

【《诗经》与中国传统礼制研究专题】

文化变迁与“鸛鸛”意象的生成及演化*

——以《鸛鸛》《瞻印》《墓门》《旄丘》《泮水》为中心

邵炳军

摘要:西周春秋时期“鸛鸛”意象群生成过程中,创作运思由“内化”向“意化”浅层结构模式的转变,文本叙述由“言”向“意”表层结构模式的转化,实际上就是这一特定物象及其相关事象不断功能抽象化与象征符号化的演进历程。就创作客体而言,主要是社会政治制度演进与政治生态演化,促使深层结构模式中的文化特质、文化模式、文化风格发生变迁。就创作主体而论,生发于创作主体审美经验和人格情趣对客观物象或事象的反思性判断,进而寻找物象或事象与心象之间的共通性,通过移情与涵养的审美心理机制将物象情感化,致使物象或事象超越了具体时空、暂时经验、个体体验,获得了类属化、本质化、哲理化的新能指,从而具有了公共性和普遍性特质。

关键词:西周春秋;文化变迁;“鸛鸛”意象;演化进程

中图分类号:I207.2

文献标识码:A

文章编号:1003-0751(2021)01-0142-10

“意象”(image),是指文学创作主体对创作客体有所感知,选用其中最能够恰切地表达自己主观情思的客观物象或客观事象,通过在创作运思层面由“内化”向“意化”的转变,再通过文本表述层面由“言”向“意”的转化,所构成的具有信息记忆、生成与传递功能的象征性文化符号^①。据笔者初步统计,仅《诗经》文本中涉及飞禽的作品就有71篇,若加上逸诗7篇,作品总数有78篇之多,涉及的飞禽类别有33种。关于“鸛鸛”诗歌飞禽意象群的发生、流变及其文化意蕴研究,一直是学术界的一个热门话题。本文拟从文化变迁视域,以《诗经》中的《旄丘》《墓门》《鸛鸛》《瞻印》《泮水》为中心,来探讨西周春秋时期文化变迁与“鸛鸛”意象生成及演化进程,以求教于方家。

一、“言”“意”转化模式:“鸛鸛” 意象文学文本的内部语境

所谓“言”与“意”的关系,亦即“名”与“实”的

关系,实际上就是“能指”与“所指”之间的关系^②。前者属于表达面,后者属于内容面。这种表达面与内容面之间不仅仅是一对二元对立的矛盾体,也是一个可以通过创作主体的主观努力实现消解的二元统一的结合体。消解二者之间矛盾的基本路径首先是,在文学文本形成过程中,创作主体选择一个最合适的语言符号,经历“对象呈示”“心理识记”“心理直示”“思想复现”和“符号化创造”这一演进过程,以显性音系结构来象征隐性语义结构,才能由“言”“意”转化到融合为“象”,并以这个“象”来准确地表达自己的主观情志,从而实现“立象以尽意”的理想目标。由“言”“意”转化到融合为“象”的过程,首先是客观物象或事象象征化、符号化、表述化的过程。

在这一过程中,“内部语境”^③以言语关系构成了审美信息承载的关系场,属于意象生成的表层结构;创作主体如何在文本中选择最为恰切的言语关系模式,则是意象生成过程的基础性环节。就诗歌

收稿日期:2020-10-10

* 基金项目:国家社会科学基金重大项目“《诗经》与礼制研究”(16ZDA172)。

作者简介:邵炳军,男,上海大学诗礼文化研究院院长、二级教授,博士生导师、博士后合作导师(上海 200444)。

文学文本的言语关系模式而言,客观物象或事象大致是以“赋象”“比象”“兴象”三种艺术形式来呈现的。所谓“赋象”,即直陈之象,是指诗人以赋体来描写的客观物象或事象,亦即客观物象的直接语词化,大都以具象形式在诗中单个呈现,组成诗篇的时空背景;所谓“比象”,即比喻之象,是指诗人以比体将客观物象或事象作为比喻之喻体,亦即以客观的“彼物”与意念中的“此物”的某一相似点作比而表现的意象;所谓“兴象”,即起兴之象,是指诗人以兴体将客观物象或事象作为起兴发端之象,亦即其中“他物”与“所咏之词”是触发式呈现和其所处位置的发端式呈现,包含生命美学的代表性范畴、超越语言符号的内视图像、具有生长性的审美对象等多重内涵^④。

西周春秋时期的诗人们,就言语关系模式而言,分别采用“赋象”“比象”“兴象”这三种语言艺术形式,将自然属性为益鸟的“鸱鸃”^⑤,赋予“恶声”“恶鸣”“不孝”“不祥”等社会属性,将其塑造成一种典型的“恶鸟”。如果从诗歌文本“言”“意”转化模式,即诗歌文学文本表达形式层面入手,来具体分析《鸱鸃》《瞻印》《墓门》《旄丘》和《泮水》五首诗中“鸱鸃”象征生成的内部语境,我们可以看到“鸱鸃”都不是单独以“兴象”“赋象”“比象”某一种语言艺术形式来呈现,而是以组合方式来呈现的。其组合方式,大致有以下两种类型。

一是“鸱鸃”以“兴象”“赋象”“比象”三种语言艺术形式来呈现。诗人采用“兴体”与“比体”结合的艺术手法来构成“兴象”,而这些“兴象”又是通过“赋体”艺术手法来展开的,即运用“赋体”艺术手法将客观物象描述为一个客观事象,且这一事象既为“兴象”,又为“比象(喻体)”。正是由于诗人常常将“兴体”与“比体”结合使用,故大多数“兴象”又是“喻体”,其中的“鸱鸃”与“鸮”皆以“兴象”为主,兼为“赋象”与“比象”。

比如,《鸱鸃》之首章:“鸱鸃鸱鸃,既取我子,无毁我室。恩斯勤斯,鬻子之闵斯。”起首三句以描写句式将“鸱鸃”与“我(母鸟)”“子(鬻子,小鸟)”“室(鸟巢)”四个客观物象构成一组客观事象,在发端起兴,以恶鸟象征恶人,告诫其“无毁我室”以点明主旨;结尾两句道出了母鸟既“殷勤于稚子”而更“爱惜巢室”的恩爱殷勤之心。由此足见诗中的这些“兴象”都是通过“赋体”艺术手法来展开的——

“鸱鸃鸱鸃,既取我子,无毁我室”,从而将“鸱鸃”描述为客观事象,故“鸱鸃”又为“赋象”——铺陈叙写其攫食小鸟的恶行,言这“鸱鸃”是一只“既取我子”又欲“毁我室”的恶鸟,摹写了母鸟受到侵害后对鸱鸃发出的斥责;而诗人暗托为母鸟呼鸱鸃而告之,实则“以鸱鸃”比拟人,自然又为“比象”——以鸟言借喻人言。

