

“兴”是象征？

——从葛兰言的《诗经》研究说起

萧盈盈

内容提要 法国 20 世纪最重要的汉学家之一葛兰言在 1919 年出版的《古代中国的节庆和歌谣》里对《诗经》“兴”的追溯和还原几乎没有被学界讨论过。事实上，“兴”正是葛兰言建构理论的起点：他通过还原“中国传统象征体系”将兴剥离儒家诗教传统，再嵌入到法国社会学派的理论体系里。这种嵌入一方面开启了以人类学和民俗学解读《诗经》的全新道路，另一方面也带出了不少误读和悖论，故同时在文化的两边提出了异质文化间的可译性和可理解性的问题。

关键词 诗经；兴；象征；葛兰言；法国社会学派

作为《诗经》“六义”之一的“兴”，大概是中国区别于西方的最有特色的诗歌创作手法，但也是最难说清的概念。历代文论和诗话几乎都会涉及“兴”，但一直没有定论。如《文心雕龙》之“起兴”，《诗品》之“文已尽而意有余，兴也”，《姜斋诗话》之“兴在有意无意间”，《诗集传》之“兴者，先言他物以引起所咏之词也”等。“兴”意难定却又如此重要，正如李重华所言：“兴之为义，是诗家大半得力处。无端说一件鸟兽草木，不明指天时而天时恍在其中；不显言地境而地境宛在其中；且不实说人事而人事已隐约流露其中。”^[1]

可以想象西方汉学翻译和理解“兴”会遇到的困难。更遑论 20 世纪前的西方汉学对中国文学理论极少关注：翻译少，研究更少。最早研究中国典籍的都是人文素养深厚的传教士，但他们或为理解中国思想历史和社会，或为寻找和《圣经》“有关”的文本以传教，对文学本身的关注比较少。以《诗经》为例，虽为“五经”之首，其翻译和介绍却相对滞后，直到 19 世纪末才出现顾赛芬（Séraphin Couvreur）翻译的法语和拉丁文全译本。此前，据说传教士金尼阁（Nicolas Trigault）在 1628 年以拉丁语翻译出版了“五经”，但未能流传。

葛兰言（Marcel Granet）1919 年出版的《古代

中国的节庆和歌谣》参照了顾赛芬的翻译，他从对“兴”的质疑开始，通过国风研究中国古代社会生活，把法国社会学派（主要指涂尔干和莫斯）的理论创造性地用在了《诗经》解读中。重提此书并不在于讨论葛兰言给 20 世纪的《诗经》研究提供了全新人类学和民俗学的研究角度；也不在于讨论他在民国学界的接受和影响；而在于厘清他的理论框架，寻找他解读《诗经》的起点，即将《诗经》嵌入当时最新的法国社会学派的理论体系里。回溯这一过程，不仅为厘清文学概念到社会人类学甚至哲学理论的迁移和异化何以发生、如何发生，也为重新审视葛兰言如何剥离兴的文学价值，在欧洲社会科学甚至哲学的范畴里找到一种对“兴”的可理解性，即便这在很大程度上是单向和建构的并伴有不少误读甚至悖论。但对他所倚重的法国理论来说，这一可理解性依然提供了扩大理性思考路径的可能，因为涂尔干和莫斯的学说是伫立在 20 世纪整个欧洲人文理论革新的脉络中的。

一 翻译的迷宫：“比”还是“兴”？ “兴”是否可译？

在西方，法国传教士最早翻译《诗经》。到

18世纪后，白晋（Joachim Bouvet）、马若瑟（J. H. Marie de Prémare）、赫苍璧（Julien-Placide Hervieu）、孙璋（Alexandre de la Charme）以及韩国英（Pierre-Martial Cibot）等都译介过《诗经》。但他们更关注诗歌背后的社会政治，选译的多取自雅和颂，少有国风。如马若瑟所译八首中，颂有两首，雅诗六首；韩国英所译七首中有五首来自大雅和小雅，只有两首取自国风。这样的选诗角度让他们即便对诗歌创作手法感兴趣，也不容易注意到“兴”。杜赫德（Jean-Baptiste Du Halde）主编的《中华帝国全志》第2卷（1735）刊出了马若瑟译的八首诗，并有一页关于《诗经》的介绍，将其分为颂、风、比、雅和可疑之诗（“伪经”诗）五类；其中对“比”的描述如下：“第三种类别叫比（comparaison）；因其内容是透过类似（similitudes）和比较（comparaisons）来解释的。”^[2]

