

歸依情結與古代文學的“內在超越”

徐國榮¹

摘要：中國古代文學整體上有一種“心學”傾向，表現在文學作品中便是深深的歸依情結，從主要文學主題與題材到文體與體裁以及批評與理論中都可以得到印證。這種歸依情結是對母體本根的眷戀與呼喚，旨在得到心靈的安頓與自由超越，而這種超越是內在性的。中國文學的“抒情”傳統是其表層結構，而其深層結構則是歸依情結。

關鍵詞：古代文學；歸依情結；“心學”傾向；抒情傳統；內在超越

無論是儒家還是道家，抑或是亦儒亦道，中國古代士人在精神取向上都有一種深深的歸依情結，這種情結可以集中體現於古代的文學作品中。所謂歸依情結，歸者，回歸，歸根，依者，依存，也就是對於母體本根的複歸與依存，尋求心靈的安頓，使自己得到精神上的自由與滿足。這種情結反映到中國文學上，無論是主要文學主題的形成，題材與文體形式的選擇，還是重要文學批評與理論的尋根，都使得中國文學往往成為“心學”的具體闡釋。所以錢穆先生在《略論中國文學》中一言蔽之曰：“中國文學亦可稱之為心學。”這是從中國人重視性情與生命的角度而言的，所以他又說：“重生命，言性情，則無可盡言，無可詳言，並有無可言之苦，實即無可言之妙。抑且有心之言，則心與心相通，亦不煩多言。故中國文學務求簡。陶淵明詩：‘此

¹ 徐國榮，男，暨南大學文學院教授，博士生導師，主要研究先秦漢魏六朝文學、魏晉玄學、古代文學學術史。

中有真意，欲辨已忘言。’此最中國文學之至高上乘處。”¹中國哲學史論者常常從宇宙生成論角度論述古人的本根意識，甚至與西方本體論相比擬，這固然是值得探討的，但若從中國文學整體性的角度而言，可以發現，中國古代文學的重要主題及其相關理論，都可以從歸依情結入手，體現出一種“心學”上的取向。而這種“心學”上的取向又決定了古代文學在整體上乃是追求一種“內在超越”。當然，這個“內在超越”有別於現代新儒家所說的道德哲學的名詞概念。為了具體闡釋這個問題，我們先來看看古代士人階層的歸依方式。

一、古代士人階層的歸依方式

士人與文人雖然不能完全劃上等號，而就古代文學的作者階層而言，這兩者基本上是重合的，所以，探討古代士人階層的歸依方式，也便於後文討論中國文學重要主題及其相關批評與理論的形成問題。所謂歸依方式，也就是以什麼樣的方式來尋求心靈的安頓，並樂在其中。就此而言，大致可以分為以下幾種方式：

其一，歸依於自然。這是最為常見的，主要就是歸依於自然界中的山水與田園。在古人看來，山水田園是人類釋放自然天性的場所，徜徉其中而拋棄外在的功名利祿，乃是一種複歸，是心靈的洗滌與淨化。所以，自古以來，“不事王侯，高尚其事”的隱士也便成了被崇尚的對象，成了高人逸士的文化符號。且不論老莊與道家對這一傾向的追慕，儒家者流也同樣如此。此例甚多，不必多舉，以張衡《歸田賦》為例則可見一斑。

張衡《歸田賦》，名為“歸田”，實則祇是“心歸”，並非如陶淵明那樣真的“身歸”。其開篇曰：“遊都邑以永久，無明略以佐時。徒臨川以羨魚，

¹ 錢穆：《現代中國學術論衡》，第245頁，第246—247頁，北京：三聯書店2001年版。

俟河清乎未期。感蔡子之慷慨，從唐生以決疑。諒天道之微昧，追漁父以同嬉。超埃塵以遐逝，與世事乎長辭。”¹其所寫“歸田”後的美麗的田園生活場景都是“龍吟方澤，虎嘯山丘，仰飛纖繳，俯釣長流”這樣宏觀性的概念化的想像，並非親身實踐，祇是表示自己要以“歸田”的方式尋求心靈的慰藉。其實，即使是像陶淵明那樣真的歸隱田園，也真的親身耕作，甚至因之而帶來物質上的貧窮與身體上的辛勞，而他之所以堅持歸田並被後人反復追念，也正是在於他在心靈深處真正地把田園當作心靈安頓的依存之地。所以其好友顏延之能夠真正理解他，在其死後為之作誄曰：“賦詩歸來，高蹈獨善。亦既超曠，無適非心。”²並不為他的隱逸行為作什麼辯解，強調的是其“無適非心”，亦即沒有什麼可以擾亂其內心的寧靜，而內心的安寧才是最強大的。

