

中国古代文学批评中的系统型思维

杨 雨 白 寅

内容提要：按照认知理论的观点，对作品的解读实际上就是批评者构建意义系统的过程。这一系统是个复杂而丰富的认知—判断体系。中国古代文学批评突出地体现了这种系统型思维。就横向而言，它把文学作品同其他意识形态领域的精神产品联系起来，把文学活动同其他人类活动联系起来；就纵向看，它把文学作品看成是历史系统和意义系统的统一：作为历史的系统，它特别重视作品间的相互传承和影响；作为意义系统，它重视文本内部的多层象征和隐喻。纵向的系统型思维对作品的解读路径又分为上位路径和下位路径两种取向；上位取向服从于比它更上一层系统的规律；下位取向主要是把一个作品看成一种由这样三层意义构成的寓言系统：一是文字词典意义，二是隐含的比喻意义，三是由比喻意义而导致的读者更深层次的联想。

关键词：系统型思维 言外之意 以少总多 多层象征

中图分类号：I206.2 文献标识码：A 文章编号：1009-5330(2006)04-0088-07

如果我们把文学批评活动作为人的传播行为来考察，那么，整个文学批评活动可以表述为一个“输入（接受）—译码（解读）—输出（言说）”的过程。在这个过程中，“译码—解读”是决定性的一环，因为通过作品的解读，批评者赋予文本以意义，并根据这个意义作出相应的价值判断，从而决定了批评者最终的批评结论。

按照认知理论的观点，对作品的解读实际上就是批评者构建意义系统的过程。这是个复杂而丰富的认知—判断体系，它要求人们在分析某个具体作品时，考虑它是作为意义相连的系统中的一个子系统。对于这个子系统外部而言，某个作品或作家总是与其他的作品或作家密切相连。这就需要批评家以系统型的思维对作品解读和分析，这恰恰是中国古代文学批评家们具有的突出特点。

一、系统型思维的网络式层次观

中国古代文学批评家特别喜欢将某一个作家或作品与其他相关的作家作品进行比较、排列，甚至把他们归拢在一个传承比附的等级体系之中。这种思维方式是符合中国古代文学创作实际的，因为古代作家在写作时，追求的就是“笼天地于形内，挫万物于笔端”。刘长林在《中国系统思维》一书中分析说，这其实就是认为具体物象能够蕴涵宇宙的全息信息。他还举《红楼梦》为例，认为：“曹雪芹笔下的贾府，实是全社会的缩影。他处处设下伏线，使许多情节对话，同时也包含着对后来故事发展的人物命运的暗示。因而几乎每一章回，既是独立的一环，又潜藏着全书的悲剧轮廓。这种巧妙的构思，使得《红楼梦》蕴深邃远，耐人寻味。”^①这种思想，在《庄子》那里也略显端倪。《庄子》认为人心可以作为“天地之鑑，万物之镜”，因为“静”和“虚”，要回到自然本真状态，实际上也就笼盖了天地间的全部。这就是一种系统型思维。这种思维把宇宙看成一个最大的系统，其中的每一个子系统都与大系统之间互相感应、交互影响，而且每一个子系统内部的诸元素也构成一个更小的系统，此系统又与它所属的较大的系统间相互影响、相互感应。这是就横向而言。就纵向而言，每一个子系统又与其他子系统交互感应、交互影响，最后形成一个经纬交织的感应之网，其中的所有纽结，都存在着交互感应的通路。

① 刘长林：《中国系统思维》 中国社会科学出版社，1990年，第72页。

按照这种系统思维的逻辑会得出一种层次观。从纵向而言，较小的系统服从大系统的“法”。《老子》云：“人法地，地法天，天法道，道法自然。”^①即以自然之道为最高之法。从横向而言，表现为系统之间相辅相成的“配”，其最典型的表现就是《易》卦的设置。如《易传》云：