但如果对照1896年在河北传教的神父顾赛芬译的《诗经》，会发现杜赫德所说的“比”指的可能就是“兴”。顾赛芬在介绍《诗经》“赋”“比”“兴”三种创作手法时用上了汉字注音，所以清楚看到他“兴”（hing）翻译为类似或比较，将“比”（pi）译为“寓意”：

类似或比较（similitude ou comparaison）的第一部分叫“兴意”，意为借用，比如光或意象的借用叫“借映”，“宾意”或“客意”则是指与主题不太相关[的借用]，第二部分与第一部分的借用有关，叫“正义”或“转正”，意味着与主题相关或直接转回主题，即“主意”是对该主题的观念。

寓意（allégorie）是没有解释所寄寓之事的类比（similitude），就如寓言的道德意蕴需要读者推敲才能发现。但即便是注释者的洞见也难以解释一些所寄寓之事为何，更何况还有在被多次解读后其意义依然晦涩不定的。^[3]

看起来顾赛芬将“比”和“兴”的翻译错了位并将二者混淆，但若追溯他译本所据的《毛诗正义》和邹圣脉《诗经备旨》，就会发现他的混淆也有本可据。《毛诗正义》中把“兴”视为道德讽喻，不仅将诗与政治捆绑，且常混同“比”和“兴”。比如郑玄说“比，见今之失，不敢斥言，取比类以

言之。兴，见今之美，嫌于媚谀，取善事以喻劝之”，然而失和美更像同一修辞的正反两面，所以郑玄又说两者“名异而实同”。虽然孔颖达不同意郑玄把“比兴”分归美刺，认为“其实美刺俱有比兴者也”，他说：“风雅颂者，诗篇之异体。赋比兴者，诗文之异辞耳。大小不同，而得并为六义者，赋比兴是诗之所用，风雅颂是诗之成形。用彼三事，成此三事，是故同称为义，非别有篇卷也。”这奠定了“体用说”且启发了朱熹的“经纬说”，但把“比”与“兴”混得更厉害了。《诗经备旨》多从《诗集传》之说，朱熹似乎明确区分了“比”和“兴”：“比者，以彼物比此物也；兴者，先言他物以引起所咏之词也”，却又说：“诗之兴，全无巴鼻”，还说：“比虽是较切，然兴却意较深远。也有兴而不甚深远者，比而深远者”，这又无从分辨“比”和“兴”了。顾赛芬不仅不可能从这两部书里找到清晰区分比和兴的依据，而且还几乎全盘接受了“比兴”背后的一整套诗教话语体系。所以当他将孔子的“《诗》可以兴”译为可以“实践美德”（pratiquer la vertu）时，完全没有想到此“兴”与“比兴”之“兴”有关系。

顾译本在20世纪初的西方汉学界影响很大。葛兰言在翻译《诗经》时以批判的态度参照了顾译本，对他几乎完全接受儒家释经的做法有所保留。就“比”“兴”而言，葛兰言似乎保留了顾译，且不予区分地译为comparaison和allégorie。但在以《桃夭》和《隰有萋楚》为例解释如何读诗的那一章里，他列出了《毛传》指《桃夭》1、2句为“兴”，将此处的“兴”译为allégorie（寓意）和symboliser（象征化）；他也列出了《毛传》指《隰有萋楚》1、2句为“兴”，并将“兴”译为comparaison（比较）和symboliser。^[4]而在接下来所引的几十首诗篇注释里，“兴”被译为“寓意”或“比较”，至此可以肯定它们都是葛兰言对“兴”的译法。中译本在翻译这两个词时颇有悖论：全书基本将comparaison译成“比”或“比喻”，allégorie译成“兴”或“讽喻”；但在此处却又不将这种不同译出，而是按照中文原文都译回“兴”。并且在所有中译本翻译成“比兴”或“比和兴”的地方，法语原文都是comparaison ou allégorie（比

较或寓意)而非 *comparaison et allégorie* (比较和寓意),所以葛兰言应该只论“兴”而不是同时论“比兴”。他翻译“兴”用寓意或比较,正如顾赛芬用类似或比较。如果再沿着葛兰言的论述思路读下去,发现他非但不像顾一样有混淆“比”和“兴”之嫌,而且对“兴”在《诗经》中的重要性有清晰认识,他在书中的理论建构几乎都是从对“兴”的讨论开始的。至于“比”,并不在他的讨论范畴里,这从他区分了法语文本里的 *comparaison* 和译为“兴”的 *comparaison* 就可窥见。法语 *comparaison* 有比较和比喻的双重涵义,葛兰言在翻译《诗经》之“兴”用的 *comparaison* 专指比较,而在谈及西方修辞里的 *comparaison* 则指的是比喻。他认为作为西方文学中最重要的修辞方式之一,比喻在《诗经》里是缺席的^[5],原因有二:比喻需要个人发挥类比想象力,而个体性在中国文化里是最受限制的^[6];《诗经》的诗歌技巧是自然而然的,没有用任何花哨的语言,其魅力可以归结为间接景象和直露情感的结合,所以对称和对应是《诗经》诗歌的基本技巧,而非比喻。^[7]可见,葛兰言翻译“兴”为 *comparaison* 时不会取法语比喻之意。