又如,《墓门》之卒章:“墓门有梅,有鸮萃止。夫也不良,歌以讯之。讯予不顾,颠倒思予。”起首两句,以鸮栖息于墓道门口的酸梅树上这一客观事象起兴,言本来穴居之“鸮”却筑巢于“梅”之上,喻恶声之鸟栖于美善之木;中间两句谓这个人(夫)品性不善,故我(予)曾作诗以劝谏之;结尾两句,言你却一直不在乎我的谏言,一旦招致祸乱你自然会想起我的忠告。足见诗人将“鸮”“墓门”“梅”这三个客观物象以描写句式构成了一组客观事象,“鸮”首先是“兴象”——卒章发端起兴,以恶鸟栖于美木昭示“夫也不良”导致国家“颠倒”之旨;同时,这个“兴象”又是以“赋象”来呈现的:鸮栖息于墓道门口的酸梅树上,其语义关系则又是以“比象”来呈现的:以恶鸟隐喻恶夫。于是,诗人自然就赋予恶鸟“鸮”具有象征恶人的信息传递功能。

再如,《泮水》之卒章:“翩彼飞鸮,集于泮林。食我桑黹,怀我好音。憬彼淮夷,来献其琛。元龟象齿,大赂南金。”起首四句中“鸮”与“林”“我”“桑黹”四个客观物象,以描写句式构成了一组客观事象,并以此客观事象起兴:言“鸮”本恶声之鸟,如今翩翩飞翔而来,集止于泮水之林,一边啄食桑树上成熟的果实,一边给人们啼鸣着美妙的声音,以恶声变美声喻恶人感于恩惠则化于善;卒章四句以赋笔写所咏之事:那淮夷远道而来大量地进贡他们的珍宝——大龟、象齿,自君及卿大夫都广泛地馈赠荆扬之金(铜),谓淮夷臣服于鲁,即《閟宫》所谓“奄有龜蒙,遂荒大东,至于海邦,淮夷来同”者。“鸮”既是“赋象”——描述恶声之鸟变为美声之鸟,又是“比象”——以鸟之声音由恶变美借喻人之行为由恶化善,亦是“兴象”——发端起兴以鸟之声由恶变美引出人之行“怀我好音”之旨。

二是“鸱鸃”以“比象”与“赋象”两种语言艺术形式来呈现,即诗中的“泉”“鸮”与“流离”皆以“比象”为主,兼为“赋象”。

比如,《瞻印》之三章:“哲夫成城,哲妇倾城。

懿厥哲妇,为泉为鸱。妇有长舌,维厉之阶。乱匪降此天,生自妇人。匪教匪诲,时维妇寺。”首两句对举而言,前者谓周王承始祖恩德以立国,后者谓后妃却使皇祖基业倾覆了,亦即宗周覆灭了;中间两句,“泉”“鸱”连文为义,均承上文比喻“哲妇”——“泉”之“不孝”,“鸱”之“恶声”,“妇”之“倾城(国)”,正是诗人以隐喻方式寄寓象征意义之处;结尾六句回答了“哲妇”何以“倾国”与“泉鸱”何以喻“哲妇”的原因。诗人以“泉”“鸱”两个客观物象与“哲妇”以判断句式构成了一组客观事象,构成“赋象”——直接陈述“倾城”之“哲妇”就是“泉”“鸱”;又以“比体”构成“比象”——以恶鸟明喻恶妇,“哲妇”为本体,“泉”“鸱”为喻体,采用比喻方式,以“泉”“鸱”象征“哲妇”,非常形象地揭示出“哲妇倾城”之旨。

又如,《旃丘》之卒章:“琐兮尾兮,流离之子。叔兮伯兮,衰如充耳。”起首两句以“少好,长丑,始而愉乐,终以微弱”之“流离”起兴,喻“流离琐尾,若此其可怜”的“黎之君臣”^⑥;结尾两句谓“卫之诸臣”在“流离患难之余”,却“衰然如塞耳而无闻”^⑦,刺其虽有盛服盛饰之尊而德服却不相称。诗人以“流离”与“子”两个客观物象以陈述句式构成了一组客观事象,“流离”既是“赋象”——描述“流离之子”“少好,长丑”的特性,又是“比象”——以鸟之“始而愉乐,终以微弱”,隐喻人之“流离琐尾,若此其可怜”,从而引出“叔兮伯兮,衰如充耳”之旨。

由此可见,就“鸱鸮”之“形”而言,呈现出多层次的物质化形态结构,首先是外在形态结构的“物象”与“事象”,其次是内在形态结构的“兴象”“比象”与“赋象”,这些“象”所显示的大都是其自然特性。就其“义”而论,与“形”的自然特性具有内在相似性特质,在“能指”与“所指”之间构成一种自然联系的根基,呈现出多元性的义理化语义结构,而不是完全任意的、空洞的。所以,“形”是“义”的表达形式,是“义”的能指,为“义”服务;“义”是“形”的表述内容,是“形”的所指,为“形”之归宿。人们感觉上的“形”所具有的一种类似于“义”的图像性特征,实际上就是构成象征“形”与“义”所具有密切内在关联的相似性特质。当然,我们在强调象征的“形”与“义”之间的关联性特质时,依然应该说明的是,尽管“形”是“义”的表达面,“义”是“形”的内容面,但“形”并不仅仅是“义”的代言人,两者都是意义完

整、边界清晰、形态独立的文学文本。这就使得表达文本与内容文本之间的关联具有不确定性:表达文本属于相对固定的表述空间,表达面自然显得更表浅、开放和直观;内容文本却是属于更加多维的意义空间,内容面自然显得更超验、隐秘和晦涩。这是因为任何一种“形”与“义”表述层面的结合都是松散和临时的,而不是固定和永恒的。因而,“形”的能指属性是单一的,“义”的所指属性则是多元的。尽管象征符号对内部语境具有很强的关联性和很大的依附性,但这种表达文本与内容文本之间关联的不确定性特质,自然会使同一个象征符号能够轻易地脱离原来的内部语境,而进入到新的内部语境中去。也就是说,象征的“形”与“义”之间可以是部分协调的,如“鸱鸮”象征“恶”;也可以是部分不协调的,如“鸱鸮”象征不同类型、不同程度的“恶”。正是由于无论是简单象征符号,还是复杂象征符号,其表达方式与内部语境之间的搭配能力都具有不可穷尽性,自然形成了象征意义生发潜能的多元化与多样性。这就是“鸱鸮”作为同一个物象或事象,却在不同文学文本中具有不同象征意义的奥秘所在。