《履》德之基也。《谦》德之柄也。《复》德之本也。《恒》德之固也。《损》德之修也。《益》德之裕也。《困》德之辨也。《井》德之地也。《巽》德之制也。
……^②

如果把上述几个卦看成一个个子系统，那么它们都是为了配合“德”而相互关联、相互依存。

因此，在中国古代文学批评中，对文学作品的分析方法，也是一种朴素的系统方法，即把作品理解为一个完整的多维的意义系统，从而对它进行泛联系性的文本解读。正如王令《上孙莘老书》中理解的那样：

古之为《诗》者有道：礼义政治，《诗》之主也；风雅颂，《诗》之体也；赋比兴，《诗》之言也；正之与变，《诗》之时也；鸟兽草木，《诗》之文也。^③

我们感兴趣的是这段话的思维方式，它把“诗”放在一个横向和纵向联系相互交叉的系统中去考察。就横向而言，它把文学作品同其他意识形态领域的精神产品联系起来，把文学活动同其他人类活动联系起来，如上面说的“礼义政治”。就纵向看，它把文学作品看成是历史系统和意义系统的统一：作为历史的系统，它特别重视作品间的相互传承和影响，如所谓“正与变”；作为意义系统，它重视文本内部的多层象征和隐喻，重视对文本“言外之意”、“韵外之致”的发掘，即认为诗歌文字塑造的表面意象还只是外在的意义层面，里面的“道”才是内在的意义层面。

接下来，我们就从横向的和纵向的两个联系路径来谈谈系统思维是如何解析作品的。

二、横向联系路径与文本解读

这种方法实际上就是把与文学相关的一切因素都笼纳在一个系统模型中。因此，系统型思维在分析具体事物的时候，总是把它放在一个完整的体系之下进行观照。如孔子论《诗》云：“兴于《诗》立于礼，成于乐。”^④这是把一个人的成长过程看成一个系统，诗、礼、乐是这个系统的三个方面，构成一个完整的有机体系。其实，我们可以经常看到，这种横向联系法形成的文本分析往往不是纯文学的，而是与其他社会实践和意识形态一起构成对作品意义的解析坐标。比如《文心雕龙》就将《诗》作为整个经学系统的一个要素与其他要素联袂分析：

夫《易》惟谈天，入神致用。故《系》称旨远辞文，言中事隐，韦编三绝，固哲人之骊渊也。《书》实记言，而训诂茫昧，通乎尔雅，则文意晓然。故子夏叹《书》“昭昭若日月之明，离离如星辰之行”，言昭灼也。《诗》主言志，诂训同《书》，擿风裁兴，藻辞摘喻，温柔在诵，故最附深衷矣。《礼》以立体，据事制范，章条纤曲，执而后显，采掇生言，莫非宝也。《春秋》辨理，一字见义，五石六鹢，以详略成文；雉门两观，以先后显旨；其婉章志晦，諲以邃矣。《尚书》则览文如流，而寻理即畅；《春秋》则观辞立晓，而访义方隐。此圣文之殊致，表里之异体者也。^⑤

中国初民对文学功能的理解是极度广义的，或者说，根本就没有把文学作为一个独立的元素来理解，而是作为全部社会生活体系的一个有机部分来看待，因此它的影响必然渗透到社会生活的各

① 魏源：《老子本义》载《诸子集成》第3卷，岳麓书社，1996年，第22页。

② 李学勤：《周易正义》北京大学出版社，1999年，第313页。

③ 《王令集》上海古籍出版社，1980年，第293页。

④ 李学勤：《论语注疏》北京大学出版社，1999年，第104页。

⑤ 范文澜：《文心雕龙注》人民文学出版社，1958年，第22页。

个方面。

同样,《国语》关于“天子听政,使公卿至于列士献诗”^①的记载也表明文学活动是政治活动的重要组成部分。按照这个逻辑,文学的盛衰当然与国家的治乱密切关联。刘勰说:“兴废系乎时序,文变染乎世情。”^②讲的就是这个意思。因此,文人学士都认为文学应该扮演社会的核心角色,因而特别重视文学的社会功能,把文学与国家兴亡联系起来。所谓“八音与政通,而文章于时高下”^③。这种简单的文学功能观和文学史观一直延续到梁启超以小说救国的思想那里。

