

教化与礼仪学术

第5卷

科学技术

第7卷

宗教与民俗

第9卷

中外文化交流

第10卷

历史文化沿革

第1卷

地域文化

第2卷

民族文化

第3卷

制度文化

第4卷

中华文化
通志

第 8 卷

【艺文】

艺文理论志

◎ 中华文化通志编委会编
◎ 上海人民出版社



成复旺 撰

中华文化
通志

第 8 典

【艺文】

艺文
理论志

◎ 中华文化通志编委会编
◎ 上海人民出版社

中国社会科学院
近代史研究所
图书馆藏书章

FG84/220

K203
Z669
·8(1)

中华文化通志·艺文典 (8-071)

刘梦溪 主编

艺文理论志

成复旺 撰

上海人民出版社出版、发行

(上海绍兴路54号 邮政编码 200020)

印刷 深圳中华商务联合印刷有限公司

开本 880×1270毫米 32开

字数 301,000

印张 12.25

插页 1

版次 1998年10月第1版

印次 1998年10月第1次印刷

书号 ISBN7-208-02324-7/K·543

141389

《中华文化通志》编委会

编委会主任 萧 克

编 委 李学勤 宁 可 王 尧 刘泽华
孙长江 庞 朴 陈美东 刘梦溪
汤一介 姜义华 陈 昕 朱金元
张国琦

办公室主任 张国琦

办公室副主任 王科元

策 划 姜义华 张国琦

艺文理论志

作者简介

成复旺,1939年生。中国人民大学中文系教授。1964年毕业于北京大学中国语言文学系。同年到中国人民大学任教。著有《中国文学理论史》(合著)、《神与物游——论中国传统审美方式》、《中国古代的人学与美学》等;主编有《中国美学范畴辞典》。

总序

中华文化绵延了五千年的历史，起伏跌宕；哺育着差不多五分之一人类的身心，灿烂辉煌。它坦诚似天，虚怀若谷，在漫长的岁月里，广袤的土地上，有过无私奉献四面传播的光荣，也有过诚心求教八方接纳的盛事。它以直，健以稳，文而质，博而精，大而弥德，久而弥新，昂然挺立于世界各民族文化之林。

任何一个民族的文化，勿论东西，不分大小，都有它自己的土壤和空气，都有它自己的载体和灵性，当然也就都有它自己的长处和短处，稚气和老练。准乎此，任何一个民族的文化，都有它存在和发展的天赋权利，以及尊重异质文化同等权利的人间义务。每一民族都需要学习其他文化的各种优点，来推动自身发展；都应该发扬自身文化的一切优点，来保证自己的存在，缔造人类的文明乐园。

现在，当二十世纪的帷幕徐徐降落之际，为迎接新世纪的到来，中华民族正在重新检视自己，以便在新的世界历史发展中，准确地找到自己的地位。呈现在读者面前的这部百

卷本《中华文化通志》，便是我们为此而向新世纪的中国和世界做出的奉献。

《中华文化通志》全书共十典百志。

唐人杜佑著《通典》，罗列古今经邦致用的学问，分为八大门类，“每事以类相从，举其始终”，务求做到“语备而理尽，例明而事中，举而措之，如指诸掌”。《通典》的这一编纂方法，为我们所借用。《中华文化通志》分为十典：历代文化沿革典、地域文化典、民族文化典、制度文化典、教化与礼仪典、学术典、科学技术典、艺文典、宗教与民俗典、中外文化交流典。每“典”十“志”。历代文化沿革典十志，按时序排列。地域文化典十志，主要叙述汉民族聚居区域的地域文化，按黄河流域、长江流域、珠江流域排列。民族文化典十志，基本上按语系分类排列。中外文化交流典十志，按中国与周边及世界各大区域交往分区排列。其余各典所属各志，俱按内容排列。

宋人郑樵《通志·总序》有曰：“古者记事之史，谓之志。”“志者，宪章之所系。”指的是，史书的编纂关系到发掘历史鉴戒之所在，所以，编纂者不能徒以词采为文、考据为学，而应在驰骋于遗文故册时，“运以别识心裁”，求其“义意所归”，承通史家风，而“自为经纬，成一家言”。（章学诚《文史通义·申郑》）

本书以典、志命名，正是承续这样的体例和精神。唯本书为文化通志，所述自然是文化方面诸事，其编撰特色，可以概括为“类”与“通”二字。

“类”者立类。全书十典，各为中华文化一大门类；每典十志，各为大门类下的一个方面；每志中的“编”“章”“节”“目”，亦或各成其类。如此依事立类，层层分疏，既以求其纲目分明，论述精细，也便于得门而入，由道以行，俾著者、读者都能于浩瀚的中华文化海洋里，探骊得珠，自在悠游。

“通”者贯通。书中所述文化各端，于以类相从时，复举其始终，察其源流，明其因革，论其古今。盖一事之立，无不由几及显，自微至著，就是说，有它发生和发展的历史。弄清楚了一事物一制度一观念的演变轨迹，也就多少掌握到了它内在本质，摸索到了它的未来趋势。

“通”者汇通。文化诸事，无论其为物质形态的，制度形态的，还是观念形态的，都非孤立存在。物质的往往决定观念的，观念的又常左右物质的；而介乎二者之间的制度，固受制于物质与观念，却又不时反戈一击，君临天下，使制之者大受其制。其内部的诸次形态之间，也互相渗透，左右连手，使整个文化呈现出一派斑斓缤纷的色彩。中华文化是境内古今各民族文化交融激荡的硕果；境外许多不同种的文化，也在其中精芜杂存，若现若隐。因此，描绘中华文化，于贯通的同时，还得顾及如此种种交汇的事实，爬梳剔理，还它一个庐山真面目。此之谓“汇通”。

“通”者会通。“会”字，原义为器皿的盖子，引申为密合；现在所说的“体会”、“领会”、“会心”、“心领神会”等，皆由此得义。《中华文化通志》所求之通，通过作者对中华文化的领悟，与中华民族心灵相体认，与中华文化精神相契合。

这就是《中华文化通志》依以架构旨趣之所在。是耶非耶,知我罪我,恭候于海内外大方之家。

《中华文化通志》由萧克将军创意于1990年。1991年先后两次在广泛范围内进行了论证。1992年组成编纂委员会。十典主编一致请求萧克将军担任编委会主任委员,主持这一宏大的文化工程。1993年1月和1994年2月,全体作者先后齐集北京、广东花都市,研究全书宗旨,商定典志体例,切磋学术心得,讨论写作提纲。事前事后,编委会更多次就全书的内容与形式、质量与速度、整体与部分、分工与协作等问题,进行研究讨论。近二百位作者进行了创造性构思和奋斗式劳作。这项有意义的工作得到了中央领导同志以及各界人士的热情支持。编委会办公室承担了大量的日常工作。上海人民出版社承担了本书出版任务,并组织了高水准高效率的编辑、审读、校对队伍,使百卷本《中华文化通志》得以现今面貌奉献于世人面前。我们参与这一工作的全体成员带着兴奋而又惶恐的心情,希望它能给祖国精神文明建设大业增添些光彩,更期待着读者对它的不当和不足之处给予指正。

《中华文化通志》编委会

内容提要

艺文理论是中国传统文化的一个重要组成部分。本书全面而又系统地阐述了我国自先秦迄清代几千年的艺文理论的发生、发展及其对中国文化各领域的影响,透过中国灿烂的文化,反映了高度成熟的中国艺文理论。本书作者通过“文道”、“性情”、“心物”、“形神”、“气韵”、“体格”、“神思”、“通变”等独具匠心的视角,对我国艺文理论发展史上各家各派都作了详尽的介绍、公允的评价。本书引用材料丰富、论证问题深入,对中国的艺文理论研究作了新的开拓。

目 录

导 言	1
第一章 文道论	27
第一节 道与艺文	27
第二节 儒家与文道论	37
第三节 道家与道艺论	86
第四节 启蒙之道与艺文理论	117
第二章 性情论	134
第一节 “吟咏情性”	134
第二节 “性”“情”之辨	146
第三节 “性”“情”之辨与艺文思潮	157
第三章 心物论	175
第一节 意象论	175
第二节 情景论	182
第三节 境界论	192

第四章 形神论	212
第一节 形与神.....	212
第二节 从以形写神到离形得似.....	220
第三节 似与不似.....	232
第五章 气韵论	236
第一节 气.....	237
第二节 韵.....	252
第三节 味.....	269
第六章 体格论	281
第一节 体·格·品.....	281
第二节 阳刚与阴柔.....	295
第三节 和.....	303
第七章 神思论	321
第一节 神会.....	321
第二节 从观到悟.....	329
第三节 感兴.....	337
第八章 通变论	346
第一节 通与变.....	346
第二节 古与今.....	351
第三节 才与法.....	367
参考文献	379

导 言

一、艺文概念

本书《艺文理论志》的“艺文”二字，系参酌古今而取。虽于古有征，却不尽合于古；虽略似于今之所谓“文艺”，却亦不全同于今。现就“艺”、“文”与“艺文”的概念略加界定，以明本书所志之内容。

1. “艺”

“艺”字，繁体为“藝”，古籍中亦作“蓺”、“執”。《说文》作“𦍋”，注云：“种也，从壘、乚，持亟种之。《书》曰：‘我執黍稷’。”“壘”，古字形作“𡗗”，意为“土块牵壘也”；“乚”，古字形作“𠄎”，意为“持也，像手有所持据也”（均《说文》）。显然，“艺”之初义，就是手持工具，按照时令在土地上耕作；简言之即种植农作物。因为是种植农作物，又或加“艹”头，成“蓺”。如《诗·唐风·鸛羽》云：“不能蓺稷黍”，“不能蓺稻粱”。

种植农作物是我们的先民摆脱动物的自在状态，改造自然以自谋生存的主要技能，因而“艺”就具有了一般技艺才能的含义，扩展到了文明的各种领域。《书·金縢》即有：“予仁若考，能多材多艺，能事鬼神。”《论语·子罕》谓：“吾不试，故艺。”邢疏：“我不见用于时，故多能技艺。”《庄子·在宥》“说圣邪，是相于艺也”，意即爱好圣迹却助长了技艺。故汉末建安时期，徐幹在《中论》一书的《艺纪》篇专门论

“艺”的时候，称“因智以造艺，因艺以立事”，“艺者，所以旌智饰能，统事御群也。”如果说这些话可以视为“艺”的定义，那么这个定义就正是指各种才能、技艺。泛指各种才能、技艺的“艺”，一直沿用至今；所谓“园艺”、“手艺”、“工艺”，皆是也。

泛指各种技艺就会走向偏指某种技艺，因而“艺”也就具有了多种含义，或者说一“艺”也就分化为多“艺”了。文艺之“艺”就是这样形成的。《论语·述而》云：“志于道，据于德，依于仁，游于艺。”据前人注疏，这里的“艺”是指礼、乐、射、御、书、数等六种古代的教学科目，即所谓“六艺”。西汉刘安《淮南子·泰族训》云：“六艺异科而皆同道。温惠柔良者，《诗》之风也；淳庞敦厚者，《书》之教也；清明条达者，《易》之义也；恭俭尊让者，《礼》之为也；宽裕简易者，《乐》之化也；刺几辩义者，《春秋》之靡也。”这里的“六艺”是指六经，“艺”即经籍。故东汉王充《论衡》有《艺增》篇，谓“言审莫过圣人，经艺万世不易。”“六艺”包涵着今之所谓文艺，“经艺”更是古代文艺之所本；因而自魏晋起，“艺”即开始偏指今之所谓艺术、游艺了。如魏嵇康《琴赋》：“良质美手遇今世兮，纷纶翕响冠众艺兮。”这里的“艺”就是指琴乐或音乐。南朝宋刘义庆《世说新语》专辟《巧艺》一章，共记魏晋人遗事十四条，其中绘画九条，书法两条，建筑、围棋、游戏各一条。

但此时之“艺”，除音乐、绘画、书法等艺术外，还包涵围棋、游戏等游艺，却并不包涵文学。在中国古代相当长的时期里，文学属于“文”，地位远在作为技艺的“艺”之上。儒家重“文”而轻“艺”。孔子曰：“吾少也贱，故多能鄙事。”又曰：“吾不试，故艺。”（均《论语·子罕》）“鄙事”就是指“艺”。直至宋代，梅尧臣的论诗诗犹云：“圣人于诗言，曾不专其中。因事为所激，因物兴以通。”“迩来道颇丧，有作皆言空。烟云写形象，葩卉咏青红。”“遂使世上人，只曰一艺充。”（《答三韩见赠述诗》）他显然是认为把诗视为“一艺”是对诗的贬低。这种情况至明代发生了变化。如徐祯卿的《谈艺录》是论诗的，王世贞的《艺苑卮

言》论诗、文，兼及词曲。清代刘熙载的《艺概》则诗、文、赋、词曲、书法等概在其中。这样的“艺”就近于今之所谓“文艺”了。

这里还需说明一下“艺”与“术”的关系。“术”，繁体作“術”，原义为道路，引申为方法、学术，尤其是医、卜、星、相之类的方术。作为方法、学术，就与作为技艺、才能的“艺”相通了，故有“艺术”之称。但古之所谓“艺术”，似有三种情况。《后汉书·伏湛传》：“永和元年，诏无忌与议郎黄景校定中书五经、诸子百家、艺术。”李贤注云：“艺谓书、数、射、御，术谓医、方、卜、筮。”这里的“术”是特指方术，与“艺”分属两类。这样的“艺术”是“艺”与“术”。《世说新语》于《巧艺》外另辟《术解》一章，所记皆医、卜及其神秘色彩的预言之类；亦是“艺”、“术”分属两类之证。这是一种情况。但方术也是一种技能，故亦可单称为“艺术”。《晋书》有《艺术传》，专为卜、巫、术士等异人立传，序云：“艺术之兴，由来尚矣。先王以是决犹豫，定吉凶，审存亡，省祸福。”据宋孙奕考，汉之“方术”，魏称“方技”，晋称“艺术”。（见《履斋示儿编·文说·史体因革》）至清犹有仍之，如袁枚云：“庾肩吾少事陶先生，颇多艺术，尝盛夏会客，向空大虚，气尽成雪。”（《随园随笔·梁陈遗事出〈广异记〉》）这样的“艺术”可以说是“术”之“艺”。这是另一种情况。而文艺亦有其法，即亦有其“术”。南朝梁刘勰《文心雕龙》的《神思》篇即谓“神思”为“驭文之首术，谋篇之大端”。故清代方苞有云：“艺术莫难于古文”（《答沈谦居书》）。这样的“艺术”可以说是“艺”之“术”。这是第三种情况。显然，只为第三种情况下的“艺术”才与今之所谓“艺术”相近。但作为“艺”之“术”，细按仍为差别。

2. “文”

“文”的情况要比“艺”复杂得多，我们只能作一些与文艺相关的考察。“文”字，甲骨文作“𠄎”，像纹身形；《庄子·逍遥游》有“越人断发文身”的记载，故学界或以为“文”“即文身之文，像人自有文之形”（高亨：《周易古经今注》第二二四页）。《说文》作“𠄎”，注谓“错画也，

像交文”，即交错的线条。学界有人以为这是后起义。但即使是后起义，亦是对文身之文的适当概括，因为文身之文就是交错的线条。

文身还是一种巫术行为。随着人的理性的觉醒。这种行为的巫术意义就会逐渐淡化，而演变成为一种悦己悦人的装饰行为。再随着人的抽象思维能力的增长，作为文身之文的“错画”又会逐渐脱离文身的特定行为，而成为一种具有审美意义的普遍性形式。《说文》对“文”的解释就反映了这一历史进化的成果。再参之以：

《国语·郑语》：“声一无听，物一无文。”

《周易·系辞下》：“物相杂，故曰文。”

《礼记·乐记》：“声成文，谓之音。”

可知“文”在脱离了文身之后的最基本的普遍性含义，就是多样而统一、变化而有序的线条或其他形式。析言之：其一，它是可以被感官所感知的形式；其二，这种形式的主要特点即在于多样而统一、变化而有序；其三，这种形式具有使人愉悦的审美性能。

这个从文身之文中抽象出来的、普遍化了的“文”，被我们的先民运用于他们所知道的各个领域，包蕴了极其深广而丰富的内涵。

古代有“天文”、“人文”之说。这集中体现在《周易》中。《贲》卦《象》传云：“刚柔交错，天文也；文明以止，人文也。观乎天文，以察时变；观乎人文，以化成天下。”所谓“天文”实指天地自然之文。如“日月丽乎天，百谷草木丽乎地”（《离·象》）。《系辞上》又云：“仰以观于天文，俯以察于地理。”“地理”则指地上山川万物所形成或显现的纹理，亦可称“地文”，是“天文”的组成部分。《系辞下》亦云：“仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文与地之宜”。“鸟兽之文”是指鸟兽之皮毛的纹理，或鸟兽留下的踪迹。“地之宜”是指生长在地上而各有其宜的植物。天之象、地之法、鸟兽之文、地之宜等，都是指天地万物的形态、秩序；总之都是天地自然之文。自然万物是阴阳迭运、刚柔相济的，故云“刚柔交错，天文也”。这种“刚柔交错”的天文反映了天地时

序的变化,故云“观乎天文,以察时变”。在我们的古人看来,多样而统一、变化而有序是宇宙万物的存在状态;因而万物皆文,万物又皆为宇宙之文。这就是“天文”。

以一定的形式把“天文”揭示出来,并据以制订出人类的生活方式和行为规范,就成了“人文”,亦即人类文明。前引所谓“文明以止,人文也”,就是说彰明“天文”以为人类行为之所止、所依,即为“人文”;所谓“观乎人文,以化成天下”,亦表明“人文”的目的就是使人间文化化。《周易·系辞下》云:“古者包牺氏之王天下也,仰则观象于天,俯则观法于地,观鸟兽之文与地之宜;近取诸身,远取诸物,于是始作八卦,以通神明之德,以类万物之情。”包牺氏根据“刚柔交错”的“天文”所创造的八卦和八卦两两相重而成的六十四卦,就是最初的“人文”。包牺氏及后世圣人再根据这些卦创造出具体的人类生活方式,如“作结绳而为网罟,以佃以渔,盖取诸《离》”,“斫木为耜,揉木为耒,耒耨之利,以教天下,盖取诸《益》”,以至“古之葬者,厚衣之以薪,葬之中野,不封不树,丧期无数;后世圣人易之以棺槨,盖取诸《大过》”,“上古结绳而治,后世圣人易之以书契,百官以治,万民以察,盖取诸《夬》”(均同上),等等,当然更是“人文”。如果再把这些创造以文字的形式训释出来,著为书籍,自然也是“人文”。总之,参照“天文”而创造的一切,从生产工具、生活用品、礼仪制度到文字与书籍,等等,都是“人文”。

面对范围如此广大的“人文”,古人也曾作过进一步的区分。儒家提倡礼乐之治,因而对于人类文明,不很重视生产工具、生活用品等物质性、实用性的层面,而较为重视规范人的行为、影响人的精神的制度性、意识性的层面。孔子所说的“文”或指典章制度,如“周监于二代,郁郁乎文哉!吾从周。”(《论语·八佾》)或指道德操守,如公叔文子的家臣升为大夫,与之同朝并列,文子心无不平,谦然待之,孔子闻之,曰:“可以为文矣!”(《论语·宪问》)或指诗书典籍,如“君子博学

于文,约之以礼,亦可以弗畔矣夫!”(《论语·雍也》)或指文饰风采,如“质胜文则野,文胜质则史,文质彬彬,然后君子。”(同上)却从未见指生产工具、生活用品等。荀子则进而对实用性的文与意识性的文作了较明确的辨别。他说:

大飧,尚玄尊,俎生鱼,先大羹,贵食饮之本也。飧,尚玄尊而用酒醴,先黍稷而饭稻粱;祭,齐大羹而饱庶羞;贵本而亲用也。贵本之谓文,亲用之谓理,两者合而成文,以归大一。夫是之谓大隆。(《荀子·礼论》)

“玄尊”指水,“大羹”是无盐梅之味的肉汤,“黍稷”为未脱壳的米谷。这些及“生鱼”都是人类饮食的原本,但久已不再食用。而祭祀先王时仍以之为“尚”、为“先”,是表达一种慎终追远、尊重本初之意,即“贵食饮之本也”。“酒醴”、“稻粱”、“庶羞”才是实际食用的饮食。这里说“贵本之谓文,亲用之谓理”,就是把表达某种思想观念的精神文化同具有实用价值的物质文化区别开来,而仅以前者为“文”。又说“两者合而成文”,则是再把这两方面统一起来,恢复到以往的所谓“人文”之“文”。这里有含义不同的两个“文”：“贵本之谓文”的“文”,主要指意识形态的文化,近于今之所谓狭义文化或人文文化;“两者合而成文”的“文”,是指整个人类文明,亦即今之所谓广义文化。荀子这段话的出现,标志着“文”的概念的分化和向意识形态文化即狭义文化的倾斜。强调“本”还是强调“用”,原是先秦儒、墨两家的基本分歧,故荀子还在《解蔽》篇中批评“墨子蔽于用而不知文”。这就把狭义文化的“文”,更为简捷、鲜明地突出出来了。

所谓狭义文化,其实含义还是相当广泛的。以儒家言,主要包括行为规范性的礼乐制度和言论学术性的文献书籍。文字本来就是“错画”,文字著作还需要一定的文饰,故而以文字著于竹帛的文献书籍,似更具有“文”的资格。至汉代,由于需要对先秦文献加以整理,也由于个人著书立说的日益增加,“文”的概念进一步向文献书籍方面倾

斜。西汉刘向、刘歆父子，总揽群籍，条其篇目，撮其指意，编为《七略》。东汉班固修《汉书》时，在《七略》的基础上，删繁取要，省去辑诸书指意的《辑略》，存《六艺略》、《诸子略》、《诗赋略》、《兵书略》、《术数略》、《方技略》等六略，立为《艺文志》。《艺文志》之“艺”显然是指《六艺略》的“艺”，即六经。汉代称六经为“六艺”，前已言及。《六艺略》著录了六经和传注六经的著作。《艺文志》之“文”，则是指后面五略的全部著作。六经及其传注当然也是“文”，不过性质特殊而已。所以《艺文志》实即文献书籍志。《汉书》另有《礼乐志》，记载各种礼乐制度。于《礼乐志》之外再立《艺文志》，著录各类文献书籍，也包括礼、乐方面的文献书籍，就是“文”的概念向文献书籍方面倾斜的表现。与班固同时的王充，在《论衡》中提出“五文”：“五经六艺为文，诸子传书为文，造论著说为文，上书奏记为文，文德之操为文”（《佚文》）。除沿袭旧说的“文德之操”外，前四文均是文献书籍。他的《论衡》即有感于“众书并失实”（《对作》）而作，倡言“实诚在胸臆，文墨著竹帛，外内表里，自相副称，意奋而笔纵，故文见而实露也。”（《超奇》）显然，他之所谓“文”，就是“文墨著竹帛”的“众书”。这里附带提及，我国古代的书籍分类法即奠基于汉代，刘向、刘歆之《七略》与班固之《汉书·艺文志》实其滥觞。后来，晋人荀勖《中经新簿》将“兵书”、“数术”、“方技”三略并入“诸子”，另增“史记”，遂成“五经”、“诸子”、“史记”、“诗赋”四部。同代李充《四部书目》又调换了“诸子”、“史记”的次序。南梁阮孝绪《七录》虽仍《七略》之分类，但以《文集录》代替《诗赋略》。至《隋书·经籍志》，形成了经、史、子、集的四部分类法。那么，以文字著于竹帛的文献书籍之文，也就是经、史、子、集之文了。

随着单篇诗、文创作的繁荣和人们对诗、文的重视，汉代以后，“文”的概念有了更进一步的收缩。看曹魏时期曹丕的《典论·论文》，称“文非一体”，“盖奏议宜雅，书论宜理，铭诔尚实，诗赋欲丽。”“奏议”、“书论”、“铭诔”、“诗赋”，虽非一体，却都是单篇的诗、文创作，而

不舍经、史、子等书籍在内。西晋陆机的《文赋》，云“体有万殊”，所列仍不出诗、赋、碑、诔、铭、箴、颂、论、奏、说之类。虽分体更细，但还是限于单篇的诗、文创作。至南梁，昭明太子萧统编纂了我国古代的第一部文学总集，即《昭明文选》。既然是第一部，就需确定“文”的范围，提出取舍标准。《文选序》写道：

若夫姬公之籍，孔父之书，与日月俱悬，鬼神争奥，孝敬之准式，人伦之师友，岂可重以芟夷、加之剪截？老、庄之作，管、孟之流，盖以立意为宗，不以能文为本。今之所撰，又以略诸。若贤人之美辞，忠臣之抗直，谋夫之话，辩士之端，……又亦繁博，虽传之简牍，而事异篇章。今之所集，亦所不取。至于记事之史，系年之书，所以褒贬是非，纪别异同。方之篇翰，亦已不同。若其赞论之综缉辞采，序述之错比文华，事出于沉思，义归乎翰藻，故与夫篇什，杂而集之。

“姬公之籍，孔父之书”指经。“老、庄之作，管、孟之流”是子。“记事之史，系年之书”当然是史。“贤人之美辞，忠臣之抗直”等是口头之言说。这些都略而不取，那么可取者就只有“四部”中“集部”的单篇诗文了。细读这段议论，萧统所强调的，一是单篇的文字作品，即“篇章”、“篇翰”；二是讲究文辞之美，即“综缉辞采”、“错比文华”、“义归乎翰藻”；三是产生于作者的创作，而非由记述得来，即“事出于沉思”。他就以这样的标准排除了一般的经、史、子类著作，而仅仅留下了“以能文为本”的单篇诗、文。其实此前曹丕《论文》之所论、陆机《文赋》之所赋，大致也都是这样一个范围，与萧统《文选》之所选略同。魏晋南北朝是文学的自觉时代，也是文学观念的确立时代。出于创作、讲究文采的单篇诗、文，这就是我国古代的文学观念，亦即我国古代的文学之“文”。

但这个文学之“文”在古代却并不称做“文学”，而被称之为“文章”。古代早有“文学”一词。如《论语·先进》言孔子诸弟子之所长，

云“德行：颜渊、闵子骞、冉伯牛、仲弓。言语：宰我、子贡。政事：冉有、季路。文学：子游、子夏。”此孔门四科之一的所谓“文学”，旧注曰文章博学，实即诗书典籍等文献之学。这样的“文学”虽不能说与今之“文学”无关，但范围既广，又重在学问，故相去甚远。汉以下仍大致如此。如《吕氏春秋·荡兵》云：“今世之以偃兵疾说者，终身用兵而不自知悖，故说虽强，谈虽辨，文学虽博，犹不见听。”出于南北朝刘宋的《世说新语》，犹按孔门四科首列《德行》、《言语》、《政事》、《文学》四篇。《文学》篇所载，多属经学、子学、佛学方面的轶事；部分涉及诗文者，亦属有关才学的记事闻谈。总之还是文章博学。稍后出现了看似与今之“文学”同义的“文学”。如《梁书》、《南齐书》、《隋书》等均有《文学传》，专为文学家立传。《梁书·文学传·刘勰》云：“昭明太子好文学，深爱接之。”但这只是貌似。盖自汉魏以来，“文”成了一项专门的学问，论为“文”之“学”者日众，文学家自然是精于此“学”的，故载于此传之中。所以此所谓“文学”是指有关“文”的学问、学术、才学，而不是指语言艺术作品。章太炎的《国故论衡·文学总略》，在“以有文字著于竹帛，故谓之文”之后，紧接着说：“论其法式，谓之文学。”“文章”则不同。“章”与“文”本来就很接近。《文心雕龙·原道》云：“形立则章成矣，声发则文生矣”。“章”与“文”错落为文。两字互换亦无损文意。不过“章”似更侧重于文采和完整。如谓“五色之章”（《左传·僖公二十四年》），“乐竟为章”（《说文》）。合为“文章”，或指作用于视觉的审美形式，如“雕琢刻镂，黼黻文章，所以养目也”（《荀子·礼论》）；或指德见于外的威仪辞采，如“夫子之文章，可得而闻也”（《论语·公冶长》）；或指礼乐法度等社会文明，如“大哉！尧之为君也。……巍巍乎其有成功也，焕乎其有文章。”（《论语·泰伯》）等等，皆与“文”之义相通。汉以后，亦与“文”一道、并比“文”更显著地偏向于以文字著于竹帛的书籍篇章。如《史记·儒林传》：“诏书律令下者，明天人分际，通古今之义，文章尔雅，训辞深厚。”《汉书·扬雄传》：“欲求文章成名于

后世,……故作《太玄》……《法言》……《训纂》”。魏晋以还,亦进一步从一般著作偏向了单篇诗文。如曹丕论单篇诗文的《典论·论文》,称“盖文章,经国之大业,不朽之盛事。”萧子显为文学下定义的《南齐书·文学传论》,云“文章者,盖性情之风标,神明之律吕也。”可见,“文章”与“文”不仅大致同义,而且也经历了大致相同的发展过程,而且因其侧重于文采和成章的特点,在“文”走向文学的时候就成了文学之“文”的专名。

如上:从文身抽象为“错画”,遍及于“天文”“人文”,再由“人文”逐次偏向意识形态之文、文献书籍之文、单篇诗文之文,这就是“文”的概念走向文学的大致过程。当然,这只是我们所作的一种以简驭繁的描述。

3. “艺文”

综上所述可知,“艺”与“文”是两个既有区别又相联系的概念。

自其区别方面言之,一是所指对象不同:“艺”因其根源于技术,故在各种事物中偏重于技艺、游艺,在文学和艺术两方面偏重于技术性更强的艺术,在笼统的文艺之事上偏重于创作方法和表达技巧;而“文”虽发端于文身,却很早就升华成了万物之本体的体现,在文学和艺术两方面偏重于思想性更强的文学,在文艺之事上偏重于内容与形式的整体。二是所含意义不同:“艺”作为技艺、游艺,似无关天地人伦之宏旨,仅供赏玩而已;“文”则联系着“天文”、“人文”,具有经天纬地的意义。“天文”是天道之流行,“人文”是以天道为人道,故经天纬地是“文”的固有之义,古谥法,“经天纬地曰文”。《尚书·尧典》称:“昔在帝尧,聪明文思,光宅天下”,《舜典》又称:“重华协于帝,浚哲文明,温恭允塞”。“文思”、“文明”之“文”,皆以言尧舜之圣智足可经纬天地。文艺之“文”自然亦当如此,故有“文以明道”、“文以载道”等种种提法。

自其联系方面言之,文学之“文”也是一种技艺,也有供人赏玩的

功能,故亦不妨视为一艺。明、清两代谈“艺”之书多“文”、“艺”并论,即以此。而且“文”作为“错画”即多样而统一、变化而有序的形式,本身就具有美的含义和涵盖一切艺术的能力。《文心雕龙·情采》篇写道:

故立文之道,其理有三:一曰形文,五色是也;二曰声文,五音是也;三曰情文,五性是也。五色杂而成黼黻,五音比而成《韶》《夏》,五情发而为辞章,神理之教也。

“黼黻”是五色斑斓的花纹,《韶》、《夏》皆古乐名。故“形文”、“声文”、“情文”就是指美术、音乐、文学。这样,无论在所指对象上还是在所含意义上,“艺”与“文”又相通相合了。

因此才有“艺文”这一概念的出现。“艺”“文”合称,始于汉代,班固著《汉书》首建《艺文志》,上文已经提及。此外,他还在《典引》中说过:“苞举艺文,屡访群儒。”但亦如上述,班固之所谓“艺文”,还只是“六艺”、即六经及其传注与其他文献书籍的合称;其《艺文志》,也只是这两类书籍的目录汇编。《宋书·律历志上》云:“典坟残缺,耆生硕老常以亡逸为虑。刘歆《七略》、固之《艺文》盖为此也。”

作为史书的《艺文志》,后来无大变化。《隋书》与《旧唐书》改称为《经籍志》,名异而实同,应该说名更副实。方志一类史书或有将乡贤诗文归入《艺文志》者,亦仍是“以亡逸为虑”,录存而已,并非性质有所改变。连唐初欧阳询的《艺文类聚》,亦是广采九流百家之书,依所述事物分类汇编而已。至于元代曾设“艺文监”的官职,掌校刊图书、翻译典籍、鉴定文物等事,则涵盖更宽。

但作为语词的“艺文”,却有较大发展。晋代葛洪《抱朴子》有“竞尚儒术,撙节艺文”(《崇教》)、“心悦艺文,学不为禄”(《审举》)等语。同儒术与利禄相对的“艺文”,显然更接近于文艺。至唐,白居易《赋赋》云:“四始尽在,六义无遗,是谓艺文之傲策,述作之元龟。”“四始”、“六义”都是汉儒《诗大序》对《诗经》的阐释,“四始”指《诗经》的四个部分,国风、小雅、大雅、颂。“六义”即风、赋、比、兴、雅、颂,大致

谓《诗经》之体裁(风、雅、颂)与表现方法(赋、比、兴)。在这里都是指《诗经》所树立的典范与原则。言诗赋而称“艺文”，则“艺文”就是指文艺。南宋周密在《浩然斋雅谈》中谈到：“宋之文治虽盛，然诸老率崇性理卑艺文。”指的是宋代二程、朱熹等道学家尊心性义理之学而贬抑文学艺术的现象。当时还有“理学兴而文艺绝”(见元代表袁桷：《戴表元墓志铭》)的说法。更显然，“艺文”即“文艺”，大体上就是文学艺术了。

这里尚需交代一下，“艺”“文”合称，除“艺文”外，还有“文艺”。《文心雕龙·养气》篇有云：“吐纳文艺，务在节宣。”此“文艺”指作文之技艺，而非文学艺术。至“理学兴而文艺绝”的“文艺”，才略同于文学艺术。但纵观古代文献，“文艺”一词较为罕见。

本书《艺文理论志》既然旨在为中国传统艺文理论作志，所称“艺文”自然不是也不应当是古代史书中《艺文志》的“艺文”，而只能是语词中大体上指文学艺术的“艺文”。但必须指出的是，古之“艺文”并不等同于今之所谓文艺。以“艺”言，虽包括今之艺术，但往往是指琴棋书画之类的技艺游艺，范围要比今之艺术为宽。以“文”言，虽大体可指今之文学，但作为主要面向单篇诗、文的“文章”，一方面包括了大量议论性、应用性的散文，另一方面却又不包括小说和戏曲文学。小说、戏曲这两种晚出的通俗文艺，长期被视为荒诞之言和优伶之技，不能登上正统文坛与诗文并列。就前一方面视之，比今之文学为宽；就后一方面视之，又比今之文学为狭了。

为古代艺文理论作志，似当一遵于古，以古之“艺”“文”概念为准。但这样，我们就要把棋艺之类的游艺理论包括进来，而把小说戏曲理论排除出去。把非文艺理论包括进来而把真正的文艺理论排除出去，还怎么能反映中国古代文艺理论的精神？这岂不是名为尊古而实则反损于古？而且，“艺”与“文”虽然都逐步走向了文艺，但艺术之“艺”与文学之“文”却并没有从“艺”与“文”的众多含义中完全独立出来，而是始终融汇其间的。如上文已经提到的，直至近人章太炎，仍然

坚持着“文”即“有文字著于竹帛”的更宽泛的概念。所以,如果要机械地一遵于古的话,反而会终至于一无可遵。一个漫长而复杂的历史过程绝不是不作分析取舍就能“如实”描述的。对于中国古代那些并非以严密的逻辑思维产生的理论成果,尤其无法不作任何分析取舍地“如实”描述。为了说明古人,必须超越古人。

那么,是否可以用今天的文艺概念衡量古代的艺术理论,合之则取,不合则舍?也不行。以文论来说,古代或有散文理论与骈文理论、古文理论与时文理论之分,却并无文艺散文理论与非文艺散文理论之别,在这方面是统一的理论。本无分别,如何取舍?在诸如此类的具体问题上,以今绳古,根本无法操作。此外,古代的“艺”“文”虽含义宽泛,但仍具有一定的统一性。这种统一性依存于古代文化的整个系统,体现着古代艺术理论的独特精神。例如,刘勰《文心雕龙·原道》开篇即云:“文之为德也大矣!与天地并生者何哉?”这样的问题就只有在古代那种文学与“人文”、“天文”相统一观念中才可能提出。无视这种统一性就无法真正把握古代艺术理论的独特精神,就会像已有的某些著作那样,以现代之理论结构剪裁古代之理论材料,仅有局部而并无整体,材料虽存却神貌皆丧。

面对这种两难的处境,较为可行的办法只能是斟酌古今,审末求本。既要有现代的文艺观念,又要尊重古代的艺术观念。在基本保持古代艺术理论的整体面貌的前提下,略去其与文艺有性质上的差异而又无损于大体的局部,纳入其排斥在外而又确属文艺的部分,以集中而深入地反映古代艺术理论的文化特质。这样或可避免泥古不化和以今变古两种弊病,收取以今彰古之效。根据这种思路,本志所包涵的内容大致有:诗论,词论,文论,辞赋论,戏曲、小说理论,乐论,舞论,画论,书论等。当然,各个类别的艺术理论在本典的相应各志中会有专门的论述,本志是着眼于古代艺术理论的总体。

二、文献概况

我国古代的艺文理论文献,可谓源远流长,浩如烟海。在其漫长的发育过程中,产生了多种多样的著作形式;而这多种多样的著作形式,又遍布于各种门类的图书经籍。其数量之大,种类之繁,分布之广,皆令人望而兴叹。现仅就古代艺文理论文献的发育过程、著作种类、分布状况概述如下,以明本志所涉及的范围。

(一) 发育过程

在现存最早的一批文献典籍中,就有了关于艺文的言论。这些典籍从社会的政治制度与文化建设的广泛视野涉及艺文,虽多属简约零散的片言只语,却是我国古代艺文理论生长发育的根芽。如《尚书·尧典》的“诗言志”说即被时贤遵为艺文理论的开山纲领。《左传·襄公二十九年》的“季札观乐”亦给后人以重要的启示。嗣后在春秋战国时期的百家争鸣中,艺文问题亦是诸家争论的一个焦点。儒家重礼乐之治,著述多言艺文。道、墨、法等家另有政见,于艺文亦不能不与儒家辩难。其中,尤以儒、道两家之言为精深系统,且泽被百代,遂奠定了我国古代艺文理论的思想基础。入汉,经学家注疏经籍,进一步发挥了儒家艺文思想,如《乐记》、《诗大序》;史学家为文人立传,自然也会论及艺文,如司马迁《史记》、班固《汉书》;思想家沿诸子之路著书立说,亦表达了自己的艺文观点,如刘安《淮南子》、王充《论衡》。以文献性质而言,这些均可视为先秦的继续。但随着辞赋的盛行和书法艺术的正式诞生,东汉还出现了专谈辞赋和书法的文章,则显示了艺文理论走向独立的迹象。大体而言,先秦以迄两汉,艺文理论尚未脱离一般的文化、学术,艺文理论文献也还附存于经、史、子类著作之中。

延至魏晋南北朝,文的自觉的时代到来了。艺文研究成了一项专

门的学术,艺文理论也获得了专著的形式。先是诞生了为文艺而研究文艺的论文,如曹丕《典论·论文》,曹植《画赞序》,嵇康《声无哀乐论》,陆机《文赋》,卫恒《四体书势》等。随后又诞生了辨析精详、体系完备的文论专书,即刘勰的《文心雕龙》。同时还出现了一批文艺评论性质的著作。有的选编作品,冠以叙论,如挚虞《文章流别集》,萧统《文选》;有的论次作家,品评优劣,如钟嵘《诗品》,谢赫《画品》,庾肩吾《书品》。前者虽为作品选集,但有文艺评论的性质;后者则是纯粹的文艺评论著作。唐人承此艺文理论独立之势,继有发扬。或选评作品,以标举某种文艺主张,如元结《篋中集》,殷璠《河岳英灵集》。或品评作家,以厘定其源流高下,如张怀瓘《书断》,朱景玄《唐朝名画录》。此外,尚有着重论述体制、格律、技法的著作,如孙过庭《书谱》,皎然《诗式》;着重著录人物、作品、事件,兼有议论的著作,如裴孝源《贞观公私画史》,张彦远《历代名画记》,崔令钦《教坊记》,段安节《乐府杂录》,孟棻《本事诗》;以及着重汇辑前人论说,附以新意的著作,如武则天敕撰的《乐府要录》、张彦远编纂的《法书要录》。还应一提的是,杜甫的《戏为六绝句》又正式开启了以诗论诗、即以文艺的形式论文艺的先河。此前虽不乏在诗中表达自己的诗歌见解的作品,但还不是像杜甫这样自觉地以诗论诗。

自宋代起,随着文化生活的广泛展开和学术兴趣的普遍高涨,谈艺论文成了文人学者的日常之事。艺文理论遂呈现出空前活跃的局面。不仅艺文论著的数量急剧增加,艺文论著的形式也更为自由灵活、丰富多彩。首先应该提到的,就是诗话的产生和兴盛。诗话这种著作形式,一意一段,可长可短,叙议均宜,衔接随便。其自在潇洒的特点恰好适合中国古代知识分子的生活方式和思维习惯,可以说是中国古代艺文理论终于找到了的最典型的著作形式。故自欧阳修《诗话》(后称《六一诗话》)出,接着就有司马光《续诗话》、刘攽《中山诗话》、张戒《岁寒堂诗话》等等相继问世。至宋末严羽的《沧浪诗话》,提

出了精深系统的诗歌理论,可谓创中国古代诗话著作的最高水平。元以下,这种形式尤连绵不绝,时有佳制。其形式许多不以“话”称者实际亦“话”。如姜夔《白石道人诗说》,魏庆之《诗人玉屑》。其影响之广,不仅诗,诸般艺文多有其《话》。如杨倬《古今词话》,王铨《四六话》,以至清人李调元《雨村曲话》、《赋话》,其名声之著,凡谈艺论文之言、之书,皆可视之为“话”,如清人何文焕编《历代诗话》,就将钟嵘《诗品》、司空图《二十四诗品》等一并揽入。与诗话的兴盛相关,大量涌现的笔记杂谈,亦大量增加了谈艺论文的内容,如沈括的《梦溪笔谈》,罗大经的《鹤林玉露》;学者授徒答问的语录,亦每每言及艺文,如程颢、程颐的《程氏遗书》,朱熹的《朱子语类》。在这种谈艺论文蔚然成风的环境下,前代已见的艺文论著形式,自然也会有长足的进步。继《唐朝名画录》之后,有黄休复《益州名画录》、刘道醇《圣朝名画评》等,鉴评画家,分品更精。继《历代名画记》之后,有郭若虚《图画见闻志》、邓椿《画继》等,续记画家小传,论议更见光彩。继《贞观公私画史》之后,有“御制”《宣和画谱》、《宣和书谱》等,不仅著录作品,还增附了作家评传。《本事诗》之后有计有功的《唐诗纪事》,史料更丰。《乐府要录》之后有陈旸《乐书》,网罗更富。《乐府杂录》之后有王灼《碧鸡漫志》,于歌曲考辨尤详。体制、技法之作,如韩拙《山水纯全集》,蔡元定《律吕新书》,陈骙《文则》。作品选编、叙评,如真德秀《文章正宗》,郭茂倩《乐府诗集》,元人方回《瀛奎律髓》。论诗诗亦层出不穷,至金人元好问《论诗三十首》,蔚为大观。

明清两代,艺文论著方面的可称之事,当首推戏曲、小说评点的崛起。宋元以后,戏曲、小说创作日见繁荣,戏曲、小说理论亦渐趋发达,因之出现了戏曲、小说评点——这种诗话之外、我国艺文论著的又一重要的特殊形式。评点不离作品,随文而施。文中可有旁批、眉批,回(折)之前后可有回(折)批,书之前后可有总批。短则只字片言,长则系统成篇。无论思想还是艺术,人物还是情节,结构还是语言,皆

可随处生发,任意评说。这种形式之自由灵活同于诗话,而其随文附加的特点更适用于篇幅宏大、内容复杂的戏曲、小说。古代关于戏曲、小说的论述,始见于笔记杂谈,继见于序跋题记;成书之作,主要就是评点了。戏曲尚有不少品鉴、谱律之类的著作,小说则只有评点。戏曲、小说理论发达于明中叶之后,戏曲、小说评点亦崛起于此时。明代李贽的《水浒传》评点,明末清初金圣叹的《水浒传》、《西厢记》评点,清代三妇合评的《牡丹亭》,毛宗岗的《三国演义》评点,张竹坡的《金瓶梅》评点,《脂砚斋重评石头记》等,都是这方面的重要著作。不仅戏曲、小说,诗文亦有评点。如明代茅坤的《唐宋八大家文钞》,金圣叹的《杜诗解》。此外,明清两代,我国古代艺文理论已进入总结时期。诸种艺文理论,诸种著作形式,均得到了充分的展现。著述之多,形式之全,皆以往所不可比拟。仅从具有总结性的角度而言,以下三类著作较为突出:一是归纳体制、格律、技法的著作,如明王骥德《曲律》、清乾隆帝敕撰《九宫大成谱》、赵执信《声调谱》;二是著录历代作家、作品的著作,如明陶宗仪《书史会要》、清康熙帝敕撰《佩文斋书画谱》;三是汇编前代文献、论说的著作,如清何文焕《历代诗话》、徐钊《词苑丛谈》、冯武《书法正传》。

这就是古代艺文理论著作的一个大致的发育过程。经过一个寄生在其他文献典籍之中的孕育阶段,至魏晋分化出来,开始了独立成长。又经过宋元时期的繁荣发展,至明清发育成熟,进入了全面总结。

(二) 著作分类

从上述发育过程的简单勾画中,已足见古代艺文论著的丰富多采。由于中国古代思维方式的灵活性和散漫性,艺文论著与非艺文论著并无明确的区别,诸种艺文论著形式之间亦无严格的界限,有些零碎的艺文论著形式更难遍举无遗。因之,不仅古代艺文论著的数量无法统计,即其形式种类亦难以确数。这里仅能就数量较多、意义较大的品种作个粗略的归纳。

1. 兼涵类

并非艺文理论著作,但包涵艺文理论的内容;或本已标明兼论艺文与其他学科;这些都属于兼涵类。这一类又可分为以下数种:

(1) 学术专著。主要是经籍及其注疏,史书,先秦诸子。汉以后之学术论著,如汉代王充《论衡》、南北朝颜之推《颜氏家训》、唐代刘知幾《史通》、清代章学诚《文史通义》等,亦属之。

(2) 笔记杂谈。此类著作甚多,除前已提及的南北朝刘义庆《世说新语》、宋代沈括《梦溪笔谈》、周密《浩然斋雅谈》等外,如唐代李肇《唐国史补》、明代何良俊《四友斋丛说》、清代王士禛《池北偶谈》等,均有重要的艺文言论。

(3) 语录。宋明时期学者多有语录体著作传世,其重要性甚至超过文集,有的还只有语录传世而并无文集。如前举宋代朱熹《朱子语类》,以及明代王畿《王龙溪语录》等。

2. 单篇类

单篇艺文论著,多载于文集,有的附于艺文作品前后。亦可分为以下三种:

(1) 论文。在中国古代艺文论著中,单篇论文具有极其重要的意义。这不仅是因为许多重要的文论家没有专著而只有论文,如唐代的韩愈、宋代的苏轼等;还因为有些文论家并不是在专著中、而是在论文中系统阐述自己的观点的。如宋代的欧阳修有《六一诗话》、清代的袁枚有《随园诗话》,但他们的文艺观点却主要阐述在一些论文中。

(2) 诗、词、曲。即以文艺的形式论文艺,如以诗论诗、以词论词、以曲论曲。论诗之诗、论词之词载于文集或单行之诗集、词集;论曲之曲载于单行之戏曲著作。明代沈璟有一套著名的论曲曲,人称《词隐先生论曲》,即载于《博笑记》传奇中。此外,古代以赋的形式论文艺者甚多,如前举陆机《文赋》,以及汉代傅毅《舞赋》、三国魏嵇康《琴赋》等;但此类辞赋性质已属论说之文,当归入论文。

(3) 序、记、题、跋。为特定艺文作品所写的序、记、题、跋，是古代单篇艺文论著的重要形式。数量巨大，无论诗、文、书、画、戏曲、小说，亦无论总集、别集、单篇作品，往往都有。形式灵活，或诗或文，或长篇或短语。理论性强，成篇者许多就是正式的艺术专论，如萧统的《文选序》、苏轼的《书黄子思诗集后》、李贽的《忠义水浒传序》、汤显祖的《牡丹亭记题词》；题跋者不少也有精辟的艺术见解，如明代徐渭、明末清初石涛、清代郑燮的绘画题跋。序、记、题、跋多被编入文集，但亦多有遗漏，散见于艺文作品中。

3. 专书类

艺文理论专书，品种最繁。略分为以下六种，以别其性质与形式之异：

(1) 概论。指分篇章、成系统地概论某种或数种艺术的著作。如刘勰《文心雕龙》、宋元之际张炎《词源》、清代叶燮《原诗》、刘熙载《艺概》；明末专论琴乐的徐上瀛《溪山琴况》、明末清初专论绘画的石涛《画语录》之类，虽篇幅不大，但原本达末，自成系统，当亦属之。

(2) 诗话。此“诗话”指著作形式而言，不限于诗，凡以“话”的形式谈艺论文之书，无论词话、文话、曲话等，均在其中。这种自由灵活的著作形式内容差别较大。有的理论性很强，且略成系统，不亚于概论，如前举严羽的《沧浪诗话》；有的以记事闲谈为主，近于史料杂记，如南宋吴聿《观林诗话》；大多数虽不够系统，但有一定宗旨，涵重要观点，如金人王若虚《滹南诗话》、明人谢榛《四溟诗话》、清初之际王夫之《薑斋诗话》等等。

(3) 品鉴。古代艺文论著之以“品”称者，实有两种情况：一种是沿钟嵘《诗品》，谢赫《画品》例，分品评论作家作品，如明代顾起纶《国雅品》、李开先《中麓画品》、祁彪佳《远山堂曲品》等，有些不以“品”称者亦属此种情况，前举朱景玄《唐朝名画录》、黄休复《益州名画录》即是；一种是沿司空图《二十四诗品》例，论列艺术风格或作法，如清代

袁枚《续诗品》、黄钺《二十四画品》、杨景曾《书品》。二者性质虽有不同,但以品评、品种而言确亦相通。既然古代均称之为“品”,今亦不宜剖分。

(4) 律谱。“律”谓法则,“谱”即布列。各种艺术皆有一定的法则,如体制、声律、技术等等。将这些法则有系统地布列出来,就成为各种艺术的律谱。律谱之著似起于汉末六朝。蔡邕《琴操》约为古代音乐律谱之始,惜已不传,现仅存辑佚本。题西晋卫夫人撰《笔阵图》首列书法艺术之各种笔法,或疑为六朝人撰。齐梁之际沈约《声调谱》开辨析诗歌声律之先河,但亦已亡佚,唯内容尚可大略考知。唐以后渐多,至明清尤盛,前已例举。这种著作虽着重于艺文之形式、格律,但亦往往兼及内容、宗旨。如明代朱权的《太和正音谱》,虽系北曲曲谱,但亦涵作家、作品评论,后人摘出辑为《涵虚子曲品》。又如前述王骥德《曲律》,于列述宫调、板眼等格律问题之外,另辟《杂论》一章,谈戏曲的基本理论问题。而徐上瀛概论琴乐的《溪山琴况》,原是琴曲《大还阁琴谱》中的一卷。其余书谱、画谱、乐律、曲律之类亦多如此。

(5) 史传。或著录作家,附以评传,如前举唐张彦远《历代名画记》、宋郭若虚《图画见闻志》,以及元钟嗣成《录鬼簿》、明末朱谋壘《画史会要》;或著录作品,加以题解,如明张丑《清河书画坊》、清初吴昇《大观录》;或记载故实,杂以论议,如前举南宋计有功《唐诗纪事》及清厉鹗《宋诗纪事》、张宗橐《词林纪事》;或兼而有之,如前举唐段安节《乐府杂录》及清姚燮《今乐考证》;总之以考史纪传为主,亦具有一定的理论价值。

(6) 汇编。综采前代或本朝之艺文论述,按时序或论题汇编成书,并附自己的评说。如北宋阮阅《诗话总龟》,南宋胡仔《苕溪渔隐丛话》、魏庆之《诗人玉屑》、元王构《修辞鉴衡》、明胡震亨《唐音癸签》、清何文焕《历代诗话》等等。律谱、史传亦有汇编,当各归其种,不在此列。

4. 选评类

一般的作品选集,本不属艺文论著。但中国古代有许多选本,既选作品,又加评论;虽以作品选的形式面世,却体现着重要的理论观点,甚至目的就是为了体现某种理论观点。似这样选与评紧密结合,亦是中国艺文论著的特点之一。按其选评结合的方式,约可分为以下三种:

(1) 选评。以选为主,以评为辅。在反映所选时代、作家、文体的基本面貌的同时,表现一定的理论观点,如明高棅《唐诗品汇》、清姚鼐《古文辞类纂》。

(2) 评选。以评为主,以选为辅。专选其可评、欲评者,以发表议论、阐述观点。如明凌濛初的《合评选诗》,清王夫之的《古诗评选》、《唐诗评选》等。

(3) 评点。评点也是以评为主,因其评在文中的特殊方式,自当别为一种。例已见前。

以上四类,共十五种。

自然,这个归纳既不精确,也不完全。有的文献亦此亦彼,似置于其中哪一种均无不可。如论述详备而完整的序跋就既可归入序记题跋,亦可视为独立的单篇论文;而分篇章、成系统的诗话则既是诗话,亦是严谨的艺文概论。有的文献又具有综合性质,似置于哪一种均不甚当。如一些以“录”、“记”、“谱”、“律”称的著作就往往纳律谱、史传、品鉴、概论于一书,仅能以其主要内容定为某种。张彦远《历代名画记》、郭若虚《图画见闻志》、王骥德《曲律》等即是。还有些文献过于零散,从艺文论著的全局来看似无关紧要,故上文未暇提及;但其中实有极精采者。如古代戏台多有榜联,有的还出自名家之手,有的就涵深刻的戏曲思想。

面对这品种繁多的著作形式,如果要概括其主要特征的话,那就无过于“自由灵活”一语了。品种繁多就是自由灵活的证明,而诗话、

评点这样的形式的凸出更是自由灵活的显证。

（三）分布状况

前已提及,我国古代至唐初编《隋书·经籍志》,形成了经、史、子、集四部的图书分类法。这种分类法后世相沿,直至清代,遂成为中国古籍的通行分类法。清中叶敕纂《四库全书》,于每部下的细目又作了较为精当的厘定和调整,具载于《四库全书总目》中,是为四部分类法中影响最大的一种。《四库全书》所收艺文理论文献,无论抄录入库与抄存卷目者,均依类编入总目。现仅据《四库全书总目》,略陈各类艺文理论文献的分布状况。但必须指出,《四库全书》并没有涵盖艺文理论文献的全部。《四库全书》编纂于乾隆年间,以后之书自然无法录入。即以前之书,亦有拒载、漏载。有些较晚出现的著作形式,似亦难于纳入早已形成的四部分类的框架。这些就只能列在“四库”、“四部”之外了。

1. 经部

“经部”所收,皆儒家经典及研究这些经典的著作。其关于艺文理论者,主要是以下三方面:

(1) “五经”、“四书”各类。“五经”、“四书”多谈艺论文之言,其中《周易》、《礼记》、《论语》、《孟子》等,更是重要的兼涵类艺文理论著作。后人为这些经籍所作的传疏,于艺文理论方面亦多有发挥。其中《诗经》本是一部文学作品,故为《诗经》所作的传疏包涵更直接、更丰富的艺文理论。如毛亨传、孔颖达疏的《毛诗正义》,朱熹的《诗集传》。

(2) “乐类”。《四库全书总目·经部》于“五经”、“四书”后另辟“乐类”,以“辨律吕、明雅乐”者属之。盖古有“乐经”之名,而未见其书。但儒家素重乐教,历来论乐之书亦夥。《四库全书》本儒家之旨,严雅、郑之分,刊为此类。于叙中称:“今区别诸书,唯以辨律吕、明雅乐者仍列于经,其讴歌末技、弦管繁声均退列杂艺、词曲两类中,用以见大乐元音道侔天地,非郑声所得而奸也。”实际收录了一些不悖于

儒家乐论的音乐、舞蹈理论专著。如前述宋陈旸《乐书》，以及明朱载堉《乐律全书》、张敦《舞志》等。

(3) “小学类”。“小学”即文字、音韵、训诂之学，《四库全书》编纂者视为经学的附庸，故列于经部之最后，其中所收韵书除专考“五经”之韵的著作及一般音韵学著作外，也有诗韵著作，如宋编《礼部韵略》、明编《洪武正韵》等。诗韵亦诗学之组成部分，且此类书前亦多有叙论，言及诗歌创作，故不可谓毫无艺文理论价值。

2. 史部

《四库全书·史部》以体例、内容分类，别为十五，颇显繁复。诸类中涉及艺文理论之处，约有：

(1) 论赞。纪传体正史及其他各类史书，多有专为艺术家立传的《文苑传》，或称《文学传》、《文艺传》，这些传前多有综合性的叙论。各类史书于人物传记之后又多附人物评赞，传主为艺术家者当然也不例外。这些《文苑传》的综合叙论和艺术家人物评赞，都是文艺论文。如前述萧子显的《南齐书·文学传论》，以及李贽的《藏书·司马迁》评赞等，就包涵重要的文艺观点。

(2) 记言。史书不但记事，也记言。先秦的《国语》、《战国策》（《四库全书》收在《史部·杂史类》）就记述了许多人物的文艺言论。后世史书的人物传记此种情况更多。这些史书记载的文艺言论多为珍贵的艺文理论文献。特别是有些历史人物的文集已经亡佚，他们的一些文艺言论和论文赖史书得以保存，就更显珍贵。如沈约与陆厥讨论声律问题的来往书信即载于《南齐书·陆厥传》，萧纲强调文学的特殊性的论文《与湘东王书》即载于《梁书·文学传》。

(3) 史评。史部有“史评”一类，著录史学论著。古来文史相通，史即文之一种，文亦史之一项，故史评、史论著作往往兼涵文评文论。刘知幾《史通》即多涉艺文理论。

3. 子部

《四库全书·子部·总叙》称：“自六经以外立说者，皆子书也。”就是说经学以外的一切学术著作均属子书，故品类极杂。而《四库全书》“子部”之分类，又以尊儒学、重实用为原则，故布置多桀。首列儒家，次及兵、法、农、医、天文算法，认为“以上六家，皆治世者所有事也。”后列百家方技之“术数”与琴棋书画之“艺术”，以其“皆小道之可观者”。继之以图解名物之“谱录”、群言歧出之“杂家”、隶事分类之“类书”、稗官所述之“小说家”，以其“皆旁资参考者”。至于释家、道家之书，则被斥为“外学”，附列最后。这样，同为义理论著，被分置于儒、法、杂、道等诸类之中；均属笔记杂谈，亦别在“儒家”、“杂家”、“小说家”数类之内；而占卜相命之作，则高居众多义理要籍之前。因此，“子部”中的艺文理论文献也就杂处各类，难于条陈了。大致而言，情况如下：

(1) 义理诸类之书，多涵艺文理论。如“儒家类”之《荀子》、汉扬雄《法言》，“法家类”之《韩非子》、《管子》，“杂家类”之《墨子》、汉刘安《淮南子》、宋沈括《梦溪笔谈》、清顾炎武《日知录》，“道家类”之《老子》、《庄子》、晋葛洪《抱朴子》。其中“杂家类”之书兼涵艺文理论者尤富。

(2) “艺术类”之书，多为艺文理论专著。“艺术类”又分“书画”、“琴谱”、“篆刻”、“杂技”四小类。“书画”包括了《四库全书》收录的全部书、画理论专著。“琴谱”中亦有重要的音乐论著，如前述明徐上瀛《溪山琴况》，以及宋朱长文《琴史》、明严澂《松弦馆琴谱》等。篆刻也是古代的一门艺术，篆刻论著自然也涵艺文理论。而“杂技”主要指棋、射、投壶等游戏，但记述歌舞、乐曲、乐器的唐代段安节《乐府杂录》、南卓《羯鼓录》亦在其中。

(3) “小说家类”之书，亦多有涉及艺文理论者。“小说家类”皆笔记杂谈。《四库全书》体例，同为笔记杂谈，以议论学术为主者归入“杂家类”，以记述见闻为主者归入“小说家类”。记述见闻就包括记述所

见所闻的艺文之事,何况古代文人本重艺文,故此类著作往往载有谈艺论文之语。较突出者,如前已提到的《世说新语》、《唐国史补》、《教坊记》等。

4. 集部

集部即文部,古之所谓“文章”皆集于此。集部书于四部中数量最多,然分类却最省,仅“楚辞”、“别集”、“总集”、“诗文评”、“词曲”五类。“楚辞类”以体而立,实多哀屈、宋、唐、景诸人之作,故亦可视为“总集”。“集部”中的艺文理论文献,可大致依类而述。

(1) “别集类”。凡诸家文集,皆属“别集类”。因此诸家关于艺文的单篇著述,无论文还是诗,凡收入文集者,均在此类之中。唯需检择,不烦列举。

(2) “总集类”。除诸家别集外,凡收录两家以上作品者,皆属“总集”。古之总集,皆有一定之宗旨,故既是“著作之渊藪”,又是“文章之衡鉴”(《四库全书总目·集部·总集类·叙》),均具有一定的艺文理论价值。前述“选评类”艺文理论著作即大多在此类中。尤应提出的是,有些辨析文体的著作,因选录作品以为范例,也被归入“总集”,其实当视为艺文理论专著。如明代吴讷《文章辨体》、徐师曾《文体明辨》等。还有,专选某类作品的“总集”,有的其实是艺文理论专著。如宋孙绍远的《声画集》,所选为宋人题画诗,即是。凡此种种,皆当细案。

(3) 诗文评类。本类较为单纯,皆诗、文理论专著。前述艺文理论专书,无论概论、诗话、品鉴、律谱、史传、汇编,凡关于诗、文者,均属此类。

(4) 词曲类。《四库全书》编纂者鄙视词曲,以为“厥品颇卑,作者弗贵”,故“附之篇终”(《四库全书总目·集部·词曲类·叙》)。这样就不得不打乱体例,于词再分为“别集”、“总集”、“词话”、“词谱”、“词韵”五类,于曲则不录曲文,仅录曲学论著,实亦涵曲话、曲谱、曲韵各类。从艺文理论方面言之,则除词之“别集”不同于诗文别集,集中不

涵文艺论文,仅首尾之序、记、题、跋或为单篇艺文论著外,词之“总集”与诗文“总集”,词话、词谱、词韵及曲话、曲谱、曲韵与诗话、诗谱、诗韵,性质皆同。如此安排虽不合体例,却使词曲论著较为集中。凡《四库全书》所收词曲论著均在此类,只是收录甚少而已。

5. “四部”之外

“四部”之外,非泛指《四库全书》未收之书,而是指《四库全书》拒收、“四部”分类亦难容的著作种类。一般《四库全书》漏略之书,仍可归入“四部”之中。但从上面的介绍可以看到,通俗小说与戏曲,既为《四库全书》有意排斥在外,又难于纳入经、史、子、集任何一部之中。通俗小说与戏曲作为文学作品,似与“集部”接近;但除短篇通俗小说外,长篇通俗小说与戏曲多为单行之书,无“集”之可言。这样,通俗小说与戏曲,随之通俗小说与戏曲之评点,就作为著作种类被整体排斥在《四库全书》与“四部”之外了。这既有观念上的保守,也有分类法的局限。因此,《四库》、“四部”虽似涵盖无遗,但艺文理论中的戏曲、小说评点却还要到《四库》、“四部”之外去寻找。

如上之“导言”,辨析了“艺文”概念的含义,描述了中国古代艺文理论文献的范围。下面,就按照这样的含义,在这样的文献范围内,为中国古代的艺术理论作志。

第一章 文道论

这里所说的文道论,是指有关艺文与道的关系的理论,含义比古代的“文道论”要广。大致包括了古代的“文道论”与“道艺论”两个问题,以及其他一些有关内容。

艺文与道的关系问题,是艺文与艺文以外的世界及其基本规律的关系问题,是各种文化和哲学体系观察艺文的出发点。因而文道论处于艺文理论的最高层次,在艺文理论体系中具有纲领性的意义。

第一节 道与艺文

一、“道”的概念

“道”,《说文》注:“所行道也。”“道”之初义,就是人所走的道路。如《诗经·小雅·大东》云:“周道如砥,其直如矢。”后来抽象化为事物发展变化的规律,遂有“天道”、“地道”、“人道”等概念的产生。

天之日月星辰沿着一定的轨迹运转,与人沿着一定的道路行进极为相像,故“天道”的概念似产生最早。这一概念之初生,是与认为天是人的主宰、观天象可以测人事的巫术观念联系在一起的。如《尚

书·汤诰》云：“天道福善祸淫，降灾于夏。”至春秋时，犹有“上天降祸于越，委制于吴”（《国语·越语下》）的说法。但亦从春秋时起，“天道”之作为人事主宰的神秘色彩开始淡化。如范蠡说吴王，云“天道皇皇，日月为常”，就是指天道运行的自然规律；又云“天道盈而不溢，盛而不骄，劳而不矜其功。夫圣人随时以行，是谓守时。”（均同上）则是说天道盈则转亏，盛则转衰，动而不已；人亦应根据客观形势，当行则行，当止则止。这表现了理性的觉醒。老子即缘此以进，提出了作为宇宙万物之本原和总规律的“天道”的概念。如所云：“有物混成，先天地生，寂兮寥兮，独立而不改，周行而不殆，可以为天下母。吾不知所名，强字之曰道”，“人法地，地法天，天法道，道法自然。”（《老子》二十五章）其后继者庄子更谓：“天不得不高，地不得不广，日月不得不行，万物不得不昌，此其道与！”（《庄子·知北游》）此“天道”即道家之道，亦称自然之道。

“地道”的概念无甚特殊意义。《易传》中多有“地道”一语，约指地上的生物繁衍、沧桑变化之类。《说卦》云“立天之道曰阴与阳，立地之道曰柔与刚”。阴即柔，阳即刚，这是天地万物的两种基本属性；故“地道”实际上也属于“天之道”。

与“天道”相对待的是“人道”。大约在“天道”的概念向着自然规律转化的同时，人们就意识到：人世的规律似乎是与自然规律不同的。这同样表现了理性的觉醒。如《左传·昭公十八年》载，郑国子产云：“天道远，人道迩，非所及也。”至于这人世的规律、即“人道”究竟是什么，在当时的宗法社会里，人们首先考虑到的就是那一套宗法制度。如《礼记·丧服小记》云：“亲亲，尊尊，长长，男女之有别，人道之大者也。”这其实就是儒家之道。孔子《论语》中屡屡言“道”，虽无明确的界定，但综合其言，含义甚显。如：“天下有道，则礼乐征伐自天子出；天下无道，则礼乐征伐自诸侯出。”（《季氏》）“子谓子产有君子之道四焉：其行己也恭，其事上也敬，其养民也惠，其使民也义。”（《公冶

长》)等等,无非是宗法社会的政治制度和道德规范。故《周易·说卦》在前引“立天之道曰阴与阳,立地之道曰柔与刚”之后又云:“立人之道曰仁与义”。可谓言简意赅。

天、地、人各有其道,诸子百家亦各道其所道。道的具体含义尽管千差万别,但总之是指万物的基本规律。如《韩非子·解老》篇所说:“道者,万物之所然也,万理之所稽也。”

二、文道论的发生

既然道是万物的基本规律,艺文也是万物中的一类,自不能不与道相关。且远古时期整个文化混沌未分,艺文更是与人们意识中的道联在一起的。《尚书》云:“诗言志,歌永言,声依永,律和声。八音克谐,无相夺伦,神人以和。”(《虞书·舜典》)“神人以和”则天下太平,即当时之道;而诗乐之和就可以带来神人之和。这虽然具有浓厚的神秘色彩,但却开启了把艺文统一于治道的思想源头。如果说《尚书》这段话是中国艺文理论的开山纲领的话,那么这个开山纲领中就已经包涵了文道统一论的萌芽。所以可以说,文道论是与整个中国艺文理论同时发生的。至于春秋时期《左传·襄公二十九年》记载的“季札观乐”,则是神秘色彩减弱了的文道统一论。季札把每一朝代、每一诸侯国的乐都同王道之兴衰直接联系起来。如为之歌《大雅》,曰:“广哉!熙熙乎!曲而有直体,其文王之德乎!”见舞《韶箭》者,曰:“德至矣哉!大矣,如天之无不曁也,如地之无不载也,虽甚盛德,其蔑以加于此矣。……”这是观乐,同时就是观德、观道。

儒家承嗣了这个传统,并作了理论上的阐发。孔子曰:“道之将行也与,命也;道之将废也与,命也;公伯寮其如命何?”(《论语·宪问》)这是谈道。又曰:“文王既没,文不在兹乎?天之将丧斯文也,后死者不得与于斯文也;天之未丧斯文也,匡人其如予何?”(《论语·子罕》)

这是谈文。而文意几乎完全一样。则文即道也，道即文也。孔子“志于道，据于德，依于仁，游于艺”（《论语·述而》）的说法，也表现了把艺文与道统一起来的思想。孔子之后，荀子进而提出了详明的文道统一论：

圣人也者，道之管也。天下之道管是矣，百王之道一是矣。故《诗》、《书》、《礼》、《乐》之道归是矣。《诗》言是，其志也；《书》言是，其事也；《礼》言是，其行也；《乐》言是，其和也；《春秋》言是，其微也。故《风》之所以为不逐者，取是以节之也；《小雅》之所以为《小雅》者，取是而文之也；《大雅》之所以为《大雅》者，取是而光之也；《颂》之所以为至者，取是而通之也。天下之道毕是矣。（《荀子·儒效》）

其中“言是”、“取是”之“是”，都是指圣人之道。文意是说《诗》、《书》、《礼》、《乐》、《春秋》等“文”，都是“道”的不同层次、不同侧面、不同形式的具体表现。

道家虽以为“文”是对人及万物的本性的破坏，有悖于自然之“道”，但对“艺”却网开一面，表现了浓厚的兴趣。这是因为他们的“道”是宇宙生化万物的规律，依“道”而行便可像宇宙那样“无为而无不为”，万事亨通，百“艺”绝伦。庄子有云：“通于天者，道也；顺于地者，德也；行于万物者，义也；上治人者，事也；能有所艺者，技也。”（《庄子·天地》）他还以大量的寓言故事生动地说明了“有道”者之“艺”如何出神入化、巧似天工。如果说“艺”也是“文”的话，那么这依然是文道统一论，只不过具体内容与儒家的文道统一论不同罢了。

先秦墨、法等其他各家也都从自己的道出发论及艺文，虽具体主张不同，但在以道统摄艺文这一点上则是大体一致的。

总的说来，先秦时期的文道论还只是论道而涉及艺文，并不是专论艺文，即还是道论而不是文论。而且所涉及的“艺”“文”也还是极其宽泛的技艺、文献之类，而限于文学艺术。但中国艺文理论中的文

道论,即于此时奠基。

汉代承前启后,文道统一的思想继续发展,并从两方面趋近了文艺理论。

一方面是本于儒家礼乐思想对诗、乐所作的阐发。汉代建立了统一的帝国,面临着典章制度的整顿。鉴于秦朝速亡的教训,也不能不重视礼乐制度的恢复。于是,儒者们纷纷强调诗、乐的政治意义,文道关系遂得到了进一步的阐发。《乐记》云:“治世之音安以乐,其政和;乱世之音怨以怒,其政乖;亡国之音哀以思,其民困;声音之道与政通矣。”“乐者乐也,君子乐得其道,小人乐得其欲。以道制欲,则乐而不乱;以欲忘道,则惑而不乐。”等等,都是强调乐与政治、道德,即人世之道的统一性。这种观点又移之以论诗。如卫宏《诗大序》提出:“王道衰,礼义废,政教失,国异政,家殊俗,而变风、变雅作矣。”郑玄《诗谱序》更明确地以治世之音为“正风”、“正雅”,以衰世、乱世之音为“变风”、“变雅”。后来董仲舒、扬雄等又继有发挥,这里不遑细述。

另一方面是依自己所理解的“道”对艺文作品所作的评论。时至汉代,尤其是东汉,已有不少前人著作流传;汉人或将其载入史册,或为其注疏刊行,都不免有所评论。这些评论往往从自己所理解的“道”出发,以“道”衡文。如司马迁著《史记》,为屈原立传,即称:“屈平正道直行,竭忠尽智以事其君”,“信而见疑,忠而被谤,能无怨乎?屈平之作《离骚》,盖自怨生也。”(《屈原贾生列传》)并由此引发,认为前代之书“大抵贤圣发愤之所为作也。此人皆意有所郁结,不得通其道也,故述往事,思来者。”(《太史公自序》)就是认为诸多作品都是“道”不行而述之于言的产物。东汉班固著《汉书》,为司马迁立传,称其“是非颇缪于圣人,论大道则先黄老而后六经,序游侠则退处士而进奸雄,述货殖则崇势利而羞贱贫,此其所蔽也。”(《司马迁传》)这又是从儒道出发对《史记》的评论。此外,东汉王逸著《楚辞章句》,为屈原辩

诬，树《离骚》为经，亦言及于“道”：“周室衰微，战国并争，道德陵迟，谗诈萌生。于是杨、墨、邹、孟、孙、韩之徒，各以所知著造传记，或以述古，或以明世。而屈原履忠被谮，忧悲愁思，独依诗人之义，而作《离骚》，上以讽谏，下以自慰。”（《楚辞章句序》）

时至魏晋，艺文理论从一般学术著作中分化出来，成长为一个独立的学术部门；文道论亦不再是道论的附庸，而成了艺文理论的组成部分。中国古代第一篇专门的文论著作、曹丕的《典论·论文》即云：“盖文章，经国之大业，不朽之盛事。”其后阮籍的《乐论》提出：“夫乐者，天地之体，万物之性也。合其体，得其性，则和；离其体，失其性，则乖。……此自然之道，乐之所始也。”“故达道之化者，可与审乐；好音之声者，不足与论律也。”挚虞的《文章流别论》强调：“文章者，所以宣上下之象，明人伦之叙，穷理尽性，以究万物之宜者也。”沿及南北朝，裴子野著《雕虫论》，彰明“古者四始六艺，总而为诗，既形四方之气，且彰君子之志，劝美惩恶，王化本焉。”萧统编《文选》，亦谓“《关雎》《麟趾》，正始之道著；桑间濮上，亡国之音表；故风雅之道，粲然可观。”（《文选序》）宗炳论画山水，犹云：“圣人含道应物，贤者澄怀味象”，“圣人以神发道，而贤者通；山水以形媚道，而仁者乐”（《画山水序》）。于是，当我国古代第一部系统的文学理论专著、刘勰的《文心雕龙》诞生的时候，便以《原道》开篇，以“道”为文之本原，倡言：“辞之所以能鼓天下者，乃道之文也。”这是文道统一论在艺文理论中的赫然确立，也充分表明了文道论在中国艺文理论中的地位。

此后，文道论便乘流而下，连绵不绝，以显赫的地位贯穿了整个中国艺文理论史。

三、文道论的内部差异

但仔细看来，虽众人皆论艺文与道，但其所论之宗旨，乃至所论

之问题却并不相同。

这还不是指在道与艺文的关系上的思想差异。在道与艺文的关系上，虽似有重道轻文者，有文道并重者，但这只是程度之别，而非宗旨之异。即或偶有言及：“近见论诗者或以悲愁过甚为非，且谓喜怒哀乐俱宜中节。不知此乃讲道学，不是论诗。”（清·吴雷发：《说诗管蒯》）也只是反对道学之道抑或儒家之道，而非根本否定艺文与道之关系。至于论艺文而言未及道，则不属于文道论的范围，自应另作别论。

这里说的首先是：虽皆强调道与艺文的统一性，但思想宗旨不同。如前引挚虞、裴子野之论，所言乃“宜上下之象，明人伦之叙”、“劝美惩恶，王化本焉”，显然是指社会政治、伦理之道。又如后人云：“文章之道与政通矣。世教之污崇，人风之薄厚，与立言立事者邪正臧否，皆在焉。”（唐·梁肃：《秘书监包府君集序》）“夫文章者，本于教化，发于情性。本于教化，尧舜之道也。发于情性，圣人之言也。”（唐·柳冕：《答徐州张尚书论文武书》）此义更明。因是指社会政治、伦理之道，故落脚于“教化”。而前引阮籍、宗炳之论，所言乃“天地之体，万物之性”、“山水以形媚道”，显然是指天地自然之道。宗炳于《画山水序》最后又云：“峰岫巖嶷，云林森渺，圣贤映于绝代，万趣融其神思，余复何为哉？畅神而已。”因是指天地自然之道，故落脚于“畅神”。虽都是以道论文，而且都是论文的内涵与功能，却显然是两种不同的文艺思想。一望可知，前者是儒家的文道论，后者是道家的文道论。

更值得指出的是：虽皆强调道与艺文的统一性，但所论问题不同。如清代章学诚云：

文，虚器也；道，实指也。文欲其工，犹弓矢欲其良也。弓矢可以御寇，亦可以为寇，非关弓矢之良与不良也；文可以明道，亦可以叛道，非关文之工与不工也。（《文史通义·言公中》）

照如此说，则文是工具，是手段；而道是目的。道不是文自身的某种需

要,而是外加于文的某种要求。因而道也不是自然地存在于文中,而是被灌输到文里去的。而明代李贽却提出:

镌石,技也,亦道也。文惠君曰:“嘻!技盖至此乎?”庖丁对曰:“臣之所好者,道也,进乎技矣。”是以道与技为二,非也。造圣则圣,入神则神,技即道耳。(《焚书》卷五《樊敏碑后》)

这里,道并不是镌石的目的,而就是镌石本身。道不是外加于镌石的某种要求,而是镌石自身的某种需要。就是说道内在于镌石的过程当中,使镌石达到神圣高超的境地。

不仅两人之论有这样的差异,一人之论也会如此。如宋代欧阳修既云:“君子之于学也,务为道。为道必求知古。知古明道而后履之以身,施之于身,而又见于文章,而发之以信后世。”(《与张秀才第二书》)又云:“乐之道深矣!故工之善者,必得于心应于手,而不可述之言也;听之善,亦必得于心而会以意,不可得而言也。”(《书梅圣俞稿后》)前一段所说显然与章学诚之论同调,道是文的目的,是外在于文的某种要求。后一段所说则与李贽之论同旨,道就在乐自身,是内在于乐的某种需要。这又是两种不同的文道论。而这种不同已经不是在同一问题上的两种不同的宗旨,而根本是两种不同的问题了。章学诚及欧阳修前一段话所论的,主要是艺文的思想内容与艺文的外在目的问题;李贽及欧阳修后一段话所论的,主要是艺文的创作与艺文的内在本质问题。

这样,上文所说的那两种文道论,就被包容在这两种文道论之中了。无论明社会之道以“教化”,还是体自然之道以“畅神”,总之都属于艺文的内容与目的的问题。

对于这两种涉及不同的问题的文道论,人们会说,主要是所称之“道”的含义不同。论艺文的内容与目的的文道论,所称之“道”是指自然或社会的基本规律,即世界之道;论艺文的创作与本质的文道论,所称之“道”是指艺文自身的规律,即艺文之道。是的。但还应该认

识到的是：这两种道虽含义不同，却存在着深层的内在联系。所谓世界之道，在中国古代主要是儒家之道和道家之道。儒家之道偏于社会规律，道家之道偏于自然规律。这两家之道不仅对艺文的内容和目的有不同的要求，而且对艺文的内在规律、即艺文之道也有不同的态度和意义。儒家的伦理之道旨在维护宗法社会的行为规范。于个人而言，关心的是道德修养而非技能；于社会而言，关心的是政治秩序而非百事。故不重视技艺，也不通向技艺。而道家的自然之道则着眼于事物本身的基本规律。这基本规律即存在于万事万物，又支配着万事万物。故不仅可以通向技艺，而且可以统摄技艺。这样说未免过于简单了，尚有待后文详细论述。但一个不争的事实是：中国古代关于艺文的思想内容和社会功能的理论，主要是由儒家确定的；而关于艺文的内在本质与特殊规律的理论，则主要是由道家奠定的。

这两种涉及不同问题的文道论，名称亦有区别。一般而言，涉及艺文的内容与目的的文道论称做文道论，涉及艺文创作及特殊规律的文道论称做道艺论。就是说，在多数情况下，艺文的内容与目的问题被视为文与道的关系问题。艺文创作及特殊规律问题被视为道与艺的关系问题。这种区别主要是由于“文”与“艺”这两个概念各有侧重而形成的。“文”侧重于文学，侧重于文艺之物，即作品，“艺”侧重于艺术，侧重于文艺之事、即创作。绘画、音乐之类的艺术自比文学具有更强的技艺性；而既成为文学，从事创作也就成了一种技艺。艺文的内容与目的，基本上是艺文之物与艺文之外的世界的关系问题，故称文道论。艺文的创作及特殊规律，基本上是万物化生的总规律与艺文之事的关系问题，故称道艺论。如前引章学诚的话与欧阳修的第一段话，就是以“文”与“道”立论的；而李贽的话与欧阳修的第二段话，就是以“道”与“艺”立论的，李贽之所谓“技”、欧阳修之所谓“工”都是“艺”。但这种语词上的区别并不是绝对的。如清人归庄有言：“溺于

艺,则艺而已;深于道,则艺亦道也。曾子固作《墨池记》,而更思深造道德之士,痛逸少(按:即王羲之)之溺于艺也。阳明先生,一代儒宗,而亦工于书法如此,岂非以艺即道耶?余学道无成,而缪以能书名,既耻为一艺之士,其敢不勉!”(《跋阳明先生书》)这段话谈书法,故以“道”、“艺”立论;虽以“道”、“艺”立论,所论还是道德与艺文的关系问题。故仍属于文道论,而不属于道艺论。这又是因为“文”与“艺”这两个概念虽各有侧重,却又可用作同义,相互替代。遇这种情况,就只有依所论问题斟酌处理了。

总之,中国古代关于道与艺文的关系的理论包涵两个方面:一方面是论述艺文的思想内容与社会功能问题、亦即艺文的外部规律的文道论,这主要与儒家学说相关;一方面是论述艺文的特殊本质及创作问题、亦即艺文的内部规律的道艺论,这主要与道家学说相关。儒道两家,酿成了中国艺文理论的两种基本思潮。而文道论与道艺论,则从外部规律与内部规律两方面育成了中国艺文理论的主体结构。

但是,中国艺文理论并不是一个由儒道两家凝聚而成的僵化的结构。儒道两家的对立互补正是它发展流变的内在机制,正是它呼吸吐纳、与时共进的活的生命。如果说儒道两家的对立互补能使它在一定的历史条件下发育成长为一个丰满的、神韵独具的理论体系的话,那么儒道两家的对立互补,也能使它在变化了的历史条件下生长出新思想的枝芽,以迎接新时代的曙光。这就是明代中叶兴起的文艺启蒙思潮。文艺启蒙思潮来自儒、道又超越了儒、道,因而有自己的道。在这种启蒙之道的带领下,文艺启蒙思潮就一系列重大问题提出了崭新的见解,创造性地发展了传统的文艺理论,成了中国艺文理论的第三种基本思潮。这也是谈中国古代有关道与艺文的关系的理论所不可忽视的。

第二节 儒家与文道论

一、儒家之道

儒家之道可以说是纯粹的人道。“樊迟问知。子曰：‘务民之义，敬鬼神而远之，可谓知矣。’”（《论语·雍也》）在孔子看来，全部智慧只有一条，就是“务民之义”，即致力于考察人事之当否。“季路问事鬼神。子曰：‘未能事人，焉能事鬼？’曰：‘敢问死。’曰：‘未知生，焉知死？’”（《论语·先进》）除了现实的人生与人世之外，孔子对任何彼岸世界的问题都不感兴趣，也反对他的学生去思考。避世隐居之士长沮、桀溺，看不起孔子的汲汲于用世、在各诸侯国之间往来奔走，连路都不肯告诉他，且以嘲笑的口吻对其弟子子路说：“滔滔者天下皆是也，而谁以易之？且而与其从辟人之士也，岂若从辟世之士哉？”意即天下皆已无可挽回地进入了乱世，有谁能够改变？你与其跟随因人君不用而去此适彼的孔子，还不如跟随我们哪！怀着救世的苦心，受到这样的轻蔑，孔子亦不无感慨，但他绝不改变初衷：“夫子怃然曰：‘鸟兽不可与同群，吾非斯人之徒（按：指君与民）与而谁与？天下有道，丘不与易也。’”（《论语·微子》）孔子只能同天下之君民在一起，只要世道还没有走上正轨，他就要力挽狂澜，坚持到底，乃至“知其不可而为之”（《论语·宪问》）。如此执着于人世之道，正是孔子开创的儒家学派的显著特色。

后来的孟子和荀子，把这一点表述得更加明确。孟子说：“道在迩，而求诸远；事在易，而求诸难。人人亲其亲，长其长，而天下平。”（《孟子·离娄上》）就是说，道只在人伦日用之间。荀子则从天道与人道的对比中强调了儒家之道就是人道，也只是人道。他说：“不为而

成,不求而得,夫是之谓天职。如是者,虽深,其人不加虑焉;虽大,不加能焉;虽精,不加察焉;夫是之谓不与天争职。天有其时,地有其财,人得其治,夫是之谓能参。舍其所以参,而愿其所参,则惑矣。”(《荀子·天论》)天之道自然无为,即或至深、至大、至精,人无可施为;人只能治人之事,行人之道。所以“道者,非天之道,非地之道,人之所以道也,君子之所道也。”(《荀子·儒效》)

人之道,亦有两个方面。从社会群体来说,是治世之道,这是政治问题。从个人来说,是作人之道,这是道德问题。简而言之,一曰为政,二曰为人。

为政之道,孔子反对以法律、刑罚等手段去强制,而主张教育、感化。他说:“道之以政,齐之以刑,民免而无耻;道之以德,齐之以礼,有耻且格。”(《论语·为政》)孟子亦云:“仁言不如仁声之入人深也,善政不如善教之得民也。善政,民畏之;善教,民爱之。善政得民财,善教得民心。”(《孟子·尽心上》)“仁声”指的是乐。从这些言论可以看出,儒家的为政之道主要是两条,一条是仁德,一条是礼乐。

所谓仁德,一是指对民众的仁慈。“子贡曰:‘如有博施于民,而能济众,何如?可谓仁乎?’子曰:‘何事于仁(按:何止于仁),必也圣乎!尧舜其犹病诸(按:心中犹患其不能)!’”(《论语·雍也》)一是指为政者自己的道德表率作用。“季康子问政于孔子曰:‘如杀无道,以就有道,何如?’孔子对曰:‘子为政,焉用杀?子欲善而民善矣。君子之德风,小人之德草,草上之风必偃。’”(《论语·颜渊》)所谓“为政以德,譬如北辰,居其所而众星共之。”(《论语·为政》)后来,孟子大大发展了孔子的这种思想,提出了中国历史上最为鲜明的仁德为本的政治主张。他认为,得天下在于得民心,得民心在于从民之欲:“桀纣之失天下也,失其民也;失其民者,失其心也。得天下有道,得其民,斯得天下矣;得其民有道,得民心,斯得民矣;得其心有道,所欲与之、聚之,所恶勿施,尔也。”(《孟子·离娄上》)因而反复强调,“王如施仁政于

民，省刑罚，薄税敛，深耕易耨；壮者以暇日修其孝悌忠信，入以事其父兄，出以事其长上，可使制梃以挾秦楚之坚甲利兵矣。”（《孟子·梁惠王上》）“乐民之乐者，民亦乐其乐；忧民之忧者，民亦忧其忧。乐以天下，忧以天下，然而不王者，未之有也。”（《孟子·梁惠王下》）“老吾老以及人之老，幼吾幼以及人之幼，天下可运于掌。”（《孟子·梁惠王上》）并愤怒地谴责了那些聚敛天下财富以供一己之淫乐的统治者，指之为“率兽食人”：“庖有肥肉，厩有肥马，民有饥色，野有饿莩，此率兽而食人也。兽相食，且人恶之；为民父母，行政，不免于率兽而食人，恶在其为民父母也？”（同上）当然，他也强调为政者的表率作用，认为“君仁，莫不仁；君义，莫不义。”（《孟子·离娄下》）“行有不得者皆反求诸己，其身正而天下归之。”（同上）总之，“三代之得天下也以仁，其失天下也以不仁。国之所以废兴存亡者亦然。”（《孟子·离娄上》）

所谓礼乐，就是以礼仪规范人的行为，以文艺感发人的善心。“颜渊问为邦，子曰：行夏之时，乘殷之辂，服周之冕，乐则韶舞，放郑声，远佞人；郑声淫，佞人殆。”（《论语·卫灵公》）“夏之时”指夏代实行的历法，“殷之辂”指商代使用的木车，“周之冕”指周代制定的礼服，“韶舞”是虞舜时的乐舞。这段话就是强调遵守古之圣王的礼乐制度，实行礼乐之治。“齐景公问政于孔子，孔子对曰：‘君君、臣臣、父父、子子。’公曰：‘善哉！信如君不君、臣不臣、父不父、子不子，虽有粟，吾得而食诸？’”（《论语·颜渊》）礼就是维护长幼、尊卑、贵贱的等级秩序的行为规范。有了礼，则君、臣、父、子各安其位、各尽其责，宗法社会从而稳定，一国之主可以无忧；否则，谁养活他？这就是礼的意义。所以孔子屡屡强调：“上好礼，则民莫敢不敬。”（《论语·子路》）“上好礼，则民易使也。”（《论语·宪问》）“君使臣以礼，臣事君以忠。”（《论语·八佾》）比之法的严厉，礼要显得温和得多。此即所谓“礼之用，和为贵；先王之道，斯为美。”（《论语·学而》）朱熹注“和为贵”云：“和对严而言”（《四书章句集注》）。至于乐，则多为配礼而行，本是礼的组成

部分,故往往与“礼”合称为“礼乐”。如《论语·子路》:“礼乐不兴则刑罚不中。”且乐的内容亦以无邪为归,故可“迩之事父,远之事君”(《论语·阳货》)。后来,荀子有力地强化了孔子的这种思想,提出了礼乐相辅的政治主张,荀子论礼云:“礼起于何也?曰:人生而有欲,欲而不得,则不能无求,求而无度量分界,则不能不争。争则乱,乱则穷。先王恶其乱也,故制礼义以分之,以养人之欲,给人之求。”(《荀子·礼论》)礼是为调节人的利益纷争而作出的规定,这种规定的原则就是“分”,即按社会等级进行分配。故荀子又云:“礼者,贵贱有等,长幼有差,贫富轻重皆有称者也。”(《荀子·富国》)荀子论乐云:“乐者,圣人之所乐也,而可以善民心,其感人深,其移风易俗,故先王导之以礼乐而民和睦。”(《荀子·乐论》)关于乐的这种“善民心”、使“民和睦”的作用,荀子还说得非常具体。如谓:“乐中平则民和而不流,乐肃庄则民齐而不乱。民和齐则兵劲城固,敌国不敢婴也。”“乐在宗庙之中,君臣上下同听之,则莫不和敬;闺门之内,父子兄弟同听之,则莫不和亲;乡里族长之中,长少同听之,则莫不和顺。”“出所以征诛,则莫不听从;入所以揖让,则莫不从服。故乐者,天下之大齐也,中和之纪也”(同上)。看来,乐首先是使人心平和,而后是使上下长幼之间和睦,最后是使全民服从命令、整齐一致。这样,礼以分等,而乐以和齐,双管齐下,等级社会便可安定无虞了:“乐也者,和之不可变者也;礼也者,理之不可易者也。乐合同,礼别异。礼乐之统,管乎人心矣。”“先王之道,礼乐正其盛者也。”(同上)

为人之道,孔子有“弟子入则孝,出则弟,谨而信,泛爱众而亲仁”(《论语·学而》),“出则事公卿,入则事父兄,丧事不敢不勉”(《论语·子罕》)等等言论。说得最明确的,还是下面这段话:“其为人也孝悌,而好犯上者,鲜矣。不好犯上而好作乱者,未之有也。君子务本,本立而道生。孝悌也者,其为仁之本与!”(《论语·学而》)“仁之本”亦即“人之本”。孝与悌,在儒家看来是两条最重要的道德要求,是衍生

其他道德的基础,故以之为人之本。孔子的这种思想后来得到了孟子和荀子的充分论证。

孟子是以他的“性善”论来论证的。他不同意告子的“食、色,性也”、“生之谓性”的观点。虽然他并不否认人生而具有食、色的生理需要,自己也说过“生亦我所欲也”,但他考虑到:如果承认与生俱来的食、色等生理需要就是人的本性,那岂不等于承认动物的本性就是人的本性吗?即“然则犬之性犹牛之性,牛之性犹人之性与?”(《孟子·告子上》)他要寻找人不同于动物的、高尚的本性,于是找到了仁、义、礼、智:“所以谓人皆有不忍人之心者,今人乍见孺子将入于井,皆有怵惕侧隐之心,非所以内交于孺子之父母也,非所以要誉于乡党朋友也,非恶其声而然也。由是观之,无侧隐之心,非人也;无羞恶之心,非人也;无辞让之心,非人也;无是非之心,非人也。侧隐之心,仁之端也;羞恶之心,义之端也;辞让之心,礼之端也;是非之心,智之端也。人之有是四端者,犹其有四体也。”(《孟子·公孙丑上》)这样,仁、义、礼、智四种道德就成了人的本性,像四肢那样被安在人的身上了。但仅此还不够,孟子不能让食、色之性同这种道德之性并存。他说:“口之于味也,目之于色也,耳之于声也,鼻之于臭也,四肢之于安佚也,性也,有命焉,君子不谓性也。仁之于父子也,义之于君臣也,礼之于宾主也,知之于贤者也,圣人之于天道也,命也,有性焉,君子不谓命也。”(《孟子·尽心下》)“口之于味”、“目之于色”等等,属于食色一类的生理需要。孟子无法否认它们是人的与生俱来的本性,但他强调:这些需要能不能实现,该不该实现,还要取决于人的社会地位,即后天的命运;因此,君子不把它们称做人的本性,即“不谓性也”。而仁、义、礼、智之类则相反,它们虽然是由人的后天的社会地位、社会关系决定的,但因为已经预先被放进了人的本性之中,而君子又以坚守它们为自己的天职,因而只能把它们称做人的本性,而不称为后天的命运,即“不谓命也”。两个“不谓”就排除了食、色之性,而让仁义道德独

居人性之位了。于是，孟子据此为人下了这样的结论：“仁，人心也；义，人路也。舍其路而弗由，放其心而不知求，哀哉！”（《孟子·告子上》）而仁、义之实，就是孔子所说的孝、悌：“仁之实，事亲是也；义之实，从兄是也。智之实，知斯二者弗去是也；礼之实，节文斯二者是也；乐之实，乐斯二者，乐则生矣。”（《孟子·离娄上》）“事亲”即孝，“从兄”即悌。而且这里的仁、义、礼、智、乐五者，只有仁、义有实际的内容，礼、智、乐都是依附“斯二者”的饰物。这样，孝、悌，或曰仁、义，就作为人之本被确定下来了。

荀子是以他的“性恶”论来论证的。荀子比孟子干脆，不作那种“四心”、“四端”、“不谓性”、“不谓命”之类的迂曲而勉强的推理，而是坦率地承认：人的本性就是食、色等与生俱来的生理欲望。他认为“性”、“情”、“欲”虽名目不同，其实是一回事：“性者，天之就也；情者，性之质也；欲者，情之应也。”（《荀子·正名》）天生的秉赋就是“性”，“性”的实际内容就是“情”，“情”的具体要求就是“欲”。所以，人的本性不是别的，就是情欲：“凡人有所一同，饥而欲食，寒而欲暖，劳而欲息，好利而恶害，是人之所以而有也，是无待而然者也，是禹、桀之所同也”（《荀子·荣辱》）。而这样的人性无疑是恶的：“今人之性，生而有好利焉，顺是，故争夺生而辞让亡焉；生而有疾恶焉，顺是，故残贼生而忠信亡焉；生而有耳目之欲，有好声色焉，顺是，故淫乱生而礼义文理亡焉。然则从人之性，顺人之情，必出于争夺，合于犯分乱理而归于暴。”总之，“人之性恶”（《荀子·性恶》）。那么怎么办？只有靠“礼义”、“法度”来矫治了：“今之人性恶，必将待师法然后正，得礼义然后治。今人无师法，则偏险而不正，无礼义，则悖乱而不治。古者圣王以人之性恶，以为偏险而不正，悖乱而不治，是以为之起礼义，制法度，以矫饰人之情性而正之，以扰化人之情性而导之也，使皆出于治、合于道者也。”（同上）只有经过这样的矫治，人才成为真正的人。荀子宣布：“然则人之所以为人者，非特以其二足而无毛也，以其有辨

