

从“诗教”的艺术符号学阐释 看中华美学的生命精神

安 静

[提要]《诗经》是一个融汇礼乐文化的综合文本,诗教的实际操作贯穿了人对艺术语言符号的认知过程。这是对诗教进行艺术符号学阐释的合理性依据。诗教的实现手段是艺术,艺术在中国美学体系中获得了本体性地位。这是对诗教进行艺术符号学阐释的哲学意蕴。诗教追求的尽善尽美的艺术理想,使艺术批评不能离开善与美的维度。这是对诗教进行艺术符号学阐释的实践要求。诗教的最终目标是使人成为“仁人”,从中可以管窥中国美学的生命精神。

[关键词]诗教;艺术符号学;中华美学;生命精神

中图分类号: I01

文献标识码: A

文章编号: 1004—3926(2018)02—0169—09

基金项目:北京市教改项目(2015—ms102)、中央民族大学2015年教改项目“以翻转课堂提升外国文学类课程的学习能力”阶段性成果。

作者简介:安静,中央民族大学文学与新闻传播学院讲师,文学博士,研究方向:文艺美学。北京 100081

《诗经》作为五经之首,蕴含着中国古人开启民智和教化民众的综合方法。“诗教”起于诗而不止于诗,囊括了文学、美学、教育学、社会学、宗教学等多个学科的知识体系与实践过程,是中国古典文化的结晶。在当代,学界对诗教问题的研究也多从上述角度展开,比较集中的话题大体上包括对诗教注疏的进一步探讨,对诗教美学意蕴的深度分析,以及诗教在各个阶段教育的启示和诗教的社会学或者伦理学旨归等等。如果我们试图用一种综合的视角来看,诗教的过程其实是一个全面的符号认知过程:无论是对鸟兽草木之名的识记,还是兴观群怨的集体表达,诗教最终期待受教的对象成为一个理想的仁人,其实也可以看成是诗教的符号化理想最终实现的结果。所以,对诗教进行艺术符号学的阐释是可行的。更为重要的是,《诗经》不仅是诗教的发源文献,也是中国诗歌的发生起点,“根据发生学原理,宗教、思维、艺术、语言等任何一种意识活动的起源都是一种系统的发生过程,其最终的根源在于主体心理符号功能方面。”^[1](P.8)]因此,从艺术符号学的视角入手解读这个问题,不单单是用一种新的方法,为用而用,其重要的意义在于,我们可以从本体发生的层面上重估诗教的价值,从根本上回答现代中国美学研究中为什么尤其重视美育的问题。最终,当

我们把“仁人”的培养过程看成是一个符号体系理想实现过程的话,对诗教的艺术符号学阐释也才可以从本体论的意义上分析出艺术在中华美学体系中的地位,从而揭示出中华美学生命意识与生命精神的深层学理依据。

一、合理性:对“诗教”进行艺术符号学解读为何可能

“诗教”的传统由来已久,是中华民族发源于自身文化系统的独特的教化理念和教育方式。“诗教”的萌芽可以追溯到《尚书》,《尚书·舜典》的经典篇章“命女典乐,教胥子……诗言志,歌咏言,声依永,律和声”^[2](P.131)]。这可以看成是关于诗教传统的最早论述。“诗教”一词最早出现在《礼记·经解》:“入其国,其教可知也。其为人也,温柔敦厚,《诗》教也”^[3](P.1609)]。孔子删诗,对《诗经》进行了雅化和整合,并将其功能概括为“诗可以兴,可以观,可以群,可以怨。迩之事父,远之事君;多识于鸟兽草木之名”^[4](P.2525)]。这是孔子对“诗教”的系统化阐释。从兴观群怨说可以看出,接受诗教,即便不能成为兼济天下的事君能臣,也能够成为独善其身的事父孝子,在孔子的阐释中,诗教的过程蕴含着非常有趣的符号认知活动。关于符号认知,皮尔斯根据符号活动(即符号产生的

过程)的动态过程将符号分为第一性符号、第二性符号和第三性符号。^{[5] (P.280)}从“符号代表物”(representation)到“对象”(object),再到“阐释者”(interpretation),每一个阶段都是一个符号。根据皮尔斯的论述,符号活动(符号产生)是一个动态过程,包括从“符号代表物”到“对象”再到“解释者”的三个方面,那么就可以把符号产生的过程看成是人类的认知过程,代表了人类的三种认知方式。符号认知的三个阶段,分别涉及到了语义学、句法学和语用学的维度。语义就是符号的意义,即符号及其所指物的关系;句法研究符号与符号之间的关系;语用主要涉及符号与人的关系。

首先,从个人的认知过程来看,以诗为教是人通过文字符号习得知识的过程,也是人形成认识的过程。“多识于鸟兽草木之名”,这是学习《诗经》最起码的收获,这就是中国古人所讲的格物致知。在《诗经》之中,包含着丰富的自然知识,据统计,全《诗经》所涉及的动植物共有150种,其中草类52种,木类36种,鸟类23种,兽类9种,虫类20种,鱼类10种。^①因此,学习《诗经》无论将来是否成为国家的肱骨之臣,但至少个人在知识层面可以获得有效的学习。这种学习,是通过人对文字符号的认知过程完成的。孔子在《论语》里提到“识”,在《诗经》中读“zhì”,《说文》解释为“识,知也”^{[6] (P.91)},即知道这件事,还通“志”,它的意思是“记住”。知道与记住,这本身都是心理认知的过程,也是人获得的知识过程,最终使人形成了自己关于世界的知识。从含义上来说,“知识论”作为哲学的一个门类,研究的对象是知识的性质、范围、前提和基础,以及对知识所要求的可靠性。“认识论”是探讨人类认识的本质、结构,认识与客观实在的关系,认识的前提和基础,认识发生、发展的过程、认识的真理标准等问题的哲学学说。“认识论”在英文中的对应词是“epistemology”,从词源上来说,源自希腊语 epistasthai(了解,“知识论”的对应词是“theory of knowledge”,而 know 是“知道”的意思。由此可见,知识论和认识论紧密联系在一起。中国古代的汉字是象形文字,这些文字一方面提示着自然界的实物,人通过符号而习得关于自然界的知识;另一方面,人通过符号的学习塑造了人的主观世界,符号成为人与世界、人与自我认知联系的桥梁。而且,这种致知,实际上是博闻多识的一种途径,在个人知识论的层面,有助于人们进入“笃志博学”的殿堂,有助于人们更