作者的文学创作意图被理解为企图实现这种功能,于是就形成了对作品意义理解的泛化。如张戒《岁寒堂诗话》评杜甫《自京赴奉先咏怀五百字》时认为杜甫诗“深于经述”,故认为杜诗所言已不是“诗人而已”。宋人对于杜甫的认识,确实本于此。如司马光云:

古人为诗,贵于意在言外,使人思而得之,故言之者无罪,闻之者足以戒也。近世诗人,为杜子美最得诗人之体,如“国破山河在,城春草木深。感时花溅泪,恨别鸟惊心”。山河在,明无余物矣;草木深,明无人矣;花鸟,平时可娱之物,见之而泣,闻之而悲,则时可知矣。他皆类此,不可遍举。^④

类似的例子在中国文论史上是屡见不鲜的。

三、纵向联系路径与文本解读

1. 上位路径考察

就纵向联系考察而言,又分为上位路径和下位路径两种取向。上位取向思维模式认为,作品系统服从于比它更上一层系统的规律,按照《老子》的说法,这个层次层层推上去,最高的就是“自然”了,因此每个作品的子系统也必须服从自然的规律,这也是我国古代文论家为什么几乎人人都把自然美推崇为最高境界的原因之一。《庄子》的观点最有代表性,比如他的“三籁”说^⑤。“天籁”,庄子有时也称为“天乐”、“至乐”:“与天和者,谓之天乐。”^⑥天乐是世间最美的音乐,因为它与天相“和”,“和”就是一种感应,因为它“应之以人事,顺之以天理,行之以五德,应之以自然,然后调理四时,太和万物”。^⑦

特别值得注意的是“三籁”说其实就是“两籁”,人籁、地籁都是有声音的,是由“风吹”引起的,而天籁则是风能引起万物出声的本性,是不一定要有声音的。它不是风本身,而是隐藏在有形万物中的本质,是看不见的。《老子》所谓“大音希声,大象无形”^⑧,讲的也是这个意思。所以最高的美是最本质的和最原初的东西,即所谓“朴素而天下莫能与之争美”^⑨。

在儒家,也以自然之美、本质之美为最高。孔子云“文质彬彬”,看似文质并重,但实际上更偏重于“质”。“质”引申为人的思想品质,如孔子云:“君子义以为质,礼以行之,孙以出之,信以成之。”^⑩“质”显然是最高的品德,只不过孔子认为“君子”应该有相应的“文”来配合他的“质”而已。“质”与“文”相对,“质”就是最原初、最本真的状态。所以段玉裁说“引申其义为朴也”^⑪,即是相对外在人为的“文饰”而言。关于这一点,身处儒道两家之外的《韩非子》说

① 《国语》上海古籍出版社,1978年,第9页。

② 范文澜:《文心雕龙注》第675页。

③ 刘禹锡:《唐故尚书礼部员外郎柳君集纪》,载《刘禹锡诗文选注》湖南人民出版社,1978年,第257页。

④ 司马光:《温公续诗话》载何文焕主编《历代诗话》中华书局,1981年,第277页。

⑤⑥⑦⑨ 王先谦:《庄子集解》载《诸子集成》第4卷,岳麓书社,1996年,第8、102、111、101页。

⑧ 魏源:《老子本义》,第40页。

⑩ 李学勤:《论语注疏》第104页。

⑪ 段玉裁:《说文解字注》上海古籍出版社,1988年,第281页。

得更为明白：

礼为情貌者也，文为质饰者也。夫君子取情而去貌，好质而恶饰。夫恃貌而论情者，其情恶也；须饰而论质者，其质衰也。何以论之？和氏之璧，不饰以五采，隋侯之珠，不饰以银黄，其质至美，物不足以饰之。夫物之待饰而后行者，其质不美也。^①

