

从中西文学现象的比较 看“意识公式”的原型阐释功能

张 杰

作者 张杰, 武汉大学中文系副教授, 武汉, 430072。

关键词 中西文学比较 原型 原型阐释 文学传统 原始文化

提 要 荣格把从原始人的心理经验的历史“蒸发”中遗传下来的“没有意义的形式”称为原型, 并把这种原型所具有的文化遗传影响, 形象地概括为群体意识活动所必然要遵循的一种“意识的公式”。本文从文学阐释的角度, 通过中西比较的方式, 具体分析了由于中西原始文化的差异而造成的作为一种“意识的公式”的“天人关系”, 在中西文化发展中所体现的不同的原型特征, 以及由此而对中西文学的发展和文学传统的形成所产生的不同影响。

一

本文所谓原型, 是指发生于某一民族原始文化土壤之中, 并经过该民族文化的精神遗传而为该民族成员所普遍拥有, 对该民族文化发展及其文化传统的形成产生原创性、规范性和稳定性影响的那种集体心理结构。这种原型概念类似于美国人类学家克鲁柯亨所说的文化的“隐型式样”。克鲁柯亨认为: “文化是历史上所创造的生存式样的系统, 既包含显型式样又包含隐型式样; 它具有为整个群体共享的倾向, 或是在一定时期中为群体的特定部分所共享。”依据对原型概念的这种理解, 我们对任何一种原型的把握都需要有对大量相关文化现象, 即克鲁柯亨所说的文化的“显型式样”的求同性归纳作为认识的基础和验证的依据; 同时, 把握原型的根本目的在于要从文化的“显型式样”层面上升到“隐型式样”层面, 从而找到那种对群体“显型式样”的文化创造不仅具有共时性的, 而且具有历时性的支配作用的集体心理结构。只有这样, 我们才能彻底从本原意义上把握某种民族文化发展及其文化传统形成的根源, 并由此获得超越求同性归纳范围的、对丰富多彩形式无限的文化的“显型式样”进行合异性演绎的阐释功能。一旦达到这种境界, 原型阐释将显示出其他阐释途径所难以企及的正本清源、辨末察流的作用, 从而使阐释者真正拥有一种俯瞰全局的超越气度和宏观整体的建构功能。原型阐释的独特魅力正在于此。

要达到这种原型阐释境界, 即真正能从一个民族的文化发展及其文化传统的形成历史中所创造的全部纷繁复杂、丰富多彩、形式无限的文化的“显型式样”的背后, 准确把握并完整揭示出对这一切创造活动起着支配作用的民族文化心理的“隐型式样”, 有赖于对原型的两种相互衔接、彼此交叉的范畴研究。一种是

从发生学角度对原型所作的生成性研究。例如，英国学者弗雷泽在《金枝》中为破译原始人的图腾和巫术行为中所包含的民族心理结构的原创性意蕴所作的努力；以及法国学者列维-布留尔在《原始思维》中对原始人的图腾和巫术行为中所表现的以“集体表象”为其思维符号，以原逻辑和物我互渗为其基本特征的巫术思维方式所作的揭示。另一种是从遗传学角度对原型所作的影响性研究。例如，瑞士学者荣格对集体无意识及其在人格结构中具有的重要作用所作的阐述；以及加拿大学者弗莱为探求文学史中作品与作品之间的传承关系而进行的《批评的解剖》。

从把握对一种民族文化的发展起支配作用的文化“隐型式样”的要求来看，上述从遗传学角度对原型所作的影响性研究，显然更具有直接的理论意义。从文化遗传学范畴来说，原型与荣格所提出的集体无意识是同等程度的概念。在荣格的术语库中，原型即是集体无意识的表现形式。荣格认为，集体无意识心理尽管可以上溯到极原始的人类集体经验之中，但在原始文化的精神遗传过程中，随着原始社会的事实上的消亡，那些曾经经历过原始人“无穷无尽的重复”积淀而成的心理经验，即列维-布留尔所说的集体表象，便逐渐在文明人的潜意识记忆中“蒸发”掉那些对原始人来说曾经是那么生动具体的心理内容，而只保留这种心理经验的建构模式。荣格指出：正是原始人生活中“无穷无尽的重复已经把这些经验刻进了我们的精神构造中，它们在我们的精神中并不是以充满意义的形式出现的，而首先是‘没有意义的形式’，仅仅代表着某种类型的知觉和行动的可能性。”^④荣格把这种从原始人的心理经验的历史“蒸发”中遗传下来的“没有意义的形式”称为原型，它存在于民族的集体无意识之中，作为一种文化“隐型式样”而对群体的意识活动产生影响甚至是支配作用。荣格十分强调原型对于群体意识活动所具有的遗传影响作用，指出：“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……发现了一些先天的固有的直觉形式，也即知觉与感悟的原型。它们是一切心理过程的必不可少的先天要素。正如一个人的本能迫使他进入一种特定的存在模式一样，原型也迫使知觉与领悟进入某些特定的人类范型。”荣格把原型对群体意识活动所具有的遗传影响作用形象地概括为群体意识活动所必然要遵循的一种“意识的公式”^⑤。

