



“屈骚传统”的巫本源与情本体 ——论中国思想与文化的“第四大传统”

刘悦笛

摘要: 屈骚传统作为中国思想和文化的主流之一,理应被视为儒家、道家与佛家三大传统之外的“第四大传统”。屈骚传统所彰显的是中国人由巫化情、巫始情终的“情本体”传统,恰与“离巫拒情”的逻各斯中心主义的西方主流传统迥异。如果说,孔门儒家的特质在于“建构情理,释礼归仁”的话,那么,屈骚传统的特质在于“诉诸感性,化巫入情”。屈骚传统所延续的是“巫本源”,既化巫为情又显情为美。其中,巫传统和情传统皆被转化为“美巫”和“美情”,指向一种“美人”与“美政”的结合。屈骚传统结合了迷狂与崇神的“巫本源”、激情与想象的“情本体”与瑰丽与尚奇的“美本色”,并由这三者形成了独特的“屈骚架构”。屈原同时倡导一种“得中正”的理性,而非儒家中庸的实用理性,实现了一种中国式的偏重于情之维的“情理结构”。

关键词: 屈骚传统;巫本源;情本体;美传统;得中正;屈骚架构

中图分类号: B83 **文献标识码:** A **文章编号:** 2095-5669(2020)06-0077-09

所谓屈骚传统,是指以屈原这个人物为精神内核的、以《离骚》领衔的楚辞文化为内蕴的楚风传统。尽管这一传统从楚地发源,但却早已超越了一时一地的限制,内化在中国人的文化心理结构当中。屈、骚两字早已连用,前者指人物,后者指作品。有时合用就仅指《楚辞》,譬如清人胡文英编撰的《屈骚指掌》就是四卷本意指《楚辞》的研究著作。无疑,屈原就是战国南楚作家当中的最核心角色,而《离骚》则是《楚辞》这部以屈原、宋玉为表率的南楚作家群的作品集当中的“千古绝唱”,然而,深刻影响了中国思想和文化的屈骚传统却并不囿于屈原一人与《离骚》一诗,而是包括了以《楚辞》为文本核心的整个楚辞文化在内。我们所言说的屈骚传统构成了中国思想和文化的一种伟大传统,应被视为儒家、道家与佛家三大传统之外的“第四大传统”。

一、“屈骚”合体:现实人物与作品角色的合一

屈、骚之所以并用,亦是因为现实人物与作品角色本是合体的,这在中国文化当中其实并不多见,《诗经》不仅没有独立的作者留名存世,而且从未凸显过“一个”独立的诗人形象。在传为屈原所做的《离骚》当中,屈原对“自我形象”进行了一番从自我肯定到不断完善的塑造,“《离骚》中的美人就是屈原根据自己的经历,通过对现实社会领域里的美丑、善恶、真假及其对立关系,进行高度的艺术概括所创作出的理想化诗人的‘自我’化身。他是高冠长剑,兰佩荷衣,理想远大,志趣高洁,满怀忠贞,嫉恶痛邪,情绪激昂而又哀怨,意欲高蹈远逝而又徘徊行吟”的上古士大夫形象^{[1]10}。

收稿日期:2020-07-02

作者简介:刘悦笛,男,中国社会科学院哲学所研究员(北京 100053),辽宁大学生活美学研究院院长、博士生导师,主要从事美学研究。

究竟是屈原造就了《离骚》，还是《离骚》形塑了屈原？这就回到了一个美学难题：到底是艺术家造就了艺术作品，还是反过来，乃是艺术作品使得艺术家成为了艺术家？在《离骚》这种自我形象构造的作品当中，作品不仅是作者的产物，倒是更应该翻过来说：乃是作品成就了作者，作者成为了作品的产物。所以，实际上也就很难说清，到底是屈原本身的形象为《离骚》所塑造，还是《离骚》里的“那个屈原”的形象塑造了屈原本人，这其实是一而二、二而一的，或者说，屈原与《离骚》乃是相互生成的，屈骚由此得以合体。

屈骚传统这个现代提法，最早出现在李泽厚完稿于20世纪70年代末的《美的历程》的手稿当中^①，在其成稿中的第四章“楚汉浪漫主义”的第一节标题即为“屈骚传统”，其中通过南北比较而论述到：“当理性精神在北中国节节胜利，从孔子到荀子，从名家到法家，从铜器到建筑，从诗歌到散文，都逐渐摆脱巫术宗教的束缚，突破礼仪旧制的时候，南中国由于原始氏族社会结构有更多的保留和残存，便依旧强有力地保持和发展着绚烂鲜丽的远古传统……表现为文艺审美领域，这就是以屈原为代表的楚文化。”^[2]⁶⁹其大意是说，北方理性主义摆脱了巫风，但南方浪漫主义却存留了巫风，楚文化应属后者。当然，屈骚传统在形成后超越了国别，所以称为楚风文化更为准确，若再精确一些就应叫做南楚风文化，因为楚文化内部也有南北风格之别。