此外,中译者常会根据《诗经》的中文注释纠正或增加译者认为葛兰言说错或漏提的“比”“兴”甚至比喻。除前几例,还有比如第38页中一句“如果借助自然界的比喻(“比”)来表达情感的话”,法语原文如下:“Si donc l' on choisit des images naturelles pour exprimer les sentiments (如果借助自然意象来表达情感)”。^[8]译者主动加入比喻,还怕意思不够清晰,又在括号里注明“比”。同样,第55页里《有女同车》的注释中有一句法语原文为:Noter les comparaisons florales^[9],若按赵译本惯常译法,此处应译为“比”:“注意这花之比”,但葛兰言所引郑笺原文写明此处是“兴”,所以译者又主动“纠错”,译为“注意以花作兴”,虽歪打正着,却再次证明葛兰言所说 *comparaison* 或 *allégorie* 都指“兴”。译者虽好意,却掩盖了进入葛兰言理论的入口。而且这样的主动“纠错”预设了一种前提:外国学者误读中国文学很正常。这和直到现在还有很多学者认为从西方范畴出发可以涵盖中国范畴是同一思维的一体两面。

在中法两边的误译还提出了“兴”是否可译的问题。当葛兰言谨慎地将“兴”翻译为不那么确定的、可选择的“寓意或比较”而不是确认的、并列的“寓意和比较”时,就已经暗示了“兴”的难以把握和不可译。对葛兰言影响很大的莫斯在研究澳大利亚附近美拉尼西亚群岛的巫术文化时提到过一个难以定义和几不可译的概念:玛纳(*mana*)。玛纳同时是名词、形容词和动词;是对象、存在、精神,也是物;是力量、行动、状态,也是资质。它具有神圣性,有各种用法,代表了一切的意义,同时又不明确指向任何意义^[10]。涂尔干在《宗教生活的基本形式》借用并发展了此概念。而葛兰言在《古代中国的节庆和歌谣》里将“兴”视为能以各种方式表达的“寓意程式”(formules allégoriques)时,和玛纳颇为相近:“它们从根本上说是神圣的,这使得人们能以任何一种方式来具体地表达它们。”^[11]然而,他没有进一步论证这到底是什么,或许正证明“兴”的不可译性。但无论是玛纳的不可译还是葛兰言对“兴”的翻译,都表明完全不同的两种文化间的范畴和概念翻译涉及的不只是语言而更是思维方式的翻译。

二 对儒家象征体系的还原

对葛兰言来说,“兴”不单是寓意或比较,更是一种象征手法。因此他对儒家传统注释的批评就转为对儒家象征体系(symbolisme)^[12]的批评:“我遵循着那些注释者的解释,但小心翼翼地避免把他们的评论加到我的行文当中。要是留心去读,即便在这样简单的一首诗里,这些象征学说的解释也会遇到很多困难。”^[13]葛兰言不仅质疑历代儒家学者摆脱不了“象征体系”的注释法,还对西方学者从来不曾以系统的方式去理解《诗经》颇有微词。他提出要“超越简单的文学解释与象征体系学说的解释,去发现这些诗歌的原初含义”^[14]。

葛兰言所谓中国古代“象征体系”,是指儒家的诗经注释背后有一套象征逻辑:诗歌和道德所建立的对应关系是基于自然秩序和儒家所推行的政治秩序间的对应,即《诗经》田园山川等自然景物的大量描写必然对应着一种统治者希望宣扬的

道德。这种对应关系以“兴”为技巧来体现：“我们必须注意中国学者所说的‘兴’（comparaison ou allégorie）。这术语与其说是文学家使用的创作手法，不如说是卫道士运用的一个体系。田园景象的运用并不仅仅是简单地表达观念，或使之更能吸引人们的注意，其自身就具有道德价值。”^[15]

