

有根的诗学

——现代新儒家文化诗学研究

侯敏著

上海人民出版社

序

读本书首先会想到，今日研究新儒家文论有何意义？

新儒家是在“五四”“打倒孔家店”、彻底反传统的文化思潮中，中国学术界走出的一群坚守中国传统文化和传承儒家思想的人文学者。面对滚滚西潮，他们认定儒家思想是世界文化思想的精华，建设中华现代文化不能离开儒家思想与中国文化传统的阐扬。他们回应 20 世纪的新变，“援西入儒”，梳理儒家原理，返本开新，重新阐发、弘扬。他们以丰赡的理论著述与精深的哲学思辨，构建起富有现代色彩的新儒学，实现了儒学在 20 世纪的创造性转化。尤其是从 50 年代开始至 70 年代，他们流落台港，此时中国大陆阶级斗争学说、无产阶级专政下继续革命理论愈演愈烈，而他们花果飘零，易地发展，执着于中国文化灵根再植。如今在大陆之外的港台与海外华人地区，新儒学思想影响宏远，蔚然一大学派。若论 20 世纪中国哲学的贡献，四顾寥落，当以新儒学为成就最著，也最具理性活力。

新儒家对诗学、美学发表了一系列精辟论述，思维精深，见解独到。新儒家的主要成员都有诗人情怀，钱穆、唐君毅、徐复观、方东美、牟宗三可称为诗人哲学家。他们秉承中国传统治学特点，文思哲不分家，史学、诗学学养深厚。方东美强调“一身而典‘诗人、圣贤、先知’三重身份，才能宣泄他们的哲学睿见”。诗学在他们的哲学体系中占有重要地位。方东美将世界分为六个

层级存在,以艺术境界、道德境界、宗教境界为“超越界”。他认为哲学的最高智慧源于艺术经验。其生生哲学之发端,是在艺术经验的自由与逍遥中,体验创造生命之流新。因此,新儒家谈艺说文、评诗论美不是他们哲学冥想之余兴,而是新儒学思想体系之重要构成。新儒学主要是一种人生哲学,艺术人生或诗化人生就是新儒学要创造与彰显的诗学宗旨。在本书中,侯敏概括为哲性诗学观(梁漱溟、熊十力、冯友兰)、人生文学观(钱穆)、仁道美学观(唐君毅)、艺术心灵观(徐复观)、“生生”诗学观(方东美)、审美范式观(牟宗三),阐述了新儒家诗学的文化观照、生命聚焦、观念综摄、范畴转换的丰富性、深刻性与创新性,以及“人化”、“心化”、“生化”论对于传统诗学的创造性转化。如果不抱偏见,应该承认新儒家文化诗学对于中国传统诗学“进行了颇具意义的现代转换”,“是以传统文论为主体融合中西美学的颇有价值的尝试”(侯敏语),是中国诗学在 20 世纪的创新。

在今日文化全球化语境中,新儒家诗学对中国现代文论建设具有启示意义。

20 世纪百年中国文论建设基本走的是“西化”路线。将“西化”等同于“现代化”,这在“五四”新文化运动中已开其端,胡适、陈独秀、周作人、鲁迅、茅盾等人都以引进的西方文论作为中国现代文论建设的目标。从“五四”时期介绍写实主义、自然主义、新浪漫主义,到 30 年代左翼文学提倡普罗列塔利亚现实主义、革命现实主义,鲁迅介绍普列汉诺夫,周扬介绍别、车、杜,“十七年”文学引进前苏联社会主义现实主义,宣传革命现实主义和革命浪漫主义,直至新时期一波波引进西方理论新潮,从精神分析学、原型批评、新批评、结构主义、解构主义、叙述学、现代主义到后现代主义、后殖民、女性主义,将西方 20 世纪百年理论更迭在短短 20 年间几乎全部纳入中国文论框架。每一种新论都是浅

尝辄止,蜻蜓点水,匆匆收场,急忙忙又去追赶更新的浪潮。其结果是,我们至今没有形成哪怕是一种成体系的文学理论,更遑论中国特色的现代文学理论。经过百年文论的“西化”,我们现有的文学理论已成为西方文论的“大拼盘”,诸色杂陈,唯独就是没有中国自己的声音。20世纪中国文论的“失语”,已是一个令有识者惊心的事实。半个世纪以来,我们的文学观、文化观先是追随前苏联的“社会主义现实主义”,在毛泽东的提倡下贯彻以阶级斗争为纲的政治文学观,近20年亦步亦趋西方后尘,致力于将西方的一波波新潮忙不迭地载入中国,中国本土的诗学、美学和审美标准、审美趣味被判为“陈旧”弃如敝帚,我们已经不用中国自己的文学观美学观、中国人自己的美学标准审美趣味去鉴赏分辨中国文学与艺术,我们目前所零敲碎打使唤着的文学理论、美学理论都学自西方。更有甚者,本身从中国古典诗学与美学中产生的中国古典文学,也曾在50年代遭遇以“现实主义与反现实主义”为理论框架的支解,后来又以“现实主义与浪漫主义”两条路线来划分中国古典文学繁复独特的发展史,现今则以多种西方新观念、新术语来分解中国古典文学。面对当今全球化语境,更有甚者提出“在使中国文学理论批评走向世界的过程中,我们别无选择,只有暂时借用西方的话语(包括批评话语和操作的言语)与之对话”。按有的说法“我们希望得到的是接纳和赞赏”,“首先就是要善于理解别人,主动赞赏和接纳别人优秀的东西”。他们担心若以中国文论自己的话语与文化身份,将不被西方人理解,就无法被接纳与进入文化全球化盛宴。似乎我们只能学着说别人的话语,才能被别人理解与接纳。因此必须尽快地丢掉自己的话语与文化身份,拼命地牙牙学语,以与西方文化一样的话语与文化身份呈现。我们主动寻求、积极模仿、热情应变的结果是自我实现了西方文论对中国文学理论的话语

霸权,以西方文论——西方人的诗学与美学来审视、评价、指导中国文学。这好比我们享用着中国美食,却要用西餐的标准与要求去评价中餐,用欧洲庭院的艺术标准去评价苏州园林。

百年中国文论“西化”的结果,我们没有中国自己的文学理论,没有自己的文论话语,没有自己的声音。按照这一文化取向,弱势民族的文化将被消亡,所谓文化全球化就是全面西方化。

在百年中国文论的探索潮流中,新儒家诗学悲壮的努力尤为可贵。

新儒家文化诗学显示出,在全球化语境下中国本土美学与艺术精神实现创造性转化的可能性。面对“五四”全盘反传统,置身 20 世纪中西文化碰撞与冲突潮流,新儒家认定中国文化传统是中国文化之根,也是世界文化思想之精华,他们以传承文化命脉为己任,并以此为资源,致力于重新阐扬中国哲学的思想内核与中国艺术的美学精神。他们从中国传统哲学中演化出人化论、心化论、生化论,自成一体,展开美学思维。新儒家文论是有根的文论,新儒家诗学是中国文化哲学视域中的诗学,具有中国文化哲学的特点,新儒家诗学话语也是中国本土文化话语。他们不仅梳理出“道”、“境”、“和”、“游”、“心”等传统文论概念范畴,进行创造性诠释,而且他们的诗学与美学的核心理念就直接诞生于中国文化哲学。新儒家诗学以中国哲学之“天人合一”、生命意识为中心,牟宗三认为两千多年来的发展,中国文化生命的最高心灵,都是集中在这里表现。钱穆主人生文学观,古人称文学为文心,“文心即人心,即人的心性,人之生命所在”。唐君毅构建仁道美学观。徐复观指出“人性之学乃中国文化之精髓”,他的美学观阐扬心性之学,审察艺术心灵。方东美则以《周易》“生生之德”之哲学基点新创生生诗学。

新儒家诗学也吸纳西方理论,但是他们不追逐“西化”潮流,

不克隆与全盘照搬西方理论。他们是站在中国文化的立场因应 20 世纪中西文化的时代冲突,接受西方文化的挑战,以“平视”的目光看待西方文化,依据主体需要吸纳西学,“援西学入儒”,会通中西,重铸儒学。这源于新儒家对本土文化的自信,同时他们对西方哲学无论是古典的还是当代的,都下过深入研究的真功夫。唐君毅深探黑格尔精神现象学,被称为能“出入其中,吞吐自如”。牟宗三只手全译康德《纯粹理性批判》、《判断力批判》、《康德道德哲学》三部哲学巨著。方东美的“生生哲学”融柏格森、狄尔泰、怀特海哲学理论,吸纳康德、黑格尔哲学思维,匠心独运,自成一体。新儒家并不是在故纸堆中讨生活,不是在传统儒学或宋明理学的旧理论框架内翻斤斗,向现代社会兜售陈旧理论。新儒家志在为 20 世纪现代社会东、西方提供圆满的人生理论,故而吸收西方现代哲学理论,实现儒学的时代创新,就成为他们理论构建的目标。其文化诗学也是如此。对于中国传统诗学,新儒家不是“照着讲”,而是“接着讲”,融会中西,重构新思。无论是新儒家哲学还是诗学,都已不再是中国传统儒学与传统诗学。新儒家诗学所构建的“人化”、“心化”、“生化”理论,灌注着灵动的生命意识、淳美的艺术理想、高妙的人生哲学理念和一以贯之的人文情怀,是对传统诗学的创造性发展,是一种具有现代意义的中国文化诗学。

新儒家以 20 世纪中国文化的边缘处境,经过艰苦卓绝的努力,担当起返本开新、振兴中华传统的文化使命,直至向 20 世纪西方学界宣讲中国哲学与诗学智慧,以其中华本土文化话语与文化身份建立了与西方文化对话的资格。方东美原是研究西方哲学的,因有感于西方对中国哲学之隔阂,和中国人不重视中国哲学智慧,乃尽辞西方哲学课程,专事讲授中国哲学。1964 年他在美国举办的东西哲学家会议(真正的国际对话)上发表研究

中国哲学的论文,被西方学者誉为“通篇具权威性”(authoritative throughout),并雄辩英国教授,获全场掌声,会后有许多西方学者排队和他握手。在文化全球化中,我们拿什么去与西方文化思想对话与交流?我们应该创造怎样的文化对话语境,才能与西方文化的对话与互动是平等的?事实上,在东西文化交流与对话的国际化语境中,新儒家所宣讲和弘扬的中国文化与智慧是真正能够同西方文化思想对话、较量、给予互补,并且以其深刻丰富的中国文化智慧赢得西方对手赞扬与敬佩的。并不是如有些学者所说的,只有无奈地藏起中国本土的东西(是否因为是见不得人),学说着西方的话语才能为对方所理解与接纳。尽管全球化过程中经济和文化方面的国家、地区的差异,一元和多元的冲突将持续存在,西方强势资本主义势力早就按自己的愿望,以自己的利益与需求为价值标准对全球化从内容到形式安排就绪,但是真正给人类带来福祉的全球化不应以压抑弱势民族的存在为代价。文化的全球化也不应是西方文化一体化,全球化是世界各民族多元文化的交流对话与融合互补,不应是强势文化对弱势文化的霸权与侵吞。民族文化的现代化应有多种途径和弘扬本土特色。新儒家思想以创造性转化的成功获得在东、西方文化国际对话中的重要地位,这对于在当前全球化语境中,中国文化如何面对东西文化冲突、因应全球化与本土化的挑战,具有启示意义。

也许是新儒家哲学的名声太大因而遮蔽了其诗学的成就,新儒家的诗学资源一直没有受到应有的重视。1997年我出席新加坡国立大学主办的国际儒学研讨会,三百多篇论题中无一篇是讨论新儒家诗学的。我也曾询问香港、台湾的教授,答复是钱穆百年诞辰研讨会,向大会提交的二百多篇论文中亦无一篇讨论文学与诗学的。其实钱穆就有许多文论。而大陆文论界奉

“西化”为圭臬、唯新是趋，对坚守传统的新儒家诗学不屑一顾或浑然不知。鉴于此，我建议侯敏以新儒家文论为题完成博士学位论文。侯敏原来师从南京大学包忠文教授研究现代文艺理论，后在苏州大学从事文艺理论教学十余年。他为人诚笃，学风扎实。他原先已经完成了 20 世纪中国文论的专论，但接受我的建议后改做新课题。一个有重大价值的新研究课题往往是艰深的。新儒家文论广泛布嵌于其弘博的哲学论著中，其阅读量惊人，而且新儒家文论表述古奥，又有独特的哲学思辨。侯敏沉下心来，一本一本地攻读新儒家的原著，掘井及泉，认真体认。在《有根的诗学——现代新儒家文化诗学研究》中，他对被长期忽视的新儒家诗学思想作了细致的钩沉、深入的思考与系统的梳理阐发，以沟通中西的学术眼光，揭橥出新儒家哲性诗学的特征，又以人生文学观、仁道美学观、艺术心灵观、生生诗学观、审美范式观概括与阐述钱穆、唐君毅、徐复观、方东美、牟宗三的诗学论述。美学史家朱立元教授评为：“对当代中国文论如何抵御西方文化霸权，创造、发展具有中国特色的文论体系的重大问题，给予了自己的解答。”文艺理论家鲁枢元评为：“能放言于心声，中的于现状，为在危机四伏的世界文化格局中确立中华民族的审美理想、艺术精神、诗学原则，提供了有力的支援。”文艺理论家董学文教授指出：“这在学科和学术建设上是有贡献的。”（以上评语摘自博士学位论文评阅书）。

现在，《有根的诗学——现代新儒家文化诗学研究》的出版，这或许给我们面对全球化浪潮，中国文化和文论的走向提供一些思考。

朱栋霖

2003 年 5 月 23 日

目 录

序	朱栋霖	1
导 论 中国智慧的诗学建构		1
第一章 文化麦田里的守望者		1
一、文化震荡与返本开新		1
二、文化诠释和人文关怀		21
第二章 新儒家:哲性诗学观		37
一、梁漱溟以文化谈哲学和诗学		37
二、熊十力以哲学论文化和诗学		43
三、冯友兰的“新理学”和美学		48
四、小结:思与诗契合的前奏		56
第三章 钱穆:人生文学观		59
一、文化之根与和合之美		59
二、人生诗化与诗化人生		69
三、诗史互参与诗人互通		78
四、文以达心与文以体性		86
第四章 唐君毅:仁道美学观		92
一、道德理性与文艺本性		93
二、中和之道与悠游之美		100
三、“三向九境”与审美之维		109

四、人文精神与艺术意味	115
第五章 徐复观:艺术心灵观	126
一、心的文化与心灵型态	127
二、礼乐之心与尽善尽美	134
三、虚静之心与自由之境	139
四、人伦鉴识与气韵生动	148
第六章 方东美:“生生”诗学观	157
一、生生之理与审美之源	158
二、生命情调与民族美感	164
三、生命意识与艺术理想	173
四、天人之际与澄明之境	179
第七章 牟宗三:审美范式观	187
一、文化范型与审美理路	187
二、智的觉照与美的判断	191
三、善美分别与善美合一	196
第八章 从自觉走向自立	
——现代新儒家文化诗学的启示	205
一、他者眼光之反思	205
二、指向有根的诗学	209
附录 现代新儒学编外学者析论	220
主要参考书目	244
后记	251

导论 中国智慧的诗学建构

20世纪末随着“儒学热”与“国学热”在中国大陆的升温,现代新儒家的思想学术受到久违的重视与滞后的青睐。现代新儒家思想研究课题被列入国家重点社会科学研究项目,哲学界人士对新儒家的学术思想展开了深入而广泛的研究。新儒家的哲学本体观、方法论、历史观、宗教伦理观、人生哲学观、文化哲学观和社会文化观得到充分揭示。作为原本蕴发于大陆、播迁于港台、影响东亚、驰誉欧美而再反馈于本土的这簇幽兰,现代新儒家自有值得人们蓦然回首的巨大精神磁场和开蕴示奥的丰富理论资源。但是,与之不相称的是,新儒家著述中所蕴藏的诗学思想没有获得学界的重视,除少数几篇论文给予过匆匆的一瞥外,目前尚无学术专著全面而系统地探讨这个问题。

现代新儒家文化诗学研究之所以遭遇冷寂,我想原因大概有三:一是学科视野的限制。现代学术分工越发细化,专业学人往往各执一隅之解,鲜能博观。而新儒家是文、史、哲打通,中、西、印贯穿的学术大师。他们一如独立书斋啸晚风的文化骑士,尊德性而道问学,致广大而尽精微,极高明而道中庸,以艺术的情操发展哲学的智慧,以哲学的智慧浇灌艺术的生命,有着绵长修远的思索。倘若拘限一隅,我们对新儒家这样一群真积力久的人文学者的学术思想,就难以做到略迹原心,融通圆照。二是学术光点的遮蔽。新儒家一般以哲学和思想史研究见长且闻名

于世,哲学和思想史研究是其学术思想的主旋律,而诗学则是他们思想的一个组成部分,它们时隐时现于新儒家的学术著作中,为思想整体所涵盖和包容。倘若不能静下心来捕捉与梳理,我们就难以掘发新儒家学术话语中蕴涵的诗学世界。三是学界阐释的忽视。在整个 20 世纪中国诗学理论的运行过程中,有马克思主义、自由主义、现代新儒家这三大思潮和流派。对于前两种,学界研究的较多,这类聚焦显势的研究是应该的。但相形之下,新儒家文化诗学的研究几乎是一个学术空白点。由于新儒家在思想边缘处思索,加上他们后来转蓬于海内外,学思历程复杂,所以他们往往被摒弃于中国现代诗学和美学家研究的名单之外。笔者以为,新儒家的文化诗学是一种生成于宏观思想文化进程中的美学,它同 20 世纪中国的文化转换进程、现代诗学的多元建构保持着张力,呈现出特有的思想风景。不研究现代新儒家的文化诗学,中国现代诗学理论史和美学史是不完整的,也就不能体现中国诗学在 20 世纪的真实发展。新儒家的文化诗学显示了 20 世纪中国诗学寻根自立的精神取向、内化外来思想的学术能力。既然如此,我们就没有理由不把这种植根于中国智慧的诗学建构纳入 20 世纪中国诗学理论谱系。

一、置根落实 精神家园的复归

20 世纪中国学术文化产生于西学东渐、传统崩坍的特定时代,其生成背景之复杂、演进过程之曲折,令当代学人有扑朔迷离、流转不定之感。但总体上来看,中国现代文化向度是通过认同与离异两种形式来进行的。一部分人文知识分子追求与西方主流文化一致的思想形态,致力于启蒙话语的张扬,离异本土传统文化,以异质、异源的文化作为理论建构的主干,铸造理论的

新形式；而另一部分人文知识分子以民族文化为认同与传承的对象，他们了解西学，但不迷信西学，将目光从西方主流话语转到本土文化传统的发掘与守护上。前者狂飙突进，后者返本开新。新青年（五四新文化运动倡导者的代称）属于前者，而新儒家属于后者。

回眸新儒家的学思历程，我们发现他们是在 20 世纪上半叶开始学术方向上的由“西学”向“中学”的转向的。当新青年“离家”之时，正是新儒家“返乡”之日。民族文化是现代新儒家诸贤蕲向的文化归途。新儒家守护文化传统，把握文化之根和民族之魂，目的是返本开新。新儒家的学术生命呈现了一种文化使命感与归属感，在“花果飘零”的悲情与“灵根自植”的寻索中，新儒家铸出国故新知的学理范型。诚然，新儒家诸贤有着“家族的类似”，尽管各人“还乡”的契机与学术的归趋并不完全相同。

新儒家的开山人物梁漱溟出身于一个儒学传统较为深厚的家庭，但他的启蒙教育主要是西式的。而在五四时期，他不满足于新青年对中华传统文化的反叛，一反当时的西化潮，归宗儒家。在中国文化意义危机的情势下，梁漱溟展开东西文化的比较研究，1921 年出版了根据其讲演整理而成的《东西文化及其哲学》。梁漱溟究元决疑，抉发孔子的生命哲学和道德境界，呼吁再创宋明儒学之风，复兴儒学，预言世界文化会走上中国之路。在众人皆醉心于西学时，他发起另一种自觉，回抱中华文化尤其是儒家文化，致力于中国心灵的呵护。

方东美是清代散文大家方苞的后裔，从十三岁起读《诗经》，在儒学的家庭气氛中长大。但是进了大学后，他成为“少年中国社会”的积极分子，兴趣在西方哲学，曾经留学美国，所读之书 and 所教之书也大多关涉西方哲学。30 年代初方东美思想有了转变，觉得应当注意民族文化中的哲学，于是逐渐由西方转向东方。

他把这种转向称作“浪子回头”，并且深有体会地说：“我们承受中国的文化传统，应当在这种优美的精神传统中，先自己立定脚跟，再在自己的立场上发展内在的宝贵生命和创造精神，然后培养我们内在的智慧，虚心反省自己的优劣；再原原本本地去看西方文化，以取法乎上，得乎其中。”^[1]方东美重新发现了中国哲学的思想内核和中国艺术的审美精神，并以此作为原创理论的精神家园。

牟宗三也经历了由“膨胀耗散”到“照察自己”的心路历程。他把自己早年向外膨胀、醉心西学时期称为“泛滥浪漫之阶段”，差不多是在抗日战争期间，泛滥浪漫阶段隐退。家国天下的多难，民族精神的呼唤，使牟宗三收摄精神，反求诸己，归宗儒家，重开生命之学问。他醒悟到“实在有使其置根落实的必要，置根是对前面所说的拔了根说，落实是对于前面所说的挂了空说。”^[2]牟宗三厌倦了“拔根”、“挂空”，走向了置根、落实，以期建立“精神上的根据”。

唐君毅的思想历程同样有过文化意识上的转变。年轻时期的唐君毅泛滥于西哲百家，钟情于英美新实在论，他的钟摆是荡开去，对本土哲学没有兴趣。直到三四十年代在熊十力的影响下他才对深根于中国智慧的文化意识和道德理性有所契悟。后来他在《中国文化之精神价值》一书中，总结了五四以后自己及同时代一批学人学思转变的过程：“至对中国文化问题，则十年来见诸师友之作，如熊十力先生、牟宗三先生之论中国哲学，钱宾四、蒙文通先生之论中国历史文化与传统政治，梁漱溟、刘咸炘先生之论中国社会与伦理，方东美、宗白华先生之论中国人生命情调，程兆熊、李源澄、邓子琴先生之论中国农业与文化及中国典制礼俗，及其他时贤之作，皆以为可助吾民族精神之自觉。”^[3]从唐君毅对一代学术大师重构传统文化的描述中，我们

可以看出,当时的学人学思的转变不是个别情况,而是较有普遍性的自觉选择。虽谈不上是文化领域的“集体大逃亡”,但这毕竟反映了现代学人从文化漂泊中醒悟过来寻求理论归宿和整合的动向。五四以后,一批学者由西学转向国学,由现代性的“自觉”转向本土性的“觉自”,从急功近利的反传统主义转变到深切体味的中国传统主义。正是这种反身而诚的生命回向,造成了中国民族文化学术的“一阳来复”,造就了一批蜚声学坛的学术大师。作为中国传统主义的主要代表,新儒家秉持作为个人认同对象与民族生命归依的文化主体,以中国文化元典为内核,观照西方,剖析中国的社会文化、历史文化和审美文化,在葆有精神个体性形式的学术原野上犁出了现代诗学建构的学术进路。

新儒家有着丰富的文化理念,落实到诗学上,他们善于把握中国古代哲学与诗学的精髓,从中西对比中找出中国诗学的特殊点。中国文化的特质是新儒家注目的焦点。新儒家认为,“天人合一”与“天人二分”构成了中西文化的分野。从中国文化的传统看,中国古人大多讲天人合一,而西方文化传统大多讲天人二分。欧洲哲人坚持主客相对,用理性的分析方法剖析人的世界。与西方不同,中国哲人青睐心物感应、妙悟自然,把人当作知情意有机统一的整体来进行把握,中国哲学自古以来就是一种人生哲学,这决定了中国古代哲学与诗学形态的生命化与境界化。由于中西方是按照各自的文化精神来理解宇宙与人生的,故中西方创造出的既反映世界又表达内心的诗学形式当然也就会不同。新儒家从各个方面阐述了民族文化之根与诗性智慧。

历史文化。新儒家特别醉心于“轴心时代”的中国历史文化,把它看作是源头活水和精神渊源。在文化历史的研究中,新儒家要求先对本国以往的历史有一种温情与敬意。钱穆提出的

中国历史研究的方法就很有代表性。钱穆认为正确的历史文化观是要根据历史。即历史与文化讨论要有凭有据,把哲学智慧与历史事实结合起来。这种研究中国历史的方法论,表明了钱穆对待中国文化的态度,他研究历史的目的是为了从历史上去寻找中国文化的精神。钱穆称中国文化“如一树繁花,由生根发脉而老干直上,而枝叶扶疏,而群花烂漫。”^[4]他主张中国文化重建的道路为据旧开新、老干萌新。从中国文化史的角度,熊十力认为中国文化艺术性格主要是由儒道二家塑造的。体乾而贵刚健的儒家思想,造就了行健不息的文化风貌;法坤而守虚静的道家思想,培植了绵绵若存的文化格调。唐君毅进一步补充说,在数千年中国文化的发展中,儒畅性天之机,以成己成物;道养心气之虚,以静明无求。与之相联系,中国古代诗人的作品兼含儒道主义,只是或有偏重而已。因此,中国古代的伦理道德文学与自然山水文学颇为兴盛。

历史解释只能是对传统的再诠释,对“前理解”的新理解。新儒家的历史理解有一种“精神的在场”。他们意识到,中国历史文化是中华民族经过岁月汰洗以后留下的“根”,是华夏先民厚德载物的“积淀”,是中华民族走向未来的伟力之源。新儒家始终认为,在一个世变日亟、新潮沓至的时代,如何承传历史的慧命,立定自己的脚跟,才是最重要的。梁漱溟指出:“一民族真生命之所寄,寄于其根本精神,抛开了自家的根本精神,便断送了自家前途”^[5],这个“民族的根本精神”便在文化中,便是儒家的伦理理性。他认为民族生命、文化生命不会遽亡于一时之武力,而终制胜于文化。

人文意识。站在文化哲学的立场上,新儒家以东方“人文化成”之道中引出的人生或文化价值的探究为哲学归趋。他们强调中国文化的中心特点是人文主义。唐君毅确认中国古代胚孕

了一种内在的人文主义,儒家传统的道德伦理思想是中国人文精神的代表,中国文化的精神价值在于:通天地,成人格,正人伦,显人文。牟宗三更是直截了当地宣布儒家为人文教,中国的文化生命是人文教的文化生命。那么,中国人文思想何以特别发达呢?新儒家立论的理由是,中国文化源头偏重于利用厚生和审美情趣两个方面,此皆是以人为中心所展开的活动。超人文的宗教和非人文的科学为中国文化所缺少,而人文精神之重要体现的道德和艺术,又是西方文化中发展得不圆满之处。道德和艺术的基本特征是没有主体和客体的划分与对立,这是它们与科学认识论最大的区别。正因为如此,中国文化中科学的因素没有得到发展,而在道德精神支配下的艺术则发展得相对成熟,也比较符合艺术的本质。

在文化哲学上,新儒家全力张扬充满东方古典情趣和伦理色彩的人文主义,这种研究同他们剖析中国艺术与美学问题紧密相连。古典人文主义见之于中国的文学艺术,中国的文学艺术妙契古典人文主义精神。在人文之“思”与人文之“诗”的玄览中,新儒家从人生境界进入审美境界,进而对艺术心灵探幽发微。

心性之学。以“心性之学乃中国文化之神髓”为思想主旨来阐扬儒家思想和中国文化内涵,是新儒家的共同认识。熊十力重视“本心”,贺麟演绎“逻辑的心”,唐君毅与牟宗三强调“道德的心”,将心性引向天人之际,探讨形而上意义的心。徐复观独辟蹊径,在现实的人心和人性中探究心性。新儒家继承了古代的心学,用心性情怀去体悟中国文化的精魂。心是人的主观生命、精神生命,人之性通过人之心的种种活动表现出来。性是本性、义理,心是生命活动或过程本身。用现代新儒家的话来说,性是存有而不活动,心即是存有,即活动的真实生命;心性之学

的核心是主张尽心知性、明心见性，而发现人性内具之善，正是《中庸》所谓“肫肫其仁，渊渊其渊，浩浩其天”，亦是王阳明之咏良知诗“无声无臭独知时，此是乾坤万古基”所描绘的光景。

在《现代中国学术论衡》一书中，钱穆强调中国文学是一种心学，是人生的反映。中国古代文学的至高上乘之处就在于文心与人心相通、文学与人生相契。钱穆赞扬中国诗人重视自内而外的心性，即使为道为儒，为佛为圣，皆从性情中出，此乃中国传统。方东美发出同样感受，认为中国的心性之学，不是西方传统哲学中理性的灵魂论，或近代科学中的心理学，而是具有修身济世内涵的人生价值学。流行于西方的“深度心理学”，多半是从人的本性以外的物性或兽性来误解人，反映了西方人的悲观和失望情绪；而中国的心性之学是天地合德的“高度的心理学”，它可以安顿人心，济焦润枯。

道德理想。新儒家把儒学看作是以仁义为中心的道德体系，以礼乐为中心的教化体系，以内省为中心的行为体系。志于道、据于德、依于仁、游于艺，始终是新儒家文化诗学的指针。新儒家重视艺术在伦理道德上的鉴戒陶冶作用与教化手段。唐君毅把儒家的仁境标举为东方道德精神的最高境界。这种境界以忘我而实现自我，在主客融合之中达成道德实践与美学理想的融会。

同样，牟宗三把儒家的文化系统看作是“道德的理想主义”。这是一种以道德笼罩理想观念的主义。中国所建树的“仁的文化系统”，其背后的基本精神是“综和的尽理之精神”和“综和的尽气之精神”。由综和的尽理的精神而有人的道德的主体自由；由综和的尽气精神而有人的艺术的主体自由。儒学是根植在中国历史和文化的土壤的一种价值创造，也是中国文化的一项贡献。在现代的寻根和“本源认同”的需要下，儒学的重建有继往

开来的作用。

历史文化、人文意识、心性之学、道德理想等是新儒家思想的基本符码。新儒家对中国文化挚爱至深,所以对其精微处、对其起承转合的历程与因之而产生的特质,有深切的设身处地的了解。新儒家复兴儒学,目的是维持“中国文化的主位性”。他们认为以儒家为主体的中国文化,仍有动源和生命。中国文化是以儒家作主的生命方向与形态,假如这个文化动源的主位性保持不住,那么其他那些民主和科学都是虚空的。面对西方文化的铺天盖地,他们执着于“中国制造”。新儒家这种思想向度有警惕本土成为文化殖民地的隐忧,他们企图挣脱“西方中心主义”的束缚。

文化之根的热爱和精神自立的向往,凝析出新儒家灵与魂的归宿,驱使他们担当起文化麦田守望者的角色。他们守的是民族文化之根,望的是中国走向世界的精神之天。新儒家执着追求原创性的思想体系,从历史性的角度,新儒家承传了先秦儒学和宋明儒学的思想精髓,并作了切实的理论推进;从整体性的角度,新儒家在哲学根基、思维方式、心理结构、审美意识方面,揭示了中国诗学蕴涵的天人合一之大道、大境与大法;从审美性的角度,新儒具体地揭示出中国诗学的道艺合一、美善合一、情景合一的美感特征;从生命性的角度,新儒家揭示了诗与生命之间的内在和谐关系。这种超以象外、得其环中的文化视野,使新儒家触探到诗学之精奥。早在 20 世纪三四十年代他们就提出了重构中国诗学理论体系问题。唐君毅说,中国学人“如能了解这个文学中所表现的中国式的美感种类,中国文学表现美感之方式,中国文学特殊之哲学的意义体裁,中国文学特殊象征法之哲学的意义……就可重建一种中国文学理论之体系。”^[6]他们的文化诗学正是从中国哲学的宇宙观、人生观、本体观、价值观

中生发出来的。他们以“人化”——“心化”——“生化”为中心来建构中国诗学理论体系。所谓“人化”，是指人文关怀、仁道情怀、人生文学化；所谓“心化”，是指文艺的心灵化、心斋化、心韵化；所谓“生化”，是指“生生”化、生机化、生命化。这种原创性的体系构架，既涵摄颇广，又自铸伟词，其文思情感、立论角度包含中西文化会通的考量，并且拂去了诗学建构中思想境界的飘零与游离。在对中国诗学大义进行真力弥满、妙合化权的阐发中，新儒家释放出话语的能量和诗艺的芳香。

二、范畴诠释：古代诗学的翻新

20世纪末，国内学界提出开展中国古代文论的现代转换。其实，这项工作新儒家早就开始实践了。新儒家汲取内在的具有民族特色的理论范畴和美学观念，并用现代意识和话语加以阐释，在思想体系中实践了中国古代诗学的创造性转换。

创造性的转换是指阐发中国古代诗学的某些有效范畴，展示中国古代诗学提出了什么根本问题。新儒家的文化诗学，不是套用某种现成的理论语言来改写中国古代诗学，更不是孤立地摘取某些辞句点缀篇章，而是从中国哲学逻辑结构系统出发，分别以道、境、和等范畴为轴心，开展对中国传统诗学范畴群的诠释。如此，文学的本体、属性、规律、关系、价值等问题才能得到理论观照。

“道”。“道”是新儒家最为推崇的一个诗学元范畴。它由哲学的元范畴引入。崇尚“道”是中国文化的传统特点。在中国古典诗学范畴里，“道”为宇宙万物之本源，它内化于天地万物之中，并通过它们的生命运动表现出来。“道”是美与艺术的本源、目的、理想和归宿。儒道两家都讲“道”，虽然“道”范畴在儒家那

里主要指人道或仁道,在道家那里主要指自然澄明之道,在价值分野上有所不同,但其作为各家学说之逻辑起点建构基础这一点是共同的。“原道”观念是传统中国一切学术思想之圭臬,体现为以深究“天人之际”、“性与天道”的思理目标。传统诗学理论批评在这一点上也毫不例外。“原道论”、“道艺合一论”等观点说明中国古代诗学家运思的原初点和落脚点在“道”。刘勰的《文心雕龙》一书开宗明义就讲“原道”,后人又有“载道”和“明道”之说。新儒家一方面继承中国古代诗学家的“道”理,另一方面又对“道”进行了新的诠释,充实了新的内涵。

人生之道。钱穆喜谈儒家的人生和人伦之道,认为儒家讲的“道”是指人生本体。“道”着眼于人生,“道”密切着人生,是某种“人生之路”的象征。“文以载道”,并不是假道欺世、求道弃世,而是执道入世。所谓道,就是人生。故钱穆把“文以载道”的内涵放大,得出“文以载道”即文艺须叙述和表达人生之理路。在文学本质论问题上,钱穆主张三种真实,即:人生真实、人格真实、理想真实。从作者与人生的视角,钱穆发现,中国文学家亲附人生,妙会实事,做到文以达心,文以体道;中国文学力显个性,契合人生。虽然文学描写必求空灵,但人事之纤屑、心境之幽微,大至国家兴衰,小到日常悲欢,无不在文学创作中得到表现。

天地之道。徐复观欣赏庄子的天地万物本原之道,认为庄子所说的“道”,尽管有一套形上性质的描述,但从归根结底的意义上说,是建立由宇宙通向人生的系统。道是人生达到的最高境界,庄子的目的是要在精神上与“道”为一体,即所谓的“体道”,形成“道”的人生观,抱着“道”的生活态度,以求安身立命的家园。庄子本无心于艺术,却将艺术当作人生体验来论道,因其对道的体会有的来自现实人生的经验,有的却来自艺术活动的

启发,其所求的道乃是一种完整而理想的人生。庄子所言学道与艺术所谈创作实具同一精神状态。“庖丁解牛”、“解衣盘礴”、“削木为钳”等寓言所要说的正是这样一种“技进于道”的精神状态。庄子经此而得艺术的人生,艺人经此而得艺术的创作。因此道的本质就是艺术精神。正是在确认追求绝对自由的人生境界这一点上,徐复观把庄子哲学看作是审美艺术。正由于道是最高的艺术本质,所以艺术创作上所用的技巧(技),艺术境界上所达到的美感(美)以及艺术欣赏上所得到的快感(乐),必皆出于道,进于道。庄子所谓“心斋”之心,是指“唯道集虚”,即以空明的心境,实现对“道”的观照。

阴阳变化之道。中国古代文化元典《周易》肇始了宇宙生命之生成论模式。“天地氤氲,万物化醇;男女构精,万物化生。”(《易传·系辞下》)宋代哲学家周敦颐在《太极图说》中称:“太极动而生阳,动极而静,静而生阴。静极复动。一动一静,互为其根;分阴分阳,两仪立焉”。方东美专注《周易》的阴阳变化之道,这是因为人们一旦进入到阴阳之道的宇宙生命的体悟当中,人生境界便会向审美境界生成。审美主体将自我生命倾入盎然的大千世界,同时又尽情地吮吸天地精神,从而感受到宇宙的“大美”和生命的本源。基于此,方东美以“生生”的哲性诗学观阐发诗与生命。他指出,中国艺术家追求广大和谐之美,达到与宇宙生机浑然同体,浩然同流。艺术家不但走向内心,探入生命的底层,而且同时敞开心窗,使触觉探向外界的现实,求得主体与客体的冥合圆融,达到一种“与物同一”、“与道谐合”的最高境界。

在中国古典诗学范畴里,“道”带有本体论意义。“道”是客观存在的、最高的、绝对的美。从现实人生体验出发对“道”的体悟,自然始终浸濡着对人的关切。“比物取象,目击道存”,自然获得美的真谛的感悟。对此,新儒家不仅“照着讲”,而且“接着

讲”。审美境界的美学内涵就在于“道”中，艺术家所建构的意义世界也在于追求这种“道”。天之道、人之道与文之道，三者蝉联一贯；原道、原人和原美融通一体。这正是中国诗学的本质特色。新儒家对这种“大道美学”诠释的高明之处在于，既流漾着东方神秘主义诗学的神韵，又灌注着现代人生体验的内涵，让东方古老的“大道”诗学范畴在现代生根、开花、结果。

“境”。“境”亦称“境界”、“意境”，是一个有着民族特色的审美范畴。在新儒家之前，王国维从情与景、主观与客观的双向建构角度提出了“无我之境”和“有我之境”两种境界。“无我之境”是“以物观物”；“有我之境”是“以我观物”。王国维揭橥出中国古代审美体验中物我关系的两种不同类型。

新儒家在王国维奠定的基础上，对境界理论进行了精细化处理并作了独具匠心的阐释。新儒家把“境界”看作是中国哲学和诗学的特质。境是心、物相感应的产物；心与境谐，意与境合，则虚实交融，心物合一。人们在主客体的相互关系中把握客体，达到物我相混、虚实相生的审美境界，以建构审美主体的意义世界。新儒家诸贤都重视艺术境界，但侧重点不同。

有我之境。这是钱穆择取的文艺境界。他认为诗的境界是诗人本身人格的表露。从诗人角度出发，钱穆断言诗人不因其作品而伟大，乃是作品因诗人而崇高。中国文学史上的所谓“诗史”观念，包含着文学与人格、文心与人伦、文学与历史相统一的内容。凡中国文学最高作品，即是作者的一部生活史，也可以说是作者的心灵史。一个文学家生平的结集，便成其一生最真实最准确的一部自传。那些文学大家是无需仰仗史笔作传的，史笔也达不到如此真切而深微的境地。文学不朽，首先是作者本身人格不朽。当然，钱穆的“有我之境”，不是张扬纯粹自我，而是注重诗人的小己个我与大群团体的勾连。对德性人格的肯

定,注定钱穆不是一位个人主义和唯美主义论者。他推崇中国文学所显现出来的共相,认为反映“共相”的文学,是永恒的“心”的文学,此种文学,必以作家个人为主,而此个人,则上承无穷,下启未来,追求文心与天心、人心的统一,达到高严深邃之境界。

立我之境。这是唐君毅倡导的文学境界。即主张“立人极”,挺立道德主体,实现道德理性。唐君毅的心灵九境学说契合黑格尔文化哲学的运思理式,揭示了人类精神的客观指向,同时又以儒家学理为主体,显现了个人的成仁之路与成圣之境。从唐君毅的表述与定位来看,文学艺术是属于观照凌虚境。心灵九境中,观照凌虚境处于关键的中间层次——第五境,它上承感觉互摄境,下接道德实践境。唐君毅毕竟是道德形而上学和道德一元论者,他把儒家的尽性立命境看作最高层次的境界。人生境界涵蕴审美境界,审美境界附丽于仁心境界,这就是唐君毅的仁道美学境界观。

忘我之境。这是徐复观强调的文学境界。他着重分析了庄子的“虚静”说,揭示了“虚静之心”的审美观照本质。即要求在审美活动中排除主体的非审美观念,形成与对象及过程相统一的主体心灵境界。虚静以游心,是审美想象和审美创造力自由发挥的标志。庄子在“心斋”处呈现的“虚壹而静”,实即艺术精神的主客两忘的境界。这种境界,可称为“物化”,这是由丧我、忘我而必然呈现的境界。所谓物化,是自己随物而化,如庄周梦为蝴蝶,这是主客合一的至境。庄子以虚静为主体的人性自觉,实际将天地万物蕴涵于自己生命之内,以与天地万物融为一体。按徐复观的见解,庄子所把握的心斋之心,正是艺术精神的主体。要培铸这种艺术精神的主体,就必须达到“心斋”与“坐忘”。庄子所谓“坐忘”是“去知”、“黜聪明”,即摆脱所谓的知识活动,从人的各种是非得失的计较和思虑中解脱出来。因此“心斋”,

不是心的死寂,而是具有艺术生命力的虚静。艺术生命力由虚静而得到解放。庄子的“心斋”与“坐忘”的心灵观为中国古代文学艺术开出了精神之空灵境界,让人在有限中找到无限,使生命充满自由。

化我之境。这是方东美倾心的艺术境界。这是一种晶莹澄澈的生命境界。方东美看到,中国艺术家追求生命的整合与宇宙的泯化,并不是将主观的感受投身于外,也不同于德国美学家所说的“移情作用”。“移情说”只是强调主观的“移情”,但心理与物理、主体与客体之间的隔阂仍在。而中国艺术家则达到李白所说的“揽彼造化力,持为我神通”的境地。方东美十分欣赏“兰生幽谷中,倒影还自照”的意境,认为它表现了宇宙的清幽自然、生命的空灵芳洁、意境的奥妙神奇、境象的圆融纯净。方东美是审美体验论者,他认为审美经验来自个体生命之流与周行运驶的宇宙大化之流的融通。它是本真生命与宇宙意义的瞬间敞亮。在审美精神中,荡漾着生命之流刹那间冲破逻辑、语言、思想的坚硬外壳,进入到拈花微笑、嗒然忘身的境界。这一大化生命的境界就是诗境和意境,美学意义上的澄明之境。

在诠释境界范畴时,新儒家诸贤既强调含道应物,又重视澄怀味象。由此,建构起一种灵动有致的境界型态,即人生境界与审美境界相统一的艺术生命境界。

“和”。“和”是源远流长的中国美学范畴之一。中国文化思想以“和”为贵。中国传统艺术的审美趋向是“中和之美”。“中和”的实质乃是出于人生的需要,使审美对象的各要素或相关事物的各部分彼此协调,耦合无碍,形成一种趋向默契的生命结构。中国儒道二家,都以“和”为美,讲究谐调适中,不偏不倚,刚柔相济。但儒家更注重现实的人伦之和,道家更向往心灵的“天和”之境。儒道“人和”与“天和”对文学艺术的不同方向产生了

深远的影响。新儒家所说的“中和之美”，已不同于孔子和孟子的“中庸”、“中和”之义。他们作了发散式艺术思考与纵深式的美学探讨。

和合之美。在中国现代文化思想史上，钱穆较早力倡“和合”概念，他从人伦之和扩展为宇宙、人生、道德和艺术之亲和。他认为，从文化总体来衡量，中国文化是圆整健全的，不像西方文化偏至发展。西方文化虽然多彩多姿，但短处是不易调和、合拍，时时在内部起波澜，起冲突，不像中国文化统而治之，调洽殊方。正是在这个意义上，钱穆觉得中国文化充满了和合的特色。钱穆赞同中国文化的和合精神，即道并行而不相悖，万物并肩而不相害。中国人的文化理想是要觅得调和融通之点，调和内外，整合物我。“和合”是要达到“天人合一”、“人我合一”、“内外合一”之境界。即人类与自然、个人与集群、内心与外在的融凝合一。表现在文学创作上，诗人要追求内心生活与外围现实、文字表达与内心感应、文学作品与人格情操的融凝一致。唯如此，诗人的性灵抒写，方能同民族的文化传统与艺术精神融凝合一。

中和之致。唐君毅坚执“中和”理念，仁心与中和是中国古人对自然的审美的最主要精神。中和之道充满着亲和性。它不是孤立的、冷漠的。中国文化具有一种“圣贤仙佛境界”，这种境界，乃使人感到可敬可亲，涵育于春风化雨、慈悲为怀的德性之下，使各人自身之精神得以生成。中和之道体现在中国文学情感表现的温柔敦厚与圆满恬适上。中国古代文学表达男女情感，一方面重视蕴藉、温柔、敦厚，另一方面重视感情的平正、通达、典雅。“发乎情而止乎礼义”是中国古代文学艺术所遵循的“中和”原则。因此在文学中，喜怒哀乐皆须“发而皆中节”。所谓“中和”，就是既不疏离情感，也不放纵情欲。唯如此，才算合情合理。由于道德精神渗透并支配着中国文学艺术，因而中国

不能不缺乏西方文学艺术的逼真性和惊颤性。

气韵谐和。方东美主张的“和”，具有适中合度的哲理概念，他强调的“和谐”概念，不是西方“和谐论”所偏重的形式美，乃是心灵之广大和谐，即天人合一、心物交融之“和”，是艺术生命的完美体现。在方东美的生命美学底蕴中，他倾向于中国古代的“太和”境界，以为这种宇宙生命意识培植了同情交感之中的美感型态。“中国艺术所关切的，主要是生命之美，以及气韵生动的充沛活力。它所注重的，并不像希腊的静态雕刻一样，只是孤立的个人生命，而是注重全体生命之流所弥漫的灿然仁心与畅然生机。相形之下，其它只重描绘技巧的艺术，哪能如此充满陶然诗意与盎然机趣？”^[7]可以说，在中国现代诗学理论史上，方东美是最早揭示中国美学诗学的“饮之太和”的特质的美学家之一。

和合的目的是追求“圆融之境”，它会通万有而无隔。在儒家那里就是“极高明而道中庸”，在道家那里就是“和光同尘”。和合之道也就是圆融之道，和中有分，分中有合，相离相即，相即相融。在“天人合一”这最大的“和合”之下，一多、内外、知行、情理、有无、体用等现象融为一体。所以中国智慧的特征是顺万物之性而无不周应，是内在而超越，是游外而宏内。在中国古代文论家将“中和”视为人伦之大德、天地之大美的基础上，新儒家揭示了中国诗学以人生和合为理想、以中和刚柔为基调、以生命谐调为趋赴的“和乐之美”。

总之，在文化诗学中，新儒家强调“天人合一”之“道”、“天人合一”之“境”、“天人合一”之“和”，其所展示的传统诗学范畴的转换，不仅具有“知识考古学”的意味，而且将古代诗学的许多观点引入现代诗学理论体系中来，以实现创造性的转换。当然，新儒家对古代诗学范畴的转换不止我们上面所说的这些。他们以

中国诗学为出发点去阐释诗学的基本问题,但这种阐释并不拒绝西方诗学。为了探求中国诗学的理论空间和文化逻辑,他们一方面努力发掘中国诗学富有包孕性的范畴概念,激活其内在潜含的动态因子;另一方面,当中国诗学的经典模式捉襟见肘时,他们把传统与创新结合起来,努力寻找与其他诗学的契合点,以增强诗学本根的生长点。新儒家是以中国智慧话语与西方对话,中国古代诗学更重视整体性的把握与直观的领悟。这种诗学思维模式具象生动,对微妙的意味具有极大的包孕性,但缺点是含混不明确。有鉴于此,新儒家采取的方法是向内求深度,向外求形式。一方面致力于寻觅诗学的中国思想地基、圆而神的醇厚意味,另一方面也采用西方诗学知性的分析与逻辑的推理,试图在“智的直觉”中展示出诗学的知性与审美的灵性,在观照中西而又突出民族传统中建构中国诗学话语场。

三、生命聚焦：“生生”诗学的建构

古老的农业文化造就了中国文明和华夏子孙的生命形态与生态环境。亚细亚的农业劳作方式养成了人与自然血乳交融的亲情关系和正德利用厚生惟和的生活态度,形成了特定的自然观、时空观、生活观、人生观以及道德伦理观念、政治观念、文学观念。中国文学艺术表现出强烈的生命意识,充满着对自由与和谐的憧憬。从中华文化的历史建构中,新儒家揭橥出“生生之德”这一思想精髓,并把它作为民族特性的心理结构与文化生命的内在精神。新儒家文化诗学的核心是生的意趣或“生生”精神。新儒家具体论证了中国美学中的生命精神的普遍性和特殊性。

梁漱溟对儒家文化的核心价值与特征进行了分析。他用一

个“生”字来加以概括。他说：“我心目中代表儒家道路的是‘生’。这个‘生’字是最重要的观念，知道这个就可以知道所有孔家的话。……他（按：指孔家）以宇宙总是向前生发的，万物欲生，即任其生，不加以造作必能与宇宙契合。”^[8]梁漱溟发挥了儒家哲学中的天地氤氲、万物化生的变易思想，肯定了中国人的生活真谛，即顺应自然之道，活泼、流畅地生长与发展，从而构成“和生”的宇宙本体论。同时受柏格森的“生命哲学”思想影响，梁漱溟认为，整个宇宙是一个生命的存在，生命的核心是生活，而“生活”就是“相续”。无疑，这是柏格森的“生命”和“绵延”的概念的翻版。“生命”或“生活”，绵延或相续，总是永无休止。在梁氏看来，孔孟学说的基础或体现的基本精神正是生的意趣。但是，梁漱溟在吸收柏格森生命哲学时加以了改造，而使之成为儒化的生命哲学。他用“意欲调和其中”，“理智运用直觉”的儒家思想改造了“意欲向前追求”、“直觉应用理智”的西洋生命哲学。

在现代新儒家队伍里，熊十力强调生命本质的意义毫不逊色于梁漱溟，且哲思深邃。熊十力时常以本心、生命、心灵、仁心、性体、恒转等名词指称宇宙本体。他说：“本体即生命”，“夫生命之者，恒创恒新之谓生，自本自根之谓命。二义互通，生即是命，命即是生，故生命非一空泛的名词，吾人识得自家生命即是宇宙本体，故不得内吾身而外宇宙，吾与宇宙，同一生命故。此一大生命非可割分，故无内外。”^[9]熊氏对儒家本体论的最大贡献乃在发挥《易传》主旨，把本体作为“生生不已”的流行大用，确证本体既非空寂无为之虚体，也非凝然不变之实体；既非机械秩序般的宇宙，也非超越意念之上帝，乃是涵蓄万有，体用不二。故宇宙本体虚澈而又真实，湛寂而又生意，至无而妙有，生生不息。熊氏以体用不二、翕辟成变、反己自悟为其纲宗，尊生主动，

高扬儒学先哲健动积极的人生观念和“不为物化”的“人道之尊”。

梁、熊二人从哲理上为生诗学奠定了理论基础，他们的后继者牟宗三、唐君毅进一步在文化诗学方面深化了前辈的生命本体说。牟宗三指出，中国文化生命最初的表现就有别于西方，前者首先把握“生命”，后者（表现在古希腊文化中）则首先把握“自然”。中华民族首先“向生命处用心”，对个体要求“正德”，对群体实行利用厚生，如此方能调护、安顿人的生命。生命的学问是中华民族最深刻、最根源的智慧向度。由此开辟出道德政治的心灵世界和价值世界。中国哲学以生命为中心，两千多年来的发展，中国文化生命的最高心灵，都是集中在这里表现。谈到真、善、美时，牟宗三认为它们与生命休戚相关。“真”是生命之窗户通孔，是生命之“呼吸原则”；“善”是生命之奋行，生命的提升，是生命之“精进不已的原则”；“美”是生命之“闲适原则”，是生命之洒脱自由。人在洒脱自在中，生命始得生息，始得轻松自由而无任何畏惧，始得自由之翱翔。根据生命哲学原则，牟宗三认为人可以借助生命给予自己的通孔体证纵贯天人的精神。牟宗三对生命的解悟，一方面得之于《易经》，另一方面参之于怀特海哲学，以窥探生命美学的真精神和新途径。

唐君毅的学术是以立足仁心、建立道德理想的人文世界为宗旨。唐君毅指出，中国哲学中的一个大道理，是“生化之道理”。“中国哲学以儒道二家为主流，佛家与道家合为一类。儒道两家都讲生化，但我们可说儒家所长者，偏在讲生，道家所长者，偏在讲化。生是相继相续，此是生命之韵律之来复；化是转移变化，此是生命中之韵律之转变，合以成生命之节奏。我们可以说儒家思想善于讲如何使宇宙人生庄严之一面，能生生相续下去；道家思想善于讲如何使宇宙人生之平凡庸俗的一面，超拔

转化出来。”^[10]在“生化”观念的引导下,唐君毅追求健动自主的人生理想与藏修息游的艺术境界。

然而,在新儒家中,把“生”的意趣或生命精神细密地展开在诗学中并熔铸成“生生”诗学的,应属方东美。在方东美整个学术思想体系中,“生生”的思想主题贯穿始终。他的哲学是生生哲学,美学是生生诗学。方东美的生生哲学与诗学是以《周易》为基础的。方东美服膺《周易》这部带有东方神秘主义性质的文化元典,踏勘出《易经》蕴含四大形上学原理,即生生之理、旁通之理、化育之理和创造生命即价值实现历程之理。“生生”观念是《易经》最基本的观念。“生”是原生、创生,“生生”是变化、运行,“生生之谓易”,生命就是宇宙现象的流行,宇宙是生命的有机整体,具有创造性,充满和谐。方东美得出结论,《周易》中的“创生宇宙论”与“人性崇高论”,彼此相通,融通不隔;《周易》昭示了中国人的生命导向,即在大生、广生之中立德、立境、立象、立理。

孰为生命?何谓美感?这是方东美生生诗学所要回答的问题。方东美认为,生命就是包括人生在内的一切景象,它可以兴、可以观,斯为美。生命与宇宙是联系在一起,人类了悟生命情蕴之神奇,就能契合宇宙法象之奥妙。文学艺术中的意境的创构、气韵的萌发、妙悟的升华,均与人的心灵在大地上寻找诗意的栖居有关。方东美使用了生命幽情、生命诗戏、生命毅力、生命神韵、生命意趣等词语来渲染生命情调与生命美学。方东美是生生诗学的倡导者。他十分重视艺术与生命的关系,认为表现生命、歌颂生命不仅是中国古典文学的基本特质,而且是整个中国古代艺术的共同属性。中国的文学艺术是典型的生命艺术。中国古代诗人秉持诗性,展现人的整个鲜活的生命活动。中国艺术家,尤其是画家,最注重勾深致远,直透内在的生命精

神,发为外在的生命气象。他们之所以能够如此,是因为他们能透过慧心,而将自己的艺术生命悠然地契合大化生命。方东美把宇宙生命的“大化流行,生生不息”理解为一个伟大的创化过程,以此来说明艺术的创造,不仅是艺术家以自己的心灵来映射宇宙的生命创化,而且是以自身全部生命投入宇宙生命创化的过程。艺术家“为天地立心”,也为自己的生命获取了价值意义,使自己的生命得到安顿。

新儒家的生生诗学,来源于中国古代易经哲学的宇宙创生论,又参之于现代流行的西方生命美学。两者都强调生命的重要意义、歌颂生命的价值,具有通约性,但新儒家的生生诗学又有独特的内涵。新儒家所强调的“生生”,不仅指生命、生活的感性美,而且是与善、仁联系起来的德性美。天地生成万物,万物生生不已,中国人善于体仁继善,直透宇宙中创进的生命,而与之合流同化。新儒家张扬的是一种天人合一的大宇宙生命美学。

在文化诗学的建设方面,新儒家既能发掘中国文化的基本精神,使理论构架生根于自己伟大的传统之中,又能参照西方近现代诗学理念,显示出原创的现代性。他们的诗学不是旧式诗学,而是返本开新的现代诗学。新儒家依托文化大背景,探照诗学的种种现象、规律和历程。他们捕捉到中国诗学的建构与中国文化型式的内在关联性。因此,新儒家的诗学理论,不是浮游无根的仿制品,而是遍润中华文化的灵根和神髓的话语场。

毋庸置疑,新儒家的文化诗学在拥有闪光点的同时,也有着局限性。整个20世纪的中国文化学术处在“知识转型”时期,要求这个时代的学者完美无缺是不现实的。深刻与片面、创获与偏差,几乎相伴而生。现代新儒家也不例外。笔者以为新儒家存在着三个方面的局限。一是泛道德主义倾向。新儒家强调道

德的形上学,把人文精神与道德精神等同起来。现代新儒家不论是唐君毅的天德流行境,还是牟宗三的道德的形而上学,都抬高、夸张了道德意识在人类生活中的意义和功能。他们的价值观、人生观、文艺观甚至本体观都是以道德(仁)为枢纽的,这是新儒家文化诗学的切入点和质点,但也不免造成理论的困惑,“道德的形上学是否排除了艺术的形上学与知识的形上学,而使道德的体验独占本体?抑或道德只是一个通道,通向多元的价值本体?这些都是当代新儒家与新儒学值得探讨的问题。”^[11]成中英的这番话既是追问,又是警示,触到了新儒家的软肋。二是信念独断论色彩。新儒家的学说有着独到的理性判断、审美寻绎和精神提升。但在认识取径上存在着不切实际的玄学化的倾向。在中西文化及其诗学比较中,他们习惯于用本民族的文化去观察和评价西方的文化,这并无不妥,但以本土文化的价值作为具有普遍性的标准,以己度人的做法造成文化价值上主观性的偏己态度。新儒家对植根于农业文明的审美意识和艺术理想能够普世的自期,显然需要现代实践的检验。否则,难以朗现。再说,他们对古典文学和诗学现象肯认较多,而对现代的文学成果周察较少,甚至熟视无睹,带有自己并不宽容的批评标尺。新儒家在立论时较少考虑反思或批评自己的立场,自审意识不够。三是心性决定论意味。新儒家理论的兴奋点是“仁心”的托付。梁漱溟最早根据陆王心学的逻辑结构,认为“心”或“心”之“意欲”是宇宙的本质,万事万物的主宰。其后,新儒家诸贤纷纷擎起“心性”这把香火,首肯儒家仁的文化、心的文化,旨在以“旧内圣”开出“新外王”。新儒家突出人的心灵世界的意义来探讨诗学本质,确实独具匠心,深谙艺术三昧,但在试图由“仁心”开出“文心”的过程之间的话语链接,显得比较勉强。

尽管现代新儒家的学说存在着上述局限,但它表现在中国

现代人文理念方面的整套架构与独特话语，仍有它不可掩抑的璀璨光华。新儒家的文化诗学建筑在可以有效地展开研究实践的基础之上，植根落实的学术目标具有理性的可感觉性和把握性，它所展示的学术运思也接近未来中国诗学的自立形态和特有色彩。现代新儒家在 20 世纪所作的文化寻根之旅以及弥合中国诗学断裂的转换努力弥足珍贵。历史凝塑出他们的沉潜证悟的形象——文化麦田里的守望者。较之主流思想文化人物，现代新儒家在相当长的时间里孤独寂寞，慷慨的笔锋和幽婉的箫心一直伴随着他们，但坚定的守护和勇敢的挺住，也成就了他们的一切。这一切无疑应该构成中国现代诗学理论史上的精彩章页。

注 释：

- [1] 方东美：《原始儒家道家哲学》，《方东美集》，群言出版社，1993 年，第 43 页。
- [2] 牟宗三：《生命的学问》，《牟宗三集》，群言出版社，1993 年，第 53 页。
- [3] 唐君毅：《中国文化之精神价值》，台北正中书局，1953 年，第 3 页。
- [4] 钱穆：《民族与文化》，台北联合出版中心，1960 年，第 49 页。
- [5] 梁漱溟：《中国民族自救运动之最后觉悟》，《梁漱溟集》，群言出版社，1993 年，第 241 页。
- [6] 唐君毅：《中西哲学思想之比较研究集》，正中书局，1943 年，第 212 页。
- [7] 方东美：《生命理想与文化类型》，中国广播电视出版社，1992 年，第 375 页。
- [8] 梁漱溟：《东西文化及其哲学》，商务印书馆，1987 年，第 121 页。
- [9] 熊十力：《新唯识论》，中华书局，1985 年，第 535 页。
- [10] 唐君毅：《中国文学与哲学》，《中华人文与当今世界》，台湾学生书局，1975 年，第 178 页。

- [11] 成中英《合外内之道——儒家哲学论》，中国社会科学出版社，2001年，第410页。

第一章 文化麦田里的守望者

一、文化震荡与返本开新

现代新儒家的产生与发展,是与近现代中国的文化震荡与文化问题的论争密切相关的。古老的中国在跨进近代史门槛之际,就遭遇虎视眈眈的西方列强。中国传统文化与西方近现代文化随之发生了剧烈的冲突与碰撞。这个“三千年未有之大变局”,激起了中国思想界的震动和反思以及对东西文化的论争和探寻,揭开了近现代中国思想史上曲折而悲壮的篇章。

晚清以来,西方文化挟着坚船利炮熾熾东来,由微而著。中国社会受到西方的深重压迫和严峻挑战,固步自封的封建制度和人伦宗法性的传统文化在西方列强挑战面前显得颀颀无力,风雨飘摇。一次次抵御外敌战争的失败,一个个丧权辱国条约的签订,把中国推向分崩离析的边缘。落后就会挨打。古老的中国被迫加入到以现代西方文明为主宰的世界秩序之中,诚如,马克思在《中国革命和欧洲革命》一文中说:“清王朝的声威一遇到不列颠的枪炮就扫地以尽,天朝帝国万世长存的迷信受到了致命的打击,野蛮的、闭关自守的、与文明世界隔绝的状态被打破了,开始建立起联系,这些联系从那时起……迅速地发展了起来。”^[1]因此,如何理解并适应中西文明碰撞引起的中国社会新变化,已现实地摆在近现代中国人面前。

一些先进的士大夫开始寻求救国兴邦的良方。这首先表现在对优越的西方武器的兴趣上。林则徐和魏源的态度最鲜明。他们认为中国有必要学习西方军事技术,仿效西方的目的是为了“师夷长技以制夷”。19世纪60年代的“洋务运动”人士更是看重器技救国。如成立官方翻译机构,创办近代企业,实行新型教育方法,雇佣外国人,派出外交使团和留学生等。这表明中国人在物质层面上来接触西方文化。洋务运动的效果首先在1884年至1885年的中法战争中接受考验,结果由十多艘舰只组成的现代舰队,在不到一小时内完全覆没。而十年后的中日甲午战争的惨败,则宣告了洋务运动的彻底破产。甲午海战后,中国进入到维新变法时期。1895年中日《马关条约》签订的消息传入北京,1300多个举人签署了由康有为起草的激动人心的奏折,敦促朝廷拒绝和约,着手变法。维新变法体现了中国人对西方文化的认识进到政治制度的层面。国人认识到只有变革制度,才能保证人尽其才,物尽其用,地尽其利,货畅其流。维新变法的主张由于与大多数封建官吏和士大夫的意识与利益发生冲突。结果,百日维新以光绪皇帝被囚,“六君子”被杀,各项革新政策被废而结束。由维新派所发动的变法改革的失败,迫使中国新兴的资产阶级革命派意欲改朝换代,实现民主共和理想。资产阶级革命派的纲领和理想最后以辛亥革命形式表现出来,推翻了清王朝,结束了几千年的封建专制制度。资产阶级革命派以革命的手段完成了维新派们用改良的手段所没有完成的事业。但它是不完全的、不彻底的,它没有彻底战胜封建主义。革命的结果,只是赶走了一个皇帝,封建势力并未消逝。“洪宪皇帝”的登基,“辫帅”的复辟,军阀的割据,诸如此类的闹剧不断上演。辛亥革命的失败,封建势力的复辟提醒人们,向西方学来的政治制度为何在中国不堪一击?因而转向制度背后的东西,

即从思想文化层面学习西方文化时期。于是形成了具有历史意义的文化思想运动,即“新文化运动”。就这样,在经历了器技救国、政治维新的失败后,国人选择了更为根本的文化革命。

20世纪初,在现代科学和民主观念导引下,新文化运动的倡导者们对以儒家学说为核心的中国传统文化进行了激烈的批判和全盘的否定。1915年陈独秀在《青年杂志》的首刊号上发表了《敬告青年》一文,以中西文化对比的方式,从思想内容方面猛烈抨击中国传统文化及观念。陈独秀认为,中国传统文化“固有之伦理、法律、学术、礼俗,无一非封建制度之遗,持较皙种之所为,以并世之人而思想差迟几及千载,尊重廿四朝之历史性,而不作改进之图,则驱吾民于二十世纪以外,纳之奴隶牛马黑暗沟中而已,复何说哉?!”陈独秀着重指出“孔教”的危害主要于两个方面:其一;“学尚一尊,百家废黜,吾族聪明,因之韬蔽,流毒至今,未之能解”;其二;“阶级纲常之伦理,封锁神州”。“斯二者,与近世自由平等等新思想,显相背驰,不于报章上词而辟之,则民智不振,国力浸削,吾恐其蔽将只有孔子而无中国也。”^[2]陈独秀、钱玄同、吴虞等把矛头指向孔子,认为孔门儒学是封建制度及其礼教的忠实维护者,其“三纲”之说实为中国古代一切道德政治之大原,目的在保持一种“别尊卑、明贵贱”的封建秩序。在反孔派人士看来,儒家学说的总体精神已不适合今日之时代,与社会现实不相容,必须加以抛弃,而代之以现代社会的新文化与新道德。

在20世纪初的东西文化问题论战中,五四新文化运动的激进派要“打倒孔家店”,声称“所有的中国书都不要读,线装书应该丢到茅厕里去”,中国传统文化遭到全盘性否定。现代新儒家异军突起,挺身而出。面对反传统主义的排山倒海的潮流,他们维护孔子的真价值,阐扬传统的真精神,探索文化的真途径,