既然群体的一切意识活动以及由此而进行的文化“显型式样”的创造都不可避免地要在无形中遵循这种“意识的公式”，那么文学不仅不可能例外，而且由于文学与人类精神生活的无意识领域有着较之其他类型的文化创造更为紧密而直接的关联，因此在文学领域中这种“意识的公式”所产生的影响也就格外强烈和突出。这恰好为文学阐释提供了一条有效途径：当我们能够准确把握并正确揭示隐含于某一民族的文学史发展之中，对其文学的民族传统的形成产生根本性影响的某种“意识的公式”时，我们也就对文学史拥有了一种俯瞰全局的超越气度和宏观整体的建构功能。为了证明这一点，我们选择了作为一种“意识的公式”的“天人关系”为例，从中西文学现象的比较中来具体看一看“意识的公式”所具有的原型阐释功能。

二

从显意识的角度来讲，天人关系是古代哲学的一对重要范畴。它不单指人与自然的物质联系，也包括在这种物质交往关系中所形成的人与自然的精神联系，以及人对自身在自然、社会中的使命、作用、地位的自我意识。在中国古代文化发展中，对天人关系的理解占主导地位的传统观念是追求人与自然、社会的和谐、混融，即天人合一，其文化的“显型式样”的表现形态遍及中国古代文化各个领域。西方的情形则刚好相反，正如恩格斯所说：

十八世纪并没有克服那种自古以来就有并和历史一同发展起来的巨大对立，即实体和主体、自然和精神、必然性和自由的对立；而是使这两个对立面发展到顶点并达到十分尖锐的程度，以致消灭这种对立成为必不可免的事。^⑥

西方这种“自古以来就有并和历史一同发展起来的巨大对立”的传统意识倾向，正是与中国古代天人合一观念形成鲜明对照的天人对立观念。恩格斯所预言的“消灭这种对立成为必不可免的事”显然已为20世纪西

方哲学、艺术向东方文化的靠拢倾向所证实。

中西古代文化观念上天人合一与天人对立差异的形成,直接的原因自然在于中西古代哲学的有意识倡导;深层的原因则在于,引导中西古代哲学形成天人合一与天人对立传统观念的那种“意识的公式”,或者说“迫使”中西古代哲学家的“知觉与领悟”所进入的那种“特定的人类范型”,本身就具有天人合一与天人对立的心理模式上的差异;至于更深层的原因,就需要我们从中西远古初民极原始的心理经验中,去探寻和发现形成后世天人合一与天人对立的集体无意识心理模式的文化根源。

我们先来看看中国的情形。中国古代神话有一个鲜明特色,即它的神多为人兽合身。例如:“伏羲鳞身,女娲蛇躯。”^[1]“炎帝神农氏人身牛首。”^[2]黄帝的模样虽不大清楚,但根据对他后人的描写,想他也仍是人兽合身的:“轩辕之国……在女子国北。人面蛇身,尾交首上。”^[3]“黄帝生苗龙,苗龙生融吾,融吾生弄明,弄明生白犬,白犬有牝牡,是为犬戎。”^[4]如此种种,言之不尽。

