

中國美術史  
李澤厚題

(魏晉南北朝編)

上

ZHONGGUO  
MEIXUESHI

李澤厚 劉綱紀

安徽文藝出版社

中國  
美術史

李澤厚題

(魏晉南北朝編)

下

ZHONGGUO  
MEIXUESHI

李澤厚 劉綱紀

安徽文藝出版社

中國  
美術史

於牛宮秦題

ZHONGGUO  
MEIXUESHI

李泽厚 刘纲纪  
安徽文艺出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

中国美学史:魏晋南北朝编/李泽厚,刘纲纪著. —合肥:安徽文艺出版社,1999.5

ISBN 7-5396-1827-2

I. 中… II. ①李… ②刘… III. 美学史-中国-魏晋南北朝时代 IV. B83-092

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 12847 号

---

## 中国美学史——魏晋南北朝编(上、下) 李泽厚 刘纲纪 著

---

责任编辑:徐海燕 江奇勇

出版:安徽文艺出版社(合肥市金寨路 381 号)

邮政编码:230063

发行:安徽文艺出版社发行科

印刷:安徽书刊印刷厂

开本:850×1168 1/32

印张:25.75

插页:4

字数:640,000

印数:20,000

版次:1999年5月第1版 1999年5月第1次印刷

标准书号:ISBN 7-5396-1827-2/I·1706

定价:38.70元

---

(本版图书凡印刷、装订错误可及时向承印厂调换)

# 目 次

## 第三编 魏晋南北朝美学思想

### 第一章 魏晋南北朝美学概观

- 第一节 魏晋南北朝美学产生的历史背景…………… 3
- 第二节 魏晋南北朝美学思想的演变 …………… 11

### 第二章 建安文学与曹丕的《典论·论文》

- 第一节 建安文学的特征 …………… 18
- 第二节 曹丕的《典论·论文》 …………… 24

### 第三章 人物品藻与美学

- 第一节 人物品藻的由来及其发展 …………… 56
- 第二节 人物品藻与美学的关系 …………… 88

### 第四章 魏晋玄学与美学

- 第一节 玄学的产生及其与美学的联结点…………… 101
- 第二节 玄学讨论的各个问题与美学的关系…………… 107

## 第五章 阮籍的《乐论》及其它

- 第一节 阮籍的生平、思想及其美学 ..... 148
- 第二节 阮籍的《乐论》..... 158
- 第三节 阮籍的《清思赋》..... 172
- 第四节 阮籍的《大人先生传》..... 179
- 第五节 总论阮籍的美学思想..... 187

## 第六章 嵇康的《声无哀乐论》

- 第一节 嵇康的生平和思想特点..... 191
- 第二节 关于声的哀乐问题的论辩的缘起..... 197
- 第三节 嵇康的乐论和养生论..... 199
- 第四节 嵇康乐论的本质..... 203
- 第五节 《声无哀乐论》对后世的影响..... 224

## 第七章 陆机的《文赋》

- 第一节 陆机的生平、思想及其《文赋》 ..... 228
- 第二节 《文赋》试析..... 240

## 第八章 《列子》中的美学思想

- 第一节 《列子》的思想倾向..... 276
- 第二节 《列子》的享乐主义的美学观..... 279

## 第九章 葛洪《抱朴子》中的美学思想

- 第一节 葛洪的生平与思想..... 295
- 第二节 葛洪论“文”与“德”..... 299
- 第三节 葛洪论艺术的鉴赏..... 308

## 第十章 东晋佛学与美学

- 第一节 东晋玄学清谈与佛学的合流····· 314
- 第二节 东晋佛学对美学的影响····· 319

## 第十一章 陶渊明的美学倾向

- 第一节 陶渊明的生平与思想····· 363
- 第二节 陶渊明所创造的艺术境界····· 375

## 第十二章 魏晋书论中的美学思想

- 第一节 魏晋书法的发展····· 384
- 第二节 魏晋书法论著略考····· 387
- 第三节 魏晋书论美学的特点····· 409

## 第十三章 魏晋画论中的美学思想

- 第一节 魏晋绘画的发展····· 423
- 第二节 魏至东晋顾恺之之前的画论····· 427
- 第三节 顾恺之的生平、思想和著作····· 433
- 第四节 顾恺之的画论····· 448

## 第十四章 宗炳的《画山水序》

- 第一节 宗炳的生平和思想····· 471
- 第二节 魏晋以来对自然山水美的认识····· 477
- 第三节 《画山水序》诠释····· 485
- 第四节 《画山水序》的美学意义····· 492

## 第十五章 王微的《叙画》

- 第一节 王微的生平与思想····· 497

第二节	《叙画》诠释·····	500
第三节	《叙画》的美学意义·····	508
<b>第十六章</b>	<b>齐梁文艺与美学</b>	
第一节	齐梁思想的变迁·····	511
第二节	齐梁文艺的特征·····	520
第三节	萧统、萧纲、萧绎的美学倾向·····	533
<b>第十七章</b>	<b>刘勰的《文心雕龙》</b>	
第一节	刘勰的生平与思想·····	551
第二节	《文心雕龙》与齐梁文坛的古今新旧之争·····	572
第三节	《文心雕龙》的“折衷”思想·····	579
第四节	《文心雕龙》的思想渊源·····	593
第五节	《文心雕龙》美学思想的理论结构·····	623
第六节	释《原道》·····	627
第七节	释《神思》·····	668
第八节	释《风骨》·····	685
第九节	释《情采》·····	709
第十节	《文心雕龙》的历史地位·····	719
<b>第十八章</b>	<b>钟嵘的《诗品》</b>	
第一节	钟嵘的生平、思想及《诗品》的写成·····	730
第二节	诗的本质·····	736
第三节	论兴、比、赋·····	749
第四节	“直寻”、“自然英旨”与“真美”·····	753
第五节	关于“味”的问题·····	758
第六节	总论钟嵘的美学·····	764



## 第十九章 谢赫的《画品》与姚最的《续画品》

- 第一节 谢赫的生平和思想倾向····· 769
- 第二节 “六法”及其标点问题····· 775
- 第三节 释“气韵生动”····· 782
- 第四节 释“骨法用笔”····· 797
- 第五节 姚最的《续画品》····· 802

## 第二十章 齐梁书论中的美学思想

- 第一节 王僧虔的书论····· 806
- 第二节 袁昂的《古今书评》····· 811
- 第三节 萧衍的书论····· 813
- 第四节 庾肩吾的《书品》····· 814

第 三 编

魏晋南北朝美学思想



# 第一章

## 魏晋南北朝美学概观

### 第一节

#### 魏晋南北朝美学产生的历史背景

在先秦、两汉哲学和美学所奠定的深厚基础上,魏晋南北朝美学获得了全面的发展。像这一时期这样高度重视审美与艺术问题,专门性的著作如此之多,思想如此之丰富多彩,是后世再也不曾见到的。

宗白华曾指出:“汉末魏晋六朝是中国政治上最混乱、社会上最苦痛的时代,然而却是精神上极自由、极解放,最富于智慧、最浓于热情的一个时代,因此也就是最富有艺术精神的一个时代。”<sup>①</sup>这是历史的前进运动本身所产生的矛盾。

汉末的大动乱,使统治了四百多年之久的汉代大帝国崩溃瓦解了。这是一个巨大的历史转折。在这一转折中,有一些颇值得注意的历史现象。

---

<sup>①</sup> 《论〈世说新语〉和晋人的美》,见宗白华《美学散步》。上海人民出版社,1981年版,第177页。

首先，世家大族在各地筑起了坞垒堡壁，或聚族以自保，或举宗以避难，在以宗族血缘关系为纽带的经济实体上组织了自己的武装。广大农民失去了土地，流离失所，为了不致转死沟壑，纷纷前来请求庇护，成为世家大族的部曲和佃客。在这基础之上，门阀世族带有极强的封建依附性，并保留着许多奴隶制残余的庄园经济蓬勃地发展起来。流亡的农民因得到世家大族的庇护而重新与土地结合，有力地促进了生产的发展。战争的进行不但没有摧毁它，反而为它提供更多要求庇护的人。汉代大帝国崩溃瓦解了，但世家大族的庄园经济却在战乱中大规模地发展开来。这些庄园自成一个社会，经济上自给自足，物质生活所需的東西均能自行生产。用颜之推的话来说，“闭门而为生之具以足，但家无盐井耳”（《颜氏家训·治家篇》）。由于有大量的部曲、佃客的劳动力可供驱使，因此在一些大庄园中还有门类齐全的细致的分工，生产的进行按照季节而作周密的安排。庄园经济的发展，为世家大族提供了十分优裕的物质享受，使他们有了大量的自由时间可以用于文艺的欣赏与创造。在中央集权的汉帝国不再存在的情况下，这种欣赏创造主要不是为了政治的目的，而是为了获得精神上的愉悦，于是文艺的审美特性受到了很大的重视。与此同时，也正由于中央集权的大帝国不再存在，较之于汉代，思想的禁锢被打破了。世家大族在生活上和思想上都有了自由活动的余地。再从政治方面看，新的、统一的中央集权的封建国家不可能在空地上建立起来，它要仰赖于各地拥有经济和军事实力的世家大族的支持。因此，许多企图建立统一的中央政权的政治人物都不得不尽力拉拢世家大族。如果说在过去，世家大族参与政权要仰赖于中央集权的国家的赐予，要具备所谓“经明行修”的种种条件，那么它现在参与政权却是仰赖于它所拥有的经济和军事的实力。只要它拥有实力，并愿意归附于某一争夺天下统一的政治人物，它就具有了参与政权的充分条件。因此，出身门第成了参与政权的最重要的东西，门阀世族的政治逐步形

成。而在具有参与政权的条件的世族中,谁能进入政权,重要的又是个人的才能和智慧,而不是汉代所谓“经明行修”等等由儒学而来的选拔察举。在这种情况下,舆论对某人的才能智慧的评议就成了很重要的东西,汉代的所谓“清议”逐渐演变为魏晋的人物品藻。一反汉代重德而不重才的风习,这种品藻把人物的才能提到了首位,刘邵的《人物志》应运而生。这种政治性的人物品藻在后来又发展为审美性的。因为门阀世族由于其拥有优越的地位,即使在不参与政权的情况下,也仍然以具有某种特殊的才情、品貌、风度相标榜。门阀世族有能够保证它的生存的经济、军事的实力,并不需要处处依赖于已当权或未当权的政治人物,这就使它的许多成员可以多少超然于现实的政治之上。从魏晋至南朝,由于不同的门阀世族利益的分离和矛盾,国家政权显得只是各个门阀世族之间利益的暂时平衡的产物,统治阶级的各个集团之间充满着不断的斗争。

由以上分析可以看出,汉帝国的瓦解,世家大族庄园经济独立、迅速的发展,是魏晋南北朝的思想、文艺在频繁的战乱中仍然得以辉煌发展的根基。但除此之外,还要看到由汉帝国的瓦解而引起的儒家思想的危机,以及社会心理的巨大变化。

汉代自汉武帝“罢黜百家,独尊儒术”以来,虽然在实际上采用了法家的许多办法,但在思想原则上确是独尊儒术的。到了东汉,随着统治阶级一天天走向腐朽,儒学一天天神秘化和烦琐化,日益变成一种虚伪的东西。汉帝国的灭亡和持续的大动乱,使得统治阶级也饱尝了战乱之苦,骨肉分散,颠沛流离,许多人在战乱疾疫中死去。汉帝国所竭力宣扬的儒家王道同汉末的腐朽政治和残酷现实形成了强烈的对比,对儒学的信仰动摇了。到了魏晋,统治阶级内部不择手段的互相争夺,西晋的灭亡和北方统治阶级的逃亡南渡,更继续加深着对儒学的信仰危机。但是,一方面由于汉帝国漫长的统治终究曾经使中国古代文化获得了辉煌的发展,并且使包含在儒家思想中的古代人道主义思想深入到中国民族的意识之

中；另一方面，门阀世族庄园经济的存在和发展不但使统治阶级的生存没有完全陷入绝境，而且还获得了相对自由的活动余地，因此从汉末至魏晋，既产生了对人的存在和价值的痛苦的感伤和思索，但又并未完全堕入悲观主义，仍然有着对人生的执著和爱恋。这和西方古罗马帝国灭亡后即陷入了黑暗的中世纪很不相同。

儒学信仰危机的加深，对人生意义的探求，把魏晋思想引向了玄学。玄学是由道家的思想发展而来的，这是由于道家思想对人世黑暗和人生痛苦的愤激批判，以及对超越这种黑暗和痛苦的个体自由（尽管是单纯精神上的自由）的追求，刚好符合于亲身经历并体验到儒家思想的虚幻和破灭的门阀世族的心理。虽然门阀世族以血缘为重要结合纽带的庄园经济决定了他们不可能从根本上否定儒家思想，但中央集权的专制的汉帝国已不复存在，新的、强有力的中央集权的封建国家又因为门阀世族利益的分散和矛盾而很难建立或很难稳固地建立，因此门阀世族所关注的就不是由国家所代表的总体利益（它的理论表现即是儒家所谓的“三纲五常”），而是个体的生存和发展。为建立一个中央集权的封建国家而进行的种种公然违背儒家伦理的起码原则的争夺，更使门阀世族中的有识之士对儒学的虚伪性产生了根大的反感。这一些都把他们推向了曾对儒学进行了猛烈批判的道家，把个体人格的独立自由提到了首位。最初由何晏、王弼奠定其理论基础的玄学，还带有相当浓厚的政治色彩。其目的是要在门阀世族利益相互分裂和对抗的条件下，借助于道家思想而建立一个君主“无为而治”的社会、国家。因此他们把君主描写为一个符合于道家“无为而无不为”的理想的人物，认为“无”（也就是“无为而无不为”）是世界终极的最高的本体。这种政治上的要求、理想，在刘邵《人物志》中已相当清楚地表现出来，何晏、王弼的玄学则对它作了抽象的哲学论证。但是，何、王的理想是注定了无从实现的，为争夺最高统治权而进行斗争的统治阶级中的各个集团和政治力量决不会满足于做一个“无为”

的统治者,而是要总揽一切权力,生杀予夺,唯我是从。为此,这些集团和政治力量进行了不顾任何信义的你死我活的残酷争夺,何晏本人也成了这种争夺的牺牲品。正因为这样,到了阮籍和嵇康时期,“正始玄学”特有的那种政治色彩大为减弱,对儒学的虚伪性的批判和对个体人格的绝对自由的追求大为增强。与此同时,庄学的影响也鲜明地突现出来。整个而言,魏晋玄学在本质上是庄学的一种特殊的发展,但何、王由于关注政治问题的解决,所以老学的影响更多一些。

魏晋玄学的产生标志着中国哲学史上的一个重大转变,那就是从汉代的宇宙论转向了本体论,它的中心课题是要探求一种理想人格的本体<sup>①</sup>。这种理想人格的形象,就是阮籍在《大人先生传》中所描绘歌颂的“大人先生”,它与儒家理想中的圣君贤相的形象很不相同,因为它恰好是儒家理想幻灭的产物。在一种充满愤激与不平的幻灭感中,人的生存意义和价值成为十分重要的问题,儒家所宣扬的至高无上的仁义道德不再被认为是人必须无条件地服从的东西了。如果说儒家所追求的理想人格是个体绝对地服从于仁义道德,以此为最高的价值的实现,那么魏晋玄学所追求的理想人格则恰好是要批判儒学的虚伪,打破它的束缚,以求得人格的绝对自由(封建社会下所能设想和容许的自由)。儒家并不否认个体,但它认为群体、社会是无限地高于个体的;玄学也并不否认群体、社会,但它认为群体、社会不应成为个体人格自由的障碍、束缚,更不应当成其为个体人格自由的否定、取消。极大地强调人格的自由和独立,这是玄学区别于儒学的一个根本之点。相对于东汉日趋神秘化、烦琐化、虚伪化的儒学统治来说,这种强调带有“人的觉醒”的重要意义。“不是人的外在的行为节操,而是人的内在的精神性(亦

---

<sup>①</sup> 参见李泽厚《中国古代思想史论》,人民出版社,1985年版。



即被看作是潜在的无限可能性)成了最高的标准和原则”<sup>①</sup>。这给了魏晋南北朝的美学以极为深刻的影响,也是这一时期的艺术和美学能够打破儒学思想束缚,获得充分独立发展的重要思想原因。因为审美与艺术所在的领域是与人类生存的个体性分不开的,对人作为个体感性存在的意义与价值的关注必然会有力地推动审美与艺术的发展。在魏晋玄学影响下的门阀世族们的生活,便极大地推崇和考究人的才情、品貌、风度、言谈、智慧、识鉴、个性等等,它本身就已经具有了审美与艺术的性质。这在《世说新语》中得到了十分生动准确的描绘。魏晋的“人的觉醒”带来了“文的自觉”,这两者是密切联系而不可分割的,同时前者又是后者的基础、前提。

阮籍死于公元 263 年,即魏元帝曹奂景元四年,两年之后司马炎称帝,是为西晋。西晋时期建立了统一的中央集权的封建国家,政治上出现了短暂的、相对稳定的局面,门阀世族各自为政、分散独立的势力受到了一定程度的遏制。玄学的影响虽然还浓厚地存在,但它原有的那种对儒学的愤激的批判精神已大为减弱(这鲜明地表现在郭象的玄学中),同时儒学的思想也开始有抬头之势。

西晋王朝的短暂统一由于统治阶级内部的激烈争夺(“八王之乱”)而瓦解,西、北各少数民族进入中原,门阀世族被迫南渡。这是汉族统治阶级一次前所未见的大逃亡。从西晋王朝的瓦解到南渡建立东晋王朝,统治阶级又亲历了数不尽的战乱之苦,眼看儒家伦理在现实中被无情地粉碎,统一的封建国家陷于解体,于是东晋玄学清谈之风再次高涨。虽然在思辨的深刻性上不及正始玄学,批判的精神也更为削弱,但强烈地发展了自汉末以来对人生的感慨和与之相联的重“情”的思想,并且进一步使玄学论辩成为一种带有审美性质的智慧、才情、风度、语言的表演。与此同时,由于门阀世族在南方获得了比北方更好的发展庄园经济的自然条件,不但有了

---

① 李泽厚:《美的历程》,中国社会科学出版社,1984年版,第114页。

多样的物质享受,而且被南方富于变化的、明丽的自然风景所吸引,产生了纵情山水的风尚。这一切使得门阀世族较之于魏代和西晋时期更加追求一种超脱的“玄远”、“神明”,从而推动了文艺与美学的发展。但是,由于偏安南方的东晋小朝廷充满各种内在的矛盾(在过去已有矛盾之外又加上了北来的与南方土著的门阀世族之间的矛盾,以及经常在威胁着东晋小朝廷的西、北少数族势力的扩展),耽于享乐,因此较之于西晋相对稳定的时期,门阀世族的统治危机四伏,日趋腐朽无能,玄学的清谈也日益失去其思想的深度和精神上的慰藉力量,最后与迅速发展起来的佛学合流了。这种合流宣告了玄学所追求的理想人格本体不过是一种空幻的东西,但同时又有力地推动了对主体存在的内在精神性的认识。这也对艺术与美学发生了重要影响。

东晋的灭亡,标志着门阀世族的衰落。从刘宋时代开始,门阀世族留存的显要人物就只具有一种装点新政权的作用,出身庶族寒门的地主、商人、军官掌握了国家大权,形成了一个不同于门阀世族的新的统治阶层。这些新贵们在思想文化修养上远低于长期养尊处优的门阀世族,表现了赤裸裸的贪欲和残暴。但在当时的条件下,他们终究是能够掌握政权,使封建的国家得以存在和延续的一种新的政治力量。随着这种力量的登上舞台,统治阶级的意识和风尚也发生了明显的变化。门阀世族所追求的那种以“玄远”、超脱为特征的所谓“雅”的趣味,日益为新贵们的“俗”的要求所侵越,商人妇、市井妓女所唱的情歌也被引入了宫廷。从门阀世族的观点看来,这真是“俗不可耐”了,但它给当时的文艺注入了新的生机,发展了对日常现实中存在着的感性的美的追求,取代了那虽然“高雅”之极但在新的历史条件下却已显得空洞无物的玄学的理想。对美的追求,从玄学的超尘脱俗的精神王国降到了世俗的人间。当然,玄学的影响依然存在,但已抵挡不住“俗”的潮流了。原来涂上了玄学思辨色彩的佛学也日益地世俗化,因果报应之说空前流行。

有见于世风日趋粗俗的享乐和佛学的势力大张,儒家的思想重新抬头,这在南朝的极盛时期即齐梁时期表现得最为明显。它给了这一时期的美学以重要影响。但是,齐梁新贵们的耽于享乐和内部的种种争夺,封建统治基础的脆弱,使得儒学不可能占据主导地位,而只能与玄、佛并列。这种情况又使得南北朝时期的思想仍呈现出一种并不以儒学定于一尊的活跃状态。齐梁历来被认为是中国历史上一个很为腐朽的时期,它确实也有种种腐朽的表现,但在魏晋之后,它又使中国的思想文化获得了新的发展。

总起来看,除去种种经济的、政治的原因之外,使魏晋南北朝思想文化大放异彩的一个重要原因就是它一反汉代把群体、社会放在至高无上的地位,而把个体的存在推上了重要的位置。历来儒家特别是汉儒都不断要人们绝对服从于群体、社会,魏晋南北朝的思想则不然,它对这种思想提出异议、表示怀疑以致批判,它要重新去寻求和确定个体存在的意义和价值。从破除汉代儒家漠视以致否定个体存在这一点来说,即使是荒唐放荡的行为,也仍然是对儒学“非礼勿动”等等教条的一个现实的历史的否定。但是,魏晋以来的封建社会既然不能脱离宗族血缘关系,因此对个体的强调不仅不能从根本上取消和否定儒家“君君、臣臣、父父、子子”的根本思想,而且在其发展过程中,也终于从对绝对、无限的理想人格本体的幻想掉入最丑恶的动物性欲求的满足。这也就是从魏晋到齐梁的哲学和美学的行程。由隋至唐,儒家思想又不断上升而占据统治的主导的地位。魏晋的思想是从汉儒的思想到隋唐及其后的思想的一个过渡环节,它在汉代意识形态陷入严重危机的历史条件下冲击了儒学的思想,带来了“人的觉醒”和“文的自觉”,在历史上留下了不灭的光辉。

## 第二节

### 魏晋南北朝美学思想的演变

魏晋南北朝美学思想的演变大致上可划分为以下几个时期。

#### (1) 建安时期

建安时期曹丕在《典论·论文》中提出了“文以气为主”的命题，其哲学基础和汉代以“气”来说明包括人在内的宇宙万物的宇宙论哲学分不开。这个命题第一次明确强调了主体的个性、气质、天才与文艺创造的不可分离的联系，并且开始把文艺创造和个体生命的不朽联系起来，同时“气”的观念的引入又暗含了文艺创造与生命现象的联系。所有这些方面都对魏晋至齐梁的美学发生了重要影响。因此这一命题的提出和整个《典论·论文》可以看作是魏晋南北朝美学的发端和引言。但是，先秦儒学所包含的古代人道主义和仁政思想仍然是建安文学及美学中最重要的东西，对人生的深沉感慨并没有完全超出于它。接着兴起的玄学对汉代的宇宙论没有兴趣，所以“气”这一范畴在玄学的哲学和美学中都很少被注意。但在齐梁美学中，“气”却成了最重要的带根本性的范畴。

#### (2) “正始”前后至魏末

这一时期一方面出现了刘邵的《人物志》，把汉代重节操的“清议”发展为魏及其以后重才能、个性的人物品藻，对“英雄”的推崇取代了汉代对“贤良方正”的赞誉，表现了时代的巨大变化。另一方面，以何晏、王弼为代表的玄学开始了对刘邵在《人物志》中已描述了以“平淡无味”为其特征的“圣人”的哲学论证，确立了玄学的

理论基础。整个玄学的主题是在具有无限可能性的理想人格本体的构建,但同时又认为这种本体必须表现为感性的现象存在,因此它在根本上是与美学相通的。关于“圣人”“有情”还是“无情”的争论也是如此。但在偏于老学和关注政治问题的何、王的思想中,美学的方面未得到开拓。从何、王到阮籍、嵇康,庄学对儒学的批判和对个体人格的无限、自由的追求明显成为玄学的主导方面,因而使玄学差不多完全与美学融为一体,玄学的美学才获得了充分的发展。阮籍的《清思赋》、《大人先生传》并非专门讲文艺、美学问题的著作,但在美学上的意义超过了阮籍的《乐论》。嵇康的《声无哀乐论》是玄学的美学的十分重要的代表作,玄学所最重视的“无”这一范畴被具体地应用于艺术,并获得了系统的论证。但就对玄学审美的趣味、理想和精神的体现来说,它又不及阮籍的《清思赋》和《大人先生传》。以“无”为根本,对“自然”的推崇和对“无味”之“味”的赞赏,成为魏代玄学的美学的特色,这恰好又是对人生痛苦的感慨和愤激的产物。

### (3) 西晋时期

西晋时期既有玄学的强大影响,同时儒学的思想又有所表现。获得短暂稳定与繁荣的统治阶级企图以文艺来描绘歌颂他们的富贵荣华的生活,开始一反建安和魏代玄风影响下的文艺,重视词藻的华丽。但享受着富贵荣华同时内部又充满矛盾的统治阶级也还有着对人生的短促、社会的动荡的感慨和不安,因此尚未沉醉于歌舞升平。陆机《文赋》中的“诗缘情而绮靡”的思想就是在这种情况下提出来的。其中的“缘情”之“情”仍然包含着自汉末魏代以来对人生的感慨,在“课虚无以责有,叩寂寞而求音”之类的说法中仍然可见玄学对《文赋》的深刻影响。但《文赋》极大地强调了感官形色的美的价值,这是与追求超感官形色的绝对的精神美,以“平淡无味”为最高境界的玄学不同的。陆机的“诗缘情而绮靡”在曹丕的

“文以气为主”的命题之后,进一步表现了魏晋的“文的自觉”的思想潮流,对魏晋南北朝以致后世中国美学的发展产生了重大影响。刘勰对“情文”、“情采”的论述,钟嵘对诗的本质的认识,都与“诗缘情而绮靡”的思想密切相关。

西晋后期迅速走向没落。作为这种没落的表现,产生了《列子》中的极端享乐主义思想和葛洪《抱朴子·外篇》中在哲学上甚为浅薄的神仙思想。但前者仍然包含有对人生的深刻的观察和思考,在看来是彻底颓废的思想中透露出对世间的黑暗不平的愤慨。葛洪的《抱朴子》则在《内篇》中发挥了葛洪所推崇的陆机的美学思想,比陆机远为鲜明地强调了文艺的独立的价值。但整个而言,他对文艺的认识不能与陆机相比。

#### (4) 东晋时期

东晋玄学清谈的重新高涨,对人物的才情、风姿、言谈的超尘绝俗的美的讲求,和佛学相联的对人的“神明”的观察体验,以及纵情山水的风尚的发展,使这一时期的文艺所追求的美,既不同于魏正始以来所推崇的“平淡”,也不同于西晋所提倡的“绮靡”。它高度重视的是一种既有形色又超于形色,难于捕捉、言传,只可直感、体味的美。魏晋玄学的“言不尽意”的理论在这一时期与佛学相结合,在美学上得到了很大的发展。这种非言所能尽的美,就是这一时期所推崇的“韵”和“神”,它成了美学的重要范畴,并给了这一时期的书法和绘画以深刻的影响。东晋强调“韵”和“神”,有时也讲“意”,这种难于言传之美最适合于书法艺术的表现,其次是绘画,特别是人物肖像画。东晋艺术的最高成就不在文学,而在书法。这一时期的书论和画论都包含有重要的美学思想。

#### (5) 刘宋时期

这一时期明显带有从魏晋向齐梁过渡的性质。东晋末,随着佛

学的繁兴和佛教绘画、雕塑的发展,慧远在一些著作中论及了艺术问题,表现了一种和佛学相联,但又还带有玄学痕迹的美学思想。最带有思辨色彩的佛学家僧肇及其后的竺道生的佛学理论也有与美学相通之处。在慧远的直接影响下,宗炳的《画山水序》对自然山水的美作了一种佛学的解释,王微的《叙画》的主要方面则是与玄学相关的,并且在颜延之的启发下把“三玄”之一的《易》的思想引入了艺术、美学理论。成书于这一时期的《世说新语》具有极为重要的美学意义,是魏晋门阀世族生活和审美好尚的宝贵记录,“魏晋风度”的形象写照,在文学表达上也深得魏晋精神,对后世有广泛深远的影响。陶渊明的诗在对最平凡的田园生活的描写中体现了魏晋玄学所企求的极高的审美境界。

#### (6) 齐梁至陈

如上节所说,自刘宋以来,统治阶级的文艺从门阀世族所追求的“雅”逐渐地走向了“俗”,对现实的感官愉悦的美极为重视。它已不同于陆机所提倡的“绮靡”,缺乏门阀世族的高贵气派,而喜好感官刺激的艳丽和炫耀。这种倾向在宫廷中不断发展起来,最后形成“宫体”。另一方面,以“永明体”为代表,不属于宫廷贵族的士大夫也十分重视诉之于感官的形式美,但他们所追求的是一种与“宫体”的艳丽不同的“清丽”。虽然自西晋开始已很重视文艺的形式的“绮靡”,但专门地讲求研究形式的美却是从齐梁开始的。包含对汉语形式美的研究,即对声律对偶的研究,是齐梁美学所取得的重要成果。这种对形式美的追求引起了这一时期随着儒学抬头而出现的某些人物的非难,产生了在齐梁文坛上持续很久的古今新旧之争。以萧纲为代表的“宫体”派主张“新变”,充分肯定文艺的美的价值的独立性,反对作文必须以儒家经传为楷模,对以裴子野为代表的儒家复古派思想进行了猛烈的攻击。虽然萧纲的思想欠深刻,他所追求的美也缺乏深刻的内容,但他对儒家复古派的批判,在强调

文艺的审美特征这一点上,具有历史的进步的意义。在时代上早于萧纲的刘勰的美学思想,是在齐梁文艺追求形式的美已成为时尚,同时儒学的思想又有所增长这样一种历史条件下产生的。出身庶族寒门的刘勰怀有一种积极人世、建功立业的理想,这使他和先秦儒家中荀学——《易传》一派的思想发生了共鸣。他以荀学——《易传》的思想为基础,同时吸取汉代宇宙论以“气”为前提的对《易》的解释,对汉魏以来的文学和美学的发展作了一次全面性的总结,写成了《文心雕龙》,建立了一个有相当严密的系统性的文学理论,对丰富发展中国古代美学作出了重要贡献。在齐梁的古今新旧之争中,刘勰既充分肯定美的意义和价值,又要求美应符合儒家正道。这是他既区别于萧纲一派,又区别于裴子野一派的地方,但他的主要的着眼点却是在美的问题上。刘勰第一次明确地把具有纯粹审美意义的“文”与“道”联系起来,对“文”的美作了一种宇宙论的、自然哲学的论证,把“文”的地位与价值提到了前所未见的高度。刘勰美学构成的思想因素很为复杂,他企图以儒家的思想去统领、融合其他各种思想,这使刘勰的美学思想具有不局限于儒家的包容性和丰富性,但又带有明显的折衷色彩,并且在好些方面仍然受着儒家思想的束缚。刘勰发展了儒家美学,特别是荀子一派美学的积极方面(包含“风骨”的提出),但未能克服其消极方面。他企图在充分肯定诉之于感官的形色音声之美的前提下,使美的追求符合于儒家正道,即儒家所说的善,而看不到这种对美的追求的发展和儒家所说的善之间存在着不可克服的矛盾。这是历史所造成的矛盾,不但是刘勰所不能解决的,也是后来整个中国古代美学所不能解决的。因此,具有丰富深刻内容的刘勰美学,看起来就是以裴子野和以萧纲为代表的两派意见的一种调和折衷,从而在当时和后世一个长时期内都未能产生广泛明显的影响。因为从前一派意见来看,他对形式美的强调是根本无法接受的;从后一派意见来看,他对“征圣”、“宗经”的思想的过分强调也同样是难以附和的。与萧纲大



致同时的钟嵘，在《文心雕龙》之后写成了《诗品》，他直接从“气”出发来建立他的文艺、美学思想，但其根本点在于强调个体对宇宙、人生的感慨的抒发和文艺的密切关系，直感在文艺创造中的重要作用，以及文艺直接诉之于情感和审美体验的感染力（与玄学有所不同的“味”）等问题。在思想的系统性、丰富性方面，钟嵘的美学思想不及刘勰，但在对文艺的审美特征的认识上却有超过刘勰的地方，并且摆脱了刘勰的折衷的两难处境。《诗品》之后，谢赫的《画品》从绘画方面丰富发展了齐梁美学。谢赫和刘勰、钟嵘在这一点上有明显的相似之处，即都重视以“气”这一范畴来说明审美与艺术现象。同一的倾向在齐梁的书法理论中也表现了出来。如果说魏晋美学主要是以玄学的本体论为其理论基础，重视美与超越感官的内在精神的联系，那么到了齐梁，汉代以“气”为基础的宇宙论和生命哲学却发生了广泛影响，重视美与感性的自然、生命的联系。这是齐梁美学的特点所在，也是它的贡献所在。齐梁美学具有丰富的多方面的内容，它不但建立了系统的创作论，而且也建立了欣赏论、批评论，使美学中的各个问题具体化，跨越了主要停留在抽象思辨阶段的玄学的美学，广泛地深入到各门艺术之中。因此，齐梁美学在中国古代美学的发展上有着不能低估的重要地位。梁代之后，陈代的美学是齐梁美学的余波，也是齐梁美学在理论和实践上走入衰颓的表现。因为陈代统治阶级把齐梁统治阶级所追求的感官声色之美发展到了极为庸俗腐朽的程度，混同于最低级的色情享乐。如何把美与艺术从这种状况中拯救出来，成了隋至唐初美学的中心课题。

从魏晋到齐梁美学的发展，比先秦或两汉美学的发展要复杂一些。它提出了一系列新的思想、概念、范畴，这些思想、概念、范畴的产生和演变是前后相承，彼此交错的，有着各种复杂、细致、微妙的关联、统一和矛盾。关于这些，将在本卷以下各章中加以具体的分析。

## 第二章

# 建安文学与曹丕的《典论·论文》

“建安”是东汉末年献帝刘协的一个年号，起于公元196年，止于公元220年。但历史上所谓的“建安文学”，一般不只限于这二十五年的文学，而把曹丕即位，魏代建立到魏明帝曹睿继位后的太和年间也包含在内。建安文学以曹操（公元155—220年）、曹丕（公元187—226年）、曹植（公元192—232年）父子三人为首领，同时包含所谓“建安七子”：王粲（公元176—217年）、刘桢（公元？—217年）、陈琳（公元160—217年）、阮瑀（公元192—217年）、徐幹（公元171—217年）、应瑒（公元？—217年）、孔融（公元153—208年），再加上路粹、繁钦、杨修、吴质、丁仪、丁翼（或作丁廙）、邯郸淳等人，形成一个以邺下（今河北临漳县）为中心的文学集团。他们在文学上各有所长，相互有密切的交往，同时又有大致相同的创作倾向，因此被称为“建安文学”。建安文学在中国文学史上受到高度重视，这是由于它体现了和前代文学很为不同的一种新的倾向、思潮和风格，并取得了空前的重要成就。建安文学在发展过程中形成了它所特有的美学思想，对魏晋及其后中国美学的发展产生了明显的影响。

## 第一节

### 建安文学的特征

建安文学是汉末至魏初所发生的社会大变革的产物。这一变革的实质是汉代统一的奴隶主大帝国分崩离析，在庄园经济基础上生长起的大小封建势力相互混战，争夺建立统一的封建国家的最高统治权，实现从奴隶制向封建制的转变。伴随着这一变革的是连年不断的战争，以及由战争所引起的大饥荒和严重的瘟疫的流行。它所带来的灾难是历史上所罕见的，史书对此有着许多记述。如人民的死亡达到了“鸡犬亦尽，墟邑无复行人”（《三国志·魏志·荀彧传》注引《曹瞒传》）的地步；饥饿使“吏士大小自相啖食”（《三国志·魏志·程昱传》注引《世语》）；瘟疫的流行使“家家有强尸之痛，室室有号泣之哀，或阖门而殪，或举族而丧”（《续汉书》刘昭注引魏陈思王说疫气）。建安时代曾为尚书郎的仲长统，在他所著的《昌言》中说：

汉二百年而遭王莽之乱，计其残夷灭亡之数，又复倍乎秦项矣。以及今日，名都空而不居，百里绝而无民者，不可胜数。此则又甚于亡新之时也（《全后汉文》卷88）。

社会的大动乱，数百年来以儒家名教和仁政为旗帜的汉代奴隶主大帝国的悲惨溃灭，引起了社会心理意识的重大变化。这变化集中表现在对儒家的名教和仁政的理想失去了信心，它再也不是那么神圣不可侵犯的东西了。在现实的社会生活中，人们处处深切地感受和备尝了和儒家许诺的“仁政”刚好成为鲜明对比的种种痛

苦,发出了对人生苦难的慨叹,并且似乎是第一次意识到了一切仁义道德的空谈都是虚假的,只有生离死别,如何求取自身的生存才是真实的。这在东汉末年产生的《古诗十九首》中已经很为明显地表现了出来。连续不断的大动乱和大规模的死亡,产生了种种哀叹人生无常、欢会苦短的思想。如:“人生天地间,忽如远行客”;“人生寄一世,奄忽若飘尘”;“人生非金石,岂能长寿考”,“人生忽如寄,寿无金石固”;“生年不满百,常怀千岁忧”,等等。为了从这种痛苦中解脱出来,不但产生了及时行乐的思想,而且还产生了“何不策高足,先据要路津。无为守穷贱,鞿轲长苦辛”的思想。儒家所谓安贫乐道,忧道不忧贫的观念,再不是不可违背的金科玉律了。

但是,自先秦两汉以来,在漫长的历史时期中形成,并产生了广泛深远影响的儒家热爱人生的思想,并没有在残酷无情的现实中死去。因此,《古诗十九首》对人生无常的哀叹并没有走向完全否弃人生的悲观主义。相反,这种哀叹恰好是深感有限的人生的可贵的表现,并且仍然伴随着对具有古代诚挚淳厚之风的爱和友谊的不断赞颂:“弃捐勿复道,努力加餐饭”;“愿为双鸣鹤,奋翅起高飞”;“思为双飞燕,衔泥巢君屋”;“一心抱区区,惧君不识察”;“以胶投漆中,谁能别离此”等等。此外,在对人生无常的哀叹中,还潜在地包含着对个体生存的意义、价值的思索和探求。这对后来整个的魏晋思想,包含玄学在内,都产生了影响。

由于建安文学的产生在时代上和《古诗十九首》最为接近,因此建安文学不仅如许多论者指出的那样,受到汉乐府的影响,而且还直接而明显地受到《古诗十九首》的影响。这是前人早已看到了的。如明代的王世贞说:“子桓之《杂诗》二首,子建之《杂诗》六首,可入《十九首》,不能辨也”(《艺苑卮言》卷三)。清代的叶燮说:“建安、黄初之诗,因依苏、李与《十九首》者也”(《原诗》内篇上)。以诗为主体的建安文学,不仅在艺术的表现手法上和《古诗十九首》有许多类似之处,而且在思想感情上同样不断地在感叹着人生的无

常。但是，在另一方面，《古诗十九首》中还写了洛阳的繁华热闹，赞美“洛中何郁郁”，这和史书记载汉献帝由长安到洛阳时，“洛阳宫室烧尽，街陌荒芜，百官披荆棘，依立墙间”（《三国志》卷六《董卓传》及注引班彪《续汉书》）的情况大不相同。可见《古诗十九首》产生的时代，还不是献帝时军阀割据的大混战时代。建安文学却恰好产生在这个时代，而且它的作者群已不是东汉末年某些地位较低、接近平民的、不得志的文人，而是以曹操父子为首的上层统治阶级中一些有志于平定天下的重要人物。由此产生了建安文学区别于《古诗十九首》的一些重要特点。第一，它相当广泛而深刻地描写了军阀混战所造成的社会灾难。第二，它对人生无常的哀叹已经同这种社会灾难，以及如何结束这种社会灾难，重新建立统一繁荣的封建国家的热望和努力结合在一起。这首先鲜明地表现在曹操的诗作中。连续不断的军阀混战及其所带来的严重的灾难性后果，不但对广大人民是巨大的祸害，而且也直接威胁到了统治者自身的生存。结束这种混战的局面，实现国家的统一，恢复被破坏殆尽的社会生产，已成为历史的迫切要求。曹操正是作为力求实现这一要求的重要人物而登上历史舞台的。因此，被后世描写为“大奸”的曹操，既有其玩弄阴谋权术的残忍的一面，也有同情军阀混战给人民造成的痛苦，并以统一天下为己任的一面，而且后一面是主导的方面。前代对曹操诗作的评论，已有人多少指出这一点。如明代的钟惺说：“老瞒生汉末，无坐而臣人之理，就其发念起手，亦自以仁人忠臣自负，不肯便认作奸雄。如‘瞻彼洛城廓，微子为哀伤’，‘生民百遗一，念之断人肠’，‘不戚年往，忧世不治’，亦是真心真话，不得概以‘奸’之一字抹杀之”（《古诗归》卷七）。历来都有人认为曹操的思想属于法家，实际上，在用人和治军上曹操的确坚决地采取了法家憎恶空谈、讲求实际、赏罚严明的思想，但在社会政治理想上，他所追求的仍然是古代儒家那种具有浓厚的原始人道主义色彩的“仁政”。这一点明显地表现在曹操的《对酒》一诗中。所谓“斑白不

负载”，“路无拾遗之私”，“恩德广及草木昆虫”等等，都是这种“仁政”理想的表现。但生当汉末的曹操又毫不顾惜地打破了汉代后期以来儒家那种迂腐虚伪的仁义道德的空谈，而把他的“仁政”理想的实现放在现实的无情斗争的基础之上，极大地强调了个体的才智在斗争中的作用，高度重视“治国用兵”的实际才干，“尚功能”而不“尚德行”。这集中地表现在他一次又一次所下的“求才令”中（参见第三章）。曹操所处的特定历史时代和他的思想行动，使得在他的诗中对人生无常、短暂的感叹具有了和《古诗十九首》中的思想不同的更为积极的社会内容和英雄色彩。这种感慨的实质，归结到一点，就是曹操自己所说的“不戚年往，忧世不治”（《秋胡行》其二）。之所以感叹人生的短暂，正是由于“忧世不治”，因而也才发出了千古传诵的“老骥伏枥，志在千里；烈士暮年，壮心不已”（《龟虽寿》）的豪言壮语。和曹操基本相同的思想感情，在曹丕、曹植以及“建安七子”的杰出人物王粲的诗作中也可以看到。如被王世贞称为“可入《十九首》，不能辨也”的曹植的《杂诗》，也不只是慨叹人生的短暂而已，还表现了“闲居非吾志，甘心赴国忧”，“烈士多悲心，小人喻自闲”，“拊剑西南望，思欲赴太山”的壮志。这是《古诗十九首》中看不到的。

建安文学这种社会学的内容，反映在审美心理和艺术风格上，可以看出建安文学具有如下一些特征。

第一，它高度重视个人情感的无顾忌的抒发，也就是鲁迅所说的“通脱”，“想说甚么便说甚么”<sup>①</sup>。这是汉代以儒家“名教”治天下的幻想遭到破灭的必然结果。因此，《毛诗序》所谓“吟咏情性，以风其上”，用诗赋作为“讽谕”和宣扬“名教”的工具的做法也随之遭到破灭。虽然儒家济世救民的理想仍然活在建安的诗作中，但不再寄

---

① 《魏晋风度及文章与药及酒之关系》，《鲁迅全集》第3卷，人民文学出版社，1981年版，第503页。

希望于汉朝的末代天子来推行“名教”，挽救危亡了。在天下分崩，群雄割据的局面下，天子和“名教”的威信已经一落千丈。史书所谓“人怀苟且，纪纲既衰，儒道尤甚”（《三国志，任苏杜郑合传》注引《魏略》），正是当时情况的实录。新的统一的国家的建立，全赖志士仁人们在不可预测的残酷斗争中去争取。文学也相应地摆脱了“名教”的束缚，把不再依附“名教”的个人情感的真实表现推上了重要的位置。这无疑是文学的一大解放。明代的徐祯卿说：“韦仲、班、傅辈，四言诗偕缚不荡。曹公《短歌行》、子建《来日大难》，工堪为则矣。白狼、檠木诗三章亦佳，缘不受《雅》《颂》困耳”（《谈艺录》）。所谓“不受《雅》《颂》困”，实际上也就是不为汉代提倡的“名教”、“诗教”所束缚，敢于直抒胸臆。

第二，建安文学所高度重视表现的个人情感带有慷慨悲凉的时代特色。这一方面是由连年战乱带来的触目惊心的社会灾难造成的；另一方面，又是由以曹操为代表的进步势力，在企图克服这种灾难，重建统一的国家中必然要碰到的种种艰难的斗争和巨大的牺牲造成的。曹操的《蒿里行》、《苦寒行》等诗作典型地表现了这一点。如刘勰所指出：“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”（《文心雕龙，时序》）。马克思在谈到资产阶级革命时说过：“不管资产阶级社会怎样缺少英雄气概，它的诞生却是需要英雄行为、自我牺牲、恐怖、内战和民族战斗的”<sup>①</sup>。虽然中国古代从奴隶社会到封建社会的转变不能同西方资产阶级革命作简单的类比，但在需要“英雄气概”、“英雄行为”这一点上却有相似之处。以慷慨悲凉为其重要特色的建安文学，正是这种“英雄气概”的一种悲壮的表现。同时，我们在下一章中要讲到的刘邵《人物志》对于英雄的热烈赞颂，正是一种并非偶然的同步现

---

<sup>①</sup> 《路易·波拿巴的雾月十八日》，《马克思恩格斯选集》第1卷，人民出版社，1972年版，第604页。

象。

第三,建安文学有一个历史的发展过程。虽然直抒胸臆,慷慨悲凉是建安文学共有的重要特色,但到了曹丕,如鲁迅所指出,“于通脱之外,更加上华丽”,而且“于华丽之外,加上壮大”<sup>①</sup>。“华丽”而又“壮大”,这就是壮丽,不同于后来西晋的陆机所说的“绮丽”,当然更不同于齐梁文学所特有的侈丽。这是曹魏势力逐渐取得统治权,刘勰所谓“世积乱离”的现象有所缓和,统治阶级对于文词的华美比过去更为讲求的结果。从文学的技巧说,无疑具有不能否认的进步意义。在曹植的诗中,这一点表现得最为明显,并且对后世产生了重大影响。但与此同时,建安文学所特有的“通脱”、慷慨、质朴、深沉、雄强等特色也随之有所削弱。这一点前人已经有所论及。如明代的王世贞说:“曹公莽莽,古直悲凉。子桓小藻,自是乐府本色。子建天才流丽,虽誉冠千古,而实逊父兄。何以故?材太高,辞太华”(《艺苑卮言》卷三)。清代的沈德潜说:“子桓诗有文士气,一变乃父悲壮之习矣”(《古诗源》卷五)。历代对于曹操、曹丕、曹植父子三人在文学上的成就的评价,一向存在着不同看法。一般而言,凡重视词藻的华丽,情感的委婉和平的论者,都推尊曹植,不取曹操的质朴风格,并且从儒家所谓“温柔敦厚”的“诗教”观点出发,批评曹操的诗有“霸气”,不是“中正平和之音”。对较接近于曹操作风的曹丕,也不太赞扬。但是,认为曹操的特色是“古直悲凉”,具有比丕、植远为雄强的气魄和力量,这倒是比较一致的看法,这也说明建安文学的主要特征正是由曹操所开创和倡导的。

在中国文学史上产生了划时代影响的建安文学所体现的新的思想倾向和艺术特征,必然要在中国美学思想中有所反映。事实上,魏晋美学的产生发展,既同下面即将讲到的“人物品藻”和玄学

---

① 《魏晋风度及文章与药及酒之关系》,《鲁迅全集》第3卷,人民文学出版社,1981年版,第504页。



相关,也同建安文学的出现有密切关系。建安文学所取得的超越前代、大放异彩的成就,不但是魏晋,而且是后来历代中国美学不断在加以总结研究的对象,并由之产生了“风骨”等重要概念。这种总结研究,首先是由建安文学的重要代表人物之一曹丕所进行的。另外,曹植也发表了一些看法。

## 第二节

### 曹丕的《典论·论文》

曹丕的《典论》,是曹丕为太子时写于不同时期的著作的汇集,大体上成书于建安二十二年(公元217年),以后又不断有所删补<sup>①</sup>。《典论》全书已逸,其中《论文》因被《文选》选入而得完整地保存下来。如果说东汉的《毛诗序》是对当时统治阶级以诗为宣传“名教”的工具的理论总结,那么《典论·论文》则是对打破了“名教”束缚的建安文学的理论总结。虽然它不如《毛诗序》那么系统,在历史上,特别是在儒家正统理论地位上比不上《毛诗序》,但它提出了一些有重大意义的观点,标志着一种和统治汉代的儒家美学思想不同的新思想的产生,开辟了中国美学思想史上的一个新时代。

#### (1) 曹丕美学思想的哲学基础

曹丕在《典论》的《自叙》说过:“上(指曹操)雅好诗书文籍,虽在军旅,手不释卷。每定省从容,常言人少好学则思专,长则善忘。长大而能勤学者,唯吾与袁伯业耳。余是以少诵诗论,及老而备历五经四部,史汉诸子百家之言,靡不毕览”(《全三国文》卷八)。从曹

---

<sup>①</sup> 参见张可礼编著《三曹年谱》,齐鲁书社,1983年版,第155—156页。

丕的《典论》来看,他的知识确实是渊博的。他赞美徐幹“著论成一家言”(《典论·论文》),也可见他对理论的重视。由于曹丕的《典论》已有散失,同时《典论》也还不是一部系统的著作,因此对于曹丕的哲学思想,我们还难于作出详细的说明。但就现存的《典论》来看,整个而言,我们可以说曹丕是受着包含徐幹在内的东汉以来和阴阳五行学说相联的思想影响的。如曹丕说“夫阴阳交,万物成”(《典论》,《全三国文》卷八)。这就是东汉以来王充等人用阴阳二气交会说明万物生成的观念。王充说:“天地合气,万物自生,犹夫妇合气,子自生矣”(《论衡·自然》)。又说:“人之所以生者,阴阳气也”(《订鬼》)。对于汉以来极为流行的方士求长生不老的说法,曹丕基本上是持否定态度的,认为生死是自然的不可避免的现象。他说:“夫生之必死,成之必败,天地所不能变,圣贤所不能免。然而惑者望乘风云,与螭龙共驾,适不不死之国”。曹丕认为这是“愚谬”的表现。他还谈到曹操曾广招方士,但“自王与太子,及余之兄弟,咸以为调笑,不轻信之”(以上见《典论》,《全三国文》卷八)。

对自然事物的美,曹丕基本上也是用生成万物的阴阳五行去加以解释的。这明显地表现在他的《玉玦赋》和《玛瑙勒赋》中:

有昆山之妙璞,产曾城之峻崖。漱丹水之炎波,荫瑤树之玄枝。包黄中之纯气,抱虚静而无为。应九德之淑懿,体五材之表仪。(《玉玦赋》,《全三国文》卷四)

有奇章之珍物,寄中山之崇冈。禀金德之灵施,含白虎之华章;扇朔云之玄气,喜南离之炎阳;歛中区之黄采,曜东夏之纯苍。苍五色之明丽、配皎日之流光。……(《玛瑙勒赋》,见同上书)

这里既有着儒家将自然与人事道德比附的思想,同时又以自然的阴阳五行来说明自然美的产生。按汉代的五行说,东方为木,其星

为苍龙,其色青;西方为金,其星为白虎,其色白;南方为火,其星为朱雀,其色赤;北方为水,其星为玄武,其色黑;中部则为土,其色黄。在曹丕看来,玉珎之美是“体五材(亦而“五行”)之表仪”的,玛瑙的美也同样与“五行”相关。所谓“禀金德之灵施,含白虎之华章”,是“金”的特质的表现;“扇朔方之玄气,喜南离之炎阳;歙中区之黄采,曜东夏之纯苍”,则分别是“水”、“火”、“土”、“木”的特质的表现。最后归结到“苍五色之明丽,配皎日之流光”,也同“五行”说的“五色”与“五方”相配的思想相关,即东青、南赤、中黄、西白、北黑。东汉的王充说:“天用五行之气生万物”(《论衡·物势》);又说:“上天多文而后土多理,二气协和,法象本类,故多文采(《书解》)”。所以,万物之美(“文采”)是由“五行之气”而来的。曹丕对自然美的解释,其基本思想显然与王充相同。但在美与艺术的价值看法上,又与王充很不相同(详后)。

一般而言,曹丕的哲学思想不可能脱离东汉以来的思想影响。但其中最为重要的是他第一次以东汉流行的“元气”说来说明文学的本质,提出了在中国美学史上产生了重大影响的“文以气为主”这个崭新的命题。这是曹丕整个美学思想的核心。

## (2) “文”与“气”的关系

在历史上,《孟子·公孙丑上》曾讲到了“我知言,我善养吾浩然之气”。虽然这里所说的“养吾浩然之气”包含着和艺术创造相通的重要思想,并且对后世产生了重要影响(参见第一卷孟子章),但孟子并没有明确地提及“言”或“文”与“养吾浩然之气”的关系。《庄子》一书中不少以“技”喻“道”的寓言,如庖丁解牛、宋元君之画史解衣磐礴、列御寇为伯昏无人射等已包含着艺术创造与“气”的关系问题,但同样没有明确地加以指出。真正较早把“气”与艺术创造明确地联系起来,应当说是《乐记》。其中许多地方都讲到了“气”与“乐”的关系:

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，而百化兴焉。如此，则乐者天地之和也。

是故先王本之性情，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。倡和有应，回邪曲直，各归其分，而万物之理，各以类相动也。

德者，性之端也；乐者，德之华也；金石丝竹，乐之器也。诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容也。三者本于心，然后乐气从之。是故情深而文明，气盛而化神，和顺积中，而英华发外，唯乐不可以为伪。

以上从天地阴阳之气出发来讲“乐”是“天地之和”的表现，同时又从音乐的欣赏创造来讲人心的“逆气”或“顺气”与“乐”的关系，并且明确地说“顺气成象，而和乐兴焉”，即“和乐”是“顺气”的表现。此外，还特别提到诗、乐、舞“三者本于心，然后乐气从之”。这里的“乐气”，又或作“乐器”。但据《十三经注疏》中的《礼记正义》卷三十八所附“校勘记”，《乐记》的古本多不作“乐器”，而作“乐气”，《史记》所载《乐记》亦然。《礼记正义》本正文虽作“器”，但孔颖达疏中仍作“气”。孙希旦《礼记集解》作“器”，王引之《经义述闻》又谓“气即器之假借也”，此后似乎成了定论。但联系到《乐记》多处讲到了“乐”与“气”的关系，同时在“然后乐气从之”之后，又讲到了“情深

而文明，气盛而化神”，由此可以推知“乐器”应为“乐气”。所谓“然后乐气从之”，讲的是作为创造主体的音乐家内心同“气”相联的情感状态与音乐创造的关系，所以最后归结到“和顺积中，而英华发外，唯乐不可以为伪”，而不是讲的以“金石丝竹”等“乐器”加以演奏的问题。如果再考虑到“乐”不只是“金石丝竹”等器乐，还有声乐，那么“以乐气从之”就更为合理。因为不论器乐和声乐的创造都和“气”分不开，都不能违背“情深而文明，气盛而化神，和顺积中，而英华发外”的道理，也就是都应当有体现“顺气”的“乐气”，使“乐”充满着内积于中的“和顺”之气。从以上所述可以看到，在曹丕的《典论·论文》提出“文以气为主”之前，《乐记》已把“气”和“乐”相联系，提出“乐气”的观念了，它是后来的“文气”说的重要渊源之一。而且曹丕在阐述“文以气为主”时，又专门以音乐作比方（详后），这可能也受着《乐记》的影响。《乐记》是儒家的重要经典，也是在东汉美学思想中发生了重要影响的一部著作（参见本书第一卷《毛诗序》章）。自称“长而备五经四部，史汉诸子百家之言，靡不毕览”的曹丕，大概对《乐记》也是熟悉的。我们认为，曹丕的“文以气为主”的说的提出的历史渊源虽然可以上溯至孟子，但较为切近的大约是《乐记》。

但是，不论和孟子或《乐记》相比，曹丕的说的实际涵义都有很大不同。因为曹丕的说的产生在他所处的特定历史时代，它在哲学上和东汉以来的元气说密切相关，在文艺上则同建安文学的产生以及当时的社会思潮密切相关。应该从这两方面去说明曹丕说法所包含的具体历史内容。为此，首先要了解一下东汉以来以王充为代表的哲学认为人与天地万物都由“气”所生的观念。

王充在《论衡》中说：

人禀元气于天，各受寿夭之命，以立长短之形。（《无形》）

夫人所以生也者，阴阳气也。阴气主为骨肉，阳气主为精神。人之生也，阴阳气具，故骨肉坚，精气盛。精气为知，骨肉为强，故精神言谈，形体固守。骨肉精神，合错相持，故能常见不灭之也。（《订鬼》）

类似的说法还很多，不一一列举。王充之后，王符在《潜天论》的《本训》中也说过：

上古之世，太素之时，元气窈冥，未有形兆，万精合并，混而为一，莫制莫御。若斯久之，翻然自化，清浊分别，变成阴阳。阴阳有体，实生两仪。天地壹郁，万物化溥，和气生人，以统理之。……天之以动，地之以静，日之以光，月之以明，四时五行，亿兆丑类（注：丑，众也），变异吉凶，何非气然。……以此观之，气运感动，亦诚大矣。变化之为，何物不能。

这个在东汉哲学中反复论述的“气”的观念，给了魏晋以致南北朝美学以极深刻的影响。绘画上的“气韵生动”的原则的提出，也与此有关（详后章）。虽然“气”的观念很早以来就和中国古代美学相关，但最为明确地把美学建立在“气”的理论基础上，以“气”的理论来贯穿统帅美学理论，始于曹丕的《典论·论文》。刘勰说，“重气之旨”是曹丕论文的特征（《文心雕龙·风骨》），这是很正确的。从哲学上说，这是自汉代，特别是东汉以来，以“气”为中心的阴阳五行的宇宙生成构造的理论获得了极大发展和产生了广泛影响的结果。从文艺上说，这是建安文学崇尚“慷慨以任气，磊落以使才”（《文心雕龙·明诗》），“梗概而多气”（同上书，《时序》）的表现。虽然在魏晋玄学兴起之后，汉代所关心的宇宙生成构造的理论再不是哲学研究的中心，情况有了重大变化，但“气”的观念仍然在新的历史条件下保持着它对美学与艺术的深刻影响。

曹丕所说的“文以气为主”的“气”已不再只是一个单纯的哲学范畴，而具有明显的美学意义了。而且这种意义与《乐记》所说的“乐气”以及孟子所说的“浩然之气”有了重要区别。汉末至魏，随着儒家礼教影响的急剧下降对个体生存意义和价值的积极反思，人作为个体的自我意识的空前觉醒，这一切使得曹丕所说的“气”不同于前代。《乐记》所说的“乐气”的“气”，以及孟子所说的“浩然之气”，在根本上是充满于个体心中一种真诚无伪的，并且绝对高于个体其他一切情感的、普遍性的伦理道德情感。曹丕所说的“气”虽然并不排斥伦理道德情感，但它所强调的主要方面，却是作为创造主体的艺术家个人所具有的气质、个性、天才。在这里，“气”主要是被理解为艺术家个人天赋的气质个性，以及和这种气质、个性相联的艺术家的才能。曹丕说：

文以气为主，气之清浊有体，不可力强而致。譬诸音乐，典度虽均，节奏同检，至于引气不齐，巧拙有素，虽在父兄，不能以遗子弟。（《典论·论文》）

这是曹丕对“文以气为主”这一命题的正面的集中的说明。对于这一说明，可以结合着其他有关材料，从下述几个方面加以分析。

第一，曹丕在指出“文以气为主”之后，接着就说“气之清浊有体，不可力强而致”；然后又以音乐作为比方，说明“引气”各有不同，其“巧拙”是“虽在父兄，不能以遗子弟”的。这就清楚地表明，曹丕所讲的“气”指的是艺术家天赋的气质、个性，而艺术家的创造才能正是同它不可分割的。曹丕特别强调“气之清浊有体，不可力强而致”，即强调艺术家自然的禀赋，这恰好同孟子和《乐记》对“气”的看法成为鲜明的对照。后者虽然认为“气”，即前述的普遍永恒的伦理道德情感存在于个体的天性之中，但要经过个体时刻不断的努力，即所谓“存养”，才能唤起它和扩充它，使之充满于人的内心。

尽管在它已充满于人的内心之后,道德的行为就成了个体自然而然的、不带外在强制性的要求(也就是《大学》所谓的“如恶恶臭,如好好色”),但这种境界的达到,却是时刻不断地努力修养的结果。在这意义上,也就是“力强而致”的结果。这和曹丕认为“气”的“清浊”“不可力强而致”的说法大不一样。其所以如此,就在曹丕所讲的“气”是艺术家天然禀赋的气质、个性、才能,不是孟子和《乐记》所说的那种虽基于人类的天性,却要经过不断的努力修养才能使之充满人心的普遍永恒的伦理道德感情。

第二,曹丕所说“气之清浊有体,不可力强而致”的思想,既和他对艺术创造的特征的观察有关(详后),同时在理论上又同前面已说过的东汉以来的“气”的理论,以及汉末魏初对“才性”问题的争论有关。东汉的许多思想家用“气”来说明人的生命的产生,同时也包含着说明人的善恶、气质,以及才能高下的产生。这一切在根本上都被归之于人所禀受的“气”的不同。如王充说:

人之善恶,共一元气。气有少多,故性有贤愚。(《论衡·率性》)

人性有善有恶,犹人才有高有下也。高不可下,下不可高。……禀性受命,同一实也。……九州田土之性,善恶不均,故有黄赤黑之别,上中下之差,水潦不同,故有清浊之流,东西南北之趋。人禀天地之性,怀五常之气,或仁或义,性术乖也。动作趋翔,或重或轻,性识诡也。(《论衡·本性》)

人禀气而生,含气而长,得贵则贵,得贱则贱。……天有王梁、造父,人亦有之,禀受其气,故巧于御。(《论衡·命义》)

虽然王充认为为恶为愚的人也可通过“教化”的作用而有所改变,



但他认为人的善恶、贤愚、才智的高下，技能的巧拙，以致动作的快慢轻重，对事情的认识处理的敏捷迟缓，都是由人禀受的“气”的不同而天然地产生的。这也就是曹丕所谓“不可力强而致”的意思。尽管王充的说法忽视了社会历史对人的气质、个性、才能的形成的影响，并带有明显的宿命论色彩，但它把人性的产生和形成放在自然的基础上，用“气”而不是用具有人格意志的“天”来解释它，在一定程度上又突破了儒家正统的先验的唯心道德论，并且比较重视在道德之外的才能问题。从这一点说，王充的思想和魏晋的思想有着相通之处。汉末魏初是一个十分重视人的实际才能而鄙弃能说而不能行的虚伪的道德空谈的时代，也是在政治上实行“唯才是举”的时代。表现在思想上，产生了关于所谓“才性”问题的论辩。所谓“才”指才智、才能，“性”指道德、操行。这在王充的思想中已可明显看出。从上面所引《论衡·本性》中的话已可看到：“人性有善有恶，犹人才有高有下也”。在同书《骨相》中，王充又说：“贵贱贫富命也，操行清浊，性也。”由此可见，“才”与“性”的分别即是才能与道德的分别，也就是曹操所说过的“功能”与“德行”的分别。“才性”问题的论辩的实质，在于讨论人的才能与道德或德行的关系。据《世说新语·文学篇》刘孝标注引《魏志》：“会（指钟会）论才性同传于世”。接着刘又解释说：“四本者，言才性同、才性异、才性合、才性离也。尚书傅嘏论同，中书令李丰论异，侍郎钟会论合，屯骑校尉王广论离，文多不载”。由于在当时已“文多不载”，所以现在很难具体地说明所谓“四本”的论点是怎样的。大致推测起来，“同”与“异”的问题，可能讲的是“才”与“性”两者相同或不同的问题；“合”与“离”的问题，可能讲的是“才”与“性”是相互统一或相互分离的问题。主张“同”者会主张“合”，相反，主张“异”者会主张“离”。不管在论辩上可能如何玄虚，归根到底大约是要解决这样一个同现实政治中用人相关的问题：有德者是否就一定有才？在德与才两者之间主要应以何者为重？抽象地看来，自然可以说德才兼备是最合乎理想的

了。但在汉末，统治者所标榜的“德”已成为十足虚伪的东西，而且这种所谓有“德”之士，其实是一些只能空谈而毫无实际作为的人。因此，曹操的重才轻德，“唯才是举”就有了历史的进步的意义。从哲学上看，把才提到德之上，重才而轻德，突出了个体的活动、智慧和创造的价值，使之从东汉以来那凌驾于个体之上的虚伪的“名教”中解脱出来，也具有重要的历史的进步意义（后来的玄学以抽象的理论形式发展了这一点。详后章）。总之，从所谓“四本论”来看，曹操的主张可能属于“才性异”和“才性离”，即认为德不等于才，有德不一定就有才。曹丕在“才性”问题上的观点虽然已不可知，但他说过：

古今文人，类不护细行，鲜皆能以名节自立。而伟长（指徐幹）独怀文抱质，恬淡寡欲，有箕山之志，可谓彬彬君子者矣。著《中论》二十余篇，成一家之言，辞义典雅，足传于后，此子为不朽矣！（《又与吴质书》，《全三国文》卷七）

这里说“古今文人，类不护细行，鲜能以名节自立”，就是说文人是很少讲求什么“名节”，亦即汉代提倡的“名教”、“操行”的。所谓“古今文人”包罗很广，说其中很少有人“能以名节自立”，看来不符合事实；但历史地看，它却可说是同曹操在政治上“唯才是举”的主张相呼应，因为曹丕虽然认为“古今文人，类不护细行，鲜能以名节自立”，但他并没有因此而否定“古今文人”在文学上的成就。曹丕虽然赞美了“建安七子”中的徐幹，认为他“能以名节自立”可以“不朽”，但他并没因此而否定“建安七子”中其他的人，仍然肯定了他们在文学上各自具有的成就，认为“诸子但为未及古人，自一时之雋也”（同上书）。而且，他所赞美的徐幹，在“建安七子”中成就并不很高。徐幹的《中论》之所以受到赞美，原因之一倒恐怕正是由于它宣传了曹操的“唯才是举”的思想。《中论·智行》中，徐幹在回答

“苟有才智而行不善，则可取乎？”这个问题时，明确的主张“圣人贵才智之特能立功、立事”，“汉高祖数赖张子房才智权谋以建帝业，四皓虽美行，而何益夫倒悬，此固不可同日而论也”。综上所述，以曹丕的思想同东汉的“气”论和汉末魏初的“才性论”这两个方面的关系来看，都证明曹丕所说的“文以气为主”的“气”，是指文学家天赋的气质、个性、才能。同时，曹丕虽然还要求文学家应有德，即“以名节自立”，但他是把才放在首要位置，认为“古今文人”的大多数都“不护细行”，即不注意传统所说的各种繁琐的行为道德规定。这和儒家以“有德”为“有言”的不可动摇的前提的正统观念正相对立。

第三，曹丕说“气之清浊有体”，他所说的“清浊”是什么意思，也需要分析。本书认为，这里所说的“清浊”是对文学家所具有的“气”，即文学家天赋的气质、个性、才能的评价。自东汉以来，和下章即将讲到的人物品藻的发展相关，用“清浊”来形容评论人物的人品高下，把人物分为“清流”和“浊流”，是一种普遍的社会风气。如我们在上面讲到关于“才性”的争论，已引用过王充的话：“操行清浊，性也”。在《论衡·本性》中，王充又说：

……孟子相人以眸子焉，心清而眸子瞭，心浊而眸子眊。人生目辄眊瞭，眊瞭禀之于天，不同气也。非幼小时瞭，长大与人接，乃更眊也。性本自然，善恶有质。

从这里可以清楚看出，所谓“清浊”是对人的“操行”、人心的善恶的两种刚好相反的评价。清者为善，浊者为恶。而且，在王充看来，“清浊”之分是“禀之于天，不同气也”，即由人禀受于天的“气”自然而然地决定的。这也就是曹丕所谓“气之清浊有体，不可力强而致”的意思。但是，王充所说的“清浊”，是针对人的“操行”、道德而言的；曹丕所说的“清浊”，虽然也可包含对人的“操行”、道德的评

价,但主要是针对和文学创造密切联系的文学家天赋的气质、个性、才能而言的。“清”指文学家具有的气质、个性、才能是美好、优秀、卓越的,“浊”则相反,指的是文学家禀赋低下,其气质、个性、才能恶俗低劣平庸。所以,同样用“清浊”,在王充的思想以及东汉政治性人物品藻中,其涵义是纯粹政治伦理的,在曹丕的《典论·论文》中则是审美的,审美的意义已远远超过政治伦理的意义。如果结合下章将讲到的从政治性的人物品藻向审美的人物品藻的转变来看,这一点就十分清晰。

生活于魏晋之间的袁准在他所著的《才性》论中说:

凡万物生于天地之间,有美有恶。物何美?清气之所生也;物何故恶?浊气之所施也。夫金石丝竹中天地之气,黼黻玄黄应五方之色……(《全晋文》卷五十四)

在《世说新语》中,用“清”一词来对人物的气质、个性、才能作肯定的、赞美的评价,几乎处处可见。“清”同“美”差不多成了同义词,“清”即意味着美,而且是魏晋人士深为赞赏的美(详下章)。总之,曹丕所谓“气之清浊有体”,是对文学的创造者——文学家禀赋的气质、个性、才能的一种主要是美学意义上的评价。这是很值得注意的。因为传统的儒家观念虽然也很重视人品和作品的关系,但它主要是从伦理道德上来看待文学家的人品,最重视的是所谓“君子”与“小人”的区分,而忽视了文学家作为文学作品创造者所应具有的特殊的气质、个性、才能。这一点在汉代扬雄的思想中表现得最为明显(参见本书第一卷扬雄章)。真正把文学家的气质、个性、才能在文学创作中的作用提到了第一位,指出它的特殊重要的意义,这是始于曹丕的《典论·论文》的。

第四,曹丕用“气”来说明文学创造,在指出“气之清浊有体,不可力强而致”之后,接着就说:“譬诸音乐,曲度虽均,节奏同检,至

于引气不齐，巧拙有素，虽在父兄，不能以移子弟”，用音乐来比方文学的创造。其所以如此，有多方面的原因，同时在理论上也有值得重视的意义。

首先，本书已指出，《乐记》曾论述了“乐”的创作与“气”的关系，并提出了“乐气”这个概念。曹丕以“气”论文，又以音乐来比喻文学的创造，可能与此有关。但从曹丕的文章来看，他之所以作这种比喻，是因为他认为文学的创造同文学家的“气”分不开，而音乐艺术的创造也有一个如何“引气”即用气的问题（这里的音乐主要是指需要用气的声乐和管乐）。在曹丕看来，一首乐曲，即使曲谱节奏完全相同，但演唱者或演奏者用气怎样，巧拙如何，这是由自然的本性决定的，虽在父兄，也无法把它传给子弟。文学的创造也与此类似，由于文学家所禀赋的“气”的“清浊”不同，作品的高下也就不同，这也是虽在父兄而无法传给子弟的。曹丕这种认为艺术创造上的巧拙出于创造者的自然本性，无法加以传授的思想，并不是曹丕的新创。《庄子》中已有类似的思想，西汉《淮南鸿烈·齐俗训》又作了更为明确的发挥，而且也举了音乐为例（参见本书第一卷庄子章和《淮南鸿烈》章）。但是，不论《庄子》或《淮南鸿烈》都还是或主要是从技能或技艺的高度熟练的角度来看问题的，并不是在专门谈艺术创造问题。此外，这种说法虽然已看到了创造者的天赋问题，但并没有明确地提出和加以强调。曹丕则不同，他的说法是直接针对文学创造提出的，并且极大地强调了“气”，即文学家天赋的气质、个性、才能的作用，认为文学家（以及音乐家）创造的“巧拙”都是由它决定的。对于这种说法，不少论者认为是一种否定了文学家后天学习的重要作用的“天才决定论”，因而采取否定态度。的确，同《淮南鸿烈》中的说法比较起来，《淮南鸿烈》既讲了技艺的巧妙是“父不能以教子”，“兄不能以喻弟”的，但同时又讲了这种巧妙是后天的“服习积贯之所致”（参见本书第一卷《淮南鸿烈》章）。看起来《淮南鸿烈》的说法比曹丕的说法更为全面正确，但《淮南鸿

烈》所讲的是一般的技艺的巧妙(包括《淮南鸿烈》举为例子的“瞽师”的音乐演奏在古代也还被看作是一种技艺,所以《淮南鸿烈》把它和各种“良工”的技艺并列在一起来加以说明),并不是纯粹意义上的文艺创造。这是必须注意加以区别的。就一般的技艺的巧妙来说,固然也同人的天赋有关,但它的确可以通过《淮南鸿烈》所说的后天的“服习积贯”而达到,这就是俗语所谓的“熟能生巧”。纯粹意义上的文艺创造则有所不同,它虽然也不能脱离技巧上的熟练,这种熟练也必须有后天的刻苦努力,但单纯技巧上的熟练并不就能产生真正伟大的作品。如黑格尔曾深刻指出过的那样,“只靠学来的熟练决不能产生一种有生命的艺术作品”<sup>①</sup>。所谓“有生命的艺术作品”的产生,是在超出了单纯技巧的熟练之后的事。而这种超出,固然也离不开后天的学习锻炼,但要达到相当的高度,产生出“有生命的艺术作品”,却又不能完全脱离艺术家天赋的气质、个性、才能的高下。还是用黑格尔的话来说:“虽然几乎每一个人都可能在某种艺术上达到一定的水平,但是要想超过这个水平——这其实只是艺术的真正的起点——较高的天生艺术才能却是必要的”<sup>②</sup>。被斥为“天才决定论”的曹丕的说的合理之处就在于此。而且在中国美学史上,可以说是曹丕第一个直接针对文艺创造而不是一般技艺的熟练,高扬了艺术家天赋的气质、个性、才能在决定艺术创造的巧拙成败上的重要作用。他一方面打破了儒家那种只强调艺术家的道德修养和道德品质的观点,另一方面又克服了道家虽然强调天才,但还没有把一般技艺的熟练和纯粹的艺术创造区分开来的缺陷。这是曹丕的历史功绩所在。另外,还需要指出的是:曹丕并不否定文学家后天学习的必要性。他在赞美“建安七子”的时候就说过:“斯七子者,于学无所遗,于辞无所假,咸以自骋骥騄于千里,”不但无所不学,而且是创造性地学。曹丕在谈到他自

---

①② 《美学》第1卷,商务印书馆,1979年版,第51、363页。

己时,也曾指出他是以他父亲曹操为榜样,一生都“好学”的。对于艺术家的天赋和后天的学习这两者之间的关系,曹丕没有,实际上也不可能作出科学的说明。这是他的缺点。但不必苛求于古人,因为艺术天才的实质,直到现在也远远还没有得到完全科学的解答。

曹丕用音乐来比喻文学的创作,还有一个值得注意的方面,那就是音乐是和人的天赋有着最为密切的关系的一门艺术。用它来作比喻,可以更好地说明文学创造上的巧拙成败同天赋的气质、个性、才能的关系。对于这一点,刘勰有很好的理解。他说:

凡精虑造文,和竞新丽,多欲练辞,莫肯研术。落落之玉,或乱乎石;碌碌之石,时似乎玉。精者要约,匱者亦鲜;博者该赡,芜者亦繁;辩者昭皙,浅者亦露;奥者复隐,诡者亦典。或义华而声悴,或理拙而文泽。知夫调钟未易,张琴实难。伶人告和,不必尽窈榘之中;动用(角)挥扇(羽),何必穷初终之韵。魏文比篇章于音乐,盖有征矣。(《文心雕龙·总术》)

刘勰看到了文学创造的特殊复杂性,要达到完美的境界十分不易。这就像歌者认为他的声音的大小洪细已恰到好处,实际上不见得真是这样;而弹琴的高手只须不经意地拨动宫征羽角,立刻就弹出了绝美的曲调。刘勰认为“魏文比篇章于音乐,盖有征矣”,就是说曹丕看到了文学创作能否达到完美的境界,实在是和音乐一样依赖于作者的天性的巧拙,“不可力强而致”的。它带有一种难于预计、不可强求的自发性,这正是真正成功的艺术创造的一大特征。

曹丕以音乐比喻文学创作,还同曹丕像他的父亲曹操一样对音乐有很深的爱好和理解有关。曹丕作太子时,当时任曹操的“主簿”的繁钦曾为曹丕选歌妓,并为这件事和曹丕有书信来往。这对于了解曹丕以音乐比文学也有帮助。现把繁钦与曹丕往返的书信摘录于下。繁钦给曹丕的信说:

……近屡奉婺，不足自宣。顷诸鼓吹，广求艺妓。时都尉薛访车子，年始十四，能喉转引声，与笳同音。白上呈见，果如其言。即日共观试，乃知天壤之所生，诚有自然之妙物也。潜气内转，哀音外激，大不抗越，细不幽散，声悲旧笳，曲美常均。及与黄门鼓吹温胡，迭唱迭和，喉所发音，无不响应，曲折浮沉，寻变入节。自初呈试，中间二旬。故欲傲其所不知，尚之以一曲，巧竭意匮，既已不能，而此孺子遗声抑扬，不可胜穷，优游转化，余弄未尽。暨其清激悲咏，杂以怨慕，咏北狄之遐征，奏胡马之长思，悽入肝脾，哀感顽艳。是时日在西隅，凉风拂袂，背山临溪，流泉东逝。同坐抑叹，观者俯听，莫不泫泣殒涕，悲忧慷慨。自左骠史纳塞姐名倡，能识以来，耳目所见，金曰诡异，未之闻也。竊惟圣体，兼爱好奇，是以因笳，先白委曲。伏想御闻，必含余欢，冀事速讫，旋侍光尘，寓目阶庭，与听斯调，宴喜之乐，盖亦无量。（《全后汉文》卷九十三）

#### 曹丕答繁钦书说：

披书欢笑，不能自胜。奇才妙伎，何其善也！顷守宫王孙世有女日瑱，年始九岁，梦与神通，寤而悲吟，哀声急切，涉历六载，于今十五。近者督将，具以状闻。是日戊午，祖于北园，博延众贤，遂奏名倡。曲极数弹，欢情未逞。白日西逝，清风赴阁，罗帟徒祛，玄烛方微。乃令从官引内世女，须臾而志，厥状甚美。素颜玄发，皓齿丹唇。详而问之，云善歌舞。于是振袂徐进，扬蛾微眄，芳声清激，逸足横集，众倡腾游，群宾失席。然后修容饰妆，改曲变席。激清角，扬白云，接孤声，赴危节。于是商风振条，春鹰度吟，飞雾成霜。斯可谓声协钟石，气应风律，网罗韶濩，囊括郑卫者也。今之妙舞莫巧于绛树，清歌莫善



于宋膺。岂能上乱灵祇，下变庶物，漂悠风云，横厉无方，若斯也哉！固非车子喉吻长吟所能逮也。吾练色知声，雅应此选。（《全三国文》卷七）

从这些书信中，可以看出建安时期音乐与文学相通的风尚和思想。首先，欣赏“清激”、“悲怀慷慨”的音乐，这和建安文学的风尚是相同的。其次，其中所赞美的当时的歌女，音乐家都在很年轻的时候表现了音乐的天才，这是中外音乐史上的普遍现象，同时也说明了音乐和天赋的才能的密切关系，有助于理解曹丕所提出“气之清浊有体，不可力强而致”。最后，其中所讲到的音乐演唱中的“喉转引声”、“潜气内转，哀音外激，大不抗越，细不幽散”，“曲折浮沉，寻变入节”、“遗声抑扬，不可胜穷，优游转化，余弄未尽”、“激情角，扬白云，接孤声，赴危节”、“声协钟石，气应风律”等美学规律，显然有可以同文学（以及书法、绘画、建筑）相通的地方。

第五，曹丕以“气”论文，这“气”从文学家来说，是文学家天赋的气质、个性、才能，从文学家的作品来说，就形成为作品的风格特色。作品的风格特色与作家的气质、个性、才能，本不可分，从而同一的“气”，既可从作家自身的气质、个性、才能去观察，也可从他的作品去观察。曹丕在《典论·论文》和《与吴质书》中评论“建安七子”的文学成就及其特色，也都是从“气”来讲的。《典论·论文》说徐幹“时有齐气”，“孔融体气高妙”。又说：“应玚和而不壮，刘桢壮而不密，”这虽未直言“气”，但明显同“气”相关，是对“气”在作家文章中的表现的特色的评价。《与吴质书》中说：

孔璋章表殊健，微为繁富。公幹有逸气，但未遒耳。其五言诗之善者妙绝时人。元瑜书记翩翩，致足乐也。仲宣独自善于辞赋，惜其体弱，不足起其文。至于所善，古人无以远过。

这也都是从“气”出发进行评论，以后又影响到刘勰、钟嵘、谢赫等人。以刘勰来说，刘永济曾指出：

……彦和论建安文士，亦多举气为言。如论诗有慷慨以任气之语，论乐府有魏之三祖气爽才丽之言，论体性有公幹气褊之说。然则主气之论，实建安文学之殊尚矣<sup>①</sup>。

这种用“气”来评论文学家作品的做法，正是从曹丕“文以气为主”这一根本思想而来的。曹丕从文学家天赋的气质、个性、才能来评论作品的风格特色，奠定了中国古代美学和文艺理论的风格论的基础。这种风格论重视对不同作家的不同气质个性在作品中的具体表现，抓住不同作家的作品在美学上的风格特征，注意感受、品味捕捉其间所存在的微妙差别，形成了中国文艺评论的一个良好传统。

第六，曹丕对“建安七子”的评论还有一值得注意的重要特点，那就是要求表现于作家作品中的“气”，首先应当是“壮”和“健”，其次还应当是“密”的。例如，在《典论·论文》中论到应玚和刘桢时说：“应玚和而不壮，刘桢壮而不密”；在论到孔融时说：“孔融体气高妙有过人者，然不能持论，理不胜辞”。在《与吴质书》中论孔璋辞、公幹（刘桢）时说：“孔璋章表殊健，微为繁富；公幹有逸气，但未遒耳”；论到元瑜、仲宣（王粲）时说：“元瑜书记翩翩，致足乐也；仲宣独自善于辞赋，惜其体弱，不足起其文”。可以看出，“壮”与“密”是曹丕对文章的两个基本要求。所谓“壮”，就是文章要健壮雄强，它和曹丕所批评的“体弱，不足起其文”是相反的。也正因为提倡“壮”，所以曹丕不但赞赏“孔璋章表殊健”，而且赞赏孔融“体气高妙有过人者”，“公幹有逸气”，“元瑜书记翩翩，致足乐也”，因为这

<sup>①</sup> 《十四朝文学要略》，黑龙江人民出版社，1984年版，第136—137页。

都是“壮”的一些表现,其特点是飞动有力奔放不羁。所谓“密”,指的是文章的内容、结构、立论的充实、细致、绵密而不空疏、零乱、芜杂。从“密”的观点看来,曹丕说孔融“不能持论,理不胜辞”,孔璋“微为繁富”,公幹“但未遒耳”<sup>①</sup>,都是还没有达到“密”的要求的表现。这种对于“密”的要求,一方面和建安文学反对空论,要求文学内容的真切实在相关,另一方无疑又受魏初名理之学发展的影响。《文心雕龙·论说》中说:“魏之初霸,术兼名法,傅嘏王桀,校练名理”。要“校练名理”,自然要要求文章内容、结构、立论的严密。说理的文章是如此,即使是辞赋,在内容的结构、情感的表达、物色的描写上,也有一个是否绵密而不空疏或冗杂的问题。因此,在“校练名理”成为一时风尚的情况下,在曹丕所说的“文”还是广义的“文”(包含各种说理性的文章)的情况下,“密”就成为曹丕对文章的一个重要要求了。“壮”与“密”应当统一起来,“壮而不密”是不可取的;反过来说,“密”而不“壮”也不符合理想。另外,就“壮”与儒家一贯大力提倡的“和”来说,曹丕虽不否定“和”,但他认为“和”也必须同时是“壮”的。所以他批评应场“和而不壮”,表现了建安文学所追求的是一种积极进取、慷慨奋发的新境界。和汉儒以“温柔敦厚”、中正平和为诗的最高理想已大不相同。这种“壮”与“密”相统一的要求,和曹丕“文以气为主”的主张结合在一起,后来在刘勰的《文心雕龙》里发展出了中国美学中具有重要意义的“风骨”这个范畴,我们将在讲到《文心雕龙》的时候再来详论。

以上讲了曹丕对“建安七子”的评论及其在美学理论上的意义,但其中还没有论及对徐幹的评论。这是因为和对徐幹的评论有关的“齐气”这个问题,向来有些争论,所以需要放在后面单独地讨论一下。曹丕在《典论·论文》中说:“王粲长于词赋,徐幹时有齐

---

<sup>①</sup> “遒”一般常作劲健有力解,但也有密集之意。联系到曹丕说“刘桢(即公幹)壮而不密”来看,此处应取后一意。

气，然粲之匹也。”何谓“齐气”？李善《文选》注说：“言齐俗文体舒缓，而徐幹亦有斯累”。这是对“齐气”的最早的解释。近人郭绍虞认为李注“有根据”，并引《论衡·率性》中谈到齐俗舒缓的话为证<sup>①</sup>。我们基本赞成李注和郭说，但还需要加以说明。首先，所谓“齐气”不只指“文体”而言，同时也包括作家的气质，这两者在曹丕看来是不可分的。说徐幹有“齐气”，是相对王粲个性躁急而言的，不只是“文体”问题。据《三国志·魏志·王粲传》：王粲“善属文，举笔便成，无所改定”。又据同书《杜袭传》：“王粲性躁竞”。曹植《王仲宣诔》：“发言可咏，下笔成篇。”《文心雕龙·体性》：“仲宣躁锐，故颖出而才果”。这都是证王粲性急，在写作上以敏捷著称。因此，所谓徐幹“有齐气”，可以推知不仅指文体，而且指徐幹气质个性舒缓。虽然我们无法找到对徐幹气质个性直接加以描绘的材料，但从曹丕在《与吴质书》中说徐幹“含文抱质，恬淡寡欲”来看，又从建安末年曾为太子文学的王昶的《家诫》说“北海徐伟长，不治名高，不求苟得，澹然自守，惟道是务”（《全三国文》卷三十六）来看，可以推知徐幹的气质是较为平和舒缓的，不像王粲那样急躁好胜。而曹丕是主张大胆进取的，所以他虽然在《与吴质书》中对徐幹的德行和著作给予很高的评价，但对于徐幹“有齐气”，即行事平和舒缓仍然觉得是一个缺点。实际上，徐幹是汉末的人，从他的《中论》来看，他一方面转向了以曹操为代表的新思想，另一方面又还保有儒家正统的陈规旧习。但曹丕何以又说他还足以同王粲相匹敌呢？曹丕没有明言，但从刘勰《文心雕龙·铨赋》中对王、徐的赋的评价，可以窥知一二。刘勰说：“仲宣靡密，发端必遒；伟长博通，时逢壮采”。可见，徐幹虽然“时有齐气”，但他的辞赋却又常常闪现出“壮采”。后世论徐幹，也指出他的作品既有“语气特低婉”，“但觉平实”的一

---

<sup>①</sup> 《中国古代文论选》上册，中华书局，1962年版，第127页。

面，也有“以极健为则”，“但觉其健”的一面<sup>①</sup>。曹丕之所以认为徐幹“时有齐气”，但仍然足以和王粲匹敌，大约就是因为徐幹的文体“时有壮采”，并不都是舒缓的缘故。这和上述曹丕推崇“壮”的思想是一致的。如果再考虑到曹丕在《与吴质书》中说：“仲宣独自善于辞赋，惜其体弱，不足起其文”，那就更可以见出曹丕何以认为徐幹可与王粲匹敌了。后世对王粲的评论，有人说他“才优于气”<sup>②</sup>，“悲而不壮”，<sup>③</sup>都有相当的道理。这也是曹丕并不扬王而贬徐的原因。徐幹的作品留存很少，从他的一些赋的片断来看，虽然成就不是很高，但足以证明刘勰所谓“时有壮采”不是没有根据的。

第七，曹丕所谓“文以气为主”的“气”，指的是文学家天赋的气质、个性、才能，同时无疑又同作家的情感密切相关。因为从一般的心理学来看，人们的气质、个性是同人们在生活中对待各种事物的情感态度分不开的。离开情感而讲气质、个性，气质、个性就成了空洞的东西。再从中国古代哲学来看，那被认为构成人的生命的“气”是与人的形体和精神分不开的，从而也与人们的情感分不开。自先秦到两汉，这种看法曾被反复地论述过。离曹丕时代最近的荀悦（公元148—209年）在《申鉴》的《杂言下》中说：

凡言神者，莫近于气。有气斯有形，有神斯有好恶喜怒之情矣。故人（或谓当作神）有情，由气之有形也。

荀悦在这里对气——形——神——情的关系作了很为简明的陈述，说明了无“气”则无人之“形”，无“形”则无“神”，无“神”则无“情”。所以“情”的产生，最终要归结到“由气之有形”。从曹丕的《柳赋》来看，他又是重情的：

---

<sup>①②③</sup> 参见《二曹资料汇编》，中华书局，1980年版，第338—339、319、335页。

昔建安五年，上与袁绍战于官渡，是时余始植斯柳。自彼至今，十有五载矣。左右仆御已亡，感物伤怀，乃作斯赋曰：……在余年之二七，植斯柳乎中庭；始围寸而高尺，今连拱而九成；嗟日月之逝迈，忽叠叠以递征；昔周游而处此，今倏忽而弗形；感遗物而怀故，倦惆怅以伤情……（《全三国文》卷四）。

这就是后来晋人所谓“木犹如此，人何以堪”的感慨（《世说新语·言语》）。虽然具体的历史内容有所不同，但它表明在重情这一点上，曹丕和魏晋思想的特色是一致的。可见，曹丕所说的与“文”相连的“气”，既是和创作不可分离的文学家天赋的气质、个性、才能，同时也是建安文学“慷慨以任气”、“梗概而多气”的“气”，也就是文学家所要表现的充沛激越的情感。曹丕所说的“气”，仔细分析起来，具有多层次、多侧面的涵义。总起来说，它是文学家天赋的气质、个性、才能和文学家所要表现的情感的统一，这四者在文学家的创作过程中是合为一体的。当它形成一种强烈的创作冲动，表现于文学家的创作过程和创作所得的作品中时，它就是中国古代美学常说的“气势”。没有曹丕所说的“气”，就不会有真正的文艺创造。尽管由于历史的变迁，文艺所表现的情感内容和审美趣味的不同，后世的美学并不都主张“文以气为主”，但包含在曹丕所说的“气”之中的气质、个性、才能、情感四者的统一，仍然是任何艺术家的创造所必需的。只不过对于那些并不像建安文学重视情感的强烈展现，而强调委婉、含蓄、平和、超脱、自然的艺术家来说，“气”的具体涵义及其在艺术创造中的地位、作用有所不同罢了。

### （3）“文”的“本”与“末”

在《典论·论文》中，曹丕还第一次明确地提出了“文”的“本”与“末”的问题，这也是一个具有重要美学意义的问题。而且这个所谓本末问题，后来又成为魏晋玄学所讨论的一个根本性问题。

从历史上看,儒家美学很早以来就不断在讲“文”与“质”的关系,认为“质”是根本,“文”必须与“质”相统一,成为“质”在外部的美的表现才有意义与价值。从儒家的这个基本观点来看,可以说儒家是以“质”为本而以“文”为末的。但儒家的“质”本“文”末,“文”“质”统一的理论,不仅是针对文艺,而且是针对社会生活中一切美的事物而言的,其涵义很为宽泛。曹丕所讲的“文”的本末问题,则是专门针对文艺而言的;而且他所讲的虽然和儒家所讲的“文”“质”关系问题有关,但又不是儒家所说的“文”“质”关系问题,而是各种不同形式、体裁的文学作品的共同性和特殊性的关系问题。曹丕说:

夫文本同而末异,盖奏议宜雅,书论宜理,铭诔尚实,诗赋欲丽。此四科不同,故能之者偏也,唯通才能备其体。

曹丕把“文”分为奏议、书论、铭诔、诗赋“四科”,认为它们各有不同的特征,但它们作为“文”又有着共同的本质。这样一种对于“文”的细致的分类是过去所没有的,它表明在魏晋时期,“文”的确开始成了被独立地加以具体考察研究的对象,不再像过去的儒家思想那样,停留在“文”“质”关系的一般议论上了。同时,值得注意的是曹丕提出了“诗赋欲丽”,一反强调诗赋的“教化”作用,忽视以致否定诗赋的审美特性的片面见解。而在曹丕分为“四科”的“文”之中,诗赋显然属于纯粹意义上的文学,不同于“奏议”等应用性、论说性的文章。肯定“诗赋欲丽”,以“丽”的特征归之于诗赋,也就是认为纯粹意义上的文学必须是美的。相对于东汉以来,包含王充在内的许多人以政治功利实用目的来否定艺术美的理论,这是一个重要的转变。

曹丕提出了“文”的本末,那么他所说的“本”究竟是什么呢?早于曹丕的徐幹,曾在被曹丕誉为“成一家言”的《中论》的《艺纪》中

涉及了这个问题。徐幹说：

艺之兴也，其由民心之有智乎？造艺者，将以有理乎？民生而心知物，知物而欲作，欲作而事繁，事繁而莫之能理也，故圣人因智以造艺，因艺以立事，二者近在乎身，而远在乎物，艺者所以旌智饰能，统事御群也，圣人之所以不能已也。艺者，所以成德者也；德者，以道率身者也。艺者，德之枝叶也；德者，人之根干也。斯二物，不偏行，不独立。木无枝叶则不能丰其根干，故谓之莠，人无艺则不能成其德，故谓之野。若夫欲为夫君子，以兼之乎……故君子非仁不立，非义不行，非艺不治，非容不庄。四者无愆，而圣贤之器就矣。……君子者，表里称而本末度者也。故言貌称乎心志，艺能度乎德行，美在其中而畅于四支。纯粹内实，光辉外著。……故恭恪廉让，艺之情也；中和平直，艺之实也；齐敏不匮，艺之华也；威义孔时，艺之饰也。通乎群艺之情实者，可以论道；识乎群艺之华饰者，可与讲事，事者，有司之职也；道者，君子之业也……艺者，心之使也，仁之声也，义之象也。

徐幹在这里讲的是“艺”与“德”的关系，他所谓的“艺”是指儒家所谓“六艺”，不是指曹丕所说的“文”。但“文”与“艺”在儒家的思想中是相联的，无“艺”不可能有“文”，因此徐幹所说“艺”与“德”的关系，也通于“文”与“德”的关系，两者在根本上是一致的。徐幹的看法显然出于儒家，但又有所不同。首先是他以“根木”与“枝叶”来比喻“德”与“艺”的关系，又提到了“君子者，表里称而本末度者也”，这就提出了“德”为本而“艺”为末的观点。尽管类似的比喻，《淮南鸿烈》在论“文”“质”关系时已提到（参见本书第一卷《淮南鸿烈》章），但远不如徐幹论述得这样明确具体。其次，徐幹虽然以“艺”为“末”，但他又非常明显地强调了“艺”的重要性，并且把它同“智”直



接地联系起来，一再说“艺之兴”是“由于民心之有智”，“圣人因智以造艺”，“艺者所以旌智饰能”，这也都是和儒家思想、特别是东汉正统的儒家思想不同的。张岱年先生曾指出徐幹的理论有两个特征：“一重艺，二贵智”<sup>①</sup>，这是很精当的。而“重艺”与“贵智”，正是徐幹所生活的汉末魏初的一种具有普遍意义的风尚。上文曾说过徐幹很赞同曹操在政治上推行“唯才是举”的原则，这正是“贵智”的具体表现。至于“重艺”也很为明显地表现在曹氏父子的活动中。对所谓“六艺”中汉儒提倡的那种烦琐虚伪的“礼”，曹操是不重视的，但他并不否定“礼”。除“礼”之外，“六艺”中的“射”、“御”、“书”、“数”都是曹操所重视的。徐幹的“重艺”和“贵智”的思想，实际就是曹操的“尚功能”而不“尚德行”的思想在当时的一种表现。曹操本人就是他那个时代的完全可以称得上是多才多艺的杰出人物，军事、政治、经济、文艺无所不能。《三国志·魏书·武帝纪》裴注引张华《博物志》说：“汉世，安平崔瑗、瑗子寔、弘农张芝、芝弟昶，并善草书，而太祖亚之。桓谭、蔡邕善音乐，冯翊山子道、王九真、郭凯等善围棋，太祖皆与埒能。又好养性法，亦解方药”。曹操在各方而的“尚功能”的思想作风对曹丕、曹植以及建安文学集团的许多人物都发生了很大影响。由此看来，可以大致假定曹丕对“文”的本末问题，以及下面即将谈到的对艺术的地位作用的想法，既受到徐幹思想的影响，又与之有重要的区别。

徐幹认为“德”是“艺”的“本”，曹丕虽未明言他所说的“文”之“本”是什么，但从他说“盖文章，经国之大业，不朽之盛事”（见《典论·论文》），以及他赞美徐幹“能以名节自立”，“怀文抱质”，堪称“彬彬君子”（见《与吴质书》）来看，被曹丕视为“文”之“本”的东西在基本上也仍然是儒家所说的仁义道德。因为文章既然是“经国之大业”，它在根本上是不能脱离儒家的治国平天下之道的。但如前

---

① 《中国哲学大纲》，中国社会科学出版社，1982年版，第324页。

所述,徐幹所说的“艺”的本末,是就“艺”与“德”的关系而言的;曹丕所说的“文”的本末,则是就“文”的共同本质与“文”的各种不同体裁、形式的关系而言的,前者没有越出儒家所讨论的“文”“质”关系,后者则已经越出这个范围,提出了“文”的共同本质和“文”的各种特殊形式的关系问题了。这里重要的是,曹丕所侧重的方面,已不是“文”的共同本质,而是“文”的各种特殊形式,亦即各类文体的内容、技巧、手法、风格的特征问题,不像徐幹那样简单地宣称“文”是“仁之声”,“义之象”。《典论·论文》主要讨论的是怎样才能写好四种文体。所以,在说明了这四种文体的特征之后,曹丕接下去就说:“此四科不同,故能之者偏也,唯通才能备其体”,很快就转到了艺术家的创造才能随之提出“文以气为主”的基本主张。由此看来,曹丕虽然提出了“文本同而末异”,但他关心重视的并不是“本”,而是“末”,也就是儒家历来很少予以重视的文艺创造的特征问题。这正是《典论·论文》远远超越了徐幹的《艺纪》的地方。从重“本”(仁义道德)而轻末(文艺创造的特征),转到实际上重末而轻本,这是中国美学史上一大变化。这一变化也是由曹丕的《典论·论文》开始的。

最后,还有一个问题:曹丕所说的“文”的“本”是否也包含着他所说的“文以气为主”的“气”?我们认为问题在于从怎样的角度来看。如果从曹丕所说“盖文章,经国之大业”这一观点来看,那末“文”之“本”就在于要为“经国之大业”服务,各种形式的文体都要体现和“经国之大业”相关的思想,其中根本的还是儒家的思想,尽管与汉儒的正统思想已有所不同。如果从艺术家的创造活动来看,那末“气”既然是“文”之“主”,当然也可以说它是“文”之“本”。但这里所说的“文”已不是指一切文体共有的本质,而是指艺术家的创造活动的本质。总起来看,在曹丕《典论·论文》中,“文”之“本”主要还是从“经国之大业”这一意义上加以观察的,没有完全脱离儒家的政治伦理观念。真正从美学的角度来探究“文”之“本”,这是

在正始玄学发展起来以后才开始的。

#### (4) “文”的地位与作用问题

关于“文”的地位与作用，也是《典论·论文》中一个有美学意义的问题。关于这个问题，曹丕说：

盖文章，经国之大业，不朽之盛事。年寿有时而尽，荣乐止乎其身，二者必至之常期，未若文章之无穷。是以古之作者，寄身于翰墨，见意于篇籍，不假良史之辞，不托飞驰之势，而声名自传于后。古西伯幽而演易，周旦显而制礼，不以隐约而弗务，不以康乐而加思。夫然则古人贱尺璧而重寸阴，惧乎时之过已。而人多不强力，贫贱则慑于饥寒，富贵则流于逸乐，遂营目前之务，而遗千载之功，日月逝于上，体貌衰于下，忽然与万物迁化，斯志士之大痛也。

这里的“盖文章，经国之大业”，在上面已指出还是从儒家的政治伦理观念来看文艺，但相对于正统的儒家观念来说，文艺的地位却被极大地提高了。此外，更为重要的是，曹丕还把文艺和个人的“不朽”问题联系起来。正是在这一点上，他明显地打破了儒家的传统观念，发挥出了一种对文艺的地位与作用的新看法。

儒家历来很注意“文章”与“经国”（治国）的关系，但放在第一位的决不是“文章”。曹丕以“文章”为“经国之大业”，这是过去没有人这么明确地说过的。而且，曹丕所说的“文章”包含“四科”，即“奏议”、“书论”、“铭诔”、“诗赋”。其中的赋，自扬雄以来就不断地遭到抨击，被认为是不足道的雕虫小技，根本不能说是是什么“经国之大业”。其他三科以及诗，虽然同“经国”和“教化”有重要关系，但在儒家眼里，也还只是辅助政教的工具，不是“经国之大业”。为什么曹丕一下把“文章”的地位作用提得这么高呢？这不是偶然的。首先，

由于把个人的才智能力所具有的意义、价值提到了重要地位，而才智能力所包含的“文治”与“武功”两个方面，都是当时正在争取建立统一的封建帝国的曹魏政治集团所需要的。其次，以曹氏父子为首的建安文学集团本来就不是一个单纯的文学团体，具有很为明显的政治色彩。它的形成，是曹魏政治集团搜罗当时有才智的文士为我所用，扩大其政治影响的一个重要方面。用曹植的话来说，是“吾王”“设天纲以该之，顿八紘以掩之”的结果（《与杨德祖书》、《全三国文》卷十六）。由于以上所说的原因，在身为建安文学的重要倡导者曹丕看来，“文章”就成了“经国之大业”了。但是，如果仅以这种一时的政治原因来解释曹丕的说法的产生，那又是是不够的。更为根本的原因，是前面已经说过的，随着汉末以来儒家“名教”的衰落，人的个性从“名教”束缚下得到了一定程度的解放，从而艺术也得到了一定程度的解放，它的地位得到了提高，再不仅仅是“名教”的附庸了。这一点明显地表现在曹丕不但认为“文章”是“经国之大业”，而且还是“不朽之盛事”，并把他论述的重点放在阐发“不朽的盛事”上面。这种“不朽”，又是与儒家传统的“不朽”观有区别的。

《左传》襄公二十四年记载叔孙豹的话说：“太上有立德，其次有立功，其次有立言。虽久不废，此之谓不朽。”这是儒家遵奉的“不朽”观，它的根本在于强调实行儒家的仁义道德，作出为后世所称道的、不可磨灭的贡献。而曹丕所谓的“不朽”，却是从汉末以来对人生短暂无常的深切感慨而来的。《古诗十九首》中已经一再地发出这种感慨，那么如何才能使犹如朝露的短暂无常的人生获得一种永恒不灭的价值呢？在曹丕的《典论·论文》看来，致力于“文章”，正是求得这种永恒不灭的价值即“不朽”的途径。所以他说“年寿有时而尽，荣乐止乎其身，二者必至之常期，未若文章之无穷”，并且认为“人多不强力，贫贱则慑于饥寒，富贵则流于逸乐，遂营目前之务，而遗千载之功，日月逝于上，体貌衰于下，忽然与万物迁

化,斯志士之大痛也”。显然,曹丕说文章是“不朽之盛事”,其主要的着眼点是在寻求个人有限的存在的意义和价值上,而不在儒家所说“立德”、“立功”、“立言”以扬名于后世。正因为这样,他认为“不朽”全在于“文章”自身如何,而不在“假良史之辞”,“托飞驰之势”,即不在得到良史的表彰,也不在依托显赫的高位。这和儒家以位极人臣,名垂史册为最大荣耀是不同的。虽然曹丕也讲到西伯演易(《周易》),周公制礼,并且称赞过徐幹著《中论》成一家言,可以“不朽”等等,看来和儒家所说的三“不朽”是相同的,但在根本的出发点上,仍然是为了解决“年寿有时而尽,荣乐止乎其身”这个问题,以求得个人存在的永恒价值。而且如前所述,曹丕认为具有“无穷”的价值的“文章”,并不限于儒家一般所说的“立言”,即提出某种可以为万世法的政治道德理论,它还包含以“丽”为其特征的“诗赋”的创作。由此,可以看出,曹丕虽然还从“经国”的观点来看待“文章”的地位作用,但同时又已经鲜明地赋予了“文章”以一种与个体的存在的价值相联,不仅仅是“名教”附庸的独立意义。正因为这样,鲁迅在论到曹丕的《典论·论文》时说:

他说诗赋不必寓教训,反对当时那些寓训勉于诗赋的见解,用近代的文学眼光看来,曹丕的一个时代可说是“文学的自觉时代”,或如近代所说是为艺术而艺术(Art for art's sake)的一派<sup>①</sup>。

这里鲁迅把曹丕的思想比之为近代的“为艺术而艺术”的一派,实际是一种幽默的说法,旨在强调出他的思想的崭新的特色,并不真的以为曹丕就是主张“为艺术而艺术”。因为曹丕还说过文章是

---

<sup>①</sup> 《魏晋风度及文章与药及酒之关系》,《鲁迅全集》第3卷,人民文学出版社,1981年版,第504页。

“经国之大业”的话，他自己的诗赋也很有一些是寄寓着训勉的。但曹丕的确已意识到文艺有独立于儒家政治伦理的价值，标志着中国历史上“文”的自觉的时代的到来。

对于曹丕在《典论·论文》中所说的对文艺的地位作用的想法，曹植是持着明显的反对态度的。附带简略地考察一下这个问题，有助于我们认识曹丕思想的进步性。在《与杨德祖书》中，曹植说：

辞赋小道，固未足以揄扬大义，彰示来世也。昔扬子云先朝执戟之臣耳，犹称壮夫不为也。吾德虽薄，位为蕃侯，犹庶几戮力上国，流惠下民，建永世之业，流金石之功，岂徒以翰墨为勋绩，辞赋为君子哉？若吾志未果，吾道不行，则将采庶官之实录，辩时俗之得失，定仁义之衷，成一家之言。虽未能藏之于名山，将以传之于同好。（《全三国文》卷十六）

这里，曹植引用了扬雄的说法，认为辞赋是壮夫不为的小道，反对“以翰墨为勋绩，辞赋为君子”；即使不能以“立德”、“立功”而“不朽”，也要以“立言”而“不朽”，同时他的“立言”又是以“定仁义之衷”为目的的。这是很明显的儒家的传统思想<sup>①</sup>。实际上，曹植在建安文学的所有作家中，恰恰是一个最讲究词藻的华丽的人，他的诗赋完全合乎曹丕所说的“诗赋欲丽”的要求。所以鲁迅说他反对曹丕的看法“大概是违心之论”，并说“这里有两个原因，第一，子建的文章做得好，一个人大概总是不满意自己所做而羡慕他人所为，他的文章已经做得好，于是他便敢说文章是小道；第二，子建活动的

---

<sup>①</sup> 在论到绘画艺术时，曹植又在他所写的《画赞》的序中更为明白地提出艺术的根本目的就在教化（详后魏晋绘画理论章）。

目标在于政治方面，政治方面不甚得志，遂说文章是无用了”<sup>①</sup>。这有道理。自古以来，关于丕、植的优劣问题有许多议论，这里不能详谈。但如就文论文，就理论谈理论，丕、植是持显然对立的观点的。在对建安七子的评价上，曹植也不同于曹丕。曹丕在《典论·论文》中赞美建安七子“咸以自骋骥騄于千里，仰齐足而并驰”，曹植在《与杨德祖书》中却认为七子“犹复不能飞騫绝迹，一举千里也”。有趣的是，被看作是属于曹植一派，被曹植引为知己的杨德祖（杨修）却并不赞同曹植否定辞赋文章的意见，批评了曹植引以为据，他的同宗扬雄对辞赋的看法。他在《答临淄侯笺》即答曹植的信中直言不讳地说：

今之赋颂，古诗之流，不更周公，《风》《雅》无别耳。修家子云，老不晓事，强著一书，悔其少作。若此，仲山、周旦之侔，为昔有衎邪。君侯忘圣贤之显迹，述鄙宗之过言（按：指扬雄否定辞赋之言），窃以为未之思也。若乃不忘经国之大美，流千载之英声，铭功景钟，书名竹帛，斯自雅量，素所蓄也，岂与文章相妨害哉？（《全后汉文》卷五十一）

看来，汉末魏初发展起来的文艺上的新潮流是很难阻挡的，在政治上成为曹丕敌人的杨修，在美学观点上和曹丕颇为接近。曹植在文艺上有重要贡献，但在理论上站在儒家传统的保守观念一边，和曹丕相对立。他的理论与他的创作的矛盾，可能是他的思想中的矛盾的表现。

---

<sup>①</sup> 《鲁迅全集》第3卷，人民文学出版社，1981年版，第505页。

### 第三章

## 人物品藻与美学

人物品藻，亦即对人物的德行、才能、风采等等的品评，本身并不是一个美学问题，但和美学有不可忽视的关系。特别在魏晋南北朝时期，它对审美的意识、趣味、好尚的变化，艺术的鉴赏、创造的发展，以至许多重要美学概念的形成，都产生了直接重大的影响。

人物品评，本来古已有之。但到汉末魏初，人物品藻和统治阶级人才的选举任用直接相联，成为政治生活中一个极其重要的问题，影响到统治阶级的整个思想。正始（公元 240 年）以后，人物品藻又从政治实用的，发展而为哲学的和审美的。前者与玄学的形成发展相联，后者则与文艺的发展相联，同时两者又经常是互相渗透的。

在更为具体地论述魏晋南北朝的美学思想之前，想先来集中地考察一下人物品藻的发展及其与美学的关系。这是了解整个魏晋南北朝美学的重要关键。



## 第一节

### 人物品藻的由来及其发展

#### (1) 人物品藻溯源

从历史上看,对于人物的品评,明显地表现在下述几个方面。

第一,对人物的贵贱、贫富、祸福、寿夭等的评论,这在很早的时候就与相术联系在一起。《荀子·非相》中说:“古者有如布子卿,今之世,梁有唐举,相人之形状颜色而知其吉凶、妖祥,世俗称之”。荀子是坚决地反对相术的,但相术一直流传了下来,在汉代有很大影响。司马迁的《史记·淮阴侯列传》中记蒯通的话说:“仆尝受相人之术,贵贱在于骨法,忧喜在于容色”。可见“相人之术”在汉代很为流行。东汉王充在《论衡》中著有《骨相篇》,对人的“骨相”和“命”与“性”的关系作了集中论述,并企图给它以一种哲学的解释。《骨相篇》中说:

人曰,命难知。命甚易知。知之何用?用之骨体。人命禀于天,则有表候于体。察表候以知命,犹察斗斛以知容矣。表候者,骨法之谓也。传言黄帝龙颜,颡项戴干,帝嚳骀齿,尧眉八采,舜目重瞳,禹耳三漏,汤臂再肘,文王四乳,武王望阳,周公背偻,皋陶马口,孔子再羽。斯十二圣者,皆在帝王之位,或辅主忧世,世所共闻,儒所共说,在经传者,较著可信。

又说:

贵贱贫富，命也。操行清浊，性也。非徒命有骨法，性亦有骨法。

这里，王充不但把“贵贱贫富”与“骨法”相联，而且还进一步认为“操行清浊”，即人的道德行为的高洁或卑污也与“骨法”相联。这是对古代相法范围的扩大。王充之后，汉末的王符在《潜夫论》中著有《相列》一篇，也是专门讨论“骨相”问题的，基本上是对王充观点的发挥。《相列》中说：

《诗》所谓“天生烝民，有物有则”，是故人身体形貌，皆有象类；骨法角肉，各有分部。以著性命之期，显贵贱之表。

到了三国、魏代，相法也仍然是当时一些人常常讨论的问题。如曹植和王朗均有《相论》（见《全三国文》卷十八和卷二十二）。曹植是倾向于肯定相法的合理性，但不全信。他说：

世人因有身瘠而志立，体小而名高者，于圣则否。是以尧眉八彩，舜目重瞳，禹耳参漏，文王四乳。然则世亦有四乳者，此则驽马一毛似骥耳。

宋臣有公孙吕者，长七尺，面长三尺，广三寸，名震天下。若此之状，盖远代而求，非一世之异也。使形殊于外，道合其中，名震天下，不亦宜乎！语云：无忧而戚，忧必及之；无庆而欢，乐必还之。此心有先动，而神有先知，则色有先见也。故扁鹊见桓公，知其将亡；申叔见巫臣，知其窃妻而逃也。

荀子曰：以为天不知人事耶，则周公有风雷之灾，宋景有三次之福；以为知人事乎，则楚昭有弗祭之应，邾文无延期之报。由是言之，则天道之与相占，可知而疑，可得而无也。

王朗虽不根本否定相法，但认为相法的可靠性是不大的。他说：

然仲尼之门，童冠之群，不言相形之事，抑者亦难据故。古人之固有忧不副其貌，行不称其声者，是故夫子以言信行，失之于宰予；以貌度性，失之于子羽。圣人之于听察精矣，然犹或有所不得。以此推之，则彼度表扞骨，指色摘理，不常中必矣。若夫周之叔服，汉之许负，各以善相称于前世，而书专记其效验之尤著者，不过公孙氏之二予，与夫周氏之条戾而已。

现在看来，古代的相法是一种迷信，但其中包含有某些合理的东西，即看到了人物的内在精神和外在的形体之间所存在的某种联系。

第二，在汉末魏晋以前的长时期内，统治阶级为了发现、选择和任用人材，已经十分注意对人物的德行和才能的观察评论，并逐步地形成了某些原则、理论和方法。这在《论语》中已有鲜明的表现。下面还将评论的刘邵的《人物志》的序言，在指出了“知人”，“援俊逸辅相之材”对于“圣人兴德”的极大重要性之后，接着就说：

……是故仲尼不试，无所援升，犹序门人，以为四科；泛论众材，以辨三等。又叹中庸以殊圣人之德，尚德以劝庶几之论，训六蔽以戒偏材之失，思狂狷以通拘抗之材。疾恹恹而无信，以明为似之难保，又曰察其所安，观其所由，以知居止之行。人物之察也，如此其详。

这里，刘邵对《论语》中和人物的观察评论有关的重要内容作了概括的说明。所谓“犹序门人，以为四科”，见《论语·先进》：“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”。这种分门别类评论人物的方法对后世很有影响。

如南朝宋刘义庆所著《世说新语》(详后)对人物的记述评论即采取了这种方法。所谓“泛论众材,以辨三等”,见于《论语·季氏》:“生而知之者,上也;学而知之者,次也;困而学之,又其次也……”,即把人物分为生知、学知、困知三等。所谓“叹中庸以殊圣人之德,尚德以劝庶几之论”,见于《论语》的《雍也》和《先进》:“中庸之为德也,其至矣乎!”“回也其庶乎”。意思是以“中庸”为只有圣人才能具有的道德的最高表现,并劝勉人们像颜回那样尽力地接近圣人所提出的道德的最高要求。这种对人才区分等第和对人物的德才提出一种最高的、唯有圣人才能达到的理想,也对魏晋的人物品评产生了很大影响(详后)。所谓“训六蔽以戒偏材之失”,见于《论语·阳货》:“好仁不好学,其蔽也愚;好知不好学,其蔽也荡;好信不好学,其蔽也贼;好直不好学,其蔽也绞;好勇不好学,其蔽也乱;好刚不好学,其蔽也狂”。这种对人物的长短、偏失的评论,也是魏晋人物品评常常讨论的问题。所谓“思狂狷以通拘抗之才”,见于《论语·子路》:“不得中行而与之,必也狂狷乎!狂者进取,狷者有所不为也”。意思是具有“中庸”之德的人得不到,退而求其次,狂狷之人也有可用之处。这和魏晋在人物品评上的“唯才是举”和重视狂狷的风气很有关系(详后)。所谓“疾矜矜而无信,以明为似之难保,又曰察其所安,观其所由,以知居止之行”,见于《论语》的《泰伯》、《为政》:“狂而不直,侗而不愿,矜矜而不信,吾不知之矣”。“视其所以,观其所由,察其所安。人焉廋哉?人焉廋哉?”意思是说人物的外在表现同内在本质有时是不一致的,难于看清的,所以要细察人物的行为举止以认清人物的本质。如孔子自己就曾指出他对于宰予的观察曾犯过“听其言而信其行”的错误,以后才知道对于人要“听其言而观其行”(《论语·公冶长》)。这种对人物的观察问题,在魏晋关于人物品藻的理论中曾作了许多讨论。总之,如刘邵所说,在《论语》中已包含着关于“人物之察”的许多重要看法,这就是孔子十分重视的“知人”的理论。它是从阶级统治社会的长期的政

治生活实践中总结出来的,并且始终是关系到统治阶级政权巩固的一大问题。

第三,古代儒家非常强调个体道德修养的完善,道家也追求着理想中的人生境界的实现,因此自先秦以来,对人物的品评还包含着对人物在道德理想的实现上所达到的境界的品评。它虽然常常同上述政治上的选贤举能的品评分不开,但已经不是仅仅从政治上用人的要求着眼,而进到对人物的整个人格理想的评论了。这在《论语》中也已经有所表现。如孔子说:“知之者不如好之者,好之者不如乐之者”(《雍也》)。这里的“知之”、“好之”、“乐之”,即是人格道德修养上的一个比一个更高的三种境界。又如孔子说:“吾十有五而志于学,三十而立,四十而不惑,五十而知天命,六十而耳顺,七十而从心所欲,不逾矩”(《为政》)。这也包含着对个人在人格道德修养上在不同年龄所达到的不同境界的说明。孟子更进一步发展了孔子的思想,把人们在人格道德修养上所达到的境界划分为善、信、美、大、圣、神六个等级,并且明确地把它们应用于人物的品评。这种品评,在本书第一卷第一编孟子章中已经指出它不仅具有道德的意义,而且还含有审美的意义。在魏晋的人物品藻中,这种品评获得了很大的发展,它一方面通向哲学(玄学),另一方面又通向美学。

第四,在汉末魏晋之前对人物的品评,除上述三个方面之外,还有对人物的仪容的品评。这在最初是同儒家高度重视的礼仪分不开的。《左传》襄公三十一年记载中说:“君臣、上下、父子、兄弟、内外、大小,皆有威仪也”,并且指出:

君子在位可畏,施舍可爱,进退可度,周旋可则,容止可观,作事可法,德行可象,声气可乐,动作有文,言语有章,以临其下,谓之有威仪也。

在《论语·乡党》中,也曾详细记述、评论了孔子在各种不同情况下的言语、风度、仪容:

孔子于乡党,恂恂如也,似不能言者。其在宗庙朝廷,便便言,唯谨尔。朝,与下大夫言,侃侃如也;与上大夫言,诩诩如也。君在,踧踖如也,与与如也。君召使摈,色勃如也,足揖如也。揖所与立,左右手。衣前后,襜如也。趋进,翼如也。宾退,必复命曰:“宾不顾矣。”入公门,鞠躬如也,如不容。立不中门,行不履闕。过位,色勃如也,足躩如也,其言似不足者。摄齐升堂,鞠躬如也,屏气似不息者。出,降一等,逞颜色,怡怡如也。没阶趋,翼如也。复其位,踧踖如也。执圭,鞠躬如也,如不胜。上如揖,下如授。勃如战色,足缩缩,如有循。享礼,有容色。私覿,愉愉如也。

所有这些,自然和儒家很为繁复的礼仪相关,但同时也说明儒者强调人们在社会交往中应注意仪容,使之取得一种符合于人的地位尊严的,有教养的和令人愉快的形式。所以仪容问题也成了对人物的评论的一个方面。《论语·述而》中说:“子温而厉,威而不猛,恭而安。”这正是对孔子日常的仪容、风度的一种评论。后来《荀子·非十二子》中,也曾详细讲到了儒者、“君子”应有的仪容,批评了各种怪异粗鄙的仪容。

士君子之容:其冠进,其衣逢,其容良;俨然,壮然,祺然,蕤然、恢恢然,广广然,昭昭然,荡荡然,是父兄之容也。其冠进,其衣逢,其容恂;俭然、侈然,辅然,端然,警然,洞然,缀缀然,瞽瞍然,是子弟之容也。

吾语汝学者之菟容:其冠统,其纓禁缓,其容简连;填填然,狄狄然,莫莫然,颯颯然,瞿瞿然,尽尽然,盱盱然。酒食声

色之中则蹒蹒然，冥冥然，礼节之中则疾疾然，营营然，劳苦事业之中则德德然，离离然，偷儒而罔，无廉耻而忍谏诤。是学者之冤容也。

弟佗其冠，神禕其辞，禹行而舜趋，是子张氏之贱儒也。正其衣冠，齐其颜色，喑然而终日不言，是子夏氏之贱儒也。偷儒惮事，无廉耻而奢饮食，必曰君子固不用力，是子游氏之贱儒也。

这一类对仪容的评论，虽然是从儒家的“礼”和道德原则出发的，但由于它直接和人的语言、行为、举止、容、色的感性形式相关，要求取得一种合乎规范的美的形式，因此又明显带有审美的性质。这在后来魏晋的人物品藻中也得到了极大的发展。

## (2) 汉末魏初的人物品藻与《人物志》

人物品评虽然古已有之，但只是到了汉末魏初，它才开始和现实的政治密切相关，受到了普遍的关注和重视。汉代以来，统治阶级对人才的任用采取了所谓“察举”和“征辟”的方法。前者是根据中央政府对人才的要求，由地方通过对人物的考察评议，自下而上地推荐人才，后者则是由中央政府或各级官府自上而下地发现和委任人才。两者做法虽然有所不同，但人才的任用都要以对人物的德行才能的考察评议为依据，这就使得对人物的品评成了一个极其重要的问题。从历史上看，自汉高帝刘邦于公元前196年2月下“求贤诏”之后，一直到东汉，各代许多帝王都一再下了类似的诏书，要求各地方荐举“贤良方正”。如文帝刘恒在前元十五年（公元前165年）所下的《策贤良文学诏》中说：“诏有司、诸侯王、三公、九卿及主郡吏，各帅其志，以选贤良，明于国家之大体，通于人事之终始，及能直言极谏者，各有人数，将以匡朕之不逮”（《汉书·晁错传》）。武帝刘彻于元封五年（公元前106年）下《求贤诏》说：“盖有

非常之功，必待非常之人。故马或奔踶而致千里，士或有负俗之累而立功名。夫泛驾之马，斲驰之士，亦在御之而已。其令州郡察吏民有茂材异等，可为将相及使绝国者”（《汉书·武帝纪》）。东汉的光武帝、章帝、和帝、顺帝也都下过类似的诏书。到了东汉末年，由于宦官专权，政治黑暗，于是在地方的“察举”中，与宦官势力相对立的知识分子的所谓“清议”迅速发展起来，产生了极大的作用，其目的在使宦官及其党羽不能任意起用私人。《后汉书·党锢传序》说：

桓灵之闲，主荒政缪，国命委于阉寺，士子羞与为伍，故匹夫抗愤，处士横议，遂乃激扬名声，互相题拂，品彙公卿，裁量执政，婞直之风，于斯行矣。……因此流言，转入太学，诸生三万余人，郭林宗、贾伟节为其冠，并与李膺、陈蕃、王畅更相褒重，……又渤海公族进阶，扶风魏齐卿并危言漆论，不隐豪强，自公卿以下莫不畏其贬议，屣履到门。

这种“匹夫抗愤，处士横议”，大批知识分子出而干预朝政的情况，在对抗当时黑暗的宦官专政上有着不能否认的进步意义，尽管同时也产生了士人之间互相标榜吹嘘的恶习。“清议”成为当时重大的政治行动，人物品藻也随之具有了广泛而重大的意义。士人的升迁经常取决于某些有影响的名士的评论品题。因为在人数众多的知识分子的“清议”的压力下，政府对官吏的任用常常要征询名士的意见，听取他们的评论，甚至“随所臧否，以为与夺”（《后汉书·符融传》）。当时如郭泰、许劭、许靖（许劭之从兄）等人，都是评论人物的权威。《后汉书·郭太传》注引谢承书说：

泰（太）之所名，人品乃定。先言后验，众皆服之。



同书《许劭传》中又讲到：

少峻名节，好人伦，……故天下言拔士者，咸称许、郭……初，劭与靖俱有高名，好共覈论乡党人物，每月辄更其品题，故汝南俗有月旦评焉。

名士的评论人物形成了某种制度，每月初评一次，要求得到品评者比比皆是。如汤用彤指出：“溯自汉代取士大别为地方察举，公府征辟。人物品鉴遂极重要。有名者入青云，无闻者委沟壑。朝廷以名治（顾亭林语），士风亦竞以名相高。声名出于乡里之臧否，故民间清议乃隐操士人进退之权。于是月旦人物，流为俗尚；讲目成名（《人物志》语），具有定格，乃成社会中不成文之法度”<sup>①</sup>。如曹操未得势之前，也得求取许劭的品题。《三国志·魏志·武帝纪》注引《世语》说：“（桥）玄谓太祖曰：‘君未有名，可交许子将’。”许劭给了他一个品题：“治世之能臣，乱世之奸雄”。出身宦官家庭，很受当时名流轻视的曹操“由是知名”，在政治上的影响也随之扩大。

伴随着汉末“清议”而发展起来的人物品藻，到了曹氏父子基本统一北方之后，在形式规范上成为“九品中正制”。“州郡皆置中正，以定其选，择州郡之贤有鉴识者为之，区别人物，第其高下”（《通典·选举典》）。中正按对所辖区内人物品德才能的考察，分为上上、上中、上下、中上、中中、中下、下上、下中、下下九品，向吏部推荐，按品的高低任命为官。这种制度的产生，是由于经过汉末的大动乱，各地人士到处流离，旧有的州郡的“察举”或“清议”的机构也随之破坏，很难再对各地人物加以考察。但是，“九品中正制”的产生又不仅是评选人物的一种形式机构上的变化，它同时还包含着评选原则的变化。汉代对人物的评选虽然并不忽视才能，但放在

<sup>①</sup> 见《汤用彤学术论文集》，第202—203页。

首位的是德行。这是同儒家的思想一致的。如孔子也不忽视才能，但他认为德行较之于才能是更根本的。所以他说：“如有周公之才之美，使骄且吝，其余不足观也已”（《论语·泰伯》）。汉代的选举制度，是贯彻了这一思想的。除前引汉武帝的《求贤诏》明显地重视才能之外，这一点最为清楚地表现在东汉光武帝所下的《四科取士诏》中：

方今选举，贤佞未紫错用。丞相故事，四科取士：一曰德行高妙，志节清白；二曰学通行修，经中博士；三曰明达法令，足以决疑，能案章覆问，文中御史；四曰刚毅多略，遭事不惑，明足以决，才任三辅令，皆有孝悌廉公之行。自今以后，审四科辟召，及刺史二千石察茂才尤异孝廉之吏，务尽实囊，选择英俊，贤行廉洁。（《全后汉文》卷二）

这四项标准，虽然也包含才能大小在内，但最重要的是德行的廉洁，以及和德行相关的对儒家经典的学习了解。概括起来，也就是所谓的“经明行修”。而“九品中正制”的推行，在根本上却是以曹操的“唯才是举”的思想为指导的，一变东汉的重德轻才为重才轻德。这是一个意义重大的变化，并且从政治影响到文艺、美学的思潮（详后）。

曹操在建安八年（公元203年）、十五年（公元210年）、十九年（公元214年）、二十二年（公元217年）曾先后下了四次求贤令（均见《三国志·魏志·武帝纪》），其中心思想都是“唯才是举”，重才轻德。统观曹操在这些命令中主张“唯才是举”的理由不外是这样几点：一、“未闻无能之人，不斗之士，并受禄赏而可以立功兴国者也。故明君不官无功之臣，不赏不战之士。治平尚德行，有事尚功能”（建安八年令）；二、“夫有行之士未必能进取，进取之士未必能有行也”，“士有遍短，庸可废乎”（建安十九年令）；三、从历史上搜集例证，以证明即使是“负污辱之名，见笑之行”，以至“不仁不孝”

的人,只要有才能,也完全能够立功兴国(建安二十二年令,以及十五、十九年令)。这些看法,历来被认为是曹操出于当时政治需要和受到法家思想影响的产物。如从思想史的角度看,曹操的“唯才是举”、重才轻德的思想有着更为深刻的意义。它突出地强调了“德”和“才”之间存在的差别和矛盾,指出了“有行之士未必能进取,进取之士未必能有行”,赋予了“才”以独立于“德”的意义和价值。在曹操看来,虽无“行”而有“进取”之“才”,比虽有“行”而无“进取”之“才”要可贵得多。这显然是在同东汉以“名教”治天下的理论唱反调,也是在同孔子认为只要无“德”,“才”再高也不是取的思想唱反调。因此,一个人看起来有很高的道德,但如果在实际生活中毫无作为,没有曹操所说的“进取”精神,那么这种道德就是空虚的,甚至不过是沽名钓誉的虚伪。东汉末年,统治阶级所谓的道德正是这样一种空虚的、虚伪的东西。曹操的“唯才是举”的思想,是对于这种空虚的、虚伪的道德的一个极为大胆有力的冲击。曹操对“才”的强调,同时也是对个体的个性才能的发展的强调。因为“德”是同社会的普遍的行为道德规范相联系的,“才”却是同个体的个性才能的发展相联系的。自先秦以来,儒家把“德”放在至高无上的地位,认为和“德”相比,“才”的大小是无足轻重的,这在长时期内束缚着人的个性的发展。曹操的“唯才是举”,重才轻德的思想的提出,具有冲破儒家思想束缚的解放意义。个体的智慧、才能的种种表现得到了前所未有的肯定,儒家的、特别是汉儒的那些烦琐僵硬、不近人情的道德说教再也不是什么神圣不可侵犯的东西了。汉末“清议”中以道德为准绳的吹嘘标榜,名不符实现象,引起了普遍的不满<sup>①</sup>。曹操的“唯才是举”的原则虽然是直接针对政治上选

---

<sup>①</sup> 其详细情况,参见唐长孺:《魏晋南北朝史论丛》,三联书店,1955年版,第318—319页。又,《抱朴子·名实篇》也曾指出:“汉末之世,灵献之时,品藻乖溢,英俊穷志。饔餐得志,名不准实,贾不本物,以其通者为贤,塞者为愚。”以及所谓“举孝廉,父别居”之类的汉代民谣,等等。

