

《文心雕龙创作论》体例深层分析

——兼及王元化20世纪60年代文艺观暨精神境况

夏中义

一个人一辈子会读不少书。但真能吸引你在不同生命时段皆去认真读的书,却不多。王元化《文心雕龙创作论》(上海古籍出版社1979年版,以下简称《创作论》,引文凡出自该书者均只标注页码)当年初版时,笔者正襟危坐地想通读,然未读通。三十一年过去,再拜读,读通了,想法也就多了。拟用两只眼睛去读,既把《创作论》置于“中国文学批评史”框架作“学科史”阅读,又将它视作一块凝冻作者上世纪60年代初身心境况的活化石,作“精神史”解读。不料读出了困惑。



困惑一,是诧异《创作论》体例特别。这可分两点。

(一)全书为何设上篇与下篇?书名既冠“创作论”,是对刘勰原典有涉“创作论”的后二十五篇中的《物色》、《神思》、《体性》、《比兴》、《情采》、《熔裁》、《附会》和《养气》作“八说释义”^①,那么,这本属正文,是书的重头戏,而另三章论及刘勰的“身世”、“思想变化”与“文学”观的文字,倒近乎附录。这就是说,若按《庄子》体式,“八说释义”才是名正言顺的“内篇”,而另三章拟归“外篇”。然事实上,作者却相反,堂堂正正的“内篇”被辑为下篇,附录性的“外篇”倒升格为上篇,似蓄“开宗明义”之势。这是为什么?

(二)下篇释义又为何割为“正文”与“附录”?比如《释〈神思篇〉杼轴献功说——关于艺术想象》一章,共二十一页,“正文”五页,其余十六页分给四个“附录”^②,原先好端端地可整合成正规专论的诸多资源(“思考的”和“文献的”),然作者宁肯让它们呆在札记状态,这又是为什么?

诚然,1979年作者对此曾作解释,意思有二:这除了仿效“阎若璩撰《尚书古文疏证》,于每篇正文之后,附有若干条札记”,以期将“清理”性正文与“批判”性附录分开外(第69—70页),另一理由是作者自谦当时“限于水平”,“没有能力”“把古今中外融会贯通起来”,故“还不如采取案而不断的方法”(第237页)。但问题是,《创作论》自1979年简体字横排本问世,经1984年出繁体字直排本,1992年重版并改名为《文心雕龙讲疏》,至2004年新版《文心雕龙讲疏》定本,历

时四分之一世纪,几经较大修订,然定本体例依旧,而且,作者最终也“没有将我近十多年来所形成的对中国文论的新看法表述在本书中”^③。这又是为什么?“年龄不饶人”,“体弱多病,力不从心”^④,固然有说服力,是否另有难以言表的苦衷呢?

困惑二,是鉴于王元化1986年春在安徽屯溪举行的“中国《文心雕龙》学会年会”上的一次重要演讲,以此比对其《创作论》,竟思絮不已。

王说中国学界在20世纪50、60年代,曾为《文心雕龙》属唯物主义还是唯心主义而争论不休,根子是“过去我们常常读到,整个哲学史就是唯物主义和唯心主义两条路线的斗争史”,“由于我们用它来解释文学史、评价刘勰的《文心雕龙》,为了强行纳入两条路线斗争的模式,以致做出种种削足适履的论断,甚至为了肯定某一著作的价值,把本来是唯心的也说成是唯物”^⑤。嗣后,王颇珍视这段发言,不仅将其所内蕴的、极具思想史意味的相关言语,提纯为短文《哲学史上的一种看法》辑入《思辨随笔》^⑥,并相继转载《文汇报》、《人民日报》,而且,这一将“解放以来学术界在探讨文化问题时首先必须在唯物、唯心问题上画线”的机械论源头,追溯到对列宁《唯物主义与经验批判主义》(以下简称《唯批》)的深邃反思^⑦,作为兴奋灶,自1986至2000年间,持续地闪烁在王元化的日记、私函及人际对话中^⑧。

关键是屯溪演讲两次提及“我们”。这个“我们”,是否也涵盖40年代便研读《文心雕龙》,又在60年代初撰《创作论》的“我”?若历史无可避讳,则又须问:从1986至2008长达二十二年的日子,作者为何从来不曾从正面去系统清理机械论(又曰“反映论”)对《创作论》的深刻浸润?却又为何意犹未尽地在两个疑似“思想遗嘱”中接连言及“我初读哲学时……赞成‘反映论’”^⑨,“连我的《文心雕龙》里都看得出来,留了些尾巴在里面,我也不把它删掉”^⑩。这又究竟为何?

二

现在回到诱发困惑一的问题(一):《创作论》将论述刘勰“身世”、“思想变化”及“文学”观的那三章文字辑为“上篇”,匠心何在?

这是一把半世纪前打造的、业已生锈的老锁,好在钥匙仍在。王元化1995年6月5日记交代得很清楚,《唯批》说古希腊开始的哲学史,是唯物、唯心“两条路线”斗争史,曾被尊为模式:“解放后我们的文学史、思想史就是按这两条路线斗争的模式去写作的。因此在过去的文章中,首先(往往也成为惟一)要解决的问题,是要确定所研究的文学家或思想家是唯物主义者还是唯心主义者的问题,只有唯物主义的思想家才能成为被肯定的对象,而唯心主义的思想家则必须加以批判。”^⑪这已成当时不容抗拒的大趋势、“潜规则”。

王元化1961年始撰《创作论》未能免俗。这就是说,他在对刘勰创作论做“正文释义”前,亦须履行另一程序,即先对《文心雕龙》作者做人物品评(近乎当年组织人事部的“政审”)。这并非特别为难刘勰。当年大凡进入中国学界“热点”视野的所有历史人物,无一幸免。

