

中国文学中的思维模式和实化色彩

毛志成

人类认识世界、变革世界的出发点和归宿，都包含着人类自身的功利意识，这一点没有东西方差别。想在这种意识的有无上来划定民族差异、地区差异，从而定优劣、定清浊，这种奢意是无价值的。

但是，差别还是有的，这就是功利意识本身所取的文化形态。

以内陆式农业经济为主体经济形态的中国，由于这种经济形态所表现出的生产方式、交换方式、消费方式都带有鲜明的简易性、直朴性、疏淡性，反映出的意识活动、思维模式也必然显示出浅近性、直捷性。

在认识世界的目的和归宿上，中国人的功利意识明显地呈现出“直捷性”，即趋“实”性、趋“近”性。

孔子说“君子喻于义，小人喻于利。”看起来要把人的功利意识弄成趋“远”形式，但是孟子又注释说：“义者，利也。”一下子便使迂回的幅度变得很小很小。

的确，不具有功利属性的精神活动、精神产品，或是功利属性很朦胧、很虚幻的精神活动和精神产品，在中国是很难产生也很难存在的。中国的文化品，功利的限定性很强，无论是“高层次”文化品的“借神道以设教”，还是“低层次”文化品的“饥者歌其食，劳者歌其事”，乃至如孔子对诗的职能的限定——兴、观、群、怨，都是在强化功利价值。

当然，“直捷功利意识”不等于单一或直观功利意识，也就是说，在中国的功利观念中并非容不下迂回、曲折、间接的实现功利途径。事实上，这种功利价值也有时表现

为极为丰富的类别和极为纷纭复杂的形式——诸如政治功利、道德功利、教化功利、审美功利、娱乐功利，诸如直白宣传、情感熏陶、智能启迪、风习感化。但是，这一切类别、这一切形式又都必然能触摸到“有为”脉搏。

离开“需要”，一切极端个性化或是个性游离共性的文化品，在中国是很难具有生命力的。比如在“自我表现”、“自我宣泄”、“自我解脱”的文学作品中，并非没有十分有才气、十分有文采的上品，但是只要你这个“自我”游离于社会的普遍生活形态或情感形态而存在，便很难从社会获得借以植根的土壤。我们呼喊了多少年反对“公式化”、“模式化”，之所以收效甚微，原因之一就是我们在反对“化”的时候对“公式”、“模式”本身缺乏应有的尊重，致使我们在行动上总是热衷于搞出“式”外之作，结果不能成立，等于没“反”。“式”本身是很难反掉的，甚而无需反，需要反的是那个“化”字。比如一株树的主干、主枝就是“式”，想抹掉就个“式”的存在而使这株树叶茂花繁，注定是谬误的。这棵树若是只有主干主枝，就谓之“式化”，当然也属于病态——至少是老化——之列。

中国文化的浅近功利性、直捷功利性，就是“式”，我们可以加大这个“式”的身高，扩展这个“式”的体积；若是想取消这个“式”的存在，就是虚奢之意，最终是行不通的。“非功利化”、“非政治化”、“非社会化”、“非文化化”等等口号在极为特殊的情况下可能具有相对合理性，但要把它做为中国文化的新纲要，是注定要被中国文化的“定式”所淘汰的。