葛兰言以《桃夭》为例，批评被嵌入在政治和自然对应关系中的“兴”的象征非常勉强：“第一二句首诗初看上去好像只是用开花的桃树来象征婚嫁的适宜年纪，但如果确有寓意在其中，为什么只到这里为止了呢？”他继续质疑文王的道德和婚姻间的关系：“[如果]因为文王，婚姻才能合法缔结，那么这些诗句到底如何象征地指出婚姻的明确规则？”^[16]而《诗序》的“后妃之所致也，不妒忌，则男女以正，婚姻以时，国无鳏民也”又过于穿凿附会。如果“兴”是象征手法，那么《桃夭》的象征本体（桃花、桃和桃叶）是撑不起婚姻制度（男女以正，婚姻以时）这一象征物的。所以葛兰言说若以儒家传统注释读诗，只能证明要么注释有误，要么诗歌作者缺乏想象力。既然《诗经》无疑是部经典，那么只能是注释扭曲了对应关系，需要回溯这象征体系的源头，找出最初的对应。

葛兰言被视为结构主义的先驱，不仅因为他和当时的法国社会学派关系密切，还因为他几乎照搬了他们的研究方式用在《诗经》解读上；更何况，涂尔干—莫斯的继承人、结构主义的奠基者列维—斯特劳斯也研究过葛兰言的作品。涂尔干将人类社会里的人作为研究对象，在考察原始社会的部族生活过程中，形成了一整套有关象征体系的理论。他认为人有两种存在：个体存在和社会存在，对人的认识主要在于对其社会生活（集体性）的认识。而研究的关键是象征体系：“社会生活在其所有方面，在其历史的各个时期，都只有借助庞大的象征体系才会成为可能。”^[17]要理解作为社会存在的人，只能通过建立在对应关系上的象征体系进入。

葛兰言效法乃师，不满足于被儒家传统曲解了的象征体系，以文本为依托还原古代社会，重新考察远古社会里的人以及人和自然的对应关系。他多次解释自己研究《诗经》的思路：选择《诗经》是因其文献价值“与上古中国社会的最高秩序有直接

的关系”^[18]，这也呼应了涂尔干说的社会是“通过观察可以了解到的智力和道德秩序中的最高实在”^[19]。他继而从《诗经》歌谣本身入手，发现“国风”可根据主题分为“田园主题”、“乡村爱情”和“山川歌谣”，判断歌谣大多来自民间而非宫廷，它们所表达的也不是统治者想要提倡的道德而是远古社会的生活习俗。葛兰言由歌谣所描绘的生活还原了中国古代的节庆场景：乡民依据季节在水边或山上举行集体歌谣大赛，青年男女在比赛中互相挑战轮流对唱，这就是国风诗篇的来源。歌谣最重要的创作方式是“表达的对应”。这是指歌谣表达方式对应着社会活动的表达：歌谣由一系列变化极少的诗节组成，每节又由两组配对单句组成，对应着古代社会生活中男女对唱形式。但歌谣的对应形式并非随意，取决于一种葛兰言称为“类韵（rythme analogique，类比的韵律）”的规则，其背后是由一连串用类韵来阐发的命题所组成的“中国式推论”的逻辑。^[20]葛兰言进一步解释说，当诗歌作者以推论来展开他的想法时，展开过程始终具有明显的韵律因素。通常还会使用一个连接虚词。正是韵律揭示了那些排列在一起的程式的相似性，而连接虚词则加强了表达。有时这推论还会以更刻意的方式出现，即由虚词连接的两个程式以首句提到的对象延伸到次句中的方式两两相连又彼此统一^[21]。这就是为什么葛兰言反复提及《诗经》最有特点的修辞手法是韵律的对应：以“兴”为代表的宫廷象征体系是从古代民间诗歌大赛的韵律对应体系转化而来。如果说集体歌谣比赛的表达还还原了被儒家扭曲的象征体系，表达的对应和“类韵”则还原了“兴”。^[22]

葛兰言在还原“兴”的象征体系时不仅参照了涂尔干和莫斯的理论框架，而且他们理论中的几个关键词也在《古代中国的节庆和歌谣》里反复出现：象征、象征体系、力、集体性、神圣性。它们在葛兰言理论重构中的关系大致如下：社会是自成一体的实在，是自然的最高表现；象征以基于相似或类比的对应方式指涉社会，即社会结构对应着象征体系，二者都必然会在人们心中激起神圣的感觉，因为存在着一种力；象征体系得以成立的基础在于社会的集体性，关键则在于这种力。而中国式推论也呼应着莫斯概括巫术时提出的三段论。