可见，追求质朴的内在自然之美乃是先秦诸子的共识，自然也形成后世文论家共同的旨趣，魏晋时的“形神之辨”，李白的“天然去雕饰”，苏轼的“平淡”说，李贽的“童心说”和明清时期的“性灵说”，都是这种美学诉求的回响。

2 下位路径考察

就文学批评而言，下位路径取向主要是把一个作品看成一种寓言系统。也就是说，一个作品至少由这样三层意义构成：一是文字词典意义下描述的物象或故事，二是这物象或故事所隐含的比喻意义，三是由这比喻意义而导致的读者更深层次的联想。

为什么要假借寓言呢？这和诗中假借意象以言说的思路是一样的，就是认为文字构筑表层意义（就诗而言是“象”，就文而言是“事”）联系着一个复杂的意义系统，人们能够利用它寄托或解读丰富的文化信息。这个意义系统由“心”、“物”、“文”三个环节构成：心为作者之心或读者之心；物指与心相感之客体，对作者而言，是客观物象，对读者而言是需要解读的文本；文指表达系统，即由话语构成的传播体系。这三个环节中，每两个之间介入了主体的动作行为，心物之间，作者介入了主观情意的寄托，读者介入了对作品的阅读预期；物文之间，作者介入的是表达行为，而读者介入的是分析行为；在文心之间，表达的结构构成了作者的情志，而分析的结果构成了作品的意义。它们又构成一种循环，因为情志或意义也能感动作者或读者之心，形成新一轮创作或解读过程。而上述所有的要素，是隐性的意义层面，因为它们不是直接描述出来的，于是，它们又整合起来，构成一种意象或故事，成为显性的意义层面。显性的意义层面是文本的词汇意义的总和，而隐性的意义层面是词汇意义之外的象征或联想。所谓寓言，就是把隐性意义寓于显性意义之内。作为作者，是把“寓言”动作化，即把情志寓于言中；作为读者，是把“寓言”名词化，认为言中寓有情志。从这个意义上说，寓言思维是中国传统文学中的普遍思维方式。

既然是一种普遍的思维方式，对于小说和戏曲，人们也是这么思考的。比如《夷坚志》就认为小说是作者“寓言于其间”的产物^②，而徐复祚却认为“传奇皆是寓言”^③。正因为如此，后人在解读小说戏曲时，才特别注意挖掘作品中的深层意蕴。如李贽《忠义水浒传叙》云：

施、罗二公身在元，心在宋；虽生元日，实愤宋事。是故愤二帝之北狩，则称大破辽以泄其愤；愤南渡之苟安，则称灭方腊以泄其愤。敢问泄愤者谁乎？则前日啸聚水浒之强人也，欲不谓之忠义不可也。^④

这样一解，《水浒》就不是讲给茶馆听客的强盗故事，而是蕴涵着深层政治意义的小说，是一部忠义之心的大手笔。依照这种刻意挖掘的方法，连《金瓶梅》这样的书也能隐寓深刻的含义：

稗官者，寓言也。其假捏一人，幻造一事，虽为风影之谈，亦必依山点石，借海扬波。故《金瓶》一部有名人物不下百数，为之寻端竟委，大半皆属寓言。……^⑤

① 王先慎：《韩非子集解》载《诸子集成》第7卷，岳麓书社，1996年，第97页。

② 洪迈：《夷坚志序》载黄霖主编《中国历代小说论著选》（上），江西人民出版社，2000年，第65页。

③ 徐复祚：《曲论》载《古学汇刊》第2集，上海国粹学报社，民国三年铅印本。

④ 李贽：《忠义水浒传叙》载郭绍虞主编《中国历代文论选》第3册，上海古籍出版社，2001年，第124页。

⑤ 张竹坡：《金瓶梅寓意说》载宁宗一主编《中国小说学通论》，安徽教育出版社，1995年，第254页。

《金瓶梅》可以如此解，那么《西厢记》更可以解得堂堂正正，上攀《诗》、《骚》了：

盖《西厢记》所写事，便全是《国风》所写事。然《西厢记》写事，曾无一笔不雅驯，便全学《国风》写事，曾无一笔不雅驯；《西厢记》写事，曾无一笔不透脱，便全学《国风》写事，曾无一笔不透脱；敢疗弟子笔下雅驯不透脱、透脱不雅驯之病。^①