有了这第一个“定式”，就牵连出第二个“定式”——

中国人对自己精神活动、文化活动的范畴的限定。虽然整个客观世界的物质现象和精神现象都是摆在人类面前的认识对象,但每个文化群在确定自己的精神视野、文化视野的时候,量度大小是不同的,久之便使认识范畴限定化。子不语“怪、力、乱、神”,以及四个“非礼勿”,此外还有“思无邪”,乃至“乐而不淫”、“怨而不伤”,都是在限定意识活动的范畴。《文心雕龙》在评论屈原楚辞时,便指出它有四种“应该”和四种“不应该”。四种“应该”是:一、“陈尧舜之耿介,称汤武之祇敬,典故之体也”;二、“讥桀纣之猖披,伤羿浞之颠陨,规讽之旨也”;三、“虬龙以喻君子,云霓以譬谗邪,比兴之义也”;四、“每一顾而掩涕,叹君门之九重,志怨之辞也”。若是诗人再无惮一点,放言无忌,越出了“界定”,就属于“不应该”的范畴了。诸如:“托云龙,说迂怪,丰隆求宓妃,鸩鸟媒姝女,诡异之词也;康回倾地,夷翠萍口,木夫九首,士伯三日,谲怪之谈也;依彭咸之遗则,从子胥以自适,狷狭之志也;士女杂坐,乱而不分,指以为乐,娱酒不废,沉湎日夜,举以为欢,荒淫之意也。”。

当然,这种“限定”、“界定”的面积和内涵并非一成不变、并非始终如一,也不是未受到过同时代人的突破。将鲁迅的《狂人日记》和千载“儒典”进行比较,将柳宗元的《非国语》和韩愈的《原道》进行比较,都可以看出限定和反限定的斗争。

在中国历史上,人为或非人为地掀起的大规模的反“限定”思潮,乃至推波助澜地鼓动“极化”倾向的社会动荡,也是不乏其例的。“五四”运动便是大量人为地鼓荡起的一场反“限定”狂飙,在当时,无论是马列主义的传播,还是“全盘西化”的呼号,在客观上都包含了将中国传统的“限定”式思维形态推向“极化”式思维形态的因素。

“文革”是人为地掀起的大规模的反“限定”运动,也是人为地鼓动“极化”思维的尝试。在中国现代革命史上,毛泽东的伟大精神品格之一就是对中国传统的“限定式思维”有着深深的厌恶,对“极化”式思维有一种经久不衰的神往。在他的常用语汇中,频频出现的是“破除迷信”、“解放思想”、“敢想敢干”、“反对教条主义”、“反对本本主义”。

“五四”运动的文学品中,首先枯萎的是带有“极化”倾向的文字。这场运动的猛士,后来的分支是:一部分向新的“限定”领域游去,投身于工农革命;一部分退回到陈旧的“限定”中去,重操尊孔、复古旗帜。

“文革”的悲剧首先蕴在“文革”之中,在铺天盖地的“极化”口号和“极化”行为中,除毛泽东个人的“极化”意识中有相对的真诚感之外,大量的极端行为都有“伪”意,

是一种“伪极化”现象。一个建立在小农式自私和文盲式愚昧基础上的“忠”字,几乎嘲讽了“造反”的全部威风。

“限定”本身不是缺点,它可以造成人类在认识世界时集中使用精力,求得效益的显著。问题是这个“限定”本身是否得当,是否带有迁执性,即“限定”得是否应该。

为了将这个问题探讨清楚,就必要涉及到一个问题——中国式的思维活动的基本意愿趋势是什么。也就是说,中国人在一大堆感性材料面前,究竟要侧重于提炼出什么、抽象什么。

是的,几千年来,中国的哲学思维、社会思维、生活思维,都力求寻找出一个既适用于自然法则又适用于人生观念,既适用于人与自然的关系又适用于人与人关系的总准绳。这个准绳,俗称为“天理”,与“人情”相一致,无论人干了伤害大自然的事(例如杀生过重),还是人干了伤害他人的事,都可谓之“伤天害理”。孟子劝说一些“王”罢战、爱民,有时就是从调动“王”对自然界的“爱”开始的,典型的例子就是那个“君子肉食而远庖厨”的典故。

中国的哲学术语中,将这个准绳称之为“道”,这个概念既可以释义为自然法则,谓之“天道”、“物道”,又可释为人世观念,诸如“世道”、“道义”、“道德”、“道行”。韩非在《解老》中说:“道者万物之所然也,万理之所稽也。”这就是典型的中国式思维模式——恪守一无思考。