用人才而提出的，但同时又对哲学以及文艺、美学的发展产生了极为深刻的影响。完全可以说，从重德轻才转向重才轻德，是魏晋思想解放的先声。

正是在这种背景下，自建安到魏初的人物品藻具有两个鲜明的特点：一是把人物的才能放在第一位，二是竭力要找到如何实际地考察分析人物才能的方法和标准。这样，专门研究人物的著作，刘邵的《人物志》应运而生。《人物志》系统地总结了汉末以来品评人物的经验和理论，把它发展和提到了哲学的高度。

刘邵（或作劭）字孔才，邯郸人，约生于汉灵帝熹平五年（公元182年），卒于魏正始六年（公元245年），是曹魏统治集团中一个老资格人物。他所著的《人物志》分上、中、下三卷，共计十二篇，北朝刘昫曾加以注解。刘邵在他的著作中贯彻了曹操提出的“唯才是举”的原则，这集中表现在他对“英雄”和人的智慧聪明的推崇上。《人物志》中有专章讨论“英雄”的问题，其中说：

夫草之精秀者为英，兽之特群者为雄，故人之文武茂异，取名于此。是故聪明秀出谓之英，胆力过人谓之雄，此其大体之别名也。……夫聪明者，英之分也，不得雄之胆则说不行；胆力者，雄之分也，不得英之智则事不立。……故英雄异名，然皆偏至之材，人臣之任使也。……故一人之身兼有英雄，乃能役英与雄；能役英与雄，故能成大业也。（《英雄第八》）

这里无疑隐含着刘邵对当世“英雄”曹操的赞颂，但更为重要的是刘邵认为构成“英雄”的重要条件并不在儒家所宣扬的伦理道德的崇高，而在“聪明秀出”与“胆力过人”的统一，两者缺一不可。这正是曹操“唯才是举”的思想的具体表现。在《八观第九》中，刘邵又极大地强调了“智”的重要性，提出了“智者德之帅也”的看法：

夫仁者德之基也，义者德之节也，礼者德之文也，信者德之固也，智者德之帅也。夫智出于明，明之于人，犹昼之待白日，夜之待烛火。其明益盛者，所见及远；及远之明难，故守业勤学未必及材，材艺精巧未必及理，理义辩给未必及智，智能经事未必及道。道思应远，然后乃周。是谓学不及材，材不及理，理不及智，智不及道。道也者，回覆变通，是故别而论之。各自独行则仁为胜，合而俱用则明为将。故以明将仁则无不怀，以明将义则无不胜，以明将理则无不通。然则苟无聪明，无以能遂。故好声而实不充则悖，好辩而理不至则烦，好法而思不深则刻，好术而计不足则伪。是以钩材而好学，明者为师；比力而争，智者为雄；等德而齐，达者称圣。圣之为称，明智之极名也。是以观其聪明而所达之材可知也。

先秦儒家和汉儒都讲仁、义、礼、智，但“智”始终处于次要地位，仁义道德才是最高的东西。刘邵的看法则不同，他认为一切仁义道德的实现都要以“明”为“将”，“苟无聪明，无以能遂”。这就是说，“智”对于仁义道德的实现起着最后的决定作用。“比力而争，智者为雄；等德而齐，达者称圣”。所以，“圣之为称，明智之极名也”。这种对于“圣”的定义，把“智”提到了极高的地位，和传统的儒家思想把仁义道德放在最高地位，成为一个鲜明的对比。刘邵还在《人物志》的自序中指出：“夫圣贤之所美，莫美于聪明”。“智”作为“德之帅”，不仅是实现美的保证，而且是圣贤所具有的一种最高的美。这种从传统的儒家思想强调“德”为美到强调“智”为美的转变，也就是从强调人的伦理道德的重要性，转向强调个体的智慧才能的重要性。由于“德”的实现被看作是个体发挥其智慧才能的结果，智慧才能本身被认为具有极大的价值，成为注意的中心，这就在中国古代思想史上打开了对人的本质的研究的一个新领域，开始集中地对个体的智慧才能，包含对个体的气质、心理、个性及其外在表现

的种种研究。在上引文中,刘邵还指出了在“智”之上,还有一个比“智”更高的“道”,但这个“道”并非儒家的仁义之道。刘邵说:“道思玄远,然后乃周”。可见这个“道”也还是和“智”或“聪明”相联系的,可以说是一种达到了无所不及的境界的最高的“智”。这个“玄远”的“道”,后来成了玄学家所探求的重要课题。在古希腊,哲学被看作是“爱智”的表现。而在中国古代,真正把“智”提到了重要地位,并且在社会生活中形成了“爱智”的风尚(详后),可以说是始于魏晋,尽管中国人的“爱智”在具体内容和西方有所不同。

为了说明人的各种智慧才能产生的根源和对之加以观察鉴别的方法,刘邵借助于汉代以来所流行的阴阳五行学说以及相法提出了一整套很为系统的理论。这集中表现在全书的第一章,即《九征第一》中。刘邵指出:

凡有血气者,莫不舍元一以为质,禀阴阳以立性,体五行而著形。苟有形质,犹可即而求之。

这是刘邵考察人物的智慧才能的根本出发点。它认为对人物的“性情”、“聪明”的考察离不开由自然的元气和阴阳五行所产生的人的“形质”,这是一种素朴的自然唯物主义的观点。刘邵认为:

聪明者阴阳之精,阴阳清和,则中睿外明。圣人淳耀,能兼二美,知微知章。自非圣人,莫能两遂。

这是以圣人得于自然的阴阳二气的禀赋来说明圣人的聪明,显然不同于认为圣人的聪明出自神授。但是,一般人的聪明才智为什么会具有各个不同的特点呢?这是具有最高的聪明的圣人在使用人才时必须加以解决的问题。对此,刘邵是用五行和人的“形质”的关系来加以说明的:

若量其材，稽诸五物。五物之征，亦各著于厥体也。其在体也，木骨、金筋、火气、土肌、水血，五物之象也。五物之实，各有所济。是故骨植而柔者，谓之弘毅。弘毅也者，仁之质也。气清而朗者，谓之文理。文理也者，礼之本也。体端而实者，谓之贞固。贞固也者，信之基也。筋劲而精者，谓之勇敢。勇敢也者，义之决也。色平而晞者，谓之通微。通微也者，智之原也。五质恒性，故谓之五常矣。五常之别，列为五德。是故温直而扰毅，木之德也。刚塞而弘毅，金之德也。愿慕而理敬，水之德也。宽柔而柔立，土之德也。简晞而明砭，火之德也。虽体变而无穷，犹依乎五质。

这里，刘邵由五行与人体的骨、筋、气、肌、血的联系引申出五种和人的个性智能相联系的品质，称之为“五常”。又由“五常”，引出和木、金、水、土、火相对应的“五德”。这显然是相当牵强的，它的合理之处则在于看到了人的个性智能同人的自然机体不能分离。但如何从人的“形质”发现他的内在的精神品质呢？刘邵提出了“著乎形容，见乎声色，发乎情味，各如其象”的说法。在进一步的分析中，他又区分出仪、容、声、色、神五个方面：

仪：“心质亮直，其仪劲固；心直体决，其仪进猛；心质平理，其仪安闲。”

容：“夫仪动成容，各有态度。直容之动，矫矫行行；体容之动，业业踉踉；德容之动，颀颀印印。”

声：“夫容之动作，发乎心气。心气之征，则声变是也。夫气合成声，声应律吕。有和平之声，有清晞之声，有回衍之声。”

色：“夫声晞于气，则实存貌色。故诚仁必有温柔之色，诚勇必有矜奋之色，诚智必有明达之色。”

神：“夫色见于貌，所谓征神。征神见貌，则情发于目。故仁目之精，惏然以端；勇胆之精，晬然以矜。”

在分析了仪、容、声、色、神之后，刘邵最后又提出所谓“九质之征”：

物生有形，形有神精，能知精神，则穷理尽性。性之所尽，九质之征也。然平陂之质在于神，明暗之实在于精，勇怯之势在于筋，强弱之植在于骨，静躁之决在于气，惨怛之情在于色，衰正之形在于仪，态度之动在于容，缓急之状在于言。其为人也，质素平淡，中睿外朗，筋劲植固，声清色怛，仪正容直，则九征皆至，纯粹之德也。

这里的所谓“九征”，包含神、精、筋、骨、气、色、仪、容、言，它们都同人内在的智能、德行、情感、个性相关，可以由之而观察到人的内在的智能、德行、情感、个性。显然，这也是很不周密和相当牵强的。如所谓“勇怯之势在于筋，强弱之植在于骨”，直接用人的自然生理的特征来说明和规定人的精神品质，当然是牵强的。但是，不论如何，刘邵空前细致而系统地考察分析了人的内在的智能、德行、情感、个性在人的形体、气色、仪容、动作、言语上的种种表现，这是有重要意义的。这种考察分析固然在汉代的相法中已经有了，如王充说：“相或在内，或在外，或在形体，或在声气”（《论衡·骨相篇》）；王符说：“人之相法，或在面部，或在手足，或在行步，或在声响”（《潜夫论·相列第二十七》），但都是从带有很大迷信成分的相人术来讲的，而且远不如刘邵分析得如此细致。

除了提出一种相当系统的鉴识人物的基本理论之外，刘邵还是明确地指出“理有四部”，并指出和“理有四部”相适应，有所谓“道理之家”、“事理之家”、“义理之家”、“情理之家”。他说：



若夫天地气化，盈虚损益，道之理也；法制正事，事之理也；礼教宜适，义之理也；人情枢机，情之理也。四理不同，其天才也，须明而章，明待质而行。是故质于理合，合而有明；明足见理，理足成家。是故质性平淡，思心玄微，能通自然，道理之家也；质性警彻，权略机捷，能理烦速，事理之家也；质性和平，能论礼教，辨其得失，义理之家也。质性机解，推情原意，能适其变，情理之家也。（《材理第四》）

四家之中，所谓“质性平淡，思心玄微，能通自然”的“道理之家”显然就是后来的玄学家。而“质性机解，推情原意，能适其变”的“情理之家”，显然就是深明“情之理”，即“人情枢机”，善于鉴识人物的专家。刘邵在《九征第一》中，开宗明义就说：

盖人物之本，出乎情性。情性之理，甚玄而微。非圣人之察，其孰能究之哉？

这更可证明善于鉴识人物者即是善于了解“人情枢机”的“情理之家”。历来论到刘邵，都把他看作是刑（形）名家，并且把《人物志》视为名家的著作。刘邵无疑受到刑名家的重要影响，但就其主要方面来看，《人物志》并非讨论儒家的“正名”问题或名家的逻辑问题的著作，也不仅仅是法家循名责实的政论，而是一部探究人物的才能个性，也就是刘邵所谓“情理之家”的著作。从现代的观点来看，它可以说是中国古代最早系统地研究人物的才能和个性的心理学著作，同时又带有明显的政治目的和哲学色彩。

在《人物志》中，刘邵对人物的各种不同类型的个性才能作了前所未见的详细考察。在《体别第二》中，他把人物的个性分为疆毅、柔顺、雄悍、惧慎、凌楷、辩博、弘普、狷介、休动、沉静、朴露、韬谲十二类，描述分析了它们各自的特征、长处和弱点：

强毅之人，狠刚不和，不戒其强之搪突，而以顺为挠，厉其抗，是故可以立法，难以入微。柔顺之人，缓心宽断，不戒其事之不摄，而以抗为别，安其舒，是故可与循常，难与权疑。雄悍之人，气奋勇决，不戒其勇之毁跌，而以顺为恇，竭其势，是故可以涉难，难与居约。惧慎之人，畏惠多忌，不戒其懦于为义，而以勇为狎，增其疑，是故可与保全，难与立节。凌楷之人，秉意劲特，不戒其情之固护，而以辨为伪，强其专，是故可与持正，难以附众。辨博之人，论理贍给，不戒其辞之泛滥，而以楷为系，遂其流，是故可与泛序，难与立约。弘普之人，意爱周洽，不戒其交之溷杂，而以介为狷，广其浊，是故可与抚众，难与后俗。狷介之人，矜清激浊，不戒其道之隘狭，而以普为秽，益其拘，是故可与守节，难以变通。休动之人，志慕超越，不戒其意之大猥，而以静为滞，果其锐，是故可以进趋，难以持后。沉静之人，道思迥复，不戒其静之迟后，而以动为疏，美其慎，是故可与深虑，难与捷速。朴素之人，中疑实确，不戒其实之野质，而以譎为诞，露其诚，是故可与立信，难与消息。韬谲之人，原度取容，不戒其术之离正，而以尽为愚，责其虚，是故可与谐善，难与矫违。

在《流业第三》中，刘邵又把人物的才能分为清节、法家、术家、国体、器能、臧否、伎俩、智意、文章、儒学、口辩、雄杰十二类，描述了他们的各自的不同特点，指出他们各自适于担任的官职，并分别举出了历史上的人物作为例证。所有这些，都是为了政治上的用人而品鉴人物，但同时又明显地包含了刘邵对他所谓的“性情之理”、“人情机枢”的认识，表现了魏晋时期对人物的个性特征、智慧才能的准确把握、全面分析和细致注意，不再像传统的儒家思想那样，只着重于一般地评论人物的道德品质了。刘邵在对十二种不同个

性的论述中,每一种都用一句话来概括它的特征,如“狠刚不私”、“缓心宽断”、“气奋勇决”、“畏惧多患”、“秉意劲特”、“论理贍给”、“意爱周洽”、“砭清激浊”、“志慕超越”……等等,这都远远不只是对人物的道德品质的评价,而更是对个性特征的描绘和评论了。

刘邵在对人物的考察分析中,一再地谈到了能够任用众材、具有最高才智的“君主”、“圣人”。他认为这种人物的根本特征就是具有“中和”或“中庸”的品质,不同于只有一偏之材的人物。他以道家常讲的“无味”、“无名”来解释儒家的“中庸”:

……偏至之材,以自名;兼德之人,以德为目。兼德之人,更为美号。是故兼德而致,谓之中庸。中庸也者,圣人之目也。  
(《九征第一》)

夫中庸之德,其质无名,故威而不懾,淡而不醑,质而不缓,文而不缋,能威能怀,能辨能讷,变化无方,以达为节。(《体别第二》)

主德者,聪明平淡,总达众材,而不以事自任者也。……若道不平淡,与一材同好,则一材处权,而众材失任矣。(《流业第三》)

这些说法尽管打破了先秦汉代的某些儒家规范和重要观念,但最终仍然回归到儒家中庸的道路上来。这与魏晋以来儒道互补的现象是完全一致的。《人物志》对后来玄学所讨论的理想人格(“圣人”)、有无关系等问题产生了明显的影响,从而又影响到美学(详第四章)。

总起来看,《人物志》虽然是在汉末以来人物品藻的风尚和潮流中产生的著作,但它的意义决不仅仅在于人物品藻。这部著作较早地,同时又鲜明具体地反映了从汉到魏思想的新变化,对了解魏晋的哲学和美学思想有着十分重要的意义。

### (3) 正始及其后的人物品藻和《世说新语》

刘邵死于正始六年(公元 245 年),据《三国志》刘邵本传,《人物志》大约写成于正始以后。现在看来,《人物志》中虽然明显地表现了某些和玄学相通的思想,但它所探究的主要仍是和政治上用人相关的人物品藻问题。从刘邵的同时代人何晏开始,这种政治性的人物品藻朝着两个方面迅速地发生了转变。一个是从政治上如何鉴别任用人才转向对理想的社会政治和人生的意义价值的哲学探讨,由此产生了玄学。另一个是从政治需要出发的对人物个性才能的评论转变为对人物才情风貌的审美品评。这在两晋时代获得了极大的发展,并直接地影响到文艺和美学。上述两个方面又是互相紧密地联系着的。玄学对人生的意义价值的探讨是审美性质的人物品藻的哲学基础,同时玄学所要求的智慧、语言、风姿、生活态度等等,又正是审美性质的人物品藻的重要内容。在第四章中还可以看到,玄学所追求的人生境界在实际上本是与审美的境界相通、一致的。

上述从政治性的人物品藻到哲学(玄学)和审美的转变,有着深刻的社会历史原因。自汉末的清议到魏初的九品中正制,人物品藻虽然有重德与重才的重要不同,但目的都在鉴定人物的优劣,以供统治者的选用,按能授官。如《宋书·恩倖传》中所说,“盖以论人才优劣,非为论世族高卑。”但是,人才的选用,不论任何时候都不能不受在经济、政治上占据统治地位的阶级和集团的影响制约。在汉末魏晋的历史条件下,以分散的、地区性的大地主庄园经济为基础的门阀士族,是社会上举足轻重的力量。曹魏政权不取得这些力量的支持,是不可能建立起来的。因此,魏初九品中正制的实行,所谓“论人才优劣”,很快地为门阀士族所把持垄断,“人才优劣”的评论不过是虚应事故,“世族高卑”才是真正起决定作用的东西。《晋书·刘毅传》中说:

今立中正，定九品，高下任意，荣辱在手，操人主之威福，夺天朝之权势，爱憎决于心，情伪由于己。……今之中正，不精才实，务依党利，不均称尺，务随爱憎。所欲与者，获虚以成誉；所欲下者，吹毛以求疵；高下逐强弱，是非由爱憎。……或以货赂自通，或以计协登进。附托者必达，守道者困瘁。……是以上品无寒门，下品无势族……。

同书《段灼传》中又说：

今臺阁选举，徒塞耳目；九品访人，唯问中正。故据上品者，非公侯之子孙，则当涂之昆弟也。

沈约在《宋书·恩倖传序》中也曾指出：

州郡正，以才品人，而举世人才，升降盖寡，徒以凭借世资，用相陵驾。都正俗士，斟酌时宜，品目少多，随事俯仰。刘毅所云：下品无高门，上品无贱族者也。

由于对人物的品评已牢牢地被门阀士族所操纵，官吏的任用实际上取决于世族的高卑，因此人物品藻也就失去了它原先具有的那种事关重大的政治意义。尽管还有人在继续议论政治上人物品藻所存在的问题，对“上品无寒门，下品无势族”的现象发出一些愤慨的抨击，但谁也改变不了已成的局面和既定的趋势。九品中正制照样在施行，但人物品藻已不再是政治生活中被普遍关注的重大问题了。它在绝大多数情况下不过是门阀士族的晋升不得不履行的一种例行程序而已。从而，原先包含在政治品藻中的关于人物的“性情之理”的探究，对人物的个性、智慧、才能的高度重视和观察

品评,反倒获得了新的意义,朝着哲学(玄学)和审美两个方面相对独立地发展起来。这种变化,主要是由下述的一些原因所决定的。

第一,自汉末至魏晋社会的大动乱,朝代的频繁更迭,儒家思想和现实社会政治状况的尖锐矛盾所产生的精神危机,这一切引起了对理想的社会政治、“圣人”的品格、人生的意义价值的重新思考。而这种思考,是原先政治性的人物品藻的理论已经或多或少涉及了的,因此政治性的人物品藻也就很自然地转变为对社会政治和人生问题的哲理探讨(玄学)。关于这一点,将在本书第三章和第四章中的有关部分加以说明。

第二,门阀士族的晋升虽然已经主要不是依靠他们自身所具有的智慧、才能,但门阀士族为了维护自己的统治又不能完全不注意这些。因此,在门阀士族中间,人物品藻依然流行着,但过去的那种严肃的政治色彩大为减弱,在许多情况下表现为对人物的智慧才能的一种赞叹欣赏,明显带有了审美的性质。《世说新语》中许多关于人物的品藻、赏誉的记载都说明了这一点。

第三,门阀士族统治的加强,士族与庶族的严格区分,使得门阀士族把自己看作是社会的精华,十分注意士族应有的教养和风度。例如,南朝梁代袁昂的《古今书评》说:“王右军书如谢家子弟,纵复不端正,爽爽有一种风气。”这虽然是在论书法,但也可鲜明地看出门阀士族对于教养、风度的重视。这种情况使得正始年间及其以后的人物品藻,不但评论人物的智慧才能,而且论评人物的仪态风姿,更为明显地具有了审美的性质。

第四,魏晋交替之际及其以后统治阶级内部的不断的互相倾轧,使得统治阶级中以阮籍、嵇康为代表的相当一部分人物力图要避免统治阶级内部争权夺利的激烈斗争可能带来的祸害,追求着一种超脱自由的人生境界,一时成为士人中流行的风尚。这又有力地影响到人物品藻,使得人物品藻带有了和理想的人格和生活态度的追求相联系的审美的性质。

上述与汉末魏初政治性人物品藻不同的带有审美性质的人物品藻,最为集中地反映在南朝宋代刘义庆所编《世说新语》一书中。刘义庆生于公元403年(晋安帝元兴二年),死于公元444年(宋文帝元嘉二十一年),彭城(今江苏徐州)人。他是宋的宗室,袭封临川王,以性好文学,广为招纳文士著称。《世说新语》虽成书于宋代,但它所记述的是汉末至东晋间士族的生活和风尚。在此书之前,已佚的东晋裴启的《语林》、郭澄之的《郭子》已经有这样的记述。《世说新语》大约是刘义庆及其门客采集旧著编纂而成的。梁代刘孝标所作的注又征引补充了大量散佚的史料。这本并非美学理论的著作,以精练生动的语言描述了汉末至东晋社会审美意识的重大变化,对了解魏晋的美学思想有着十分重要的意义。

从《世说新语》及其他有关材料来看,魏晋的带有审美性质的人物品藻的特征,可以概括为重才情、崇思理、标放达、赏容貌几个方面。

#### 第一,重才情。

上面已经说过,东汉的人物品藻是把儒家所说的德行摆在第一位的。后来曹操提出了“唯才是举”的原则,但他所说的“才”主要是指治国用兵的政治之才。正始以后的人物品藻则把与主体个性相关的多方面的才能和情感的种种表现提到了首要地位。对于人物的个性的强调成为这一时期的思想和人物品藻的一个鲜明的特色。《世说新语》中说:

王太尉不与庾子嵩交,庾卿之不置。王曰:君不得为尔。庾曰:卿自君我,我自卿卿。我自用我法,卿自用卿法。《方正》。

桓公少与殷侯齐名,常有竞心。桓问殷:卿何如我?殷云:我与我周旋久,宁作我。《品藻》

这种对于“我”的强调虽然不同于近代资本主义社会对打破了封建

等级制束缚的“我”的强调，但它终究表现了在传统制度所能容许的范围内对自我的独立的意义和价值的推崇，已经与东汉以来那种使自己无条件地从属于以致牺牲于名教的思想有很大的不同。正因为这样，东汉标榜名教、抹煞个性的思想、生活态度和生活方式遭到了蔑视和反抗。如《世说新语·轻诋》说：

王中郎与林公绝不相得。王谓林公诡辩，林公道王云：著腻颜恰，綸布单衣，挟《左传》，逐郑康成车后，问是何物尘垢囊？

这里毫不客气地把仿效追随汉儒的人物骂为“尘垢囊”。王琨在为高座法师所译《孔雀明王经》诸神咒所写的序中也说：

汉世有金日磾，然日磾之贤，尽于仁孝忠诚，德言纯至，非为明达足论。高座心造峰极，交俊以神，风领朗越，过之远矣<sup>①</sup>。

这里也认为汉代名教所提倡的“仁孝忠诚，德信纯至”是根本不足道的，高座的“风领神朗”远远超过了金日磾的“仁孝忠诚”。之所以把高座和金日磾相比，是因为金是胡人，与晋代名士异常投契的高座也是由西域而来的名僧。汉代视为神圣不可侵犯的名教大大地贬值了，取代它的首先就是对不受名教拘束的人物的个性才情的高度肯定。《世说新语·品藻》中说：

孙兴公、许玄度皆一时名流。或重许高情则鄙孙秽行，或爱孙才藻而无取于许。

---

① 转引自汤用彤：《魏晋南北朝佛教史》上册，中华书局，1955年版，第171页。



孙绰虽有“秽行”，但还是有人爱他的“才藻”。那些推重许的“高情”的人们，也只是“鄙孙秽行”而并未说鄙视其“才藻”。而被视为有“高情”的许珣，其实也并不缺乏“才藻”。《世说新语·赏誉》中就记述了简文帝对许的“才藻”的推崇：

许掾尝诣简文。尔夜风恬月朗，乃共作曲室中语。襟怀之咏，偏是许之所长，辞寄清婉，有逾平日。简文虽契素，此遇尤相咨嗟，不觉造膝，共叉手语，达于将旦。既而曰：玄度才情，故未易多有许。

总之，重“高情”与爱“才藻”，是当时人物品藻的两个重要方面。所谓“高情”，自然也包含伦理道德的感情，但其根本特征是高度赞赏发自内心的、真挚自然的情感流露，一反汉代名教礼法统治下的虚伪矫情。这种“高情”经常表现出对人生的一种深情的眷恋追怀。这是和上面已经指出的魏晋门阀士族经历了汉末以来种种社会动乱分不开的，也是和魏晋玄学对超越礼法束缚的自由的人生境界的追求分不开的。统观《世说新语》对人物的记述评论，充分显示出魏晋的确是一个重“情”的时代。有关的记述，不胜枚举。如：

郗公值永嘉丧乱，在乡里甚穷馁。乡人以公名德，传共饴之。公常携兄子迈及外生周翼二小儿往食，乡人曰：各自饥困，以君之贤欲共济君耳！恐不能兼有所存。公于是独往，食辄含饭著两颊边，还吐与二儿，后并得存，同过江。（《德行》）

过江诸人，每至美日，辄相邀新亭，藉卉饮宴。周侯中坐而叹曰：风景不殊，正自有山河之异！皆相视流泪。（《言语》）

卫洗马初欲渡江，形神惨顿，语左右云：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，见前为琅琊时种柳皆已十围。慨然曰：木犹如此，人何以堪。攀枝执条，泫然流泪。（《言语》）

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，更为之恻。（《伤逝》）

颜彦先平生好琴，及丧，家人常以琴置灵床上。张季鹰往哭之，不胜其恻，遂径上床，鼓琴作数曲。竟，抚琴曰：颜彦先颇复赏此不？因又大恻，遂不执孝子手而出。（《伤逝》）

王子猷、子敬俱病笃而子敬先亡。子猷问左右：何以都不闻消息，此已丧矣。语时了不悲，便索舆来奔丧，都不哭。子敬素好琴，便径入坐灵床上，取子敬琴弹。弦既不调，掷地云：子敬子敬，人琴俱亡。因恻绝良久，月余亦卒。（《伤逝》）

荀奉倩与妇至笃，冬月妇病热，乃出中庭自取冷，还以身熨之。妇亡，奉倩后少时亦卒，以是获讥于世。（《惑溺》）

嵇康与吕安善，每一相思，千里命驾。（《简傲》）

桓子野每闻清歌，辄唤奈何。谢公闻之曰：于野可谓一往有深情。（《任诞》）

陆平原河桥败，为卢志所谗被诛，临刑叹曰：欲闻华亭鹤唳，可复得乎？（《尤悔》）

这时，与“情”有关的重“才”，虽然仍包含政治之才，但更重要的，却是指在文艺（包括绘画、音乐、书法等）的创造欣赏、玄学的思考论辩，以及日常生活的其他方面所表现出来的种种智慧才能。并且强调地描述了各种天才、个性、气质的特出过人之处。这样的记述在《世说新语》中也很多，它对于人物的“才”的品评，充满了极为浓厚的意味。

桓宣武平蜀，集参僚置酒于李势殿。巴蜀缙绅，莫不来萃。

桓既素有雄情爽气,加尔日音调英发,叙古今成败由人,存亡系才,其状磊落,一座叹赏。(《豪爽》)

这里的评论尽管直接和政治军事相关,但它所注意的却是那使“一座叹赏”的桓温的“雄情爽气”,这是一种偏重于审美更胜于偏重于政治的评论。贯穿全书,对人物的才情的审美评论始终是首要主题。而“才情”、“神情”、“情致”等词亦屡见于书中。如:

……闻江渚闲估客船上有咏诗声,甚有情致。(《文学》)

……发言遣辞,往往有情致。(《赏誉》)

……王东亭作《经王公酒垆下赋》,甚有才情。(《文学》)

……二贤,故自有才情。(《赏誉》)

……玄度才情,故未易多有许。(《赏誉》)

孙兴公谓卫君长:此子神情,都不关山水。(《赏誉》)

济尼称:王夫人神情散朗。(《贤媛》)

第二,崇思理。

玄学的思考论辩,本质上是一种哲学探讨,但在魏末两晋不只是门阀世族的名士们必须具备的一种重要的文化教养,而且成为在世俗的事务之外,一种具有审美性质的文化娱乐活动。《南齐书·王僧虔传》中说:

才性四本,声无哀乐,皆言家口实,如客至之有设也。

《世说新语·言语》中又说:

诸名士共至洛水戏。还,乐令问王夷甫曰:今日戏乐乎?王曰:裴仆射善谈名理,混混有雅致;张茂先论史汉,靡靡可听;

我与王安丰说延陵子房，亦超超玄著。

由此可以看出，玄学论辩远不是枯燥无味的哲学探讨，而成了一种给人以快乐的游戏。对当时玄学论辩的情景，《世说新语》中曾作过许多有声有色的记述：

斐散骑娶王太尉女，婚后三日，诸婿大会。当时名士，王、斐子弟悉集。郭子玄在坐，挑与裴谈。子玄才甚丰赡，始数交未快。郭陈张甚盛，裴徐理前语，理致甚微，四坐咨嗟称快。王亦以为奇，谓诸人曰：君辈勿为尔，将受困寡人女婿。（《文学》）

谢镇西少时闻殷浩能清言，故往造之，殷未过，有所通，为谢标榜诸义，作数百语。既有佳致，兼辞条丰蔚，甚足以动心骇听。谢注神倾意，不觉流汗交面。殷徐语左右：“取手巾与谢郎拭面”。（同上）

支道林许掾诸人共在会稽王斋头。支为法师，许为都讲。支通一义，四坐莫不灰心；许送一难，众人莫不抃舞。但共嗟咏二家之美，不辩其理之所在。（同上）

殷中军、孙安国、王、谢能言诸贤，悉在会稽王许，殷与孙共论易象，妙见于形。孙诘道合，意气于云，一坐咸不安孙理，而辞不能屈。会稽王慨然叹曰：使真长来，故应有以制彼。既迎真长，孙意已不知。真长既至，先令孙自叙本理。孙粗说己语，亦觉殊不及向。刘便作二百许语，辞难简切，孙理遂屈。一坐同时拊掌而笑，称美良久。（同上）

这种玄学的论辩看来是一种智慧的竞赛。当时人们旁观聆听玄学的论辩，看双方的优劣胜负，就如今日看体育竞赛一样。有时为了“共论优劣”，还曾经发生过种种“苦相挫折”的情况（《世说新语·文学》）。这种智慧的竞赛，不同于汉儒呆读死记的章句之学。它要

求自出新意,拔妙理于他人之外,既要有敏捷的才思,深微的论证,又要有简洁优美的词藻。因此,它既是一种哲理的探求,智慧的竞赛,同时又具有审美的性质,能引起审美感受。支道林与许珣在简文帝斋头的辩论,更紧紧地吸引住了旁观者,使观者“但共嗟咏二家之美,不辩其理之所在”。哲学史上有一些以对话论辩的形式出现的著作,如《孟子》中的某些篇章,柏拉图的《对话录》,由于思辨的敏捷、机智,文词的美丽和富于雄辩的力量,都能引起我们的美感。玄学的论辩也与此类似。所以,《世说新语》中对人物的“思致”、“思理”、“理致”等等的评论,包含着对人物的智慧、才思、语言之美的评论,它是构成魏晋“人物之美”的一个重要方面。在中国历史上,从哲理的论辩及其语言的表达中发现美、展示美、欣赏美,使哲理的论辩成为游戏,能给人以审美愉快,并成为一种被推崇的普遍风尚,是魏晋所特有的。以后,禅宗的说法讲道中也有类似的现象。

### 第三,标放达。

和玄学的人生态度相联系,魏晋人物经常以放达相标榜。《世说新语》中说:

桓公读《高士传》,至于陵仲子便掷去,曰:谁能作此溪刻自处! (《豪爽》)

孙长乐作王长史诔云:余与夫子交非势利,心犹澄水,同此玄味。(《轻诋》)

王北中郎不为林公所知,乃著沙门不得为高士论。大略云:高士必在于纵心调畅,沙门虽云俗外,反更束于教,非性情自得之谓也。(《轻诋》)

不乐以“溪刻自处”,追求“纵心调畅”,“性情自得”,具有所谓“玄味”的生活,这就是魏晋人物所标榜的放达。而孙绰所谓的“玄味”,

就是他在回答简文帝问他“自得如何”时所说的“托怀玄胜，远咏老庄，萧条高寄，不与时务经怀”（《品藻》），在本质上是老庄所提倡的超功利的生活态度在魏晋时期的表现（参见第三章）。如本书第一卷中已经指出的，这种超功利的生活态度带有追求个体的精神自由的审美性质。尽管这种自由常常是虚幻的，而且魏晋人物所标榜的放达最后常常流为无聊的纵情放任或低级的官能享受，如王平子、胡毋彦“以任放为达，或有裸体者”（《德行》），“王处仲世许高尚之目，尝荒恣于色”（《豪爽》），但其主要方面却仍在对汉代名教不近人情的束缚的摆脱和反对。《世说新语》把放达不拘，“性情自得”，具有“玄味”、“玄远”、“玄胜”等等的表现，被看作是“人物之美”的一个重要方面。例如，对以“妙于谈玄”著称的王夷甫的评论：

王戎云：太尉神态高彻，如瑶林琼树，自然是风尘外物。  
（《赏誉》）

王公目太尉，岩岩清峙，壁立千仞。（《赏誉》）

再如对王夷甫誉为“不读老庄，时闻其咏，往往与其旨合”（《赏誉》）的山涛的评论：

裴令公目……山巨源，如登山临下，幽然深远。（《赏誉》）  
王戎目山巨源，如璞玉浑金，人皆钦其宝，莫知其名器。  
（《赏誉》）

这都是以各种美的自然事物来比喻形容具有“玄味”的人物。“玄味”的表现即是人物的美的表现。这种美具有深邃的虚玄哲理作为人格的基础和内在实质。

第四，赏容貌。

前面已经说过，在儒家对人物的品评中，仪容是一个重要的方

面。但儒家所要求的仪容是同伦理道德、政治礼法不可分地结合在一起。如果违背了伦理道德、政治礼法，那就是大逆不道，决不会有什么仪容美之可言。魏晋时期的人物品藻则不同，它赋予人的容貌举止的美以独立的意义，并且十分重视这种美。晋代的荀粲宣称“妇人德不足称，当以色为主”（《世说新语·惑溺》），公然与儒家的传统思想唱反调。《世说新语》还专门设了《容止》篇以评论人物的容貌举止，但和儒家对仪容的讲求完全不同。这种评论不是叙述人物的仪容如何如何符合礼法的要求，而是直接地描绘叹赏人物容貌的美。例如：

裴令公有俊容仪，脱冠冕，粗服乱头皆好。时人以为玉人，见者曰：见裴叔则如玉山上行，光映照人。（《容止》）

骠骑王武子是卫玠之舅，隽爽有风姿。见玠辄叹曰：珠玉在侧，觉我形秽。（同上）

时人目王右军飘如游云，矫若惊龙。（同上）

有人叹王恭形茂者云：濯濯如春月柳。（同上）

这一类评论中，反复被赞赏的是一种如珠玉明月般的超尘绝俗之美，并且常以似“神仙中人”、“不复似世中人”来加以形容。这显然是庄子所说“肌肤若冰雪，绰约若处子”的“藐姑射之山”“神人”的美的理想（《庄子·逍遥游》）在魏晋的重现。正因为魏晋的美的理想与源于庄、老的玄学相联，所以某些虽然形体不美，但有超然物外的风度的人物，在《容止》篇中也得到了赞赏。如：

刘伶身長六尺，貌甚丑頓。而悠悠忽忽，土木形骸。

庾子嵩長不滿七尺，腰帶十圍，頽然自放。

这是庄子美学认为丑的形体中也可以有美的思想的表现（参见第

卷庄子章),但魏晋风尚所着意赞赏的倒不是这种丑中之美,而更是那种姿容绝妙,光彩照人的美。《容止》中说:

潘岳妙有姿容,好神情,少时挟弹出洛阳道,妇人遇者莫不连手共萦之。左太冲绝丑,亦复效岳游遨,于是群姬齐共乱唾之,委顿而返。

据刘孝标注,这则记述亦见于已经散佚的《语林》,只是说法有所不同。尽管有文学上的夸张,但可以看出当时社会风尚对人物的容貌之美是何等的欣赏。另一则所谓“看杀卫玠”的记述也可以说明这一点:

卫玠从豫章至下都,人久闻其名,观者如堵墙。玠先有羸疾,体不堪劳,遂成病而死,时人谓看杀卫玠。

刘孝标注认为此则记述不确,但他所引卫玠别传中也有这样的话:“玠在群伍之中,实有异人之望。齠髻时乘白羊车于洛阳,市上咸曰:谁家璧人?于是家门州党,号为璧人”。

总起来说,魏晋的审美性质的人物品藻,包含上述的才情、思想、放达(玄远)、容貌四个方面。今天来看,其中才情包含着人物的个性、才能、情感的美,思想包含着智慧、语言的美,放达(玄远)包含着具有哲理意味的超功利的人生境界的美,容貌包含着形体、风度、举止的美。这四者在《世说》的评论中可以侧重于其中的某一方面,但在许多情况下是相互交融,不可分离的。四者之中,又以才情最为重要。正因为魏晋的人物品藻把才情提到了首位,这才使得原先的政治性的人物品藻一变而为审美的。与原先政治性的品藻相比,它不是诉之理智的分析,而是诉之直观、想象和情感体验的。刘邵在《人物志》中对人物的个性才能作了细致的理性分析和明确的



概念规定,使人们能够清晰地认识每一类型人物的一般特征、长处和弱点等等;而《世说新语》对人物的审美的品藻却很难归结为某种简单明了的理性概念。例如,《世说新语》常常用“清蔚简令”、“温润恬和”、“高爽迈出”、“清易令达”、“弘润通长”、“洮洮清便”、“远有思致”(《品藻》)这种词语来品评人物,它们所包含的意义便很难用某个概念明确地加以界定,而只能通过直感和体验去加以领会。《世说新语》与《人物志》的这种不同,正是审美性的品藻和政治性的品藻的重要区别所在。后者虽然也论述人物的个性,却是依据政治实用的观点,把人物的个性归纳为几种确定的类型,然后对每一类型的个性作出一种理智的分析和规定,完全抛开了各个不同个体身上那些不可重复的、具有审美意义的感性特征。政治性的人物品藻向审美性的人物品藻的转变,是魏晋美学的一大契机,对整个中国美学产生了极为深远的影响。

## 第二节

### 人物品藻与美学的关系

正是由于人物品藻转变为具有审美性质的欣赏品评,并流行在上层社会中,它便极大地促进了审美的意识和教养的自觉和普及,并且直接而广泛地影响到艺术的创造和欣赏,从而又影响到整个美学思想的发展。因为,在这种审美性的人物品藻中,已经包含了与一般美感和艺术相通一致的重要思想。

#### (1) 从人物品藻到美与艺术的鉴赏批评

从《世说新语》中,已经可以清楚地看出,对于人物的品藻已经推广到对自然美以及艺术美的品评。《言语》中说:

王武子、孙子荆各言其土地人物之美。王云：其地坦而平，其水淡而清，其人廉且贞。孙云：其山崔巍以嵯峨，其水湮渫而扬波，其人磊砢而英多。

这里的品藻，讲的已不只是各种“人物之美”，同时也包含了自然山水的美。而且体现了中国古代美学的观念，即一为静的“阳柔”之美，一为动的“阳刚”之美，一优美，一宏壮。《言语》中又说：

支道林常养数匹马，或言道人畜马不韵，支曰：贫道重其神骏。

荀中郎在京口，登北固望海云：虽未睹三山，便自使人有凌云意。……

王司州至吴兴印渚中看，叹曰：非唯使人情开涤，亦觉日月清朗。

顾长康从会稽还，人问山川之美，顾云：千岩竞秀，万壑争流，草木蒙笼其上，若云兴霞蔚。

王子敬云：从山阴道上行，山川自相映发，使人应接不暇。若秋冬之际，尤难为怀。

道壹道人好整饰音辞。从都下还东山，经吴中，已而会雪下，未甚寒。诸道人问在道所经，壹公曰：风霜固所不论，乃先集其惨澹。郊邑正自飘瞥，林岫便已皓然。

以上都是魏晋名士描述言状自己对自然美的种种感受，同时也是对自然美的一种品评。如支道林以“神骏”形容马的美，顾恺之对会稽山川之美的赞赏，都显然是以人物品藻的方法应用于对自然美的品藻。《言语》又载：

用人物的美和自然的美去加以比拟形容。这两个方面的例子在《世说新语》中不多,或不很明显直接,但也有一些。如上引支道林赏马“重其神骏”,和对人物的美的“品题”有相通之处;顾恺之用“如霞”去形容江陵丹楼之美,也即是用自然美去形容艺术美。至于在魏晋及后世评论文艺的著作中,用人物的美和艺术的美去比拟形容自然的美,或用人物的美和自然的美去比拟形容艺术的美,这样的例子可以说俯拾即是,举不胜举。总之,由对人物的美的“品题”发展而来的对自然美和艺术美的“品题”,三者是可以相互比拟形容的。这种相互的比拟形容,成为对人物美、自然美、艺术美“品题”的一种重要方法,也是中国传统的文艺鉴赏批评的一种重要方法。通过这种方法,具有非概念所能确定的艺术的美得到了人物或自然形象的比拟提示,从而使欣赏者得以更好地体验和欣赏艺术作品的美。唐代司空图的《二十四诗品》,就是这种比拟形容的“品题”方法高度发展的产物。这种比拟形容的“品题”法,不同于儒家那种简单地把自然形象当作道德概念的象征的比拟法,也不是一般的为了说明某个道理所作的理性比拟,如用所谓“绘事后素”比拟“礼后”,而是对艺术美的感受的一种具有难于言传的意味的比拟。这样一种比拟“品题”,是在魏晋对“人物之美”的“品题”发生之后才得到了充分的展开,并成为中国传统的文艺鉴赏的重要方法。

汉末至魏初政治性的人物品藻及审美性的人物品藻,虽然出发点和标准很不相同,但都包含着对人物优劣品第的划分。这也直接地影响到魏晋及后世的文艺批评。如南朝钟嵘的《诗品》把诗人分为三品,谢赫的《古画品录》把画家分为六品,庾肩吾的《书品》把书法家分为九品,都是为了观察判定艺术家优劣,把人物品藻的方法直接应用于文艺批评的例证。在具体地确定艺术家的优劣的方法上,也明显地受到人物品藻的影响。如刘邵在《人物志》中提出“八观”以鉴别人物的优劣(《八观第九》),刘勰在《文心雕龙·知音》中也提出了“六观”以鉴别文章的优劣。谢赫在《古画品录》中提

出的“六法”，也是鉴别“众画之优劣”的六条标准。从一般的人物品藻发展到对艺术家、艺术作品的品藻，从鉴别品第人物的优劣发展到鉴别品第艺术家的优劣，这在魏晋南北朝的文艺批评中是表现得很清楚的。但从美学的角度来看，人物品藻对美学的重要意义首先在于它促进和形成了上述对艺术的美的“品题”方法，把美的欣赏判断同理智的分析判断明显地区分开来了。其次，人物品藻对美学的重要意义，还表现在它同中国美学中许多重要概念的形成密切相关。

## (2) 人物品藻与若干重要美学概念的形成

在魏晋及其后发生了重要影响的一些美学概念，如“形神”、“风骨”、“气韵”、“骨法”等的形成，都和魏晋人物品藻的发展分不开，可以说是在当时人物品藻的风气中自然而然地出现和被广泛接受的。不了解当时的人物品藻，就不能弄清这些概念的发生及其实际的涵义。关于这些概念的形成及其涵义，将在以后各章的有关部分加以详细的分析。现在要说明的是，这些重要美学概念的形成为什么会同人物品藻直接地联系在一起，有关人物品藻的理论同这些美学概念的形成的关系是怎样的。

人物品藻之所以和中国古代美学概念的形成发生了密切关系，首先是由于我们在上面已提到的人物的美同自然的和艺术的美三者之间有着根本相通、一致的地方；同时，从整个中国古代美学的发展来看，三者之中，人物的美又是最根本、最重要的。其所以如此，和本书第一卷中已经讲到的“天人合一”观念对中国古代美学的深刻影响分不开。在这种观念的影响之下，中国古代美学所说的自然美，是同人类生活处在和谐统一中的自然的美，不是什么同人类生活无关的东西。在中国古代美学中，完全离开人自身的生活，单纯以自然科学的观点去看待自然的美，是从来没有的。再从艺术美来看，艺术是人类社会生活所特有的现象，而人类社会生活

在中国古代思想家看来是不能脱离自然的,因此艺术的美也不能脱离自然的美。但这种自然美既然是与人类社会生活相统一的自然的美,所以艺术美和自然美的关系归根到底还是不能脱离人的社会生活。至于艺术美同人的社会生活的关系,那更是直接而不可分地联系在一起。所以,不论对自然美和艺术美来说,社会生活中人自身的美,是中国古代美学、特别是人的解放和文的自觉时代的魏晋美学的中心。本书第一卷中已多次指出,中国古代美学历来是从人的本质出发去认识美的本质的。这里所说的美的本质,当然包含着自然美和艺术美的本质在内。但是,在魏晋之前,中国古代对人的本质的认识主要是一种哲学的和伦理道德的认识,虽然其中包含着重要的美学内容,却还没有从哲学的、伦理道德的认识中分化出来。这种分化在魏晋及其以后整个漫长的封建社会中都没有充分完成。但是,魏晋时期带有审美性质的人物品藻极大地突出了从审美的角度去认识人的本质,把对“人物之美”的品藻推上了极为重要的地位,这就对中国古代美学的发展产生了划时代的影响,从而又有力地影响到自然美和艺术美的认识。在这种情况下,人物品藻的理论很自然地与各种重要的美学概念的形成联系起来。

从以上对审美性人物品藻的论述中已可以看到,这种品藻作为对人物的审美直观,包含着内在与外在两个方面,它是这两个方面的直接的统一。所谓内在的方面,包括人物的才能、智慧、精神;所谓外在的方面,包括人物的形体、容貌、语言、声音、举止、风度。前者是不能直接地看到的,但它会通过后者而感性地显示出来,成为直观的对象。政治性的人物品藻也同样包含着这两个方面,只不过它对人物内在的才能、智慧、精神,不是以审美的角度,而是从政治上用人的角度去观察的。在政治性的人物品藻转变为审美性的之后,对人物的内在与外在的两个方面的相互统一的感

受、观察仍然没有变化,但对于内在的方面的感受、观察再不是政治实用的,而成为审美的了。这个方面是和包含在玄学中的对人生的看法密切相关的,我们将在第四章中集中地加以说明。至于外在的方面,则在原先政治性人物品藻的基础上发展起来,成为对“人物之美”各种诉之于直观的诸因素的考察,并且和内在的方面相统一,形成品藻“人物之美”所习用的许多重要概念。而这些概念又因为它同艺术美的相通、一致,自然地被用来说明艺术作品的美,最后变成了美学上的概念。如“风骨”、“气韵”等概念都是由此而来的(详见论述刘勰《文心雕龙》和谢赫《古画品录》的专章)。

可见,人物品藻之所以对于魏晋美学概念的形成具有直接的基础作用,在于人物品藻最为明确地把对人物的观察区分为内在的不可见的精神方面和外在的可见的感性方面,并提出了由外以知内,由形以征神的原则。这是和美学相通一致的。因为任何美的事物都确实包含着内在的精神方面和外在的感性方面,并且正是这两个方面的直接统一。

我们知道,古代的相法已经看到了社会的人的内在的不可见的精神和外在的可见的自然形体之间存在着某种联系,并且在一种迷信的形式下细致地考察了这种联系。在西方,也有面相术,黑格尔在《精神现象学》一书中曾经专门论到它。黑格尔对面相术是采取否定和嘲笑的态度,他反复指出人的真正的存在是人的行为,而不是天生的自然形体。但是,黑格尔也并不完全否认人的外在形体是人的内在本质的一种显现。他在谈到“器官的面相学的含义”时说:“这个外在首先只作为器官而表示着内在,使内在成为看得见的东西,或根本使它成为一种为他的存在;因为就其存在于器官中而言,内在就是活动自身。说话的口,劳动的手,还有走路的腿,如果我们愿意添加上去的话,都是实现内在和完成内在的器

种种具体表现相联系的。在谈到所谓“九质之征”时,他又提出“平陂之质在于神,勇怯之势在于筋,彊弱之植在于骨,静躁之决在于气,惨怛之情在于色,衰正之形在于仪,态度之动在于容,缓急之状在于言”。而这些都是不外是王充、荀悦在论述相法时所讲到的“骨法形体”、“声气”、“气色”等等,只不过说得更为细密一些罢了。在政治性的人物品藻转变为审美性的之后,这些属于外在形体表现的诸因素倒获得了更为突出的意义和价值,因为审美与人的形体、气色、声音、语言等等外在形体容貌关系远为直接而密切,从而得到了空前具体的考察和描述,并由“人物之美”而推及于艺术之美。“骨”、“筋”、“气”、“肌”、“血”这些本来是同人物品藻相关的要素,在魏晋时期,已经开始被用来说明诗文书画的美的构成,而逐渐成为中国美学中的基本范畴或观念,后世一直沿袭下来。如宋代苏轼论书法,认为“书必有神、气、骨、肉、血,五者阙一,不能成书也”(《东坡题跋》上卷,《论书》)。清代的康有为也说:“书若人然,须备筋、骨、血、肉,血浓骨老,筋藏肉洁,加之姿态奇逸,可谓美矣”(《广艺舟双楫·碑评第十八》)。把本来是与物品藻相关的人自身形体的诸要素,用作了构成艺术美的诸要素。也就是说,构成人体美的诸要素,被看作也就是构成艺术美的诸要素。这是由物品藻发展而来的中国古代美学基本范畴的重要特点。

中国古代美学的这一特点,初看起来似乎是一种牵强的比拟附会,实际上有着深刻的理论依据。任何美的事物都必须有感性形式,而美是人的自由的本质的对象化,因此美所具有的感性形式必然是和人的生命的存在和发展的感性形式相联系或异质同构的,它们应该是表现了人的自由的形式。这也就是说,美的感性形式与人的生命的存在发展的感性形式不可分,抓住了人的生命的存在发展中那些表现了人的自由的感性形式,同时也就在根本上抓住了美的感性形式。而人的生命的存在发展显然离不开人的自然形体,那些表现了人的生命的自由的感性形式正是通过人的自然形

体的构成和运动而具体呈现出来的。所以,中国古代美学从人的自然形体的美去说明艺术的美,并不是幼稚无知或牵强附会,而恰好是抓住了美与人的生命的存在发展之间不可分割的联系,把握了美的形式是人的生命存在发展的自由形式及其构成这一根本之点。例如,中国古代美学常用以说明艺术美的“骨”和“筋”,便是和人体的力和运动分不开的。而这种力和运动,当它显示了人的生命的自由时,它就是美的。中国古代美学,不论是儒家或道家,很早就意识到了生命同美的密切联系。特别是《易传》宣称“天地之大德曰生”,对生生不息、刚健有力的生命的热烈赞美,更是突出地表现了对美与生命的密切关系的认识。但在魏晋以前,这种认识还相当笼统。到了魏晋,由于自然科学(特别是医学)的长期发展,再加上和相法联系的人物品藻的发展,使得这一时期对美与人的生命的关系的认识大为提高一步,开始从人的“骨法形体”、声气语言去探求人的美,进而又应用于对艺术美的解释,比前代的看法远为具体和深入了。

从西方美学史上看,古希腊时期也已注意到了美同生命以及人的自然形体的关系,但常常是从自然科学的观点去观察的,不像中国古代那样注意生命与人的自然形体和人的道德精神的关系。到了近现代,美与生命的关系很明显地成了不少美学家所注意研究的一个重要课题。在近代,康德的美学是同他关于自然生命的目的论密切相关的,黑格尔也曾多次谈到了美同生命的关系,发表了深刻的见解。在《精神现象学》中,他指出“个体的身体”即是“个体的原始性”,“是个体的未经制造的东西。但是,由于个体同时又仅仅是它自己制造出来的东西,所以它的身体也就是由它自己所产生的关于它自身的一种表示,或一种符号,既是一种符号,那就不再是一种直接的事实,而纯然是个体借以显示其原始本性的东



西”<sup>①</sup>。在这里黑格尔认为“身体”是“个体未经制造出来的东西”，同时又“仅仅是它自己制造出来的东西”，是“由它自己所产生出来的”，他朦胧地意识到了人并非自在的永恒不变的自然实体，它也是人创造的产物，尽管黑格尔还不懂得马克思所说的社会实践对人产生的作用。其次，黑格尔说，“身体”是“个体借以显示其原始本性的东西”，如果这“原始本性”已不再是单纯的自然本性，而成为社会的人的自由的**本性**，那么作为感性存在的“身体”对它的显示也就是美。黑格尔在《美学》中发挥了这一点，他在考察“自然美”时集中地论述了美与自然生命的关系。虽然他认为自然生命不能充分显现他所说的“理念”而成为理想的艺术美，但他在不少地方深刻地论述了生命的特征，并且肯定了美与生命的密切联系。在他看来，理想的艺术美，就在于一切属于自然生命的现象、要素都是“理念”、人的“自由”的“精神”、“灵魂”的感性表现。他把这称之为所谓“生命的客观唯心主义”<sup>②</sup>。在黑格尔之后，从生命的观点来研究美的美学家更是为数众多。现代美学家苏珊·朗格提出了艺术的形式是一种与“生命的形式”类似的形式：

在我看来，如果说艺术是用一种独特的暗喻形式来表现人类意识的话，这种形式就必须与一个生命的形式相类似，我们刚才所描述的关于生命形式的一切特征都必须在艺术造物中找到，事实也正是如此<sup>③</sup>。

苏珊·朗格对她所说的她对生命形式特征的描述，包含着这样一些方面：第一、“动力形式”；第二、“有机的结构”；第三、“整个结构

---

① 《精神现象学》上卷，商务印书馆，1979年版，第204页。

② 《美学》第1卷，商务印书馆，1979年版，第161页。

③ 《艺术问题》，中国社会科学出版社，1983年版，第50页。

都是由有节奏的活动结合在一起的”，亦即生命所特有的“统一性”；第四，“生命的形式所具有的特殊规律”，亦即“那种随着它自身每一个特定历史阶段的生长活动和消亡活动辩证发展的规律”<sup>①</sup>。最后，苏珊·朗格又强调指出：

你愈是深入地研究艺术品的结构，你就会愈加清楚地发现艺术结构与生命结构的相似之处，这里所说的生命结构包括着从低级生物的生命结构到人类情感和人类本性这样一些高级复杂的生命结构（情感和人性正是那些最高级的艺术所传达的意义）。正是由于这两种结构之间的相似性，才使得一幅画，一支歌或一首诗与一件普通的事物区别开来——使它们看上去像是一种生命的形式，使它看上去像是创造出来的，而不是用机械的方法制造出来的；使它的表现意义看上去像是直接包含在艺术品之中（这个意义就是我们自己的感性存在，也就是现实存在）<sup>②</sup>。

这里不可能评论苏珊·朗格对生命形式及其与艺术形式关系的分析的得失，需要指出的只是：苏珊·朗格看来未能从根本上认识生命形式与艺术形式类似相通的真正根源，因为她不理解也不会接受美是“自然的人化”，是人的自由的本质在社会实践基础上的对象化这一根本观点。但她强调指出艺术的形式和生命的形式相通类似，却可以使我们看到，中国古代美学用人的“骨法形体”，包括人的骨、筋、气、肌、血等等要素来说明解释艺术的美，也正是素朴地意识到了艺术形式同生命形式的类似相通，尽管其历史来源、哲学基础和具体看法，都与苏珊·朗格大有区别。中国古代有建立

---

①② 《艺术问题》，中国社会科学出版社，1983年版，第49、55页。

在自己的哲学宇宙观和医学学科上的对于生命的看法<sup>①</sup>,这种看法及其与中国美学的关系,是一个需要加以专门研究的极其重要的问题。本书只是试图提出这一问题并予以初步的说明而已。

---

① 参阅李泽厚:《中国古代思想史论》,人民出版社,1985年版。

## 第四章

# 魏晋玄学与美学

魏晋玄学对魏晋六朝美学有着深刻的影响。它既是这一时期的审美意识在哲学上的升华,同时又为这一时期的美学提供了形而上的和方法论的基础。虽然在齐梁之后,玄学论辩之风渐趋消歇,但它对美学的影响,在看来是标榜儒学的刘勰的《文心雕龙》中也仍然留下了很深的印痕。因此,在考察魏晋南北朝的美学时,很有必要集中考察一下玄学的发生及其所讨论的问题与美学的关系。这种考察,包含对阮籍、嵇康的玄学的考察,但他们有关音乐的理论将另行论述。

### 第一节

#### 玄学的产生及其与美学的联结点

玄学的产生起于魏齐王正始(始于公元240年)年间。《晋书·王衍传》说:“魏齐王正始中,何晏、王弼等祖述老庄,立论以为:‘天地万物皆以无为为本’”。刘勰《文心雕龙·论说》说:“迄至正始,务欲守文;何晏之徒,始盛玄论。于是聘周当路,与尼父争涂矣”。何晏

(公元 193 年前后—249 年)、王弼(公元 226—249 年)是所谓“正始玄学”的代表。正始以后,所谓“竹林七贤”中的阮籍(公元 210—263 年)、嵇康(公元 223—262 年)代表了玄学发展的另一个重要阶段。之后又有以向秀(约公元 252—312 年)、郭象(约公元 227—277 年)为代表的玄学。到了东晋,玄学几乎完全融入了佛学之中。大致而言,从魏晋正始年间到西晋末年,何晏、王弼、阮籍、嵇康、向秀、郭象分别代表了玄学发展的三个主要阶段。

玄学的产生是从两汉到魏晋思想史上一个极为重要的变化,它标志着两汉儒学的没落和一种哲学新潮的崛起。西汉后期儒学被定于一尊之后,由儒学政治伦理学说与阴阳五行学说揉杂搭配而成的、包罗万象的宇宙系统论,成为大一统的汉帝国巩固其统治的理论基础。与此相辅而行的,是对儒家经典进行种种烦琐而牵强解释的“经学”。随着东汉王朝的崩溃,笼罩着这个包罗万象的宇宙系统论的神圣光圈黯然失色了,以阐发圣人的微言大义为己任的“经学”也成了令人再难以忍受的烦琐学问,统治阶级自身的腐败黑暗及其所造成的社会大动乱,连年不断的战争,朝不保夕的流离失所的生活,大规模的死亡,“白骨蔽平原”,“千里无鸡鸣”的残酷景象,这一切给了汉代儒学以比任何理论的批判都更为有力的打击,使之成了一些堂皇而虚假的词句。与此同时,社会的大动乱恰好又加速了以地域宗法性庄园经济为基础的封建势力的形成,使它代替汉代奴隶主国家,成了在死亡线上挣扎的广大人民不得不赖以苟全性命的保护人。一个实际统治后代以及魏晋的阶级乘着战乱而壮大起来了,这就是封建性的门阀世族地主阶级。它正是魏晋玄学得以产生的阶级基础。正因为有了这个新的阶级的存在,所以东汉王朝的没落导致了汉代儒学的没落,玄学由之兴起;而没有像西汉王朝的没落那样,不仅没有导致儒学的没落,反而进一步加强了儒学的统治。

门阀世族是乘着战乱而壮大起来的,但同时它也饱尝了战乱

的苦头,虽然在程度上要比一般的人民轻得多。因战乱而致骨肉流离,死于沟壑;因瘟疫而有僵尸之痛,号泣之哀,也是这个阶级难于完全逃脱的命运。人生无常之感深深渗入了它的意识之中。由于这个以地域宗法性庄园经济为基础的阶级内部存在着种种无法克服的利益上的冲突,建立强有力的中央集权的稳定统一的封建国家的历史条件远未成熟,统治阶级内部各派政治势力之间的相互倾轧极为激烈,政权的更迭极为频繁,成为这种倾轧和更迭的牺牲品的士人比比皆是,这又加强了自战乱时代以来那种人生无常之感。但是,从另一方面看,尽管门阀世族内部充满着各种矛盾,它终究摆脱了汉代奴隶主国家中央集权的控制,在庄园经济的基础上获得了相对独立自由的发展。生活在自成一统的庄园之中,携妓出游,临流赋诗,放情丝竹,高咏长啸的门阀世族们是不会去重新恢复汉代那个由“名教”所统治的天下的。而且,正因为他们从“名教”的束缚中解脱出来,获得了相对独立自由的发展,因此愈是感到人生的无常,也就愈想抓住或延长这短暂的人生。这就是魏晋时代重“情”和好讲“养生”、“延寿”的原因。这一切反映到哲学上,使得自汉末魏初以来政治性和审美性的“人物品藻”很自然地发展成为对个体人生的意义价值的思考,成为魏晋玄学的最高主题。显然,这种思考不可能从主张以“名教”治天下的儒学那里去找到自己的根据和支撑点,而只能从重“情”、重“养生”、“全身”的道家哲学,特别是庄子哲学那里去找到自己的根据和支撑点。虽然玄学家们并没有完全把儒学一脚踢开,但是站在他们所理解的道家的立场上来解释儒学的,实质上是把儒学纳入玄学的体系之中,用来加强玄学的地位和权威。只有在个别激进的玄学家如嵇康那里,才出现公开的反儒倾向。

关于玄学所讨论的一些问题同美学的关系,将在下面分别加以论述。这里需要指出的是,从总体上看玄学与美学的连结点在哪里?我们认为就在超越有限去追求无限。“贵无”是众多玄学家的

根本出发点,而这里所说的“无”或“无为”和先秦道家或汉初《淮南鸿烈》所讲的“无”或“无为”有重要差别。它主要不是从宇宙的生成和自然的规律来讲的,而是从无限与有限的关系来讲的,并且是针对人生的意义价值问题来讲的,目的是在对人格理想作一种本体论的解释或建构,超越有限而达到无限——自由。但玄学家所说的达到无限又不像西方的黑格尔哲学那样以达到对“绝对理念”的纯思辨的抽象把握为最终目的,而是在现实的人生之中,特别是在情感之中去达到对无限的体验,进入一种超越有限的、自由的人生境界。这样一种境界,正是审美的境界。由于超越有限而达到无限是玄学的根本,同时对无限的达到又是诉之于人生的体验的,这就使玄学与美学内在地联结到一起了。如果说先秦道家哲学与美学的内在的联结点主要在于顺应自然而取得自由,使人与自然、合目的性与合规律性融为一体,那么玄学与美学的内在的联结点则主要在于个体在人格理想上、在内在的自我精神上超越有限达到无限。虽然有限与无限的关系是道家以及名家也涉及到,但玄学把它和人生问题联结起来,比过去更为自觉、深入和集中了。这是玄学的主要特色,也是它对美学的主要贡献所在。

由于玄学的重大课题是对人格理想作本体论的建构,并且突出了有限与无限的关系问题,因此玄学在方法论上既抛弃了汉代阴阳五行学说那种为建立宇宙系统论而进行的经验性的观察描述,也抛弃了经学的烦琐考证,而以比过去任何时代都更为纯粹的哲学思辨作为解决它所提出的课题的方法。尽管玄学并不追求黑格尔式的“绝对理念”的纯思辨的认识,但它所提出的课题本身却要求必须有哲学的思辨。因为像有限与无限的关系,就不是单纯经验性的观察,也不是烦琐的注释考证所能解决。这种思辨能力的提高,明显地影响到了魏晋美学,使不少关于文艺的重要著作具有了前代所少见的严密的理论系统性和深刻的美学内涵。嵇康所著的《声无哀乐论》不必说,就是刘勰的《文心雕龙》,在方法上也受到玄

学的影响(详《文心雕龙》章)。

历史上对于玄学的否定评价向来占绝对优势。通观各种否定玄学的理由,主要有以下几点:第一,认为玄学丢掉了儒学,不尊儒术,不尊礼法。这种看法可以写了《崇有论》的裴頠以及认为何晏、王弼“罪过桀纣”的范宁为代表。这一类看法站在儒家正统的立场上,以儒学为万世不可移易的真理,没看到玄学冲破儒学对人的个性的束缚的重大意义。第二,认为玄学家能说而不能行,迂诞浮华,不涉世务,空谈误国。这一类看法,可以写了《颜世家训》的颜之推为代表。颜之推指斥玄学家“未尝目观起一垆土,耕一株苗,不知几月当下,几月当收”,“治官则不了,营家则不办”(《颜氏家训·涉务》)。这是一种狭隘庸陋的观点,它要求哲学家必须同时是实务家,事必躬亲,无所不能,抹煞了哲学作为理论思维所特有的作用,以及哲学理论思维同实际事务的处理之间应有的区别和分工。几千年来,正是这种看来很“实际”的观点阻碍着中国哲学理论思维的发展,使它成为不过是处理政治伦理、实际事物的附庸。颜之推指责玄学家全不知种庄稼何月播种,何月收获,即使事实确如他所说的那样<sup>①</sup>,也否定不了玄学家对理论思维的发展所作的贡献。例如,上面提到的反玄学“贵无”的裴頠,他所持的理由也有与颜之推相同的地方,即认为玄学家在处理实际世务上是无能的,但他也不得不承认玄学理论思维的力量,指出虽有人想对玄学的理论提出异议,然而却“辞不获济,屈于所狎,因谓虚无之理诚不可盖”(《崇有论》)。可见,要坚持某种观点、见解,没有理论思维是不行的。此外,颜之推还说玄学的论辩“取其清谈雅论,辞锋理窟,剖玄析微,妙得人神,宾主往复,娱心悦耳,然而济世成俗,终非急务”(《颜世

---

<sup>①</sup> 事实上,在玄学家中也有在某方面谙于实际事务的人。如嵇康会打铁,研究过与“养生”相连的医学问题;倡导玄学的谢安成功地指挥了淝水之战,懂军事。何晏也非毫无能为的人,他知识渊博,也懂得治理国家的实际政治。而服膺儒学的无能之辈,也不见得比玄学家中的少。



家训·勉学》)。如以此比较一下古希腊亚理士多德以理论的认识为一种带有审美性质的宝贵的愉快,不得不认为中国历史上为数众多的颜之推的这类看法是狭隘庸陋的。因而魏晋玄学清谈以智慧的表现,立论的超拔,语言的机智为美(参见本书《人物品藻与美学》章),便更值得珍视。最后,反玄学的又一种常见的观点,是指责玄学家的生活下流放荡,丑恶不堪。这可以葛洪在《抱朴子》中对玄学的一系列近于泄愤谩骂的批评为代表。不可否认,葛洪所指出的许多现象在玄学清谈极盛时期是存在的,但要看到一个学派在它的发展过程中常常会出现一些将这一学派庸俗化、漫画化、滑稽化的人物。玄学末流的种种荒唐丑恶,并不能否定玄学作为一个哲学流派在中国哲学意识发展史上所作出的贡献。此外,还要注意从儒家正统观点看来的所谓下流放荡,常常正是对儒家僵死不近人情的“名教”的反抗。

在中国现代的学者中,对魏晋玄学作了公正评价的至少有两人:一是鲁迅,另一是宗白华。前者看到了存在于玄学中的那种敢于冲破传统思想的大胆的批判精神,指出史书对何晏的丑化的描绘不见得合乎事实,并且对嵇康作了高度评价。后者指出“汉末魏晋六朝是中国政治上最混乱、社会上最苦痛的时代,然而却是精神史上极自由、极解放、最富于智慧、最浓于热情的一个时代。因此也就是最富于艺术精神的一个时代”。“这也是中国周秦诸子以后第二度的哲学时代”<sup>①</sup>。

玄学是魏晋美学的精魂。不懂得玄学便很难真正理解魏晋美学,下面分析一下玄学讨论的各个问题同美学的关系。

---

<sup>①</sup> 宗白华:《美学散步》,上海人民出版社,1981年版,第177页。

## 第二节

### 玄学讨论的各个问题与美学的关系

#### (1) “有”与“无”

反对玄学“贵无”的裴頠，在谈到当时的玄学之风时说：“……虚无之言，日以广衍，众家扇起，各列其说。上及造化，下被万事，莫不贵无”（《崇有论》）。确实是这样，“贵无”正是玄学之所以为玄学之所在，开其端者是何晏，继而王弼又反复加以发挥。何、王两人奠定了“贵无”的宗旨，同时也就奠定了玄学的宗旨。以后的玄学家一般不再详论“贵无”问题，但“贵无”是他们理论的基本原则。

何晏是汉大将军何进孙，曹操养子，娶曹女金乡公主为妻，他是曹魏集团的重要政治人物。他写的《景福殿赋》，知识渊博、文笔细密精彩而富于哲理，颇不同于铺陈过甚的汉赋，是研究中国古代建筑美学的一篇重要文献。有的史书曾把何晏描写为一个面傅白粉，行步顾影自怜的人。在重风姿的魏晋，他大约是一个引人注目的漂亮人物，但从他留传至今的著作和生平经历来看，倒毋宁更是一个敏感的学者、哲学家、文学家的形象。他虽然身居高位，名重一时，但深深地感到了在统治阶级内部倾轧中所存在着的“受祸一旦并”的忧患，最后他确也成了这种倾轧的悲惨的牺牲品，因曹爽案而被诛九族。

何晏在理论上的重要贡献，在于首次提出了玄学的“贵无”论。《晋书·王衍传》引述他的话说：

天地万物，皆以无为本。无也者，开物成务，无往不存者

也。阴阳恃以化生，万物恃以成形，贤者恃以成德，不肖恃以免身。故无之为用，无爵而贵矣<sup>①</sup>。

这就是标志着玄学降生的“贵无”论。显然，它是源于道家哲学的，但又决非道家哲学的简单重复，何晏只是要借用道家的哲学来解决他所要解决的问题。这在《列子·仲尼篇》注引述的何晏的“无名论”中已经清楚地表现出来。何晏说：

为民所誉，则有名者也。无誉，无名者也。若夫圣人，名无名，誉无誉，谓无名为道，无誉为大。则夫无名者，可以言有名矣；无誉者，可以言有誉矣。然与夫可誉可名者，岂同用哉！此比于无所有，故皆有所有矣。而于有所有之中，当与无所有相从，而与夫有所有者不同。

同类无远而相应，异类无近而不相违。譬如阴中之阳，阳中之阴，各以物类，自相求从。夏日为阳，而夕夜远与冬日共为阴；冬日为阴，而朝昼远与夏日同为阳，皆异于近而同于远也。详此异同，而后无名之论可知矣。凡所以至于此者何哉？夫道者，惟无所有者也。自天地以来，皆有所有矣。然犹谓之道者，以其能复用无所有者也。故虽处有名之域，而没其无名之象，由以在阳之近体，而忘其自有阴之远类也。

夏侯玄曰：“天地以自然运，圣人以自然用。自然者，道也。道本无名，故老氏曰：‘彊为之名。’仲尼称尧荡荡无能名焉，下云巍巍成功，则彊为之名，取世所知而称耳！岂有名而更当云无能名焉者邪？夫唯无名，故可得遍以天下之名名之，然岂其名也哉？唯此足喻而终莫悟，是观泰山崇崛，而谓元气不浩茫者

---

①. 这段话《晋书·王衍传》说是何晏与王弼共有的主张，这并不错。但从何、王两人的年龄、经历、地位来看，推想应是由何最先提出的。

也。”

这里开宗明义提出了“圣人”的名誉问题，并且贯穿于全文的始终。可以看出何晏的“贵无”论虽源于道家，但它所重视的不是宇宙万物的生成过程或自然规律之类，而是“圣人”的有名无名，也就是作为“圣人”的理想人格问题。这是玄学“贵无”很不同于道家的地方。而这种不同的发生，又是和魏初以来实际政治问题相关的。在本书第二章中已经提到，刘邵在《人物志》中讨论人才问题时，特别推尊与“偏至之材”不同的“中和之质”或“中庸之质”。这种人的特点是什么呢？刘邵反复作了说明：

凡人质量，中和最贵矣。中和之质，必平淡无味，故能调成五材，变化应节”。（《人物志·九征第一》）

夫色见于貌，所识征神。征神见貌，则情发于目。故仁目之精，怒然以端；勇胆之精，晬然以彊；然皆偏至之材，以胜体为质者也。故胜质不精，其事不遂。是故直而不柔则木，劲而不精则力，固而不端则愚，气而不清则越，矜而不平则荡。是故中庸之质，异于此类。五常既备，仓以淡味。五质内充，五精外章，是以目彩五辉之光也。（同上）

夫中庸之德，其质无名。故威而不碱，淡而不醜，质而不缓，文而不绘，能威能怀，能辨能纳，变化无方，以达为节。（《人物志·体别第二》）

偏材之人，皆一味之美。故长于办一官而短于为一国。何者？夫一官之任，以一味协五味；一国之政，以无味和五味。（《人物志·材能第五》）

通观刘邵的这些说明，他所谓和“偏至之材”不同的具有“中和之质”，“中庸之质”的“圣人”，其最大的特点是“平淡”、“无名”、“无

味”。而所谓“平淡”、“无名”、“无味”，是说这种人不像“偏至之材”那样，只有某一方面的才能德行，可以名之为仁、为义、为勇、为直……等等，而是包含各种可能具有的才能德行，就如无味的水可以和众味一样，因而是不可举出一名以名之的。刘邵注在解释“平淡无味”时说：“惟淡也，故五味得和焉。若苦，则不能甘也；若酸也，则不能咸矣”；在解释“其质无名”时说：“泛然不系一貌，人无得而称焉”；在解释“以无味和五味”时说：“水以无味，故五味得其和。犹君体平淡，则百官施得其用”。在汉末魏初至何晏的时代，谁能善于选拔任用人才以统一和治理天下，谁就不但是君主，而且是“圣人”。这样的“圣人”不可能是那种只有“偏至之材”的人，而只能是兼有各种才能德行，因而能驾驭众才的人，也就是刘邵所说的“平淡无味”、“其质无名”的人。这本来是一种政治学，何晏却进一步把它同道家的哲学联系起来，提出了以“无”为“本”的理论，从而使在刘邵那里还是政治理论的问题变为高度抽象的玄学问题<sup>①</sup>。何晏作为当时政治上的重要人物提出这种理论，其实际的涵义是在为最高统治者的治国提供形而上的理论根据，要统治者以“无名为道，无誉为大”。从何晏居于高位时就已感受到名声的显赫可能带来不测的祸患来看<sup>②</sup>，他在“贵无”论中说，“无之为用，无爵而贵”，“贤者恃以成德，不肖恃以免身”，“名无名，誉无誉”而保全自身的生命和人格的思想，实际也就是刘邵在《人物志·释争第十二》末尾所说的君子“诚能覩争途之名险，独乘高于玄路，则光辉焕而日新，德

---

① 刘邵死于正始六年(公元245年)。其时何晏约45岁左右，刘死后四年左右，何方被诛。可以推测，何晏思想的形成可能受到刘邵的影响。或共同体现了那同一思潮。

② 《世说新语·规箴第十》第6条及并引《管辂别传》记载，何晏曾请管为之卜卦，看其能否“位至三公”，管以“位峻者颠，轻豪者亡”，“溢则有竭”等语戒之，何感其“交疏吐诚”。该条注又引《名上传》说，何因谗言，惧而赋五言诗，中有“常畏大纲罗，忧祸一旦并。……承宁旷中怀，何为怵惕惊”之句，由此可见当时何晏的精神状态。

声伦于古人矣”。在何晏、王弼之后，随着统治阶级中的相互倾轧越来越黑暗、阴险、毒辣，走着“名无名，誉无誉”的“玄路”的人越来越多，玄学的政治色彩也随之减弱，其作为人生哲学的意义却更加突出起来。总之，就现实的社会根源看，“贵无”理论的提出，一是为进行统治提供政治哲学，二是为士族知识分子提供人生哲学。这两者是紧密相联的。所以，整个的玄学在根本上同对人格理想的追求不可分。而这种理想的追求之所以达到了很为深刻的程度，则是同上述汉末以来的社会大动乱以及魏末以后政治极端黑暗所引起的人生无常之感分不开的。

任何哲学思想都有其产生的现实根源，但当现实的社会问题一旦转变为哲学问题之后，就会产生出一系列抽象的哲学概念和范畴，并且要求作出相对独立于现实问题的哲学论证。所以，哲学理论所具有的意义并不等于某个现实问题的具体解决，它比这种解决所具有的意义要广泛和久远得多。玄学的情况也是如此，何晏提出了“名无名，誉无誉”的“贵无论”，对它作出了哲学的论证。这种论证的中心在于解决“无名”与“有名”、“无所有”与“有所有”的关系问题，并证明“无名”方可言“有名”，“无所有”方可以言“有所有”，“无名”高于“有名”，“无”高于“有”，无“无”不能有“有”。何晏的论证是这样的：首先，他从“同类无远而相应，异类无近而不相违”这一命题出发，认为事物可以“异于近而同于远”。例如，“夏日为阳，而夕夜远与冬日共为阴”。就近来说，夏日为阳，当然不同于阴，但就远来说，它又可以同于阴。“有”与“无”的关系也是如此。就近来说，“自天地以来，皆有所有也”，“有”当然不同于“无”，但就远来说，天地万物（即“有”）由“道”而生（即“开物成务”），而“道”是“无所有者”，因此“有”“能复用无所有”，即“有”又同于“无”。如果“虽处有名之域而没其无名之象”，即否认“有名之域”即是“无名之象”，“有”同于“无”，那就等于只见夏日的在阳之近体，而忘了夏日之阳还有着远与冬日共同的阴类。何晏的这种论证所采取的是一

种牵强的类比法,但是他看到了无限(即不能给以确定名称的东西,也就是“道”、“无名之象”)与有限(即可以给以确定名称的东西,也就是“有名之域”)不是截然分裂,互不相关的;相反,有限(“有名之域”)即是无限(“无名之象”)的表现,无限即存在于有限之中(“于无所有之中,当与有所有相从”),就像阳中有阴,阴中有阳一样。据此,何晏进一步论证无限高于有限,只有达到无限才能保持有限(“比于无所有,故皆有所有矣”)。“道本无名”,即无限不能确指为某一可名的单个的事物。如有所名,那也是老子所说的“疆为之名”,或就像孔子赞美尧的治绩那样,“取世所知而称”。但正因为“道本无名,所以可得遍以天下之名名之”。在这里,何晏看到了无限的优越性,即它不可以确指为某一可名的单个的事物,但却可以以一切可能的名称去称呼它。无限是不受某一确定的事物限定的,它包罗了一切可能的有限的事物。这个基本的思想也是正确的、深刻的。但是,何晏认为只有达到无限才能保持有限,却忽视抹煞了不通过有限即不能达到无限,并且是与他所说的无限存在于有限之中相矛盾的。这种把无限尽力夸大,使之成为决定有限的东西,并抛开有限去追求无限的看法,使何晏的玄学成为唯心主义的,并带上了神秘的色彩。同时,何晏所说的通过无限而达到有限,尽管可说是在黑暗的政治压迫下企求明哲保身的自我安慰,却是一种不可能实现的精神幻想;但存在于玄学中的对于无限的渴求,终究从哲学上深刻地提出了人生理想的问题,因而又不能只看到它是一种唯心的幻想就加以简单的否定。

在何晏之后,王弼进一步发挥了何晏的基本思想,比何晏更为系统严密。由于已较为详细地分析了何晏在“有”“无”问题上的思想,对王弼在这个问题上的看法,只需要指出一些主要的观点就可以了。

王弼是一个早慧的人物,何晏活动的时期他还是一个青年,深得何晏赞赏,叹为“若斯人者,可与言天人之际乎!”(《魏志·钟会

传》注)王弼从政治的角度所发挥的何晏“贵无”,实质上与道家所讲的“无为而治”,“君人南面之术”相似,却并不是王弼思想最重要的东西。就有无问题而言,王弼的重要贡献,首先在于他比何晏更为充分具体地阐述了何晏所提出的“夫唯无名,故可遍以天下之名名之”的思想。他在《老子注》中说:

大音,不可得闻之音也。有声则有分,有分则不宫而商矣。分则不能统众,故有声者非大音也。有形则有分,有分者,不温则凉,不炎则寒。故象而形者,非大象<sup>1</sup>。(第四十一章)

大象,四象之母也。不炎不寒,不温不凉,故能包统万物,无所犯伤<sup>2</sup>。(第三十五章)

在《老子指略》中,王弼又说:

夫物之所以生,功之所以成,必生乎无形,由乎无名。无形无名者,万物之宗也。不温不凉,不宫不商;听之不可得而闻,视之不可得而彰;体之不可得而知,味之不可得而尝。故其为物也则混成,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,苞通天地,靡使不经也。若温也则不能凉矣,宫也则不能商矣。形必有所分,声必有属。故象而形者,非大象也;音而声者,非大音也。然则四象不形,则大象无以畅;五音不声,则大音无以至。四象形而物无所主焉,则大象畅矣;五音声而心无所适焉,则大音至矣。无形畅,天下虽往,往而不能释也;希声至,风俗虽移,移而不能辩也<sup>3</sup>。

在《论语释疑》中注释《论语》中的“子温而厉,威而不猛,恭而不安”

<sup>1</sup> <sup>2</sup> <sup>3</sup> 《王弼集校释》上,中华书局,1980年版,第113、88、195页。



这句话时，王弼又曾指出：

温者不厉，厉者不温；威者心猛，猛者不威；恭则不安，安者不恭，此对反之常名也。若夫温而能厉，威而不猛，恭而能安，斯不可名之理全矣。故至和之调，五味不形，大成之乐，五声不分；中和备质，五材无名也<sup>①</sup>。

所有这些论述，都在说明“无形”、“无名”是无限的东西，因为它不局限在某一有形、有名的东西上面。例如有声可闻的声音，不是宫声就是商声，不能总揽一切声音。同理，有形可见可触的形状，不温则凉，不炎则寒，不能包统事物的一切属性。就人的才能来说，真正的人才也是“无名”的，不能说它是“威”，是“猛”，是“恭”，是“安”，但又包罗了一切应有的品性、才能。总之，只有“无形”、“无名”才“能为品物之宗主，苞通天地，靡使不经”。显然，这个“无形”、“无名”不是别的，就是哲学上所说的无限。它具有一切潜在的无限的可能性，从而可以展开呈现为繁复多样的现实性。正因为这样，要把握、达到无限多样的现实性，首先要把握那潜在地包含着一切现实性的“宗主”，即“无”。王弼指出，无形、无名的东西是要表现在有形、有名的东西（“四象”：天地日月；“五声”：宫、商、角、羽、徵）之中的，否则“无形”、“无名”的东西即无限就无从显现出来（“大象无以畅”，“大音无以至”）。可是，“无形”、“无名”亦即无限虽然要通过有形、有名的东西才能表现出来，人们在面对有形、有名的东西时却不可以执着于有形、有名的东西。相反，要抛开有形、有名的东西，才能把握“无形”、“无名”亦即无限（“四象形而物无所主，则大象畅矣；五音声而心无所适，则大音至矣”）。而由于把握了“无形”、“无

---

① 《王弼集校释》下，王弼在这里的说法，显然同刘邵《人物志》中的说法极为类似，第625页。

名”，那也就把握了一切有名、有形的东西，因为“无形”、“无名”正是统括一切有形、有名的万物的“宗主”。由此可见，王弼虽然认为“无形”、“无名”亦即无限不能脱离有形、有名亦即有限，但要达到无限却必须抛开有限。这就是说，无限高于有限，潜在的无限的可能性高于已经展现出来的繁复多样的现实性，只有把握前者，才能保持和占有后者。

从这个看法出发，王弼又提出了在玄学中具有重要意义的本末问题，明确指出“无”是“本”，是“母”，“有”为“末”，为“子”。因此，只有抓住“本”，才能取得“末”。他说：

天下之物，皆以有为生。有之所始，以无为本。将欲全有，必反于无也<sup>1</sup>。（《老子注》第四十章）

守母以存其子，崇本以举其末，则形名俱有而邪不生，大美配天而华不作。故母不可远，本不可失。……舍其母而用其子，弃其本而适其末，名则有所分，形则有所止。虽极其大，必有不周；虽盛其美，必有忧患。功在为之，岂足守也<sup>2</sup>。（同上，第三十八章）

老子之书其几乎！可一言而蔽之，噫！崇本息末而已矣<sup>3</sup>。（《老子指略》）

在这里，王弼达到了人格理想的本体论的建构。“无”（无限）被视为包括“帝王”、“圣人”在内的最高人格理想的本体，所以王弼说：“圣人体无”（《魏志·钟会传》注），能知“崇本息末”，以“无”为“体”的人就是“圣人”。因为他把握了无限，从而也就不会失去一切有限，他知道以“无”全“有”这一玄学的奥秘。

从玄学的这种根本看法出发，玄学家们很自然引出了一系列

1 2 3 《王弼集校释》上，第110、95、198页。

具有重要美学意义的观点。

第一,在玄学家看来,美就是超越有限而达到无限,通过无限以把握有限。在上引王弼《老子注》中,王弼已指出:“守母以存其子,崇本以举其末,则形名俱有而邪不生,大美配天而华不作”。这里所说的“大美”,虽然含义比较广泛,可以连善也包含在内,但究竟已不完全等同于善。在王弼看来,“大美”就是“圣人”能守母存子、崇本举末,不为有限所局限而能达于无限的表现。由于达到了无限,所以不为个别有限的形名所引诱而走人邪道(“形名俱有而邪不生”),同时所达到的美又非那种外在的华饰的美,而是真实永恒的素朴的美(“大美配天而华不作”)。推崇真实、自然、永恒、素朴的美是和玄学相连的魏晋美学的一个重要风尚,这点下而再谈。

第二,美是无限的表现,同时也就是人生中一种绝对自由的精神境界。王弼说:“无之为物,水火不能害,金石不能残。用之于心,则虎兕无所投其爪角,兵戈无所容其锋刃,何危殆之有乎(《老子注》第十六章)<sup>1</sup>”。这使我们想起庄子对“神人”境界的描绘(参见本书第一卷庄子章),但两者又有不同。在庄子,“神人”的自由境界亦即美的境界的达到主要是从顺应自然,把生死祸福置之度外,与自然合为一体来讲的,而玄学的观点则主要是从对无限的追求来讲的。后者主要强调的不是对自然的顺应,一切听其自然,而是要在精神上意识到“无”是超越一切有限事物的局限的本体,从而摆脱一切有限事物的束缚,达到精神自由的境界。这种不同使玄学对美与艺术的认识大为提高了一步。

第三,美是王弼所说的“包统万物”的无限的表现,因此它就不是局限于某一确定的单个事物的东西,从而也就不是可以用某种名言概念穷尽表达的东西。这个和玄学中的言意问题相关的问题,牵涉到对审美与艺术的重要特征的认识,我们将在下面再作专门

---

<sup>1</sup> 《王弼集校释》上,第37页。

论述。

第四，美既然是无限的表现，因此它就不停留在有形色声音可见可闻的某一事物上，而是一种超于形色声音的不可见不可闻的东西。王弼已指出“大象”、“大音”要通过有形有名的“四象”、“五声”才能表现出来，但只有在“四象形而物无所主”，“五音声而心无所适”的情况下，“大象”、“大音”才能真正得到表现。如果执着于“四象”、“五声”，那就还是执着于有形有名的东西，而不可能把握那无形、无名的“大象”、“大音”，亦即不可能把握无限。所以，无限虽然要通过有限才能得到表现，但要把握无限却必须超越有限。如就音来说，王弼所说的“大音”是包统一切声音的本体，但当它表现为“五声”时，却不可执着于“五声”中的任何一声，而要进入一种“心无所适”的自由状态，去体验那不局限于任何声音的“大音”，以把握无限。这虽不是在讲音乐美的欣赏，却与之有相通之处。因为音乐的美不能脱离“五声”，但它所表现的又不是“五声”，而是一种无限的自由的精神境界。在《论语释疑》中，又指出：“……和乐出乎八音乎，然八音非其名也”<sup>①</sup>。“和乐”显然是美的乐，它“出乎八音”，但并不能就称之为“八音”，构成“和乐”的“八音”同“和乐”的美并不是一回事，“和乐”的美是“出乎八音”而又超于“八音”的。王弼之后，阮籍更为明确地从美学上发挥了类似的观点。

余以为形之可见，非色之美；音之可闻，非声之善。昔黄帝登仙于荆山之上，振《咸池》于南□之冈，鬼神其幽，而夔、牙不闻其章；女娃耀荣于东海之滨，而翩翻于西山之旁，林石之陨从，而瑶台不照其光。是以微妙无形，寂寞无听，然后乃可以睹窈窕而淑清<sup>②</sup>。

<sup>①</sup> 《王弼集校释》下，第626页。

<sup>②</sup> 《阮籍集》，上海古籍出版社，1978年版，第13页。

这种对超于形色音声之美的追求，是魏晋玄学对无限的追求在美学上的表现。它似乎漠视可见可闻的形色音色的美，却突出强调了美具有超感性的深邃的精神内容，在中国美学史上加深了对美的本质的认识。阮籍所谓“微妙无形，寂寞无听”，“睹窈窕而淑清”，正是一种和玄学所追求的超越有限而与无限相契合的境界。它无疑有脱离现实的消极的一面，但较之停留在于平庸的现实表面上的美，它却是一种更高的纯净而深的境界。

第五，玄学以美为无限的表现，而无限之为无限在于它是包含一切潜在的可能性的“无形”、“无名”，就像水可以和以众味，它本身却淡而无味。因此，玄学特别重视推崇平淡无味之美，认为它是一种至高的美。王弼说：

道之出言，淡兮其无味也，视之不足见，听之不足闻。然则无味不足听之言，乃自然之至言也<sup>1</sup>。（《老子注》第二十三章）

乐与饵则能令过客止，而道之出言淡然无味。视之不足见，则不足以悦其目；听之不足闻，则不足以娱其耳。若无所中然，乃用之不可穷极也<sup>2</sup>。（同上书，第三十五章）

以无为为居，以不言为教，以恬淡为味，治之极也<sup>3</sup>。（同上书，第六十三章）

这虽不是在讲美的问题，然而自古以来中国美学所讲的美是同“味”相关的，王弼注文中也提到了悦目、悦耳的问题，“淡然无味”看来没有“味”，但它又可以包统众味，潜在地具有一切可能的味，因而是最高的“味”。所以王弼又说“以恬淡为味”，也可以说是以“无味”为“味”，“无味”即是“味”。这种看法是后世钟嵘、陶渊明、司空图、苏轼等人的美学思想的先导。因为艺术需要有“味”，但这种

---

1 2 3 《王弼集校释》上，第 57、88、161 页。

“味”不应是单一贫乏的，而应是丰富无尽，“使味之者无极”的（钟嵘《诗品》语）。玄学家所讲的“无味”之“味”正是这样的一种“用之不可穷”的“味”，因此它通于艺术，很自然地 and 美学联系到一起。虽然从玄学对于晋代文学所发生的实际影响来看，曾经产生了一些不是“无味”之“味”，而是真正贫乏枯燥无味的作品，如钟嵘所说“平典似道德论”即抽象概念化的玄言诗。但就玄学对“无味”的了解的本义来看，它所说的“无味”却是包统众味而并非贫乏无味。如上面讲的阮籍所说的“微妙无形，寂寞无听”的美的境界，实际也就是王弼所说的“以恬淡为味”的境界。阮籍是玄学家，也是文学家，他的诗就是意味深长的。同样既是玄学家又是文学家的嵇康也有一些好诗。钟嵘所说的那种玄言诗，大都是玄学末流或玄学附庸们的作品。但另一方面，又应当看到，玄学虽然认为无限必须表现于有限，但它推尊无限而轻视有限，这对文艺的发展又是不利的。因为文艺虽然要从有限中见无限，但不能使无限成为完全脱离并凌驾于有限之上的东西，而必须使之与有限融为一体，成为内在于有限的东西。玄学对无限的追求、对提高艺术的境界起了重大作用，但它过分强调无限，使艺术家脱离有限去追求无限，因此就会产生使作品概念化等等消极作用。

## （2）“言”、“象”与“意”

由于玄学认为“道”是“无名”、“无形”亦即无限，因此就产生一个“道”能否用名言概念和具体形象来加以表述的问题，从而引出了“言”、“象”能否“尽意”的问题。

王弼认为，“道”既是“无名”、“无形”的，因而是不可名言的。因为“名必有所分，称必有所由；有分则有不兼，有由则有不尽；不兼则大殊其真，不尽则不可以名”，所以“道”亦即无限是“名之不能当，称之不能既”，“言之者失其常，名之者离其真”的（均见《老子指

略》)①。例如,王弼常以为象征无限的“大声”是包统一切声音的,不能名之为“宫”,也不能名之为“商”。如有所名,“宫也则不能商矣”,这样它就不可能成为包统一切声音的无限,而成为单指某一声音的有限了。总之,如前所述,玄学家所说的“无”潜在地包含着无限的可能性,因此是无法穷尽,不能以某一有限事物的名称去指谓它的。这就是王弼的“言不尽意论”。

对于这个问题,在《周易略例》的《明象》中,王弼又作了集中的讨论。他说:

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,故可寻言以观象。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。犹蹄者所以在兔,得兔而忘蹄;筌者所以在鱼,得鱼而忘筌也。然则言者象之蹄也,象者意之筌也。是故存言者,非得象者也。存象者,非得意者也。象生于意而存象焉,则所存者乃非其象也。言生于象而存言焉,则所存者乃非其言也。然则忘象者乃得意者也,忘言者乃得象者也。得意在忘象,得象在忘言。故立象以尽意,而象可忘也。重画以尽情,而画可忘也②。

这是王弼关于“象”与“意”,“言”与“象”一段很著名的话。作为《周易例略》中的一部分,它所讲的实际是如何阅读理解《周易》,目的是在反对汉儒那种烦琐附会牵强的解《易》的方法。所谓“象”,指的是卦象、爻象;所谓“言”指的是用以解释卦象、爻象的卦辞、爻辞。但是,王弼这段话的意义,超出于如何阅读理解《周易》而具有更广

① 《王弼集校释》上,第195页。

② 《王弼集校释》下,第609页。

泛的哲学意义。“象”与“意”的关系，可以理解作形象与它所象征的意义的关系；“言”与“象”的关系，可以理解作语言，概念与它所说明的形象的关系。“意”要通过“象”而传达出来，而“象”又只有通过“言”才能了解，所以对“意”的把握最后还是要归结到“言”。“言”——“象”——“意”的关系，实际上也包含了“言”与“意”的关系。

首先，王弼肯定了“象”是能“尽意”的，“言”是能“尽象”的。“言”既能“尽象”，而“象”又是能“尽意”的，那么“言”通过“尽象”就可以达到“尽意”。所以，可以说王弼的说法并非言不尽言论。问题在于王弼又认为“言”的作用在于“明象”，“得象”即可以“忘言”；“象”的作用在于“存意”，“得意”即可以“忘象”。不仅如此，他还认为如果不“忘言”就不可能“得象”，不忘“象”就不能“得意”。由此又进一步推论出“象生于意而存象焉，则所存者乃非其象也。言生于象而存言焉，则所存者非其言也”<sup>①</sup>。这就是说，不“忘象”而“存象”，这“象”就非“尽意”之“象”；不“忘言”而“存言”，这“言”就不是“尽象”之“言”。总之，从王弼的观点看来，对“意”与“象”的了解不能脱离“象”与“言”，但要真正的“得意”和“得象”，最后却非要“忘象”和“忘言”不可。这实际就是说，真正的对于“意”的了解，是一种既需要“象”但又超脱于“象”的领悟；同样，对于“象”的了解，也是一种既需要“言”但又超脱于“言”的领悟。其所以如此，在于无“象”则无从了解“意”，但“意”又非只能为某一单个的“象”所代表；同样，无“言”则不能了解“象”，但“象”又非只能为某一固定的“言”所述说的。王弼说：“触类可为其象，合义可为其征”<sup>②</sup>，即是说只要符合于所要指谓或象征的意义，那就完全不需要拘泥执着于某一固定的“象”。就“言”对“象”的关系说自然也是这样。由此可见，王弼虽然肯定了“象”能“尽意”，“言”可“明象”，但“象”不应是某一固

---

①② 《王弼集校释》下，第609页。



定的“象”，“言”也不应是某一固定的“言”。他看到了任何固定的“象”和“言”总是有限的，前者不足以充分地代表或象征它所要“尽”的“意”，后者不足以充分地说明或解释它所要“尽”的“象”。这样看来，王弼最后的结论还是认为某一固定的“象”是不能“尽意”的，某一固定的“言”既然不能“尽象”，那当然也就不能“尽”“象”所代表的“意”，所以结论还是“言不尽意”。王弼提出“得意在忘象，得意在忘言”，好像是所谓的“过河拆桥”，令人感到很奇怪无理，其实所谓“忘象”、“忘言”，目的是要打破“象”与“言”的有限性，以达到把握那不能用有限的“象”与“言”去加以指谓说明的“意”与“象”。这种“忘象”、“忘言”的状态，其实就是我们上面所说的超脱于有限的“象”和“言”的领悟。

王弼这种针对如何读《易》而提出的说法，之所以变成了一个具有重要哲学意义的问题，最后还是归结到了“言不尽意论”，根本的原因在于王弼研究《易》和汉儒大为不同，他是要通过《易》去探求说明他所讲的玄学的“道”亦即“无”。这在他的《周易注》中表现得很清楚。而“道”作为“无”亦即无限，是不能用指谓个别事物的名言概念去加以把握的。例如，王弼反复讲过的“大声”是包含一切声的类、普遍，所以就不能说它是“宫”或“商”。总之，王弼之所以主张“言不尽意论”，在于玄学所追求的“道”亦即无限，无法用指谓有限个别的事物的名言概念描述表达出来。

既然如此，玄学家所要追求的，而且是体现在“圣人”的生活行为中的无限又如何达到呢？没有别的，就是“言不尽意”，直接诉之于“忘言”、“忘象”的内心体验。正是在这一点上，玄学和美学贯通起来了。如果说从美学的观点来看，玄学家以美为无限的表现，那么玄学家所说的达到和把握无限的方法，即“言不尽意”、“得意在忘象，得象在忘言”的方法，讲的正好是对美的主观感受，亦即美感的特征。美作为无限的表现是感性具体的，它不能脱离有限。但任何有限都是黑格尔所谓的确定的“这一个”，它不能完全地充分地

表现无限。可是真正成功的美的作品却在于它能够通过有限而把无限充分地表现出来。这是一个矛盾，即成功的美的作品要求通过有限充分表现无限，但有限却又是无法把无限充分显现出来的。如何解决这个矛盾？解决的办法从艺术家的创作来说就是“言不尽意”，即虽不能用确定的名言概念把无限说出来，但却能够通过艺术的语言引起比语言所说的更多的无尽的感觉，从而使人们在内心的情感体验中趋向和接近于无限。相反，如果企图用确定的名言概念去规定无限，那恰恰就失却了无限，从而也就失却了艺术的美。因为艺术中的无限是处在感性具体存在中的无限，不是用黑格尔式的“绝对理念”去把握的无限。玄学提出的“言不尽意”之所以和美学相通，也正在于玄学追求无限，但它追求的无限是体现在现实人生中的（“圣人体无”），和“圣人”的人格理想相关的无限，而不是像黑格尔那样，企图最后对无限作一种纯逻辑的把握。正因为这样，玄学所说的“言不尽意”、“忘言”、“忘象”作为把握无限的方式倒成了对审美的一种深刻的概括，不断为后世的许多艺术家、美学家加以发挥。尽管庄子已有了“言不尽意”的思想，但还只是同“道”的认识问题联系在一起，没有像玄学这样进一步更为明确和突出地同个体人格理想、感受领悟联系起来。因此，这一说法所具有的重要美学意义，在庄子那里还是隐而不显的。只是到了魏晋玄学中，才充分地显示出来，并被广泛地应用于文艺中（详后）。这无疑是中国美学对审美特征的认识的一个巨大进展。

与王弼主张“言不尽意”相反，在时代上略晚于王弼的欧阳建（约生于公元 267 年，死于公元 300 年）曾著有“言尽意论”。他以“违众先生”自居，而反对“雷同君子”们所赞同的“言不尽意论”（于此可见此说在当时影响之大）。他的主要理由是：

……理得于心，非言不畅；物定于彼，非言不辨。言不畅志则无以相接，名不辨物则鉴识不显。鉴识显而名品殊，言称接

而情志畅。原其所以，本其所由，非物有自然之名，理有必定之称也。欲辩其实则殊其名，欲宣其志则立其称。名逐物而迁，言因理而变，此犹声发响应，形存影附，不得相与为二矣。苟其不二，则言无不尽矣，吾故以为尽矣。（《全晋文》卷一百九）

这讲的是很平实的道理。“名逐物而迁，言因理而变”，两者如声之与响，形之与影，不得分而为二，这样言还不能尽意么？可是，欧阳建不懂得王弼所要“尽”的“意”，不是一般的“物”或“理”的“意”，而是那作为人格本体的“无形”、“无名”的“道”亦即无限。“道”作为无限，包统了一切可能的物，而不是只限于此一物或彼一物，所以它是不能以“逐物而迁”的“名”去加以指谓的，从而也就是一般的名言概念所不能“尽”的。欧阳建不明于此，所以它并没有真正驳倒王弼的“言不尽意论”。就对于日常具体事物的表达来说，欧阳建主张“言尽意”是对的，但就王弼所说的对无限这一本体的表述来说，欧阳建的观点是不对的，王弼的观点是对的。从美学的观点来看，更应当承认艺术的语言虽然不能脱离一般日常运用的语言，但前者是“不尽意”的，后者是“尽意”的。这也就是说“不尽意”是艺术语言的重要特征，不能和一般日常语言混同起来。否则，每一个能使用日常语言的人都成为文学家了。艺术语言和日常语言的联系与区别，是一个很值得研究的问题，魏晋玄学关于“言”能否“尽意”的争论相当深刻地触及了这个问题。

### （3）“无情”与“有情”

《魏志·钟会传》注中说：

何晏以为圣人无喜怒哀乐，其论甚精，钟会等述之。弼与不同，以为圣人茂于人者神明也，同于人者五情也。神明茂，故能体冲和以通无；五情同，故不能无哀乐以应物。然则，圣人之

情，应物而无累于物者也。今以其无累，便谓不复应物，失之多矣。

这个关于“圣人”有情无情的争论，也是玄学的问题之一，并且显然与美学有关。由上引文可看出，何晏是主张无情的，王弼是主张有情的。何晏的理论现在已看不到，无法知其详。只从何晏现存涉及“情”的某些片段言论来看，很难说何晏主张一种绝对的无情论。如他在《景福殿赋》中说：“远则袭阴阳之自然，近则本人物之至情。”又说：“绝流遁之繁礼，反民情于太素”（《全三国文》卷三十九）。在《论语集释》中他又说过：“凡人任情喜怒，违理。”由此可以推测，何晏不是主张“圣人”要弃绝一切喜怒哀乐，而是要使“情”的发生符合于“理”。同时，这个“理”又并非即是儒家之“理”，而主要是和道家的“道”相连的“理”，所以何晏主张“绝流遁之繁礼，反民情于太素”，也即是要使“民情”归于道家所说的素朴无为的“情”。而这，大约也就是何晏所谓“人物之至情”。这样看来，何晏主张“圣人无喜怒哀乐”云云，似应解释为“圣人”没有那种“任情”而发的喜怒哀乐，他的喜怒哀乐是符合于自然无为之“道”的“至情”。王弼断定何晏主张“圣人”无喜怒哀乐而加以反驳，不见得符合何晏的原意，有可能是他为人“颇以所长笑人”，“浅而不识物情”（《魏志·钟会传》注）的表现。或许可以说，王弼比何晏更重情，但恐怕不能说何晏根本不要情。不过，无论如何，王弼的“圣人”有情论，是代表着玄学的主要倾向的，因为玄学整个而言是重情的，不是禁欲或寡情的。这同魏晋时期的整个社会风尚和心理有密切关系，也很清楚地表现在王弼答荀融难《大衍义》的信中：

夫明足以寻极幽微，而不能去自然之性。颜子之量，孔父之所预在。然遇之不能无乐，丧之不能无哀。又常狭斯人，以为未能以情从理也。而今乃知自然之不可革。足下之量，虽已

定乎胸怀之内，然而隔逾旬朔，何其相思之多乎！故知尼父之于颜子，可以无大过矣。（《魏志·钟会传》注）

这也是王弼对他所说的“圣人”“同于人者五情也”的具体说明。“圣人”虽然“寻极幽微”，也就是王弼所说“茂于”“神明”，即富于智慧，但并不因此就“去自然之性”，即割弃“五情”。孔子和他的得意的学生颜回在一起时不能不感到欢乐，颜回死了不能不感到哀伤，这都是“圣人”不能没有自然之情的证明，并不是因为“圣人”不能“以情从理”的缘故。王弼又以荀融自己为例，指出他虽然很有气度、气量，但隔不了十天半月，就要想念他的亲朋好友，“何其相思之多乎！”这确是魏晋人士的一种重要特点。如《世说新语·简傲》记载：“嵇康与吕安善，每一相思，千里命驾”。

王弼力主“圣人”是有情的，情出于自然而不可革，但同时他又指出“圣人”“神明茂，故能体冲和以通无”，所以“圣人之情，应物而无累于物也”。这里所谓“体冲和以通无”本之于老子“道冲而用之或不盈，渊兮似万物之宗”。王弼解释说：

天虽精象，不法于道则不能保其精。冲而用之，用乃不能穷。满以造实，实来则溢。故冲而用之又复不盈，其为无穷亦已极矣。形虽大，不能累其体；事虽殷，不能充其量<sup>1</sup>。（《老子注》第四章）

在《老子注》第二十九章中，王弼又说：

圣人达自然之性，畅万物之情，故因而不为，顺而不施。除

---

<sup>1</sup> 《王弼集校释》上，第11页。

其所以迷，去其所以惑，故心不乱而物性自得之也<sup>1</sup>。

这都是说“体冲和以通无”，即把握体现那广大渊深、和谐无争的“道”以通于无限，不以有限的事物为意，就可以“应物而不累于物”，即虽与有限之物应接而不为它所累。这样，“圣人”虽有情，“不能无哀乐以应物”，但却又能“畅万物之情”，而不会为物所迷惑、困扰。换句话说，“圣人”之情就可以超脱有限事物的束缚而达到无限与自由了。

与此类似的意思，在嵇康那里也可以看到。在《释私论》中，嵇康说：

夫称君子者，心无措乎是非，而行不违乎道者也。何以言之？夫气静神虚者，心不存于矜尚；体亮心达者，情不系于所欲，故能审贵贱而通物情。物情顺通，故大道无违；越名任心，故是非无措也，是故言君子则以无措为主，以通物为美。（《全三国文》卷五十）

虽然下面可以看到，在“自然”与“名教”的问题上，嵇康的看法颇不同于王弼，但在“圣人”有情，却又应物而不累的看法上，他们的看法又是类似的。嵇康认为君子的行如符合于“道”，超越对名利是非的考虑，那就能达到“物情通顺”之美，当然也不会应物而为物所累了。

王弼以至嵇康的这种看法明显带有唯心虚幻的性质。因为他们都把个体的生活情感的自由放在对那自身是绝对、无限的“道”这一本体的体现和达到上。这实际即是说，只要你以无限为世界的本体，而把有限看作是由它所决定的无足轻重的现象，那么你就超

---

<sup>1</sup> 《王弼集校释》上，第77页。

出了有限而达到无限，这未免太轻易而虚幻了。但是，另一方面，在谈到“情”的问题时，儒家（特别是汉儒）一般都如王弼所说的那样是要求“以情从理”的，而所谓“理”，就是种种森严烦琐的礼法。玄学则主张自然的情感不可革除，高扬了情感的意义和价值。它不要求“以情从理”，而是主张使“情”与“道”这一无限的本体相统一，把与有限事物相应接的“情”提高到无限的境界，从而使“情”能得“畅”，“物情通顺”。由此可见，玄学不是使“情”从“理”或以“理”灭“情”，而是要使“情”合“道”，以“道”畅“情”。这是玄学对情理关系的解决不同于传统儒学的一个很为重要的根本之点。

立足于以“道”畅“情”这一根本点，玄学追求着一种与无限合一的情感的体验、抒发和表现，而这正是一种审美的情感的体验、抒发和表现。王弼所说的“畅万物之情”，嵇康所说的“以通物为美”都具有明显的审美涵义。整个魏晋以至南北朝的艺术都自觉地把情感提到了极高的位置，从情感的体验和抒发中去追求美，这是中国历史上所罕见的。宗炳的《画山水序》、王微的《叙画》、刘勰的《文心雕龙》、钟嵘的《诗品》等等，都无不把“情”放在中心的位置。宗炳在《画山水序》中说，绘画的目的不过在“畅神而已”，他所谓的“畅神”实际上也是“畅情”，虽然带有佛学的色彩。此外，魏晋南北朝的美学与艺术所追求的“畅情”，在绝大多数情况下已不是儒学所说的那种使“情”从“理”（礼法）的“情”，而是一种和个体的无限的人格理想联系在一起的“情”。因此，这种“情”所包含的政治伦理道德观念已大为减弱，而转变为一种较为纯粹或相当纯粹的审美感情了。如果把魏晋南北朝时期发展起来的抒情小赋和汉赋相比，把这一时期的书法和秦汉的书法相比，都可看出这一点。即令是自建安文学以来那些还带有明显的政治色彩的诗，以及还以“鉴戒贤愚”为目的的画，个体情感的表现也大大地加强了。

#### (4) “形”与“神”

形神问题,在中国哲学史上,自先秦就已提出,以后两汉又作了不少讨论。但这些讨论,大都在探究精神与肉体的关系,主要是一种哲学认识论的和自然科学(包括医学)的探究。虽然与美学有关,特别在《淮南鸿烈》中已表现得相当明显(参见本书第一卷《淮南鸿烈》章),但总的说来,还没有和美学发生直接关系。到了魏晋南北朝,形神问题讨论大致上经历了三个阶段:一是和人物的品藻、鉴识相连的,二是和玄学相连的,三是和佛学相连的。第二个阶段的讨论,是从第一个阶段的讨论很自然地发展而来的,而且都同美学、艺术发生了密切关系。最后一个阶段的讨论,主要是有神论与无神论之争,回到了先秦、两汉所讨论的精神与肉体的关系问题,同美学的关系不大,但也影响到了美学。如顾恺之的“传神”概念的提出即与佛学有联系(详本卷魏晋的绘画理论章)。这里着重论述的是由人物品藻发展而来的玄学中的形神问题及其与美学的关系。

在人物的品藻、鉴识的理论中,为了要由外面内地观察人物的性情才能,不得不借助于和古代相法有关的理论,从人物的外形去窥探人物的内心、精神。刘邵在《人物志·九征》中指出:

盖人物之本,出乎情性。情性之理,甚微而玄,非圣人之察,其孰能穷之哉!凡有血气者,莫不舍元一以为质,禀阴阳以立性,体五行而著行。苟有形质,犹可即而求之。……虽体变无穷,犹依乎五质(按:指与“五行”相对应的仁、礼、信、义、智)。故其刚柔、明畅、贞固之征,兼乎形容,见乎声色,发乎情味,各如其象。

夫色见于貌,所谓征神。征神见貌,则情发于目。

物生有形,形有精神,能知精神,则穷理尽性。



葛洪《抱朴子》外篇《清鉴》中亦曾指出：

区别臧否，瞻形得神，存乎其人，不可力为。自非明并日月，听闻无音者，愿加清澄，以渐进用，不可顿任。

从上面刘邵以至葛洪的论述可以看出，人物品藻中的形神和先秦至两汉讨论的形神有一个重大的不同。它不是一般地讨论精神与肉体的关系问题，而是更为具体地讨论人的内在的精神和外形的关系，即如何从人的外形去察知他的内在精神问题。同时，这里所说的精神，已不是一般地指和肉体相对而言的精神，而是指人的性情、个性、才能、智慧、品质等等。刘邵还用了一个特别的字眼，即“情味”。所以，人物品藻中的形神问题，实际是根据人物的“形质”去研究考察人物内在的、千差万别的性情、个性、才能、智慧、品质。本书第二章中已指出过，刘邵的《人物志》可以说包含着中国古代的个性心理学。因此，这种对形神问题的讨论，很自然地就同文艺、美学的问题联系到一起了。因为文艺对人物的描写，正是要通过人物外在的“形质”去表现人物内在的性情、心理、个性等等，而不能仅仅停留在外在的“形质”的肖似上。如顾恺之画人物特别重视点睛，认为“传神写照，正在阿堵中”，这和刘邵所说的“征神见貌，则情发于目”显然是相通的。人物品藻中形神问题的研究和文艺的关系，是一个不必多说的明显的事实。这种研究无疑给了艺术家以重要的影响，提高了他们对人物内在的性情、心理、个性的观察和描写的能力。

人物品藻要从人物的外在的“形质”去考察人物内在的性情、心理、个性等等，而这种考察并不是很容易的。刘邵已经指出，人物的“情性”是“甚玄而微”的，并且说“能知神精，则穷理尽性”。葛洪也认为“瞻形得神”决非易事，非“明并日月，听闻无音”者很难做

到。如前所说,这种对人物“情性”的考研,由政治品藻转变为对人的性情、才智、品质的玄学思考。

这样一种思考,最初发端于何晏。《三国志·魏书·曹爽传》注引《魏氏春秋》说:

初,夏侯玄、何晏等名盛于时,司马景王亦预焉。晏尝曰:“唯深也,故能通天下之志,夏侯泰初是也;惟几也,故能成天下之务,司马子元是也;惟神也,不疾而速,不行而至,吾闻其语,未见其人”。盖欲以“神”况诸已也。

这里,何晏引用《易传·系辞上》关于“深”、“几”、“神”的说法,对与他同时有名的人物作了评价,认为夏侯玄可称为“深”,司马师可称为“几”。至于可称为“神”者,何晏认为“未见其人”,实际是以“神”自况。这里所谓的“深”、“几”、“神”,已不同于一般人物品藻中的评语,它是提升到了哲学高度的对人格理想的概括,和孟子所说的“善”、“信”、“美”、“大”、“圣”、“神”相似。不过孟子的说法主要是从伦理道德修养的角度来说的,而《易传》的说法则主要是从处理人事政治的才能和修养来说的。这也正是魏晋时期最为关心的问题。“神”高于“深”和“几”,而何晏又以“神”自况,因此“神”即成为何晏以及整个玄学所着重思考的问题。何晏的“贵无”论提出“以无为本”,“无之为用,无爵而贵”,实际就是从哲学上来探讨“不疾而速,不行而至”的“神”的境界。王弼又对此作了进一步的发挥。他把《易传·系辞上》中所说的“神无方而易无体”以及“一阴一阳之谓道”同道家的“无”结合起来,认为“神则阴阳不测,易则唯变所适,不可以一方、一体明”<sup>①</sup>。同样,《易传》所说的“道”,王弼也用玄学的“无”来加以解释。“道者何?无之称也,无不通也,无不由也。况

<sup>①</sup> 此为韩康伯注,但公认为是符合王弼思想的。见《王弼集校释》下,第541页。

之曰道，寂然无体，不可为象。必有之用极，而无之功显，故至乎神无方而易无体，而道可见矣”<sup>①</sup>。在《老子注》第二十九章中，王弼在解释“天下神器”一语时又指出：“神，无形无方也”<sup>②</sup>。这也就是上述“神”“不可以一方、一体明”的意思。由此可见，王弼所谓“神”即是玄学所说的“无”，亦即包统一切有限事物，不为任何有限的事物所限定的无限。它与“无形无方”的“道”的区别，在于“道”亦即“无”是本体，“神”则是这本体在个体中的微妙难言的表现。由于“神”不可能表现于某一有限的“形”，所以在这个问题上，王弼的思想不外是“得意忘象”的推演。这也就是后来谢赫的《古画品录》所说的“穷理尽性，事绝言象”；“但取精灵，遗其骨法。若拘以体物，则未见精粹；若取之象外，方厌膏腴，可谓微妙也”。总之，在形神关系问题上，何晏、王弼把“神”规定为超越于有限的“形”的一种无限自由的境界，将这一问题和美学的密切关系提高了一大步，玄学对形神的讨论，不只同何晏、王弼的有无问题有关，而且还和嵇康特别重视的“养生”问题相连。

道家特别是庄子哲学很重视“养生”。两汉的统治阶级也很重视这一问题，并且逐渐和道教、方士所讲求的长生之术联系起来。虽然其中包含许多荒唐迷信的东西，但也包含了中国古代医学的重要遗产。到了魏晋，如已指出过的，由于人生无常的观念深深渗入了统治阶级的意识中，养生、延寿以至成仙的思想非常活跃。始作俑者可以说是曹操。他现存的诗中就有几篇是充满神仙思想的，同时他还曾招揽方士，研究养生延寿之术。魏晋玄学开始是集中在有无问题的讨论上，养生只是玄学家们日常生活中的方术。到了嵇康则特别提出了养生问题，把养生与玄学对人格理想的追求结合起来。他在《养生论》中说：

---

① 此为韩康伯注，但公认为是符合王弼思想的。见《王弼集校释》下，第541页。

② 《王弼集校释》下，第77页。

……君子知形恃神以立，神须形以存，悟生理之易失，知一过之害生。故修性以保神，安心以全身。爱憎不栖于情，忧喜不留于意，泊然无感而体气和平。又呼吸吐纳，服食养生，使形神相亲，表里俱济也。（《全三国文》卷四十八）。

嵇康不否认“呼吸吐纳”、“服食”等对养生的重要作用，但他更为强调的却是精神的作用，主张“修性以保神”。尽管在形神问题上，他既主张“形恃神而立”，也主张“神须形以存”，但他更重视的是前者而非后者。因为“精神之于形骸，犹国之有君也”（同上）。只有达到了玄学所追求的那种超越有限事物的困扰，爱憎不栖于情，忧喜不留于意，然后辅之以服食导养，才能达到养生延寿的目的。嵇康的这种思想显然来自庄子，并非完全是他的独创。但他作了详尽的发挥，在《养生论》以及《答向子期难养生论》中反复论证了在精神上“养之以和”的重要性，认为“养神”重于“养形”，因而把一般和医学相关的养生问题提高到了玄学所追求的人格理想的实现高度。从而，嵇康所理解的形神关系，其核心便在使“形”从自然肉体的存在，上升到与无限自由的“神”相契合。这也就是他所谓的“形神相亲”，“体妙心玄”（《养生论》），“栖心于玄冥之崖，含气于莫大之涘”（见《难向子期养生论》）。从《世说新语》的种种记载来看，这种虽不否定形质，但又认为“神”高于“形”，追求“修性以保神”，使“形神相亲”、“体妙心玄”的思想，正是魏晋风度的一个重要方面。如何晏说：“服五石散，非唯治病，亦觉神明开朗”（《言语》）；谢万说：“须发何关于神明”（《排调》）。《世说新语》赞赏“神”的话也比比皆是。如“神态高彻”（《赏誉上》）、“神怀挺率”、“风神调畅”（《赏誉下》）、“神情散朗”（《贤媛》）……等等，都是嵇康所谓“形神相亲”、“体妙心玄”的具体表现。而为了做到这一点，嵇康所谓的“修性”便包括对自然美和艺术美（例如音乐）的欣赏在内。这就是他所说的“绥以五弦”（《养生论》），“鼓琴和其心”，“养神之一征”（《难向子期养生

论》)。对此,《世说新语》也有所记载,如《言语》中说:“王司州至吴兴印渚中看,叹曰:非唯使人情开涤,亦觉日月清朗”。《文学》中说:“阮孚云:泓峥萧瑟,实不可言。每读此文,辄觉神超形越”。此外,尚有以饮酒放诞而使“神形相亲”的。如《任诞》中说:“王佛大叹言:三日不饮酒,觉形神不复相亲”。

如果说在王弼那里,形神是有限与无限的关系、无限如何表现于有限的问题,那么在嵇康这里则是肉体与精神的疏远、分裂如何达到相亲、统一的问题。王弼的解决法是忘“形”以得“神”,嵇康的解决法则是养“神”以亲“形”。两者都同美学相关,其意义都在指出艺术上的“形”必须是那无限自由的“神”的亲密无间的表现。较之于“形”,“神”是更根本的。显然,这和后来顾恺之在绘画上所主张的“以形写神”,王僧虔在书法上所主张的“书之妙道,神采为上,形质次之”等等,都有密切关系。在文学方面,陆机、刘勰、钟嵘也都把“神”放在重要位置,虽然其表现不如作为造形艺术的绘画、书法理论那么明显。

#### (5) “名教”与“自然”

玄学所讨论的又一个重要问题,是“名教”与“自然”的关系问题。

魏晋冲破了西汉“名教”的束缚,但魏晋以庄园经济为基础而发展起来的封建经济,仍然是一种自给自足的自然经济,并且是和家族的宗法关系紧密相连的。因此,汉代那种和“名教”相连的君君、臣臣、父父、子子的关系虽然在社会的大动乱中遭到了打击,又由于国家在政治上的分裂,各大庄园经济利益相对独立的发展而陷入了动摇,但还远远谈不上否定和抛弃这种关系,只不过这种关系已处在从与奴隶主的经济相适应,转而和封建主的经济相适应的历史过程中。所以,魏晋一方面轻视以致反对“名教”,另一方面却又并不从根本上否定“名教”。关于“名教”与“自然”的关系的讨

论,其实质是在批判东汉的已经极其虚伪和不近人情的“名教”,进而建立起和新的历史时代相适应的伦理道德关系。

关于“名教”与“自然”的讨论,大致上也经历了三个阶段。第一阶段以王弼为代表,主张“名教”应建立在“自然”的基础上,企图从根本上动摇东汉儒家“名教”的理论基础。第二阶段以阮籍、嵇康为代表,主张“越名教而任自然”,是当时所可能达到的最激进的主张,同美学的关系也最为密切。第三阶段以郭象为代表,主张“名教”即是“自然”,合乎“名教”即是合乎“自然”,这是一种为已逐渐形成的封建伦理道德关系(其中还包含有浓厚的奴隶社会观念的残余)作辩护的理论,原先包含在“名教”与“自然”的争论中的那种批判的精神,已经消失。自此以后,随着封建阶级思想统治的加强,“名教”与“自然”的争论也归于消歇。现实的黑暗击溃了玄学家们对于理想人格本体的空幻而天真的追求,人们从玄学转入了佛学。

先来考察一下王弼的观点。在《老子指略》中,王弼反复指出儒家所提倡的仁义之道的不中用,其结果造成了“智愚相欺,六亲相疑”,“父子兄弟,情怀失直,孝不任诚,慈不任实”,“患倍薄而名兴行,崇仁义,愈致斯伪”……如此等等。这看来不过是在重复先秦道家对仁义的批判,但在魏晋时期其具体意义是针对东汉“名教”的虚伪而发的。王弼甚至声称“仁不得谓之圣,智不得谓之仁”。那么,怎样才能消除这种无穷的虚伪和互相争夺的现象呢?王弼的回答就是他所谓的“崇本息末”。这个“本”就是他所说的“道”,也就是“自然”。只有“崇本息末”,实行“自然”、“无为”之“道”,才能从根本上消除他所说的种种坏现象。<sup>1</sup>王弼说:

尝试论之曰:夫邪之兴也,岂邪者之所为乎?淫之所起也,岂淫者之所造乎?故闲邪在乎存诚,不在察善;息淫在乎去华,

---

<sup>1</sup> 以上引文见《王弼集校释》上,第198、199页。

不在滋章；绝盗在乎去欲，不在严刑；止讼存乎不尚，不在善听。故不攻其为也，使其无心于为也；不害其欲也，使其无心于欲也。谋之于未兆，为之于未始。如斯而已矣。故竭圣智以治巧伪，未若见质素以静民欲；兴仁义以敦薄俗，未若抱朴以全笃实；多巧利以兴事用，未若寡私欲以息华竞。故绝司察，潜聪明，去劝进，翦华誉，弃巧用，贱宝货。唯在使民爱欲不生，不在攻其为邪也。故见素朴以绝圣智，寡私欲以弃巧利，皆崇本以息末之谓也<sup>①</sup>。

所有这些说法，看来也是同先秦道家的“无为而治”的理论没有什么区别，但实际上并不等同。王弼对仁义之道的批判，不具有先秦道家那种反异化的精神，也不是要弃绝仁义，以远古氏族社会的自然状态的复归为最高理想。他只是要在天下分崩，竞端四起的情况下，为统治阶级找到一种以“自然”为基础的治平之道。他比先秦道家远为明确而突出地赋予了“道”、“自然”、“无”（三者是一个意思）以本体论的意义，但目的并不在解决宇宙自然的生成问题，而在解决现实的社会政治问题。从这方面看，可以说王弼的本体论主要不是自然宇宙万物的本体论，而是社会政治的本体论。其目的在证明“名教”的基础是“自然”，不是儒家所说的仁义之道。

王弼这种以“自然”为治平之道的思想，在事实上当然是一种空想。但它在理论上打击了东汉的“名教”，并且再次突出了儒家提倡的仁义道德与人们的欲望追求之间所存在的深刻矛盾，以及这矛盾如何才能解决的问题。这是贯穿着全部中国哲学史的一个重大问题。提高来看，它就是马克思所说的人与自然、个体与类的矛盾这个“历史之谜”的表现。被看作“浅而不识物情”的王弼的理论根本行不通。在王弼之后，对统治阶级内部的黑暗斗争有着深切体

---

① 《王弼集校释》上，第198页。

验的阮籍、嵇康再次重新探讨了“名教”与“自然”的关系问题。

首先，他们继承了庄学所特有的批判精神，有力地揭露了“名教”与“自然”之间所存在的深刻矛盾，抨击了儒家的“名教”。阮籍在《大人先生传》中假借儒者“遗大人先生书”，历数了儒家那一套“心若怀冰，战战栗栗”，“唯法是修，唯礼是克”的理论之后，接着就对之展开了痛快淋漓的批判。他指出儒者之徒自以为一切按礼法行事，就可以“远祸近福，永坚固己”，其实他们不过是一些处于裤裆中的虱子：

且汝独不见夫虱之处于裈之中乎？逃于深缝，匿乎坏絮，自以为吉宅也。行不敢离缝际，动不敢出裈裆，自以为得绳墨也。饥则啮人，自以为无穷食也。然炎丘火流，焦邑灭都，群虱死于裈中而不能出。汝君子之处寰区之内，亦何异乎虱之处裈中乎？悲夫！而乃自以为远祸近福，坚无穷也。亦观夫阳鸟游于尘外，而鸕鷀戏于蓬蒿，小大固不相及，汝又何以若君子闻于余乎？且近者夏丧于商，周播之刘，耿、薄为墟，丰、镐成丘。至人来一顾，而世代相酬。厥居未定，他人也（一作已）有，汝之茅土，将谁与久<sup>①</sup>？

这个辛辣的讽刺，指出了一个历史事实：至少是从东汉末年到阮籍的时代，统治阶级中各派政治势力不断的明争暗斗，政权的频繁更迭，早已使那些自以为谨守儒家之道就可以“远祸近福，永坚固己”的人物，成了一旦大火来临就成为逃不脱死亡命运的裤中之虱了。阮籍用这个比喻生动地说明了这些人物的无知、可怜和卑下。连何晏也在慨叹“常畏大网罗，忧祸一旦并”，而那些较何晏等而下之，微不足道的人物，却以为他们可以凭借谨守儒家之道而“永坚固

<sup>①</sup> 《阮籍集》，上海古籍出版社，1978年版，第65页。



己”，这不正是像阮籍所说的裤中之虱那样的可怜虫吗？阮籍还进一步毫不隐晦地指出这些裤中之虱的虚伪可耻：“外易其貌，内隐其情，怀欲以求多，诈伪以要名。君立而虐兴，臣设而贼生。坐制礼法，束缚下民。欺愚逛拙，藏智自神。强者睚而凌暴，弱者憔悴而事人。假廉而成贪，内险而外仁。罪至不悔过，幸遇而自矜”<sup>1</sup>。这比先秦道家对儒者的批判要现实具体深入得多，因为它是建立在以“名教”治天下的东汉崩溃以来，阮籍对各种黑暗现象的实际观察之上的。

阮籍既然毫不留情地抨击了儒家的虚伪和卑下，那他自己的解脱之道何在呢？从《大人先生传》看，他的种种文学性的描写、比喻同庄子和屈原的思想是类似的，不同之处在于阮籍不仅像庄子以遨游于无限的宇宙，超出于一切贫贱、祸福、富贵、生死、荣辱的考虑而获得精神的绝对自由，而且表现了对虚伪阴险的儒者的高度愤慨和蔑视。他说：“若先生者，以天地为卵耳。如小物细人欲论其长短，议其是非，岂不哀也哉？”<sup>2</sup>虽然类似的思想在庄子那里也可以看到，但不如阮籍这样的强烈。而且从庄子来说，宿命论和不遣是非、顺应世俗的思想比阮籍要强烈，阮籍则更多地表现出“超世而绝群，遗俗而独往，登乎太始之前，览乎忽漠之初，虑周流于无外，志浩荡而自舒”<sup>3</sup>的精神。我们可以说庄子更多地是强调顺应自然，而阮籍更多地是强调超越自然，高扬自我。所以他在《达庄论》中说：“庄周之书何足道哉！犹未闻夫太始之论、玄古之微言乎？直能不害于物而形以生，物无所毁而神以清，形神在我而道德成，忠信不离而上下平”<sup>4</sup>。虽然阮籍所说的这个“太始之论”，庄子也是讲到了的，但强调“形神在我而道德成”，又确是阮籍的特色，这正是强调自我的魏晋精神的特色。这与庄子强调“我”对天地万物

---

<sup>1</sup> 2 3 《阮籍集》，第66、73、71—72页。

<sup>4</sup> 《阮籍集》，第36页。

的顺应和使“我”融入于天地万物是有所不同的。

从“名教”与“自然”的关系看,可以说阮籍认为“自然”高于“名教”。而他所说的“自然”也就是玄学所说的“自然”,在根本上指的是作为万物的本体的“无”。但从上引阮籍所说“忠信不离而上下平”,以及他的《通老论》、《通易论》来看,阮籍虽然认为“自然”高于“名教”,却并不否定“名教”。他之抨击“名教”,一是由于深恶当时如伏羲之类的人物所讲的“名教”的极端虚伪和自私,二是由于痛感在这种“名教”之下,不但失去了自身人格的理想和自由,而且还可能随时招来杀身之祸(这在他的《咏怀诗》中屡有表现)。阮籍的思想是他反抗“名教”的虚伪阴险的产物,但阮籍一方面对于当时的统治者很为不满,另一方面却又不得不采取迁就、妥协的态度。这使阮籍成为魏晋时代一个充满着内在的深刻矛盾和精神痛苦的人物,但较之敢于直言抗争的嵇康倒更能体现魏晋时代的特色。

