

象征的三层涵义

——兼论梁宗岱与朱光潜的“象征之争”

郭勇健

(厦门大学 中文系,福建 厦门 361005)

摘 要: 象征是一种普遍性的审美观念或艺术手法,不是仅属于某些文艺流派,也不限于某些艺术门类。象征大致有三层涵义:以特殊见普遍,以具体见抽象,以感觉见精神。以特殊见普遍,是一切艺术的通则;现实主义文学的“典型”也是以特殊见普遍,因而也是象征。以具体见抽象,朱光潜称之为“寓理于象”;但象征化并非概念化,象征并非寓言。概念在艺术作品中变成了精神,因此象征又是以感觉见精神。柏拉图的精神世界、基督教的精神世界、艺术的精神世界,鼎足而三,唯有艺术的精神世界是不离感性的。精神必须通过物质来实现、主观必须通过客观来实现。因此,所谓象征,就是主观借客观以显现、心借物以显现,就是“托物言志”,就是“物我相契”。

关键词: 象征;特殊-普遍;具体-抽象;感觉-精神;朱光潜;梁宗岱

中图分类号: I01 **文献标识码:** A **文章编号:** 0438-0460(2014)01-0018-08

在《象征主义》(1934)这篇名文中,梁宗岱介绍了法国象征主义,并批评了美学家朱光潜的“象征”观,挑起了一场学术论争。20 世纪中国学术史上的这场美学论争,今天仍然具有学术意义。要准确地考量朱、梁的“象征之争”,就不得不回到基本的问题:何谓象征?象征是一种普遍性的审美观念或艺术手法。正如梁宗岱所言“所谓象征主义,在无论任何国度,任何时代底文艺活动和表现里,都是一个不可缺乏的普遍而重要的元素罢了。这元素是那么重要和普遍,我可以毫不过分地说,一切最上乘的文艺作品,无论是一首小诗或高耸入云的殿宇,都是象征到一个极高的程度的。”^[1] 因此,象征不是仅属于某些文艺流派,如象征主义诗歌和象征主义绘画,也不限于某些艺术门类,如建筑、舞蹈、音乐等非再现性的“象征型艺术”;一切艺术都是象征,至少可以说,一切艺术都具有象征性。那么,何谓象征?简言之,象征就是“以小明大,物我相契”。详言之,象征大致有三层涵义:以特殊见普遍,以具体见抽象,以感觉见精神。

一、以特殊见普遍

以特殊见普遍,这是西方学术语言的表达方式,同样的意思,在汉语的古文中的表达是“以小明大”,在白话文或日常语言中则是“小中见大”。象征的最简洁明了的解释就是“小中见大”,滨田正秀说道:

收稿日期:2013-10-14

作者简介:郭勇健,男,福建福清人,厦门大学中文系副教授。

用小事物来暗示大事物,就谓之象征。在古代,把戒指、硬币和木板一分为二各持一端,作为结缘和立约的信物,这便是“象征”(Symbol)。十字架是基督教的象征,鸽子成为和平的象征。如果用很少的词语来表示高山、大海,展示远大理想和揭示巨大危机的话,这种语言就是一种象征了。语言的魅力就在于它的象征性。^[1]

“用小事物来暗示大事物”“小中见大”等说法,优点是通俗易懂,缺点是有些笼统。“小”可以理解为特殊、具体,“大”也可以理解为普遍、抽象。普遍之物与抽象之物并不是一回事。即如滨田正秀所举的例子,十字架象征基督教,这偏于以特殊见普遍;鸽子象征和平,则偏于以具体见抽象。再如王昌龄《长信怨》:“奉帚平明金殿开,暂将团扇共徘徊。玉颜不及寒鸦色,犹带昭阳日影来。”这首诗有两处用了“以小明大”的象征手法。“玉颜”象征失宠的怨妇班婕妤,这是以特殊见普遍或以局部见全体,“昭阳日影”象征皇帝的恩宠,这是以具体见抽象。因此,有必要把“以小明大”分解为“以特殊见普遍”和“以具体见抽象”两个层次。