也。……夫禽兽有父子而无父子之亲，有牝牡而无男女之别。故人道莫不有辨。”（《荀子·非相》）“水火有气而无生，草木有生而无知，禽兽有知而无义；人有气、有生、有知亦且有义，故最为天下贵也”（《荀子·王制》）。这样，仁义道德虽不再作为人之性，却同样作为人之本被确定下来了。

孔、孟、荀关于为人之道的论述，无疑是为了使人成为宗法社会的合格成员。但与此同时，他们显然也有另外一个共同的、基本的出发点，那就是划清人与禽兽、即人与动物的界限。不仅荀子说过“人之所以为人者，非特以其二足而无毛也”，孟子也说过：“人之所以异于禽兽者几希，庶民去之，君子存之。”（《孟子·离娄下》）孔子也说过：“今之孝者是谓能养，至于犬马皆能有养，不敬，何以别乎？”（《论语·为政》）从这种意义上说，儒家的为人之道就是要把人从自然的人提升为文化的人，把个体的人提升为社会的人，把感性的人提升为理性的人，或曰把形体的人提升为本质的人。虽然在当时的历史条件下，在孔、孟、荀的心目中，这是同使人成为宗法社会的合格成员不可分割地联系在一起。

在分别介绍了儒家的为政之道与为人之道以后，就会发现：这两方面在本质上其实是一回事。“或谓孔子曰：子奚不为政？孔子曰：《书》云：‘孝乎！惟孝，友于兄弟。’施于有政，是亦为政，奚其为为政！”（《论语·为政》）这就是说，以家庭伦理施之于政治之事，就是为政；因而为人与为政是统一的，统一于孝悌仁义的道德规范。孟子亦云：“天下之本在国，国之本在家，家之本在身。”（《孟子·离娄上》）意即天下、国家、家庭、个人四者一本，均落实为个人的道德修养；或曰修身、齐家、治国、平天下四者一道，孝悌仁义一以贯之。可见，如果说儒家的为人之道是以孝悌仁义修养自己的话，那么儒家的为政之道就是以孝悌仁义治理天下国家。以孝悌仁义待天下，就是仁德；以孝悌仁义教天下，就是礼乐。

而儒家孝悌仁义的一整套道德概念,可以总括为一个“仁”字。孔子曾根据各种不同情况,以各种不同的道德规范来回答“问仁”的同一个问题(《论语·颜渊》)。朱熹曾根据众多儒家经典,提出:“语心之德,虽其总摄贯通,无所不备,然一言以蔽之,则曰仁而已矣。”(《仁说》)如此,则合为政与为人而一之的整个儒家之道,亦可以总括为“仁”之道。故孟子有云:“仁也者,人也;合而言之,道也。”(《孟子·尽心下》)作为儒家道德概念之总称的“仁”,就是人之所以为人之理,也就是本质的人、人化的人,当然实际上只能是宗法社会的合格的人。故云“仁也者,人也”。将“仁”施之于人,使人成为合于“仁”的人,就是儒家之道。故云“合而言之,道也”。

用今天的话说,人的人化,人的宗法社会化,这就是儒家的仁道、人道。

还需要交待一下儒家之道与天道的关系。儒家本专注于人,而不甚言天,“夫子之文章,可得而闻也;夫子之言性与天道,不可得而闻也。”(《论语·公冶长》)。但儒家的人道与天道也并不是绝缘的。孔子就说过:“大哉!尧之为君也。巍巍乎!唯天为大,唯尧则之。”(《论语·泰伯》)这就是认为,尧是则天之道以为人之道的。孟子以仁义礼智为人之本性,亦即天生之性,故亦尝云:“尽其心者,知其性也;知其性则知天矣。”(《孟子·尽心上》)这就又开启了一条沟通天人的道路。至《易传》,因为是阐发以天象测人事的《易经》,自然会进一步把人道与天道统一起来。如《贲·彖》所谓“刚柔交错,天文也。文明以止,人文也。”《系辞下》所谓“古者包牺氏之王天下也,仰则观象于天,俯则观法于地,观鸟兽之文与地之宜,近取诸身,远取诸物,于是始作八卦,以通神明之德,以类万物之情。”至于《说卦》所谓“昔者圣人之作《易》也,将以顺性命之理,是以立天之道曰阴与阳,立地之道曰柔与刚,立人之道曰仁与义”,则更有将儒家仁义之道统一于天地的阴阳、刚柔之道的意思。至汉代,董仲舒把天人格化,称“天亦有喜怒之

气、哀乐之心，与人相副”（《春秋繁露·阴阳义》），以幼稚的神秘形态在儒学史上第一次提出了明确的天人合一论。再至宋代，道学家们借助《易传·系辞下》的“天地之大德曰生”之说，提出“仁之为道，乃天地生物之心，即物而在”（朱熹：《仁说》），从而建立了儒学史上真正具有哲学意义的天人合一论，使儒家的仁义之道获得了天道的资格。但就思想实质而言，儒家的仁义之道是人道，而不是天道，这是毫无疑问的。

二、儒家对艺文理论的影响

儒家礼乐论中的乐就是文艺，因而儒家礼乐论中的乐论可以直接视为艺文理论。但儒家的仁义之道影响于中国艺文理论的，绝不仅限于其中的乐论。所以论述儒家对艺文理论的影响，还需要着眼于仁义之道的整个思想体系。

如上所述，儒家的仁义之道是一个以道德为中心的人文思想体系。它诚心实意地致力于人的文化化和的人道化。而这文化化和人道化的主要含义就是道德化。而这道德的实际内容就是宗法社会的道德。这个思想体系有如下几个突出的特征：一是重视人，当然是文化的、道德的人，亦即人格的人；二是重视社会，政治之得失，人伦之兴废，民生之苦乐，等等，均在其中；三是重视有为，积极入世，顽强进取；四是重视文艺，既重视文艺之“文”，更重视文艺之“质”。这些特征其实也是儒家文艺思想的特征，而且都对中国艺文理论产生了巨大的影响。

1. 艺文与人格

儒家关注人，关注人的道德，因而强调艺文与人的道德的统一。这种思想化为艺文理论，就是把艺文当作人格的表现。

孔子说：“人而不仁如礼何？人而不仁如乐何？”（《论语·八佾》）

这就是把乐当作内在的仁德之心的外在表现。他又说：“有德者必有言，有言者不必有德。”（《论语·宪问》）本来，有言者不必有德，有德者也不必有言。孔子这样说就是表示他把言也当作内在德性的外在表现，故而只肯定“有德者”之言。后儒阐释“有德者必有言”为：“和顺积中，英华发外”（宋·朱熹：《四书章句集注》），“圣人亦摅发胸中所蕴，自成文耳”（宋·程颢、程颐：《二程遗书》卷二五），可谓深得其意。这还是站在艺文之外对艺文提出的要求，故难免显得生硬；当他把这种思想体现于文艺鉴赏的时候，就成了如下的情况：

子夏问曰：“‘巧笑倩兮，美目盼兮，素以为绚兮’，何谓也？”

子曰：“绘事后素。”曰：“礼后乎？”子曰：“起予者，商也！始可与言诗已矣。”（《论语·八佾》）

有孺子歌曰：“沧浪之水清兮，可以濯我缨；沧浪之水浊兮，可以濯我足。”孔子曰：“小子听之，清斯濯缨，浊斯濯足，自取之也。”（《孟子·离娄上》）

“巧笑倩兮”几句出自一首佚诗，“沧浪之水清兮”云云显系一首儿歌。孔子所说之义，诗中未必有，也未必无；故他的理解，虽未必是，也未必非。化为对作品的鉴赏，就显得自然一些了。但执意从道德方面去理解，总还有些勉强。但孔子还有两句很著名的话，叫做“知（同“智”）者乐水，仁者乐山。”（《论语·雍也》）这就是直接地谈审美之事，亦可谓本质上的艺文之事了。朱熹对这两句话的解释是：“知者达于事理而周流无滞，有似于水，故乐水；仁者安于义理而厚重不迁，有似于山，故乐山。”（《四书章句集注》）把山水的形象同智者、仁者的人格特征联系起来，则山水就成了人格的象征。虽然乐山、乐水未必皆出于仁、智之心，但总是自有怀抱，故在审美意义上把景物同心志、同人格联系起来是理所当然的。下面的话就更显得心物一体、浑涵无迹了：

子在川上曰：逝者如斯夫，不舍昼夜。（《论语·子罕》）

子曰：岁寒，然后知松柏之后凋也。（同上）

虽仅言物象，而物象之中自有鲜明的人格精神。未言人格，而一种深沉动人的人格精神已经跃然纸上。这是真正的审美，是纯粹的艺文思想，是道德与艺文的统一向艺文思想内部的转化。它的涵义就是：景物是人格的象征，文艺是人格的表现。

孟子把这种思想发展成了“悦心”说。前引孟子那段“仁之实，事亲是也；义之实，从兄是也”的话，最后说到乐是：“乐之实，乐斯二者，乐则生矣，生则恶可已也，恶可已，则不知足之蹈之手之舞之。”（《孟子·离娄上》）这样说其实就是已经把仁义的道德理性内化为自己的心灵情感，变为自己的人格精神了，因而才会“不知足之蹈之手之舞之”。孟子很强调这种道德理性的内化。他说：“我善养吾浩然之气”，“其为气也，配义与道；无是，馁也。是集义所生者，非义袭而取之也”（《孟子·公孙丑上》）。集道义而养成自己的浩然之气，就是把道义内化为自己的情感气势，变为自己的人格力量。他还说：“君子所性，仁义礼智根于心，其生色也，晬然见于面，盎于背，施于四体，四体不言而喻”（《孟子·尽心上》）。这就是把仁义礼智内化为自己的心情、乃至内化为自己的生命了。所以才会“见于面，盎于背，施于四体”。像这样把道德理性内化为自己的心性、情感、生命，道德理性就不再是外于自己的理性，而成了自己的内在的感性精神，成了自己的人格素质。因为已经是一种感性精神，所以就具有了审美的意义，就进入了文艺的范畴。这就是“理义之悦我心”：

口之于味也，有同嗜（同“嗜”）焉；耳之于声也，有同听焉；目之于色也，有同美焉。至于心，独无所同然乎？心之所同然者，何也？谓：理也，义也。圣人先得我心之所同然耳。故理义之悦我心，犹刍豢之悦我口。（《孟子·告子上》）

味、色、声，是当时人所共知的能给人以愉悦的三种美的事物。孟子所思考的问题是：这些美都只是愉悦感官的，那么有没有能愉悦人的心灵的美呢？他认为有，就是理义。理义作为抽象的思想概念，不具备

令人愉悦的审美意义,不宜作为文艺的直接内涵,“议论入情,自成背戾。”(清·王夫之:《古诗评选·张载〈招隐〉》)但理义内化为自己的心性、人格之后,就同情感融在了一起,甚至就变成了自己的情感,这就可以愉悦人的心灵,作为文艺所表达的内涵了。试想:如果文艺作品必须给人以愉悦,却又不仅停留于以声色愉悦于人的感官,那么孟子这种思想的意义就十分重大了。

荀子把孔子的思想发展成了“导德”说。《荀子·法行》载:

子贡问于孔子曰:“君子之所以贵玉而贱珉者何也?为夫玉之少而珉之多邪?”孔子曰:“恶!赐,是何言也!夫君子岂多而贱之、少而贵之哉?夫玉者,君子比德焉。温润而泽,仁也;栗而理,知也;坚刚而不屈,义也;廉而不刿,行也;折而不挠,勇也;瑕适并见,情也;扣之,其声清扬而远闻,其止辍然,辞也。故虽有珉之雕雕,不若玉之章章。《诗》曰:“言念君子,温其如玉。”此之谓也。这里列举了玉的种种特征,并一一落实为儒家提倡的道德规范,以说明君子之贵玉,是用之“比德”。“比德”,这可以说是对儒家的审美方式的理论概括。“知者乐水,仁者乐山”,以及“逝者如斯”、“松柏之后凋”等等,均可以“比德”释之。故汉代刘向的《说苑》,又把孔子、孟子、荀子乐山、乐水、观水、贵玉等所有关于审美的言论集中起来,从“比德”的角度作了极其详尽的演绎。只是那些演绎除了详尽之外毫无新意,故可从略。审美是“比德”,那么艺文就是“导德”了:

君子以钟鼓道(同“导”)志,以琴瑟乐心。动以干戚,饰以羽旄,从以箫管。故其清明象天,其广大象地,其俯仰周旋有似于四时。故乐行而志清,礼修而行成,耳目聪明,血气和平,移风易俗,天下皆宁,美善相乐。故曰:乐者,乐也。君子乐得其道,小人乐得其欲。以道制欲,则乐而不乱;以欲忘道,则惑而不乐。故乐者,所以道乐也;金石丝竹,所以道德也。(《荀子·乐论》)

君子之于乐舞,用其怡养身心,而非宣泄情欲。故需配合道德,“美善

相乐”。这里以最鲜明的态度强调了文艺与道德的统一，斥责了文艺向情欲的倾斜。结论就是：“金石丝竹，所以道德也。”

荀子之后，约成书于战国末年的《乐记》，总结了先秦儒家、尤其是荀子的文艺思想，进而把文艺区分为合于道德者与耽于情欲者两种，明确规定只有前者才是真正的文艺。《魏文侯》篇载：“魏文侯问于子夏曰：‘吾端冕而听古乐，则唯恐卧；听郑卫之音则不知倦。敢问古乐之如彼何也？新乐之如此何也？’子夏的回答是：“今君之所问者，乐也；所好者，音也。夫乐者与音，相近而不同。”不同何在？子夏对曰：

古者，天地顺而四时当，民有德而五谷昌，疾疢不作而无妖祥，此之谓大当。然后圣人作为父子君臣，以为纪纲。纪纲既正，天下大定。天下大定，然后正六律，和五声，弦歌诗颂。此之谓德音，德音之谓乐。

“德音之谓乐”。那么魏文侯所好的“音”呢？子夏又云：

郑音好滥淫志，宋音燕女溺志，卫音趋数烦志，齐音敖辟乔志，此四者，皆淫于色而害于德，是以祭祀弗用也。

“好滥淫志”云云，无疑带有儒家的偏见。如此颂古非今，也显然表现了儒家的保守。但在一般的理论意义上，就是反对耽于情欲的文艺而提倡合乎道德的文艺。这里对“音”与“乐”的区分并不是对这两个字的解释，也不是一般地为这两个概念下定义，而是表明一种文艺观点。就是认为：虽然“德音”与“淫于色而害于德”的音都是所谓的音乐，但只有“德音”、即合于道德的音乐才是真正的音乐。除了这里的“德音之谓乐”外，《乐记》中类似的提法还有：“乐者，德之华也”，“乐者，所以象德也”，等等。而下面这段话可以说是上述观点的最为完整的表述：

凡音者，生于人心者也；乐者，通伦理者也。是故知声而不知音者，禽兽是也。知音而不知乐者，众庶是也。唯君子为能知乐。“声”，“音”，“乐”，由低到高三个层次。“声”指不成文的声音，还不是

音乐。“音”指一般的音乐，未必合乎道德。“乐者，通伦理者也”，这才是君子所欣赏的音乐，亦即儒家心目中的真正合格的音乐。

从孔子的“知者乐水，仁者乐山”到孟子的“悦心”，到荀子的“比德”、“道德”，到《乐记》的“德音之谓乐”，其思想的焦点始终是人，是道德的、人格的人。首先，是人，就是说不是物。无论对于山水、松柏、美玉，儒家所欣赏的实质上都不是物的形象，不是所谓物本身的美；而是物所体现着的某种人的精神，物所象征着的某种人格。在这里，物绝对不是完全和独立意义上的审美对象，它们之成为审美对象，是由于它们的某些自然属性恰好符合人的某种道德品质，因而赋予了这种内在的道德品质以外在的感性形式。所以，这样的审美对象实际上是心与物的统一体，这样的审美活动本质上对自我人格的欣赏。其次，是人的人格，就是说不是人的情欲。文艺是表达感情的，这一点儒家非常清楚：“夫乐者，乐也，人情之所必不免也。”（《荀子·乐论》）儒家之看重文艺，也正是因于此：“夫声乐之入人也深，其化人也速”（同上）。但情却处在理和欲之间，如清人王夫之所云：“贞亦情也，淫亦情也”（《诗广传》卷一）。所谓人的道德化，关键就是情感的道德化。故致力于人的道德化的儒家，不能不十分强调情感与道德的统一，严防情感向欲望的倾斜。毫无疑问，这是对人的情感的束缚，而对人的情感的束缚就是对人束缚，对文艺的束缚。甚至可以说，这是中国古代人的解放与文艺解放所必须克服的主要障碍。但是，事物还有另外一面。如果情感脱离了道德，人就会异化为禽兽，文艺就会沦为本能的宣泄。所以强调情感与道德的统一，又是对人的提高，对文艺的提高。情感与道德的统一，道德理性的个体感性化，就是人格。

在理解了上述儒家思想之后，回过头来再看中国古代艺文。中国古代艺文是表现物的吗？是表现物的形象、体态之美的吗？不是！中国古代艺文所表现的是人。人是中国古代艺文的唯一的焦点。宋代张戒说：“言志乃诗人之本意，咏物特诗人之馀事。《古诗》、苏、李、曹、

刘、陶、阮，本不期于咏物，而咏物之工卓然天成，不可复及。其情真，其味长，其气胜，视《三百篇》几于无愧，凡以得诗人之本意也。”（《岁寒堂诗话·卷上》）表现人，表现人的什么？人的本能、欲望吗？不是！中国古代艺文所表现的是人格。人格是中国古代艺文的核心内容。汉代扬雄说：“言，心声也；书，心画也。声、画形，君子小人见矣。”（《法言·问神》）所谓心声、心画，就是把言与书当做人格的表现。这段话本不是专论艺文，而是谈语言文字。但后来却被艺文理论家广泛征引，“心声”、“心画”几乎成了各种艺文的定义。如宋人郭若虚《图画见闻志》：“自古奇迹，多是轩冕才贤，岩穴上士，依仁游艺，探赜钩深，高雅之情，一寄于画。人品既已高矣，气韵不得不高；气韵既已高矣，生动不得不至。……夫画犹书也。扬子曰：‘言，心声也；书，心画也。声，画形，君子小人见矣。’”（《卷一·论气韵非师》）清人张庚《浦山论画》：“扬子云曰：‘书，心画也，心画形而人之邪正分焉。’画与书一源，亦心画也。”（《论性情》），这是论书法和绘画。金人元好问论诗：“心画心声总失真，文章宁复见为人。”“心声只要传心了，布谷澜翻可是难。”（《论诗三十首》）明人李贽论乐：“琴者，心也；琴者，吟也；所以吟其心也。”（《琴赋》）中国传统艺文品种虽多，但主要有四，即诗、乐、书、画。诗、乐为“心声”，书、画为“心画”，总之都是“心声”“心画”。中国古代艺文理论家虽意见纷呈，宗旨各异，但视艺文为“心声”“心画”则众口一词，并无二致。视艺文为人格的表现，是中国艺文理论与艺文作品的一个最基本的特征。不明乎此，就等于不知中国艺文为何物。

2. 艺文与社会

儒家关注政治，关注社会的治乱，因而也强调艺文与社会的联系。这种思想化为艺文理论，就是认为艺文之道与政通。

把艺文与社会的政治状况联系起来，似发源于原始的巫术文化意识，故有其悠久的传统。前文曾经提到的《左传》的“季札观乐”，就

把乐视为社会治乱的反映。如为之歌《郑》，曰：“美哉！其细已甚，民弗堪也，是其先亡乎！”意思是《郑》乐的音节过于繁促，反映了郑国的政令过于烦苛。此外《国语》载州鸠论乐，有“政象乐，乐从和”（《周语下》）之语。“政象乐”就是认为政治会显象于音乐，那么反过来说，音乐就成了政治的表象。儒家就是这个传统的继承者。

孔子论诗之用，云：“小子何莫学夫诗，诗可以兴，可以观，可以群，可以怨，迩之事父，远之事君，多识于鸟兽草木之名。”（《论语·阳货》）“兴”即感发人之志意，“观”即观风俗之盛衰，见政治之得失。“群”即群居相切磋，善与人处。“怨”即怨刺上政，表达对政治状况的不满。这里“观”就是把诗当做社会状况的反映，“怨”就是把诗当做匡救政治得失的手段，都与社会政治直接相关。“远之事君”自然更是以文艺为政治服务。至于“子曰：诵《诗》三百，授之以政，不达；使于四方，不能专对；虽多，亦奚以为？”（《论语·子路》）则是把诗当作从政的实用手册了。

孟子曰“王者之迹熄而《诗》亡”（《孟子·离娄下》），也是把《诗》当做社会状况的反映。又曰“仁言不如仁声之入人深也”（《孟子·尽心上》），也是把乐当做政治教化的手段。

荀子对于乐的政治意义的论述最详，前面讲儒家之道时已多有征引。特别应指出的是，他强调了乐有正反两方面的作用：“凡奸声感人而逆气应之，逆气成象而乱生焉。正声感人而顺气应之，顺气成象而治生焉。”（《荀子·乐论》），意即乐之“正”“奸”会直接导致社会治乱。

至《乐记》，明确提出了“声音之道与政通”的观点：

凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声；声成文，谓之音。是故治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困。声音之道与政通矣。

这段话从音乐与情的关系说到音乐与政的关系。音乐产生于人的情

感,而情感因缘于社会生活。大体而言,什么样的世道出现什么样的情感,什么样的情感产生什么样的音乐。故云“声音之道与政通”。这里既没有简单地把音乐直接说成政治的显象,也不带任何神秘主义的色彩。应该说这是中国古代关于文艺是社会生活的反映这种思想的一段清晰而理性的表述。

至汉代《诗大序》,儒家艺文之道与政通的思想有了一个全面完整的总结,并取得了重大的发展。《诗大序》先云:

情发于声,声成文谓之音。治世之音安以乐,其政和;乱世之音怨以怒,其政乖;亡国之音哀以思,其民困。故正得失,动天地,感鬼神,莫近于诗。先王以是经夫妇,成孝敬,厚人伦,美教化,移风俗。

如果说前半段是复述《乐记》,言艺文是社会政治状况的反映的话,那么后半段则又总括前人,强调了艺文对于改善社会政治状况的积极作用。艺文与社会政治是相互作用的关系,社会政治作用于艺文,艺文也反作用于社会政治。这是在文艺与社会的关系问题上儒家思想的两个方面。在完整地概述了这种思想之后,《诗大序》又结合《诗经》中的《国风》和“变风”、“变雅”,就艺文对社会政治的反作用提出了更有价值的见解:

上以风化下,下以风刺上,主文而谏,言之者无罪,闻之者足以戒,故曰《风》。至于王道衰,礼义废,政教失,国异政,家殊俗,而变风、变雅作矣。国史明乎得失之迹,伤人伦之废,哀刑政之苛,吟咏情性,以风其上,达于事变而怀其旧俗者也。

以诗对社会政治的态度而言,既可以“美”,如后文就《颂》所说“《颂》者,美盛德之形容,以其成功告于神明者也”;也可以“刺”。以用诗于社会政治而言,“上”可以“以风化下”;“下”亦可以“以风刺上”。政治黑暗、社会动乱时期产生的“变风”“变雅”,尤其以“下以风刺上”为主。最值得重视的就是这个“下以风刺上”。以往儒家言文艺之用,主

要是言“美”，如前引《乐记·魏文侯》所云“天下大定，然后正六律，和五声，弦歌诗颂”；主要是言“上以风化下”，如前引荀子所云“乐者，圣人之所乐也，而可以善民心，其感人深，其移风易俗”。前引《诗大序》“先王以是经夫妇”云云也是如此。虽孔子有“可以怨”一语，可以理解为怨刺上政，但“怨”尚不等于“刺”，且亦未明言是“下”对“上”。从主要是言“美”、言“上以风化下”到并列而突出地提出“下以风刺上”，不能不说是一个重大的发展。虽然《诗大序》对“下以风刺上”还附加了许多的限制，如“主文而谏”，以及后文“变风发乎情，止乎礼义”等等，要把“刺上”束缚在温柔敦厚的限度内，但毕竟给了艺文以批判现实、批判现行政治、批判当朝统治者的权力。如果考虑到整个儒家思想的为统治者服务的基本性质，就会感到这个“下以风刺上”已经发展到了儒家思想的极限。如果说儒家思想在要求艺文服从现行政治的同时也有引导艺文批判现行政治的积极意义的话。那么主要就应当归功于这个“下以风刺上”。《诗大序》是汉儒总结《诗经》的阐释而作，它之所以能够在艺文与社会的关系问题上对儒家思想作出这样重大的发展，除了儒家仁政思想中固有的民主因素外，更与《诗经》本身的性质有关。《诗经》虽经儒家整理并被儒家奉之为经，但其中的作品绝非儒家思想所能笼盖。尤其是里面的《国风》和“变风”“变雅”，颇多大胆抨击现实、直斥时政之非的作品。面对这样的作品，儒家的阐释也不能不有所让步，故有“下以风刺上”之说。但也不能不牵就儒学基本宗旨，故而又加上了“主文而谏”、“发乎情，止乎礼义”云云。“下以风刺上”是符合《诗经》作品的实际情况的，那些附加的东西则与之格格不入。此乃有目共睹。

此后，诸般艺文，凡言其缘起、意义者，几乎无不联系社会政治，强调美刺、教化。如汉班固论诗：“《书》曰‘诗言志，歌咏言’。故哀乐之心感而歌咏之声发。诵其言谓之诗，咏其声谓之歌。故古有采诗之官，王者所以观风俗，知得失，自考正也。”（《汉书·艺文志》）晋阮籍

论乐：“日迁善成化，而不自知，风俗移易，而同于是乐。此自然之道，乐之所始也。”（《乐论》）唐张怀瓘论书：“阐典坟之大猷，成国家之盛业者，莫近乎书。”（见张彦远《法书要录》卷四）明宋濂论画：“古之善绘者，或画《诗》，或图《孝经》，或貌《尔雅》，或像《论语》暨《春秋》，或著《易》象。皆附经而行，犹未失其初也。下逮汉魏晋梁之间，讲学之有图，问礼之有图，列女、仁智之有图，致使图史并传，助名教而翼彝伦，亦有可观者焉。”（《原画》）

更重要的是，凡文坛出现形式主义倾向的时候，就会有人倡言美刺、教化之说予以抨击。如齐梁之际裴子野针对当时的绮靡文风，著《雕虫论》云：“古者四始六艺，总而为诗。既形四方之风，且彰君子之志，劝美惩恶，王化本焉。后之作者，思存枝叶，繁华蕴藻，用以自通。”又如唐代梁肃针对六朝以来的骈体文，重申：“文章之道与政通矣。世教之污崇，人风之薄厚，与立言立事者邪正臧否，皆在焉。”（《秘书监包府君集序》）再如宋代梅尧臣针对晚唐以来吟风弄月的西昆体，写道：“圣人于诗言，曾不专其中。因事有所激，因物兴以通，自下而磨上，是之谓《国风》。《雅》章及《颂》篇，刺美亦道同，不独识鸟兽，而为文字工。屈原作《离骚》，自哀其志穷，愤世嫉邪意，寄在草木虫。迺来道颇丧，有作皆言空。烟云写形象，葩卉咏青红，人事极谄谀，引占称辩雄，经营唯切偶，荣利因被蒙。遂使世上人，只曰一艺充。”（《答三韩见赠述诗》）可以说，中国历史上每次纠正形式主义文风的文艺运动，都是在美刺、教化之说的旗帜下进行的。如唐代古文运动、新乐府运动，宋代诗文革新运动等等，莫不如此。

最有意义的是，《诗大序》“下以风刺上”的思想引导某些作家和理论家走上了批判现实的道路，从而产生了一批社会价值极高的作品和理论，形成了中国艺文史上的一个优良传统。这个传统的代表人物是白居易。如果说《诗大序》还是“美”与“刺”并重、“上以风化下”和“下以风刺上”并提的话，那么白居易则是大力强调“刺”、强调“下以

风刺上”，把批判现实的战斗精神推向了中国艺文理论史上的一个高峰。《采诗官》一诗写道：

周灭秦兴至隋氏，十代采诗官不置。郊庙登歌赞君美，乐府艳词悦君意。若求兴谕规刺言，万句千章无一字。不是章句无规刺，渐及朝廷绝讽议。诤臣杜口为冗员，谏鼓高悬作虚器。……君之堂兮千里远，君之门兮九重闼。君耳唯闻堂上言，君眼不见门前事。贪吏害民无所忌，奸臣蔽君无所畏。君兮君兮愿听此：欲开壅蔽达人情，先向诗歌求讽刺。

这里不仅没有并列地讲“美”，还尖锐地批判了“赞君美”、“悦君意”的腐朽作风，唯一的口号就是“先向诗歌求讽刺”。他自己就是这样写诗的：

忆昨元和初，忝备谏官位。是时兵革后，生民正憔悴。但伤民病痛，不识时忌讳，遂作《秦中吟》，一吟悲一事。贵人皆怪怒，闲人亦非訾。（《伤唐衢二首》）

不能发声哭，转作乐府诗。篇篇无空文，句句必尽规。功高虞人箴，痛甚骚人辞。非求官律高，不务文字奇，唯歌生民病，愿得天子知。未得天子知，甘受时人嗤。药良气味苦，瑟澹音声希。不惧权豪怒，亦任亲朋讥。（《寄唐生》）

《诗大序》对“下以风刺上”还有“主文而谏”的限制，这里则是“但伤民病痛，不识时忌讳”、“不惧权豪怒，亦任亲朋讥”了。“唯歌生民病”，“文”与不“文”亦已置之度外。他在《与元九书》中提出的创作纲领是“文章合为时而著，歌诗合为事而作”，是“救济人病，裨补时阙”，亦即批判现实，而不再有“正人伦，美教化”之类的一般教化思想。富于这种批判现实的精神的作家和理论家非止白居易一人。朱熹在谈到屈原的时候说：“原之为人，其志行虽或过于中庸而不可以为法，然皆出于忠君爱国之诚心；原之为书，其辞旨虽或流于跌宕怪神、怨怼激发而不可以为训，然皆生于缙绅惻怛、不能自己之至意。唯其不知学于

北方以求周公、仲尼之道，而独驰骋于变风、变雅之末流，以故醇儒庄士或羞称之。”（《楚辞集注序》）这里提到“变风”、“变雅”，而以“怨怼激发”的屈原为其延续。那么屈原之下，提倡“发愤”著书的司马迁，唐代李、杜之诗，宋代苏轼、陆游的某些作品，以及《水浒传》《红楼梦》等某些明清小说，堪称批判现实之一线。沿流讨源，这个批判现实的文艺传统亦可称之为“变风”“变雅”传统。显而易见，中国古代之优秀文学作品，大都在这一传统之中。文艺的本质是批判现实，故歌功颂德而足传世者，古今中外概不多见。于此更可看出《诗大序》“下以风刺上”的重大意义了。

儒家艺文之道与政通的思想像一条强韧的纽带，把艺文同社会政治紧紧地联结在一起。这种联结有时会把艺文的题材内容限制得过于狭窄，如前引宋濂的论画之语；往往还会忽视艺文的艺术特征，白居易无论在理论上还是在创作上皆有此弊。但在一定意义上说，艺文同社会现实的联系乃是艺文的生命线。割断这条线，艺文的生命就会枯竭，不只是丧失社会价值而已。以此言之，儒家艺文之道与政通的思想实有宝贵之处。其主要之不足，反在只准“怨”、“刺”而不准反叛了。

3. 艺文与有为

儒家致力于人的文化化、道德化，其仁义之道本身就是有为。故孔、孟、荀本人都具有积极有为的人格，而且也提倡这样的人格。这种积极有为的人格体现为艺文作品的风格，就是阳刚之美。

《论语》中虽有“用之则行，舍之则藏”（《论语·述而》）之类的话，但又云“君子之仕也，行其义也。道之不行，已知之矣”（《论语·微子》）那就是还要汲汲于用世的。他虽然也说过“危邦不入，乱邦不居”（《论语·泰伯》），但又铿铿然发誓：“三军可夺帅也，匹夫不可夺志也。”（《论语·子罕》）乃至“杀身以成仁”（《论语·卫灵公》）。前引言孔子“知其不可而为之”的话，出自当时世人之口，可以想见其人格

特征。

孟子则将“匹夫不可夺志”的人格精神发展到了近乎崇高的地步。他说：“以顺为正者，妾妇之道也。居天下之广居，立天下之正位，行天下之大道。得志，与民由之；不得志，独行其道。富贵不能淫，贫贱不能移，威武不能屈。此之谓大丈夫。”（《孟子·滕文公下》）真有“舍生而取义”（《孟子·告子上》）的决心。且看他们那居高临下、蔑视无道君主的气势：“说大人，则藐之，勿视其巍巍然。堂高数仞，椽题数尺，我得志，弗为也。食前方丈，侍妾数百人，我得志，弗为也。般乐饮酒，驱骋田猎，后车千乘，我得志，弗为也。在彼者，皆我所不为也，在我者，皆古之制也，吾何畏彼哉！”（《孟子·尽心下》）且看他对待艰难困苦的那种坚韧不拔的态度：“天将降大任于是人也，必先苦其心志，劳其筋骨，饿其体肤，空乏其身，行拂乱其所为，所以动心忍性，曾（同“增”）益其所不能。”（《孟子·告子下》）于是有“养吾浩然之气”之说：“夫志，气之帅也；气，体之充也。”“‘敢问夫子恶乎长？’曰：‘我知言，我善养吾浩然之气。’‘敢问何谓浩然之气？’曰：‘难言也！其为气也，至大至刚，以直养而无害，则塞于天地之间。……’”（《孟子·公孙丑上》）这种无所畏惧的大丈夫精神，这种充塞天地的浩然正气，发之于文岂非阳刚之美？

荀子则是个清醒而坚定的有为主义者。他认为“天”无为，而“人”就应当有为，这是“天人之分”（《荀子·天论》）。故凡“可学而能、可事而成”（《荀子·性恶》）者，皆当尽力而为。如果“受时与治世同，而殃祸与治世异”，则“不可以怨天”，乃“其道然也”（《荀子·天论》），即自己的方针不对。总之：“大天而思之，孰与物畜而制之！从天而颂之，孰与制天命而用之！望时而待之，孰与应时而使之！因物而多之，孰与骋能而化之！思物而物之，孰与理物而勿失之也！愿与物之所以生，孰与有物之所以成！故错人而思天，则失万物之情。”（同上）完全是一幅不靠天、不信邪、充满人的自信的进取姿态。

儒家这种积极有为的思想表现在《易传》中，就成了对阳刚的赞颂。《易传》虽以阴阳、刚柔分析天地万物，且以阴阳合德、刚柔相济为万物化生之原，但明显地把阳刚放在阴柔之上，以阳刚为天道、君道、父道、夫道，以阴柔为地道、臣道、母道、妻道。如释“乾”卦云：“大哉乾元，万物资始，乃统天。”（《象》）“天行健，君子以自强不息。”（《象》）“大哉乾乎！刚健中正，纯粹精也。”（《文言》）而释“坤”卦则云：“至哉坤元，万物资生，乃顺承天。”（《象》）“地势坤，君子以厚德载物。”（《象》）“坤道其顺乎，承天而时行。”“阴虽有美，含之以从王事，弗敢成也。地道也，妻道也，臣道也。”（《文言》）

后世之艺文理论家，凡尊儒道者，大多提倡阳刚之美。而且多以儒家思想为依据，以积极有为为出发点。如南北朝的刘勰，重气，提倡“风骨”。他本于孟子志为气之帅、气为体之充的观点，云“气以实志，志以定言”（《文心雕龙·体性》），并由此引出了他的“风骨”说：“若丰藻克赡，风骨不飞，则振采失鲜，负声无力。是以缀虑裁篇，务盈守气，刚健既实，辉光乃新。其为文用，譬征鸟之使翼也。”（《文心雕龙·风骨》）所谓“风骨”，显然是一种刚健有力的阳刚之美。如唐代的韩愈，同样重气，提倡“不平则鸣”。他说：“气，水也；言，浮物也。水大而物之浮者大小毕浮，气之与言犹是也，气盛则言之短长与声之高下者皆宜。”（《答李翊书》）而他之所谓“不平则鸣”（《送孟东野序》）的“不平”，其实就是执着于现实人生的不平之气。他论张旭的草书云：“往时张旭善草书，不治他伎，喜怒窘穷，忧悲愉佚，怨恨思慕，酣醉无聊，不平有动于心，必于草书焉发之。”“为旭有道，利害必明，无遗锱铢，情炎于中，利欲斗进，有得有丧，勃然不释，然后一决于书，而后旭可几也。”（《送高闲上人序》）因而他认为身为出家人的高闲，不可能真正学到张旭的草书，最多不过仿其笔迹：“今闲师浮屠氏，一死生，解外胶。是其为心，必泊然无所起；其于世，必淡然无所嗜。泊与淡相遭，颓堕委靡溃败不可收拾，则其于书得无象之然乎？”（同上）“不平有动

于心”的张旭的草书，显然也是一种阳刚之美。而韩愈所强调的是，这样的草书必须是“利害必明”、“利欲斗进”的积极有为之人才能写出，而绝非超尘出世、心境淡泊者所能学到。是出于忧愁不平之气，还是出于虚静淡泊之心；是沉著痛快，还是优游不迫；这正是中国古代的阳刚之美与阴柔之美的主要差别。又如清代的郑板桥，他笃信儒学，以“入则孝，出则弟”、“得志泽加于民，不得志修身见于世”（《范县署中寄舍弟墨第四书》）为己任。论文云：“经世文章要，陋诸家裁去镂月，标花宠草。纵使风流夸一世，不过闲中自了，那识得周情孔调？”（《贺新郎·述诗》）亦是一派儒家观点。他特别反对以“言外之意”、“味外之味”为诗文能事：“至若敷陈帝王之事业，歌咏百姓之勤苦，剖析圣贤之精义，描摹英杰之风猷，岂一言两语所能了事？其言外有言、味外取味者所能秉笔而快书乎？吾知其必目昏心乱、颠倒拖沓、无所措其手足也。”（《潍县署中与舍弟第五书》）“敷陈帝王之事业，歌咏百姓之勤苦”云云，正是经世有为之作；而富于言外之意、味外之味，正是阴柔之美的特长。这又是一个从积极有为出发反对阴柔之美、提倡阳刚之美的显征。

阳刚之美与阴柔之美，是中国古代艺文的两种基本风格。这两种风格的形成虽有其多方面的原因，但就其思想基础而言，则是分别同儒家学说与道家学说相关联的。正是儒家学说哺育了阳刚之美。

4. 文与质

相对于自然人而言，文化就是对人的文饰。文化之文又包涵内容与形式两方面：内容方面，儒家所强调的是道德，这是文之“质”；形式方面，如礼乐、仪表、言辞等，这又是对道德的文饰，这是文之“文”。致力于人的文化化的儒家当然是重文的。首先是重文之“质”，同时也重文之“文”，要求内外相称，“文质彬彬”。这就是儒家的文质论。

《礼记·表记》载：“子曰：虞、夏之质，殷、周之文，至矣。虞、夏之文不胜其质，殷周之质不胜其文。”对虞、夏和殷、周均有遗憾，似未尽

合孔子之意。孔子曾言：“周监于二代，郁郁乎文哉！吾从周。”（《论语·八佾》）朱熹注谓：“三代之礼，至周大备，夫子美其文而从之。”（《四书章句集注》）但文质并重，要求两全齐美，还是符合孔子思想的。这是就社会制度而言。就人之修养而言，孔子既云“人而不仁如礼何？人而不仁如乐何？”（《论语·八佾》）又云“若臧武仲之知，公绰之不欲，卞庄子之勇，冉求之艺，文之以礼乐，亦可以为成人矣。”（《论语·宪问》）先仁德而后礼乐，就是既强调先有道德之质，又要求再有道德之文。因此他提出：“质胜文则野，文胜质则史，文质彬彬，然后君子。”（《论语·雍也》）“史”指以文辞服务朝廷的府史胥徒。此即要求文质相称之意。《论语》载：

棘子成曰：“君子，质而已矣，何以文为？”子贡曰：“惜乎夫子之说，君子也，驷不及舌。文犹质也，质犹文也。虎豹之鞟，犹犬羊之鞟。”（《颜渊》）

如尽去其毛，则虎豹之皮与犬羊之皮略同。如尽去其文，则君子与小人无异。这就是反驳重质轻文之论，明确表示对文的重视了。就艺文而言，“子谓《韶》，尽美矣，又尽善也；谓《武》，尽美矣，未尽善也。”（《论语·八佾》）《韶》为舜乐，《武》为周武王乐。“美”指声容之盛，即乐之文；“善”指道德内涵，即乐之质。舜辅尧致治，武王伐纣救民，其功德相似；但舜以揖让而有天下，武王以征诛而得天下，从儒家眼光来看，就有“尽善”与“未尽善”之别了。美善并重而更重其善，亦即文质并重而更重其质。故“子在齐闻《韶》，三月不知肉味，曰：不图为乐之至于斯也！”（《论语·述而》）因尽善尽美，故陶醉之至于斯也。于此就可以理解孔子“礼云礼云，玉帛云乎哉？乐云乐云，钟鼓云乎哉”（《论语·阳货》）的感叹了，他是首先强调艺文的道德内容的。与此例略同，他认为“《关雎》乐而不淫，哀而不伤”（《论语·八佾》），故赞叹：“师挚之始，《关雎》之乱，洋洋乎盈耳哉！”（《论语·泰伯》）“挚”为鲁乐师。《关雎》居《诗经》首篇，即“始”。“乱”为乐之卒章。这显然又是

因为在他看来《关雎》尽善尽美的缘故。诗、乐之外，孔子还言及文辞。《左传·襄公二十五年》载，孔子有“言以足志，文以足言”，“言而无文，行而不远”的话，亦是首重言之“志”、即言之质，同时并重言之“文”。他也反对过分文饰，流于花言巧语，即所谓“巧言乱德”；因而提出“辞达而已矣”（《论语·卫灵公》）。如上，这就是孔子的文质论。

孟子把道德之善装进了人的本性，故似倾向自然而然而不大注重文饰。“行之而不著焉，习焉而不察焉，终身由之而不知其道者，众也。”（《孟子·尽心上》）以即有此意。但其实，他并不是忽视文，而是更强调养其内以俟其外，培其质的以得其文。这是同他强调把道德理性内化为感性人格一致的。他说：“形色，天性也；惟圣人然后可以践形。”（同上）人的身体容貌是天生的，只有圣人能够以内在的修养使之增加光彩。他又说：“可欲之谓善，有诸己之谓信，充实之谓美，充实而有光辉之谓大”（《孟子·尽心下》）。道德修养的充实可以使人显得美、显得更有光辉。这都是强调养内而俟外。最能说明这种观点的，大概就是上文已经引过的这段话了：“君子所性，仁义礼智根于心，其生色也，晬然见于面，盎于背，施于四体，四体不言而喻。”（《孟子·尽心上》）孟子的这种观点，于文与质两方面似更强调了质的决定作用。当然，孟子也没有否定外在的文饰。前引“仁之实，事亲是也。义之实，从兄是也。”“礼之实，节文斯二者是也”（《孟子·离娄上》）的话，就是例证。他还说过：“西子蒙不洁，则人皆掩鼻而过之；虽有恶人，斋戒沐浴，则可以祀上帝。”（《孟子·离娄下》）“恶人”指丑人。这就肯定了外在文饰的重要性。

同孟子相反，荀子由于认为人的本性是恶的，一切仁德礼乐都是外加于人的矫饰，因而也特别强调文饰。他说：“今人之性恶，必将得师法然后正，得礼义然后治。”“古者，圣王以人之性恶，以为偏险而不正，悖乱而不治，是以为之起礼义，制法度，以矫饰人之情性而正之，以扰化人之情性而导之也。”（《荀子·性恶》）因此，没有这种外在的

矫饰，“性不能自美”：“性者，本始材朴也；伪者，文理隆盛也。无性则伪之无所加，无伪则性不能自美。”（《荀子·礼论》）而且不仅是人，“陶人埴埴而为器，然则器生于陶人之伪，非故生于人之性也。”“工人斫木而成器，然则器生于工人之伪，非故生于人之性也。”（《荀子·性恶》）任何器物之美都是出于人为的矫饰。至于乐，当然更是如此：“且乐者，先王之所以饰喜也；军旅铁钺者，先王之所以饰怒也。”（《荀子·乐论》）总之，在他看来，从人到器物到艺文，一切都出于文饰，无文饰则无美。如果说他之所谓“性”、“朴”、“资”就是“质”的话，那么这就是突出的重“文”之论了。的确，他在谈及“文学”、即文章博学的时候说：“人之于文学也，犹玉之于琢磨也。《诗》曰‘如切如磋，如琢如磨’，谓学问也。和之璧，井里之厥（按：即石）也；玉人琢之，为天子宝。子赣、季路，故鄙人也；被文学，服礼义，为天下列士。”（《荀子·大略》）他认为君子是重文的，只有“鄙夫”才“好其实不恤其文，是以终身不免埤污庸俗”（《荀子·非相》）。

以孔子为代表的儒家的文质论，基本宗旨就是重质而不轻文，在首先强调质的决定作用的前提下，充分肯定了文的意义。儒家的文质论虽然主要不是论艺文，但艺文理论中的文质论大致也是如此。

先秦儒家的文质论经汉魏至南北朝进入了艺文理论。汉代刘安的《淮南子》，提倡文质两美。云“饰其外者伤其内”，“见其文者蔽其质”，“羽翼美者伤骨骼，枝叶美者害根基。能两美者，天下无之也”。（《诠言训》）并从为文的角度，就情与文的关系阐述了这个问题：“文者，所以接物也。情系于中，而欲发外者也。以文灭情，则失情；以情灭文，则失文。文情理通，则凤麟极矣。”（《缪称训》）这对后来刘勰的文质论发生了明显的影响。司马相如谈作赋之法，亦云：合綦组以成文，列锦绣而为质，一经一纬，一宫一商，此赋之迹也。”（见《西京杂记》卷二）建安时期，“建安七子”中的阮瑀和应瑒，各写了一篇《文质论》。阮文崇质，云“文虚质实”；应文重文，云“言辨国典，辞定皇居，然

后知质者之不足,文者之有余。”两文虽然都不是专论艺文,却是中国古代最早出现的文质问题的专论,且使这个问题得以展开,对艺文理论中的文质论的正式诞生无疑起到了促进作用。至南北朝刘勰著《文心雕龙》,就以《情采》名篇,全面阐述了文学创作中的文质问题。他着重说明了文与质相需相待的关系:“水性虚而沦漪结,木体实而花萼振:文附质也。虎豹无文,则鞞同犬羊;犀兕有皮,而色资丹漆:质待文也。”“故情者文之经,辞者理之纬;经正而后纬成,理定而后辞畅:此立文之本源也。”并针对当时的文风,批评了重文而轻质的倾向:“联辞结采,将欲明经;采滥辞诡,则心理愈翳。因知翠纶桂饵,反所以失鱼。‘言隐荣华’,殆谓此也。”结论于“文质彬彬”：“夫能设谟以位理,拟地以置心,心定而后结音,理正而后摛藻,使文不灭质,博不溺心,正采耀乎朱蓝,间色屏于红紫,乃可谓雕琢其章,彬彬君子矣。”把文质问题落实为情采问题,就是把文质问题落实于文学创作。故虽综辑前人之见,却极切合艺文之事。这标志着艺文理论中的文质论的正式诞生。按其基本宗旨,则与儒家之论无异。

自此之后,文质关系遂成谈艺衡文的习见之论。有略重于质者,如宋代柳开谓:“文章为道之筌也,筌可妄作乎?筌之不良,获斯失矣。女恶容之厚于德,不恶德之厚于容也。文恶辞之华于理,不恶理之华于辞也。”(《上大名府王祐学士第三书》)有稍偏于文者,如唐代皎然谓:“诗不假修饰,任其丑朴,但风韵正、天真全即名上等。予曰不然,无盐阙容而有德,曷若文王太姒有容而有德乎!”(《诗式·取境》)有强调养其内而足其外者,如唐代韩愈:“夫所谓文者,必有诸其中,是故君子慎其实。实之美恶,其发也不揜。本深而末茂,形大而声宏,行峻而言厉,心醇而气和,昭晰者无疑,优游者有余。体不备不可以为成人,辞不是不可以为成文。”(《答尉迟生书》)有强调有其内尚需文其外者,如明代程敏政:“诗固出于人之情性,然非发之以句法之清英,谐之以音节之和畅,融之以趣味之悠远,则亦枯淡浅促而不能入妙,

宁保其不使人玩之易厌、索之而易竭也哉!”(《注白石樵唱》)但大多数是文质并重,提倡两全齐美。如南梁萧统:“夫文,典则累野,丽亦伤浮。能丽而不浮,典而不野,文质彬彬,有君子之致,吾尝欲为之,但恨未逮耳。”(《答湘东王求文集及诗苑英华书》)宋张戒:“元、白、张籍以意为主,而失于少文;贺以词为主,而失于少理;各得一偏。故曰:文质彬彬,然后君子。”(《岁寒堂诗话》卷上)明宋濂:“真儒在用世,宁能滞弥文。文繁必丧质,适中乃彬彬。”(《送门生方孝孺还乡》)清陈廷焯:“文采可也,浮艳不可也;朴实可也,鄙陋不可也。差以毫厘,谬以千里矣。”(《白雨斋词话》卷六)历览如上诸家之言,纵或有异,亦属小异而大同。大同者,“文质彬彬”是也。中国古代的文质论,可谓始于此而终于此。

以上诸家文质之论,有以文与德而言者,如韩愈;有以文与用而言者,如宋濂;有以文与道而言者,如柳开;有以文与意而言者,如张戒;有以文与情而言者,如程敏政;有以创作之天成与修饰而言者,如皎然;有以风格之华艳与素朴而言者,如陈廷焯;等等。角度不一,但所涉及的基本上都是形式与内容的问题。艺文当然可以分析为内容与形式两方面,但一般文章亦有其内容与形式,万事万物无不可分析为内外表里,那么艺文之内容与形式的特殊性究竟何在?言情采,是也,犹未尽也。一般论说、应用之文亦可有采;艺文虽总的说来属于情感范畴,但有些艺文如绘画似难直以情感为其内容,而情感的直肆宣泄亦未必就是艺文。就是说艺文之为艺文,尚有其特殊的本质在;此特殊的本质,即其内在之审美规律也。泛泛地以内容与形式的二分法观察艺文,很难触及这特殊的审美本质。此文质论涵盖面之所以宽,而进入艺文之所以浅也。“子曰:辞达而已矣。”一般之文,亦需“辞达”。故此言几乎成了否定艺文之特殊性的圣喻。宋司马光即称:“孔子曰‘辞达而已矣’,明其通意斯止矣,无事于华藻宏辨也。”(《答孔文仲司户书》)“通意斯止”,还有何艺文可言?岂不抽出主题思想即可?

至使苏轼不得不对“辞达”二字另作解释,以维护艺文存在的权力。他说:“夫言止于达意,即疑若不文,是大不然。求物之妙如系风捕影。能使是物了然于心者,盖千万人而不一遇也,而况能使了然于口与手乎?是之谓辞达。辞至于能达,则文不可胜用矣。”(《答谢民师书》)以“达物之妙”释“辞达”已远离孔子本意;但即或如此也只是权宜之计,艺文之本质特征非可由“辞达”而达也。儒家艺文观之局限在此,属儒家思想范畴的文质论之局限亦在此。中国古代之所以最终没有净化出纯粹的文学观念,大概亦与此种局限不无关涉。

但中国古代言文质的理论,亦非一概如此。如明代袁宏道云:

物之传者必以质,文之不传,非曰不工,质不至也。树之不实,非无花叶也;人之不泽,非无肤发也;文章亦尔。行世者必真,悦俗者必媚;真久必见,媚久必厌,自然之理也。故今之人所刻画而求肖者,古人皆厌离而思去之。古之为文者,刊华而求质,敝精神而学之,唯恐真之不极也。博学而详说,吾已大其蓄矣;然犹未能会诸心也。久而胸中涣然,若有所释焉,如醉之忽醒,而涨水之思决也。虽然,试诸手犹若掣也。一变而去辞,再变而去理,三变而吾为文之意忽尽,如水之极于澹,而芭蕉之极于空。机境偶触,文忽生焉。风高响作,月动影随,天下翕然而文之,而古之人不自以为文也,曰:是质之至焉者矣。(《行素园存稿引》)

以字面言,这也是文质论。以文质论言,这是极端的重质轻文论、乃至是质非文论。但也正因为如此,它已越出了内容与形式、即通常文质论的范畴,从“为文之意忽尽”、即无意于为文而进入了“机境偶触,文忽生焉”的文艺创作的审美本质。盖先秦之涉及文质者,原非孔、孟一家。老子云:“美言不信。”(《老子》八十一章)庄子云:“言隐于荣华。”这都是重质轻文、是质非文的论调,与儒家旨趣不同。当然,先秦之持此种论调者亦非止老、庄道家,但以老、庄道家为主。此种论调虽亦涉及文质,但因其否定文,故不可能繁衍为文质论。后世之文质论虽

亦偶尔征述此种论调,如前引刘勰之言中的“言隐荣华”,但基本上仍是儒家文质论的繁衍。而这种否定文的“文质论”的影响,就是引人超越内容与形式的范畴而深入到艺文的审美本质。袁宏道之言即是。既已超出内容与形式的范畴,就当另作别论,难于再纳入通常的文质论之中了。

以上从文与人、文与政、文与有为、文与质四个方面介绍了儒家对艺文理论的影响。与这几个方面都有联系,集中代表了儒家的艺文观念,且在中国艺文理论史上地位更为显赫的,还是下面要说的文道论。

三、文道论

关于文道论的发生,本章第一节业已言及,但那是指一般地言艺文与道之关系的理论,而不是这里所说的、在中国艺文理论史上有其独立的承传系统和确定的思想宗旨的文道论。前者只是包涵后者,而不等同于后者。这里所说的文道论,是指以儒家思想为宗旨,以原道、征圣、宗经为一体,由荀子发轫、扬雄等人接武,到刘勰正式确立,并经唐代古文家、宋代道学家的发展,为此后历代统治者所尊奉的艺文理论。一言以蔽之,是儒家的文道论。

1. 《荀子》到刘勰的文道论

文道论的直接源头,一是荀子,一是《易传》。

《荀子》一书,多处涉及文与道的关系,亦大多已见前引。最主要的就是《儒效》中的那段“圣人也者,道之管也”的话。所谓“圣人也者,道之管也。天下之道管是矣,百王之道一是矣,故《诗》、《书》、《礼》、《乐》之道归是矣”,就是“道”与“圣”与“经”三位一体,“道”出于“圣”而载于“经”。所谓“《小雅》之所以为《小雅》者,取是而文之也;《大雅》之所以为《大雅》者,取是而光之也”云云,就是文以明道。这已为

后世的文道论确定了方向。

《易传·说卦》云：“昔者圣人之作《易》也，幽赞于神明而生蓍，参天两地而倚数，观变于阴阳而立卦，发挥于刚柔而生爻，和顺于道德而理于义，穷理尽性以至于命。昔者圣人之作《易》也，将以顺性命之理，是以立天之道曰阴与阳，立地之道曰柔与刚，立人之道曰仁与义。”这里既坚持了道、圣、经三位一体的原则，又在“顺性命之理”的名义下把儒家的仁义之道与阴阳、刚柔的天地之道统一了起来，使儒家之道也隐然具备了天地自然之道的资格。这里虽未直接言“文”，但《易》之“卦”、“爻”即是文，所参照之阴阳、刚柔的天地之象也是文。所以，后来刘勰“道沿圣以垂文，圣因文而明道”之说，这里亦已露端倪。

荀子之意，又得汉代扬雄反复阐释。如云：“舍舟航而济乎渚者，末矣；舍五经而济乎道者，末矣。弃常珍而嗜乎异馔者，恶睹其识味也？委大圣而好乎诸子者，恶睹其识道也？”“或曰：人各是其所是，而非其所非，将谁使正之？曰：万物纷错，则悬诸天；众言淆乱，则折诸圣。或曰：恶睹乎圣而折诸？曰：在则人，亡则书，其统一也。”（《法言·吾子》）总之是大圣为道之统，五经为圣之书。明道就需征圣，征圣就需宗经。

刘勰著《文心雕龙》之缘起，他自称：“齿在逾立，则尝夜梦执丹漆之礼器，随仲尼而南行。旦而寤，乃怡然而喜。大哉！圣人之难见也，乃小子之垂梦欤！自生人以来，未有如夫子者也。”迷崇孔子之心，追随孔子之志，溢于言表。那么如何追随？又云：“敷赞圣旨，莫若注经。而马、郑诸儒，弘之已精；就有深解，未足立家。唯文章之用，实经典枝条，五礼资之以成，六经因之致用，君臣所以炳焕，军国所以昭明。详其本源，莫非经典。”本想以注经来追随，但马、郑诸儒在前，自己已难以名家。念及文章，不仅有辅政助国之用，而且以大圣经典为源，溯其流而讨其源，亦不失为追随之一途。这一点值得注意。即刘勰之究心

于“文章”，虽为追随孔子；但他之志向所在，毕竟还是“文章”。而文章之态势，乃是：“去圣久远，文体解散，辞人爱奇，言贵浮诡，饰羽尚画，文绣鞶帨，离本弥甚，将遂讹滥。盖《周书》论辞，贵乎体要；尼父陈训，恶乎异端。辞训之异，宜体于要，于是搦笔和墨，乃始论文。”（均《文心雕龙·序志》）去圣以来，文已离开正路，走向“浮诡”，正需以《周书》“辞尚体要”之旨、孔子“攻乎异端”之训裁而正之。于是始著此书。这一点也值得注意。即刘勰之征圣宗经，虽有卫道之势；但其主要目的，乃在纠正文风。这个缘起既表明了《文心雕龙》的宗旨，同时也体现了刘勰文道论的精神。

《文心雕龙》首列《原道》、《征圣》、《宗经》三篇，均属所谓“文之枢纽”（《文心雕龙·序志》），亦即全书的总纲。《原道》篇从天文讲到人文，从庖牺所画之《易》象讲到孔子编订之六经，统称为“道之文”。结论便是：“道沿圣以垂文，圣因文而明道”，“辞之所以能鼓天下者，乃道之文也。”《征圣》篇云圣人“鉴周日月，妙极机神；文成规矩，思合符契”，即圣人之思想如日月遍照环宇，微妙如神；圣人之文章出而为天下法，无不极当。故“征之周孔，则文有师矣。”“是以子政论文必征于圣”，“天道难闻，犹或钻仰；文章可见，胡宁勿思？若征圣立言，则文其庶矣。”《宗经》篇一开头就把经捧上了天：“三极彝训（按：天地人之极则），其书言‘经’。‘经’也者，恒久之至道，不刊之鸿教也。故象天地，效鬼神，参物序，制人纪；洞性灵之奥区，极文章之骨髓者也。”“义既极乎性情，辞亦匠于文理”，“譬万钧之洪钟，无铮铮之细响矣。”因而无论后人怎样创新，都跳不出五经的范围：“并穷高以树表，极远以启疆，所以百家腾跃，终入环内者也。”最后当然是说“建言修辞”必须返本宗经了：“励德树声，莫不师圣，而建言修辞，鲜克宗经。是以楚艳汉侈，流弊不还，正末归本，不其懿欤！”宗儒家之经，师儒家之圣，明儒家之道，这就是刘勰文道论的基本思想。这个基本思想贯串于《文心雕龙》全书之中。如《史传》篇云：“立义选言，宜依经以树则；劝戒与

夺,必附圣以居宗。”《诸子》篇说:“繁辞虽积,而本体宜总。述道言治,技条五经。”《议对》篇说:“人体所资,必枢纽经典。”等等。

但刘勰的文道论,主要是在艺文理论上突出地树立起了儒家文道论的旗帜,并没有特别强调艺文必须符合儒家之道。这主要表现在以下三点:一是,刘勰之《原道》虽是原儒家之道,却并未拘泥儒家之道,而是标举“自然之道”。如开篇从天地之文讲起,云“文之为德也大矣,与天地并生者何哉?夫玄黄色杂,方圆体分;日月叠璧,以垂丽天之象;山川焕绮,以辅理地之形;此盖道之文也。”过渡到人文,则是:“唯人参之,性灵所鍾,是谓三才。为五行之秀,实天地之心。心生而言立,言立而文明,自然之道也。”再言及人文之元的《周易》,则是:“庖牺画其始,仲尼翼其终。而《乾》《坤》两位,独制《文言》。言之文也,天地之心哉!”“玄圣(按:指庖牺)创典,素王(按:指孔子)述训,莫不原道心以敷章,研神理而设教”。由此说到“道沿圣以垂文,圣因文而明道”。这显然是阐发《易传》“天生神物,圣人则之。天地变化,圣人效之”(《系辞上》)的思想,只不过于庖牺之外,又突出了孔子罢了。所以“道沿圣以垂文”的说法与荀子“圣人也者,道之管也”的说法也是不同的:荀子之言,是说道是圣人制订的,故圣人管道;刘勰之言,是说道是借圣人以彰明的,故道先于圣人。若因此断定刘勰之所谓道就是道家的自然之道,显然不妥。因为道家的自然之道自存于天地之间,无待于“沿圣以垂文”,尤其与儒家之五经无涉。一涉五经,便非真正的自然之道。刘勰之《原道》、《征圣》、《宗经》为一有机整体,不当割裂以言其道。若曰刘勰论道汲取了道家思想,则《易传》即已大量汲取道家思想,刘勰不过本《易传》而已;而《易传》基本上是儒家著作。但平心而论,刘勰的《原道》在原儒家之道的总体观念下,主要是想把文抬到“与天地并生”的高度,以强调“文德”之“大”,而不是要强调文必本于仁义礼乐。

二是,刘勰之《征圣》虽是征儒家之圣,但所尊实际上仅限孔子一

人,而所征又主要是孔子“贵文”之例。在《文心雕龙》中,孟子、荀子仅言于《诸子》篇,与庄周、墨翟等并列;儒家亦并无独尊之显,而往往与其他各家共论。如《奏启》篇云:“《诗》刺谗人,投畀豺虎;《礼》疾无礼,方之鸷猩;墨翟非儒,目以豕彘;孟轲讥墨,比诸禽兽;《诗》《礼》儒墨,既其如兹,奏劾严文,孰云能免。”在《征圣》中,一开始就强调“夫子文章,可得而闻,则圣人之情,见乎文辞”。然后便是——列举“政化贵文之征”、“事迹贵文之征”、“修身贵文之征”,似乎孔子主要是一位文学倡导者。

三是,刘勰之《宗经》虽是宗儒家之经,却主要是宗经书之文,而不是宗经书之理。如谓:“文能宗经,体有六义:一则情深而不诡,二则风清而不杂,三则事信而不诞。四则义直而不回,五则体约而不芜,六则文丽而不淫。”虽云“六义”,却无一义涉及经书之义理,而均属文学本身的问题,且正是刘勰自己的基本主张。这无异于把自己的文学主张附会于五经。同样,《征圣》篇也主要是赞圣人之文,而不是倡圣人之道。如“或简言以达旨,或博文以该情,或明理以立体,或隐义以藏用”云云。似乎经即文章之范本,圣即为文之大师。这无疑近乎荒唐地夸大了经书的文学价值,但以文学而言,如此宗经总比强调义理要有益得多。

盖自魏晋以还,艺文走向独立,但艺文之走向独立也是个复杂的现象。不求独立不能获得自身的发展,过求独立又会脱离自身的根基。独立自然会疏离儒家之道,独立也可能偏离艺文之道。而这正是魏晋至齐梁艺文演进的实际情况。面对这种情况,既以儒道为宗又以论文为本的刘勰,便走上了在儒家之道的旗帜下探索艺文之道的道路。就是说,刘勰虽然提出了“圣因文而明道”的口号,但他的文道论主要是论文,而不是论道;主要是论为文之道,而不是论文如何明道。这是他的文道论同后世的文道论的重大差别。这只要看一看后世如韩愈和朱熹等都曾大量论述儒家之道,重新阐述儒家之道,而刘勰于

此则毫无建树就一目了然了。

2. 唐宋古文家的文道论

隋、唐结束了南北朝长期分裂的局面,建立了统一的封建王朝,自不免要检讨前车之鉴,重整文化旗鼓。但这种重整文化旗鼓的要求一开始就存在两种不同的倾向。一种是关心文艺的有识之士的主张。他们要求改变齐梁浮华轻艳的文风,使文艺走上健康发展的道路。陈子昂的《修竹篇序》就是代表。这种倾向主要关注于诗。经过百余年的努力,终于迎来了盛唐诗坛的空前繁荣。另一种是一些政治家和史学家的主张。他们认为宋、齐、梁、陈相继沦亡的教训就是未行儒家之道,而这一根本之失又失在文章,因而要求以实用之文复兴儒家之道。如隋初治书御史李谔云:“魏之三祖,更尚文词,忽君人之大道,好雕虫之小艺。下之从上,有同影响,竞骋文华,遂成风俗。江左齐梁,其弊弥甚。……至如羲皇、舜、禹之典,伊、傅、周、孔之说,不复关心,何尝入耳!以傲诞为清虚,以缘情为勋绩。指儒素为古拙,用词赋为君子。故文笔日繁,其政日乱。良由弃大圣之轨模,构无用以为用也。”(《上隋高祖革文华书》)文道论的兴起,就是这种倾向的表现。

但是,这种倾向虽自隋及唐初即已出现,且延绵不绝,却在相当长的时间里并未发生重大影响。唐王朝的发达,未必要借助儒学。唐王朝的皇帝,亦多崇信佛、老。儒学复兴未有气候,配合儒学复兴的文道论亦难壮大。直至唐代中叶,当唐王朝由盛转衰,封建秩序需要加固的时候,儒学复兴的气候才真正到来,文道论的声势也才随之跃起。这就是以韩愈为领袖,有柳冕、柳宗元等人参加的古文运动。古文运动的文道论亦以韩愈为代表。

以韩愈为代表的古文运动的文道论,可归纳为以下几点:

一是道论。韩愈既是古文运动的领袖,也是复兴儒学的主要倡导者。古文运动的参加者柳宗元、李翱等,也都有多篇著作专论儒家之道。他们的道论是他们的文道论的有机组成部分,也是理解他们的文

道论的思想前提,故不可忽。韩愈的论文《原道》可以作为他们的道论的代表作。这篇论文的题目虽与刘勰《文心雕龙·原道》篇相同,内容却只是论道而并非推文之本原于道。这篇论文首先确定了道的内涵:“博爱之谓仁,行而宜之之谓义,由是而之焉之谓道,足乎己无待于外之谓德。仁与义为定名,道与德为虚位。”如此确定道的内涵,是为了强调他所说的道只是儒家仁义之道,而绝非其他的所谓道。也就是要坚决划清儒道与佛、老之道的界限。即如该文后面所说:“斯吾所谓道也,非向所谓老与佛之道也。”复兴儒道就是排斥佛、老之道,故必如此严申。其次,确定了道的外延,即所谓“相生养之道”。文章说,“古之时,人之害多矣。有圣人者立,然后教之以相生养之道。”而这“相生养之道”是礼、乐、刑、政、衣、食、住、行无所不包的:“其文,《诗》《书》《易》《春秋》;其法,礼乐刑政;其民,士农工贾;其位,君臣父子,师友宾主,昆弟夫妇;其服,麻丝;其居,宫室;其食,粟米果蔬鱼肉。”总之,儒道就是人类的生存方式,“如古之无圣人,人之类灭久矣。”再次,确定了道的传统:“尧以是传之舜,舜以是传之禹,禹以是传之汤,汤以是传之文、武、周公,文、武、周公传之孔子,孔子传之孟轲。轲之死,不得其传焉。”这是中国历史上第一次排定儒家的道统。其主要特点是把孟子树为孔子之真传,而排除了孔子之后的儒家其他各系,如荀子。韩愈还曾把扬雄列入这个道统,如谓:“己之道乃夫子、孟轲、扬雄所传之道也。”(《重答张籍书》)但终因其不免于“小疵”(《读荀》)而被摈。

这个道论,在坚持道、圣、经三位一体上与刘勰一致,在抬举孟子上启宋代道学之先河,而在把衣、食、住、行均纳入道中这一点上又与宋代道学显别。这样的道论不能不影响韩愈等人的整个文道论的面貌。

二是文道关系论。韩愈尝自称:“今有人生二十八年矣,名不著于农工商贾之版,其业则读书著文,歌颂尧舜之道。鸡鸣而起,孜孜焉亦

不为利。其所读皆圣人之书，杨、墨、释、老之学无所入于其心。其所著皆约六经之旨而成文，抑邪与正，辨时俗之所惑。”（《上宰相书》）这段话的值得注意之处，在于文与道的不可稍离的统一。虽以“读书著文”为业，但“所读皆圣人之书”，所著皆“歌颂尧舜之道”，“皆约六经之旨而成文”。前所引《原道》中“其文，《诗》《书》《易》《春秋》”之语，其实已涵此文：经之所载，即道；而经之为物，亦文。真是道不离文，文不离道。而这一点，正是古文运动的文道论的突出特点。如下列言论：

夫文章者，本于教化，发于情性。本于教化，尧舜之道也。发于情性，圣人之言也。……噫！圣人之道犹圣人之文也。学其道不知其文，君子耻之；学其文不知其教，君子亦耻之。（柳冕：《答徐州张尚书论文武书》）

君子居其位，则思死其官；未得位，则思修其辞以明其道。（韩愈：《争臣论》）

愈之所志于古者，不唯其辞之好，好其道焉尔。（韩愈：《答李秀才书》）

愈之为古文，岂独取其句读不类于今者邪？思古人而不得见，学古道则欲兼通其辞。通其辞者，本志乎古道者也。（《题哀辞后》）

圣人之言，期以明道。学者务求诸道而遗其辞。辞之传于世者必由于书。道假辞而明，辞假书而传。要之，之道而已耳。（柳宗元：《报崔黯秀才论为文书》）

言语虽殊，宗旨无异：文唯以明道，道亦唯以文明；学其道必兼其辞，学其辞必通其道；重道故而重文，重文在于重道。

或以为古文家之言道，在于提高文的地位，即借道以重文。不然。如果说刘勰是借道以重文的话，诚或有之。《文心雕龙·原道》开篇所云“文之为德也大矣，与天地并生者何哉”，即极明显。而韩愈等古文家则是实实在在地既重道、又重文的。在他们看来，文与道虽有区别，

却不可分离。离开道，文即无用；离开文，道亦不明。所以他们绝不是像刘勰那样，实际上只研究文而未研究道，建树只在文之一面；而是既研究文，也研究道，两方面都有建树。不顾古文运动是儒学复兴运动的一翼这一基本事实，就无以正确理解古文运动。

但古文家又的确是重文的，绝不同于后来道学家的“唯务养性情，其他则不学”（朱熹：《朱子语类》卷一三九），韩愈即已言以“读书著文”为业，柳宗元亦表示：“吾每为文章，未尝敢以轻心掉之，惧其剽而不留也；未尝敢以怠心易之，惧其弛而不严也；未尝敢以昏气出之，惧其昧没而杂也；未尝敢以矜气作之，惧其偃蹇而骄也。抑之欲其奥，扬之欲其明，疏之欲其通，廉之欲其节，激而发之欲其清，固而存之欲其重。此吾所以羽翼夫道也。”（《答韦中立论师道书》）其严肃认真的态度实堪敬叹。这与他们的道论是分不开的。他们的道还不具备形而上的性质，也还不是纯粹的心性修养，而是“相生养之道”，是要辅时济世、致于实用的。韩愈提倡“行事得其宜，出言适其要”（《送陈秀才彤序》）。柳宗元强调“圣人之道不穷异以为神，不引天以为高，利于人，备于事，如斯而已矣”（《时令论》上）。要辅时济世，致于实用，故必发明于文，而非得于心即了。

三是文论。韩愈所云“愈之为古文，岂独取其句读不类于今者邪”，已经表明了古文运动对于文的基本主张。就是反对俚偶章句、错综声韵的骈文，提倡此前以意遣辞、文从字顺的散文。因这种散文早于骈文，故称之为“古文”，而把骈文称之为“今文”或“时文”。提倡古文，一是因为这是圣人所取、六经所用之文，亦即道之文，故云“学古道则欲兼通其辞”。二是因为要发挥“明道”的作用，这种古文显然是比骈文更为轻便得力的工具。古文运动的一位先驱者独孤及即已提出：“志非言不形，言非文不彰，是三者相为用，亦犹涉川者假舟楫而后济。自典谟缺，雅颂寝，世道陵夷，文亦下衰。故作者往往先文字，后比兴。其风流荡而不返，乃至有饰其词而遗其意者，则润色愈工，其

实愈丧。及其大坏也，俚偶章句，使枝对叶比，以八病四声为桎梏，拳拳守之，如奉法令。闻皋繇、史克之作则呶然笑之。天下雷同，风驱云趋，文不足言，言不足志。亦犹木兰为舟，翠羽为楫，玩之于陆而无涉川之用。痛乎流俗之惑人也旧矣。”（《李公中集序》）这已把意思说的非常清楚。其后柳宗元亦云：“始吾幼且少，为文章以辞为工。及长，乃知文者以明道，是固不苟为炳炳烺烺、务采色、夸声音而以为能也。”（《答韦中立论师道书》）

破除骈文的对偶声病之习，并不是因随就简、草率为之。古文亦需讲究修辞文采，创造自己的语言形式美。在这方面韩愈的论述最多。他之所以能够成为古文运动的领袖，不仅因其破之坚，更在其立之卓也。他在《答刘正夫书》中说：“或问：为文宜何师？必谨对曰：宜师古圣贤人。曰：古圣贤人所为书具存，辞皆不同，宜何师？必谨对曰：师其意，不师其辞。又问曰：文宜易宜难？必谨对曰：无难易，唯其是尔。”这就是韩愈提出的古文写作的主要原则。名“古文”似自当师古。而韩愈所强调的，恰恰是虽尊圣贤之旨却要写出自己的文章。“师其意，不师其辞”，即发挥自己的创造性，“唯陈言之务去”（《答李翊书》），“词必己出”。如谓：“惟古于词必己出，降而不能乃剽贼”，“文从字顺各识职，有欲求之此其躅”（《南阳樊绍述墓志铭》）。“若圣人之道不用文则已，用则必尚其能者。能者非他，能自树立，不因循者是也。”（《答刘正夫书》）古文不讲对仗声律，故易流于朴野无文，即所谓“易”；但既以“古”称，亦会走向古奥艰涩，即所谓“难”。所以“难”“易”也是古文写作经常遇到的问题。韩愈云“无难易，唯其是尔”，就是要求克服这两种偏向，文而不涩，畅而不平。所云“气盛则言之短长与声之高下者皆宜”（《答李翊书》），“体不备不可以为成人，辞不足不可以为成文”（《答尉迟生书》），皆涵此义。柳宗元也说：“文之用，辞令褒贬、导扬讽喻而已。虽其言鄙野、足以备于用，然而阙其文采，固不足以竦动时听，夸示后学。立言而朽，君子不由也。”（《杨评事文集

后序》)

唐代古文运动的主要口号,仍是刘勰提出的“文以明道”。但其含义已不是“圣因文而明道”,而是己著文以明道了。其以文明道的自觉性实较刘勰更强。韩愈弟子李汉于《昌黎先生集序》中又云:“文者,贯道之器也,不深于斯道有至焉者不也。”大约是因为这种提法更突出了文在复兴儒道中的能动性,更符合唐代古文运动的精神,故后人往往以“文以贯道”的口号概称唐代古文运动的文道论。

唐代古文运动持续至晚唐。但时至晚唐五代,君王已失兴国之志,江山亦无数载之宁,世风日渐颓丧,文风复归淫靡。偶对藻丽之骈文正与哀感顽艳之诗词丛生于文坛。宋初于承平之中,又有“西昆体”诗文以内容之浮华悠闲、形式之雕琢拖沓禅其余波。范仲淹有云:“五代以还,斯文大剥,悲哀为主,风流不归。皇朝龙兴,颂声来复,大雅君子当抗心于三代。然九州之广,庠序未振;四始之奥,讲议盖寡。其或不知而作,影响前辈;因人之尚,忘己之情。……学步不至,效颦则多;以至靡靡增华,恣情相滥。仰不主乎规谏,俯不主乎劝诫。”(《唐异诗序》)文风有待重整,儒学亦需复振。于是至宋仁宗时,一场诗文革新运动作为唐代古文运动的再版开展起来。

宋代诗文革新运动虽兼顾诗、文,等于将唐代韩愈倡导的古文运动与白居易倡导的新乐府运动合而为一,但因这种变化无关于宗旨,故亦常与唐代古文运动合称为唐宋古文运动。也正因为宗旨并无不同,宋代以欧阳修为领袖的诗文革新运动于文道论亦并无值得重视的新建树。故不赘。

3. 道学家的文道论

如果说韩愈的文道论即与他所主张的道有不可分割的联系的话,那么道学家就更是如此了。

韩愈虽然重新阐释了儒家之道,但那主要是为了划清儒道与老、佛之道的界限,因而基本上也只是传统儒家之道的重申,还谈不到有

什么重大的发展。道学家则不同,他们把传统儒学发展到了一个新阶段。这个新阶段被近世学者称作“新儒学”,亦即一般所说的“道学”。道学在北宋中叶正式诞生,其主要学者是北宋的周敦颐、邵雍、张载、程颢、程颐,以及南宋的朱熹等。

道学同传统儒学的差别,首先在于:传统儒学基本上是一种社会伦理学,而道学则把儒家的伦理规范提升为宇宙本体,建立了伦理学的宇宙本体论。如前所述,儒家本不大言天,他们的仁义之道亦只是人世之道。《易传》虽从“天地变化,圣人效之”(《系辞上》)的思想出发提出“立天之道曰阴与阳,立地之道曰柔与刚,立人之道曰仁与义”(《说卦》),但并没有说明作为人之道的仁与义与天地之道有什么内在联系。汉代董仲舒的“天人感应”论倒是想建立这样的联系,如谓“天亦有喜怒之气、哀乐之心,与人相副”(《春秋繁露·天辨在人》)云云;但这是难登大雅之堂的谶纬神学,而不是哲学。只有道学家真正从哲学上把儒家的仁义之道捧上了天。张载称万物皆气之所生,气之运行有“理”,而“理”即“礼”也:“天之生物也有序,物之既形也有秩,知序然后经正,知秩然后礼行。”(《正蒙·动物》)朱熹进而借《易传·系辞下》“天地之大德曰生”的说法,提出:“天地以生物为心者也。而人物之生,又各得夫天地之心以为心者也。故语心之德,虽其总摄贯通,无所不备,然一言以蔽之,则曰仁而已矣。”(《仁说》)天地化生万物就是“仁”;万物得天地之心以为心,故皆涵此“仁”。这样,“仁”就成了宇宙本体,仁义之道就成了天道。故南宋末年的道学家魏了翁称赞朱熹这套理论为:“三才一本,道器一致。幽探乎无极太极之妙,而实不离乎匹夫匹妇之所知;大至于位天地育万物,而实不外乎暗室屋陋之无愧。”(《朱文公年谱序》)

由此派生出道学与传统儒学的另一个差别,即传统儒学还是修身与事功并重的内圣外王之学,至道学则鄙弃事功,仅成了修身养性之学。仁是宇宙本体,已经先天地寄存于人的心中。故“人之一心,万

理具备。若能存得，便是圣贤，更有何事？”（朱熹：《答项平父》）“只理会自家身己是本，其他都是闲物事。”（朱熹：《朱子语类》卷一三〇）但存得本心并非易事。朱熹说，人虽一心，却有“道心”与“人心”之别。得之于天道之仁的，是“道心”；得之于生理需求的，是“人心”。要存得本心，就“必使道心常为一身之主，而人心每听命焉。”（《中庸章句序》）于是，道学家们发出了一连串的整治人心的“箴言”：“噫！情之溺人也甚于水！”（邵雍：《伊川击壤集序》）“甚矣！欲之害人也！”（《二程粹言》卷二）“饿死事极小，失节事极大。”（《二程遗书》卷二二）“革尽人欲，复尽天理，方始是学。”（《朱子语类》卷一三）清代袁枚说道：“一切苛刻论，都自宋儒始。”（《遣怀杂诗》）然哉！

鄙弃事功，专注于修身养性，就不需要积极有为，只需要虚静无为了。这是道学与传统儒学的又一个差别。“人生而静，天之性也；感于物而动，性之欲也。”（《乐记·乐本》）既然人的天性、或曰仁的天性是静的，“感于物而动”就成了人欲，那么要存得本心，就应该虚静。周敦颐说：“无欲故静”，“圣人定之以中正仁义而主静，立人极焉。”（《太极图说》）程颐说：“今人见有可喜可怒之事，自家著一分陪奉他，此亦劳矣。圣人心如止水。”（《二程遗书》卷一八）朱熹说：“今之学者之病，最是先学作文干禄，使心不宁静。”（《答朱泽之》）朱熹还写了一首诗教给学生：“孤灯耿寒焰，照此一窗幽。卧听檐前雨，琅琅殊未休。”并释其义道：“此虽眼前语，然非心源澄静者不能道。”（见罗大经：《鹤林玉露》甲编卷六）朱熹的再传弟子真德秀也跟着说：“古之君子所以养其心者，必正，必清，必虚，必明。”（《跋豫章黄量诗卷》）

把伦理规范提升为宇宙本体，从内圣外王转向修身养性，从提倡积极有为转向提倡虚静无为：这就是道学同传统儒学的主要差别。在列举了道学同传统儒学的这些差别之后，似不难发现：道学的这些不同于传统儒学的地方，恰恰是它接近于老、庄道家的地方。道家所说的道，虽不是仁义，却正是宇宙本体。道家的“虚缘而葆真”（《庄子·

田子方》)、“托不得已以养中”(《庄子·人间世》)等等,岂不就是修身养性、存得本心?继承道家思想的魏晋名士们走的岂不就是以“养心”为养生的路吗?至于虚静无为,自更不待言,连“心如止水”的话都是从老、庄那里学来的。因而似乎可以说:所谓道学就是道家化了的儒学。

道家是要“擢乱六律,铄绝竽瑟”,“灭文章,散五采”(《庄子·胠箧》),取消文艺的;而又正是道家思想启发了人们对文艺的深层规律的探索。那么从儒家转向道家的道学又是如何呢?且看他们的文道论。

道家的文道关系论集中于相继提出的三个口号:

一个是周敦颐提出的“文以载道”。见所著《通书》第二十八:

文所以载道也。轮辕饰而人弗庸,徒饰也,况虚车乎?文辞,艺也;道德,实也。笃其实而艺者书之,美则爱,爱则传焉。贤者得以学而至之,是为教。故曰“言之无文,行之不远。”……不知务道德而第以文辞为能者,艺焉而已。噫!弊也久矣。

粗看,“文以明道”、“文以贯道”似无大差别。其实不然。南宋道学家王柏曾强调指出:“李汉曰‘文者,贯道之器’,以一句蔽三百年唐文之宗,而体用倒置不知也。必如周子曰‘文者,所以载道也’,而后精确不可易。”(《题碧霞山人王公文集序》)这里关键的一句话是“体用倒置”。依道学家观点,道是体,即实体、本体;文是用,如同万物然,是道的作用、显现。无本体即无作用、无表现,亦即无万物,何来的文?就是说无文依然有道,无道则不会有文。要说“贯”的话,本体表现为万物,也贯穿于万物之中,故只能说道以贯文,怎能说“文以贯道”?倒是与韩愈同时的权德舆之言较为合理,他说:“道之为物,无不由也,无不贯也。而况本于元览,发为至言;言而蕴道,犹三辰之丽天,百卉之丽地”(《中岳宗元先生吴尊师集序》)。反言“文以贯道”,岂非“体用倒置”?明白了道学家的这种体用论,也就可以理解他们何以以“文以贯

道”为非了。这并不是一字之差。盖古文家虽亦以文为道之用，但那还是在工具与目的意义上说的。如宋代古文家柳开所云：“文章为道之筌也。”（《上王学士第三书》）而工具与目的和作用与本体，这是两种完全不同的关系。工具与目的，虽工具服务于目的，但无适当的工具，目的也会落空。故工具于目的的重要性、能动性较之作用于本体要大得多。李汉“文以贯道”的口号就是如此，它反映了古文家对文道关系的理解和对文的能动性的重视。周敦颐的“文以载道”则不同。它以道为实体，以文为虚车，以作文为“务道德”的余事，从而否定了文的独立地位，大大降低了文的重要性。这正反映了道学家的思想。周敦颐《通书》第三十四云：“圣人之道入乎耳，存乎心，蕴之为德行，行之为事实。徒以文辞而已者，陋矣。”可以参看。只是周敦颐这段“文以载道”的话依然把道与文当作分开来的两件事，似未充分体现道学家的体用思想。这就有待后来道学家的发展了。

一个是程颐提出的“作文害道”。周敦颐已把作文降低为学道之余事，缘此再进一步，就走到了程颐的观点：

问作文害道否？曰：害也。凡为文不专意则不工，若专意则志局于此，又安能与天地同其大也？《书》云“玩物丧志”，为文亦玩物也。（《二程遗书》卷一八）

“作文害道”，作诗亦然。他又说：“或问诗可学否？曰：既学时须是用功，方合诗人格。既用功，甚妨事。古人诗云‘吟成五个字，用破一生心’，又谓‘可惜一生心，用在五字上’，此言甚当。”（同上）他还提到：“向之云无多为文与诗者，非止为伤心气也，直以不当轻作尔。圣贤之言，不得已也。盖有是言则是理明，无是言则天下之理有阙焉。……后之人始执卷则以文章为先，平生所为动多于圣人。然有之无所补，无之靡所阙，乃无用之赘言也。不止赘而已，既不得其要，则离真失正，反害于道必矣。诗之盛莫如唐，唐人善论文莫如韩愈，愈之所称独高李、杜。二子之诗存者千篇，皆吾弟所见也，可考而知矣。”（《答朱长

文书》》看来,“作文害道”的理由简明而又充分。实际上,只要以治心养性、学理明道为唯一的正经事业,写诗作文自然就成为多余而且有害的了,一切文学作品就都可以否定了,李、杜之诗亦然。

道学家当然也肯定过一些文:首先是圣贤之文,即六经;其次是他们自己的文,如周敦颐《太极图说》、张载《正蒙》之类;再次是阐扬礼教的儿童读物,如程颐所说:“欲作诗,略言教童子洒扫、应对、事长之节,令朝夕歌之,似当有功。”(《二程遗书》卷二上)这些倒似乎是“有是言则是理明,无是言则天下之理有阙焉”的,但问题是:这些算不算文学?真德秀曾按道学家标准编选过一部《文章正宗》,据刘克庄说:“《文章正宗》初萌芽,西山先生(按:即真德秀,号西山)以诗歌一门属余编类,且约以世教民彝为主,如仙释、闺情、宫怨之类皆勿取。……凡余所取而西山去之者,大半。”(《后村诗话》)后来,连代表清代官方思想的《四库全书总目提要》,也不得不承认:“四五百年以来,自讲学家外,未有尊而用之者,岂非不近人情之事,终不能强行于天下欤?”这充分反映了道学家否定文学、扼杀文学的一面。

一个是朱熹提出的“文从道中流出”。“文以载道”从正面确定了文对于道的依附关系,“作文害道”又从反面否定了一切道外之文。但文与道的内在统一性还并没有真正从理论上得到解决。真正解决了这个问题的,是朱熹。《朱子语类》载:

(陈)才卿问:“韩文李汉序头一句甚好?”曰:“公道好,某看来有病。”陈曰:“‘文者,贯道之器’,且如六经,是文其中所道皆是这道理,如何有病?”曰:“不然。此文皆是从道中流出,岂有文反能贯道之理?文,是文;道,是道。文只如吃饭时下饭耳。若以文贯道,却是把本为末,以末为本,可乎?”(卷一三九)

道者,文之根本;文者,道之枝叶。唯其根本乎道,所以发之于文皆道也。三代圣贤之文皆从此心写出,文便是道。今东坡之言曰:“吾所谓文,必与道俱。”则是文自文而道自道,待作文时旋

去讨个道来入放里面，……所以大本都差。（卷一三九）

这里所讲的，就是本体与作用、或曰本体与显现的关系。本体是源，显现是流；本体是根本，显现是枝叶。正如流从源中溢出、枝叶从根中生出一样，文也是道的自然发溢，即“从道中流出”。道可不依于文而存，如朱熹在另一个地方所说：“天理民彝，自然之物，则有大伦大法之所在，固是不依文字而立者。”（《徽州婺源县学藏书阁记》）而文却不能不依于道而生，亦如朱熹在另一个地方所说：“道外有物，固不足以为道；且文而无理，又安足以为文乎？盖道无适而不存者也。”（《答汪尚书》）自其源于道、本于道、即作为道的表现而言，文必然统一于道，即所谓“文，是文；道，是道”。但正因为文只是道的表现，所以文没有资格说“贯道”、“与道俱”等等。说“文以贯道”，这是本末倒置。说“文与道俱”，这是文道割裂。朱熹就这样从体与用的关系出发，清楚确切地说明了文与道的关系。这是道学家的文道关系论的总结。

至此，道学家的文道论与古文家的文道论的差别亦自昭然在目。古文家的文道论是工具目的论，故虽重目的亦重工具，因重目的而重工具。看韩愈“修其辞以明其道”、“若圣人之道不用文则已，用则必尚其能者”的话头，就颇有点“工欲善其事，必先利其器”的架势。道学家的文道论是本体作用论，故视汲汲于作用、即一本正经地研究作文者，就是莫明其妙地本末倒置了。程颐批评韩愈：“学本是修德，有德然后有言，退之却倒学了。”（《二程遗书》卷一八）朱熹挖苦得更甚：“缘他费工夫作文，所以读书者只为作文用。自朝至暮，自少至老，只是火急去弄文章。……兼他说‘我这个便是圣贤事业了’，自不知其非。”（《朱子语类》卷一三七）

但道学家的文道论并非仅此而已。程颐提出“作文害道”，当然是反对作文的；但他在阐发这个思想的时候又有这样的话：

曰：“古者学为文否？”曰：“人见六经，便以为圣人亦作文，不知圣人亦摅发胸中所蕴，自成文耳。所谓有德者必有言也。”（《二

程遗书》卷一八)

虽似重申“有德者必有言”，但实有新意。“有德者必有言”一般是指以言阐德；而以言阐德是有意识地说理议论，还不是真正的文学。“摅发胸中所蕴”乃是自然而然地抒发自己胸中的情思，这就成为真正的文学了。朱熹下面这段话说得更好：

作诗间以数句适怀亦不妨，但不用多作，盖便是陷溺尔。当其不应事时，平淡自掇，岂不胜如思量诗句？至其真味发溢，又却与寻常好吟者不同。（《清邃阁论诗》）

这里把作诗视为“适怀”，即畅抒怀抱以自适，而不是阐扬理道；反对本无诗意去凭空“思量诗句”，而主张“真味发溢”。“真味发溢”就是盎然的诗情自然流溢而出。可以看出，程颐、朱熹此言，都在否定作文的同时，又深入到了艺文创作的内在审美规律。在一定意义上说，他们的否定作文，恰恰是反对雕章琢句地有意造作，而是提倡无意识地抒发内心体验。当然，在他们的这种思想中，包涵着过分夸张内心修养的作用，以为德盛仁熟文可不学而能的片面性。如朱熹所谓：“古之君子德足以求其志，必出于高明纯一之地，其于诗固不学而能之。”（《答杨宋卿》）“圣贤之心，既有其精明纯粹之实，以旁薄充塞乎其内，则于著见于外者，亦必自然条理分明，光辉发越而不可掩。”（《读唐志》）但仍有其合乎艺文创作的审美规律的一面。这是他们以本体与作用的关系理解道与文的关系的一个必然结果。“摅发胸中所蕴”和“真味发溢”的意思其实早已包涵在“文从道中流出”的提法之中了。韩愈虽也说过“仁义之人其言藹如也”（《答李翊书》）之类的话，但他整体上仍处在有意作文的境界之中，故于此远不如道学家之注重而深刻也。

就是说，道学家从本体与作用的角度观察艺文，一方面反对作文，否定艺文，另一方面又越过雕琢造作、有意为文的层次，深入到了艺文的内在本质。因而他们不仅在艺文创作上提出了如上的见解，在艺文鉴赏上也提出了“涵泳”（朱熹：《答何叔京》）、“体会”、“想其气

味”(均程颐弟子杨时:《语录》)等合于审美规律的看法,在艺文造诣上也提倡如“化工生物”(程颐:《二程遗书》卷一八)般的自然天成,等等。道学家在文艺美学上作出了远比传统儒家更大的贡献。这显然与他们的哲学思想接近于道家有关,所以他们在审美追求上也从儒家的阳刚之美转向了道家的阴柔之美。这些内容皆统一于他们的道,故而也是他们的文道论的有机组成部分;但又另有意义,故拟言于本书其他有关各章之中,此处从略。

文道论的本质,就是要把文统一于儒家之道。但若源荀子之说,则会着重于道的内容,即仁义;而若源《易传》之论,就会着重于道的性质,即宇宙本体。着重于道的内容,就要强调文与仁义道德的统一,就会成为对文的束缚;着重天道的性质,就要强调文是道的自然显现,就会走向文的内在审美规律。刘勰的文道论虽汇两源于一道,但于两方面均无深探,故既未强化文对仁义道德的服从,也没有特别深入文的审美规律,而是在文以明道的原则下广泛论述了文的各种问题。古文家似主要源于荀子之说而不大注意《易传》之论,故于道主要是强调仁义道德的内容,于文主要是强调以文为道服务,“修其辞以明其道”。而道学家则真正把荀、《易》两源融为一体,使仁义道德的内容获得了宇宙本体的性质。故而双线并进,既空前严厉地强化了文对仁义道德的服从,又超越前儒地深入到了文的审美规律。当然,就思想主流而言,文道论始终是以强调文与儒家之道的统一,加紧道对文的束缚为己任的。

宋代道学家之后,文道论已没有什么发展,不过杂取前人,综合复述而已。如明代宋濂云:“呜呼!文岂易言哉!日月照耀,雷霆流行,云霞卷舒,变化不常者,天之文也。山岳列峙,江河流布,草木发越,神妙莫测者,地之文也。群圣人与天地参,以天地之文发为人文,施之‘卦’‘爻’而阴阳之理显,形之‘典’‘谟’而政事之道行,咏之《雅》《颂》而性情之用著,笔之《春秋》而赏罚之义彰,序之以《礼》、和之以《乐》

而辅导防范之法具。虽其为教有不同,凡所以正民极、经国制、树彝伦、建大义、财成天地之化者,何莫非一文之所为也!”(《华川书舍记》)而宋濂是明代开国文臣之首、典章制度的修订者。故这也可以代表宋以后的官方观点。

文道论以及儒家思想哺育出的其他艺文观点,都充分表明,儒家的仁义之道内在地包涵了艺文,因而重视艺文;同时也预先作好了对于艺文的种种规定。它强调艺文与人的统一,从而防止了艺文走向外在事物的客观主义。它强调艺文与道德的统一,从而防止了艺文走向情欲宣泄的本能主义。它强调艺文与政治的统一,从而坚持了艺文的社会价值,抵制了唯美主义。它强调形式与内容的统一,抵制了形式主义和忽略形式的两种倾向。总之,它确定了中国艺文理论的思想原则和人文精神,在很大程度上塑造了中国艺文理论的基本面貌。

第三节 道家与道艺论

一、道家之道

道家之道是自然之道。老子首先举起了自然之道的旗帜:“人法地,地法天,天法道,道法自然。”(《老子》二十五章)意即人当法天地自然之道。庄子继之,对于治理天下,谓“游心于淡,合气于漠,顺物自然而无容私焉,而天下治矣”(《庄子·应帝王》);对于个人生命,谓“不以好恶内伤其身,常因自然而不益生也”(《庄子·德充符》);对于社会规范,谓“礼者,世俗之为也。真者,以受于天也,自然不可易也。故圣人法天贵真,不拘于俗。”(《庄子·渔父》)堪称全面贯彻了老子“道法自然”的思想。自然之道因取法乎天地自然,不同于人之行事,故又称“天道”,与“人道”相对。如庄子云:“何谓道?有天道,有人道。

