

从“天下文明”到“言立而文明” ——“文明诗学”引论

○ 张大为

(天津社会科学院 文学研究所,天津 300191)

[摘要]中华“文——明”观念本身,就可以成立一种诗学本体论与整体性的诗学理论形态,它比之西方近代以来的美学与审美诗学,更能契合中国文学的文明与文化特征,具有更强的阐释空间与弹性,更加便利于中国文论话语体系的生成。中华文明传统说到底,就是中国人的生活方式与生存价值秩序,而这种生活方式与价值秩序之所在,就是“文明”,就是“中国”。在此前提下,将这种中国人的生活世界、生活方式“文而明之”、“明”之以“文”,或许就是出自于中华文明传统的文学定义,与一个“文明诗学”意义上的文学的标准概念——这可以看成是超出美学的“现代性”视野与审美诗学的眼光,重新讲述的“文学”的故事。

[关键词]文明诗学;审美诗学;审美现代性;“自然”格局

DOI:10.3969/j.issn.1002-1698.2018.08.005

“文明诗学”(这里的“诗学”是广义的概念,指文艺理论)是相对于美学化文艺理论或者“审美诗学”而言的诗学基本理念与理论建构形态。^[1]美学与审美诗学背后,是西方近代社会历史文化道路当中产生的特定问题性,也即西方近世以来所谓的“现代性”问题范式及其相应的哲学与理论解决方式。此种美学与审美诗学范型,对于中国现代以来的文艺理论与诗学范式构成了宰制性、笼罩性的影响。在这背后,是百年来自我剥夺、自我殖民式的文化迷失与文明价值虚无。“文明诗学”不是要返回古代,用古代文论的具体命题与结论来解释今天的文学问题,而是一种价值格局与认知格局、思想格局,“文明诗学”希望能够成为

作者简介:张大为(1975—),天津社会科学院文学研究所研究员,博士,主要从事文化理论和文艺理论研究。

以某种比较透彻的中华文明价值立场贯穿始终的文学理念与文艺理论建构范型。这么做的主要缘故,不是出于一种“保卫”传统与保守主义的原因,而是因为这样一种中国文明价值与“文明诗学”的视野,不仅对于中国人的生活与文学,而且对于包括西方文学在内的文学的全面本质,都具有更大的认知与实践优势。

一、审美现代性当中的诗学理论困境

中国当代文艺理论发展历程,在前三十年总体上是文艺简单地依附于政治、要求“文艺为政治服务”的狭义的政治化文艺理论占据主导地位;新时期以后,“美学”与审美诗学成为文艺理论建构的主导范式(“文艺美学”“审美意识形态”“日常生活审美化”“生活美学”等)。除了对“美的本质”之类一般性问题探讨之外,人们在此是将“美学”理解作一个外延上比之文艺理论范围更大的、中立性的文学与艺术理论的总称。然而事实上,即使在中国语境当中,“美学”也不可能不带有其诞生的特定时代、历史背景当中的思想方式、问题方式的烙印:诸如真善美三分的意义化世界、审美主客体关系、审美“超功利”、合规律性与合目的性的统一等等,在无限复杂的艺术性构成与艺术实践面前,这些观念并不是放之四海皆准的“普遍真理”与文学艺术的永恒“本质”。文学和艺术在“美学”诞生之前已经存在了几千年,关于“美”的问题的讨论也是古来就有,但“美学”却是18世纪下半叶,鲍姆嘉通与康德等人的特定理论建构,这背后是西方特殊的社会历史问题与特定的文明价值格局所决定的“现代性”道路:“现代性”不等于我们通常所说的“现代化”,更不等于日常用语当中一般性的“现代”概念,康德等人以审美与美学的“现代性”思路,来解决哲学体系的建构难题,只是反映了对于人性与人类生活于其中的意义化世界构成的一种特定的“现代”理解方式。

从上世纪80年代至今,尽管有大量西方现代主义、后现代主义新潮理论的涌入,但西方所谓的现代、后现代主义文艺理论,从总体上并没有突破美学与审美诗学的文艺理论格局,它们事实上只是对于美学背后的“现代性”问题困境的进一步极端化,而非对于“现代性”视野的超越。从上世纪90年代以来,随着中国经济社会的发展,与文学相关的文化生活领域出现了很多新的问题、新的趋向,再用美学和审美的观念来加以解释,人们感到力不从心,于是文化研究、文化批评、文化诗学的理论与实践,着力于突破美学与审美诗学的局限性,扩充文艺理论的理论涵盖力,回应现实问题,重塑文艺理论的现实关怀与解释能力,成为一种具有广泛的包容性与影响力的文艺理论学术走向。不过文化诗学它们所关注与力图重新整合的审美与文化的割裂,本身正是“现代性”的理性化的意义世界规划,以及艺术与文化、理论与实践在一个纷乱的世界里各行其是、背道而驰的现代思想格局本身的产物,因此,文化研究、文化批评、文化诗学最好看成一个集合性的问题论域,而非对于问题的系统的理论解决方式与理论重构。

