弃我去者昨日之日不可留，乱我心者今日之日多烦忧。”孤独、畏惧、烦闷、绝望、恶心、隔膜、冷寂……到处是一种悲壮的失落。西方人的“灵魂，像没有桅杆的破船，在丑恶天涯的海上飘荡颠簸！”（波德莱尔语）卡夫卡惊叫“无路可走”，“我们所称作路的东西，不过是彷徨而已。”卡缪则感叹：任何一个西方人，“当有一天他停下来问自己，我是谁，生存的意义是什么，他就会感到惶恐”，发现“这是一个完全陌生的世界，”“比失乐园还要遥远和陌生就产生了恐惧和荒谬。”这不复是乐观主义的高涨，而是“世纪末情绪”的漫延；不复是“世界是怎样，而是世界是这样”（维特根斯坦）；不复是“我思故我在”，而是“我思故我少在”（基尔凯郭尔）……人类美感心态中感性的一面、偶然的一面、相对的一面，被鲜明地空前凸出，并且与曾被奉若神明的理性的一面、必然的一面、绝对的一面截然对峙起来了。而且，不是在理性基础上面是在非理性基础上的对峙。人被还原为感性存在，还原为根本的根本、究竟的究竟，还原为一切理性的基础。因此，所谓“少在”，正是指的感性的“少在”。而且，在现代社会，这种越思越发失落的“少在”，倒确乎是绝对的、永恒的、无可逃避的。正像弗洛伊德指出的：“我在我不在之处思，故我在我不思之处。”

当然不应该把这一切仅仅看作西方近代美感心态的历史性失落。这一切不啻是对中国美感心态的历史建构的一次沉重打击。它使我们在更深刻的意义上和更广阔的背景中成为迷途者和流放者。原因很简单，不论是中国对生命的深层体验，抑或西方的对死亡的深层体验，尽管或者源于抽象的伦理理性，或者源于抽象或具体的科学理性，但源于理性，却是他们的共同之处。而现在不但对生命的深层体验失去了光芒，而且连理性本身也黯然失色。我们被无情地抛入夜的荒原。看来，美感心态的历史建构无异“一场十分重要的革命，我们要上溯许多世纪才能找到一个能与之

相媲美的革命，也许唯一可资比较的是旧石器时代之间发生的变革……”（赫伯特·里德），“在二十世纪，我们正在结束人类的一个长达五千年的时代……我们很像是生活在公元前三千年的情景之中。当我们像史前人类一样睁开双眼之时，看到的是一个全新的世界。”（库尔特·W·马克）在这时刻，我们别无选择。只有艰难前行，寻觅业已失落的生存之根。

可是，在双重的苦恼之中，中国美感心态的深层结构的历史重建又谈何容易，重建中国人的梦想又谈何容易。或许，已经无路可行了？

为中国美感心态在当代的历史重建指出一条具体路径，在当代的文化背景下是不可能的。这或许确乎是中国美学的悲剧，也是近年来（其实也是百年来）很多朋友的思想探索陷入苦恼困境的原因所在。然而，为中国美感心态在当代的历史建构指出一个立足点，一个置于其上的立体坐标，却不是不可能的。正像我在拙著《美的冲突》中指出的那样，这立足点就是中国美感心态的现代化，而这立体坐标则是横向的全球意识和纵向的寻根意识的交叉统一。这或许是我们当前所能指出的逐渐趋近中国美感心态历史建构的理想状态的唯一方案了，尽管它是模糊的、近似的。

本书相信自己的选择是可行的。这原因深刻蕴含在美感心态自身的阐释与选择逻辑之中。本书曾指出：传统美学是阐释与选择的结果，传统美感心态则是在阐释与选择基础上的心理结构方面的某种历史建构。所谓传统美学是阐释与选择的结果，是指的一种“真正的历史对象根本不是一个客体，而是自身和他者的统一，是一种关系。在这关系中同时存在着历史的真实和历史理解的真实。一种正当的释义学必须在理解本身中显示历史的有效性。因此我们就把所需要的这样一种历史叫作效应历史。理解本质上是一种效能历史的关系。”^①所谓传统美感心态是在阐释与