在中国思想和文化传统当中，屈骚及其形成的主流传统，其所应获得的历史地位，在过去百余年来却被大大地低估了。尤其是在哲学与文学两种外来观念入住中土之后，屈骚传统没有登得上哲学的台面，被困顿在文学的疆域之内，尚未展现其本有的精神维度。李泽厚较早从美学和文化的角度提升了屈骚的地位，真可谓功莫大焉，但在撰写《美的历程》时，他身处那个更注重感性呈现的时代，却尚未意识到屈骚传统乃是南北文化交融的结果。但是，李泽厚关于南北中国审美大势的判断却始终不能被推翻。

从哲学的更高意义上，其实可以说，中国文

化和思想当中曾得以高度凸显的屈骚传统，恰恰可以彰显一种不同于西方主流传统的中国智慧之路，因为自古希腊得以奠基的西方传统以逻各斯中心主义为要义，这种以logos为内核的传统则是“离巫拒情”的，巫、情二者恰为屈骚传统所倡扬。那种以欧洲为中心、以理性为中心、以男性为中心的所谓“爱—智”(philo-sophia)理路，并不能成为所谓“哲学”的唯一理路，既然哲学本为“爱智之学”，那么，“智慧之爱”(the Love of Wisdom)也会成就出另一条智慧之途。于是，我们可以追问，中国人的“情理合一”智慧，能否走出一条“爱智”(Loving Wisdom)的生成新径？可否翻身作为一种世界智慧？其实这也是一条“报本反始”之路，无论是“报本”还是“反始”也皆为一种开新。那么，屈骚传统的文化结构究竟是怎样的呢？它究竟是如何在当今中国思想和文化当中得以“报本反始”的呢？

二、“第四大传统”：在儒、道、佛三大传统之外

众所周知，一般在“经史子集”大传统中，《楚辞》既无法入围儒家经典著作之“经部”，也无法进入先秦百家的“子类”，而只能归于汇集典籍的“集部”，尽管《离骚》在后世也被比附为《离骚经》。在西学东渐后，《楚辞》又被归入“文学”之属，但是文学一语及其观念都是经由“日本桥”锻造而来的，并不是中国本身的既有观念。于是，近代以后，屈骚传统就被定位在审美化的文学之流，这不能不说是一种贬抑与变异，忽视了这个传统在中国大思想和文化当中的本有地位。

李泽厚当年曾独辟蹊径，认定“屈骚美学”（美学界一般称之为“楚骚美学”），乃是儒道禅之外的另一个主流传统。从美学史的阐述角度，他将中国美学的四大主干归纳为“儒家美学”“道家美学”“屈骚美学”和“禅宗美学”。如今，儒道美学形成“儒道互补”这已然成为共识，尽管这个词并非李泽厚所独创，民国时期中日学人均早有论述^[3]，但是无论是“先秦理性主义”与“楚汉浪漫主义”的并置对立，还是“儒道互补”与“屈骚传统”的关系爬梳，都曾经给人一

种耳目一新的印象,因为李泽厚对历史大脉的把握确有不少真知灼见。

屈骚美学与禅宗美学两种美学作为主干,从20世纪80年代中期均有争议,佛教美学如今被丰富地发展起来,禅宗美学可以归于其中,而屈骚美学的研究却始终难以为继。从佛教美学来看,中国佛教内部还有天台、华严诸派,在笔者所藏李泽厚写给刘刚纪的信件里,论述到《中国美学史》第三卷的撰写规划时,还曾写到唐宋美学史要以“唐代天台、宋代华严”为主述对象。这是一种对于中国美学史发展主线的确立,不仅是对于佛教发展史的确立,也是对唐宋美学发展史逻辑的确证。而且,佛教美学的确不能窄化为禅宗一脉,起码日本的“唐密”就是对密宗另一大发展,还有在中土的“藏密”也是如此。与佛教美学研究的繁荣迥异,屈骚美学所形成的传统,继承者实乃寥寥。萧兵在20世纪80年代写成《楚辞文化》等一系列著述后,尚有《楚辞与美学》《楚文化与美学》等著述问世^②,但是后来阐发屈骚美学者甚少,以至于如今一般论述中国美学发展主干就是儒、道、佛(禅)三家而已,这不能不说是一种历史的遗憾。

按照李泽厚的历史架构,屈骚美学秉持了儒家美学的特点,儒、屈其实离得不远,“到了屈原那个时代,中国南北方的文化交流、渗透与彼此融合,毕竟已是一种无可阻挡的主流……屈原把儒家‘文质彬彬,然后君子’的美善统一的理想,以南国独有的形态表现了出来”^{[4]116}。此外,屈骚传统又注重个体情感的深沉表达,这一特点被魏晋名士所传承,“庄、屈、儒在魏晋的贯通,铸造了华夏艺术与美学的根本心理特征和情理机制”^{[4]133},这就让中国审美心理结构当中的核心三角形得以贯通了。佛教东渐之后,后起的禅宗美学则强调直觉妙悟,但却更趋宁静淡泊,“中国传统的心理本体随着禅的加入而更深沉了。禅使儒、道、屈的人际——生命——情感更加哲理化了”^{[4]168},这就形成了中国美学的儒、道、屈、禅的四方架构,这便是李泽厚建构中国美学史发展逻辑的基本构想。