表现在美学上,阮籍思想中最重要的东西是追求一种超越自然形质的、高度纯净的精神美。这一点我们在讲到有无问题时已经指出,不再重复。这里需要加以补充的是:由于阮籍对于世俗中以儒学为名而无耻地谋求私利、卑鄙虚伪的人物怀有极大的蔑视和愤慨,所以他追求的超越自然形质的纯净的精神美却并非不食人间烟火和一味平和宁静的;相反,常常伴随着一种激愤之情,和楚骚的精神有相通之处。刘勰说:“阮籍使气以命诗”(《文心雕龙·才略》)。这里所谓的“使气”,来自阮籍诗文中的那种愤世嫉俗之情。阮籍的诗既有清丽超逸的特色,又常常是悲慨深沉的。阮籍的诗在魏晋六朝中,达到了很高的水平和境界。

与阮籍同时而年岁较小的嵇康,把对“名教”的理论批判向前大大推进了一步。这种批判,仍然是庄子特有的批判精神的发扬,但显然比阮籍要更为激进,并且也更深刻地触及了美学问题。

在《难张辽叔自然好学论》中,嵇康指出那种以“不学”为“长夜”,以“六经”为“太阳”,认为好学是人的自然的本性,要人们“立

六经以为准，仰仁义以为主；以规矩为轩驾，以讲诲为哺乳；由其涂则通，乖其路则滞；游心极视，不睹其外；终年驰骋，思不出其位；聚族献议，唯学为贵；执书擷句，俛仰咨嗟；使服膺其言，以为荣华”等等观念、理论统统是没有道理的。他说：

夫民之性，好安而恶危，好逸而恶劳。故不扰则其愿得，不逼则其志从。洪荒之世，大朴未亏，君无文于上，民无竞于下，物全理顺，莫不自得。饱则安寝，饥则求食，怡然鼓腹，不知为至德之世也。若此则安知仁义之端，礼律之文。及至人不存，大道陵迟，乃始作文墨以传其意；区别群物，使有类族；造立仁义，以婴其心；制其名分，以检其外；劝学讲文，以神其教。故六经纷错，百家繁炽，开荣利之涂，故奔骛而不觉。是以贪生之禽，食园池之梁菽，求安之士，乃诡志以从俗。操笔执觚，足容苏息；积学明经，以代稼穡。是以困而后学，学以至荣；计而后习，好以习成，有似自然。故令吾子谓之自然耳！推其原也，六经以抑引为主，人性以从容为欢。抑引则违其愿，从欲则得自然。然则自然之得，不由抑引之六经；全性之本，不须犯情之礼律。故知仁义务于理伪，非养真之要术；廉让生于争夺，非自然之所出也。由是言之，则鸟不毁以求驯，兽不群而求畜，则人之真性无为，正当自然，耽此礼学矣。（《全三国文》卷五十）

在《太师箴》中，嵇康也发挥了类似的思想，并指责了后世的君主以天下为私。在《与山巨源绝交书》中，他又毫不隐晦地供认自己“每非汤、武而薄周、孔”。还有，就在上引《难张辽叔自然好学论》中，他直截了当地说，如果承认“好学”并非人应有的自然本性，那就应当“以六经为芜秽，以仁义为臭腐”。直抒己见，勇猛无畏。从理想理论上说，嵇康的批判的武器显然来自道家，特别是庄子。嵇康自己也曾明白地宣称：“老子、庄周，吾之师也”（《与山巨源绝交书》）。在

道家看来,仁义道德并不是从来就有的,它是人类脱离了远古纯朴的至德之世(亦即古代的氏族社会)之后才产生出来的。它不是人的自然本性的表现;相反,恰好是对人的自然本性的压抑和否定,成了个体的生存和发展的“桎梏”。在这一点上,嵇康并无新的创造。但是,他在魏晋的历史条件下有力地发挥了这一基本思想,强调指出了“人性以从容为观”,即以不受外在的束缚而自适自乐为欢,而“六经”、仁义却抑制束缚人的自然本性,所以它是虚伪的,违背人的天性的。同时,他又指出,那些教人要苦苦诵习“六经”,处处遵循“仁义”的人,不过是要以此作为求取荣华富贵的手段罢了。如果“可不学而获安,不勤而得志,则何求于六经,何欲于仁义哉”(《难张辽叔自然好学论》)。这里,嵇康一针见血地指出了当时儒者所谓以“不学”为“长夜”,以“六经”为“太阳”这些漂亮词句的真正实质所在。

但是,嵇康是否像道家那样教人回到远古的纯朴的社会去,而以一切仁义道德以及智慧技巧为应当加以消灭的东西呢?不是。在嵇康看来,虚伪的“名教”是违背人的自然本性的,必须抛弃,所以在“名教”与“自然”的关系问题上,他提出了“超名教而任自然”这个在魏晋玄学中前所未见的命题。他不像何晏那样只讲“自然”是“名教”的基础,也不像阮籍那样只赞颂“自然”高于“名教”,而是要超过“名教”,纯任“自然”。但是,嵇康所谓的“任自然”,实际上是要使人与人之间的真正的相亲相爱成为出自人的天性,不加考虑就自然而然地加以实行的东西。他在《释私论》中说:

夫称君子者,心无措乎是非,而行不违乎道者也。何以言之?夫气静神虚者,心不存乎矜尚;体亮心达者,情不系于所欲。矜尚不存乎心,故能越名教而任自然;情不系于所欲,故能审贵贱而通物情。物情通顺,故大道无违;越名任心,故是非无措也。是故言君子,则以无措为主,以通物为美;言小人,则以

匿情为非，以违道为阙。何者？匿情矜吝，小人之至恶；虚心无措，君子之笃行也。（《全三国文》卷五十）

这里所说的“以通物为美”，我们在前面已经提及。嵇康这种思想的深刻之处在于它认为真正的无私是超越了对是非利害的考虑的。不论人们以之为是为非、为利为害，君子都照样实行而无所顾虑。君子实行它，既不是“存乎矜尚”，即企图以此夸耀于人；也不是“系于所欲”，即希望由此得到实利。显然，这样一种超出了是非利害的打算，完全出自个体的自然本性的行为，已经由道德的行为上升到审美的境界了。因为道德的普遍的社会必然性已经转化为个体的完全自由的行动，再不是某种外在的、出于是非利害的考虑而不得不实行的外在规范了。嵇康说：“以志无所尚，心无所欲，达乎大道之情，动以自然，则无道以至非也。抱一（按：指上文的“大道”）而无措，则无私无非，兼有二义，乃为绝美耳”（同上文）。在这里，又可以看到如本书绪言曾指出过的：中华民族所追求的最高的道德境界同时也就是审美的境界，而非宗教的境界。这种境界的根本特征，即在于嵇康所说的这种“无私无非”的人格理想的完满实现。嵇康自己是真正实现了这种境界的。据史书记载，他为小人谗害而始终坚持正义，临刑之前取琴奏《广陵散》，神色自若，视死如归，千古传颂。

嵇康是以“越名教而任自然”为美的，而所谓“任自然”又是建立在“无措”和“通物”这两个基本概念之上。“无措”不是不要是非，而是不要考虑世俗所谓的是非，更不要因以己为足而求取人们的赞誉；“通物”也不是不要物，而是不要以物为满足私欲的手段，一心追求私欲的满足。君子既能“无措”与“通物”，超越了对个人的荣辱、利害、欲望的考虑追求，达到以无私为最大快乐的境界，在嵇康看来也就达到了“绝美”的境界了。所以，在嵇康的“无措”与“通物”的观念中，包含着对美是个体在对待他人和外物关系上的超功

利的自由的实现的理解。这也就是嵇康所谓的“任自然”。儒家曾要求个体应把伦理道德的实现变为个体发自内心的自然要求，如好好色，恶恶臭那样。这是儒家的伦理学通向美学的根本之点，嵇康《家诫》说：

人无志，非人也。但君子用心，有所准行，自当量其善者，必拟议而后动。若志之所之，则口与心誓，守死无二，耻躬不逮，期于必济。若心疲体懈，或牵于外物，或累于内欲，不堪近患，不忍小情，则议于去就。议于去就，则二心交争；二心交争，则向所以见役之情胜矣。或有中道而废，或有不成一匱而败之。以之守则不固，以之攻则怯弱，与之誓则多违，与之谋则善泄。临乐则肆情，处逸则极意。故虽繁华熠熠，无结秀之勋；终年之勤，无一旦之功，斯君子所以叹息也。若夫申胥之长吟，夷齐之全洁，展季之执信，苏武之守节，可谓固也。故以无心守之，安而体之，若自然也，乃是守志之盛者也。（《全三国文》卷五十一）

这里强调立志、守志之重要，充满着儒家积极入世的精神。所谓“以无心守之，安而体之，若自然也，乃是守志之盛者也”，显然又同儒家希望人们像“好色”那样去“好德”相似。实际上，嵇康是企图把道家的崇尚自然和儒家的积极入世结合起来，并克服儒家压抑人性的方面。但由于历史条件的局限和当时政治的黑暗，嵇康不可能做到这一点，所以他只能到道家思想中去求得慰藉，宣称自己的志愿是“外荣华，去滋味，游心于寂寞，以无为贵”，“浊酒一杯，弹琴一曲，志愿毕矣”（《与山巨源绝交书》，《全三国文》卷四十七）。正因为这样，他在《家诫》中一开头大讲立志、守志之重要，接着又向他的儿子细陈各种全身避祸之术，也就不足为奇了。

阮籍的推崇“自然”和嵇康的进一步提出“越名教而任自然”，

在当时发生了很大的影响,并形成了包含阮、嵇在内的奉信这种思想的一个集团:“竹林七贤”。他们在当时和后世都主要不是以学问、功业、操行,而是以大胆地、无顾忌地追求一种和虚伪、刻板、僵硬的“名教”相对立的自由的人格理想的生活方式而闻名的。但是,“竹林七贤”中包含着各种不同的人物,其仿效者也有各种不同的人物。这些人并不都能真正理解阮籍、嵇康的思想的真正实质。其中一些人公然以种种荒唐丑恶的行径为“名士”“放达”的生活的表现,直至把嵇康所说的“任自然”变成了色情的享乐。这就给了统治阶级以重新整饬“名教”的理由。“名教”的抬头成为时代发展的必然。《世说新语·德行》中记载说:“王平子、胡毋颜国诸人,皆以任放为达,或有裸体者。乐广笑曰:‘名教中自有乐地,何为乃尔也?’”在哲学上,起来论证“名教中自有乐地”的,不是别人,就是玄学发展的最后阶段的代表人物郭象。郭象也讲“自然”,但他认为“名教”与“自然”是完全统一,没有什么矛盾存在的。按照“名教”行事就是合乎“自然”;反过来说,合乎“自然”也即是合乎“名教”。郭象完全抛弃了道家思想中那种批判的精神,同时也抛弃了魏晋玄学抨击“名教”,追求理想的自由人格的积极方面,而把玄学变成了为“名教”辩护的工具。在他看来,君统治臣,贵统治贱,君子役使小人,小人伺候君子,这都是完全合乎“自然”,不可动摇的。用他的话来说:“凡得真性,用其自用,虽复皂隶,犹不顾毁誉而自安其业”(《庄子·齐物论》注)。郭象反对对自由的人格理想的追求,这使他的玄学本身在根本上就带有反美学的性质。魏晋玄学与美学的密切关系也从而告一段落。

## (6) 结 语

以上分别论述了玄学所讨论的各个问题同美学的关系,现在再总起来说一下。

第一,玄学通过有无、形神的讨论,比过去任何时期都更为明

确地区分和论述了现象与本体、外在与内在、有限与无限的哲学关系。而这种区分与论述,对于理解美与艺术是很为重要的。因为任何一个美的对象或艺术作品,仔细分析起来,都包含着现象与本体、外在与内在、有限与无限这样两个方面,而且两者是相互交融统一在一起的。在魏晋之前,由于在哲学上还缺乏这种明确的区分与论述,因此对美与艺术的认识很为笼统,基本上是建立在人与自然,心与外物这样两个很一般的原则之上的,还没有进到对美与艺术作出现象与本体、外在与内在、有限与无限的区分和考察。魏晋玄学产生之后情况发生了很大的变化。例如“形”“神”“言”“意”这些范畴在美学中的应用,就使得对艺术作品的分析大大深入了一步,从此把艺术作品看作是既有其外在的可见的感性的方面,又有其内在的不可见的理性的方面来加以考察了。由于“形”与“神”的区分被应用于美学,艺术作品不再像过去那样简单地看作是人心感于物而产生的感情的表现,开始把艺术作品作为“形”(外在、感性、形式)与“神”(内在、理性、内容)的统一体来加以更为细密的分析了。与此同时,进一步涉及了艺术上的再现(“形”)与表现(“神”),毕肖地再现对象是否艺术的目的和价值所在这样一些重要问题。

第二、玄学关于有情与无情、名教与自然的讨论,比过去的哲学更为明确突出地考察了个体的情感、人格与外在的事物、自然的欲望和社会伦理道德的关系,并且强调了个体的情感、人格的纯任自然的表现具有超出于外物、欲望、伦理的独立的意义和价值。主体的情感、人格的地位得到了空前的提高。对于情感和人格所具有的无限的价值追求成为玄学的主题,因此对作为审美与艺术的中心的情感问题的认识也随之大大地加深了。这时的美学不再像过去那样仅仅注意情感的真诚和符合于儒家的伦理,而开始注意超出于儒家伦理规定的情感自身的意义和价值了。情感已经和对个体人格理想的无限追求结合起来,它的审美的意义已超出于



一般伦理的意义。与此同时,艺术不再仅仅被看作是用来宣扬“名教”的工具。虽然自古以来,中国美学就认为艺术与情感的表现分不开,但不仅在伦理的意义上,而且在纯粹审美的意义上来看待艺术表现的情感,这应当说是始于和魏晋玄学相联系的魏晋美学的。

第三,玄学关于言、象能否尽意的讨论,突出地强调了有限、确定的语言、形象是难于直接地表达、规定、穷尽无限的观念的,从而提出了借助于语言、形象,但又突破它的局限而诉之于内心的体验和领悟的看法。这又直接地触及了艺术的语言、形象的重要特征,可以说是第一次明确地为艺术的语言、形象和非艺术的亦即理智的、抽象性的语言、形象的区别提供了哲学的论证。从此以后,“言不尽意”、“得意忘象”成了中国美学所公认的重要准则。

上述三个方面,都为魏晋美学提供了与过去不同的新的哲学基础,使哲学更为深入地渗透到美学中了。这是魏晋美学在和哲学的关系上与先秦两汉美学不同的地方。自此以后,哲学向美学更进一步的渗入,当推中唐以后的禅宗哲学和明中叶以后与王阳明心学相联系的自然人性论。但这两者都离不开魏晋玄学所已经奠定的基础。所以,从中国美学的哲学基础来看,可以说魏晋玄学是有着承前启后的划时代的意义的<sup>①</sup>。

---

<sup>①</sup> 本章参阅李泽厚,《美的历程·魏晋风度》一节,中国社会科学出版社,1984年版。《中国古代思想史论·庄玄禅宗漫述》一章,人民出版社,1985年版。

## 第五章

# 阮籍的《乐论》及其它

玄学对美学产生了深远影响,但在玄学家之中,只有阮籍、嵇康留下了直接论述美学问题的著作。其所以如此,显然同阮、嵇一身兼为玄学家与艺术家分不开。但更为重要的是,较之于何晏、王弼,阮、嵇更为强烈地倾向于庄学,而庄学在本质上实即美学(参见第一卷庄子章)。当然,从玄学的根本在于理想人格的建构来说,我们可以说玄学在总体上即是庄学<sup>1</sup>。但是,何、王所重视的是“圣人”、帝王的理想人格,带有十分明显的政治色彩。阮、嵇所重视的则是个体人格的绝对自由,主要不在探讨理想的帝王的人格应当是怎样的。阮、嵇之后的郭象也很重视庄学。但如我们在上章已经指出的,他对庄学的实质有严重的曲解,并且是以政治的“君人南面之术”为其注意中心的。阮、嵇则很为不同,他们在特定的历史条件下突出地发展了庄学所包含的批判因素和对个体精神的绝对自由的追求,从而把玄学引向了美学,在美学上完成了玄学。所以在一般地考察了玄学与美学的关系之后,我们将在本章和下章分别论述阮籍与嵇康的美学思想。

---

<sup>1</sup> 参见李泽厚:《庄玄禅宗漫述》,见《中国古代思想史论》,人民出版社,1985年版。

## 第一节

### 阮籍的生平、思想及其美学

阮籍字嗣宗，陈留尉氏（今河南尉氏县）人，生于汉献帝建安十五年（公元210年），死于魏元帝景元四年（公元263年）。他原有诗文集十三卷，历代多有亡佚。至明代，或作二卷，或作六卷。1985年上海古籍出版社出版的由李志钧等校订的《阮籍集》可供参考。在阮籍的著作中，以《咏怀诗》、《大人先生传》最为人所知。

《晋书·阮籍传》说：“籍本有济世志，属魏晋之际，天下多故，名士少有全者，籍由是不与世事，遂酣饮为常”。这是了解阮籍生平和思想的关键。从儒家“济世”的理想走到“不与世事”，酷好《庄》、《老》，酣饮为常，不拘礼法，这大约就是阮籍一生发展的过程。

阮籍在《咏怀诗》其十九中说过：“昔年十四五，志尚好《诗》、《书》。被褐怀珠玉，颜、闵相与期”。《咏怀诗》其四十七，又曾写到阮籍“少年学击刺”，企图报效朝廷，建功立业的壮志。这都是阮籍“本有济世志”的说明。约在公元225—226年，这时阮籍正十六七岁，他“随叔父至东郡，兖州刺史王昶清与相见”（《晋书·阮籍传》，以下引自此书者不再注明）。这是阮籍参与政治的开始。此后过了十五六年，约在阮籍三十三岁以后，即公元242年之后，“太尉蒋济闻其有雋才而辟之”，但阮籍坚不应召，蒋大怒，后经乡亲劝解，阮才勉强出任蒋的下属，以后又托病辞去。这是阮籍走上仕途，实际从政的开始，但却是不不得已而为之的。公元247年，正在“辅政”的曹爽，召阮籍为“参军”，这是一个重要的官职，但阮“以疾辞，屏于田里。岁余而爽诛，时人服其远识”。阮籍此次被赞为有“远识”而不应曹爽之召，更为清楚地说明他已开始从心怀“济世志”走向“不

与世事”。因为曹爽被司马氏集团的首领司马懿所诛杀，正是统治阶级内部争权夺利的斗争白热化的表现，也正是史书所说“魏晋之际，天下多故，名士少有全者”的开始。和曹爽一起被司马懿所诛杀和夷三族的人很多，其中就有赫赫有名的玄学家何晏。这是当时震惊朝野的一次血腥的大屠杀。此后，诛杀又继续进行。如公元251年，司马懿杀扬州刺史王凌及楚王曹彪（曹操子），254年司马师杀太常夏侯玄、中书令李丰等（其中夏侯玄也是以玄学著称的名士），255年司马昭又杀镇东大将军毋丘俭，258年杀征东大将军诸葛诞，260年杀魏主曹髦，等等。阮籍的好友嵇康，也是在阮籍去世的前一年被杀的。处在这种情况下的阮籍没有可以依靠的强大政治力量，他深知偶一不慎就会有杀身之祸，例如，“钟会数以时事问之，欲因其可否而致之罪”。因此，阮籍不得不设法全身保命。他在司马氏集团的统治下，先后出任了大司马从事中郎、散骑常侍、东平相等官，还一度被封为官内侯，最后在四十七岁做步兵校尉，但都竭力避免卷入统治阶级的内部斗争，做官不过是虚应故事而已。他的被人称道的“喜怒不形于色”，以及“嗜酒”、“痴”等等都是在残酷的政治斗争中用以保全自己的方法。

阮籍的父亲阮瑀曾受学于蔡邕，是著名的“建安七子”之一，他能文，工诗，解音乐，深受曹操器重，和曹丕也有很密切的关系，曹丕不仅十分称赞阮瑀的文章，而且在阮瑀死后还作了一篇《寡妇赋》，序中说：“陈留阮元瑜（阮瑀的字）与余有旧，薄命早亡，每感存其遗孤，未尝不怆然伤神，故作斯赋，以叙其妻子悲苦之情”（《全三国文》卷四）。又命王粲等并作之。可见，阮籍与司马氏诛杀的曹氏关系不浅。阮籍看来还深受他父亲的影响，不但像他父亲一样能文、工诗、解音乐，而且“志气宏放，傲然独得，任性不羁”，也和他父亲有类似处。如他坚不接受蒋济的征召，就和他父亲当年不接受曹洪的征召，“终不为屈”相似（《三国志·王桀传》）。从思想上说，阮籍“本有济世志”，这也完全可能受到以曹操为代表的建安文学精

神的影响,其中自然包含着作为“建安七子”的他父亲阮瑀的影响。史书记载说,阮籍“尝登广武,观楚、汉战处,叹曰:‘时无英雄,使竖子成名!’登武牢山,望京邑而叹。于是赋《豪杰诗》”。这不仅如一些论者所指出,包含有对当时司马氏集团的轻蔑,而且还使人想起当年曹操以澄清天下为己任的气概和豪情。此外,阮籍对“英雄”、“豪杰”的推崇赞叹,也正是汉末魏初的风尚。阮籍的著名的《咏怀诗》,明显可见“建安风骨”的影响,是建安文学在正始之后的不可多得的遗响。其中如:“王业须良辅,建功俊英雄。元凯康哉美,多士颂声隆”(其七十一),也表现了对英雄的赞美。有一些诗还热烈地歌颂了英雄的建功立业:

炎光延万里,洪川荡湍濑。弯弓挂扶桑,长剑倚天外。泰山成砥砺,黄河为裳带。视彼庄周子,荣枯何足赖?捐身弃中野,乌鳶作患害。岂若雄杰士,功名从此大!(其四十八)

壮士何慷慨,志欲威八荒。驱车远行役,受命念自忘。良弓挟乌号,明甲有精光。临难不顾生,身死魂飞扬。岂为全躯士?效命争战场。忠为百世荣,义使令名彰。垂声谢后世,气节故有常。(其五十三)

阮籍的《元父赋》,慨叹天下生民的痛苦和不得王道的教化,和屈原所说的“长太息以掩涕兮,哀民生之多艰”相似,同样表现了阮籍的“济世志”。但是,阮籍所处的时代已不是阮瑀所生活的那个虽然混乱,但却有建功立业的可能的时代了,黑暗残酷的现实使阮籍陷入了极大的矛盾之中。他一方面不愿与无耻的小人同流合污,另一方面又痛切地认识到了他的“济世志”的实现是不可能的。阮籍在他的《咏怀诗》中一再慨叹现实的黑暗、世事的无常和人生的忧患:“谁云君子贤,明达安可能?”(其三十)、“善言焉可长?慈惠未易施”(其三十一)、“亲昵怀反侧,骨肉还相仇”(其六十七)、“阴路多

疑惑,明珠未可干”(其六十一)、“失势在须臾,带剑上吾丘”(其五十四)、“焉知倾侧士,一旦不可持”(其三十九)、“黄鹄游四海,中路将安归”(其十)、“感慨怀辛酸,怨毒常苦多”(其十七)、“终身履薄冰,谁知我心焦”(其六十三)。史书又记载说,阮籍“时率意独驾,不由径路,车迹所穷,辄恸哭而返”。不论是否实有其事,它形象而生动地表现了阮籍在黑暗的现实面前无路可走的痛苦。这种痛苦的处境和感受,引起了阮籍对那和他的“济世志”相联的儒家思想的怀疑以致抗议,同时又把他推向了道家的思想,以寻求个人精神上的解脱。这就是阮籍“博览群籍,尤好《庄》、《老》”的原因。

在阮籍的《咏怀诗》中,我们看到有这样两首特别讲到了儒家思想的诗:

儒者通六艺,立志不可干。违礼不为动,非法不肯言。渴饮清泉流,饥食甘一箪。岁时无以祀,衣服常苦寒。屣履咏《南风》,缙袍不华轩。信道守《诗》《书》,义不受一餐。烈烈褒贬辞,老氏用长叹。(其四十五)

洪生资制度,被服正有常。尊卑设次序,事物齐纪纲。容饰整颜色,磬折执圭璋。堂上置玄酒,室中盛稻粱。外厉贞素淡,户内灭芬芳。放口从衷出,复说道义方。委曲周旋仪,姿态愁我肠。(其五十五)

这两首诗并不是对儒家的否定,但充满了对儒家之徒的怜悯、哀叹。阮籍清楚地看到了统治者是不会真的讲什么仁义道德的,而儒家之徒却依然在那里郑重其事地委曲周旋,老实地履行儒家之道,这使阮籍感到痛苦、悲哀。表面上经常处于“酣醉”状态的阮籍,其实是他那个时代最为清醒的人物之一。他深知统治者的黑暗、无耻,因此他也决不像他所描绘的儒家之徒那样的循规蹈矩。他用“任性”、“痴”、“玄远”、“酣醉”来掩盖他的“不拘礼法”,以表现

他对“礼法”的蔑视和反抗。但阮籍对于他在《咏怀诗》中所描绘的儒家之徒还只感到他们很可怜，因为他们并无恶意，并不残害他人。可耻的是那些以儒家“礼法”为幌子来谋取私利，阴险奸诈的人物。号称“口不臧否人物”的阮籍终于忍不住对这样的人物爆发出了满腔的愤火。这在他的《大人先生传》中无顾忌地倾泻了出来。虽然并未指名道姓，但阮籍所指的显然是那些对他“疾之若仇”的所谓“礼法之士”。阮籍不仅把这些“礼法之士”比为咬人吸血的裤中之虱，预言了他们的地位并不如他们所想象的那么安稳，给予了无情的嘲笑，而且他还毅然地发起了对儒家礼法的讨伐。公然提出“君立而虐兴，臣设而贼生”，宣称“礼法”是“天下残贱、乱危、死亡之术”。他极为中肯、简练地勾画出了“礼法之士”们的虚伪丑恶的嘴脸：“外易其貌，内隐其情，怀欲以求多，诈伪以要名”，“坐制礼法，束缚下民。欺愚逛拙，藏智自神”，“假廉成贪，内险而外仁。罪至不悔过，幸遇而自矜”<sup>①</sup>。但是，抨击儒家礼法的阮籍又并不否定儒家的仁爱精神和上下尊卑的区分。相反，他认为理想中的社会虽有上下尊卑之分，但上下不相残，“在上而不凌乎下，处卑而不犯乎贵”<sup>②</sup>。人与人之间是仁爱的，“明者不以智胜，闇者不以愚败，弱者不以迫畏，强者不以力尽”<sup>③</sup>。阮籍的这种理想，就是他在《达庄论》中所说的“太始之论、玄古之微言”，其特征是“不害于物而形以生，物无所毁而神以清，形神在我而道德成，忠信不离而上下平”<sup>④</sup>。这就是说，物与我、形与神如道家所说那样处于一种自然无为的和谐状态中，但同时又正好使儒家所说的忠信、仁爱获得了完满的实现。阮籍反对以礼法束缚残贼人的性情，并且在《大人先生传》中还反对君臣的区分，但他并不反对儒家以上下尊卑的区分为前提的仁爱，而恰恰要力图真正地实现这种仁爱。不过，阮籍认为儒家所

---

①② 《阮籍集》，上海古籍出版社，1985年版，第66、27页。

③④ 《阮籍集》，第66、36页。

规定的那一套君臣上下的礼法不可能真正实现仁爱，他企图借助于道家所说的那种没有纷争的自然无为的状态来实现儒家所说的仁爱。其所以如此，又因为道家所说的自然无为的状态，本来也就包含着可以和儒家的仁爱相通的精神（参见第一卷庄子章）。儒家的仁爱精神和道家的自然无为的理想的结合，是阮籍思想的一个重要特征。它使得阮籍的思想既包含有对人生的深情挚爱和“济世”的热诚，同时又豁达自由，不受儒家礼法的拘束。史书的记载说：

籍嫂尝归宁，籍相见与别。或讥之，籍曰：“礼岂为我辈设邪！”邻家少妇有美色，当垆沽酒。籍尝诣饮，醉便卧其侧。籍既不自嫌，其夫察之，亦不疑也。兵家女有才色，未嫁而死。籍不识其父兄，径往哭之，尽哀而还。其外坦荡而内淳至，皆此类也。

这里讲了历来传为佳话的阮籍的一些小故事，最后说它表现了阮籍“外坦荡而内淳至”，这是对阮籍的思想个性的很好的概括。所谓“外坦荡”就是敢于打破礼法的束缚，不矫情虚伪；所谓“内淳至”就是对人有真诚的爱重，不浮华轻薄。这的确是阮籍的特出之处，它来自我们上面所说儒家仁爱精神与道家自然无为的理想的结合。阮籍把儒家的仁爱精神的实现，放置在道家所说的不违背人的自然本性、人与人之间没有相互争夺残害之心的基础之上，这是魏晋思想的特异的成就。只要丢掉了封建社会的上下尊卑的等级区分，这种思想不就可以通向近代的自由平等思想么？难怪自我国“五四”以来，一些学者认为魏晋已有了个性自由的思想。但在实际上，阮籍决不可能超越封建社会的经济结构所必然产生的上下尊卑的等级观念。从《通易论》中可以清楚地看到，他是牢牢地固守着这个等级观念的，因为它是封建社会得以存在的依据。阮籍说：“圣人”



“建天下之位，定尊卑之制，序阴阳之适，别刚柔之节。顺之者存，逆之者亡，得之者身安，失之者身危”<sup>①</sup>。不过，我们又应当承认，阮籍在封建等级制尚能容许的范围内，表现了对个性自由的某种追求。

阮籍怀抱着他认为比庄周的思想高出许多的“太始之论、玄古之微言”的理想，其中也包含了他的“济世志”在内。但阮籍清楚地知道这是无法实现的，因此他又不得不求助于道家那种遨游宇宙，与天地合一的虚幻的理想，以同他所处的那个卑下黑暗的现实相对抗。这构成了阮籍的思想个性的又一个重要方面。这个方面也十分明显地表现在阮籍的《咏怀诗》中：

于心怀寸阴，羲阳将欲冥。挥袂抚长剑，仰观浮云征，云间有玄鹤，抗志扬哀声。一飞冲青天，旷世不再鸣。岂与鞞鷁游，连翩戏中庭？（其二十四）

危冠切浮云，长剑出天外，细致何足虑？高度跨一世。非子为我御，逍遥游荒裔。顾谢西王母，吾将从此逝。岂与蓬户士，弹琴诵言誓？（其四十二）

鸿鹄相随飞，随飞适荒裔。双翻凌长风，须臾万里逝。朝餐琅玕实，夕栖丹山际。抗身青云中，网罗孰能制？岂与乡曲士，携手共言誓！（其八十一）

这些诗中所体现的思想，在阮籍的《大人先生传》中得到了充分的发挥（详后）。当然，阮籍还有另一面，那就是但求能保命全身，自得自足：

鸞鵠飞桑榆，海鸟远天池。岂不识宏大，羽翼不相宜。扶摇安可期，不若栖树枝。下集蓬艾间，上游园圃篱。但尔亦自

---

<sup>①</sup> 《阮籍集》，第27页。

## 足、用子为追随！（其二十六）

阮籍之所以没有像许多名士那样遭到杀身之祸，无疑和他对上层统治阶级不是正面冲突，而采取了妥协手段有关。例如，他用“酣醉”的方法来拒绝司马昭的提亲，但当着这种方法不能奏效，司马昭一定要他写劝进表的时候，阮籍也只好在醉中应命写作。这是他在“礼法之士疾之若仇”的情况下常得到最高统治者保护的原因。但比较起来，在阮籍身上，“一飞冲青天”、“抗志青云中”这个方面还是占着更重要的地位。尽管这也仍然是一种虚幻的自我安慰，但它终究表现了一种对黑暗现实的精神上的抗争。此外很值得注意的是，即令阮籍也有着和黑暗现实相妥协以求生存的思想，但他并不赞美这黑暗的现实，<sup>1</sup>而且对改变这黑暗的现实不存任何幻想。可以说他是非常冷静地看到了这种改变是根本不可能的。前引阮籍途穷恸哭而返的故事已经说明了这一点。在《咏怀诗》中，他又慨叹“谁云君子贤，明达安可能？”（其三十一）、“曲直何所为？龙蛇为我邻”（其六十四）、“灰心寄枯宅，曷顾人间姿？”（其六十五）、“弃置世上事，岂足愁我肠？”（其六十八）、“时路乌足争？太极可翱翔”（其七十二），都表明阮籍已感到世事已一无可为。看起来是一种悲观的思想，但说明了阮籍对黑暗现实不怀任何希望的决裂态度。这使得他那种“泪下不可禁”（其三十六）的无穷的忧思悲苦，历史地具有了深刻的内涵。因为这忧思悲苦包含着现实的人生的艰辛，显示了人生的欢乐和美好在黑暗现实打击之下的无可挽救的毁灭，从而比廉价的乐观幻想更有深沉的力量。即令是阮籍所歌颂的那种冲天的抗争的精神，也恰好因为它是一种虚幻的自我安慰而带有了

---

<sup>1</sup> 阮籍在他写的《为郑冲劝晋王笺》中恭维了司马昭，但从阮籍对司马氏集团的基本态度来看，只能说是一种不得不为的应付，而且是在为郑冲说话，并非阮籍自己在劝进。此外，阮籍为保全生命而不得不进行妥协，付出了很大的精神代价，同时也加深了阮籍精神上的痛苦。

悲怆的色彩。阮籍自己也已经说出了这一点：“云间有玄鹄，抗志扬哀声”（其二十四）、“愿为云间鸟，千里一哀鸣”（其三十五）。抗志青云，实际上仍然只是在现实的黑暗的窒息和重压下所发出的一种无望的希望，但终究吐出了胸中的悲愤，较之于道家常教人乐天安命（如上所说，阮籍也有这种思想）要积极得多。这是和阮籍“本有济世志”分不开的。我们在上一章中已经指出，理想人格的建构，人生的意义与价值问题的解决是魏晋玄学的主题。虽然阮籍在抽象的思辨上远不及何晏、王弼，也赶不上嵇康，但可以说只是到了阮籍，这一主题的内在的深刻涵义和丰富的情感内容才得到了充分的展现。阮籍的整个思想，正是留存在他身上的建安时代的积极精神遭到了无情的压抑和打击的产物。这就使得阮籍的思想发出了特异的光辉，给他所标榜的“玄远”、超脱注入了一种深刻的历史内容。阮籍的思想最为清楚地说明了在魏晋风度的“玄远”、超脱后面包含着一种不可解脱的人生悲苦。对于这种悲苦及其如何求得解脱的思索，正是魏晋玄学和文学的重要价值所在。

阮籍是著名的玄学家，但他与在他之前的何晏、王弼很不一样。他所重视的不是何、王所探讨的有、无问题。因为何、王的“以无为本”的思想，由刘邵的人物品藻的思想发展而来，从政治上说，实际是要为当时以曹魏集团为主导的政治统治作一种哲学的论证，证明君主的统治是无限的，绝对合理的。但是，在曹魏统治集团遭到司马氏集团的致命打击之后，现实的残酷的政治斗争就使这种“以无为本”的思想不再受到注意了。只是在司马氏集团完全巩固了它的统治之后，才重新在郭象那里成为议论的中心，和“君人南面之术”再次地结合起来（但已不完全同于何、王）。就阮籍以及嵇康所生活的魏晋交替这一时期来说，尽管魏晋玄学对无限的追求仍然是他们的根本思想，但被提到第一位的是“自然”这个范畴。阮、嵇都企图以此来回答、解决他们当时所面临的社会、人生的根本问题，找到某种解脱的道路。如借助于“自然”来批判礼法，寻求

社会人生的理想等等。在《通老论》中，阮籍说：

圣人明于天下之理，达于自然之分，通于治化之体，审于大慎之训。故君臣垂拱，完太素之朴；百姓熙怡，保性命之和。

道者法自然而为化。侯王能守之，万物将自化。《易》谓之太极，《春秋》谓之元，老子谓之道<sup>①</sup>。

《通老论》是阮籍一篇大部分散佚了的文章，但保留下来的这些话，却扼要地说出了阮籍的基本思想。这思想的核心就是“法自然而为化”，而且阮籍认为这就是《易》、《春秋》、老子思想的根本，同时也明显是阮籍《达庄论》思想的根本。前面说过，阮籍的思想包含着儒家的仁爱精神和道家的自然无为的理想的结合，前者的实现是以后者为基础的。因此，在阮籍的思想中，“自然”是根本性的概念。由此又产生了阮籍思想和儒、道相连，但又不同于儒、道的特征。阮籍讲“自然”而又不否定儒家的仁爱，并且以“自然”为仁爱的真正实现，因此和儒家相比，他肯定着儒家的仁爱而抨击了儒家的礼法，追求着个体人格的自由；和道家相比，他赞颂道家与自然合一，以达到精神的绝对自由的思想，却又不抛弃儒家的仁爱以及对上下尊卑的肯定。与此相适应，阮籍的美学思想也是建立在“自然”这一根本概念的基础之上的，并且也和儒、道两方相通。从肯定儒家的仁爱和维持上下尊卑的关系来说，它通向儒，但同时又把仁爱和上下尊卑的关系的实现放到了道家所说的“自然”的基础之上，从而越出了儒家美学的藩篱。这可以阮籍的《乐论》为代表。从赞颂道家与自然合一，渴求精神的绝对自由来说，阮籍的美学又通向道家，极为大胆地批判了儒家的礼法，以同自然的合一为美的最高境界，但同时又有着儒家积极入世的精神，并不赞赏道家强调的乐天

① 《阮籍集》，第29—30页。

安命、与世浮沉或从麋鹿游之类的思想，而是无畏地同世俗相对抗，强烈地肯定着自身的尊严和崇高。这可以阮籍的《大人先生传》为代表<sup>①</sup>。其次《清思赋》也有类似的思想。上述两个方面，看起来后一方面主要是。从阮籍思想的发展来看，《乐论》写作的年代虽然还难于确定，但可能是阮籍“济世志”还比较强烈的时期的作品，儒家色彩很浓厚。《大人先生传》，据《晋书》阮籍本传，可推知写下公元257年（甘露二年）前后，时阮籍四十八岁左右，是阮籍晚年的作品，本传在摘录此文之后，接着说“此亦籍之胸怀本趣也”。这话是对的。阮籍一生思想的发展，其“本趣”实在《大人先生传》。在写作此传之前一年的样子，也正是阮籍遭母丧，但他却不拘礼法，照样吃肉饮酒，因而为“礼法之士”何曾等所痛恶的时候（见《世说新语·任诞》及本传）。阮籍本传无一语提及《乐论》，大约也是以为它不足以充分代表阮籍的思想。但是，《乐论》终究又是阮籍直接论述艺术问题的著作，具有不可忽视的意义。下面，我们将先分析《乐论》，然后再分别考察一下阮籍的《清思赋》和《大人先生传》中的美学思想。

## 第二节

### 阮籍的《乐论》

阮籍的《乐论》是假设“刘子”与“阮先生”即阮籍讨论乐的问题而写成的，中心是解决为什么儒家说“移风易俗，莫善于乐”？实际也就是“乐”的本质和社会功能的问题。但全篇没有往复的辩难，在“刘子”提出问题之后，接着就是阮籍的长篇回答。

---

<sup>①</sup> 《咏怀诗》中有赞赏乐天安命的思想，与《大人先生传》有所不同。

“乐”的本质和社会功能问题,是先秦儒家,特别是属于荀子学派的《乐记》已经作了反复详细说明的问题。为什么阮籍在他的时代又作为一个尚需加以说明的问题提了出来呢?下面可以看到,这不但是因为“乐”历来被儒家看作是关系到治国平天下的大问题,怀有“济世志”的阮籍自然会注意到它,而且还因为魏晋时代的重大变化提出了应当如何理解“乐”的本质问题。从阮籍到嵇康,对“乐”的本质的注意和讨论,都有着深刻的时代背景。

阮籍《乐论》的中心,立足于“乐”的本来论述“乐”的功能,进而又涉及“正乐”亦即“雅乐”与“淫声”的区别,“礼”与“乐”的不同作用,“乐”的变与不变等问题,最后归结到反对以“哀”为“乐”。表面看来似乎同先秦儒家乐论没有多大区别,实际上包含了魏晋时期对于“乐”的新看法。

阮籍认为,“乐”的本来是“天地之体,万物之性”,同时“乐”的本来与“乐”的功能是不可分离的。他说:

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。故定天地八方之音,以迎阴阳八风之声,均黄钟中和之律,开群生万物之情气。故律吕协则阴阳和,音声适而万物类;男女不易其所,君臣不犯其位;四海同其欢,九州一其节。奏之圜丘而天神下,奏之方丘而地祇上。天地合其德,则万物合其生,刑赏(一作罚)不用而民自安矣。

乾坤易简,故雅乐不烦。道德平淡,故无声无味。不烦则阴阳自通,无味则百物自乐,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<sup>1)</sup>。

1 《阮籍集》,第10页。

这些说法同《乐记》所说“大乐与天地同和”很相似。天地阴阳、群生万物本来就是和谐的，因此音乐如果能体现天地阴阳、群生万物本有的和谐，那么它也就会促使天地阴阳、群生万物和人类社会都趋于和谐，从而也就会产生所谓“移风易俗”的重大作用。这种用天地自然的和谐来说明音乐的和谐，进而说明音乐的社会作用的思想，是儒家由来已久的基本看法。但是，阮籍处于魏晋对哲学本体论的探讨和道家思想盛行的时代，因此在阐明儒家乐论的基本思想时又和先秦儒家乐论有所不同。

首先，阮籍比先秦儒家乐论更为明确地指出“乐”的本体即是“天地之体”，“万物之性”，并对此作出了他自己的论证。阮籍说：

故八音有本体，五声有自然，其同物者以大小相君。有自然故不可乱，大小相君故可得而平也。若夫空桑之琴，云和之瑟，孤竹之管，泗滨之磬，其物皆调和淳均者，声相宜也；故必有常处。以大小相君，应黄钟之气，故必有常数。有常处，故其器（一作气）贵重；有常数，故其制不妄。贵重，故可得以事神；不妄故可得以化人。其物系天地之象，故不可妄造；其凡似远物之音，故不可妄易。《雅》、《颂》有分，故人神不杂；节会有数，故曲折不乱；周旋有度，故颀仰不惑；歌咏有主，故言语不悖。导之以善，绥之以和，守之以衷，持之以久。散其群，比其文，扶其天，助其寿，使其风俗之偏习，归圣王之大化。——先王之为乐也，将以定万物之情，一天下之意也，故使其声平，其容和，下不思上之声，君不欲臣之色，上下不争而忠义成<sup>①</sup>。

这里，阮籍认为音乐的“八音”、“五声”均有出于“自然”的“本体”。由于出于“自然”，因而是不可错乱的；由于声音是大小相次，井然

<sup>①</sup> 《阮籍集》，第41—42页。

有序的，因而是能达到和谐的。出于“自然”而不可错乱，所以有“常处”，即有不可错置的各自相宜的位置；大小相次而达到和谐，所以有“常数”，即有不能随意改易的大小。有“常处”又有“常数”就能“贵重”、“不妄”、“不可妄造”，“不可妄易”，这样也就能体现人类社会伦理道德的天然和谐，而达到以“乐”“移风易俗”的目的了。阮籍从“乐”来自“自然”的“本体”引出了“乐”所具有的“常处”、“常数”，论证了“乐”源于“自然”的不可改易的和谐，进一步又把它推及于人类社会的和谐。其中，与音乐密切相关的“数”的问题，虽然由先秦最早的乐论到《吕氏春秋》已经有所论述，但不如阮籍讲得这样明确。阮籍对“乐”具有不可任意改易的“常数”的强调，扩大开来说，也就对美所应具有的自然合规律性在数量关系上的表现的强调，这是有它的理论意义的。但阮籍理论的重要之处主要不在这里，而在他对于作为“乐”的“本体”的“自然”的统一性，以及对于和这种统一性相关的人类社会的统一性的强调。孤立地看，上引阮籍的话，这一点是不清楚的。但如果我们联系到阮籍在《通易论》和《达庄论》中对“自然”的论述来看，那就很为清楚。阮籍在《通易论》中说：“君子曰：《易》顺天地，序万物。方圆有正体，四时有常位，事业有所丽，鸟兽有所萃，故万物莫不一也”<sup>①</sup>。这个“一”，就是万物的合规律的统一性（其中的“常位”和阮籍在《乐论》中所说的“常处”是一个意思）。阮籍又由此进一步推出了上下尊卑的关系也是自然的合规律的统一性的表现，因此这种关系应当是和谐的。在《达庄论》中，阮籍对自然万物的统一性说得更为明白：

天地生于自然，万物生于天地。自然者无外，故天地名焉。  
天地者有内，故万物生焉。当其无外，谁谓异乎！当其有内，谁谓殊乎？地流其燥，天抗其湿，月东出，日西入，随以相从，解而

<sup>①</sup> 《阮籍集》，第26页。



后合。升谓之阳，降谓之阴，在地谓之理，在天谓之文。蒸谓之雨，散谓之风。炎谓之火，凝谓之冰。形谓之石，象谓之星。朔谓之朝，晦谓之冥。通谓之川，回谓之渊。平谓之土，积谓之山。男女同位，山泽通气。雷风不相射，水火不相薄。天地合其德，日月顺其光。自然一体，则万物经其常。入谓之幽，出谓之章。一气盛衰，变化而不伤。是以重阴雷电，非异出也；天地日月，非殊物也。故曰：自其异者视之，则肝胆楚越也；自其同者视之，则万物一体也<sup>①</sup>。

这里，阮籍论述了各各不同的万物，都是由“自然”生出的，彼此相互依存联系，因此“自然”是一个既有殊异而又合规律地存在着的统一的整体。“自然一体”、“万物一体”，是阮籍对于物质世界统一性的一种深刻的、唯物的看法。阮籍像在《通易论》中一样，也把这种看法推及于人类社会。但他不像在《通易论》中那样强调上下尊卑的关系的天然合理和和谐，而是强调事物之间不可分离的相互依存的统一性，以及顺应自然的这种统一性求得人的生命的和谐发展。他说：

凡耳目之者，名分之施，处官不易司，举奉其身，非以绝手足、裂肢体也。然后世之好异者，不顾其本，各言我而已矣，何待于彼？残生害性，还为仇敌，断割肢体，不以为痛。目视色而不顾耳之所闻，耳所听而不待心之所思，心奔欲而不适性之所安，故疾病萌则生不尽，祸乱作则万物残矣<sup>②</sup>。

这里所谓“各言我而已矣，何待于彼”，即是不懂得“自然一体”“万物一体”，不顾万物之间相互依存联系的统一性，结果就只能“残生

---

①② 《阮籍集》，第 32、33 页。

害性”。就如人的五官,各有不同的功能,但都与身躯连为一体,都应当维护身躯的存在,而不应当残害断裂肢体。阮籍还认为,“自然一体”的观念推及于善恶是非,就应消除善恶是非的对立区分,这样人类就可以免除各种相互残害的争斗,而求得和谐的发展了。阮籍说:“善恶莫之分,是非无所争,故万物反其所而得其情也”<sup>1</sup>。这种善恶是非混一同体的说法,是阮籍幻想中的一种原始素朴的状态,这时人人不知什么是善恶、是非、贵贱、贫富,因而也就没有种种互相残害的纷争,人人都自得其乐。阮籍说:“故至道之极,混一不分,同为一体,乃失无闻。伏羲氏结绳,神农教耕,逆之者死,顺之者生,又安知贪污之为罚,而贞白之为名乎?使至德之要,无外而已”<sup>2</sup>。阮籍的这种思想来自庄子,阮籍眼看他的时代“亲昵怀反侧,骨肉还相仇。”(《咏怀诗》其六十七)充满着各种残酷无情的丑恶争斗,因而和道家思想发生共鸣,幻想超越现实中的善恶是非之争,用“自然一体”说来论证“善恶莫之分,是非无所争”,以善恶是非混一同体的状态为人类社会的理想状态。正因为这样,他对儒家强调名分的区分表示不满。他说:

彼《六经》之言,分处之教也;庄周之云,致意之辞也。大而临之,则至极无外;小而理之,则物有其制。夫守什五之数,审左右之名,一曲之说也;循自然、佳天地者,寥廓之谈也<sup>3</sup>。

他又说:

夫别言者,怀(应为坏)道之谈也;折辩者,毁德之端也;气分者,一身之疾也;二心者,万物之患也<sup>4</sup>。

---

<sup>1 2 3 4</sup> 《阮籍集》,第35、34、33、35页。

总之，只注意万物的分别，而忘记了“万物一体”，在阮籍看来是十分有害的。但由于阮籍并不完全否认儒家的“分处之教”，即上下尊卑的名分区分，因此他要求的是这种区分应该合乎“自然一体”、“万物一体”的原则，即上下尊卑之间不是互相残害争夺，而是合为一体，如他在《通易论》中所说的“在上而不凌乎下，处卑而不逆乎贵”<sup>①</sup>。古代人道主义的精神，本来就是先秦儒家所具有，但它一开始便与儒家提倡的礼法之间有着深刻的矛盾。这矛盾在汉末魏晋更为尖锐地发展起来。阮籍是深刻地感受到了这种矛盾的一个思想家，他企图消除这种矛盾，但历史决定了他不可能做到这一点。他最后所找到的做法，是借助于道家思想提出“自然一体”、“万物一体”的原则，企图以此为根据去消除善恶是非的对立和由这种对立所引起的斗争。但就是阮籍本人也意识到了这是难于实现的，因此他说这是一种“寥廓之谈”<sup>②</sup>，“聊以娱无为之心，而逍遥于一世”<sup>③</sup>。

明白了阮籍对于“自然”的看法，也就可以明白阮籍以“自然”为“乐”的“本体”的实际涵义，以及他的乐论与先秦以来儒家乐论的联系与区别了。阮籍以“自然”为“乐”的“本体”，并且说“自然之道”是“乐之所始”，而他的自然观的最根本的看法就是我们在上面所说的“自然一体”、“万物一体”。这正是阮籍全部乐论的哲学基础，也是理解阮籍乐论的关键所在。

阮籍认为“乐”的作用在于使“男女不易其所，君臣不犯其位；四海同其欢，九州一其节”。又说：“先王之为乐也，将以定万物之情，一天下之意也，故使其声平，其容和，下不思上之声，君不欲臣之色，上下不争而忠义成”。这些说法就字面看同儒家乐论没有什么不同，实质上却贯穿着阮籍的“自然一体”、“万物一体”的思想。所谓“四海同其欢，九州一其节”、“定万物之情，一天下之意”、“上

①②③ 《阮籍集》，第27、33、35页。

下不争而忠义成”，都是阮籍所说的“自然一体”、“万物一体”的表现，也就是消除了由善恶是非而引起的争夺。在阮籍看来，以“自然”为“本体”的“乐”，在根本上是“自然一体”、“万物一体”的体现，它应当把人们引向一个没有相互残害争夺的和平欢乐的世界。这样，阮籍就借助于他所说的“自然之道”，把儒家乐论没有作出多少论证的“大乐与天地同和”的思想提到了哲学本体论的高度。和儒家乐论比较起来，阮籍所重视的不只是“乐”所具有的政治伦理道德的感染教育作用，而且更重视“乐”所达到的理想的精神境界，即“自然一体”、“万物一体”的境界，也就是消除了人与人之间的相互争夺残害，人的生命得到了合理健全发展的境界。这同时也就是阮籍所说的“和”的境界。虽然儒家和阮籍的乐论都反复地讲到“和”，但儒家主要是从政治伦理道德来讲的，阮籍则不只是从政治伦理道德来讲，而且还进一步把它提升为人类所应达到的一种“自然一体”、“万物一体”的境界。在这里，阮籍的乐论是同魏晋玄学的主题——理想人格的本体论的建构内在地联系在一起，尽管阮籍的《乐论》看起来并没有多少玄学思辨的色彩。

如前所说，阮籍所要达到的这种境界是虚幻的，但只要人类是一个不同于动物的社会性的族类，那么“乐”（扩大而言，即是整个艺术）所要达到的最高境界，难道不正是阮籍所说的“四海同其欢”的和平欢乐的境界吗？毫无疑问，这一境界的实现是一个漫长的具体的历史过程，不能不受各个历史时代的条件的制约。正因为这样，阮籍认为这一境界的实现是同君臣男女的上下尊卑的地位的确立不能分离的。他作为一个封建阶级的思想家，不能设想不要封建的等级制还能使“四海同其欢”。但是，在去除了阮籍的封建的历史局限性之后，他认为“乐”的作用在于实现一个人人和平欢乐的世界，这仍然有着长远的历史意义和价值。尽管时代有着极大的不同，贝多芬在《第九交响乐》中所高唱的“人们团结成兄弟”和阮籍所说的“四海同其欢”，难道就没有可以相通之处吗？当然，贝多芬

比阮籍处在一个远为先进的时代。

由于阮籍把实现一个没有人与人之间的相互争夺残害的和平欢乐的世界作为“乐”所要达到的最高的、终极的目的，因此他认为“乐”的本质是“乐”（读 lè），而不是“哀”。这是阮籍从他的“乐”的本体论所得出的一个重要论点，并且是和阮籍所处的历史时代密切联系在一起的。阮籍在《乐论》中突出地批判了“以悲为乐”、“以哀为乐”（“乐”读 yuè）。他说：

当夏后之末，兴（或作舆）女万人，衣以文绣，食以粱肉，端噪晨歌，闻之者忧戚，天下苦其殃，百姓伤其毒。殷之季君，亦奏斯乐。酒池肉林，夜以继日。然咨嗟之音未绝，而敌国已收其琴瑟矣。满堂而饮酒，乐奏而涕流，此非皆有忧者也，则此乐非乐也。当君臣之时，奏斯乐于庙中，闻之者皆为之悲咽。汉桓帝闻楚琴，悽愴伤心，倚棹而悲，慷慨长息，曰“善哉乎，为琴若此，一而已足矣。”顺帝上恭陵，过樊衢，闻鸣鸟而悲，泣下横流，曰：“善哉鸟声！”使左右吟之，曰：“使声若是，岂不乐哉！”夫是谓以悲为乐者也。诚以悲为乐，则天下何乐之有？天下无乐，而欲阴阳调和，灾害不生，亦已难矣。

乐者，使人精神平和，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。奈何俛仰叹息，以此称乐乎？昔季流子向风而鼓琴，听之者泣下沾襟。弟子曰：“善哉鼓琴，亦已妙矣”。季流子曰：“乐谓之善，哀谓之伤。吾为哀伤，非为善乐也。”以此言之，丝竹不必为乐，歌咏不必为善也。故墨子之非乐也，悲夫以哀为乐也。比胡亥耽哀不变，故愿为黔首；李斯随哀不返，故思逐狡兔。呜呼，君子可不鉴之哉！<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 《阮籍集》，第45—46页。

阮籍列举了各种历史事例,用以证明“以悲为乐”、“以哀为乐”是错误的。阮籍所生活的时代正是一个充满“哀”的时代,连“名士”也“少有全者”。本书第三章中曾经引述过的《世说新语》中的许多记载可以看出,由魏至晋,对国家、社会、人生的哀伤之感,成了当时一种带有普遍性的社会心理。如果进一步追溯起来,这种社会心理自汉末以来就已普遍存在,它鲜明地表现在我们已经讲到的《古诗十九首》中。阮籍反对“以哀为乐”,援引的是古代的事例,实际上是针对着他所生活的时代。他所说的“胡亥耽哀不变”,“李斯随哀不返”的现象,在魏晋同样明显地存在着。阮籍看到任随这种现象存在下去,是会导致亡国之祸的,所以他说:“诚以悲为乐,则天下何乐之有?天下无乐,而欲阴阳调和,灾害不生,亦已难矣”,这就是阮籍反对“以悲为乐”、“以哀为乐”的社会历史原因。因此,他企图通过“乐”来改变他那个时代的弥漫着悲哀的社会状态,“使人精神平和,衰气不入,天地交泰,远物来集”,从哀伤中解脱出来。这当然也只能是一种幻想。就拿阮籍自己的《咏怀诗》来说,便充满了极大的哀伤。他的《元父赋》也是这样,而且阮籍在小序中还明白地指出:“吾尝游元父,登其城,使人愁思。作赋以詒(同诒)之,言不足乐也”<sup>1</sup>。现实是哀伤的,“乐”不可能不是哀伤的。但从另一方面看,面对着哀伤的现实,阮籍反对“耽哀不变”、“随哀不返”,企图通过“乐”来实现一个“万物一体”的和平欢乐的世界,这恰好又正是阮籍杰出的地方,也正是他的那些饱含着哀的诗之所以有深刻动人的力量的原因。阮籍虽然饱含哀伤,但在他的身上,仍然保存着中国古代对人生持肯定、乐观态度的人道主义儒家传统,没有因为人

---

<sup>1</sup> 《阮籍集》,第18页。

世的悲哀而完全掉入否定人生的悲观主义<sup>①</sup>。阮籍反对“以悲为乐”、“以哀为乐”，是对这一点的极好证明。但是，阮籍把“悲”、“哀”和“乐”对立起来，排除于“乐”之外，这又是我们在第一卷中曾经讲到过的中国美学的局限性的表现。因为它忽视了在人类历史发展中不可避免的，在许多情况下是悲剧性的矛盾冲突、从而会使对“乐”(lè)的肯定和追求变成一种脱离现实的、廉价的幻想，失去其深刻的社会历史内容和面对现实的勇猛力量。从“乐”(yuè)所要达到的终极目的是要实现一个和平欢乐的世界来看，阮籍认为“乐”(lè)是“乐”(yuè)的本质有其重要的理论价值。但是，“乐”(lè)的实现是一个充满种种尖锐矛盾的、曲折复杂的历史过程，因此它不能脱离“悲”、“哀”，并且常常正是在对“悲”、“哀”的深刻的展现中，显示了人类追求“乐”(lè)的无畏的力量和崇高的精神。如前所说，包括阮籍的《咏怀诗》在内的许多表现“悲”、“哀”的作品，其重要价值正在于此。

由于阮籍从他理解的“自然”的“本体”来论述“乐”的本质，因此他对“乐”的感染的力量或美的所在也和儒家乐论有着重要的区别。这是考察阮籍的《乐论》需要注意的又一个重要问题。

儒家的荀子曾在他的《乐论》中说过“夫乐(yuè)者乐(lè)也”，这是荀子论“乐”的基本前提，后来为《乐记》所充分发挥了的。但荀子所说的“乐”(lè)，指的是一般人都有的欢乐的情感，这情感的表现不一定符合儒家所说的政治伦理道德原则，所以需要“先王”制定“乐”(yuè)来加以规范，使之符合于政治伦理道德的原则。儒家乐论是从人的情感的表现来考察“乐”的本质的，其中心在使人的情感的表现不致背离儒家所说的政治伦理道德原则。阮籍则有所不同。他虽然也很重视儒家乐论所说的情感的表现必须符合于

---

① 参见李泽厚：《试谈中国的智慧》第四节：“乐感文化”。见《中国古代思想史论》，人民出版社，1985年版。

上下尊卑的伦理道德原则,但他以“乐”(lè)为“乐”(yuè)的本质,所指的并不是一般的欢乐情感的表现,而是我们在上面所说的那种达到了“自然一体”、“万物一体”的和平欢乐的精神境界,具有不离儒家所说的政治伦理,但又超越政治伦理的形而上学的意义。因此,阮籍对于“乐”的感染力或美的看法,不像荀子那样看重于如何通过“乐”把人们的情感导向伦理道德原则,而是如何通过“乐”把人们的情感引入“自然一体”、“万物一体”。因为达到了这种境界,伦理道德的完满实现就已包含在其中,完全不成为问题了。所以,阮籍对“乐”的感染作用和美发表了和传统儒家的乐论很为不同的看法。我们在前面已引述了他在《乐论》中所说的一段话:

乾坤易简,故雅乐不烦。道德平淡,故无声无味。不烦则阴阳自通,无味则百物自乐,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。

在谈到孔子在齐闻《韶》的故事时,阮籍又说:

故孔子在齐闻《韶》,三月不知肉味。言至乐使人无欲,心平气定,不以肉为滋味也。以此观之,知圣人之乐,和而已矣<sup>①</sup>。

这里所说的“乾坤易简,故雅乐不烦”,是和阮籍在《通易论》中所说的“《易》顺天地,序万物”,“万物莫不一也”的看法相联系的。阮籍认为《易》所说明的“自然”有着非常明显的合规律的统一性,以“自然”为“本体”的“乐”也应当明白地体现这种统一性,所以阮籍认为“雅乐不烦”。这看来还包含有阮籍对儒家使“乐”与极为烦琐的礼

---

① 《阮籍集》,第44页。



法相联系不以为然的意思。但更为重要的是，阮籍以“道德平淡，故无声无味”来说明“乐”的感染力和美，这明显地与儒家乐论不同。上章已经说过，以“平淡无味”为“圣人”的理想人格的表现，是魏晋玄学的一个重要思想。阮籍把它直接运用于对“乐”的感染力和美的说明，是因为阮籍以“自然一体”、“万物一体”为“乐”的最高境界，而这种境界又正是我们在前面已经说过的那种超越了善恶是非的区分和对立、人与人之间再没有互相争夺残害的境界。要达到这种境界，就要去除人的各种不知“万物一体”，只顾“我”而不顾“彼”的物欲私利。所以阮籍在《通易论》中又曾指出：“寂寞者，德之主，恣睢者，贼之原”，“明夫天之道者不欲，审乎人之道者不忧”。这也就是阮籍在《乐论》中所说的“道德平淡，故无声无味”的意思。“乐”如能把人引入这种平淡无味，即去除了各种物欲私利的精神境界，那就能使人间消除各种纷争，“百物自乐”，“日迁善成化而不自知”，达到以“乐”来“移风易俗”的目的。因此阮籍解释孔子“在齐闻《韶》，三月不知肉味”，是由于“至乐使人无欲，心平气定，故不以肉为滋味也”。这显然并不符合于孔子的意思，倒正好明白地点出了阮籍的乐论和儒家乐论的区别。儒家所追求的“乐”的最高境界，是儒家社会政治伦理道德理想的辉煌盛大的实现。季札欢乐，孔子闻《韶》，他们所获得的“乐”（lè）的实质都在于此。所谓“三月不知肉味”，是极言“乐”所给人的精神享受是口腹之欲的享受远远不能相比的，它使人对口腹之欲的享受失去了兴趣，感到无味可言了。这包含着艺术给人的精神享受高于感官肉体享受的合理思想。马克思也曾指出：“如果音乐很好，听者也懂音乐，那么消费音乐就比消费香槟酒高尚”<sup>①</sup>。但是，整个儒家乐论从不以阮籍所说的“无欲”、“无味”为“乐”的最高境界。虽然《乐记》也曾说过：“乐者乐也。君子乐得其道，小人乐得其欲”，但接着它又指出：“以道制欲，则乐

---

① 《马克思恩格斯全集》第26卷，第1册，人民出版社1972年版第312页。

而不乱；以欲忘道，则惑而不乐。”因此，儒家并不主张阮籍所说的“至乐使人无欲”，而是主张“以道制欲”。“乐”在儒家看来正是“以道制欲”，使人“反情(欲)以和其志(道)”的一个重要手段。对儒家来说，“欲”与“道”(儒家的仁义之道)被看作是应当和谐一致的，但同时又是分裂对立的，需要通过“教化”不断地使“欲”合于“道”，也就是“以道制欲”。这是中国儒家始终不断在孜孜以求解决的一个巨大课题。阮籍的看法则不同，他认为只要使人“无欲”，那么“欲”与“道”之间的分裂对立也就不复存在，人与人之间也就不会有由“欲”而引起的相互残害了。因此，他以“无欲”、“平淡”、“无味”为“乐”的最高境界。但他所说的“无欲”又不是绝欲、去欲、毁损否定人的生命。相反，阮籍十分强烈地肯定人的生命，反对一切毁损生命的行为。在《乐论》中，他一方面说“至乐使人无欲”，另一方面又说：“人安其生，情意无哀，谓之乐”<sup>1</sup>。可见，“无欲”并非要毁损绝灭人的生命。在《大人先生传》中，他又激烈地批判了“薄安利以忘生，要求名以丧体”的思想，认为这只能导致“枯槁”而死<sup>2</sup>。那么，阮籍所谓的“无欲”究竟是什么意思呢？不是别的，就是我们已说过的，认识“万物一体”的道理，去除只顾“我”而不顾“彼”的私欲。以阮籍常讲到的上下尊卑之间的关系来说，所谓“无欲”就是他在《乐论》中所说的“下不思上之声，君不欲臣之色，上下不争而忠义成”。由此可以看出，阮籍的“无欲”说，说到底，又还是不仅不能摆脱儒家的上下尊卑之道，而且正是为了维护它的。这也是阮籍的“无欲”说由道家而来，但又不同于道家之所在。但阮籍无论如何已不同于儒家停留在对社会政治伦理道德的实现的讴歌赞美上，而是把儒家所说的政治伦理道德的实现，转化为主体对“万物一体”、人我合一、无忧无虑的欢乐的体验了。在哲学上，借助于道家思想，把

<sup>1</sup> 《阮籍集》，第42页。

<sup>2</sup> 《阮籍集》，第68页。

儒家思想中合理的核心“仁爱”提到了“万物一体”的形而上的高度<sup>①</sup>；在美学上把“乐”的境界提高到对“万物一体”的欢乐的体验。所以，和儒家相比较，阮籍的乐论既不离伦理，又具有超伦理的更为纯粹的审美意义。阮籍在说明“乐”的社会作用时，一再指出“乐”有超政治伦理而使“百物自乐”、“静万物之神”、“定性命之真”、“使人精神平和”的作用。看来，阮籍是更为重视这个方面的。这正是阮籍乐论的特殊贡献。它体现了魏晋美学冲破儒家伦理学的美学而走向纯粹美学的倾向。

除上述一些重要问题外，阮籍《乐论》还讲到了“乐”与“礼”的关系，提出“礼治其外，乐化其内”的观点；讲到了“乐”的变与不变，提出了“乐与时化”，“至于乐声，平和自若”的观点；讲到了“雅乐”（正乐）与“淫声”的不同，提出了“雅乐”的特点是“周通”、“质静”、“易简”、“静重”的观点，等等。在这些问题上，阮籍的看法和儒家基本相同，并且有许多地方是保守的，在理论上也没有什么新的创造。

### 第三节

#### 阮籍的《清思赋》

《清思赋》是阮籍的一篇抒情的文学作品。在历史上，这种类型的赋，至少可以上溯至司马相如的《美人赋》。在阮籍之后，则有陶渊明的《闲情赋》。这一类的赋所描写的是对幻想中的美人的赞叹、向往、追求，在写法上如陶渊明的《闲情赋》的序所说，“始则荡以思虑，而终归闲正”，这就是说，开始时以生动铺张的笔墨描绘美人的

---

① 这一点，后来在宋代的理学中得到了充分的考察，但与阮籍的看法有别。

惊人绝世的美,以及作者热烈的赞叹、仰慕、渴望之情,但最后仍然要守以正道,止于仰慕而已,不作进一步的放肆追求。这一类作品,历来被看作是士大夫希望得到贤明君主的知遇、赏识的一种象征性的表现,或者如陶渊明的《闲情赋》的序所说,是为了“将以抑流宕之邪心,谅有助于讽谏”。这自然不无道理,但赋中那些十分具体而细腻的描写,无疑也反映了同样具有血肉之躯的士大夫们对美人和纯真的爱的渴望追求。阮籍的《清思赋》的写法也不出此,但《清思赋》有两个和其他同类型的作品很不一样的特点:一是充满着庄周、屈原的遨游宇宙的奇丽幻想,二是渗透着阮籍的哲理玄思。所以,它是一种哲理性的文学作品。

在阮籍的《咏怀诗》中,我们读到的第一首诗是:

夜中不能寐,起坐弹鸣琴。薄帷鉴明月,清风吹我衿。孤鸿号外野,翔鸟鸣北林。徘徊将何见,忧思独伤心。

阮籍的《清思赋》实际就是这首诗的意境的铺陈和展开。它描写明月照耀,“轻帷连颺,华茵肃清”,阮籍夜不能寐,起坐弹琴,忽随琴声“登崑崙而临西海”,“超遥茫渺”,“游平圃”,“沐消渊”,以天地之美为饰,又使“常仪”(即常羲,月神)通好于“河女”(织女),召“河女”归。“河女”升阶入室,其美非凡:“敷斯来之在室兮,乃飘忽之所睇。馨香发而外扬兮,媚颜灼以显姿。清言窃其如兰兮,辞婉婉而靡违。托精灵之运会兮,浮日月之余晖”。阮流连不能去,愿结永好。而美人怀忧,“言未究而心悲”,于是阮乃与“河女”离室,“乘夏后氏之两龙”游于太空。然“河女”如初升之云霞,“采色杂以成文兮,忽离散而不留”,“若将言之未发兮,又气变而飘浮”,“目流眇而自别兮,心欲来而貌辽”,可望而不可即。忽而天地昏暗,阮不知其所在,乃“摧颺颺而折鬼神兮,直径登乎所期”,放游至于北极。因思“既不

以万物累心兮，何一女子之足思？”于是决然与“河女”长辞<sup>1</sup>。全赋至此，也就是陶渊明所谓“终归闲正”了。但使阮籍归于“闲正”的却并非儒家礼法，而是道家、玄学的思想。

《清思赋》的内容大致如上所述。而在赋的开头，一上来阮籍就提出了我们在上章曾引述过的对于美的看法，认为“形之可见，非色之美；声之可闻，非声之善”，只有“微妙无形，寂寞无听，然后乃可以睹窈窕而淑清”。接着又说：

夫清虚寥廓，则神物来集；飘飏恍惚，则洞幽贯冥；冰心玉质，则激洁思存；恬淡无欲，则泰志适情<sup>2</sup>。

这实际上就是全赋的主题，赋中的种种描写最终都是为了说明这一主题。而阮籍对于美的这种看法，又不是只见于《清思赋》的一种偶发的感想，而是贯穿在阮籍整个美学思想之中。它表现在阮籍的《乐论》、《咏怀诗》和下面即将讲到的《大人先生传》中。《乐论》中说：“至乐使人无欲，心平气定”。又说：“乐者，使人精神平和，衰气不入，天地交泰，远物来集，故谓之乐也”。这和《清思赋》中所说“夫清虚寥廓，则神物来集”，“恬淡无欲，则泰志适情”是一样的意思。《咏怀诗》其七十三说：“道真信可娱，清洁存精神”，这同《清思赋》中所说“冰心玉质，则激洁思存”也是一个意思。《咏怀诗》七十说：“荣名非己宝，声色焉足娱”，又显然包含有“形之可见，非色之美；声之可闻，非声之善”的意思。此外，《咏怀诗》其十五、六十九、七十二，都有和《清思赋》相类似的描写和思想。如其十五：

西方有佳人，皎若白日光。被服纤罗衣，左右佩双璜。修容耀姿美，顺风振微芳。登高眺所思，举袂向朝阳。寄颜云霄

---

<sup>1</sup>② 《阮籍集》，第13—15页。

间，挥袖凌虚翔。飘飘恍惚中，流眄顾我傍。说怍未交接，晤言用感伤。

只要一同《清思赋》后半部分对“河女”以及阮与“河女”辞别的描写加以对比，两者的相似之处是极为明显的。

从美学的角度来看，《清思赋》的价值在于它概括地指出了美感的心理状态具有“微妙无形，寂寞无听”、“清虚寥廓”、“飘飘恍惚”、“冰心玉质”、“恬淡无欲”等特征。在阮籍看来，只有在这种心理状态下，才会有纯粹的美感产生。这种看法来自道家，特别是庄子。它虽然显得很为玄虚，没有什么理论上的论证，但直感地抓住了美感的特殊心理状态，并且集中地表现了魏晋风度所特有的审美的心理、趣味。

第一，阮籍追求着一种超越形色声音的精神性的美。它不是儒家所说的那种政治性、伦理性的美，而是个体超越了人世的一切扰攘，包括超越了善恶是非而达到的一种无比纯洁、宁静的美。在感觉上，如阮籍所说，是“窈窕而淑清”的，即如他笔下所描写的美人那样闪耀着纯真明丽的光辉。这种超越形色声音的精神性的美是比仅仅停留在形色声音上的美更为高级的美。虽然美的感知不能脱离形色声音，但美感又不是一般的对形色声音的感知，而要超越这种感知，进入对人生的某种精神境界的体验。一旦高度专注地沉入了这种体验，那么在心理上所感受到的正是阮籍所说的一种“微妙无形，寂寞无听”的状态，而不再仅仅是对形色声音的分辨感知。这是美感中一种独特的心理体验，并且只有在具有较高审美能力的情况下才能产生。相反，仅仅停留在形色声音的感知上，只对形色声音发生兴趣，未能超越形色声音去把握内在的精神性的东西，那就还没有真正深刻的美感的发生。就美的对象（包括艺术作品）而言，如果它还只能以外在的形色声音吸引人们，不能使人们沉入一种超越形色声音的精神上的深刻体验，那就还不能说是一种较

高级的美。在这个意义上，阮籍说“形之可见，非色之美；音之可闻，非声之善”，是正确而深刻的，并且显示了魏晋门阀世族名士们的高度发展了的审美力。同时，也显示了魏晋玄学对那超越世俗的无限的理想人格的追求。阮籍说：“道真信可娱，清洁存精神。”那“清洁”的“精神”的达到，在审美上是要超越形色声音去加以把握的。这“清洁”的“精神”的“窈窕而淑清”的表现，正是魏晋名士们所要追寻的不离形色声音而又超越形色声音的美。在儒家，美是同个体所承担的社会政治伦理道德责任的实现分不开的，因此它不离社会的事功；在魏晋玄学，美是同个体自身存在的精神的纯洁自由分不开的，因此它突出了个体的精神。作为对个体自身的精神的直观，它才需要进入“微妙无形，寂寞无听”的状态，所以阮籍说：“白日丽光，则季后不步其容；钟鼓闾铎，则延子不扬其声”<sup>①</sup>。而儒家恰好相反，它正是要在“白日丽光”，“钟鼓闾铎”的热烈景象中去寻求美。司马相如笔下所描绘的那种“千人唱，万人和”的盛大场面，正是儒家所赞赏的。和儒家比较起来，魏晋玄学审美的趣味、理想确实是从外部世界退回了主体自身，但在执着于个体存在的意义和价值，竭力要去探寻这种意义和价值，并保持个体精神的纯洁自由这一点上，它又具有划时代的重大意义，突进到了纯粹审美的领域。

第二，阮籍所说的“清虚寥廓”、“冰心玉质”、“恬淡无欲”，还触及了审美中一种重要的心理状态，即超越物欲私利的冲突交战，在精神上达到了高度纯洁宁静的状态。只有在这种状态下，才可能进入阮籍所说的“微妙无形，寂寞无听”的境界，产生对于美的深刻体验。所以，这种境界的达到，本身就伴随着对扰攘的世俗的功利追求的唾弃。阮籍这种对审美中超功利的心理、精神状态的强调，直接来自庄子。他在《达庄论》中说：

---

<sup>①</sup> 《阮籍集》，第13页。

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<sup>①</sup>。

阮籍对超功利的追求，明显具有像庄子一样的虚幻的性质，而且他对内心精神平和的一再强调，也使审美成为一种宁静的直观，失去了现实生活的丰富内容和悲剧性的震撼人心的力量，这显然是历来中国美学所共有的一个重大弱点。但是，另一方面，阮籍极大地突出了审美精神上的纯洁性，而排除了一切低级的感官欲望。“冰心玉质，则激洁思存”，这仍然是魏晋审美理想和趣味的一大优点。这种“冰心玉质”的美，有其不能否认的特殊魅力和价值。

第三，阮籍所说的“清虚寥廓”、“飘飘恍惚”还触及到了审美中伴随着情感想象的力量。所谓“清虚寥廓”，既是以上所说摆脱了物欲私利束缚的超功利的精神状态的表现，同时也是心灵的广大无边，能够包罗宇宙万物的表现。阮籍说：“清虚寥廓，则神物来集”，就因为“清虚寥廓”的心灵具有能包罗万物，使万物在心灵中呈现出来的力量。这种力量在实质上也就是想象的力量。“飘飘恍惚”则是对想象进入了一种入迷出神状态的形容。阮籍认为，当想象进入了这种状态，它就可以“洞幽贯微”，即能照见把捉那处于冥冥之中的各种细微深邃的东西。这是对审美中想象的力量的一种很为生动的说明。为了更为充分地解释想象具有使“神物来集”和“洞幽贯微”的力量，阮籍还借用历史上的一些典故来说明想象是能“感激以达神”的。例如，楚国的申喜日夜思念他的母亲而心悲，晚上忽然听到他母亲在唱歌，开门一看，果然是他母亲回来了。阮籍认为，“伊衷虑之道好兮，又焉处而靡逞？”这是说只要有热诚不移、追求

---

① 《阮籍集》，第33页。



不止的愿望,就没有精神的力量所不能达到的地方。看来这是王充在《论衡·感虚篇》中批判过的人能以“精诚”感动天地的唯心主义思想,但在审美和艺术创造活动中,想象又确实具有这种力量。阮籍在他的赋中所描绘的种种神奇的景象,就是他所说的“焉处而靡逞”的想象力的产物。

总起来看,阮籍的《清思赋》包含着对于美感心理状态的一些直感的,但又是深刻的描述性说明。它强调了美感的超感官的精神性、超功利的纯洁性,以及和情感的希求相连的想象的力量。阮籍所谓的“清思”,实际就是一种审美感受。在魏晋,所谓“清”,开始是同政治性的人物品藻相连的概念,指人品的清浊而言,后来则发展为一个审美的概念,“清”实际就是“美”的同义语。至于“思”,明显是思念、感怀、想念一类的意思,不是一般所说的“思维”。阮籍赋“清思”,也就是铺陈描绘他在静夜之中所产生的一种美的幻想和感受。因此他在赋中的种种描绘,正好是对审美的心理状态和过程的一种形象的展现。如开始描写明月照耀,人静夜深之际,阮籍心有所感,“忽一悟而自惊”,“心震动而有思”,“若有来而可接,若有去而不辞”,这实际是审美与艺术创造中灵感降临的状态。接下去说,“若登崑崙而临西海”,“超遥茫渺,不知究其所在”,“心漉漉(同漾)而终薄兮,思悠悠而未平”,“徘徊夷由兮,猗靡广衍”,这是由灵感的激发而进入了活跃不能自己的想象的状态。再接下去描写“沐消渊”而“体洁”,用“白玉”、“丹霞”、“九英”、“珮瑶”以为饰,众采相缀,缤纷灿烂,又逢“河女”,美艳绝伦,这是由想象而产生出种种美的形象。所以,整篇《清思赋》,可以看作是阮籍对他的一次审美体验的相当完整的内省描述。它不同于我们在后面将要讲到的陆机的《文赋》,但后者也包含着对艺术创造中的心理状态和过程的一种内省体验和形象描绘,因此它和阮籍的《清思赋》很有类似之处。如对创作中灵感、想象的状态的描绘就是这样。也有可能,《文赋》的写作曾受到《清思赋》的某种影响。

## 第四节

### 阮籍的《大人先生传》

在阮籍的全部作品中,除《咏怀诗》之外,最为人所知的大约要算是他的《大人先生传》了。这的确是最能显示阮籍思想特色,同时有着重要积极意义的一篇文章。

这篇文章,首先介绍了阮籍假想中的“大人先生”(其实也就是阮籍自己的化身)的思想与生活,接着就讲到有人给了“大人先生”一封书信,批判他的思想行为,宣称真正的君子应当“唯法是脩,唯礼是克”,安富尊荣,这才是“士君子之高致,古今不易之美行”。前面已经讲过,“大人先生”愤然地批判了这种观点,对儒家礼法作了猛烈的抨击,然后就转到正面说明“大人先生”怀抱的理想。其中又回答了前来引“大人先生”为同道的“隐者”和“薪者”的说法,以表明“大人先生”的思想同他们也是有区别的。在全篇的议论描写中,“大人先生”提出了和遗书于“大人先生”者所说的“不易之美行”根本对立的理想。虽然不是在直接地讨论美学问题,但包含着和阮籍所追求的人格理想不可分地结合在一起的对于美的重要看法。这种看法,与表现在阮籍的《乐论》和《清思赋》中的看法在根本上是一致的,但又比《乐论》和《清思赋》远为鲜明强烈地表现了阮籍美学思想傲视世俗的大胆的批判精神。

全篇归结到一点,就是对于无限的追求,它集中地表现在以下一段话中:

呜呼!时不若岁,岁不若天,天不若道,道不若神。神者,自然之根也。彼匆匆者自以为贵夫世矣,而恶知夫世之贱乎兹

哉？故与世争贵，贵不足尊；与世争富，富不足先。必超世而绝群，遗俗而独往，登乎太始之前，览乎忽漠之初，虑周流于无外，志浩荡而自舒，飘飏于四运，翻翱翔乎八隅，欲从肆而仿佛，浣溱而靡拘，细行不足以为毁，圣贤不足以为誉。变化移易，与神明扶。廓无外以为宅，周宇宙以为庐，强八维而处安，据制物以永居。夫如是，则可谓富贵矣。是故不与尧、舜齐德，不与汤、武并功，王、许不足以为匹，阳、丘岂能与比纵？天地且不能越其寿，广成子曾何足与并容？激八风以扬声，躐元吉之高躔。被九天以开除兮，来云气以馭飞龙，专上下以制统兮，殊古今而靡同。夫世之名利，胡足以累之哉？故提齐而蹶楚，絜赵而蹈秦，不满一朝而天下无人，东西南北莫之与邻<sup>①</sup>。

在这里，阮籍说明了他的超世绝群，达于无限的概念。篇中其余的种种描写，都不离这个根本的概念。而这个概念是和阮籍的与宇宙论合而为一的本体论分不开的。因此，为了说明阮籍如何从他的宇宙论、本体论引出无限的概念，又从无限的概念引出他的最高的美的概念，我们必须先来分析一下阮籍的宇宙论、本体论。

阮籍说：“时不若岁，岁不若天，天不若道，道不若神。神者，自然之根也”。这是阮籍对他的宇宙论、本体论的最为简明的概括。就事物在时间中存在的久远来说，“时”不如“岁”（年），“岁”不如“天”（天地），但“天”又不如“道”。这是因为“天地生于自然，万物生于天地”（《达庄论》）<sup>②</sup>，而“自然”之生出“天地”是离不开“道”的。“道法自然而为化”（《通老论》）<sup>③</sup>，“道”是“自然”变化的表现，没有“道”，“自然”就无从化生“天地”，所以“道”高于“天”。但“道”又不是最高的东西，在它之上还有“神”。这是因为“道法自然”，以“自然”为依

<sup>①</sup> ②③ 《阮籍集》，第71、72、32、30页。

据,“不通于自然者不足以言道”(《大人先生传》)<sup>①</sup>,而“神者,自然之根也”,所以“神”高于“道”。

这个“神”是什么呢?从阮籍的著作看,它有两种涵义。第一种是指“自然”本身所具有的一种不能察知说明的运动变化的力量,实际也就相当于《易传》中所说的“阴阳不测之谓神”。阮籍在《大人先生传》中说:“至人者,不知乃贵,不见乃神,神贵之道存乎内,而万物运于外矣。故天下终而不知其用也。”又说:“气并代动变如神,寒倡热随害伤人,熙与真人游太清”。由此可见,“神”是使事物运动变化的一种微妙而不可知的力量。在《答伏羲书》中,阮籍也曾谈到这一点。他在列举自然的“玄云无定体,应龙不常仪。或朝济夕卷,翕忽代兴;或泥潜天飞,晨降霄升”等等的变化之后,接着说:“灵变神化者,非局器所能察矣”<sup>②</sup>。在《达庄论》中,阮籍也说过:“神者,天地之所以馭者也”<sup>③</sup>。即“神”是天地运动变化的根据、原因。在这个意义上,对阮籍所说的“神者,自然之根也”,不能理解为“自然”是由在“自然”之外和之上的“神”所产生出来的,而应理解为“神”是“自然”本有的微妙的运动变化的力量。它不可知,但存在于“自然”的运动变化之中。但是,阮籍在《大人先生传》中又说:“太初何如?无后无先,莫究其极,谁识其根。邈渺绵绵,乃反复乎大道之所存。莫畅其究,谁晓其根”<sup>④</sup>。这里的“太初”指“自然”未生出“天地”之前的状态,亦即指“自然”本身。而“莫究其极,谁识其根”,是说那产生出“自然”的东西是不可知的。这样,“太初”、“自然”就还不是最后终极的东西,还有一个比“自然”更高的产生出“自然”的“根”。在这个意义上,阮籍说“神者,自然之根”,又显然是说“神”是产生“自然”的根源了。但这“神”,亦即产生“自然”的“根”,是不是人格神、上帝,或某种绝对精神?对此阮籍是存疑的,只说没有人能知晓(“谁识其根”、“谁晓其根”),而不说它究竟是什么。由上所述

①②③④ 《阮籍集》,第 67、55、53、72 页。

可以看到，阮籍以“自然”为“道”所效法的东西，并且是产生出“天地”的东西，这样“自然”即是世界的本体，“神”则不过是“自然”的微妙运动变化的力量。但在另一方面，他又企图追究“自然”是从何而来的，并把“神”视为产生“自然”的本根，同时却又不明言“神”究竟是什么。这表明阮籍的宇宙观带有某种怀疑论的色彩。但是，整个而言，以“神”为“自然”的微妙运动变化的力量，在阮籍的思想中占着主要地位。阮籍是由此出发去找寻那超越有限的无限的。

在阮籍看来，“法自然而为化”的“道”具有微妙神奇的变化力量，天地万物都是由它变化生成。一切事物都有生有灭，而“道”自身是无所不在，永生不灭的。因此，“道”是“造物”，是高于一切有限存在的无限的东西。只要与“道”合一，随“道”变化，那就不为一切有限事物的生灭变化所影响，而达到了永恒无限。阮籍在《大人先生传》中反复地讲了这个意思：

夫大人者，乃与造物同体，天地并生，逍遥浮世，与道俱成，变化散聚，不常其形<sup>1</sup>。

今吾乃飘飏于天地之外，与造化为友，朝飧阳谷，夕饮西海，将变化迁易，与道周始。此之于万物，岂不厚哉<sup>2</sup>！

由于“道”是变化永存的，因此不论世事如何瞬息万变，只要“与道俱成”，“与道周始”，就能做到“运去势隳，魁然独存”<sup>3</sup>了。这表明自汉末魏初以来，门阀世族中的一部分知识分子，在深感人生短暂、无常、痛苦的情况下，渴望着去寻求永恒、无限。整个魏晋玄学，作为对理想人格的本体的构建，在实质上也就对永恒、无限的追求。这在阮籍的思想里表现得很为突出。阮籍不仅提出“与道周始”，而且还企图“返乎大道之所存”，即返乎那还没有生出“天地”

---

<sup>1</sup> 23 《阮籍集》，第61、67、72页。

的“太初”、“自然”，“直驰骛乎太初之中，而休息乎无为之宫”<sup>1</sup>，“登乎太始之前，览乎沕漠之初”。在这个“太初”的世界中，空间是无限的，“退不见后，进不睹先”<sup>2</sup>，“廓无外以为宅，周宇宙以为庐”，“虑周流于无外，志浩荡而自舒，飘飘于四远，翻翱翔乎八隅”，达到了绝对的自由。时间也是无限的，“无后无先”，“邈渺绵绵”，“天地且不能越其寿，广成子曾何足与并容？”同样超越了时间的局限而达到了绝对的自由。因此，在阮籍看来，即便是尧、舜、汤、武的功德也算不了什么，更不必说王子乔的长寿，许由的推让，阳成子长的著书，孔丘的仁义，统统都是不足道的了。因为这一切不论如何显赫一时，都只是短暂的东西。总之，阮籍的《大人先生传》，集中到一点，就是要超越有限而达到无限，跨过短暂而求得永恒。

这种思想自然是从庄子而来的，但两者又有不同。在庄子是很为强调乐天安命，与世浮沉，避世无为的。阮籍也有这种思想，但在《大人先生传》中，阮籍却通过对“隐者”和“薪者”的反驳，表明他不取这种思想。“隐者”的理想是“与木石为邻”，“禽生而兽死”，“薪者”的理想是不以富贵为意，宣称“负薪又何哀？”<sup>3</sup>。阮籍认为前者是：“贵志而残身”、“薄安利以忘生”<sup>4</sup>，后者则不懂得“与道俱成”而达于无限，安于以负薪终其生。在阮籍看来，真正的解脱不是退隐，不是安命，而是与“道”合一，遨游于无限，获得绝对的自由。基于这个思想，阮籍极其大胆地宣告了他对执着一切有限事物的世俗的蔑视。他说：

先生以为中区之在天下，曾不若蝇蚊之着帷，故终不以为事，而极意乎异方奇域，游览观乐非世所见，徘徊无所终极<sup>5</sup>。

又说：

---

<sup>1 2 3 4 5</sup> 《阮籍集》，第72、68、67、69、58、63—64页。

天地解兮六合开，星辰覆兮日月隳，我腾而上将何怀？衣  
弗袭而服美，佩弗饰而自章，上下徘徊兮谁识吾常<sup>1</sup>？

正是在遨游于无穷的宇宙中，阮籍看到了世俗所不能见的美：

召大幽之玉女兮，接上王之美人。体云气之道畅兮，服太  
清之淑贞。合欢情而微授兮，先艳溢其若神。华姿焯以俱发兮，  
采色焕其并振。倾玄鬓而垂鬓兮，曜红颜而自新。时曖曖而将  
逝兮，风飘飘而振衣。云气解而雾离兮，霭奔散而永归。  
……<sup>2</sup>

这一类描写，是说在遨游宇宙中见到了美人和种种美的景象，同时也正是象征地说明超越世俗所追求的有限的东西才能见到真正的美。在前面已经讲过的《清思赋》就是对这种思想的充分的发挥。其中说“微妙无形、寂寞无听，然后乃可以睹窈窕而淑清”，既包含我们已说过的对美感的心理特征的说明，同时所谓“微妙无形，寂寞无听”，指的也正是《大人先生传》中所说的“超鸿蒙而远迹，左荡莽而无涯，右幽悠而无方，上遥听而无声，下修视而无章”<sup>3</sup>的状态，也就是“登乎太始之前，览乎沕漠之初”的状态，即与宇宙的无限相合一的状态。对于阮籍来说，美只存在超越有限的无限自由的人生境界之中。

对于美与无限的关系的强调，是魏晋美学，特别是阮籍美学的一个重要特点。而无限的确是同美相关的一个重要问题。因为美是对人生中一切有限的功利、实用、利害关系，一切束缚人的个性、

<sup>1</sup> 《阮籍集》，第70页。

<sup>2</sup> 《阮籍集》，第71、72—73页。

才能的全面发展的有限事物的超越的结果。当然,这种超越不是阮籍所说的单纯精神上的超越,在根本上是人类社会实践的历史成果。没有这种超越就不会有美,但在对这种超越的体验中,精神是起着重要作用的。阮籍说“大人先生”飞越太空,“直驰骛乎太初之中,休息乎无为之宫”,就是一种精神的超越。这对于美的产生来说是不对的,但就对于作为无限的感性表现的美的体验来说,表现了主体精神的能动性和想象的强大力量,是很为正确的。古今中外一切艺术作品的创造,都离不开如何从有限上升到无限。越是成功的作品,越能使我们产生对人生的自由和无限的深刻体验。但阮籍所说的无限并不脱离自然,他反对“避物而处”即反对脱离人类所生存的自然。他说:

微道德以久娱,跨天地而处尊。夫然成吾体也,是以不避物而处,所睹则宁;不以物为累,所适则成。徜徉足以舒其意,浮腾足以逞其情<sup>1</sup>。

可见,“跨天地而处尊”,即达到无限并不是要抛弃自然,引向上帝。相反,要与物和谐相处。此外,无限的达到也不是要脱离他人和否定他人。阮籍虽然批判了执着于有限而不知无限的人们,但并不把我与人互不相容地对立起来。阮籍认为“人力势不能齐,好尚舛异”,“斯用情各从其好,以取乐焉。据此非彼,胡可齐乎?”<sup>2</sup>在这意义上,他反对“恶彼而好我,自足而非人”<sup>3</sup>。阮籍的从有限达于无限的思想,在根本上是以人与自然,人与我的统一为前提、基础的。这也就是我们在前面论述他的《乐论》时已经讲过的“自然一体”、“万物一体”的思想。这种无限,由于并不排斥自然和他人,所以它也不排斥有限。阮籍并不认为无限的实现是超自然的。阮籍说:

---

<sup>1</sup> 2 3 《阮籍集》,第68、55、68页



“陵天地而与浮明遨游无始终，自然之至真也”。无限就是“自然之至真”的表现，并不需要驾凌于自然之上的上帝。在绝大多数情况下，中国哲学和美学是在人与自然的统一中去寻求无限，而排除了上帝的。

在第一卷中论述庄子美学时，我们曾讨论了庄子对无限之美的追求。和庄子比较起来，庄子的追求主要着眼于外在自然的无限，而阮籍则主要着眼于主体内在精神世界的无限。所以庄子赞美自然中各种宏大壮观的美，而阮籍则赞美人的精神的遨游于无限。应当说阮籍由于把无限同人的内在心灵的自由联系起来而加深了对无限之美的认识，因为他深刻地揭示了在短暂、无常、苦难的人生中，主体对自身的自由与无限的渴望和追求，赋予了这种渴望和追求以重要的意义和价值。阮籍的《咏怀诗》就是由于它表现了这种追求的悲苦而具有感人至深的力量。在阮籍之后，陶渊明把阮籍对无限与自由的追求从昂首天外的遨游降到了地下的田园生活之中，也取得了极为重要的成就，但也失去了《大人先生传》中的那种宏大气魄。（详本书陶渊明章）在中国历史上，具有这种气魄的，除庄子外，也许只有屈原与李白的某些篇章。

## 第五节

### 总论阮籍的美学思想

在分别论述了阮籍《乐论》、《清思赋》、《大人先生传》中的美学思想之后，现在可以总起来观察一下阮籍的美学思想的全貌了。因为在分别的论述中，为了不致被指责为任意地构造体系，我们不得不紧跟阮籍自己的思路，同时又不得不时时打断这种思路而根据阮籍的有关著作对他的一些说法作出解释，阐明它的真义。阮籍虽

然也是一位玄学家,但在他的身上,文学家的气质占着更大的优势。阮籍的本传中说:“籍能属文,初不留思”。《文选》载《五君吟》注引臧荣绪《晋书》也说,阮籍“善属文论,初不苦也,率尔便成”。这使阮籍的文章常常缺少如在他之前的何晏、王弼和与他同时代的嵇康的文章那种严密的系统性。但是,在经过分析之后,便可以看出阮籍仍是一位极有深度的玄学家,他的思想经常提到了哲理的高度,并有着前后一贯的理论贯穿其间。

总括起来,那使得阮籍在中国古代美学的发展上留下了自己的痕迹的东西有如下一些:

第一,阮籍从他的“自然之道”出发,把儒家乐论所说的基于伦理道德的“和”解释为超伦理的“自然一体”、“万物一体”的境界的达到,赋予了美以一种哲学本体论的意义。于是“和”的实现就不但是伦理道德的实现,而同时是个体与无限的天地万物合为一体所获得的欢乐的表现。这样,和儒家美学相比,阮籍提高和扩大了美的境界。在阮籍那里,这种基于“自然之道”的“自然一体”、“万物一体”的实现,恰好是个体的自由和无限的最充分、最完满的实现。因此,个体虽然还不能离开儒家所强调的上下尊卑的伦理道德关系,却不再局限于这种关系,而要与包含这种关系但又超越了这种关系的“自然”达到一种解除了各种局限的合一。个体不再是儒家所说的那神圣不可侵犯的伦理道德的附庸了。这是玄学的美学超出了儒学的美学的关键所在。这种超出,在哲学上是以包含伦理但又超越伦理的“自然”这一世界的本体为依据的;在美学上,是从对儒家乐论的“和”的重新解释开始的。在下章论述嵇康的乐论时,将会更清楚地看到这一点。

第三,阮籍认为“自然”的产生和存在,在空间和时间上都是无限的,个体的无限在于达到“自然”,与“自然”合一,这样他就在一种虚幻的形式下提出了一个对个体的存在和对美学、艺术都有重大深刻意义的问题,即个体如何超有限而达无限的问题。阮籍所生

活的时代使他深切地感受到了个体的存在的短暂、无常、痛苦,个体如何才能结束这种状态,达到永恒和无限呢?儒家对此的回答是不倦地履行仁义,直至“杀身成仁”,“舍生取义”,但阮籍却看到了在他的时代仁义已成了虚伪的东西:“谁言君子贤,明达安可能?”“善言焉可长?慈惠未易施”,“亲昵怀反侧,骨肉还相讎”,“轻薄在一时,安知百岁名”。既然如此,怎么办呢?阮籍的“大人先生”的理想是对此的回答。它是虚幻的,但它又空前地突出了个体如何求得其存在的永恒和无限这个自古以来就存在着的,和美与艺术密切相关的巨大问题。在阮籍之前,庄子已提出这一问题,但不如阮籍这样集中和鲜明。其所以如此,是由于以回到原始的自然状态去解决有限与无限的矛盾在庄子思想中占着重要地位,而阮籍虽然也赞美“自然”,但却又有着“济世”的理想,不愿脱离现实的社会,从而使得阮籍更为尖锐和深刻地感受到了人生的有限与无限的矛盾。

第三,作为对上述矛盾的一种虚幻的解决,阮籍认为只有在一种“微妙无形,寂寞无闻”的状态中才能达到无限,从而目睹那真正纯洁永恒的、超感官的美。对这种美的追求,正是魏晋美学的一大特征,并且是由阮籍第一个在《清思赋》中作了充分说明的。这种美,在本质上就是对魏晋玄学所追求的个体人格的无限的一种内在的体验和直观。它不同于儒家孟子所说的那种“养吾浩然之气”,“上下与天地同流”的道德上的崇高,也不同于道家庄子所说的那种使个体完全没人自然的无限。它是不离伦理而又超越伦理,合于自然而又超越自然的。不论相对于儒家或道家来说,在魏晋的玄学和美学中,自我作为个体存在的意义和价值都已得到了很大提高。常常接近于仙人境界的所谓“窈窕而淑清”的美,正是这种个体的理想的一种感性的呈现。

后世对于阮籍,主要是把他看作一个文学家,而不是看作思想家,因此极少有人论到阮籍的美学思想。他的《大人先生传》也主要

是被作为文学作品来看待的。明代的张溥曾在《汉魏六朝百三家集题辞注》中讲到过阮籍的《乐论》，认为胜过司马迁的乐论，但他并未真正抓住阮籍《乐论》的特点所在。阮籍的美学主要是通过他的文学作品而对后世发生影响的。如李白、陈子昂都明显地受到阮籍的影响。历代关于阮籍的文学成就和特点的评价很有不少，但能够简要地抓住本质的，当推钟嵘。他在《诗品》中指出阮籍的诗“可以陶性灵，发幽思。言在耳目之内，情寄八荒之表。洋洋乎会于风雅，使人忘其鄙近，自致远大，颇多感慨之词。厥旨渊放，归趣难求”。阮籍的整个美学思想也是如此。它的特殊贡献也确实包括着“使人忘其鄙近，自致远大”的作用。但这种作用正是与阮籍对人生的深刻的“感慨”分不开的。<sup>①</sup>

---

① 本章参阅李泽厚：《美的历程·魏晋风度》论阮籍部分。中国社会科学出版社，1984年版。

了十分明确的坚决不合作的态度,和阮籍尽量避免正面对抗不同。例如,前面说过,因投靠司马氏集团而十分得意的钟会,曾故意寻问阮籍对朝政的看法,企图陷害阮,阮以“酣醉”获免。嵇康则不同,他毫不掩饰对钟的憎恶和蔑视。有一次钟去探视嵇康,嵇不加理睬,钟临走时他又问钟:“何所闻而来?何所见而去?”(见《晋书·嵇康传》、《三国志·王粲传》注引《魏氏春秋》、《世说新语·简傲》)。嵇康的《与山巨源绝交书》,坚决拒绝山涛举荐他代山涛为选官,同样表明了他决不与司马氏集团合作的态度。所有这些,都引起了司马氏集团对嵇康的极大不满,嵇康是因和他的好友吕安的一件纯属个人的私事相牵连而被处死的。这完全是一种小题大作的政治性谋杀。在这过程中,钟会曾向司马昭说嵇康企图密助反司马氏集团的毋丘俭谋反,《晋书·嵇康传》说是钟会的潜言,《三国志·王粲传》注引《魏晋世语》则认为实有其事。不论如何,嵇康既在政治上对司马氏集团采取强烈的不合作态度,又由于他的才学以及他与魏宗室的密切关系在当时有很大影响,这就是嵇康被害死的原因。公元262年,嵇康被斩于洛阳东市。史书称:“康将刑东市,太学生三千人请以为师,弗许。康顾视日影,索琴弹之,曰:‘昔袁孝尼尝从吾学《广陵散》,吾每靳固之,《广陵散》于今绝矣。’时年四十”(《晋书·嵇康传》)。这是在中国古代史上经常为人们所传颂的悲壮哀惨的场面,它包含着与魏晋玄学相联系的深刻的悲剧性。

曾与嵇康交游的隐士孙登对嵇康有一句评语:“性烈而才俊”(《晋书·嵇康传》),这是很恰当的。嵇康因之而致死的好友吕安,“才俊”不如嵇康,但也有“性烈”的特点。《三国志·王粲传》注引《魏世春秋》说:“安亦至烈,有济世才力”。在实际上,从嵇康的《太师箴》看,嵇康是十分关心政治的,他也和阮籍一样有“济世志”,而且其思想的根本,原来也不离儒学。嵇康的哥哥嵇喜为嵇康作传时说:“家世儒学,少有俊才,旷迈不群”(《魏志·王粲传》注)。但处在魏晋交替的黑暗时代,他和阮籍同样感到痛苦、矛盾、无所作为,最

后也归向了老、庄。嵇喜说嵇康“家世儒学”，后又说“长而好老庄之业”（同前引书）。嵇康自己也说：“老子、庄周，吾之师也”（《与山巨源绝交书》）。对于儒家礼法，嵇康也进行了批判，自称“每非汤武而薄周孔”（同上）。在嵇康身上，演着和阮籍同一的悲剧，即有“济世志”而又不能施展其志，只好到老、庄那里去求取解脱。同时，由于处在魏晋的特殊历史条件下，这种解脱也和阮籍一样，是和道家对个体人格精神的绝对自由的追求分不开的，不同于儒家一般所说的“独善其身”。但是，和阮籍比较起来，嵇康在个性、思想上都有自己的鲜明特点。

首先，他的“性烈”使他不能如阮籍那样妥协以全身。嵇康自己就说过：“阮嗣宗口不论人过，吾每师之而未能”（《与山巨源绝交书》）。和前人相比较，就“性烈”或如《三国志·王粲传》所说“尚奇任侠”，刘勰所说“儒侠”（《文心雕龙·体性》）这一点来说，嵇康和司马迁很有类似之处，而阮籍则更接近于屈原。但是，以“性烈”著称、“过为峻切，讦直露才”（钟嵘：《诗品》）的嵇康对现实的黑暗的认识，远不如看去缺少刚烈之概的阮籍那样深刻，对人生悲苦的体验也不如阮籍那样深沉、细腻。我们看嵇康在被害人狱后所写的《幽愤诗》，刚烈之概溢于言表，但仍未意识到自己将会被处死。这说明嵇康对黑暗势力的卑鄙、残忍是缺乏足够的认识的。反过来再看阮籍的《咏怀诗》，认识就深刻得多。嵇康对于钟会，表现了一种疾言厉色的憎恶和轻蔑，而阮籍以“酣醉”来对付他，也可能包含着更深的憎恶和轻蔑。在寻求人生的解脱上，阮籍的理想是“大人先生”的“超世而绝群，遗俗而独往，登乎太始之前，览乎沕漠之初”；嵇康也有类似的说法，但他的根本思想是养生。他认为即使长生不老办不到，只要调养得宜，像安期、彭祖那样活到一千岁、八百岁还是可能的（《养生论》）。在阮籍的“大人先生”的理想里，就是仙人王子乔也算不了什么，不值得羡慕。因为与天地合一的“大人先生”，是与天地同样地永恒不灭，并且是绝对地自由的。阮籍的《咏

怀诗》虽然也有讲到仙人、长生的地方，但在阮籍的思想里，养生问题不占什么地位。看起来阮籍的思想纯属虚幻，但它包含着一种对个体精神的永恒与无限的追求，和对黑暗现实的一种高视阔步的轻蔑，其气概比嵇康的养生论要大得多，也更能体现魏晋风度所特有的那种悲剧性的超脱、玄远。由此而产生的种种幻想和情感体验，又更能与艺术和美学相通。但是，在另一方面，嵇康那种在现实的黑暗袭来无法退避时起而抗争的无畏精神，则又是嵇康的杰出之处。他的养生的理论虽有狭隘甚至可笑的地方，但仍然表现了一种肯定生命的价值，不愿在黑暗的现实面前归于灭亡的精神，并且在根本上也仍然是和魏晋玄学对个体人格的自由无限的追求联系在一起，大不同于后来葛洪之流的神仙理论。在对儒家礼法的批判上，嵇康的思想和阮籍基本相同，都以他们幻想中的人人相爱无争的自然状态为人类社会的理想，认为儒家礼法是这个理想社会遭到了破坏之后的产物。这清楚地表现在嵇康的《难张辽叔自然好学论》和《大师箴》中。但是，有一点重要的不同，阮籍是用“自然一体”、“万物一体”来解释这个理想社会，认为当时处在一种“善恶莫之分，是非无所争”的状态，所以人们之间没有相互的争夺残害。嵇康则只一般地说那是一个“大朴未亏”的社会，不再作进一步的解释。所以，在阮籍那里有从庄子而来的一种超越善恶是非的思想，这是阮籍不断地强调着的。而嵇康强调的则是“越名任心”、“越名教而任自然”（《释私论》）。但是，正如阮籍不仅不否认，而且十分强调儒家所说的上下尊卑的伦理道德关系一样，嵇康也并不在根本上否定儒家的仁义道德。他所反对的是用虚伪的态度去对待仁义道德，和以之作为谋取私利的卑鄙手段。他所谓的“越名教而任自然”，不是不要仁义道德，而是要使仁义道德成为发自内心，不加考虑的一种自然而然的要求。只要做到了这一点，那么任心而行，事事都会合于仁义道德，人们在精神上也就不会因对是非善恶的种种思量考虑，甚或匿情为非而痛苦了。嵇康在《释私论》中对此作了

许多论证,但更能一目了然地显示他的思想的实质的还是《家诫》。在《家诫》中,嵇康虽然讲了不少如何避祸的办法,但决不是提倡做一个和小人同流合污或苟且偷生的人。相反,他一开始就说“人无志,非人也”。接着又讲到了如何才能真正战胜心中的私欲而实行仁义之道。他说:“若夫申胥之长吟,夷齐之全洁,展季之执信,苏武之守节,可谓固矣。故无心守之,安而体之,若自然也,乃是守志之盛者也”。这也就是《释私论》中所谓“越名任心”,“越名教而任自然”的意思。嵇康又讲到谦让的问题,他认为重要的不是在小事情上的谦让,而是“大让”。他说:“若临朝让官,临义让生,若孔文举求代兄死,此忠臣烈士之节”。整篇《家诫》清楚地表明嵇康是何等重视儒家所提倡的名节,何等赞美历史上的“忠臣烈士”。后来他的儿子嵇绍也真的成了一个封建历史家笔下的有名的“忠臣烈士”(见《晋书》列传五十九《嵇绍传》),这或许同嵇康的《家诫》不无关系。历来人们大都认为嵇康在反对儒家礼法上比阮籍更激进,实际上他比阮籍更执着于儒家所讲的仁义、名节,有着更强烈的是非观念,是一个十分严肃刚正的人物。史书记载了阮籍不拘礼法的许多小故事,如居然醉眠于邻家当垆沽酒的美丽少妇之侧等等,这一类事就没有发生在嵇康身上。事实上,嵇虽和阮以反对儒家礼法著称,但史书并未记载他的一件类似于阮籍那样的不拘礼法的故事。尽管嵇康在《与山巨源绝交书》中讲到了他如何不能为礼法所拘束,实际上那不过是他厌恶礼法的虚伪烦琐的刚直性格的表现而已。如他所说的“七不堪”,即“卧喜晚起”、“抱琴行吟”、“性复多虱”、“不喜作书”、“不喜吊丧”、“不喜俗人”、“心不耐烦”,在当时虚伪的“礼法之士”看来固然难以容忍,但实际上并无一件是十分出轨的不合于儒家仁义道德的行为。他所说的两“不可”,一是“非汤武而薄周孔”,在实质上也只是对当时礼法的虚伪性的反抗的表现,并非真正在根本上否定儒家的仁义道德,否则嵇康也就不会在《家诫》中那样热烈颂扬“忠臣烈士之节”。至于二“不可”,即“刚肠



疾恶,轻肆直言,遇事任先”,其实正是嵇康强烈地执着于儒家仁义准则不放的表现。所以,比较起来,虽然嵇康给人以比阮籍更为激进的印象,但实质上他比阮籍远为重视儒家的仁义道德。在嵇康的思想中,儒家“杀身成仁”,“舍生取义”的“济世”的思想占着十分重要的位置。他的反儒恰恰是因为他深感他所怀抱的这种正气凛然的理想被当时虚伪的“礼法之士”所抛弃和践踏而引起的。但是,自先秦两汉以来,儒家本来就有讲求烦琐礼法和不近人情的虚伪的一面,也就是《庄子》所说的“明于知礼义而陋于知人心”的一面,严重束缚着人的个性的发展。因此嵇康对礼法的反对就不仅是针对他当时的“礼法之士”,而包含有对整个儒学的批判。总起来看,在这方面嵇康并不比似乎较他悲观消极的阮籍走得远。后者对庄学那种冲破儒学束缚的批判精神和自由思想有着更为深刻的认识。但阮籍对人生抱着一种悲苦的、又近于游戏的艺术的态度,很少对人生作系统的理论思考;相反,严肃地执着于人生的嵇康,在理论上作了许多认真系统的思考,展现了很高的理论思辨能力,这又是阮籍所不及的。

嵇康的美学思想集中表现在他的《声无哀乐论》中,其直接的理论基础是嵇康的养生论。嵇康是从他对社会人生的看法,特别是从他的养生的观点来看待音乐的。同时,他的这种看法又是整个魏晋玄学思潮发展下的产物。要了解嵇康的《声无哀乐论》,首先要了解声有否哀乐的问题怎样会成为当时玄学论辩的一个重要问题,玄学何以会同音乐理论的问题联结在一起。

## 第二节

### 关于声的哀乐问题的论辩的缘起

《世说新语·文学》说：“旧云，王丞相过江左，止道声无哀乐、养生、言尽意三理而已，然宛转关生，无所不入”。《南齐书·王僧虔传》引录王的《诫子书》也说：“才性四本，声无哀乐，皆言家口实，如客至之有设也”。由此可见，声有否哀乐的论辩，是魏晋玄学的一个重要题目，普遍地引起了当时上层统治阶级的兴趣。为什么会这样，需要加以研究说明。

从先秦儒家乐论来看，儒家以乐为情感的表现，因此是和哀乐相关的。孔子赞赏《关雎》“乐而不淫，哀而不伤”（《论语·八佾》），虽是对诗而言，但也可以通于乐。它说明孔子认为文艺既可以表现乐的情感，也可以表现哀的情感，只是要求“哀而不伤”。荀子《乐论》强调乐是人的欢乐的情感的表现，不取悲哀。但他在《荀子·礼论》中讲到和“乐”密切相关的“礼”时说：“其立哭泣，哀戚也，不至于隘慑伤生”，这也还是孔子的“哀而不伤”之意。虽然是对“礼”而言，但也应适用于“乐”。荀子学派的《乐记》同样强调“乐”是欢乐的情感的表现，但也并不排斥哀，而且比荀子更为明白地肯定“乐”也可以表现哀。如《魏文侯篇》中说：“丝声哀，哀以立廉，廉以立志”。总之，以“乐”为人的情感的表现的儒家，是明白地主张声有哀乐的。

在先秦两汉，声有哀乐是根本不成问题的。但自楚汉以来至魏晋，音乐越来越倾向于表现哀，而不是表现乐。人们对音乐的欣赏，也日益以它能表现哀、使人流泪感动为贵。曹丕说过：“盖闻琴瑟高张，则哀弹发；节士抗行，则荣名至”（《全三国文》卷七）。这是汉末

以来对乐的一种带有普遍性的看法。繁钦为曹丕选乐妓，极赞他所发现的乐妓的演唱为世所罕闻，主要也是说她“哀音外激”、“清激悲吟”、“哀感顽艳”，使听者“莫不泣泪殒涕，悲怀慷慨”（《全后汉文》卷九十三）。这与汉末的社会状态分不开。自《古诗十九首》到建安文学，直到阮籍的《咏怀诗》，始终回响着对人生的一种无限的感伤。诗如此，和诗直接相关的乐也不能不如此。如曹操的许多悲凉慷慨的诗都配以管弦，由歌者吟唱，其曲调自然也是悲的。这种渗透在当时诗、乐中的人生悲哀之感，到了魏初成了玄学所思考的一大问题。产生了何晏与王弼等人关于“圣人”有情还是无情的论辩。《魏志》卷二十八《钟会传》注说：

何晏以为圣人无喜怒哀乐，其论甚精，钟会等述之。弼与不同，以为圣人茂于人者神明也，同于人者五情也。神明茂，故能体冲和以道无；五情同，故不能无哀乐以应物。然则。圣人之情，应物而无累于物者也。今以其无累，便谓不复应物，失之多矣。

据同书，王弼与颖川荀融也争论过这个问题，荀看来是主张无情论的。但这个问题的争论，开始同音乐问题还没有关系。到了阮籍著《乐论》，反对“以悲为乐”、“以哀为乐”（见上章），这才把情的哀乐问题同音乐联系起来。阮籍主张乐应给人以欢乐，不应使人悲哀，从“圣人”有情还是无情的争论来看，阮籍应属于王弼的有情论一方。王弼生于公元226年（魏文帝黄初七年），死于公元249年（魏齐王嘉平元年），正当阮籍十七岁到四十岁之间。因此，阮籍《乐论》的思想完全有可能受到何、王关于“圣人”有情无情的争论的影响。再从阮籍以“道德平淡，故无声无味”来解释音乐的最高境界，主张“至乐使人无欲，心平气定”来看，这又同王弼认为“圣人之情，应物而无累于物”相似。此外，阮籍认为“道德平淡，故无声无味”，

这也是王弼反复申言的思想。例如,在《老子道德经注》中,王弼说:“道之出言,淡兮其无味也,视之不足见,听之不足闻。然则无味不足听之言,乃自然之至言也”。可见阮籍《乐论》是主张“乐”应当表现王弼所谈的那种“应物而不累于物”的“圣人之情”,把人引入一种同“自然”合一的,不为各种物欲所束缚的平和欢乐的境界,亦即玄学所追求的超脱、玄远的境界。在上章中已经指出,这是魏晋乐论的一大变化。但是,阮籍并未提出声无哀乐的看法。相反,他既然反对“以哀为乐”,并主张“乐”应给人欢乐,那么声就还是有哀乐的。

在魏晋玄学中,究竟是谁先明确提出“声无哀乐”这一命题的呢?很可能是嵇康的首创。嵇康的这一提法并非与阮籍相对立,实质上,是阮籍的思想的更为明确的发展。因为阮籍所说的音乐给人的“乐”的情感,是一种“平淡”、“无味”、“无欲”的超脱的情感,所以它虽然有情,但却又已经是一种“应物而不累于物”的“圣人之情”,从而也就是一种超出了世俗的那种为物所累的哀乐的感情。在这意义上,最高的音乐就是无哀乐的,亦即“声无哀乐”。而嵇康之所以明确地提出了这种看法,这是同他的养生论直接联系到一起的。嵇康的“声无哀乐”的对立面不是阮籍,而是儒家以乐为哀乐的情感表现的乐论。

### 第 三 节

## 嵇康的乐论和养生论

嵇康的养生论,其特征是不否认服食的作用,但以养神为主。他说:

夫服药求汗，或有弗获，而愧情一集，涣然流离。终朝未餐，则器然思食，而曾子衔哀，七日不饥。夜分而坐，则低迷思寝，内怀殷忧，则达旦不瞑。劲刷理鬓，醇醴发颜，仅乃得之；壮士之怒，赫然殊观，植发冲冠。由此言之，精神之于形骸，犹国之有君也。神饫于中，而形表于外，犹君昏于上，国乱于下也。夫为稼于汤之世，偏有一溉之功者，虽终归灿烂，必一溉者后枯，然则一溉之益，固不可诬也。而世常谓一怒不足以侵性，一哀不足以伤身，轻而肆之，是犹不识一溉之益，而望嘉禾于旱苗者也。是以君子知形恃神以立，神须形以存，悟生理之易失，知一过之害生，故修性以保神，安心以全身。爱憎不栖于情，忧喜不留于意，泊然无感而体气和平。又呼吸吐纳，服食养身，使形神相亲，表里俱济也。（《养生论》）

嵇康又指出，“善养生者”的特征是：

清虚静泰，少私寡欲。知名位之伤德，故忽而不营，非欲而彊禁也。识厚味之害性，故弃而弗顾，非贪而后抑也。外物以累心不存，神气以醇白独著，旷然无忧患，寂然无思虑，又守之以一，养之以和，和理日济，同乎大顺。然后蒸以灵芝，润以醴泉，晞以朝阳，绥以五弦，无为自得，体妙心玄。忘欢而后乐足，遗生而后身存。若此以往，恕可与羡门比寿，王乔争年，何为其无有哉！（同上）

这些道理，没有什么难解之处。嵇康认为养神比养形更重要，而养神的关键在于“爱憎不栖于情，忧喜不留于意，泊然无感，体气和平”，即不以爱憎忧喜而伤生，精神上达到一种“和”的境界，实际也就是王弼所谓“圣人”“应物而不累于物”之意。而要做到这一点，重要的是毫不勉强地去除一切有害于养生的物欲和享受。在《答向子

《期难养生论》中，嵇康指出养生有五难，一是“名利不灭”，二是“喜怒不除”，三是“声色不去”，四是“滋味不绝”，五是“神虑转发”，五者都与他在《养生论》中所说的如何做到“清虚泰静，少私寡欲”达于“和”的境界有关。如能去除五难，“荡喜怒，平神气”，那就可以“卻老延年”了。嵇康把这种本来很平实的养生论提到了玄学的高度。在《养生论》中，他说达到养生的极境就在“无为自得，体妙心玄”，也就是他在《答向子期难养生论》中所说的“顺天和以自然，以道德为师友；玩阴阳之变化，得长生之永久；任自然以托身，并天地而不朽”。对于嵇康来说，养生的目的固然在于求得长生，但最高的境界还是精神的超脱，达到与永恒的自然合一。这是嵇康的养生论不同于汉代和后来晋代葛洪一类神仙家的养生论的根本之点。也就是说，嵇康的养生论在根本上仍然是同魏晋玄学对个体理想人格的追求这一主题分不开的。嵇康讲养生并不废服食，但他一再强调的是从对各种欲望的满足的迷恋中解脱出来。因为欲望的满足是短暂的、易变的，“或稚年所乐，壮而弃之，始之所薄，终之重之；当其所说，谓不可夺，值其所丑，谓不可欢”，只有摆脱欲望束缚的精神上的平静自由才是永恒的、可贵的。所以他说：“以大和为至乐，则荣华不足顾也，以恬淡为至味，则酒色不足饮也。苟得意有地，俗之所乐皆粪土耳，何足恋哉！”（以上引文均见《答向子期难养生论》）这正是嵇康的养生论的特点和主要精神所在。

嵇康的养生论主张“少私寡欲”，但“寡欲”并非禁欲，而是要使欲的满足合于“理”。他说：

难曰：感而思室，饥而求食，自然之理也。诚哉是言，今不使不室不食，但欲令室食得理耳！夫不虑而欲，性之动也；识而后感，智之用也。性动者，遇物而当，足则无余；智用者，从感而求，倦而不已。故世之所患，祸之所由，常在于智用，不在于性动。今使瞽者遇室，则西施与嫫母同情；聩者忘味，则糟糠与精

稊等甘。岂识贤愚好丑，以爱憎乱心哉！君子识智以无恒伤生，欲以逐物害性，故智用则收之以恬，性动则纠之以和，使智上于恬，性足于和，然后神以默醇，体以和成，去累除害，与彼更生。所谓不见可欲，使心不乱者也。（《答向子期难养生论》）

嵇康决然肯定自然的欲望不可禁绝，但认为在欲望满足上不可用智，不可追求好的满足，而应把西施与嫫母、糟糠与精稊视同一律，这又明显地表现了自道家而来的那种由古代小生产自然经济所决定的局限性，即主张欲望的满足只应停留在一种有限的粗陋的状态。嵇康又强调欲望的满足应受“理”的制约，以“理”制“欲”是道家与儒家所共有的思想，但其涵义是不同的。嵇康的以“理”制“欲”，其主要方面属于道家，目的在“全生”更在摆脱物欲的束缚而达到精神上的无限与自由。

大致考察了嵇康养生论的基本思想，对他的“声无哀乐论”也就容易理解了。嵇康在阐明他的养生论时反复提到了精神上的“和”是养生的根本，同时还明确地以音乐为养生的重要手段之一。在《养生论》中，他谈到了“蒸以灵芝，润以醴泉，晞以朝阳，绥以五弦”，把音乐看成是和服食并列的养生的一个方面。在《答向子期难养生论》中，他又说：“窦公无所服御，而致百八十，岂非鼓琴和其心哉？此亦养神之一征也”。这里更进一步认为在“无所服御”的情况下，音乐也能大大地有助于“养神”，从而也有助于长生。嵇康之所以提出这种看法，一方面是因为他的养生论本来就是以“养神”为其主要方面，而音乐明显可以影响人的精神，并且是魏晋名士们普遍喜爱讲求的一门艺术，嵇康自己又正是一个杰出的音乐家，因此音乐也就很自然地被嵇康看作是同养生相关的重要的东西。另一方面，从历史上看，先秦时期医和等人即已看到了音乐的欣赏和人体的健康和精神状态有关，荀子《乐论》也曾说过音乐可以使人“耳目聪明，血气和平”。到了汉代，司马迁曾相当具体地谈到过这个问

题。他说：“音乐者，所以动荡血脉，通流精神而和正心也。故宫动脾而和正圣，商动肺而和正义，角动肝而和正仁，徵动心而和正礼，羽动脾而和正智”（《史记·乐书》）。虽然这种说法明显有牵强的地方，但音乐可以作用于人的身体和精神是没有疑问的。嵇康以音乐为养生的手段之一，首先是从“养神”着眼，同时也和音乐对人体的作用有关，所以嵇康把它与服食相并列。

嵇康认为音乐可以养生，而养生的根本在于精神上的“和”，因此嵇康认为音乐的本质就是“和”。嵇康之所以主张“声无哀乐”，也是从他所说的与养生相联的“和”的观念而来。嵇康的以“和”为核心的乐论的建立，可以说是魏晋玄学的美学的完成。

## 第四节

### 嵇康乐论的本质

基于“和”的观念，嵇康在《声无哀乐论》中系统地论证了他对乐的本质的看法。其中包含着三个相互关联的问题：首先是乐的本体论，即嵇康所谓“声音之体”的问题（见《声无哀乐论》，以下引自此文者不再注明）。这是嵇康乐论的根本，其他的观点都是由此演变出来的。其次是乐的声音与人的情感的关系问题，亦即声是否有哀乐的问题。嵇康从他的乐的本体论出发，主张声无哀乐，涉及了美学中好些重要问题。最后是乐的社会作用问题。

#### （1）“乐”的本体论

在《声无哀乐论》中，嵇康多次提到了“乐”的“体”。这“体”不是指体裁，而是指魏晋玄学所探讨的各种事物、现象的本体。通观《声无哀乐论》全文，嵇康正面讲到乐的“体”的话有如下一些：



夫天地合德，万物资生。寒暑代往，五行以成。故章为五色，发为五音。音声之作，其犹臭味在于天地之间。其善与不善，虽遭浊乱，其体自若，而不变更也。

夫五色有好丑，五声有善恶，此物之自然也。

声音有自然之和，而无系于人情。克谐之音，成于金石；至和之声，得于管弦也。

齐楚之曲多重，故情一；变妙，故思专。姣弄之音，挹众声之美，会五音之和，其体赡而用博，故心侈于众理。五音会，故欢放而欲愜。然皆以单、复、高、埤、善、恶为体，而人情以躁静专散为应。譬犹游观于都肆，则目溢而情放；留察于曲度，则思静而容端。此为声音之体，尽于舒疾；情之应声，亦止于躁静耳。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。

且声音虽有猛静，猛静各有一和，和之所感莫不自发。……声音以平和为主体，而感物无常……。

乐之为体，以心为主。故无声之乐，民之父母也。

从这些话可以看出，嵇康和主张“八音有本体，五音有自然”的阮籍相似，是把乐的问题提到宇宙本体的高度来加以观察的。这里所用的“体”字，如“其体自若”、“声音之体”、“声音以平和为体”、“乐之为体，以心为主”等，都明显是说的乐的本体，即构成乐的实质的根本性的东西。而这个根本性的东西，是从宇宙天地而来的。嵇康认为，五色、五声产生自天地阴阳五行的变化，而音的善与不善，就如味的存在于天地之间，有其不变的本体，不会因为遭到浊乱而改变。这里，嵇康从他的宇宙论引出了他的乐的本体论。在宇宙论上，嵇康基本上是站在汉代唯物主义元气论的立场上，认为天地是由

阴阳二气化生而成的。他在《大师箴》中说：“浩浩太素，阳曜阴凝，二仪陶化，人伦肇兴”。嵇康依据他的宇宙论，从天地自然中去找寻音乐的本体，认为音乐源于物质的自然界，这是一种唯物主义的看法。但嵇康在音乐理论上的贡献主要并不在这里，而在他比阮籍更为明确清楚地赋予音乐以一种本体论上的意义，确立了音乐的本体。扩大开来说，也就是确立了艺术的本体。在中国美学史上，嵇康之前很少有人如嵇康这样明确地从本体论的观点来观察艺术问题。这给了后来刘勰等人以深刻的影响。

嵇康认为五音产生于天地自然，并且有一种不变的本体，这本体究竟是什么？从《声无哀乐论》中可以看到，开始嵇康只是说音有“善与不善”，“声音自当以善恶为主”，并未指出什么是善，什么是恶。但接下去就一再强调指出声音与“和”的关系：“声音有自然之和”、“五味万殊，而大同于美；曲变虽众，亦大同于和”、“声音虽有猛静，猛静各有一和”、“声音以平和为体”，等等。由此可见，声音之“善”亦即是“和”，“和”即是声音的本体。“其体自若”的“体”，从声音的“善”来说就是“和”。嵇康又说：“乐之为体，以心为主。故无声之乐，民之父母也”。这里说的“以心为主”，实质上还是说的以“和”为主。因为乐的目的在使人心达于“和”，只要人心得“和”，那么即使没有音乐，人民也能安乐地生活；相反，即使有了音乐，人民也无欢乐可言。所以嵇康说：“无声之乐，民之父母也”。在《答难养生论》中，嵇康曾说过与此相类的意思：“有主于中，以内乐外，虽无钟鼓，乐已具矣。故得志者，非轩冕也；有至乐者，非充屈也；得失无以累之耳！”这里所谓“有主于中，以内乐外”，不以得失为累，就是心中有了“和”。在这种情况下，即使没有钟鼓，乐也已经具备了。换句话说，是否有乐，不在钟鼓，而在心中是否有“和”。显然，这也就是“乐之为体，以心为主”和“无声之乐”所以为“民之父母”的意思。嵇康的这种说法，已经牵涉到我们在下面还要谈到的嵇康对乐的社会作用的看法。这里我们要说明的只是嵇康所谓“乐之为体，以

心为主”，和他以“和”为乐的本体是一致的。从前已讲到的嵇康的养生论来看，表现了他高度重视精神亦即“心”的“和”对养生的作用。

嵇康以“和”为乐的本体，而乐的本体是出于自然的，那么声音的“和”与不“和”（亦即“善与不善”）就是由自然所决定的。这里，嵇康持着中国哲学自古以来就有的一个素朴的看法，即认为自然的阴阳变化在本性上是永恒地和谐的。嵇康在《声无哀乐论》中只指出了“音声有自然之和”，没有更进一步说明这一点，但他在《答张辽叔释难宅无吉凶摄生论》中说过：

人姓有五音，五行有相生。故同姓不昏，恶不殖也。人诚有之，地亦宜然。故古人仰准阴阳，俯协刚柔，中识性理，使三材相善，同会于大通，所以穷理而尽物宜也。夫同声相应，同气相求，自然之分也。音不和则比弦不动，声同则虽远相应。

在《明胆论》中，嵇康以人禀阴阳二气来说明人的“明”与“胆”，其中又说：

五才存体，各有所生。明以阳曜，胆以阴凝。岂可为有阳而生，阴可无阳邪？虽相须以合德，要自异气也。

由上可以看出，嵇康认为阴阳刚柔是相异的，但又须协调合德。这是自然的本性所在，也是天地之和谐所在，不如此就不能“穷理而尽物宜”。由阴阳五行化生而来的“五音”也须体现天地自然本有的“和”，这“和”为天地自然所具有，因而是永恒不变的。

嵇康以“和”为出于自然的乐的本体，就自然来说是指阴阳的协调，就禀阴阳二气而生的人来说，则是指他在《养生论》中所讲到的人的“性气”、“情志”，是人的精神上的“和”。嵇康反复地讲到了

这种“和”的特征，这就是“爱憎不栖于情，忧喜不留于意，泊然无感，体气和平”、“清虚泰静，少和寡欲”、“神以默醇，体以和成”、“性气自和”、“情志自平”、“荡喜怒、平神气”等等。由于这种“和”超出了由名利、欲望的追求而产生的爱憎、忧喜，所以嵇康认为以“和”为本体的乐是“无关于哀乐”的。他在《声无哀乐论》中反复地说明了这一点，始终坚持乐的本体是超出了哀乐的“和”，不是一般人情的哀乐。他认为“美有甘，和有乐；然随曲之情，尽于和域；应美之口，绝于甘境”。“和域”即是乐之本体所在的领域，不应把它同人情的哀乐混为一谈，这也就是嵇康所谓“求乐于自得之域”。嵇康认为“声音以平和为体”，并把“和”视为乐的最高的、不可移易的本体，因此他认为“染太和于欢戚，缀虚名于哀乐”是完全错误的。乐的超哀乐的本体“和”，决不应沾染上人们所说的哀乐。在《琴赋》的序中，嵇康曾对以表现哀为乐的极致的看法进行了批驳，同样清楚地说明了他以超哀乐的“和”为乐的本体的思想。嵇康说：

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。丽则丽矣，然未尽其理也。推其所由，似元不解音声；览其旨趣，亦未达礼乐之情也。

这里所说的“物有盛衰，而此不变”，实际就是《声无哀乐论》中所说的出于自然，“虽遇浊乱，其体自若，而不变也”的“和”。音乐之贵在于“导养神气，宣和情志”，亦即使“神气”、“情志”归于“和”，而不在表现危苦、悲哀，也就是无关于哀乐。《声无哀乐论》是《琴赋》中的思想的进一步的系统论证。

认为乐的本体是超于哀乐的“和”，这是嵇康乐论的特色所在，也是它突破了以往的乐论的贡献所在。

第一，如在本章第三节中已经说过的，从嵇康对“和”的理解来看，其中重要的一点是嵇康强调和主张精神上的无限与自由是超越情感上的哀乐，与这种哀乐没有关系的。看来这很奇特，因为中国自古以来都把乐亦即艺术同情感的表现联系在一起。西方近代以来的情感表现说虽然在实质上和中国古代的情感表现说有重要区别，但在根本上仍然是从情感的表现去找寻艺术的本质的。嵇康则不同，他认为艺术的最高的本体不是情感的哀乐，而是超越情感哀乐的个体精神的一种无限自由的状态。这样他就抓住了那构成艺术本质的十分重要的东西，即对于超越人生中一切有限功利追求的自由境界的表现。这确实是艺术之所以为艺术的一个重要方面。古今中外的一切艺术都不可能脱离具体的人生，当然也不可能脱离人生中的功利追求和由此而引起的哀乐的情感。但艺术所要表现的却又不只是这种功利的追求和与之相伴的情感，而是要通过它揭示出超越这种追求和情感的自由境界。因此，艺术表现情感，不是表现任何一种情感，而是要表现和对人生的自由的体验相联系的情感。从这个意义上说，艺术虽然表现生活中各种各样的情感，但这种表现最终又是超越了由有限的功利追求所产生的情感。嵇康认为乐亦即艺术的本体“和”是无关哀乐，超越哀乐的，实质上包含这样的意思，即艺术的本体是超功利的个体精神的无限与自由。艺术的目的在于使人们超出种种情感的束缚以及由之产生的烦恼痛苦，达到精神上的无限与自由。很明显，这是魏晋玄学对绝对自由和无限超越的人格本体的追求在美学上的运用和落实。嵇康所说的乐的本体，即超哀乐的“和”，实际上就是魏晋玄学所追求的这种人格本体。

第二，以“和”为“乐”的本质，这是中国历史上一个很古老的概念。对它的解释，在嵇康之前，基本上不外儒家和道家两种。而嵇

康的解释源于道家,但有重要发展;较之儒家,则有重大突破。因为庄子、老子虽然有着深刻的美学思想,但极少单独讨论艺术问题,对儒家极为重视的“乐”不感兴趣,只有一些偶尔涉及到“乐”的片段言论,当然更没有像嵇康这样明确提出“乐”的本体问题。以道家的思想来解释“乐”的“和”,大致上始于《吕氏春秋》。但它的解释主要是从人的自然生理出发,重点是“乐”与人的生命的“适”与“不适”,目的是在“养生”、“全身”(参阅本书第一卷《吕氏春秋》章)。同样把“乐”的“和”与“养生”联系起来的嵇康的乐论有可能受到《吕氏春秋》的某种影响,但两者又有着一个重大的不同。那就是我们已经指出的,嵇康的养生论是与魏晋玄学对个体人格的向往追求结合在一起的。嵇康把魏晋玄学所追求的绝对自由和无限超越的人格本体和“乐”的“和”联系起来,视之为“乐”的本体,这是中国古代乐论的一个重大发展,也是道家美学的一个重大发展。我们可以说,道家的与哲学合为一体的美学,只是到了魏晋才开始和各门艺术理论结合起来,得到了更为具体深入的发挥。而嵇康的乐论就是一个重大建树。

第三,“和”是儒家乐论最重要的观念,但儒家所说的“和”是同儒家提倡的政治论理道理相联系的个体与群体的和谐。它不否认个体,但它强调的是群体而非个体。“群”的观念始终是儒家美学的一个重要观念,个体的价值完全决定于他对“群”所负有的政治伦理道德责任的实现。嵇康的乐论则大为不同,它明确地把“乐”与“养生”相联,同时这“养生”的最高境界又在于达到个体人格的自由无限即所谓超哀乐的“和”的境界,这样嵇康就极大提高了个体在审美与艺术中的位置。与此同时,“乐”的意义与价值也就不像儒家所说的那样,仅仅在于“成人伦,助教化”了。嵇康在《答向子期难养生论》中十分明确地指出,即使有像孔子那样高的道德修养,也远远还没有达到嵇康所要求的养生的最高境界,即“和”的境界。他说:

难曰：圣人穷理尽性，宜享遐期。而尧、孔上获百年，下者七十，岂复疏于导养乎？案论尧、孔，虽禀命有限，故导养以尽其寿，此则穷理之致，不为不养生得百年也。且仲尼穷理尽性，以至七十；田父以六弊蠢愚，有百二十者。若以仲尼之至妙，资田父之至拙，则千岁之论，奚所怪哉！且凡圣人，有损己为世，表行显功，使天下慕之。三徙成都者，或菲食勤躬，经营四方，心劳形困；趣步失节者，或奇谋潜称，爰及干戈，威武杀伐，功利争夺。或修身以明污，或显智以惊愚，藉名高于一世，取准的于天下。又勤诲善诱，聚徒三千，口倦谈议，身疲磬折，形若救孺子，视若营四海。神驰于利害之端，心骛于荣辱之途，俛仰之间，已再托宇宙之外者。若此之于内视反听，爱气啬精，明白四达，而无执无为，遗世坐忘，以宝性全真，吾所不能同也。

嵇康又说：

……然或有行窳曾、闵，服膺仁义，动由中和，无甚大之累，便谓仁理已毕，以此自臧，而不荡喜怒、平神气，而欲邵老延年者，未之闻也。

由此可见，不论孔子或那些“行窳曾、闵”的人物，在嵇康看来，都还未能摆脱功利的争夺，依然是“神驰于利害之端，心骛于荣辱之途”。即使“服膺仁义，动由中和，无甚大累”，但都不懂得超越功利的追求，“荡喜怒，平神气”，达到嵇康所说的超哀乐的延命长生的“和”的境界。在儒家看来，“服膺仁义”、孜孜以求仁义的实现，正是“和”的最好的实现。在嵇康看来，不但不是“和”的实现，而且与“和”的实现是不相容的。尽管嵇康在根本上并不否定儒家的仁义道德，但在其思想中，最重要的不是外在的仁义道德，而是个体内

在人格精神的自由。由于嵇康从这样的观点来解释“和”，这就有力地冲破了儒家乐论以仁义道德的实现为“和”，以及使个体从属于仁义道德，成为仁义道德的附属物的观念，把个体人格精神的自由提到了最高的位置。这样，在美学上，嵇康也就使“乐”亦即艺术摆脱了对儒家所说的伦理道德的依附性，走入了真正属于审美的领域。

第四，儒家乐论经常把“和”的实现同天地联系在一起，认为“乐”的“和”也就是天地之“和”的表现。但是，儒家眼中的天地之“和”，不是别的，就是儒家所说的至高无上的伦理道德的完满实现。因此，“乐”表现了天地之“和”，实质上也就是表现了与天地相联的仁义道德的完满实现。嵇康则不同，他所说的“和”的实现也是与天地、自然分不开的，但这种“和”的实现是个体人格精神的自由的实现。它之所以同天地、自然分不开，是因为人的产生和存在同天地、自然分不开，从而个体人格精神自由的实现也同天地、自然分不开。这种人格精神的自由实现，不是与儒家所说表现于天地、自然中的至高无上的伦理道德相联系的，而是与天地、自然本身的永恒和无限相联系的。这就是嵇康在《答向子期难养生论》中所说的“顺天和以自然，以道德为师友；玩阴阳之变化，得长生之永久；任自然而托身，并天地而不朽”。因此，在“乐”的“和”与天地、自然的关系上，嵇康也打破了儒家以天为仁义道德的完满体现的观念，立足于个体人格精神的自由去把握人与自然的统一的关系。当然，儒家也很强调个体在与天合一时所取得的个体人格精神的自由，但这种自由是个体和天所具有的仁义道德达到了合一的结果。而嵇康所说的个体与天的合一，却只是个体与天地、自然的永恒、无限的合一。因此，在“乐”的“和”与自然的关系上，嵇康也使“和”与自然的关系从儒家所说的伦理道德中解脱出来，转变为个体的人格精神自由的实现与自然的永恒无限的关系。这也在理论上充分表现了魏晋时代的美学精神。例如本书第二章中讲到《世说新语》



中用自然物的美来比拟形容人的美,这种比拟形容在于显示个体的才情风貌的美,也就是个体人格精神自由的感性表现的美,而极少像儒家那样,以自然物作为某种伦理道德概念的象征。

## (2) “乐”与情感的关系

在嵇康之前,儒家乐论一再强调“乐”是哀乐的情感的表现,而嵇康却认为作为“乐”的本体的“和”是超哀乐,与哀乐无关的,因此嵇康自然要碰到一个不能不加以回答的问题,即“乐”同情感的表现的关系是怎样的?“乐”真的不表现人的情感的哀乐吗?嵇康以他所特有的思辨的彻底性毫不退却地回答了这个问题,力主音乐同人心中哀乐的情感的表现无关。现在看来,他的论证存在着明显的片面性,有些论证在逻辑上是难以成立的,但其中又包含了一些涉及音乐艺术与美感特征的极有意义的观点。

嵇康对声无哀乐的主张的论辩,包含着他与他所假设的“秦客”之间的八难八答。其中第一难和第一答是总论,第八难和第八答是有关音乐的社会功能问题。中间的六难六答则是对声有否哀乐从各个不同方面分别进行讨论。总起来看,嵇康主张声无哀乐的理由主要有两个方面,一个是“音声之无常”,另一个是“心之与声,明为二物”,这两个方面又是互相联系的。其余的观点都是为了申述这两个理由,回答“秦客”的驳难而提出的。下面先来分析一下嵇康所说的“音声之无常”这一理由。

嵇康并不否认音乐能唤起人心中的情感,但他认为音乐的本体是超哀乐的“和”,它是不会“以爱憎易操,哀乐改度”的。这就是说,音乐虽然能引起人的哀乐的情感,但作为音乐的本体的“和”是不包含哀乐的。那么,音乐何以会引起人的哀乐的情感呢?他说:

及宫商集化,声音克谐,此人心之至愿,情欲之所钟。古人知情不可恣,欲不可极,因其所用,每为之节。使哀不致伤,乐

不至淫。因事与名，物有其号，哭谓之哀，歌谓之乐。斯其大较也。然乐云乐云，钟鼓云乎哉？哀云哀云，哭泣云乎哉？因兹而言，玉帛非礼敬之实，歌哭非哀乐之主也（原作“歌舞非悲哀之主也”，于上下文不可通，今据鲁迅说改）。（《声无哀乐论》）

这是嵇康企图说明本体为“和”，无关哀乐的“乐”，为什么会同人情的哀乐发生了关系，同时哀乐又为什么不能说是“乐”的本质。他的推论是这样的：由宫、商等声音聚集融合而成的和谐的声音是人们非常愿意听到的，是人们的“情欲”所钟爱的<sup>1</sup>。由于音与人们的“情欲”相联，因而也就与和人们的“情欲”相关的哀乐相联。古人为了节制人们的欲望，所以就使哀不至于伤生，乐不至于沉溺。至此，嵇康从人们对乐的爱好与人们的“情欲”相联，引出了乐与人们的哀乐相联。但是，嵇康又指出哀、乐不过是人们给与事物的“名号”，哭就叫作哀，歌就叫作乐。正像孔子说过“钟鼓”不就是“乐”一样，“哭泣”也不就是“哀”。同理，孔子说人们奉献的“玉帛”不等于就是“礼敬”的表现，所以也不能说人们的“歌哭”就是“哀乐”所主使。嵇康的这些推理有明显牵强的地方，但他的意思是明确的，那就是要证明声虽由于与人的“情欲”相关，从而与人情的哀乐相关，但“歌哭”与人情的哀乐并不是一回事。这样，声虽然可以引起人的哀乐之情，但声本身是无哀乐可言的。接下去嵇康又更为具体地说明了这一点，提出了他的“音声之无常”的论点。他说：

何以明之？夫殊方易俗，歌哭不同；使错而用之，或闻哭而

---

<sup>1</sup> 有人把“情欲之所钟”解释为“情欲集中的结晶”，不妥。因为这样一来，声既是“情欲集中的结晶”，它本身就含有哀乐了。这显然不符合嵇康文的主旨。这里的“钟”与上文的“愿”相对，应释为钟爱之意。

欢，或听歌而感。然而哀乐之情均也。今用均同之情，而发万殊之声，斯非声音之无常哉？

然声音和比，感人之最深者也。劳者歌其事，乐者舞其功。夫内有悲痛之心，则激切哀言。言比成诗，声比成音。杂而咏之，聚而听之。心动于和声，情感于苦言，嗟叹未绝，而泣涕流涟矣！夫哀心藏于苦心内，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，其所觉悟，唯哀而已。岂复知吹万不同，而使其自己哉！风俗之流，遂成其政。是故国史明政教之得失，审国风之盛衰，吟咏情性，以讽其上。故曰：亡国之音哀以思也。（《声无哀乐论》）

这里，嵇康用各地风俗不同，歌哭的方式不同，如果错用了，听到哭反而会欢，听到歌反而会愁来说明同一的情感能够表现为各种不同的声音。这就证明了“声音之无常”，即声音对于情感的表现是没有一定的，不能认为某种声音只能表现某种情感。从这个根本的论点出发，嵇康虽然并不否定“劳者歌其事，乐者舞其功”，诗和乐是人的情感的表现等传统说法，但他认为“和比”的音，亦即嵇康所说的宫、商克谐和“和音”是一切声音中最感人的<sup>①</sup>；而由于声音“无常”，所以这种“和音”虽然“无象”，即不表现任何一种特定的感情<sup>②</sup>，但“和声无象，而哀心有主”，心中只有悲哀的人从“和音”中听到的就只有悲哀了。他哪里会知道《庄子》所说的由“众竅”、“比竹”中所发出的千差万别的声音都是同一个自然所发出的和音呢？这种从“和音”中只听到哀的现象发展起来，成为风俗，影响到政治，于是史官向帝王陈政治得失的诗歌也都是哀音了。这就叫“亡

① 有人把“和音”解释为“相应的声音”，从下文和从字面看，均不妥。

② 由下文嵇康驳秦，认为“文王之功德，与风俗之盛衰，皆万象之于声音”，可知“和声无象”即“和声”不表现任何确定的情感之意。

国之音哀以思”(《乐记》语)。其实,“和音无象”,并无哀乐可言,只人心中存在着哀罢了。以上就是嵇康对于他的“音声之无常”的正面的论证。归结到一点,就是认为同一的情感可以表现为多种多样的声音;反过来说,同一种声音可以表现多种多样的情感,声音和情感之间并无一定的必然的联系,声音的哀乐取决于人心的哀乐,而不是声音自有哀乐。

历来不少人都指出嵇康否定了一定的情感和一定的声音之间的联系,认为他主张情感与声音无关的看法是错误的。这确实是嵇康的片面性所在,但另一方面,嵇康又看到了,并且极大地强调了声音对情感的表现具有不确定性,同一的声音可以表现多样的情感。与此同时,他又强调了主体自身的情感状态在审美和艺术欣赏中的重要作用,以及审美感受因人而异的自发性。在这两点上,嵇康的理论在片面的形态中包含有深刻的真理。

嵇康指出,“秦客”认为“乐”处处都可以直接而确定地表现人的伦理道德情感是不合乎实际的、错误的。他说:

又曰:季子听声,以知众国之风;师襄操琴,而仲尼睹文王之容。案如所云,此为文王之功德,与风俗之盛衰,皆可象之于声音。声之轻重,可移于后世,襄涓之巧,能得之于将来。若然者,三皇五帝,可不绝于今日,何独数事哉?