对全盘性反传统的思想与文化运动作直接回应。这个回应,也是对鸦片战争以来中国遭到的西化倾泻、民族与文化的大患难的回应。他们以非凡的毅力与智力,坚定守护中国文化的精神价值,创立了各有特色的理论体系,尝试儒学的现代转换,使儒家道德与学说薪火相续。他们有梁漱溟的新孔学、熊十力的新唯识学、冯友兰的新理学、贺麟的新心学、钱穆的新史学以及方东美、唐君毅、牟宗三、徐复观等人的文化哲学。特别是1949年以后,现代新儒家中的一些学者从大陆流落到港台,易地发展。虽然花果飘零,但他们执着于中国文化的灵根再植,以丰厚的著作、精深的思想,蔚成一大学派,影响及于海内外。

黑格尔曾说,密纳发的猫头鹰在黄昏起飞,也就是哲学智慧展开于历史的废墟之上。20世纪的中国,繁复多变。现代历史的画廊推出了一大批风格迥异、各具智慧风姿的中国文人形象。新儒家可以说是中国现代学术史上独具一格的文人群体。只要把新儒家放在20世纪人际关系中,我们就可以探究其颖异的精神内蕴。

(一) 新儒家与新青年的歧异

20世纪中国学术文化之历程是艰难的。学术领域的不同哲学立场、价值取向、世界观、人生观、审美观、思维方式、治学方法等,常常发生相克、相生、融合。中西、新旧、激进与保守之间常常发生争斗。一般来说,激进派追寻现代精神的公共性,守成派重视民族文化的自主性。两者的价值判断与认知兴趣有所不同。正如法国学者布尔迪厄所说,文化或艺术是一个类似物理学所说的“场”,它是由各种错综复杂的对立关系构成的。不同的论者在场内所进行的活动,说穿了是一个“合法化”的斗争。激进派是既有文化秩序的颠覆者,而与之对立的守成派是既有文化秩序的维护者。文化史上这两种角色的文化冲突始终隐含

着“占有与排斥”之争,双方都在“求真意志”的旗号下争取合法性。20世纪上半叶新青年与新儒家的纷争可归属布尔迪厄所说的这种情形。他们两者分属不同的信仰群体,操持不同的话语形式,双方在现代文化建设方面的主张不同,以致形成阵营分明的两派。新儒家是作为新青年的制衡一方出现于学界的。两者在拯救中国文化的基本战略方面是迥然相异的。他们两者之间的歧异可归结为如下两方面。

其一,离家还是还乡。新青年反传统的态度是非常坚决的。他们从富国强民功利目的和改造国民性的目的出发,蔑视本土文化的价值系统,要在中国创建一种以个性解放为核心、以民主与科学为旗帜的新文化。新青年在狂飙中突进,对中国传统的主流文化——儒家思想进行了大胆的反叛,寻找强大的西方精神之父。新青年决意与传统告别,因为孔子和儒家学术严重妨碍着新文化的再造。陈独秀就曾明确地说过:“要拥护那德先生,便不得不反对礼教、礼法、贞节、旧伦理、旧政治;要拥护那赛先生,便不得不反对旧艺术、旧宗教。要拥护德先生又要拥护赛先生便不得不反对国粹和旧文学。”^[3]同样,胡适也持全盘反传统的态度。他说:“旧文学、旧政治、旧伦理,本是一家眷属,固不得去此取彼”。“正因为二千年吃人的礼教法制都挂着孔丘的招牌,故这块孔丘的招牌——无论是老店,是冒牌——不能不拿下来,捶碎、烧去!”^[4]陈、胡二人着力揭露传统文化经典不符合“求真”的一面,要丢弃儒学这个“潘多拉的盒子”,主张于“破坏”的前提下重构现代文化。

与新青年对中国传统文化所作的“妖魔化”的诅咒不同,新儒家对传统文化进行了“现代化”的咏叹。在新儒家看来,以孔子为代表的儒家思想,是中国也是全世界文化中最精粹的一部,中国文学文化的根本出路,在于返本开新,守常应变。所谓返

本、守常,就是返儒家传统之本,守儒家人伦道德之常;所谓开新、应变,就是适应现代化之变,开民主、科学之新。

梁漱溟首先站出来“抬杠”。他不满于新青年对中华文化的反叛,一反当时的西化潮,归宗儒家。《新青年》反儒家运动达到高潮的时候,与胡适同一年进入北大的梁漱溟,就在思想革命的大本营,竖起儒家旗帜,开始提倡孔学。1918年,梁在北京大学校刊上登一广告,征求共同研究东方学(孔子与释迦)的友人,又在哲学研究所发起一个“孔子哲学研究会”。他之所以挺身而出反潮流,据梁自己说:“今天的中国,西学有人提倡,佛学有人提倡,只有谈到孔子羞涩不能出口……孔子之真,若非我出头倡导,可有哪个出头?这是逼得我自己来做孔家说的缘故。”^[5]以其豪迈之勇气和辩驳的激情,梁漱溟出版了成名作——《东西文化及其哲学》(1921年)。这虽然是一本被胡适评为“笼统”、“武断”的书,在当时思想界却发生了轰动效应,一版再版。因为这是首次将中国文化纳入世界文化架构讨论的作品,内容虽欠谨严,而文化比较的方法是极富创意的。在这部现代新儒家的开山之作中,他“评判东西各家学说而独发挥孔子哲学”,给了孔子以很高的评价,认为“中国文化中间以孔子作为枢纽,孔子以前的中国文化差不多都收在孔子手里,孔子以后的中国文化又差不多都由孔子那里出来”^[6]。因此,梁漱溟抉发孔子的生命哲学和道德境界,呼吁再创宋明讲学之风,走返儒家之路,预言世界文化会走上中国的路、孔子的路,世界未来文化就是中国文化的复兴。可以说,梁漱溟的这声“狮子吼”,如冬雷在“文化场”炸响。新儒家作为制衡力量由此产生。

新文化运动带动了中国社会政治、思想文化的全面激进,其思想背景和外在的思想资源是欧美启蒙运动和科学主义思潮。启蒙运动是与传统相对立的,目标是个性解放和思想文化上的

反叛传统。新青年的宗旨是唤醒国民的“伦理觉悟”。因为伦理觉悟乃“吾人最后之觉悟”，即文化精神层面的大变革。不再视孔孟为圣贤，不再为传统所羁绊。新青年把文化批判的锋芒指向儒家学说和以之为基础的传统礼教，要解构传统文化。正如林毓生教授所说，这是一种全面反传统的思想，新青年“借思想文化以解决问题”，从僵化的传统到激烈的全盘反传统的过程，造成了社会中“奇理斯马权威”的失落和“支援意识”的贫乏；陈独秀和胡适所主张的全盘性反传统主义，很容易导致把全盘西化作为目标，虽然他们对全盘西化的概念及其实现的方法有所不同。因此，他们的全盘反传统主义和全盘西化是形式主义或抽象概念的变体。^[7]当然，这种全盘性反传统主义的观点，并不能有效地解决由于中西文化在中国舞台对峙而产生的实际问题。

新儒家始终认为，在一个世变日亟、新潮沓至的时代，如何立定自己的脚跟，珍惜自己的精神家园，才是最重要的。儒家思想在中国这块土地上已经绵延了数千年，其思维模式、价值观念、审美情趣都已经伴随语言文字而渗透到中华民族精神生活的各个领域，成为组成民族文化心理素质的重要因素。无论是世代口耳相传、耳濡目染的思想观念和行为方式，还是通过文字记述而铸于钟鼎、著于竹帛、载入史册的典籍文化，处处都可以看到儒家思想的烙印。毁弃儒家文化思想无疑是自毁中国文化的慧命。一心为中国文化招魂的钱穆认为，倘若只看到中国文化的弊端，看不见其长处，就会一叶障目而不见泰山。文学革命中推翻传统文化与文学的做法是拔根塞源，必然流弊无极。他发出了“田园将芜胡不归”的感慨，劝新青年回抱文化传统，且语重心长地指出，植根不深，则华实不茂；膏油不滋，则光彩不华^[8]。

其二、革命还是改良。新青年以摧枯拉朽之势否定民族文化,主张激烈的文化革命。陈独秀发誓要“破旧立新”,提出:“无论政治、学术、道德、文章,西洋的法子和中国的法子绝对是两样,断断不可调和和牵就的。”并认定西洋文明远在中国之上。“若是决计革新,一切都应该采用西洋的新法子,不必拿什么国粹,什么国情的鬼话来捣乱。”^[9]为此,他与钱玄同都激烈地主张废孔学,灭道教,破除旧的风俗礼教,乃至“废灭汉文”,一切比照西方现代文明来建设文化。在文学革命方面,陈独秀提出“三大主义”,要推翻一切旧文学。旧文学是雕琢阿谀的贵族文学,陈腐铺张的古典文学,迂晦艰涩的山林文学,所以要推翻,而以平易抒情的国民文学、新鲜立诚的写实文学和明了通俗的社会文学来取而代之,进行文学革命与建设。胡适率先提出文学革命的“八事”主张,旨在以白话文反对文言文,建立一种“活的文学”。陈、胡二人都主张对中国的文化传统及其语言符号进行清算。

新儒家不反对中国文化的革新,问题是如何革新。他们反对全盘否定民族文化,主张在保存民族文化的特点与血脉的基础上,可以适当地加以改良。梁漱溟指出,中国的文艺复兴,就是要复兴中国文化,昭苏中国的人生态度,必须重开宋明儒者所倡导的讲学之风。只有像宋明儒家那样再创讲学之风,以“孔颜乐处”为现代人开出一条人生之路来,解决他们所烦闷的问题,中国才有希望。梁漱溟所理解的中国文化复兴,并不是对中国古代文化的重复,而是在更高的层次上对中国文化的整合与再创。熊十力始终贯注着对传统文化的“好自护持,毋令断绝”的一片挚情。在他看来,传统文化尽管有弱点或弊端,但要改变近代以来中国社会之颓势,须如良医施药一样,“谨其攻伐而善护其气”,即着力发掘民族文化的宝藏,以之为根底而融合西方

文化之长,方能固本培元去疾,使“生命力乃日益充沛”。不然,则根底既伤;病夫之毙,可哀孰甚^[10]。要知历史文化与民族意识、民族精神是现代中国人的元气、生命、灵魂。中国人必得有元气、生命、灵魂,始能解决现代的问题。元气斫断了,生命沦落了,灵魂消失了,也就谈不上文化建设与民族生存。

新青年与新儒家的文化观都起源于反思。但二者的文化向度截然对立。新青年是外向借鉴反思,新儒家是内向回归反思。前者起于尊仰强势的外域文化,贬抑弱势的本土文化;后者则着重防范强势的外域文化的幻象性与霸权性,挖掘本土文化的特色性内蕴。新青年大抵倾向于“西化”或以西方现代化为模式的变革维度,其理论依据是单线的文化进化论。这种文化进化论把人类历史、人类社会抽象化,忽视不同民族个性的存在,忽视文化的民族特点对于民族认同的巨大价值,陷入“西方中心主义”。新儒家则坚持以民族文化传统为本位的进路。

正是新文化运动激进派批判与颠覆传统文化造成的过激行为,才蕴含着新儒家作为制衡力量发展的可能。对此,现代新儒家的早期学者贺麟有所认识,提出了“机会说”。贺麟试图运用辩证法的观点对五四新文化运动中的新青年与新儒家的关系进行整合梳理。他认为,新青年一味“打倒孔家店”,实际上却促进儒家思想新发展的大转机。甚至可以说,新文化运动从反面发出的对儒家思想促进作用,却比从正面倡导儒家思想的曾国藩、张之洞等人更大。贺麟指出,五四新文化运动对儒家思想的促进作用体现在三个方面:第一,解除传统旧道德的束缚,为建设新儒学的新道德预备工夫;第二,提倡儒家之外的诸子之学,为发挥孔孟以吸取诸子的长处提供了便利;第三,大规模地输入西方文化学术,为儒家思想的新发展提供了动力。贺麟断言:“五四新文化运动并没有打倒孔孟的真精神、真意思、真学术,

反而因此洗刷扫除的工夫,使得孔孟程朱的真面目更是显露出来。^{〔11〕}从思想史的辩证发展角度,贺麟认为新青年反孔行为反而是儒家思想新开展不可或缺的必要环节与机遇。贺麟的观点反映了现代学人对激进与保守的辩证看法。新青年的反传统主义是五四新文化运动的产物,新儒家思潮伴随着五四新文化运动产生,同样是一种历史的必然要求。因此,新儒家的出现也是新文化运动的必然产物。中国现代思想史上的激进与保守问题可以这样解说:“相对于任何文化传统而言,在比较正常的状态下;保守’和’激进’都是在紧张之中保持一种动态的平衡。例如在一个要求变革的时代;’激进’往往成为主导的价值,但是’保守’则对’激进’发生一种制约作用,警告人不要为了逞一时之快而毁掉长期积累下来的一切文化业绩。相反的,在一个要求安定的时代;’保守’常常是思想的主调,而’激进’则发挥着推动的作用,叫人不能图一时之安而窒息了文化的创造生机。”^{〔12〕}很显然,在现代文化建设方面,新青年与新儒家是既对峙又补充的文化建设力量。

历史巨大转折的关头,往往是不同哲学学派和文艺流派思想观点分歧比较显著的时代。时代潮流推出了叱咤风云、除旧布新的五四新文化运动健将,但历史的长风并未泯灭孜孜守护文化传统的现代大儒的业迹。现代新儒家拱卫民族文化价值立场,把“为天地立心,为生民立命,为往圣继绝学,为万世开太平”作为立身处世的哲学。然而他们并非企图原封不动地复活传统儒学。他们走的是“返本开新”的新传统主义的艰难之路。

(二) 国故新知的另类范型

在文化转型时期,新儒家是以守成主义姿态出现于学界的。守成主义既是他们的思想维度,也是他们的理论趋赴。学界许多学者把新儒家、国粹派、学衡派统统视为保守主义,但笔者以

为这种提法过于笼统。因为保守主义有性格、政治、文化等不同的层次和种类。新儒家不是政治意义上的保守主义,也不是恋旧拒变的文化保守主义,而是返本开新的文化保守主义,即新传统主义。

文化保守主义起于对启蒙运动的主流的辩证的反动。启蒙运动的一个主要趋势,是要寻找人类困境和罪恶的根源,改变个人生存中的社会、政治和文化秩序,从思想上确立新的路向,以解决现实问题。行为中的乐观色彩和社会文化批判中的偏至,同时给保守主义以可反动的余地。文化保守主义并非中国的特产或土产,而是国际文化现象。伴随着现代化由西方向全世界的推进,在西方和非西方出现了形式上反现代化而实际上成为促进各民族文化现代化的一个重要的方面军——文化保守主义。它们是以认同、回归民族传统文化为特点,表面上排拒、实际上吸纳西方现代文化价值的文化思潮。

美国学者艾恺认识到近现代世界范围内存在着反现代化的思潮——文化守成主义。他指出,20世纪初的中国,面对日益强劲的西化力,自然也出现了与文化反传统主义对抗的文化保守主义者。他们主张复苏传统文化的一些方面,同时坚信中国文化不但和西方文化相当,甚至还要优越。这个立场以《学衡》杂志的撰稿人如梅光迪及梁启超(其晚年)、梁漱溟、辜鸿铭、林纾等人代表。他们的看法,可称为中国的排西派。在对西方文化进行批评的同时也界定中国文化^[13]。

应该说,艾恺对中国近现代思想史颇有研究,目光是敏锐的。他难能可贵地梳理出现代中国保守主义的脉络。但是,艾恺的论述是宽泛的,不够严密,在许多方面值得商榷。为了准确把握新儒家的文化性格,我们有必要厘清新儒家的学术向度和学派特质。

1. 新儒家不同于国粹派。

包括艾恺在内的一些学者把新儒家误作国粹派,似乎二者如出一辙。其实不然。文化守成会在不同的学术流派身上获得不同的反映,并使自身的各个不同方面变成同样多不同的精神性质。这里有个体差异、程度区别。我们不妨对新儒家代表人物与国粹派代表人物进行比较。

其一 梁漱溟与辜鸿铭、林纾之比较。

辜鸿铭(1857 - 1928)是中国近现代著名的国粹主义者。他早年留学欧洲,翩跹于英、德、法十多年,精通多种外语,熟知西方政治文化,却极力反对民主自由。辜鸿铭回国后被张之洞网罗为幕僚,后又入清宫为外部主事,是不折不扣的尊王排外的保皇党人。他在北京大学任教时,北大新派教授多西装革履,他却是长衫短褂,衫上污垢发亮,胡须上挂满了鼻涕和饭渣,脑后还拖着一条效忠清王朝的猪尾巴似的小辫。此人生性乖戾,脾气极坏。也许是为了证明他不是“假洋鬼子”,他把中国的四书五经翻译成英文,让西方人领教中国的文化。在《中国人的精神》(1915年)一书中,他倡言西方要从毁灭中自救,必须采用儒学。这位旧式的尊孔派分子,虽然认识到中国文化的一些精神本性,但他恪守一成不变的旧传统,对中国封建保守的东西一味颂扬,表现出极度的褊狭与傲慢。例如,他对一些中国文明发展历程中所残留下来的被不少中外人士公认为“国渣”的东西,诸如小脚、纳妾、廷杖、八股文、辫子、太监、随口吐痰等,进行过不同程度的辩护,主张保存。如此顽固地坚执儒家的旧文明,使他成为封建的遗老遗少,泥古不化的文化态度显示了他的残缺心灵。应该说,辜鸿铭属于封建意识极浓的文化畸人,他的保守主义是顽固抵制社会进步与文化变革的抱残守缺主义。

林纾(1852 - 1924)是近现代著名的硕儒,也是翻译先驱,

曾用古文翻译介绍西洋文学一百三十二种,卓有建树(他不懂外文,靠他人口译进行笔述),但文学观念古旧保守。在新文化运动中,他以逆流面貌出现,视文学革命为洪水猛兽。为维护旧的道统和文统,他写了《论古文白话之消长》、《致蔡鹤卿太史书》,对白话文大加讨伐,攻击北京大学的新派人物“颠孔孟,铲伦常”。林纾认为,孔孟之道,三纲五常,是经世济国之方。国之不强,病在自身,不能追究祖宗的责任,祖宗没有错;“何能以积弱归罪孔子”?他表示要拼足残年极力卫道。他还发表文言小说《荆生》、《妖梦》,含沙射影地攻击文学革命人物,希望心目中的“伟丈夫”出面予以干涉和镇压。年近古稀的林纾赤膊上阵,充当了一回卫道士,至死不易其操,不能不说“悲壮”。

历史地看待辜鸿铭和林纾的维护国粹的行为,我们发现他们之所以经不起新文化运动倡导者的批判,是因为以旧文化理解新文化、以旧文化反对新文化。一旦正面交锋,当然会招架不住,败下阵来。正当胡适估量新文化运动的“反对党”成不了气候,彻底破产时,他未料到文化论争远没有结束,半道上会杀出一个不好对付的梁漱溟来。

梁漱溟出身于一个儒学传统较为深厚的家庭。但他的启蒙教育却主要是西式的。1917年,应蔡元培之聘,梁漱溟入北京大学任哲学系讲师,讲授“印度哲学概论”、“儒学哲学”等课。当时正值“五四”运动前后,新思潮高涨,从事东方古典学术的他无形中受到压力。他没有像他父亲梁济那样有感于文化的沦丧而投湖自杀。在中国文化的意义危机的情势下,梁漱溟一方面倡导复兴儒家传统文化,另一方面主张接受西方的科学和民主,他采用“中学为体,西学为用”的思路,又赞成中西结合,巧妙地避免了东方文化优于西方文化的褊狭复古的见解。梁漱溟的可贵之处,就在于文化眼光主要是前瞻的,而非倒退的。他是

在更广视野和更高层次的哲学上总结、探讨文化问题,以解决中国的近代化道路问题。胡适在读了梁漱溟《东西文化及其哲学》一书后指责梁漱溟讲的是“主观化的文化哲学”。但胡适难以否认梁漱溟具有一套传承传统的哲学思想。

在文化论争中,梁漱溟维护文化传统,但他不是发思古之幽情,也不是为了祭起孔子的亡灵来上演复古的闹剧,而是为了转向深自内省,从而把握民族文化的真实的“生命体验”。因此,梁漱溟不同于辜鸿铭、林纾。梁漱溟是一位新传统主义者。新儒家的梁漱溟比起国粹派的辜鸿铭、林纾来,没有暧昧的封建性怀旧,而是多具文化精神的维护和文化命运的思考。梁漱溟拥护儒家、皈依儒家,并对儒家怀有充分的感情,但他无意恢复封建的纲常。他对传统文化的研究含有分析和论证,间有审查甚至批评。梁漱溟注意的是文化问题,他发挥儒家陆王一派心性学说也是重在人生态度方面,力图通过对陆王之人生态度的信奉和倡导,以解决“意义危机”问题。他在反身自求的同时,又积极参与当时的社会政治活动。正是在“知行合一”、实践儒家“内圣外王之道”这个意义上,艾恺教授称梁漱溟为“最后一个儒家”。但需要补充的一点是,梁漱溟又是开启现代新儒家的思想进路的第一人。

其二 熊十力与刘师培、黄侃之比较

刘师培(1884 - 1919)是近代国粹派的代表人物。出身于一个三世传经的家庭,自幼就精通古代典籍。早年加入光复会,为《国粹学报》和《民报》撰稿,后来被朝廷收买,叛变革命。辛亥革命后,他被囚于四川。章太炎不念旧恶,登报寻访他,并设法营救。刘师培自知无颜见故人,遂留在四川国学学院教书,旋又到山西阎锡山处和北京袁世凯处当过顾问。由于不甘寂寞,终于名列筹安会,为帝制鼓噪,参与了为袁世凯劝进的一场闹剧,

遭人唾弃。蔡元培惜才，聘他为北京大学教授。刘师培不改复古立场，创办《国故》杂志，反对新文化运动。政治上曲折变化且品行不端的刘师培，却在学术上很有一套。他遍治群经诸子，乃至史乘舆地、典章历算、小学辞章，著有《周末学术史序》、《经学教科书》、《群经大义相通论》、《孔子真论》、《读左札记》等。刘师培于1905年起在《国粹学报》上陆续发表《论文杂记》中的各篇，在北京大学所授《中国中古文学史讲义》也颇有学术价值。

黄侃(1886 - 1935)是与刘师培齐名的国粹派代表人物。早年参与过同盟会，赴日留学期间，因向《民报》投稿结识章太炎，成为章门弟子。辛亥革命前，黄侃回到家乡湖北，奔走于武昌与鄂东南之间，从事反清活动。及至民国成立，世事纷乱，他便退身治学，不再问政。在章太炎的举荐下，出任北京大学教授，与刘师培共同创办《国故》杂志。黄侃与刘师培年岁相若，二人一直保持着朋友的关系。后来黄侃自认自己的经学水平不如刘氏，乃执弟子礼问学于刘氏。黄侃钻研传统学问，厚积薄发，在音韵、训诂、文字学和《文心雕龙》疏释方面颇有功力。其文学观受章、刘二师影响，并作出折衷的解释。黄侃一生以“量力守故辙”自况，为人正直，但习于固守传统的藩篱。保全民族文化是他治学的宗旨，用他的话说：“今日国家，第一当保全国郭，今日学术，第一当保全本来。”在寂寞孤独中，黄侃苦学深思，探赜索隐，打算过了五十岁再著书立说，不料未及知命之年就病逝，未偿夙愿。

熊十力与刘、黄二人出生年代相仿，性格狂狷颇为相像，离政从学的历程也颇为相似。但熊十力并不是刘师培那样的官场上的变色龙、学术上的复古派，也不是黄侃那样固守国粹的宿儒。熊十力早年加入日知会，武昌起义胜利后留任湖北都督府参谋。1917 - 1918年间，他参与孙中山领导的护法运动。他目

睹鼎革以还,世风日下;“党人竞权争利,革命终无善果”,深感“革政不如革心”,遂慨然弃政向学,研读儒佛,以探讨人生的本质、道德理性为己任。在学术上,熊十力比刘、黄二人出道晚。1918年前后,熊十力与蔡元培先生通信,支持蔡元培先生创办“进德会”。1919年前后,熊十力执教于天津南开中学,不久因笔墨官司始识梁漱溟。由梁介绍,熊氏得以到南京支那内学院欧阳竟无大师门下学佛。1922年,熊十力由梁漱溟介绍到北京大学讲授佛教唯识学,逐渐扬弃旧识,由佛入儒,建构自己独特的哲学体系。所著《新唯识论》和《读经示要》,理论构架颇具原创性,透显出哲人的智慧,奠定了现代新儒家的哲学基础。

学术有专攻,但体道有高低。我们不能否认刘师培与黄侃在中国古代文学史和古典文献学研究方面的学术成果。但熊十力所成就的气象非凡的思想景观在刘师培、黄侃那里是难以见到的。刘、黄二人信奉的是古文经学的文化典籍,并不专注儒家经典及其心性之学,其学术出发点是民族主义和国粹主义。而熊十力在中国文化遭遇意义危机之际,自觉归趋原始儒家的道德信念和生命理想;“寻晚周之遗轨,辟当代之弘基,定将来之趋向”,复活和光大了先秦儒家的形上智慧。熊十力形上学的主要思想渊源是儒家《易经》的能动变化、生生不息的学理,其哲学所内蕴的勃勃生机非他的前辈、同道所能企及。他的“体用不二”论、“翕辟成变”论,以“深于知化”和“长于语变”而为世人所公认。因此,新儒家的熊十力比起国粹派的刘师培、黄侃来,并不拟古,不是陷于国故不能自拔,而是多有傲世脱俗的智象和返本开新的豪气。他对儒家精神进行了本体论的把握,其思想带有较多的现代气息,而不是机械的维护和拟古的传承。

新儒家的梁漱溟和熊十力的学术活动是在“后五四时期”,他们不同于“前五四时期”的国粹派。国粹派迷恋“吾家旧物”,

为保旧而恋旧,而新儒家为开新而据旧。新儒家并不重视经义训诂,不屑从传统文献中去做烦琐枝节的研究。他们明确地拒绝国粹派对于维护国故的努力,强调以儒家为代表的传统文化决非僵死的过时之物,而是可用以直接指导现实人生的应世之则,它不但是中华民族复兴运动的命脉所在,还将成为未来世界文化的导向。梁漱溟、熊十力在充满忧患的时代里,将自身所遭遇到的困惑不安,投射到中国文化的困境的究元决疑上,把对人类的普遍性关怀结合到特殊的中国处境的当下问题的探讨上。因此,在五四新文化时期,“年轻一代的两个‘杰出人物’——哲学家梁漱溟和熊十力——与儒学进行了象征性的对话,儒学的宗教性与世俗性的两极分化终于被儒学学者自己明确承认了。梁和熊没有以进化论或功利主义为基础来证明他们的新信仰,而是说,他们之所以肯定儒学的价值,是因为它规范和表达了他们个人在精神方面体验到的特殊需要,回答了整体性存在的意义问题”^[14]。世界意识、传统意识和改良意识在梁漱溟、熊十力那里是同时具备的。在“西化”流行之际,他们甘当执拗的文化守灵人,意欲“化西”,其思想宗趣应该属于“后五四时期”中国知识分子基于现代性的使命所进行的理性沉思。

2. 新儒家不同于学衡派

新儒家与学衡派差不多同时产生于20世纪20年代初,两者都是纠正五四新文化运动激进派偏失的学术集体。学术界也常把两者相提并论,似乎伯仲不分。其实新儒家与学衡派虽有一些相似之处,但更有不同之处。新儒家与学衡派毕竟是两个各具独立发展的学术流派。

如果问新儒家与学衡派最大的相似之处是什么,笔者以为是他们两者都有“中体西用”的文化态度,表现出不激不随的文化守成主义旨趣。新儒家和学衡派基于深沉的文化使命和学术

志业,弘扬民族文化,重视孔子和儒家为代表的人文主义学说,致力于实践贯通古今、融合中西的原则。学衡派的吴宓、梅光迪、胡先骕倡导“昌明国粹,融化新知”。既传承中国文化的传统,又直接汲取西方古典主义文化理念。新儒家的梁漱溟、熊十力、钱穆、贺麟以及后来的港台新儒家维护母体文化之根,承认中国文化生了病,但根子是好的,希望培植灵根,主张容纳西方文化,为我所用,在贯通中西的基础上返本开新。就这些而言,新儒家与学衡派存在着学术上的趋同与契合。但是,新儒家与学衡派在许多方面更有不同。

一是学派的构成型态有异。新儒家和学衡派同样是以文化守成而著称于世,但二者的组织型态和运行流程则有所不同。新儒家早期是不自觉的结合型,梁漱溟的《东西文化及其哲学》揭开了新儒家的序幕。熊十力的《新唯识论》奠定了新儒家形而上学的哲学基础。梁、熊二人虽有私交,但无联袂登场之意,他们没有想到后来会成为新儒家的奠基者。新儒家形成自觉的结合型是20世纪50年代进入港台才真正开始的。港台新儒家创办学院(新亚学院)、兴办刊物(《民主评论》),发表宣言(《中国文化与世界》),使新儒家的影响渐大,逐步走上国际学术舞台。而学衡派一开始就属自觉的结合型,早在美国留学期间,吴宓、梅光迪、胡先骕就对鼓吹文学革命“暴得大名”的胡适极为不满,相约回国后与陈、胡大战一番。他们以南京的《学衡》杂志为依托,与北京的《新青年》唱对台戏。学衡派有组织有目的地与新青年抗衡,意气风发,同心戮力。但缺乏较为持久的思想运动和学派传授系统,后期表现出弱化之态。而新儒家由于学养深厚,循序渐进,学派的运行不断由表层拓向深处,由粗率走向精致,由简朴趋于成熟。

二是学派的学术重心有异。新儒家与学衡派大多是在高等

学府从事教育和学术的学问家,主要以学术的方式干预社会。新儒家向内承传的是宋明儒学以及原始儒家的学术,重心是人生境界、道德理性与生命精神,他们对中国思想史上的孔孟、老庄、程朱、陆王乃至佛禅都有所涉猎;向外他们“援西入儒”,对康德、黑格尔、尼采、斯宾格勒、胡塞尔、卡西尔等的学术思想有所汲取。而学衡派则有所不同,他们向内崇敬的只是孔孟的人本主义及其道德理性哲学,向外汲取的主要是白璧德的新人文主义学说。学衡派的主要成员大多是白璧德的师门弟子,对白璧德的学说莫不心悦诚服。他们一方面借助于白璧德对西方近代文艺思潮的批判言论来否定新青年对传统文化的否定;另一方面则力图用西方古典主义思想与中国传统思想对接,进一步强化和补充传统。从白璧德新人文主义立场出发,他们认为:“孔孟之人本主义原系吾国道德学术之根本,今取以与柏拉图、亚里士多德以下之学说相比较,融会贯通,撷精取粹,再加以西洋历代名儒巨子之所论述,熔铸一炉,以为吾国新社会群治之基。如是,则国粹不失,欧化亦成,所谓造成新文化,融合东西两大文明之奇功,或可企致。”^[15]很显然,他们具有自己的一套融通中西的古典主义文艺观。学衡派的灵魂人物吴宓早在留学美国期间就用西方文学批评方法研究中国古典小说《红楼梦》,后又对中国诗歌的虚实境界进行了探讨。吴宓撰写《文学与人生》一稿,畅谈了一些人生哲学观,但零散不系统。与新儒家的成员(尤其是第二代)相比,学衡派主要成员虽不乏国学功底和哲学功底,但著述稀薄。

三是学人的个性品质有异。新儒家与学衡派的认知方式、思维方式、情感方式和立身处世的方式是有所不同的。虽然新儒家与学衡派在惊涛骇浪中表现出一种守死善道、独立不移的坚定性,为孔子与中国文化招魂。但差异在于,新儒家用儒家的

思想精华培植了自己的人格与学问,又用这种人格和学问担当起文化上继往开来的重任。把思想之“深”与抱负之“大”结合起来,显得深美阔约、从容挺拔。而学衡派虽有理论建构的宏愿,但主要成员个性浪漫,缺乏新儒家的严谨作风。由于美学理想的迷离、复杂感情的交织,所以学衡派的主要成员不免苍凉感伤。青年学者沈卫威在《回眸学衡派》一书中剖切地指出,吴宓从表面上和理论主张上是一个新人文主义者,而在实际生活中则是一个爱情至上的浪漫主义者。此言可谓一针见血。事实上,新儒家诸贤是道德的理想主义者,而学衡派名士是理想的浪漫主义者。

以上三点不同,多多少少制约着两者的后续发展。新儒家着力探索迷茫已久的文化生命的源头活水和失落已久的精神家园,其理论探索是全幅撑开,致力于现代儒学的重构,用系统扎实的学术研究成果为文化的重建奠定基础。而学衡派虽然被视作文化保守主义者,但实际上他们是在西方文化思潮尤其是白璧德的新人文主义影响下开展文化研究与文学批评的。吴宓曾说:“世之毁誉宓者,恒指宓为儒教孔子之徒,以维护中国旧礼教为职志,不知宓所资感发和奋斗之力量,实来自西方。……而宓亲自受教于白璧德师及穆尔先生,亦可云宓直接继承西洋之道德,而吸收其中心精神。宓持此所得区区以归,故更能了解中国文化之优点与孔子之崇高中正。”^[16]可见,学衡派是以西方文化理念来探源立本的,所抱人文主义的志向远大,后劲却嫌不足,其鼎盛时期是在20世纪20年代,到了30年代就趋于衰落了。而新儒家根系本土文化,覃思独悟,蝉蜕而出,在历史运行中虽遭遇挫折,却淬厉奋兴、凝摄开拓,影响及于海内外。

要之,在文化守成方面,新儒家不同于那些痴迷国故的国粹派,也与学衡派那样的柔性的文化保守主义有别。新儒家属于

新传统主义者。他们是有强烈的文化使命感和文化传承的担当力的学者。他们以文化改良派的姿态,从正面深入阐扬儒家的精义和真精神,在会通中西思想的基础上开创儒家的新学术。毫无疑问,新儒家的理论成果构成中国 20 世纪人文社会科学领域里的一座难以绕过的里程碑。

二、文化诠释和人文关怀

文化意识、民族取向、历史精神是新儒家文化哲学和诗学的基本因素。新儒家自觉地将自身置于中华文化传统,尤其是儒家思想的解释传统之中。作为 20 世纪的新儒家,他们基本上按照两条互为联系思路进行理论活动,一是将古典儒学放在古代中国的历史背景中衡量,二是将古典儒学放在 20 世纪中国的时空条件下衡量。前者是“以古释古”,后者是“以今释古”。这两种诠释途径,使新儒家可以较为有效地阐发儒学传统中潜藏的活的精神。

(一) 同情的理解

对于文化传统,新儒家是抱着认知的态度,即本着同情的理解。他们醉心于“轴心时代”的中国文化思想,注重原始儒家意义与价值世界的探求。主体的激情使他们强烈地追求民族文化的历史积淀和本质力量,本体诠释成了他们的学思归趋。他们把中国文化思想包含的原理及其本质予以义理诠释和概念演绎,使中国文化思想的价值能得到昭示。

新儒家的文化诠释是建立在对传统的理解的基础上的。所谓“传统”就是传而统之,真正的文化传统是历史长河中流淌的、有活力的东西。“传”是指时间上的运行性;“统”是指空间上的统合性。传统不仅是过去的陈迹,而且是掌握当今现实和

开拓将来无穷可能的基础。传统意识是现代人认识现代、创造将来的不可或缺的条件。走进历史寻找理解现时代的思想文化基础,显示出它的必要性。新儒家采用了如下文化阐释方法:

1. 还原 包括历史还原、哲学还原和美学还原。所谓历史还原是指深入到中国传统文化悠久的历史积淀中去,力求作客观的认知。钱穆指出:中国知识分子要对本国历史抱有一种“温情与敬意”,即在熟知和认识本国历史的基础上,对本土文化产生深厚的感情和坚定的信仰,从而自觉地担负起继续和发扬它的历史重任。研究中国历史就是要积极地抉发出国家民族永久生命的泉源。历史是一个发展演进的动态过程,而推动历史向前的是民族精神,民族精神发展的结果,就形成了独具个性的民族文化。体现民族精神的民族文化,乃是民族的慧命所在,也是民族生存发展的根据所在。民族、文化、历史这三个名词指的是同一实质。研究历史就是要研究历史背后的民族文化精神。要发掘文化的生命,就得要在民族的历史上去下功夫。针对西化派的数典忘祖和反传统,钱穆呼吁:“用沉静的理智来看待自己以往的历史。中国历史知识的复活,才是中国民族精神的复活。而只有中国传统文化精神的复活,中国才能真正地独立自存。”^[17]一句话,中国的出路在于理解、体现和弘扬我们民族的历史文化精神,延续和光大我们民族的历史文化生命。所谓哲学还原,是指抓住中国传统哲学的基本问题,寻找中国现代哲学的创生原点和质点。新儒家探本求源,紧扣“天人合一”观。从孔孟和《易传》的“天人相通”到宋明理学的“天人同体”,中国哲学家在思考天道与人道的相通性。在中国传统哲学中,天道是指对世界的认识,而人道则是对人自身的认识。天人关系问题包含着思维与存在、人与世界的问题。在中国哲学家的眼里,天道与人道应该是一个道,而不是两个道,认识世界

与认识人自身是一致的。中国哲学家在处理思维与存在、人与世界的关系问题时,不大注意双方的对立方面,而是特别注意双方的统一方面。正是由于这个原因,天人合一才成为中国传统哲学的基本思路。熊十力体用哲学,以究明宇宙本体,明乎世人生命大源泉为根本宗旨,他打通本体与现象的矛盾,找到本体与现象的构合中介,在本体论中引进“生生”范畴,从而创明一种以中国哲学思维为基础的现代哲学体系。所谓美学还原,是指重视传统美学赖以诞生的历史语境,熟悉承载传统美学思想的古代话语系统,了解传统美学作为一种学术的源流及心理特征,准确把握中国美学的文化性格,某一美学概念的原始含义,把它们作为解读中国文学艺术精神这一巨大的历史文本的重要条件。新儒家对中国传统美学范畴,如气、道、心、性、情、意、志、神、境、阴、阳、真、善、美等进行了阐释分析。儒家美学以“仁”为中心提出自觉服从全体社会规范的理想人格模式,表现出追求功利的入世精神与调和矛盾的中庸品质。孔子论及的“诗”、“乐”、“文”、“美”、“兴”、“观”、“群”、“怨”等范畴,提出“尽善尽美”、“文质彬彬”、“乐山乐水”等命题,成为支撑中国人生美学的一大支柱。老庄以“道”为中心创立的道家美学,提出“妙”、“玄”、“虚”、“静”、“游”、“大美”、“天籁”、“心斋”、“坐忘”、“物化”等美学范畴与“大音希声”、“大象无形”、“负阴抱阳”、“得意忘言”等美学命题,表现出追求心灵自由的美学特质,成为中国艺术精神的主要导向。这些古典诗学范畴和命题成了新儒家文化诗学的主导话语和理论网结。

2. 体验 包括历史体验、哲学体验和美学体验。所谓历史体验,是以体认的方法,抓住中国思想与文化的真实本质,在富有历史感与现实感的“对话”中疏释出中国文化的真精神。牟宗三说:“我现在看文化,是生命与生命之照面。此之谓生命通

透。古今生命之贯通而不隔,我生在这个文化生命之流之中,只要我当下归于我自己的真实生命上,则我所接触的此生命之一草一木、一枝一叶,具体的说,一首诗、一篇文、一部小说,圣贤豪杰的言行,日常生活所遵守的方式,等等,都可以引发我了解古人文化生命之表现的方式,古人文化生命之精彩、成就、与夫缺陷病痛,都是我自己真实生命之份上事,古人之痛痒是我自己之痛痒,在这种生命之贯通上,我眼前的真实生命得到其恢宏开阔的境地。^[18]牟宗三认为,中国文化以儒家作主流所决定的那个文化生命的方向与形态,所以我们讲中国文化的现代意义也就是讲这个文化生命的方向与形态的现代意义与现代使命。文化生命是一条长长的流水,过去、现在、未来构成文化意识之流。个人生命途径的畅达与民族生命途径的畅达是不可分割地联系在一起。所谓哲学体验,是指揭示儒学所包含的人文精神与价值系统,了解儒家致广大与尽精微的思想追求。新儒家对于儒家的信念不仅建筑在对内圣心性之学所包含的普遍性价值的确认上,而且是建筑在对传统儒家“内圣外王”的思想进路的阐发上。“内圣外王”是指理想人格与理想社会的统一。由儒家的人本精神而激发起对天、地、人的博大情怀和承担责任的自觉,进而开启出对自我和群体的关怀。“内圣外王”强调通过主体自我内在道德心性修养,以完美自我人格,进而将这完美人格转化为改造社会的动力,以实现王道之治的理想人格与理想政治的统一。心性之学注重发挥人的主体能动的品格,体现为修己与治人、明体与达用,通过立志、求知、力行的功夫,使自我得以充实和完善,进一步将自我价值转化为社会价值。新儒家致力于弘扬儒家内圣心性之学,接续民族文化生命之本源大流,弘扬儒家的“形上智慧”。所谓美学体验,是根据中国文化的认知图式来描述诗学图景,在中国美学精神的积淀中体认灵妙的审

美境界。徐复观抉发出中国艺术精神的真谛,即在艺术的人生和艺术的创造中,主体与客体、人世间与自然界、“成己”与“成物”构成有机的融合。中国文学艺术家达到的精神境界,常不期而然都是庄学—玄学的境界。玄是一种心灵状态,中国艺术中的绘画,正是这种“玄”的心灵状态所产生、所成就的。“假定谈中国艺术而拒绝谈玄的心灵状态,那就等于研究一座建筑物而只肯在建筑物的大门口徘徊而不肯到达门内。”^[19]因此,中国美学呈现出诗性智慧,它展示出生命的诗性化或诗化的人生的理论,展示出中国古人实现审美生存超越与从事艺术创造的内在规则与奥秘。

3. 反思 包括历史反思、哲学反思和美学反思。所谓历史反思,是指认识中国的历史传统,反思古老的中国在现代化的境遇中的文化走向与未来发展。由传统走向现代化要经历一番痛苦的过程,因而要正视传统的负担和资源问题。钱穆说:“埋藏在我们心坎深处那些文化积业,思想传统,我们也该从头再认识一番。刮垢磨光,释回增美,是我们该下的工夫。我们今天的使命,是一个文化的使命,是一个思想的使命。文化思想是社会大众之共业,我们该认识社会,接近大众,承继传统,把握现实。我们该全盘计划,我们该从根救起,该迎头赶上。”^[20]生活在20世纪的中国,新儒家在面对古老传统的同时,也必然会面对严峻的现实,这使他们以现代学术眼光开始对中国文化尤其是儒家文化进行自我检讨和自我反省。例如,徐复观批评中国文化的一个缺点是,没有“为知识而知识”的传统。他认为,无论是为了充实自己的人格与为了天下国家而知识,还是为了暖衣饱食或升官而知识,都不是为知识而知识。而且前者寥寥无几,后者比比皆是,结果形成了学术上的虚怯症,造成科学的沉滞落后。所谓哲学反思,指反思儒家整个人文价值系统所面临的挑战以及儒学在现代化的境遇中的生存与发展之道,分别出儒家思想中

与时俱进的成分和与时俱朽的成分。徐复观主张,中国今后的文化,一方面在坚持“仁性”的同时,另一方面要“转仁成智”,使知性在道德主体涵煦之中,但不受道德格局的束缚。在人之大本之下,成就人文科学、自然科学。唐君毅指出,在文化向度上,中国文化是本强而未弱,而西方文化是逐末而忘本;在思维方式上,中国文化是圆而神,而西方文化是方以智。就前者而言,唐君毅认为中国文化的未来发展是“依本成末”,就后者而言,他认为中国文化的未来发展是“纳方于圆”,或“由圆化方”。所谓美学的反思,是指秉承民族文化的精神旨趣与美学资源,在保持中国诗学传统不致断裂的情形下,以理论现代性的学术建构实现中国美学学术价值的增长。新儒家青睐古典形态的中国美学,因为它是一种在发散性思维引领之下的“诗化”理论,其最典型的呈现方式是用诗性话语来传达审美感悟与奥妙,但它的模糊性与非确定性又与现代美学话语表达方式脱节。因此,借助“西学”成果以改造中国美学和诗学,实现中国美学的现代阐释。贺麟指出,儒家诗教中有“诚”之观念,对儒学之“诚”,可以从艺术之角度加以发挥;就艺术方面而言,思无邪或无邪思的诗教,即是诚。诚亦是诚挚的真感情。艺术天才无他长,即能保证其诚,发挥其诚而已^[21]。他认为应当用西方艺术的“真”与“美”陶冶儒家的“善”,冲洗传统儒学的迂腐,使之适用于现代生活的需要。

新儒家要求人们要抱着“同情”、“敬意”的态度研究历史文化。这集中地体现在牟、徐、张、唐联名发表的《为中国文化敬告世界人士宣言》(《中国文化与世界》)中,他们一再呼吁研究中国文化的世界人士,不要抱着客观冷静的态度去研究,而要抱着“同情”、尤其是“敬意”的态度去研究。他们认为;“敬意”增加一分,智慧的运用就会增长一分,而了解就会增加一分。在

《宣言》中,他们肯定中国文化有活的生命,肯定中国文化有一个绵延不绝的统绪。他们希冀以中国传统文化为根基去吸纳西方文化,去构架、适应新时代需要的思想体系。《宣言》对文化问题的讨论集中在三个方面,一是中国文化的价值。中国历史文化,乃是无数代的中国人以其生命心血所写成,是客观的精神生命的表现,它不是如同死的化石一样的无生命精神的文物,而是活的精神生命。中国思想家所重视的天人合德、天人合一、天人不二、天人同体的观念具有崇高和普遍的价值。中国的义理之学注重人与人关系的调整,维持政治社会之秩序,其目标是人的道德人格的真正完成。所谓杀身成仁、舍身取义,强调的是仁义价值,不求苟生苟存。中国的学术文化,是以心性之学为其本源。由孔孟至宋明的心性之学强调尽心知性知天,存心养性事天,以参赞天地之化育,只要经过改造转化,则可以面对现实和未来。二是中西文化的根本精神及其差异。中国文化呈“一本性”,即在原本上是一个体系,中国古代文化有一脉相承之统绪。而西方文化则是多元性,有各种文化来源,纷杂不一。中国文化注重伦理道德,西方文化注重科学宗教。中国文化呈现“圆而神”的智慧,西方文化是“方以智”的智慧。圆而神的智慧渗透到中国之文学、艺术、礼仪的各个方面。三是中西文化的会通。东方与西方到了应当真正以眼光平等互视对方的时候了。两种文化应互相学习,希腊文化中的重理智重理性的精神、希腊文化中的自由观念、罗马法中的平等观念、西方近代文化中的民主政治精神与东方文化中的天人合德之道德智慧、成圣成贤的心性之学、圆而神之智慧悠久无疆的历史意识,达成真正的会通,开出人类的新路。《宣言》通过对中国文化反思过去、衡量现在和展望未来。一方面试图消除西方人士对中国文化的误解,另一方面为国人打气,表明对中国文化的发展前途的信心。

新儒家对中国传统文化的理解并非单纯复述历史,而是一种润饰的理解。理解与阐释不可避免地相互缠绕在一起,不能无阐释而理解,理解固然受到前见的制约,但阐释又同时是一种开放性的或创造性的理解,形成对文化传统的新的理解。因此,文化传统是“活”的东西,它存在于我们的生活方式之中,文化传统的本质不在过去,而在现在。实现传统的转化,必须加以阐释,对古代文化遗产如果没有新的阐释,就不可能实现现代的转化。新儒家的文化阐释与现代解释学对传统的理解有异曲同工之妙。现代解释学从过去、现在和未来这个时间性的过程中理解传统,认为传统不是在过去已经被凝结成型的一种实体,也不是一具等待解剖的僵尸。传统没有封闭的疆域,它不是被限定的东西,它永远处于被制作的状态,指向无限可能的世界。当代解释学大师伽达默尔认为,传统并不是我们继承得来的一宗现成之物,而是我们自己把它生产出来的,因为我们理解着传统的进展并且参与在传统的进展之中,从而也就靠我们自己进一步地规定了传统。传统是过去与现在的不断遭遇、相撞、冲突、融合之中产生的种种可能性或可能世界,这可能性也就是我们所理解的未来。^[22]

解释传统意在解释现在,并揣测传统能给将来提供什么,理解就是过去、现在、未来三者之间的以各种方式摸索沟通的道路。新儒家的学问以渊博见长。他们保持着文史哲不分家的中国人文科学传统的特点。在人文科学研究的操作中,重视“出入经史,流连百家”,探索中华民族统一的文化精神。在传统与现代的双向对流中,他们进行了传统超越与创造。新儒家对中国文化的精微处、对中国文化的起承转合的历程、与因之而产生的特质,有深切的设身处地的了解。因而,他们的理论指述与诠释网络,确实达到了统之有宗、会之有元的学理效果。

新儒家的文化哲学具有自身的特点,即在文化个性与文化共性的关系中更关注文化个性,在传统与现代化的关系中更重视传统的创造性转化。表现在文化诗学方面,新儒家既善于从中国文化的深层结构尤其是从先秦诸子思想入手,寻找中国美学和文学的源头活水,又注重从不同的艺术形态(诗歌、音乐、绘画、书法等)发生运衍的历史脉络入手,把握中国的艺术美学精神。他们越是在世界视野下端视中国文化,越发觉得中国自身传统艺术具有独特的魅力,越能感受到中国传统艺术的独特性和不可超越的审美价值。他们的心灵窗户既承受着过去的智慧之光,又面对着现实的时代要求。

(二) 以人文对抗物化

现代新儒家思潮是现代中国“意识危机”的产物。中国文化危机的内蕴,便是意义世界的解体和价值系统的崩裂,而凸显为形而上学意义本体或价值本体的失落。因此新儒家把全部理论建构的重点放在儒家形而上学意义本体或价值本体的重建上,以儒家的形上智慧消解目前的危机和困惑。现代新儒家既思考近代以来中国文化的特殊境遇,又旁涉人类文化在现时代发展中所遭遇到的普遍性问题。这使他们的学说取得了立足本土、放眼世界的宽广视野。新儒家的文化哲学与诗学所关注的一个重点,是以人文主义来对抗物化主义。从20世纪20年代始,现代新儒家学者就开始思索现代性危机问题。即在工业文明和科学技术高度发展的社会条件下,金钱名利的追逐和人文关系的疏离使人更多地丧失了自己的本性而成为“物化”的存在。他们以人文的睿智,试图重建道德自我,重新考察了现代性与根源性、普遍性与特殊性、人文价值与科技理性的关系问题。

1. 对实用理性的批判。梁漱溟首先开始批评和责难西方的物质文明和实用理性。他指出,西方文化虽曾创造了发达的

工业、技术、科学物质文明,但却加剧了社会矛盾,造成了人的精神上的痛苦和生活上的痛苦,已经走上了末路:“顺着走下去到后来愈入愈深、愈转愈远,便全都不对了,毛病百出,苦痛万状,从前觉得他种种都好,现在竟觉得他种种都不好。”^[23]在梁漱溟看来,西方科学与理性并非万能,它可以发挥的领域是有限的。梁漱溟这样藐视科学和理性,目的是破除人们对科学与理性的迷信,为儒家价值观念留下用武之地。他指出理智有两方面的问题。其一是工于算计:“谁同谁都是要算帐,甚至于父子夫妇之间也都如此”。算计的目的是趋利避害,去苦就乐,也就是说功利主义的、享乐主义的。其二是求诸外而不求诸内,这就造成西方人为外在的物质利益、为物质享受而牺牲人的“情态生活”和道德生活,因此人们精神“沦丧苦闷”。梁漱溟还对西方的个性主义进行了批判,根据他的说法,个性主义就是个人主义,为我主义。总之,梁漱溟认为西方主义精神是“为我而用理智”,使人与人之间“生了罅隙”,又把宇宙里的一切“化为物质”,视自然为“死物”,人“只是一些碎物合成,造成社会的分裂、对抗、竞争,虽家人父子也少相依相亲之意,像是觉得虽有自己,自己以外部却是外人或敌人”。^[24]梁漱溟推崇儒家孔子的学说,探讨人心与人生和中国文化要义。正如美国学者林毓生所说:“梁漱溟先生一生在浮泛的时代风气之下认真思考的态度,令人敬仰,他在特定脉络中所呈现的尖锐的分析力,如对胡适的反驳以及对现代西方文化的指摘,独立发展出来近乎韦伯的‘疏离化’和马克思的‘异化’的观念性的理解,给人深刻的印象。”^[25]

2. 对科学万能的批判。张君勱在1923年的科学与玄学的论战中,针对西方科学主义在中国的广泛流行,指出单纯的科学不能解决人生观问题,世人迷信科学万能的做法是错误的。他认为人类文化正处在由崇尚科学到崇尚“新玄学”(即哲学)的

转变时期,而新玄学时代的基本精神,“与我先圣尽性以赞化育之义相吻合”,故“宋明理学有昌明之必要”^[26]。固然,中国近代极度缺乏科学和理性,所以才愚昧落后。当西方理性主义思潮与科学文化传入中国的时候,凡先进的人们莫不举双手欢迎,认为科学可以救国,理性可以救国。自由主义和社会主义都是作为理性主义的形态而在中国大行其道的。而“科学”一度成为先进的中国人衡量一切是非的标准,因而也造成一些弊害,就是用科学去否定不属于相同层次的哲学、宗教和人文文化,这成为人们认同自己文化传统的一大思想障碍。张君劢揭陈科学主义的偏失,指明了哲学与科学不能互相代替,从而为中国传统哲学(主要是儒释道哲学)的继续合理存在保留了一个必要的空间,也为中国人文主义的复兴提供了一个新的思路。

3. 对人性异化的批判。熊十力表现出对于人性异化,人类在科技时代失却自我、茫无归宿之可能性的深切忧虑。他说:“心者主宰义,谓其遍为万物实体,而不即是物。虽复凝成众物,要为表现其自己之资具,却非舍其自性而逐物化也。不物化故,谓之恒如其性。”^[27]熊十力认为追逐境物,是谓习心,习心违反本心,心为物所蔽,就不能炯然自识。熊十力对人类丧失自己的性灵,“心为形役”“心为物化”的现象不免产生了隐忧。熊十力说:“今日人类渐入自毁之途,此为科学文明一意向外追逐、不知反本求己、不知自适天性所必有结果。吾意欲救人类,非昌明东方学术不可。”^[28]他一方面批评西方的见物不见人、完全脱离人的社会生活和生命体验而片面地追求事物之真的做法;另一方面,他强调儒家的内圣心性之学对于人类文化发展的普遍意义。同样,方东美认为,西方科学思想中潜伏着重大的危机,须依靠中国固有的人本主义的伦理理想及东方圣哲的宗教热忱来克服它。他说:“近代科学因为要确守逻辑的谨严,追求

方法的利便,重视客观的真实,乃遂剥削自然界之内容,只承认时空数量物质之存在,而抹杀人类心理属性之重要,因此艺术才情所欣赏之美,道德品格所珍重之善,哲学宗教所覃思之真,以及其他种种价值都失其根据而流为主观的幻想。这却是文化发展上一种极大的危机。^{〔29〕}方东美对现代西方工业技术发展带来的失调持激烈的批评态度,他称现代的世界是一个颠倒离奇的世界,现代文明使人变成了机器的奴隶。宗教精神、哲学智慧、文艺性灵泯没了。现代工业社会使人类到现在却成为“问题人物”。人不是顶天立地地挺立着,而是成为机器的奴隶。因此拯救人自身是现代社会的出路,而儒学的人生精神价值正好具有这个作用。

4. 对工具理性的批判。钱穆对当今世界上唯科学主义的思潮进行了批评,认为科学的发明原是由于补足我们身体的不足的,但现代人只注意科学技术的发展而忽视了人本身,这是一件危险的事。因为科学技术对于人的生活来说毕竟是手段而非目的。为此,钱穆倡导艺术化的人生。认为艺术能陶冶心性,解决现代性的精神危机。经过人格的改变,整个人、整个社会、整个民族的生活情调将不再热衷于“机械的人生”和“自利的人生”。唐君毅认为科学理智单向度地向外驰求,会产生勘天役物的权力意志,理智外驰可能诱发精神在物化中趋于墮。唐君毅批评西方“非人文”的放纵发展情形说:“近代人,醉心于无限之人文世界、数理世界,进而求勘天役物,宰制乾坤,并求‘人国’之不断进步,以符合天国。此中兼因人主观之权力意志,或其他私欲,随人之精神向往而出现,并转而利用人向上动机、文化成就,以满足其自身,乃使近代人之无限追求之精神中,上帝与恶魔并在,人之神性与兽性同流。”^{〔30〕}徐复观也看到了近代西方文明的病态。这就是重物不重人,人的价值,是通过物的价值

而表达出来的。这导致文化被物化,人性沦丧,精神分裂,最后导致了文化危机和人自身的危机。他说:“自产业革命以来,人世的一切光荣、权力,都集中在财富之上,财富不仅支配了人类一切的物质生活,并且也支配了近代人,尤其是美国人的精神生活。一切由伟大地宗教道德艺术传统所蓄积及所形成的价值世界,及由此价值世界而给与人类精神生活以深远意义,因而使人类得以保持各个人在生活上的主宰性、独立性、尊严性的传统,已逐渐变成财富的附庸,变成财富的奴隶,仰赖财富的鼻息,以维持在一座堂皇富丽地建筑物的角落中的地位。”^[31]在现代社会中,机械、社团组织、工业合理化等带来了精神自由的丧失,造成了竞争的剧烈和生活的单调。在这种情况下,人类当然更需要炎暑中的清凉饮料性质的艺术。徐复观设想,假使现代人能欣赏到中国的山水画,对于治疗过度紧张而来的精神病患,或许会发生某种作用。

对工具理性与物化现象的批判,使新儒家与现代西方哲人站在同样的高度,思考着类似于斯宾格勒、海德格尔、马尔库塞等思考的人生问题。斯宾格勒在1918年发表的《西方的没落》一书中宣告了西方中心主义的破产,指出西方的现代化虽然给欧美社会带来物质生活的巨大进步,但同时也出现了人心动荡和精神空虚,由此导致思想的混乱与社会的不安,而面临文化衰落的严重危机。这对西方中心主义不啻当头棒喝。随后,海德格尔通过对技术的追问,谴责现代工业对诗意的掠夺,重估西方近代思想,对实证主义、科学主义进行了抨击,认为工具理性或技术理性的发展,将使人失去诗意的栖居。二次世界大战后,马尔库塞指责科学技术的控制使得发达工业社会陷于单向主义的“病态社会”,使得社会在其中的人变成了单向度的人。20世纪一批西方哲人抗议工业社会带来的负面性,即人与天、地、人、我

的疏离与紧张,人性的贫化、单面化、物化。现代新儒家在探讨中国问题和人生问题时遥契了西方现代哲人对物化现象的反思。

现代新儒家往往以“前现代”的儒家思想批判现代社会的异化现象,有些话语甚至与“后现代主义”思想暗合。学界有的学者认为新儒家这方面的话语不符合中国的国情,不合时宜。理由是中国所要走的路是由“前现代”走向“现代化”,现代新儒家的揭弊指疵是无视中国现代化的必然要求。笔者认为,新儒家反物化的言论恰恰反映了这个世界性的近代主题在中国由于与传统碰撞遭遇所产生的奇异火花,新儒家只是讲得早了点罢了。他们的话语致力于防范人文的沦丧、价值的旁落、生命的钝化和灵性的消亡,仍具有普遍意义,不失为警世恒言。面对科技理性的膨胀,人文价值的失落,意义的迷失,道德的危机,新儒家表现出对人本身,对人存在的意义、价值及其自我完善问题以及人类文化的前途、命运的苦苦思索。国人新旧交替之际的生命安顿问题,中西文化问题及人类文化发展、价值导向问题,这都是新儒家所关注的问题。他们的理论视域和宗旨是褒扬传统,用中国传统批评西方,企图以东方文化之“润”来济西方文化之“枯”。同时,他们对现代西方文明“形下”症和“物役”病的抨击,以及由此而提出的“反物化”的明确主张,对于我们校定中国现代化的发展方向,仍有借鉴作用。

要之,文化诠释与人文关怀是现代新儒家“通古今之变”的致思趋向,主体的激情使他们强烈地追求民族文化的历史积淀和本质力量,他们自觉地将史、思、诗置于儒家思想的解释传统之中,凸显出意义危机和忧患意识支配下的文化关怀与人文情怀。他们把被西化派取消了的各种具有合理因素的中国文化思想观念还原到它们所应当占据的位置和坐标上去,显示其意义

与价值。现代新儒家表现出思想的内窥力与穿透力。他们承传了“儒”的一些特征,但已不同于先秦儒学(经学),也不同于宋明理学(心学)。现代新儒家之所以是“新”“儒家”,特点是在西学东渐、传统儒家思想受到冲击而衰落之际,他们一方面弘扬中华文化精神传统,另一方面通过“援西学入儒学”,使儒学获得“创造性的转换”。

注 释:

- [1] 马克思《中国革命和欧洲革命》《马克思恩格斯选集》第二卷,第2页。
- [2] 《陈独秀文章选编》(上),第177页。
- [3] 同上,第317页。
- [4] 《胡适文存》(四),第259页。
- [5] 梁漱溟《东西方文化及其哲学》,商务印书馆1987年,第135页。
- [6] 同上,第145页。
- [7] 林毓生《中国意识的危机》,贵州人民出版社1987年,第247页。
- [8] 钱穆《中国文学演讲集》,巴蜀书社1987年,第20页。
- [9] 陈独秀《今日中国之政治问题》《新青年》1918年7月,第5卷第1号。
- [10] 《十力语要初续》,第14页。
- [11] 贺麟《文化与人生》,上海书店1991年,第15页。
- [12] 余英时《钱穆与中国文化》,上海远东出版社1994年,第216页。
- [13] 艾恺《世界范围内的反现代化思潮——论守成主义》,贵州人民出版社1991年,第5页。
- [14] 费正清主编《剑桥中华民国史》(一),上海人民出版社1991年,第374页。
- [15] 吴宓《论新文化运动》《学衡》1922年4月第1期。
- [16] 《吴宓诗集》卷末,商务印书馆1934年。
- [17] 钱穆《中国历史精神》,台北东大图书出版公司1981年,第5页。

- [18] 牟宗三《道德理想主义的重建》,中国广播电视出版社 1992 年,第 67 页。
- [19] 徐复观《中国艺术精神》,春风文艺出版社 1987 年,第 5 页。
- [20] 钱穆《中国思想通俗讲话》,三联书店 2002 年,第 91 页。
- [21] 贺麟《儒家思想的新开展》,《思想与时代》1941 年第一期。
- [22] 见殷鼎《理解的命运》,三联书店 1988 年,第 167 - 168 页。
- [23] 梁漱溟《东西文化及其哲学》,商务印书馆 1987 年,第 177 页。
- [24] 同上,第 178 页。
- [25] 林毓生《胡适与梁漱溟关于 东西文化及其哲学 的论辩及其意义》,载《中国文化与中国哲学》,三联书店 1992 年。
- [26] 张君勱《再论人生观与科学并答丁在君》,《人生观之论战》,上海泰东书局 1923 年。
- [27] 熊十力《新唯识论》卷下之一,又见《熊十力学术文化随笔》,中国青年出版社 1999 年,第 513 页。
- [28] 《十力语要》卷一,第 84 页。
- [29] 方东美《生命理想与文化类型》,中国广播电视出版社 1992 年,第 6 页。
- [30] 唐君毅《人文精神之重建》,新亚研究所 1955 年,第 143 页。
- [31] 《徐复观杂文》,台北时报文化出版事业公司 1984 年,第 238 页。

第二章 新儒家 :哲性诗学观

现代新儒家的著述 ,无疑是中国现代文化思想宝库中的一个重要部分。他们广泛地涉及文化、哲学、伦理、艺术、历史等多方面的内容。如果说哲学形而上学始终是大多数新儒家理论的核心领域的话 ,那么 ,文化诗学也是新儒家学说的一个重要组成部分。从 20 世纪 20 年代开始 ,现代新儒家中的许多成员表现出对文学艺术的美学关注 ,呈现出中国现代人文学学术领域里的独树一帜的哲性诗学或诗性哲学。

一、梁漱溟以文化谈哲学和诗学

梁漱溟作为现代新儒家的开山人物 ,可以说是筚路蓝缕 ,以启山林。在新青年急风暴雨的反儒大潮中 ,他试图运用现代意识对孔学精神进行一种新的生命点化 ,替中国儒家作一个说明 ,开出一个与现代学术接头的机会。在 1921 年出版的《东西文化及其哲学》一书中 ,梁漱溟开始了他的中国文化和哲学的保卫战。

“三大文化路向”或“三种人生态度”说 ,是梁漱溟文化哲学的立论之本和解答东西文化问题的钥匙。在他看来 ,文化是人类须臾不能离开的活东西 ,其根本和源泉是“意欲”。由于各民族“意欲”的不同 ,因而产生了不同的文化路向。人类文化有三

种不同的“意欲”与路向：“以意欲向前要求为根本精神”的西方文化；以“意欲自为调和、持中为其根本精神”的中国文化；以“意欲反身向后要求为其根本精神”的印度文化。由于这三种文化的根本精神迥然不同，所以它们对生活的态度表现不同：西方文化“向前面要求”；“是奋斗的态度”；中国文化“对于自己的意思变换、调和、持中”；“回想的随遇而安”；印度文化“转身向后去要求”，想根本取消当前的问题或要求。它们的思维结构也不同：西方文化“着眼研究者在外界物质，其所用的是理智”；中国文化“着眼研究者在内界生命，其所用的是直觉”；印度文化“着眼研究者在无生本体，其所用的是现量”。^[1]因而，这三种文化实际标志着人类文化发展的三个基本步骤：第一步是西方文化，第二步是中国文化，第三步是印度文化。全人类文化的发展，都要经过这三步骤，中国与印度只不过提早进入第二步或第三步罢了。