近年来,在中华文明伟大复兴的历史大势面前,受到西方相关领域启发,以超越西方“现代性”视野的偏见与局限性(后者尤其表现为对于中华文明、中国文化与中国文学的认知偏见与局限)为目标,重新审理中西文明、尤其是中华文明大传统的“古典学”与“古典诗学”的学问路径,一开始就带有重构“国学”与“城邦学”的文明自觉及重新为文明奠基的努力方向,^[2]引起各个学科领域的普遍关注,产生了广泛的影响。西方的古典学学派,以及具有古典学作风的学术派别(比如施特劳斯学派),都非常重视对于经典文学作品的研究与解读。因此,古典学事实上包含着一种文学观念系统与文学认知方式,它背后是关于包括文学在内的“前现代性”的整全世界观念,其核心是“何为美好生活”“人应该如何生活”的文明与政治关怀,从而“古典学”与“古典诗学”的重心可以说就是“文明诗学”的维度。在此,“古典”之为“古典”,不同于我们一般意义上的古典文学、古代文论纯客观时间刻度的“古典”与“古代”之处,就在于其根本上带有明确的反思西方现代文明危机的目标意图,^[3]就此而言,它也不同于乾嘉朴学。与小处精明、大处糊涂的审美诗学相比,“古典诗学”有助于我们认识西方文明与文艺理论自身深陷其中的“现代性”困境,摆脱对于西方视野的捆绑性依附关系,恢复对于中华文明、中国文学与文艺理论传统的整全认知,及克服“现代”困境、解决现实问题的文化自信。

因此,“文明诗学”并非是要回到古代,守卫原封不动的古典传统,或者用古典学的标准来衡量今天的文学,而是力求以谦恭、虚心的态度重新理解、学习传统当中的大智慧,反省“现代性”视野的困境与局限,回应和解决现实问题。“文明诗学”并非是一个全新的“发明”,虽然之前并没有这样的称谓,但就其实质而言是中西文明当中的大传统,或者说是中西文明大传统当中的诗学主流传统。只是在西方进入“现代性”传统之后,在中国文艺理论思维受到西方现代性哲学与诗学传统的支配性影响之后,才在康德式的“美学”理论格局当中被肢解。因此,这就需要在“文明诗学”的理论史、理论脉络的清理与发掘当中,重新整合其问题视野与理论格局。针对当下通行的文艺理论范型在理论与实践方面的一系列现实困难,“文明诗学”提出的一些文艺理论构想不可能解决所有的问题,但它是构筑解决现实问题的新的学术视野与学理基础的努力尝试,它是回应历史发展与文明复兴的时代大势,同时吸纳中西学术发展的新动向、新观念,对于中国文学、包括文艺理论大传统的重新发现与重新阐发:

1. 出于中国传统文学概念,即便是《昭明文选》《文心雕龙》这样似乎是非常“纯粹”的“文学”选本与“文学”理论著作,都选取或者论述了大量在今天看来是非“文学”、非“审美”的文章与文体,但它们从古至今都同样被当作文学作品来阅读与欣赏,这不能看作一个偶然的例外情况。这也并非是一个新问题,而我们就此从“美学”与“审美”的现代观念出发给出的种种解释,理由其实从一开始就并不充分,或者说很牵强。与此相关的是通常的文艺理论著作诗歌、小说、散文、戏剧的文体“四分法”,其实从上世纪50年代就被质疑。^[4]它事实上只是出

于“审美”和美学的“现代性”成见,肢解和扭曲亚里士多德诗学更为通达、合理的抒情、叙事、戏剧三分法的结果,是迫于“审美”性的文学本质观念而采取的某种不得已的折衷办法;或许只有这种兼有抒情性与叙事性、审美性与非审美性不伦不类的“散文”概念,才能处理中国古往今来大量缺乏“审美形象”^[5]与“审美虚构”性质的“文章”。

2. 对于当下与“非文学”“非经典”化趋向联系在一起的大量文学现象与文学现实,则审美批评、美学视野与文化批评、文化研究双方的解释都有其局限性。前者从(其实是出自某种特定观念视野的)审美本质、艺术品质出发,认为它们是低层次、低水平的,缺乏艺术品位与经典品性,而后者认为它们只是特定社会历史条件的衍生物与伴随现象,其所关注的是对于这一现象背后的经济、社会、历史具体性的还原与考究,对于其艺术性存而不论,也缺乏这样的评价尺度与标准。面对这种困境,产生了“审美文化”的概念。不过,“审美文化”的概念,还是难以回避“审美”与“文化”的关系以及如何用“审美”界定、规范“文化”的问题,“审美文化”可能只是将艺术的精神性、目的性与主体的感官性、自发性之间的悖论放大与尖锐化了——这种悖论是原本存在于“美学/感性学”(aesthetic)的这个“现代”观念与理论结构本身当中的悖论,而并非是解决了问题,这只要看看当下人们对于“审美文化”的理解与认识上的分歧,以及现实当中“审美文化”两极分化的客观情形就清楚了。

3. 沦陷在孤独的个体心灵当中的“荒诞”的文学世界图像,无助于人类灵魂的完善与生活的幸福,割裂的文学理论与实践,同样不仅仅是一个学术问题与作家的知识结构问题。现代主义与后现代主义的激进审美突破、审美反抗、审美表现,如果不将其引导、整合进一种有益生活的文明性价值关系与价值秩序当中,无论对于社会生活还是对于作家艺术家本人,都是破坏性的:“诗人之死”、诗人自杀等现象,只是一种显在的、极端的表现与个体层次上的现象,其隐性的、日常性的以及对于整个社会生活、社会伦理的影响,都属于无法评估的范畴。更严重的是,目前还没有一种真正能够就此进行客观的研究、观照的理论视野,对于此种文学艺术与此种生活、此种人生,还没有一种艺术伦理或者社会伦理给予以认真严肃的考量、权衡;在一般的文艺理论当中,更是没有位置。如果文学艺术导致的就是这样的结果,那么无论它如何精彩与高明,我们是否一定还要这种作为“蚌病成珠”“坟墓后的辉光”“死神唇边的笑”的文学艺术?对于这样的文学生活与艺术人生除了“尊重个体选择”这一“现代”价值视点之外,我们还有没有可以系统、全面、客观地思考与面对此类问题的理论视野?如果文学艺术的“现代性”价值选择就是这样的结果,那这样的“现代性”文学艺术与文学艺术理论、诗学理论,究竟是更“文明”还是更野蛮了?