加精确地解读诗文的具体含义,掌握赋比兴的修辞艺术;在人的社会价值实现层面,也可以为人们实现“博文约礼”的崇高目的奠定基础。这就涉及到了诗教学习的社会意义了。^②

从社会性的学习结果来看,诗教的兴观群怨说是符号学习的群体性结果,也是符号传播的展开过程。所谓“兴”,孔安国说是“引譬连类”,朱熹注云“兴,起也。《诗》本性情,有邪有正。其为言既易知,而吟咏之间,抑扬反复,其感人又易入。”^{[7] (P.106)}兴是从诗歌的具体艺术形象引发人的情感体验,产生想象、联想等心理活动。兴一般用在诗歌的开头,进而引出他物,借物言情,以此引彼。无论在运用外交辞令的官方场合中,还是民间日常交往的过程中,起兴常常会有“项庄舞剑志在沛公”的现象。从艺术符号学的角度来看,能指A指着所指A',但能指A与下一句B之间也存在意义上的联系,这样A与A'、A与B之间就形成双重的句法指称关系。在这种回环的指称过程中,说话人和听话人都处在同一个语义场中,回答也往往是起兴的方式,在这样的情境下,非常容易出现意会而不言传的现象。这种语义场,是古代祭祀、朝觐、聘问和燕享乃至外交场合中极为重要的,在不言传中传递着宗祖的文化机理,彰显着一个社会中贵族与精英的身份意识。

所谓“观”,有观风俗之盛衰、考见得失的含义,一般认为谈的是诗歌的政治功能,也就是从各地的诗歌之中观察民风民俗以及百姓对时政的态度。在这里,诗歌作为一种艺术符号,首先指向了直接的字符意义,然后由这些符号的接受者进行阐释,分析得出了诗作的社会意义,这是一个典型的语用学分析过程,是从文字符号指向了人。这里的人既可以是一个人对另外一个人的“观”,观其志;也可以是统治者从各地的诗歌中观察民风民俗,观察人们对时政的态度。语用学重点关注符号在特定语境下的意义,尤其强调如何通过语境来理解和使用语言,语用学的最终目的是研究语言的跨文化交际能力。“观”的依据是民间的诗,而其所指则是统治者对于自身政治的考鉴,因而跨越了不同的社会阶层,实现了社会沟通的功能。

所谓“群”,朱熹注“和而不流”^{[8] (P.232)},是说诗可以帮助人沟通感情,互相切磋砥砺,这是一个社会群体的传播过程。在这个过程中,符号指称意义,接受者1通过阅读产生对意义的认同;接受

者2同样对意义有一个认知进而产生认同的一个过程。在接受者1和接受者2之间,通过交流产生了认同。在以《诗经》为媒介的传播过程中,不同的接受者之间认同了相同的社会理念,而结成一个群体。群体是“由一定数量按照既定的和相对稳定的方式进行频繁交往的人组成的团体”^{[9] (P.4420)}。群体具有重要的社会功能,是将个人与社会相联结的桥梁和中间纽带,人类的社会行为通常都是在不断形成和变化的群体内部或者群体之间进行的。群体属于社会结构的中观系统,个人在参与社会活动之际,首先是作为局部社会——群体的一个成员出现的,群体帮助个人完成社会化的过程,训练和分配社会角色,形成社会规范和准则,调节和控制着个人的行为。所以,在《诗经》发挥“群”作用的过程中,个人通过对符号的感知,在个人层面完善着自己的修养,从一个自然人成为一个社会人;而在群体层面上来说,是由“诗”而士,随着诗教传统的发展,中国社会形成了“士”这个特殊的阶层。“士”深切地关怀国家、社会的公共利害之事,以天下为己任。士所代表的儒家文化始终居于社会的正统,“以中国文化的价值系统而言,儒教始终居于主体的地位,佛、道两教在‘济世’方面则退处其次。”^{[10] (P.9)}士这个阶层无恒产,却有恒心,他们所凭借的不是财产,也不是世袭荣誉,而是知识和思想。知识与思想的载体则是符号,正是一套严密的符号为“士”提供了立足之本;同时,士所承担的重要任务也与符号的认知密切相关。“无可争辩的是,文化和思想的传承与创新自始至终都是士的中心任务。”^{[10] (P.1)}

所谓“怨”,即怨刺上政,肯定诗可以用来批评不良的政治现象,指明了诗的批判作用;而且怨又不止于“刺上政”,后世的哀伤、挽歌、遣谪、讽谕都可以是“怨”。《诗经》以艺术符号作为实现手段,在诗乐舞一体的艺术表现形式之中,指称一个意义,而接受者通过对符号的认知过程,从意义又指向了情感的表达。在这个过程中,个人层面的情感借符号得以抒发,实现了艺术对人的净化作用。从一个群体层面而言,“怨”是“士”通过一整套符号体系实现与统治阶层的意识形态共谋。“一方面,古代知识阶层被牢牢吸引到了以君权为核心的政治序列周围,连带着古代知识形态也只是围绕政治、伦理的焦点展开;另一方面君权被知识阶层的话语建构所笼罩,权力被有效地纳入到意识形态的监督之下。”^{[11] (P.262)}士通过诗的形式表达