“以小明大”的说法出自《淮南子·说山训》,原话是“尝一脔肉,知一镬之味;悬羽与炭,而知燥湿之气。以小明大。见一叶落,而知岁之将暮;睹一壺之冰,而知天下之寒。以近论远。”这便是成语“一叶知秋”的出处。这段话中虽也提到“以近论远”,但它提供的全部例证,都可以拿来说明“以小明大”。一叶知秋,当然也是以小明大。能够一叶知秋,擅长见微知著,这无疑是一种生活的智慧。然而推崇理性的人对于“一叶知秋”式的推断或认识,却宁愿谨慎对待,因为“一叶知秋”未必靠得住。考古学有“孤证不立”之规范,一叶知秋靠的就是孤证。一叶知秋式的推断、以小明大式的认识,即使事后得到无数次验证,仍然缺乏普遍必然性,充其量只是生活智慧,缺乏科学价值。

但是,只要离开理性认知的立场,转换一个视角,情况便有所不同了。对于不重认识和判断、重体验和想象的艺术而言,“以小明大”或“一叶知秋”,却是卓有成效的。以小明大,一叶知秋,即是象征。英国诗人兼画家布莱克诗云“一粒沙里见世界,一朵花里见天国。手掌里盛住无限,一刹那即是永劫。”这是《天真的预言》一诗的序言。其中四个诗句,说的都是“一叶知秋”。世界很大,现象学家胡塞尔说世界是普遍视域,每个人都只能从自己的主观视域推想普遍视域,这就是从一粒沙里见世界。天国很玄,大概没有人活着而见过天国,因此我们只能从一朵花的明媚鲜妍中想象天国的样子。同理,我们只能通过有限去把握无限,在一刹那中把握永恒。史家把布莱克视为象征主义绘画的先行者之一,的确,这四句诗的片段,用诗的形式表达了象征主义的基本原则。

一切诗歌都要使用“一叶知秋”的象征手法,都要以特殊见普遍。叶绍翁《游园不值》云“应怜屐齿印苍苔,小扣柴扉久不开。满园春色关不住,一枝红杏出墙来。”对游客而言,“小扣柴扉久不开”是白跑一趟了,但对诗人而言,“小扣柴扉久不开”反而是幸运的。正是由于无法入园,诗人才注意到了“一枝红杏出墙来”的美丽与神采。事实上,即便有幸进入园中,见到了满园春色,又该怎么写它呢?清代画家李方膺题花《梅花》云“触目横斜千万朵,赏心只有两三枝。”可见,与其笨拙地直接描写满园春色,不如用“一枝红杏”做象征,达到以特殊见普遍的效果。梁宗岱论象征手法也说“正如一个蓓蕾蕴蓄着炫燁芳菲的春信,一张落叶预奏那弥天漫地的秋声一样。”^[2]

诗歌要以特殊见普遍,小说也要以特殊见普遍。美学中有“美是典型”之说,这是20世纪中国美学家蔡仪明确提出的命题。但在19世纪,现实主义小说理论就要求创作手法的典型化,要求塑造“典型人物”了。俄罗斯批评家别林斯基从黑格尔美学中发展出典型理论来。他说“典型化是创作的一条基本法则,没有典型化,就没有创作。”“创作中的典型是什么?他同时是一个人和许多人,一副面貌和许多副面貌,这就是说,它是这样一种对一个人的描绘,其中包括多数人,即表现同一理念的一整系列的人。”“即使在描写挑水人的时候,也不要只描写某一个挑水人,而是要通过他这一个挑水人写出一切挑水人。”^[3]典型是特殊性与普遍性的统一,因此,典型人物的塑造也要采取以特殊显普遍、以个别见一般的方法。