品评历史人物的常规“政审”选项有三:立场、方法、观点。立场,是指对象在给定政治格局中的“站位”(俗称“屁股坐在哪一边”),革命还是反动?进步还是落伍?这往往受制于对象的家境出身,即阶级成分。故查立场,在当年又常被简化为查家庭成分,甚至风行“惟成分论”,所谓“老子英雄儿好汉,老子反动儿混蛋”,是也。方法,是查对象的哲学思维取向,认同唯物主义,还是倾心于唯心主义?观点,对刘勰来说,即查其文学观中,是现实主义的比重大,还是非现实主义的比重大?如此,也就隐约可辨有一对正负三角形,各具立场、方法、观点三顶点及三条边:正三角形三条边是从(立场)政治上的革命(含进步)→(方法)哲学上的唯物主义→(观点)

文学上的现实主义(负三角形三条边则从(立场)政治上的反动(含落伍)→(方法)哲学上的唯心主义→(观点)文学上的非现实主义乃至反现实主义。

应该说,王元化是严格遵照如上模式来考核刘勰的,于是有了《创作论》“上篇”的三章,依次为《刘勰身世与士庶区别问题》、《〈灭惑论〉与刘勰的前后思想变化》和《刘勰的文学起源论与文学创作论》(下分别简称上篇1、2、3)。其间上篇1“身世”对应于模式中的“立场”暨阶级成分;上篇2“思想变化”对应于模式中的“方法”即哲学思维取向;上篇3“文学”观对应于模式中的“观点”即文艺美学倾向。这在实质上,是已初步回应了困惑一中的问题(一),即为何原本只配作附录的三章,竟居《创作论》目录榜首,俨然而成“上篇”?那是大环境使然。因为只有如此设定专著目次,才能体现“开宗明义”之匠心。这儿,“开宗”是指以主流模式占领文、史、哲阵地,才算抓着学术研究之根本;“明义”,则指主流模式要求在内涵上,从立场、方法到观点,一一落到实处。

再看考核结果:“双赢”。首先是刘勰“政审”通过,这又须分三点讲。

(一)王元化煞费苦心,从古籍爬梳出三条证据,来确认刘勰并非士族,而是“出身于家道中落的贫寒庶族”(第5页)。证据一是“刘勰的世系表中,不能找到一个在魏晋间位列清显的祖先”(第5页)。其先祖刘爽大概是刘氏族谱在东晋时入史的最早人物,《南史》说他只做过山阴令,此属“卑品”(第5页)。证据二是刘氏世系入《宋史》者有四,自穆之、穆之从兄子秀之、穆子曾孙祥及刘勰。穆子因有军功于刘裕易晋为宋,后“穆之秀之都被追赠,位列三公,食邑千户以上”,已属官僚大地主阶级,然在君主刘裕眼中,其出身仍归布衣(第6页)。证据三《梁书·本传》记刘勰当初献书沈约,所以酷似商贩一般“负其书候约出,干之于车前”,是因为南朝风气为“士庶天隔”,“南朝士族名士多以拒庶族寒人交际为美德”(第8页),故沈约宁肯接洽商贩,也不轻易接近寒士。这又反证刘勰委实身世微贱。

这般钻故纸堆,仅仅为核实刘勰的庶族成分,值吗?王元化以为值。其理由是,南朝承袭魏文帝的九品中正门选制,等级森严的门阀制度遂使士族拥有政治经济特权,甚至可幕后操纵改朝换代,然庶族大多为中小地主,虽相对于村野贫民,他们是剥削者,但面对豪门富可敌国、权倾天下,庶族之社会地位未免动荡不安,故“这种受压抑不稳定的地位使他们有可能对当时社会中的某些黑暗现象感到不满”(第14页),进而折射到其思想。“因此,辨清刘勰究竟属于士族还是庶族就成了对他做出全面评价的关键问题了。”(第5页)其实可谓“第一关键”。

(二)按主流模式之惯性,刘勰既出身寒素,豪门视若草芥,故他对朝政弊端必多激愤之词,至少不应与舍道奉佛、假慈悲、无能而贪残的梁武帝,一鼻孔出气。然偏偏刘勰撰《灭惑论》,却明显“趋承最高统治者的意旨”(第27页)。

范文澜称,梁武帝所以昭示“三教同源”,当出于统治需求。“三教同源”,旨在尊佛,佛为中心。这也是梁武帝为何一手“争地以战,杀人盈野”,另手又扮饰苦行僧(不仅屡屡借舍身集资造佛塔,且在位时长斋素食,一天只吃一顿菜羹粗粮)之缘由^②。故当梁武帝断言“道有九十六种,惟佛一道,是于正道,其余九十五种,名为邪道”,刘勰《灭惑论》也以佛教为正为真,其余则为邪为伪”(第27页),事态就变得对刘勰很不利。因为主流模式设定历史人物的哲学取向近唯物论为宜,《灭惑论》则分明是“在宇宙观上彻底宣扬佛教的唯心主义、神秘主义”(第27页)。这太矛盾。然这也是王元化展示其聪慧的时机。

王元化不否认《灭惑论》有“迎合上意”之嫌(第37页),然同时强调《灭惑论》的成文时间不可能与《文心雕龙》同期。故当王元化从《灭惑论》落款为“东莞刘记室勰”,考证出此文“写作年代就在刘勰任中军临川王萧宏记室时间之内”(第26页),他心中有数,刘勰仅有惊无险而已。王元化深谙主流辞典中颇有些词语,足可用来为刘勰作辩护。他说:“有些作家的思想发展过