无为而尊者，天道也；有为而累者，人道也。”（《庄子·在宥》）

那么，自然之道的主要特征是什么？

基本宗旨：无为。

“无为而尊者，天道也；有为而累者，人道也”：自然之道的根本宗旨就是反有为而倡无为，亦即反人为而尊自然。

老、庄反对统治者干预世界的一切“有为”，主张顺其自然。老子说：“道常无为而无不为，侯王若能守之，万物将自化。”（《老子》三十七章）他认为人主当以百姓之意志为意志，而不应另有一己之意志，即“圣人常无心，以百姓心为心。”（《老子》四十九章）因而最好的统治者，应是那种百姓根本感觉不到他的存在的统治者；他不轻易发号施令，事成之后，百姓皆以为出于自己之自然：“太上，不知有之；……悠兮其贵言。功成事遂，百姓皆谓：‘我自然。’”（《老子》十七章）庄子于此旨论述更详。他根本否认有所谓“治天下”：“闻在宥天下，不闻治天下也。在之也者，恐天下之淫其性也。宥之也者，恐天下之迁其德也。天下不淫其性、不迁其德，有治天下者哉？”（《庄子·在宥》）“在”即任其自在，“宥”即保其宽舒。让天下自在宽舒，则万物自会各遂其生，各得其所：“故君子不得已而临莅天下，莫若无为。无为也，而后安其性命之情。故曰：‘贯以身为天下，则可以托天下；爱以身为天下，则可以寄天下。’故君子苟能无解其五藏，无擢其聪明，尸居而龙现，渊默而雷声，神动而天随，从容无为而万物炊累焉。吾又何暇治天下哉！”（同上）“安其性命之情”就是使万物安于自己的自然性情。文中引“贵以身为天下”四句是《老子》十三章语，意即像尊重和爱护自己的生命那样尊重和爱护天下。如此，不放纵一己之私欲，不卖弄个人之聪明，以大自然那样化育万有的博大胸怀善待天下，万物自然生生不息，繁荣昌盛。

同时，老、庄也反对每个人发展自我的一切“有为”，主张听天由命。老子教人“见素抱朴，少私寡欲”（《老子》十九章），“知足不辱，知

止不殆”(《老子》四十四章),学习天地自然的“以其不自生,故能长生。”(《老子》七章)庄子更谓:“父母于子,东西南北,唯命是从。阴阳于人,不翅于父母;彼近我死而我不听,我则悍矣。”“得者,时也;失者,顺也。安时而处顺,哀乐不能入也。”(均《庄子·大宗师》)

总之,既无为于外,亦无为于己,一切顺其本性,听其自然。

但这种“无为”又不像字面所表示的那样简单,不是绝对、纯粹的无为。天虽无为,却是万物自为的条件和总和,这就是“无为而无不为”。庄子本此提出的“在宥”,也是虽不自显作为,却保护天下“不淫其性,不迁其德”,万物各遂其生,各得其所。至如老子说“圣人处无为之事,行不言之教,万物作而弗始,生而弗有,为而弗恃,功成而弗居”(《老子》二章),则更显然是赞育万物之自为而不自恃有为了。所以,也可以说这种“无为”是尊重客观规律、助成万物之自为的有为,是比一般的有为更为高明的有为。

呈现状态:恍惚。

自然之道既然是“天道”,就具有了宇宙万物的根本规律的资格。的确,宇宙并无主宰,绝非谁之作为。如天运而不息,地处而不迁,日月推行而不辍,风云隆施而不吝,等等,皆自然而然,无故而然。这样就产生了作为万物根本规律的道与万物的关系问题,亦即道的存在状态问题。

老子主要是从本原论的角度来思考的。作为万物的本原,道不应是一件有形有象的具体事物,那样就降低到了万物的层次,不成其为万物的本原了,故是无;但作为万物的本原,道也不能是纯粹的虚无,纯粹的虚无如何能产生万物?故又是。他说:“无,名天地之始;有,名万物之母”,“此两者,同出而异名,同谓之玄。玄之又玄,众妙之门。”(《老子》一章)。道就是这样的有与无的统一。既有又无,似有若无,则道的存在状态就成为恍恍惚惚的了:“道之为物,惟恍惟惚。”(《老子》二十一章)“视之不见,名曰夷;听之不闻,名曰希;搏之不得,

名曰微。”“是谓无状之状，无物之象，是谓惚恍。”（《老子》十四章）“夷”、“希”、“微”都是似有若无，都是“恍惚”。

庄子主要是从本体论的角度来思考的。他认为道本身纯粹是个形而上者：“道不可闻，闻而非也；道不可见，见而非也；道不可言，言而非也。知形形之不形乎？道不当名。”（《庄子·知北游》）有形形于“不形”，“不形”即形而上者。但这个形而上者却不能赤裸裸地存在，而只能寄存在万物之中。人问“所谓道，恶乎在？”他回答“在蝼蚁”，“在稊稗”，“在屎溺”，总之“无所不在”，“无逃乎物”（同上）。这样，道就成了存在于形而下之物中的形而上者。作为形而下之物中的形而上者，既无逃乎物又非物本身，当然也是恍恍惚惚的。但庄子不大讲“恍惚”，而称之为“浑沌”（《庄子·应帝王》），“滑疑之耀”（《庄子·齐物论》），“环中”（《同上》），等等。“浑沌”即亦明亦暗、若明若暗。“滑疑之耀”即“滑乱不定，疑而不决，恍惚之中，有其真明”（王夫之《庄子解》）。万物周而复始地运行，始卒若“环”；而道就像运转万物的中枢，故喻为“环中”。

道在物中，就成为物的精神。故以一物言，道与物的关系就是神与形的关系。于是引出了庄子的形神论。所谓“神”，庄子云“使其形者也”（《庄子·德充符》），即形的支配者、统摄者。既然是“使其形者”，“神”自然重于形，高于形。故《庄子》书中每有这样的言论：“抱神以静，形将自正”，“神将守形，形乃长生”（均《庄子·在宥》）。

“恍惚”与“浑沌”，作为若有若无、若明若暗的存在状态，都含有以形寓神，以实带虚，以有彰无，以形而下显形而上的意思。

“认识”方法：虚静。

道既然是“无状之状，无物之象”，是形而下之物的形而上者，就非一般认识方法所能察知，需要一种特殊的心理活动方式。老子云：“致虚极，守静笃，万物并作，吾以观复。”（《老子》十六章）“复”，或解释为万物周而复始的运行规律，或解释为复归于万物之本，总之都是

道。那么“致虚极，守静笃”就是观道的方式。“致虚极，守静笃”即达到虚之极、静之笃，进入虚静之致的心理状态。老子另有“涤除玄鉴，能无疵乎”（《老子》十章）之语，就是要求把心灵清洗得干干净净，无一丝尘埃。大意与此略同。“致虚”、“守静”、“涤除”，学界多解释为清除杂念，有人更具体地解释为清除功利之念。其实，老子在这些提法中根本没有涉及念之纯杂的问题，更没有区分功利之念与非功利之念。他根本不问是什么样的念，凡念就必然清除。念就是意念、意识。清除一切意念、一切意识，心灵便回到了无意识状态。而心灵作为一种意识的器官，虽无意识，仍有意识的功能，这是一种无意识的意识。老子就是要人放弃一切有意识的分析、思考，回到自然无为的心理状态，去亲身感受道的存在。

庄子亦称：“夫道，有情有信，无为无形；可传而不可受，可得而不可见。”（《庄子·大宗师》）“可传而不可受”即可以心传而不可以口授，“可得而不可见”即可以意得而不可以目视。都是说道只能心得意会，而不能通过逻辑性的语言和从外面观察去获得。如何是心得意会？庄子又说：“若一志，无听之以耳，而听之以心；无听之以心，而听之以气。耳止于听，心止于符。气也者，虚而待物者也。唯道集虚。虚者，心斋也。”（《庄子·人间世》）心志专一。不要让耳目向外求索，那样只能得到外在的形象。要用心去接触，但也不要有意识地思考、捕捉，那样只能得到徒有其名的、抽象的死物。要完全无意识地、平心静气地、自然而然地去接受，去感应。这就是“虚而待物”。道是实中之虚、有中之无，只有这种虚明自然的心境才能与道会合。把这种方式概括得更为简明一些，就是“以神遇而不以目视”（《庄子·养生主》），或“徇耳目内通而外于心智”（《庄子·人间世》）。“以神遇而不以目视”，就是不靠感观的外在观察，而靠心灵与物合而为一的内在体会。也不是有意识地寻思，而是无意识地、自然而然地相“遇”。“徇耳目内通”就是摈弃站在道外的观察，而收视反听与道同在的自身；“外于心

智”就是排除理智的思虑，而以自由的心灵去体会。总之，就是将自身返回到道的里面，与道融为一体；在道之中自然而然地亲身感受道的存在。

道只可以意会而不可以言传，但要传达又不得不言，于是引出了道家、尤其是庄子的言意论。老、庄都强调道是不可言的，都说过“知者不言，言者不知”（《老子》五十六章、《庄子·知北游》）。如不得已而借助于言，就需充分认识语言的局限性：“可以言论者，物之粗也。”（《庄子·秋水》）《庄子·天道》篇有这样一个寓言故事：

桓公读书于堂上。轮扁斫轮于堂下，释椎凿而上，问桓公曰：“敢问公之所读者何言邪？”公曰：“圣人之言也。”曰：“圣人在乎？”公曰：“已死矣。”曰：“然则君之所读者，圣人之糟魄已夫！”桓公曰：“寡人读书，轮人安得议乎？有说则可，无说则死。”轮扁曰：“臣也，以臣之事观之。斫轮，徐则甘而不固，疾则苦而不入。不徐不疾，得之于手而应于心，口不能言。有数存焉于其间，臣不能以喻臣之子，臣之子不能受之于臣，是以行年七十而老斫轮。古之人与其不可传也死矣。然则君子所读者，古人之糟魄已夫！”心之得者是不能完全传于言的，故古人之言只不过是古人的糟粕。因此，正确的态度便应该是：“荃者所以在鱼，得鱼而忘荃；蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；言者所以在意，得意而忘言。”（《庄子·外物》）

“致虚极，守静笃”，“以神遇而不以目视”，“徇耳目内通而外于心智”，这是一种特殊的心理活动方式。它不是一般的认识，而是体验。一般的认识是处身物外的观察思考，是用头脑、凭逻辑的操作，是语言可以充分表达的。而体验则需置身物中，用心灵去感受，凭想象以生发。这就非语言之所能穷尽了。

人格体现：自然。

老、庄讲“天”、讲“自然”，归根结蒂还是为了讲人，为了提倡一种人生态度、一种人格理想。故他们的著作中经常出现这样的理论模

式：“天”如何，“人”亦如何。如《老子》：“天地所以能长且久者，以其不自生，故能长生。是以圣人后其身而身先，外其身而身存。”（《老子》七章）《庄子》：“天地有大美而不言，四时有明法而不议，万物有成理而不说。圣人者，原天地之美而达万物之理，是故至人无为，大圣不作，观于天地之谓也。”（《庄子·知北游》）自然之道落实为一种人格理想，就是与天合一。庄子云：“不离于宗，谓之天人。不离于精，谓之神人。不离于真，谓之至人。”（《庄子·大宗师》）“宗”、“精”、“真”都是指天，不离于天的人就是他心目中最崇高的人。他又把这叫做“与天为徒”、“与造物者为人”（均同上）。天即自然，故这种与天合一的人格可称之为自然人格。

这种人格的一个特征是“真”。老子说：“夫礼者，忠信之薄而乱之首；前识者，道之华而愚之始。是以大丈夫处其厚不居其薄，处其实不居其华，故去彼取此。”（《老子》三十八章）这就是固守真实而坚拒伪饰的意思。庄子说：

真者，精诚之至也。不精不诚，不能动人。故强哭者虽悲不哀，强怒者虽严不威，强亲者虽笑不和。真悲无声而哀，真怒未发而威，真亲未笑而和。真在内者，神动于外，是所以贵真也。其用于人理也，事亲则孝慈，事君则忠贞，饮酒则欢乐，处丧则悲哀。忠贞以功为主，饮酒以乐为主，处丧以哀为主，事亲以适为主。功成之美，无一其迹矣。事亲以适，不论所以矣。饮酒以乐，不选其具矣。处丧以哀，无问其礼矣。礼者，世俗之所为也。真者，所以受于天也，自然不可易也。故圣人法天贵真，不拘于俗。（《庄子·渔父》）

这表现了更鲜明的倡真反伪的态度。老、庄的这些言论，都是站在人的自然之真情的立场，对儒家的人为之虚礼的批判。但他们所说的真，主要还不是人的真情，而是天的无情。在道家看来，真与伪主要是天与人的差别，天即真，人即伪。前引庄子“不离于真，谓之至人”的话

就是明证。而天是无知无识、无为无情的。所以庄子要人“有人之形，无人之情”（《庄子·德充符》），并说“古之真人，不知说（通“悦”）生，不知恶死；其出不诟，其入不距；翛然而往，翛然而来而已矣。”（《庄子·大宗师》）死生无动于衷，还有何情可言！

无情则淡，故这种人格的另一个特征就是“淡”。即庄子所谓：“悲乐者，德之邪；喜怒者，道之过；好恶者，心之失。故心不忧乐，德之至也；一而不变，静之至也；无所于忤，虚之至也；不与物交，淡之至也；无所于逆，粹之至也。”（《庄子·刻意》）这就从无情说到了“淡”。但道家所提倡的“淡”，并不是真的淡薄无味，而是淡薄之中自含至味。老子云：“道之出口，淡乎其无味，视之不足见，听之不足闻，用之不足既。”（《老子》三十五章）无味、无见、无闻都是淡，但又取之不尽，用之不竭，岂是真淡？又云“大音希声，大象无形”（《老子》四十一章），“大巧若拙，大辩若纳”（《老子》四十五章），则此义更明。至于他说“古之善为道者，微妙玄通，深不可识。夫唯不可识，故强为之容：豫兮若冬涉川，犹兮若畏四邻，俨兮其若客，涣兮其若凌释，敦兮其若朴，旷兮其若谷，混兮其若浊。”（《老子》十五章）这就更为地负海涵、高深莫测了，岂是浅显无物、淡薄无味之辈所可望其项背！故老子提出“味无味”（《老子》六十三章）。真的淡薄无味还有何可“味”？庄子又从天道无为的角度对“淡”作了详明的论述。有云：“夫恬憺、寂寞、虚无、无为，此天地之本而道德之质也。故圣人休焉，休则平易矣，平易则恬憺矣。平易恬憺，则忧患不能入，邪气不能袭，故其德全而神不亏。”（《庄子·刻意》）“若夫不刻意而高，无仁义而修，无功名而治，无江海而闲，不导引而寿，无不忘也，无不有也，淡然无极而众美从之。此天地之道，圣人之道也。”（同上）天道无为，故淡；但天道之无为乃是无不为，故“淡然无极而众美从之”。这种“无不忘也，无不有也”的淡，正是无为而无不为的精神状态。至如他说“古之真人”“凄然似秋，暖然似春，喜怒通四时，与物有宜而莫知其极”（《庄子·大宗师》），则更是气

象平和而胸怀博大,因无私情而通万物之情了。

“真”与“淡”,归结起来就是“自然”。庄子谓“游心于淡,合气于漠,顺物自然而无容私焉”,“真者,所以受于天也,自然不可易也”(均见前引),可见真与淡皆通向自然,皆归于自然。道家的自然之道以无为为旨。无为之旨的一方面是拒绝一切他人外加于自己的有为;拒绝一切外加于自己的有为,故真。无为之旨的另一方面是放弃一切自己外加于世界的有为;放弃一切自己外加于世界的有为,故淡。真与淡的自然人格正是以无为为旨的自然之道的人格体现。

不过这里存在着一定的矛盾。真情即有情,以真情为“真”,就不当再以无情为“真”。这个“真”的内部矛盾,又因无情即“淡”而变成了“真”与“淡”之间的矛盾。而“真”与“淡”皆归于“自然”,于是“自然”也就包涵了内在的矛盾,无法统一了。这一点后文还会提到。

无为的基本宗旨导致了真、淡的自然人格,恍惚的存在状态引出了虚静的“认识”方法。而无为与恍惚又分别为道家之道的内涵与形式。这就是道家的自然之道。

二、道家对艺文理论的影响

上述关于道家之道的介绍几乎没有涉及艺文。的确,道家直接谈到艺文的言论是很少的。

而且,道家直接谈到艺文的言论又往往是对艺文的否定。老子说:“五色令人目盲,五音令人耳聋,五味令人口爽”,而五色、五音、五味是上古普遍承认的三种美,五色、五音就是指美术、音乐。庄子说“擢乱六律,铄绝竽瑟,塞师旷之耳,而天下始人含其聪矣。灭文章,散五采,胶离朱之目,而天下始人含其明矣。毁绝钩绳,而弃规矩,攬工倕之指,而天下始人含其巧矣。”(《庄子·胠篋》)这就不仅把艺术,而且连技术一起毁弃掉了。这当然是可以理解的。道家否定人为、否定

文化,艺术无疑也是人为的文化。

但是,道家的自然之道却对中国的艺文和艺文理论发生了极其深广而重大的影响。

1. 启示了中国艺文的解放之路

自然之道反对外加于人的有为,反对儒家那套治人的仁义道德,在一定意义上说就是对人的自然情性的解放。对人的自然情性的解放就意味着对“吟咏情性”的文艺的解放,对艺术家的艺术个性的解放。因而,道家的自然之道启示了中国艺文的解放之路。例如庄子论“任其性命之情”之时说:

彼至正者,不失其性命之情。故合者不为骈,而枝者不为歧;长者不为有余,短者不为不足。是故鬼胫虽短,续之则忧;鹤胫虽长,断之则悲。故性长非所断,性短非所续,无所去忧也。意!仁义其非人情乎!彼仁人何其多忧也? (《庄子·骈拇》)

待钩绳规矩而正者,是削其性者也;待绳约胶漆而固者,是侵其德者也;屈折礼乐,响俞仁义以慰天下之心者,此失其常然也。天下有常然。常然者,曲者不以钩,直者不以绳,圆者不以规,方者不以矩,附离不以胶漆,约束不以纆索。故天下诱然皆生,而不知其所以生;同焉皆得,而不知其所以得。(同上)

后来,启蒙思想家李贽对礼的批判,就与此一脉相承:“彼盖但知礼之为中、齐之为齐,中则不可使有过、不及之差,齐则欲齐人之所不齐以归于齐。夫天下至大也,万民至众也,物之不齐又物之情也。中无定在,又孰能定其太过而损之,定其不及而益之也?若一一而约束之、整齐之,非但日亦不给,依旧是走在政教上去矣。彼政教之所以不能使民格心归化者,正以其条约之密,无非使其就吾之条理。……是欲强天下使从己,驱天下使从礼。人自苦难而弗从,始不得不用刑以威之耳。”(《明灯道古录》)这里所说的,岂不就是“长者不为有余,短者不为不足”吗?岂不就是“仁义非人情”吗?这里的主张,岂不就是“任其

性命之情”吗？李贽进而据此提出了文艺解放的主张：“盖声色之来，发于情性，由乎自然，是可以牵合矫强而致乎？故自然发于情性，则自然止乎礼义，非情性之外复有礼义可止也。……莫不有情，莫不有性，而可以一律求之哉？”（《读律肤说》）又如庄子论文化对人的桎梏时说：

夫得者困，可以为得乎？则鸲鹑之在于笼也，亦可以为得矣。且夫趣舍声色以柴其内，皮弁、鹖冠、搢笏、绅修以约其外，内支盈于柴栅，外重纆缴，皖皖然在纆缴之中，而自以为得，则是罪人交臂、历指，而虎豹在于囊槛，亦可以为得矣。（《庄子·天地》）

后来，追求个性解放的袁宏道声称：“夫鸲鹑不爱金笼而爱陇山者，桎其体也。雕鸲之鸟不死于荒榛野草而死于稻粱者，违其性也。异类犹知自适，何以人而桎梏于衣冠、豢养于禄食邪？则亦可嗤之甚矣！”（《与冯秀才其盛》）不仅思想同出一辙，连语言都很相似。袁宏道又据此提出了艺术的个性解放的口号，叫做：“独抒性灵，不拘格套，非从自己胸臆流出，不肯下笔。”（《序小修诗》）至于庄子反对拘泥已有之文化成规，认为这是“得人之得而不自得其得”、“适人之适而不自适其适”（《庄子·骈拇》），则启发了更多的文艺家摆脱依傍，自运意旨，踏上了创新之途。而“文章自得方为贵，衣钵相传岂是真”（金·王若虚：《论诗四首》）的观点，亦成了文坛上的习见之论。

但这还不是主要方面。

主要方面在于：道家的自然之道开辟了中国艺文的审美之路。

2. 开辟了中国艺文的审美之路

人多以为，自然无为是一种消极的生活态度。这样说固然有理，但问题并不这样简单。有为与无为，实质上是两种不同的人生，两种不同的存在方式。

有为，是一种获取的存在方式。这种存在方式以获取为人生的目的，以万物为获取的对象，因而站在同世界对立的位置上，辨别性质，

区分用途,根据自己的需要来改变世界的固有秩序;改造天地,征服自然,扭曲万物的本性以服从自己的功利目的。结果,于外,是破坏了世界生气流贯的浑融统一,使之变成了一堆孤立的、无生命的物的碎片;于内,则丧失了自己敏感、活泼而自由的心理状态,使之变成了一种机械、狭隘而紧张的逻辑工具。

无为,是一种融入的存在方式。这种存在方式没有自己的特殊目的,不想从世界上索取什么,而是以宇宙大家庭的一员的身分融入这个丰富多采、生生不息的大家庭。因而情通百卉,神交万物,在宇宙大生命中体验到自己生命的畅适,在物我为一中感受到回归家园的欣慰。这时,世界呈现为一种完整的、自己所渴望的人生境界,而心理则恢复了那种自由的、无思无虑的自然状态。

如果说有为、获取是谋生的存在方式,那么无为、融入就是审美的存在方式。审美,从根本上说并不是对什么“审美客体”的观照,而是人的这种无物无我、无思无虑的存在方式。这是有意识的、文化化了的人,向着无意识的自然状态的回归。有为、获取当然也是有意识的、文化化了的人的存在方式,但因其只是有意识的、文化化的存在方式,故有物有我、有思有虑,不能通向审美。动物无意识、无文化,似乎也是无为的、融入的;但正因其根本无意识、无文化,无法获得生命自由的体验,不能成为“天地之心”,故也无所谓审美。只有人的无为、融入,才成其审美的存在方式。

例如老、庄对道的呈现状态的论述,那其实就是中国的文艺美学。如前所云,道是有中之无、形中之神、言外之意、形而下之物的形而上者。试想:中国古代文艺的审美追求是什么?岂不正是有中之无、形中之神、言外之意、形而下之物的形而上者吗?论画,晋顾恺之谓“以形写神”(《魏晋胜流画赞》),唐张彦远更谓“形似之外求其画”(《历代名画记》卷一)。论书,晋王僧虔云“书之妙道,神彩为上,形质次之”(见苏霖:《书法钩玄》卷一),唐张怀瓘亦云“深识书者,唯观神

彩,不见字形”(见张彦远:《法书要录》卷四)。论乐,宋沈括道“不在于声,其意韵萧然,得于声外”(《梦溪笔谈·补·乐律》),明徐上瀛又道“通乎杳渺,出有入无”(《溪山琴况·静》)。论诗,宋梅尧臣称“含不尽之意见于言外”(见欧阳修:《六一诗话》),清袁枚复称“诗无言外之意,便同嚼蜡”(《随园诗话》卷二)。而晚唐的司空图,则一口气说出了“象外之象,景外之景”,(《与极浦书》)“韵外之致”,“味外之旨”(《与李生论诗书》),以一系列的“外”突出地表达了中国艺文的独特的审美追求。中唐的刘禹锡,则以“境生于象外”为审美境界下了第一个、也是最重要的一个定义,从而奠定了中国古代审美境界论的基础。明代的汤显祖,则提出:“诗乎,机与禅言通,趣与游道合。禅在根尘之外,游在伶党之中,要皆以若有若无为美。通乎此者,风雅之事,可得而言。”(《如兰一集序》)虽以禅论诗,却以“若有若无”之一语,道尽了中国古代“风雅之事”的精髓。美虽不离形象,却又非即形象。美的本质,在于形象所蕴涵的意味。浅至某种赏心的意趣,深至某种动人的情怀,更深至某种对人生真谛的超悟,总之“生于象外”。如此方可安顿人的心灵,寄寓人的生命。故自然之道的呈现状态就是美的呈现状态。

又如老、庄对道的“认识”方法的论述,那其实就是中国的文艺心理学。如前所云,“致虚极,守静笃”、“徇耳目内通而外于心智”等,都是以无意识的自然心态去体验。在体验中,心与物的距离消失了,主客体的对立解除了,人亲身感受到物的存在与生长,同物进行着亲密无间的精神交流。于是物成了人的生命和心灵的载体,人的生命和心灵在物中得到了舒畅的实现,双方融合幻化为一个美的世界。所以,体验的心理活动就是审美的心理活动,体验即审美,审美即体验。中国古代关于文艺的心理活动,讲的就是“虚静”、“神遇”、心得意会,源于老、庄,也同于老、庄。如刘勰论文学之构思,云“陶钧文思,贵在虚静”(《文心雕龙·神思》);唐代符载论绘画之妙道,云“物在灵府,不

在耳目”(《观张员外画松石序》);同代虞世南论书法之玄机,云“书道玄妙,必资神遇”(《笔髓论》);宋代欧阳修论诗乐之领悟,云“必得于心而会以意,不可得而言也。”(《书梅圣俞稿后》)等等。

至如老、庄对那种“善为道者”的自然人格的论述,更连同其内在矛盾一起,直接而全面地进入了中国古代的文艺风格论,并酿出了极具审美价值的阴柔之美。影响所及,大致有三。一是着重从“真”与“淡”的统一中理解自然,提倡天真自然。“真”与“淡”虽有矛盾之处,但亦有统一之点,这就是反对雕琢造作:要“真”就应该一派本色,而不能文饰装扮;要“淡”亦需要任其丑朴,而不能粉泽涂抹。齐梁之际的钟嵘,即针对拘忌声律、堆砌典故的诗风,标举“自然英旨”(《诗品·序》)。唐代的李白,追求“清水出芙蓉,天然去雕饰”(《经乱离后天恩流夜郎忆旧游抒怀》)的风格,反对“雕虫丧天真”(《古风》三十五)。宋代的程颐,要求文章应如“化工生物”,“且如生出一枝花,或有剪裁为之者,或有绘画为之者,看时虽似相类,然终不若化工所生,自有一般生意。”(《二程遗书》卷一八)金元之际的元好问,有云“一语天然万古新,豪华落尽见真淳。”(《论诗三十首》)明代的李梦阳,提出“夫诗者,天地自然之音也。”(《诗集自序》)直到清代的袁枚,犹唱“我不觅诗诗觅我,始真天籁本天然。”(《老来》)天真自然如化工生物,这是“自然”的最根本的含义,也是中国古代艺术家的最普遍的追求。故倡此者连绵相接,代不乏人。二是着重从“恬淡”方面理解“自然”,提倡平淡自然。此以宋人为最著。北宋初梅尧臣便以“作诗无古今,唯造平淡难”(《读邵不疑学士诗》)的口号,喊出了有宋一代的审美风尚。后来苏轼更以“发纤浓于简古,寄至味于淡泊”(《书黄子思诗集后》),“外枯而中膏,似淡而实美”(《评韩柳诗》),“质而实绮,癯而实腴”(《和陶诗序》)等一系列精辟言论,充分阐发了老子“大巧若拙”、庄子“淡然无极而众美从之”的旨意,把阴柔之美的理论推向了高峰。至南宋朱熹仍反复强调“诗须平易,不费力,句法混成”,“平易之中其旨无穷”

(《朱子语类》卷一三九),成为以平淡自然为美的有力后劲。三是着重从真情方面理解“自然”,提倡情性自然。此以明人为最强,又以李贽为代表。如其所云:“惟矫强乃失之,故以自然之为美耳,又非于情性之外复有所谓自然而然也。故性格清彻者音调自然宣畅,性格舒徐者音调自然疏缓,旷达者自然浩荡,雄迈者自然壮烈,沉郁者自然悲酸,古怪者自然奇绝。有是格,便有是调,皆情性自然之谓也。”(《读律肤说》)

上述种种之外,开辟了中国文艺的审美之路还应该包括对文艺创作论的影响。这就进入了一个在中国艺文理论中具有相对独立性的问题,即道艺论了。

三、道艺论

道家的自然之道是天下万事、万物之道,无事不涵,无物不在。道家虽主无为,但如前所述,那实际上是尊重万物的固有规律,不逞一己之能为的更高明、更根本的有为。因此,当道家把自然之道联系于技艺之事的时候,就产生了中国艺文理论中的道艺论。道艺论的奠基者和理论代表,就是庄子。

1. 庄子的道艺论

《庄子·天地》篇云:“天地虽大,其化均也;万物虽多,其治一也。”就是说天地虽大、万物虽多,都有其共通的基本规律。这个共通的基本规律当然就是“道”。故下文又云:“以道泛观,而万物之应备。”意即理解了“道”便可以应对万物。接下来便是涉及“道”与“艺”的关系的一段话了:

故通于天者,道也;顺乎地者,德也;行于万物者,义也;上治人者,事也;能有所艺者,技也。技兼于事,事兼于义,义兼于德,德兼于道,道兼于天。

这段话分前后两半,说的是一个意思,即道统摄天地万事万物,包括技艺。前半段自上而下,云道通于天,施于地,行于万物,贯穿于政事,支配着技艺。以通于天地万事万物而言,谓之“道”;以万事万物得于道、存于己而言,谓之“德”;依道而行,就是“义”;依道治人,就是“事”;依道治艺,就是“技”。“道”、“德”、“义”、“事”、“技”,道一以贯之。后半段自下而上,云技艺合于政事,政事合于义理,义理合于德,德合于道,道合于天。亦一以通之,曰道。仅就“道”“艺”关系而言,前半段说的是以“道”统“艺”,后半段说的是以“艺”合“道”。所以下文总结为:“通于一而万事毕,无心得而鬼神服”。“一”即道。这里所说的“道”当然是自然无为之道,故需顺物自然而无容私心,即所谓“无心得”。这种持自然之道一以统万、无事不成的思想,老子已有。他说“圣人抱一为天下式:不自见,故明;不自是,故彰;不自伐,故有功;不自矜,故长。”(《老子》二十二章)只是他并没有把这种思想落实于技艺,作进一步的发挥。自然之道无为而无不为,“覆载天地、刻雕众形而不为巧”(《庄子·大宗师》);掌握了自然之道的人,岂有不谙于万事、精于技艺之理!关键是真正按自然之道行事,而不刻意于有为,不炫耀其私智。

这是道家道艺论的原则和出发点。关于这个原则在技艺中的具体贯彻,庄子主要是以许多寓言故事来说明的。“梓庆削木为鐻”就是其中很著名的一个:

梓庆削木为鐻(按:乐器,或置钟鼓之架)。鐻成,见者惊犹鬼神。鲁侯见而问焉,曰:“子何术以为焉?”对曰:“臣,工人,何术之有?虽然,有一焉。臣将为鐻,未尝敢以耗气也,必齐(通“斋”)以静心。齐三日而不敢怀庆赏爵禄,齐五日不敢怀非誉巧拙,齐七日辄然忘吾有四肢形体也。当是时也,无公朝(按:忘记朝廷。郭象注:“无公朝,则企慕之心绝矣。”),其巧专而外滑(按:外扰而滑乱不定)消。然后入山林,观天性,形躯至矣然后成,见鐻然后

加手焉(按:指木之自然形躯即似斲,如确然见斲于胸中,然后加手以成之)。不然,则已。则以天合天。器之所以疑神者,其由是与!”(《庄子·达生》)

这里的中心思想是“以天合天”,即以己之天合物之天。“入山林”之前的“齐以静心”,是回归自己之天。这是排除一切外在的干扰,即一系列的“忘”的过程。从“庆赏爵禄”之利到“非誉巧拙”之名,直至“吾有四肢形体”的自我意识,亦即个人的智慧技巧。这个排除一切外在干扰的过程,就是养气、养神、以恢复自己的天德之全的过程,就是摒除各种意念、以达到无思无虑的自然心态的过程。恢复了天德之全,达到了无思无虑,即进入了自己之天。“然后入山林,观天性”,这是神与物交,合物之天。遇自然天性即酷似一斲者,则神与物合,已然胸有成斲,这时才著手加工。庄子尝云“壹其性,养其气,合其德,以通乎物之所造”(《庄子·达生》)。“壹其性,养其气,合其德”即回归自己之天,恢复自己浑朴完好的自然心性。“物之所造”即物之天、物的自然本性。人之天与物之天皆来源于、亦统一于天之天,故两天相合即化入自然之道,可以“无为而无不为”、“淡然无极而众美从之”了。“器之所以疑神者,其由是与!”

其它的许多寓言故事更从各方面丰富了这个以天合天的思想。“有痾偻者承蜩”说的是一位“痾偻丈人”,以竿粘蝉,如伸手拾起一般。孔子问:“子巧乎!有道邪?”丈人回答:“我有道也。”其道就是经长期训练,以至——

吾处身也,若橛株枸;吾执臂也,若槁木之枝;虽天地之大,万物之多,而唯蜩翼之知。吾不反不侧(按:不移心他顾),不以万物易蜩之翼,何为而不得!(《庄子·达生》)

处身“若橛株”,执臂“若槁木之枝”,宛然如老聃“游心于物之初”、即游心于道的状态:“形体掘若槁木,似遗物离人而立于独也。”(《庄子·田子方》)这是嗒焉忘我、回归自然的状态。下文“虽天地之大”云

云,即是排除一切干扰,“用志不分,乃凝于神”,心无外慕。故孔子听后谓弟子曰:“用志不分,乃凝于神,其佞倭丈人之谓乎!”“用志不分,乃凝于神”就是以精神专注而排除一切意念,达到无思无虑而与物为一、与天为一的神妙境界。“大马之捶钩者,年八十矣,而不失毫芒。”大马问:“子巧与?有道与?”回答:“臣有守也。臣之年二十而好捶钩,于物无视也,非钩无察也。是用之者,假不用者也,以长得其用。”(《庄子·知北游》)意义与此略同。“假不用者以长得其用”就是“用志不分,乃凝于神”。“纪渚子为王养斗鸡”,是使之逐渐内敛,达到无物无己、自在安详的境地。从“虚侨而恃气”、“犹应响景”(按:尚闻声睹影而动心)、“疾视而盛气”,直至“鸡虽有鸣者,已无变矣,望之似木鸡矣,其德全矣。异鸡无敢应,见者反走矣。”(《庄子·达生》)所说亦是此义。“德全”即天德之全、自然本性之全。“津人操舟若神”的故事中提出:

以瓦注者巧,以钩注者惮,以黄金注者殚。其巧一也,而有所矜,则重外也。凡外重者内拙。(《庄子·达生》)

“外”,胜负、得失皆“外”也。“外”系于心,便会或意气浮躁,或心事重重,或精神拘挛,无以发挥自由自在的天性。这是一条刻意于有为的反自然之路,如何能够成功?故云“凡外重者内拙”。“宋元君将画图”的故事更为典型:

宋元君将画图,众史皆至,受揖而立,舐笔和墨,在外者半。有一史后至,僮僮然不趋,受揖不立,因之舍。公使人视之,则解衣、槃礴(按:箕踞),裸。君曰:“可矣,是真画者也。”(《庄子·田子方》)

王夫之于此下解云:“挟其成心以求当,而貌似神离多矣。夫画以肖神为真,迎心之新机而不用其故,于物无不肖也。此有道者所以异于循规矩、仿龙虎、喋喋多言以求当者也。”(《庄子解》)此解可谓深得庄子之旨。“众史”者,皆“挟其成心以求当”者也。战战兢兢,如临大敌。若

下笔,亦心拘拘于规矩格法之中,炫巧求当而貌似神离。非只肖像画,一切艺术都是以天真的心灵会合生动的世界;故每次艺术创作都是一次新的发现、新的创造。岂以故自恃、卖弄既有之规矩格法者所能奏效。唯那位“后至者”不矜不挫,毫无做作,保持着自在宽舒自然的心态。故是“真画史也”。这就是真正的艺术家与一般庸工俗匠的差别。以上这些寓言故事说的都是一个道理,即真正高超的技艺产生于解除了一切外在束缚的自由的心灵,产生于无思无虑、无意作为的人之天。

“庖丁解牛”、“披发行歌而游于塘下”、“工倕旋而盖规矩”等几个故事,则生动而深刻地说明了物我为一、“以天合天”的自由境界。庖丁解牛,“手之所触,肩之所倚,足之所履,膝之所踣,砉然向然,奏刀騞然,莫不中音,合于桑林之舞,乃中经首之会”,简直就是美妙的艺术表演。文惠君赞曰:“嘻!善哉!技盖至此乎!”庖丁释刀对曰:

臣之所好者,道也,进乎技矣。始臣之解牛之时,所见无非牛者;三年之后,未尝见全牛也。方今之时,臣以神遇而不以目视,官知止而神欲行。依乎天理,批大郤(按:通“隙”),导大窾(按:空也),因其固然,枝经肯綮之未尝微碍,而况大辄乎!……彼节者有间,而刀刃者无厚;以无厚入有间,恢恢乎其于游刃必有余地矣。……(《庄子·养生主》)

从“所见无非牛”到“官知止而神欲行”,这是心由物外逐渐进入物内,心与物逐渐合一的过程。心在物外,故所见为全牛;渐入其内,故“未尝见全牛”;到心入物内,心物合一,便是“以神遇而不以目视,官知止而神欲行”(按:行止皆神也,而官自应之)了。到了心入物内、心物合一,则物之自然规律已化为心的无意识的意识,故“依乎天理”,“因其固然”,“恢恢乎其于游刃必有余地”也。这正是以天合天。“莫不中音,合于桑林之舞”者,以此。于“县(通“悬”)水三十仞,流沫四十里,鼋鼉鱼鳖之所不能游”之处,而能跃入其中,“数百步而出,披发行歌而游

于塘下”，水性可谓至矣。孔子见而问：“蹈水有道乎？”游者回答：“亡，吾无道。吾始乎故，长乎性，成乎命。与齐（按：通脐，指水之旋涡）俱入，与汨（按：水滚出处）俱出，从水之道而不为私焉，此吾所以蹈之也。”孔子问：“何谓始乎故，长乎性，成乎命？”回答：“吾生于陵而安于陵，故也；长于水而安于水，性也；不知吾所以然而然，命也。”（《庄子·达生》）“从水之道而不为私焉”，就是《庄子·应帝王》所说的“顺物自然而无容私焉”。“生于陵而安于陵”、“长于水而安于水”皆是顺乎自然而不悖自然、不恃人为。“不知吾所以然而然”，正是物我两忘、天人合一、无思无虑而从容中道的心理境界。此等境界，庄子在“工倕旋而盖规矩”的故事中作了更为精辟的阐释：

工倕旋而盖规矩，指与物化而不以心稽，故其灵台一而不桎。忘足，履之适也；忘要（按：即腰），带之适也；忘是非，心之适也。不内变，不外从，事会之适也。始乎适而未尝不适者，忘适之适也。（《庄子·达生》）

何谓“适”？以有为的态度改造世界以求适，人与世界永远处于相互对立的地位，便永无至适之时。以无为的态度融入世界，忘记自我，与物为一，便无往而不适。这就是庄子的观点，也就是他的自然之道。作为一种人生态度，这充分暴露了道家思想的听天由命、安时处顺的消极退避的一面。但作为一种美学思想、文艺理论来看，却自有其深刻的一面。审美与文艺创作，其实就是改变日常的谋生活动的进取、有力、改造世界的态度，改变人与世界的主客对立、二元分离的关系，以无为的态度融入世界，以忘我的心理与物为一。这是前面已经讲过的意思。如此方能“指与物化而不以心稽”，在无意识的意识中创作出神奇的艺术，获得审美的自由。“官知止而神欲行”、“不知吾所以然而然”等等，亦皆属此理。

这就是庄子道艺论的主要内容。这种道艺论从道通于艺、艺合于道、即道艺统一的思想出发，强调艺之精者，不取决于“技”，而取决于

“道”。故“梓庆削木为鐻”，对“子何术以为焉”的回答是：“臣，工人，何术之有？虽然，有一焉。”“一”即下文所言之道。“痾偻者承蜩”，对“子巧乎？有道邪”的回答是：“我有道也。”“庖丁解牛”，对“善哉！技盖至此乎”的回答是：“臣之所好者，道也，进乎技矣。”唯“披发行歌而游于塘下”的游者，对“蹈水有道乎”的回答是：“亡，吾无道。”但下文所言，正是“始乎故，长乎性，成乎命”的道，“从水之道而不为私”的道。盖道本“不知所以然而然”，故言“有”言“无”均无不可，关键在于所述之内容，即精于艺的根本途径。而对于精于艺的根本途径，诸寓言所述都是“道”，而不是“技”或“术”、或“巧”。此其一。其二，所谓“道”，虽诸寓言言各不同，而宗旨则无异，就是强调无慕于外，无恃于己，以心之自然会合物之自然。亦即“以天合天”。这是作为宇宙普遍规律的自然之道在技艺中的贯彻。

庄子道艺论之所谓“艺”，是泛指各种技艺而非专指文艺。技艺与文艺是既有联系、又有区别的。二者虽然都需要一定的技巧，但一般说来，技艺只是技术性的制作，而艺术则含超技巧的创造。庄子的道艺论虽以技艺而论，但所论恰恰是对技巧的超越，即“道，进乎技”。因此，庄子的道艺论就不仅不是一般的技術制作论，而成为深层次的、揭示艺术创作的本质规律、亦即审美规律的文艺创作论了。后来，中国古代专论文艺创作问题的道艺论，就是庄子的道艺论在文艺创作上的贯彻与阐发。

2. 庄子之后的道艺论

庄子之后，魏晋以还，艺文理论开始以“道”论艺，谈艺之“道”。如前引南齐王僧虔所云“书之妙道，神彩为上，形质次之”。齐梁之际，萧子显亦云：“属文之道，事出神思，感召开象，变化无穷。”（《南齐书·文学传论》）入唐，渐衍渐多，并普及到各个艺文领域。陈子昂论文学，谓“文章道弊五百年矣”（《与东方左史虬修竹篇序》）；张怀瓘论书法，谓“真书古雅，道合神明”（《书断》下）；王维论画，谓“画道之中，水墨

最为上”(《山水诀》);宋欧阳修论乐,谓“乐之道深矣”(《书梅圣俞稿后》);严羽论诗,谓“大抵禅道唯在妙悟,诗道亦在妙悟”(《沧浪诗话·诗辨》);等等。

庄子之后的道艺论,思想焦点是“道”与“艺”的关系问题。在这个问题上,似乎存在着以下三种不同的认识:

一种是,严申“道”、“艺”之别,褒“道”而贬“艺”。如唐代符载《观张员外画松石序》写道:

观夫张公之先,非画也,真道也。当其有事,已知遗去机巧,意冥玄化,而物在灵府,不在耳目。故得于心,应于手,孤姿绝状,触毫而出,气交冲漠,与神为徒。若忖短长于隘度,算妍蚩于陋目,凝觚舐墨,依违良久,乃绘物之赘疣也,宁置于齿目牙间哉! “当其有事,已知遗去机巧”,就是超越技巧,忘记规矩,不以故自恃。下文“意冥玄化”云云,显然就是自然无为,就是庄子所提倡的“以神遇而不以目视,官知止而神欲行”、“得之于手而应之于心”等等,就是“进乎技矣”的“道”。而“忖短长于隘度”云云,显然就是做作有为,就是庄子所鄙弃的刻意于成败得失、计虑于“非誉巧拙”等等,就是下于“道”的“技”。故一开头就提出“非画也,真道也”,亦即非艺也,真道也。这段话可以说是把庄子的道艺论全部接过来,加以综合概括,运用于文艺创作的一个范例。这是论绘画。再如明代焦竑《书葛万悦制义》:

一技所得虽以艺自列,然必妙解投机,精潜应感,则械用不存而神者受之,詎可以辙迹求哉?制艺以传圣言,有若画然,以似为工。今夫着墨设色、摹形取类皆案物得之,岂知妙悟者索之造物之先,凡赋形出象触之天机,得其见于胸中者,穠纤疏散分布而出矣,然后假之手而寄色焉。斯进于技已。……此虽小道,非造其悬解,取其成于心者,不易论也。

这是论文学。“妙解投机,精潜应感”、“械用不存而神者受之”、“索之

造物之先”、“得其见于胸中”等等，亦皆庄子道艺论之义。这里亦以此义为“道”，而以凭“械用”、求于外、“着墨设色、摹形取类皆案物得之”为“技”，故亦倡“进于技已”。在这些文艺理论家看来，文艺创作有两条不同的道路，因而也产生两类不同的作品。一条是自然无为，“遗去机巧”，虚心体物，“得其见于胸中”；一条是做作有为，“忖短长于隘度，算妍蚩于陋目”，“案物”描摹。前者即以“道”治艺，后者是以“艺”治艺。这两条道路不仅有高低之别，简直是是非之异。

另一种是，区分“道”、“艺”而不割裂“道”、“艺”，提出“有道有艺”。如苏轼的下面两段话：

或曰龙眠居士作山庄图，使后来入山者信足而行，自得道路，如见所梦，如悟前世。见山中泉石草木，不问而知其名；遇山中渔樵隐逸，不名而识其人。此岂强记不忘者乎？曰：非也。……天机之所合，不强而自记也。居士之在山也，不留于一物，故其神与万物交，其智与百工通。虽然，有道有艺。有道而不艺，则物虽形于心，不形于手。（《书李伯时山庄图后》）

画竹必先得成竹于胸中，执笔熟视，乃见其所欲画者，急起从之，振笔直遂，以追其所见。如兔起鹤落，少纵则逝矣。与可之教予如此，予不能然也，而心识其所以然。夫既心识其所以然而不能然者，内外不一，心手不相应，不学之过也。（《文与可画筼筻谷偃竹记》）

两段话所言李伯时画山庄图，文与可画竹，皆合庄子道艺之论。“天机之所合”即“以天合天”，“得成竹于胸中”即“确然见籀于胸中”。因而与上文所述符载、焦竑之论亦精神一致。但最后落脚于“有道有艺”，却似与之不同。苏轼之所谓“道”，指“形于心”、“心识其所以然”者；此亦为庄子及符载、焦竑之所倡。而苏轼之所谓“艺”，指“形于手”、手使其“能然”者，亦即庄子之所谓“技”、“术”、“巧”，此则为庄子、符载、焦竑之所轻了。云“有道有艺”，就是表示“艺”亦不可偏废。

第三种是,认为“道”、“艺”相通,甚至“技即道耳”。明代之方孝孺,曾经这样评论庄周、李白、苏轼:

庄周之著书,李白之歌诗,放荡纵恣,惟其所欲,而无不如意。彼其学而为之哉?其心默会乎神,故无所用其智巧,而举天下之智巧莫能加焉。使二子者有意而为之,则不能皆如其意,而于智巧也狭矣。庄周、李白,神于文者也,非工于文者所及也。文非至工,则不可以为神,然神非工之所能至也。庄周殁殆二千年,行其意以为文者,宋之苏子而已。苏子之于文犹李白之于诗也,皆至于神者也。(《苏太史文集序》)

以创作言,“默会乎神”与“用其智巧”不是一种境界。以作品言,则“神”与“工”更非一个档次。而且“神非工之所能至”,二者殊途且异归。但“文非至工,则不可以为神”,则“神”含“至工”、“神”即“至工”,“神”与“工”又联系起来。二者原非水火不相容也,自不待言,这里之所谓“默会乎神”,“神”,即庄子所谓“见者惊犹鬼神”、“疑神”,亦即道艺论的“道”;这里之所谓“用其智巧”、“工”,即庄子之所谓“技”、“术”、“巧”,亦即道艺论的“艺”。同代李贽更云:

镌石,技也,亦道也。文惠君曰:“嘻!技盖至此乎?”庖丁对曰:“臣之所好者,道也,进乎技矣。”是以道与技为二,非也。造圣则圣,入神则神,技即道耳。……神圣在我,技不得轻矣。否则,读书作文亦贱也,宁独镌石之工乎?(《樊敏碑后》)

这里更直讥庄子,斥“以道与技为二”之非,倡言“技即道耳”。这就成为“道”“艺”一致之论了。这里谈的是石刻。李贽坚决拒斥仅以“立德”、“立功”为高的传统偏见,对一切技艺均表赞赏。人谓王羲之“识虑精深,有经济才,而为书名所盖,后世但以翰墨称之,艺之为累大哉!”他反驳道:“艺又安能累人?凡艺之极精者,皆神人也,况翰墨之为艺哉!”(《逸少经济》)人谓孔融“大志直节,东汉名流,而与建安七子并称;骆宾王劲辞忠愤,唐之义士,而与垂拱四杰为列。以文章之末

技,而掩其立身之大闲,可惜也!”他反驳道:“文章非末技,大闲岂容掩?”(《孔北海》)这就是谈书法、文学了。总之,“凡艺之极精者,皆神人也”。

看来似乎是这样:或把“道”与“艺”对立起来,是“道”非“艺”;或把“道”与“艺”并列起来,“道”、“艺”并重;或把“道”与“艺”等同起来,尊“艺”如“道”。三家界限分明,俨然异趣。

但问题并不这样简单。第一种,符载、焦竑之所论,是两条不同的创作道路及相应的两类不同的作品。有人仅把文艺创作看成一种技术制作,故惟以“忖短长”、“算妍蚩”、“摹形取类”、“案物得之”为能事。这样的作品即或技法娴熟,形体完具,亦毫无神韵气味之可言。视为“赘疣”亦何不可?第二种,苏轼之所论,是同一创作过程的两个不同阶段,故涉及的也是同一种作品。先是内在的创生,即“形于心”;后是外在的传达,即“形于手”。以此而论岂非“有道有艺”?如果是面对两条不同的创作道路及相应的两类不同的作品,则苏轼的观点与符载、焦竑并无大异。他对王维、吴道子的评论就是显证:“吴生虽妙绝,犹以画工论。摩诘得之于象外,有如仙翻谢笼樊。吾观二子皆神俊,又于维也敛衽无间言。”(《题王维吴道子画》)而第三种,方孝孺之所论是“默会乎神”者,李贽之所论是“艺之极精者”,即均已达到符载之所谓“意冥玄化”、焦竑之所谓“妙解投机”的境界的人,或者说本来就是庄子之所谓“有道”者。“有道”者之技岂非与道一致?岂非“技即道耳”?须知李贽说的是“造圣则圣,入神则神”、“神圣在我,技不得轻矣”,即达到了神圣境界的人。达到了神圣境界的人,所为自然神圣;有道者之技,其技自然合道。如果是杂取于他人而无自得之神解的庸工,则即或历史上有名的琵琶手康昆仑,李贽亦斥责为“鼠窃狗偷云耳”(《段善本琵琶》),鄙薄远较符载更甚。何况他是在以技艺之事同立德、立功比较,所言之“技”是指技艺之事、之业,如雕刻、书法、文学等,而非其中之格法、技术。他之批驳庄子“道也,进乎技矣”,也是反

对“以道与技为二”，即把道与技艺看作两回事，而不是反对庄子的以道通技。恰恰相反，在强调以道通技这一点上，他比庄子更为激烈，“技即道耳”就是此义。

所以，上述三种说法，表面上的俨然异趣主要是因立论的角度不同而造成的；就文艺创作中的“道”、“艺”关系而言，则基本思想并无不同。那就是：以“道”为本，以“艺”为末，强调“道”对于文艺创作的主导地位和决定作用。

至于文艺创作之“道”本身，前引谈“道”、“艺”关系的论述已言之颇详。此外单言文艺创作之“道”者，主要是强调以下两点：

一是无慕于外，无意于文，保持无思无虑的自然状态。汉末署名蔡邕的《笔论》谈书法创作，即云：“书者，散也。欲书先散怀抱，任情恣性，然后书之。”“散怀抱”就是把怀抱从一切意念、思虑中解放出来，万事无萦于心。此即返回性情之自然。唐李世民亦云：“欲书之时，当收视反听，绝虑凝神。”（见《书法钩玄》卷一）“收视反听”原出陆机《文赋》，显系由庄子原话“徇耳目内通”化来。“绝虑凝神”显系从庄子“用志不分，乃凝于神”一语化来。宋郭若虚论绘画创作：

世人知吾落笔作画，却不知画非易事。庄子说画史解衣盘礴，此真得画家之法。人须养得胸中宽快，意思悦适，如所谓易直于凉，油然之心生，则人之哭啼情状，物之尖斜偃侧，自然布列于心中，不觉见之于笔下。（《林泉高致·画意》）

这里征引《庄子》“解衣盘礴”的故事，以说明“须养得胸中宽快，意思悦适”。而“胸中宽快，意思悦适”也恰是对“解衣盘礴”的极好注释。以这种“胸中宽快，意思悦适”的自然而自由的心态对待世界，才能使万物之情状“布列于心中”，达到心物融合，进入审美境界。这又结合绘画创作对庄子之意作了更切合文艺创作的具体情况阐发。在文学创作论方面，自南梁萧子显提出“每有制作，特寡思功，须其自来，不以力构”，“有来斯应，每不能已”（《自序》）之后，提倡无意于为文而文

自工者比比皆是。如唐李德裕云：“文之为物，自然灵气，惚恍而来，不思而至。”（《文章论》）宋苏洵那个风水相遭而文忽生焉的著名比喻，强调的就是“非能为文而不能不为文”、“无营而文生”（《仲兄字文甫说》）。就连苏轼亦自称“为文至多而未尝敢有作文之意”（《江行唱和集序》）。宋末包恢的下面这段话，更融汇大量道家思想、语言，突出阐述了“不知所以然而然”的创作心态：

诗家者流以汪洋淡泊为高，其体有似造化之未发者，有似造化之已发者，而皆归之于自然，不知所以然而然也。所谓造化之未发者，则冲漠有际，冥会无迹，空中之音，相中之色，欲有执著，曾不可得；而自有尸居而龙见、渊默而雷声者焉。所谓造化之已发者，真景见前，生意呈露；浑然天成，无补天之缝罅；物各傅物，无刻楮之痕迹；盖自有纯真而非影、全是而非似者焉。故观之虽天下之至质，而实天下之至华；虽若天下之至枯，而实天下之至腴。如彭泽一派来自天稷者尚庶几焉，而亦岂能全合哉！（《答傅当可论诗》）

《庄子》“君子苟能无解其五脏，无擢其聪明，尸居而龙现，渊默而雷声，神动而天随，从容无为而万物炊累”，以及“淡然无极而众美从之”等语，在这里都落实为文艺创作论。可见道家的自然之道即文艺创作之道。

二是强调潜心于物，嗒焉忘我，达到以天合天的自然境界。如苏轼《书晁补之所藏与可画竹》诗云：

与可画竹时，见竹不见人。岂独不见人，嗒然遗其身。其身与竹化，无穷出清新。庄周世无有，谁知此“疑神”？

这几乎可以说是把“梓庆削木为鐻”变成了文与可画竹。这里虽未言“斋以静心”，但也是一系列的“忘”，最后是“嗒然遗其身”，即“忘吾有四肢形体”。如此便“身与竹化”，达到了“以天合天”的境界。在这种境界中，也只有在这种境界中，竹子的千姿百态才以其鲜活的生命，

以其与人、与宇宙生命合一的鲜活的生命,呈现在人的眼前,生长于画家的笔下。这里又包涵了从纯粹文艺创作的角度所作的新的理解与阐发。最后两句则是明确承认:这是庄子“器之所以疑神者,其是与”的思想。又如南宋罗大经《鹤林玉露》载:

曾云巢无疑,工画草虫,年迈愈精。余尝问其“有所传乎?”无疑笑曰:“是岂有法可传哉?某自少时,取草虫笼而观之,穷昼夜不厌。又恐其神之不完也,复就草地之间观之,于是始得其天。方其落笔之际,不知我之为草虫耶?草虫之为我也?此与造化生物之机缄盖无以异,岂有可传之法哉!”(丙编卷六)

如果把这段记载当作又一个寓言故事放在《庄子》里,大概也并无不合。只是已经没有寓言故事的奇异色彩,而成为现实而亲切的文艺趣谈了。“岂有法可传哉”即“梓庆削木为鐻”的“何术之有”;“法”、“术”之类的形而下之技是可以言传的,而形而上之道则只有心知。“不知我之为草虫耶?草虫之为我也”的恍惚状态,更生动地表现了那种物我为一、以己之天合物之天的心理感觉。“此与造化生物之机缄盖无以异”的说法,则更深刻地揭示了文艺创作的本质:这是在心物交融之中的新的生命的诞生。南宋画家曾无疑的这段话,是完全文艺创作化了的“以天合天”论。

庄子之后的道艺论,可以说都是对庄子的道艺论的坚持与运用。要说发展的话,那主要就是把庄子就一般技艺而言的“道”、“技”问题落实为文艺创作中的内在审美规律与外在传达技巧的关系问题;把庄子就一般技艺而言的“道”落实为文艺创作中的审美意象或审美境界的创生;从而把庄子的道艺论转化成了纯粹的文艺创作论。

3. 道艺论的意义

庄子以自然之道论技艺之事,提出了以道通技的思想,并形成了技艺之道的观念。庄子之后的文艺理论家本此以论文艺,严申道对于艺的主导地位,并把技艺之道强调而成了文艺之道。这就是中国艺文

的理论中的道艺论。其基本精神就是把文艺和文艺创作区分为“道”与“艺”两个层次,强调“道”的决定作用。

道艺论的“道”,是指文艺和文艺创作的本质,即其内在的审美规律。欧阳修《书梅圣俞稿后》写道:“凡乐,达天地之和,而与人之气相接,故其疾徐奋动可以感于心,欢欣恻怆可以察于声。”若“指其器以问于工”,“彼必曰鼗、鼓、钟、磬、丝、管、干、戚也”;若“语其声以问之”,“彼必曰八音五声,六代之曲,上者歌而下者舞之”。总之——

其声器名物,皆可以数而对也。然至乎动荡血脉,流通精神,使人可以喜,可以悲,或歌或泣,不知手足鼓舞之所然,问其何以感之者,则虽有善工,犹不知其所以然焉。盖不可得而言也。

于是下文叹道:“乐之道深矣!故工之善者,必得于心应于手,而不可述之言也;听之善,亦必得于心而会以意,不可得而言也。”又联系到诗写道:

余尝问诗于圣俞。其声律之高下,文语之疵病,可以指而告余也;至其心之得者,不可以言而告也。余亦将以心得意会,而未能至之者也。

乐之“声器名物”,诗之“声律”“文语”,都是乐与诗的外在形迹,即道艺论的“艺”。而“动荡血脉,流通精神”,使人可喜可悲、“或歌或泣”、“手足鼓舞者”,才是乐与诗、乃至所有艺术的内在的审美本质。而这就是道艺论的“道”。欧阳修这篇文章,对文艺的外与内、形与神、末与本,即“艺”与“道”两方面,作了清晰的区分。王夫之辨诗、史之别,亦云:

诗有叙事、叙语者,较史尤不易,史才固以囊括生色,而从实著笔自易。诗则即事生情,即语绘状,一用史法,则相感不在永言和声之中,诗道废矣。(《古诗评选》卷四)

叙事诗似接近于史,但王夫之却认为有根本差别。诗须“即事生情,即语绘状”,“相感”于“永言和声之中”,这是诗的本质特征,即“诗道”;

史则“从实著笔”，道自不同；故“一用史法”，则“诗道废矣”。焦竑下面两段话虽未用“艺”、“道”字样，而改称“法”和“所以法”，但所论实际上也是“道”、“艺”问题：

古之摘词者不在形体结构，在未有形体之先。其见于言者，托耳。若索诸裁文匠笔，声应律合，即尽叶于古，皆法之迹也，安知其所以法哉！（《题词林人物考》）

善学者不师其同，而师其所以同。同者，法也；所以同者，法法者也。蒲且子善弋，詹何闻而悦之，受其术而以钓名于楚。吴道子师张颠笔法，其画特为天下妙。学弋而得鱼，临书而悟画，岂不相辽绝哉？彼得其所以法而法固存也。（《陈石亭翰讲古律手钞序》）

“形体结构”为文之形，“裁文匠笔，声应律和”即文之技，皆“艺”也。而“未有形体之先”者，则是内在的审美意象或审美境界，这就是“道”的问题了。正因为“道”是艺术的本质，是艺术的内在的审美规律，故可通于诸种艺术；诸种艺术“艺”虽不同，“道”则无异。“临书而悟画”，以此也。称“道”为“所以法”亦颇恰当，因为“道”正是技法的统摄者。

道艺论所强调的这个“道”，就是道家的自然之道在艺术创作中的体现，其本质就是无为。笼统地看，艺术创作作为一种人的行为，当然是有为，故为道家所否定。但分析起来，艺术创作包涵“道”与“艺”两个层次，或曰两个阶段，而这两个层次、两个阶段的性质是颇为不同的。“艺”是艺术创作的传达阶段，亦即使内在审美意象或审美境界“形于手”的过程。大致而言，这基本上是有目的、有意识的技术操作，的确是“有为”。庄子论技艺而贬低“技”，即以此。但在此之前的创造性阶段，即审美意象或审美境界“形于心”的过程，则是一种无目的、无意识的心理体验，是无思无虑的自然之心同有情有意的世界万物的精神交流。这种审美的心理活动，正是无为。如果说这种无为的心理

活动却创生了艺术世界无穷无尽的审美意象或审美境界的话,那就正是自然之道的“无为而无不为”的表现。而这个阶段,才是艺术作品的艺术生命的诞生,才是艺术创造的精深独到的本质,才是艺术创作之“道”。所以,艺术创作并不是一般的有为,它的本质是无为;即或合“道”“艺”两个层次为一个整体而言,也只能说是以无为为本、以有为为末的无为之为。如果说一般文化都是有为的话,那么艺术作为一种特殊的文化,其特殊性即在于此。而道家以无为为旨对艺术所作的否定,实质上也只是对艺术创作中的有为之“艺”的否定;且正是这种否定,转而走向了艺术创作的内在本质,即“道”。

道艺论,就是以自然无为的心理体验为艺术创作之“道”,要求以这样的“道”去统摄技术传达之“艺”的理论。扩大一点,就是以自然无为的存在方式、亦即审美的存在方式为艺术之道,要求以这样的“道”去观察整个艺术现象的理论。所以它是道家学说在中国艺文理论中的集中体现。以理论而言,它有力地抗拒了那种把艺术仅仅视为一种有文采的形式、一种思想宣传的手段的错误观念,引导艺术理论家们越过形式和手段,去深入探讨艺术的内在本质,以坚持艺术作为一种审美文化的独立地位。以创作而言,它有力的扼制了那种把艺术创作降格为一种技术操作、以熟于格法和卖弄技艺为能事的恶劣倾向,引导艺术家们按照艺术的审美规律融入世界,在心物交流的审美体验中,像造化生物那样创造出生机勃勃、意蕴深邃的审美意象或审美境界。“其身与竹化,无穷出清新”。道艺论把艺术带进了一个心灵舒畅、万物有情的审美世界,从而赋予了它生生不息、永远鲜活的艺术生命。

综上所述:道家以无为为旨的自然之道,一方面反对外加于世界的有为,提倡“与天为一”的存在方式、亦即审美的存在方式,开辟了中国艺文的审美之路。中国古代有关艺术的内在规律,亦即审美规律

的理论,大都是在道家思想的孕育下形成的。另一方面,也反对外加于人自身的有为,提倡“法天贵真,不拘于俗”,启示了中国艺文的解放之路。中国古代有关文艺的发展创新的理论,也大都是在道家思想的催化下产生的。如果说儒家的伦理之道长于分析文艺与社会的关系而短于揭示文艺的内在规律,倾向于维护传统而不利于文艺变革的话,那么道家的自然之道就正好补其所短,撑起了中国艺文理论的另外半壁江山。

第四节 启蒙之道与艺文理论

儒家的仁义之道是重人的,但重的是人的伦理道德亦即人的社会理性;道家的自然之道是重自然的,但重的是外在自然亦即天的自然。把儒家的重人与道家的重自然结合起来,变为注重人的自然、亦即人的自然性情,这就是明中叶兴起的启蒙思潮。

这是一种具有近代意义的文化思潮。它的直接源头是陆、王心学。

一、启蒙思潮的出现

当道学家们把挽救传统社会衰落的重点转移到“治心”,因而大大提高了心的地位,声言“人之一心,万理俱备,若能存得,便是圣贤”(朱熹:《答项平父》)的时候,他们绝对不会想到:被提奖为“万理俱备”的人心,会从此一往无前,跃出封建礼教的轨道。启蒙思潮就是由此起步的。

关键是天理人欲之辨。程朱道学是严分天理与人欲或曰道心与人心的。而陆、王心学反对这种区分。南宋时,陆九渊即已提出:“天

理人欲之言，亦自不是至论。若天是理，人是欲，则是天人不同矣。”（《语录》上）至明代，王阳明对此作了更充分的论述。他说：“目无体，以万物之色为体；身无体，以万物之声为体；鼻无体，以万物之臭为体；口无体，以万物之味为体；心无体，以天地万物感应之是非为体。”（《传习录》下）这是把心当作一种感官。作为一种感官，心只有感应的机能，而没有自己的内容；它的内容就是它所感应的万物之是非。如此，则心就是理：“心也者，吾所得于天之理也。”（《答徐成》之二）所以他批评朱熹说：“晦庵（按：朱熹号晦庵）谓‘人之所以为学者，心与理而已。心虽主乎一身，而实管乎天下之理；理虽散乎万事，而不外乎一人之心。’一分一合之间，而未免已启学者心理为二之弊。”（《与黄勉之》）

就“心”而言的天人问题，其实是善恶问题。程、朱严分天人，正是为了明别善恶。他们认为天理、道心是善的，而人欲、人心是恶的。王阳明统一了天人，也就在心之体上取消了善恶。“天理”作为自然之理，当然无所谓善恶，而人心就是“天理”，当然也就无所谓善恶了。所以王阳明说：“至善者，心之本体也。心之本体哪有不善？”（《传习录》下）他的著名的“四句教”，第一句便是：“无善无恶心之体”。

这有什么意义吗？有的。如果心理二分，承认“人心”之上还有所谓“天理”或“道心”，那么就得承认这个“天理”或“道心”对“人心”的统治。朱熹就是这样说的：“如使道心常为一身之主，而人心每听命焉。”（《中庸章句序》）而如王阳明之论，人心即天理，人心之上无天理，就等于搬掉了“天理”这块巨石，使人心得以抬头。

这不是推理。王阳明学说的一个耀眼的闪光点，就是在圣贤与经典前面树起了“心”的权威：

夫学贵得之心。求之于心而非也，虽其言之出于孔子，不敢以为是也；而况其未及孔子者乎！求之于心而是也，虽其言之出于庸常，不以为非也；而况其出于孔子者乎？（《传习录》中）

夫道，天下之公道也；学，天下之公学也。非朱子可得而私也，非孔子可得而私也。（同上）

王阳明学说的另一个耀眼的闪光点，就是在“礼”前面树起了“情”的权威：

先王制礼，皆因人情而为之节文，是以行之万世而皆准。其或反之吾心而有所未安者，非其传记之讹缺，则必古今风气习俗之异宜者矣。此虽先王未之有，亦可以义起。三王之所以不相袭礼也。若徒拘泥于古，不得于心而冥行焉，是乃非礼之礼，行不著而习不察者矣。（《寄邹谦》之二）

“学”以“心”而断，是则可，非则否，不分贤愚。“礼”以“情”而衡，合则取，乖则弃，无则增，不论古今。“情”亦“心”也。这岂不是要把一切传统理性都放到“心”的裁判席上来审判吗？

但王阳明对心的约束其实还是很多的。他的“四句教”是：“无善无恶心之体，有善有恶意之动，知善知恶是良知，为善去恶是格物。”（见王畿：《天泉证道记》）这里只有第一句是“无”，后三句都是“有”。就是说：虽然心之体是无善无恶的，但心一动就有善有恶了，所以还得“知善知恶”、“为善去恶”。如所云：“常人之心如斑垢驳杂之镜，须痛加刮磨一番，去其驳蚀，然后纤尘即见，才拂便去。”（《答黄宗贤应原忠》）这也够厉害的。这等于刚刚填平了“天理”与“人心”的鸿沟，又掘出了一条“心之体”与“心之用”的鸿沟。进一步填平了这条鸿沟的，是他的弟子、素有王学激进派之称的王畿。

王畿揭示了老师在“体”“用”关系上的矛盾，以“心之体”的“无善无恶”否定了“心之用”的“有善有恶”：

体用显微，只是一机；心意知物，只是一事。若悟得心是无善无恶之心，意即是无善无恶之意，知即是无善无恶之知，物即是无善无恶之物。……意是心之所发，若是有善有恶之意，前知与物一起皆有，心亦不可谓之无矣。（《天泉证道记》）

在他看来,心之体用显微,均无不善。故“信得良知过时,独往独来,如珠之走盘,不待拘管而自不过其则也。笃信谨守,一切矜名饰行之事,皆是犯手做作。”(见黄宗羲:《明儒学案》卷一二)即根本不需要什么“为善去恶”。他还指出,那些名为“为善去恶”的“闻学”、“守礼”之举,其实恰恰相反,都是为恶去善:

某也资虽警敏,世情机心不肯放舍,使不闻学,犹有败露悔改之时,若又使有闻,见解愈多,趋避愈密,一切圆融智虑,为恶不可复悛矣。(《休宁会语》)

昔人奔丧,见城郭而哭,见室庐而哭,自是变心不容己。今人不论哀与不哀,见城郭、庐室而哭,是乃循守格套,非由衷也。客至而哭,客不至而不哭,尤为作伪。世人作伪得惯,连父母之丧亦用此术以为守礼,可叹也夫!(《天柱山房会语》)

“闻学”不过是使人学会了花言巧语、文过饰非,“守礼”竟使人变得行不由衷,虚伪成性。这不是为恶去善又是什么?总之,人的自然心性原本至善,要“为善去恶”才导致了恶。

所以,王畿大声疾呼,抛弃一切矫饰,坦怀任意,信心而行,还它一个活泼洒脱的自我:

矫情镇物,似涉安排。坦怀任意,反觉真性流行。(《与荆川》)

是非本明,不须假借。随感而应,莫非自然。(《答林退斋》)

人心虚明湛然,其体原是活泼,岂容执得定?唯随时练习,变动周流,或顺或拟,或纵或横,随其所为。还它活泼之体,不为诸境所碍,斯谓之存。(《语录》)

如此自由自在,就把封建礼教置诸脑后了。如清初黄宗羲所说:“虽云真性流行,自见天则,而于吾儒之矩矱未免有出入矣。”(《明儒学案》卷一二)

王畿强调心的自由,但不大讲心的内容。心毕竟是有内容的,离

开了心的内容而强调心的自由,这自由就难免是空洞、抽象的了。为心填进了现实生活的内容的,是王阳明的另一个弟子王艮所开创的泰州学派。王艮以“尊身”为道,其所谓“身”就是个人的身体、生命。缘此以进,泰州后学罗汝芳把“心”引向了“勤谨生涯,保护躯体”。

罗汝芳认为,只言“心”,容易使人陷入超现实的空想,“谓吾心实有如是本体,本体实有如是朗照,实有如是澄湛,实有如是自在宽舒。不知此段光景原从妄记,必随妄灭。及来应事接物,还是用着天生灵妙浑沦的心。心尽在为他做主干事,他却嫌其不见光景形色,回头只想前段心体。”(所引罗汝芳语均见《明儒学案》卷三四)这颇似对王畿而发。所以他提议:“善言‘心’者,不如把个‘生’字来替了它。则在天之日月星辰,在地之山川民物,在吾身之视听言动,浑然是此生生之机,则同然是此天心之复。”他之所谓“生”,就是生命。如谓:“赤子初生,孩而弄之,则欣笑不休;乳而育之,则欢爱无尽。盖人之出世,本由造物之生机;故人之为生,自有天然之乐趣。”这生命就是天人相通的大德。有人问:“吾人心与天地相通,只因有我之私,便不能合。”他回答:“若论天地之德,虽有我亦隔它不得。”“即有我之中,亦莫非天地生机之所贯彻。”生命意识缘于自我意识,有我、有私就意味着有生,故无碍于与“天地之德”相通。人又问:“极恶之人,雷霆且击之,难说与天不隔。”他反问:“雷击之时,其人惊否?”“被击之时,其人痛否?”回答当然都是肯定的,他于是说:“惊是孰为之惊?痛是孰为之痛?然则雷能击死其人,而不能击死其人之惊与痛之天也。”惊与痛是生命的自然反应,有这种反应就证明还有生命,有生命就仍与天地之德相通。显然,罗汝芳的理论出发点虽然也是《易传·系辞下》的“天地之大德曰生”,但他却没有像朱熹那样,由此出发把人的生命引向道德,而是由此出发把道德引向了人的生命。

生命是同身体联系在一起的,没有无身体的生命。以“生”为心的罗汝芳强调心与身的统一,重视身体的苦乐。他说:“心为身主,身为

神舍。身心二端，原乐于会合，苦于支离。”当他看到折磨人的身体的刑讯拷打的时候，发出了这样的感慨：

某提狱刑曹，亲见桎梏之苦，上至于项，下至于足，更无肤寸可以活动，辄为涕下。……盖良心寓形体，形体既私，良心安得活动？……刑役之苦，又何异以良心为罪人，而桎梏无所从告者哉？

窃观五十年来，议律例者则日密一日，制刑具者则日严一日，任稽察、施拷讯者则日猛一日。每见堂阶之下，牢狱之间，睹其血肉之淋漓，未尝不鼻酸额蹙，为之叹曰：“此非尽人之子与？非曩昔依依父母之怀、恋恋兄妹之旁者乎？夫岂其皆善于初而皆不善于今哉？及睹其当疾痛而声必呼父母，觅相依而势必先兄弟，则又信其善于初者而未必不善于今也已。……信其善而性灵斯贵矣，贵其灵则躯命斯重矣。

在这些感慨里，罗汝芳超越了狭隘的儒家道德，表现出了一种无条件的生命之爱。人的自然生命、自然身躯，成了罗汝芳关怀的中心。

生命又是同谋生联系在一起的，离开了谋生就意味着丧失生命。以“生”为心的罗汝芳注重人的生活，以养家安生为基本道德。他在解释孝、弟、慈的时候说：“群黎百姓，虽职业高下不同，而供养父母，抚育子孙，其求尽此孝、弟、慈未尝有不同者也。”“时乘闲暇，纵步街衢，肆览大众车马之交驰、负荷之杂沓，其间人数何啻亿兆之多，品级亦将千万之异。然自东徂西，自朝至暮，人人有个归省以安其生，个个有个防俭以全其命。窥覩其中，总是父母妻子之念固结维系，所以勤谨生涯，保护躯体，而自有不能已者。”话题是孝、弟、慈的传统道德，而内容却是“供养父母，抚育子孙”，“安其生”，“全其命”，乃至“勤谨生涯，保护躯体”。这不就是经营个人与家庭的日常生活吗？不就是谋生吗？难道这就是孝、弟、慈？孔子在讲孝的时候曾特别强调：“今之孝者是谓能养，至于犬马皆能有养，不敬，何以别乎？”（《论语·为政》）而罗汝芳在这里恰恰是以“养”为孝的。以“生”为心的他，所关注

的已经不是恭敬、服从之类的道德问题，而是经营生活的谋生问题了。实质上，这是心的内容、心的本体从道德向生存的转变。

王畿从外面解除了“心”的束缚，罗汝芳从里面改变了“心”的内容。“心”之体、用均已叛离了传统。但在王畿和罗汝芳那里，所有这些新思想都还是在旧体系中蜷伏着的。它们还没有真正成形，因而也没有破壳而出。当他们的后继者李贽把对心的自由的追求推进为“不以孔子之是非为是非”的口号、把对心的内容的改变提高为“穿衣吃饭即是人伦物理”的纲领的时候，启蒙思潮正式诞生了，启蒙之道真正形成了。

二、启蒙之道

“启蒙”的基本涵义就是破除迷信。在中国，主要就是破除对孔子的迷信。非如此便无所谓启蒙，也够不上启蒙。而李贽喊出了：“咸以孔子之是非为是非，故未尝有是非耳！”（《藏书·世纪列传总目前论》）

李贽并不是一开始就立意推翻什么偶像的。他之走到这一步，自有其不得已者。首先是，对于种种现实问题，他都无法从众：

某也从少至老，原情论势，不见有一人同者。故余每每惊讶，以为天何生我不祥如此乎？夫人性不甚相远，而余独不同，非不祥而何？余初仕时，亲见南倭北虏之乱矣。最后入滇，又熟闻土官、瑶、僮之变矣。大概读书食禄之家意见皆同，以余所见质之，不以为狂，则以为可杀也。（《蜻蛉谣》）

其次是，对诸多历史问题，他都自有异见：

凡昔人之所忻艳以为贤者，余多以为假，多以为迂腐不才而不切于用；其所鄙者、弃者、唾且骂者，余皆的以为可托国、托家而托身也。（《读书乐引》）

自古至今，多少冤屈，谁与辨雪？故读史时真如与百千万人作敌对。（《与焦弱侯》）

总之，“其胸中有如许无状可怪之事，其喉间又时时有许多欲语而莫可所以告语之处”（《杂说》）。是时代选择了李贽。是那个市民阶层崛起的时代，把它那反传统的气质注入了李贽的胸怀，形成了李贽与传统观念之间的不可调和的对立。他别无选择，只有痛下决心，自立是非，自我做人了。他说：

夫所谓作者，谓其兴于有感而志不容已，或情有所激而辞不可缓之谓也。若必其是非尽合于圣人，则圣人既已有是非矣，尚何待于吾也？夫按圣人以为是非，则其所言者乃圣人之言也，非吾心之言也。言不出于吾心，词非由于不可遏，则无味矣。（《藏书·司马迁》）

这是谈著述。《汉书》指责司马迁“是非颇谬于圣人”（《司马迁传》），韩愈自称“所著皆约六经之旨而成文”（《上宰相书》）。李贽绝对无法理解：按这种说法，则圣人之言与六经俱在，“尚何待于吾也？”他又说：

夫天生一人，自有一人之用，不得取给于孔子而后足也。若必待取足于孔子，则千古以前无孔子，终不得为人乎？故为愿学孔子之说者，乃孟子之所以止于孟子，仆方痛憾其非夫，而公谓我愿之欤？（《答耿中丞》）

这是谈做人。李贽同样无法理解：都是人，何以必须师法孔子？没有孔子亦有世界、亦有真理，难道离了他就不能做人？有人以为他不学孔子而落发出家，就是皈依佛门。他分辩道：“西方是阿弥陀佛道场，是他一佛世界。若愿生彼世界，即是他家儿孙。”“若仆则到处为客，不愿为主，随处生发，无定生处。既为客，即无常住之理，是以但可行游四方，而以西方佛为暂时主人足矣。非若公等发愿生彼，甘为他家儿孙之比也。”（《与李维清》）哪一家都可以涉猎，但哪一家都不会皈依，他就是要做他自己，他也只能做他自己。

李贽是站在他的时代的高度,以一个独立的思想家的眼光俯视过去的。在他面前,一切圣贤经典都失去了往日的神秘色彩,恢复了自己的本来面目:

夫“六经”《语》《孟》,非其史官过为褒崇之词,则其臣子极为赞美之语。又不然,则其迂阔门徒、懵懂弟子记忆师说,有头无尾,得后遗前,随其可见,笔之于书。后学不察,便谓出自圣人之口也,决定目之为经矣。孰知其大半非圣人之言乎?纵出自圣人,要亦有为而发,不过因病发药,随时处方,以救此一等懵懂弟子、迂阔门徒云耳。药医假病,方难定执,是岂可遽以为万世之至论乎?然则,“六经”《语》《孟》,乃道学之口实,假人之渊藪也……(《童心说》)

人们千百年来愚昧与盲目,亦昭然若揭:

前三代,吾无论矣。后三代,汉、唐、宋是也。中间千百余年而独无是非者,岂其人无是非哉?咸以孔子之是非为是非,故未尝有是非耳。然则予之是非人也,又安能已。(《藏书·世纪列传总目前论》)

李贽在他著书立说的地方挂了一张孔子像,并写了《题孔子像于芝佛院》一文。有人以此为据,说李贽仍然是崇奉孔子的。那么,且看他怎样崇奉的吧:

人皆以孔子为大圣,吾亦以为大圣;皆以老、佛为异端,吾亦以为异端。人人非真知大圣与异端也,以所闻于父师之教者熟也;父师非真知大圣与异端也,以所闻于儒先之教者熟也;儒先亦非真知大圣与异端也,以孔子有是言也。其曰“圣则吾不敢”,是居谦也;其曰“攻乎异端”,是必为老与佛也。儒先亿度而言之,父师沿袭而诵之,小子蒙聋而听之。万口一词,不可破也;千年一律,不自知也。不曰“徒诵其言”,而曰“已知其人”;不曰“强不知以为知”,而曰“知之为知之”。至今日,虽有目,无所用矣。余何

人也，敢谓有目？亦从众耳。

无论以内容论还是以语言论，这都是一篇在最确切的意义上的启蒙文章。“启蒙”就是揭穿盲目。“沿袭”是盲目，“从众”是盲目，是最典型的盲目。盲目就是无目，“虽有目，无所用矣”。问题在于：无目者岂只古人！

破除迷信是为了“务实学道”，重新找到真理。李贽曾就治学一事十分严肃地说到：“嗟嗟！此何事也？天地之心，生民之命，万世之平，皆在于此，而可轻乎？予是以不避忌讳，切骨而论之，要使人务实学，道期心得。”（《藏书·行业儒臣论》）这里的有几句话，人们应该是很熟悉的，即“天地之心，生民之命，万世之平”。宋代道学家张载有云：“为天地立心，为生民立命，为往圣继绝学，为万世开太平。”其胸怀天下的气势和自觉而庄重的使命感实堪敬仰，故这几句话也早已成为名言。而李贽之言在气势和使命感上同张载这几句话完全一致。所不同者，一是张载要自己为天下立法，而李贽只是要探索天下之道。那“天地之心”、“生民之命”原是存在于天地、生民之中，而不是等哪位圣贤来立的。二是张载要“为往圣继绝学”，而李贽抛弃了这一句。他只是要“务实学道”，无意于“为往圣继绝学”。

“务实学道”，“实”在哪里？李贽说：“舜好问已矣，而又好察；好察是矣，所好察者又是其极迹之言。”“唯是街谈巷议，俚言野语，至鄙至俗，极浅极近，上人所不道，君子所不乐闻者，而舜独好察之。”（《明灯道古录》）“迹言”即平民百姓日常生活之言。李贽认为，天下之至道就在平民百姓的日常生活之中：

间或见一二同参从入无门，不免生菩提心，就此百姓日用处提撕一番。如好货，如好色，如勤学，如进取，如多积金宝，如多买田宅为子孙谋，博求风水为儿孙福荫，凡世间一切治生产业等事，皆有所共好而共习、共知而共言者，是真迹言也。于此果能反而求之，顿得此心，顿见一切贤圣佛祖大机大用，识得本来面目，

则无始旷劫未明大事，当下了毕。（《答邓明府》）

那么，李贽在“逆言”之中、在百姓的日常生活之中发现了什么？他发现了那其实是人人所同、却又为世人君子所竭力掩盖的自然之心，即所谓“私”：

夫私者，人之心也。人必有私，而后其心乃见；若无私，则无心矣。如服田者，私有秋之获，而后治田必力；居家者，私积仓之获，而后治家必力；为学者，私进取之获，而后举业之治也必力。故官人而不私以禄，则虽召之，必不来矣；苟无高爵，则虽劝之，必不至矣。虽有孔子之圣，苟无司寇之任、相事之摄，必不能一日安身于鲁也决矣！此自然之理，必至之符，非可以架空而臆说也。然则为无私之说者，皆画饼之谈，观场之见，但令隔壁好听，不管脚跟虚实，无益于事，只乱聪耳，不足采也。（《藏书·德业儒臣后论》）

这里之所谓“私”，就是人的生存，就是人的生存所必需的物质条件，就是人对这种物质条件的渴望和追求。人人都要生存，要生存就不能没有这样的“私”。这是由人的生理需要所决定的“自然之理”、“必至之符”。在这个问题上，李贽作了大量的论述，彻底揭露了假道学的虚伪，深刻批判了“无私”之说的荒谬，把每个人都放回了生存需要这个共同的起点。既然人人都要生存，那么由人人组成的人世，就应当坚持这样的原则：

穿衣吃饭即是人伦物理，除却穿衣吃饭无伦物矣。世间种种，皆衣与饭类耳。故举衣与饭，而世间种种自然在其中。非衣饭之外更有所谓种种绝与百姓不相同者也。（《答邓石阳》）

所谓“人伦物理”，以往就是指道德，至少主要是指道德。似乎“世间”只有道德，也只为道德。故儒家以道德为“世间”之道；道家鄙弃道德，因而也鄙弃“世间”。但是“一切人类生存的第一个前提就是：人们为了能够创造历史，必须能够生活。但是为了生活，首先就需要衣、食、

住以及其他东西。因此第一个历史活动就是生产满足这些需要的资料,即生产物质生活本身。”(马克思、恩格斯:《德意志意识形态》)在这个生存与道德的关系上,中国传统的文化思想一直是颠倒着的。到了李贽,才把这个被颠倒了的关系重新颠倒过来,才把社会安置在它的确实的基础上,才把“世间”之道扭转到正确的方向。“穿衣吃饭即是人伦物理”,即是“世间”之道。这是生存之道,而不是道德之道。

这个生存之道的确立,就是一种新的社会理想的确立。既然“穿衣吃饭即是人伦物理”,那么社会就应当给每个人以自由地经营自己的生活、追求自己的幸福的权力:

上焉者又不肯强之使从我(按:指“上焉者”自己),只就其力之所能为与心之所欲为、势之所必为者以听之,则千万其人者各得其千万人之心,千万其心者各遂其千万人之欲,是谓物各副物。……夫天下之民各遂其生,各获其所愿有,不格心归化者,未之有也。(《明灯道古录》)

这不是很有一点人人平等、自由竞争的意思吗?以此反观传统社会,其礼义掩盖下的专制主义的本质也就一目了然了。前面已引述过李贽《明灯道古录》里讲政、刑、礼、德的那段话。他指出,所谓礼、德就是要“齐人之所不齐以归于齐”,而“天下至大也,万民至众也,物之不齐又物之情也”,以谁的标准来“定其太过而损之、定其不及而益之”呢?实际上只能是统治者的标准,就是统治者“强天下使从己。“人自苦难而弗从,始不得用刑以威之耳”。以道德为道,还是以生存为道,这是两种根本不同的社会制度。

这个生存之道的确立,同时也是一套新的道德观念的确立。李贽在论述舜“好察迩言”的时候说过:“夫唯以迩言为善,则凡非迩言者必不善。何者?以其非民之中,非民情之所欲,故以为不善,故以为恶耳。”(《明灯道古录》)“民情之所欲”,这就是李贽判断善恶的尺度。关于君臣道德,历来主要是强调敬天、忠君。君的职责是敬天,臣的职责

是忠君。而李贽却认为,无论君臣,唯一的职责是“安养斯民”。五代时的冯道,历事四朝、一十二君,可谓不忠之最;但却因此减少了战乱,使百姓免遭锋镝之苦。李贽评论道:“夫社者,所以安民也;稷者,所以养民也。民得安养而后君臣之责始塞。君不能安养斯民,而后臣独为之安养斯民,而后冯道之责始尽。”(《藏书·冯道》)他其实就是强调,无论君臣都应该把民的利益放在第一位,首先是忠于民。但“奖励冯道”却成了李贽的一条不可饶恕的罪名,受到许多正统封建学者的詈骂。关于男女道德,李贽可以说是个爱情至上主义者。卓文君倾心于司马相如,便不顾一切,背着父母,随其私奔。后人议论,以为卓文君无论如何应事先与其父卓王孙商量一下,以争取得到同意。李贽不以为然。他说:“使当其时……必请于王孙,吾知王孙必不听也。嗟夫!斗筲小人,何足计事。徒失佳偶,空负良缘,不如果自决择,忍小耻而就大计。”后来卓文君与司马相如就在她娘家的斜对门开了个小酒馆谋生,卓文君当垆卖酒;其父卓王孙以女为耻,乃至不敢出门。李贽评道:“天下至今知有卓王孙者,此女也。当大喜,何耻为?”文君兄弟曾劝卓王孙改变态度,缓解矛盾,有“今文君既失身于司马长卿”之语,李贽又评道:“正获身,非失身。”(均《藏书·司马相如》)此例十分典型地说明,在爱情婚姻问题上,李贽的思想同传统封建道德的对立是何等尖锐。这绝不是小问题;后来朝廷逮捕李贽并迫害至死的一条理由,就是“以卓文君为善择佳偶”,与“以秦始皇为千古一帝”、“以孔子之是非为不足据”并列。还有关于商人道德。在传统道德观念中,商人唯利是图,是可鄙的。李贽却屡为商人和一切靠自己的本领发家致富的人辩护:

商贾亦何可鄙之有?挟数万之资,经风涛之险,受辱于关吏,忍诟于市易,辛勤万状。所挟者重,所得者末。……安能傲然而坐于公卿大夫之上哉!(《又与焦弱侯》)

今子但见世人挟其诈力者,唾手即可立致,便谓富贵可求。

不知天与之致富之才,又借以致富之势,异以强忍之力,赋以趋时之识。……若非天之所与,则一邑之内,谁是不欲求富贵者,而独此一两人也邪? (《明灯道古录》)

仅此数端,已足以表明,李贽是从百姓的现实生存出发观察道德问题的。他的以“民情之所欲”为善,就是以百姓的生存需要为善,以百姓的自然性情为善。这既是对传统道德观念的颠覆,又包涵着新的道德观念的萌芽。

现在要思考的是:这种启蒙之道的性质是人道还是天道?毫无疑问,是人道。《明灯道古录》曰:

道本不远于人,而远人以为道者,是故不可以语道。可知人即道也,道即人也;人外无道,道外亦无人。故君子以人治人、更不敢以己治人者,以人本自治。人能自治,不待禁而止也。若欲有以止之而不能听其自治,是伐之也,是欲以彼可易此柯也,虽近而实远。安能治之?安足为道也耶?