要之,正是由于“鸱鸮”意象在不同的内部语境生成空间中,实现了文本表述层面由“言”向“意”的不同转化,形成不同的表层结构,才构成了“象”同而“意”异的多种象征性符号,具有不同的信息存储与传递功能。于是,这个外显型物态化的象征性符号,不仅成为创作主体能够表情达意的文学文本,也成为创作受体能够提取信息的文学文本。这就是象征义的外在生成机制,属于文学意象生成过程中的表层结构。

二、“内化”“意化”转变过程:“鸱鸮” 意象文化文本的外部语境

实际上,创作主体由“言”向“意”不同模式的转化,只是在“外化”过程中完成由主观思维感情意脉生成的“意态文”,向以自然语言表述模式来承载信息的“物态文”的转化。也就是说,这种转化仅仅是在文学文本形成过程中通过“行文”来“表意”而实现了象征性符号的物态化,使文学意象具有了信息存储与传递功能。用于经营文学意象的“赋象”“比象”“兴象”等信息,之所以能够存储于文学文本中,则是创作主体通过实现由“内化”向“意化”的转变来完成的。

所谓“内化”，是指客体主体化过程，就是创作主体把身外之物转化储存在大脑中的感知之物的过程。所谓“意化”，指主体客体化过程，就是在创作主体心理操作下将内化的感知之物化为意象之物，并在意识系统中孕育形象、立意塑体、勾画轮廓的过程。正是创作主体实现了由“内化”向“意化”的转变，实现了由文学文本向文化文本的升华，于是，“意象”就“意化”为一个文化符号，从而使诗歌文本的表达形式层面与思想内容层面完美融合而生成成为一个文化文本，而不仅仅是一个通过言语表达所形成的文学文本。可见，由“内化”到“意化”的过程，就是创作主体依据自己的情感图式（志）对创作客体进行反思性判断和审美化观照的过程，是创作主体依据共通性原则来搭建物象与心象的桥梁以实现物性与心性和谐统一的过程，是创作主体将自己所预设的情志义理（意）与所选择的物象事象（言）相统一的符号象征化（象）过程，是一个新能指超越旧能指的过程，是新能指产生类属化与本质化特性而归于具有永恒象征意义的过程。于是，在物象与情感同步符号化的过程中，物象进一步成为创作主体理想及其文化指向的代表，逐渐演变成为中国文化的象征。

当然，作为文化文本首先所承载并传递的自然当时的社会文化信息，而外部语言环境自然成为促成“意象”内化为文化符号的基本元素。这是因为，意象的功能是进入一个具体的诗歌语境之中，即诗人在语言表达上进入陈述状态才得以实现的；而这个从感知到陈述的过程，都一直处于创作主体的主观观照之中。所以，在意象的“生成空间”中，起主导作用的是创作主体之“意”，而非创作客体之“象”。正因为如此，若干个不同的“象”可以表达同一个“意”，同一个“象”却可以表达不同的“意”。当然，导致创作主体“意”发生的因素是多方面的，但外部语言环境无疑是具有非常重要作用的，甚至是起决定性作用的。故下面按照上述五首诗歌的创作年代为序，来分析它们的外部语言环境。

周武王六年（约前 1064），武王发崩，成王诵年幼，王室太宰周公旦（武王同母二弟）摄政称王，管叔鲜（武王同母大弟）与蔡叔度（武王同母三弟）伙同武庚禄父（纣王之子）因殷商遗民率淮夷等氏族部落发动叛乱，周公乃奉成王之命平定叛乱。此后，周公作《鸱鸢》贻成王，以解诛“三监”之故。在周公

旦所作《鸱鸢》中，“鸱鸢”象征异族邪恶势力代表武庚禄父。全诗通过“小鸟”的哀诉，精微细致地摹写了“鸱鸢”的叛乱残暴行径对国家和人民带来的伤害，饱含深情地寄托了对“鸱鸢”在“既取我子”后同室操戈、兄弟相争的慨叹，贴切而自然地描写了“小鸟”“我室”“室家”“予室”所处的艰危社会环境，从而真实、形象地再现了成王初立之际“三监之乱”这一重大历史事件。此诗中的“鸱鸢”，已成为一种隐性象征子裔族群遗民王室成员中“邪恶”者的文化意象。

周幽王三年（前 778），幽王宫涅宠幸王妃褒姒，而废申后及太子宜臼；八年（前 774），幽王封褒姒所生庶长子伯服（一作“伯盘”）为“丰王”，宜臼出奔母舅之国西申，被西申侯、鲁孝侯（公）、许文公（男）等拥立为“天王”；十一年（前 771），幽王被西申联军所弑，宗周覆亡。在王室卿士凡伯所作《瞻印》中，“泉”“鸱”象征周王室干政女宠褒姒，而所谓“妇有长舌”而“维厉之阶”者，正指褒姒潜申后而幽王废太子之事；所谓“时维妇寺”之“妇”与“寺”连用，则“寺”当指王室近侍之臣虢石父之流。正是女宠与内朝在幽王的支持、纵容下，结党营私，相倚为奸，终至西周覆灭。此诗中的“泉”“鸱”，已发展成为一种显性象征姬周族群王室成员中“邪恶”者的文化意象。因此，宋代朱熹指出，“（妇、寺）常相倚而为奸……有国家者可不戒哉”^⑧！

陈桓公三十八年（前 707）正月，桓公鲍卒，其弟公子佗弑桓公太子免而自立；次年八月，蔡人杀陈公子佗。在陈大夫所作《墓门》中，诗人以恶鸟“鸱”象征陈公室杀嫡篡国之公子佗（夫），而所谓“夫也不良”，自为刺公子佗“不良”——积恶不悛之言；所谓“歌以讯之”“讯予不顾”，刺桓公拒谏之不智——追咎其始；所谓“颠倒思予”，刺桓公拒谏终于导致公子佗弑太子免以自立悲剧的发生。故清代魏源在《诗古微·诗序集义》中一针见血地指出：“桓公庶子佗，每微行淫佚，国人皆知其无行，而桓公不早为之所。其后佗竟杀嫡篡国，而佗亦以外淫被杀于蔡。诗人早见其微，故刺之。”^⑨

周惠王十六年（前 661）前，狄人迫逐黎侯而寓于卫，后为赤狄潞氏所灭；直至定王十三年（前 594），晋灭赤狄潞氏，略狄土而立黎侯，又复其国。在黎大夫所作《旄丘》中，诗人以“流离之子”象征受狄人所迫而“寓于卫”的黎侯。故清代陈启源指出：