程固然是在同一思想领域中的逐步深化和演进。而有些作家的思想发展过程却往往表现了前后期思想的巨大变化。他们或由保守而进步,或由进步而反动,或呈现了其他种种复杂错综的变化形态。在这类变化中,虽然也有脉络可寻,能够看到前后期思想之间的一定关系及其转变的逻辑连锁,但是我们不能因此就不去区别前期和后期思想的不同性质。刘勰的思想发展过程正属于后一种……”(第24页)看得出,前面一块论述全属铺垫,是为了他最想说的最后一句话。故书写至此,他即笔锋一转,主张以刘勰“于梁天监初进入仕途为分界线,划分作为前后两期。刘勰的前期思想本之儒家,后期思想则趋向玄佛并用。《文心雕龙》成于齐世,是前期作品”(第24页);“具有一定进步意义的思想成分”(第37页)。《灭惑论》则成于梁代,是后期作品,与《文心雕龙》相比,其“无论在思想立场或在某些具体问题上都存在原则分歧”,这更“充分证明两者不可能是同一时期写成的作品”(第37页)。简言之,《灭惑论》的惟上玄昧,当无损《文心雕龙》毫毛。

(三)进入刘勰“文学”观领域,王元化犹如回到自己的专业家园,游刃有余。他先将刘勰“文学”观这副硕大的骨架,一卸为二,一块叫“文学起源论”,一块叫“文学创作论”。王元化认为,《原道》篇所聚焦的刘勰文学起源论,是以汉儒宇宙构成论为根基,“照他看来,太极生两仪,两仪即天地,人与天地并生,同为三才。由于人为性灵所钟,是五行之秀,天地之心,所以由心产生了语言,由语言产生了文学。这就是他所说的‘人文之元,肇自太极’的具体内容”(第47页)。刘勰毕竟首先是对文学经验擅作诗性论述、对文学源流颇具史家视野的巨子,然一俟游离此行当,而去模拟玄学家遐想文学赖以起源的宇宙本原,其思维也就不能不因神秘而混沌。王元化不同意“把刘勰的宇宙观归定为唯物主义。因为他在什么是太极这个关键问题上并没有作出明确的规定,从而和古文学家明白断定太极就是元气的态度比较起来,可以说是表现了懦弱的退步”(第47页)。

王元化倾向于把刘勰文学起源论归结为客观唯心主义。因为他警觉,其文学起源论的核心概念是“心”,《原道》篇所以说“道沿圣以垂文,圣因文而明道”,无非是刘“把‘心’作为沟通道—圣—文的根本环节”,亦即“对‘心’这一概念作了荒诞的夸大”所致(第49页)。也因此,刘勰《征圣》篇末“赞”曰:“妙极生知,睿哲惟宰。”王元化释:“这句话的大意是说,圣人所以睿哲是因为圣人之心合于天地之心,而宇宙产生了充满智慧的圣人之心,实在有着极其神妙的道理”,这难免与《原道》篇所谓“道心惟微,神理设教”,同样神秘(第49页)。

然当王元化转向刘勰的文学创作论,人们将再次领略其思维的灵活,明明是在转弯子,却拐得那般自如且圆润。一方面,王元化不否认《物色》篇、《神思》篇、《比兴》篇、《养气》篇等所结集的刘勰创作论之精华,仍受制于其“客观唯心主义思想体系之内”,但“另一方面我们也必须注意过去一些优秀思想家的理论著作”,其“思想原则并不是永远贯穿并渗透在每个具体的论点里面。原理和原理的运用之间,体系和方法之间,形式和内容之间,可能存在某种不一致的情况”(第50页)。这在《文心雕龙》一案,便体现为:“刘勰在文学起源论中把‘心’作为文学的根本因素,但是他在创作中却时常提到‘心’和‘物’的交互作用。”(第51页)

例证诚然不缺,比如《神思》篇纲领是“思理为妙,神与物游”;又如《物色》篇更以“情以物牵,辞以情发”为主旨……其间皆嵌有一“物”字。这便让作者想起荀子《正名》篇所论述的“缘天官”说,要点有两:一是“目、耳、口、鼻、形体所摄取的外物映像必须有待于心的征知才能构成认识的内容”;二是“心的征知倘不通过目、耳、口、鼻、形体薄物(去接触客观世界)就无法发挥它的综合与分析、区别异同的作用”(第52页)。这颇契合王元化心中的唯物论认识论。

甚至更进一步,索性把刘勰“心物交融”说,说成“是倾向于对物色做出真实反映的现实主

义文艺理论”(第53页)。

王元化文章做到这儿,凭其直觉,刘勰“政审”过关,当无大碍。因为经王元化从立场、方法、观点诸方面的细深考核,拟可得如下鉴定:刘勰寒门出身,撰《文心雕龙》期间的思想取向,基本可归儒家古文学派,故虽有客观唯心之嫌,然绝无《灭惑论》时的反动神秘之罪;其创作论则不乏朴素唯物论乃至现实主义萌芽,尤当珍惜。

无须赘言,当王元化以其《创作论》“上篇”完成对刘勰的三维“政审”,究其质,也是为其“下篇”正式涉足刘勰创作论,无形中,签署了一页安全通行证。故曰“双赢”。

三

眼下再回答诱发困惑一的问题(二):《创作论》对刘勰的“八说释义”,为何每章体例皆呈“切片化”模式,非割成“正文”与“附录”若干片不可?这恐怕与作者的方法论探求有关。

王元化曾将其《创作论》方法归纳为“三个结合,即古今结合、中外结合、文史哲结合”^⑬,以期走出《文心雕龙》研究“以古证古”的困境^⑭。此当属作者于1983年,对其往年探索的一种追认性学理命名。在1961年(或1979年前),作者的始原性表述,更质朴、更直白地表明其方法新探之动机是:若“不以今天更发展了的文艺理论对它(按:即《文心雕龙》)进行剖析,从中探讨中外相通、带有最根本最普遍意义的艺术规律和艺术方法……那么不仅会削弱研究的现实意义,而且也不可能把《文心雕龙》创作论的内容实质真正揭示出来”(第69页)。作者1983年又用另句话来概述,就是:“用今天科学文艺理论之光去清理并照亮古代文艺理论中的暧昧朦胧的形式与内容。”^⑮