4. “现代性”和美学视野是一个“人是目的”的理论与文明价值视野,它将“人性”的标准绝对化,从而文学艺术之“现代性”焦点集中在所谓“永恒的人性”上面。然而,一种没有了参照系统与考量标准的纯粹“人性”,本身变成了一

个抽象空转的观念陀螺,它可以根据不同的需要指向任何方向,这不仅使得文学艺术自身失去了思想与价值评判的尺度,而且也使得文艺失去了艺术观照的距离与间性,变成一种深度实证主义的、凝视对象的“出神”与“眩晕”状态——这是一种容易催生幻觉、走向幻觉的状态。当下,人们普遍感到日常生活当中文学性与文学写作资源的匮乏与短缺,“文学终结论”“文学消亡论”以各种各样的形式、以显形观念与潜在意识的形态,影响着人们的学术思想、价值判断与写作实践。那么文学是否确实已经到了“终结”与“消亡”的边缘,还是人们的文学认知方式、理论范式本身的困境与局限性带来的一种连带反应?如果不是真的只能由此走向“终结”与“消亡”的话,人们还可以向何处寻找文学资源与发掘“文学性”?

从“文明诗学”的角度看,这些问题其实都是美学化、审美化的文艺理论认知视野的局限性所在,以及由此产生的问题困境,是现实问题本身对于理论范式的提醒与挑战。“文明诗学”致力于将“美学”与“审美诗学”的视野加以相对化,重新整合被西方的“现代性”视野所刻意地割裂的艺术与文明的二律背反,将中华文明经验与中国文学传统、包括文艺理论传统的宏伟视野,作为根本性观念与价值立场;跳出审美现代性的“美学”与“审美诗学”的阈限,将文化与文明研究视野,作为积极的、生产性、实质性的而非仅仅作为一种批判性、解构性的维度,纳入文艺理论的理论框架,建立起对于中国文学传统以及从最古老到最新近的中国文学经验,具有充分与宽博的解释能力的基本理论核心与问题格局。在此前提下,“文明诗学”应该尽量打破文、史、哲、政、艺之类的“学科”分界,希望由此不仅仅是视野上的“量”的整合与叠加,而且也能由此带来一些“具体”的新认识和新发现。

二、“文明诗学”:从《周易》到《文心雕龙》

在中国传统当中,“文明”一词最早出自于《尚书·舜典》当中“浚哲文明”的用法,孔颖达认为“经天纬地曰文,照临四方曰明”;在《易传》当中,“文明”超越了对于个体品质的描述,成为一个对于卦象所反映的自然与人文秩序、生活状态的描述性概念:“见龙在田,天下文明”(《乾·文言》),“文明以健,中正而应”(《同人·彖》),“其德刚健而文明”(《大有·彖》)等等。《周易》的《乾》卦,六爻皆阳,代表了一个纯粹的、绝对的关于人类生活秩序、关于“文明”的自然标准与自然法则,而其余六十三卦,则是在这个标准与法则映照之下的生活方式与生活世界的具体形态,也可以说就是“文明”的具体形态:一切卦中皆有《乾》,《乾》在一切卦中,因此在“文明”不同的层级与形态之中,始终包含着一个“自然之道”的终极基础与尺度,或者说始终是在这一基础与尺度的支持与规划之下,展开“文明”的具体形态。近代日语当中用“文明”来翻译西方的 civilization 概念,应该说是很出色的翻译——尽管日本文明未必能够领略与实践“文明”当中的“自然之道”与自然真理。现代汉语日常用语当中的“文明”概念,是来自于日

语的“外来词”，它在吸收西方现代文明理念的同时，并不会、也不应该妨碍其重新兼容或重新绽放中国传统“文明”概念的深广意蕴。

作为一部空前绝后的文艺理论巨著，刘勰的《文心雕龙》不仅全书内容博大精深，对于“文心雕龙”这个书名本身的含义，人们从各自的角度出发，也有着各种不同的解释，而对于书名的理解，反过来也影响着人们对于全书的基本性质与基本文学理念的认知。人们一般按照《序志》篇当中“古来文章，以雕缛成体，岂取骏爽之群言雕龙也”一句，来判断“文心雕龙”这一书名的基本意涵，由此生发出各种解释。然而事实上，这句话的基本意思是，文章自然是“雕缛成体”，但不能像骏爽一样以“群言”来“雕龙”，而应该以“文心”来“雕龙”，或者说，“雕龙”的本源是“文心”。因此，“文心雕龙”这个书名的基本含义，可以说就是以人“拔萃出类”的“智术”或者“文心”，来进行能够超越“岁月飘忽”、时间流逝的文章或文学“制作”（《文心雕龙·序志》）。这样，需要进一步考量的关键问题，就是以什么样的“智术”或者“文心”，来进行什么样的“制作”。