难云:心应感而动,声从变而发,心有盛衰,声亦降杀。哀乐之情,必形于声音。钟子之徒,虽遭无常之声,则颖然独见矣。必若所言,则浊质之饱,首阳之饥,卞和之冤,伯奇之悲,相如之含怒,不占之怖祇,千变百态,使各发一咏之歌,同启数弹之徽,则钟子之徒,各审其情矣。

这里指出的种种问题,是主张“乐以象德”(即每一具体的情感都必定有与之相应的声音)的儒家之徒很不好回答的。因为音乐对情感

的表现决不像他们所说的那么简单机械。至于儒家之徒“盛衰吉凶、莫不存乎声音”的说法,更是明显荒谬的。嵇康对之也作了有力的驳斥。

从正面看,嵇康论述了音乐的表现的不确定性,以及这种不确定性在艺术上所具有的优越性。他说:

夫会宾盈堂,酒酣奏琴,或忻然而欢,或惨尔而泣。非进哀于彼,导乐于此也。其音无变于昔,而欢戚并用,斯非吹万不同耶?夫唯无主于喜怒,无主于哀乐,故欢戚俱见。若资偏固之音,舍一致之声,其所发明,各当其分,则焉能兼御群理,总发众情耶?由是言之,声音以平和为体,而感物无常;心志以所俟为主,应感而发。

这里,嵇康看到了音乐对情感的表现的不确定性,恰好是它的无限性,即它的能够“兼御群理,总发众情”的巨大优越性的表现。如果音乐只有“偏固之音”、“一致之声”,即褊狭、固定、单一而无变化,那就虽能表明某种特定的情感,却不能收到“兼御群理,总发众情”的效果,即不能表现众多的思想和激发种种的情感<sup>1</sup>。嵇康说“夫唯无主于喜怒,无主于哀乐,故欢戚俱见”,这也正是魏晋玄学力求脱出有限而达到无限的思想,也就是王弼所说的那个具有潜在的无限可能性的本体——“无”。音为宫则不能商,物为温则不能凉,正因为不宫不商,不温不凉,所以才能宫能商,能温能凉。“无状无象,无声无响,故能无所不通,无所不往”(王弼:《老子道德经注》)。嵇康主张声无哀乐,以超哀乐的“和”为音乐的本体,除了我们在上节所说以个体人格精神的自由无限为艺术的本体这一重要理论意

---

<sup>1</sup> 这里的“众理”之“理”,应理解为魏晋玄学所探求的人生的哲理、思想。它是带有情感色彩的,不是现在一般所说的抽象的理论。

义之外,从艺术对人的感染作用来看,就是要使艺术超出有限而达到无限,使“全和之声,无所不感”,产生“兼御群理,总发众情”的作用。这正是对艺术特征的一种深刻的认识。对嵇康所谓“无主于喜怒,无主于哀乐”,不应简单地理解为艺术可以没有一个主要的内容,而是说不应局限于对某一有限事物的喜怒哀乐。正因为艺术包含着广阔无限的境界,它就能给各个不同的欣赏主体留下嵇康所说“应感而发”的广阔的能动性和自由天地。“人情不同,自师所解,则发其所怀”。在《琴赋》中,嵇康曾生动地描绘了艺术作品的内容的多面性和欣赏者的感受的多样性,可以看作是对他在《声无哀乐论》中所说的“兼御群理、总发众情”的一个具体说明:

若论其体势,详其风声,器和故响逸,张急故声清,间辽故音靡,弦长故微鸣,性洁静以端理,含至德之和平,诚可以感荡心志,而发泄幽情矣!是故怀戚者闻之,则莫不愀慄惨凄,愀怆伤心,含哀懊啜,不能自禁。其康乐者闻之,则敬愉懽释,抃舞踊溢,留连澜漫,嘤噓终日。若和平者听之,则怡养悦愉,淑穆玄真,恬虚乐古,弃事遗身。是以伯夷以之廉,颜回以之仁,比干以之忠,尾生以之信,惠施以之辩给,万石以之纳慎,其余触类而长,所致非一。同归殊途,或文或质,总中和以统物,咸日用而不失。其感人动物,盖亦弘矣!

作为文学作品,这不免有些夸大。但不以辞害义地来看,基本的精神还是正确的。特别是就音乐作为艺术的一个门类来看,它给人的感受和体验应该是多种多样的,而不是像儒家之徒的乐论所说的那么狭窄、单一、刻板。

以上我们讲了嵇康所说的“音声之无常”的意义。现在再来分析一下他的另一个基本的观点,即“心之与声,明为二物”。这是嵇康为了论证“音声之无常”,声无关于哀乐在理论上必然要得出的

结论。因为声既无关于哀乐，哀乐只是心之所感，那么“心”与“声”自然就是“二物”，也就是“声之与心，殊涂异轨，不相经纬”了。相反，如果“心”与“声”相联，“心”的哀乐必表现为“声”的哀乐，那么声无哀乐的说法也就不能成立。所以，为了坚持声无哀乐，嵇康在逻辑上就必须坚持“心”与“声”为互不相关的二物。较之于嵇康对“音声之无常”的论证，嵇康在这个问题上的论证要薄弱得多，但也并非毫无可取的东西。嵇康说：

夫喜怒哀乐，爱憎惭惧，凡此八者，生民所以接物传情，区别有属，而不可溢者也。夫味以甘苦为称，今以甲贤而心爱，以乙愚而情憎，则爱憎宜属我，而贤愚宜属彼也。可以我爱而谓之爱人，我憎而谓之憎人？所喜则谓之喜味，所怒则谓之怒味哉？由此言之，则外内殊用，彼我异名。声音自当以善恶为主，则无关于哀乐。哀乐自当以情感，则无系于声音。名实俱去，则尽然可见矣。

这是嵇康对于“心”与“声”为二物的正面论证。他的基本的论据是：味有甘苦，人有贤愚。甘使人喜，苦使人怒。贤使人爱，愚使人憎。但喜怒在我，甘苦在味；爱憎在我，贤愚在人。我们不能把使我喜的甘味叫喜味，使我怒的苦味叫怒味；也不能把我爱的贤人叫爱人，我憎的愚人叫憎人。因为外（甘味、苦味和贤人、愚人）内（喜、怒和爱、憎）不同，外物自有的称谓（甘、苦和贤、愚）和只同我的感受相关的称谓（喜、怒和爱、憎）是有别的。同理，声音的善恶是外，属于彼；我对声音的哀乐的感受是内，属于我，两者是不同的。可见，哀乐是我的情的感受，同声音无关。这就叫“名实俱去”，即哀乐之名

非关声音之实；声音之实又同哀乐之名无关<sup>1</sup>，问题不就非常清楚了吗？但“秦客”不以为然，又向嵇康提出：“贤不宜言爱、愚不宜言憎，然则有贤然后爱生，有愚然后憎成，但不当共名耳！哀乐之作亦有由而然，此为声使我哀，音使我乐也。苟哀乐由声，更为有实，何得名实俱去耶？”为了回答这个驳难，嵇康说：“然和声之感人心，亦犹酒醴之发人情也。酒以甘苦为主，而醉者以喜怒为用。其见欢戚为声发，而谓声有哀乐，不可见喜怒为酒使，而谓酒有喜怒之理也。”嵇康并不否认喜怒由酒味生，爱憎由人的贤愚生，哀乐由声音生，问题在于能否因此就把味称为喜味、怒味，人称为爱人、憎人，声分别称哀声、乐声。这里嵇康看到了一个事实，即我们对事物的主观上的情感的判断并不等于对于事物的客观性质的判断，两者确实是有区别的。嵇康的思想合理之处即在于强调这两种判断的区别。从语言上说，“喜味”、“怒味”、“爱人”、“憎人”这些词，如果“喜”、“怒”、“爱”、“憎”都作为形容词来用，解作“所喜之味”、“所怒之味”、“所爱之人”、“所憎之人”，那是可通的。但如直说“喜味”、“怒味”、“爱人”、“憎人”，那确实不通。因为这种说法把“喜”、“怒”作为味所具有的两种性质，“爱”、“憎”作为人所具有的两种性质，这就把主观的情感判断混同于对事物的客观性质的判断了。从声音来说，“哀声”、“乐声”的说法在字上面看起来虽不如“喜味”、“怒味”那样别扭，而且常有这种用法，但声的“哀”与“乐”究竟还是从人的情感而言，不能离人的情感而言声自有哀乐。换句话说，声音是可以表现情感的哀乐的，从这个意义上说，可以讲声有哀乐，嵇康完全否定这一点是不对的。但在另一方面，说声可以表现人的情感的哀乐，却不能说声也自有其哀乐。在这点上，嵇康主张“哀乐当

---

1 有人把“名实俱去”解释为“名和实一起去掉”，不妥。这实际是逻辑学上的一种说法，即名与实两者互不相称，名不合于它所名之实，实不合于赋予它的名。“去”应作违、离解。



以情感”，离情则声无哀乐又是对的。总之，嵇康的贡献在于他要把人对事物的主观的情感判断和对事物的客观性质的判断区分开来。这在哲学认识论和美学上都是有重要意义的。

嵇康基于上述看法，认为声的哀乐只是主体的情感判断的产物，不同于声自身具有的性质，这样，在他看来“心”（主观情感）与“声”（情感判断的客观对象）也就“明为二物”，不是一回事了。嵇康还在和“秦客”辩难中对此作了另一些论证，但牵强类比，价值不大，这里就略而不谈了。需要说明的是，有一种意见说嵇康主张“心之与声，明为二物”是一种“二元论”，认为声音不变而心情万变，犹之乎概念世界不变而现实世界万变。这种说法显然不符合实际，也并未弄清嵇康所谓“心之与声，明为二物”的涵义。如前所说，嵇康所讲的“心”与“声”的关系指的是主体对物的情感判断与情感判断的对象自身的关系。而且嵇康十分明确地指出前者属我、在内，后者属彼、在外，两者不能混同。这里并没有什么割裂“心”与“物”的二元论问题存在。相反，基本上是唯物论的。此外，嵇康所说的声音不变而心情万变，决不等于说概念世界不变而现实世界万变。因为如前节所说，嵇康认为声音是天地阴阳五行化生的产物，亦即是物质的自然界的東西，并非什么“概念世界”。至于嵇康所说的“心”，指的是人的精神、情感，他从未认为现实世界由“心”产生，当然也不能说他把“心”看作“现实世界”。主张声无哀乐的嵇康对情感与音乐的关系有着比历史上任何乐论都更为深刻的思考和认识。他所说的声无哀乐，并非说音乐与情感不相关，而正好是要使音乐能唤起人们最广阔的情感，并使各各不同的欣赏主体的情感要求都能从音乐的欣赏中得到满足。这一切又正是魏晋玄学的以“无”为本的思想在美学上的系统应用。

### （3）“乐”的社会功能

《声无哀乐论》一开头，“秦客”就提出了如果认为声无哀乐，那

么如何解释儒家所说的“治乱在政，而音声应之”，“仲尼闻《韶》，识虞、舜之德；季札听弦，知众国之风”呢？经过反复驳难之后，“秦客”又提出，“仲尼有言，移风易俗，莫善于乐。即如所论，凡百哀乐，皆不在声，即移风易俗，果以何物耶？”前一问题是所谓“先贤所不疑”的观点，即儒家以“乐”为伦理道德感情的表现的观点。对此，嵇康作了种种批驳，以明“声”既无关于哀乐，那么儒家那个被认为无可怀疑的观点也就是站不住的了。不论嵇康的论证还存在着怎样的一些缺点，他的“师心以遣论”（刘勰：《文心雕龙·才略》）的理论勇气是令人佩服的。他击破了儒家使音乐从属于伦理政治的狭隘观点。至于后一个问题，即用音乐来移风易俗，也是儒家之徒最为关心的。在这个问题上，嵇康并没有根本否定音乐能够移风易俗，但对它作了新的解释。

嵇康把乐的移风易俗问题分为两个方面来加以解释。一个是在他所说的远古的理想社会中的情况，另一个是这个理想社会衰败以后的情况。嵇康说：

夫言移风易俗者，必承衰弊之后也。古之王者，承天理物，必崇简易之教，御无为之治。君静于上，臣顺于下，玄化潜通，天人交泰。枯槁之类，浸育灵液，六合之内，沐浴鸿流，荡涤尘垢。群生安逸，自求多福，默然从道，怀忠抱义，而不觉其所以然也。和心足于内，和气见于外，故歌以叙志，舞以宣情。然后文之以彩章，照之以风雅，播之以八音，感之以太和。导其神气，养而就之；迎其情性，致而明之；使心与理相顺，和与声相应。合乎会通，以济其美。故凯乐之情，见于金石，含弘光大，显于声音也。若以往则万国同风，芳荣济茂，馥如秋兰；不期而信，不谋而诚，穆然相爱；犹舒锦彩，而灿烂可观也。大道之隆，莫盛于兹，太平之业，莫显此。故曰：移风易俗，莫善于乐。乐之为体，以心为主，故无声之乐，民之父母也。

这就是嵇康所详加描绘的，他理想中的远古社会的情况。这个社会并不废“君臣”，也不废忠义诚信以及“风雅”，但它又是如道家所说的那样一个无为而治，处于纯朴自然状态的社会。这实际是儒家《礼记》的大同社会与道家的无为而治的社会的结合。在这个社会中，人们是安逸、和平、幸福的，歌舞是人们的“和心”见之于外的“和气”的表现，目的是导养人们的神气，“使心与理相应，和与声相迎。合乎会通，以济其美”。也就是使人们的“和心”与“理”（包含天地之理和人伦之理）相顺应，与“声”（指音乐）相迎合，这样来济成、增加这个理想社会的的美。所以和悦欢乐之情，见于金石（乐器），而又弘扬光大，显于声音。像以往这样一个“万国同风”的社会，是一个繁花并茂，芬芳四溢，人人诚挚相爱，有如展开的彩锦般美丽光辉的社会。嵇康在对他理想中的这个社会赞叹备至之后，接着就说：“故曰：移风易俗，莫善于乐”。因为在这个社会中，“乐”是人民“足于内”的“和心”的表现，所以它能很好地助成“风俗”之美。嵇康接着又说：“乐之为体，以心为主，故无声之乐，民之父母也”。因为“乐”的本体在于“心”的“和”，人民有了“足于内”的“和心”，这样就像有了慈祥的父母的恩惠可以安乐地生活，社会的“风俗”也就是美的了。所以，“无声之乐”比有声之“乐”更重要，后者不过是前者的表现。有了“无声之乐”，即人民心中有了“和”，有声之“乐”才能真正助成“风俗”之美，产生“移风易俗”的作用。嵇康对他理想中的社会的种种美好的描绘，对于这个社会中“乐”与人民生活的美合为一体的憧憬，虽不能同十八世纪末德国席勒对美的自由王国的论述混为一谈，但它终究又鲜明地表现了我国古代哲人也有着对一个美的社会的热烈向往。这种向往，后来又发展为鲍敬言的“无君论”的空想，但已不如嵇康的理想这样带有浓厚的美学色彩了。

在嵇康看来，“乐”的“移风易俗”的作用，在他所说的理想社会

中是一件自然而然的事。但在这个理想社会“衰弊”之后,虽然“八音会谐,人之所悦,亦总谓之乐。然风俗移易,不在此也”。因为这时“和心足于内,和气见于外”的现象不再存在,人们心中产生了各种贪欲,从而声音之“乐”也就不再自然地具有“移风易俗”的作用了。但“声音和比,人情所不能已者也,是以古人知情不可放,故抑其所遁;知欲之不可绝,故因其所自。为可奉之礼,制可导之乐,口不尽味,乐不极言,揆终始之宜,度贤愚之中,为之检则,使远近同风,用易不竭,亦所以结忠信,著不迁也”。接下去,嵇康讲到了“先王用乐之意”的目的,一是为了崇礼让,习礼仪,二是为了“采风俗之盛衰,寄之乐工,宣之管弦,使言之无罪,闻之者足以诫”。这些看法是同儒家乐论基本一致的,即把“乐”视为施行教化,使人的欲望、行为合于礼义的手段。它表明曾经猛烈地批判儒家礼法的嵇康并不在根本上完全否定儒家思想。但嵇康认为他说的“乐”的这种“移风易俗”的作用,是在他所说的理想社会“衰弊”之后的事情,即并不是嵇康的理想之所在。他的理想是在个体超越物欲私利的“和”的实现,在于体现这种“和”的音乐的美同“风俗”的美两者的完全合一。但嵇康终究又摆脱不了儒家思想的束缚,所以他一面毫不掩饰地赞赏儒家所深恶的郑声的美,宣称“若夫郑声,是音声之至妙”,另一方面又说:“妙音感人,犹美色惑志。耽槃荒酒,易以丧业,自非至人,孰能御之?”所以“先王”就不得不“捐窈窕之声”,以维护礼教了。嵇康的《声无哀乐论》从反对儒家以“乐”为伦理道德的表现开始,到了最后仍不得不承认儒家以“乐”为教化手段的合理性,并肯定儒家所说雅乐与郑声有不可混淆的“淫”与“正”的区别。这是嵇康无法超越的历史局限性的表现。实际上,几千年来,由于农业与手工业牢固结合的小农经济的长期存在,历代反儒的进步思想家,不论如何激进,最后还是无法完全越出儒家思想这道铁门限。这可以说是一种历史的悲剧。但是,包括嵇康在内,这些思想家对于儒学的大胆冲击,终究有着不可磨灭的历史意义。它使

儒学的统治不致发展成一种极端片面、完全灭绝人性的东西，并起着一种削弱、动摇对儒学的绝对信仰的作用。

总起来看，嵇康对“乐”的社会功能的看法，比起他对“乐”的本体以及“乐”与情感的关系的看法来要逊色得多。这是由于当讲到“乐”的社会功能时，嵇康作为封建统治阶级的思想家，不能不强调“乐”对维护封建伦理道德关系的作用。嵇康的乐论实际上包含着两个方面，一个是从统治阶级个人的“养生”的观点来看“乐”，另一个是从如何巩固统治阶级所治理的社会的观点来看“乐”。就前一方面说，嵇康在谈论“乐”的本体和“乐”与情感的关系时，他可以较多地从魏晋玄学所强调的对个体人格的无限与自由的追求来看待“乐”的问题。但一当涉及到“乐”在现实社会中的作用时，他就无法避免对“乐”与社会伦理道德的关系作出正面的回答了。

## 第五节

### 《声无哀乐论》对后世的影响

嵇康的《声无哀乐论》对后世的影响看来并不显著，但这种影响是存在的，而且其无形的影响比有形的影响要大得多。

就有形的影响来看，首先就是本章第二节中已指出的，它作为一个玄学的议题，在晋代以至南北朝仍然是人们很感兴趣的。晋代的重要政治人物王导在过江之后，他所好谈的玄理中就仍有声无哀乐论在内。南齐的王僧虔在讲到“言家口实”时也举出了声无哀乐。其所以如此，大约是由于这一问题的论辩本身有它的复杂性，对看重玄理思辨的门阀士族的名士们来说有其特殊的吸引力。但更为重要的，可能是这一问题牵涉到当时统治阶级普遍关心的“养生”以及人生的哀乐问题。如嵇康在《养生论》中讲到了养生要做到

“形神相亲，表里俱济”，并以音乐为达到此种境界的重要方法之一；而在《世说新语》中我们也看到“形神相亲”正是魏晋许多名士常讲的话头。

何平叔云：“服五石散，非唯治病，亦觉神明开朗”。（《言语》）

郭景纯诗云：“林无静树，川无停流”。阮孚云：“泓峥萧瑟，实不可言。每读此文，辄觉神超形越”。（《文学》）

王佛大叹言：“三日不饮酒，觉神形不复相亲”。（《任诞》）

所谓声无哀乐问题，作为和魏晋以至南北朝统治阶级所重视的养生问题相关的问题，它在玄学上的理论意义远远超过了单纯音乐问题的解决。同时，即使单就音乐问题而言，音乐也是当时统治者们普遍爱好的一门艺术，并且主要是作为抒发陶冶性灵的手段来看待的，极少去考虑它的政治伦理的意义。然而，声无哀乐问题在晋代以致南北朝时期具体论辩的情况究竟如何，由于缺乏足够的材料，还难于作出说明。

《晋书·隐逸传》中曾讲到陶渊明“性不解音，而蓄素琴一张，弦徽不具。每朋酒之会，则抚而和之，曰：但识琴中趣，何劳弦上声”。《宋书·陶潜传》也说：“渊明不解音声，而蓄琴一张，无弦，每有酒适，辄抚弄以寄其意”。萧统《陶渊明传》也有相同的记载。这和嵇康在《答向子期难养生论》中说：“有主于中，以内乐外，虽无钟鼓，乐已具矣”的思想是类似的，也和《声无哀乐论》中对“无声之乐”的推崇相一致。由此可知，嵇康的“乐”以“和”为本，无关于哀乐的思想对当时的风雅名士很有影响。

在唐代，《贞观政要·礼乐》曾记述说：

太常少卿祖孝孙奏所定新乐。太宗曰：“礼乐之作，是圣人

缘物设教以为搏节。治乱善恶，岂此之由？”御史大夫杜淹对曰：“前代兴亡，实由于乐。陈将亡也，为《玉树后庭花》；齐将亡也，而为《伴侣曲》。行路闻之，莫不悲泣，所谓亡国之音。以是观之，实由于乐”。太宗曰：“不然，夫音声岂能感人？欢者闻之则悦，哀者听之则悲，悲悦在于人心，非由乐也。将亡之政，其人心苦，然苦心相感，故闻之则悲耳，何乐声哀怨能使悦者悲乎？今《玉树》、《伴侣》之曲，其声具存，朕能为公奏之，知公必不悲耳。”尚书右丞魏徵进曰：“古人称‘礼云，礼云，玉帛云乎哉！乐云，乐云，钟鼓云乎哉！’乐在人和，不由音调。”太宗然之。

这里，唐太宗李世民以及魏徵明显是主张嵇康所说的声无哀乐的，魏徵引以证明“乐在人和，不由音调”的孔子话，也恰好是嵇康在《声无哀乐论》中引用了的。我们虽然不能断言李、魏一定读过嵇康的著作，但观点与嵇康类似是很明显的。不过，历史的背景已有很大不同。李、魏的说法都表明了处在创业上升时期的唐代统治阶级对人自身的力量的信心，不那么迷信“乐”的作用。他们认为即使很哀的亡国之音演奏起来也不会使一个欢悦的人悲哀，既表现了这种信心，同时也说出了欣赏者的感情状态对作品的欣赏有着重要的影响。这是《淮南鸿烈》已经指出过，经嵇康又更作了充分的发挥的。但嵇康的无哀乐论是同魏晋玄学直接相连的，李、魏的说法则主要是一种政治上的考虑，缺乏嵇康理论所包含的哲学意义。

这种哲学意义就是我们所要说的嵇康的《声无哀乐论》对后世的无形的一个重要影响所在。虽然嵇康的这篇名作是在讲音乐问题，但实际上它决不只是一般的音乐理论，而是魏晋玄学的美学的完成。它以个体的超哀乐的无限自由的人格本体为艺术的本体，最为明确系统地从理论上论证了魏晋玄学的审美理想，这才是它对后世影响最大的地方。晋代以致南北朝的美学对“神”的重视，对艺术的

审美特性的强调,以及对艺术作一种本体论的探究等等,都直接间接地受到《声无哀乐论》的影响。虽然几乎见不到有人直接地引用《声无哀乐论》中的话,但它的精神却渗透到了后世的文艺思潮中。这一点又是阮籍的《乐论》所不能相比的。



## 第七章

# 陆机的《文赋》

嵇康的被杀,和随之阮籍的去世,标志着在中国哲学(包括美学)、文学史上都有重要意义的“正始时代”基本结束。公元265年,即阮籍去世后两年,司马炎代魏称帝,国号晋,史称西晋。公元280年,晋武帝灭吴,出现了西晋短暂统一的局面。产生在这一时期的陆机的《文赋》,是中国美学史上第一篇具体而详细地讲述文学创作的文章,具有划时代的意义。

### 第一节

#### 陆机的生平、思想及其《文赋》

陆机,字士衡,吴郡人(今江苏吴县),生于公元261年(魏元帝曹吴景元二年),死于公元303年(晋惠帝司马衷太安二年)。《晋书·陆机传》对他的生平作了颇为详细的记载。

陆机的祖父是吴国著名的丞相陆逊,父亲是吴的大司马陆抗。陆机不但“少有异才,文章冠世”(《晋书·陆机传》,以下引自此书者不再注明),而且体魄魁梧,知军事,和他的弟弟陆云(字士龙,也

以文学知名于时,和陆机并称“二陆”)不同。《世说新语·赏誉》中说:“蔡司徒在洛,见陆机兄弟住参佐廨中,三间瓦屋,士龙住东头,士衡住西头。士龙为人,文弱可爱;士衡长七尺余,声作钟声,言多忼慨”。陆机的父亲陆抗死后,陆机“领父兵为牙门将。年二十而吴灭,退居旧里,闭门勤学,积有十年”。到了元康二年,即公元292年,陆机与其弟入洛阳,拜见西晋的重要政治人物太常张华,得到了张的赏识和提携。但当时北方世族对南方世族多取轻视态度。有一次,侍中王济“指羊酪谓机曰:‘卿吴中何以敌此?’答曰:‘千里莼羹,未下盐豉’。时人以为名对”。这是说吴中到处都有其美不下于北方的物产,回答得十分巧妙,并且显示了陆机特出的文才。又一次,“范阳卢志于众中问机曰:‘陆逊、陆抗于君近远?’机曰:‘如君于卢毓、卢瑱’。志默然”。这也是巧妙而有力的回答。因为卢志之问含有直呼其父祖之名的颇不礼貌之意,陆即以同样态度回敬,因此卢志默然,无话可说。这都说明陆机在入洛后,虽颇受北方世族的歧视,但他并不屈服。

由于张华的荐举,陆机先是作“祭酒”,后又迁“太子洗马,著作郎”,都是掌管礼仪、文书之类的不太重要的官职。这时正当元康年间,晋惠帝司马衷的皇后贾氏篡权,其族兄贾模、内侄贾谧当政,并起用张华、裴頠、裴楷、王戎并管机要,同心辅政,是西晋历史上相对稳定的时期。西晋文学在这时得到了明显的发展。贾谧好文,一时文士多集其左右,号称“二十四友”。刘勰《文心雕龙·时序》说:“茂先(即张华)摇笔而散珠,太冲(即左思)动墨而横锦,岳、湛(即潘岳、夏侯湛)曜联璧之华,机、云(即陆机、陆云)标二俊之采,应、傅、三张(即应贞、傅云父子、张载、张协、张亢三兄弟)之徒,孙、挚、成公(即孙楚、挚虞、成公绥)之属,并结藻清英,流韵绮靡”。陆机于此时得到张华的高度赞扬,文名大显,与潘岳齐名。《世说新语·文学》刘孝标注引《文章传》说:“机善属文,司空张华见其文章,篇篇称善。犹讥其作文大治,谓曰:‘人之作文,患于不才;至子为文,乃

患太多也’”。

但是，西晋相对稳定的时期不长，很快爆发了“八王之乱”，而陆机也卷入其中，最后成为统治阶级内部争权夺利斗争的牺牲品。初，“吴王晏出镇淮南，以机为郎中令，迁尚书中兵郎，转殿中郎”。这是陆机从一个文职闲官进入当时统治阶级内部斗争的开始，但吴王晏还不属作乱的“八王”之列。以后“赵王伦辅政，引为相国参军，豫诛贾谧功，赐爵关中侯。伦将篡位，以为中书郎。伦之诛也，齐王冏以机职在中书，九锡文及禅诏，疑机与焉，遂收机等九人付廷尉。成都王颖、吴王晏并救理之，得减死徙边，遇赦而止”。不论是出于自觉或被迫，陆机被牵连到了赵王伦推翻贾后政权的政变，最后因政变的失败而几乎致死。但陆机仍然不想退出政治斗争，史书记载说：“时中国多难，顾荣、戴若思等咸劝机还吴。机负其才望，而志匡世难，故不从”。他以为成都王颖最有“康隆晋室”的希望，又感他的救命之恩，于是投靠成都王颖。“颖以机参大将军军事，表为平原内史”。太安初年，即公元303年8月，颖为争夺皇位起兵讨长沙王义，“假机为后将军，河北大都督，督北中郎将王粹、冠军牵秀等诸军二十余万人”。这是一次历史上出师众多的重大军事行动。机先是辞让，后又不顾颖手下将领的不满和捣乱，领兵前往，与长沙王义战于鹿苑，结果大败。颖手下的将领诬机谋反，颖于是命牵秀秘密捕杀机于军中。机死时四十三岁，同时被害者有其子蔚、夏，其弟云。《世说新语·尤悔》记载，机“临刑叹曰：欲闻华亭鹤唳，可复得乎？”这既有机后悔不听顾荣等劝告还吴的意思，同时又说明机至死仍怀念着他的乡土。机之死，是统治阶级内部争夺所致，也同南北世族的矛盾有关。在先后参与诬陷陆机的人物之中，就有前述曾嘲讽陆机的卢志在内。这种矛盾，到了北方世族过江后的东晋更变得尖锐了。

吴亡之后，陆机曾著《辨亡论》上下篇，总结吴亡的历史经验。这是汉之后罕见的长篇政论，最能见出陆机的政治思想。在上篇，

陆机把国家的兴衰归结到要重视和善于任用人才，下篇则归结到“人和”比“地利”更重要，主张“恭己以安百姓，敦惠以致人和”（《全晋文》卷九十八）。这是一种平实的儒家理想，同史书所说陆机“伏膺儒术”，“志匡世难”有关。从陆机的《演连珠》及其他一些文章看，怀着上述这种平实的理想而“志匡世难”的陆机，对正始玄学的“贵无”是不满意的，主张“积实虽微，必动于物；崇虚虽广，不能移心”，“循虚器者，非应物之具；玩空言者，非致治之机”（《全晋文》卷九十九），大致上是站在他的同时代人裴頠的“崇有论”一边。但是，在另一方面，陆机身怀亡国之痛，羁旅从宦，亲历了西晋黑暗政治的种种艰险，因此他又有着相当浓厚的道家思想，深感人生的短暂和世事的艰辛，这又是与玄学相通的。他在《大暮赋》的序中说：

夫死生是失得之大者，故乐莫甚焉，哀莫深焉。使死而有知乎，安知其不如生。如遂无知邪，又何生之足恋。故极言其哀，而终之以达。（《全晋文》卷九十六）

这是一种无可奈何的悲哀。生不如死，而死又无知，那么对于生还有什么可留恋的呢？在《述思赋》中，陆机又说：

情易惑于已揽，思难戢于未忘。嗟伊思之且尔，夫何往而不臧。骇中心于同气，分戚貌于异方。寒鸟悲而饶音，衰林愁而寡色。嗟亦情之屡伤，负大悲之无力。苟彼涂之信险，恐此日之行戾。亮相见之几何，又离居而别域。观尺景以伤悲，俯寸心而悽恻。（同前书）

这是一篇写得相当成功的抒情短赋，可以见出陆机对人生所怀的忧伤。在《豪士赋》的长序中，陆机又指出了做臣子的即使有“大德至忠”，也“不能取信于人主之怀，止谤于众多之口”；政治风云难

测，“事穷运尽，必于颠仆；风起尘合，而祸至常酷也”。这是富于政治经历的陆机的经验之谈，并非一般的空论。而解决的办法，陆机认为只有遵循道家的“知尽不可益，盈难久持，超然自引，高揖而退”的原则。（《全晋文》卷九十六）

由上可以看出，陆机的思想包含有“志匡世难”和“超然自引”这样两个方面。前者与儒家相联，后者却通于道家、玄学。在这两个方面中，前者是主导的方面。陆机的《七微》（或作《七征》）最为清楚地说明了这一点。在这篇文章中，“通微大夫”向怀着道家出世理想的“玄虚子”讲了从道家而来的仙人生活的种种享受，问他是否羡慕。最后说：“圣主达持盈之宝术，寤经国之在贤。各毕荣于分局，期赞化于大钧。吾子岂不欲縻好爵于天宇，显列业乎帝臣欤？”于是“玄虚子”恍然大悟，说：“甚哉，鄙人之惑也！犹穷绳自逸于井干，凭河盗本于黄川。钦至论，敷蔽衽，谨闻命于王孙”（《全晋文》卷九十八）。由此可见，陆机虽然也有“超然自引”的思想，但最终还是“谨闻命于王孙”，希望能“显列业乎帝臣”。这固然也可说包含着陆机的“志匡世难”的理想在内，但同时又表现了他是如何地不忘于人间的荣华富贵。较之于阮籍、嵇康对权贵的超然傲视，陆机的“谨闻命于王孙”的思想相去已不可以道里计了。它说明自正始到西晋，时代和思想发生了重大的变化。陆机的思想尽管也有“超然自引”的一面，但已无阮、嵇那种高洁的志趣了。实际上，陆机入洛后最初依附于贾后一派的势力，得到张华的盛赞，并有谄媚于贾谧以取宠的表现，但尔后又卷入赵王伦谋杀贾谧和推翻贾后的政变（张华在政变中被杀），这都说明了陆机求取名位之心是很为强烈的。有名位可求，他就“谨闻命于王孙”，积极参与各派政治势力的斗争。但是，陆机终究是东吴名将之子，也确有较高的政治眼光和“匡世难”的思想，这又使他不同于一般的无耻钻营之徒，也不同于与他齐名的、思想要浅薄得多的潘岳。“岳性轻躁，趋世利，与石崇等谄事贾谧。每候其出，与崇辄望尘而拜”（《晋书·潘岳传》）。陆机

也曾有对贾的谄媚,但还未达到此种露骨和令人作呕的境地。潘岳可说是西晋新贵中的一个浪荡子,而陆机则是名震江东、历经世变的大族之后。陆机的《辨亡论》,即不可能出于潘岳之手。对人生哀患的感慨之深,潘岳也难与之相比。当然,潘岳又不像陆机那样恪守儒家的正统观念,具有率情而行的特点,这又是陆机所不及的。

历来人们对陆机作品的评论,多数人都说他的作品缺乏真情和只知表面地摹拟古人。抨击最有力者,大约要数清代的沈德潜。在现代所写的文学史中,又给他增加了一条重要的罪状:“形式主义”。这样,陆机的文学成就基本上就给否定了。可是,对陆机的《文赋》绝大多数人都肯定。这也就是说,他的文学创作低劣,但文学理论却很高超。我们不否认创作与理论之间会存在矛盾(这是《文赋》中也说到了的,详后),但对陆机来说,他的文学作品并不如许多人所说的那么低劣。相反,历史地来看,他不愧是西晋属于第一流的大文学家。

陆机的一些诗读来使人感到缺少真情,这是同上述他思想中的矛盾分不开的。一方面,他有人生无常哀痛之感,也有“匡世”之志,另一方面,他又不忘于名位的追求。这就使他那些哀叹人生的作品难得有如《古诗十九首》、建安文学以致阮籍的《咏怀诗》那样深刻感人的力量。但陆机究竟又是经历了政治上的重大变故的人物,所以他的一部分诗,特别是赋<sup>1</sup>,也仍然具有较深的感人力量。临刑还叹息“欲闻华亭鹤唳,可复得乎?”的陆机,决不是如一些论者所说的“不及情”的人物。他的《吊曹孟德文》也深含对人生的一种欲弃之而又不舍的爱恋,堪称千古少见的大文。沈德潜说:“士衡以名将之后,破国亡家,称情而言,必多哀怨,乃词旨敷浅,但工涂泽,复何贵乎?”(《古诗源》卷七)。沈或者是执着于儒家的“亡国之

---

<sup>1</sup> 陆云在《与兄平原书》中说:“四言五言非所长,颇能作赋”。这是陆云自道。对陆机来说,诗固为其所长,而赋也有不可忽视的成就。

音哀以思”，要陆机大写其亡国之痛吧。然而，这是一种根本不看客观历史条件的苛评。在陆机的一些诗、赋里，可以看到陆机由破国亡家而引起的哀怨，如《述先赋》、《怀土赋》、《思归赋》都是颇为成功的作品。但抗晋复吴在当时已根本不可能。陆机入洛，已决定与新朝合作，而他也得到了并不太坏的待遇。所以，当牵秀捕杀陆机时，他曾说：“自吴朝倾覆，吾兄弟宗族，蒙国重恩，入待帷幄，出剖符竹。成都命吾以重任，辞不获已。今日受诛，岂非命也！”（《晋书·陆机传》）因此，抒写破国亡家的哀怨，在陆机的作品中不可能占主要地位。陆机不可能以复吴的志士的姿态与晋相对立，在诗中大写其亡国之痛。他的这一类作品的主要价值也不在写亡国之痛，而在和亡国相联的那种对人生忧患的感慨和对乡土的爱恋。

历代对陆机文学成就的评价，还有一个他常常摹拟《古诗十九首》和曹操乐府的问题。论者对此常投以轻蔑，但似乎从未论证为什么陆机要热衷于摹拟《古诗十九首》和曹操乐府？这正是因为他与这些作品所表现的对人生的感慨发生了共鸣的缘故。那么，难道他不可以自抒感慨吗，为什么一定要摹拟呢？这就同陆机的局限性有关了。如果他自抒感慨，尽情而发，那就有可能走到愤世嫉俗的道路上去，这是同当时的政治气候以及陆机的“谨闻命于王孙”的思想不能相合的。因此也就只好以这种摹拟的形式作为表现他的感慨的一种手段。这种摹拟无疑已失去了古人那种厚重、质朴、深沉，但又具有显豁、清丽、朗朗上口的特点。所以陆机的拟古诗在当时得到了推重。它以一种平易而又儒雅的形式，表现了当时即使身居高位的统治者也不可能完全没有的对人生的哀感。固然不必把这些拟古诗说得很好，但它是时代的产儿，具有艺术上的功力。王夫之曾指出：“平原拟古，步趋如一，然当其一致顺成，便独舒高调。一致则净，净则文，不问韧守，皆成独构也”（《古诗评选》卷四）。这是有一定的道理的。

刘勰对于西晋文学曾有一个总的评价：“采缙于正始，力柔于

建安”（《文心雕龙·明诗》）。这个评价在基本上是正确的，也同样适用于陆机。“力柔于建安”，固然是缺点，但“采缁于正始”是否也仅仅是缺点，而没有任何积极的意义呢？可不可以简单用“形式主义”一语加以否定呢？只要承认艺术形式的发展和完善是艺术发展的一个不可缺少的重要方面，那就不应当给以简单的否定，而应给以适当的肯定。当然，如果形式既得到了完善，内容又很深刻，那岂不是很好吗？但历史不是按照某些人给它规定的道路走的，偏于内容或偏于形式的情况，在历史上屡见不鲜。而在历史发展的长河中，两者终究又会趋于统一。自汉末魏初到西晋，大体除曹植以外，对文词的华美是不太注意的。总的说来，这是一个内容压倒形式的时期。西晋则很自觉地开始了对文词的华美的追求，进入了形式压倒内容的时期。而在追求文词的华美上，贡献最大的又当推陆机。因为他不但在文学创作上有很高成就，而且还写下了《文赋》，自觉地思考和研究了文章的“妍蚩好恶”的问题。后者下面再谈，这里只说陆机作为骈文的重要的创造者，他对诗的对偶与音韵的认真讲求，都在中国文学的发展上有重大意义。陆机说过：“宣物莫大于言，存形莫善于画”（《历代名画记》）。他正是一个深入地研究和掌握了用以“宣物”之“言”的语言艺术家。即使是他的某些被人鄙视的摹拟之作，或被认为“不及情”之作，在遣词的工巧，音韵的和美上，也并非可以轻易达到的。沈德潜把梁、陈文学“专攻对仗，边幅复狭”归之于“士衡为之滥觞”（《古诗源》卷七），并不符合历史实际。因为梁、陈的低劣之作不可与陆机之作相提并论，不能由陆机负责。而且如无“士衡为之滥觞”，中国的诗歌艺术永远满足于汉魏的质朴状态，不讲求诗的艺术技巧，那还会有后来诗歌艺术的丰富多彩的发展吗？

陆机的美学思想集中表现在他的《文赋》之中。这里有一个《文赋》作于何时的问题。杜甫曾说：“陆机二十作《文赋》”，早已有人对此提出怀疑。据陆机本传，陆机“年二十而吴灭”，这是东吴的大变



故，陆机这时不大可能有心情去专门研究文学创作问题。史书也只说他在吴亡后闭户勤学，为了找寻吴亡的经验教训而著《辨亡论》，未提及写《文赋》。如说在接近二十之前，正当吴危急存亡之秋，机“领父兵为牙门将”，也很难去专门研究文学创作问题。这样，是否可以说是陆机在入洛之前所写的呢？但没有足够的材料能作证明。现在看来，足以推测《文赋》写作时间的材料，是陆机的弟弟陆云的《与兄平原书》。以下据此试作一点考证。

现《全晋文》卷一百二所收《与兄平原书》共 32 封（或 31 封，因疑 21 与 22 实为一封）。其中第五封信陆云讲到他正在作《感思赋》，“得此百数十字，今送。不知于诸赋者不罢少不。想少佳，成当送到洛”。由此可以推知，陆云写此信时正在邺都当成都王颖的部下，而陆机则在洛阳，其时为永宁二年，即公元 302 年。因为陆云在《岁暮赋》的序中说过：“余祇役京邑，载离永久。永宁二年春，黍宠北郡，其夏又转大将军右司马于邺都”，可证陆云写第五封信的时间与地点。在第 25 封信中，陆云讲到他作了《愁霖赋》，据该赋小引，知此赋作于“永宁三年夏六月”，则此信应写于公元 303 年 6 月间。在第 31 封信中，陆云又提到“力成《岁暮赋》，适且毕，犹未大定”。“今且欲寄之，既未大定，又恐此信至，兄已发”。此信应写于 303 年 8 月之前。因为陆机是在该年 8 月为成都王颖率兵讨长沙王乂的。所谓“兄已发”即指陆机发兵而言。在第 32 封信中，陆云又说：“兄前表甚有深情远旨，可耽味高也”。这里所说的“表”显然是指陆机给成都王颖的《谢平原内史表》。这样看来，陆云的《与兄平原书》实写于公元 302 年（永宁二年）至公元 303 年（太安二年，亦永宁三年）8 月之前（即成都王颖发兵讨长沙王乂之前）。其中第 9 封信提到了陆机的《文赋》，全信如下：

云再拜。省诸赋，皆有高言绝典，不可复言。顷有事，复不大快，凡得再三视耳。其未精，仓卒未能为之次第。省《述思

赋》，流深情至言，实为清妙。恐故复未得为兄赋之最。兄文自为雄，非累日精拔，卒不可得言。《文赋》甚有辞，绮语颇多。文适多体，便欲不清，不审兄呼尔不。《咏德颂》甚复尽美、省之惻然。《扇赋》腹中愈首尾，发头一而不快。言乌云龙见，如有不体。《感逝赋》愈前，故当小不，然一至不复灭。《漏赋》可谓清工。兄顿作尔多文，而新奇乃尔，真令人怖。不当复道作文。谨启。（《全晋文》卷一百二）

这信写于陆云动手作《岁暮赋》之后，其时应为公元302年之夏或以后。从信的内容看，可知当时陆机把他的不少文章抄付其弟，要他评论得失，“为之次第”。云最欣赏《述思赋》，次则为《文赋》、《咏德赋》（即《祖德颂》）、《漏赋》（即《漏刻赋》）。对《扇赋》（即《羽扇赋》）提出了批评，认为中间比首尾写得好（“腹中愈首尾”），又说把“乌”（应为“鸟”）和“龙”联到一起不妥。对《感逝赋》（即《叹逝赋》），认为“愈前”，即比《扇赋》为好，虽微有不足之处，但一往情深<sup>①</sup>。在对诸作评论完毕之后，陆云说：“兄顿作尔多文，而新奇乃尔，真令人怖”。这句话很值得注意。这里的“顿作尔多文”的“顿”，是顿然、忽然的意思，它可指很短的时间，也可指较长的时间，但不会是很长的时间。所以，《文赋》为陆机二十岁作或入洛前在吴中的说法都可以排除掉。同时，由于陆云的信大约写于公元302年夏秋，所以《文赋》也不可能作于这年夏秋之后。现在的问题是陆云所说“顿作尔多文”的“顿”包含多长时间。从他讲到的《叹逝赋》陆机在序中明言为四十岁（时为公元300年）所作来看，时间并不很短，可以长达两三年。有人认为《文赋》是四十岁以后作，前已在注中指出论据不

① 有人把“愈前”释为《感逝赋》之作在《文赋》之前，从而又曰《感逝赋》作于陆机四十岁时推定《文赋》作于陆机四十岁之后（参见钱钟书《管锥篇》第三册，第1207页），误。这里的“愈前”是指陆云在对陆机的作品“为之次第”时认为《感逝赋》比《扇赋》为好之意，不是指写作的时间早晚。

陆机四十三岁,决心投靠成都王颖,被表为平原内史。这时他的精神状态在《谢平原内史表》中说得很明白。他对颖感恩戴德,表中说“忘臣弱才,身无足采;哀臣零落,罪有可察”,临末又说“非臣毁宗夷族所能上报。喜惧参并,悲愆哽结”。这时陆机所考虑的是前途吉凶难定,恐怕也不是写《文赋》的时候。而到了6月、7月间,他就任了成都王颖讨长沙王义的大军的后将军、大都督,并立即陷入了同颖手下将领的纷争之中,更不是适于写《文赋》的时候了。8月发兵以后,很快兵败被诛。只要分析一下陆机四十岁至死前这几年的情况,即可看出《文赋》作于四十之后的说法是没有什么足够的根据的。当然,我们说作于公元299年至300年4月之前,即陆机未满四十之前,也还是一种推想,尚无确证,但以为比定为四十以后作要合理一些。

《文赋》的出现,在中国美学史上有重大意义。自先秦到《文赋》之前,中国美学基本上是从哲学、伦理学出发来探讨美与艺术的本质及其社会作用,很少涉及文艺创作中的具体问题。如历代关于“乐”有不少专著,但很少仔细研究“乐”的创作中的各种具体问题。汉代的《毛诗序》也没有讲诗歌创作中的具体问题。曹丕《典论·论文》专论文学,但也语焉不详。只有到了《文赋》,才第一次展开了对文学创作的具体细致的研究。自此以后,中国美学就同对各部门艺术的具体研究结合起来,从而得到了极大的丰富和发展,不再只停留于一般的理论原则上了。刘勰曾说:“昔陆氏《文赋》,号为曲尽,然泛论纤悉而实体未该”(《文心雕龙·总术》),意为《文赋》还不够系统完备。然而,“曲尽”和“泛论纤悉”,正是《文赋》的特出贡献所在,为在它之前的著作所没有,同时《文赋》又决非琐屑之谈,而有深刻的思想。刘勰的《文心雕龙》就受到了陆机《文赋》的很大影响。

《文赋》之作,首先自然是以陆机自己丰富的创作经验为基础的,但同时又概括、融会了历史上重视文词华美的许多作家,如屈

原、司马相如、扬雄、桓谭、曹植等人的经验和见解。强调创作的个性、天才和独创性的曹丕的《典论·论文》，对《文赋》有很大影响。在哲学上，从陆机对文艺的实质和功能的观点来看，他是站在儒家立场上的，但同时又毫不拘泥地大胆吸取了道家的见解。这就使得《文赋》不同于一般的创作经验谈，而上升到了哲学、美学的高度。陆机在人洛之后，眼界的扩大，南北学风的互相交流影响，大约也对《文赋》之作产生了重要作用。当时北方，玄学的影响仍很大，一般从南方人洛做官的名士也不能不对玄学有所了解，“二陆”也不出此例<sup>1</sup>。《文赋》虽有明显的儒家思想，但与东汉儒家那种狭隘、刻板、拘泥的思想很不相同。整个而言，《文赋》仍是汉末魏初以来新思潮下的产物。（详后）

## 第 二 节

### 《文赋》试析

刘勰说：“《文赋》巧而碎乱”（《文心雕龙·序志》）。这是缺乏分析的论断。如果与系统的理论著作相比，《文赋》显得零碎。但作为一篇以“赋”的形式谈文学创作的文章来看，它结构精密，条理清晰，语言简练，没有什么枝蔓和重复之处，堪称是一精心结撰之作，比刘勰《文心雕龙》的某些篇章要好。就词章华采来说，也为刘勰所不及。

为了对《文赋》作一个较细致的分析，我们将把《文赋》分为若干部分，逐段逐句加以诠释。这种诠释，参考了我们已看到的有关《文赋》的文章和注释，和已有的说法有相同之处，但也有不相同的

---

<sup>1</sup> 参见唐长孺：《读抱朴子推论南北学风的异同》。

地方,或相同而更作发挥的地方,文中不一一指出。

### (1)《文赋》的引言

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。故作《文赋》以述先士之盛藻,因论作文之利害所由,他日殆可谓曲尽其妙。至于操斧伐柯,虽取则不远,若夫随手之变,良难以辞逮。盖所能言者,具于此云。(《全晋文》卷九十七)

这是《文赋》的引言,主旨是要说明陆机写作《文赋》的缘起、意图和目的。

“余每观才士之所作,窃有以得其用心”。这是说陆机曾观赏研究过有名的文士们的作品,并且能够得其“用心”之所在。重视他人的成就,而且不只表面地观察,特别注意其“用心”所在,这是陆机论文的一个重要依据,同时也说明《文赋》是在广泛深入地研究许多文学家的成就和经验后写成的。陆机的《遂志赋》的序是对于这一点的具体说明:

昔崔篆作诗以明道述志,而冯衍又作《显志赋》,班固作《幽通赋》,皆相依仿焉。张衡《思玄》,蔡邕《玄表》,张叔《哀系》,此前世之可得言者也。崔氏简而有情,《显志》壮而泛滥,《哀系》俗而时靡,《玄表》雅而微素,《思玄》精练而和惠。欲丽前人,而优游清典,漏幽通矣。班生彬彬,切而不绞,哀而不怨矣。崔蔡冲虚温敏,雅人之属也。衍抑扬顿挫,怨之徒也。岂亦穷达异事,而声为情变乎?余备托作者之末,聊复用心焉。(《全晋文》卷九十六)

陆机特重作者之“用心”，是就作者情感的表现及其作品的艺术特征和成就而言的。所以《文赋》的根本点是从审美上来具体研讨文学创作，大不同于过去的许多文论。

“夫放言遣辞，良多变矣。妍蚩好恶，可得而言”。这是说文学创作虽然变化多端，但“妍蚩好恶”还是可以说明的。这里“妍蚩”即美丑之意，“好恶”也是美丑之意，不同于善恶。于此更可以清楚看出陆机是自觉而明确地从审美的观点来研究文章的。人们常说这是《文赋》的“形式主义”的表现，其实正是《文赋》的特殊贡献所在。而且就《文赋》全文来看，陆机也并不是什么“形式主义者”，因为他并不否定内容的重要性。

“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”。这是说陆机根据自己作文的经验，尤能体会到作文之“用心”和文之“妍蚩好恶”的问题。而他经常感到困难的是“意不称物，文不逮意”，这说明知道文章应怎样作是容易的，困难的是能不能真正作好。这里，陆机提出了一个“物”、“意”、“文”三者的关系问题。他认为首先“意”要“称物”，其次“文”须“逮意”。所谓“意”，是指作者构思所要表现的情感意念，它固然同思想相关，但不是抽象的概念。“意”要“称物”，这里的“称”有相称、切合之意。陆机在《演连珠》中说：“灵辉朝覲，称物纳照；时风夕洒，程形赋音”（《全晋文》卷九十九）。这里的“称物纳照”的“称物”也是与物相称、相应之意。所以，“意”能“称物”应释为“意”与“物”刚好相称，但不等于我们现在常说的“正确反映”，而是指所抒写的“意”和引起“意”的“物”恰好吻合无间，实际上也就是后世常说的“情”与“景”的交融一致。“文”须“逮意”，是说“文”要表达作者所要表达的“意”，但不能说“能‘逮意’即能‘称物’”。<sup>1</sup> 因为“文”所“逮”之“意”如果本来是不“称物”的，那么虽“逮意”还是不能“称物”。陆机所说的“意”与

---

<sup>1</sup> 钱钟书：《管锥篇》，中华书局，1979年版，第1177页。

“物”的关系,即是创作中的构思的问题,“文”与“意”的关系则是用文学语言这种物质媒介把“意”传达出来的问题,亦即克罗齐美学所谓“传达问题”。这问题王充已作过论述(参见第一卷王充章),但不是像陆机这样从纯文学创作角度来讲,也没有如此突出“意”。在陆机之前,从孟子开始虽已涉及了“文”与“意”,但从文艺创作的角度,正面地明确提出和强调“意”的问题,应当说是从陆机开始的。陆机在这个问题上的看法不但影响到后来的文论,也影响到画论。如谢赫《古画品录》评顾恺之说:“迹不逮意,声过其实”;评宗炳说:“迹非准的,意足师效”,明显受到陆机说法的影响。

“故作《文赋》以述先士之盛藻,因论作文之利害所由,他日殆可谓曲尽其妙。至于操斧伐柯,虽取则不远,若夫随手之变,良难以辞逮。盖所能言者,具于此云尔”。这是说由于作文不是知之为难,而是能之为难,因此作《文赋》以阐述先士的繁富华丽的文章,从而论作文的成败利钝的原由。今天虽然还不能马上做到,他日或者许能曲尽其妙。至于一般学者像操斧伐柯那样去学习前人的文章,虽有法则可依容易掌握,但如果讲到运用时随手的灵活变化,的确是难以言传的。就能言传的来说,大致都写在这里了。陆机的这些说法,受庄子、孟子的影响。庄子这里暂时不谈。孟子的影响则表现在他的“大匠能诲人以规矩,不能诲人以巧”的说法上。陆机也有此种看法,把易学的规矩和难于掌握的规矩的灵活运用分开,但他认为后者也还有可以言传的方面。陆机这里又受到曹丕《典论·论文》的影响。曹丕认为作文的“巧拙”要靠作者的气质、个性、天才,“不可力强而致”,并且是“虽在父兄,不能以移子弟”,当然也是不可言传的。陆机也承认这一点,但还是认为有可以言传的方面。这是一个重要的进展,它表明陆机开始去思考探讨艺术创作的特殊规律了。如果永远只停留在不可言传上,那么文学理论和美学的研究就无事可作。陆机企图去说明那历来被认为是不可言传的奥妙,这样他也就开始进入了美学研究的具体领域。这和他在《演连珠》

中所表现出来的反对“循虚器”、“玩空言”的求实精神分不开,但同时又承认艺术创作中有不可言传的方面,没有把问题简单化。

还需要指出,对上文中的“他日殆可谓曲尽其妙”一语,历来有不同的解说。李善注认为“言既作此《文赋》,他日观之,殆谓委曲尽文之妙道”。此解与上下文难以联接,而且意为陆机在自夸他的《文赋》,和陆机在《文赋》中说“恒遗恨以终篇,岂怀盈而自足”的精神不合。俞正燮《癸巳存稿》解为“谓他日殆可曲尽其妙”,得文之本意,但又感原文“可谓”二字难以解通。郭绍虞引《左传》、《大戴礼记》以证“可谓”即“可以”之意,使问题得到解决<sup>1</sup>。钱钟书则认为“他日”应作“昔日”解,承“先士之盛藻”来,“谓前世著作已足当尽妙极妍之称”<sup>2</sup>。然而如依钱说,按一般行文规则,不应该说“他日殆可谓曲尽其妙”,而应说“昔人(或昔贤)殆可谓曲尽其妙”。因“他日”即使作“昔日”解,也还是指时间,很难释为“前世著作”。同时,“殆”有可能、或许之意,是推测之词。“殆可谓曲尽其妙”意为或许可以曲尽其妙,不同于钱说“足当尽妙极妍之称”。当然,钱说看来有一好处,即可与下文“至于操斧伐柯”,“取则”一气相联。但不依钱说,亦可相联。因上文说“曲尽其妙”,这是很高的要求,不同于初学按既定的规则作文,所以下文才说“至于操斧伐柯”云云。

## (2) 概述文学作品的创作

佇中区以玄览,颐情志于典坟。遵四时以叹逝,瞻万物而思纷。悲落叶于劲秋,喜柔条于芳春。心懔懔以怀霜,志眇眇而临云;咏世德之骏烈,诵先人之清芬。游文章之林府,嘉丽藻之彬彬。慨投篇而援笔,聊宣之乎斯文。(《全晋文》卷九十七)

---

1 郭绍虞主编《中国历代文论选》第一册,上海古籍出版社,1979年版,第175页。

2 钱钟书,《管锥篇》第三册,第1181页。



这一段是进入正题后陆机对文学创作的一个总的看法,具有很大的重要性。下文的许多论述都离不开这个总的看法。

“伫中区以玄览,颐情志于典坟”。这是两句带有纲领性的话,讲的是文学创作的根本条件。前一句源于道家,后一句出于儒家,应分别加以诠释。我们在前面已讲过,在陆机的思想中,儒家思想是主要的,但同时也有道家、玄学的思想。如陆机的《孔子赞》所描绘的孔子的形象,也仍然是魏晋玄学思潮影响下的孔子形象,并非正统儒家心目中的孔子形象:

孔子叙圣,配天宏道。风扇玄流,思探神宝。明发怀周,兴言谏老。灵魄有行,言观苍昊。清歌先诚,丹书有造。(《全晋文》卷九十八)

足以证明陆机有道家、玄学思想的文章,在陆机的著作中可以找出许多,如《大暮赋》、《幽人赋》、《应嘉赋》、《感丘赋》、《列仙赋》、《凌霄赋》。这是集中体现了陆机道家思想的,散见于其他篇章的道家思想还有不少。从许多文章可以看出,陆机有道家的遨游宇宙的思想:

仰群轨以遥企,顿骏翻以婆娑。寄冲氛于大象,解心累于世罗。……穷览物以尽齿,将弥迹于余足。(《应嘉赋》,《全晋文》卷九十六)

仰终古以远念,穷万绪乎其端。……妍媸混而为一,孰云识其所修。必妙代以远览兮,夫何徇乎陈区。(《感丘赋》,同上书)

颺余节以远模,风扶摇而相予。……判烟云之腾跃,半天步而无旅。咏凌霄之飘飘,永终焉而弗悔。(《凌霄赋》,《全晋文》卷九十七)

从这些话中,还隐约可见阮籍《大人先生传》的影响。陆机所说的“佇中区以玄览”,就是他的上述道家思想在文学创作上的应用。这里的“中区”,不是什么“适中的地区”,而是李善注所说的“区中”。但“区中”又不是钱钟书所说的“屋内”,而是老子所说的“域中有四大”的“域中”,也就是天地之中。如果说是“屋内”的话,那也是以天地为屋。“玄览”语出《老子》第十章:“涤除玄览”。王弼注:“玄,物之极也。言能涤除邪饰,至于极览”。“佇中区以玄览”,意即立于天地之中,放眼极观万物,也就是陆机在《感丘赋》中所说的“必妙代以远览兮,夫何徇乎陈区”。钱钟书据五臣张锐注释“玄览”为“远览文章”,进而说“机祇借《老子》之词,以言阅览书籍”,误。张锐注所谓“远览文章”,实指远览天地之大文,似不能解作“阅读书籍”。在陆机的思想中,“佇中区以玄览”一语的重要意义,在于他吸收了道家高度重视人与无限的大自然合一,打破狭隘眼界和任凭想象在广大的空间、时间中自由飞翔的合理思想。虽然先秦的《庄子》,特别是西汉的《淮南鸿烈》已开始把这一思想联系到文艺创作(参见第一卷庄子章和《淮南鸿烈》章),但明确地把“佇中区以玄览”作为文艺创作的一条重要原则提出,并加以前所未有的具体发挥(详后),这是始于《文赋》的。“颐情志于典坟”,是说以古代的典籍来陶养“情志”,相当于班固在谈到汉代著名的文士时所说的“究先圣之壶奥,婆娑乎术艺之场,休息乎篇籍之圃,以全其质,而发其文”(《答宾戏》,《全后汉文》卷二十五)。但陆机不像班固那样常发表一些片面简单的儒家议论,他所强调的是对“情志”的一种内在的滋养培育,所以用“颐”这个在《易经》中有重要意义的词(卦名)来加以说明。同时,他所说的“情志”,从它既包含情感也包含思想来说固然也可说是今天常讲的思想感情,但还难于表现“情志”这概念的特定意义。因为“情志”不是思想感情的简单拼合,它实际是指文学家对于世界人生的一种包含深刻的理性,但又不是纯理性的情

感体验,同《毛诗序》明白地以儒家伦理概念为标准的“志”与“情”的结合已不同。

“伫中区以玄览”和“颐情志于典坟”,一是强调对外在的无限广大的宇宙万物的极览尽观,另一是强调通过对典籍的阅读,对含有深刻理性的内在情感体验的培育陶养。只有这两方面都得到发展,并使两者结合起来的时候,陆机认为才会有文思,从而也才会有创作。

“遵四时以叹逝,瞻万物而思纷;悲落叶于劲秋,喜柔条于芳春;心慄慄以怀霜,志眇眇而凌云。咏世德之骏烈,诵先人之清芬;游文章之林府,嘉丽藻之彬彬。慨投篇而援笔,聊宣之乎斯文”。这是对具有高洁“情志”的作家从观览天地万物,产生文思到援笔写作的具体描述。“遵四时以叹逝,瞻万物而思纷”是一句总领下文的话,李善注说:“循四时而叹其逝往之事,揽万物盛衰而思虑纷纭也”。它是对作家所具有的艺术感受性的很好的描写,同时也正是“万物”与作家“情志”相互作用的结果。接下去说,见到肃杀的秋日而悲落叶飘零,适逢和丽的春天而喜柔条欣欣,但这还只是一般情感上的悲喜。进而又说:“心慄慄以怀霜,志眇眇而临云”,把自然景物所引起的悲喜感受进一步提升为更广阔的对社会人生的理想追求。心肃然危惧,似霜雪之高洁;志卓然高远,如飞举而凌云。这是中国历来所赞颂的志士仁人的心境、“情志”,但已不是纯伦理的,因与对天地万物的观览、感受的融合而成为审美的了。作为能进入艺术的“情志”,亦即陆机所理解的“情志”,正是这样的一种“情志”。但在中国封建社会下,这种“情志”不可能与儒家所说的“齐家”、“治国”相分离,因此陆机接着又讲到“咏世德之骏烈,诵先人之清芬”,即歌咏赞颂先人世代伟美芬馨的道德事功。这对魏晋极为重视门阀世族的名士们来说,尤有重要意义(如陆机即作有《祖德颂》、《述先颂》)。创作的“情志”已生,歌咏先人世德的心情也油然而生,于是就需要有美丽的文词来加以表达。所以陆机接下去

说：“游文章之林府，嘉丽藻之彬彬”，这是指广泛涉猎观赏历代美丽的文章以资借鉴，但这终不能代替自己的创作，于是“慨投篇而援笔，聊宣之乎斯文”，即慨然放下前人的篇籍，自己援笔为文以宣写自己的“情志”。

在以上这些话中，陆机对从“情志”的产生到援笔为文的描写，包含着一些重要的观察与体验。其中值得注意的是对观览天地万物而产生“情志”的描写，看来包含着三个阶段：先是对外物的一般情感的发生，其次是把这种情感升华为个体所追求的人格理想，最后是对个体人格理想的追求与社会的关系的体验。实际的创作过程中自然不可能有这种截然分明的划分，但包含这样三个不同层次的递进却是存在的。此外，陆机的整个描写的中心都在说明作家“情志”的产生，最后又说到要“游文章之林府”，给“情志”以美丽的表现，它没有先秦、西汉儒家那种以文艺为教训的工具而忽视文艺特征的褊狭观念。尽管陆机也讲到了“咏世德之骏烈，诵先人之清芬”，表明陆机并未脱出也不可能脱出儒家观念。陆机本人曾写过一篇《感时赋》，可作为他所讲由观览万物而产生“情志”，进入艺术创造的印证与参考：

悲夫冬之为气，亦何惜慄以萧索。天悠悠其弥高，雾郁郁而四幕，夜绵绵其难终，日晼晼而易落。敷曾云之葳蕤，坠零雪之挥霍；寒冽冽而寝兴，风谡谡而屡作；鸣枯条之冷冷，飞落叶之漠漠；山崢嶸以含瘁，川螭蛇而抱涸；望八极以眇漭，普宇宙而寥廓。伊天时之方惨，曷万物之能欢。鱼微微以求偶，兽岳岳而相攒；猿长啸于林杪，鸟高鸣于云端。矧余情之含瘁，恒睹物而增酸。历四时以迭感，悲此岁之已寒。抚伤怀以呜咽，望永路而沈澜。（《全晋文》卷九十六）

这是一篇写得相当成功的赋。它是陆机在《文赋》中所说“遵四时以

叹逝、瞻万物而思纷”的生动注解，也是陆机在文艺创作中如何实践他的理论，从对万物的观览中去找寻艺术所要表现的“情志”的具体说明。通篇的放言遣词，也很好地使我们看到了陆机实践他所说的“游文章之林府，嘉丽藻之彬彬”所取得的成就。当然，要到这篇赋中去找寻什么重大的思想内容，那是要失望的。但这篇赋所给予我们的，是一种真正可以称之为美和艺术的东西，而不是政治伦理性的东西，或政治伦理与艺术的混合物。这正是它的特出之处。立足于陆机的创作实践的《文赋》，它的特出之处也在于不简单地以文艺为政教的工具，而十分珍视艺术的美。有的论者说，陆机讲观览万物不过是指四时的荣枯而已，内容很为贫乏。的确，由于中国封建社会的历史局限，不只陆机，不少文人的作品所涉及的社会生活面是狭窄的。但是，陆机重视观览万物终究是对的，而且他从四时的荣枯所看到的并不就是一些简单的自然现象，而是对整个宇宙人生的一种具有相当深度的感慨和体验（上引的《感时赋》即是一例）。他所达到的艺术境界，是那些简单以艺术为宣传政教的工具的作品所永远不能达到的。出于儒家传统的偏见，陆机的文学作品以及他的《文赋》常被贬低，这现象至今尚未完全消失。

### （3）论想象与作品的创造

其始也，皆收视反听，耽思傍讯，精鹜八极，心游万仞。其致也，情瞳眈而弥鲜，物昭晰而互进，倾群言之沥液，漱六艺之芳润，浮天渊以安流，濯下泉而潜浸。于是沈辞怫悦，若游鱼衔钩，而出重渊之深，浮藻联翩，若翰鸟缨缴，而坠曾云之峻。收百世之阙文，采千载之遗韵，谢朝华于已披，启夕秀于未振，观古今于须臾，抚四海于一瞬。然后选义案部，考辞就班，抱景者感叩，怀响者毕弹。或因枝以振叶，或沿波而讨源，或本隐以之显，或求易而得难，或虎变而兽扰，或龙见而鸟澜，或妥帖而易施，或岵嵴而不安。罄澄心以凝思，眇众虑而为言，笼天地

于形内，挫万物于笔端。始踟躅于燥吻，终流离于濡翰，理扶质以立干，文垂条而结繁。信情貌之不差，故每变而在颜；思涉乐其必笑，方言哀而已叹。或操觚以率尔，或含毫而邈然。（《全晋文》卷九十七）

以上两段是讲“概投篇而援笔”之后进入创作的状态。第一段讲的是作品的构思，陆机又把它分为“其始也”和“其致也”两个阶段。第二段讲的是构思基本完成后实际进行写作的状态，也就是前面已说过的“传达”问题。下面分别加以说明。

对于构思，陆机极大地突出了想象，这是他的重要贡献所在。就思想的渊源来说，明显来自道家，特别是庄子。这是对上文所说的“伫中区以玄览”的更为具体的说明。所谓“其始也，皆收视反听，耽思傍讯，精骛八极，心游万仞”，吸取了庄子思想以说明进入艺术想象的最初状态。“收视反听”不等于庄子所说的“心斋”、“坐忘”，但与庄子所说“无听之以耳，而听之以心”、“徇（使）耳目内通”（《庄子·人间世》）、“用志不分，乃凝于神”（《庄子·达生》）有明显类似的地方。指的是一种全部感觉、意念高度集中的状态，也正是进入了全神贯注的艺术想象的心理状态。“耽思傍讯”，指的是广泛深入的思索联想，它说明陆机看到了艺术想象的深入进行是包含着思考的作用在内的。“精骛八极，心游万仞”说明“耽思傍讯”的思索联想能够进入不受有限事物所束缚的极其广阔的天地。这显然也受着庄子所说“出入六合，游乎九州”（《庄子·在宥》）、“夫至人者，上窥青天，下潜黄泉，挥斥八极，神气不变”（《庄子·田子方》）之类说法的影响，也可能受到阮籍《大人先生传》中所说“飘飏于四运，翻翱翔乎八隅”的影响。从陆机本人来说，当然又是同他在《凌霄赋》中所说的那种遨游天地的思想分不开的。由于陆机把艺术想象和道家遨游天地的思想结合起来，这样他就深刻地阐发了想象的巨大能动性，赋予了想象以和宇宙的无限等同的力量，使艺术的境界

想象达到成功时,能在一瞬间贯通古今,囊括四海。这是对上文已指出的艺术想象的力量的进一步强调,亦即指出艺术想象有超越时空,与宇宙同其无限的力量。但同时又包含有作家对无尽宇宙人生的种种感慨,一下子得到了抒发和表现的意思。陆机在《感丘赋》中说过:“仰终古以远念,穷万结乎其端”,“必妙代以远览兮,夫何徇乎阵区”。“观古今于须臾,抚四海于一瞬”,即是这种仰终古,穷万绪,远览宇宙人生的兴感情怀,在突然之间呈现为完整的艺术形象。

在描述了艺术的想象、构思以后,陆机接着讲到了“选义按部,考辞就班”。这就是如何实际进行写作,组织语言文字以传达表现由想象所得的构思。陆机首先提出要“抱景者咸叩,怀响者毕弹”。“景”指可见的形色,“响”指可闻的声音。作品的构思要通过种种生动的形象而获得表现,所以离不开形色声音的描写,而要找到最好的描写,就要沉入到对种种形色声音的感受体验中去,在头脑中浮现出无限丰富生动的形色声音。这就叫“抱景者咸叩,怀响者毕弹”。“叩”有击之意,亦有问、至之意。陆机《叹逝赋》中说:“幽情发而成绪,滞思叩而兴端”。种种生动的景色、形色纷至沓来,即是“抱景者咸叩”。“怀响者毕弹”,则大约来自《庄子·齐物论》中的“大块噫气”,“吹万不同”,一时并作。“夫大块噫气,其名为风。是唯无作,作则万窍怒号”,“激者,言高者,叱者,吸者,叫者,嚎者,突者,咬者,前者唱于,而随者唱喁”,一切有穴能发声的东西都发出了各自的声音,这也正是陆机所谓“怀响声毕弹”。总之,陆机的比喻在于说明进入作品的实际创作时须在头脑中唤起种种生动的形象,使一切可见可闻的形色声音的世界都进入头脑中来,这样才可能从中加以选择去取,融铸成所要创造的形象。所以陆机接下去说:“或因枝以振叶,或沿波而讨源,或本隐以之显,或求易而得难,或虎变而兽援,或龙见而鸟澜,或妥帖而易施,或咀唔而不安”。这就是对在“抱景者咸叩,怀响者毕弹”之后,如何取舍组织塑造形象的种种

复杂情况的描述。陆机凭着他的丰富的创作经验看到了这不是一种机械的制作过程,而常常带有不可事先预定的偶然性。但不论怎样,最终是要从纷纭万象的形色声音的世界中造出一个完整的艺术形象来。所以陆机又说:“罄澄心以凝思,眇众虑而为言,笼天地于形内,挫万物于笔端”。这里,“笼天地于形内”的“形”,不少人认为指文章,实际是指人的形体,“形内”即形骸之内,也就是心内。从上文“罄澄心以凝思”而来,指作家全身心进入高度集中的想象,把天地万物笼罩于心内,也就是司马相如说过的“赋家之心,苞括宇宙”的意思。要有这种开阔宏大的想象,不局限于个别的事物,然后才能“眇众虑而为言”,“挫万物于笔端”。“眇众虑而为言”即是说产生出比一般人所能想到的远为巧妙的艺术语言。“挫万物于笔端”的“挫”,有摧折、制服之意。全句是说无限广大的天地万物都逃不出作家的笔锋的抒写,而一一穷形尽相。达到了“笼天地于形内,挫万物于笔端”的境界,自然也就达到了艺术创作上高度自由的境界。陆机认为天地可以被收纳罩取于作家心内,万物可以为作家的笔锋役使趋遣,这种把艺术创作的境界与天地境界联为一气,并高扬了人的能动性的思想,在渊源上,是与道家、玄学相联的。陆机把艺术创造看作是一个与天地合一并使之就范的过程,这过程是复杂的。“始踟躅于燥吻,终流离于濡翰。理扶质以立幹,文垂条而结繁。信情貌之不差,故每变而在颜。思涉乐其必笑,方言哀而已叹”。这都是对写作过程中由艰难到顺利的描写,其中还涉及了一些后来为刘勰进一步考察了的写作技巧问题(如文的质幹与枝叶、言与情的关系问题)。但顺利与艰难又常常不可预期,“或操觚以率尔”,若不经意地就写出了好的作品;“或含毫而邈然”,冥思苦想却一无所得。这一点,陆机在后文又再次加以专门的说明。

#### (4) 论创作的愉快

伊滋事之可乐,固圣贤之所欬。课虚无以责有,叩寂寞而



求音，函绵邈于尺素，吐滂沛乎寸心。言恢之而弥广，思按之而愈深，播芳蕤之馥馥，发青条之森森，粲风飞而焱竖，郁云起乎翰林。（《全晋文》卷九十七）

这一段是论由创作所产生的愉快。“伊兹事之可乐，固圣贤之所钦”，即是指这种愉快。很明显，虽然陆机说它“固圣贤之所钦”，但它不是儒家所说的那种以文学为伦理教化手段所引起的愉快，而是由创作自身所引起的一种审美的愉快。如此赞美和详论这种愉快，陆机要算第一人。陆机从几层意思去说明这种愉快。

“课虚无以责有，叩寂寞而求音”，一般解释为通过想象、构思，从无声无色之中产生了有声有色的艺术形象，因而感到愉快。这固然也有道理，但陆机的本意不在此，或主要并不在此。实际上，这句话和魏晋玄学有明显的联系，包含着更深刻的意思。王弼在《老子道德经注》中指出：“凡有皆始于无”。在《老子指略》中他又说：“无形无名者，万物之宗也”。“大象”、“大音”，是无形、无声的，但它要通过“四象”、“五音”才能显示出来。虽然如此，它又不为“四象”、“五音”所局限。王弼说：“四象不形，则大象无以畅；五音不声，则大音无以至。四象形而物无所主焉，则大象畅矣；五音声而心无所适焉，则大音至矣”。如本书第四章已指出，这个“大象”、“大音”是有限中的无限，也是魏晋玄学所说的最高的善和最高的美。最早明确把这种思想应用于美和艺术的是前面已经讲过的阮籍。他在《清思赋》中说：“微妙无形，寂寞无听，然后乃可以睹窈窕而淑清”。这并非不要形和声，而是要在“无形”之中见到“形”，在“无听”之中听到“声”。这样的“形”和“声”才是“窈窕而淑清”的最美的“形”和“声”。陆机同样有类似的思想。他在《应嘉赋》中说：“指千秋以厉响，俟寂寞之来和；怀前修之仿佛，覩幽人之所过”（《全晋文》卷九十六）。陆机的弟弟陆云在《南征赋》中说：“兆洪音于寂寞，先无形而高唱。……绝倡寂其既收，万夫翁而咸和”（《全晋文》卷一〇〇）。陆机所

谓“课虚无以责有，叩寂寞以求音”，实际就是说艺术创造所追求的“有”（亦即形）和“音”，是那从“虚无”、“寂寞”中产生的“大象”、“大音”，它是天地的本根的表现，因而是最美的“象”和“音”。这意味着艺术创造并不止于可见可闻的“形”和“音”，而是对天地本根的揭示。正因为这样，陆机才说它是“圣贤之所钦”。但这圣贤并非儒家的孔、孟，而是道家的老、庄。不过，如前所说，孔子在魏晋玄学中，包括在陆机的思想中（见前引陆机《孔子赞》）是被道家化、玄学化了的，所以说是指孔子亦无不可。除上述意义之外，对于陆机来说，这两句话还意味着艺术创造，是在虚无之中求取实有，寂寞之中倾耳求音，希望有可能在广漠的人世引起回响。也就是前引《应嘉赋》中所说的“指千秋以厉响，俟寂寞之来和”。正因为这样，这两句话就同下文的“函绵邈于尺素，吐滂沛乎寸心”联结起来了。这是说对人生的种种感受，至远至大，都可容之于尺素，从心中尽情地加以倾吐。而且“言恢之而愈广，思按之而愈深”，使人玩索不尽。王弼《老子指略》说：“‘深’也者，取乎探赜而不可究也；‘大’也者，取乎弥纶而不可极也。”加之文词如美丽的花朵芬芳远播，新发的青条森森玉立，其光彩“粲然如风飞飏立，郁然如云起翰林”（《文选》六臣注吕向语）。陆机对创作所引起的愉快的描写至此达到高潮，而这种愉快明显是由艺术美所引起的极大的欢乐。

### （5）概述艺术创造的变化无定

体有万殊，物无一量，纷纭挥霍，形难为状。辞程才以效伎，意司契而为匠，在有无而倂侘，当浅深而不让。虽离方而遁员，期穷形而尽相。故夫夸目者尚奢，惬心者贵当，言穷者无隘，论达者唯旷。（《全晋文》卷九十七）

前面陆机一般地讲了从想象、构思到进行创作的过程以及创作的愉快，自此以下转入对艺术创造中所应注意的各种问题。这一段主

旨在说明艺术创造是变化多端的。

“体有万殊，物无一量，纷纭挥霍，形难为状”。“体”指下文即将论到的文体，“物”指文章所描写的对象，既包含外在的事物，也包含人心中情感状态。文体千差万别，事物又无一成不变的度量、标准，一切都处在纷纭迅速的变化之中，因此难于描状。这里陆机强调了文章本身和文章所描写的事物都是变化不定的。就其思想渊源来说，明显出于《周易》。王弼在《周易略例》中说：

变者何也？情伪之所为也。夫情伪之动，非数之所求也；故合散屈伸，与体相乖。形躁好静，质柔爱刚，体与情反，质与愿违。巧历不能定其算数，圣明不能为之典要；法制所不能齐，度量所不能均也。

从哲学上看，这可能就是陆机所说“体有万殊，物无一量”之所本。陆机在《演连珠》中还曾说过：“适物之技，俯仰异用；应事之器，通塞异任”（《全晋文》卷九九）。这也是强调事物变化不定的意思。而从文学说，陆机所谓变化，不只指自然的变化，尤其是指他那个时代社会人生的“纷纭挥霍”的变化。所以陆机在《道家赋》序中说：“穷达异事，而声为情变”（《全晋文》卷九六）。陆机首先肯定文体和事物有不可限定、度量的多样变化，这是他论文的一个基本出发点。由于文艺创作不是机械的制作，中国美学常常将它同《周易》的变化的观念相联系。但专门针对文艺创作正面直接地论述这一问题的，首推陆机。

“辞程才以效伎，意司契而为匠”。这里进一步说到了在“形难为状”的情况下，作家应当怎么办。“辞”指文辞，“程”在这里应释为量，“才”指作家之才，非指文辞之才。“辞程才以效伎”，意为文辞视作家才能大小而发挥其描写事物的作用。“意”与“辞”相对，指文意，同时也指作家所欲表现之意，它就如掌握应有的恰当尺寸而完

成作品的匠师。陆机在这里强调了作家的“才”和“意”在创造作品中的重要作用,这是曹丕的思想的具体化。其中特别是以“意”为主使的思想,对后世大有影响。

“在有无而僦俛,当浅深而不让。虽离方而遁员,期穷形而尽相”。这是对作家应如何发挥自己才能的进一步说明。陆机在上文论到创作的愉快时已说过“课虚无而责有,叩寂寞而求音”,又说过“言恢之而弥广,思按之而愈深”。这里说“在有无而僦俛”,是说在“课虚无而责有”上应多多努力,求索不辍。“当浅深而不让”,是说在思理的浅深问题上,能深则深,当仁不让,即应力争思想比别人更深。这两句主要是就构思而言,亦即就“意”而言的。下两句“虽离方而遁员,期穷形而尽相”,则主要是就文辞的描写言的。意为虽不拘泥于规矩,但总要期于穷形尽相,把上文所说“形难为状”的“形”淋漓尽致地描绘出来。

“故夫夸目者尚奢,愜心者贵当,言穷者无隘,论达者唯旷”,这是对具有不同个性才能的作家的长短得失的说明。只求外表引人悦目的作家崇尚浮华的描写,注重切理饜心的作家则珍视文辞的允当;言辞贫乏迫促的作家总是格局有限(“无隘”即“唯隘”,见郭绍虞说),论说畅达繁富的作家则喜好开阔宏大。钱钟书《管锥编》说后两句中的“穷”、“达”非指人生的穷达,甚是。因为这两句和前两句均承文辞如何方能“穷形尽相”而来。但钱说以“穷”为“穷形”之“穷”,欠妥。“言穷”与“论达”相对,可知“穷”非“穷形”之“穷”。陆机对“夸目者”与“愜心者”,“言穷者”与“论达者”的评述,均为一褒一贬,由此也可知“言穷”非言能“穷形”之意。

#### (6) 论不同文体的美

诗缘情而绮靡,赋体物而浏亮,碑披文以相质,诔缠绵而凄怆,铭博约而温润,箴顿挫而清壮,颂优游以彬蔚,论精微而朗畅,奏平彻以闲雅,说炜晔而譎诘。虽区分之在兹,亦禁

邪而制放。要辞达而理举，故无取乎冗长。（《全晋文》卷九十七）

这一段是分论各种文体的美的特征，对了解陆机的美学思想有重要意义。

曹丕在《典论·论文》已论及文体。他说：“盖奏议宜雅，书论宜理，铭诔尚实，诗赋欲丽”。这已注意到了文学的审美的特征，但还说得很简略。陆机则大大进了一步，作了充分的发挥。他用以说明各种文体的特征的用语都是从艺术、审美的观点来看的，可以说都是一些审美的判断。和曹丕比较起来，如曹丕说“铭诔名实”，尚未突出审美的特征，而陆机则说“铭博约而温润”，“诔缠绵而凄怆”，空前突出了艺术、审美的特征。此外，陆机对各种文体的评论，类似于本书第二章已经说过的带有审美性质的人物品藻，明显是审美性的人物品藻的方法在文体上的应用。这对后世的文艺评论发生了很大影响。

在陆机对各种文体的美的论述中，最为重要的是他对诗的看法。这不仅因为诗在中国历来的文学中占有重要地位，而陆机对它提出了崭新的看法；同时还因为陆机的这一看法实际上不局限于诗，而包含着他对整个文艺的看法。所以，在这里有必要详细讨论一下陆机的这个看法，即“诗缘情而绮靡”。这需要从两个方面加以分析，即一个是“缘情”，另一个是“绮靡”。

“缘”是因、由之意。陆机在他的赋中也曾用过“缘情”这个词，如《思归赋》中说：“悲缘情以自诱，忧触物而生端”。《叹逝赋》中说：“乐隳心其如忘，哀缘情而来宅”（均见《全晋文》卷九十六）。由此也可略见陆机对“缘情”之注意。说诗“缘情”，即是说诗是由情而生的。这和儒家传统的“诗言志”的说法有重要区别。虽然在儒家“诗言志”的“志”里也不是没有“情”，但占重要地位的不是“情”，而是孔子所说过的“志于道”（《论语·述而》）的“道”。所以“诗言志”实

即诗言“道”、“载道”。其中“情”对于“道”只有次要的、从属的意义。《乐记》很强调“情”，但更强调“反情以和其志”，即“和”于所“志”之“道”。到了东汉，《毛诗序》对于“情”也相当重视，可以说是第一次在诗歌理论的范围内明确地讲了“志”和“情”的关系，不像过去那样只笼统地讲“言志”了。但它同样把“情”放在从属于“道”的地位，主张“发乎情，止乎礼义”。“礼义”亦即儒家之道是最高的东西，相对于它，“情”只有次要的意义。陆机则不同，他极为明确地提出了“诗缘情”。当然，陆机也没有否认“情”须符合于礼义。他在《演连珠》中说过：

烟出于火，非火之和；情生于性，非性之适。故火壮则烟微，性充则情约。是以殷虚有感物之悲，周京无伫立之迹。  
(《全晋文》卷九十九)

陆机认为“性”比“情”更根本，只有在“性”充实时“情”才不至伤感无依。他所说的“性充”之“性”，自然是孟子主张应扩而充之的人的善性。由此可知陆机不会否认“情”须符合于儒家礼义。但问题是自汉末魏初以来，由于社会的大动乱和统治阶级内部不断争夺，陆机所说的“感物之悲”已是一个普遍存在的事实。陆机自己的许多诗文同样充满着“感物之悲”。因此，礼义虽未被根本否定，但它在人们心目中的地位已大为下降，而和“感物之悲”相联系的“情”却成了被普遍注意的问题。这是在社会的复杂矛盾中，儒家的“礼义”同个体的“情”发生了尖锐冲突的结果。在“礼义”已成为虚伪东西的情况下，在它不但不能给人以“情”的满足，而且破坏、毁灭这种满足的情况下，个体对人生的感慨依恋之情就被推上了重要的位置。我们在第三章中已经说过，魏晋是一个重“情”的时代。这当然不能不影响到和“情”有最直接联系的“文”。《世说新语·文学》中说：

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。”

在《世说新语》中，以“情”论“文”者屡见，本书第二章已论及，这里不再重复。陆机的“缘情”说就是在这样一种时代条件下的产物。虽然陆机讲“缘情”，也讲“颐情志于典坟”，但他所说的“情志”，如我们所已指出的，是和个体对人生的志趣、理想的追求感叹相联系的，不同于《乐记》和《毛诗序》中所说的那种直接从属于政治伦理道德的感情。

陆机不但说“诗缘情”，而且说“诗缘情而绮靡”。“绮”是一种细绫。《汉书·高帝纪》：“贾人无得衣锦绣绮縠紵罽”。师古注：“绮，文缯，即今之细绫也”。引申为文彩美丽之意。以丝织品的美来喻文彩的美丽，常见于汉人文中。如扬雄《法言·吾子》说：“雾縠之组丽。”縠即轻纱，在前引《高帝纪》语中，是次于“绮”的一种衣料。“靡”与节俭相对，作奢侈解，有贬意，但其本意则为多、泰、盛。“绮靡”即文彩美丽繁盛之意，亦即陆机在《文赋》中所说，“炳若缛绣”之意。有人释为“侈丽”、“浮艳”，欠妥。因为陆机《文赋》反对“徒靡而弗华”，反对“妖冶”，“徒悦目而偶俗”，都是在反对“侈丽”、“浮艳”。尽管陆机确实偏好、赞赏文彩繁富之美，但他是不取“侈丽”、“浮艳”的。把“绮靡”释为“侈丽”、“浮艳”，这等于说陆机认为诗应当“侈丽”、“浮艳”，而陆机并无此意。这是后人强加给他的，是对陆机的一种偏见。又有人把“绮”与“靡”分释，认为“绮”言文词，“靡”言声音，亦欠妥。“靡”确可用以形容声音，如《世说新语·言语》中王夷甫说：“张茂先论《史》、《汉》，靡靡可听”。但陆机是在讲诗文，不是讲谈话。诗固然也和音韵相关，但陆机《文赋》认为“暨音声之迭代，若五色之相宣”，因此说“绮靡”，即文彩美丽繁盛，也就包含了音韵之美在内，不须另言。总之，陆机认为“诗缘情而绮靡”，意思

是说诗既是“缘情”而生的，同时文词又是美丽繁盛的。

陆机把“缘情”与“绮靡”结合起来，并不是偶然的。除陆机当时的好尚之外，最根本的原因是由于“缘情”的“情”指的是对人生的感慨、哀伤、爱恋、追求之情，同时也包含对自然美的欣赏之情（如前陆机赋中对云霞之美的描绘）。总之，是一种属于审美、艺术之情，而不是儒家一般所说的那种纯道德的政治伦理感情。正因为这样，当着这种情感表现于艺术（诗）时，就要求有与之相应的美的形式，使之得到充分感人的、能唤起人的审美感受，叫人玩味不尽的抒发、表现。“情”既然已是属于审美、艺术之情，那么它的形式也应是具有美的艺术的形式。从魏晋时期的风尚来看，既重“情”的深切高远，又重“文”的光彩美丽，是带有普遍性的现象。如《世说新语·品藻》中说：

孙兴公、许玄度皆一时名流，或重许高情则鄙孙秽行，或爱孙才藻而无取于许。

“高情”与“才藻”是当时所讲求的两个重要的东西，虽然有人偏爱不同，但理想的情况自然是两者俱备。所以，如本书第三章已指出的，在人物品藻中常讲“才情”如何。“才”即包含“才藻”，“情”即“高情”。陆机主张“诗缘情而绮靡”，也正是统才情而言的，即不但要有“情”，还要有“才藻”。

“缘情”与“绮靡”构成陆机所说诗的两个不可分离的特征，实际上也是一切称得上是文学艺术的作品所必须具备的两个基本特征。尽管就文体而言，具体的要求对不同的文体可以有所不同。从《文赋》中可以清楚看出，陆机在论述各种文体的写作须注意的共同问题时，他所强调的也正是“缘情”与“绮靡”这样两个基本的方面，即一个属于“情”（它和陆机所说的“意”不能分离，是构成“意”的最根本的东西）的方面，一个属于文辞的美的方面。这一点下文



还要讲到。此外,陆机对诗之外的其他文体的特征的评论,分析起来也不外“情”与文辞的美两个方面的结合。如说“颂优游以彬蔚”,“优游”属“情”,“彬蔚”属文辞。其余各体,均无不然。所以,“缘情”与“绮靡”可以说是贯穿陆机整个文学思想和美学思想的最根本的东西,它的意义不只限于诗。

### (7) 论作文的利害得失

这一部分共有五段,主要是讲文章的具体作法,同时也涉及了陆机美学的基本思想。

其为物也多姿,其为体也屡迁。其会意也尚巧,其遣言也贵妍。暨音声之迭代,若五色之相宜。虽逝止之无常,固崎嶇而难便。苟达变而识次,犹开流以纳泉。如失机而后会,恒操末以续颠,谬玄黄之秩序,故溷涩而不鲜。(《全晋文》卷九十七)

这一段是说写作中的“会意”、“遣言”和音韵问题。“会意”指领会“物”之“意”,使“意”能“称物”。“会意”以“巧”为上,即既要“称物”,又不可拘泥于“物”。“巧”的高下,决定着艺术作品的高下。“尚巧”、“贵妍”,表现了陆机对艺术美的高度重视。音韵是有关文学语言的美的另一重要问题。陆机认为“暨音声之迭代,若五色之相宜”,即认为不同音韵的转换变化要像五色的配置那样相互映衬,以取得鲜明协调的效果。这个看法明显来自桓谭以“五色屏风”比喻赋的五色协调的美<sup>①</sup>。陆机看到音韵是逝止无常,不易掌握的,他提出了“达变而识次”的原则。“达变”是要掌握音韵的自然变化,“识次”是要对音韵作有机的组织安排。陆机在《鼓吹赋》中说:“饰

<sup>①</sup> 参见第一卷第528页。

声成文，调音作蔚，响以形分，曲以和缀。放嘉乐于会通，宣万变于触类。适清响以定奏，期要妙于丰杀”（《全晋文》卷九十七）。这和他在《文赋》中所讲的基本一致。陆机是我国文学史上较早注意音韵声律的一个作家，他在这方面的理论后来为梁代的沈约加以发展。他的不少文章都表现了对音乐美的高度重视，并且看到了“音”的美与“色”的美是相通一致的。

或仰逼于先條，或俯侵于后章。或辞害而理比，或言顺而又妨。离之则双美，合之则两伤。考殿最于锱铢，定去留于毫芒。苟铨衡之所裁，固应绳其必当。（《全晋文》卷九十七）

这是讲文章的组织安排以及辞与理的关系。文章的前后矛盾或杂乱交错，以及辞与理的相互妨害，都应仔细地加以考量权衡，使之归于恰当。

或文繁理富，而意不指适。极无两致，尽不可益。立片言而居要，乃一篇之警策。虽众辞之有条，必待兹而效绩。亮功多而累寡，故取足而不易。（《全晋文》卷九十七）

这是说在“文繁理富”而意思却不能适当地加以指明的情况下，应有简明扼要的语言以醒目而有力地点出全篇主旨所在。

或藻思绮合，清丽千眠。炳若缣绣，凄若繁弦。必所拟之不殊，乃闭合乎囊篇。虽抒轴于予怀，休他人之我先。苟伤廉而愆义，亦虽爱而必捐。（《全晋文》卷九十七）

这是说有时文章写得辞藻与文思就像美丽的丝织品经纬相合，清光灿烂，文彩艳丽如刺绣，音韵繁会而凄恻，这必定是与前人之作

闹合了。陆机的这种说法表明他极为推崇具有“绮靡”的特色的作品的。在这种情况下,陆机认为作品虽是出自自己的胸臆,但要慎重考虑可能前人已有所作。如果近于剽窃前人之作,那就有损道义,即使很喜爱也要抛弃它。

或苔发颖竖,离众绝致。形不可逐,响难为系。块孤立而特峙,非常音之所纬。心牢落而无偶,意徘徊而不能埽。石蕴玉而山辉,水怀珠而川媚。彼榛楛之勿翦,亦蒙荣于集翠。缀《下里》与《白雪》,吾亦济夫所伟。(《全晋文》卷九十七)

这是说有时在文章中有非常精彩特出之处,但其它部分不能与之相称,陆机认为在这种情况下要看到精彩的部分和平常的部分是可以相互映衬的。丛杂不美的灌木林因为有翠鸟来集亦可增其美观,被认为平庸的《下里》和《白雪》连到一起,也可以济成文章的伟美。就陆机自己来说,他的作品历来被评为有芜杂的弱点。这是由于陆机企图追求一种繁富深广的美(亦即刘勰《文心雕龙·才略》所说“陆机才欲窥深,辞务索广”),不满足于小巧单薄的结构。这可能还受到扬雄《解嘲》中的思想的影响(参见第一卷扬雄章)。但有时由于力不足以馭之,因而显得芜杂。虽然芜杂,终究又还有陆机在《文赋》中所说“济夫所伟”的优点,比潘岳的作品显得更有气概。陆机在上面所说文章中的特出之处与平常之作可以相互映衬的思想是正确的,但两者必须有机地相联。

以上陆机论作文的利害在行文上虽然有刘勰所说“巧而碎乱”的弱点,但包含着一些重要的、深刻的体会、思想。

#### (8) 论文章之病

这部分共五段,分论五种文病。

或托言于短韵，对穷迹而孤兴。俯寂寞而无友，仰寥廓而莫承。譬偏弦之独张，含清唱而靡应。（《全晋文》卷九十七）

这是说文章的内容贫乏空虚，就如偏弦独张，弹起来虽有清音，但却无应和之声。

或寄辞于瘁音，徒靡言而弗华。混妍蚩而成体，累良质而为瑕。象下管之偏疾，故虽应而不和。（《全晋文》卷九十七）

这是说文章的言辞疲弱，徒然多而不美。妍丑混杂，瑜为瑕累。就像下吹管偏急，虽然与升歌相应，但不能和。这里指杂乱堆砌词藻，同前病相反。

或遗理以存异，徒寻虚而逐微。言寡情而鲜爱，辞浮漂而不归。犹弦么而徽急，故虽和而不悲。（《全晋文》卷九十七）

这是说离开道理去求新异，徒然地寻虚逐微，言词寡情少爱，漂浮而无所归宿，就如弦小而弹急，声虽和而不能感人。这里陆机反对遗理存异，寻虚逐微，表现他重视实际。他在《演连珠》中说：“图形于影，未尽纤丽之容；察火于灰，不睹洪赫之烈。是以问道存乎其人，观物必造其质”（《全晋文》卷九十九）。但这同陆机在《文赋》中说的“课虚无以责有，叩寂寞而求音”，并不是不能相容的。因为这里反对文章寻虚逐微，无真情实感，是就文章与所描写的外物的关系来说的；而“课虚无以责有，叩寂寞而求音”却是就文章与整个天地万物的本根的关系来说的，也是就如何把人生的感慨寂寞深刻地表现出来而说的，所以不同于无真情实感的寻虚逐微。此外，陆机在这里反对“寡情而鲜爱”，则是对他的“缘情”说的明白的申述。

或奔放以谐合，务嘈囂而妖冶。徒悦目而偶俗，故声高而曲下。寤《防露》与《桑音》，又虽悲而不雅。（《全晋文》卷九十七）

这是反对迎合流俗，故为妖艳，取悦众目。它有合理的地方，同时也表现了陆机对民歌的偏见。但陆机虽然认为民歌不“雅”，还是承认它“悲”，即有真情实感。

或清虚以婉约，每除烦而去滥，阙大羹之遗味，同朱弦之清汜。虽一唱而三叹，固既雅而不艳。（《全晋文》卷九十七）

这是说或者追求一种以委婉简约取胜的清虚的写法，每每除烦去滥，但缺乏大羹的余味，同于朱弦的清淡舒散。虽然可以一唱而三叹，显得“雅”，但终究“雅而不艳”。这里陆机再次清楚表明他是主张文辞须繁富艳丽的，对“清虚以婉约”的风格表示不满。而这种风格历来很受推崇，至魏正始时期又同当时的玄学结合起来，产生了很大影响。阮籍和嵇康都是赞赏平淡无味之美的（参见本卷阮籍和嵇康章）。陆机虽然也受到玄学思想的影响，但在主张文辞必须繁富艳丽这一点上，他和正始玄风下的好尚很不相同。较之于正始时期的玄学家，陆机虽然也有高举远游的思想，但他的理想还是要实现他在《七徵》中所说的那样一个以儒家思想为根本的繁荣富丽的社会：

明主应期，抚民以德。配仁风于黄唐，齐威灵乎宸极。舞伦幸序，庶绩咸义。荡流风于雍俗，给天民乎齐泰。是以玄灵感而表应，嘉神繁而毕覲；舞唐庭之来仪，鸣岐阳之鹭鹭；膺天监之休命，荷神听之介福。（《全晋文》卷九十八）

这是西晋前期相对稳定发展的政治局面在陆机思想中的理想化的反映。表现在对审美和文艺的理想上,陆机提倡的就是一种繁富艳丽的美,而不是正始玄风所崇尚的清虚婉约。人们常说这是陆机蔽于主观偏好的一种片面见解,因为他否定了清虚婉约也有它的美。陆机的论述确有这种片面性,但另一方面,他指出所谓清虚婉约之美,其实是没有大羹之余味的,空虚平淡的,这对在正始玄风影响下产生的一些末流作品来说是很中肯的批评。此外,陆机力主繁富艳丽之美,对儒家《乐记》所赞赏的那种仍然保存着远古质朴之风的“遗味”来说,也有着进步意义。因为它把儒家历来所忽视以致否定的文词的华美提到了重要地位,有力地推动了对文学的审美特性的重视和探求。

以上,陆机论述了“含清唱而靡应”、“应而不和”、“和而不悲”、“悲而不雅”、“雅而不艳”五种文病。这些论述,显示了陆机是从审美的角度来观察文学的,并且表现了陆机对文学的高度鉴赏力。每一种文病的说明,都以音乐作比方,既和陆机对音乐美的爱好有关,也是曹丕《典论·论文》以“乐”喻文的思想的进一步发展。仔细分析起来,陆机虽分别讲了五种文病,但实际上可以归结为两个方面。一个方面是属于内容的,陆机要求文学要有丰富诚挚的情感,不取“对穷迹而孤兴”的空洞贫乏,反对“言寡情而鲜爱”,批评“阙大羹之遗味”;另一方面是属于文辞的,陆机要求词藻的繁富艳美,不取“言徒靡而弗华”,反对“徒悦目而偶俗”,批评一味地只知“除烦而去滥”。显然,前一方面就是陆机所说的“缘情”,后一方面则属于他所说的“绮靡”。由此可见,陆机对诗提出的要求,实际上也是他对于文学的一般要求。

### (9) 论艺术创造规律的特点

若夫丰约之裁,俯仰之形,因宜适变,曲有微情。或言拙而喻巧,或理朴而辞轻,或袭故而弥新,或沿浊而更清,或览之而

必察，或研之而后精。譬犹舞者赴节以投袂，歌者应弦而遣声。是盖轮扁所不得言，故亦非华说之所能精。（《全晋文》卷九十七）

这一段是在分论文病之后，进而论述艺术创造规律的特征。陆机没有为克服他所说的各种文病开出一个万灵药方，而是指出艺术创造有着不可能机械规定的特点。首先，陆机指出“丰约之裁，俯仰之形，因宜适变，曲有微情”，即文章繁简的裁定，气势的高下俯仰，都要因所宜而灵活变化，其情景是曲折微妙的。接下去陆机列举了言拙喻巧、理朴辞轻、袭故弥新、沿浊更清种种变化多端的情况，看到了艺术创造中许多对立的因素常常是相反相成的。对于这种种变化多端的情况，有的一见即可察知，有的要深研之后才能精通。总要像舞者随着节拍而投袖起舞，歌者应着弦弹而吐字遣声那样地因宜适变，曲折自然。这就是陆机在《演连珠》中所说的“赴曲之音，洪细入韵；蹈节之足，俯仰依咏”（《全晋文》卷九十九）。但要怎样才能达到这种境界，“是盖轮扁所不得言，亦非华说之所能精”的。“轮扁”是《庄子·天道》所讲寓言中的一个人物，他虽是斲轮的老手，下凿“不疾不徐”，恰到好处，但却无法说明自己是怎样做到这一点的。《庄子》的这种说法，包含着艺术创造活动无法归结为某种机械规程的意思（参见本书第一卷第277页）。“华说”亦出于《庄子·齐物论》：“言隐于荣华”。成宗英疏：“荣华者，谓浮辩之词，华美之言也”，也即是陆机所谓“华说”。“言隐于荣华”，是说华美之言不能说明事物的真相，陆机则借以指艺术创造的“因宜适变，曲有微情”，是华美之言也不能精微地加以说明的。在对艺术创造规律的特点的认识上，陆机显然吸取和发挥了《庄子》的思想。

#### （10）论作文之难

善辞条与文律，良余膺之所服。练世情之常尤，识前修之

所淑。虽濬发于巧心，或受吹于拙目。彼琼敷与玉藻，若中原之有菽。同橐籥之罔穷，与天地乎并育。虽纷藹于此世，嗟不盈于予掬。患挈瓶之屡空，病昌言之难属。故蹉跎于短韵，放庸音以足曲。恒遗恨以终篇，岂怀盈而自足。惧蒙尘于叩缶，顾取笑乎鸣玉。（《全晋文》卷九十七）

这一段是在讲了艺术创造的规律变化不定，其微妙之处难于掌握之后，进一步说明作文之难，同时也表现了陆机自己对于艺术的执着的追求。

“普辞条与文律，良余膺之所服”。“普”有人解作“普见”，疑应为《周易·乾卦》“见龙在田，德施普也”之“普”，意为天普施文辞法则于人间，这确是我胸中所佩服不忘的。观下文赞文辞之美时说“若中原之有菽”、“与天地乎并育”可知。陆机的这种思想源于《周易》，即认为文章之美本于天地，即“天文”，“人文”则是效法“天文”而来的。这在后来刘勰的《文心雕龙》中得到了充分的发挥。

“练世情之常尤，识前修之所淑”。这是说由于深知世人在文学上常犯有种种过失，更懂得前贤文章的优异所在。“虽濬发于巧心，或受吹于拙目”。这承前文“练世情之常尤”而来，意为文章虽然深深发自内心巧妙的创造，但却可能受到低能的欣赏者的嘲笑。也就是陆机在《演连珠》中所说：“绝节高唱，非凡耳所悲；肆义芳讯，非廉听所善。是以南荆有寡和之歌，东野有不释之辩”（《全晋文》卷九十九）。说明不仅创作难，得到知音也难。“彼琼敷与玉藻，若中原之有菽。同橐籥之罔穷，与天地乎并育”。这是说文章之美本自天地，犹如中原生长有豆，也如老子所说天地就是一个大风箱，“虚而不屈，动而愈出”（《老子》第十章），文章之美也是由天地无穷尽的化育而生的。这是对上文“普辞条与文律”的更进一步的说明，同时也是对文章之美的永恒性的歌颂。“虽纷藹于此世，嗟不盈于予掬”。这是说文章之美虽然本于天地，纷繁地存于世间，但就像《诗



经》中所说“终朝采绿，不满一掬”一样，我所采撷到的也不满一捧。“患挈瓶之屡空，病昌言之难属。故蹉跎于短韵，放庸音以足曲，恒遗恨以终篇，岂怀盈而自足。惧蒙尘于叩缶，顾取笑乎鸣玉”。这是进一步放言作文之难，文词华美而遒劲，表现了千古才人常有的感叹。译为今语，大意为：

我患文思如汲水之瓶而常空，  
前贤的鸿篇巨制难以再续。  
因此就像那偏弦独张，  
只能以平庸的声音凑成短短的一曲<sup>①</sup>。  
每终篇而遗恨，  
那里还会以创作之丰自足。  
就怕我连秦人的瓦器也叩击不佳，  
使它蒙受玉磬的取笑羞辱<sup>②</sup>。

以上，陆机论作文之难，一方面是陆机对创作之艰难的深刻体验的总结，另一方面又表明了陆机多么珍视文学的美。儒家文论历来轻视文辞的美，一般都主张有德者必有言，而且即使言不美也被认为是毫无关系的，甚至认为“木讷”恰好是“近于仁”的表现。陆机则不然，他把文辞之美提到了“与天地乎并育”的高度，并深深地慨叹使文辞华美繁富是何等的不易，从而又是何等的可贵。这可说把儒家对文辞之美的轻视一扫而空。如果再同曹丕的《典论·论文》

---

① “蹉跎于短韵，放庸音以足曲”，鲜有解之而能妥帖者。“蹉跎”有单以一足行走之意（见《庄子·秋水》），这里和“短韵”连到一起，下文又提到“放庸音以足曲”，可知与音乐的弹奏有关。盖以喻陆机在前文中说过的偏弦独张，托言短韵之意。

② “惧蒙尘于叩缶”，非如有的解者说喻有所蔽或怕瓦器蒙上尘土叩击不响，实指怕由于叩者的拙劣而使瓦器蒙受污辱。

相比,曹丕曾从个人的不朽来肯定个人从事文学创造的可贵,但未正面涉及文学的美的价值。陆机则进一步突出了文学的美的价值,并把对这种美的追求和达到看作极大的欢乐,而把不能臻于美的极境看作是一种痛苦的遗憾。虽然曹丕已表现了对于“文的自觉”,但充分达到这种自觉的应推陆机为第一人。

### (11) 论文思的通塞

若夫应感之会,通塞之纪,来不可遏,去不可止。藏若景灭,行犹响起。方天机之骏利,夫何纷而不理。思风发于胸臆,言泉流于唇齿。纷葳蕤以馥馥,唯毫素之所拟。方徽徽以溢目,音泠泠而盈耳。及其六情底滞,志往神留,兀若枯木,豁若涸流,揽营魂以探蹟,顿精爽于自求。理鬢鬢而愈伏,思轧轧(或作“乙乙”)其若抽。是以或竭情而多悔,或率意而寡尤。虽兹物之在我,非余力之所戮。故时抚空怀而自惋,吾未识夫开塞之所由。(《全晋文》卷九十七)

这一段是在陆机论创作之难以后,实际上也是进一步再申述创作之难。而它所抓住的,也正是关系到创作成败的一个重要问题,即现在一般所说的灵感问题。一切创作都同灵感分不开,艺术创造由于它直接是个体的直觉体验,始终伴随着不离感性、个别的想象活动,不能归结为某种机械的规程,因而灵感的作用就更为突出而重要,带有明显自发的、难于控制把握的性质。陆机依据他的创作经验,对此作了生动细致的描述。

“若夫应感之会,通塞之纪,来不可遏,去不可止。藏若景灭,行犹响起”。这里所谓“应感之会,通塞之纪”,指作文构思的“应感”的际会,“通塞”的时机。“应感”即感应,亦即心对外物、事理的感应作用。“通塞”即心的感应的流畅无阻或闭塞难通。陆机在《演连珠》中说:“理之所开,力所常达;数之所塞,威有必穷”(《全晋文》卷九

十九)。这里讲的也是思理的开塞即通塞的问题。“开”即能“达”，“塞”即不能通。陆机又说过：“应事之器，通塞异任”(同上书)。可见“应感”与“通塞”相联。在艺术创造中，陆机认为这种“应感”的“通塞”现象具有来去、藏行不可把握的特点，实际也就是艺术创造中特有的灵感现象。陆机接下去描写了“通”与“塞”两种不同的情况。当“天机”“骏利”之时，亦即心的“应感”通畅之时，任何纷乱的东西都能抓住它的条理。这时文思风发，繁富伟美的言辞如泉流于唇齿之间，只等着用毫素去写出来。满纸是目不暇给的灿烂之采，发出盈耳的幽深的音韵。相反，在“应感”阻塞之时，“六情”(喜、怒、哀、乐、爱、恶)停滞，思欲往而神不动，心如毫无生意的枯木，又像空荡干涸的河流。虽然竭力振起精神去探寻求索，事理的奥秘却愈形晦暗隐伏，文思的抽引艰涩难出。所以有时是耗尽情思而多遗恨，有时是率意而作反少过尤。虽然文思之构想全在于我，但却不是我的力量所能左右。正因为这样，我常抚空怀而暗自慨叹，不知文思的开塞究竟有何根由。陆机的这些极有文采的描绘，包含着中国美学史上第一次对艺术创造中灵感现象的自觉探求。在此之前，还只能看到附带涉及这一问题的一点片段言论。有人常依据陆机的“吾未识夫开塞之所由”一语，断言陆机在灵感问题上是一个不可知论者。实际上，陆机只是说他不知道灵感的来去究竟是怎么一回事，并没有说它不可知。陆机的说法是老实的，因为在陆机死后一千六百多年的今天，我们也还没有对“开塞之所由”作出科学的解释。一般的说法，不外说灵感是勤学苦思的产物云云，但这并不能真正说明灵感发生、消失的具体原由，比陆机也高明不了多少。因为陆机也并不否定后天学习的重要性，他在《演连珠》中说：“巧尽于器，习数则贯”。《文赋》也明显可见陆机对作家的学习修养的重视。问题在于这并不能保证灵感的必然发生。陆机不可能对灵感现象作出科学的解释，但他集中地强调提出了这一问题，并对灵感所特有的、不能为人的主观意志所控制的特点作了生动的描述，

这本身就是一个重要的贡献。

### (12) 论文学的作用

伊兹文之为用，固众理之所因。恢万里而无闕，通亿载而为津。俯贍则于来叶，仰观象乎古人。济文武于将坠，宣风声于不泯。涂无远而不弥，理无微而弗纶。配霑润于云雨，象变化乎鬼神。被金石而德广，流管弦而日新。（《全晋文》卷九十七）

这一段是《文赋》全文的结束，它论述了陆机对于文学的作用的看法。“伊兹文之为用，固众理之所因”，这是陆机对文学的作用的一个总的看法。这里所说的“众理”包括天地万物、社会人伦之理。“众理”因“文”而明，这就是文学的作用所在。看来陆机是从文学与认识的关系来论文学的作用的，但他所说的认识不等于现在所说的科学认识，而是一种包含哲理与审美在内的认识，目的在使人领会整个宇宙人生社会历史的哲理。所谓“恢万里而无闕，通亿载而为津，俯贍则于来叶，仰观象乎古人”，“涂无远而不弥，理无微而不纶”，都是讲的文学具有这种广泛的认识作用。其中也包含了儒家所讲的政治伦理方面的作用，即“济文、武于将坠，宣风声于不泯”，“被金石而广德”，以及“象变化乎鬼神”。陆机对文学的作用的论述，显然还未能把审美的认识和一般的政治伦理的认识区分开来，也未能脱出儒家思想的藩篱。但是，陆机的《文赋》整个而言，并不强调儒家的传统观念，而恰恰是强调儒家传统观念极为忽视的文学的审美的方面。此外，陆机在论述文学的作用时虽然谈到了儒家所重视的伦理道德上的作用，但只是提及而已，并无正统儒家常有的那种取消艺术特征的狭隘片面的说教。

陆机的《文赋》，用他自己的话来说，可谓“文繁理富”。我们以上的诠释，只不过是言其大略而已。如果更细致地考察起来，自然

还有许多可说的东西。但从美学的角度来看，重要的又在得其根本的精神。

总括来看，依据我们上面的论释，《文赋》在美学上最为重要的思想有以下三点：

第一，提出了“缘情”和“绮靡”的观点，第一次最为明确具体地从美学的角度来观察文艺。

第二，论述了艺术创造中最为重要的艺术想象问题。在这个问题上，陆机把道家、玄学中遨游天地的思想和艺术想象联系起来，这是中国美学对艺术想象的看法的一个重要特点，和西方从自然科学的观点去讲想象的看法不同。中国美学中的艺术想象论，在根本上是道家的人与无限的天地万物合一的思想在艺术上的表现。因此这种艺术想象论虽然也包含有心理学方面内容，但更重要的是带有浓厚的哲学——美学的色彩。艺术想象的展开同时就是人与无限的宇宙的合一，艺术想象所达到的境界亦即与人生境界合一的天地境界。人的不为有限事物所束缚的能动性得到了极大的强调。

第三，极大地提高了文学的美在文学创造中的地位和价值。文学的美的达到被看作是一种精神的欢乐和享受，并且具有与天地的化育同其永恒的价值。

以上三个观点，最根本的又是第一个。第一个观点表现了自先秦以来对于文艺的看法的重大转变，其余的观点都是由此生发而来的。

在魏晋美学的发展中，陆机的《文赋》是从曹丕的《典论·论文》到刘勰的《文心雕龙》、钟嵘的《诗品》等之间的一个重要的中间环节。它不但开了从审美上具体研究文艺问题的先声，而且为这种研究奠定了基础。正始玄学的美学虽然对陆机的《文赋》及其后的美学都发生了深刻的影响，但总的来看，《文赋》而后，对各个文艺部门的美的具体研究超过了对美与艺术的一般本质的玄学思考。

## 第八章

# 《列子》中的美学思想

上章所述陆机《文赋》，是西晋时期最有重要美学意义的著作。公元316年，即陆机被杀后的十二年，西晋亡。次年，即公元317年，琅邪王司马睿在江南建立政权，史称东晋。东晋美学具有不同于魏正始时代和后来西晋时期的新特色，但缺乏有代表性的系统的著作。这时值得注意的美学思想，除书画方面的理论我们将专章加以论述之外，其余就是《列子》、《抱朴子》中的若干美学思想，东晋佛学中与美学相关的某些思想，以及陶渊明所体现的美学倾向。