造成中国神话人物多为人兽合身现象的原因固然很复杂,但从心理模式的角度分析,其直接原因当来自华夏初民的图腾崇拜心理。中国远古图腾多为动物,如鸟图腾、蛇图腾,不仅曾是多少原始氏族的崇拜对象,而且经过后世的综合、变形,演变出凤和龙的形象来,成为整个华夏民族的“图腾”标志。这里还要说到牛。牛很早就出现在原始巫术仪式中,如《吕氏春秋·古乐》记载的“昔葛天氏之乐,三人操牛尾,投足以歌八阙”。举行巫术仪式一定要拿着牛尾,可见不论是野牛还是家养,牛对华夏初民都是那么的重要。正因为如此,华夏先民干脆把对牛的崇拜与对农业发明者炎帝神农氏的崇拜融为一体,使牛与龙、凤一样,都可看作是是整个华夏民族的“图腾”标志。

中国原始文化中多动物图腾崇拜,神话人物多为人兽合身的现象,从一个侧面透露出华夏初民与生存环境不容分割的密切联系。在原始人那里,将某物视为图腾,即意味着相信这种动物同自己有某种血缘关系,而血缘关系又是原始人唯一的社会关系。因此,图腾崇拜实际上起着一种强化人的集体性、社会性的作用,但与这种强化作用相伴随的,却是人之个体在社会、自然之中的消失。这既为后世儒家提倡天人合一推行礼乐文化,也为后世道家提倡天人合一主张返朴归真,提供了心理基础。

与此不同的是,古希腊神话中的神则往往与人同形,而且充满人性。造成这种现象的原因固然也很复杂,但从心理模式的角度分析,古希腊文化中很少发现标示人与生存环境不容分割观念的图腾信仰物,应当说是一个重要原因。我们还可把年代上推得更为久远一些,从旧石器时代晚期西班牙和法国的那些著名洞穴壁画中,人们发现,尽管西方的远古初民也刻画了大量动物,如驯鹿、野牛、古象、山羊、赤鹿、羚羊、熊等等,但在同一画面中却极少刻画人自身。这或许可以被认为,早在旧石器时代晚期,西方远古初民便在朦胧中表现出一种人与动物、自然分离的倾向,人是站在与自然相对独立的立场,即外在于自然的立场,来看待自然的。当这种朦胧意识逐渐积淀成一种心理模式时,则必然带有一种对人的个体性、人的自我评价高度重视的心理倾向,这就无怪乎希腊人要说:“我们所以用人的形象来代表神,因为世界上没有比人更美的形式。”^[5]这种心理倾向在文化的历史遗传过程中所形成的“意识的公式”,就是恩格斯所说的“那种自古以来就有并和历史一同发展起来的”“实体和主体、自然和精神、必然性和自由的对立”,即天人对立。它为西方文化理性传统的形成提供了心理基础。

如上所述,作为一种“意识的公式”,天人关系在中西原始文化中有着不同的原型意义。单从文学的角度来看,由于存在于中西集体心理之中的这种“代表着某种类型的知觉和行动的可能性”具有差异,故而对中西文学创作与鉴赏都会产生不同影响,以致形成中西不同的文学传统风貌。中国古代作家在无意识中总是把天地万物看作具有人格精神的伴侣,是主体的延伸和外化。因此,在外物与内情之间所存在的,是“情往似赠,兴来如答”的对等与相通的关系。西方古代作家则“天生”地视天地万物为主体精神的对立物,因而主客体审美关系的建立必然要被表现为某种经过修饰的理性因果关系,而不可能是中国文学传统中的那种“同声相应,同气相求”的遇合与混融。

有论者论及中国古代诗歌与英国古代诗歌在处理情与景关系中所表现出来的差异时认为,在英国诗歌中存在着一种悠久的传统——即所谓情与景的散离趋势。在中国诗歌中普遍存在的情与景的相互对应、相互关

联，在英国诗歌中却普遍缺乏。在英国诗歌传统中，“感情”常常被从直接与可感的背景中抽取出来，挪移到心灵中去充当一个被沉思的对象，于是内心就成了回忆感情的合适场所，并在这里将其改造成意象。这样一来，我们在中国抒情诗中所见到的那种含有“情”的“景”，在英国诗歌中则让诗人的内心世界所取代了。因此，不是“景”与“情”，而常常是“思想”与“感情”，构成了大多数英国诗歌中的主要对等物。由此，论者甚至认为西方诗学中只有“意象”，没有“景象”，也缺乏“情”、“景”等观念，因而英语中现有的批评用语是很不够的，需要扩大其本身到中国文学批评传统中去寻觅，才能充实自己¹⁰。