自己对于时政的看法,而统治阶层则通过各种途径不断修正自己执政的偏误,进而维护自己的统治。

由此可见,诗教的过程是一个符号认知的过程,贯穿了句法、语义和语用三个维度,诗教的实现手段包含了以诗为代表的各种艺术形式,作为言志之诗,既承载着个人的情感表达,也承担着艺术的社会功用,“艺术的表达论与将艺术视为一种情感传达的工具和情感的语言的理论密切相关,而且两种理论要放在一块被讨论”^{[12] (P.225)}而这种讨论放在符号学的视野中才是可行的。因此,用艺术符号学对诗教进行阐释具有多重学理依据。

二、本体性:诗教的人身修养与艺术符号的哲学例示

《诗经》一言以蔽之,乃思无邪。对“思无邪”的解释,杨伯峻认为,“思”是无意的语音词,本来没有意义,是孔子独创性地将其作“思想”解。清代俞樾在《曲园杂撰·说项》中也持这样的观点。^{[13] (P.11)}在这里,我们主要关注孔子为什么强调“无邪”。孔子作为一个职业教育家,“他讲学的目的,在于养成‘人’,养成为国家服务之人”^{[14] (P.44)}。因此,诗教的功能在孔子这里首先成为一种修身的途径和手段。在《论语·阳货》中,孔子说“人而不为《周南》、《召南》,其犹正墙面面而立也与?”^{[4] (P.2525)}是说人只有学习了《周南》、《召南》之后,才会懂得修身齐家的道理,才会懂得如何做人,否则人就寸步难行。在儒学传统中,“修齐治平”是人格理想实现的应有模式,内在的“人性”是终极的追求:“……将道德伦理秩序的基础进一层推到普遍人性皆有的‘心’中,把人类心中本来的诚挚向善之心看成是自然拥有的良知基础,把人类应有的至善行为看成是生活的终极目的……经由修身、齐家、治国的路径,以寻求天下合理秩序建立的思路”^{[15] (P.99)}由此可见,“修身”可谓人之为人的第一步。那么如何“修身”,在孔子这里,学《诗》成为头等重要的大事,正所谓“不学诗,无以言”^{[16] (P.2522)}除去外交场合的辞令需求,作为士大夫这个特殊的阶层,唯一拥有的就是知识与文化,因而,“不学诗,无以言”也可以认为是在人的本体存在的意义上对诗教的定位。

诗教的实现手段是艺术,早在孔子之前,礼乐的教化就已存在。在《周礼》中,《春官·宗伯下》就有关于教学活动的记载:

大司乐掌成均之法,以治建国之学政,而合国之子弟焉。凡有道者、有德者,使教焉,死则以为乐祖,祭于瞽宗。以乐德教国子:中、和、祗、庸、孝、友;以乐语教国子:兴、道、讽、诵、言、语;以乐舞教国子,舞《云门》、《大卷》、《大咸》、《大磬》、《大夏》、《大濩》、《大武》。以六律、六同、五声、八音、六舞、大合乐。以致鬼、神、示,以和邦国,以谐万民,以安宾客,以说远人,以作动物。^{[17] (P. 787-788)}

由此可见,学习大司乐的学生已经包含了“合国之子”,教授的内容包括乐德、乐语和乐舞。“兴、道、讽、诵、言、语六者合在一起就是乐语,而乐语的物质载体就是诗歌,否则就不能讽、诵、言、语,这就点出了上古诗、礼、乐相互渗透、诗歌教学与音乐教学同时进行的特色。”^{[18] (P. 98)}

到了孔子这里,更加明确了诗教礼乐与君子修身之间的关系,正所谓“兴于诗,立于礼,成于乐”^{[19] (P. 2487)}。“诗”在这里当然是指《诗经》,后世的我们可以泛解为诗歌;礼,是一个人为人处世的必修课,是个人的自我修养与言谈举止,孔子以纹饰为喻“文质彬彬,然后君子”^{[20] (P. 2479)},有内涵,有见识,风雅幽默,又深谙社会生活中深层的异质性差异,即所谓的“礼辨异”^{[21] (P. 1573)},然而“辨异”并不是修身的最后终结,而在于成为君子的“和而不同”^{[22] (P. 2508)},“乐”成为实现君子的最后通途——成于乐。正是出于对礼乐的重视,孔子在择人而仕的时候,宁可选择出身平民而先学礼乐的人:“先进于礼乐,野人也;后进于礼乐,君子也。如用之,则吾从先进。”^{[23] (P. 2498)}

孔子之所以如此重视诗教礼乐,这与中国古典美学对艺术的强调和重视紧密相关。艺术在中西方文化认知领域中的位置有着很大的不同。西方哲学体系中,从柏拉图开始,一直有着深刻的二元对立情结。反映论习惯性地世界分为主观与客观,主客观二元处于对立的状态。在此前提下,人与自然之间形成了征服与被征服的关系。主观是对客观世界的反映,“镜像”构成了认知的千古隐喻。在18世纪的启蒙运动中,康德的批判哲学体系为人类的认知立法,将人的认识分为知、情、意三个部分,分别对应着《纯粹理性批判》、《判断力批判》与《实践理性批判》。在知识与意志之间,是人类的情感,它像一座大厦的拱顶,成为弥合人类知识与意志的合缝之作。尽管我们说,现代美学体系建立的一个标志是康德美学,是康德美学将“问题纳入一个焦点”,^{[24] (P. 332)}然而,不可否认