《文心雕龙》深受儒道释各种思想源流的影响，但因为《周易》本身作为中国文化根本经典“权舆三教，钤键九流”（李鼎祚《周易集解序》）的性质、地位，所以《周易》对于刘勰的影响尤其突出，而且刘勰也似乎刻意地强调或有意地提示这一点：比如《文心雕龙》除《序志》之外的四十九篇的篇数就是为了“彰乎大易之数”（《序志》）。因此，有的学者就直接指出，“刘勰所谓道，就是《易》道”。^[6]刘勰或许就是要从“文”与“文心”的角度，来对于《周易》所反映的自然法则与人文价值秩序进行一种写照与阐述——这也才符合刘勰视文章为“经典枝条”的基本文学理念（《序志》）。因此，对于《文心雕龙》一书的理解，包括对于书名的诠释，都不能不参照《周易》这部经典。脱离了刘勰本人着意提醒过的这一明显的思想文化语境与问题性线索，来解释《文心雕龙》书名含义与全书主旨，皆有一叶障目之憾。

《原道》是《文心雕龙》首篇，也为全书确立了一个宏大的理论纲领与问题框架，这其中处处可以看到《周易》的影子。《原道》篇当中，在涉及“文”与“心”的问题上，刘勰开宗明义地确立了一个“自然之道”的基本序列：“心生而言立，言立而文明，自然之道也”。以此为前提，刘勰在这里讲了三种“文”、三种“心”。“道之文”是日月山川、天地自然之文；“器之文”是“无识之物”的形、声生成的“文章”（这也让我们想到语言文字的“形”与“声”）；“言之文”是发自人心之“神理”的“人文”。相对于“道之文”来说，人作为“三才”之一，本身就是一种比喻意义上的“心”——“天地之心”；相对于“无识之物”来说，人又具有作为“有心之器”的器“心”；但人之为人，“道心”是人作为“天地之心”最深层的本质，同时也是对于“有心之器”的超越与升华。

因此，“道心”事实上综合了（比喻意义上的）“天地之心”即作为人的主体性，以及人作为“有心之器”在语言修辞技艺层面上的心灵劳作。出自于“道心”的文章，形式上看似乎仍然是“言之文”，但事实上这个“言之文”，已经包含了人

与人的生活这一文明的主体性维度:所以,“言之文也,天地之心哉”,当刘勰再次提到“天地之心”时,这个“天地之心”已经是“原道心以敷章,研神理而设教”的、更高层次的“天地之心”,它就是“道心”。出自于“道心”,当然就是“道之文”。但同样,这个“道之文”,也不再是《原道》篇一开始提到的日月山川这样纯客观“自然”之文,而是能“鼓天下之动”、使“天下文明”的“道之文”:道、道心、道之文,既是起点也是终点,同时还是综合这一切的总体。为什么“道”就可以如此?因为只有这样才是“道”。作为“道心”的“文心”,统合了修辞与生活、艺术性与文明性,统合了文学的理论与实践:“三心”合一导致了“三文”合一,而这个合一的“三文”,包括自然与人文世界,或者说循顺“自然之道”的人文世界,以自然为基础的人类生活世界。这实际上就是人类生活的文明世界。总体上看,不仅这种在“道”的总体性视野当中,由分疏到统合的思想方式符合《周易》的思维机理,而且把这三种“文”与三种“心”统一起来,把文学的修辞与生活、艺术与文明、理论与实践统一起来的,本身可以说就是《周易》或者《文心雕龙》的“文明”的观念,或者说就是一种“文明诗学”的文艺理论观念与理论格局。

“文王既没,文不在兹乎?”(《论语·子罕》)中华文明传统说到底,就是中国人的生活方式与生存价值秩序,而这种生活方式与价值秩序之所在,就是“文明”,就是“中国”,这是可以贯通古今中西的“文明”概念。在此前提下,将这种中国人的生活世界、生活方式“文而明之”、“明”之以“文”,或许就是出自于中华文明传统的文学定义,与一个“文明诗学”意义上的文学的标准概念——这可以看成是超出美学的“现代性”视野与审美主义眼光,重新讲述的“文学”故事。这并不是以今衡古或者望文生义:在《文心雕龙》式的精粹文言文当中,当然是以“字”为单位展开的思维方式与概念组织方式,而《周易》等经典当中的“文”“明”“文明”观念,当然都有其各自相对独立的含义;但《文心雕龙》对于它们的有意沿袭及分、合应用,将它们擘肌分理、牵掣映带地使用,正是刘勰的用心之所在——刘勰或许正是以此来彰显一种具有深广的文明渊源与阔大视野,但又具有其独到理解、良苦用心的“文学”观念。所以“文明诗学”的文学概念,比之于过去的“美是生活”“文学反映生活”“文艺美学”“审美意识形态”“日常生活审美化”“生活美学”等等审美与文学艺术的定义方式,更加具有中国传统特色,更加符合中国文学内在的实践机理与理论脉络。西方传统上也有关于文学的“镜与灯”、海德格尔式的“澄明”之类的非审美的“文”——“明”观念,将“文明诗学”的“文”“明”“文明”等观念,会通于今天的文学概念与文学理解,不仅彰显了中国人对于文学的存在方式、传达方式与功用方式的独到理解,并且携带有渊源于中华文明传统与文学实践传统的宽广的阐释空间与阐述弹性,便利、有助于中国文论的话语体系的生成。