而在中国文化里，梁漱溟推崇儒家学说。孔子的人生哲学“为中国文明最重要之一部”。孔子的人生哲学首先是对生活的肯定和赞美：“就是以生活为对、为好的态度”。这种形而上学本来就是“讲宇宙之生”的。孔子赞美“生”的话很多，叹赏宇宙总是向前发生的，万物欲生，即任其生，不加造作，必能与宇宙契合，使宇宙充满生意春意。孔子学说的要旨是，顺应自然道理，活泼流畅地生发仁性。在阐述孔子的人生哲学时，梁漱溟着重讲了三个问题：（一）中庸、调和。这是中国的形而上学，最早形成于《周易》；“大家公认的中心意思，就是调和。”（二）仁。“仁就是本能，情感，直觉。”仁虽是情感，但仅有情感不足以言仁。仁是一个很难形容的心理状态，暂且可定为极有活气而稳定平衡的一个状态。孔子教人“求仁”。一个“仁”字，涵括了种种美德。（三）礼乐。孔子的成人之道，一是提倡孝悌，二是实施礼乐。礼乐是孔教唯一重要的作法，礼乐一亡，孔教遂无。今

后“世界是要以礼乐换过法律的,全符合了孔家宗旨而后已”。礼乐的制作恐怕是天下第一难事。只有孔子在这上边用过一番心血。孔子的礼乐思想理应成为现代生活的参照。

《东西文化及其哲学》一书贯穿着梁漱溟对于中国文化的评价与世界未来文化的预测。该书出版以后,引起广泛的讨论。赞成与反对的都不少。现在看来,此书是当时特定历史条件下的产物。在国际上,西方资本主义制度在创造了空前的文明之后,又呈现出空前的危机,第一次世界大战爆发所带给人类的浩劫与灾难,改变了人们以前对西方文明的乐观态度;在国内,新文化运动中“全盘西化”的做法,激起新儒家试图“全盘化西”。这些时代背景与思想动态在梁漱溟的书都有所反映。梁漱溟的文化哲学带有矛盾性。一方面他为中国儒家学说张目,另一方面又意识到儒学的现实困境。所以他作为现代儒者,不能无视西方创造的物质文明以及科学和民主等精神文明,不能不肯定中国的现实也需要科学和民主;但他又认为西方应该从根本上改变路向,走中国人的路。尽管有上述矛盾,但梁漱溟毕竟以广阔的视野把儒学放到对世界最有影响的西欧、印度、中国三种文化中进行比较研究,在研究过程中又广泛地引进了东西方各种学说,对东方、西方文化的特点,儒学的特点,提出了自己的一得之见。梁漱溟的论断,不免粗疏,但他力图恢复国人对文化传统的信心,构建适应现代社会的儒家生命哲学的致思趋向,还是值得称道的。

自梁氏公开放弃佛家生活归宗儒学以后,他一直以发扬儒学为己任,在当时思想界热烈评论中西文化大潮中,立场坚定而又旗帜鲜明地代表儒家说话。梁漱溟所阐发的儒学,从哲理上看,来源于明代王学和西方柏格森生命哲学。正如他自己所说:“于初转入儒家,给我启发最大,使我得门而入的,是明儒王

心斋先生 ;他最称颂自然 ,我便是由此对儒家的意思有所理念。……后来再与西洋思想印证 ,觉得最能发挥尽致 ,使我深感兴趣的是生命派哲学 ,其主要代表为柏格森。^[2]由此看出 ,梁漱溟传承陆王心学的境界 ,并结合当时流行国内的法国现代哲学家柏格森的“生命冲动”和“意识绵延”的生命哲学观来解释整个世界的创化。这样 ,梁漱溟在学理上赋予孔子和儒学以生命。或许“援洋入儒”创建文化哲学体系对于初开先河的梁氏来说 ,委实有很大的难度 ,因而他曾多次说过“以哲学家看我非知我者”之类的话 ,但在客观上 ,梁氏以文化谈哲学 ,在援洋入儒的尝试中展现了儒家生命哲学的雏形。

在《东西文化及其哲学》以后 ,梁漱溟继续探讨东西文化问题 ,以完备自己的文化主张。在《中国文化要义》一书中 ,梁漱溟开列了中国文化的二十四种特征 ,提出了“所有中国文化之许多特征 ,其实不外一‘文化早熟’之总特征” ,所有问题“归根结蒂 ,一切一切 ,总不外理性早启、文化早熟一个问题而已”的见解^[3]。中国文化“理性早启、文化早熟”这一个重要内因 ,既使中国文化得其福 ,又使中国文化遭其祸。他说：“这自是祖宗的遗业 ,文化的成果 ,而后人食其福。但细想起来 ,食其福亦未尝不受其累。中国之不易亡者在此 ,中国之不易兴者亦在此。”^[4]具体说来 ,一方面 ,中国文化之得 ,在于中国文化的根本精神是注重人伦理性 ,符合人类的类本质 ,因而在世界文化发展的进程中进入早熟阶段 ;另一方面 ,中国文化之失 ,在于中国文化的人伦理性早熟 ,由于越过了必要的物质基础发展阶段 ,使这种成熟带有幼稚的一面。那么 ,如何使中国文化扭转这种局面而走向真正的成熟呢 ?对此 ,梁氏还是有信心的。他断言 ,虽说中国文化到近代面临严重的危机 ,但其人伦理性的根本精神决定了它将来必定得救进而造福于人类 ,关键在于我们今人如何

承受并改造这份“祖业”。梁氏还用文化比较的方法,从中西家庭生活与集团生活之不同,伦理本位与个人本位之差异,道德与宗教之分野,职业分途与阶级对立之异构等方面来分析中国文化的精神,阐释孔子哲学的真谛。

以文化谈哲学是梁漱溟学术思想的轨迹。在文化哲学的演绎中,梁漱溟并未规避文学艺术问题。尽管他自称“才非艺术型,平素于文学艺术方面甚少用心”。但我们还是在他的《人心与人生》一书发现他的哲性诗学。《人心与人生》围绕着人心与人生这两个概念及其相互关系,反复进行论证,并由此展开了对哲学、文化、心理、伦理、宗教、科学等问题的看法,旨在有助于人类之认识自己,同时介绍古代东方学术给今日知识界。梁漱溟强调以道德精神为核心的儒学文化,是当今中国社会所急迫需要的。这本书的第十四章“略谈文学艺术之属”,则是他对文学艺术的本质属性所进行的探讨。

1. 文艺作品的本质:真切地动人感情。

梁漱溟认为,文学艺术是人世间的精神创造。它必定要求真,而文学艺术的真,是指真切地动人感情。能真切地激动人们感情的作品就是美的作品。感情不是单一的、平面的,而是立体的、纵深的,是由身达心、心身往复。因此,文学艺术作品的真,与科学和哲学上所求的真是不同的。

文艺作品的美不止于悦耳悦目、怡神解忧。文学作品之为美,尽管千差万别,但关键是艺术家“出其生命中所蕴蓄者以刺激感染乎众人,众人不期而为其所动也”^[5]。人的感情有深浅、厚薄、高低、雅俗之不同,所以作者与读者的感情不能一律看待。作者是通过作品与读者发生精神的交流,产生默契,读者由此受到教育与启发。文艺作品肇始于人类历史早期,随社会文化之发展而发展,并发皇于未来之世。

2. 文艺作品的灵魂 :生命本性的流畅。

梁漱溟认为 ,人的个体生命即人身 ,通过其种种感觉器官与环境相接乃发生感觉、感情 ,一切文学艺术总都建立在这上面。

首先 ,文学作品表现了人的意欲。“凡有关乎此的文学艺术乃最能引诱人的兴味 ,最能召致人的美感。试看文学艺术任何一方面自古至今的创作 ,如其不全是围绕在此 ,至少亦必涉及乎此。”^[6]但梁漱溟承认 ,人的本能意欲经过种族遗传逐渐升华 ,又经过后天教育(社会礼俗在内)的陶冶 ,成为人们的潜意识并得到文饰美化。

其次 ,文学作品表现了人的豪情。文学作品描写人的“力的竞争” ,极能引发人们的兴奋豪情 ,具有刺激美感、快感之力。诗人除喜写美人外 ,便数到讴歌英雄 ;画家除善画奇葩外 ,便着力描绘雄猛之狮虎。此外 ,武侠小说、惊险影片等也以惊心动魄的争力引发人们的兴趣。

再次 ,文学作品重在显现人的生命本性。人的生命本性在于流畅。生命得其畅快流行则乐 ,反之 ,生命顿滞则苦闷。因此 ,文艺作品引人嬉笑固然受欢迎 ,其使人流泪悲泣乃具更大吸引力。二者同样显现生命的本性。

3. 文艺作品的意境 :直入人类生命深处。

梁漱溟认为 ,那些意境甚高的文艺作品 ,感召高尚深微的心性 ,彻达人类生命深处 ,提高人们的精神品德。比如陶渊明的诗 ,倪云林的画 ,恬淡悠闲 ,超旷出尘 ;又如云冈石窟 ,龙门雕像 ,静穆柔和 ,耐人寻味 ;再如欧洲中世纪建筑哥特式大教堂 ,外部高耸而内部阔深、气象庄严 ,使人气敛神肃 ,顿起恭敬 ,引向神秘出世之思。此类例子不胜枚举。凡是意境高卓的文艺作品 ,“皆由人心广大深远通乎宇宙本体”^[7]。

梁漱溟文化诗学的核心是情性 ,即情感与生命。“情”作为

一种心理活动是与生俱有的。朱熹在《孟子集注·公孙丑上》中说：“恻隐、羞恶、辞让、是非，情也”。中国古代不同学派的人们对于“情”字不论抱何等不同的态度，也不论对“情”的具体范围和内容作多少扩大和补充，有一点几乎形成了共识，即把“情”作为一种心理活动和情感状态来加以理解。“性”在中国涵有两种意义，一是生之本质，一是生之可能。而古代人用性字，更侧重于本质义。中国古代通常用性命二字来代替生命，包含生命的意义与价值。在“生命本性”的阐发方面，梁漱溟是把宋明理学家的“万物一体”论与柏格森生命哲学观捆绑在一起的。融贯中西的“生命是通乎宇宙万物而为一体”的思路，使梁漱溟认同柏格森关于生命冲动是盲目的观点：“生命本性可以说是莫知其所以然的无止境的向上奋进。”这是柏格森非理性主义创造进化论的翻版。而且，梁漱溟把生命之性与生命之心结合起来讲，讲“心同生命同义”。此“心”就是王阳明的“良知”、“独知”。梁漱溟的文化诗学用柏格森的生命哲学印证宋明儒学的心性和天理流行说，以直觉主义论说陆王心性修养方法，这一思路对深化中国古代心理诗学研究大有裨益。

二、熊十力以哲学论文化和诗学

与现代新儒家开山人物梁漱溟相比，熊十力的哲学体系要完备成熟得多。熊十力以体大思精的学说开创了现代新儒家的哲学基础，构成了早期新儒家与港台新儒家之间学术薪火传递的精神偶像。尽管熊十力并没有受过严格的学院式的哲学训练，但凭自身独特的领悟与体认，以及对中西方哲学的精研与深究，从而登上了中国现代哲学大师的宝座，成为“后五四时期”现代新儒家思潮的代表人物。

《新唯识论》,是熊十力的成名作,也是现代新儒家哲学的经典著作,原名《境论》。此书把本体论、宇宙论、人生论融为一体,显得体大思精,涵意深远。哲学家金岳霖曾说,熊十力哲学的特点是背后有他这个人。这话深中肯綮。熊十力对哲学的原创性有一种理论自觉。他说:“哲学之事,基实测以游玄,从现象而知化。穷大则建本立极,昌天下之物,通微则极深研幾,洞万化之原。解析入细,茧丝牛毛喻其密,组织精严,纵横横纬尽其巧。”^[8]熊十力把志向高远的哲学信念灌注到哲学建构之中,正如他本人所说:“《新论》直将本体论、宇宙论、人生论融成一片,此是老夫苦心处,亦是不失吾先圣哲精神处。”^[9]《新唯识论》即以重建中国儒学的本体论为使命,以系统的理论形式,对儒家思想作了创造性阐扬。

其一,建本立极的本体论。

熊十力是怀着建本立极的初衷来谈本体的。本体之所以成本体,是因为它具有如下六方面的内容:1. 本体是万理之原,万德之端,万化之始;2. 本体是绝对的,没有所待;3. 本体是幽隐的,无形相的,没有空间性;4. 本体是恒久的,无始无终,没有时间性;5. 本体是整全的,圆满无缺,不可分割;6. 本体包含变易与不变易,它显为无穷无尽的功用,是变易的,它为自性,刚健而无滞碍,又是不变易的。由此,熊十力强调,不研究本体,就不能明了宇宙之本原,就不能使人生有归宿,就不能把握道德的内在根源,就不能了解天地万物本合一体,就不能自明证量知识的来源。本体不是僵滞的自然实体,不是说明宇宙物理构成意义上的“始基”,不是干枯抽象的逻辑一般或“共相”,而是吾人内在的“真性”、“真宰”,是“本心”、“仁体”、“性智”、“良知”。本体是结构与功能的统一、本质与现象的统一、整体与过程的统一、绝对与相对的统一。简言之,本体论是阐明万化根源的,是一切

智慧之智慧。

其二，体用不二的宇宙论。

体用不二，是中国哲学“天人不二”的另一种提法。在中国哲学中，“天”虽是无限时空，但不凌驾于“人”之上，本体、道、无限即在此当下的现实生活和人际关系之中。熊十力认为，体用不二为儒学之宗极，其内涵是即用显体，从用悟体。熊十力以大海与众沍关系作比喻揭示体用关系：“体与用不二而究有分，虽分而仍不二，故喻为大海与众沍。大海水全成众沍，非一一沍各别有自体。故众沍与大海水本不二。然虽不二，而有一一沍相可说，故众沍与大海水毕竟有分。体与用本不二而究有分，义亦犹是。学者有此喻，应可悟入。”^[10]体用不二是与“翕辟（心物）”成变“勾连在一起的。“翕辟”指本体能动的构成机制。“翕”是摄聚、收凝、物化的；“辟”则是刚健、自主、反物化的。两者相反相成，构成现象界的运动变化。“体用不二”要求于有限中求无限，即内在处得超越，在人世间获道体。

其三，“天人不二”的人生论。

熊十力认为，人生论中，西方哲人坚持天人相分。其实，宇宙人生，本浑然同体，不容割裂。须知宇宙人生，本来不二。个人小己与宇宙大生同流无间，方可体会宇宙的真谛。“天人合一”之宗旨是，通物我而观其大原，会天人而穷其真际，合内外而冥证一如，融动静而浑成一片，即上即下，无始无终，于流行中识主宰，于现象中睹真实，从而达至天地万物一体之仁。人与整个宇宙自然合一，即所谓尽性知天、穷神达化，从而得到最大的人生快乐。

其四，尊生主动的生化论。

熊十力说《新论》谈本体，是于空寂而识生化之神，于虚静而见到刚健之德。本体原是寂而生生，静而健动。本体空寂而

涵万理、备万善，具生生不息之健。熊十力根据《大易》思想，认为宇宙是一动荡不已的生化过程；“生生不息”是《大易》之关键，宇宙既不静止，也不虚玄，而是生生化化，活泼跃动。熊十力强调生命本体的能动性和创造性，这一方面吮吸了《大易》的生生创化的思想，另一方面吸收了柏格森关于宇宙过程乃是无限发展的生命之流的思想。但是，熊十力屏弃了柏格森生命哲学中的非理性主义。熊十力说：“柏格森《创化论》的说法，不曾窥到恒性，只妄臆为一种冲动，却未了生化之真也。”^{〔11〕}熊十力是在天道与心性、超越与内在的统一中谈生命创造和主体价值。

熊十力以直承孔门道慧自命，结合佛道，博采中西文化与哲学精华，铸成新唯识论思想体系。他走的是以哲学论文化的理路。他说，文化的根底在思想，思想原本性情，性情之熏陶，不能不受环境的影响。中国人知不外驰，情无偏执，而希腊人爱好知识、向外追求。中西哲学与文化不同是由环境造成的。古希腊是海岛之国，其智力以习于活动而发展，其情感则饱历波涛汹涌而无所震摄，故养成坚执不移之操。中国乃大陆之国，神州浩博，绿野青天，浑沦无间，先民生息其间，上下与天地同流，神妙万物，知周创化。就文学而言，古希腊文学多悲剧。悲剧是由情感的坚执所致并形之于艺术。中国古代文学以《诗经》为宗，少部分诗歌虽有哀愤之情，但大多数诗歌是在人生日用中见和乐之趣。《诗经》中没有神道思想。《诗经》的“周南”、“召南”两篇，虽有天帝等名词，但所言天，是指自然之理，所言帝，是大地人格化的主宰，所以它们不同于西方基督教《圣经》中的天帝概念。中西文化有别，诗歌风格也就不同。西方长篇巨制，气象雄放，情思畅茂。而“中国诗，妙在辞寡而情思悠然，含蓄不尽。清幽之美，如大化默运，不可以形象求也”^{〔12〕}。所以中西诗歌各有所长，不要妄分优劣。

在《原儒》一书中,熊十力根据中国古代文学作品阐发了孔子的“兴于诗”、“立于礼”、“成于乐”的诗学观。

孔子曰:“兴于诗”。熊十力解释道:“兴,起也。《诗》本性情,其感人也深,足以使人发起向上与率真之念而不流于虚伪。”^[13]熊十力的这个解说,基本上遵循了孔子的诗观和朱熹的释义。孔子曰:“诗三百首,一言以蔽之,曰思无邪。”朱熹在《论语集注》中的释义是:“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。故学者之初,所以兴起其好善恶之心而不能自己者,必于此而得之”。熊十力赞赏《诗经》表达了人们的志向,即《诗》言志。不过,他认为这个“志”中包含了恻隐之感、良知之明。他说:“三百篇而后,余最爱渊明、太白、杜甫,三君子皆任真者也。然渊明冲远,未免离群;太白才高,放怀世外;杜公深情,与民同患。”^[14]就欣赏趣味来说,熊十力喜欢文学史上堂堂巍巍做人、独立不拘的诗人,喜欢那些以诗歌风格开心性境界的诗人。在熊十力的心目中,陶潜、李白、杜甫三人虽诗艺高妙,但尚未达至心性圆融、广大自适的至境。

孔子曰:“立于礼”。熊十力解释道:“立之一字,义至深远。必不失其灵性生活方是卓然自立,尽人道而无亏也。礼之源即是天理。为礼之要在居敬存天理,以帅其气,然后怠慢邪僻不作而灵性茂焉。”^[15]熊十力的理论宗旨是达天德而立人极。他注重人生修养,认为心灵有官天地、府万物之特殊作用,人生最终以发扬灵性生活为最高祈向。在本于仁的基础上立礼,方能挺立人的主体,证悟心性境界。

孔子曰:“成于乐”。熊十力解释道:“乐者,和乐也。正和乐时,浑然无物我分别,而吾人与天地万物一体畅通之血脉,于此可验也。人能以乐自养。常不失其和乐,则人道完成,而人生乃立于无对矣。”^[16]熊十力赞赏“和乐之美”,认为内外、物我、

动静、古今之间的浑然为一，湛寂圆明，是谓“和乐之境”。儒家的“与天地合其德、与日月合其明”，老子的“返朴”，庄子的“逍遥游”，表示的都是彻悟自在的浑全境界。

熊十力以渊博的学识，深切的体验，理解孔子诗学的宝藏。孔子所提出的“兴于诗，立于礼，成于乐”的过程，是一个以艺术的作用把外在的道德规范内化为人的自然本性的审美实践过程，也是一个从感性、经理性、再到感性的递进过程，它的终结目标是迈向审美自觉境界。同“兴于诗”相比，“成于乐”标志着道德修养在审美中的最后完成。这是最高的道德境界与最高的审美境界的统一，这也就是儒家诗学所追求的最高的人生境界。熊十力发掘出传统诗学的言志传统与人文旨趣。正如他所说：“圣人以涵养灵性归本三学（诗学、礼学、乐学），其神识深微极矣。后有达者，其忍忽而不究欤？”^[17]熊十力的诗学见解不是很多，但基于深湛哲理的诗学话语，倒也呈露出他真积力久的体认功夫。

三、冯友兰的“新理学”和美学

在中国现代思想文化界，冯友兰是公认的哲学大师。从一生求索看，冯友兰蜚声学界的学术成果是“三史”、“六书”。“三史”是指的冯友兰的《中国哲学史》（1934年）、《中国哲学简史》（1948年）、《中国哲学史新编》（1985年）。“六书”是指冯友兰在抗日战争期间所写的六本书，即《新理学》、《新事论》、《新世训》、《新原人》、《新原道》、《新知言》，统称为“贞元六书”或“贞元之际所著书”，取《周易》中“贞下起元”一义，寄托着冯友兰对抗战胜利和中国再度富强昌盛的希望。冯友兰治学的理路是“照着讲”和“接着讲”，其“三史”以“照着讲”的方式开拓了中

国哲学史研究的新局面,其“六书”主要以“接着讲”的方式建构了博大精深的新理学哲学体系。冯友兰改造程朱一派的宋明理学,吸取了西方实在论和维也纳学派的逻辑实证主义,进行了新哲学的创造。

“阐旧邦以辅新命,极高明而道中庸”,是冯友兰的致思趋向。“新理学”之“新”,在于开拓宋明理学的新的思维空间。冯友兰自述:“由其方法,亦可见新理学在现代世界中之地位。承古代之流而会乎当今之变,新理学继开之迹,于兹显矣。”^[18]在冯友兰看来,西方曾以逻辑分析的方法建构过许多哲学体系,中国依直觉主义的方法形成过各种哲学理论。逻辑分析和直觉体认实际上代表了中西文化中两种主要传统。因此,他从中西文化融会的角度看待中西文化矛盾的解决,从中西思维方法的互补来确认未来哲学的发展。认为欧洲哲学需由中国哲学的直觉和体会来予以补充,中国哲学应由欧洲的逻辑和清晰的思维来予以阐明,只有将正的方法和负的方法融为一体,才有可能建构起新的现代哲学体系。

在冯友兰“新理学”的形上学的系统中,构成体系的原理,是他常强调的“真际”与“实际”。真际是指形而上的“理”,实际是指形而下的“器”;真际与实际不同,真际是指凡可称为有者,亦可名为本然,实际是指有事实的存在者,亦可名为自然。真者,言其无妄;实者,言其不虚;本然者,本来即然;自然者,自己而然。^[19]真际与实际的关系是:真际中潜藏着超时空的“理”,实际中存在着具体的事物。理是事物之“本”,事物是理之“用”。人们由知实际之事物而知实际,由知实际而知真际。及知真际,人们即可离开实际而对真际作形式的肯定。冯友兰对“真际”与“实际”的区分表明:理是一种无妄本然的潜存,无数的“理之有”组成一个“真际”,它们虽与事物之有分处两界,

但又息息相通,各自规定着“某种事物之所以为某种事物”,合而言之,理是潜存于实际的共相。

冯友兰把“理”世界定为“真际”,把“器”(用)世界定为“实际”。探究“真”、“实”之际,新理学提出了四个基本的形式观念:理、气、道体及大全。在这四组形式命题中,每一组的主要命题分别是:第一“有物必有则”;第二“有理必有气”;第三“无极而太极”;第四“一即一切,一切即一”。大全(即宇宙)是静的道,道是动的大全(宇宙)。理、气、道体、大全这四个观念所推出的四组命题,构成新理学的“最哲学之哲学”的体系。提出和说明上述观念,是冯友兰从事真正的形而上学的任务。

宋明理学到冯友兰手中,由道德主义的形上学转向理性主义的形上学。对此,冯友兰有自己的思路:“理性主义才是西洋哲学自柏拉图以来的正宗。经验主义及反知识主义仍然是从理性主义来的,是受过理性主义的训练的。中国最缺乏理性主义的训练,我们应当多介绍理性主义。”^[20]但冯友兰的这种蹈空就虚的理性主义终要落实到中国人生哲学的层面上,其《新世训》和《新原人》就是对《新理学》纯思理念的具体展开,是讲“人之所以为人的道理”,是“理”本体观在人生问题上的应用。

哲学不能不研究人生,那么人生的奥秘何在呢?在这个问题上,冯友兰对儒家的道德学说作了继承和发挥,提出了“四境界”的人生哲学。按照冯友兰的看法,人的觉解程度不同,其人生境界也就各不相同,从低到高依次呈现为自然境界、功利境界、道德境界和天地境界。

自然境界是一种层次最低的人生境界。冯友兰认为,具有这种境界的人,能“顺才而行”或“顺习而行”。“顺才而行”就是率性而行;“顺习而行”就是盲目行动,近乎凭本能在那里活动。

功利境界是自然境界的递进。具有这种境界的人,对自己

的利益有所觉解,但表现出求财、求名、求利的特点,即以“自己的计划”和积极的行为来追求自身利益的最大化。

道德境界是一种较高的精神境界。具备这种境界的人,对人性道德有觉解,以尽伦尽责为目的,能仗义而行,为公行义。

天地境界是人生的最高境界。具有这种境界的人,追求仁义礼智信,以知天、事天、乐天乃至同天为必要修持,达至“体与物冥”的“无我”情境,臻于“万物皆备于我”的大全境界。

可以看出,冯友兰的“人生四境界说”,继承了儒家关于道德意识和道德实践的学理,并有所发展。把境界理解为一种与人的觉解相联系的意义世界,有助于人们奋发向上。这与美国行为主义哲学家马斯洛提出的“人生需求五层次”理论有异曲同工之妙。与马斯洛不同的是,冯友兰触探理想人格,是为了给自己及国人寻求安身立命之地。人生境界的实现,不仅需要“思”(认识)与“觉”(直觉),而且需要“体”(体验)和“行”(实践功夫)。

“境界说”是冯友兰对“新理学”的推进,也是对中国哲学精神的深刻把握。中国哲学正是以“境界”区别于西方哲学的“实体”。冯友兰认为中国传统哲学的主流是“极高明而道中庸”。他说这种主流精神,从孔孟儒家到宋明道学家一脉相传,虽都没有达到“经虚涉旷”的程度,但毕竟臻于完善,他的“新理学”建立了“新境”,力求达到“极高明”和“道中庸”的有机统一。可以说,重理学,倡境界,构成冯友兰阐释中西哲学精神的理论坐标。在冯友兰的理论坐标中,少不了对美学问题的探讨。笔者认为,冯友兰的美学是同他的理性主义原则和人生境界学说趋同的思辨美学。这表现在两个方面。

1. 理一分殊的艺术本质论

《新理学》第八章是“艺术”篇。它是新理学的一个组成部分。书稿写成后,冯友兰曾请叶公超、闻一多、朱自清等审阅过,

参灵酌妙,慎思而成。

冯友兰美学在肯定事物存在客观性的基础上,把统一的客观世界分为两个基本方面。一个是多样的实际事物,即殊相,另一个是事物中蕴涵的规定性,即共相,也即规定某事物为某一类的固然而理。事物有它的规定性,所以有不同质的类。

从别共殊出发,冯友兰认为,若在艺术内谈艺术,艺术的活动不同于哲学的活动。“哲学的活动,是对于事物之心观,而艺术的活动,是对于事物的心赏或心玩。心观只是观,所以纯是理智的;心赏或心玩则带有情感。哲学家将心观之所得,以言语说出,以文字写出,使别人亦可知之;其所说所写即是哲学。艺术家将其所心赏心玩者,以声音,颜色,或言语文字之工具,用一种方法表示出来,使别人见之,亦可赏之玩之;其所表示即是艺术作品。”^[21]由此可见,艺术作品作为类与哲学作为类是不同的,它们各有自己的规定性。艺术作品为了表现自己的规定性,常用比兴的手法,以见出艺术家的风格。所谓比,是指诗人欲说某事物,而不直接说出来,先说别事物以喻某事物。所谓兴,是指先说别事物以引某事物。例如,中国古代诗人以“美人香草”喻君子,以“飘风云霓”喻小人,是比;以“关关雎鸠”引“君子好逑”,以“嚶鸣”引“求友”,是兴。比兴的功用是凸显性情,激动人心,一方面能使人进入诗之情境,另一方面也能形成艺术作品之风格。

若在艺术外谈艺术,冯友兰认为:“艺术亦是一类物,亦有其理,比理可称为本然艺术。艺术亦有许多别类,如音乐,绘画,雕刻,文学等,每一别类艺术,又各有其理。”^[22]艺术作品的属性是通过题材来完成的。诗歌创作有许多题材,如“春思”、“闺怨”、“从军行”等等。此等题材有本然要求,但不排除个性叙述。“如就诗来说,对于某题材,用某种言语,某种风格,必有一

最好的诗 最好的诗 最好的诗 如其可读 则虽千百世下之读者 一读此诗 必立刻仿佛见某种境 而起与之相应之某种情 并仿佛见此种境之所以为此种境者。此是我们所谓本然样子；不著一字’之诗。^{〔23〕}冯友兰在这里实际上揭示了文艺作品的‘理一分殊’，即‘一’与‘多’的关系。

那么 我们怎样才能知晓一部艺术作品合于规定性(本然样子)呢？冯友兰认为评判艺术作品 既有客观标准 也有主观标准。从主观感受来说 若完全离开主观 不能有美；从客观宇宙来说 凡依照美之理则 人见之必然为美。好的艺术作品 即能使人觉一种境而引起善的情绪 这就叫“美善相乐”。

冯友兰揭示了美学史上古老而常新的问题 即所谓共相与殊相的关系问题。在柏拉图那里 世界分为“理念世界”与“实物世界” 在宋明理学中有“理”世界和“器”世界。冯友兰“接着说” 阐发了“理一分殊”的文艺本质观 昭示文艺作品的“真际”世界和“实际”世界。冯友兰说：“小说戏剧之作者与读者，多将自己暗合于故事中之人物 而享受其所享受。故其故事之空间 时间 及其人物之非主要性质则均无关重要。即此等人物 此等事情 即可动人；其所以动人 乃其‘共相’。关于形式美所表现之性质 则尤系‘共相’。所以叔本华谓美术作品所代表 乃柏拉图的概念也。^{〔24〕}也就是说 文艺是人的理想具体化。

2. 文艺作品的‘同天境界’

冯友兰认为 人生的至高境界是天地境界 在这个境界 人知天、事天、乐天至于同天 同天的境界是仁的境界。

文艺作品来自于人生境界。冯友兰认为：“作者的境界 虽可以是自然境界 但伟大的作品 都不是专凭作者的天资所能成功的。由此方面说 其艺术的活动 不是自然的产物。^{〔25〕}艺术作品与自然境界、功利境界有关联 但艺术作品境界的高低与道

德境界、天地境界相伴随。例如,陈子昂的诗“前不见古人,后不见来者,念天地之悠悠,独怆然而涕下”,就表现了诗人对天地境界的觉解。陶渊明的诗歌呈现的境界,也是天地境界。

天地境界,是一种“万物皆备于我”的同天境界。冯友兰认为,同天境界也就是仁和诚的境界。仁者,浑然与物同体;义礼智信,皆仁也。在同天境界中的人,可以说“人人有一太极”。太极在所有的同天境界中的人的心中,即“月印万川”。诚挚的精神是文学艺术学不可或缺的。低劣的文艺作品,不是从作者心灵里流出来的,而是装腔作势。例如有些侠义小说,描写两人打架,常用的套路是某甲抡刀就砍,某乙举刀相迎,打了十几个回合,某甲气力不济,累得浑身是汗,只有招架之功,无还刀之力,如此等等。千篇一律,粗制滥造。写这类小说的人,只照搬固定的套式,并没有用真性情去写。所以“他的所谓的作品当然不能动人,此正是‘不诚无物’”。^[26]在创作境界上,冯友兰是赞成“诚然后敬”的创作态度。

冯友兰综览宇宙理境,强调人生境界。除此之外。在《新事论》第八篇“评艺文”中,冯友兰论述了艺术的民族性问题。他的观点是:“艺术亦可是某民族的,而不止于是某民族的”。但他重申,一个民族,只有对于它自己的文学艺术,才能充分地欣赏。因为民族文学是由民族语言来创作的,民族文学所使用的语言文字,除传达一个意义外,还有丰富的言外之意。因此,文学作品不能传情达意地被翻译,翻译只能翻一字之一个意思,而不能传译其所附带义。

以一首唐诗为例,冯友兰说明了他的看法。“寒雨连江夜入吴,平明送客楚山孤。洛阳亲友如相问,一片冰心在玉壶”。这是一首脍炙人口的唐诗。冯友兰认为此诗内涵很广。诗中的“吴”和“洛阳”两个地名就可使读者产生历史的联想。这些联

想是不知中国历史的人所不能有的。不过,这还可加注解说明。但“冰心玉壶”,对于中国读者来说只能意会,不能以言传。冰玉二字联用,可引起中国人“玉骨冰肌”、“冰清玉洁”等联想;“冰”字可引起“冰雪聪明”等联想;“玉”字能引起“玉润”、“玉颜”、“君子之德”等联想。若翻译成外文,则冰只能是冰,只是水的固体,玉只是一种矿石,以上丰富的历史文化联想荡然不存。外国读者难以领略该诗的丰富意味。关于这首诗的音节,更不能翻译传达。冯友兰问道:试问不认识中国字的人,如何能欣赏这首诗?认识中国字而不知中国历史的人,如何能了解“吴”及“洛阳”的意义?认识中国字而不是涵泳在中国思想的传统里的人,如何能了解“冰”及“玉”的意义?这一连串的发问,确实发人深省,这涉及文学翻译的难度与文化交流的背景问题。笔者同意冯友兰的看法,非中国人不能完全欣赏这首诗,非中国人不能从这首诗里得到充分愉快。至于非中国人不能作这首诗更是自不待言。诗歌中包含的“滋味”和文化底蕴很重要,文字改变,文化底蕴随之改变,阅读感觉就会走样。中国古典诗歌名作,中国人吟诵起来何其投入,觉得何其朗朗上口,何其回肠荡气,译成外文之后,多半会索然无味。冯友兰在这里提出的一个思想是正确的,即翻译绝不仅仅是文字的转换,在文字的背后是无边无垠的文化海洋。

冯友兰说文学作品不能被完全翻译,强调的是民族文化的文化神韵与艺术魅力。他由此引出的文学观更有振聋发聩的现实意义:“只有从中国人的历史,中国人的生活中,生出来的文艺,才是中国的,亦惟有这种文艺,对于中国人,才可以是活的。中国人的生活现代化了,所以中国的文艺亦要现代化。现代化并不是欧化。现代化可,欧化不可。”^[27]可以说,这个观点体现了现代新儒家对中国特色的文化艺术的深深期盼。

四、小结 :思与诗契合的前奏

绵延之维(历史传统)、精神之维(人文意识)、境界之维(诗意栖居)贯穿于梁漱溟、熊十力、冯友兰等的文化诗学的整个建构之中。新儒家早期代表人物是在中西文化撞击下开启人文探索旅程的,是在文化变革之中抉发中国人文学的内在生命力的。他们没有丧失提出和解答问题的能力,也未忘记自己的思想、道义、价值的根本归宿和存在意义,义无反顾地选择自己的个体边缘话语的立场,展开对本土文化的守护与拓展,对西方文化的感触与审视。他们在20世纪中国人文学之林之所以成为一种儒学精神坐标,是因为它在文化的创获上,在心路的呈示上,在特色的展现上,都不同凡响。

新儒家早期代表人物的文化诗学是建立在他们的文化哲学基础上的。他们的哲学十分重视价值的研究,而审美与艺术问题显然是价值问题不可或缺的重要方面。对价值问题的思考,把他们推向了审美与艺术问题的研究。

真的探索、善的构建、美的创造是文化价值的一般形态与系统结构。新儒家早期代表人物的哲性诗学正是包含了对“天道自然之真”、“人道明德之善”和“天人境界之美”的求索。梁漱溟主张用生命去感悟宇宙本体运行的生命创造力,要求人自己去体验生命的绮丽和真切。熊十力循着思孟和陆王心学的脉络,将宇宙本体内化为心性本体,对“天人合一”、“浑然与天地万物同体”的人生境界作本体论的论证,并对孔子的“兴于诗、立于礼、成于乐”作了阐释。冯友兰提出了“自然境界”、“功利境界”、“道德境界”和“天地境界”的四种人生境界说,把人生与自然合一、主观与客观合一的直觉体验看成是超道德境界的审

美境界,并且指出天地境界即“同天”境界,也就是乐天境界。它不仅是一种理解和认识,而且是一种体验和快乐,是一种最高的审美愉悦。新儒家早期代表人物的哲性诗学包含着对“真”、“善”、“美”的全面体认和追求,其终极目标是真、善、美统一理想的人生境界。

在哲性诗学上,新儒家早期代表人物系统地思考与研究了人与人心问题,揭示了中国诗学的以“人”为贵、以“人”为天地之心的人学特征。梁漱溟侧重于意欲,熊十力侧重于情性,冯友兰侧重于理性。梁、熊、冯的哲性诗学的重心是人和美的境界。从人和人心的角度看艺术问题,往往使他们从人生境界进入审美境界,而从艺术活动看人和人心,也易于他们对心灵探幽发微。

人生理想与艺术理想相融合的旨趣,铸造了新儒家早期代表人物哲性诗学的超越精神与诗性智慧。他们的诗性智慧是在中国传统的诗学精神与诗性文化的熏染下形成的。从历史上看,“中国哲学的诗性特点,不仅指孔孟、庄禅、陆王哲学中的诗意的东西,孔子企慕的‘浴乎沂、风乎舞雩、咏而归’的境界,庄子‘逍遥游’的飘思,禅宗‘雁过深潭、影沉寒水’的化境,陆王的性灵发露、良知显现、仁德流行、与天地合德、与日月合明、与四时合序的天人合一之境,也是指中国诗文中的哲学感受和思考,屈子之思、陶潜之思、王维之思、寒山之思、东坡之思”^[1]。新儒家早期代表人物在著述中,适当地整合了中国哲学“思”的意蕴与中国艺术“诗”的内涵,初步展示出文化的灵性和审美的价值,彰显出关于生命诗化或诗化人生的理论。思与诗契合的学术结构已在梁、熊、冯那里崭露头角,而在港台新儒家那里更是踵事增华,展示出20世纪中国人文学术的人文关怀和艺术美感。

注 释:

[1] 梁漱溟《东西文化及其哲学》,第55页。

- [2] 梁漱溟《朝话——梁漱溟讲谈录》,安徽文艺出版社 1997 年,第 136 页。
- [3] 梁漱溟《中国文化要义》,学林出版社 1987 年,第 304 页。
- [4] 同上,第 5 页。
- [5] 《梁漱溟学术精华录》,北京师范学院出版社 1988 年,第 190 页。
- [6] 同上,192 页。
- [7] 同上,193 页。
- [8] 刘梦溪主编《中国现代学术经典——熊十力集》,第 16 页。
- [9] 郭齐勇编《熊十力学术文化随笔》,中国青年出版社 1999 年,第 10 页。
- [10] 熊十力《新唯识论》,中华书局 1985 年,第 466 页。
- [11] 同上,第 397 页。
- [12] 《熊十力学术文化随笔》,第 269 页。
- [13] 《现代学术经典——熊十力卷》,第 401 页。
- [14] 同上。
- [15] 同上,第 405 页。
- [16] 同上,第 402 页。
- [17] 同上。
- [18] 冯友兰《三松堂全集》第 5 卷,河南人民出版社 1986 年,第 163 页。
- [19] 同上,第 4 卷,第 11 页。
- [20] 冯友兰《三松堂学术文集》,北京大学出版社 1984 年,第 297 页。
- [21] 《三松堂全集》第 4 卷,第 167 页。
- [22] 同上,第 170 页。
- [23] 同上,第 174 页。
- [24] 《三松堂全集》第 1 卷《人生哲学》。
- [25] 《三松堂全集》第 4 卷,第 578 页。
- [26] 同上,第 492 页。
- [27] 同上,第 314 页。
- [28] 刘小枫《诗化哲学》,山东文艺出版社 1986 年,第 273 页。

第三章 钱穆 :人生文学观

钱穆(1895 - 1990)是一位以毕生精力阐释和弘扬中国文化的现代大儒。他早年自学成材,由乡村小学教师走向大学讲台,成为大学著名教授。从故乡的七房桥到北京大学,从太湖之滨到香江之畔,从香港的新亚书院到台北的素书楼,钱穆致力于中华文化的传承,笔耕不辍,著作等身。钱穆的著作虽以史学为主,但兼及哲学和文学。既有史家的细密,又有哲人的深邃和诗人的灵透。学术界有的学者虽然对钱穆的新儒家的正式身份不无争议,甚至钱穆本人也不愿为学派所囿限,但钱穆在其生命和学问历程中,已明显地透现出他的学说归趋,即以儒学为主干论、性道合一观与心文化观作为中国文化的基本诠释。他的崇儒心怀和民族意识,令人肃然起敬。而且他对中国历史文化的大体和精髓的阐述,言之殷切,戛戛独造。因而把他列入新儒家之林,在很大程度上倒是名正言顺。

一、文化之根与和合之美

钱穆的人生文学观是基于他的历史观。在他看来历史就是人生,而人生与艺术密切相关。据他在《师友杂忆》和《宋明理学概述》中的自叙,他最初从文学入手,遂治集部,又“因文见道”,转入理学,再从理学反溯至经学、子学,然后顺理成章进入

考证学,归于史学。当然,他常常站在史学立场上研究中国文学现象。诸子百家引导他运用犀利的分析于文学现象中,古史的旁搜博览引导他把审美观突入于历史纵深之处。

史学是钱穆传承儒学的精神园地。他认为,文化与文化史的范围都很大。中国文化研究包括政治、经济、社会、文学、学术、人物、地理等各方面。文化是包含历史的整体,学者应在历史整体中寻求历史的脉络,这样才能展开真正的历史文化研究。

“历史记忆”是一个民族经过历史嬗递以后留下的“根”,是时代风雨吹打后所保存的“前理解”,是一个社会走向未来的精神内核。钱穆倾心研究中国历史文化问题。在文化历史的研究中,钱穆除要求读者先对本国以往的历史有一种温情与敬意以外,还提出了中国历史研究的态度与方法。一是根据历史,即历史与文化的讨论要有凭有据,研究文化史必须把哲学智慧与历史事实结合起来;二是辨别异同,世界上各民族文化传统除了自有其共同之处外,还有相异处,即既有共性也有个性;每一个文化体系必然有它特殊之处,文化研究不必唯欧美马首是瞻;三是从大处着眼,即文化研究不可只看其细小处,应从全部文化着眼,先识其大;四是从远处看,即对每一个民族文化传统的评价,不能单就眼前所见作评判,而应考察历史全过程;五是从会通处看,即文化研究以贯通整合为其主要精神,在中西比较中揭示中国文化的特性;六是注重优点,即不能从弱点和短处看,任何历史文化都有其长短,研究中国文化要先了解其长处,不应只看短处而抹煞长处,否定自己的历史。以上六点,是钱穆针对自我蔑视、盲目西化的历史虚无主义而发,充满着对中华之根的肯认。在1940年出版的《国史大纲》中,钱穆提出古史层累遗失说,详述了自虞夏至民初的中华全史动态。卷首的引论是一篇历史与文化哲学论文。钱穆指出,近代中国之病,尤莫病于士大夫的无

识，转而疑及我全民族数千年文化本源，唯求全变故常以为快；但对本国历史文化抱这种革命的蔑视，为害不浅。他提出生原病原说，认为一民族一国家的演进，有其生力，也有其病态，有其降升进落。不能因见我的骤落值彼的突进，而意迷神惑、毁我就人，尽废故常。不能以今日的病态，一切归罪古人，自绝生命，指生原为病原。《国史大纲》探求并强调中华历史文化自身发展的途辙与永久生命的泉源及原动力。

钱穆肯定中国文化的理由主要是三点，一是中国有五千年的悠久历史。中国是一个文化早熟的国家，与埃及、巴比伦、印度一道为世界四大文明古国。因其环境关系，中国文化自始即走上独自发展的路径。二是中国有一贯之统绪。中国文化是在一个大环境下展开的。很早就实现了政治与社会的统一，在文化生长过程中，社会内部始终能保持一种勤劳朴素的美德，使其文化有新精力，不易退化。三是儒家人文精神具有普适性。钱穆力图从历史的积淀中挖掘出与世界上其他文明古国发展模式的不同。数千年来，尽管国祚频移，危机迭现，但中华民族的文化传统却一脉承袭，绵延不断，其根本原因就在于多源一体的建构格局，铸就了中国文化异乎寻常的凝聚力，并且赋予了中华民族经久不衰的生命力。中华传统文化，是在中国人脚下这片特殊的土壤中产生和发展起来的。中华大地的自然环境与人文地理环境，是中华传统文化赖以生存发展的环境基础。他认为历史是打不倒的，文化是割不断的。如果与传统决裂，岂不是等于断送了中华民族发展的生命力。

在钱穆看来，相比于世界其他民族，中国传统文化之所以根底最深，生命最旺，就是因为中国文化自古以来就有一种“特殊的精神”。在历史文化论著中，钱穆使用“农耕文化”与“商业文化”、“安足静定”与“富强动静”、“内倾性”与“外倾性”等概念

来概括中西文化的特点。钱穆认为,中国文化历史悠久,而且具有鲜明的民族特色。中国自古即是一个超大型的农国。中国文化植根于农村,是在黄河流域这块土地上以农业为基础发展起来的。农耕可以自给自足,自本自根,不需要向外骛求。安土重迁,依时而行,养成一种安定静定的文化心态。因此在农业社会生长的民族,一向注重向内看,不求空间之扩张,惟望时间之绵延,其文化以物我一体,天人相应,安分守己,自足和平为特征,是一种旨在求安定(即政治上求“安”、经济上求“足”)求富强的内倾文化。与“安定静定”、崇尚和平的中国农耕文化相反,西方文化则属于典型的“惟求富强”的外倾性商业文化。这种文化起源于内在资源不足,故需要不断地向外寻求,冒险。所以商业文化比较注意空间的拓展和武力的征服,有强烈的工具性和克服欲,其文化以流动进取、崇尚竞争,富有攫取性为其特征。当然,中国以农业立国,在历史上通过抵御、融合游牧文化和适度发展商业,得以绵延发展,现代中国文化遇到新的工商业和科技的挑战,因此,必须把农业文化与新科技、新工商结合起来,仍然可以保持安定之感。

悠久的历史培育了灿烂的文艺。作为史学家的钱穆对中国文学的来龙去脉了然于心。他认为中国文学一线相传,绵亘三千年以上。中国文学在滥觞期就有雅俗之分,表现出与西方不同的雅俗分化途径。从中西文学史的发展看,“中国文学乃以雅化为演进,而西洋文学则以随俗而演进”^[1]。其论据是:中国古代文学一开始就超脱通俗的时空限制,而向较不直接的雅化方向发展。西洋文学由于方言众多,无法统一,故西洋各国文学杂多纷披。中国文学虽亦源自民间,实际上却经过了官方的一番“淘洗”。钱穆认为中国最早的一部文学典籍《诗经》就是出自政府的官书。《诗经》的出现是与中国的国情相契合的。中

国古代文化环境,与埃及、巴比伦、印度、希腊诸区域不同。中国文化是在农业社会中孕育生长、发展成熟的。在一块绝大的国土上,散布着稀落的农村,它们环拥着一个个的城圈,也就是当时所谓的国、都、邑。那些稀落的城郭和农村分布在黄河两岸以及江淮之间的一大片土地上。各地的方言俗语,形成了许多歌谣和神话,可资作为文学的题材,成为文学胚胎和种子。但如果没有人把它们雅化,它们就永远像越人歌谣那样局限在某个地域,浮不到全国的文学层面来。例如《诗经》中的十五国风,是当时西周王室派采诗官到各地搜集的民谣,再经过西周政府随俗雅化的加工,才进入诗国的。所谓随俗,是说依随于各地的习俗,采用它的原辞句,原情味,原格调,原音节;所谓雅化,则是把它译成雅语,谱成雅乐,经过这样一番润饰修改,不少当时的民间歌词,被采收而保存了。这全是些极优美生动的作品,后代的文学都从此衍生。

中国文学源远流长,诗学模式有别于西方。美国学者孟尔康在《比较诗学》一书中指出:一个文化中诗学体系的建立,必须以此文化中占优势地位的“文类”为基础,西方诗学体系乃建立在希腊戏剧的基础上,而东方诗学,比如中国和日本的诗学,则建立在抒情诗的基础之上。孟尔康将这种对诗学体系的建立具有奠基作用的文类称为“基础文类”,而将那些建立在基础文类之上的诗学称为“原创诗学”。孟尔康将不是建立在戏剧而是建立在抒情诗基础之上的、与西方诗学迥然异趣的东方诗学称为“情感—表现”诗学^[2]。当然,发现中西诗学基点不同的,并非孟尔康一人。钱穆在这方面就很有发言权。

钱穆认为,中西文学萌生的环境不同,基础文类也就不同。中国古代文学开始即以诗歌为主,小说、戏剧不占重要地位,且出现得较晚。“诗者,中国文学之主干。诗以抒情为上。盖记

事归史,说理归论,诗家园地自在性情。而诗人之取材,则最爱自然。宇宙阴阳,飞潜动植,此固最通方,不落偏隅之题材也。^{〔3〕}中国文学首先落实于诗歌文类,是与中国文化偏向于内倾性的特点有关的。理由是:“中国以农立国,五口之家,百亩之地,春耕夏耘秋收冬藏,四时勤劳,皆可入诗。牧牛放羊,凿池养鱼,凡所与处,相亲相善,亦一一皆可以入诗。‘绿树村边合,青山郭外斜’,莫非诗境。故中国诗亦以田园诗居多数。”^{〔4〕}相比之下,希腊人经商为业,商人重利轻别离,家人团聚的时间不多。商人交往多求利益,情感淡漠,无温情也就缺乏诗意,希腊人跋山涉海,万贯在身,骤然变为富翁,其冒险传奇之经历颇具戏剧性。西方的小说戏剧很早就发达,这与其外倾性的人生息息相关。钱穆从生产方式和地理环境的角度剖析中西不同的“基础文类”,指出中国乃诗的人生,西方则为戏剧人生。这种观点资于故实,应无大误。

在《中国文化与中国文学》一文中,钱穆指出,文化乃指人类生活多方面的一个综合体而言,而文学则是文化体系中的一个重要部门。若要了解某一民族的文学特征,必于其文化体系中寻求。反之亦然。为此,钱穆从六个方面探讨了中国文化与中国文学的关系。(一)中国古代统一的语言文字铸就了中国文学的普遍性与绵延性,文学作品流传之广,文学传统持续之久,世所罕见。(二)中国悠久的历史培育出各种文学样式,即唱的文学,说的文学,演的文学和写的文学,中国文学呼应社会现实,又与经史相切,而并无分隔独立之纯文学发展。(三)中国文化的内倾性特点决定了中国文学乃重心性修养,追求性情与道德的合一。(四)中国文化的人文主义精神,决定了中国文学家追求“尊德性而道问学,致广大而尽精微,极高明而道中庸”的精神境界。(五)中国文化的“天人合一”精神决定中国文

学家对现实人生有一种深切的体验和生动的联想。(六)中国文化中的“万物一体”之精神,使中国文学中的“比兴”表现技巧充满妙趣与深致。

钱穆常说中国人重和合,西方人重分别,此乃中西文化体系歧异所在。在探讨中国文化史时他提出这样一个总结性的看法:“通天人合内外六字,是中国思想的大总纲,是归本回源的大问题。”^[5]中国文化之长在于和合,这个看法诚然是符合中国传统思想和文化的事实的。和合是中国文化的特质之一,这是钱穆终生持有的观点。以此为总纲,钱穆从各个方面论证了中国文化与文学的和合之美。

宇宙与人生的和合 钱穆认为,中国人自古以农业立国,常与天地自然相接触,农耕文化的主要特质即在于人能参天地之化育而与天合。中国人把天地大自然看作是一个大生命,一个流动欢畅快活的大全体。因而他们保持与宇宙相通。

在中国传统境界里,自然界称为天,人文界称为人,中国人一方面用人文来对抗自然,另一面主张天人合一。既不让自然来吞灭人文,也不想用人文来戕害自然。钱穆认为,中国人是把“天”与“人”和合起来看。离开“人生”,也就无从谈“天命”,离开“天命”,也就无从谈“人生”。所以中国古人认为“人生”与“天命”最高贵最伟大处,便在于“人生”与“天命”两者和合为一。西方人常把“天命”与“人生”划分为二,他们认为人生之外别有天命,显然是把“天命”与“人生”两者分开,决不如古代中国人的“天人合一”论,能觅得宇宙人生会通合一之真相。“天命”与“人生”同归一贯,没有分别。所以中国人也就不再需要像西方人那样信仰上帝。在中国思想中,“天”、“人”两者间,并无“隐”、“现”分别。这是一种“天即人,人即天”,一切人生尽是天命的“天人合一”观。

基于“天人合一”的传统自然观和哲学观,自先秦时代起,传统中国哲学就好讲“和合”,这一范畴用来论事、论道和论政。天地之正为和,其阴气阳气相平,最宜万物生长。和合的实质,乃是出于人生的需要,和合的实现,是主客体双方相互运动的结果。人类由重“和”而尚自然,人与天相倪,与物同化,由此而追求宇宙的动态平衡;“人法地,地法天,天法道,道法自然”,最终形成一种以多样统一为目标的灿烂的“和合之美”。

文学与道德和合 儒家重视德性修养。孔子曰:“志于道,据于德,依于仁,游于艺”,说明中国人论道皆据德依仁。德与仁乃人性,这是人生艺术之始基与本源。在钱穆看来,违背人性不能成就艺术,伦理价值的充实与发扬是中国文学的特质之一。中国人讲人伦。这种人世间价值表现在“礼”、“乐”方面,礼与乐的张扬,构成了生活的和谐与艺术的美感。

中国古代礼乐并重,而乐必附于礼。礼是一种现实道德价值,乐则含有超现实的价值,礼所以立身,乐所以成性,人生经过“兴于诗,立于礼,成于乐”这三个阶段便被提升到道德与审美合一的境界。为求与人乐,故必附合于礼,乐若偏锋冒进,则失去规范,因而必须设限。孔子曰:“郑声淫”,淫就是放荡。人生当有娱乐,然而这种娱乐不应当超出礼的范围,否则谓之淫。

钱穆发现,中国人论美,在德不在色。这从古代文学作品可以见出。例如《诗经》描绘女性曰:“美目盼兮,巧笑倩兮。”钱穆解释说,这种美,不在目与口,乃在盼与笑,更在盼与笑者之心。假如盼与笑不真不善,则也无美可言。《诗经》又曰:“窈窕淑女,君子好逑”。窈窕在这里不是指色,而是指其行、其心、其德。所以古人说:“未见好德如好色者。”钱穆强调,道德与艺术是中国文化中的两大支柱。在中国,艺术与道德是一而二、二而一的。中国传统文化最看重有理想与德性的人。中国人的人生

是道德的人生，也是艺术的人生。最高的道德也是最高的艺术。反之亦然。

文学与艺术和合 中国各种艺术门类之间常常相互贯通。中国古代有“诗中有画，画中有诗”的说法，这表明文学与绘画是息息相通的，两者都重视和追求神韵与德性。中国人画山水总画山水之德，画鸟兽也画鸟兽之德，例如：画中的梅、兰、菊、竹，被称为四君子，古人画其德，并非仅画其形。与文学相似，中国人画山不一定要画这座山，画树也不一定要画这棵树，乃是要在作品中，表现出画家自己的意境和胸襟。第一流的文学和绘画，就要体现出“道”。

中国文学重情，故文学与最擅长表现情感的音乐构成亲密关系。中国文字在表情达意方面，起了关键作用。古代诗词都讲究韵律，《诗经》中的许多诗句都带韵，这样才能使吟诗者有余情不绝之味。从文学史看，春秋以下，唱诗之乐长期盛行。例如，冯谖之唱食无鱼，荆轲易水之唱壮士不复归，项王垓下之唱力拔山兮气盖世，汉祖之唱大风起兮云飞扬，都表明诗与歌合而为一。唱诗之风，开始萌茁于市井民间，直到汉武帝时，才设立乐府之官，收集各地民谣，由官府制成乐谱。不知是何原因，后代只传其词而失其谱。魏晋以下，古诗复兴，四言改为五言，诗有谱可歌咏。唐诗有律有绝，各地歌女能按词吟唱。李白的诗“云想衣裳花想容”就属此类。后起之词，虽然格律较严，但也有谱。遗憾的是，到了现代，这些曲谱都失传了，仅有昆曲与京剧之谱传承。可见，中国古代在很长历史时期，文学与音乐是和合成一体的。

中国京剧是文学与艺术结合的典型。钱穆专门写了一篇论文《中国京剧中之文学意味》，说明京剧属于唱的文学。针对有人说中国戏剧唱词太粗俗，钱穆认为不能求全责备。中国戏剧

所重,本不在文字上,若把文学分为说的、唱的和写的,我们便不会苛求京剧的文学性。显然,京剧之重,在声不在词。京剧艺术是语言文学、造型艺术、表演艺术的综合统一。

从戏剧文学的和合表现来看,中国戏剧擅长表现人世之情人和伦之情。西方戏剧主要在表现技巧与供人娱乐上,着重表现人的争斗,哀怨之情淡薄,虽然也表现男女恋爱过程中的愁绪,但事过则已。即使男女双方皆为情死,也是有爱无怨,这恰恰是西方戏剧的特色。西方戏剧供人欢乐容易,使人哀怨则难。唯有中国戏剧情深意切、器乐和合,故能痛快淋漓地表达哀乐之情。

瑰丽的中华传统文化常常激起钱穆情感上共鸣。中国古代关于“和合”的观念,虽然是质朴的,但有着深广的含义和内容。它不但包含了美是事物的规律性与目的性相统一的观念,而且包含着人与自然、人与人、人与社会这三者之间相统一的内容。始终不渝地坚持这个统一,要求个体情感、社会伦理道德标准同客观自然运动变化的形式规律特点达到完全的和谐一致,这是整个中国古代美学的重要特征。对于文学艺术创作和审美的要求,同样也没有离开这一规范。文学与天地并存,与万物同宗,这是中国古代独特的艺术观念。就中国文学发展的历史看,古代无数作家总是自觉地把“究天人之际”,揭示宇宙真理和人生真谛作为文学的天职,把天人合一、情景交融、物我两忘视为艺术的最高审美境界。因此,钱穆说“一部中国文化史,正如听一场歌唱,不外一和字”^[6]。

“和合”文化是中国文化精髓之一;“和”指的是和谐;“合”指的是“融合”。“和合”,就是指对立面的相互渗透和统一,而且这种统一是处于最佳状态的统一,对立的双方没有疏离与排挤。早在先秦时代中国思想家就意识到“和合”之重要。从“生

生和谐”、“和实生物”到“天地和合，生之大经也”，强调的是自然与社会的和谐，个体与群体之间的和谐。和合成为中华文化中百虑而一致、殊途而同归的“一致”、“同归”之道，并且贯穿于中华礼乐文化的各个层面，如天文地理、农学医学、政治法律、民族外交、伦理道德、宗教理论、文学艺术，无一不以和合为指导原则和价值导向。和合构成中国文化和文学中的一道亮丽的风景线。钱穆在现代中国学术界率先进行了思想与艺术审美的悟解。他论证了和合文化的基本精神和美学表现，从而展示了和合文化与和合美学的现代价值。当代学者张立文教授有鉴于中华“和合”文化的丰富性和重要性，郑重提出建立“和合学”以及“和合艺术哲学”的主张^[7]，算是在学术前辈钱穆“和合之美”观点的基础上承其绪、扬其波。

二、人生诗化与诗化人生

文学与人生的关系是中外文论家所要破解的“斯芬克司之谜”。文史兼备的钱穆，从整个文化观出发研究中国文学现象，或征史考据，或哲理剖析，把握文学通贯于整个人生的命脉。

文学是文化中的门类之一，理应受文化辖制。深谙文化学大义的钱穆，将人类文化分为三个层次。第一层次为物质人生，第二层次为社会人生，第三层次为精神人生。文化是由物质、社会、精神这三个阶层凝合而成的。但文化的各阶层，又各有其独特的意义和价值，每一阶层都各有其自身所需完成之任务和目的。钱穆认为，文化第一阶层是小我人生，在于求个体生命之存在；第二阶层是大群人生，在于求群体存在之安乐；第三阶层是历史人生，在于求人类生活之崇高。文化的三个阶层渐次递升，而人生的意义与价值也逐步提高。并且文化三个阶层中的上下

层关系是超越与包含的关系。无疑,文学属于精神人生和艺术人生。

那么中国文学的人生境界的渊源何在呢?钱穆认为:“中国全部文学则尽从诗三百而来。故中国古人又称文心,文心即人心,即人的心情,人之生命所在。故亦可谓文学即人生,倘能人生而即文学,此则为人生最高理想、最高艺术。”^[8]这样,钱穆揭示出颇有代表性的文艺美学观,即文学人生化与人生文学化。

什么是文学人生化?在钱穆看来,文学必须植根于人生之中。文学不是事物的再现(一种世俗的观点),而是人生(自然)的反照、人心(心情)的泄露。事因心起,心为主而事为从,而文学家深入人的心灵,探其本而赋予天,出于自然。

文学人生化的表现之一是,中国诗人把人生情况投入作品中,表情达意。钱穆以《诗经》为例予以说明。《诗经》曰:“昔我往矣,杨柳依依,今我来思,雨雪霏霏”。钱穆解释说,这寥寥四句十六字,写尽了远征军士的酸甜苦辣。诗人并没有把人生从其四周环境中孤挖出来,作枯燥的时序式的叙述,而是选取春天的一路杨柳与冬天的漫天雨雪。如此便把人生情况投入大自然中,融为一体,不仅见其时空,而且活泼具体,有景有情,更易深入征人的心坎。《诗经》出色地抒发了人生的悲欢离合。试看,杨柳嫩枝,在行人肩头披拂缠绵,极具依依不舍之义。物犹如此,人何以堪。而此批军士,正在此阳春佳节离乡背井,惋恹何极,逮其出征归来,重返家园,那时该何等兴奋欢乐,却不料又逢大雪纷飞,路上辛劳倍增,心中倍加抑郁。在最好的天气中出门,在最坏的天气中回家,征人的旅况与心情彰显无疑。钱穆十分赞赏《诗经》的艺术成就,认为《诗经》一切皆以人生的真情实感为主,形象地表现了中国古代的人生样态。

文学人生化的表现之二是,中国诗人细腻地反映了人世、人

心、人情,可以说包罗万象。钱穆指出,中国古代诗歌的文体繁复多样,古诗所涉范围甚广,大至国家之兴衰,小到日常悲欢,无不纳之于文学。从创作题材来看,中国诗歌大致有述德、劝励、公宴、祖饯、咏史、游仙、招隐、游览、军戎、郊庙、挽歌、乐府等。这些诗歌描写了日常生活中的人、事、心、情,由于中国古代诗人全幅度地面向人生,咏叹人生,显示灵魂,所以即使今天的读者读来,仍能感到亲切,激起共鸣。

文学人生化就是文学必须反映人生。钱穆认为,中西文学在反映人生这个问题上,有着重要的区别。钱穆把文学比作一面镜子,西方文学重在“照外”,因此表现了一种客观的现实主义,如巴尔扎克的《人间喜剧》。而中国文学重在“映内”,表现了一种主观现实主义,如理学家的诗文。西方文学偏重于“火性”,中国文学偏重于“水性”,火照见外面,以客观外界为主;水映在内里,以主观内心为主。

中国文学与人生关系十分紧密,这就缩短了艺术与人生之间的距离。文艺出自人生与人心,在这个最根本的观点上,钱穆确是中国儒家哲学的信徒。钱穆从不把文学看作是纯艺术,他强调中国文学的人生化。中国文学的理想境界,并非由一作家远站在人生之外围,仅对人生作一种冷静如实的写照,也不是由一作家远离人生现实,只对人生作一种热烈幻想之追求。中国文学的最高境界,乃产生于作家对其本人之自身生活有一番亲切之体味。而此种体味,又必先有崇高理想的引导,而在其内心,经验经过长期的陶冶与修养,达至超化之境。有了此种心灵感应,然后其所体味,其所抒写,虽是短篇薄物,却旁见侧出,而能使读者也随其一鳞半爪而隐约窥见理想人生之大体与全真。如此人生纳入艺术之中,达到人生文学化或人生艺术化。

在钱穆看来,中国文化精神,最富于艺术精神,也最富于人

生艺术的修养。他举《论语》中孔子的话为例予以说明。子曰：“饭疏食，饮水，曲肱而枕之，乐亦在其中矣。不义而富且贵，于我如浮云”。钱穆认为这段话说明了人的道德修养的至高境界，尤其最后一句“于我如浮云”五字，便转入到文学境界中了。有此五字，全章文字便超脱出尘，别开生面；有此五字，便使读者心胸豁然开朗，有耸身飘举之感。这说明中国人是从人生修养转向艺术境界。

人生艺术化起自春秋时的庄子，到魏晋时期渐成风气。中国文人把文章词赋系于整个人生和生活。文艺成为人生的艺术，即审美的生活态度、人生境界和韵味。这样，中国文人“以实现心天合一的境界。人生能达此境界，此即人生之最早艺术，亦即人生之最高文学，人生能入诗境，入画境，此亦一种心天合一，此乃人生共相之最高理想所在”^[9]。就人生艺术化的广泛性和普及性来说，要数唐代为甚。钱穆认为，中国文学史上纯粹平民文学之大兴，自然要从唐代开始。唐代诗人之多，诗歌之盛，真可谓空前绝后。唐诗的主要价值在于诗人以平民身份出现，以平民风格创作，表现平民日常生活中的情调与境界。纵然涉及政府与宫廷的内容，也全从平民意态出发。五万首唐诗，便是三百年唐代平民社会全部生活的写照。唐代文学遍润全社会和全人生，而不是仅为上层贵族阶级所独有。中国艺术的诗文书画在唐代以后，完全成为平民社会和日常人生的文学和艺术，并达到登峰造极的程度。伟大诗人杜甫、散文大家韩愈、书法大师颜真卿、绘画大师吴道玄皆是唐代文学艺术的杰出代表。就人生文学化的理趣性和雅致性来说，宋明理学家表现突出，他们好吟圣贤气象，追求光风霁月，逍遥适性。钱穆认为宋代的理学家邵雍就是人生文学化的典范。因为邵雍站在宇宙意识的高度俯瞰人生，追求“月到天心处，风从水面来”的人生艺术境界，在