的是,在康德美学中,艺术是连接人类纯粹理性与实践理性的一座桥梁,一个过渡,关于艺术地位的必然结论是其中介性而非本体性。在这个意义上说,康德终究回到了柏拉图。艺术在中国哲学体系中有着截然不同的意义和地位。谈论中国艺术,必然离不开中国哲学。与西方世界的主客二分不同,“在中国哲学和思想传统中,‘万物一体’是一个非常普遍、尤为重要的基本命题”^[25]在这个命题前提下,人与世界是有机融合互生互动的关系,它天然地与人的审美意识联系在一起。“万物一体”赋予中国美学独特的中华气质,其中之一是使中国人在艺术创作的审美关系上呈现出特殊的样态,审美主客体的关系在更多的时候呈现出普遍的主体间性,也就是审美主体与客体之间互为主体的特征,有诗为证“我见青山多妩媚,料青山、见我应如是”^{[26] (P. 338)},再如“相看两不厌,唯有敬亭山”^{[27] (P. 1079)}。在这样的情境下,由艺术家审美活动而创造出的文学艺术作品,有着元气充沛的生命感,这种生命感是主客体共同作用的生命表现,而不是仅仅反映客观现实的桥梁或者过渡,艺术在这个意义上获得了表现性的生命力,成为人生命体验的延伸。

诗教的实现手段是艺术,艺术在中国美学体系中获得了前所未有的本体地位,而诗教的理想结果就是使自然人成为一个社会人,即“仁人”,也可以说是“文质彬彬”的“君子”。“培养君子,这是先秦儒家言语和文学思想最有效的合法性。”^{[18] (P. 11)}而这个过程,恰恰也是艺术符号在一个人身上本体化的结果,这是对人的一个功能性的定义,而不是实体性的定义,这正是符号形式哲学的基本前提。^{[28] (P. 99)}在这个前提下,人被定义为符号的动物。符号是间接地指示意义,用符号把握世界,也就是对世界的意义进行解释与重建符号的过程。神话、宗教、修辞、艺术等都是人类符号活动和文化活动的有机组成部分,这是人的主体性精神与世间万物共同作用与共同观照的结果,这个过程既是人的成果展示,也是人对自身认识的一种展示。摆脱了理性中心主义,“我们能够确定他的种差,了解开展在人面前的那条新路——到文明之路”^{[28] (P. 37)}艺术符号的本体性地位,在文明的理想世界中得以实现,在真正意义上落实了“人是符号的动物”这一定义。

艺术人生是诗教的终极目的,通过诗教而成就仁人。所谓“人而不仁,如礼何?人而不仁,如

乐何?”^{[29] (P. 2466)}。文学艺术既作为诗教的有形成果体现,也作为人之为仁人的有效表达,它承担着教化人与塑造人的重要使命,教化的结果不仅是希望接受诗教的人认知书本所传递的知识,完成一个人的启蒙教育,而且希望这个人实现诗教的理想。他在眼耳鼻舌身的认知层面能够有操守,“非礼”不为;他的品德为人能够有儒家风范:温柔敦厚。一句话,这个人已经具备了《诗教》这一整体教育符号所指称的性质,成为诗教的范本和例示。如果我们从符号学的视角来看待这个问题,上述诗教之于人身修养的本体性意义和艺术之于中国文化的本体性意义得到了很好的解释。符号相对于指称对象而言,方向总是从能指指向所指;但有时也会发生反转,即从指称物回到符号,这种情况发生的前提是符号本身也具有指称对象的性质,此时指称的方向从所指指向了能指,这便构成例示性的隐喻。^{[30] (P. 3)}在隐喻性指称链中,符号与指称对象之间,便构成一种对话,即双向的指称。打个比方说,写了一个“黑”字,“黑”这个字符当然指称“黑”这个颜色,但是,只有当是用黑色的笔写下的这个“黑”字,字符“黑”(能指)与颜色“黑”(所指)之间就构成了双向指称,例示性隐喻,即字符“黑”(能指)成为颜色“黑”(所指)的例示,能指字符也具备了所指意义的性质。这样,字符不仅在指称意义,而且具备了意义的性质。诗教从一开始的教化过程和最终的教化目的无不在此。通过诗教所达到的理想就是将人教化成为“志于道,据于德,依于仁,游于艺”^{[31] (P. 2481)}的理想模本。如果说人的生身父母造就了人的自然身体,而诗教的过程则造就了人的社会灵魂,之于群体则造就了社会的文化,浸润影响着一代又一代的社会个体。“我们从小就已有了对这些问题的观念。我们就在这种观念中长大,好像在父母哺育下长大成人一样。我们服从它们,尊重它们。”^{[32] (P. 307)}诗教传统所形成的符号系统如同中国人的再生父母一般,在人的自然身体生长过程中,彻底塑造和形成了人的文化观念与精神意识,使中国人成为中国人,也才形成了中国独特的礼乐文化。因此,人完成自身修养的理想与艺术的本体性诉求在艺术的作品中以及艺术的人生中得以心神交汇,水乳交融!