其二，歸依於宗教，體現出對超驗力量的恐懼與崇拜。事實上，中國古人很難說有什麼真正意義上的宗教，至多祇是在情感上對不可知的異己力量表現出一種恐懼與崇拜而已，但這也祇是在上古的萬物有靈時代或許表現得最為明顯，自周公制禮作樂，進入禮樂文明社會以後，中國古人心目中並無類似西方人的“上帝”的觀念，至多也就是對“天”（天命、天道）的不同程度的理解。也就是如錢穆先生所說的：“中國人觀念中之天，即在其一己性命內。所謂‘通天人，一內外’者，主要即在此。離於己，離於心，則亦無天可言。故中國人所最重要者，乃為己之教，即心教，即人道教。”³因而，對於超驗力量的恐懼與崇拜在中國古人那裡其實並不多見，往往祇是糾結於對於“天命”或“天道”的理解。當他們面對某些不可預知的力量與無法瞭解的現象時，往往不是一味地恐懼與崇拜，而更多地以自身的理性表示懷疑。

¹張衡：《歸田賦》，《文選》卷十五，第692頁，上海古籍出版社1986年版。

²顏延之：《陶徵士誄》，《文選》卷五十七，第2473頁，上海古籍出版社1986年版。

³錢穆：《略論中國宗教》，《現代中國學術論衡》，第1頁，北京：三聯書店2001年版。

司馬遷在《史記·伯夷列傳》中感慨道：“或曰：‘天道無親，常與善人’。若伯夷、叔齊，可謂善人者，非邪？積仁潔行如此而餓死！且七十子之徒，仲尼獨薦顏淵為好學，然回也屢空，糲糠不厭，而卒早夭。天之報施善人，其何如哉？盜蹠日殺不辜，肝人之肉，暴戾恣睢，聚黨數千人橫行天下，竟以壽終，是遵何德哉？此其尤大彰明較著者也！若至近世，操行不軌，專犯忌諱，而終身逸樂，富厚累世不絕。或擇地而蹈之，時然後出言，行不由徑，非公正不發憤，而遇禍災者，不可勝數也，余甚惑焉，儻所謂天道，是邪非邪？”¹ 他祇能把這種“善人不得好報，惡人橫行天下”的不可理解的現象歸之於“命”。實際上，這也是絕大多數中國人對不可知力量的一種認識與理解。說到底，即便這種理解承認超驗力量的存在，但中國古人卻能夠從自身的“性命”觀或天道觀來看待，並沒有完全將其當作“異己”性的存在，祇是“存而不論”。

其三，歸依於日常倫理，在天倫之樂中實現人生價值。“達則兼濟天下，窮則獨善其身”，這是古代士人階層的一致追求，但這裡並沒有把“達”與“窮”當作正負兩極的價值判斷，而將“兼濟天下”與“獨善其身”視為同樣的價值。甚至，在侍奉雙親，與家人享受其樂融融的日常生活中，更能體現作為個體的“人”的價值與意義。張衡《思玄賦》曰：“嘉曾氏之《歸耕》兮，慕曆阪之欽崙。”

李善注引《琴操》曰：“歸耕者，曾子之所作也。曾子事孔子，十有餘年。晨覺，眷然念二親年衰，養之不備，於是援琴鼓之曰：‘歔歔歸耕來兮，安所耕曆山盤兮！’”² 歸耕而事親，亦是人生快事與價值的實現方式。這也就是為什麼當玄學名士“皆以任放為達，或有裸體者。樂廣笑曰：名教中自有