涂尔干在《宗教生活的基本形式》里从象征和宗教两方面论证过这种力：1、他认为追溯社会起源必定要追溯到宗教起源，即图腾宗教。氏族社会的图腾首先是一种象征，因此图腾崇拜必然会转化为对图腾象征符号的崇拜，象征符号也就有了神圣性，能在人身上激发一种情感力^[23]。2、宗教现象划分了凡俗世界和神圣世界，要使两个世界相通，需要通过一种集体仪式。宗教观念就是诞生于这样的集体仪式，涂尔干称为“集体欢腾”，并借用莫斯在《礼物》中提出的交换概念，认为在这种交换（主要指性交换）的集体狂欢中，个体产生了不再是自己的感觉，被从世俗世界带入了一个与日常生活截然不同，“充满了异常强烈力量”、“这力量左右他并使他发生质变”^[24]的世界，即神圣世界。图腾象征和神圣世界所具有的是同一种力，即宗教力、氏族集体的力或匿名的力。

从涂尔干的理论回到葛兰言的论述，就会明白他为什么要强调中国古代乡村节庆是在水边和山上举行的。古人对山川的崇拜赋予了在这些圣地举行的节庆仪式（与“集体欢腾”类似，也以性交换为主）的神圣性，让作为“自然对应的源泉”，“诗歌的首要原则”的韵律具有使“连接了人与物之间的神秘关系”得以浮现的力量。^[25]韵律在歌谣被宫廷化后就转化为“兴”的形式，表现为各种寓意程式。随着后人加诸其上的解释越来越多，这些寓意程式的含义和形式越来越丰富，直至出现了曲解。虽然本意被扭曲，但因其自然对应性和原始神圣性的特质，“兴”仍拥有道德价值训诫的有效性。

从韵律之对应到“兴”之对应不仅完成了诗歌直接对应自然到道德教化对应自然的转化，也完成了氏族社会集体狂欢的节庆模式到宫廷的道德模式的转化。在这转化过程中，氏族社会在节庆中赋予山川的神圣性经由兴转移到了君主的德行中，体现在诗歌里就是“兴”所连接的自然和君王道德之间的对应。正如“关关雎鸠，在河之洲”具有的制约性力量（后妃之德）来自“兴”这种象征话语。

三 “兴”是象征？

当葛兰言说要超越儒家传统象征体系时，已经

预设了一个象征体系的存在。他将儒家道德教化的诠释视为象征体系，将“兴”视为一种象征手法，一种基于类比的对应。象征（symbole）的希腊语词源 σύμβολον，其含义为“分开”再“放到一起”使其吻合^[26]。就词源学来说，象征是一种辨认的手段，是基于相似或类比逻辑去推导、寻找对应关系。象征也和相似有关。莫斯指出巫术有相邻、相似和对立三种控制法则，相似是三种法则的核心，指观念的相似，即一种约定俗成和抽象的相似性是通过意象来体现的，当这基于约定俗成的意象在集体中被推广时就变成了象征^[27]。

无论从象征的词源还是从他所参照的理论来看，葛兰言把“兴”视为象征手法，追溯到一种表达的对应即以类比（类韵）为规则的对应，似乎都无可指摘。但问题也正在于此：基于类比的象征范畴是否能够覆盖“兴”？象征概念背后的思维模式是否能和“兴”背后的思维模式有交集？

参照刘勰对“兴”的定义，“故比者，附也；兴者，起也。附理者，切类以指事，起情者，依微以拟议”^[28]，那么“兴”区别于“比”的最主要特质是不像“比”一样“附”，“兴”的“起”决定了它不必然以类比原则为基础，因为催动“兴”的是情，故刘勰说“起情故兴体以立”。既然以“情”起“兴”，以“兴”唤“情”，而“情”之不定，又难用某种逻辑或原则来推导。以此看来，朱熹的“兴者，先言他物以引起所咏之词也”正点出了“兴”的属性：如果说象征基于相似或类比逻辑、借转移命名的方式重新定义事物，那么“兴”以唤起的、非命名的方式从一事物移至另一事物。在“他物”和“所咏词”之间不一定要有某种基于相似或类比的对应，因为“兴”不通过这种转移定义“他物”。也因此“兴”并不必然将所吟诵之物客体化和对象化。就这一点来看，“兴”既在西方传统象征修辞逻辑之外，也在主客体概念之外。

葛兰言将“兴”视为象征是因为无法在相似、类比和对应的范畴之外找到理解“兴”，尤其是理解作为文学创作手法之“兴”的方式。他勇敢地挑战了自《毛诗》以来诗为教化的诠释传统，但用来挑战的方式恰恰和他所挑战的对象具有某种同质性：他用来打破儒家在“政治和自然现象之间”建

