

“物感”说与陈世骧“抒情传统”论反思

李自雄

摘要: 陈世骧“抒情传统”论从西方浪漫主义的文学抒情观出发,对中国文学传统做出自我个体的内心自白与倾诉的言说与解读。西方浪漫主义的文学抒情观以其主体性哲学为基础,认为情感的表达与抒发并不缘于心物感应的自然触发,而是主体的自我表现,这与建立在中国传统气类感应哲学基础之上的“物感”说有本质不同。陈世骧“抒情传统”论对中国文学传统做出的言说与解读实际上是一种西方理论话语的预设及推演,造成对中国文学“感物兴发”的情感表达特点及传统的误解与误读,并有违中国文学史事实。这使其学说缺乏文学史实的有力支撑,而最终走向自身理论的瓦解。中国文学传统研究应该基于对中国传统话语体系及文学史事实的准确理解和深刻把握,而不是仅仅从某种先在预设的西方理论话语做出推演,这是陈世骧“抒情传统”论及其“汉学主义”理论范式的问题与误区所在。联系中国传统的“物感”说,反思与检视陈世骧“抒情传统”论的问题得失,有助于我们深化对中国文学传统的正确理解与认识。

关键词: “物感”说;陈世骧;“抒情传统”论;汉学主义;中国文学传统

中图分类号: I206 **文献标识码:** A **文章编号:** 1003-0751(2023)04-0142-09

关于中国文学传统的研究,目前比较有代表性的一种观点是由旅美华人学者陈世骧首先提出的“抒情传统”论^①。王德威指出,陈世骧抛出的“抒情传统”论“为中国文学研究提出了典范性的议题”^[1]。正是在这一“典范性的议题”之下,其说经由高友工、蔡英俊、吕正惠等人的不断阐发与推扬,在海内外的中国文学研究领域产生广泛影响。尽管学界对陈世骧提出的“抒情传统”论已多有反思^②,但究竟应该如何理解与认识陈世骧的“抒情传统”论,或者说,陈世骧的“抒情传统”论到底是一种什么意义上的“抒情”及“抒情传统”,其是否符合中国文学传统的真实状况,这些问题显然有待进一步追问、探究与反思。为此,笔者联系中国传统的“物感”说进行考察和分析,以期辨谬抉误并深化该问题的研究。

一、陈世骧“抒情传统”论的言说与解读

中国文学有着悠久的历史,有其自身的情感表达特点及传统。为了更清楚地说明问题,我们先看陈世骧的“抒情传统”论怎样对中国文学传统进行言说与解读,然后再有针对性地分析其症结所在。

从陈世骧的表述来看,其讨论的范围十分明确,即限定于中国抒情传统。在他看来,这种远东最为古老的抒情传统,不仅在中国,而且在其周边的远东国家的文学传统中也有非常典型的体现,并对远东其他文学及其传统形成重要影响。因此,这一古老的中国抒情传统对于远东其他文学来说,就如同希腊传统之于欧洲其他文学,无论是在创作实绩上的

收稿日期:2022-12-18

基金项目:国家社会科学基金项目“新时代文学理论创新发展的中国问题研究”(22BZW002)。

作者简介:李自雄,男,江西师范大学文学院教授、博士生导师,江西省“双千计划”人文社科创新领军人才(江西南昌330022)。

表现,还是在批评理念方面的呈现,都具有开创性的意义,代表了东方文学的特色。也由此,中国文学的荣耀别有所在,而这一抒情传统亦可在文学创作活动以至批评的经典著述中得到证明^[2]。

下面我们就来看看陈世骧是如何证明的。陈世骧上溯《诗经》指出,在中国文学发展历史上,“备受称颂的《诗经》”作为“个人化语调充盈其间”的“歌之言”,标志着中国抒情传统的源头,而接着是“动人心魄的《楚辞》”,就其代表篇章《离骚》来看,在“通篇近四百行的诗句”中,如果套用当代人们往往对抒情诗的讨论,也就是乔伊斯给出的并为人广泛引用的抒情诗定义——“艺术家以与自我直接关涉的方式呈示意象”,《楚辞》的其他篇章,诸如祭歌、颂诗、葬歌、悼辞,或者其他韵文都是“主观”“激情”地抒发“一己”之情感,或“渴求”,或“控诉”,或“呐喊”,都是这样的一种抒情^[2]。由此,陈世骧将形式结构上的言辞乐章以及内容或意向上的主体性和自抒胸臆,作为其所谓抒情传统的基本要素,确定了中国文学的“主要航道”,并不断发展与扩张,认为汉代的两大类文学乐府与赋,都是对这一抒情传统的延续并发扬。其中,乐府作为《诗经》一脉的回归,进一步扩大了这古老的抒情回响,而赋也是继承《楚辞》而来,其所显露的抒情精神的优点,也更加符合拉塞尔斯·阿博克罗姆比所谓的“抒情诗要义”,即“透过语言中悦耳和令人振奋的音乐性,把要说的话有力地送进我们的心坎里”,由此,乐府与赋拓宽并加深了这一主导而主流的抒情传统;这种情况贯穿六朝、唐代,甚而更久远,及至后来的所谓元曲、明传奇、清昆曲,都是由数以百计精妙的抒情诗堆成的作品,是为一种以主体性与情感上的自抒胸臆为标志的抒情传统^[2]。

从以上陈世骧的论述,我们不难发现,其对中国文学传统做出了一种自我个体的言说与解读。陈世骧对“抒情传统”论的首揭与阐述,最初是以英文发表的,上述其援引的詹姆斯·乔伊斯(James Joyce)、拉塞尔斯·阿博克罗姆比(Lascelles Abercrombie),还有下文要提到的约翰·德灵克窝特(John Drinkwater)的话,亦都可见于堪称代表当时西方诗学研究观点的《诗与诗学百科全书》(1965)^[3]。而据该书,陈世骧所谓“抒情”的相关英文词汇“lyric”“lyrical”“lyricism”,是从古希腊七弦竖琴(lyre)一词演变而来,原义为七弦竖琴伴唱的短歌,其特定含义的形成,也经过了一个历史过程。正如陈世骧所言,关于“抒情”的评价,在欧洲的“渐渐提高”,是始于中