细节就是特殊、个别,因而典型化的关键在于细节描写。如鲁迅写孔乙己。“孔乙己是站着喝酒而穿长衫的唯一的人。”这是一个悖谬,因为本来站着喝酒的都是“短衣帮”,即那些“做工的人”,他们散工后经过酒店就买碗酒直接站在柜外喝,没钱买下酒菜坐下细细品尝。孔乙己站着喝酒是由于穷困潦倒,穿长衫则表明他的“读书人”身份。于是,鲁迅仅用了一句话,就揭示了孔乙己的存在密码。仅仅一句话,就提供了一个饱满的细节,凝聚并展示了孔乙己生存的尴尬与存在的不合时宜。孔乙己极为在意读书人这个身份,因此他一旦抓住机会就卖弄学问,比如考考酒店小伙计“茴”字的写法,还满怀期待地问道“茴字有四样写法,你知道吗?”这个细节力透纸背,深入人心。这是以细节写典型,也是以特殊见普遍。由此看来,别林斯基完全不必站在现实主义的立场上反对浪漫主义,说什么“凡是不精确的、不明确的、混乱不清的,外表的意思像很丰富而实在的意思却很贫乏的作品都应该叫做浪漫主义的”,^[9]因为现实主义的典型与(源于)浪漫主义的象征,至少在“以特殊见普遍”这点上是完全一致的。以特殊见普遍,以小见大,这是古往今来一切艺术的通则,与这种那种风行一时的“主义”无关。

语言艺术要以特殊见普遍,造型艺术也要以特殊见普遍。只要把“描写”换成“描绘”,别林斯基的话就变成“描绘挑水人的时候,也不要只描绘一个挑水人,而是要通过他这一个挑水人画出一切挑水人。”描绘还可以换成“塑造”。西方雕塑作品往往以赤裸裸的人体与人相见,那些人体“赤条条来去无牵挂”,把一切社会的羁绊和世俗的牵挂全部舍弃掉,唯有人本身留下。减到无可再减,也便达到最大的普遍性。米开朗基罗的《大卫》,就把大卫的现实信息降到最低限度,仅剩肩上的投石器,因为投石器联系着大卫的英雄事迹,《圣经》记载17岁少年大卫用投石器击杀巨人歌利亚。这个雕塑形象是大卫,同时是一切少年英雄的象征。它是英雄,是英雄所拥有的勇气和力量的象征;它还是少年,是文艺复兴时期“新生”之人的象征。罗丹的《思想者》,原本计划放在《地狱之门》的顶上,后来才将它放大三倍,成为一件独立的作品。《地狱之门》取材于但丁《神曲》的《地狱篇》,《思想者》塑造的就是俯视地狱众生相、思索众生命运的诗人但丁。实际上,罗丹一开始就打算名之为《诗人》。但这尊雕塑的形象是一个全裸的男人体,没有任何但丁个人的特征,也没有任何诗人身份的标志,名为《思想者》更佳。他是但丁,是诗人,同时是一切思想者,甚至是思想本身。《大卫》和《思想者》,是典型,也是象征。

二、以具体见抽象

这里的抽象,指抽象概念或抽象观念,如前面提到的,以鸽子象征的和平,以“昭阳日影”象征的恩宠,以“玉颜不及寒鸦色,犹带昭阳日影来”象征的“怨”。此外,以狮子象征的勇气,以天平象征的公道,等等,都是抽象观念。同是抽象观念,抽象的程度却有所不同。世界、天国是不太抽象的观念,无限、永恒却是特别抽象的观念。厨川白村说,艺术是“苦闷的象征”,苦闷是一种心理状态,也是一种抽象观念。但苦闷的抽象程度较之无限、永恒、自由,显然大有不如。爱、怨、愁等观念,与苦闷相似。观念是主观的,至少具有明显的主观性。因此,“以具体见抽象”与“以特殊见普遍”,固然都是以小见大,却是有区别的。“普遍”可以是纯然客观的普遍,“见一叶落而知岁之将暮,睹瓶中之冰而知天下之寒”,岁暮是客观的,冬天到了也是客观的。此外,秋天和冬天都是可见的、有形的,而抽象观念还是无形的、不可见的。将无形的东西变为有形的、使不可见的东西成为可见的,这就是象征。换言之,以具体见抽象,就是象征。

朱光潜在《文艺心理学》中谈论刚性美和柔性美时,曾涉及象征。他指出,松和柳是殊相,树是共相;鹰和莺是殊相,鸟是共相。“骏马秋风冀北,杏花春雨江南”是殊相,刚性美和柔性美是共相。以殊相见共相,以具体形象见抽象观念,即是象征。但朱光潜此处并非专门论述作为一个美学概念