诗中讲人生，在诗中显情味，达到了合道德与艺术于一体的人生境界。钱穆编选过一本《理学六家诗钞》，盛赞宋明理学家的诗破除了枯槁拘碍之境，具有一种令人回味的人生理趣。

文学人生化目的是追求艺术的真切，人生艺术化是追求艺术的空灵。那么，人生与艺术之间如何绾成一体呢？钱穆注意到这个问题，并作了初步解答：人的世界是真善美相统一的世界；人与人间的生活，简言之，主要只是一种情感的生活。人类要向人类自身找同情，只有情感的人生，始是真切的人生……人生不能缺乏同情与互感，没有了这两项，哪还有人生？只有人与人间始有同情互感可言，因此情感即是人生……若人生没有情感，正如沙漠无水之地的一棵草，僵石瓦砾堆里的一条鱼，将根本不存活。人生一切的美与知，都需在情感处生根，没有情感，亦将没有美与知^[10]。显然，情感成为钱穆考虑文学创作的重要审美因素。情感既是艺术创作的驱动力，又是艺术品的要素之一，也是打动我们心灵的重要原因。由此可见，无论是文学，还是人生，都要经过“情感”这一中介环节才能联成一体。人生与文学呈互动互流关系。人生即是文学，文学也脱离不了人生。情感是文学与人生之间的粘合剂。

钱穆倡导艺术化人生，认为在道义世界与机器世界之外，还有一个艺术世界。艺术在心物之间，由心透到物，而自有艺术之发现。艺术化的人生实质上是自然的心灵化。钱穆谈到艺术世界与机器世界的大不同之所在时说，发明机器，诚然要极高的心智，至于制造机器仅是一项技术，机器并不具有人之个性。使用机器不要个性，欣赏艺术则仍需有个性。所以机器世界是人在外，艺术世界是人在内。机器无生命而艺术有生命，机器世界在于改造自然，艺术世界则在于自然心灵化。心灵融进自然，自然楔入心灵，两者融合为一，始成艺术。经济人生与科技人生，不

是完美的人生。理想的人生应是人的德性和自然的融合,构成艺术心灵与艺术人生。钱穆认为,中国文化精神要把外部自然和人的内心德性合为一体而成艺术化,使我们的人生成为艺术的人生。只有到这地步,则其心灵既安且乐,亦仁而寿。

在人生艺术方面,钱穆的目光是向后看的,他赞美东方神韵的艺术形态,为的是给现代人的人生提供鉴照。钱穆指出,中国思想所说的“天人合一”,应用到工艺美术方面,则变为“心物合一”。人类的匠心,绝不能损害自然的本性,工艺只能在外物自性上进行加工,释回增美。物性与人性相悦而解,相得益彰,这便是中国工艺美术所憧憬的理想境界。中国人只想用聪明才智来帮助造化,不想用人工来代替造化或征服造化,因此中国人不太喜欢机械制造。中国古代推崇“匠心”而排斥“机心”,因为机心做作,并不符合天趣和物性,反而窒息天趣,斩丧了物性,最终会戕害到人的自性。具体地说,中国人是把“实用”和“自然”调和起来,融成一片。因此中国的民间工艺美术一方面完全像是艺术品,天趣活泼,生意盎然;另一方面,它又是一种实用品,广泛应用于日常生活。譬如丝绸与陶瓷既美观又实用。中国唐代以后的文学艺术趋于平民世俗化与日常人生化。工艺美术作品常与诗、文、字、画联姻。精美的瓷器上常印有脍炙人口的诗句,簇新的锦被上常绣上栩栩如生的花鸟虫鱼。到了宋代,中国民间工艺完全艺术化了,平民社会的日常人生完全沉浸在诗、文、字、画的境界之中,而建筑居住方面满足此要求的便是园亭建筑。在钱穆眼中,中国古代人不无自觉地追求诗意的生活与栖居。

钱穆对中国的艺术诸如园林、京剧以至礼乐推崇备至,认为是人生艺术化的表现。他情不自禁地感叹到:“我非常欣赏中国式的园林,而说不出其所以然。有一次我在加拿大多伦多游

一园林，乃是模仿中国式的，里面一棵苍松旁栽一株稚柳，我忽然心领神会，苍松愈老愈佳，稚柳愈嫩愈好，两相衬托，那是自然，而同时亦是艺术，那自然已经过了人的心灵的培植和布置。^{〔11〕}他认为中国的庭园布置，很巧妙地表达了中国人的人生理想。其中一花一草，一亭一阁，莫不是艺术境界；所设一桌一椅，一杯一碟，一瓶一帘，皆见艺术心灵。

中国古代关于人生艺术化方面的思想资源，非常丰富。钱穆觉得，现代人在世网重重的束缚中，对当前科学世界的物质生活若感到困倦和苦痛，何不试试去看几篇《庄子》，读读唐代的禅宗著作和宋明理学家的诗词呢？如此会让你走进一个雅致幽美的艺术世界。至于钱穆本人，他十分留念江南的诗情画意。20世纪40年代初，钱穆曾到苏州侍奉老母，居城东三面环水的私家园林——耦园。园内，厅堂静谧，清幽宜人，钱穆常卧楼静听护城河中传来的橹声，悄然入梦，十分惬意，令钱穆终生难忘。40年代末，钱穆任教于无锡江南大学，教学之余，徜徉太湖之滨，临窗远眺，佳境如画。那湖光山色，烟波浩淼，湖鸥飞翔，风帆点点，令钱穆思路泉涌，感慨万千。于是，他奋笔撰写《湖上闲思录》，抒发了他对人文与自然、精神与物质、艺术与科学、无我与不朽、科学与人生的感慨。这部哲理小品显得慧思独运，理趣盎然。

钱穆主张人生的艺术化，这在中国现代哲性诗学家中并非绝无仅有。在中国现代思想史上，也有一些学者、文论家探讨了这个问题。虽然钱穆与他们有着类似的理论诉求，但其中的思想向度与应答方式则有所不同。

在人生艺术化问题上，梁漱溟和冯友兰都关注人生的审美境界。梁漱溟说：“假如整个社会人生艺术化，从人的个体起居劳动以至群体的种种活动，从环境一切设施上主动被动合一地

无不艺术化之,那应当是人类文化最理想最优美的极致吧。”^[12]冯友兰认为:文学美术归属人的精神,契应于天地境界;文学美术作品,皆人之所为,以补救天然界或实行界中之缺陷者。文学美术是最不科学的,而在人生中却与科学并行不悖,同有其价值”^[13]。无论是梁漱溟还是冯友兰都坚持艺术作用于人生的审美观。如果说梁、冯二人与钱穆有什么不同的话,那就是梁、冯祈求的是人生艺术化的实践理性境界。梁漱溟自称,他一生致力于解决两个问题,即人生问题与中国问题。其入世济世的理想不能说不远大。他推崇孔学的“以乐为教”的人生观,而且很早就认为解决中国问题在于知识分子与乡村平民打成一片,结合在一起。因而他提出的“乡治”、“乡建”,都是他身体力行、践行尽性思想的发展,即讲学、做学问要与搞社会运动合而为一、融为一体,不是单纯地在课堂上讲人生,在书斋里做研究。梁漱溟追求的是人生艺术化的能动实践;冯友兰的人生艺术化的理论重心是从新理学的角度把传统的超凡入圣的修养过程,明确为一种理性认识活动过程,其人生的理性追求是使人达到“同天”(诚、仁)的境界。显然,在实践和理性方面,钱穆稍稍逊色于梁、冯。但钱穆也有他的长处,即他坚持的是人生艺术化的历史观照,从历史上去寻找中国古代文化和人生的审美积淀。虽无精湛的思想深度,却有丰富的历史内容。

对于人生艺术化问题,钱穆与美学家朱光潜有所不同。朱光潜在《谈美》中专门列了一小节谈人生的艺术化,强调移情作用。朱光潜认为,离开人生便无所谓艺术,因为艺术是情趣的表现,而情趣的根源就在人生;反之,离开艺术便无所谓人生,因为凡是创造和欣赏都是艺术的活动。在诗的本体意义上,朱光潜的总体看法是,诗是人生世相的返照。“诗对于人生世相必有取舍,有剪裁。有取舍剪裁,就必有创造,必有作者的性格和情

趣的浸润渗透。诗必有所本，本于自然，亦必有所创，创为艺术。自然与艺术媾合，结果乃在实际的人生世相之上，另建一个宇宙，正犹如织丝缕为锦绣，凿顽石为雕刻，非全是空中楼阁，亦非全是纯粹画葫芦。诗与实际的人生世相的关系，妙处惟在不即不离。惟其不离，所以有真实感，惟其不即，所以新鲜有趣。^{〔14〕}朱光潜追求一种“人生—情趣—艺术”的审美范式。其理论基点是西方美学的“距离说”。而钱穆虽然也意识到情感在人生与艺术之间的中介作用，但他更强调艺术家的人格，希望以中国的艺术化人生理想来应对现代机器世界的喧嚣。在钱穆身上承载了更多的中华传统文化的内涵。

作为思想家的钱穆论证人生艺术化问题，也与作为文学家的林语堂不同。矢志于“两脚踏东西文化，一心评宇宙文章”的林语堂，在20世纪30年代中后期以后，是以一个沟通中西文化的文学家形象出现在中国和世界的文化舞台上的。他以倡导幽默小品著称。幽默和性灵、闲适是他设计的“生活的艺术”系统中三个艺术支撑点。林语堂在《吾国吾民》和《生活的艺术》中把中国传统文化中的“性灵”、“闲适”之类的人生情趣剪贴成所谓“生活的艺术”。但是，林语堂的人生艺术观不像钱穆那样情系本土，一以民族的审美文化为旨归，而是呈现出“一团矛盾”，缺乏“主心骨”，徘徊、彷徨于中西文化之间。一方面他宣扬中国传统的人生艺术，另一方面他又在政治性杂文中批判传统的伦理道德。林语堂在中西文化之间表现出摇摆不定的复杂心态。他把幽默作为一种应付人生的方法，强调以闲适的态度享受生活的乐趣。但又认为中国传统的伦理道德社会缺乏这种生活的乐趣。而西方现代文化有着自然活泼的人生观。但是他又不甘心让西方文化垄断“生活的艺术”的发明权。所以他又引经据典，积极发掘中国古典文学中的幽默传统，从中国传统文化

那里找到“中国之幽默始祖”庄子,证明东西方都有“人生之一部分”的幽默,东西方都有“生活的艺术”。这种弯弯绕的做法,在钱穆那里是没有的。由于他始终不渝地推崇中国儒家(包括道家)的人生艺术,从而构成恒定而鲜明的人生艺术观。

要之,钱穆的文学人生观和人生文学观是以中国传统思想(尤其是儒家思想)为底蕴的,所以他能在厚重的史识中追寻中国文学艺术的精神风骨。

三、诗史互渗与诗人互通

钱穆把诗看作民族文化的表征。他认为,一个民族的文学成就,是这个民族文化造诣的体现。不研究这个民族的文学,就不能了解这个民族的内心,也就不能把握其文化的真源。因此,研究中国历史和哲学的学者,必须研究中国文学。他坦言:“我们讲中国文化也好,讲中国思想也好,讲思想哲学也好,似乎都不如讲文学。中国文学正是包括了儒道佛思想,连作家的人格都在里边。某一作家作品里把他全部人生写出来。”^[15]钱穆之所以注目文学,是因为中华民族的美学情趣内在地凝聚在文学之中,在民族经典体系的阐释中,钱穆揭示了中国古代文学中蕴含的中国历代一脉相承的审美精神与审美理想。

1. 文学与历史的统一

中国文学是人生诗学,也是人生史学。钱穆这样表达了史蕴诗心的看法:“诗史为中国人生之轮翼,亦即中国文化之柱石。吾之所谓诗史,即古人所谓诗、书。温柔敦厚,诗教也。疏通知远,书教也。挈静精微,则为易教。诗书之教可包礼乐,易则微近于论。木落而潭清,归真而返朴,凡不深于中国之诗与史,亦不知中国人之所为论。史籍浩繁,史体恢宏,旁览并世,殆

无我匹。中国民族之文学才思其渗透而入籍者，至深且广。”^[16]钱穆认为，中国文学力显个性，接近人生。虽然文学描写必求空灵，但是，人事之纤屑、心境之幽微，大至国家兴衰，小到日常悲欢，无不在文学创作中得到表现。例如在杜甫、苏轼的诗集中，他们毕生所遭遇的时代，政事治乱，民生利病，社会风习，君臣朋僚，家庭成员，山川景物，建筑工艺，在诗集中均得到惟妙惟肖的反映。因此后代的读者不仅可以探考作者的性格情调，获知他们的喜怒哀乐，而且可以推定作者的时代背景与人生态度。

人生是与家国天下相连的。在中国文学中，诗人虽以个人的日常生活为题材，但个人的日常生活常常连系于家国天下，儒家所倡导的修身齐家治国平天下的思想，是诗人立身处世之准则。中国文学重视即事生感，即景生情，强调从个人生活之种种情感中反映出全时代与全人类。由于中国文学的这个特性，于是引起后人为各个著名诗人编“年谱”，而“年谱”不过是诗人的个人生活及其诗文编年的排列而已。例如杜甫的诗不仅是时代的一种历史记录，而且同时是杜甫个人人生的一部历史记录。所以杜甫的诗有“诗史”之称。杜甫在文学史上有“诗圣”之誉。时代酝酿出文学，文学反映出时代。中国古代诗人心存君国，志切道义，把自己的日常人生与文学创作统合起来。个人的出处进退，际遇穷达，悲欢离合，几乎无一不是当时历史的写照。这样，我们透过诗人的作品既能窥见时代历史的风貌，也能了解到诗人个人的历程。因此，中国文学家不须再有自传，也无须麻烦别人为他作传。每一文学家的生平文学作品之结集，便成为他一生最翔实最真确的一部自传。那些文学大家是无需仰仗史笔作传的，史笔也达不到如此真切而深微的境地。而中国文学中的史诗互渗这个特点是由中国文学重视人的内心修养的特性决定的，像杜甫这样的文学家，注重生活与人格修养，始终一致，前

后一贯,珠联璧合,无懈可击,达到理想的最高境界,所以我们才能由读编年诗文而进窥文学家之成就与造诣。再如,苏轼《赤壁赋》千古传诵,脍炙人口。我们试就苏轼诗文编年全集循序读下去,就能感知他那个时期波谲云诡、死生莫卜、颠沛困厄之人生经历。苏轼自徐州获罪而下狱,自狱中释放而贬黄州,卜居临皋而游赤壁。这三年的经历在他的诗词信札、随笔杂文中有委屑毕备的反映。读者阅读苏轼的系列诗文了解到他赤壁之游的因缘背景,就更可领略当时苏轼之游的真心与真修养。苏轼是把全人生融凝呈露于日常生活与普通应酬之中,随意抒写人生世态。他成就的此等境界是中国文学界的最高的理想境界,也是君子无入而不自得的境界。

“诗史”观念代表了钱穆对诗歌的价值判断。钱穆善于诗史并览,诗史融通。这在某种程度上同陈寅恪提倡的“诗史互证”“观,即以诗证史,以史解诗”的学术方法相近似。陈寅恪既以历史文本为依据去发掘文学文本中的深义或所谓的原义与历史背景等,又通过对文学文本中隐藏着的当时社会历史事件尤其是意识形态等的考察,以对历史真实有更为充分的了解与把握。在解诗过程中,陈寅恪博考史事,推求至隐,以得其诗心,以通其诗意。其《元白诗笺证稿》、《陶渊明之思想与清谈之关系》、《论再生缘》和《柳如是别传》这四种论诗著作,重历史和思想分析。一般说来,陈寅恪把文艺作为“活的”、存留的历史来看,把历史与诗人、史实的历史与诗符的历史、作为“史实”的作家与作为“历史备忘录”的文学文本结合起来,把它们作为历史重建的阅读。这种诗史观念有较大的合理性。因为诗人生活在历史和社会中,作品自然会与时代发生关系。如果从作品表现的定义上去理解,诗确实能够透显历史与人生的意义,彰显最真实的历史,表现诗人对历史的感性与判断。诗人创作时,基于文

学任务的尊严，理当循此目标而努力，读者读诗时，也应把这种复杂而深刻的关系揭示出来，知人论世，以意逆志。但是诗与史、人与文的关系是十分复杂的，诗人在实际生活中为人的种种特点，由于多方面的原因，往往不能都在他的作品中表现出来，更不可能在某一具体作品中充分表现出来。艺术作品中所体现的现实，也不可能都从作家的个人日常生活和历史境遇中一一找到对应关系。把史实与文学绝对等同起来，视作品为作家自传，视诗歌为历史的记录，而看不到其中的复杂情况，也是只知其一，不知其二，容易造成遮蔽。亚里士多德早指出过：“诗人的职责不在描述已发生的事，而在于描述可能发生的事，即按照可然律或必然律可能发生的事。而史学家与诗人的差别在于一个叙述已发生的事，一个描述可能发生的事。因此，诗这种活动比历史更富于哲学意味，更被严肃地对待。”^[17]这说明文学创作的真实不等于历史考订的事实，不能机械地按历史名物来测验文学作品的真实。历史考据只扣住表面的迹象，以事实存在为重，讲究严谨本分，而文学创作可以虚实相生，从生活真实上升到艺术真实。考订只断定已然，而艺术可以想象当然和测度所以然。陈寅恪对艺术本质并非一无所知，有时也有一定的理论自觉。例如在《元白诗笺证稿》中说：“文人赋咏，本非史家纪述。故有意无意间逐渐附会修饰，历时既久，益复曼衍滋繁，遂成极富兴趣之物语小说。”但在解诗过程中他还是着重于历史范畴，以诗证史。

文学作品固然是一定历史时期的产物，不同程度地反映一定的历史状况以及作者的思想感情，但是，文学作品还是虚构、想象的产物，并不必然反映现实。以诗证史是可以的，但不是没有条件，不能一味地以诗证史。就诗是史来讲，诗可以证史。这一点，钱穆与陈寅恪是相同的，但钱穆与陈寅恪不同的地方，是从时代背景的角度强调诗涵人生，史蕴诗心，并不刻意追求诗歌

与史实的直接印合。钱穆说：“我们读杜诗，最好是分年读。拿他的诗分着一年一年地，来考察他作诗的背景。要知道他在什么地方，什么年代，什么背景下写这诗，我们才能真知道杜诗的妙处。后来讲杜诗的，一定要讲每首诗的真实用意在哪里，有时不免有些过分，而且有些是曲解。我们固要探究其作诗的背景，但若尽用力在考据上，而陷于曲解，则反而弄得索然无味了。”^{〔18〕}显然，钱穆注意到诗蕴史实，读诗可以考史问俗，但钱穆也发现，诗歌在本体属性与表达方法上与历史叙事毕竟不同。诗歌毕竟要遵循艺术规律。他说，杜甫把日常人生放进诗中去，后人称他的诗为诗史，其实杜诗之所以为“诗史”，是因为杜甫用艺术的手法表现了他的人生境界，杜诗的高境界，表现在其“不著一字，尽得风流”的妙处上。看来，决定诗的好坏，除史实之有无外，更有诗艺方面的要求。没有艺术的精湛，杜诗不能构成诗史。

在阐述中国文学史上的“诗史”观念时，钱穆碰到一个问题是，中国诗人只要是儒家，如杜甫、韩愈、苏轼、王安石，多半可以按年代排列来读他们的诗。而对那些喜欢道家、信奉庄子出世思想的诗人应如何看待呢？钱穆一方面推崇杜甫等写实诗人，另一方面也肯定李白的诗是另类好诗。他指出：“出世的诗，不需照着年谱读。李白也并不要把自己生命放进诗里去。连他自己生命还想要超出这世间。这等于我们读庄子，尽不必去考他时代背景。庄子的境界之高，正高在其超人生的人生上。李太白诗，也有些不考察它背景是无法明白他诗中用意的。但李诗的长处，实并不在这点上。我们读李太白、王摩诘诗，尽可不管他年代，而读杜工部韩昌黎以至苏东坡陆放翁等人的诗，他们都是或多或少地把他的整个人生放进诗去了。因此能依据年谱去读他们诗便更好。”^{〔19〕}可见，可证史的诗歌中有好诗，不可证史

的诗未必不是好诗。这证明钱穆的文学史观有重点讨论对象，但不褊狭，考虑到各种诗歌流派与风格的存在。

2. 诗品与人品的一致

在对文学艺术的评价中，钱穆往往把诗人的艺术修养和艺术品修养紧密地联系起来，注重诗品与人品的内在联系。他认为，读中国文学作品，必牵涉其作者。考察作者，必牵涉其身世。作者的人品与诗品存在着关联。就中国传统言，宋玉不如屈原，阮大铖更不能与孔尚任相比，怎样做人比怎样为文重要。按照中国的传统观念，有德斯有言，言从德来，诗言志，诗由志生，诗人不能以诗为志，更不能以言为德，诗人失德无志，诗文不足道也。

中国古代诸多诗话词话对诗人的生平乃至日常生活的言行举止十分重视，并从中分析诗人的人格和品德。这种“比德”论，把品德与品行合而为一。清代薛雪认为“著作以人品为先”（《一瓢诗话》）。刘熙载主张“诗品出于人品”。道德人格成为艺术人格的核心。这就是中国古代文学批评所依据的重要准则。钱穆继承与发扬了中国古代“文如其人”的批评传统，并作了具体的理论阐释。

作品与作者融凝一致。从文学风格来说，作品与作品，作者与作者之间，各具精神，各有性格，各有分别，各见本真处。但落实到诗人本人身上，作品与作者是贯通的。古代诗人成名成家，不仅在其文学之技巧与风格，更在于诗人个人的生活陶冶与心情；作家不因于其作品而伟大，乃是作品因于此作家而崇高也^[20]。从作家中心论出发，钱穆认为，所谓文学不朽，首先是作家本身人格不朽，作家的真精神、真性情是作品得以流传的原因。“故论中国文学作品，必兼得于作者。作品内容，悉系于作者之心情。而作者心情，则悉系乎其学术之师承。若治中国文学仅从作品入，不从作者入，上无师承，则必下侪庸俗。其仅师

作品,炫于名而忽其实,仅知文辞,不知文辞中之性情,此即庸俗之流也。^[21]钱穆把作品的创造者看作文学作品的最明显的起因,从作者的个性和传记方面来研究作品,以揭示文学作品的实际产生过程。

作品之中应有作者存在。钱穆认为,在中国传统文学中,能于作品中推寻其作者。若其作品中无作者可寻,则其书必是一闲书,是无关世道人心的游戏消遣之作。钱穆举例说,西方文学多半凭作品流传,作者的身世不甚明朗,所以我们在莎士比亚的作品中找不到他的生平事迹,作者之真实情况渺不可得。钱穆这种传记式的文学研究法不能说没有道理,但他忽视了一部文学作品不只是生活经验的再现,而且总是由生活真实向艺术真实的升华。

人品为文之根。人生修养的境界是“内圣”,也就是内心澄明,能够在精神上符合道德的要求,在艺术表现上则是“思无邪”。心正,其文自正;诗为心声,文为心声,人品为文之根。钱穆重视诗人的胸襟,认为它是人品的重要内涵,是作品存在的基础。作家的人格与胸襟是文学作品的主体构造,有了胸襟,才有诗。中国诗人很多,为什么屈原、陶潜、杜甫最受后人崇拜呢?钱穆的答案是,后人崇拜的是诗人的人格和个性以及他们作品中所体现的胸襟与意境。

诗品与人品的关系是一个很复杂的艺术理论和创作实践的问题。诗品与人品虽不尽浑然相契,但从总倾向说大抵是一致的。因为积中而发外。钱穆论诗,强调的是诗品须体现胸襟,显露性格,确有合理的因素。钱穆把人品与诗品统一地加以考察,要求在诗的创作中有诗人的真实、鲜明的个性,这不但符合艺术创作的一般客观规律,而且有其深远的历史背景。清末的刘熙载就曾说过:“昔人词咏古咏物,隐然只是咏怀,盖其中有我也。”

然人亦孰不有我，惟耿吾得此中正者尚耳”（《艺概》）。紧紧抓住艺术和伦理的不可分离的关系，刘熙载提出“词之三品”，把至情至性、温柔敦厚或悃款朴忠作为诗品和词品的准则。钱穆赓续了刘熙载“诗品出于人品”之文学观，挹其精神，究其内蕴，看到中国文学史上的“诗史”观念，包含着文学与历史、文学与人格、文心与人伦相统一的内容。钱穆指出：“凡中国文学最高作品，即是作者的一部生活史，也可以说是一部作品的心灵史。”^{〔22〕}在时代—作者—作品—读者所构成的文学活动系统中，钱穆强调时代与作者这两个中心环节，把诗看作是时代历史的摹造，作者人格胸襟的表露，并且认为契合这两个中心环节，自然会有好作品，能获得读者的赞许。钱穆主张根据诗人所处的时代、生活、遭遇、品格、人格、人品，尤其是家国之感和民族意识来考察诗人，正是发扬中国古代自孟子到刘熙载的“知人论世”的传统批评方法。有“当代朱子”之称的钱穆，赞赏温柔敦厚的艺术风格，也认同“文以载道”的创作原则。但他不是利用温柔敦厚的诗教来宣传封建道德，而是揭示民族文学的审美精神；他所理解的“文以载道”，并不是求道弃世，而是执道入世，民胞物与。而且他认为“文以载道”就是表现人生。作为一位历史学家和文化诗学家，他考察文学现象，重“实”轻“玄”，也未尝不可理解。

在文学本质论问题上，钱穆主张三种真实，即：人生真实、人格真实、理想真实。这三种真实酿成极繁复的经验、极深微的思想和极空灵的意境。如此，文艺作品才能射出美的光泽，在后代读者心灵里激起无数的回声和涟漪，使读者走进一个韵致深美的经验世界、情感世界和艺术世界。

四、文以达心与文以体性

在《现代中国学术论衡》一书中,钱穆强调中国文学是一种心学,是人生的反映。古代中国文学的至高上乘之处就在于人生与文学相通,人心与文心相通。他说:“中国文学亦可称为心学,孔子曰‘辞达而已矣’。不仅外交辞令,即一切辞亦皆以达此心。心统性情,性则通天人,情则合内外。不仅身家国天下,与吾心皆有合,即宇宙万物,于吾心亦有合。合内外。是即通天人。言与辞,皆以达此心。”^[23]从人生突入人心,钱穆细论心物之间的互动关系,试图建构“人生一心化”论的诠释体系。

钱穆认为,孔子思想的核心是从全心体来主宰全人生,由全人生来参悟天命真理。孔子主张以人参天,因心见性,并不单从人心的纯理智方面来推寻真理。在全部人生中,中国儒家思想更注重人心的情感部分。因此,中国文学重在人,更重在人的内心情感。文学家一切表现形式都在于“达心”,即吐露我心,以心感心,打动人心。斯为文学上选。例如古诗云:“驱车上东门,遥望郭北墓,白杨何萧萧,松柏夹广路。下有阵死人,杳杳那长暮,潜寐黄泉下,千载永不寤”。此景人人可以想见,此情人人同所抱有,一人说出,人人只在心中点头道好,感嗟无尽。中国文学长处,在能扣人心弦,心心相结。于是,一个作家当时当地之文心,可以感应异地数百千里外、异时数百千年外其他人的心,影响其他人的喜怒哀乐。

“达心”,首先要表达作者的“心”,抒发作者的“情”。如“床前明月光,疑是地上霜。举头望明月,低头思故乡”,此诗是李白的述心之作,是他思乡之情的写照。“月明星稀,乌鹊南飞,绕树三匝,无枝可依”,也是曹孟德征战抒情之作。当年他

统军数十万，南下荆州，而东吴大敌在前，进退两难，故日夜不眠，星下散步，闲眺林野，油然生情。由于深切地抒发诗人的独特文心，所以这类诗歌才能够长久地激动人心。

为了能更完美更尽情地表达“文心”，作家必须“修心”，在“心”的修养上，达到一种新的更高的境界。“修心”即对人生与自然之间的一种感悟。此种体悟，既不属宗教，也不属科学，不如说是一种艺术，一种人生艺术。“水流心不竞，云在意俱迟”、“雨中山果落，灯下草虫鸣”，都表明了中国诗人描写景物之外，自有一种修性的本领。这些诗歌一方面是诗人对大自然的旷观玄览，另一方面也是诗人一己内心之潜修默悟的确证。钱穆认为，心之所欲，在于心与心相通。所以也要求他人之心通于己心。“中国文学主要亦为自达其一心之情意。学文学者，主要亦在以己心上通于文学作家之心。如屈原《离骚》，此非自达其己心之情意乎。读《离骚》者，亦贵能对己心情意自修自养，以上通于屈原之心之情意，《离骚》之可贵在此。”^[24]这样，自然之心与作家之心、读者之心互动互通。人之有心，自求以己心感他心，观于外，可以证于内；悟于己，可以推于人。

人生广大而悠久。钱穆把人生划分为身生与心生、身我与心我。身我似乎可外于社会与历史而独立存在，心我则必在社会与历史中完成。所以人生决不限于身生，而心生更为真实重要。人心又可分为自然心与文化心，小我心与大我心。心见于事而谓之道，道有君子之道与小人之道之大区别。“若使人类之自然心与文化心，小己个我心与大群团体心，身生活物质人生与心生活精神人生，两者协调，各得满足，此始是人心全体之满足，此心是全心，此人生是全人生。”^[25]钱穆认为，试读中国古今各家诗，凡其所咏的生活情趣、人生理想、志节气概、向往抱负，固然人人各异，但几乎无人不具有共通情调，或豪侠，或高隐，或

亲和。中国诗人所吟咏的是人生的普遍真实,个人人生尽可融入文化历史人生中而获得更广大、更悠久的历史与价值。

在《人生十论》中,钱穆指出,保养我们的身体与安放我们的心,是人生最基本的两大问题。但前者属自然人生,后者属文化人生。如何安放我们的心,是人类自有文化历史以来问题之核心。人类当前的问题,即主要在于如何解决心灵的安顿。这是当前一切问题的枢纽。孔子的仁学启开了“心走向心”即“教人心安放在人心里”的人生新趋向。儒学作为一种“哲学的人学”,是研究人的本性本心及其在人生过程中的表现与展开。儒家强调“心性之学”,性是人之本性、人的特性,心是人的主观生命、精神生命,人之性通过人之心的种种活动表现出来。性是本性、义理,心是生命活动或过程本身。用现代新儒家的话说,性是存有而不活动,心是即存有、即活动的真实生命。钱穆进一步论述道,儒家并不在人类自心之外去另找一个神,儒家只认人类自心本身内部自有它的一种无限性,那即是儒家之所谓性。中国儒家主张尽心知性、明心见性,而发现我性内具之善。性与善既属无限,则无限即在有限之内。因此儒家论道德观,主张自尽我心。儒家既认性之至善即在我心,故儒家教义不须有祈祷。“若就人心全体言,乃是有了心,始见有性。若就一个个的心而言,则性早就在心之前而又在心之后。未有我心,便有心,我心既灭,性尚在。换言之,心个别而有限,性共通而无限。”^[26]中国文学所重视的是道体体验、心源遥印和精神绵延,此种文学,必以作家个人为主,而此个人,则上承无穷,下启未来。文学追求文心与天心、人心的统一,就能达到高严深邃之境界。

正是在这个意义上,钱穆赞扬中国诗人重视自内而外的心性,即使为僧为儒,为佛为圣,皆从性情中出,此乃中国传统。而西方文学不见作者内在之心情。例如笛福的《鲁滨孙漂流记》,

作者没有真实的心情体验,乃伪造一鲁滨孙之心情。读者所激动,乃一伪造心情,故所激动也不深。西方文学仅为一时消遣,非如读中国文学,乃一如读者自己心情之抒写。

心性问题的自然与情欲联系在一起。钱穆认为,中国的国民性大体上属于向后型,即偏重回忆过去,爱好历史。依照中国人的观念,“奔向未来者是代表欲,恋念过去者是情,不惜牺牲过去来满足未来者是欲,宁愿牺牲未来迁就过去者是情”^[27]。中国文学里的男女,少有向着未来的热恋,却多有对过去之深情,中国观念称此为人道之厚,因此说温柔敦厚,诗教也。钱穆把这种重情不重欲的现象视为“慎终追远、民德归厚”的表现。中国古代的一些悼亡诗人把死的同样当活的看,其实内蕴一种非常热烈与浪漫之情感。这些悼亡诗带有浓厚的伦理道德色彩。情欲是诗人心中之爱的显现。西方人的爱,重在将来幸福上,中国人的爱,重在过去情义上。西方人把死者交付给上帝,中国人则把死者永远保藏在自己心中。这种追求心觉、缅怀过去的人生,在钱穆看来,是另一种坚强有力的人生,因为它的力量全用在自己内心深处,它并不是对未来不希望,它所希冀的,偏重在反思回念。把握过去,是为未来生活作基准。所以中国诗人大多对过去怀有一种真挚的深情,备加珍惜,使之成为生命的一部分。这是与中国自古发展起来的内在性善的人生哲学相吻合的。

中国传统的诗学理论是本于心、本于精神境界的,其重心并不在于单纯地探究和阐释文学的创造技巧与原则,而在于感发意志、陶冶性情,在于表现和抒发主体真实的生命感受,引导主体进入艺术化的生活境界。钱穆从儒家的心性之学的立场上强调文以达心,文以体性。他尽管强调作品表现作家内心情感的功用,但同时又强调内在情感与外在现实、心灵生活和道德规范的契合,认为“情”与“物”、“心”与“道”一直是中国诗学关注的

两个重要方面,若强调一方而忽视另一方都有偏颇。钱穆向往的文艺的终极目标是“达道”。钱穆维护的主要是儒家伦理本位和心性之学,在心性与人伦的框架内,他充满对仁的讴歌,对德性生命的肯定。钱穆强调中国文化“天人合一”的圆融性与人世关怀的伦理性对于文化重建有不可替代的指导意义。诚如他所言:“中国人生彻头彻尾乃人本位,亦即人性本位之一种艺术与道德。”^[28]在钱穆心中,中国文化所演进的趋向和途径必然是一种“天人合一”的人生艺术化。

注 释:

- [1] 钱穆《中国文学讲演集》,巴蜀书社1987年,第10页。
- [2] 参见孟尔康《比较诗学》,中央文献出版社1998年,第141、245页。
- [3] 钱穆《中国文学论集》,三联书店2002年,第15页。
- [4] 同上,第133页。
- [5] 钱穆《从中国历史来看中国民族性及中国文化》,香港中文大学出版社1979年。
- [6] 钱穆《现代中国学术论衡》,岳麓书社1987年,第267页。
- [7] 张立文著有《和合学概论》等著作,论说了中华和合精神中的和生、和处、和立、和达、和爱五大原理,说明了和合学义蕴与和合人文精神原则相融合,并通过纵横互补律、整体贯通律、模糊对应律,达到和合艺术境界。
- [8] 钱穆《现代中国学术论衡》,第222页。
- [9] 钱穆《中国文化传统中之史学与文学》,见姜义华编《港台及海外学者论中国文化》,上海人民出版社1988年,第438页。
- [10] 钱穆《湖上闲思录》,三联书店1999年,第83页。
- [11] 钱穆《中华文化十二讲》,第49页。
- [12] 《梁漱溟学术精华录》,第191页。
- [13] 冯友兰《觉解人生》,浙江人民出版社1996年,第175页。

- [14] 朱光潜《诗论》，安徽教育出版社 1997 年，第 40 页。
- [15] 钱穆《中国文学讲演集》，第 74 页。
- [16] 同上，第 13 页。
- [17] 亚里士多德《诗学》，人民文学出版社 1982 年，第 29 页。
- [18] 钱穆《中国文学论丛》，第 117 页。
- [19] 同上，第 120 页。
- [20] 同上，第 40 页。
- [21] 同上，第 60 页。
- [22] 钱穆《现代中国学术论衡》，第 271 页。
- [23] 同上，第 245 页。
- [24] 同上，第 73 页。
- [25] 钱穆《中国文化传统中之史学与文学》。
- [26] 钱穆《湖上闲思录》，第 101 页。
- [27] 同上，第 9 页。
- [28] 钱穆《晚学盲言》，台北东大图书公司 1987 年，第 622 页。

第四章 唐君毅 :仁道美学观

唐君毅(1909 - 1978)是一位仁者型的哲学家,一位躬行实践的儒者。他出身于书香门第,幼承家训,聪慧过人。17岁考入北京大学哲学系,后转学入南京中央大学哲学系。1947年秋离开中大到无锡江南大学任哲学系主任兼教务长,1949年春天与钱穆联袂南下赴聘广州华侨大学。在大陆解放前夕,迁居香港。怀着“花果飘零”之悲情,唐君毅与钱穆一起筚路蓝缕,灵根自植,怀着延续中国文化之慧命,创办新亚书院,致力于中华传统文化精神之现代化。学究中外,弘扬儒学,是唐君毅毕生的使命。他殚精竭虑地为中国文化的“返本开新”而奋斗。1958年,由他起草,并与张君勱、牟宗三、徐复观商榷,联名发表了《为中国文化敬告世界人士宣言》,由此成为国际学术界公认的新儒家。从心路历程来看,唐君毅的思想学问分为前后两个时期。前期著有《中西哲学思想之比较研究集》(1943年)、《道德自我之建立》(1944年)、《人生之体验》(1944年)等,后期由早年对中西哲学的比较、对人生道德的探讨,转而对中国传统文化进行多方面的反省,并以中西文化的不同背景来阐述中西文化问题。著有《中国文化之精神价值》(1953年)、《人文精神之重建》(1955年)、《文化意识与道德个性》(1958年)、《中国哲学原理》(1966年)、《生命存在与心灵境界》(1977年)。这位学问渊博的现代大儒被牟宗三称为“文化意识宇宙之中的巨人”。

一、道德理性与文艺本性

唐君毅是一位深心悲愿的现代新儒家,具有高度的文化自觉,耗尽毕生的精力来赓续民族的慧命,拱护价值的主轴,阐发文化的义理。

在唐君毅整个文化哲学体系中,道德理性是他的中心观念。他在抗日战争时期出版的《道德自我之建立》时即已确立这一中心观念,在20世纪50年代末出版的《人文精神之重建》与《文化意识与道德理性》中更进一步阐发了这一观念。他将人类一切文化活动统属于道德自我,视文化活动及其成果为道德自我分殊的表现。他指出:“一切文化活动之所以能存在,皆依于道德自我,为之支持。一切文化活动,皆不自觉,或超自觉的,表现道德价值。”^[1]唐君毅的道德理性理论,是以现代的思想和语言,阐述和发扬中国古代儒家特别是王阳明一派的道德心性之学,以强调和弘扬道德理性在文化实践中主体精神的作用。

“道德理性为体,文化意识为用”是唐君毅文化哲学的基础。按照唐君毅的理解,道德理性即道德价值,道德自我,它具有自体性、主宰性及其超越性的特点。每一种文化活动皆依靠我们的理性而生长,从我们的心灵出发而皈依于人的自我,每一种文化活动均表现出一种道德价值。人之自我的最后被肯定是道德的或人格的肯定,自我遂在本质上是一种道德自我。道德自我的自性自体是道德理性。道德理性以它的超越性、主宰性及由此引出的普遍性和必然性而具形上性,并因此被肯定为文化理想或文化活动的精神之源。

道德生活内在于一切文化生活中,构成种种文化意识的灵魂。唐君毅文化哲学的中心思想是,道德理性为“体”,文化意

识为“用”，道德自我是一、是本，它涵摄一切文化活动；文化活动是多、是末，它成就道德理性。多是一的分殊，一是多的统贯之体。家庭、经济、政治、学术、审美、宗教等文化活动涵贯道德理性而具有突破自身局限的精神价值，道德理性也需在诸多文化活动的伸展运行中成就其自身。

那么，在唐君毅的文化哲学中，文学艺术意识与道德理性是什么关系呢？首先，唐君毅认为是文学艺术之美的价值与道德上的善的价值密切相关，“今吾人自亦不承认求美与道德之无关，而将论求美本身亦依于一道德心灵而可能，故亦表现道德价值。而求美之活动亦复待人之道德意识为之基础，其他之文化活动之为扶持，乃能继续表现道德价值，而使求美之活动之继续成为可能”^{〔2〕}。求美活动本身依赖于道德心灵并表现道德价值。道德意识是求美活动的基础。

其次，唐君毅在承认文学艺术的求美与道德有关的基础上，肯认文学艺术的审美特性。文学艺术的求美不必直接以促进人的道德意识为目的。如果把求美与求善直接挂钩，文学艺术便会变成劝善惩恶的说教，美学就会变成道德的传声筒。唐君毅认为这不但没有必要，而且也不可能。美学规律不允许人们直接显示道德原则。假如文学艺术处处自觉以劝善惩恶为目的，那也就丧失了文学艺术之美。因此不能否认美与善具有不同的价值特点。文学艺术的直接目的是求美，我们不能把文学艺术求美的活动都化为求善的手段，不能违背求美活动的自身规律，抛弃文学艺术的独特性。唐君毅仅仅是从求美活动所依的心灵或意识本身上来看待求美活动与道德的相关性的，其真实想法是：“尽管圣人自觉目的是为求美而求美，而此求美所依之心灵之本身，仍为道德的心灵，因而可表现一种道德价值”^{〔3〕}。唐君毅强调道德心灵和道德修养对文学艺术的制约作用，但这种作

用不能违反文学艺术的美学属性。

在文学艺术的本源及价值问题上,唐君毅既不同意求美活动来自游戏活动、性欲本能,也不赞成文学艺术源于生产活动、权力意志。唐君毅反对纯粹用实用主义解释文学艺术的起源及价值的做法,认为它们既没有涉及文学艺术的内在的道德价值,又未涉及求美活动的独特性。唐君毅强调求美之意识依于道德的心灵,但不是直接进行道德说教,它包含主观心身活动之忘却和实用之目的超越。“在吾人欣赏美或表现美时,吾人必至少暂时有一主观之心身之活动之忘却或超越。而当吾人对于主观心身活动有一忘却或超越,凝于美之欣赏与表现时,吾人乃忘却我之其他一切实用目的,而唯以欣赏美表现美为目的者。吾人此时之心灵境界,即为超主观而超实用的。则一切以主观目的实用目的解释此心灵境界之根据,皆必然不能真切合而为不相应。”^[4]由此可见,在文学艺术与道德理性问题上,唐君毅既强调了求美之心与道德心灵之从属和呼应关系,又顾及了文学艺术的审美特性,这就使他的仁道美学观建立在合适的坐标上。

唐君毅终生追求德性之思和仁道之美。这在他于20世纪40年代初出版的《人生之体验》一书就已彰显而出。他以四言诗的形式,宣达出他的哲学意境:“科学哲学,艺术宗教,凡此等等,皆属文化,道德对言,亦为文化。凡属文化,皆体之用,然彼文化,相对而成,即为相对,仍用一支。全体大用,乃在人格。人格实现,尽性知天。用上立体,成圣成贤,立彼人极,方显太极。”^[5]这四言哲思,凸现出唐君毅以道德理性为主体的文化意识。

中国文化体现出一种重伦理道德的精神。唐君毅以为,中国的先哲根据人禽之辨,根据人之异于禽兽的人性自觉,莫不重视建立人伦道德的世界。这就使中国文化的伦理道德精神得到

充分的发展。相传舜使契为司徒,就提出教以人伦,使父子有亲、君臣有义、夫妇有别、长幼有叙、朋友有信。中国文化注重人与人之间的伦理道德,是显而易见的。但是如果认为中国的伦理道德思想只是一些调整人的外表行为的规范的条文,则是错误的。中国文化注重人伦道德,立于人深层的精神生活的要求,有着形而上深刻的根据。这就是中国古今思想极为重视的天人合德、天人合一,或天人不二、天人同体的观念。“由孔孟之精神为枢纽,所形成之中国文化精神,吾人即可说为:依天道以立人道,而使天德流行于人性、人伦、人文之精神仁道。”^[6]这即是说,中国文化的道德精神,是以人心见天心,以天道内在于人心,以人心表现天道。这种精神,依宋明儒者的话说,就是“依太极以立人极,而于人极中见太极”。中国文化的道德精神,它由对家庭伦理的重视而推至对社会道德的职责,纯是出于人的内在精神。

唐君毅指出,在西方文化中,我们则看不到对人伦道德,特别是对家庭伦理的重视。柏拉图看到家庭的成立,是依于自然生理的关系,而不是直接源于人的精神上要求,因而主张废止家庭。耶稣虽教人孝父母,但又说人如不能忘父母妻子,不能真正从其学道。黑格尔虽比较重视家庭,但只视家庭为伦理的客观精神的第一阶段。近世西方的问题小说家都表现家庭与社会的冲突,而主张社会重于家庭等等。他们不重家庭伦理,不特别看重孝,这是他们以为家庭伦理只限于有血缘关系的人,而非通于一切有理性的人,他们不知道在家为孝子,即可以在社会上为仁人的道理。

中国文化,由于特别推重人伦道德,因此可以说中国文化是伦理型的文化或道德型的文化。这种文化和西方推重科学与宗教的文化有所不同。唐君毅认为,西方文化的中心在科学与宗

教,而中国文化的中心在道德与艺术,并贯注和主宰于中国的宗教与科学精神之中。根据唐君毅的观点,科学和宗教是一种以主客相对待的精神,而道德艺术则是一种融合主客的精神。正是由于中国文化的道德精神和艺术精神的充盈,才使中国的宗教和科学得不到发展。

中国文化以道德精神与艺术精神为主,这与中国的历史悠久和文化早熟有关。唐君毅把这个价值向度推溯至周代。周代的礼、乐是中国古代文化的双源。礼始于原始宗教中的事神仪式,后逐渐转化出政治社会道德意义。孔孟承传古代文化之大统,昭示天命即性,尽心知性存心养性即知天事天之教,把古代宗教精神超化融入到道德精神之中。乐与礼相辅而行。孔子的思想中既彰显出一种上达天德的道德精神,又显示出一种尊重艺术的精神。例如孔子闻韶乐而三月不知肉味。孔子制定礼乐规章,以仁来统贯。仁为人道,亦为天道。孔子秉承天意而创立仁道。其兴于诗即兴于仁,温柔敦厚,为诗教即仁教。仁立于礼而成于乐。因此,体认形上之天德,成就世间之人德,以表现礼仪之隆盛,臻至艺术境界,这就是孔子礼乐精神。

然而,孔子思想毕竟是以道德为主。观乐可以知德,乐是道德的发皇,乐可以培养道德情操,所以“孔子之艺术精神是表现的、充实的,而非观照的、空灵的。纯粹之艺术精神重观照。观照必以空灵为极致。于道德之艺术精神,必重表现其内心之德性或性情,而以充实为极致。故孟子曰充实之谓美。此种艺术精神盖较纯粹艺术精神为尤高”^[7]。道家虽然不信天神,毁礼乐而弃仁义,但道家以道无所不在,各一万物,空灵自然,以天籁天乐象征得道的境界,这也是一种观照的欣赏的艺术精神。再说道家忘物我,游心于万象,以神遇而不以目视,这是一种达成人间之大巧之艺术精神。在数千年中国文化的发展中,各种思

潮时有变化,而儒道两家相激荡交错,则是主流。与之相联系,中国古代诗人的作品兼含儒道主义,只是或有偏重而已。

中国道德精神贯注于艺术文学,这使得中国文学富于道德教训的意味。唐君毅认为中国古代除自然山水文学发达外,伦理道德文学也颇为兴盛。唐君毅以文学史上的大量事实给予了说明。其一,中国文学擅长抒发父子之爱、兄弟之爱。古人关于天伦之至情至性之作具有无可抹杀的文学价值,它们不是如有的学者所斥之为劝世格言的东西。不了解中国伦理思想,不能体会中国诗人的伦理之情,倘若能了解中国伦理思想而体会中国古代的天伦之爱,那么我们会发现中国此类文学的诸多价值。其二,中国文学擅长表现朋友、夫妇死生离别之情。在朋友、夫妇之情的表现上,西方人注重“未得而求得之际”,而中国人则在“既得而复失之际”。西方人追求仰望于未来,中国人低徊顾怜于既往。所以西方婚前男女相爱的诗篇值得称颂者很多,而悼亡惜别的作品罕见流传,西方人交友时恋爱时极表仰慕之情的书信很多,而追忆故人思念亡友的作品似乎不多。与之相反,中国人表现婚后夫妇之情(思念征人、遥想闺中、久别重逢、悼亡惜别等)的优秀之作很多;中国人叙朋友之情(例如别后相思之书札诗词与死后之祭文挽诗)的优秀之作很多。如果我们能深入古人的心灵予以掘发,就会认识其文学价值。其三,中国文学擅长称赞圣贤侠士的风尚。这些作品或赞颂圣贤的气象行谊,或敬仰他们的高风亮节,或称颂游侠的赤胆忠心,或赞美他们践诺守信。因此,从文学史来看,每当离乱之世,多会涌现寄托诗人忧国忧民之情的诗篇。屈原、杜甫、陆游等的诗即是如此。这类诗篇实际上是本于儒者民胞物与之思想,而发为悲天悯人之叹。

文学作为一种文化现象,自然与道德有着深刻的内在联系,

对这种联系的探究,历来是关于文学的哲学思考的有机组成部分之一。唐君毅对文学本性的理解是与道德理性联系起来的。唐君毅考察了道德理性与文艺本性之间的关系。文艺活动涉及完整的人,当然也就包括人的道德精神;文艺是各种人类价值的表现,因此在广泛的艺术表现内容中就必然包含了道德价值。在唐君毅看来,道德理性的艺术审美才是令人满意的,这就把道德意蕴诗化了。由于唐君毅是儒家文化虔诚的卫护者,在弘扬儒学宗法人伦时,存在着理论视野上的遮蔽性。诚然,中国传统文学艺术是充满着人伦之情,且是极深沉细腻、委婉曲折的。但这些人伦情爱是否均为人的情性的自然表达,实在还是个值得思索推敲的问题。在中国文学史上,道德理性一旦变为强制性,往往束缚文学的感性和灵性,于是排除强制性而追求心灵的解放往往成为另一种必要。

唐君毅诠释仁道美学时,是从儒家仁学立场出发的。“仁”是儒家“人道”学说的核心。“仁道”,具体地说又由两个方面合成,一是个人修养之道,二是治理天下之道。何谓“仁”?孔子有过多种解释,或说“仁者爱人”,或说“忠恕”为仁,或说“己所不欲,勿施于人”为仁。最重要的解释也许就是答复他最得意的学生“颜渊问仁”：“克己复礼为仁,一日克己复礼,天下归仁焉。”由此可见孔子的“仁”道又有一个完整的外在结构,那就是由己及人,又个人推及社会、国家、天下。“仁”是孔子理想中的人格美和社会美的集中表现。唐君毅除继承了儒家的忠恕恻隐的仁爱精神外,还发挥了儒家仁道精神中的“万物一体”的超越意识和“生生不息”的生机活力。唐君毅正是以此为枢纽展开他的仁道美学的。

二、中和之道与悠游之美

唐君毅毕生致力于中国文化的精神价值的阐释。他不是抽象地演绎自己的文化观念,而是对包括文学艺术在内的美感问题进行了具体入微的思考。在文化哲学研究中,他总是把中国艺术文学精神与中国文化问题结合起来研究。为什么要这样做呢?唐君毅道出了自己的想法:“吾人欲知中国文化之精神之具体表现,除知中国社会文化生活之形态外,即须知中国之艺术文学精神。中国之艺术文学之精神皆与吾人上述之中国先哲之自然宇宙观、人生观及社会文化生活之形态,密切相连着。艺术文学之精神,乃人之内心之情调,直接客观化于自然与感觉性之声色,及文字之符号之中,故由中国文学艺术见中国文化精神尤易。”^{〔8〕}由此可见,中国文化是中国文艺活动的背景和文艺构成的整合性要素,而中国文艺则是中国文化成果的一种富有独特价值的载体。因此,唐君毅对中国艺术文学精神的深层意蕴、形成根源和历史价值进行了掘发。而在中国文学精神中,唐君毅尤其推崇中和之道与悠游之美。

在解析中国文化之精神价值时,唐君毅专门讲到农业与和平对中国文化精神形成之关系。“农业之生活,则使人倾向于内向,重尽己力,求人我各安其居,互不相犯之愿浓,其精神之向上,则易为向一有内在性而周行地面之神致其崇敬,而对环境中的人物,易有悠久之情谊,伦理之念笃,艺术之审美心强,此皆促成所谓超敌对致广大之精神之实现者也。”^{〔9〕}中和而内在的人文精神渗透于中国的文学艺术。

唐君毅认为中国艺术精神下的自然观,是视自然万物皆合德性,人与自然感通而生情。中国人最喜爱自然中的生活;“智

者乐水，仁者乐山”之语，最早出于孔子之口。庄子游心万化，更重视天地之大美。中国哲人对待自然，一方面是“观其美”，另一方面是在事物中“见其心”。如此，山水天地，花草植物，禽兽动物，各有其灵性而具人的德性。这是一种生机的自然主义。中国人审视天地万物之关系，总是重视其连而不相及，动而不相害的一面，在自然界中的动植物中，中国文学家也喜欢其无争强斗胜之心者。动物中之麟凤龙龟，固皆与世无争，于草木中，中国人特别喜爱松竹梅，一方面诚然是爱其为岁寒之三友，另一方面亦爱其不与万千百花争荣。在中国文学中，几乎从未有单纯赞颂自然力、生命力的篇章。中国文艺家强调的是天地的“中和”与“生德”，这与西方文艺家企慕高卓、欣赏争力有所不同。由于中国文艺家赏观自然，原本不把自然看作诸力争衡的场所，所以也不注重浩繁的艺术表现，而是以少总多，或纳大于小。在中国古代文艺家那里，自然界无往而不见此仁德的流行，表现出天地之间的生生之德。仁心与中和是中国古人对自然的审美的最主要精神。

中和之道充满着亲和性。它不是孤峭的、冷漠的。唐君毅认为中国文艺具有一种“圣贤仙佛境界”，这种境界，乃可“使人敬之而亲之，而涵育于其春风化雨、慈悲为怀之德性之下，使各人自身之精神得生长而成就”^[10]。西方美学家论美，如柏拉图、亚里士多德、康德、黑格尔、叔本华、立普斯、克罗齐的理论，虽能通晓物我之情，但由于主客对峙或主客二分，故未必能表达物我绝对的境界。中国艺术境界胜过西方的地方，在于“寄情万物，皆以养德。乐于观物之并育并行，而不喜观其相凌驾以相争。不重单纯之自然力、自然生命力之表现，而能于至小以观至大，于一物见一太极。于是自然界无往而不见此心仁德之流行，而未尝见万物之相碍而相忍。”^[11]

中和之道体现在中国文学情感表现的温柔敦厚之特色上。唐君毅认为中国文学表达情感时注重审美的温柔、敦厚,风格的婉曲、蕴藉;同时重视情感的平正、通达,笔法的老练、典雅。温柔敦厚,不是强行抑制感情使之归于中和,而是在抒发感情时能设身处地考虑对方的情感心理,达到两者情感的交渗;“温柔敦厚,情之充实之至。此充实之情所自生,正由情之交渗,而情中有情。情若无虚处,何能与他人之情交渗。温柔敦厚为情之至实,亦即含情之至虚于其中。吾人能由温柔敦厚之情为至实而至虚,以读中国一切表夫妇、父子、兄弟、君臣的人间伦理关系的诗文,则可以思过半矣”^[12]。唐君毅从艺术审美与表达方面推崇温柔敦厚,给中国传统的“温柔敦厚”的文艺观注入了新的内涵。“温柔敦厚”本来是对君王的讽谏方式。汉代的儒生谈“温柔敦厚”,要求的是诗人在讽谏君主时做到委婉典雅,即孔颖达所说:“《诗》依违讽谏,不指切事情,故云温柔敦厚。”“温柔敦厚”作为一种文化人格境界,到宋代理学家那里往往与心性修养相结合,而失去了早期的讽谏精神。朱熹在《答王近思》中就教训别人:“大抵吾友诚恻之心似有未至,而华藻之饰常过其衷,故所为文亦辞胜理,文胜质,有轻扬诡异之态,而无沉潜温厚之风。”朱熹责备王近思为文华藻过分,原因是浮藻轻扬,不够沉潜温厚。在中国美学史与文学理论史上,“温柔敦厚”成为儒学中人的人格与文品的最高要求,清代沈德潜等人也不遗余力鼓吹“温柔敦厚”的诗教,并用它来评论文学作品。唐君毅对“温柔敦厚”的理解不同于朱熹和沈德潜。他论温柔敦厚,强调的是“中国文学之表情,重两面关系中一往一复之情,并重超越境之内在化”^[13]。所谓“两面关系”是指中国文学注重表达婚后夫妇两方的情谊,两方心心相印、情真意切,遂如两镜交光而传辉互照。诗人情感婉曲蕴藉,常常借景抒情、借情抒情,由说

对方之情以说我之情。例如杜甫思念妻子的诗曰“今夜鄜州月，闺中只独看。遥怜小儿女，未解忆长安。香雾云鬟湿，清辉玉臂寒，何时倚虚幌，双照泪痕干”。全诗表面上写妻子思念丈夫，实际上是诗人通过这种蕴藉的抒情方式表达了自己对妻子的一片相思之情。唐君毅认为中国文学表达夫妇的爱情是那样温柔敦厚，亲切感人。而西方文学着重表现婚前恋爱追求的一面关系。崇尚一面关系中的企慕的向往、往而不返之情，好处是能使精神易于提起，而短处是激情外露，失之冲动。唐君毅是在中西文学情感表现的对照中，推崇中国文学“温柔敦厚”的中和之美的，故拂去了传统美学的礼学味道。

中和之道同样表现在中国悲剧作品的创作上。与现代大多数人所持中国缺少悲剧作品的说法相反，唐君毅认为中国古代不乏悲剧作品，只是中国没有西方式的悲剧。西方式的悲剧价值在于震撼人心，通过激烈的矛盾冲突和主角的罹难，使人产生一种心灵的解脱感和净化感。古希腊悲剧属于人在宗教性的命运感下战栗的悲剧，莎士比亚的悲剧，是人物性格自身造成的内心的悲剧。中国缺乏此种悲剧，中国悲剧作品以大团圆收尾，它们坚持为善必得赏，即善有善报，为善而得罚，不可以垂训。唐君毅认为这样的艺术处理是要表现无憾的人生要求，且是可以理解的，不能一概斥之为庸俗，况且《西厢记》的“愿天下有情人皆成眷属”，也表现了一种无私的至仁精神。在唐君毅看来，中和之道左右着中国的悲剧意识。“中”即扶正去邪，不差不过，“和”即多样性统一，对立而和谐。中和也正是审美感受的状态。由于中国戏剧推重中和，因而它具有与西方式悲剧别样的审美意味。

唐君毅诠释中国悲剧作品，是以道德理性与中和之道为原则的。他认为中国古代戏剧和小说总以大团圆结局，这只能说

主要是道德教化的需要。之所以出现这种情况,是因为中国文化否定人的强烈意志和自然力量、自然法则之间的冲突,对宇宙人生都从道德教化的心理动机出发,相信宇宙自然的神圣律和自然律与人类道德愿望一致,因而善有善报,或者从艺术审美的心理动机出发,认为自然皆可随意美化,把自然界作为欢愉圆融的对象,膜拜善行,所以自然律皆应以人的意志为转移,因而反映社会生活的戏剧应该以大团圆结局。而西方文化的悲剧意识则来自对自然律、自然必然性的认识(即科学精神),意识到人之为恶为善均无法改变自然和上帝的意志,所以有为善而受罚的情况,因而无可奈何,故产生悲剧意识和悲剧冲突。正是这种悲剧意识使得西方文化重视探究自然、把握必然、认识规律的自然科学,故求真之科学、科学精神得到充分的发展,这与中国文化恰成对比。

与“中和之道”相关联的是“悠游之美”。在中国现代文艺美学史上,唐君毅是系统论证中国艺术“游”的美学特色的学者。在他的观照下,“游”这个美学范畴在静默中吐露出迷人的光辉。

唐君毅认为:“中国文学艺术之精神其异于西洋文学艺术的精神者,即在中国文学艺术之可供人之游”^[14]。西方文艺精神表现了一种特有的向上精神,使人超有限以达无限,而遥接于无限的上帝,由是引发人的宗教意识。而中国文化的艺术精神,则注重陶养人的性情。照他话说,即“中国每一种艺术,皆可为吾人整个心灵藏修息游所在者”^[15]。藏、修、息、游,是《礼记·学记篇》中的话语,唐君毅用来说明中国艺术精神的内在特性。藏是蕴藏,修是习修,息是休息,游是畅游。藏修息游是一种艺术审美境界,是一种心物互摄、情景交融的生命体验的悠游境界。

首先,唐君毅通过对中国建筑艺术、书画艺术、音乐艺术、雕刻艺术的剖解,揭示了“游”的美学特性。中国建筑,

不重西方建筑那样的高耸云霄,西方哥特式的建筑给人以一种剧烈的上升感,把人的目光引向虚渺的天空,让你忘却现实。高耸云霄虽然可以使人叹其高卓,然而人不能游其顶。而中国的宫殿建筑虽重门深院,但似大观园,无不以供人游憩;中国的民居屋檐下有回廊,使人的精神随处有藏修息游之地;中国园林曲径回环,花木幽深,较之西方公园更便于赏游;中国的宝塔虽高卓但人们可拾级登高游览。中国书画,虚实相涵,颇有韵致。中国书法用笔能回环运转,游意自如,又有立体美和深度美,所以中国独创出一个纯粹的形式美、韵味美的书法世界,深受人们喜爱和玩味,而中国的山水画,重远山近流,萦回不尽,重远峰近岭,掩映回环,构成烟云飘渺空灵之景,体现了虚实相涵、可以往来悠游的艺术精神。中国的音乐,不重西洋音乐所谓的和声,而重沉郁顿挫、余音袅袅。中国的京剧和昆曲之唱腔盘旋回绕,悠扬安和;中国洞箫等乐器,也能引人入清幽悠远之境。至于中国雕刻,主要是中国圣贤仙佛和英雄人物的雕像塑像,有衣可服,有山岩可倚,有山洞可居,有神龛可供,让人驻足观瞻,流连忘返。中国艺术精神不重表现强烈的生命力、精神力,中国艺术价值不在引起人们的向外向上的企慕向往之情;中国艺术的伟大,不是显示崇高式的伟大,而是平顺的、仙佛式的伟大,所以是一种平凡的伟大。总之,中国各种艺术都可以使人藏修息游。

其次,唐君毅还专门分析了中国古代诗文的藏修息游的特性。中国诗歌写景言情,中国散文叙事述情,不注重表现意志性的行为动作,因而不以表现生命力和意志力见长,而重在表现理趣、情致和神韵等。中国诗文的价值在于使人随时停下,加以玩味吟咏,因而随处可使人藏、修、息、游,精神得到安顿和归宿。中国文学的特性首先与中国的文字和语法有关。中国文字为单音字,一音一字一义,由字组合成词,词又可分为字,中国字词便

于分合,故行文之际,易于增减字词,以适合诗句的长短与音节,这样中国的诗、词、曲、散文等都富有音乐性。由于中国文学的这种特性,所以每一字一音,都可成为我们游心寄意的场所。中国诗词有一定的格律形式,诗人在创作中得收敛情绪与想象,使作品趋于含蓄蕴藉;读者在欣赏中深入文字之中,反复涵咏吟味而藏修息游其中,才能心知其意。中国诗文中具有相当多的助词,如矣、也、焉、哉之类,都是用来助人涵咏吟味的。助词虽无实义,仅表现语气,然而如果将中国唐宋散文中的助词删去,这些散文就会变得质实滞碍而不可诵读,正是有了此类助词,唐宋散文才韵致跃然。所以这类助词,正像中国国画中的空白。画中空白是画中灵气往来之空间,散文中这类表语气的字,就是文中的空白、心中停留涵咏的处所,散文中灵气往来的空间。再说,中国语法也有特色,在中国语中,形容词、名词、助词常互用,而没有语尾变化。诗文的句子可以没有明确的主语、谓语和宾语,更多没有主语,主语也无第一、二、三人称之别,动词也不随人称的变化而有语尾的变动。名词也不因主语和宾语的位格不同而变化,这种语法特色,也助成了中国文学的特色。它的价值在于,诗文中所传写的真理与美的境界,是普遍存在于你我他之间的。例如“曲终人不见,江上数峰青”。不需要指明唱曲者是他,听曲者是我,读诗者是你。第一、二、三人称之别,在诗歌文学境界中不必讲究,中国诗文的语法特点,起到了超越物我主客对待的作用,能使读者藏修息游于文艺境界之中。当然,中国文字与语法特性造就了中国文学的藏修息游的特性,还只是外在形式方面。在内容方面中国诗歌散文表现的虚实一如的悠远意境,中国小说戏剧中所表现的回环婉转之情愫,更能体现出中国文学藏修息游的特点。因此,中国文学精神“富有虚实相涵及回环悠扬之美,可使吾人精神藏修息游于其中,当下得其安顿,

以陶养其性情^{〔16〕}。

此外,中国各种艺术精神的相通性也说明中国艺术的“游”的特性。唐君毅认为,中国艺术精神有一个值得注意的地方,是各种艺术精神相互为用,相互贯通。西方艺术家常献身于所从事的艺术,甘当专门的音乐家、书画家、雕刻家,隔行如隔山。然而中国艺术家则常常兼擅数技。中国各种艺术精神能相通共契。中国书画皆重线条,书画相通,最为明显。中国艺术家又力求文学与书画、音乐之相通。所以人们论王维的诗画时说“味摩诘之诗,诗中有画,味摩诘之画,画中有诗”。这证明诗画的相通性。中国国画常以题诗相伴,中国戏剧是唱腔与诗词的结合,中国的庙宇宫殿及园林建筑,常悬匾与对联,力求建筑艺术与诗文艺术相通。中国各种艺术之所以能交流互贯,是因为中国文艺家不以表现客观的真美或通接上帝为目的,也不以表现自己的生命与意志力为目标,而是把文学艺术看作人生的真实表达、性情的自然流露。人的性情胸襟作为整体流露于书画诗文,皆无所不可。各种艺术精神的贯通结合使各种文学艺术精神不相对峙,而相涵摄。“然此各种艺术精神之互相涵摄,亦即可谓各种艺术之精神,能超越于此种艺术之自身,而融于它种艺术之中,每种艺术之本身,皆有虚以容受其他艺术之精神,以致充实其自身之表现,而使每一种艺术,皆可为吾人整个心灵藏修息游所在者也。”^{〔17〕}在很大程度上,中国各种艺术精神的相互贯通,更增添人们悠游回味的兴趣。

在中国美学史上,从孔子的“游于艺”、庄子的“乘物以游心”到刘勰的“神与物游”,应该说中国古代美学家触探了“游目骋怀”的美学理想。“游”可谓中国审美精神的真宰。“游”是一种没有外在负担,少有功利目的、来去自如、俯仰自得的审美活动,是一种摆脱羁绊、超然物外的精神状态,即物而不拘于物,观