如今中国美学界,更注重道家美学特别是庄子美学,反而忽视了屈骚美学。然而,李泽厚早就既指明屈原继承了儒家的“入世”传统,“悲

晚风之摇蕙兮,心冤结而内殇;望有微而陨性兮,郁结泯志不畅”(《九章》),如果没有入世,那么心有郁结干什么呢?又认定屈骚与道家的“出世”传统接近,它不仅塑造了魏晋美学精神,而且形成了禅宗美学精神(如今却常谈禅却鲜有言屈者),这样就将屈骚与儒道禅都关联了起来,这就是一种对历史大脉之间关联的深入把握。

总之,关于中国美学的主干,屈骚美学已被忽视了三十多年,道家美学地位也远远高于儒家美学研究,甚至被视为中国美学的主宰传统,而李泽厚却早已明确将儒家美学视为中国美学的真正主流,并将其置于最基础的地位上,同时认同道家美学在文艺领域的重要地位,并开创了屈骚美学传统,强调了四大主干的融通与互补。如今回过头来看,屈骚传统并不是美学研究可以局限得了的,理应上升到文明和哲学的高度来重新加以审视:到底屈骚在中国文化传承与思想演进当中扮演了何种历史角色呢?

三、“巫”之本源:化巫入情,显情为美

按照历史学家范文澜的史识,战国时期就有北方的“史官文化”与南方的“巫官文化”之分,那么屈骚传统到底属于哪种文化呢?一般而言,屈骚传统应该属于后者,但是范文澜却认为实为两种文化合流的结果,“史官文化的发育地在黄河流域”,黄河灾祸人力不能完全控制,“因此迷信思想有了它的来源,但治水到底要依靠人们,鬼神并不真可靠,因此实际经验使人们体会到人力但作用大于鬼神”,“楚国传统是巫官文化,民间盛行巫风,祭祀鬼神必用巫歌……《楚辞》是巫官文化的最高表现。其特点在于想象力非常丰富,为史官文化的《诗》三百篇所不及也”^{[5]241}。而且,屈骚文化也是南北合流的产物,“战国时期北方史官文化、南方巫官文化都达到成熟期,屈原创《楚辞》作为媒介,在文学上使两种文化合流,到西汉时期《楚辞》成为全国性的文学,辞赋文学灿烂地发展”^{[5]288}。

按照这种合流的历史阐发与解读,黄河流域是(信人不信神的)“史官传统”,楚国则是(信神不信人的)“巫官传统”,但是“巫史传统”才是

更久远的文明传统^[6],无论南北传统皆溯源于此,这可以上溯到红山文化乃至更远的历史深处。但是可以肯定的是,当殷人盛极一时的巫风被周人所扬弃的时候,北国中原的理性主义逐渐摆脱巫传统的时候,南楚故地巫风却始终未衰、风靡一时,楚文化也是海纳百川。萧兵的《楚辞文化》曾考证过楚文化与上古四大集群文化的关系,指出楚人(主要是楚王族集团)大概是“西源东流,南下北承”的结果^{[7]1-10},接受了四方百族文化的洗礼与恩惠,而楚辞更是这种文化冲突交流汇聚在文学上的伟大成果,这种观点乃是一种多元文化融汇论。

从表面上看,屈骚传统植根于南方的“巫官文化”,但是也有北方“史官文化”的影响。屈骚传统纵贯南北,所以才能在日后成为全民所崇信的对象,端午节民俗的兴起更是推波助澜,至今绵延不绝。屈骚传统不仅从未断裂,而且仍在蓬勃发展。

实际上,无论是史官传统还是巫官传统都源于“巫史传统”,前者是把巫史更多理性化,后者则是把巫更多感性化了,但是二者其实都呈现出中国人的“情理结构”,史官传统的理性化当中也包孕了适度的感性,巫官传统的感性化里面也包含着适度的理性,由此才能在情理之间得以匹配与交合。此乃巫史转化的不同形式而已,而不是前者的巫传统断绝了,而后者保留了巫那么简单。理由在于,彼巫不是此巫,更准确说,“大巫”并非“小巫”。那么,屈骚传统究竟是“大巫”还是“小巫”传统呢?

在“巫史传统”的兴盛期,古代祭祀天神、地祇、人鬼,原本都是由巫觋来主掌,乃至从部落统领者到国家统治者本人,也都是最大的那个“巫”。这就是“大巫”出场的时代,郑玄曾引《国语·楚语下》的“民之精爽不携贰者,而又能齐肃衷正,其智能上下比义,其圣能光远宣朗,其明能光照之,其聪能月彻之,如是则明神降之,在男曰觋,在女曰巫”,然后评曰:“巫既知神如此,又能居以天法,是以圣人祭之。”这是“大巫”时代,在“大巫”衰微之后,后世则是“小巫”得以现身,巫的“政治化”得以淡化,楚地“信巫鬼,重淫祀”(《汉书·地理志》),“楚之衰也,作为巫音”(《吕氏春秋·侈乐》),这更多是小巫传统使然。