世纪,然后在文艺复兴得到进一步发展,直到浪漫主义更赋予它最高的品位^[2]。正是在此意义上,“西方定义下的‘抒情’”是与浪漫主义相联系的一个概念,其作为“浪漫主义的表征”而“赋予了个人感性表达的能量”,从而“形成一个有情的自我”,并“每每在个人、主体、自我等意义上做文章”^[4]。

这种西方浪漫主义的文学抒情观建立在主体性哲学基础之上,康德的主体性哲学对德国早期的“耶拿浪漫派”的主要理论家弗·施勒格尔产生了重要影响。众所周知,施勒格尔兄弟对“耶拿浪漫派”的形成发挥了举足轻重的作用,奥·施勒格尔(人称大施勒格尔)是其组织者,而弗·施勒格尔(人称小施勒格尔)作为重要的理论先驱,其浪漫主义诗学,正如程伟所指出的,尽管可以看出语文学以及刚刚兴起的历史比较语言学(包括其兄)的影响,但更为重要的影响却是康德的主体性哲学思想,否则就根本无从谈起。有法国浪漫主义“产婆”之称的史达尔夫人^[5],也通过《论文学》与《德意志论》等著述把康德思想及其影响下的浪漫主义思潮介绍至法国^[6]133-144。

英国浪漫主义的重要代表柯勒律治亦曾专门到德国学习康德哲学,他指出康德的著作对于自身及其“理解力”而言,“比任何其他作品”都能更加起到“激励和训导”的作用^[7]121,并在《文学传记》中自叙心曲:“如果在当下这一作品(《文学传记》),或在我未来的任何作品中,找的与我这位德国前辈(康德)相似或一致的学说论述,即便我的作品发布于当代,也请将功劳全部归于他。”^[7]125由此足见柯勒律治对康德思想的服膺,也可看出康德思想对他的影响。康德的主体性哲学是通过对人的主体性的张扬来构建其理论大厦,这种主体性的张扬即是对人的主体心灵的推崇。正是在此意义上,柯勒律治认为,诗的“全部素材”来自人的主体心灵,而其“全部产品”也是为这种主体心灵而生产^[8],标举的是主体心灵及个体情感的自我表达——这样一种抒情的含义,并与前述詹姆斯·乔伊斯(James Joyce)、拉塞尔斯·阿博克罗姆比(Lascelles Abercrombie)等人的观点亦堪和鸣。正是在这个层面上,陈世骧指出,“在我们这个世纪,英国诗人兼评论家约翰·德灵克窝特(John Drinkwater)可以宣称”——直抒胸臆的抒情诗及其情感表达实为“‘纯’诗质活力的产物”,“抒情诗和诗是同义词”,显然也是就上述柯勒律治所谓诗及其抒情含义而言的。他进而指出,如果我们同意,并补充上柯勒律治的浪漫主义观

点——所有成功的文学创作,不管是散体还是韵文,都可算是诗,那么我们就可以回到古代中国或者说泛东方的立场,即从“精纯”之意义看,所有文学传统都是抒情传统^[2]。

陈世骧“抒情传统”论显然是从一种西方浪漫主义的文学抒情观,对中国文学传统做出了自我个体的内心自白与倾诉的言说与解读。浪漫主义的文学抒情观,强调主体自我内在情感的自由表达。这在西方浪漫主义论者那里,是颇为一致的观点。如与柯勒律治同为英国浪漫主义运动代表人物的华兹华斯认为,诗应从自我的“内心”去找寻,“全部裸露我自己的心”^{[6]3}。因此,判断一切好诗,最重要的一点,即在于“强烈感情的自然流露”^{[9]43}。而作为法国浪漫主义运动的重要推动者,达尔夫人也认为,只有“人心”及其“内部活动”,是“惟一”能“引起惊讶”并“激起强烈感受”的东西^{[9]32},诗是个体“被监禁”在“灵魂中的感情”的自我“解放”与“英勇的神游”^{[6]137}。法国著名作家、浪漫主义运动的代表人物雨果亦指出,诗就是诗人主体的“强烈的情感”具有“表现力”的“传达”,除此之外,“诗就几乎不存在了”^[10]。这些说法尽管表述各异,但基本观点大体相似,即主张自我个体内在情感的自由表达与抒发。从这样一种西方浪漫主义的文学抒情观出发,我们便不难理解陈世骧“抒情传统”论的“抒情”所指及其对中国文学传统做出自我个体的内心自白与倾诉的言说与解读了。

二、“物感”说及陈世骧“抒情传统”论的误读

由我们前文的分析可知,陈世骧“抒情传统”论基于一种西方浪漫主义的文学抒情观,对中国文学传统做出了自我个体的内心自白与倾诉的言说与解读,但这种理论言说与解读,显然并不能等同于文学传统的真实状况,那么,中国文学传统的真实状况又是如何呢?接下来我们从中国传统的“物感”说做出考察与甄别。

中国传统的“物感”说是建立在气类感应哲学基础之上的。《周易·系辞上》云:“精气为物,游魂为变”。王弼注:“精气烟煴(亦作氤氲),聚而成物,聚极则散,而游魂为变也。游魂言其游散也。”孔颖达疏:“云精气为物者,谓阴阳精灵之气,氤氲积聚,而为万物也;游魂为变者,物既积聚,极则分散,将散之时,浮游精魂去离物形,而为改变,则生变为死,成

变为败,或未死之间变为异类也。”^[11]也就是说物之生灭乃是气之聚散,即万物为一气之变化的结果。张岱年指出,中国古代关于“气”的观念,实际上是从“一般所谓气体之气而衍出”,气体作为一种没有“一定形象”的存在,“可大可小,若有若无”,任何固态、液态的东西,皆可最终“化为”气体,而气体又能“结为”液态、固态之物,并认为那种“万物为一气变化”的认知,应该是“由此事实导出”^[12]。张岱年此论道出了中国古代“万物为一气变化”形成的朴素看法。这种看法关乎中国古人对宇宙人生的认识与理解。《管子·枢言》说:“有气则生,无气则死,生者以其气。”^[13]即是这个道理,还有《庄子·知北游》云:“人之生,气之聚也,聚则为生,散则为死……故曰通天下一气耳。”^[14]《吕氏春秋·应同》曰:“类固相召,气同则合。”^[15]这些说法都表明这样一种观念:人与天地万物为一气化生,同源同构,故能感应相通。