景而不滞于景,始终保持着精神的流动和畅达。“游”一方面表明了中国人的审美方式是时空一体的动的观照方式,即“游观”;另一方面表明了中国人的审美精神并不拘限于对审美客体具象的把握,而是着眼于自我生命与客体生命的交响合流,即“神游”。游观和神游这两方面是互为表里的。以儒道哲学为基础,中国艺术家在审美游观的体验中,形成了美学范畴的“游”。唐君毅揭示的“中国艺术之精神在可游”的观点,这是他对中国传统美学的新整理与新发现。唐君毅所彰显的“悠游之美”,是一种优游恬适、舒畅愉悦的“悠游”之美。但唐君毅文艺美学的落脚点是“游心”,其所提出的“藏修息游”,意在心游的内适和安顿。由“游心”方能走向“圆融”。

中国文学艺术之所以可供人之游,是因为它具有虚实相涵的特点;凡虚实相涵者皆可游,而凡游者必有实有虚。一往质实或一往表现无尽可能者,皆不可游者。瀑布大海、高山峻岭、高耸之教堂与金字塔,皆美之可观、可赏、可赞美,而不可游者,以其皆缺虚灵处也。故吾人谓中国艺术之精神在可游,亦可改谓中国艺术之精神在虚实相涵。虚实相涵而可游,可游之美,乃回环往复悠扬之美^[18]。就美学形态而言,唐君毅认为中国艺术属于优美,西方艺术是壮美。西方美学家论美的最高境界总是指归于壮美,例如康德、叔本华论美的崇高时皆与人的意志力和生命力挂钩,康德以内在力量的无限来论证崇高之壮美。康德和叔本华都不长于论优美。西方美学家席勒尽管在美学论文中指出古希腊女神的佩带具有一种飘带精神和“优美的风韵”,但席勒的论点并不能概括整个西方美学精神。飘带精神和优美风韵,并不是西方文学艺术的普遍风尚。飘带精神和优美风韵的闪光点在于能游、能飘,似虚似实而回环自在,而这些恰恰是中国艺术所拥有的优美的极致。中国艺术能尽飘带精神,极悠

游回环虚实相生之妙,而且可以通向壮美。这从中国的绘画、书法、音乐、建筑等艺术精神可以见出。

“悠游之美”既然是中国文学艺术的精神,这个传统的美学精神的现代价值如何呢?中国艺术境界强调我与物俱往,而游心于物之中。心物两泯唯见气韵与精神。孔子所谓“游于艺”之“游”,与中国古代诗文书画批评中所谓“神”与“气”的观念,均昭示了一种完全泯除物我对峙、主客分别的游心万化的艺术精神。唐君毅认为,中国文化的文学艺术,虽然有许多不免太带山林气和庙堂气,不合适于人类今日的需要;然而这终是人类文化中最宝贵的成就之一。而且世界人类如真要陶养其和平之气,而消除暴戾之气,亦终将有一日会大大发现中国之艺术文学之一方面的无上的价值的”。^[19]看来,“悠游之美”不失为人类留恋的美好境界。

三、“三向九境”与审美之维

唐君毅的文化哲学思想博大精深,其晚年所著的《生命存在与心灵境界》一书,立意宽阔,慧思独运。《生命存在与心灵境界》的论题是生命三向与心灵九境。

所谓生命三向,是指人的生命心灵活动基本上有三条道路或三个方向。唐君毅把横观、顺观、纵观叫做“生命心灵之三意向或三志向”。横观是生命心灵活动往来于内外左右向,在于观种类;顺观是生命心灵活动往来于前后向,在于观次序;纵观是生命心灵活动往来于上下向,在于观层次。至于境界,它是生命心灵所对或所观。生命心灵的横观、顺观、纵观这三向对应于客观境、主观境和超主客观境这三境。每境又有体、相、用的区分。体是本体,相是相状,用是功用。在相互感通中,生命心灵

德所成之境。这是最高层次的境界。以上三境构成一组，称为超主客观境，这三境分别为神教境、佛教境和儒教境。

显然，在《生命存在与心灵境界》中，唐君毅试图建立一个弘大而辟、深阔而肆的体系。一切宇宙的、社会的、人生的问题，一切有关科学的、政治的、伦理的、文艺的或宗教的理论和思路，都可以归入九境。

唐君毅的“三向九境”理论具有哪些优点呢？大约有三。第一，具有一个体大思精的文化哲学构架。唐君毅企图由个体生命的不断攀升，由人的仁心的不断嬗递，为人类文化创造找到进阶之路。他对生命心灵的九境多有系统的阐发，对于各境界的嬗递与转接的契机也有所指点。第二，融通了东西方理想主义哲学精华。在“三向九境”学说中，中国的儒学、印度的佛学、古希腊的哲学、法国古典主义以及现代西方存在主义哲学均被置于所设定的层次予以评判。唐君毅试图网合整取中西印三系哲学思想，吸取各家的长处以充实中国文化的理想。第三，彰显了孔孟儒学的崇高地位。唐君毅的最终指向是儒家的天德流行境。这是一种自然与伦理、既内在又超越的境界。在很大程度上这也是一种审美的境界。在中国儒家那里，人生一旦达到了善的最高境界，也就是在最个别和最广大的意义上达到了美的境界。

唐君毅的“三向九境”理论体系，类似于黑格尔所构建的庞大的哲学体系。不难发现，唐君毅的客观、主观及超主客观，或觉他、自觉与超自觉，此类三段论式排列，与黑格尔正反合三段式思维的理路有相通之处。唐氏对此有直接的表白：“吾于西方哲学家最欣赏菲希特、黑格尔之由纯粹自我或纯思中之理性出发，以演绎出此世界存在之形上学。”^[20]又说：“此基础为一理体或 Logos，而此 Logos，吾于谈黑格尔鲍桑奎之书以后，自谓已

发现,此乃一三度向之理体,而又可销归于一虚灵无相之心,以为其性之理体。^[21]心灵九境学说契应黑格尔客观唯心主义的理式,揭示了人类精神的客观指向,同时又显现了个人的成德成圣之路。唐君毅同黑格尔一样展示了人类精神的历程,虽然他不像黑格尔那样,把自我理论体系说成哲学之顶峰,但他把儒学境界判定为人生境界之极境,这倒与黑格尔的自诩很相似。再说黑格尔把美定义为理念的感性显现,而唐君毅把美说成是道德理性的感相体现,两者神通冥契。

那么,文学艺术的审美问题在“三向九境”中处于什么位置呢?从唐君毅的表述及定位来看,文学艺术是属于观照凌虚境。在观照凌虚境中,唐君毅首论语言文字,也就是说,他首先把语言文字视为所谓观照的心灵所位摄的境界。他认为文学语言之所以能形成一意境、观境,来自于人们的心灵与诸事物性相是相类与不相类之间。意境是人们的生命心灵往来于事物的各个性相,契合心意所运而成。因而文学之意境,必有相类事物之性相,相互映照,以支持此意境的存在。然而虽有相类之性相,又不容抽象,以形成抽象的概念,因而它必有不相类之处。相类使诸性相互通达,不相类使诸性相不相互混融。唐君毅举例说,苏东坡的诗句“水是眼波横,山是眉峰聚”。水与眼波相似又不相似,山与眉峰相似亦不相似,诗人之心灵即往来于此山与眉峰、水与眼波相似与不相似之间。在艺术领域,唐君毅仅以音乐为例对艺术的相类与不相类的观照作了说明。他认为音乐是人之心灵生命存在对非判断性的与非相类的直观。音乐之境乃声音之境,然而音乐之音非一般之音,而是有节奏的韵律之音。这本身就是一相类与不相类的系统。因此,一切艺术所创造的形象,一切美的境界,皆表现为种种相类与不相类性相之情形。艺术美兼具意义与譬喻,或藏抽象之义于具体事物,或通过抒发描写

具体事物,形成情志与意境。意与境合,则虚实交融,心物合一。借助隐喻、博喻等富有想象力的理解方式创造出具有实质性内容的意义空间,从而营造出韵味十足的意境。

唐君毅判定审美主义的人生哲学与纯欣赏观照的生活态度为观照凌虚境。他认为,在西方哲学中,古代当推柏拉图,近代当推斯宾诺莎,现代当推胡塞尔。这些哲人对观照凌虚境界会最深,而能升入观照凌虚境。在中国哲学中,庄子及魏晋哲人是此境的代表。庄子哲学让人“观天地之大美,求生活之纯真,而不自役其心于某类之真美之意义之发现,与某类之知识文艺之创造”^[22]。庄子的生活可以说是一仙境,是真能游于观照凌虚境的哲人。心灵九境中,观照凌虚境处于关键的中间层次,它承前启后。前面诸境以客观为主,并渐入主观(感觉互摄境),此后诸境则从主观趋向超主客观之形上境。其本身则是纯粹的主观境界,以某种文化为其天地,对象便是超脱于经验现实之纯相或纯意义。它游离于经验世界之上,而其纯相或纯意义之境界又得靠直观来把握。

唐君毅的心灵九境是从常识、理智到理想、信仰,逐渐从凡境到圣境,从世间到世外,不断超升的心灵历程,其精神旨趣不仅归向中国传统中儒道佛,同时也融会了西方哲学。这特别体现在他对心与境关系的论述。境对心而言,系心之对象。心为主,境为客,没有心便没有境。但这境并非专指外境,对象也非客观之物,而是为心灵活动所通感,被赋予意义的精神境界。生命存在、心灵与世界,也被看作体、相、用,即本体、状态及作用的相涵关系。生命存在对心灵而言是体,心灵的通感即活动是用,而心灵通感所意向之境为相。这样,境界这个中国哲学和诗学的核心范畴,在唐君毅那里变成可以体味和分析的主客体逻辑映射的结构了。

在唐君毅那里,艺术和审美境界只是整个人生和生命境界中的一环。早在20世纪40年代《人生之体验》与70年代《生命存在与心灵境界》,唐君毅矢志不渝地探寻人生境界,并且在他那理想的蓝图中设定了上下递进、高低有序的层次。我们注意到,唐君毅尽管重视艺术价值,但他不曾把艺术价值、道德价值与宗教价值放在同一维度上。他的真实想法是求真者、求美者、求善者、求神圣者和求仁者构成高低不同的人生境界。求美的人生境界要高于求真的人生境界。但低于求善者、求神圣者和求仁者的人生境界。求美的人生境界是指追求美的艺术创造者的人生境界。唐君毅认为,真理要人超出直接感触的世界,而美则使人回到直接感触的世界。真理有相对绝对之分,而一切艺术的美,却都是绝对真理的表现。人们在美的欣赏和创造中,都会感到心与身的沉醉。但是这种沉醉,又会使人沉没于艺术的混沌中,使人变为一无所有,丧失了人的主体性。故人要真正表现和欣赏美,就不只是去创造客观的艺术品,还要雕塑自己人格的美。而最高人格美,就是善。唐君毅强调,人心的大觉,不仅在它理无不通,而且在它情无不感。对于一切生命无尽的同情与虔诚的不忍人之心,是人心所固有,这就是人心之仁。人如果没有仁心,则人之爱真,真只成为一些抽象的公式;人之爱美,美将化为一种沉溺;人之爱善,善也坠入傲执。“只有从惻惻然之然出发,才能不坠入枯寂,而用各种善巧的方法,去传播真美善到人间,扶助一切人实践真美善,以至证悟心之本体之绝对永恒,自知永生中之永生。”^[23]在他看来,这种对人心仁体的自觉,是合天人、融主客的。仁心的普遍化就是天心,天心见之于人心,就是仁心。因此,求仁境界,就是中国儒者的人生境界。这是人生的最高境界。

四、人文精神与艺术意味

站在文化哲学的立场，唐君毅认为理想的世界是人文的世界。人文润泽人生，人文充实人生。人文表现人性，人文完成人性。脱离人文的人生，是空虚的人生，是自然的人生，是只表现动物性的人生。违悖人性的人文，是片面发展的人文，是桎梏人生之人文。片面发展的人文乃人性之片面发展所生。片面发展人性所成之人文之固定化，即脱离整个人生要求而桎梏人生，湮灭人性。在人文的世界，人不仅是人，而且必须自觉他是人，异于禽兽动物，自觉地表现人性，以规束非人性的表现。人不同于禽兽之处在其心灵，人文世界中的人，必重人的哲学和心的哲学。

所谓人文，语出《易传》：“观乎天文，以察时变，观乎人文，以化成天下”。依照唐君毅的解释，人文就是重视人及其文化。唐君毅认为：“我们中国的文化精神，基本上就是一个人的文化。”^[24]在古代，人被称为三才之一，与天地鼎足而立。天的原始意义是上帝，地的意义是自然界，把人看作与天地并立，可见中国文化对人的重视。但中国文化重人，并不是说它否定天命和自然界的存在，而只是说人的精神可上通于天，下达于地，人顶天立地于宇宙之间，有着莫大的尊严。

人文思想是“对于人性、人伦、人道、人格、人之文化及其历史之存在与其价值，愿意全幅加以肯定尊重，不有意加以忽略，更决不加以抹杀曲解，以免同于人以外，人以下之自然物等的思想”^[25]。在人的的人文思想或人文精神以外，还有人的非人文、超人、次人文、反人文的思想。所谓“非人文的思想”是指对人以外的经验对象或所理解对象的思想，即自然科学、数理科学等

包括的思想。所谓“超人文的思想”是指对人以上的,一般经验理解所不及的超越存在,如天道、神灵、仙佛、上帝、天师之思想。所谓“次人文的思想”,是指对于人性、人伦、人道、人格及其历史等方面的存在与价值未能加以肯定尊重、甚至忽略的思想。所谓“反人文的思想”,是指对人性、人伦、人道、人格及人的文化历史之存在价值,不仅加以忽略,而且加以抹杀曲解,使人同化于人以外、人以下之自然生物、矿物或使人入于如基督教所谓魔鬼之手,使人沦至佛家所谓饿鬼道、地狱道之思想。人文的思想与非人文的思想或超人文的思想之不同处,在于人文的思想注重人,而其对象也是人或属人的东西。非人文的思想与超人文的思想的对象,则是非人或超人。人与非人或超人,可以同时存在。故人文的思想,与非人文或超人文文学,也可同时存在。人文思想的发展,一方面由于人对于人文本身认识的逐渐深广,同时也是由人文思想与非人文、超人文、反人文等思想互相发生关系,而相依相涵或相反相成加以发展。在此发展过程中,我们可以看见非人文的思想能扩大人文思想的领域,超人文的思想能提升人文的思想。次人文的思想能融会于人文的思想。正是在相续不断的历程中,中国人文精神不断向前发展。

从人文精神这一概念出发,唐君毅对中国传统思想的发展作了回顾。他认为中国人文主义精神源远流长。从人类早期的原始文化或原始心态看,早期人类对自然的态度分为三种。一种是利用厚生的态度;一种是加以欣赏或以之表现人的情感、德性的审美的艺术态度;一种是视之为客观所对,而对之惊奇,并加以了解的态度。第三种态度可以产生纯粹的客观的自然思想。这是古希腊人对自然物的态度,也是希腊的科学与自然科学产生的原因。中国的古人则“对物只偏在利用厚生的态度与审美的艺术态度。中国古人主要依此二态度,成就其文物之发

明与礼乐生活^[26]。他强调,中国古人发明文物与利用厚生的工具虽然也要从自然索取。但这些器物只是供人求存于自然之用与成就礼乐与生活之用,这与古希腊人一心冥想自然,甚至忘掉自己大异其趣。故中国文化从一开始就是以人文为中心的,隶属于人文思想之下。他指出,早在孔子以前的殷周之际,中国的早期文化中就孕育着一种礼乐精神。孔子所开启的先秦儒家学派将传统的礼乐文化精神加以自觉的了解和阐发,赋予它以意义与价值,从孔子至秦代,即可称为中国人文思想之自觉形成时期。孔子一生之使命,不外要重建中国传统之人文中心的文化。人性即仁的思想,始发于孔子欲仁仁至、仁不外求的思想,而由孟子加以发挥。孔、孟人文思想与精神是一种继天而体仁、实现天人合一之仁的人文和人伦的思想。先秦儒家人文思想强调由人道以通天道。先秦诸子思想中,墨子思想是“次人文的”,庄子思想是“超人文的”,邹衍的思想是“非人文的”,韩非子思想是“反人文的”。中华民族有数千年的历史,中国人文精神的发展经历了多次的顿挫曲折,但以孔孟为代表的儒家人文思想毕竟是主潮,由于中国文化源头偏重于利用厚生和审美情趣两个方面展开人文活动,故人文思想特别发达,而纯粹客观的自然精神和生死临界的超越意识却没有得到涵育。经由主流的儒家思想的旁通统贯,滋融交感,中国人渐渐有了在天壤之间立足的根据,有了广大和谐的人文精神,有了体仁继善的道德理想,也有了生生不息的创造意念。

儒家的学说始终以“人”为中心,特别重视道德心性的根据和道德自觉的价值,把它作为人之为人的基本规定和人生意义的价值目标。在儒家的“本末”关系、“民本”理念和礼乐教化当中,都贯穿着一种道德评价和道德内容。儒家之提倡文化教育、格物致知,主要不是引导人们向外追求关于自然万物的客观知

识,而是向内培养人的道德意识,提高人的道德水平。唐君毅认为中国的人文精神根本表现在对于人本身的关注。所以主要成就的是道德和艺术(人生的审美)。超人文的宗教和非人文的科学为中国文化所缺少,而人文精神之重要体现的道德和艺术,又是西方文化中发展极不圆满的。道德和艺术的基本特征是没有主体和客体的划分与对峙,这是它们与科学认识论最大的区别。正因为如此,中国文化中科学的因素没有得到发展,而在道德精神支配之下的艺术则发展得相对成熟,也比较符合艺术的本质。艺术的生活使人忘我,使人与物通情,使人合内外,而涵养人的德性。

应该承认,唐君毅对中国文化与人文精神的概括是有见地的。确实抓住了中国文化的主要之点,有助于我们认识其类型和性质,进而分析其功能和价值。以人文主义来衡量中国的文学艺术往往能见出其独特的和永恒的价值。当代美学家李泽厚先生也确认这一点。他认为人文主义蕴藏在中国人的文学艺术的审美兴趣中。例如传世的文艺作品,无论是大至万里长城的宏伟建筑和洋洋洒洒的楚词汉赋,还是小至一方纹饰图形和一曲小令,无论是宣扬儒家正统思想的庙堂音乐和馆阁书文,还是契合道禅玄远韵味的山水画卷和抒情诗词,无论是再现世俗风情的平话、年画,还是虚构神怪仙狐的笔记、戏曲,无论是出于哲人思辨头脑中的哲理诗,还是成于匠人手下的菩萨像;总之,只要是中国的文学和艺术,它就总是不脱离现实的人,不脱离人的社会性,它“重视的是情、理的综合,以理节情的平衡,是社会性、伦理性的心理感受和满足,而不是神秘性的情感迷狂或心灵净化”^[27]。李泽厚的观点验证了唐君毅的论断,就是说中国的文学艺术是人文主义的,不是科学主义和僧侣主义的。

孔子以“仁”整合了人的各种道德品质,而“仁者人也”的命

题(《礼记·中庸》)则是儒家对于人的本质的经典性的最高概括。唐君毅强调,孔子“仁者人也”的命题是“人的本质的发现”。那么,中国传统人文主义与西方人文主义的实质是否能等量齐观呢?这是唐君毅不得不面对的问题。唐君毅承认人文主义话语并非为中国文化独擅。在西方,古希腊的哲学家苏格拉底历来被视为人文主义思想大师,他的贡献是把人的原始神权拉到理性的世界,用阿波罗精神战胜狄奥尼索斯精神。苏格拉底强调人是道德的人。欧洲文艺复兴也是一场声势浩大的人文主义运动,这一时期人们反对神本,提倡人本,反对神权,提倡人权。但是,在唐君毅看来,西方的人文主义是有缺陷的;西方人文主义,在十九世纪以前,主要在礼仪历史知识文学技术艺术中求表现。亦即只能在人类文化之这些方面之表现上立根,而未能对人类文化之全体,及人性或人之存在之本质上立根。原来对人之本质问题,西方宗教有预定的答案在那里。即人之本质是仿效上帝形像创造,后又带上原始罪恶感,而人文主义却难在人之原始罪恶上立根。西方哲学中之自然主义,则恒不能免于化人于自然物。人文主义亦难在只为一自然物之人的观念中立根,西方近代理性主义,又恒只重人之纯粹理性活动一面。此理性活动根本上是要看一外在对象的。看人自己,亦要把人自己对象化外在化的。因而只能成就科学,而树立不起人之主体自作主宰性。于是十九世纪以前之人文主义最高表现,亦只能到法国之新人文主义之透过艺术精神,以体验到一即自然即神之人的生命为止^[28]。在唐君毅看来,西方人文主义或流于知识与理性,或偏于情感与欲望,或陷于科学与宗教,缺乏对历史文化及人生的生命精神整合的理解,因而从源流上来说存在着根本缺陷,它不像中国人文主义那样始终在天人合德、天人不变的思想轨道上运行着。中国人文思想的核心是以道德上的实

践功夫为本,重视知行合一。

显然,唐君毅是以儒家思想为标准来衡量人文主义的,把人文主义的主流定格在中国,正宗的人文主义是“吾家旧物”,且比西方完善高明。这种贬西褒儒的做法,不免欠理失衡。西方近现代的人文主义和人道主义在个体的、感性的人的价值方面的发现,毕竟反映了时代的真实的前进要求,而且具有农业社会的人文精神所不能比拟的效益。唐君毅在品评中外人文主义时往往是用主观价值判断代替了客观事实评析。唐君毅把人文精神理解为以道德精神为核心的文化精神也是偏颇的。因为人文精神这一概念包含有五层含义:(一)科学层面上,是对知识、科学、真理的重视和求索;(二)道德层面上,是对道德行为、道德修养、道德信念和道德人格的看重和追寻;(三)价值原则层面上,是对自由、平等、正义等重大价值的渴望和呼唤;(四)人本主义层面上,是对人的关注、尊重和对人的主体性的期盼和高扬;(五)终极关怀层面上,是对生死、信仰、幸福、生存意义和社会终极取向等问题的反思。如果完全把人文精神内在道德化,忽视外在的科学精神等发展的合理性,人文精神的发展也会受阻。

唐君毅所全力张扬和建树的,是一种充满东方古典情趣和泛道德主义色彩的人文主义。在这一点上,他与方东美和徐复观的观点相似。方东美在《中国人的人生哲学》一书中,阐彰了中国的人文智慧。他认为,哲学思考至少有三种途径:(一)宗教的途径,透过信仰启示而达哲学;(二)科学的途径,透过知识能力而达哲学;(三)人文的途径,透过生命创进而达哲学。但总的说来,以宗教导引人生虽能发人深省,但是神学为了护教而贬抑现世的人类价值,并在狂热的本能中特别强调死亡牺牲,如此出世避世的看法,却值得商榷。而科学追求真理虽然也是令人向往的,但若一旦逾位越界,连哲学都被科学化,便深具排他

性,只能处理一些干枯抽象的事体,反把人生种种活泼机趣都剥落殆尽,这同样是危险的。因此,哲学一直成为神学的婢女,作为护教之用,或者成为科学的附庸,不谈价值问题,则其昏念虚妄必会戕害理性的伟大作用。由于宗教和科学的途径存在负面因子,所以人文主义便成为哲学思想中唯一可以积健为雄的途径,而“中国的人文主义,乃是精巧而纯正的哲学系统,它明确称‘人’乃是宇宙间各种活动创造者和参与者,其生命气象顶天立地,是以浩然与宇宙同流,进而参赞化育,止于至善”^[29]。徐复观从对先秦诸子的人性论的研究中把握中国人文主义的脉络。他断定唯有孔孟、宋明理学的人性论,才能代表中国哲学人性思想的主流。中国哲学的起源可以追溯到殷周之际,并揭示了中国人文精神的诞生与西方人文主义之区别。他说:“周人建立了一个由‘敬’所贯注的‘敬德’、‘明德’的观念世界来眼察、指导自己的行为,对自己的行为负责,这正是中国人文精神最早的出现,而这种人文精神,是以‘敬’为其动力的,这便使其成为道德的性格,与西方之所谓人文主义,有其最大不同的内容。”^[30]无论是唐君毅,还是方东美、徐复观,他们都在学理与历史方面肯定中国人文主义的优越性。但他们仅仅是在“内圣”方面对中国人文主义顶礼膜拜,在涉及“外王”方面,他们不无矛盾和犹豫。为了从“旧内圣”开出“新外王”,新儒家也会变换理论视角,从整合方面考虑中外人文主义的兼容性。唐君毅在《中国人文精神之发展》一书指出:“吾人欲谋中国今后人文精神之发展,必须肯定人向往‘超人文境界’之宗教,与人研究‘非人文之自然’之科学之价值,并肯定自由社会及民主政治之保障人权与表现人格平等之价值。但吾人复须知,如离人而言宗教,则超人文之宗教思想,亦可导致‘反人文’。如离人而言科学,则冷静地去研究非人文之科学的心习,亦或可使人‘视人如非人’,而或助人之对人冷酷无情,科学技

术亦可成为极权者之统治工具。如离人之精神上自作主宰,言自由人权,则此自由恒只为‘消极地摆脱外在的束缚’,人权之有法律保障,亦必不能有助于人之学术文化上之创造与人格之形成。如离‘道德意识’、‘人格平等’而言民主,则民主政治亦可化为‘分权力’或‘分赃’之政治。此谓‘道不远人’;不可远人以为道’。^{〔31〕}在肯定中国人文主义“圆而神”的基础上,唐君毅主张适当糅合西方人文主义中的“方以智”的因素。但这种糅合仍然不能背离人性的尊严与仁道的宗旨。

人文精神在唐君毅的文化哲学中负有统摄其他各种学问的重大使命。他将人文精神比作树干,其他学问只是叶片与花朵。“为了使学问之世界之千叶百花,皆不致离枝干而去,以化为游绿飞红,终成残花败叶,则各种学问,一一皆须直接间接,通至人生存在之本原处立根。”^{〔32〕}至于中国未来的文学艺术的走向,唐君毅的看法是,立足于历史文化之根,适当地吸收西方文化精神,从而形成独立的人文领域。他说:“中西文化精神,将来果有一融合,则是中国未来文学艺术之天才,实亦保持中国过去文人,重各方面人文陶养以养气之精神,并辅之以一高明之智慧与敦厚之德量。然又不当如古人之视文艺为小道。当转而学西方文学家、艺术家献身于一专门之文学艺术,而务求表现其心灵于作品,使志气充塞于声音,性情周运于形象,精神充沛于文字,以昭宇宙之神奇,人生之哀乐,历史文化世界之壮采,人格世界之庄严与神圣。”^{〔33〕}

把人文精神与艺术意味结合起来研究中国文化型态与模型,是唐君毅文化哲学的宗趣。他对自己的理论路向有所自觉。他说:“卡西尔论文化;重由各符号形式之表现于语言、神话、科学等者,说明其意义”“狄尔泰论文化;重文化之心理意识上之起源”,而唐君毅本人的文化哲学则与西方哲人不同;且重反

省吾人之文化意识中所表现之普遍理性者”^[34]。确实如此,卡西尔在其理论建构中,以符号作为联结文化的各种层面,而使科学、哲学、宗教、艺术、历史各种境界通向理念世界。在卡西尔那里,人类生活的典型特征,就在于能发明、运用各种符号,从而创造出一个“符号的宇宙”——“人类文化的世界”。这样,符号就是把人与文化联结起来的中介物,也因此,对各种符号形式——语言、神话、艺术、科学等的专门研究,也就成为卡西尔文化哲学的主要任务。在《人论》一书中,卡西尔对人类文化的这些符号特征作了一般性的文化哲学考察。狄尔泰强调人的心灵作为结构的整体而起作用,这个整体控制并且改变其个别的精神活动。人与他的精神外化产品——艺术、文学、宗教,得从里面来理解。通过理解和解释,我们可以发现过去文化和现在异己文化对于实在的认识和对真理的表达。狄尔泰企图通过体验—表达—理解,去追求人文世界中的客观知识和真实意义。而唐君毅倾心于中国文化的精神价值张扬,一方面纵论中国文化的历史发展,另一方面横论中国文化的自然宇宙观、心性观、人生道德理想、宗教精神与形上信仰、文学艺术的精神,以及人间世界、人格世界、形上信仰的悠久世界,最后讨论中西文化融摄会通的问题。

要之,唐君毅的文化诗学致力于疏通文化慧命之理路,围绕社会理性与个体感性的关系来思考审美问题。美的本质:仁性;美的形态:中和;美的过程:境界;美的趋赴:成德。其哲性诗学意识,全部凝结在他的深厚的文化意识中而昭显出来。

注 解:

[1] 唐君毅《文化意识与道德理性》,香港友联出版社1958年,第6页。

[2] 同上,第390页。

[3] 同上,第392页。

- [4] 同上,第 395 页。
- [5] 黄克剑主编《唐君毅集》,群言出版社 1993 年,第 149 页。
- [6] 唐君毅《中国文化之精神价值》,台北正中书局 1953 年,第 478 页。
- [7] 唐君毅《人文精神之重建》,第 102 页。
- [8] 唐君毅《中国文化之精神价值》,第 291 页。
- [9] 同上,第 15 页。
- [10] 同上,第 301 页。
- [11] 同上,第 297 - 298 页。
- [12] 同上,第 347 页。
- [13] 同上,第 345 页。
- [14] 同上,第 302 页。
- [15] 同上,第 316 页。
- [16] 同上,第 317 页。
- [17] 同上,第 316 页。
- [18] 同上,第 306 页。
- [19] 唐君毅《青年与学问》,香港人生出版社 1960 年,第 87 页。
- [20] 唐君毅《生命存在与心灵境界》下册,台湾学生书局 1976 年,第 476 页。
- [21] 同上,第 477 页。
- [22] 同上,上册,第 562 页。
- [23] 唐君毅《人生之体验》,中华书局 1944 年,第 223 页。
- [24] 唐君毅《青年与学问》,第 27 页。
- [25] 黄克剑主编《唐君毅集》,第 401 页。
- [26] 同上,第 403 页。
- [27] 李泽厚《美的历程》,安徽文艺出版社 1994 年,第 56 页。
- [28] 《唐君毅集》,第 435 页。
- [29] 黄克剑主编《方东美集》,第 155 页。
- [30] 徐复观《中国人性论史》,台湾商务印书馆 1987 年,第 5 页。
- [31] 《唐君毅集》,第 419 页。

- [32] 《中华人文与当今世界》上册，台湾学生书局 1975 年，第 107 页。
- [33] 唐君毅《中国文化之精神价值》，第 528 页。
- [34] 唐君毅《文化意识与道德理性》，第 11 页。

第五章 徐复观 :艺术心灵观

徐复观(1903 - 1982)是现代新儒家的重要成员。早年从军从政,后对政治失望,目光转向学术界,徘徊于政治与学术之间。在不惑之年作为陆军少将执弟子礼,问学于熊十力,深悟“亡国族者常先亡其文化”和“欲救中国,必先救学术”之理,传承儒家学说。这位勇者型的新儒家,于20世纪五六十年代执教于台湾东海大学中文系,讲授中国哲学思想史、《老子》、《庄子》、《论语》、《孟子》、《文心雕龙》和《史记》,潜心学术研究。70年代,徐复观赴香港任新亚研究所教授,与唐君毅、牟宗三等提倡新儒学,对港台地区的新儒学思潮的展开作出了独特而重要的理论贡献。

半路出家、矢志学问的徐复观,充满着对中华文化悠久之谜的求索和追问。当其思想的羽翼触及心体与道体的辉光时,他便在当下的体悟中把握到儒家思想的精髓。徐复观不像熊十力、唐君毅、牟宗三诸师友那样,去精心营构一个形而上学体系,而是通过大量的思想史论、时政杂文,在历史与现实、东方与西方之间,孜孜不倦地探索中国文化的人文主义精神,探询“形而中者谓之心”的“心”,并对中国艺术精神和艺术心灵作了深广的剖析,拓出了新儒家文化诗学的一片天地。

一、心的文化与心灵型态

徐复观着力于中国思想史中所涵贯的中国文化精神的抉发。他说：“中国文化最基本的特性，可以说是‘心的文化’^{〔1〕}，而‘心’则被他确认为人的“价值的根源”或“道德、艺术之主体”。以“心性”为基础、核心，徐复观建立了他的思想理论与文化观点。

就徐复观以“心”、“性”说“文化”的本怀看，他的所谓的“心”是涵蕴在价值意识中的“仁心”。徐复观认为，中国文化所说的“心”；根本不是唯心论的“心”，与唯心论完全无涉；中国文化所说的“心”；指的是人的生理构造中的一部分而言。即指的是五官百骸中的一部分，在心的这一部分所发生的作用，被认定为人生价值的根源所在^{〔2〕}。但这种心的活动，与一般所说的心或心理学上的“意识”也并不相同，它作为超越生理欲望的本心而存在。中国的儒家、道家以及后来的禅宗所说的心，是通过一种修养功夫，使心从其他生理活动中摆脱出来，以心的本来面目活动，这时心才能发出道德、艺术、纯客观的认知活动。人摆脱了成见与私欲，才显出心的本来作用，由心的本来作用主宰知与欲，转化知与欲。徐复观对“心”的诠释打上了孔孟和宋明儒家关于本心良知和体验功夫的思想烙印。在他看来，中国文化是心的文化，并不是指中国文化是主观性文化，道德是主观性道德。人心是价值的根源，心是道德、艺术的主体，但“主体”不是“主观”。通常所说的主观，是指一个人的知、欲方面而言。而本心之显现，先要“克己”，要“无知无欲”，要“寡欲”，即是通过一种功夫把主观性的束缚消除，心的本性才能显现。因此，心之为价值根源，须在克服主观性之后才能成立。此时，主观的事

物不致被主观的成见与私欲所歪曲,才能以它的本来面貌进入人的心中,主观才真正与心作纯一不二的结合,以作出与客观相符合的判断。可以说,人的价值主体呈现时,客观的事物才能站在自己应有的地位,得到真正的价值。没有被成见、私欲所束缚的心,不但能分辨善恶,而且能好善而恶恶。在中国心学史上,孔子把心性与仁义联结起来,不仅奠定了正统人性论的方向,而且也由此而奠定了中国正统文化的性格。孟子由心善言性善,指出“仁义礼智根于心”,揭橥出道德乃是人的心,这是孟子在现实生活中深刻体验的结果,并为人性论的建立提供了确实的根据,亦为道德论、政治论的建立奠定了可靠的基础。徐复观对性善论给予充分的肯定、极高的评价。他说:“孟子性善之说,是人对于自身惊天动地的伟大发现。有了此一伟大发现后,每一个人的自身,即是一个宇宙,即是一个普遍,即是一个永恒。可以透过一个人的性,一个人的心,以看出人类的命运,掌握人类的命运,解决人类的命运。即每一个人即在他的性、心的自觉中,得到无待于外的、圆满自足的安顿。”^[3]徐复观把“人心”看作是自足的价值之源,即人生价值的根源,不在天,不在神,亦不是形而上的,而是在人的现实生命内生根的。

由此出发,徐复观认为中国文化的一个重要特征就是重视现实的生命。他说:“人生价值的根源在心的地方生根,也即在具体的人的生命上生根。具体的生命,必生活在各种现实世界之中。因此,文化根源的心,不脱离现实;由心而来的理想,必融合于现实生活之中。”^[4]中国文化对于人的生命的安顿,不是置于超现实的彼岸世界,也不是置于形而上的超验世界,而是放在实实在在的现实的生活世界。中国文化由于重视现实的生命,因而与西方文化不同,并不具有形而上学的性格。中国的“心的文化”,乃是具体的存在,这与信仰或由思辨所建立的某种形

而上的东西,完全属于不同的性格。中国文化中的“人伦之爱”的性格,是在中华民族的历史上逐渐形成的。这个过程就是“天的人文化”过程。他说:“一切民族的文化,都从宗教开始,都从天道天命开始。但中国文化的特色,是从天道天命一步一步的向下落,落在具体的人的生命、行为之上。”^[5]这种“天的人文化”,是中国文化重视现实生命的历史根据。

通过以上考察,徐复观从中概括出中国文化发展的一个特点:“中国文化发展的性格,是从上向下落,从外向内收的性格。由下落以后而再向上升起以言天命,此天命实乃道德所达到之境界,实即道德自身之无限性。由内收以后而再向外扩充以言天下国家,此天下国家实乃道德实践之对象,实即道德自身之客观性、构造性。从人格神的天命到法则性的天命,由法则性的天命向人身上凝集而为人之性,由人之性而落实于人之心,由人心之善以言性善,这是中国古代文化经过长期曲折、发展所得出的总结论。”^[6]这一特点,为孔子、孟子所开创,亦为老子、庄子所具有,后又为宋明理学乃至中国化的佛学所传承。这是中国文化对世界文化的一个重要贡献,是儒家思想和中国文化再生于当今世界的根基。在徐复观看来,“西方的实存主义,反省到了人的‘下意识’,亦即是反省到了儒家之所谓私欲、佛家之所谓无明,而没有反省到在人的生命的深处,更有良心、天理、玄德、佛性,可将私欲、无明加以转化。所以他们便以私欲、无明,认定是人的主体之所在,而感到不安、绝望。这用中国文化的境界来说,他们还在‘认贼作父’的阶段。他们要真正贯彻‘实存’地自由解放,只有更沉潜下去,于不知不觉中和中国文化的大纲维接上头,才打开一条出路”^[7]。尽管徐复观所言人的生命深处有一良心存在缺乏科学根据,但在弘扬中国心性之学的过程中,徐复观抱有“以中济西”的遐想。

以“心性之学”为思想主旨来阐扬儒家思想和中国文化内涵,是新儒家的共同认识。例如熊十力重视“本心”,贺麟演绎“逻辑的心”,唐君毅与牟宗三强调“道德的心”,他们将心性引向天人之际,强调本体意义上的心。徐复观的“心性之学”,则有所不同,它主要不在“天人不二”或“天人合德”的思维模式中论“心”谈“性”,而在现实的人心和人性中探究心性。这就使他的“心性之学”具有笃实的价值和实在的意义。但是,就对人性的审视而言,徐复观并非走出传统儒学的理论藩篱,即“有见于正面心性,而无见于负面心性”。用韦政通先生的话说,儒家自发现人性善后,“就顺着性善说这一条鞭地讲下来”^[8],以致完全忽略、抹杀人性中负面的、非理性的因素。

徐复观在诠释中国的“心的文化”的人文精神时,还提炼出一个具有原创性的概念——忧患意识。他认为,从殷周之际开始,中国的人文精神就跃动着忧患意识。从《易传·系辞》看,忧患意识之所以形成,跟周代统治集团与殷纣之间微妙而困难的处境有关。“战战兢兢,如临深渊,如履薄冰”正是周人在困境中精神自觉及责任感凸现的反映。殷周之际忧患心理的形成,乃是从当事者对吉凶成败的深思熟虑而来的远见,在这种远见中,主要发现了表达成败与当事者行为的密切关系,及当事者在行为上所应负的责任。忧患正是由这种责任感来的要以己力突破困难而尚未突破时的心理状态。所以忧患意识,乃是人类精神开始直接对事物发生责任感的表现,也即是精神上开始有了人的自觉的表现。

在忧患意识的指导下,儒家以人自身的行为规范、道德修养作为探讨和思考的主要内容,形成了一种以人为本的“仁的文化”。徐复观认为,中国文化的动机不是起于对自然的惊异,而是《易传》所说的“作易者其有忧患乎”的忧患。春秋战国礼崩

乐坏之际,由礼转刑,儒者将“礼”的精神加以创造转化,使“忧患意识”取得社会意义。古典儒学中的重要概念“孝”、“仁”与“礼”,都有其延续家族(“孝”)或政权(“仁”、“礼”)的社会性及政治性作用,都是“忧患意识”的表现。希腊文化的动机是好奇,中国文化的动机是忧患。徐复观这种对中西文化差异的说法虽或不免失之二分,但是他紧扣中国文化与思想的现实世界取向,进而提出“忧患意识”作为中国文化的动力这一观点则是深具慧眼的。文学史告诉我们,从古代屈原、宋玉到近代龚自珍、王国维,他们都隐含着一条忧患的意识链。也正因为此,徐复观于20世纪60年代首创的“忧患意识”话语,得到了海峡两岸学术界的广泛共鸣。

中国文化的人文精神是以忧患意识为起点,儒道两家的基本动机都是出于忧患意识。只是儒家面对忧患而要求加以救济,表现出一种“吾非斯人之德而谁与”的入世精神;而道家面对忧患则要求得到解脱,表现出一种“上与造物者游,而下与外死生无终始者为友”的超越精神。

徐复观所强调的“忧患意识”这个词语,后来为牟宗三所接纳。牟宗三认为,中国哲学的特质,就是重主体和内在道德性,这种特质根源于远古的集体意识,即忧患意识。他通过将中国文化的忧患意识与西方文化的恐怖意识、印度文化的苦业意识的对比,更进一步揭示出忧患意识的内涵。不过徐、牟两人对忧患意识的理解不尽相同,徐是把忧患意识这个概念放在具体的历史的脉络中来考察,而牟则是在抽象的探索理念上加以分析。

“心的文化”与“忧患意识”是徐复观对中国文化人性论中深层结构的追索与概括,他通过对中国思想史料所作的“现代解释”,从中解读出中国文化精神的内核与特征。徐复观文化哲学的一个特点是在中国文化生命的现实活动中探究人的心灵

存在,从心性与人性、从志性与历史的层面映出心灵结构。在《中国人性论史》中,他明确指出:“人性论是以命(道)、性(德)、心、情、才等名词所代表的观念、思想,为其内容的。人性论不仅是作为一种思想,而居于中国哲学思想史中的主干地位,并且也是中华民族精神形成的原理、动力。要通过历史文化以了解中华民族之所以为中华民族,这是一个起点,也是一个终点。文化中其他的现象,尤其是宗教、文学、艺术,乃至一般礼俗、人生态度等,只有与此一问题关连在一起时,才能得到比较深刻而正确的解释。我国历史文化中的人文现象……由先秦所奠定的人性论,犹如一个深广的磁场,它会重新吸引文化的各部门,使其环绕此一中心展开其活动。”^[9]

“心的文化”铸就了中国文学的心灵型态。在传统的文学思想中,心灵型态包含着如何解决文学作品的个性与社会性的问题。徐复观认为孔颖达的《毛诗正义》表达了我国传统文学理论的基本看法:“一人者,作诗之人。其作诗者,道己一人之心耳。要所言一人,心乃是一国之心。诗人揽一国之意以为己心,故一国之事,系此一人使言之也。故谓讽。诗人总天下之心,四方风俗以为己意而咏歌王政。故谓之雅。”徐复观解释道,所谓“其作诗者,道己一人之心耳”,即是发抒自己的性情,发抒自己的个性。“要所言一人,心乃是一国之心”,这是说作者虽系一诗人,但此诗人之心,乃是一国之心;即是说,诗人的个性,就是诗人的社会性。诗人的个性何以能即是诗人的社会性?因为诗人是“揽一国之意以为己心”;“总天下之心,四方风俗以为己意”。即“诗人先经历了一个把一国之意,天下之心,内在化而形成自己的心,形成自己个性的历程,于是诗人的心,诗人的个性,不是以个人为中心的心,不是纯主观的个性,而是经过提炼升华后的社会的心,是先由客观转为主观,因而在主观中蕴

蓄着客观的、主客合一的个性^[10]。因此，一个伟大的诗人，他的精神总是笼罩着整个的天下家国，把天下家国的悲欢忧乐，凝注于内心，以形成其悲欢忧乐，再挟带着自己的血肉把它表达出来，于是使读者随诗人之所悲而悲，随诗人之所乐而乐，作者的感情和读者的感情，通过作品而融合在一起。

徐复观发现，中国传统的文学思想常常在强调性情之后，又接着强调“得性情之正”。所谓得“性情之正”，即是不让自己的私欲熏黑了自己的心，保持住性情的正常状态。中国文化坚信凡是人的本性都相同的，因而由本性发出来的好恶，便彼此相去不远。作为一个伟大诗人的基本条件，首先在不失其赤子之心，不失去自己的人性；不失去自己的人性，便是得性情之正；能得性情之正，则性情本身自然会与天下人的性情相感相通。

徐复观认为，文学创造的基本条件及其成就的深浅大小，来自作者在具体生活中的感发的程度，再加上表现的能力。一个作者如果有高洁的情操，深厚的同情心，便能有高洁深厚的感发，形成创作的醇美动机，写出伟大的作品。徐复观以范仲淹为例。范仲淹在《岳阳楼记》中说：“嗟夫！予尝求古仁人之心，或异二者（随景物遭遇而或悲或喜）之为，何哉？不以物喜，不以己悲。居庙堂之高，则忧其民；处江湖之远，则忧其君。是进亦忧，退亦忧，然而何时而乐耶？其必曰：先天下之忧而忧，后天下之乐而乐！”徐复观把范仲淹这种崇高的心灵境界归之于儒家思想修养人格所得的结果。作者以儒家思想作为平日的人格修养，将自己的整个生命转化、提升为儒家道德理性的生命，以此与客观事物相遇，必然会产生对人生、社会、政治的无限悲情感与责任感。于是，文学创作敞开了无限创作的源泉，超越了那些蠕蠕而动的为一己名利之私的时文。因此，作者若能注重人格修养，得“性情之正”，使道德内在化，内在化为作者之心，

“心”与“道德”融为一体，由道德而来的仁心与勇气，加深和扩大感发的对象与动机，能使作者见人之所不得见，感人之所不能感，言人之所不敢言。既宣泄自己的深衷，又直扣众人的心弦；既发抒自己的孤愤，又把握众人的情怀。达到真情远注、腴理入微的理想境地。

二、礼乐之心与尽善尽美

一方面，徐复观在《中国人性论史》等著作中对中国文化中的人性进行了研究，试图从具体生命的心、性中发掘出道德的根源和人生价值的根源。另一方面，他在《中国艺术精神》中通过对中国艺术史、特别是对中国传统绘画及历代绘画理论的研究，着重发掘中国艺术精神的主体意识和艺术境界中所实现的人格自由。

除道德学说层面外，徐复观发现中国文化还有一个艺术精神层面。即从具体生命的心、性中，发掘出艺术的根源，在艺术中把握到精神自由解放的关键，并由此产生了许多伟大的艺术家、画家和他们不朽的作品。这两方面的成就，不仅具有历史的意义，而且具有现代的、将来的意义。他概括出中国文化中的艺术精神有两个典型：一是孔子所显出的“仁与乐合一”的典型，是道德与艺术的最后统一；另一是庄子所显出的典型，乃是纯艺术精神。

作为新儒家，徐复观由音乐探索孔子的艺术精神。他认为，中国古代的文化常将“礼乐”并称，儒家的哲学思想大半是从乐与礼两个观念出发的。礼乐并重，并把乐安放在礼的上位，认定乐才是一个人格完成的境界。这是孔子立教的宗旨。正如孔子所言“兴于诗，立于礼，成于乐”。可以说，到了孔子，才有对于

音乐的最高艺术价值的自觉 ,而在最高艺术价值的自觉中 ,孔子建立了“ 为人生而艺术 ”的典型。

孔子之所以对音乐如此重视 ,这一方面是来自他对古代乐教的传承 ,另一方面来自他对于乐的艺术精神的新发现。艺术 ,只有在人们精神的发现中才存在。孔子重视乐 ,这与孔子对道的追求有关。“ 乐者乐也 ,君子乐得其道 ”。孔子“ 尚志 ”,颜渊“ 明德 ”,其追寻的正是一种“ 道乐 ”。到了以道为乐 ,则道才在人身上扎下根 ,此时人与道成为一体 ,而无一丝一毫的间隔。因为乐是通过感官而来的快感。通过感官以道为乐 ,则感官的生理作用 ,不仅不会与心志所追求的道发生摩擦 ,并且感官的生理作用已完全与道相融 ,转而成为支持道的具体力量 ,此时的人格世界是安和与充实的。

徐复观指出 ,就现在所能看到的材料 ,孔子可能是中国历史上第一位最明显而又最伟大的艺术精神的发现者。孔子不仅欣赏音乐 ,而且对音乐做了一番重要的整理工作。其证据是《史记·孔子世家》说“ 三百五篇 ,孔子皆弦歌之 ,以求合韶、武、雅颂之音 ,礼乐自此可得而述 ”,这种陈述是可信的。而春秋战国时代的《乐记》,正是对孔门有关音乐艺术理论的总结。

儒家说礼乐 ,着重礼乐所表现的精神。礼乐的精神是什么呢 ?徐复观认为 ,乐的精神是和、静、乐、仁、爱 ,乐表现为情志陶冶 ,礼的精神是序、节、中、义、理 ,表现为恭敬与节制。乐的精神在和 ,礼的精神在序。乐中有礼 ,礼之中也必有乐 ;“ 乐自内出 ,礼自外作 ”,乐是不可变之情 ,礼是不可易之理 ,合乎情然后当于理。乐是内涵 ,礼是外观 ,和顺积中 ,而英华发外。“ 乐 ”养成礼的人格世界 ,必须对“ 乐 ”有一规定。而孔门要求于“ 乐 ”的是美与仁的统一 ,仁中有乐 ,乐中有仁。孔子之所以说“ 郑声淫 ”,是因为郑声不符合尽善尽美的标准。韶乐之所以尽善尽美 ,是

因为尧舜的仁的精神融透到韶乐之中,形成与“乐”的艺术形式完全融合统一的内容。徐复观阐明了儒家所说的“礼乐”与中国艺术与美学的发展的密切关系,并分析了“礼”与“乐”的内在联系和孔子的“仁美统一”、“善美统一”的思想内涵及其重要价值。

然而,艺术的尽美与道德的尽善为何能完全融合呢?按徐复观的见解,乐的一般本质与仁的本质,本有其自然相通之处。乐的一般本质,可以用一个“和”字来总括。在孔子那里,仁者必和,和中涵有仁的意味。因为仁者爱人,而“乐者异义合爱者也。”“仁者浑然与物同体”境界与“乐合同”境界自有会通之点。所以徐复观说:“乐与仁的会同统一,即是艺术与道德,在其最深的根底中,同时,也即是在其最高的境界中,会得到自然而然的融合统一,因而道德充实了艺术的内容,艺术助长、安定了道德的力量。”^[11]他由此分析《论语》中有关“曾点之乐”之争。曾点鼓瑟所呈现的是“大乐与天地同和”的艺术境界。其人生意境,终究是一种“缘情的满足”的艺术精神,而非躬行践履的道德精神。但曾点追寻的艺术境界,又是可以与道德境界融合的,所呈现的是一种艺术化的人生意境。徐复观揭橥出孔子的美学理想的核心是“尽善尽美”的内容和形式的统一。孔子非常重视艺术给予人的审美感性的愉快和享受,而反对禁欲主义的自我禁锢和人为藩篱。孔子认为音乐乃至艺术作为美,既能满足一种精神的向善、提升,又给人一种感官的享乐、愉悦,儒家重视人格的善和艺术的美,并将人格之善融于艺术之美,艺术之美附丽人格的善,使人生在充满善的仁义光辉时,又耀眼地呈现出美的绮丽虹彩。人生与艺术达到一种理想性的完美融合,艺术作品也因人格善的灵魂滋润流淌而闪耀星光般晶莹的亮点,而具有美的内在力量。因此,儒家艺术精神既不追求单纯的功利宣传教化功能,也不走进为艺术而艺术的象牙之塔,儒家追求的是

美与善的统一，善为美、美为善，善美妙合无间。

儒家追求尽善与尽美的最高理想。这一思想是异常深刻的。在孔子的思想中，“真”（道德之真）和“善”（行为之善）实际上是统一的，也就是说认识论（求真）和修养论（求善）实际上是统一的。孔子所说的“美”，是一种以“善”为内容的美，是表现“善”的美感形式。朱熹在《论语集注》中对孔子所言“尽善尽美”一语解释道：“美者，声容之盛；善者，美之实也”。这种解释可谓深得孔子本意。孔子认为那种脱离了“善”的“美”，并不是真正的美，如“宋朝之美”就是如此。宋朝是一个无德的小人，他的美，只是一种纯感性的美，这种游离于道德之外的感性美，被孔子视为毫无价值。因为它不是真正的美，真正的美必须是体现“善”的，是以善为内容的。所谓“尽善尽美”的“善”是一种内容美，而“美”则是“善”的形式美。由此可见，孔子所讲的“美”与“善”是统一的。孔子以善统率真和美的观点奠定了儒家的认识观、道德观和美学观，后来的儒家学者继承和发扬了这一观点。

徐复观把儒家“尽善尽美”精神看作是中国艺术思想的宝贵财富。在阐述“尽善尽美”的儒家艺术精神时，他还将中国古代美学范畴进行了现代阐释与转换，以彰显中国人的艺术心灵观。

其一“乐自中出”。徐复观认为，“乐自中出”，是指一切音乐艺术萌生于心，音乐艺术是成于心而形于外。我们可以把一切的艺术追溯到艺术精神的冲动上去，因而也可以说一切的艺术都是“由中出”，这也就是克罗齐在其《美学原理》中所说的“艺术即表现”。从《乐记》看，构成音乐的三要素是“诗”、“歌”、“舞”，而“三者本于心，然后乐器从之”。因此，乐的三要素，是直接由心发出来，而无须客观外物的介入，所以便说它是“情深而文明”。“情深”，是指它乃直接从人的生命根源处流出。“文明”，是指诗、歌、舞，从极深的生命根源，逐渐与客观接

触的层次流出时,各具明确的节奏形式。经过乐器的帮助而使潜伏于生命深处的“情”,得以发扬出来,使生命得到充实。在儒家所提倡的雅乐中,由内心之情向外发出,不是像现代有的艺术家受了弗洛伊德的精神分析学的影响,只许在以“情欲”为内容的“潜意识”上确立艺术的根基,与意识及良心完全隔断而使性欲突出。儒家认定良心更是藏在生命的深处,成为对生命更有决定性的根源。随着感情之向内沉潜,感情便与良心在不知不觉之中融合在一起。这种良心与感情的融合,通过音乐的形式表现出来。于是,此时的人生通过音乐而得以艺术化和道德化。这种道德化,是直接由生命深处所透出的“艺术之情”,凑泊上良心而来,化得无形无迹。

从艺术心理学的角度,徐复观分析了乐的发生机制。乐本由心发,就一般而言,心多偏于情欲一面。但情欲一面因顺着乐的中和而外发,这在某种程度上消解了情欲与道德良心的冲突。同时,由心所发的乐,在其所自发的根源之地,已把道德与情欲融合在一起。情欲因此而得到安顿,道德也因此而得到了支持。此时情欲与道德圆融不分。这种圆融,不是现代派艺术家的“意识流”的沉淀。“儒家说‘乐自中出’的话,表面上好象是顺着深处之情向外发,但实际上则是要把深处之情向上提。这种向上提,也可以说是层层提高,层层向上突破,突破到为超艺术的真艺术,超快乐的大快乐。”^[12]这里徐复观突出了良心的重要作用,以他特有的方式揭示了艺术创作的心理机制。他的艺术心灵观是儒家心性之学在文艺美学上的具体运用。

其二“无声之乐”。音乐艺术是心性的自然而感的流出。《乐记》又说:“乐由中出,故静”。“静”的含义是纯净,由静的性德而来的“无声之乐”,是儒家追寻的艺术人生意境。无声之乐是一种高邈神逸、与人的精神境界连契妙合的音乐。“无声

之乐,是在仁的最高境界中,突破了一般艺术性的有限性,而将生命沉浸于美与仁得到统一的无限艺术境界之中。这可以说是在对于被限定的艺术形式的否定中,肯定了最高而完整的艺术精神。^{〔13〕}徐复观认为马一浮先生对“无声之乐”的发微真正把握了儒家“人生即艺术”的精神:“三月不违仁,不改其乐,无声之乐也。……发愤忘食,乐以忘忧,不知老之将至,无声之乐也。……其所存者,无非至诚惻怛;其感于物也,莫非天理之流行。故曰,无终食之间违仁。……人心无私欲障蔽时,心体迥然,此理自然显现,如是方识仁,仍诗教之所流出也。”^{〔14〕}徐复观补充说,此即“乐教”之所从出。依徐复观的看法,孔门追寻的“无声之乐”,是“气”融于“志”之中、志气相充实和谐统一的精神状态,而这种状态本身已完全音乐艺术化了。故不断完善、提升的人生就是艺术化的人生。这是儒家艺术精神的真谛。

徐复观所揭示的儒家尽善尽美以及乐自中出,无声之乐的艺术心灵观,反映了儒家的道德的尽善(仁)与艺术的尽美(乐)融和艺术统一的艺术理想。艺术与道德在最高境域的圆融具足,可以让心灵体验到大自然、大解放的和乐之境。

三、虚静之心与自由之境

在孔孟儒学中发掘出乐仁合一与尽善尽美的主体心灵性原则后,徐复观又在庄学、玄学中发掘出审美观照与艺术自由的主体心灵原则。徐复观认为,如果穷究到底,中国文化中的艺术精神最后只有孔子和庄子所开启的两个典型。由孔子所显出的“仁与音乐”合一的典型,乃是“道德与艺术”在穷极之地的统一,可以作为万古的标程。但在现实中,孔子所显示的终极典型,乃旷千载而一遇,儒家所谈的艺术只有在人欲尽去而天机活

泼时方能领受。因此孔门艺术精神不能在凡夫俗子脑中生根，也不易在文人心中落实。至于庄子所显出的典型，则彻底是纯艺术精神的性格，而且又主要落实在绘画上面。因此，徐复观对庄子的艺术精神进行了十分深入细致的考察，他试图通过对庄子的再发现，剖析庄子的“虚静之心”，来捕捉中国艺术精神主体之呈现。

庄子哲学的根本精神是什么？这是徐复观首先要探讨的问题。他指出，庄子所建立的最高概念是“道”。庄子言道，主要目的是为他的人生追求提供形而上的宇宙本体论根据。在庄子看来，“道”生天生地，它内化于天地万物之中，并通过它们的生命运动表现出来。庄子所说的“道”，尽管有一套形上性质的描述，但究极地说，是建立由宇宙通向人生的系统。道又是人生达到的最高境界。庄子的目的是要在精神上与“道”为一体，即所谓“体道”，因而形成“道”的人生观，抱着“道”的生活态度，以求安身立命的家园。

庄子本无心于艺术，但有时却将艺术当作人生体验来论道，因其对道的体会有的来自现实人生的经验，有的却来自艺术活动的启发，其所求的道乃是一种完整而理想的人生。庄子所言学道与艺术所谈创作实具同一精神状态。“庖丁解牛”、“解衣盘礴”、“削木为噉”等比喻所要说的正是这样一种技进于道的精神状态。庄子经此而得艺术的人生，艺人经此而得艺术的创作。因此，道的本质就是艺术精神。庄子通过体道来超越现实人生，实现他所追求的理想人生。正是在追求绝对自由的人生境界这一点上，庄子哲学才在本质上是审美的和富有艺术精神。徐复观把庄子哲学的根本精神与美学的内在精神联系起来，亲切体悟到，庄子所追求的“道”，与一个艺术家在艺术创造中所呈现的那种艺术精神在本质上是完全相同的。在庄子那里，道

是美,天地是美,德也是美,由道、由天地而来的人性,当然也是美。由此,体道的人生,也应即是艺术化的人生。庄子为了易于与世俗之美相区别,所以有时称这种根源为“大美”、“至美”。

道既是最高的艺术本质,那么艺术创作上所用的技巧(技),艺术境界上所达到的美感(美)以及艺术欣赏上所得到的快感(乐)必皆出于道、进于道。在考察了庄子“道”的内涵后,徐复观着重分析了庄子的“虚静”说,揭示了“虚静之心”的真实内涵。

庄子以“虚静”的心境来观照宇宙自然,在徐复观看来正是一种审美观照。庄子所谓的“游心于物之初”就是游心于“道”,也就是对道的观照。要想实现游心于道,庄子指示了一个修养过程,这就是“外天下”,即忘世故,排除对世事的思虑;“外物”,即抛弃贫富得失等各种计较,不被物役;“外生”,即无虑于生死,把生死置之度外。庄子把这种“外天下”、“外物”、“外生”的精神状态称之为“心斋”和“坐忘”。

徐复观指出,庄子所把握的心斋之心,正是艺术精神的主体。要熔铸这种艺术精神的主体,就必须达到“心斋”与“坐忘”。庄子所谓“心斋”是指“虚静”、“唯道集虚”,即以空明的心境,实现对“道”的观照。庄子所谓“坐忘”是“去知”、“黜聪明”,即摆脱所谓的知识活动,从人的各种是非得失的计较和思虑中解脱出来。徐复观从庄子那里理出了达到心斋与坐忘的途径。一是消解由生理而来的欲望。使欲望不给心以奴役,于是心便从欲望的要挟中解放出来,这是达到无用之用的釜底抽薪的办法。欲望解消了,实用的观念便无处安放,精神便当下得到自由。二是摆脱知识对心的束缚。与物相接时,不让心对物作知识的活动,不让由知识活动而来的是非判断给心以烦扰,而使心从对知识的无穷追逐中得到解放。可见,“心斋”、“坐忘”的要点是要人们从内心彻底排除利害观念,心灵敞开无碍。

审美活动是对现实的一种超越,这种超越的特征正在于它的心理性。因为人在审美活动中,主体须与对象高度统一,消除物我之间的界限,摆脱实用功利的考虑,进入审美观照的层次。徐复观正是在这一点上肯定庄子“虚静之心”的合理性,即要求在审美活动中排除主体的非审美观念,形成与对象及过程相统一的主体心灵境界。

徐复观指出,“心斋”、“坐忘”的关键是“忘我”、“忘知”。欲望与知识同时摆脱,此即所谓的心、静、明,所谓的坐忘、丧我、无己。“凡是进到美的观照时的精神状态,都是中止判断以后的虚静的精神状态,也实际是以虚静之心为观照的主体。不过,在一般人那里,这只能是暂时性的。庄子为了解除世法的缠缚,而以忘知忘欲,得以呈现出虚静的心斋。以心斋接物,不期然而然地便是对物作美的观照,而使物成为美的对象”。^[15]“心斋”、“坐忘”因去知去欲而“虚”以待物,因“虚”而“万物无足以挠心”,以至于“静”;由欲望与心知得解放的虚静之心,其效果是“明”,以虚静为体,以知觉为用的明即是美的观照的明。而这种“明”是发自与宇宙万物相通的本质,所以此“明”能洞透宇宙万物的本质。由本质所导发的“明”,不仅照遍大千世界,而且成为人与天地万物的共同本质的自身,所以能通达一切,成就一切。庄子所讲的“明”,从根本上来说,是以虚静为根源的知觉;庄子所谓的“明”,正由忘我而来。从根本意义上说,“明”与“忘我”是同时存在的;“明”是由“忘我”而来的神圣瞬间。虚静是明的前提和过程,明是虚静的结果与显现。当然,庄子所谓的心虚静,是有生命力的虚静,生命力由虚静而得到解放。庄子的艺术精神,是要成就艺术的人生,使人生得到“至乐”、“天乐”;而至乐天乐的真实内容,乃是使人的精神得到自由解放。

早在《中国人性论史·先秦篇》中,徐复观就详细指出庄子

思想的出发点,是由老子想求得精神的安定,发展而为要求得到精神的自由解放,以建立精神自由的王国。庄子处于大动乱时代经受着巨大的痛苦。其理想是要把人生从桎梏中解脱出来,这种解脱不能得之于天,不能求之于人,而必来自于心。心的状态即是精神。人必在自身精神得到解脱方能“体道”。这一精神解脱的表现便是“游”。人真正在“游”的时候才能不受社会约束而与天地同和,实现心灵的自由。向往自由解放的精神,在庄子那里表现为“闻道”、“体道”、“与天为徒”、“入于寥天一”,而用现代的语言来说,就是追求最高的艺术精神的体现。庄子把这种精神的自由解放,用一个“游”字来加以象征。“游”深刻地体现了自由的艺术精神。庄子之所谓“至人”、“真人”、“神人”,可以说都是能“游”的人。能“游”的人也就是艺术精神呈现出来的人,也就是艺术化了的人。但是“游”并不是具体的游戏,而是把具体游戏中所呈现的自由活动加以升华,汲取一种活泼泼的精神状态。游心,即是从现实的实用观念中得到解脱,更为积极的解脱则是“和”。“和”即和谐、统一,是艺术最基本的性格,体现了“道”的本质和最高的美,心灵的自由与和谐是“游”的积极条件。

怎样才能做到“无用”与“和”呢?这就要求必先消除生理上的欲望,须摆脱由知识而来的是非判断,使心的虚静本性呈显出来,进而得到精神的自由。虚静的审美心境能使审美主体的自由心灵与宇宙之心寂然感通,从而体验到宇宙的真谛。“在艺术精神的境界中,是一种圆满具足,而又与宇宙相通感、相调和的状态,所以庄子使用‘不食五谷,吸风饮露’来加以形容。在此状态中,精神是大超脱,大自由;所以使用‘乘云气,御飞龙,而游乎四海之外’来加以形容。”^[16]当心与道同符相契时,自然能“调适而上遂”,让心灵“振于无境”之中而得到大自由,大解放。这即是庄子所谓的无所待的“独”的境界、“天”的境界。

这种“独与天地精神相往来”的境界,即是一种内在的超越。在内在的超越中,人能平等地观照一切,艺术地观照一切。因此,庄子精神可以被称为以道为体、以无用及安和作为用的、一种体现逍遥游的精神。这精神既有其“独与天地精神相往来”的超越性,同时又具有“不傲倪于万物”的内在性。在“游”中即有限见无限,是庄子的艺术人生观,也是庄子的艺术宇宙观。

“虚静”这一概念的提出,来源于老庄哲学。最早论述“虚静”问题的是老子。《老子》说的“致虚极,守静笃,万物并作,吾以观复”,说明只有保持虚静的心理状态,才能观照宇宙万物的变化及其本源。但真正把“虚静”作为一种审美理论范畴提出并产生重大影响的是庄子。庄子的虚静论,虽然有偏重于人生态度的价值学内涵,但也开拓了广泛探索审美创造的心理学天地,对中国古代文艺心理学的发展具有奠基性和开创性的意义。徐复观列举刘勰与苏轼对“虚静”说的承传,刘勰在《文心雕龙》中曰:“陶钧文思,贵在虚静。疏淪五藏,澡雪精神”。苏轼的《送参寥师》诗谓:“欲念诗语妙,无厌空且静,静故了群动,空故纳万境”。徐复观得出结论说,庄子以后的中国文学家的思想情调,能不沾溉于庄子的,可以说是少之又少。