这个准绳在行为术语中,就称之为“善”。趋“道”、趋“善”是中国判定理论正误、行为是非、现象美丑的“公”尺。

在中国,不具有趋“善”属性的文化品、文学品,是很难产生社会共鸣的,尽管你日标为“纯”文化、“纯”文学。在中国,近几十年中确实出现过趋“恶”文学,也曾出现过“中性”文学,但在它们喧嚣鼎沸一番之后,都已经或正在消声敛迹。

什么是趋“恶”文学?极左文学即是。这种文学以写“斗争”为重笔,将斗争着的双方悬拟为“革命”、“反革命”,又抽去了通例性的“善”、“恶”含义,在超越正常“天理人情”的基础上要一方为抽象的“路线”去“斗”,甚至为“斗”而“斗”,乃至以背叛正常的伦理、情理为“美感”,这在中国读者的心里只能引起潜意识的反感。学生斗老师,青年斗老者,你认为给这样的“斗”涂抹上“阶级斗争”、“路线斗争”的釉彩便合理了,但读者、观众看到的仍是长幼观念的破坏,仍不能接受。中国人心目中“善”的含义,离自然的“原生态”、人的“原性态”很近很近,具有十分朴素的品格。你无论是写政治斗争,还是写观念斗争,若是悖逆或超越质朴的善恶直感,作品便不会具有起码的情感启动动力,甚而相反。

在不理解贬恶扬善情感趋向的基础上,去探讨“纯”人性、“纯”理念、“纯”文学,又怎么样呢?也不成。电视剧《渴望》的观念内涵是“原”中国式,几乎是在最浅层的意义上褒善贬恶,没有什么“新”突破,但它却造成了空前轰动。“空前”两个字的嘲讽意味太大了,隐含的意思是:被掩盖和淡化了的朴素善恶观,稍稍一经呼唤,便轻而易举地驱走了中国文坛用十年工夫所进行的“纯”人性、“纯”文学试验。

其实,尊重并维护朴素的趋“善”意识,不仅不会抑制高品格文学的问世,而且简直可以说,它是真正高品格文学借以呼应社会和被社会呼应的坚实基础。无论是《聊斋志异》、《红楼梦》,还是《子夜》、《红旗谱》,也无论作者有什么样的精深寄托,若是抽去其中的趋“善”基调,作品立即沦为虚物。

中国人能接受《武松杀嫂》、《宋江杀妻》,倘若有谁想从“纯”人性的角度来修改原本,将潘金莲写成追求“性爱自由”的典型,将阎氏写成“被侮辱与被损害的女性”,即不要让潘金莲去勾搭恶人西门庆,不要杀害弱者武大郎,不要让阎氏去告发宋江“私通梁山”。否则,中国读者和观众便不能接受。“纯”人性——即食欲、性欲之类,是自然科学的研究对象,在文学中它属于“中性”事物,若是不赋予它善恶属性,写进文学作品便有违于中国的思维趋向之一——趋“善”性,不会共鸣于社会。

总之,中国思维形态、文化形态,在定式上具有醒目的趋“利”性、趋“近”性、趋“善”性,这是搞中国文化或文学的人不能不尊重的现实。

二

在中国,好的文学作品不仅应该具有“社会教科书”价值,而且应该有“学文范本”价值。

庄子一生,都在围绕创造并表现一个哲学意境——“无”——而进行文学活动。“无”是一个很抽象、很虚幻的概念,但庄子能运用自己的文才、文采,将它描绘得很直观、很质感、可触摸,这就是中国式文化品格的突出特征——“实化”。

《红楼梦》第一回里写道:“却说那女娲氏炼石补天之时,于大荒山无稽崖炼成高十二丈见方、二十四丈大的顽石三万六千五百零一块,英译本上则变成了:“很久以前,当女神女娲正在修理天空时,她熔化了大量的岩石,并且在大荒山的无稽崖上把这混合物捏成 36501 块巨大的建筑砌块,每一块量起来是 72 英尺×144 英尺。”两者的差异是什么?