^① 伽达默尔：《真理与方法》第267页，辽宁人民出版社1987年版。

选择基础上的心理结构方面的某种历史建构，则是说，假如对美学的某种阐释与选择在客观方面构成了传统美学，那末对美学的某种阐释与选择在主观方面则构成了传统美感心态。因此，要改变传统美感心态，最为迫切的是改造我们的阐释与选择。而改造我们的阐释与选择，则主要表现为改造我们的视界。“视界”是由尼采和胡塞尔提出的一个概念，表示思维受其有限的规定性束缚的方式，以及视野范围扩展的规律的本质。伽达默尔承继这一概念，用它来表示对其中意义的预期，每一种视界都对应于一种阐释和选择体系，视界的不同对应于不同的阐释和选择体系。视界改变了，阐释和选择也会随之改变。伽达默尔认为：“人类生活的历史运动在于这个事实，即它决不会完全束缚于任何一种观点，因此，决不可能有真正封闭的视界。倒不如说，视界是我们悠游于其中，随我们而移动的东西。”^①确实，视界是一个不断形成的过程，永远不会静止、固定下来。因此，阐释与选择过程中往往会形成新的视界。这视界与被阐释和选择的美学自身的视界相互冲突。但阐释与选择一旦开始，新的视界便进入它要阐释与选择的美学自身的视界，随着阐释与选择的进程不断改造、更新和影响对方，同时又不断扩大、拓宽和丰富自己。这是一个新的视界与传统的视界不断融合的过程，伽达默尔称之为“视界融合”。但是，这种融合不是同一或均化，它必定同时包括差异和对立。视界融合后产生的视界，既包括全新的视界也包括传统的视界，但已无法明确区别，而是你中有我，我中有你，融为一体，新的美感心态由是而产生。

另一方面，假如说视界问题为中国美感心态的历史建构中的现代意义上的立足点提供了根据，那末美感心态的二元对立结构则为中国美感心态的历史建构中的立体座标（横向的全球意识和

^① 伽达默尔：《真理与方法》第271页，辽宁人民出版社1987年版。

纵向的寻根意识)提供了根据。美感心态的二元对立结构,是指的美感心态中革新与守旧两极。它在共时与历时两维中立体地表现出来。在共时维度,表现为心理上的民族认同感、归属感和对外来美学的新鲜感、好奇感。在历时维度,表现为同化与调节两种心理功能的交替保持平衡。美感心态的历史建构,深深植根于二元对立。它们错综纠结,沉浮递变,互相吸收、渗透和弥补,使心理空间不断得以拓展,并始终维持一种动态平衡。具体表现在共时维度上,是向心运动和离心运动的冲突,也就是寻根意识和全球意识的冲突。借用索绪尔的话说:“每个人类集体中都有两种力量同时朝相反方向不断起作用:一方面是分离主义精神、‘乡土根性’,另一方面是造成人与人之间交往的‘交际’的力量”。“‘乡土根性’使一个语言共同体始终忠于它自己的传统……但它们的结果常为一种相反力量的效能所矫正。”^①表现在历时维度上,始终存在着传统凝结沉淀形成的惰力和反抗传统求得发展的冲力之间的冲突。总之,美感心态的历史建构正是在这对立两极的对立面又互补的动态张力场中曲折而又艰难地前行的。

“独上高楼,望尽天涯路”。或许,重建中国人的梦想,只有在上述基础上才能够实现。换言之,中国美感心态只有在“现代化”的立足点上,只有在全球意识和寻根意识交叉形成的立体座标中,才能继续深情地叙说自己古老而又年轻的故事。

第三节 “江南可采莲,莲叶何田田”