立的对应关系的却是另一种对应：即他认为有普适意义的法国社会学派理论中的象征对应。

事实上，中国诗论区别于西方的相异性在于其背后的哲学以及思维方式。余宝琳（Pauline Yu）曾指出，作为西方古典哲学和文学的核心概念 representation（表象、再现或表现）源出柏拉图的摹仿论，其背后所联系的正是本体论语境下的存在和真实^[29]，因而它永远绕不开主体和客体的关系，以及主体化和客体化的传统悖论和矛盾。与之相反的是，存在的概念、本体论的思维方式以及主客体的关系从来没有成为过中国古典诗论的立足点。

作为当时新人文社会科学代表的涂尔干理论对表象背后的主客体矛盾并非没有认识，所以他们转向人和社会本身，把社会的全部事实作为“事物”而不是一些“被客观化的观念体系”来研究。涂尔干解释“力”的时候说：“这样形成的力量，虽然纯粹是观念的，但却像现实一样在起作用；它们像物质力量那样，能够实实在在地决定人的举止表现。”^[30]然而观念能“等同于”实在，大概只能在心理而非现实层面实现。正如梅洛-庞蒂所指出的，法国社会学派最终只是成功地把社会定义为心理的，所以这些“事物”依然还是表象，只不过是集体的而非个体表象^[31]。更何况，如果研究人类社会必须从象征体系进入，那么这集体表象也不过是一种集体象征的表象，最终还是观念的表象。这样又回到了柏拉图主义，即理念先于现实。

因此，涂尔干说：“标记〔即象征符号〕不仅是为了方便地表明社会对其自身具有的情感，它还要创造这种情感，它是这种情感的构成要素之一。”^[32]葛兰言也说：“经由批判性的研究，我们能够复原诗歌的本义，毫无疑问，对早期艺术的研究来说，这些诗歌是非常重要的。它们表明，声音和姿势共同表现情感，并且在以摹仿的、口头的方式来表达情感之前，情感也是不存在的。”^[33]即便集体性是他们强调的重点，无论是涂尔干的象征创造情感，还是葛兰言的表达先于情感，都以集体的名义使象征和表达僭越了感知经验并成为其创造者。这预示了法国社会学派和葛兰言甚至是其后的结构主义的悖论。正如法国哲学家德贡伯尖锐指出的：“结构主义提供了一个倒转的悖论：当象征不

是约定俗成的结果时，那么象征就成了其源头；如果象征不是后于社会关系，那么象征就是先于社会关系并创造了它。”^[34]因此，“兴”在葛兰言的理论脉络里大致可如此表述：“兴”的表达创造了情感，而不是情感表达的需要孕育了“兴”；同样，韵律的表达创造了歌谣，而不是歌谣的产生形成了韵律。或许和涂尔干一样，葛兰言试图以颠倒的方式跳过二元论直接来到事物本身，但与其说这社会事实研究建立在对真正的集体表象的研究上，不如说建立在将象征作为一种价值表象的体系上。

葛兰言总结自己的研究方法时说：“当文献在我们眼前将一系列习俗和表象联系在一起，我们一定得非常谨慎才行，避免把它们放到一个平面上来考察。”因此，“应该运用以下法则：1、不能根据表象和信仰来解释事实，2、不能用部分来解释整体。”^[35]这也来自于法国社会学派尤其是莫斯的总体研究法，即着眼于“大量的、极其复杂又交融在一起的事实”，将之视为普遍性的人类社会结构，正是“这些‘总体的’社会现象，能够同时绽放展现出全部制度”^[36]，所以“在某些情况下，这些事实启动了社会及其制度的总体”^[37]。然而，如果事实能够启动社会和制度的总体，那么这事实绝不会只是一种发生的、只作为现象的事实，而是已被编织入思考和论述的事实，被语言表达出来的事实，更确切地说，是被叙述出来的、已作为结构而存在的事实。同样，基于集体的象征是无法以语言符号的方式自动浮现的，象征体系也只能出现在被语言论述之后。而在涂尔干和莫斯那里，象征在事实被描述之前已经将自己作为价值赋予事实。承自法国社会学派的结构主义在后期几乎变成了一种语言本体论主义，在一开始就可见端倪。

同样，葛兰言强调不能通过表象来解释事实，而他所倚靠的恰恰是一整套预设的、有普遍意义的语言表象体系，即象征。他在对儒家象征体系的还原和将“兴”剥离于传统注释的语言体系过程中，将其嵌入了另一套语言体系：“兴”同时被去意义化和意义化。在葛兰言之前，被称为象征派或索隐派的清初传教士们曾以《圣经》“象征”地解释中国经典，比如白晋将《诗经·生民》中姜嫄的受孕视为与圣母相同的圣灵感孕，将《诗经·正月》里