李贽十分强调道即人之道,“人外无道”。显然,在这一点上,他是同儒家一致的。正因为有这样的一致性,“以孔子之是非为不足据”的李贽亦往往借儒家之书发挥自己的观点。我们已多次征引的他的重要论著《明灯道古录》,就是由《中庸》发挥而来。上面这段话即其一例。《中庸》第十三章云:“子曰:道不远人。人以为道而远人,不可以为道。”李贽上面这段话的前几句显系由此化来。但接下来便“言多而益不似”了。《中庸》原文是:“诗云:‘伐柯伐柯,其则不远。’执柯以伐柯,睨而视之,犹以为远。故君子以人治人,改而止。”这里只说到“以人治人”,即下文所谓“即以其人之道还治其人之身”,故而还是要“伐”、还是要令其“改”的。而李贽却发挥出“不敢以己治人”、“人能自治,不待禁而止也”,故而根本反对“伐”、根本否定人有什么要“改”,最后落脚于“听其自治”。“听其自治”就是任其自然,这就远离了儒家思想。儒家之于人,无论如何是不能“听其自治”、任其自然的。

主张任其自然的是道家。故本为人道的启蒙之道又接近了天道。《明灯道古录》又云：

思知人不可以不知天，而天道则不勉不思而从容自中，所谓诚者也。思知天不可以不知人，而人道则必详择，此不勉不思从容自中之善而固执不敢失，所谓诚之者是也。故诚者，其道自然，是谓至善，是以谓之天也。诚之者，之其所自然，是谓择善，是以谓之人也。

这也是发挥《中庸》。《中庸》原文是：“诚者，天之道也；诚之者，人之道也。诚者，不勉而中，不思而得，从容中道，圣人也。诚之者，择善而固执之者也。”“诚”在儒家著作中是个道德概念，这段话也是谈道德修养问题。其意略谓圣人之心浑然天理，其善得之天赋，即所谓“诚”；而凡人不能如此，故必“择善而固执之”，其善来自人为，即所谓“诚之”。朱熹注更有“未至于圣，则不能无人欲之私，而其为德不能皆实”，“则必择善”（《四书章句集注》）云云。李贽的发挥大大淡化了道德的含义，又完全略去了“圣人”一语，遂使“诚”与“诚之”仅仅变成了自然与人为的关系。“诚”就是“道自然”，即以“不勉不思而从容自中”的自然性情为道；“诚之”就是“之其自然”，即自觉地、“固执而不敢失”地坚持自然性情之道。两方面的结合就是以人为行自然，以人道行天道。于是又落脚到了“听其自治”，任其自然。

把上面两段话联系起来，启蒙之道的性质就清楚了：这是人道，但不是人的道德之道，而是人的自然之道。人的自然也是天，即人之天，因而也可以说既是人道，又是天道，是人之天道。启蒙思想家对于人、对于道一直就持有这样的看法。启蒙思潮的先驱者徐渭即云：“因其人而人之也，不可以天之也；然而莫非天也。”（《论中》二）意思就是只能让人做人，而不能让人效法天；但让人做人就是让人按照他的自然性情做人，而不是按照什么外在的规定做人，故“莫非天也”。泰州学派学者、王艮之子、李贽之师王骥又云：“鸟啼花落，山峙川流，饥食

渴饮,夏葛冬裘;至道无余蕴矣。”(《语录》)这“至道”就是自然之道。如果说“鸟啼花落,山峙川流”是天的自然、物的自然的话,那么“饥食渴饮,夏葛冬裘”就是人的自然,就是李贽作为“人伦物理”的“穿衣吃饭”。到了李贽,提出:“以率性之真,推而扩之,与天下为公,乃谓之道。”(《答耿中丞》)“率性之真”就是自己的自然性情,自然需要,就是己之天;以自己的自然性情体谅天下人的自然性情,因自己的自然需要而满足天下人的自然需要,或者简单地说以己之“私”与“天下为公”,以己之天合人之天,这就是道。这是李贽的道,也是启蒙思潮的道。

了解了启蒙之道的性质,也就了解了启蒙之道同原有的儒家之道和道家之道的关系。启蒙之道继承了儒家的立足人世,但抛弃了儒家的道德主义。继承了道家的崇尚自然,但抛弃了道家的以天论人。立足人世与崇尚自然的结合,就成了立足人的自然,崇尚人的自然,就成了人的自然之道。以文化渊源来说,启蒙之道是儒、道两家的一种独特结合,是这种独特结合所产生的一种新事物。它来自儒道,又超越了儒道;它亦儒亦道,又非儒非道。它纯然是中国传统文化自身发展的产物。它既是中国传统文化的自我否定,又是中国传统文化自我更新。

一种新的道的诞生,就意味着一种新的文艺思潮的诞生。

三、启蒙之道对艺文理论的影响

启蒙思潮作为一种文化思潮,本来就包括文艺启蒙思潮。如果要把启蒙思潮分为哲学启蒙思潮与文艺启蒙思潮的话,那么这两种启蒙思潮其实是相互包涵、难分彼此的。启蒙思潮的理论代表是李贽,文艺启蒙思潮的理论代表也是李贽。李贽不仅以他的哲学思想沾溉了明清两代众多的艺文理论家,而且他自己就有大量的艺文理论著

作。其他文艺启蒙思潮的理论家,如焦竑,首先是位哲学学者;如徐渭、汤显祖、袁宏道等,又都曾师事启蒙思潮的哲学家,如徐渭之于王畿,汤显祖之于罗汝芳,袁宏道之于李贽,而且他们本人也多有哲学论著。因此,文艺启蒙思潮可以说是哲学启蒙思潮在文艺领域的表现。

文艺启蒙思潮的理论建树,大体可概括为三个方面:一是提倡“发于情性,由乎自然”(李贽:《读律肤说》),在文艺本原论上,于儒家的德本论、道家的天本论之外建立起了真正的情本论。这显然是立足人的自然的启蒙之道在文艺领域的直接表现。二是提倡“独抒性灵,不拘格套”(袁宏道:《序小修诗》),在文艺创作上举起了真正的创作自由的旗帜。这是启蒙之道所包涵的个性解放思想在文艺创作中的贯彻。三是提倡“愤积决裂,拿戾关接”(汤显祖:《序丘毛伯稿》),在文艺风格论上突破了传统的和谐原则,树立了激情和冲突的美。这又是启蒙思潮那种掀天揭地的反抗精神在文艺领域的响应。这些内容将述于有关各章之中,这里无暇细论。

文艺启蒙思潮兴起于明代中叶,高涨于明代后期,绵延于有清一代,代表了中国封建社会末期的文艺思想。它虽然没有直接地把中国艺文从古代推入到近代和现代,但它既是中国传统艺文理论自身发展的一个重要阶段,又具有鲜明的近代色彩。中国传统艺文理论真正能够与“五四”文学革命衔接的,就是这种文艺思潮。

第二章 性情论

性情论可以说是中国古代的艺文宗旨论，它要回答艺文表达什么的问题。

中国传统文化是一种人文文化。各家学说虽各有其“道”，但最后都落脚于人，落脚于人心与人的生活态度，即所谓“情性”。所以在艺文表达什么的问题上，“吟咏情性”就成了一个被广泛接受的观点。但各家又有各家之“情性”，“吟咏情性”也就变为“吟咏”不同的“情性”了。中国古代的艺文宗旨统一于“吟咏情性”，亦分歧于“吟咏情性”。

“情性”问题其实就是人格问题。统一于“吟咏情性”，就是都把艺文当作人格的体现。分歧于“吟咏情性”，就是把艺文当作不同人格的体现。

第一节 “吟咏情性”

关于艺文之宗旨，中国古代谈得较多的是“吟咏情性”，此外还有“言志”、“明理”等。下面这些话都是常见的：

言志乃诗人之本意，咏物特诗人之余事。（宋·张戒：《岁寒堂诗话》）

诗本情性，有性此有情，有情此有诗也。（元·杨维桢：《剡韶诗序》）

文以理为主，而气以抒之。理不明，为虚文。（明·刘基：《苏平仲文稿序》）

一曰“诗言志”，又曰“诗以导情性”。则情志者，诗之根柢也；景物者，诗之枝叶也。根柢，本也；枝叶，末也。（清·黄子云：《野鸿诗的》）

这些话都带有申明艺文之宗旨的意思，尤其是首尾两段同“咏物”相比较而言者。而所言不出“情”、“性”、“志”、“理”。故清人沈德潜谈“诗之为道”云：“窃谓宗旨者，原乎性情者也。”（《七子诗选序》）

但这方面的理论有个发展的过程。

先秦两汉，是“吟咏情性”提出的时代，也是“心”、“志”、“理”同“性情”并行不悖的时代。

《诗经·卫风·园有桃》云：“心之忧矣，我歌且谣。”这虽是文艺作品，但把诗看作心灵的表现却很自觉。

《尚书·虞书·尧典》有“诗言志，歌永言”之语，故在一个相当长的时间里，“言志”说似更为流行。如《孟子·万章上》：“说《诗》者，不以文害辞，不以辞害志；以意逆志，是为得之。”《庄子·天下》篇亦称：“《诗》以导志。”

至荀子，除了“志”以外，又提出了“性情”。《荀子·乐论》既云“君子以钟鼓道志，以琴瑟乐心”，又云：“乐者，乐也，人情之所必不免也，故人不能无乐。”《性恶》篇也说：“若夫目好色，耳好声，口好味，心好利，骨体肤理好愉佚，是皆生于人之情性者也。”虽然《庄子·马蹄》已有“性情不离，安用礼乐”的话，已涉及艺文与性情的关系，但究竟不是正面论述艺文。应该说，以“性情”论艺文始于荀子。

出于汉儒之手的《乐记》，是先秦儒家、尤其是荀子的礼乐论的总结。在艺文的本旨问题上，它也是“情”、“志”并提的。如谓：

凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声，声成文，谓之音。诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容也。三者本乎心，然后乐气从之。

乐者，乐也。君子乐得其道，小人乐得其欲。以道制欲，则乐而不乱；以欲忘道，则惑而不乐。是故君子反情以和其志，广乐以成其教。

既言“心”，也言“志”，也言“情”。对“志”与“情”，既没有作出明确的分别，也没有表示明确的轩轻。但最后这段话，尤其是“君子反情以和其志”这一句，却已经蕴含了对“情”与“志”的关系的规定，以及对“情”与“志”的态度的不同。性质与《乐记》略同、而总结儒家诗论的《诗大序》，在这个问题上也与《乐记》一致：

诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。情动于中故形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。

这是中国古代关于诗之宗旨的一段最早、而又较为完整的论述。这里先言“志”，再言“情”，顺流而下。对“志”与“情”的关系未作任何解释，也无明显的轩此轻彼之意，似乎只是把言志、咏情两说罗列出来而已。在谈到“变风”“变雅”的时候，《诗大序》又说：

至于王道衰，礼义废，政教失，国异政，家殊俗，而变风、变雅作矣。国史明乎得失之迹，伤人伦之废，哀刑政之苛，吟咏情性，以风其上，达于事变而怀其旧俗者也。故变风发乎情，止乎礼义。发乎情，民之性也；止乎礼义，先王之泽也。

“吟咏情性”，这个中国古代艺文宗旨论的最主要的口号即出于此。但是，这里在提出“吟咏情性”的同时，就提出了对“吟咏情性”的限制，即“发乎情，止乎礼义”。如果说“吟咏情性”和“发乎情”后来得到了更为广泛的响应的話，那么“发乎情，止乎礼义”就是更为全面、更为标准的儒家观点了。而“发乎情，止乎礼义”，实际上是更接近于“志”的。

但无法否认：“吟咏情性”这个口号是儒家提出的。

荀子论乐，是礼乐通论的。云：“乐也者，和之不可变者也；礼也者，理之不可易者也。”（《荀子·乐论》）可见，“礼”就是“理”。本此，《乐记》有“乐者，通于伦理者也”，“人化物也者，灭天理而穷人欲者也”（均《乐本篇》）的说法。中国古代之所谓“理”，主要是指“伦理”，艺文理论更是如此。故《乐记》的这类话也是以“理”论艺文之始。

至于前已提及的扬雄“言者，心声也；书者，心话也”的提法，则是以“心”论艺文的一个总结性的口号。而他之“君子小人见矣”的“心”，自是儒家之“心”，实际上就是“志”。

魏晋南北朝，人的觉醒和文的自觉唤来了一个高扬“情性”的时代，但同时出现了“情”与“志”的分化。

魏晋开始的人的觉醒是人的个体意识的觉醒。作为个人感性生命的集中体现的“情”，获得了空前的价值。看《世说新语》的下列记载：

王戎丧儿万子，山简往省之。王悲不自胜，简曰：“孩抱中物，何至于此？”王曰：“圣人忘情，最下不及情；情之所钟，正在我辈。”简服其言，更为之恸。（《伤逝》）

这等于宣布：情是人的本性。“忘情”的“圣人”也许是高尚的，但“我辈”不做；“不及情”的人还处于人之下，亦为我辈所不齿；“情之所钟，正在我辈”，“我辈”也只做“钟情”之人。还有：

戴公见林法师墓，曰：“德音未远，而拱木已积。冀神理绵绵，不与气运俱尽耳。”（《伤逝》）

卫洗马初欲渡江，形神惨悴。语左右曰：“见此茫茫，不觉百端交集。苟未免有情，亦复谁能遣此。”（《言语》）

桓公北征，经金城，见前为琅邪时种柳，皆已十围。慨然曰：“木犹如此，人何以堪！”攀枝执条，泫然流泪。（《言语》）

桓子野每闻清歌，辄唤：“奈何！”谢公闻之，曰：“子野可谓一

往有深情。”(《任诞》)

孙子荆除妇服,作诗以示王武子。王曰:“未知文生于情,情生于文;览之凄然,增伉俪之重。”(《文学》)

这些可以说都是中国文献中前所未见的文字。人终于回到了他的情感世界,并在这个世界里展现了他的真实。这是情感的世界,同时就是文艺的世界。前三段虽未及于文,但那正是文所萌发的沃土,我们甚至可以感觉到动人的诗篇就将从那里破土而出。后两段则自然地由情及文,情与文的天然姻缘、文生于情的固有本质已经自动地呈现在人们的面前了。于是,摆脱了一切依傍的、纯粹的“缘情”说诞生了。

西晋陆机的《文赋》,是中国古代第一篇正式的文学创作论。就是在这篇文章里,提出了“诗缘情而绮靡”的口号。表面上看来,这句话只是论诗这一种文体的特征,同“赋体物而浏亮,碑披文以相质”等等并列,似乎没有甚么重大意义。其实不然。在另外的文章中,陆机还多次原样地提到“缘情”。如《思归赋》:“悲缘情以自诱,忧触物而生端”,《叹逝赋》:“乐隳心其如忘,哀缘情而来宅”。可知,这是他对于文学创作的发生问题的基本观点。再看看后人的评论,更可以看出这个提法的重大意义。清儒朱彝尊说:

魏晋而下,指诗为缘情之作,专以绮靡为事,一出乎闺房儿女子之思,而无恭俭好礼、廉静疏达之遗,恶在其为诗也?(《与高念祖论诗书》)

清儒纪昀说:

《大序》一篇,确有授受,不比诸篇小序为经师递有加增。其中“发乎情,止乎礼义”二语,实探风雅之大原。后人各明一义,渐失其宗。……一则知发乎情,而不必止乎礼义,自陆平原“缘情”一语引入歧途,其究乃至至于绘画横陈,不诚已甚与?(《云林诗抄序》)

原来,这是与儒家宗旨不同的另外一种文艺思想,与《诗大序》相悖的

另外一条创作道路。

南北朝时,以“情性”论文艺更成大势所趋。

梁元帝萧绎辨析“文”“笔”之别,主要标准就是“情灵摇荡”。他说:“至如不便为诗如阎纂,善为章奏如伯松,若此之流,泛谓之笔。吟咏风谣,流连哀思者,谓之文。”又谓:“至如文者,唯须绮縠纷披,宫徵靡曼,唇吻遒会,情灵摇荡。”(均《金楼子·立言》)当时的“文”“笔”之辨实际上就是文学与非文学、或曰泛文学与纯文学之辨。阎纂、伯松都是朝廷文臣,善长“奏章”之类的公文写作。这类公文显然不是真正的文学,故萧绎有此分辨。“流连哀思”、“情灵摇荡”云云,都是指情。在他看来,言情之作才是真正的文学,即当时之所谓“文”;非言情之作就不是真正的文学,只能归入当时之所谓“笔”。这场“文”“笔”之辨虽然最终没有促成中国古代文学概念的进一步纯化,但其中所反映出来的文学的自觉意识却极为突出。而这种文学的自觉意识,主要就是“缘情”。

梁简文帝萧纲反对文必宗经之论,主要理由就是“吟咏情性”。他说:“若夫六典三礼,所施则有地;吉凶嘉宾,用之则有所。未闻吟咏情性,反拟《内则》之篇;操笔写志,更摹《酒诰》之作;迟迟春日,翻学《归藏》;湛湛江水,遂同《大传》。”(《与湘东王书》)这里虽然于“吟咏情性”之外也提到“志”,但显然不是指儒家之志,而是泛指个人之志。“情”与“志”本来不一定是对立的;儒家对“志”作了特殊的规定,并要求“反情以和其志”,才导致了“情”与“志”的对立。

更重要的是,南齐史学家萧子显,以“性情”为特征为文学下了一个正式的定义。所著《南齐书·文学传论》写到:

文章者,盖情性之风标,神明之律吕也。蕴思含毫,游心内运;放言落纸,气韵天成。莫不禀以生灵,迁乎爱嗜,机见殊门,赏悟纷杂。

这是在中国古代的正史上第一次正面论述何谓“文章”。如前所述,古

之“文章”即指文学。而这里为文学所下的定义就是“性情之风标，神明之律吕”，亦即性情的表现，心灵的旋律。后面的话皆就此而言，“禀以生灵，迁乎爱嗜”更为明显。这是文的自觉的时代的历史性成果。人的自觉，情的自觉，文的自觉，这原是三位一体的历史进程。

当然，在这个历史进程中，也有不同的声音。如南梁裴子野特著《雕虫论》一文，强调性地重申儒家观点：“古者，四始六艺，总而为诗，既形四方之风，且彰君子之志，劝善惩恶，王化本焉。”接着便指责“后之作者，思存枝叶，繁华蕴藻，用以自通。”从屈原讥至当代，而对当代作者的指责就是：“罔不摈落六艺，吟咏情性。”显然，在他看来，“吟咏情性”与“彰君子之志”是对立的。而刘勰的《文心雕龙》，在文的自觉的问题上持折中主义的态度，在“情”的问题上也是持折中主义的态度。如谓：“情者，文之经；辞者，理之纬。经正而后纬成，理定而后辞畅。此立文之本原也。”（《情采》）“盖风雅之兴，志思蓄愤；而吟咏情性，以讽其上；此为情而造文也。”（同上）“志足而言文，情信而辞巧。”（《征圣》）“情动而言形，理发而文见”（《体性》）在这些话里，“情”、“性”、“志”、“理”都是相提并论的。但平心而论，情、性、志、理数端，刘勰毕竟还是偏重于情的。他把整个文学创作论称作“割情析采”（《序志》），就证明了这一点。

中唐以还，“吟咏情性”扩展到了整个艺文领域，但“情”与“性”、“情”与“理”开始分道扬镳。

文的自觉确立了“情性”在艺文本旨论中的主导地位。魏晋南北朝之后，以“性情”谈艺文已成习见之论。如唐皎然《诗式》论“文章宗旨”，云“真于情性，尚于作用，不顾词彩，而风流自然。”（卷一）五代徐铉亦云：“人之所以灵者，情也；情之所以通者，言也。其或情之深，思之远，郁积乎中，不可以言尽者，则发为诗。”（《萧庶子诗序》，见《全唐文》卷八八二）宋梅尧臣谓：“诗本道性情”（《答中道小疾见寄》）。但中唐以还，“情性”论又有了新的动向。

一是,原本不大言性情的绘画理论,亦多言“吟咏情性”了。“画以摹形”(南齐·刘昼:《刘子·言苑》),这是自然之论。但宋元间的重要画家和绘画理论家却声言:

吾为画如骚人赋诗,吟咏情性而已。奈何世人不察,徒欲供玩好耶?(李公麟语,见《宣和画谱》卷七)

空肠得酒芒角出,肝肺槎牙生竹石。森然欲作不可回,吐向君家雪色壁。(苏轼:《郭祥正家醉画竹石壁上……》)

吾乃学道未至,意有所不适而无所遣之,故一发于墨竹。(文同语,见苏轼:《跋文与可墨竹》)

余之竹聊以写胸中逸气耳,岂复较其似与非、叶之繁与疏、枝之斜与直哉?或涂抹久之,他人视以为麻为芦,仆亦不能强辩为竹。(倪瓒:《题自画墨竹》)

按一般观念,诗、乐是表现艺术,“言志”“写心”、“吟咏情性”自属当然;而绘画是再现艺术,应照描外物、反映客观,怎么也要“言志”“写心”、“吟咏情性”呢?而中国绘画的本质特征却正在这里,这就是所谓“心画”。中国古代的绘画,从上古的摹绘故事以存鉴戒,到魏晋的增减形迹以求传神,再到宋元的驱遣物象以为心画,就是它的这一民族特征逐渐形成、日渐凸出的过程。绘画走向了“吟咏情性”,画中也就有诗了。“味摩诘之诗,诗中有画;观摩诘之画,画中有诗”(苏轼:《书摩诘蓝田烟雨图》)、“诗是无形画,画是有形诗”(宋·郭熙:《林泉高致·画意》)之类的议论即由此而来,诗、书、画三位一体的艺术作品亦由此而兴。而书法由于同文字的结合,作为“心画”的资格原比绘画更早,有关例证前以言及。这样,“吟咏情性”就覆盖了诗、乐、书、画这四种主要的中国传统艺术。

二是,原本不大区分的“性”与“情”,开始有了分化。在以往的艺术理论中,“性情”大都是合而言之。至中唐的白居易,写出了这样的诗句:“雅哉君子文,咏性不咏情”(见《白居易集》卷九)这样,“咏

性”与“咏情”就变成两种不同的宗旨了。宋代的道学家邵雍，一方面指责“近世诗人”“大率溺于情好”，宣称“噫！情之溺人也甚于水。”（《伊川击壤集序》）另一方面却反复吟唱：

行笔因调性，成诗为写心。诗扬心造化，笔发性园林。（《无苦吟》）

尧夫非是爱吟诗，诗是尧夫尽性时。若圣与仁虽不敢，乐天知命又何疑。（《首尾吟》）

“调性”，“尽性”，“笔发性园林”，就是不讲“情”。此外也讲“心”，如“写心”、“诗扬心造化”，那是因为“心”统“性”“情”的缘故。其他道学家也都是尊性而黜情的。“性”与“情”本是既有联系也有区别的。虽然艺文理论家经常笼统地讲“吟咏情性”，但实际上往往各有侧重，所指并不相同。“咏性”与“咏情”的分化，不过表明这种分歧的增大与自觉罢了。这个问题后面将会详述。

三是，同“咏性”说的抬头相关，“明理”说亦有所强化。秦汉言“理”一线，虽得南北朝刘勰与“情”共倡而延续，但一直并未发达。唐代古文运动中出现了“文以理为本，而辞质在所尚”（陆希声：《李观文集序》）的说法，但仅施于论古文，且仅限于论文质问题。到了宋代才随道学而兴起。道学亦称“理学”，故倡“道”、尊“性”也重“理”。如北宋程颐所谓“有是言则是理明，无是言则天下之理有阙焉”（《答朱长文书》），南宋陆九渊所谓“文以理为主”（《语录》），即是明证。影响所及，文学家如黄庭坚者，在学说“文章者，道之器也”（《赠杨明叔诗序》）的同时，也跟着喊“文章当以理为主”（《答王观复》二）。一时风尚，以至有宋“三百年间，虽人各有集，集各有诗，诗各自为体，或尚理致，或负材力，或逞辩博，少者千篇，多至万首，要皆经义策论之有韵者尔，非诗也。”（南宋·刘克庄：《竹溪诗序》）后人有更为简捷的评论：“唐人诗主情，去《三百篇》近；宋人诗主理，去《三百篇》却远矣。”（明·杨慎：《唐诗主情》）面对这种以理为诗的严重的概念化倾向，宋

末的严羽不得不重新确定“诗之宗旨”，强调：

诗有别材，非关书也；诗有别趣，非关理也；然非多读书、多穷理，则不能极其至。所谓不涉理路、不落言筌者，上也。诗者，吟咏情性也。盛唐诗人唯在兴趣，羚羊挂角，无迹可求。故其妙处透彻玲珑，不可凑泊，如空中之音、相中之色、水中之月、镜中之象，言有尽而意无穷。近代诸公作奇特解会，遂以文字为诗，以才学为诗，以议论为诗。夫岂不工，终非古人之诗也，盖于一唱三叹之音有所歉焉。（《沧浪诗话·诗辨》）

这段话虽不仅仅是讲“吟咏情性”，但立足点是“吟咏情性”。“非关书也”、“非关理也”，就是旗帜鲜明的反对以理为诗。因而严羽这段话成了后来讨论诗与理、情与理的关系问题的新起点。

明中叶之后，随着人的主体意识的觉醒，艺文论坛上出现了第二次、也是更为强烈的一次“情性”的高扬。“志”、“理”、“礼义”、乃至“性”等等，统统被打入了“情”之中。

且看明末戏曲理论家张琦的下面这段话：

说者曰：“至人处静不枯，处动不喧，居尘出尘，无缚无解，而且柳生其肘右，鸟巢其顶门，此亦冥忘沈寥之极矣。今乃以萍踪浪迹，愁病销磨，痴矣哉！”噫！彼之忘情，割河而斩筏者，人而至焉者也。我非至人，第求其至于人夫！人，情种也；人而无情，不至于人矣，曷望其至人乎？情之为物也，役耳目，易神理，忘晦明，废饥寒，穷九州，越八荒，穿金石，动天地，率百物；生可以生，死可以死，死可以生，生可以死，死又可以不死，生又可以忘生；远远近近，悠悠漾漾，杳弗知其所之。……斯情者，我辈亦能痴焉。但问一腔热血，所当酬者几人耳？信乎意气之感也，卒然中之，形影皆怜；静焉思之，梦魂亦泪。钟情也夫！伤心也夫！此其所以痴也。如是以为情，而情止矣。如是之情以为歌咏声音，而歌咏声音止矣。（《衡曲麈谭·情痴寤言》）

这段话同前引魏晋时期王戎等人的话有些相似。但明言人为情种，直斥无情为非人；其情之烈，至问“一腔热血，所当酬者几人”；且由人及文，谓痴情之文，乃为至文；皆远远超过了魏晋人的限度。此等议论，绝然为明代以前所未见，亦绝然为明代以前之人所不能发。

更重要的是，在这次“性情”的高扬中，艺文理论家们重新确定了“情”与“志”、“理”、“性”、“礼义”等等的关系，把“情”凸出到了所有这些概念之上。这也是明代以前所没有、也不可能有的。关于这方面的言论，后文将有详述。

进入清代，“吟咏性情”的旗帜依然飘扬，但艺文论坛的主流已经反转过来，强调“情”与“志”、“理”、“性”、“礼义”等等的统一了。

这方面的代表是王夫之。他是这样阐释“诗以道性情”的：

诗以道性情，道性中之情也。性中尽有天德、王道、事功、节义、礼乐、文章，都分派与《易》、《书》、《礼》、《春秋》去，彼不能代诗而言性之情，诗亦不能代彼也。（《明诗评选》卷五）

他以“性”为人的全部意识，以“情”为其中之一端，而定诗之宗旨为“道性中之情”。这样，他就既肯定了“情”和诗以道情的特征，又保证了“性”对于“情”和诗的统摄作用。自前一方面言之，他强调：“诗达情，达人之情必先自达其情”（《诗广传》卷二），“陶冶性情，别有风旨，不可以典册、简牍、训诂之学与焉也。”（《诗译》）自后一方面言之，他也可以强调：“心统性情，而性为情节”，“贞亦情也，淫亦情也。情受于性，性其藏也”，“情之不可恃久矣，是以君子莫慎乎治情。”（均《诗广传》卷一）而且，王夫之又把人的心灵结构分为“性”、“情”、“欲”三级，把这三级定为一级管一级的关系：“情上受性，下授欲”（《诗广传》卷一）。如此，则“情”就不仅要受“性”的约束，还要划清同“欲”的界限了：“诗达情，非达欲也。”（同上）

“情”与“性”的关系确定了，“情”与“理”的关系也就跟着确定了：“诗源情，理源性，斯二者岂分辕反驾者哉？”（《古诗评选》卷二）原来

“理”同于“性”，比“情”高一级；那么“情”就不仅不能与“理”“分辕反驾”，而且还必须服从“理”的管制了。在这个原则下，王夫之是维护诗以“道情”的特征、反对以“理”为诗的：“议论入诗，自成背戾。盖诗立风旨以生议论，故说诗者于兴、观、群、怨而皆可。若先为之论，则言未穷而意已先竭。在我已竭，而欲以生人之心，必不任矣。……足知议论立而无诗，允矣！”（《古诗评选》卷四）“意”与“志”如脱离了“情”，也就是“理”；故王夫之也说到：“以意为主之说，真腐儒也。‘诗言志’，岂志即诗乎？”（同上）当然，主张“情”服从“理”的王夫之，不会赞成严羽“诗有别趣，非关理也”的说法：“王敬美谓‘诗有妙悟，非关理也。’非理抑将何悟？”（《诗译》）“王敬美谓‘诗有妙悟，非关理也。’非谓无理有诗，正不得以名言之理相求耳。”（《古诗评选》卷四）“诗有妙悟，非关理也”是严羽的观点，明人王世懋（字敬美）只是不准确地引用而已。王夫之认为诗虽然不能抽象地说理，但思路、即神理还是应该有的。这固然不错，但严羽也没有反对这样的理。在诗中之“情”与“理”的关系问题上，王夫之的观点可以概括为两句话，即所谓“经生之理不关诗理，犹浪子之情无当诗情”（《古诗评选》卷五）。

至清末刘熙载云：“词家先要辨得情字。《诗序》言‘发乎情’，《文赋》言‘诗缘情’。所贵于情者，为得其正也。忠臣孝子，义夫节妇，皆世间极有情之人。流俗误以欲为情，欲长情消，患在世道。”（《艺概·词曲概》）这就在辨析“情”“欲”之别的名义下，把“情”完全按入了封建礼教的牢笼；亦使经过数千年发展的“性情”论，重又回到了最初的儒家观点。

这就是艺文理论中的“性情”论的大致历程。

这个大致历程告诉我们：尽管存在种种分歧，但中国古代对于艺文之宗旨的基本看法，却仍然是“吟咏情性”。此外虽然还有“写心”，但“心统性情”；虽然还有“言志”、“明理”，但“志”、“理”皆通于“性”：因而都是可以包涵在“吟咏情性”之中的。

这个大致历程也启示我们：反过来说，中国古代关于艺文之宗旨的种种分歧，都可以归结为对于“性情”的分歧。中国古代的各种艺文思潮，就主要是在这个问题上表现出来的。

第二节 “性”“情”之辨

上文已经提到，“性”与“情”虽经常联用，但含义实有不同。古代各家都曾对此进行过辨析，并表示了不同的态度。

一、含义之辨

“性情”一语，始见于道家著作《庄子》。道家著作中，《老子》言“心”而不言“性情”。如前引“圣人常无心，以百姓心为心”（《老子》四十九章）。至《庄子》，始多言“性”、“情”与“性情”。如谓：“百年之木破为牺尊，青黄而文之，其断在沟中。比牺尊于沟中之断，则美恶有间矣，其于失性一也”（《庄子·天地》），此“性”即指物的自然状态，物的固有本性。物有“性”，人亦有“性”。故又谓：“同乎无欲，是谓素朴，素朴而民性得矣。”（《庄子·马蹄》）王夫之释《庄子》之“性”曰：“性者天之所与，非天则非性也。”（《庄子解》）这是符合《庄子》原意的。而“情”，在《庄子》中有时与“性”同义。如《庄子·骈拇》篇：“故性长非所断，性短非所续，无所去忧也。噫！仁义其非人情乎？彼仁人何其多忧也？”这里的“情”显然就是“性”。有时又与“性”相对。如《庄子·德充符》篇：“有人之形，无人之情。有人之形，故群于人；无人之情，故是非不得于身。眇乎小哉，所以属于人也；瞽乎大哉，独成其天。”这里的“情”同人为的“是非”计较相联，属于渺小的“人”，与“天”相对；与“天”相对，当然就是与“天之所与”的“性”相对。下文又解释说：“吾所

谓无情者，言人之不以好恶内伤其身，常因自然而不益生也。”又与“好恶”的主观态度相联，而与“自然”相对，则更显见“情”是与“性”相对的。《庄子·徐无鬼》篇又云：“盈嗜欲、长好恶，则性命之情病矣。”“嗜欲”、“好恶”就是“情”，则所谓“性命之情”就是“性命”的情况，也就是“性”，故与“嗜欲”、“好恶”相对。这些言论表明，在《庄子》中，“情”有二义：一是自然之情况，即“性命之情”的“情”，此“情”与“性”相通或相同；二是人为之情欲，即“是非”、“好恶”、“嗜欲”之类，此“情”与“性”相异并相对。所以，当《庄子》合言“性情”的时候，是取“情”之第一义；所谓“性情”就是“性”之“情”，就是“性”。如《庄子·缮性》篇曰：“文灭质，博溺心，然后民始惑乱，无以反其性情而复其初。”《庄子·马蹄》篇曰：“性情不离，安用礼乐？”均足为证。总之，在相对的意义之上，“性”为天生之本性，“情”为人为之欲求。这就是庄子的“性”“情”之辨。

在儒家经典中，《论语》言“性”而未及“情”。如谓：“性相近也，习相远也。”（《论语·阳货》）《孟子》对人性问题进行了反复的讨论，故屡屡言“性”。如谓：“人性之善也，犹水之就下也。”（《孟子·告子》）但他主要是考虑“性”与“欲”的关系，不大言“情”。偶尔提到，如“乃若其情，则可以为善矣，乃所谓善也。”（同上）此“情”是指天生的资质，意与“性”无甚差异，故亦未加辨析。首先合言“性情”，并对“性”与“情”作了初步辨析的，是《荀子》。合言“情性”，如《荀子·性恶》篇所谓：“今人之性，饥而欲饱，寒而欲暖，劳而欲休，此人之情性也。”“夫好利而欲得者，此人之情性也。”初步辨析，如《荀子·正名》篇所云：“性者，天之就也；情者，性之质也；欲者，情之应也。”参以其他有关言论，荀子的意思是：天生具有的，就是“性”，亦即所谓“生之所以然者谓之性”，“不事而自然谓之性”（均《荀子·正名》）；“性”的实际表现，就是“情”，亦即所谓“性之好恶喜怒哀乐，谓之情”（同上）；“情”的具体要求，就是“欲”，如“饥而欲饱，寒而欲暖”之类。这样，“性”、“情”、“欲”，

最后就都落实于“欲”了。所以在他看来，“性”、“情”、“欲”三者名异而实同，只是从不同角度命名而已。所以他对三者也不加区别，统统视之为“恶”。荀子之后，《易·乾·文言》有“利贞者，性情也”的话。但此“性情”似指万物之天然资质，没有什么重要意义。倒是《礼记》中的《乐记》，提出了一个对后世产生了重大影响的说法：

人生而静，天之性也；感于物而动，性之欲也。

朱熹就此作了如下的阐发：

盖人受天地之中以生，其未感也，纯粹至善，万理具焉，所谓性也。然人有是理则即有是形，有是形则即有是心，而不能无感于物。感于物而动，则性之欲者出焉，而善恶于是乎分焉。性之欲，即所谓情也。（《乐记》）

据此，则“性”是指人未感于物、未生任何欲望时的原初本性，而“情”则是感物之后所产生的欲求；“性”是先天的，“情”是后天的。

后世儒者于“性情”多有论议，众说纷纭。明代的杨慎对历代儒家之“性情”论作了这样一个总结：

《书》曰：“人心惟危，道心惟微，惟精惟一，允执厥中。”“人心”，情也；道心，性也。“精一执中”，约情之偏而合性之中也。……《礼》曰：“人生而静，天之性也；感物而动，情之欲也。”天静曰性，欲动曰情。……周子（按：指周敦颐）曰：“诚无为，几善恶。”“诚”，性也；“几”，情也（按：这里“诚”指本然、自然之心，“几”指希冀、欲求）。性则根柢，情其旁荣侧秀；性其枝干，情其窠数寄生也。孟子曰“人之性善”，言性也，未及情而言之也。荀子曰“人之性恶”，言情也，未及性而言之也。扬子（按：指扬雄）曰“人之性，善恶混”，韩子（按：指韩愈）曰“性有三品”，杂性情而为言也。必若孔子之言而后备，曰：“性相近也，习相远也。”是合性情言之也，而诸子之说在其中矣。（《广性情说》）

这个总结弥纶群言，辨析表里，原异求同，串为一贯，提炼出了儒家对

“性”与“情”的基本理解。那就是：“性”乃得之于天的心灵本体，“情”则感物而生的现实欲求；故性属静而情属动，性为本而情为末。这就是儒家的“性”“情”之辨。

佛学释“性”约有三义：一曰体义，即心之本体，所谓“性者，体也”（《唯识述记·一本》），“体义名性”（《大乘义》章一）；二曰因义，即一切意念产生的种子、本原，如《探玄记》十八：“性是因义，”《大乘义》章一：“种子因本之义”；三曰不改义，即静止不变，所谓“不改名性”（《大乘义》章一）。如此，则“性”亦是指先天的、静止不变的本性。至于“情”，佛学有“五情”、“六情”、“七情”等多种说法。“五情”即眼、耳、鼻、舌、身。这五种感官有感于外界之色、声、臭、味、触便能产生情识，为情之根，故称“五根”，亦称“五情”。“五根”、“五情”再加上“意”、即意识，就成为“六根”、“六情”。“七情”就是通常所说的喜、怒、哀、乐、爱、恶、欲。在佛学中，“情”与“欲”关系密切。同“五情”相对的色、声、臭、味、触就被称为“五欲”。《俱舍论》云：“欲谓希求所作事业。”对于人以及一切有嗜欲的生物，佛学名为“有情众生”，亦称“欲界众生”，名异而实同。如此，则“情”也是指感物而生的现实欲求。佛家宗旨，就是“要人闻道见性”，“拔断众人之情根”（明·达观：《与赵乾所》）。

上述各家的“性”“情”之辨已经涉及了“道”、“理”、“欲”等其他概念，可见“性”“情”同这些概念有密切的关系。现分述如下：

“情”与“欲”：庄子说“无欲”则“民性得”，儒家以“欲动”为“情”，佛家更“情”、“欲”合论，这表明“情”是与“欲”相近的，甚至“情”就是“欲”。

“性”与“道”：儒家所谓“道心，性也”，佛家所谓“闻道见性”，表明“性”是与“道”相近的，或曰“性”是合于“道”的。道家的“自然之道”，就是要使万物“不失其性”，亦显涵此义。

“性”与“理”：儒家学者王夫之有云“诗源情，理源性”，明代佛学家达观亦曰“理明则情消，情消则性复”（《与汤义仍》），则表明“性”也

是与“理”相近的，或曰“性”也是合于“理”的。

“性”与“志”和“礼义”：“道”、“理”之外，儒家还提倡“志”和“礼义”。“志”和“礼义”亦与“性”相近。儒家之“志”与“礼义”本来是一回事，“君子之志”就是“止乎礼义”。《乐记》所谓“反情以和其志”就是“发乎情，止乎礼义”。裴子野的《雕虫论》在反对“吟咏情性”的时候，既强调“彰君子之志”，又强调“止乎礼义”，亦足为证。而清儒吴乔对“发乎情，止乎礼义”的解释乃是：“《国风》好色，《小雅》怨诽，发乎情也；不淫不乱，止乎礼义，性也。”（《围炉诗话·卷一》）如此，则“志”与“礼义”就都归结为“性”了。此外，“礼义”同“理”的一致性，荀子早有明言，前已提及；“理源性”，“礼义”自然亦可归结为“性”了。

所以，上述所有这些概念，可以归纳为以“性”“情”为代表的两组：

性——道，理，志，礼义；

情——欲。

在介绍了道、儒、释三家对“性”“情”含义的分辨之后，我们可以发现：原来这三家的“性”“情”含义之辨基本上是相同的。三家都把“性”理解为先天的、静止的心灵本体，而把“情”理解为后天的、变动的现实欲求。“性”与“情”，是中国古代分析人的心理结构所提出的两大范畴。朱熹尝云：“性是未动，情是已动，心包得已动未动。盖心之未动则为性，已动则为情，所谓心统性情也。”（《朱子语类》卷五）这可以视为对“性”、“情”两个范畴的简要说明。

以今天的理论概念而言，“性”与“情”其实就是社会理性与个体感性。情欲属于个体的人的感性心理，这是比较清楚的。与情欲相对的“性”，自然应是社会理性。在儒家学说，这一点也比较清楚：他们的“道”、“理”、“志”、“礼义”等等，都是指他们所提倡的那一套伦理道德，而伦理道德正是与个体感性相对的社会理性。尽管孟子及承其说者把这套伦理道德定为本性，但这并不能改变问题的性质。问题

在于道家。道家既排斥情欲，又排斥礼义，似乎是既超感性、又超理性的。既超感性又超理性究竟是什么“性”？庄子说：“虚静、恬淡、寂寞、无为者，天地之本而道德之至也。”（《庄子·天道》）“天地之本”无疑是指天地万物的自然本性。但“虚静、恬淡、寂寞、无为”这些概念被抽象出来，也就成了理性；再把这些规定为人的“道德之至”，就具有了超越于个体感性的社会理性的性质，只不过是不同于儒家的礼义的另一种社会理性罢了。若进而参之以在性情问题上与道家学说相类的佛学，则此义更明：佛学就是把超越个人情欲的“性”同时也称作“理”的，“理明则情消，情消则性复”就是例证。既非感性又非理性的第三种“性”是不存在的，超越个体感性就是社会理性。所以，“性”与“情”的关系实质上就是社会理性与个体感性的关系。

但含义分辨的相同不等于所持态度的相同。各家“性情”论的主要差异，正在于对待“性”与“情”的态度之别。

二、态度之别

杨慎作为儒家“性情”论的总结者，不仅总结了儒家对“性”“情”的基本理解，还总结了儒家对“性”“情”的基本态度，而且是在同别家的比较中总结的。他说：

君子性其情，小人情其性。性，犹水也；情，波也。波兴则水垫，情炽则性乱。波生于水，而害水者，波也。情生于性，而害性者，情也。……合之则双美，离之则两伤。举性而遗情何如？曰死灰。触情而忘性何如？曰禽兽。（《性情说》）

“性其情”，“举性而遗情”，“触情而忘性”或曰“情其性”，这就是中国古代在“性”“情”问题上的三种不同的态度。

杨慎是儒者，他所赞许的“性其情”就是儒家的基本态度。如前所述，儒家的仁义之道是一套以道德为本体的文化思想。道德需要内化

为人的情感,儒家那套建筑在家庭伦理上的道德规范也的确有广泛的情感基础;而道德的本质,恰恰是对情感的约束。所以儒家虽不否定人有情欲,虽不主张根绝情欲,但却总是强调用“礼义”或同实而异名的“性”、“理”来节制人的情欲。以“性情”论而言,就是以“性”制“情”,亦即“性其情”。孔子虽未论“性情”,但所谓“克己复礼”(《论语·颜渊》)就是用礼义克制情欲。余如“《诗三百》,一言以蔽之,曰思无邪”(《论语·为政》),“《关雎》乐而不淫,哀而不伤”(《论语·八佾》),都是提倡对情感的节制。孟子以道德为“性”,与“欲”相对。故强调“养心莫善于寡欲”,“可欲之谓善”(《孟子·尽心下》)。“可欲”就是视“性”之可,也就是以“性”制“欲”。荀子以情欲为性,故于“情性”之外凸出“师法”、“礼义”,强调以“师法”、“礼义”治理“情性”：“从人之性,顺人之情,必出于争夺,合于犯分乱理而归于暴。故必将有师法之化,礼义之导,然后出于辞让,合于文理,而归于治。”(《荀子·性恶》)其实还是以“性”制“情”,不过换了名词而已。《乐记》则说得更为明白：“物之感人无穷,而人之好恶无节,则是物至而人化物也。人化物也者,灭天理而穷人欲者也。于是有悖逆诈伪之心,有淫佚作乱之事。……此大乱之道也。是故先王制礼乐,人为之节。”(《乐本》)节制人的情欲以使之合乎道德,这是儒家的根本任务。

儒学至宋代发展到了一个新阶段,而以性制情之旨乃更突出。朱熹在阐释《尚书·大禹谟》“人心惟危,道心惟微,惟精惟一,允执厥中”几句话时说:

盖尝论之,心之虚灵知觉,一而已矣;而以为有人心道心之异者,则以其或生于形气之私,或原于性命之正。……然人莫不有是形,故虽上智,不能无人心;亦莫不有是性,故虽下愚,不能无道心。二者杂于方寸之间而不知所以治之,则危者愈危,微者愈微,而天理之公卒无以胜夫人欲之私矣。精则察夫二者之间而不杂也,一则守其本心之正而不离也。从事于斯,无少间断。必

使道心常为一身之主，而人心每听命焉。（《中庸章句序》）

虽以“人心”“道心”而为言，但显然“人心”即“情”，“道心”即“性”。“必使道心常为一身之主，而人心每听命焉”就是以性制情。至于道学家那些“革尽人欲，复尽天理”、“情累都忘”之类的说法，不过是正因为过于强调以性制情而接近了“举性而遗情”罢了。

儒学至清代进入了总结时期，而以性制情之旨依然如故。上文已经引过王夫之“心统性情，而性为情节”（《诗广传》卷一）的话。他又说：“货导人以黷，虽然，不可以废货也；色湛人以乱，虽然，不可以废色也。”（《诗广传》卷三）这就是儒家对于情欲的那种既深知其害又不能禁绝的一贯心理。那么，怎么办？只有节制：“饮食男女之欲，人之大共也。共而别者，别之以度乎！君子舒焉，小人劬焉，禽兽驱焉。君子宁焉，小人营焉，禽兽奔焉。”（《诗广传》卷二）“舒”者，缓也；“宁”者，安也：总之是节制。

所以，儒家“性情”论的一贯宗旨，就是以性制情，亦即“性其情”。“性其情”这个提法，似出于魏王弼的《周易注》。《易·乾·文言》有云：“利贞者，性情也。”王弼似把这句话中的“性情”就理解成了“性其情”，故注谓：“不性其情，何能久行其正？”到宋代的程颐，已经相对地提出了“性其情”和“情其性”：

天地储精，得五行之秀者为人，其本也真而静，其未发也，五性具焉，曰仁、义、礼、智、信。形既生矣，外物触其形而动于中矣，其中动而七情出焉，曰喜、怒、哀、乐、爱、恶、欲。情既炽而益荡，其性凿矣。是故觉者约其情使合于中，正其心，养其性，故曰性其情。愚者则不知制之，纵其情而至于邪僻，梏其性而亡之，故曰情其性。（《颜子所好何学论》）

杨慎不过承袭了这种提法再加丰富而已。

杨慎所谓“举性而遗情何如？曰死灰”，这指的是佛、老。老、庄所提倡的，可以说就是这种“举性而遗情”的“死灰”。老子云：“祸莫大于

不知足，咎莫大于欲得。”（《老子》四十六章）“不见可欲，使民心不乱”，“常使民无知无欲”（《老子》三章）。此皆遗情之论。庄子“有人之形，无人之情”、“同乎无欲”则“民性得矣”云云，已见于前。他又提出：“悲乐者，德之邪；喜怒者，道之过；好恶者，心之失。故心不忧乐，德之至也；一而不变，静之至也；无所于忤，虚之至也；不与物交，淡之至也；无所于逆，粹之至也。”（《庄子·刻意》）这是更为详明的举性遗情之论。他还要人“假于异物，托于同体；忘其肝胆，遗其耳目”（《庄子·大宗师》），如此，则有情之人就化为无情之物了。故《庄子》书中反复提倡：“形体掘若槁木，似遗物离人而立于独”（《庄子·田子方》），“形若槁木，心若死灰”（《庄子·知北游》），“形固可使如槁木，而心固可使如死灰”（《庄子·齐物论》）。这就是杨慎“死灰”之说的来源。不仅老、庄，在这一点上，佛家有过之而无不及。明代僧人达观即屡云：“真心本妙，情生即痴”（《与汤义仍》），“何苦为不多时祸福人我之情，便甘把本性昧却？至人以本性观是非荣辱，不异太虚中微云散聚耳，奚暇介怀哉？”（《与赵乾所》三）“力以理折情，毋以情昧理”，“于世缘牵绊交加处，踢倒情桩，穷彻理海。”（《答吴临川始光居士》二）故在对“性”“情”的态度问题上，道、释两家只是一家。

杨慎所谓“情其性”、“触情而忘性”，实际上是指提倡情欲、反对以性制情的观点。“禽兽”二字，是历来儒家漫骂提倡情、欲者的话，已见前引孟、荀之言。但真正指提倡情欲、反对以性制情的言论，明代中叶以前并不多见。杨朱之“为我”，告子之“生之为性”、“食、色；性也”仅见《孟子》书中所引，寥寥数语而已。陆机《文赋》“诗缘情”之说虽屡为正统儒者所诟病，但只是扬情而并未贬性。宋代苏轼曾指出：“人生而莫不有饥寒之患，牝牡之欲。今告之曰饥而食、渴而饮、男女之欲不出于人之性，可乎？是天下知其不可也。”（《扬雄论》）这倒颇有肯定情欲之义，但当时亦应者寥寥。关于中国古代的文化思潮，人皆曰儒、释、道。但儒、释、道三家，儒家提倡以性制情、即“性其情”，释、道两家

提倡“举性而遗情”，并无一家是提倡情欲而反对以性制情的。提倡情欲而反对以性制情，并能在儒、释、道之外另成一家的，就是明中叶兴起的启蒙思潮。启蒙思潮认为：“有至情而后有至性，情既不至，则其性已亡。”（清·袁枚：《读外馀言》卷一）这正是“情其性”。关于启蒙思潮的性情论，下文将结合艺文思潮一并论及。

所以，就“性情”论而言，中国古代鼎足而立的三家，不是儒、释、道，而是儒、道与明中叶以后的启蒙思潮。

这里正可交待一下关于中国古代的文化思潮问题。释、道两家当然是有区别的。但无论就哲学思想还是就艺文思想而言，释、即佛家都与道家存在着基本倾向上的一致性；因而从思想本质来说，佛家不能成为与儒、道两家鼎足而立的第三家。中国的佛家主要是禅宗，而禅宗思想可以视为道家思想的延长，就是说禅宗沿着道家的方向比道家走得更远。性情问题就是如此，有关艺文理论的其他几个重要问题，如“境界”说、“妙悟”说等，大致亦然。请见本书相关各章。

上述对待性情的三种态度，可以说是三种不同的性情观。而这三种不同的性情观，其实就是三种不同的人格追求。

三、人格之异

在第一章文道论中，已经谈过儒家的为人之道和道家之道的人格体现，他们所提倡和追求的，显然是两种不同的人格。“性其情”和“举性而遗情”的提法，更为简明地揭示了这两种不同人格的内在本质。而“情其性”则又代表了后来出现的另外一种人格。

我们还没有介绍启蒙思潮的性情论，但这里先引用一段启蒙思潮的艺文理论家袁宏道有关中国古代的人格问题的话。他在《与徐汉明》一信中提出，世上有四种人：

第一种是“玩世”：“玩世者，子桑、伯子、原壤、庄周、列御寇、

阮籍之徒是也。上下千载，数人而已。已矣！不可复得矣。”

第二种是“出世”：“出世者，达磨、马祖、临济、德山之属皆是。其人一瞻一视皆具锋刃，以狠毒之心，而行慈悲之事，行虽孤寂，志亦可取。”

第三种是“谐世”：“谐世者，司寇之后，一派措大，立定脚跟讲道德仁义者是也”。

第四种是“适世”：“独有适世一种其人，其人甚奇，然亦甚可恨。以为禅也，戒行不足。以为儒，口不道尧舜周孔之学，身不行羞恶辞让之事。于业不擅一能，于世不堪一务，最天下不紧要人。虽于世无所忤违，而贤人君子则斥之唯恐不远矣。弟最喜此一种人，以为自适之极，心窃慕之。”

先看第三种：“谐世”。这显然指的是儒者。“司寇”即曾经担任过鲁国司寇的孔子，“立定脚跟讲道德仁义”正是儒者的本色。而“谐世”之称取得很好：“性其情”，就是要以社会理性约束自己的个体感性，包括情感与个性，把自己完全纳入社会理性的轨道，以达到与社会群体的谐调一致。这种人格立足现实社会，也服从现实社会，以遵守社会群体的伦理规范，成为现实社会的合格角色为己任。社会关系上的谐世性，自我意识上的角色性，对社会群体的依赖性，都是这种人格的特征。而这些特征的内在基础，就是“性其情”。我们也可以把这种人格叫作伦理人格。

第一、第二两种指的是道与佛。“玩世”与“出世”，总归是避世，故亦可合为一种。“举性而遗情”，就是要在精神上从现实社会中超脱出来。情来自现实生活，来自对自己与社会的现实生活的关切。能够“踢倒情桩”，也就割断了与现实生活的精神联系。能够“遗情”，也就遗忘了现实生活，遗忘了人世的兴衰治乱和自己的苦乐得失。儒家的伦理人格是立足社会现实，而这种人格正是要远离社会现实。儒家的伦理人格是要成为社会的合格角色，而这种人格是根本拒绝担任社

会角色。它根本不屑于与人为伍,而是要超尘出世,“与天为徒”。道家之所谓“天”就是天地自然,道家之所谓“性”就是自然物的自然本性。因而我们可以把这种“举性而遗情”的人格叫作自然人格。

至于袁宏道表示最喜欢的第四种,那其实就是以带有调侃的语言提出的“性其情”、“举性而遗情”之外的另一种人格,即“情其性”。他称为“适世”,其实是“自适”,而且是“自适之极”。“自适之极”是什么?就是恣情任性,自由自在。关于这种人格的具体情况我们下文再说,这里先为它取个名字,叫作:个性人格。

第三节 “性”“情”之辨与艺文思潮

“性其情”,“举性而遗情”,“情其性”,这三种不同的“性情”观表现在艺文理论中,就成了三种不同的艺文思潮。

一、“性其情”的艺文思潮

“性其情”是儒家的性情观,也是儒家的艺文思潮。《诗大序》提出的“发乎情,止乎礼义”,既是儒家性情观的集中概括,又是儒家艺文理论的基本宗旨。它总结了以前有关的儒家思想而提出,提出之后就成了儒家树立在中国艺文理论史上的一面鲜明的旗帜。历代儒家艺文理论家都以捍卫和阐发这个宗旨为己任,前两节的有关引文已足资为证。为了进一步了解这个宗旨,这里再以王夫之为例略作说明。

明末清初的大儒王夫之,是中国古代艺文理论的总结者。他着重论述了情与理和情与景两个问题,而这两个问题正是中国古代艺文理论的两大要点。如前所述,情与理的问题就是情与性的问题。

亦如前所述,王夫之是强调“诗达情”的,但他强调的是达“性中

之情”，亦即“性其情”的情。那么哪些是“性中之情”、哪些是非“性中之情”呢？他说：“诗言志，非言意也。诗达情，非达欲也。……意有公，欲有大。大欲通乎志，公意准乎情。但言意，则私而已；但言欲，则小而已。”（《诗广传》卷一）略去概念的烦琐辨析，可见他把情分为两类，一类是大而公者，一类是小而私者。大而公者无疑是“性中之情”，小而私者当然就是非“性中之情”了。

于是我们看到，以下这些情都被否定掉了：

若夫货财之不给，居食之不腆，妻妾之奉不谐，游乞之求未厌，长言之，嗟叹之，缘饰之为文章，自绘其渴于金帛、没于醉饱之情，覩然而不知有讥非者，唯杜甫耳！……韩愈承之，孟郊师之，曹邴传之，而诗遂永亡于天下。（《诗广传》卷一）

这是个人生活的艰难之情。

不有居者，谁守社稷？不有行者，谁扞牧圉？……知人之安而妒之，而不顾事之可，诬上行私而不可止，西周之亡不可挽矣！（《诗广传》卷三）

这是下层人民的劳苦之情。

呜呼！六合一王，九州一主。……生之者，此君也；成之者，此君也。……而事君者之无所不至矣。俾陶潜、司空图无悲闵之心，萧然自适于栗里王官之下。……（《诗广传》卷三）

这是洁身自好的隐逸之情。

匡维世教以救君之失，存人理于天下者，非士大夫之责乎？从君于昏而虐民者勿论矣；翹然自好者以诋奸为直，以歌谣讽刺为文章乐事，言出而递相流传，蛊斯民之忿恚，以诅咒其君父，于是乎乖戾之气充塞乎两间，以干天和而奖叛逆。（《读通鉴论》卷二七）

这是反映社会现实，“下以风刺上”的情。

《褰裳》之诗曰：“子不我思，岂无他人？”有人之心者，其能为

此言哉！禽鸣之无能译也，如有能译之者，吾亿其且不忍出诸喙也。（《诗广传》卷一）

清商曲起自晋宋，盖里巷淫哇，初非文人所作，犹今之劈破玉、银纽丝耳。操觚者即不惜廉隅，亦何至于作懊侬歌、子夜、读曲？（《蔓斋诗话》）

这是爱情。

在王夫之看来，所有这些都是小私之情，都是非“性之情”。民间情歌自然不堪入耳，“劳者歌其事”的民歌也是愚民对领导阶层的妒忌。像杜甫、韩愈等人那样咏叹个人苦难不行，那是“自绘其渴于金帛、没于醉饱”。像陶渊明、司空图等人那样远离浊世、洁身自好不行，那是不恤君王，“无悲闵之心”。像白居易等人那样“唯歌生民病，愿得天子知”也不行，那是“干天和而奖叛逆”。总之，只有忠君报国、笃守礼教的情，才是大公之情，才是“性中之情”，才是王夫之所谓“诗达情”的“情”。只是，我们不知道照这种标准，中国古代还能剩下几首好诗。

但是还不止此。以上说的都是有关情的内容问题，王夫之对于情的强度也是有限制的：

淫者，非谓志于燕蝶之私也，情极于一往，泛荡而不能自戢也。……诵《采薇》之诗，其得之矣，幽而不闷，旁行而不迷方，哀而不丧其和，词轻而意至，心有系而不毁其容。可与怨也，可与思也，无所伤，故无所淫也。呜呼！知不伤之乃以不淫者，可以言情矣。孟郊、曹邴之为淫人，谅矣！（《诗广传》卷三）

即使是大公之情，也要“自戢”，不可过度，作到“哀而不伤、怨而不怒”。“性其情”，情的强度也在性的约束之列。

当然，其他儒者对于“情”，或许不像王夫之这样严厉。但王夫之的这种严厉，在一定意义上说，却更能反映“发乎情，止乎礼义”的本质。从本质上说，“发乎情，止乎礼义”并不是对“情”的肯定，而是对

“礼义”的肯定。

二、“举性而遗情”的艺文思潮

“举性而遗情”是道家与佛家思想。道家虽然很少直接论述艺文，但他们的这种思想，以及从这种思想出发提出的一些有关审美的要求，如“与造物者为人，而游乎天地之一气”（《庄子·大宗师》），“大音希声，大象无形”（《老子》四十一章），“淡然无极而众美从之”（《庄子·刻意》）等等，却为人们开辟了一条与儒家不同的人生之路和艺文之路。

汉代主要继承道家学说的《淮南子》，可以说是“举性而遗情”的思想从一般学术理论向艺文理论的过渡。如谓：“体道者不哀不乐，不喜不怒，其坐无虑，其寝无梦。”（《缪称训》）“圣人不以身役物，不以欲滑和。”“慷慨遗物，而与道同出”，“有以自得之也，乔木之下，空穴之中，足以适情；无以自得也，虽以天下为家，万民为臣妾，不足以养生也。能至于无乐者，则无不乐；无不乐，则至极乐矣。”（《原道训》）这些还是延续老庄，一般地提倡“举性而遗情”。而下面的言论则是以这样的思想来论乐了：

不以内乐外，而以外乐内，乐作而喜，曲终而悲，悲喜转而相生，精神乱营，不得须臾平。（《原道训》）

夫载哀者闻歌而哭，载乐者见哭而笑。哀可乐者，乐可哀者，载使之然也。（《齐俗训》）

愤于志，积于内，盈而发音，则莫不比于律而和于人心。何则？中有本主，以定清浊，不受于外，而自为仪表也。（《汜论训》）

夫无形者，物之大祖也；无音者，声之大宗也。（《原道训》）

视于无形，则得其所见矣；听于无声，则得其所闻矣。（《说林训》）

故萧条者，形之君；而寂寞者，音之主也。（《齐俗训》）

这些言论虽仍是宗主老庄，但用以论乐，故亦有发展。大意是说：乐之用于调养心性，而不是激发情感；哀乐之情只在于“内”、即心，而不在于“外”、即乐；乐的本质是对声音的超越，对悦耳、悦情的超越。这些观点直接引出了魏晋时期嵇康、阮籍的乐论。

魏晋时期的嵇康、阮籍，虽有其愤世的一面，但他们的人格理想却是老庄所标榜的“与天为徒”。嵇康说：“吾顷学养生之术，方外荣华，去滋味，游心于寂寞，以无为为贵。”（《与山巨源绝交书》）阮籍说：“夫大人者，乃与造物同体，天地并生，逍遥浮世，与道俱成。”（《大人先生传》）“至人者，恬于生而静于死。生恬，则情不惑；死静，则神不离。故能与阴阳化而不易，从天地变而不移。生究其寿，死循其宜，心气平治，不消不亏。”（《达庄论》）他们以这样的人格追求为目的，以《淮南子》的音乐言论为基础，提出了相当系统的音乐理论，从而使老庄“举性而遗情”的思想终以艺文理论的形态体现了出来。

嵇康、阮籍都是酷爱音乐、并且精通音乐的。但他们对待音乐，有自己的特殊的需要。嵇康《琴赋》写道：

余少好音声，长而玩之。以为物有盛衰，而此无变；滋味有厌，而此不倦。可以导养神气，宣和情志，处穷独而不闷者，莫近于音声也。……然八音之器，歌舞之象，历世才士并为之赋颂，其体制、风流莫不相袭。称其材干，则以危苦为上；赋其声音，则以悲哀为主；美其感化，则以垂涕为贵。……推其所由，似元不解音声，览其旨趣，亦未达礼乐之情也。

阮籍《乐论》也说：

昔先王制乐，非以纵耳目之观，崇曲房之嬖也，必通天地之气，静万物之神也。……故达道之化者，可与审乐；好音之声者，不足与论律也。……夫烦手淫声，汨湮心耳，乃忘和平，君子弗听。……乐者，使人精神和平，衰气不入，天地交泰，远物来集，故

谓之乐也。今则流涕感动，嘘唏伤气，寒暑不适，庶物不遂，虽出丝竹，宜谓之哀，奈何俯仰叹息，以此称乐乎？

他们都是要用音乐来“导养神气，宣和情志”，以培养自己那种“外荣华，去滋味，游心于寂寞，以无为为贵”的自然人格。因而他们排斥音乐的哀乐之情，也排斥音乐的形式之美。

从这样的需要出发，他们认为音乐的本原不在人间，而在天上，否定音乐有哀乐之情。嵇康云：

夫天地合德，万物资生。寒暑代往，五形以成。章为五色，发为五音。音声之作，其犹臭味在于天地之间。其善与不善，虽遭遇浊乱，其体自若而不变也。岂以爱憎易操、哀乐改度哉？（《声无哀乐论》）

阮籍亦云：

夫乐者，天地之体，万物之性也。合其体、得其性，则和；离其体、失其性，则乖。昔者圣人之作乐也，将以顺天地之体，成万物之性也。（阮籍：《乐论》）

这可以说是音乐观、文艺观上的天本论，或曰自然本体论。既然音乐的本原不在人间，而在天上，那么音乐本身也就无喜怒哀乐之可言了。于是嵇康进而提出了一个著名的观点，叫做“声无哀乐”：

音声有自然之和，而无系于人情。克谐之音，成于金石；至和之声，得于管弦也。（《声无哀乐论》）

至于音乐何以能够影响人的感情，嵇康说，那是“哀心藏于内，遇和声而后发。和声无象，而哀心有主。夫以有主之哀心，因乎无象之和声而后发，其所觉悟，唯哀而已。”（同上）

按照这样的需要和观点，什么样的音乐才是最好的音乐，什么样的美才是最高的美呢？阮籍的《清思赋》回答了这个问题：

余以为形之可见，非色之美；音之可闻，非声之善。……是以微妙无形，寂寞无听，然后乃可以睹窈窕而淑清。……夫清虚寥

廓，则神物来集；飘飘恍惚，则洞幽贯冥；冰心玉质，则激洁思存；恬淡无欲，则泰志适情。

这其实就是老子所谓“大音希声”的美，庄子所谓“淡然无极而众美从之”的美。也只有这样的美才适合那种“举性而遗情”的自然人格，或者说这样美才是那种人格的艺术体现。

这种美具有明显的超越性。它既排除了声色嗅味之美，也排除了喜怒哀乐之情。排除了声色嗅味之美，就超越了悦耳悦目的感官享受。排除了喜怒哀乐之情，就超越了悦情悦意的情感宣泄。剩下那点幽微淡远、似有若无的意味，就只能供那些高举远慕的人去悦性悦神了。这是形而上的人格境界，也是形而上的审美境界。

就艺文理论而言，魏晋时期嵇康、阮籍的乐论，是老庄所提倡的自然人格的最典型的体现。此外就是晋宋之交宗炳、王微的画论了。宗炳的《画山水序》前面已经提及。文中所云“闲居理气，拂觞鸣琴，披图幽对，坐究四荒，不违天励之丛，独应无人之野”的艺术情怀，与嵇康、阮籍很相似。《宋书·宗炳传》说他：

〔高祖〕辟炳为主簿，不起。问其故，答曰：栖丘饮谷，三十余年。……西涉荆巫，南登衡岳，因结宇衡山。……有疾还江陵，叹曰：老疾俱至，名山恐难遍睹，唯当澄怀观道，卧以游之。凡所游履，皆图之于室。谓人曰：抚琴动操，欲令众山皆响。

其人格特征与其艺文观点的一致性灿然可见。王微《叙画》中的“以一管之笔，拟太虚之体”，也是一种形而上的艺术追求。又云：

望秋云，神飞扬；临春风，思浩荡。虽有金石之乐，珪璋之琛，岂能仿佛之哉！披图按牒，效异山海。绿林扬风，白水激涧。呜呼！岂独运诸指掌，亦以明神降之。此画之情也。

此“画之情”，亦人之情，即超然世外之情也。张彦远《历代名画记》评论道：“宗炳、王微，皆拟迹巢由，放情林壑，与琴酒而俱适，纵烟霞而独往。各有画序，意远迹高。”（卷六）

再到后来,文士们大多走上了儒道互补的道路,像这样较为纯粹的体现道家人格的艺文理论就比较少见了。但道家“举性而遗情”的思想却又被其他各家广泛吸收,并在其他一些艺文理论问题上产生了更深入的影响。

三、“情其性”的艺文思潮

前已述及,明中叶以后的启蒙思潮立足于人的自然,是以人的自然为“道”的。立足于人的“自然”,就是反对外加于人的一切束缚,亦即反对儒家的“性其情”;立足于“人”的自然,同时也是反对以“天”论人、以“物”论人,亦即反对道家的“举性而遗情”。所以,立足于人的自然,实质上就是立足于人的自然性情,或者干脆说就是立足于“情”。要简单地概括这种艺文思潮,那就是:“情其性”。

这种艺文思潮的“性情”论具有如下几个突出的特征:

第一,它把“情”视为人与艺文的唯一本质。

最早表达了这种观点的,是徐渭。他说:

人生堕地,便为情使。聚沙作戏,拈叶止啼,情昉此已。迨终生涉境触事,夷拂悲愉,发为诗文骚赋,璀璨伟丽,令人读之喜而顿解,愤而眦裂,哀而鼻酸,恍若与其人即席挥麈,嬉笑悼唁于数千百载之上者,无他,摹情弥真,则动人弥易,传世亦弥远。(《选古今南北剧序》)

这段话从人生讲到文艺,从创作讲到效果,而从头到尾不离一个“情”字。情是人生的动力,支配着人生的全程。情是艺术的生命,贯穿着艺术的始终。文艺由情而生,亦以“摹情”为务,更以“摹情弥真”为其价值。可以说,这就是徐渭的艺文本质论。这种思想到了汤显祖更为高涨。汤显祖论诗的产生,云:“世总为情,情生诗歌而行于神。”(《耳伯麻姑游诗序》)论戏曲的本原,云:“人生而有情,思欢怒怨,感于幽

微，流乎啸歌，形诸动摇。”（《宜黄县戏神清源师庙记》）谈到自己的创作生涯，乃是：“岁之与我甲寅者再矣，我犹在此为情作使，劬于伎剧，为情转易，信于痲症，时自悲悯，而力不能去。”（《续栖贤莲社求友文》）在他看来，一切世事都是为情，一切艺文皆生于情，而艺文作家就是情的使者。至明末张琦，犹发出了有力的呼应。前引《衡曲麈谈》所谓“人，情种也，人而无情，不至于人矣”，就是以情为人的本质；所谓“如是之情以为歌咏声音，而歌咏声音止矣”，就是以情为艺术的宗旨。

入清之后，以总体言，这种论调日渐衰弱；但回声一直未绝，且至清中叶又呈抬头之势。如清初黄宗羲编《明文案》，宣称：“唯视其一往深情，从而摭之。”理由是：“凡情之至者，其文未有不至者也。”（《明文案序》上）清中叶的袁枚，不仅以情论诗，谓“且夫诗者，由情生者也。有必不可解之情，而后有必不可朽之诗。”（《答蕺园论诗书》）而且理直气壮地以言情诗人自居。有人评他的诗，云“语必惊人总近情”；他高兴地回答：“‘语必惊人总近情’七字，包括《仓山全集》（按：即袁枚文集），直指心源。觉他人之千言万语都为皮肤。生前知己，微阁下吾谁与归？”（《答惠瑶圃中丞》）又有人批评他有情之作太多，建议“删集内缘情之作”；他高傲地反驳：“使仆集中无缘情之作，尚思借编一二以自污；幸而半生小过，情在于斯，何忍过时抹杀。吾谁欺？自欺乎？”（《答蕺园论诗书》）他还名正言顺地为情诗辩护，云：“情所最先，莫若男女”（同上），辛辣地嘲讽了那种假道学的迂腐之谈：

宋沈朗奏：“《关雎》夫妇之诗，颇嫌狎褻，不可冠国风。”故别撰《尧》、《舜》二诗以进。敢翻孔子之案，迂谬已极。而理宗嘉之，赐帛百匹。余尝笑曰：《易》以乾、坤二卦为首，亦阴阳夫妇之义。沈朗何不再别撰二卦以进乎？且《诗经》好序妇人，咏姜嫄而忘帝喾，咏太任而忘太王，律以宋儒夫为妻纲之道，皆失体裁。（《随园诗话》卷六）

到鸦片战争前夕的龚自珍,又以他的“宥情”、“尊情”之说为这种论调谱写了一段昂扬的尾声:“情之为物也,亦尝有意乎锄之矣;锄之不能,而反宥之;宥之不能,而反尊之。龚子之为《长短言》何为者耶?其殆尊情者耶!”(《长短言自序》)

魏晋南北朝时期的“情”的高扬,主要是从“文”的特征出发的,亦即主要是文体论意义上的“情”的高扬。启蒙思潮的“情”的高扬则是由“人”及“文”,从人生与艺文的统一本质出发的,这是本质论、甚至本体论意义上的“情”的高扬。“情”是人的现实生存的直接反应,是个体人的感性生命的自我意识。把“情”视为人与艺文的本质,就是艺文向人的现实生存的回归,向个体人的感性生命的回归。

第二,它把“情”当作“志”、“理”、“性”的共同根基。

关于“情”与“志”,汤显祖提出“万物之情各有其志”:

《书》曰:“诗言志,歌永言,声依永,律和声。”志也者,情也,先民所谓发乎情止乎礼义者是也。嗟呼!万物之情各有其志。董以董之情而索崔、张之情于花月徘徊之间,余以余之情而索董之情于笔墨烟波之际。(《董解元西厢题辞》)

“万物之情各有其志”,就是说情之所愿即是志,情中即已涵志。故谓“志也者,情也”,“志”不是“情”之外的别的东西,而是“情”自身所固有的东西。这就否定了一切“情”外之“志”和非“情”之“志”,把“志”统一在“情”之中了。显然,这不是《乐记》上说的“反情以和其志”,恰恰相反,是反志以和其情。因而下文于作者、作品、读者之间,唯以一“情”贯串,不再言“志”。这里虽然也引用了“发乎情止乎礼义”这句儒家的老话,但那意思只是说:“发乎情”即“止乎礼义”,而非“情”之外另有什么“礼义”。

关于“情”与“理”,袁宏道提出“理在情内”:

夫民之所好好之,民之所恶恶之,是以民之情为矩,安得不平?今人只从理上絮去,必至内欺己心,外拂人情,如何得平?夫

非理之为害也，不知理在情内，而欲拂情以为理，故去治弥远。

（《德山麈谭》）

这同汤显祖论“情”与“志”的关系一样，也是把“理”统一在“情”之中，否定了“情”外之“理”和非“情”之“理”。从根本原则上说，理生之于情，亦当合之于情。袁宏道所捍卫的，就是这个原则。但在现实生活中，情与理却往往是矛盾的。汤显祖就深深地感到了这个矛盾。“为情作使”的汤显祖，渴望着一个有情的天下，却面对着一个无情的现实。他曾就李白的身世感叹道：“世有有情之天下，有有法之天下。唐人受陈、隋风流，君臣游幸，率以才情自胜，则可以共浴华清，从阶升，娱广寒。令白也生今之世，滔荡零落，尚不能得一中县而治；彼诚遇有情之天下也。今天下，大致灭才情而尊吏法”（《青莲阁记》）。“法”也是理。而他的僧人老师达观，又屡以“情有理无”之佛义劝之。如谓：“理无我，而情有我”，“无我，则自心寂然；有我，则自心汨然。寂然，则感而遂通天下之故；汨然，则自心先浑，亦如水浑不见天影也，况能通天下之故哉？圣人知理之与情如此，故不以情通天下，而以理通之也。凡彼此胜负，皆情有而理无者也。”（《皮孟鹿门子问答》）在这个尖锐的矛盾面前，他依然坚守着自己的立场：

情有者理必无，理有者情必无，真是一刀两断语，使我奉教以来神气顿王。谛视久之，并理亦无。世界身器，且奈之何？迩来情事，达师应怜我。白太傅、苏长公终是为情使耳。（《寄达观》）

即使找不到一个有情的天下，他也不相信理能够救世：“谛视久之，并理亦无。世界身器，且奈之何？”他也无法改变对情的执着：“迩来情事，达师应怜我。白太傅、苏长公终是为情使耳。”这是以曾经染指佛教、却终未能忘怀情事的白居易、苏轼为自己辩护。因而当有人以“理”指责他的《牡丹亭》的时候，他愤怒地反驳道：

嗟夫！人世之事，非人世所可尽。自非通人，恒以理相格尔。

第云理之所必无，安知情之所必有邪？（《牡丹亭记题词》）

《牡丹亭》里的杜丽娘，遇梦中人而生情，思梦中人而至死，又得梦中人而复生。这既有悖于伦理，又不合乎事理。故不能不召来迂腐之辈的指责。而汤显祖的这个反驳，等于一份“情”对于“理”的独立宣言。

这里需要交代一下，“情理”问题实际上包含着好几个问题。一个是情感本身与社会伦理的关系问题，一个是由情而生的虚幻情节与现实事理的关系问题，一个是抒情与说理、达理的关系问题。如前述严羽之所论，主要是第三个问题；王夫之之所论，主要是第一、三两个问题；而这里汤显祖之所论，则主要是第一、二两个问题。这些问题性质不同却又密切关联，不应混淆却又难于分清。在“性情”论中谈“情理”问题，自然只能以第一个问题为主，因为性质相同。其余两个问题就只能适当兼顾了。

关于“情”与“性”，袁枚提出“性无可求，总求之于情”：

火隐于石，非敲不见；泉伏于地，非掘不流。……凡人喜怒哀乐未发，亦犹是也。此处无可着力。而李延年教人认喜怒哀乐未发时气象，岂非捕空索隐，即禅僧教人认父母未生以前之面目乎？须知性无可求，总求之于情耳。（《读外余言》卷一）

明代启蒙思潮的艺文理论家多喜言“情”而不太讲“性”。他们以“情”为人的本质，自然也以“情”为人的本性。因而在他们看来，“性”在“情”中是不言自明之理。入清之后，以“性”制“情”之论复起，故袁枚不能不有此说。喜怒哀乐未发谓之“性”，喜怒哀乐已发谓之“情”，这是儒、释、道诸家的传统观念。“教人认喜怒哀乐未发时气象”，就是要人反“情”复“性”，以“性”制“情”。袁枚指出，这就像“教人认父母未生以前之面目”一样，纯粹是“捕空索隐”的欺人之谈。不见其“情”，何以言其“性”？“须知性无可求，总求之于情耳”。他的观点与明代启蒙思潮的艺文理论家是一样的：“情”即是“性”，“性”即在“情”中。下面这段话观点更为鲜明：“古来烈丈夫、奇男子往往流连歌楼妓馆中，而矩

步规行者反以庸庸败检。其故何哉？盖有至情而后有至性，情既不至，则其性已亡。”（《读外余言》卷一）

总之，“志”、“理”、“性”，一切皆统一于“情”，隶属于“情”。如上文所说，“性”与“情”的关系实质上就是社会理性与个体感性的关系。而对于人的心灵结构的这两个层面，过去都是以“性”为本，以“情”为末；以“性”为主，以“情”为从。只有到了明中叶以后的启蒙思潮，才把这种被颠倒了的关系重新颠倒过来，恢复了“情”在人的心灵结构中所固有的基础地位。

第三，它提倡超越生死、愤激决裂的“至情”。

前引张琦所谓“情之为物也，役耳目，易神理，忘晦明，废饥寒，穷九州，越八荒，穿金石，动天地，率百物；生可以生，死可以死，死可以生，生可以死，死又可以不死，生又可以忘生”云云，就是提倡惊天动地、超越生死的“至情”，同时也是赋予情以惊天动地、超越生死的力量。汤显祖有一段更著名的话：

天下有情宁有如杜丽娘者乎？梦其人即病，病即弥连，至手画形容传于世而后死。死三年矣，复能溟漠中求得其所梦者而生。如丽娘者，乃可谓之有情人耳。情不知所起，一往而深，生者可以死，死可以生，生而不可与死、死而不可复生者，皆非情之至也。梦中之情何必非真，天下岂少梦中之人耶？必因荐枕而成亲，待挂冠而为密者，皆形骸之论也。（《牡丹亭记题词》）

“至情”就是至深、至坚的情。它“不知所起，一往而深”，不仅超越了理性，而且超越了作为它的生理基础的欲望，甚至超越了作为它的存在前提的生命。它坚不可摧，一往无前，驱动着人们跨过一切现实的障碍，甚至跨过生死的鸿沟。在这里，情已经成为形而上的人生本体，具有了神圣的性质和超现实的力量。这可以说是“情”的形而上学。启蒙思潮的艺文理论家们，都提倡这样的“至情”，都把艺文当作这样的“至情”的爆发。诸如：

李贽说：“世之真能文者，比其初皆非有意于为文也。其胸中有如许无状可怪之事，其喉间有如许欲吐而不敢吐之物，其口头又时时有许多欲语而莫可所以告语之处，蓄极积久，势不能遏。一旦见景生情，触目兴叹，夺他人之酒杯，浇自己之垒块，诉心中之不平，感数奇于千载。既已喷玉唾珠，昭回云汉，为章于天矣，遂亦自负，发狂大叫，流涕恸哭，不能自止。宁使见者闻者切齿咬牙，欲杀欲割，而终不忍藏于名山，投之水火。”（《杂说》）

汤显祖说：“万物当气厚材猛之时，奇迫怪窘，不获急与时会，则必溃而有所出，遁而有所之。常务以快其愆结，过当而后止，久而徐以平，其势然也。是故冲孔动楗而有厉风，破隘蹈决而有潼河，已而其音泠泠，其流纡纡，气往而旋，才距而安，亦人情之大致也。情致所极，可以事道，可以忘言，而终有所不可忘者，存乎诗歌序记词辩之间。”（《调象庵集序》）。

黄宗羲评他人诗文说：“盖其为人，劲直而不能屈己，清刚而不能善世，介特寡徒，古之所谓隘人也。隘则胸不容物，并不能自容。其以孤愤绝人，彷徨痛哭于山颠水滢之际。此耿耿者终不能下，至于鼓胀而卒，宜矣！……盖惊世骇俗之言，非今之地上所宜有也。”（《缩斋文集序》）

这些话里所说的，都是一种愤世的激情。其意在以独立的个人反抗强大的社会，其势如翻江倒海，掀天揭地，而犹有余威。对这样的激情而言，无所谓温柔敦厚，亦无所谓发而中节。

上述三点，第一点属于情的意义问题，把“情”视为人与艺文的唯一本质，就排除了艺文必须负载的其他意义；第二点属于情的内容问题，把“情”当作“志”、“理”、“性”的共同根基，就否定了对于情感内容的一切束缚；第三点属于“情”的强度问题，提倡超越生死、愤激决裂的“至情”，就荡涤了对于情感强度的任何限制。这是真正的“情”的解放，因而也是真正的人的解放和文的解放。

这就是“情其性”。它是个体感性对社会理性的反抗。它要颠倒个体感性与社会理性的关系,破除社会理性对个体感性的桎梏,争取人的情感与个性的解放。这种思想所体现和提倡的人格,就是个性人格。从情感与个性的解放的意义上说,这种人格是恣情任性、自由自在的,即袁宏道所谓“自适之极”的。但这绝不意味着放弃自己的社会责任。恰恰相反,这种人格实际上是要更为自觉地担负起更为严峻的社会责任。个性解放思想之突出,无过于袁宏道。而袁宏道所念念不忘的是:“如此世界,虽无甚决裂,然阁郁已久,必须有大担当者出来整顿一番。”(《与刘云峤祭酒》)尤其是对于文坛,他在给朋友的信中反复表示:“慨摹拟之流毒,悲时论之险狭,思一易其弦辙”(《与冯侍郎座主》);“世人蔽锢已久,当与兄并力唤醒”(《与江进之廷尉》)。因而当有人世情灰冷而逃向佛老的时候,他以白居易、苏轼为例劝告说:“今读二公集,其一副忧世心肠何等紧切。以冷为学,非所闻也。”(《与刘云峤祭酒》)如果说儒家“性其情”的伦理人格是立足社会现实也服从社会现实、道家“举性而遗情”的自然人格是远离社会现实的话,那么这种“情其性”的个性人格就是立足社会现实而反抗社会现实。

争取人的解放与文的解放,是明中叶以后的启蒙思潮的主题。如果不过分拘泥名词概念,还可以看到,这个主题同样也表现在李贽的“童心”说和龚自珍的“完性”说中。李贽的《童心说》提出,“天下之至文,未有不出于童心焉者也。”何谓“童心”?就是未受任何传统观念污染的“初心”:

童子者,人之初也。童心者,心之初也。夫心之初曷可失也!然童心胡然而剧失也?盖方其始也,有闻见自耳目而入,而以为主于其内,而童心失。其长也,有道理从闻见而入,而以为主于其内,而童心失。其久也,道理闻见日以益多,则所知所觉日以益广。于是焉知美名之可好也,而务欲以扬之,而童心失;知不美之

名之可丑也，而务欲以掩之，而童心失。夫道理闻见，皆自多读书、识义理而来也。

尤其是不受“六经”、《语》、《孟》污染的“真心”：“童心者，真心也。”“然则“六经”、《语》、《孟》，乃道学之口实，假人之渊藪也，断断乎其不可语于童心之言明矣！”这样的“童心”，似乎是一张虚无的白纸，实则是彻底解放的人心。那么“童心”之文，自然也是彻底解放的文。龚自珍《书汤海秋诗集序》认为，艺文作品应表现出作者的完人；历来的大诗人，“皆诗与人为一，人外无诗，诗外无人，其面目也完。”所谓“面目”之“完”，就是心灵、性情之“完”：“何以谓之完也？海秋心迹尽在是。”仅仅这样说，“完”似乎只是表达问题。《病梅馆记》又写到，人论梅花，或曰“以曲为美，直则无姿”，或曰“以欹为美，正则无景”，或曰“以疏为美，密则无态”；因此“斫直，删密，锄正”，以求“梅之欹、之疏、之曲”。龚自珍把这样的梅花称之为“妖梅”、“病梅”，并慨叹“江浙之梅皆病”。于是——

予购三百盆，皆病者，无一完者。既泣之三日，乃誓疗之。纵之，顺之，毁其盆，悉埋于地，解其棕缚。以五年为期，必复之，全之。……呜呼！安得使予多暇日，又多闲田，以广贮江宁、杭州、苏州之病梅，穷予生之光阴以疗梅也哉！

原来，“完”就是不加任何矫饰的、完好无损的自然本性。人应该恢复这样的本性，文应该表达这样的本性。在李贽、龚自珍的这些言论里，可以清晰地听到争取人的解放与文的解放的呼声。这是中国封建社会末期的历史的呼声。

这种“情其性”的艺文思潮，显然与儒家“性其情”的艺文思潮不同。但容易被忽略的是，这种艺文思潮与道家“举性而遗情”的艺文思潮也不相同，甚至更为不同。它是在对儒、道两家的一起反驳中确立的。

前引张琦那段宣布“人，情种也”的话，就主要是针对“举性而遗

情”的道家思想而发的。里面所批驳的“至人处静不枯，处动不喧，居尘出尘，无缚无解，而且柳生其肘右，鸟巢其顶门”云云，可以说每句都是庄子的原话。

而在这方面，理论的自觉性最强的，是启蒙思潮的代表者李贽。他经常是同时反驳儒、道两家，以确立自己的观点。如《读律肤说》云：

盖声色之来，发于情性，由乎自然，是可以牵合矫强而致乎？故自然发乎情性，则自然止乎礼义，非情性之外复有礼义可止也。唯矫强乃失之，故以自然之为美耳，又非于情性之外复有所谓自然而然也。故性格清彻者音调自然宣畅，性格舒徐者音调自然疏缓，旷达者自然浩荡，雄迈者自然壮烈，沉郁者自然悲酸，古怪者自然奇绝。有是格，便有是调，皆情性自然之谓也。莫不有情，莫不有性，而可以一律求之哉？

这里第一句话是提出自己的观点，第二句话是反驳儒家的“发乎情，止乎礼义”，第三句话是反驳道家的以无情无欲为自然、即以“天”的自然为人的自然。然后是从自己的观点推衍出创作自由的结论。他的“发于情性，由乎自然”的观点，以其“由乎自然”而联系着道家的崇尚自然、区别于儒家的“止乎礼义”，又以其“发于情性”而联系着儒家的注重人事、区别于道家的以天论人。这是启蒙思潮来自儒、道又非儒、非道的一个典型例证。再如《琴赋》云：

《白虎通》曰：“琴者，禁也；禁人邪恶，归于正道，故谓之琴。”余谓：琴者，心也；琴者，吟也；所以吟其心也。……心殊则手殊，手殊则声殊，何莫非自然者。而谓手不能二声可乎？而谓彼声自然，此声不出于自然可乎？

这里的前半段是驳儒，班固《白虎通》的说法显然是儒家思想；后半段是驳道，道家思想就是仅以恬淡寂寞为自然、而以其他情调为非自然的。而李贽的观点，“所以吟其心也”，“何莫非自然者”，意思同于“发于情性，由乎自然”，其来自儒、道又非儒、非道也同于“发于情性，由

乎自然”。

事实表明,明中叶以后的具有启蒙意义的艺文思潮,既是以儒、道两家的对立互补为主体的中国传统文化自身发展的产物,又与儒、道两家的艺文思潮有明确的界限和显然不同的宗旨。没有任何理由不承认它是中国古代的第三种艺文思潮。

由于在“性情”论、亦即宗旨论上的差异,这种“情其性”的艺文思潮在艺文创作、艺文境界、艺文体格、艺文发展等其他方面,也都提出了一些新的理论,开辟了一些新的局面。本书将志于其他各相关章节之中。

第三章 心物论

上一章讲到,中国古代艺文的基本宗旨是“吟咏情性”。那么,如何“吟咏情性”?或者说怎样表达情性?关于这个问题,古人主要是提倡“即景会心”,“即物达情”(均王夫之语)。于是提出了心与物的关系问题。所以心物论可以说是中国古代的创作方法论。

关于心物关系的论述,开始,主要是围绕“意”与“象”进行的;继而,转入了“情”与“景”;嗣后,“境界”的概念诞生了,“情景者,境界也”(布颜图语),于是又转了“境界”。但这三者又没有递相取代,而是并行不悖的。

第一节 意象论

“意”即作者的心意,“象”即形象、物象。合为一个概念“意象”,即指心意与物象的统一,或曰意中之象,含意之象。

意象观念虽渊源甚古,但明确形成则见于《易传》。《周易·系辞上》有这样的说法:

天垂象,见吉凶,圣人象之。

子曰:“书不尽言,言不尽意。”然则圣人之意其不可见乎?子

曰：“圣人立象以尽意，设卦以尽情伪，系辞焉以尽其言。”

这里所说的“象”，是指自然界的天象和圣人拟诸其形容的卦象，“意”是指吉凶祸福的天意和圣人之意，当然圣人之意也就是圣人体察到的天意。这里提出了达“意”的两重符号系统，即“言”与“象”；并确定了这两重符号系统的关系，即“言”以明“象”，“象”以显“意”。这种观点可以说是一般意义上甚至哲学意义上的表达论，但它却为后来的文艺表达论奠定了基础，成了文艺创作的基本原则。

但应该指出的是，这种观点虽然以“子曰”的名义出现，其实并不是来源于儒家，而是来源于道家。老、庄都曾深刻地揭示过语言的局限性，也都曾明确地提出过从万物之象观天地之道的办法；只是还没有把“言”、“象”、“意”三者串联起来，加以统一论述。老子说：“万物并作，吾以观复。”（《老子》十六章）意思就是从万物周而复始的运行观照，作为万物之母的道。“复”即指万物周而复始的运行规律，也就是道。《庄子》更屡云：“意之所随者，不可以言传也。”（《天道》）“至人无为，圣人不作，观于天地之谓也。”（《知北游》）而孔、孟并没有这样的思想。

《易传》之后，东汉的王充开始把“意”与“象”缀合在一起。所著《论衡·乱龙》篇云：

天子射熊，诸侯射麋，卿大夫射虎豹，士射鹿豕，示服猛也。

名布为侯，示射无道诸侯也。夫画布为熊麋之象，名布为侯，礼贵意象，示义取名也。

这里所谓“象”是指画在布上的物或人的图像，射杀这些图像表示某种意思，作为某种礼仪。故云“礼贵意象”。所言虽涉及绘画，但并不是谈绘画，因而与文艺创作还没有多大关系。

魏晋时期，玄学盛行。《周易》与《老子》、《庄子》并称“三玄”，为玄学经典著作。因此玄学家们围绕《易传》中提出的言、象、意的关系进行了热烈的讨论。王弼提出：

夫象者，出意者也；言者，明象者也。尽意莫若象，尽象莫若言，言生于象，故可寻言以定象；象生于意，故可寻象以观意。意以象尽，象以言著。故言者，所以明象，得象而忘言；象者，所以存意，得意而忘象。（《周易略例·明象》）

此即所谓“言尽意论”。亦有反其意者，如荀粲认为：

理之微者，非物象之所举也。今称“立象以尽意”，此非通于意外者也；“系辞焉以尽言”，此非言于系表者也。斯则象外之意，系表之言，固蕴而不出矣。（见《三国志·荀恽传》裴松之注引《晋阳秋》）

此即所谓“言不尽意论”。这个思想史上著名的“言意之辨”，以高超的思辨能力把《易传》中提出的言、象、意的关系问题大大展开了，而且出现在“文的自觉”的同时，因而对艺文理论产生了很大的影响。它的思辨能力推动了艺文理论的自觉，它的思想观点启发了艺文理论中意象论的诞生，而它的某些提法，如“得意忘象”、“得象忘言”、“象不尽意”、“意在象外”等等，还直接进入了艺文理论。

随之，诞生了中国古代第一篇专论文学创作的论文，即西晋陆机的《文赋》。而《文赋》论文学创作，就是围绕言、象、意的关系展开的。文章开篇即云：

余每观才士之所作，窃有以得其用心。夫放言遣辞，良多变矣。妍蚩好恶，可得而言。每自属文，尤见其情。恒患意不称物，文不逮意。盖非知之难，能之难也。

“每观才士之所作，窃有以得其用心”，这是研究他人的创作经验。“每自属文，尤见其情”，这是自己的创作体会。他人的创作经验和自己的创作体会都表明，文学创作之难，就难在“意不称物，文不逮意”。“物”即“象”，“文”即“言”。在陆机看来，如何处理好“文”、“物”、“意”，亦即言、象、意的关系，是文学创作的中心问题。

至南北朝，刘勰的《文心雕龙》在文学意义上提出了“意象”的概

念,标志了作为艺文理论的意象论的正式诞生。《文心雕龙》专论创作构思的《神思》篇,把文学创作归结为:

使玄解之宰,寻声律而定墨;独照之匠,窥意象而运斤。

“声律”属语言形式美,“意象”即文学所要创造和描绘的审美形象。“寻声律而定墨”、“窥意象而运斤”已成为文学创作的两大基本任务。所言之“意”是指作家的心意,“象”是指同这种心意结合着的物象。故这里的“意象”应视为文艺学范畴的“意象”的形成。

南北朝之后,“意象”不仅运用于文学创作论,而且逐渐扩展到书、画等其他艺术领域。如传唐代王昌龄《诗格》:“久用精思,未契意象。”司空图《二十四诗品·缜密》:“意象欲生,造化已奇。”明代李日华《竹懒画媵·与张甥伯论团扇图》:“大都画法以布置意象为第一”。但唐宋时期,谈意、谈象者虽然不少,却往往仅谈其一,或与其他概念联系,如意与景、象与境等,并谈意与象者并不多见。较多地谈论意象,是明清时期的事情。

南北朝之后的意象论,主要涉及以下三个方面的问题:

一是关于意象的意义。

文艺作品何以必有意象?明代王廷相提出:

夫诗贵意象透莹,不喜事实粘着。古谓水中之月,镜中之影,难以实求是也。……嗟乎!言征实则寡余味也,情直致而难动物也,故示以意象,使人思而咀之,感而契之,邈则深矣。此诗之大致也。(《与郭价夫学士论诗书》)

显然,对意象的强调,是同对那种含蓄蕴藉、意在言外的韵味之美的追求分不开的。“水中之月,镜中之影”等比喻佛理之可见而不可执的禅语,此前就受到许多艺文理论家的喜爱,尤为南宋著名诗论家严羽所提倡:“盛唐诸人惟在兴趣,羚羊挂角,无迹可求。故其妙处透彻玲珑,不可凑泊,如空中之音,相中之色,水中之月,镜中之象,言有尽而意无穷。”(《沧浪诗话·诗辨》)王廷相联系“水中之月,镜中之影”提

出“诗贵意象透莹”，即是这一思路的发展。但他不仅是提倡“水中之月，镜中之象”的美，而是把这种美落实为“意象透莹”，进而论述了“意象”正是产生这种美的实际条件。单纯地状写景物与直肆地表白感情，都不成其为美；只有“示以意象”，才能使人“思而咀之，感而契之”，获得言有尽而意无穷的审美感受：“邈则深矣”。就是说只有创造出意象，才具有这样的审美意蕴。同代的李东阳，在评论温庭筠的诗《商山早行》中的“鸡声茅店月，人迹板桥霜”两句时，也说：

人但知其能道羁愁野况于言意之表，不知二句中用一二闲字，只提掇出紧关物色字样，而音韵铿锵，意象具足，始为难得。

（《怀麓堂诗话》）

“道羁愁野况于言意之表”，就是含蓄蕴藉，意在言外的美。而这两句诗之所以具有这样的美，就在于“提掇出”能反映“羁愁野况”的“紧关物色”，遂使“意象俱足”。

如果说含蓄蕴藉、意在言外是中国古代艺术家追求的目标，那么意象的创造便是他们达到这个目标的具体途径。如果说含蓄蕴藉、意在言外是艺术作品应有的审美效果，那么意象便是艺术作品产生这种审美效果的实际原因。这就是意象的意义。所以在中国古代的艺术观念中，文艺创作主要就是创造意象，艺术作品主要就是用语言、线条等手段所描绘的意象或意象的集合体，这意象或意象集合体几乎就是作品本身。清代刘熙载云：“书与画异形而同品。画之意象变化，不可胜穷，约之，不出神、能、逸、妙四品而已。”（《艺概·书概》）神、能、逸、妙四品，本是对作品的造诣，风格等诸方面的总体评价，而这里皆归结为“意象变化”。这就等于说，对作品的品评就是对意象的品评，而作品的品级就是意象的品级。这显然是把意象当做作品本身来看待的。此外，诸如：

《大风》千秋气概之祖，《秋风》百代情致之宗，虽词语寂寥，而意象靡尽。（明·胡应麟：《诗薮》内编卷三）

诗词虽同一机杼，而词家意象，亦或与诗略有不同。句欲敏，字欲捷，长篇须曲折三致意，而气自流贯乃得。（明·朱承爵：《存余堂诗话》）

所称“意象”，均有作品本身之意。中国古代论艺文作品，很少专言形象，专称形象之美，主要是论意象、论意象之美。这是因为中国传统的审美意识认为象是达意的，唯含意之象才美，单纯的形象没有意义，也无所谓美。即如刘熙载论书法所说：“圣人作《易》，立象以尽意。意，先天，书之本也；象，后天，书之用也。”（《艺概·书概》）此亦可见《周易》对这种审美意识的影响。

二是关于意象的构成。

意象既然包含意与象两方面，那么它的构成就要求这两方面的契合统一。明人何景明云：

意象应曰合，意象乖曰离，是故乾坤之卦，体天地之撰，意象尽矣。（《与李空同论诗书》）

何氏此语，本为批评李梦阳（号空同）于诗“独取杀直，而并弃要眇”，故无以“穷极至妙，感情饰听”，即无含蓄蕴藉之美。这样的诗有意无象或意象不融，因而何氏引《周易》为典，强调意与象的应合。有意无象或意象不合就是无意象，只有意与象合才成其为意象。但这种合又不能是有意的安排，而应出之于自然，达到“意象浑融”（明·胡应麟：《诗薮》内编卷五）。清人王夫之评曹操《秋胡行》云：

当其始唱，不谋其中；言之已中，不知所毕；已毕之余，波澜合一。然后知始以此始，中以此中。此古人天文斐蔚夭矫引申之妙。盖意伏象外，随所至而与俱流，虽令寻行墨者不测其绪，要非如苏子瞻所云“行云流水，初无定质”也。（《古诗评选》卷一）

所谓“天文斐蔚夭矫引申之妙”，就是随意见象、随象生意的意象浑融、天然契合之妙。人在世界之中，意由象生，象因意著，二者本是自然联系着的。任其自然，“意伏象外，随所至而与俱流”，自会有意象浑

融、天然契合之妙。此种境界，绝非寻行数墨、求人工之妙者所能测其端绪。王夫之此论，可谓深的中国古代艺文的意象浑融之旨。李东阳评杜甫“乐意相关禽对语，生香不断树交花”两句诗，谓“论者以为至妙，予不能辨，但恨其意象太著耳。”（《怀麓堂诗话》）“意象太著”就是指意与象的结合不够浑融、自然，刻意求巧，人为雕琢的痕迹太重。这可以说是从反面阐述了王夫之的意思。明人陆时雍又云：“《三百篇》赋物陈情，皆其然而不必然之词，所以意广象圆，机灵而感捷也。”（《诗镜总论》）“其然而不必然”，就是自然而然。这就又返回原始，以尚无意作诗而成为诗之最高典范的《诗经》为证，表达了王夫之“意伏象外，随所至而与俱流”的自然妙合之论。

三是关于意象的性质。

意象既然是作者的情意与形象的自然统一，则意象就不等于客观存在的物象，也不是对客观存在的物象的摹仿，而是作者游心于物时的无意识的心灵创造。但这种创造又不是纯粹主观的臆想，而是附丽在客观存在的物象之上的。它似真而非真，非真而亦真。司空图所谓“是有真迹，如不可知，意象欲生，造化已奇”（《二十四诗品·缜密》），说的就是这个意思。意象在偶然间确实地呈现在眼前，故谓“是有真迹，如不可知”。但这确实呈现在眼前的东西，又不是自然物本来的样子，故谓“意象欲生，造化已奇”。清代恽格更突出地强调了意象的主观性：

一草一木，一丘一壑，皆灵想之所创辟，总非人间所有。其意象在六合之表，荣落在四时之外。（《南田画跋》）

中国古代的绘画，一般说来，既不是抽象的线条，也不是实物之写生。草木丘壑，皆世界之所实有；而进入画中的草木丘壑，又出自画家的心灵。自后一方面言之，确实“非人间所有”。意象既是情感化、心灵化了的物象，又是物态化、形象化了的情感。宋人黄庭坚诗云：“革囊南渡传诗句，摹写相思意象真。”（《同韵和元明兄知命九日相忆》）所谓

“相思意象”就是相思之情的形象化,客观世界里哪有什么“相思意象”。

近世学人往往以“意象”译西语的“image”,遂导致把中国古代的“意象”同西方的“image”这两个概念混为一谈。西语“image”主要指心理表象,是想象的产物。在西方严分主体与客体、感性与理性并注重后者的思想传统中,“image”被归入主观和感性的范畴,并长期受到主流思潮的贬抑。二十世纪初起,一些反传统的艺术家、思想家又高举“image”的旗帜以对抗客观和理性,赋予了它以更强的主观性和反理性的色彩。如标榜“一个人与其在一生中写浩瀚的著作,还不如在一生中呈现一个意象”(艾兹拉·庞德:《意象主义的几“不”》)。这就是所谓“意象主义者”。“意象主义者”强调:“一个人要写作,所能有的借口只是要写下他自己,在其他人的眼前揭开那个映在他自己镜子中的世界。”(艾兹拉·庞德:《意象主义诗人·序》)显然,这与在信仰天人合一、主张以象体道的中国文化传统中产生的“意象”概念,虽然有意中之象、意想之象的近似性,但其文化意蕴殊为不类。中国的“意象”概念,既没有西方与模仿说相联的“形象”、“典型”这类概念那样强的客观性和理性色彩,也没有西方与想象说、移情说相联的“image”这个概念那样强的主观性和反理性色彩。