所谓“大抵荆州率敬鬼,尤重祠祀之事,昔屈原为制《九歌》,盖由此也”(《隋书·地理志》),无论是《离骚》还是《九歌》似乎都是在楚地“小巫”传统影响下的产物,但事实并不完全如此。

屈骚传统的出现,正是处于一种转变的历史进程当中,这就是从“大巫”转向了“小巫”传统。可以说,屈骚传统更多秉承的是人与神通的“大巫”传统,尽管在一定程度上受到人附神灵的“小巫”传统影响。这个传统重在巫的感性化而非理性化,但仍把巫传统适度加以理性化了。这是由于,屈原本人“并不是对巫祝卜筮无条件相信”而藏有“信人事而不信鬼神、卜筮的鲜明立场”^{[8]238},但屈原不信的乃是小巫而继承了大巫之风。关于屈原到底是不是巫师的考论^{[7]263-269},其实并不那么重要,屈原的作品表现出来的“巫风”,就足以证明这种“巫传统”对屈原的深入影响,难怪日本学者喜爱将屈原文字归于“巫系文学”抑或“祭祀文学”,关键是屈原本人在其中转化了什么?既来自于“巫”,又从“巫”中内化出了什么?

屈骚传统,从巫中直接化出了情,这才是这种文化得以滋生与流传的独特之处。这就要追溯到楚文化的特质及其与巫传统的紧密关系。“楚人信鬼崇巫,既不同于殷人沉溺而不能自拔,也不同于周人消极地‘事鬼神而远之’,而是采取积极的态度,事鬼神而近之。与并世的各族相比而言,秦人和宋人崇巫,多妖邪气;越人和濮人崇巫,多鬼魅气;而楚人崇巫,却是多人情味。楚人对鬼神除怀敬畏之感外,更多的是偏爱之情。由于确信自己是日神的远裔,火神的嫡嗣,出身高贵则理直气壮地具备顶天立地的勇气。”^{[9]407}这个经由文化比较而来的判断相当准确,因为楚人崇巫并无妖邪鬼魅之气,而是以其“人情味”取胜,因其偏爱鬼神之情,并不是让人卑微地拜倒在鬼神脚下,而是“事鬼神而近之”,人以“情”近于鬼神,这就把巫传统给“人情化”了。

整个《离骚》,可以说都是在巫风当中得以孕育而生的:“欲从灵氛之吉占兮,心犹豫而狐疑;巫咸将夕降兮,怀椒糈而要之;百神翳其备降兮,九疑缤其并迎;皇剡剡其扬灵兮,告余以吉故。”(《离骚》)一方面想听从“灵氛之吉占”,

但另一方面内心踌躇而主意难定；一方面面对“皇剡剡其扬灵”，另一方面却想获得吉祥的佳话。前者出于巫，后者脱于巫，从而与巫传统形成了不即不离的关联。

再以《招魂》的“帝告巫阳曰：‘有人在下，我欲辅之。魂魄离散，汝筮予之。’”为例，王夫之曾解读说：“巫阳，古之神巫。托言上帝者，人无能念屈子之忠，冀上天悔祸，辅使遂志，誓死之心，可使乐生也。筮者，占其魂之所往于上下四方。”（《楚辞通释》）这就意味着，在为“忠直遭妒，志折气苑，魂将离也”（《楚辞通释》）的屈子招魂之时，当“乐”得以生成，那就是“情”的生发，此情正由巫而生。

《九歌》乃是最凸显的例证，我们通过历史上对《九歌》的三种宏观定位，来确定屈骚传统当中所浸渍着的“巫”的品格。战国时代，南楚名歌《九歌》相传为夏代《九歌》的苗裔，但是古歌早已不在，这仍是旧瓶装新酒而已。但按照古人的主流意见，屈原嫌这些民间祭祀歌曲的歌词粗鄙，遂加以删改更订，同时加入自己所孳生的家国情愫，从而形成了独特的思想和文化传统。

东汉王逸的考证曾被广为接受。“祭歌者，屈原之所业。昔楚国南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祀。其祀，必作歌乐鼓舞以乐诸神。屈原放逐，窜伏其域，怀忧苦毒，愁思沸郁。出见俗人祭祀之礼。歌舞之乐，其词鄙陋，因作九歌之曲。上陈事神之敬，下见己之冤结，托之以讽谏。”（《楚辞章句·九歌叙》）这意味着，在那个“信鬼而好祀”的风俗之下，“使巫覡作乐，歌舞以娱神”乃是极富感召力的，屈原恰恰是感受到了这种巫的情境与魅力，当然，屈原是否以祭歌为业，而且是否在观沅湘之民演歌后才创作出来的，大可不必强行加以确认。

如果说，汉人王逸主“讽谏说”，那么，南宋的朱熹则主“寄托说”。朱熹认定：“昔楚南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祀，其祀必使巫覡作乐，歌舞以娱神。蛮荆陋俗，词既鄙俚，而其阴阳人鬼之间，又或不能无褻慢淫荒之杂。原既放逐，见而感之，故颇为更定其词，去其泰甚，而又因彼事神之心，以寄吾忠君爱国眷恋不忘之意。”（《楚辞集注》）与王逸的“上陈事神之敬，