在中国美感心态的深层结构的历史重建中,“立足点”的问题也就是“视界”问题尤其重要。因此,有必要进一步加以研究、

^① 索绪尔:《普通语言学教程》第287页,商务印书馆1980年版。

剖析和阐释。

这样讲，无疑与当下许多学者的看法相左。在他们那里，或者绝口不提“立足点”或“视界”问题，或者虽然也承认存在一个“立足点”或“视界”问题，但它却完全隶属于中西美感心态的主体结构。这种看法其实是很肤浅而且很片西的。就以目前战局重开的中西美感心态之争和中西文学艺术传统之争为例，对于这个为人所津津乐道的课题，本书当然并不认为是一个无足轻重不值得提起的话题，但也从来不认为是一个最为重要的以至于足以决定中国美感心态和中国文学艺术在当代的历史命运的话题。因此，当李小山们喊出“中国画已经到了山穷水尽的地步”，当刘索拉们将西方文学传统作为中国文学的强心针，当阿城们疾呼“文化限制人类”时，本书并不像人们那样为之震惊、愤怒或者叹赏。与人们相反，本书只感到一种莫名的惆怅和失望。为什么“传统”意识竟然梦魇般地缠绕着中国文人的神经？为什么对中西美感心态和文学艺术传统的或取或弃会使一向持重的中国文人有如触电一般的敏感？在百年来中西美感心态中西文学艺术龙争虎斗又一次在当代文坛出现的时候，本书甚至不愿意预料它给我们带来的会是什么。

从来就没有什么一成不变的美感心态和文学艺术的传统。任何美感心态和文学艺术的传统都是主体选择的结果。因此选择首先就是主体对美感心态和文学艺术传统的占有。美感心态和文学艺术的传统可能是这样也可能是那样的。主体对它的选择，也就排除了它自身对我所说的别的可能，也就最终排除了美感心态和文学艺术传统的独立。最后，选择还是对美感心态和文学艺术传统的破坏。主体把美感心态和文学艺术的传统从固有的联系和构架中剥离出来，必然有所取更有所弃。因此选择又是主体对美感心态和文学艺术传统的肯定和否定的统一。当代解释学大师迦达默尔曾经指出：“传统并不只是我们继承得来的一

宗现成之物，而是我们自己把它生产出来的，因为我们理解着传统的进展并且参与在传统的进展之中，从而也就靠我们自己进一步地规定了传统。”^①他的话实在是先获我心。

本书绝不怀疑自己的从主体选择美感心态和文学艺术的传统看法会得到各方面的理论支持。现代科学早已证明：绝对客体并不存在，客体统统是做为价值而被主体掌握的。语言学、符号学的成果告诉我们，人的思维和认识要受语言和符号系统的重要影响，这些语言和符号系统以重要的方式决定世界将是什么，也就是决定世界的价值意义。心理分析学派则指出，客观对象的意义决定于主体的深层情绪欲望。还有认知心理学讲的人对外界的认识往往导源于主体心理图式的“同化”，还有信息论讲的人对外界的认识作为一种信息接收过程，并非直接再现外界而是将外界作为一种价值去把握。还有科学哲学讲的“不能证伪的真理就不是真理”。这一切都无情地击碎了我们文化心态中固执着的对绝对客体、绝对本体刻意追寻的幻梦。至于相对论证明的时空的相对性决定于主体选择的不同参照系，至于量子力学证明的观测行为对粒子状态的干扰，还有人择原理所证明的宇宙与人类的限定性，则从更宽泛、更深刻的角度驱策着我们去主动建构全新的文化心态。从这个起点开始，我们已经不难从容地谈论主体对于美感心态文学艺术的选择问题。

由是我们可以认定，美感心态和文学艺术传统不是别的什么，而是一个永远有待完成的无穷扩展无限深入的有机系统，向未来敞开着不可限量的可能性，然而要使它成为现实的存在，却要靠我们的主动参与、限定、占有、破坏。换言之，美感心态和文学艺术传统是一个睡美人，只有靠我们的一个吻才能重新醒来。这样看来，对于西方美感心态和文学艺术的传统或中国美感心态文