时下学者又有人参较中西,以哲学与文化的广度,把情与景、意与境等中国古代凡有关心物关系的理论,统统纳入“意象论”中,说“意象”是中国文艺学、美学的核心范畴。这又未免脱离了文献材料的实际,带上了今人过分加工的成分。这已经是今人的“意象论”、而非中国古代的“意象论”了。

第二节 情景论

“情”的概念已在上一章“性情论”中谈过。“景”,《说文解字》云:

“光也。从日，京声。”这是“景”的原始义。但此原始义实含二义。即日光和影，故“景”亦是“影”的本字。这大约是因为光与影总是同时出现，无光即无影。至魏晋南北朝，随着山水审美和山水文艺的兴起，“景”转为自然风景之义。如东晋孙绰《游天台山赋序》谓天台山之美，云“或倒景于重溟，或匿峰于千岭”。刘勰《文心雕龙·物色》亦有：“窥情风景之上，钻貌草木之中”。如果说前者之“景”亦可作“影”字解，那么后者之“景”就无疑是“风景”之“景”了。但作为文艺学概念的“景”，除客观的自然景物外，还可指艺术作品中的山水景物的描写，如明代沈颢《画麈》：“伸毫构景，天然拈出自家面目。”亦可泛指艺术作品中的一切客观事物的描写，如署名王昌龄《诗格》：“至于景象，恍然有如目击。”但无论哪种情况，相对于“情”而言，“景”总是客观的、外在的。但这客观、外在也只是相对而言，因为“景”只在人的观赏中存在，故绝非与人的情意无关的纯粹客观事物。与人的情意无关的纯粹客观事物只是物，而不成其为“景”。

中国艺文理论中的情景论，似源于《乐记》论音乐之产生的“感物”说。《乐记》云：“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。”“乐者，音之所由生也。其本在人心之感物也。”“凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声。”这些言论把心与物联系起来，以人感物而生情当作音乐发生的本源，虽未言“景”字，却启发了后人从情与景的关系来思考文艺创作问题。

后世的情景关系论，大致可分为如下四个阶段。

第一阶段：魏晋南北朝。

陆机的《文赋》虽主要是从言、意、物的关系探讨文学创作，但这自然也会涉及情与景的问题。如“遵四时以叹逝，瞻万物而思纷；悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春”云云，就是。此后，以情、景关系论文艺创作者渐多，至南北朝而蔚然成风。如萧子显曰：“若乃登高目极，临水送归，风动春朝，月明秋夜，早雁初莺，开花落叶，有来斯应，每不能已

也。”(《自序》)虽未用“情”、“景”二字,但触景生情、遂以生文之意甚显。又如萧统《答晋安王书》:“炎凉始贸,触兴自高,睹物兴情,更向篇什。”刘勰《文心雕龙·明诗》:“人禀七情,应物斯感;感物吟志,莫非自然。”钟嵘《诗品·序》:“气之动物,物之感人,故摇荡性情,形诸舞咏。”等等。

这一时期的情景论,多以“情”与“物”的形式出现。这表明“情”作为艺文理论概念早已定型,而“景”则尚未成为与“情”相对应的艺文理论概念。此外,上述言论都是从文艺创作的缘起、动因的角度涉及情与景的,因而也都是说的感物起情而生文的意思,还不是明确地讲创作方法。这显然还是从前《乐记》的思路。

第二阶段:唐代。

这一时期的情景论,主要是两种情况。有的言“意”与“景”。如署名王昌龄《诗格》:“诗一向言意,则不清乃无味;一向言景,亦无味。事须景与意相兼始好。”刘禹锡《董氏武陵集纪》:“片言可以明百意,坐驰可以役万景,工于诗者能之。”有的言“情”与“境”,如皎然:“缘境不尽曰情”(《诗式》),“诗情缘境发”(《秋日遥和卢使君游何山寺宿上人房论涅槃经义》),“释事情已高,依禅境无扰”(《五言奉酬颜使君真卿》)。

这表明,“情”与“景”依然尚未形成一组相对应的艺文理论概念。但是,亦有三点值得注意:一是,“景”作为一个文艺学概念已经形成。除以上诸例外,戴叔伦“诗家之景如蓝田日暖,良玉生烟”,司空图“象外之象,景外之景”(均见司空图:《与极浦书》)等语,亦足为证。二是,已经明确地从文艺创作方法的角度来谈论这个问题了。上述引文都足以为证。三是,情景相兼的思想已经出现。《诗格》中的话最为明显。这些都是情景论的重要进步。

第三阶段:宋、元、明。

这一时期,虽仍有言“意”与“景”、“情”与“境”者,如元人杨载所

谓“写景，景中含意”，“写意，要意中带景”（《诗家法数》），明人顾起元所谓“吾内感于情而外触于境，以其介然不容已者，激而为声歌”（《竹浪斋诗序》）。但大多数人的大多数言论，已集中于“情”与“景”。这标志着“情”“景”这一组相对应的艺文理论概念已经稳固确立。而且，这些言论从文艺创作的角度展开了“情”“景”问题的各个方面，阐明了中国古代在“情”“景”问题上的各个基本观点，从而把中国古代的情景论推向了成熟。这些问题和观点主要是：

其一，关于情、景在文艺创作中的意义。

明代谢榛《四溟诗话》云：

诗乃模写情景之具，情融乎内而深且长，景耀乎外而远且大。（卷三）

作诗本乎情景，孤不自成，两不相背。凡登高致思，则神交古人，穷乎遐迩，系乎忧乐。此相因偶然，著形于绝迹，振响于无声也。夫情景有异同，模写有难易。诗有二要，莫切于斯者。观则同于外，感则异于内。当自用其力，使内外如一，出入此心而无间也。景乃诗之媒，情乃诗之胚，合而为诗。”（同上）

这是说，诗的创作，就是状景、抒情二事。善此二事，才具意味深远之美，才成其为诗。这两方面，情是诗的根芽，景是发育成诗的条件。虽有主次，但缺一不可，“合而为诗”。稍后袁中道云：

天地间之景，与慧人才士之情，历千百年来，互竭其心力之所至，以呈工角巧，意其无余蕴矣。然景虽写，而其未写者如故也；情虽泄，而其未泄者如故也。（《牡丹史序》）

此虽就文学之发展而言，然以状景抒情为自古以来文学创作之两件要事，其意甚明。总之，情与景是文艺创作、尤其是诗歌创作的两大要素。

其二，关于处理情、景关系的基本原则。

明代都穆《南濠诗话》提出：“作诗必情与景会，景与情合，始可与

言诗矣。”(卷下)王世贞《艺苑卮言》也提出：“情景妙合，风格自上，不为古役、不堕蹊径者，最也。”(卷五)都是强调情与景的巧妙结合、浑融统一。谢榛又说：

若江湖游宦羁旅会晤舟中，其飞扬轳轳，老少悲欢，感时话旧，靡不慨然，言情近于议论。把握住则不失唐体，否则流于宋调。此写情难于景也，中唐人渐有之。冬夜园亭具樽俎，延社中词流，时庭雪皓目，梅月向人，诗景可爱，模写似易。如冬赋一联，拟摩诘有声之画，其不雷同而超绝者，谅不多见。此点景难于情也，惟盛唐人得之。(《四溟诗话》卷二)

这是从具体的创作事例谈抒情与写景的关系问题。“写情”之难，是指撑开抒情而“近于议论”；“点景”之难，是指撑开绘景而流于“雷同”。总之是说如果“写情”与“点景”分道扬镳，则情不成其为情，景亦不成其为景，正所谓合之双美，离之两伤。但更重要的是，情与景的结合应该自然而然，出于无意，而不能两相牵就，人为搭配。前引谢榛之所谓“相因偶然”即此意。明人李维桢云：“触景以生情，而不迫情以就景。”(《青莲阁集序》)同代祁彪佳论戏曲创作亦云：“只是淡淡说去，自然情与景会，意与法合。盖情至之语，气贯其中，神行其际，肤浅者不能，镂刻者亦不能。”(《远山堂剧品》)均申此意。情景相兼，自然融合，这是处理情景关系的基本原则。

其三，关于情、景结合的具体方式。

虽应以情景相兼、自然融合为基本原则，但在具体作家的具体作品中，或先情而后景，或先景而后情，或偏于言情而情中含景，或偏于状景而景中含情，情景结合的方式又是多种多样的。宋人范晞文就对此作了颇为细致的分析：

老杜诗，“天高云去尽，江迥月来迟。衰谢多扶病，招邀屡有期”，上联景，下联情。“身无却少壮，迹有但羸栖。江水流城郭，春风入鼓鼙”，上联情，下联景。“水流心不竞，云在意俱迟”，景中

之情也。“卷帘唯白水，隐几亦青山”，情中之景也。“感时花溅泪，恨别鸟惊心”，情景相融而莫分也。“白首多年疾，秋天昨夜凉”，“高风下木叶，永夜揽貂裘”，一句情、一句景也。固知景无情不发，情无景不生。或者便谓首首当如此作，则失之甚矣！（《对床夜语》卷二）

情景结合虽不能机械地归结为几种模式，但由要求情景结合而至研究结合的具体方式，自是理论思路的自然延伸。分析具体方式的多样性也有助于提高情景结合的能力，和对情景结合的灵活掌握。且最后落脚到“景无情不发，情无景不生”，以情景的内在、有机联系启人持本以御末，亦颇为高明。明人费经虞亦有“情景兼者为上，偏到者次之”、“景中情”、“情中景”、“情景相融而莫分”（《雅论》）等说法和名目。

第四阶段：清代。

清代的情景论，数量之多，超过历代之和；内容之广，奄有百家所及。虽无甚实质性的新见，但凡前人已言者，均言之更为详明、精确，亦或有所加深。这是一个烂熟的时代对历史遗产所作的过分的总结。其中理论水平最高的，是明末清初的王夫之。关于清代的情景论，我们主要就介绍他。

王夫之的情景论，有如下几个突出之点：

一是强调：“不能作景语，又何能作情语耶？”

关于情与景在文艺创作中的意义，王夫之一方面肯定情的主导性，曰“诗以道情，道之为言路也。情之所至，诗无不至；诗之所至，情以之至。一遵路委迤，一拔木通道也。……古人于此，乍一寻之，如蝶无定宿，亦无定飞。乃往复百歧，总为情止。”（《古诗评选》卷四）但主要是强调景物描写对于表达情感的重要性。如谓：

不能作景语，又何能作情语耶？古人绝唱句多景语，如“高台多悲风”，“蝴蝶飞南园”，“池塘生春草”，“亭皋木叶下”，“芙蓉露下落”，皆是也，而情寓其中矣。以写景之心理言情，则身心中独

喻之微，轻安拈出。（《薑斋诗话》卷二）

这就把寓情于景提到了表达情感的唯一方法的高度，认为不能写景，就不能抒情。因此，在他看来，那种情激言切、直抒胸臆的作品，根本就不叫抒情，甚至根本就不能算诗。说：“景语难，情语尤难。‘世人多欲杀，吾意独怜才’，非情语。‘不才明主弃，多病故人疏’，尤非情语。”（《明诗评选》卷五）千百年受人景仰的“建安风骨”就这样被否定掉了：“俗所谓建安风骨者，如鳞蛇穿堤堰，倾水长流，不涸不止而已。”（《古诗评选》卷一）“总由怒气嚣张，傲僻嗔纹，假建安为护过之名，标风骨为大雅之迹。”（《明诗评选》卷四）这就未免言之太过了，且其中还透露出儒家“温柔敦厚”的诗教说的影子。但是，王夫之对于中国古代诗歌那种含蓄蕴藉之美的确识之颇深，爱之太切。有云：“语有全不及情而情自无限者，……‘天际识归舟，云间辨江树’，隐然一含情凝眺之人呼之欲出。”（《古诗评选》卷五）“悲喜亦于物显，是以有取于诗。‘影静千官里’，写出避难仓皇之余，收拾仍入衣冠队里，一段生涩情景，妙甚。”（《唐诗评选》卷三）必自此一方面观之，“以写景之心理言情，则身心中独喻之微，轻安拈出”，确属精辟之谈。

二是强调：“因景因情，自然灵妙，何劳拟议哉？”

关于处理情、景关系的基本原则，王夫之尤重自然融合之旨。他指出，在世界上，情与景，心与物，本来就是“互藏其宅”、密不可分的：

天地之际，新故之迹，荣落之观，流止之幾，欣厌之色，形于吾身以外者，化也；生于吾身以内者，心也。相值而相取，一俯一仰之际，几与为通，而淳然兴矣。（《诗广传》卷二）

兴在有意无意之间，比亦不容雕刻。关情者景，自与情相为珀芥也。情景虽有在心在物之分，而景生情，情生景，哀乐之触，荣悴之迎，互藏其宅。（《薑斋诗话》卷一）

总之，“景中生情，情中含景，故曰景着情之景，情者景之情也。”（《唐诗评选》卷四）因此，他坚决反对“意外设景，景外起义”，提倡“只于心

目相取处得景得句”：

只于心目相取处得景得句，乃为朝气，乃为神笔。景尽义止，意尽言息。必不强括乱搜，舍有而寻无。”（《唐诗评选》卷三）

“僧敲月下门”，只是妄想揣摩，如说他人梦。纵令形容酷似，何尝毫发关心？知然者，以其沉吟“推”“敲”二字，就他作想也。若即景会心，则或“推”或“敲”，必居其一。因景因情，自然灵妙，何劳拟议哉！（《董斋诗话》卷二）

他说，“意外设景，景外起义，抑如赘疣上生眼鼻，怪而不恒也。”（《唐诗评选》卷三）他还举出不少名诗名句，指出都是“因景因情”之作。如评《敕勒歌》谓：“寓目成吟，不知悲凉之何以生。”（《古诗评选》卷一）又如：

“池塘生春草”，“蝴蝶飞南园”，“明月照积雪”，皆心中目中与想融浃，一出语时，即得珠圆玉润。（《董斋诗话》卷二）

“青青河畔草”与“绵绵思远道”何以相因依、相吞没？神理凑合时，自然恰得。（同上）

等等。

但这样会遇到一个问题，就是：“当吾之悲，有未尝不可愉者焉；当吾之愉，有未尝不可悲者焉。”（《诗广传》卷三）自然景物与人的情感并不总是一致的，当两者发生矛盾时，如何“于心目相取处得景得句”？王夫之提出：

“昔我往矣，杨柳依依；今我来思，雨雪霏霏。”以乐景写哀，以哀景写乐，一倍增其哀乐。（《董斋诗话》卷一）

往戍，悲也；来归，愉也。往而咏杨柳之依依，来而叹雨雪之霏霏。善用其情者，不敛天物之荣凋以益己之悲愉而已矣。（《诗广传》卷三）

“不敛天物之荣凋以益己之悲愉”，“以乐景写哀，以哀景写乐，一倍增其哀乐”，这就是他的回答。这是王夫之提出和解决的一个特殊问题。

这里是以《诗经·小雅·采薇》为例来说明的,这个例子似不够恰当。因为“杨柳依依”未必是乐景,而“今我来思”也未必是乐情,接下来的诗句是“行道迟迟,载渴载饥。我心伤悲,莫知我哀!”但这种观点是有道理的。例如女词人李清照的名篇《永遇乐·落日熔金》就是如此:“落日熔金,暮云合璧,人在何处?染柳烟浓,吹梅笛怨,春意知几许?元宵时节,融和天气,次第岂无风雨?来相召,香车宝马,谢他酒朋诗侣。……”既没有“敛天物之荣凋以益己之悲愉”,也不是简单地反衬,而是平易如实地“于心目相取处得景得句”,结果恰是“以乐景写哀”,“一倍增其哀乐”。王夫之围绕这个观点还说过:

两间之固有者,自然之华,因流动生变而成其绮丽。心目之所及,文情赴之,貌其本荣,如所存而显之,即以华奕照耀,动人无际矣。”(《古诗评选》卷五)

诚然!但是,王夫之提出这个观点,也带有反对“情极于一往”的意思。就在《诗广传》“不敛天物之荣凋以益己之悲愉”的后面,接着说的便是:“导天下以广心,而不奔注于一情之发,是以其思不困,其言不穷,而天下之人心和平矣!”

从上面所引提出“因景因情,自然灵妙”的那段话中已经可以看到,王夫之把自己这个观点联系于佛学的“现量”说。他曾就“现量”这个概念解释道:

现者,有现在义,有现成义,有显现真实义。现在不缘过去作影。现成一触即觉,不假思量计较。显现真实,乃彼之体性本自如此,显现不疑,不参虚妄。(《相宗络索·三量》)

的确,“因景因情”就是“现量”,这是很一致的。但我们更看重他的下面这段话:

言情则于往来动止缥渺有无之中得灵变,而执之有象;取景则于击目会心之际貌固有,而言之不欺。而且情不虚情,情皆可景;景非滞景,景总含情。神理流于两间,天地供其一目,大无外

而细无垠。(《古诗评选》卷五)

这可以说是他的“因景因情”的观点的总结。但这段话所表现出来的，是中国传统文化的那种天与人、物与我自然统一的思想意识。

王夫之还曾谈到情、景结合的具体方式。如谓：“情景名为二，而实不可离。神于诗者，妙合无垠，巧者则有情中景、景中情。”(《薑斋诗话》卷二)此言学界也颇为重视，但其实不过是前引范晞文之语的重申。倒是他反对机械地对待情、景的话更有意义：

近体中二联，一情一景，一法也。“云霞出海曙，梅柳渡江春。淑气催黄鸟，晴光转绿蘋。”……皆景也，何者为情？若四句俱情，而无景语者，尤不可胜数。其得谓之非法乎？夫景以情合，情以景生，初不相离，唯意所适。截分二概，则情不足兴而景非其景。”
(同上)

这是至言。这也才是王夫之的情景论的本色。但这一点不成其为王夫之的情景论的突出之点。他的情景论的另一个突出之点是下面一点。

三是强调：“以追光蹑影之笔，写通天尽人之怀，是诗家正法眼藏。”

作为一个儒家学者，如此强调以景抒情、因景因情，即如此强调诗的艺术，就不能不考虑这与诗的功能、意义的关系问题。所以王夫之把情景问题同诗的功能、意义问题联系起来，提出了这个观点。他说：

可兴、可观、可群、可怨，是以有取于诗。然因此而诗，则又往往缘景、缘事、缘已往、缘未来，终年苦吟而不能自道。以追光蹑影之笔，写通天尽人之怀，是诗家正法眼藏。(《古诗评选》卷四)
这就是说，写诗就是写诗，只能按照诗的规律来写，而不能于此之外考虑诗的功能意义。只要有“通天尽人”的怀抱，一遵于诗的规律，就能写出“可兴、可观、可群、可怨”的作品。反过来说，为了追求诗的功能而违背诗的规律，则诗将不诗，还有何诗的功能可言？即如所云：

“议论入诗，自成背戾。盖诗立风旨以生议论，故说诗者于兴、观、群、怨而皆可。若先为之论，则言未穷而意已先竭，在我已竭，而欲以生人之心，必不任矣。……足知议论立而无诗，允矣！”（《古诗评选》卷四）总之是，“只咏的现量分明，则以之怡神，以之寄怨，无所不可，可谓摄兴、观、群、怨于一炉锤，为风雅之合调。”（《唐诗评选》卷三）

王夫之的情景论，是一位儒家学者对中国古代的情景论所作的一个全面而深刻的总结。王夫之之后，在情景论上又提出重要的新见解的，是王国维和况周颐。他们主要是不满于片面而过分地强调以景寓情。如所说：

词家多以景寓情，其专作情语而绝妙者，如牛峤之“须作一生拼，尽君今日欢”，顾夔之“换我心为你心，始知相忆深”，欧阳修之“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”，美成之“许多烦恼，只为当时，一晌留情”。此等词，求之古今人词中，曾不多见。（王国维：《人间词话》卷下）

元人沈伯时作《乐府指迷》（按：此不确，下文所引出自张炎《词源》），于清真词推许甚至。唯以“天便教人，霎时厮见何妨”，“梦魂凝想鸳侣”等句为不可学，则非真能知词者也。清真又有句云：“多少暗愁密意，唯有天知”，“最苦梦魂，今宵不到伊行”，“拌今生，对花对酒，为伊泪落”。此等语愈朴愈厚，愈厚愈雅。至真之情，由性灵肺腑中流出，不妨说尽而愈无尽。（况周颐：《蕙风词话》卷二）

这是有道理的。即所谓大俗大雅。但这已经到了二十世纪初了。

第三节 境界论

“境”、“境界”、“意境”，是中国艺文理论中三个密切相关的常

用词语。有关这些词语的理论,我们通称为境界论。但其中,“境”是“境界”的简称,二者几可视为同义词。至于“意境”与“境界”,当今学者亦多以同义词视之,每言“意境又称境界”,“意境或称境界”。考之古代文献,二者虽有时可以通用,但含义并不相同。就其在古代艺文理论文献中的出现频率而言,“境”为最高,“境界”次之,“意境”最低。故下文先谈“境”,然后谈“意境”,最后综合起来,对中国艺文理论的“境界”论略作总结。

一、“境”在艺文论著中的出现

“境”的古字即“竟”,本义为“界”。《周礼·夏官·掌固》注:“竟,界也。”《商君书·垦令》:“五民者不生于境内,则草必垦矣。”

后来逐渐扩展、虚化。《说文·音部》:“竟,乐曲尽为竟”。段玉裁注:“曲之所止也。引申之,凡事之所止、土地之所止皆曰竟。”陶渊明《饮酒》诗:“结庐在人境,而无车马喧。”《世说新语·排调》载:“顾长康啖甘蔗,先食尾。问所以,云‘渐至佳境’。”此数例,“曲尽”之“竟”已非实物边界;“人境”之“境”也是一种社会环境,并无确然可指的界限;至如“渐至佳境”之“境”,乃是一种生理——心理感受,距地理上疆界的含义相去更远了。这样的“境”,只能理解为或实或虚的一种领域、范围、境况。作为或实或虚的一种领域、范围、境况的“境”,就与艺文理论中的“境”较为接近了。

但是,真正把“境”的概念输入到艺文理论的,是禅宗佛学。

“境”是佛学的一个重要概念,佛学原有自己的境界说。《佛学大辞典》释“境”曰:“心之所游履攀缘者,谓之境。如色为眼识所游履,谓之色境。乃至法,为意识所游履,谓之法境。”佛学之境界说,大致以心为镜,以“心之所游履攀缘者”为境,故以心感物便叫做“以镜照境”。但“心之所游履攀缘者”实有性质不同的两类,色、声、臭、味、触等以

眼、耳、鼻、舌、身等五种感官感知者为一类，称“五境”；而佛法、佛理只能以意识、或曰妙智去感知，称“法境”。佛学原以为“五境”皆属幻相，只有“法境”才是“本等实相”，故欲成佛必须破除“五境”，进入“法境”。这是一般宗教都坚持的此岸世界与彼岸世界的对立。而中国化了的佛教禅宗，却打破了这种对立，认为不可闻、不可见的“法境”就在可闻、可见的“五境”之中，有如水中盐味，色里胶青，一经妙悟，便可即“五境”而达“法境”，即“山河大地”而达“清净本原”，即此岸世界而达彼岸世界。请看下面这段话：

若无山河大地，不成清净本原矣，故谓山河大地即清净本原可也。若无山河大地，则清净本原为顽空无用之物，为断灭空不能生化之物，非万物之母矣，可值半文钱乎？然则无时无处无不是山河大地之生者，岂可以山河大地为作障碍而欲去之也？清净本原，即所谓本地风光也。视不见，听不闻，欲闻无声，欲嗅无臭，此所谓龟毛兔角，原无有也。原无有，是以谓之清净也。清净者，本原清净，是以谓之清净本原也，岂待人清净之而后清净耶？是以谓之盐味在水，唯食者自知，不食则终身不得知也。又谓之色里胶青，盖谓之曰胶青，则又是色；谓之曰色，则又是胶青。胶青与色合而为一，不可取也。是犹欲取清净本原于山河大地之中，而清净本原已合于山河大地，不可得而取也；欲舍山河大地于清净本原之外，而山河大地已合成清净本原，又不可得而舍也。故曰取不得，舍不得，虽欲不放下不可得也。龟毛兔角，我所说与佛不同，佛所说以证断灭空耳。（李贽：《焚书·杂述·观音问》）

这虽是明代李贽的话，但所阐述的大体上是一般的禅宗思想。它详尽而明确地批评了原佛学对山河大地与清净本原、即此岸世界与彼岸世界、亦即“五境”与“法境”的割裂，坚持了二者的统一。把这种思想落实为参禅过程，就成了如下的样子：

老僧三十年前来参禅时，见山是山，见水是水。及至后来亲

见知识,有个入处,见山不是山,见水不是水。而今得个休歇处,依然见山是山,见水是水。(《青源惟信禅师语录》)

这是一个从山河大地悟清净本原,最后悟到山河大地即清净本原的过程。最后的“依然见山是山,见水是水”,就是山河大地与清净本原合而为一的禅境。在这种境界中,现象显示着本体,有限联接着无限,寻常景物蕴藏着深邃悠远的意味。这是禅境,也是诗境。以这样的境界说施之于艺文,岂不就是作为艺文理论的境界说的诞生?

但这里又必须指出的是:这样的境界说是在原来佛学境界说的基础上,用道家思想改造过的境界说。前已论及,在道家学说中,作为世界本原的道,就是既依存于物,又超越于物的。老子说:“道之为物,唯恍唯惚。惚兮恍兮,其中有象,恍兮惚兮,其中有物。窈兮冥兮,其中有精;其精甚真,其中有信。”(《老子》二十一章)说的就是这个意思。所以他才能“万物并作,吾以观复。”庄子说的更清楚:一方面,道不可闻、不可见、不可言;另一方面,道又无逃乎物,无所不在。所以他才说:“是故滑疑之耀,圣人之所图也。”(《庄子·齐物论》)禅境就是一种“滑疑之耀”。禅学不同于原来佛学的地方,正是它同于道家的地方。

禅宗创始于唐代前期,自中唐开始广泛传播。“境”的概念亦自中唐进入艺文理论。似乎有些突然,中唐时期的诗歌论著,同时频繁地出现了“境”字。署名王昌龄的《诗格》,不仅有“意须出万人之境,望古人于格下,揽天海于方寸”等语,并且把诗境分为三类,提出了引人注目的“三境”说:

诗有三境,一曰物境,二曰情境,三曰意境。物境一:欲为山水诗,则张泉石云峰之境极丽绝秀者,神之于心,处身于境,视境于心,莹然掌中,然后用思,了然境象,故得形似。情境二:娱乐愁怨皆张于意而处于身,然后驰思,深得其情。意境三:亦张之于意而思之于心,则得其真矣。

诗僧皎然的《诗式》、《诗议》，不仅有“境象非一，虚实难明”（《诗议》）之类的话，并且提出了诗歌创作的“取境”问题：

诗人思初发，取境偏高，则一首举体便高；取境偏逸，则一首举体便逸。（《诗式》卷一）

取境之时，须至难至险，始见奇句。（同上）

此外，他的诗中也有“诗情缘境发”（《秋日遥和卢使君游何山寺宿敷上人房论涅槃经义》）这样的诗句。高仲武的《中兴间气集》，亦好以“境”评诗。如谓张长史：“中岁感激，苦节学文。数载间，稍入诗境。”谓李嘉祐：“设使许询更出，孙绰复生，穷极笔力，未到此境。”无论是以“境”为诗歌分类，还是以“境”论诗歌创作，还是以“境”评作家作品，都表明了“境”这个概念在艺文理论中的勃兴。

从此，“境”或“境界”就成了中国艺文理论的一个重要概念。运用范围逐渐扩大。除诗歌外，或以论绘画，如谓“画法贵韵致而境界因之”（明·王穉登：《百穀论画山水》）；或以论戏曲，如谓“实甫之以《惊梦》终《西厢》，不欲境之尽也”（明·祁彪佳：《远山堂剧品》）。总的看来，“境”的概念主要运用于文学、戏曲、绘画等几个领域，而乐论、书论中较为少见。理论地位也逐渐提高。明人王世贞曰：“乐府之所贵者，事与情而已。张籍善言情，王建善征事，而境皆不佳。”（《艺苑卮言》卷四）他把“境”放在了“言情”、“征事”之上。其隐含之意，就是以为“善言情”、“善征事”还不足以成为诗之美，真正的诗之美在于“境”。直至近人王国维，在《人间词话》中提出：

词以境界为最上，有境界则自成高格，自有名句。（卷上）

沧浪所谓兴趣，阮亭所谓神韵，犹不过道其面目。不若鄙人拈出“境界”二字，为探其本也。（卷上）

言气质，言神韵，不如言境界。有境界，本也；气质、神韵，末也。（卷下）

这就是以“境界”为艺文的审美本质了。

二、“境”在艺文论著中的含义

但艺文论著中的“境”字，含义极为复杂。虽然有个逐渐深化的发展过程，但始终没有完全纯化归一。现大致厘分如下：

1. 指疆界，界限。

如清初石涛《画语录》有《境界》一节，说的是山水画中天、水、岸的分疆划界问题。云“分疆三叠两段，似乎山水之失。然有不失之者，如自然分疆者，‘到江吴地尽，隔岸越山多’是也”。等等。这可以说是“境”或“境界”的初义在艺文领域的运用。

2. 指状态，情况。

王世贞曰：“王武子读孙子荆诗而云：‘未知文生于情，情生于文。’此语极有致。文生于情，世所恒晓；情生于文，则未易论。盖有出之者偶然，而览之者实际也。吾平生时遇此境，亦见词调中有此。”（《艺苑卮言》卷三）这是艺术创作中可能出现的一种状态。此外如明胡应麟《诗薮》外编卷一：“‘欲罢不能，既竭吾才，如有所立卓尔’，本颜回见道语，然实诗家妙境。”清宋荦《漫堂说诗》：“久之，源流洞然，自有得于性之所近。不必抚唐，不必抚古，亦不必抚宋、元、明，而吾之真诗触境流出。释氏所谓信手拈来，庄子所谓蝼蚁、稊稗、瓦甃无所不在，此之谓悟后境。”细按皆类此。后一例“悟后境”之“境”显然不同于“触境流出”之“境”，是指“悟后”所达到的一种创作状态。这样的“境”相当于王国维《人间词话》所说“古今之成大事业、大学问者，必经过三种之境界”的“境界”。当然，从事文艺创作或其他活动所达到的某种状态，有时也带有精神性和不可言说性，似与审美境界相近。但这与作为艺文理论概念的“境界”毕竟有别。

3. 指领域，范围。

清黄遵宪《人境庐诗草自序》云：“仆尝以为诗之外有事，诗之中

有人,今之世异乎古,今之人亦何必与古人同。尝于胸中设一诗境:一曰复古人比兴之体;一曰以单行之神运排偶之体;一曰取《离骚》、乐府之神理而不袭其貌;一曰用古文家伸缩离合之法以入诗。”这里所说的“设一诗境”,是指准备写哪些样的诗,而不是指写什么境界的诗。又,王世贞《艺苑卮言》卷二亦云:“《诗》旨有极含蓄者、隐恻者、紧切者,法有极婉曲者、清畅者、峻洁者、奇诡者、玄妙者,骚、赋、古选、乐府、歌行,千变万化不能出其境界。”此所谓“境界”就是指《诗经》的范围。余如署王昌龄《诗格》:“意须出万人之境”。唐殷璠《河岳英灵集》卷上:“维(按:指王维)诗词秀调雅,意新理惬,在泉为珠,着壁成画,一句一字皆出常境。”清谭献《复堂词话》:“浙派为人诟病,由其以姜、张为止境。”清方东树《昭昧詹言》卷一:“山谷不能出杜境界,却有自家面目。”大致皆属此类。

4. 侧重于外在景物、境遇,有较明显的客观性。

“境”初入文艺领域,往往如此,故往往与“象”相联。如皎然《诗议》:“夫境象非一,虚实难明。”署王昌龄《诗格》:“用意于古人之上,则天地之境,洞焉可观。”“搜求于象,心入于境”。后来这种情况也很多见。诸如:“吾内感于情而外触于境,以其介然不容已者,激而为声歌。”(明·顾起元:《刘成斋先生诗序》)“所述皆富贵繁华之境,亦不能佳也。”(祁彪佳:《远山堂剧品》评《一麟三凤》)“‘明月照积雪’,是佳境,非佳语,‘池塘生春草’,是佳语,非佳境。”(王世贞:《艺苑卮言》卷三)“‘西风吹渭水,落日满长安’,美成以之入词,白仁甫以之入曲,此借古人之境界为我之境界者也。”(王国维:《人间词话》卷下)

但所谓“侧重于外在景物、境遇”,也仅仅是有所侧重而已,其中亦含主观的感情因素。明代祝允明有言:“身与事接而境生,境与身接而情生。”(《送蔡子华还关中序》)若无主体的参与,非身临其境,则亦无所谓“境”,不过事与物而已。王国维于此,言之更确:“其写景物也,亦必以自己深邃之感情为之素地,而始得于特别之境遇中,用特别之

眼观之。”(《屈子文学之精神》)近人况周颐《蕙风词话》载:

蕙风尝读梁元帝《荡妇思秋赋》，至‘登楼一望，唯见远树含烟。平原如此，不知道路几千？’呼娱而诏之曰：此至佳之词境也。

看似平淡无奇，却情深而意真。”(卷一)

“登楼一望”数语，自属景物描写。但的确“情深而意真”，非仅状物而已。唯其如此，才为“至佳之词境”。

5. 侧重于内在心理、情感，有较明显的主观性。

王世贞评李清照的两句诗：“‘所以嵇中散，至死薄殷周’，易安此语虽涉议论，是佳境，出宋人表。”(《艺苑卮言》卷四)这两句诗通过对特定历史事件的议论、感慨，含蓄地表达了作者的深沉的情怀，令人体味不尽。如此“佳境”，自然是一种心理境界。祁彪佳品评戏曲，多有此类言论：“事出意创，于悲欢两境，俱无入髓处。(《远山堂曲品》评《完福》)“词之能动人者，惟在真切，故古本必直写苦境，偏于琐屑中传出苦情。”(《远山堂曲品》评《寻亲》)“传商文毅全不核实，将自拟《彩楼》之传文穆乎？然境入酸楚，曲无一字合拍。”(《远山堂曲品》评《三元》)“悲欢两境”、“直写苦境”、“境入酸楚”，都是情感境界。清代吴雷发，在批驳“喜怒哀乐俱亦中节”的传统观点的时候提出：

诗本性情，固不可强，亦不必强。……若乃处悲愁之境，何尝不可一往情深？(《说诗管蒯》)

“一往情深”的“悲愁之境”，更属诗人自身的心理、情感境界。元代方回讲“心境”(《心境记》)，清代袁枚讲“胸境”(《随园诗话》卷九)，虽不是指具体的喜怒哀乐之情，而是指一种胸襟怀抱，但同样属于精神境界。故王国维总结传统境界说时特别指出：“境非独谓景物也，喜怒哀乐亦人心中之一境界。故能写真景物、真感情者，谓之有境界；否则，谓之无境界。”(《人间词话》卷上)

但所谓“侧重于内在心理、情感”，并非绝无外在的景物、境遇。“所以嵇中散，至死薄殷周”，有历史人物、事件。戏曲中的情感境界，

亦离不开一定的故事情节。祁彪佳评《珠衲》：“赵（按：指剧中人赵旭）且惊且喜，仓卒间易贫士为贵人，此是绝妙之境。”（《远山堂曲品》）评《崔氏春秋补传》：“传情者，须在想象间，故别离之境，每多于合欢。实甫之以《惊梦》终《西厢》，不欲境之尽也。”（《远山堂剧品》）惊喜、别离，皆寓之于可见之情节，始成境界。

6. 兼心物、情景、内外而为言。

清代徐增《而庵诗话》谓：“无事在身，并无事在心，水边林下，悠然忘我，诗从此境中流出，那得不佳？”所云“此境”者，是物境还是心境？既是物境，亦是心境；且又并非两境，而是一境。即如祁彪佳之语：“明妃青冢，自江淹《恨赋》而外，谱之诗歌，蠕蠕不绝，乃被滥恶词曲占此佳境，几使文人绝笔，惜哉！”（《远山堂曲品》评《和戎》）“明妃青冢”亦既指其事，兼指其情。又如清人费锡璜所说：“读汉诗须手舞足蹈，触得妙境，更不忍释。”（《汉诗兑说》）这是指诗的整体境界，就更难说是侧重于什么了。王国维评秦观词，有云：“少游词境最凄婉，至‘可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮’，则变而凄厉矣。”（《人间词话》卷上）“凄婉”、“凄厉”当然都是情感，但这两句词亦可视为景物描写。故有人干脆说：“情景者，境界也。”（清·布颜图：《画学心法问答》）

在上述诸种情况中，从严格意义来说，只有后面三种“境”属于艺文理论概念。因为只有这三种“境”专用于艺文和审美领域，而前面三种情况中的“境”亦适用于其他领域，只可视为一般语词。

三、“意”、“境”关系与“意境”概念

从上文所引的言论中已经可以看到，“境”常与两类概念同时出现，一类是“象”、“景”等，一类是“心”、“情”等。如“境象非一”，“了然境象”，“处身于境，视境于心”，“诗情缘境发”。这是因为前一类是“境”的同类概念，故往往联属；后一类是“境”的相对概念，故往往对

举。中唐以还，在“境”的相对概念中，虽仍有用“心”、“情”、“思”者，但却逐渐集中于“意”。从而，“意”与“境”的关系同“意”与“象”的关系、“情”与“景”的关系一样，也成了艺文理论家经常探讨的一个重要问题。

署名白居易的《文苑诗格》云：

或先境而入意，或入意而后境。古诗“路远喜行尽，家贫愁到时”，“家贫”是境，“愁到”是意。又，诗“残月生秋水，悲风惨古台”，“月”、“台”是境，“生”、“惨”是意。若空言“境”，入浮艳；若空言“意”，又重滞。

分析作品虽嫌刻板，但提出诗应意、境兼具，而不可仅有一端，这是不错的。随后，晚唐司空图提出了“思与境偕”：

河汾蟠郁之气，宜继有其人。今王生者寓居其间，沉积益久，五言所得，长于思与境偕，乃诗家之所尚者。（《与王驾评诗书》）“思”亦即“意”。意与境不仅应同时兼具，而且要谐调一致，紧密结合。这就前进了一步。至宋，释普闻《诗论》又云：

天下之诗，莫出乎二句：一曰意句，二曰境句。境句易琢，意句难制。境句人皆得之，独意句不得其妙者，盖不知其旨也。所以鲁直、荆公之诗出乎流辈者，以其得意句之妙也。何则？盖意从境中宣出。

虽“鲁直、荆公之诗”未必“出乎流辈”，但提出“意句之妙”在于“意从境中宣出”，却很精辟。后来王夫之提出“以写景之心理言情”，不知是否曾先见此言。明王世贞曰：

其山川、风日、物候、民俗，偶得其境以接吾意，而不为意于其境。（《皇甫百泉三州集序》）

意与境不仅要结合，而且这种结合须出之于自然，而不是人为的造作。此言亦发王夫之“善用其情者，不敛天物之荣凋以益己之悲愉”之先声。接着便有朱承爵提出的“意境融彻”了：

作诗之妙，全在意境融彻，出音声之外，乃得真味。（《存余堂诗话》）

“意境融彻”一语，可以说是此前全部意境关系论的综合提炼。意境兼具，“思与境偕”，“意从境中宣出”，“偶得其境以接吾意”；所有这些内容综合起来，炼为一义，就是“意境融彻”。反过来说，所有这些内容少了任何一点，都谈不到“意境融彻”。而达到了“意境融彻”，也就达到了意境关系的极致。所以，就同一个理论层次而言，意境关系问题到了“意境融彻”已经意尽言穷，无需再言，亦无复可言。但意有尽而言无穷，直至近人樊志厚犹谓：“文学之事，其内足以摅己而外足以感人者，意与境二者而已。上焉者意与境浑，其次或以境胜，或以意胜，苟缺其一不足以言文学。”（《人间词乙稿序》）何谓“意与境浑”？岂不就是“意境融彻”？只不过又把范晞文、王夫之所言情景结合的三种模式搬到意境关系上来罢了。

如上，就是有关意境关系问题的主要言论。从这些言论可以看出，意境关系与意象关系、情景关系实际上是一个问题。有关言论虽使用概念不同，但思想实质无异。故最终的结论也如出一辙：“意象浑融”，“情景妙合”，“意境融彻”。

既然追求“意境融彻”，这融彻之后的统一体就既非“意”，亦非“境”，而成为“意境”了。于是有“意境”概念的产生。

考“意境”一语，始见于前引署名王昌龄《诗格》的“三境”说。但那里的“意境”，与“物境”、“情境”分立，显然是指偏于以理入诗的一类，与“意境融彻”的“意境”不侔。此后再见，就是明代朱承爵《存余堂诗话》的“意境融彻”了。故现行辞书，大都引朱氏之语作为“意境”的出处。但细按：所谓“意境融彻”，就是“意”与“境”的融彻，似乎还是“意”、“境”联属的两个词，与“情景”、“形神”之类相似，未可便以为就是一个概念。再后则有明末祁彪佳的《远山堂曲品》，书中四次出现“意境”。有两次是：

词白严整，意境俱惬。（评《去思》）

其意境俱无足取，但颇有古曲典型。（评《琼台》）

此两例虽“意”“境”联属，却显然是两个词，所以云“俱”；若是一个词，就无以言“俱”了。且第一例“意境俱惬”与“词白严整”对出，“词白”只能理解为“词”与“白”，那么“意境”也就自当理解为“意”与“境”了。此两例，于“意”、“境”之间加顿号隔开，似亦无不可，或更觉切当。这也是我们怀疑朱承爵“意境融彻”的“意境”可能应视为两个词的一个原因：之后尚且如此，何况当时。另两次是：

记宁夏哮贼事，有《赐剑》、《龙剑》二记。《赐剑》卑卑不足道，《龙剑》亦嫌其庞杂。此等意境，安能求其委析？得畅达如此记，足矣。（评《灌城》）

叔考匠心创词，能就寻常意境层层掀翻，如一波未平，一波复起。（评《唾红》）

此两例中的“意境”不能断开，无疑当是一词。但祁氏《远山堂曲品》既屡用“意境”，更屡用“情境”，如：

何文秀初为游冶少年，后来备尝诸苦。写至情境真切处，令人悚然而起。（评《玉钗》）

谱杨恒临虏事，事在天顺间，大类苏子卿。情境浅促，一过便嫌易尽。（评《金鳧》）

比较可知，“情境”指以抒情为主者，“意境”指以叙事明理为主者，不可互换。如此，则此两例中的“意境”又近于《诗格》“三境”说的“意境”了。如果说前一种情况中的“意境”是“意”与“境”的话，那么这种情况中的“意境”就是“意”之“境”了。总之均与意、境融为一体的“意境”概念有间。

这些考辨或显过苛；但旨在说明，“意境”这一概念到明末尚未成熟。清代常州派词论家好讲“意”“境”，但罕见联属。联属“意境”至清末方兴，这就是梁启超、况周颐、王国维诸人。梁氏曰：“欲为诗界之哥

伦布、玛赛郎，不可不备三长：第一要新意境，第二要新语句，而又须以古人之风格入之，然后成其为诗。（下略）”（《新大陆游记》）况氏《蕙风词话》言“意境”约有三处：

读词之法，取前人名句意境绝佳者，将此意境缔构于吾想望中。（卷一）

徐鼎臣《梦游诗》：“绣幌银屏杳霭间，若非魂梦到应难。”置之词中，是绝好意境（卷二）

是深于情、工于言情者，由意境酝酿得来，非小慧为词之比。（卷三）

王氏云：“元剧最佳之处，不在其思想结构，而在其文章。其文章之妙，亦一言以蔽之，曰：有意境而已矣。”（《宋元戏曲考·元剧之文章》）此等“意境”，确然是指融“意”与“境”为浑然一体的“意境”。这是“意境”概念的成熟，但这已经到近代、乃至现代了。

这成熟了的“意境”，似最能反映中国艺文的某种独特的审美追求，但这需要把围绕“境”而展开的种种议论综合起来，才能说明。

四、境界论的要义

中唐以来，在艺文理论中有这样多的人谈“境”，这些关于“境”的言论又这样复杂。那么作为艺文理论概念的“境”、或“境界”的本质是什么？或者说中国艺文理论中的“境界”论的要义是什么？综合以往言论，似可大致归纳出以下几点：

一曰“境生于象外”。

前面提到，“境”与“象”在同“情”、“意”相对的意义属于同类概念。“境”出现之前，人们主要是谈“象”；“境”出现之后，还常常与“象”联用。那么既然已经有了“象”，何以还需要“境”？“境”与“象”究竟有什么差别？这是理解“境”的本质首先要思考的问题。而“境”与

“象”的区别就在于“境生于象外”。

也是在中唐，“境”进入文艺领域之初，刘禹锡就提出：

诗者，其文章之蕴邪？义得而言丧，故微而难能；境生于象外，故精而寡和。（《董氏武陵集纪》）

这里把“境”与“象”明确区别开来，指出“境”虽不能离开“象”，但又是对“象”的超越。与刘禹锡大体同时的戴叔伦又提出：“诗家之景，如蓝田日暖，良玉生烟，可望而不可置于眉睫之前也。（见司空图：《与极浦书》）玉有温润的光泽，故在产玉的蓝田，似乎阳光更加明丽，还笼罩着淡淡的烟霭。所谓“诗家之景”，不是指实实在在的形象、景物，而是指弥漫在形象、景物周围的恍恍惚惚、似有若无的景。这样的“景”是生于象外的景，因而其实就是“境”。戴叔伦的这几句话又深受晚唐司空图的赏识。司空图不仅在《与极浦书》中引述了这几句话，还补充强调道：“象外之象，景外之景，岂容易可谈哉！”“象外之象”、“景外之景”，这可以视为司空图对“境”的说明，意思也就是“境生于象外”。可见，“境生于象外”，这是“境”进入艺文领域之后，艺文理论家们在同传统的“象”的比较中，对它所下的第一个定义。

王夫之曾经这样赏析崔颢的《长干行》：

论画者曰“咫尺有万里之势”，一“势”字宜着眼。若不论势，则缩万里于咫尺，直是《广舆记》前一天下图耳。五言绝句以此为落想时第一义，唯盛唐人能得其妙。如：“君家在何处，妾住在横塘。停船暂借问，或恐是同乡。”墨气所射，四表无穷，无字处皆其意也。（《董斋诗话》卷二）

所谓“势”就是从物引向物外、从实有引向无的一种无形的力。有了这种“势”，有形、有限的物就构成了一个无形、无限的“场”。崔颢的《长干行》仅只四句，直接写出的物象不过尔尔；但却通过这些许物象展现了一个有声有色的人间场景，一种意蕴无穷的生活境界。这种生活境界，就是“墨气所射，四表无穷”所构成的“象外之象”、“景外之景”。

况周颐论自己的创作,尝谓:

吾听风雨,吾览江山,常觉风雨江山外有万不得已者在。此万不得已者,即词心也。而能以吾言写吾心,即吾词也。(《蕙风词话》卷一)

风雨江山是象。但仅有风雨江山还构不成词,必须要有“风雨江山外”的某种东西,即所谓“万不得已者”。此“万不得已者”就是作者听风雨、览江山时的那种无限丰富而又无以名状的感觉。它似乎由风雨江山携带而来,却又漂浮在风雨江山之外。正是这风雨江山之外的无形、无象的东西,才是词的灵魂,即所谓“词心”。

如果说“象”是物,那么“境”就是“场”。它是一个领域,一个小世界。作为一个物,“象”无论在空间上还是在内涵上都是有限的。而作为一个领域,“境”虽然也应有个大致的范围,却并没有确定的边界;这个大致的范围也不是挤满了“象”,而主要是有意义的虚空。因而在一定程度上说,“境”是无限的。这是“境”作为疆域的原始含义在艺文领域的升华。

二曰“意境融彻”。

前面还提到,“情”、“意”、“思”等是“境”的相对概念。但境界论的一个基本宗旨,恰恰是要把这个对立面统一进来,使之成为“境”的内在要素。所以提倡“象外之象”、“景外之景”的司空图,同时就提出了“思与境偕”的要求。这个要求又经后人不断丰富、深化,遂发展为“意境融彻”的提法。

而且,为了把这个对立面统一进来,元代方回甚至提出了“心即境也”的口号。他专作《心境记》一文,引陶渊明“结庐在人境,而无车马喧”为证说:

吾尝即其诗而味之:东篱之下,南山之前,采菊徜徉,真意悠然,玩山气之将夕,与飞鸟以俱还,人何以异于我,而我何以异于人哉?“盥濯息檐下,斗酒散襟颜。”人有是,我亦有是也。“相见

无杂言，但道桑麻长”，我有是，人亦有是也。其寻壑而舟也，其经丘而车也，其日涉成趣而园也，岂亦扶天地而出，而表能飞翔于人世之外耶？顾我之境与人同，而我之所以为境则存乎方寸之间，与人有不同焉者耳。

的确，生活于乡野田园之人不计其数，有谁能感受到陶渊明那样的境界？关键不在于“境”，而在于“所以为境”的心。故最后作出结论道：

心即境也，治其境而不于其心，则迹与人境远而心未尝不近，治其心而不于其境，则迹与人境近而心未尝不远。

所言虽有重内轻外之偏，但却突出阐释了心在境界中的作用。人在生活中实际感受到的境界，绝不纯粹是外在的环境，而是内在的心境与外在的环境的统一，心是作为固有的、甚至决定性的要素融贯在“境”之中的。直到后来王国维提出：

境非独谓景物也，喜怒哀乐亦人心中之一境界。故能写真景物、真感情者，谓之有境界，否则，谓之无境界。（《人间词话》卷上）

这就既明确地否定了仅从客观景物方面去理解境界的观点，又克服了方回那种“心即境也”的片面性，把心境与物境平等地放在境界之中了。

但是，应该承认，在这个问题上，境界论者们是有分歧的。强调“意境融彻”，尤其是强调“意从境中宣出”，就是认为仅仅写出喜怒哀乐之情不足以成为境界。但上述方回之论，以及祁彪佳评曲之言，却都给了“心境”、“情境”以独立的地位。王国维似乎是这后一种观点的发展者和代表者。“喜怒哀乐亦人心中之一境界”是他的境界论的一个要点，也是他反复申述的一个观点。除上面一段话外，他在《宋元戏曲考》中还说：“何以谓之有意境？曰：写情必沁人心脾，写景则在人耳目，述事则如其口出是也。”（《元剧之文章》）这也是他最终在《人间词话》中选用“境界”而不用“意境”的一个原因。因为“意境”一语就已经

包涵了以“境”为物境的意思，而“境界”并无此弊。这个问题尚可继续研究。但亦如王国维所说“激烈之感情，亦得为直观之对象，文学之材料；而观物与其描写之也，亦有无限之快乐伴之。”（《文学小言》）论家于心境、物境或各有所偏，而心境、物境本身却并非势不两立。从中国艺文理论之境界论的总体来看，还是两者兼容的。故有云：“情景者，境界也。”（清·布颜图：《画学心法问答》）而其重点所在，则是“意境融彻”。

从这里也可以看出“境”与“象”的又一个差别。在艺文理论中有云“心即境也”，却未见“心即象也”。可以说“喜怒哀乐亦人心中之一境界”，却不能说“喜怒哀乐亦世界中之一形象”。就是说：“象”总是比较客观、比较外在的，而“境”则具有更多的主观性，或曰精神性。

三曰“因定而得境”。

除上述两点外，境界论还另有一层深义。

如前所述，境界论是由禅学进入艺文理论的。那么它是否会带有一定的禅学意味？请看刘禹锡下面这段话：

梵言沙门犹华言去欲也。能离欲则方寸地虚，虚而万景入。入必有所泄，乃形乎词。词妙而深者必依于声律。……因定而得境，故倏然以清。由慧而遣词，故粹然以丽。（《秋日过鸿举法师寺院便送归江陵序》）

要求舍去情欲，超脱尘寰，以空明虚静之心，摄天地万有之景。这就是以禅学思想论境界了。“定”即戒定，是一种参禅悟道、心如止水的精神状态。“因定而得境”，所得者自是那种渊深寂历、远隔人间烟火的境界，“故倏然以清”。后来苏轼所谓“欲令诗语妙，无厌空且静。静故了群动，空故纳万境。阅世走人间，观身卧云岭”（《送参寥师》），也包涵类似的意思，不过禅味略淡，道家意味更浓罢了。如前所言，禅与道属于一种倾向，只是程度不同而已。此后如清人徐增《而庵诗话》所云：“无事在身，并无事在心，水边林下，悠然忘我，诗从此境中流出，

那得不佳。”没有禅家的岑寂，却依然是一种超然世外的境界。

王国维的境界论有“有我之境”与“无我之境”的区分。这两种境界作为两种不同的审美形态，有超出境界论的意义，本书将于另章详述。但如下的话却涉及这里要谈的问题：

有我之境，以我观物，故物皆著我之色彩。无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物。古人为词，写有我之境者多，然未始不能写无我之境，此在豪杰之士能自树立耳。（《人间词话》卷上）

境界有二，有诗人之境界，有常人之境界。诗人之境界，唯诗人能感之而能写之；故读其诗者亦高举远慕，有遗世之思，而亦有得有不得且得之者亦各有浅深焉。若夫悲欢离合，羁旅行役之感，常人皆能感之，而唯诗人能写之；故其入于人者至深，而行于世也尤广。（《人间词话·补遗》）

两段话说法不同，而大致意思一样。所谓“常人之境界”也就是“有我之境”，因为“悲欢离合，羁旅行役之感”自然是“以我观物”，“物皆著我之色彩”。所谓“诗人之境界”也就是“无我之境”，因为“读其诗者亦高举远慕，有遗世之思”，正是超然世外、“以物观物”的结果。从这两段话可以看出，王国维虽然并列地提出了这两种境界，但这两种境界在他心目中的地位却是不平等的。称“有我之境”为“常人之境界”，称“无我之境”为“诗人之境界”，并说写“无我之境”“在豪杰之士能自树立耳”，显然是以“无我之境”为高，置之于“有我之境”之上的。

王国维的思想虽然有他自己的特点，但这种倾向于“高举远慕”的“无我之境”的思想，却同上述刘禹锡、苏轼等人一脉相承。这说明，境界论虽然可以兼容各种境界，但它在本质上是支持那种超越现实生活的“无我之境”的。这也是必然的。境界论是从禅学进入艺文理论的，是建立在庄、禅思想的基础之上的。它的本质就是对形而下的人生和审美的超越。

要找“因定而得境”的实例,其实《庄子》上就有。《庄子·田子方》所写的老聃“得至美而游乎至乐”的情景就是如此:

孔子见老聃,老聃新沐,方将披发而干,愁然似非人。孔子便而待之,少焉见曰:“丘也眩与?其信然与?向者先生形体掘若槁木,似遗物离人而立乎独也。”老聃曰:“吾游心于物之初。”孔子曰:“何谓耶?”曰:“心困焉而不能知,口辟焉而不能言。尝为汝议乎其将:至阴肃肃,至阳赫赫。肃肃发乎天,赫赫发乎地,两者交通成和而物生焉。……”

这是在入定之后,心灵与那超越万物而又化育万物之“道”的直接照面,是心灵从形而下的现象世界向形而上的本体世界的蓦然飞升。如果说这里阐发哲学思想的意思未免太强的话,那么再看看数千年之后况周颐进入“词境”的情形:

人静帘垂,灯昏香直;窗外芙蓉残叶飒飒作秋声,与砌虫相和答。据梧冥坐,湛怀息机。每一念起,辄设理想排遣之。乃至万缘俱寂,吾心忽莹然开朗如满月,肌骨清凉,不知斯世何世也。斯时若有无端哀怨枵触于万不得已。即而察之,一切境象全失,唯有小窗虚幌,笔床砚匣一一在吾目前。此词境也。(《蕙风词话》卷一)

这是纯粹的审美。但依然是在入定之后,心灵逐渐从现象世界中超脱出来,于某个瞬间似乎一下子回到了那虚明而永恒的本体世界,不禁隐然感到人生的短暂与渺茫,“若有无端哀怨枵触于万不得已”。这是幻觉,却又是真实的心理体验。境界论的最深刻的意义,就是追求这种即现象世界而超现象世界、即现象世界而悟本体世界的心理体验。这就是审美境界的超越性。

无限性,精神性,超越性,这是“生于象外”的“境”同“象”的主要差别,也就是境界论的要义。

最后交待一下“境界”这一概念的语词形式问题。“境”,“境界”,

“意境”，用哪个语词最合适？今人多用“意境”。但如前所述，署名王昌龄的《诗格》中的“意境”不是今人所说的“意境”，今人所说的“意境”出现很晚，而且在出现之后的很长时间里都是可分可合的两个词，直至近现代才比较稳固地凝聚为一。而且，“境界”这一概念的关键在于“境”，而“意境”这个词侧重于“意”与“境”的关系。而“意”与“境”的关系与“意”与“象”、“情”与“景”的关系大体一致，没有什么特别之处。所以“意境”这个词不能准确地指向“境界”这一概念的特别内涵。王国维虽亦曾用这“意境”，但作为概念的正式定名，还是选择了“境界”。因为他那“喜怒哀乐亦人心中这境界”的思想，已经无法装进“意境”这个词中去了。当然，作为艺文理论概念的“境界”绝不是纯粹的客观存在，甚至应该说是在主客体相互作用下产生的虚幻性的心理存在。“意境”似较能反映这种特点。但是，作为艺文理论概念的“境界”本身已经包含了这种特点，无须再缀以“意”字。鉴于上述情况，再考虑到这几个词在古代艺文理论文献中的出现频率，笔者认为还是选择“境界”、或简称“境”较为恰当。今人往往将“意象”论、“情景”论、“境界”论一绳捆绑，或统称为“意象”，或统称为“意境”。这种不顾古代文献实际情况的理论只能视为今人的理论，而不是中国古代艺文理论。

意象，情景，境界，总之都是心与物的关系问题。意象论，情景论，境界论，总之都是追求心与物的和谐统一。

第四章 形神论

要“即物达情”，就有个如何状物的问题。而如何状物，就是如何处理形与神的关系。设若一味刻画事物的外形，纵令酷似，与情何干？所以苏轼说：“论画以形似，见与儿童邻。”意思就是状物之妙，不在形似，而在神似。但是，“传神者必以形”（莫是龙语），否则何谓状物？何谓“即物达情”？

这就是中国艺文理论中的形神论。

第一节 形与神

在中国古人看来，物并不是至少不仅仅是一个质实的团块，一个界限分明的实体，而是一个由实到虚的层次性的存在。这个由实到虚的层次，细分，有形、象、气、神等；取其大体，就是形与神。

一、形与象

现代文艺理论，每言“形象”。弄得中国传统文艺理论的研究者，亦多以“形象”论古。其实，中国古代虽然言“形”、言“象”，却很少合言

“形象”。即使偶有言之，也似乎是两个词，而不像一个词。如宋代梅尧臣《增三韩述诗》：“烟云写形象，葩卉咏青红。”“形象”与“青红”相对，“青红”不能算一个词，那么“形象”显然也是如此。这是因为，在中国古人的眼里，“形”与“象”是事物构成中的两个层次，它们是既有联系又有区别的。

《易传·系辞上》说：“天尊地卑，乾坤定矣。卑高以陈，贵贱位矣。……在天成象，在地成形，变化见矣。”但是，“形”与“象”的区别还不仅仅是“在地”“在天”的问题。如下述言论：

见之谓之象，形乃谓之器。（《易传·系辞上》）

形谓之石，象谓之星。（阮籍：《达庄论》）

真山水之云气，四时不同。春融怡，夏蓊郁，秋疏薄，冬黯淡。

尽见其大象，而不为斩刻之形，则云气之态度活矣。（宋·郭熙：
《林泉高致·山水训》）

从这些论述可以见出：“形”与“象”都是可见的，这是它们的一致之处；但“形”有固定的实体，“象”则浑融缭绕，无实体之可执。如星星，在天是闪烁不定、可见而不可执的光亮，故谓之“象”；陨落在地就变成了一块质实的岩石，故谓之“形”。至如“春融怡，夏蓊郁，秋疏薄，冬黯淡”之类的自然景象，就更是只能“见其大象”，而无法“为斩刻之形”了。所以“象”往往与可感而无形的“气”合称为“气象”。如：“风雨晦明，山川之气象也。”（清·石涛：《画语录·山川》）“且如冰与水精，非不光，比之玉，自是有温润含蓄气象，无许多光耀也。”（朱熹：《孟子章句序说》）。山川之“风雨晦明”，玉之“温润含蓄”，显然都不是伸手可执的实体，虽然是确实可见的。而“形”则往往被称为“形体”，如宋人袁文即云：“形者，其形体也。”（《瓮牖闲评》）

就二者均有其外在的表现、为目之可见这一点而言，“象”可以包括“形”。故《易传》虽云“在天成象，在地成形”，却又把天地间一切事物统称为“象”：“圣人有以见天下之赜，而拟诸其形容，象其物宜，是

故谓之象。”(《系辞上》)。因此,“象”可以说是比“形”高一层、亦即深一层的概念。王夫之分析说:

尝试言之:物生而形形焉,形者,质也。形生而象象焉,象者,文也。形则必成象矣,象者,象其形矣。在天成象而或未有形,在地成形而无有无象。视之则形也,察之则象也。所以质以视章,而文由察著。未之察者,弗见焉耳。(《尚书引义·毕命》)

他认为,形必定显现为象,所以形必有象。但象不一定有形,无实体可把握,就是有象而无形。形,粗看就可以感知;象,细察才可以获得。形是凡俗现实中的具体实在,而象则是依此实在而又超乎其上的葱茏景致。这个分析是不错的。所以,在中国古人的审美意识中,“象”的意义远比“形”重要。许多重要的艺文理论概念,都是与“象”联在一起的。除了上面提到的“气象”外,还有“兴象”、“意象”等等。

在《周易》中,作为内在之意的的外在表现,“象”之外还有“言”。虽然是言以明象,象以明意,但若采取内在意旨与外在表现的二分法,则象与言就处在了同一个层次,可以并列。如谓:

穷理尽性,事绝言象。(谢赫:《古画品录》)

旨微于言象之外者,可以取于书策之内。(宗炳:《画山水序》)

而在文学中,言既可以用来明象,也可以直接达意;而且明象也是为了达意。所以对于以语言为表达形式的文学来说,“言”就是“形”。于是在其他艺文领域的形神问题在文学领域就变成言意问题了。如清人李重华《贞一斋诗说》云:“神气备而词从之也,若神气索而剪词求工,特貌似而实非其真。”同代沈德潜《东隅兄诗序》亦云:“苟其人无君形者(按:“君形者”即指神)存,而断断焉求工于章句,彼其所求者非必不工也,然欲使后世读其书想见其为人,吾恐性情面目隐而不见也。”

二、神

“形”、“象”之内，更深的层次是“气”以及与“气”相关的“韵”，最后是“神”。但如果采用通常的“形”“神”二分法，则“气”与“韵”都属于“神”。故这三个概念可以组合为“气韵”、“神韵”和“神气”，而笼统地说，“气韵”、“神韵”和“神气”都是“神”。关于“气”与“韵”，下章有专门的论述。这里只笼统地讲“神”。

那么，何谓“神”？

《易传·系辞上》曰：“知变化之道者，其知神之所为乎？”则神就是指天地万物变化发展之道。《荀子·天论》有更为详尽的说明：

列星随旋，日月递照，四时代御，阴阳大化，风雨博施，万物各得其和以生，各得其养以成，不见其事而见其功，夫是之谓神。

这种思想其实是来自老、庄。老子提出：“道冲，而用之或不盈，渊兮似万物之宗。”（《老子》四章）“道常无为而无不为。”（《老子》三十七章）庄子亦云：“知形形之不形乎？道不当名。”（《庄子·知北游》）这就是说道是“不见其事而见其功”的万物变化发展的总规律。《易传》与《荀子》不过把道的这种性质形容为“神”罢了。而“神”的概念也是来自老、庄。老子曰：“道者，万物之奥。”（《老子》六十二章）“奥”就有奥妙如神的意思。庄子更进一步把道在万物之中的存在称为“神”。谓“抱神以静，形将自正”，“神将守形，形乃长生”（《庄子·在宥》）这是明确地以物之体为“形”，以物中之道为“神”，把物看作“形”与“神”的统一，而“神”是“形”的主宰，是物的灵魂。

“神”的概念自魏晋时期进入艺文领域。此后，运行范围逐渐扩大，含义也日趋丰富。归纳起来，大致有如下几种情况：

1. 指描写对象的精神。

初期,仅用于人物画,是指画中人的精神。如东晋顾恺之之所谓:“传神写照,正在阿堵中。”(见《世说新语·巧艺》)“传神写照”就是画人物肖像,“阿堵”指眼睛,“传神”就是传所画人物之神。又如唐张怀瓘《画断》云:“象人之美,张(僧繇)得其肉,陆(探微)得其骨,顾(恺之)得其神。”至宋代,便批评“世徒知人之有神,而不知物之有神”(邓椿:《画继》卷九),山水花鸟,无不强调传神了。

2. 指创作主体的神明。

刘勰《文心雕龙·神思》篇所说的“神与物游”、“神用象通”等,就是指作家在创作中的精神活动。又如晚唐张彦远《历代名画记》云:

或问余曰:吴生(道子)何以不用界笔直尺,而能弯弧挺刃植柱构梁?对曰:守其神,专其一,合造化之工,假吴生之笔。……夫用界笔直尺,是死画也;守其神,专其一,是真画也。(《论顾陆张吴用笔》)

此言颇阐庄子“德全而神不亏”之意,所言之“神”自是指画家自己的精神。再如清沈宗骥《芥舟学画编·酝酿》曰:

吾所谓酝酿云者,敛蓄之谓也。意以敛而愈深,气以蓄而愈厚,神乃思全。暴著者能敛蓄则将反乎退藏,轻易者能敛蓄则将归乎厚重。能退藏则神长,能厚重则神固。夫神至能固而且长,又何患乎不望见古人?

所言之内容与张彦远同,所用之“神”亦自无异。

3. 指创作中出现的神妙莫测的精神状态。

如唐皎然《诗式》:“虽取由我衷,而得若神授。”(《序》)“有时意静神王,佳句纵横,若不可遏,宛如神助。”(《取境》)杜甫诗:“醉里从为客,诗成觉有神。”(《独酌成诗》)“野寺江天豁,山扉花竹幽。诗应有神助,吾得及时游。”(《游修觉寺》)等等,都是指创作灵感来潮时的那种似非人力的神奇的精神状态。

4. 指作品所达到的出神入化的最高造诣。

宋严羽《沧浪诗话·诗辨》提出：“诗之极致有一，曰入神。诗而入神，至矣，尽矣，蔑以加矣！”同“妙”比较，“神”高于“妙”：“夫吴生（道子）之超其师，得之于心也，故无不妙。张长史（旭）之不治它技，用智不分也，故能入于神。”（宋·黄庭坚：《道臻师画墨竹序》）“用志不分，乃凝于神”是《庄子·达生》中的话，本来就是指技艺的最高境界。故唐张怀瓘《书断》《画断》始以“神”、“妙”、“能”三品评书、画，便列“神品”为最上。同“圣”比较，“神”也高于“圣”：“无待者，神于诗者欤！有待而未尝有待者，圣于诗者欤！”（宋·杨万里：《江西宗派诗序》）“有待”“无待”亦庄子话头，在这里就是指师承和格法。有法而不为法缚，是为“圣”；天机自动而无迹可寻，是为“神”。

5. 指艺文的内在本质。

明焦竑《题词林人物考》云：“论人之著作如相家观人，得其神而后形色气骨可知也。”这还是指特定作家的作品的精神本质；如同代茅坤的下面一段话：

神者，文章中渊然之光，杳然之思，一唱三叹，余音袅袅，即之不可得，而味之又无穷者也。（《文诀》）

这就是指艺术的内在的审美本质了。

运用范围虽如此之广，具体所指虽如此之众，但“神”的基本含义还是非常明确的。那就是：其一，它是事物的精神本质；其二，它是无形无象、无方可执的形而上者；其三，它处于事物的最深层次。

在“神”的诸种含义中，以形神关系而言，主要是用第一种，即描写对象的精神。但实际上又并不这样简单。

三、物之神与己之神

在写景状物的意义上说，所谓“神”似乎当然是指物之神。

的确，有时候是这样。据载，汉代刘褒“曾画云汉图，人见之觉热；

又画北风图，人见之觉凉。”（张彦远：《历代名画记》卷四）这真是把云汉、北风的精神画出来了，使人见之如身临其境。苏轼说，宋代画家黄知微于一寺院壁画湖滩水石图四堵，“作输泻跳蹙之势，汹汹欲崩屋也。”（《书蒲永升画后》）画在屋壁上的水有“崩屋”之势，亦可谓得激流之神。尤其是刻画人物的作品，所谓传神更是指传达所刻画的人物的神。茅坤《刻史记抄引》写道：

予少好读《史记》，数见缙绅学士摹画《史记》为文辞，往往专求之句字音响之间，而不得其解。譬之写像者特于须、眉、颊、耳、目、口、鼻貌之外见者耳，而其中之神，所当怒而裂眦，喜而解颐，悲而疾首，思而抚膺，孝子慈孙所睹而潜然涕洟，骚人墨士之所凭而凄然吊且赋者，或毫焉未之及也。

“其中之神”显然是指《史记》中所描写的人物的精神。

但是，也不尽然。

宋人刘延世善画墨竹，题诗云：

酷爱此君心，常将墨点真，毫端虽在手，难写淡精神。（见宋·邓椿：《画继》卷四）

何谓竹子的精神？就是“淡”。还有，郑板桥画竹子更有名，他的题词是：

盖竹之体，瘦劲孤高，枝枝傲霜，节节干霄，有似乎士君子豪气凌云，不为俗屈。（《题兰竹石》）

这里虽未言神，但“孤高”、“傲霜”等等显然就是所谓竹子的精神。这就不能说“淡”了。而且，既然说这些“有似乎士君子豪气凌云，不为俗屈”，那就意味着所谓竹子的精神其实就是“士君子”的精神。还有，五代的荆浩论画松曰：

夫木之为生，为受其性。松之生也，枉而不屈。如密如疏，匪青匪翠。从微自直，萌心不低。势既独高，枝复低偃。倒挂未坠于地下，分层似叠于林间，如君子之德风也。有画如飞龙蟠虬、狂

生枝叶者，非松之气韵也。（《笔法记》）

前已言及，笼统地说，“气韵”也就是“神”。“如飞龙蟠虬，狂生枝叶”的松树并非没有，画成这样也未必就不能表现松树的勃勃生气。但是不行，必须画成“枉而不屈”等等“如君子之德风”的样子，才算得“松之气韵”。原来所谓“松之气韵”就是“君子之德风”。郑板桥、荆浩这两位大画家的话已经把意思说得很明白了：他们之爱竹、爱松，是因为竹有士君子之志气，松有君子之德风；他们之画竹、画松，也是为了表现这样的志气和德风。那么，这种志气和德风究竟是他们所画的物之神还是他们自己的人之神？

在讲状物的时候，也不应忘记：状物只是创作方法，达情才是文艺的宗旨，这是中国艺文理论的一个基本思想。上面这些言论，与孔子所说的“岁寒，然后知松柏之后凋也”同出一辙，实质上就是荀子所说的“比德”。试想：如果不是因为梅、兰、竹、菊、荷花、松柏等的某些自然属性可以同人的某些道德品质相比拟，可以成为某种人格的象征，何以唯有这几种花木最受古人、尤其是古代知识分子的钟爱？难道是因为它们最艳丽、最漂亮吗？

而且，我们的古人对于物之神与人之神本来就不作严格的区分。在他们的观念中，人与物在精神上是息息相关的，是可以相互交流的。清初的廖燕说道：

万物在秋之中，而吾人有在万物之中，其殆将与秋俱变者欤！……借彼物理，抒我心胸。即秋而物在，即物而我之性情俱在。然则物非物也，一我之性情变幻而成者也。性情散而为物，万物复聚而为性情。（《李谦三十九秋诗题词》）

同时的黄宗羲也说：“诗人萃天地之清气，以月露风云花鸟为其性情”（《景州诗集序》）。这还有什么物我之分？即使是看上去最坚定的“物理”主义者，如清人叶燮，在强调“文章之道，当内求之察识之心，而专征之自然之理”（《已畦集自序》）的同时，也可以宣称：“彼诗人

胸中有千古，目中有四时，万物能一一驱策之，使令之以发我之性情，资我歌咏。”（《题沈次山四时村居诗后》）他根本不觉得这之间有什么矛盾。

这种精神上的物我不分，还会导致理论上的问题的混淆，即形神论与心物论的混淆。例如明末清初杰出的画家和绘画理论家石涛，有这样一段题画文：

以形作画，以画写形，理在画中。以形写画，情在形外。至于情在形外，则无乎非情也。无乎非情也，无乎非法也。（《石涛论画》）

“以画写形，理在画中”，是说以绘画来状物，则物理即存在于画之中。这是形神问题，物之“理”亦即物之神。而“以形写画，情在形外”，是说在绘形成画的过程中，就融进了自己的感情，“形”就在“情”的包围之中了。这是心物问题。那么这段话究竟是谈什么问题？是形神问题还是心物问题？大概石涛自己也说不清，他根本就不觉得需要说清。

所以形与神的神，绝不纯粹是物之神。它实质上往往是人之神，是艺术家自己的神。

明白了这一点，才能懂得中国艺文理论中的形神论的全部含义，尤其是它的深层含义。

第二节 从以形写神到离形得似

对物作形与神的层次区分，这本身就已经包涵了神贵于形的观念，因为神是物的本质，形只是物的躯壳。但中国艺文对神的追求有个发展的过程。大致而言，晚唐以前，是“以形写神”；晚唐以后，是“离形得似”。

一、神贵于形

提出“抱神以静，形将自正”、“神将守形，形乃长生”的庄子，可以说就是个极端的重神主义者。在他看来，事物的意义仅在于神，无神之形是毫无意义的。《庄子·德充符》讲了这样一个故事：卫国有个长得很丑的人，名叫哀骀它。“无君人之位以济乎人之死，无聚禄以望人之腹，又以恶（按：即丑）骇天下。”但“丈夫与之处者，思而不能去也；妇人见之，请父母曰‘与为人妻，宁为夫人妾’者，十数而未止。”甚至鲁哀公与之相处不数月，就要聘他为宰相。这是什么原因呢？文云：

适见狔子食于其死母者，少焉眴若（按：开目视之），皆弃之而走。不见己焉尔，不得类焉尔。（按：发现母死，己不与己同类。）所爱其母者，非爱其形也，爱使其形者也。

“使其形者”就是神。

后人虽未必像庄子这样极端，但神贵于形的观念却是普遍的。《淮南子》即反复强调：

画西施之面，美而不可悦，规孟贲（按：古之勇士）之目，大而不可畏；君形者亡焉。（《说山训》）

以神为主者，形从而利；以形为利者，神从而害。”（《原道训》）

神贵于形也，故神制则形从，形胜则神穷。”（《诠言训》）

等等。先秦两汉时期这些有关形与神的言论，虽然不是直接谈艺文，但却是后人从艺文的角度思考这个问题的依据。

因为形神问题主要是状物问题，所以在艺文领域，与形神问题关系最密切、也最重大的是绘画，其次是书法和文学。形神论也主要存在于这几个领域，而首先是绘画。

二、以形写神

最早从绘画的角度强调神贵于形的，是东晋大画家顾恺之。《世说新语·巧艺》记载了他的不少轶言轶事：

顾长康(恺之)画人，或数年不点目睛。人问其故，顾曰：四体妍蚩，本无关于妙处；传神写照，正在阿堵中。

顾长康画裴叔则，颊上益三毛。人问其故，顾曰：裴楷俊朗有识具，正此是其识具。看画者寻之，定觉益三毛如有神明，殊胜未安时。

顾长康画谢幼舆在岩石里。人问其所以，顾曰：谢云“一丘一壑，自谓过之”，此子宜置丘壑中。

这里说的都是人物肖像画。而人物肖像画的目的就是“传神”。为了传神，顾恺之特别注重关键性的部位，即眼睛。有时还要设置相应的背景，有时甚至要稍稍改变原来的形貌。顾恺之的论画著作，传有《魏晋胜流画赞》。其中云：

人有长短，今既定远近以瞩其对，则不可改易阔促，错置高下也。凡生人亡有手揖眼视而前亡所对者，以形写神而空其所对，荃生之用乖，传神之趋失矣。空其实对则大失，对而不正则小失，不可不察也。一象之明昧，不若悟对之通神也。

这段话虽是谈如何画人物“悟对”的问题，但中心还是“传神”。画之为用就是“传神”“荃生”，而画之为画就在于“以形写神”。“以形写神”，这等于为绘画下了一个定义。

绘画这门艺术，本来是以传形为特征的。故《尔雅》解释曰：“画，形也。”唐张彦远《历代名画记》论绘画之起源，犹云：“无以传其意，故有书；无以见其形，故有画。”韩非有画犬马难、画鬼神易的说法，谓：“犬马，人所知也，旦暮罄于前，不可类之，故难。鬼魅无形者。不罄于

前，故易之也。”（《韩非子·外储说左上》）这显然是以为绘画就是画形。这种看法可以说是一种常识。但中国绘画和绘画理论的自觉，从东晋顾恺之始；而这个自觉，就是自觉到绘画乃是“以形写神”。这一点极可深思。

顾恺之之后，南齐的谢赫和王僧虔，同时从绘画和书法两个方面把他的观点进一步理论化、系统化了。谢赫在《古画品录》中论述“绘画六法”，将“气韵生动”放在第一位，而把“应物象形”放在第三位。在品评画家时又突出地贯彻了这种神贵于形的思想。如评第一品的卫协时说：“古画之略，到协始精。六法之中，殆为兼善。虽不该备形妙，颇得壮气。凌跨群雄，旷代绝笔。”“形妙”不备而“颇得壮气”，仍被置于第一品。而评第五品的刘瑱则指出：“纤细过度，翻更失真。”意即过分追求外形的精细而妨害了精神的表达。王僧虔《笔意赞》认为：“书之妙道，神彩为上，形质次之，兼之者方可绍于古人。”此后的书法家，大都继承了王氏的观点并有所延伸，如李世民说：“字以神为精魄，神若不和，则字无态度也。”（见《佩文斋画谱》卷五）张怀瓘也说：“深识书者，唯观神彩，不见字形。”（见张彦远：《法书要录》卷四）

神贵于形的思想在这一时期的文学理论中也有反映。刘勰《文心雕龙·夸饰》云：“夫形而上者谓之道，形而下者谓之器。神道难摹，精言不能通其极；形器易写，壮辞可得喻其真。”“道”之与“器”，犹“神”之与“形”。“精言”不能通“神道”，而“壮辞”却可写“形器”，亦含重神之意。

那么，这个时期的所谓“神”是指什么呢？主要是指所描绘的人物的精神。这个时期的绘画主要是人物肖像画，上述有关形与神的言论就几乎全是针对人物肖像画而说的。此外也包括犬、马等动物的神态。如传顾恺之的《论画》评一幅《三马图》云：“隼骨天奇，其腾蹕如蹶虚空，于马势尽善也。”“马势”就是指马的神态、气势。但是这个时期并不是认为万物都是有神的。顾恺之《魏晋胜流画赞》即称：“凡画，人

最难,次山水,次狗马;台榭一定器耳,难成而易好,不待迁想妙得也。”“不待迁想妙得”,意思是说只需要照描外形,不需要领会精神;这等于说本来就无神可传。直至晚唐张彦远的《历代名画记》,犹谓:“至于台阁、树石、车舆、器物,无生动之可拟,无气韵之可侔,直要位置向背而已。……至于鬼神人物,有生动之可状,须神韵而后全。”(卷一)这就说得更为明确:除鬼神人物之外,其余均无神可传。

“以形写神”的观点虽然以“传神”为目的,但其实并没有忽视形,毋宁说是在“传神”的原则下形、神并重的。所以在魏晋南北朝时期的绘画理论中,也有不少关于“应物象形”的论述。如顾恺之《论画》称赞一幅名《小烈女》的画说:“服章与众物既甚奇,作女子尤丽衣髻,俯仰中一点一画皆相与成为妍姿,且尊卑贵贱之形觉然易了,难可远过之也。”又称赞《北风诗》云:“美丽之形,尺寸之制,阴阳之数,纤妙之迹,世所并贵。”谢赫的《古画品录》也是这样。评蘧道愍、章继伯云:“人马分数,毫厘不失。别体之妙,亦为入神。”姚最之《续画品》亦然。如评谢赫:“点刷研精,意在切似,目想毫发,皆无遗失。”等等言论,都是对形似的肯定。谢赫的“绘画六法”虽然以“气韵生动”为第一,但第三“应物象形”、第四“随类赋彩”都是关于形的,并无轻视之意。提倡以神为主,以形为次,神形兼备,这是当时绘画、书法领域的基本思想。直至唐代大体还是如此。

在魏晋到唐代的文学论著中,也常可以看见肯定“形似”的言论。如南北朝的刘勰、钟嵘、颜之推都说过:

自近代以来,文贵形似。窥情风景之上,钻貌草木之中。吟咏所发,志唯深运;体物为妙,功在密附。(刘勰:《文心雕龙·物色》)

(张协)文体华净,少病累,又巧构形似之言。雄于潘岳,靡于太冲,风流调达,实旷代之高手。调彩葱菁,音韵铿锵,使人味之,麀麀不倦。(钟嵘:《诗品》卷上)

何逊诗实为清巧，多形似之言。（颜之推：《颜氏家训·文章》）

至唐前期高仲武《中兴间气集》，犹云：

侍御（按：指于良史）诗清雅，工于形似。如“风兼残雪起，河带断水流”，吟之未终，皎然在目。（卷上）

文学理论中的“形似”与绘画理论中的“形似”含义有所不同。一般说来，绘画是描摹外在的人与物的，故“形”指形体，与“神”相对。而文学是借助描摹外在景物以抒发作者自身的情志的，即如刘勰所谓“综述性灵，敷写器象”（《文心雕龙·情采》）。故“形”就是指物，与“心”或“人”相对，而不是与“神”相对。因此，不能将文学理论中“形似”混同于绘画理论中的“形似”，以为上述言论是注重“形似”而不注重“神似”。上述言论中的“形似”就是“体物”。但是从综合的文艺思潮来看，文学上注重对外在事物的描摹与绘画中不忽视“形”又的确有内在联系的。因为“形”毕竟是属于物的，如果人们的注意力已经不在外界之物了，那么也就不会给予“形”以足够的重视了。

而这正是晚唐以后的情况。

三、离形得似

时至晚唐，对神的强调跨入了一个新的历史阶段。

司空图的艺文理论，可以说标志着中国古代社会后期艺文理论的正式开端。也正是在他的《二十四诗品》中，率先提出了“离形得似”的口号：“离形得似，庶几其人。”（《形容》）就是说，只有超越了形体的桎梏，才能获得事物的精神。此外，书中还有“超以象外，得其环中”（《雄浑》），“不著一字，尽得风流”（《含蓄》）等语，也都具有这样的意思。无独有偶，与司空图大体同时的画论家张彦远，也醒目地提出了“形似之外求其画”的观点：

古之画或能移其形似，而尚其骨气，以形似之外求其画。此难可与俗人道也。今之画纵得形似，而气韵不生。以气韵求其画，则形似在其间矣。（《历代名画记》卷一）

到了宋代，“离形得似”就成了主导绘画论坛的一面无与伦比的旗帜了。请看如下言论：

古画画意不画形，梅（尧臣）诗咏物无隐情。忘形得意知者寡，不若见诗如是画。（欧阳修：《盘车图》）

论画以形似，见与儿童邻；赋诗必然诗，定非知诗人。诗画本一律，天工与清新。（苏轼：《书鄜陵王主簿所画折枝》）

画之为用大矣！盈天地之间者万物，悉皆含毫运思，曲尽其态。而所以能曲尽者，只一法耳。一者何也？曰：传神而已矣。（邓椿：《画继》卷九）

欧阳修的“忘形得意”，就是“离形得似”。且“形似之外求其画”在这里得到了更彻底、更鲜明的表述：“古画画意不画形”。苏轼的“论画以形似，见与儿童邻”是一句广有影响的名言。与前人虽重神似、但不轻形似的观点迥然不同，他把“论画以形似”贬斥为根本不懂绘画的儿童之见，表示了毫不含糊的轻视。绘画六法，形神两端，到了邓椿那里只剩下了一法、一端，即“传神而已”。可以说，宋代的绘画论坛是“神”光普照的天下。

随着从“以形写神”到“离形得似”的变化，绘画理论中的许多传统观念都被刷新了。例如，关于画鬼神问题。韩非画鬼神易、画犬马难的观点似乎颇有道理，也曾被人征引；但欧阳修却大不以为然。他提出：

善言画者，多云鬼神易为工；以为画以形似为难，鬼神，人不见也。然至其阴威惨淡，变化超腾，而穷奇极怪，使人见辄警绝；及徐而定视，则千状万态，笔简而意足，是不亦为难哉！（《题薛公斯画》）

韩非以为随便瞎画就可以算鬼神；但如果没有“阴威惨淡，变化超腾”的神情，何以谓之鬼神？比之欧阳修的观点，这真可以说是儿童之见了。又如，关于王维、吴道子的评价问题。吴道子在画坛上的名声本来远远高于王维，前人并无疑议。至《历代名画记》犹云：“国朝吴道玄，古今独步，前不见顾、陆，后无来者。”（卷二）而苏轼却翻转了这个历史的旧案：

吴生虽妙绝，犹以画工论。摩诘得之于象外，有如仙翮谢笼樊。吾观二子皆神俊，又于维也敛衽无间言。（《题王维吴道子画》）

王维被明确地提拔到了吴道子之上。虽然苏轼的评价未必公允，但关键在于他提出了新的评价标准，即“得之于象外”，亦即“离形得似”。按照这个标准，他的评价是有道理的。再如，关于什么事物才有神的问题。邓椿说：

世徒知人之有神，而不知物之有神。此若虚（宋代绘画理论家郭若虚）深鄙众工，谓虽曰画而非画者，盖只能传其形，不能传其神也。故画法以气韵生动为第一。（《画继》卷九）

这里虽然没有提到顾恺之，但显然是对包括顾恺之在内的“徒知人之有神，而不知物之有神”的传统权威的挑战。邓椿就是要强调，万物皆有其神。既然“传神”被提升为曲尽万物之态的唯一根本法则，那就必须承认万物有神。这是“传神”的原则在绘画领域普遍化的前提。而以上所有这些观念的改变，都是神的高扬的表现。它们既是神的高扬的结果，又以神的高扬为目的。

而神的高扬的实质，是艺文思想从客体向主体的转移。

沈括《梦溪笔谈》有这样一段话：

书画之妙，当以神会，难可以形器求也。世之观画者，多能指摘其间形象、位置、彩色瑕疵而已，至于奥理冥造者，罕见其人。如彦远画评，言王维画物，多不问四时。如画花，往往以桃、杏、芙

蓉、莲花同画一景。于家所藏摩诘《袁安卧雪图》，有雪中芭蕉。此乃得心应手，意到便成。故造理入神，迥得天意。此难可与俗人论也。（卷一七）

“不问四时”，就是不考虑是否合乎实际。而“雪中芭蕉”，则无论如何离客观事实太远。如此“得心应手”、“造理入神”，所得所造者还是客观事物之神吗？如此“离形得似”，所似者是客观事物的精神，还是作者自己的心意？

再如欧阳修说：

萧条淡泊，此难画之意；画者得之，览者未必识也。故飞、走、迟、速，意浅之物易见；而闲和严静，趣远之心难形。若乃高下向背、远近重复，此画工之艺尔，非精鉴者之事也。（《鉴画》）

“飞、走、迟、速”、“高下向背”等等，这是物之形；“萧条淡泊”、“闲和宁静”云云，这主要是心之意、或曰心之神。画虽不离于“飞、走、迟、速”、“高下向背”之形，但要表达“萧条淡泊”、“闲和严静”之意。这样的离形得似，就从物之形走到心之神了。

因此，“气韵”这个本来是就描写对象而言的概念，这时被移到创作主体的心中了。代表着宋、元时期绘画思想的基本方向的郭若虚的《图画见闻志》，是这样论述“气韵”的：

自古奇迹，多是轩冕才贤、岩穴之士，依仁游艺，探赜钩深，高雅之情，一寄于画。人品既已高矣，气韵不得不高；气韵既已高矣，生动不得不至。……且如世之相押字之术，谓之心印。本自心源，想成形迹；迹与心合，是之谓印。矧乎书画发之于情思，契之于绉楮，则非印而何？押字且存诸贵贱祸福，书画岂逃乎气韵高卑？夫画犹书也。扬子曰：“言，心声也；书，心画也。声、画形，君子小人见矣。”（卷一《论气韵非师》）

“高雅之情，一寄于画”，“人品既已高矣，气韵不得不高”，“本自心源，想成形迹”，所有这些提法，都是以最鲜明的语言，宣告了绘画思想从

客观事物向创作主体的转移。不仅“气韵”本来是指客观事物的；就在此前不久，唐代画家张璪对绘画创作提出的口号还是“外师造化，中得心源”（见张彦远：《历代名画记》卷一〇）。而到这里，却变成了“本自心源，想成形迹”。这是多大的变化呀！总之，绘画的目的，不是为了反映客观事物，而是为了寄托“高雅之情”；绘画的创作，不是“外师造化”，而是“本自心源”；绘画的气韵，不属于画中的对象，而来自画家的人品。这样的画，已经不是物画，而是“心画”了。

至此，应该想起本书在“性情论”一章中提到的一种情况了。那就是：本来不大言“性情”的绘画理论，到了宋代也开始大讲“吟咏情性”了。那里引录了李公麟、苏轼、文与可以及元代倪瓒的有关言论。为了复习，这里再把李公麟那段话重引如下：

吾为画如骚人赋诗，吟咏情性而已。奈何世人不察，徒欲供玩好耶？绘画同于作诗，也是“吟咏情性”；岂能拘泥客观事物的形迹？岂能不走上“离形得似”的道路？

于是，诗画统一论就此出现了。苏轼说：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”（《书摩诘蓝田烟雨图》）同代郭熙又说：“诗是无形画，画是有形诗。”（《林泉高致·画意》）苏轼的话是论王维。但是，“诗中有画”、“画中有诗”的作品是一回事，“诗中有画”、“画中有诗”的理论是另一回事。这种理论的出现，是以绘画思想从客体向主体的转移为前提的。它是“离形得似”的产物。

于是，中国画的主要品种，民族特征最强、成就也最高的写意画就此诞生了。写意画就是心画，它是画向诗的靠拢，画与诗的融合。它同样是绘画思想从客体转向主体的结果，同样是“离形得似”的产物。中国古代绘画，在由形入神的道路上，从描摹故事以存鉴戒，到增减形迹以求传神，再到驱遣物象以为心画，终于跃上了它的辉煌的顶峰。

好一个“离形得似”！

四、关于“神似”与“形似”的讨论

“离形得似”这个鲜明的口号,把“传神”的思想提到了一个新的高度,同时也把神似与形似的关系问题尖锐地提到了人们的面前。因而,艺文论坛围绕这个问题展开了长期的讨论。

五代时的欧阳炯,就发表了不同的看法。他在《蜀八卦殿壁画奇异记》中说:

六法之内,唯形似、气韵二者为先。有气韵而无形似,则质胜于文;有形似而无气韵,则华而不实。(见黄休复:《益州名画录》)这里所说的,还是以神为主、以形为次、形神兼备的传统观点,只是把这个问题同文质问题联系在一起罢了。但显然与张彦远独标“气韵生动”、提倡“形似之外求画”的观点异趣。宋代的院画派是讲格法、重形似的。邓椿即曾指出:“图画院,四方召试者源源而来,多有不合而去者。盖一时所尚,专以形似。苟有自得,不免放逸,则谓不合法度,或无师承。故所作只众工之事,不能高也。”(《画继》卷一〇)院画派理论家韩拙就强调:“画若不求古法,不写真山,唯务俗变,采合虚浮”,便是“心以自蔽,变是而非”(《山水纯全集》)。这当然也是同“离形得似”的思想分道扬镳的。

如果上面的情况还是不同观点各抒己见的话,那么自从苏轼那首“论画以形似,见与儿童邻”的诗出来以后,讨论就热闹起来了。与苏轼大体同时的晁说之,以为苏轼的诗是根本否定形似,所以也写诗反驳道:

画写物外形,要物形不改;诗传画外意,贵有画中态。(明·杨慎:《论诗画》)

更多的人以为这是对苏轼的误解,纷纷出来阐发苏轼的本意,当然也是借此表达自己的看法。例如:

夫所贵于画者，为其似耳。画而不似，则如勿画。命题而赋诗，不必此诗，果为何语？然则东坡之论非欤？曰：论妙在形似之外，而非遗其形似；不窘于题，而要又不失其题。如是而已耳。（金·王若虚：《滹南诗话》卷中）

东坡诗“论画以形似，见与儿童邻”，而世之拙工往往借此以自文其陋。仆谓“形似”二字，须参活解。盖言不尚形似，务求神韵也。（清·李修易：《小蓬莱阁画鉴》）

东坡曰“作诗必此诗，定非知诗人”，此言最妙。然须知此诗而竟不是此诗，则尤非诗人矣。其妙处总在旁见侧出，吸取题神，不是此诗，恰是此诗。（清·袁枚：《随园诗话》卷七）

的确，苏轼并不是完全否定形似，也不是轻蔑技巧。他说过：“凡人意思，各有所在，或在眉目，或在鼻口。……优孟学孙叔敖抵掌谈笑，至使人谓死者复生；此岂举体背似？亦得其意思所在而已。使画者悟此理，则人人可以为顾、陆。”（《传神记》）他不仅没有因为提倡传神而否定形似，而且很正确地指出，“神”往往突出地表现在某一两处“形”上，能准确地把握住这样的“形”就可以收传“神”之功，而无需乎、实际上也不可能“举体皆似”。他还说过：“有道有艺。有道而不艺，则物虽形于心，不形于手。”（《书李伯时山庄图后》）“艺”就是指的技艺、技巧。不但苏轼，凡真正提倡神似的理论家大都如此。如徐渭说，沈周“画多写意，而草草者倍佳”，但又能“细描秀润”、“精致入丝毫”，并从而指出：“唯工如此，此草者之所以益妙也。不然，将善趋而不善走，有是理乎？”（《书沈徵君周画》）后来郑板桥又以徐渭画雪竹之精细为例，指出：“必极工而后能写意，非不工而遂能写意也。”（《郑板桥集·题画·竹》）苏轼所强调的，只是对形似的超越，即“妙于形似之外”。

还有一些人，对于如何达到苏轼等人所追求的这种“妙于形似之外”的境界，发表了很好的见解。元人刘因，称赞某人“善写真，不唯极其形似，并与东坡所谓意思，朱文公（按：即朱熹）所谓风神气韵之天

者而得之”，然后说：

夫画，形似可以力求，而意思与天者，必至于形似之极，而后可以心会焉。非形似之外，又有所谓意思与天者也。（《田景延写真诗序》）

明人王履，为画华山，亲往旅游，朝夕相对，然后谈由形得意的体验道：

画虽状形，主乎意；意不足谓之非形可也。虽然，意在形，舍形何所求意？故得其形者，意溢于形；失其形者，形乎哉？……每虚堂神定，默以对之。意之来也，不可以言喻。（《华山图序》）

王履之后的明人莫是龙，提出画家“当以天地为师”，“每朝起看云气变幻，绝近画中山；山行时见奇树，须四面取之”。之所以要如此，是因为：

看得熟，自然传神，传神者必以形，形与心、手相凑而相忘，神之所托也。（《画说》）

神不是形，但神是在对于形的长久体验中得来的，是在这种体验中对于形的超越。因此，欲得其神，必先入其形；若失其形，则何神之有。这些言论，都探讨了艺术创作中超其形与入其形的关系，超其形与失其形的差别，对于如何达到“妙于形似之外”提供了宝贵的经验。