《列子》全名《列子冲虚至德真经》，总共八卷：天瑞第一、黄帝第二、周穆王第三、仲尼第四、汤问第五、力命第六、杨朱第七、说符第八，全书由张湛编定并作注。据《宋书·王韵之传》，得知张湛于“晋孝武世，以才学为中书侍郎、光禄勋”，其活动时期大约在东晋中叶，生卒年不详。张湛在《列子》序中讲到《列子》一书的由来，说此书最初是从王弼的藏书中抄录得来的，而王弼又曾从王粲得书近万卷。这种说明显然是要告诉人们，《列子》一书是有来头的。《庄子》书中曾提到列子，即列御寇，但未言及《列子》一书。《汉书·艺文志》中说，刘向校定《列子》，去其重复，定为八篇。又说：“列子者郑人也，与郑繆公同时，盖有道者也。其学本于黄帝、老子，号曰

其书大略，明群有以至虚为宗，万品以终灭为验，神惠以凝寂常全，想念以著物自丧，生觉与化梦等情，巨细不限一域，穷达无假智力，治身贵于肆任，顺性则所之皆适，水火可蹈，忘怀则无幽不照。此其旨也。然所明往往与佛经相参，大归同于老、庄。属辞引类，特与庄子相似。（《列子》，文学古籍刊行社，1955年版。下引《列子》均据此书，不再注明）

表面看来，《列子》的思想似乎与老、庄和魏晋玄学完全相通一致的，实际上有重大的不同。张湛已指出了这种不同，虽然他仍把《列子》的思想归结为老、庄。

张湛所谓“万物以终灭为验”，“生觉与化梦等情”，否定了老、庄和魏晋玄学认为人可以同永恒无限的本体，即生出万物的“无”、“道”合一的思想，同时也否定了魏晋玄学对于绝对自由、无限超越的人格本体的追求，认为一切存在的东西最终都要归于灭亡，人生不过是一场梦幻，在《天瑞》中，《列子》论述了宇宙万物的产生，主张“有”生于“无”，而“无”是不生不灭的，看来同老、庄和魏晋玄学好像没有什么区别。但是，它又指出，一切由“无”即“生生者”所生出的东西，最后都是要灭亡的。而这种灭亡，并非重新回到生出万物、但本身却不生不灭的“无”那里去，而是由有生归于无生，由有形归于无形。这也就是说，“生生者”即“无”是永恒无限的，而一切由“生生者”所生出的东西却不可能有这种永恒、无限的性质，最终只能灭亡。这是一切由“生生者”所生出的东西不可逃脱的命运，任何企图长存不灭的想法都是违背事理的，错误的。《天瑞》中说：

有生则复于不生，有形则复于无形，不生者非本不生者也，无形者非本无形者也。生者理之必终者也。终者不得不终，亦如生者之不得不生。而欲恒其生，尽其终，惑于数也。

《天瑞》中还认为人要得到“道”是绝对不可能的，因为人之身非己所有，一切都是委之于天地的：

舜问乎烝曰：“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，孰有之哉？”曰：“是天地之委形也。生非汝有，是天地之委和也。性命非汝有，是天地之委顺也。孙子非汝有，是天地之委蜕也。故行不知所往，处不知所持，食不知所以。天地，强阳气也，又胡可得而有邪？”

老、庄和何晏、王弼、阮籍、嵇康不否认人有生死，但他们都认为人是可以得到“道”的，从而也就可以在精神上与“道”同其无限，达到绝对自由。《列子》则认为得“道”是不可能的，人之生完全为天地所决定、摆布，根本无自由可言。由此更进一步，《列子》又主张人生就如做梦，完全是虚幻的。《周穆王》中大谈做梦，并且认为“梦与不梦”，“不能辨也”，实际上认为一切都是梦幻：

老成子学幻于尹文先生，三年不告。老成子请其过而求退，尹文先生揖而进之于室。屏左右而与之言曰：“昔老聃之徂西也，顾而告予曰：“有生之气，有形之状尽幻也。造化之所始，阴阳之所变者，谓之生，谓之死。穷数达变，因形移易者，谓之化，谓之幻。造物者其巧妙，其功深，固难穷难终。因形者其巧显，其功浅，故随起随灭。知幻化之不异生死也，始可与学幻也。吾与汝亦幻也，奚须学哉？”

张湛又说《列子》的“主旨”是“穷达无假智力，治身贵于肆任，顺性则所之皆适，水火可蹈”，这看起来也是同老、庄、魏晋玄学一致，实际有很大不同。《列子》所谓“肆任”、“顺性”，是不顾任何考虑去满足各种欲望的意思，与老、庄的“寡欲”，魏晋玄学主张以“理”



制“欲”根本不同。

通观《列子》的整个思想，和魏晋玄学对人格精神的绝对自由的追求在根本上是格格不入的。它不但否定了魏晋玄学的这种追求，而且强烈地嘲笑它。当然，《列子》同魏晋玄学也有相联的地方，但不是与何晏、王弼、阮籍，嵇康的思想相联，而是与歪曲、阉割庄学批判精神和自由精神的郭象的思想相联。张湛的注一再引用郭象的话，并不是偶然的。

但是，从另一方面看，《列子》在魏晋思想发展中也有其不可忽视的地方。首先，它集中鲜明地提出了生死问题，这是东晋日趋与佛学合流的玄学十分注意的问题。张湛认为《列子》“往往与佛经相参”，正是对这一点的说明。在生死问题上，《列子》发表的见解是消极的，但也有深刻之处（详下节）。其次，《列子》抛弃了魏晋玄学对个体人格精神的无限与自由的追求，代之以一种但求满足当前欲望的人生哲学，它从反面揭露了魏晋玄学的追求的虚幻性。所有这些，反映了东晋思想的重要变化，并且产生了相当广泛的影响。

## 第 二 节

### 《列子》的享乐主义的美学观

《列子》从它对宇宙人生的根本看法出发，提出了一种享乐主义的人生哲学，与此同时，又提出了一种享乐主义的美学观。冯友兰著《中国哲学史》认为《列子》中有一种与古希腊施勒尼(Cyrenaics，今通译昔勒尼)派相似的“快乐主义”思想，这是正确的。

《列子》的享乐主义建立在两个基本的前提上。一个是认为人生既是短暂的，又是痛苦的，几乎没有什么欢乐可言。《杨朱》中说：

百年，寿之大齐。得百年者，千无一焉。设有一者，孩抱以逮昏老，几居其半矣。夜眠之所弭，昼觉之所遗，又几居其半矣。痛疾哀苦，亡失忧惧，又几居其半矣。量十数年之中，遁然而自得，亡介焉之虑者，亦亡一时之中耳。

这是说一个人即使能活到一百岁，孩提和昏老的时间几乎占了一半，剩下的只有五十年。在这五十年中，睡觉的时间和遭受痛苦忧惧的时间又几乎各占了一半。这样，人生在数十年中，真正怡然自得，无忧无虑的时间还没有一个时辰的一半。《杨朱》中又说：

孟孙阳问杨子曰：“有人于此，贵生爱身，以薪不死，可乎？”曰：“理无不死，以薪久生，可乎？”曰：“理无久生。生非贵之所能存，身非爱之所能厚。且久生奚为？五情好恶，古犹今也；四体安危，古犹今也；世事苦乐，古犹今也；变易治乱，古犹今也。既闻之矣，既见之矣，既更之矣，百年犹厌其多，况久生之苦也乎？”

这里，《列子》不但否定长生不死，而且也否定“久生”。道家虽然有悲观主义，但它是主张“贵生爱身”的，《列子》则从一种极端的宿命论（见《列子·力命》）出发，认为“生非贵之所能存，身非爱之所能厚”，一切都决定于冥冥中不可知的命运，所以“贵生爱身”是徒劳无功的，不可能的。这是对道家“贵生爱身”的否定，同时也是对嵇康的《养生论》的否定。嵇康认为长生不老虽然近乎不可能，但导养得法，是可以延寿久生的。《列子》则认为“理无久生”，并且明确地说：“戚戚然以至久生，百年、千年、万年，非吾所谓养”（《杨朱》）。因为人生是痛苦的，自古至今，莫不皆然，已经听过、见过许许多多了，百年之生还嫌太多，何况久生。

《列子》的享乐主义的第二个前提是认为人死了就毫无知觉，

所以对于身后的荣辱名声是根本不须去考虑的。《杨朱》中说：

十年亦死，百年亦死，仁圣亦死，凶愚亦死，生则尧、舜，死则腐骨。生则桀、纣，死则腐骨，腐骨一矣，孰知其异？

不论尧、舜或桀、纣，死后都是一堆腐骨，没有什么区别。既为腐骨，也一无所知，“虽毁之弗知，虽称之弗知”（《杨朱》），即不论人们咒骂或称誉都无从知道了。既然如此，又何求于身后的名声。《杨朱》中还从历史上和现实中的种种事情都若存若亡，若觉若梦，一切不论迟速都要归于消灭来说明对身前身后的毁誉都是根本不应考虑的：

太古之事灭矣，孰志之哉！三皇之事，若存若亡。五帝之事，若觉若梦。三王之事，或隐或显，亿不识一。当身之事，或闻或见，万不识一。太古至于今日，年数固不可胜纪，但伏羲已来三十余万岁。贤愚、好丑、成败、是非，无不消灭，但迟速之间耳！矜一时之毁誉，以焦若其神形，要死后数百年中余名，岂足润枯骨？何生之乐哉？

那么，人生要怎样才能获得欢乐呢？《列子》的回答是在当前有限的时间中尽情享乐。而享乐的手段不外四种：“丰屋、美服、厚味、姣色，有此四者，何求于外”（《杨朱》）。《杨朱》中反复地说明了这一点：

……人之生也，奚为哉，奚为哉？为美厚尔，为声色尔。而美厚复不可常厌足，声色不可常玩闻。乃复为刑赏之所禁劝，名法之所进退，遑遑尔竞一时之虚誉，规死后之余荣；僞僞尔顺耳目之观听，惜身意之是非，徒失当年之至乐，不能自肆于

一时，重囚累梏，何以异哉！

这是说人生之乐就在得美服厚味，好声姣色，而人不知此，反去遑遑然追求虚誉、余荣，毕恭毕敬地使耳目的观听，心意的是非合于刑赏名法的规定。其结果是失去了当年一时所能得到的至乐，不能尽情极意地加以享受，这无异于使自己成了套上重重桎梏的囚徒。《列子》认为，所谓“养生”就在尽情极意地享受各种官能的快乐，这样即使只活一日、一月、一年、十年，也要比痛苦地活百年、千年、万年为好：

晏平仲问养生于管夷吾。管夷吾曰：“肆之而已，勿壅勿阏。”晏平仲曰：“其目奈何？”夷吾曰：“恣耳之所欲听，恣目之所欲视，恣鼻之所欲向，恣口之所欲言，恣体之所欲安，恣意之所欲行。夫耳之所欲闻者音声，而不得听，谓之阏聪。目之所欲见者美色，而不得视，谓之阏明。鼻之所欲向者椒兰，而不得嗅，谓之阏顛。口之所欲道者是非，而不得言，谓之阏智。体之所欲安者美厚，而不得从，谓之阏适。意之所欲为者放逸，而不得行，谓之阏性。凡此诸阏，废虐之主。去废虐之主，熙熙然以俟死。一日、一月、一年、十年吾所谓养。拘此废虐之主，录而不舍，戚戚然以至久生，百年、千年、万年，非吾所谓养。”

作为一个能实行《列子》上述说法的范例，《列子》又讲了一个关于公孙朝、公孙穆的故事：

子彥相郑，专国之政三年，善者服其化，恶者畏其禁，郑国以治，诸侯惮之。而有兄曰公孙朝，有弟曰公孙穆，朝好酒，穆好色。朝之室也，聚酒千钟，积麴成封，望门百步，糟浆之气逆于人鼻。方其荒于酒也，不知世道之安危，人理之悔吝，室内之

有亡，九族之亲疏，存亡之哀乐也。虽水火兵刃交于前，弗知也。穆之后庭，比房数十，皆择稚齿媵者以盈之。方其耽于色也，屏亲昵，绝交游，逃于后庭，以昼足夜，三月一出，意犹未愜。乡有处于之媵姣者，必贿而招之，媒而挑之，弗获而后已。

这里对公孙朝、公孙穆这两个纵情酒色之徒作了淋漓尽致的描绘，以明对官能享乐应当如何尽情极意。接着又说子产前往对朝、穆“喻以性命之重，诱以礼义之尊”。

（子产）因间以诘其兄弟而告之曰：“人之所以贵于禽兽者智虑，智虑之所将者礼义。礼义成，则名位至矣。若触情而动，耽于嗜欲，则性命危矣。子纳佞之言，则朝自悔而夕食禄矣。”朝、穆曰：“吾知之久矣，择之亦久矣，岂待若言而后识之哉！凡生之难遇，而死之易及。以难遇之生，俟易及之死，可孰念哉！而欲尊礼义以夸人，矫性情以招名，吾以此为弗若死矣。为欲尽一生之欢，穷当年之乐，唯患腹溢而不得恣口之饮，力惫而不得肆情于色，不遑忧名声之丑、性命之危也。且若以治国之能夸物，欲以说辞乱我之心，荣禄喜我之意，不亦鄙而可怜哉！”

公孙朝、公孙穆对子产的说教采取了极为蔑视的态度。声称生难得而死易及，所以要速速地“尽一生之欢，穷当年之乐”。若顾什么“礼义”、“性命”而不去尽情享乐，那就还不如死。只要能肆情酒色，哪管他“名声之丑，性命之危”。作为反面的例证，《列子》又举出舜、禹、周、孔，说此“四圣”一生或“穷毒”，或“忧苦”或“危惧”，或“遑遽”，“生无一日之欢，死有万世之名”，但人死无知，“万世之名”又有何用。桀与纣是“二凶”，一个“逸荡”，一个“放纵”，但却享尽了“从欲之欢”。“彼四圣虽美之所归，苦以至终，同归于死矣。彼二凶

虽恶之所归，乐以至终，亦同归于死矣”。可见，“四圣”比不上“二凶”，当然也比不上前述的那两个酒色之徒。

《列子》的享乐主义至此发挥到了极致，而被它视为享乐的基本手段的“丰屋、美服、厚味、姣色”再加上“音声”，显然同审美相关。“美服”、“姣色”不必说了，“丰屋”是指华美侈丽的房屋台榭，“厚味”是指丰厚适口的百般滋味，“音声”是指悦耳动听的音乐，还有常与之相伴的舞蹈，都同审美有关。然而这种美的享受，在《列子》看来明显是一种官能欲望的满足，亦即是一种“从欲之欢”，所以《列子》把它同恣欲、纵欲联系起来，赞美桀的“恣耳目之所娱，穷意虑之所为”，纣的“肆情于倾宫，纵欲于长夜”，认为“四圣”即舜、禹、周、孔为追求仁义道德事功的美而牺牲了种种官能欲望的享受是愚蠢可怜的。这实际就是说，被人们称之为“二凶”的桀、纣的生活才真正是“美”的；相反，被人们誉为“四圣”的舜、禹、周、孔的生活却苦不堪言，根本没有什么“美”。所以，《列子》的快乐主义同时是一种以官能欲望的快感的满足为“美”的享乐主义。在它看来，美的享受同官能欲望的快感的满足是一个东西。在中国历史上，这是自古以来不断受到批判的看法，即使是不讲儒家礼义的道家也同样反对纵欲，而以超越功利欲望的精神自由为美。在魏晋玄学中，不论何晏、王弼或阮籍、嵇康，也都反对纵欲，而主张以“理”制“欲”，求得个体人格的自由和无限，并以此为美。如嵇康虽然蔑视礼法，主张“越名教而任自然”，但他是反对“以从欲为得性”的。在他看来，如果“以从欲为得性”，那么“桀、跖之徒”也“皆得自然”了，而这是根本错误的。嵇康说：

夫渴者唯水之是见，酌者唯酒之是求，人皆知乎生于有疾也。今若以从欲为得性，则渴酌者非病，淫酒者非过，桀、跖之徒皆得自然，非本论所以明至理之意也。（《答向子期难养生论》）

《列子》则恰恰与嵇康相反，它是主张“以从欲为得性”的，而从欲得性也就是得于“自然”。《杨朱》中说：“从心而动，不违自然所好”，“从性而游，不逆万物所好”。这里所谓“从心”、“从性”，都是从欲的意思，即“自肆于一时”，尽享各种欲望的快乐的快乐的意思。在嵇康看来，桀是不能称之为得“自然”的；在《列子》看来，桀“生有从欲之欢”，恰好是“不违自然所好”，亦即能得“自然”的典范。《列子》在中国历史上第一次明确地把官能欲望的快感和审美的享受等同起来，全力论证这种观点的绝对合理性，并毫不掩饰地把它同儒、道两家以及正始玄学的观点（特别是嵇康的养生论）对立起来，企图从根本上推翻后者的理论，这在中国美学史上是一种很值得注意的现象。

从社会的根源来看，《列子》的这种观点不是一时的、偶发的产物。

首先，西晋以后，原先阮籍、嵇康所批判的礼法更加虚伪，统治阶级的生活更为腐朽。等到西晋世家大族渡江之后，这种腐朽性又比渡江之前有过之而无不及。这一方面是由于统治阶级内部不顾任何仁义道德的相互倾轧，“八王之乱”以及随之而来的外族入侵，西晋政权的迅速崩溃，大规模的灾难和逃亡等等引起了精神上的空虚和颓废，另一方面是由于西晋世族过江之后不但拥有很大特权，而且获得了为北方所没有的种种纵情享乐的条件和手段。在这种情况下，对各种低级的官能享乐的放肆追求成为统治阶级中司空见惯的事情，达到了恬不知耻的程度，历史上有关的记载很多，这里只消举出一条，即可以概见其余。《世说新语·任诞》注引邓粲《晋纪》说：

王导与周顛及朝士诣尚书纪瞻观伎，瞻有爱妾，能为新声，顛于众中欲通其妾，露其丑秽，顛无怍色。有司奏免顛官，诏特原之。

这里所叙述的是东晋头面人物的一次聚会，在大庭广众中公然演此丑剧，而后来皇帝又特诏赦原，由此可知东晋小朝廷是何等模样了。《列子》中以寓言的形式赞美酒色之徒公孙朝、公孙穆，歌颂桀、纣的纵情享乐，实际上是晋代统治阶级腐朽生活的一种不加掩饰的反映。

其次，与上述的情况相关，魏末西晋以来，那些以继承正始竹林名士的“放达”之风自命的大小名士，他们的“放达”已失去了蔑视礼法的积极意义，而流为卑下的感官肉体享乐的追求了。这种“放达”是正始竹林名士的“放达”的漫画化。黑格尔常说世界历史事件常出现两次，第一次是以悲剧的形式出现，第二次是以闹剧的形式出现。正始竹林名士的“放达”和魏末西晋以来大小名士们所标榜的“放达”的关系也正是这样，一个是悲剧，一个是闹剧。对于这种闹剧式的“放达”，《世说新语》中有不少记载：

王平子、胡毋彦国诸人，皆以任放为达，或有裸体者（刘孝标注：王隐《晋书》曰：“魏末，阮籍嗜酒荒放，露头散发，裸袒箕踞。其后贵游子弟阮瞻、王澄、谢鲲、胡毋辅之之徒，皆祖述于籍，谓得大道之本。故去巾幘，脱衣服，露丑恶，同禽兽。甚者名之为通，次者名之为达也”）。乐广笑曰：“名教中自有乐地，何为乃尔也？”（《德行》）

诸阮皆能饮酒，仲容至宗人间共集，不复用常杯斟酌，以大瓮盛酒，围坐相向大酌。时有群猪来饮，直接去上，便共饮之。（《任诞》）

《晋书》中还有不少类似的记载，这里从略。乐广的话是颇有深意的，他以“名教”为“乐地”，但这个“名教”中的“乐地”其实也还是在“名教”招牌下的纵情享乐之地。其无耻的程度也并不下于阮瞻等



辈，如前述王导、周顛、纪瞻等观伎的丑剧即是明证。所不同的是乐广主张以“名教”为“乐地”，而阮瞻等辈则不管什么“名教”，直接以恣情享乐为“乐地”。《列子》中对以维护礼法为理由来否定恣情享乐的观点的鄙弃和批判，实际也就是对乐广所说“名教中自有乐地”的批判。在《列子》看来，“乐地”不在“名教”中，而在鄙弃“名教”的恣情享乐中。

最后，《列子》所主张的只管身前行乐，不管身后之名的思想，也已经从当时统治阶级的腐朽生活中产生出来了。《世说新语·任诞》中说：

张季鹰纵任不拘，时人号为“江东步兵”。或谓之曰：“卿乃可纵适一时，独不为身后名邪？”答曰：“使我有身后名，不如即时一杯酒。”

毕世茂云：“一手持蟹螯，一手持酒杯，拍浮酒池中，便足了一生”。

《列子》中的思想显然是对张季鹰之流的思想的一种系统的论证，并且比这里引述的张、毕的思想都更毫无惧惮。由此可知，《列子》是晋代统治阶级腐朽的思想产物，它代表了当时一种有其普遍性的社会思潮。晋人托名列子而伪造此书，目的显然在论证当时已得到统治阶级默许甚至赞赏的纵欲享乐思想。但之所以托名列子而不托名他人，很明显是由于《庄子》中曾提及列子，托名列子可以使人认为《列子》的思想是与庄子以及魏晋玄学的“放达”思想相一致的。但在实际上，如前已指出，在一些重要问题上，两者有着根本的不同。

《列子》的享乐主义的人生哲学及与之相联的享乐主义的审美观，其根本错误在于否定了人具有不同于动物的社会性，把官能欲望的恣意满足看作是人生的最高价值所在。《列子》在赞美恣情好

酒之徒公孙朝时说：“方其荒于酒也，不知世道之安危，人理之悔吝，室内之有亡，九族之亲疏，存亡之哀乐也”。这就是说，欲望的满足是根本不顾及“世道”、“人理”、亲人的存亡和九族的亲疏的，亦即不顾及自身和他人以及整个社会的关系，而唯欲望之满足是求。但实际上，人作为社会的动物，只能在与他人的社会关系中，在和他共同进行的、自觉能动的社会活动中去求得自身欲望的满足。正因为这样，人的欲望的满足不同于动物的欲望的满足，它具有超生物的、社会的、精神的意义。欲望的满足所带来的不只是单纯动物生理的快感，而且还有从人的社会性和人的实践的创造性而来的精神快感。美感正是从这种精神快感中发展起来的。它不能脱离人作为自然物的生理快感，但又已超越了这种快感，而具有社会的精神的意义了。《列子》把人看作是只知寻求自身感官欲望的最大满足的单个的存在物，否认人既是单个的存在物，又是社会性的族类，这样它就把人的存在降低为动物性的存在，把感官欲望的满足视为人生最大的快乐所在，从而又把审美的感受和感官欲望的满足等量齐观。如它所说的公孙朝对于“美色”的追求，就是十足动物性的。每一个绝美的美人对于公孙朝来说只不过是满足感官欲望的对象和手段。和动物相比，他固然有“美”与不“美”的选择，但“美”对他所具有的意义只在于使他的感官欲望得到最惬意的满足，此外再无别的意义。他看来是可以如《列子》所夸赞的那样肆情恣意了，但实际上他不过是自身欲望的奴隶。而作为欲望的奴隶，他已把自身降低到动物的水平。他最为得意的事就只有这一点，他最好地满足了他的一种动物性的欲望。这就是他的生存的全部“价值”所在。《列子》否认人是社会性的族类，它不知道个体不但要维护自己的生存，而且还要维护他人和社会的生存，只有维护他人和社会的生存，才有个体生存的可能。虽然人死无知，身后的毁誉对于死者来说已经漠不相关，但个人作为社会的存在物，在他未死之前，是能够从维护他人及社会的存在、延续和发展而获得精神上的

的影响,则已经不用说了;一旦享乐哲学开始妄图具有普遍意义并且宣布自己是整个社会的人生观,它就变成了空话。在这些情况下,它下降为道德说教,下降为对现存社会的诡辩的粉饰,或者变成自己的对立面,把强制的禁欲主义宣布为享乐<sup>①</sup>。

在中国,享乐哲学的创始人或许可以追溯到先秦的杨朱,但明确完整地大肆提倡享乐哲学的还是《列子》。这种享乐哲学也如马克思、恩格斯所说,“只是享有享乐特权的社会知名人士的巧妙说法”,而且也“妄图具有普遍意义并且宣布自己是整个社会的人生观”。但它并不进行“道德说教”,相反是进行反道德的说教。不过,在《列子》看来,它的反道德又恰恰是真正的道德。《杨朱》中说:“伯夷非亡欲,矜清之邮,以放饿死。展季非亡情,矜贞之邮,以放寡宗。清贞之误善之若此”。由此看来,《列子》也认为它所说的纵欲纵情享乐就是“善”,也就是道德。《列子》在论述它的享乐哲学时,都把儒家的仁义礼法作为对立面加以批判,但由于它所说的享乐是一种否认人的社会性的动物式的享乐,因此这种批判也就顶多只能在客观上起着动摇儒家礼法的作用,从理论本身来看则是反动的。历史上有各种各样的享乐哲学。当一种享乐哲学代表着新兴的社会势力,向已经腐朽的社会势力所提倡的禁欲主义开火的时候,这种享乐哲学就是有进步意义的。马克思、恩格斯所提到的近代法国启蒙主义的享乐哲学就是如此。而《列子》的享乐哲学则是晋代统治阶级腐朽的产物,因此并无进步意义。这种享乐哲学在它后来的发展中,也如马克思、恩格斯所说的那样,“下降为对现存社会的诡辩的粉饰”,这就是上述《列子》思想的批判者们的那些对儒家仁义道德的赞颂;最后又“变成自己的对立面,把强制的禁欲主义宣布为

---

① 《马克思恩格斯全集》第3卷,人民出版社,1960年版,第488—489页。

享乐”。这就是东晋以至南北朝迅速流行起来的佛学的人生观。

在西方近现代,有阿伦(Grant Allen)、马歇尔(Henry Rutgers Marshall)等人的所谓“快乐主义”的美学,但由于历史条件的巨大差异,它和《列子》中的享乐主义的审美观是不能等同的。阿伦等人的美学并不认为美感是单纯动物生理欲望的满足,也并不提倡不顾性命安危的纵欲主义。但在西方现代艺术中,以追求官能欲望的刺激和满足为目的的艺术是大量存在的。这一类艺术,正如《列子》所说的那样,但求恣意肆情声色,“不遑忧名声之丑,性命之危也”。

整个看来,《列子》的享乐主义及与之相联的审美观是腐朽反动的。但又应当看到,《列子》在阐述这种观点时,自觉或不自觉地表现了对当时统治阶级腐朽的揭露,并提出了一些有深刻意义的问题。

第一,在《杨朱》中,当子产向酒色之徒公孙朝、公孙穆“喻以性命之重,诱以礼义之尊”时,朝、穆回答说:“吾知之久矣,择之亦久矣,岂待若言而后识之哉!”这就是说,朝、穆选择纵欲的生活并不是一下子决定的,也不是不懂得子产所说的那一套仁义道德的大道理,而是有不得不选择的原因。接下去朝、穆又骂子产“以治国之能夸物,以说辞乱我之心,荣禄喜我之意,不亦鄙而可怜哉!”这里隐然可以看出朝、穆之所以选择纵欲的生活是因为对儒家的仁义道德说教的虚伪早已看清了的缘故。《列子》在不少地方无情地揭穿了儒家说教的虚伪性。《杨朱》中说:

实无名,名无实。名者,伪而已矣。昔者尧舜伪以天下让许由、善卷,而不失天下,享祚百年。伯夷、叔齐实以孤竹君让,而终之其国,饿死于首阳之山。实伪之辩,如此其省也。

这是对儒家最为重视的名分,名教的虚伪性的直截了当、毫不转弯

沫角的揭露。《黄帝》中又指出：

有七尺之骸，手足之异，戴发含齿，倚而趣者，谓之人，而人未必无兽心。虽有兽心，以状而见亲矣。傅翼戴角，分牙布爪，仰飞俯走，谓之禽兽，而禽兽未必无人心。虽有人心，以状而见疏矣。庖牺氏、女娲氏、神农氏、夏后氏，蛇身人面，牛首虎鼻，此有非人之状，而有大圣之德。夏桀、殷纣、鲁桓、楚穆，状貌七窍，皆同于人，而有禽兽之心。而众人守一状以求至智，未可几也。

有人从这段话得出结论，说《列子》主张人一半是野兽，一半是天使，其实并无此意。《列子》的这段话同样包含着对社会黑暗的揭露，意即有人看去是人，其实是怀着兽心的，而被视为禽兽，或有禽兽之形的，反倒有人心。人们只看外表，所以不能认清。在西晋以来的黑暗社会中，《列子》所说人面兽心，使人不能看清的人物是很多的。《列子》的话显然有愤世嫉俗之意。特别值得注意的是，在这里桀、纣是被斥为人面兽心的，而在《杨朱》中则被赞为最能“从所欲之欢”，符合《列子》所说享乐哲学的人物。看来前后矛盾，但《杨朱》中的说法正因此也可能包含有愤世嫉俗之意。而公孙朝、公孙穆明明知道儒家礼义，但“知之久矣，择之久矣”，还是不取儒家礼义，决心纵欲而行，也可能带有愤世嫉俗之意。此外，《力命》中反复地宣传了一种极端的宿命论，但同时也强调指出了人生有不能由自己做主的种种偶然性存在着，这也是值得注意的。

第二，《列子》尖锐地提出了人的生死的意义和价值问题。从儒家来说，不论生死的意义和价值都在于实行仁义道德。《列子》则不仅指出儒家仁义的虚伪性，而且指出仁义的实行并不能给人生存带来欢乐，整个人生充满痛苦，生不如死。这虽然出自道家思想，但比道家更为鲜明地强调了个体的生存和儒家仁义道德的实行之

间所存在的深刻矛盾。从道家来说,不论生死的意义与价值都在于与“道”合一,超越一切利害得失的考虑,取得精神的绝对自由。《列子》中虽然也有道家的以生为痛苦,以死为休息的思想,但如前所说,它抛弃了道家的“贵生爱身”和追求精神的绝对自由的思想。这是它低于道家之处,但另一方面它又不加掩饰地指出现实的人生其实就只有痛苦,所谓与天地合一的精神绝对自由并不存在。这对破除道家思想的自我安慰和自我麻醉又是有积极意义的。从魏晋正始玄学来说,它在生死问题上的根本看法是养生,特别是养神,由此获得肉体生命的延长和精神上的自由。《列子》则认为“长生”是没有的,“久生”也很少可能。即使可能,由于人生充满痛苦,“久生”不足羡慕。人生的意义和价值不在生的长短,也不在死后的荣名,而在当下的生存中有没有欢乐。百年、千年、万年痛苦的生,不如一天、一月、一年、十年快乐的活。《列子》打破了“长生”、“久生”的幻想,包含着现代西方存在主义者所谓生存的此时性问题。上述这些包含在《列子》思想中的问题,自然是《列子》所不可能正确解决的,但它显示了东晋思想的新发展。这些问题正是东晋与佛学合流的玄学所探究的重要问题。在儒、道两家和魏晋玄学都不能解决这些问题的情况下,佛学成了注意的中心。《列子》那种以感官欲望的尽情满足为人生价值所在的思想,到后来几乎不再有人公开主张,但它的重视人的生存的此时性的思想却发生了重要影响。例如,陶渊明显然也受到这种思想的影响(详本书第十一章)。由《列子》所强调的对生存的此时性的执着冲淡了道家和魏晋玄学对虚幻的无限的精神自由的追求,把人们的目光引向了当前短暂的现实的人生。反映在美学和文艺上,使得从日常平凡的现实中去找寻美的思想发展起来。这也是一种以平淡天然为其特色的美,但已不同于魏晋玄学所说的那种离尘绝俗,以“无味”为味,充满精神性的超越的平淡之美了。这种新的平淡之美的最早的杰出表现者就是陶渊明,但它的充分的发展,则要到晚唐以后了。

《列子》在历史上的影响，不只在它的文辞的优美和幻想的奇特，而主要在于它提出这些深刻的问题。虽然后世极少有人直接引述《列子》，但它的潜在的思想影响是不能忽视的。《列子》中的《汤问》、《说符》还对《庄子》所说创造的技巧的自由与合规律问题作了不少具体发挥，这也曾对美学产生了若干影响。但由于《列子》在这个问题上并无什么新的有特色的见解，这里就略而不谈了。

## 第九章

# 葛洪《抱朴子》中的美学思想

### 第一节

#### 葛洪的生平与思想

葛洪，字稚川，自号抱朴子，丹阳郡句容县（今江苏省句容县）人，生于公元 283 年（晋武帝太康四年），死于公元 363 年（东晋哀帝兴宁元年）<sup>①</sup>。他是晋代著名的思想家之一，也是系统的神仙道教理论的建立者。他的关于炼丹术的理论及医学理论，在中国古代自然科学上有重要贡献。从美学方面看，他在《抱朴子》一书中发表了不少关于美与文艺问题的见解，表现了晋代以来美学思想的新倾向，有着值得注意的理论意义。在晋代思想家的著作中，像葛洪这样重视美与文艺问题的，极为少见。

葛洪家为东吴著名士族，其祖父葛系和父亲葛悌均历任吴国重要官职。吴亡后，葛悌随孙皓降晋，虽然得到任用，但地位较在吴时下降，一生不很得意。葛洪出生于吴亡之后，少年时即对吴亡深

---

① 王明：《论葛洪》，见《道家 and 道教思想研究》，中国社会科学出版社，1984 年版。



有感慨。西晋北方士族对东吴士族历来采取轻视态度，吴亡和北方士族渡江之后，南北士族的矛盾更为加剧。葛洪对东吴的文化有一种自豪感，很不满于当时江南士族中许多人竞学北方的语言、习惯，以追随洛阳的风尚为时髦。晋惠帝泰安二年张昌起义后，葛洪曾参加了吴兴太守顾秘镇压张昌部下石冰起义的战争，因立功迁为“伏波将军”。但事平之后却未被录用。西晋“八王之乱”中，葛洪为避乱出任广州刺史嵇含的参军。嵇含为仇家暗杀，葛洪滞留广州多年。后归乡里，闭门不出。东晋元帝司马睿尚未即位，作为琅邪王而出任丞相时，曾召葛洪为掾，又以旧日破石冰起义有功，封为关内侯。成帝咸和初年，转司徒掾，迁谥议参军。东晋统治者对葛洪的起用，是北方士族争取南方士族的政策的表现。但重要的权力仍掌握在北方士族手中，葛洪没有也不可能政治上取得高位。晚年，在仕途上很不得意的葛洪转向炼丹以求长生，因知交耻出丹砂，求为勾漏县令。至广州，刺史邓岳挽留，葛洪即往罗浮山炼丹和著述，直至死去。

在吴国的环境下，葛洪与陆机类似，自幼即学习儒家经典，崇尚儒学，有以儒学救世的志向。但他也像陆机一样，不可能不受到魏晋以来新思想的影响。葛洪自称自己“不成纯儒，不中为传授之师”（《抱朴子外篇·自叙》），就是对这一点的说明。葛洪既钻研儒家经典，又广泛阅览诸史百家之言，下至野史杂说，是一个博学的人物，不同于拘守儒家章句的汉儒。

葛洪的思想集中表现在他的《抱朴子》一书中，据葛洪《自叙》，此书在葛洪年近四十时最后完成，正当晋元帝司马睿建武元年（公元317年）中。葛洪在这部书中总结了他一生的思想，全书分为“内篇”与“外篇”，《内篇》讲神仙道教的理论，“《外篇》言人间得失，世事臧否”（《自叙》），也就是讨论现实的人事、政治、伦理、文化诸问

题。据王明考证,《外篇》应作于《内篇》之前<sup>1</sup>。从葛洪思想的发展和《抱朴子》非作于一时来看,这是合理的。《抱朴子》外篇连《自叙》在内,共五十卷,广泛具体地涉及了汉末至魏晋的社会政治思想状况和风俗习尚,具有很重要的史料价值。葛洪对美与文艺问题的见解主要见于《外篇》中,其中又以《钧世》和《尚博》最为重要。

葛洪及其思想,是西晋后期至东晋初年的历史条件下的产物,同时又和葛洪特有的遭遇相关。总的来看,葛洪一生最初是抱着以儒学救世的幻想,到实际出仕从政之后,由于当时政治的黑暗和南方士族被北方士族所排挤,加以葛洪的家庭到他父亲一代已走向衰落,葛洪自身在士林中名望不高,因此,始终不能得志,最后产生了“绝望于荣华之途,而志安乎穷否之域”的思想(见《抱朴子》序)。但所谓“志安乎穷否之域”,是不能没有一种精神的寄托的。葛洪从什么地方找到这种寄托呢?阮籍、嵇康式的放达高蹈已不可能,而且对于阮籍式的生活思想,葛洪也颇有微词。葛洪的名位不高,其貌不扬,拙于言词,也使他很难加入以北方士族为主的又已同佛学合流的清谈名士中去。在这种情况下,葛洪由于当时道教很为流行,其先祖又与道教有很深的关系,于是从道教中找寻出路,决心炼丹修仙,著书立说以终于世。就主要方面而论,葛洪是一个道教思想家和古代的自然科学家。他的社会政治思想,并无十分独特的建树。大致而言,他的基本思想属于儒家,但如他自己所说,并非“纯儒”,而掺合了许多道家和玄学的思想。在有些情况下,还发表了同儒家传统观念明显相悖的看法。到了后期,则明确地主张道本儒末了。葛洪的思想留有儒家保守观念的深刻印痕,但总的而言,他并不为儒家所笼罗,其思想是相当大胆的,显然受着汉末以来思想解放的新潮流的影响。这在他关于美与文艺的看法中,有着很为鲜明的表现。

---

<sup>1</sup> 王明:《道家和道教思想研究》,第59页。

葛洪的《抱朴子》为什么给了美与文艺的问题以特别的重视呢？这首先是受到魏晋以来“文”的自觉的思想潮流和西晋特重文辞华美的影响，同时也由于葛洪很早就立志要著书立说，传于后世，以求不朽，所以他对以“文”的问题十分注意。从美学上看，葛洪受到《淮南鸿烈》和王充《论衡》的影响。特别是对《论衡》，给了高度评价，推王充为冠伦大才（外篇《喻蔽》）。但是，更为重要的，还是曹丕和陆机对葛洪的影响。这是葛洪关于美与文艺的见解之所以具有值得注意的特色的根本原因。

曹丕对葛洪的影响表现在许多方面，一是认为作文、立言可以“不朽”，二是强调作家的个性、天才，三是对“文”的本末问题的讨论，四是对鉴赏批评问题的重视。陆机对于葛洪也有十分明显的影响。陆机是东吴的著名才士，以吴的文化而自豪的葛洪对他钦佩备至。《抱朴子》逸文（见《全晋文》卷一百十七）论及陆机的话很有不少：

陆君之文，犹玄圃之积玉，无非夜光焉；五河之吐流，泉源如一焉，其弘丽妍贍，英锐飘逸，亦一代绝乎！吾生之不别陆文，犹侏儒测海，非所长也。却后数百年，若有干迹，如二陆，犹比肩也，不谓疏矣<sup>1</sup>。

每读二陆之文，未尝不废书而叹，恐其卷尽也。《陆子》十篇（按：陆云作），诚为快书。其辞之富者，虽覃思不可损也；其理之约者，虽鸿笔不可益也。观此二人，岂徒儒雅之士，文章之人也。

嵇君道问二陆优劣，抱朴子曰：“吾见二陆之文百许卷，似未尽也。未淮南尝言‘二陆重规沓矩，无多少也’。一手之中，

---

1 此条“吾生之不别陆文”前数语亦见于《晋书·陆机传》，《意林》、《书钞》、《御览》所引止于“无非夜光”，下缺略，今据陆传补足之。

不无利钝，方之他人，若江汉之与潢汗，及其精处，妙绝汉魏人也。”

陆平原作子书未成，吾门生有在陆君军中，常在左右，说陆君临亡曰：“穷通时也，遭遇命也，古人贵立言以不朽，吾所作子书未成，以此为恨耳。”余谓仲长统作《昌言》未尽而亡，后缪袭撰次之，桓谭《新论》未备而终，班固为其成《艺文》。今才士何不赞成陆公子书？

葛洪不同意以文辞为余事，重视文辞的美丽，明显受到陆机《文赋》思想的影响。下面可以看到，正因为有曹丕、陆机的影响在，葛洪阐发来自《淮南鸿烈》和《论衡》的某些观点时，也没有完全局限于原来的观点，而赋予了它以新意，丰富发展了晋代美学。

## 第二节

### 葛洪论“文”与“德”

在《抱朴子》外篇《尚博》中，葛洪相当详细地论述了“文”与“德”的关系问题，鲜明地反对以“文”为“不足观”的“小道”或“余事”。全文从四个方面论证了葛洪的观点，其中最后一个方面是“文”的古今优劣问题，将在下面另作说明。现在先来考察他的前三个方面的看法。

葛洪说：

抱朴子曰：正经为道义之渊海，子书为增深之川流。仰而比之，则景星之佐三辰也；俯而方之，则林薄之神嵩岳也。虽津涂殊辟，而进德同归；虽离子举趾，而合于兴化。故通人总原本

以括流末，操纲领而得一致焉。古人叹息于才难，故谓百世为随踵，不以璞非昆山而弃耀夜之宝，不以书不出圣而废助教之言。是以闾陌之拙诗，军旅之鞠誓，或词鄙喻陋，简不盈十，犹见撰录，亚次典诰。百家之言，与善一揆，譬操水者器虽异而救火同焉，犹针灸者术虽殊而攻疾均焉。

汉魏以来，群言弥繁，虽义深于玄渊，辞贍于波涛，施之可以臻征祥于天上，发嘉瑞于后土，召环雉于大荒之外，安圉堵于函夏之内，近弥祸乱之阶，远垂长世之祉。然时无圣人目其品藻，故不得骋骅骝之迹于千里之涂，编近世之道于三坟之末也。拘系之徒，桎梏浅隘之中，挈瓶训诂之间，轻奇贱异，谓为不急。或云小道不足观，或云广博乱人思，而不识合锱铢可以齐重于山陵，聚百十可以致数于亿兆，群色会而袞藻丽，众音杂而韶、濮和也。或贵爱诗赋浅近之细文，忽薄深美富博之子书，以磋切之至言为骜拙，以虚华之小辩为妍巧。其伪颠倒，玉石混淆，同广乐于桑间，均龙章于卉服，悠悠皆然，可叹可慨者也。

以上是葛洪总述他对自古到汉魏的文章的看法，并对他当时的一些人对文章的看法提出了批评。从中可以清楚地看出，葛洪虽然在基本上还不离儒家以文章助教化的观点，但他强烈地反对儒家之徒对于文章的狭隘浅陋的看法。他认为“古人叹息于才难”，“不以璞非昆山而弃耀夜之宝，不以书不出圣而废助教之言”，明确地继承了汉末魏初曹操、曹丕重才的思想，并且认为昆山之明珠美于未经雕琢的璞玉，强调文章的美的价值，同时反对以书不出于圣人为理由而废有助教化之言。葛洪据此对儒家经典提出了十分大胆的批评，公然说，“闾陌之拙诗，军旅之鞠誓，或词鄙喻陋，简不盈十”，亦即认为《诗经》中所收的一些诗和《尚书》中所载的一些诰誓是鄙陋简单无文采的。接着又说到“百家之言，与善一揆”，认为有助于

世道的言论不限于儒家经典，百家之言各有各的用途。汉魏以来的文章备极繁茂，深不可测，大大地有助于世道，只是由于没有圣人之为品藻评论，所以不得列为经典。而“拘系之徒，桎梏浅隘之中，挈瓶训诂之间，轻奇贱异，谓为不急。或云小道不足观，或云广博乱人思”，抹煞汉魏以来文章的成就，这是葛洪深为愤慨的。这里所说的“拘系之徒”，指的就是那些以儒家章句的训诂为能事，非圣人之语不敢言，并且极端轻视文辞的繁富华美的儒家之徒。葛洪所谓“桎梏浅隘之中，挈瓶训诂之间”<sup>①</sup>，是对于这一类儒家之徒的极为贴切的形容。葛洪竭力要击破这些儒家之徒的“浅隘”，这正是葛洪的可贵之处。他指出文章需要多样繁富，积轻可以成重，积少可以成多，群色聚会、众音交杂才会有美丽的文采和音乐。最后，葛洪又批评了一些人“贵爱诗赋浅近之细文，忽薄深美富厚之子书”。这是和葛洪自己企图著子书以传世，求声名之不朽直接相关的。曹丕在《典论·论文》中提出了文人可以凭借自己的文章，“不假良史之辞，不论飞驰之势，而声名自传于后”，并且提到了徐幹“著论，成一家言”。在《与吴质书》中又说到徐幹“著《中论》二十余篇，成一家之言，辞义典雅，足传于后，此子为不朽矣”。从魏至晋，文人除词赋外，不少人致力于子书的写作，成为一时风气。上节所引《抱朴子》逸文中，葛洪也特别讲到了陆机欲著子书而未成，深以为恨。葛洪之重视子书，亦由于此。曹丕在《典论·论文》中曾指出，不少文人不知文章可以不朽，“多不强力”，“遗千载之功”，其结果“日月逝于上，体貌衰于下，忽然与万物迁化，斯志士之大痛也”。葛洪立志著子书，是追求精神的不朽，而他的炼丹求长生，则可以说是追求肉体的不朽，使之不致像曹丕所说“忽然与万物迁化”。细究葛洪的思想，曹丕对他的影响是很深的。

① “挈瓶”，手提的用以汲水之瓶，容量小。此处用以转喻儒家之徒只知章句训诂，识见很为狭窄。陆机《文赋》亦曾以“挈瓶”喻文思的浅狭，见陆机章。

葛洪在论述了他对文章的总的看法之后,接着又假设有持反对意见者提出问题,进一步展开了论证:

或曰:“著述虽繁,适可以骋辞耀藻,无补救于得失,未若德行不言之训。故颜、闵为上,而游、夏乃次;四科之格,学本而行末(“学”应为“德”,“行”应为“文”)。然则缀文固为余事,而吾子不褒崇其源而独贵其流,可乎?”

抱朴子答曰:“德行为有事,优劣易见;文章微妙,其体难识。夫易见者粗也,难识者精也。夫唯粗也,故论衡有定焉;夫唯精也,故品藻难一焉。吾故舍易见之粗而论难识之精,不亦可乎?”

这里,提出反对意见的不是别人,就是葛洪在上文中所说的“拘系之徒”,即见识“浅隘”的儒家之徒,他们以孔子的《论语》为根据,认为言词、文章即使再美也于得失无补,它远低于德行,不过是“余事”而已。德行是源,文章是流。葛洪不推崇其源,而独贵其流,这是不可以的。针对这种看法,葛洪指出文章与德行有精粗之别,前者微妙难识,品藻难一,后者优劣易见,论衡有定。舍易见之粗而论难识之精,又有何不可呢?在这里,葛洪看到了文章作为艺术和审美的对象,比道德问题要复杂得多。它的好坏优劣很难辨认,人们的评论也经常各各不一,不像道德那样有一定的标准,容易作出判断。对道德判断与审美判断的这种区分是从魏晋开始的,它在中国美学的发展上有着重要意义。王弼在《老子道德经注》中已经指出:

美者,人心之所乐进也;恶者,人心之所恶疾也。美恶犹喜怒也,善不善犹是非也。

在这种说法里,已经明显包含了审美判断和道德判断的区分。后来

嵇康在《声无哀乐论》里又把作为审美判断的情感判断和一般的认识判断区分开来,而他所说的认识判断是包含了道德判断在内的。葛洪则进一步论述了审美判断与道德判断有“精”与“粗”、“难识”与“易见”之别,这是一个重要的进展。而葛洪之所以认为文章属于“难识之精”,是同他对文章的创造和欣赏评论的特点的认识分不开的。从思想渊源上说,葛洪认为“文章微妙,其体难识”,显然继承了曹丕《典论·论文》或《文赋》强调文章微妙难识的思想。就创造来说,葛洪也和曹丕、陆机一样,强调作家的天才、才能的作用,把“文章”和“才”紧紧地联系在一起。在上面已经引述了的《尚博》的第一段中,葛洪就已讲到“古人叹息于才难”。葛洪认为文章有微妙难识的特点,就因为他认为文章的好坏优劣直接同作家的天才、才能相联。而这种重才的观点,是汉末魏初以来所特有的观点,它明显地表现在徐幹的《中论》、刘邵的《人物志》中,后来又从政治上的用人而推及于文艺创造。葛洪在论及政治上的用人问题时,也是重才的,认为只有德行而无才智,不能算真正的人才,也谈不上救世济民。葛洪在《抱朴子》外篇的《仁明》中集中地论述了他的这个观点,他指出:“明者,才也;仁者,行也”,并且说在特殊的情况下,为了使国家大治,统治者完全可以“以义断思,舍仁用明;以讲抑仁,仁可时变,而明不可无也”。葛洪把“明”亦即“才”置于“仁”亦即德行之上,认为才比德行更为重要。他在《仁明》中指出“明者,才也;仁者,行也”之后,接着就说:“仁者,行也。杀身成仁之行可力为而至,鉴玄测幽之明难妄假,精粗之分,居然殊矣。”在全篇的末尾,葛洪又总结他的观点说:“仁在于行,行可力为;而明人于神,必须天授之才”。由此可见,葛洪认为“明”亦即才须有天授,不可力为而至,属于“精”;“仁”亦即行则不需天授之才,人人均可力为而至,属于“粗”。文章之所以属于“精”,就因为它和才相连,不是像德行那样可以力为而至的。在直接论到文章的创作时,葛洪虽不否认方法、规矩的作用,但特别强调的仍是天才:



夫才有清浊，思有修短，虽并属文，参差万品，或浩漭而不渊潭，或得事情而辞遁，违物理而言功，盖偏长之一致，非兼通之才也。暗于自料，强欲兼之，违才易务，故不免嗤也。（《辞义》）

从对文章的鉴赏评论来看，葛洪又特别强调了“夫文章之体，尤难详赏（《辞义》），着重指出了对文章的判断评论经常带有因人而异的性质，不像对人们行为的道德判断那样有易见的公认的标准（详下）。这样，葛洪就从创作与鉴赏两个方面指出了文章之所以微妙难识的原因，提出了他的德行属“粗”而文章属“精”的论断。这是前人未曾如此明确地说过的，是葛洪的贡献。从今天看来，道德行为及道德判断的问题固然也有它的复杂性，但它的确比艺术创造和审美判断的问题要易于说明。因为在道德的领域内，个人所特有的天才、爱好等等不占重要地位，许多问题都可找到至少是在某一社会、阶级、集团的范围内为人们所公认的一般准则。而艺术的创造与欣赏评论则很难处处用某种一般的准则去加以规定。一个在艺术的创造与欣赏评论上有高度成就的人固然常常是一个道德高尚的人，但一个道德高尚的人却不一定就是一个在艺术的创造与欣赏评论上有高度成就的人。道德行为确如葛洪所说是可以“力为而至”的，艺术的创造与欣赏评论要取得高度的成就，却不能仅靠“力为而至”。葛洪虽然还未能说明艺术创造与道德行为、审美判断与道德判断之间的联系，但他突出了两者的区别，批评了轻视艺术创造和审美判断，视之为不足道的“余事”的观点，这就是葛洪思想的深刻之处。

在论述了文章与德行有精粗之别以后，葛洪又进一步反驳了儒家之徒以“德”为“本”，以“文”为“末”的思想：

或曰：“德行者，本也；文章者，末也。故四科之序，文不居上。然则著纸者，糟粕之余事；可传者，祭毕之刍狗，卑高之格，是可识矣。文之体略，可得闻乎？”

抱朴子答曰：“筌可以弃，而鱼未获则不得无筌；文可以废，而道未行则不得无文。若夫翰迹韵略之宏促，属辞比事之疏密，源流至到之修短，蕴藉吸引之深浅，其悬绝也，虽天外毫内不足以喻其辽邈；其相倾也，虽三光熠耀不足以方其巨细。龙渊铅铤，未足譬其锐钝；鸿羽积金，未足比其轻重。清浊参差，所禀有主；朗味不同科，强弱各殊气。则俗士唯见能染毫画纸者便概之一例，斯伯牙所以永思钟子；郢人所以格斤不运也，盖刻削者比肩，而班、狄擅绝手之称；援琴者至众，而夔、襄专知音之难。厖马千驹，而骐骥有邀群之价；美人万计，而戚施有超世之容。盖有远过众者也。且文章之与德行，犹十尺之与一丈，谓之余事，末之前闻。夫上天之所以垂象，唐虞之所以为称，大人虎炳，君子豹蔚，昌旦定圣谥于一字，仲尼从周之郡，莫非文也。八卦生鹰隼之所被，六甲出灵龟之所负，文之所在，虽贱尤贵，犬羊之鞮，未得比焉。且夫本不必皆珍，末不必悉薄。譬若锦绣之因素地，珠玉之居蚌石，云雨生子肤寸，江河始于咫尺尔！则文章虽为德行之弟，未可呼为余事也。（《尚博》）

这里，“浅隘”的儒家之徒，据孔子《论语》所说文、行、忠、信四科，文不居上；又据《庄子》和《淮南鸿烈》把文章比为“糟粕”和虽然画得漂亮，祭祀一完之后就丢掉了的“刍狗”，声称“德行”是“本”而“文章”为“末”。葛洪从几个方面反驳了这种观点。首先，他指出就像鱼未打到之前不可将打鱼的器具丢掉一样，“道”未行也不可把“文”丢掉。这里葛洪明显还未脱出儒家以“文”为行“道”的手段的观点，但葛洪又终究强调了“文”对于行“道”，有不可忽视的重要作用。接下去他广为设喻，形容文章奥妙无穷，讲到了文章音韵的“宏

促”，结构的“疏密”、“修短”，意蕴的“深浅”，其“辽邈”（远近）、“巨细”、“锐钝”、“轻重”、“清浊”、“强弱”等等，经常有天悬地隔之不同，并不是能染毫画纸者就可称为能文的。这是对上文所说“文章微妙，其体难识”的具体说明，进一步表明文章的写作决非可以轻视的易事。最后，葛洪又利用儒家并不绝对否定“文”的观点，提出了“文章之与德行，犹十尺之与一丈，谓之余事，未之前闻”的论点。虽然葛洪由于还不可能从根本上抛弃儒家观点，所以又说“文章”是“德行之弟”，但在他看来两者是一样地重要的，不能以文章为“余事”。因为“本不必皆珍，末不必悉薄”，就像锦绣并不比素地低一等，居于蚌石之中的珠玉并不比蚌石矮一筹一样。实际是说锦绣比素地更珍贵，珠玉比蚌石更可喜。在《循本》中，葛洪又说：

玄寂虚静者，神明之本也。阴阳刚柔者，二仪之本也。巍峨岩岫者，山岳之本也。德行文学者，君子之本也。

由此也可见葛洪是把“德行”与“文学”同视为“君子之本”的。这是葛洪所特有的观点。曹丕在《典论·论文》中说过：“夫文本同末异”，明确提出了“文”的本末问题，本书第三章已指出，曹丕所谓“文”的“本”大致上是指他所说的“经国之大业”，实际也就是葛洪所说的“道未行则不得无文”的“道”。这个“道”是指儒家治国之道，当然同曹丕所说“经国之大业”分不开。但是，曹丕主张以“经国之大业”为“文”之“本”，那么相对于“经国之大业”来说“文”就还是“末”。而葛洪则虽然认为“文”不能离行“道”亦即不能离“德行”，同时却又认为“德行”与“文章”是不应区分本末的，两者同等重要。这就较曹丕更为明确地强调了“文”的地位。但是，又不能说葛洪的这种观点是“德行”与“文章”并列，不分主次的二元论。在实际上，葛洪不可能脱出儒家的根本观点，从而也不可能否认“德行”的根本的重要性。他反对在“德行”与“文章”之间区分本末，主张“文章”与

“德行”同等重要是从“本不必皆珍，末不必悉薄”的观点出发的，其根本点仍在强调“文章”所具有的美的价值，认为具有“德行”的人不一定能写出美丽的文章。文章即使属于“末”，但它有微妙难识的美的价值，不是人人都可以写得出来的，因此不应认为它是低于“德行”的无足轻重的东西。就像葛洪强调“明”，但不否定“仁”，而要求“明”与“仁”俱备一样，在“德行”与“文章”的问题上，他也要求“君子”应当是两者俱备的。在本章第一节中，曾引述了葛洪对陆机、陆云的评论，其中有一条赞美二陆“岂徒儒雅之士，文章之人也”，这也就是说二陆“德行”与“文章”俱备的意思。由此可见，葛洪认为“德行”与“文章”同等重要的说法，不是两者并列的二元论，在根本上还是要求既要有“德行”，也要有“文章”即“德行”与“文章”相统一的一元论。更为明白地说，葛洪反对以“德行”为“本”，“文章”为“末”，不是在否定“文章”对于“德行”具有从属性这个意义上说的，而是在不应忽视“文章”具有“德行”所不能代替的美的价值这个意义上说的。葛洪在这个问题上的思想的深刻之处，正在于他看到了“德行”不能代替“文章”，“文章”有着为“德行”所不能替代的美的价值。这是魏晋以来“文”的自觉这一思潮的重要发展。

总的来看，葛洪所论述的“德行”与“文章”的问题，在实质上也就是善与美的关系问题。人类历史的发展告诉我们，善是美的根基，没有善不可能有美，但美又有其自身的独立性，不是善的附庸。儒家重善轻美，以美为善的无足轻重的附庸，从理论上说，是对善是美的根基这一事实的片面夸大；从社会根源说，则是以宗法、家族血缘关系和自然经济为基础的中国奴隶社会、封建社会的必然产物。但美具有独立于善的价值，这终究是无法绝对地加以否认的。葛洪在解决“德行”与“文章”的美学问题上的贡献，正在于他看到了美具有不能为善所代替的价值，并且极为明确地强调了这种价值。

### 第三节

## 葛洪论艺术的鉴赏

在上节中我们已经说过，葛洪认为文章微妙难识，是同对文章的“品藻”亦即欣赏评论直接相关的。葛洪看到了对文章的欣赏评论存在着复杂的情况，不像对人们行为的善恶作出判断那样简单。因此，葛洪对艺术的鉴赏问题发表了不少见解。首先，他强调指出了在对文章的欣赏评论上，人们看法的分歧是很多的：

妍蚩有定矣，而憎爱异情，故两目不相为视焉。雅郑有素矣，而好恶不同，故两耳不相为听焉。真伪有质矣，而趋舍舛忤，故两心不相为谋焉。以丑为美者有矣，以浊为清者有矣，以失为得者有矣。此三者乖殊，炳然可知，如此其易也，而彼此终不可得而一焉。（《塞难》）

人情莫不爱红颜艳姿，轻体柔身，而黄帝速骂丑之嫫母，陈侯怜可憎之敦洽。人鼻无不乐香，故流黄郁金，芝兰苏合，玄胆素胶，江离揭车，春蕙秋兰，价同琼瑶，而海上之女逐酷臭之夫，随之不止。周文嗜不美之脰，不以易太牢之滋味；魏明好椎凿之声，不以易丝竹之和音。人各有意，安可求此以同彼乎？（《辨问》）

这虽然是《吕氏春秋》和《淮南鸿烈》已经提到过的看法，但葛洪再次加以申述，强调了在审美问题上人们的主观好恶起着重要作用，“人各有意”，强此同彼，完全统一，是很困难的。除主观好恶之外，再加上人们审美能力有高下的不同，因此判断也就各不相同：

华章藻蔚，非矇瞶所玩；英逸之才，非浅短所识。夫瞻视不能接物，则衮龙与素褐同价矣；聪鉴不足相涉，则俊民与庸夫一概矣。眼不见则美不入神焉，莫之与则伤之者至焉。（《擢才》）

或有汪濊玄旷，合契作者，内辟不测之深源，外播不圉之远流，其所祖宗也高，其所绌绎也妙，变化不系滞于规矩之方圆，旁通不凝阂于一途之逼促。是以偏嗜酸咸者，莫能识其味；用思有限者，不能得其神也。夫应龙徐举，顾眄凌云，汗血缓步，呼吸千里，而蝼蚁怪其无阶而高致，鸷鹯患其过已之不渐也。若夫驰骤于诗论之中，周旋于传记之间，而以常情览巨异，以褊量测无涯，以至粗求至精，以甚浅揣甚深，虽始自髻髻，讫于振素，犹不得也。夫赏其快者必誉之以好，而不得晓者必毁之以恶，自然之理也。于是以其所不解者为虚诞，悽（原注：力侯切，敬也）诚以为尔，未必为情以伤物也。（《尚博》）

葛洪指出，人们的鉴赏力必须与作品所达到的高度相适应，然后才有可能对作品作出正确的判断。作品是“巨异”的，亦即博大奇诡，那就不是只知“常情”的人所能观览。作品是“无涯”的，亦即包含着无穷的意味，那就不是见识狭隘、趣味单调的“褊量”的人所能窥测。作品是“至情”的，亦即包含着葛洪所说的许多“微妙难识”的东西，那就不是只知“易见之粗”人所能理解。作品是“甚深”的，亦即包含着很为深远的意思，那就不是心思“甚浅”的人所能揣度。葛洪看到了即使鉴赏者对作品不存什么恶意，他的鉴赏力和作品所达到的高度之间所存在的巨大距离也必然要使人们对作品作出错误的判断。在葛洪的这些说法里，显然还涉及了他对鉴赏力的看法，那就是认为不为“常情”所拘的卓越见解、广博的识见与趣味、精微入神的感受、深刻而不浅薄的心思，是高度发达的鉴赏力所必

须具备的。此外，葛洪认为最为成功的作品具有“深”（“内辟不测之深源”）、“远”（“外播不匮之远流”）、“高”（“其所祖宗也高”）、“妙”（“其所铀绎也妙”）的特点，鉴赏者要把握它，就必须“知其味”，“得其神”。这也是对于鉴赏力的重要说明，它很为明白地指出了艺术鉴赏不同于一般理智的思考，必须要把握作品的韵味和风神所在。不能“知其味”，“得其神”，那就还没有真正的艺术鉴赏。这里所说的“味”、“神”，是从本书第二章中已经讲过的人物品藻而来的，指的是一种诉之于直感的意味，精神，而不是某种抽象的概念。在上节中也已经看到，葛洪认为文章“微妙难识”的重要原因之一，在于“品藻难一”，不像对“德行”的评价那样“论衡有定”，显然葛洪已明确地把最初是对人物而言的“品藻”的概念应用于文艺了。所谓对作品的鉴赏也就是“品藻”，它不是纯理智的活动，而是对文章之美的一种品味和体验。

既然人们对作品的看法经常因主观的好恶和鉴赏力的高下而发生种种分歧，那么究竟应当怎样看待作品的美丑优劣呢？因鉴赏力的低下而发生的错误判断是不合理的，应当加以排除，这从上而所引葛洪的话中已可以明显看出。问题只在于主观好恶产生的分歧应当如何对待。葛洪说：

五味舛而并甘，众色乖而皆丽。近人之情，爱同憎异，贵乎合己，贱于殊途。夫文章之体，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；明飘飘之细巧，蔽于深沉之弘邃也。其英异宏逸者，则网罗乎玄黄之表；其拘束龌龊者，则羁绁于笼罩之内。振翅有利钝，则翔集有高卑；骋迹有迟迅，则进趋有近远，鸢锐不可胶柱调也。文贵丰赡，何必称善如一口乎？（《辞义》）

妍姿媚貌，形色不齐，而悦情可均；丝竹金石，五声诡韵，

而快耳不异。(《博喻》)

这里,葛洪阐述了《淮南鸿烈》中已经提出的美的多样性的观点(见本书第一卷,第437页)。由此出发主张文章的美应当是多种多样的,反对“爱同憎异,贵乎合己,贱于殊途”,即反对以一己的爱好趣味为判断的标准。既然鉴赏者的爱好不同,作者又各有偏长优劣,那么对文章的评价也就不可能众口一词,完全一致。所以葛洪说:“文贵丰赡,何必称善如一口乎?”显然,这是一种通达开明的看法,和前述葛洪所批评过的“偏嗜酸咸者”或“偏量”的鉴赏者的看法是对立的。这对今天来说,也仍然有值得重视的意义。和这种看法相关,葛洪又阐述了也是《淮南鸿烈》已提出的美丑的相对性的观点(见本书第一卷第440页)。反对求全责备,并且认为美丑是相比较而存在的:

能言莫不褒尧,而尧政不必皆得也;举世莫不贬桀,而桀事不必尽失也。故一条之枯,不损繁林之蓊蔭;蒿麦冬生,无解华发之肃杀。西施有所恶而不能减其美者,美多也;嫫母有所善而不能救其丑者,丑笃也。(《博喻》)

不睹琼琨之熠烁,则不觉瓦砾之可贱;不睹虎豹或蔚,则不知犬羊之质漫;聆《白雪》之九成,然后悟《巴人》之极鄙。(《广譬》)

但是,葛洪虽然对鉴赏中存在的主观好恶采取了一种很为正确的态度,在最后他还是主张文章必须要有助于“拯风俗之流遁,世途之凌夷”,“刺过失”,这样才“有益而贵”(《辞义》)。这显然是来自王充的看法,表现了葛洪不可能彻底背离儒家的根本观点。不过,葛洪更为强调的还是文章的美,而不是文章对教化的作用。这也表现在他对文艺中的古今问题的看法上。



葛洪在《钧世》、《尚博》中都谈到了文艺上的古今问题。这是因为对文章优劣的鉴赏评价直接牵涉到古人的文章是否必定比今人为优的问题。王充的《论衡》已明确提出和论述了这个问题（见本书第一卷第521—524页）。葛洪和王充一样反对贵古贱今，认为今胜于古。但较之于王充，葛洪是更为自觉从艺术鉴赏的角度提出这个问题的，并且重点是放在文辞的美的问题上。他认为，“古书虽质朴；而俗儒谓之堕于天也；今文虽金玉，而常人同之于瓦砾也”（《钧世》）。又说：“且夫古者事事醇素，今则莫不雕饰，时移世改，理自然也”（同上）。葛洪主要是从“质朴”与“雕饰”之不同来肯定今文胜于古文的。这种不取“质朴”而赞赏“雕饰”的思想是西晋以来的明显的倾向，和陆机《文赋》的提倡“绮靡”是完全一致的。葛洪还大胆指出“古书虽多，未必尽美”，把“古书”比作可供今人采取使用的林木，但“未可谓之为大厦之壮观，华屋之弘丽也”（同上），这同样是从“质朴”与“雕饰”之不同来论今文胜于古文。在具体讲到古今作品的比较时，这一点也表现得很为清楚：

今诗与古诗，俱有义理，而盈于差美。方之于士，并有德行，而一人遍长艺文，不可谓一例也。比之于女，俱体国色，而一人独闲百伎，不可混为无异也。若夫俱论宫室，而奚斯路寝之颂，何如王生之赋灵光乎？同说游猎，而《叙略》、《卢铃》之诗，何如相如之言上林乎？并美祭祀，而《清庙》、《云汉》之辞，何如郭氏《南郊》之艳乎？等称征伐，而《出军》、《六月》之作，何如陈琳《武军》之壮乎？则举条可以觉焉。近者夏侯湛、潘安仁并作《补之诗》，《白华》、《由庚》、《南陔》、《华黍》之属，诸硕儒高才之赏文者，咸以古诗三百，未有足以偶二贤之所作也。（《钧世》）

在对贵古贱今的批判上，葛洪比王充更激烈和痛快淋漓。如他在

《尚博》中讽刺“俗士”认为“今山不及古山之高，今海不及古海之广，今日不及古日之热，今月不及古月之朗，何肯许今之才士，不减古之枯骨？”是很有力的。王充轻视文词的美丽，主张“养实者不育华，调行者不饰辞”（《论衡·白纪》），反对“调墨弄笔为美丽之观”（《佚文》），而葛洪则恰好认为文辞的美丽是今文胜古文之处。葛洪的观点明显是进步的。虽然古代作品的“质朴”也有后世难于企及的美，但历史是发展的，不能永远停留在古代“质朴”的状态上。西晋以来，文艺由“质朴”而趋于“雕饰”，总的来说是一个重大的进展，表现了自魏初以来“文”的自觉的更加提高。这种自觉的提高在理论上的反映，在陆机《文赋》之后，当推葛洪《抱朴子》中有关文艺的思想。后者在表述上虽不如《文赋》集中，但在一些重要问题上观点却更为大胆和深入。曹丕的《典论·论文》已经提出艺术的鉴赏批评，曹植也偶尔提及，陆机《文赋》有明确论及鉴赏批评的地方，但都不如葛洪讲得这样细致具体。自南北朝开始，文艺的鉴赏批评问题成了一个十分重要的问题，而最初为这一问题奠定了理论基础的正是葛洪。葛洪关于文艺的鉴赏批评的理论，是从曹丕的《典论·论文》到刘勰的《文心雕龙》、钟嵘的《诗品》、谢赫的《古画品录》之间的一个重要环节。

## 第十章

# 东晋佛学与美学

魏晋玄学曾对美学发生了深远的影响。到了东晋，玄学与佛学日益合流，因而又使佛学对美学也产生了影响。东晋美学的新变化是与佛学的影响不能分离的，这种影响一直延续到南北朝时期。本章将概略地考察一下东晋佛学对美学的影响。

### 第一节

#### 东晋玄学清谈与佛学的合流

西晋后期，由于“八王之乱”，外族入侵，和从北到南大规模的逃亡迁移，世居北方，又度过了西晋较为稳定的岁月的门阀士族，遭受了一次重大的变故，亲历和饱尝了乱离死亡之苦。在仓促狼狈的出逃之中，不知有多少人死于沟壑。所谓生离死别的惨象，触目可见。这里只举《世说新语·德行》中关于邓攸避难的记载为例。

邓攸始避难，于道中弃己子，全弟子。既过江，取一妾，甚宠爱。历年后，讯其所由，妾具说是北人遭乱，忆父母姓名，乃

攸之甥也。攸素有德业，言行无玷，闻之哀恨终身，遂不复蓄妾。

刘孝标注又引王隐《晋书》和《中兴书》说：

王隐《晋书》曰：“攸以路远斫坏车，以牛马负妻子以逃，贼又掠其牛马，攸语妻曰：‘吾弟早亡，唯有遗民；今当步走，儻两儿尽死，不如弃己儿，抱遗民。吾后犹当有儿。’妇从之”。

《中兴书》曰：“攸弃儿子于草中，儿啼呼追之，至莫（暮）复及。攸明日系儿子于树而去，遂渡江”。

这些记载本在表扬邓攸的“德行”，从中却可以清楚地看出北方士族逃难的实况。邓攸为全其弟之子，系己子于树上而渡江，后所娶妾又正好是自己的外甥。这种由离乱逃亡而引起的“哀恨”，是很多的。仅从《世说新语》来看，还有不少记载，不再一一列举。类似这样的“哀恨”和渡江之后门阀士族内部不断的纷争和倾轧，使得自汉末魏初以来对人生痛苦的哀叹更加流行起来，玄学清谈之风又大为兴盛。但是，正始玄风下的清谈已很难带来多少精神上的满足了。在现实的苦难面前，在过江的士族们新亭对泣的情况下，阮籍式的“大人先生”的形象已经黯淡了，再不能提供多少慰藉。实际上，如我们已指出的，步阮、嵇后尘的所谓“放达”已成为对肉体感官的刺激享乐的追求。另一方面，天下大乱，人命如草，又使佛教的思想有了扩大其影响的条件，沉溺于玄学清谈的门阀士族也开始注意研究佛学了。如《世说新语·文学》记载了以清谈著称于时的殷浩研究佛学：

殷中军读《小品》，下二百籤，皆是精微，世之幽滞。尝欲与支道林辩之，竟不得。今《小品》犹存。

殷中军被废徙东阳，大读佛经，皆精解。唯至事数处不解，遇见一道人问所籟，便释然。

东晋帝王，如明帝，废帝简文、哀帝均好佛法。成帝时又开了沙门可以不跪拜王者的先例，反映了佛教势力的增长。佛学思想日益渗入统治阶级的思想中，过江的诸名僧又巧为迎合玄学清谈，于是玄学清谈与佛学合流并趋，成为东晋特有的风尚。

在思想上，这种风尚很为清楚地表现在孙绰的《道贤论》居然以天竺七僧和“竹林七贤”相比拟。他说：

覆公(竺法覆)德居物宗，巨源(山涛)位登论道，二公风德高远，足为流辈矣。

帛祖(帛远)衅起于管蕃，中散(嵇康)祸作于钟会，二贤并以俊迈之气，昧其图身之虑；栖心事外，轻世招患，殆不异也。

法乘(竺法乘)、安丰(王戎)，少有机悟之鉴，虽道俗殊操，阡陌可以相准。

潜公(竺道潜)素渊重，有远大之量；刘伶肆意放荡，以宇宙为小。虽高栖之业，刘所不及，而旷大之体同焉。

支遁向秀，雅尚庄老，二子异时，风好玄同矣。

兰公(于法兰)遗身，高尚妙迹，殆至人之流。阮步兵(阮籍)傲独不群，亦兰之俦也。(《全晋文》卷六十二)

以上只讲了六僧、六贤，缺阮咸。《高僧传》卷一《于道邃传》中说：“孙绰以邃比阮咸，或曰：咸有累骑之讥，邃有清冷之誉，何得为匹？孙绰曰：虽迹有窪隆，高风一也”<sup>1</sup>。

<sup>1</sup> 转引自侯外庐等著：《中国思想通史》第三卷，人民出版社1957年版，第424页。

在这些比拟中,孙绰或认为佛与玄相似,或认为“道俗殊操”,但两者可以相通;或认为玄还有不及于佛之处。总之,不论孙绰的比较如何牵强,它表明东晋门阀士族不再只限于玄学清谈,而开始考虑佛学与玄学的关系,并且认为两者可以相通不异,甚或认为佛学有为玄学所不及之处了。这是东晋思想的一大变化。佛教虽然在汉代已传入中国,但把它作为一种哲理来研究,并使之同中国本土的哲学结合起来,这是从玄学与佛学的合流开始的。

从《世说新语》等书的记载来看,东晋不少名僧确也有清谈名士的本领与风度。如当时深为晋朝名士所推许的支遁和高座(即帛尸梨密多罗)就是适例。《世说新语》记载说:

《庄子·逍遥篇》旧是难处,诸名贤所可钻味而不能拔理于郭、向之外。支道林(即支遁)在白马寺中将冯太常共语,因及《逍遥》,支卓然标新理于二家之表,立异义于众贤之外,皆是诸名贤寻味之所不得,后遂用支理。(《文学》)

支语王(逸少)曰:“君未可去,贫道与君小语”。因论《庄子·逍遥游》,支作数千言,才藻新奇,花烂映发,王遂披襟解带,留连不能已。(《文学》)

支道林常养数匹马。或言道人养马不韵。支曰:“贫道重其神骏”。(《言语》)

这是关于支遁的记载,此外还有不少,不一一列举。仅由上述记载即可看出支遁为当时名士所重视,在于他对庄学的阐述能自标新义,并有玄学清谈的机辩和美丽的词藻。在生活的趣味、态度上也和名士们很为一致。清谈名流,如王洽、刘惔、殷浩、许询、郗超、孙绰、王濛父子、袁弘、王羲之、谢安、谢长遐均与之交游<sup>1</sup>。关于高

<sup>1</sup> 参见汤用彤:《汉魏两晋南北朝佛教史》十卷,中华书局,1955年版,第180页。

座,《世说新语·言语》引《高座别传》说:

和尚胡名尸黎密,西域人。传云国王子,以国让弟,遂为沙门。永嘉中始到此土,止于大市中。和尚天姿高朗,风韵遒迈。丞相王公(王导)一见奇之,以为吾之徒也。周仆射领选。抚其背而叹曰:“若选得此贤,令人无恨”。俄而周侯遇害,和尚对其灵坐,作胡祝数千言,音声高畅,既而挥涕收泪。其哀乐兴废皆此类。性高简,不学晋语。诸公与之言,皆因传译,然神领意得,顿在言前。

高座是外国人,不会汉语,但也很得名士们的赞赏,可见当时玄谈之风对佛教影响之大,同时也可见清谈名士对佛学的关注和兴趣。

从玄学自身的发展来看,如我们已指出过的,理想人格本体的建构是玄学的中心课题。但是,魏末至东晋,由于门阀士族的日趋腐朽和西晋末年的大动乱,使得对理想人格本体的追求越来越渺茫,并且失去了与黑暗现实相抗争的意义。北方士族过江之后,虽把正始玄风下所谈论的题目带到了江左,但正始玄风已不如过去那样受到推崇了。如《世说新语·言语》中说:

周仆射雍容好仪形。诣王公,初下车,隐数人,王公含笑看之。既坐,傲然啸咏。王公曰:“卿欲希嵇、阮邪?”答曰:“何敢近舍明公,远希嵇、阮!”

由此可见,嵇康、阮籍的思想作风已被看作是过去很遥远的事了,对它的模仿并不很受欢迎。那时虽然还有人仿效,所谓“正始之音”有时也得到称赏,但总的来说,正始玄学已难于完全解决东晋人士所碰到的种种问题。其中最重要的是深感人生的虚幻不实,对正始玄学追求赞美的那个永恒无限的人格本体的存在发生了怀

疑。这种人生虚幻之感，在《列子》中已明显表现出来。如何克服这种虚幻之感而求得精神的慰藉呢？又如何解决那从汉末以来就困扰着统治阶级的生死问题呢？在变化了的历史条件下，仅靠正始玄学是无法完全解决的。而佛学，特别是所谓般若学，亦即大乘佛学的中观派理论本来就有某种可以和玄学相比附的地方，同时佛学又可以为解决生死问题提供某种为玄学所不能提供的精神上的慰藉，因此玄学很自然地趋向佛学，最后佛学被认为有玄学所不能及的地方。在最初一段时期，佛学的思想经常是用玄学去加以解释的，但到僧肇则明确地引入佛学中观派的理论，声称凡存在的一切都是假象、幻象，在实际上既否定了正始玄学所说无限超越的本体——“无”的存在，也否定了由“无”所生的“有”的存在。但在僧肇看来，只有这样才可能得到真正的解脱。僧肇的理论是佛学，同时也是完全佛学化了的玄学。它表明玄学所追求的精神解脱如果走到底，解决它不能解决的矛盾，那就会转入佛学。这也就是说，玄学所不能解决的精神上的痛苦只能由佛学来解决。因为佛学较之玄学具有更大的精神上的麻醉性，在理论思辨上也更为精密。但是，佛学又存在着与中国传统思想冲突的地方，因此不可能完全取代中国的传统思想。玄学的佛学化并不等于玄学的消灭，玄学仍有其不能为佛学所代替的价值。

## 第 二 节

### 东晋佛学对美学的影响

东晋佛学很为复杂，这里只就慧远、僧肇、道生三人的某些明显与美学相关的思想作些大略的说明。



## (1) 慧远论形神

上说到,在东晋名僧中,支遁是当时许多名士所倾倒的人物。他对《庄子》的《逍遥游》有新解,又曾著《妙观章》,倡“即色论”。由于支遁和当时的文人、名士有着非常密切的联系,可以推想他的佛学思想会对美学有较大影响。但支遁的佛学著作大多散佚,《大小品对比要钞序》是完整地保留下来的。他论及佛学的看法,有的地方与美学有关,但没有较直接的关系。通观现存东晋佛学大师的著作言论,和美学有较直接的关系的,首推慧远。

慧远本姓贾,生于公元334年(东晋成帝咸和九年),死于公元416年(东晋安帝义熙十二年),雁门楼烦人。《高僧传》卷六有传。他在青少年时代即好学不倦,与其舅令狐氏游学许昌、洛阳,“博综六经,尤好老、庄”。二十一岁时,远欲渡江与其友人范宣子归隐。范是一个倾向于正统儒学的人物,画家戴逵曾问学于他(详后章)。由于中原大乱,南路阻塞,远未能成行。刚好释道安在太行恒山立寺讲学,声名甚著,远前往听讲,深为敬服,于是与其弟慧持落发为僧,追随道安,决心宏扬佛法。二十四岁登台说法,听者难晓,远用老、庄学说加以比附解释,取得了“惑者晓然”的效果,这就是当时所谓的“格义”。三十二岁时,远随道安至襄阳,后因战乱,道安遣散徒众。远原打算往罗浮山,经浔阳,见庐山清静,即住于龙泉精舍,后又住西林寺,刺史桓伊为之建东林寺后,即移居东林寺。远在庐山三十多年,六十后足不出庐山,他曾写有《庐山记》,极赞庐山之美。慧远的家世不详,但看来他出身并不很高,是一个在西晋末年以来的大动乱中投向佛学的人物。他在《与隐士刘遗民等书》中曾谈到了他一生思想的变化:

每寻畴昔,游心世典,以为当年之华苑也。及见《老》、《庄》,便悟各教是应变之虚谈耳。以今而观,则知沉冥之趣,岂

得不以佛理为先。（《全晋文》卷一百六十一）

由此可见，慧远的思想经历了由儒而道，由道而佛的变化，这在当时是很有典型性的。慧远到庐山后，名声日大，不少人前往请教，东晋佛学家兼画家宗炳（下详）亦在其中。画家兼雕塑家的戴逵也曾同慧远反复讨论过生死报应问题。慧远又广为结交东晋的权贵名流，虽僻居庐山而深得朝廷的庇护。这一方面是由于慧远对老、庄、玄学很有研究，以玄说佛，合于当时风尚；另一方面是由于主张“沙门不敬王者”的慧远实际上对王者推崇备致，臣服不二。看来他是一个不得已而出家的人物，他早年对儒学也有甚深的研究，十分懂得儒家礼法。他主张“沙门不敬王者”的一个重要理由，就是认为和尚出没于朝廷之中，看去不伦不类，有损儒家礼教。这是很合乎统治者的心意的。史书又有记载说，慧远在庐山曾成立“白莲社”以研讨佛学，参加者一百二十三人。陶渊明也被邀，但未参加。汤用彤《汉魏两晋南北朝佛教史》对此事曾加考证，认为出于中唐以后的记述，不确。

慧远思想中有关美学的言论，一是他在《沙门不敬王者论》中关于形神问题的论述，二是在《阿毗昙心序》、《襄阳丈六金象颂》、《万佛影铭》等文中涉及文艺的一些言论。两者都对美学有着明显可见的影响，现分述于下。

慧远站在佛学的立场上，主张“形尽神不灭”。全文稍长，但为了如实弄清慧远的思想，照录如下：

问曰：论旨以化尽为至极，故造极者必违化而求宗。求宗不由于顺化，是以引历代君王，使同之佛教，令体极之至，以权居统。此雅论之所托，自必于大通者也。求之实当，理则不然。何者？夫禀气极于一生，生尽则消液而同无。神虽妙物，故是阴阳之所化耳。既化而为生，又化而为死；既聚而为始，又散而

为终。固此而推，因知神形俱化，原无异统；精粗一气，始终同宅。宅全则气聚而有灵，宅毁则气散而照灭。散则反所受于天本，灭则复归于无物。反复终穷，皆自然之数耳，孰为之哉？若令本异，则异气数合，合则同化；亦为神之处形，犹火之在木，其生必存，其毁必灭。形离则神散而罔寄，木朽则火寂而靡托，理之然矣。假使同异之分，昧而难明，有无之说，必存乎聚散。聚散气变之总名，万化之生灭。故庄子曰：人之生，气之聚，聚则为生，散则为死。若使生为彼徒苦，吾又何患。古之善言道者，必有以得之。若果然邪，至理极于一生，生尽不化，义可寻也。

答曰：夫神者何邪？精极而为灵者也。精极则非卦象之所图，故圣人以妙物而为言，虽有上智，犹不能定其体状，穷其幽致。而谈者以常识生疑，多同自乱，其为诬也，亦已深矣。将欲言之，是乃言夫不可言，今于不可言之中，复相与而依稀。神也者，图（应为圆）应无生（应为主）妙尽无名，感物而动，假数而行，感物而非物，故物化而不灭；假数而非数，故数尽而不穷。有情则可以物感，有识则可以数求。数有精粗，故其性各异；智有明暗，故其照不同。推此而论，则知化以情感，神以化传；情为化之母，神为情之根。情有会物之道，神有冥移之功。但悟彻者反本，惑理者逐物耳！古之论道者，亦未有所同，请引而明之。庄子发玄音于大宗曰：大块劳我以生，息我以死。又以生为人羈，死为反真。此所谓知生为大患，以无生为反本者也。文子称黄帝之言曰：形有靡而神不化，以不化乘化，其变无穷。庄子亦云，特犯人之形而犹喜，若人之形，万化而未始有极。此所谓知生不尽于一化，方逐物而不反者也。二子之论，虽未究其实，亦尝傍宗而有闻焉。论者不寻无方生死之说，而惑聚散于一化；不思神道有妙物之灵，而谓精粗同尽，不亦悲乎！火木之喻，原自圣经，失其流统，故幽兴莫寻。微言遂沦于常教，令谈

者资之以成疑。向使时无悟宗之匠，则不知有先觉之明，冥传之功，没世靡闻。何者？夫情数相感，其化无端；因缘密构，潜相传写；自非达观，孰识其变；自非达观，孰识其会。请为论者验之以实。火之传于薪，犹神之传于形；火之传异薪，犹神之传异形。前薪非后薪，则知指穷之术妙；前形非后形，则悟情数之感深。惑者见形朽于一生，便以为神情俱丧，犹睹火穷于一木，谓终期都尽耳。此由从养生之谈，非远寻其类者也。就如来论，假令神形俱化，始自天本；愚智胥生，同禀所受；问所受者为受之于形邪？为受之于神邪？若受之于形，凡在有形，皆化而为神矣。若受之于神，是以神传神，则丹朱与尧帝齐圣，重华与瞽叟等灵，其可然乎？其可然乎？如其不可，固知冥缘之构，著于在昔；明暗之分，定于形初。虽灵均善运，犹不能变性之自然，况降慈以还乎！验之以理，则微言而有征；效之以事，可无惑于大道。（《全晋文》卷一百六十一）

慧远的这一篇“形尽神不灭”论，其目的有两个：一是要论证佛学的“泥洹”亦即涅槃境界是精神的永恒不灭的表现，“以化尽为至极”，即以肉体生命的死灭而入于涅槃为真正的永生。因为“情”（包含一切和维护生命的存在有关的欲望、意念、追求等等在内，不只是一般所说的爱憎）只能带来“生”的痛苦，“生”又会使“神”（泛指人的精神）陷入痛苦。为了摆脱痛苦，“生可灭”，“神可冥”，“冥神绝境，故谓之泥洹”（《沙门不敬王者论·求宗不顺化三》，《全晋文》卷一百六十一）。消灭生命，停止精神的活动，不对外物发生爱憎，这才是真正彻底的解脱，也才是真正的永生。所以，在慧远看来，魏晋玄学或道教的“养生之谈”是毫无意义的，儒家所谓“天地之大德曰生”也是错误的。生必有死，存必有患，永生在人于“泥洹”的境界，不在“顺化”，即不在求得肉体的长生。这也就是慧远所谓“造极者必违化以求宗，求宗不由于顺化”的意思。“造极者”亦即以归于涅

槃为真正永生的佛教的信仰者，不顺应天地的生生之化以求肉体的永生，而恰好是要灭生冥神以求涅槃永生。然而在一般人看来，人“生”尽即灭，“形”毁则“神”散，所谓虽死而尚能永生是不可思议的。慧远为了给佛教辩护，就论证“生”虽尽而“神”不灭，“形”虽毁而“神”犹在。这种论证自然又包含着慧远所要达到的第二个目的，即为他竭力宣扬的因果报应说提供理论根据。

慧远是如何来进行他的论证的呢？首先，他强调“神”是“精极而为灵者也”，它不可图象，难以言传，虽是“上智”之人也“不能定其体状，穷其幽致”。对于“神”的这种微妙难言的特征，也是老、庄、《周易》、玄学不断在加以强调的，但就人的“神”与“形”的关系来看，它们都不认为“神”可以离开人的形体的而存在。慧远也承认“神”是“感物而动，假数而行”的，即“神”的活动要以“物”和“数”（“自然之数”，即自然运行的规律、法则、过程）为凭借，但慧远认为“神”不是“物”，也不是“数”，所以“物”虽灭而“神”不会灭，“数”虽尽而“神”不会尽。慧远通过对“神”的不可名言的微妙性的强调，最后把“神”看作是可以独立于“物”和“数”而存在的。其次，为了证明“神”可以独立于“物”和“数”而存在，慧远又声称“化以情感，神以化传；情为化之母，神为情之根；情有会物之道，神有冥移之功”。他把“神”与“情”联系起来，“生”的变化推移是和“情”的感物分不开的，而“神”又为“情之根”，因此“情”在感物化生的同时也就把“神”暗暗地移传给不断产生的新的生命了。这就是他所谓的“情数相感，其化无端，因缘密构，潜相传写”。前形虽死，“神”却可以在暗中传于后形，就像前薪之火可以传于后薪，不绝地燃烧下去一样。谁来使“神”由前形传于后形呢？自然是那个无比广大的佛法了。“佛有自然神妙之法，化物以权，广随所入，或为灵仙转轮圣帝，或为卿相国师道士。若此之伦，在所变现”（《沙门不敬王者论·体极不兼应四》，《全晋文》卷一百六十一）。最后，慧远还用人生下来禀受的智愚不同来证明他的理论的正确性。他认为“形神俱化”的观点，即

认为“形”毁则“神”灭，“形”在则“神”存的观点，是不能解释人的禀受不同的原因的。人的智与愚的不同，如果是“受之于形”的，那么凡有“形”的东西都必然有“神”了。但事实并非如此，世界上并不是有“形”的东西都有“神”。如果说是“受之于神”，那就是“以神传神”。但为什么圣明的尧所生的丹朱很为愚顽，而并不圣明的瞽叟所生的舜却又是圣人呢？可见“神”的传移，是“冥缘之构”，即由佛法所为，而非自然生化的结果了。换句话说，人的“神”的愚顽或圣明，是由佛决定把它传与谁人的。圣明之人虽死，但其圣明之“神”却可以由佛法而传于他人。在慧远看来，这又是他所说“形尽神不灭”的确证。慧远的“形尽神不灭”论及其他某些文章，在具体论述“形”与“神”、“生”与“情”、“情”与“神”时，包含着某些可以和艺术创造相通的合理因素。

形神问题是中国哲学中的一个重要问题，也是中国美学中的一个重要问题，与中国绘画、书法的理论有着直接的、密切的联系。关于形神问题在中国美学中的意义，我们将在论述顾恺之、宗炳、王微等人的绘画理论时再来加以说明。这里只限于说明慧远关于形神的理论的特点及其对顾、宗等人所发生的影响。这种影响，对曾经与慧远讨论过佛学问题的宗炳来说，是直接可见的（详见本书宗炳章）。对顾恺之来说，则尚无确凿的材料可以说明他提出“传神写照”、“以形写神”的理论曾直接受到慧远的影响。但顾与慧远是同时代人，慧远在当时名声很大，顾又与同慧远有过交往的桓玄、殷浩有着相当密切的关系（详见本书魏晋画论章，顾恺之生平考察）。桓玄曾与慧远讨论过佛学的意义、沙门应否敬王者的问题；殷浩精研佛学，曾与慧远讨论过《周易》中的感应问题（详下），而其时殷浩出任荆州，顾恺之正好是殷的幕僚。因此，即使顾恺之不曾读过慧远的《沙门不敬王者论》中关于形神问题的论述，也完全有可能受到过慧远思想的影响。在东晋佛学兴起之后，形神问题成为当时所讨论的一个重大问题。而作为佛学家，最初对这个问题发表了

系统的见解,并产生了广泛影响的正是慧远。顾恺之在绘画理论上提出形神问题,既同魏晋以来的人物品藻分不开,也不可能不受到当时佛学关于形神问题的讨论的影响。这种影响,自然又同当时佛画的繁兴分不开,而顾恺之本人也是以佛画著名于时的(详魏晋画论章)。

慧远的形神论,有着两个重要的特征,一个是主张“神”不是“形”,“神”高于“形”;另一个是主张“神”可表见“形”,“传”于“形”。这两个论点对于东晋以至南北朝美学的发展来说都具有重要意义,而且慧远自己在阐述他的论点时也已经直接涉及了艺术问题。

自先秦荀子提出“形具而神生”之后,历代唯物论者所强调的都是“神”对“形”的依存性,反对“神”可以不依赖于“形”而独立存在。这是一种正确的、有进步意义的观点。但是,历代唯物论者大都忽视了“神”与“形”的区别,有一种重“形”而轻“神”的倾向。直到齐梁之际的范缜,虽然在唯物地解决形神关系上有重大贡献,但他也提出了“形即神”这样一种不精确的说法,仍然未能充分重视“神”区别于“形”的特征。和上述这种重“形”轻“神”的倾向不同,魏晋玄学由于强调理想的人格本体的追求,开始明确地把“神”提到了重要地位。如嵇康的《养生论》即把“养神”放在首要地位,强调“神”对“形”的支配作用。总而言之,所谓“形神相亲”是魏晋玄学对形神问题的基本看法,但“神”是处在主导地位的。到了葛洪,他虽然不否认“形”是“神”之“宅”,“形”坏则“神”无以存,但又提出了“形须神而立”的观点(见《抱朴子·至理》),同样表现了魏晋以来强调“神”的思想倾向,不同子只强调“神”对“形”的依存性的看法。慧远站在佛学的立场上,指出“神”“感物而非物”,“假数而非数”,明确主张“神”不是“物”,不是“数”,亦即不是“形”;并且指出“神”具有“精极而为灵”的特点,“有妙物之灵”,因此“神”属于“精”,而“物”、“形”属于“粗”,“精”远高于“粗”。大约与慧远先后同时代的竺僧敷著有《神无形论》,也发表了类似的观点:

有形便有数，有数则有尽。神既无尽，故知无形。（《全晋文》卷一百五十七）

慧远的“形尽神不灭”的佛学唯心主义是错误的，但他认为“神”不是“形”，“神”具有微妙无方、难以名状的特点却包含有合理的思想，看到了精神现象较之于有“形”可见，有“数”可求的物质现象更为复杂。而这正是历来只强调“神”对“形”的依存性的唯物论者所忽视了的。此外，慧远用佛教的生死轮回来解释“神”的不灭是荒谬的，但如果不只是从单个的人来看，而从整个人类历史来看，那就应当承认“神”（精神）作为一种观念形态的东西能够传之后世，不会随个别人的肉体的死亡而消灭。尽管慧远的理论是唯心的、神秘的，但慧远又比那些只强调“神”对“形”的依存性的唯物论者更为深刻地看到了“神”区别“形”的复杂性、能动性，以及观念的存在与物质的存在的不同。

慧远的这些说法自然是为宣扬佛教而提出的，但在中国美学史上，“神”历来是同美学相关的一个重要范畴。这是由于在中国哲学中，“神”不论作为万物的变化或主体的精神对这种变化的掌握来看，都主要是同社会国家的兴衰，人事的祸福、穷通、寿夭等相关，具有一种难于精确地预期和控制的性质，因此“神”从客观方面讲，意味着一种合规律却又不能归结为某种机械的规律的微妙变化；从主观方面讲，意味着为主体所特有的一种同样具有合规律性，但又不是按照某种机械的规程所进行的活动（包括精神的活动和实际处理各种事务的活动），其特征也是微妙难言的。中国哲学所讲的这种“神”的观念和美与艺术创造显然有相通之处，因而“神”也就成为中国美学的一个重要范畴。这在庄子和《周易》的美学思想已经可以看到（参见本书第一卷庄子章和周易章）。在魏晋，较早把“神”的观念同美与艺术创造相联系的，当推上章所讲到的



葛洪。葛洪提出“德行”为“粗”而“文章”为“精”的论点，他所说的“精”正是指“文章”具有“微妙”、“难识”的特点，它是同作者所禀赋的可以“入于神”的“鉴玄测幽之明”直接相关的。尽管葛洪未明确提出“文章”与“神”的关系，但已显然可以看出他所说“文章”属于“精”，是同“神”的微妙的作用分不开的。在葛洪之后，慧远讲“神”虽然是从佛学出发的，但他比葛洪更为明确和突出地强调了“神”“精极而为灵”，“有妙物之灵”的特征，和属于“粗”的“物”或“形”有根本的不同。与此同时，慧远又强调了“神”高于“形”。从佛学的观点来看，所谓涅槃境界的达到，真正的永恒与无限的实现，都有赖于“精极而为灵”的“神”。虽然涅槃的境界也就是慧远所谓的“冥神绝境”，“神”的活动也需使之归于停息，但“冥神”并非“神”的消灭，而是“神”从世俗的一切追求和烦恼中获得彻底的解脱，它仍然是“神”的“精极而为灵”的表现，是“神”的真正的永生。慧远的这些本是对佛学而发的思想同样与美与艺术创造问题有相通之处，加上佛学在慧远的时代已成为整个统治阶级所关注的重大问题，因而使得“神”的观念在东晋以致南北朝的美学中空前地突出起来。宗炳在《画山水序》中以“畅神”为山水画的本质和功能所在，明显是承慧远的思想而来的。王微的《叙画》虽无《画山水序》那样强烈的佛学色彩，但同样包含有“畅神”的思想。顾恺之画论把“神”提到重要地位，以及他所说的“迁想妙得”，也和慧远对“神”“有妙物之灵”的说法相关，至少两者在思想上有其一致、吻合之处（以上均详后章）。

慧远主张“形尽神不灭”，但他并不否认“神”是寄托、表现于“形”之中的。在《沙门不敬王者论》的第五节《形尽神不灭》中，他认为“形”灭而“神”可永存，但“神”的永存是表现在它能从已灭之“前形”传于“后形”，而并不是离“形”而永存。前面已经说过，慧远认为“前形”与“后形”能够“潜相传写”。所谓“传”是指“前形”能将其“神”传于“后形”；所谓“写”是指“后形”能将“前形”之“神”印入自

身。在《明报应论》中，慧远又更为明确地指出了“形”与“神”的密切联系。这篇文章宣扬了佛教的报应论，认为报应论对人可以起一种恐吓作用，有利于人们接受佛教的思想。慧远为了坚持其报应论，反对灭“形”而存“神”。在佛教看来，“夫四大之体，即地水火风耳，结而成身，以为神宅”。有人据此认为，报应之说是 unnecessary 的。因为人的身体由“四大之体”结成，而所谓“四大之体”即地水火风是无知觉的，“灭之既无害于神，亦犹灭天地间水火耳，”所以施人以报应不会发生作用。慧远则认为，如果承认此种说法，那就无从通过报应赏善罚恶，使人皈依佛教了。因此他主张由“四大之体”结成的人身是有知觉的，不同于无知觉的地水火风。人的身体作为“神之安宅”，“不得无痛痒之知。神既有知，宅又受痛痒以接物，固不得同天地间水火风明矣”。因为居于“宅”（身体）中的“神”是有“情”的，因而“宅”能感物，不会无知。由此慧远得结论，“形”（身体，即由“四大之体”结成的“神之安宅”）与“神”（即居于“安宅”之中的人的精神）虽然是有区别的，但又是结合在一起的。他说：“夫形神虽殊，相与为化；内外诚异，浑为一体”（以上引文均见《明报应论》，《全晋文》卷一百六十二）。慧远的这种看法是为论证佛学的报应论而提出的，但它终究又肯定了“神”不能离“形”而存在，“形”与“神”是统一而不可分的。尽管慧远把“形”比为“神”所安之“宅”，荒谬地认为“宅”毁之后，“神”可以由此宅入于彼宅，但他究竟还承认“神”需有它所安之“宅”，而且在它安于所安之“宅”时，“宅”作为“形”是与“神”不能分离的。“神”不同于“形”，两者有内外之别，但又是合为一体的。这是慧远的说法的合理之处。顾恺之在绘画上提出的“传神写照”、“以形写神”，看来和慧远的说法是类似、相通的。慧说：“火之传于薪，犹神之传于形”。“传神写照”，从画家的创作来说，亦即是把所画的人物的“神”传之于所画的人物之“形”。它也类似于慧远所说“前形”与“后形”的“潜相传写”。“前形”为画家所画的人物，“后形”为画家所作的画像，画家的创作即在于将“前形”之“神”

传于“后形”。不过这“后形”虽不完全同于“前形”，却不是慧远依据佛教生死轮回说所说的完全不同于“前形”的“异形”。在绘画创作中，从“神”对“形”的关系说，正与慧远的说法相似，是使“神”“传于形”；反过来看，从“形”对“神”的关系说，则是顾恺之所说的“以形写神”。而绘画上“形”、“神”双方的这种关系，从理论上说，显然又是以慧远所说“形神虽殊，相与为化；内外诚异，浑为一体”为前提的。如果“形”、“神”是相互分离的，那就既不可能使“神”“传于形”，也不可能“以形写神”。这里可以看出，慧远对形神关系的分析可以应用于绘画，它为绘画理论的发展提供了理论的根据。在慧远之前，历代关于形神关系的认识，主要着重于两者的主从关系，还未如慧远这样，既指出“神”不同于“形”，又指出两者是“相与为化”、“浑为一体”。此外，“传神”这一概念，始见于慧远的“形尽神不灭”论和顾恺之的画论，在此之前，《淮南鸿烈·齐俗训》中有“写神愈舞”的说法，但所指的是巫师依效天神地祇而悦之以舞，“写神”之“神”并不是指人的精神。在《说山》中，《淮南鸿烈》又提到画家画人物须得其“君形者”，也就是主使“形”的“神”，但并未对形神关系作出具体分析，也未明确提出“传神”的说法。“传神”这一概念既始见于慧远和顾恺之的著作中，那么究竟是谁先提出的呢？依据中国美学的发展（特别是根本性的范畴的提出）总是与哲学密切相联这一点来看，我们虽无明确的根据可以排除顾恺之在慧远之前已提出“传神”概念，但认为更可能的是慧远先提出了他的形神理论和“传神”概念，然后影响到顾恺之。因为“传神”概念在东晋的提出明显同佛学相关，是佛学理论中的一个概念。顾恺之自己是否也研究过佛学现在不得而知，因为他的绝大部分著作都已佚失了。但从现在所能了解的情况看，顾恺之在佛学上没有什么影响，也未见有关他曾深研过佛学的记载，所以，可以推想，“传神”作为一个佛学的概念大约是先由慧远提出的。

慧远佛学理论的一个重要特点是竭力宣扬报应论，非常重视

发挥佛学对一般人民的麻醉、惩戒的作用,和下面即将讲到的僧肇侧重于对佛学的哲理探讨不同。正因为这样,慧远很重视佛教的宣传,而这种宣传的最为普及而易懂的手段就是东晋迅速发展起来的佛教绘画和佛教雕塑。慧远对两者都有所论述,并且是同他的形神理论联系在一起的,因而直接地对东晋以致南北朝的美学思想,特别是对佛学家兼画家的宗炳的美学思想发生了影响。慧远论及佛教绘画雕塑的著作是《襄阳丈六金像颂》(并序)和《佛影铭》(并序),后者比前者又更为重要。

慧远的《襄阳丈六金像颂》的全文如下:

昔众祐降灵,出自天竺,托化王宫,兴于上国。显迹重冥,开辟神路;明晖宇宙,光宅大千;万流澄源,圆映无主;觉道虚凝,湛焉遗照。于是乘变化以动物,而众邪革心;矧神步以感时,而群疑同释。法轮元运,三乘并轍;道世交兴,天人悠梦;净音既畅,逸响远流;密风遐扇,远生善教。末年垂千祀,徒欣大化,而运乘其会,勿获叩津沙门,发明渊极,翘翘神影,餐服至言。虽欣味余尘,道风遂迈,拟足逸步,元迹已邈。每希想光晷,仿佛容仪,寤寐兴怀,若形心目。冥应有期,幽情莫发,慨焉自悼,悲愤靡寄。乃远契百念,慎敬慕之思,追述八王同志之感,魂交寢梦,而情悟于中。遂命门人,铸而像焉。夫形理虽殊,阶涂有渐,精粗诚异,悟亦有因。是故拟状灵范,启殊津之心;仪形神模,辟百虑之会。使怀远者兆元根于来叶,存近者遵重劫之厚缘。乃道福兼弘,真迹可践;三源反流,九神同渊。于时四辈悦情,道俗齐趣,迹响和应者如林。铸均有虚室之供,而进助者不以纤毫为挫;劝佐有弥劫之勤,而操务者不以昏疲告劳。因物任能,不日而成,功自人事,犹天匠焉。夫明志莫如词,宣德莫如颂。故志以词显,而功业可存;德以颂宣,而形容可像。匪词匪颂,将何美焉。乃作颂曰:

堂堂天师，明明远度。凌迈群萃，超然先悟。慧在恬虚，妙不以数。感时而兴，应世成务。金颜映发，奇相晖布。肃肃灵仪，峨峨神步。茫茫造物，元运冥驰。伟哉释迦，与化推移。静也渊默，动也天随。绵绵远御，夔夔长靡。反宗无像，光潜影离。仰慕千载，是拟是仪。（《全晋文》卷一百六十二）

这是有关东晋佛教艺术的一个文献。在序中，慧远叙述了他对佛的仰慕和铸像的缘起经过。所谓“每希想光晷，仿佛仪容，寤寐心怀，若形心目”，是说对佛的日夜仰慕怀想，仿佛使佛的仪容在心目中化为可见的形象。虽然佛为至精，精极即不可见，但为了启导群俗，仍可以“拟状灵范”，“仪形神模”，这实际也就是顾恺之在画论中所说的“传神写照”、“以形写神”之意。“拟状”、“仪形”均指“写照”、写形，而“灵范”、“神模”则指“传神”、“写神”。由于在慧远看来，形神“内外诚异”，但又“浑为一体”，所以“拟状”则“灵范”，“仪形”则“神模”，由形可以得神。晋代以来佛教艺术获得了极大发展，出现了包括顾恺之在内的一大批佛教艺术家，如曹不兴、卫协、戴逵等。顾恺之即曾学于卫协。东晋明帝司马绍亦美佛画，曾手画佛像于乐贤堂中。在这种情况下，慧远的形神论很自然地成了佛教艺术创作的理论根据，进而又影响到一般的绘画。

慧远在襄阳时倡议铸了佛像，到庐山后又倡议画佛影，这也是佛教艺术史上的一件大事。慧远为此又写了《万佛影铭》，全文如下：

夫滞于近习，不达希世之闻；抚常永日，罕怀事外之感。是使尘想制于玄襟，天罗网其神虑。若以之穷龄，则此生岂遇；以之希心，则开悟靡期。于是发愤忘食，情百其慨，静虑闲夜，理契其心。尔乃恩沾九泽之惠，三复无缘之慈，妙寻法身之应，以神不言之化。化不以方，唯其所感；慈不以缘，冥怀自得。譬日

月丽天，光影弥辉；群品熙荣，有情同顺。咸欣悬映之在己，罔识曲成之攸寄，妙物之谈，功尽于此。将欲拟夫幽极，以言其道，仿佛存焉，而不可论。

何以明之？法身之运物也，不物物而兆其端，不图终而会其成。理玄于万化之表，数绝乎无形无名者也。若乃语其荃寄，则道无不在。是故如来或晦先迹以崇基，或显生涂而定体，或独发于莫寻之境，或相待于既有之场。独发类乎形，相待类乎影。推夫冥寄，为有待邪？为无待邪？自我而观，则有间于无间矣。求之法身，原无二统，形影之分，孰际之哉！而今之闻道者，咸摹圣体于旷代之外，不悟灵应之在兹；徒知圆化之非形，而动止方其迹，岂不诬哉！

远昔寻先师，奉侍历载，虽启蒙慈训，托志玄籍，每想奇闻，以笃其诚。遇西域沙门，辄餐游方之说，故知有佛影，而传者尚未晓然。及在此山，值颺宾禅师，南国律学道士，与昔闻既同，并是其人游历所经。因其详问，乃多有先。微然后验，神道无方，触像而寄，百虑所会，非一时之感。于是悟彻其诚，应深其信，将援同契，发其真趣。故与夫随喜之贤，图而铭焉。

廓矣大象，理玄无名。体神入化，落影离形。迴晖层岩，凝暝虚亭。在阳不昧，处暗愈明。婉步蟪蛄，朝宗百灵。不罔□方，迹绝两冥。

茫茫荒宇，靡劝靡奖。谈虚写容，拂空传像。相具体微，冲姿自朗。白毫吐曜，昏夜中爽。感激乃应，扣诚发响。留音停岫，津悟冥赏。托之有会，功弗由曩。

旋踵忘敬，罔虑罔识。三光掩晖，万象一色。庭宇幽蔼，归涂莫测。悟之以静，震之以力。慧风虽遐，维尘攸息。匪伊玄览，孰扇其极。

希音远流，乃春东顾。欣风蒸道，仰规玄度。妙尽毫端，运微轻素。托彩虚凝，殆映宵雾。迹以像真，理深其趣。奇兴开

襟，祥风引路，清气迓于轩宇，昏明交而未曙，仿佛镜神仪，依稀若真遇。

铭之图之，曷营曷求。神之听之，鉴尔所修。庶兹臣轨，映彼玄流。漱情灵沼，饮和至柔。照虚应简，智落乃周。深怀冥托，宵想神游。毕命一对，长谢百忧。

晋义熙八年岁在壬子五月一日，共立此台，拟象本山，因即以寄诚。虽成由人匠，而功无所加。至于岁次星纪赤奋，若贞于太阴之墟。九月三日，乃详检别记，铭之于石。爰自经始，人百其诚。道俗欣之，感遗迹以悦心。于是情以本应，事忘其劳。于时挥翰之宾，金焉同咏。咸思存远猷，托相异闻，庶来贤之重轨，故备时人于影。集大通之会，诚非理所期。至于伫襟遐慨，固已超夫神境矣。（《全晋文》卷一百六十二）

这篇《万佛影铭》并序，表明慧远对于绘画艺术有甚深的理解和鉴赏力。如铭中所说“谈虚写容，拂空传相。相具体微，冲姿自朗”、“妙尽毫端，远微轻素。托彩虚凝，殆映霄雾。迹以像真，理深其趣”、“仿佛镜神仪，依稀若真遇”等语，虽然渗透着佛学思想，同时也包含了对绘画艺术美的很为适切生动的形容，甚能得画家创作的精意。慧远从佛学出发的美学思想，主要表现在序中。

在慧远看来，“法身”亦即具有“佛性”的圣人之身，其神明是“精极而为灵”的，它“无法无名”，但又能生群物，运万有。它本身虽然“无形无名”，但又寄身于各种有形有名的事物之中，无所不在，就像《庄子》认为“道”无所不在一样。这“无形无名”的神明，“或独发于莫寻之境”，即从无之中生出有，使无形成为有形，所以说，“独发类乎形”；“或相待于既有之场”，即凭借已有的事物来显示它自身，所以说，“相待类乎影”。这样看来，“无形无名”的神明在冥冥之中寄身于万物，是为外物决定（“有待”）的呢？还是特立于外物而由它自身决定（“无待”）的呢？慧远以庄子释佛义，认为“自我而观，则

有间于无间矣。求之法身，原无二统。形影之分，孰际之哉！”这就是说，“有待”与“无待”犹如“有间”与“无间”，语出于《庄子·养生主》中所说“以无厚入有间”，意为虚空；“无间”则相反，意为实有。但从“法身”来说并无区别，从而以“形”为“无待”，以“影”为“有待”的区分是不能成立的。这是因为从慧远佛学的观点看来，有与无没有不可超越的区别。他在《大智论钞序》中说：“无性之性，谓之法性。法性无性，因缘之以生。生缘无自相，虽有而常无，常无非绝有”（《全晋文》卷一百六十二）。由于超于有、无，不为有、无的区别所限，所以就能“心不待虑，智于所缘，不灭相而寂，不修定而闻，不神遇以期通焉”（同上），达到精神的绝对自由。慧远破“形影之分”亦即破“有待”、“无待”，“有间”、“无间”之分，在根本上也就是破有、无之分，进而说明“法身”的神明既可以从无而生有，也可以体现于既生之有中。而体现在既生之有中，并非“有待”，即并不为有所束缚，因为“法性”是“虽有而常无”的。这样看来，不论凡圣，只要有“法身”之神明，即可成圣成佛道。所以慧远又批评“今之闻道者，咸慕圣体于旷代之外，不悟灵应之在兹”。从这种观点出发，慧远认为“神道无方，触物而寄”，各种有形有名的东西都是“法身”所具有的“无形无名”、妙不可言的神明的体现，也就是神明的“形”和“影”。而整个有形有名的世界万物，正由于它体现了那至精至妙的神明，因此是极为美丽光辉的。慧远的铭语的第一首即是对这种美的描绘：“廓矣大象，理玄无名。体神入化，落影离形（按：“离”作附丽解）。迴晖层岩，凝睇虚亭。在阴不昧，处暗愈明”。以世界万物为佛学所说的微妙至极的神明的形影，又以这表现了神明的世界万物为光辉至极的美，这就是慧远的《万佛影铭》所包含的佛学的美学观。

这种观点，把世界万物的美归之于佛的神明，同时也就是对佛的一种礼赞，它的宗教上的目的是很清楚的。如慧远在第二首铭语中说：“谈虚写容，拂空传象”，实际就是说佛无所不在，随处都可以



见到佛的形影。第四首中说：“仿佛镜神仪，依稀若真遇”，所指的也是好像真的见到了佛的“神仪”。总之，山河大地都是“佛影”。这和西方中世纪美学以美为“上帝”的智慧、完善性的表现是类似的。但是，西方中世纪神学的美学是建立在“上帝”创造世界的前提上的，因此它所强调的主要是从“上帝”而来的世界的形式的合规律性和合目的性的美。佛学的美学则不同，它不是从“上帝”创造世界的说法出发，而是从人生苦难的解脱出发，所以它所强调的是一包含着对人生的苦难及解脱的种种不可言说的神秘体验。

慧远以世界万物的美为佛的精神的感性的表现，显然还包含着一个重要的思想，那就是认为美是“神”（不是概念，也不是一般的精神，而是和人生苦难的解脱相关的一种极为微妙、不可名言的精神）表现于“形”的结果。这同时也就意味着美包含两个相互联系的方面：一个是“形”，另一个是“神”，而“形”是“神”的表现，美为“形”与“神”的内在的合一。这一点，在上面所说慧远的形神论中已经可以清楚看到，但它的深刻的美学意义却是在《万佛影铭》中得到阐明的。因此《万佛影铭》对了解慧远的佛学的美学来说是很重要的文献。慧远对形神关系的分析、以美为“神”见于之“形”的表现，从根本上指出了美既是感性的存在，同时这感性的存在又包含着某种微妙的精神性的东西。这一基本的思想和黑格尔以美为“理念”的“感性显现”相似，尽管慧远所说的“神”并不等于黑格尔所说的“理念”，他对“神”的“感性显现”的论述也不同于黑格尔。但从把美的要素区分为感性的东西和精神性的东西，并要求两者的内在统一这一点来说，慧远的思想和黑格尔的理论的确有相通之处。黑格尔曾说过美与艺术是心灵的感性化，感性的的心灵化，又说艺术要把感性形象上的每一点都化为内在心灵的表现等等，都同慧远从形神关系论美与艺术可以相通。慧远基于形神关系的对美与艺术的认识，应当说是中国美学史上的一大进展，因为它在理论上明确区分了构成美的感性（形）与理性（神）两大要素，并指出美与艺术

是这两大要素的统一，感性的东西只有在它成为内在的精神性的东西的表现时才可能成为美。尽管慧远的思想还没有像我们所说的这样清晰地表述出来。这种思想，直接见之于艺术理论，就是以上已指出的顾恺之的画论。其后南北朝的书法理论也同样表现了这种思想。但不论顾恺之和后来的人都未如慧远这样从理论上对这一思想作出虽为佛学唯心主义的但又有其不可否认的深刻性的论证。慧远作《万佛影铭》时顾恺之已死，直接继承了《万佛影铭》的思想的是宗炳。他在《画山水序》中所说的“山水以形媚道”，“神本之端，栖形感类，理人影迹”，是从慧远以世界万物为佛的神明的形影这一思想而来的。宗炳从山水画艺术的创造上具体应用和发挥了慧远的思想（详后章）。

慧远在绘制佛影时，曾让他的学生道兼去请谢灵运作铭。谢所作的铭和序，表现了与慧远的佛学的美学相同的思想。如序中说到“摹拟遗量，寄托青彩，岂唯像形也笃，故亦传心者极矣”（《全宋文》卷三十三）。这也很为明显地把“形”当作是“心”，亦即“神”的表现，“象形”即是“传心”亦即“传神”。在铭中，谢灵运更进一步阐发了这个思想，并描绘了慧远当时所建佛影台之美：

……因声成韵，即色开颜。望影知易，寻响非难。形声之外，复有可观。观远表相，就近暖景。匪质匪空，莫测莫领。传岩辉林，傍潭凿井。借空传翠，激光发冏。金好冥漠，白豪幽暖。日月居诸，胡宁斯慨。曾是望僧，拥诚俟对。承风遗则，旷若有概。敬图遗纵，疏凿峻峰。周流步栏，窈窕房枕。激波映墀，引月入窗。云往拂山，风来过松。地势既美，象形亦笃。彩淡浮色，群视沉觉。若灭若无，在摹在学。由其精洁，能感灵独……（《全宋文》卷三十三）

与慧远的形神论相关，并且也对美学发生了影响的另一个问题，是

慧远对“神”与“情”和“情”与“物”的关系的论述。前引慧远“形尽神不灭”论中说：“化以情感，神以化传。情为化之母，神为情之根。情有会物之道，神有冥移之功”。这是对“神”、“情”、“物”三者关系的一种颇为细密的规定。在慧远看来，人的生命是同天地万物的生生之化分不开的，而生命的存在又同人的“情”（包括欲望）对外物的感应分不开。所以他说：“生由化有，化以情感”（《沙门不敬王者论》，《全晋文》卷一百六十一。以下引自此文者不再注明）。又说：“有情于化，感物而动，动必以情”。如果“情”不能感知天地的生生之化，“物”来而无所感，那么人的生命也就完结了。而人之有“情”，能以感物，又是由于人有“灵”，亦即有“神”。“有灵则有情于化，无灵则无情于化”，所以说“情为化之母，神为情之根”，无“神”不可能有“情”。但在另一方面，“神”的存在和延续又同生命的存在和延续分不开，无“情”即不能有生命的存在和延续，从而也就不能有“神”的存在和延续。所以慧远又说：“化以情感，神以化传”。如前已指出，慧远主张“形尽神不灭”，但他并不认为“神”可以离开自然生命，离开“形”而存在。他所说的“神不灭”是指每一个体的生命、“形”虽然死灭了，但“神”却可以“传”给新的生命、新的“形”。“神以化传”即是说“神”可以随着生命不断的新陈代谢由“前形”传给“后形”。慧远是以佛教荒谬的生死轮回说来解释这种现象的。慧远说：“情有会物之道，神有冥移之功”，这是说“情”能感物、会物，使生命得以存在和延续，而“神”却能在生命的新陈代谢的变化之中，暗暗地将已死的“前形”之“神”传给新生的“后形”，它不会因为某一生命的死灭而死灭。从以上的分析可以看出，慧远所讲的“神”、“情”、“物”三者的关系是这样的：就“神”与“情”的关系说，“神”是“情”得以产生的根本，“情”是具有“神”的个体生命的欲望、冲动、好恶等等的总和，它能“感物”而引起行动，使个体生命得以存在发展。“神”是“情”的根本，但“神”的存在又依存于具有生命的个体，从而也依存于和个体生命的存在不能分离的“情”。无“情”即不可能有

个体生命的存在,因而也不会有“神”的存在。不过,“神”又能通过无限多的个体生命而传递下去,不会随着某一个体生命的灭亡而消失。因此“神”的存在不是依存于某一个体生命,而是依存于前后相续的无限多的个体生命。就某一特定的个体生命存在的时间而言,“神”与“情”的关系,即是“神”与个体生命的存在的关系,两者不能分离。一方面,无“神”即无“情”,无“情”即无个体生命的存在;另一方面,无个体生命的存在也无“神”的存在,所以无“情”也不能有“神”。但慧远站在佛学的立场上,认为“有情于化,感物而动,动必以情,故其生不绝。其生不绝则其化弥广而形弥积,情弥滞而累弥深,其为患也,焉可胜言哉!”因此他主张“生可灭”。既然要灭“生”,自然也就要灭“情”。但慧远所谓灭生灭情,又不是要消灭生命。如果一切生命都消灭了,那么慧远所谓“神以化传”,即“神”可以仰赖生命无限的新陈代谢而永传的说法也就落空了。所以慧远所谓灭生灭情只是要人放弃对世俗的一切荣华富贵和享乐的追求,不要“以情欲为范围,声色为游观,耽湎世乐”。这样就可以摆脱由“生”而来的“患累”,使“神”不为“生”所累,不为“情”所扰,达到完全的解脱了。这也就是慧远所谓的“反本”。就“情”与“物”的关系说,慧远的基本看法是认为两者是互相感应的,“情”能感“物”,“物”能动“情”。就“神”与“物”的关系说,“神”既为“情之根”,“情”之感“物”不能离“神”。所以慧远说“神”“有知”,“处必有情”,“有妙物之灵”,等等。慧远所讲“神”、“情”、“物”三者关系,可以下图示之:



慧远的这些理论是宗教理论，同时又因为它细致地分析了人的生命的存在和精神世界，并且由于审美与文艺创造不能脱离“神”、“情”、“物”三者的关系，而佛学所说的精神解脱又和审美境界有相通之处，所以这些理论很自然地可以同美学相通，对美学产生影响。这种影响不一定是明显可见的，谈论美学和艺术问题的人们不一定直接引用慧远的佛学著作，但佛学的思想既已渗入到人们的思想之中，因此它就会于无形中产生作用。拿刘勰的《文心雕龙》来说，其中许多地方所讲的理论都同“神”、“情”、“物”三者的关系有关，依稀可见慧远思想的影响。特别是在“情”与“物”的关系上，这种影响更为清楚。因为慧远本人不仅从佛学上论述了这个问题，而且还直接联系文艺问题讲到了它。下面就来专门考察一下慧远在这个问题上的看法。

由于慧远的佛学十分强调报应论，因此他对精神的感应问题很为重视。据《世说新语·文学》记载，殷浩曾同他讨论了感应问题：

殷荆州曾问远公：“《易》以何为体？”答曰：“《易》以感为体。”殷曰：“铜山西崩，灵钟东应，便是《易》耶？”远公笑而不答。

这次讨论的是非并不重要，重要的是它说明了慧远对感应问题的重视。《易传》中确实也讲到了感应问题，如：

《易》无思也，无为也，寂然不动，感而遂通天下之故。非天下之至神，其孰能与于此。（《系辞上》）

咸，感也。柔上而刚下，二气感应以相与。……天地感而万物化生，圣人感人心而天下和平。观其所感，而天地万物之情可见矣。（《咸卦·彖传》）

当然,说“《易》以感为体”,并不足以完全概括《易传》的思想。对慧远来说,他声称“《易》以感为体”,目的是企图借《易传》来宣扬他的因果报应说。在《明报应论》中,慧远曾详述了他的这种和感应说相联的报应说:

夫因缘之所感,变化之所生,岂不由其道哉! 无明为惑网之渊,贪爱为众累之府。二理具游,冥为神用。吉凶悔吝,惟此之动。无明掩其照,故情想凝滞于外物;贪爱流其性,故四大结而成形。形结则彼我有封,情滞则善恶有主。有封于彼我,则私其身而身不忘;有主于善恶,则恋其生而生不绝。于是甘寝大梦,昏于昏迷,抱疑长夜,所存惟著。是故得失相推,祸福相袭,恶积而天殃自至,罪成则地狱斯罚。此乃必然之数,无所容疑矣。何者?会之有本,则理自冥对,兆之虽微,势极则发。是故心以善恶为形声,报以罪福为影响,本以情感而应自来,焉有幽司,由御失其道也。然则罪福之应,惟其所感;感之而然,故谓之自然。自然者,即我之影响耳! 于夫主宰,复何功哉!  
(《全晋文》卷一百六十二)

这是佛教荒谬的报应说,它在宗教的形态下强调了《易传》已提出的感应问题。《易传》所说的“感”不是针对美学而言的,但同美学有重要关系。因为不论审美或艺术创造都同人对外物的感受和美与艺术作品对人的感染相关。“感”可以看作是中国古代美学所应用的一个重要概念。《乐记》较早明确地应用和强调了这一概念,一方面指出“乐”是人心“感于物而动”的结果,“其本在人心之感于物也”;另一方面又指出“乐”“其感人深,其移风俗易”。整个《乐记》贯穿着“感”的观点。慧远从佛教的因果报应来讲“感”,他认为人心中的“善恶”是“形声”,而和“善恶”相应的“罪福”则是“影响”。“善”感

得“福”，“恶”感得“罪”，有“形声”就会有“影响”，“以情感而应自来”，完全是自然而然的事。“感之而然，故谓之自然”。慧远以感应来论证报应说，这是荒谬的。但在去除了荒谬性之后，仅从感应的观点看来，这种说法对感应作了分析，指出了在感与应之间，应是主体所感的结果，感之与应就如影之随形一样，具有一种出之自然的直接性。此外，如前已指出，慧远认为“感”与“情”是相联的，“生由化有，化以情感”，“情有会物之道”，“感物而动，动必以情”。撇开慧远这些说法的宗教上的涵义来看，这和《乐记》认为“情”是人心“感于物而动”的结果是类似的。但慧远又特别强调了“感”本身就是“以情感”，无“情”即不会有“感”。概而言之，慧远论“感”，有几个特点，一是强调主体自身的“感”的作用的重要性，二是强调“感”的直接性，三是强调“感”与“情”的不可分离性。三者都比《易传》、《乐记》对“感”的认识要具体深入，而且显然十分接近于审美与艺术创造中的感受所具有的特征。

正是在对“感”的这种认识的基础之上，慧远在赞赏佛颂《阿毗曇心》中的文词之美时，把“情”的“感”的作用和文艺创造联系起来。他在《阿毗曇心序》中说：

其颂声也，拟象天乐，若灵籥自发，仪形群品，触物有寄。若乃一吟一咏，状鸟步兽行也；一弄一引，类乎物精也。情与类迁，则声随九变而成歌；气与数合，则音协律吕而俱作。拊之金石，则百兽率舞；奏之管弦，则人神同感。斯乃穷音声之妙会，极自然之象趣，不可胜言者矣。（《全晋文》卷一百六十二）

这里明显贯穿着慧远对“感”的看法。“触物有寄”、“情与类迁”都是“情”感于“物”的结果，“百兽率舞”、“人神同感”也是“感”的产物，不过前者是从创造，后者是从欣赏来说的。所谓“情与类迁，则声随九变而成歌”，明确指出了“情”对“物”的感受的变化和艺术创造的

关系。我们虽不能说刘勰所说的“情以物迁，辞以情发”（《文心雕龙·物色》）、“人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然”（《明诗》）必定出自慧远，但在强调“情”对“物”的感受，强调“感”的直接性、出于自然（慧远：“感之而然，故谓之自然”）这些方面，应当说同慧远以来佛学的思想有关。

## （2）僧肇的“象外之谈”

僧肇，京兆长安（今陕西西安市）人，生于公元385年（晋孝武帝太元十年），死于公元414年（晋安帝义熙十年）。《高僧传》卷六有传，僧肇少时家贫，以代人抄书为业。在抄写中历观经史，又特别喜好老、庄。他在读了老子《道德经》后说：“美则美矣，然期栖神冥累之方，犹未尽善”。这是西晋之后时代的变化使当时许多人已不满足于老、庄、玄学思想的表现。僧肇后来读了《维摩诘经》，细加玩索，才感到找到了思想的归宿。于是出家为僧，钻研佛学，很快声名大振。虽遭其时争名之徒的忌刻刁难，仍名声不坠。西域名僧鸠摩罗什来华后，僧肇前往从罗什学，深得罗什赏识。之后又在长安协助罗什翻译、编定佛经。在罗什死后一年，肇也去世，时年仅三十一岁<sup>①</sup>。在东晋佛学家中，僧肇是最长于哲理思辨的人物，庐山隐士刘遗民曾将他比为佛教徒中的何晏。他在对佛学思想的表述上，充分使之中国化，文辞简练优美。《般若无知论》、《不真空论》、《物不迁论》是他的名著。从美学的角度来看，僧肇思想中最值得注意的是他常讲的“象外之谈”。

自先秦老、庄到魏晋玄学，得意忘象，求之象外，是中国哲学和美学的一个重要思想，对绘画、书法也都产生了明显的影响。如谢赫在《古画品录》中评张墨、荀勖时说：“若拘以体物，则未见精粹；若取之象外，方厌膏腴，可谓微妙也”。但对于所谓“取之象外”的

<sup>①</sup> 日人冢本善隆考证，认为应为四十一岁。



“象外”，老、庄讲得不多，魏晋玄学虽有相当多的论述，但也还不够细密。僧肇对这个问题作了前所未见的细密分析。

僧肇全部思想的中心，在于从哲理上来论证佛学的涅槃境界。这是他与慧远以及下面即将讲到的竺道生不同的地方，也是他的思想具有极浓的哲学色彩的重要原因。我们说过，理想人格本体的构建是魏晋玄学的主题，僧肇继续探讨了这一主题，但他是以涅槃的达到为理想人格的实现的。正是由于这一点，使他提出了不同于魏晋玄学的新观点。僧肇认为涅槃是超出于言象的（涵义与老、庄、玄学有别，详下），所以他常说自己的理论是“象外之谈”。在《涅槃无名论》中，僧肇说：

夫众生所以久流传生死者，皆由著欲故也。若欲止于心，即无复生死。既无生死，潜神玄默，与虚空合其德，是名涅槃矣。既曰涅槃，复何容有名于其间哉！斯乃穷微言之美，极象外之谈者也。（《全晋文》卷一百六十五）

为了给涅槃境界奠定哲理的基础，僧肇不能不对魏晋以来玄学不断讨论着的有无本末问题加以考察，提出自己的看法。僧肇的《不真空论》就是为此而写的。

在《不真空论》中，僧肇开宗明义就说：

夫至虚无生者，盖是般若玄鉴之妙趣，有物之宗极者也。自非圣明特达，何能契神于有无之间哉！是以至人通神心于无穷，穷所不能滞；极耳目于视听，声色所不能制者，岂不以其即万物之自虚，故物不能累其神明者也。是以圣人乘真心而理顺，则无滞而不通；审一气以观化，故所遇而顺适。无滞而不通，故能混杂致淳；所遇而顺适，故能触物而一。如此，则万象虽殊而不能自异。不能自异，故知象非真象；象非真象，故则虽