在中国历史上,对于“物感”说的有关表述,一般认为在先秦时期就已出现。西汉戴圣所辑《礼记》为研究先秦社会的重要资料,其《乐记》篇有曰:“人心之动,物使之然也。感于物而动,故形于声,声相应,故生变,变成方,谓之音。”^{[16]662}而“乐者,音之所由生”,故“其本在人心之感于物也”^{[16]663}。又曰:“民有血气心知之性,而无哀乐喜怒之常;应感起物而动,然后心术形焉。”^{[16]679}因而具体的表现也各异,或是“其哀心感者,其声噍以杀”,或是“其乐心感者,其声啍以缓”,或是“其喜心感者,其声发以散”,或是“其怒心感者,其声粗以厉”,或是“其敬心感者,其声直以谦”,或是“其爱心感者,其声和以柔”,要言之,也就是“感于物而后动”^{[16]663},人的“哀乐喜怒”等情感是“应感”于物,是物之“感发”使然。西汉董仲舒《春秋繁露》云:“物固以类相召也。”^{[17]359}故“天有阴阳,人亦有阴阳”^{[17]360},而“庆赏罚刑,与春夏秋冬”,亦是“以类相应也”^{[17]353}。《淮南子》亦曰:“喜怒哀乐,有感而自然者也。”^{[18]778}“与万物回周旋转,不为先唱。”是故,“动不失时”,而“感而应之”^{[18]49}。东汉王充《论衡》也说:“情,接于物而然者也。”^[19]可以说,发端于先秦的“物感”说,在两汉时期已成为一种比较普遍的观点。

在魏晋南北朝时期,经过陆机、刘勰、钟嵘等人的阐发,这种“物感”说的观点得到进一步发展。陆机在《文赋》中指出:“遵四时以叹逝,瞻万物而思纷。悲落叶于劲秋,喜柔条于芳春。心懔懔以怀霜,

志眇眇而临云。”^[20]¹这就是说诗人感于四季更替与万物变化而产生不同的情感变化,也就是其所谓“触万类以生悲,叹同节而异时”^[20]²⁵、“悲情触物感,沉思郁缠绵”^[20]⁴¹、“怆感物而增深”^[20]¹⁹,亦可见其对物之于情的感发作用的重视。刘勰《文心雕龙》在此基础上做出了更具体充分的发挥与系统阐释,其《明诗》篇指出:“人禀七情,应物斯感,感物吟志,莫非自然。”^[21]⁴²并有专门的《物色》篇曰:“春秋代序,阴阳惨舒,物色之动,心亦摇焉。盖阳气萌而玄驹步,阴律凝而丹鸟羞,微虫犹或入感,四时之动物深矣。若夫珪璋挺其惠心,英华秀其清气,物色相召,人谁获安?是以献岁发春,悦豫之情畅;滔滔孟夏,郁陶之心凝;天高气清,阴沈之志远;霰雪无垠,矜肃之虑深。岁有其物,物有其容;情以物迁,辞以情发。一叶且或迎意,虫声有足引心,况清风明月同夜,白日与春林共朝哉!”^[21]⁴¹⁵⁻⁴¹⁶这也可以看出,在物触心应的情感过程中,物对情的感发不可或缺。而从整体来看,刘勰这里所说的“物色之动”及其“相召”,还有“岁有其物,物有其容;情以物迁,辞以情发”,以及“诗人感物,联类不穷”,强调的也都是物对情的感发作用,可以说是对《明诗》篇所谓“应物斯感,感物吟志”的具体阐发,而用其《神思》篇的话来说,即“神用象通,情变所孕。物以貌求,心以理应”^[21]²⁵。

童庆炳先生也曾通过对《文心雕龙》的全面考察,对其中的“情以物兴”与“物以情观”进行重点分析,并进一步指出,前者是“物感”说,后者是“情观”说,从前者到后者,也就是“情感的兴起到情感评价”这样一个情感活动^[22]。这种看法,从整个情感活动做出阐发,是比较周全的。童庆炳先生在“物感”说之外,提出“情观”说,并做出上述论断,推进了我们对“物感”说及其在整个情感活动中重要位置的深刻理解。显然,在这样一个情感活动中,情感的兴起缘于物对情的感发,这是整个情感活动的前提与基础,没有物对情的感发,这一情感活动也就无从开始并进行下去。钟嵘也有类似的看法,他在《诗品序》中对物触心应的情感状态进行了精彩描述:“气之动物,物之感人,故摇荡性情,行诸舞咏。”^[23]³⁰⁸“若乃春春风春鸟,秋月秋蝉,夏云暑雨,冬月祁寒,斯四候之感诸诗者也。嘉会寄诗以亲,离群托诗以怨。至于楚臣去境,汉妾辞宫,或骨横朔野,魂逐飞蓬;或负戈外戍,杀气雄边;塞客衣单,嫖闺泪尽;或士有解佩出朝,一去忘返;女有扬蛾入宠,再盼倾国;凡斯种种,感荡心灵,非陈诗何以展其义?

非长歌何以骋其情?”^[23]³⁰⁹

在后世文论的发展中,“物感”说成为讨论心物关系的重要观点。唐代王昌龄《诗格》指出:“物色万象,爽然有如感会。”亦即其所谓“人心至感,必有应说”^[24],讲的都是感物而动、物触心应的意思。刘禹锡《刘氏集略说》亦曰:“为江山风物之所荡,往往指事成歌诗。”^[25]也正是在这个意义上,宋代欧阳修有言:“诗之作也,触事感物。”^[26]这种感物而动的情感兴发特征及其表现,用苏轼的话来讲,即是“山川之秀美”“风俗之朴陋”“贤人君子之遗迹”等,这些外在之物,但凡为“耳目之所接”而“杂然有触于中”者,皆可“发于咏叹”^[27]。对于这种感物而动的情感兴发特征及其表现,朱熹《诗集传序》亦云:“人生而静,天之性也;感于物而动,性之欲也。夫既有欲矣,则不能无思;既有思矣,则不能无言;既有言矣,则言之所不能尽而发于咨嗟咏叹之余者,必有自然之音响节奏,而不能已焉。此诗之所以作也。”^[28]明代李梦阳也明确指出:“情者,动乎遇者也。”“遇者物也。”也就是触物而情动,“情动”则“心会”“神契”而成音,此“所谓随寓而发者也”^[29]。徐祜卿曰:“情者,心之精也。情无定位,触感而兴,既动于中必形于声。故喜则为笑哑,忧则为吁戏,怒则为叱咤。然引而成音,气实为佐,引音成词,文实与功,盖因情以发气,因气以成声,因声而绘词,因词而定韵,此诗之源也。”^[30]清代叶燮也指出,作诗“必先有所触以兴起其意”,这样方可“随在取之于心”,“出而为情”^[31]。这些论述,都使“物感”说获得了不断丰富与发展。