通常的西方美学或者审美诗学观念的前提,是审美(艺术)与真理的割裂与背反,即文学艺术不可能通达真理性,“文”不可能“明道”:文学的作用就是诉诸人的感性和情感维度,带给人们以审美愉悦,再经由文学的艺术形象或审美情

感、审美经验的中介,间接地表现、反映、重构最终是由哲学和科学理性所垄断的世界真理与生活本质。因此,审美诗学与审美批评话语,其实从来都不是一套完整的、自足的话语体系,甚至“美是某某”这个认知结构本身,就决定了西方美学话语体系是镶嵌在世界本体论观念结构当中的某种断片性、碎片化的构成。“反映”“再现”“表现”“形象”“象征”……哪一个都离不开对于认知性、理论性真理的或正向、或反向的依傍。而西方的现代主义、后现代主义的文艺理论,只是从否定性的维度、以消极性的方式颠覆了审美主义观念,但却并不能对于包括现代、后现代主义文艺本身的艺术性机理,给出充分的、正面的解释。对于中国文学传统来说,用这种审美的眼光,不仅不能对于比如《文心雕龙》所论列的那些非审美的“实用文体”惊心动魄的艺术力量给出充分解释,而且其对于所谓审美性文体的解释事实上也是隔膜的。所以,最终只能把《文心雕龙》全书的性质界定为“文章学”“写作学”之类,但这其实只是回避了问题。即使是现代意义上的“文章”概念也是一个含混的范畴,刘勰本人就使用“文章”的概念,而刘勰或者中国古代的“文章”概念很广泛,几乎等同于“文”本身的概念,所以说《文心雕龙》是“文章学”理论著作,等于没有解释。“写作学”的情况也大体类似。

中国传统的“文明诗学”则认为,文学不仅仅能够通过一种审美性、艺术性的糖衣“文以载道”,同时,文学也不仅仅是像棒棒糖一样诱导人们去发现文学背后的那个“生活本质”,或者像非理性的“天火”一样煽动人们无谓的激情与“感性”,文学修辞实践自身完全可以洞彻、通达自然与人文的天地大道。不仅如此,“辞之所以能鼓天下之动者,乃道之文也”(《原道》),文学修辞本身就是按照“道”的标准与法则,进行文明生活与文明价值实践的引导力量与动力渊源。在这个意义上,“因文而明道”(《原道》)是一种现实的、全方位的实践可能性;这是一种比之审美更深层次的文学本质,它以通天彻地、秘响旁通的“道心”与“神理”展现“雕琢性情,组织辞令”“写天地之辉光,晓生民之耳目”(《原道》)的作用,震撼与洞穿人身(“耳目”)、心(“性情”)两个方面的自然生命。这不一定排斥审美、不能兼容审美,但却不是审美所能局限的,审美只是其旁支与表象。所以,客观情形是,即便要研究狭义的审美意义上的文学性、艺术性,也应该建立这样的基础之上,“审美诗学”需要以“文明诗学”为前提,而非相反。

于是,《文心雕龙》所谓原道、征圣、宗经,并非只是指文章体式与辞句方面,同样也不是迂腐刻板的文章义理方面的主题渊源与阐述对象,而是一种出于自然,但又将人类生活的文明秩序整体纳入考量的为文之“智术”或者“文明心智”,这才是“文心”,由此才能“五礼资之以成,六典因之致用,君臣所以炳焕,军国所以昭明”(《序志》)。这个意义上的文学实践与文学修辞,即“物相杂”之文(许慎)、“经国之大业”之文(曹丕)、“经天纬地”之文(孔颖达),就是中国意义上“文而明之”、“明”之以“文”的“文明”性的文学概念。至于“龙”,根据一些考古学与人类学的研究,中国人龙崇拜源远流长,《周易》的《乾》卦,用“龙”的形象所代表的六爻的出处升降,来表述中国人文明生活的精神品级与价值格局,可

以说是其来有自。这样,“文心雕龙”所“雕”之“龙”,也就是反映在中华民族与中国人的生活方式(“文”)当中的中华文明的精神图腾与文明价值图谱;出自于“文明诗学”意义上的文学定义,“文心雕龙”的真正内在意涵,就是以文学修辞将中国人的生活方式与精神价值图谱“明”之以“文”,使其“言立而文明”。