《西厢记》有人说是“淫书”，金圣叹断然否定，并通过自己的解读，读入风雅之义，就不但不是淫书，而且还是后人写文章值得效仿的好作品。可见传统文论家是怎样地不甘心放弃对微言大义的读入，总认为作品中一定蕴涵着“性情之正”，这得之于“赋诗言志”、“断章取义”的传统，也是泛联系思维的深化，是把作品看作多义复杂系统的必然结果。当然，这里的读入已经有相当大的自由意志，甚至以不惜歪曲作者原意来迎合批评家自己的解读目的。

就文学批评的方法而言，这种向作品内部纵深性的意义挖掘在中国文学批评史上显得格外突出，尤其是在作品意义的分析方面，表现为就作品内部的诸元素和诸层次进行详细的附会解析。下面我们分成几种具体情况作分析：

(1) 推本溯源的作品传承分析

我们上面已经谈到，纵向的联系考察把作品看成历史系统和意义系统的统一。这方面，首先是受到《汉书·艺文志》对中国学术源流体系考察方法的影响：

儒家者流，盖出于司徒之官，助人君顺阴阳明教化者也。……

道家者流，盖出于史官，历记成败存亡祸福古今之道，然后知秉要执本，清虚以自守，卑弱以自持，此君人南面之术也。……

阴阳家者流，盖出于羲和之官，敬顺昊天，历象日月星辰，敬授民时，此其所长也。……^②

按照这种追本溯源的方式，班固一共考察诸子十家，分别梳理其发源与流变。同样，在文体发展考察上，班固也利用了这种系统分析方法来考察赋的发展流变^③。

秉承班固的思想，刘勰把一切文章都归于同源关系，由此勾勒出个体文章的相互传承和影响的系统图式。刘勰首先把全部文章的来源都归结为《五经》^④，接下来，刘勰又把个体文章分别考镜源流，统率在以《五经》为首的传承脉络中。关于此，多有学者进行详尽论述，笔者不必赘述。

钟嵘的《诗品》更是把122个作家联系起来，分属“国风”、“小雅”、“离骚”三个系统，使作家之间的传承关系进一步细致化，并把作家之间的传承与风格传承联系起来，是中国古代文学批评史上运用推本溯源法的典型。流风所被，后人每谈及文学流变，大都不出此种思路。如明李开先论词曲之演变^⑤、明人谢肇淛论小说^⑥。

更典型的是章学诚能够把诗话的起源追溯到经传那里去：

诗话之源，本于钟嵘《诗品》。然考之经传，如云：“为此诗者，其知道乎？”又云：“未之思也，何远之有？”此论诗而及辞事也。又如：“吉甫作诵，穆如清风，其诗孔硕，其风肆好”，此论诗而及辞也。^⑦

① 林乾：《金圣叹评点才子全集》第2卷，光明日报出版社，1997年，第10页。

② 班固：《汉书》中华书局，1997年，第444页。

③ 班固：《两都赋序》载萧统主编《文选》上海古籍出版社，1986年，第1页。

④ 范文澜：《文心雕龙注》第22页。

⑤ 李开先：《西野春游词序》载郭绍虞主编《中国历代文论选》第3册，上海古籍出版社，2001年，第90页。

⑥ 谢肇淛：《五杂俎》载黄霖主编《中国历代小说论著选》（上），江西人民出版社，2000年，第167页。

⑦ 叶瑛：《文史通义校注》中华书局，1994年，第559页。

居然能在《诗经》中找出诗话的分类体制，其考证功夫可谓登峰造极了。

当然，这种朴素的系统型思维方法固然有缕析作品作家相互影响和传承脉络的功劳，也不免因过于强调联系而最终混淆了各类文体的本质区别和作品之间个性的差异。如胡应麟云：“小说，子书流也。然谈说理道，或近于经；又有类注疏者。纪述事迹，或通于史；又有类志传者。”^①就有点令人不知其所云了。