“然此时狄虽去,而国已破,且日惧狄之再至也。必得贤方伯资以车甲,送之返国,为之戍守,如齐桓之于邢、卫,方可转危为安,此《旄邱》之诗所以望卫之深而责之至也。”^⑩

周惠王十八年(前 659)鲁僖公申即位后,国力逐渐强盛,征服淮夷,乃“既作泮宫,淮夷攸服”“既克淮夷,孔淑不逆。式固尔犹,淮夷卒获”,公子鱼遂作《泮水》以“颂僖公能修泮宫也”。诗人以“鸛”象征被鲁僖公所征服的异族之国“淮夷”。所谓“翩彼飞鸛,集于泮林。食我桑黹,怀我好音”者,颂美“淮夷”被僖公征服后感于恩惠则化于善;所谓“憬彼淮夷,来献其琛。元龟象齿,大赂南金”者,颂美鲁国受到“淮夷”朝聘之礼仪。故《泮水》孔《疏》曰:“喻不善之人,感恩惠而从化。”

可见,上述五首诗中“鸛”的所指,是一种典型的“名”同而“实”异、“形”同而“意”异的文学现象;而人们将自然属性为“益”的“鸛”,赋予了“恶”的社会属性,主要原因是语言外部环境使然。从发生学视角观察,《诗经》中的“意象”大多是由作者通过“兴象”来进行艺术经营的,而作者往往是选取某种“物象”或“事象”来作为“兴象”的。这些所谓“兴象”,在文学文本中最初仅仅是用言语来表达的一种“形”,亦即内部语言环境中的所谓“功能符号”。但当它经过以创作主体审美心理为中介的转换,就变成一种具有审美意义的“意”,亦即外部语言环境中的“情感符号”。在这一转换过程中,也就是在创作主体美感产生和体验中的知、情、意的活动中,促使创作主体个体的审美情趣与创作客体的美感信息实现“物我同一”完美境界的动因,正是外部语言环境。正是由于诗人使用语言的外在环境不同,自然就形成了不同的文化文本。于是,“鸛”作为客观物象或客观事象,自然被赋予多种新能指特性,具有多种新所指功能,不仅由“善”转化为“恶”,而且派生出不同的象征意蕴,从而经营出蕴含并显示出丰富的文学价值、美学价值、文化价值的诗歌意象体系。同时,正由于“鸛”常常预示着不祥之兆,逐渐被人们心理上与言行上视作一种迷信禁忌。

要之,作为复杂象征的“鸛”,形成于有文献记载的西周春秋时期的不同历史阶段,它们都与特定外在语境下的社会意识形态和价值观念有着更为密切的关联。尽管“鸛”意象的基本象征义是

“恶”,但象征哪一种类型的“恶”,象征什么程度的“恶”,外部语境是一个重要的外在因素。当然,由于复杂象征与外在语境的联系更加紧密,语义场比简单象征要小得多,其象征义通常相对确定,相对单一。因此,尽管创作主体都在努力突破使用象征元素的原有的所谓“标准”外部语境,竭力让意象进入到更多出人意料的新外部语境中,使得象征义选项愈来愈多,使创作受体感到更加复杂和神秘,但在一种特定文化语境中的意义不可能是无限的,否则象征就失去了存在的根基。这就是复杂象征意义生成的基本特点。也正是因为如此,“鸛”意象在不同的外部语境生成空间之中,在创作运思层面实现了由“内化”向“意化”的不同转变,构成“象”同而“意”异的多种象征性文化符号,才具有不同的信息生成与存储功能。这就是象征义的内在生成机制,属于文化意象生成过程中的浅层结构。

三、族群文化的碰撞与融合:“鸛”意象生成的文化基因

那么,周公旦所创作的《鸛》在由“内化”向“意化”转变的过程中,在选择象征商纣王之子武庚禄父的客观物象时,为什么只选择“鸛”,而不选择其他同样可以象征“恶”的“鸛(斑鸛)”“鸛(秃鸛)”“鸛(鸛鹰)”“桃虫(鸛)”等鸟类呢^⑪?这是因为,在象征符号的“形”与“义”之间,亦即“能指”与“所指”之间,必须具有义理上的内在相似性与感觉上的外在图像性特质。当然,这种特质不是基于概念上的等价与外形上的逼真,而是一种以历史文化因子为根基的关联。因此,这种关联自然不能是人为的、空洞的,而应是约定俗成的。这就使得在任何一个复杂象征身上,总会留有过去外在语境中所产生意义的历史文化痕迹。这种历史文化作为一种被时间沉淀、被人为赋予认知的“后事实”,不仅使某种复杂象征符号具有将无形的材料变成文化文本的能力,即将象征符号空间中的意义碎片赋予完整的文化意义;而且使这一文化文本具有历史文化信息存储功能,成为文化世界结构的有机组成部分。因此,在创作运思阶段由“内化”向“意化”转变的过程,不仅仅是客观世界文本化的过程,更是创作主体文化记忆形成的过程。也就是说,创作主体在复杂象征符号意态化的过程中,对任何一个意态化复杂象征符号的选择,都必然是受历史文化记忆激发的

结果。由此足见影响创作主体认知心理的内因,就是外在语境中的历史文化沉淀。

1.“鸱鸢”图腾崇拜的形成——华夏族群多元异质文化碰撞与融合的结果

中国文学飞禽意象的原型是鸟图腾崇拜,这实际上是远古先民对自然神崇拜的一种表现形态,也是原始宗教形式或宗教信仰意识之一。最早的鸟图腾崇拜部族,则是“纪于鸟,为鸟师而鸟名”的黄帝轩辕氏支裔少昊(皞)金天氏部族(己姓之祖)。其飞禽图腾多达15种,是一个典型的多图腾崇拜部族^⑫。其中,转化为西周春秋时期诗歌飞禽比象、兴象或意象者,有凤鸟、玄鸟、丹鸟、祝鸠、鸚鸠、鸚鸠、鸚雉等8种。古史传说中的黄帝轩辕氏时代,正好是“天命玄鸟,降而生商”的时代,属于考古学年代的新石器时代晚期。由此可见,少昊氏与子商氏都属于鸟图腾崇拜文化族群。