从上文所述可以看出,以中国传统的气类感应哲学为基础的“物感”说,经历了一个从先秦经两汉、魏晋南北朝时期直到明清的发展过程,其一直强调物对情的感发作用,并由此体现中国文学“感物兴发”的情感表达特点及传统。显然,陈世骧“抒情传统”论从西方浪漫主义的文学抒情观出发,对中国文学传统做出自我个体的内心自白与倾诉式的言说与解读,是对上述中国文学“感物兴发”的情感表达特点及传统的误解和误读,不符合中国文学发展的真实状况。

在对待心物关系的问题上,中国文学“感物兴发”的情感表达特点及传统,与西方浪漫主义的文学抒情观有很大不同。正如我们前文所述,西方浪漫主义的文学抒情观,建立在主体性哲学基础之上,康德的主体性哲学曾对浪漫主义运动及其诗学产生重要影响。而以康德的主体性哲学看来,人“依照

自己的意志自由选择”,这一自由意志构成“自然界中人与其他事物”相区分的东西,其“缘起于自身内部”,而不是“自身之外的事物”^[32]。正是在这个意义上,弗·施勒格尔认为,诗人应尽其可能地充分运用与发挥自己的主观能力,并由此做到随心所欲地在梦幻世界里驰骋想象、表达理想^[33]⁴,而容不得任何对自己这种随心所欲及自我表达的限制^[34]。同为“耶拿浪漫派”代表成员的诺瓦利斯也指出,诗所表现的是精神,袒露出的是“内心世界的总合”^[33]¹⁹。路德维希·蒂克更是结合自己的创作及作品现身说法:“我所描写的不是这些植物,也不是这些山峦,而是我的精神,我的情绪,此刻它们正支配着我。”^[33]⁸⁻⁹。华兹华斯也曾指出,诗人表现出的是自己的思想和感情,对于诗人来说,尤其重要的是,这种思想、情感的发生并不是直接的外在刺激使然,而是基于其自我的选择及主体心灵的构造^[9]⁴⁸⁻⁴⁹。这表达的也是同样的意思。

不难看出,以西方主体性哲学为基础的浪漫主义的文学抒情观,与中国传统的“物感”说在对待心物关系问题上,呈现出不同的面貌。“物感”说建立在中国传统的气类感应哲学基础之上,其所谓的“物”是一种一气化生、心物一体、感应相通之“物”。而这种“物”,在以西方主体性哲学为基础的浪漫主义的文学抒情观看来,则是作为一种自我完足主体的外部对象而存在的,情感的表达与抒发,并不缘于心物感应的自然触发,而是主体的自我表现。这用黑格尔在其《美学》中的话来说,也就是真正的抒情诗人,其情感并不需其他真实环境和机缘去激发,他自己的主体存在,即为一个完满自足世界,并不依存于外在机缘,而是表现在他自己和他的内心生活^[35]。这种情感表达的差异,显然是陈世骧“抒情传统”论从西方浪漫主义的文学抒情观对中国文学传统做出言说与解读时未能注意到的,造成理论的理解和误读也就在所难免。

三、陈世骧“抒情传统”论对中国文学史事实的偏离及自身理论的瓦解

正如前文所述,陈世骧认为其提出的“抒情传统”论可以“在文学创作活动以至批评的经典著述中,得到证明”^[2],他确实在努力这样做。只是他用来证明其学说的理论依据来自西方浪漫主义的文学抒情观,这在造成对中国文学“感物兴发”的情感表达特点及传统的误解与误读的同时,也使其面对具

体的中国文学史时,多有附会或违背事实之处。

陈世骧“抒情传统”论是上溯《诗经》,接着是《楚辞》,再到汉代的乐府与赋,并由此贯穿六朝、唐代,甚而“更久远”,以至所谓的元曲、明传奇、清昆曲,“都是由数以百计精妙的抒情诗堆成的作品”^[2]。他将中国文学史事这样“贯穿”起来,并由此搭起一个颇具史事意味的框架,为其学说提供文学史实支撑。那么,中国文学史的事实情况如何呢?我们先从陈世骧“抒情传统”论的源头《诗经》说起。

从西方浪漫主义的文学抒情观出发,陈世骧把抒情诗推到了至高的位置。正是在这个意义上,陈世骧认为《诗经》这样以“兴”为基础的作品无疑正是其所谓的“抒情诗”^[36]¹⁷⁴,标志着中国文学抒情传统的源头^[2]。在陈世骧看来,《诗经》使人感觉到其个人情绪的飞扬,而与这种个人情绪的飞扬相一致,虽然“歌者不报姓名”,亦无自身存在的特定所指,但其作品仍是个人情感的流露,体现出“所谓‘抒情诗’之真义”^[36]¹⁵⁶。这便是他认为以“兴”为基础的《诗经》之作是其所谓的“抒情诗”,并标志着中国文学抒情传统源头的依据。