下见己之冤结”不同，屈原面对“俗陋词俚”而“定其词”，一面不忘“事神之心”，一面寄托爱国之情，这就将屈原定位更加儒学化了，但是却对屈骚传统的理解有所偏移。

实际上，元人祝尧的勘定更为客观：“昔楚南郢沅湘之俗，信鬼而好祀，每使巫覡作乐歌舞以娱神，俗陋词俚。原既放而感之，故更其辞而寓其情，因彼事神不答而不能忘其敬爱，比吾事君不合而不能忘其忠赤，故诸篇全体皆赋而比，而赋比之中又兼数义。”（《古辞辨体·楚辞体叙》）这种阐释倒可以称之为“寓情说”，我认为这个说法更接近原情与内情。所谓“更其辞而寓其情”，那就是从巫入情了，“因彼事神不答”就是超出巫，“不能忘其敬爱”就是不忘巫，这就是与巫形成了不即又不离的关联，“比吾事君不合而不能忘其忠赤”正是化巫为情了，但同时还要显巫为“美”。

这就形成从“美巫”“美情”到“美人”的逻辑推演。楚辞文化无论是对“巫”还是“情”都加以美化了，形成了所谓的“美巫”和“美情”，从而指向一种“美人”与“美政”的结合：有美人才有美政，美政需美人执政。当然，屈骚之“美人”，既指貌美这种“外美”（既用于女人也用于男人），也指伦理上的高洁之美（此为男性所垄断），也就是德美那种“内美”，其实这内外两美在屈原那里形成了闭合的关联。所谓“纷吾既有此内美兮，又重之以修能”（《离骚》），“‘内美’是得之祖父与天者，‘修能’是勉之于己者”^{[10]462}，由此可见，内美之德也是先天与后天的统一。

我曾指出，化巫为“礼”“权”和“史”，这些都是属于巫的理性化，皆为儒家“发乎情止乎礼义”的传统^[6]。追本溯源，“巫史传统”从周公到孔子都被继承了下来，只不过周公将之外在化，孔子将之内在化。重要的差异在于，儒“化巫入礼”，屈则未入“礼”。但是，屈骚传统却将巫直接化为了一种美情，“指九天以为正兮，夫唯灵修之故也”（《离骚》），当中的“灵修”往往指代楚君。依据王逸所注：“灵，神也。修，远也。能神明远见者，君德也，故以谕君。”（《楚辞章句》）其实，从灵到君的“神明远见”的转变就是一种化巫的体现。朱熹指出：“《离骚》以灵修、美人目君，盖托为男女之辞而寓意于君，非以是直指而

名之也。灵修,言其秀慧而修饰,以妇悦夫之名也。美人,直谓美好之人,以男悦女之号也。”(《楚辞辩证》)这就把灵修与美人在统合的意义上加以使用,灵与美由此得以一体化了。

同理,屈骚也不是“化巫为权”,尽管屈骚传统的儒家化成后世主流,但这恰是要我们祛魅的对象。屈骚传统出现在所谓“轴心突破”之后,此时的王巫传统逐渐衰微,但是余威犹在。然而,屈骚传统与政治之间却形成了若即若离的关联。在历史上,的确出现过“以儒释屈”的主流趋势。这是一种倾向于政治化的解读,按照朱熹解:“屈原放逐,思念君国,随事感触,辄形于声。”(《楚辞集注》)由此,屈原就被塑造成一个忠君爱国的历史人物与理想角色,但是屈骚本旨的重情维度却被遮蔽掉了。

《离骚》里的屈原承认“民生各有所乐兮”,王逸就此注为:“言万民秉天命而生,各有所乐,或乐谄佞,或乐贪淫,我独好修正直以为常行也。”(《楚辞章句》)这就意味着,虽然人各有其乐,但与常人不同,唯独屈原表露出“余独好修以为常”,“屈子‘好修以为常’,盖以道德为乐者也”^{[10]519}。以德为乐,就有情参于其中,“苟中情其好修”(《离骚》)就再度把“修”拉回到内心当中的情愫与情操去了。到了近代学人那里,从情释屈得以复兴,“统观屈子情思之发展,《离骚》为疏远之情所困,欲隐之以待时,远游则家园已危殆,其情欲逃离人世”^{[11]3},这也就是回归人情本义来解说屈骚了。

质言之,就孔屈比较而言,如果说,孔门儒家的特质在于“建构情理,释礼归仁”,那么,屈骚传统的特质在于“诉诸感性,化巫入情”!