明显的差异在于:中国的文学语言形式具有更大的“实化”特征,追求的是有实在容量、实在文力、实在文采,

在有限的文字中尽量多、尽量重地囊括思想内含和文采亮度。用“女娲氏”而不泛用“女神女娲”,是在有意冲淡她的性别特征,强化她的中国神祖特征。用“炼”而不用“熔化”,用“补”而不用“修理”,是在有意地强化道家神韵、强化事物的紧迫性。事实上,连“大荒”、“无稽”的名称本身,连“七十二”、“二十四”、“三万六千五百零一”这些数字本身,都具有特殊的意蕴,这是西方的语言形式本身往往不具有的“实化”特征。抓住一个“实”字,就是抓住了中国文化形式的总体特征。

这个“实”字,形诸于中国人的意识流程、语言流程,有以下几层形态:

1. 情采之实; 2. 意采之实; 3. 辞采之实。

中国人的“情采之实”,突出特征就是情感的客观化、具体化。爱和恨,都是有缘有故的,而且是和趋“实”、趋“善”紧紧相连的。

中国人的“爱”,即使表现为爱自然,也是基于“实益”的。中国历史上卷帙浩繁的山水诗,单以颂“水”而言,主要是讴歌“淡水”。也就是说,写江河、小溪、瀑布、清潭者多,写海的则要少得多。为什么?淡水是人类生存的第一乳母。曹操的《观沧海》,“观”而已,绝不像谢灵运写“池塘生春草”时那样动情。王维写了那么多诸如“明月松间照,清泉石上流”式的佳句,此中固有禅意,但他对“清泉”的爱一经用他另外的诗句“把酒话桑麻”来作旁证,便不难发觉他的农业意识。远溯《诗经》,第一首便是《关雎》,那里的自然景色——“河”、“洲”、“荇菜”,也都是因其有农业价值才可爱。在人类认识了海洋的价值以后,海洋也享受了颂诗,这也无可非议,但是,倘若抽掉海洋的实在价值,只把它做为寄托虚幻意识、奢侈欲望的客体来讴歌,中国读者大约还是要回过头来去读白居易离开杭州时写给送行百姓的那两句诗的——“唯留一湖水,与汝度凶年!”

中国式的情采,表现在“人类之爱”上,也是趋“实”的,趋“善”的。将“爱”写成抽象的、无前提的“人性”,或将性爱降格为“纯”男女事,不注进一点社会属性,这不是中国文化的情采特征。中国历代文学家似乎都悟出了这一点。在主观上或客观上排除了自然主义倾向,这不是中国文学的迂腐,倒是它的灵性。当然,在特殊的历史条件下,当人的自然属性被压抑、被窒息得近乎萎缩的时候,相应地诞生一些带有自然主义倾向的文学,对这种压抑、这种窒息作些冲击,也是有积极意义的。但是,绝不能将自然主义做为文学创作的通则,在中国尤其如此。

在表达情感的方式上,中国式的定式也很有趋“实”特点,这个趋“实”往往有两个方面的体现,一是含蓄、慎

重,二是力求将情感有形化。前者表现为礼貌、礼仪、自控,后者表现为将抽象情感转化为个体行为。《诗经》中的《郑风·将仲子》,写了一个姑娘对情人的提醒,劝他不要爬过墙头来幽会,要他意识到“父母之言”、“诸兄之言”、“人之多言”的可畏,但是也就是在这些提醒中,我们感受到了她对情人的真挚的爱。若是太放肆了,也就失去了感情浓度。《卫风·木瓜》写的是一对青年男女互赠礼物以传情的场面,借“物”以传情,是使“情”转化为“有形”形态的初级方式,但已包含了将抽象意识转化为具体行为的胚芽。几千年后,中国作家已经懂得了实爱情于互济、于共苦、于事业的行文路数,有人觉得这是陈旧套子,于是便着笔于写“纯”爱情,让爱情只在双方的抽象“意识流”里完成,结果成效不大,原因之一就是违背了中国式情采的基本特征——趋“实”性。