象而非象。然则物我同根，是非一气，潜微幽隐，殆非群情之所尽。（《全晋文》卷一百六十四）

这段话，相当集中地说出了僧肇思想的根本。如果表面地看，似乎同玄学差不多，实际上两者的区别是很大的。僧肇以“至虚无生”为“玄鉴之妙趣”，“有物之宗极”，看来和玄学一样也是以“无”为本，但有一个重要的不同，那就是认为万物“自虚”，“象非真象”：“虽象而非象”，亦即认为万物虽有象，实际是“虚”，是空幻的存在。这正是佛学所特有的根本观点。僧肇把它引入中国的思想中，以之来解释玄学的思想，这就是僧肇思想的特色所在。僧肇也和王弼一样，认为对于“圣人”来说，“物不能累其神明者也”。但据僧肇看来，这是由于“圣人”“即物之自虚”，即以物为空幻的存在的缘故。正因为“圣人”以万物为空幻的存在，所以他就能超出一切有限事物的规定，“穷所不能滞”，“无滞而不通”，“所遇而适顺”，达到精神的绝对自由。这也就是说，“圣人”之所以能达到精神的绝对自由，是建立在以万物为空幻的存在这一根本思想之上的。僧肇所谓以“至虚无生”为“有物之宗极”，实际就是以佛学所说的空幻、无生无灭为“有物之宗极”。但僧肇又并不以为世间无一物存在，而是说物虽存在，但其存在是空幻的存在，即他所说的“象非真象”，“虽象而非象”。立足于佛学反复宣扬的“空”来解释魏晋玄学所讨论的有无问题，僧肇发挥出了他所特有的思想。这种思想承认“象”（亦即一切感性的现象）是存在的，但又认为“象非真象”，“虽象而非象”，所以它特别重视所谓“象外之谈”。

为了论证自己的“象外之谈”，僧肇在《不真空论》中对当时佛学所谓“六家七宗”中的“心无”、“即色”、“本无”三说一一作了批

评<sup>①</sup>。他认为“心无者，无心于万物，万物未尝无。此得在于神静，失在于物虚”。这是说“心无”说主张“无心于万物”，可使人不为外物所困扰，达到“神静”，这是它的可取之处。但它不懂得外物本是空幻的存在，即不懂得“即万物之自虚”，仍然认为“万物未尝无”，这是它的所失。对于“即色”说，僧肇认为“即色者明色不自色，故虽色而未色也。夫言色者，但当色即色，岂待色而后为色哉！此直语色不自色，未领色之非色也”。（《不真空论》）这就是说，“即色”说只看到感性的物质世界（“色”）不是由其自身决定、形成的，主张把它当作没有自身根据的东西来对待，用不着去寻求它存在的根据是什么，但却没有看到所谓感性的物质世界其实是根本不存在的（“未领色之非色”）。对于“本无”说，僧肇认为“本无者情尚于无多，触言以宾无”，即偏好“无”，一讲起来就赞美“无”，“非有，有即无；非无，无即无”。这就是说，否认“有”的存在，即把“有”看作是“无”，否认“无”的存在，又把“无”看作就是“无”。在僧肇看来，“本无”说不懂得佛经所说的“非有非真有，非无非真无”。否定“有”，是说“有”非“真有”，而不是“有”即是“无”。否定“无”，是说“无”并非“真无”，而非说“无”即“无”，一无所有。“非有”是“虽有而无”的意思，“非无”是“虽无而有”的意思。僧肇引述《放光经》说：“诸法假号不真。譬如幻化人，非无幻化人，幻化人非真人也”。“幻化人”是存在的，所以不能说它是“无”，但“幻化人”又非“真人”，所以又不能说它即是“有”。关于“幻化人”，《列子·汤问》中有如下记载：

周穆王西巡狩，越崑仑，不至奔山。反还，未及中国。道有献工人名偃师，穆王荐之（张湛注：荐当作进）。问曰：“若有何

<sup>①</sup> 所谓“六家七宗”，据唐元康《肇论疏》：“论有六家，分成七宗，第一、本无宗，第二、本无异宗，第三、即色宗，第四、识含宗，第五、幻化宗，第六、心无宗，第七、缘会宗。本有六家，第一家分为二宗，故成七宗”。参见汤用彤《汉魏两晋南北朝佛教史》上卷，中华书局，1955年版，第231页。

能？”偃师曰：“臣唯命所试。然臣已有所造，愿王先观之。”穆王曰：“日以俱来，吾与若俱观之。”越曰，偃师谒见王。王荐之曰：“若与偕来者何人邪？”对曰：“臣之所造能倡者。”穆王惊视之，趣步俯仰，信人也。巧夫！镇有颐则歌合律，捧其手则舞应节，千变万化，唯意所适。王以为实人也，与盛姬内御并观之。技将终，倡者瞬其目而招王之左右侍妾。王大怒，立欲诛偃师。偃师大惧，立剖散倡者以示王，皆傅会革、木、胶、漆、白黑丹青之所为。王谛料之，内则肝、胆、心、肺、脾、肠、胃，外则筋骨、支节、皮毛、齿发，皆假物也。而无不毕具者，合会复如初见。王试废其心则口不能言，废其肝则目不能视，废其肾则足不能步。穆王始悦而叹曰：“人之巧乃可与造化者同功乎？”诏貳车载之以归。

这里所记偃师所造之“倡”，穆王“以为实人也”，其实皆假物所造，非真人，也就是僧肇所说的“幻化人”。“幻化”之观念，已多见于《列子》。如《周穆王》中说：“有生之气，有形之状尽幻也。……知幻化之不异生死也，始可与学幻矣”。同篇中又说：“周穆王时，西极之国有化人来”。张湛注：“化幻人也”。由此可见“幻化人”的观念实从西域传来。张湛注《周穆王》篇亦多以佛教思想解释之。僧肇以“幻化人”为例说明他的思想，目的在指出世界是“有”，但又非“真有”，因为一切都是幻象；世界是“无”，但又非“真无”，因为还有幻象存在，并非空无所有。僧肇认为只要懂得了“有”非“真有”，“无”非“真无”，把世界的一切均看作是虚幻的存在，这样就可以去除一切有无、得失所带来的烦恼，获得彻底的解脱了。僧肇把这称之为“第一真谛”，并在他的全部著作中反复地加以阐明。在他看来，懂得了这个“真谛”，“心无”说、“即色”说、“本无”说统统都是站不住的了。既然一切事物存在着，但其存在又都是虚幻不真的，那又何必如“心无”说那样在“无心于万物”上下功夫呢？用僧肇的话说，“岂谓涤除

万物，杜塞视听，寂寥虚豁，然后谓真谛者乎？”僧肇所批判的“心无说”，即“无心于万物，万物未尝无”，正是老、庄和玄学所主张的根本思想。老、庄和玄学都不否认有“物”的存在，这“物”又是由那个至高无上的绝对的、无限的本体——“道”或“无”产生出来的，精神的绝对自由并不在否定“物”的存在，而在与“道”或“无”合为一体，做到“物物而不物于物”，“应物而不累于物”。僧肇则不同，他认为“物”虽然也存在，但只是一种虚幻的存在，而不是真实的存在。“物”既非真实的存在，也就无“物”可“物”。“物非真，物物非物，故于何而可物”。如果以“物”为真实的存在，虽然也可以“无心于万物”，但心外既有“物”的真实存在，那就还会受到“物”的束缚，不可能有真正的解脱。所以，“第一真谛”在于否定“物”有真实的存在，将一切“物”视如“幻化人”。这就是僧肇的思想同老、庄和玄学的根本区别所在。

显然，僧肇的这种思想，不但否定了老、庄和玄学并未否定的“物”的真实存在，而且也否定了老、庄和玄学所说的那个无限自由的本体——“道”或“无”的存在，否定了对这个本体的追求的一切努力。因为在僧肇看来，真正的无限、自由就在于把一切都看作是虚幻的存在。“物”固然是虚幻的存在，老、庄和玄学所说的那个无限自由的本体——“道”或“无”同样是虚幻的存在，只有虚幻才是最高的真实。以一切存在为虚幻的存在，即可以既承认有“物”的存在，但又不受任何“物”的局限，而直达永恒自由的涅槃境界了。较之于老、庄和玄学，这种思想否定了主体对无限、自由的追求有任何为世界的本体（不论其为物质的或精神的）所决定的客观性、必然性，把一切归之为空幻，一笔勾销了老、庄和玄学所主张的同宇宙无限、自由的本体合一的努力。从这一点说，它抛弃了在老、庄和玄学中仍然存在着的对自然和人生的依恋，发展了它所包含的虚无、悲观的思想，同时又抽去了在这种思想中所包含的愤世嫉俗的批判的因素，走向了彻底的虚无主义。但是，另一方面，它宣称一切

存在都是虚幻的存在,这又无情地打破了老、庄和玄学所特有的那种自我安慰以致自我欺骗的幻想,毫不粉饰地指出了在黑暗痛苦的社会中人生的虚幻性,因而把对人生的体验提到了比老、庄和玄学更高的水平。如马克思所说,“宗教是被压迫生灵的叹息,是无情世界的感情”<sup>①</sup>。在充分承认和揭示人生的痛苦和无情这一点上,僧肇以世界为空幻的存在的思想,比老、庄和玄学求助于无限、自由的本体以求得解脱的幻想要更真实、更深刻。魏晋南北朝获得了充分发展的佛教艺术所描绘的那个“悲惨世界”,之所以在今天还能使我们深为激动,其重要原因就在于此<sup>②</sup>。

僧肇立足于上述思想,多次论述了佛学的人生态度。这种态度和他所说的“象外之谈”直接相联。它是宗教的,但与审美和艺术有深刻的相通之处。僧肇所说的这种人生态度,就是他所说的“正观”、“妙悟”。僧肇在《涅槃无名论》中说:

无名曰:“有余无余者,盖是涅槃之外称,应物之假名耳!而存称谓者封名,志器象者耽形。名也极于题目,形也尽于方圆。方圆有所不写,题目有所不传,焉可以名于无名,而形于无形者哉!难序云:有余无余者,信是权寂致教之本意,亦是如来隐显之陈迹也。但未是玄寂绝言之幽致,又非至人环中之妙术耳!子独不闻正观之说欤?维摩语言:我观如来,无始无终,六入已过,三界已出;不在方,不离方,非有为,非无为非无为;不可以识识,不可以智知;无言无说,心行处灭。以此观者,乃名正观。以他观者,非见佛也。……然则涅槃之道不可以有无得之明矣。而惑者睹神变,因谓之有;见灭度,便谓之无。有无之

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯全集》第1卷,第453页。

<sup>②</sup> 参见李泽厚:《美的历程》第六章佛陀世容,第一节,中国社会科学出版社,1985年版。

境,妄想之域,岂足标榜玄道,而语圣心者哉!意谓至人寂怕无兆,隐显同源,存不为有,亡不为无。何则?佛言吾无生不生,虽生不生;无形不形,虽形不形,以知存不为有。经云:菩萨入无尽,三昧尽见,故去灭度诸佛。又云:入于涅槃而不般涅槃,以知亡不为无。亡不为无,虽无而有;存不为有,虽有而无。虽有而无,故所谓非有;虽无而有,故所谓非无。然则涅槃之道,果出有无之域,绝言象之径断矣。子乃云圣人患于有身,故灭身以归无;劳动莫先于有智,故绝智以沦虚。无乃乖乎神极,伤于玄旨者也”。(《全晋文》卷一百六十五)

僧肇在这里依据他对“有”与“无”的看法来讲佛学的涅槃境界,反对佛学中主张灭身弃智一派的思想,认为涅槃之道是出于有无之域,绝于言象之外的。以此而观,就叫作“正观”。这个“正观”具有两大特点。一是“不在方,不离方,非有为,非无为”,即既不离感性的现象,又超越感性现象,不受任何感性现象所束缚。在佛学来说,此即解脱、自由;以美学来看,恰与审美和艺术相通。因为一切事物和艺术的美,也是不离感性而又超越感性的。如画家画方画圆也是不离方圆,其意义又超越方圆。所谓“正观”,是一种不离感性,但又超越感性,以求得精神的解脱和自由的观照。“正观”的又一个特点,是“不可以识识,不可以智知,无言无说,心行处灭”。这显然讲的是一种神秘的宗教体验,也就是僧肇反复讲到的绝于言象的意思。在《般若无知论》中,僧肇说过:“圣智幽微,深隐难测,无相无名,乃非言象之所得为试”。后来的禅宗也曾不断地强调宗教体验的这种特征。它是神秘的,但又不能简单地视之为胡说八道。这是一种对超越感性世界的束缚而达到解脱、自由的情感体验,它不可能通过对外界事物的理智的分辨、推理而达到,只能诉之于内心的幻觉、直觉。从宗教的意义说,它既是神秘的,又是一种精神的自我麻醉,无可取之处;但从人类的意识活动来看,它指出了人类除了

理智的认识能力之外,还有一种不能用语言概念加以明确规定的幻觉、直觉的能力。尽管对这种能力的形成及其实质尚待在思维科学和心理学上作出科学的说明,但这种能力的存在是没有疑义的。这种能力正好同审美密切相关。当然,从审美来说,这种能力不是如僧肇的佛学所说的那样,把外物作为虚幻的存在物来加以感受、体验,“内虽照而无知,外虽实而无相”(《般若无知论》),用主体的精神幻觉、直觉去消解外物的存在,从而达到“内外寂然,相与俱无”(同上)的涅槃境界。但是,在审美中,由于外物的感性存在与主体的自由要求直接地契合为一,外物的感性存在成为主体的精神、情感、愿望、理想的物化,外物对于主体和主体对于外物都进入了一种超越物我对立的自由状态,因此这时主体对于外物的审美感受同样不是一种单纯理智认知,而呈现为一种不假思索的直觉状态。同时,较之于日常的理智的认识,又显得是一种幻觉状态。正因为这样,僧肇对宗教体验的说明,却可以有助于对审美感受的认识的深化。较之于王弼等人所讲的“得意忘象”、“得意忘言”,进一步提供了为美学可以利用的思想资料。事实上,绝于言象的思想也已渗入了美学之中。如谢赫在《古画品录》中评陆探微时就说过“穷理尽性,事绝言象”,便是同佛学对美学的影响相关的。

僧肇在讲到“妙悟”时,又阐述了与他在讲到“正观”时相同的思想。僧肇说:

……玄道在于妙悟,妙悟在于即真。即真则有无齐观,齐观则彼己莫二。所以天地与我同根,万物与我一体。同我则非复有无,异我则乖于会通。所以不出不在,而道存乎其间矣。何则?夫至人虚心冥照,理无不统,怀六合于胸中,而灵鉴有余;镜万有于方寸,而其神常虚,至能拔玄根于未始,即群动以静心,恬淡渊默,妙契自然。所以处有不有,居无不无。居无不无,故不无于无;处有不有,故不有于有。故能不出有无,而不在有



无者也。

这里所谓“不出有无，而不在有无”，即是上面所说不离感性而又超越感性，不受感性事物的存在所束缚，达到佛学所追求的解脱、自由。僧肇又从主体的修养出发来说明主体如何才能达到这种境界，提出了他的“妙悟”说。僧肇认为，“妙悟”的根本在于“有无齐观”，也就是不执着于有无的区分对立，亦即他所说的“处有不有”、“居无不无”，超出于有无的区分对立之上，这样就可消除物我的对立，达到“天地与我同根，万物与我一体”的境界，获得精神的绝对自由了。这本是《庄子》中的说法，僧肇立足于佛学解释了它。两者解释的出发点和内容虽然不同，但都同样具有审美的性质。因为审美的境界确实是一种消除或克服了物我对立的境界，外在的感性事物不再是与人的自由相对立的东西，而成为人的自由的感性肯定，与人的自由合为一体。僧肇又描写了主体达于“妙悟”时的精神状态。这是一种“虚心冥照”的状态，亦即一种自由的观照，其特征是“怀六合于胸中，而灵鉴有余；镜万有于方寸，而其神常虚”，“即群动以静心，恬淡渊默，妙契自然”。这就是说，主体的心灵像明镜那样映照出万物，但主体的精神又能超越万物，不为万物所累，而处于一种恬静无欲、深思默想，与自然微妙地契合的状态。这在僧肇来说，是达于解脱的宗教境界，但同样与审美的心境类似、相通。僧肇把从“有无齐观”而来的这种状态称之为“妙悟”，当然也是从宗教的修养来说的，但就其可与审美相通的方面来看，又恰好说出了审美所具有的那种超出于理智的分辨和抽象思考的直观性。正因为佛学所谓的“妙悟”中包含有对与审美相通的自由直观的描述，所以在晚唐、宋代的美学中，禅宗所讲的“妙悟”成了用以说明审美与艺术现象的一个重要概念。而僧肇的佛学又恰好对后来的禅宗有重要影响。特别是在对有无问题的解决，主张超感性而又不离感性这点上，禅宗与僧肇的思想的联系是非常明显的。如吕澂所指出，

僧肇的“万物自虚的思想(按:即认为万物是“有”,但又非“真有”的思想)对后来中国佛学的发展有巨大的影响,特别是禅宗,它们主张的立处即真(空)就彻底发挥了这一精神”<sup>①</sup>。从东晋以致南北朝的美学来看,僧肇在佛学上所讲的“妙悟”也渗入了美学之中,最明显的例证就是宗炳的《画山水序》(详后章)。

最后应当指出,僧肇在东晋佛学家中也是一个留心文艺的人,很重视文词的优美。他在《答刘遗民书》中说:

君既遂嘉遁之志,标越俗之美,独恬事外,叹足方寸。每一言集,何尝不远喻林下之雅咏,高致悠然。……公以过顺之年,湛气弥厉,养徒幽岩,抱一冲谷,遐迹仰咏,何美如之。每亦翘想一隅,悬庇霄岸,无由写敬,致慨良深。君清对终日,快有悟心之欢也。……威道人至,得君念佛三昧咏,并得远法师(按:指慧远)三昧咏及序。此作兴寄既高,辞致清婉,能文之士,率称其美。可谓游涉圣门,扣玄关之唱也。(《全晋文》卷一六四)

在《百论序》中,僧肇又称赏“论有百偈,故以百为名。理致渊玄,统群籍之要。文旨婉约,穷制作之美”(《全晋文》卷一六五)。佛经著作的传入东土,曾对当时的文艺发生了颇大的影响。东来的佛教徒还曾经论述过印度文学以及佛经的翻译问题。如僧肇的老师鸠摩罗什曾为僧叡论西方辞体:

天竺国俗,甚重文藻。其宫商体韵,以入弦为善。凡觐国王,必有赞德。见佛之仪,以歌叹为尊。经中偈颂,皆其式也。但改梵为秦,失其藻蔚。虽得大意,殊隔文体。有似嚼饭与人,

① 吕澂:《中国佛学源流略讲》,中华书局,1979年版,第106页。

非徒失味，乃令呕秽也。（《全晋文》卷一六三）

罗什对当时佛经翻译甚有意见，但据僧肇传，僧肇写成《般若无知论》后送呈罗什，罗什读后说：“吾解不谢子，词当相挹”，承认他的文笔不及僧肇。不过僧肇与在上节中所说的慧远不同，没有较直接地论述过文艺问题。

### （3）竺道生论言意问题与顿悟

竺道生，本姓魏，约生于公元355年（晋穆帝司马聃永和十一年），死于公元434年（宋文帝刘义隆元嘉十一年）<sup>①</sup>。《高僧传》卷七有传。他出身于一个普通官吏的家庭（父亲曾做过县官），幼年即表现出秉赋聪悟，后从竺法汰出家研习佛学，据说十五岁便登讲座，为时人所叹服。他先是在关中活动，后又入长安，从鸠摩罗什学习，与僧肇同学，同为罗什门下的主要弟子。他的著作颇多，但大都散佚，不如僧肇的著作完整。汤用彤《汉魏两晋南北朝佛教史》广罗道生佚文，对道生思想论述详尽。本节对道生思想的论述即以该书为依据，但自然只限于同美学有关的若干问题。

在《高僧传》卷七道生的传中，曾记述道生在研究佛学的过程中，“潜思日久，彻悟言外，乃喟然叹曰：‘夫象以尽意，得意则忘象；言以诠理，入理则言息。自经典东流，译人重阻，多守滞文，鲜见圆义。若忘筌取鱼，始可与言道矣’”。汤用彤认为道生这种论点的提出类似于王弼提出得意忘象、得意忘言的理论，一扫汉儒象数之学的穿凿附会，使汉代儒风一变而为玄学<sup>②</sup>，这是正确的。道生重提王弼已说过的得意忘象的理论，其目的在于打破对佛经的烦琐解

① 据任继愈主编：《中国哲学史》，人民出版社，1979年版。

② 汤用彤：《汉魏两晋南北朝佛教史》下册，中华书局，1955年版，第630页。以下引自此书者只注页码。

释，建立他自己的佛学理论。这种理论较之于支遁、慧远、僧肇的理论，更多地反映了当时社会地位较低，而又渴望从佛教求得解脱的人们要求。道生所提倡的人人皆有佛性、人人皆可成佛以及顿悟的理论，说明了这一点。从社会根源上说，这是和东晋后期至宋初庶族、“寒人”力量的增长相联系的。

道生重提言意问题，但他是站在佛学的立场上来阐明这一问题的。汤用彤说：

生公悟发天真（《僧传》谓时人语曰，生叡发天真。），能深体会《般若》实相之义。《般若》扫相，谓相不可得。《般若》绝言，谓言不可执。故生公曰，得意忘象，入理言息。然则象虽以尽意，而不可有所得。言虽以诠理，而不能有所执。盖扫相即以显体，绝言乃所以表性。言象纷纭，体性不二。“万法虽异，一如是同”（《法华疏》）。真如法性，妙一无相。于宇宙曰实相，于佛曰法身。实相法身，并非有二。生公谈法性曰：“法者，无复非法之义也。性者，真极无变之义也”（《集解》卷九）。谈实相曰，“至像无形，至音无声，希微绝朕之境（朕下原衍思字），岂有形言哉”（《法华疏》）。谈法身曰，“法者，无非法义也。无非法者，无相实也”（《维摩注》）。然则法身实相，等无有相。故复曰，“悟夫法者，封惑永尽，仿佛亦除，妙绝三界之表，理冥无形之境。形已既无，故能无不形。三界既绝，故能无不界”（同上）。实相无相，超乎象外。“三界受生，盖唯惑果”（《慧日抄》引生语）。由诸惑妄，乃生横计。于是沉溺于骄傲，“横计于我，自以为善知”（《集解》十九）。沉溺于生死，而自居于横造（《法华疏》云生死横造）。沉溺于希求，或受人天，而横计之为福（《集解》卷九，此善不受报义）。如来大圣，以大悲心，深悯众生沈溺惑海，于是乃以言说为方便，而教人不著。以化诱为善权，而令人自悟。知教化为善权，故净土报应之说，皆接引之言。知

言语乃方便，则实相绝言，超象之意益显。众生若能了实相之自然，诸法之本分（《维摩注》生云法性者法之本分也），悟经教“言虽万殊，而意在表一”（《法华疏》），则能“反迷归极，归极得本”（《集解》卷一）。得本即曰般泥洹。泥洹即返于实相，成就法身。竺道生曰，“一切众生，莫不是佛，亦皆泥洹”（《法华疏》）。泥洹者，乃自证无相之实相，物我同忘，有无齐一，断言语道，灭诸心行，除惑灭累，而彻悟人生之真相。由是而有真我之说生焉<sup>①</sup>。

道生依据佛学的思想，认为达于涅槃解脱的法身实相是无形无相的，因此是超乎象外，离言绝象的。所谓“得意则象忘”，已不只是老、庄和玄学一般所说的精神的超脱，也不只是王弼所说读《易》的方法，而是达到一种宗教的境界，即涅槃的物我同忘，有无齐一，不可思议言说的境界。所以它比玄学所讲的得意忘象更为神秘，但它又更为突出地强调了假相与实相的区别，这对中国哲学和美学都有重要影响。一切感性事物都是空幻不真的假相，人生之解脱在于超越假相而达于实相，即达于涅槃。影响及于美学，使艺术家不停留在感性的现象上，而努力去追求超感性的精神。虽然这在最初是同人物品藻中重“神”的思想相关的，但随着佛学的发展，重“神”的思想也就不限于人物品藻，而具有佛学的意义了。如宗炳《画山水序》所说的“畅神”之“神”就是如此。与此同时，艺术境界的追求也不限于魏晋玄学所说的玄远、超脱的人格理想，而同佛学对人生至极的解脱的追求结合起来了。魏晋的佛教艺术的发展鲜明地体现了这一点。

道生的佛学的又一个重要思想是关于顿悟的理论。这是一种如何修行成佛的理论。有人主张渐修成佛，有人则主张顿悟。顿悟

---

<sup>①</sup> 汤用彤：《汉魏两晋南北朝佛教史》，第633—635页。

之说虽在道生之前支遁已经提及,但在中国佛学史上,大力主张阐发顿悟说者当推道生。道生顿悟说的主要论点有二,一是认为“理”(佛教之理)不可分,所以不能分阶段一点一点地去得到它,只能求之于一下子大彻大悟;二是区分“见解”与“闻解”,认为“见解名悟,闻解名信”,只有“见解”才能真正悟道成佛。汤用彤说:

生公论顿悟之文已佚。然《涅槃集解》卷一引道生序文之言,可见其旨。文曰,“夫真理自然,悟亦冥符。真则无差,悟岂容易(故悟须顿)。不易之体,为湛然常照,但从迷乖之,事未在我耳(故悟系自悟)。慧达《肇论疏》述生公之旨曰,“而顿悟者,两解不同。第一竺道生法师大顿悟(第二为支道林等小顿悟,文见前)云,夫称顿者,明理不可分,悟语极照。以不二之悟,符不分之理。理智志(此字不明)释,谓之顿悟(故悟须顿)。见解名悟,闻解名信(故悟者自悟,反本之谓悟。按佛教解脱本有信解脱(闻解)与见到(见解)之分,生公之说要本于此。查僧伽提婆在庐山译《毗昙心》,内有此说。生公或得此义于提婆)。信解非真,悟发信谢。理数自然,如果熟自零。悟不自生,必藉信渐。用信伪惑(伪字疑是伏字),悟以断结。悟境停照,信成万品,故十地四果,盖是圣人提理令(原作今)近,使夫(疑是行字)者自强不息(原作见。此下原文更多讹误,略之)。”盖真理自然,无为无造。佛性平等(此亦慧达引生公语),湛然常照。无为则无有伪妄,常照则不可宰割。寻夫本性无妄,而凡夫因无明而起乖异。真理无差,而凡夫断鹤续龟以求通达,是皆迷之为患也。除迷去妄,唯赖智慧。而真智既发,则如果熟自零。是以不二之悟,符彼不分之理,豁然贯通,涣然冰释,是谓顿悟。然悟不自生,亦借信渐。悟者以种智(自有)冥符真性。真性无分而是本有。故悟无阶级,而亦是自见其本然。信者修行,闻教而生解(故称信修),非真心自然之发露,故非真悟。故道生

言及工夫,有顿有渐。顿者真悟(极慧,大悟),渐者教与信修(教可渐,修可渐,而悟必顿)<sup>①</sup>。

道生的顿悟说的两个主要论点,在去除了它的宗教神秘主义的涵义之后,是有值得注意的地方的。首先,它看到了一种关于宇宙人生的最高哲理是一个不可分的整体,只了解它的一支一节是不行的,只有将其全体融会贯通才能真正了解。而这种融会贯通有赖于“顿悟”,也就是汤用彤解释中所说的“豁然贯通,涣然冰释”,不同于对局部的一点一滴的理解。不论从哲理思考或艺术创造来说,这种不是对于对象的某一局部,而是对于整体的联系和贯穿其中的精神实质的透彻把握,是意识活动的一种飞跃,经常同现在人们所说的灵感现象相关。道生所说“以不二之悟,符不分之理”的“顿悟”,实际上就是从宗教哲理的把握上对这种灵感现象的说明。其次,道生对“见解”(悟)与“闻解”(信)的区分,看到了上述的“顿悟”亦即灵感现象不同于简单接受和相信别人传授的知识、看法,它是主体自身独立进行思索的结果,因而所得到的结论是主体真正坚信的结论。所谓“闻解”或“信解”则不同,由于它只是被动地接受、相信别人的看法,所以并非主体真正相信的看法。如汤用彤所指出,“信者修行,闻教而生解,非真心自然之发露,故非真悟”。汤用彤又曾指出:“注重真理之自然显发,乃生公顿说之特点”<sup>②</sup>,这是很正确的。道生的这种理论,目的自然是为了使人树立发自内心的、坚定不渝的宗教信仰,但同时又深刻地揭示了和灵感现象相联的、对某种哲理的透彻了解同主体自身独立的思索分不开,它是这种独立的思索自然而然地结出的果实(“理数自然,如果熟自零”),不是由外部加给主体的。这里已包含了对灵感的不可重复的创造

① 汤用彤:《汉魏两晋南北朝佛教史》下卷,第658~659页。

② 汤用彤:《汉魏两晋南北朝佛教史》下卷,第661页。

性、自发性的素朴了解。由于在审美和艺术中直觉占有极为重要的地位，灵感现象显得十分突出，因而道生本是对宗教而言的“顿悟”说就同艺术创造中的灵感现象有可以相通的地方。特别是由于宗教包含有对人生解脱的探求和直觉的领悟，因此这种“顿悟”说也就更能与艺术创造中的灵感现象相通。上节已经讲过僧肇所说的“妙悟”对美学的意义，但其内容远不如道生对“顿悟”的分析这样透彻。实际上，后来晚唐、宋代美学所讲的从禅宗而来的“妙悟”，也就是“顿悟”。而在中国佛学中，道生正是“顿悟”说的奠基人和真正意义上的创始者，禅宗的“顿悟”说是直接继承道生的思想而来的。禅宗对“顿悟”作了许多更为具体丰富的描述，并且大大发展了包含在道生“顿悟”说中的对于自我的强调。汤用彤指出：

唯生公顿悟能理会大乘空有二经之精义。《般若》宣说无相，理不可分。故极慧冥符，胡能有渐。而《涅槃》直指心性。不易之理，事本在我。故“见解名悟”，是真理之自然顿发，与“闻解”者不同。此则后日禅宗之谈心性主顿悟者，盖不得不以生公为始祖矣。《高僧传》曰，生公笼罩旧说，妙有渊旨。而实则其发明“新论”，下接宗门之学，更为中华学术开数百年之风气也<sup>1</sup>。

然而道生的佛学在东晋至南北朝颇遭攻击，“守文之徒，多生歎嫉。与夺之声，纷然竞起”（《高僧传》卷七）。再加上佛学对当时文人的影响虽然大增，但远不如晚唐至宋代禅宗对文人的影响那么普遍深入，所以道生的“顿悟”的思想在美学上尚无直接可见的影响。

道生的佛学还十分重视“理”和“自然”。汤用彤说：

---

<sup>1</sup> 汤用彤：《汉魏两晋南北朝佛教史》，第563页。



生公陈义,要言有三。一曰理,一曰自然(或曰法),一曰本有。《涅槃集解》卷一引生公曰,“真理自然”。生注《维摩》曰,“理既不从我为空”(此句下文提出“有佛性我”义)。《法华注》曰,“穷理乃睹”(穷理,见法身之全也。睹者,顿悟也)。皆所以状佛性也。此开后来以理为佛性之说,而于中国学术有大关系。《集解》五十四引生公曰,“夫体法者,冥合自然。一切诸佛,莫不皆然,所以法为佛也。”又曰,“作有故起灭,得本自然,无起灭矣”(此言佛性常住)。然则诸法实相,超乎虚妄(偏见),湛然常真。(《集解》引生公曰,不偏见,乃佛性体。不偏则无不真),故曰自然。自然者,无妄而如如也<sup>①</sup>。

“理”和“自然”是魏晋南北朝美学很为强调的两个概念,最初是同玄学相关的。道生在佛学上对这两个概念的强调,大约也对东晋末以致南北朝的美学于无形中产生了某种影响。

总的来说,一定社会的美学必然要受到该社会的思想(特别是哲学思想)的影响,因此佛学对美学的影响如何,在根本上决定于佛学对社会整个思想的影响如何。佛学是通过对整个社会的思想的影响而影响美学的。这种影响,有的较为直接,有的则是间接的、无形的。从以上对东晋佛学与美学的分析来看,慧远关于形神问题的论述对美学发生了较为直接的影响,僧肇、道生关于有无、言象、言意、妙悟、顿悟等论述的影响则是较为间接的。这不但是由于形神问题和东晋时期大有发展的绘画、雕塑、(包括佛教的绘画、雕塑)有着直接的联系,而且还因为佛学所提出的形神问题是东晋以至南北朝时期普遍为人们所关注的最重要的问题。自慧远以来,围绕形尽神灭或不灭的问题展开了尖锐的争论,到齐、梁时期又爆发了一次剧烈的大辩论。但是,佛学对于美学的那些间接的、无形的

<sup>①</sup> 汤用彤:《汉魏两晋南北朝佛教史》,第642页。

影响也是不可忽视的,因为它影响着人们观察解决文艺、美学问题的思想方式,或为问题的解决提供了某种可以借鉴的思想资料。总之,至少是从东晋以来,佛学作为一种外来的思想已渗入了中国本土的思想之中,因此它也不可避免地会渗入美学之中。考虑到佛学这一新的思想因素,有助于我们了解东晋以至南北朝的美学。本章还只是对东晋佛学与美学的一个较为粗略的说明,其余许多更为具体的问题,将在后面有关章节说明。

## 第十一章

# 陶渊明的美学倾向

陶渊明不是一个思想家,也不曾直接对美学问题发表过见解。因此,从美学史的角度来说,对陶渊明是可以略而不论的。但是,从另一方面看,在整个魏晋时期,陶渊明在美学上表现了一种独特的思想倾向,既和当时的玄学、佛学相联,又有和玄学、佛学不尽相同的地方。我们可以说,在对人生解脱问题的探求上,陶渊明找到了他自己所特有的归宿,并且以完美的艺术形式表现出来,确立了一种过去所未见的新的审美理想,对后世产生了深远影响。“陶潜和阮籍在魏晋时代分别创造了两种迥然不同的艺术境界,一超然事外,平淡冲和;一忧愤无端,慷慨任气。它们以深刻的形态表现了魏晋风度”<sup>①</sup>。从阮籍到陶渊明,有着魏晋思想发展的一个内在必然的历史过程。陶渊明的美学倾向是这一过程的产物。由于它具有崭新的特色,又对后世美学思想(特别是宋代美学)有重要影响,构成了魏晋和后来中国美学发展的一个不可忽视的环节,因此本书认为对陶渊明的美学倾向作一考察是必要的。

---

① 参见李泽厚:《美的历程》,第106页。

## 第一节

### 陶渊明的生平与思想

陶渊明，字元亮，一说名潜字渊明，世号靖节先生，浔阳柴桑（今江西九江西南）人，生于公元365年（晋哀帝司马丕兴宁三年），死于公元427年（宋文帝刘义隆元嘉四年）。关于陶渊明生平的记述，有陶死后颜延之作《陶征士诔》，沈约作《宋书隐逸传》，肖统作《陶渊明传》，为后来唐人所作《晋书》、《南史》中的记述之所本。近人王瑶编注的《陶渊明集》，对陶渊明各篇著作的写作时间、背景考证甚详，可供参考。

从家世来看，陶渊明的曾祖是晋大司马陶侃，祖父陶茂曾做过武昌太守，父亲的事迹则无可考见。据陶的《命子》一诗推测，可能也曾作过太守一类的官职（见王瑶编注《陶渊明集》第12页）。陶渊明是以他的家世而自豪的，但陶侃出身寒微，系以武功致显，不属于门阀世族之列。到了陶渊明这一代，家道更为衰落了。但也正因为这样，陶很少受门阀世族观念的束缚，能够接近下层人民，并且毅然走上了从门阀世族政治隐退的道路。这是包括阮籍在内魏晋出身世家大族的名士们所难于做到的。

陶渊明在《归去来辞》的序中说：

余家贫，耕植不足以自给。幼稚盈室，瓶无储粟，生生所资，未见其术。亲故多劝余为长吏，脱然有怀，求之靡途。会有四方之事，诸侯以惠爱为德，家叔以余贫苦，遂见用于小邑。于时风波未静，心惮远役，彭泽去家百里，公田之利，足以为酒，故便求之。

由此可见，陶渊明是作为一个贫苦的庶族知识分子，为了生活而求官的。关于陶渊明生活的贫困，陶渊明自己的诗文及后人均有不少记述。《陶渊明传》中曾讲到他“亲老家贫”，甚至弄到“偃卧瘠馁”。陶诗中也屡屡毫不隐晦写到生活的困苦，至于叩门乞食。虽然不无夸大，但在晋宋的隐者之中，陶渊明大约要算很困苦的一个，为了生活，他在作彭泽县令之前，还曾作过州祭酒、镇军将军刘裕和建威将军刘敬宣的参军小官，时间都不长。他做彭泽县令八十多天，后自免去职。肖统的《陶渊明传》中说原因是“会郡遣督邮至，县吏请曰：‘应束带见之’。渊明叹曰：‘我岂能为五斗米，折腰向乡里小儿！’即日解绶去职，赋《归去来》。”实际上，县吏要他以礼见督邮只是一个导火线，更根本的是陶渊明对于当时政治黑暗，自己不能见用于时，为了生存而不得不屈身以事俗吏、权贵怀有深刻的的不满。《宋书·隐逸传》和《陶渊明传》均曾提到的“自以曾祖晋世宰辅，耻复屈身后代”的优越感，大约也是一个重要原因。作为封建社会中的一个知识分子，陶渊明也不能不考虑名位问题。但下面可以看到，陶渊明的退隐是建立在比对名位的考虑更为深刻的思想基础之上的。

陶渊明的《归去来辞》作于四十一岁时，自此以后他完全退出了政治。宋代晋后，曾征他为著作郎，不就。在退隐的生活中，他与江州刺史王弘、著名文人颜延之及其他少数人有过一些交往，但看来大都带有应酬的性质。陶渊明死后，颜延之写了《陶征士诔》表彰了陶渊明，但他对陶渊明的思想为人，说不上有什么深刻的理解。在隐居期间，能和陶渊明在思想上发生某些共鸣的是郭主簿，但其事迹不详。此外是刘遗民、周续之。《陶渊明传》中说：“时周续之人庐山，事释慧远；彭城刘遗民亦遁迹匡山，渊明又不应征命，谓之浔阳三隐”。现存陶渊明诗中还有与刘、周酬唱的作品，可以见出陶与刘、周的交往是较深的。但是，刘、周都信仰佛学，受慧远的思想影

响很大，是隐士而兼佛教徒的人物。从上章曾引录的僧肇给刘遗民的信，可以清楚见出刘的这种思想生活面貌。而陶渊明虽也受到佛学思想影响，但他并不皈依佛教，也不相信慧远的神不灭论和因果报应说。王瑶在陶诗《形影神三首》的题解中说：

《形影神三首》要旨，俱见诗序。诗中主要表示渊明的不同于佛教哲学的见解，当是针对释慧远《形尽神不灭论》和《佛影铭》而发的。慧远《形尽神不灭论》作于元兴三年（四〇四），见《弘明集》五。但据《佛影铭后序》，则此铭立台在义熙八年（四一二），而铭石则在九年。《铭》云：“廓矣大象，理玄无名，体神入化，落影离形”。就是表明形影神三者的关系的。当时文人歌咏这事的人很多，慧远且命弟子道秉远至江东，嘱谢灵运制铭文，以充刻石。据元李公焕《笺注陶渊明集》中《杂诗》第六首后注文，说义熙十年甲寅，庐山东林寺主慧远结白莲社，共一百二十三人，命刘遗民撰《誓愿文》；其声望尤著者，号社中十八贤。渊明与慧远为方外交，而不愿入社，远公郑重招致，竟不可诘。又云：“靖节每来社中，一日，谒远公，甫及寺外，闻钟声，不觉辔容，遽命还驾”。按慧远卒于义熙十二年，而《佛影铭》则作于义熙九年。因知渊明与慧远的交游，当以义熙九、十年间最为密切。渊明对慧远《佛影铭》的立基铭石，必有所感，因此本诗中以自然辨之。

关于慧远的《佛影铭》，上章中已详论，慧远建白莲社一事，汤用彤已疑其不确。但不论如何，陶渊明隐居处离庐山很近，又同和慧远有密切关系的刘遗民、周续之相交游，因此他曾同慧远有过交往，则仍是可能的。后人的记述说慧远曾邀渊明入白莲社，遭渊明拒绝而“竟不可诘”，可以说明渊明在思想上是不信仰佛学的。《形神影三首》也确如王瑶所指出，包含着对慧远的佛学的批评。其他的诗

中,还有类似的批评(详下)。

早年几次出仕,四十一岁以后决然退隐,这就是陶渊明一生的情况,可以说是很为简单的。陶渊明并未走入当时上层统治阶级的政治圈子,也没有经历过什么复杂的政治斗争。但是,他的先祖曾经有过的显赫地位,他在青少年时代所受的教养,他所处的魏晋以来的社会状况和思想的影响,他在人生道路上的困苦遭遇,这一切使陶渊明对社会人生的看法达到了一种很为特异的深度和高度。他的思想既受着儒家、道家、玄学、佛学的影响,但又都与之有所不同。

从陶渊明的诗来看,他在青少年时代曾研习儒家思想,深受儒家人世、济世的思想影响。陶诗中说:

先师有遗训,忧道不忧贫。瞻望邈难逮,转欲志长勤。  
(《癸卯岁始春怀古田舍二首》)

历览千载书,时时见遗烈。高操非所攀,谬得固穷节。  
(《癸卯岁十二月作与从弟敬远》)

先师遗训,余岂云坠。四十无闻,斯不足畏!脂我名车,策我名骥,千里虽遥,孰不敢至!(《荣木》)

忆我少壮时,无乐自欣豫。猛志逸四海,骞翮思远翥。  
(《杂诗八首》)

少年罕人事,游好在六经。行行向不惑,淹留遂无成。  
(《饮酒二十首》)

少时壮且厉,抚剑独行游。谁言行游近?张掖至幽州。  
(《拟古九首》)

精卫衔微木,将以填沧海。刑天舞干戚,猛志固常在。……  
徒设在昔心,良辰讵可待!(《读山海经十三首》)

陶渊明曾有过建功立业的豪情,对儒家的仁爱,特别是儒家所提倡

的节操，是深为赞许的。东汉末年以来所谓“清议”，十分重视士人节操的清浊，显然给了陶渊明甚深的影响。他经常提到孔子所说的“君子固穷”这句话，以能坚持自己的操守而不屈从于小人自豪。但是，在另一方面，他又看到了世事的黑暗，仁者不但不能得到应有的报偿，反而遭到不应有的迫害、打击。他说：“颜生称为仁，荣公言有道，屡空不获年，长饥至于老（《饮酒二十首》）。这和《庄子·骈拇》中所说“意仁义其非人情乎？彼仁人何其多忧也”的思想是类似的。它不但使陶渊明对道家的思想发了共鸣，而且还使他对慧远佛学的因果报应说大不以为然。他说：“立善常所欣，谁当为汝誉？”（《形影神三首·神释》）。又说：“积善云有报，夷叔在西山；善恶苟不应，何事空立言？”（《饮酒二十首》）。这是对慧远的报应说的很为尖锐的批评。一生地位低下，生活艰难的陶渊明，从自己的切身体验中看到了所谓善有善报不过是空言而已。这和陶渊明的同时代人画家戴逵反对慧远报应说的思想是类似的。戴逵在《与远法师书》中说：

弟子常览经典，皆以祸福之来，由于积行。是以少自束修，至于白首，行不负于所知，言不伤于物类。而一生艰楚，荼毒备经，顾景块然，不尽唯己。夫冥理难推，近情易缠，每中宵幽念，悲慨盈怀。始知修短穷达，自有定分，积善积恶之谈，盖是劝教之言耳。（《全晋文》卷一三七）

但戴逵还承认报应说是“劝教之言”，并不完全否定。而陶渊明则是对佛教持否定态度的，他不相信报应，也不相信神可不灭，当然也不相信佛学所说的涅槃境界。

但是，对世事的黑暗、不平的深切感受，又使陶渊明产生了以人生为虚幻的思想，这是与佛学思想的流布有关。尽管以人生为虚幻，陶渊明却又不像慧远、僧肇主张去寻求涅槃解脱，而是主张在



短暂有限的人生中及时行乐。这是在陶诗中反复地讲到了的：

人生似幻化，终当归空无。（《归田园居五首》）

万化相寻异，人生岂不劳。从古皆有没，念之中心焦；何以称我情，浊酒且自陶。千载非所知，聊以永今朝。（《己酉岁九月九日》）

人生无根蒂，飘如陌上尘。……得欢当作乐，斗酒聚比邻。（《杂诗八首》）

道丧向千载，人人惜其情。有酒不肯饮，但顾世间名。所以贵我身，岂不在一生？一生复能几，倏如流电惊。鼎鼎百年内，持此欲何成！（《饮酒二十首》）

虽留身后名，一生亦枯槁。死去何所知，称心固为好。（同上）

流幻百年中，寒暑日相推，常恐大化尽，气力不及衰。拨置且莫念，一觴聊可挥。（《还旧居》）

且极今朝乐，明日非所求。（《游斜川》）

有生必有死，早终非命促。昨暮同为人，今旦在鬼录。魂气散何之，枯形寄空木。娇儿索父啼，良友抚我哭；得失不复知，是非安能觉！千秋万岁后，谁知荣与辱；但恨在世时，饮酒不得足。（《挽歌诗三首》）

陶渊明的这种思想和本书第八章中所讨论过的《列子》一书中的思想有很为类似的地方。《列子》也以人生为幻化，终有一死，死后即同于土块，毫无知觉，所以不应顾忌身前身后名，而应在生前现有的时间内尽情享乐。《列子》的这种思想主要见于《杨朱篇》，而陶渊明对于杨朱的思想也曾表示了同情、赞赏之意。他说：“世路廓悠悠，杨朱所以止”（《饮酒二十首》）。但是，《列子》中所说的及时行乐是实行一种动物性的纵欲主义，反对儒家提倡的仁义道德，这又和

陶渊明的思想根本不同。陶渊明对儒家的仁义之道在根本上是持肯定态度的，他反对纵欲，“但愿饱粳粮，御冬足大布，粗缣以应阳”（《杂诗八首》），并以“君子固穷”为高尚的节操。饮酒对于陶渊明来说是很大的欢乐，这是他一再提及的。但这不同于《列子》中所说的那个置世道、人理、九族于不顾的荒酒之徒公孙朝。陶渊明的好酒和阮籍类似，也仍然是一种解除内心的痛苦和全身避祸的方式。如肖统在《陶渊明集序》中所说，“其意不在酒，亦寄酒为迹焉”。

上述“人生似幻化，终当归空无”，“且报今朝乐，明日非所求”的看法，在陶渊明的思想中占有重要地位。但是，仅靠酒而寻求人生的解脱是不可能的，陶渊明究竟是如何找到他的人生解脱之道的呢？正是在这里可以看到陶渊明思想的特异之处。

如上所说，陶渊明对与他同时的慧远等人所追求的佛教的涅槃解脱是不赞成的，他明确地知道人生必有死，所谓精神不灭是不可能的。也正因为这样，他对葛洪式的求成仙永生也不以为然。他说：“自古皆有没，何人得灵长？”（《读山海经十三首》）。又说：“存生不可言，卫生每苦拙；诚愿游崑华，邈然兹道绝”（《形影神三首·影答形》）。这是说道家说的养生（“卫生”）苦于做不好，道教说的成仙无法做到。一生社会地位低下和历经生活困苦的陶渊明，的确无法同提倡“养生”的嵇康和极言成仙的葛洪相比，这两者对他来说都不是现实可行的解脱之道。那么剩下来的还有什么呢？说起来很简单，那就是陶渊明所说的“若不委穷达，素抱深可惜”（《饮酒二十首》）。“委穷达”就是解脱之道，此外再无其他。陶渊明在《五月旦作和戴主簿》一诗中又对此作了重要的说明：

……既来孰不去，人理固有终。居常待其尽，由兹岂伤冲，  
迁化或夷险，肆志无震隆。即事如已高，何必升华嵩。

这是说，人生既然必定有死，因此只有居贫以待其尽。但居贫以待

尽又并非痛苦地等待死的到来，因为只要固守着君子之正道，那就如孔子所说，“饭蔬食饮水，曲肱而枕之，乐亦在其中矣”。人事的变化可能是凶险或平安的，但只要遂志而行，就无所谓高下之分。做到了这一点，人生就达到了很高的境界，用不着去求做神仙。这就是陶渊明所说的“委穷达”的涵义，也是他从“终当归空无”的人生求得解脱的方法。显然，这种“委穷达”的思想是和道家乐天安命的思想相联系的，但又不是单纯的道家思想，而和陶渊明所说过的儒家“忧道不忧贫”的理想、节操分不开。因此，陶渊明所说的“委穷达”，既有道家豁达的思想，但又没有道家那种“一龙一蛇，与时俱化”的玩世以致混世的思想，也没有道家的逍遥无为、高游远举的思想，而仍然执着于日常现实的生活。陶渊明所追求的解脱不是别的，就是在日常的、看来是平凡的农村田园生活中保持自己的理想、节操，获得心灵的自由、平静和安乐。对于这一点，他曾作了许多具体的说明。读书（“不求甚解”）、弹琴、赋诗、饮酒、耕耘，与亲朋叙旧情，和老农话桑麻，在陶渊明看来都是很快乐的事。“见树木交，时鸟变声，亦复欢然有喜。尝言五六月中北窗下卧，遇凉风暂至，自谓是羲皇上人”（《与子俨等疏》）。从登涅槃的佛学，求长生的道教，游逍遥的道家，尚玄远的玄学看来，这不是太平凡了吗？是的，很平凡。尽管在透彻地体验了人生的空幻这点上，陶渊明和佛学是一致的；在追求理想的人格，傲视世俗的卑污这一点上，他和道家、玄学相同；但在如何求得人生的解脱和自由上，他却采取了一种很为平凡的方法。然而，这恰恰是陶渊明的思想的特异处所在，也是他发生了重大影响的原因所在。这一点，只要把陶渊明和阮籍作一比较就会明白。

陶渊明和阮籍在青年时代都有儒家济世的志向，但后来由于深感社会的黑暗，人生的艰难，又都走向了慨叹世事的空幻虚无。阮籍《咏怀诗》的第十九首说：

昔年十四五，志尚好《书》、《诗》。被褐怀珠玉，颜、闵相与期。开轩临四野，登高望所思。丘墓蔽山冈，万代同一时。千秋万岁后，荣名安所之？乃误美门子，嗷嗷今自嗤。

在陶渊明的《拟古九首》中，我们也看到了与此很为相似的诗：

迢迢百尺楼，分明望四荒；暮作归云宅，朝为飞鸟堂。山河满目中，平原独茫茫。古时功名士，慷慨争此场。一旦百岁后，相与还北邙。松柏为人伐，高坟互低昂，颓基无遗主，游魂在何方！荣华诚足贵，亦复可怜伤！

又一首说：

少时壮且厉，抚剑独行游；谁言行游近？张掖至幽州。饥食首阳薇，渴饮易水流，不见相知人，惟见古时丘。路边两高坟，伯牙与庄周；此士难再得，吾行欲何求！

但是阮籍从现实获得解脱的理想是“大人先生”，而陶渊明的理想却是“五柳先生”。阮的《大人先生传》和陶的《五柳先生传》可以说是魏晋时代前后相映成趣的两篇奇文。两者都要求解脱，但前者的理想是“超世而绝群，遗俗而独往”，“朝飧阳谷，夕饮西海”，“陵天地而与浮明遨游无始终”。后者却只消在“环堵萧然，不蔽风日”的破房子里读读书，饮饮酒，做点诗文，“便欣然忘食”，觉得自己有如无怀氏、葛天氏之民那样地逍遥自在了。前者对“蓬户士”颇为轻视，“岂与蓬户士，弹琴诵言誓？”（《咏怀诗》第四十二），后者却以做一个“蓬户士”而自得其乐。前者是出身世家大族的赫赫名士近于目空一切的放言高论，后者却是一个穷苦到至于乞食的庶族士人面对现实所能寻求到的自我安慰。前者有一种睥睨宇宙，傲视群俗

的闷大气魄，但终究摆脱不了现实的困扰，所以忧愤无端，慷慨任气；后者看来虽然平凡低下，但毕竟又从现实的平凡生活中找到了某种心灵的慰藉，所以有如葛天氏之民般的陶然自得，尽管在这陶然自得的背后，仍然深藏着人生的悲苦。从阮籍到陶渊明，历史发生了重大的变化，门阀世族已明显走向衰落，“大人先生”式的理想已经显得相当空洞，也再难为统治阶级所欣赏了。代之而起的是对佛学所追求的宗教的解脱。陶渊明却谨守儒学，于是就只有乐道安贫，以“五柳先生”自况了。这可以说是当时在玄学、佛学之外的一种新的解脱法，虽然这种解脱法在历史上已有如陶渊明所推崇的黔娄之类的“高士”实行过，但历史的背景和社会的意义却是大为不同的。陶渊明的解脱法的可取之处和受到后来人们赞赏的地方，在于它既没有玄学的“大人先生”式的理想那样高不可攀，也没有佛学那样的神秘虚幻，而能在最平凡的日常生活中实现一种审美的超越。

陶渊明的解脱理想，同他对中国古代小农社会的认识有密切联系。困苦的田园生活使陶渊明自己也参加了某些劳动，并和农民在情感上有相通之处。他十分赞同中国自古以来就有的以农为本的思想，并且向往着一种理想化了的小农社会。他在《劝农》中说：

悠悠上古，厥初生民，傲然自足，抱朴含真。智巧既萌，资待靡因。谁其贍之，实赖哲人。

哲人伊何？时惟后稷；贍之伊何？实曰播殖。舜既躬耕，禹亦稼穡；远若周典，八政始食。

陶渊明的《桃花源诗并记》具体地表现了他理想中的小农社会。这个社会保存了远古纯朴的风俗，日出而作，日入而息，“秋熟靡王税”，人人无衣食之虑，老幼都怡然自得。“童孺纵行歌，班白欢游诣”，“怡然有余乐，于何劳智慧”。从“秋熟靡王税”来看，这是一个

没有君主的社会。从“于何劳智慧”来看，这又是一个没有什智巧的天然纯朴的社会，也就是陶渊明在《劝农》中说的“抱朴含真”的社会。显然，这同道家描写的远古的理想社会是类似的。在魏晋，阮籍、嵇康和鲍敬言都曾描写过的理想中的远古社会：

昔者天地开辟，万物并生。大者恬其性，细者静其形。阴藏其气，阳发其精。害无所避，利无所争。放之不失，收之不盈。亡不为夭，存不为寿。福无所得，祸无所咎。各从其命，以度相守。明者不以智胜，暗者不以愚败，弱者不以迫畏，强者不以力尽。盖无君而庶物定，无臣而万事理，保身修性，不违其纪。惟兹若然，故能长久。（阮籍：《大人先生传》）

古之王者，承天理物，必崇简易之教，御无为之治。君静于上，臣顺于下；玄化潜通，天下交泰。枯槁之类，浸育灵液，六合之内，沐浴鸿流，荡涤尘垢；群生安逸，自求多福；默然从道，怀忠抱义，而不觉其所以然也。（嵇康：《声无哀乐论》）

曩古之世，无君无臣，穿井而饮，耕田而食，日出而作，日入而息，泛然不系，恢尔自得，不竞不营，无荣无辱。……身无在公之役，家无输调之费，安土乐业，顺天分地，内足衣食之用，外无势利之争。（鲍敬言的《无君论》）

比较起来，阮籍、嵇康的描写都有浓厚的玄学色彩，但阮籍在《大人先生传》中是明确地主张无君的，这和嵇康并不否定君主是不同的。鲍君言的《无君论》没有玄学色彩，可以说是一种相当纯粹的社会政治思想。陶渊明的理想显然接近于鲍敬言对无君社会的描写。但是，陶渊明的描写又具有审美的性质，不同于鲍敬言仅从社会政治的观点提出他的无君理想。这首先表现在陶渊明把他的理想社会安置在美丽的桃花源中，作了一种很为生动的艺术描绘，其次还表现在陶渊明在《五柳先生传》中以无怀氏、葛天氏之民自况，而

《桃花源诗并记》中所描写的自然也就是无怀氏、葛天氏之民的理想生活了。所以，陶渊明在《桃花源诗并记》中对他理想中的社会的描写虽然同社会政治思想有关，但又是同陶渊明的人生理想、审美理想密切联系在一起的，其主要意义不在提出一种社会政治思想。从这一点来看，陶渊明更接近于阮籍、嵇康，而不是鲍敬言。

从社会政治的观点来看，陶渊明的理想社会是十足的空想，并且是反历史的、倒退的。桃花源的理想是一个无君的社会，但它是一个理想化了的小农社会，这样的社会不可能没有上下尊卑的等级制，从而也不可能没有君主。它虽然类似于道家描写的远古理想社会，但并不就是《庄子》一书中曾经描写过的原始氏族社会。中国古代和氏族、家族血缘关系不可分的小农自然经济的长期存在，总是使得许多思想家以及文学艺术家企图从远古去寻求他们的理想，掉入一种反历史的幻想中。陶渊明也不出此例。但陶渊明又确实比许多士大夫更接近劳动人民，对他们怀有更为尊重的情感。《陶渊明传》中记载说，陶渊明在作了彭泽县令后，“不以家累自随，一力给其子，书曰：‘汝旦夕之费，自给为难，今遣此力，助汝薪水之劳。此亦人子也，可善遇之’。”这里所说的“力”，实即陶家的家奴，但陶渊明认为他也是“人子”，应该好好对待。对家奴如此，对一般的农民当然应该更好。从陶渊明的诗来看，他是把农民当作乡里、朋友来对待的。这是常为人们所称道的陶渊明的人民性的表现，但陶渊明终究是封建阶级的知识分子，他参加劳动是有限的，更何况家里还有“助薪水之劳”的奴仆。陶渊明在中国美学和文艺发展史上的意义主要并不在他同农民的关系上，而在他可以说是第一个从农村劳动的田园生活中，从日常平凡的生活中发现了有深刻意义的美，并且创造了一种独特的艺术境界。这同他对小农生活的理想化分不开，也同从魏晋玄学以来那种对人生解脱和理想人格的探求分不开。

## 第二节

### 陶渊明所创造的艺术境界

陶渊明所代表的美学倾向表现在他所创造的艺术境界中。因此,要分析他的美学倾向,就要分析他的作品所特有的艺术境界。

在历史上,第一个对陶诗进行评论的是钟嵘。他在《诗品》中说:

宋征士陶潜。其源出于应璩,又协左思风力。文体省净,殆无长语;笃意真古,辞兴婉惬。每观其文,想其人德。世叹其质直,至如“欢言酌春酒”、“日暮天无云”,风华清靡,岂直为田家语耶!古今隐逸诗人之宗也。

虽然后人对钟嵘把陶诗列为“中品”,又对他所说陶诗源出于应璩很不同意,但应当说钟嵘还是最早看出了陶诗特点和成就的人。他所谓“文体省净”、“笃意真古”,都是对陶诗风格的相当准确的概括。他为陶诗的“质直”作辩解,认为陶诗也有“风华清丽”的表现,这也是有道理的。不过,处在重视辞藻华丽的风气之下,加上思想志趣的不同,钟嵘不可能对陶诗的实质有更深刻的认识,只指出了他是“隐逸诗人之宗”,而不知陶渊明的“隐逸”很不同于其他隐士。在钟嵘之后,历代对陶诗的评论很多,大多数人的意见集中到一点,就是推崇陶诗“平淡”。黄文焕《陶诗析义自序》说:“古今尊陶,统归平淡”,这是符合实际的。虽然也有人(包括黄文焕在内)发表反对意见,但不多。事实上,钟嵘对陶诗的评论也隐约包含了“平淡”的意思在内,但未明确标出“平淡”。其所以如此,可以找出多种原因,但主要是陶诗的“平淡”同魏晋玄学的美学所追求的“平淡”



虽有相通之处,但实质不同。为了说明这一点,需要追溯一下魏晋玄学的美学以及后来在它影响下产生的玄言诗、山水诗。

我们在论及魏晋玄学的美学时已经指出,推崇“平淡”是玄学的美学的一个重要特点。如阮籍在《乐论》中说:

乾坤易简,故雅乐不烦。道德平淡,故无声无味。不烦则阴阳自通,无味则百物自乐,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。

阮籍在《清思赋》中说:“微妙无形,寂寞无听,然后乃可以覩窈窕而淑清”,同样是推崇“平淡”的意思。这种“平淡”的境界,是一种超越尘世的物欲追求和扰攘纷争而与无限自由宁静的人格本体相合一的境界,带有十分浓厚的哲理色彩。但是,除当时的音乐现在已难于聆听之外,就文学而言,在正始文学中还未有其能体现这种形而上的境界的作品。不论阮籍或嵇康的诗作,总的来说都是慷慨悲愤,不能忘情于世事的,只有个别地方能表现出某种“玄远”、风味。西晋文学走向陆机所说的“绮靡”,更不易见出这种风味。尽管自正始到西晋的文学,的确有比前代更为强烈的追求人生解脱的倾向,哲理的意味大为加强,但真能体现玄学的美学所说的那种“平淡”之境的作品还是极为罕见。这是由玄学内在的无法解脱的矛盾所决定的。倒是到了东晋之后,佛学大盛而与玄学合流,才可以看到对这种“平淡”之境的开始追求。就文学来说,这时兴起的玄言诗,以孙绰、许询为代表,“世称孙、许弥善恬淡之词”(钟嵘:《诗品》),但却“理过其辞,淡乎寡味”,“平典似道德论”(同上),成了老庄、玄学的注疏讲解,失去了艺术所特有的感染力。哲理与艺术的这种脱节和对峙,实际上是哲理与生活的脱节和对峙的表现。在东晋,总的来看,玄学已失去了正始时代那种以阮、嵇为代表的同黑暗卑下的现实相对抗的性质,所谓“寄言上德,托意玄珠”(《宋书·谢灵运

传论》)不过是门阀世族的名士们面对渡江以来的丧乱和苦难而用以自慰和装点的词句罢了。他们既看不到摆脱现实的苦难的出路,更无同这种苦难相抗争的激情,于是就在诗中把玄学变成了空洞的词句。然而艺术究竟不是概念的陈述,抽象的玄理也不能完全使门阀世族名士们的情感得到寄托,于是玄言诗又逐步转变为山水诗。本来,和道家思想直接相连的玄学的美学就有重视自然山水的美这个方面,门阀世族的名士们在过江之后为江南山水的美所吸引,纵情山水成为一时的风尚。关于这一时期人们对自然山水美的认识,将在论述宗炳的《画山水序》时加以考察。现在我们只需简单地指出,虽然是欣赏山水,门阀世族名士们也经常是以玄学的眼光去看山水的。用玄言诗的代表人物孙绰的话来说,叫做“以玄对山水”(《太尉庾亮碑》,《全晋文》卷六十二)。山水成了玄理的形象化的体现,所以从玄言诗到山水诗实际上是要从自然山水景色中去为抽象的玄理找到一种形象的佐证和图解。尽管山水诗的出现确实极大地发展和提高了对自然山水美的感受、欣赏和描写的能力,但玄理与山水在绝大多数情况下仍然处于一种对峙状态。这同样是上述哲理与生活的对峙在艺术上的表现。

陶渊明是第一个结束了这种对峙的人。因为如前所说,陶渊明把玄学以及佛学所追求的人生解脱放到了门阀世族名士们不屑一顾的日常最平凡的农村田园生活之中。我们已经引述过的陶渊明的“即事如已高,何必升华嵩”这两句诗最能表现陶渊明的这种思想。僧肇曾说过:“玄道在于妙悟,妙悟在于即真”(参见上章),但僧肇的“即真”是要达到佛学的涅槃境界,而陶渊明的“即事”则是要在当下日常的生活中获得一种人生的解脱和感悟。正因为这样,最平凡的农村生活景象在陶渊明笔下都显示出具有一种无穷的意味深长的美:

迈迈时运,穆穆良朝,袭我春服,薄言东郊。山涤余霭,宇

暖微霄，有风自南，翼彼新苗。（《时运》）

……方宅十余亩，草屋八九间，榆柳荫后帘，桃李罗堂前。暧暧远人村，依依墟里烟；狗吠深巷中，鸡鸣桑树颠。户庭无尘杂，虚室有余闲。久在樊笼里，复得返自然。（《归田园居五首》）

野外罕人事，穷巷寡轮鞅；白日掩荆扉，虚室绝尘想。时复墟曲中，披草共来往；相见无杂言，但道桑麻长。桑麻日已长，我土日已广。常恐霜霰至，零落同草莽。（同上）

种豆南山下，草盛豆苗稀。晨兴理荒秽，带月荷锄归。道狭草木长，夕露沾我衣；衣沾不足惜，但使愿无违。（同上）

怅恨独策还，崎岖历榛曲。山涧清且浅，遇以濯吾足。漉我新熟酒，只鸡招近局。日入室中暗，荆薪代明烛。欢来苦夕短，已复至天旭。（同上）

春秋多佳日，登高赋新诗；过门更相呼，有酒斟酌之。农务各自归，闲暇辄相思，相思则披衣，言笑无厌时。此理将不胜，无为忽去兹。……（《移居二首》）

结庐在人境，而无车马喧。问君何能尔？心远地自偏。采菊东篱下，悠然见南山；山气日夕佳，飞鸟相与还。此中有真意，欲辨已忘言。（《饮酒二十首》）

今日天气佳，清吹与鸣弹；感彼柏下人，安得不为欢！清歌散新声，绿酒开芳颜；未知明日事，余襟良已殫。（《诸人共游周家墓柏下》）

孟夏草木长，绕屋树扶疏。众鸟欣有托，吾亦爱吾庐。既耕亦已种，时还读我书。穷巷隔深辙，颇回故人车。欢言酌春酒，摘我园中蔬。微雨从东来，好风与之俱。泛览《周王传》，流观《山海图》。俯仰终宇宙，不乐复何如。（《读山海经十三首》）

玄学与佛学对人生痛苦的感慨和求取解脱之意在陶诗中仍然时时

可见，即令是上引诗中也不例外。但陶诗却就在“狗吠深巷中，鸡鸣桑树颠”这样的境界中，在种豆南山、采菊东篱、共话桑麻、披衣言笑、欢酌新酒、清吹鸣弹、泛览典籍、赏析奇文的生活中，感受到人生最高的解脱。天气佳，草木长，新苗茂，飞鸟还，这样一些平凡的自然景象也给人以无比愉悦的赏心之乐。不论玄学与佛学所追求的解脱何等高深，“大人先生”式的生活终究是虚幻的设想，涅槃的境界也无比渺茫；从而，现实的人生即使充满痛苦，又极为平凡，但还是有它足以使人留恋依怀之处，否则人类或者已经绝灭了罢。陶诗艺术境界的特出的地方，就在它把平凡的生活中所蕴含的美极为自然质朴地写了出来，同时又把它与玄学、佛学所要解决的人生解脱问题联系起来，因而使得这种艺术境界具有了深刻的哲理意味。这就是陶诗的“平淡”的特色所在。没有对人生艰难的深切体验，和在达到这种体验之后仍然不失去对人生的亲切爱恋的感情，是不可能写出陶渊明这样的诗来的。宋代的黄庭坚说：

血气方刚时读此诗，如嚼枯木。及绵历世事，知决定无所用智。（《跋渊明诗卷》，陶澍《靖节先生集》引）

这是有道理的。对人生的艰辛缺乏体验，难于理解陶诗的微妙之处。

在中国美学和文艺史上，标举或体现了“平淡”之境的，除陶渊明之外，就是以上已讲到的魏晋玄学美学和晚唐以后的禅宗美学。但陶渊明的“平淡”与玄学和禅宗都有所不同。上面我们已经说过，正始玄学的诗文很少有真正达到“平淡”之境的。玄言诗与山水诗力追“平淡”，但或流于枯燥的阐说玄理，或以山水形象图解玄理，所以这一类“平淡”所醉心的仍然是在理知上追求达到玄学所说的那个无限超越的本体——“无”，人生世相、自然山水都只看作是这本体的一种外在现象而已。这种“平淡”强调本体与现象的区分，并

且认为现象远低于本体,因此它所要达到的境界是超越人世与自然而和本体相通,去体验那“无声无味”的“道”,哲理的境界与艺术的境界并没有交融统一。这与陶渊明“即事”而得超脱,从最平凡的生活和自然中去达到超越很为不同。与禅宗相比,禅宗所说的“平淡”虽不离现象世界,而且反对脱离现象世界,但它又以现象世界为虚幻的存在,以空幻为最高的真实,抛弃了玄学对于那无限超越的本体的追求,所以它所说的“平淡”较之玄学更具有在世间又而出世间的寂灭之感。如果说陶渊明是超然事外,那么在禅宗影响下的苏轼等人则是超然世外,<sup>①</sup>认为人生在根本上是空幻虚无的。当然,如前已指出,陶渊明也有“人生似幻化,终当归空无”的思想,而且在陶诗中还有不少写到“死”的诗。但是,对晋代以来统治阶级很为关心的生死问题作了透彻思考的陶渊明并不因此就从佛学所说的寂灭、涅槃中去求取解脱。他只把生死看作是不可避免的自然现象,虽然这现象令人无比哀伤,但不应当因此就弃绝有限的人生的欢乐,终日怀着对死的恐怖。他在显然是反驳慧远的“神不灭论”的《形影神三首·神释》中说:“甚念伤吾生,正宜委运去;纵浪大化中,不喜亦不惧,应尽便须尽,无复独多虑。”在别的诗中,陶渊明写道:

日月不肯迟,四时相催迫;寒风拂枯条,落叶掩长陌。弱质与运颓,玄鬓早已白;素标插人头,前途渐就窄。家为逆旅舍,我如当去客;去去欲何之?南山有旧宅。(《杂诗八首》)

荒草何茫茫,白杨亦萧萧!严霜九月中,送我出远郊。四面无人居,高坟正嵯峨。马为仰天鸣,风为自萧条。幽室一已闭,千年不复朝;千年不复朝,贤达无奈何!向来相送人,各自还其家;亲戚或余悲,他人亦已歌。死去何所道,托体同山阿。(《挽歌诗三首》)

---

<sup>①</sup> 参见李泽厚:《美的历程》。

在中国古代文学中，像这样动人地吟咏人生之死的诗，差不多可以说绝无仅有。这里有一种深刻的哀伤，但又是一种大彻大悟的哀伤。它以一种极为冷静清醒的眼光去看人生的死，完全不希求道教、佛教所说的肉体的长生或“法身”的永存。同时，正是在这种极为哀伤而又清醒冷静的看法中，表现了一种对人生的深情的爱恋。这是和禅宗虽也有对人生的依恋，但又以寂灭空无为解脱不同的地方。陶诗的“平淡”，不但表现在我们已引述过的描写农村田园生活的诗中，同样也表现在上述直接写到“死”的诗以及其他不少诗中。总而言之，这“平淡”的特征就在于彻悟人生的苦难，但又不否认现世的人生，而仍然率真、质朴地肯定现世人生有美好可亲的东西，从日常的生活中去寻求心灵的满足和慰安。它相当典型地表现了本书第一卷绪论中已经指出的，中华民族以超越道德、宗教的审美境界为人生最高境界这一特征。

关于陶渊明作品的艺术境界，鲁迅曾指出陶渊明“并非整天整夜的飘飘然。这‘猛志固常在’和‘悠然见南山’的是一个人”。又说：“陶潜正因为并非浑身是‘静穆’，所以他伟大”（《且介亭杂文二集》，《“题未定”草》六——七）。这是正确、深刻的。正因为陶渊明身上有着对苦难的人生的感慨、不平、愤怒和爱恋，所以他的超脱和“平淡”的艺术境界才有深切感人的力量，而没有流人枯寂。但是，“猛志固常在”和“悠然见南山”虽然同属于陶渊明一人，后者无疑又是其主要方面，从而才形成了陶诗“平淡”的境界。

陶渊明所创造的“平淡”的艺术境界，如前已指出，是道家和玄学的美学的发展所结出的果实，同时又受到佛学与儒家的影响。其中，儒家的影响值得重视。它表现在陶渊明曾赞颂孔子《论语》中所说“吾与点也”的理想上：

延目中流，悠想清沂，童冠齐业，闲咏以归。我爱其静，寤

寐交挥；但恨殊世，邈不可追。（《时运》）

陶渊明在艺术上创造的“平淡”的境界，对后世发生了重大影响。宋代苏轼等人推崇“平淡”之美应追溯至陶渊明。实际上，陶渊明诗歌艺术上的成就是到了初唐以后，特别是到了宋代才得到充分肯定的。在晋末宋初，无人称赞陶渊明，刘勰《文心雕龙》纵论历代文人艺术成就的得失，但无一语涉及陶渊明。《南齐书》及晋宋史传也不提陶诗有何成就。直至钟嵘《诗品》评述了陶诗，肖统又为陶渊明作传和編集他的文集并写了序，陶渊明这才开始较为人所重视，但地位仍在其他文人之下。其所以如此，主要是因为晋末以致南北朝，佛学大盛，统治阶级纷纷从佛学中寻求解脱。而陶渊明对佛学的神不灭论和因果报应说的否定，他的与佛学大异其趣的、从农村田园生活中求得解脱的理想，当然不会为统治阶级所重视。再加上他的“平淡”的艺术风格又与齐、梁对侈丽文采的追求相违背，陶渊明的被冷落就是必然的了。但值得注意的是，肖统在《陶渊明集序》中推崇陶渊明，在根本上是从当时统治阶级所要求的“风教”的观点出发的。肖统说：

尝谓有能读渊明之文者，驰竞之情遣，鄙吝之意祛，贪夫可以廉，懦夫可以立，岂止仁义可蹈，抑乃爵禄可辞，不劳复傍游太华，远求柱史，此亦有助于风教尔。

这看来是对陶渊明的赞美，实际上它所说的恰好正是陶渊明思想中起着消极作用的，很不可取的一面。也就是那种以“君子固穷”为本，委运任化，知足常乐的宿命观念。在肖统看来，这对维护统治阶级的“风教”是很有利的。肖统虽未提及佛教，实际上包含着陶渊明的这种观念是可以和佛教相辅而行的意思。陶渊明被肖统这样地赞美，既是事出有因，源于陶渊明思想中本来就存在着的消极有害

的东西,同时也可说是陶渊明的不幸。初唐以后至宋代,陶渊明的大受重视,主要是同当时封建士大夫在实行儒家之道的过程中所遭受的挫折打击,以及与之相联的禅宗的兴起相关的。大致上从王维开始,陶渊明所创造的“平淡”的艺术境界即不断被涂上了禅宗空幻的色彩。宋代世俗地主力量的兴起,破除了王维以致司空图所追求的“平淡”仍然具有的那贵族或半贵族的矜持的意味,更接近于日常的世俗生活,因而也可以说更能得陶诗的精神了。但是,又同样染上了禅宗空幻的观念。到了南宋,随着世俗地主生活的更为发展,宗教的日趋世俗化,以写田园诗著称的范成大看来也遥接陶渊明“平淡”的传统,但却已失去了那种对人生痛苦艰难的深刻体验。总之,在陶诗受到广泛充分的重视之后,历代学陶诗的人虽然不少,却极少有真能得陶诗的精神的。但“平淡”这种艺术境界和审美理想却仍然延续了下来,成为宋代及其以后美学中的一个重要观念,并且获得了在陶渊明那里还没有的理论上的阐述和论证。所以我们说从陶渊明作品中所体现出来的“平淡”这种艺术境界和美学倾向,作为魏晋美学发展的产物,构成了中国美学发展的一个不可忽视的环节。



## 第十二章

# 魏晋书论中的美学思想

魏晋书法，上承东汉，得到了空前的繁荣发展。书法作为一种艺术的地位牢固确立，人们对书法的美的特征也有了比东汉更为自觉和深入的认识，出现了许多讨论书法的创造、欣赏和批评的著作。魏晋对书法美的认识不但对绘画，而且对文学也产生了影响，促进了一些重要美学范畴的形成，同时也丰富和加深了对已有的范畴的理解。

### 第一节

#### 魏晋书法的发展

说到魏晋书法的发展，首先应提到曹操。他不但是建安文学的实际的奠基人，而且也喜爱和擅长书法。西晋卫恒在《四体书势》中讲到隶书时说，东汉善隶书者有师宜官和梁鹄，其中梁鹄又很得曹操的欣赏。卫恒说：

梁鹄奔刘表，魏武帝破荆州，募求鹄。鹄之为选部也，魏武

欲为洛阳令而以为北部尉，故惧而自缚诣门，署军假司马，在秘书以勤书自效，是以今者多有鹤手迹。魏武帝悬著帐中，及以钉壁玩之，以为胜宜官。……魏宫殿题署多是鹤书。

曹操自己的书法，在书史上曾得到较高评价。最早评论曹操书法的是西晋的张华，他在《博物志》中说：“汉世，安平崔瑗子实、弘农张芝、芝弟昶并善书，而魏武亚焉”（《三国志·魏志·武帝纪》注）。梁代庾肩吾《书品》把曹操列为中品之中，并说：“魏主笔墨雄贍”。唐代张怀瓘《书断》则把曹操列为“妙品”，并说：“尤工章草，雄逸绝伦”。曹操身居高位，对书法这样地欣赏爱好，自然会发生重要影响。

魏代书法家颇多，其中最重要的人物首推钟繇。他对曹操统一北中国有过重要贡献，甚为操所推重，魏立国后成为元老大臣。他书学曹喜、蔡邕、刘德升，势巧形密，点画之间，多有异趣，尤以能楷书著称，是从汉隶转到魏晋楷书的一个关键性人物。魏晋人学书，包括卫夫人、王羲之在内，多以他为师。庾肩吾《书品》把他列为上品之上，张怀瓘《书断》则列为“神品”。除钟繇外，卫觊和韦诞也是魏初的大书法家。前者精通古文字学，子卫瓘，孙卫恒等均善书。自魏人晋，卫氏可称书法世家，卫夫人即是从这个书法世家出来的。魏正始之后，以阮籍、嵇康为首的“竹林七贤”均善书，尤以嵇康书名最显，张怀瓘《书断》把他列为“妙品”，并作了详细的评论。钟繇之子钟会亦以书名于世。

西晋书法，除上述卫氏家族之外，最著名者有传张芝草书的索靖，次则张华、陆机、陆云均能书。到了东晋，以王羲之为代表的王氏书法世家崛起于南方，其影响远远超过过江前的卫氏书法世家。王氏一家，除王羲之之外，见于书史记载的有王导、王恬、王洽、王劭、王薈、王珣、王珣、王廙、王敦、王廙、王玄之、王凝之、王操之、王涣之、王献之、王淳之。东晋书坛，差不多成了王家天下。其中王导又

是政治首领,《宣和书谱》说“导善作字,规模前人。初师钟繇、卫瓘,力学不倦,携钟繇《宣示帖》以过江”。可见王氏一家的书法是直接源于钟繇和卫氏的。以谢安为首的谢氏家族也有少数几个见于书史记载的能书的人。谢安善行书,但对王氏家族的书法似乎有所不满。虞龢《论书表》说:“安石善书,不重子敬(即王献之)”。王僧虔《论书》又说:“得子敬书,有时裂作校纸”。东晋的另一个重要政治人物桓玄也能书,并且是一个重要的收藏家、鉴赏家。他“雅爱王羲之父子书,各为一帙,置左右以玩之”(《晋书·王献之传》)。“每请长康(顾恺之)与羊欣论书画,竟夕忘疲”(《世说新语》)。

魏晋书法的发展,是同当时整个美学思想的倾向联系在一起的。虽然书法所具有的实用方面的功能仍然存在,但被提到了重要地位的却是书法的美。宋代陈思《书苑菁华》记述钟繇论书说:“用笔者天也,流美者地也”。元郑杓、刘定有《衍极并注》所引则作:“笔迹者界也,流美者人也”。虽然这话是否即为钟繇所说尚须考索,但或不至于毫无所本(详下)。在中国书论史上,这是第一次最为明确地把书法同美联系到一起。西晋成公绥的《隶书体》虽然也讲了书法的政治实用功能,但同时又对书法的美发出一种过去所未见的赞叹:“缤纷络绎,纷华灿烂,烟缦卓犖,一何壮观!繁缛成文,又何可玩!”到了东晋书论,则几乎不提书法的政治实用功能,而专门探讨书法美的创造了。从书法美的具体发展来看,魏时虽也有帖,但是以碑为主;东晋以后虽不能说碑已绝迹,但转而以帖为主,这是同晋武帝下令禁止立碑有关的。晋武帝于咸宁四年(公元278年)下《禁断立碑诏》说:“此石兽碑表,既私褒美,兴长虚伪,伤财害人,莫大于此,一禁断之。其犯者,虽会赦令,皆当毁坏”(《全晋文》卷五)。在形式风格上,魏碑大部分是以雄强、豪放、奇伟为其特色的。清代康有为《广艺舟双楫》说魏碑有“十美”,首先就是“魄力雄强”,其次还有“笔法跳越”、“意态奇逸”、“精神飞动”、“兴趣酣足”、“骨气洞达”等等。这和文学上的“建安风骨”不能说没有联系。前述庾

肩吾、张怀瓘评曹操书法，也指出它的特点是“笔墨雄贍”、“雄逸绝伦”。但就现在还能看到的钟繇的书法来说，则已明显转向晋代的平和自然的风格了。嵇康的书法，据张怀瓘《书断》的评论，有“得之自然，意不在乎笔墨”，“使人神清”，“自然意远”等特色，则似乎同嵇康在《声无哀乐论》中从玄学出发的对“自然之和”、“平和”之美的追求有类似处。虽然书法由于其抽象性，不可能对它的美的内涵作出十分具体的论断，但就一个时代的基本倾向而言，却是可以显出它特有的风格的。后世公认晋人书“尚韵”，这“韵”无疑同当时玄学的好尚、趣味有关，推崇平淡自然之美是其主要特征。唐代李嗣真《书后品》用“披云睹日，芙蓉出水”、“阴阳四时，寒暑调畅”、“清风出袖，明月入怀”等语来形容王羲之书法的美，也正是一种平淡天然的美。张怀瓘《书议》则用所谓“天质自然”，“道微而味薄”，“理隐而意深”等语加以形容，也带有玄学的趣味。在玄学的气氛笼罩下发展起来的晋代书法，特别是东晋书法，发展了一种十分委婉、平和、自然而又超脱的抒情性，很不同于汉魏多数书法所具有的质朴雄强的风味。从书法艺术的这种发展里，可以见出魏晋美学对于美与艺术的特征有了比前代更为丰富深入的认识。这也表现在这一时期关于书法的论著中。但这些论著，只西晋的保存得最为完善，魏和东晋的论著则没有很好地保存下来，对于其真伪历来有不少看法。因此，在进一步讨论魏晋书法论著中的美学思想之前，需要先对这些论著作一个大致的考证。

## 第二节

### 魏晋书法论著略考

现存魏晋书法论著有如下一些，下面按作者时代先后为序逐

一加以说明。

### (1) 钟繇的论著

钟繇(公元151—230年)是一个政治活动家,大半生处在战乱之中,死后无文集传世。他的书法创造,主要也是同他的政治活动联系在一起。羊欣《采古来能书人名》说:“钟有三体:一曰铭石之书,最妙者也;二曰章程书,传秘书、教小学者也;三曰行押书,相闻者也”。三者都有明确的政治实用功能。现传钟繇书法的代表作,除若干书信之外,主要是“表”,如《力命表》、《宣示表》、《贺捷表》、《调元表》、《荐季直表》等,均为政治文件。但是,钟繇又并不满足于书法的这种实用功能,而十分注意书法美的创造。虞喜《志林》记载说:“钟繇见蔡邕笔法于韦诞坐中,苦求不与,捶胸呕血,太祖以五灵丹救之。诞死,繇盗墓发其冢,遂得之”(《佩文斋书画谱》卷二十二)。王羲之论书说:“顷寻诸名书,钟、张信为绝伦,其余不足存”(虞龢《论书表》引)。梁武帝萧衍也对钟书推崇备致,曾作《观钟繇书法十二意》,从中总结书法的技巧,并说:“张芝、钟繇,巧趣精细,殆同机神”。庾肩吾《书品》说:“钟天然第一,工夫次之,妙尽许昌之碑,穷极邺下之牍。”庾以“天然”推许钟,可见其有天才的创造,非如书工的循规蹈矩而已。

现流传下来的,被指为是钟繇的书法言论,首先是前述陈思《书苑菁华》卷一《秦汉魏四朝用笔法》中在讲到钟繇时所记述的两段话,现将其全文照录如下:

魏钟繇少时,随刘胜入抱犊山学书三年,还与太祖、邯郸淳、韦诞、孙子荆、关枇杷等议用笔法。繇忽见蔡伯喈笔法于韦诞坐上,自捶胸三日,其胸尽青,因呕血。太祖以五灵丹救之,乃活。繇苦求不与,及诞死,繇阴令人盗开其墓,遂得之。故知多力丰筋者圣,无力无筋者病,一一从其消息而用之,由是更

妙。繇曰：“岂知用笔而为佳也，故用笔者天也，流美者地也，非凡庸所知。”临死，乃从囊中出以授其子会，谕曰：“吾精思学书三十年，读他法未终尽，后学其用笔。若与人居，画地广数步，卧画被穿过表，如厕终日忘归。每见万类，皆画象之。”繇解三色书（按：即书史所言钟之三体书），然最妙者八分也。点如山摧陷，掇如雨骤，纤动如丝，轻重如云雾，去若鸣凤之游云汉，来若游女之入花林，灿灿分明，遥遥远映者矣。

除此之外，《初学记》卷二十一曾引钟繇《隶书势》：

鸟迹之变，乃惟佐隶。籀彼烦文，从此简易。焕若星陈，郁若云布。（见《全三国文》卷二十四）

《书苑菁华》所载之两段话，第一段话《佩文斋书画谱》题为《钟繇论书》，下注出《书苑菁华》，但略去“岂知用笔而为佳也，故”等字。《衍极并注》中则说：钟太傅《笔骨论》，略曰：“笔迹者界也，流美者人也”。称之为“笔骨论”，且文与《书苑菁华》所记者有异。《初学记》所引《隶书势》数语，见于西晋卫恒《四体书势》的《隶势》中。在《隶势》之前，卫恒论述了隶书的产生发展，末了说：“魏初，有钟、胡二家为行书法，俱学之于刘德升，而钟氏小异，然亦各有其巧，今盛行于世。作《隶势》云：……”。此处上言及钟繇，下言作《隶势》，未如《字势》明言为卫恒自作，《篆势》明言为蔡邕作，《草势》明言为崔瑗作。据上下文观之，似亦可解为钟繇作。或本于钟繇，而卫恒未明言。

被认为是钟繇的书法言论大致如上所述，其中重要的是《书苑菁华》记述的两段话是出自钟，抑或为后人所编造。从全文看，很难说是毫无所本的凭空编造，因为其中所说的不少事均见于正史和书史记载，陈思虽未指明他的记述之所本，但推测起来，应是来自

前代有关钟繇的传闻记载。西晋时期,传闻笔记小说已开始流行。如《三国志·魏志》钟繇本传的注中即已引述了陆氏《异林》,记一已变为鬼的美妇人前来与钟相会的故事,并说闻之于陆云。《书苑菁华》中的记载,可能也是从此类传闻笔记小说中来的。其中关于钟学书的过程的记述,亦见于虞喜《志林》。因此,钟繇关于书法所说的两段话,可能是钟繇曾经发表过的关于书法的言论。从第一段话来看,在钟繇之前或之后都不曾有人这样明确的说过,也找不到与之类似的说法。一种思想的产生总有其特定的历史条件,如果结合钟繇活动的历史条件来考察一下这段话,更可见出它出自钟繇的可能性也是很大的。

钟繇曾学蔡邕书,又曾从韦诞求蔡邕笔法。尽管《书苑菁华》文本之于传闻笔记小说,对钟向韦求蔡邕笔法的记述完全可能是夸大神化了的,但魏初人学书很难不受东汉末年书法家和文学家蔡邕的影响,而韦诞又是钟繇的同时代人,两人俱以书名于时,都同曹魏集团有密切关系,钟向韦讨教蔡邕笔法是完全可能的。在事实上,钟的书法思想也正是继承蔡邕而来。钟繇说:“用笔者天也,流美者地也”,从天地来讲书法艺术的创造,显然和蔡邕说“书乾坤之阴阳”,“夫书肇于自然,自然既立,阴阳生焉;阴阳既生,形势出矣”有根本的共同点(参见本书第一卷第九章第三节)。这种思想,溯其渊源,最早出于《易传》,又与东汉王充等人的自然元气说分不开。王充说:“禀气于天,立形于地”(《论衡·骨相》)。“气”有清浊的不同,“形”有善恶、贤愚、美丑的区分。“上天多文而后出多理,二气协和,圣贤禀受,法象本类,故多文采”(《论衡·书解》)。本书第二章曾指出,魏初曹丕的美学思想也同这种自然元气论有密切关系。曹丕同样是用自然元气来说明事物的美丑的。钟繇家藏有美玉,曹丕得知后曾写信派人前往索来观赏,之后又写了《王垓赋》以赠钟繇,事见曹丕《又与钟繇书》(《全三国文》卷七)。在《王垓赋》中,曹丕讲到玉之美“包黄中之纯气”,“体五材之表仪”,即认

为玉之美来自天的自然元气。同样的思想也明显地见于《玛瑙赋》。其中说：“有奇章之珍物，寄山中之崇冈。禀金德之灵施，含白虎之华章。扇朔方之玄气，喜南离之炎阳。歛中区之黄采，曜东夏之纯苍。苍五色之明丽，配皎日之流光”（上引文均见《全三国文》卷四）。钟繇认为“用笔者天也，流美者地也”，实际就是说书法家创造书法美就如天以其自然元气赋于万物，产生和创造了地上万物的美。这和庾肩吾《书品》评钟繇说“钟天然第一，工夫次之”也可互相印证。钟繇以汉末魏初尚流行的自然元气宇宙论来讲书法创造，其中包含有强调“天然”的思想，也包含有认为书法美的创造出于“天然”而难以说明的思想，所以钟繇接着又说“非凡庸所知”。这和曹丕《典论·论文》强调“气之清浊有体，不可强力而致”也有相通之处。此外，韦诞曾说过：“蔡邕自矜能书，兼明斯、喜之法，非流纨体素，不妄下笔”（《奏题署》，《全三国文》卷三十二）。钟繇所谓“流美者地也”，是一种比喻的说法。从书法的实际创造看，就是“流美”、形见于书法家所书的绢素，与蔡邕所谓“流纨体素”之意正合<sup>①</sup>。从上所说来看，认为“用笔者天也，流美者地也，非凡庸所知”这段话出自钟繇，有相当根据。

元代的《衍极并注》将这段话改为“笔迹者界也，流美者人也”，不知其在文献上有何根据。虽然这也可解通，而且包含了强调书法不是一般的笔画，而是由书法家赋予了美的笔画，这是有重要意义的。但结合钟繇所生活的时代的思想状况来看，《书苑菁华》中的记述可能更接近于钟繇的思想，然而，这又不能排斥《衍极并注》中的说法有其可靠性，因为从现存蔡邕的《九势》看，其中有“下笔用力，肌肤之丽”一语，与“流美者人也”的意思有近似处。传为王羲之作的《题卫夫人〈笔阵图〉后》又有“若平直相似，状如算子，上下方整，前后齐平，便不是书，但得其点画耳”的说法，这也可以解作书法中

<sup>①</sup> 唐张怀瓘《书断》以蔡语为没有精良的纸笔即不书写之意，误。此不详考。



的“笔迹”不是“平直相似”的“界”，还需要由书法家赋之以美。而且王羲之在说了以上的话后，接着就说：“昔宋翼常作此书，翼是钟繇弟子，繇乃叱之。翼三年不敢见繇，即潜心改迹（按：此“迹”即指笔迹）”。还说：“翼先来书恶，晋太康中有人于许下破钟繇墓，遂得《笔势论》，翼读之，依此法学书，名遂大振”。这样看来，“笔迹者界也，流美者人也”这种说法也可能出之于钟繇。总之，虽然由于年代久远，文献不足，我们还无直接的证据确凿证实上述《书苑菁华》和《衍极并注》中的话是否出于钟繇，但可以肯定不是后人凭空伪造。观后来南北朝及唐的书论，这段话在时代上大约也不会晚于魏晋。

《书苑菁华》所载钟繇的另一段话：“吾精思学书三十年，读他法未终尽，后学其用笔。若与人居，画地广数步，卧画被穿过表，如厕终日忘归。每见万类，皆画象之”，《佩文斋书画谱》题为“魏钟繇授子会论”，下注出羊欣《笔阵图》。这段话讲了钟会学书的艰苦，同汉末赵壹《非草书》中对当时人学书的艰苦情况的描写是类似的。其中“每见万类，皆画象之”这句话，又显然同蔡邕《笔论》中说“为书之体，须入其形：若坐若行，若飞若动，若往若来，若卧若起，若愁若喜，若虫食木叶，若利剑长戈，若强弓硬矢，若水火，若云雾，若日月，纵横有可象者，方得谓之书矣”的思想相合。因此，钟繇的这段话也大概不是后人伪造，很可能出自钟繇。

在魏代，除现传为钟繇的书论之外，还有《人物志》的作者刘邵所写的《飞白书势》（《全三国文》卷三十二）。但唐张怀瓘《书断》认为是晋刘彦祖所写。观该文内容，张说近是。现暂附于魏。

## （2）西晋的论著

西晋书论保存完整，无真伪问题，计有下述四种：

成公绥著《隶书体》，见《初学记》卷二十一，《御览》卷七百四十九（题作《隶势》），又见明人辑《成公子安集》，《全晋文》收入卷五十九。成公绥（公元231—273年），字子安，东郡白马（今河南滑县

东)人,西晋著名文学家。除《隶书体》之外,他还著有《故笔赋并序》,《艺文类聚》卷五十八曾引录。其中说:“治世之功,莫尚于笔。能举万物之形,序自然之情,即圣人之心,非笔不能宣,实天地之伟器也”(《全晋文》卷五十九)。这里从天地来讲笔的功能,显然与书法相关,可与前述钟繇从天地来讲书法的用笔相参证。附带指出,成公绥还著有《天地赋并序》、《啸赋》,对了解魏晋的文艺、美学有参考价值。

卫恒著《四体书势》,《晋书·卫恒传》全文收录。其中保存了崔瑗所写的《草书势》、蔡邕所写的《篆势》,但可能经过卫恒的改写。《字势》为卫恒所写,《隶势》前已指出可能为钟繇所写。卫恒字巨山,生年不详,死于公元291年,河东安邑(今山西夏县北)人,上文已指出,他是卫瓘之子,卫氏书法世家中的重要人物。在西晋“八王之乱”中,他与其父一起为贾后所杀。

索靖著《草书状》,《晋书·索靖传》全文收录,又见《艺文类聚》卷七十四。《墨池编》作《书势》,《书苑菁华》卷三作《索靖叙草书势》。索靖(公元239—303年),字幼安,敦煌人,汉张芝姊之孙。前已指出,他是西晋的大书法家,草书最有成就。他在人仕之后多在边疆任职,后在“八王之乱”中因领兵讨河间王战死。

杨泉著《草书赋》,见《艺文类聚》卷七十四,严可均收入《全三国文》卷七十五。杨泉字德渊,生卒年不详,大约与傅玄之子傅咸(公元239—294年)同时而稍后。他是吴人,由吴入晋,被征为侍中,不就。著有《物理论》等书(多已散佚),是晋代一个重要的思想家。

西晋书论中较为重要的是卫恒的《四体书势》。它可以说是中国书学史上第一部系统完整,篇幅较长,又把书体、书论、书史三者都包罗了的著作。其它西晋书论,都是承袭崔瑗、蔡邕的体例,对某一书体的特征作形象的描述,但有比崔、蔡更为深入的地方。

### (3) 东晋的论著

东晋书论,看来不少,但其可靠性很成问题。现传东晋书论,计有如下一些:

《笔阵图》,见唐张彦远《法书要录》卷一,题卫夫人撰。宋朱长文辑《墨池编》,题为《书论》,王羲之作,并说:“旧传右军所作,后见张彦远要略(按:即《法书要录》),以为卫夫人之辞”。陈思辑《书苑菁华》收入此篇,题卫夫人作。此后各书均以此篇为卫夫人所作。

《题卫夫人〈笔阵图〉后》,始见于《法书要录》卷一,题王右军作,以后《书苑菁华》等书相沿之。《佩文斋书画谱》卷三收入,题《晋王羲之题〈笔阵图〉后》,未注出《王右军集》。

《书论》,见《墨池编》,题王羲之作。严可均辑《全晋文》未收。

《笔势论十二章并序》,见《书苑菁华》,题王羲之作。《全晋文》未收。

《用笔赋》,见《墨池编》,题王羲之作。《全晋文》卷二十二收录。

《记白云先生书诀》,见《书苑菁华》,题王羲之记。《全晋文》未收。

《自论书》,见《法书要录》,《佩文斋书画谱》题为《晋王羲之自论书》,未注出《王右军集》。《全晋文》卷二十二收入,题为《与人书》。

《行书状》,见《佩文斋书画谱》,录自《艺文类聚》,题王珣作。《全晋文》未收。

此外,《墨池编》尚载有王献之《进书诀表》,《全晋文》卷二十七收入。

东晋书论著作,大致如上所述。其中最为重要的自然是传为卫夫人、王羲之所著诸篇的内容及真伪问题,下面试略作考证。

首先,卫夫人、王羲之对于书法无疑发表过一些言论,但流传到后世的只是一些片断(详下)。他们是否曾著有系统的书学论著,

现已难于确考。但就正史和书史的记载看,即使曾有此类论著,也亡佚而不为人所知了。《晋书》修于唐代,由太宗李世民挂名主编,李又极重王羲之的书法,专门写了《王羲之传论》,但王羲之传中并未提及王羲之写了什么书学论著。另外,梁代萧子云(也是著名书法家)在《答敕论书》中说:

臣昔不能拔赏,随世所贵,规摹子敬,多历年所。年二十六著晋史,至二王列传,欲作论草隶法,言不尽意,遂不能成,略指论飞白一势而已。(《全梁文》卷二十三)

由此可见,曾著晋史的萧子云也未说及王羲之有书学论著,所以他“欲作论草隶法”,但未写成,只写了论飞白。自齐、梁以来,书评、书史之作甚多,但如庾肩吾《书品》等书均未提到卫夫人、王羲之有专门的书学论著。到了唐代,李嗣真的《书后品》,张怀瓘的《书断》,窦泉的《述书赋》和窦蒙的《述书赋》注,都是重要而颇详尽的书评、书史著作,但都未提及卫夫人、王羲之著有书学论著。如《书断》对于所评各家都有相当详细的评传,什么人有什么书学著作也都加以说明,但也未说卫夫人、王羲之有何书学著作。王羲之在唐影响极大,他又曾从卫夫人学书,如果卫、王有书法方面的论著,怎么会一语不提呢?在唐代,第一次引用王羲之关于书法的言论的是虞世南的《笔髓论》,但没有说出自王的什么著作,也未提及王有什么书法方面的著作。明确谈到了王的书法著作的第一人是孙过庭,但他对所提到的著作是持怀疑或否定态度的。他在《书谱》中说:

代有《笔阵图》七行,中画执笔三手,图貌乖舛,点画湮讹。顷见南北流传,疑是右军所制。虽则未详真伪,尚可启发童蒙,既常俗所存,不藉编录。……代传羲之《与子敬笔势论》十章,文鄙理疏,意乖言拙。详其旨趣,殊非右军。且右军位重才高,

调清词雅，声尘未泯，翰牍犹存。观夫致一书，陈一事，造次之际，稽古斯在。岂有贻谋令嗣，道叶义方，章则顿亏，一至于此！又云与张伯英同学，斯乃更彰虚诞。若指汉末伯英，时代全不相接，必有晋人同号，史传何其寂寥！非经非训，宜从弃择。

唐人书论中，较早肯定《笔阵图》和《题卫夫人〈笔阵图后〉》为王羲之作，并加引用的是天宝年间的书法家蔡希综《法书论》，以后卢携《临池诀》又提到了《笔势论》。由此可以推知，这些著作被认为是王羲之作，并得到当时书家的承认，大约是在天宝年间。

再从东晋书法的情况来看，东晋书法大有发展，超越前代。但也正因为这样，书法的政治实用功能减弱，主要成为门阀士族名士们陶情冶性的艺术，不具有后世书法和士人升迁相关的政治上的重要性，因此在理论上便不会特别重视书法技法的传授。通观流传至今的东晋书法论著，除被认为系卫夫人、王羲之所作的论著之外，就只有王珣的《草书状》了。晋以后，南北朝的书论，对技法的具体研究比晋代重视得多，但重点是在对书法优劣的评论。真正高度重视对技法的具体研究和传授的时代是唐代。这时由于李世民的提倡，科举制的推行，整个社会文化的发展，书法艺术大为普及，并具有明显的政治上的重要性，所以技法的研究和传授就风行起来了。我们认为现被认为由卫夫人、王羲之所作的《笔阵图》等著作，是在这种情况下由唐人所伪造出来的，虽然也有所本（详下）。这些著作的重点都是在研求和传授技法，而且还有贻诸子孙，不得外传之类的话。在晋代，对于门阀世族们来说，书法虽然是一种很有趣味的艺术，但书法技法的讲求传授决无这样的重要性，因为门阀世族完全不需要赖此显身扬名。非门阀世族的文人，即使书法很好，也决不可能身居高位。再加上东晋玄风和佛学都推崇得意忘象，“象外之谈”极为盛行，影响及于美学，认为艺术创造无机械的法则可资遵行，因而也不大可能像在《笔阵图》等著作中那样对书法的

技法作出那么多的具体规定。就对艺术的观察的重点和特征来说，这些著作同东晋美学的一般特点是不太合拍的。

为了进一步说明上述的看法，我可以再来略为考察一下卫夫人、王羲之的生平和书法思想。

卫夫人(公元272—349年)，名铄，字茂漪，河东安邑(今山西夏县)人，汀洲刺史江夏李矩妻。她是廷尉卫展之女，卫展又是卫恒的族弟，所以她又是卫恒的侄女，出身于卫氏书法世家。她书学钟繇，被公认为能传其法。现存卫夫人的著作，除被指为她所作的《笔阵图》外，就是见于《淳化阁帖》五的《与释其书》，《全晋文》收入卷一百四十四。全文如下：

卫稽首和南。近奉教写急就草，遂不得与师书耳！但卫随世所学，规摹钟繇，遂历多载。年廿，著诗论草隶通解，不敢上呈。卫氏有一弟子王逸少，甚能学卫真书，咄咄逼人，笔势洞精，字体道媚，师可诣晋尚书馆书耳。仰凭至鉴，大不可言。弟子李氏卫和南。

这信看来是为答一和尚求书而写的。依此信，卫曾著有书论，并且是以诗的形式写出的。但卫是否出以示人，在当时曾否流传，都不可得知。

王羲之(公元321—375年；另说公元303—361年)，字逸少，原籍琅邪临沂(今属山东)，西晋渡江后居会稽山阴(今浙江绍兴)，官至右军将军，会稽内史。他少年时曾从卫夫人学书，但对他一生的思想和艺术影响最大的是他的叔父王廙(公元276—322年)。《世说新语·言语》注引《文学志》说：“羲之少朗拔，为叔父廙所赏”。又据《历代名画记》卷五，王廙曾说过：

余兄子羲之，幼而岐嶷，必将隆余堂构。今始年十六，学艺

之外，书画过目便能。就余请书画法，余画《孔子十弟子图》以励之。嗟尔羲之，可不勗哉！画乃吾自画，书乃吾自书。吾余事虽不足法，而书画固可法。欲学书则知积学可以致远，学画可以知师弟子行己之道。又各为汝赞之。

从现存王羲之的著作和书信来看，他确实接受了王廙的教导勉励，深怀儒家治国平天下，行仁政的理想。在东晋耽于清谈的名士中，王羲之是很重视实际社会政治问题的一个，这在当时是难得的。但是，由于东晋统治阶级的腐败和无所作为，王羲之一生也经历了好多忧患，有种种的苦闷和不平，因而又使他从玄学、佛学以致道教（王家奉五斗米道）中去寻求解脱。他和本书第十章中曾讲到的佛教徒兼清谈名士的支遁甚为相得，对支颇为钦佩。现存他的书信中有一封说：

省示。知足下奉法转到胜理极此。此故荡涤尘垢，研遣滞虑，可谓尽矣，无以复加。漆园比之，殊诞漫如下言也。吾所奉设教意政同，但为形迹小异耳。方欲尽心此事，所以重增辞世之笃。今虽形系于俗，诚心终日，常在子此，足下试观其终。

据《世说新语》的有关记载推测起来，这信很有可能是写给支遁的。因为支遁曾从佛学的观点来解释《庄子·逍遥游》，时被誉为“新解”，影响很大。此信说“足下奉法转到胜理极此”，又说远超庄周，可能就是指支遁的“新解”。接下去说“吾所奉设教意政同，但为形迹小异耳”。指的是羲之所奉者为道教，但他以为和佛教之意在实际上是相同的。末了又说他身虽在俗而心实向教，于此可见羲之在儒家思想之外也深受与玄学合流的佛学的影响。这是他的思想的矛盾而又统一的两个基本方面。

清代刘熙载在《艺概·书概》中说过：

羲之之器量，见于郗公求婚时，东床坦腹，独若不闻，宜其书之静而多妙也。经纶见于规谢公以虚谈废务，浮文妨要，宜其书之实而求是也。

这里所说事实见于《世说新语》。刘熙载用羲之的为人、器量来说明他的书法，这是有一定道理的，但局限于具体的某一事件，过于狭隘。实际上，“静而多妙”，是与羲之的玄学——佛学的思想情感相联的；“实而求是”也不应只以羲之重视实际政务来解释，而是同他的儒家的思想感情相联的。其中，特别重要的又是羲之在东晋人士中是一个很重情感的人（重情是东晋的风尚，参见本书第二章），而且其情富于儒家倡导的仁爱精神。试看羲之的大量书信，骨肉友谊，爱国忧民之情时时溢于言表，但同时也包含着和玄学——佛学相联的对人生忧患的深深感慨。王羲之的书法之所以在当时和后世发生了重大影响，是由于他在钟繇所取得的成就的基础上创造了一种不同于汉魏的新的书体、书风，在书法艺术的领域内最为完美地体现了魏晋风度，同时又未流于狂放，而很好地达到了儒家所要求的“文质彬彬”和“中和”的理想。这后一点刘熙载在《书概》中也提到了。王书所特有的美，仔细分析起来，是东晋整个思想和美学发展的产物。

作为号称“书圣”的书家，王羲之对书法的看法，流传到后世，可以完全断定为属于他的，只有一些片段的言论。现辑录如下：

复与君，斯真草所得，极为不少。而笔至恶，殊不称意。  
（出旧写本《北堂书钞》卷一百四，《与谢安书》。《全晋文》卷二十二）

张芝临池学书，池水尽黑，使人耽之若是，未必后之也。  
（出《晋书·王羲之传》，同上书）



吾书比之钟、张当抗行，或谓过之，张草犹当雁行。张精熟过人，临池学书，池水尽黑，若吾耽之若此，未必谢之。后达解者，知其评之不虚。吾尽心精作亦久，寻诸旧书，惟钟、张故为绝伦，其余为是小佳，不足在意。去此二贤，仆书次之。须（按：“须”应为“顷”，详下）得书，意转深，点画之间皆有意，自有言所不尽。得其妙者，事事皆然。平南李式论君不谢。（出《法书要录》。言“书意”前数句，《书谱》引述，文句稍异。同上书）

子敬飞白大有直。（出《图书会粹》，同上书。严可均注云：“张溥本作有意”）

君学书有意，今相与草书一卷。（《全晋文》卷二十三）

皇象草章旨信送之，勿三。当付良信。（《全晋文》卷二十五）

致此四纸飞白，以为何似，能学不？（同上书）

飞白不能乃佳，意乃笃好。此书至难，或作，复与卿。（《全晋文》卷二十六）

久□此草书，尝多劳□亦知足下书字字新奇，点点圆转，美不可再。书得足下闲下，比来迟迟，终不可也。之果云云。（同上书）

以上虽然只是一些零散的言论，但堪称吉光片羽，可以由之略窥羲之书论的精神，有助于考证后世题为羲之所作书论的真伪。其中最值得注意的有以下两点。

第一是羲之对待书法的态度。前已指出，在东晋，书法还远没有如在唐代那样的重要性。羲之指出他于书法不像临池学书，池水尽黑的张芝那样“耽之若是”，否则未必不能超过张芝。从羲之的思想看，他所关注的是当时实际的社会政治问题，书法只是作为一种余事来对待的，所以就不像张芝那样“耽之若是”了。这“耽之若是”，似乎还隐有对张芝为学书而付出如此之多的时间精力不以为

然之意，在几次谈到飞白这种书体时，羲之又指出它“至难”，并说“飞白不能乃佳，意乃笃好”。这是说学飞白很费精力，不如不学为好。另一信又说：“致此飞白数纸，以为何似，能学不？”这都表明东晋很注意“养生”的门阀世族名士们只把书法作为一种陶情养性的活动来看待，不主张特别为之而苦心劳力。由以上所说可以想见，羲之虽然妙于书道，但不可能像唐人那样去细究书的具体技法，著写书诀，以贻子孙，或传授他人。这不是东晋时代像王羲之这样的名士所干的事。

第二，羲之以“意”论书，他的书论的总的精神是强调“意”的表现。他一再提到书要“有意”，并很为明确地指出：“顷得书，意转深，点画之间皆有意，自有言所不尽。得其妙者，事事皆然”。这几句很重要的话，以羲之原文观之，显然是在书信中与人论书时说的，所以接下去有“平南李式论君不谢”一语<sup>①</sup>。唐张怀瓘《书断》砍去后一语，并略改动，将其归之于肖子云，误。但《法书要录》所载“须得书”之“须得”，张引文作“顷得”，以“顷得”为是。这是书信开头的常用语，因“顷”、“须”形近而误。此外，改“须”为“顷”，在断句上，应是“顷得书，意转深”，前后不能相联为一句。因为此信是羲之在得人书法之后加以评论，肯定对方的书法已有很大成就。其成就就在“意转深，点画之间皆有意，自有言所不尽”。在另一信中，羲之又曾说：“知足下书字字新奇，点点圆转，美不可再”。这也是在书信中评论他人书信，明白地把书法同美联系起来。所谓“字字新奇”与“点点圆转”指的即是书法形式美，但“新奇”明显与“意”有关，所以同羲之重“意”的思想是完全一致的。从以上所说来看，羲之很为明确地把魏晋玄学、美学不断讲到的“言不尽意”的思想应用到了书法艺术上，这是书法理论上的一个重要发展。尽管羲之之前的书法理论已直接间接地涉及了“意”的问题（如成公绥《隶书体》说：“工巧

① 李式是卫夫人之夫李矩的侄儿，也以书闻名于时。

难传，善之者少，应心隐手，必由意晓”。卫恒《四体书势》说：“睹物象以致思，非言辞之所宣”，但都没有羲之讲得这样明确，并以之作为书法理论的中心问题，认为书法要点画之间皆有一种言所不尽的深意，才能“得其妙”。羲之以前的书论以及文论讲“意”，主要是指对创作技巧的领会（成公绥的说法即如此），或仍拘于物象（卫恒的说法即如此），或强调创作之前所悬想的意图及其实现（陆机《文赋》所说“文不逮意”即如此）。羲之则不同，他讲“意”是从主体的某种微妙难言的情感、意绪的抒发表现而言的，更为深入地触及了艺术的特征。刘熙载在《书概》中说：“右军《兰亭序》言‘因寄所托’，‘取诸怀抱’，似亦隐寓书旨。”这话不错，从羲之书论重“意”可以得到证实。正因为重“意”，而且还以为言不尽意，“得其妙者，事事皆然”，所以我们也可推知羲之不大可能如唐人那样去考究书法上的技术、技法问题，也不会以为只要得到了某个秘诀，就可以成为大书家。实际上，晋代书论，从成公绥开始，就已指出“工巧难传”，“必由意晓”了，所以整个晋代书论都着重在描述书体的意境，几乎不谈技术、技法问题。在汉末魏初，钟繇的时代还较注意技法问题，因为那还处在魏晋书法继承汉代而加以改革的草创时期，自然不能不考虑法的问题。在晋代书家中，被称为能传钟繇之法的卫夫人很可能是较重视法的一个。我们看前引她的《与释某书》，自云“随世所学，规摹钟繇，遂历多载”，又接收弟子教书法；讲到她的弟子王羲之时，又着重于“笔势”、“字体”，未及“意”的问题。《笔阵图》中的某些话，有可能出自卫夫人。

在考察了卫、王的书法思想倾向之后，现在可以逐一来考辨一下被题为卫、王所作的书论的真伪问题了。

首当其冲的自然是在《笔阵图》和《题卫夫人〈笔阵图〉后》的真伪问题。这个问题的考辨，关键在于“笔阵”这一观念产生于何时。弄清这一问题，其他问题就较好解决。我们曾经指出过，某一观念、思

想的产生都有必然的、特定的历史条件,这是考辨古书真伪、时代的一个不可忽视的重要问题,其他则可说是第二位的技术性问题。军事活动的指挥由于带有很大的不确定性,“神而明之,存乎其人”,和艺术创造活动确有相通之处,文论、画论中也间有以军事活动比喻艺术创造者,但就书法艺术而言,在晋代及其以前均未见以军事活动比书法创造,当然更未见有“笔阵”的观念。宋代陈思《书苑菁华》中曾说:

前汉相国肖何,深善笔理,与张子房、陈隐等论用笔之道。夫出势法,犹若登阵,变通并在腕前,文武遗于笔下,出没须有倚伏,开阖藉于阴阳。每欲书字,喻如下营,稳思审之,方可用笔。且笔者心也,墨者手也,书者意也,依此行之,自然妙矣。

这样看来,好像汉代肖何即已提出“笔阵”的观念了。但陈思的这段话显然靠不住。它出自传为南朝宋代羊欣所作《笔阵图》,但此书实亦为唐人伪作(详下)。肖何曾规定对官吏要“以六体试之”,这对书法的发展起过促进作用。但在汉初,书法的政治实用功能还占着首要地位,尚未发展为一门独立的艺术,所以肖何所谓“以六体试之”,主要不在书法的美与不美,而在字的“正”与不“正”,即写法是否有讹误,不正者则加以“举劾”。此外,“笔者心也”,“书者意也”这样的说法也决不能产生在汉初,这只有在书法已发展为一门独立的艺术,不再主要被视为一种政治实用工具的情况下才有可能产生。西汉末年扬雄才提出“书”为“心画”的说法,而且还主要是从君子小人的伦理道德观念来看的。他所说的“书”也非指纯粹意义上的书法,而是指用以记言的文字的书写。明确地以“意”论出,则如前所述,要到王羲之才有。从文献上说,羊欣与陈思均未提到他们所说的肖何的话出自何书。“笔阵”的观念汉代没有,魏至两晋六朝也没有。如有,这样一种新鲜的概念,必定会反映在当时的书论、书

史之中。此外，魏至两晋、六朝，书法艺术得到了充分独立的发展，为当时门阀世族所垄断，被看作是一种陶情养性以致娱乐的活动（如齐高帝与王僧虔“赌书”）。作书讲究任情适性，超脱玄远，那里会把写字同打仗联系起来，认为写字就如在打仗一般呢？当时的书法家中，能书而又兼能指挥打仗的也极少。虽然谢安与淝水之战有关，但他并不懂多少军事，也不大可能将打仗与写字联系起来。官至右将军的王羲之也不是一个军事指挥家，也没有讲过写字同打仗的关系。更早一些，西晋的索靖是参加过战争的，最后战死，恐怕有不少实战经验，但我们看他写的《草书状》无一语提及打仗。曾教王羲之书卫夫人，是刺史李矩之妻，她和李都未闻对军事有何特殊兴趣。李教王书无疑是传钟繇之法，而钟也并未以军事来比书法。六朝书家更少有能指挥打仗的，除传为羊欣作的《笔阵图》外，也没有什么人把写字与打仗联系起来。考羊欣其人，《南史》本传中说他“少靖默，美言笑，善容止”，官只做到中散大夫为止。虽作过“参军”一类的官，但并无什么特大的军事指挥才能。实际上，他年二十即为王献之所赏识，也还是东晋名士一流人物。可以确定为他所著的《采古来能书人名》，无一语提及写字与打仗的关系。说他曾著《笔阵图》，但自宋到唐，无人提及，直到南宋时的《宣和书谱》中才提及他著有《续笔阵图》。为何在六朝众多书家中，单单要挑出羊欣来挂名作这个《续笔阵图》，下面再说。

汉至六朝都不曾把写字与打仗相联，那末“笔阵”的观念从何而来呢？来自唐太宗李世民。《法书要录》载唐太宗《论书》说：

太宗尝谓朝臣曰：书学小道，初非急务，时或留心，犹胜弃日。凡诸艺业，未有学而不得者也，病在心力懈怠，不能专精耳。朕少时为公子，频遭敌阵，义旗之始，乃平寇乱。执金鼓必有指挥，观其阵即知强弱。以吾弱对其强，以吾强对其弱，敌犯吾弱，追奔不逾百数十步，吾击其弱，必突过其阵，自背而返击

之，无不大溃。多用此制胜，朕思得其理深也。今吾临古人之书，殊不学其形势，惟在追其骨力，而形势自生耳。吾之所为，皆先作意，是以果能成也。

这里从讲书法而讲到了打仗，显然同李世民好书法而又很知军事，对军事有浓厚兴趣有关。他意识到了军事与艺术之间有某种共通的东西，但还未作进一步说明。李世民的大臣，书法家虞世南在《笔髓论》中进一步作了发挥：

心为君，妙用无穷，故为君也。手为辅，承命竭股肱之用也。力为任使，纤毫不挠，尺寸有余故也。管为将帅，外运用之道，执生杀之权，虚心纳物，守节藏锋故也。毫为士卒，随管任使，迹不凝滞故也。字为城池，大不虚，小不孤故也。

这里把心比为“君”，手比为“臣”，力比为“任使”，管比为“将帅”，毫比为“士卒”，字比为“城池”，打仗所需的各项基本齐备，书法的创造自然就有如是由“君”去统领趋使“臣”、“任使”、“将帅”、“士卒”打仗以攻取“城池”的战争了。这样，所谓“笔阵”的观念已存在，只不过还没有明白说出。在《笔阵图》中，只有“笔阵出入斩斫图”一语，对“笔阵”本身还未加发挥。而所谓“笔阵出入斩斫”，自然就是虞世南所说担任“将军”的“管”和担任“士卒”的“毫”的作用，《笔阵图》的中心在说明用笔的方法，亦即“将军”（管）和“士卒”（毫）在“笔阵”中“出入斩斫”的方法。到了《题卫夫人〈笔阵图〉后》中，才对“笔阵”作了更为具体的说明：“夫纸者阵也，笔者刀稍也，墨者鍪甲也，水砚者城池也，心意者将军也，本领者副将也，结构者谋略也，颛笔者吉凶也，出入者号令也，屈折者杀戮也”。这里的比喻和虞世南《笔髓论》中的比喻精神是一致的，都是要把书法创造和打仗联系起来，但比喻却拙劣得多。如比笔为“刀稍”，比墨为“鍪

甲”，比砚为“城池”，都不伦不类。但为了迎合太宗，硬要具体把书法创造和打仗联系起来，以明“笔阵”之意，又不好照抄虞世南原文，于是就生出此种妙文来了。略有文学常识，知道一点王羲之的事迹和文学成就的人，都可看出王羲之笔下是决不会写出这种文章来的，更不必说“笔阵”之说是同王羲之书法思想格格不入了。从上所说可知，《笔阵图》和《题卫夫人〈笔阵图〉后》都属伪造，既非卫夫人也非王羲之作。伪造的时间不是如有的论者说在六朝（余绍宋：《书画书录解题》），而是在唐代，在李世民把书法和打仗联系起来，虞世南写了《笔髓论》之后。“笔阵”的观念产生于唐代，这就决定了这两篇伪作出笼的时间不会早于唐代。那末，为什么南朝宋代的羊欣也写了《续笔阵图》呢？原因并不复杂。唐代推崇王羲之的书法，对其子王献之的评价也不低，经常并称“二王”。而羊欣青年时代即得王献之赏识，以学王献之书闻名，书史记载当时有所谓“买王得羊，不失所望”之说（《书断》等书）。正因为这样，羊欣就被选中来做《续笔阵图》的作者了。《笔阵图》既为伪作，则其续作当然也是假的。

更进一步来考察，把《笔阵图》和唐代李嗣真的《书后品》，张怀瓘的《书断》等书加以仔细对照，即可看出其袭取拼凑之迹。据前引孙过庭《书谱》说，代有《笔阵图》七行，中画执笔三手，图貌乖舛，点画湮讹”。这样看来，孙过庭所见的《笔阵图》只有七行字，另外还画有执笔图。这七行字，大约就是现存《笔阵图》中对七种笔画的写法的形容。那末其它文字从何而来？不少是从上述李嗣真等书袭取而来。如李嗣真《书后品》中骂项籍“书足以记姓名”的说法为“狂夫之言”，又说：“今之驰骛，去圣逾远，徒识方圆，而迷点画，亦犹庄生之叹盲者，《易·象》之谈日中，终不见矣。……今人都不闻师范，又自无鉴局，虽古迹昭然，永不觉悟，而执燕石以为宝，玩楚风而称珍，不亦谬哉！”还说：“古之学者皆有规法，今之学者但任胸怀。”而《笔阵图》中所谓“近代以来，殊不师古，而缘情弃道，才记姓名，或

学不该贻，闻见又寡，致使成功不就，虚费精神”等语，显然是对上引李书论述的一种文字粗鄙的概述。接下去，“自非通灵感物，不可与谈斯道矣”一语，类似的说法亦见于《书后品》、《书议》、《书断》等书。再如“笔阵出入斩斫”一语，类似说法见于张怀瓘《玉堂禁经》：“变态之旨，在于奋斫，奋斫之理，资于异状。”总之，除去一些一看就是荒谬的说法之外（如所谓“今删李斯《笔妙》，更加润色”之类），被题为卫夫人或王羲之所作《笔阵图》和题后均是袭取拼凑成文之作。但也正因其袭取拼凑，所以也就包含着一些有所本的和有价值的东西，不可因其为伪作而一概简单加以否定。其中还可能保存了一些自古相传，不见于他书的关于书法的名言、传说、逸话。这不但表现在内容上，而且还表现在文字的表述上，有时颇为粗鄙荒诞，有时又甚为古雅精练。如《笔阵图》中的“多力丰筋者圣，无力无筋者病，一一从其消息而用之”等语，只见于《笔阵图》，他书如前已引述过的宋代陈思《书苑菁华》中论及钟繇关于用笔的思想，认为此语出于钟繇。虽不知其有何根据，但可以推想此语或为自古相传的书法名言。自魏晋以来，以筋骨论书多有记载，所以这话不会没有所本。再如对书法的七种笔画的形容，文字凝炼精彩，富于想象力，也为一般低能者难于伪造，可能也有所本。前所引述的《题卫夫人〈笔阵图〉后》中关于宋翼从钟繇学书的故事，似也难于凭空编造。对于题为卫夫人和王羲之所著的这两篇书论还须细加分析，考索其思想语句的来源，把有价值的东西和低劣的伪造的东西分开。对下面谈到的题为王羲之作的其他几篇书论，也应如此对待。

《书论》，从第一段序引可看出非出自羲之，因为文字思想均鄙陋。接下去全文基本上杂采蔡邕书论敷衍而成。以箭锋比心，认为“迟则中物不入”，明显袭取张怀瓘《六体书论》中的说法。“若书虚纸，用强笔；若书硬纸，用弱笔”数语，虞世南《笔髓论》作：“书弱纸强笔，强纸弱笔”，并且说是王羲之的话，那么《书论》虽为伪作，也还袭取了几句王羲之的话。全文还有其他一些可取的地方，兹不详



论。

《笔势论十二章并序》，前引孙过庭《书谱》中的话已指出其为伪作无疑，拼凑敷衍成文之迹至为明显。如《创临章第一》、《启心章第二》即从《题卫夫人〈笔阵图〉后》搬来，分为两段，稍增数语而成。《健壮章第六》是唐人追求刚健的书风的表现，更可见非王羲之作。但全文仍有可取处。

《用笔赋》，虞世南《笔髓论》中“释草”一节曾引用，可见在唐初即已见到此赋。但其序之文字颇劣，全赋文字也不似从现存羲之的著作特别是书信中所看到的那样精炼。但由于赋与其他文体究竟有所不同，羲之的其他的赋又未见，难以比较。所以此赋除序引不类羲之文字外，赋本身是否为羲之作，存疑。

《记白云先生书诀》，明显是用道教的思想解释书法。由于羲之奉道教，所以后人附会而成此篇，文字风格不类羲之，思想也怪诞，实为伪作。但其中论及笔势数语，有可取处。

总起来看，唐人伪造卫夫人、王羲之书论如此之多，是因为王书在当时备受推崇，同时也由于唐代书法对于一般士人来说有其特殊重要性。李嗣真《书后品》中已指出：“嗟尔后生，既乏经国之才，又无干城之略，庶几勉夫斯道”。在这种情况下，一般士人都竞相学书，托名王羲之以及和王相关的卫夫人，甚至托名仅以学王献之著称的羊欣的各种书法秘诀就应运而生了。又由于李世民将学书与军事相联系，再加上唐书趋向于与晋书有别的刚健雄强的风格<sup>①</sup>，所以形成了“笔阵”的观念，并以之加给卫夫人和王羲之。然而，艺术创造虽与军事指挥有相通的地方，但唐人那种完全将书法创造与打仗相比附的做法是不足取的。

---

<sup>①</sup> 参见刘纲纪：《书法美学简论》，第83—85页。

## 第 三 节

### 魏晋书论美学的特点

从美学的角度看,魏晋书论中具有美学意义的问题主要有两个:一个是“意”与“象”的问题,另一个是“骨”与“筋”的问题。后者又更为重要,因为它包含着过去所未见的新的美学观念的形成,并且对后来的中国美学产生了广泛、重要的影响。

#### (1) “意”与“象”

中国书法的发展和中国文字的创造分不开,而文字的创造历来又被认为和卦象的创造有关,所以中国书法理论一开始就同《易传》中关于文字创造的记述以及“圣人立象以尽意”的思想直接相联。本书第一卷第九章中已指出,东汉末年崔瑗、蔡邕等人的书法思想是同源于《易传》的“观其法象”的思想分不开的。到了魏晋,由于玄学、佛学的发展,从《庄子》、《易传》而来的言、意、象问题成了当时所讨论的重要哲学问题。我们在本章之前的有关章节中已指出,“得意忘象”、“言不尽意”是占主导地位的玄学、佛学的重要思想,并对美学和文艺产生了深刻影响,其中当然也包含对和“意”、“象”问题密切相关的书法艺术的影响。此外,自西晋开始,特别是陆机《文赋》提出“诗缘情而绮靡”的思想以来,艺术美的问题和艺术与个体情感的关系问题大受重视,这也影响到书法艺术。所以魏晋书论较之于东汉末年的书论,具有两大特点,一是超出了“观其法象”的思想,很为重视主体“意”的抒发表现,二是十分自觉地追求与书法相关的“象”的美。简单来说,重“意”的玄妙深微和“象”的自然美丽,是魏晋书论的重要特征。

汉末书论虽然反复讲到书法艺术有难于言传的特点，也肯定了书法的美的价值，但未明确提出“意”与书法的关系。其时的整个倾向，还是强调观天地“法象”的种种美的表现，对主体的“意”的表现尚不够重视。虽然传为蔡邕所写的《笔论》中有“随意所适”一语，但指的还是进入书法创造时所应保持的心理状态，没有同书法艺术的本质问题联系起来。崔瑗《草势》中有“畜怒怫郁”一语，涉及了情感的表现，但还是从属于“观其法象”的。在美的问题上，蔡邕相当明确地讲到了书法的美，但不如魏晋书论如此之强调，对“美”的理解也和魏晋有所不同。下面首先来考察一下晋代书论中关于“意”的看法。

从西晋书论来看，直接涉及到“意”的言论有如下一些：

工巧难传，善之者少；应心应手，必由意晓。（成公绥：《隶书体》）

科斗鸟篆，类物象形；睿哲变通，意巧滋生。（索靖：《草书状》）

睹物象以致思，非言辞之所宣。（卫恒：《四体书势》）

远而望之，若飞龙在天；近而察之，心乱目眩，奇姿谲诡，不可胜原。研、桑所不能计，宰、赐所不能言。（同上）

这些说法都比前代书论更为明确地指出了书法同“意”的联系，并且显然受到魏晋“言不尽意”论的影响，明确指出书法之“意”是“言”所不能尽的。到了东晋王羲之，更进一步强调了“意”同书法的本质的联系，要求书法要“点画之间皆有意”，而且“意”要“深”，要“有言所不尽”。可以说从王羲之开始，中国书法理论才把“书”与“意”在本质上联系起来，摆脱了旧传统的“观其法象”的束缚，把主体内在的“意”提到了首要地位。这在后来唐代孙过庭《书谱》中得到了进一步的发挥。

“象”与“意”的关系是美学中的一个复杂问题。“意”的产生及其表现不能脱离现实中的“象”，“观其法象”的合理之处即在于此，所以魏晋及其以后的书论也仍然把这种思想继承了下来。但是，“意”如果拘束于现实中的“象”，那就还不可能有较高的艺术创造。特别是对不可能具体描写物象的书法艺术来说更是这样。自汉末以来，以“现其法象”的思想为基础，许多书论对书法作了种种形象的比拟形容。尽管这对人们了解欣赏书法点画的形式美是有帮助的，但不论如何比拟形容，也还是被用以比拟形容的某一现实的形象所局限，难于超越它而达到更为广阔的艺术境界。例如，索靖《草书状》中用“宛若银钩，飘若惊鸾，舒翼未发，若举复安。虫蛇虯螭，或往或还”等语来比拟形容草书的美，是有助于人们了解欣赏书法这种不能具体描绘物象的艺术美的。但是，书法美的了解欣赏又显然不能局限在用以比拟形容的银钩、惊鸾、虫蛇或其他任何具体物象上，它必须超越任何一种具体物象而进入一种不为任何具体物象所限定的自由的精神境界。也正因为这样，这一类比拟形容可以多到无限。同样是比拟形容草书，仅就西晋说，索靖的《草书状》和杨泉的《草书赋》用以比拟形容的具体物象就不一样。这也正好说明书法美虽然在最终的根源上不能脱离现实中的具体物象，但它又不能受任何具体物象的限定，而必须超越任何可能的具体物象。王羲之说法的深刻之处，就在他直接以书法的点画为“意”的表现，并且指出这“意”是“言所不尽”的。以书法的点画为“意”的表现，也就是以书法的点画为个体的内在心灵的表现，而超越了历来的一切形象的比拟形容。实际上，不只书法，一切的艺术，不论其直接来自现实的形象的成分是多是少，在根本上都是个体内在心灵的表现<sup>①</sup>而不是对于现实的形象的单纯摹拟。这里说的个体当然是生

---

① 这里所用“表现”词，是指为现实生活所制约的个体的内在心灵通过艺术的感性媒介而表现于外，不等同于西方现代美学中常讲的“表现”。

活一定的社会关系中，他的内在心灵也必然受着这种社会关系的制约。但是，艺术所要进入的，而且只有艺术才能具体而微地进入的领域，正是每一个体独特的内在心灵的领域。魏晋书论在美学上值得注意和肯定的一个方面，正在于它在书法艺术中意识到了书法艺术的“象”即是“意”的表现，不局限于用种种具体物象来比拟形容书法的美。虽然这还只见于王羲之简略的言论中，但它的意义颇值得重视。