¹ 《史記》卷六十一，第 2124 - 2125 頁，中華書局 1982 年版。

² 《文選》卷十五，第 676 頁，上海古籍出版社 1986 年版。

樂地，何為乃爾也！”¹ 值得注意的是，《世說新語》作者沒有將此條放在“任誕篇”，而是在“德行篇”，這其實也是一種態度。

其四，依歸於藝術與學問。士人階層的最大價值，就靜態而言，乃是其本身擁有的知識，其人生意義在於以其掌握的知識得到社會的認同，並以其知識服務於社會群體，使其得到最大化的應用與發揮。士人無論是在野還是在朝，亦即或窮或達，其知識無論是致用還是“不切實用”，但在知識主體看來，其所掌握的知識本身便是價值所在。這在古代以“藝”為樂或以“學”為樂的士人那裡，表現得尤為淋漓盡致。《世說新語·任誕》載曰：“桓子野每聞清歌，輒喚奈何！謝公聞之曰：‘子野可謂一往有深情’。”² 這個桓子野當時身居高位，卻又是個性情中人，自己是吹笛高手，對美妙的音樂情有獨鍾，甚至達到了癡迷的程度。“清歌”是指清越高亢之音，在當時以悲為美的時代氛圍中，他常常拋棄任何外在功利性地迷狂於此，深得魏晉風度之韻味，故而被謝安冠以一往情深之名，其實也正是整個魏晉名士的絕妙寫照。可以說，是歸依於藝術的一個典型代表。而北宋郭熙、郭思父子《林泉高致》中的相關說法可從理論上以為範例。郭氏父子與桓子野一樣皆非“岩穴之士”，甚至還為朝廷上的“軒冕才賢”，但他們認為作山水畫時當以“林泉之心”以待之，類於《莊子》中那位宋元君畫史，所以闡釋其“畫意”時說：“世人止知吾落筆作畫，卻不知畫非易事。莊子說畫史解衣磅礴，此真得畫家之法。人須養得胸中寬快，意思悅適，如所謂易直子諒，油然之心生，則人之笑啼情狀，物之尖斜偃側，自然布列於心中，不覺見之於筆下。”³ 當畫家澄心靜慮，以藝術的心靈觀賞山水時，山水之美與主體心中之美已不分彼此了，所以說：“然則林泉之志，煙霞之侶，夢寐在焉，耳目

¹ 余嘉錫箋疏：《世說新語箋疏》，第24頁，上海古籍出版社1993年版。

² 余嘉錫箋疏：《世說新語箋疏》，第756頁，上海古籍出版社1993年版。

³ 郭熙、郭思：《林泉高致》，第81頁，中華書局2010年版。

斷絕。今得妙手，鬱然出之，不下堂筵，坐窮泉壑，猿聲鳥啼，依約在耳，山光水色，滉漾奪目。此豈不快人意，實獲我心哉？”¹這其實是孔子所謂“遊於藝，成於樂”的一種闡釋，是古代士人階層耽於自身所學以及對所學知識價值的自我認同，同時也構成了一種人生境界。

其五，歸依於世俗食色與自然天趣。士人階層的最大價值當然在於其知識生產，然後以其生產的知識服務於社會，得到社會群體的認同。但不可能所有人都可以按照自己理想的生活方式而獲得認同，而作為群體中的一員，士人首先體現為一個個具體的個體性的“人”，而“人”乃是感性的，是飲食男女中的個體。所以，古代士人階層——尤其是不得志者往往在世俗的食色娛樂生活中尋求快意的生活方式，並認為自己乃是以“俗”為“雅”，價值所在就在世俗的生活方式之中。如果說，禰衡的裸身擊鼓尚是漢末社會道與勢分離背景下的意氣之舉，兩晉放達名士尚有虛譽之嫌，而到了市民階層崛起的元明清社會文化中，士人的追求食色之娛與自然天趣已被視作天經地義，無須有什麼思想意識上的道德包袱了。古代諸多所謂的隱士階層雖名曰“隱”，實則是以各種形式表明自身的存在，棋隱，菊隱，瓜隱，農隱，漁隱，樵隱，茶隱，酒隱，蓮隱，禪隱，伶隱，琴隱，詞隱，醫隱，藝隱，畫隱，名目繁多，甚至連狎妓者還可以標榜為“色隱”，所以有學者論曰：“說到底，無論什麼形態的隱逸，都總是對現實世界的逃循。這種逃循與其說是形體的退避，不如說是心靈的超越。”²如果要在士人階層中找一個代表性的例子，或許清代的袁枚最為其人。其《隨園詩話》載曰：“余詠宋子京有句云：‘人不風流空富貴，兩行紅燭狀元家。’家香亭因之贈張船山云：‘天因著作生才子，人不風流枉少年。’似青出於藍。”³袁氏以風流才子而聞名於世，