的象征,他讲了一堆殊相和共相的道理,主要是为了将抽象的美学观点具体化。具体化的长处,甚是突出。“因小失大”不免抽象,换成“捡了芝麻,丢了西瓜”顿时具体起来,也明白得多。“以小明大”有些空泛,但是“尝一脔肉,知一镬之味”的实感,人人皆有。“‘人相忘乎道术’颇不易懂,‘鱼相忘乎江湖’却是众人皆知的。”^[4]具体事物可诉诸感官、诉诸经验,故而一见便知;具体化比较亲切,容易亲近,方便接受。朱光潜在《具体与抽象》中说:

有些人在这中间见出文学与哲学科学的分别。哲学科学都侧重理,文学和其他艺术都侧重象。这当然没有哲学科学不要象,文艺不要理的涵义。理本寓于象,哲学科学的探求止于理,有时也要依于象;文艺的探求止于象,但也永不能违理。在哲学科学中,理是从水提炼出来的盐,可以独立;在文艺中,理是盐所溶解的水,即水即盐,不能分开。文艺是一种“象教”,它诉诸人类最基本、最原始而也最普遍的感官机能,所以它的力量与影响永远比哲学科学深厚广大。^[5]

这段话在表述上出现了“象”与“理”这两个概念。象,即具体形象;理,即抽象观念。朱光潜认为,象征即是“寓理于象”。明确表达这个观点的文字,见于《谈美》:

“拟人”和“托物”都属于象征。所谓“象征”,就是以甲为乙的符号。甲可以做乙的符号,大半起于类似联想。象征最大的用处就是以具体的事物来代替抽象的概念。我们在上文说过,艺术最怕抽象和空泛,象征就是免除抽象和空泛的无二法门。象征的定义可以说是“寓理于象”。梅圣俞《续金针诗格》里有一段话很可以发挥这个定义:“诗有内外意,内意欲尽其理,外意欲尽其象。内外意含蓄,方入诗格。”^[6]

朱光潜指出,象征是“寓理于象”,这大体上就是我们作为象征的第二层涵义的“以具体见抽象”。在这段话里,“象征最大的用处就是以具体的事物来代替抽象的概念”一句,更是与我们颇为一致。然而,朱光潜的这个象征观遭到梁宗岱的痛批:“这段话骤看来很明了;其实并不尽然。根本的错误,就是把文艺上的‘象征’和修辞学上的‘比’混为一谈。”而照梁宗岱看来,“所谓比只是修辞学底局部事体而已。至于象征却运用于作品底整体。”^[7]梁宗岱的正面观点是,与其说象征是“比”,不如说它接近于“兴”。梁宗岱反对将美学的象征混同于修辞学的比,其理由是正确的。苏珊·朗格(Susan Langer, 1895—1982)在《艺术问题》中就曾表达过一个观点:不能将“艺术符号”和“艺术品中的符号”混为一谈。大体上,“艺术品中的符号”相当于梁宗岱所云“修辞学上的比”,“艺术符号”相当于梁宗岱所云“文艺上的象征”。但是,梁宗岱对朱光潜象征观的批判,却颇有争强好胜之嫌。

关于象征问题,朱光潜的主要缺陷在于他的学术背景。朱光潜是心理学美学家,他认为象征源于联想“甲可以做乙的符号,大半起于类似联想”。这个心理主义的观点,是我们所不能同意的。一般来说,联想总是经验的、个别的和偶然的,而对艺术而言,具体事物之所以能代表抽象观念,有其内在必然性。世所公认,埃及金字塔是永恒的象征。但我们绝不能说,埃及金字塔象征永恒是由于某个人或某些人一时的“类似联想”,因为我们是在金字塔上直接看到永恒的。除此之外,朱光潜“寓理于象”的象征观,病在简单化。在内容上,朱光潜把“寓理于象”视为象征的全部,我们则认为“寓理于象”只是象征的一个方面。在形式上,朱光潜的“寓理于象”的表述也过于简单,容易招致误解。然而,虽然确实有缺陷,却并非如梁宗岱所说,犯了“根本的错误”。

比,未必如梁宗岱所言,只是“局部底事体”。比可以是局部的,也可以是整体的。朱光潜在《具体和抽象》一文中指出“比喻是文学修辞中极重要的一格。小则零句,大则整篇,用具体事物比喻抽象意义的都极多。”^[8]整篇都是比的作品,朱光潜举了很多实例,如庄子的《养生主》、屈原的《离骚》、佛典中的《百喻经》、《伊索寓言》和英国班扬的《天路历程》。其实还有更说明问题的例证,如明代画家唐寅题《秋风纨扇图》:“秋来纨扇合收藏,何事佳人重感伤。请把世情详细看,大都