^① 转引自《读书》1986年2期甘阳的文章。

化艺术的传统的推崇其实并不重要，重要的是我们对它们的理解。从不同的理解出发，显然会得出不同的答案。

而当前在中国文学、中国艺术中广泛而激烈地展开的中西美感心态和文学艺术之争的历史失误正在这里。人们用中国传统和西方传统这两个实际上并不存在的绝对客体之间的或弃或取，掩盖了如何去理解文学艺术传统这样一个更为实质、更为根本的主体自身的历史建构。这样一来就不能不出现一种本末倒置的现象，我们的根本目的本来是要考察我们的美感心态在当代历史条件下的适应程度，以便主动去建构，并最终创造出无愧于时代的中国文学、中国艺术。关于中西美感心态和中西文学艺术的比较，本应从属于上述根本目的，但人们却转而以手段为目的，用虽然态度认真但却不着边际的抽象的美感心态和中西文学艺术的比较不无荒诞地取代了中国美感心态的深层结构在当代的历史重建这一根本目的。由此看来，假若我们不马上掉转方向，则不难看到争论的双方从不同的方向回到起点，在握手言欢中上演一出“爱国的自大”的悲喜剧。在这方而，百年来中西美感心态和中西文学艺术之争所走过的几次不约而同的循环怪圈，应该给我们以深刻的历史启迪。

“立足点”或“视界”问题不仅表现在对立体结构的制约、规定和指导上，更表现在它本身的十分难以确定或把握上。确实，中国美感心态的深层结构的“立足点”或“视界”是一个众说纷纭的问题，又是一个必须众说纷纭的问题。在美感心态中设立标准，未免太愚蠢，太不美了，何况我们又处在一种进退维谷的两难困境中。但中国现代美学必须回答这一生命悠关的问题，本书也必须回答。

问题十分清楚，除非我们并不想将中国美感心态的深层结构的历史重建，不想将重建中国人的梦想付诸实施，使之成为中国入具体的审美实践的核心和主体，而只想夸夸其谈，或者不负责

地到处践踏跑马，否则我们就必须找到中国美感心态的深层结构的历史重建，找到重建中国人的梦想的具体突破口和途径，也就是找到我们所谓的“立足点”和“视界”。它是中国美感心态的深层结构得以创造性转换的总枢纽，又是展开未来的中国美感心态的深层结构的中心环节，它是西方美感心态走向近代和现代的历史道路，又是中国传统的美感心态的深层结构中所缺乏并能与之构成尖锐对立，使之在冲突中完成自身创造性转换的生命孔道。

那么应该怎样回答上述问题呢？不妨先看一下国内的争论。目前国内对此主要有两种看法：“人道主义”和“反人道主义”。他们的共同之处在于不自觉地突出了个体在美感心态中的核心地位，因此与强调群体的中国美感心态构成了尖锐对立。但又有其各自不同的缺点。在主张“人道主义”的论者的内心深处，认为中国美感心态和中国文学、中国艺术应该重走西方文艺复兴的老路，因此西方文艺复兴响亮喊出的“人道主义”的口号也应成为新时期文学艺术的旗帜。殊不知这里存在着某种时代的错位和理论的失落。不能不指出中国新时期文学艺术已经不是一个封闭系统，它被置之于早已远远超过了近代文化精神的现代世界文学艺术大系统之中。在这种情况下，面对全方位涌入的西方现代文化，我们想重走西方文艺复兴的道路，无异于天方夜谭。而从理论上讲，“人道主义”的口号实在是太苍白了。在现代，当我们突然被笼罩在“人”的光环中，感受到的已经不再是一种华而、一种信念、一种赞叹，而仅仅是一种虚荣、一种造作、一种轻浮了。唉，“人是怎样的怪物啊！怎样的一种新颖！怎样的一种奇观！万物的法官，地上的低能儿，真理的宝库，充满了疑问和错误的阴沟，天地的骄傲，宇宙的垃圾。”（巴斯卡语）可是我们为什么就是不能从已经显得陈旧了的美感心态的阴影中走出未，正视这无情的现实呢？另一方面，“反人道主义”的论者对“人道主

义”的指责固然是一针见血，但他们的所作所为同样没能超出限制，他们对西方现代派的推崇深刻折射出内心深处的某种依恋心理。那是一种不加分析的依恋，或者说是一种“恋父情结”。在这里同样存在着某种时代的错位和理论的失落。就中国新时期文学艺术的特定时代和理论需要来讲，又确乎需要一些“人道主义”的思想去作时代的理论的启蒙，“反人道主义”的论者疏忽了这点，无疑是不应该的。