四、“情”之本体:由巫化情,巫始情终

化巫为情,屈骚为盛!那么,屈骚传统最核心的本质规定到底是什么呢?答案其实就是“情本体”。这意味着,屈骚传统的本质乃是以情为本的、融理入情的。这一点早在《古赋辨体》那里就有论述:“右屈宋之辞,家传人诵,尚矣。删后遗音,莫此为古者,以兼六义焉也……诚以舒忧泄思、粲然出于情,故其忠君爱国,隐然出于理,自情而辞,自辞而理,真得诗人‘发乎

情,止乎礼仪’之妙。”尽管此处使用了儒家的“情发礼止”的说辞,但是言说的却是屈骚的情理交融。

所谓“情本体”,乃是李泽厚晚期所提出的最重要的思想。2019年4月参加“首届屈原哲学与文化论坛”之前,笔者曾与李泽厚先生有个私下交流,他第一次承认屈骚传统:“这正是在中国美学传统中突出情本体。《华夏美学》一书不讲得很明白么?”当然,对屈骚传统的更早论述还可以追溯到《美的历程》和《中国美学史》的首卷,但在《华夏美学》当中对“情本体”提法才最为明确。在中国“无目的性自身便似乎即是目的,即它只在丰富这人类心理的情感本体,也就是说,心理情感本体即是目的。它就是那最后的实在”^{[4]169},这才是“情本体”的第一次明确表述。本文使用的《华夏美学》并不是后来国内出版的各种版本,而是新加坡东亚哲学研究所1988年8月内部发行的版本,这一年可以被视为“情本体”提出的准确年份,而大可不必如李泽厚本人那样不断往前追溯起源,甚至追溯到1979年完稿的那篇名文《孔子再评价》的“心理原则”当中^[12]。

按照李泽厚与刘纲纪《中国美学史》里面屈骚美学的沟通南北之论:“屈原的美学思想是北方儒家理性主义的美学同南方充满奇丽的幻想、激越的感情、原始的活力的巫术文化相结合的产物。在这种结合中,前者赋予了后者以清醒的理性的自觉,后者又赋予了前者以不被理智所限定的自由的想象和情感。这是这一结合产生除了‘精采绝艳,难与并能’的‘骚’体文学。”^{[13]373}由此可见,情动是南方巫术文化的延续,理性则是北方儒家文化的结晶,但理与情并不是割裂的,屈骚传统所表征的是倾向于情的维度的“情理合一”,这恰恰是中国智慧的另一种主流。这是由于,当这情与理得以结合的时候,也就成为既合情又合理的思想架构,而“情本体”的核心,也就是强调情理融合的“情理结构”,甚至情本体就被李泽厚等同于“情理结构”^[14]。

既然屈骚传统的内核就是“情理合一”,那么,屈原所倡的理性,又有何特质呢?屈与儒又有何差异呢?屈原同时倡导一种“得中正”的理性,这就是《离骚》所谓“跪敷衽以陈辞兮,耿吾

既得此中正”。据清人蒋骥在《山带阁注楚辞》所解：“中正，理之不偏邪者。”其释应最为贴切。但这“中正”却并非儒家中庸的“实用理性”，“得中正”不是“得中庸”，屈原至死都未行走于中庸之道上，也就是未在情理之间走得不偏不倚，而是超出了一般的“常理”。朱熹就此评曰：“原之为人，其志行虽或过于中庸而不可以为法。”（《楚辞集注》）其实恰恰因为过了“度”，那就有失中庸，从而未达致中和，但是屈原的价值却不能以儒家原则来衡量。

实际上，屈子这种“中正之道”，实现了一种中国式偏重于情之维的“情理结构”。这种“得中正”毕竟不同于儒家，因为它并非“得中庸”的情理平衡，其中的情的抉择往往压倒了理的择取。但当屈原将理智化入情感，虽然具体却具有某种普泛性，起码在中国人的“文化心理结构”那里具有合法性，因为我们每个人并不是都处于情理常态的，总有那种超出常情常理的“非常”状态，特别是面临重大选择的时刻更是如此，此时常常需要突破儒家的“度”量。

从历史上看，“以儒释屈”的确曾是主流，朱熹就认定，屈原抒发的乃是其“忠君爱国之诚心”（《楚辞集注》）。班固则以《诗经》标准来衡量《离骚》：“《国风》好色而不淫，《小雅》怨悱而不乱，若《离骚》者，可谓兼之。”（《离骚序》）与以“政”释骚不同的，乃是以“文”解骚，也就是一种审美化的解读，因为离骚之“情文相生，古今无偶”（蒋骥《山带阁注楚辞》），至今仍被中国人所美化。事实也是如此，屈骚传统以其情感的绚烂与勃发，使得那种和谐而不失序的以儒为主的中国人的心理结构得到了某种抒发，这就是为什么后世文人深爱“痛饮读骚”的内在原因。

于是，朱熹那种按照《诗经》比赋来注解楚辞的方式就引起了后代的不满，这是由于“骚者，诗之变。诗有赋比兴，惟骚亦然。但三百篇边幅短窄，易可窥寻，若骚则浑沦变化，其赋比兴错杂而出，固未可以一律求也”（蒋骥《山带阁注楚辞》）。因而，从情与辞的角度解骚者就越来越多：“骚，《离骚》。离，潜，遭忧，怨怼，感激而为之，即屈原之所作也。”楚辞之“辞：感触事物，形于言辞”（黄博《诗学权兴》）。近代文学观形成之后，对于屈骚进行文学化的解读又渐成