(2) 多重意蕴的象征性挖掘

我们上面谈的是历史系统的分析，而作为意义系统，我们也说过，它把一个作品看成一种三层以上的寓言系统，其突出表现就是对言外之意的追求，认定作品的文字内蕴涵有两重以上的意义，即所谓“重旨”。《文心雕龙》首次提出“重旨”的概念^②，即是认为作品中的意蕴有多个层次可供挖掘。刘勰本人，也着力于对具体作品的隐蔽意义进行阐发。

受这种思维方式影响，中国传统的文论家往往善于穿越作品文字构成的表面意象，深度挖掘内在的作者或有意或无意孕育其中的隐蔽意义。如《文选》中李善注《古诗十九首》“浮云蔽白日，游子不顾返”云：

浮云之蔽白日，以喻邪佞之毁忠良，故游子之行，不顾反也。《文子》曰：日月欲明，浮云盖之。陆贾《新语》曰：邪臣之蔽贤，犹浮云之蔽日月。《古杨柳行》曰：谗邪害公正，浮云蔽白日。义与此同也。^③

这段解说有如下几个特点：一是援引他说，以求比附；二是将某些特定的意象符号化为固定的象征能指。比如“日月”、“浮云”，都有固定所指。这些方法后来都被沿用。比如李白《登金陵凤凰台》诗中有“总为浮云能蔽日，长安不见使人愁”句，即袭取此意。

重旨即指作品文辞背后至少隐含两重以上的意义，首先是由文辞句法构成的文学形象，古人称之为“外意”，即外在可感的形象；其次，在这可感的形象之中，还有一层可意会不可言传的意义，古人叫做“内意”。如托名白居易的《金针诗格》云：

诗有内外意：内意欲尽其理；理谓义理之理，美刺箴海之类是也。外意欲尽其象；象谓物象之象，日、月、山、河、虫、鱼、草、木之类是也。内外含蓄，方入诗格。^④

这是说把“理”和“象”划成两个层次，并认为二者“皆有含蓄”。本着这个方法，唐徐寅在《雅道机要》中将具体的“象”和“理”一一剥解。如其说“鹧鸪”的意象是“外意须明飞自在，内意须言小得失”；说“花落”的意象是“外意须言风雨之象，内意须言正风将变”；又说“闻蝉”的意象是“外意须言音韵悠扬，幽人起兴；内意须言国风芜秽，贤人思退之故”^⑤等等，已经不免有读者主观意图的强行读入了。

(3) “以少总多”的言说模型

系统型思维把分析的对象看成是复杂元素的系统合成，那么，他们首先喜欢将这些复杂元素层层细分，然后将它们用共同联系的某个纽带笼而统之。这方面最早的经典案例就应当是周易的思维方法。《易经》承认世有万象，却以六十四卦将其统之；六十四卦又以八卦统之；而八卦最终又以阴、阳二爻统之。《易传》更进一步再将阴、阳二爻以“道”统之，形成每一层的“多”都被

① 胡应麟：《少室山房笔丛·九流绪论下》，载黄霖主编《中国历代小说论著选》（上），江西人民出版社，2000年，第149页。

② 刘勰：《文心雕龙》载王先谦主编《骈文类纂》浙江古籍出版社，1998年，第69页。

③ 萧统主编《文选》，上海古籍出版社，1986年，第1343页。

④ 王大鹏主编《中国历代诗话选》，岳麓书社，1985年，第62页。

⑤ 王运熙：《中国文学批评通史》第3卷，上海古籍出版社，1996年，第767页。

上一层的“少”所统摄的等级系统。

注意这种思维模式与归纳法的不同。归纳法是一种抽象方法，是把相关的客体中的共同性质抽象为一种定义；而上述《周易》的思维模式是一种分类方法，是把一个系统中的各个方面进行详细的分割，但又通过较少数量的因素将它们统合起来，而这些因素不一定是这些被统合的子系统的性质，而是某种联系状态。如阴阳五行说以阴阳统和五行，但阴阳并不是五行中任何一个元素的性质，而是统领它们的自然状态。因此，系统型思维与归纳思维不同，它不是要抽象一个普遍的定义，而是为了以简单直接的方式把握复杂多层的系统状态。