三、重返“文明”的诗学视野:文学价值的自然正确性与文学经验的自然整全性

文学本身是一种非常复杂的社会和文化现象,它在外延上与人类生活世界整体等同,与文明等同,人们总希望能够一把抓牢的文学“本身”,从根本上说,就是整个人类的生活方式、生活世界、文明价值世界本身。因此,那些伟大的作家诗人,那些伟大的经典作品,从其“知识”结构与所涉及的“知识”形态上说,都是百科全书式的巨人与知识构成。而这些还只是一种表象或表面形态,更重要的是这背后那种总体性的世界理解与有机性的艺术表述之心智宇宙的纵深格局,及其相应的宽博、复杂程度。仅仅凭借一个文学或哲学门类下的“二级学科”(“文艺学”或“美学”),往往是有了“学科”“学术”或“学理”,却简化或脱离了文学现象本身的无限复杂性与具体性。人们经常抱怨今天的文艺理论不关注文学作品、不关注文学“本身”,事实上今天的文艺理论很可能是没有关注文学“本身”的能力。一方面,它缺乏关注文学“本身”的视野纵深与宽度:面对一个日益复杂多样的人类生活、面对人们不断恢复的对于自身生活世界与文明传统的全面理解,塑造“现代性”世界与文明景观、同样也塑造“美学”的那一套“现代”思想与价值体系,逐渐失去了解释能力,而美学与审美诗学本身结构性的片面性、局限性与解释困境,也就由此暴露出来了。另一方面,要关注文学“本身”,需要的不是经验与表象,而是(黑格尔和马克思意义上的)思想与思维层面上的一种丰富性与“具体性”;由于仅仅盯住“本身”而被割裂、肢解于无限细分的“学科”视野当中,文艺理论的学理与思维方式恰恰远离了具体性,或者说恰恰是一种空转、悬浮的抽象性,以及由于长久凝视一个固定目标而出现的一种“眩晕”状态、一种“越看越像文学”的幻觉,因而事实上它是无法抵近、“抵达”文学“本身”之现实具体性。

在这样的情况下,“文明诗学”首先需要面对的一个问题,就是“文明诗学”是否只是无数的文艺理论范式之外又一个通常意义上的理论“范式”?它是否仍然是从某种特定的思想或哲学背景出发的、一个特定的外部观照维度或者视角?这也等于在问,“文明诗学”作为某种特定的理论话语,它的命题的有效性来源或者真理性构成是什么?这涉及的不仅是“文明诗学”本身的理论建构,它更加涉及到文学与生活、文学与文明关系这样的“老问题”,也是根本性的问题——文艺理论或诗学问题之真理性,建立在对于这种关系的认知基础之上。在西方传统上,有所谓“诗与哲学之争”的问题。从“诗”观点看,生活秩序与文明秩序这种“意见”秩序,是一种不可还原的现实性与实在性,“诗”的立场是对于这种秩序的维护与技艺性、技术性的协调;^[7]而“哲学”的观点则认为,最高的

生活方式与最高幸福在于哲学沉思,以及对于在哲学沉思当中发现的自然律法的遵循。这二者之间的争执,源于这两种生活方式、文明秩序之间无法进行价值通约,但西方文明的活力或者说西方文明生活的自然正确性与自然整全性,恰恰正在于这种“诗”与“哲学”之间的争执与张力关系本身,^[8]西方古典哲学及古典“文明诗学”的智慧,恰恰在于以不同方式肯定与包容这种关系,而非对于“诗”或“哲学”立场的简单的绝对化与“理论”化持守。理论或者诗学的真理性,只是这个问题的局部性的、具体而微的呈现。而美学与审美诗学的“现代性”困境,正在于它们深度依附于认知理性与哲学理性对于生活世界的规范性规划之上——比如康德哲学真善美三分的文化世界规划,就是这种现代性世界观的一种“深刻”反映。为什么“现代性”就如此依赖于一种理性的抽象性建制,这就等于问为什么“现代性”是“现代性”。在这个问题上,黑格尔从肯定性的角度论述了这种现代精神的“理念化”特征,因此黑格尔是“现代性”的集大成者;尼采从批判性的角度指明了现代人灵魂的“理论家”特征,因此尼采挖掉了“现代性”的墙角。

“文明诗学”在涉及文学(以及相应的文学理性、诗学理性)与生活秩序、文明秩序的关系问题时,其与审美诗学完全不同的认知,具有一种更加渊深与广阔的自然性基础与渊源——因而“文明诗学”并非另外一种特定“思想”范式或者“哲学”观念的投影。这在中国传统当中可以看得更加清楚。按照中国传统,从中华文明及其相应的“文明诗学”视野看来,文明本身当然不都具有柏拉图式的理论静观所发现的自然律法的绝对性与本真性,但在诗性当中,留有一条通往自然性/真理性/神圣性的通道,一条“因文而明道”的道路。于是,诗性本身就是对于自然法则在更高层次上的重新发挥与重新组织,诗性是对于文明的自然性在更高层面上的升华与重建。这也就是说,绝对、纯粹的自然性,或许只有“哲学”理念与理论意义,然而人类的文明生活并不是柏拉图式的理念的投影:它就像是《周易》当中的卦象一样,它们不那么“纯粹”,但却都是“纯粹”的自然法则、自然之道的具体存在方式与变体;反过来,在后者当中也都存有着程度不同的自然之道的本真性,尤其是存在着通向自然正确性与自然整全性的“道”路。如果人类文明生活都是理念的影子,那人类的生活还有什么意义?因此,在中国传统当中不存在“诗与哲学之争”的维度,“诗”的观念就是出自于文明与“城邦”的见解,同时也就是中国思想与哲学的真理性,它们在深层次上可以沟通、也必然能够沟通。但正因此,相较于西方式的理性真理、理念真理与哲学性真理占优势的文明传统,或许这也正是中华文明作为“诗性文明”传统的反映,及其相应的“文明”观念与“文明诗学”观念。