主流。其实，在以“政”与以“文”释骚之间，理应综合起来加以考量，或者寻求另一条新的阐发理路，那便是高屋建瓴的“情理架构”之路。

实际上，屈骚文化的崛起乃是中国文明的一次独特的审美纯化和情感醇化过程。但应指出，此巫、此情、此美皆终未脱离现实，仍立足于现实的“一个世界”。同时，当然也有政治的背景，因不得志而抒发牢骚之情，所以班固《离骚赞序》才说：“忠诚之情，怀不能已，故作离骚。”《九章》所谓“宁溘死而流亡兮，恐祸殃之有再。不毕辞而赴渊兮，惜壅君之不识”，楚辞专家汤炳正的翻译最为确切与传神：“我宁肯死去而随流水，不愿在遭受一次祸殃。如不把话讲完即投水而死，惜君王将永不理解我的衷肠。”^{[8]361}由此《离骚》便成为了一篇“绝命诗”。

实际上，屈骚传统的启示，就在于复兴“情理合一”，但却是通过现实的赴死与思想中的矛盾而实现的，矛盾就在于反复在生死之间进行抉择。在中国历史上，屈原首度展示出中国式的“向死而生”的路径。“屈赋里谈‘死’的问题，确实不少。如‘虽死’‘宁死’‘知死’‘以死’‘危死’‘溘死’等等，都不过是悬想，而不是事实。即使在《惜往日》《悲回风》《渔夫》等篇，甚至写到‘沉流’‘赴渊’‘任石’‘葬于江鱼之腹中’等等，也不过是悬想的具体化。细玩其中的‘遂’‘卒’‘惜’‘宁’‘何益’‘安能’等词语，完全是在生死问题上权度轻重、衡量得失的语气。”^{[8]359-360}所谓生存还是毁灭，这是个人类的终极问题，对于此，屈骚传统首倡了中国人的自杀观，不过这种观念却是在生死思虑之间展开的，仍留恋在现实的“一个世界”当中。

屈原宁死而不择生：“宁赴湘流，葬于江鱼之腹中，安能以皓皓之白而蒙世之尘埃乎？”（《楚辞·渔父》），以中国人的独特方式，大概是最早提出了“如何向死”的大问题，而且其实现的方式乃是极端真实的，不是通过哲学中的玄思而成的，这也恰是一种中西智慧之别。海德格尔喊了大半生“向死而在”却在纳粹压力下偷生而已，他的哲学解答却是英雄般地去赴死，这就是为何李泽厚戏称海德格尔的哲学为“士兵哲学”的理由。正如王夫之所评：“惟极于死以为态，故可任性孤行。”（《楚辞通辞》）如此一来，

屈原就把儒家的那种道德仁义给真挚深沉地“深情化”了,同时也不同于庄子那种超越生死善恶的“去情化”,从而将对生的眷恋与执着,全都积淀在现世的情感当中。

这就形成了一种向死而生的“情本体”,李泽厚认定,这是第一个以古典的中国方式尖锐提出的人性根本问题——“我值得活着么?”屈原最终选择了赴死。且看李泽厚对于屈原的“绝不能活”的一番精彩解析:“屈原不愿听从‘渔父’的劝告,不走孔子、庄子和‘明哲’古训的道路,都说明这种死亡的选择更是情感上的。他从情感上便觉得活不下去,良知上的‘不值得活’在这里明显地展现为情感上的‘决不能活’。这种情感上的‘决不能活’,不是某种本能的冲动或迷狂的信仰,而仍然是溶入了、渗透了并且经过了个体的道德责任感的反省之后的积淀产物。它既不神秘,也非狂热,而仍然是一种理性的情感态度。但是,它虽符合理性甚至符合道德,却又超越了它们。它是生死的再反思,涉及了心理本体的建设。”^[4]122-123 于是,屈原以个人的赴死抉择与思死的文学创作,展示出一种中国人赴死的独特方式,这个“向死而生”真正达到情理合一的平衡与超越。

屈原道明了中国化的“此在”本身,屈骚传统仍是处于“一个世界”的,并没有超出世外,他既没有迷失于巫之迷狂,也没有祈求生灵的护佑,而是通过自己的生命选择来给出人生解答。“政治的成败,历史的命运,生命的价值,远古的传统,它们是合理的么?是可以理解的么?生存失去支柱,所以‘天问’,污浊必须超越,所以‘离骚’。人作为具体的现实存在的依据何在,在这里有了空前的突出。屈原是以这种人的个体血肉之躯的现实存在的重要性和可能性来寻问真理。从而,这真理便不再是观念式的普遍性概念,也不是某种实用性的生活道路,而是‘此在’(Dasein)本身。所以,它充满了极为浓烈的情感哀伤。”^[4]119-120 屈原的“此在”之追问,竟然比海德格尔早了两千余年。

由此得见,“路漫漫其修远兮,吾将上下而求索”的屈原,真乃由巫入“情”、向“死”而生地上天下地也。其中的“路漫漫”而行,就是指向了现世中的探索。向上与向下的求索,则是人

与巫通、情满天地,但这终是人情的“一个世界”,这就让屈骚传统成为了中国“情本体”当中的异类抑或补充,因为“未知生焉知死”的儒家始终没有深邃地思度死的终结难题,屈骚传统也让华夏的“情本哲学”更为丰厚与完善了。