的帝视为天主教的上帝。虽然他们是为了证明天主教之上帝在中国的存在，但也是以西方范畴理解中国文学的最早尝试。葛兰言的象征和象征体系有别于传教士们，论证的客观性也远不在同一水平线上，但从某种程度上说，他们的论证结构有着相似性，只是葛兰言将宗教话语替换成了社会科学话语。然而，他所依靠的新理论所具有的生命力（涂尔干让人类学变成了一门社会科学），他在汉学研究上的超凡直觉^[38]，对哲学和诗歌有近似原创者的强大能力^[39]，让他创造性地引入社会学理论解释《诗经》，开辟出了一条以人类学和民俗学研究《诗经》的新路。此书的英译本和日译本在30年代出版后，影响了几代欧美和日本的《诗经》研究者，又返回来影响了中国当代学者。比如以神话思维、图腾、萨满、咒语等角度来诠释《诗经》的著作，其背后不能说没有葛兰言的影子。

巧合的是，民国学界对“兴”的重新讨论和去意义化几乎发生在同一时期。顾颉刚1923年发表的《与钱玄同先生论古史书》在全国引发了一场持续的古史研究论战，涉及各种古代典籍，也包括《诗经》。讨论从《诗经》在春秋战国的史学考察开始，很快转移到对《诗经》形制的讨论上。顾颉刚认为所有的《诗经》歌谣都是乐歌，相对徒歌（清唱）的直接陈述，回环复沓是乐歌的特点^[40]。1925年，顾颉刚又发表《起兴》一文，认为前人讲“兴”多有混乱矛盾之处，他自己在收集民间歌谣时突然悟出了“兴”的意义：“兴”通常出现在诗歌首句，但首句与承接的一句除了韵脚，没有其他关连，只是为了避免一个突兀的开头，以同韵的首句来铺垫。和葛兰言一样，顾颉刚也举了《桃夭》的例子，也不认同传统注释，认为和“兴”无关，是“咏桃花以著嫁时，乃是直陈其事的赋诗”^[41]。刘大白、钟敬文、朱自清以及顾的学生何定生皆做文回应，赞同顾者居多，尤其是何定生，比他老师更凌厉，认为“兴”是“歌谣上与本意没有干系的趁声。乱七八糟，什么东西撞着眼，逗上心，或是鼓励耳朵适碰着诗兴，就胡乱凑出来——或者甚而有时诗意都没尝打算，只管凑凑成了。这个就是‘兴也’所成的《诗经》的秘密”^[42]。

即便1925年就出现了有关《古代中国的节庆和歌谣》的简短中文介绍，即便葛兰言的中国学生李璜在译述乃师《中国古代舞蹈与传说》一书的导言里提到自己在1925年做过葛兰言关于“雉”研究的演讲，顾颉刚曾向他索要讲稿未果^[43]；即便顾颉刚《诗经》的治学方法和对“兴”的结论与葛兰言的非常相近，但这都无法断言他们之间存在直接影响：《中国古代的节庆和歌谣》的英译本和日译本直到30年代才问世。他们都将歌谣还原到民间，在对“兴”的解释上，都重声不重意，将“兴”的释义转移到释韵上。顾颉刚比葛兰言更激进，只保留“兴”在声韵上的作用而取消了“兴”的意义。葛、顾二人的巧合，揭示了20世纪初的学术打破旧秩序的全球趋势。但同时，他们的区别也非常大。葛兰言继承了法国社会学派一整套试图重新解释人以及人类社会的理论，而顾颉刚大概承自南宋郑樵：“诗之本在声，而声之本在兴。鸟兽草木乃发兴之本，汉儒之言诗者既不论声，又不知兴。”^[44]葛兰言否定儒家注释是为了将“兴”纳入自己的理论，而顾颉刚的否定并没有着眼于重建。因此他的学生何定生在声称“兴”连声韵都只是偶尔为之时，已然彻底抛弃了“兴”。

结 语

梅洛-庞蒂在回顾法国社会学派从莫斯到列维-斯特劳斯的历程时认为社会人类学和精神分析的共同点是“始终是结构在引导着——最初是在它的各种强制性反复中被感觉到，最终是在它的精确形式中获得理解”。正是在这一点上，梅洛-庞蒂提醒说：人类学和心理学的都不是绝对的观察者，“他们隶属于西方思想史。因此，不应该认为西方国家的各种情节、各种梦幻，或各种神经官能症明晰地向我们提供了神话、魔法或巫术的真理。……在更深的层次上说：对于人类学而言重要的不是制服原始人或者认为他有理由反对我们，而是把它安置在一个我们在那里可以互相理解的土壤之上，既不进行还原，也不做鲁莽的换位。……任务就在于扩大我们的理性，以使它能够理解在我们这里或在他者那里先于和超出理性的东西”^[45]。