由“离形得似”所引起的关于“神似”与“形似”的讨论，使我国古代的形神论大大丰富了。

第三节 似与不似

入其形而超其形，妙于形似之外而非遗其形似，不是此诗又恰是此诗，这究竟是一种什么样的艺术呢？

王士禛说过这样几句话：

陆鲁望《白莲诗》：“无情有恨何人见，月白风清欲堕时。”语自传神，不可移易。（《池北偶谈》卷一四）

“无情有恨何人见，月白风清欲堕时”这两句诗，没有一字提到白莲。但仔细品来：莲花出污泥而不染，本来似乎就有一种清高的气质；又是白莲，就更显得淡雅脱俗了；如此之情态自然难遇相知，不免感到寂寞凄凉。而月白风清之夜，芳华欲堕之时，则更是此情之景，更为此情增色。清高，寂寞，哀怨，凄凉，种种难言之情状，并于此两语发之。亦即亦离，亦物亦人。未提白莲，正是白莲；不是此诗，恰是此诗。故谓“语自传神，不可移易”。王士禛下面这段话涉及到几首名诗：

唐人章八元《题慈恩寺塔》诗云：“回梯暗踏如穿洞，绝顶初攀似出笼”，鄙俚极矣。……盛唐诸大家有《同登慈恩寺塔》诗，如杜工部云：“七星在北户，河汉声西流。”又：“秦山忽破碎，泾渭不可求；俯视但一气，焉能辨皇州。”高常侍诗云：“秋风昨夜至，秦塞多清旷；千里何苍苍，五陵郁相望。”岑嘉州云：“下窥指高鸟，俯听闻惊风。”又：“秋色从西来，苍然满关中。五陵北原上，万古青蒙蒙。”以上诸公，如大将旗鼓相当，皆万人敌。视八元诗，真鬼窟中作活计，殆奴仆台隶之不如矣。（《居易录》卷三三）

慈恩寺塔是长安城的标志，长安城是唐王朝的国都。而唐王朝的辉煌业绩虽正当全盛却又潜藏着危机。杜、高、岑等人的诗，都是站在慈恩寺塔上纵览天下，俯仰古今，以恢弘的时空意象创造了一个雄浑而深沉的境界。宇宙与人世，历史与现实，壮怀与忧思，一并融入其中，令人感慨不尽。回视章八元之作，只知摹刻登塔之情状，不知塔外还有世界。唯求切题，乃窘于题；意欲执之，反而失之。“真鬼窟中作活计”尔。

对于那些窘于题目、雕镂形状的作品，古代有个讽刺性的称号，叫做“贴题诗”。如咏庐山瀑布之“古今常如白练飞，一条界破山河色”（唐·徐凝），咏雪之“随东翻缟带，逐马散银杯”（韩愈），咏梅之

“认桃无绿叶，辨杏有青枝”（宋·石曼卿），咏鱼鸟之“鱼跃练江抛玉尺，莺穿丝柳织金梭”（晚唐），咏蜻蜓之“碧玉眼睛云母翅，轻于粉蝶瘦于蜂”（晚唐）之类。这类诗句，题则切矣，形则似矣，但神韵荡然，毫无意味。故历来被人嘲笑。而人们所欣赏者，如咏雪之“怪来诗思清入骨，门对寒流雪满山”（韦应物），咏梅之“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”（宋·林逋），咏鱼鸟之“细雨鱼儿出，微风燕子斜”（杜甫），等等，正所谓“妙于形似之外而非遗其形似”，“不窘于题而又不失其题”也。王夫之曾就此说道：

把定一题，一人、一事、一物，于其上求形模，求比拟，求词采，求故实，如钝斧子劈栎柞，皮屑纷霏，何尝动得一丝纹理？（《薑斋诗话》卷二）

极是！这样的言论还有很多，如：

咏物诗要不离不即，工细中须有缥缈之致。（清·吴雷发：《说诗菅蒯》）

诗人写物，在不即不离之间。“昔我往矣，杨柳依依”，只“依依”两字，曲尽态度。（清·马位：《秋窗随笔》）

东坡《水龙吟》起云：“似花还似非花”。此句可作全词评语，盖不离不即也。（刘熙载：《艺概·词曲概》）

总之，“不即不离”，“似花还似非花”。正是在这似与不似之间，蕴含着缥缈的神韵，无穷的意味。

以上说的是诗，画亦如此。

沈括《梦溪笔谈》有这样的记载：画家宋迪善为平远山水，一日见某初学者所画山水，指出，“汝画信工，但少天趣。”“天趣”就是自然之神气。如何获得？宋迪教导他说：

此不难耳。汝先当求一败墙，张绢素讫，倚之败墙之上，朝夕观之。观之既久，隔素见败墙之上，高平曲折，皆成山水之象。心存目想，高者为山，下者为水，坎者为谷，缺者为洞，显者为近，晦

者为远。神领意造，恍然见其有人禽草土飞动往来之象，了然在目。则题意命笔，默以神会，自然境皆天就，不类人为，是谓活笔。

（卷一七）

这样通过静观想象而得的幻觉虽非实物，却往往会比实物更为生动，更有天趣。以此成画，则非真而愈真，非似而愈似。《画继》载：“宋复古八景，皆是晚景，其间‘烟寺晚钟’、‘潇湘夜雨’颇费形容。钟声固不可为，而潇湘夜矣，又复雨作，有何所见？”那么宋复古是如何画的呢？

盖复古先画而后命意，不过略其掩霭惨淡之状耳。后之庸工，学为此题，以火炬照缆，孤灯映船，其鄙浅可恶。至于形容不出，而反嘲诮云：“不过剪数尺皂绢，张之堂上，始副其名耳。”（卷六）

“烟寺晚钟”，“潇湘夜雨”，所呈现的，并非一种形象，而是一种气象、境界，这种气象本来就无法细描形状。“以火炬照缆，孤灯映船”，固然可以显出形状，但恰是得其形而遗其神，愈求似而愈不似。惟水墨晕染，“略其掩霭惨淡之状”，气象乃出。看似不似，但愈看愈品愈似。这就是“写意”，这就是中国水墨画“离形得似”的独到之处。明清之际的石涛，在题画诗文中每阐扬此意。谨录两则，作为本节、本章的结语：

名山许游未许画，画必似之山必怪。

幻变神奇懵懂间，不似似之当下拜。

天地浑溶一气，再分风雨四时。

明暗高低远近，不似之似似之。

第五章 气韵论

上一章言及，中国古代视艺文作品有“形”、“神”两个层次，“状形”是为了“传神”。而“传神者，气韵生动是也。”（元·杨维桢：《图画宝鉴序》）于是引出了“气韵”论。

“气韵”并不等于“神”，但在“形”“神”二分的格局中，无疑属于“神”的层次。而“气”与“韵”也并不相同。

金人元好问诗云：“邺下曹刘气尽豪，江东诸谢韵尤高。”（《自题中州集后五首》）此“气”“韵”二字决不可互换，即可为证。故“气”“韵”既可合称，亦可分用。合而称之，是笼统地指“神”；分而用之，就是指两种不同的“神”了。

大致而言，“气”壮而“韵”婉，“气”刚而“韵”柔。此亦可于元好问之诗约略见之。

“韵”与“味”又有难分难解的联系。司空图既倡“韵外之致”，又倡“味外之旨”（《与李生论诗书》），人称“韵味”说。

明代谢榛谓“气贵雄浑，韵贵隽永。”（《四溟诗话》卷一）“隽永”一般是用以言“味”的，句中之“韵”换为“味”亦无损文意，可见其内涵之近。故“味”亦并言于此。

第一节 气

一、“气”与艺文

“气”在中国传统学术思想中,具有生成宇宙万物的原质和动力的意义。《左传·昭公元年》:“天有六气,降生五味,发为五色,徵为五声,淫生六疾。六气曰阴阳风雨晦明也。”(《庄子·知北游》):“人之生,气之聚也。聚则为生,散则为死。若死生为徒,吾又何患?故万物一也,是其所美者为神奇,其所恶者为臭腐,臭腐复化为神奇,神奇复化为臭腐。故曰通天下一气耳。”《礼记·乐记》:“地气上齐,天气下降,阴阳相摩,天地相荡,鼓之以雷霆,奋之以风雨,动之以四时,暖之以日月,而百物化兴焉。”诸例皆资为证。

作为生成宇宙万物的原质和动力,“气”处于“道”与“物”之间。一方面,它体现着“道”的规律;另一方面,它赋予“物”以生命。宋人王柏云:“夫道者,形而上者也;气者,形而下者也。形而上者不可见,必有形而下者为之体焉,故气亦道也。”(《题碧霞山人王文公集后》)此即“气”与“道”之关系。前引庄子所谓“人之生,气之聚也”,“聚则为生,散则为死”,“故万物一也”,讲的就是“气”与“物”的关系。

所以,“气”在人与万物之中,就是人与万物的生命,或曰生命力。《淮南子·原道训》说:“夫形者,生之舍也;气者,生之充也;神者,生之制也。”“形”是生命的载体,“神”是生命的主宰,那么“气”就是生命本身了。“生之充”即充实、充沛的生命。李商隐也说:“虚变而有气,气变而有形,形变而有生。”(《重祭外舅司徒公文》)意思是,一个完整的生命体是由“虚”、“气”、“形”三种元素构成的。“虚”就是“神”,则“气”的意义与《淮南子》之说相同。

但所谓生命、或生命力,就人来说,主要是指精神而言。例如:

夫志,气之帅也;气,体之充也。(《孟子·公孙丑上》)

今之为士者,不患其无才,而患其无气;不患其无气,而患其不知道。(明·方孝孺:《题溪渔子传后》)

孟子所说的与“志”相关的“气”,方孝孺所说的“无气”的“气”,显然都是指人的精神。而这精神性的“气”虽然与“志”、与“道”相关,却又不即是“志”或“道”。体察文意可知,如果说“志”或“道”是抽象的、形而上的理念,那么与“体”相联的“气”则具有感性的、形而下的特征。它是形而上的理性原则向形而下的感性生命的积淀,是理性的感性化。简言之,就是感性的精神生命,如气质、气势之类。作为感性的精神生命,“气”与“情”相类。如云:“诗之作,与人生偕者也。涵愉乐悲郁之气,必舒于言。”(宋·苏舜钦:《石曼卿诗集序》)“愉乐悲郁”之“气”,就是“愉乐悲郁”之“情”。“情”也是感性的精神生命。但言“情”,一般是侧重于心理内容;言“气”,一般是侧重于心理能量或心理强度;角度不同。

“气”既然是生命力,就自然而然地涵有了“力”和“壮”的意思。恰如在日常语言中,虽然“生命力”也可以有强弱之分,但所谓“有生命力”却总是指有较强的生命力一样。因此,“气”往往与“力”、“壮”、“骨”等词联用:

人之精,乃气也;气,乃力也。(汉·王充:《论衡·儒增》)

虽不该备形妙,颇得壮气。(南齐·谢赫:《古画品录·卫协》)

神韵气力,不逮前贤。(南齐·谢赫:《顾骏之》)

假令众妙所归,务存骨气。(唐·孙过庭:《书谱》)

加上这层含义,“气”之于人,就成了强壮的气质、气势,强壮的精神生命了。

这就是“气”的基本含义。

作为人的感性的精神生命，“气”同艺文的联系是必然的，因为艺文就是人的感性的精神生命的产物。

“气”同艺文发生理论联系，似始于《乐记》。如云：“夫民有血气心知之性，而无哀乐喜怒之常。应感起物而动，然后心术形焉。”“是故先王本之情性，稽之度数，制之礼义，合生气之和，道五常之行，使之阳而不散，阴而不密，刚气不怒，柔气不慑，四畅交于中而发作于外，皆安其位而不相夺也。”“凡奸声感人而逆气应之，逆气成象而淫乐兴焉；正声感人而顺气应之，顺气成象而和乐兴焉。”这些言论都是谈乐对人的“血气”与社会风气的教化功能，并未涉及“气”与乐本身的关系；故这样的“气”论还是一般理论，而非艺文理论。唯将“气”区分为“刚气”与“柔气”，对于理解后来艺文理论中的“气”论和“气”与“韵”的关系颇有意义，值得注意。但下面几句话则有所不同：

情深而文明，气盛而化神，和顺积中而英华发外，唯乐不可以为伪。

这就涉及“气”与乐本身的关系了。依所言，“气”是产生乐的内在动力，又决定着乐的性质。

汉末魏晋以后，“气”大量出现在艺文理论中，几乎可以说是言文必及于“气”。作为文的自觉的标志的曹丕《典论·论文》，就是以“气”论文的：

文以气为主，气之清浊有体，不可力强而致。譬诸音乐，节奏同检，至于引气不齐，巧拙有素，虽在父兄，不能以移弟子。此外如嵇康论乐：“夫声音，气之激者也。”“和心足于内，和气见于外，故歌以叙志，舞以宣情。”（《声无哀乐论》）赵壹论书：“凡人，各殊气血，异筋骨。心有疏密，手有巧拙。书之好丑，在心与手，可强为哉？”（《非草书》）顾恺之论画：“《小烈女》，面如恨，刻削为容仪，不尽生气。”（《魏晋胜流画赞》）

观艺文理论中的“气”字，含义与性质似颇为纷纭。以含义言，或

指天地之元气,如清人郑板桥云:“天之所生,即吾之所画,总须一块元气团结而成。”(《郑板桥集·补遗》)或指时代之气运,如明初刘基云:“言生于心而发于气,气之盛衰系乎时。”(《王师鲁尚书文集序》)或指作家本人之气质,如前引曹丕之言。或指作品所具之品格,如唐人裴度云:“文之异,在品格之高下,思致之浅深,不在其磔裂章句,隳废声韵也。”(《寄李翱书》)“气”乃万有之生命,此不足怪也。而且在信奉天人合一、物我合一、人文合一的中国古人看来,这些含义不同的“气”原是相通的:

天以正气付伟人,必饰之以光耀于世。粹和氤氲积于中,铎铎发越形乎文。(刘禹锡:《唐故相国李公集记》)

天地间有粹灵气焉,万类皆得之,而人居多;就人中,文人得之又居多。盖是气,凝为性,发为志,散为文。(白居易:《故京兆元少尹文集序》)

唐治既极,气郁弗舒,乃生人豪,泄天之奇。(方孝孺:《李太白赞》)

鲁直于治心养气能为人所不为,故用于读书,为文字,致思高远,亦似其为人。(宋·晁补之:《书鲁直题高求父扬清亭诗后》)

上述言论,于天、时、人、文之间,一“气”贯穿,了无隔碍。以性质言,有以为先天形成者,如前引曹丕、刘禹锡、白居易诸人之论。有以为后天所养者,如宋人苏辙云:“辙生好为文,思之至深。以为文者,气之所形;然文不可以学而能,气可以养而致。”(《上枢密韩太尉书》)但在既强调“性”又重视“习”的中国古代,这也构不成对立:“天地有至神之气,……惟人者,莫不得是气,而鲜得其纯。得其至纯者,圣人;养而至于纯者,贤者也。”(明·方孝孺:《赠郭士渊序》)这种含义与性质之别,虽非毫无意义,却并无太大意义。古人未作严格的区分,今人亦勿需过为穿凿。无论“气”的具体含义与性质如何,总之是艺文家的气

质、气势及其在艺文作品中的体现。

那么“气”与艺文的关系究竟如何？

从一般意义上说，有个内与外的关系问题。《文心雕龙·体性》篇写到：

夫情动而言形，理发而文见，盖沿隐以至显，因内而符外者也。然才有庸俊，气有刚柔，学有浅深，习有雅郑，并情性所铄，陶冶所凝，是以笔区云谲，文苑波诡者矣。故辞理庸俊，莫能翻其才；风趣刚柔，宁或改其气；事义浅深，未闻乖其学；体式雅郑，鲜有反其习；各师其心，其异如面。

“气”属于人的精神，故同性、情、才、学一样，也是“心”的组成部分。而“文”乃发之于“心”，“因内而符外者也”。故“气”也在一定意义上决定着“文”的面貌。这里对于“气”特别强调“刚柔”，云“气有刚柔”、“风趣刚柔，宁或改其气”。可见“气”主要是决定文风的刚柔的。

但“气”作为人的气质、气势，毕竟又不同于一般的性、情、才、学；它与艺文的特殊关系究竟是什么？且看下面这些话：

文本于道，失道则博之以气，气不足则饰之以辞。盖道能兼气，气能兼辞，辞不当则文斯败矣。（唐·梁肃：《唐左补阙李君前集序》）

气为干，文为枝，跨踈古今，鼓行乘空。（刘禹锡：《答柳子厚书》）

盖古人之于文，知由道以充其气，充气然后资之言，以了其心。（宋·吕南公：《与汪秘校论文书》）

辞根于气，气命于志，志立于学。（宋·魏了翁：《宣献公文集序》）

道者，气之君；气者，文之帅也。道明则气昌，气昌则辞达。（明·方孝孺：《与舒君书》）

在所有这些言论中，“气”都处于“道”、“志”等其他心理因素与“文”之

间,都同艺文有着最直接的联系。这是和“气”在“道”与“物”之间的地位、“气”作为感性的精神生命的含义相一致的。所以“气”是产生文的直接动力,它直接决定着文的整体面貌。

具体说来,第一,“气”赋予文以鲜明独特的个性:

自古诗人养气,各有主焉。蕴乎内,著乎外,其隐见异同,人莫之辨也。熟读初唐、盛唐诸家所作,有雄浑如大海奔涛,秀拔如孤峰峭壁,壮丽如层楼叠阁,古雅如瑶瑟朱弦,老健如朔漠横雕,清逸如九皋鸣鹤,明净如乱山积雪,高远如长空片云,芳润如露蕙春兰,奇绝如鲸波蜃气,此见诸家所养之不同也。学者能集众长,合而为一,若易牙以五味调和,则为全味矣。(明·谢榛:《四溟诗话》卷三)

第二,“气”赋予文以连贯起伏的动势:

气不可以不贯,不贯则虽有英辞丽藻,如编珠缀玉,不得为全璞之宝矣。鼓气以势壮为美,势不可以不息;不息则流宕而忘反,亦犹丝竹繁奏,必有希声窃眇,听之者悦闻;如川流迅激,必有洄洑逶迤,观之者不厌。(唐·李德裕:《文章论》)

第三,“气”赋予文以统摄万有的魄力:

为文必在养气,气与天地同,苟能充之,则可配序三灵,管摄万汇。不然,则一介之小夫尔。……气得其养,无所不周,无所不极也;揽而为文,无所不参,无所不包也。(明·宋濂:《文原》)

总之如韩愈所说:“气,水也;言,浮物也。水大而物之浮者大小毕浮,气之与言犹是也,气盛则言之短长与声之高下者皆宜。”(《答李翊书》)这样的“气”,正是艺文的生命,或曰生命力。有了气,艺文才成为有机的生命整体,才有了生动鲜活的生命。明乎此,也就可以懂得南齐谢赫《古画品录》的“画有六法”,为什么要以“气韵生动”为第一了。

“气”于艺文有如此之意义,故论艺文创作,有“养气”之说。而

“气”于艺文的主要意义，还在于阳刚之美，“重气之旨”（《文心雕龙·风骨》）主要就在这里。这两方面的内容尚需专述。

二、“养气”之说

“养气”说源于孟子。孟子讲“养气”的那段话前已多次提及，现完整地引述如下：

我善养吾浩然之气。敢问何谓浩然之气？曰：难言也。其为气也，至大至刚，以直养而无害，则塞于天地之间。其为气也，配义与道；无是，馁也。是集义所生者，非义袭而取之也。（《孟子·公孙丑上》）

这里之所谓“养气”，基本上还属于道德修养的范畴。但它突出了把社会理性积淀为个体感性、即社会理性的个体感性化的思想，因而与在个体感性中蕴涵着社会理性的艺文有更为直接的联系。

把“养气”说正式引入艺文理论的，是刘勰的《文心雕龙》，《文心雕龙》专有《养气》一篇。但此篇所论，主要是艺文创作中的劳逸结合问题，艺文理论意义甚微。刘勰对艺文创作的艰苦是颇有体会的：“若夫器分有限，智用无涯，或惭鳧企鹤，沥辞镌思；于是精气内销，有似尾闾之波；神志外伤，同乎牛山之木。……是以曹公惧为文之伤命，陆云叹用思之困神，非虚谈也。”提出的解决方法也似行之有效：“是以吐纳文艺，务在节宣，清和其心，调畅其气；烦而即舍，勿使壅滞。意得则舒怀以命笔，理伏则投笔以卷怀，逍遥以针劳，谈笑以药倦，常弄闲于才锋，贾馀于文勇。使刃发如新，腠理无滞，虽非胎息之迈术，斯亦卫气之一方也。”话中虽不无对艺文创作需要自由的心理状态的理解，但被淹没在以逸待劳的一般议论之中，就没多大意思了。

刘勰之后，唐代古文家也是重“养气”的，当然以韩愈为代表。韩愈继承并发展了《乐记》“和顺积中而英华发外”的思想，在强调道德

修养的前提下,扩大了作家的内在修养的范围。“行之乎仁义之途,游之乎诗书之源。无迷其途,无绝其源,终吾身而已矣。”(《答李翊书》)这是儒学修养。“凡自唐虞以来,编简所存,大之为河海,高之为山岳,明之为日月,幽之为鬼神,纤之为珠玑华实,变之为雷霆风雨,奇辞奥旨,靡不通达。”(《上兵部李侍郎书》)这就是广泛的文化修养了。“上规姚姒,浑浑无涯。周诰殷盘,佶屈聱牙。《春秋》谨严,《左氏》浮夸。《易》奇而法,《诗》正而葩。下逮《庄》《骚》,太史所录,子云相如,同工异曲。先生之于文,可谓阅其中而肆于其外矣。”(《进学解》)这是侧重于艺术修养的。

韩愈之后,宋代古文家也讲“养气”,而作出了突出贡献的是苏辙。苏辙讲“养气”,不仅溯源孟子,而且祖述司马迁。《上枢密韩太尉书》云:“孟子曰:‘我善养吾浩然之气。’今观其文章,宽厚宏博,充乎天地之间,称其气之大小。太史公行天下,周览四海名山大川,与燕赵间豪俊交游,故其文疏荡,颇有奇气。此二子者,岂尝执笔学为如此之文哉?其气充乎其中,而溢乎其貌,动乎其言,而见乎其文,而不自知也。”孟子之所“养”,在于修养道德,集“义”以为气;太史公之所“养”,在于游历天下,以开扩心胸:这是两种性质不同的“养”。苏辙二者并提,其实是为了从前者转变为后者。故下文紧接着说:

辙生十有九年矣。其居家所以游者,不过其邻里乡党之人,所见不过数百里之间,无高山大野,可登览以自广;百氏之书,虽无所不读,然皆古人之陈迹,不足以激发其志气。恐遂汨没,故决然舍去,求天下奇闻壮观,以知天地之广大。过秦汉之故都,恣观终南、嵩、华之高,北顾黄河之奔流,慨然想见古之豪杰。至京师,仰观天子宫阙之壮,与仓粟府库、城池苑囿之富且大也,而后知天下之巨丽。见翰林欧阳公,听其议论之宏辩,观其容貌之秀伟,与其门人贤士大夫游,而后知天下之文章聚乎此也。

这一番议论,足令人耳目一新。韩愈虽然突破了道德修养的狭隘思

路,但并没有突破诗书典籍的范围,故仍然是在故纸堆中讨生活。苏辙则突破了所有这一切,把“养气”之路径直引向了广大的现实世界。这样的“养气”说,已经不是为了道德修养,甚至不包涵道德修养的内容,而纯粹是为了扩展自己的胸襟,充实自己的心灵;因而就摆脱了道德修养论的羁绊,而变成了纯粹的艺术家的内在修养论。这种“养气”说同孟子及正统“养气”说的根本区别在于:它不是从某种固定的传统理性出发,把这种传统理性积淀为感性;而是从直接的感性体验出发,把这些感性体验升华、深化为理性。因而它不仅更加符合艺文创作的规律,而且具有突破传统理性的束缚的意义。因而这不仅是“养气”说的重大发展,而且是“养气”说的转向。苏轼在言及“轼与弟辙为文至多而未尝敢有作文意”时说到:

山川之秀美,风俗之朴陋,贤人君子之遗迹,与凡耳目一新之所接者,杂然有触于中而发于咏叹。(《江行唱和集序》)

虽未言“养气”,却恰合苏辙的“养气”之论。北宋时期,以苏氏父子为代表的“蜀学”,较之以二程为代表的“洛学”(即道学)、以王安石为代表的“新学”,具有明显的自由主义色彩。在艺文理论上也是这样。苏辙的“养气”说就是一个例证。

苏辙之后,就是道学家的“养气”说了。南宋的王柏就说过:“学者要当以知道为先,养气为助。道苟明矣,而气不充,不过失之弱耳;道苟不明,气虽壮,亦邪气而已,虚气而已,否则客气而已,不可谓载道之文也。”(《题碧霞山人王文公集后》)这已经是对偏离“知道”的“养气”说的警告。至元代的郝经,便对苏辙的“养气”说作了专门的批驳。他针对苏辙的“外游”论写了《内游》一文。文章先复述了苏辙的观点:“昔人谓汉太史迁之文,所以奇,所以深,所以雄雅健绝、超丽疏越者”,“能尽天下之大观,以助其气,然后吐而为辞,笔而为书。故尔欲学迁之文,先学其游可也。”随后转入批判:“余谓不然”,“勤于足迹之馀,会于观览之末,激其志而益其气,仅发于文辞而不能成事业,则其

游也外，而所得者小也。”“其得也小，故其失大。”并重申了《汉书》对司马迁的“论大道则先黄老而后六经，序游侠则退处士而进奸雄”的指责为证。于是提出了他的“内游”论：“身不离于衽席之上，而游于六合之外，生乎千古之下，而游于千古之上”，“持心御气，明正精一”，“升正大之堂，入高明之域”，“至矣哉！君君臣臣，父父子子，夫夫妇妇，兄兄弟弟，何盛尔也。”“如是则吾之卓尔之道，浩然之气，巖乎与天地一，固不待于山川之助也。彼唐山乔岳，高则高矣，于吾道何有？长江大河，盛则盛矣，于吾气何有？”如是云云，虽称养“气”，实则纯属养心性、养道德，几与艺文创作无关。郝经的“养气”说是向孟子的回归，但由于拘守道学家“唯务养性情，其他则不学”（程颐语，见《二程遗书》卷一八）的偏见，故比孟子更为狭隘。不过，于此倒更可以见出苏辙的“养气”说的意义。

再其后的“养气”说，就大体而言，虽已不像道学家之偏，但亦已少有新意，不过反与孟子而已。如宋濂《文说赠王生黼》：“圣贤之心浸灌乎道德，涵泳乎仁义，道德仁义积而气因以充，气充欲其文之不昌，不可遏也。”诸如此类，已经没有什么介绍的价值了。唯汤显祖云：

人虽有才，亦视其所生。生于隐屏，山川人物、居室游御、鸿
显高壮、幽奇怪侠之事未有睹焉，神明无所练濯，胸腹无所厌余，
耳目既吝，手足必蹇。（《王季重小题文字序》）

明末董其昌云：“不行万里路，不读万卷书，欲作画祖，其可得乎？”（《画禅室随笔·画源》）清初廖燕云：

燕昔者亦尝有学矣，于古人书无所不读；然皆古人之糟粕，
无所从入。退而反之于心而有疑焉，意者其别有学乎？然后取无
字书而读之。无字书者，天地万物是也。……然后知学之在是
也。”（《答谢小谢书》）

尚能延续苏辙之思路而有所阐发，故值一提也。

由于“气”联系着感性与理性，是从心到文的中介，故“养气”说几

乎可以涵盖中国古代整个的作家修养论。养心、养性、养德、养志以及“养兴”等等，均可冠以“养气”之名。例如：“诗岂易言哉！才得之于天，而气者我之所自养。有才矣，气不足以御之，淫于富贵，移于贫贱，得不偿失，荣不盖愧，诗由此出，而欲追古人之逸驾，岂可得哉？”（宋·陆游：《方德亨诗集序》）虽称“养气”，其实讲的是养德、养志。又如：“养气之法，宜澄心静虑，以此景此事此人此物默存于胸中，使之融化，与吾心为一，则此气油然而生，当有乐处，文思自然流动充满而不可遏矣。”（元·陈绎曾：《文说》）虽亦称“养气”，其实讲的是“养兴”。这些就只好另作他论了。

三、“重气之旨”

观前引论“气”之语，《乐记》云“刚气不怒，柔气不慑”；《文心雕龙》云“气有刚柔”，“风趣刚柔，宁或改其气”；曹丕云“气之清浊有体”，“清浊”也是指刚柔。总之，“气有刚柔”。

虽然“气有刚柔”，但“气”又偏重于刚。前已言及，“气”本身就含有“力”与“壮”的意思。

虽云“气有刚柔”，而重“气”者亦并非刚柔兼重。前引王柏之语：“道苟明矣，而气不充，不过失之弱耳；道苟不明，气虽壮，亦邪气而已”。虽是强调“道”对“气”的统摄作用，但也透露了重“气”就是求壮、求刚的意思。明人徐祯卿谓：“气本尚壮，亦忌锐逸。”（《谈艺录》）虽是反对过于直露，但已表明言重“气”就是“尚壮”了。至于清人管同说：“舍刚大而言养气，不可以为养气也。”（《与友人论文书》）则等于直陈重“气”之旨：“养气”就是养刚大之气，重“气”就是尚壮。事实正是如此，中国古代艺文理论之重“气”、重“养气”，主要目的就是追求阳刚之美。这才是真正的“重气之旨”。

还是得从孟子说起，他是“养气”说的奠基者，也是“重气之旨”的

奠基者。他所提倡的“至大至刚”，“塞于天地之间”的“浩然之气”，显然具有阳刚之美的性质。

曹丕提出“文以气为主”，除了强调文与作家的性格、气质、亦即个性的联系之外，就是提倡以壮气为主。《典论·论文》云“应场和而不壮，刘桢壮而不密。孔融体气高妙，有过人者”，显然都是对壮气的称赞。又云“王粲长于辞赋，徐幹时有齐气，然粲之匹也。”齐地之俗，文体舒缓；徐为齐人，亦有此累。所谓“齐气”即舒缓之气，亦即阴柔之气，故以为病也。《与吴质书》云“公幹有逸气，但未遒耳”，“仲宣独自善于辞赋，借其体弱，不足起其文”，也是提倡壮气。“逸”即骏逸，“遒”为遒劲，都是壮意。所以，言“气之清浊有体”，就是为了扬“清”而抑“浊”。按中国古代的元气论，混沌初开，浑一之气分解为清浊，轻清者上浮而为天，重浊者下沉而为地，此即阳刚、阴柔之分也。在这种阳刚与阴柔的二分法中，至晚从《易传》开始，就包涵着明确的扬阳刚而抑阴柔、即扬清而抑浊的意思。如《文言》称赞代表阳刚的“乾”曰“大哉乾元，刚健中正，纯粹精也”，而于代表阴柔的“坤”则曰“地道也，妻道也，臣道也”。《说卦》云“乾为首，坤为腹”，“乾为天，为圜，为君，为父，为玉，为金”，“坤为地，为母，为布，为釜”。这一点将有另章详为论述。曹丕之“气之清浊有体”，就是这种思想的体现。鲁迅说：“曹丕做的诗赋很好，更因他以‘气’为主，故于华丽之外，加上壮大。”（《魏晋风度及文章与药及酒之关系》）这是说得很确切的。

而刘勰的“风骨”论，则是这种“重气之旨”的最突出的体现。

“风骨”一词，最早出现于魏晋南北朝时期的人物品藻。如《宋书·武帝纪》称刘裕“身長七尺六寸，风骨奇特”，《世说新语·轻诋》云“旧目韩康伯将肘无风骨”。此所谓“风骨”兼指人的“风神”、“骨相”，“风神”大约指人的神情气质，“骨相”大约指人的体格仪形。后来移植于画论。如谢赫《古画品录》评曹不兴画云：“观其风骨，名岂虚成。”当时的绘画主要是人物画，以论人之语转而论画乃自然之事。继

之，又从画论转入文论。如《魏书·祖莹传》：“祖莹尝语人云：文章须自出机杼，成一家风骨，何能共人生活也。”至刘勰的《文心雕龙》，专辟了《风骨》一篇。

由语源来考察，文论中的“风骨”，分而言之，“风”当指文之意，“骨”当指文之辞。刘勰《风骨》篇就是如此：

怊怅述情，必始乎风；沉吟铺辞，莫先于骨。

辞之待骨，如体之树骸；情之含风，犹形之包气。

结言端直，则文骨成焉；意气骏爽，则文风清焉。

练于骨者，析辞必精；深乎风者，述情必显。

以上诸例，“风”皆与“情”、“意”相联，“骨”皆与“辞”、“言”相联。

但更重要的是，“风”与“骨”并不是指一般的意与辞，而是对意与辞的一种特定要求。从以上诸例就可以看出，“风”对意的要求是“骏爽”（“意气骏爽”），是“显”（“述情必显”）；此外还有“清”，《风骨》篇有“若能确乎正式，使文明以健，则风清骨峻，篇体光华”之语。而“骨”对“辞”的要求是“端直”（“结言端直”），是“精”（“析辞必精”）；此外还有“峻”，即所谓“风清骨峻”。归纳起来，“风”就是明朗骏爽的情意，“骨”就是刚健挺拔的言辞；合而言之，就是所引《周易·同人·彖传》上的“文明以健”。

而“明以健”就是力，就是阳刚之美；这也是“风骨”这个概念的基本含义。《风骨》篇写道：

若丰藻克赡，风骨不飞，则振采失鲜，负声无力。是以缀虑裁篇，务盈守气。刚健既实，辉光乃新。其为文用，譬征鸟之使翼也。

这段话可以说是对由“风”与“骨”两个概念合成的“风骨”这个概念的整体阐释，而突出强调的就是刚健有力。《风骨》篇可以说通篇都在提倡“力”，此外还有：

捶字坚而难移，结响凝而不滞，此风骨之力也。

相如赋《仙》，气号“凌云”，蔚为辞宗，乃其风力道也。

等等。《风骨》篇是为反对辞采繁缛而提倡“风骨”的。辞采繁缛就会显得臃肿靡弱，正当救之以“风清骨峻”，以使其刚健有力。所谓“若丰藻克赡，风骨不飞，则振采失鲜，负声无力”，即是此意。

通篇提倡“力”，就是通篇提倡“气”。已见于上文所引者，就有“情之含风，犹形之包气”，“意气骏爽，则文风清焉”，“缀虑裁篇，务盈守气”，“气号‘凌云’，蔚为辞宗”等；此外还有“思不环周，则索莫乏气”、“翰飞戾天，骨劲而气猛”云云。尤其是，《风骨》篇追溯“风骨”论之渊源，就归结为自曹丕开始的“重气之旨”：

故魏文称：“文以气为主，气之清浊有体，不可力强而致。”故其论孔融，则云“体气高妙”；论徐幹，则云“时有齐气”；论刘桢，则云“有逸气”。公幹亦云：“孔氏卓卓，信含异气，笔墨之性，殆不可胜。”并重气之旨也。

这就是说，他的“风骨”论就是这种“重气之旨”的继承和发扬。不能简单地说“风骨”即“气”，但风骨之美就是壮气之美，提倡“风骨”就是贯彻“重气之旨”。有人因“意气骏爽，则文风清焉”之语，认为“气”只与“风”相关，而与“骨”无涉；此似过于拘执。难道“缀虑裁篇，务盈守气。刚健既实，辉光乃新”等语也仅仅是谈“风”吗？且刘勰所提倡的“风骨”，实即“建安风骨”，亦即建安文学的那种壮气之美。《文心雕龙》称建安文学为“慷慨以任气，磊落以使才”（《明诗》），“观其时文，雅好慷慨，良由世积乱离，风衰俗怨，并志深而笔长，故梗概而多气也。”（《时序》）此非“风骨”而何？

从魏晋时期文的自觉直到唐代中叶，文坛主流都是重气的，亦即都是提倡阳刚之美的。如与刘勰同时的钟嵘，其《诗品》所称赞者多是：

刘越石仗清刚之气，赞成其美。（《序》）

骨气奇高，词采华茂，情兼雅怨，体被文质。（评曹植）

仗气爱奇，动多振绝。真骨凌霜，高风跨俗。（评刘桢）

善为凄戾之词，自有清拔之气。（评刘琨、卢湛）

而其所不满者，即如张华之“儿女情多，风云气少”，孙绰、许询等人之“平典似道德论，建安风力尽矣”（均《诗品序》）。唐代第一位重要诗论家陈子昂，其号召文坛的旗帜就是“汉魏风骨”：“文章道弊五百年矣！汉魏风骨，晋宋莫传……”（《修竹篇序》）尔后，殷璠《河岳英灵集》亦屡倡“气骨”、“风骨”。如评薛据：“据为人骨鲠有气魄，其文亦尔。”评高适：“诗多胸臆语，兼有气骨。”评崔颢：“晚节忽变常体，风骨凛然。一窥塞垣，说尽戎旅。”而对于刘昫，虽称其“情幽兴远，思苦语奇”，却又以“唯气骨不逮诸公”为憾。署名王昌龄之《诗格》，不仅认为“文章兴作，先动气；气生乎心，心发乎言”，而且提倡“愤气”：“诗者，书身心之行李，序当时之愤气。”“愤气”自然是一种雄壮有力之气。而唐代提倡壮气之美的理论代表，是韩愈。

韩愈重气之语前已言及。而他所重之气，正是“狂气”、“猛气”，亦即壮气。他的诗文中，经常出现这样的语句：“少年气真狂，有意与春竞”，“饮啖唯所便，文章倚豪横”。（《东都遇春》）“云夫吾兄有狂气，嗜好与俗殊酸咸”，“若使乘酣骋雄怪，造化何以当镌劂”。（《酬云夫院长望秋作》）“崔侯文章苦捷敏，高浪驾天翰不尽”，“才豪气猛易言语，往往蛟螭杂蝼蚁”。（《赠崔立之评事》）正是由于重这样的气，他提出了“不平则鸣”的创作口号：

大凡物不得其平则鸣。草木之无声，风挠之鸣。水之无声，风荡之鸣，其跃也或激之，其趋也或梗之，其沸也或炙之。金石之无声，或击之鸣。人之于言也亦然。有不得已者而后言，其歌也有思，其哭也有怀。凡出乎口而为声者，其皆有弗平者乎！（《送孟东野序》）

“不平则鸣”的内在基础，就是“不挫于气”，“神完而守固”。韩愈曾就张旭之草书言道：

苟可以寓其巧智，使机应于心，不挫于气，则神完而守固，虽

外物至，不胶于心。……往时张旭善草书，不治他伎。喜怒窘穷，忧悲愉佚，怨恨思慕，酣醉无聊，不平有动于心，必于草书焉发之。（《送高闲上人序》）

所谓“不挫于气”，就是保持内心之元气的充盈饱满。这样的气遇外物之挠，必喷射而出。此即“不平则鸣”，所鸣即阳刚之美。后来苏轼把韩愈的这种主张概括为“忧愁不平气，一寓笔所骋”（《送参寥师》），是很准确的。

韩愈之后，较为突出的重气者就是明初的宋濂、方孝孺了。这师徒二人都主张以道御气、以气御文，而其重气之旨也是提倡雄壮有力的阳刚之美。前面已引方孝孺“道明则气昌，气昌则辞达”的话，而他之所谓“达”，乃是：“夫所谓达者，如决江河而注之海，不劳余力，顺流直趋，终焉万里。势之所触，裂山转石，襄陵荡壑，鼓之如雷霆，蒸之如烟云，登之如太空，攒之如绮縠。回旋曲折，抑扬喷伏，而不见艰难辛苦之态，必至于极而后止。”（《与舒君书》）对文章气势之壮美极尽形容，足见其赞赏之意。因此方孝孺特别推崇庄子、李白、苏轼。其《李太白赞》云：“唯昔战国，其豪庄周；公生其后，斯文可侔。彼何小儒，气馁如鬼，仰瞻英风，犹虎与鼠。斯文之雄，实以气充。后之作者，尚视于公。”再其后如明末清初的黄宗羲，虽亦言气，但已打破传统的和谐原则，具有了新的意义，故当另作别论。

就正统文坛的主流而言，韩愈可以说是中国古代提倡壮气之美的最后一个高峰。中唐以还，“气”逐渐让位于“韵”，“风骨”亦日遭冷落，文坛主流已经从“文以气为主”转向“文以韵为主”了。

第二节 韵

“韵”在中国艺文理论中约有两重含义：一是指声音之美，主要是

和缓、清雅的声音之美,即韵律之韵;二是指即形象又超形象的意味,尤其是那种幽微淡远的意味,即韵味之韵。这两个“韵”有时很难区分,尤其是用以论乐;但含义与意义又均有不同。作为中国艺文理论基本范畴之一的“韵”,是韵味之韵。本节也以阐释韵味之韵为主。

一、韵的诞生

作为艺文理论概念的“韵”,诞生于魏晋南北朝。

韵在艺文领域的出现,始于论乐。如汉末蔡邕《弹琴赋》:“繁弦既抑,雅韵乃扬。”魏曹植《白鹤赋》:“聆雅琴之清韵”。此等韵字,皆以论音乐之美。但所谓论音乐之美,亦有多义:其一,可指声音自身的美。声音唯和谐才美,故魏人张揖《广雅》注云:“韵,和也。”其二,亦可指音乐所包涵的情调意味之美,这种美在音乐中既依存于声音又非即声音。其三,又皆与“清”“雅”相联,故非一般的声音、意味之美,而是指一种特殊的、即“清”“雅”的声音、意味之美。这样的—个“韵”字,实已包孕了它后来分化、发展的多种基因。

不久,“韵”字被大量运用于人物品藻。如:

《晋书·庾敳传》:“雅有远韵”

《晋书·曹毗传》:“曾无玄韵淡泊”

《南齐书·周颙传》:“彦伦辞辩,苦节清韵”

等等。用于品藻人物的“韵”,或称“体韵”,如《晋书·王坦之传》录王坦之《与谢安书》:“人之体韵,犹器之方圆。方圆不可错用,体韵岂可易处?”或称“风韵”,如《世说新语·赏誉》注引《王澄别传》:“澄风韵迈达,志气不群。”或称“性韵”,如《世说新语·贤媛》注引《郗昙别传》:“昙性韵方质”。或称“神韵”,如《宋书·王敬弘传》:“敬弘神韵冲简”。此外尚有“思韵”、“道韵”等。总之都是就神情、风度、体态而言,非论声音。这种场合的“韵”显然是从意味之美的含义发展而来的,指

的是从人的形貌上飘逸、流动而出的某种动人的意味,它不离形貌却又非即形貌。清代王士禛有云“韵谓风神”(《师友诗传续录》),施于此可谓允当。此外,用于品藻人物的“韵”亦多与“清”“雅”以及近似的形容词“淡”“远”之类相联。如前引“雅有远韵”、“玄韵淡泊”、“苦节清韵”、“神韵冲简”。又如《世说新语·言语》注称,向秀、嵇康、吕安“并为拔俗之韵”;《晋书·郗鉴传》云,“乐彦辅道韵平淡,体识冲粹”;葛洪《抱朴子·刺骄》谓,“若夫伟人巨器,量逸韵远”。可知,主要盛行于魏晋时期的品藻人物的“韵”,同时含有风神与清远之义,是指一种清雅、淡远的风神。

随后,品藻人物的“韵”又扩展到评论绘画。最显著的是南齐谢赫的《古画品录》。该书序言提出绘画“六法”,第一便是“气韵生动”;后文品评具体画家,又有“体韵道举,风彩飘然”,“神韵气力,不逮前贤”,“情韵连绵,风趣巧拔”,“力道韵雅,超迈绝伦”等语。陈代姚最《续画品》,也有“体韵精研”的说法。“体韵”、“神韵”等语,显系从人物品藻借用而来。当时的绘画主要是人物画,以品藻人物的“韵”施之于品画亦自属当然之事,与“气”相同。因而,评论绘画的“韵”的含义也与品藻人物的“韵”大体一致,是指画中人物及绘画作品的“风神”。溯其远源,亦是从情调意味之美发展而来,而非关声音。有人拘泥于韵律之韵,说绘画评论中提倡“韵”就是提倡绘画要具有音乐的美、韵律的美,这是不符合文献的事实的。但齐梁时期评论绘画的“韵”与魏晋时期品藻人物的“韵”在含义上也并不完全相同。区别在于:这一时期评论绘画的“韵”并未与“清”“雅”“淡”“远”结缘。上述诸例均不见“清”“雅”“淡”“远”等字,且“体韵道举,风彩飘然”、“情韵连绵,风趣巧拔”之类的说法,显然与“清”“雅”“淡”“远”异趣。产生这种区别的原因,大约只能到魏晋时期与齐梁时期审美倾向的不同中去寻找。魏晋时期的主要审美倾向是欣赏“微妙无形,寂寞无听”(阮籍:《清思赋》)的美,“微妙无形,寂寞无听”就是清远。而齐梁时期的主要审美

倾向是欣赏“风彩飘然”、悦目悦情的美，这是与清远的风格大相径庭的。

与谢赫同时的王僧虔，又以“韵”论书法。其《书赋》有云：“摛文篚缚，托韵笙簧”。此“韵”字似指婀娜多姿而婉转流动的线条在人的心理上所唤起的近于音乐旋律美的感受。线条的变化流走，有似于声音的抑扬顿挫；故在审美心理上，书法美可与音乐美相通。晋代索靖的《草书势》已用音乐美形容书法美：“高音翰厉，溢越流漫”。所以，这类论书法的“韵”可视为韵律之韵的借用。

除品藻人物和书画评论之外，“韵”也出现在魏晋南北朝的文学理论中。文学理论中的“韵”有如下两种情况：

晋陆机《文赋》中有云：“或托言于短韵，对穷迹而孤兴”，“收百世之阙文，采千载之遗韵”。“短韵”显然是指短诗短篇有韵之文。“遗韵”有两种理解，一种认为与上句“阙文”为互文，实即遗文，不过是有韵之文罢了，与“短韵”之“韵”同义；一种认为是遗风，即前人的风格、意味。细按文意，以前者为是。诗歌声律论的创建者南齐沈约《宋书·谢灵运传论》云：“一简之内，音韵尽殊，两句之中，轻重悉异”，梁代刘勰《文心雕龙·声律》称：“异音相从谓之和，同声相应谓之韵。”这里的“韵”字都是就声音而言，虽具体所指是韵母或音节的收音，与论乐之“韵”有别；但作为声音之美，与论乐之“韵”相同。文学中的诗、赋、词、曲等都是讲究声音之美的，故这种含义的“韵”字可以代指此等有韵之文。陆机所说之“短韵”、“遗韵”就是如此。这是一种情况：韵律之韵。

但沈约《宋书·谢灵运传论》中还有：“缀平台之遗响，采南皮之高韵”。情况则有所不同，是指诗赋的风格、意味，而非声音。汉代梁孝王刘武曾筑平台，招邹阳等辞赋家游宴写作，此即“平台之遗响”。曹丕曾与吴质、阮瑀等共游南皮，赋诗咏怀，此即“南皮之高韵”。梁代裴子野《雕虫论》所云“高才逸韵，颇谢前哲”，情况亦如此。至如梁代

萧子显《南齐书·文学传论》说：“文章者，盖情性之风标，神明之律吕也，蕴思含毫，游心内运。放言落纸，气韵天成。”从“情性”“神明”谈起，又用了与谢赫评画相同的词语“气韵”，更显然不是指声音，而是指意味。这是另一种情况：韵味之韵。

音乐有声音、意味两方面，作为语言艺术的文学、尤其是其中讲究声音之美的文学也是如此。故用于文学的“韵”也有或指声音、或指意味的两种情况。

综合上述文献可知，魏晋南北朝时期，当“韵”作为艺文概念诞生的时候，就分化出了多种含义。首先是，同一个论音乐之美的“韵”，分化为论声音之美的“和音”和论意味之美的“风神”。其次是，同一个论意味之美的“韵”，又分化为清远的意味和非清远的意味。这样就有了三个含义不同的“韵”：

韵 1：和音

韵 2：清远的风神意味

韵 3：非清远的风神意味

在后来的发展中，“韵 1”作为韵律之韵，仍被广泛运用于评论音乐和诗歌词曲，但含义与地位均无大变化。“韵 3”已很少出现于艺文论坛，多作为日常俗语运用于文学作品，含义亦有所嬗变。而“韵 2”则不仅含义丰富和深化了，地位也大有提高，成了评价艺文的一个主要标准；这就是韵味之韵。

二、韵的发展

从汉魏以迄唐代，“韵”除了在魏晋玄学盛行的一段时间较为突出外，并没有取得很高的地位。在此之前的建安时代，“气”压倒了一切。在此之后的南北朝时代，“韵”虽常被提起，但那是与“气”并提，其重要性远不及“气”。而在随之到来的唐代，“韵”就更遭冷落，以至很

少有人谈到了。“韵”的真正兴起,是晚唐以后的事情。

晚唐的司空图,首先将“韵”与“味”结合起来,提升为诗的最高标准。其《与李生论诗书》开头即云:“文之难,而诗尤难。古今之喻多矣,愚以为辨于味而后可以言诗也。”下文又讲道:“近而不浮,远而不尽,然后可以言韵外之致耳。”“足下之诗,时辈固有难色,倘复以全美为上,即知味外之旨矣。”并在“韵”、“味”的名义下,举引了自己“雨微吟足思,花落梦无惨”,“日带潮声晚,烟和楚色秋”之类的诗句,称赞了王维、韦应物的“澄澹精致”,“趣味澄复,若清风之出岫”。(《与王驾评诗书》)他所举引和称赞的,显然都是清雅淡远的作品。从他所举引和称赞的作品理解他所说的“韵外之致”与“味外之旨”,则显然就是指清雅淡远的意味。称作“韵外之致”与“味外之旨”,就是强调这种意味的幽微淡远,强调这是超越表层的形貌、味道的深层的神情与意味。这样的神情与意味,就是司空图所提倡的“韵味”。五代的荆浩,论画亦提倡“韵”,谓“韵者,隐迹立形,备仪不俗。”(《笔法记》)“隐迹立形”就是超越外在之迹而得其内在之味,“备仪不俗”就是“雅”。他同时还提倡“淡”和“远”,有题画诗谓:“笔尖寒树瘦,墨淡野烟轻”(《邺都青莲寺僧大愚作画题诗》);论山水画曰:“远山无皴,远水无痕,远林无叶”(《山水诀》)。后一段话虽是论技法,但正因为他追求淡远的境界,才揣摩出这样的技法。可见荆浩之所谓“韵”,也是指淡远的意味。

到了宋代,“韵”有了长足的发展。

苏轼干脆把“远”与“韵”结合起来,提出了“远韵”。见《书黄子思诗集后》:

予尝论书,以谓钟、王之迹,萧散简远,妙在笔画之外。至唐颜、柳,始集古今笔法而尽发之,极书之变,天下翕然以为宗师,而钟、王之法益微。至于诗亦然。苏、李之天成,曹、刘之自得,陶、谢之超然,盖亦至矣。而李太白、杜子美以英玮绝世之姿凌跨百代,古今诗人尽废,然魏晋以来高风绝尘,亦少衰矣。李、杜之后,

诗人继作，虽间有远韵，而才不逮意。独韦应物、柳宗元发纤秣于简古，寄至味于淡泊，非余子所及也。

这段话从书法谈到诗歌。显然，比之唐代的“英玮绝世”，苏轼更向往魏晋的“萧散简远”。韦应物、柳宗元能够重振这种风格，“发纤秣于简古，寄至味于淡泊”，故受到他的称赞。而“发纤秣于简古，寄至味于淡泊”，就是他所说的“远韵”。为了理解苏轼的“远韵”，还可以看看他在另外的地方对陶渊明、韦应物、柳宗元所作的评价。苏轼对这几位诗人多有颂扬，甚至抬举到李、杜、韩之上：

柳子厚诗在陶渊明下、韦苏州上，退之豪放奇险过之，而温丽靖深不及也。所贵乎枯淡者，谓其外枯而中膏，似淡而实美。渊明、子厚之流是也。若中皆枯淡，亦何足道？（《评韩柳诗》）

吾于诗人无所甚好，独好渊明之诗。渊明作诗不多，然其诗质而实绮，癯而实腴。自曹、刘、鲍、谢、李、杜诸人，皆莫及也。（《和陶诗序》）

所有这些都是提倡“远韵”，都是对“远韵”的说明。“外枯而中膏，似淡而实美”，“质而实绮，癯而实腴”，与“发纤秣于简古，寄至味于淡泊”大体同义。“枯”、“淡”、“质”、“癯”，以及“简古”，就是自然平淡，不仅是指自然平淡的形式，还包括自然平淡的情怀。但这只是“外”、只是“似”，自然平淡的形式要包涵天衣无缝的高超艺术，自然平淡的情怀要具有体味不尽的深邃意绪，即“绮”、“腴”、“纤秣”、“至味”，这才是“中”（即内），这才是“实”。简言之，就是看似自然平淡，实则意味无穷。这就是苏轼所提倡的“远韵”。以艺术言，它超越了工巧华丽的形式美，追求内在的意蕴美；以意蕴言，它超越了具体而强烈的现实情感，追求对人生本质的深沉体悟。《书黄子思诗集后》最后写道：“信乎表圣之言，美在咸酸之外，可以一唱而三叹也。”这表明了苏轼的“远韵”说与司空图的承传关系。苏轼的这些论述，大大丰富和深化了司空图、荆浩等人的思想，深刻而精辟地规定了“韵”这种审美形态的

本质。

“远韵”绝不同于壮气，因为超越了具体而强烈的现实情感、追求对人生本质的深沉体悟，也就超越了“不平则鸣”的思想层次。故苏轼在《送参寥师》一诗中，对韩愈提倡“忧愁不平气，一寓笔所骋”的《送高闲上人序》唱了一个旗帜鲜明的反调：

退之论草书，万事未尝屏，忧愁不平气，一寓笔所骋。颇怪浮屠人，视身如丘井，颓然寄淡泊，谁与发豪猛？细思乃不然，真巧非幻影。欲令诗语妙，无厌空且静。静故了群动，空故纳万境。阅世走人间，观身卧云岭。咸酸杂众好，中有至味永。诗法不相妨，此语更当请。

“静故了群动，空故纳万境。阅世走人间，观身卧云岭”：这就是从具体而强烈的现实情感向对人生本质的深沉体悟的超越，从形而下向形而上的超越。

苏轼之外，宋代论“韵”、重“韵”者尚多。黄庭坚每每言及：“凡书画当观韵”（《题摹燕部尚文画》），“论人物要是韵胜，为尤难得”（《题绛本法帖》）。对“韵”的高扬发挥了巨大作用，虽然他的作品难以“韵”称。范温对“韵”的含义有详尽的辨析，强调“行于简易闲淡之中，而有深远无穷之味”，并且说：

有馀意之谓韵。……尝闻之撞钟，大声已去，馀音复来，悠扬宛转，声外之音，其是之谓矣。（《潜溪诗眼》佚文）

这里虽以声音为喻，但意旨不在声音之和，而在“有余意”，即富于深微悠远的意味。“大声已去，馀音复来，悠扬宛转，声外之音”，可以说是对那种深微悠远、似有若无的意味的最精妙的形容。南宋包恢提出：

诗有表里深浅，人直见其表而浅着，孰为能见其里而深者哉？犹之花鸟，凡其华彩光焰漏泄呈露，烨然尽发于表，而其里索然绝无余蕴者，浅也。若其意味风韵含蓄蕴藉，隐然潜寓于里，而

其表淡然若无外饰者，深也。（《书徐致远无弦稿后》）

这段话不仅标举“意味风韵”，而且突出说明了“韵”是一种“里而深”的美。宋末严羽论诗虽主“兴趣”，但以禅喻诗，提倡“羚羊挂角，无迹可求”，“莹彻玲珑，不可凑泊，如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象，言有尽而意无穷。”（《沧浪诗话·诗辨》）虽未言“韵”之字，却深合韵之意：不露痕迹而意味深长，韵正是如此。故为清代王士禛“神韵”说之所本。更值得注意的是范温下面这段话：

山谷之言曰：“书画以韵为主。”自三代秦汉，非声不言韵。舍声言韵，自晋人始。唐人言韵者亦不多见，唯论书画者颇及之。至近代先达，始推尊之以为极致。凡事既尽其美，必有其韵；苟韵不胜，亦亡其美。（《潜溪诗眼》佚文）

这段话大致准确地概述了“韵”的发展史。它无可怀疑地表明：至宋代，一个文以韵为主的时代到来了。

明清两代，“韵”的地位虽有起伏，但从未跌落；且经过明代所谓“古淡”一派传至清代的王士禛，再次主宰了文坛。明代徐祯卿“以高韵胜”（王世懋：《艺圃撷余》），其诗“如白云自流，山泉冷然，残雪在地，掩映新月”（王士禛：《徐高二家诗选序》）；高叔嗣之诗亦“如高山鼓琴，沉思忽往，木叶尽落，石气自青”（同上）。故王士禛称“明诗本有古淡一派”（《池北偶谈》卷一二），并继承和发展这一派，提出了他的“神韵”说。

王士禛论诗以司空图、严羽为宗，但亦自有所取。所取于司空图者，主要是“不著一字，尽得风流”八字，曰：“表圣论诗有二十四品，予最喜‘不著一字，尽得风流’八字。”（《香祖笔记》卷八）以及《二十四诗品》中的三品，曰：“昔司空表圣作《诗品》凡二十四，有谓‘冲淡’者，曰‘遇之匪深，即之愈稀’；有谓‘自然’者，曰‘俯拾即是，不取诸邻’；有谓‘清奇’者，曰‘神出古异，淡不可收’。是三者，品之最上。”（《鬲津草堂诗集序》）所取于严羽者，主要是以禅喻诗，曰：“严沧浪以禅喻诗，

余深契其说”(《咏雪亭诗序》)。又主要是“羚羊挂角,无迹可求”一点。遂融合两家之言,倡为“神韵”之说。但所谓“不著一字,尽得风流”和“羚羊挂角,无迹可求”,似乎既是他的论诗之旨,也是他的论诗之法。因而他对自己的“神韵”很少理论阐述,而多以赏诗发微。例如:

或问“不著一字,尽得风流”之说,余曰:太白诗“牛渚西江夜,青天无片云。登高望秋月,空忆谢将军。余亦能高咏,斯人不可闻。明朝挂帆去,枫叶落纷纷。”襄阳诗“挂帆几千里,名山都未逢。泊舟浔阳郭,始见香炉峰。尝读远公传,永怀尘外踪。东林不可见,日暮空闻钟。”诗至此,色相俱空,正如羚羊挂角,无迹可求,画家所谓逸品是也。(《分甘余话》卷四)

严沧浪以禅喻诗,余深契其说,而五言尤为近之。如王、裴辋川绝句,字字入禅。他如“雨中山果落,灯下草虫鸣”,“明月松间照,清泉石上流”,以及太白“却下水晶帘,玲珑望秋月”,常建“松际露微月,清光犹为君”,浩然“樵子暗相失,草虫寒不闻”,刘昫“时有落花至,远随流水香”,妙谛微言,与世尊拈花,迦叶微笑,等无差别。通其解者,可语上乘。(《咏雪亭诗序》)

王士禛的诗论大抵都是如此。其“神韵”之义虽可从中想见,但若作理论概括却实感为难。在他的论诗著作中尽力寻找,不过找到谓述事之作当含蓄蕴藉,“不著判断一语”(《渔洋诗话》卷下),“咏物之作,须如禅家所谓不黏不脱、不即不离,乃为上乘”(《跋门黄从生梅花诗》)等寥寥数语而已。但终于发现,他的著作中曾用“清远”两个字解释“神韵”:

汾阳孔文谷(天胤)云:“诗以达性,然须清远为尚。”薛西原论诗,独取谢康乐、王摩诘、孟浩然、韦应物,言“‘白云抱幽石,绿篠媚清涟’,清也;‘表灵物莫赏,蕴真谁为传’,远也;‘何必丝与竹,山水有清音’,‘景晨鸣禽集,水木湛清华’,清远兼之也。总其妙在神韵矣。”神韵二字,予向论诗,首为学人拈出,不知先见于

此。(《池北偶谈》卷一八)

仔细一看,还是从别人那里抄来的,且包括“神韵”二字。虽然是从别人那里抄来的,但既表赞同,也可以算作他的观点吧。所引孔文谷、薛西原皆明人,大约也是所谓“古淡”一派。倒是他的学生陈琰做了一件好事,把他的“神韵”说的宗旨归结为“味外味”:

余尝深旨其言:酸咸之外者何?味外味也;味外味者何?神韵也。(《蚕尾续诗集序》)

综合上述材料,可以说“清远”与“味外味”,是王士禛“神韵”说的不可分割的两个要点。而这两个要点实际上又是一回事,就是以平易简淡的形式,表达幽微淡远的情怀。其实晚唐以来的“韵”一直就是如此,只不过王士禛借助禅学思想把它推得更淡、更远了。

意味与清远本无必然联系。但自汉末以“韵”论乐起,除了齐梁时期之外,这两点总是统一在“韵”之中的。而晚唐以下尤其如此,可谓愈演愈甚,遂使意味与清远结下了不解之缘,从中国文艺思想史的全程来看,清远淡雅而余味无穷,是“韵”这一艺文理论概念的主要含义与精神所在。因而可以说,“韵”就是清远淡雅而余味无穷的美。

还需要特别说明一下音乐理论中的“韵”的问题。一般想来,音乐理论中的“韵”当然是“韵律”之“韵”。其实未必。“韵律”之“韵”是有的,如:

盖天地阴阳之理,声韵起伏之节,若粗声细弹,岂能宣和畅之情?(宋·成玉涧:《琴论》)

夫音韵者,声之波澜也。盖声乃天地自然之气,鼓荡而出,必稠直而无韵。迨触物则节族生,犹之乎水之行于地,遇狂风则怒而涌,遇微风则纤而有文,波澜生焉。(清·陈幼慈:《琴论·音韵清浊》)

声之有起伏节奏,始成韵律。且明言“声韵”、“音韵”。故此类言论中的“韵”当是“韵律”之“韵”。但请看下面的例子:

若夫指下得天成之妙，而有能剪裁繁声，抑扬清韵，则莫如道录黄大中。（宋·赵希旷：《论弹琴》）

恣意吟猱，遂成漆滥，烦声促节，导欲增悲，是何必污丝桐之韵，而劳人以危坐衣冠、焚香扫席欤？（清·汪绂：《立雪斋琴谱·小引》）

此两例中，“韵”与“繁声”、“烦声促节”相对待。“繁声”、“烦声促节”也有、至少也可能有其节奏、韵律，何以被排除在“韵”之外，且与“韵”成对立？可见这里的“韵”已经不是“韵律”之“韵”，不是一般的声音之美，而是清远淡雅的声音之美了。因此，这样的“韵”虽以论乐，但就其主要含义而言，并不是特殊的音乐理论概念，而是一般的艺文理论概念。再如：

海（按：指宋代名琴师义海）之艺，不在于声。其意韵萧然，得于声外，此众人所不及也。（宋·沈括：《梦溪笔谈·补·乐律》）

琴中巧拙，在于用工；至于风韵，则出人气宇。……人皆慕指法齐整，动作拘硬，正如小儿学书，欲得风韵萧洒，出于规矩准绳之外，不亦难乎！（成玉涧：《琴论》）

这里讲的是“意韵”、“风韵”，且明言“得于声外”、“出于规矩准绳之外”，显然就更不是“韵律”之“韵”，而是指那种淡远的意味了。总之，乐论中的“韵”虽大都联系着声音，但却未必是“韵律”之“韵”，也不是特殊的音乐理论概念，而往往是作为一般艺文理论概念的“韵味”之“韵”。

至于那个指一般的风神意味、而不含清远之义的“韵”，即“韵3”，前已提及，它后来很少出现于艺文论坛，而是作为日常俗语出现于文学作品之中，含义亦有所嬗变。如宋代周晖《清波杂志》载：“顷得一小小说，书王黼奉敕撰明节和文贵妃墓志……云：‘六宫称之曰韵’。盖时以妇人有致者为‘韵’。”（卷六《冷茶》）辛弃疾词《小重山·茉莉》有云：“莫将他去比荼蘼，分明是，他更韵些。”似亦近此。这样的

“韵”就是风姿之美，比之齐梁时期艺文理论中“体韵道举，风彩飘然”、“情韵连绵，风趣巧拔”的“韵”，似乎还要俗浅一些。

三、韵的本质

关于“韵”的本质，我们从“韵”与“气”的关系谈起。

“韵”与“气”经常联在一起，以“气韵”的形式出现，似乎是不可分离的一个概念。

“气韵”一语，出现于南北朝。南齐谢赫用以论画：

虽画有六法，罕能尽该，而自古及今，各善一节。六法者何？一气韵生动是也，二骨法用笔是也，三应物象形是也，四随类赋彩是也，五经营位置是也，六传模移写是也。（《古画品录》）

同代萧子显用以论文：

文章者，盖性情之风标，神明之律吕也。蕴思含毫，游心内运；放言落纸，气韵天成。莫不禀以生灵，迁乎爱嗜，机见殊门，赏悟纷杂。（《南齐书·文学传论》）

这里的“气韵”，一般以为就是“神”。谢赫之绘画六法，其余五法都是技术、形似问题，则“气韵生动”自当是传神了。萧子显之“气韵天成”联系“性情”、“神明”来看，亦当是指作家的精神的自然显现。这样理解的确不错，但细按，似更侧重于精神生命的活力与动势，及其悦人的美感，与一般之所谓“神”略有差别。联系谢、萧及整个南北朝时期的审美风尚而论，似更是如此。

但实际上，自晚唐起，“气”与“韵”就开始分化了。

司空图单独提倡“韵”，就不大讲“气”了。而荆浩有个绘画六要，也不再像谢赫那样“气韵”合称，而是分别为二：

夫画有六要，一曰气，二曰韵，三曰思，四曰景，五曰笔，六曰墨。

并且各有解释：

气者，心随笔运，取象不惑。韵者，隐迹立形，备仪不俗。（均《笔法记》）

这里的“气”是指贯通而有力的气势，与“韵”的含蓄而高雅的风神显然不同。荆浩在谈绘画的“有形病”与“无形病”时，也曾“气”、“韵”连用，谓：“无形之病，气韵俱泯，物象全乖。”（同上）但一个“俱”字，俨然表明他是把“气”与“韵”当作两回事的。

到了宋代，有名王正德者提出：“文章之不可无者有四，一曰体，二曰志，三曰气，四曰韵。”（《余师录》）也是“气”、“韵”二分的。在接下来的解释中，他又说：

文章之无气，虽知视听臭味，而血气不充于内，手足不卫于外，若奄奄病人，支离憔悴，生意消削。文章之无韵，譬之壮夫，其躯干朽然，骨强气盛，而神色昏瞶，言动凡浊，则庸俗鄙人而已。

在这里，“气”与“韵”都表现出了自己鲜明的个性，因而它们的差异也就醒目地显露出来了。“气”是强壮的体格和生命，“韵”乃是清明高雅的神态。故有“气”无“韵”就像个“骨强气盛”而愚蠢鄙俗的“壮夫”。

再往后，就是本章开头所引的、金代元好问的“邺下曹刘气尽豪，江东诸谢韵尤高”了。显然，曹刘不能言“韵高”，诸谢也不能言“气豪”。“气”一般不言“高”，“韵”更无论如何不能言“豪”，“豪”则无“韵”。“气”与“韵”已经分为两个相互对待的概念。

当然，“气”“韵”合称的情况还是有的。这主要是绍述谢赫的“气韵生动”。如张彦远《历代名画记》所谓：“今之画纵得形似，而气韵不生。以气韵求其画，则形似在其间矣。”（卷一）韩拙《山水纯全集》亦云：“凡用笔，先求气韵，次采体要，然后精思。若形势未备，便用巧密精思，必失其气韵也。”（《论用笔墨格法气韵之病》）在同“形似”相对待的意义上用“气韵”，则“气韵”就是笼统地指“神”。故而元代杨维桢云“传神者，气韵生动是也”，如本章开头所引。

“韵”与“气”的分化,使我们不能不正视它们的差别。当我们正视这种差别的时候,就会发现:这两个似乎双胞胎一般经常同出同没的概念,原来各有皈依,它们的思想基础就是不相同的。如前所述,虽然老、庄也讲“气”,但艺文理论中“气”的概念却主要皈依儒家,是以孟子的“浩然之气”为本原的。它联系着儒家关注现实、必欲有为的进取精神。而“韵”则不然。它那追求超脱、淡远的倾向,是来源于道家学说的。“恬淡,寂寞,虚无,无为”,“大音希声,大象无形”,“大巧若拙,大辩若讷”,“淡然无极而众美从之”,等等,这些老、庄的名言正是它的灵魂。

“韵”是在魏晋时期的人物品藻中生长起来的。而魏晋时期是宗主老庄、以无为贵的玄学盛行的时期。魏晋玄学关注个体人的生命价值,因而也关注个体人的神情风度。但魏晋玄学的人生理想是超越有限以达到无限,“登乎太始之前,览乎忽漠之初”(阮籍《大人先生传》);人格追求是恬淡无欲、清虚静泰,“爱憎不栖于情,忧喜不留于意,泊然无感而体气和平”(嵇康:《养生论》);审美情趣是微妙无形、寂寞无所,所谓“形之可见,非色之美;音之可闻,非声之善”(阮籍:《清思赋》)。无须多言,魏晋时期生长起来的“韵”,不能不打上魏晋玄学的烙印。

而晚唐以后之倡“韵”者,亦大都倾心于道家和玄学。司空图后期,退隐王官谷,泉石林亭,颇惬幽趣,日与名僧高士游咏其中。著《释怨赋》,谓“人生若浮,一瞬朝暮,百年今古”,“是以至人达观,物我俱遗,混休戚,忘健羨”。至于苏轼,不仅在人生上提出“幽居默处而观万物之变,尽其自然之理”(《上曾丞相书》),而且在艺术上明确向往魏晋时期的“萧散简远”,“高风绝尘”,已如上述。

不仅是道家与玄学,还有禅学。司空图、苏轼都曾学禅,他们的思想中都有禅学的成分。严羽以禅喻诗,所言“羚羊挂角,无迹可求”,“空中之音,相中之色,水中之月,镜中之象”等皆禅语。虽人未必如

禅，而诗论却颇近于禅。而这一点在王士禛的神韵说中表现得最为突出。他不仅屡屡以禅说诗，而且明言他的神韵说与禅学一致，至谓“妙谛微言，与世尊拈花、迦叶微笑等无差别，通其解者，可语上乘”，已多见前引。

无论道家，玄学，禅学，在有一点上是共同的：那就是追求对现实人生的超越，在这种超越中体会人生与世界的形而上的“至味”。禅学提倡“安闲恬静，虚融淡泊”（《五灯会元》卷一）。这句话很像是从道家和玄学那里抄来的。

而“韵”与“气”的分化过程，又是同时代的审美风尚的转变联系在一起。即如前所述，“韵”与“气”的分化过程就是从“文以气为主”转向“文以韵为主”的过程。这不能不使我们考虑“韵”与晚唐以后的时代精神的关系问题。随着在中唐发生的中国封建社会从上升到下降的转折，许多知识分子逐渐失去了改变现状的信心，冷却了建功立业的热情，纷纷转向内在的精神世界，沉入超然而淡远的心境。这种时代精神的变化，不仅表现于一般文人，也表现于儒家学者，即那些道学家。程颢不除窗前草，又养小鱼，曰：“观我生，观其生”，“复其见天地之心”。（见《鹤林玉露》乙编卷三）其于日常风物中领悟某种天地之真谛，与道家及禅学同。朱熹云：

《唐国史补》称韦（按：指韦应物）为人高洁，鲜食寡欲，所到之处扫地焚香，闲阁而坐。其诗无一字做作，直是自在。其气象近道，意常爱之。（《清邃阁论诗》）

韦应物晚年既耽老、庄，又近佛门，人称有不食人间烟火气象。而朱却说他“气象近道”，表示“意常爱之”，则这位道学巨擘自己的精神状态可想而知。据《鹤林玉露》载，他——

又尝诵其诗示学者云：“孤灯耿寒焰，照此一窗幽。卧听檐前语，琅琅殊未休。”曰：“此虽眼前语，然非心源澄静者不能道。（甲编卷六）

这种澄静的心境,这种淡远的诗味,哪一点不通向“韵”?《鹤林玉露》亦曰:

周、程有爱莲观草、弄月吟风、望花随柳之乐。学道而至于乐,方是真有所得。大概于世间一切声色嗜好洗得净,一切荣辱得失看得破,然后快活意思方自此生。(丙编卷二)

这的确也是一种“乐”。但它更像庄子所提倡的“黜嗜欲”、“忘是非”、“观乎天地”、“至乐无乐”的那种“乐”。同这种“乐”相适应的美,就是“韵”。

在作了如上的叙述之后,我们可以在同“气”的比较中对“韵”的本质作一点概括了。

“韵”与“气”以及“神”,都不是外在的形体。若把事物分为形、神两个层次的话,它们都属于神的层次。这是三者的共性。所以“韵”、“气”、“神”三者关系密切,“韵”可以与“气”组成“气韵”,可以与“神”组成“神韵”;“气”也可以与“神”组成“神气”。

如果再作进一步的分析,那么“神”是事物的灵魂,最为深隐。“气”是事物的生命力,即所谓“生气”,一方面较为外露,处于“形”“神”之间;另一方面又较为强盛,同时含有“力”和“壮”的意思。而“韵”则似处于“气”与“神”之间,比之于“气”,一方面较为内在,较为深长;另一方面又较为微弱,似有若无。所以在南北朝,当人们比较欣赏那种较为外露的生命活力的时候,提倡“气韵”;而当王士禛欣赏那种更为内在的“味外味”的时候,就提倡“神韵”了,他的“神韵”是不能改成“气韵”的。

正因为如此,“韵”比“气”、“神”就更显得美。“气”较壮,而“神”太虚。壮“气”不一定美,仅有虚“神”也不成其为美。壮“气”须加上一点含蓄,虚“神”须带上一点风仪,才成为美。而“韵”可以说就是含蓄的风仪。所以“韵”可以直接地等于美,而“气”与“神”都不行。当然,这是阴柔之美。但狭义的“美”就是指阴柔之美。

在审美形态上，“韵”是中国古代同阳刚之美相对的阴柔之美。

在与人生的关系上，“韵”既是对外在人生的远离，又是向内在人生的深入。

在哲学基础上，它是庄学、玄学与禅学共同酝酿、层层积淀的结果，而距传统儒学较远。

第三节 味

在中国艺文理论中，“味”既是动词，也是名词。作为动词，是指体会、感受艺术作品及一切事物的内在美的心理活动，即如“品味”、“玩味”、“体味”等等之“味”。作为名词，是指这种心理活动所获得的心理感觉，亦即艺术作品及一切事物的内在美、意蕴美，如“意味”、“滋味”、“韵味”等等之“味”。如果说前者是审美心理活动，那么后者就是这种心理活动所感觉到的美。这两个“味”不可分割，但以“意味”之“味”更为丰富、也更为重要。因为中国古代文艺和审美所追求的主要是内在美、意蕴美，而这个“味”正是一切内在美、意蕴美的统称。这里以阐述“意味”之“味”为主。

“味”有一个从一般范畴到文艺范畴的发展过程，作为文艺范畴又有一个由浅而深的发展过程。而它的意义、它在中国艺文理论中的重要地位就体现在这种发展过程之中。

一、从一般概念到艺文概念

“味”作为口腔或舌对食物的感觉，自古就与美感相连。《说文》释“甘”云：“甘，美也，从口含一。”释“甜”云：“甜，美也，从甘从舌，舌知其甘。”释“旨”云：“旨，美也，从甘匕声。”“甘”、“甜”、“旨”都是味，而

这里都训为美。《说文》释“美”即云：“美，甘也，从羊从大。羊在六畜中主给膳也。美与善同意。”可见“美”的初义就是美味。《说文》虽是汉代著作，但在以返本溯源的方式训释字义时，无疑反映了字的较古的含义。

与美相关连的字，不仅有“味”，还有“色”、“声”。在五行学说的影响下，味、色、声与五行相配，出现了“五味”、“五色”、“五声”的说法。如《左传·昭公二十五年》：

天地之经，而民实则之。则天之明，因地之性，生其六气，用其五行。气为五味，发为五色，章为五声。淫则昏乱，民失其性，是故为礼以奉之。为六畜、五牲、三牺，以奉五味；为九文、六采、五章，以奉五色；为九歌、八风、七章、六律，以奉五声。

此类言论表明，在远古先民的意识中，天地万物所给予人的、使人的感官觉得舒适的诸种感觉，都具有享受、包括审美享受的意义，味、色、声就是其中主要的三种。正因为它们是为人所喜爱的享受，故云“奉”；又正因为它们是为人所喜爱的享受，故需节之以礼，不可过度。

但味、色、声虽然是人的感官享受，却还不等于、至少不纯粹是文艺所给予人的审美享受。味作为舌对食物、或鼻对气味的感觉，不仅是纯生理的，而且是实用性的，几乎与文艺所给予人的审美享受无关。色不仅是指物色，也包括女色；物色与文艺和纯粹的审美相关，但仍是纯感官的；女色的情况较为复杂，但可以肯定主要是生理的。声就是指音乐，故云“九歌、八风、七章、六律”；这可以说是纯文艺的，不带有生理的实用性。因此，“味”、“色”、“声”并列，既反映了先民对实用享受与审美享受、生理快感与审美快感的混淆，却又为“味”从实用性的生理快感向真正的审美快感的过渡、从非文艺领域向文艺领域的过渡开辟了道路。

果然，《左传·昭公二十年》载，晏子论“和”即云：

先王之济五味，和五声也，以平其心、成其政也。声亦如味，

一气，二体，三类，四物，五声，六律，七章，八风，九歌，以相成也。说“声亦如味”，就等于说“味亦如声”。这里虽然还只是以“济五味”类比如于“和五声”，而没有涉及音乐之味的问题，但毕竟推进了味同文艺的联系和向文艺领域的过渡。嗣后，孔子《论语·述而》有云：“子在齐闻《韶》，三月不知肉味。曰：‘不图为乐之至于斯也。’”“肉味”之“味”当然纯粹是实用性的生理快感，但这里却把它同音乐美联系了起来。如果“闻《韶》”所获得的审美快感使人“三月不知肉味”，那么这种审美快感也就类似于一种“味”、一种比“肉味”更有魅力的“味”了。《论语》此言虽然仍属类比性质，但却已经十分接近于以“味”论乐了。

当《左传》、《论语》等儒家著作沿着“味”“声”并列而类比的路线，缓缓推进着“味”向艺文概念升华的时候，更富于超越性思维能力的道家老子，却越过“色”、“声”的感官性、形式美的层次，把“味”推向了超感官、超形式的意蕴美的层次。《老子》云：

五味令人口爽（十二章）

道之出口，淡乎其无味（三十五章）

为无为，事无事，味无味（六十三章）

老子是断然否定感官享受、否定娱悦感官的形式美的，无论味之于口还是色之于目、声之于耳。“五味令人口爽”的前两句就是“五色令人目盲，五音令人耳聋”。这就将生理快感的“味”连同形式美的“色”、“声”一并抹杀了。把这些一并抹杀之后，剩下下来的就是“无色”、“无声”、“无味”。而这才是老子所认为的真正的美。所谓“大音希声，大象无形”（《老子》四十一章），以及“味无味”等等说法，都是在提倡这样的美。从“味无味”这个说法可以看出，在老子的观念中，“无味”也是一种味，而且是道所具有的、超感官的形而上的至味。而“味”这样的“无味”之“味”，也就不再是口腔品尝的生理活动，而只能是心理体验的精神活动了。因此可以说，在“意味”与“玩味”、即“味”的名词义与动词义这两方面，老子都跳跃式地推进了从实用生理范畴向文艺

审美范畴的超越。庄子继承了老子的这种思想,提倡“游心于淡”(《庄子·应帝王》),提出“淡然无极而众美从之”(《刻意》)。“淡然无极而众美从之”,就是无味乃至味,不美胜众美。

在整个先秦时代,“味”还是个一般概念。但它很早就具有的同感官享受相联的特点,为它发展为艺文概念准备了最基本的条件。而“味”、“色”、“声”的相提并论,又为这种发展提供了具体的途径。《左传》、《论语》等著作的“声”“味”类比,就沿着这条途径走到了以“味”论乐、即以“味”论艺文的门前。而老、庄“味无味”的思想则可以说是“味”成为艺文概念的哲学预演,并且预示了后来“味”从形而下到形而上、即从“味”到“味外味”的进一步超越的远景。总之,还不是艺文概念却又以必然趋势走向了艺文概念。

到了汉代,“味”从生理、物质层次向心理、精神层次的超越,表现得更加明显。诸如下列言论:

张季之言长者,守法不阿意;冯公之论将率,有味哉!有味哉!(司马迁:《史记·张释之冯唐列传》)

文必丽以好,言必辩以巧,言了于耳,则事味于心。(王充:《论衡·自纪》)

在这些言论里,“味”的活动从口腔移到了心理,味的对象从美食变成了事义。这些话虽然还不是论艺文,但却进一步走向了艺文。汉代的“味”就这样成了联接一般概念到艺文概念、亦即先秦到魏晋的桥梁。

二、“滋味”之“味”

魏晋南北朝时代,随着艺术的全面自觉,“味”的内涵也迅速地向艺术和审美领域展开了。

三国时,魏人嵇康《声无哀乐论》云:

夫曲用每殊,而情之处变,犹滋味异美,而口辄识之也。五味

万殊，而大同于美；曲变虽众，亦大同于和。美有甘，和有乐。然随曲之情，尽于和域；应美之口，绝于甘境。

以“味”喻乐，虽然还是类比，但由于这是对音乐的审美规律的专门探讨，从而使“味”的审美意蕴得以强化和具体化了。西晋陆机《文赋》又云：

或清虚以婉约，每除烦而去滥，阙太羹之遗味，同朱弦之清汜。虽一唱而三叹，固既雅而不艳。

陆机论文学创作，比较重视形式之美，提倡“音声迭代”、“五色相宣”，具有和谐的声韵和丰富的辞彩。因此认为过分质朴简约的作品，还比不上不调五味的肉汁，没有审美价值。这里，“味”便被正式引入文学艺术的审美领域了。随之，出现了这样的言论：

兄前表甚有深情远旨可耽味。（陆云：《与兄平原书》）

从桓温北征，作《北征赋》……（王）匡诵味久之，谓（伏）滔曰：“当今文章之美，故当共推此生。”（《晋书·文苑·袁宏传》）“耽味”、“诵味”，已经纯属对文学作品的鉴赏活动。至于东晋道教学者葛洪在《抱朴子》中说：

偏嗜酸咸者，莫能知其味，用思有限者，不能得其神也。（《尚博》）

五味舛而并甘，众色乖而皆丽。……文章之体，尤难详赏。苟以入耳为佳，适心为快，鲜知忘味之九成，雅、颂之风流也。所谓考盐梅之咸酸，不知大羹之不致；明飘摇之细巧，蔽于沈深之弘遽也。（《辞义》）

这里的“味”既不是指形式之美，也不是指言象所示的浅层意蕴、直接之味，而是指向言象之外的、只可意会而不可言传的味外之味了。晋宋之交，既倾心老、庄，又崇信佛教的宗炳于《画山水序》中提出：“圣人含道应物，贤者澄怀味象。”也是要求通过山水之象去体味那形而上的象外之道。其中之“味”与葛洪所言虽有动词与名词、即审美活动

与审美对象的差别,却属于同一思想层次。以上这些资料,清晰地显示了“味”在魏晋时期的发展线索。它逐步演变为纯粹的艺术和审美概念,并开始走向更深的层次。

至南北朝,刘勰的《文心雕龙》更频繁地以“味”论文,对这一范畴在中国艺文理论中的巩固确立起了重大的作用。但刘勰所言之“味”含义很广,并不是纯粹的艺术和审美概念。作为名词,是指包括文学作品在内的一切语言文字作品的内涵;作为动词,是指包括审美心理在内的一切思维活动。如《宗经》篇论五经云:

根柢槃深,枝叶峻茂,辞约而旨丰,事近而喻远。是以往者虽旧,馀味日新。

“往者虽旧”是指五经中所载的具体史事已经成为过去,“馀味日新”是讲“五经”的思想、精神具有永恒的价值。这里的“味”既包括文学作品的情意,也包括非文学作品的抽象理论。《史传》篇论班固《汉书》亦云:

其十志该富,赞序弘丽,儒雅彬彬,信有遗味。

“十志”都是史实的记述,不求文字之美;把它与讲究词采的“赞序”并提,而谓“信有遗味”,显然亦属此类。与这种广义的名词之“味”相对应,则一切思维活动也就都成为动词的“味”了。如《辨骚》篇云:

昔汉武爱《骚》,而淮南作《传》。以为国风好色而不淫,小雅怨悱而不乱,若《离骚》者,可谓兼之。……及汉宣嗟叹,以为皆合经术;扬雄讽味,亦言体同《诗》《雅》。

《离骚》固然是文学作品,但这段话说的是各家对《离骚》的分析、评价。扬雄认为《离骚》的体制与《诗经》的《雅》体相同,这更是理性的判断。那么这里的所谓“讽味”显然包括抽象思维和理性考察在内。

出现这种情况,与刘勰本人的思想有关。他抱的是一种所谓杂文学观念。《文心雕龙》所论之“文”是指一切文字作品,连这一时期盛行的“文笔之辨”也不加区分。但也应该认识的是,中国古代并无严格的

学科之分,纯文学观念至清末亦未真正确立。而且中国古代的思维方式整体偏向感应、品味的心理体验,即使是对于纯粹理论和学术,亦言“体会”、“寻味”。这是中国传统文化的特征,故无论在此之前还是在此之后,这种情况都相当普遍。在此之前如汉代蔡邕《被州辟辞让申屠蟠》的“安贫乐潜,味道守真”,在此之后如宋人洪迈《题跋》论《尹文子》:“文仅五千言,议论亦非纯黄老者,详味其言,颇流而入于兼爱。”但就艺文理论的发展而言,则刘勰的“味”论较之前人已不能不说有所倒退,较之同时代的钟嵘就更显得落后了。

当然,《文心雕龙》中亦不乏在纯粹的文艺和审美的意义上谈“味”的言论。如《情采》篇:“繁采寡情,味之必厌。”《声律》篇:“声画妍蚩,寄在吟咏,吟咏滋味,流于字句。”等等。

作为纯粹艺文和审美概念的“味”,是在钟嵘的《诗品》中最终确立的。《诗品》论“味”,主要是“序”中的下面两段话:

五言居文词之要,是众作之有滋味者也,故云会于流俗。岂不以指事造形,穷情写物,最为详切者耶?故诗有三义焉;一曰兴,二曰比,三曰赋。文已尽而意有余,兴也;因物喻志,比也;直书其事,寓言写物,赋也。宏斯三义,酌而用之,干之以风力,润之以丹青,使味之者无极,闻之者动心,是诗之至也。

永嘉时,贵黄老,稍尚虚谈,于时篇什,理过其辞,淡乎寡味。爰及江表,微波尚传,孙绰、许询、桓、庾诸公诗,皆平典似《道德论》,建安风力尽矣。

这里三点非常明确:其一,名词的“味”是指诗的审美内涵。所谓“指事造形,穷情写物,最为详切”,即抒情状物的精彩动人。故说理论道的玄言诗就被指责为“淡乎寡味”了。其二,动词的“味”是指对诗的审美体味。所谓“味之者无极,闻之者动心”,“无极”就是“文已尽而意有余”,“无极”与“动心”自然都是审美体味的结果。其三,具有这样的“味”,能使人“味之”而产生这样的结果,是诗的本质特征,“是诗之至

也”。整个一部《诗品》，评论了自汉、魏至齐、梁的五言诗代表作家一二二人，以及无名氏《古诗》一组，就是以“滋味”为主要标准而分为上、中、下三品的。至此，一个纯粹文艺和审美范畴的“味”已经成熟。

延及唐代，“味”已经成了一个广泛运用、十分常见的艺文概念。有论书法而重“味”者，如孙过庭《书谱》：“余志学之年，留心翰墨，味鍾、张之余烈，挹羲、献之前规，极虑专精，时逾二纪。……至于王谢之族，郗、庾之伦，纵不尽其神奇，咸亦挹其风味。”张怀瓘《议书》：“文则数言乃成其意，书则一字已见其心。……考其法意所由，从心者为上，从眼者为下。……虽功用多而有声，终性情少而无象，同乎糟粕，其味可知，不由灵台，必乏神气。”有论诗而重“味”者，如署名王昌龄的《诗格》：“诗一向言意，则不清乃无味；一向言景，亦无味。事须景与意相兼始好。”有论文而重“味”者，如柳宗元《读韩愈所著毛颖传后题》：“大羹玄酒，体节之荐，味之至者。而又设以奇异小虫、水草、梨、桔柚、苦咸酸辛，……然后尽天下之味以足于口。”等等。

考魏晋至唐代之论“味”者，每称“滋味”。如前述嵇康、刘勰、钟嵘诸大家。此外尚多，如北齐颜之推《颜氏家训·文章》：“陶冶性灵，从容讽谏，入其滋味，亦乐事也。”唐窦蒙《语例字格》：“百般滋味曰妙。”尤其是钟嵘，即以“滋味”立论，故其论被称为“滋味”说。“滋”的本义之一是汁液，引申为美味，如《史记·殷本纪》：“（伊尹）负鼎俎，以滋味说汤，致于王道。”《韩诗外传》卷五：“圣人养一性而御六气，持一命而节滋味。”单言一“味”字，往往亦是此意。故《说文》释“味”字即云：“滋味也。”细按上述引文，除葛洪“偏嗜酸咸者，莫能知其味”和刘勰离开审美而谈“味”者外，大都是在与美味相类的意义上使用“味”的，即或不言“滋味”而仅言“味”也是如此，这种意义上的“味”作为艺文概念，主要是指状物之精美与抒情之动人。这样的“味”具有两个特征：一是较为优美，易于悦人；二是较为浅显，尝辄可得。也就是说，这是有味之味，而非“无味”之味；这是味内之味，而非“味外”之味。为了

同后来的进一步发展相区别,据其含义特征与代表性用语,可称之为“滋味”之“味”。

三、“味外之味”

上文提到,东晋道教学者葛洪所谓“偏嗜酸咸者,莫能知其味”、“考盐梅之咸酸,不知大羹之不致”,已经是在追求超越浅层意蕴的味外之味了。但在一个相当长的历史时期里,此论应者寥寥。直至晚唐的司空图,才发出有力的回声,并把“味”这个艺文概念推进到了一个新的阶段。

司空图《与李生论诗书》云:

文之难,而诗尤难。古今之喻多矣,而愚以为辨于味而后可以言诗也。江岭之南,凡足资于适口者,若醯,非不酸也,止于酸而已;若醢,非不咸也,止于咸而已。中华之人所以充饥而遽辍者,知其咸酸之外,醇美者有所乏耳。

后面又说道:“倘复以全美为上,即知味外之旨矣。”他所说的“辨于味”,就是指辨别味与味外之味。酸咸之类当然是味,但这是浅尝辄知的表层的味,味内之味。司空图要提倡的不是这样的味,而是“咸酸之外”的味,即深层的、说不清是咸是酸的“醇美”之味。这就是味外之味,或曰“味外之旨”,“旨”也就是味。强调“辨于味而后可以言诗”,就是强调只有分清这两种味,超越咸酸之味而追求“咸酸之外”的味,才算懂得什么是诗。

至于这种“咸酸之外”的味究竟是指什么,则从他在阐释这种观点时对王维、韦应物的称赞和列举的自己的诗句便可约略窥知。《与李生论诗书》称赞“王右丞、韦苏州澄淡精致”。《与王驾评诗书》称赞“右丞、苏州趣味澄复,若清风之出岫。”《与李生论诗书》所举诗句多“雨微吟足思,花落梦无悛”、“日带潮声晚,烟和楚色秋”,以及“故国

春归未有涯，小楼栏槛别人家；五更惆怅回孤枕，犹自残灯照落花”之类。大致而言，这些诗句多吟咏风物而无直抒情思，但于吟咏风物之中却散发出某种难于用喜怒哀乐加以概括的幽微深长的意味；而风物之咏亦不求鲜丽悦人而多取悠远清淡，幽微深长的意味又与悠远清淡的风物相融而无迹。大概此即所谓“澄淡精致”了。

诗中之味主要是由悦目的景物与动人的情感构成的。故钟嵘论“滋味”云“穷情写物，最为详切”。而司空图这里则是景不求其艳丽，情不求其浓重，唯务淡远而无事“详切”。如前者称之为“味”或“滋味”，那么后者看上去就显得淡而无味了。但这绝不是真的淡而无味，而是在平淡自然的表层之下隐含着很深长的意味。这就是无味之味，味外之味，“味外之旨”。它超越了言象，也超越了浅显的情意，属于诗的深层意蕴。

司空图的这种观点在宋代得到了广泛的响应和进一步的强化。最突出的是苏轼。他多次征引和称颂司空图的言论。如《送参寥师》谓：“咸酸杂众好，中有至味永。”《书黄子思诗集后》谓：

唐末司空图，崎岖兵乱之间，而诗文高雅、犹有承平之遗风。其论诗曰：“梅止于酸，盐止于咸，饮食不可无盐梅，而其美常在咸酸之外。”盖自列其诗之有得于文字之表者二十四韵，恨当时不识其妙，……信乎表圣之言，美在咸酸之外，可以一唱而三叹也。

并把司空图提出的“咸酸之外”和“味外之旨”两个命题集中概括成了“味外之味”一语。如其《游白鹤观诗序》云：

司空表圣自论其诗得味外味，“棋声花院静，幡影石幢高”之句为尤善。余尝独游五老峰白鹤观，松阴满地，不见一人，惟闻棋声，然后知此句之工。

《对雨编》亦云：

苏子由《南窗》诗，其少年时所作也。东坡好书之，以为人间

当有数百本。盖闲淡简远，得味外之味云。

对这“味外之味”的含义，苏轼亦多有论述。如所谓“外枯而中膏，似淡而实美”，“质而实绮，癯而实腴”，“发纤秣于简古，寄至味于淡泊”等等，已见于上一节《韵》。

苏轼之后，对“味外之味”又作了精辟而通俗的论述的，是南宋的杨万里。他在《颐庵诗稿序》中写道：

夫诗，何为者也？尚其词而已矣？曰：善诗者去词。然则，尚其意而已矣？曰：善诗者去意。然则，去词、去意则诗安在乎？曰：去词、去意而诗有在焉。然则，诗果焉在？曰：尝食夫饴与茶乎？人孰不饴之嗜也？初而甘，卒而酸。至于茶也，人病其苦也，然苦未既而不胜其甘。诗亦如是而已矣。

如果采取形式与内容的二分法，诗就是“词”与“意”。但是杨万里强调，诗之为诗，既不在于“词”，也不在于“意”，而在于“词”、“意”之外的那种“味”。如果说“味”就是诗的意蕴美的话，那么“意”就是诗的意蕴，“意”也就应该是诗之“味”。而杨万里所强调的“味”又是“意”之外的“味”，这就是味外之“味”了。糖（按：“饴”即糖）与茶的比喻很恰当。初尝，糖味甘，茶味苦。这也是“味”，但这是表层的味。再品，糖变而为酸，茶则“不胜其甘”。这就是深层的“味”，即味外之味。而茶的“不胜其甘”的“甘”又迥然不同于糖的“甘”，这是一种说不出来的、一般味道之外的清淡悠长的味。而“诗亦如是而已矣”。杨万里提倡“味外之味”的言论还有不少。甚至对于读书，亦曰：“读书必知味外之味，不知味外之味而曰‘我能读书’者，否也。《国风》之诗曰：‘谁谓荼苦，其甘如荠。’吾取以为读书之法焉。”（《习斋论语讲议序》）

晚唐以下，虽依然有人欣赏滋味之味，但文坛主流已经转向味外之味了。这从上一节就可以看到：凡重“韵”者都是提倡味外之味的。

这里交代一下“味”与“韵”的关系。“味”的确与“韵”有非常密切的关系；但与“韵”关系密切的“味”，是“味外之味”，而非“滋味”之

“味”。“滋味”之“味”作为比较外露、比较强烈的味,似乎更接近于“气”,而不是“韵”。而“味外之味”可以说就是“韵”的含义,就是对“韵”的注释。因而也可以说,它们是同义的。故“韵”与“味”可以合成一个词“韵味”。如清人姚鼐《与王铁夫书》:“咀诵之余,别有韵味”。“韵味”中的“味”当然是“味外之味”。它们的区别在于:“韵”主要是指意蕴美的一种类型,故往往与意蕴美的另一种类型“气”并列;“味”主要是指鉴赏意蕴美的感觉,故与“滋味”之“味”合为一“味”。它们含义相同而角度不同。

要从本质上简单地说明“味外之味”与“滋味”之“味”的差别,那就是:“滋味”之“味”是现实人生的酸甜苦辣,“味外之味”是超越这种酸甜苦辣的、对人生本质的体味。故前者与儒家思想较为接近,而后者则根源于老子的“味无味”,与道家思想更为密切。