谁不逐炎凉。”用“纨扇”来比拟画中仕女,这仕女有如手中的纨扇一般被人抛弃了;“纨扇”可能也比拟画家自己,唐寅曾经为考场作弊案所牵连,永远失去了传统儒生“学而优则仕”的机会,被统治阶级所抛弃,类似于臣为君所弃。总之,纨扇这个意象,既比喻弃妇,也比喻弃臣,是双重的“比”。但在更普遍的意义,纨扇又象征着人生这个棋盘上的弃子,因此,“秋风纨扇”表达了世态炎凉的感慨。这种整体的比当然是象征。不仅如此,纵然是局部的比,也未必就不是象征。前已提及的王昌龄《长信怨》,既有局部的比,又有整体的比。“玉颜”象征怨妇,“昭阳日影”象征皇帝的恩宠,这是局部的比;整首诗象征“怨”,这是整体的比。

一方面,“比”可以是局部的,也可以是整体的,另一方面,梁宗岱用来与“比”相对照的“兴”,也可能是局部的,而未必都是“运用于作品整体”。《诗经》中的“习习谷风,以阴以雨”,是“兴”,但这显然只限于局部。再者,尽管赋、比、兴可以逐一解说,其实比、兴很难完全分割开来。“关关雎鸠,在河之洲。窈窕淑女,君子好逑。”这是兴,也是比。因此文学史家习惯于“比兴”并称。可见,朱光潜用“比”说明象征诚然有简单化之嫌,梁宗岱借“兴”说明象征却也未必尽善尽美。但梁宗岱的思想毕竟是敏感的,眼光毕竟是敏锐的。他之所以主张象征颇近于《诗经》里的兴,他和朱光潜的象征观之所以显得势不两立,主要是由于,在谈到象征时,朱光潜的立足点主要是散文,而梁宗岱的立足点纯然是诗。

散文是一个大类。散文可以叙事,也可以说理;可以是小说、历史的文体,也可以是说理文,甚至是学术论文。朱光潜认为,要写好散文和说理文,一味抽象讲理是不行的,还得将抽象的道理加以具体化。具体化的主要方法有二:多举例证,多用譬喻。而比喻,就是最简单最浅显的“寓理于象”的手法了。在朱光潜用来说明比喻的几个例子中,只有一篇《离骚》是诗歌,其他的或是小说(《天路历程》),或是散文(《养生主》),甚至还有寓言(《百喻经》和《伊索寓言》)。克罗齐说过,寓言不是艺术。私淑克罗齐的朱光潜,恐怕也是承认这一观点的。至少他承认,说理文不是纯文学。朱光潜说“理最为抽象。它无形无声无臭亦无味触,不能由感官直接接触,只能用理智领悟。纯文学必为具体的有个性的表现,所以想把说理文抬举到纯文学的地位,颇不容易。”^[1]总之,朱光潜的象征概念是较宽泛的,不限于纯文学,更不限于诗。

梁宗岱的阵地正是纯文学,甚而是法国象征派所推崇的“纯诗”,因此,他的象征也是与纯文学或纯诗相关的概念。“比”是诗与散文、文学与哲学都有的,因此他不赞成把象征等同于“比”;“兴”是诗所独有的,因此他认为象征与“兴”颇为近似。一般的散文他都要绕道避开,何况寓言?梁宗岱坚决主张将象征区别于寓言。朱光潜说“拟人”和“托物”都属于象征,这本来并无不妥,然而在梁宗岱看来,拟人和托物虽然可以达到象征境界,但大部分拟人和托物只是寓言。象征不是寓言,理由有二:其一,寓言“只是把抽象的意义附加在形体上面,意自意,象自象,感人的力量便往往肤浅而有限”;其二,象征的意义是复杂的,丰富的,甚至是无限的,寓言却“只包含一个意义,并且只间接地诉诸我们的理解力”。^[2]但是,朱光潜未必不懂诗。他的《诗论》是20世纪中国诗歌理论的一部杰作;他对象征的定义“寓理于象”,正是在评论一首诗时做出的。上引朱光潜的话中也说:“在哲学科学中,理是从水提炼出来的盐,可以独立;在文艺中,理是盐所溶解的水,即水即盐,不能分开。”盐是单一的意义、诉诸理智的意义;即水即盐,则是含蓄的、丰富的、无限的、只可意会不可言传的意义。可见,朱光潜虽然认为寓言也用比喻,却并没有把象征等同于寓言。梁宗岱对朱光潜的批评近乎苛责,其实他与朱光潜的分歧并没有自己想象的那么大。至少他们都认为,象征并不是概念的图解,象征化并非概念化。