这里所说的英国诗歌中的情与景的散离趋势，正是西方文化传统中天人对立的集体无意识心理模式的一种具体显现。在天人对立心理模式支配下，主客体之间被一道无形的，但却是不可逾越的理性屏障所阻隔，从而使得人的情感无法与自然相互作用、相互融合，“被迫”与自然分离，只能在主体内部徘徊，成为一种被沉思的对象，并最终使“思想”与“感情”，这对在中国古代诗人们看来简直就是一个意思（例如依照传统解释，“诗言志”之“志”，就是情与意的统一）的东西，却构成了诗歌表现中的基本的和主要的对等物。

与此形成鲜明对照的是，在天人合一心理模式的支配下，“景”的概念在中国诗学传统中具有十分重要的地位。在中国古代诗歌中，“景”与“情”虽是彼此交融的对等物，不可分离，但“情”的因素在诗歌中往往不作直接的表现，而是隐含于“景”之中。中国古代文学传统中的天人合一之“一”，从外在显示方式来说，往往就是“景”。对于“景”在中国诗学传统中的重要地位，我们可以从以下三个方面来认识：

其一，由于天人合一，人与自然在精神上是相通，故而中国古代诗人既不把“情”的发生看作是一种纯粹的主体精神现象，即所谓“心不孤起”；也不把“景”的存在视为一种与精神绝缘的东西；而是着重强调人与自然之间的那种生气盎然彼此交融关系，一如刘勰所概括的，“情以物兴”，“物以情观”¹¹，“情往似赠”，“兴来如答”¹²。正是在主客体之间的精神往还中，产生了诗：“情景相触而成诗，此诗家之常也。”¹³

其二，由于诗生成于“情景相触”之中，故“诗家两题，不过‘写景言情’四字”¹⁴；况且，“情景名为二，而实不可离。神于诗者，妙合无垠”¹⁵；故此，“大家之作，其言情也必沁人心脾，其写景也必豁人耳目”¹⁶。可以说，中国古代凡被视为优秀之作的诗篇，无不具有善于将情与景巧妙融合的特点。

其三，虽说“诗家两题，不过‘写景言情’四字”，但中国古代诗人并未将诗中情与景的融合作机械的理解，而是特别强调天人合一命题本身所含有的“观象于天”“取法于地”而“立象以尽意”的传统思维方式的表现功能，借“写景”来“言情”，以情融景，以景传情，这是形成中国诗歌“不着一字，尽得风流”传统抒情特征的心理模式根源。故此，“写景”在写作活动中有着特殊的重要作用，被视为“言情”的前提与基础：“不能作景语，又何能作情语耶？古人绝唱多景语，如‘高台多悲风’、‘胡蝶飞南园’、‘池塘生春草’、‘亭皋木叶下’、‘芙蓉露下落’，皆是也，而情寓其中矣。”¹⁷

总之，“一切景语，皆情语也”¹⁸。这种融“情”于其中的“景”，在中国诗学传统中有着特殊的重要地位：“词中情景不可太分，深于情者，正在善于写景。”¹⁹这是试图通过淡化情与景的分界来突出“景”之重要。“写景是诗家大半工夫，非直即眼生心，诗中有画，实比兴不逾乎此。”²⁰这是通过强调比兴传统来突出“景”之重要。“若舍景言情，正恐粗浅直白，了无蕴藉，索然意尽耳。”²¹这是从反命题角度来论证“景”之重要。概而言之，在中国诗学传统中，“景”是与“情”同等重要，并在诗的表现方面被看得更为重要的一个概念。这与前述西方诗学中抹去“景”的存在的情况，恰成鲜明对照。追根寻源，造成中西不同文学风貌的根本原因，就在于天人关系作为隐含于文学发展之中的一种“意识的公式”，在中西具有着不同的原型意蕴。

三

美国人类学家克利福德·格尔茨曾指出：“（文化）是指向由历史传递的，体现在象征符号中的意义模式，它是由各种象征性形式表达的概念系统，人们借助这些系统来交流、维持，并发展有关生活的知识以及对待生活的态度。”²²语言以其丰富的词汇和完整的语法构成一个复杂的符号系统，使人能够进行和表达完整