作家的情采应力求“实化”,意采也是如此,也就是说,一件文化品的立意、意境、理念高度,必须具有以下两个特征才能被读者承认、接受:一、确有高明于读者之处;二,这高明又确实能被读者感受到。本无实在的高明之处,或是这高明之处表现得很抽象、很玄虚,都不能算是实实在在的才气。

欧阳修的《秋声赋》,高明处在什么地方呢?首先不在题目,这个题目是被很多文人写滥了的题目,但欧阳修之前、之外的文人大都写的是“秋物”之声,而欧阳修写的却是“秋本身”的声音,单是“秋本身”这个概念,就不是一般

文人能参悟得出的。秋,做为一个节令概念,本来是无形的,无声的,但欧阳修偏要写出这个无声存在体的声音,这就高明于很多读者、很多文人。同时,他又有能力把这个无声存在写得使人感到好像真的听到了它的声音,感受到了它的魂魄,这就是使意采转化为实体的能力。

中国的读者,在阅读心理上也是有较重的功利意识的,所谓“开卷有益”即是。读者的阅读功利最直接的表现就是“翻开一部作品,必须确实感受到作者比自己高明,而这个高明又不能只有个性而无共性的“奇”、“怪”、“玄”、“诞”来代替。说到这里,又要涉及到许多极端“个性”化的文学主张,诸如“自我表现”、“自我宣泄”、“自我展示”等等,为什么读者的兴趣总不如作者那样高呢?原因只在于,任何“自我”若是仅仅有“自我”属性,不能转化为许许多多“自我”的功利需要,或是你这个“自我”在进行一番“表现”之后,许许多多的“自我”并没有感到你这个“自我”有什么高明之处,为什么一定要听你唠叨呢?

所谓“高明之处”,必须包括作者的文墨功力、文采功夫。中国文化品的语言形式本身,就能构成独立的美学品格和价值档次。有的作品,内容含量、思想含量可能很小、很轻,仅仅因为它的语言功力、语言文采有可观处,使读者造成仰视感,就使读者承认了它的存在资格。在事实上,高品格的文化形式、语言形式本身,就有美学感染力和对人的智育效益。

(上接第 32 页)

象(群)又构成新感觉派小说在叙述方式上的独特性。

都市文学在 30 年代的勃兴是一个值得注意的文学史现象,新感觉派则是都市小说创作队伍中的一支劲旅,从 20 年代末到 30 年代初,以《无轨列车》、《新文艺》、《现代》等杂志为阵地,云集了一批新感觉派作家、评论家,如刘呐鸥、穆时英、施蛰存、叶灵凤、靳以、黑婴、徐露村、杜衡等人,其中穆时英是新感觉派中最富有特色的作家。学者苏雪林认为“穆时英是我们最成功的新感觉派代表作家;并且是都市文学的先驱作家,在这一点上他可与保罗·毛兰、路易士以及日本作家横光利一、堀口大学相比”^⑤ 当我们考察中国现代都市小说发展史略的时候,既要看到左翼

作家笔下的工潮风暴、京派作家对都市生活的嘲讽,也要看到新感觉派作家对都市的热情与不时地流露出的厌弃。而更为重要的是,新感觉派师承了现代派的艺术技巧,从而在小说领域中开辟蹊径,并自成一家。如同一颗流星从天空划过,新感觉派在现代文坛上也只有不足十年的生命,然而他们却以绰然风姿留下了令人难忘的一刹那。

^⑤ 司马长风:《中国新文学史》中卷第 35 页。