说魏晋书论重“意”，和历来所说晋代书法“尚韵”并不矛盾。因为晋代书法所重之“意”和魏晋风度所重视的“韵”分不开，也不同于历来所说宋代书法“尚意”之“意”。<sup>①</sup>晋人所说的“意”，是所谓玄远、超脱之“意”。当它感性地、微妙地呈现出来而成为人们欣赏品味的对象时，“意”也即是“韵”。关于“韵”的问题，我们将在本书第十九章中评论。

现在再来看看魏晋书论中对书法与美的认识。从魏来说，我们已经指出，钟繇所说“用笔者天也，流美者地也”，可以说是第一次最为明确地把美与书法联系起来，而且隐含有强调魏晋所重视的天然之美的意思。到了晋代的书论，更是明显地表现出强调美的倾向，并且是和晋代美学的一般倾向相合的。

纷华粲烂，绸缪卓犖，一何壮观！繁缛成文，又何可玩！……仰而望之，郁若霄雾朝升，游烟连云；俯而察之，漂若清风厉水，漪澜成文。（成公绥：《隶书体》）

纷扰扰以绮靡，中持疑而犹豫。……骋辞放手，雨行冰散，高音翰厉，溢越流漫。忽班班而成章，信奇妙之绚烂，体磊落而壮丽，姿光润以璀璨。（索靖：《草书状》）

---

<sup>①</sup> 参见刘纲纪：《书法美学简论》第四章，湖北人民出版社，1979年版，第五、七节。

惟六书之为体，美草法之最奇。……字要妙而有好，势奇绮而分驰。……其布好施媚，如明珠之陆离。其发翰撼藻，如春华之杨枝。其提墨纵体，如美女之长眉。（杨泉：《草书赋》）

……飞笔放体，雨疾风驰；绮靡婉婉，纵横流离。（王珉：《行书状》）

……飞白之丽，貌艳艺珍。……素翰冰鲜，兰墨电掣，直准箭飞，屈拟螭势，繁节参谭，绮靡循致。有若烟云拂蔚，交纷刻继。（刘彦祖：《飞白书势铭》）

以上是晋代书论中涉及书法的美的一些描述说明。从中可以看出，它同西晋以来在艺术上强调华丽、艳丽之类的倾向是一致的。特别值得注意的是，索靖、王珉、刘彦祖都明确地用“绮靡”一词来形容书法的美，这正是陆机在《文赋》中反复强调论述了的一个基本观念（参见本书第七章）。此外还可看出，晋代书法强调一种如朝霞，如烟云，如清风，如丽水，如春华，如美女的明丽自然之美，这也是在魏晋玄学崇尚“自然”影响下的倾向。如果说质朴而重气势是汉魏书法的一般特点，那末晋代书法则是细腻而重婉丽的。诚如王羲之所说，它“点点圆转”，“意转深”，有一种“言所不尽”的情味。把书法作为纯粹的艺术来看待，充分自觉地追求书法的美，并把这种追求引向主体内在的难于言传的“意”的表现，这是晋代书法的重大成就所在，也是这时的书论在美学上的重要意义所在。

## （2）“骨”与“筋”

“骨”以及与之相联的“筋”的问题，是中国书法艺术创造中另一个重要的问题。它是一个技巧问题，同时也是一个美学问题。有“骨”有“筋”，历来被看成是构成中国书法美的不可或缺的根本条件，并由书法而影响及于绘画、文学以致音乐、舞蹈、建筑。

从书法理论来看，东汉的崔瑗、蔡邕都没有明确提出“骨”以及

“筋”的问题。蔡邕的书法理论的基本观念首先是“象”，其次是“势”，还没有进到“骨”。“骨”与“筋”的观念的提出，就现存书史的记载来看，始于魏末至西晋间。现将有关记载辑录如下：

韦诞云：杜氏（即杜度）杰有骨力，而字笔画微瘦。崔氏（即崔瑗）法之，书体甚浓，结字工巧，时有不及。张芝喜而学焉。专其精巧，可谓草圣，超前绝后，独步无双。（唐张怀瓘：《书断》）

其骨梗强壮，如柱础之丕基。（杨泉：《草书赋》）

崔、杜之后，共推张芝，仲将（即韦诞）谓之圣，伯玉（即卫瓘）得其筋，巨山得其骨。（南齐王僧虔：《又论书》）

晋卫瓘字伯玉，河东安邑人。父凯，魏侍郎。瓘弱冠仕魏，为尚书郎，入晋为尚书令。善诸书，引索靖为尚书郎，号一台二妙。时议放手流便过索，而法则不如之。常云：我得伯英（即张芝）之筋，恒得其骨，靖得其肉。伯玉采张芝法，取父书参之，遂至神妙。（张怀瓘：《书断》）

卫恒字巨山，瓘之仲子，官至黄门侍郎。瓘尝云：我得伯英之筋，恒得其骨。（同上）

卫恒兼精体势，时人云：得伯英之骨。（同上）

观以上记载可知，魏末韦诞已以“骨力”评书，晋初杨泉《草书赋》也已以“骨梗强壮”形容书法笔画之美。但最为明确地以“骨”和“筋”论书，并把它提到重要地位的，是魏末晋初的书法家卫瓘。他与其子卫恒均学张芝书，常说他得张芝之“筋”，其子得张芝之“骨”。汉末蔡邕论书重“势”，“势”之中自然包含了“骨”，无“骨”不能有“势”，但“势”又并不等于“骨”。所以，魏末晋初提出“骨”以及“筋”的问题，是中国书论的一大发展。

然而，为什么在魏末晋初提出了“骨”以及“筋”，视之为书法艺术创造的根本，而且“骨”在后来还发展成为中国美学的重要概念

要“弱”一样，“筋”也能刚，所以要“柔”。如果“骨”本“弱”而“筋”本“柔”，那也就勿须提出“骨弱筋柔”的要求了。“柔弱”与“刚强”是《老子》书中提出的两个很为重要的概念（三十六章：“柔弱胜刚强”），对后世有很大影响。而“刚强”在老子看来是与“骨”分不开的，“筋”也同样可以是“刚强”的。只不过老子尚柔，所以并不赞美“刚强”。但他又认为“柔弱”适足以战胜“刚强”，“天下之至柔，驰骋天下之至坚”（四十二章），所以又不是根本不要“刚强”，而是要以柔克刚。这种对于柔与刚的辩证的联系和转化的思想对后世也有很大影响。此外，《老子》书中还指出刚柔是与“气”相联的。五十五章中说：“心使气曰强”<sup>①</sup>。十章中说：“专气至柔”。不论刚柔都与之相关的“气”，指的是人体内在的生命的力量，同时也包含人的精神上的欲望、要求。

先秦儒家由于主要注意的是人的社会伦理道德问题，不像道家那样重视自然和作为自然的一部分的人体，所以很少谈到“骨”与“筋”的问题。但是，孟子提出养“浩然之气”，并说此气“至大至刚”，这和老子说的“使气日强”有近似处。不过，孟子赋予了“气”以社会伦理道德的涵义，因此他所说的“刚”也同社会伦理道德联系到一起了。而“刚”从人体来说是与“骨”相联的，所以后世常以“骨气”、“骨鲠”来形容人格的正直不阿，从而也赋予了“骨”以一种伦理道德的涵义。孟子之后，荀子在他的《骨相篇》中又讲到了自古以来的相法认为人的寿夭、贫富、贵贱是与人的骨体相貌相联的。这又是“骨”所具有的另一层意义，我们在本书第二章中已经说过。荀子之后，《易传》提出了“天行健，君子以自强不息”，一反道家的尚柔，推崇“刚健”。这个“刚健”，首先是继承了孟子所赋予“刚”的伦理道德上的涵义，但同时又吸取了道家从自然生命的意义上讲

---

<sup>①</sup> 有人认为“强”乃“僵”之借字，观原文之上下文，恐不确。再参之与“专气至柔”，可明“气”本可有强有柔。



“刚”的思想，所以用天的运动不息来比喻，并且不只言“刚”，而且言“健”。《易传》虽未直接讲到“骨”的问题，但从人体的自然生命来说，“刚健”显然同“骨”以及“筋”分不开。到了《周礼·天官·疾医》中，曾讲到“以酸养骨”，注说：“酸，木味。木根立地中，似骨”。这里对于“骨”又作了一种解释，即以“骨”为骨干之意。《礼祭统》中又说：“凡为俎者，以骨为主”。《仪礼乡射礼注》说：“以骨名肉，贵骨也”。这里又提出了“贵骨”的思想。以上就是先秦到秦汉之际儒道两家典籍中有关“骨”、“筋”的一些基本看法。这时“骨”、“筋”问题虽然还未直接与艺术、美学问题相联，但上述这些看法对后来艺术、美学中“骨”的范畴形成有重要影响。

在两汉，《淮南鸿烈》曾从天地宇宙的生成讲到了人体骨肉的生成。由于和我们所要讨论的问题无十分直接的联系，这里从略。需要指出的是，《淮南鸿烈》已开始把“骨”同美的问题联系起来。《诠言训》中说：“羽翼美者伤骨骼，枝叶美者害根茎，能两美者，天下无之也”。这里虽说不能“两美”，但明显认为“骨骼”、“根干”和“羽翼”、“枝叶”都有美与不美的问题，只是无法两全罢了。到了东汉时期，自然元气论的流行和当时自然科学的发展，使得有关人体的“骨”、“筋”的言论大为增多。《白虎通义》的《嫁娶篇》中也讲到了“男三十筋骨坚”。王充《论衡》的《订鬼篇》中说：“夫人所以生也，阴阳气也。阴气主为骨肉，阳气主为精神。人之生也，阴阳气具，故骨肉坚，精气盛”。《骨相篇》中又讲到了人的骨体与人的“贵贱贫富”和“操行清浊”的问题。王符《潜夫论》也有类似思想。《德化第十三》中指出：“夫形体骨干为坚彊也”。《相列第二十七》则专门讨论了骨相问题。到了魏代，随着人物品藻的发展，刘邵在《人物志》中十分详细地讨论了人的形体同人的智慧、精神的关系问题，本书第二章中已经论及。这里需要再加说明的是其中关于“骨”、“筋”的看法。刘邵说：“骨植而柔者，谓之弘毅。弘毅也者，仁之质也”。“筋劲而精者，谓之勇敢。勇敢也者，义之决也”。又说：“勇怯之势在于

筋,强弱之植在于骨”,“筋劲植固”才是最理想的状态(以上均见《人物志·九征第一》)。这些说法,把“骨”、“筋”明确地同人的智慧、精神(包括道德精神)联系起来,而且它的着眼点是在对个体的才智、能力的观察和评价。如本书第二章已经说过的,当着政治性的人物品藻转变为审美性的之后,“骨”就开始成为与人的精神风度的美相关的一个重要概念,和古代相法所讲的“骨”,或在身体强健的意义上所讲的“骨”,以及单纯在道德评价意义上所讲的“骨”都不同了。这是“骨”的涵义的一个重大变化,这时“骨”已经和美学联系在一起,进入了美学的领域。

魏晋书论讲“骨”、“筋”,显然同上述情况分不开。尽管“骨”成为一个具有美学意义的概念,不限于书法,同绘画、文学都有密切关系,而且其涵义对书法、绘画、文学来说各有不同,但“骨”作为一个美学概念而得到充分发展,首先是在书法中。其所以如此,又是和书法艺术美的特点分不开的。

中国书法可称之为线的艺术,而且这线不是用西方的鹅毛笔或钢笔写出的线,是用中国具有尖、齐、圆、健特点的毛笔写出的线,能够呈现出极为多样复杂的变化。虽然称之为线的艺术,实际上由于中国毛笔书写的特殊效果,已不是单纯的线,而隐含了面和体。此外,这线的艺术,就其外在的、诉之视觉的,但又不具体描绘物象的形象(亦即“抽象的”形象)来看,它的美在最终的根源上不能脱离现实,然而,作为书法艺术,它的根本的意义和价值在于主体内在的精神、情感的抒发和表现。而且,由于书法以线为其媒介,在视觉艺术的范围内,线又恰好比色彩、明暗更具有充分深入地表现情感的功能。在这一点上,康德美学认为线比色彩更有审美价值是正确的。因为情感的表现同作为生命有机体的人体的姿态、运动不能分离,线既能充分地显示运动,因此它也就能充分地表现情感。尽管这种表现不可能是很具体的。不论书写者是否自觉(实际上经常是不自觉的),书法的书写是同书写者的筋肉活动,从而与

其在长时期中形成的生理——心理的动态习惯和情感表现习惯，及其筋肉活动的迟速、巧拙等不能分离。对于这一点，汉末的赵壹在《非草书》中已经开始意识到了。他说：

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？若人颇有美恶，岂可学以相若耶？昔西施心疹，捧胸而颦，众愚效之，只增其丑。赵女善舞，行步媚盍，学者弗获，失节葡萄。（《佩文斋书画谱》卷五）

这里，赵壹把书法艺术同人的“气血”、“筋骨”，心思的“疏密”，动作的“巧拙”联系起来，这是很正确的。正因为书法艺术同人体的筋肉活动，生理——心理上的动态习惯和情感表现习惯有非常直接的联系，所以作为情感表现的书法同时也是人的生命活动的一种抽象化了的表演。这种表现，只有当它显示了生命在合规律的运动中对自身力量和自由的肯定，才能引起人们的审美感受，并使和生命的运动不能分离的情感得到抒发和表现。而从人体的生命运动来看，如前所说，中国古代历来认为人体生命的力量是同“骨”、“筋”分不开的。从老子所说的“强其骨”，到刘邵所说的“勇怯之势在于筋，强弱之植在于骨”，都是如此。“骨”坚实即意味着“强”，意味着“力”。《老子》中即已指出：“胜人者有力。自胜者强”（三十三章）。再加上中国书法的线是具有运动感和立体感的线，因而使得“骨”、“筋”成了中国书法艺术创造中的根本。抽象的线被视为就像是人体，它应当有“骨”有“筋”表现出生命的运动的力量，从而显示出书法的美。汉末蔡邕的《九势》即已提出“力在字中，下笔用力，肌肤之丽”的说法。这在“字中”之“力”实际上是与“骨”、“筋”不能分离的。《笔阵图》虽为唐人伪作，但其中有关“骨”、“筋”的论述，即使不是从钟繇而来（见前），也应是对起于魏末晋初关于“骨”、“筋”的思想的继承和发挥。它说：

善笔力者多骨，不善笔力者多肉。多骨微肉者谓之筋书，  
多肉微骨者谓之墨猪。多力丰筋者圣，无力无筋者病。一一从  
其消息而用之。（《佩文斋书画谱》卷三）

就像人体无“骨”即不可能有“力”一样，书法的“笔力”是同“多骨”分不开的。如果“肉”多而“骨”少，就无从显示生命的力量，看去有如脓肿的“墨猪”。反过来说，“多骨”而少“肉”，同样不能显示生命的力量，会使书法成为干枯无力的“筋书”。只有“多力丰筋”，即骨力强健而又筋肉丰满，才能达到理想的“圣”的境界。这是在论书法，同时又是与前所引述的历代关于“骨”、“筋”、人体生命力量的论述完全一致的。这说明中国书法理论的提出“骨”、“筋”问题，其根本是在于具体地探求人的生命的力量如何通过书法的线而获得完美的表现。所谓“多力丰筋”，就是要使书法的线条贯穿和充溢着内在的生命的力，这是中国书法美在造型上的最根本的东西，同时也是一种精神境界。总之，“骨”、“筋”概念被引入书法理论，它的美学意义首先就在于把艺术的美同生命的力联系起来。前面我们已经说，《易传》推崇“刚健”，并且以天的不息的运行来加以比拟，显然同生命运动不止的强大力量分不开。《易传》说：“生生之谓易”。又说：“天地之大德曰生”。而天地的生生不息正是表现在它具有运动不止的“至健”的力量上。“至健”是代表天的乾卦所具有的特征，而代表地的坤卦虽然是“至柔”的，但“至柔而动也刚”，同样表现了生命的力量，并非萎靡无力。整个《易传》，以生命的周而复始，永恒不息地运动、生长的力量的表现为“大”（伟大），为“美”，给了中国古代美学以极为深远的影响（参见本书第一卷第八章）。而中国的书法理论又是直接源于《易传》，以从《易传》而来的所谓“观其法象”为理论基础的，因此它比其他艺术部门的理论更为直接地接受《易传》以生命力的表现为美的思想影响，就是可以理解

和十分自然的了。汉代书论讲“势”，魏末至晋初讲“骨”、“筋”，在本质上都是要探求线如何才能表现生命运动的力之美。

美与艺术和生命的关系，是一个有多方面意义的重大问题。在西方近代，席勒从人的“感性冲动”和“形式冲动”的统一中去找美，已经明显地把生命的问题同美与艺术的问题联系起来。黑格尔在《美学》中讲到“自然美”时，相当详细地论述了美与生命的关系，但这在他的整个美学思想中不占重要地位。黑格尔之后，随着资本主义社会的矛盾和异化的加深，个体生命的存在和发展同自然与社会的冲突和对立成为一个尖锐的问题。从叔本华、尼采、柏格森到弗洛伊德，鲜明地把生命意志，个体生存的欲望与冲动和美与艺术的问题直接联系起来，并且表现了一种使个体生命的意志、欲望、冲动与自然和理性相对峙的倾向，带有浓厚的悲观主义色彩。现代美学家苏珊·朗格对艺术与生命的问题给予很大的重视，明确地提出艺术是“生命的形式”这一重要论题。尽管她对此所作的阐述还相当空泛模糊，但究竟深入触及了美学中的一个重大问题。在中国古代，由于在“天人合一”这一根本原则中已经充分地肯定了人与自然和人与社会的统一的天然合理性和绝对必要性，因此在中国古代美学中，美与自然生命的关系问题很早就已经被意识到。它最初表现在道家，特别是庄子的美学中，后来又在《易传》中取得了最为明确的形态，把自然生命的运动生长的力量的表现看作是一种很为重要的美。尽管它忽视了人与自然的对立、抗争这个方面，因而带有常常只强调人对自然的顺应的重大弱点，但它毕竟避免了西方常见的自然与理性的对峙，它对自然生命的力量表现采取一种既是充分理性的，但又不脱离感性的乐观明朗的态度，赋予了自然生命的运动、生长以充分的审美意义，很为接近于苏珊·朗格以艺术为“生命的形式”的理论。从上述中国书论中的美学思想来看最为明显。当然，两者产生的历史条件有很大差异，具体的思想内涵不能等同，在理论的形态上，中国古代美学也还停留在素朴

的直观的水平上,书论中所讲的“骨”还是一个比喻性的概念,不能同苏珊·朗格的那些以现代科学对生命的了解为依据的细致分析和论证相比,但它毕竟在两千年前便紧紧地抓住了生命力的表现这个重要观念,并一直在实践上影响到今天。苏珊·朗格在《艺术问题》中分析了形式如何才能成为“生命的形式”时提出了四个条件,其中第一个条件就是:“它必须是一种动力的形式”。此外三个条件则是“有机的结构”、结构“由有节奏的活动结合在一起”、符合“生命的形式所具有的特殊规律”等<sup>①</sup>。这固然比中国古代美学的看法清晰、系统得多,但它忽视了最重要的是使形式成为生命的运动、生长、存在、发展的力的表现,也就是成为《易传》所谓的“天地之大德”的表现。在这里,所谓“力”就不只是苏珊·朗格以瀑布的流泻作比方的那种近于物理学、生理学意义上的“动力”,而是人类生存和发展之“力”。这“力”的表现就是对人类的存在及其自由的感性的肯定,从而也就具有了审美与艺术的意义。中国书论中的“骨”这一概念的深刻之处,正在于它直接地包含着对这种“力”的肯定和表现。至于苏珊·朗格所说的“有机的结构”、“有节奏的活动”、“生命的形式所具有的特殊规律”,这些也是中国美学(又特别是书法理论)或多或少以素朴的形态论及了的。但它们都只有从属于上述的“力”的表现才能具有审美与艺术的意义。

从书论发展起来的“骨”的概念,由于它带有不限于书法艺术的普遍意义,所以在西晋就已开始被应用于文学中,到了东晋又开始应用于绘画中。关于这些,我们将在讨论刘勰在文学上提出的“风骨”,顾恺之、谢赫在绘画上提出的“骨法”时再来加以说明。

---

<sup>①</sup> 苏珊·朗格《艺术问题》,中国社会科学出版社,1983年版,第49页。

## 第十三章

# 魏晋画论中的美学思想

魏晋绘画,大有发展,因此在书论之外,又开始有了过去所未见的较系统的画论,不再是几句偶发的、附带涉及绘画的话了。在魏晋画论中,包含有值得重视的美学思想。

### 第一节

#### 魏晋绘画的发展

魏晋画论的发展同魏晋绘画的发展分不开。大致说来,以东晋顾恺之登上画坛为标志,魏晋绘画的发展可分为前后两大阶段。在第一阶段,魏晋上承汉代绘画,发展了以政治伦理上的鉴戒为主要目的的人物画,同时佛教绘画也显著地发展起来。

为了表彰功臣,汉代曾在麒麟阁绘制功臣像,“法其形貌,署其官爵姓名”(《汉书·苏武传》),又曾在云台画二十八将(《后汉书·二十八将传论》)。为了宣扬儒学,汉代又曾画经史故事(《历代名画记》),画孔子及七十二弟子像(《后汉书·蔡邕传》),画列女(《后汉书·皇后纪》),等等。在汉代,对于统治阶级来说,绘画主要是被看

作一种进行教化的工具。魏晋继承了这一传统。如何晏在《景福殿赋》中写到了画于殿中的各种有鉴戒意义的图画。《贞观公私画史》记载的卫协所作《毛诗黍离图》、《列女图》，谢稚所作《孝经图》、《孟母图》等，当然也是为鉴戒、教化而作的。但是，魏晋对绘画的鉴戒作用的认识，以及实际的创作，都已和汉代有重要的不同（详下）。

随着佛教的传入中国，自汉末开始已有了佛画，进行绘制的是些不知名的画工。到了西晋之后，佛教开始广为传播，佛画自然也随之繁盛起来，出现了一些以佛画闻名的画家。唐张彦远在《历代名画记》中说：

汉明帝梦金人长大，顶有光明，以问群臣。或曰：西方有神名曰佛，长六丈，黄金色。帝乃使蔡愔取天竺国优填王画释迦像，仍命工人图于南宫清凉台及显节陵上。以形制古朴，未足瞻敬。阿育王像至今亦有存者，可见矣。后晋明帝、卫协皆善画像，未尽其妙。洎戴氏父子（按：指戴逵、戴勃），皆善丹青，又崇释氏，范金赋采，动有楷模。

佛画的传入和创作，在色彩的应用、明暗的表现上，特别是在对一种庄静华严，充满深邃的精神性的风格意境的追求上，对中国绘画产生了重要影响。汉代绘画转变为魏晋绘画，虽然在根本上是由中国本土的社会历史条件所决定的，但佛画的输入也是一个不可忽视的因素。

魏晋绘画在东晋时期明显地发生了许多重要变化，进入了魏晋绘画发展的第二大阶段。在此之前，虽然以鉴戒为目的的人物画和佛画都有重要的发展，但还未充分形成能够鲜明地体现魏晋精神、风度的画风。创造了这种画风的代表人物是顾恺之。东晋门阀世族的首脑谢安曾经说过：“顾长康（即顾恺之）画，有苍生来所



无。”(《世说新语·巧艺》)。这是极高的评价,它说明了顾恺之在从汉末至魏晋绘画的发展中实现了一个重大的变革,创造出了前代所未有的新画风,刚好符合东晋门阀世族名士们那种和玄学、佛学思想渗透在一起的审美趣味、审美要求。如果说在东晋,王羲之在书法艺术方面,陶渊明在诗歌艺术方面成功地体现了魏晋风度,那么在绘画方面的代表则应推顾恺之了。

东晋绘画的重要变化,主要表现在下述一些方面。

第一,门阀世族的名士直接参与了绘画的创作。自秦汉以来,绘画被看作是“画工”们所从事的低贱的事。汉代虽已有士大夫从事绘画的记载,但人数较少,又只是偶一为之,还很难说是严格意义上的画家。到了魏晋,情况有了变化。较早如魏高贵乡公曹髦,是一个重要的画家。《历代名画记》中说,“曹髦之迹,独高魏代”,有《祖二疏图》等多种作品传世,见于著录。此外,魏代见于画史记载,被认为能画的还有杨修、桓范、徐邈等人,虽然不见得能如曹髦那样足当画家之称。嵇康据说也能画,有《狮子击象图》、《巢由图》传世(《历代名画记》)。到了晋代,晋明帝司马绍以善画佛像闻名于时,在上章中已讲到的王家大族的重要人物,王羲之的叔父王廙,善属词,工书画,“过江后为晋代书画第一”,“画为晋明帝师,书为王右军法。时右军亦学画于廙”(《晋书》本传及《历代名画记》)。以书法著称的王羲之也能画,《历代名画记》说他有《临镜自写真图》传于世。大名士王濛“丹青甚妙”,自称“我嗜酒好肉,善画”。他看到十多岁的戴逵在瓦官寺作画,就预言戴不但善画,而且将来必有名声(《中兴书》、《世说新语》、《历代名画记》)。从以上所说来看,绘画在魏晋,特别是东晋,已开始成为门阀世族们所从事的艺术活动的一个方面。至于未参加创作而喜欢欣赏的人,那当然更多。

第二,东晋绘画虽有以鉴戒为目的的不少作品,但即使是这一类作品也已十分注意人物个性、精神的刻画,人物不是机械呆板的说明性的符号。如顾恺之《女史箴图》,是据西晋张华所作《女史

箴》而画的，显然意在劝戒。但如其中“班婕妤有辞”、“人咸知修其容”、“女史司箴”等段，对人物神情描绘细腻生动，含蓄自然，为汉画中所未见。特别是对宫廷仕女的描绘，甚有魏晋所推崇的飘逸淡雅的风姿。

第三，佛画已不只着意于佛经的宣传，而带有了玄学重视个体精神超脱的意味。佛经中所说的以能言善辩著称的维摩诘成了被重视的描绘对象，这也和玄学清谈之风相关。而首创维摩诘像，描绘得最为成功的，也正是顾恺之。《历代名画记》中说：

顾生画古贤得其妙理，对之令人终日不倦，凝神遐想，妙悟自然，物我两忘，离形去智；身固可使如槁木，心固可使如死灰，不亦臻于妙理哉！所谓画之道也。顾生首创维摩诘像，有清羸示病之容，隐几忘言之状。陆（探微）与张（僧繇）皆效之，终不及矣。

这种佛画与玄学境界的结合，显然同我们已经论述过的东晋玄学与佛学的合流分不开。敦煌第10号窟壁画中现在还可见维摩诘像，但看来与张彦远所说由顾恺之首创的风格不同。除神情不类之外，观其用笔有张彦远论顾、陆、张用笔时所说“点曳斫拂”，“钩戟利剑森然”之感，或近于张僧繇一派也未可知。

第四，在具有鉴戒意义的人物画和佛画之外，空前地发展了以当代现实生活中的名人为对象的肖像画，一反王充曾在《论衡》中批评过的那种只画“古之死人”，而不画今人的做法，整个绘画的题材日趋广泛。据《贞观公私画史》著录，肖像画计五十四件，几乎全是魏至南朝时人的肖像。其中，东晋名士的肖像有：谢安、桓玄（以上顾恺之作）、孙绰、王羲之（以上史艺作）、王献之（钟宗之作）、支道林（聂松作）。此外，这时风俗画也大有发展，以著名文学作品为题材的绘画出现了，山水画已见萌芽，也有若干花鸟、草虫、动物

画。晋明帝和顾恺之都画有《洛神赋图》，顾所画最为有名，至今尚存。一般所知有五本，各本为真迹或摹本说法不一（潘天寿：《顾恺之》）。较顾恺之时代稍早的戴逵还画有《十九首诗图》，大约是以汉末魏初以来被传颂的《古诗十九首》为依据而画的。山水画方面，戴逵画有《吴中溪山邑居图》，其子勃画有《九州名山图》，顾恺之画有《庐山图》（以上均见《贞观公私画史》著录）。从上可见，东晋绘画题材大为扩展，和门阀世族名士们的生活密切联系起来了。以鉴戒为目的的人物画虽然还有，但数量上显著减少，不占主导地位。这也反映在《贞观公私画史》的著录中。此书著录魏至南北朝的绘画总计 225 件，其中直接宣扬儒学，具有鉴戒意义的为 11 件，为东晋人所画者仅 3 件。

从美学的角度看，以顾恺之为代表的东晋绘画有两大特点：一是深入到了人物内在的心灵世界，二是崇尚一种和玄学、佛学相联的平淡自然之美，与汉画质朴古拙、气势雄强很不相同。关于这两大特点，我们将在论述顾恺之的美学思想时再作说明。

## 第二节

### 魏至东晋顾恺之之前的画论

和上述魏晋绘画的发展相适应，魏至东晋顾恺之之前的画论，其主要方面是强调绘画的鉴戒作用。首先提出这一看法，并作了详细论述的是曹植所作的《画赞》的序。现据《全三国文》卷十七照录如下：

盖画者，鸟书之流也。昔明德马后，美于色，厚于德，帝用嘉之。尝从观画，过虞、舜之像，见娥皇女英，帝指之戏后曰：恨

不得如此人为妃。又前见陶、唐之像，后指尧曰：嗟乎！群臣百僚，恨不得戴君如是。帝顾而咨嗟焉。故夫画所见多矣，上形太极混元之前，却列将来来萌之事。（《艺文类聚》七十四，《御览》一，又七百五十）

观画者见三皇五帝，莫不仰戴；见三季暴主，莫不悲惋；见篡臣贼嗣，莫不切齿；见高节妙士，莫不忘食；见忠节死难，莫不抗首；见放臣斥子，莫不叹息；见淫夫妒妇，莫不侧目；见令妃顺后，莫不嘉贵。是知存乎鉴戒者，图画也。（《御览》七百五十一引《历代名画记》曹植言。严可均案：此条亦《画赞序》也，张溥题为《画说》，非）

所谓“画赞”，起于汉代，东汉甚为流行。做法是在所画的人像旁边题上对所画者的赞语，以明鉴戒的意义。后世在画面上题写诗文，使诗、书、画三者结合，实起源于汉代。曹植作“画赞”，明显是继承汉人遗风。除他之外，魏晋人作“画赞”者甚多。曹植写了从庖羲至班婕妤共三十一则画赞，内容都在说明每一画在政治伦理上的鉴戒意义。在这些赞语的前面，他又写了一个序，即上引《画赞序》。这序因历代类书的征引而保存了下来，但看来已有散佚，并非原文的全貌，不过主要的部分大约就在于此了。

这篇序，是中国画论史上第一篇直接讨论绘画问题的长篇论著。它的根本思想在于阐明绘画的鉴戒作用，可以说是汉代《毛诗序》关于诗的教化作用的想法在绘画上的应用。绘画确实有它的可以应用于教化的方面，亦即同社会政治伦理道德相关的方面。曹植着重地指出了这一点，有着不可否认的意义，在理论上使绘画艺术的地位得到了空前的提高。东汉的王充也曾讲到过绘画，但却否认绘画能产生政治伦理道德的教育作用。他在《论衡·别通篇》中说：

人好观图画者，图上所画，古之列人也。见列人之面，孰与

观其言行？置之空壁，形容具存，人不激劝者，不见言行也。古贤之遗文，竹帛之所载粲然，岂徒墙壁之画哉？

这表明王充对艺术的理解是很差的，且不说图画所绘者不只是人物的肖像，还可表现情节、故事，从而可使人想见王充所说的“言行”；即使只画肖像，不也可以在精神上给人以感染吗？怎么能说是“形容具存，人不激劝”呢？唐张彦远在《历代名画记》中对王充这种否定绘画的作用的说法深表恨恨是有道理的。而曹植的《画赞序》，正是对王充这种说法的有力的反驳。虽然曹植还仅仅是从鉴戒的观点来谈绘画，有着儒家美学所共有的局限性，但他第一个正确地指出和强调了绘画能有力地作用于人们的感情，使人产生“仰载”、“悲惋”、“切齿”、“忘食”、“抗首”、“叹息”、“侧目”、“嘉贵”等等不同的感情，这就是绘画能“存乎鉴戒”的原因所在。曹植立足于情感的感染来讲绘画的鉴戒作用，不把鉴戒看作单纯的说理教训，这是和魏晋重“情”的思想以及魏晋美学对艺术的特征的认识分不开的。只就画论来看，这也是历史上对绘画与观者的情感的关系的第一次论述，并且显示了绘画艺术所能引起的情感的多变性、丰富性。此外，既然画家所画的不同人物能相应地引起不同的情感，那末为了充分发挥绘画的鉴戒作用，对各种不同人物的精神的刻画就是一个重要的问题了。曹植的《画赞序》显然已包含了这个问题，但还没有加以说明。或者原来文中也曾有所说明，但后来散佚不传了。

为了论证绘画有重要的鉴戒作用，曹植还指出“夫画所见多矣，上形太极混元之前，却列将来未萌之事”，把绘画同宇宙世界的产生发展联系起来，认为绘画既可描绘万物尚未产生时混沌未分的情景，又可预见将来尚未发生的事。这种对绘画的作用的强调是前所少见的，它说明魏晋这个“文”的自觉时代，对文艺的地位作用的强调，不仅表现在诗文上，而且也表现在绘画上。曹植把绘画与“上形太极混元之前”相联系，亦即与宇宙生成相联系，这对后来的

画论曾产生了影响。如清代的石涛《画语录》即是从宇宙的生成讲绘画的产生的。但曹植在讲到绘画的起源时，又只说了“画者，鸟书之流也”一句话，没有如后来张彦远以致石涛讲得那样神秘。此外，曹植的这句话，显然已隐含了后来历代所说“书画同源”的意思。

从以上所说可见，曹植的《画赞序》虽然还只从鉴戒的观点来讲绘画，但它的思想是深刻的，对绘画艺术和美学的发展有重要的促进作用，比后来某些画论对绘画的鉴戒作用的论述要高明得多。

除《画赞序》之外，曹植在他的著名的《洛神赋》中也曾涉及了绘画问题。其中在形容洛神之美时说：

袿纤得衷，修短合度；肩若削成，腰如约素；延颈秀项，皓质呈露；芳泽无加，铅华弗御；云髻峨峨，修眉联娟；丹唇外朗，皓齿内鲜；明眸善睐，靥辅承权；瓊态艳逸，仪静体闲；柔情绰态，媚于语言；奇服旷世，骨象应图。（《全三国文》卷十三）

这些淋漓尽致而又精练雅洁的描绘，是对洛神这一“丽人”之“形”的描绘，最后提到了“骨象应图”。由此可见，主张绘画的作用在于鉴戒的曹植也认为像洛神这样的“丽人”是绘画应当加以描绘的。而这种描绘，显然很难具有他在《画赞序》中所说的那种政治伦理道德上的鉴戒作用。这表明在鉴戒之外，曹植也并不否认绘画的美的价值。而且“骨象应图”一语，第一次把东汉王充等人常讲的“骨象”问题同绘画联系起来，是后来画论中所讨论的“骨法”问题的发端。此外，曹植的《洛神赋》对洛神的形体和神情的各种妙绝千古的描绘和它所体现的魏晋审美的趣味理想，给了后来提出“以形写神”的顾恺之以重要影响。顾恺之不仅画了《洛神赋图》，而且他在画论中所提出的“作女子尤丽衣髻，俯仰中，一点一画皆相与成其艳姿”、“美丽之形，尺寸之制，阴阳之数，纤妙之迹，世所并贵”等，看来也可能从《洛神赋》受到启发。《洛神赋》虽然不是画论，但它成

功地发挥了“赋”的“体物”功能，可以看作是用文学语言所描绘出来的一幅非常美丽的绘画。因此，它能给画家以重要的启发，激发和丰富画家的想象能力，这是很自然的。顾恺之认为作人物画需要“迁想妙得”，而《洛神赋》也正是“迁想妙得”的典范。

曹植之后，何晏曾在《景福殿赋》中讲到了绘画。他说：

悦重华之无为，命共工使作绩。明五彩之彰施，图象古昔，以当箴规。椒房之列，是准是仪。观虞姬之容止，知治国之接臣。见美后之解佩，寤前世之所遵。贤钟离之说言，懿楚樊之退身。嘉班妾之辞辇。伟孟母之择邻。

显然，这是对曹植《画赞序》中的思想的说明，两者是一脉相承的。到了西晋，陆机曾指出：

丹青之兴，比《雅》、《颂》之述作，美大业之馨香。宣物莫大于言，存形莫善于画。（《历代名画记·叙画之源流》）

这里将绘画与“雅”、“颂”相比，是对绘画的价值的很高的肯定，同时也意味着绘画与文学是相通的（中国绘画历来同文学有密切联系）。对绘画的作用的认识虽然还不离曹植的鉴戒教化之说，但“美大业之馨香”的提法已包含着对绘画能给人以美感的强调，不单是说用绘画以歌颂帝王的大业的意思。以“存形”为绘画的特长所在，是对于绘画艺术区别于以语言为媒介的文学的特征的最早看法。陆机既认为绘画可以和文学相比，同时又指出了两者的不同，提出了后来画论所讨论的“形”的问题。此外，虽然陆机认为“存形莫善于画”，但他在《演连珠》又谈过：“图形于影，未尽纤丽之容”，认为绘画艺术还是难于穷尽现实的美的，这还是一种局限于写“形”的说法，但也有它的合理、深刻的地方，即看到了现实美比艺术所能

表现的更丰富。同时,将绘画与“纤丽之容”的描写相联,又已不局限于以绘画的作用为鉴戒了。我们在本书第七章中已经指出,陆机的美学思想是强调艺术的美的,这在他的画论中也有所表现。陆机关于形神问题也发表了一些片断的言论,这在后面再谈。

进入东晋,曹植强调绘画的鉴戒作用的思想仍然延续了下来。其代表人物就是已讲到了的王羲之的叔父王廙。上一章已引述了他教导王羲之的一段话,其中说“学画可以知师弟子行己之道”,明显仍是认为绘画的作用在于鉴戒的意思。而且为了说明这个意思。他还画了《孔子十弟子图》以勉励王羲之。王看来是接受了这一思想的,如他在《与殷浩书》中说:“下官乃劝令画廉、蔺于屏风”(《全晋文》卷二十二),这就是教人把廉颇、蔺相如的故事画在屏风上,以为鉴戒。但是,王廙、王羲之究竟已是东晋时代的名士了,所以王廙在对王羲之的教导中又讲到了“画乃吾自画,书乃吾自书”。这种对作为创造主体的“我”的强调,正是魏晋重视个性的思想的表现,对后世也曾发生了影响。认为画可以作为鉴戒的王羲之,在一封信中说:

知有汉时讲堂在,是汉和帝时立此。知画三皇五帝以来备有,画又精妙,甚可观也。彼有能画者不?欲摹取当可得不?须具告。(《全晋文》卷二十二)

《益州名画录》认为这是晋太康中益州刺史张收所画,地点在成都。宋郭熙《林泉高致》也认为如此,并说所画“灿然满殿,令人识万世礼乐,故王右军恨不克见”。看来这是自曹植肯定绘画的鉴戒作用以来所产生的一组重要的作品,但王羲之在信中所强调的却是该画的“精妙”,“甚可观”,所以希望有“能画者”摹取之,并不仅仅只看重它的鉴戒作用。这说明王羲之在承认绘画的鉴戒作用之外,也很重视绘画的美。据《世说新语》记载,大致与王羲之同时代而稍后



的范宣,也是一个主张绘画要有鉴戒作用的人物,但他似乎就不知道曹植的理论。名画家戴逵曾从他求学,他见戴“好画”,“以为无用,不宜劳思于此。戴乃画《南都赋图》,范看毕咨嗟,甚以为有益,始重画”。在东晋人中,范宣是一个研究儒家礼仪的相当拘迂的人物。他原不知画的作用,后看到画“有益”始重画,这是很简单的看法,但范在当时似乎无大影响。

总起来看,自魏至东晋顾恺之之前的画论,主要思想是强调绘画的鉴戒作用,但又已对绘画的美的特征有了不少重要的认识,并且从理论上确立了绘画艺术的地位。

### 第三节

## 顾恺之的生平、思想和著作

魏晋画论到了顾恺之,发生了重要变化。在考察他的画论之前,我们先要对他的生平、思想和著作作一些考证、说明。

#### (1) 生 平

顾恺之,(一作凯之),字长康,小字虎头,晋陵无锡(今江苏无锡)人。从《无锡顾氏宗谱》可知,他出身于江南顾氏世族。他的父亲名悦之,字君叔,官至尚书右丞。讲到顾恺之的生平,首先是他的生卒年尚难确定。一般是依据这样三条材料来推定的:第一是《历代名画记》所引《京师寺记》中关于“兴宁中”顾恺之在瓦棺寺作画的记载。第二条材料是《世说新语》注引丘渊之《文章录》。第三条材料是《晋书·顾恺之传》说:“年六十二,卒于官”。恺之一生的出处同当时势倾朝野的政治军事人物如桓温、桓玄、刘裕等人有许多密切关系。综合起来看,他的尚可考见的一生事略大致如下:

永和元年(公元345年),桓温为荆州都督。次年,西征蜀,平李势,振旅还江陵,名声大显,进位征西大将军。约在此年或次年,恺之生。桓温以雄武豪爽著称,又善言词,喜文艺,在晋代是一个不可多得的有作为的政治家、军事家,高于谢安。但正史囿于封建阶级的偏见,对之多加贬斥。

隆和二年(公元363年),桓温进封大司马,时恺之约为17岁。次年,即兴宁二年(隆和二年与兴宁二年同为一年),恺之于瓦棺寺画维摩诘,名播京师。恺之的画名大显,当始于是。据《历代名画记》引《世说新语》说:“桓大司马每请长康与羊欣论书画,竟夕忘倦”。<sup>①</sup>《佩文斋书画谱》以之归于桓玄条,误。此处的“桓大司马”只能是桓温。桓温既在隆和二年进封大司马,那么他请恺之论书画,自亦在此年之后,恰当恺之因画于瓦棺而画名大显之时。又据《世说新语》,桓温“治江陵城甚丽,令宾僚出江津望之。曰:‘若能目此城者,有赏’。顾长康时为客,在座,目曰:‘遥望层城,丹楼如霞’。桓即赏以二婢”。其时恺之既为客,尚非桓温幕僚,则此事当在恺之为桓温参军之前。

太和四年(公元369年),桓温上书率众北伐,领平北将军,徐、兖二州刺史。至此,荆扬两大重镇均归桓温统领。时恺之约23岁。《世说新语》注引宋明帝《文章志》说:“恺之为桓温参军,甚被亲暱”。这大约应在桓温北伐时。恺之在青年时代深得桓温提携,当时人曾说他“凭重桓乃尔”(《世说新语》),这是符合事实的。恺之为“参军”,自然不是真的要去随军打仗,这只是桓温所给他的一个职位。

宁康元年(公元373年),桓温病死,时恺之约27岁。大约在此

---

① 今本《世说新语》未载。有人因羊欣年龄极小,不可能与桓温论画,疑之。我们认为或应是能书的羊氏家族中以草行书闻名一时的羊坦。见《世说新语》注引《文字志》。

年或次年，恺之前往“拜宣武（即桓温）墓，作诗云：‘山崩溟海竭，鱼鸟将何依’”（《世说新语·言语》）。这应当说是发自恺之内心的话。恺之依附于桓氏一派的势力，又得“亲暱”，除他特有的才智外，还有社会政治上的原因，兹不详论。

太元十七年（公元 392 年），殷仲堪出任荆州刺史，镇江陵。时恺之约 46 岁。《世说新语》说“顾长康作殷荆州佐”，《晋书·顾恺之传》说“为殷仲堪参军”，当在此年或次年。殷仲堪是东晋的一个重要政治人物，“能清谈，善属文，每云三日不读《道德经》便觉舌本间强。其谈理与韩康伯齐名，士咸爱慕之”。“少奉天师道，又精心事神”（均见《晋书》本传）。他与桓温的少子桓玄曾有甚深的交谊。桓玄因政治上不得志，退居江陵，“在荆楚积年，优游无事”。桓玄极爱书画，曾说“书画服玩……恒宜在左右”，在战乱中也考虑到书画，因而为人所笑。他广为搜罗书法名画，常用“逼夺”的方法获取（以上均见《晋书》本传）。但在当时来说，无疑又对书画艺术的保存和提倡起了积极作用。恺之为殷仲堪参军后，常与桓玄交往。《世说新语》所记顾恺之的一些事，如参加桓玄与殷仲堪“共作了语”；请为殷仲堪画像；寄存画一厨于桓玄处，后发厨不见画而题封如初，又不向桓玄追究，而说“妙画通灵，变化而去，如人之登仙矣”等等，都是恺之在为殷仲堪参军之后的事。《晋书·顾恺之传》说恺之在为殷之参军后，“亦深被眷接”，是正确的。大约在桓玄于荆州发动叛乱，欲代晋称帝之前，恺之与殷仲堪、桓玄曾有甚为愉快的交往。这是由于恺之的思想与殷仲堪有类似处（详下），桓玄好书画，恺之又曾与其父有甚深的关系，桓玄与殷交情也甚好等原因促成的。从恺之曾将一厨画寄存于桓玄处，又自请为殷画像来看，这也可能是恺之在创作上大有发展的一个时期。考桓玄发动叛乱在隆安初年（公元 397 年），时恺之 50 岁。此后的若干年，大约是恺之生活最为困难的时候。

义熙元年（公元 405 年），刘裕平定桓玄叛乱，晋安帝宣告改元

义熙，除桓玄及其党羽外，大赦天下，百官进爵二级。时恺之约 59 岁。估计他就是在这次大赦、进爵中被任命为散骑侍郎的。他原先的上司殷仲堪曾一度参与桓玄起事，后又被桓玄火併。安帝于隆安二年即已下诏让殷复荆州之职，对他手下一个不能参与政治、军事，但颇有资历，并以文艺显名于时的参军顾恺之，自然不仅不会追究，而且要加以优待的。恺之对这个任命颇为感激，现在还可看到他在《拜员外散骑常侍表》中所说的几句话：“不悟陛下圣恩所加，登之常伯之列，饰之貂珥之晖”（《全晋文》卷一百三十五）。如前已述，恺之为散骑常侍后，曾与谢瞻“连省”，因谢讚其诗而感到十分高兴。这里需要补充说明一点的是：谢瞻是大诗人谢灵运之从兄，以诗闻于时，因此谢的称赞对恺之来说是不同寻常的。

义熙四年（公元 408 元），刘裕北伐之前一年，恺之曾在正月之后作《祭牙文》。可能在此年或稍后卒，享年 62 岁。

## （2）思 想

顾恺之的思想看来甚为驳杂，但又有着相当鲜明的特色。

首先，他无疑有儒学思想。这明显地表现在他自己认为得意的《箏赋》中。现存的遗文如下：

其器也，则端方修直，天隆地平，华文素质，烂蔚波成。君子喜其斌丽，知音伟其含清。磬虚中以扬德，正律度而仪形。良工加妙，轻筠璘彬；玄漆絃响，庆云被身。（《全晋文》卷一百三十五）

这里显然可见儒家“文质彬彬，然后君子”的思想。但处在晋代的恺之，继承西晋以来的风尚，强调文采的清丽华美，这是与传统的儒家思想重质轻文不同的。恺之的儒家思想在他所画的《女史箴图》、《列女传图》以及他的画论中也有所表现。如他在评《小列女》时，认

为“尊卑贵贱之形，觉然易了”是一优点，但同时他首先肯定的又是“作女子尤丽衣髻，俯仰中一点一画皆相与成其艳姿”。由此可见出恺之既肯定儒家思想，又与之不同。

恺之还深受道家、玄学影响。他的《冰赋》、《水赞》（《全晋文》卷一百三十五）都可见道家思想，但同时又是玄学化了的。如“託形超象”、“妙齐得一”的思想就是如此。对于玄学清谈的重要人物，如嵇康、阮籍、山涛、王衍等，他都很表推崇，见于《世说新语》所引恺之《画赞》及其他言论中。特别是对于嵇康，恺之甚为倾倒。人们曾问他的《筝赋》比之嵇康的《琴赋》为如何，这大约也是因为他一向推崇嵇康的缘故。《晋书·顾恺之传》说：“恺之每重嵇康四言诗，因为之图，恒云：‘手挥五弦易，目送归鸿难’”。《世说新语》和这里均曾讲到的嵇康的诗“手挥五弦，目送归鸿”见于嵇康《兄秀才公穆人军赠诗十九首》中，但前后颠倒了一下。接下去的两句是：“俯仰自得，游心太玄”。这四句诗最能表现魏晋玄学所追求的超脱的精神境界。后人记述中，恺之提到前两句，明显是为了说明画人的眼睛、神情比画动作困难得多，但又不止于此。恺之所追求的还是玄学所企图达到的精神境界，这在他的画论中有鲜明的表现（详下）。此外，在现存恺之遗文中还有一篇《嵇康赞序》，全文如下：

南海太守鲍靓，通灵士也，东海徐宁师之。宁夜闻静室有琴声，怪其妙而问焉。靓曰：“嵇叔夜”。宁曰：“嵇临命东市，何得在兹”。靓曰：“叔夜迹示终，而实尸解。（《全晋文》卷一百三十五）

恺之的《嵇康赞》已见不到，上引的序又显然是道教的荒诞说法，但由此也可略见恺之对嵇康的倾倒。

上引序已见出恺之有道教的思想，他也大约是信天师道的。据陈寅恪考证，晋时人名末带“之”字者多信天师道，恺之正属于此

例。《晋书·顾恺之传》中说：

尤信小术，以为求之必得。桓玄尝以一柳叶给之曰：“此蝉所翳叶也，取以自蔽，人不见已”。恺之喜，引叶自蔽，玄就溺焉，恺之信其不见已也，甚以珍之。

这故事虽然是用来说明顾恺之的“痴”，其实恺之作为天师道的信仰者，在许多事情上相信“小术”，亦即道教方术是灵验的，这不足为奇。桓玄则是不相信道教方术的，对佛教也很不以为然，所以故意和他开玩笑。恺之又作有《画云台山记》，画的是张天师七试弟子赵昇的故事。文中作了许多赞美歌颂的描绘，由此也可想见他是崇奉天师道的。

恺之在崇奉天师道这外，也信佛，至少在思想上是赞成佛学的。他画于瓦棺寺，成为东晋著名的佛画家，就是明证。他的画论也深受着佛学的影响（详后）。此外，恺之曾画有《庐山图》，虽然画早不存，但推测起来很可能同表现佛学思想有关。因为当时慧远居庐山，庐山成为南方佛教的重镇和象征，在东晋朝廷、名士中影响极大。前述殷仲堪信天师道也信佛，又曾和慧远有过交往，讨论过《易》以何为体的问题。这些情况说明，就如恺之画云台山是为了表现天师道的思想一样，他画庐山可能是表现佛教的思想。慧远曾写有《庐山记》（《全晋文》卷一百六十二），而恺之的《画云台山记》的写法看来和《庐山记》也有类似的地方。

恺之兼有儒家、道家、玄学、道教、佛教的思想，但看来玄学的倾向是基本的，这从他的画论重“神”，重“迁想妙得”，重“玄赏”都可以看到（详下）。他的上述种种思想的渗合，又形成了他的性格特征：“痴”和“黠”，其中也仍然有玄学的精神在。《世说新语》注引宋明帝《文章志》说：

桓温云：顾长康体中痴黠各半，合而论之，正平平耳！

这里所谓“正平平耳”，即以为没有突出的特色、长处，是桓温从政治家用人的角度提出的看法。但他看到了“痴”与“黠”是恺之性格特征的所在，这是很正确的。

从《世说新语》来看，魏晋品藻人物，有时也用“痴”来形容。如：

王长史求东阳，抚军不用。后疾笃，临终，抚军哀叹曰：“吾将负仲祖”。于此命用之。长史曰：“人言会稽王痴，真痴”。（《方正》）

王蓝田为人晚成，时人乃谓之痴。（《赏誉》）

襄阳罗友有大韵，少时多谓之痴。（《任诞》）

较为仔细地分析起来，这里所说的“痴”有种种涵义。或指一往情深，眷恋难忘，如简文帝之对待王长史（濛）；或指不汲汲于名利，不以得失为怀，怡然自得，如王蓝田（述）之为人；或指率性而行，不以世俗的看法为意，如罗友的“如何人祠，往乞余食”之类（以上均参见原书注）。由此可见，“痴”是魏晋以来重“情”和超脱放达的思想在东晋时人的思想性格上的一种表现，在根本上仍未离玄学。在魏，阮籍的一些行为，如往悼不相识的邻女，驾车行不由径，途穷恸哭而返等等，从东晋时人的观点看来，也大可称之为“痴”的。但当时尚无人如此评论，而被看作是为礼法所不容的大怪事。当然，东晋时人所说的“痴”，已经失去阮、嵇的时代那种大胆深刻的批判反抗精神了，但它终究又是一种较为重视人的个性和情感的表现。恺之的“痴”也是如此。这表现在他对自己的才智自视甚高，虽为人所笑也不自轻自贱（也就是有关记载所谈的“自矜尚”、“矜伐过实”）；表现在他对艺术的忘我的执着上（如月下咏诗，得谢瞻赞赏，不察其是否有戏弄之意，弥自力忘倦，申旦而后止）；表现在他同桓温、

殷仲堪、桓玄的甚有深情的亲切相处上。他同桓温等人的关系，不同于后世所说“清客”与主人的关系。因为在出身著名的世族这一点上，他与桓温等人还是平等的，他是作为一个世家大族出身的卓越的艺术家人而与桓温等人相交往的。

恺之的“痴”的一面，使一些人认为他“为人迟钝”（《世说新语》注引《中兴书》），但他还另有“黠”的一面。这“黠”是一种带调皮、狡猾意味的机敏，能迅速地洞察事物曲折的真象，其语言的表现形式常是诙谐、滑稽和富于幽默感的。从历史上看，这种“黠”及其特有的表现形式，应追溯到《庄子》。到了汉代，曾一度颇为重视滑稽。魏末的阮籍、嵇康等人卓有机智、出语惊人，但满怀悲愤，很少幽默感。“竹林七贤”中大约以刘伶最富幽默感，但也是一种苦味的、压抑的幽默。尽管如此，自魏晋以来，随着玄学论辩之风的发展，重语言的捷速，言外的了悟，加上西晋传闻志怪、以助谈资的各种著作颇为流行，使和“黠”相联的机智、诙谐、幽默得到了发展。后来《世说新语》中列了“捷悟”作为专章，即与此有关。而且从西晋开始，大约因受南方文化的影响，讲究语言的风趣、华丽，而不取质朴。诙谐、幽默也逐渐变得明快、活泼，与刘伶式的幽默有所不同了。这集中表现在记述魏晋言谈的《世说新语》一书中。恺之的“黠”就是在上述历史条件下的产物。从有关他的不少记述来看，恺之虽“痴”而并不呆，他的语言常是机智而诙谐的。确如《晋书·顾恺之传》所说：“恺之好谐谑，人多爱狎之。”尽管他的个别谐谑，看来有点流于油滑。如人问他哭桓温时其状如何，他答说“鼻如广莫长风，眼如悬河决溜”云云，这就不太高明，而且和他悼桓温的诗是不太合拍的（《世说新语·语言》）。

总起来说，从恺之的思想及其性格来看，他是一个艺术型的人物，不是思想家，当然更不是政治家。虽然由于恺之的著作绝大部分已散佚，现在无法弄清他的思想性格的全貌，但在流传下来的有关他的记述、评论中，找不到关于恺之曾在政治上或思想学术上有



何抱负的记载。恺之自为“矜尚”的也不是别的东西，而是他在文艺上的造就。恺之其人 是魏晋种种历史条件下的产物，充分地具有一个艺术家的特征。他的“痴”和“黠”也是和他作为艺术家的特征直接相联的。他的“痴”后来为历代不少画家所赞许、仿效，而且在中国画论中，“痴”还成了论到艺术家修养时的一个重要方面。

### (3) 著 作

恺之的著作，据《隋书·经籍志》，有《通直散骑常侍顾恺之集》七卷，梁时为二十卷。《晋书·顾恺之传》说：“所著文集及《启矇记》行于世”。现在流传下来的恺之的著作极少。东晋以后，提到了恺之著作的，首先是《世说新语》，其次是《历代名画记》。从前书，我们得知恺之写有《画赞》、《晋文章记》、《书赞》，其父顾悦之传等。从后书，我们得知恺之尚写有《魏晋名臣画赞》、《魏晋胜流画赞》、《论画》、《画云台山记》等。这些著作，有的已佚，有的仅存片断，有的虽较完整地保存了下来，但脱错甚多。除这些著作外，《全晋文》卷一百三十五还辑录了恺之的其他一些文章，合起来大约就是现在所能看到的恺之的遗文。这里，我们所要讨论的是见于《历代名画记》的三篇关于绘画的著作，即《论画》、《魏晋胜流画赞》、《画云台山记》。关于这三篇著作，我国及日本的一些学者都作了不少研究。从考订方面来说，主要是两个问题。一个是篇名问题，另一个是文字的校释问题。现分述如下。

关于篇名，我们认为应根据张彦远在《历代名画记》中的有关说明和文章本身的内容来确定。张彦远在《历代名画记》中说过：

余见顾生评论魏晋画人，深自推挹卫协。（卷二，《叙师资传授南北朝时代》）

顾恺之有摹榻妙法。（卷二，《论画工用榻写》）

顾恺之论画云：《七佛》与《大列女》皆协之迹，伟而有情

势。《毛诗北风图》亦协手，巧密于情思。……览顾生集有《论画》一篇，叹服卫画《北风》、《列女图》，自以为不及。（卷三，卫协条）

著《魏晋名臣画赞》，评量甚多。又有《论画》一篇，皆模写要法。（卷三，顾恺之条）

这里，彦远反复讲到了顾恺之的《论画》这篇著作。从中可以看出，《论画》的内容是“评论魏晋画人”。但张又说：“又有《论画》一篇，皆模写要法”，则《论画》似乎又并非对魏晋画人的评论了。现《历代名画记》中题为《论画》的一篇，其内容正如张彦远所说，有对“魏晋画人”的“评论”，张所引恺之评卫协的话即见于此篇。而题为《魏晋胜流画赞》的一篇，讲的是模写的方法，也就是张彦远所说“摹榻妙法”或“模写妙法”，通篇与《画赞》全无关系，显然把题目搞错了。现在的问题是：这两篇的关系究竟如何呢？日人中村茂夫认为两篇实为一篇，总题就是《论画》。他的说法有相当的道理，但似乎忽视了张彦远所说“又有《论画》一篇，皆模写要法”这句话。所以，我们推想恺之可能作有《论画》两篇，题目相同，但一篇是评论魏晋画人的，又一篇是讲模写方法的，后一篇被误题为《魏晋胜流画赞》。之所以被误题，从张彦远在《历代名画记》卷三顾恺之条对恺之著作叙述引录的先后次序来看，张所引录的著作可能不只三篇，而是四篇，即《论画》一篇，《魏晋胜流画赞》一篇，又《论画》一篇，《画云台山记》一篇。但在传抄的过程中，《魏晋胜流画赞》一篇的文字佚失了，引述又《论画》时，前面指出篇名的话也抄掉了，这样《魏晋胜流画赞》这个题目就直接同讲模写方法的《论画》这篇的文字连到了一起，看起来就成了它的篇名。

从上所述，大致可以作出这样的推断：《历代名画记》共引录了恺之的《论画》、《魏晋胜流画赞》、又《论画》、《画云台山记》等四篇文章，但现存《历代名画记》中，《魏晋胜流画赞》已佚（但在《世说新

语》中尚可见到一些片段),并被误作又《论画》的篇名。

关于张彦远引录的恺之文章的校释问题,张在引录之后就已指出:“已上并长康所著,因载于篇。自古相传脱错,未得妙本勘校”。张已经觉得难于勘校,今天要把这三篇文章都作出勘校,使字字、句句都明畅可解,这是不太可能的。硬要这样做,就易失之穿凿。但是,对那些有据可考,于理可通的字、句作出勘校,仍是必要的。这可以更好理解顾恺之这三篇著作。下面对这三篇著作的校释问题作一些说明。

首先看《论画》。现据笔者所藏明万历三十二年刊《王氏画苑》本抄录并加标点如下<sup>①</sup>。其明显可知为错误者于括号中注明,待讨论者下面再谈。

顾恺之《论画》曰: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。此以巧历不能差其品也。

《小列女》:面如银刻削为容仪,不画(“画”或作“尽”)生气。又插置女夫支(即“肢”)体,不似自然。然服章与众物既甚奇,作女子尤丽衣髻,俯仰中一点一画皆相与成其艳姿。且尊卑贵贱之形觉然易了,难可远过之也。

《周本记》:重叠弥纶,有骨法。然人形不如《小列女》也。

《伏羲神农》:虽不似今世人,有奇骨而兼美好。神属冥芝,居然有得一之想。

《汉本记》:李(应为“季”)王首也,有天骨而少细美。至于龙颜一像,超豁高雄,览之若面也。

《孙武》:大荀首也,骨趣甚奇。二婕以怜美之体,有惊据之则。著以临见妙裁,寻其置陈布势,是达画之变也。

---

① 此本较后出各本刊误较少,颇存佳字。

《醉客》：作人形，骨成而制衣服慢之，亦以助神醉耳。多有骨俱，然简生变趣，佳作者矣。

《穰苴》：类孙武而不如。

《壮士》：有奔腾大势，恨不尽激扬之态。

《烈士》：有骨俱，然简生恨意列（应为“急烈”），不似英贤之慨，以求古人，未之见也。然秦王之对荆轲，及覆大兰（应为“乃复大闲”），凡此类，虽美而不尽善也。

《三马》：隽骨天奇，其腾罩如蹶虚空，于马势尽善也。

《东王公》：如小吴神灵，居然为神灵之器，不似世中生人也。

《七佛及夏殷与大列女》：二皆卫协手，传（应为“伟”）而有情势。

《北风诗》：亦卫手，恐（应为“巧”）密于精思名作。然未离南中，南中像兴，即形布施之象，转不可同年而语矣。美丽之形，尺寸之制，阴阳之数，纤妙之迹，世所并贵。神仪在心，面手称其目者，玄赏则不待喻。不然真绝夫人心之达，不可惑以众论。执偏见以拟过者，亦必贵观于明识。未（应为“末”）学详此，思过半矣。

《清游池》：不见京镐，作山形势者，见龙虎杂兽。虽不极体以为举势，变动多方。

《七贤》：唯嵇生一像欲佳，其余虽不妙合，以比前诸竹林之画，莫能及者。

《嵇轻车诗》：作啸人，似人啸，然容悴不似中散。处置意事既佳，又林木雍容调畅，亦有天趣。

《陈太丘二方》：太丘夷素似古贤，二方为尔耳。

《嵇兴》：如其人。

《临深履薄》：竞战之形异佳有裁，自《七贤》以来，并戴（按：戴逵）手也。

通观恺之的这篇《论画》，是对魏晋以来画人名作的评论，也是我国历史上留存至今的第一篇绘画评论。文字虽多脱错，但仍可看出文笔精练，富于锐敏细腻的艺术感觉，鲜明地体现了魏晋的审美趣味及鉴赏力的高度发展。诸画的典故出处等，中村茂夫《中国画论之展开》一书言之甚详，可参考。关于文字的校释，这里不打算逐条加以考察。大致而言，除个别字句还可斟酌外，在能做到的范围内，目前的校正也已差不多了。从理论的角度说，重要的是“骨俱”一词作何解。恺之在评《醉客》和《列士》时，两次提到“有骨俱”。考“俱”为偕、皆、都之意，不可能与“骨”联为一词。如与下文相联，也难于解通。推想“骨俱”实应为“骨法”，“有骨俱”，即“有骨法”，与恺之评《周本记》中所说“有骨法”相同。而“骨法”之所以误为“骨俱”，估计大约是在传抄过程中，“骨法”的“法”字的草写与“俱”字的草写有类似处，因而误以“法”为“俱”。

下面再来看恺之的又《论画》，即被误题为《魏晋胜流画赞》的这篇著作。仍依上说《王氏画苑》本录之并加标点如下：

凡将摹者，皆当先寻此要，而后次以即事。

凡吾所造诸画，素幅皆广二尺三寸。其素丝邪者不可用，久而还正则仪容失。以素摹素，当正掩二素，任其自正而下镇，使莫动其正。笔在前运而眼向前视者，则新画近我矣。可常使眼临笔。止隔纸素一重，则所摹之本远我耳。则一摹蹉积，积蹉弥小矣。可令新迹掩本迹而防其近内。防内，若轻物宜利其笔，重宜陈其迹，各以全其想。譬如画山，迹利则想敷（应为“动”），伤其所以巖。用笔或好婉，则于折楞不隼；或多曲取，则于婉者增折。不兼之累，难以言悉，轮扁而已矣。写自颈以上，宁迟而不隼，不使远（应为“速”）而有失。其于诸像，则像各异迹，皆令新迹弥旧本。若长短、刚软、深浅、广狭与点睛之节，上

下、大小、醲薄有一毫小失，则神气与之俱变矣。竹、木、土，可令墨彩色轻，而松竹叶醲也。凡胶清及彩色，不可进素之上下也。若良画黄满素者，宁当开际耳。犹于幅之两边，各不至三分。人有长短，今既定远近以矚其对，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，以形写神而空其实对，茎生之用乖，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。一像之明昧，不若悟对之通神也。

这篇著作所讲的，正是张彦远所说恺之的“摹榻妙法”或“模写要法”。而且从篇中提到“吾所造诸画”来看，又不是一般地讲模写，而是讲如何模写恺之所作的画。因此，恺之的讲法，不是纯技术性的，涉及了人物画创作中的许多重要问题，包含了恺之对自己的创作经验的宝贵总结，具有重要的理论价值。全文看来脱错比前一篇《论画》更多，但大致的意思还是明白的。中间有好几处上下文不能连贯，明显有抄落的地方，现已难于复原。个别字句还可考虑作校正，但无关大体。重要的是对“茎生之用乖，传神之趋失”一语的诠释，下节再谈。

最后来看一下恺之的《画云台山记》，仍据上说《王氏画苑》本抄录并标点。

山有面则背向有影，可令庆云西而吐于东方清天中。凡天及水色，尽用空青，竟素上下，以暎曰西去。山别详其远近，发迹东基，转上未半，作紫石如整云者五六丈（应为“枚”），夹冈乘其间而上，使势蜿蜒如龙，因抱峰直顿而上。下作积冈，使望之蓬蓬然凝而上。次复一峰，是石东邻向者，峙峭。峰西连西向之丹崖，下据绝涧。画丹崖临涧上，当使赫嶷隆崇，画险绝之赫（应为“势”）。天师坐其上，合所坐石于荫宜。涧中桃，傍生石间。画天师瘦形而神气远，据涧指桃，回面谓弟子。弟

子中有二人，临下到身，大怖，流汗失色。作王良（应为“长”）穆然坐答问，而超（应为“赵”）升神爽精诣，俯盼桃树。又别作王、赵趋，一人隐西壁倾夸，余见衣裾，一人全见室（应为“空”）中，使轻妙冷然。凡画人，坐时可七分，衣服色彩殊鲜微，此正盖山高而人远耳。

中段东面丹砂绝萼及荫，当使崿岷高骊，孤松植其上，对天师所〔临〕壁以成涧，涧可甚相近。相近者，欲令双壁之内，凄怆澄清，神明之居必有与立焉。可于次峰头作一紫石亭丘（应为“立”），以象左阙之夹。高骊绝萼，西通云台以表路。路左阙峰，似（应为“以”）岩为根。根下空绝，并诸石重势，岩相承，以合临东涧。其西，石泉又见，乃因绝际作通罔伏流潜降。小复东出，下涧为石濑，沧没于渊。所以一西一东而下者，欲使自欲（应为“然”）为图。

云台西北二面，可图一罔绕之，上为双碣石，象左右阙。石上作孤游生凤，当婆婆体仪，羽秀而详，轩尾翼以眺绝涧。后一段赤斫，当使释弃如裂电，对云台西凤所临壁以成涧。涧下有流清（应为“清流”），其侧壁外面，作一白虎葡石饮水，后为降势而绝。

凡三段山，画之虽长，当使画甚促，不尔不称。鸟兽中时有用之者，可定其仪而用之。下为涧，物景皆倒作。清气带山下三分倨一以上，使耿然成二重。

这篇文章，明显是为构思设计如何画云台山而作的。但此画并非单纯的山水画，而是道教故事画，山水是作为故事发生的地点、背景而加以表现的。虽然也表现了山水的美丽，但是神仙化了的。全文显示了恺之卓越的艺术想象力。对全文的校释，中村茂夫《中国画论之展开》一书指出，恺之所画系见于葛洪《神仙传》张道陵七试赵昇的故事，因改“超昇”为“赵昇”，“王良”为“王长”，并为理解全文

提供了依据。但中村茂夫的校释标点,尚有可研讨处。我国学者傅抱石、俞剑华、潘天寿、马采对此文也作过许多研究,可参考。本书对此文的标点,与笔者已见各家标点略有不同,这里不拟详论。

## 第四节

### 顾恺之的画论

顾恺之的画论,脱出了在他之前那种主要从鉴戒观点来看绘画的看法,涉及了一些具有重要美学意义的问题。

#### (1) 形神问题

我们已经谈过,形神问题是中国先秦以来的哲学中常在讨论的问题。但这个问题只是到了魏晋才被充分地赋予了美学的意义,并且明确地同绘画艺术联系起来,成为中国绘画艺术理论的一个根本问题。这种情况是同魏晋以来人物品藻和玄学、佛学的发展分不开的。关于人物品藻、玄学、佛学与美学的关系,我们在前面都已分别地考察过。但为了说明顾恺之在绘画上提出的形神论的理论根据,有必要再次回顾一下自魏初以来关于形神问题的理论的发展。

早在汉末,刘邵在专门讨论政治性的人物品藻的《人物志》中已经提出“征神”问题,指出“夫色见于貌,所谓征神。征神见貌,则情发于目。”又说:“物生有形,形有精神;能知精神,则穷理尽性”(均见《九征第一》)。而刘邵所说的“神”,已不是单纯的伦理道德精神,它的中心是和当时曹操对“才”的强调相联系的个体的智慧、才能、性格的问题。不仅仅从伦理道德的观点来观察、评价人,把个体的智慧、才能、性格提到了重要的位置,这是一个重大的历史性的



变化。它使形神问题明显地具有了能与艺术、美学相通的理论意义。到了正始玄学中,何晏、王弼等人对“圣人”的“神明”问题的讨论,虽然仍同实际的社会政治问题相关,但它所强调的已经是“圣人”的智慧、并赋予了“神”以一种形而上的意义,直接同对无限自由的理想的人格本体的追求联系起来。正始之后,阮籍、嵇康又更进一步扬弃了何、王关于“圣人”的“神明”的讨论所带有的政治色彩,而完全同个体精神的自由、解脱联系起来。对于阮、嵇来说,“圣人”问题不再是重要问题,个体精神的自由、解脱才是最重要的。这使“神”具有了高于“形”的重要意义,它既同嵇康所讲的“养生”相联,同时又比过去任何时候都更为明确地具有美学上的意义了。嵇康认为养“神”比养“形”更重要,并且把养“神”同音乐艺术直接联系起来,就是对这一点的证明。进入西晋,阮、嵇对形神问题的看法实际上已被普遍地接受。如陆机和葛洪都认为“神”高于“形”。陆机说:“应事以精不以形,造物以神不以器”。又说:“情见于物,虽远犹疏;神藏于形,虽近则密”(《演连珠》,《全晋文》卷九十九)。葛洪也十分强调“神”的重要性,主张“形须神而立”(《抱朴子·至理》),并且以“神”为“精”而“形”为“粗”(参见本书第九章)。所以他认为“瞻形得神,存乎其人,不可力为”是一件极不易的事,不是“明并日月,听闻无音者”很难做到(《抱朴子·清鉴》)。《列子》一书也十分重“神”,并且开始表现了和佛学相联的趋向。

到了东晋,玄学清淡之风再度大盛,同时又与佛学日益密切地联系起来,因此,门阀世族名士们一方面十分重视玄学所说的“神”或“神明”的表现,使得“神”成为当时已转变为审美性的人物品藻的重要问题;另一方面,这种“神”的表现,在某些情况下又具有了佛学所追求的解脱的意味。《世说新语·文学》中说:“佛经以为祛练神明,则圣人可致”。这是当时不少人的看法。以“神”的表现如何来评论人物,成为当时的风尚。从此种评论中,可窥见当时对于“神”的了解。现依《世说新语》将涉及“神”的评论用语列举如下:

神气不损。(《德行》)

神明开朗。(《言语》)

形神惨顿。(同上)

神色恬然。(《雅量》)

神衿可爱。(《识鉴》)

神姿高彻。(《赏誉》)

形似道而神锋太俊。(同上)

神气融散。(同上)

精神渊著。(同上)

神候似欲可。(同上)

器朗神俊。(同上。按：此为王羲之评支遁语，含有佛学意味)

神怀挺率。(同上)

神意闲畅。(同上)

风神清令。(同上)

神气豪上。(《豪爽》)

神姿锋颖。(《自新》)

神色卑下。(《贤媛》)

神情散朗。(同上)

神明太俗。(《巧艺》。按：此为庾道季评戴逵所画人像语，含有佛学意味)

神意甚暇。(《任诞》)

神气傲迈。(《简傲》)

神明可爱。(《纰漏》)

由此可以看出，“神”这个词可与不同的词搭配使用。其中，“神明”、“神锋”侧重于指人的智慧、思想，“神怀”、“神情”、“神意”、“神气”、

“神色”侧重于指人的内在的情感状态及其在外貌上的表现，“神姿”、“风神”侧重于指人的风度。而所有这些用法，都同人的精神各种不同的具体表现相关，所以可以用许许多多不同的词藻去加以形容。“神”既与“姿”、“怀”、“意”、“情”等等相联，也就是与人的精神的感性表现相联，不同于对人物在道德上的善恶的抽象评价，即令是和道德上的善恶相关，魏晋时所重视和赞赏的也是主体在道德实现过程中所表现出来的智慧、才能、精神等等，而不只是行为本身的善恶。同时，对这种智慧、才能、精神的赞赏，又不只是仅仅从道德行为中去观察，而常常从日常生活中的表现去判定。如《世说新语·雅量》中说：

王子猷、子敬曾俱坐一室，上忽发火。子猷遽走避，不惶取屐；子敬神色恬然，徐唤左右，扶凭而出，不异平常。世以此定二王神宇。

这种由日常生活中某一件事上的表现而定人的“神宇”优劣的例子，在当时很多。它说明魏晋是一个十分重视智慧、才能、精神的时代。所谓“神”这一概念，不外就是指同天赋、气质、个性相关的智慧、才能、精神，同时又已提到了一种人生哲理的高度，要求达到人生应有的某种精神境界。从以上引的例子来说，王子敬表现了一种临事不惊、镇定自若的“雅量”，因而王子敬的“神色恬然”也就被赞为“神宇”不凡了。这样一种对子“神”的观察、评论，是对于人的种种卓越、特出的表现，人生境界的赞美。这已不同于单纯道德的或政治的评价，而进入审美的领域了。也正因为这样，这种评价经常是一种直接的观照体验的结果，可意会而不可言传，即不能用纯逻辑抽象概念加以表达。如所谓“神姿高彻”、“神情散朗”，这里的“高彻”、“散朗”就不可能用抽象的语言概念加以精确的定义，而只能诉之于直感的体验。这样一种对“神”的形容在《世说新语》中很多，

本书第二章已经说过,这里不再重复。总之,到了东晋时期,“神”这一概念,就其应用于人物品藻和艺术而言,已完全地变为一个审美的范畴。对“神”的肯定的或否定的评论,也就是对美或丑的评论。

顾恺之画论中的形神论就是在上述历史条件下产生的。一般常把顾恺之所说“传神”或“写神”之“神”,解释为人物的精神或内在生命。这看来也不错,但失之空泛笼统,未顾及东晋时期对“神”的特定的理解。从以上的论述已可看出,这“神”不仅仅是一般所说的精神、生命,而是一种具有审美意义的人的精神,不同于纯理智的或单纯政治伦理意义上的精神,而是魏晋所追求的超脱自由的人生境界的某种微妙难言的感情表现。它所强调的是人作为感性存在的独特的“风姿神貌”(《世说新语·容止》),美即存在于这种“风姿神貌”之中。从这点说,东晋人物品藻和顾恺之画论中的“神”的观念,很不同于强调普遍性“理念”的黑格尔美学,而倒是近于重视个体感性的康德美学。它不是要从个体感性存在中去找寻某种普遍性的“理念的显现”,而是要通过对个体感性存在的直观和感悟去捕捉那些表现了某种人生哲理的东西。而这种人生哲理,同样不是抽象普遍的“理念”,而是诉之于情感体验的某种人生境界。特别是东晋佛学大盛之后,对一种超越人生苦难的永恒不灭的精神境界(“涅槃”)的追求,更是发生了很大影响。前引《世说新语》中所谓的“祛练神明”,就是要进入这种精神境界(它毫无疑问是虚幻的),而不是达到对某种抽象普遍的“理念”的理解。当然,不论玄学或佛学都极为重视所谓“思理”,并不否认理论的思维和论辩。但这种思维、论辩的中心问题仍然是为了达到人生某种最高的精神境界。与此同时,思维和论辩本身也是作为主体所达到的人生境界,以及主体对这种境界的追求的智慧的表现来看的。因此,这种思维和论辩也由于与人的精神、智慧相联而具有了审美的意义。如前引桓彝对名僧高坐的评论:“精神渊箸”,即指思想、智慧的渊深明彻,显然是一种带有审美性质的评论。

顾恺之画论所提出的“传神”，通体都贯彻了东晋的这种精神。《世说新语·巧艺》中说：

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。”

这里所谓裴楷“俊朗有识具”，是恺之对裴楷的品题，也是东晋时人共有的看法。如王衍说：“见裴令公精明朗然，宠盖人上，非凡识也”（《世说新语·赏誉》），也就是“俊朗有识具”的意思。裴楷主要以识见的中肯、深切、通达见赏于时人，所以恺之用“益三毛”的办法来强调地表现他的“神明”。恺之所画的另一个人物谢鲲，在回答晋明帝问他和庾亮相比如何时，曾说过“端委庙堂，使百僚准则，臣不如亮；一丘一壑，自谓过之”（《世说新语·品藻》）。谢鲲是一个仰慕“竹林七贤”的放达的人物，以“纵意丘壑”自许（《世说新语》注引《晋阳秋》及《晋纪》），所以恺之把他画在岩石里。这自然也是为了表现谢鲲特有的“神”。再从恺之对魏晋绘画作品的评论来看，他所重视的也是作品所微妙地表现出来的某种精神境界，如“神属冥芒”、“超豁高雄”、“居然为神灵之器”，等等。恺之的《画云台山记》，对山水环境的处理，他所要竭力追求的，同样是与道教相联系的一种特殊的精神氛围。如谈到中段的构思设计时说：“中段东面，丹砂绝崿及荫，当使崿岷高骊，孤松植其上，对天师所壁以成洞，洞可甚相近。相近者，欲令双壁之内，凄怆澄清，神明之居，必有与立焉”。这种对内在的心灵，精神的境界的高度重视，力求给以细腻入微的表现，正是以恺之为代表的魏晋绘画发展的最高成就，也是它优于以古拙质朴的动态气势取胜的汉代绘画的地方。邓以蛰曾在

他的《画理探微》中指出：

吾人观汉代动物，无分玉琢金铸，石雕土范，彩画金错，其生动之致几于神化，逸荡风流，后世永不能超过也。汉代艺术，其形之方式唯在生动耳！生动以外，汉人未到。故其禽兽人物，动作之态虽能刻划入微，但多以周旋揖让，射御驰驱之状出之，盖不能于动作之外有所捉摹耳！又其篇幅结构，徒以事物排列堆砌，不能成一个体，虽画亦若文字之记载然。观于石刻中每群人物，注以名位，水陆飞动，杂于一幅，可知也。汉以后乃渐趋纯净，虽曰佛教输入，于庄静华严之风不无有助，但人物至六朝，由“生动”入于“神”，亦自然之发展也。神者，乃人物内性之描摹，不加注名而自得之者也。如写班姬，不借班姬外表之动作以象征其人，或注其名位，以助了解。画若入神，则班姬神致充足，无须假借。汉代人物毋宁只状动作而非状人。如画老子与孔子，不在老子与孔子其人，而在其一时间之动作。汉画人物虽静犹动，六朝之人物虽动亦静，此最显著之区别。盖汉取生动，六朝取神耳！

这是对汉代绘画和以顾恺之为代表的晋代绘画区别的颇为精辟的说明，虽然在“生动”与“神”的关系上还需作进一步的探讨。

尽管“神”的观念已形成于东晋以来的人物品藻中，但恺之把它应用于绘画理论，直接与艺术相联，这仍然是中国古代美学发展上的一大进展。因为“神”的观念在艺术理论中的确立，意味着心灵、精神已明确地成为艺术的表现对象。这正好抓住了艺术的特殊性中极为重要的东西。较之于曹植以绘画为鉴戒、教化的手段，人物已不再是某种善、恶概念的化身，而是心灵、精神的自然呈现了。在本书第十章中我们已经指出，恺之的“传神”概念的提出，看来是受到慧远的“形尽神不灭论”一文的思想影响的。不同的是，在慧远

和“传神写照”相关，恺之又特别强调了画眼睛的作用。《世说新语·巧艺》说：

顾长康画人，或数年不点睛。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。”

眼睛是“传神写照”的关键所在，用上引佛学的说法，也就是和“神光照于外”密切相关。从中国历史上看，明确提出通过眼睛的观察来窥探判定人的内心世界，始于孟子（参见第一卷第181—182页）。但孟子的主要目的还是在观察人心的“正”与“不正”，对人的伦理道德上的善恶作出判断。虽然也已具有了审美方面的意义，但个体的心灵、智慧、才情等等还不受重视。到了魏初刘邵的《人物志》提出“征神见貌，则情发于目”（刘劭注：目为心候，故应心而发），是一个重要的转变。因为这时从眼睛去观察人的精神，主要已不只是为了作出伦理道德上的善恶的判断，而是为了“推情原意”，把握人的智慧、才能、性格的特征，辨明其长处与弱点。但这样做的目的，又还是为了政治上的用人得当。到了玄学兴起之后，特别是到了东晋，眼睛又被认为是很重要的。《世说新语·贤媛》中说：

王尚书尝看王右军夫人，问：“眼耳未觉恶不？”答曰：“发白齿落，属乎形骸；至于眼耳，关于神明，那可使人隔？”

《排调》中又说：

王子猷诣谢万，林公先在坐，瞻瞩甚高。王曰：“若林公须发并全，神情当复胜此不？”谢曰：“唇齿相须，不可以偏亡。须发何关于神明！”林公意甚悉，曰：“七尺之躯，今日委君二贤”。

这里对眼睛的重视已经不是为了从政治上用人的需要来观察人了，它已和玄学重“神”的观点直接联系在一起。在玄学看来，“神明”是高于“形骸”的，无限超越的精神人格是高于形体实在的。所以，不但“发白齿落，属乎形骸”，无关于“神明”，就是“须发并全”也还是无关于“神明”的。和“神明”相关的是从眼睛所表现出来的人的精神，这才是高于“形骸”的最重要的东西。恺之说“四体妍蚩，本无关于妙处，传神写照，正在阿堵中（指眼睛之中）”，这种对眼睛在“传神写照”中的作用的强调，不只是绘画上的技巧问题，最根本的还是表现了玄学的审美观对高于“形骸”的精神、心灵的强调。

和强调眼睛的描画相关，恺之还提出了所谓“悟对通神”。他说：

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，以形写神而空其实对，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。一像之明昧，不若悟对之通神也。

这里讲的是画眼睛对视线的表现和“传神”的关系问题。恺之认为，人在向人揖手致礼时眼睛总是望着一定的对象的，不会没有注视的对象。所以，画眼睛时不可不注意使视线正对着所注视着的对象。如果视线无所对，或有所对但对而不正，都是不成功的。从绘画技巧上说，要求画出眼睛的视线所向，实际上就是要把眼睛所表现的神气画活。视线如果是茫然呆滞而无所对的，那就无法传出魏晋所重视的人的“神明”了。在古代人物画发展的初期，这并不是容易做到的，所以恺之曾说过“手挥五弦易，目送归鸿难”。在上引的话中，他又提出“一像之明昧，不若悟对之通神”。这里的“明昧”，指的是人的聪明或暗昧。鲍照诗：“年貌不可还，身意会盈歇。智哉众



多士，服理辨明昧”。“悟对”指的是眼对着所望的对象，同时又表现出心中有所领悟的样子。如恺之所描写过的嵇康诗中的“目送归鸿”，再如陶渊明诗中的“悠然见南山”，就都是一种“悟对”。在恺之看来，画家所画的人像能否表现出人的聪明智慧（亦即“神明”），最重要的不在面貌的描绘，而在画出给人以“悟对”之感的眼睛，所以说“悟对”更能“通神”。这也还是恺之所说的“四体妍蚩，本无关于妙处，传神写照，正在阿堵中”的意思。不过，恺之进一步说明了“在阿堵中”，即在眼中如何“传神”的技巧，指出了关键在于要画出眼的视线之所向，而且要在目光的注视中表现出内心有所领悟的样子，从如何通过画眼睛去表现人的精神来说，这在绘画技巧上很有参考价值。而从美学的角度看，恺之的强调“悟对”，也仍然是强调艺术对人的精神、心灵的表现，并且是同东晋推崇“捷悟”、“玄悟”的玄学之风直接相联的。某些对“悟对通神”的解释似未看到这一点，而作了一些和恺之原意不同的引申。

在说明“悟对神通”的同时，恺之又提出了“以形写神空其实对，则荃生之用乖，传神之趋失矣”。这里，“以形写神”虽然还只是一句简短的话，但它在艺术理论上第一次明确地区分了“形”与“神”，并且指出了“形”的描画是为了“写神”，“形”对“神”处在从属地位。“形”的描画不能脱离“写神”，脱离了“写神”的“形”不具有艺术的意义与价值。尽管恺之并未如此明确地指出这些，但在他的说法里无疑是包含着这些思想的。恺之所谓“荃生之用乖”的“荃”，在意义上可通于“筌”，是“筌”的错字，原是指捕鱼的用器。道家和玄学都经常用“得鱼忘筌”来喻“得意忘言”或“得意忘象”。恺之在说了“以形写神而空其实对”之后，接着就说其结果必然使“荃生之用乖，传神之趋失矣”，这显然把“形”看作是用以“传神”的，即画“形”本是为了“传神”。“生”与“神”在中国哲学、佛学中又是分不开的，所以“荃生”实际上也即是“传神”。由此可知，“荃生”之“荃”实为“筌”，也只有作为“筌”解才能说得通。如解为“荃”的本意，指一种

“神姿”如何的说法，“姿”即和“形”相关。《世说新语·容止》中说：“潘岳妙有姿容，好神情。”这实际是当时一种普遍的理想。如恺之曾画过的裴楷，以有远见卓识著称，但同时也以姿容之美见赏于时。《世说新语·容止》中也有记述：“裴令公有俊容仪，脱冠冕，粗服乱头皆好，时人以为‘玉人’。见者曰：‘见裴叔则，如玉山上行，光映照人’”。恺之同样受着上述这种风气的影响，所以他虽然重“传神”，认为“四体妍蚩，本无关于妙处”，但并不忽视形体的美。如他在评论《小列女》时说：“作女子尤丽衣髻，俯仰中一点一画皆相与成其艳姿”。绘画中“列女”这种题材本是为了伦理道德上的鉴戒而作的，但恺之却仍然十分注意“列女”的“艳姿”之美，并且指出画家的“一点一画”都应与“列女”的“艳姿”相成，即能表现其“艳姿”之美。在论到《北风诗》一画时，恺之又曾专门地论述了绘画的“形”的美。他说：“美丽之形，尺寸之别，阴阳之数，纤妙之迹，世所并贵。”这是对于绘画的“形”之美的充分肯定，同时也包含了对绘画的“形”之美的深刻感受与理解。其中最重要的是把“形”之美同尺度的问题联系起来。而这种尺度又和古希腊美学所讲的主要是从自然科学(数学及医学)观点提出的尺度不同，它是和所谓“阴阳之数”相联系的。据《易传》，“阴阳不测之谓神”，所以“阴阳之数”具有微妙难言的特点。正因为这样，体现了这种尺度的“美丽之形”，也就是恺之所说的“纤妙之迹”，同样是微妙难言的。恺之对绘画中尺度的微妙性有很深的体会，他在谈到“摹榻妙法”的画论中说：

写自颈以上，宁迟而不隳，不使速而有失。其于诸像，则像各异迹，皆令新迹弥旧本。若长短、刚软、深浅、广狭与点睛之节，上下、大小、醜薄，有一毫小失，则神气与之俱变矣。

这正是对“美丽之形，尺寸之制、阴阳之数，纤妙之迹”的具体说明，它是不容有“一毫小失”的。不论就绘画艺术或其他造型艺术而言，

一切高度成功的作品，在尺度上都是达到了“纤妙”之境的，不容有丝毫差错。在魏晋之前，以质朴古拙的气势取胜的汉代造型艺术，看来不那么重视尺度，但在似乎无尺度中也还有着一定的尺度，不过不如魏晋造型艺术这样精细罢了。魏晋的重视尺度，是和佛画传入所带来的庄净华严之风相关的，同时也和魏晋重视形的优美分不开。在这方面，恺之的绘画可称“纤妙之迹”的典范。历代的评论说：

顾恺之《维摩天女飞仙》在余家。《女史箴》横卷在刘有方家。已上笔彩生动，髭发秀润。（米芾《画史》）

顾恺之画如春蚕吐丝，初见甚平易，且形似时式有失；细视之，六法兼备，有不可以语言文字形容者。曾见《初平起石图》、《夏禹治水图》、《洛神赋》、《小身天王》，其笔意如春云浮空，流水行地，皆出自然。傅染人物容貌，以浓色微加点缀，不求晕饰。（汤垕：《画鉴》）

这些评论，是对恺之的“纤妙之迹”的很为恰当的形容。所谓“如春蚕吐丝”，“如春云浮空，流水行地，皆出自然”，正是恺之之迹的“纤妙”所在，并且是同玄学的意味相关的。

对于恺之的艺术的评价，在历史上是有过曲折的。前已指出，恺之的同时代人谢安曾给了恺之的艺术以极高的评价。从《世说新语》的有关记载看，恺之艺术的高妙，在当时是得到了公认的。但到了谢赫的《古画品录》，则认为恺之“迹不逮意，声过其实”，评论很低。这种变化是同处于齐、梁时期的谢赫的艺术思想已经和东晋时期的好尚标准有了重要区别分不开的。谢赫提出“气韵生动”作为评画的最高原则，其思想虽渊源于恺之的“传神”，但实际上已有不小的区别。关于这个问题，我们将在讨论谢赫的画论时再加以说明。

以上讲的是恺之对绘画的“形”的美的认识和表现，与此相关的还有一个“骨法”的问题。恺之在评论魏晋绘画时多次提到了“骨法”：

重叠弥纶，有骨法，然人形不如《小列女》也。（评《周本记》）

虽不似今世人，有奇骨而兼美好，神属冥芒，居然有得一之想。（评《伏羲神农》）

季王首也，有天骨而少细美。至于龙颜一像，超豁高雄，览之若面也。（评《汉本记》）

大荀首也，骨趣甚奇。（评《孙武》）

作人形，骨成而制衣服慢之，亦以助神醉耳。多有骨俱，然藁生变趣，佳作者矣。（评《醉客》）

有骨俱，然藁生恨急烈不似英贤之慨。以求古人，未之见也。（评《烈士》）

隼骨天奇，其腾罩如蹶虚空，于马势尽善也。（评《三马》）

这里讲到了“有骨法”，又两次提到“有骨俱”。前已指出，“有骨俱”应是“有骨法”之误写。此外，还用了“奇骨”、“天骨”、“骨趣”、“隼骨”等词作为评语。而所有讲到“骨”的地方，既和“形”的表现相关，也和人物以致动物（马）的精神、气势的表现相关。我们已经指出过，“骨法”在最初是同相法联系在一起的，目的在判定人的寿夭贵贱等等，后来在魏晋又转而成为人物品藻中常见的一个用语，以之评论人的精神、风度、气质等等。这样的用法在《世说新语》中很多。如《赏誉》中说：“羲之风骨清举也”（注引《晋安帝纪》）。“王右军目陈玄伯块垒有正骨”。“时人道阮思旷骨气不及右军”。《品藻》中说：“韩康伯虽无骨干，然亦肤立”。“骨”之所以成为当时人物品藻的用语，显然是因为“骨”同人的形体相关，从而又与人的精神的外在表

现相关。在某些情况下，“骨”还可借以喻人品的正直不阿。正因为“骨”同人的精神有密切联系，所以重视“传神”、“以形写神”的恺之第一次明确地把“骨法”的概念引入了绘画理论，成为“以形写神”的一个重要方面，后来又为齐、梁时期谢赫的画论所继承。

统观恺之画评对“骨法”这一概念的应用，可以看出有几个特点。首先是“骨法”与结构和人体（包括面部和整个身体）的造型相关。所谓“重叠弥纶，有骨法”，显然是指面部的造型对骨体的刻画细致严密。其余两处提到的“有骨俱（法）”大约也是指面部或整个身体的造型能刻画出人的骨体。其次，恺之又提到“奇骨”、“天骨”，意指人的骨体有引人注目的不寻常的特征，它对人的性格特征的表现有重要关系，它可以是美的，也可以是不美的。最后，恺之所谓“骨趣”、“隽骨”，则明显具有某种美的意味。总之，“骨法”的刻画，在恺之看来是人物的造型、性格和形体美的表达的一个不可忽视的方面，也就是他用以“写神”的“形”的一个基本构成要素。

上章已说过，“骨”在魏晋书法理论中是一个极为重要的概念。至迟在西晋初的书法思想中，已引入了“骨”的概念。到了西晋后期，“骨”的概念也开始被葛洪引入文学理论之中了。恺之在东晋后期又将“骨”的概念引入绘画理论。至此，可以说“骨”的概念已被引入各主要的艺术部门。但“骨”这一概念在美学上的重要涵义，要到刘勰的《文心雕龙》中才得到了充分的论证和展开。仅就绘画理论而言，也要到谢赫的《古画品录》中才得到进一步的发展。恺之还只初步地提出了这一概念，但他的“奇骨”、“骨趣”、“隽骨”等用语，都已赋以了“骨”以审美的意味，在绘画艺术的领域内，开始把“骨”的概念同美学联系起来。

## （2）“迁想妙得”

和顾恺之在绘画上的形神论直接相关，他又从画家创作的角度提出了“迁想妙得”的观点。他说：

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。此以巧历不能差其品也。

这是说绘画以人为最难，因为它需要“迁想妙得”，不同于画“台榭”之类有一定形器的东西。由于画人需“迁想妙得”，所以画家在创作上的高低难于断定，是连最善计数的人也不能定其品第的。显然，画人之所以需要“迁想妙得”，就因为人有“神”，画人需“传神”，不同于画只有形器而无“神”可言的“台榭”之类的东西。“迁想妙得”是针对画家在创作中如何才能做到“传神”或“以形写神”而言的。这是理解“迁想妙得”的真正涵义的关键。

在魏晋玄学、佛学中，普遍认为“神”虽与“形”相关，但“神”又是高于和超于“形”，为“形”所不能充分地加以体现的，这样的论述很多。就东晋来看，如咸和中曾为参军，对绘画也很为注意的庾阐在《薺龟论》中说：

……神通之主，自有妙会，不由形器。寻理之器，或圆或方，不系薺龟。然《经》有天生神物，不载圆方之说，言者所由也，直称神之美。及其迹，亦犹筌虽得鱼，筌非鱼也；蹄虽得兔，蹄非兔也。是以象以求妙，妙得则象忘，薺以求神，神穷则薺废。（《全晋文》卷三十八）

与恺之同时代的支遁、慧远也曾说过：

夫体道尽神者，不可诘之以言教；游无蹈虚者，不可求之于形器。（支遁：《大小品对比要钞序》，《全晋文》卷一百五十七）

夫神者何邪？精极而为灵者也。精极则非卦象之所困，故

圣人以妙物而为言。虽有上智，犹不能定其体状，穷其幽致。  
(慧远：《沙门不敬王者论》，《全晋文》卷一百六十一)

在恺之现存的遗文(《全晋文》卷一百三十五)中，也可看到类似的思想。如《观涛赋》中说：“形无常而参神”。《冰赋》中说：“托形超象，比朗玄珠”。恺之的“迁想妙得”的说法，就是在上述玄学、佛学的思想基础上提出的。

所谓“迁想”，就字面说，“迁”是推移、运动、变迁之类的意思。时代稍晚于恺之的佛学家僧肇曾著有《物不迁论》，论证事物在实际上是没有推移变化的，可见“迁”的问题是当时佛学所重视讨论的一个问题(它实际是魏晋玄学中讨论的动静问题的继续)。看来就像恺之提出“传神写照”一样，他的“迁想”说也是借用佛学的术语、思想来讲绘画理论。在佛学或玄学的意义上，“迁想”都是一种不为可见的形象所拘束，超于可见的形象之外的想象。“迁”应作迁移、超越解，实际也就是恺之所说“托形超象”之意。只有不拘泥于眼前的形象，能够求之象外，才能感受、提取那超于象外的微妙的“神”。所以，“迁想”是为了“妙得”，也唯有“迁想”才能“妙得”。而所谓“妙得”，就是得超于象外的“神”的微妙，也就是前引庾阐所说“象以求妙，妙得则象忘”的意思。“象”既然是为了“求妙”，亦即求“神”之微妙，所以想象就不能停留在“象”上，而要有超于象外的“迁想”。这种“迁想”，在实际上是一种伴随着想象的，对于象外之“妙”(亦即“神”)的感悟领会。对此，东晋的玄学、佛学也讲得很多。如支遁说：“夫至人也，览通群妙，凝神玄冥，灵虚响应，感通无方”(《大小品对比要钞序》)。这里说的“览通群妙，凝神玄冥”，即相当于恺之所说的“迁想妙得”。此外，慧远在《襄阳丈六金象序》中还曾讲到过所谓“希想”。这是慧远对他所仰慕崇拜的，但从未见过的“佛”的想象，所以实际上也是一种超出于实际眼见的形象的“迁想”。慧远说：

昔众祐降灵，出自天竺；托化王宫，兴于上国；显迹重冥，开辟神路；明晖宇宙，光宅大千；万流澄源，圆映无主；觉道虚凝，湛焉遗照。于是乘变化以动物，而众邪革心；跬神步以感时，而群疑同释。法轮玄运，三乘并轍，道世交兴，天人悠梦。净音既畅，逸响远流，密风遐扇，远生善教。末年垂千祀，徒欣大化，而运乘其会，勿获叩津妙门，发明渊极，翘翘神影，餐服至言。虽欣味余尘，道风遂迈，拟足逸步，玄迹已邈。每希想光晷，仿佛容仪，寤寐兴怀。若形心目，冥应有期，幽情莫发，慨焉自悼，悲愤靡寄，乃远契百念，慎敬慕之恩，追述八王同志之感，魂交寝梦，而情悟于中，遂命门人铸而像焉。（《全晋文》卷一百六十二）

慧远的这些说法，可看作是对恺之所提出的“迁想”的具体说明。考慧远于晋哀帝兴宁三年（公元365年）至襄阳，晋孝武帝太元三年（公元378年）离去<sup>①</sup>，所以《襄阳丈六金象序》一文必作于公元365—378年之间。恺之曾先后几次去荆州，很有可能读过此文。他的“迁想”说或曾受过慧远所讲的“希想”的影响也未可知。就一般情况而言，东晋为佛画大胜的时代，而佛画创作不同于现实中的人象的创作，它是很需要慧远所说的“希想”，恺之所说的“迁想”的，否则就无从创作。慧远在《佛影铭》中所说的“谈虚写容，拂空传像”，自然也是不能脱离“迁想”的。恺之是当时著名的佛画家，“迁想妙得”的提出大约不只同恺之画现实的人物（如裴楷、谢鲲）的经验有关，也同他的佛画创作的经验有关。

“迁想妙得”指出了想象在艺术创造中的重要作用，但仅仅这样说还是很不够的。因为这个和玄学、佛学密切相联的说法，不只

<sup>①</sup> 汤用彤：《汉魏两晋南北朝佛教史》上册，中华书局，1983年版，第243页。



一般地指出了想象在艺术创作中的作用,而且还涉及艺术创造的想象的特征。首先,它指出这种想象带有不为某一具体对象所拘束的特点,亦即是一种自由的想象。所谓“托形超象”、“象以求妙,妙得则象忘”,都是对艺术想象的自由性的一种说明。艺术想象不能脱离具体对象,但又不是一种黏着于对象,处处为对象所局限规定的想象。想象如果失去了自由性,它就不是艺术的想象。其次,这种自由的想象,其最终目的是在直感地领悟把握那由想象所得的形象呈现出来的某种微妙的“神”,亦即某种提到了形而上的哲理高度的精神、心灵的表现。所以,这种想象同时是一种充满精神性的感悟,不同于为某种功利目的所进行的纯理智的想象。支遁所谓“览通群妙,凝神玄冥”,正是对这一点的很好说明。“览通群妙”即是恺之所说的“妙得”,但它是直感的领悟的结果,因此又是同恺之所说的“迁想”,支遁所说的“凝神玄冥”分不开的。唐李嗣真在论到恺之时说:“顾生思侔造化,得妙物于神会”(《历代名画记》)。这里的“得妙物于神会”,实际也就是恺之所说的“迁想妙得”的意思。它说明“迁想妙得”不只是一般的想象,而且是“神会”,即一种精神性的感悟。上述两点,即想象的自由和伴随想象的精神感悟,都是包含在恺之“迁想妙得”中的对于艺术想象的特征的深刻理解。恺之并未对它加以明确的阐述,但只要知道恺之“迁想妙得”的提出是同当时玄学、佛学的思想背景相关的,那就可以看出其中所隐含的真意。从恺之作品《女史箴》、《洛神赋》现存的摹本中还能感受到的那种超于形象的微妙的神采,正是所谓“迁想妙得”的产物。尽管这两件作品在人物、背景形象的描写上有时不是很准确的,但就其神采的微妙自然而言,却有后来造型更为准确的唐代人物画难以企及的地方。

恺之在谈到“摹榻妙法”时,还曾讲到绘画的用笔如何“全其想”的问题,也就是如何把“迁想妙得”的结果实际表现于绘画作品的问题。恺之说:“若轻物,宜利其笔;重,宜陈其迹,各以全其想。譬

如画山，迹利则想动，伤其所以崑。”这是说对于“轻物”，用笔要纤细尖利，对重物则要清楚地加以刻画。例如画山，用笔纤细尖利就有害于表现山的凝重沉静，而给人以轻飘的动感。恺之认为用笔要做到“各以全其想”，已经意识到作为中国画的基本造型要素的线，是具有表达想象、情感的重要功能的。

### (3) “玄赏则不待喻”

恺之在评论到《北风诗》一画时，曾从绘画鉴赏的角度提出了“玄赏则不待喻”的说法。这可以看作是恺之的绘画鉴赏论，其中包含着对美感的看法，并且显然又是同东晋时代的玄学、佛学思想联系在一起。

在东晋的玄学、佛学中，认为对于事物的“神”或哲理的把握是超于语言的一种直接的领会，这是一种普遍的看法。如前引支遁所说“夫体道尽神者，不可诘之以言教”；又如僧肇在《答刘遗民书》中说：“至理玄虚，拟心已差，况乃有言，恐所示转远。庶通心君子，有以相期于文外耳”（《全晋文》卷一百六十四），都是明显的例子。恺之的“玄赏则不待喻”的说法，正是这种思想在艺术欣赏上的应用。“玄赏”即是超出于语言的表达之外的欣赏，所以恺之说它“不待喻”，即不需要语言的解释说明。这是美感和艺术欣赏中普遍存在的一种现象。人们对于美的感受，确乎是难于用语言加以确定的表述的。它常常就是一种“玄赏”，即一种难以言传的心领神会。虽然这种思想在道家的美学中已经提出，但直接针对艺术欣赏而言，如恺之说得如此明确，这还是第一次。在中国古代美学对美感特征的认识的发展上，这是有一定意义的。

从《世说新语》的一些记载来看，在玄学以及后来佛学的影响之下，魏晋可以说是一个重“悟”的时代。如《世说新语》的《言语》和《赏誉》中分别记载说：

谢仁祖年八岁，谢豫章将送客，尔时语已神悟，自参上流，诸人咸共叹之。

林公云：“王敬仁自是超悟人”。

这种对“悟”的重视，表现于艺术欣赏上，自然会推崇“玄赏”。因为对于艺术的欣赏来说，恰恰最需要“神悟”、“超悟”，而不是言词的解说。即令有所解说，也须如谢仁祖那样，“语已神悟，自参上流”。一切非“神悟”的解说，在实际上都只能妨碍以致破坏艺术的欣赏。

#### (4) 总论顾恺之的画论

通观恺之的画论，是建立在东晋玄学、佛学的思想基础之上的，其中心思想是当时玄学、佛学对形神问题的解决。这种解决的根本之点是虽不否认“形”，但强调“神”具有超于“形”的无比微妙的功能和表现。因此，对于“神”的把握不能停留在“形”上，从而是不能仅靠语言概念去获得的。恺之所说的“以形写神”虽然是针对人物画而言，“神”明显是为所写的对象所具有的，但这个“神”同时又是玄学、佛学所说的那个无限超越、不可名言的“神”，实际也就是玄学、佛学幻想中的一种不受任何物质实在所束缚的无限自由、永恒的精神。因此，“以形写神”既是针对个别具体的人物而言的，同时又不局限于个别具体的人物，而是要从这些个别具体的人物的描绘中，把玄学、佛学所追求的无限自由、永恒的精神表现出来。这样，恺之的画论就不同于一般讲人物画技巧之类的理论，而具有了美学的意义。在他的画论里，“形”与“神”都因同玄学、佛学相联而提到了哲学——美学的高度。

由于“以形写神”之“神”是东晋玄学、佛学所说之“神”，只能通过一种超越形体实在的直感领悟去把握它，所以恺之又从创作的角度提出了“迁想妙得”的思想。这个“迁想妙得”不是别的，它就是玄学、佛学所讲的一种与微妙难言的“神”相契合的玄思冥想，和玄

学、佛学的修养密切相关。正因为这样，“以形写神”虽然是对人物所具有的“神”的一种发现，同时又是作为创造主体的画家所体验到的一种玄学、佛学的思想境界的表现，不是对所描写的人物的单纯再现。恺之从欣赏的角度所提出的“玄赏则不待喻”，同样体现了玄学、佛学超越形体实在的直感领悟的精神。这是贯穿在恺之画论中的最根本的东西。由于玄学、佛学的这种精神和审美与艺术有深刻的相通之处，因此使恺之的画论不同于在他之前的鉴戒说，而把握住了绘画作为艺术所具有的重要特征。现存恺之的作品《女史箴图》、《列女传图》，虽然也明显具有鉴戒的意义，但不少形象都有一种飘逸超脱的特征，渗入了魏晋玄学所推崇的风姿，和唐代人物画有明显的不同。恺之所画的维摩诘大约是最能显示他的玄学、佛学思想的作品，现在已看不到，但从我们前已引述的唐代张彦远的记述形容来看，正是充满着玄学、佛学的情调的。

以东晋玄学、佛学为其理论基础的恺之画论，可以说是魏晋玄学的美学在绘画理论上的完成。这是恺之画论的根本特点，也是它与后来包括谢赫在内的画论的根本区别所在。谢赫的画论虽然直接继承了恺之画论的思想，也还可见玄学的某些影响，但其基本精神是与恺之画论不同的。自中唐开始，恺之的画论和作品得到了张彦远《历代名画记》的很高评价。这是由于和禅宗的兴起相关，强调“意”的表现的思想，在当时已见端倪，而恺之的画论本来也同东晋佛学中强调直感、妙悟的思想有密切联系。但从恺之的“传神”至后来宋、元“写意”的思想的发展，是经历了一个漫长的历史过程的。

## 第十四章

# 宗炳的《画山水序》

宗炳的《画山水序》是中国历史上最早讨论山水画的一篇文章，其中包含着对自然美的认识，同时又具有不限于自然美问题的普遍意义。

### 第一节

## 宗炳的生平和思想

宗炳，字少文，生于公元 375 年（东晋孝武帝宁康三年），死于公元 443 年（宋文帝元嘉二十年），南阳涅阳（今河南镇平）人。他的祖父宗承，官宜都太守。父繇，曾作湘乡令。母师氏，史称“聪辩有学义”（《宋书·宗炳传》，下引此书者不再注明），宗炳自幼得到她的教授。

宗炳由晋入宋，一生经历很为简单。顾恺之去世时宗炳约三十三岁的样子，由此可知宗炳的青年时代顾恺之尚在世。史书记载说：“刺史殷仲堪、桓玄并辟主簿，举秀才，不就。”而殷、桓也正是同顾恺之有密切关系的人，宗炳既得到殷、桓的赏识，大约不会对恺

之一无所知。晋义熙七年(公元411年)十月,刘裕诛刘毅,领荆州,决定起用宗炳为主簿,宗辞不就。刘裕问他为什么,他回答说:“栖丘饮谷,三十余年。”这个回答很能说明宗炳一生对于入仕的看法。出身甚低的宗炳,开始是以“居丧过礼,为乡间所称”,后又以“妙善琴书,精于言理”见赏于时,但始终以“栖丘饮谷”为志,不愿踏入仕途。在辞去刘裕的征辟之后,宗炳“下入庐山,就释慧远考寻文义。兄臧为南平太守,逼与俱还,乃于江陵三湖立宅,闲居无事。”由此看来,不愿入仕的宗炳深受当时佛教思想影响,也可能有佛学大师慧远所倡导的“沙门不敬王者”的思想,甚或有出家的念头,所以其兄不让他留庐山,“逼与俱还。”据宗炳《明佛论》,宗在庐山住了“五旬”。到于江陵立宅闲居之后,宗炳大致上也就相当于庐山的隐士而兼佛教信徒的刘遗民之类的人物了。这时他又拒绝了刘裕再次征他为太尉参军。刘宋代晋之后,又多次征召他出仕,他均不就,直至死去。约在元嘉初年,好游山水的宗炳曾有一次远游。“西陟荆、巫,南登衡、岳,因而结宅衡山,欲怀尚平之志。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’”。从《画山水序》中有“余眷恋庐、衡,契阔荆、巫,不知老之将至。愧不能凝气怡身,伤跼石门之流。于是画象布色,构兹云岭”等语来看,宗炳的《画山水序》应作于《宋书》本传所说“有疾还江陵”,画所游名山于室内之时,已是宗炳的晚年了。但《宋书》本传未载此文,想是见于张彦远《历代名画记》所说“别传”之中。

宗炳死后,衡阳王季义在与江夏王义恭的信中说:“宗居士不救所病,其清履肥素,始终可嘉,为之凄恻,不能已已。”这里所谓“不救所病”,“清履肥素”,是同宗炳的佛教思想分不开的。史书称宗妻罗氏“亦有高情,与炳协趣。罗氏没,炳哀之过甚,既而辍哭寻理,悲情顿释。谓沙门释慧坚曰:‘死生之分,未易可达,三复王教,方能遣哀’”。由此可见,宗炳是以佛教的观点来看待生死的,这也是

他一生“清履肥素”的思想支柱。总起来看，宗炳是晋末宋初历史条件下所产生的集隐士与佛教信徒于一身的人物。但较之于我们曾讲到过的刘遗民，宗炳在当时统治阶级中的影响和名声要大得多。

在思想上，宗炳是当时著名的佛教理论家，曾著有长篇论文《明佛论》。但宗炳又并不排斥儒道两家的思想，而是企图以佛统领儒道，认为在佛学中不但包含了，而且更深刻地阐明了儒道两家思想。如他说：“孔氏之训，资释氏而通，可不曰玄极不易之道哉！”（《明佛论》，《全宋文》卷二十一。下引此文不再注明）。又说：“彼佛经也，包五典之德，深加远大之实；含老、庄之虚，而重增皆空之尽。”以佛统儒道是宗炳的根本思想，也是他的《画山水序》的根本思想。有人认为《画山水序》的思想全属庄学的表现，这是不符合实际的。对于玄学，宗炳也有相当修养。《宋书》本传说他“精于言理”，这里所说的“理”，包含佛理与玄理两者在内。《宋书·张邵传》附张敷传中说：

性整肃，风韵端雅，好玄言，善属文。初，父邵传与南阳宗少文谈《系象》，往复数番，少文每欲屈，握麈尾叹曰：“吾道东矣。”于是名价日重。

由此可见，由晋入宋的宗炳是精于玄谈的。

在佛学上，宗炳是慧远思想的继承者。《宋书》本传讲到他曾入庐山“就释慧远考寻文义”，宗炳在他的著作中也曾多次表示他对慧远的敬仰。如《明佛论》中说：

昔远和尚澄业庐山，余往憩五旬。高洁贞厉，理学精妙，固远流也。其师安法师（按：指释道安），灵德自奇，微遇比丘，并舍清真，皆其相与素洽乎道，而后孤立于山。是以神明之化，邈于岩林，骤与余言于崖树涧壑之间，暖然乎有自言表而肃人

者。凡若斯论，亦和尚据经之旨云尔！

宗炳实际是慧远佛学的弟子，他在几个方面阐发了慧远的思想。首先是慧远的“形尽神不灭论”，其次是慧远的“《易》以感为体”的强调精神感应的理论，最后是慧远的报应论。其中，前两个方面同宗炳的美学思想有密切关系。

在形神问题上，宗炳发挥了慧远的神“精”而形“粗”的看法，论证了神不灭论。他说：

今人形至粗，人神实妙，以形从神，岂得齐终。（《答何衡阳书》，《全宋文》卷二十）

神非形作，合而不灭，人亦然矣。神也者，妙万物而为言矣。若赞形以造，随形以灭，则以形为本，何妙以言乎？夫精神四达，并流无极，上际于天，下盘于地，圣之穷机，贤之研微。（《明佛论》，《全宋文》卷二十一）

在宗炳看来，神既然是微妙之极的，它就不可能由粗糙平凡的形所产生，更不会随形的消灭而消灭。虽然神也需表见于形，但不是形产生神，而是神产生形。神何以能产生形呢？宗炳是用慧远已经说过的精神的感应作用来加以解释的。他说：

又云：形神相赞，古人譬之薪火。薪弊火微，薪尽火灭，虽有其妙，岂能独存？夫火者薪之所生，神非形之所作。意有精粗，感而得，形随之。精神极，则超形独存。无形而神存，法身常住之谓也。（《又答何衡阳书》，《全宋文》卷二十）

夫洪范庶征休咎之应，皆由心来。逮白虹贯日，太白入昴，寒谷生黍，崩城陨霜之类，皆发自人情，而远形天事，固相为形影矣。夫形无无影，声无无响，亦情无无报矣，岂直贯日陨霜之



类哉！皆莫不随情曲应，物无遁形，但或结于身，或播于事，交杂纷纶，显昧渺漫，孰睹其际哉！众变盈世，群象满目，皆万世以来，精感之所集矣。故佛经云：“一切诸法，从意生形”，又云：“心为法本，心作天堂，心作地狱。”义由此也。（《明佛论》，《全宋文》卷二十一）

宇宙万物和人世间的一切都是精神的感应所生，那么这个感应者为谁呢？在宗炳看来，最高的终极的感应者是佛，佛的精神是世界的创造者。宗炳说：“神道之感，即佛之感也。”又说：

若都无神明，唯人而已，则谁命玄鸟降而生商，孰遣巨迹感而生弃哉！汉魏晋宋，咸有瑞命，知视听之表，神道炳焉。有神理必有妙极，得一以灵，非佛而何？夫神也者，依方玄应，不应不预存，从实致化，何患不尽，岂须诡物而后训乎？然则其法之实，其教之训，不容疑矣。论曰：群生皆以精神为主，故于玄极之灵，咸有理以感。尧则远矣，而百兽僭德，岂非感哉！则佛为万感之宗焉！（《明佛论》）

佛被奉为“万感之宗”，道家的“得一以灵”被解释为得佛以灵，儒家所言的“瑞命”以及各种赞扬帝王仁义之道的神话传说也被认为是佛的“神道”的表现。

上述宗炳的这些理论，其牵强荒谬之处是非常明显的。如果说在慧远那里，这些理论还只以很为简约的言词表现出来，其荒谬之处尚不显眼，那么经过宗炳的发挥则变得一目了然了。宗炳的全部理论是一种相当粗陋的佛教唯心主义。从这方面看，没有多大价值。但在另一方面，宗炳继慧远之后，大大地强调了精神超越于物质实在（“形”）的能动性、崇高性、永恒性。一切物质实在都由精神所生，而且精神还能不依赖于物质实在而独立存在。精神是无限、

永恒的，物质实在则是有限，短暂的。这一切极端唯心主义的说法，相对于那种只讲神生于形、形谢神灭的唯物主义来说，它终究在一种夸大的形态下指出了精神有不可忽视的意义、价值。人不只是物质的肉体的存在，他还有意识、精神，因此他又是精神的存在。宗炳在《又答何衡阳书》中明确声称：“人是精神物”。对于外部的物质世界，宗炳认为它由精神所生，是精神的表现或现象，这当然是错误的，但同时又在唯心主义的形态下指出了物质世界并不是与精神毫无关系的东西。特别是从美学的观点来看，宗炳对精神的地位的强调，以物质为精神的表现，具有重要的理论意义。

宗炳是站在佛学的立场上来强调精神的至高无上的地位的，但这种思想又正是魏晋玄学重“养神”的思想的一种发展，反映了东晋以来由玄入佛的普遍趋势。宗炳在《明佛论》中说：“若老子、庄周之道，松乔列真之术，信可以洗心养身。”这是对老、庄思想的肯定，同时也包含了对和老、庄相联的，重“养神”的玄学的肯定。同时，宗炳的崇佛，在最后也是归结为“养神”的。他说：“今依周孔以养民，味佛法以养神，则生为明后，没为明神，而常王矣”（《明佛论》）。这里所说的“味佛法以养神”虽然已不同于玄学的“养神”，但无疑是承玄学所提倡的“养神”而来的，其目的在于从佛法中去寻求玄学所不能求得的精神解脱。

宗炳是一个佛学思想家，同时又是一位艺术家。他善弹琴，《宋书》本传中曾说“古有《金石弄》，为诸桓所重。桓氏亡，其声遂绝，唯炳传焉。太祖（按：指刘裕）遣乐师杨观就炳受之。”由此还可看出宗炳同喜好艺术的桓家可能有甚深的关系，类似于顾恺之与桓家的关系。但在出身和资历上，宗炳自然不能与顾相比。除弹琴外，宗炳又能画，不仅作山水画，也作人物画。《历代名画记》说他有“《嵇中散白画》、《孔子弟子像》、《狮子击象图》、《颍川先贤图》、《永嘉邑屋图》、《周礼图》、《惠持师象》并传于代也，凡六本。”其中《狮子击象图》取材于印度佛教徒释僧吉从印度来华所见，至今还可看到宗

炳所写《狮子击象图序》的逸文(《全宋文》卷二十)。谢赫《古画品录》将宗炳列在第六品,评论说:“炳明于六法,迄无适善。而含毫命素,必有损益。迹非准的,意足师效。”张彦远在《历代名画记》中对谢赫的评论深为不满。实际上,谢赫肯定了宗炳的画“意足师效”,但在重视技法的完善的谢赫看来,宗炳的画法还是很差的。这当然也由于在谢赫所处的齐梁时代,绘画的技法已有了很大发展的缘故。除绘画外,宗炳也善书法,但名声不大。庾元威《论书》曾讲到他“出九体书”,“极真草书之次弟”,看来他对书体的演变有相当研究。

## 第二节

### 魏晋以来对自然山水美的认识

《画山水序》的意义虽然不只限于山水画,但主要是针对山水画而发的。因此,在进一步分析《画山水序》的美学思想之前,先要考察一下魏晋以来对自然山水美的认识。

在先秦,儒家是以山水作为道德精神的比拟、象征来加以欣赏的,它和儒家诗论所讲的比、兴密切相关。孔子说:“智者乐水,仁者乐山”、“岁寒而后知松柏之后凋也”、“为政以德,譬如北辰,居其所而众星拱之”(《论语》:《雍也》、《子罕》、《为政》)等等,都是以道德的眼光去看自然,从中发现某种能和人的道德精神相比拟的东西。在《诗经》及后来的楚辞中,自然山水的美在大多数情况下也是作为道德精神的比拟、象征而出现的。和儒家不同,道家是从人与自然的同一,人在自然中所获得的精神的慰藉与解脱去看自然山水美的。《庄子·知北游》说:“山林与!皋壤与!使我欣欣然而乐与!”但这个“乐”并不是以自然山水为道德伦理的象征,与孔子所说的

“智”、“仁”之“乐”很不相同。《庄子·齐物论》中说：“庄周梦为蝴蝶，栩栩然蝴蝶也，自喻适志与，不知周也”；《逍遥游》中说，被人视为“无用”的大树，何妨“树之于无何有之乡，广莫之野，彷徨乎无为其侧，逍遥乎寝卧其下”；《秋水》中说，“庄子与惠子游于濠梁之上”，庄子曰：“儵鱼出游从容，是鱼之乐也。”所有这些说法都是把自然的美与主体的“自喻适志”，逍遥无为相联系的。如果说它也有象征的意义的话，那是把自然作为“道”的“无为而无不为”的表现来看的。因而人对自然的审美感受，是由自然所唤起的一种超越出了人世间的烦恼痛苦的自由感。显然，这较之于儒家处处从自然中去找寻道德精神的比拟象征，是对自然的一种更为纯粹的审美感受。但这在先秦及其后的两汉未得充分发展。两汉由于方士的出现和受到帝王的重视，道家的自然美的观念常常被神仙化了，自然的美就在于它是神灵之所居。这种观念对后世有很深的影响，它固然同《庄子》本身的思想不无关系，但并非《庄子》对待自然美的根本思想。

魏晋以来，随着人物品藻和玄学、佛学的兴起，人们对自然山水美的观念也相应地发生了变化。这种变化大致表现在以下三个方面。

第一，和儒家以自然山水为道德精神的象征不同，在魏晋以来人物品藻的发展中，自然山水被视作是人的才情风貌的象征。当时对人物的“品题”，以自然物的美来比拟人的才情风貌的美成为一时的风尚。这一点我们在本书第三章中已经论及，兹不再赘。需要补充说明的是：由于这种比拟的着眼点不在人的某种道德精神，而在人的才情风貌，其中包含人的外貌（“容止”）的美在内，因而对用来作为比拟的自然对象，更多地注意了它自身的感性形式的美的特征，再不仅仅当作是某一抽象道德概念的象征了。这是一个不可忽视的转变。

第二，和道家的自然美的观念相联系，玄学把对自然山水的亲

近、观赏看作是实现自由、超脱的人格生活理想的一个重要方面，纵情山水成为名士们的一种好尚，也是做名士需有的一种素养。对此，《世说新语》有许多记载。如：

孙兴公为庾公参军，共游白石山。卫君长在坐。孙曰：“此子神情都不关山水，而能作文。”……（《赏誉》）

明帝问谢鲲，君自谓何如庾亮。答曰：“端委庙堂，使百僚准则，臣不如亮，一丘一壑，自谓过之”。（《品藻》）

许掾好游山水，而体便登陟。时人云：“许非徒有胜情，实有济胜之具”。（《栖逸》）

刘尹云：“孙承公狂士，每至一处，赏玩累日，或回至半路却返（《中兴书》曰：‘承公少诞任不羈，家于会稽，性好山水’）。及求鄞县，遗心细务，纵意游肆，名阜盛川，靡不历览”。（《任诞》）

简文入华林园，顾谓左右曰：“会心处不必在远，翳然林木，便自有濠濮间想也，觉鸟兽群鱼，自来亲人”。（《言语》）

王司州至吴兴印渚中看，叹曰：“非唯使人情开涤，亦觉日月晴朗”。（同上）

郭景纯诗云：“林无静树，川无停波”。阮孚云：“萧瑟不可言。每读此文，辄觉神超形越”。（《文学》）

荀中郎在京口，登北固望海云：“虽来睹三山，便自使人有凌云意。若秦汉之君，必当褰裳濡足”。（《言语》）

袁彦伯为谢安南司马，都下诸人送至濂乡。将别，既自凄惘，叹曰：“江山辽落，居然有万里之势”。（同上）

王子敬云：“从山阴道上行，山川自相映发，使人应接不暇。若秋冬之际，尤难为怀”。（同上）

顾长康从会稽还，人问山川之美。顾云：“千岩竞秀，万壑争流，草木蒙笼其上，若云兴霞蔚”。（同上）

这里,从孙兴公对卫君长的评论,时人对许掾的看法,谢鲲的自许,以及被目为“狂士”的孙承公的行径,都可见出山水的游赏是当时名士风流的一个重要方面。相反,“神情都不关山水”,是有损于名士风流的。再从当时人对山水美的感受看,重要的是使玄学所特别重视的“养神”在自然美的欣赏中获得一种满足,“使人情开涤”,“觉神超形越”。另外,玄学对人生的感慨也和对自然山水美的感受联系起来。某些对自然山水美的感受,还与神仙道教思想相关,如荀羨登北固山望海。顾恺之对会稽山川之美的描绘,从末两句看,似乎也隐含有神仙道教意味。

第三,上述以玄学的态度对待自然山水美,在东晋孙绰(即上引文中所说的孙兴公)的《游天台山赋》以及《太尉庾亮碑》中得到了明显的表现,同时又已渗入了佛学的思想。孙绰曾著有《道贤论》,以天竺七僧比竹林七贤,本来就是东晋以佛入玄,使玄佛合流的一个重要人物。他对天台山景色的描绘和欣赏,处处都显示了这种以玄为主,融佛于玄的观念,兹录其全文于下:

太虚辽廓而无闾,运自然之妙有,融而为川渚,结而为山阜。嗟台嶽之所奇挺,实神明所扶持。荫牛宿以曜峰,托灵越以正基。结根弥于华岱,直指高于九疑。应配天于唐典,齐峻极于周诗。邀彼绝域,幽邃窈窕。近智以守见而不之,之者以路绝而莫晓。晒夏虫之疑冰,感轻翻而思矫。理无隐而不彰,启二奇以示兆。赤城霞起而建标,瀑布飞流以界道。睹灵验而遂徂,忽乎吾之将行。仍羽人于丹丘,寻不死之福庭。苟台岭之可攀,亦何羨于层城。释城中之常恋,畅超然之高情。

披毛褐之森森,振金策之铃铃。披荒榛之蒙茏,陟峭岨之峥嵘。济楫溪而直进,落五界而迅征。跨穹隆之悬磴,临万丈之绝冥。践莓苔之滑石,搏壁立之翠屏。揽樛木之长萝,援蒿

藟之飞茎。虽有一冒于垂堂，乃永存乎长生。必契诚于幽昧，履重嶮而逾平。

既克济于九折，路威夷而修通。恣心目之寥朗，任缓步之从容。藉萋萋之纤草，荫落落之长松。覩翔鸾之裔裔，听鸣凤之嘒嘒。过灵溪而一濯，疏烦想于心胸。荡遗尘于旋流，发五盖之游蒙。追羲农之绝轨，躋二老之玄纵。

陟降信宿，迄于仙都。双阙云竦以夹路，琼台中天而悬居。朱阙玲瓏于林间，玉堂阴映于高隅。彤云斐亶以翼楹，皦日炯晃于綺疏。八桂森挺以凌霜，五芝含秀而展敷。惠风佇芳于阳林，醴泉滴溜于阴渠。建木灭景于千寻，琪树璀璨而垂珠。王乔控鹤以冲天，应真飞锡以躋虚。骋神变之挥霍，忽出有而入无。

于是游览既周，体静心闲；害马已去，世事都捐。投刃皆虚，目牛无全。凝思幽岩，朗咏长川。尔乃羲和亭午，游气高褰。法鼓琅以振响，众香馥以扬烟。肆覩天宗，爰集通仙。援以玄玉之膏，嗽以华池之泉。散以象外之说，畅以无生之篇。悟遗有之不尽，觉涉无之有间。泯色空以合迹，忽即有而得玄。释二名之同出，消一无于三幡，姿语乐以终日，等寂默于不言。浑万象以冥观，兀同体于自然。（《全晋文》卷六十一）

赋中对五台山的描绘，先写山的无比高峻，然后写如何艰险地攀登而上，进入风光秀美的佳境，然后又达于“仙都”，看到了一派仙家景象。末了说通过游览，达到了“体静心闲”，“世事都捐”的精神境界，并以佛学所讲的色空、玄学所讲的有无等等来加以解释，最后归结到“浑万象以冥观，兀同体于自然”。所有这些说法，也就是“释域中之常恋，畅超然之高情”的意思，即从自然山水中体验到了玄学和佛学所追求的对现实人生的超越和解脱，与自然融为一体了。这样一种对自然山水的观赏，是从自然山水中去领悟玄学、佛理的

具现。孙绰《太尉庾亮碑》中对此作了一简明的概括,叫做“以玄对山水”:

公雅好所托,常在尘垢之外,虽柔心应世,矍屈其迹,而方寸湛然,固以玄对山水。(《世说新语·容止》第24则注,又见《全晋文》卷六十二)

从把对自然山水美的观赏和对个体人生存在的体验结合起来这一点看,“以玄对山水”是中国古代对自然山水美的观赏的一个重要进展。它比儒家以自然山水为道德精神的象征,或道家对自然生命所表现出来的合目的而无目的自由的愉悦感受深入了一步。但是,“玄”与“山水”终究还是处于互相外在的关系之中,“山水”终究还是被当作抽象的玄理的象征来看的,因而主体的精神、情感和山水还未能达到真正的融洽统一。只有当抽象的玄理落实到个体的日常生活,山水也不再被当作抽象玄理的图象来看待的时候,主体和山水之间的融洽统一才是可能的。我们已经说过,在东晋,只有陶渊明才做到了这一点。

第四,孙绰对自然山水美的认识虽然已渗人佛学思想,但玄学还是主要的。随着东晋末年佛学的迅速发展,一些既受过儒、道、玄思想的深刻陶冶,又成了佛教信徒的人士,开始直接用佛学的观点去解释自然山水的美,把这种美同佛的境界结合起来了。虽然其中依然流动着玄学的血脉,但这玄学已经是完全地佛学化的。可以说,“以玄对山水”变成了以佛对山水,而其重要的代表人物就是慧远。我们已经分析过的慧远的《佛影铭》,是把整个山河大地都看作是佛的无所不在“神明”的体现的,它也是“佛影”,因此自然山水的美也就具有了一种和佛相联的精神意义。慧远《庐山记》对庐山的描绘,着眼点都在把自然山水和得道成佛的传说相联,使人感到庐山是神灵出没的所在。如对七岭同会于东,共成峰岬的描绘,对香



庐山的形容，都是如此。更值得注意的是，不知为谁所写的《庐山诸道人游石门诗序》，详细记述了隆安四年（公元400年）春天，以“释法师”为首的三十余名佛教徒的庐山石门之游。兹录其全文于下：