而系统的思维活动,这是其他符号形式所难以匹敌的。语言当然不是凭空产生的,它总是一定民族文化历史的产物。人们往往以为语言只是一种被动的,任由主体调用的工具。其实,语言的文化属性使语言结构在生成之初即已被打上集体无意识烙印,构成所谓“体现在象征符号中的意义模式”。语言的这种性质,决定了语言在完成其思维与交际任务的同时,也在发挥着文化遗传功能。也就是说,当人们“自由”地使用语言进行思维与交际时,他其实也在无形中“进入某些特定的人类范型”。对使用者来说,语言首先是作为一种“意义模式”成为他理解世界的前提,也构成对这种理解的角度与方式的限定与制约。总之,作为一种文化形态,在以符号方式所表现的语言的“显型式样”背后,也同样存在着“由历史传递的”语言的“隐型式样”,它在无形中完成着对一代又一代人的“意识的公式”的建构工作,成为人类文化遗传的基本方式与主要途径。

德国哲学家恩斯特·卡西尔曾将人类思维划分为“推演式”(亦即理性的)和“神话”(亦即感性或称诗性的)两种基本模式。推演式思维“把直觉内容仅仅看作是出发点,由此可以沿着不同的方向遍历整个印象领域,直至所有这些印象都统统被‘安装’到一个统一的概念、一个封闭的体系中去。在这个体系中,不复有任何孤立的点;这个体系内的所有成分都彼此相关,彼此相指,互为解释,互为说明。每一个分别的事件都仿佛被看不见的思维之索‘圈网’起来”^[3]。显然,这种推演式思维方式体现了西方从天人对立的文化原型中孕育而成的思维的理性传统。在这种传统思维方式中,由于主体与客体的对立,主体成为感知、认识事物的唯一出发点,认知活动被严格局限在主体精神领域之中,认知过程遵循严密的、单向度的线性逻辑关系,认知结果取决于主体对事物之间因果联系的认定。

与此不同,神话思维“不是力图理解这些材料的结构和它们成系统的联系,也不是分析这些材料的作用和功能,相反,它只是为一个整体印象摄迷住了。这种运思并不发展给定的经验内容,并不站在那个有利的制高点上前后寻找什么‘原因’与‘结果’,相反,它只满足于接受单纯的现存之物”^[4]。显然,这种神话思维方式具有着东方从天人合一的文化原型中孕育而成的思维的感悟特性。在中国传统思维方式中,主体不是与自然对立,外在于自然地“站在那个有利的制高点上前后寻找什么‘原因’与‘结果’”,而只是作为自然的一个有机组成部分而存在。但这绝不意味着主体性的丧失,因为在精神层面上主体与万物是相通相合的,主体即自然,自然即主体,主体可以由自身出发观照自然,亦可由万物出发观照自然,从而使主体具有了无限延伸的可能性。上述中国传统诗学中对“景”的充分重视,就体现了主体的这种自由延伸的特性。同时,对“景”的充分重视也体现了卡西尔所指出的,在神话思维中不以对事物之间因果关系的认定为目的,而“只满足于接受单纯的现存之物”的特性。这种思维方式的妙处即在于,主体从“接受单纯的现存之物”中所获得的“满足”,是只需要意会而不必(不可)言传的。对于不具有天人合一的集体心理模式的西方人来说,既要“不着一字”,又能“尽得风流”,实在是“匪夷所思”的事。

上述中西不同思维方式中隐含着的不同的集体无意识心理模式,在中西语言结构中都能找到相应的遗传影响痕迹。例如,与中国传统思维方式的感悟特性相一致,古代汉语不仅词性变化十分灵活,像“春风又绿江南岸”之“绿”;而且语法关系也较为松散,古诗中经常可以见到“鸡声茅店月,人迹板桥霜”,“枯藤老树昏鸦,小桥流水人家”一类由意会来勾连的意象叠加或并置的表现形式。另外,古代诗歌中还常常通过省略那本来就为数不多的介词等限定成分,以更适合表达中国古代诗人那种颇具原始(神话)思维主客体互渗和原逻辑(情感逻辑)特征的创作心态。“关关雎鸠,在河之洲;窈窕淑女,君子好逑。”出现在这幅艺术画面上的,是景与情对应的两组意象,其中就隐含着人与万物既同为自然界有机组成部分,也是在精神上相通相合的伴侣的观念,这是具有天人合一心理模式和感悟特征的中国人不难理解和接受的。因此,在汉语表达中,这两组意象之间并不需要出现表示因果关系的词语;在中国诗学传统中,沟通这两组意象的,是一种被称为“兴”的感悟活动:“凡兴者,所见在此,所得在彼,不可以事类推,不可以理义求。”^[5]可见,“兴”作为中国古代诗人的一种艺术思维方式,显然与具有主客体互渗和原逻辑特征的原始(神话)思维一脉相承。