作者又说,为了让《文心雕龙》“去和后来更发展了的文艺理论进行比较和考辨”,“这种比较和考辨不可避免地包括了外国文艺理论在内”(第69页)。由此可见,王元化为了尝试其方法探求,不仅在学术思辨水平,并且在美学内涵水平,实已预设了如下“等级”:等级一为“更发展文论”,等级二为“较发展文论”,等级三为“欠发展文论”。王元化不讳言此“等级预设”之灵感源自马克思,因为后者的《〈政治经济学批判〉导言》确实说过:“人体解剖对猴体解剖是一把钥匙。低等动物身上表露的高等动物的征兆,反而只有在高等动物本身已经被认识之后才能理解。因此,资产阶级经济为古代经济提供了钥匙。”(第69页)^⑯

无须说,按此思路,《文心雕龙》是类似“低等动物”的解剖对象,无异于“欠发展文论”。那个“更发展文论”当属“高等动物”,它是“钥匙”,是最终衡量《文心雕龙》之价值取舍的准则或解剖刀。而两者之间的“较发展文论”,则是以歌德、黑格尔、别林斯基为符号的西方近代文论,它们在作者临床操刀时,将具参照功能。于是,那柄喻为“钥匙”的解剖刀,也就份量极沉。从《创作论》可以读出,这把“刀”不是别的,正是以《唯批》反映论为哲学指针,以“拉普公式”为美学坐标,以“日丹诺夫主义”为主流范本的左翼文论谱系。

(一)以《唯批》反映论为哲学指针——反映论作为列宁对唯物论认识论的俗称,是1908年撰《唯批》时,针对科学认知而言的。列宁生前从未说过要把反映论尊为左翼文艺学建构的“哲学指针”。

(二)以“拉普公式”为美学坐标——“拉普”是20年代下半期在前苏联崛起的“俄罗斯无产阶级作家联合会”的简称。“拉普”为了标榜其“无产阶级文学”,在写作方面应有与“无产阶级哲学”即辩证唯物主义相对应的“创作方法”,于是生硬地将现实主义设定为“唯物主义创作方法”,其中不无将反映论奉为“哲学指针”之意味。但这是“拉普”在1930年做的事^⑰,与列宁无涉

(列宁逝世于1924年)。

(三)以“日丹诺夫主义”为主流范本——“拉普”于1932年被解散,然其“拉普公式”却被日丹诺夫于1934年融入其著名的“政治立场→哲学方法→艺术方法”三维模式(即“正负三角形”)^⑧。此即后来通过莫斯科而盛行整个国际“共运”的“日丹诺夫主义”。

也正是在此意义上,王元化的屯溪演讲极为重要。因为这是当代中国思想史上,第一个说清了“将古希腊以来的哲学史当作唯物、唯心‘两条路线的斗争史’即‘把政治上的概念硬套在哲学上是不妥的’,也不符马、恩经典,因为‘这一点马克思、恩格斯并没有说过。恩格斯只是说了哲学上的基本问题是存在和意识哪个是第一性的问题’”^⑨。同理,列宁生前也从未把反映论当作左翼文艺学的哲学基础。这全是“拉普”及日丹诺夫造的孽,却又打着权威的主流旗号。

然王元化在1961年仍是把如上左翼文论,奉为“更发展理论”的。

当思考重新回到《创作论》的精神起点,乍看是白白兜了一圈,其实是对其“三结合”方法论之学术所指,做到了“水停以鉴,洞若观火”。现在可辨得很清:在《创作论》语境,所谓“古今结合”,“古”指《文心雕龙》,“今”指左翼文论;所谓“中外结合”,“中”指刘勰为符号的中国古代文论,“外”指歌德、黑格尔、别林斯基为符号的西方近代文论;“文史哲结合”,就《文心雕龙》学案而言,“文”首指其创作论所内蕴的“艺术规律和艺术方法”,“史”则指它从“封建社会”带来的“时代和阶级局限”(第69页),而“哲”更指“任何文艺思潮都有它的哲学基础”,“由于从事文艺理论工作的人,不在哲学基础上从美学角度去分析文艺现象,以至不能触及这些现象的根底”,“我们在阐述文学史的问题时,更很少从哲学方面去揭示它的思想根基”^⑩。《创作论》当想对此有大作为。

注意,最后一段指涉“我们”的话,是王元化于1983年写的。这就无形中呼应了作者在屯溪演讲中的两个“我们”。这无疑表明,这一“我们”不仅确实包括撰《创作论》的“我”,而且,“我”在1961至1983年间,也确实按左翼文论谱系,在衡量刘勰创作论的美学价值时,首先要审核其“哲学基础”。

笔者想说,下篇各章体例所以呈“切片化”,根子之一,是因刻意审查其“哲学基础”所致。

作者的初衷当是为刘勰好。他是想确证刘勰创作论蕴有朴素唯物论的“胚胎或萌芽”。然当这些“胚胎或萌芽”,在刘勰那儿,又与另些所谓“已成死灰”的“封建思想杂质”(第69—70页),血肉粘连成整体时,作者就不能不动刀子解剖了。作者将其称为“必要的清醒和批判”(第70页)。这就使下篇各章体例有了“正文”与“附录”之别,其分工为:“把正文所侧重的清理理解作经过了批判的清醒,把附录所侧重的批判理解作经过了清醒的批判。”(第70页)若诉诸形象,亦可谓:“正文”是“割肉取证”,“附录”是“切片化验”。

四

“割肉取证”并非戏言,那是对下篇各章“正文释义”体例的生动写照。这里我们将以《神思第二十六章》与“杼轴献功”说之关系为例,让事实来讲话。

自范注始,学界对《神思》篇在《文心雕龙》的重要地位已有共识。《文心雕龙》计五十章,上篇二十五章含总论(五章)及分述各式文体(二十章),下篇二十五章“商榷文术”即刘勰创作论,《神思》篇为“提挈纲维之言”^⑪,亦即创作论之总纲。周振甫言,《神思》篇所涉及的论题实已涵盖《情采》、《通变》、《物色》、《声律》、《比兴》、《养气》诸章^⑫。若真要承诺“根柢无易其固”(熊十力语,第68页),当对《神思》做框架性思维还原,则原著至少有十个逻辑层次,令人沉吟不