在本书看来，“人道主义”和“反人道主义”之间的争论，实际上可以归结为一个问题：当代中国美感心态、中国文学的逻辑起点是什么？对此双方都作出了自己的回答但却又都失之偏颇。他们统统没有考虑到中国美感心态和中国文学艺术发展的根本特点。这根本特点就是中国美感心态、中国古代文学艺术的过早成熟和中国近代美感心态、文学艺术的迅速成熟（参见拙著《美的冲突》一书）。过分早熟形成了特别强固的保守机制，阻止中国美感心态、文学艺术的创造性发展；迅速成熟使中国近代美感心态、文学艺术在几十年内飞速掠过了西方近代几百年的心路历程，（因此在绝对与相对、偶然与必然、感情与理性等逻辑环节上都未能充分发展）妨碍着中国美感心态、中国文学艺术的健康发展。如此情景，就要求我们一方面要推进类似西方文艺复兴的思想启蒙，要提倡人道主义，另一方面又要跟上世界现代文化的大潮，要超越人道主义，这就是中国当代美感心态和文学艺术所应有的逻辑起点，一个既肯定又否定的二律背反的逻辑起点，一个集近代与现代的美感心态和文学艺术革命的任务于一身的逻辑起点。遗憾的是，种种偏见使上述争执的双方未能更冷静地剖析中国美感心态和中国文学艺术的实际情况，因而各执了二律背反的逻辑起点的一端。

还有没有更新的或更为接近全面的、准确的想法出现呢？目前还没有看到。但能令人心悦诚服并能具体指导中国人重建自己

的梦想，指导中国美感心态的深层结构的历史重建的关于“立足点”或“视界”的美学设想，必然会在不久的将来出现。这是毫无疑问的。因为这个问题实在是中国美感自身的一个生命悠关的问题。也正是由于这个原因，虽然本书的作者拟在本书完稿后对这一问题进行专门的深入探讨，仍旧深感有责任略陈己见，以便引起对这一问题的高度重视和严肃讨论。

本书愿意指出，当代美感心态的视界面临着一次历史性的转向：不复是在抽象的伦理理性基础上的对生命的体验，甚至不复是在抽象或具体的科学理性基础上的对死亡的体验，而是在非理性基础上的对生存或对“此在”的体验，日益成为大趋向、主流或中心。

我们知道，不论是中国传统美感心态还是西美近代美感心态，都有一个共同点，这就到由于生产力发展水平低下，社会集团的自由不能不成为关键。个性、个体乃至相应的自我意识因此统统受到粗暴的干涉和压抑，或者说，个性、个体乃至相应的自我意识因此统统未能从社会性、群体乃至相应的社会意识中分化出来并获得发展。与此相关，理性（不论是伦理理性、抽象理性或具体理性）成为中国传统美感心态和西方近代美感心态的核心，对生命的体验或对死亡的体验则成为中国和西方各自的视界，而在当代，非理性一跃成为美感心态历史建构中的核心，对生存或对“此在”的体验成为新的视界。之所以如此，当然是因为生产力水平的高度发展，人类生存问题日益鲜明凸出的必然结果。个性、个体乃至相应的自我意识的觉醒，使美感心态可能进入一个更为深刻的层次。在这里，所谓美感是合规律的合目的的统一，所谓美感是一种生命体验或死亡体验等等说法，统统因为美感心态从理性进入非理性而不复存在。假如说，昔日美感心态是古典的、本体论的、单纯的、高雅的、欢乐或者悲伤的，当代美感心态则可能是现代的、意义论的、复杂的、丑劣的、既欢乐又悲伤或者

既不欢乐又不悲伤的。假如说，昔日美感心态是一种最相宜的休息、避难和安眠，要求得安静，就先得进入美，当代美感心态则可能是一种最深刻的探索、试错和批判，要征服人生，首先就要征服美。不仅仅如此，由于理性与非理性其实只是对于人类个体的生存两种互相补充的描述，由于非理性其实是理性的根基，更由于强调非理性其实是意在再造更加合乎人性的理性，因此在非理性基础上对生存或“此在”加以体验的新视界，就不能不有力地揭开美感心态历史建构的序幕。