“现代性”的认知性文学艺术理论范型与相应的真理性构成,是对于文学艺术全方位的自然整全本质、文明本质的一次深度剥夺。而20世纪更成为所谓的“理论的世纪”或“批评的世纪”:文学艺术变成不能离开理论与批评话语的存在,深度地依赖于理论的阐释——人们其实并不知道、也没有认真思考过这究竟是值得骄傲的事情还是一种讽刺。“文明诗学”将跨越这种从现代性的“合理

化”文明型构上“脱嵌”下来的问题性地带,与远离了自然正确性的“审美”导致的现代主义、后现代主义式的虚无与颓废,力求克服真善美三分的“现代性”文化价值视野对于生活经验自然整全性的肢解,以及西方美学理性—中介式的艺术把握方式导致的艺术经验的深度外延化、外缘化、外源化倾向。在此基础上,“文明诗学”将文学的真理性与诗学的真理性正向叠加,将被肢解的认知、道德与审美领域在文明的自然性基础上内在融会,汇集为“文明诗学”以文学修辞实践为形式的生活世界真理,或者文学的文明型真理。

文学的文明型真理不再是概念性、知识学真理,不只是主客体之间相互“符合”的狭义真理,而是在文学修辞实践当中呈现的生活世界、生活方式与文明生活的全方位、全幅性的自然正确性与整全性。文学经验不只是以一种审美的形态,形象地“反映”或者“再现”了真理性,更不是以背离自然性的姿态来确立自身的“审美”格局,文学或者诗性经验本身,就是这种自然正确性与整全性的发现与重构。“天地有大美而不言”(《庄子·知北游》),这种自然正确与整全的文学经验,在这里并不是全盘否定了通常意义上的审美经验和美学认知,而是拓展了审美经验构成与美学背后美的认知格局:艺术与文明的背反,是“现代性”的理性主义哲学(美学)的强制性、体系性理论预设与规范的结果,“文明”本身的自然基础与自然格局,让文学修辞与文学实践超越从审美“主体”到对象化“客体”或“世界图像”之间单向度的僵硬,从而在文明经验的自然基础上,打开一种具有“自然”的弹性与辗转余裕,一种多向性、生产性、立体性、实践性的艺术性构成格局;而艺术性与文明性之间的距离本身,不仅仅是“自然”的状态与属性,而且也是积极的生产性要素。这些超出了西方近代美学格局或审美本质主义,但并非走向后现代的相对主义与主观主义(艺术性取决于主体认为它是“艺术”)。因而这种天地之“大美”,其实就是从《周易》与《文心雕龙》以来的“文明”观念当中,贯通天道自然、“照临四方”的“文”——“明”之境:

1. “大真”才能“大美”,“大美”也是“大真”,天地大美更多具有清冷、节制的自然理性,它意味着更加冷静、清明、透彻地了悟人自身的自然生命、自然存在,了悟人自身的“自然”背后更加阔大的自然节律与法则。“经天纬地曰文”,其前提是对于天地间的自然秩序、自然法则、自然“经”“纬”本身的认知、理解、尊重与践履。文艺理论或者诗学的“真理”性,不是理论性、哲学性、科学性、知识性的一枚“真理”铸币,而从根本上是一种“操斧伐柯”(陆机《文赋》)的实践性、生活性、价值性的文明性“真理”:从根本上说,文艺理论思考的不是文学,而是生活世界与文明世界;反过来,缺乏这样的文明世界视野的文艺理论,也终将失去对于文学的解释能力,甚至构成对于文学健全本质的肢解与剥夺。在这个文明整体格局当中,诗学或者文艺理论本身“神无方而易无体”,不能诉求一种西方“现代性”哲学式的理性的实体性、实质性位置,否则必然扭曲与割裂这幅“文明”图景。但这不仅是原先文艺理论的理论与实践关系格局的简单翻转,而将是文学与生活世界、文学与文明价值之间关系的全方位重建:重建这种关系的

关键,倒不在于文艺理论要如何“贴近”文学实践,而是确证关于生活、关于文明,不存在审美主客体关系中的超然的“旁观者”与“客观”观看者,以及相应的“审美”中介性、颠倒性格局——这些恰恰是西方美学的“现代性”视野的“理论”图景与“理论”塑造;文学实践的作业面是“物相杂”之文,是修辞实践与生活世界、生活方式的连续性、联动性界面,由此直接置身问题性当中,完成“经天纬地”(孔颖达)之“文”对于文明生活世界、生活方式的重新“经纬”、组织,并借此将文学艺术问题与文明价值、生活方式问题一起加以参酌解决。

2. 因此,“大美”本身也就具有了某种宗教性或准宗教性的超越性与神圣性,后者并非像基督教那样依赖对于世界苦难的某种道德化解释,来确立自身的教义:“美的宗教”包含最大程度的自然“真理”和自然真性,而非掩盖后者焦灼的迷狂与谎言的堆叠,这就使生存的焦虑从内部得以疏解,而非依靠外在地寄托于某种至高无上的存在来得以转移。中国文明传统与文明诗学或许因此内在地包含、指向一种“文明宗教”——“美的宗教”或“天地宗教”。在这里,就通向了“文明诗学”以人类灵魂的“自然秩序”为核心的文学价值论:这个意义上的“文明诗学”的“文明”概念,不仅不是牵强附会于日常语言与通常意义上的文明概念,而恰恰是对于文明概念之本然意涵的修正与回归:文明的概念正如施特劳斯所说,总是预设有一个自然基础,文学经验、诗性经验是对于文明本然的自然基础的修正与回归,而以此为基础的中国式“文明”定义,又是对于被西方“现代性”所异化了的文明定义本身的修正与回归。因此,中国人的生活方式、中国文明本身,就代表了“作为一个神性概念的中国”^[9]，“中国”与“文明”的生活方式本身成为生活信仰,成为文学修辞实践的超越性指向。