的确,象征是“以具体见抽象”,此“抽象”即抽象观念或抽象概念,但象征化并不是概念化,象征并不是寓言。这到底如何可能?前已指出,典型化的关键在细节描写,同理,以具体见抽象,其重点并非抽象,而是具体。如果重抽象,以抽象概念为主、以具体形象为辅,那么所谓“以具体见抽

象”即成了“概念的图解”。如此就落入梁宗岱所批评的,“只是把抽象的意义附加在形体上面,任意自意,象自象”,此乃寓言,不是象征,亦不是艺术。象征的关键在于:没有具体就没有抽象,没有形象就没有概念。

三、以感觉见精神

朱光潜“即水即盐”的比喻表明,在艺术作品中,不存在一个独立的抽象概念,抽象概念只能消融在艺术作品之中。由于已经消融,因此严谨地说,它已不再是抽象概念了。不再是抽象概念,那是什么?它看不见了,但它存在于整个作品世界。作品世界是一个精神世界,因此,如果非要问概念或观念变成了什么,答案是,变成了精神。这就涉及象征的第三层涵义:以感觉见精神。

艺术必然是具体的,必然是诉诸感觉的。说象征“以具体见抽象”,这并不意味着在艺术作品中出现抽象概念,也并不意味着艺术家根据抽象概念进行创作,将抽象概念翻译为具体形象。譬如金字塔是永恒的象征,这并不是说,我们断定设计金字塔的人有意要发明一种代表永恒的建筑物,实际上,他的脑中可能根本没有“永恒”的观念。当然也可能有,不过无论说有或没有,我们都无法证明。但金字塔被建造出来了,它让人获得了永恒之感,因此我们视之为永恒的象征。可见,“永恒”的观念,是我们这些观众从金字塔中获得的。观众把“永恒”的观念赋予金字塔,这才完成了象征的“以具体见抽象”。总之,艺术品只负责提供象征性的具体形象,至于抽象概念很可能是由观众“见”出来的。

艺术家本人就是作品的第一个观众,他自然也可以把抽象观念赋予作品,这往往表现于作品的命名。例如德拉克洛瓦的《自由引导人民》,又如罗丹的《永恒的偶像》。罗丹的大多数雕塑作品都是先创作再命名的。《永恒的偶像》塑造了一对恋人紧紧靠在一起。女人在上,男人在下,形成一个三角形;女人跪在一块石头上,胳膊向后伸开,手抚脚趾,也形成一个三角形。大小两个三角形重叠,给人一种永恒之感。这永恒,可以说是爱情的永恒,也可以说是情欲的永恒,还可以说是情人的永恒。我们看到,同是永恒,同是以三角形的形式去象征永恒,金字塔和罗丹雕塑却是大相径庭的。同是自由的象征,德拉克洛瓦画了一幅为自由而战的《自由引导人民》,陶渊明却写下了“羁鸟恋旧林,池鱼思故渊”的诗句。抽象概念诉诸理智,因而是唯一的,艺术作品永远是具体的、个别的、独特的、气象万千的。艺术作品也能以具体象征抽象,但是,艺术家命名了,或者观众说出来了,抽象概念才出现。一切艺术作品,包括文学作品,本身都是不抽象、非概念的存在,是“只可意会不可言传”的存在。艺术作品的世界,并不是一个抽象概念的世界,而是一个精神世界。