具体而言，对生存或“此在”加以体验的全新视界，不再是从本质阐释或选择存在，而是从存在阐释并选择本质。按照传统的看法，美感心态往往划分为存在与本质、过程与结果、肉体与精神、此岸与彼岸、现实与理想、黑暗与光明、卑鄙与高尚、无意识与意识和现在与未来。其中的前者只是一个短暂的、稍纵即逝的环节，后者才是长驻的终点与归宿，犹如照亮黑暗王国的一道诱人的光芒。而在当代的美感心态建构中，这一切统统有必要颠倒过来。在此意义上，西方“存在先于本质”这句著名的口头禅倒颇具启发意味。“存在”（existence）一词，从字义上看是指突然出现的意思，实际指的正是被传统疏忽了的那个短暂的、稍纵即逝的环节，“本质”（essential）一词则指某种恒常、普遍、过去、现在、未来始终如一的性质。二者相比，存在指“怎样”（how），本质指“什么”（what）。毋庸讳言，“存在先于本质”正是指的从存在阐释并选择本质。进而言之，先于存在或者后于存在的本质全然是一种假设一种荒诞甚至一种欺骗，真实的本质只能来源于存在的创造。创造是阐释更是选择，有什么样的创造便被赋予什么样的本质。无数的创造便构成了本质的异常丰富和深刻，但最终的本质并不存在。“何处是归程，长亭更短亭。”而且，这里的创造统统是一次性的、不可逆的，因此所谓本质也应该是一次性的、不可逆的。这样，当代美感心态在历

史重建的过程中，往往要把“化生活经验为美感经验”作为座右铭。存在感即自由感。人生成为舞蹈、音乐、绘画和诗，被浪漫化、审美化。存在的每一瞬间不是被漫不经心地放过或尽量缩短，而是被尽量地延长和珍惜，犹如一首诗，每个字，每个意象甚至每个标点符号都迸射出耀眼的光芒。这光芒就成为我们生存的太阳。

其次，对生存或“此在”加以体验的全新视界，不再是从必然阐释并选择自由，而是从自由阐释并选择必然。美感是在合规律基础上的一种合目的性的愉悦，这种十分流行的断语无疑有其一定意义，在特定历史背景下，或许它还是某种理论成果的象征。但在现代文化背景下，它曾经被遮蔽着的盲点或死角敞开和暴露出来了。“必然”作为“自在之物”其实与人毫无关系，某种必然的闯入人类生活，倒反而是人类在实践基础上自由阐释并选择的结果。正像玻尔讲的：“在原子物理学中，我们关心的是无比准确的规律性；在这里，只有将实验条件的明白论述包括在现象的说明中，才能得到客观的描述，这一事实以一种新颖的方式强调着知识和我们提问题的可能性之间的不可分离性。”看来，自由之外无必然。必然蕴含在自由中并为自由所规定。而自由则绝非对必然的把握，而是对必然的阐释、选择和超越。在这个意义上，假如从自由阐释并选择必然，在宏观上是指的人类文明史的发展进程，那么，在微观上它指的正是人类的美感心态。后者是前者的象征、缩影和演习。（这样讲，当然并不是否定自由受某种必然力量制约。但本书的理解却与时下不同。在本书看来，这里的制约并不能简单地理解为外在世界，而应理解为自由在阐释并选择必然过程中肯定与否定并存的二重性强烈影响的结果，准确地说，应该理解为自由受自身的否定性强烈影响的结果。）

最后，对生存或“此在”加以体验的全新境界，不再是从理性阐释并选择情感，而是从情感阐释并选择理性。所谓情感是指

人对客观事物是否符合自身需要而产生的价值评价。为了便于理解，我们也可以说，情感的本质是自由，是人们感觉到的自由的情感表现形式。而理性的本质是必然，是人们认识到的必然的主观表现形式。因此，正如自由阐释并选择着必然一样，情感也阐释并选择着理性，昔日的“以理节情”也因此而应当颠倒过来。凡是合理的未必是合情的，但凡是合情的终将是合理的。从情感阐释并选择理性难免被指责为“反理性”。不错，它无疑是反理性的。但又与某些人的反对一切理性迥异，它是对已成历史陈迹的已然理性的扬弃与超越，又是对如旭日东升的未然理性的阐释和选择。