¹ 郭熙、郭思：《林泉高致》，第 11 頁，中華書局 2010 年版。

² 蔣寅：《鏡與燈：古典文學與華夏民族精神》，第 205 - 206 頁，河北教育出版社 2014 年版。

³ 袁枚：《隨園詩話》補遺卷九第 64 則，王英志編纂校點：《袁枚全集新編》第十冊，第 886 頁，浙江古籍出版社 2015 年版。

生性通脫，提倡性靈詩學，不但在文學創作中抒發性靈，生活中也身體力行，不避俗，不做作，敢於以俗為雅，也樂於以俗為雅。在他看來，世俗生活中的食色之娛與自然天趣本身便是價值所在，歸依於此，也樂在其中，故而敢於公開宣稱“人不風流枉富貴”、“人不風流枉少年”。

總體來看，中國古代士人階層追求心靈的超越與安頓，從外在形式上看，似乎有“身歸”與“心歸”之異，實則山水田園之類的“身歸”也同樣是一種“心歸”，祇不過承載的形式不同而已。由此幾種方式出發，我們可以看出，古代文學中的重要文學主題與題材及其相關批評理論均是沿着“心學”的方向而形成的。

二、從歸依情結闡釋中國古代文學的重要主題及其相關理論

有學者曾把中國文學的十大主題概括為：惜時、相思、出處、懷古、悲秋、春恨、遊仙、思鄉、黍離、生死¹。人們當然還可以從其他不同角度來總結中國古代文學的相關主題，可以見仁見智。比如，與以上幾種歸依方式相對應，至少可以推衍出這樣一些內涵較為豐富的主題與題材：自然文學（包括山水文學，田園文學）、詠史詩，命運論，懷古詩，鄉愁文學，隱逸文學，頌贊體，佛道文學，述祖德詩，如此等等。這些當然也祇是一部分主題，難以概之。但無論是什麼樣的主題，其實基本上圍繞着兩個相對的概念：時間和空間。而時空主題其實又可以歸結到作家主體內心深處對母體與本根的歸依與眷念。這一點，我們可以從古代文學創作與理論中各舉一個代表性的例證以明之：懷古文學與言志詩學。

懷古文學，是對古人古事（包括古物）的記述與感懷。懷念古人古事，當然不是無的放矢，是對古代特定人物與事件的感懷，尤其是歷史上產生重

¹ 參見王立：《中國古代文學十大主題：原型與流變》，台北：文史哲出版社 1994 年版。

大影響的人或事，即便沒有與作者發生直接的關聯，也往往被歌詠。這種情況，其實正是作者自己尋求歸依感時無意識的文學表述。古人古事，自是歷史上的人物與事件（即使未必是完全符合歷史真實的），所以，詠史文學（主要是詠史詩詞）也是懷古文學之一種，並且是較為典範的以感慨興亡而尋求歸依的一種文學形式。同樣地，以“詠懷”為名，卻常常以古為鄰，與古人為友的一些詩作，其實也是詠史之作。我們不妨以古代幾位經典作家的具體作品為例而展開論述。

天馬出西北，由來從東道。春秋非有托，富貴焉常保。
清露被皋蘭，凝霜沾野草。朝為媚少年，夕暮成醜老。
自非王子晉，誰能常美好。

——阮籍《詠懷詩》八十二首其四¹

吾希段乾木，偃息藩魏君。吾慕魯仲連，談笑卻秦軍。
當世貴不羈，遭難能解紛。功成恥受賞，高節卓不群。
臨組不肯緜，對珪寧肯分。連璽曜前庭，比之猶浮雲。

——左思《詠思詩》八首其二²

藹藹堂前林，中夏貯清陰。凱風因時來，回飆開我襟。
息交遊閑業，臥起弄書琴。園蔬有餘滋，舊穀猶儲今。
營己良有極，過足非所欽。春秫作美酒，酒熟吾自斟。
弱子戲我側，學語未成音。此事真複樂，聊用忘華簪。
遙遙望白雲，懷古一何深。