已。这十层次如下：

层次一 释“神思”及其为何“神”。若将“神思”之“神”，首先读作“神”经中枢机制（陆机“中区”、刘勰“枢机”近之），这“神思”之“思”，便是中枢之心理机能，周振甫释为“心思”，甚恰。“心思”可涵盖“艺术想象”，又不囿于“艺术想象”^{②③}。理由是，刘勰虽身居魏晋“文的自觉”年代，然“文学”作为迥异于其他艺术门类的“文句造型艺术”（狭义），还未从广义“文术”背景中剥离，故刘勰创作论，与其说是文学创作论，不如说是文类写作论^{②④}。于是，释“神思”为“心思”，更符合刘勰本意。

“艺术想象”大多以虚构性造型为旨归，“心思”则未必，它含虚构，亦可不虚构。《神思》开篇云“形在江海之上，心存魏阙之下”，便无涉虚构，对一个想做官的文人侠士而言，“江海”与“魏阙”并非虚构，而是他置身其间的真实处境暨真切心境。但又“不限于身观”^{②⑤}，否则，其“心思”便无计越出当下时空。此即“神思”为何“神”之底蕴。此“神”属形容词。

将此“不限于身观”的“心思”植入写作，便转为“文思”之远。但无论吟咏吐“珠玉之声”，还是眉前卷“风云之色”，神思至此，已臻“思理之致”，亦即灵感妙境，然仍具两重性：它既指涉虚构，亦指非虚构。

层次二 释“神—心—言”之关系。若引入弗洛伊德“深蕴心理学”，将人类心理结构视为由“本我—自我—超我”构成，且大体对应于“无意识—潜意识—意识”模型，那么，刘勰“神—心—言”之关系，也就不难被解码。前文曾释“神”为神经中枢机制，它作为不能被“自我”或“心”所彻底知解，却又可局部觉知的“本我”，当属“无意识”，由此可推，“心”或“自我”作为表征主体存在的觉知—知解力，也就常处于“潜意识”状态，何以证明心理已达到自觉“意识”高度呢？其标志是，主体对其领悟的内心活动或信息，能用公共性言语传递出来，而让他者分享。亦即刘勰之“言”，不仅指主体征兆其自我领悟的那个“悄悄话”（近乎内心默读），亦是指可进入大众信息传播的“普通话”。这也就是“超我”了。

明乎此，再看“神与物游”、“物沿耳目”中的两个“物”字，也就不宜一概训为物质性“外境”^{②⑥}。首先，“物与神游”现象，既然发生在“思理为妙”的灵感情境，则此“物”也就不具“外境”的物质性。因为它不是你身边业已斟满的夜光杯，既美得养眼，又手感温润，更可解馋。它只具心理性或审美性。若它是在你脑海浮现的友邻的脸，此即“表象”，是你社交活动留下的记忆痕迹，不具虚构性。若它是你想象—虚构、有待外射的艺术造型，此即康德所说的审美“意象”。两者皆不具物质性。

其次是“物沿耳目”。若设定此“目”（“耳”亦同理）为生理器官，那么，此“物”，便是因光电效应，而倒悬在视网膜上的外在物象的映像，它兼具对象性与心理性，却不具物理性或化学性，否则，它不能转为可被生理电脉冲传递的心理性信息，输送到视觉中枢，一起被你确认自己已睹外物。由此可叹，“物沿耳目”拈一“沿”字，实在精妙，精妙得像“画龙点睛”，近乎在5世纪末便一字预言了人类在20世纪中叶才获得的视觉心理学与脑科学的尖端发现。

至于“辞令管其枢机”，也就不难讲。“辞令”即“言”。当你能用词语清晰地写出你最想说，却又幽闭得很深的话（所谓“物无隐貌”），这就表明你有足够的智商，在灵敏地回应深层心灵的馈赠。这种让意志性自我觉知力，与非意志性激情创意之间无所阻隔的双向互动，在刘勰那儿，叫“枢机方通”，在马斯洛那儿，则叫最值得你期盼且珍惜的精神生命高潮。写作最怕的是“神有遁心”。这就是说，那个默默酝酿且策动灵感妙境的神经中枢，仿佛幽幽地躲到心智之光照不到的角落去了。这用刘勰的话，是“关键将塞”，这用陆机的话，则是“词不称物，文不逮意”^{②⑦}。

层次三 释“贵在虚静”。这是刘勰应对“神有遁心”的良方。那个有能耐编导灵感的神经中

枢,不是躲着你吗?你可得检点自己的心房,是否塞多了世务俗趣,以致灵感女神不屑与你幽会?这用布洛的话说,便是“心理距离”,即只有在精神上与鄙俗杂念拉开距离,你才可能亲近审美情境。这与刘勰的“陶钧文思,贵在虚静”如出一辙。“虚”,即清心淡泊,非功利,忌躁动,不东张西望,不以纷华而自扰。“静”,即宁静致远,日常生存如此,心智便可由静而入深,即沉潜往复于脑海。觊觎荣禄的肉眼恍惚了,洞察人性底蕴的心眼转而尖锐。

乍看这不过是“驳文首术”或写作策略,然细想,亦有涉价值活法,乃至人格净化。故刘勰又说,此须“疏瀹五脏,澡雪精神”。其操作流程是:“积学以储宝,酌理以富才,研阅以穷照,驯致以绎辞。”嗣后你便真可能有“玄解之宰”与“独照之匠”,即不仅能“神通事物奥秘”,对艺术更有“独特感受”(周振甫释)^③。