三、实践性:诗教的尽善尽美与艺术符号学批评

首先,“诗教”要以诗为载体,诗是“诗教”的途径。由诗发散为艺术,美是必然的追求,也是善的

前提。“子谓韶,‘尽美矣,又尽善也’”^{[29] (P. 2469)}。在中国诗教传统的发展过程中,关于诗教的教化作用是当仁不让的主题,但这个主题并不否认“诗”的艺术意义。唐代《皎然·诗式》从艺术审美的层面进行阐发,这就回到艺术的内部研究。《诗式》主要在讲如何去作诗的问题,将诗教的关注内容集中于“诗”的问题。用艺术符号学的角度来看,艺术符号在句法和语义、语用的层面都要有一定的密度。所谓密度,在句法层面看,是指艺术作品的构成要素之间是连贯的,而不是每个构成符号处于不同的话语系统之中,艺术作品拥有一致或者相对一致的艺术语言,这样作品才能形成自己的风格。比如,儒家诗教传统要求的语言“非礼勿言”,所有“非礼”的言语都是被禁止的,这就是对语言符号在句法层面的要求。在语义层面的密集性,是指艺术作品符号彼此独立,不能混淆,但符号之间却要形成有效的意义场,而且每个符号所指的意义都应该有呼应,有对话,这样的艺术作品的句法结合是紧密而非稀疏。对于艺术作品在符号学三个维度——句法、语义和语用的要求,是现代符号学视野的一种解读,同时,在中国古典艺术理论中同样有类似的观点,这就是清代画家沈宗骞所谈的“笔笔相生,物物相需”的道理:

凡图中安顿布置一切之物,固是人物家所不可少,需要识笔笔相生,物物相需道理。何为笔笔相生?如画人,因眉目之定所向,而五官之部位生之;因头面之定所向,而肢体之坐立生之……何为物物相需?如作密树,需云气以形其蓊郁;作闲云,须杂木以形其蹊蹇。^{[33] (P. 94)}

“笔笔相生”的意思是画面中所画每一笔之间都有有机联系,也就是类似于语义学中所指的每一个语义要素之间都有联系,形成有密度的语义场,这样的作品才“耐看”;“物物相需”是指在画面的每一个事物之间都要有有机联系,其实也就是语义要素的风格要统一,语义场要相互协调,不能有赘笔,艺术作品的意义才可能是丰富的,达到中国美学理想的含蓄与蕴藉,才有“味外之味”。艺术符号在语用层面的密集性问题,是指艺术语言在一定的语境中使用体现出来的具体意义,这其实是语用学的两个维度:语境和意义。在一定程度上,语用是语义研究的进一步延伸。这一点,在外交场合恰当地运用《诗经》的比兴,言在此而意在彼,鲜明地体现了语用学的特征。

其次,“诗教”的目的在于“教”,尽美还必须

尽善。如果说“美”是前提的话,那么“善”才是根本。教者,《说文》曰“上所施下所效也。从支从孝”。^{[6] (P. 127)} 对一个社会而言,诗教与政教同样都是治理的有效手段。如果说政教是以强硬的态度规训着人们的言行,整顿社会的秩序的话,那么诗教则是以无声润物的方式影响和引导人们的心灵,整顿着灵魂的秩序。政教与诗教,是刚柔相济的社会管理制度。法律是政教意志的体现,是通过文字符号树立的权威与典范,是他律之法;而诗教则是文化的体现,是通过艺术符号写在人灵魂中的道德与底线,是自律之法。相比于政教,诗教则是更为普遍、对人的影响更为深刻的律法。不仅如此,诗教从孔子这里开始,由于特别强调“群”的功能,诗教便自觉地肩负起了政教的使命。“孔子以《诗》立教,在客观上促进了《诗》与乐的疏离,使《诗》在摆脱礼乐的限制后彻底走上了伦理化、政教化之路。”^[34] 因此,在中国文化中,诗教并不完全离开政教;同时,不失艺术的美感,并不缺乏情感陶冶的维度。符号对人的影响,绝不仅仅是在知识层面的积累与逐渐丰富,而是通过符号影响人的思维,最终形成人的认知世界。对艺术创作而言,情感不是独立的、抽象的,而是在具体情境下的具体材料的挤压之下发生的,“经验是情感性的,但是在经验之中,并不存在一个独立的,称之为情感的东西。”^{[35] (P. 44)} 也就是说,情感不是抽象地存在于人的内心,而总是发生于特定的情境之中。^{[36] (P. 110)} 人要对这种情感进行表达,必然要依托于各种各样的符号。对于读者接受而言,对符号意义求解和推断的过程,也会形成自己的思想观点,对作者的思想或认同,或反对,都需要借助符号这个媒介。所以孔子说“不知言,无以知人也”^{[37] (P. 2563)}。在此前提下,对艺术作品进行批评,就不能是单纯追求艺术之美的批评,而是必须包含教化的“善”的维度,这是艺术符号学在批评实践中所应遵循的审美伦理。这就不难理解古今中外的贤者对于艺术批评过于严苛的标准,柏拉图要将诗人荷马逐出理想国,孔子称赞《韶乐》特别突出了它的“尽善”,而对过于美艳的郑声则提出放逐之令:“放郑声,远佞人;郑声淫,佞人殆。”^{[38] (P. 2517)}

再次,在美与善之间,诗教是通过对人的情感产生影响而发挥作用。这种情感作用的发挥,对于诗教传统的形成有着重要的意义,不仅在于使人情感产生愉悦,更重要的是对人的情感进行引

导,使人的情感从日常情感升华为一种审美情感;同时,从人的审美情感可以观察世俗人情的风尚,于是这种审美情感,恰恰又构成了诗教与政教合二为一的桥梁。不可否认,在《诗经》中,约有三分之一的篇幅属于“刺诗”,特别是在《国风》之中,有很多描绘爱情甚至是艳情的诗歌,经学家将之解释为“刺诗”。如《郑风·溱洧》,《毛诗序》解为“《溱洧》,刺乱也”。这首诗描绘了士与女的一段对话。