于是，这种分类模型在对客观事物进行分析时，也往往把分析者得出的复杂体验以简括的方式言说出来，以统合那些多样的感受，使接受者直接理解复杂的事物形态。如孔子云：“《诗》三百，一言以蔽之，曰：思无邪。”“无邪”当然不是《诗》三百中每一篇共有的特性，在这里，“无邪”本身的含义也是复杂的，“乐而不淫，哀而不伤”固然是一种无邪，“美反正，刺淫泆”也未尝不是无邪。把这种方法引入到文论中，刘勰把它称为“以少总多”：

是以诗人感物，联类不穷。流连万象之际，沉吟视听之区。写气图貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊。故“灼灼”状桃花之鲜，“依依”尽杨柳之貌，“杲杲”为出日之容，“漉漉”拟雨雪之状，“喈喈”逐黄鸟之声，“嚶嚶”学草虫之韵。“皎日”、“曄星”，一言穷理；“参差”、“沃若”，两字连形；并以少总多，情貌无遗矣。^①

这段话实际上有三个要点：一是“诗人感物，联类不穷”，这就是说，诗人的体验是复杂而多方面的；其次是通过心物的密切感应，抓住最适合表达这种感应状态的简练的词句；最后，简练化的词语并非取其一点，不计其余，而是要做到“情貌无遗”，即不是用少来代替多，而是用少来蕴涵多。我们具体分析上述一段话中的例子：比如“灼灼”状桃花，为什么不用“彤彤”呢？是因为“彤彤”恐怕只能代表桃花的颜色，而“灼灼”不但蕴涵了颜色，而且也蕴涵了看桃花人的视觉刺激，也蕴涵了桃花鲜美时那生机勃勃的状态；再如“依依”，既写出了杨柳轻盈之态，也蕴涵了作者伤别之情。这些都不是简单的摹物，而是心物交感后的总体映象。

本着这种思维模式，传统文论总喜欢标举一二准则总结文学的实践。如汉儒以“赋比兴”总结《诗经》创作，钟嵘以国风、小雅、楚辞统帅众才，皎然说“境”，严羽讲“悟”，明清人或推崇“格调”或推崇“性灵”，叶燮号称“集大成”者，不过拈出“理、情、事”以综合前论，直至近代，王国维还标榜“境界”。这些都是以少总多的思维方式。

当然，古人的这种朴素的系统型思维也有明显的不足。比如，由于缺乏对事物内在本质的定义，在进行事物联系时往往看重表象上的同构，而忽视了因果分析，因而造成每每把完全不同性质的事物强加比附，就像我们上面举的徐寅的例子那样。再比如，纵向的系统考察特别注重传承性；就此进行的历史思考，也特别注重连续性。因此，在理论思维上，系统型思维注重对前人理论的吸收和整合包容，而较少以新的元素对旧的元素进行取代。就传统文论而言，几千年来重要的概念、范畴、术语和命题基本上都沿用了下来，尽管里面的许多内涵有了不同和创新，但继承还是主要的。正如钟惺所云：“因袭有因袭之流弊，矫枉有矫枉之流弊。前之共趋，即今之偏废；今之独响，即后之同声。”^②这固然是论诗风之流变，其实也是文论之流变。在因袭与矫枉之间，古人是采取中和之道的。对传统的整合多于替代，自然就缺少根本意义上的创新。

（作者单位：中南大学文学院）

责任编辑：刘欣

① 刘勰：《文心雕龙》载王先谦主编《骈文类纂》第75页。

② 钟惺：《与王穉恭兄弟》载《隐秀轩文》岳麓书社，1998年，第205页。