在现代新儒家当中,徐复观与唐君毅都诠释过“游”的美学范畴,他们都彰显一种主客两忘、物我合一、超越时空而了无间隔的审美境界。但是两人侧重点不一样。唐君毅所强调的中国艺术精神“游”,是一种藏修息游。唐君毅把“游目”与“骋怀”联系起来,张扬一种悠闲自得的审美情怀。在放眼观览之中,人们逐渐感到天地景色之美,并且心驰神往,达到“游心”之目的。唐君毅的悠游之美主要是从孔子“游于艺”之中生发出来的。而徐复观既从孔子的审美游观中得到启发,更从庄子的“心有天游”中撷取素材。徐复观更看重“游”的美学范畴中所蕴涵的

自由感。徐复观主要从庄子的虚静论中寻绎出审美自由观。庄子的“逍遥游”既忘世、忘身,又乘物、采真,明显摆脱世俗的影响,获得“游乎至乐”的自由感。徐复观据此把游看作是最美好最快乐的境界,是人的本质、人的理想的体现。

审美活动需要一种“心理场”,任何意象只能在这“虚静”的心理场中获得。虚静则专注,则忘我,忘我则能摆脱日常思虑和世俗功利,进入审美。徐复观努力把握“心斋之心”的核心——虚静。虚静以游心,是审美想象和审美创造力自由发挥的标志。庄子在心斋的地方所呈现出的“虚壹而静”,实即艺术精神的主客两忘的境界。这种境界,可称为“物化”,这是由丧我、忘我而必然呈现的境界。所谓物化,是自己随物而化,如庄周梦为蝴蝶,这是主客合一的极致。《庄子》一书,对于自我与世界的关系,皆可用物化、物忘的观念加以贯通。“庄子以虚静为体的人性的自觉,实际将天地万物蕴涵于自己生命之内,以与天地万物直接照面,这是超共感的共感,共感到已化为物的物化;是超想象的想象,想象到“物物者与物无际”的无所用其想象的想象。而落实下来,实由庄子的艺术精神,触物皆产生出有意味的表象,即产生出新的第二的对象。”^[17]诗人、艺术家只有摆脱这种主观意念,具有了虚静的精神大意,才能宏纳并召唤各种表象,使胸中涌现万千景象,与宇宙生命的节律脉动妙然契合。从庄子到后世艺术家,这一精神是一脉相承的。

为了更好地阐彰庄子的“心斋之心”的内涵及特质,徐复观试取西方现象学的“纯粹意识”,与之进行对照和考查。徐复观写作《中国艺术精神》是在20世纪60年代初,当时西方的现象学理论风靡世界。徐复观以敏感的触觉,从日文本的美学书籍中了解到以胡塞尔为首的现象学哲性诗学的精义。胡塞尔坚信意识是存在之母,是一切可能世界的诞生地,先验意识更是世界

赖以形成的先决条件。现象学的任务是揭示人的内在意识行为,将其还原为意向。为此,胡塞尔提出现象学还原。要求人们放弃成见,关注主观经验的显现。此后他又强调本质还原。胡塞尔企图把认识活动中的个体还原到纯粹的主体上去,把那些偶然的、非本质的无效性成分“搁置”起来。“搁置”并非是清除,而是把一些外在的非本质的东西用括弧括起来。经过“搁置”后,我们的主体中只剩余下的纯粹意识,具有内在自性的明晰性。

徐复观认为,西方现象学的“纯粹意识”与庄子的“忘知”、“心斋之心”比较相似。现象学美学所强调的现象学的还原,是把美的观照时一切的心力的作用,心理的力的活动,都归入括弧之中,实行判断中止,确立精神主体以直观本质,获得新的存在。这一点,它们实近于庄子的“忘知”,只不过在现象学那里是暂时的,在庄子那里则成为一往而不返的追求。“因为现象学只是为知识求根据而暂时忘知,庄子则是为人生求安顿而一往忘知。”^[18]在徐复观看来,庄子所体认出的艺术精神显得整全,而西方一般美学家显得偏差;庄子艺术精神的整全得之于人生的修养功夫,而西方一般美学家的美学理论系由特定艺术对象、作品的体认加以推演、扩大而来。当然庄子的艺术精神与现代西方美学家的理论观点在若干方面有不期然而然的会归,但西方的美学家,因为不是从人格根源处来考虑问题,则其体认所到,对其整个人生而言,必有其所不能到达之处,于是其所得者必不能不偏,虽然他们常常把自己体认所得的一部分,组织成为包天盖地的系统。这个情势,到了现象学家那里,好像已大大地推进了一步,但是他们毕竟不曾把握到心的虚静的本性,而只是“骑驴求驴”地在精神作用上去把握,未能见到艺术精神的主体。西方的艺术精神所涉及的实际上是艺术精神的现象。庄子的艺

术精神抓住了艺术精神的主体,两者相比,庄子的艺术精神当更胜一筹。

儒道两家由忧患意识而要求的最高人生是和乐人生。然而儒道两家的人生及其生命境界的圆成,毕竟属于两种形态,两种性格。那么在艺术家的心灵状态中仁义之心与虚静之心关系如何呢?徐复观在阐述中国艺术精神时已觉察到艺术主体与道德主体之间的不同,所以他每每在儒道互通处留意,寻找两者的对接互流。

第一,徐复观在高扬道德理性的同时,也肯定了艺术主体在人性中的根本地位。这在理论构架中突破了“道德中心主义”的理论立场。因为仅有道德人生是不够的,道德人生需艺术人生的调节。当然,道家精神求解脱存在局限,需要儒家入世精神充实。“虚静之心,是社会、自然、大往大来之地;也是仁义道德可以自由出入之地。”^[19]徐复观指出虚静之心进入千疮百孔的社会,可以由自由出入的仁义加以承当。不仅由此可以开出道德的实践,更可以开出与现实、与大众融为一体的艺术。

第二,徐复观注意到,儒道两家的文艺观在为人生问题上相通。庄子哲学的本意是着眼于人生,而不是为艺术而艺术。庄子与孔子一样,依然是为人生而艺术,儒道两家的文艺观是在为人生而艺术的基础上表现的两种形态。儒家强调仁义之心,偏向依存美,道家强调虚静之心,偏向纯粹美。

第三,徐复观认为,儒道两家有一共同点,即它们皆立足于现实世界之上,皆与现实世界中的人民共呼吸,并努力在现实世界中解决问题。道家“虚静之心”与儒家“仁义之心”,可以说是心体的两面,皆为人生所固有^[20]。在中国古代文艺史上,儒道两家精神,在生活实践中乃至文学创作中常有自由转换。徐复观更把“仁义之心”理解为“感发”;“虚静之心”理解为“兴趣”。

他认为作家在“感发”与“兴趣”两者之间,会互相滑动,并没有不可逾越的界域。王维固然有“蓝田”、“辋川”等以兴趣为主的作品,但也有《夷门歌》、《老将行》等由感发而来的作品,虽风格路径不同,但同出于王维一人之手。

就徐复观本人而言,仁义之心与虚静之心在他身上也是对立统一。仁义之心体现了他浓郁的人文精神倾向;虚静之心呈现了他更深沉的宇宙意识。前者偏于儒者的以我观物,后者偏于道者的以物观物。内在与超越、执着与旷达,是相对而言,貌似对立,实则互通。

四、人伦鉴识与气韵生动

在研究阐发中国古代艺术与美学精神的当中,徐复观发现了庄子的美学,又顺庄子而下,演绎庄子美学的全幅精神,显现由历代的艺术家、美学家所汇成的中国艺术心灵与精神。按徐复观的见解,庄子的“虚静”说与“游”的艺术人生态度,从根蒂处陶育了此后中国的艺术精神。庄子的艺术精神虽本旨不在艺术创作,但却对中国艺术发展产生了很大的影响,结出了丰硕的成果。特别是在绘画领域,庄学及由老学、庄学演变而来的魏晋玄学,影响尤为巨大深远:历史上的大画家、大画论家,他们所达到、所把握到的精神境界,常不期然而然的都是庄学、玄学的境界。宋以后所谓禅对画的影响,如实地说,乃是庄学、玄学的影响。”最能直接、深刻、鲜明地体现庄子的艺术精神的,是中国的山水画。中国绘画,在魏晋时由人物画转向山水画,宋以后山水画成为主流,都是庄子艺术精神影响的结果。山川是未受人间污染的世界,其形象深远巍峨,易于引发人的想象力,也易于启迪人的想象力,因而最适合体现由庄学而来的对精神的自由

解放的追求,成为审美的对象、绘画的对象。可以说,山水画的出现,乃是庄学在人生与艺术上的落实。这是山水画得以成立的根据。

中国的文学艺术兴发于先秦,到魏晋走向成熟。鲁迅曾说魏晋是中国文艺的自觉时代。作为思想史家,徐复观也重视魏晋时代的文艺创作与文人风气。他所要追问的是,在中国人的心灵里所潜伏的与生俱来的艺术精神,何以一直要到魏晋才在文化中有普遍的自觉的呈现呢?徐复观的答案是:这与东汉以经学为背景的政治上的实用主义的陵替以及老庄思想的抬头有密切的关系。例如当时的竹林名士,在思想上实际是以庄子为主,并由思辨而落实在生活方面,他们成就的是性情的玄学。他们虽然形骸脱略,但却流露出深挚的性情。这种性情饱含着艺术的性格。

徐复观指出,魏晋南北朝时期人物鉴识品藻之风盛行一时,《世说新语》中记述的汉末至东晋间士林生活的逸事趣闻,便是这一风气盛行的生动写照,该书对人物的才情、风采、思想、姿容、言语所进行的多方面的品藻与鉴识,体现着当时社会对理想人格与理想人生态度的审美标准。例如,桓彝称僧人高坐为“精神渊箸”,邓粲称周伯仁“仪容弘伟,精神足以荫映数人”等等,《世说新语》的作者所说的人物面容举止,不止于是一个人的外形,而是通过外形表现人的内在本质。在先秦时期老庄那里,他们称人的内在本质为“德”,德落实于人的“心”,后期的庄学又将德称之为“性”。而魏晋时期的人伦鉴识对此称为“神”,德、心性,是存在于人的生命深处的本体,而魏晋时期的“神”,则指由人的本体所体现出来的人的音容笑貌和行为举止。“当时的人伦鉴识带有艺术性描写,它是在玄学,实际是在庄学精神启发之下进行的,其目的是“要由每一个人的形以把握到人的

神,也即是要由人的第一自然的形相,以发现出人的第二自然的形相,因而成就人的艺术形相之美,而这种艺术形相之美,乃是以庄学的生活情调为其内容的^[21]。人伦鉴识,至此已经完全摆脱了道德的实践性和政治的实用性,而成为当时的门第贵族对人自身的形相之美的趣味欣赏。

魏晋风度的艺术化的显著标志是人伦鉴识向绘画的转化。徐复观认为,魏晋时期的人伦鉴识之风影响到绘画领域,当时的人物画,主要是通过人物的形以表现被画的人物之神。晋代画家顾恺之首先主张人物画要“传神”。当时人伦鉴识中的所谓精神、风神、神气、神情、风情,都是顾恺之提出“传神”这一观念的源泉和根据。在这一背景之下,南齐的谢赫在《古画品录》中,品评了二十七位画家的优劣,提出“六法”。六法中的“一曰气韵生动”即是顾恺之的所谓的“传神”的“神”的更为明确的叙述。

徐复观高度重视谢赫提出的“气韵生动”这一观念,把它作为中国画论的至理名言。于是,他对“六法”中的“气韵生动”作了一番比较详细的考查,以揭示气、韵、气韵这样的中国古代文艺理论的重要范畴的涵义。

气韵的气。徐复观分开来讲气韵。因为在中国画论早期,气与韵是各为一意义,而且气的观念提出在先。最早文学艺术意义上的气,指的是一个人的心身综合作用所给予作品的影响。它包含作者的观念、感情和想象力。这种“气”实际上与传神的“神”类同,标明作者内在的生命向外表的发露,所以当时流行“神气”一词。如嵇康《幽愤诗》中的“神气晏如”、江淹《恨赋》中的“神气激扬”即属此类。魏晋时期的“气”,多半是作者的品格、气概所体现在作品中的力的、刚性的感觉,当时有“气力”、“气势”、“骨气”等词。

气韵的韵。徐复观考证,“韵”原是指乐调,最早见于曹植

《白鹤赋》“聆琴之清韵”，后由音乐、声律进入人物品鉴，乃至成为书画诗文批评的重要观念。六法中的所谓韵，是指超越线条之上的精神意境。画论中的韵接近人伦鉴识上韵的观念，即一个人的情调、个性以及人身上所体现出来的清远、通达、放旷之美，而这种美则流注于人的形相之间，从形相中可以看得出来，把这种神形相融的韵，在绘画上表现出来，这就是气韵的韵。在中国早期的画论中，气与韵，都表现出“神”的涵义，所以气常称为“神气”，而韵也常称为“神韵”。

气韵兼容的意义。徐复观认为气韵的相互关系，从源自人物鉴识的根源上说是不可分离的。从绘画艺术表现上说，虽然气偏于阳刚之美，韵偏于阳柔之美。但从艺术整体来说，应当是相互补益的。气韵观念的出现是以庄学为背景，庄学的清、虚、玄、远，实际上是“韵”的性格。中国画的主流始终在庄学精神中发展的。后人言气韵，多半从韵这方面谈。但是，徐复观认为没有必要排斥气韵的气这方面，气和韵应当在气韵中得到同样的重视。气韵兼举，才是最周整的陈述，这不但符合中国艺术审美的形态，而且契合中国艺术心灵的结构。

气韵与生动的关系。徐复观追问，当谢赫说气韵生动时，到底生动一词是作为某种独立的意义而与气韵相得益彰呢？还是只作为气韵的一种自然的效果并无独立意义？徐复观肯定后者，认为生动一词，当时只不过是作为气韵的自然的效果而加以叙述的，没有独立的意义。准确地说，气韵是作者生命力在作品中的升华，是生命本质的体现，有气韵便一定会生动，但仅有生动，不一定会有气韵，因此，“气韵生动”一语的主体或重心是在气韵上。

气韵与形似问题。徐复观指出，从顾恺之起，中国画论常从形似的对立面来谈“传神”或“气韵”。其目的是超越创作对象

之形的局限性,以把握创作对象之神,获得创作对象之真。这样做,并非真正造成神与形的对立,离开形似而谈神似,而是超形以得神,再由神以涵形,使形神相融,主客合一。换句话说,以气韵求其画,则形似内涵于气韵之中。这说明,中国的绘画,不离自然以言气韵。因为中国的文化精神,不离现象以言本体。

气韵在“六法”中的位置。徐复观认为,谢赫“六法”从“一”到“六”的序列,不是表示区分项目的排列,而是创作过程先后的顺序。气韵在六法中首屈一指,是因为“气韵的根本义,乃是传神之神,即是把对象的精神表现了出来。而对于对象精神的把握,必须赖作者的精神的照射,以及主客相融,则必须承认作品中的气韵生动,乃是来自作者自身的气韵生动,于是气韵是一个作品的成效,更是一个作品得以创作出来的作者精神状态”^[22],绘画首先讲究气韵,这正是一个艺术家的修养与创造的关键所在。

气韵是否可学问题。作品中的气韵,是作品中所表现出的对象精神。而对对象精神,须要作者的精神去寻觅,这就超越了作者笔墨的技巧问题。绘画艺术的根源不在技巧,而在于艺术家有自己生命超升所呈现出来的艺术精神的主体,即庄子所说的虚静之心。作品中的气韵,追根究底,乃是出自艺术家净化后的心灵。气韵本乎游心。“心的自身,而为技巧所不及之地,所以说这是‘不可学’。”^[23]中国古代伟大的艺术家,必以人格的修养、心灵的舒展作为技巧的根本。有无这种根本,是区分画家与画匠的分水岭。

徐复观花了很大力气对六法中的气韵生动进行了知性的分析和真切的把握。其结论是:气韵生动,是中国艺术精神的纲要。由此可以把握到中国艺术的精神与特性。在这个重要的艺术观念的阐释中,徐复观采用了思想与考证、历史与美学相结合

的方法,揭示了中国绘画以气为中心的虚境审美心理场。一方面,他把美学范畴放在特定的上下文关系中来理解;另一方面,通过对艺术观念的生命形式的揭示以印证主体对生活的独特发现。气韵之审美是一种体认宇宙万物的生机活力和深层生命内涵的审美,是一种由有形入无形、虽无形而实有形的审美。不难发现,徐复观的诠释,是对方东美生生诗学中有关生命情调与艺术理想的进一步补充与发挥。

徐复观认为,中国的绘画是要把自然的神、灵、玄,通过某种形相体现出来;“所以最高的画境,不是模写对象,而是以自己的精神创造对象”^[24]。中国古代人物画这种艺术的自觉,是由庄学所启发出来的;后来山水成为绘画的题材,画家将山水自然加以美化和艺术化,更是庄学影响的结果。传神是人物画的要求,同时也是山水画的要求。因此,气韵的观念既可以用于人物画上,也可以用到山水画上。徐复观着重疏释了宗炳的“澄怀”说与张璪的“心源”说。晋代宗炳的《画山水序》是中国最早的山水画论著作。徐复观认为宗炳提出的“圣人含道应物,贤者澄怀味象。至于山川,质有而趣灵”的观点,深得庄学艺术观的精髓。宗炳所以能在山水中发现“趣灵”,关键在于“澄怀”。澄怀就是庄子的虚静之心。以虚静之心观物,就能形成从实用知识中摆脱出来的美的观照。所以澄怀味象所体味的对象是进入美的观照中的美的对象,画家自己的精神融入美的对象之中得到自由解放。画家之所以能忘掉人世的功名利禄,是因为他能澄怀。当然澄怀不是主观精神绝对的产物,不是空无一物的一片灵思。徐复观具体地剖析了唐代张璪所说的“外师造化,中得心源”的真实内容。张璪所说的“心源”乃是松石水云的精神,这些自然景物进入画家主观的心源、灵府之中,经过吸收和消化,而融为一体。因此,画家所画的是自己的心源、灵府,同时

也即是造化、自然。而在工夫的程序上,必须先“外师造化”,然后才“中得心源”。

回眸由不断嬗递的文化语境构成的中国绘画艺术长河,徐复观分析了“逸”、“远”、“淡”、“清”等美学范畴和艺术观念。所谓逸,是超脱于世俗之上的精神,是“神”的最高的表现。逸的基本性格是由隐逸而来,绘画中最富于隐逸性格的,莫过于山水画。所谓远,是山水形质的延伸。郭熙所总结的三远(即平远、高远、深远)是由远以见灵,把不见与可见的东西统一起来。而人类心灵所要求的超脱解放,也可以随视线之远而导向无限之中,在无限之中达成人类所要求于艺术的精神自由解放的最高使命。所谓淡,是来自庄学和玄学。淡是由有限以通向无限的联结点。顺乎万物自然之性,而不加以人工矫饰之力,此之谓淡。董其昌标榜“淡”,以“天真自然”为艺术宗旨,他推王维为南宗之祖,理由是山水画至王维而发展到“淡”,到了“天真自然”的境地。所谓清,是指心灵之清,画家以晶莹澄澈之心,与客观世界相即。人禀至清,乃精道气,清气所萃,乃臻清远。元代的赵秋雪以“清远”代替了南宋末期的“幽玄”,开辟了艺术的新生命。总之,逸、远、淡、清的艺术心灵,其思想来源是庄学、玄学、禅学。艺术心灵与艺术人格联系在一起,这是一个不争的艺术事实。徐复观指出:“完全成熟以后的文学艺术,是直接来自作者的人格、性情中流露出来的。文学艺术的纯化与深化的程度,决定于作者人格、性情的纯化与深化的程度。”^[25]人的教养愈深,艺术心灵的表现愈厚。文人画的涌现即是明证。

紧紧抓住庄学对中国绘画艺术精神的浚发,徐复观系统地、细致地阐述了中国绘画艺术中复杂的虚境审美心理场。他先说气韵,兼及神韵,再说气韵向势、神、风骨、格、趣、调、味等融通拓展,构成色彩斑斓的中国绘画虚境审美心理图式,最后具体考察

这一审美心理场中与气韵的审美境层相关的其他重要审美范畴与审美形态。徐复观以“追体验”的功夫,令人信服地体验出中国艺术家的精神情境与艺术心灵。可以说《中国艺术精神》一书是徐复观深思熟虑、苦心孤诣之作。在写完“庄子艺术精神主体之呈现”这一章节后,徐复观心潮澎湃,赋诗一首:“茫茫坠绪苦爬搜,辟径探微只自雠。瞥见庄生真面目,此心今亦与天游”。徐复观对中国艺术精神的阐发,可以说是进行一场传统与现代、中国与世界的双重对话。他对中国历代的绘画理论成竹在胸,同时对许多西方美学家诸如谢林、费肖尔、温克尔曼、哈特曼、阿米尔等的美学理论掌握娴熟,所以能有效地指出中国艺术精神和审美心理。他赅续传统同时超越传统,揭示了茫茫的时间长河中中华民族伟大的艺术心灵的奇光异彩。

注 解:

- [1] 黄克剑主编《徐复观集》,第 603 页。
- [2] 同上,第 276 页。
- [3] 同上,第 281 页。
- [4] 徐复观《中国思想史论集》,台湾学生书局 1967 年,第 249 页。
- [5] 徐复观《中国思想史论集续编》,台湾时报文化事业公司 1982 年,第 432 页。
- [6] 徐复观《中国人性论史·先秦篇》,台湾商务印书馆 1969 年,第 164 页。
- [7] 徐复观《中国文化复兴的若干观念问题》《徐复观文集》(二),台湾环宇出版社 1971 年,第 158 页。
- [8] 转引自殷海光《中国文化的展望》,中国展望出版社 1985 年,第 554 页。
- [9] 《徐复观集》,第 80 页。
- [10] 李维武编《徐复观文集》第 2 卷,湖北人民出版社 2002 年,第

379 页。

- [11] 徐复观《中国艺术精神》,春风文艺出版社 1987 年,第 15 页。
- [12] 同上,第 26 页。
- [13] 同上,第 28 页。
- [14] 同上,第 29 页。
- [15] 同上,第 70 页。
- [16] 同上,第 60 页。
- [17] 同上,第 83 页。
- [18] 同上,第 68 页。
- [19] 同上,第 116 页。
- [20] 李维武编《徐复观文集》第 2 卷,第 368 页。
- [21] 徐复观《中国艺术精神》,第 134 页。
- [22] 同上,第 180 页。
- [23] 同上,第 183 页。
- [24] 同上,第 221 页。
- [25] 同上,第 361 页。

第六章 方东美“生生”诗学观

方东美(1899 - 1976)是新儒家中具有浓厚诗人气质的哲学家。他不仅具有智慧高绝的文化哲学理念,而且有境界超卓的文学艺术才情。他的心灵深处,充溢着一片诗与哲学的谐美境地。他的一生都在精神世界里漫游,思考着生命哲学意义和中国文化命运,并通过自己独特的文化哲学视角和生命美学体系去演绎自己的思想。

与新儒家诸贤例如梁漱溟、张君勱、熊十力、唐君毅、牟宗三、徐复观相比,方东美的治学道路稍稍有些不同,他以治西方哲学出身,在西方哲学上下过大功夫。早年凭金陵大学哲学系高材生的身份赴美国威斯康星大学深造西方哲学。学成回来后一直教授西方哲学。20世纪30年代起他改变了过去单纯研究西方哲学的倾向,注意对中西哲学与文化进行比较。《科学哲学与人生》(1927年)和《生命情调与美感》(1931年)、《哲学三慧》(1937年)是他早期哲学研究成果。后期方东美尤其注重中国哲学之精神及其发展的探讨,英文著作《中国人生哲学》(1956年)和《中国形而上学中之宇宙与个人》(1964年)、《原始儒家道家哲学》(1976年)等等,表现出他对中华原典哲学精神的回抱。

作为诗性哲学家,方东美秉受着生命的智慧和诗情的馈赠,苦苦思索生命美学问题,并将“生生”之德作为自己安身立命的本源。方东美先后在大陆和台湾大学哲学系从事哲学教育几十

年,弟子门人甚多,现代新儒家中的唐君毅是他的早期学生,而年轻一辈如成中英、刘述先等也是他的弟子。因而就思想主要脉络来看,方东美不是局外人,理应属于现代新儒家的代表人物。方东美对儒家、道家、佛学和宋明理学分别作了专门研究,然后再进行综合创新,建立自己独特的思想体系。在长期的学术生涯中,方东美高标儒学理想,对儒家的“生生之理”多有发挥,拓展了新儒家文化诗学的架构,体现出圆融开放的学术姿态。

一、生生之理与审美之源

在方东美整个学术思想体系中,“生生”的思想主题贯穿始终,“生生而和谐”是方东美文化哲学和诗学的总纲。他说:“宇宙乃普遍生命流行的境界,天为大生,万物资始,地为广生,万物咸亨,合此天地生生之大德,遂成宇宙,其中生趣盎然充满,旁通统贯,毫无窒碍,我们立足宇宙之中,与天地广大和谐,与人人同情感应,与物物均调浹合,所以无一处不能顺此普遍生命,而与之全体同流。”^[1]方东美强调宇宙的本质是广生大生,生生不已(前一个生为动词,即生长,生育,后一个生为名词即生命,“生生”昭示一种生机不断涌现、活力不断迸发的生命理想状态)。因此,宇宙之道,就是生命之道,不仅人世间的一切充满生机与活力,而且人类上达天宇,下契万物,无不被大化流行的生生之意所充满。

方东美的生生哲学与诗学是以《周易》为基石的。方东美倾心于《周易》的研究,发现其中包含了中国人的宇宙观念。它们可以概括为三个基点:一是“一阴一阳之谓道”,二是“天地之大德曰生”,三是“乾坤成列,而易行乎其中矣”。这三个基点展

示的是一个以生成变化为本位,也就是体用同一的天地境界。《周易》不愧为宇宙生命哲学,其“生生之德”(即“大生之德与广生之德”)之思想颇具原创性,方东美终生服膺《周易》这部带有东方神秘主义性质的原始经典,他的一部论文集干脆以生生之德命名。

在中国人的智慧中,方东美首先看重的是作为“中国人的纯正代表”的原始儒家学说。他不太看重《论语》,认为它既没有论及宇宙全体也不包括本体万有,虽涉及道德论,但是没有普遍的价值论。在他看来,真正能够代表原始儒家思想的原典,一是《尚书》,二是《周易》,前者注重传统,后者彰显创生。方东美称孔子以降的先秦儒家为原始儒家,孟子、荀子学说是原始儒门的赓续。先秦儒家从《尚书》中得到某种天人之际的“永恒”的启示,更把《周易》的“生生不已”的价值系统寓于“时际”的创造之中,铸造了中国文化精神的基型。《易经》一书被方东美看作是一部体大思精而颠扑不破的历史文献。其一,它含有一套历史发展的格式,其构造虽极复杂,但层次却有条不紊;其二,它含有一套完整的卦爻符号系统,其推演步骤悉依逻辑谨严法则;其三,它含有一套文辞的组合,凭借其语法交错连动的应用,可以发抉卦爻间彼此意义之衔接连贯处。《易经》呈现精致的时空序列,从中我们可以引申出一套形上学原理,借以解释宇宙秩序。方东美探赜索隐,钩深致远,初步揭开了《易经》这部东方神秘主义原典的面纱。方东美认为,《易经》哲学,合计约含四大形上学原理。

一是生生之理。“生生”观念是《易经》最基本的观念。“生生之谓易”,生命就是宇宙现象的流行,整个宇宙是大生命,具有创造性,充满和谐。宇宙是生命的过程,也是创造的过程。人类生命的意义由宇宙而来,人类的思想和宇宙的精神是融通

的,这是“生生之谓性”的精义。具体地说“生命”有五种含义,即育种成性义,开物成务义,创进不息义,变化通幾义,绵延不朽义。育种成性义是说生命在生生相续的时间之流中,使个体和族类得以发展,铸造生命的新型式。开物成务义是指生命资源广大无边,人类开发利用,满足自身的物质需要,直入精神创造的胜境。创进不息义是说生命在其奔进中创造无已,健动不息,继往开来。变化通幾义是指时间变化万千,创新层出不穷。绵延不朽义是指生命活动赓续展延,蝉联一贯,在现实的生命运动中成性存仁。

二是旁通之理。生生之理虽然玄奥,但可借助《易经》首尾一贯之系统予以演绎推证。大易哲学是一套动态万有论,强调时间生生不已的创化历程,但同时也是一套价值总论,它从整体圆融、广大和谐的方面,阐明“至善”观念的起源及其发展。

三是化育之理。生命为元体,化育是生命元体的行相。但元体是一而限于一,故判为乾坤(一动一静),分别展现出天地的创造力和化育力。乾动坤静,两种力量同时兴起,从而形成宇宙万物,产生自然万物。这就是化育的精义。

四是创造生命即价值实现历程之理。就代表时际人的儒家心灵眼光看来,宇宙是一个包罗万象的大生机,无一刻不发育创造,无一地不流动贯通。生命本身是一个基本过程,其本身是善的,是有形的创造。宇宙的生命要在人的生命中表现出来。人要求自己的善在生命现实中完成,能满足这要素,就是“尽性”。“尽物之性”、“尽人之性”和“尽己之性”是相通的,这都是以实现“至善”为终极。孟子所谓“天”早已失去其人格神的意味,它乃是在宇宙中生生不已,不断作用的一种力量的象征。人必须体现自己内在的生命的仁心与创造性,充分实现超越自我的生命的意义,始可完成安心立命的理想。人类个体所面对

的正是—个创造的宇宙,所以个人也得同样有创造精神,方能德配天地,参赞化育。

方东美得出结论《周易》生生不息的宇宙生命精神,是原始儒家的根本精神之所在。《易经》中的“创生宇宙论”与“人性崇高论”彼此相通,融通不隔。“早在柏拉图之前,孔子已经推衍出一套创生不已的理论。由天道之原始创造力配合地道之赓续顺成性普施于人,使人得兼天地大生广生之德,从而阐发弥贯宇宙的普遍生命的高贵与庄严。”^[2]沿着《周易》“生生之理”的线索,方东美发抉出中国哲学的旨归与宗趣。“中国的哲学从春秋时代便集中在一个以生命为中心的哲学上,是一套生命哲学。”^[3]这与牟宗三认为中国哲学是“生命的学问”的观点颇为相合。

中国人对于宇宙自然的一个基本观点,就是认为“创生”是宇宙自然的基本规律。孔子说过:“天何言哉?四时行焉,万物生焉,天何言哉?”老子、庄子所说的“道”,也是生天育地,衣养万物的母体。老子曰:“道生一,一生二,二生三,三生万物”,庄子曰:“夫道,有情有信,无为无形;可传而不可受,可得而不可见;自本自根,未有天地,自古以固存;神鬼神帝,生天生地;在太极之先而不为高,在太极之下而不为深,先天地生而不为久,长于上古而不为老。”后来宋明哲学家继续发挥“天地含情,万物含生”的宇宙观。朱熹提出“天以阴阳五行化生万物”,张载提出“由太虚有天之名,由气化有道,合虚与气有性之名”,程颐指出“天地以生物为心”,王阳明体察天地人类和万物的“生道”或“生意”。这些思想倾向可以用戴震的一句话来概括:“气化之于品物,可以一言尽也,生生之谓欤!”由此可见,中国哲学家是用“万物有生论”来解释宇宙。虽然中国哲学家不常用“宇宙”这个词,但他们提出的一些观念,如“天”、“天地”、“乾坤”、“道”、“自然”、“阴阳”、“五行”、“太虚”、“理”、“气”、“心”等,

也都是用来形容宇宙特性的。中国哲学家不像西方思想家在科学主义的偏执下囿于“万物无神论”的理念,而是永远在追求一种广大圆融的观点,一种“天地生物气象”,以统摄大宇宙中生命的创进完成。方东美据此总结出中国哲学宇宙观的三个特色。(一)宇宙是普遍生命创造不息的大化流行(二)宇宙是一个将有限形体点化成无穷空灵妙用的系统(三)宇宙是一个盎然大有的价值领域,是以透过人生的各种努力加以发扬光大。

方东美认为,中国这些精神可以用“机体主义”来阐明。这种机体主义哲学不同于西方哲学。因为它(一)否认人与物的对峙,不把宇宙看作绝对的孤立系统(二)否认将宇宙大千世界的自然万物化为意蕴贫乏的机械秩序,不把宇宙看作纯由诸种基本元素组合而成的存在(三)否认狭隘的自然历史发展观,不把变动不居的宇宙本身压缩为一套紧密的封闭系统。机体主义的特色在于(一)统摄万有,包举万类,而一以贯之;(二)当其观照万物时,总是从其丰富性与充实性的全貌着眼,故能“统之有宗,会之有元”,而不落于抽象与空疏。机体主义追求本体与现象的统一,存在与历史的统一,生命与价值的统一。

从中国哲学看来,宇宙包含的不只是物质世界,还有精神世界,两者浑然一体,不可分割。而西方哲学强调天文与人文的截然对立,互相排斥。虽然中国哲学在综合的宇宙全体中,也有某些分际,像《易经·系辞》中所言:“形而上者之谓道,形而下者之谓器”,后来宋代哲学家张载、朱熹等在“虚”与“气”或“理”与“气”之间有类似的分际。但他们在这些分际中求其统贯融通。“宇宙”在中国人看来,是精神与物质浩然同流的生命境界,在波澜壮阔的创造过程中生生不息。方东美指出中国“生生”哲学有两大特色:一是肯定天道的创造力充塞宇宙,流衍变化,万物由之而出;二是强调人性的内在价值,翕合辟张,发扬光

大,与宇宙秩序妙合无间,达成“天人合德”。

方东美强调,几乎所有的中国哲学家都把宇宙看作普遍生命的流行;宇宙“在中国的智慧看来,也充满了道德性与艺术性。庄子所谓‘圣人者,原天地之美而达万物之理’,充分展现了中国人深邃的艺术天性。宇宙创进论赋予中国古人以极强的生命意识,这种生命意识也必然使他们以生命态度对待文学艺术。

生生之理作为中华民族的智慧之源,它所构筑的思维框架对于整个中华民族的思维模式具有一种“定格”的作用。因而,始于《周易》的这种宇宙生成、生命生成模式作为一种普遍意识上升为哲学观念后,便不可避免地对文学乃至整个意识之生成理论产生了很大的影响。方东美从几个方面阐述了生生之理与美学的关系。

第一,生生之理是从天地万物这一基本观念来看美的。在《周易》的观念中,没有天地就没有万物,从而也就没有万物的美。方东美认为,易经这种思维模式“遂使中国人陶醉于天地万物气象,以领略天地之大美,而表现艺术创造之美”^[4]。例如商周铜器彝鼎等,饰以气韵生动之图案,镂以线条劲健之书法,气泱中边,韵流内外,让后人叹为观止。

第二,生生之理是从“天人合德”的角度来看美的。孔子于《易经·乾文言传》曰:“夫大人者,与天地合其德,与日月合其明,与四时合其序,与鬼神合其凶。”这就把天地之大美与人自身的道德品质结合起来。《易经》爻辞中说:“含章可贞”,贞一方面指天地万物运动变化所遵循的正道,与美的合规律性相关;另一方面又指君子不为权势所屈的人格力量,与道德的善相类。

第三,生生之理是从宇宙—生命—艺术的模式看美的。方东美认为《周易》充满着寂而生生、静而健动、积健为雄的艺术精神。孔子及原始儒家在《易经》中明确指出:“君子黄中通理,

正位居体 ,美在其中 ,而畅于四支 ,发于事业 ,美之至也 !”换句话说 ,孔子与儒家视宇宙人生为充满纯美的太和境界 ,所以对艺术价值特别注重。宇宙生命是终极生命 ,艺术家“妙合化权” ,“合于天道” ,就要体现这宇宙生命。《周易》关于天地生万物的看法 ,本质上是中国古代的生命哲学。当然 ,这是一种广义的生命哲学。因为在这里 ,“生命”不单指有机物(动植物)的生命。在《周易》的思想中 ,整个宇宙即是一个不断运动变化中的生命整体 ,从而一切与有机生命的存在发展相关的自然现象和人文现象都是生命的表现。《周易》一书对中国美学和艺术的贡献 ,在于它提出了“天地变化 ,圣人效之”、“天地之大德曰生”、“一阴一阳之谓道”这样一些具有哲学和美学意义的命题 ,对后世的文艺创作和文学理论产生了深远的影响。从理论上看《周易》对中国美学艺术创作影响最深远、最持久的是三方面的思想。一是“天人合一” ,即人与自然相统一的思想 ;二是以“天人合一”为前提 ,以天地人事的顺利发展为宗旨的生命哲学思想 ;三是整个世界在阴阳两种力量互相作用下不断变化、发展的辩证思想。

在新儒家诸贤中 ,不止方东美一人宗主《周易》。熊十力由佛转儒 ,归本大易 ,认为宇宙生命是本体 ,生生不息。宇宙或天道即在宇宙万有之中 ,也即在个别人中。在宇宙生命本体上 ,方、熊似乎存在着共同点 ,但是两者仍有不同点 ,熊十力以易为本 ,阐发内圣外王之道 ,他还以心性为重点 ,以自性开发创造为旨趣 ;而方东美更侧重鸢飞鱼跃、生意盎然的宇宙大生命。

二、生命情调与民族美感

在大宇宙生命理论的导引下 ,方东美早期的理论焦点聚焦在各民族文化生命的探索上 ,他疏释各民族情调与类型 ,认为每

一个民族文化精神的差异,实际上反映了不同民族生命精神和生命美学的区别。

方东美把每个民族的自身共通的文化精神,称为共命慧,“哲学智慧寄于全民族文化精神,互相摄受,名共命慧”。与共命慧相对应是自证慧。“哲学智慧生于各人之闻、思、修,自我系统,名自证慧”。共命慧与自证慧两者之间的关系是这样的:“共命慧属本义,自证慧属申义,共命慧统摄种种自证慧,自证慧分受一种或多种共命慧。”“共命慧为根柢,自证慧是枝干。”^[5]方东美在此彰显出民族通性的共同维度与哲人个性的特殊向度。

每个民族各有其文化,每种文化又各具其形态。倘若想细察一种民族文化之内容,就必须考核其文化符号的性质,探寻其生命活动的意向。方东美是在宇宙精神—生命情调—民族美感这一理论架构中踏勘民族审美意识的独特发展的。正如他说:“各民族之美感,常系于生命情调,而生命情调又规抚其民族所托身之宇宙,斯三者如神之于影,影之于形,盖交相感应,得其一即可推知其余者也。”^[6]为此,方东美一方面把准宇宙之形象,以探测生命之内蕴;另一方面依据生命之表现,以概括艺术之理法。

在中西文化生态比较的问题上,方东美不是笼统地看待中国与西方文化精神的型态和差别,而是采用细分的方法,把西方的“共命慧”分为古希腊与近代欧洲,把中国的“共命慧”分为儒、道、墨。这种细分的学术向度源自他对古希腊文化与哲学的熟识和对西方文化源流的深知,来自他对中国文化的多重性的重视。而所有这一切,都体现了方东美对中外文化生态的全面而透彻的理解。

面对世界之哲学文化,方东美提出“哲学三慧”之说,并剖析其文化表征。共命慧为哲学三慧:一是希腊,二是近代欧洲,三是

中国。方东美察照了古希腊、近代欧洲、中国的“智”与“欲”，阐明其“智”与“慧”，以通晓这三大民族的“大智度”和“大慧解”。显然，方东美借用了一些佛门词语来点染各民族的生命情调。

其一，古希腊人的“共命慧”。方东美认为：“希腊人以实智照理，起如实慧”。摹仿自然、追求逼真是古希腊人共命慧的慧根，它体现了希腊人在有限乾坤背景下的生命诉求。古希腊人对他们生存于其中的宇宙的理解，衍自他们对具体物象的观察。方东美称这种视宇宙存在如同某一具体物象存在的宇宙观为“物格化的宇宙观”。这种物格化的宇宙观，把纷呈之物象化作简纯的理境，演变为“契理文化”，其核心是“援理证真”。方东美以“大义安理索斯”（Dionysus）、“爱婆罗”（Apollo）、“奥林坪”（Olyupos）精神为希腊共命慧的三种成分，其中大义安理索斯象征豪情，爱婆罗象征正理，奥林坪象征理微情亏，三者“贞夫一”；以爱婆罗精神为主脑”。方东美指出，古希腊的共命慧发自“情”与“理”的交融，希腊人观感宇宙，体察人生，情之所钟，理之所注，情必随之，情理圆融，物我无间，所以他们的思想风格恰可体合生命的径向。

方东美赞赏古希腊人的生命情调与纯真艺术。指出希腊的形象之美既是“爱婆罗”理智精神的表露，又是“大义安理索斯”热情活力的发泄。“希腊人拿热情活力来鼓舞理智精神，其所创造的艺术是情理的和諧圆融，达成了人我契合、物我泯化。特别是悲剧时代的希腊人，拿艺术心眼同情地透视宇宙人生，纵然遭遇诞妄的意境，也能体察入微，显出其中极笃实的真相，使一切人生颓情无以注入。”^[7]希腊人的艺术形象是厚重饱满的，希腊人的生命情绪是欢愉丰润的，所以能韵流内外，泽被后世。

其二，近代欧洲的“共命慧”。方东美认为：“欧洲人以方便应机，生方便慧。形之于业力又称方便巧”。方东美对近代欧

洲所出现的凌乱弊亏的局势颇有微词。欧洲方便巧演为尚能文化,核心是驰情入幻。近代欧洲人虽以不懈的进取换取了科学创造的日新月异和艺术流变的光怪陆离,却终因驰情入幻而无从摄受生命的真趣。“近代欧洲人雄踞一己生命之危楼,虎视宇宙之远景,情则激越,理转退敛,理或远注,情又内亏,实情与真理两相刺谬,宇宙与生命彼此乖违,揭生命之情不足以摄宇宙之理,举宇宙之理不足以尽生命之情,情理异趣,物我参差,结果遂不免两相矛盾,销磨抵触,超于空无,入于幻灭。这就是欧洲人在生命过程中所演的悲剧。”^[8]欧洲民族的精神符号是超脱实物形迹的无穷的空间,呈现出动态的、与人冷峻对待的关系,因而在人的愈来愈趋近于自然的改造活动中愈远离人而伸向无限的宇宙。近代西方的浮士德精神,以及17世纪前后的“巴洛克”(The Baroque)的科学理性和18世纪以后的“洛可可”(The Rococ)的虚无幻象,理应要受到反省与针砭。方东美尤其批评了17、18世纪的巴洛克文化精神,指出巴洛克艺术之特点就是以奇谲浓艳的外貌掩饰其心性之空虚。巴洛克如美人迟暮,秀色枯残,丰仪改旧,渐生妖冶可怜之态,于是修饰其容,借粉香脂腻,自掩其憔悴,而憔悴更甚,巴洛克风格乃是一种衰退的文艺复兴艺术。方东美认为近代欧洲人陷入虚无主义的悲运,结果难免陷溺于艺术的颓情,这种颓情是由两个原因决定的,一是攀援理智,辗转堕入科学的理障;二是愤慨感激,随之流为戏剧的幻象。同是以一种科学的理性精神作底慧,近代欧洲人与古希腊人的人生态度殊异,二者显示出艺术的生命情调的差异。希腊人对于自然是虔诚的、忠实的、同情的,故不难参透它的奥秘;近代欧洲人对于自然,自始至终采取敌对的、抗衡的、傲岸的态度,所以近代欧洲人的自然美只是理智缔造的境界。他们的艺术倾向是涤除现实的真美,以呈现臆想的幻美。总体看来,方东

美在古代希腊与近代欧洲之间,他推崇前者,针砭后者,他甚至指陈两者截然不同的区别。当然这种条分缕析不是没有道理,但方东美往往夸大两者的区别,轻视两者的联系。其实,在许多方面古希腊为近代欧洲的学术思想奠定了基型。怀特海曾经说过,一部西方思想史是对柏拉图思想的注解。由此可见,古希腊与近代欧洲之间存在着一脉相传的思想渊源。

其三,中国人的共命慧。这是方东美大力弘扬的慧体。方东美认为:“中国人以妙性知化,依如实慧,远方便巧,成平等慧。”方东美以田园牧歌的话语赞美中国人的共命慧,认为中国平等慧演变为妙性文化,核心是挈幻归真。中华民族的共命慧臻至大化流行,物我两忘的境界。方东美从原始儒道墨中寻索民族文化的慧根。在他看来,孔(孟)、老(庄)、墨子代表中国民族生命之特征。“老显道之妙用,孔演易之元理,墨申爱之圣情。贯通老墨得中道中阙为孔子。”^[9]儒家的圣者气象、道家的艺术幻境、墨家的兼爱势用都受到方东美的重视。方东美晚年在《中国哲学之精神及其发展》中对中国“共命慧”的构成作了某些调整,除了原始儒家、原始道家之外,添列了中国大乘佛学与宋明新儒家。他称道家为典型的“太空人”(崇尚“虚”、“无”)称儒家为典型的“时际人”(崇尚“时”、“中”)称佛家为“时空兼综而迭遣人”(崇尚“不滞”、“无住”),称宋明新儒家为“时空兼综人”(时空兼综而不遣)。方东美认为中国哲学对宇宙与个人的理解不同于西方。中国哲人不像西方那样把宇宙仅视作为实体,而是把宇宙看作一个境界,且能不断地加以超化。“对儒家而言,超化之,成为道德宇宙;对道家而言,超化之,成为艺术天地;对佛家言,超化之,成为宗教境界。”^[10]如果说西方哲学是以实体论为特点,那么中国哲学则以境界论为特点。它不是追问世界的实体是什么,而是以实现心灵为目的。因此中

国哲学智慧是一个深具价值意蕴的目的论系统。中国哲人也不像西方那样把个人看作私有的个我,而且追求个人的人格理想,“就儒家言,主张立‘人极’,视个人应当卓然自立于天壤间,而不断地、无止境地追求自我实现;就道家言,个人应当追求永恒之逍遥与超放;就佛家而言,个人应当不断地求净化、求超越、求解脱”^[11]。儒、道、佛三家都企仰人格修养,道德、懿美、宗教三方面能达到圆满无缺的境界。因此,中国人的共命慧追求人生的价值与乐趣,一方面深植根于现实;另一方面又腾冲超拔,趋入崇高理想的胜境而点化现实。中国形上学可称为“超越的形上学”。超越的形上学将宇宙与生活于其间雍容洽化。

每个民族都有其共命慧(民族精神或文化系统),每个民族的共命慧都有最能代表其文化精神的核心价值体系。方东美以现象学的手法如实地描绘了各文化共命慧表现的不同境界,指陈了每一种文化都有自己的灵魂或形式,都有自己的深层心灵和表层象征。就整个“哲学三慧”来说,方东美认为中国慧体犹如充量和谐、交响和谐的乐章。“轴心时代”的中国各派哲学家诸家竞爽,一时并秀,共流慧韵,代表中华民族共命慧的初试晓啼。而在由儒、道、墨、佛所构成的中国共命慧中,儒家是“宗主共命慧”,是“圆慧”的代表。方东美虽然没有参与1958年牟、唐、徐、张那篇《中国文化与世界》宣言的发表,但他于八年后,在1964年美国夏威夷大学作东道主的第四届国际东西哲学会议上,以一篇题为《中国形而上学中的宇宙和个人》的论文语惊四座,展现了一个东方哲学家熟练地运用英语向西方介绍中国哲学精义的深湛而优雅的才华。日本哲学大师铃木大拙为此高度评价它“冠绝一时,允称独步,不愧精心结撰,压卷之作”。又是八年后,即1974年方东美在台湾一次学术讲座上,发表了《中国哲学对未来世界的影响》的公开演讲。这位75岁的资深哲

学家仍然尊崇“轴心时代”的中国哲学智慧：“从公元前七八世纪，一直到公元后二世纪，在这么一个时代里，中国的哲学智慧在整个世界上面，与西洋的希腊、与古代的印度鼎足而三，表现了不朽的成就。而我们现在却完全不能够继承那一个光荣把它发扬光大！试问这个责任谁应当负？”^[12]这篇演讲振聋发聩，发人深省。方东美呼吁学人应从困惑、痛苦、惭愧里面赶紧觉醒过来，先在精神上重新振作起来，赓续民族哲学慧命，为将来的中国、将来的世界创建一种新的哲学。从早年对中国哲学慧体的阐发到晚年对中国生命情调的坚守，无不凸现方东美的中国心灵的脉动。

在阐彰中华民族共命慧的同时，方东美也表达了他自己的“自证慧”和美学向度。美是人的族类独有的价值，在于它同时包含着心灵旨趣，携载着文化意蕴。希腊人弘扬有限乾坤，欧洲人追求无穷宇宙，中国人向来不迷执宇宙的实体，而是视空间为一种冲虚绵渺的意境。在方东美的生命美学的网络中，他集中探讨了中华民族的美感型态。

天人合一的亲和美。方东美认为中国人顶天立地，受中以生，相应为和，必履中蹈和，正己成物，深契“非彼无我，非我无所取”之理，然后乃能尽生灵之本性，合内外之圣道，赞天地之化育，参天地之神工，完成道德自我的最高境界。同情交感之中道是中国文化价值的典型特征。一是周礼强调六德之教，重心是中和。二是中国诗礼乐三科属于六艺，原本不分，所得诗是中声的记录，乐是中和的纪纲，礼是防伪的中教。三是中国建筑重视山回水抱，得其环中，以应无穷，形成园艺和谐之美。四是中国绘画六法不守透视定则，但位置、向背、阴阳、远近、浓淡、大小、气脉、源流，不违中道，不失和谐。五是中國各体文学传心灵之心香，写神明之媚，音调协谐，妙合中庸和谐之道本。可以说

这五方面是方东美对中国古代美学的研究心得。方东美是最早揭示了中国美学“饮之太和”的特质的现代美学家之一。他对“太和”境界的赞美不同于唐君毅“中和之道”的美学言说。方东美不像唐君毅注重儒家的道德人生的和谐美,而是更注重大宇宙生命本体之道和美。

活泼神妙的生机美。方东美认为,中国人并不把宇宙看作机械物质活动的场所,而是普遍生命流行的境界。这种理论可以叫做“万物有生论”,世界上没有一件东西真正是死的,一切现象里面都孕藏着生意。“中国的艺术家尤擅于驰骋玄思,在创作中宣畅气韵生动的宇宙机趣。所以他们透过艺术品所要阐述的,正是对宇宙之美的感受,在大化流行之中,要将一切都点化成活泼神妙的生香活意。”^[13]

虚实朦胧的无言美。方东美注意到,中国哲学家对于美的问题,很少有直接的阐述或明显的分析。但方东美认为这并不能说明中国缺乏艺术思想。中国哲学家认识到自然与艺术之美的微妙是不能用言语文字能表达清楚的。正因为他们对美的这种性质看得最为透彻,所以反而默然不说。庄子寓言中有一段话极能看出其义:“天地有大美而不言,四时有明法而不及,万物有成理而不说,圣人者原天地之美而达万物之理,是故圣人无为,大圣不作,观于天地之谓也”。庄子的上述话语揭示了“无言之美”。很多中国哲学家直透宇宙人生之美,他们要想说,却说不尽,要想不说,却又太重要了,不能不说,所以才用玄妙的寓言,对宇宙人生之美委婉曲折地巧为譬喻。这种美学悟解值得我们挖掘。

空灵冲和的艺术美。方东美认为,中国艺术家追求诗意般的化境。他们在作品中表现了理智之饱满清新、思想之空灵活泼、幻想之绮丽多彩、情韵之雄奇多姿。美感丰贍、机趣灿溢,

包天含地,浩荡充用。宇宙与人生的深微奥妙之处,书不尽言,只能透过艺术而曲为表达。挈情入幻,构成中国艺术的根本特性。

方东美从生命情调来探寻中国美感类型。他不无感慨地发现,中国人之灵性,不寄于科学理趣,而是寓诸艺术神思。中国人播艺术之神思以经纶宇宙,故其宇宙之景象顿显芳菲蓊勃之意境。中国文学艺术也即显出灿溢的美感,抒情则出之以美趣,赋物则披之以妙机。而中国艺术之妙机,常常以冥想为依托,这种创造性想象虽然飘渺空纵,但寄寓着深湛的情思和浓深的理致。

方东美“以批导文化生命为其主旨”,潜入民族心灵深处,洞见其情与理。在“哲学三慧”中,方东美对中国共命慧赞赏有加,同时他也意识到,应全面地以世界的眼光衡量每种慧体之得失。他认为,希腊思想实慧纷披,欧洲学术善巧迭出,中国哲理妙性流露,然均不能无弊。希腊的缺失在于违情轻生,欧洲的缺失在于驰虑呈幻,中国之缺失在于乖方敷衍。如何矫正缺失?方东美指出两条途径,一是自救,二是他助。方东美想到了尼采的超人哲学。经过进行创造性转化,方东美提出超人的文化理想。他指出,希腊人、欧洲人、中国人各在生命领域与美感型式方面创造了灿烂的文化价值,对此难以抹煞,应该受到推崇。方东美指出的“超人”文化理想的本质内容是,超越希腊人、欧洲人、中国人的弱点、缺陷与瑕疵,成为理想的、优美的、卓越的人。合德的完人就是超人。方东美比观古希腊、近代欧洲、中国的生命情调与美感类型,试图整合网取,开启未来文化生命的崇高境界。但是,正如刘述先所言:“方先生并没有指出,如何落实在每一个人具体的生命上,去体现这些理想的境界。方先生似乎假定,我们通过了智慧的抉择去践履,自然有所如实相应,但各

个不同理想之间的矛盾冲突,如何在具体的生命或文化的创造中加以消融化解,却未能指出实际可行之道,乃不免尚停留在观解的层次上,而难以具体落实。^[14]然而这毕竟是方东美的内在而超越的文化理想,也是他对世界文化大流的深深期盼。

三、生命意识与艺术理想

方东美是生命化艺术论的倡导者。他十分重视艺术与生命的关系,认为表现生命、歌颂生命不仅仅是中国古典文学的基本特质,也是整个中国古代艺术的共同属性。生命化艺术论不仅是一种文学观念,而且在各种艺术理论中显示着它的意义。

所谓“生命化”,即人的生命艺术化,或者说艺术是人的生命化的结晶,是人的生命的表现。人在生命活动过程中,在生命对象化、现实化过程中,总是不断地要求心灵的满足,精神的满足,欲望的满足,总是希望使自己的生命力量得以充分地利用和释放,使生命的光彩得以充分地展现。而艺术正是中国艺术家展现自己生命光彩的欢乐场,是他们施展自己生命力量的用武之地。

中国古典文学是一种典型的生命艺术。方东美认为,如果从生命学角度考察中国古典文学,不难发现它的一个非常鲜明的特征,就是极富于生命精神。中国古代诗人秉持儒道诗性智慧,展现人的整个鲜活灵动的生命。诗人整体生命深契大化生命而浩然同流,感物言志。因此中国古代文学理论家钟嵘在《诗品》中说道:“气之动物,物之感人,故摇荡性情,形诸舞咏,照烛三才,晖丽万有;灵祇待之以致飨,幽微藉之以昭告,动天地,感鬼神,莫近于诗”。钟嵘评论阮籍的诗曰:“可以陶性灵,发幽思,言在耳目之内,情寄八荒之表”。事实上,中国古代诗

人的神思与兴会,均在尽情宣畅生命劲气,不但真力贯注,而且弥漫天地。陶渊明、杜甫等推己及物,发挥无限的仁爱与同情,普及一切众生,视万物一体同仁,分享神圣生命中的共同福祉。惟有如此,他们将一己小我之智能才情,与在时间化育历程中创进不息、生生不已的宇宙生命,互摄互融,而与天地参。“行神如空,行气如虹”;“大地与立,神化攸同”,这种对“生”的虔诚尊重之情,乃是一切中国诗人的会通之处。从诗歌创作方面看,中国古代诗歌首先关注和表现的是人。中国古典诗歌以抒情诗为主,以袒露人的内心世界、精神世界为基本功能。隐藏于古人内心世界的欲求、生命之欢乐、生命之压抑、生命之悲哀,无不借助于这种诗歌而流泻出来。

中国古代音乐是一种典型的生命艺术。方东美认为,就中国的艺术而言,有宫、商、角、徵、羽五音,其用乐器,虽都是器物,却极能表现丰富的生命情调与雄姿。由此五音,显出节奏,而构成六律六吕。所谓六律,是黄钟、太簇、姑洗、蕤宾、夷则、无射。所谓六吕,则是林钟、南吕、应钟、大吕、夹钟、仲吕。律以配阴,吕以配阳,阴阳隔八相生,也在表现生命之旋律。《礼记·乐记》曰:“是故大人举礼乐,别天地将为昭焉。天地欣合,阴阳相得,煦妪覆育万物,然后草木茂,区萌达,羽翼奋,角觫生,蛰虫昭苏,羽者妪伏,毛者孕鬻……则乐之道归焉”。在方东美看来,《乐记》中的这段话把音乐艺术的生命之美及其影响渲染得淋漓尽致。

中国古代绘画也是一种典型的生命艺术。方东美认为,中国的绘画受道家思想影响很大,能够提神太虚,俯视万物。画中的花儿含苞待放,婀娜多姿,面对旭日而吮吸神光,此时花香披离,娉婷植立,仿佛在流灵巧慧,耀露神采,处处沁人心脾,一旦和风徐吹,满园春花更是恣意摇情,妙香披拂,其花团锦簇恰似

神思醉醅的女神,展现出一幅生动的生命酣醉图。明代唐志契在《绘事微言》中曰:“画人物是传神,画花鸟是写生,画山水是留影”。中国画家不像西方画家那样只以人体来表现美,而是把有限的笔墨空间化成无穷的势用,透过空灵的神思传达出人与天地的生生之气。中国绘画妙肖宇宙生命,要在生生不息之中展现创造机趣。

中国生命化艺术的生成与古代哲学思想相关。方东美认为中国古代文学艺术从古代哲学的宇宙创生论中汲取思想养分。中国人的审美主要意向是直透宇宙中创进的生命,而与之合流同化。若要原天地之美,则要直透天地之道,也就是要协和宇宙,参赞化育,深体天人合一之道。换句话说,天地之美寄于生命,在于盎然生意与灿然活动,而生命之美形于创造,在于浩然之气与酣然创意。这正是中国艺术的哲学基础。中国人对美的看法,尽可能在道家与儒家的伟大系统中得到印证。简言之,不论在艺术创造活动或欣赏活动中,若要直透美的艺术精神,都必须先与生命的普遍流衍浩然同流,据以展露相同的创造机趣。“凡是中国的艺术作品,不论它们是何种形式,都是充分表现这种盎然生意(一切艺术都是从体贴生命之伟大处得来的),我认为这是所有中国艺术的基本原则。”^[15]为此,方东美通过总结中国艺术的特性来张扬中国艺术理想。

其一,生生和谐。方东美赞赏中国的“广大和谐之道”,认为原始儒家思想乃是一种发挥生命创造、阳刚劲健、元气淋漓、生机弥漫而广大和谐之哲学。广大和谐之道的标志是天与人和谐、人与人感应、人与物均调,处处都以体仁继善、集义生善为枢纽,然后天地之间才能怡然有序,一切万物也才能盎然滋生。原始儒家的审美意向是要直透宇宙于创进的生命,而与之合流同化,据以饮其太和,寄其同情。庄子作为融贯老孔的哲学家深悟

其中玄旨大义,把中国的艺术理想从广大和谐处发挥得淋漓尽致。庄子所言:“夫明白于天地之德者,此谓大本大宗,与天和者也,所以均调天下,与人和者也,与人和者谓之人乐,与天和者谓之乐。”这就指明了生生和谐的化育之道。中国艺术家正因能参赞化育,与此宇宙生命浑然同体,浩然同流,所以能昂然不朽于美的乐园之中。

其二,生生体验。方东美认为生命整体体现了生命之大化流行。生命的大化流行过程,既层层向上超越,也步步向下流布。一方面“一层层地向上提升,由物质世界、生命境界——心灵境界、艺术境界、道德境界、宗教境界一直回向原始统会”,另一方面“从宇宙的最高精神一直下来,分途流贯于世界与人,贯注流遍一切境界,一切领域,一直到达物质世界的低层”^[16]。方东美把“生命”这一既向上提升又向下流贯的过程,称为“双回向”的创进过程。方东美强调生命必然循“双回向”的路径创进、创进、再创进,旨在把“客观的世界”与“主体的人类精神”贯通,落实在“永无止境的宇宙真象”即“生生体验”上。中国艺术家徜徉于自然与人生之间,最能参悟大化生机而浑然合一。他们对事物的表象并不看重,而是注重生命的体验。《毛诗·大序》中说:“情动于中,而形于言,言之不足,故嗟叹之,嗟叹之不足,故咏歌之,咏歌之不足,不知手之舞之足之蹈之也。”所以在中国艺术中总有一股神妙的机趣贯注其中,点化万物,激励人心,促使大家高尚其志,在嗟叹、歌咏、舞之蹈之中充分表露对生命的喜悦之情,在艺术性的直观中驰情入幻,透过创意,将雄奇的理想融入作品,具体表现出生动活跃的生命气象。

其三,气韵生动。方东美认为中国艺术家抚摹自然,写象人生,离不了美化。艺术家“拟诸形容,象其物宜”的秘诀,在于他不把客观对象看作刻板的东西,而是灌注主体激情于客观对象

之上,造成一种生香活意的妙境。艺术生命同人的生命密不可分。艺术生命来自人的生命,人的生命灌注于艺术作品,从而艺术作品才有勃勃跃动的生命力。“中国艺术所关切的,主要是生命之美,以及气韵生动的充沛活力。它所注重的,并不像希腊的静态雕刻一样,只是孤立的个人生命,而是注重全体生命之流所弥漫的灿然仁心与畅然生机。其它只重描绘技巧的艺术,哪能如此充满陶然诗意与盎然机趣?”^[17]因此,中国艺术家尤擅于驰骋玄思,在创作中宣扬气韵生动的宇宙机趣。

其四,勾深致远。方东美认为,艺术作品中所要展现的宇宙的生命劲气,需要艺术心灵来勾深致远,这样才能充分发挥生命气象。“中国的艺术家,尤其是画家,最注重勾深致远,直透内在的生命精神,发为外在的生命气象,他们之所以能够如此,乃因为他们能透过慧心,而将自己生命悠然契合大化生命,所以才能深悟大化生命的雄奇,经过内心深处的孕育与构思,而终能浩荡宣畅,了无遗蕴。”^[18]中国的艺术精神贵勾深致远,气韵生动,尤贵透过神奇创意,而表现出一个光辉灿烂的艺术新世界。这个世界绝不是一个干枯的世界,而是一个万物含生,浩荡不竭,全体神光焕发、耀露不已的艺术世界,一个交光相网、流衍互润的“大生机”世界。

方东美生命化艺术论的基本内涵,一是指艺术创作是艺术家的生命活动过程,艺术家致力于人的生命本质状态和源泉的探索,致力于生命最高活力的追求。二是指艺术作品是艺术家生命的艺术结晶,文学作品凝聚着艺术家的生命精神。方东美强调人的生命精神对于艺术的巨大意义,强调艺术与人的生命的一致性,这就抓住了艺术产生和发展的规律。因为人类的生命本来就是艺术产生和发展的基本前提。马克思恩格斯在《德意志意识形态》中指出:“任何人类历史的第一个前提无疑是有

生命的个人的存在。”艺术活动是人类生命活动的产物,没有人类的生命活动,也就不会有任何艺术活动和艺术作品。因此,一方面艺术的创作与发展时刻与人的生命活动息息相关,人的生命活动影响和制约着艺术活动的进行和展开;另一方面,艺术活动也成为人类存在和发展的确证,构成人类生命活动的高级形式。艺术反映人类的生命活动,成为人的本质力量对象化的体现。当然,方东美不可能从唯物史观来理解生命活动产生和意义。但他紧紧抓住艺术与生命的关系,还是很有眼光的。

生命化艺术论从生命角度来考察艺术,这是一种视角非常独特、意义非常深刻的文艺美学观。笔者以为,在中国现代美学界,方东美和宗白华两位学者差不多在同一时期展开生命美学这一中国化美学本体形态探寻工作,并且都取得了可观的学术成就。

宗白华的艺术生命化理论是强调中国艺术的生命美学特性,他说:“我们宇宙既是一阴一阳、一虚一实的生命节奏,所以根本上是虚灵的时空合一体,是流荡着的生命气韵。”^[19]艺术是生命的表现,中国的书法是节奏化了的自然,表达着深一层的生命形象的构思,成为反映生命的艺术。

生命是艺术的本体,也是美的本体。宗白华认为,我们生命创造的现象与艺术创造的现象非常相似,艺术创造的目的是一个优美的高尚的艺术品,我们人生的目的是一个优美高尚的艺术品似的人生。因此,真正的生命达成艺术化,真正的艺术臻于生命化。歌德将艺术生命化,他凝神冥想,深入灵魂的幽宫,参悟生命,用生花之笔,幻现世界人生,启示生命的真相与意义;庄子将生命艺术化,在著述中体悟宇宙的生命律动,显示人生的深邃哲理。中国古代美学关于形神兼备、神韵、境界等概念和范畴,从生命本体层面上揭示了美的内在本性。唯道集虚、抟虚成

实,构成中国人的生命情调和艺术境界的实相,代表着中国人于虚空中创现生命流衍、氤氲的气韵。宗白华善于从传统的艺术实践中揭龊出生命的艺术化的境界,他捕捉到作为中国艺术空间意识之特征的“舞”,认为它不仅有着高度的韵律、节奏、秩序和理性,同时有着最高度的生命、旋动、活力和热情;他称赞“晋人之美”,认为晋人“风神潇洒,不滞于物”;“洗尽尘滓,独存孤迥”;“潜移造化而与天游”,体现了一种优美自由的心灵。与宗白华相比,方东美则从生命意识与艺术理想的角度走上了探讨中国美学精魂的原创性之路,他把《周易》的“生生”观与柏格森的“创化论”和怀特海的“创生论”结合起来,构建生命化艺术论和生命美学。

方东美与宗白华两人同是生命化艺术论和生命美学的倡导者,他们都受过西方哲学的严格训练,又深谙中国传统的哲性诗学。一方面他们对西方近代以来的美学理论了然于心,另一方面他们又重视从中国古典美学中,去发掘美和审美的奥秘,揭示审美活动的生命意味,进而将美学理论的现代建构奠基于中国文化的精神价值之上。以往的学术研究中,学界只提宗白华为生命美学的代表,不提方东美在这方面的理论贡献。这是不全面的。应该说方东美和宗白华同为生命美学这一中国化美学本体形态的构建作出了宝贵的理论成就。