溱与洧,方涣涣兮。士与女,方秉藜兮。

女曰观乎?士曰既且,且往观乎?洧之外,洵訏且乐。维士与女,伊其相谑,赠之以勺药。

也有学者认为,这首诗谈的是三月上巳节的风俗,大家一起去观看招魂续魄的仪式。单纯就诗歌涉及的情感而言,《溱洧》体现的是一种愉悦的情感。如果仅仅限于愉悦情感的引发,那么郑卫之声对娱情的功能远在《诗经》之上。然而,孔子却要求“远郑声”,孔子自己对《诗》进行删改,目的就是要对它所表达的情感进行雅化和纯化,以期对读者的情感进行影响。审美情感不同于生理的快感,它不是通过感觉器官直接引发的一种快感,而是通过诗的朗诵、乐的唱和与舞的蹈踏等艺术形式的学习而产生,是通过对艺术符号意义的解读而产生,因此,它必须是淘汰心理杂念而产生的高尚的审美愉悦。这一点在古今中外的相关论述中,都得到了明证。亚里士多德则将艺术对人的心理影响称为“卡塔西斯”:“悲剧……借引起怜悯与恐惧来使这种情感得到陶冶。”^③ 诗脱离诗乐舞一体的祭祀形式而逐渐独立,但由于诗的韵律性以及诗的发生机制始终不能离开情感,“事实上,诗音乐性的长期存在,正说明了‘乐教’和‘诗教’在情感原理上的相通之处,也说明了‘诗教’中的‘乐理’作用是传统的和一贯的。”^[39] 在中国的古典文明中,诗乐的情感必然要求审美的纯化和贵族的雅化,不仅如此,在后期的发展过程中,上古之“诗”在西周时期转向了对“礼”——即政治的强调。“‘诗言志’命题相对于此一时期的诗歌生存状况而言,其内涵无疑整体指向了政治。”^[39] 只有在此前提下,诗可以“观”的功能才能够得到保障。

进一步讲,朱熹说“《诗》本人情,该物理,可以验风俗之盛衰,见政治之得失。其言温厚和平,长于风谏,故从之者,必达于政而能言也。”^{[40] (P. 172)} 诗

教不仅纯化了人的情感,还可以通过诗考察人的情感倾向,为政教提供风俗盛衰的参考。通过艺术审美经验的再审视和再认识,通过对社会审美风尚的考察和反思,对一个时代人的审美趣味进行考辨,得出这个时代人在审美背后的文化心理,是诗教的另外一个重要功能。因此,对于文艺的批评一定不能离开善的维度,美与善的结合,是艺术批评应该遵循的两个尺度。诗与艺术既然在这种整体的文化氛围之中成为有机组织的构成要素,她的建设自然也不能离开整体的文化语境及其本身的教化功能,那么对于诗与艺术的批评也不能仅仅考虑娱情的作用,还应该有敏锐的社会影响的视角。从人的本体的意义上重视诗与艺术的创作、批评,重视诗与艺术的教化功能,是从符号学的视角考察诗教问题在实践层面的意义指向。这一点在当下的热点话题“公共阐释”中同样能够得到印证,而公共阐释的对象则是文本的意义,这当然是艺术符号学最重要的主题。“公共阐释的内涵是,阐释者以普遍的历史前提为基点,以文本为意义对象,以公共理性生产有边界的约束,且可公度的有效阐释。”^[41]在不同的语境中,文本的意义可能产生很大的差异,文艺批评不是私人抒情,而是在公众中起到引导和判断的作用,其公共性决定了文艺批评的社会价值是不可或缺的责任,因此,兼顾美与善既是阐释所应遵循的尺度,也是批评者所应有的明确的责任意识。

四、诗教的艺术符号学阐释与中华美学的生命精神

“兴观群怨”说使艺术对人多重的教化作用统一了起来,这个过程不单纯是感性的活动,同时包含了理性的内容;不单纯是格物的认知,同时也是情感的陶冶;不单纯是被动的接受,同时也是主动的抒发;不单纯是个人的儿女情长,同时也是社会的群怨上政。“它的最重要的心理内容和心理特点,就在于艺术作品对人的精神从总体上产生一种感发、激励、净化、升华的作用。这是极为深刻的。”^[42] (P. 53) 换言之,诗教传统就是从一个人生命的意义上提出锻造一个人的人格修养问题,这在中华美学精神体现为一种生命意识。

这种生命意识首先体现在艺术创作过程中的“意在笔先”的精神追求。“意”包含着思考全面的布局,即落笔之前应对画中之物的大小、远近、取形方法等画面布局了然于胸。“意”还指意象的经营,即绘画前先在心中形成一种意象,作画过程

就是把心中的意象用物质媒介呈现出来。“意”也包含着画前确定绘画所要表现的思想内容、风格和格调。^[43] (P. 168) “意”其实就是在艺术创作之前的想象整合这样一个综合的心理范畴,是一种生产性的心理想象活动,“想象是人的心灵,在头脑中已在场的经验基础上,把不在场的意义在场化的能力。想象把人的认识能力延伸到感觉与经验(积累起来的感受残留)之外,使我们的意义世界不再局限于感觉的极端有限的范围。”^[44] 以绘画为例,在绘画开始之前,“胸中竹”的酝酿首先依赖于创作主体对“竹”这个符号意象的情感投射,愿意选择竹来进行创作;然后眼前竹并不等于胸中竹,这种意义的指涉是人通过想象力的发挥完成的。在艺术创作中,这种想象力并不是简单地将不在场的经验将之完整化,而是发挥了想象的指代作用,因为对象的意义在画面之外。这样的想象功能的发挥,与主体的精神意识有着密切的关系,特别是某种民族文化的精神气质与集体无意识,会对主体此时的想象能力产生重要影响。“原型是领悟(apprehension)的典型模式。每当我们面对普遍一致和反复发生的领悟模式,我们就是在与原型打交道。”^[45] (P. 137-138) 符号与思维是相互影响的关系,在早先的文明探索积累期,思维走向规定了符号的意义,然后随着文化的积累,在符号传承的过程中,符号对思维的引导与规约作用更为明显。在这个意义上说,“意在笔先”是文化符号的意义影响了主体的想象力,进而影响了画面在头脑中的映射与构成,重视艺术作品的高下,自然要先从影响人先于画面的“意”入手了。在中国美学的体系中,天然蕴含着伦理追求和审美追求的合一性,只有人的主观精神世界涵养了深厚的伦理底蕴与丰沛的审美气息,才能凝聚成符合中华美学理想的笔先之意。