在仰韶文化、大汶口文化、红山文化、良渚文化、马家窑文化、石家河文化、龙山文化、齐家文化考古遗址中,出土了大量的陶鸱、石鸱、玉鸱、青铜鸱等鸱形系列文物,以及鸱面图符岩画等^⑬。这些鸱形器出土的区域范围,西至黄河中上游的陕甘青,东到黄河下游的豫鲁苏,北临辽河流域冀蒙辽,南及江汉淮流域的鄂皖浙沪;时间一直从新石器时代晚期延续到夏朝中后期上下三千五百年(约前5000—前1500),相当于一直从古史传说的神农氏、黄帝、帝尧、帝舜时代,延续到夏王朝。这表明“鸱鸢”是华夏族群先民普遍崇拜的重要图腾之一,自然是姬周族群“鸱鸢”文化意象的早期渊源。

2.“鸱鸢”图腾崇拜的嬗变——商周族群二元异质文化的碰撞与融合

在晚商时代考古遗址发现的鸱形礼器主要有:山西省吕梁市石楼县二郎坡村出土的青铜鸱卣;湖北省孝感市应城市群力村出土的青铜鸱卣;河南省安阳市小屯村东北地殷墟妇好M5墓出土的玉鸱、鸱形玉梳、鸱形玉调色盘、青铜鸱尊,小屯南地M539墓出土的鸱卣,武官村西北冈M1001大墓出土的大理石象形立雕,信阳市罗山县后村出土的铜鸱卣;陈梦家《美帝国主义劫掠的我国殷周铜器集录》(A667-A670)著录的传世“鸱尊”五件,等等。这些晚商时代流行于黄河、淮河、汉水、长江流域的鸱形铜器,与新石器时代的动物形陶器,体现出一脉相承的悠久传统。这表明子商族群继承了华夏民族早期先民的

“鸱鸢”图腾崇拜传统,自然应该是姬周族群“鸱鸢”文化意象的直接来源。那么,子商族群为什么要大量使用鸱类题材制作各种礼器呢?

就其族源而言,始祖契之母简狄,为帝喾(帝俊)高辛氏次妃;而帝喾后来“化为峻鸟,其状如鸱,赤足而直喙,黄文而白首,其音如鸱”^⑭。这位帝喾化为“峻(夔)鸟”者,正是甲骨卜辞中的“高祖夔”,“夔”字作“𠩺”或“𠩻”,象“鹰瞵鸱视”之形;而甲骨文的“商”字作“𠩺”,象“鸱鸢锐目”之形。这不仅说明子商族群以鸱鸢为崇拜图腾,而且以其为族名。

可见,“鸱鸢”作为一个象征符号,不仅仅是一个内容丰富的文学文本,指向意义领域;更是一个承载人类共同记忆的文化文本,指向文化传统。而“鸱鸢”作为殷商族群所崇拜的图腾,是殷商文化这一古老文本层中最重要的组成部分。这就使得“鸱鸢”意象不仅仅与殷商文化记忆密切相关,而且具有古老性与凝聚性特质,即“鸱鸢”以最简便、最高效的压缩方式存储了殷商部族最初的民族共同记忆与大量的来自历史深处的文化信息,并蕴含非常丰富的文化意义。正是由于“鸱鸢”是对殷商族群起主导作用的象征符号之一,也自然成为殷商族群文化空间中最具稳定性、代表性、持续性特质的文化因素,成为该族群文化记忆存在的基础,从而形成该族群稳固的价值体系和行为准则,产生深度的集体文化认同,进而保证了该族群文化的稳定性和整体性。

正因为“鸱鸢”为子商族群的崇拜图腾与族名,故西周初年周公旦就自然选择“鸱鸢”作为兴象,来象征武庚禄父。由此可见,周人“鸱鸢”意象群原型生成过程中,最原始的文化基因自然是先民的“鸱鸢”图腾崇拜文化,最直接的文化基因则是商人以“鸱鸢”为祖先神化身的图腾崇拜文化,也就是这两种图腾崇拜文化沉淀所产生的必然结果。从这个视角看,“鸱鸢”象征在周代当下语境中的意义实现,和商代历史语境中的民族记忆相比,显得微不足道。

要之,自远古时代“鸱鸢”成为华夏族群先民普遍崇拜的重要图腾之一,到子商部族将“鸱鸢”图腾作为象征其族名的神鸟,再到姬周部族以“鸱鸢”这一指代族名的神鸟来象征子商部族王室后裔,实际上是部族文化碰撞与融合的必然结果。所以,周公旦唯独选择“鸱鸢”之“象”,而不选择“斑鸠”“秃鸢”“鸱鸢”“鸱鸢”之“象”来象征禄父。“鸱鸢”的象征义原本是“善”而演化为“恶”,但“凤凰”的象

征义原本也是“善”而演化为“仁义”^⑮,这些都是由于“鸛”与“凤凰”的原始象征义不同使然:“鸛”是被周人推翻的子商族群图腾崇拜的神鸟,“凤凰”则为少皞(昊)金天氏部族的图腾崇拜的神鸟。也就是说,正是“鸛”之“象”,与“斑鸠”“秃鹫”“鸱鸺”“鸱鸺”等之“象”,具有不同的深层结构,故在不同的文化语境生成空间之中,构成了“象”同而“意”异的多种象征性文化符号,才具有不同的信息记忆功能。“鸛”意象作为一个象征符号,自然具有古老性与凝聚性特质。复杂象征符号中文化基因的演变,正是象征义生成与演化的内在动因。

四、社会政治环境的演进与“鸛” 意象群象征义的转化

我们知道,文化变迁是指文化内容和结构在量上的缓慢变化过程。这一过程,可分为自发变迁与自为变迁两种类型,促使变迁的动因有内在因素与外在因素两个方面。就自为变迁过程中的外在因素而言,以社会关系、社会群体、社会生活诸现象为核心要素的社会环境演变,必将引起以文化特质、文化模式、文化风格诸现象为核心要素的文化环境演变。其中,社会政治环境的演进,是文化环境变迁的关键因素。这是因为,在客观物象符号化过程中,也就是在创作主体“内化”与“意化”过程中,社会政治环境必然促使创作主体对客观物象的认知心理发生变化。一方面,在内化——客体主体化过程,即创作主体将身外之物转化为感知之物时,其心理准备和一定的主观倾向性,影响着对外物的接纳和内化的过程;另一方面,在意化——主体客体化过程,即创作主体将感知之物转化为意象之物时,其寓物于情理的过程,就是积极的思维,是能动的“内视”和心理构筑的过程。也就是说,创作主体在复杂象征符号意态化的过程中,对任何一个意态化复杂象征符号的选择,尽管都必然是受历史文化记忆激发的结果,但只有现实生活中的联想才能触发历史文化记忆。由此可见,影响创作主体认知心理的外因,就是外在语境中社会政治环境的演进。