精神世界是无形的世界。抽象概念的世界当然也属于精神世界,概念世界与精神世界的一个突出共同点就是无形性。视之不见,听之不闻,搏之不得,这就是无形性。最早为人类开辟出概念世界的人,是哲学家,尤其是古希腊的柏拉图。要了解概念世界的无形性,柏拉图的《大希庇阿斯》是一份很好的材料。柏拉图让苏格拉底和希庇阿斯谈论美的问题,苏格拉底追问“美是什么”,希庇阿斯用诸多美的东西来回答,如一个年青小姐、一匹母马、一个汤罐。但所有这些美的东西都是诉诸感官的、可见的,而苏格拉底追问的却是无形的、不可见的美本身,即美的概念。柏拉图对概念世界与感性世界的区分,异常重要,从此西方文化有了一个独立的超感性世界、纯粹的精神世界。这个精神世界经过基督教的洗礼,成为圣奥古斯丁的上帝之城。尼采有一个著名的观点“基督教是民众的柏拉图主义”,此言不虚。柏拉图的精神世界、基督教的精神世界、艺术的精神世界,鼎足而三。

柏拉图的概念世界和基督教的上帝之城,都是超感性的彼岸世界,唯有艺术的精神世界是不离此岸、不离感性、“以感觉见精神”的世界。以感觉见精神,即是象征。实际上,由于精神世界的无

形性,提示精神世界只能靠象征,就连柏拉图和基督教也不例外。在《理想国》里,柏拉图用“洞穴之喻”表明,要认识实体,须从影子开始,因为影子模仿实体,实体模仿理念。可见,“影子”就是象征。不过对柏拉图而言,“影子”不过是借以“回忆”精神世界一块跳板而已,一旦达到了精神世界,“影子”就被撇开了,好比过河拆桥,卸磨杀驴。因此,柏拉图把艺术视为“模仿的模仿”“影子的影子”,说艺术家是“影像制造者”,说悲剧诗人和荷马的作品“和真实隔着两层”,^[3]并剥夺了诗人在理想国的居住权。然而对艺术而言,“影子”本身就是真实,就是精神世界。耶稣把上帝称为“天上的父”。耶稣说“腓力,我与你们在一起这么久了,你还不认识我吗?一个人看到了我,就是看到了父。你怎么还说‘请给我们看看父’呢?”^[4]耶稣是“道成肉身”,耶稣本身就是象征。但基督教的“道成肉身”仅限于耶稣,艺术则把“道成肉身”的原则普遍化了。例如宗白华认为“化实景而为虚境,创形象以为象征,使人类最高的心灵具体化、肉身化,这就是‘艺术境界’。”^[5]通过象征使心灵具体化、肉身化,也就是“以感觉见精神”。

艺术存在的理由,就是要在彼岸世界实现彼岸世界、在尘世实现天国、在有限实现无限。因此,艺术必定要使用象征,“以感觉见精神”。精神世界远大于感觉世界,我们心灵中的东西远多于感觉到的东西。精神世界大,感觉世界小;精神世界深,感觉世界浅。然而艺术的使命就是:以感觉象征精神,以有形显示无形,以小明大,由浅入深。譬如,绘画只能通过视觉,音乐只能通过听觉,但是,绘画所表现出来的精神世界,超出了视觉世界,音乐所表现出来的精神世界,也超过了听觉。东山魁夷曾谈论绘画与音乐的相通性“当然,绘画是视觉艺术,音乐是听觉艺术。这里的问题是听什么和看什么。如果进一步追究下去的话,结果两者都是要表现一种无形的东西。绘画是靠形态和色彩,音乐是靠旋律和音色,尽管表现方式不同,但我们在其中所追求的,包括欣赏者在内,结果不是既无声也无色的东西吗?而且两者都具有通过感觉要素,追求精神上的东西的可能性。”^[6]这段话,正好可以借来说明象征的“以感觉见精神”。