“意”属于艺术创作主体的精神范畴,凝聚外化为艺术创作主体的“气”,曹丕《典论·论文》中就谈道“文以气为主。气之清浊有体,不可力强而致。”^④ 创作主体的这种“气”是人生命力和创造力的本源,也是推动艺术创作的实际行动,从而实现从“意”到“气”的转换过程。宗白华先生根据人与世界接触的不同层次将境分为五类:满足生理需求的功利境界,满足人间互爱的伦理境界,因互制关系的政治境界,格物致知的学术境界,以及返本归真的宗教境界;但介乎学术与宗教之间的是艺术境界。艺术境界的主要构成要素是情与景

的交融,而“这种微妙境界的实现,端赖艺术家平素的精神涵养,天机的培植,在活泼的心灵飞跃而又凝神寂照的体验中突然地成就。”^{[46] [P.73]}一个离开社会的人不可能形成具有深刻洞察力的情怀,对外在景物也难以赋予可以引起共鸣的思想,可见,艺术境界的实现基础是一个完善的社会化的人格,而这一点恰恰是礼乐诗教的理想典范。

这种生命意识的终极追求是“一生之酝酿”的艺术人生。清代沈宗骞在《芥舟学画编》中谈道:“少壮之时兼收并蓄,凡材之堪为吾用者,尽力取之……以求古人之所以陶淑其性情而自成一种气象者,又不在于猛烹极炼之功,是则一生之酝酿也。”^{[33] [P.88-89]}所谓的“一生之酝酿”,即先要广泛吸收,兼收并蓄各家之长,再融为一体,从而形成艺术家独特的艺术素养。中国美学尤其讲究艺术家的人品修养对于艺术创作的重要性,清代蒋骥有言“人品高,学问深,下笔自然有书卷气”^{[47] [P.510]},也就是我们熟知的“腹有书香气自华”;不仅如此,在艺术接受过程中,中国人的审美传统也自觉摒弃那些修为不高的人,现在我们常用的宋体字的创造者是秦桧,因其人品德而特意屏蔽了他对书法的个人功绩,这种字体以所处朝代命名。虽然我们不能将伦理与审美完全绑定,然而艺术欣赏与接受的确是一个整体,艺术家的品行至少影响着观者的心境,我们当然更愿意接受德艺双馨艺术家的作品,从而形成属于自己的艺术人生。这一思想,在现代中国美学的研究过程显得尤为突出,相对于西方美学的形而上建构,中国现代美学自王国维、梁启超、宗白华、朱光潜等,尤其重视现实生活中的美育问题,都涉及到艺术与人生之间的关系。现代中国美学的发生一方面西方的话语资源,另一方面也是中国强大的诗教传统,早在符号意义上确定了人的社会属性。更进一步讲,作为观者形成自己的艺术人生,最终的指向是要打破艺术审美经验与生活经验的隔离性。这种隔离性的前提,是感性经验和理性思考的分离,认为心高于身,心可以进行理性的思考,是连续性的,身则重在感性的体验,是片段的。笛卡尔哲学将注意力集中到“思”上,而忽视了思的主体“我”的这种具身性。“一生之酝酿”的主体“我”不仅是一个思考者,更是一个行动者。在一个行动着的“我”这里,经验和强调经验中的我和经验对象以及二者之间的关系是连续的。从人的符号认知的角度来看,用符号连接人与世界,其预

设前提是身与心的合一,感性与理性的合一。作为一种符号表征的艺术作品,是“我”的一个行动的体现和物化的结果,而“我”作为君子的理想人格的实现,则是“我”对理想人生的表征。“身和心可以统一 (be brought together)。我们能够开发身和心完全协调一致的习性。这个结果就是一种精熟 (mastery),它不仅被个体静心者本人所知,而且对他人也是看得见的——我们很容易通过它的精准和优雅识别出因完全觉知而洋溢生机的姿势。”^{[48] [P.23]}其实最终所形成的举止姿势已经完全将个人的所受教益全部融入到生活之中,审美经验与生活经验完全融为一体,在生命的历程中完全实现了诗教的“仁人”理想,这就是诗教问题最终的旨归:将美学与伦理、艺术与道德、个人与社会完全结合在一起,实践理想中的艺术人生!

注释:

①转引自康晓城《先秦儒家诗教思想研究》,台北:文史哲出版社,1988年,第188页;参见陆玕、毛晋《毛诗草木鸟兽虫鱼疏广要》,上海:商务印书馆,1936年。

②关于这四方面的作用和意义,参考了王柯平《诗教的致知功能——“多识于鸟兽草木之名”疏解》,《美育学刊》,2016年第2期。

③[古希腊]亚里士多德《诗学》,罗念生译,北京:人民文学出版社,1984年,第19页。朱光潜先生认为这里应该译为“净化”,参见朱光潜《西方美学史》,北京:商务印书馆,2002年,第85-86页。

④(汉)曹丕《魏文帝集·卷五·八》,《典论·论文》,宣统三年七月出版,上海文明书局发行。

参考文献:

- [1]叶舒宪. 诗经的文化阐释[M]. 西安: 陕西人民出版社, 2005.
- [2]尚书·舜典[A]//十三经注疏·附校勘记(上册)[Z]. 北京: 中华书局影印版, 1997.
- [3]礼记·经解[A]//十三经注疏·附校勘记(下册)[Z]. 北京: 中华书局影印版, 1997.
- [4]论语·阳货[A]//十三经注疏·附校勘记(下册)[Z]. 北京: 中华书局影印版, 1997.
- [5][美]皮尔斯. 皮尔斯文选[M]. 涂纪亮, 周兆平译. 北京: 社会科学文献出版社, 2006.
- [6](东汉)许慎撰(清)段玉裁注. 说文解字注[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1981.
- [7](宋)朱熹. 四书集注·论语集注·泰伯[M]. 北京: 中华书局影印版, 1957.
- [8](宋)朱熹. 四书集注·论语集注·阳货[M]. 北京: 中华书局影印版, 1957.
- [9]中国百科大词典·第6卷(第二版)[Z]. 北京: 中国大百科全书出版社, 2004.

- [10]余英时. 士与中国文化[M]. 上海: 上海人民出版社, 1987.
- [11]李春青. 在儒学与诗学之间[M]. 长春: 吉林大学出版社, 2015.
- [12]Osborne, Harold. Aesthetics and Art Theory: An Historical Introduction. New York: Dutton, 1979.
- [13]杨伯峻. 论语译注[M]. 北京: 中华书局, 1980.
- [14]冯友兰. 中国哲学史(上)[M]. 上海: 华东师范大学出版社, 2000.
- [15]葛兆光. 中国思想史(第二卷)[M]. 上海: 复旦大学出版社, 2009.
- [16]论语·季氏[A]//十三经注疏·附校勘记(下册)[Z]. 北京: 中华书局影印版, 1997.
- [17]周礼·春官·宗伯下[A]//十三经注疏·附校勘记(下册)[Z]. 北京: 中华书局影印版, 1997.
- [18]余志慧. 君子儒与诗教[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2005.
- [19]论语·泰伯[A]//十三经注疏·附校勘记(下册)[Z]. 北京: 中华书局影印版, 1997.
- [20]论语·雍也[A]//十三经注疏·附校勘记(下册)[Z]. 北京: 中华书局影印版, 1997.
- [21]礼记·乐记[A]//十三经注疏·附校勘记(下册)[Z]. 北京: 中华书局影印版, 1997.
- [22]论语·子路[A]//十三经注疏·附校勘记(下册)[Z]. 北京: 中华书局影印版, 1997.
- [23]论语·先进[A]//十三经注疏·附校勘记(下册)[Z]. 北京: 中华书局影印版, 1997.
- [24][英]鲍桑葵. 美学史[M]. 张今译. 北京: 商务印书馆, 1985.
- [25]张晶. “万物一体”思想与中华诗学的审美特征[J]. 江苏社会科学, 2016(1).
- [26][南宋]辛弃疾. 贺新郎[A]//邓广铭笺注. 稼轩词编年笺注·卷四[M]. 上海古籍出版社, 1987.
- [27][唐]李白. 独坐敬亭山[A]//王琦注. 李太白全集[M]. 北京: 中华书局, 1977.
- [28][德]恩斯特·卡西尔. 论人——人类文化哲学导论[M]. 刘述先译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2006.
- [29]论语·八佾[A]//十三经注疏·附校勘记(下册)[Z]. 北京: 中华书局影印版, 1997.
- [30]Nelson Goodman, Ways of Worldmaking[M]. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1978.
- [31]论语·述而[A]//十三经注疏·附校勘记(下册)[Z]. 北京: 中华书局影印版, 1997.
- [32][古希腊]柏拉图. 理想国[M]. 郭斌和, 张竹明译. 北京: 商务印书馆, 1997.
- [33][清]沈宗骞述, 齐振林写. 芥舟学画编(标点注译)[M]. 北京: 人民美术出版社, 1959.
- [34]马银琴. 论孔子的诗教主张及其思想渊源[J]. 文学评论, 2004(5).
- [35][美]约翰·杜威. 艺术即经验[M]. 高建平译. 北京: 商务印书馆, 2005.
- [36]李媛媛. 杜威美学思想论纲[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2010.
- [37]论语·尧曰[A]//十三经注疏·附校勘记(下册)[Z]. 北京: 中华书局影印版, 1997.
- [38]论语·卫灵公[A]//十三经注疏·附校勘记(下册)[Z]. 北京: 中华书局影印版, 1997.
- [39]王秀臣. “诗言志”与中国古典诗歌情感理论[J]. 文学评论, 2014(2).
- [40][宋]朱熹. 四书集注·论语集注·子路[M]. 北京: 中华书局影印版, 1957.
- [41]张江. 公共阐释论纲[J]. 学术研究, 2017(6).
- [42]叶朗. 中国美学史大纲[M]. 上海: 上海人民出版社, 2005.
- [43]高建平. “意在笔先”论[A]//全球化与中国艺术[M]. 济南: 山东教育出版社, 2009.
- [44]赵毅衡. 先验与经验的想象 日常与创造的想象[J]. 福建论坛, 2015(10).
- [45]C. G. Jung, Collected Works, trans. Hull R. F. C., Princeton University Press, 1969, Vol. 8.
- [46]宗白华. 美学散步[M]. 上海: 上海人民出版社, 2006.
- [47][清]蒋骥. 传神秘要[A]//俞剑华编. 中国画论类编[M]. 北京: 人民美术出版社, 1986.
- [48][智]F. 瓦雷拉, [加]E. 汤普森, [美]E. 罗施. 具身心智: 认知科学和人类经验[M]. 李恒威, 李恒熙, 王球, 于霞译. 杭州: 浙江大学出版社, 2010.

收稿日期 2017-11-15 责任编辑 申燕