1. 商周之际政治制度变革是促使“鸛”由神鸟变成恶鸟的外在动因

纵观人类历史,当一个民族战胜另外一个民族的时候,总会有意无意地强调和张扬本民族的文化习俗,从而成为主流文化、正统文化,成为维护统治

的文化基础;同时,也会不自觉地压制失败民族的文化,迫使它们消亡、变形或者融合于主流文化之中。周人战胜商人之后,也自是如此。一方面商人遗民中的不同族群被迁移到周人直接控制的势力范围之内,同时周天子分封大量诸侯国来监控商人余部。周人和商人之间的文化,也会发生碰撞和冲突。对于刚刚失去国家统治权的商人来说,尤其是在周公东征胜利之后,他们只有忍耐、妥协,并迎合周人文化潮流,从而保证本民族的存在与发展。

就商周之际政治制度变革过程中的“鸛”图腾而言,这种由社会政治环境变革所引发的文化变迁自然是一个渐变过程。一方面,就神话传说中的谱系而论,周人始祖弃之母姜嫄为帝喾高辛氏元妃,商人始祖契之母简狄为其次妃。子商族群与姬周族群皆尊帝喾高辛氏为祖先,其文化传承具有某种同源同质性特征。既然如此,子商族群视“鸛”为祖先之化身,姬周族群未必就视“鸛”为仇讎了。另一方面,自武王灭商至周公东征胜利,其间只有短短几年时间,商文化的影响力依然还十分强大。所以,尽管周公旦在《鸛》中,用商人所崇拜的“鸛”这一神鸟来象征叛乱反复而妄想窃取周室的武庚禄父,以表达自己对“三监”之乱的怨刺之情,其象征意义虽然由威猛、雄健、勇武,转变成为嗜杀、凶恶、丑陋,但毕竟还没有完全成为“恶”的代名词,并没有像后世诗作一样具有十分明显的贬义。西周初期传世文献中“鸛”的文化意象,由“善”向“恶”演变的轨迹,也可以从出土材料中找到佐证。像山东省聊城市阳谷县寿张镇梁山出土的鸛卣(又名“太保卣”)、秦人墓葬中出土的鸛泉形金箔饰片之类题材的艺术品^⑯,数量仍然很多,其制作风格也大致承袭商代晚期。

然而毫无疑问的是,商周之际政治制度的巨大变革,促使子商族群心目中的神鸟“鸛”已经走下了神坛,并逐渐在周人眼中沦落成为一种恶鸟。就诗歌创作而论,这主要是在客观物象符号化过程中,客观物象的基本特性及其创作主体对客观物象的选择心理过程密切相关。就符号化过程中“言”与“意”或“形”与“义”之间的表层结构关系而言,两者之间的关联性特征是创作主体选择客观物象的基本前提,也就是说“鸛”与“武庚禄父”之间必然具有一种关联性特质——邪恶。所以,创作主体会将自然属性为“益(善)”的“鸛”,赋予“恶”的社会属性。

这种西周立国初期象征意义的变化,不仅仅表现在周公旦《鸱鸢》一诗的创作中,而且发生在现实社会生活中。比如,周人立国之后,在“卿士寮”官署主管王室司法的官员司寇属下,专门设立了誓蒺氏负责驱赶“夭鸟”,即鸱、鸢之类的夜鸣恶声之鸟。周人正是将“鸱鸢”这一鸟所具有的“恶声”自然属性,巧妙地转化为具有“恶人”的社会属性,从而来象征子商族群中妄图颠覆周王室以恢复殷商政治制度的遗民。由此可见,《鸱鸢》中的“鸱鸢”意象是商周之际政治制度变革直接引发的两种异质文化碰撞与交融而创作的艺术成果。

但从西周中期以后,“鸱鸢”形象开始发生重大变化。比如,周穆王时期(约前 976—前 922)命吕侯所作训夏赎刑时,“鸱鸢”形象不仅用来指代东夷蚩尤氏族部落之民,而且被附着上了“寇贼”(劫杀)与“奸宄”(外奸内宄)含义,“鸱枭之义”成了“恶”的象征。在考古发掘中,这一时期鸱类题材的艺术品数量急剧减少,特别是青铜器中的鸱形器与鸱纹基本绝迹。可见,由于社会政治环境发生了重大变迁,周人的文化认同观念自然会随之发生重大变化,“鸱鸢”在人们的心目中已经不复具有原先那种神圣地位了,这无疑会引发人们关于“鸱鸢”文化意象观念及其文化意蕴象征义的嬗变。这正是商、周两种政治制度文明冲突过程中,强势的周文化战胜商文化的必然结果。

由此可见,以周王室太宰周公旦《鸱鸢》为代表的“鸱鸢”文化意象由“善”向“恶”演变,是商周鼎革之际以姬周族群取代子商族群的重大政治制度变革为背景,是发生在不同族群之间的异质文化意象观念的嬗变,也是一个由量到质的渐变过程,故其艺术表现形式是隐性的——以子商族群图腾崇拜的神鸟“鸱鸢”来象征子商族群后裔武庚禄父,以揭露其叛周行为;但此诗中“鸱鸢”的嗜杀、凶恶、丑陋形象,奠定了后世人们对鸱鸢认识和理解的思维轨迹,人们对鸱鸢的评价与厌恶感情自然也与其所暗示的几种恶德有着密切的联系。正是由于商周之际的政治制度变革,加速了子商部族与姬周部族两种异质文化的碰撞与融合,从而导致“鸱鸢”文化意象由“善”向“恶”发生演变。

2. 春秋时期政治生态变迁是促使“鸱鸢”象征多元化的外在动因

春秋时期(前 770—前 453),“鸱鸢”意象的象

征义中“恶”的所指范围逐渐扩大,象征对象由周王室成员拓展到同姓诸侯国君、异姓诸侯庶子及异族氏族部落,呈现出所指语义多元化的特点。这种文化意象象征义的拓展,与这一时期的政治格局转化与政治生态变迁密切相关。春秋时期,政治格局由“天子守在四夷”渐次向“诸侯守在四邻”“守在四竟”转化,政治生态由“礼乐征伐自天子出”渐次向“礼乐征伐自诸侯出”“自大夫出”“陪臣执国命”变迁,亦即由以“王权”为中心依次向以“霸权(君权)”“族权”“庶人”为中心变革,这些成为促使“鸱鸢”象征多元化的外在动因。当然,在春秋时期的不同历史阶段^①，“鸱鸢”文化意象由“善”向“恶”演变,更多的则是以姬周族群内部发生的政治生态环境重大变革为背景,是发生在同一族群之间的异质文化意象观念的嬗变,自然是一个由量到质的突变过程。