结论:巫传统、情传统与美传统的“屈骚架构”

综上所述,我认为,屈骚传统当中存在着三个大传统,分别是“巫传统”“情传统”与“美传统”。“巫传统”是为本源,“情传统”是为本体,“美传统”是为本色,其中最本质的规定,乃是情之为本体的传统。这就形成了我所谓的“屈骚结构”,因为这三种传统之间其实是形成了内在勾联与组织架构的。那么,屈骚传统当中的巫、情与美传统,到底构成了何种关联呢?首先,从巫入情,巫乃情源,形成了一种“巫情”;其次,由巫成美,以美显巫,形成一种“美巫”;最后,情里有美,美与情合,形成了一种“美情”。

质言之,所谓屈骚传统,难道不就是“巫传统”“情传统”和“美传统”三者的结合吗?巫传统的特质是“迷狂与通神”,情传统的特质是“激情与想象”,而美传统的特质则是“瑰丽与尚奇”,由此,我们所提出的“屈骚结构”就是“巫”本源、“情”本体和“美”本色也!

注释

①2014年1月2日,笔者曾在李泽厚先生在美国科罗拉多州博尔德小镇的家中,看到《美的历程》及《中国近代思想史论》等手稿,由此可以确定,“屈骚传统”的提法在上世纪70年代就已经成型。②萧兵:《楚辞文化》,中国社会科学出版社1990年版;萧兵:《楚辞与美学》,天津出版社2000年版;萧兵:《楚文化与美学》,天津出版社2000年版。

参考文献

- [1]吴福助.楚辞注译[M].台北:里仁书局,2007.
- [2]李泽厚.美的历程[M].北京:三联书店,2009.
- [3]津田左右吉.儒道两家关系论[M].李继煌,译.太原:山西人民出版社,2015.
- [4]李泽厚.华夏美学[M].新加坡:新加坡东亚哲学研究所,1988.
- [5]范文澜.中国通史简编(修订版):第1编[M].北京:人民出版社,1955.

- [6]刘悦笛.巫的理性化、政治化和文明化:中国文明起源的“巫史传统”试探[J].中原文化研究,2019(2):20-27.
- [7]萧兵.楚辞文化[M].北京:中国社会科学出版社,1990.
- [8]汤炳正.楚辞类稿[M].长沙:巴蜀书社,1988.
- [9]张正明.楚文化志[M].武汉:湖北人民出版社,1988.
- [10]汪瑗集解,汪仲弘补辑.楚辞集解[M].上海:上海古籍出版社,2017.
- [11]姜亮夫.重订屈原赋校注[M].天津:天津古籍出版社,1987.
- [12]李泽厚.孔子再评价[J].中国社会科学,1980(2):77-96.
- [13]李泽厚,刘纲纪.中国美学史:第1卷[M].中国社会科学出版社,1984.
- [14]李泽厚,刘悦笛.伦理学杂谈:李泽厚、刘悦笛2018年对话录[J].湖南师范大学社会科学学报,2018(5):1-47.

The Wu-Shamanism Origin and Emotion(Qing) as Substance of “The Traditions of Qu Yuan and *Li Sao*”: On the “Fourth Tradition” of Chinese Thought and Culture

Liu Yuedi

Abstract: As one of the mainstream of Chinese thought and culture, “The Traditions of Qu Yuan and *Li Sao*” should be regarded as the “Fourth tradition” besides Confucianism, Taoism and Buddhism. The Traditions of Qu Yuan and *Li Sao* shows the tradition of “Emotion(Qing) as Substance” from Chinese people, which is different from the western mainstream tradition of leaving Shamanism and rejecting emotions. If we say that the characteristic of Confucianism lies in “constructing emotion and reason, explaining rites and returning to benevolence”, then the characteristic of The Traditions of Qu Yuan and *Li Sao* lies in “appealing to sensibility and transforming Wu-Shamanism into emotion”. The Traditions of Qu Yuan and *Li Sao* continues to be the “The Wu-Shamanism Origin”, which not only transforms Wu-Shamanism into emotion but also shows emotion into beauty. Among them, Wu-tradition and Qing-tradition are transformed into “beautiful Wu-Shamanism” and “beautiful emotion and feeling”, which points to a combination of man and politics. The Traditions of Qu Yuan and *Li Sao* combines the Wu-Shamanism Origin with fanaticism and worship, Emotion(Qing) as Substance with passion and imagination, and the “inner beauty in nature” with magnificence and novelty, which form a unique “The Structure of Qu Yuan and *Li Sao*”. However, at the same time, Qu Yuan advocated a kind of rationality of “getting the right” instead of the practical rationality of the Confucian doctrine of the mean, thus realizing a Chinese style “The Emotio-Rational Structure” which focuses on the dimension of emotion.

Key words: The Traditions of Qu Yuan and *Li Sao*; The Wu-Shamanism Origin; Emotion(Qing) as Substance; Aesthetic Tradition; Getting the Right; The Structure of Qu Yuan and *Li Sao*

[责任编辑/原 孟]