精神世界也是主观的世界、灵魂世界或心灵世界。心灵世界是无形的,只能通过有形的世界来象征。也就是说,精神必须通过物质来实现、主观必须通过客观来实现。因此,所谓象征,就是主观借客观以显现、心借物以显现,就是“托物言志”,就是“物我相契”。梁宗岱说“像一切普遍而且基本的真理一样,象征之道也可以一以贯之,曰,‘契合’而已。”^[7]这“契合”一词,来自波德莱尔的《契合》一诗。文学史家认为,波德莱尔的《恶之花》,可视为象征主义诗歌的第一部作品,而波德莱尔的《契合》一诗,奠定了象征主义的美学基础。在《契合》中,波德莱尔展示了他的形而上学世界观,这个世界观可以表述为:宇宙是一片大和谐。人也是宇宙的一份子,因此,“宇宙的大和谐”自然也包括人与自然万物的和谐,而“契合”自然也包括人与自然的契合、心与物的契合。波德莱尔的玄学世界观,在德国浪漫主义者那里也曾出现过,甚至与美国思想家爱默生的“超验主义”也有几分仿佛。我们可以不必在意玄学,但“物我相契”的思想,的确是理解象征的一把钥匙,甚至就是象征的要义。

寓言之所以不是象征,就是由于客观事物与主观观念并不“契合”,而只是外在的拼凑:意自意,象自象;我自我,物自物。据苏东坡说,陶渊明“悠然见南山”的“见”,有些版本作“望”;但改成“悠然望南山”,诗就索然无味了。“悠然见南山”之所以高于“悠然望南山”,也是由于前者真正实现了“物我相契”,而后者物、我相互外在。“悠然见南山”的“见”,如同北朝民歌《敕勒歌》中“风吹草低见牛羊”的“见”,是“现”的通假字,是“出现”“呈现”的意思,并非“看见”“望见”的意思。“悠然望南山”说明有个主体在那里与客体面面对、遥遥相望,而“悠然见南山”没有主体的行动,主体与客体、诗人与南山相契相冥于一个“见”中。因此,南山便成了陶渊明内心的象征。“采菊东篱下,悠然见南山。山气日夕佳,飞鸟相与还。此中有真意,欲辨已忘言。”“此中有真意,欲辨已忘言”也说明陶渊明“物我相契”的程度,倘若真意可辨、可言,那就概念化了、寓言化了。

注释:

- [1] [2] [7] 梁宗岱《梁宗岱文集·评论卷》,北京:中央编译出版社,2003年,第60、67、60-61、62、68页。
- [2] 滨田正秀《文艺学概论》,陈秋峰、杨国华译,北京:中国戏剧出版社,1987年,第31页。
- [4] [5] 朱光潜《西方美学史》,北京:人民文学出版社,1998年,第543-546、532页。
- [6] [7] [10] [11] 朱光潜《朱光潜全集》第四卷,合肥:安徽教育出版社,1987年,第266、263、246、265页。
- [8] 朱光潜《朱光潜全集》第二卷,合肥:安徽教育出版社,1987年,第64-65页。
- [3] 柏拉图《理想国》,郭斌和、张竹朋译,北京:商务印书馆,1986年,第393页。
- [4] 《约翰福音》14,第9页。
- [5] 宗白华《艺境》,北京:北京大学出版社,2003年,第138页。
- [6] 东山魁夷《美与游历》,诸葛蔚东译,石家庄:花山文艺出版社/河北教育出版社,2001年,第112页。

责任编辑: 廖哲平

Three Connotations of Symbolization: On “the Argument of Symbolization” between Liang Zongdai and Zhu Guangqian

GUO Yong-jian

(Chinese Department, Xiamen University, Xiamen 361005, Fujian)

Abstract: As a universal aesthetic idea or art method, symbolization not just belongs to some literary genres, nor to the specific arts. Then what is symbolization? Generally speaking, symbolization has three connotations or principles: to express universal things or thoughts through particular things; to express abstract thoughts through specific things and to express spirit through feelings. The first principle is universal in all art and the typical characters in realistic literature also is a kind of symbolization as it follows the first principle. Zhu Guangqian calls the second principle as “yuli yuxiang”. But symbolization is not just a concept or a fable, as the concept can change into spirit in art works. Thus symbolization can also be defined as “to express spirit through feelings”. There are three kinds of spiritual world: the world as Plato described, the world of Christianity and the world of art, and only the last world contains feelings. Therefore, symbolization is “to express subjectivity through objectivity, and to express mind through things”, or “tuowu yanzhi” and “wuwo xiangqi”.

Key Words: symbolization, particular-universal, specific-abstract, feelings-spirit, Zhu Guangqian, Liang Zongdai.