——陶淵明《和郭主簿二首》其一³

¹ 陳伯君校注：《阮籍集校注》，第 219 頁，中華書局 1987 年版。

² 逯欽立輯校：《晉詩》卷七《先秦漢魏晉南北朝詩》，第 733 頁，中華書局 1983 年版。

³ 龔斌校箋：《陶淵明集校箋》，第 127 - 128 頁，上海古籍出版社 1996 年版。

上吞巴漢控瀟湘，怒似連山淨鏡光。魏帝縫囊真戲劇，
苻堅投筆更荒唐。千秋釣舸歌明月，萬里沙鷗弄夕陽。
范蠡清塵何寂寞，好風唯屬往來商。

——杜牧《西江懷古》¹

古人古事，無論是作為歌頌與崇尚的對象，還是作為一種鑒戒，即使是登臨之作的歷史感慨，看似與作者本身及當時現實無關，其實都暗含着一種價值判斷。阮籍的“詠懷”，是對時光流逝的焦慮，在他看來，無論是漢武帝熱衷的“天馬”故事，還是仙人王子晉，其實都已是過去，現實生活中沒有人能夠常保“美好”，而隨着時光的流逝，自己體現出一種無力感，所以他的詠懷，既是對現實空間的無力感，又是對時間“無可奈何花落去”的焦慮感。這種焦慮感充斥着他幾乎所有的詩歌，甚至他的整個後半生。左思詩歌名為詠史，實為詠懷，其實與阮籍一樣，通過對歷史人物事件的歌詠與感慨，表達自己現實的焦慮。杜牧的懷古，與大多數懷古詩與詠史詩一樣，往往是在登臨某個古代的歷史遺跡時所發的感慨，其實是將自己此時此刻的心境與古人古事聯結在一起，感慨“古今多少事，都付笑談中”的歷史輪迴，看似沒有明確的情感傾向與價值判斷，實則都是以具體事例尋求一種人生歸依，尤其是登臨那些在歷史上產生重大影響的古戰場時，對於物是人非的一種場景，往往令人產生恍然如夢的時空交錯感。唐代李華的《吊古戰場文》到了時過境遷的民國時期，報刊中出現了不少擬作，其實正是懷古意識以文學經典接受面目而出現的案例。

如果說，他們在詩中尚有較為具體的古人古事的明確對象，情感取向也較為明朗的話，而陶淵明的“懷古一何深”則是對現實無力感的莫名的惆悵，

¹ 吳在慶撰：《杜牧集系年校注》，第346頁，中華書局2008年版。

看似淡然，實則感慨尤深。而不同的讀者從中讀出不同的況味，理解也各有淺深。清代何焯在《義門讀書記》中以為“遙遙望白雲”二句，“所謂望雲懷古，蓋西方之思也，懷安止足，皆遜詞自晦耳。”此解實有過於坐實之嫌，而方東誠《陶詩真詮》則認為“此事真複樂，聊用忘華簪，遙遙望白雲，懷古一何深”乃“真君子坦蕩蕩之襟懷也”，實則也是一知半解。倒是元人劉履在《選詩補注》卷五和清代邱嘉穗在《東山草堂陶詩箋》卷二之解較得其真。劉云其“遙遙望雲，別有古心”，邱云：“此陶公自述其素位之樂，真不以貧賤而有慕於外，不以富貴而有動於中者，豈矯情哉？公《與子儼等疏》云：‘少學琴書，偶愛閒靜……見樹木交蔭，時鳥變聲，歡然有喜。嘗言五六月中北窗下臥，遇涼風暫至，自謂是羲皇上人。’此詩起數語意同。”¹好風自來，琴書相伴，弱子學音，釀酒自斟，陶淵明生活在現實中，而現實中的這一切與他想像中的“羲皇上人”似乎沒有什麼區別。時間過去了幾千年，也無論在什麼地方，但這種內心的感受還是完全一樣的，尚友古人，與古為鄰，祇是自己內在的意願，並不受任何外在因素的乾擾。古今時空交錯，在尋求內心的歸依感時則是完全一致的。白雲悠悠，正如古今同月一樣，似乎別有深意，剎那間使得古今時間上的距離變得並不重要，這也是劉希夷《代悲白頭翁》與張若虛《春江花月夜》所謂的“宇宙意識”歷來受到推崇的原因。說到底，這都是一種“文學尋根”。而這條“根”雖然外在形式各異，文學上也體現為各類不同的主題，實是都可歸結到作者主體內心對歸依感的尋求。如果說，懷古與詠史文學著重從時間上尋求歸依，懷鄉文學則更多地從空間書寫來表現人們的歸依情結。