春秋前期,尽管平王东迁洛邑,王室渐次式微,但依然是以“王权”为中心,故诗人的关注点更多的是王室兴亡。因此,在两周之际“二王并立”时期,周王室卿士凡伯创作的《瞻印》一诗,以“泉”“鸱”象征王室成员——导致西周覆亡的幽王宠妃褒姒,寄托了其关心王室兴衰的政治情怀,其艺术表现形式自然是显性的——以子商族群图腾崇拜的神鸟“鸱鸢”来象征周幽王宠妃褒姒,以揭露其覆周之罪恶,故其“鸱鸢”象征义就具有明显的贬义。由此可见,《瞻印》中的“鸱鸢”意象不仅是周人在异质文化碰撞与交融过程中所创作的艺术成果,而且是政治生态环境发生巨大变革的必然结果。

同时,这一历史阶段,在诸侯公室内部“贱妨贵,少陵长,远间亲,新闻旧,小加大,淫破义”之类的“六逆”事件时常发生,故陈大夫在《墓门》中以“鸱”象征陈国(妘姓)公室成员——弑桓公鲍太子免自立为君之公子佗。此公子佗为文公圉庶子,蔡女所出,桓公鲍异母弟,太子免叔父,其自立为君正属“贱妨贵”,即破坏了公室君位嫡子承袭制度,严重违反“位有贵贱”的基本原则。实际上,开公室嫡庶之间“贱妨贵”风气之先者,正是周王室。因此,如果说《瞻印》所寄托的是王室卿士关心王室兴衰的政治情怀的话,那么,《墓门》所寄托的则是公室大夫关心公室兴衰的政治情怀。尽管这两种政治情怀的关注点有所不同,但其基本归宿都是冀望以王权为中心的社会能够保持和谐稳定状态。

春秋中期(前 681—前 547),政治生态是以霸权为中心,诗人关注点更多的是公室兴衰。故黎大夫在《旄丘》中以“流离”象征寓居卫国之黎侯,鲁大夫公子鱼在《泮水》中以“鸛”象征被鲁僖公所征服之淮夷。不仅诗人笔下如此,文士笔下亦然:春秋中期,齐卿士管夷吾子以“凤皇鸾鸟不降,而鹰隼鸛泉丰”^⑮“凤凰麒麟不来”“鸛泉数至”^⑯为“凶恶”之兆,故谏桓公葵丘之会时礼待天子之使而勿封禪,桓公从之。

春秋后期(前 546—前 506),政治生态环境是以族权为中心,“鸛”则成为严重威胁“君权”存在的“族权”的象征。像齐景公因“有鸛昔者鸣,声无不为也”^⑰,故筑好高台后却不去登临,自然是怕触霉头,大夫柏常骞遂采用禘祭方式杀之。这一方面说明,连姜齐这样的王室异姓之族,也出现了鸛禁文化观念;另一方面,则暗含了在现实政治生活中形成鸛禁忌的,正是以崔杼、陈无宇、陈须无之类为代表的卿大夫之族。当然,由于卿大夫族权尾大难掉,公室君权已经没有能力像柏常骞一样用“禘祭方式”将其除掉了。

可见,《瞻卬》《墓门》《旄丘》《泮水》与《鸛》的象征手法有相似之处,无疑是商人鸛图腾文化的延续与反映,但鸛已成为令人厌见的恶禽,其形象已跌至低谷。这是因为,春秋时期王室卿士、诸侯国君、诸侯卿大夫,尽管其所处社会地位不同,所处年代不同,象征所指拓展了,但在“鸛”意象的文化认同观念方面则是完全一致的。也正是在周人的不断丑化与打压下,鸛形象成为“邪恶”的象征,已基本被定型为不祥征兆的代名词,子商族群的鸛崇拜文化自然被遮盖在周人心目中的“四灵”(麟、凤、龟、龙)之一——象征“仁义”的灵瑞神鸟凤凰的光环之中了,从而催生出中国文学中“鸛”与“凤凰”这样一组对立的文化意象。于是,人们逐渐开始以“鸛”象征人性的卑俗与丑恶,将其视为灾殃预兆;以“凤凰”象征人性高洁与美善,将其视为祥瑞符应。

由此可见,“鸛”意象作为一个象征符号,不仅仅具有古老性与凝聚性特质,而且具有穿越性特质,即它从来不属于殷商文化的时间横截面,而是属于一个立体的时间维度。换言之,它可以进入多种文化样式与时代语境中,自然不会只属于殷商文化时代,而是属于商周时代乃至整个中国古代社会,且

延续于当下,只不过是不同时代的不同文化都在“鸛”这一象征符号上打上了自己的历史烙印而已。当然,一方面,“鸛”象征符号的这种多变与现代的穿越性特质,自然是以不变与古代的凝聚性特质为基础与前提的;另一方面,“鸛”象征符号与新语境之间相互积极作用而发生变化,使其不变的原始特质在渐变中得以实现,从而实现了文化共时性与历时性的交融,完成中华民族文化的集体记忆。也正因为如此,在新语境背景下的历史记忆色彩才显得格外醒目,同时,新语境又在不断地改变着人们以往的文化记忆,从而使“鸛”这一古老的原始意象不断派生出许多富于创新性的不同类型的文化意象。

总之,在西周春秋时期“鸛”意象群生成过程中,创作运思由“内化”向“意化”浅层结构模式的转变,文本叙述由“言”向“意”表层结构模式的转化,实际上就是这一特定物象及其相关事象不断功能抽象化与象征符号化的演进历程。就创作客体而言,促使这一演变发生的内在动因,主要是社会政治环境的演进促使深层结构模式中的文化特质、文化模式、文化风格发生变迁:西周初期异质文化的碰撞与融合,使得子商族群的图腾“鸛”,由本来象征“美善”之神鸟,被姬周族群改造成为象征“邪恶”之鸟;春秋时期同质文化的异化与嬗变,使得被姬周族群改造过的“鸛”之鸟,由象征子商王族遗民中的“邪恶”之人,逐渐拓展到可以象征姬周王室、诸侯公室、卿大夫家族与异族氏族部落中不同类型的“邪恶”之人,像《鸛》象征异族邪恶势力代表武庚禄父,《瞻卬》象征周王室干政女宠褒姒,《墓门》象征陈公室杀嫡篡国之公子佗,《旄丘》象征受狄人所迫而寓于卫之黎侯,《泮水》象征被鲁僖公所征服的异族淮夷。这些文化变迁又是由社会变迁所引发的,像西周初期主要是由政治制度改变所引起的,春秋时期则主要是由政治生态演化所引起的。就创作主体而论,“鸛”意象象征意义由“善”向“恶”及不同类型之“恶”演变的内在机制是:首先生发于创作主体审美经验和人格情趣对客观物象或事象的反思性判断,继而以此为根据寻找物象或事象与心象之间的共通性,通过移情与涵养的审美心理机制将物象情感化,使物象或事象超越了具体时空、暂时经验、个体体验,获得了类属化、本质化、哲理化的新能指——“邪恶”,从而具有了公共性和普遍性特质,