毫无疑问,尽管葛兰言的《古代中国的节庆和歌谣》有各种值得讨论的问题,但他对中国文学的诠释并使之嵌入欧洲理论体系,不仅给中国文学开辟了一条新路,而且给欧洲理性提供了扩展的可能。单是对《诗经》“兴”的研究,葛兰言就启发了法国当代最著名的汉学家程抱一和弗朗索瓦·朱利安,他们或是继续在结构主义视野下深入对“兴”的诠释,或是以质疑结构主义,另辟蹊径解释“兴”。在葛兰言之后,回答“什么是推动思考前行的动力”应该不止是由类比、相似和相悖推导的逻辑,还有完全在欧洲理性之外的异质性。

[本文系国家社科基金一般项目“法国当代哲学的文学化研究”(项目编号17BWW012)的阶段研究成果]

[1] 李重华:《贞一斋诗话》,丁福保辑,《清诗话》,第964页,上海古籍出版社2018年版。

[2] Jean-Baptiste Du Halde, *Description, géographique, historique, chronologique, politique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise II*, Paris: P. G. Le Mercier, 1735, p.308. 引号为笔者所加,原文引号部分为斜体的汉字注音。

[3] Cheu King, *traduit par Séraphin Couvreur*, Ho kien Fou: Imprimerie de la Mission Catholique, 1896, p.8.

[4] [5] [8] [9] [20] [25] Marcel Granet, *Fêtes et chansons anciennes de la Chine*, op. cit., Paris: Albin Michel, 1982, pp.19-25, p.91, p.52, p.68, pp.233-234, pp.229-230.

[6] [7] [11] [13] [14] [15] [16] [18] [21] [33]

[35] 葛兰言:《古代中国的节庆和歌谣》,赵丙祥、张宏明译,第129页,第75页,第190页,第8页,第6页,第38页(译文有改动),第8页(译文有改动)，“导论”第3页,第191页注释3(译文有改动),第135页,第148页,广西师范大学出版社2005年版。

[10] [27] 毛斯(即莫斯):《社会学和人类学》,余碧平译,第76页,第49页,上海译文出版社2003年版。

[12] Symbolisme 直译是“象征主义”,但葛兰言书中的symbolisme与19世纪的文学“象征主义”大相径庭,指的

是法国社会学派理论里的象征机制或象征体系,所以本文在引文涉及symbolisme时会根据上下文译为“象征体系”或“象征体系学说”。

[17] [19] [23] [24] [30] [32] 涂尔干:《宗教生活的基本形式》,第315页,第19页,第285—317页,第300页,第311页,第313页,商务印书馆2018年版。

[22] 参见萧盈盈《结构主义和去结构主义》,《国际汉学》(北京)2017年第3期。

[26] 埃科:《符号学与语言哲学》,王天清译,第239页,百花文艺出版社2006年版。

[28] 刘勰撰,黄叔琳注,李详补注,杨明照校注拾遗:《增订文心雕龙校注》,第452页,中华书局1981年版。

[29] 参见 Pauline Yu, *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*, Princeton: Princeton university press, 1987.

[31] [45] 梅洛-庞蒂:《哲学赞词》,杨大春译,第96页,第106—107页,商务印书馆2019年版。

[34] Vincent Descombes, “L'équivoque du symbolique”, *Revue du Mauss*, no.34 (2009), p.442.

[36] [37] 莫斯:《礼物》,汲喆译,第5页,第170页,商务印书馆2019年版。

[38] Claude Lévis-Strauss, *Les Structures Élémentaires de la Parenté*, Berlin-New York: Mouton de Gruyter, 1967, p.359.

[39] Paul Demiéville, “Aperçu historique des études sinologiques en France”, *Acta Asiatica: Bulletin of the Institute of Eastern Culture*, no.11 (1966), pp.56-110.

[40] [41] [42] 顾颉刚:《古史辨》第3册下编,第608—657页,第673页,第702页,上海古籍出版社1981年版。

[43] 李璜:《古中国的跳舞与神秘故事》,“导言”第7页,上海中华书局印行1932年版。

[44] 《四库全书·通志卷七十五·昆虫草木略第一·序》。顾颉刚在《古史辨·序》里谈到过郑樵对自己的影响,何定生在《诗经的复始问题》(见《诗经今论》,台北商务印书馆1973年版)一文也谈到自己是“郑樵主义”的。

[作者单位: 南京师范大学文学院]
责任编辑: 吴子林