那么,何谓“兴”呢?陈世骧经过他一番文字学、人类学研究资料的考证,指出《诗经》作为一种个人情感流露的抒情诗,经历了一个由“群体”活动的“民歌”到“个人才具的润饰”的过程,并由此认为,民歌的原始因素是这种群体活动的精神,即源自人们情感配合的“上举欢舞”的冲动,而这所谓的“上举欢舞”,就是陈世骧所考证出的“兴”之本义^[36]¹⁵⁶⁻¹⁶¹。在这一考证过程中,我们不难发现,陈世骧是“以中西例证做比较”^[36]¹⁵⁷,他除了援引罗振玉、商承祚、郭沫若等人的研究成果^[36]¹⁵⁴⁻¹⁵⁵,还在其结论上,以察恩伯爵士这位称得上“稳健而具有权威性的学者”考证西方歌谣在西文古字源的“圆舞”命意时,由“一幅中古时代的小绣像”所显示的“一群男女舞者高举双臂,彼此互握以结合”,来为其所谓的“兴”之本义提供平行论证^[36]¹⁵⁷⁻¹⁵⁸。但他显然没注意到其中的差异,因而未能对“兴”这一具有中国传统特质的概念做出有别于西方的意义揭示,这也在一定程度上表现出了陈世骧对中国文学情感表达特点及传统的认识隔膜。

如前文所论,中国传统的“物感”说是以气类感应哲学为基础,体现出中国文学“感物兴发”的情感表达特点及传统。钟嵘所谓“气之动物,物之感人,故摇荡性情,行诸舞咏”^[23]³⁰⁸,即表现出这样一种气类感应哲学的内涵,并形成不同于西方的特点。

而刘勰所讲的“感物吟志,莫非自然”^{[21]42}、“物色之动,心亦摇焉”^{[21]415}、“是以诗人感物,联类不穷”^{[21]416},说的也是这个意思。正如有论者所指出的,对于这个中西思想内涵上的差异,陈世骧显然没注意,也未能从这方面做出辨别与把握。他在诗之“兴”的问题上,为了证明“兴”就是一群舞者高举双臂发出呼喊,即所谓的“上举欢舞”,非常迂曲地进行考证,大费周折地从古文字学、人类学等资料里去勉强找答案,而根本不知兴之本义就是兴感,不知道应去了解中国传统的气类感应哲学及其影响下的“物感”说^[37]。

对于“兴”的这种“兴感”意义,挚虞有云:“兴者,有感之辞也。”^[38]其所谓的“兴”也就是“兴感”的意思,而作为《诗经》的首篇,《关雎》篇所谓“关关雎鸠,在河之洲。窈窕淑女,君子好逑”^[39],便是这样一种与物相感而生的“兴感”及情感发露。而陈世骧所说《楚辞》的代表篇章也就是屈原的《离骚》,其所谓“日月忽其不淹兮,春与秋其代序。惟草木之零落兮,恐美人之迟暮”^{[40]6}云云,体现的恰恰就是此种感物而动的“兴感”状态。对于《离骚》与《诗经》在情感表达上的这种密切联系,王逸曾指出:“《离骚》之文,依《诗》取兴,引类譬喻,故善鸟香草,以配忠贞;恶禽臭物,以比谗佞;灵修美人,以媲于君;宓妃佚女,以譬贤臣;虬龙鸾凤,以托君子;飘风云霓,以为小人。”^{[40]2-3}由此可见,这样一种“感物兴发”的情感表达方式在《离骚》中的普遍运用。

在陈世骧看来,汉乐府作为《诗经》的“回归”,自是构成其“抒情传统”论历史链条上的一环。但事实情况是,在汉乐府中,被胡应麟誉为“短章”中“言情”之“神品”^[41]的《上邪》,其所谓“山无陵,江水为竭,冬雷震震,夏雨雪,天地合,乃敢与君绝”^{[42]231},还有《江南》的“江南可采莲,莲叶何田田”^{[42]384},《饮马长城窟行》的“青青河畔草,绵绵思远道”^{[42]556},其“感物兴发”的情感表达方式及特点,显然是从《诗经》一以贯之而来,并不是陈世骧“抒情传统”论所解读出的那种自我个体的内心自白与倾诉。

再看陈世骧所谓的汉赋。我们知道,汉赋承《楚辞》而来,这并不是陈世骧的新论,刘勰的《文心雕龙》即持这样的观点。刘勰在《诠赋》篇指出,赋这种文体,“受命于诗人,拓宇于《楚辞》”,是在《楚辞》的基础上得到拓展,并扩大其表现力的。也正是在这个意义上,刘勰认为:“讨其源流,信兴楚而盛汉矣。”至有汉一代,赋得到充分发展,“陆贾扣其

端,贾谊振其绪”,枚乘、司马相如“播其风”,王褒、扬雄“骋其势”,枚皋、东方朔之后,一切事物皆可入赋,到汉宣帝时,已是作品众多“繁积”,汉成帝时曾加以“校阅”整理,进献到宫廷里的赋就有一千多首^{[21]60},可谓盛况空前。刘勰也针对汉赋“感物兴发”的情感表达特点提出了看法,他指出:“盖睹物兴情。情以物兴,故义必明雅。”并由此进而强调:“丽词雅义,符采相胜,如组织之品朱紫,画绘之著玄黄,文虽杂而有质,色虽糅而有本,此立赋之大体也。”^{[21]64}刘勰所谓“睹物兴情”“情以物兴”云云,也就是感物而动,显然不是陈世骧“抒情传统”论解读出的所谓自我个体的内心自白与倾诉。尽管有汉一代,以司马相如等人为代表作家的大赋也如刘勰所指出的“诡势瑰声,模山范水,字必鱼贯”^{[21]417},在物的状写及其声貌描摹上存在过于夸饰繁复之弊,这已是学界公论,此不赘述。