进而通过象征主义艺术手法创造出一种美学化的生命哲学和理想主义的精神空间。

注释

①西方理论术语中的“image”，大多译作“意象”，也有译作“形象”“印象”“语象”者。笔者所谓“物象”，是指创作主体所描写的与人们生活息息相关的一个客观物体形象；所谓“事象”，是指创作主体所描写的与人们生活息息相关的由若干个客观物象（视觉表象）组合所构成的有形象画面、可观察感知的客观事情与现象；所谓“象征”，是指用具体事物来表现某种特殊意义的特性。上述概念，朱自清、陈晓明、朱光潜、宗白华、赵毅衡、敏泽、袁行霈、朱琦、蒋寅、殷学明等先生的相关论著多有阐释，不具引。②笔者所谓“能指”，是指语言文字的声音与形象；所谓“所指”，是指语言文字所表达的意义。③笔者所谓“语境”，是指文学语境，即文学创作主体借助文学经验、文学传统、文学知识和文学批评理论来使用语言的环境。它涵盖两个层面：一是内部语境与外部语境，二是创作语境与接受语境。④所谓“赋体”，即以“赋”——“敷陈其事而直言之”的表现手法形成的诗歌艺术类别；“比体”，即以“比”——“以彼物比此物”的表现手法形成的诗歌艺术类别；“兴体”，即以“兴”——“先言他物以引起所咏之辞”的表现手法形成的诗歌艺术类别。上述概念，据笔者所见，自1989年至2018年期间，万光治、郑志强、王秀臣、卢帅帅、王明辉等先生多有阐释，笔者论著亦有所涉及，皆不具引。⑤《鸱鸢》之“鸱鸢”，《瞻印》之“泉”“鸱”，《墓门》《泮水》之“鸱”，《旄丘》之“流离”，皆属生物分类学上的鸟纲鸱形目中的鸱鸢科雕鸮属与鸱鸮属，即今之猫头鹰，是一种典型的益鸟。⑥⑦⑧[宋]朱熹撰，夏祖尧点校：《诗集传》，岳麓书社1989年点校四部丛刊三编影印日本东京岩崎氏静嘉文库藏宋本，第27、27、253—254页。⑨[清]魏源撰，何慎

怡等点校：《诗古微》，岳麓书社，1989年点校清道光间修吉堂刻二十卷本，第785—786页。⑩[清]陈启源：《毛诗稽古编》，阮元编刻：《清经解》第1册，凤凰出版社，2005年，第629页。⑪据笔者初步统计，创作于西周春秋时期涉及飞禽的诗作共78篇，出现了33种鸟类。除“鸱鸢”之外，其他可以象征“恶”的鸟类，依次见《诗经》中的《小宛》《白华》《旱麓》《小毖》。⑫其飞禽图腾包括凤鸟（凤凰）、玄鸟（燕子）、伯赵（伯劳）、青鸟（鸬鹚）、丹鸟（锦鸡）、祝鸠（鸽子）、鸱鸢（鱼鹰）、鸱鸢（布谷鸟）、爽鸠（鹰类）、鸱鸢（斑鸠）、五雉（即西方之“鸱鸢”、东方之“鸱鸢”、南方之“翟雉”、北方之“鸱鸢”、伊洛南之“翟雉”，皆长尾锦鸡名）等。⑬此类考古发现非常丰富，有陕西省西安市灞桥区半坡、渭南市华州区柳子镇、湖北省天门市石家河镇邓家湾、山东省日照市东港区两城镇、浙江省杭州市余杭区良渚镇等遗址，青海省海东市乐都区柳湾、河南省偃师市二里头、郑州市商城、辽宁省阜新市胡头沟等墓葬，江苏省连云港市锦屏山将军崖、内蒙古赤峰市巴林右旗白庙子山岩画等。⑭袁珂：《山海经校注》（增订本），巴蜀书社，1993年，第50页。⑮在西周春秋时期诗人心目中，凤鸟象征“仁义”，属“四灵”（麟、凤、龟、龙）之“象”。代表性诗作主要有《诗·大雅·卷阿》及逸诗陈懿氏妻《凤皇歌》、鲁孔丘《凤鸟歌》、楚狂接舆《凤兮歌》等。⑯参见韩伟：《论甘肃礼县出土的秦金箔饰片》，《文物》1995年第6期。⑰笔者在《春秋文学系年辑证》一书的“绪论”中将春秋时期分为前期（前770—前682）、中期（前681—前547）、后期（前546—前506）、晚期（前505—前453）四个历史阶段。⑱⑲[汉]刘向校，黎翔凤校注，梁运华整理：《管子校注》，《新编诸子集成》，中华书局，2004年，第426、953页。⑳旧题[周]晏婴撰，吴则虞集释：《晏子春秋集释》，中华书局，1962年，第153页。

责任编辑：采薇

The Cultural Changes and the Formation and Evolution of the Image of Strigidae

— Centered on the Strigidae, Look Up to the Sky, the Gate of Tomb Path, the Mound, and Merry Waves

Shao Bingjun

Abstract: During the formation of the image group of "strigidae" in the Western Zhou Dynasty and the Spring and Autumn Period, the transformation of creative thinking was from the "internalization" to the "intentional" shallow structure model, the text narrative from the "word" to the "meaning" surface structure model, which was actually the evolutionary process of the continuous abstraction and symbolization of the functions of this particular object and its related phenomena. As far as the object of creation is concerned, it is mainly the evolution of social and political system and political ecology that promotes the changes of cultural characteristics, cultural patterns and cultural styles in the deep structural model. As far as the creative subject is concerned, it originates from the aesthetic experience of the creative subject and the reflective judgment of the personality interest on the objective objects or phenomena, and then seeks for the commonality between the objects or phenomena and the mental phenomena. By means of the aesthetic psychological mechanism of empathy and self-cultivation, the objects or phenomena are emotionalized, resulting in the objects or phenomena transcending the concrete space-time, temporary experience and individual experience, and obtaining the new signifiers of generalization, essentialization and philosophization, thus, having the characteristics of publicity and universality.

Key words: the Western Zhou Dynasty and the Spring and Autumn Period; cultural change; the image of "strigidae"; formation and evolution