“味”,“色”,“声”,本是我国上古时期大体同时出现的三个与审美相关的概念。其中“味”的层次又似乎最为低下,因为它几乎可以说是纯粹的生理快感。但在后来的发展中,它的地位却远远超过了“色”与“声”。有“色”有“声”不一定美,有“味”才是真正的美。这是为什么?同“色”与“声”比较,“味”虽然可以说是纯粹的生理快感,但它需要一个品尝的过程,具有更强的内在性,或曰含蓄性。而中国传统审美意识所注重的,就是这种内在性和含蓄性,即所谓“含不尽之意见于言外”(宋梅尧臣语,见欧阳修:《六一诗话》)。因此“味”也就受到特别的钟爱,经过从生理、物质层次向心理、精神层次的升华,跃居为关于美和审美的主要概念了。

第六章 体格论

形神气韵等诸种因素综合起来,就构成了艺文作品的整体形态。对这个整体形态的分析,中国艺文理论主要讲究“体”、“格”、“品”。虽体有万殊,格无一量,品亦多端,但归纳起来,又不出两大类型,即“阳刚”与“阴柔”。而阳刚与阴柔也不是截然对立的,它们又统一于一种更高的审美形态,就是“和”。我们把这一套理论总称为体格论。

体格论可以说是中国艺文理论中的审美形态论。

第一节 体·格·品

体、格、品,是三个密切相关的概念。艺文作品的整体形态,就是“体”。体有各种不同的规格、风格,于是有“格”。格又是有高低优劣的品级之分的,即所谓“品”。

一、体

体,作为艺文理论概念,是指艺文作品本身,或曰艺文作品本体。这里所谓艺文作品,包括艺文作为一种特殊事物的总体,又包

括其中的各种门类、体势和流派。这里所谓本身或本体，包括形体、内容、风格等构成艺文作品的诸种要素。这是中国古代艺文理论的一个基本概念。此外尚有由名词用作动词而派生出来的体现、体验二义。

作为艺文理论概念的“体”，产生于汉代。汉代论文字与书法，已多用“体”字。如班固《汉书·艺文志》：

《史籀篇》者，周时史官教学童书也，与孔氏壁中古文异体。

又如许慎《说文解字序》：

自尔秦书有八体，一曰大篆，二曰小篆，……。

此类“体”字，虽是指文字之体而非艺文之体，但由于中国古代字学与书学不分，故亦为以“体”论书法艺术之所本。至汉末蔡邕《篆势》论篆书之美，有云：

体有六篆，要妙八神。……行体效尾，长翅短身。……思字体之俯仰，举大略而论旃。

这些话显然都是以审美的态度，把书法当作艺术来论述的。其中的“体”字是指篆书这种书法艺术之体。这样的“体”就应该说是个合格的艺文理论概念了。

到了魏晋南北朝时期，由于艺文的逐渐独立和艺文观念的自觉，艺术本身的问题受到广泛的重视，“体”也迅速扩大到文学、音乐、绘画等各种艺文理论领域。论文学，如中国古代第一篇正式的文艺论文，曹丕的《典论·论文》即云：

夫文，本同而末异。盖奏议宜雅，书论宜理，铭诔尚实，诗赋欲丽。……唯通才能备其体。

论音乐，如嵇康《声无哀乐论》：

音声之作，其犹臭味在于天地之间。其善与不善，虽遭浊乱，其体自若而无变也。

绘绘画，如南齐谢赫《古画品录》评王微、史道硕：

并师荀、卫，各体善能。

到了齐梁之际刘勰的《文心雕龙》，则在文学领域形成了真正意义上的文体论。不仅《体性》一篇集中论述文体问题，书中“论文叙笔”、“囿别区分”（《文心雕龙·序志》）的上篇二十五篇，绝大多数是文体论。

唐代以后，艺文体式、流派日益繁杂。无论是为了掌握规格、学习创作，还是为了黜伪存真、正本清源，都需要明辨体制，故“体”论得到了更充分的发展。皎然《诗式》等唐代论诗著作主要为了前一目的，宋代严羽的《沧浪诗话》等论诗著作主要为了后一目的。都曾大量论及“体”的问题。

明代以后，标榜“体正格高”的文艺复古思潮和提倡“创制体格”的文艺革新思潮相继抬头，文体的古今高下成了文坛争论的一个焦点。除了散见于各种综合性的艺文论著外，还出现了不少专论文体的著作，如明吴讷的《文章辨体》、明徐师曾的《文体明辨》等。

“体”的发展史渊远流长，“体”的内涵亦颇为复杂。大致区分，约有以下三个基本层次。

1. 本体。

即由形式、内容、风格等诸因素构成的艺文作品本身，或其中某一类别、流派、作品的整体特征。如曹丕《典论·论文》所谓“奏议宜雅，书论宜理，铭诔尚实，诗赋欲丽”，就是以四个字概括了四种文体的基本特征。“奏议”、“书论”、“铭诔”、“诗赋”等四种文体，既有语言形式之别，亦有内容风格之异。而“雅”、“理”、“实”、“丽”等各个特征，也包含内容、形式、风格诸种因素。又如南梁萧纲《与湘东王书》，始云“比见京师文体，懦钝殊常”，“既殊比兴，正背风骚”，然后说：“若夫六典三礼，所施则有地；吉凶嘉宾，用之则有所。未闻吟咏情性，反拟《内则》之篇；操笔写志，更摹《酒诰》之作；迟迟春日，翻学《归藏》；湛湛江水，遂同《大传》。”结论是：“若以今文为是，则古文为非；若昔贤可称，

则今体宜弃；俱为盍各，则未之敢许。”此“文体”之辨，仅别古今，不分其他，亦涉及题材、内容与风格诸多方面。又如皎然《诗式》，有《辨体有一十九字》一节（卷一），“一十九字”即十九种体。其中“贞”、“忠”、“节”、“诚”等属于思想，“闲”、“达”、“悲”、“怨”等属于性情，“力”、“静”、“远”、“逸”等约属于风格，但统称为“体”。这些言论中的“体”字，皆就某种艺文样式的整体特征而言，即本身、本体之意。

2. 风格。

在许多艺文理论文献中，“体”字是指作品的风格，不大涉及形体、格式等其他方面。如南梁萧子显《南齐书·文学传论》，云“今之文章，作者虽众；总而为论，略有三体”。“三体”者，一是“启心闲绎，托辞华旷，虽存巧绮，终致迂回”，“典正可采，酷不入情。此体之源，出灵运而成也”。二是“缉事比类，非对不发，博物可嘉，职成拘制”，“唯睹事例，顿失清采。此则傅咸五经，应璩指事，虽不全似，可以类从”。三是“发唱惊挺，操调险急，雕藻淫艳，倾炫心魂”，“斯鲍照之遗烈也”。如此“三体”，并非格式之异，主要是风格不同。又如刘勰《文心雕龙·体性》篇，概括当时文学体式，云：

总其归涂，则数穷八体：一曰典雅，二曰远奥，三曰精约，四曰显附，五曰繁缛，六曰壮丽，七曰新奇，八曰轻靡。

如此“八体”，几与作品格式无关，纯系风格问题。再如明代李东阳分辨“馆阁之文”与“山林之文”，云：

馆阁之文，铺典章，裨道化，其体盖典则正大，明而不晦，达而不滞，而唯适于用。山林之体尚志节，远声利，其体则清耸奇峻，涤陈薶冗，以成一家之论。（《倪文僖公集序》）

所论更只是内容、风格的差别，而不是格式有异。至如明代王世贞所说：“凡为摩诘体者，必以意兴发端，神采傅合，深融疏秀，不见穿凿之迹，顿挫抑扬自出宫商之表，可耳。”（《艺苑卮言》卷四）极显然，王维并没有创造新的诗歌格式，只是创造了自己的风格。明代胡应麟《诗

藪》提出“诗与文，体迥不类”，似乎是要论述诗与文的格式之别了，但接下来说的却是：“文尚典实，诗贵清空；诗主风神，文先理道。三代以上之文，《庄》《列》最近于诗。（外编卷一）他是跳出格式、形体之别，从精神上划分诗与文的。以“体”论画者，亦多此类。如谢赫《古画品录》评刘頔云：“用意绵密，画体纤细”。又如宋代郭若虚《图画见闻志》有《论徐黄体异》一篇，所云亦“黄家富贵，徐熙野逸”。

3. 形体。

即仅就外形、格式而言。这种意义上的“体”以论书法者略多，因为书法艺术的线条、形式韵味的丰富仿佛更能充分地体现“体”的这层含义。如前引许慎《说文解字序》所谓“秦书有八体”，又如唐代唐玄度有《论十体书》，“十体”为“古文”、“大篆”、“八分”、“小篆”、“飞白”等等。又如张怀瓘《书断》说王羲之“研精体势，无所不工”；评嵇康则“观其体势，得之自然，意不在乎笔墨。若高逸之士，虽存布衣，有傲然之色。”亦有论画者，如宋代刘道醇《圣朝名画录》：“画之为屋木，犹书之有篆籀，盖一定之体，必在端谨详备，然后为最。”（卷三）论诗，如胡应麟《诗藪》云：

四言变而离骚，离骚变而五言，五言而七言，七言而律诗，律诗变而绝句，诗之体以代变也。三百篇降而骚，骚降而汉，汉降而魏，魏降而六朝，六朝降而三唐，诗之格以代降也。

此处将“体”与“格”作了明确区分，以“格”称时代风格，以“体”称诗体格式。

严羽《沧浪诗话》屡言“体”字，其用法之广几乎囊括了以上种种含义。其《诗辨》一章批评江湖派说：“唐诗之说未唱，唐诗之道或有时而明也。今既唱其体曰唐诗矣，则学者谓唐诗诚止于是耳，得非诗道之重不幸邪？”按文意，所言唐诗之“体”是指唐诗的总体特征、尤其是本质特征，属本体之“体”。而《诗体》一章云：“有古诗，有近体，有绝句，有杂言，有三五七言”等等，这是形体之体；又“以时而论”，分“建

安体”、“齐梁体”等等，“以人而论”，分“苏李体”、“曹刘体”等等，这又主要是风格问题了。

可见，中国古代艺文理论中的“体”，含义要比今天的“体”更丰富、更深刻。它实际上是指艺文及其各个种类作为一种特殊事物的整体特征，及其各个层次、各个方面的特征，或者说是指文艺及其各个种类之所以成为自身的所有事项。简单概括，就是艺文作品本体。这个概念的主要特征在于：

其一，着眼于作品本身，而不是作家、创作或功能；

其二，立足于种类，而不是个别作品，即使论述个别作品，也是从其种类出发的；

其三，偏重于外观的体态，而不是纯粹的内在精神。

含义如此丰富的“体”，自然有着广泛的联系。它可以和另外许多词语组成许多相关的概念。如“体制”，“体裁”，“体法”，“体格”，“体性”，“体韵”，“体势”，以及“辨体”等等。

“体”的另外两个含义，一是指体现外在事物，即“体物”之“体”。如：

若拘以体物，则未见精粹；若取之象外，方厌膏腴。（谢赫：
《古画品录》）

字虽有质，迹本无为。禀阴阳而动静，体万物以成形。（唐·
虞世南：《笔髓论》）

一是指心理体验活动，即“体会”之“体”。如：

仲素问诗如何看，曰：诗极难卒说，大抵须要人体会，不在推
寻文义。（宋·杨时：《语录》）

“体物”之“体”，是本体之体用作外动词；“体会”之“体”，是本体之体用作内动词。相对而言，这两种含义的“体”较为简单，且本章为《体格论》，故仅交代如此。

二、格

“格”是辨析艺文作品的体态的概念，指体态的特征与种类，可释为“体”的量度和类别。细按有三重含义：(1)格式、规格之格；(2)与风格相关，为风格、品格之格；(3)与力度相关，为格力、气格之格。

“格”字，《说文解字》注曰：“木长貌。”长木可以作为衡量的尺度，故引申出格式、规格之意。如《礼记·缙衣》：“言有物而行有格。”唐代刑书，就分为律、令、格、式四项。尺度可以量出物的长短、特征，故又引申出风格、品格之义。如鲍照《芜城赋》：“格高五岳，袤广三坟”。长木亦可做工具、武器、支撑物，故再引申出格力、气格之义。

这些含义上的“格”本为一般概念，但艺文理论概念的“格”就来自这个一般概念，而且其间并无严格界限。作为艺文理论概念的单一的“格”字，显著出现于唐代。皎然《诗式》、朱景玄《唐朝名画录》等已大量使用，且还有署名王昌龄的一种书，就叫《诗格》。至明代，“格”的地位大大提高，乃至成了诗的首要因素。

艺文理论著作中的“格”，常常是同“体”一起出现的。如皎然《诗式》评齐梁诗：“格虽弱，气犹正；远比建安，可言变体。”（卷四）如明代胡应麟《诗薮》言初唐诗：“王、杨、卢、骆，格未纯，体未备。”（外编卷四）此可见二者的密切关系。明人高启云：

诗之要，有曰格、曰意、曰趣而已。格以辨其体，意以达其情，趣以臻其妙也。体不辨则入于邪陋，而师古之意乖。情不达则堕于浮虚，而感人之实浅。妙不臻则流于凡近，而超俗之风微。
（《独庵集序》）

由此可见，“格”就是用以分辨“体”的正伪雅俗的，它是体的量度和类别。

具体而言，“格”是从以下三个方面来辨体的：

1. 格式、规格方面。

例：

诗有九格，一曰重叠用事格，二曰上句立兴、下句是意格，……（署王昌龄：《诗中密旨》）

诗有五格，不用事第一，作用事第二，直用事第三，……（皎然：《诗式》）

夫文自有格，不祖其格终不足以知文。（李东阳：《答吴谨书》）

古诗与律不同体，必各用其体，乃为合格。（李东阳：《怀麓堂诗话》）

苏子瞻画枯株竹石，绝异古今画格，乃愈奇妙。若以画格程之，几不入格。（汤显祖：《合奇序》）

无古无今之画，原不在寻常眼孔中也。未画之前，不立一格；既画之后，不留一格。（清·郑板桥：《题乱兰乱竹乱石与汪希林》）

诸例中的“格”，显然都是格式、规格之格。这样的“格”，意近于“法”。“重叠用事”、“不用事”等等，其实就是法。故明人谢榛《四溟诗话》云：“杨仲宏律诗三十四格，谓自杜甫门人吴成、邹遂传其法。”（卷一）所不同者，“格”以作品言，“法”以创作言；“法”以成“格”，“格”是“法”的结果。艺文创作须处理法度与才情的关系；既然“格”与“法”相通，则正如“法”与“才”是一对相对概念那样，“格”亦可与“才”相对。如胡应麟《诗薮》云：“自北地（按：指李梦阳）宗师老杜，信阳（按：指何景明）和之，海岱名流，驰赴云合。而诸公质力高下强弱不齐，或强才以就格，或因格而附才。”（续编卷二）

2. 风格、品格方面。

例：

何水部虽谓格柔，而多清劲。（皎然：《诗议》）

画宗马、夏，诗宗李、杜，人有恒言，而非通论也。两家总是一格，长于雄浑跌宕而已。（明·李开先：《田间四时行乐诗跋》）

诗有四格，曰兴，曰趣，曰意，曰理。（谢榛：《四溟诗话》卷二）

无论刚柔，“雄浑跌宕”，还是“兴、趣、意、理”，主要都不是格式、规格问题，而是艺术风格问题。故这里的“格”字只能理解为风格之格。又例：

以张怀瓘《画品》断神、妙、能三品，实其等格上、中、下又分为三；其格外有不拘常法，又有逸品；以表其优劣也。（朱景玄：《唐朝名画录序》）

予所以抑宋者，为惜格也。然而代不能废人，人不能废篇，篇不能废句，……此语于格之外也。（王世贞：《宋诗选序》）

朱景玄于神、妙、能三品内有分上、中、下，此上、中、下与神、妙、能一样，都是上下高低的等级，故称“等格”。王世贞认为宋诗格调不高，故为“惜格”而“抑宋”；但又觉得并非一无可取，故又在“格之外”稍加肯定。此两例中的“格”都是高下等级的区分，当属品格之格。风格之格与品格之格虽有差别，但都是就艺文作品的整体风貌而言，有时很难区分。如下例：

诗必自运，而后可以辨体；诗必成家，而后可以言格。（王世懋：《艺圃撷余》）

故可并为一类。

3. 格力、气格方面。

重“格”者大都提倡那种强劲有力的风格。例如：

颜鲁公书，雄秀独出，一变古法，如杜子美诗，格力天纵，奄有汉魏晋宋以来风流。（苏轼：《书唐氏六家书后》）

大率唐人诗主神韵，不主气格，故结句率弱者多。唯老杜不尔，如“醉把芙蓉仔细看”之类，极为深厚雄浑。（胡应麟：《诗薮》）

内编卷五)

此两例“格”与“力”、与“气”相联为一词。明袁宏道尝云：“宋人诗，长于格而短于韵。”（《答陶石簠》）联系胡应麟以“气格”与“神韵”对举之例，可知虽单一“格”字，已含力量、气力之义。

既然“格”是“体”的量度和类别，则一格就是一体。故这两个概念的关系非常密切，常常合为一个概念“体格”。

“体”与“格”联用的例子早在南北朝时就已出现。谢赫《古画品录》评顾恺之画云：“格体精微，笔无妄下。”“格体”亦即“体格”。至皎然《诗式》，已多次运用“体格”这一概念。如谓“体格闲放曰逸”（卷一），评曹植《三良诗》与王粲《咏史诗》曰“体格高逸，才藻相邻”（卷二）。南唐李煜评书法亦云：“善法书者各得右军之一体”，“李邕得其气而失于体格”（《墨池琐录》）。明代以下，提倡复兴汉唐格调的呼声渐涨，“体格”一语亦出现得更加频繁。如胡应麟《诗薮》：“作诗大要，不过二端，体格声调、兴象风神而已。”（内编卷五）“言体格，则绝句不若律诗之大；论结撰，则律诗倍于绝句之难。”（内编卷四）

至于“体格”的含义，从以上诸例来看，大体上就是“体”与“格”的结合，可以释为体制风格。它是就艺文作品的整体而言，但侧重于较为外在的方面。这从下面两段话可以看得更清楚：

或乃谓古今文章局时代，关气运，断不相及，遂不复致力其间，亦自弃之甚矣。然此犹以体格言之。又尝观“三百篇”之旨，根理道，本性情，非体与格之可尽。（李东阳：《桃溪杂稿序》）

足下论诗讲体格二字，固佳；仆意神韵二字尤为要紧。体格是后天空架子，可仿而能；神韵是先天真性情，不可强而至。木马泥龙皆有体格，至如死矣无所用何。（袁枚：《再答李少鹤》）

明人李东阳是重视“体格”的，清人袁枚是轻视“体格”的。但他们对“体格”这一概念的理解却基本相同。

三、品

“品”字有久远的历史渊源。在甲骨卜辞中，品字作品或𠩺。不少古文字学家认为，品是殷代的祭名，即祭祀的诸种方式、方法。金文中多作品，与小篆同形。据考证，金文中凡土、田、园、邑、仆、臣、金、玉，皆得称品。可见其时品字已扩展到祭祀之外的不同品类的多种事物。在先秦典籍中，品字主要有相互关联的两重含义。一是指种类、品类。如：

《易·巽·象》：悔亡，田获三品。

《书·禹贡》：厥类唯金三品。

二是指繁多、众多。如：

《易·乾·象》：云行雨施，品物流形。

汉许慎《说文解字》释品，即从众多之义，曰“众庶也，从三口。”后来出现的“品尝”一词，其较早的含义是“遍尝”，就是从众多之义引申而来的。

“品”字自汉代进入艺文理论。艺文理论中的“品”字有两种用法、两种含义。一种是用作动词，义为品评、品鉴。一般是指主体对客体的鉴别、体察、辨认、评定，如品茗、品花、品藻、品题等等。在审美鉴赏中，则是指品鉴与评价审美对象的优劣与高下。如《汉书·扬雄传下》有“称述品藻”一语，颜师古注曰：“品藻者，定其差品及文质”。南齐谢赫《古画品录》谓：“画品者，盖众画之优劣也。”元代刘有定为郑杓的书法论著《衍极》作注，提出：“品与评同而实异，评以讨论其得失，品则考究其高下。”如此等等，都是“品”的动词用法，意即鉴赏，评价。二是用作名词，义为品级、品位。如韩愈《画品》曰“与二三子论画品”，就是分品论画。钟嵘《诗品》曰“三品升降”，也是分品论诗。用作名词的“品”，还隐含着审美范式和审美标准的意义。《广韵》释“品”，

即称“式也,法也”。后来如明代高棅的《唐诗品汇·总叙》,云“至于声律、兴象、文词、理致,各有品格高下之不同”;同代屠隆的《与友人论文》,亦云“夫品格既高,风韵自远,凌空驾语,何害大雅”;等等,均有审美等级和标准的含义。

现就这两种用法,分别介绍如下:

1. 品评之品。

品评之品,作为一种艺术鉴赏活动,包含三个层次:

其一是“辨味”。这是用作动词的品的最基本的含义。钟嵘《诗品》曰:“五言居文词之要,是从作之有滋味者也。”司空图《与李生论诗书》曰:“愚以为辨于味,而后可以言诗也。”朱熹曰:“《诗》须是沉潜讽诵,玩味义理,咀嚼滋味,方有所益。”(见魏庆之:《诗人玉屑》卷一三)严羽《沧浪诗话》曰:“读《骚》之久,方识真味。”正因为诗文有滋味,所以需要“品”。“品”就是辨别其中的滋味。在“品”从一般意义向审美意义扩展的过程中,魏晋南北朝时期的人物品藻之风起了重要的推动作用。人物品藻就是对人物的才情、风采、思想、姿容等各方面进行评介和鉴别。如《世说新语》载:“时人目王右军,飘若游云,矫若惊龙。”(《容止》)“世目李元礼,谡谡如劲松下风。”(《赏誉》)等等。这类“有味有情,咽之愈多,嚼之不见”(《世说新语·序目》)的品评名例,生动地体现了“品”这个概念的审美鉴赏意义。由此,“品”作为艺文理论概念,就在南北朝时期以鉴赏为中心的艺文论著中确立起来了。如钟嵘有《诗品》,谢赫有《古画品录》、庾肩吾有《书品》等。

其二是“定其差品及文质”。差品是指艺文作品的区别及等级;文、质则指艺文作品的内容与形式。定其差品及文质就是通过鉴赏来确定审美对象的差别与高下,并指明其品性与优劣。《汉书·古今人表》即以“九品论人”。受此启发,钟嵘开创了“以品论诗”的批评方法,用定“品第”来给文学作品“辨彰清浊,掇摭利病”,既溯源流,又显优

劣。这种以“品”论文、论人的体例对后世产生了深远影响，并广泛应用到其他艺文评论之中。如戏曲品评中有明代吕天成的《曲品》，祁彪佳的《远山堂曲品》；画品有唐代张怀瓘的《画断》，朱景玄的《唐朝名画录》；书品有张怀瓘的《书断》，宋代朱长文的《续书断》等。都是以“品”的鉴赏方式来品评艺文作品的优劣短长的。

其三是提出法式与规格。如唐李嗣真《书后品》云：“钟、张、羲、献，超然逸品。”元陶宗仪《辍耕录》云：“黄子久画山水，宗董、巨，自成一家，可入逸品。”这是列举具体的艺文作品以为某一品的规范。北宋黄休复《益州名画录》将画分为逸、神、妙、能四品，并对每品的基本特征加以概括，则是试图从理论形态上明确诸品的审美内涵与标准。如述“逸品”曰：“拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘，笔简形具，得之自然，莫可楷模，出于意表。”

2. 品级之品。

作为名词的“品”，即指一定的品格、风格，故与“格”同义，可以通用。

分品衡文的情况已如上述。但各代各家的具体分法则互有不同。南北朝钟嵘的《诗品》与庾肩吾的《书品》，都是分上、中、下三等，而每等又分上、中、下三级，故实为九品。这显然是受汉末选官任人的“九品中正制”的影响。至唐李嗣真著《书后品》，于上、中、下三品之外，又提出“逸品”，置于上品之上。同代张怀瓘再著《书断》、《画断》，立下神、妙、能三品。稍后朱景玄为《唐朝名画录》，于神、妙、能三品之外另加逸品，附列三品之后。至北宋黄休复的《益州名画录》，对神、妙、能、逸四品的地位作了重大的调整，将逸品放在神品之上，视为最高。此后，或有在能品之下再增“具品”者，如明祁彪佳的《远山堂剧品》和《远山堂曲品》；约以未可称“能”但稍具规模之作属之。但大多数艺文理论家接受了神、妙、能、逸的四品划分法。至于逸品的地位，因涉及艺文观念与批评标准问题，故仍有置于其余三品之上和附于其余三

品之后的差别；所谓“逸”就是不拘常法而纯任自然，这当然不是每一个艺文理论家都能接受的。但总的看来，以逸品为最上者仍占优势。

逸品或称逸格。李嗣真虽提出了逸品，但未作具体解释。仅谓“希闻偶合神交、自然冥契者，是才难也。”（《书后品》）朱景玄曰：“其格外有不拘常法，又有逸品”（《唐朝名画录序》）。唯“不拘常法”四字，亦嫌简略。对逸品作了正式论述的，是黄休复的《益州名画录》。其中有几句话前面已经引过，现照录全文如下：

画之逸格，最难其俦。拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘，笔简形具，得之自然，莫可楷模，出人意表，故目之曰逸格尔。

“拙规矩于方圆”是对法的超越，“鄙精研于彩绘”是对形的超越。既超越了法，又超越了形，则物我相融，天人一体，如造化之在手，无人迹之可寻。所谓“笔简形具，得之自然，莫可楷模，出人意表”者，以此也。这就是庄子所说的“以天合天”，“道进乎技”。这是出神入化的艺术境界。张彦远《历代名画记》谈论“自然”的时候说：

失于自然而后神，失于神而后妙，失于妙而后精。精之为病也，而成谨细。

这里所说的其实也是逸、神、妙、能四品，“精”就是“能”，“自然”就是“逸”。从能到逸，这是对于人工技艺的一连串的超越过程。精于技艺谓之能，灵活运用谓之妙，“从心所欲而不逾矩”谓之神。但神境仍有迹可寻，有工可见，唯逸境始一片天籁，与道为一。这又是超尘绝俗的艺术境界。清代松年《颐园论画》说：

画工笔墨专工精细，处处到家，此谓之能品。如画仙佛现诸法相，鬼神施诸灵异，山水造出奇境天开，皆人不可思议之景。画史心运巧思，纤细精到，栩栩欲活，此谓之神品。以上两等，良工皆能擅长。唯文人墨士所画一种，似到家似不到家、似能画似不能画之间，一片书卷名贵，或有仙风道骨，此谓之逸品。若此等必须由博返约，由巧返拙，展卷一观，令人耐看，毫无些许烟火暴烈

之气。久对此画,不觉寂静无人,顿生敬肃。如此佳妙,方可谓之真逸品。

逸品的本质就是超越。对人工技艺的超越,对现实世界的超越。

神品的主要特征是生动传神,巧夺天工。即黄休复所谓“天机迴高,思于神合,创意立体,妙合化权”(《益州名画录》)。妙品的主要特征是技法娴熟,状形精美。即黄休复所谓“笔精墨妙”,“曲尽玄微”(《益州名画录》)是也。能品者,张彦远已许其“谨细”,宋刘道醇《圣朝名画录》称其“妙于形似”,“长于写貌”。于此可见大概。

“品”的这两种用法,虽然词性不同,含义亦异,但却有很强的内在的统一性。总起来说,用作动词,是指一种以审美标准确立规范的鉴赏与批评;用作名词,是指在这种鉴赏中确立的审美理想和艺术范式。

第二节 阳刚与阴柔

《易传》说“阴阳合德而刚柔有体”。阳刚与阴柔,是中国古代艺术的两种最基本的体格。但它们实际上远远超出了今人之所谓风格的范畴,应该说是两种基本的审美形态。而这两种审美形态又不是仅以“阳刚”与“阴柔”这两个概念就能说清楚的。

前面讲“境界”时已经提到,王国维“境界”说的一项重要内容,就是把审美境界区分为“有我之境”和“无我之境”。他是这样说的:

有有我之境,有无我之境。“泪眼问花花不语,乱红飞过秋千去”,“可堪孤馆闭春寒,杜鹃声里斜阳暮”:有我之境也。“采菊东篱下,悠然见南山”,“寒波澹澹起,白鸟悠悠下”:无我之境也。有我之境,以我观物,故物皆著我之色彩。无我之境,以物观物,故不知何者为我,何者为物。古人为词,写有我之境者多,然未始不

能写无我之境。此在豪杰之士能自树立耳。（《人间词话》卷上）他又将这两种境界同心理状态之动静、艺术风格之壮婉结合起来，提出：

无我之境，人唯于静中得之；有我之境，于由动之静时得之；故一优美、一宏壮也。（同上）

他还有“诗人之境界”与“常人之境界”的名目，内含大体上也就是“无我之境”与“有我之境”：

境界有二，有诗人之境界，有常人之境界。诗人之境界，唯诗人能感之而能写之；故读其诗者亦高举远慕，有遗世之思；而亦有得有不得，且得之者亦各有深浅焉。若夫悲欢离合、羁旅行役之感，常人皆能感之，而唯诗人能写之；故其入于人者至深，而行于世也尤广。（《人间词话·补遗》）

把这些言论综合起来，可以说，王国维的两种境界说实际上是对我国古代两种基本的审美形态的总结。虽然他把这两种形态类比于西方的优美与壮美未免有些简单化（见后文），但他的两种境界说大致概括了我国古代两种基本的审美形态的主要特征，并且准确揭示了这两种审美形态的本质差别，即“以我观物”和“以物观物”。所以我们对这两种审美形态的阐述，也从这里开始。

人们很容易从这里想到传统的阴阳、刚柔之说。的确，中国古代素以阴阳考察天地万物，认为阴阳是天地万物的两种基本属性和两个基本方面，这两种属性和两个方面的对立统一推动着天地万物的生成与发展。如《老子》四十章即云：“万物负阴而抱阳，充气以为和。”这种思想在《周易》（包括《易经》和《易传》）中得到了最集中的表现。《易经》以阴（—）阳（—）两爻为化生万事万物的根本基元，用这两爻的不同组合构成了象征万事万物的八卦和六十四卦。《易传》对此再加阐释和发挥，并且把阴阳与刚柔统一了起来。如论《易经》的基本原则，谓“一阴一阳之谓道”，“刚柔相推而生变化”（《系辞上》），“阴阳合

德而刚柔有体”(《系辞下》)。对一些卦象的解释,亦云“内阳而外阴,内健而外顺”(《泰·象》)、“内阴而外阳,内柔而外刚”(《否·象》)。从这些言论可以看出,阳就是刚,阴就是柔,阴阳体现于物,就有了或柔或刚的性质和形态。《周易》在描述各种卦象的时候,也已经有了以阳刚与阴柔为两种审美形态的思想萌芽。如以“飞龙在天”(《乾》)、“雷出地奋”(《豫·象》)为阳刚之象,以“牝马行地”(《坤·象》)为阴柔之象等。对于这两种不同性质和风格的美,《周易》既把阳刚放在阴柔之上,又强调任何一种美都应该兼容对方,实现二者的和谐统一,而反对一有一绝无,即过刚或过柔。如《文言》论代表阳刚的“乾”卦曰:“知进而不知退,知存而不知亡,知得而不知丧,其唯愚人乎!知进推存亡而不失其正者,其唯圣人乎!”论代表阴柔的“坤”卦曰:“至柔而动也刚,至静而德方”。有些相关的言论在《文道论》、《气韵论》两章中已引,此处从略。

《周易》的阴阳刚柔观念经过《乐记》的中介逐渐进入艺文理论。《乐记》在论乐对人的感化作用的时候,是把阴阳刚柔同气联系在一起的。如:“使之阳而不散,阴而不密,刚气不怒,柔气不慑,四畅交于中而发作于外,皆安其位而不相夺也。”虽然这还只是论人气而非文气,但随着文气说的诞生,阴阳刚柔也就同气一起进入艺文理论了。曹丕《典论·论文》即云:“气之清浊有体,不可力强而致”。“清浊”就是刚柔。刘勰《文心雕龙·体性》亦谓:“风趣刚柔,宁或改其气。”曹丕、刘勰由人及文,所言“清浊”“刚柔”已经具有了艺文风格论的意义,但还远没有把刚柔视为两种基本的审美形态。直至清代的姚鼐,才真正达到这样的理论高度。他说:

鼐闻天地之道,阴阳刚柔而已。文者,天地之精英,而阴阳刚柔之发也。惟圣人之言,统二气之会而弗偏。……自诸子而降,其为文无弗有偏者。其得于阳与刚之美者,则其文如霆,如电,如长风之出谷,如崇山峻崖,如决大川,如奔骐驎;其光也,如杲日,

如火,如金镳铁;其于人也,如冯高视远,如君而朝万众,如鼓万勇士而战之。其得于阴与柔之美者,则其文如升初日,如清风,如云,如霞,如烟,如幽林曲涧,如沦,如漾,如珠玉之辉,如鸿鹄之鸣而入寥廓;其于人也;濇乎其如叹,邈乎其如有思,暖乎其如喜,愀乎其如悲。……且夫阴阳刚柔,其本二端,造物者揉,而气有多寡进绌,则品次亿万,以至于不可穷,万物生焉。故曰“一阴一阳之谓道”。夫文之多变,亦若是已。揉而偏胜可也。偏胜之极,一有一绝无,与夫刚不足为刚,柔不足为柔者,皆不可以言文。(《复鲁絮非书》)

这段话可以说是《周易》的阴阳刚柔观念在艺文理论中的全面贯彻。

但是,中国艺文理论中的审美形态论,并不是《周易》的阴阳刚柔观念直接演化的结果。这种观念只是给人提供了一种思维模式、思维方法。只有当艺文领域明显地出现了审美形态的分化的时候,这种思维方法才会结出理论的果实。而审美形态的分化与不同审美形态的形成,又有多方面的因素。

较早意识到艺文中存在着两种不同的审美形态的,是唐代魏徵等人的《隋书·文学传序》。但这并不是对《周易》的继承,而是对南、北朝的文风差别的总结:

江左宫商发越,贵于清绮;河朔词义贞刚,重乎气质。

“清绮”当属阴柔,“贞刚”自是阳刚。显然,这是由于南北两方自然环境、风俗人情的不同而造成的文艺风格的差异。南北朝之后,这种现象始终存在着,发展着。许多艺文作家和理论家对此都有论述。如明代徐渭论南北曲之别云:

听北曲使人神气鹰扬,毛发洒淅,足以作人勇往之志。信胡人之善于鼓怒也,所谓“其音唯杀以立怨”是已。南曲则纤余绵眇,流丽婉转,使人飘飘然丧其所守而不自觉。信南方之柔媚也。所谓‘亡国之音哀以思’是已。(《南词叙录》)

南北曲的风格差异似比南北朝诗更为显著,这里对两种不同风格的描述也更为分明。清人沈宗骞则更明确地从自然环境的差异论述了这个问题:

天地之气,各以方殊,而人亦因之。南方山水蕴藉而紫纤,人生其间,得气之正者为温润和雅,其偏者则轻佻浮薄。北方山水奇杰而雄厚,人生其间,得气之正者为刚健爽直,其偏者则粗厉强横。此自然之理也。(《芥舟学画编》卷一)

当然,地理环境并不是造成阳刚与阴柔这两种基本风格的唯一原因。

沈德潜有一段话倒是更值得重视的:

司空表圣云“不著一字,尽得风流”,“采采流水,蓬蓬远春”;严沧浪云“羚羊挂角,无迹可求”;苏东坡云“空山无人,水流花开”;王阮亭本此数语定《唐贤三昧集》。木玄虚云“浮天无岸”;杜少陵云“鲸鱼碧海”;韩昌黎云“巨刃摩天”;惜无人本此定诗。(《说诗碎语》卷下)

“采采流水”、“空山无人”等,都是一种优美的境界;而“浮天无岸”、“鲸鱼碧海”等,其气象之壮阔宏伟,恰成鲜明的对照。而这里提倡宏壮之美的言论,却出自中唐之前,大约到韩愈为止;提倡优美的言论,都出自中唐之后,以司空图为首。沈德潜所不理解、不满意的,正是为什么近来人们多以优美之境论诗,而很少顾及宏壮之境。这就不是自然环境问题,而是社会历史问题了。我们对两种风格的说明,也不得不从地理转入历史。

事实正是如此。中唐以前,人们所崇尚的,艺文作品所呈现的,主要是宏壮的阳刚之美。屈原、司马迁、建安七子、李白、杜甫,直至韩愈,这些唐以前文学史上的精英人物都是以一种沉着痛快的文艺风格矗立于世的。虽然这段时期还很少有自觉的审美形态论,但司马迁的“发愤著书”,刘勰的“风骨”论,韩愈的“不平则鸣”等等,毫无疑问都是提倡阳刚之美的。倾向于阴柔之美的虽然也有,如陶渊明、王维、

韦应物、柳宗元等,但这不是历史的主流,也没有受到时人的重视。众所周知,陶渊明在钟嵘的《诗品》中只被列为中品。

而晚唐之后,历史发生了转折,审美风尚也出现了明显的变化。艺文作者纷纷从阳刚之美转向阴柔之美,提倡阴柔之美的理论也迅速发展起来,两种审美形态的差别也得到了清晰的揭示。上一章所讲的从文以气为主到文以韵为主的转化其实就是这种变化,“韵”就是阴柔之美。有些人虽不甚言“韵”,实际上也是提倡阴柔之美的,或至少也提倡阴柔之美。例如宋初诗文革新运动的主要诗论家梅尧臣,在强调“美刺愤激”的同时,又提出了“作诗无古今,唯造平淡难”(《读邵不疑学士诗》)这个划时代的口号,并曾反复申述此意。《答中道小疾见寄》云:“诗本道性情,不须大其声;方闻理平淡,昏晓在渊明。”《林和靖先生诗集序》云:“其顺物玩情,为之诗则平淡邃美,读之令人忘百事也。其辞主乎静正,不主乎刺讥,然后知趣尚博远,寄适于诗尔。”又如宋代的道学家,他们都是提倡“淡”的:

乐声淡而不伤,和而不淫,入其耳,感其心,莫不淡且和焉。

淡则欲心平,和则躁心释。(周敦颐:《通书》第十九)

作诗须从陶、柳门庭中来,乃佳。不如是,无以发萧散冲淡之趣,无由到古人佳处。(朱熹:《清邃阁论诗》)

再如以爱国诗人著称的陆游,其实也写过许多闲适诗,而且有这样的议论:

感激悲伤,忧时悯己,托情寓物,使人读之至于太息流涕,固难矣。至于安时处顺,超然事外,不矜不挫,不诬不怼,发为文辞,冲淡简远,读之者遗声利,冥得丧,如见东郭顺子,悠然意消,岂不又难哉!(《曾裘父诗集序》)

且看,他对“感激悲伤,忧时悯己”和“超然事外”,“冲淡简远”这两种不同的审美形态分辨得是非常清楚的,但却明确表示更为推崇后者。两种不同的审美形态不仅在事实上、而且在人们的观念中都已经分

得很清楚了，于是严羽在《沧浪诗话·诗辨》里就诗的体格作了这样的概括：“其大概有二：曰优游不迫，曰沉着痛快。”

正是在这样的时代氛围中，哲学修养更高的道学家们提出了“以我观物”与“以物观物”的问题。程颐说：“动乎血气者，其怒必迁。若鉴之照物，妍媸在彼，随物以应之，怒不在此，何迁之有？”（《二程遗书》卷一一）结论便是：“以物待物，不可以己待物。”（《二程遗书》卷一五）所谓“以物待物”、“以己待物”就是“以物观物”、“以我观物”。邵雍批评“近世诗人”“身之休戚，发于喜怒；时之否泰，出于爱恶”，即总是以己观物。然后提出了他自己的态度：

予自壮岁，业于儒术。谓人世之乐何尝有万之一二，而名教之乐固有万万焉，况观物之乐复有万万者焉。虽死生荣辱转战于前，曾未入于胸中，则何异四时风花雪月一过于眼也？诚为能以物观物，而两不相伤者焉。（《伊川击壤集序》）

邵雍还专门写了两篇论观物的文章，即《观物内篇》和《观物外篇》。《内篇》写道：

圣人之所以能一万物之情者，谓其能反观也。所以谓之反观者，不以我观物也。不以我观物者，以物观物之谓也。既能以物观物，又安有我于其间哉？

《外篇》亦云：“任我则情，情则蔽，蔽则昏矣。因物则性，性则神，神则明矣。”在《皇极经世》一书中，他又谈到这个问题：“以物观物，性也；以我观物，情也。性公而明，情偏而暗。”程颐、尤其是邵雍这些有关观物的言论，实际上谈的都是性情问题，亦即人生态度问题。“以我观物”就是以情观物，就是以执着于现实人生的、爱憎分明的态度对待世界；“以物观物”就是以性观物，就是以超脱于现实人生的、“恬淡、寂寞、虚无、无为”的态度对待世界。尽管程颐、邵雍都是儒者，邵雍还兼顾了“名教之乐”，但他们所提倡的“以物观物”却无疑是道家的人生态度。就这一点而言，所谓道学家实在是道家化了的儒家。但正因

为他们是联系性情问题、亦即人生态度问题来论述审美形态问题的，所以他们一下子抓住了两种审美形态的本质。所谓阳刚之美，所谓沉着痛快，本质上就是“以我观物”；所谓阴柔之美，所谓优游不迫，本质上就是“以物观物”。

后来，清代的李重华也说过：“咏物诗有两法，一是将自身放顿在里面，一是将自身站立在旁边。”（《贞一斋诗说》）这是文学家的语言，意思同“以我观物”、“以物观物”是一样的。

说到“以我观物”和“以物观物”，进入了问题的本质，也就又从历史进入了哲学。说到底，阳刚与阴柔这两种不同的审美形态，是同儒、道这两种不同的哲学思想和人生态度联系在一起的。儒家之道通向了“气”和阳刚之美，道家之道通向了“韵”和阴柔之美。关于儒、道两家同这两种审美形态的关系，本书第一章《文道论》中已经论及。

地理的，历史的，哲学的，三种因素共同孕育、培养了阳刚与阴柔这两种中国古代最基本的审美形态。因之，这两种审美形态也积淀了从所有这些方面流来的丰富内容。

到这里，我们再回过头去看王国维的两种境界论，就会深深感到那其实是从境界论的角度对我国古代两种最基本的审美形态的总结。这两种审美形态的丰富内容和思想本质，可以说尽在其中。就名称而言，他的“有我之境”与“无我之境”也自有其长处。“沉着痛快”与“优游不迫”是描述性的，似未触及本质。“阳刚之美”与“阴柔之美”是模式性的，似过于浮泛。而“有我之境”与“无我之境”是哲学性的，是对本质的揭示。当然，这三种名称各有长短，所含内容也各有侧重，既不能相互取代，也不宜合而为一。但抛开“沉着痛快”与“优游不迫”、“有我之境”与“无我之境”去理解“阳刚之美”与“阴柔之美”，肯定是不得要领的。

但王国维把无我之境和有我之境类比于西方的优美与壮美，似略有未安。西方的优美与壮美就是美与崇高。西方的崇高是不可调

和的冲突,是统一体的决裂;中国古代的有我之境或阳刚之美似乎还处在和谐的范围之内,尚未达到崇高的高度。这一点下一节还会谈到。西方的优美或美主要是指形式美,或至少必须讲究形式美;而中国的源于道家思想的无我之境,是排斥形式美的,是无味之味、不美之美,或曰素美。所以中国古代这两种基本的审美形态都属于意蕴美,是两种不同的意蕴美。至于偏重于形式美的审美形态,中国古代也有,有的学者称之为华美;但这种美既无壮气,又无远韵,往往是受人鄙夷的,不得与阳刚之美和阴柔之美并列。

阳刚之美与阴柔之美虽然是两种审美形态,但它们又同属于一种涵盖面更广的审美形态,即和谐的美。

第三节 和

在中国古代的艺术与审美观念中,和是美的基本原则。和则美,不和则不美。所以和既是中国古代艺术的总的审美形态,也是中国古代理想。

和的观念,是中国农耕文化所孕育的天人合一的思想和思维方式的必然产物。这种观念认为,和是宇宙的正常秩序,是事物产生和发展的根本条件。万事万物,和则兴,不和则亡。而天之和与人之和、文之和又是一个紧密联系的感应系统。一方面天之和决定着人之和与文之和,另一方面文之和又影响着人之和与天之和。

“和”的概念,最早见于《国语·郑语》:“夫和实生物,同则不继。以他平他谓之和,故能丰长而物归之。”可是,“和”并不是相同事物的简单叠加,而是由不同事物或同一事物的不同方面按其内部规律和谐统一的结果。这是人所认识的自然法则,同时也是社会人事的法则。具体到艺术与审美,人们则得出了“声一无听,物一无文”的结论,

即美应该是多种因素的和谐统一。《左传·昭公二十年》载晏子语曰：“清浊，小大，短长，疾徐，哀乐，刚柔，迟速，高下，出入，周疏，以相济也。”这可以说是对“声一无听，物一无文”的较为具体的说明。

在此基础上，儒、道两家分别建立了自己的“和”的思想。

儒家之“和”，主要是要调剂兼容对立的两极，在阴阳相生相合的发展变化中，获得平衡统一的和谐。如《周易》中“一阴一阳之谓道”，“刚柔发散，变动相和”等，即是此意。而且，儒家更重视“中和”，即强调对事物的一种“执两而用中”的不偏不倚的主体态度。这种含义主要是从伦理规范的角度出发的。即所谓：“曷谓之中？曰：礼义是也。”据于此，儒家提出了“乐和同，礼别异”的著名观点，使“和”首先在道德伦理的体系中得到确认。由此出发，儒家提出了“思无邪”的艺文批评标准，要求作家以礼为度，保持情感中和，做到“乐而不淫，哀而不伤”。同时，出于使对立的双方达到和谐统一的理想，儒家还提出了“文质彬彬”和“尽善尽美”的思想，反对偏执一方，走向极端。总之，儒家所提倡的，是一种以礼统情的人世中和之美。

而道家则不同。他们对于“和”，不是从人事、社会出发，而是从宇宙自然出发的。道家认为，宇宙万物的根源是“道”。各种事物，只有归宗于“道”，才能达到至和不分、至中不偏的最高的和谐。这种和谐，他们称之为“天和”。这是宇宙万事万物的根本规律：“万物负阴而抱阳，冲气以为和。”（《老子》四十章）这种“天和”，是一种主体无差别无对立的境界。它有赖于人自身的虚静调和，潜心修道，摒弃一切尘俗杂念和主观意识的困扰。最后达到以自己的天性会合自然的天性，即所谓“以天合天”。在道家看来，只有这种“和”，才是最高的和谐。达到这样的和谐才能看到“至美”，体验到“至乐”，即真正达到物我同一的审美之境。

儒、道两家关于“和”的思想，标准虽有根本不同，但在中国艺文演化史中，却经常对立互补，兼收并蓄。《吕氏春秋》便是内道外儒的

典型。书中提出“声出于和，和出于适”。“适”的内涵是重己、养性、贵生，主要来自道家思想；而“适”的实现，在于调节情欲，这一点又吸收了儒家“以道制欲”的思想。《吕氏春秋》主张调和儒道，将全寿养生、颐性保真，与维邦治国结合起来，以达到和谐适中的理想境界。

自汉代起，由于董仲舒“罢黜百家，独尊儒术”的权威影响，儒家思想成了各个文化领域的主宰，而儒家的中和思想也得到了前所未有的发展。首先，艺文理论中的“诗教”说得以确立。汉儒提出，创作艺文要“发乎情，止乎礼义”；评论艺文要以“温柔敦厚”为标准。如此就将孔子确立的以礼为度的中和观念发展得更加完备了。另外，儒家中和观中的积极因素、辩证因素，也对后世产生了重要影响，并促成了中国古代艺术辩证法的形成。魏晋南北朝斟酌古今的文质论、“五色宜相，八音协畅”的声律论等，都是由此发展而来的。初唐文论家折衷文质的观点，唐、宋、明、清等朝对书法绘画中虚实、浓淡等艺术风格相反相成的论述，皆与儒家的中和论密不可分。

道家的和谐论直到魏晋玄学兴起，开始受到高度重视，成为六朝文人最高的人生理论和审美理想。如王弼强调“至和无分”的“无”：

为象也则无形，为音也则希声，为味也则无呈，故能为品物之宗主，苞通万物，靡使不经也。（《老子指略》）

于是，在这种自然天和思想的影响下，魏晋期间艺文的“和”，一方面与优游不道、飘逸淡泊、清新自然的人生追求相融为一，艺术表现则主张自然兴会，即景生情；另一方面则向往一种精神本体的和美。嵇康正是在这种观念的影响下，提出了著名的“声无哀乐论”，认为“声音有自然之和，而无系于人情”。他把至和视为声音的无声无形的本体，以为正是本体的无为守中，才使得音乐可以引发人的各种情感，即所谓“和声无象，哀心有主”。

这种道家的和谐审美观到了中唐之后，获得了更大发展。司空图是这一发展的集大成者，他对后世审美风尚的转向起到了开路先锋

的作用。司空图强调美要以“饮真茹强，蓄素守中”（《诗品·劲健》）的方式获得，即主体在湛怀息机的状态中，以纯洁的心灵去感悟自然大道，实现物我两忘、情景合一的“太和”之境。由此，司空图提出了“思与境谐”的著名观点。到了宋代，道家的自然和谐观演绎为一种幽淡冲和的审美理想。几乎整个宋代的文学艺术，都一致推崇一种萧散淡远、闲和宁静的美。艺文理论家纷纷提出“作诗无古今，唯造平淡难”，“发纤秣于简古，寄至味于淡泊”等言论，标举淡远和谐的美。这直接影响了清代王士禛的“神韵”说。

儒道两家虽然对“和”的理解有着本质差异，但他们都认为审美主体的“和”与审美客体的“和”，是达到审美境界之“和”的前提；并都把审美主客体交融相合的状态，看作是审美的最高境界。其不同则是，一个是以道德礼义来融合主客体，一个是以自然天道来融合主客体。二者的起点不同，但其归宿和追求的目标是相同的。因而，在这方面，儒道两家形成了对立互补的理论体系，具有异曲同工之妙。在这个共同奋斗的审美过程中，道家“天地与我并生，而万物与我为一”的人生追求，与儒家“万物皆备于我”、“与天地参”的人格涵养相交融，使中国艺文理论确立了主客体交融统一、相和无际的理想境界。一般看来，儒家思想注重人格塑造，以天地之本来论证人格之本，在物我合一中“我”的色彩较浓，往往偏于在审美过程中将“我”的情感对象化，移情于客体。从孔子“智者乐水，仁者乐山”到刘勰“登山则情满于山，观海则意溢于海”，可以见出其间的一脉相承。这种构造审美境界的心理状态，在“赋比兴”的“兴”中体现得最为充分。在“兴”中，创作主体具备了强烈的选择性和能动性，从“我”的角度来契合客观物象，使外物成为主体情思的象征。正如明代顾起元所说：

作者内激于志，外感于物，志与物泊然相遭于标举兴会之时，而旖旎佚丽之形出焉。（《明文授读》）

与此不同，道家思想推举自然天道，主张在物我和一中消融自我，同

于宇宙大化。在情景交融的境界中,强调以物观物,故我的色彩较少而物的成分居多,最后达到一种无我而合物的境界,即庄子所说的“物化”境界。在这种境界中,唯其无我,方能与物推移,化入其境,故又称“化境”。金圣叹在《水浒传序》中提出文章有三种境界:

心之所至,手亦至焉者,文章之圣境也。

心之所不至,手亦至焉者,文章之神境也。

心之所不至,手亦不至焉者,文章之化境也。

圣境与神境都有“我”的作为,虽然神妙,但终有斧凿之痕。惟有化境,乃心手之造与自然大化凝为一体,无物无我,即物即我,所以是文章的最高境界。

中国艺文理论概念的“和”,由于发源于天人合一的宏观文化观念,以自然、社会、人生的和谐统一为基础,因而较之西方的侧重于外在形式的“和谐”概念,更加深入地触及到了和谐的美的实质。由天人相合所推衍出来的审美境界论,产生了一种独具魅力的艺术美。同时,从阴阳相合相生的观念中推衍出来的艺术辩证法,启发艺术家自觉运用相反相成的法则,把各种矛盾对立的艺术因素有机地统一起来,以造成一种起伏变化、错落有致的审美效果。中国艺文理论中关于虚与实、奇与正、真与幻、藏与露等一系列相对概念的精辟论述,可以说都是从“以他平他谓之和”这一古老的“和”的命题中发展出来的。

但是中国艺文理论概念的“和”,由于与自然经济、宗法社会及其文化观念相联系,也具有相当的保守性和消极性。它以人与世界的和谐为旨归,就会引导人们乐天安命、与世沉浮,从而压抑人的主体性的高扬。所以中国古代艺文乐于制造大团圆的人间喜剧,“始于悲者终于欢,始于离者终于合”,而缺乏真正的崇高美和悲剧美。

但是,人的审美观念毕竟是发展的。明中叶之后,当历史已经产生了走出中世纪的必要,文化启蒙思潮蓬勃兴起的时候,改变千百年

来的审美观念的呼声也同时响起了。李贽提出：

俗人以为丑则人共丑之，俗人以为美则人共美之。世俗非真能知丑美也，习见如是，习闻如是。闻见为主于内，而美丑遂定于外，坚于胶脂，密不可解。故虽有贤智者亦莫能出指非指，而况顽愚固执如不肖者哉！（《焚书》增补一《答周柳塘》）

那么以李贽为代表的启蒙思潮又提倡什么样的美呢？笼统地说，他们就是要打破亘古不变的和谐原则，提倡掀天揭地、振聋发聩的冲突之美。

这是激情的爆发。

我们在前面引述过这样几句话：

无事在身，并无事在心，水边林下，悠然忘我；诗从此境中流出，那得不佳？（清·徐增：《而庵诗话》）

这是一种虚静淡泊的心境。其中几乎没有什么喜怒哀乐之情；如果说无色也是一种色的话，那么这种无情也是一种情，一种素淡的、作为接收背景的情。这是道家的情感状态。这种情感状态所产生的，就是无我之境，就是阴柔之美。

前面也引述过如下的话：

至于王道衰，礼义废，政教失，国异政，家殊俗，而变风变雅作矣。国史明乎得失之迹，伤人伦之废，哀刑政之苛，吟咏情性以风其上，达于事变而怀其旧俗也。故变风发乎情，止乎礼义。发乎情，民之性也；止乎礼义，先王之泽也。（《诗大序》）

这里就有情了，“伤”、“哀”都是情。但这里的情像是循着一条预先挖好的渠道行进的流水，流而不漫，动而中节。这条渠道就是“礼义”。这是儒家的情感状态。这种情感状态所产生的，就是有我之境，就是阳刚之美。

在前面《性情论》一章里，曾经讲到启蒙思潮提倡那种愤激决裂的至情，并引证了李贽这段话：

且夫世之真能文者，比其初皆非有意于为文也。其胸中有如许无状可怪之事，其喉间有如许欲吐而不敢吐之物，其口头又时时有许多欲语而莫可所以告语之处。蓄极积久，势不能遏，一旦见景生情，触目兴叹，夺他人之酒杯，浇自己之垒块，诉心中之不平，感数奇于千载。既已喷玉唾珠，昭回云汉，为章于天矣，遂亦自负，发狂大叫，流涕恸哭，不能自止。宁使见者闻者切齿咬牙，欲杀欲割，而终不忍藏于名山，投之水火。（《焚书》卷三《杂说》）

这就既不是循着预先挖好的渠道流淌的感情之水，更不是一片虚静淡泊的心境了。这里的感情太强烈了，以至于“势不可遏”，奔腾而出。这就是激情。李贽以及其他启蒙思潮的艺文理论家们，都把艺文看作这种不可遏止的激情的爆发。

汤显祖说，“万物当气厚材猛之时，奇迫怪窘，不获急于时会，则必溃而有所出，遁而有所之，常务以快其愆结，过当而后止”，“是故冲孔动楯而有厉风，破隘蹈决而有潼河”；人的感情也是如此：“情致所极，可以事道，可以忘言，而终有所不可忘者，存乎诗歌序记词辩之间。”（《调象庵集序》）袁宏道在为他弟弟的诗集所作的序中提出：

大概情至之语自能感人，是谓其诗可传也。而或者犹以太露病之。岂不知情随境变，字逐情生，但恐不达，何露之有？……穷愁之时，痛哭流涕，颠倒反复，不暇择音。怨矣！宁有不伤者？（《序小修诗》）

黄宗羲为他弟弟的文集作序，也说：“盖其为人，劲直而不能屈己，清刚而不能善世”，“胸不容物，并不能自容”，“以孤愤绝人，彷徨于山颠水濞之际，此耿耿者终不能下，至于鼓胀而卒。”最后慨叹：“盖惊世骇俗之言，非今之地上所宜有也。”（《缩斋文集序》）廖燕认为：“凡事做到慷慨淋漓、激宕尽情处，便是天地间第一篇绝妙文字。”（《山居杂谈》）在他们之后，清代的龚自珍提出，“平原旷野，无诗也；沮洳，无诗也；硗确狭隘，无诗也”。那么什么地方才有诗呢？他说：

天下之山川，莫尊于辽东。辽俯中原，逶迤万余里，蛇行象奔，而稍稍泻之，乃卒恣意横溢，以达乎岭外，大海际南斗，竖亥不可复步，气脉所届，怒若未毕；要之山川首尾可言者则尽此矣。诗有肖是者乎哉？诗人之所产，有稟是者乎哉？……则如岭之表，海之游，磅礴浩汹，以受天下之瑰丽而泄天下之拗怒也亦有然。（《送徐铁孙序》）

这是以山川之势喻人之情。辽东之山川，以高屋建瓴之势，奔泄而下，横贯中原，冲出岭外，越大海而际南斗，怒犹未尽。龚自珍向文艺发出了这样的呼唤：“诗有肖是者乎哉？诗人之所产，有稟是者乎哉？”他渴望有这样的诗人出来，“以受天下之瑰丽而泄天下之拗怒”。这是排山倒海般的激情，是掀天揭地般的怒涛。只有发于这样的激情，才是天下最瑰丽的文艺。

中国古代早有“发愤著书”、“不平则鸣”的传统，自屈原、司马迁至韩愈连绵不绝。那么这里所说的激情的爆发同这种传统是什么关系？有什么区别？

应该承认，二者之间有着某种一脉相承的联系，后者可以视为前者的发展。袁宏道提倡“怨矣，宁有不伤者”的时候，就曾以屈原为证。李贽评《水浒传》，也曾引司马迁的“发愤”之说：“太史公曰：‘《说难》《孤愤》，圣贤发愤之所作也。’由此观之，古之圣贤不愤则不作矣。不愤而作，譬如不寒而颤，不病而呻吟也，虽作何观乎？《水浒传》者，发愤之所作也。”（《忠义水浒传序》）他还在论司马迁时作为一条普遍原则提出：“夫所谓作者，谓其兴于有感而志不容已，或情有所激而词不克缓之谓也。”（《藏书·司马迁》）

但是，以往的所谓“发愤”并没有跃出传统社会理性的轨道，因而在根本上说仍然是愤而不乱、动而中节的。朱熹评屈原曰：

原之为人，其志行虽或过于中庸而不可以为法，然皆出于忠君爱国之诚心；原之为书，其辞旨虽或流于跌宕怪神、怨怼激发

而不可以为训，然皆生于缙绅恻怛、不能自己之至意。虽其不知学于北方，以求周公、仲尼之道，而独驰骋于变风、变雅之末流，以故醇儒庄士或羞称之。然使世之放臣屏子、怨妻去妇拭泪讴吟于下，而所天者幸而听之，则于彼此之间天性民彝之善岂不足以交有所发，而增乎三纲五典之重？（《楚辞集注序》）

“跌宕怪神、怨怼激发”自然不合乎“温柔敦厚”的要求，但“忠君爱国”、“缙绅恻怛”岂不正是人臣之至德？故此类作品虽似尖锐激烈，而实质上恰可“增乎三纲五典之重”，甚至起到一般“温柔敦厚”之作所起不到的作用。司马迁称：“《国风》好色而不淫，《小雅》怨诽而不乱；若《离骚》者，可谓兼之矣！”（《史记·屈原贾生列传》）亦合此意，且可见司马迁之所谓“发愤著书”亦不过如此。至于韩愈，他自己说得很清楚，“不平则鸣”也好，“感激怨怼”也好，前提便是“不悖于教化”：

所著皆约六经之旨而成文，抑邪与正，辨时俗之所惑，居穷守约。亦时有感激怨怼、奇怪之辞，以求知于天下，亦不悖于教化。妖淫、谀佞、涛张（按：指虚狂放肆）之说，无所出于其中。（《上宰相书》）

又有《归彭城》一诗自辩道：

我欲进短策，无由至彤墀。剖肝以为纸，沥血以书辞。上言陈尧舜，下言引龙夔。言词多感激，文字少葳蕤。

同样是出于一片“忠君爱国”之诚心。这就是以往的“发愤”说。在这种“发愤”说中，总有一个前提，一条不可逾越的界限。那就是大多数人所认为的“正”，也就是传统的社会理性。故而愤怨是有的，但“怨诽而不乱”；情绪是激动的，但动而中节。因而从根本上说，这种“发愤”并没有违背“发乎情，止乎礼义”的原则。当然，“发乎情，止乎礼义”主要是对情的内容、即情的质的规定；但质也规定着量，出于传统社会理性、捍卫现有社会秩序的情，再强也不至于乱。在儒家的艺文观念里，如果说那种“温柔敦厚”、平和中庸之作是正体的话，那么这种“发

愤”之作只不过是一种变体。

李贽等人所提倡的激情则不同。它冲垮了传统的社会理性的堤防,掀天揭地,动而无节。它没有任何附加的前提条件,而且就是要突破各种前提,摧毁一切原则。否则就不是他们所说的那种激情,就不被他们看作激情。“常务以快其蓄结,过当而后止”,“恣意横溢,以达于岭外、大海,际南斗”而“怒若未毕”,这还有什么不可逾越的前提和原则?“冲孔动楫”,“破隘蹈决”,“胸不容物,并不能自容”,这岂不是要突破各种前提,摧毁一切原则?如果觉得这还不够鲜明,再看廖燕的下面一段话:

天下之最能愤者莫如山水。山则巉峭崑峩,蜿蟺磅礴,其高之最者,则拔地插天,日月为之亏蔽,虽猿鸟莫得而逾焉。水则汪洋巨浸,波涛怒飞,顷刻数十百里,甚至溃决奔放,蛟龙出没其间,夷城郭宫室,而不可阻遏。故吾以为山水者,天地之愤气所结撰而成者也。……则山水者,岂非吾人当收罗于胸中,而为怪奇之文章哉! (《刘五原诗集序》)

这也是谈“愤”。但这里的“愤”是,山则“拔地插天,日月为之亏蔽”,水则“溃决奔放”,“夷城郭宫室,而不可阻遏”。没有节制,没有局限;冲决一切,摧毁一切。尽情地宣泄,自由地奔流,充塞天地、涨满宇宙而犹有未尽。这样的“愤”难道是以往那种以合于“礼义”为前提、以“不悖于教化”为原则的“感激怨怼”所可比拟的吗?

总之,以往的“发愤”说所提倡的还是一种在传统社会理性制约下的动而中节的情,李贽等人所提倡的则是一种冲决一切制约的动而无节的情。前者处于现存秩序之下,后者处于现存秩序之上。前者是要维护某种公认的原则,后者是要摧毁某种公认的原则。前者是要为传统理性开拓世界,后者是要推翻传统理性,创造自己的世界。前者只能叫作热情,后者才是真正的激情。

这种激情也许不足以创造一个新的现实世界,但它却足以创造

一个新的艺术世界。

这是世界的降服。

廖燕说：

从来著书人，类皆自抒愤懑，方将是其所非、非其所是为快。

（《自题四书私谈》）

“是其所非、非其所是”，就是颠倒日常习惯之是非。不如此，就不足以抒发超常的愤懑之情。那么由这种超常的愤懑之情所产生的世界也就不是日常习惯中的世界了。这是个愤懑之情所创造的世界，是不同于现实世界的另一个世界。他又把这种“自抒愤懑”的创作态度称之为“我自告我”：

笔代舌，墨代泪，字代语言，而笺纸代影照，如我立前而与之言，而文著焉。则书者，以我告我之谓也。（《二十七松堂集自序》）

“以我告我”，则所抒，一己之情；所画，一己之像。但这里所说的并不是自画肖像，而是文学创作。所谓“以笺纸代影照”的“影照”，用现代语言来说，就是自我心灵的对象化。那么这个自我心灵的对象化的世界，当然就是我的世界。这是个由我的心灵所创造的世界，也是不同于现实世界的另一个世界。而无论“自抒愤懑”还是“我自告我”，所创造的世界都不能没有一些现实事物的影象，否则何以能够使自我心灵对象化？但这些现实事物的影象如果仍然是现实世界里的样子，又何以能够成为我的“影照”？于是，廖燕说道：

万物在天地中，天地在我意中。即以意为造物，收烟云、丘壑、楼台、人物于一卷之内，皆以一意为之而有余。（《意园图序》）

秋，人所同也；物，亦人所同也；而诗则为一人所独异。借彼物理，抒我心胸。即秋而物在，即物而我之性情俱在。然则物非物也，一我之性情变幻而成者也。（《李谦三十九秋诗题词》）

虽天地、宇宙、山川、人物之大且繁，亦不得不默然恭听，退

而就我之范围也。况此时我之为我，无父兄师友督责之于前，又无主司取舍荣辱之虑束缚于其后，唯取胸中之所得者沛然而尽抒之于文，行止自如，纵横任意，此其愉悦为何如者耶？（《作诗古文词说》）

原来是这样！文艺创作是“以意为造物”，“烟云、丘壑、楼台、人物”等等“皆以一意为之”。那么这些事物其实已经不是现实世界里的物，它们在进入文艺作品的时候已经被“意化”了。因此，“秋，人所同也；物，亦人所同也”，而写秋、写物之诗“则为一人所独异”；由于“物非物也，一我之性情变幻而成者也”，那么它们就成了“我之性情”的载体。因此，在这个艺术的世界里，“虽天地、宇宙、山川、人物之大且繁，亦不得不默然恭听，退而就我之范围也”，这就是世界向我的心灵的降服。而这里的我的心灵就是“愤懑”之情，就是激情；“默然恭听，退而就我之范围”的“天地、宇宙、山川、人物”等等，就是激情所创造的审美的世界。

徐渭就是这样一位降服世界的艺术家。他作画，就是要用自己的激情创造一个新的世界：

葫芦依样不胜指，能如造化绝安排。不求形似求生韵，根拔皆坞五指栽。胡为乎区区枝剪而叶裁？君莫猜，墨色淋漓雨拨开。
（《画百花卷与史甥》）

因此，这个世界也只属于他：

牡丹为富贵花主，光彩夺目，故昔人多以钩染烘托见长。今以泼墨为之，虽有生意，终不是此花真面目。盖余本寒人，性与梅竹宜；至荣华富贵，风若牛马，宜弗相似也。（《题墨牡丹》）

自己非富贵人，“富贵花主”也必需以泼墨之姿现身。这岂不是一个用激情降服了的世界？他还曾评论一位友人的画说：

余观梅花道人画竹，如群凤为鹤所掠，翎羽腾闪，捎掠变灭之诡，虽凤亦不得而知。而评者或谓其贗，岂理也哉！（《书梅花

道人竹谱》)

竹而“如群凤为鹞所掠，翎羽腾闪，捎掠变灭”，这与其说是现实世界里的竹子，不如说是画家心灵里的竹子。

这种被激情所降服的世界，在叙事文学中，往往就是奇僻荒诞的世界。这是超现实的世界，因此就更是激情中的世界。文艺启蒙思潮的艺术家们，大都酷喜奇僻荒诞的世界。如徐渭的杂剧名作《四声猿》，所写“皆人生至奇至怪之事，使世界骇咤震动者也”（钟人杰：《四声猿引》）。这些“至奇至怪之事”，正体现着他的奇迫怪窘之情。而在这方面最突出的代表，是汤显祖。

所谓奇僻荒诞的世界，在中国古代艺文中，主要是两类。一类是志怪，一类是梦境。汤显祖之于小说，提倡志怪；而于戏曲，则多写梦境。

汤显祖认为，“小说家唯说鬼、说狐、说盗、说鲸、说雷、说水银、说幻术、说妖道士，皆其体中第一义也。”（《续虞初志》评语）因为这些“奇物足以拓人胸臆，起人精神”（同上）。如说：

尝闻宇宙大矣，何所不有。宣尼不语怪，非无怪之可语也。乃齷齪老儒辄云“目不睹非圣之书”，抑何坐井观天耶？泥丸封口，当在斯辈。而独不见乎天之风月，地之花鸟，人之歌舞，非此不成其为三才乎？从来可欣、可羨、可骇、可愕之事，自曲士观之甚奇，自达人观之甚平。（《艳异编序》）

或片纸短幅，寸人豆马；或长河巨浪，汹汹崩屋；或流水孤村，寒鸦古木；或岚烟草树，苍狗白衣；或彝鼎商周，丘索坟典；凡天地间奇伟、灵异、高朗、古宕之气，犹及见于斯编。（《合奇序》）这就是说，日常所见的现实事物没有多大意义，正是那些奇僻荒诞、可骇可愕之事，才是宇宙的精华，才表现了宇宙那伟大崇高、磅礴激荡的真精神。汤显祖所向往的，就是这样的精神。而这种所谓宇宙的真精神，其实就是人的真精神，就是人的那种愤世疾俗、慷慨激昂的

情怀。即《点校虞初志序》所说：

其述飞仙盗贼，则曼倩之滑稽；志佳冶窈窕，则季长之绛纱；一切花妖木魅，牛鬼蛇神，则曼卿之野饮。意有所激荡，语有所托归。律之风流之罪人，彼固谦焉不辞焉。

东方朔(字曼倩)在传说中以木星神主下游人间，运超人之智，为滑稽之言，实乃寓庄于谐。马融(字季长)才高学富，为一代通儒，然达生任性，不拘儒者之节，常坐高堂，施绛纱帐，前授生徒，后列女乐。石延年(字曼卿)胸怀大志，不为时用，亦不屈己以求合，遂从布衣野老，极饮大醉，歌吟笑呼，以释幽愤。传说中这三个人的狂放怪诞，皆舍人所不到、亦人所不解之至意。汤显祖以之比拟传奇志怪小说，即在说明，这类作品多“意有所激荡，语有所托归”，乃寄托愤懑、意远情深之作。而且，这种精神又不仅是他人的精神，同时也是、甚至更是汤显祖自己的精神。他明言：只有在这样的作品中，才能获得感情的共鸣，找到人生的知己。《点校虞初志序》谈到，该书“以奇僻荒诞、若灭若没、可喜可愕之事，读之使人心开神释，骨飞眉舞”。《艳异编序》于此说得尤为详切：

吾尝浮沉八股道中，无一生趣。月之夕，花之辰，衔觴赋诗之余，登山临水之际，稗官野史，时一展玩，诸凡神仙妖怪，国士名姝，风流得意，慷慨情深，语千转万变，莫不错陈于前。亦足以送居诸而破岑寂。……不佞懒如嵇，狂如阮，慢如长卿，迂如元稹。一世不可余，余亦不可一世。萧萧此君之外，更无知己，啸咏时每手一编，未尝不临文感慨，不能喻之于人。

这里所说的嵇康、阮籍、司马相如、元稹，皆指传奇小说中的人物，与真人未必相合。这里所说的“懒”、“狂”、“慢”、“迂”，皆指愤世疾俗之情。“一世不可余，余亦不可一世”，这正是现实世界的叛逆者的反抗的激情。这样的激情到哪里去寻找自己的世界？只有到奇僻荒诞的志怪小说中去寻找。

汤显祖的戏曲作品全是写梦。他有两句名言，叫作“因情成梦，因梦成戏”（《复甘义麓》）。“因情成梦”，则情必至情，梦境即是情境。“因梦成戏”，则戏之所写就是情的世界，就是被至情征服了的世界。所以我们看到，在《牡丹亭》里，当杜丽娘与柳梦梅自由恋爱，“转过这芍药栏前，紧靠着湖山石边”的时候，一位花神出现了；这位花神居然说：“杜小姐游春感伤，致使柳秀才入梦。咱花神专掌惜玉怜香，竟来保护他，要他云雨十分欢幸也。”（《牡丹亭·惊梦》）原来这是一位自由恋爱的保护神。现实世界之所无，恰为梦的世界之所有；现实世界之所禁，恰为梦的世界之所惜。这个梦中、戏中的世界，就是个向激情降服了的世界。

激情的爆发，世界的降服，这就是一种新的审美境界的诞生。

这是冲突的美。

“乐者，天地之和也。”这是《乐记》上的权威论断，也是中国古代表的不刊之论。但黄宗羲却提出了完全相反的意见。他说：

夫文章，天地之元气也。元气之在平时，昆仑磅礴，和声顺气，发自廊庙，而鬯浹于幽遐，无所见奇。逮夫厄运危时，天地闭塞，元气鼓荡而出，拥勇郁遏，垒愤激讦，而后至文生焉。（《谢皋羽年谱游录注序》）

“元气之在平时，昆仑磅礴，和声顺气，发自廊庙，而鬯浹于幽遐”：这时的元气无疑是和谐而顺鬯的，按照传统观念，正是至美之所出。而黄宗羲却认为“无所见奇”。一定要到“厄运危时，天地闭塞，元气鼓荡而出”，黄宗羲才认为“至文生焉”。“厄运危时，天地闭塞，元气鼓荡而出”，“拥勇郁遏，垒愤激讦”：这还有什么和谐可言？这是统一体的破裂，这里只有剧烈的冲突。元气还是阴阳未分的浑沌之气。再看分为阴阳之后黄宗羲怎么说。他在为他的弟弟所作的《缩斋文集序》中写道：

其文盖天地之阳气也。阳气在下，重阴锢之，则击而为雷；阴

气在下,重阳包之,则搏而为风。……宋之亡也,谢皋羽、方韶卿、龚圣予之文,阳气也,其时通于黄钟之管,微不能吹纤转鸡羽,未百年而发为迅雷。元之亡也,有席帽、九灵之文,阴气也,包以开国之重阳,蓬蓬然起于大隧,风落山为盍,未几而散矣。

传统观念认为,阴阳二气的合和化生天地万物,也产生天下之众美。这里却完全颠倒了过来,认为正是阴阳二气的尖锐斗争才产生真正的文,即或如风、或如雷的文,否则无文。总之,文的本质,不是和谐,而是冲突。

且看文艺启蒙思潮的代表者们所创造和欣赏的那些景象吧。如徐渭,人评其诗:“其所见山奔海立,沙起云飞,风鸣树偃,……一切可惊可愕之状,一一皆达之于诗。”(袁宏道:《徐文长传》)评其戏剧:“如独鹤决云,百鲸吸海,差可拟其魄力。”(祁彪佳:《远山堂剧品》)而徐渭论书法,则要求如“孤蓬自振,惊沙坐飞,飞鸟入林,惊蛇入草”(《玄妙类稿又序》)。这都是些什么样的景象?急剧的动荡,猛烈的起伏,无限的张力,宏大的气势。一言以蔽之,即“可惊可愕”。黄宗羲形容他弟弟的诗文为:

泽望之为诗文,高厉遐清。其在于山,则铁壁鬼谷也;其在于水,则瀑布乱礁也。其在于声,则猿吟而鹤鹤咳且笑也。其在平原旷野,则蓬断草枯之战场、狐鸣鸱啸之芜城荒殿也。其在于乐,则变徵而绝弦也。(《缩斋文集序》)

这里没有一样是令人愉悦的,非可惊可愕,即可恐可怖。“变徵”已是激昂至极之调,“变徵而绝弦”乃是毁灭和死亡的象征,可见于《红楼梦》。而序其友人的诗作,又谓:“雷霆焚槐,天地大骇,万物之摧拉摇荡者,寥寥而为穷苦愁怨之声。”(《金介山诗序》)这就几乎是天崩地裂、万物俱摧了。至于上文所引廖燕的“山则巉峭岌岌,蜿壑磅礴”,“拔地插天,日月为之亏蔽”,“水则汪洋巨浸,波涛怒飞”,“溃决奔放,蛟龙出没其间,夷城郭宫室,而不可阻遏”,则更是这种景象。这些言

论,可以说搜遍了骚动不安的自然景象,充分表现了宇宙的不和谐。这里没有什么对立面的统一,有的只是对立面的冲突与崩解。

“若听乐而震,观美而眩,患莫甚焉。”(《国语·周语下》)这也是权威之言,也是“和”的内涵。但文艺启蒙思潮的代表者们所追求的,恰恰就是“听乐而震,观美而眩”。他们是要用文艺振聋发聩、惊世骇俗的。徐渭提出:

公之选诗,可谓一归于正、复得其大矣。此事更无他端,即公所谓可兴、可观、可群、可怨,一诀尽之矣。试取所选者读之,果能如冷水浇背,陡然一惊,便是兴观群怨之品;如其不然,便不是矣。(《答徐北口》)

“兴观群怨”是孔子的老话,阐释者不计其数。但以“冷水浇背,陡然一惊”为“兴观群怨之品”,却闻所未闻。所谓“冷水浇背,陡然一惊”,就是给人以突然的强刺激,让人悚然猛醒。就是要打破人们的心理平衡,粉碎人们精神上的和谐与宁静。

这样的思想,这样的作品,都离传统观念太远了。故“恒为世所疑异,曰:乌用是决裂为?”(见汤显祖:《张元长嘘云轩文字序》)对此,汤显祖作了这样的回答:“天下文章所以有生气者,全在奇上。”“彼其意诚欲愤积决裂,掣戾交接,尽其气势之所必极,以开发于一时。”(《序丘毛伯稿》)是的,就是要决裂。同传统的文体,传统的思想,传统的审美观念。而在一定意义上说,“决裂”也就是文艺启蒙思潮所追求的美。

这是一种新的审美形态。它的动因,是反抗现实的激情。它的境界,是现实世界的降服。它的目的,是振聋发聩,惊世骇俗。而贯穿在所有这些方面的共同本质,是剧烈的冲突。就艺术本身而言,是难以名状的精神冲突。在更深的层次上,是人同现实世界的冲突。

这不也是“有我之境”吗?这里的确有我。但这个我太强大了,以至于打破了我与物的平衡,造成了一个被我降服了的世界。如果说

“无我之境”是物境的话,那么一般“有我之境”只是有物有我之境,而这种境界就只能叫作我境了,虽然它也可能纯粹是状物。

这不也是阳刚之美吗?不错,是够刚的。但传统的阳刚之美只是“柔而偏胜”而已,是不能“一有一绝无”的,不能“知进而不知退”的,所以它仍是中和之美的一个成员。而这种美正是“一有一绝无”,“知进不知退”的,所以它已经不能再作中和之美的一个成员。它就是要打破古典的和谐原则,跃出中世纪的审美形态。

难道它完全不讲和谐吗?这就看对和谐怎么理解了。如果是指艺术作品内部诸要素之间的和谐,那么它也是要的。任何艺术作品都应该是一个统一的系统。但中国传统和谐原则的关键不在这里,它的本质是与现实世界的和谐。在这一点上,文艺启蒙思潮与之完全相反。但文艺启蒙思潮的理论家有时候也讲“和”。如袁宏道就说过:

和者,人心畅适之一念尔。(《和者乐之所有生》)

还是“和”,但不是与现实世界的和,而是与自我心灵的和。

这是“和”的突破,也是“和”的发展。

第七章 神思论

“神思”是中国古代对于艺术的思维活动的称呼。如刘勰说：“古人云‘形在江湖之上，心存魏阙之下’，神思之谓也。文之思也，其神远矣。故寂然凝虑，思接千载；悄焉动容，视通万里。吟咏之间，吐纳珠玉之声；眉睫之前，卷舒风云之色。其思理之致乎！”（《文心雕龙·神思》）在较狭的意义上，“神思”是指那种上天入地的自由想象；在较广的意义上，“神思”就是指整个的艺术思维活动了。这里取其广义。所以神思论就是中国艺文理论中的艺术思维论。

第一节 神会

“神会”，或称“神遇”，简言之即以自己之神情会对象之神理。这是中国古代艺术思维的基本方式，贯穿于艺术创作、艺术鉴赏以及对艺术的内在本质的把握等艺术活动的各个领域。“神会”的概念出自庄子，他大力提倡这种思维方式，并深刻阐述了这种思维方式的特征，从而为中国古代的艺术思维理论奠定了基础。中国古代有关艺术思维的其他一些概念如“观”、“神思”、“悟”等，就思维方式而言，都是“神会”。

东晋顾恺之是中国古代第一位大画家,唐代李嗣真评论道:“顾生思侔造化,得妙物于神会。”(见张彦远:《历代名画记》卷五)明清之际著名画家兼绘画理论家石涛,在论自己的绘画创作时也说:

山川脱胎于予也,予脱胎于山川也,搜尽奇峰打草稿也,山川与予神遇而迹化也,所以终归于大涤也。(《画语录·山川》)

这个艺术创作的过程,就是艺术家与山川进行精神交流,以至于达到精神完全契合的过程。艺术家不是停留于以自己的眼睛观察山川的形迹,而是以自己的精神会合山川的精神,从而达到物我一体,使画山川成为艺术家与山川的合而为一的精神的自我表现。这就叫做“神遇而迹化”。这都是论文艺创作,谈的是艺术家与外在事物的关系。而这种关系,正是“神会”或“神遇”。只有“得妙物于神会”,才能进行文艺创作。故石涛又云:“写画凡未落笔,先以神会。”(《虚斋名画录》)

北宋沈括提出:“书画之妙,当以神会,难以形器求也。世之观画者,多能指摘其形象、位置、彩色瑕疵而已;至于奥理冥造者,罕见其人。”(《梦溪笔谈》卷一七)这是要求以己之神,会书画之神,而不以“形象、位置、彩色瑕疵”等外在“形器”求之。他认为如此方能“奥理冥造”,领会“书画之妙”。清人王士禛谈道:

(或以为)左太冲“振衣千仞岗,濯足万里流”不减嵇叔夜“手挥五弦,目送飞鸿”。愚按:左语豪矣,然他人可到;嵇语妙在象外。六朝人诗,如“池塘生春草”,“清晖能娱人”,及谢朓、何逊佳句,多此类。读者当以神会,庶几遇之。(《古夫于亭杂录》卷二)

“妙在象外”之诗,唯以“神会”始得。两人都是论文艺鉴赏,又都强调“当以神会”。艺术作品有其外在的形式方面,也有其内在的精神方面,而其真正的美不在于形式而在于精神。要领会艺术作品的内在精神,就只有以神遇而不能仅靠目视了。

以下两段话是论述对艺术的内在本质的把握的。唐虞世南《笔髓论》称:

字虽有质，迹本无为。禀阴阳而动静，体万物以成形，达性通变，其常不主。故知书道言妙，如资神遇，不可以力求也；机巧必须，必悟，不可以目取也。

这虽然也是论书法创作，但着眼点在于对书法艺术的内在本质，即所谓“书道”的把握。书法同其他艺术一样，有技有道。自其技艺方面言之，不外笔墨线条；但自其内在本质、即“书道”言之，则体现着宇宙的大化流行，联系着生人的性情神理。如果说外在的书技可以“目取”、可以“力求”，那么“玄妙”的“书道”就“必资神遇”了。宋郭若虚《图画见闻志》亦云：

六法精论，万古不移。然而骨法用笔以下，五者可学；如其气韵，必在生知，固不可以巧密得，更不可以岁月到。默契神会，不知然而然也。（卷一《论气韵非师》）

谢赫的“绘画六法”，“骨法用笔”以下五者大致属于形似和技法，而“气韵生动”则属于神，属于绘画之道。因为是神、是道，就必须“默契神会”。

从上述种种议论可以看到，在中国古人的意识中，无论文艺创作、文艺鉴赏、还是对艺术的内在本质的把握，都非“神会”不可。

如果考虑到古人语言表达的灵活性，不过分拘泥语词形式，就更可以发现，许多未用“神会”的言论，其实说的也是“神会”。如欧阳修论学习诗、乐云：“乐之道深矣，故工之善者，必得于心，应于手，而不可述之言也。听之善，亦必得于心而会以意，不可得而言也。”“余尝问诗于圣俞，其声律之高下、文语之疵病，可以指而告余也；至其心之得者，不可以言而告也。余亦将以心得意会，而未能至之者也。”（《书梅圣俞稿后》）这里说的是对“乐之道”、诗之道的把握，意思与前引沈括、虞世南、郭若虚的话一样，虽未用“神会”，却两次用了“心得意会”。“心得意会”就是“神会”再如宋人汤时回答“诗如何看”的问题时说：“诗极难卒说，大抵须要人体会，不在推寻文义。”（《语录》）他还提

出要“超然默会于言象之表”(《与陈传道序》)。“体会”是以心去体验，“超然默会”是超越言、象等外在形式去领会，都是“神会”。

又如明人唐顺之论写文章曰：

每一抽思，了了如见古人为文之意。乃知千古作者别自有正法眼藏在，盖其首尾节奏天然之度自不可差，而其得意于笔墨蹊径之外，则唯神解者为后可以语此。(《与两湖书》)

他还有对文章当“以精神相”(《答茅鹿门知县》)的提法。“神解”、“以精神相”显然也是“神会”。这些话，还是从文艺创作、鉴赏、对文艺本质的把握等诸方面强调“必资神遇”，从而大大丰富了中国古代关于“神会”的理论，只是用语略有不同而已。

以上诸多例证，不仅涉及创作、鉴赏、把握艺术的内在本质等文艺活动的各个方面，而且遍及书、画、诗、文、乐等各个不同的文艺领域。在所有这些方面和领域，中国艺文理论所强调的都是“当以神会”、“必资神遇”。“当以神会”，“必资神遇”，这种说法就表明，“神会”、“神遇”是一种思维方式，是文艺活动所必须遵循的思维方式。

至于这种思维方式有什么特征，是一种怎样的思维方式，文艺活动何以必须采取这样的思维方式，以上言论虽然也已经谈到，但语焉不详。要充分说明这些问题，就需要回溯提出“神遇”这个概念的庄子的思想了。

庄子所要认识的，是作为宇宙万物的本体，或曰本源与本质的“道”。而作为宇宙万物的本体，道又是不可认识的，也就是不能用一般求知的方式来察知的。《庄子·知北游》讲了这样一段故事：

知北游于玄水之上，登隐弇之丘而适遭无为谓焉。知谓无为谓曰：“予欲有问乎若：何思何虑则知道？何处何服则安道？何从何道而得道？”三问而无为谓不答也；非不答。不知答也。

知不得问，反于白水之南，登狐阙之上，而睹狂屈焉。知以之言也问乎狂屈，狂屈曰：“予知之，将语若，中欲言而忘其所欲言。”

言。”

知不得问，反于帝宫，见黄帝而问焉。黄帝曰：“无思无虑始知道，无处无服始安道，无从无道始得道。”

知问黄帝曰：“我与若知之，彼与彼不知也，其孰是邪？”黄帝曰：“彼无为谓真是也，狂屈似之，我与汝终不近也。夫知者不言，言者不知。故圣人行不言之教。道不可致，……”

“知”是个求知问道者。他提出的问题是：如何思考才能认识道？怎样行事才能安于道？什么途径可以获得道？“无为谓”、“狂屈”、“黄帝”是三个以不同方式的回答者。无为谓是根本没有想到要回答；狂屈是想要回答却无以回答；黄帝是回答了，却是一种否定问题的回答，亦即没有回答的回答：“无思无虑始知道，无处无服始安道，无从无道始得道。”而结果，真正知道的倒是根本没有想到要回答的无为谓，想要回答而没有回答的狂屈近之，作了回答与听了回答的黄帝与知都相去甚远。即所谓“知者不言，言者不知”。这个故事其实是说，“知”这种求知的、理智的、亦即一般认识的方法是根本不可能认识道的，因为道是根本不能认识、不能从外面获得的。因此下文提出：

有问道而应之者，不知道也。虽问道者，亦未闻道。道无问，问无应。无问问之，是问穷也；无应应之，是无内也。以无问待问穷，若是者，外不观乎宇宙，内不知乎大初，是以不过乎昆仑，不游乎太虚。（《庄子·知北游》）

道本来就无可问、不当问，也无可答、不当答。以无可问问之，是提出虚假的问题；以无可答答之，是作出空虚的回答。这样的问答都是荒谬的。陷入这种荒谬的问答之中，就会局限于有限、有形的范围之内，外无以观照无穷的宇宙，内无以体悟自身的本源，因而永远也达不到“太虚”之境、即道。

这是非常深刻的。什么叫认识？认识的第一个前提是主体与对象的分离。只有把人与物分离开来，使之处于相互对待的关系之中，

以人为认识主体,以物为认识对象,然后才谈得到认识。但是,人能够置身于宇宙之外,把自己同作为宇宙本体的道分离开来吗?《庄子·知北游》写道:

舜问于丞曰:“道可得而有乎?”

曰:“汝身非汝有也,汝何得有夫道?”

舜曰:“吾身非吾有也?孰有哉?”

曰:“是天地之委形也。生非汝有,是天地之委和也。性非汝有,是天地之委顺也。子孙非汝有,是天地之委蜕也。故行不知所往,处不知所持,食不知所味。天地之强阳气也,又胡可得而有邪?”