魏晋以后,也就是陈世骧所说的“贯穿”六朝、唐代,甚而“更久远”,及至所谓的元曲、明传奇、清昆曲,这些所谓“由数以百计精妙的抒情诗堆成的作品”^[2],真实情况又是如何呢?我们这里不妨看看陶渊明的“采菊东篱下,悠然见南山”^{[43]353},谢灵运的“祁祁伤幽歌,萋萋感楚吟”^{[43]637},李白的“长风万里送秋雁,对此可以酣高楼”^{[44]1809},杜甫的“丛菊两开他日泪,孤舟一系故园心”^[45],孟浩然的“移舟泊烟渚,日暮客愁新”^{[44]1668},王安石的“春风又绿江南岸,明月何时照我还”^[46],欧阳修的“月上柳梢头,人约黄昏后”^{[47]470},还有苏轼的“明月几时有?把酒问青天”^{[47]610}的感叹,进而不难发现,其“感物兴发”的情感表达方式及特点,也正是“贯穿”六朝而至唐宋以降的。元曲的代表作家马致远那句有名的“夕阳西下,断肠人在天涯”^[48],王实甫《西厢记》中的“晓来谁染霜林醉?总是离人泪”^[49],明传奇重要作家汤显祖《牡丹亭》中的“良辰美景奈何天,赏心乐事谁家院”^[50],清代孔尚任的昆曲《桃花扇》中的“青溪尽是辛夷树,不及东风桃李花”^[51],也都体现出这样一种中国文学“感物兴发”的情感表达特点及传统。此种情感表达是一种“物感”说意义上的,亦即与物相感而生发,很明显也不是陈世骧“抒情传统”论解读出的所谓自我个体的内心自白与倾诉。由此可见,陈世骧“抒情传统”论从西方浪漫主义的文学抒情观对中国文学做出的解读,显然是远离了中国文学史的事实。

理查德·艾文斯曾指出:“一个严肃的历史研究者的首要前提在于,在面对史实之反对时,他必须

有能力舍弃那些他曾热情抱有的诠释。”也就是与“这些理念并不契合”的“证据”不能被“忽略”，或者是被“歪曲”，而应“对其加以解释”，即便其代价是对“原有的论断”的“修正”，甚至是“彻底放弃”，并因此高度评价赫克斯特对克里斯多弗·希尔做出的批评，亦即对于克里斯多弗·希尔在“提出一个有争论性的命题”时“挑选”那些“看起来是支持”其论点的“证据”，赫克斯特的批评是“恰如其分”的，也就是建立一个命题的可靠依据，“远非仅是找寻支持”其“所提出命题的证据那样简单”，而是“需要找寻那个命题中的弱点”，进而“依靠发现的证据”，从而可以“加强”并“支持”这个命题，或是“更改它以消除其弱点”，并由此构成提出、验证一个命题，甚至“对之弃若敝屣”的“基本的程序”，否则，就会做出“远远超过证据所能允许的论断”，并构成对自身理论的瓦解^[52]。显然，通过我们前文的考察与分析，上述理查德·艾文斯高度评价的，也就是赫克斯特对克里斯多弗·希尔做出的这种批评亦可用于陈世骧提出的“抒情传统”论。“抒情传统”论的提出很明显亦存在着“命题中的弱点”，而经不起史实的推敲与验证，是为一种“超过”其“证据所能允许的论断”，这也导致它偏离了真实的中国文学史事实，缺乏文学史实的有力支撑，而最终走向了自身理论的瓦解。

不难看出，陈世骧“抒情传统”论从西方浪漫主义的文学抒情观，对中国文学传统做出的言说与解读，实质上是一种黑格尔式的精神理念论推演的结果。在这个精神理念论推演过程中，他固然搭起了一个颇具史事意味的框架，来论证其观点，但结果只是以此来说明其精神理念，亦即西方浪漫主义的文学抒情观在中国文学历史上的“实现”状况。陈世骧“抒情传统”论所进行的这样一种黑格尔式精神理念论的推演及其所谓历史的展开，也造成对中国文学“感物兴发”的情感表达特点及传统的误解与误读。这种情况的出现，借用恩格斯批判黑格尔的话来说，就是“把现实事物看作绝对概念的某一阶段的反映”，并由此“把全部历史及其各个部分看作观念的逐渐实现”^[53]。这一问题体现在陈世骧提出的“抒情传统”论中，就是把中国文学历史及其传统视为一种西方浪漫主义文学抒情观的实现过程。这样实际上也就成了一种以先在预设的西方理论话语对中国文学传统做出的解读，而与真实的中国文学史事实相去甚远。

陈世骧“抒情传统”论的提出，是相对于西洋文

学来说的，并意在找寻“中国抒情传统之卓然突显”，以彰明中国文学不同于西洋文学的独特之处^[2]。但正如有学者所指出的，陈世骧“抒情传统”论的提出及阐释，西方理论色彩过于浓重，只是简单地运用西方的阐释框架对中国的材料进行强行宰制和解读，以至于与彰显中国文学传统“固有特质”的意愿南辕北辙，相反对其真正的独特之处造成了遮蔽，这虽然不是其理论的初衷，但确实是它的结果^[54]。

何以如此呢？这显然是一种“汉学主义”的认知方式使然。“汉学主义”作为一种认知方式及理论范式，是与汉学或中国研究的认识论问题相关联的。它关涉着一种从西方视角了解与认知中国的知识观念及方式，基于这样的认识论信念——西方的观念及其判定是普遍的、永恒的，因而是客观、无偏见的，表现为一种明确而又隐蔽的思想方法以及认知方式——人们在认知及理解中国文化时，会有意或无意地根据西方观点来看待中国，而将中国事物纳入某种西方的观念，并从这种西方的观念来做出分析与评价^[55]。由上文所述可以看到，陈世骧“抒情传统”论的提出及阐释，显然也正是从西方浪漫主义的文学抒情观出发，对中国文学传统做出了自我个体的内心自白与倾诉的言说与解读，其“汉学主义”的认知方式及理论范式是显而易见的^[56]，这造成对中国文学“感物兴发”的情感表达特点及传统的极大误解与误读。

我们对中国文学传统的研究，显然并不是仅仅简单移植与套用某种西方理论话语就能解决问题，而是需要建立在对中国传统话语体系及文学史事实的准确理解与深刻把握的基础上。我们的研究离不开理论的运用，对外来理论的合理吸收与借鉴既是必要的，也是应该的，但我们在运用时不能只是简单地移植和套用，否则，就难免会出现理论语境的误置与误读。正如恩格斯所指出的，我们“必须从既有的事实出发”，“从事实中发现这些联系”，而不是将“种种联系”及观念“塞到事实中去”^[57]，不能“在任何地方以事实去迁就自己的理论”^[58]。显而易见，陈世骧“抒情传统”论基于西方浪漫主义的文学抒情观，对所谓中国文学传统做出的言说与解读，就是将某种先在的概念“塞到事实中去”，并“以事实去迁就自己的理论”，而形成对事实的宰制与曲解，其“汉学主义”理论范式的问题误区也在于此。也正因为如此，对于中国文学传统的研究，我们不能停留于这样一种对西方理论话语的简单移植和套用，