层次四,释“思一意一言”之关系。刘勰曾言说“神一心一言”之关系,为何此处再提“思一意一言”之关系?症结在于:“心”、“意”有别。若“心”泛指主体的自我觉知力暨知解力,那么,“意”特指驱动作者执笔赋形的创意乃至审美意象。这又几乎与克罗齐想到一块儿去了。克罗齐的“直觉”说,便主张诗人在将意象诉诸笔墨前,已在心里看见了它。但被“心眼”所注视的意象,在被词语、声律定型前,它仍在诗人觉知水平线上下浮沉或飘忽,宛如不系之舟,行无定踪。写作就是要让风樯侧畔,锚于泊位。此亦即刘勰的“规矩虚位,刻镂无形”。

这便表征,“思一意一言”作为写作三维,虽全萌动于作者内心,然此三者在心理学水平仍迥然异质,其关系亦可“密则无际,疏则千里”。往往有这样的事:“登山则情满于山,观海则意溢于海,我才之多少,将与风云而并驱矣”,然“暨乎篇成,半折心始”。即实际写出来的东西,只及初衷的一半。此真可谓“意翻空而易奇,言征实而难巧也”。

层次五,释“秉心养术”。此说是从生理机制角度,来确保写作心境“贵在虚静”。《养气第四十二章》有详述。层次六,释“禀才迟速异分”。它用西汉至魏晋文苑名流的各式写作习性来演示。层次七,释“学浅才疏”难“成器”。层次八,释“杼轴献功”。层次九,释“思表纤旨”有难言之“微”。层次十,“赞曰”,为《神思》结语。

为了认清王元化的治学路径,亟需铺陈整张学术地图。不难见出,刘勰论述“神思”的平面路线图,有序串联着十个点,这就是从层次一到层次十。故当作者将“神思”这个面归结为“艺术想象”一条线,又将“艺术想象”这条线收缩为“杼轴献功”一个点,说得俏皮些,则近乎医学化验式的“割肉取证”。动机当在认证《神思》篇有朴素唯物论的“胚胎或萌芽”。

作者将功夫全用在有涉“杼轴”的“麻—布”关系上。他设定,刘勰“杼轴献功”说,“是把重点放在想象和现实的关系上面”。“照刘勰看来,‘布’是由‘麻’纺绩而成的,两者质地相若,都具有同样的自然物质成分(纤维组织不变),从这方面来看,‘布’并不贵于‘麻’,但经过纺绩加工以后,就变成了‘焕然乃珍’的成品了。没有‘麻’,纺不出‘布’,没有现实素材,就失去了想象活动的依据。就这一点来说,想象与现实的关系,正犹如‘布之于麻’的关系一样。”(第96页)若将这段“释义”纳入反映论框架,把“麻—布”所隐喻的“现实—想象”关系,转换为“物质—精神”关系,则谁都懂了,这是王元化在使劲地为刘勰作“物质第一性、精神第二性”之哲学辩护。

然强扭的瓜不甜。无论兼及《神思》全篇,还是斟酌“杼轴”上下文,刘勰的“麻—布”关系,既不是“素材—题材”或“现实—想象”关系,更不是“物质—精神”即“物—心”关系,而是纯粹的“意—言”关系。这关系不涉“认知哲学”,倒接近“表现美学”。郑板桥曾言著名“三竹”：“眼中之竹”、“胸中之竹”和“手中之竹”^④。这恰巧对应于波普尔“三个世界”学说。若“眼中之竹”为世界一,“胸中之竹”为世界二,则“手中之竹”为世界三。显然,“物—心”关系指涉“眼中之竹—胸中之竹”,即世界一与世界二的关系;“意—言”关系则指涉“胸中之竹—手中之竹”,即世界二

与世界三的关系。可以说,大凡熟读《神思》者,应读出其重点乃在“意一言”关系。

黄侃早在上世纪初(约1914年)便认准了这一点。所谓“杼轴献功,此言文贵修饰润色”^③,这就对了。在黄侃看来,这个“杼轴”并非王元化所释的,是“表示文学的想象”、“经营组织”、“指作家的构思活动”(第97页),倒是指对已虚构生成的审美意象的书面传达。这又宛如郑板桥已敏感“胸中勃勃遂有画意”^④,眼下是看你笔墨能否到位了。何谓“意在笔先”^⑤?这就是。郑板桥的“意一笔”关系,即刘勰“意一言”关系的美术版。

循此“意一言”视角,再咀嚼刘勰“拙辞或孕育巧义,庸事或萌于新意”,也就顺理成章。这儿,“拙辞”、“庸事”当指“言”,“巧义”、“新意”则指“意”。而“拙辞”所以愧对“巧义”,“庸事”所以不及“新意”,根子乃在主体“临篇缀虑”时“有二患:理郁者苦贫,词溺者伤乱”。这就导致“有时命意很巧,但写下来的词句笨拙得很;有时用意很新,但写出来的文字平庸无奇。这是由于未经锤炼之过”^⑥。这就要十分重视主体的才情学养,犹如“视布于麻,虽云未贵,杼轴献功,焕然乃珍”。赵仲邑又将其译为:“拿麻布与麻相比,从质地来说都是一样,只是由于经过了机杼的加工,献出了劳绩,才会文采焕发,成为珍宝。”^⑦甚精当晓畅。

很明显,刘勰以“麻—布”比拟“意一言”,其“麻在布先”,即郑板桥的“意在笔先”。王元化视“麻—布”为“物一心”之喻,于是刘勰的“拙辞”、“庸事”,就不再是作为锤炼不足的败笔之代称,却转为尚未加工、意谓现实化身的素材了^⑧。其所谓“作家在作品中所写的仍旧是生活中常见的‘拙辞’,仍旧是生活中常见的‘庸事’”(第98页),便是例证。结果,创作的秘诀,也就顺势被他归结为一对问号:“怎样才能使看来并不华丽的‘拙辞’孕含着意味深长的‘巧义’呢?怎样才能使大家都熟悉的‘庸事’萌生出人所未见的‘新意’呢?”(第98页)这就与刘勰走岔道了。