思鄉是對故鄉的思念，何以相思？正是由於身處他鄉，離開熟悉的環境，在空間上處於他者的位置，屬於“客子”“遊子”的身份，沒有一種歸屬感。

¹ 以上評陶幾例，皆見《陶淵明資料匯編》下冊，第94—95頁，中華書局1962年版。

如果是短暫的處於他鄉，或許對陌生環境的不熟悉，心理上產生“客子常畏人”的不安全感，而即使久處他鄉，甚至直把他鄉作故鄉之後，人們仍然甚至愈加強烈地有一種鄉愁，則正是內心深處對回歸母體尋求依存的強烈欲望。雖然不同作者所處環境不同，個人境況有異，會因之而對懷鄉有不同的心境，但對故鄉故國的過去的思念，內心對於曾經的依戀，對本根的依存，其實都是在找尋心靈的安頓與內在的超越。我們看庾信流寓北方之後，官至高位，待遇優渥，而史載“信雖位望通顯，常作鄉關之思，乃作《哀江南賦》以致其意。”¹不僅此賦題目以宋玉《九辨》“魂兮歸來哀江南”之句為雙關之語，其他如《小園賦》《傷心賦》《枯樹賦》《擬詠懷》二十七首等無不是表現出對故國鄉關的深沈的追憶與思念。就庾信個人來說，他深深的鄉愁固然與他的出身及其遭遇有關，詩賦中也堆滿了思鄉與惆悵的古典與“今典”，而更重要的是，通過對故國鄉關思念的書寫，他欲以心靈歸依的追尋彌合其與故國故鄉之間空間距離的疏離感，所以，現實中的空間與具體場所在他看來祇是物理上的無意義的存身之所而已，“若夫一枝之上，巢父得安巢之所；一壺之中，壺公有容身之地。況乎管寧藜床，雖穿而可坐；嵇康鍛灶，既暖而堪眠。豈必連闈洞房，南陽樊重之第；綠墀青瑣，西漢王根之宅。”²在他看來，心靈的安靜與住宅的廣狹並沒有什麼必然聯繫，即便是如“一枝之上”“一壺之中”那樣的方寸大小的容身之地，但有了巢父與壺公的心境，完全可以媲美甚至超過“南陽樊重之第”與“西漢王根之宅”那樣的豪宅。心靈上沒有歸依，物質上是無法補償的。古代文學史上數不清的流寓文學與貶謫文學的書寫都充分地說明了這一點，文多不舉。

言志詩學是伴隨着中國古代文學相始終的一種理論，也可以說是中國古

¹ 李延壽：《北史·文苑·庾信傳》，《北史》卷八十三，第2794頁，中華書局1974年版。

² 庾信：《小園賦》，倪璠注：《庾子山集注》卷一，第19—20頁，中華書局1980年版。

代文學理論中最有代表性的。儘管自陸機提出“詩緣情而綺靡”之後，有人以為“言志”與“緣情”似乎是對立的，其實是從非常狹義的角度作出的理解。從廣義的角度而言，“緣情”其實仍屬“言志”。二十世紀三十年代，周作人在《中國新文學的源流》中提出一種觀點，認為整個中國文學史的發展基本上是“言志派”與“載道派”的此起彼伏。但這祇是一家之言，當時便受到青年錢鍾書等人的質疑。就其本意而言，周氏是想梳理一條中國新文學的來源，認為其源於明末小品文，又兼之他對唐代韓愈的反感，將其判為“載道派”的代表人物而加以批判。如果我們回到古代言志詩學的原點，或許問題會看得更加清楚。

關於詩言志的觀點，儘管先秦典籍如《尚書》《左傳》《論語》《禮記》等已有所表述，而真正成熟的表達乃是漢代的《毛詩序》：“詩者，志之所之也。在心為志，發言為詩。情動於中而形於言，言之不足故嗟歎之，嗟歎之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”¹ 聞一多《歌與詩》及朱自清《詩言志辨》均釋“志”為“懷抱”，也就是蘊藏於詩人心中的情志，是與“情思、感想、懷念、欲慕”相聯的一種心理狀態。儘管這種心理狀態是較為特殊的，甚或是與政教相關的，多有理性訴求，而就創作原動力來說，言志詩學理論強調的正是詩歌（代表整個文學）對人類精神家園的終極追求。其實，所謂的“言志”詩學，不僅僅包含《毛詩序》作者強調的言個人之志甚或某政教集團之志，還論述了詩的“吟詠情性”與倫理訴求，後世也有不斷的理论補充，直到今天的研究者，將其與“緣情說”“原道論”理論彌合起來，當作中國古典詩學最為經典的理论綱領。而無論是從什麼角度而言，也不管論者出於什麼研究目的，就此理论所強調的中國文學的“心學”傾向而言，確實表明了一個暗含的事實：中國古典文學不僅是“人