3. 同时,这也就是真正意义上的道德、伦理和生活方式的“自然”基础和基底,而建立在这之上的中国人的生活秩序与生活方式,也就是广义上的政治性与政治秩序。这里就展开一个“文明诗学”的“内涵性”的文学经验论域:“文明诗学”视野中的文学艺术经验构成,不同于美学式的审美中介、审美反映、审美表现等等关系,在“文明诗学”视野当中,艺术经验来自于文学修辞实践对于生活世界的内涵化、内缘化、内源性诠释与表达。这种内涵化诠释的要义在于,文学经验不是对于(诸如西方哲学与美学的)理性秩序或者(如宗教性的)超验秩序已经规划与确定好了的世界图景与价值谱系的反映与再现,而是先于这种理性秩序构成,作为一种本源性的“经纬”与错综组织,对于人类生活世界元始性的创设与规划。这里的“本源”或“元始”性,并非要回到原始文化崇拜与历史主义维度上的“诗性”的理想主义,而是恰恰表明文学经验所发现、包含或重建的自然性基础,在人类生活世界当中具有一种超时间性、超历史性的实质性、结构性、真确性位置。西方的各种现代主义、后现代主义文艺理论,其片面的深刻与整体的虚无、迷离的原因,就在于在“何为美好生活”“人应该如何生活”这样文学本来应该具有,或理应致力重构的自然价值与自然经验问题上,确实是一塌糊涂。从纯粹的“知识”“学理”与“范式”工具的层面,“文明诗学”吸收借鉴这些

理论的合理成分不成问题,不过需要从“文明诗学”的总体观念与价值构架当中,重新予以协调、规整与定向。

中国文明传统与“文明诗学”当中的自然概念,不能理解成通常的自然主义、山水田园的“自然”。中国式自然与文明秩序,以及在此基础上展开的中国文学传统与“文明诗学”,真理性、宗教性、政治性三者合一,而这正是由于中国传统当中的“自然”概念本身具有生产性、神圣性、层次性——这三者合一才是中国传统中的自然的真性,是自然的“自然”,这个自然同时也是上述这一切的总体,因此这样的自然,就是“道法自然”的“自然”,或者也可以说就是“道”本身。而这同样也是人类生活世界、文明世界与文学的基底。文学修辞之“大美”,不是已经完成的世界与人的生活本身(本体)的一个外延性、局部性、形式性的审美化“属性”,不是真善美三分世界其中的一个弧面、弧瓣,而是人类生活的天地自然之“真”性的谓词或者谓项,或者说是从生活世界内部与深处抵达自然正确性与整全性之“真”性的形容词。因此,它是在生活实践和生活世界本身的本体性、实质性、实践性参与当中,对于前者的内涵性建构与等价阐释,从而使得前者是在“大美”的余裕和舒展中重构与完成的“自然”之“真”性。而这种包括文学在内的生活实践与文明生活方式本身,也就由此具有了从内部完成超越性的神圣性光辉。文学的结构地位,就是使中国人的生活方式、生活世界之“文”,展开其真理性的光明、艺术性的光亮与神圣性的光辉这三者合一的、“天地大美”意义上的“文明”之境。

注释:

[1]“文明诗学”的概念并非本文首创,据笔者有限的见闻,方汉文先生曾经就此有过系统的、富有启发性的表述,见方汉文:《文明诗学:中华民族的理论创新》,《苏州市职业大学学报》2006年第1期。与方先生不同的是,本文认为,“文明诗学”不仅仅是“以历史文明为基础的”、作为一种比较视野或一种客观存在的诗学形态,及“以历史阐释,考据与文献编纂为载体”的阐释性诗学形态,中华“文——明”观念本身,就可以成立一种诗学本体论观念与整全性的诗学理论形态。

[2]刘小枫:《重启古典诗学》,北京:华夏出版社,2010年,第38页。

[3]刘小枫:《古典学与古今之争》,北京:华夏出版社,2016年,第8页。

[4]穆旦:《评几本文学概论中的文学的分类》,《穆旦诗文集》第2卷,北京:人民文学出版社,2006年,第84页。

[5]尽管当时对于文学的本质界定是“形象性”,但“形象性”仍然是一种残缺不全的美学知识,是更片面、极端的美学要求。这反过来也说明,当时对于文学的“政治性”要求,也是对于政治与文学双方的双向简化,而非一种真正融贯的、系统性的理论命题。

[6]詹鍈:《文心雕龙义证》(上),上海:上海古籍出版社,1989年,第1页。

[7][美]罗森:《诗与哲学之争》,张辉译,北京:华夏出版社,2004年,英文版序言。

[8][美]施特劳斯:《古典政治理性的重生》,郭振华等译,叶然校,北京:华夏出版社,2011年,第346页。施特劳斯在这里讲的是神学与哲学的关系,不过“诗”的立场,必然是包容和尊重神学所支持的、以信仰为核心的文明生活方式。

[9]参见赵汀阳:《惠此中国:作为一个神性概念的中国》,北京:中信出版社,2016年,第139-140页。

[责任编辑:李本红]