再次借用波普尔“三个世界”,以期把刘勰与王元化的差距看明白。这就是说,“麻”在刘勰那儿,是指“意”、“意象”,它已被虚构成象,正有待诉诸笔墨,属世界二;而刘勰的“布”,则指可供他者目睹的作品,它可以是“焕然乃珍”的杰作,亦可以是拙庸之笔,属世界三。然在王元化眼中,“麻”是尚未加工的素材,是日常生活中的“拙辞”和“庸事”,且常将它视同“物”,属世界一;而王元化的“布”,则既指在脑海流转的想象,又指已杀青的文稿,通称“心”、“精神”,大抵不作世界二与世界三之区分。如此,刘勰眼中作为世界三、作为“布”的“拙辞”、“庸事”,到了王元化那儿,便蜕化为世界一,变成“麻”了。相反,“麻”在刘勰那儿,本作为“意象”,属世界二,映入王元化的法眼,却又转为织“布”的原料、素材,是王元化眼中的世界一。这就乱套了。

这般看来,王元化所承诺的“根柢无易其固”,是打折扣的。至少在《神思》“释义”一案,折扣不小。此折扣,既有涉“量”,也有涉“质”。就“量”而言,《神思》本具十个逻辑层次,“释义”专攻“杼轴献功”一说,未及其余。王元化1986年曾有“削足适履”一语。意谓为了“取证”刘勰有唯物论因素,即“适”反映论之“履”,当年学界曾对刘勰颇多删削。然事实似更惊人。当《神思》释义被无谓地砍去十分之九,仅剩十分之一,这便酷似一成人“天足”被削成了一枚小脚趾,已非“阙漏可能是不免的”(第68页)所能圆说。并且,就“质”而言,为了将残存的脚趾塞进唯物论小鞋,也颇不易,也是扭曲了刘勰有涉“杼轴”的“麻—布”关系本义,才就范的。

为了“取证”刘勰倾向唯物论而“削足适履”,此类事不仅发生在《神思》头上。可以说,凡是被圈进“八说释义”范围的刘勰文论,无一幸免。碍于篇幅,就此打住。

五

“割肉取证”式的“正文释义”,作者又名之为“经过了批判的清理”。此“批判”有二义:“思

辨剖析”与“价值取舍”。其尺度仍是反映论。大凡含有朴素唯物论颗粒,或经误读、曲解,而与左翼文论相契者,便被宣示为“带有最根本最普遍意义”的“实质”,具“现实意义”;反之,要么“非实质”,要么“反实质”,没有“现实意义”。这在体例上,显现为:“实质”优先作“正文释义”,“非实质”及“反实质”则入“附录”。故作者又称,“附录”是“经过了清理的批判”。比如作者释《神思》时,“附录”便有四例,依次为:《[附录一]刘勰想象论的局限性》;《[附录二]‘志气’和‘辞令’在想象中的作用》;《[附录三]玄学言意之辨撮要》;《[附录四]刘勰的虚静说》。这又酷似把一块已被“释义”的肉,再剖成四份薄片,去送化验。从标题不难觉察,附录一所针对的刘勰想象论,大概颇多与反映论相悖的所谓“糟粕”(第102页),故要明示其“局限性”,属“反实质”,反“现实意义”,而附录二、附录三、附录四所论及的刘勰诸项,虽未见与反映论相悖,然一时亦难被左翼文论兼容,故属“非实质”,也没“现实意义”。

以反映论为显微镜的“切片化验”,还颇明察秋毫,严格把关,谨防“反实质”的古老病毒从刘勰典籍溢出,殃及当代。在作者看来,刘勰想象论“病灶”有两:一、夸大了艺术想象“不受身观局限”之特性,“所谓‘寂然凝虑,思接千载,悄然动容,视通万里’,实际上和陆机所说的‘观古今于须臾,抚四海于一瞬’,并没有什么两样。按照这种漫无边际的夸大说法,好像想象只是作家得天独厚的禀赋,完全听从主观意志的指挥,可以突破时空的一切阻阂,无往而不达”,这就不免导向“主观唯心主义”(第101—102页)。二、《神思》末尾用“伊挚不能言鼎,轮扁不能语斤”来隐喻“行文微妙处”,无异于将“一切归之于‘不可知’”之神秘论,这是“封建社会手工业行会制度形成的那种落后而狭隘的非科学观点”(第102页)。

事隔卅年,重阅此“化验报告”,不能不说,稍逊雅正。一、刘勰那才气横溢的“十六字令”,本是对灵感情境(想象极致)的诗性描述,如此语境,当无须赘言想象材料源自何方。二、刘勰用“伊挚不能言鼎”来借喻“行文微妙处”,更见其巨子睿智。即使在自然科学与实验心理学高度演进的今天,人对自我心灵的理性知解仍颇有限,更毋庸说对艺术创造密码的全盘破译了。这就亟需坦诚如伊尹,虽荣任御膳掌勺,以味悦君,却仍能因“鼎中之变,精妙微纤”,故说不清,不如不说,“口弗能言,去弗能喻”^⑤。好在作者遂转明智,承认:“由于今天对于思维活动,特别是对于艺术思维的心理活动的规律还没有完全揭示出来,因而对于这些现象一时还难以做出完善的说明,但这只有今后逐步深入的探讨才能得到解决。”(第227页)虽然,艺术想象能否被视作“思维”或“形象思维”,尚待澄清^⑥。

还有一类属“非本质”,例如《[附录四]刘勰的虚静说》。粗看不免生疑:本来,很容易让人将它与老子“虚无出世的消极思想”相连(第113页),然作者这次却作“同情地理解”,能实事求是地把刘勰的“虚静作为一种陶钧文思的积极手段,认为这是构思之前的必要准备,以便借此使思想感情更为充沛起来”(第114页)。缘由何在?是在作者读出了刘勰“别有所本”,此本即荀子《解蔽》篇提出的“虚一而静”(第114页)。