¹《毛詩正義》卷一，《十三經注疏》（清嘉慶刊本），第563頁，中華書局2009年版。

學”，也不僅是“心學”，還在於一直在尋求創作主體的心靈安頓，即歸依情結。其動機如是，而其目的亦如是。海外漢學研究者如陳世驥、高友工等人正是從“詩言志”理論出發，構建出中國文學抒情傳統的理路，從而認為這種言志傳統乃是中國文學抒情精神的“真諦”。其理論是否可以被普遍認同，自是另外一個問題，但至少昭示這樣一個問題：無論中國文學強調的所言之志與緣情、原道、抒情有什麼樣的內在關聯，其實都重在心靈的安頓，而安頓的形式是超越，而此超越是內在的，非外在的。

三、中國文學的“內在超越”性

“內在超越”，是借助現代新儒家學者論述中國傳統儒家道德哲學和文化精神的一個名詞，最早是上世紀五十年代由唐君毅、牟宗三等人所提出的，後來牟氏又有所發展。其本意是指作為中國傳統哲學的主體——儒家道德哲學所追求的超越性是“內在”的，所謂“即內在即超越”，以區別於西方基督教傳統下崇拜上帝的“外在超越”的道德哲學。“內在”本指人作為道德主體的內在性，即其道德源於自身，而非任何外在性；“超越”本指這種道德哲學的終極性。而我們這裡藉以喻指中國古代文學的特徵，也就是在整體上對於作家主體創作動機及其目的性的表述。換句話說，我們認為，古代文學主題與理論雖有寬狹深淺之別，總體上則體現一種“心學”傾向，而此傾向可以“歸依情結”一言以蔽之，其特徵則體現出一種“內在超越”性。這裡的“內在”是指中國古代文學的指向性，即其指向於主體心靈。陳良運教授曾論中國詩學的體系結構：“曆覽前朝後代詩歌論著，我們會發現五個複現率很高的審美觀念，這就是：志、情、形、境、神，它們是中國古代詩論中五根重要的支柱。我們追蹤一下這五個重要的審美觀念的來龍去脈，探索一下它們豐富的內涵，理清一下它們相互間內在和外在的聯繫，就會進一步

發現：中國自有詩以來，詩歌理論對詩歌創作實踐的抽象表述是：發端於‘志’，演進於‘情’與‘形’，完成於‘境’，提高於‘神’。”¹實際上，這幾個重要的中國文學的審美觀念不僅是詩學的，也是整個古代文學的，同時也是指向文學主體的內在心靈。所謂“超越”，當然不是道德哲學所追求的終極性與神聖性，指的是內在心靈的安頓與解脫。就中國文學的“內在超越”性而言，陳世驥與高友工等海外學者所謂的“中國文學的抒情傳統”可以說是論述了這個問題的表層結構。

1971年，在美國亞洲研究學會比較文學討論會上，陳世驥作了“論中國抒情傳統”的發言，先是概括梳理了中國文學的發展脈絡，從《詩經》《楚辭》到漢樂府與漢賦，從六朝與唐代文學直到元明清戲曲小說，總結說：“如果說中國文學傳統從整體而言就是一個抒情傳統，大抵不算誇張。”又從中國文學批評的角度說：“中國古代的批評或審美關懷祇在於抒情詩，在於其內在的音樂性，其情感流露，或公或私之自抒胸臆的主體性。當孔子在《論語》中提及‘詩’之喜悅、哀怨、禮儀等等，我們往往難以判定他是在談詩的音樂還是詩的文辭。對於孔子來說，詩的目的在於‘言志’，在於傾吐心中的欲望、意向或者懷抱，故此其重點就是情感上的自抒胸臆，而這正是抒情詩的標誌。”²此後高友工等人沿着這個思路繼續闡發，論述中國文學傳統的抒情精神，甚至詩意化地以“抒情美典”稱呼這個傳統，直到現在，這個觀點仍有影響，研究者對此可以各抒己見。應該說，就其論證邏輯來看，在整體上將中國文學的特徵規定為“抒情性”，並形成一個傳統，其觀點是可以自圓其說的。從文學主題與題材到文學批評與理論，中國文學的“抒情性”或“抒情精神”確實是非常顯明的。但我們需要注意的是，抒情性或抒情精