四、天人之际与澄明之境

精于研究中国哲学史的方东美,认为中国人的思想一直以三个主题为中心,即自然、人与人的文化成就。中国人对自然的了解与西方不同。自然对中国人来说,是普遍生命流行的境界,这种境界真力弥满,贯注万物。自然是无穷的,它不被任何事物

所局限,也没有什么超自然的东西驾凌其上。自然本身就是无穷无尽的生机,其饱满生意充满一切,但又并不和上帝的神力冲突,因为在它之中正含有一切神奇的创造力。再说,人和自然之间没有任何隔阂,因为人类生命与宇宙生命乃是融贯互通,泯化并进的。

根据中国哲学,人生于自然之中,自然与人生虽神化多方,但终能协调一致,因为自然乃是一个生生不已的创进历程,而人则是这历程中参赞化育的共同创造者,所以自然与人可以二而为一,生命全体更能交融互摄。方东美把这称为“广大和谐”。在一贯之道中,“内在的生命与外在的环境流衍互润、融溶泯化,原先看似格格不入的,此时均能互相涵摄,共同唱出对生命的欣赏赞颂”^[20]。因此,中国人的审美观体现了“天人合一”的原则。艺术家以自己的身心投向自然的怀抱,更将宇宙之奥妙摄入一己之灵台,拟构形象,缔造纯美。艺术家之理想竟成了大自然之范型,大自然之条贯转变为艺术之意匠。艺术创造宇宙形象之美,契合自然,完成自我。

方东美指出,中国艺术家追求一个广大和谐的宇宙,与宇宙生机浑然同体,浩然同流,而无间隔。艺术家不但走向内心,探入生命的底层,同时敞开心窗,使触觉探向外界的现实,求得主体与客体的冥合圆融,达到一种“与物同一”、“与道谐合”的最高境界。与西方艺术家不同,中国艺术家追求生命的整合与宇宙的泯化,并不是将主观的感受投身于外,像德国美学家所说的“移情作用”。“移情说”只是强调主观的“移情”,但心理与物理,主体与客体之间的隔阂仍在。而中国艺术家则达到李白所说的“揽彼造化力,持为我神通”的境地。中国美学充分显示对人的本真生存状态的维护,并尽可能地完善和提升人的生命活动的意义,使主体获得生命活动的完整性与丰富性。因而,在

审美活动中,中国艺术家以特殊的时间性体验去拓展生命活动的无限空间和范围,把现实的时空转化为特殊的审美时空,以获得生命的自由与和谐。生命的诗化或诗的生命化,正是这种智慧的核心所在,它体现了中国美学内在的人文精神和诗性智慧,并从本质上区别于西方“移情说”的思想倾向。

宇宙、生命、意境、情绪是审美整体观照之链。中国美学偏重审美主体的内在体验和真情抒发,不仅致力于人的生命本真状态和源泉的探索,致力于生命最高活力的追求,而且把审美对象和宇宙一切非生命的存在都视作生机勃勃的活体。方东美十分欣赏“兰生幽谷中,倒影还自照”的诗意天地,认为它表现了宇宙的清幽自然、生命的空灵芳洁、意境的奥秘神奇和意境的圆融纯朴。方东美是审美体验论者。他认为审美体验来自个体小我生命之流与周行运驶的宇宙大化之流的融合与贯通。大化生命的境界就是诗境、艺境,就是中国美学最高的“道境”。在这样一个澄明之境中,主体由心斋而达于物化。

诗人哲学家方东美深有体会地说:“中国一切伟大的哲学系统之建立者都得要以一身而典‘诗人、圣贤、先知’的三重身份,才能宣泄他们的哲学睿见。诚然,由于个人的性分差异,难免在三者的组合上,间或有特别偏重于某一面之倾。”^[21]方东美强调哲学的最高智慧是一种艺术的观照,哲学家须是艺术家,哲学须与诗艺结合,而且这诗艺应是中国式的。中国诗歌的意象的运用、比兴手法,中国绘画的重神似以及烘云托月法等等,都体现了中国民族的思维特色和艺术精神,是一种“否定之最高艺术”,也是哲学的真正生命。审美体验不仅仅是一个美学问题,而且是一个关乎生命存在的本体论问题。或者说,生命存在的本体就在于由审美体验而感悟到的艺术的境界,道的境界。在这一澄澈的境界里,诗与思、有与无、在与不在等经验领域的

划界统统消解。这一高峰体验时刻就是尼采所体悟到的“永恒”的时刻。方东美将审美与生命本体联系起来,可以说是对老庄哲学诗学的现代阐释。

同时,方东美又是一位同现代世界哲学美学潮流相接的学者。方东美尽心发掘艺术的生命与诗意成分,追求其中“天人合一”的境界。这与海德格尔是一致的。海德格尔把生存世界的结构因素概括为“天、地、神、人”的四重合一。在这个世界之中,每一因素都以自己的方式映射自身,并同时映射其他三方。在互相映射之中,每一方都“居有”自己的本质,并且“照亮”其他三方,从而共同“聚集”为一自由之境。而这就是世界之世界化的过程,就是大道流行变化的历程。在世界游戏的映射之中,四方相互依存,存乎一体,合成世界。恰如柔和舒展的圆舞,合成一个纯一的圆圈的世界。在这圆舞的世界之中没有强迫与苛求,没有主体与客体的对立,有的只是彬彬有礼的尊敬的“邀舞”,有的只是平等自由的善待“相伴”,在优雅轻舒的宇宙和谐乐曲之中翩翩起舞,共同一体前行。人与自然的的关系应该是映射游戏之中的广大和谐之道。晚年的海德格尔特别重视诗人荷尔德林,他特别赞赏诗人如下的诗句:“人诗意地栖居在此大地上。”在这诗意栖居之所,存在澄明,真理敞开,大自然在其中显露真身,人与自然达到和谐,乃至同一。海德格尔把诗的本性看作是真理的建立,真理的诗意投射将自身作为形象投入作品。海德格尔要诗人注视那“远去诸神的行踪”^[22]。因为诗人被语言所囚并恳求神的闪光,即被置于存在的超凡的力量之中。诗人的内心世界没有飘忽不定,而是完全被存在的恩泽所触动。由于被神所碰到和召唤,诗人因此没有迷失,而是让神的旨意在众人中引起反响。

需要指出,方东美不像海德格尔那样有神祇可崇拜,但他同

样强调天地境界(艺境)。在他看来：“在艺术世界中，生命却如同芭蕾，是一场舞蹈，举手投足都经过美化，把所有情绪按照音律纳入教化，所以终能优雅美妙，气韵生动，在悠扬高雅的音韵中，促使人类的本能转化成高尚芳洁的意境”^[23]。海德格尔强调诗意，而方东美更重视诗心，他认为透过诗心，一切万象都能充满生气活意，蔚成绮丽美景。正如他在《中国人生哲学概要》重刊时赋诗：“浩渺晶莹造化新，无云无雾亦无尘，一心璀璨花千树，六合飘香天地春。”^[24]这首天机浑融、真趣弥漫的诗，在很大程度上昭示了方东美的人生境界与生命美学。

方东美是一位颇富于艺术、想象气质的哲学家，他的许多哲学论文以优美的、俊雅的语词形式写出，其美学表达形式也具异彩，语言上既有精彩的哲理思辨，又有迷人的诗性意蕴。既给人以理性的冲击力，又给人以审美的艺术感受，让人不知不觉地达成默契，使人在清水流淌中接受启迪。他认为真正的哲学家还须具有艺术家的感受性和领悟性。他在论道家哲学一节中说：“有一天傍晚我环着天坛仔细观察，那时正是秋冬之交，一群寒鸦自天空横过，使我的注意力集中到天空，再由那个角度往下俯视，才顿时了悟天坛的全盘美景。真理也是要在层层偏见剥落后才能见到。最后真理豁然贯通在哲学家内在之精神生命中，宛若灵光一现，就如画月时用烘云托月的手法，而云非月，所指不在云，所指在月，而月亦不月，月光最美者乃在水中映现出来。所以真正哲学智慧必须从否定之最高艺术最后显现在哲学家的内在生命中。”^[25]就生命气质来看，方东美似乎介于儒道之间，而且在艺术美学观上更契合于道家，其《坚白精舍诗集》展示了一种寂而生生的澄明之境^[26]。我们不妨以他的诗来证悟他的生命诗心。

大道之心。方东美《道心》诗曰：“趣我入太虚，培植艺与

力。/钩心探丹鼎,幽然荡精魂。/纵为黄冠欺,恍惚亦可怪。/斋心怀所往,空幻窈难测。”方东美平生最服膺“乾坤一戏场,生命一悲剧”之名言。在这首诗中,诗人对宇宙人生,不是抱持浅薄的乐观态度,也不是采取畏葸的悲观态度,而是用一种深心去领略大道运行与宇宙人生的韵味。诗歌表现了拓生命之衢路,逐运数之波澜,凭情会通,持志适变的奇壮气概。

玄冥之心。方东美《夜玄》诗曰:“松月风泉孕性灵,高秋绵想入青冥。/探玄观化无穷意,匡坐宵分影答形。”诗人在心灵中保持一种清静虚明、宁静怡然的状态和委运任化的心态,追踪一种自由自在、宁静致远的情态,颇合陶渊明诗《形影神》的情怀。诗歌蕴蓄活泼的性灵,包藏深厚的意义。诗人站在情趣与意义的立场上,发抒了综览宇宙与人生的绵邈情蕴。

齐物之心。方东美《山中养恬》诗曰:“山林傲兀拥秋声,四境恬愉众籁鸣。/逸韵冥腾神理速,高怀默运道行成。/忘筌濠上论齐物,得意环中主养生。/日泰霄清融定慧,万殊归一灭无明。”这首诗充满一种宁静闲适、超然物外、怡然自得的心灵感受,这种默契道妙,完全消解了主客对立而臻于无差别境界的审美情趣。表面上看,这种感受和情趣,类似于道家所说“万物与我为一”,佛家所说“触处皆真”,但是由于诗人深谙易学原理以及无欲主静的修养方法,所以能涵泳体察,贯通于天道与性命之间,把《周易》所说的“寂然不动,感而遂通”落实于个人生命的层次上,显得思入精微,趣入玄机。

圆融之心。方东美《月夜观雾》诗曰:“三界圆融雾所成,何妨慧眼运神明。/高深远近征玄理,内外幽微寄胜情。/春未来时花缱绻,诗才入韵意冲盈。/千山月满流遐思,胸次无尘万象莹。”诗人完全将自己的生命融入自然之中。自然对他是如此亲切,又是那样诱人,他的生命完全安顿在这和谐美妙、神冥广

厚的大自然之中。诗人真气弥漫,吞吐大荒之生命,工力入化,机趣通神,达到了心境与物境冥一。诗、人生、自然融为一个整体。诗中的兴会就是他生命的神思,诗中的风物也就是他生命中融为一体的天和地,这既是儒家的“乐夫天命”与“人能弘道”,又是道家的“物我一体”和“与道冥一”。儒道互补在此成为一种“天人合一”的诗性本真境界。

方东美的诗,是一种沉思,也是一种观照,充满着生命幽情与理趣。在这里,“诗”与“思”发生了交流与契合。这是诗,又是生命;是审美意境,也是心灵境界。这既是一种美学意境,又是一种哲学境界。方东美的诗显示了作为诗人哲学家的心灵妙悟,其生命与诗充盈着一种大美。方东美的诗于空灵圆润之中呈现出现代学者的宇宙意识和生命情调,其间自有民族心灵的葱茏和诗情气韵的氤氲,达到了宇宙意象与诗人心灵互摄互映的澄明之境。

注 释:

- [1] 方东美《生命理想与文化类型》,中国广播电视出版社1992年,第83页。
- [2] 刘梦溪主编《现代学术经典·方东美卷》,第430页。
- [3] 黄克剑编《方东美集》,第466页。
- [4] 方东美《中国哲学之精神及其发展》(上)《方东美卷》,第83页。
- [5] 方东美《哲学三慧》《方东美卷》,第304页。
- [6] 方东美《生命情调与美感》《方东美卷》,第212页。
- [7] 同上,第270页。
- [8] 同上,第299页。
- [9] 方东美《哲学三慧》《方东美卷》,第305页。
- [10] 黄克剑主编《方东美集》,第246页。
- [11] 同上。

- [12] 《方东美集》,第 406 页。
- [13] 《生命理想与文化类型》,第 373 页。
- [14] 《刘述先新儒学论著辑要》,中国广播电视出版社 1992 年,第 257 页。
- [15] 方东美《生命理想与文化类型》,第 372 页。
- [16] 方东美《新儒家哲学十八讲》,台北黎明文化事业公司 1983 年,第 298 页。
- [17] 方东美《生命理想与文化类型》,第 375 页。
- [18] 方东美《生命理想与文化类型》,第 377 页。
- [19] 宗白华《美学散步》,上海人民出版社 1981 年,第 114 页。
- [20] 方东美《中国人的智慧》《方东美卷》,第 359 页。
- [21] 方东美《中国形上学之宇宙与个人》《方东美卷》,第 375 页。
- [22] 参见 M. 海德格尔:《诗 语言 思》,文化艺术出版社 1991 年,第 158 - 159 页。
- [23] 方东美《中国人的智慧》《方东美卷》,第 363 页。
- [24] 黄克剑主编《方东美集》,第 59 页。
- [25] 方东美《原始儒家道家哲学》,台北黎明文化事业公司 1983 年,第 29 - 30 页。
- [26] 书中所引方东美诗词均见《坚白精舍诗集》,台北黎明文化事业公司 1978 年。

第七章 牟宗三 :审美范式观

牟宗三(1909 - 1995)是现代新儒家中具有思辨力的哲学家。从其著作中看,他是一个热烈而顽强的道德意识担当者,学术风格孤峭而深幽。1929年,他考取北京大学哲学系,大学三年级时,牟宗三因一个偶然机遇得以拜识熊十力,觉得见到一个“真人”,开始嗅到了学问与生命的意味。大学毕业后,曾任中央大学、金陵大学、浙江大学教授。1949年后去台湾历任台湾师范大学、东海大学和香港中文大学教授。牟宗三的哲学和文化运思以疏通中国传统文化之学术思想,畅通中华民族智慧方向为己任,在数十年的学术生涯中,先后写成《道德的理想主义》、《政道与治道》、《历史哲学》、《才性与玄理》、《心体与性体》、《佛性与般若》、《智的直觉与中国哲学》、《现象与物自身》、《中国哲学十九讲》、《圆善论》等著作。牟宗三对儒家的性理、道家的玄理、佛家的空理、康德的哲理有深切的体悟,殚精竭虑从事于儒家的形上学的疏导和重建。

一、文化范型与审美理路

20世纪50年代初,牟宗三把《历史哲学》书稿寄给了香港的唐君毅。唐君毅这时也完成了他的《中国文化之精神价值》一书。在根本观点上,两人竟有相当的不谋而合。唐君毅为

《历史哲学》联系出版社,找了好几家都没成功,最后还是强生出版社的老板别具慧眼,接受了它。

《历史哲学》一书的中心主题是:精神实体在各民族历史实践中的出现,方式上有“综和的”与“分解的”之分。从中外历史看,西方历史是“分解的”,而中国历史则是“综和的”。历史表现着民族的文化生命,文化生命的基本含义是它的“主体性”,一般有四种主体:道德主体、艺术主体、知性主体、政治主体。牟宗三认为,中国文化生命,只有两种主体,即道德主体和艺术主体。每一种主体背后都有一种精神形态,道德主体背后是“综和的尽理之精神”,艺术主体背后是“分解的尽理之精神”^[1]。中国文化中凸显出来的只有道德主体和艺术主体这两个主体,而知性主体和政治主体这两个主体则始终是含而未发。而中国文化未来的出路,应在已有两个主体的基础上,引发“分解的尽理精神”,开出知性、政治两主体,建立民主与科学的社会。

何谓“综和的尽理精神”?牟宗三的解释是:“综和”是“上下通彻,内外贯通”;“上下”指人、天之间,天人合一。人的心性中,有天地善性,尽人之情即尽天之性。“内外”指“内圣外王”,“内圣”是“正德”;“外王”则是礼乐文教,利用厚生。“尽理”是尽心、尽性、尽伦、尽制。无论心、性、伦、制,皆是理性生命和德性生命的表现,这种整合的理性就是“综和的尽理”。其尽之理是德性的,而非自然的,是实践的,而非认知的。它们本属价值世界,不属现实世界。中国文化生命完全是顺着这条线索发展而来的。中国文化首先把握“生命”,而西方文化首先把握“自然”。中国文化着重于内在的生命,而西方文化着重于外在的自然。在牟宗三看来,中国文化生命表现出来的是“仁的文化系统”,背后的基本精神是“综和的尽理精神”。

何谓“分解的尽理精神”?是指西方文化侧重“观解自然”,

把握自然宇宙所成之理,这种理不是心性之理,而是自然之理;而这“观解”的心灵之光,就是“智”。在古希腊,人们也讨论真善美,但那是当做一个外在概念来研究的,不似孔孟“反身而诚”,讲究内省,由尽己之心以知天性。古希腊讨论真,是寻找真之所以为真的理,讨论善,是寻找善之所以为善的理,讨论美,是寻找美之所以为美的理。因此到柏拉图,就出现了“理型”。理型一出,什么事物,什么概念,都得到了“肯定”。到亚里士多德,就又发展出十大范型、五种谓词以及定义方法等。逻辑、数学、科学的基础由此奠定。因此,牟宗三认为,“分解的尽理”有三重含义:一是抽象义,二是偏至义,三是概念演绎义。有此三义,分解的精神构成一个逻辑系统,分解的精神成就了西方的科学文化。

在区分了综和的尽理精神和分解的尽理精神后,牟宗三揭陈出中西文化的长处与短处。牟宗三说:“中国文化虽是综和的尽理精神,亦未尝不可以从根源处转折一下,开辟出分解的尽理精神。”^[2]牟宗三的设想是:“综和的尽理”一定要保留;“分解的尽理”一定要援入。这便是牟宗三会通中西文化精华、建立未来中国文化的设想。

此外,牟宗三还强调中国文化生命中有一种“综和的尽气精神”。所谓“综和的尽气精神”,不是官场的、功利性的精神,而是英雄的、艺术性的精神。它由尽才、尽情、尽气的人格来表现。综和的尽气精神,一方面表现在英雄打天下上,另一方面表现在文学艺术上。对于英雄打天下,牟宗三从历史的治乱角度论述很多,但对文学艺术何以表现“综和的尽气精神”则在《历史哲学》中缺乏论述。

牟宗三追求“生命的学问”,意在提高人的历史文化意识,唤醒人的真实生命,开启人的真实理想。他的著作大多是对儒家义理价值的探索,评论文学的文章不多,但仍有一些文章表现

了他对美文的鉴赏。牟宗三研读过《红楼梦》,早年写有《红楼梦悲剧之演成》一文。此文并不注重对《红楼梦》艺术形象的分析,而是多从文化诗学上进行观照。他认为《红楼梦》中的主人公的悲剧是情与理的冲突造成的,就风格类型而言,《红楼梦》是小乘,《金瓶梅》是大乘,《水浒传》则是禅宗。此种辨析想必是要根据佛学的层次来界定文学名著的特点。

比之《红楼梦》,牟宗三尤爱读《水浒传》,写有一篇《水浒世界》。他爱读《水浒传》,是因为他欣赏作品中的梁山英雄好汉的“洒家气象”。他认识到,这世界上有许多的颠连者、弱者、残废者、哀号宛转无可告者,此类人若无人替他们做主,这世界简直就天昏地暗。大圣大贤,于此起悲心,伊尹、周公之任亦从此处着眼,而水浒英雄,则是就此而生的另一路汉子。孔子有他的春秋之笔,有他的忠恕之道,从委屈中求一个“至足”。水浒英雄则没有,他们有的是绿林好汉的拳脚和义气,他们被逼上梁山,揭竿而起,义之所在,生死以之,俨然顶天立地的汉子。他们豪爽耿直,受不得一点委屈,这便是当下即是的态度,极其洒脱,好汉做事好汉当。他们超越一切,展现出生命的力度和美感,这就是《水浒传》的壮美境界。《水浒传》表现了梁山好汉的笑傲江湖的悲壮。牟宗三倾心于梁山好汉的生命气象,他欣赏武松的勇武、鲁达的豪爽。对美文的欣赏并不是牟宗三的强项,正如他说“我的感觉,颇不易写出,比起写哲学系统还难”^[3],但在尊崇孔孟心性之学的同时,他的心底依然流露出对水浒好汉的洒脱境界的向往。

牟宗三要发掘的是儒家刚健创生的胜义。他曾对自己的学生说,他是以阳刚之道,来讲儒家学问的。他发表过《哲学智慧的开发》一文,放谈如何追求哲学的真理。他说,第一点,现实的照顾必须忘记,名利的牵挂必须不在意。这忘记现实、名利

的,就是“汉子气”。若这里照顾几句,那里敷衍几句,便是“婆气”,有性情的人决不会这样做。“气质上先天的汉子气可以作哲学活动,婆气则不能。”第二点,要有不为成规俗套所粘缚的“逸气”。牟宗三用《庄子》的话说:“中国之民,明乎礼仪,而陋乎知人心。”为礼仪殉节的人,灵光已滞,他的原始生命力已不充沛,当然没有了自然气质上的洒脱。第三点,要有原始的宇宙悲怀,对于现象常有不稳定之感和陌生之感。天是天,地是地,人物是人物,你不陌生,你的智慧也沉寂着。忽然有一天你感到天不是天,地不是地,人物也不是人物,而就是陌生之感。一有此感,你就深入了一步,而直至造化之原。这时节,真是“骨肉皮毛,浑身透亮,河山草木,大地回春”,这是哲学智慧的最高开发。牟宗三说:“第一点汉子气是勇,第二点逸气是智,第三点原始悲怀是仁。哲学的气质,当然可以说很多。但这三点是纲领。”^[4]勇气、逸智、仁心所构成的生命气象,既是牟宗三文化哲学探索的夫子自道,又多少隐含了他早年欣赏《水浒》的审美理路。

二、智的觉照与美的判断

20世纪60年代末,牟宗三接任香港中文大学新亚书院哲学系主任,主讲魏晋玄学、南北朝隋唐佛学、宋明儒学、康德哲学、知识论等课程。由康德及知识论,引发了他《智的直觉与中国哲学》及《现象与物自身》的写作。牟宗三努力抉发中国哲学所含的智的直觉之意义,沿着康德哲学之理路,开出“道德的形上学”,完成康德所向往而未能充分建立起来的哲学体系。

牟宗三认为,知体明觉之感应,即智的直觉,它是超越主客对待的觉照。一般认识性的觉和知,总是要有一个“物”与主体“对象”着,超主客对待的智的直觉则是另一种状态,即物我合

一的状态。康德哲学把世界分为现象和物自身两个部分,并且预设智的直觉的存在。但在康德那里,智的直觉只属上帝,人有限而不能无限,人与上帝之间隔塞不通,智的直觉为人所不具备。而在中国传统哲学中,智的直觉被充分彰显出来。人虽是现实生活中的有限存在,但有智的直觉这种主体机能。这种智的直觉,无主客体之分离,在圆照与遍润之中,万物不以认知的对象姿态出现,乃以“自在物”之姿态出现,并且它发自道德本心。那么,智的直觉在中国哲学体系中是如何演绎的呢?牟宗三从儒道佛三个方面予以说明。

依儒家“智的直觉”存在的根据恰恰在道德。道德不是抽象的观念,而是真实呈现。道德是依无条件的定然命令来运行的。发此命令者是儒者所说的本心、仁体或良知,它是人的道德行为的根据,它本身就是绝对而无限的体,即性体。性体不限于人类,亦不拘于道德界,它是涵盖乾坤的存在之源。不但我们的道德行为由它而来,即一草一木,亦皆为它统摄,因它而存在。它创生一切,遍润一切,涵盖一切,只有如此,它才能成就绝对的定然命令。因而,性体、本心是无限的、绝对的、普遍的、唯一的本体。智的直觉就是这一本体的自诚自明、自照照他之活动。道德本心既无限又绝对,由之而发的直觉必然是智的直觉,只有当本心仁体挺立而超绝对,智的直觉才有可能。儒家的“智的直觉”,在理论上是讲得通的,在实际上也是呈现的。牟宗三指出,本心之诚明、明觉、良知或虚明照鉴,并不是一个孤悬的、虚拟的东西,而是随时呈现之本体。如见父自然知孝,见兄自然知悌,当恻隐则恻隐,当羞恶则羞恶,这说明本心是在跃动和呈现。

在道家那里,智的直觉并不能从道德实体上来辨说,而是顺着“由有至无”之理路来彰明。道家追求无为与无限定、绝对与自然之境。老子首倡“绝学无忧”、“绝圣弃智”、“绝巧弃利”之

说,把“为学”和“为道”分开,因为“为学”之目的在于获得经验知识,企求世俗效益,这难免陷入无穷的追逐。“为道”的目的在于反身自证自知自明以求洒脱自由,即所谓自然。“智的直觉”在道家那里多半是在泯除外取前逐之知而归于自己时之无所住、无所何之“无”上出现的。郭象注庄所谓“灭于冥极”,就是无知相,自适自在自然自足而道心呈现。这无知相之道心同时亦玄照一切而无不知,是无知之知。在无知之知之玄照下,一切皆在其自己而“任其自己”。自己亦与物玄冥为一,一切皆逍遥、自尔、自在。这种侧重于虚寂的智的直觉,不似儒家由正面谈本心仁体之创生性。它所开出的是艺术的观照境界,非道德的功利境界。

在佛家方面,智的直觉存在于佛心当中,佛心无外即是无限。这种智的直觉寄托于圆寂之般若智中,具体而真实的般若被称为“圆智”。圆智观照即空即假之实相,实相非对象,故圆智无所取,它没有能所、主客之对待。在圆智中,一切法一一如其为一假名法而莞尔呈现,构成“无知而无不知”的智的直觉。这种智的直觉不同于道家的入路。道家说道心之虚寂圆照,一切皆是“在其自己”之自尔独化,对万物无缘起性空之分解,故不合于康德现象与物自身之分。但在佛家,诸行诸法并无所谓“在其自己”者,而只是缘起无性之幻象。相应此缘起无性即空即假而如实了解之,即谓之般若,此是灭度的智的直觉,而不是艺术的智的直觉。佛道虽然有异,但就般若智之本性言,与道家的玄智类似。

中国的儒、道、释三家都肯定人有智的直觉。智的直觉不仅圣人有所之,而且一般人皆有之,只是圣人能贞定住罢了。儒家之性智,道家之玄智,佛家之空智,都是智的直觉之明证。当然儒、道、佛的“智的直觉”,在牟宗三看来,不是等位的。儒家是大

宗、道、佛两家是旁枝。就道德理想而言，儒家的智的直觉是从正面说，佛、道是从旁面说；儒家是从道德的实践入手，佛、道是从求止求寂的实践方面进行，三者都是实践的形上学。儒家是道德的形上学，佛、道是解脱的形上学。不难看出，牟宗三主张，人不仅在理论上具有智的直觉，而且在实践中必能呈现。换言之，本心、良知并非抽象的逻辑预设，而是即存有即活动，它必然要在道德实践中呈现自身。本心、良知作为一种“心能”和“明觉的活动”，作为一个能动的创造的主体，它一方面自给自立道德法则，发布无条件的定然命令，同时又能感之、悦之、觉之，能在活动中自证其存在。本心、良知的呈现，不关涉任何感性材料，同时又不需要任何概念形式，所以说它必然是智的直觉。就这样，牟宗三用儒家的心性之学，改造了康德哲学，建立了自己的道德的形上学。

牟宗三在中西哲学的会通中建构自己的道德形上学：“消化康德而归于儒圣”，这是他的哲学宗旨。其《现象与物自身》，是依据中国传统智慧消化康德的《纯粹理性的批判》而成，《圆善论》是依据中国传统智慧消化康德的《实践理性的批判》而成，《以合目的性的原则为审美判断力之超越的原则之疑窦与商榷》（简称《商榷》）是依据中国传统智慧消化康德的《判断力批判》而成。在消化康德的同时，他也吸收了实体论思想，并以此来解释中国的儒家哲学。

在《商榷》一文中，牟宗三阐述了审美判断问题。他认为，审美固然是一种判断，但这判断，通常称之为品鉴或赏鉴，这就说明它不同于一般认知意义的判断力。“故此品鉴或赏鉴是属于‘欣趣’（taste）或‘品味’的，而不属于认识的；即使它亦有‘知’意，这也是品知，而非基于感性而有待于概念的认知；即使这‘品知’即是直感，这直感也是品味之直感，而非知识中感性

之直感。^{〔5〕}牟宗三从“品知”的角度,把审美称为“妙慧”,从直感角度把审美称为“妙感”。一句话,审美判断是妙感妙慧之品鉴。

牟宗三举例说,试看“这枝花是美的”这一美学判断。在这一“自然之美”的对象中,不存在康德所说的“合目的性”,审美判断也不显示什么“合目的性”。每个人看见美的花都会有愉快的感觉,这愉快的感觉与康德所说的“合目的性”不是一回事。所以牟宗三每看到康德关于美学判断的合目的性原则时常感困惑,莫名其妙。至于诗词文学作品的艺术之美也是如此。如“西风、古道、瘦马、小桥、流水、人家,断肠人在天涯。”“天苍苍,野茫茫,风吹草低见牛羊。”“朝飞暮卷,云霞翠轩,雨丝风片,烟波画船。锦屏人太看得这韶光贱。”这样的诗词是优美的文学作品,描写的风光是幽美的景色。即康德所谓的“美的景色”。牟宗三再次反问:“合目的性”原则如何进入这些“美的表象”呢?如果康德所论“合目的性”原则进入这些美的对象或美的风光中,那么这些美的对象或风光早就不美了。“所以我们很难就这些美的对象或景色说‘合目的性’之原则。但是康德毕竟仍是就此种美的表象说愉快之情以及合目的性之原则^{〔6〕}。牟宗三考虑的问题是,康德把“合目的性原则”加给审美的对象(如花之形式)究竟于“美”有何切实的意义?是因花这个对象依合目的性存在呢?还是因花适合于主体的认知机能而存在呢?康德没有明示。如果是前者,则花之美是目的论的判断,而不是审美判断。如果是后者,则很难了解反思判断中主体的认知机能的自由表现究竟对于欣赏者鉴赏花之美或景色之美有什么作用或有多少作用。牟宗三的结论是,康德关于审美判断的“合目的性”原则太迂曲、混漫,以致切合不上“美”的真谛。

由此看来,牟宗三既重视中国传统文化的“智的直觉”的特色,又强调审美判断的妙感妙悟,对自上而下的思辨型美学家康

德的美学观采取审查、质疑、补正的立场。

牟宗三不仅在儒、道、佛那里看到了“智的直觉”，而且更在《易经》那里捕捉到“智的直觉”和“美的欣趣”。他以为《易经》是智慧之光辉，是灵感之周流。阅读《易经》，增强了牟宗三一生的“直觉的解悟”，而这种直觉的解悟又引发了美的欣赏。他欣赏那“雷雨之动满盈”，欣赏那“乾知大始、坤作成物”，欣赏那“元亨利贞”之终始过程，欣赏那“范围天地之化而不过，曲成万物而不遗”，欣赏那“鼓之舞之以尽神”、“神也者妙万物而为言”。这种欣赏主要是《易经》文本造成的。“这既是美感的，又是智及的。从美感方面，说‘欣趣’；从智及方面说‘觉照’。这欣趣，这觉照，乃是生命之光辉，灵感之鼓舞。美之欣趣，智之觉照，皆有其风姿，有其神采。”^[7]《易经》既是中国的哲学智慧之源，又是中国美感意识之基。

三、善美分别与善美合一

在人与客观世界的每一重对象性关系中，都包含着与人性相对应的真、美、善这三个互相联系的方面。人与自然的关系包含认识关系（真）、实践关系（广义的善）和审美关系（美）。牟宗三对真美善进行了全面的解析。写有《真美善之分别说和统一说》一文。他撰写此文的目的，是就康德《判断力批判》中的审美判断四范畴，重述审美判断的本性。“然后依中国儒家之传统智慧再作真美善之分别说与合一说，以期达至最后的消融与谐一，此则已消化了康德，且已消化了康德，且正超越了康德，而为康德所不及。”^[8]牟宗三怀有改造康德美学、建构自己的审美判断理论的襟抱。

牟宗三发现，康德的审美判断理论既有洞见，又存在着矛

盾。在《判断力批判》中,康德从质、量、关系、程式四范畴着手论述审美判断。康德在美的分析当中的著名论断就是美的无功利性,即审美活动不能涉及利害计较,不是欲念的满足,对象只以它的形式而不是以它的存在来产生美感。审美只对对象进行观照活动而不进行实践活动。美在性质上也不等于愉快,美不等于善。因为善是意志向往的目的,要涉及利害计较的实践活动,和愉快的东西还是相似的,而美不等于它。康德就审美判断的质的方面对美下了如下定义:“审美趣味是一种不凭任何利害计较而单凭快感或不快感来对一个对象或一种形象显现方式进行判断的能力。这样一种快感的对象就是美的。”^[9]一句话,就质来说,美的特点在于不涉及利害计较,因而不涉及欲念和概念。康德把审美判断分为美的分析与崇高的分析两部分。崇高的分析具有特别重要的意义。这是因为在美的分析当中,他认为美只涉及对象的形式而不涉及它的内容、意义、目的和功用,但在崇高的分析当中,康德放弃了美的分析中的形式主义,不仅承认崇高对象一般是“无形式”的,而且特别强调崇高感的道德性质和理性基础。在分析过崇高之后回过头来进一步讨论美时,康德对美的看法就有了显著改变,“美在形式”转进为“美是善的象征”,美的基本要素归附于道德观念。

对于康德美学中的这个矛盾,牟宗三清楚地看到了。他认为,康德从主张审美无功利论到确认美是善的象征,这样在由虚就实的过程中出现了理论的困惑。康德从量、关系、程式方面说明审美判断又有“合目的性”,审美判断沟通“自然”与“自由”两界。如此,康德这是在强说审美判断的二律背反,并且迂曲不顺地把美的世界挂靠在一个最高的理性上。尽管康德本意是想说明美是善的象征,但其观点论证牵强附会,难免陷入自相矛盾的困境当中。当康德把仅仅涉及形式的“纯粹美”作为美的“正

宗”时,难免剔除了审美的功利性;当康德不得不有条件地将美依存善时,其先前关于美的本质定义也就一戳即破了。

就真善美关系而言,牟宗三指出,美与真、善既有区别性,也有联系性,但美不是直接地与真、善联结,美与真、善联系中间有许多层次与环节,生拉硬扯是不行的。康德美学当然有洞见,但存在着矛盾之处,不能自圆其说,未臻通透圆熟之境。必须依靠中国心性学说和传统美学的智慧才能解决这个论题。因此,牟宗三补苴罅漏,试图揭橥审美判断的真谛。

其一 真善美的分别说。

所谓真善美分别说就是分开来说真、说善、说美。一般来说,真指的是科学知识之真,善是道德之善,美是指自然之美和艺术之美。三者皆有独立性,自成一体。真善美三者都是由人的特殊能力显示出来的。具体地说,真是由人的感性、知性以及理性所起的现象界的知识造成的;善是由人的纯粹意志所起的依定然命令而行的道德行为造成的;美是由人的妙慧的静观直感所起的,它无任何利害关系心,亦不依靠于任何概念,它是人对自然光彩与美术作品之品鉴。

按照康德的观点,“真”建立在人对客观现象的认知基础上,现象作为人的对立面出现,客观的现象全由人的感性与知性的机能来应证,知识的“真”全寄托在这应证上。善则寄托在“道德力量”上面,它首先由人的自由意志所决定,自由意志是人们必须遵守的内在化的道德法则。美是人在认知与道德以外的一种愉悦,这种愉悦既无任何利害关系,也不靠义理悦心,它是人在静观自然与艺术中获取的自在闲适。

牟宗三指出,如此一来,真善美分别构成人的广大的生命活动。“真”是生命之窗户通孔,生命是“呼吸原则”,但这种“真”的认识,在康德那里只能通到现象为止,不能通向对事物本质的

认识,求真的生命活动独立可行但有限制。“善”是生命之奋斗,生命的提升,是生命的“精进不已的原则”。这种“善”的精进虽显示善的独立意义,但在康德那里未能达到遍润之境,常常与求真活动与求美活动顶撞,不能进入通化无碍之境。“美”是生命的“闲适原则”,是生命的洒脱自在。人在洒脱自在中,才能轻松自由无任何畏惧,才能自由翱翔。这种“美”的闲适,显示了自由的象征。但若率性而为,势必导向恣肆放纵^[10]。就美的本性来说,它并不依赖理性。美在主观上是妙慧之直感(主观体验),在客观上是气化之光彩(自然表现)。由于美是妙慧之直感,故与认知机能无关;由于美是气化的光彩,不依赖理性,故把审美判断看作合目的性原则不甚恰当。

牟宗三在分析康德真善美的内涵时,既能把握康德美学思想的基本脉络,又能指出其矛盾与罅漏处,且能运用中国美学思想的有关材料予以诠释。例如在分析美的愉悦时,牟宗三引用苏东坡的赤壁赋诗句来说明,认为“唯江上之清风,与山间之明月,耳得之而为声,目遇之而成色,取之无禁,用之不竭,是造物者之无尽藏也,而吾与子之所共适”,说的正是一种妙慧静观的美境。从民族美学角度诠释康德美学,倒也能看出康德美学的得失。牟宗三看到,在康德的美学中,审美判断确实是独立的一种判断,与目的论的判断根本不同。可是康德提出的判断的超越原则又与目的论的判断相同,这样就造成理路的缠夹不清。康德论述审美判断以及合目的性原则时,却依目的论的判断或自然神学的思路去说,于是显得互相抵触。问题出在康德虽然肯定自主自律的道德理性(自由意志)之存在,但在他那里,道德理性之存在只是说明人的道德行为所不能没有的一种理论的“预设”或“公设”,只是“理上应当如此”,至于事实上是否如此,乃是人的理性所无法践履的。这就使得康德所有的关于道德的

理论都落了空。如果照儒家的“道德的形上学说”，诚者物之终始，不诚无物，道德实体既是道德实践的根源，又是宇宙生化的根据，这就用不着以判断力来作媒介沟通。以反思性判断力作媒介沟通自然与自由两界，这种想法太迂曲而不顺适，太生硬而不自然。因此，关于审美判断以及其超越的原则必须重新阐述。

其二，真善美之合一说。

既然康德的审美判断理论存在缺陷，因此牟宗三依中国儒家的传统智慧论证真善美合一说。

牟宗三认为，真、善、美虽各有其独立性，但从中国文化诗学观点来看，三者之间合而为一；即真即善即美”。三者合一关键在于善，在于道德的心，即实践理性之心。道德实践之心是主导，是建体立极的纲维。因为道德实践之心是生命的奋斗原则，它既“於穆不已”，又“精进不已”，儒家的“天地之常以其心善万物而无心，圣人之常以其情应万事而无情”是此境，道家玄智，佛家般若智皆含有此境，禅家“即心是佛，无心为道”，也含此境。由于释道两家不从道德心立教，虽然它们在实践中含有此境，但不如儒家以道德心之纯亦不已导致此境来得彻底。儒家把道德心看作是人性的根源，类似于康德的以实践理性为主的主张，但由于康德不认可人有“智的直觉”，把这个机能交给上帝，所以人也就不能领略“物自体”的本质，也就不能即真即善即美。

按照儒家的内圣学说，人的道德实践第一关是“克己复礼”，第二关是“充实而有光辉之谓大”，第三关是“忘我”。到达忘我境界，人便显得轻松自在。忘我心就是妙慧心，圣心，就是孔子说的“游于艺”。在“游于艺”中，人的妙慧才华自由翱翔，进入“洒脱之美”之境。因此圣心本体就是美，也就是“即真即美即善”。

那么，何以能达到“即真即美即善”的化境呢？牟宗三认为

做到王阳明的“四无”即可。所谓“四无”就是：“无心之心其藏密，无意之意其应圆，无知之知其体寂，无物之物其用神。”在王阳明那里；“体用显微只是一机，心意知物只是一事”，“心与知是体用不二关系，意与物也是一体两面关系”，套用庄子的话来说，就是“俄而心意知物矣，而未知心意知物之果孰为心孰为意孰为物也。”心意知物处在化境之中，真善美同样化而为一。在这个合一的化境中，不仅原来的独立意义上“收纳”与独立意义上的“真”被化合，即使独立意义上的美也被化掉。例如庄子所说的“无声之乐”、“但得琴中趣，何须琴上音”；“天下皆知美之为美，斯不美矣”等等，都是表示分别独立意义上的美被化除的境界。现象知识之“真”被化除，显示出“物自体”（本体）之“真”相，道德仁义之“善”被化除，显示出“纯亦不已”的“善”相，妙慧别才中审美的“美”被化除，则一切自然之美（气化之光彩）显示出真醇澄明之“美”相。

康德在《判断力批判》中，将审美与各种功利性活动严格区分开来，指出了审美的无利害关系，从而说明了审美之于具有功利目的的实践活动和人类其他基本活动的超越性，以及审美与实践的功能差异，避免了将各种功利——实践性功能强加于审美，使之成为某种工具。问题是康德在强调审美的自主超越性的同时，排除了审美的其他需求成分，将其视为人的无所欲求的活动。而在中国传统儒学中的“真善美合一”观中，真和善不是多余的东西，而是有机的溶化。这样，化境中“即善即真即美”之美就是庄子所谓“天地之美，神明之容”。依庄子的见解，艺术是技巧，必“技进于道”，方能达到至美的化境。如果达到化境之美，那么妙慧心就是道德心，道德心就是妙慧心，真美善构成有机的统一。因此康德论述真、美、善，只是就现象而论现象，重分解，缺综和，而中国先哲的智慧崇尚“综和”、“合一”，因此中

国传统智慧的真美善合一说,在境界上超过了康德。

其三,分别说的真美善与合一说的真美善之关系。

真美善与人的认知、意志、情感三者既相对应,又互为涵摄。“真”,在其狭义上是指认知意义上的真实;而在广义上,还包含道德的真诚,情感的真挚。“善”,在其狭义上是指伦理的道义;而在广义上,还包含德性之知与德性之美。“美”在其狭义是自然之美与文艺之美,而在广义上,还包含对于真与善的审美观照,如观照自然现象的和谐所产生的美感,观照道德的人格美等等。在牟宗三看来,在中国哲学中,既没有纯粹的“智境”(认识境界),也没有纯粹的“情境”(审美境界)与纯粹的“义境”(道德境界),事实上它们是浑然一体不可分开的。

牟宗三肯定康德把世界区分为现象与物自身的做法,但认为康德并没有真正沟通现象与物自身的关系。在牟宗三看来,关键是要把握主体方面的两个“我”逻辑的我及本心仁体的真我。逻辑的我或结构的我由本心仁体之一曲折而成。主体方面有此曲折而成之两层,则存在方面亦因而有现象与物自身之分别。对逻辑的我言为现象,为对象,对本心仁体之真我言,为物自身,为自在相。牟宗三试图整合康德的哲学与中国哲学传统,建立起他的“基本存有论”。在这个思路指导下,牟宗三认为,分别说的美(静观之美)可以作为合一说的美之象征,分别说的真(科学之真)可以作为合一说的真(本体之真)之象征,分别说的善(道德)可以作为合一说的善(天理流行之善)之象征。牟宗三的意思是,康德的真美善分别说只抓住表象,不免单薄抽象,而中国真美善合一说捕捉到本质,因而具体充实。两者可以融合会通。康德美学虽擅长分解,但圆融不足,中国美学虽缺乏分析精神,但境界完备。牟宗三试图从现象与本体的角度把“分别说”与“合一说”统一起来,使真美善既并存又化合。

最后，牟宗三用《易经·系辞》中的话“天垂象见吉凶，圣人则之”来概括真美善三个领域。就“真”的方面而言，真的象征是人的感性和知性与自然对象相互作用而形成的“现象之存在”；就“善”的方面而言，善的象征是自然造化中的人类作为理性的存在经过纯粹而自由意志的浸润而形成的“道德的存在”；就“美”的方面而言，美的象征是造化中的人类作为既有动物性又有理性的存在凭其特有的妙慧与自然之美相互作用而形成的“审美之品味”。在“现象之存在”处，显示出“认知的我”乃至“逻辑的我”，在“道德的存在”处，显示出一个“道德的我”；在“审美之品味”处，显示出一“美感的我”，这都是圣人所要践履与确立的真善美系统，经过这一系统的彰显，真美善“那无声无臭之无尽藏”之丰富内容逐渐或圆融地朗现于我们之面前。分别说的真，就是本体之真的象征，分别说的善就是本体之善的象征，分别说的美，就是本体之美（天地之美，神明之容）的象征。

牟宗三觉得，在康德的分别说之下，真美善各不相干，它们不构成张力关系，而在中国的合一说下，苏东坡强调的诗中的“美”与程伊川所强调的道德理性中的“善”，方能“大而化之”，消融化合。这里显示了牟宗三美学理论的重要特征：那就是不仅从对象上去考察美，而且从对象与主体之间所构成的某种境界上去周览美，并且追求着一种超出有限的狭隘现实范围的广阔的美。

康德把道德哲学和美学建立在先验的纯粹理性之上，因而关于“自由意志何以承传和美是善的象征”的问题未能妥善解决。但是，牟宗三建立在“本心”、“知体明觉”之上的“基本存有论”或“道德形上学”，是否解决了“自由意志何以可能”的问题呢？看来，这同样是一个需要质疑的问题，因为牟宗三没有回答“本心”为什么可能活动这个问题。不过最后牟宗三表达出一

位智者型哲人的努力方向,即“通彻于真美善之道以立己而立人,并开物成务以顺适人之生命”^[11]。把这个使命作为文化诗学的宗旨应该说能够逼近诗学真理的。

注 释:

- [1] 牟宗三《历史哲学》,台湾学生书局1984年,第74页。
- [2] 同上,第82页。
- [3] 转引自李山等著《现代新儒家传》,山东人民出版社2002年,第583页。
- [4] 黄克剑主编《牟宗三集》,第65页。
- [5] 牟宗三译康德《判断力批判》上册,台湾学生书局1992年,第71页。
- [6] 同上,第71页。
- [7] 黄克剑主编《牟宗三集》,第56页。
- [8] 牟宗三译《判断力批判》上册,第5页。
- [9] 康德《判断力批判》上卷,商务印书馆1965年,第42页。
- [10] 牟宗三译康德《判断力批判》上册,第82-83页。
- [11] 同上,第91页。

第八章 从自觉走向自立

——现代新儒家文化诗学的启示

20 世纪刚刚隐去,21 世纪扑面而来。在世纪之交这个特殊的时间机缘上,我们对现代新儒家文化诗学的学理型态将会看得越来越清晰。全面论述新儒家思想不是本文的任务,但笔者以为,新儒家整个思想体系组成部分的文化诗学理应要受到高度重视。随着历史镜头的拉长,它定会给新世纪的学人留下咀嚼、品味、回想、思索和借鉴的广阔空间,它启发我们从自觉走向自立,建构一个有文化内涵的、有生命活力的中国诗学话语场。

一、他者眼光之反思

20 世纪的中国诗学是在中西文化的碰撞中开启人文旅程的。面对西方文化的震撼与冲击,中国学人实行“拿来主义”,把西方的“新学语”和“新思维”自觉地作为普遍的学术选择,试图用新的意象改变自己的文化图式。对于 20 世纪中国诗学来说,借鉴和移植包含着一个世纪性的学术主题,即对于中国学术文化的现代性追求。这种学术追求带有方法观念的自觉。

所谓“自觉”,是指 20 世纪以来,中国学人在中西文化的交流中面对另一个参照系,在与参照系的相互比照中,用一种“非我的”、

“陌生的”，也就是‘他者’的眼光来审视自己，找到一种突破原体系的外在理论资源，予以跟踪、吸纳，使自己的诗学得到更新与扩充。

20世纪初王国维首先借助于他者的话语繁衍新学术。王国维在《论新学语之输入》中说：“国民的性质各有所特长，其思想所造之处各异。”“我国人之特质，实际的也，通俗的也；西洋人之特质，思维的也，科学的也，长于抽象而精于分类。”“抽象与分类二者皆我国人之所不长，而我国学术尚未达自觉之地位也。”^{〔1〕}这就看到了我国民族特点与历史原因所形成的理论思维方面的缺失和援引世界先进之学问以补本国思想之不足的需要。王国维率先走出自己本土文化的“围城”，与西方文化理论和文学对话，置身于世界文学与文化格局之中。王国维之所以能成为现代中国诗学的先驱者，既得力于他本人深厚的国学功底，更受惠于他博采中西的辽阔眼光。王国维迷恋于西方康德、叔本华、尼采等人的思想学说，参照化合，写出了中国现代学术名篇《红楼梦评论》和《人间词话》。由于开风气之先，王国维遂成为中国现代学术的滥觞者。

鲁迅对西方学术理论的引进也表现出极大的关注。他在1907年完成的《摩罗诗力说》中，认为欲使国力强盛，“首在审己，亦必知人，比较既周，爰生自觉。”审己，是对本土文化落后的认知；知人，是对西方文化先进的了解。在观念上，必须“不事闭关，能与世界大势相接”，因为“国民精神之发扬，与世界识见之广博有所属”^{〔2〕}。鲁迅倡导“拿来主义”，目的是借助他者的思想话语去阐明、照亮自己的文化和文学文本的意义。

无论是王国维，还是鲁迅，他们都自觉地运用西方的话语拟构现代诗学和文论。但他们的理论尚未完全脱离中国文学实际，在理论取材上也还多少顾及传统的有关见解。陈寅恪在总结王国维的学术成就时，即认为王氏的三大贡献之一就是“取

外来之观念,与固有之材料互相参证^{〔3〕},以之用来进行文学理论批评的著述和现代戏曲的研究。唐弢在分析鲁迅文学道路时也肯定鲁迅常常把外来的文学影响与本土的民族传统结合起来。

然而,综观 20 世纪中国文论,从世纪初期的“西学东渐”到世纪晚期的“新方法论”热,占上风的,还是“西化主义”或“西体中用”。概括起来,20 世纪中国诗学文论界接受了西方的人文主义和科学主义这两股思潮。西式的人文主义侧重于从社会历史的角度,集中阐明文学艺术的“人学”的性质,注重讲人的价值,人的个性,人的文化心理结构和自由发展。弗洛伊德主义、存在主义等在现代中国兴起,有其深刻的政治、文化思想背景和现实的根源。这些学说的共同之处在于从现实出发,探讨人的社会性和心理性。西式的科学主义,是自然科学中的新观点、新学说、新方法对于社会科学、人文科学的渗透,系统论、新批评派、结构主义文艺学、符号学等,对于打破文学研究中单一、狭隘的理论思维方式,建立多向的、立体构架的文艺学有着重要的意义。西方文论满足了国人“移情”的渴望,它以系统性、体系性,吸引了追求新工具、新观念、新形式的中国学人。他们把国外现成的诗学理论著述翻译过来直接为我所用,并且乐此不疲。

在向西方学习的自觉中,在致力于“共时性空间”之建立中,我们基本上是采用“西体中用”的策略,即以西方诗学体系为框架,在此基础上尽可能地纳入中国古代诗学范畴、命题以及结合中国文学创作作品和鉴赏批评的实例。平心而论,这类文学概论从文学本质论谈到文学鉴赏论,条理清晰,脉络分明,但局限也相当明显,其中最主要的即是缺少中国诗学的独特的思想体系,中国哲学智慧与精神缺席、不在场,这导致我们理论界充当“发烧友”,追随西方思想理论偶像,以复制、克隆西方理论文本为趋赴。其结果是我们在传呼他者话语时,拒斥了本土的

自我话语。模拟有余,创构不足。难怪到20世纪90年代,有的学者幡然醒悟:我们根本没有一套自己的文论话语,一套自己特有的表达、沟通、解读的学术规则。我们一旦离开了西方文论话语,就几乎没有办法说话。^[4]这就是学界所说的“失语症”。

现代中国诗学和文论缺乏自己独特的声音,这是一个不争的事实。中国诗学家未能摆脱倾听者的身份,将西方诗学话语化为己有,并在此基础上生成自己的诗学话语。但中国诗学究竟是怎样失语的,失语到什么程度,哪些诗学家失语,哪些诗学家没有失语,这是需要甄别清楚的。我认为中国诗学之所以未能自立于世界诗学之林,除了中国的综合国力与世界先进国家存在差距外,中国学人自身的精神迷失也是主要原因。具体表现:一是主体心理的失调。在西方强势文化面前,我们有的学人自惭形秽,以模拟“他者”为能事,不敢以我为主,综合创新。二是价值标准的失重。有的学人误以为建构现代诗学,也就是达到西方逻辑认知程度,如果中国现代出几个黑格尔、克罗齐式的诗学家、美学家,中国诗学也就享誉世界了。这是硬性地以他者的标准来要求自己。三是文化营养的失血。建构现代文论,需要古今中外的丰富的文化知识,有的学人既轻视中国古代诗学资源,且对西方文化资源又一知半解。知识不丰,何以谈得上建构。精神的迷失导致学术存在的迷失。20世纪初我们广泛吸纳西方近现代诗学资源,建国后,我们又笼罩在苏联诗学模式之中,80年代我们如饥似渴地速成克隆了西方20世纪各种诗学方法和观念。但始终找不到中国诗学的“阿基米得支点”。诗学体系上的精神个体性形式的迷失是最大的形上迷失。

以往的迷失昭示着现在立根的必要。新儒家植根于中国哲学智慧的诗学探索显得尤为可贵。他们在建构现代诗学话语方面所表现出来的一定的精神个体性形式,本应得到学界的珍视,

但过去我们的主流文化却对此彰显不够。世纪之交,中国诗学正在经历着自身的困境和变形。余英时说得好:“文化建设必须立足学术思想的浓厚基础之上,这是需要坚韧的精神和长期而艰苦的努力才能获得的。70余年来,我们都在‘临渊羡鱼’的心理状态下蹉跎过去了,但‘退而结网’的工作却始终没有认真地进行,这是今后必须补足的一课。”^[5]诚然,“失语”的深层原因在于精神上的“失根”。今天的中国学人要摆脱“失语症”的困扰,必须获得自己特有的思维和言说方式。

二、指向有根的诗学

在古希腊特尔斐的阿波罗神殿里,每一个想预知未来的人都会看到这样一句金光耀眼的铭文:“认识你自己”。这是一句浅显易懂的格言,但它深刻地反映出人类认识自我的需求。中国现代诗学也要认识自我,走出自己的路。20世纪中国诗学,表现出对“人”和“文”的自觉,但这种现代性的自觉,主要是“觉他”,即他性自觉,始终未与本土文化身份结合好,以致不能圆整地反现自身。不能正确认识自身的自觉,不是真正意义上的自觉。所以我们所要做的工作是要“觉自”,即重新发现自己,认识自己。

现代新儒家在20世纪出自于对民族文化、文化语境、历史传统、人文意识的拳拳之心,所作的走出诗学“他者化”境地的努力,值得我们审视和珍视,它给21世纪中国特色诗学建构提供了诸多启示。

启示一 现代新儒家文化诗学接上传统文化的命脉。

20世纪大多数诗学家走的是西体中用的路子,中国古代诗学作为传统在五四新文学运动以后发生了断裂。中国现代诗学

的建立的过程几乎是在一边倒的反传统呼声里将目光投向西方的过程。中国现代诗学的建立过程,也是缺乏传统美学资源支持的西化过程。这样,美学和文艺学体系的缺陷是显而易见的。正如叶朗先生所指出的那样:“我们的美学和文艺理论中的概念、范畴、命题,基本上都是从西方文化中来的(从柏拉图、亚里士多德到车尔尼雪夫斯基),并没有吸收多少中国的东西。偶尔引用几句孔子的话和刘勰的《文心雕龙》中的话,引用几句唐诗宋词,不过作为一种点缀。有时也引进中国传统美学的个别概念,但这些概念的丰富、深刻的内涵,并没有得到充分的揭示。这是因为整个体系是西方的,这种纯西方式的体系不可能真正包容中国美学。”^[6]新儒家在接通中华民族精神创造的血脉方面做得比较好。新儒家诸贤在20世纪二三十年以后,学术方向上由“西学”转向“中学”,重新发现中国哲学的思想内核和中国艺术的审美精神,并以此作为自己个体选择的精神家园。新儒家意识到用什么去化“外来”文化和以什么为根基建构中国特色的文化诗学问题。

面对西方文化,新儒家执着于“中国制造”。有鉴于五四以来文化激进主义者对古典的解构造成的中国哲学和文化传统的判断,新儒家试图予以校正和制衡。对文化传统作现代的重构,以融通代替隔断,以自洽代替自损。因此,他们在文化麦田里的守望中有主体的希望与展望。在现代视域下,新儒家作为研究主体一方面诠释中国古典诗学的价值取向和审美意向,另一方面适当参照西方文论的科学性、分析性、思辨性来解析中国艺术精神。他们是在东方汉语语境下使用西方文论的,使西方文论的理论内涵得到甄别与补充。新儒家在东西文化的大背景下发掘中国美学精髓,从主体作为审美基点的特殊本质上揭示中国诗学的特点,以个体的主体为本位,确定审美活动的程序、心态、

方式、境界。对于中国传统诗学,新儒家不仅“照着讲”,而且“接着讲”,进行了颇具新意的现代转换。

如何在中国传统诗学溢彩流光的散金碎玉中构建起真正中国式的诗学理论体系,一直是文艺理论界人士所要探讨的问题。新儒家从中国传统哲学的人化论、心化论和生化论出发所展开的会通中西的文化诗学思考,倒也给这种探讨提供了一种返本开新的未来可能性。天人关系、生命本体、人伦价值、因革互动、雅俗互补、中成极反,这些中国传统文论中有生命力的因素,均在新儒家的文化诗学中得到了体现。形与神、实与虚、一与多、情与理、理与趣、情与景、意与境、通与变、自然与法度等关系范畴,在新儒家的文化诗学中也得到熔炼。

前面我们已提到唐君毅在 20 世纪 30 年代所著的《中西哲学思想之比较论集》中,就提出过根据中国哲性诗学精神重构中国文学理论体系的设想。这个设想在 20 世纪 90 年代未得到回应。张少康认为,要使当代文艺学走出困境,必须“要在传统文论的基础上发展,要有我们自己的‘话语’,实现古代文论的现代转换”;“吸收外来文化是为了更好地发展自己的传统文化,而不是用它来取代传统文化”;“必须以本民族的传统文化为母体和本根,否则就不可能得到真正的发展,也不可能新的创造”。张少康在认真清理了中西方文论在思维方式上的异同之后,着重强调了中国古代文论的主要精神的当代价值。在他看来,在中国古代文论中贯穿始终的最突出的思想精神,是与西方人所倡导的人文精神相通的那种追求先进理想的奋斗精神和反抗压迫抨击黑暗的抗争精神。而这种精神传统对于当代文论的振兴中华之使命的完成无疑是具有重大的现实意义的^[7]。可见,利用中国诗学自身的智慧话语,可以为现代中国诗学提供某种学术独特贡献的可能性。中国古代诗学的现代转换工作,

大有可为。振叶寻根,观澜索源,阐释中国诗学的特色范畴,当能给中国诗学话语场增添几许异彩。

启示二 新儒家的文化诗学敢于挣脱“西方中心论”的束缚。

新儒家对民族传统文化抱有信心,他们坚持认为,中国现代的文化转型不能靠“西化”或靠西方的世界经验来完成,而取决于现代中国人如何认识、继承和发扬光大自己的传统。他们表现出了强烈的中国特色的建构欲望。他们的诗学不是顺从西方理论,而是力图对其提出挑战。

梁漱溟在20世纪20年代就陷入了沉思:现在对于东西文化的问题,差不多要问:西方化对于东方化是否要连根拔掉?^[8]梁氏担心东方对西方文化的步步退让会导致西方对东方的节节斩伐,西方人先去掉东方文化之树的枝叶,再把中国之根本打倒。熊十力觉得文化自立的关键在于要扫除文化殖民主义与文化帝国主义之“污习”,注重东方。贺麟不无忧虑地指出:“如果中华民族不能以儒家思想或民族精神为主体去儒化或华化西洋文化,则中国将失掉文化上的自主权,而陷入于文化上的殖民地。”^[9]怎样从西方支配性的学术话语中走出来,是新儒家所考虑的问题。于是,徐复观开始了“一个中国人在文化上的反抗”,唐君毅一再呼吁中国知识分子采用“平视”的目光看待西方文化,做到不卑不亢,摒弃卑屈羡慕心,直下返至中国文化精神本原上,立定脚跟。在中西文化的矛盾冲突面前,唐君毅怀抱人文精神重建的中心信念:“人当是人,中国人当是中国人,现代世界中的中国人亦当是现代世界中的中国人。”^[10]这些同义反复的陈述,表明了唐君毅全力维护中国文化的坚贞立场。

这里我们把新儒家的观点与赛义德的观点进行对照,从中外学者的论述中我们大致可以弄清自己的文化处境和跨世纪文化中的基本任务。出身于巴勒斯坦的美国籍学者赛义德从东方

第三世界弱势文化受西方强势文化压迫这一事实出发,指出,在全球化过程中,东西方处于不平等地位,西方是主体,东方是客体。西方关于东方的学问,是西方这个主体企图征服东方这个客体,西方只是适应进行殖民扩张的需要,才制造出了西方全面优于东方的神话。赛义德把西方人那种居高临下的心态,把西方对东方在学术和文论著作中的刻意扭曲,把西方在东方的殖民活动三者联系在一起,称之为“东方主义”。从1978年所著的《东方主义》到1993年的《文化与帝国主义》,赛义德进一步深化和拓展了后殖民主义理论领域,在历史地审视与逻辑地分析西方文化中,集中阐释文化控制与知识权力的关系,将文化殖民主义批判的锋芒指向了西方文化霸权。

在文化殖民问题上,新儒家的学术关注早于赛义德,而赛义德的论述则相对具有系统性。但是无论是新儒家,还是赛义德,他们的共同点是认识到了文化殖民的危害性。强势的文化威胁着弱势的文化,弱势文化必须采取对策,如果只是完全以“共时性空间”的模式构思文化型式的话,那就屈从于“文化帝国主义”话语。中外学者以其独特的慧眼,洞视了当今文化的现实,提醒我们注意文化殖民以及民族文化认同和自立问题。

新儒家坚决反对西化派和西方人心中“中国文化已经死亡”的错误看法,肯定中国文化富有“宝藏”,应该善待与护持,并使之发扬光大。唐君毅在《人文精神之重建》一书中总结了百余年来中国人接受西方文化的态度,认为“西化派”人士在学习西方文化的过程中夹杂了原始的怯弱感和卑屈感,而没有对西方文化思想有一涵盖综摄的气概。他们接受西方文化,也未以英国型、美国型与德国型的思想并重,而只从功利主义出发,哪一国强大就学哪一国文化,从而歪歪倒倒,不成样子。文章认为,中国接受西方文化,当须有一顶天立地的气概,唯有如此,才能补

救百年来中国的知识分子在接受西方文化的态度上的偏颇。

从整个人类的美学精神来说,无论是西方文学还是中国文学,都不可能透尽人类美学的全部内容,美感的全幅意义须得东西方共同操作与彰显。在现代,异质文化之间的文学理论的互识、互证和互补,已成为一种趋势。今日有眼光、有思想的西方智慧者在反思中也得出了与新儒家相似的结论。法国汉学家弗朗索瓦·于连深有感触地说:“中国文明是在与欧洲没有实际的借鉴或影响关系之下独自发展的、时间最长的文明……中国是从外部正视我们的思想——由此使之脱离传统成见的理想形象。”^[11]于连这类的西方学者推崇中国文化主要是为了自我警示、自我调整和自我完善,因而他们主张借鉴和汲取他者之长,实际上是为陷入深刻的“现代性危机”之中的西方社会寻找一条可能的出路。正是有鉴于此,德国现象学美学家莫里斯·盖格尔运用现象学观点与方法批判了以往美学研究强调主客观对立,用认识模式类比审美模式,将审美客体心理化的弊病。他试图在美学研究中确立以研究价值关系进行价值论证为基本特征的现象学研究方法,并以此出发点具体研究审美态度、艺术意味等一系列美学问题。这说明在中国仰观西方的美学理论大厦时,西方美学家也正汲取中国主客同构的思维向度,修补其美学网结。

的确,任何文明的文化模式都利用了一种潜在的人类目的和动机大弧上的一定的断面。美国文化人类学家露丝·本尼迪克特在《文化模式》中实际上否定了西方文化优越论。西方美学家在现代美学反思中也意识到自己的不足,他们张扬了自身的思辨美学,但发现了自身的致命弱点,即主客二分的思维定势。所以他们才一再反叛传统。从海德格尔的有机整体观,到怀特海的东方式的致思方式,一些西方学者把东方作为“他者”,在比照中更

深刻地认识和反省自己,并向东方寻求新的生机。而东方则需要
在世界文化语境中强化自身,完成自身的现代化。

启示三,新儒家文化诗学敢于“拿自己的思想作主”。

“拿自己的思想作主”是梁漱溟抒发新儒家自我襟怀的豪
言壮语。熊十力不无同感地认为,一旦精神失去自主,精神便失
去自立。新儒家主张,每个民族都有自己的文化传统,都应该有
自己的主体意识,只有在发展民族文化的基础上,将异质文化中
的优良因素融入本土文化,文化现代化才能真正实现,用异质文
化代替本土文化只会导致文化的衰落和文论的失语。

在牟宗三、张君勱、徐复观、唐君毅合作发表的《中国文化
与世界》宣言中,他们提出了对于西方文化的期望以及西方学
习东方智慧的问题。新儒家指出,西方文化是支配现代世界的
文化,这是不能否认的事实,自19世纪以来,世界各民族文化,
都受到西方文化的影响,都在努力学习西方之宗教、科学、哲学、
文艺、法律、实用技术,这是不能否认的事实。但是西方文化本
身是否能领导人类文化呢?除东方人向西方文化学习以外,西
方人应向东方文化学习些什么呢?新儒家的集体回答是,西方
在近代既取得科技成就,也有“现代性的误区”,西方人应向东
方人学习的东西有五点,一是当下即是、一切平等的人生境界。
二是一种圆而神的智慧。三是一种温润而恻怛或悲悯之情。四
是如何使文化悠久的智慧。五是天下一家之情怀。为了表达自
豪和自慨,新儒家往往把中国精神图像放在巨大的空间展示,充
溢着一种让中国走在世界上的郁勃襟怀。