毫无疑问，对中国当代文学、中国艺术、中国美感心态的“视界”的转向，将会带来巨大而全面的影响。例如被传统文学艺术奉若神明的种种合乎“美”的理想，在空间和时间上秩序井然的文学形象，自然是代表着某种与存在、自由、情感恰成对立的本质、必然和理性。在新的视界中，它无疑是虚假的，令人厌恶的。因此，传统文学艺术中那种充满神性的美，那种无所不知的叙事角度，那种精心安排的秩序井然的情节结构，那种典型的、理想的、英雄主义的人物和事件，那君临一切的三度空间，那过去、现在、未来、低潮、高潮和结尾的线性逻辑，统统应被全新的文学艺术内容所取代。又如，新的视界势必改变对文学艺术的传统看法。我们一贯认为“文学艺术是社会生活的反映”，这种看法在一定时期、一定程度上是可以成立的，因为它确实道出了艺术的某种属性，但它也确实与理性主义的中国或西方美感心态丝丝入扣，因此在后者历史性失落之后，再沿用文学艺术是社会生活的反映这一看法就很肤浅了。文学艺术具有比反映重要得多的使命、职能。这使命、这职能就在于文学艺术是人类生存的世界，是此在的世界。与科学和伦理相比较，文学艺术更深地触及了人类的生存之根。它是一种光芒，在一瞬间照亮我们的人生旅

程，纷纭繁复的生活现象隐退了，我们直接瞥见了生存的意义，“瞥见了日常生活中那些‘忧来无方，人莫知之’的东西，那些‘方下眉头，却上心头’的东西，那些‘来何汹涌须挥剑，去尚缠绵可付箫’的东西，那些闪烁明灭、重叠交叉犹如水上星光的東西，那些执拗地、静静地飘浮着而又不知不觉变得面目全非的东西，那些骚动不安、时隐时显、时快时慢，似乎留下什么却又使我们惘然若失的东西。”（高尔泰语）它是一种活动、一种寄托、一种慰藉、一种忘却、一种生存自身的创造，或者说是一种生存对于自身的创造。正因为有了它的存在，我们才能重振生活的勇气，毅然重返尘世。

同样毫无疑问，对中国美感心态的深层结构的创造性转换，对重建中国人的梦想，中国美感心态的“视界”的转向，也将会带来巨大而全面的影响。它或许会使中国美感心态的深层结构日趋开放？它或许会使中国美感心态的深层结构走向现代化？它或许会使中国美感心态的深层结构在方向上按多地汲取西方美感心态的深层结构的东西，在方法上则按多地保留自身的東西？它或许会使中国美感心态的深层结构抛弃掉从西方生搬硬套来的一系列近代美学范畴，重新回到那些需要在现代意义上重新解释的传统系列范畴中，像“莫若以明”、像虚静、像倾听、像冥想、像兴、像妙观逸想、像时间、像回忆、像天人合一，等等？它或许会使中国美感心态的深层结构勇敢地追赶上世界文化的主潮，开放性地接纳一大批被自己长期拒之门外的美学范畴，象孤独、象厌烦、象忧郁、象绝望、象祈祷、象受难、象神圣之爱，等等？它或许会使中国人重新自我建构起自己的梦想？而这梦想，或许既超旷空灵又深沉幽渺，或许又会成为我们的精神家园？……这实在是一部专著才能回答的问题，不妨留待本书作者的另一部专著中再去详谳剖析。在这里，本书就不去涉及了。何况，对于中国美感心态的深层结构的历史重建，对于重建中国人的梦想，本书的看法或

许也并不重要。重要的是在重建过程中的不懈努力和艰难求索。

“心泰身宁是归处，故乡可独在长安。”虽然我们可能不断地失败，虽然我们也许要花数十年、一百年、甚至数百年的时间，但新的精神家园的重建却是不容怀疑的。颇为有趣的是，当我们意识到上述的一切，我们还会报怨自己面临的西西弗斯般的厄运吗？西西弗斯般的厄运其实是一种幸运、一种幸福啊！

“江南可采莲，莲叶何田田！鱼戏莲叶间，鱼戏莲叶东，鱼戏莲叶西，鱼戏莲叶南，鱼戏莲叶北。”