在中国古代诗歌中几乎难觅踪迹的理性之网,却严密地笼罩着几乎所有的英语古代诗歌。正如有论者所分析的那样,英语中大量使用修饰语和严格的句法,使各意象之间的关系得到严格的界定,结果不是像汉语诗歌中各意象的直接并置与呈现,而是基于某一角度或视象的直线性发展。诗中的踏行也为这种表现方法提

供了便利条件。例如华滋华斯《水仙》一诗开头两句：

I wandered lonely as a cloud/That floats on high o'er vales and hills.

(我独自漫步，像山谷上空独自飘游的一朵云霓。)

第一行诗中的“as”(像)，显然是一种理性的介入，它告诉我们，诗人(我)与云彩之间是一种类似的明喻关系；也即是说，云的意象只是想象中的，不一定存在于诗所表现的画面中。第二行诗中“that”这个关联词更是将vales(谷)和hills(山)牢牢地依附于第一行中的cloud(云)这个本来已经理性化和很不具体的意象。英语中这种用从句、分词短语来做后加说明的表现方法，极容易产生批评家们称为“累加程序”的效果，而这种效果被认为是“非诗意”的，因为它旨在强化本来就已经明确的逻辑关系²⁶。

理性传统在英语结构中的存在，甚至构成对汉诗英译的致命伤害。有论者曾指出，司空曙的“雨中黄叶树，灯下白头人”译成英语后，原诗中景与情两组意象之间留待读者感悟的那种生机盎然的相互交融关系，被英语结构中赤裸裸的逻辑联系所代替。译诗为：

And as raindrops brighten yellow leaves/The lamp illumines my white head

论者认为，在汉语原作中，这两行诗句相辅相成的关系原是加强了彼此间相互的微妙作用，但在译诗中，由于添上了“正当”(as)这一连词，两行诗句间的相辅相成关系便被误译成前一行是后一行的辅助成分了；于是，存在于原作中的内情与外景之间微妙的相互作用，也就荡然无存了²⁷。其实，汉诗英译所遭遇的这种伤害，与其说是“误译”，倒不如说是出于必然。它鲜明地反映出中西文化在集体心理模式——语言结构方面所存在的差异，以及由这种差异所必然造成的文学传统风貌的差异。

注 释：

¹ 转引自庄锡昌等编：《多维视野中的文化理论》，浙江人民出版社1987年版，第119页。

④④ 荣格：《心理学与文学》，三联书店1987年版，第101、5页。

¼ 《马克思恩格斯全集》第1卷，第658页。

½ 《文选·王延寿〈鲁灵光殿赋〉》

¾ 《释史》卷四，引《帝王世纪》

⑧⑦ 《山海经·海外西经》、《山海经·大荒北经》

⑨ 丹纳：《艺术哲学》，人民文学出版社1963年版，第328页。

10 27 孙筑瑾：《中国诗的情景描写与英国诗的内外世界呈现模式》，《广西大学学报》1986年第1期。

11 12 《文心雕龙·诠赋》、《文心雕龙·物色》

13 谢榛：《四溟诗话》

14 袁枚：《随园诗话》

15 17 王夫之：《姜斋诗话》

16 18 王国维：《人间词话》

19 田同之：《西圃词说》

20 李重华：《贞一斋诗话》

21 蒋兆兰：《词说》

22 转引自林同奇：《格尔茨的“深度描绘”的文化观》，《中国社会科学》1989年第2期。

23 24 卡西尔：《语言与神话》，三联书店1988年版，第59、78页。

25 郑樵：《六经奥论》

26 吴伏生：《中英自然诗的意象结构》，《天津师范大学学报》1989年第3期。