每种文化必须创造自己的文化型式。一切外来文化成分在
它进入文化整体的熔炉中受到陶冶后始能生根。换句话说,外
来因素只要服从该文化的特殊方式的安排,才可以真正成为该
文化整体的一部分。现代新儒家学者以民族文化为本位,对中

国诗学精神进行了现代转换。新儒家主张诗学建构应该以我为主,在与西方诗学的对话中,我们不能把中国特色整合掉,那种让中国诗学完全化入西方诗学、与西方诗学“融合”为一的做法,并不可取,而且实在有违于建立有中国特色的诗学体系的初衷。因此,新儒家执着追求原创性的思想体系,他们的文化诗学正是从中国哲学的底蕴中生成出来的,他们以人化—心化—生化为中心,建立起一套具有思想整体性、文化联系性、美学体验性的话语系统。

启示四 新儒家以中国智慧的特质与西方对话。

作为 20 世纪的诗性哲人,新儒家对中国文论美学范畴和概念的发挥,初步沟通了中西诗学观念,不仅展示了空灵圆润的东方神秘主义的美学风神,而且打开了凭借自身特色与西方诗学进行对话的渠道。这是一个良好的开端。因为他们在更接近真实要求的意义上探寻了现代诗学建构的学术目标和学术进路。他们试图建构中国诗学的话语场,但并不是主张本土至上,也不是自筑本土文化的围城,而是从世界格局中的中国诗学的角度来立论,目的是拯救失语的主体,增强自主的建构意识。新儒家在传统文化与现代文化的“纵”与“横”的交汇中,觅寻构建中国诗学话语场的切点和质点。

新儒家一直致力于寻觅中国诗学的思想地基。与那种绕开或无视自身的语境而“直奔国际”的文化建构不同,新儒家的文化诗学充满中国文化的分量,推崇“圆而神”的中国哲学,思考以“感悟哲学”来破解中国思维方式的密码,发掘中国文化哲学的大宇宙生命理论。如此心象投射,确实抓住了要领。20 世纪学术大师牟宗三就说过:“中国哲学以‘生命’为中心,……二千多年来的发展,中国文化生命的最高心灵,都是集中在这里表现。对于这方面没有兴趣,便不必讲中国哲学。以西方哲学为

标准,来在中国哲学里选择合乎西方哲学的题材与问题,那将是很失望的,亦是莫大的愚蠢与最大的不敬。^{〔12〕}牟宗三把生命作为中国哲学的核心,确实是独具慧眼。生生不息,以生为本,这是中国古代哲人对于世界本质的一种普遍认识。具有强烈的生命意识的中国人自然用“生”来观照天地万物,把文学也视作与人一样的生气充盈、活力弥漫乃至是血肉完整生命整体。由此,与中国哲学思想相关的文论美学,其精神本质也是生命。儒学文艺观强调“尽人物之性”,庄学文艺观强调对“生生之道”的体悟,这种生命的内在精神已灌注到民族诗性的心理结构之中,成为古典诗学取之不竭的源泉。新儒家以“生命精神”来揭示中国艺术的本质和哲学根基,应该说已经探索到中国传统文艺理论的深度模式。新儒家善于贞定中国诗学的美感特质,重视栖居于中国文化和艺术肥沃的土壤中的中国传统诗学,因为这种诗学将人与自然的审美统一作为理论建构的原点,形成了一系列人与自然二元合一的美学范畴。新儒家以人生境界和生命美学为主题,阐发传统诗学大义,可以说是成绩斐然。

新儒家所揭橥出来的文化哲学建构的方法论对于中国特色诗学体系的建设也有很大启示。冯友兰说:“一个完整的形上学系统,应当始于正的方法,而终于负的方法。如果它不终于负的方法,它就不能达到哲学的最后顶点。但是,如果它不始于正的方法,它就缺少作为哲学的实质清晰思想。”^{〔13〕}直面观照中国哲学,冯友兰认为传统哲学忽视了正的方法,因而缺乏清晰的思想,而在西方哲学中,则从未想到充分发展负的方法。“欧洲哲学观念得到中国直觉和体验的补充,中国哲学观念得到欧洲逻辑和清晰的澄清。”^{〔14〕}如果能照这样做的话,那么“未来世界哲学一定比中国传统哲学更理性一些,比西方传统哲学更神秘一些”^{〔15〕},也就是说唯有中西哲学智慧的圆融,方能产生未来的新

哲学。同样,中国古代诗学思维模式追求直觉的把握,直观的领悟,属于一种“负的方法”,中国古代诗学不仅要求文学创作(特别是诗歌创作)能状难写之景,含不尽之意,而且对理论表述本身也提出同样要求。中国的诗话大多从阅读经验中得出一些简洁鲜明、形象直观的感受。司空图《二十四诗品》完全用诗化的语言,用一幅幅诗意的图像来描述各种不同的美学风格,这种表述方式具体、形象而生动,对艺术的意味具有极大的包孕性。未来的中国特色的诗学建构无疑要重视中国美学诗性智慧所包含的整体性的模糊的直觉把握、领悟和体验的“负的方法”,也应该重视西方诗学那样重知性的分析与逻辑的推理的“正的方法”,把西方的理性智慧与东方的诗性智慧结合起来。借西方诗学之“石”攻中国诗学之“玉”,融合中西,透发新声。

21世纪又是一个富于“召唤性”的时代,它要求一种与之相称的诗学话语。诗学建构,既要考虑诗学的基本原则与学术传统,跨文化而不失文学本位,又要考虑到诗学研究的当下语境与实践要求,贯通古今而又立足当代。由此决定自身的价值目标,确认适当的研究范围,认定重要的研究类型,在实践中不断调整和深化体系的内在学术结构,兼顾中西而又突出民族传统,并以特色的理论成果与世界诗学进行平等对话。中国诗学欲达成自立,必须建立中国诗学的话语场,此项工作完成以后,自立当不成问题。建立中国话语场,需要学人有“通”的学术水平。在中国现代诗学和文论史上,五四及其以后走出一批博学鸿儒,他们寻求古今对话和沟通,汲取古代文化的母乳,在此基础上丰富现代诗学言说的底蕴,并将其转化成现代知识型的构成部分,有的学者通幽微,达博大。新儒家坚守民族文化之根,以返本开新的方式参与了现代诗学的建构,他们以人化—心化—生化为中心的文化诗学对于我们建构21世纪中国特色的诗学理论体系具

有宝贵的启示。在中西文化的进一步交流中,中国学人对西方文化的认识将越来越全面,眼界越来越开阔,反观自身,也会越来越意识到中国文化资源的意蕴和价值,在诗学建构上有所发现和创造,自立于当代世界诗学之林。

注 释:

- [1] 王国维《论新学语之输入》《静庵文集》第5册,第99页。
- [2] 鲁迅《摩罗诗力说》,见《鲁迅全集》第1卷,第65页,人民文学出版社1981年。
- [3] 陈寅恪《王静安先生遗书序》,见《金明馆丛稿二编》,上海古籍出版社1980年,第219页。
- [4] 曹顺庆《中外比较文论研究的基本目标与重建中国文论话语》,见《中国古代文论的现代转换》,陕西师范大学出版社1997年,第317页。
- [5] 余英时《试论中国文化的重建问题》,见余英时著《中国知识分子论》,河南人民出版社1997年,第106页。
- [6] 叶朗主编《现代美学体系》,北京大学出版社1988年,第25页。
- [7] 张少康《走历史发展必由之路》《文学评论》1997年第2期。
- [8] 梁漱溟《东西文化及其哲学》,商务印书馆1987年,第6页。
- [9] 贺麟《儒家思想的新开展》《时代与思想》1941年第1期。
- [10] 唐君毅《人文精神之重建·自序》,新亚研究所1955年。
- [11] 弗朗索瓦·于连《迂回与进入》,三联书店,第3页。
- [12] 牟宗三《中国哲学的特质》,台湾学生书局1963年,第10页。
- [13] 冯友兰《中国哲学史》,北京大学出版社1984年,第388页。
- [14] 《三松堂文集》第11卷,第267页。
- [15] 同上,第517页。

附录 现代新儒学编外学者析论

作为一个产生于 20 世纪 20 年代的思想文化派别,现代新儒家以弘扬儒学为己任,融合中西,试图实现儒家思想现代转化,从而表现出浓烈的民族文化建构意识。

然而迄今为止学界对现代新儒家的人事范围,仍有争议,可以说众说纷纭,莫衷一是。余时英曾梳理过学界对现代新儒家的界定情况。在他看来,新儒家至今有三种不同的用法,第一种主要在中国大陆流行,其涵义也最广,几乎任何 20 世纪中国学人,凡对儒学不存在偏见,并认真加以研究者,都可以被看成“新儒家”。第二种比较具体,即以哲学为取舍标准,只有在哲学上对儒学有新的阐述和发展的人,才有资格取得“新儒家”的称号。在这个标准下,熊十力、张君勱、冯友兰、贺麟诸人大概都可以算是“新儒家”。第三种是海外流行的涵义,即熊十力学派中人才是真正的“新儒家”^[1]。学界确实存在着这三种对现代新儒家的界定。界定角度不同,界定结果自然也就不一样。有人认为现代新儒家只有五六位,有人认为现代新儒家已经历三代,有十五六位之多,分歧不可谓不大,以致学界发出“几人堪称现代新儒家”的质疑和感叹。

笔者以为,学界对现代新儒家的界定,存在着概念不清的现象,其表现是“家”与“学”的概念缺乏界定。傅伟勋是主张明确“儒家”与“儒学”这两个概念的学者,他认为,“儒家”指孔孟荀

等古典儒家、宋明儒家以及继承发展古典儒家与宋明新儒家的现代新儒家。“儒学”基本上可以说是有关儒家、儒教及其典籍的一切学问性探讨与学术性研究^[2]。成中英也赞成“新儒家”与“新儒学”的分野观点。在他看来,新儒学是指当代学者对儒家学说的学术研究,包含他们对传统文化的恰当评价和理解。新儒家却是现代哲学思考者的一家之言,在已经确认或坚信的价值基础上发展和创立一套思想的体系或命题,倡议其普遍真理性和必要性^[3]。从傅伟勋和成中英的解释中,我们可以看出,“新儒家”是指称一个学派,“新儒学”是指称一个大致的学术方向。这样,新儒家与新儒学的联系和区别看得比较清楚一些。新儒家的构成范围小,新儒学的构成范围大,新儒家学者当然涉足新儒学,但新儒学学者并非都是新儒家。

按照这样的说明,学界对现代新儒家的第一种界定失之宽泛,是把新儒家与新儒学完全混为一谈,新儒家与新儒学两个概念不分,自然而然形成新儒家学者队伍名单拉长,甚至把康有为和章太炎也当作现代新儒家。学界的第三种界定,主要是牟宗三及其门人的观点,他们把继承熊十力哲学派系的人称作现代新儒家,其他人不算。这种界定在笔者看来失之苛严、窄化。第二种界定看来分寸把握得适当些。笔者以为,黄克剑基本上是取这个角度界定现代新儒家的。他于20世纪90年代主编了一套新儒学八大家集,选取了梁漱溟、熊十力、张君勱、冯友兰、唐君毅、牟宗三、徐复观、方东美八人。但是他的界定与划分也有两个不足。一是没有区分新儒家与新儒学,而是含糊地称现代新儒学八大家,其实不如明确称现代新儒家八大学者为好。二是没有把钱穆和贺麟列为现代新儒家。黄克剑以钱氏“返本”较多而“开新”不足、以贺麟早年复兴儒学有功而晚年别趋他途为由,把钱、贺二人排除在外。其实,这样的顾虑是没有必要的,

无论是以钱、贺二人对儒家学术精义的同情敬意来看,还是从他们重儒家义理的开发与传播来看,抑或从他们与整个现代新儒家的学术基调的策应来看,他们被列入现代新儒家的“谱系”,都是有理有据的,没有什么不妥。因此,现代新儒家应该有十位代表人物,即梁漱溟、熊十力、张君勱、冯友兰、方东美、贺麟、钱穆、唐君毅、牟宗三、徐复观十人。这十人构成现代新儒家学术群体。这样的认定不是出于“十全十美”的考虑,也不是排斥港台以及海外一些对儒学传播有贡献的学者,而是保持现代新儒家这一学派的质的规定性,既不想窄化它的群体影响性,也不愿把它弄成一个无所不包的、无限开放的学术思潮体系。笔者以为现代新儒家与现代新儒学是有区别的两个概念。现代新儒家是由以上十人构成的学术流派,其他研究儒学有学术成就的现代学者可称为现代新儒学学者,或现代儒学学者,不必硬性把他们套进现代新儒家这一学术流派谱系。

笔者以为梁漱溟、熊十力二人在20世纪二三十年代为现代新儒家流派奠其基,张君勱、贺麟、钱穆、冯友兰、方东美等自觉或不自觉地助其阵,而牟宗三、唐君毅、徐复观等熊十力一系的弟子在20世纪50年代后则在港台相当自觉地承其绪,展拓了现代新儒家的影响,从而在20世纪中国现代学术史上确立了现代新儒家的地位。

当然,20世纪的现代新儒家的运行情况是错综复杂的。1949年后,现代新儒家的学术骨干易地发展,其奠基人梁漱溟、熊十力以及贺麟、冯友兰留在大陆,他们虽有一些学术成果问世,但弘扬儒学的治学条件毕竟受到牵制,已大不如从前。要不是港台那些传人的薪火相传,现代新儒家可能不会有现在的影响与地位。

笔者以为,儒学的现代进程的势头虽然在1949年后的大陆

受到阻扼,但儒学作为展延数千年的文化传统命脉并不因为激烈的反传统主义而寿终正寝。它作为一种文化信仰依然活在一代学人的心坎上,研究儒学的人并没有偃旗息鼓,一些学者仍然在默默地耕耘,且学有所成。他们也许不能称为现代新儒家学者,但我们不妨称他们为现代新儒学学者或编外学者。这里所要绍述的是两位与新儒家有学术关联的学者——许思园与李泽厚。

一、许思园的儒学情结及其文化诗学

在 20 世纪的中国学术界,许思园没有耀眼的光环。他是沉潜隐忍的学者,由于历史烟云的遮蔽,他的学术实绩至今还不为众人所知晓。但只要深入他的学术世界,我们就会发现“儒”的涵养与“诗”的灵思。

1. 新儒家的“同路人”

为了清楚地了解许思园的为人,我们有必要介绍一下许思园的生平。许思园 1907 年生于江苏无锡一个诗书世家。自幼聪颖,敏而好学,他在少年时代博览了家中富藏的中西诗书史传。1923 年,16 岁的许思园考入上海大同大学,曾与施蛰存同屋,与傅雷同学。学习成绩优异,英文水平甚佳。大学毕业后,受聘于南京中央大学哲学系。可以说少年得志,出道较早。

许思园青年时代显出惊人的理论才华。1927 年,20 岁的许思园开始用英文写作《人性及其使命》,1933 年该书付印成书后,受到国内外学者的好评。当时唐君毅写了一篇近 8000 字的评论,分四章,详细地介绍了《人性及其使命》一书的主要内容(“论知识”、“论人格之构成”、“论善”与“论自由意志不朽及其它”),并作了恺切的评论:“总括地说,我们可谓此书最大的长处是在作

者对于许多道德问题都有深厚的实感,同时提出了出自心裁的答案……实为一部现代中国难有的有价值的著述。〔4〕

许比唐大两岁,二人年岁相仿,同生于诗书世家,都是少年才俊,且对道德问题格外关注。可以说是志同道合。就在1933年,许思园前往欧洲留学,他便向校方推荐好友唐君毅顶替自己的教职。

在留学欧美12年后,许思园于1946年春天回国,返回南京中央大学任教授。与唐君毅、牟宗三成为同事。1947年4月,他和学术界好友创办《东方与西方》学术月刊,这个刊物出了6期后便因经费不足而停办。这年秋天,许思园与唐君毅离开南京中央大学,前往无锡江南大学哲学系任教。当时钱穆也在江南大学任文学院院长。牟宗三也常来江南大学哲学系兼课。许、唐、牟等人经常撰稿寄到徐复观在南京主办的《学原》上发表。

由于某种历史的机缘不同,钱穆、唐君毅、牟宗三、徐复观等人在解放前夕离开大陆去了港台,而许思园作为学术上的“同路人”留在了大陆。1949年后,许思园在山东大学历史系任教授。1957年他被错划为“右派”,一度被停止教职。1974年因病逝世于孔子故里曲阜。

就为人、性格与学术见解而言,许思园与新儒家学者有许多共同之处。在许思园那本成名作《人性及其使命》中即已表现出与新儒家共同的学术旨趣,他说:“……从柏拉图和尼采的著述中我得到了不少的启发,往往为之神驰……话虽如此,我在西方文化中发现的弥足赞叹之处愈多,我就愈觉得有理由热爱自己祖国的文化,热爱我们古代哲学家的高度的智慧。尽管我受西方思想家的影响那么深广,我敢说,读者会看到我在本书所陈述的一些见解完全符合孔子的遗教,一点也不失孔子教义的本

旨与精华。我日益相信：民族性不过是偶然性质的表面点缀，而人性才是到处都是同一的实体。从本质上来看，不同国家的人民为同样的难题所困，为同样的疑团所惑，只有靠存在于人人内心的同一崇高的本性（从某种角度来说是神圣的），才能走上人生的正道。^{〔5〕}许思园的这番话语，表明他尊崇孔子的人性情怀。他对道德和人格的论述，也与唐君毅的《人生之体验》和《道德自我之建立》存在着前后呼应。许思园认为，人格的构成，有四层意义：从静的意义讲，是身体、心、灵魂、良心；从动的意义讲，是生理欲望、利己心、爱、义务感。在构成人格上，四层意义缺一不可。许思园与唐君毅一样主张“立人极”，重视真、善、美的人学，把人格和生命理想看作是人的自我实现的保证。

许思园与新儒家的思想呼应还体现在他 20 世纪 50 年代所写的《中国哲学论》中，他说：“先秦儒家以刚健创进为教，两千余年，几无嗣音。当代漆园先生早岁出入庄周龙树，超然无碍，继而归宗《易传》、《中庸》，于先秦儒家意蕴发挥尽致，其文章精强绝伦，中国儒家哲学至此方为极盛。”^{〔6〕}许思园对熊十力的原儒哲学给予了高度的评价。

20 世纪 50 年代，许思园在授课之余，写有“中国哲学论”、“中国文化论”、“中国诗论”等文稿 11 篇，这些精微绝伦的文字，在他生前一直未获发表。直到 20 世纪 90 年代末才得以问世出版。从业已发表的著述来看，许思园的学术心思遥契于流落于港台的新儒家的文化致思。以至于当代学界有人发出感叹：“现读先生遗文，与梁（漱溟）、熊（十力）、冯（友兰）诸家参照，更觉同一应乎时代之潮流，继绝学，开新境，而亦各有独自的情韵，相得掩映。惜哉前述诸贤近年应因缘和合之会而终得名震遐迩，思园先生却仍孤寂无闻。”^{〔7〕}诚然，许思园少年得志，而晚景凄凉，其遭遇不禁令人唏嘘感叹。斯人虽已逝，文章千古

传。笔者认为,许思园在50年代孤独地守望于文化麦田,功不可没,随着时间的推移,许思园作为现代儒者作出的学术贡献将得到世人的广泛肯认。

2. 文化诗学的阐释者

许思园的文化诗学成就集中在20世纪50年代所写的11篇学术论文中。数量虽然不多,但篇篇都有学术分量。他的学术贡献主要是:第一,大力开展跨文化、跨学科的比较研究,系统地揭示了中国文化、中国哲学、中国诗学的特质;第二,从整体的美学立场出发,揭橥出中国文化精神是人生智慧、政治传统、艺术境界三者结合的特点;第三,折冲于中西之间,反思中国文化、阐发中国文学艺术的“灵境”范畴。

作为文史哲兼于一身的学者,许思园在研究中国文艺理论或美学思想时,把它们放在中国文化整体体系中,并与西方文化相对照来加以考察的。之所以这样做,是因为中国文化和文学的价值和意义不逊色于西方。中华民族源远流长、博大精深的文化资源和文学成就对世界各民族文化发展的借鉴价值无疑是不可限量的。

在《中国文化之评价》一文中,许思园认为中国文化的优异之处主要表现在三个方面:一是反求诸己的人生智慧;二是民为邦本的政治传统;三是空灵淡雅的艺术境界。这三者环环相扣,紧密相关;“由于能反求诸己,中国哲人特重恕道,并以尽人伦为极则。中国文学也因此最富于人间性,绝少超世之音。由于不以征服立国,故内部有自由传统与平均贫富之理想,对外则以柔怀远和平同化为国策。由于宗教性薄弱,对情欲不主压抑而尚萧散净化,故中国艺术风格特为空灵淡雅。此三方面之影响每交辉互映。盖中国文化虽如长流之吸百川,不断融会异族学艺成就,然而不失其原来之精神面貌。”^[8]许思园追根溯源,以

寻绎中国文艺与中国文化之间存在的内在的相关性原则。

其一,中国文学人间性最丰富。中国古代是大一统的士农社会,民本思想在中国萌生极早,民本政治上下融和,田民安居乐业。儒家十分强调人伦教化,以仁为本,道德至上。道德主要表现在人间情感之圆满上。因而中国文学具有教化性质。“历代诗人除歌咏自然外,以天伦恩爱、亲朋赠答、吊古怀旧、伤时悯乱之作为多。中国人心魂所寄为现世今主,于平凡生活中体会无穷之人情美,并加以历史情感替代宗教情感,使自我与古往今来之大群相融合。”^[9]所以中国文化中的宇宙观、人生观、政治观、教化观贯注到文学艺术之中。中国艺术精神完全寄托于人与人之间的情感之中,推己及人,仁民爱物。此种情感单纯而深厚。

其二,中国文艺在成熟期表现出空灵蕴藉之特殊风格。许思园发现中国文艺中的空灵特点。空灵风格导源于中国独具的人生哲学。“西方人宗教情感之炽烈,以及对理想境界之向往与恋情之浓郁,皆是使其心境十分激动。在中国哲人视之为向外驰逐。儒家以致中和为教,求仁得仁,当下即是。道家则有有道日损之说。儒家以为涤除私欲即天理流行,道家倡返朴全真,归于无知、无欲。然两家于物欲俱不主遏绝,而以萧散奏净化之效。迨物欲已净化,又不为任何宗教热忱或外在理想所激动,此时即显现出一片虚实不昧、清明和悦境界,即后儒所称仁的境界。此境界明净莹澈,无对碍,故无不感通。于此浸润既深,胸襟自然如风光霁月,尘埃不到,浮世烦忧,如千斤重担,顿而卸落,从物欲之桎梏中解脱出来,自由自在活泼泼地,遂能与自然融和,与大群融和。由此种人生观孕育出之艺境表现为空灵蕴藉、清逸淡远之风格。此风格确为中国艺文特色,在西方世界几无从窥寻。”^[10]

其三,中国是形式美最发达之民族。许思园认为中国是世界上最能鉴赏形式美之民族。中国古代的篆、隶、行、草的书法艺术,山、水、花、鸟的绘画艺术,陶瓷、玉器的造型艺术,亭、台、园、林的园林艺术,精妙绝伦,无一不表现中国人对形式美的特殊敏感,并以此构成民族风格。“此风格即民族心灵所寄,倘一旦丧失,则民族虽存实亡(理想存在于生命之表层,而美感则来自生命深处,故美感每非言语所能充分表达)。中国民族必须恢复其固有之艺术境界,否则精神上不能自立,前途殆不忍言。”^[11]

在高标中国文化的特长之后,许思园清醒地意识到中国传统文化存在弱点的一面。这些弱点主要表现在三个方面。一是不重视纯知识活动,未能领略好奇、耽思、探索、创造之乐。因而于剖析论理、探讨客观世界之形体结构与自然变化之规律方面成就远不及西方人。二是内心激动之振幅不大,少深哀极乐,悲情劲气俱不足。恋情受压抑,未能将其转化而追慕美、善、光明之热忱。中国历代士人鲜能眼向顶峰探索理想光辉,而对罪恶与苦难亦缺乏深透悟解。士大夫心志大抵不离人伦日用、功名显达,目光局限于故纸堆与本阶层,生活囿拘于簿书期会、亲朋酬酢,故创作个性不丰富。三是中国社会重家族,独缺少个性自觉,孤往独到的精神没有得到发扬,缺乏全民政治的理想。中国文化的缺陷,是许思园在中西对比中得出来的。而这些缺陷,又同中国文化的惰性有关。许思园深有体会地说:“中国文化植根于农民,富于农民气息之士人阶层发荣滋长,其弱点为实用主义倾向太强,过于重现实,妥协性太大。此士农文化由定型而停滞殆将六七百年。”^[12]许思园这种归纳,发前人之所未发,启人思智,表现出研究者独特的见解,又具有很大的说服力。

许思园是个充满理想的学者,在找到中国诗学之根之后,他

提出了自己的文化理想：“今后复兴国族，重振学艺，除恢复艺术心灵、发扬民本传统与反求诸己之人生观外，最切要者莫过于培养好奇、爱智之热忱，拓展理想境界，激发悲情及与民同患之感，尊重个性，树立共和精神。此皆西方之所长而我之所短。希腊文化包含有两极：一为清明合理之阿波罗精神，一为狂热陶醉之提奥尼斯精神。近代西方文化亦含有两极：一为希腊精神，一为希伯莱精神。两者互相激荡，相辅相成，卒促成人类学艺空前发皇。”^{〔13〕}传统与现代的结合，东方与西方的互补，是许思园的文化追求。

许思园文化诗学的重点落实在意境与中国文学的关系上。与以往的诗学家对意境的理解不同。他不是从情与景的角度来诠释意境，而是从民族文化心理结构的层面来体认意境的极致——灵境。

“中国诗之最高成就亦即此空灵蕴藉、淡而实绮之风格。”^{〔14〕}这是许思园比量中西诗艺后所窥见的中国诗的特色。在许思园看来，空灵、蕴藉、清逸、淡远的风格不仅是中国诗的特殊成就，而且是中国艺术之所以为艺术的奥义所在。

以“中国诗论”为主题，许思园写了“中国诗之风格”、“中国诗之特色”、“中国之自然诗”、“李太白论”、“杜少陵论”等5篇论文，展开了他的灵境诗论的探讨。

关于中国诗之特点和风格，许思园认为灵境是中国诗人的趋赴。灵境的内涵是空灵和蕴藉。何谓空灵？“境界清明高旷，遇物成趣，种种悦心而心不着物，此种境界洒脱自在，诗格空灵实所从出。”^{〔15〕}空灵是中国诗人奔赴的理想境界。何谓蕴藉？包括节制、含蓄、温文、潇洒等意，为中国人心灵之重要特征。“中国第一流诗最重含蓄，十分婉约，暗示力强，从容不迫，有余不尽，感觉深微，能得空外之音、象外之色，此即所谓蕴藉。”^{〔16〕}

空灵蕴藉表现在文艺中即形成淡远、清逸之风格。“淡与逸乃中国艺术性之最高境界,于此可见民族风格。中国艺术切忌为火气、俗气,为板滞堆砌,正因其与淡逸相背也。淡与逸唯其为民族风格,在西方文学家几无从觅恰当译名,亦不易诠释,盖涵义很丰富,探索不尽。”^[17]许思园认为淡、逸的美学范畴有待于中国现代艺术家与美学家深研细析。

在许思园的心目中,空灵、蕴藉、清逸、淡远为中国诗特有的风格,而以陶、韦、孟、晏、欧诸家最为卓绝。中国诗时时在幽淡中见妩媚,疏朗中见俊逸,往往十分平易率真而含蕴无穷情味。此种风格发展于中国诗中,绝非偶然。唯有文化十分成熟而宗教薄弱之民族,方能形成空灵、雅淡之诗文。因为诗艺之光是民族文化心理结构的返照。

许思园指出,空灵淡雅之风格为中国文艺所独具。首先这从中西诗之题材及精神中可以见出。西方诗人所向往和歌颂的是神,是勇士,是美人,是理想境界,宇宙精神,是个性自由。其心灵往往充满冲突、矛盾、激动与惆怅。故宗教与英雄故事为希腊文艺灵感之源泉,并开西方诗之先河。而中国诗人心意不离人群与自然,以和谐、宁静、万物得所为其终极理想。故中国古代诗人缺乏宗教热忱,幻想不丰,悲情不深。自《诗经》起二三千年间,中国诗主要题材,不外乎耕读之乐、天伦之爱、山水田园之趣等。

再次,这从中国诗人对待自然的态度中可以见出。近代西方文豪以工于刻画自然景物著称的有夏多勃里昂与卢梭。他们所爱境界为广漠无垠,悬崖瀑布,月色惨淡,深林鹰号,其状令人战栗。相比之下,中国自然诗人很少歌咏荒塞惊险之境,中国诗人所寄托之境每为平畴远山、翠谷、清溪等自然之美,即最平凡之景物,如桑田、农圃,小桥、回塘、松风、一丛草、数枝花,皆是令

人欣然意远,忘却百忧。天地万物在中国诗人心中往往只是一片化机。大化流衍,生生不已,充实至极而又空灵至极。中国诗人游息于大化,见万物共生,融和自得,于融和中显出自然之美。中国诗人不仅注重表达自然景物互相辉映之美,而且善于描摹大自然的欣欣生意以及云霞水月之清空境界。

许思园欣赏空灵、蕴藉、清逸、淡远的风格意境,并把它作为中国诗的最高成就。也许他觉得这种概括不能把所有中国古代杰出诗人的风格意境包括进去,于是在彰显孟、李的灵境诗风之后,又写了一篇杜甫论,补充指出,由风俗窥探中国民族心灵者,当先在杜少陵诗篇中求之。不过,他心目中的最佳艺术境界仍是灵境。“至于意境,则中国诗人空灵、淡雅、潇洒自得之趣,终当深入西方人心坎,一新西方诗歌面貌,而为东西艺文、哲理大融和之先导焉。”^[18]想必许思园试图弘扬中国诗之特色,融中西于一体,从而铸出诗学的理想境界。

“旧学商量加邃密,新知培养转深沉”。许思园是个学殖深厚、囊括中外、纵观古今、发而为文的学者,他深深为祖国几千年灿烂的文明创造而骄傲,却又力反毫无出息的泥古主义。他的诗学建构理想是“综合一多”。正如他本人所说:“文化之创进必须不断为理想之光辉所吸引,导致分化突破当前之平衡,然后综合一多,以实现更高之平衡。中国文化之孤立时期已属过去。将来如何成为世界文化之一部分,而同时保持其独立性,不仅为我国文化史上最大课题,且为我民族兴衰之关键焉。”^[19]这番见解,高瞻远瞩,深中肯綮,昭示了中国现代诗学的弘放性的谋求。许思园不属于新儒家,在文化诗学的众多见解上,却与新儒家取相似的学术姿态与格调。尽管处于儒学挨批、斯文扫地的特殊年代,但他甘当文化麦田里的守望者,与新儒家心有灵犀地传承民族文化之薪火,共同守望着中国文化的诗学精神。

二、李泽厚与新儒家的学术关联

李泽厚与现代新儒家的关系是学界所关心的问题。港台和大陆的一些学者把李泽厚划入现代新儒家之列,李泽厚本人在许多场合予以否认。那么,李泽厚与现代新儒家到底有何关系呢?这倒是值得我们审慎地探讨的问题:

(一) 两者的相同之处

1. 返本开新的意向

李泽厚在《中国思想史论》中是这样论述现代新儒家的基本特征的:在辛亥、五四以来的20世纪的中国现实和学术土壤上强调继承、发扬孔孟程朱陆王,以之为中国哲学或中国思想的根本精神,并以它为主体来吸收、接受、改造西方近代思想(如“民主”和“科学”)和西方哲学(如柏格森、罗素、康德、怀特海等人)以寻求近代中国社会、政治、文化等方面的现实出路^[20]。这样的概括,是符合现代新儒家的实际情况的。其实,李泽厚本人于20世纪80年代起也踏上了类似于现代新儒家的返本开新的路径。

《孔子再评议》是李泽厚发表于1980年的一篇重要文章。在这篇文章中,李泽厚推崇孔子思想的现代价值。他认为重新评价孔子的思想具有十分重要的意义。以人类五分之一人口为巨大载体,孔子和儒家的仁学结构的优良传统,将会对整个人类文明作出重要贡献。李泽厚的“孔子思想为未来世界所必需”的话语,上契于梁漱溟60年前在《东西文化及其哲学》中的观点。1982年,李泽厚在《宋明理学片论》中推崇宋明理学,认为它比康德的主体性哲学还高明。宋明理学追求情理和谐、天人合一的思想观念,可以医治西方社会“物质文明发达,精神文明

凋敝”的弊病。李泽厚还赞扬宋明理学空前地树立了人的伦理学主体性的庄严伟大。在他看来，“宋明气象”代表了中国传统士阶层的一种很高的精神境界。李泽厚这样看重宋明理学，这与现代新儒家推崇宋明“心性之学”视角相同。

李泽厚的思想在 20 世纪 90 年代集中体现在对整个儒学的新阐释上，例如《论语今读》。他的阐释不是传统意义上的文本梳理，而是在价值观念上寻找新的出路，以回应西方“现代性”的挑战。20 世纪 90 年代起，李泽厚从原先主张的“西体中用”转变到“西体中体，通通可用”，再后便落脚到“西体必须安顿在中体里才能受用”，李泽厚一面赞扬鲁迅“提倡启蒙、超越启蒙”，另一方面号召人们“告别极端观念，回归古典传统”^[21]。李泽厚通过回归传统来“超越启蒙”，正是过去现代新儒家所致力的“返本开新”的目标。

2. 中国智慧的归缕

李泽厚擅长中国思想史研究，在思想史研究方面有《中国古代思想史论》、《中国近代思想史论》、《中国现代思想史论》等。其思想史研究的宗旨是深入探究积淀在人们心理结构中的文化传统，探究古代思想对形成、改造、影响本民族诸性格特征，也即心理结构和思维模式的关系。李泽厚认为，文学、艺术、思想、风习、意识形态、文化现象，正是民族心灵的反应物，是它的物态化和结晶体，是一种民族的智慧。那么中国的智慧包含哪些内容呢？李泽厚总结出血缘根基、实用理性、乐感文化、天人合一这四个要点。四要点的提出，显示了李泽厚作为哲学家的敏锐把握能力。李泽厚清楚地意识到，儒家是中国文化的轴心和代表，不管喜欢不喜欢，儒家的确在中国文化心理结构的形成上起了主要的作用，而这种作用又有其现实生活的社会来源。以儒家思想为基础构成的中国实用理性的传统，使中国民族获

得和承续着一种清醒冷静又温情脉脉的中庸心理:不狂暴、不玄想,贵领悟、轻逻辑,重经验、好历史,以服务于现实生活,保持现有的有机系统的和谐稳定为目标,珍视人际,讲求关系,反对冒险,轻视创新。所有这些,给这个民族的科学、文化、观念形态、行为模式带来了许多优点和缺点。今天在保存自己文化优点的同时,如何使中国的实用理性适应迅速变动的近现代生活和科学,在更高的层次上重新构建,便是一件巨大而艰难的工作。

从中国哲学发展的渊源来看,李泽厚认为,自孔子开始的儒家精神是中国伦理学、世界观、宇宙观的基石,它强调“仁,天心也”,天地宇宙和人类社会都必须处在情感性的群体人际的和谐关系之中。这是“人道”,也就是“天道”。自然、规律似乎被泛心理化了。正因为此,也就不再需要人格精神的宗教,也不必要求超越感性时空去追求灵魂的永恒不朽。永恒和不朽都在此感性的时空世界中。天、地、人都在遵循同一规律(道)而充满盈盈生意。中国哲学正是在感性世界、日常生活和人际关系中去寻求道德的本体、理性的把握和精神的超越。体用不二、天人合一、情理交融、主客同构,这就是中国的传统精神,它即是所谓中国的智慧。中国人主张人与整个宇宙自然合一,即所谓尽心知天,穷神达化,从而得到最大快乐的人生极致。可见这个极致并非宗教的而毋宁是审美性。李泽厚把以身心与宇宙自然合一为依归的中国文化称为乐感文化,并把它与灵魂归依上帝的西方罪感文化作对比。李泽厚还认为儒学之所以成为中国传统思想的主干,一个重要原因是它能不断地吸取道、墨、佛等各家,在现实秩序和心灵生活中构成稳定系统。

中国文化之所以绵延数千年,毕竟有其优秀的文化传统作支撑。虽然到了近代中国落伍了,但中国文化悠久的智慧是抹煞不了的。在对儒家文化的同情的理解上,李泽厚与现代新儒

家不免身同感受。李泽厚对中国智慧四个方面的总结同现代新儒家关于天人合德、内外合用、诚明合能等中国文化及其精神价值的分析颇为契合。

3. 华夏美学的探寻

李泽厚除与刘纲纪合作主编《中国美学史》外,主要有两本谈中国美学史的专著,即《美的历程》与《华夏美学》,前者出版于1981年,后者出版于1987年。这两本书构成李泽厚研究中国美学史的内外(艺术史)篇。

在《美的历程》中,李泽厚采用精神史演化模式,他把中华民族文化史分成若干模块,一一予以描述。正如他本人所说,此书并非艺术史著作,而是通过艺术史讲美学。例如,李泽厚以理性精神概述先秦的审美意识,并揭示了先秦对后代艺术的影响:“中国美学的着眼点更多不是对象、实体,而是功能、关系、韵味,中国古典美学的范畴、规律和原则大都是功能性的。它们作为矛盾结构,强调得更多的是对立面之间渗透与协调,而不是对立面的排斥与冲突。作为反映,强调得更多的是内在生命意志的表达,而不在模拟的忠实,再现的可信。作为效果,强调得更多的是情理结合,情感中潜藏着智慧以及得到现实人生的和谐和满足,而不是非理性的迷狂或超世间的信念。作为形象,强调得更多的是情感性的优美(阴柔)或壮美(阳刚),而不是宿命的恐惧或悲剧的崇高。所有这些中国古典美学的‘中和’原则和艺术特征,都无不追溯到先秦理性精神。”^[22]李泽厚寻求一种将直觉与思辨、感悟与阐释、综合与分析和谐统一起来的途径来诠释中国古典美学精神的源流。

李泽厚在《华夏美学》中深化了早先在《美的历程》中提出的儒道互补这个概念。儒道之所以能互补,根本原因在于它们二者都起源于非酒神型的远古传统,尽管道家反礼乐,却并不是

那纵酒狂欢、放任感性的酒神精神。庄子尽管避弃现世,却并不否定生命,而毋宁对自然生命抱着珍贵爱惜的态度,这使老庄的泛神论的哲学思想和对待人生的审美态度充满了感情的光辉。正好可以补充、加深儒家而与儒家一致。因此,老庄道家是孔学儒家的对立的补充者。那么这个“对立的补充”是如何具体进行的呢?李泽厚独出心裁地上升到哲学层面上来认识。道家和庄子偏向“人的自然化”,它与“礼乐”传统和孔门仁学强调的“自然的人化”,恰好既对立,又补充。儒家讲究“天行健”,道家追求“逍遥游”。前者讲人的自然性必须符合和渗透社会才成为人;后者讲人必须舍弃其社会性,使其自然性不受污染,并扩而与宇宙同构才能是真正的人。所以,儒家讲“天人同构”、“天人合一”,常常是用自然来比拟人事、迁就人事、服从人事;庄子的“天人合一”,则是要求彻底舍弃人事来与自然合一;儒家从人际关系中来确定个体的价值,庄子则从摆脱人际关系中来寻求个体的价值。从理论上说,庄子虽以笑儒家、嘲礼乐、反仁义、超功利始,却又仍然重感性,求和谐,主养生,肯定生命,所以它与孔门儒学倒恰好是由相反而相成的。即儒、道或孔、庄对感性生命的肯定态度是基本一致或相同相通的。正因为儒道有这个共同点,它们才能对中国古代士大夫知识分子共同起着作用而相互渗透、补充。

在审美领域,李泽厚强调了主体的文化心理结构的决定作用。他看到,作为美的条件,审美客体是一种历史地积淀在一定形式上的人与人,以及人与物的能动的关系结构。“积淀说”是李泽厚《美的历程》的灵魂,并为他从文化心理结构方面把握中国美感意识提供了“道具”。“积淀说”仍然是李泽厚《华夏美学》一书的学术主线,此书从内部描述华夏美学的基本发展。李泽厚所指的华夏美学,是以儒家思想为主体的中华传统美学。

他整理出礼乐传统,孔门仁学等以儒家为主体的美学内容。

李泽厚认为,一方面中国古人讲的“美”——美的对象和审美的感受是不离开感性的,总注意美的感性的本质特征,而不把它归结于或统属于在纯抽象的思辨范畴或理性观念之下。华夏美学没有柏拉图的理式论,而倒更接近于西方近代美学鼻祖鲍姆嘉通美学(美学即感性的学问)。这也表明,从一开始,中国传统关于美和审美的意识便不是禁欲主义的。它不但不排斥而且还包容、肯定、赞赏这种感性——味、声、色(包括颜色和女色)的快乐,把这些看作是“人情之常”、“天下之所同嗜”,但是,另一方面,对这种快乐的肯定又不是西方那种酒神型的狂放,它不是纵欲主义的。恰好相反,它总要求用社会的规定、制度、礼仪去引导、规范、塑造、建构。它强调节制狂暴的感性,强调感性中的理性,自然性中的社会性。儒家所谓“发乎情而止乎礼义”就来源于此,来源于追求“羊大则美”与“羊人为美”,感性与理性,自然与社会相交融统一的远古传统^[23]。

尽管李泽厚力图以儒家为主体来从理论上把握中国美学,但他采取的路数与徐复观的《中国艺术精神》相类似,即先论儒家的礼乐传统,再从儒道互补的角度来研究庄学对中国艺术的沾溉,甚至他从生命感性来论之。强调中国艺术的关键是生命也暗合于方东美的“生生诗学”。李泽厚与港台新儒家在美学思想上的殊途同归,颇值得深思。

(二) 两者的不同之处

在以上理论关节点上李泽厚确实与现代新儒家存在着趋同现象。但李泽厚作为当代中国最有影响的哲学家之一,在儒学研究方面毕竟有自己的主张,他要“走自己的路”,故与现代新儒家存在着歧异之处。这表现在:

1. 对儒学发展的理解不同

关于儒家学说的分期问题,李泽厚不同意牟宗三等人的三期说,三期说把孔孟定为第一期,宋明理学定为第二期,现代熊十力等人是第三期。李泽厚认为这个三期说把荀子与汉代的儒家忽略掉了,存在着偏蔽。正确的分期应该为孔、孟、荀为第一期;以董仲舒为代表的汉儒是第二期;第三期才是宋明理学,“现代新儒家”的熊十力、冯友兰、牟宗三等人,只能算是第三期(即宋明理学)在现代的回光返照。现代新儒家是宋明理学的宣传者和发展者,他们要建立道德的形而上学。李泽厚并不看好现代新儒家,认为它在根本理论上并没有超出宋明理学多少,并没有脱出宋明理学的基本框架。现代新儒家仍然是内圣外王,心性第一,只略微吸收了一些外国哲学,但也不多,词语、观念、说法新颖和细致了一些而已,它远不是开出一个真正的新时期。与第一、二、三期儒学无法相比。

李泽厚对现代新儒家基本上持针砭态度。现代新儒家的整个架构都不能令他满意。他以为儒学的发展远远不只是心性论的道德形而上学。儒学要真正发展,还需要另外考虑,另起炉灶。李泽厚由此提出“儒学四期说”,即孔、孟、荀为第一期,汉儒为第二期,宋明理学为第三期,现在或未来如要发展,则应为虽继承前三期、却又颇有不同特色的第四期。他对儒学第四期的建构提出了自己的一些设想:

其一,儒学发展第四期,应融会马克思主义和儒家传统。马克思主义把个体放在特定时空的社会条件和过程中来具体考察,个人不是理论的出发点,却是历史的要求和归宿。马克思主义充满历史性的个体发展论,恰好可以与重视历史、承认发展变化的儒学传统相结合。马克思早期著作《1844年经济学—哲学手稿》中关于“内在自然人化”的哲学心理学命题又可与儒学“内圣”心性说结合起来。“自然的人化”和“人的自然化”思路

可以用来解释中国传统的‘天人合一’学说。

其二,儒学发展第四期可适当融会现代自由主义。自由主义的民主自由、法制等的政治观念和理论可成为今日儒学“外王”方面不可或缺的组成部分,另一方面,传统儒学作为“宗教性道德”对自由主义的社会性道德仍然可以起具体范导作用。

其三,儒学发展第四期可适当融会存在主义和后现代主义。存在主义和后现代主义从“内圣”(宗教学、美学)方面凸现了个人在现代化进程中的选择问题。它们试图为现代人提供某种终极关怀或安身立命之所。“四期说”仍然主张以审美代宗教,以“人自然化”来替代“拯救”(耶)和“涅槃”(佛)。

李泽厚认为“儒学第四期”的风貌,是期待某种多元化、多样化的发展;第四期的儒学主题,对我来说,则将是‘人类与历史本体论’,其基本范畴将是自然人化、人自然化、积淀、情感、文化心理结构、两种道德、历史与伦理的二律背反等等。个人将第一次成为多元发展、充分实现自己的自由人。^[24]总括起来,‘儒学四期说’将以工具、本体(科技——社会发展的‘外王’)和心理本体(文化心理结构的‘内圣’)为根本基础,重视个体生存的独特性、阐释自由直观(以美启真)、自由意志(以美储善)和自由享受(实现个体自然潜能),重新建构‘内圣外王之道’,以充满情感的‘天地国亲师’的宗教性道德,范导(而不是规定)自由主义理性原则的社会性道德,来承续中国‘实用理性’、‘乐感文化’、‘一个世界’、‘度的艺术’的悠长传统。可见,第四期与前三期的关系,在于儒学基本精神和特征的延续,而在概念话语的沿袭和阐释。当然,对别人来说,所谓‘儒学四期’也可能是些别的主题、范畴的研究。总之,它应开拓成不同学派自由并存、切磋琢磨、众声喧哗的局面。^[25]李泽厚谈了他拓展儒学的设想,其论点和论断具有提示性质,初看起来架构庞大,惜乎

缺乏详细的阐发与论证。

2. 对“内圣外王”理解不同

众所周知,现代新儒家,如牟宗三等提倡“道德的形上学”,坚持“内圣”开“外王”。李泽厚认为在这个问题上,新儒家缺乏历史主义视野。讲“内圣”,涉及终极关怀等,可以说属于宗教性道德,但它在理论上追求某种普遍必然性,可以超越特定的时空。但如讲“外王”,则在理论上也无法脱开各种具体时空条件。孔孟的“外王”显然不同于程朱陆王的“外王”,程朱陆王的“外王”也不同于今日我们所讲求的“外王”。李泽厚提出他的“内圣外王”的见解,内圣即人性建设,外王即天下太平。李泽厚试图以“新的内圣(人性建设)外王(天下太平)之道”取代过去的“内圣外王之道”,但他又说他的这个“新的内圣外王之道”的实现,任重道远。李泽厚声称,他并不否认宋明理学在建立宗教性道德方面的巨大功绩。但他的“内圣外王”不像宋明儒学那种专注于个人修养,而是根据社会的心理本体的需要来指引工具本体。简单地说,工具本体就是现代科技和经济。心理本体就是人性,现阶段外王的任务是发展现代科技和经济,改善和提高人民的生活,下阶段人性建设才能提到议事日程。李泽厚不认为宣讲道德形而上学就能拯救世界,“新儒家讲究它发自内心的内在道德,即所谓的心性。我与新儒家不同。我是以情感与具体的生活为本。他们是心性为本,我以为以心性为本容易建构一个外在权力/知识结构,造成对人的压迫”^[26]。李泽厚担心新儒家发展成为一套儒学融合西方的系统后,又变成一个固定而唯一的代表,变成一种权力的知识,慢慢封闭起来。

(三) 思想定位与学术定性

在描述了李泽厚与现代新儒家的学术异同后,我们可以对李泽厚进行一番实事求是的思想定位和学术定性了。

李泽厚是具有体验性、思想性、深邃大气的学者。他同现代新儒家一样都有“为天地立心、为生民立命、为往世继绝学、为万世开太平”的学术襟怀。他解释说：“立心者，建立心理本体也；立命者，关乎人类命运也；继绝学者，承续中外传统也；开太平者，为人性建设，内圣外王，而情感‘本体’之必需也。”^[27]但由于时代情势、个人经历与治学重点不同，又逐渐形成了他的精神个性形式。他提出了“建设心理、回归古典、重新探求人的价值”的主张，希冀为中国及人类寻求一条转换的创造道路。^[28]

对现代性与民族性的二元互动关系的理论诉求，使李泽厚与新儒家在现代学术及其学理的运思方面存在着相同和相似之处。但作为理论家的李泽厚，在面对相同思考对象进行学术建构时，为了突出自己的学术性格，往往故意拉大与同行的距离，以显示自己的学术个性与价值目标，但明眼人会看到他们在有些问题上异中有同，有些问题仅仅是在同行的基础上往前迈进了一步。例如，李泽厚说：“新儒学讲心境性情，实际上他们都是想建立心体、性体；而我恰恰是要建立情感本体，以情感为本，将情看成儒学的根本。这就区别于现在的儒家学派。”^[29]事实上，新儒家并不是不关注情感问题，钱穆早就意识到“在全部人生中，中国儒家思想，则更着重心的情感部分”^[30]。李泽厚强调自我学术的创发性，但他关于儒学的现代发展的一些设想与新儒家的传人杜维明等的主张并无多大的不同。

李泽厚是以超越的思想姿态谈现代新儒家、儒学及其现代发展的。当然在他的哲学和美学里包容了更多东西，有些部分很接近新儒家，有些地方不同于新儒家。李泽厚有自己的学术蓝图，所以李泽厚声称，说他认同儒学可以，但决不认同现代新儒家。当有人问李泽厚，如果把您称为新儒家，您愿意吗？李的回答是：愿意，但不是现在港台那种新儒家^[31]。从这个答问中，

我们可以看出,李泽厚不赞成新儒家将儒学定义为道德理想主义。他个人有心构筑有异于港台新儒家的儒学平台。重要的是,李泽厚试图达成西学、马学和传统儒学人文思想三者之间的互动与互通。^[32]他通过现代的学术配置和现代语言去阐释儒学的文化价值系统,试图“批判地超越”新儒家,从而取得对儒家文化的解释权,建构有中国文化特色的哲学与美学,在大陆承担起精神创造的责任。这样,李泽厚与新儒家既有精神的遥契,又有思想的疏离,既有不自觉的呼应,又有自觉的拒斥。后者的学术立场要大于前者的学术趋同。因此我们可以说,李泽厚不属于现代新儒家,但他是一位有志于在大陆建构现代儒学的哲学家。李泽厚在20世纪末从人类学本体论走向传统儒学精神重建之路,是令人瞩目的。这不仅能加深我们对现代新儒家的学术思想的认识,而且有助于儒学在现代中国的创造性转换。

注 释:

- [1] 余英时《钱穆与中国文化》,上海远东出版社1994年,第55页。
- [2] 牟宗三等《当代新儒学论文集》,文津出版社1990年,第45页。
- [3] 成中英《当代新儒学与新儒家的自我超越》,见成中英《合外内之道》,中国社会科学出版社2001年,第398页。
- [4] 见1933年12月《图书评论》。
- [5] 许思园《中西文化回眸》,华东师范大学出版社1997年,第171页。
- [6] 同上,第22页。
- [7] 见《中西文化回眸》后记,第181页。
- [8] 《中西文化回眸》第65页。
- [9] 同上,第73页。
- [10] 同上,第73页。
- [11] 同上,第74页。
- [12] 同上,第64页。

- [13] 同上 ,第 75 页。
- [14] 同上 ,第 84 页。
- [15] 同上 ,第 86 页。
- [16] 同上 ,第 87 页。
- [17] 同上 ,第 87 页。
- [18] 同上 ,第 97 页。
- [19] 同上 ,第 75 页。
- [20] 李泽厚《中国思想史论》,安徽文艺出版社 1999 年 ,第 1089 页。
- [21] 李泽厚《历史本体论》,三联书店 2000 年 ,第 105 页。
- [22] 李泽厚《美的历程》,安徽文艺出版社 1994 年 ,第 57 页。
- [23] 李泽厚《美的历程》附“华夏美学” ,第 221 页。
- [24] 李泽厚《己卯五说》,中国电影出版社 1999 年 ,第 30 页。
- [25] 同上 ,第 31 页。
- [26] 李泽厚《世纪新梦》,安徽文艺出版社 1998 年 ,第 245 页。
- [27] 同上 ,第 11 页。
- [28] 李泽厚《己卯五说》,第 146 页。
- [29] 李泽厚《世纪新梦》,第 257 页。
- [30] 钱穆《孔子与论语》,台湾联经出版事业公司 1985 年 ,第 198 页。
- [31] 李泽厚《世纪新梦》,第 331 页。
- [32] 这里的“马学” ,是指马克思学说。李泽厚在《世纪新梦》和《己卯五说》中提出过发人深省的学术主张 ,即“回到青年马克思 ,回到原始儒家”。

主要参考书目

一、文献类：

方克立、李锦全主编《现代新儒家学案》，中国社会科学出版社 1995 年。

黄克剑等编《当代新儒学八大家集》，群言出版社 1993 年。

梁漱溟《梁漱溟全集》，山东人民出版社 1989 - 1995 年。

熊十力《新唯识论》，中华书局 1985 年。

冯友兰《三松堂全集》（五卷本），河南人民出版社 1988 年。

钱穆《现代中国学术论衡》，三联书店 2001 年。

钱穆《湖上闲思录》，三联书店 2000 年。

牟宗三《道德理想主义的重建》，中国广播电视出版社 1992 年。

唐君毅《文化意识宇宙的探索》，中国广播电视出版社 1992 年。

方东美《生命理想与文化类型》，中国广播电视出版社 1992 年。

唐君毅《中西哲学思想之比较研究》，中正书局 1947 年。

唐君毅《中国文化之精神价值》，台北中正书局 1953 年。

刘梦溪主编《现代学术经典——方东美卷》，河北教育出版社 1996 年。

钱穆《中国文学讲演集》，巴蜀书社 1987 年。

- 熊十力《熊十力学术文化随笔》,中国青年出版社1999年。
- 海德格尔《存在与时间》,三联书店1987年。
- 牟宗三《中国哲学的特质》,台湾学生书局1987年。
- 福柯《知识考古学》,三联书店1998年。
- 徐复观《中国艺术精神》,春风文艺出版社1987年。
- 殷海光《中国文化的展望》,中国和平出版社1988年。
- 徐复观《中国文学论集》,台湾学生书局1982年。
- 徐复观《中国文学论集续编》,台湾学生书局1983年。
- 贺麟《儒家思想的新开展》,中国广播电视出版社1995年。
- 钱穆《中国文化史导论》,商务印书馆1994年。
- 牟宗三《生命的学问》,台北三民书局1989年。
- 唐君毅《文化意识与道德理性》,台湾学生书局1986年。
- 唐君毅《生命存在与心灵境界》,台湾学生书局1976年。
- 宗白华《美学散步》,上海人民出版社1999年。
- 罗义俊编《评新儒家》,上海人民出版社1989年。
- 胡道静主编《国学大师论国学》,东方出版中心1998年。
- 钱穆《民族与文化》,新亚书院1962年。
- 牟宗三《历史哲学》,台湾学生书局1984年。
- 贺麟《文化与人生》,上海书店1991年。
- 熊十力《十力语要》,中华书局1996年。
- 鲍雯主编:《梁漱溟学术精华录》,北京师范学院出版社1988年。
- 钱穆《中国文学论丛》,三联书店2002年。

二、论著类:

- 郑家栋《断裂中的传统》,中国社会科学出版社2001年。
- 列文森《儒教中国及其现代命运》,中国社会科学出版社

2001年。

杜维明《东亚价值与多元现代性》,中国社会科学出版社

2001年。

刘述先《当代儒学与中国哲学》,中国社会科学出版社

2001年。

成中英《合外内之道》,中国社会科学出版社2001年。

赵德志《传统意识的现代命运》,辽宁教育出版社1990年。

陈少明《儒学的现代转折》,辽宁大学出版社1992年。

颜炳罡《当代新儒学引论》,北京图书馆出版社1998年。

墨子刻《摆脱困境——新儒学与中国政治文化的演进》,江苏人民出版社1996年。

吴雁南《心学与社会》,中央民族大学出版社1994年。

启良《新儒学批判》,上海三联书店1995年。

张岱年《中国古典哲学概念范畴要论》,中国社会科学出版社1987年。

成中英《论中西哲学精神》,东方出版中心1991年。

卡西尔《人论》,上海译文出版社1988年。

艾恺《世界范围内的反现代化思潮》,贵州人民出版社1991年。

周宪《超越文学——文学的文化哲学思考》,上海三联书店1997年。

刘纲纪等《易学与美学》,沈阳出版社1997年。

汪澍白《二十世纪中国文化史论》,中国青年出版社1999年。

胡逢祥《社会变革与文化传统》,上海人民出版社2000年。

余英时《钱穆与中国文化》,上海远东出版社1994年。

郭齐勇《熊十力与中国文化》,香港天地图书公司1998年。

张皓《中国美学范畴与传统文化》,湖北教育出版社 1996 年。

钱中文等《中国古代文论的现代转换》,陕西师范大学出版社 1997 年。

黄克剑《百年新儒林》,中国青年出版社 2000 年。

李维武编《徐复观与中国文化》,湖北人民出版社 1997 年。

林毓生《中国意识的危机》,贵州人民出版社 1986 年。

李鹏程《当代文化哲学沉思》,人民出版社 1994 年。

黄霖等《中国古代文学理论体系——原人论》,复旦大学出版社 2000 年。

张世英《天人之际》,人民出版社 1995 年。

张世英《进入澄明之境》,商务印书馆 1999 年。

郑家栋《现代新儒学概论》,广西人民出版社 1990 年。

李泽厚《中国近代思想史论》,人民出版社 1987 年。

李泽厚《中国现代思想史论》,东方出版社 1987 年。

袁伟时《中国现代哲学史稿》,中山大学出版社 1987 年。

蒲震元《中国艺术意境论》,北京大学出版社 1995 年。

方克立、李锦全主编《现代新儒学研究论集》,中国社会科学出版社 1989 年。

郑家栋、叶海烟主编《新儒家评论》,中国广播电视出版社 1994 年。

张祥浩《唐君毅思想研究》,天津人民出版社 1994 年。

曾祖荫《中国古代美学范畴》,华中理工学院出版社 1986 年。

王岳川《二十世纪西方哲性诗学》,北京大学出版社 1999 年。

佛雏《王国维诗学研究》,北京大学出版社 1999 年。

- 叶秀山《美的哲学》,东方出版社1997年。
- 叶秀山《思史诗》,人民出版社1988年。
- 陈鼓应《老庄新论》,上海古籍出版社1992年。
- 梁燕城《后现代中国哲学的重构》,东方出版中心1999年。
- 李泽厚《美的历程》,安徽文艺出版社1994年。
- 刘小枫《诗化哲学》,山东文艺出版社1986年。
- 余敦康《内圣外王的贯通》,学林出版社1997年。
- 盖格尔《艺术的意味》,华夏出版社1999年。
- 胡经之《文艺美学》,北京大学出版社1999年。
- 蓝德曼《哲学人类学》,工人出版社1988年。
- 韦政通《儒家与现代中国》,上海人民出版社1990年。
- 希尔斯《论传统》,上海人民出版社1991年。
- 张荣明主编《儒道佛思想与中国传统文化》,上海人民出版社1994年。
- 林毓生《中国传统的创造性转化》,三联书店1988年。
- 陈良运《中国诗学体系论》,中国社会科学出版社1992年。
- 刘若愚《中国诗学》,长江文艺出版社1991年。
- 叶维廉《比较诗学》,三联书店1997年。
- 蒙培元《中国心性论》,台湾学生书局1990年。
- 杜夫海纳《美学与哲学》,中国社会科学出版社1985年。
- 张隆溪《道与逻各斯》,四川人民出版社1998年。
- 胡家祥《心灵结构与文化解析》,北京大学出版社1998年。
- 费尔曼《生命哲学》,华夏出版社2001年。
- 汪晖《死火重温》,人民文学出版社2000年。
- 李承贵《中西文化之会通》,江西人民出版社1997年。
- 卜松山《与中国作家跨文化对话》,中华书局2000年。
- 范伯群、朱栋霖主编《中外文学比较史》,江苏教育出版社

1995年。

殷国明《20世纪中西文艺理论交流史论》,华东师范大学出版社1999年。

刘文英《儒家文明——传统与传统的超越》,南开大学出版社1999年。

斯宾格勒《西方的没落》,商务印书馆1963年。

许思园《中西文化回眸》,华东师范大学出版社1999年。

余英时《中国知识分子论》,河南人民出版社1997年。

李山等《现代新儒家传》,山东人民出版社2002年。

杨国荣《善的历程》,上海人民出版社1994年。

成复旺《中国古代的人学与美学》,中国人民大学出版社1992年。

王德有《道旨论》,齐鲁书社1987年。

于民《气化谐和》,东北师范大学出版社1990年。

方克立、薛君度主编《儒学与中国文化现代化》,中国人民大学出版社1998年。

詹福瑞《中古文学理论范畴》,河北大学出版社1997年。

桑塔耶那《美感》,中国社会科学出版社1982年。

黄敏兰《学术救国——知识分子历史观与中国政治》,河南人民出版社1995年。

郭齐勇《熊十力思想研究》,天津人民出版社1993年。

罗素《中国问题》,学林出版社1996年。

布洛克《西方人文主义传统》,三联书店1997年。

冯达文《宋明新儒学略论》,广东人民出版社1997年。

司马云杰《绵延论》,中国社会出版社2000年。

冯天瑜《中华元典精神》,上海人民出版社1994年。

蔡尚思《中国思想研究法》,复旦大学出版社2001年。

胡伟希《传统与人文》,中华书局 1992 年。

亚历山大《艺术、价值与自然》,华夏出版社 2000 年。

艾柯等《诠释与过度诠释》,三联书店 1997 年。

成中英主编《本体与诠释》,三联书店 2000 年。

牟钟鉴《走近中国精神》,华文出版社 1999 年。

包忠文主编:《当代中国文艺理论史》,江苏教育出版社
1998 年。

Trigger, Bruce. Time and traditions, Edinburgh University
Press, 1978.

Chang Chung - Yuan, Creativity and Taoism, Harper & Row
Publishers. Inc. 1970.

Heidegger, M. Poetry Language Thought, New York 1971.

Said, E. W. Orientalism, New York Random House, 1979.

Eisenstadt, S. N. Intellectuals and tradition, Daedalus, spring,
1972.

后 记

“乾坤万里眼,时序百年心。”整整一百年前,即1903年出版的《江苏》第5期刊出的《国民新灵魂》一文写道:“吾中国之民族,伟大之民族也,吾国民之人格,高尚之人格,吾文明之花,先世界大地而扬芳,后世界大地而结果,无可疑也。今者世暗奴欺,时衰鬼弄,真魂失性,灵性改常。”为此,文章呼唤:“中国魂兮归乎!”仅仅使旧魂回归还不够,文章进而要求:“上九天下九渊,旁求泰东西国民之粹,囊之以归,化分吾质而更铸吾新质。”具体地说,就是要“合吾固有,而兼采他国之粹者”铸成民族新魂。可以说,安身立命的民族文化精神的寻求,是20世纪中国学人的理性追求。

本书所研究的现代新儒家尤其是民族文化精魂的追寻者。如果说新儒家“返本开新”的学术风姿可用梁启超的诗句“世界无穷愿无极,海天寥阔立多时”来表达的话,那么如今他们的理论由思想边缘跃居学术热点,诚然验证了陈荣捷所发“卅载孤鸣沙漠里,而今儒学忽然红”的感叹。现代新儒家作为现代中国思想学术史上独特的集群存在,虽然遭遇挫折,但毕竟留下了一串串错落有致、引人入胜的足迹。他们对文化精义的开掘、人文精神的召唤、生命意识的张扬、艺术境界的阐释,在现代人的心灵里激起了阵阵回声。笔者在研读现代新儒家博大精深的文献中触及这座含金量较高的“金矿”,于是把它作为博士论文的

研究课题。

本人之所以选择这个文史哲包容、难度较大之研究课题,还因为它对于建构中国特色的诗学体系具有参鉴意义,加上研究对象契合了本人的心路历程。从20世纪80年代中期到90年代末期,我的理论宗趣也从醉心西方文学方法论转向会通中西的文化诗学的思考。特别是近年有过出国讲学的经历,使我更加感觉到体悟中国文化之基本精神的重要性。新儒家扎根于本民族深厚文化土壤、会通中西的诗学话语,对我产生了一种思想上的共鸣。文化语境构成了新儒家诗学阐释的一个意义场,新儒家的诗学关涉到文化传统的认同、美学精神的表征,因而揭示了诗学建构中的文化精神的内蕴和美学传统的深致。于是,笔者不无理由地认为新儒家的诗学是一种更具中国特色的文化诗学。对此的掘发与爬梳,无疑加深了自己对文论的学理认识。在课题择定过程中,业师朱栋霖先生,给予了有力的方向引导,激发了我深入探究的信心。在博士论文的审阅和答辩过程中,朱立元教授、董学文教授、鲁枢元教授、黄修己教授、陈学超教授、周宪教授、吴炫教授、刘锋杰教授、曹惠民教授等提出过中肯的评价,他们的意见有助于本著的改善。在此,本人对学术导师以及诸位教授的勉励深表感谢。此外,韩国全北大学的金炳基教授、美国威斯康星大学的周永明博士分别为我提供了台湾版和英文版的部分研究书籍,在此,本人也表示谢意。

“涵养须用敬,进学在致知”。当我完成本著之际,正是农历癸未年春节后的元宵节之时。我所在的古城正在为迎接28届世界文化遗产大会的召开而大搞环城河道路及绿化工程。古城历经沧桑,文化魅力依旧。我踱步来到护城河边,向河对岸的世界遗产——耦园望去,那座新儒家学者钱穆曾经小憩过的园林,树木森森,亭台幽幽,想必到时候它将以俊美的容颜迎来八

方宾客。“越是民族的,就越是世界的”,可谓真实不移之论。文艺理论及其诗学体系的建构何尝不需追求自己特有的意义生成方式和真正的精神内涵呢?!

侯 敏

2003年2月16日

于东吴新湘苑寓所