后 记

本书是完成于1985年的拙著《美的冲突》的姊妹篇。

这样讲，当然是因为它们都是对“在中西文化（中西美学）激烈对峙冲突的历史背景下，中国文化（中国美学）向何处去”这样一个巨大的历史提问的艰难思考的结果。不过，它们的角度又毕竟有所不同。假如说，《美的冲突》是对中西美学激烈对峙冲突的历史过程中蕴含着的内在规定，以及明中叶——“五四”中国美学的坎坷历程的探索，本书则是对中国美学本身的“千秋功罪”的“评说”。探源知流，温故知新。看上去，它虽然比前者距离上述历史提问更为遥远一些，但实际上却实在比前者距离上述历史提问更为贴近一些。我深信，细心的读者在看完全书后，同样不难得出这一结论。

当然，这里所谓的关于中国美学本身的“千秋功罪”的“评说”，是一个很大的题目。不论是以作者的才、胆、识、力，还是以目前国内的研究水平而论，都是无法毕其功于一役的。因此，本书也只能选取一个特定的角度，并且主要是从历史观照而非价值观照的角度出发，去“评说”中国美学的“千秋功罪”。迄今为止，我仍然坚信这是最为引人瞩目的角度。但我同时又要强调，这绝非唯一的角度。除此之外，当然还可以选择其它角度，例如从道家美学——玄学美学——禅宗美学——心学美学的演进历程去“评说”中国美学的“千秋功罪”，就也是一个十分引人瞩目的角度。在我看来，道家美学、玄学美学、禅宗美学和心学

美学，是中国美学的精华和最具启迪意义的所在。由此入手，自然不会空手而归的。

要说明的是，在《美的冲突》和本书完成之后，我的思考还远未结束。甚至应该说，还刚刚开始。目前，我正在着手新的探索，设想从正面去思考上述历史提问。对此，在《美的冲突》和本书中，尤其是在这两本书的结束语《中国美学向何处去》和《重建中国人的梦想》中，已经初步勾勒了一个轮廓。在今后的探索中，我准备把它描绘得更为细致、具体、深刻一些。当然，这并不意味着试图一劳永逸地终止上述历史提问。恰恰相反，这只意味着试图使这一历史提问更清晰地凸现出来，唤起每一个现代中国人的高度重视和相应的思考。

或许，以我个人的绵薄之力所能做到的，也仅能如是。作为一个巨大的历史提问，“在中西文化（中西美学）激烈对峙冲突的历史背景下，中国文化（中国美学）向何处去”，绝非一个人所能回答。它需要几代人，尤其是几代知识分子的艰苦努力。在作为思想家的鲁迅身后，在作为文化哲学家的冯友兰、梁漱溟身后，在作为美学家的李泽厚、高尔泰身后，不是都不难看到这一艰苦努力的深沉而又坚实的足迹吗？“天不生仲尼，万古长如夜”。这是一个颇具魅力的神话，但又毕竟是过去时代的神话。尤其是意识到上述历史提问不过是当代马克思主义所面临的建设精神文明这一重大课题在中国的独特表述，不过是象征着中国人重建精神家园的焦灼追求，这种需要就越发显示出自己历史与逻辑的必然性。我虽不敏，却也愿为回答这一历史提问而毕生执着追求。

本书有幸列入“文艺心理学著译丛书”，无疑是与丛书主编鲁枢元教授的支持和信任分不开的。1986年初，当我第一次跟他谈起本书的写作计划时，他就表示了极大的兴趣，并很快就决定将其列入他主编的丛书出版。对此，我表示由衷的感谢。我还要

对郑州大学文科八四、八五级的许多不知名的同学表示由衷的感谢。1986年岁末，当我以《中国美学与中国文化》为题讲授本书的初稿时，他们给我以热烈的支持。其中的很多同学是坐在窗台上、地板上，甚至是站在极寒冷的走廊里听完的。我至今也没忘记他们那热情、焦灼和探求的目光。但愿他们读过本书后，还会像过去那样，把我看作他们的知心朋友。

我妻子林伟为本书的撰写提供了优裕的条件；黄河文艺出版社的编辑为本书的出版付出了大量心血，在此谨致谢忱！

作者

1987年12月12日于郑州大学西七楼