有人会问:为何与荀子接轨,刘勰虚静说便可一举豁免主观唯心论之嫌呢?关键在于,荀子是中国哲学史上公认的唯物主义思想家。冯友兰便称荀子是“儒家的现实主义派”^⑦。范文澜则更推崇荀子“《天论篇》应是诸子书中最有积极意义的也是唯物论思想最显著的一篇重要著作”^⑧。因为荀子是战国时的大思想家暨唯物论者,故挨近荀子的思路,刘勰虚静说也就沾光。但此类近乎“内心自治”的心灵现象学描述,在坚守反映论立场(“物质—现实第一”)的左翼文论看来,依旧不顺眼。故曰“非本质”。

以反映论为标尺,刘勰创作论被划为“本质”、“非本质”、“反本质”三类。其中,能被左翼文论相中、兼容(若不硬拗)的“本质”内容实在很少,除了贴几张“唯物论”标签,其美学含金量不

高。相反,被左翼文论所婉拒或排斥的“非本质”、“反本质”内容,则不仅比重大,美学潜质亦佳。这用一句古话形容,近乎“玩其碨砾,未窥玉渊”。这是导致王元化一书体例呈“切片化”模式的根子所在。

- ① “八说释义”之序,见王元化《文心雕龙创作论》(上海古籍出版社1979年版)目次,第1—2页。与刘勰原典目次大异。缘由可参见拙文《反映论与〈文心雕龙创作论〉——对王元化的“照着说”与“接着说”》,载《南方文坛》2010年第3期。
- ② 四个“附录”依次见《文心雕龙创作论》,第100—103、104—107、108—112、113—116页。
- ③④ 王元化《文心雕龙讲疏·新版前言》,广西师范大学出版社2004年版,第3页,第3页。
- ⑤①⑨ 王元化《关于当前文学研究中的两个问题——在中国〈文心雕龙〉学会第二次年会上的讲话》,载《安徽师范大学学报》1986年第3期。
- ⑥ 见王元化《思辨随笔》(上海文艺出版社1994年版)第113—115页。文末注写作日期“1984”,应改为“1986”。新版王元化《思辨录》(上海古籍出版社2004年版)第229页,于《哲学史上的一种提法》文末注写作日期“1984”,亦宜改正。
- ⑦ 《王元化集》卷九,湖北教育出版社2007年版,第480页。
- ⑧ 分别见《王元化集》卷八,湖北教育出版社2007年版,第97、161、346—347页;《王元化集》卷九,第186、344、480—482页。
- ⑨ 王元化《我的三次反思》,《王元化集》卷一,湖北教育出版社2007年版,第10页。
- ⑩ 王元化2008年1月18至19日于沪上瑞金医院第九病舍与林毓生的对话(此对话实录,已经作者2008年4月29日编辑过。作者2008年5月9日逝世)。
- ⑪ 《王元化集》卷八,第347页。
- ⑫ 范文澜《中国通史》第二册,人民出版社1978年版,第478—482页。
- ⑬ 王元化《文心雕龙创作论·第二版跋》,《文心雕龙讲疏》,第320页。王元化还曾把此方法称作“综合研究法”(参见王元化《文学沉思录》,上海文艺出版社1983年版,第55—61页)。
- ⑭⑮⑯ 王元化《文心雕龙创作论·第二版跋》,《文心雕龙讲疏》,第323页,第323页,第321页。
- ⑰ 王元化1983年曾对“人体解剖是猴体解剖的一把钥匙”一语,阐释如下:“即通过成熟形态的剖析,以之为借鉴,进而去探讨尚未获得充分发展的萌芽与胚胎。”又说,这宛如“我国具有古老传统并积累了丰富临床经验的针灸”,与“现代科学(包括神经生理学、心理学、生物化学等)”之关系,若能借后者“在机制研究方面去进行探讨,就可以把一直搞不清楚的道理解释明白,从而取得研究上的飞跃”(《文心雕龙讲疏》,第323页)。
- ⑱ 参见舍舒科夫《苏联二十年文学斗争史实》,冯玉律译,上海译文出版社1994年版,第210页。
- ⑲ 日丹诺夫《在第一次全苏作家代表大会上的演讲》,戈宝权译,《日丹诺夫论文学与艺术》,人民文学出版社1959年版,第3—12页。
- ⑳ 范文澜注《文心雕龙注》下卷,人民文学出版社1958年版,第495页。
- ㉑㉒ 周振甫注《文心雕龙注》,人民文学出版社1981年版,第302—303页,第298页。
- ㉓ 王元化释“神思”为“艺术想象”(第95页)。
- ㉔ 《神思》篇提及的张衡《二京赋》、左思《三都赋》等可归入文学,然同时提及的王充《论衡》、刘安《离骚赋》(阐发《离骚》大意)等,则不归文学。
- ㉕㉖㉗ 黄侃《文心雕龙札记》,中华书局2006年版,第114页,第114页,第116页。
- ㉘ 张少康集释《文赋集释》,上海古籍出版社1984年版,第1页。
- ㉙㉚㉛ 《郑板桥集》,上海古籍出版社1979年版,第154页,第154页,第154页。
- ㉜㉝ 赵仲邑译注《文心雕龙译注》,漓江出版社1982年版,第251页,第251页。
- ㉞ 左翼文论惯于将“素材”界定为社会生活事实。
- ㉟ 《吕氏春秋·本味》,见范文澜注《文心雕龙注》下卷,第504页。
- ㊱ 参见拙文《论〈西方美学史〉的“洋为中用”》,载《文艺研究》2010年第5期。
- ㊲ 冯友兰《中国哲学简史》,北京大学出版社1996年版,第124页。
- ㊳ 范文澜《中国通史》第一册,人民出版社1978年版,第252—253页。

(作者单位 上海交通大学人文学院)

责任编辑 张颖