而应该如朱自清在《诗文评的发展》一文中所指出的：“还得将中国还给中国，一时代还给一时代。按这方向走，才能将我们的材料跟外来意念打成一片，才能处处抓住要领；抓住要领以后，才值得详细探索起来。”^[59]

综上所述，陈世骧“抒情传统”论从西方浪漫主义的文学抒情观出发，对中国文学传统做出自我个体的内心自白与倾诉的言说与解读。在这一言说与解读过程中，陈世骧以西方浪漫主义的文学抒情观作为立论的理论依据。这种西方浪漫主义的文学抒情观以其主体性哲学为基础，认为情感的表达与抒发，并不缘于心物感应的自然触发，而是主体的自我表现，这与建立在中国传统气类感应哲学基础之上的“物感”说有着本质的不同。这种差异是陈世骧从西方浪漫主义的文学抒情观出发，对中国文学传统进行言说与解读时未能注意到的。

事实上，陈世骧的“抒情传统”论是一种西方理论话语的预设及推演，造成对中国文学“感物兴发”的情感表达特点及传统的误解与误读，并有违中国文学史事实。这也使其说缺乏文学史实的有力支撑，而最终走向了自身理论的瓦解。我们对中国文学传统的研究，应该基于对中国传统话语体系及文学史事实的准确理解和深刻把握，而不是仅仅套用某种先在预设的西方理论话语进行推演，这亦是陈世骧“抒情传统”论及其“汉学主义”理论范式的问题误区所在。当前，随着中国传统文化越来越受到重视，对于我们到底有着怎样的文化与文学传统，也成了必须弄清楚的重要问题。就此而言，陈世骧“抒情传统”论关乎着对这一问题的理解与认识，反思和检视其学说的问题得失，有着不容忽视的重要意义，这有待于学界方家同仁展开更深入的探讨与思考。

注释

①陈世骧 1971 年在美国亚洲研究学会比较文学讨论组的英文致辞中第一次明确抛出“抒情传统”论的观点并进行了相关的论述。该致辞英文原文见：Chen Shih-hsiang: “On Chinese Lyrical Tradition: Opening Address to Panel on Comparative Literature, AAS Meeting, 1971”, Tamkang Review 2.2&3.1 (1971.10-1972.4), 第 17—24 页。目前常见的通行中文本为杨铭涂译《中国的抒情传统》，见台湾《纯文学》1972 年第 10 卷第 1 期，收入《陈世骧文存》（台北志文出版社 1972 年版；辽宁教育出版社 1998 年版）。近些年，陈国球先生等认为，此通行中文本，“经过翻译和删削，其中部分细节和行文语气已有所不同”，对原文的翻译亦有“未达”之处，而学界“引述以及讨论”每以其为“主要依据”，就难免会出现误解，因此，根据原英文稿重新做出中译，以力求“如实揭出”“文章的原来立意”。见陈世骧：《论中国抒情传

统——1971 年在美国亚洲研究学会比较文学讨论组的致辞》，陈国球、杨彦妮译，《现代中文学刊》2014 年第 2 期。为避免出现以往论者一样的误解，以及曲意附会所致的偏差，我们下文对陈世骧提出的“抒情传统”论的考察分析凡引文出自该文，皆在此译的基础上参照英文原文，亦期更能切近陈世骧“文章的原来立意”。②详细论述可以参看龚鹏程：《不存在的传统：论陈世骧的抒情传统》，《美育学刊》2013 年第 3 期；徐承：《陈世骧中国抒情传统论的方法偏限》，《文艺理论研究》2014 年第 4 期；李翰：《陈世骧“抒情传统说”“反传统”的启蒙底色及其现代性》，《文学评论》2016 年第 6 期；李春青：《论“中国的抒情传统”说之得失》，《文学评论》2017 年第 4 期。

参考文献

- [1] 陈国球, 王德威. 抒情之现代性: “抒情传统”论述与中国文学研究[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2014: 引言 3.
- [2] 陈世骧. 论中国抒情传统: 1971 年在美国亚洲研究学会比较文学讨论组的致辞[J]. 陈国球, 杨彦妮, 译. 现代中文学刊, 2014(2): 53-57.
- [3] PREMINGER A. Encyclopedia of Poetry and Poetics, Princeton: Princeton University Press, 1965: 460-470.
- [4] 王德威. 抒情传统与中国现代性: 在北大的八堂课[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2010: 4-5.
- [5] 别林斯基. 别林斯基选集: 第 1 卷[M]. 满涛, 译. 上海: 上海文艺出版社, 1963: 74.
- [6] 伍蠡甫. 西方文论选: 下卷[M]. 上海: 上海译文出版社, 1979.
- [7] 柯勒律治. 文学传记[M]. 王莹, 译. 北京: 中国画报出版社, 2019.
- [8] 刘若端. 十九世纪英国诗人论诗[M]. 北京: 人民文学出版社, 1984: 96.
- [9] 伍蠡甫, 胡经之. 西方文艺理论名著选编: 中卷[M]. 北京: 北京大学出版社, 1986.
- [10] 伍蠡甫. 欧洲文论简史[M]. 北京: 人民文学出版社, 1985: 245.
- [11] 阮元. 十三经注疏: 第 1 册[M]. 台北: 艺文印书馆, 2001: 147.
- [12] 张岱年. 中国哲学大纲[M]. 南京: 江苏教育出版社, 2005: 66.
- [13] 李山. 管子[M]. 北京: 中华书局, 2009: 85.
- [14] 刘文典. 庄子补正[M]. 昆明: 云南人民出版社, 1980: 668-669.
- [15] 许维通. 吕氏春秋集释[M]. 北京: 中华书局, 2009: 285.
- [16] 阮元. 十三经注疏: 第 5 册[M]. 台北: 艺文印书馆, 2001.
- [17] 苏舆. 春秋繁露义证[M]. 钟哲, 点校. 北京: 中华书局, 1992.
- [18] 何宁. 淮南子集释[M]. 北京: 中华书局, 1998.
- [19] 黄晖. 论衡校释[M]. 北京: 中华书局, 1990: 141.
- [20] 陆机. 陆机集[M]. 金涛声, 点校. 北京: 中华书局, 1982.
- [21] 王运熙, 周锋. 文心雕龙译注[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1998.
- [22] 童庆炳. 《文心雕龙》“物以情观”说[J]. 北京师范大学学报(社会科学版), 2011(5): 30-41.
- [23] 郭绍虞. 中国历代文论选: 第 1 册[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2001.
- [24] 张伯伟. 全唐五代诗格汇考[M]. 南京: 江苏古籍出版社, 2002: 156.
- [25] 瞿蜕园. 刘禹锡集笺证[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1989: 540.
- [26] 永瑢, 纪昀. 四库全书: 第 70 册[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1987: 290.
- [27] 苏轼. 苏轼文集[M]. 北京: 中华书局, 1986: 323.
- [28] 朱熹. 诗集传[M]. 北京: 中华书局, 1958: 1.
- [29] 王筱云. 中国古典文学名著分类集成: 文论卷 2[M]. 天津: 百花