人是道所化生,又身处于道的大化流行之中,如何能够与道分开,站在道之外去观察道?与道分开,人便不成其为人;人在道外,道亦不成其为道。就是说,人无法成为道的认识主体,道也无法成为人的认识对象,二者根本不可能建立认识关系。因此,既然认识以主体与对象的分立为前提,那么这个前提就决定了认识永远也不可能认识道。认识的第二个前提是部分与整体的割裂。认识只能从有形有象、亦即有限的具体事物开始。也就是说,只有把某一事物、某一方面同宇宙整体割裂开来,才谈得到认识。但是,被割裂出来的部分已经不是原来的处于整体中的部分,各个部分再重新组装起来也构不成原来的宇宙整体。更何况人永远也不可能穷尽宇宙的各个部分。所以庄子又指出:

分也者,有不分也;辩也者,有不辩也。(《齐物论》)

不该不偏,一曲之士也。判天地之美,析万物之理,察古人之全,寡能备于天地之美,称神明之容。(《天下》)

这认识的第二个前提实质上又在认识与道之间挖了一条不可逾越的鸿沟。总之,观察、思虑、语言等一切认识手段在道面前都是无能为力的,道是认识、即求知方式的穷途末路。

但无法认识不等于无法达到。认识无法，认识之外有法。庄子说：“夫道，有情有信，无为无形，可传而不可受，可得而不可见。”（《庄子·大宗师》），就是说道只可以心传而不可以口受，只可以意得而不可以目见。“不可受”、“不可见”是对求知方式的否定，“可传”、“可得”便是对另一种方式的肯定。这另一种方式就是心传意得，其实就是“神遇”。

关于“神遇”这种思维方式，本书第一章《文道论》已经言及，这里再稍加说明。《庄子·人间世》中有两段话谈到这个问题。一段话提出“虚而待物”：

若一志，无听之以耳而听之以心，无听之以心而听之以气。耳止于听，心止于符。气也者，虚而待物者也。唯道集虚。虚者，心斋也。

另一段话提出“徇耳目内通而外于心智”

瞻彼闾者，虚室生白，吉祥止止。夫且不止，是之谓坐驰。夫徇耳目内通而外于心智，鬼神将来舍，而况人乎？

两段话意思大致相同。“无听之以耳而听之以心”与“徇耳目内通”，就是放弃向外求索，收视反听，沉入自己与道相通的生命律动。这是对感官与同感官相应的形迹的超越。“无听之以心而听之以气”与“外于心智”，就是放弃理智活动，无思无虑，去自然感应宇宙之道的磅礴运行。这是对思辨理性的超越。总之就是将自身返回到道的里面，与道融为一体，在道的大化流行之中自然而然地亲身体道道的存在。这是在超越了感官、形迹和思辨理性之后，人的精神、心灵与形而上的宇宙本体的会合交流。庄子反对问道、说道、思道，但提倡“体道”：“夫体道者，天下之君子所系焉。”（《知北游》）“体道”就是“神遇”。

在阐明了庄子的“神遇”论之后，很容易发现，前引艺文理论中关于“神遇”的那些言论，其要点与宗旨同庄子所说完全一致。石涛所谓“神遇而迹化”，沈括所谓“当以神会，难以形器求也”，欧阳修所谓“声

律之高下,文语之疵病,可以指而告余也;至其心之得者,不可以言而告也”,唐顺之所谓“得意于笔墨蹊径之外”,不就是对感官、形迹的超越吗?虞世南所谓“书道玄妙,必资神遇,不可以力求也”,郭若虚所谓“如其气韵,必在生知,固不可以巧密得,更不可以岁月到”,杨时所谓“不在推导文义”,不就是“外于心智”,对思辨理性的超越吗?虞世南所谓“机巧必须心悟,不可以目取也”,郭若虚所谓“默契神会,不知然而然也”,不就是《庄子·养生主》中“庖丁解牛”的故事所说的“以神遇而不以目视,官知止而神欲行”吗?而且所有那些有关“神遇”的言论,不都是为了“奥理冥造”,得“妙在象外”的事物与作品之神和文艺之道吗?可以说,艺文理论中的“神会”论是庄子的“神遇”论在艺文领域的充分体现。

庄子的“神遇”论之所以在艺文理论中得到这样充分的体现,自庄子方面言之,是他所提倡的思维方式恰恰符合文艺活动的思维方式;自文艺方面言之则是中国古代艺文理论家的文艺观念同庄子对于道的观念极为相似。庄子把道视为既即物而在、又超越于物的形而上的宇宙本体,这个本体之寄寓于物,就是物之神。他又把对道的体认视为认识的根本目的。而在中国古代的艺术作家与艺文理论家看来,物皆有象外之神,文艺之状物主要不在于绘形,而在于传神。文艺作品也是一种物,音声、色彩、文辞等物质载体及所状之山川人物均属其形,只有那超以象外、不可名状的内在意蕴才是其神,且只有赋于这种神的作品才是真正的文艺作品。而文艺之所以为文艺,关键又不在于与形迹相联的技艺,而在于那超越技艺的内在本质,即只可意会而不可言传的道。这样,无论文艺创作、文艺鉴赏,还是对艺术的把握,其主要方面就都成为对神与道的追求了。形而上的神与道不能以迹象求,亦不能以义理推,自然就只有“神会”了。

如上所述,“神会”既超越了感官的感觉,又不是纯理性的思辨,而是神与物游的心理体验。“神会”,这是人与世界的精神联系,是这

种精神联系的一种基本方式。人与世界的精神联系有两种基本方式，一种是求知的，另一种便是体验的。求知是头脑的逻辑思辨，体验是心灵的自由联想。在求知中，主体与客体是分离的，世界对人是冷漠的；在体验中，主体与客体是统一的，世界对人是亲切的，即所谓“鸟兽禽鱼自来亲人”（《世说新语·言语》）。体验虽不像求知那样，可以抽象出关于事物的确切知识，但却可以超越这种有限的、刻板的知识，达到对于世界的整体把握；世界的整体是永远处在知识之外的。总之，体验改变了人与世界的关系，在人的面前呈现出了一个新的世界。在这个世界里，物皆焕发出人的光彩，人则似乎回到了自己的家园。这正是一个审美的世界、艺术的世界。因而体验也正是一种审美的、艺术的思维方式。而中国古代，不作感性与理性的严格区分，缺乏严密的逻辑思辨，实际上主要是以这样的思维方式对待世界的。这不仅促成了中国古代文学艺术的发达，而且培育了那心物交融、意味幽远的艺术境界，而且把艺术的素质播撒到了生活与文化的各个领域。可以说，“神会”是中国艺术与审美的思维基础。

第二节 从观到悟

中国艺文理论中，还有许多关于艺术的思维方式和心理活动的概念，诸如“观”、“玄览”、“神思”、“玩味”、“涵泳”、“品”、“悟”等等。这些概念，或着眼于艺术活动的不同方面，如“玄览”、“神思”主要用于创作；“玩味”、“涵泳”、“品”主要用于鉴赏；“悟入”主要用艺术学习、即对艺术本质的把握。或着眼于艺术活动的不同阶段，如“观”、“玄览”主要言其始；“神思”、“玩味”、“涵泳”主要言其中；“悟”主要言其成。这些概念的含义虽然有所不同，但其间并没有严格的界限；从思维活动的基本方式来看，实际上都是“神会”。

这里仅按文艺心理活动的不同阶段,对这些概念略加说明。

一、观、玄览

观,即“季札观乐”(见《左传·襄公二十九年》)、“今观是诗之言则必先观是诗之情”(杨时:《语录》)的“观”。先秦典籍言“观”最著者,无如《老子》和《周易》。《老子》云“致虚极,守静笃,万物并作,吾以观复。”(《老子》十六章)《周易》有“观”卦,《彖》传云:“观天之神道,而四时不忒”。这些“观”显然都不是今天一般所谓观看、观察,而具有某种形而上的神秘意味。艺文理论中的“观”深受这种影响,亦非观看、观察所可替代。

首先,“观”主要不是观物之形,而是观物之神。

老子所谓“观复”,是指观万物回归其本原,故学者释之为“观道”。《彖》传所谓“观天之神道”,显然更是如此。而杨时之言,“观是诗之言”是观形,“必先观是诗之情”就是强调观神了。宋人罗大经《鹤林玉露》更称:

古人观理,每于活处看。故《诗》曰“鸢飞戾天,鱼跃于渊”,夫子曰“逝者如斯夫,不舍昼夜”,又曰“山梁雌雉,时哉时哉”。孟子曰“观水有术,必观于澜”,又曰“源泉混混,不舍昼夜”。明道不除窗前草,欲观其意思与自家一般;又养小鱼,欲观其自得意:皆是从活处看。故曰“观我生,观其生”,又曰“复其见天地之心”。(乙编卷三)

于诗与自然景物中“观理”,乃至“复其见天地之心”,显然是形而上的观,而非形而下的观。“观情”,“观理”,“观道”,总之是观形而上之神。

其次,主要不是目“观”,而是心“观”。

万物之本与“天之神道”,绝非耳目之可以闻见。故庄子直谓:“无听之以耳,而听之以心”(《庄子·人间世》)。季札观《周南》、《召南》,

曰“美哉！始基之也，犹未也，然勤而不怨矣。”从歌舞观出政情、民风，自是心之所得。宋代邵雍、苏轼论作诗所说的“观”，也都是心观。邵雍反对“以我观物”，提倡“以物观物”（见《伊川击壤集序》）。“以我观物”“以物观物”是观物时的两种不同的心态，区别只在于心，而不在于目。苏轼谓：“阅世走人间，观身卧云岭。”（《送参寥师》）“观身”实际上是指自我人生的反思，耳目如何能够胜任？

最后，“观”主要不是理性思考，而是自然感受。

老子言“观复”，要求“致虚极，守静笃”。如前所述，“致虚极，守静笃”就是排除一切意念，进入无意识状态。这种状态下的“观”绝非穷思力索，只能是自然感受。故《庄子·人间世》在说了“无听之以耳，而听之以心”之后，紧接着又说“无听之以心，而听之以气”，“气也者，虚而待物者也”。就是强调所谓“听之以心”并不是有意识地去思考，而只是任自然地去感受。古人所谓“闲将岁月观消息”（邵雍：《谢富相公见示新诗》），“闲观物态皆生意”（王阳明：《睡起有感》），着一“闲”字，皆是致虚守静、悠然玩味之意。

具有上述特征的“观”，其实就是“神会”。在超越感官、形迹，放弃智谋思虑，以心理体验而“意冥玄化”等等方面，都与“神会”完全一致。只不过是就“神会”之始而言罢了。

“玄览”亦如此。“览”上加“玄”，就表明了这种“览”的超形迹、绝思虑的性质。“玄览”源于通行本《老子》：“涤除玄览，能无疵乎？”（十章）但长沙马王堆汉墓出土帛书乙本《老子》作“玄鉴”。“玄鉴”，学者释为形而上之镜。则“玄览”也只能释为形而上的观照。而《老子》之后运用于艺文理论中者，多为“玄览”。如陆机《文赋》：“伫中区以玄览，颐情志于典坟。”唐代权德舆《中岳宗元先生吴尊师集序》：“本于玄览，发为至言，言而蕴道，犹三辰之丽天，百卉之丽地。”其“神会”的特征显而易见。

二、神思、涵泳(附吟咏、讽咏)

“神思”一词,最早见于汉末韦昭《鼓吹曲》:“聪睿协神思。”意谓作家的天赋睿智有助于艺术构思的神妙。西晋陆机《文赋》虽未用“神思”之语,但却突出了艺术创作中的奇思妙想:“观古今于须臾,抚四海于一瞬”,“笼天地于形内,挫万物于笔端”。刘宋宗炳《画山水序》有云:“万趣融其神思。”言艺术构思的自由驰骋,容纳万有。稍后,刘勰《文心雕龙》专辟《神思》篇,对“神思”作了正式而详尽的论述:

古人云“形在江海之上,心存魏阙之下”,神思之谓也。文之思也,其神远矣。故寂然凝虑,思接千载;悄焉动容,视通万里。吟咏之间,吐纳珠玉之声;眉睫之前,卷舒风云之色。……登山则情满于山,观海则意溢于海,我才之多少,将与风云而并驱矣。

显然,这是上下天地、来去古今的自由想象,而非思路刻板的逻辑推理;这是目既往还、心亦吐纳的情意交流,而非身居物外的冷静思考。这种非逻辑的自由想象与超理性的情意交流正是“神会”,正是“神会”的过程。与刘勰同时而略晚的萧子显,在《南齐书·文学传论》中写道:

属文之道,事出神思。感召无象,变化无穷。俱五声之音响,而出言异句;等万物之情状,而下笔殊形。

“感召无象,变化无穷”八字,集中概括了非逻辑的自由想象和超理性的情意交流这两个特征,几可视为“神思”的定义。

中国艺文理论关于文艺鉴赏的概念,除“品”已言于《体格论》一章外,大致还有“吟咏”、“讽咏”、“涵泳”、“玩味”等。这些概念含义略同,以“涵泳”最具代表性。“涵泳”原意为潜泳。如西晋左思《吴都赋》:“鼉鼉鳍鳄,涵泳乎其中。”“涵”,沉也;“泳”,潜行。后用之于鉴赏文艺,谓身入其中以优游玩味。如朱熹云:“看诗不须着意去里面分

解,但是平平地涵泳自好。”(见《诗人玉屑》卷一三)同代罗大经就杜诗“迟日江山丽,春风花草香;泥融飞燕子,沙暖睡鸳鸯”云:“上二句见两间莫非生意,下二句见万物莫不适性。于此而涵泳之,体认之,岂不足以感发吾心之真乐乎!”(《鹤林玉露》乙编卷二)而“涵泳”作为文艺概念之义,以近人况周颐说得最为明彻:

读词之法,取前人名句意境绝佳者,将此意境缔构于吾想望中;然后澄思渺虑,以吾身入乎其中而涵泳玩索之;吾性灵与相浹而俱化,乃真实为吾有而外物不能夺。(《蕙风词话》卷一)

在古人看来,鉴赏文艺犹如潜泳,当沉入其中,体味交流,直至自己的心灵与作品的境界“相浹而俱化”。

“吟咏”亦近于此。清人黄子云《野鸿诗的》写道:

学古人诗,不在于字句,而在于臭味。字句,魄也,可记诵而得。臭味,魂也,不可以言宣。当于吟咏之时,先揣知作者当时所处境遇,然后以我之心求无象于杳冥惚恍之间,或得或丧,若存若亡。始也茫焉无所遇,终焉元珠垂曜,灼然毕现我目中矣。

所言与况周颐基本相同。但“吟咏”施于文艺活动比“涵泳”要早。始于论诗歌创作,如汉《诗大序》“吟咏情性,以风其上”;继而兼文艺鉴赏,如刘勰《文心雕龙·声律》:“是以声画妍蚩,寄在吟咏,滋味流于字句,气力穷其和韵。”

“讽咏”亦潜心玩味之意。朱熹谓:“杜诗佳处有在用事造语之外者,唯其虚心讽咏乃能见之。”(《跋章国华所集注杜诗》)同代何基谓:

读《诗》之法,须扫荡胸次净尽,然后吟哦上下,讽咏从容,使人感发,方为有功。(《宋史·何基传》)

无论“涵泳”还是“吟咏”、“讽咏”,都是心灵的投入,都是鉴赏者的情意与作品的情意的交流。这种情意的交流既是超越感官与形式的,又是非“着意分解”、即非逻辑思辨的。

如果说“神思”是想象,那么“涵泳”、“吟咏”、“讽咏”等实际上也

是想象。前引黄子云所谓“吟咏之时，先揣知作者当时所处境遇，然后以我之心求无象于杳冥惚恍之间”，即很显然。故杨时尝云：“学诗者不在语言文字，当想其气味，则诗之意得矣。”（《语录》）创作与鉴赏，就其作为审美心理活动而言，本是一致的，不过眼前的对象一为各种事物、一为艺术作品而已。它们均以“神会”的方式进行，均是“神会”的持续过程。

三、悟

《尚书·顾命上》：“今天降疾，殆弗兴弗悟。”这是最早出现的“悟”。孙星衍注：“悟与寤通。《诗传》云‘觉也’，觉犹知。”由睡而醒，由迷而觉，这是“悟”的最基本的含义。其后，提倡“神遇”的《庄子》，有云“物无道，正容以悟之。”（《田子方》）此虽似一般启发、开悟之意，但联系到，一，庄子否定“知道”、仅言“体道”，而“体，悟解也”（成玄英疏）；二，他又有“目击而道存”（《田子方》）之说：则此“悟”实含一触即觉之义。“悟”的非逻辑性和即形而下而达形而上的超越性，于此已见端倪。

但真正确立起“悟”的观念的，还是汉代传入中国的佛学。佛学称，佛理超越于现象世界，“玄妙深绝，非识所识，非言所言”（智顓：《摩诃止观》卷五上），必以“心悟”。显然，这种观点同《庄子》“体道”的观点是非常接近的。佛学至唐代衍生出禅学，更倡言“一切万法，尽在自心中”，“自性悟，众生即是佛”（慧能：《坛经》）；“诸佛妙理，非关文字”，只需“感悟”（《五灯会元》卷一）。禅学至中唐以后大盛，影响所及，文人学士，乃至被称为“新儒家”的宋明理学，皆纷纷言“悟”。如王阳明谓：“知是心之本体”，“人一悟本体，即是工夫，人己内外，一齐俱透。”（见王畿：《天泉证道记》）

在文艺领域，南北朝刘宋诗人谢灵运已在诗中写道：“情用赏为

美,事味竟谁辨。观此遗物虑,一悟得所遣。”(《从斤竹涧越岭溪行》)中唐诗论家皎然虽未标“悟”字,却已以禅学“悟中道第一谛”的观点论诗:“可以神会,不可言传,此可谓诗家之中道也。”(见《文镜秘府论·南卷·论文意》)值得注意的是,这里以“悟”的观点论诗,所言还是“神会”。至南北宋之交,为矫时人“以文字为诗,以议论为诗,以才学为诗”(严羽:《沧浪诗话·诗辨》)之弊,诗论家始高高举起“悟”的旗帜,遂使之成了中国艺文理论的一个重要概念。

“悟”作为艺文理论概念,其含义又有个发展深化的过程。南北宋之交的陈师道、韩驹等人,从学诗之法的角度谈“悟”,把“悟”视为学诗过程的一次关键性的飞跃。陈师道云:

可得其法,不可得其巧;舍规矩则无所求其巧矣。法在人,故必学;巧在己,故必悟。(《谈丛》)

“法”谓诗之体格,“巧”谓诗之美质。诗之外在体格是形而下者,有法可循,故可学人而得。诗的内在美质是形而上者,无方可执,故必自悟而通。大意与欧阳修“声律之高下,文语之疵病,可以指而告余也;至其心之得者,不可以言而告也”(《书梅圣俞稿后》)略同。不过欧阳修是由此提出“心得意会”,陈师道是强调“悟”。韩驹在回答“今人有少时文名大著,久而不振者,其咎安在”的问题时说:

无他,止学耳。初无悟解,无益也。如人操舟入蜀,穷极艰阻,则曰吾至矣;于中流弃去篙榜,不施维缆。不特其退甚速,则将倾覆矣。(《陵阳室中语》)

依此说,则“悟”是“学”的最后、亦最关键的一个阶段。同时人曾季狸称“悟”为学诗之一大“关捩”(《艇斋诗话》),即以此。这种观点虽然还没有把“悟”提到艺术思维的根本方式的高度,但显然是把“悟”当作学诗过程中具有决定意义的一次飞跃来看待的。韩驹《赠赵伯鱼》诗云:“学诗当如初学禅,未悟且遍参诸方;一朝悟罢正法眼,信手拈出皆成章。”更明此义。这一点很值得重视,“悟”区别于其他同属“神

会”的概念的地方,主要即在于此。

南宋末年的严羽,把“悟”提到了为诗之道的高度,视之为一种同“学力”相对结的思维方式。其《沧浪诗话·诗辨》云:

大抵禅道唯在妙悟,诗道亦在妙悟。且孟襄阳学力下韩退之远甚,而其诗独出退之之上者,一味妙悟故也。唯悟乃为当行,乃为本色。

这段话十分明确而突出地确立了“妙悟”作为诗之道的地位,强调了“妙悟”之于诗的根本性和唯一正确性。至于“妙悟”是什么,这里虽未直言,但引孟浩然与韩愈这样一正一反两个典型为例,在同“学力”的对比中阐述“妙悟”的重要性,却表明了严羽对“妙悟”的本质的准确把握。“学力”或指学问,或指研究学问的工力,总之属于求知的、理性思辨的范畴;那么同“学力”相对的“妙悟”,就只能是与此相反的不离感性、直觉体验的思维方式了。韩愈为诗,往往说理议论,铺张学问,正是以理为诗,以文为诗,总之以非诗为诗的不良风气的开启者。而孟浩然则纯然缘情感物,以景抒怀,虽稍逊气力,却全是以诗为诗。以孟浩然为“一味妙悟”,“妙悟”也显然是指非求知、非思辨的文艺思维。正因为认识到“妙悟”是文艺的独特而根本的思维方式,所以严羽才把它确立为诗之道的。

不仅如此,《沧浪诗话·诗辨》在讲学诗过程的时候还曾谈到,先须熟读《楚辞》,“朝夕讽咏以为之本”,次及《古诗》、乐府、汉魏五言,直至李、杜与盛唐诸家,“酝酿胸中,久之,自然悟入”。在上一段引文中,严羽已经把“悟”当作一种特殊的思维方式,同一般的“学”、即“学力”严格区别开来;这里又把“悟”同“讽咏”联系起来。“讽咏”也是学,但不是“学力”之“学”,而是体验、玩味之学。就思维方式而言,“讽咏”与“妙悟”同属一种;就这种思维方式的进程而言,“讽咏”与“妙悟”则属于两个不同的阶段,前者是一般过程,后者是这一过程完成时的鱼跃龙门式的飞跃。

这样,严羽就远远超越了陈师道、韩驹等人,彻底划清了“妙悟”同“学力”、亦即艺术思维同一般思维的界限。“妙悟”首先是一种独特的、直觉体验的思维方式,而不是一般的思维方式的一个阶段,因而它是艺文之“道”。“妙悟”同时也可以作为思维过程的一个阶段,但也只是直觉体验的思维过程的一个阶段,因而只与“讽咏”之类相联。“妙悟”作为一个艺文理论概念,其基本含义就是这样两条:一是作为直觉体验的思维方式,在这种意义上它与“神会”相当,上文已有这样的例证;一是作为这种思维方式的飞跃性“关捩”,在这种意义上它是“神会”的一个阶段,同“玄览”、“讽咏”等并列。这两条含义都是在严羽手中最终完成的。

后来有关“悟”的言论,都没有超出这样两条。如谓:“非养无以发其真,非悟无以入其妙。”(明·谢榛:《四溟诗话》卷一)此以学诗的飞跃性“关捩”言之。又如:“鸟啼花落,皆与神通;人不能悟,付之飘风。”(清·袁枚:《续诗品·神悟》)此以文艺思维的根本方式言之。

第三节 感 兴

关于艺文创作的直接动因,中国艺文理论常讲“感物起兴”。这其实是“神会”这种思维方式的一种具体表现。只有在心与物的精神交流之中才能有“感”,也只有在心与物的自然契合之时才能起“兴”。

就“感”与“兴”的关系而言,则“感”是“兴”的前提,无“感”便不能起“兴”;“兴”是“感”的产物,即由心物相感而生的那种不可遏止的创作冲动。其中“兴”不但具有更为丰富的内涵,更为重要的意义,而且是中国艺文理论中的一个民族特征十分突出的概念。

一、感

以人心感物来论文艺的起因,始于《乐记》:“凡音之起,由人心生也。人心之动,物使之然也。感于物而动,故形于声。”在《吕氏春秋·音初》和《汉书·艺文志》中,也有类似观点。但作为一种自觉的文艺创作理论,还是出现于魏晋南北朝。西晋陆机《文赋》论文学创作云:

遵四时以叹逝,瞻万物而思纷;悲落叶于劲秋,喜柔条于芳春。心凜凜以怀霜,志眇眇而临云。……慨投篇而援笔,聊宣之乎斯文。

这就是感物起情而为文之意,故后文言创作冲动时称之为“应感之会”。齐梁之际的刘勰、钟嵘、萧绎等人,对这个问题论述得更为精详。例如:

人禀七情,应物斯感;感物吟志,莫非自然。(刘勰:《文心雕龙·明诗》)

山沓水匝,树杂云合;目既往还,心亦吐纳。春日迟迟,秋风飒飒;情往似赠,兴来如答。(《文心雕龙·物色》)

气之动物,物之感人。故摇荡性情,形诸舞咏。(钟嵘:《诗品序》)

搗衣清而彻,有悲人者,此是秋士悲于心,搗衣感于外,内外相感,愁情结悲,然后哀怨生焉。苟无感,何嗟何怨也?(萧绎:《金楼子·立言》)

从而确立了“感物”说以及“感”这一概念在中国艺文理论中的稳固地位。后人于此每每言及,已成习见之论。

“感”不同于知,或者说感应不同于反映。它们虽然都源于人对于外界刺激的反应动能,但却是两种不同的心理活动。反映基本上是一种理性活动,是人的头脑对外界事物的客观认识。而感应基本上是一

种感性活动,是人的心灵对外界事物的主观感受。“悲落叶于劲秋,喜柔条于芳春”,“悲”、“喜”都只是外界事物所感发的主观之情,而不是反映外界事物的客观之理。中国的艺文创作论是感应论,而不是反映论。

前引关于“感”的言论,有的已经从“感”说到“兴”了。如“情往似赠,兴来如答”。足见二者联系之密切。但“兴”这个概念有个相当复杂的发展、成熟的过程。

二、兴的发展

起初,有两个“兴”。一个是“赋、比、兴”的“兴”,另一个是“兴、观、群、怨”的“兴”。这两组概念中的两个“兴”,读音不同,前者读去声,后者读平声;含义也不同,前者为托物起词,后者为兴起人的情志;甚至词性也不同,前者作为一种修辞方式,是名词,后者作为一种文艺功能,是动词。但细按其义,托物起词与兴起情志又含有某种微妙的联系。而作为中国艺文理论基本概念之一的“兴”,就是随着艺文理论的自觉,在理论家们对这两个“兴”的相互联系的诠释中,由这两个兴凝聚而成的。具体说来,它是“赋、比、兴”的“兴”吸收了“兴、观、群、怨”的“兴”的含义,逐渐同“赋、比”分离的结果。

《周礼·春官》有云:“太师……教六诗,曰风、曰赋、曰比、曰兴、曰雅、曰颂。”汉儒《诗大序》诸条照录,改称“六义”;但只对“风”、“雅”、“颂”作了解释,而于“赋”、“比”、“兴”无解。最早对“赋”、“比”、“兴”作出解释的是汉儒郑玄和郑众。郑玄《周礼注》曰:

赋之言铺,铺陈今之政教善恶。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。

又引郑众之言曰:

比者,比方于物也;兴者,托事于物也。

郑玄的解释虽仅有以政教善恶论诗的狭隘性和以“失”言“比”、以“美”言“兴”的机械性，但他和郑众的解释毕竟规划了这组概念的基本含义。后世注经儒者再有阐发，不过使这种基本含义更加明确而已。如唐代孔颖达《毛诗正义》云：

风、雅、颂者，诗篇之异体。赋、比、兴者，诗文之异辞耳。……
赋、比、兴是诗之所用，风、雅、颂是诗之成形。用彼三事成此三事。

这是明确“赋”、“比”、“兴”作为诗的三种修辞方式的总体含义。宋代朱熹《诗集传序》又云：

赋者，敷陈其事而直言之也。
比者，以彼物比此物也。
兴者，先言他物以引起所咏之词也。

这是明确“赋”、“比”、“兴”这三种修辞方式的各自含义。这里值得注意的是，“兴”的“先言他物以引起所咏之词”的含义，是开着通向睹物起情的含义的门的。

《周礼·春官》又云：“以乐语教国子，兴、道、讽、诵、言、语。”孔子本此论诗，曰“诗可以兴，可以观，可以群，可以怨”，又曰“兴于诗”，分别见于《论语》的《阳货》与《泰伯》。这里的“兴”都是起的意思，故汉儒包咸注《论语》中的“兴于诗”即云：“兴，起也。”“起”即感人起情之意。故朱熹更为详细地解释说：

兴，起也。诗本性情，有邪有正。其为言既易知，而吟咏之间抑扬反复，其感人又易入。（《四书章句集注》）

吟诗起情与睹物起情只有一墙之隔。

打通这个一墙之隔，把两个“兴”联系起来的，是“文的自觉”的时代的艺文理论家们。他们的共同思路是把“兴、观、群、怨”之“兴”的感人起情的含义，引入“赋、比、兴”的“兴”。西晋挚虞《文章流别志论》释“赋、比、兴”曰：

赋者，敷陈之称也。比者，喻类之言也。兴者，有感之辞也。“有感”显然已经不是托物起词的修辞方式问题，而是感物生情的创作起因问题了。刘勰《文心雕龙·比兴》篇释“兴”，一方面沿用“托喻”之说，另一方面却又分别以理言“比”，而以情言“兴”：

比者，附也；兴者，起也。附理者，切类以指事；起情者，依微以拟议。起情故兴体以立，附理故比例以生。

这就几乎是以“兴、观、群、怨”之“兴”来解释“赋、比、兴”之“兴”了。再参照前引《物色》篇那段“春日迟迟，秋风飒飒；情往似赠，兴来如答”的言论，则显然他已经把“赋、比、兴”的“兴”理解为感物起情了。因为“兴来如答”的“兴”只能是“赋、比、兴”的“兴”，不可能是“兴、观、群、怨”的“兴”。“兴者，起也”，“起来如答”不可解。至钟嵘《诗品序》，把“兴”提到“三义”之首，云：

诗有三义焉：一曰兴，二曰比，三曰赋。文已尽而意有余，兴也；因物喻志，比也；直书其事，寓言写物，赋也。

“文已尽而意有余”，就更不是譬喻修辞之事，而是心物相融所产生的审美效果了。

就这样，吟诗起情的“兴、观、群、怨”的“兴”，融入了托物起词的“赋、比、兴”的“兴”；遂使后者的起词变成了起情，前者的吟诗变成了感物；“赋、比、兴”的“兴”也就发展成了感物起情。

唐代以还，“赋、比、兴”之“兴”的这种感物起情的含义，得到了更为精辟的阐发。如署贾岛的《二南密旨》云：

感物曰兴。兴者，情也。谓外感于物，内动于情，情不可遏，故曰兴。

又如宋人郑樵《六经奥论》云：

是作诗者一时之兴，所见在是，不谋而感于心也。凡兴者，所见在此，所得在彼，不可以事类推，不可以义理求也。

这样的“兴”，已经与作为修辞方式的“赋、比”有了性质上的差别，故

人们就不得不把它同“赋、比”明确地区分开了。如下述言论：

子美之志，其素所蓄积如此。而目前之景，适与意会，偶然发于诗声，六义中所谓兴也。兴则触景而得，比乃取物。（张戒：《岁寒堂诗话》）

盖兴者，因物感触，言在于此，而意寄于彼，玩味乃可识。非若赋、比之直言其事也。（罗大经：《鹤林玉露》）

这标志着“兴”作为一个独立的艺文理论概念的成熟。

据前引有关“兴”的言论，如“外感于物，内动于情，情不可遏”，“所见在是，不谋而感于心”，“不可以事类推，不可以义理求”，“玩味乃可识”，等等，可以进而对“兴”的含义作出更为具体的界定。笼统地说就是感物起情，具体而言则有这样三个要点：一是，“兴”的构成，必须心、物兼具，缺一不可。即如清人翁方纲所说：“传曰诗发乎情，又曰感于物而动。感发之际，情与物均取之。”（《月山诗稿序》）“兴”即生于缘心感物之际，失其一便无所谓感，无所谓“兴”。二是，“兴”的产生，出于偶然天成，了无作意。即如宋人杨万里所说：“我初无意于作是诗，而是物、是事适然触乎我，我之意亦适然感乎是物、是事。触先焉，感随焉，而是诗出焉。我何与哉？天也！斯之谓兴。”（《答建康府大军库监徐达书》）三是，“兴”的状态，乃情思浑茫而勃发，超越逻辑与理性。总之，“兴”是心与物自然感发而出的一种情意汹汹的心理状态。

三、兴的意义

作为心与物自然感发而出的情意汹汹的心理状态，“兴”在中国艺文理论中具有重大的、多方面的意义。

首先，“兴”是文艺创作的动因

清人叶燮云：

原夫作诗者之肇端而有事乎此也，必先有所触以兴起其意，

而后措诸辞，属为句，敷之而为章。当其有所触而兴起也，其意、其辞、其句劈空而起，皆自无而有，随在取之于心。故言者与闻其言者，诚可悦而咏也。（《原诗·内篇上》）

这里所谓“有所触而兴起”就是“兴”。辞、句、章，情、景、事，艺文作品中的一切皆随“兴”而来。“兴”至则“劈空而起”，无“兴”则杳不可寻。正因为如此，艺文作品才时作时新，悦意动人。所以，中国古代历来强调“兴”对于艺文创作的决定性作用。如唐人皎然说：“语与兴趋，势逐情起，不由作意，气格自高。”（《诗式》卷一）宋人邵雍说：“兴来如宿构，未始用雕镌。”（《谈诗吟》）清人王士禛说：“王士源序孟浩然诗云：‘每有制作，伫兴而就。’余平生服膺此言，故未尝为人强作，亦不耐为和韵诗也。”（《渔洋诗话》）如“兴”不来，就只有“养兴”。即清人王昱所言：“未作画之前，全在养性。或睹云泉，或观花鸟，或散步清吟，或焚香啜茗。俟胸中有得，技痒性发，即伸纸舒笔，兴尽斯止，至有性时续成之。”（《东庄论画》）总之，无“兴”便不可能进行真正的艺文创作。

其次，“兴”是审美境界的成因。

清人李重华指出：

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。故有兴，诗之神理全具也。（《贞一斋诗说》）

所谓“无端说一件鸟兽草木”而天时、地境、人事恍在其中，就是艺文作品的审美境界。如果作品中没有“兴”，那种若有若无、意在言外的审美境界是不可能出现的。前引郑樵所谓“所见在此，所得在彼，不可以事类推，不可以义理求”，罗大经所谓“言在于此，而意寄于彼，玩味乃可识”云云，说的是“兴”的特征，其实也就是审美境界的特征。王士禛《香祖笔记》中说：“唐人五言绝句往往入禅，有得意忘言之妙”；“程石罨有绝句云：‘朝过青山头，暮歇青山曲；青山不见人，猿声听相

续。’予每叹绝，以为天然不可凑泊”；“皆一时仁兴之言，知味外味者当自得之。”所谓“得意忘言”，所谓“味外味”，其实也是指审美境界。

再次，“兴”是自然天成的原因。

自然天成而不见斧凿痕迹，是中国古代最为推崇的艺术风格。“兴”到则万感横集，不能自己；文思泉涌，不暇择音。这样产生的作品，便会自然天成，无斧凿痕。宋人叶梦得评“池塘生春草，园柳变鸣禽”曰：“世多不解此语为工，盖欲以奇求之耳。此语之工正在无所用意，猝然与景相遇，借以成章，不假绳削，故非常情所能到。诗家妙处当须以此为根本，而思苦难言者往往不悟。”（《石林诗话》）“猝然与景相遇，借以成章”就是“兴”。明代谢榛论诗，更屡言此意。如谓：“诗有天机，待时而发，触物而成。虽幽寻苦索，不易得也。”（《四溟诗话》卷二）“诗有不立意造句，以兴为主，漫然成篇，此诗之入化也。”（《四溟诗话》卷一）

可以说，在中国古代众多艺文理论家看来，“兴”是艺文创作的关键，是艺文作品的生命。心物双方，至此结穴；美的世界，由此化生。

“兴”是中国艺文理论所独有的一个概念。恰如叶嘉莹先生在《比兴之说与诗可以兴》一文中所说：“在这方面，西方诗论中的批评术语甚多，如明喻、隐喻、转喻、象征、拟人、举隅、寓托、外应物象等，名目极繁，其所代表的情意与形象之关系也有多种不同之样式。只不过仔细推究起来，这些术语所表示的却同是属于以思索安排为主的‘比’的方式，而并没有一个是属于自然感发的中国之所谓‘兴’的方式。当然，西方作品中并非没有由外物引起感发的近于‘兴’的作品，只不过在批评理论中，他们却并没有相当于中国之所谓‘兴’的批评术语。经过以上的比较，我们自不难看出，对于所谓‘兴’的自然感发之作用的重视，实在是中国古典诗论中的一项极值得注意的特色。”

这项特色的文化思想基础，就是中国古代对于心与物、天与人的关系的独特理解。在中国古代的文化思想中，心与物、天与人本来就

是和谐统一、息息相通的。这方面的言论前面已引证许多。现再引一段如下：

凡画山水，最要得山水性情。得其性情，山便得环抱起伏之势，如跳如坐，如俯仰，如挂脚；自然山性即我性，山情即我情，而落笔不软矣。水便得涛浪滌洄之势，如绮如云，如奔如怒，如鬼面；自然水性即我性，水情即我情，而落笔不板呆矣。（明·唐志契：《绘事微言·山水性情》）

这种文化思想不仅体现在“兴”这个概念上，还广泛地体现在其他艺文理论中，如心物论、形神论等。前有关各章均已言及。这种文化思想还哺育了中国传统艺文那情景妙合，全不及情而情自无限的独特魅力。只有理解这种文化思想，才能真正理解中国传统艺文和艺文理论的底蕴。

第八章 通变论

通变论是中国艺文理论中的发展论。简而言之，通即以古通今，强调的是继承；变即以今变古，强调的是革新。通变问题就是艺文发展中的继承与革新的关系问题。

通变问题主要是古今问题，但当它表现在创作中的时候，就变成了才与法的问题。

第一节 通与变

艺文理论中的通变观念，源于《易传·系辞》。

通变问题是《系辞》中的一项重要内容，《上》《下》两篇都曾多次谈到这个问题。但里面“通”与“变”这两个概念之所指，却有各种不同的情况。归纳起来，约有三种。一种是就《易经》本身而言，指圣人设计《易经》的指导思想中的“通”与“变”。《易经》是由卦、爻和卦辞，爻辞组成的一个完整系统，这个系统内部就是有“通”有“变”的。如以下言论：

圣人设卦观象，系辞焉而明吉凶，刚柔相推而生变化。……
变化者，进退之象也。（《上》）

象者，言乎象者也。爻者，言乎变者也。（《上》）

参伍以变，错综其数。通其变，遂成天下之文；极其数，遂定天下之象。非天下之至变，其孰能与于此！（《上》）

圣人立象以尽意，设卦以尽情伪，系辞焉以尽其言，变而通之以尽利，鼓之舞之以尽神。（《上》）

人卦成列，象在其中矣。因而重之，爻在其中矣。刚柔相推，变在其中矣。……刚柔者，立本者也。变通者，趋时者也。（《下》）

“刚柔相推而生变化”，是说阴爻与阳爻三个一组错综搭配，从而变出多种不同的组合，亦即八卦和六十四卦。“变化者，进退之象也”，是说这种变化象征着客观事物的前后交替。“通其变，遂成天下之文”，是说疏解贯通这种变化，就成了卦辞、爻辞之文；“天下之文”就是指卦爻辞。“变通者，趋时者也”，是说卦、爻之间的变化和联系反映着客观事物的与时推移。等等。总之是指卦、爻系统的组织原则。另一种是就客观事物而言，指宇宙万物之间的“通”与“变”。如以下言论：

在天成象，在地成形，变化见矣。（《上》）

是故阖户谓之坤，辟户谓之乾，一阖一辟谓之变，往来无穷谓之通。（《上》）

法象莫大乎天地，变通莫大乎四时。（《上》）

圣人有以见天下之动，而观其会通。（《上》）

“一阖一辟谓之变，往来无穷谓之通”，是说宇宙万物的一出一入就是变，这种一出一入的无穷交替就是通；乾代表着开、代表着生出，坤代表着合、代表着藏入。第三种是就人对《易经》的运用而言，指以《易经》施之于人事时的“通”与“变”。如以下言论：

极数知来之谓占，变通之谓事，阴阳不测之谓神。（《上》）

拟之而后言，议之而后动，拟议以成其变化。（《上》）

化而裁之谓之变，推而行之谓之通，举而错之天下之民谓之

事业。(《上》)

化而裁之存乎变,推而行之存乎通,神而明之存乎其人,默而成之,不言而信,存乎德行。(《上》)

“通变之谓事”,是说通晓《易经》之道又能根据具体情况灵活运用,就是做事。“化而裁之谓之变,推而行之谓之通”,是说能灵活运用《易经》之道于具体事物就是变,从而将《易经》之道推行于万事万物就是通。

厘清了《系辞》中“通”与“变”的具体所指,就可以进而概括出这两个概念的基本含义了。无论是就《易经》本身而言,还是就客观事物而言,还是就人对《易经》的运用而言,“通”都是指事物之间的连续性、统一性和整体性,而“变”都是指某一事物的变异性、特殊性和个体性。从事物的发展来说,“通”就成了一事物对以往事物的继承,“变”就成了一事物相对于以往事物的革新。这就是《易传》中的“通”“变”概念。

从“通”“变”概念过渡到《易传》的通变观,我们可以明显看到,《易传》总是把通与变这两方面联系起来、统一起来的。而在这种联系和统一中,《易传》更为强调的还是变。“日新之谓盛德。生生之谓《易》。”(《系辞上》)正是天地万物的连续不断的变化生新,才体现了宇宙的永恒的生命,才生成了无穷无尽的宇宙整体。也就是说有变才有通,有变才能久,变是主要的、决定性的方面。《系辞下》说:

神农氏没,黄帝、尧、舜氏作,通其变,使民不倦,神而化之,使民宜之。《易》,穷则变,变则通,通则久。是以自天佑之,吉无不利。

遇到困难就要变,变就能继续生存发展,就能生命长久。事物的兴衰成败是有规律的,掌握了这种规律就能逢凶化吉,“吉无不利”。而《易》所总结的,就是这种规律。《系辞下》又说:

《易》之为书也不可远,为道也屡迁,变动不居,周流六虚,上

下无常，刚柔相易，不可为典要，唯变所适。

这就是说，“变”是《易》的基本精神。

但是，《易传》又把事物生生不息的发展理解成了一种周而复始的循环：“日往则月来，月往则日来，日月相推而明生焉。寒往则暑来，暑往则寒来，寒暑相推而岁成焉。”在农耕文化的条件下，产生这种观点几乎是不可避免的。但是，只要把发展理解为循环，就会觉得能够由始至终地看到事物发展变化的全局，穷尽天地之道。《系辞上》有云：“《易》与天地准，故能弥纶天地之道。仰以观于天文，俯以察于地理，是故知幽明之故。原始反终，故知死生之说。”这样的“弥纶天地之道”的“道”，也就成为永恒不变的道了。故而《易传》上也有这样的言论：

天尊地卑，乾坤定矣；卑高以陈，贵贱位矣；动静有常，刚柔断矣。（《系辞上》）

天地之道恒久而不已也。……日月得天而能久照，四时变化而能久成，圣人久于其道，而天下化成。观其所恒，而天地万物之情可见矣。（《恒·象》）

如此，则具体事物是发展的，而贯穿其中的道却是万古不变的。

坚信孔孟之道放之四海而皆准的儒家学者似乎更喜欢这一点。故汉儒郑玄曰：“《易》之为名也，一言而函三义：简易，一也；变易，二也；不易，三也。”（《易赞》）这样，“不易”也就成了《易》的同“变易”并列的基本精神了。

后来，《易传》的这种循环论的发展观贯彻到了各个文化、学术领域，并对各个文化、学术领域的发展观起了主导的作用。艺文理论领域当然也不例外。

通变论正式进入艺文理论，是刘勰的《文心雕龙》。在此之前，陆机的《文赋》已经触及到继承与革新的问题。如谓：“收百世之阙文，采千载之遗韵；谢朝华之已披，启夕秀之未振。”但既没有给予充分的论

述,也没有想到“通”“变”的概念。显然,当时的通变论还没有自觉。

通变论既然是艺文发展论,也就只有在艺文已经发生深刻的变革、或至少面临着深刻的变革的时候,也就是遇到发展危机的时候,才会引起比较广泛的注意。在整个古代,有三个这样的时期。

一个是魏晋南北朝,文的自觉时期。所谓文的自觉,实质上就是文从儒学和经学的怀抱中独立出来。这种独立的具体表现,主要就是淡化、乃至放弃艺文的教化功能,强调艺文自身的“缘情而绮靡”之类的审美特征。这自然会引来坚守儒家立场的理论家的不满。于是围绕教化与审美的问题,在艺文论坛上展开了第一次古今、通变之争。如西晋的陆机,齐梁时期的萧子显以及萧统、萧纲、萧绎三兄弟,都是文的自觉的开拓者;而与陆机大体同时的挚虞,与萧子显大体同时的裴子野,实际上都是文的自觉的反对者。而刘勰,则以更高的理论的自觉性,为这次争论作了一个折中主义的总结。而艺文理论的通变论也就在他手里正式诞生了。

另一个是宋代,艺文从古代社会前期向后期的转化时期。这种转化其实从中唐就已经开始了,至晚唐加剧,至宋代得以更充分地展开。由于这种转化就艺术意义而言,没有前一时期的文的自觉那样重大;就思想意义而言,又没有后一时期的文的解放那样深刻;所以它是在较小的规模上,围绕法的问题进行的。苏轼倾向于自由创作的“无法”,朱熹强调“有法”,而黄庭坚和江西派则提出了“活法”。

第三个是明清,艺文从古代向近代的眺望时期。明中叶起,传统社会制度已经进入末期,艺文和艺文思想都开始了深刻的分化。先是,明中叶的前后七子掀起了一股以振兴正统封建文学为目的的复古思潮;接着,一股具有近代意义的文艺启蒙思潮蓬勃兴起,一度席卷了文坛;但随着民族救亡任务的日益迫切,传统思想又逐渐抬头,到清代的叶燮又为这次古今、通变之争作了一个与刘勰极为相似的折中主义的总结。这最后一次古今、通变之争的深度、广度和尖锐程

度都远远超过了前两次,其理论水平之高也是前两次所不可比拟的。

通变论就是在这三次争论中形成并发展起来的。下面不是按照时期,而是分作古与今、才与法两个问题,对它加以介绍。

第二节 古与今

在古与今的问题上,或者说在以古通今还是以今变古的问题上,综合诸家之言,无非三种论调。一种是复古;另一种是“望今制奇,参古定法”;还有一种是“世道既变,文亦因之”。

一、挚虞与前后七子的复古论

魏晋南北朝时期,在文的自觉并日益远离儒家思想的过程中,不断有人表示不以为然,发出以古律今的论调。其中西晋的挚虞是比较突出的一个。

挚虞汇编了我国古代的第一部文学总集《文章流别集》,并撰写了《文章流别论》。但《文章流别集》惜已不存,仅《文章流别论》尚能从类书中辑得若干条,而观点又是相当保守的。

《文章流别论》似是论述各种文体的源流和演变。对于各种文体,挚虞都是以古为准、以古律今的。如对于颂,他就一以《诗经》中的颂诗为标准,凡与之不合者,他一概予以否认:“昔班固为《安丰戴侯颂》,史岑为《出师颂》、《和熹邓后颂》,与《鲁颂》体意相类,而文辞之异,古今之变也。扬雄《赵充国颂》,颂而似雅;傅毅《显宗颂》,文与《周颂》相似,而杂以风、雅之意。若马融《广成》、《上林》之属,纯为今赋之体,而谓之颂,失之远矣。”而且,他认为整个诗体都应该以四言为正:

夫诗虽以情志为本,而以成声为节。然则雅音之韵,四言为

正；其余虽备曲折之体，而非音之正也。

如此，则中国的诗歌就别想多种多样，更别想向前发展了。在四言诗基本上已经成为过去，五言诗已经成为诗歌主流的情况下，这种思想几乎是不可理解的。

但复古也有说对了的时候。挚虞对辞赋的批评就很有一点道理：

古诗之赋，以情义为主，以事类为佐；今之赋，以事形为本，以义正为助。情义为主，则言省而文有例矣；事形为本，则言当而辞无常矣。文之烦省，辞之险易，盖由于此。夫假象过大，则与类相远；逸辞过壮，则与事相违；辩言过理，则与义相失；丽靡过美，则与情相悖。

发展是必然的；总的说来发展就是进步。但这绝不是说凡是新的就是对的，就是好的。汉赋比之屈原赋就是如此。

宋代的朱熹曾提出以古体诗为诗的“根本准则”，但他主要是从法的角度讲，作者将在下一节中介绍。严羽曾提出“以盛唐为法”，但那是为了反对宋代的以理为诗，提倡以“兴趣”为诗，捍卫诗之为诗的内在本质，不得以一般的复古论视之。到了明代，当前后七子提出全面复兴古代的“时代格调”的时候，才成为一种文学复古思潮。

前后七子的文学主张，通常被说成是“文必秦汉，诗必盛唐”。但这两句话是后人的概括，见于清人所写的《明史·文苑传》。从前后七子本人的著作中，我们只能找到这样一些言论：

前七子的发起者李梦阳有云：

诗至唐，古调亡矣；然自有唐调可歌咏，高者犹足被管弦。宋人主理不主调，于是唐调亦亡。（《缶音序》）

山人商宋梁时，犹学宋人诗。会李子客梁，谓之曰：宋无诗。山人于是弃宋而学唐。已问唐所无，曰：唐无赋哉！问汉，曰：无骚哉！（《潜虬山人记》）

后七子的发起者李攀龙也说过：

秦汉以后无文(《答冯通府》)

唐无五言古诗(《选唐诗序》)

后七子的实际领袖王世贞,在回顾李梦阳以来的文学主张时,说到:

敦古昉自建安,撝华止于三谢,长歌取裁李杜,近体定轨开元。(《艺苑卮言》卷五)

综合这些言论,可以看出两点:其一,他们提倡以每种文体方盛时期、代表时期的作品为榜样;其二,他们向往汉、唐盛世的文学风格。这两点合为一点,就是要使文学达到所谓“体正格高,声雄调畅”(胡应麟:《诗藪》内编卷五)。这是一次振兴正统封建文学的努力,是明代中叶一些有志之士振兴正统封建社会的努力的一个组成部分。

看看王世贞的下面一段话,大概有助于我们了解这次文学复古运动的精神实质和思想底蕴:

呜呼!子长不绝也,其书绝矣。千古有子长也,亦不能成《史记》,何也?西京以还,封建、宫殿、官师、郡邑,其名不雅驯,不称书矣。一也。其诏令、辞命、奏书、赋颂鲜古文,不称书矣,二也。其人有籍、信、荆、聂、原、尝、无忌之流足模写乎?三也。其诗有《尚书》、《毛诗》、《左氏》、《战国策》、《韩非》、吕不韦之书足荟蕞者乎?四也。呜呼!岂唯子长,即尼父亦然,“六经”无可着手矣。(《艺苑卮言》卷三)

多么深沉的今不如昔的感慨!我们从中可以听到已经处于封建末世的正统封建文人的心声。

前后七子主盟文坛之时,他们的文学复古思潮似乎很有影响。并非复古思潮中人,而且最早编印,推广市井艳词的李开先,居然也说过这样的话:“有言何必拘拘于古者,予应之曰:物不古不灵,人不古不名,文不古不行,诗不古不成。”(《昆仑张诗人传》)“诗须唐调,词必元声,然后为至。如水之源,射之的,修养家之玄关妙窥也。”(《题高秋怅离卷》)

二、刘勰与叶燮的“望今制奇，参古定法”论

刘勰的通变论是建立在“体”和“数”这两个概念的基础上的。《文心雕龙·通变》篇开篇即云：

夫设文之体有常，变文之数无方。何以明其然耶？凡诗赋书记，名理相因，此有常之体也；文辞气力，通变则久，此无方之数也。

这就是说，文之“体”是恒久不变的，而文之“数”是变化不定的。他所谓文之“体”，这里说的是“诗赋书记”等各种文体的名称及其规范，即所谓“名理”，实际上也包括儒家经典所确立的思想和文艺原则，所以后文有“还宗经诰”的要求。他所谓文之“数”，就是指“文辞气力”之类的语言、技巧。说得简单一点，就是只能变文之“辞”，不能变文之“道”。

刘勰提出这种观点，即是根据《易传》的思想，也是出于他对文学发展史的认识。即如《通变》篇所说：“黄唐淳而质，虞夏质而辨，商周丽而雅，楚汉侈而艳，魏晋浅而绮，宋初讹而新。从质及讹，弥近弥淡。何则？竞今疏古，风味气衰也。”他把远古以来的文学发展史分为两截，认为黄唐至商周，由质而丽，是上升的趋势；楚汉至晋宋，由雅而讹，是下降的趋势。而所以会由雅而讹，就是因为“竞今疏古”，忽略了对传统的继承。他从这里得出了这样一条结论：

夫青生于蓝，绛生于蓐，虽逾本色，不能复化。……故练青濯绛，必归蓝蓐；矫讹翻浅，还宗经诰。

这就是说，事物虽然是不断发展的，但在它的过去，总包含着某些本质的、为它后来的发展所不可企及、又不可缺少的因素；因此，为了能够沿着正确的方向健康地发展，它就需要不断地回顾过去，继承传统。

所以对于发展变化,刘勰首先强调的是继承传统,掌握方向:“是以规略文统,宜宏大体,先博览以精阅,总纲纪而撮契;然后拓衢路,置关键,长辔远驭,从容按节。”反对以一己、一时之见,贸然行事:“若乃齷齪于偏解,矜激乎一致,此庭间之回骖,岂万里之逸步哉?”

《通变》篇的最后,试图把古与今、通与变辩证地统一起来。“赞曰:文律运周,日新其业。变则可久,通则不乏。趋时必果,乘机无怯。望今制奇,参古定法。”同前面的正文比较,这里似乎更强调变。但统观《通变》篇全文,包括这段“赞曰”,总的说来,刘勰的通变论强调的是以古通今,而不是以今变古。如果要把他的通变论概括为一句话的话,那就是“望今制奇,参古定法”。原则,方向,即所谓“体”、“法”,必须“参古”而决定;语言,技巧,即“文辞气力”之“数”,方可“望今”而出奇。这虽然是为了纠正当时的浮靡文风,但也包含着儒家的保守思想。

刘勰对于古与今的这种折中主义思想,无疑代表了古代文人的大多数。但此后沿着他的思路再次着重论述这个问题的,就是清代的叶燮了。叶燮不仅在他的诗论专著《原诗》中系统地论述了这个问题,还在多篇文章中阐发了自己对这个问题的观点。而他的观点,就精神实质来说,是重申“望今制奇,参古定法”;不过是在新的历史条件下、在更高的理论水平上加以重申罢了。

叶燮有他的文学史观。《原诗》写道:

诗始于《三百篇》,而规模体具于汉。自是而魏,而六朝、三唐,历宋、元、明以至昭代,上下三千余年间,诗之质文体裁格律声调辞句,递升降不同。而要之,诗有源必有流,有本必达末;又有因流而溯源,循末以返本。其学无穷,其理日出。乃知诗之为道,未有一日不相续相禅而或息者也。但就一时而论,有盛必有衰;综千古而论,则盛而必至于衰,又必自衰而复盛。非在前者之必居于盛,后者之必居于衰也。

诗之源流本末正变盛衰,互为循环。

这是一种循环论的文学史观,本质上同《易传》中的发展观完全一样。而叶燮对诗歌发展问题的全部论述都是从这种文学史观出发的。

这种文学史观是肯定文学的发展变化的。

强调“非在前者之必居于盛,后者之必居于衰”,就是对前后七子的文学复古论的反驳。《原诗》中还针对前后七子“唐无古诗”的说法,具体地分析道:“历考汉魏以来之诗,循其源流升降,不得谓正为源而长盛,变为流而始衰。唯正有渐衰,故变能启盛。……盛唐诸诗人,唯能不为建安之古诗,吾乃谓唐有古诗。若必摹汉魏之声调字句,此汉魏有诗,而唐无古诗矣。”

叶燮还从“其学无穷,其理日出”的观点出发,对韩愈、苏轼等文学改革家给予了充分的赞扬。如说:“唐诗为八代以来一大变,韩愈为唐诗之一大变。其力大,其思雄,崛起特为鼻祖。宋之诗,梅、欧、苏、王、黄,皆愈为之发其端,可谓极盛。而俗儒且谓愈诗大变汉魏,大变盛唐,格格而不许。何异居蚯蚓之穴,习闻其长鸣,听洪钟之响而怪之,窃窃然议之也!”“至于宋人之心手日益以启,纵横钩致,发挥无余蕴。非故好为穿凿也;譬之石中有宝,不穿之、凿之则宝不出。……如苏轼之诗,其境界皆开辟古今之所未有,天地万物,喜笑怒骂,无不鼓舞于笔端,而适如其意之所欲出。此韩愈后之一大变也,而盛极矣!”(均《原诗》)虽然这些意思前人大体上都已经说过,但叶燮这种肯定发展变化的观点无疑是正确的。

但是,这种文学史观对文学的发展变化的肯定又是很有限度的。首先,道是不能变的:

夫文之本乎经,袭其道非袭其辞。入以其辞,则周秦以来三千余年间,其辞递变,日异而月不同。然能递变其辞,必不能递变其道。盖天下古今,止有此一道,千差万别,总不能越。非可于此外别事旁求,用其私智而能成一家之言,以自鸣于古今也。(《与

友人论文书》)

叶燮所说的“道”是文学的本质、文学的基本规律吗？未必。他在《与友人论文书》中明确地说：“道者，何也？六经之道也。”即使叶燮谈“道”之时含有论文学的本质、文学的基本规律的意识，他的意识中的文学的本质、文学的基本规律也是儒家的那一套文学观念。这一点下面就可以看到。总之，孔孟之道不能变。

其次，温柔敦厚是不能变的：

温柔敦厚，其意也，所以为体也。措之于用则不同。辞者，其文也，所以为用也。返之于体，则不异。汉魏之辞，有汉魏之温柔敦厚。唐宋元之辞，有唐宋元之温柔敦厚。……且温柔敦厚之旨，亦在作者神而明之，如必执而泥之，则《巷伯》“投畀”之意，亦难合于斯言矣。（《原诗》）

温柔敦厚是“体”，辞是“用”。“用”可以不同，而体则不能有异。不过，一本于“六经”的叶燮不能无视《诗经·巷伯》篇的“投畀”之意，故对温柔敦厚的要求也不能不有所放宽：“亦在作者神而明之”，不必“执而泥之”也。但从原则上说，温柔敦厚的儒家诗教是不能变的。

再次，雅是不能变的：

诗道不能不变于古今而日趋于异也。日趋于异，而变之中有不变者存，请得一言以蔽之，曰雅。雅也者，作诗之源而可以尽乎诗之流者也。……诗无一格，而雅亦无一格，唯不可涉于俗。俗则与雅为对，其病沦于髓而不可救。去此病乃可以言诗。（《汪秋原浪斋二集诗序》）

同一篇文章还说：“自《三百篇》以温厚和平之旨肇其端，其流递变而递降，温厚流而为激亢，和平流而为刻削。过刚则有桀鼻诘聩之音，过柔则有靡曼浮艳之响，乃至为寒为瘦，为袭为貌，其流之变厥有万千，然皆各得诗人之一体。一体者，不失其命意措辞之雅而已。所以平奇浓淡，巧拙清浊，无不可以为诗，亦无不可以为雅。”据此可知，雅是最

起码的要求。不尽“和平冲淡”尚可稍为宽容，即或“为袭为貌”亦不算甚恶，唯俗不可忍，雅不能变。

有此三不能变，则所谓发展变化也就只能在儒家思想的牢笼中，在正统封建文学的范围内，“正变盛衰互为循环”了。

所以，叶燮的《原诗》在提出“正变盛衰互为循环”、“就一时而论有盛必有衰”之后，竟然不顾逻辑之通否，又划出了两个有盛而无衰、长盛而不衰的例外。一个是《三百篇》：

《风》《雅》之有正有变，其正变系乎时，谓政治、风俗之由得而失，由隆而污。此以时言诗，时有变而诗因之。时变而失正，诗变而仍不失其正，故有盛无衰，诗之源也。吾言后代之诗有正有变，其正变系乎诗，谓体格、声调、命意新故升降之不同。此以诗言时，诗递变而时随之。故有汉魏、六朝、唐宋元明之互为盛衰。唯变以救正之衰，故递衰递盛，诗之流也。

这段话读来颇难索解，其实写来也煞费苦心。他已经说了“诗之正变盛衰互为循环”，而《三百篇》也有正变；但他又要说《三百篇》是有盛无衰、长盛不衰的，这就不得不过来一点辩解。这段话就是辩解说，他所说的“后代之诗”的“正变”同《三百篇》的“正变”不是一个意思。所以“后代之诗”有盛有衰，而《三百篇》有盛无衰。但“后代之诗”也不一定都有盛有衰，因为还有一个例外就是杜甫：

杜甫之诗，包源流，综正变。自甫之前，如汉魏之浑朴古雅，六朝之藻丽秾纤，淡远韶秀，甫诗无一不备。然出于甫，皆甫之诗，无一字句为前人之诗也。自甫之后，在唐如韩愈、李贺之奇畧，刘禹锡、杜牧之雄杰，刘长卿之流利，温庭筠、李商隐之轻艳，以至宋金元明之诗家，称巨擘者无虑数十百人，各自炫奇翻异，而甫无一不为之开先。此其巧无不到，力无不举，长盛于千古，不能衰、不可衰者也。今之人固群然宗杜矣，亦知杜之为杜，乃合汉魏六朝并后代千百年之诗人而陶铸之者乎？

这两段话的论证都是莫名其妙的。不知《风》《雅》之正变与后代之正变含义不同,何以就导致了《三百篇》的有盛无衰,更不知杜甫如何预知“后代千百年之诗人”的风格技巧而将其陶铸于一身。这且不谈。《三百篇》、杜甫是不是存在于特定历史时代的“一时”之诗?如不是,就应排除于人类文学发展史之外;如是,则此两时既然已经有盛无衰、长盛不衰了,怎么还会有后来的正变盛衰的相禅相续?一部中国文学史岂不就应该冻结于此时、凝固于此际吗?这种显而易见的矛盾正是叶燮头脑中的正统封建文学观念同真实的文学发展史的矛盾。《三百篇》、杜甫“不能衰”,就是因为它们是儒家文学观念的样板,是正统封建文学的典型。

这种文学史观也没有给自己提出文学何以会“递变迁以相禅”的问题,它只是笼统地认为万物皆然。有人举出“时有变而诗因之”这句话,说叶燮认识到了社会发展是文学发展的基本原因。这是断句取意。这句话已见前引,只是因袭《诗大序》“王道衰,礼义废”之说来解释《风》《雅》的正变的。如果这样谈问题,那么是否也可以引证同一段话中的另外一句“诗递变而时随之”,说叶燮认为文学发展是社会发展的基本原因呢?实事求是地分析这段话,恰恰可以看出,叶燮根本不知道社会发展是文学发展的基本原因。因为在他看来,汉代以下诗的正变盛衰仅系乎诗,而无关乎时。能够更清楚地说明这一点的是他的《百家唐诗序》中的下面一段话:

有世运,有文运。世运有治乱,文运有盛衰,二者各自为迁流。然世之治乱杂出递见,久速无一定之统。孟子谓天下之生一治一乱,其远近不必同,前后不必异也。若夫文之为运,与世运异轨而自为途。

一般说来,循环论的发展观、历史观并不去分析特定事物发展变化的具体原因,以及它的发展变化同其他事物的关系,而只是用一种模式,如“有盛必有衰,有衰必有盛”,以及“合久必分,分久必合”之类,

往任何具体事物上套。叶燮就是如此。

那么,叶燮的这种文学史观,对文学的发展会得出什么样的结论呢?结论就是:

大凡物之踵事增华,以渐以进,以至于极。故人之智慧心思,在人始用之,又渐出之,而未穷未尽者,得后人精求之,而益用之出之。乾坤一日不息,则人之智慧心思必无穷与尽之日。唯叛于道、戾于《经》、乖于事理,则为反古之愚贱耳。苟于此数者无尤焉,此如治器然,切磋琢磨,屡治而益精,不可谓后此者不有加乎其前也。

一方面,这里表述了明确的文学进化思想。“踵事增华”之说已见于梁代萧统的《文选序》:“盖踵其事而增华,变其本而加厉,物既有之,文宜亦然。”文学水平不断提高的总趋势,前代袁宏道也已论及:“诗之奇,之妙,之工,之无所不及,一代盛一代。”(《与丘长孺》)。尽管如此,这里以更为完整、清晰的论述所提出来的文学进化思想还是应当充分肯定的,它反对迷信古人,鼓励后来者发挥自己的“智慧心思”,“有加乎其前”。但是另一方面,这里所允许的进化有一个绝对的前提,那就是不准“反古”。有人引述这段话时把“唯叛于道、戾于《经》、乖于事理,则为反古之愚贱耳”几句从中删去,遂使叶燮文学进化思想的全貌不得尽见。所谓“叛于道、戾于《经》、乖于事理”,其实就是离儒家之经,叛孔孟之道,因为在叶燮的心目中《经》、道、理本是一回事。叶燮的文学进化思想正是这两方面的统一:文学是应当进化的,但只能在儒家思想和正统封建文学内部“踵事增华”,而不能从正统封建文学进化为新的文学。所以,他既反对前后七子“五言必建安、黄初,其余诸体必唐之初、盛而后可”(《原诗》)的文学复古论,又反对明代后期的文学革新论,说这是“溺于偏畸之私说”,“出乎陈腐而入乎颇僻”(同上)。

这是什么?这不就是变其“数”而不变其“体”,“望今制奇”而“参

古定法”吗？除了论述的更为详尽充分之外，有什么实质性的进步？

三、袁宏道等人的“世道既变，文亦因之”论

如何对待古与今的问题，本质上是个发展观的问题。刘勰、叶燮对古今问题的观点，虽然是同他们源于《易传》的循环论的发展观分不开的。直到明代后期的李贽、袁宏道等人，才具有了真正的、彻底的、亦即非循环论的发展观。

李贽说：“若夫当行之言，则虽今日言之，而明日有不当行之者，而况千百世之上下哉？不独此也，举一人而言，在仲由则为当行，而在冉求则为不当行矣。盖时异势殊，则言者变矣。故行随事迁，则言焉人殊。安得据往行以为典要，守前言以效尾生耶？”（《先行录序》）“以今视古，古故非今；由后视今，今复为古。……故五言兴则四言为古，唐律兴则五言又为古，今之近体又以唐为古。则知万世而下复以我为唐无疑也。”（《时文后序》）历史是奔流不息的长河。昨日之是，或为今日之非；今日之古，实即往日之今。一切都是发展的，一切都是相对的。有这样的发展观，就会坚决反对以古律今，而主张以今变古。所以李贽尖锐地指出：“不当时而作礼乐，生乎今之世复古之道也。”“如是而灾不及其身者，未之有也。”（《明灯道古录》）

袁宏道《德山麈谈》有这样一段回答：

问：何谓时中？

答：时即春夏秋、亥子丑之时也。顷刻不停之谓时，前后不相到之谓中。《金刚经》“应无所住而生其心”，亦此意。不停故无住，不相到故心生。

问：何谓不相到？

答：如驶水流，前水非后水，故曰不相到。

问：何谓心生？

答：如长江大河，水无腐败，故曰心生。

这虽然是一段佛学问答，但却突出地说明了世界的时间性。时间的特征就是一往不复，就是“前水非后水”，“前后不相到”。而所谓事物的发展就是事物在时间中的存在。因此，虽然在事物的发展中也存在着循环现象，但事物的发展在本质上是非循环的。袁宏道在这里提出的，是一种与中国传统的发展观不同的发展观，这是非循环论的发展观。从这种发展观出发，袁宏道就会提出这样的问题：“彼不知有时也，安知有文？”他就是要以这种发展观来看待艺文的古今问题。

首先，袁宏道等人把艺文彻底打入社会历史之流中，强调“世道既变，文亦因之”。袁宏道说：

譬如《周书·大诰》、《多方》等篇，古之告示也；今尚可作告示不？《毛诗》“郑”、“卫”等风，古之淫词媿语也；今人所唱《银柳丝》、《挂针儿》之类，可一字相袭不？世道既变，文亦因之。今之不必摹古者也，亦势也。……人事物态，有时而更；乡语方言，有时而易。事今日之事，则亦文今日之文而已矣。（《与江进之》）

文之不能不古而今也，时使之也。妍媸之质，不逐目而逐时。是故草木之无情也，而鞞红、鹤翎不能不改观于左紫溪绯。唯识时之士为能堤其溃而通其所必变。夫古有古之时，今有今之时，袭古人语言之迹而冒以为古，是处严冬而袭夏之葛者也。《骚》之不袭《雅》也，《雅》之体穷于怨，不《骚》不足以寄也。后之人有拟而为之者，终不肖也。（《雪涛阁集序》）

所谓文就是运用语言的工具表达人们的思想感情。而“人事物态”和“乡语方言”都是因时而变的，文怎么能超出时间之外？这里讲到《骚》与《雅》的问题。意思是说《雅》作为一种诗体，不能充分地表达人们的怨情；当社会生活使人们产生了满腔怨情需要表达的时候，就不能不变《雅》为《骚》了。而后人不知道联系“时”来考虑“文”的问题，已非其时，已无其情，仅仅从《骚》的形式上“拟而为之”，真正的《骚》也

就没有了。这是以“时”论“文”的一个具体事例。总之是“世道既变，文亦因之”。

“世道既变，文亦因之”，这是客观规律，是“势”。但这并不是说人就只能消极等待。认识了这个规律就应当主动地运用这个规律，促进文学的顺利而健康地发展。袁宏道积极地提出：“唯识时之士为能堤其溃而通其所必变”。

文艺启蒙思潮的其他倡导者也发表过类似的言论。李贽之言已见上文。在李贽、袁宏道之前，徐渭就说过：“今之为词而叙吏者，古衙如彼，则今衙必彼也。而叙地者，古名如彼，今名必彼也。其他靡不然。而乃忘其彼之古者即我之今也。慕古而反其所以真为古者，则惑之甚也。”（《论中》四）这是直接针对我们前面已引的王世贞那段话而发。他所说的“真为古”就是为今。

其次，袁宏道等人也没有以社会的发展代替文艺的发展，在强调文随世变的同时深入探讨了文艺自身的发展规律。

一个问题是：在文艺的发展中，社会需要怎样表现于文艺内部，亦即文艺自身的矛盾运动问题。袁宏道提出了“法因于弊而成于过”的观点：

夫法因于弊而成于过者也。矫六朝骈丽钉铎之习者，以流丽胜。钉铎者，固流丽之因也，然其过在轻纤，盛唐诸人以阔大矫之。已阔矣，又因阔而生莽。是故续盛唐者，以情实矫之。已实矣，又因实而生俚。是故续中唐者，以奇僻矫之。然奇则其境必狭，而僻则务为不根以相胜，故诗之道至晚唐而益小。有宋欧、苏辈出，大变晚习，于物无所不收，于法无所不有，于情无所不畅，于境无所不取，滔滔莽莽，有若江河。今之人徒见宋之不唐法，而不知宋因唐而有法者也。如淡非浓，而浓实因于淡。然其弊至以文为诗，流而为理学，流而为歌诀，流而为偈诵，诗之弊又有不可胜言者矣。（《雪涛阁集序》）

这段话从六朝讲到宋,阐明了文学内部因旧生新、由新而旧的辩证过程。每个历史时期的新文学都是在克服旧文学的弊病的过程中产生的,新文学之法得之于旧文学之弊。因弊而得法,故曰“法因于弊”。如旧文学有过淡之弊,新文学就会以偏于浓矫之。浓不同于淡,而实因于淡。新文学与旧文学就是这样相反相成地联结在一起的。但正因为新文学是为矫旧文学之弊而产生的,它的新法之中也就不可避免地存在着另一种片面性。当新文学取代了旧文学获得了成功之后,这种片面性就成了一种新的弊病,就需要有更新的文学来矫正它了。所以说是“成于过”。清代的叶燮,提出“诗之为道,未有一日不相禅相续而或息者也”,已见上文。他说到“相禅相续”,却不知道是怎样的“相禅相续”,只能发为“由本达末,循末反本”之类不得要领的空洞议论。其实袁宏道这里所说的,就是文学发展中的“相禅相续”的问题,说得深入具体,确切明白。而且比他早了近百年。

另一个问题是:如此“相禅相续”,文学的发展会不会成为一种循环?袁宏道明确回答:不会。他说:

夫物始繁者终必简,始晦者终必明,始乱者终必整,始艰者终必流利痛快。其繁也,晦也,乱也,艰也,文之始也。如衣之繁复,礼之周折,乐之古质,封建井田之纷纷扰扰是也。古之不能为今也,势也。其简也,明也,整也,流利痛快也,文之变也。夫岂不能为繁、为乱、为艰、为晦?然已简安用繁?已整安用乱?已明安用晦?已流利痛快安用龇牙之语、艰深之辞? (《与江进之》)

夫诗之气,一代减一代,古也厚,今也薄。诗之奇,之妙,之工,之无所不及,一代盛一代。故古有不尽之情,今无不写之景。

然则古何必高,今何必卑哉! (《与丘长孺》)

人类只会进化,不会退化。放弃经过艰苦奋斗已经获得的先进文明,退回到已往的落后文明中去,这是不可想象的。人类的文学同人类的其他文明一样,也只会不断前进。人类的历史不会是循环,亦以此。但

是,这不是说在文学的发展中就不会失去某些宝贵的、有价值的东西。会的。有些宝贵的、有价值的东西,是同比较落后的生活方式和生活条件联系在一起的;随着人的生活方式、生活条件的改善,这些东西是会失去的。这是没有办法的事,就算是进步的代价吧。袁宏道在这里说到“诗之气,一代减一代”。“诗之气”是指什么?那种浑厚、朴拙的气势?可能还不止。但是我们的确可以感到,古代文学中有某些在今天依然令人向往、却又已经无法再现的东西。袁宏道没有把问题简单化。但是这毕竟只是局部的损失,从整体来说,还是“一代盛一代”。

一个更重要的问题是:如何在文艺的发展中保持文艺的本质?文艺是发展的,但它无论怎样发展都不能丧失自己的本质,变为非文艺。一些主张“参古定法”的人,乃至一些主张复古的人,所顾虑的就是这个问题。但他们划不清文艺的本质同儒家文艺观念、同正统封建文艺观念的界限,往往为保持文艺的本质而维护儒家文艺观念和正统封建文艺观念。在这个问题上,徐渭有两段话是值得重视的。一段是:

古之诗本乎情,非设以为之者也,是以有诗而无诗人。迨于后者,则有诗人矣。乞诗之目多至不可胜应,而诗之格亦多至不可胜品。然其于诗,类皆本无是情,而设情以为之。夫设情以为之者,其趋在于干诗之名。干诗之名,其势必至于袭诗之格而剿其华词。审如是,则诗之实亡矣。(《萧甫诗序》)

这段话强调的是“情”。情是“诗之本”,如果变成了“本无是情,而设情以为之”,那么“诗之实”就亡了。另一段是:

夫词其始也,而贵于词者曰兴也。故词,一也;古之字于词如彼而人兴,今之字于词如此而人亦兴。兴一也,而字二耳。……故夫诗也者,古康衢也,今渐而里之优唱也;古坟者也,今渐而里唱之所谓宾之白也。悉时然也,非可不然而故然之也。故夫作文

与诗也者，则坟与宾、康与里何可同日语也？至兴，则文固不若宾、康不胜里也。非独小人然，大人固且然也。今操此者不务此之兴，而急彼之不兴，此何异夺裘革以取温凉，而取温凉于兽皮也、木叶也？曰为其为古也！惑亦其矣！（《论中》四）

这段话强调的是“兴”。徐渭指出，文艺的功能就在于“兴”，即使人感动兴起。文艺之所以必须由古而今，就是为了保持这种功能；否则它就会丧失这种功能，也就不成其为文艺了。这两段话表明，在徐渭看来，“情”与“兴”是文艺的本质，文艺无论怎样发展都不能丧失这两个本质，文艺之所以必须发展恰恰是为了保持这两个本质。徐渭紧紧、也仅仅抓住了“情”与“兴”这两点，而抖落了其余外加给文艺的一切。

最后，袁宏道等人解除了外加给文艺的任何限制，为文艺的发展开辟了广阔的道路。李贽提出，只要使人摆脱传统观念的束缚，保持一颗绝假纯真的童心，就可以无往而非文：

天下之至文，未有不出于童心焉者也。苟童心常存，则道理不行，闻见不立，无时不文，无人不文。无一样创制体格文字而非文者。诗何必古选，文何必先秦，降而为六朝，变而为近体，又变而为传奇，变而为院本，为杂剧，为西厢曲，为水浒传，为今之举子业，皆古今至文，不可得而时势先后论也。（《焚书·童心说》）

袁宏道提出，一个时代的文艺，只有充分表现出自己的个性，才有自己的独特价值。即所谓“各极其变，各穷其趣，所以可贵”：

盖诗人至近代而卑极矣。文则必欲准于秦汉，诗则必欲准于盛唐，剿袭模拟，影响步趋。见人有一语不相肖者，则共指以为野狐外道。曾不知文准秦汉矣。秦汉人何尝字字学六经欤？诗准盛唐矣，盛唐人何尝字字学汉魏欤？秦汉而学六经，岂复有秦汉之文？盛唐而学汉魏，岂复有盛唐之诗？唯夫代有升降而法不相沿，各极其变，各穷其趣，所以可贵，原不可以优劣论也。（《序小修诗》）

第三节 才与法

才与法的关系问题,说得详明一点,就是作家个人之才情与艺文既有之成法的关系问题。这个问题在中国艺文理论史上虽然早有涉及,但真正引起重视是宋代以后的事情。这已经是正统艺文酝酿着深刻变革的时候了。

在这个问题上,综合诸家之言,可以看出,大约存在三种基本观点。用古人的话说,一种叫做“死法”;一种叫做“活法”;另一种叫做“无法”,亦即“我自用法”。

一、“死法”

其实,绝对地反对任何一点新变的人几乎是没有的。所谓“死法”,就是比较而言强调“守法”。这种观点的代表人物,大概就是朱熹了。

朱熹于诗,欣赏“平易,不费力,句法混成”(《清邃阁论诗》),因而提倡古体。他在《答巩仲至》中说,“顷年学道未能专一之时,亦尝间考诗之原委,固知古今之诗凡有三变。盖自《书》《传》所记,虞夏以来,下及魏晋,自为一等。自晋宋间颜、谢以后,下及唐初,自为一等。自沈、宋以后,定着律诗,下及今日,又是一等。”这里所说的三等,实际上就是古代诗歌的体制与技巧逐渐发展的三个阶段:第一等是古诗阶段,第二等是古诗向律诗转化阶段,第三等是律诗阶段。这个分等还是符合历史事实的,但字里行间已经透露出了他的思想倾向。下文接着说:

然自唐初以前,其为诗者固有高下,而法犹未变。至律诗出,

而后诗之与法始皆大变。以至今日，益巧益密，而无复古人之风矣。

这就显然是留恋古诗了。于是后文表示：要“钞取经、史诸书所载韵语，下及《文选》汉魏古词，以尽乎郭景纯、陶渊明之所作，自为一篇，而附于《三百篇》、《楚辞》之后，以为诗之根本准则。”在诗的体制上立下了“根本准则”，就自然会反对轻易改变了。因此，他在《跋病翁先生诗》中，明确提出了“守古本旧法”的主张：

余尝以为天下之事皆有一定之法，学之者须循序而渐进。……向后若能成就变化，固未易量，然变亦大是难事。果然变而不失其正，则纵横妙用何所不可；不幸一失其正，却反不若守古本旧法以终其身之为稳也。……呜呼！学者其毋惑于不烦绳削之说，而轻为放肆以自欺也哉！

似乎并不是反对变，但唯恐“变而失其正”，故而以为“反不若守古本旧法以终其身之为稳”了。这就是“守法”，也就是“死法”。至于他说“古人作文作诗，多是模仿前人而作之”，“如古人说‘灼灼园中花’，自家也作一句如此；‘迟迟涧畔松’，自家也作一句如此”，“意思语脉皆要似他的，只换却字”（《朱子语类》卷一三九），就更成为“死法”了。不过他这段话主要是对初学写诗而言，就像初学写字的描红一样，不必过责。

再往后，明代前七子的李梦阳也有点像。前七子的另一个成员何景明曾说：

追昔为诗，空同子刻意古范，铸形缩模，而独守尺寸。仆则欲富于材积，领会神情，临景构结，不仿形迹。（《与李空同论诗书》）
空同子即李梦阳。“刻意古范，铸形缩模，而独守尺寸”，这显然是固执“死法”了。但何氏此言亦难称公允。盖李、何二人同为“文必秦汉，诗必盛唐”的倡导者，思想宗旨并无大异。但西北人李梦阳富于气魄，河南人何景明颇具俊才。富于气魄，则作为一个诗人，必欲达到汉唐之

高华雄健；作为一个文学复古运动的发起者，又必欲纠正当世文风之软媚轻浮。故李强调勿失古范，勿放任自流。颇具俊才，便思有所发挥，成一家言。故何强调对于古人要学而能化，勿做古人影子。于是出现了文学复古思潮内部的李、何之争。在这场争论中，李未免意气用事，提出：

文必有法式，然后中谐音度。如方圆之于规矩，古人用之非自作之，实天生之也。今人法式古人非法式古人也。实物之自则也。（《答周子书》）

古人之作，大抵前疏者后必密，半阙者半必细，一实者必一虚，叠景者意必二。此余之所谓法，圆规而方矩者也。……《诗》云“有物有则”，故曹、刘、阮、陆、李、杜能用之而不能异，能异之而不能不同。……夫文与字一也，今人摹临古帖，即太似不嫌，反曰能书，何独至于文而欲自立一门户邪？（《再与何式书》）

这里的思想是混乱的。强调“物之自则”、即事物自身的客观规律，这并不错；但“物之自则”与古人“法式”是不是一回事姑且不论，最后落实为“前疏者后必密”之类的细枝末节则颇为不得要领，而且这些细枝末节绝不是死的，而是活的。把这些细枝末节定为“物之自则”、“文之法式”，要求恪守不移，并且直截了当地说“摹临古帖，即太似不嫌，反曰能书，何独至于文而欲自立一门户邪”，这就成为典型的“死法”论了。但平心而论，李梦阳的问题主要在于，他想要强调应当遵守文学的基本规律，却不清楚哪些是文学的基本规律。所以他也强调“情以发之”（《潜虬山人记》），也说过“为李，为杜，即今为何大复（按：即何景明），何不可哉？此变化之要也。”（《驳何氏论文书》）而且晚年提出了“今真诗乃在民间”（《诗集自序》）的杰出观点。故不可以偏概全，执一而论也。

朱熹、李梦阳而外，“死法”论者还真有点难找了。

二、“活法”

就名称而言,是“活法”在前,“死法”在后。“死法”这个名称是主张“活法”的人叫出来的。

北宋黄庭坚“开口论句法”(王若虚:《滹南诗话》卷二),是提倡以法为诗的。他提倡以法为诗其实也是想出新。从以情为诗到以法为诗就会别具一格,而且他所提倡的法主要是所谓“夺胎”、“换骨”、“以俗为雅”、“以故为新”之类的变化出新之法,不过是在古人的句之间讨生活罢了。如他说:

诗意无穷而人才有限,以有限之才追无穷之思,虽渊明、少陵不得工也。然不易其意而造其语,谓之换骨法;窥入其意而形容之,谓之夺胎法。(惠洪:《冷斋夜话》引)

因明叔有意于斯文,试举一纲而张万目:盖以俗为雅,以故为新,百战百胜,如孙吴之兵,棘端可以破镞,如甘蝇飞卫之射,此诗人之奇也。(《再次韵杨明叔序》)

总是想变着法把法搞活,这应该说属于活法论。所以黄庭坚为人提出的最高境界是“从容中玉佩之音,左准绳右规矩尔”(《跋书柳子厚诗》),亦即所谓“不烦绳削而自合”(《题意可诗后》)。但是,以法为诗根本就不是诗的出路,以法为诗无论怎样想“活”都不可能真活。所以到了他的追随者、南北宋之交的江西派,就怎么也活不起来了。

这不能不引起江西派中有头脑的人的思考。而吕本中就是其中的一个。他是这样看问题的:“近世唯豫章黄公(按:即黄庭坚)首变前作之弊,而后学者知所趣向,毕精尽知,左规右矩,庶几至于变化不测。”(《夏均父集序》)意思是说,黄庭坚开辟了一条从“左规右矩”入手、而以“变化不测”为旨归的道路。但是,他又说:“近世江西之学者虽左规右矩不遗余力,而往往不知出此,故百尺竿头未能更进一步,

亦失山谷之旨也。”(《与曾吉甫论诗第二帖》)后学不才,只知“左规右矩”,而忽略了“变化不测”。为了矫江西派只知“左规右矩”而未能“变化不测”之弊,他提出了著名的“活法”说:

学诗当识活法。所谓活法者,规矩备具而能出于规矩之外,变化不测而亦不背于规矩也。是道也,盖有定法而无定法,无定法而有定法。知是者则可以与语活法矣。谢元晖有言:“好诗流转圆美如弹丸。”此真活法也。(《夏均父集序》)

话说得有点抽象而玄妙,意思就是强调对规矩的主动把握和灵活运用,活于规矩之中,而不是死于规矩之下。

这个“活法”说,其实也就是黄庭坚所说的“从容中玉佩之音”,“不烦绳削而自合”;而其根本来源,还是孔子所说的“从心所欲而不逾矩”。这种有着悠久的历史基础的对于才与法的折中主义态度,最容易为中国古代的一般文人所接受。在“活法”说提出之前,许多人实际上抱的就是这种态度。如刘勰所谓“望今制奇,参古定法”。在“活法”说提出之后,自然会得到大多数的首肯。有的人还为之作了进一步的阐述。如明代王世贞说:

吾来自意而往之法。意至而法偕立,法就而意融乎其间矣。夫意无方而法有体也,意来甚难而出之若易,法往甚易而窥之若难。此所谓相为用也。(《五岳山房文稿序》)

这是从作者之意与法的关系的角度来阐述“活法”。在艺文创作中,所谓“活法”就是如何处理意与法的关系的问题。王世贞追求的是自己的意与既有之法的和谐统一。清代刘大櫟又说:

古人文字最不可攀处,只是文法高妙而已。……古人文章可告人者,唯法耳。然不得其神而徒守其法,则死法而已。要在自家于读时微会之。(《论文偶记》)

这是从作品之神与法的关系的角度来阐述“活法”。在艺文作品中,法是为神服务的。只有在得其神的前提下学习法,才能学会法的灵活运

用。像王世贞、刘大櫟这样阐述“活法”，就比吕本中的那种说法实在得多了。

三、“我自用我法”

在宋代的艺文论坛上，如果说朱熹倾向于“死法”、黄庭坚倾向于“活法”的话，那么具有“我自用我法”的倾向的，就是苏轼。

今人经常提到苏轼的这样两句话：“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外”（《书吴道子画后》）。这两句话的意思，基本上还是“活法”。但这只是苏轼对吴道子的评论，未必能够代表他自己的态度。倒是下面的一篇短文和一首小诗更应该注意：

吾文如万斛泉源，不择地而出。在平地滔滔汨汨，虽一日千里无难；及其与山石曲折，随物赋形而不自知也。所可知者，常行于所当行，常止于不可不止，如是而已矣。其他，虽吾亦不能知也。（《文说》）

冲口出常言，法度去前轨。人言非妙处，妙处在于是。（《诗颂》）

虽然短小，却是两篇独立、完整的作品。且名为《文说》和《诗颂》，更带有正式的性质。无论写诗作文，他唯一的考虑就是表达出自己非表达不可的思想感情。要说法的话，“冲口出常言”，“行于所当行，止于不可不止”，这就是他的法。这是他表达自己的思想感情所需要的法，是他自己的法，是“无法之法”。至于此外的、他人所说的法，则“法度去前轨”，“虽吾亦不能知也”。显然，这已经不是什么“从心所欲而不逾矩”，而是根本就不考虑“矩”不“矩”了。这已经超越了“活法”，走向了“无法”，走向了“我自用我法”。

所以，当王安石要以其文“同天下”的时候，是苏轼提出了最强烈的抗议：

文字之衰，未有如今日者也，其源实出于王氏。王氏之文未必不善也，而患在好使人同己。自孔子不能使人同，颜渊之仁、子路之勇不能以相移；而王氏欲以其学同天下。地之美者，同于生物，而不同于所生。唯荒瘠斥鹵之地，弥望皆黄茅白苇，此则王氏之同也。（《答张文潜书》）

有意思的是，后来在这个问题上起来反驳苏轼、为王安石鸣不平的，是王安石变法的坚决否定者、道学家朱熹。朱熹忿忿地说：“俱入于是，何不可之有？今却说未尝不善而不合要人同，成何话说？若使弥望皆黍稷，都无芻蕘，亦何不可？”（《朱子语类》卷一三〇）看来，苏轼的思想不仅是朱熹所不能接受的，甚至是他所无法理解的。而这朱熹之所不能接受、无法理解者，就是苏轼那种“我自用我法”的创作自由思想。

苏轼“我自用我法”的呼声，在当时应者寥寥。而到了明代后期文艺启蒙思潮高涨起来的时候，却可以说几乎响彻了文坛。文艺启蒙思潮的一个主题，就是高扬艺术家个人的自由创造精神，反对一切“格套”。这是提倡个性解放的文化思想在文艺领域的表现。

徐渭首先发起了对以才徇法、以己徇人的文坛恶习的尖锐批判。他在《叶子肃诗序》中斥责这是“鸟学人言”：

人有学为鸟言者，其言则鸟也，而性则人也。鸟有学为人言者，其言则人也，而性则鸟也。此可以定人与鸟之衡哉？今之为诗者，何以异于是。不出于己之所自得，而徒窃人之所尝言曰某篇是某体，某篇则否；某句似某人，某句则否。此虽极工，逼肖而已，不免于鸟之为人言也。

以“不出于己之所自得，而徒窃人之所尝言”为“鸟学人言”，这篇文章所提倡的，就是“出于己之所自得，而不窃人之所尝言”。徐渭也不是说凡“己之所自得”就好，就不需要改善和提高了，问题在于朝什么方向去改善和提高。他说：“就其所自得而论其所自鸣，规其微疵而约于

至纯,此则渭之所献于子肃者也。若曰某篇不似某体、某句不似某人,是乌知子肃者哉!”这就是说,改善和提高只能沿着自己的方向,以求达到更纯、更善的自己,而不应该俯就他人之规范,改善和提高为“某篇似某体”、“某句似某人”。徐渭就是要解除传统规范的约束,使艺术家成就个性化的自己。他论诗文,要求“师心横纵,不傍门户”(《跋田生诗文后》)。谈书法,要求“出乎己而不由乎人”(《跋张东海草书千文卷后》)。而自己作画,则是“从来不见梅花谱,信手拈来自有神”(《题画梅之二》)。他的艺术创作,无论诗、文、书、画、戏曲,都是眼空千古,独立一时,只是他自己,既不“是某体”,更不“似某人”。

认为“天生一人自有一人之用”的李贽,把一切循守格套的行为都视为“鼠窃狗偷”。《段善本琵琶》一文,在记述了段善本叫康昆仑“不近乐器十数年,忘其本领”的故事之后,叹道:“至哉言乎!学道亦若此也,凡事皆若此也。读书不若此,则不如不读;作文不若此,则不若不作;功业不若此,则未可言功业;人品不若此,亦安得谓之人品乎?总之鼠窃狗偷云耳!”这其实就是提倡对世间一切既成之法的超越。因此,对于艺文创作,他也提出:

追风逐电之足,决不在于牝牡骊黄之间;声应气求之夫,决不在于寻行数墨之士;风行水上之文,决不在于一字一句之奇。若夫结构之密,偶对之切,依于理道,合乎法度,首尾相应,虚实相生,种种禅病皆所以语文,而皆不可以语于天下之至文也。
(《杂说》)

“结构之密,偶对之切,依于理道,合乎法度,首尾相应,虚实相生”云云,几乎囊括了从内容到形式的一切诗格文法。而李贽统统称为“禅病”,他认为“天下之至文”是在所有这些“禅病”之外的,只有扬弃了所有这一切,才能产生“天下之至文”。

徐渭、李贽主要是否定既有之成法,汤显祖则更强调艺术家个人的“灵性”。《序丘毛伯稿》写道:

天下文章所以有生气者，全在奇士。士奇则心灵，心灵则能飞动，能飞动则上下古今，来去天地，可以屈伸长短，生灭如意，如意则可以无所不如。彼意天地古今之意而不能皆如者，不能自如其意者也。不能如意者，意有所滞，常人也。蛾，伏也；伏而飞焉，可以无所不至。当其蠕蠕时，不知能至此极也。

“奇士”同“常人”的区别就在于“心灵”，“心灵”才能“上下天地，来去古今”地自由翱翔，汇“天地古今之意”以“自如其意”，创造出真正有生气的文艺作品。《张元长嘘云轩文字序》又说：

盖十余年间，而天下始好为才士之文。然恒为世所疑异，曰“乌用是决裂为？文固有体。”嗟！谁谓文无体耶？观物之动者，自龙至极微，莫不有体。文之大小类是。独有灵性者自成文耳！“体”，“体”就是法的体现。“文固有体”，汤显祖所要求的正是打破这种“固有”之体，创造出自己的体。而这就只有靠“奇士”、“才士”们的“灵性”的自由发挥了。在《序丘毛伯稿》里，他把“奇士”与“常人”比作飞蛾与蠕虫。在这里，他又把“才士”之文与常人之文比作龙之体与虫之体。他多么厌恶人的心灵匍匐于地，多么瞩望人的心灵能够飞翔于天！

徐渭、李贽、汤显祖的这些观点，在袁宏道的笔下得到了集中而又突出的表现。他有一个基本思想，就是认为：一切事物，它的价值就在于它的个性、特殊性，也仅在于它的个性、特殊性；有这种个性、特殊性才有存在的必要和可能，否则根本就不需要存在，也不可能存在。他说：

天下之物，孤行则必不可无；必不可无，虽欲废焉而不能。雷同则可以不有；可以不有，则虽欲存焉而不能。（《序小修诗》）
从这种思想出发，他提出，诗文应该“独抒性灵，不拘格套”。即《序小修诗》所云：

（小修诗）大都独抒性灵，不拘格套，非从自己胸臆流出，不

肯下笔。有时情与景会，顷刻千言，如水东注，令人夺魄。其间有佳处，亦有疵处。佳处自不必言，即疵处亦多本色独造语。然予极喜其疵处；而所谓佳者，尚不能不以粉饰蹈袭为恨，以为未能尽脱近代文人习气故也。

“然予极喜其疵处”，“而所谓佳者，尚不能不以粉饰蹈袭为恨”，这就是他的艺文价值观。佳疵尚在其次，首先要“本色独造”。他的这种观点是非常彻底的：“文章新奇，无定格式。只要发人所不能发，句法、字法、调法一一从自己胸中流出，此真新奇也。近来有一种新奇套子，似新实腐。恐一落此套，则尤可厌恶之甚。”（《答李元善》）所有的法都要“从自己胸中流出”，决不落入任何一种套子，包括“新奇套子”。他的这种观点也是非常强烈的：“格套可厌，习气难除，非真正英雄不能于此出手，所谓日日新、又日新者也。”（《又答梅客生》）呼唤“英雄”出来，使文坛“日日新、又日新”。最能反映他的艺文理论的精神和特色的，是下面一段话：

世人喜唐，仆则曰唐无诗。世人喜秦汉，仆则曰秦汉无文。世人卑宋黜元，仆则曰诗文在宋元诸大家。昔老子欲死圣人，庄子讥毁孔子，然至今其书不废。荀卿言性恶，亦得与孟子同传。何者？见从己出，不曾依傍半个古人，所以他顶天立地，今人虽讥讪得，却是废他不得。不然，粪里嚼渣，顺口接屁，仗势欺良，如今苏州投靠家人一般。记得几个烂熟故事，便曰博识；用得几个现成字眼，亦曰骚人。计骗杜工部，囤札李空同。一个八寸三分帽子，人人戴得。以是言诗，安在而不诗哉！不肖恶之深，所以立言亦自有矫枉之过。（《与张幼于》）

思想，情感，鲜明性，片面性，均开口见喉咙，袒露无遗。锐意改革，生气勃勃。正因为如此，他的“独抒性灵，不拘格套”显示了极强的号召力，为文坛唤来了自由潇洒、尖锐泼辣的一代新风。

至清初的石涛，正式喊出了“我自用我法”的口号，把苏轼以来起

伏持续了数百年的创作自由的追求推向了最高峰。他说：“画有南北宗，书有二王法。张融有言：不恨臣无二王法，恨二王无臣法。今问南北宗，我宗耶？宗我耶？一时捧腹曰：我自用法。”（见俞剑华：《中国画论类编·石涛论画》）

石涛从根本上提出了法的来源问题：

古人未立法之先，不知古人法何法。古人既立法之后，便不容今人出古法。千百年来，遂使今之人不能出一头地也。（同上）

法是人创造的。不是先有艺文之法才有艺文，而是先有艺文才有艺文之法。那么，既然古人可以立法，为什么今人不能创新法？他还涉及到了法的目的问题：法本身不是目的，法是为了表现人的精神。那么，每个人自有其精神，就应当自有其法：

我之为我，自有我在。古之须眉，不能生在我之面目。古之肺腑，不能安入我之腹肠。我自发我之肺腑，扬我之须眉，纵有时触着某家，是某家就我也，非我故为某家也。（《画语录·变化》）因此，作为一个真正的艺术家，他表示：“在于墨海中立定精神，笔锋下决出生活。尺幅上换去毛骨，混沌里放出光明。纵使笔不笔、墨不墨、画不画，自有我在。”（《画语录·氤氲》）就是要作一个在艺术世界里开天辟地、亦顶天立地的自我。

于是，他建立了他的独特的绘画哲学理论“一画”说。所谓“一画”，在其最浅近的含义上，就是指作为绘画和书法艺术的最基本的造型手段的线条。故云“一画者，字画下手之浅近功夫也。”（《画语录·运腕》）绘画创作，无论山水人物，尺幅巨制，可以说都来自始于“一画”，终于“一画”。故云“行远登高，悉起肤寸。此一画收尽鸿蒙之外，即亿万万笔墨未有不始于此而终于此。”（《画语录·一画》）但石涛把这样的“一画”同我国古代“一画开天”的宇宙论联系起来。所谓“一画开天”就是说在原初的混沌世界里，似乎是以一条线分出了

天地,然后才有万物的诞生。石涛又把这样的“一画”同道家“天得一以清”、“万物得一以生”(《老子》三十九章)的道生万物的理论联系起来。这样,石涛就从“一画”这“字画下手之浅近功夫”里悟出了如下一番道理:

太古无法,太朴不散。太朴一散而法立矣。法于何立?立于一画。一画者,众有之本,万象之根,见用于神,藏用于人,而世人不知。所以一画之法乃自我立。立一画之法者,盖以无法生有法,以有法贯众法也。”(《画语录·一画》)

原来这“一画”是宇宙创生天地万物的根本方法。宇宙用这种方法创生了万物,也把这种方法传给了人,但“世人不知”。那么人一旦觉醒过来,就会认识到自己也有像宇宙那样的以“一画”开天辟地、创生万物的权力和能力。而画家就是要用这样的“一画”在艺术领域里开天辟地,创造出一个自己的艺术世界。这“一画”是最根本的法,是一以贯之的“道”。明白了“一画”的道理就可以破除“法障”,从心所欲了:“古今法障不了,由一画之理不明。一画明,则障不在目,而画可从心。”(《画语录·了法》)总之,石涛之所谓“一画”,就是凝聚在画家笔下的那种开天辟地的伟大创造精神。

一切法都产生于无法。所以“死法”是法,“活法”是法,而这“无法之法”乃是万法之法、创法之法。只有它能够开辟新的艺术世界,只有它能够创造新的艺术生命!

参 考 文 献

(仅限近人与今人论著,不含古籍校刊)

国内部分

1. 文 学

陈仲凡:《中国文学批评史》,1927年版。

郭绍虞:《中国文学批评史》,新文艺出版社1957年版。

郭绍虞:《照隅室古典文学论集》(上下),上海古籍出版社1983年版。

方孝岳:《中国文学批评》,三联书店1986年版。

朱东润:《中国文学批评史大纲》,上海古籍出版社1983年版。

罗根泽:《中国文学批评史》,上海古籍出版社1984年版。

复旦大学:《中国文学批评史》(三卷),上海古籍出版社1979年版。

蔡仲翔、黄保真、成复旺:《中国文学理论史》(五卷),北京出版社1987年版。

张少康:《中国古代文学创作论》,北京大学出版社1985年版。

吴调公:《古典文论与审美鉴赏》,齐鲁书社1985年版。

萧驰:《中国诗歌美学》,北京大学出版社1989年版。

2. 艺 术

葛路:《中国绘画理论发展史》,上海人民美术出版社1982年版。

葛路:《中国绘画美学范畴体系》,漓江出版社1989年版。

伍蠡甫:《中国画论研究》,北京大学出版社1983年版。

王镇远:《中国书法理论史》,黄山书社1990年版。

蒋孔阳:《先秦音乐美学思想论稿》,人民文学出版社1986年版。

蔡仲德:《中国音乐美学史》,人民音乐出版社1995年版。

蔡仲翔:《中国古典剧论概要》,中国人民大学出版社1988年版。

王毅:《园林与中国文化》,上海人民出版社1990年版。

3. 综 合

钱钟书:《谈艺录》,中华书局 1984 年版。

钱钟书:《管锥编》,中华书局 1986 年版。

宗白华:《美学散步》,上海人民出版社 1981 年版。

宗白华:《艺境》,北京大学出版社 1987 年版。

徐复观:《中国艺术精神》,春风文艺出版社 1987 年版。

李泽厚、刘纲纪:《中国美学史》(第一、二卷),人民出版社 1983 年版。

李泽厚:《华夏美学》,中外文化出版公司 1989 年版。

刘纲纪:《周易美学》,湖南教育出版社 1992 年版。

叶朗:《中国美学史大纲》,上海人民出版社 1985 年版。

汪欲雄:《审美意象学》,辽宁教育出版社 1993 年版。

曾祖荫:《中国古典美学范畴》,华中理工大学出版社 1986 年版。

韩德林:《境生象外》,三联书店 1995 年版。

成复旺:《中国古代的人学和美学》,中国人民大学出版社 1992 年版。

聂振斌:《中国近代美学思想史》,中国社会科学出版社 1991 年版。

朱良志:《中国艺术的生命精神》,安徽教育出版社 1995 年版。

张法:《中西美学与文化精神》,北京大学出版社 1994 年版。

国外部分

[日]铃木虎雄著、孙良工译:《中国古代文艺论史》,1928 年版。

[日]青木正儿著、扬铁婴译:《清代文学批评史》,中国社会科学出版社 1988 年版。

[日]笠原仲二著、魏常海译:《古代中国人的美意识》,北京大学出版社 1987 年版。

[美]刘若愚:《中国的文学理论》,四川人民出版社 1987 年版。

[加]叶嘉莹:《王国维及其文学批评》,广东人民出版社 1982 年版。

[加]叶嘉莹:《迦陵论诗丛稿》,中华书局 1984 年版。

[加]叶嘉莹:《迦陵论词丛稿》,上海古籍出版社 1980 年版。

[美]叶维廉:《中国诗学》,三联书店 1992 年版。