¹ 陳良運：《中國詩學體系論》，第25頁，中國社會科學出版社1992年版。

² 陳世驥：《論中國抒情傳統》，楊彥妮，陳國球合譯。兩段分別見《中國文學的抒情傳統：陳世驥古典文學論集》（張暉編）第6頁，第7—8頁，北京：三聯書店2015年版。

神祇是中國文學的表層結構或者說外在特徵，也就是說，中國古代文學確實有一個源遠流長的傳統，在整體上著重表現的是主體的情感抒發。即使是形式上以“敘事”為主的文學樣式，如戲曲小說之類，客觀性的敘事與敘述手段祇是外在形式，主體的目的仍在於“抒情”，這從《牡丹亭》《西廂記》《紅樓夢》等經典戲曲小說“情天恨海”的主旨中可得到印證，更不必說那些作為古代文學主要體裁的詩詞文賦了。而且，這種超越是內在性的，也就是源於文學主體自身的，而非被動的、外在性的。尤其是那些表現激烈情感的文學作品，特別是在表現至情至性時，總是有一種返本復歸的需求與呼喚。我們稍舉幾例。

父兮生我，母兮鞠我。拊我畜我，長我育我。顧我複我，出入腹我。

欲報之德，昊天罔極。

——《詩經·小雅·蓼莪》¹

余固知謇謇之為患兮，忍而不能捨也。指九天以為正兮，夫惟靈修之故也。

——屈原《離騷》²

翼翼歸鳥，戢羽寒條。遊不曠林，宿則森標。晨風清興，好音時交。
矰繳奚施，已卷安勞。

——陶淵明《歸鳥》³

¹《毛詩正義》卷十三，《十三經注疏》（清嘉慶刊本），第987頁，中華書局2009年版。

²湯炳正等注：《楚辭今注》，第2頁，上海古籍出版社1996年版。

³龔斌校箋：《陶淵明集校箋》，第55頁，上海古籍出版社1996年版。

人在情感最激烈的時候，有一種強烈的不安全感，有一種反本歸真的呼喚與需求，這也就是司馬遷在解釋屈原作《離騷》時所說的：“夫天者，人之始也；父母者，人之本也。人窮則反本，故勞苦倦極，未嘗不呼天也；疾痛慘怛，未嘗不呼父母也。”¹ 這其中自然也有司馬遷自己在遭遇巨大傷痛後刻骨銘心的經驗之言。所以，呼喚父母，哭天喊地，正如倦鳥歸林那樣，是人類情感上的永恆歸依。劉向《列女傳》和《漢書·於定國傳》所記載的漢代東海孝婦的故事，後來又被《搜神記》收錄，關漢卿《竇娥冤》的神異情節即來源於此，尤其是其呼天喊地，指天為證的故事，正是“人窮反本”的最好例證。類似這樣的情感表達，自然都是“抒情”的，也確實可以說構建了一個傳統。但問題是，“抒情”祇是中國文學主體的形式特徵，是表層結構，“抒情”的目的是什麼，深入一層，正是為了尋求抒情主體的心靈超越。如何超越呢？那就是尋找一個可以歸根和依存的母體，以求得心靈的安頓與和諧。因此，中國古代文學可以有多種主題，也可以體現為多種文體，題材更是廣泛多樣，作家主體的境況不一，具體作品中所表現的意象更是五顏六色，而最終在整體上則需求得內在的超越，表現為對歸依情結的深深眷戀。

綜上言之，中國古代文學在主題、題材、文體、風格、理論、批評等方面固然是多姿多彩的，而在整體上則有一種“心學”上的傾向，也就是注重表現作家主體的心靈，因而在表層結構上體現為一種闡揚“抒情”精神的特徵，而其深層結構則為作家主體追求心靈的安頓與內在性的超越，因而在整體上有一種追尋母體本根之依存的歸依情結。

¹ 司馬遷：《屈原賈生列傳》，《史記》，第2482頁，中華書局1982年版。