- 文艺出版社,1994:378.
- [30]何文焕.历代诗话[M].北京:中华书局,1981:765.
- [31]叶燮,沈德潜.原诗、说诗碎语[M].南京:凤凰出版社,2010:13.
- [32]伯林.浪漫主义的根源[M].吕梁,张箭飞,译.南京:译林出版社,2008:73-75.
- [33]弗兰克.德国早期浪漫主义美学导论[M].聂军,译.长春:吉林人民出版社,2011.
- [34]施勒格尔.雅典娜神殿断片集[M].李伯杰,译.北京:生活·读书·新知三联书店,2003:73.
- [35]黑格尔.美学:第三卷(下册)[M].朱光潜,译.北京:商务印书馆,1981:197.
- [36]陈世骧.陈世骧文存[M].沈阳:辽宁教育出版社,1998.
- [37]龚鹏程.不存在的传统:论陈世骧的抒情传统[J].美育学刊,2013(3):35-40.
- [38]郭绍虞.中国历代文论选:第1册[M].上海:上海古籍出版社,2001:190.
- [39]阮元.十三经注疏:第2册[M].台北:艺文印书馆,2001:20.
- [40]洪兴祖.楚辞补注[M].王逸,注.北京:中华书局,1983.
- [41]胡应麟.诗薮[M].上海:上海古籍出版社,1979:18.
- [42]郭茂倩.乐府诗集[M].北京:中华书局,1979.
- [43]吴小如,王运熙,骆玉明,等.汉魏六朝诗鉴赏辞典[M].上海:上海辞书出版社,1992.
- [44]彭定求.全唐诗:第5册[M].北京:中华书局,1980.
- [45]彭定求.全唐诗:第7册[M].北京:中华书局,1980:2509.
- [46]缪钺,等.宋诗鉴赏辞典[M].上海:上海辞书出版社,1987:207.
- [47]唐圭璋,等.唐宋词鉴赏辞典[M].上海:上海辞书出版社,1988.
- [48]李修生.元曲大辞典[M].南京:凤凰出版社,2003:410.
- [49]王实甫.西厢记[M].上海:上海古籍出版社,1978:151.
- [50]汤显祖.牡丹亭[M].北京:人民文学出版社,1963:43.
- [51]孔尚任.桃花扇[M].北京:人民文学出版社,1958:46.
- [52]艾文斯.捍卫历史[M].张仲民,潘玮琳,章可,译.桂林:广西师范大学出版社,2009:120-121.
- [53]恩格斯.路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结[M].北京:人民出版社,1997:35-38.
- [54]李春青.论“中国的抒情传统”说之得失:兼谈考量中国文学传统的标准与方法问题[J].文学评论,2017(4):51-60.
- [55]顾明栋,钱春霞.汉学与汉学主义:中国研究之批判[J].南京大学学报(哲学·人文科学·社会科学),2010(1):79-96.
- [56]李自雄.抒情传统论的“汉学主义”理论范式反思[J].天府新论,2018(5):89-96.
- [57]中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局.马克思恩格斯全集:第26卷[M].北京:人民出版社,2014:503.
- [58]中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局.马克思恩格斯全集:第21卷[M].北京:人民出版社,2003:339.
- [59]朱自清.朱自清序跋书评集[M].北京:生活·读书·新知三联书店,1983:242.

The “Wu Gan” Theory and Reflection on Shih-hsiang Chen’s “Lyrical Tradition” Theory

Li Zixiong

Abstract: The “Lyrical Tradition” theory advocated by Shih-hsiang Chen interprets Chinese literary tradition as self-individual inner confession from the literary lyrical view of Western Romanticism. The literary lyrical view of Western Romanticism is based on its subjective philosophy, and is different from the “Wu Gan” theory based on the traditional Chinese “Qi” type induction philosophy. This kind of view holds that the expression of emotions are not due to the natural trigger of the heart-thing induction, but the self-expression of the subject. The “Lyrical Tradition” theory is actually a presupposition and deduction of Western theoretical discourse, which leads to the misunderstanding and misreading of the characteristics of emotional expression and tradition of “Sensation of Object” of Chinese literature, and violates the facts of literary history. This also makes it lack strong support of literary history, and ultimately leads to the disintegration of its own theory. The study of Chinese literary tradition should be based on the accurate understanding and profound grasp of the Chinese traditional discourse system and the facts of literary history, rather than merely deducing from some presupposed Western theoretical discourse, which is also the problem of the “Lyrical Tradition” theory and its “Sinologism” paradigm. The study of Chinese literary tradition should be based on the accurate understanding and profound grasp of the Chinese traditional discourse system and the facts of literary history, rather than merely deducing from some presupposed Western theoretical discourse, which is also the problem of the “Lyrical Tradition” theory. It is helpful for us to deepen the correct understanding of Chinese literary tradition by reflecting and examining the “Lyrical Tradition” theory in connection with the “Wu Gan” theory.

Key words: the “Wu Gan” theory; Shih-hsiang Chen; the “Lyrical Tradition” theory; Sinologism; Chinese literary tradition

责任编辑:采薇