石门在精舍南十余里，一名障山。基连大岭，体绝众阜，辟三泉之会，并立而开流，倾岩玄映其上，蒙形表于自然，故因以为名。此虽庐山之一隅，实斯地之奇观，皆传之于旧俗，而未睹者众。将上悬瀨险峻，人兽迹绝，迂回曲阜，路阻行难，故罕经焉。

释法师以隆安四年仲春之月，因咏山水，遂杖锡而游。于时交徒同趣，三十余人，咸拂衣晨征，怅然增兴。虽林壑幽邃而开途竞进；虽乘危履石，并以所悦为安。既至，则援木寻葛，历险穷崖，猿臂相引，仅乃造极。于是拥胜倚岩，详观其下，始知七岭之美，蕴奇于此。双阙对峙其前，重岩映带其后；峦阜周回以为障，崇岩四营而开宇。其中则有石台、石池、宫馆之象，触类之形，致可乐也。清泉分流而合注，漾渊镜净于天池。文石发綵，焕若披面；怪松芳草，蔚然光目。其为神丽，亦已备矣。

斯日也，众情奔悦，矚览无厌。游观未久，而天气屡变。霄雾尘集，则万象隐形；流光回照，则众山倒影。开阖之际，状有灵焉，而不可测也。乃其将登，则翔禽拂翮，鸣猿厉响，归云回驾。想羽人之未仪，哀声相和，若玄音之有寄。虽仿佛犹闻，而神以之畅；虽乐不期欢，而欣以永日。当其冲豫自得，信有味焉，而未易言也。退而寻之，夫崖谷之间，会物无主，应不以情，而开兴引人，深致若此，岂不以虚明朗其照，闲邃笃其情邪！并三复斯谈，犹昧然未尽。俄而太阳告夕，所存已往，乃悟幽人之玄览，达恒物之大情，其为神趣，岂山水而已哉！于是徘徊崇岭，流目四瞩，九江如带，丘阜成垤，因此而推，形有巨细，智亦宜然。适喟然叹宇宙虽遐，古今一契。灵鷲邈矣，荒途日隔，不

有哲人，风迹谁存？应深悟远，慨焉长怀，各欣一遇之同欢，感良辰之难再，情发于中，遂其咏之云尔。（《全晋文》卷一百六十七）

这次庐山石门之游，其规模之盛大，有似于王羲之等人的兰亭雅集。只不过一为世家大族大小名士们的集会，一为佛学中人的杖锡而游，但两者在当时常常又是可以相通的。这次游览的率领者，文中只是说是“释法师”，夫明言此法师为谁。推测起来，可能就是居于庐山的慧远。考游石门之时为隆安四年（公元400年），而慧远是太元三年（公元378年）定居庐山的，这时慧远居庐山已有二十三年。《全晋文》卷一百六十二所载慧远《庐山记》末引《世说新语》说：“自託此山二十三载，再践石门，四游南岭，东望香炉峰，北眺九江”。由此看来，慧远于入庐山二十三年时，曾“再践石门”，其时也正是隆安四年，和《庐山诸道人游石门诗序》所记时间正合。而且率领三十多个门徒、友好前往游山，大约只有以慧远的地位、影响能做到。此外，游者之中，是否也有宗炳在内呢？看来不太可能。因为据《宋书》宗炳本传，宗是在晋义熙七年（公元411年）拒绝刘裕的征用后，“乃下入庐山，就释慧远考寻文义”的。不过，在此之前，本传又说他“每游山水，往辄忘归。征西长史王敬弘每从之，未尝不弥日也。”这样看来，也不能排斥在公元411年之前宗炳曾到过庐山，但宗是否曾参加公元400年的石门之游，则不得而知了。尽管宗不太可能参加，他对这次有诗咏咏的盛大游览，想来不会一无所知。

《诸道人游石门诗序》很为具体地记述了佛教徒们对自然山水美的感受。其中，盛赞山水的“神丽”、“状有灵焉”、“想羽人之来仪”等等，显然与佛教的观念相关。同时又从山水中听到了“玄音”，并讲到了“幽人”的“玄览”，这又明显与玄学相连。但其基本的思想是佛学的，这表现在它认为对于本来无情的山水，只有“虚明朗其

照”，即以佛学的意识去加以观照时，山水才会“开兴引人”，成为审美的对象。山水的“神趣”并不仅仅只在山水本身，而在通过山水“达恒物之大情”，也就是达到佛学所说的永恒不灭、无所不在的本体，即佛的“神明”。全序涉及山水美的论述，远不及慧远的《佛影铭》那样言简而意深，但基本的思想是完全一致的。此外，序中提到了山水美的欣赏使人“神以之畅”，这和我们下面即将讲到的宗炳《画山水序》的“畅神”的思想是相关的。

总起来说，魏晋对自然山水美的认识，就大的方面说，经历了一个由“以玄对山水”到“以佛对山水”的发展过程。而宗炳的《画山水序》，就是这一发展过程的产物。《画山水序》的写作同孙绰的《天台山赋》、慧远的《佛影铭》，以及上述《庐山诸道人游石门诗序》都有密切关系，应把它们联系起来加以研究。

### 第三节

#### 《画山水序》诠释

在进一步说明《画山水序》在美学上的意义之前，我们需要对《画山水序》全文作一些诠释。因为这篇文章的整个思想都是建立在宗炳由慧远而来的佛学基础之上的，如果只一般地就字面上去加以解释，就不能真正地理解。

《画山水序》原载于张彦远《历代名画记》，现据明刊本《王氏画苑》抄录，并逐段加以必要的诠释。

圣人含道应物，贤者澄怀味象。至于山水，质有而趣灵。是以轩辕、尧、孔，广成、大隗（应为隗），许由、孤竹之流，必有崆峒、具茨、藐姑、箕首、大蒙之游焉。又称仁智之乐焉。夫圣人

以神法道而贤者通，山水以形媚道而仁者乐，不亦几乎？

这里所说“圣人含道应物”之“含”，即《易传》中所说“含章可贞”、“含之以从王事”之“含”，既有包含、含有之意，又有持有之意。由于下文说“圣人以神法道”，所以在“圣人”的“神”或“神明”中含有“道”，“圣人”即持之以“应物”。王弼曾说过，“圣人”不同于常人者在于“神明茂”，所以能“体冲和以通物”，“应物而无累于物”（《魏志》卷二十八《钟会传》注）。这实际也是说“圣人”的“神明”中包含有“道”，所以能“应物”而无累。但王弼所说的“道”是道家、玄学所说的“冲和”之“道”，即“以无为本”，而宗炳所说的“道”，则是统领儒、道、玄的佛学之“道”。宗炳《明佛论》说：“夫佛也者非他也，盖圣人之道”。“圣人”以其“神明”所含的佛学之“道”应接万物，“形”虽灭而“神”仍可以独存（即宗炳《明佛论》所说之“法身”），当然也就不会为任何事物所累，可以获得在宗炳看来是玄学不能相比的彻底解脱了。一般的“贤者”虽然还不能达到“圣人”（实际也就是佛）的这种境界，但可以“澄怀味象”。所谓“澄怀”，就是使情怀高洁，不以世俗的物欲容心，也就是《明佛论》所谓“神圣玄照，而无思营之识”，即进入一种超世间、超功利的直觉状态。这样就可以“味象”，即玩味、寻索那表现于世间万象之中的佛的“神明”，或“神道”，领悟佛理，达于解脱了。因为在宗炳看来，“众变盈世，群象满目，皆万世以来，精感之所集矣”，而佛又是“万感之宗”（《明佛论》），所以通过“味象”即可以了悟佛理，得到精神的解脱。在万象之中，山水也是佛的“神明”、“精感”的体现和产物，因此宗炳接着就说：“至于山水，质有而趣灵”。这里所谓“质有”，即具有形质之意。山水有形质可见，所以说“质有”。而山水之形质又是佛的“神明”、“精感”的体现和产物，所以说“趣灵”，即具有灵妙的意趣。《明佛论》说：“今神妙形粗，相与为用，以妙缘粗，则知以虚缘有矣。”由此可知，“神”为“妙”、为“虚”，“形”为“粗”，为“有”。《明佛论》又说：“夫五嶽四瀆，

谓无灵也，则未可断矣。若许其神，则嶽为积土之多，渚唯积水而已矣。得一之灵，何生水上之粗哉！而感託岩流，肅成一体，设使山崩川竭，必不与水土俱亡矣。”这是说五嶽四渚虽积土、积水而成，也就是属于“质有”，但由于它是佛的“精感”所托生，因此它又是有“灵”的。这正是对山水“质有而趣灵”的明白解说。为了说明山水“质有而趣灵”，是可以“澄怀味象”之“象”，宗炳举出古之圣人、真人、高士轩辕、尧、孔、广成、大隗、许由、孤竹之流都曾有名山之游，以之作为例证。这显然多是牵强附会。因为他所列举的人并不都像宗炳那样以佛的眼光去看山水。在说明了山水“质有而趣灵”之后，宗炳最后总起来说：“夫圣人以神法道而贤者通，山水以形媚道而仁者乐，不亦几乎？”这里所说的“以神法道”的“圣人”实即指的是佛，低于“圣人”的“贤者”则指的是佛的信徒或佛学的信仰者。《明佛论》说：“夫常无者道也，唯佛则以神法道，故德与道为一，神与道为二。二故有照以通化，一故常因而无造。”佛“以神法道”，即是说佛以其“神明”效法、执行道家所说的“道”的作用，通过“精感”而化生万物（“有照以通化”）。这里包含着宗炳对佛学与道家不同之处的看法，兹不详论。佛“以神法道”，万物化生，而“贤者”（佛教信徒）则可以由“澄怀味象”而通于“道”（佛的“神道”）。山水是“圣人”（佛）“以神法道”，化生万物的结果，因此从“圣人”（佛）来说是“以神法道”，从山水来说则是“以形媚道”。因为山水感“圣人”（佛）之“神”而生，它的“形”（亦即“质有”）含有佛的“神道”的体现，是依存于佛的“神道”而与之相亲附的。“以形媚道”的“媚”，应解作亲顺、亲和，同时也有爱悦之意，并且是以具有魅力的感性的形态表现出来的。因此，“山水以形媚道”，即是山水以富于魅力的形态与“道”相亲附，取悦于“道”，并显示出“道”的神妙，也就是上文所说“质有而趣灵”。正因为这样，山水为“仁者”所“乐”。这里承上文“有仁智之乐焉”而来，语本孔子，“智者乐水，仁者乐山”。但宗炳所说的“智者”、“仁者”以及“贤者”均指佛教信徒或佛学的信仰者。因

为在宗炳看来,佛学不但不与孔子的儒学相悖,而且是符合儒学又高于儒学的,所以佛教信徒或佛学的信仰者同时也是儒家所说的“智者”、“仁者”、“贤者”。如宗炳在《明佛论》中就曾以佛学的思想去解释孔子弟子颜回的思想,称颜回为“贤者”。

以上所释一段,从佛学的观点论证了自然山水的美,可以看作是《画山水序》的总纲。接下去宗炳转而讲到了他何以要进行山水画的创作:

余眷恋庐、衡、契、荆、巫,不知老之将至。愧不能凝气怡身,伤玷石门之流。于是画象布色,构兹云岭。

这是说宗炳眷恋怀想他曾游过的名山,虽老而乐此不倦。但“愧不能凝气怡身,伤玷石门之流”,所以就决意“画象布色”,图众山子室内,卧以游之。这是前引《宋书》宗炳本传中已经说过的,兹不再赘。此段较为费解的是“愧不能凝气怡身,伤玷石门之流”一语。所谓“凝气怡身”,也就是宗炳在《明佛论》中所说“老子与庄周之道,松乔列真之术,信可以洗心养身”之意,它是和道家与神仙家的养生之术相联的。“凝气”即凝神静气以养神、“洗心”,“怡身”则是通过养神、“洗心”而达到养形、养身。对此,葛洪《抱朴子》内篇曾有许多论述,更早则嵇康的“养生论”也曾加以讨论。据《宋书》宗炳本传,宗炳曾打算结庐归隐于衡山,后因有病不得放弃这个打算而回到江陵,所以说“愧不能凝气怡身”,接着又说“伤玷石门之流”,即因自己曾践履石门之流,而今却卧疾江陵而感到哀伤。用我们已引述过的晋时人对“好游山水”的许掾的评语来说,也就是只有“胜情”,而无“济胜之具”了。这里所说的“石门”,宗炳未明言指何处的石门。从前述《庐山诸道人游石门诗序》推测起来,应是和佛教最有密切关系的庐山石门。庐山是宗炳所“眷恋”的佛教盛地,他所佩服的慧远的徒众们所游过的石门,他完全可能曾经游过。

在讲了何以要创作山水画之后，宗炳接着就对山水画何以能成立以及山水画的含义作了很为详细的讨论。首先，他指出：

夫理绝于中古之上者，可意求于千载之下；旨微于言象之外者，可心取于书策之内。况乎身所盘桓，目所绸缪，以形写形，以色貌色也。

这是从一般的理论上指出，古人已经不传的道理还可于千载之下以意求之，微妙而超于言象的意义也还可以从典籍之中去加以领会，何况山水是人们身所盘桓游历，目所观赏留连的东西，有形色可见，自然可以“画象布色，构兹云岭”，把它写貌出来。陆机曾说过“存形莫善于画”，但陆机主要是针对人物画而言的，宗炳所谈的则是山水画。而且宗炳所要画的山水，已不是过去那种仅作为人物画背景的山水，而是宗炳所游历过的名山。虽然宗炳从山水有形，画可“存形”上肯定了山水画创作的可能性，但如何把所见到的非常巨大的真山画于有限的画幅之上呢？为了解决这个问题，宗炳说：

且夫昆仑山之大，旷（应为瞳）子之小，迫目以寸，则其形莫睹；迥以数里，则可围于寸眸。诚由去之稍阔，则其见弥小。今张缙素以远睇，则昆阆之形可围于方尺之内。竖划三寸，当千仞之高，横墨数尺，体百里之迥。是以观画围者，徒患类之不巧，不以制小而累其似，此自然之势。如是，则嵩、华之秀，玄牝之灵，皆可得之于一围矣。

在这里，宗炳已从日常的观察中意识到了西方所谓透视法的存在。但在中国画中，透视的运用并不严格，而且常采取散点透视的方法。因为中国画是把“神”放在首位的，从不以摹仿自然为目的。宗炳虽然认为山水画是“以形写形，以色貌色”，但最终还是为了得山

水之“神”。所以他在讲了透视法之后，指出应用此种方法，就可使“嵩、华之秀，玄牝之灵，皆可得之于一图矣”。由此可见，宗炳所说的写形貌色决不只是为了形色的逼肖。接下去宗炳又说：

夫以应目会心为理者，类之成巧，则目亦同应，心亦俱会。应会感神，神超理得，虽复虚求幽岩，何以加焉？又神本亡端，栖形感类，理入影迹，诚能妙写，亦诚尽矣。

这是说山水是以“应目会心”为“理”的，只要能把山水巧妙地描绘出来，那么观者目接于形时，心就会领会其“理”。这种目击心会的欣赏能感发观者之精神，使“神”超于“形”而得其“理”。即使是亲身游于山水之间，求山水之神理，所得也不过如此了。在宗炳看来，“山水以形媚道”，“质有而趣灵”，包含着佛的神明、神理的微妙引人的体现，所以“应目”的同时“心亦俱会”。《明佛论》中说：“夫钟律感应，尤心玄会，况夫灵圣，以神理为类乎？”山水也是属于“以神理为类”的对象，所以能使人“应目会心”。宗炳又指出“神”（指佛的“神明”）本是无形可见的，但能栖身于有形的事物之中，感生万类，从而使佛之“理”（“神理”）渗入于有形可见的山水之中。因此，画家只要能“妙写”，就可以尽山水之“神理”。这种看法，简单说来，就是以山水为佛的“神理”的可见的影于，其源出于慧远《佛影铭》。在《佛影铭》序中，慧远曾指出：“理玄于万化之表，数绝乎无形无名者也。若乃语其筌寄，则道无不在”，“或独发于莫寻之境，或相待于既有之场。独发类乎形，相待类乎影”。而形影又是密不可分的，都是同一个佛的“神理”的表现，所以说“神道无方，触象而寄”。这也就是宗炳所谓“神本亡端，栖形感类，理入影迹”之意。在铭中，慧远又把这种思想同自然山水之美结合起来了。他说：“廓矣大象，理玄无名。体神入化，落影离形。迴晖层岩，凝映虚亭。在阴不昧，处暗愈明”。佛之“神理”使自然山水放出了明丽的光辉，映照于山水之间。



这也就是宗炳所谓“山水以形媚道”之意。

在论述了山水画创作的可能及其实质之后，宗炳又从山水画欣赏的角度讲了山水画所具有的价值。这实际是对上文“山水以形媚道而仁者乐”的更进一步的说明。宗炳说：

于是闲居理气，拂觞鸣琴，披图幽对，坐究四荒。不违天励之藂，独应无人之野。峰岫峩嶷，云林森眇，圣贤暎于绝代，万趣融其神思。余复何为哉？畅神而已。神之所畅，孰有先焉！

这是讲山水画创作完成之后，酌酒鸣琴，对之观赏的情景和从中得到的乐趣。其中较难解的是“不违天励之藂，独应无人之野”一语。特别是“不违天励之藂”，论者多不得其解。实际上“励”与“厉”通，为威严之意，“天励”即天之威严。在宗炳的思想中，也就是佛的至高无上的尊严、威力。“藂”通于丛，是集结之意。所谓“天励之藂”，意为佛的威严之所集结，指整个天地万物均为佛的神明所感生。也就是《明佛论》中所说“众变盈世，群象满目，皆万世以来，精感之所集矣。”而佛的神明是威严的，所以《明佛论》又说：“妙观天宇澄肃之旷，日月洞照之奇，宁无列圣威灵，尊严乎其中”。《明佛论》中的这些话，可以说就是“天励之藂”的注解。“无人之野”，语出《庄子·逍遥游》：“今子有大树，患其无用，何不树之于无何有之乡，广漠之野，彷徨乎无为其侧，逍遥乎寝卧其下”。这是庄子回答惠施的话，表现了庄子以无用为大用的逍遥无为的思想。宗炳所谓“无人之野”即是这里所说的“无何有之乡，广漠之野”，也就是山水所画的可以供人逍遥无为的所在。但对于宗炳来说，自然已同他的整个佛学思想联系在一起。总起来看，“不违天励之藂，独应无人之野”，说的是在面对所观赏的山水画时，与佛的威灵所聚生的天地万物合为一体，独自逍遥于人所不到的（实即超世间的）山林原野。由此而得到了精神的超越与解脱，也就是所谓的“畅神”。这超越与解超虽

也通于道家的思想,但在根本上是佛学的。所以宗炳说“峰岫峣嶷,云林森眇,圣贤暎于绝代,万趣融其神思”,即整个自然山水都充满和映现着佛的神明。也就是前引以山水为“佛影”的慧远所说“体神人化,落影离形。迴晖层巖,凝睇虚亭”的意思。对此,《明佛论》中也有很为清楚的说明。宗炳认为,“但宛转人域,器于世路,故唯觉人道为盛,而神想蔑如耳!若使迴身中荒,升岳遐览,妙观天宇澄肃之旷,日月照洞之奇,宁无列圣威灵,尊严乎其中,而唯唯人群,匆匆世务而已哉!固将怀远以开神道之想,感寂以昭明灵之应矣”。由此还可看出,宗炳所谓“畅神”,也就是“怀远以开神道之想,感寂以昭明灵之应”,经由山水的欣赏而与佛的神明合一,进入佛学所说超世间的精神解脱的境界。宗炳的《画山水序》处处都与他的佛学思想分不开。

## 第四节

### 《画山水序》的美学意义

在对《画山水序》作了一些诠释之后,现在可以进一步来考察一下它在美学上的意义了。

首先,最为重要的,也是明显可见的,还是它对魏晋美学中占有重要地位的形神问题的解决。阮籍、嵇康已开始涉及这一问题,以后顾恺之又明确提出了“以形写神”的观点。但顾恺之的提法是针对人物画而言的,并且没有作出更多的论述。《画山水序》则把形神问题扩大到了山水画的创作,从理论上作了论证。这种论证虽然是针对山水画而言的,但有着普遍的美学意义。概括起来说,它包含以下几个重要的方面。

第一,《画山水序》的“山水质有而趣灵”、“山水以形媚道”的观

点,明确地肯定了现实的山水的感性形象的美在于它是“灵”、“道”的表现。而“道”是与“神”相联的(“圣人以神法道”),山水作为“道”的表现,同时也即是“神”的表现。因此,山水画虽然是“以形写形,以色貌色”,但目的并不在形色本身,而在得山水之“灵”。这显然是顾恺之“以形写神”的原则在山水画上的扩展。尽管为山水“传神”是直到南宋邓椿的《画继》才开始明确提出的,但《画山水序》实际上已包含着这个思想。从一般的美学思想看,它还包含着这样一个观点:事物的感性形式的美在于它是某种超感性的精神的东西的表现。我们已经说过,不仅仅停留在事物的感性形式上,认为感性形式的美源于内在于它的某种精神性的东西,这是一个重要的深刻的观点。这种精神性的东西,在宗炳看来,自然就是佛的“神明”,它不是某种抽象概念,而是和佛学所追求的自由解脱联系在一起,并且是诉之于人们的直观和情感体验的微妙难言的精神。因此,这种精神也就具有了审美的意义。宗炳说“山水质有而趣灵”,又说“万趣融其神思”,他是把“趣”与“灵”、“神”紧密相联的。这个“趣”明显属于审美范畴。尽管顾恺之的画论已提出了“趣”的概念(如“骨趣”、“天趣”),但把“趣”与“神”、“灵”相连,并明确地加以强调,这是从宗炳开始的。它使“神”与审美的联系更进一步突出起来了。和古希腊柏拉图认为艺术是“影子的影子”的说法相比,宗炳认为现实的山水是佛的“神明”的“影迹”,那么描绘现实山水的山水画也可以说是“影子的影子”。但柏拉图由此得出了贬低艺术的结论,认为艺术不过是对“理念”的“影子”的“摹仿”而已。而宗炳则认为“以形写形,以色貌色”的山水画,决不只是对佛的“神明”的“影迹”的简单“摹仿”,它是对佛的“神明”的感性的呈现,因而能使人通于佛的“神明”,获得精神上的超越和解脱。这样,宗炳就给了艺术以不同于柏拉图的高度评价。其原因,在于对柏拉图来说,属于无限、绝对的“理念”,永远是属于有限、相对的感性形象所不能真正达到的;对于宗炳来说,无限(佛的“神明”)即表现在有限(包

括山水在内的事物的感性存在)之中,人们完全可以通过有限而达到无限。无限的“神”是“栖形感类”,表现于万物的“影迹”之中的,“诚能妙写,亦诚尽矣”,并不是艺术所无法达到的。这是中国古代美学和西方美学的一个重要不同点。它源出于中国自先秦以来对感性生命的执着和肯定。就是在魏晋佛学中,这一思想也仍然保持着。尽管宗炳宣扬“无身而有神”的所谓“法身”的存在,但这“法身”仍然能“感妙众而化见,照神功以朗物”(《明佛论》),并不是柏拉图式的高踞于感性世界之上,为感性世界无法真正达到的东西。中国古代美学强调“形”与“神”的统一,也就是强调有限与无限的统一,始终不到弃绝有限的、完全超感性的世界去找美,这是它的一个重大优点。但与此同时,它常常忽视了有限与无限之间所存在的巨大深刻的矛盾,把美的欣赏归结为一种排除了矛盾冲突的静观,这又是它的严重的弱点所在。这在《画山水序》中同样清楚地表现了出来。

第二,和宗炳对形神问题解决相联,它从美的欣赏的角度提出了“澄怀味像”、“应目会心”、“应会感神,神超理得”的观点。由于“神”是表现于“形”之中的,“形”的美全在于它是“神”的感性的呈现,因此从欣赏的角度说就要以一种超功利的情怀去直观、玩味感性的形象,不但要以目去应接,还要同时以心去领会,把握那不离感性形象但又超越了感性形象的精神、意味。宗炳的说法虽然还嫌笼统,但却相当准确地抓住了审美感受的重要特征,比前人的说法有重要的进展。尽管它还存在着上述的静观缺陷,但审美确实又是对感性形象的一种直感的玩味、领会,感官的感知(“应目”)和心灵的领悟(“会心”)是不可分地联系在一起。整个的过程在于最后从感性的形象中发现和体验到某种精神、意味。顾恺之已提出过“迁想妙得”的说法,但没有像宗炳说得这样明白、深入。这是同宗炳不但是画家,而且是佛学理论家分不开的。此外,宗炳的“澄怀味像”的说法明确地把“味”同美的欣赏联系在一起,这在魏晋南北朝

的美学史上也有相当重要的意义，它同当时佛学的流行有密切关系。关于这个问题，我们将在考察钟嵘《诗品》时再作较为详细的说明。

第三，宗炳提出山水画的作用不过在“畅神而已”，这虽然是立足于佛学的说法，但它强调了艺术的重要作用在于给人以一种精神上的解脱和怡娱，突出了艺术所具有的审美的特征。这是魏晋以来强调艺术的独立价值的思想的进一步发展。魏晋美学经常是从“养神”的观点，亦即实现精神的无限与超越，完成个体的理想人格的观点来看待艺术的作用的。嵇康的养生论和《声无哀乐论》已经提出这种看法。到了东晋，这种看法又同佛学所追求的精神解脱结合起来。孙绰在《天台山赋》中已经提出“释域中之常恋，畅超然之高情”的说法。《庐山诸道人游石门诗序》又提到了山水的欣赏使人“神以之畅”。宗炳的“畅神”说明明显是由此发展而来的。在《明佛论》中，宗炳还曾把“佛法”与“养神”相联系，主张“依周孔以养民，味佛法以养神”。他对山水画所具有的“畅神”的作用的赞美，实际也就是因为它能达到“味佛法以养神”的目的，“畅神”正是为了“养神”。这个“畅神”之“畅”，是为了使人的精神从尘世的劳碌痛苦中获得佛学所说的自由解脱。尽管它通体都贯穿着佛学的观点，但它又在佛学的思想基础上意识到了黑格尔所说过的“审美带有令人解放的性质”（《美学》第一卷第147页）。黑格尔还曾指出，审美的境界是“对真实的心满意足，作为情感，这就是享受神福，作为思想，这就是领悟，这种生活一般地可以称为宗教生活”（同上书，第128页）。这是和宗炳的“畅神”说相似的，虽然黑格尔的宗教观念和美学思想都和宗炳有很大的不同。

从总体上看，宗炳的美学思想和顾恺之一样，是以形神问题为其核心的。宗炳更为明确地强调了精神的作用和意义。《明佛论》认为：“……精神，我也得焉，则清升无穷；失矣，则永坠无极。”他又说：“……佛经云：一切诸法，从意生形。又云：心为法本，心作天堂，

心作地狱，义由此也。是以清心洁情，必妙生于英丽之境；浊情滓行，永悖于三涂之域”。这不仅是宗炳在山水画上的“畅神”说的理论基础，而且从佛学而来的“从意生形”、“心为法本”、“清心洁情，必妙生于英丽之境”的说法，已明显地包含着后世的“意境”说的思想了。可见，宗炳的美学思想，以其对“神”的强调，在中国美学史上具有重要意义。虽然看起来他的影响远不如顾恺之，但在理论的深刻性上却超过了顾。其所以如此，如我们在上面已说过的，是因为宗炳不但是画家，而且是佛学理论家。但同时也因为宗炳不是单纯的画家，在绘画上远远不如顾恺之，再加上山水画究竟难于达到宣扬佛学的目的，所以宗炳的《画山水序》虽然比顾恺之的画论更为系统深入，在后世却没有产生明显可见的影响。宗炳所画的山水如何体现他所说的佛学的境界今天已无从看到。就敦煌壁画中的山水来看，如第9、459、112窟的山水是有佛学意味的，但还是作为佛经故事的背景来处理。在独立的、单幅的山水画上表现佛学境界的山水画，现在所能看到的是禅宗流行之后宋、元的某些山水画，但已很不同于宗炳心目中的佛学境界，而且经常是同儒、道两家思想结合在一起的。倒是道教的神仙思想比起佛学思想来，在中国的水墨画中有更为明显的表现。如以唐代李思训为开创者的金碧辉煌的仙山楼阁图就明显地渗透着道教神仙思想，佛学的理论究竟还过于抽象，它在单纯的山水画中是不易表现出来的。但宗炳的《画山水序》作为佛学思想的产物却又具有超越山水画的美学意义。唐代张彦远在《历代名画记》中赞赏宗炳的《画山水序》以及王微的《叙画》“穷玄妙于意表”，便已经看出它在美学理论上的深刻意义了。

## 第十五章

# 王微的《叙画》

大约在宗炳写成《画山水序》的同一时期，王微作了《叙画》。这也是南朝刘宋时期一篇重要的美学文献。它和《画山水序》是同一历史背景下的产物，但有着和《画山水序》不同的特点。

### 第一节

#### 王微的生平与思想

王微，字景玄，琅邪临沂（今山东临沂）人，生于公元415年（东晋安帝义熙十一年），死于公元443年（宋文帝元嘉二十年）。他生时顾恺之已死了约七年，死年刚好与宗炳在同一年。他比宗炳小四十岁，但只活了二十九岁就死去了。

王微出身于王氏大族，与王羲之同属一族，是王珣之孙、王弘之弟光禄大夫王儒之子<sup>①</sup>。所以宋孝武帝在追赠王微秘书监的诏中说他“生自华宗”（《宋书·宗炳传》）。这是王微在出身上与宗炳

---

① 日人中村茂夫著《中国画论的展开》载有王氏一门世系表，可参考。

很为不同的地方。从王微的一些著作来看,他早年是热衷于政治的。由于“生华自宗”,所以他很早就入仕,历任司徒祭酒、主簿始兴王浚后军功曹记室参军、太子中舍人。他在父亲王孺死后,去官闭门不出,辞去多次征召,“常住门屋一间,寻书玩古,如此者十余年”(《宋书》本传),直至死去。从王微《与从弟僧绰书》中来看,这大约与当时王家世族地位的下降有关。

王氏家族在东晋产生了不少善于玄学清谈的名流,同时又有多人信佛,还有奉天师道的。出身于王氏家族的王微对正始玄风很为景仰,他在《报何偃书》中说:“卿少陶玄风,淹雅修畅,自是正始中人。吾真庸性人耳,自然志操不倍王(戎)、乐(广)”(《全宋文》卷十九)。在景仰玄学之外,王微也信佛。他称赏晋末宋初的著名佛学家竺道生,比之为郭宗林,为之立传。<sup>①</sup>但王微的佛学思想看来主要是承颜延之而来的。颜延之是宋代与谢灵运齐名的文学家,对佛学也颇有研究。他对王微甚为赏识,曾有信与王微论书画。王微的《叙画》和当时整个的思潮相一致,表现了佛学与玄学的合流,但玄学是主要的,而且已开始显出脱出玄学与佛学的倾向(详后)。这是《叙画》与宗炳《画山水序》的重要不同之点。就其中的佛学思想而言,应注意王微的思想与颜延之的思想的联系,这对理解《叙画》很有关系(详下)。

王微有多方面的才能,《宋书》本传说他“少好学无不通览。善属文,能书画,兼解音律、医方、阴阳、术数”。在文学方面,他主张“文词不怨思抑扬,则流澹无味。文好古,贵能连类可悲,一往视之,如似多意”(《与从弟绰书》,《全宋文》卷十九)。这显然还有着魏晋传统的影响。钟嵘《诗品》将王微的诗列为中品,又特别赞赏他的某些五言诗。此外,《诗品》序中也曾讲到“陆机《文赋》,通而无贬;李充《翰林》,踈而不切;王微《鸿宝》,密而无裁;颜延《论文》,精而难

---

<sup>①</sup> 参见汤用彤:《两汉魏晋南北朝佛教史》下册,第433页。



晓；挚虞《文志》，详而博赡，可曰知言。观斯数家，皆就谈文体，而不显优劣。”由此看来，王微还著有论文专著《鸿宝》。《隋书·经籍志》“杂类”著录之《鸿宝》十卷想即此书，但书已不传。日人弘法大师撰《文镜秘府论》天卷“四声论”又曾提到“王微之制《鸿宝》，咏歌少验。”看来此书还讲到了诗的音律问题，这自然是同王微“兼解音律”分不开的。至于画，王微曾自言“性知画绩，盖亦鸣鹄识夜之机，盘迂纠纷，或记心目。故兼山水之爱，一往迹求，皆仿像也”（《报何偃书》）。鹄是一种水鸟，善于记忆山川形势，夜行也不致失去方向。《前汉书·贾谊传》中说：“黄鹄一举，知山川之纡曲；再举，知天地之圆方。”王微以“鸣鹄识夜”自许，既有自命不凡之意，同时也是说他有对于形象的敏锐的感受力和记忆力，所以能一一加以仿像。在绘画发展的早期，这种感受力和记忆力是很为重要的。如后来的谢赫也曾以此著称，姚最在《续画品》中说他“写貌人物，不俟对看，所须一览，便归操笔。点刷研精，意在切似，目想毫发，皆无遗失。”谢赫《古画品录》将王微与史道硕并列入第四品，评论说：“并师荀、卫，各体善能。然王得其细（细或作意），史传似真。细而论之，景玄为劣”。由此可知，王微在绘画上师于荀勗、卫协，而且“各体善能。”王微又自言“性兼山水之爱”，说明他不是单纯的山水画家。专门的山水画家的产生，是中唐以后的事，南北朝时期还没有。如宗炳画山水，但也能人物，这从他的作品的著录中可以看出。王微无疑也是以人物画家而兼作山水的。他的《叙画》看来主要是讲山水画，但又限于山水画。在绘画的风格特点上，谢赫说“王得其细”，《历代名画记》中“细”作“意”。从《诗品》序评王微《鸿宝》“密而无裁”来看，或以作“细”为是，即王微的画具有细密的特点。

总的来说，王微在刘宋时期可称为一个多才之士，但政治上是不得意的。这从他在《与从弟僧绰书》中提到“家门旧风”，慨叹“何为一旦落寞至此”，又说“如吾者甚多，才能固不足道，唯不倾倒溢诈，士颇以此容之”（《全宋文》卷十九），可以清楚看出。自刘宋时期

开始,庶族寒门的力量日见增强,门阀世族的实际地位日见下降。王微虽为王氏大族的嫡系子孙,也只能以某些才智见赏于统治者了。《宋书》王微本传中曾说“太祖以其善筮,赐以名著。”在思想上,王微既信佛,但又不像宗炳那样从佛教去求取解脱,成为一名未出家的佛教信徒,而仍然仰慕着魏晋遗风,同时又不完全同于魏晋世族的名士了。绘画对于他来说,自然也是一种怡情超脱的活动,但不是宗教性质的,也和清谈名士孙绰的“以玄对山水”有所不同。

## 第二节

### 《叙画》诠释

王微的《叙画》,因《历代名画记》的转录而得保存下来。这是王微论画的专著,但张彦远在转录时称:“其略曰”,可能已作了节略,不是原来的全貌了。下面对这篇著作作一些必要的诠释(原文据明刊本《王氏画苑》,个别明显的错字已校改)。

辱颜光禄书,以图画非止艺行,成当与《易》象同体。而工篆隶者,自以书巧为高。欲其并辩藻绘,曩其攸同。

这一段是说明王微作《叙画》的主旨。颜光禄即颜延之,他在与王微的书信中论到了书画,认为绘画不只是“艺”。这里所说的“艺”亦即是“技”,古代“艺”与“技”是相连的。说绘画不只是“艺”,是因为在颜延之看来,绘画达到了成功之境,是能“与《易》象同体”,即“通神明之德”(《易传·系辞下》)的。从思想渊源说,这显然是庄子的“技之至者进乎道”的意思。颜延之把绘画的价值提到了“与《易》象同体”的高度,是魏晋以来对艺术的价值强调这一带有普遍性的思

潮的又一种表现。但立足点是在玄学所重视的“三玄”之一即《周易》，与宗炳立足于佛学不同。尽管对佛学颇有研究的颜延之，又常以佛学观点来解释《周易》。对于书法，颜延之认为“工篆隶者，自以书巧为高”。这是说对于善书者来说，书法的地位又是高于绘画的。这里明白提出了一个书与画两者的关系和地位高低的问题。所以王微在引用了颜的话之后接着说：“欲其并辩藻绘，覈其攸同”，意为希望辨析考察绘画及其与书法的相同之处，实际就是要说明绘画的地位并不低于书法。从下文可以看到，书画并能的王微主张画法是跟书法相通的。后世中国画论认为书画相通的看法，实始于王微的《叙画》。

夫言绘画者，竞求容势而已。且古人之作画也，非以案城域，辨方州，标镇阜，划浸流。本乎形者融灵，而动变者心也。灵亡所见，故所托不动。目有所极，故所见不周。于是乎以一管之笔，拟太虚之体；以判躯之状，画寸眸之明。曲以为嵩高，趣以为方丈。以爰之画，齐乎太华；枉之点，表夫龙准。眉额颊辅，若晏笑兮。孤岩郁秀，若吐云兮。横变纵化，故动生焉；前矩后方□□出焉。然后宫观舟车，器以类聚；犬马禽鱼，物以状分。此画之致也。

这一段是王微对绘画创作的本质和技巧的看法。开始说“夫言绘画者，竞求容势而已”，这是说一般人讲到绘画，竟然只注意形势（“容势”不可解，“容”应为“形”，意近而误）。我们知道，古代有描画山川形势的地理图，也就是所谓“图经”。如孙权“尝叹魏、蜀未平，思得善画者图山川地形，夫人（指孙权的赵夫人）乃进所写江湖九州山岳之势”（《历代名画记》卷四引王子年《拾遗录》）。又据《历代名画记·叙画之源流》引颜延之语，有“图形，绘画是也”的说法。王微所说“夫言绘画者，竞求容（形）势而已”，也可能含有针对颜的说法而

提出自己的看法的意思。在王微看来，“竞求容(形)势而已”的画并不是山水画，因为山水画不是地理图，它不是用来“案城域，辨方州，标镇阜，划浸流”的。那末，山水画的特征何在呢？王微说：“本乎形者融灵，而动变者心也。”这些话很有些费解。它是承上文认为山水画不是“竞求容(形)势而已”而来的，意为山水画所画的山川之形是通于神灵或融入了神灵的，而“心”则能随这种通于神灵的山川之形而发生感应变化。王微的这种思想和颜延之的佛学有明显的联系。颜说：“神道不形，固众端之所假。未能体神，而不疑神无者，以为灵性密微，可积理知”(《庭诰》，《全宋文》卷三十六)。这里说“神道”是“众端之所假”，也就是说世界万物都依托于“神道”而生存，因而具有深微的“灵性”。显然，这就是王微所说“形者融灵”之意。颜延之又说：“夫象数穷则太极著，人心极而神功彰”(同上书)。“物无妄然，各以类感。感类之中，人心为大。心术之动，隶历所不能得”(《重释何衡阳〈达性论〉》，《全宋文》卷三十七)。这显然又是王微所说“动变者心也”之意。总起来看，“本乎形者融灵，而动变者心也”，是说山水画区别于地理图的根本之点在于它画的山川形势是通于神灵的，这山川之灵又是能通过人心的感应而获得的。有些论者把这句话标点为：“本乎形者融，灵而动变者心也”，把“融”与“灵”点断，并把“融”释为“大明”。这种标点和解释忽视了这句话的意义在于说明山水画中的山川形势与地理图中的山川形势的不同，其解释应与上下文关联，而且“本乎形者融”的含义也甚为牵强难通。此外，从文字和意义看，按我们上述的标点和解释<sup>①</sup>，“形”的“融灵”与“心”的“动变”两者是正好对应的。正因为“形”通于“灵”，所以“心”才有“动变”。而“形”通于“灵”，也就是王微引颜延之语所说画能“与《易》象同体”，即“通神明之德”之意。只不过颜

---

<sup>①</sup> 金原省吾《支那上代画论研究》和徐复观《中国艺术精神》亦均如此标点，但在解释说明上与本书不全相同。

延之和王微所说的“灵”或“灵性”已与佛学所说的“神道”相关，不全同于《易传》所谓“神明之德”了。

在以“本乎形者融灵，而动变者心也”说明山水画所画之形与地理图的根本区别之后，王微又说：“灵亡所见，故所托不动；目有所极，故所见不周”。前一句是说如果不能见出“形”中之“灵”，那么寄托于“形”的“灵”就无法感动人心。这里的“所托”也就是前引颜延之文所说的“众端之所假”的“所假”，“假”与“托”通。后一句是说，由于人的眼睛对“形”的感知总是有限的，所以就不能看到一切“形”中所寄托的“灵”，也就是不能看到“众端之所假”。怎样才能解决这个问题，使人心能感受到山水的形中之“灵”呢？王微认为这就需要山水画的创造了。他说：“以一管之笔，拟太虚之体；以判躯之状，画寸眸之明”。前者是解决“灵之所见”的问题，通过画家的笔去描写出山水之形所包含的“灵”或“神道”，也就是所谓“太虚之体”，后者是解决“目有所极”的问题，通过对有限的形象的描写去表现出山水的“灵”。就如通过半身肖像（“判躯之状”）的描写，从一寸长的眼睛中表现出人的神明一样。以上就是王微对山水何以有灵以及如何山水画中表现山水的灵的看法。在说明了这两个问题之后，王微转而谈到了山水画的具体创作。

首先，王微特别讲了用笔的问题：“曲以为嵩高，趣以为方丈。以反之画，齐乎太华；枉之点，表乎龙准”。这里的“曲”是曲折之意，也有向内收敛的意味，“趣”通于趋，有急促前行之意，在用笔上也就是放笔挥写之意，相当于西晋成公绥《隶书体》中所说如“良马腾骧，奔放向路”。“嵩高”指高耸的嵩山，“方丈”是《史记·秦始皇本纪》所说海中三神山之一。嵩山高耸，曲折幽深，故委曲其笔，以收敛的笔法写之，其用笔相当于蔡邕《九势》中的“涩势”；“方丈”浮于海上，开阔缥缈，故舒展其笔，以奔放的笔法写之，其用笔相当于《九势》中的“疾势”。“反之画”与“枉之点”，指的是书法的点画，中村茂夫、徐复观均已指出语本东汉赵壹《非草书》。其中讲到当时人

学崔瑗、杜度的草书，以之作为准则，“其攢扶柱桎，诘屈反乙，不可失也。”“反乙之画”即赵壹所说“诘屈反乙”的草书笔画。“反”据《康熙字典》，应书为“龙”，与“拔”通，有猝然突起之意，“乙”有屈折之意，因此“反乙”实指草书用笔曲折多变的的状态，亦即“诘屈”的意思。“以反乙之画，齐乎太华”，意为应用草书曲折多变的笔画来表现高峻的太华山。“枉之点”，中村茂夫、徐复观据赵壹语指出“枉”为“柱”之误是对的，但难于直接以“攢扶柱桎”释之。因为“攢扶柱桎”仍是对草书牵掣交错的笔法的形容（此不逐字详考），未明言及点。实际上，“柱”通于“拄”，又通于“黠”，“柱之点”即黠点，也就是准确而沉着有力的点。成公绥《隶书状》说：“彤管电流，雨下雹散，点黠折拔，掣挫安按。”“点黠”亦即“黠点”，以“雨下雹散”形容其有力，以“安按”形容用笔之准确沉着。“折拔”亦即“反乙”或“反乙之画”，以“彤管电流”形容其疾速，以“掣挫”形容其转折有势。“反乙之画”和“柱之点”实即成公绥所说“点黠折拔，掣挫安按”之意。“柱之点，表夫龙准”，意为以沉着有力的点表出山的正面高耸之处，亦即“龙准”。“龙准”原指人面上鼻的高耸，这里是以人面比山。此种比方，见于古代《相书》，亦见于晋人言谈。《世说新语·排调》说：“康僧渊目深而鼻高，王丞相每调之。僧渊曰：‘鼻者，面之山；目者，面之渊。山不高则不灵，渊不深则不清’”。注又引《相书》说：“鼻之所在，为天中；鼻有山象，故曰山”。反过来说，自然也可以讲山有鼻象，故曰“龙准”。总起来看，以上所说用笔的“曲”与“趣”和“反乙之画”与“柱之点”，明显是从书法的笔势与点画两方面来讲绘画的用笔，认为书法的不同的笔势、点画可应用于山水画中不同对象的描写。后世赵孟頫有“石如飞白木如籀”之说，认为画家应掌握书法的“八法”，这种看法在王微的《叙画》中已表现出来。虽然刘宋时期的绘画，还不可能像元人的绘画那样自觉地重视讲求用笔的书法趣味。

其次，在讲了绘画的用笔之后，接着王微又讲了通过用笔而描绘出来的山水所取得的艺术效果：“眉额颊辅，若晏笑兮。孤岩郁

秀，如吐云兮。横变纵化，故动生焉；前矩后方，□□出焉。”这里首先还是以人面比山水，认为所描绘出来的山水如人面一样有“眉额颊辅”，而且在发出和悦温柔的笑。后世山水画大家郭熙也有“春山淡冶而如笑”的说法。“孤岩郁秀，如吐云兮”，是形容山上树木繁茂，秀丽多姿，如彩云奔吐，类似于顾恺之在形容会稽山川之美时所说的“千岩竞秀”，“草木葱茏其上，若云兴霞蔚”。这都是山水之“灵”的表现。“横变纵化，故动生焉”，是形容山水的布置结构富于多样的变化，纵横交错，生动有致。这当然也可以说通于书法点画的结构变化。如成公绥《隶书体》说：“挽横引纵，左牵右绕，长波郁拂，微势缥缈”，是对书法而言的，也可通于画法。后世山水画论在讲布局时常谈到纵横开阖的问题，王微也已涉及了。“前矩后方，□□出焉”，此句明显脱两字。郑午昌《中国画学全史》补以“而灵”两字，但未言所本，想是一种臆测，因为在《叙画》的各种版本中均未见有“而灵”两字。中村茂夫《中国画论的展开》同意郑说，徐复观《中国艺术精神》则认为应是“其形”二字，但说明不很充分，本书同意徐说。在中国古代语言中，“矩”是与“形”相关的，有“矩”才能画出方正的形，这样的用法不胜枚举。所以“前矩后方”所涉及的无疑是“形”的问题，而非郑所推测的“灵”的问题。此外，不论“横变纵化”或“前矩后方”都是从画家的构思创造来说的。所谓“前矩后方”，是说画家心中先有“矩”，然后才能画出正确的形（“方”），类似于后世画论所谓“意在笔先”，很难如徐复观所说“前矩后方，乃言位置经营”。因为“矩”是画方正的形所必需的器具（所谓“不以规矩不能成方圆”），“方”即指以“矩”为依据所画出的方正的形，显然不能从山水位置经营上把“前矩后方”解释为前面是“矩”，后面是“方”，即前面是画方所用的器具，后面是用这器具画出的方正的形。所以较为合理的做法是把“矩”解释为画家在创作前心中所立定的法则、准绳，而把“方”解释为画家在画面上所画出的合乎法则、准绳的正确形。与此同时，还应考虑到中国自古以来有天圆

地方之说，王微又曾以“鸣鹤识夜”自许，而前引《前汉书·贾谊传》中曾说到“黄鹄一举，知山川之纡曲；再举，知天地之圆方”。宋释宝林《檄太山文》中也曾说：“神道自然，崇正不伪。因天之覆，顺地之载，敦朴方直，澹然玄静”（《全宋文》卷六十四）。因此，王微所说“前矩后方，〔其形〕出焉”可能不只是画出了正确的形的意思，还有正确地画出了地上的山川的意思。“方”可能就是指地，指山水的形。再从书法的构思结体来看，也有一个规矩的问题。卫恒《四体书势》中的“字势”说：“观其措笔缀墨，用心精专，势和体均，发无止间。或守正循检，矩折规旋；或方圆靡则，因事制权”。这是讲的书法，其理也可通于画法。就画法而言，卫恒所谓“措笔缀墨，用心精专”，“守正循检，矩折规旋”，也就相当于王微所说“前矩后方，〔其形〕出焉。”“前矩”即“用心精专”，“守正循检”；“后方”即通过“矩折”而画出方正的形，即上文所说山水的正确形。“前矩后方”与书法相比拟，就书法言，是从字的形体的构成来说的；就绘画言，是从物的形体的描绘来说的。但形的描绘的正确自然又不是简单的如实逼真，而要写出王微所说山水的“晏笑”、“吐云”的生动景象，也就是呈现于山水之形的“灵性”、生气。这种“灵性”、生气，不论在颜延之或王微看来都是依托于有形可见的事物的。颜延之说：“若徒有精灵，尚无形体，未知在天当凭可以立”（《释何衡阳〈达性论〉》），王微说：“本于形者融灵，”都说明“灵”不能离“形”。这和宗炳佛学宣扬无形而神存的思想有所不同。由此可以看出，如把“前矩后方”也同“灵”相联，看不到它所涉及的是“形”，这不仅在文字上难于解通，而且也不符合王微本有的思想。

最后，在讲了画家对山水的描绘所取得的艺术效果之后，王微又说：“然后宫观舟车，器以类聚；犬马禽鱼，物以状分。”这里讲的是山水画中用以点景的各种东西要分别应用的问题。如顾恺之《画云台山记》中就讲到了以凤、白虎作为点景，又说到“鸟兽中时有用之者，可定其仪而用之。”后世山水画论中也常对用于点景的各种



东西的画法及应用加以专门的论述。

以上所释一大段是讲的水墨画的具体创作问题，末了王微又讲到在创作完成之后对山水画的欣赏。他说：

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。

宗炳的《画山水序》末一段也是讲的对山水画的欣赏，但那是充满着佛学的宗教意味的。王微则有所不同。他虽然在说明山水何以有“灵”时应用了来自颜延之佛学的观点，在上面这段话中也说到了成功的山水画不是仅由指掌所画，而是“明神降之”，但他对山水画欣赏的描述没有什么明显的宗教色彩。他强调“神飞扬”、“思浩荡”、“绿林扬风，白水激涧”等等，都是强调“秋云”、“春风”、“绿林”、“白水”的生动气象使人的精神、情感飞扬超越，不能自己，胜过从音乐的欣赏所得的快乐。这显然还是东晋玄风下对山水美的欣赏趣味。我们已经引述过的《世说新语·文学》说，阮孚每读郭景纯（璞）诗“林无静树，川无停波”，“辄觉神超形越”。王微对山水的欣赏之情是与此类似的，他所描绘的秋云飞扬，春风浩荡，“绿林扬风，白水激涧”的景象也与“林无静树，川无停波”相仿佛。它能引起对魏晋玄学所关注的个体人生的意义、价值的种种感慨、思虑、怀想。这就是王微所说的“画之情”。它与宗炳侧重于从佛教的观点去看山水，观照“列圣威灵”在山水中的显现，获得一种宗教性的解脱很为不同。但是，从下文又可以看到，王微的山水美观念虽然还受魏晋玄风的影响，却与之有所不同了。此外，王微还提到了“披图按牒，效异《山海》。”徐复观指出“山海”实即指《山海经》，这是正确的。这句话的意思是再次指出山水画不同于“案城域，辨方州，标镇阜，划浸流”的地理图，即不同于中国古代的“图经”。

### 第三节

## 《叙画》的美学意义

《叙画》在美学上的意义，最主要的表现在下述几个方面。有些在上文中已经提及，现在再总起来说明一下。

第一，王微的“本于形者融灵”的说法，其实质仍然是对魏晋美学所重视的形神问题的解决。“形”通于“灵”，即是说“形”含有“神”。绘画作为艺术所描写的并不是单纯的形，而是能为人心所感应的表现于“形”中的“神”。这与顾恺之、宗炳的思想是一致的。而且为了说明山水是有“灵”的，王微也和宗炳一样，以佛学的思想为根据。但对于王微来说，他只是借用了佛学的理论，并不像宗炳那样，处处从佛学的观点看山水，以山水为佛的“影迹”。顾恺之的“以形写神”的思想是针对人物画而言的，人能有“神”，这易于理解和说明。但对于山水画来说，山水何以也能有“神”呢？这是一个很不易说明的复杂的问题。在宗炳、王微所处的佛学大为流行的时期，他们借助于佛学来回答这个问题是很自然的。这种回答虽然是立足于佛学的有神论的，但它终究指出了自然山水也包含着某种可以诉之于人的情感体验的精神性的东西。这对山水画的发展起了重要的推动作用，也是对自然美的认识的一个重要发展。

第二，王微所说“本于形者融灵”的“灵”，是与它在自然山水中的微妙生动的表现分不开的。王微对山水美的说明和描绘通体都贯穿着生动的观念。他一方面说：“灵无所见，故所托不动”，既有山水之“灵”不见即不能感动人心，也有山水之“灵”不见则山水即成为无“灵性”、无生气的死物之意；另一方面，王微又指出：“横变纵化，故动生焉”，以变化生动为山水的美之所在。王微对山水形象之

美的形容着眼于这种变化生动之美,从历史上看,这种思想显然源于《易传》所说“天地之大德曰生”、“生生之谓易”,也是王微对颜延之所说“图画非止艺行,成当与《易》象同体”的阐明。它从绘画的角度强调了美与生命的运动变化的关系,丰富了中国古代美学一向把美与生命相联系的思想。王微虽然还保持着魏晋玄学的审美趣味,但在强调生动这一点上又已与魏晋玄学以致佛学都有所不同。魏晋玄学和佛学都不否认“动”,但它所强调的是“静”,最后是把“动”包含于“静”,以“静”为最高境界的。从王弼对《老子》、《周易》的注释阐明到僧肇的《物不迁论》都是如此。王微转而强调生动,这是刘宋时期美学思想的一个值得注意的变化。在文学方面,王微认为“文词不怨思抑扬,则流澹无味”,它所强调的也是“动”。王微的这种思想对后来齐梁时期钟嵘在《诗品》中强调诗的“感荡性灵”,谢赫在《古画品录》中提出“气韵生动”,可能都发生了某种影响。

第三,王微的“本乎形者融灵,而动变者心也”和“望秋云,神飞扬;临春风,思浩荡”的思想,强调了在审美感受中“心”的能动作用,以及想象、情感的飞扬高举,热烈奋发。这和宗炳《画山水序》所说“应目会心”,“应会感神,神超理得”也有着颇大的区别。因为立足于佛学的宗炳所说的“应目会心”还是一种相当被动的静观,而且最后的目的在于通过这种静观去领悟体验佛理,因此情感与想象伴随着一种宗教的神秘的虔诚。它是内向的、凝聚的,也就是所谓“心如止水”,不是趋向于“动”,而是趋向于“静”。王微把审美感受同“心”的“动变”,想象与情感在飞扬高举中所获得的精神愉快联系起来,这显然是与宗炳不同的一种新的追求,也有别于一般强调静观的魏晋玄学和佛学。王微的这种思想对于后来刘勰的提出“神思”,以及“登山则情满于山,观海则意溢于海”的说法,可能也产生了某种影响。

除以上所说几个方面之外,《叙画》的美学意义还表现在它第一次明确地把山水画同古代的地理图区分开来,充分肯定了山水

画的价值是审美的，而非实用的。此外，《叙画》明确地把书法与画法联系起来，并且强调了山水画与文人的情感的抒发和满足的关系，因而使《叙画》成为后世文人山水画论的先声。

总起来看，《叙画》虽然还与魏晋玄学、佛学相关，但又已开始超出了佛学、玄学的观念，表现出一种新的美学倾向，成为魏晋玄学、佛学的美学向齐、梁美学过渡的一个环节。这种新的倾向，其特点在于开始脱出了玄学、佛学对那驾凌于现实之上的理想人格本体或纯精神性的宗教解脱的无限推崇和追求。既不把自然山水的美看作抽象玄理的表现，也不再从中去领悟解脱超升的佛理，而倾心于山水的生动飞扬之美，并把它和主体对现实人生的情思的抒发结合起来。这表现在王微的《叙画》中，也表现在与王微同时代的著名诗人鲍照对自然山水美的描绘中。如鲍照的《登大雷岸与妹书》对自然山水美的描绘，正与王微《叙画》中所说“望秋云，神飞扬；临春风，思浩荡”的基本精神相合拍，也正是王微所说“本乎形者融灵，而动变者心也”的具体表现（全文过长，兹不具引）。鲍照之后，被沈约赞为“调与金石谐，思逐风云上”的谢朓的山水诗，也具有与王微《叙画》的观念相类的生动清丽、情思浓郁的特点。如果说孙绰是“以玄对山水”，慧远、宗炳是“以佛对山水”，那么王微可称之为“以情对山水”。而且这情已不再具有过去那么浓厚的玄学、佛学的色彩了。这是一个重要的变化，它和齐、梁美学的产生有重要关系。关于这一点，我们将在下章详论。

## 第十六章

# 齐梁文艺与美学

刘宋时期的美学，一方面是晋代美学的余波和延续，另一方面又带有向齐梁美学过渡的性质。齐梁时期则是魏晋之后中国古代美学发展的一个十分重要的时期。所谓南北朝美学，基本上可以说就是齐梁美学。这一时期产生了《文心雕龙》、《诗品》、《古画品录》等许多具有重要美学意义的专门著作，其成就和影响在很多方面超越了前代。为了理解所有这些著作中的美学思想，首先需要考察一下齐梁时期的思想、文艺和一般的美学倾向。因为如果孤立地看待这些著作，是不可能得到深入的理解的。下面可以看到，齐梁美学既和魏晋美学相连，同时又是中国古代美学发展的一个新阶段。

### 第一节

#### 齐梁思想的变迁

由于魏晋与南北朝在时代上是相互衔接的，所以人们常常将它们并提，实际上两者的思想和文艺都有着重大的差异。这种不同

又集中表现在齐梁与魏晋的不同上。因为宋、齐、梁、陈四朝，宋带有从晋向齐梁过渡的性质，陈则可以说是齐梁的尾声。齐梁文化是南朝文化发展的鼎盛时期，也是南朝文化的代表。在美学上，也只有齐梁美学才足以同魏晋美学并列而前后辉映。

齐梁文艺与美学的变化，是同当时整个思想界的变化分不开的。这种变化，首先表现在儒学的地位大有提高。天监四年（公元505年）梁武帝萧衍下诏置五经博士，诏书中说：

二汉登贤，莫非经术，服膺雅道，名立行成。魏晋浮荡，儒教论歇，风节周附，抑此之由。（《全梁文》卷二）

这里明确地推崇汉代尊儒并以儒学取士，批评“魏晋浮荡，儒教论歇”，这是魏晋以来很少听到的论调。在魏晋玄风的长期笼罩之下，儒学虽然并未绝灭，但确实遭到了颇大的漠视。梁武帝的提出尊崇儒学，标志着思想上的一个重大变化。为了提高儒学的地位，使寒门出身的士人有进身之阶，天监八年（公元509年）梁武帝又下了《叙录寒儒诏》：

学以从政，殷勤往哲，禄在其中，抑亦前事。朕思阐治纲，每敦儒术，轶间辟馆，造次以之。故负康成风，甲科闲出。方当置诸周行，饰以青紫，其有能通一经始末无倦者，策实之后，选官可量加叙录。虽复牛监羊肆，寒品后门，并随才试吏，无有遗隔。（《全梁文》卷二）

天监十四年（公元515年），梁武帝又下《求贤诏》，重提汉代求“贤良方正，孝悌力田”的说法。在《敕何胤》中，梁武帝又再次重申了他在历次诏书中所提出的尊崇儒学的思想：

顷者学业沦废，儒术将尽。闾阎搢绅，黜闻好事。吾每思弘奖，其风未移，当宸兴言为叹。……卿门徒中，经明行修，厥教有几，且欲瞻彼堂堂，寔此周行，便可具以名闻，副其劳望。（《全梁文》卷四）

重新提出尊崇儒学，是齐梁思想的一个重要特征。但当时的尊儒又是同崇佛不可分地结合在一起的。认为佛教同儒学在根本上是一致的，并且具有劝人向善的重大作用，这是自晋末慧远以来已经很为流行的思想，齐竟陵王子良和梁武帝萧衍都是极为赞同的。他们两人都是狂热的佛教信徒，同时又都认为内外两教，其本均同，在上者宜信仰佛法，以之劝善，化成民俗，达到治国齐家的目的。梁武帝大修佛寺，数次舍身，率群臣信佛，使南朝佛教空前繁盛。他在《敕捨道事佛》中说：

老子、周公、孔子等虽是如来之弟，而为化既邪，止是世间之善，不能革凡成圣。侯王宗室，宜反伪就真，舍邪入正。（《全梁文》卷四）

从这里又可看出，梁武帝认为佛教不只大有助于儒学所求的“世间之善”，而且它还能使人“革凡成圣”，成就永恒不灭的超世界的善。所以，既尊儒又崇佛的梁武帝，一方面主张儒佛两教在劝善这一根本目的上是完全一致的，另一方面又认为佛教高于儒学，宗教的境界高于儒学的境界。在《净业赋·并序》中，梁武帝还提倡佛教的“断酒肉”（吃素）和“断房室”，并且把它和儒家修养之道联系在一起。他说：

既不食众生，无复杀害障。既不御内，无复欲恶障。除此二障，意识稍明，内外经书，读便解悟。从是以来，始知归向。

《礼》云：“人生而静，天之性也；感物而动，性之欲也”。有动则心垢，有静则心净。外动既止，内心亦明，始自觉悟，患累无所由生也。（《全梁文》卷一）

在全赋的末了，梁武帝又说：

修圣行其不已，信积善而无穷。永劫扬其美名，万代流其清风。岂伏强而称勇，乃道胜而为雄。（《全梁文》卷一）

这也就是所谓“革凡成圣”了。

上述梁武帝尊儒与崇佛结合的思想的产生不是偶然的。它是从刘宋以来门阀世族的衰落和出身寒门的新贵族（包括皇室贵族和一般的贵族）的形成和发展在意识形态上的表现。这个新贵族的逐步形成及取门阀世族而代之，是了解包括齐梁在内的整个南朝意识形态（包括下面即将谈到的文艺）的一大关键。其中牵涉到许多具体复杂的历史问题，这里只能作一个大致的说明。

宋代的刘裕是在东晋门阀世族趋于没落，内部不断纷争中取得政权的。刘裕本来出身于“布衣”，根本不可能具有称帝的条件，但门阀世族内部的自相残杀却成全了他，使他一步步取得了兵权，最后代晋称帝。据《宋书·王弘传》，刘裕称帝后曾说：“我布衣，始望不致此。”这是老实话，因为以“布衣”的出身而登帝位，这在魏晋以来门阀世族占据绝对统治地位的情况下是很难设想的事。但刘裕居然登上了皇帝的宝座，这对刘裕来说是他当初也未能料想到的，但从历史的发展来说却又是晋代门阀世族衰落的结果。刘裕之后，齐代的萧道成，梁代的萧衍在称帝之后也都有和刘裕类似的说法，因为他们原也出身低微。这说明最高政权一旦落到了非门阀世族出身的人物手中，门阀世族已无力再行取回，历史开始步入了一个和过去很为不同的新时期。



在开始阶段,由于门阀世族在政治上、思想上还有强大的势力,从“布衣”出身的新的统治者原来也和他们有着千丝万缕的联系,因此新的统治者为了巩固自己的统治,不得不对门阀世族给以相当的尊重。许多显要的高官都由门阀世族出身的有影响的人物担任,但政府的机要事务和军权的掌管却落到了“布衣”、“寒门”出身的人物手中。这倒不见得都是由于新的统治者蓄意要排斥门阀世族,而经常是由于门阀世族出身的人物是一些不会处理也不屑于处理各种实际事务的“清流”。于是,门阀世族中的人物一天天变成了新的统治者的政治上的装饰品,徒有高位而无实权。与此同时,包括皇室在内的一个由出身寒族寒门的人物所组成的新的贵族集团不断壮大起来,原来的门阀世族集团终于瓦解、没落了。所谓“旧时王谢堂前燕,飞入寻常百姓家”,正是对门阀世族没落的历史写照。据《梁书·陈伯之传》,齐明帝“建武以后,草泽底下,悉化成贵人”。这是见之于史书的对新贵族集团出现的明确说明。而这个新贵族集团实际形成过程中的一些细节,沈约在《上言宜校勘谱籍》中又有一些重要的说明(《全梁文》卷二十七)。其中包含通过贿赂的方法列名世族的谱籍,取得世族的特权,结果是“凡粗有衣食者,莫不互相因依,竟行奸货,落除卑注,更书新籍,通官荣爵,随意高下”,“既蒙复注,则莫不成官。”在这些大大小小的新贵中,包含着为数众多的一般地主和竭力要转化为地主的商人。这一点对理解齐梁文艺的特征很有关系,留待下节再谈。

南朝新的统治者的政权虽然不能不照顾还留存下来的晋代门阀世族在政治上的力量 and 影响,给以相当的地位,但这个政权已不再是晋代那个以门阀世族为经济和政治支柱的政权了。它的统治的真正基础是在门阀世族衰落过程中兴起的新的地主贵族(包括由商人转化而来的地主贵族)阶级。因此,自魏晋以来不断被推崇的道家的“无为而治”,以致主张“无君论”的思想再也不能适应新的统治者的需要了。因为这种思想只有在门阀世族的势力极为强

大,彼此又并未发展成为完全对抗的政治力量,同时封建国家也无法形成强有力的中央集权的情况下才能存在。从门阀世族内部来说,只有在门阀世族内部还被长期形成的宗族血缘关系十分牢固地结合在一起,宗族血缘关系和政治统治完全合而为一的情况下,这种思想才能存在。在上述情况下,来自封建国家的干预显得是多余而有害的,于是“无为而治”就被推为理想的政治。到了南朝,随着门阀世族的衰落,本来就带有许多幻想色彩的“无为而治”更加成为根本行不通的幻想。新起的统治者为了巩固自己的统治,不能不加强中央集权的力量。在魏晋,司马氏集团对曹魏集团取得胜利之后,门阀世族之间仍然存在着种种复杂的矛盾,但封建的中央国家实际上不过是各个门阀世族共同利益的代表,政权的更迭只不过表明各个门阀世族在中央的政治力量的消长,并不会在根本上危及各个门阀世族的生存。历史上传为美谈的谢安高卧东山不出就是这种历史条件下的产物。而在南朝的情况下,皇位或官位的被夺就意味着丢失了和政治权力相联的一切,谢安式的高卧东山已成为不可能的了。每一朝代的统治者都竭尽全力要加强中央集权的力量,这明显地表现在宋代派出诸王坐镇各地,同时还要派出所谓“典签”加以严密的防范监视。自刘宋开始,父子兄弟为争夺帝位而极其凶残地互相厮杀的丑剧连续不断地发生。为了巩固中央集权,从思想意识形态上说,自然只有抛弃魏晋玄学所推崇的道家的“无为而治”,转而采取儒家的思想。上述梁武帝的崇儒正是这一客观的历史需要的表现。更为具体地说来,梁武帝的崇儒还包含着一些很明显的目的。首先是要提倡儒家所说的“孝悌”,避免“江左以来,代谢必相诛戮,此是伤于和气,所以国祚例不灵长”(《梁书·萧子恪传》)的现象。其次是要树立帝王的“仁爱”的形象,以“至公”、“博爱”、“主天下”,“临四海”(梁武帝《立晋安王纲为皇太子诏》,《全梁文》卷三)。最后是要为出身素族寒门的士人打开参与政治的道路,以扩大皇权统治的社会基础。这一点明显地表现在前引梁武

帝的《叙录寒儒诏》中，它实际上已包含了后来唐代科举制度的萌芽。

梁武帝的提出尊儒是出于巩固统治的实际政治需要，并不是要恢复汉代那种对儒家经学的研究，和以儒家严格的礼法作为人们行动不可逾越的准则。所以，梁武帝虽然因提倡尊儒而很为重视经学，他本人也著有《周易》、《尚书》、《毛诗》、《礼记》、《孝经》等书的著作，但梁代的经学研究并无什么显著的成就可言。在日常的社会生活、风俗习尚中，梁武帝统治下的新贵族们也根本没有像汉儒所提倡的那样按照儒家刻板的礼法生活。相反，下面可以看到，齐梁新贵们的生活是极为放荡的。

和尊儒相联，梁武帝的崇佛是要借助于自晋代迅速流行起来的佛教给他宣扬的儒家的“仁爱”罩上宗教的灵光，塑造出他的以慈悲为怀的帝王形象。同时又可以用它来劝化人民“向善”，以巩固新贵族的统治。此外，鉴于自刘宋以来统治阶级内部的互相争夺和残杀，感到自己由布衣而登帝位，统治也未必十分完全地牢固，因而也希求从对佛教的信奉中去求得一种精神的慰安和寄托。这种心理，很明显地表现在梁武帝所写的《净业赋》的序中：

朕布衣之时，唯知礼义，不知信向。烹宰众生，以接宾客；随物肉食，不议菜味。及至南面，富有天下。远方珍羞，贡献相继，海内异食，莫不毕至。方丈满前，百味盈俎，乃方食辍筋，对案流泣，恨不得以及温清，朝夕供养，何心独甘此膳。因而蔬食，不啖鱼肉，虽自内行，不使外知。至于礼宴群臣，饕餮案常，菜食味习，体过黄羸，朝中班班，始有知者。谢朓、孔颢颖等屡劝解素，乃是忠至，未达朕心。朕又自念有天下，本非宿志。杜恕有云：剖心掷地，数片肉耳！所赖明达君子，亮其本心，谁知我不贪天下，唯当行人所不能行者，令天下有以知我心。复断房室，不与嫔侍同屋而处，四十余年矣（《全梁文》卷一）。

家的经典。魏晋玄学所讨论的著名问题，如才性四本、声无哀乐、言不尽意，在梁代并未继续进行大规模的讨论，也不是当时人们普遍感兴趣的问题。此外也未见梁代提出什么新的玄学上的问题。从齐代王僧虔《诫子书》中说“才性四本、声无哀乐，皆言家口实，如客至之有设也”（《全齐文》卷八）看来，这些玄学论辩的问题在齐代也还在谈论，但已经好像是例行用来招待客人的东西了。它只是像王僧虔这一类出身晋代世族的人们用来显示一下自己的身份和教养的手段，失去了在魏晋那种受到普遍关注的重大意义。至于颜之推所说梁元帝萧绎召置学生所讲授的东西，也不能说就是玄学的问题。因为从萧绎的《与学生书》（《全梁文》卷十七）和其他著作来看，找不到萧绎曾日夜向他的学生讲玄学问题的证明。相反，从他的《召学生教》、《请于州立学校表》（《全梁文》卷十六）、《皇太子讲学碑》（《全梁文》卷十八）等文来看，他所提出要讲的都是儒家经典，并明确提出目的是为了政治教化，和梁武帝尊儒的思想是完全一致的。整个来说，尊儒崇佛是齐梁思想的主流，玄学已退到了不重要的地位。这是同魏晋门阀世族的衰落联系在一起。过去常见一种说法讲梁代是所谓“礼、玄双修”，实际上应当说是礼、佛双修，以儒入佛，佛为主导。玄的影响无疑还存在，但已不是人们十分注意的对象了。这正是齐梁思想不同于魏晋的重要之处。

礼、佛双修和齐梁对礼（亦即儒家思想）、佛及两者关系的理解，是了解齐梁思想的关键，同时也是了解这一时期的文艺和美学思想不能忽视的问题。就拿写了《文心雕龙》的刘勰来说，人们常争论他的这本重要著作究竟是以儒家还是佛学的思想为指导，其实只要了解齐梁思想的背景，就可知道刘勰是既尊儒也崇佛的。这在梁代不但没有什么不能相容的地方，而且被认为是完全一致的。暂时撇开《文心雕龙》对文艺的具体看法不谈，刘勰的这本书之所以得到沈约的赏识，以及他之所以能从低微的出身“起家奉朝请”，最后又得到昭明太子萧统的“接受”（均见《梁书·刘勰传》），既是因

为信佛的刘勰在《文心雕龙》中也强烈地主张尊儒、宗经，恰好与梁武帝所提倡的思想相一致，同时也因为梁武帝的《叙录寒儒诏》规定了不问出身门第如何，“能通一经始末无倦者”都可量才录用。刘勰《文心雕龙》的问世和他的人仕都同上述梁代的思想状况分不开。这是理解《文心雕龙》必须加以注意的。

## 第二节

### 齐梁文艺的特征

齐梁文艺基本上就是上面所说自刘宋以来兴起的新贵们的文艺。这些新贵可分为两个部分，一个是皇室贵族，另一个是地位高下不等的一般贵族。前者虽然起初在其渊源上是布衣素族出身，但其地位比一般的士人要高，受到了魏晋门阀世族文化多方面的熏陶教养，能诗文，或兼通书画，大都有较高的艺术修养。这些人在成为皇室贵族之后，很自然地成了文艺的倡导者。如齐竟陵王子良，梁的萧衍、萧统、萧纲、萧绎，都以提倡文艺而著称，这对齐梁文艺的发展有着重要的影响。在不属于皇室的一般贵族中也有不少工诗文或也能书画的人物，他们或聚集在倡导文艺的皇室贵族的周围，或与宫廷的关系较为疏远。此外，自然也还有一些名位不高，未能跻身子达官贵人之林的一般文人。但他们都或多或少受着贵族集团中在文艺方面有重要地位的人物的影响，他们的能否见知于世也经常要取决这些人物的看法。如刘勰的《文心雕龙》为当时的人所知就和居于高位的沈约的论定分不开。

齐梁新贵中长于文艺的人物是直接 在魏晋门阀世族文化的哺育下长大的，但在这个新贵族生存的历史条件，他们的生活方式和思想感情又已经和魏晋门阀世族大为不同了。这是齐梁文艺不同

于魏晋文艺的根本原因所在。在进一步说明这种不同之前,先要大概地考察一下齐梁文艺的实际状况。

齐梁文艺,就文学来说有所谓“永明体”、“吴均体”、“宫体”。其中“吴均体”很难说有什么显著的特色和重大的影响,所以齐梁文学中最为重要的是“永明体”和“宫体”。它们代表着齐梁文学中两种既有差别,又有共同之点的基本倾向。考察齐梁文学的特征,最为重要的也是要对“永明体”与“宫体”分别加以分析。从下面还可以看到,这两体虽是就文学而言的,同时又对其他艺术部门(如绘画)产生了影响。

《南齐书·文学·陆厥传》说:

永明末,盛为文章,吴兴沈约、陈郡谢朓、琅琊王融以气类相推轂。汝南周顒善识声韵。约等文皆用宫商,以平上去入为四声,以此制韵,不可增减,世呼为“永明体”。

这是“永明体”的由来。当时人认为它的特征是自觉而严格地讲究诗的声韵。这种讲求由多种因素促成的。首先是魏晋清谈和佛学讲经对声音的美都极为重视。魏晋清谈不但要求有论辩的力量,美丽的词藻,而且要求说话的声音也应是优美动听的。如《世说新语·品藻》中记载,王濛在比较他在清谈上与刘惔的优劣时说:“韶音令辞,不如我;往辄颇的,胜我”。这里的“韶音”指的即是说话时优美动听的声音,“令辞”则是指辞藻的美丽。类似的例子在《世说新语》中还可找出许多。又如上引《陆厥传》文中讲到的和“永明体”创造有关的“善识声韵”的周顒,也是以谈话富于声韵之美著称的。《南齐·周顒传》说他“音辞辩丽”,“宫商朱紫,发言成句”,“辞韵如流,听者忘倦。”在佛教的讲经、唱导中,声音的美也因为它关系到宣传的效果而受重视。《世说新语》曾称赞外来名僧高座的声音很美,《南齐书·竟陵文宣王子良传》曾讲到萧子良“招致名僧,讲

语佛法,选经吹新声”。佛教的讲经以及佛经的翻译显然推动了对音韵的讲求和研究。“善言声韵”的周颙“始著《四声切韵》行于时”(《南齐书·周颙传》),而周颙也正是一个佛学家。《南齐书·周颙传》说他“涉百家,长于佛理,著《三宗论》”。此外,中国古代的诗本来就是和“乐”密切相关,因而也和音律相关。魏晋以来音乐又大有发展,文人而兼晓音律的很多。入宋以后,民间和宫廷的音乐都有新的发展。宫廷音乐吸收融入了民间音乐,统治者亲自参与乐曲的制作,并填写唱词。《隋书·音乐志上》说梁武帝“即位之后,更造新声,帝自为之词,三曲。又令沈约为三曲,以被弦管。”沈约也是通音乐的。上述种种因素,使得对诗的声韵的美的讲求受到重视,产生了所谓“永明体”。尽管音韵之学和诗的创作中对音韵的运用在沈约之前已经存在,但明确地提出诗的音韵的美的问题却要归功于沈约。他在《宋书·谢灵运传论》中说:

夫五色相宣,八音协畅,由乎玄黄律吕,各适物宜。欲使宫羽相变,低昂互节,若前有浮声,则后须切响;一简之内,音韵尽殊,两句之中,轻重悉异。妙达此旨,始可言文。

这里,沈约把音韵的美看作是文学语言的美不可缺少的一个条件,推动了对韵之美的自觉讲求,这在我国文学发展史上是有重大意义的。有些论者常指责沈约的理论是“形式主义”,实际上沈约对音韵的运用作了许多重要精确的分析和规定,如要避免“平头”、“上尾”、“蜂腰”、“鹤膝”等等,并主张“以情纬文,以文被质”(《谢灵运传论》)。沈约把“情”的表现放在首位,并不主张离开“情”去机械地讲求音韵。所以他在《答陆厥书》中说:“……天机启则律吕自调,六情滞则音律顿舛也。……韵与不韵,复有精粗,轮扁不能言,老夫亦不尽辨此”,(《南齐书·陆厥传》或《全梁文》卷二十八)。

由于把诗的韵律和音韵学相联系,自觉地严格地讲求音韵始

于“永明体”，所以《南齐书·陆厥传》认为这就是“永明体”的特征。但在另一方面，又不能说凡符合于沈约对音韵的要求的诗都可以称之为“永明体”。“永明体”作为一个文学流派，除了由它所初始的对音韵的自觉严格的讲求之外，还有区别于其他文学流派的特征。这特征可以从当时和后世人们对沈约、谢朓等人的诗的评价看出来。钟嵘《诗品》认为沈约的诗有两个特点，一个是“不闲于经纶，而长于清怨”，另一个是以“工丽”见长，所以当时“见重闾里，诵咏成音”，产生了很大的影响（《诗品》中）。这里的“长于清怨”是就沈诗的内容说的，“工丽”则是就其辞藻说的。合而言之，也就是清怨而辞丽。谢朓是沈约极为推重的诗人，也是“永明体”的重要作家。《南齐书·谢朓传》中说：“朓少好学，有美名，文章清丽”，沈约常称赞说：“二百年来无此诗也”。“清丽”是谢朓诗文的特点，为后来的许多评论家所公认。这和沈约的“长于清怨”和以“工丽”见长显然是一致的。从现在沈约、谢朓的诗看，也的确是“长于清怨”而又辞藻“工丽”，它轻妙细腻地写出各种景物，同时又深含着一种动人的惆怅和哀怨。这不仅表现在某些为人所称诵的名句上，而且是沈约和谢朓诗作的基本特色。其中，谢朓的成就高于沈约。但沈约不仅有创作的实践，而且有诗的理论，是中国美学史不容忽视的美学理论家，沈约是“永明体”在理论上和实践上的创始人。沈、谢之后，何逊和阴铿的诗作同样具有“清丽”的特色，这也是历代的评论家大体一致的看法。关于何逊，胡应麟说他善于“摭写情素”，且有“冲淡”的特色（《诗薮外编》）；陈祚明说他“清机自引，天怀独流，壮景必幽，吐情能尽”（《采菽堂古诗选》卷二十六）；沈德潜说他“情词宛转，浅语俱深”（《古诗源》卷十三）。这些说法实际与沈、谢的“清丽”相近。关于阴铿，陈祚明说他富于“清思”，“更能运以亮笔”（《采菽堂古诗选》卷二十九），其实也就是“清丽”之意。从现在何逊、阴铿的诗作看，其“清丽”是与“永明体”一脉相承，属于“永明体”一系。但较之沈、谢、何、阴（特别是阴）的诗作要活泼奔放一些，音韵



也更为铿锵多变,已经很接近于唐诗了。以吴均为代表的所谓“吴均体”,就现存吴均的诗文来看,实际也还是以“清丽”为其基本特色,只不过较为缺少“永明体”的那种委婉情深的哀怨,辞藻不及“永明体”轻妙雋永。《南史·吴均传》中说:“沈约尝见均文,颇相称赏。……均文体清拔有古气,好事者或敦之,谓之‘吴均体’”。由此可见,均文既为沈约所见赏,又有“清拔”的特色,显然与“永明体”的“清丽”有接近的地方。至于所谓有“古气”,实际是和均文常常显得过于质朴和直露相关的。整个而言,所谓“吴均体”可以看作是“永明体”的旁枝,它作为一个独立的文学流派,特点是不鲜明的。当时人之所以学吴均诗,并有“吴均体”之说,大约和吴均曾入宫赋诗,一度得到梁武帝的赏识有关。吴均写过不少接近于“宫体”的诗,《玉台新咏》收入二十余首之多,但吴均的出身、生活和思想都同梁皇室贵族有很大距离,他在本质上并不是一个“宫体”诗人,而更接近于“永明体”。他虽然一时以诗文见赏于梁武帝,最后终于遭到梁武帝的厌弃,和何逊一起被梁武帝斥为“何逊不逊,吴均不均”(《南史·何逊传》),并因欲撰《齐书》而被免职(《南史·吴均传》)。

从上述可见,“永明体”虽产生于齐永明年间,实际上其影响及于梁、陈,包含了沈约、谢朓、何逊、阴铿等一大批作家。此外还有成就不如这些作家的王融、刘绘、范云以及许多不太知名的依附者。在齐梁时期,“永明体”是第一个有重大影响的文学流派。

齐梁文学的另一个重要流派是“宫体”。“宫体”实际就是梁以至陈的宫廷文学的总称。它的代表人物是梁简文帝萧纲,大力加以宏扬者则是徐摛。《南史》中对此有颇为详细的记载:

(简文帝)弘纳文学之士,赏接无倦。……雅好赋诗,其自序云七岁有诗癖,长而不倦。然帝文伤于轻靡,时号“宫体”。(《梁简文帝纪》)

简文文明之姿,禀乎天授……宫体所传,且变朝野。(《梁

简文帝纪纲》)

徐摛……属文好为新变,不拘旧体。……摛文体既别,春坊尽学之。“宫体”之号,自斯而始。(《徐摛传》)

这里所讲到的徐摛在简文帝作晋安王时就被选为简文帝的“侍读”,后来也一直追随简文帝,和简文帝有着很深的关系。他的儿子徐陵,《玉台新咏》的编辑者,也是一位“宫体”诗人。徐陵与庾信的诗文,世称“徐庾体”。《周书·庾信传》说:

东海徐摛为左卫率,摛子陵及信并为抄撰学士,父子在东宫,出入禁闕,恩礼莫与隆比。既有盛才,文并绮艳,故世号为“徐庾体”。

“徐庾体”无疑是与“宫体”相联系的,但不局限于“宫体”。它的更为重要的成就和发生了更大影响的地方,是在骈文的创作和完善上。

和“永明体”的“清丽”不同,“宫体”的特点是“轻靡”、“绮艳”、艳丽,所以徐陵在选集了梁代“宫体”诗的《玉台新咏》的序中把“宫体”诗称之为“艳歌”。一清丽,一艳丽,“永明体”与“宫体”的这种不同,显示了齐梁文学两大基本倾向,并且是有着深刻的社会根源的。从本质上看,以清丽为其特征的“永明体”,表现了齐梁时期不属于皇室的一般贵族文人的生活、思想感情和审美趣味。其主要内容是这些文人们在仕宦的道路上所产生的种种感慨和愁思,同时这感慨、愁思又并不伴随着什么巨大的社会矛盾冲突,因此也极少有什么愤激和抗争的表现,整个的情调是低回婉转的。为了传达这种情调,在艺术形式上相应地趋向于明净、工巧、细腻、缜密,很自然地形成了“永明体”的清丽的特征。以“永明体”的创始人沈约来说,他曾历仕宋、齐、梁三朝,极富于政治经验。但他的经验却是如何随顺历代统治者,极少抗争的精神,一生在政治上没有什么重大

的建树。《梁书·沈约传》说他“昧于荣利，乘时藉势”，“用事十余年，未尝有所荐达。政之得失，唯唯而已”。最后因与梁武帝意见偶有不合，又加之在惊恐中对武帝失礼，遭到谴责，惧罪死去。像沈约这样的人物，在人生和仕途中自然也会有种种感慨以致痛苦，但他生存的历史条件和社会地位决定了他不可能去进行勇敢的抗争。因此，当这种感慨以致痛苦表现于文艺时，也就只能是一种隐忍的、低回婉转的哀怨。钟嵘《诗品》说沈约“长于清怨”的“清怨”，其实质就在于此。既然所谓“怨”只是这样的一种“清怨”，那么要在艺术上取胜也就不能不努力在辞藻的“工丽”上下功夫了。身居高位的沈约情况是这样，地位比沈约低得多的谢朓、何逊、阴铿的情况也大致相同。虽然正因为他们的地位低于沈约，也缺乏沈约那种“乘时藉势”的丰富的政治经验，所以有时在思想感情的表现上比沈约要大胆、率真，但终究不能突破“清怨”的局限。

和清丽的“永明体”不同，艳丽的“宫体”是以皇室宫廷贵族的生活为描写对象的，它通体都浸透着宫廷贵族的审美趣味。而这个原先从低微的布衣素族发展起来的宫廷贵族，在取得权位之后，它所关心的最为重要的东西不是别的，就是如何保持他们已取得的荣华富贵和穷奢极欲的生活享受。贵族们的相率信佛，其现实的终极的目的也在于此。宫廷贵族们可以有各种生活享受，而梁萧以及后来陈代宫廷贵族们所特别重视的却是色情的享受。只有他们才能完全合法公开地占有大量的后宫佳人。正因为这样，原来出身不高的梁萧贵族一旦进入宫廷之后，色情的享受就成了他们一切享受中最有吸引力的东西。梁武帝在《净业赋》中对此曾作了以下的描写：

怀贪心而不厌，纵内意而身骋。目随色而变易，眼逐貌而转移。观五色之玄黄，玩七宝之陆离。著华丽之窈窕，耽冶容之逶迤。在寝兴而不舍，亦日夜而忘疲。……美目清扬，巧笑

蛾眉；细腰纤手，弱骨丰肌；附身芳洁，触体如脂。狂心迷惑，倒想自欺。（《全梁文》卷一）

这些描写很为细腻，比起梁武帝在赋中宣扬断房室、绝女色的那些佛教的说教来生动多了。它实际正是梁武帝自己曾经追求体验过的东西，也是他的儿子简文帝萧纲等人继续追求体验的东西。“宫体”诗就是这种体验的产物，它的精髓已从上引梁武帝的话中很好地表现出来了。当然，宋、齐等代的皇室贵族对色情享乐的追求也并不逊色。但当时统治阶级的政治统治和社会经济不及梁代发展，皇室贵族们的文化水平也远没有梁代高，他们对色情享乐的追求常常表现为一般的荒淫。如《南史》所记载的宋代前废帝子业“游华林园竹林堂，使妇人裸身相逐”，为只有驸马一人而感到不平的山阴公主“立面首左右三十人”；齐代的郁林王昭业“与左右无赖二十许人共衣食卧起，妃何氏择其中美貌者皆与交欢”，等等。这一类的荒淫，目的全在性欲的直接满足。梁代皇室贵族则不同，它使色情的享乐带上了一种不同于赤裸裸的荒淫的审美的色彩。用见于简文帝诗题中的话来说，叫做“名士悦倾城”。色情的享乐同名士风流挂上了钩，同时也就可以同文艺挂上钩。对于梁代的皇室贵族来说，一般也就不会再去干宋代前废帝子业那种让妇人在华林园中裸身相逐的勾当了。这显然又是因为梁代皇室贵族中如简文帝这样的人终究是有相当的文化教养的，不同于前废帝子业那样一种不学无术的无赖。尽管在色情的欲望上简文帝不见得比前废帝子业少，但对于他这样的人来说，是有必要给这种欲望披上一层审美的面纱的。于是，中国封建时代高级的色情文学“宫体”诗就产生出来了。尽管在尚无“宫体”之名时已有类似的诗，但“宫体”的繁兴是在梁代以及陈代。

清丽与艳丽是“永明体”与“宫体”的不同所在，但两者又不是互不相容的，在“永明体”的创始人沈约的诗中可以看到《梦见美

人》、《携手曲》这样一些同“宫体”没有什么差别的诗，不过这些诗在沈约的诗中不占主要地位罢了。另一方面，“宫体”诗的作者们毕竟有相当高的文化教养，而不是一般的浪荡子，因此他们对“永明体”在诗歌艺术上取得的成就也是欣赏的。简文帝和梁元帝都曾对沈约、谢朓的诗给了很高的评价。所以，“永明体”与“宫体”虽然代表着统治阶级中不同阶层的两种不同的审美倾向，但在追求辞藻的美丽这一点上是共同的。刘勰《文心雕龙》在论及齐梁文学时曾指出：

    俪采百字之偶，争价一句之奇，情必极貌以写物，辞必穷力而追新，此近世之所竞也。（《明诗》）

    凡精虑造文，各竞新丽，多欲练辞，莫肯研术。（《总术》）

务求辞藻描写的“新丽”，极为重视所谓新声巧变，这是齐梁文学的特征。只不过“永明体”偏于清丽，“宫体”偏于艳丽罢了。

但是，追求辞藻的美丽显然并不是齐梁文学所独有。难道西晋文学不也具有陆机所提倡的“缘情而绮靡”的特点吗？那么，齐梁文学和魏晋文学的区别究竟何在呢？我们认为，根本的区别在于处在魏晋玄风影响下的魏晋文学对美的追求是同对无限超越的理想人格本体的追求分不开的。它虽不忽视美的感性形式的方面，但更重视超感官的精神的方面。它所追求的是一种超世绝俗的美。即使到了提倡“绮靡”的西晋，也仍然要求美必须是高雅绝俗的。魏晋很重视人的“容止”的美，但《世说新语·容止》对人体的美的描绘称赏，都是同人的精神风度的超脱玄远结合在一起的。阮籍的《清思赋》可以说是对一种清丽之美的描写赞颂，但阮籍认为“微妙无形，寂寞无听，然后乃可以覩窈窕而淑清”。他所强调的正是一种超于形色的，和理想的人格本体相合一的绝对的美。阮籍在《清思赋》以及《大人先生赋》中所描写到的女性的美，也是一种“大幽之玉女”、

“上王之美人”的美，和简文帝诗中所描写和赞叹的宫中佳人的“净眉眼”、“细腰身”的美相去甚远。陆机《文赋》推崇“绮靡”，但又很为明确地反对“务嘈嘈而妖冶”，“徒悦目而偶俗”。这同“宫体”的务为“妖冶”也是根本不同的。从以“清丽”著称的“永明体”来看，它的“清丽”也大不同于魏晋所追求的那种超世绝俗的“清”。它没有魏晋那种对理想的人格本体和精神的无限超脱的不倦追求（对此它几乎毫无兴趣），也没有魏晋那种“师心”、“使气”，愤世嫉俗的表现。被广为传颂的谢朓的名句，如“余霞散成绮，澄江静如练”、“鱼戏新荷动，鸟散余花落”，堪称“清丽”之极；但较之于陶潜的“平畴交远风，良苗亦怀新”、“采菊东篱下，悠然见南山”，便缺少陶诗那种因与世事解脱的思考相联而具有的深沉意味。齐梁新贵虽然普遍信佛，但目的只在保持他们已取得的荣华富贵，与东晋玄学和佛学思考求取精神的解脱是根本不同的。

从魏晋的眼光看起来，齐梁文学可以说是很俗气的，甚至是俗不可耐。《文心雕龙·通变》说：“宋初讹而新”。其实宋初还有魏晋遗风的影响在，还不算太“讹”（浅俗），真正的“讹”要算齐梁。这“讹”或浅俗正是齐梁文学不同于魏晋文学的所在。从文学的发展上看，由魏晋的“雅”到齐梁的“俗”，看来是一种倒退，但同时又包含了应当加以肯定的东西。这对理解齐梁文艺和美学是一个值得注意的问题。

齐梁新贵们要取得政权，一方面要掌握兵权，另一方面还需要有相当的经济力量和社会基础。这种经济力量和社会基础很大一部分来自地方上的虽出身寒门，但却有金钱和实力的地主以及商人。自刘宋时期以来，这些新贵就已依靠他们在政治上的地位，搜罗地方上的豪强地主和大商人作为“门生”、随从。他们给这些地主、商人以政治上的特权，直至使之列名世族，做上高官，而地主、商人则给新贵们以钱财上的资助，帮助他们发财，所以南宋贵族官僚兼营商业的很多。这种情况使得在宫廷中也聚集了一批商人，并

且把商人的风习也带入了宫廷之中。自刘宋以来,宫廷音乐中渗入了大量的民间音乐,即当时的吴歌与西曲,以致使王僧虔慨叹古乐“十数年间,亡者将半。自顷家竞新哇,人尚谣俗,务在噍危,崇长烦淫……故喧丑之制,日盛于塵里,风味之韵,独尽于衣冠”(《宋书·乐志》)。这种现象是同商人的大量进入宫廷分不开的(以上参见唐长孺:《南朝寒人的兴起》,见《魏晋南北朝史论丛续编》)。这些商人经常来往于长江中下游,同市井之中的妇女、倡家、歌妓、舞女有密切的交往,他们所欣赏爱好的自然是这些女子所唱的吴声、西曲,以及他们所跳的民间的舞蹈,而不可能是王僧虔所说的古代典雅的乐舞。这些民间歌舞有健康的東西,但也不乏色情的成分,这是从现存南朝民歌中可以清楚看到的。一旦这些商人进入了宫廷,他们自然会把他们欣赏爱好的,也是他们唯一能真正理解的民间歌舞带入宫廷中去,同时其中所含有的色情成分也自然会因投合宫廷贵族的淫逸生活而发展起来。原来并非商人的一般齐梁新贵,也因为他们的文化素养低于魏晋门阀世族和长期与商人为伍而更乐于接受这些东西。就是具有相当高的文化教养的,如简文帝这样的宫廷贵族,也会因为这些歌舞适合于他们的色情享受而加以接受。只不过在接受的同时,又如我们在上面已指出的那样,尽力给它披上一层审美的面纱。于是本来是从市井之中进入宫廷的倡女、歌女、舞女,也被比之为“神女”、“洛神”了。

对上述商人和市井中的歌舞妓女大量涌入宫廷,以致改变了宫廷风习的情况,裴子野在《宋略·乐志叙》中有着比前引王僧虔的话更为明确具体的说明:

先王作乐崇德,以格神人,通天下之致和,节群生之流放。天子之于士庶,未曾去乐,而无非僻之心,以及周道衰微,吕失其序,乱代先之以忿怒,亡国从之以哀思,优杂子女,荡目淫

心。充庭广奏，则以鱼龙靡慢为瑰玮；会同飨觐，则以吴趋楚舞为妖妍。纤罗雾谷侈其衣，疏金镂玉砥其器，在上班赐宠，群臣从风而靡。王侯将相，歌伎填室，鸿商富贾，舞女成群，竞相夸大，互有争夺，如恐不及，莫有禁令。伤风败俗，莫不在此。（《全梁文》卷五十三）

裴子野这里所说的是对宋代而言，实际上梁、陈两代的情况有过之而无不及。正是裴子野所说“王侯将相，歌伎填室，鸿商富贾，舞女成群”的情况直接造成了梁、陈“宫体诗”得以产生的环境，并且形成了追求“荡目淫心”的艳丽的审美趣味。其结果，用王僧虔针对宫廷乐舞的话来说，就是“家竞新哇，人尚谣俗”，“排斥典正，崇长淫烦”。而在儒家思想极深的裴子野看来，就是“伤风败俗”了。乐舞历来被认为是可以“观风俗之盛衰”的，影响及于乐舞的东西不会不影响到整个的文艺。下面可以看到，简文帝的整个文艺思想，其基本点正是王僧虔所说的“排斥典正，崇长烦淫。”再拿萧子显的《南齐书·文学传论》来说，他在——叙述了自宋以来的三种文体之后说：

三体之外，请试妾谈。若夫委自天机，参之史传，应思悱来，勿先构聚，言尚意了，文憎过意，吐石含金，滋润婉切，杂以风谣，轻唇利吻，不雅不俗，独中胸怀，轮扁斲轮，言之未尽，文人谈士，罕或兼工。

这“三体之外”的文章，显然是萧子显理想中的文章，实际也就是齐梁贵族理想中的文章。其中值得注意的有三点：一是“言尚意了”，也就是明白易晓，这是齐梁新贵所要求的，《颜氏家训》中也曾讲到过；二是“杂以风谣”，这“风谣”就是当时已流行于宫廷的吴歌、西曲，其特点是听起来，“轻唇利吻”，即音调轻快流利；三是“不雅不



俗”，即既不如传统的诗文那么典雅，也不如民间的歌谣那么俗气。这个雅俗问题的提出是同民间歌谣进入宫廷相关的。而且颇为奇怪的是萧子显不是崇雅贬俗，也不是崇俗贬雅，而是要求“不雅不俗”，认为雅了、俗了都是不可取的。实际上是要反对魏晋及其以前所推崇的“雅”，为“俗”争取地位，也就是王僧虔所说“竞新哇”、“尚谣俗”，“排斥典正”的表现。刘勰《文心雕龙·通变》也提出了“斟酌乎质文之间，而櫟括乎雅俗之际”的问题。实际上也是为“俗”争取地位，以肯定齐梁文学的“通变”，尽管刘勰标榜“原道”、“宗经”。

由魏晋的“雅”变成为齐梁的“俗”，这正是齐梁文学的重要特点所在。即使齐梁文学看来并不都“俗”，但相对于魏晋文学来说，它已经“俗”了许多。可是，在这种“俗”化的倾向中又包含了合理的东西。首先，它使魏晋那种对超形色的绝对的美的追求完全下降到了日常世俗的生活之中。尽管这是以齐梁文学常常失去了魏晋文学那种深刻的意蕴作为代价，但它毕竟又把人们的目光引向了日常世俗生活的美，打破了魏晋文学那种虚幻的理想化。就这一点说，即令是简文帝那些实际是倡家、歌妓、舞妓的“佳人”的美的描绘，也比阮籍笔下所写的太虚中的“窈窕而淑清”的美人要更能给人以真切的感受。其次，它摆脱了抽象的玄理对艺术的束缚，使萧子显在《南齐书·文学传论》中所说的“谈家所习，理胜其辞”的现象趋于结束。这只要把谢朓的作品同在他之前的山水玄言诗一加比较就可明白。总之，它结束了魏晋对于美的那种超感官的、抽象的形而上的追求，极大地突出了日常现实的美给人以感官愉悦的方面，把这个方面提到了首要的地位，并进行了多方面细致的探讨。仅就文学语言来说，自宋至齐梁，对于用典（“隶事”）、排偶、声律的探求，极大地丰富和提高了对文学语言各种形式美的认识。这后一方面，正是齐梁美学的重大贡献所在，也是齐梁美学超过魏晋美学的地方。历来人们都不断在指责齐梁文学徒有形式、空虚腐朽等等，这种指责有其合理的地方，但忽视了齐梁对美的感性形式的

认识和文学创造所作出的贡献。历史地来看,齐梁文学趋向于“俗”正是使“雅”得到更高发展的一个必经的环节。唐代文学的高度成就离开了齐梁文学的在形式上的刻意讲求和充分发展是不能设想的。

齐梁文学的发展给了当时的绘画以至书法以重要的影响。如写下了《古画品录》的谢赫可以说是一个“宫体”画家,他的提出“气韵生动”而不强调顾恺之的“以形写神”也受着当时整个风气的影响(详后章)。齐梁书法一般以柔媚为其特色,梁武帝书论极重书法诉之感官的形式美,也同当时的风气分不开(详后章)。

### 第 三 节

#### 萧统、萧纲、萧绎的美学倾向

萧统、萧纲、萧绎是齐梁美学倾向的最为直截了当的表达者。由于他们身居高位,因此他们的言论在当时有重要影响。考察齐梁文艺与美学,不能不注意他们的有关言论。

##### (1) 萧 统

萧统(公元501—531年),字德施,小字维摩,梁武帝长子。天监三年(公元504年)立为皇太子(《南史》作天监元年,此从《梁书》),死时才三十一岁,谥“昭明”,因此又被称为“昭明太子”。他以“仁孝”著称,崇信佛法,擅长诗文,引纳赏爱文学之士,对提倡文学起了重要作用。他“彀核填史,渔猎词林”(《答晋安王书》,《全梁文》卷二十),对文学史很有研究,曾编集五言诗之善者为《英华集》二十卷,又编定著名的《文选》三十卷,广泛流传至今。这些对继承前代的文学遗产,推动文学的发展是有重要意义的。

萧统认为文章要“丽而不浮”。他在《答湘东王求文集及诗苑英华书》(《全梁文》卷二十)中说:

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!

这里所谓“典”即典正、典雅,合乎正道。但在萧统看来,只讲典正那就会陷于“野”,即缺乏文采。认为典正、典雅即无文采,这正是王僧虔所说“排斥典正”,要求文章必须华丽的表现,也正是齐梁主要的美学倾向。但在另一方面,萧统又认为“丽亦伤浮”,所以要努力做到“丽而不浮”,即虽“丽”而不浮浅、轻薄。这看来是很全面的了,但萧统的着眼点其实还是在“丽”的上面。他用儒家的“文质彬彬”来说明“丽而不浮”,实际上先秦儒家讲“文质彬彬”,只把“文”与“美”相联,并未言及“丽”。在先秦儒家的观念中,文章如能做到典雅,这本身就包含了美,并不存在萧统所说“文典则累野”的问题。从历史上看,明确地提出文章的“丽”的问题,始于汉代的扬雄,但主要又是对赋这种文体而言的。他说:“诗人之赋丽以则,辞人之赋丽以淫”(《法言·吾子》)。“丽”与“美”意义相通相近,但又有别。“丽”更强调了美的诉之于人的视听感官的愉悦方面,这从扬雄把文章的文采与女色的美相比拟,承认“书亦有色”(同上)可以明显看出。应当说“丽”的观念的提出是一个进步,因为它把美所具有的给人以感官愉悦的方面突出出来了。虽说先秦儒家美学也并未否定这个方面,但从未如此明确地强调过。相反,它所强调的是美所给人以人的伦理精神上的愉快,对于美给人感官愉悦、享受这个方面是忽视的,有时甚至是否定的。荀子的美学较为重视这个方面,但它强调的也仍然是伦理性的愉快。扬雄之后,西晋陆机《文赋》推崇“绮靡”,高度重视文章的艳丽,并且明确提出“雅而不艳”是不可取的。但他还没有像萧统这样认为“文典则累野”,即认典正、典雅是妨害

文章的“丽”的。而且如前已提及,陆机还认为艳丽不是“妖冶”。萧统主张“丽而不浮”,看来也包含着防止流入“妖冶”的意思。在这点上,他和下面即将讲到的萧纲是有些不同的。问题在于不论扬雄、陆机,在强调“丽”的同时都十分注意典正、典雅,认为它是“丽”一点也不能离开的东西。萧统则不然,他所首先注意的不是典正、典雅,而是“丽”,然后才是要求“丽而不浮”。从实际的创作来说,萧统也老实地承认他还做不到“丽而不浮”,并且说他的文集“不工,而并作多丽”(同上引萧统文)。这是因为他和萧纲、萧绎一样,谈不上有什么儒家所说的治国平天下的斗争业绩和豪情壮志,他们的作品只能是梁代宫廷贵族的享乐生活的表现。文艺对于他们来说,在本质上也只是一种精神上的享乐而已。用萧统的话来说,就是“与其饱食终日,宁游思于文林”(见上引萧统文)。在这种情况下,要“丽而不浮”是很难的,倾心于“丽”,“并作多丽”也是必然的。但是,另一方面,“丽”毕竟是美的不可忽视的特质,美应该具有给人以感官愉悦的功能,而不是单纯的伦理性的愉快。因此由萧统、萧纲、萧绎最为明白地提出的重“丽”的思想,是齐梁美学的弱点所在,同时也是它的优点所在。整个齐梁美学,就它主要关注的方面来说,可以说就是在解决“丽”的问题,连主张“原道”的《文心雕龙》也不例外。这是齐梁美学超越前代,不应抹煞的贡献。

萧统的《文选》序,更为集中地表现了他的美学倾向。首先,萧统引用《易传》天文、人文之说来说明文学的发展。提出“踵其事而增其华,变其本而加其厉”,即由质朴发展到华丽,是事物发展的规律,也是文章发展的规律。这虽然是西晋葛洪也已讲过的观点,但它在齐梁的条件下进一步肯定了文章应当华丽,强调华丽是文学发展的必然结果,从而为齐梁美学提倡“丽”的思想作了历史的论证。此外,值得注意的是,引用《易传》中关于天文、人文的思想来说明文学的本质和发展,见于萧统的《文选》序,也见于刘勰的《文心雕龙》和萧纲、萧绎有关文学的论述。这在当时看来是一种带普遍

性的看法,为前代所罕见,其原因也是由于齐梁美学着眼于“丽”的原故。关于这个问题,在考察《文心雕龙》时再加以说明。

其次,萧统叙述了自古代以来各种文体的发展,最后说:“众制锋起,源流间出。譬陶匏异器,并为入耳之娱;黼黻不同,俱为悦目之玩。作者之致,盖云备矣。”由此可见,萧统是从审美的观点去看文学创作的。在他对历代文体的叙述中,除了据《毛诗序》引用了“诗有六义”的传统说法之外,没有一句话提及文学的伦理道德教育作用之类。在萧统的观念中,文学的最重要的作用是给人以审美的愉悦,虽然他在谈到陶渊明的诗时也不否认文学有助于教化(详下)。这种观念的变化,在魏晋已经表现得很明显,但齐梁在更明确,更少保留的情况下充分强调了文学的审美性。

最后,和上述的观念相联系,萧统可以说是第一次明确地把文学同经、史、子中的文章区分开来。他认为“姬公之籍,孔父之书”是“孝敬之准式,人伦之师友”,“老、庄之作,管、孟之流,盖以意为宗,不以能文为本”,还有“概见坟籍,旁出子史”的“贤人”、“忠臣”、“谋夫”、“辩士”等等的议论,以及“记事之史,系年之书”,都不属于文学的范围。属于文学范围的只是那些“综辑辞采”,“错比文华”,“事出于沈思,义归乎翰藻”的文章。这里的“沈思”不能解作一般的深思。“沈”应是“沈吟”之意,“思”应是《南齐书·文学传论》所说“属文之道,事出神思”之“思”。用刘勰《文心雕龙·物色》中的话来说,“沈思”指的是文学家创作时“流连万象之际,沈吟视听之区;写气图貌,既随物以宛转;属采附声,亦与心而徘徊”的状态,也就是文学创作中的想象、构思。所以,“事出于沈思”,即是说文章的写作不是出于经、史、子等著作,而是出于文学家对外物的种种审美的感受、想象、构思。也就是萧统在《答张缵谢示集书》(《全梁文》卷十一)中所说的诗人有感于外物,“或乡思凄然,或雄心愤薄,是以沈吟短翰,补缀庸音,寓目写心,因事而作”的意思,这正是对“事出于沈思”的最好的注解。由于“事出于沈思”,与一般经、史、子等著作

不同，所以当然也就要“义归乎翰藻”，用美丽的文词来表达诗人“沈思”所要表现的东西，不像经、史、子中的文章那样只注意意义，而不必多考虑文词的美丽。这里，萧统从写作的目的、构思和构思的传达两个方面指出了文学作品和一般经、史、子中的文章的根本区别。这个区别是正确的，因为它看到了文学作品所具有的审美的意义和价值。自魏晋以来，已有不少人讲过文学作品的特殊性，但只有到了萧统，才对文学作品与其他一般文章的区别作出了较为细密、精确的说明。“事出于沈思，义归乎翰藻”这两句话，可以看作是古代对于与一般文章不同的文学作品所提出的第一个较为完善的陈述。

萧统不仅从上述观点出发，考察了历代他认为是有文学价值的文章，编成了《文选》三十卷，而且他还编了《陶渊明集》，写了序和《陶渊明传》。他可以说是历史上第一个给陶渊明以高度评价的人。但他肯定陶渊明，主要还不在文采上，而在他认为陶渊明的诗，有助于风教（《陶渊明集序》，《全梁文》卷二十）。在《文选序》中不谈文学的“风教”作用的萧统，在《陶渊明集序》中为什么却特别提到“风教”，以之为陶诗的重要价值所在呢？因为这有助于他所倡导的“仁孝”、“宽厚”，以利于梁王朝的统治。其实陶诗的重要价值并不在此，而在从日常平凡的田园生活中达到一种超越的人生境界（参见本书陶渊明章）。这与萧统据以解释陶诗的那种颇为卑俗的知足常乐、安分守己的思想很不相同。虽然在解释的时候，他也袭用了道家的思想词句，但却没有魏晋玄学那种高视阔步的气魄。因为如我们已指出过的，齐梁新贵绝大多数是一些很俗气的人物，玄学的境界已是他们难以领会的了。在《陶渊明集序》中，萧统在肯定陶的同时还批评了陶的《闲情赋》，认为“卒无讽谏”，是“白璧微瑕”，实际也就是说它不像陶的其他作品那样“有助于风教”。作为一种象征，《闲情赋》写了对美人的追求，文词在陶的作品中也要算是最华丽的了，应当说很接近于齐梁文学对“丽”的要求的。但萧统对之却

颇有微词，这也只能看作是处在梁武帝提倡尊儒以及宣扬佛教的“断房室”的风气下，萧统的一种不得不作的说教，并不代表他的主要倾向，这从他对萧纲“宫体”诗的看法可以得到说明。这些诗毫无“讽谏”可言，也说不上什么“有助于风教”，但萧统却在通信中夸奖萧纲的诗写得好，说他“吟玩反复，欲罢不能”（《答晋安王书》，《全梁文》卷二十）。不过，尽管如此，应当说在萧氏三兄弟中，居长的萧统比较不那么放荡。他在鼓吹文章须“丽”的同时，有时是还想到“风教”的。到了萧纲，则完全把“风教”抛到一边了。

## （2）萧 纲

萧纲（公元 503—551 年），字世缵，小字六通，梁武帝第三子。天监六年（公元 507 年），封晋安王，中大通三年（公元 531 年）立为皇太子，太清三年（公元 549 年）即帝位。在位二年，为侯景所杀。侯景死后，被追谥为简文皇帝。萧纲是一个无能的皇帝，一生是在享乐中度过的。他好诗文，曾在《诗序》中说：“余七岁有诗癖，长而不倦”（《全梁文》卷十二）。前面已经说过，他是“宫体”诗的倡导者。萧纲也崇佛，特别热衷于讲论，但崇佛的活动对他来说也只是一种享乐的形式。东晋也有一个简文帝，是东晋玄学清谈的头面人物，《世说新语》对他有许多记载。梁简文帝虽然也有相当高的文化教养，又崇佛，但本质上是一个沉溺于世俗的享乐的人物。虽然如此，他对于文艺却发表了值得注意的重要见解。

萧纲的《诫当阳公大心书》说：

汝年时尚幼，所缺者学。可久可大，其唯学欤！所以孔丘言，吾尝终日不食，终夜不寝，以思，无益，不如学也。若使墙面而立，沐猴而冠，吾所不取。立身之道，与文章异。立身先须谨重，文章且须放荡。（《全梁文》卷十一）

这里,萧纲提出“立身”与“文章”是两回事。虽然他也讲了“立身”的极大的重要性,但他认为“立身”必须“谨细”,“文章”却需要“放荡”,两者是不一样的。这可以说是一种前所未闻的观点。因为主张“行有余力,则以学文”的儒家,历来是把“立身”与“文章”不可分地结合在一起的,认为两者不能分离。汉代的扬雄提出“音”为“心声”,“书”为“心画”,并且说:“声画形,君子小人见矣。声画者,君子小人之所以动情乎?”(《法言·问神》)更进一步明确地把文章和君子小人联系起来,认为从文章可以看出君子与小人的不同。东汉的《毛诗序》又提出“发乎情,止乎礼义”。所有这些说法,都是同萧纲把“文章”与“立身”分开,认为“文章”需要“放荡”不能相容的。魏晋以来,强调文艺的特殊性、独立性,极少有人像儒家那样讲“立身”与“文章”的关系了,但玄学意义下的“人品”的修养,仍然被看作是同文章不能分离的。西晋的葛洪区分了“道德”与“文章”的不同,以前者为“粗”,后者为“精”,但他并不认为“道德”与“文章”是两回事,也没有说“文章”需要“放荡”。相反,葛洪对魏晋门阀世族中一些“放荡”的表现很为反感,不断加以指斥。所以,“立身先须谨重,文章且须放荡”这种理论的发明权是属于萧纲的。他之所以这么看,一方面是由于在萧纲看来“文章”的写作只是一种炫耀词藻和才华的娱乐活动,并不具有和“立身”、教化相关的重要意义;另一方面是由于要写出萧纲所提倡的那种有着颇为浓厚的色情意味的“宫体”诗,的确也需要“放荡”的文采辞藻才行。萧纲可以说是非常直率地说出了他对“文章”的看法。他的目的是要推行他提倡的“文章”,写他所欣赏的“宫体”诗。在这点上,萧纲的说法并没有什么可取之处,因为它把“文章”推向了描写色情的腐朽境地。但是,另一方面,他的说法又非常明确地指出了修身的道德活动与审美、艺术的活动不是一回事,提出了道德活动与审美、艺术活动有根本的不同甚至相对立的问题。

在《答张缵谢示集书》中,萧纲同样毫无顾忌地说出了他对“文



章”的看法：

纲少好文章，于今二十五载矣。窃尝论之，日月参辰，火龙黼黻，尚且著于玄象，章乎人事，而况文辞可止，咏歌可辍乎？不为壮夫，扬雄实小言破道；非谓君子，曹植亦小辩破言。论之科刑，罪在不赦。至如春庭落景，转蕙承风，秋雨且晴，檐梧初下，浮云生野，明月入楼，时命亲宾，乍动严驾，车渠屡酌，鸚鵡骤倾，伊昔三边，久留四战，胡雾连天，征旗拂日，时闻坞笛，遥听塞笳，或乡思凄然，或雄心愤薄。是以沈吟短翰，补缀庸音，寓目写心，因事而作。（《全梁文》卷十一）

这封信写于萧纲二十五岁时，这时萧纲还在作晋安王。他首先引用《易传》为根据说明“文辞”、“咏歌”是绝对不能废止的。接着又毫不客气地批评了历史上扬雄、曹植，贬低、否定文辞华美的议论，甚至说他们的这种做法罪不可赦，应当以科刑论处。这说明了他们对文辞的美何等醉心，对否定这种美的价值的论调又何等厌恶痛恨。不论萧纲的出发点如何，这是对儒家重善轻美的一种公开大胆的反抗，在历史上几乎绝无仅有。最后，萧纲又讲了他对“文章”的写作的看法要求用“文章”来写出贵族阶级生活中所产生的各种情感和思绪，给以美的表现。这种要求是合理的。同时，从中我们还可以看出，主张“文章且须放荡”的萧纲，他所说的“放荡”无疑包含着他在“宫体”诗中所表现出来的那种淫荡，但也并不就完全是这种淫荡，还有不属于淫荡的情感的合理的表现。从萧纲的诗来看，如郑振铎在《插图本中国文学史》所举出的《赋得人堵雨》，就属于这种情况。在这一类诗中，常表现出萧纲的写景言情在艺术上有不应抹煞之处。但这样的诗，在儒家看来，同样是难于容忍的背离正道的雕虫小技。在这种情况下，萧纲提出“立身先须谨重，文章且须放荡”来和儒家的说教相对抗，以为“文章”的美争取地位，这是很自然

的。

萧纲的《与湘东王书》，写于他已被封为皇太子之后。这封信不但讲了萧纲对于文艺的看法，而且对当时的文坛进行了评论，对和萧纲的看法不同的作家和作品也毫不客气地作了批评，企图以萧纲的看法去统一当时的文坛。它可以看作是萧纲所提倡的“宫体”文艺的宣言书，同时从萧纲以太子的身份去评论干预文坛这一点来看，它又类似于曹丕的《典论论文》，虽然两者的思想有明显的差别。这是一篇在齐梁美学史上有重要意义的文献，全文如下：

吾辈亦无所游赏，止事披阅。性既好文，时复短咏。虽是庸音，不能阁笔，有慙伎痒，更同故态。

比见京师文体，儒钝殊常。竞学浮疏，争为闾缓。玄冬修夜，思所不得。既殊比兴，正背离骚。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》。吾既拙于为文，不敢轻有持掖。但以当世之作，历方古之才人，远则扬、马、曹、王，近则潘、陆、颜、谢，而观其遣辞用心，了不相似。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。

又时有效谢康乐、裴鸿胪文者，亦颇有惑焉。何者？谢客吐言天拔，出于自然，时有不拘，是其糟粕。裴氏乃是良史之才，了无篇什之美。是为美谢则不届其精华，但得其冗长；师裴则蔑绝其所长，惟得其所短。谢故巧不可阶，裴亦质不宜慕。故胸驰臆断之侣，好名忘实之类，方分肉于仁兽，逞郤克于邯郸，入鲍忘臭，效尤致祸。决羽谢生，岂三千之可及；伏膺裴氏，惧两唐之不传。故玉徽金铎，反为拙目所嗤；巴人下里，更合郢中之听。阳春高而不和，妙声绝而不寻，竟不精讨镞铄，曩量文质。有异巧心，终愧妍手。是以握瑜怀玉之士，瞻郑邦而知退；

章甫翠履之人，望闾乡而叹息。诗既如此，笔又如之。徒以烟墨不言，受其驱染，纸札无情，任其摇曳。甚矣哉，文之横流，一至于此！

至如近世谢朓、沈约之诗，任昉、陆倕之笔，斯实文章之冠冕，述作之楷模。张士简之赋，周升逸之辩，亦咸佳手，难可复遇。文章未坠，必有英绝，领袖之者，非弟而谁？每欲论之，无可与语，思吾子建，一共商榷。辩兹清浊，使如泾渭；论兹月旦，类彼汝南。朱丹既定，雌黄有别。使夫怀鼠知慙，滥竽自耻。譬斯袁绍，畏见子将；同彼盗牛，遥羞王烈。相思不见，我劳何如！（《全梁文》卷十一）

萧纲认为当时的文体许多是“儒钝”、“浮疏”、“阐缓”的，根本不合于“比兴”、“风骚”之意。这是就音律与文辞两者而言的，也就是认为当时的文章大都是呆笨、死板、空疏、冗长、枯燥的，不是如沈约《谢灵运传论》所说的那种“清辞丽曲”，萧纲对此大为不满，认为是由于不懂得“吟咏情性”的文学不同于经典中的文章。这种将文学作品区别于经典的想法，已见于萧统的《文选序》，它在本质上是正确的。萧纲又对之作了说明，指出文学作品的写作不可能摹拟经典，这是对文学作品不同于经典的特征的进一步肯定。萧纲还指出“今文”与“古文”的“遣辞用心”是“了不相似”的，“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”。这里的“今文”指的是“当世之作”，但又指的是萧纲深为不满的那些“当世之作”。萧纲的话是说给那些推崇“古文”的人听的，意为把你们的文章同古人的文章相比，你们既不能用你们的文章去否定古人的文章，又不好用古人的文章来否定你们自己的文章，也不敢说你们的文章和古人的文章各有各的价值。萧纲在用这种说法嘲弄了那些推崇“古文”的人之后，又讲了当时人学谢灵运和裴子野的文章。他认为学谢的人根本不可能学到谢的天然特出，而只学到

了他的冗长；学裴的人则抛弃了他的“良史之才”，而只学到了他的所短，即“了无篇什之美”。在这种情况下，文章一是冗长，二是没有“篇什之美”。其结果不仅华美的文章得不到人们的欣赏，想追求文章华美的人也裹足不前，望而生畏。萧纲因此恨恨地说：“文之横流，一致于此！”表现了他对当时那种不重视文词华美的风气深为憎恶。因此他决定要与他的还在当湘东王的弟弟萧绎一起来整顿文坛了。办法是“辨兹清浊，使如泾渭；论兹月旦，类彼汝南”，这样一切恶劣的作品就没有立足之地了。这就是要用魏晋品评人物清浊那样的方法来评论文艺作品的高下，以贯彻萧纲的文艺主张。这种品评的方法，在梁代确实被广泛地运用起来，使中国古代的文艺批评进入了一个极盛的时期。虽然品评的标准并不一定与萧纲的主张完全相合，而且萧纲以及萧绎后来也未见真的自己去“论兹月旦”，评定文艺作品，但萧纲的这种说法是产生了很大影响的。钟嵘的《诗品》，谢赫的《古画品录》（原名为《画品》）的写作都与此有关。

萧纲的《与湘东王书》评论了他当时的文坛，从思想倾向上说，显然是针对以裴子野的《雕虫论》为代表的思想而发的。《与湘东王书》和《雕虫论》鲜明地代表了当时两种互相对立着的美学倾向。

裴子野（公元467—530年），字几原，他主要是一个历史学家，而不是严格意义上的文学家。他在梁武帝时官著作郎兼中书通事舍人，大通（梁武帝时年号，始于公元528年）初年转鸿胪卿，中大通二年即公元530年卒。萧纲《与湘东王书》写于他于公元531年被立为皇太子后，所以萧纲在书中称裴子野为“裴鸿胪”。这时裴子野已死，而他的《雕虫论》写于他任鸿胪卿之时（据《雕虫论》序），因此萧纲完全可能读过，或知道它的基本观点的。从裴子野来说，他的《雕虫论》就字面上看是批评宋代的文风，实际所指正是梁代萧纲等人正在大力提倡的艳丽的文风。全文不长，为了便于和《与湘东王书》比较对照，录之如下：

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。若悱惻芳芬，楚骚为之祖，靡漫容与，相如扣其音。由是随声逐影之侔，弃指归而无执。赋诗歌颂，百帙五车，蔡邕等之俳优，扬雄悔为童子。圣人不作，雅郑谁分。其五言为家，则苏、李自出，曹、刘伟其风力，潘、陆固其枝叶。爰及江左，称彼颜、谢，箴绣鞶帨，无取庙堂。宋初迄于元嘉，多为经史，大明之代，实好斯文。高才逸韵，颜谢前哲，波流相尚，滋有笃焉。

自是闾閻少年，贵游总角，罔不揜落六艺，吟咏情性。学者以博依为急务，谓章句为专鲁。淫文破典，裴尔为功。无被于管絃，非止乎礼义。深心主齐木，远致极风云，其兴浮，其志弱。巧而不要，隐而不深，讨其宗途，亦有宋之风也。若季之聆音，则非兴国，鯉也趋庭，必有不敢，荀卿有言，“乱代之征，文章匿而采”。斯岂近之乎。（《全梁文》卷五十三，校改处依郭绍虞《中国历代文论选》上册）

此文《通典》题为《选举论》，有可能是裴子野著《宋略》的《选举论》中的一个部分，或者为单独写成的文章，但无疑同裴子野著《宋略》有关。全文以文章为“劝美惩恶”的工具，强烈地反对追求文词的美丽，并以楚骚、司马相如的赋为追求辞藻华美的祸首，接着又一笔否定了“百帙五车”的“赋诗歌颂”。唯一稍稍得到裴子野肯定的只有苏武、李陵、曹植、刘桢的五言诗，潘岳、陆机、颜延之、谢灵运都被否定。裴子野没有说出半点超越儒家思想的新看法，而是把儒家的重善轻美的思想发展到了极端。他指文章为“雕虫之艺”，这来自扬雄。但扬雄还主张“丽以则”，并不完全忽视文章辞藻的美丽。在符合“圣人”正道的前提下，扬雄并不否定裴子野所反对的“藻饰”的必要性。裴子野的观点，显然是儒家中的一种极其简陋的取消文艺的特性的观点。全文的最后一段，反对“闾閻年少，贵游总角”们

“摈落六艺，吟咏情性”，“以博依为急务，谓章句为专鲁”（“专鲁”意指儒家的皓首穷经、老死章句是愚蠢无意义的），“淫文破典，斐尔为功，无被于管弦，非止乎礼义”，“深心主卉木，远致极风云”（即陶醉流连于风花雪月），等等，都是同扬言“文章且须放荡”，并且要对以文章为“雕虫”的扬雄处以科刑的萧纲的观点相对立的。然而裴子野究竟还是梁武帝手下的重臣，并且在尊儒这一点上正好符合梁武帝的政治需要，所以萧纲自然很难在裴子野生前去同他辩论。但据《梁书》裴子野本传，“子野为文典而速，不尚丽靡之词。其制作多法古。当时或有诋词，及其末皆翕然重之。”由此可见，对于裴子野的文章，当时人已“有诋词”，不以为然了。从当时的情况看，这“诋词”显然主要是来自与裴子野“不尚丽靡之词”相对立的，提倡“靡丽之词”的萧纲一派人物。到了裴子野晚年及死去后，他的文章又被“翕然重之”。这从萧纲《与湘东王书》中专门批评了裴子野的文章及其依效者可以看出。裴子野死后，他的文风在当时文坛上颇有影响，而裴既已死，已被立为皇太子的萧纲也就可以出来批评他，以求贯彻自己的文艺主张了。所以，《与湘东王书》可以说就是对裴子野《雕虫论》的反驳，也是对裴子野的文章的批评。它重申了裴所反对的观点，指出文章就是用以“吟咏情性”的，不同于经典，两者必须区别开来。它对“今文”与“古文”的比较，明显地包含了对“制作多法古”的裴子野的嘲弄，并且直截了当地指出裴的文章“了无篇什之美”。这个批评是合乎实际的。从现辑入《全梁文》卷五十三的裴子野的文章看，除《雕虫论》、《齐安乐寺律师智称法师碑》写得稍好之外，其他文章确实很少有什么“篇什之美”。但萧纲还承认他是“良史之才”，这又是比较公正的。反观裴子野在《雕虫论》中对萧纲一派文章的批评，其中所说“其兴浮，其志弱”，“巧而不要，隐而不深”，都是打中了要害的，但裴却不愿承认萧纲一派的文章在艺术上还有某些可取之处。萧纲对此自然不会满意，他在《与湘东王书》中既指出裴的文章“质不宜慕”，又说“优膺裴氏，惧两唐之不

传。故玉徽金铉，反为拙目所嗤”，这可看作是萧纲对裴子野的批判的回答。仔细把《雕虫论》和《与湘东王书》比较对照，就可见出两者的论点是针锋相对的。历来不少论者都是褒裴贬萧的，现代一些论者也偏向于裴，认为他反对了“形式主义”。实际上，如果齐梁文学真的如萧纲所说“优膺裴氏”，按《雕虫论》的思想去办，那么这一时期的文学就只会有一些“劝美惩恶”的枯燥说教，而不会有称得上文学的美丽的文章。同时，历史上的楚骚、汉赋，魏晋以来潘、陆、颜、谢的文章，也统统要被打入冷宫。这不只是裴子野所深恶的淫丽的文章的死亡，而且是一切文学的死亡。所以萧纲在《与湘东王书》中恨恨地说“文之横流，一致于此”，并不是毫无理由的。历史地看来，为了使文学的审美特性得到充分的发展，打破儒家重善轻美的思想牢笼，萧纲的思想倒起着进步的、积极的作用，而裴子野的思想则起着反动的作用。此外，给萧纲戴上什么“形式主义”的帽子也是不合适的。因为主张文学要“吟咏情性”的萧纲并没有离开他所理解的文学的内容——“情性”去讲形式。至于萧纲所说的“情性”是否值得完全肯定，那是另一问题。西方现代美学中所提倡的“形式主义”，在中国古代基本上是找不到的。因为中国古代美学不论如何强调形式，从不否认文艺应有与社会人生相关的内容。萧纲显然也是如此。而且他把文学的内容理解为“情性”，比起裴子野理解为“劝美惩恶”来是一个重大的进步。问题只在萧纲所谓的“情性”是包含着梁代宫廷贵族的腐朽东西的。

总起来看，萧纲在齐梁美学的发展过程中是一个值得注意的人物。因为他最为大胆地冲击了儒家强调善而漠视以致否定美的思想，尽管缺乏理论的深度，他所说的美也缺乏深刻的社会内容。但在大声疾呼地促使人们注意艺术的感性形式的美这一点上，萧纲的贡献是不能抹煞的。

### (3) 萧 绎

萧绎(公元508—554年),字世诚,小字七符,梁武帝第七子,天监十三年(公元514年)封湘东王,大宝三年(公元552年)即位,是为梁元帝。在位三年,被西魏所擒,遇害。他性爱书籍,日夜披览,能诗文,又工画,自言“薄领余暇,窃爱丹青”(《谢上画蒙敕褒赏启》,《全梁文》卷十六)。在魏晋以来的帝王画家,先有魏高贵乡公曹髦,继有晋明帝,最后就是梁元帝了。他善长人物写生,在番人人朝时画了各国朝贡者的形象,为《职贡图》。现在还可看到萧绎所写的《职贡图序》(《全梁文》卷十七)。姚最《续画品》中说他“天挺命世,幻禀生知,学穷姓表,心师造化,非复景行所能希涉。画有六法,真仙为难。王于象人,特尽神妙,心敏手运,不加点治。斯乃听讼部领之隙,文谈众艺之余,时复遇物援毫,造次惊绝,足使荀、卫搁笔,袁、陆韬翰”。《颜氏家训》也讲到他能人物写生,现存画论中有题为梁元帝所著的《山水松竹格》,大约为中唐以后所伪造。

萧绎对艺术的看法,在根本上是与萧统、萧纲一致的,但更近于萧统,不像萧纲那样锋芒毕露。他在《内典碑铭集林序》中说:

夫世代亟改,论文之理非一;时事推移,属词之体或异,但繁则伤弱,率则恨省;存华则失体,从实则无味。或引事虽博,其意犹同;或新意虽奇,无所倚约;或首尾伦帖,事以牵课;或翻复博涉,体制不工。能使艳而不华,质而不野,博而不繁,省而不率,文而有质,约而能润,事随意转,理逐言深,所谓菁华,无以间也。(《全梁文》卷十七)

这与萧统所说“丽而不浮,典而不野”的意思是一致的,但还涉及了文章写作中的“繁”、“省”等问题。

萧绎曾有意于“立言”,著有《金楼子》。现存从《永乐大典》中辑



出的遗文六卷,曾收入《知不足斋丛书》。其中《立言篇》讲了儒学的思想,但讲到文章时还是与萧统、萧纲的看法基本一致的。值得注意的是萧绎讲了“文”与“笔”的区分,把章奏等论事说理的文体归于“笔”,提出“吟咏风谣,流连哀思者,谓之文”。又说:“至如文者,惟须绮縠纷披,宫征靡曼,唇吻遒会,情灵摇荡”。这个对于“文”的界定,是与萧统《文选序》所说“事出于沈思,义归乎翰藻”的精神相一致的,但又显然受到萧纲影响,很为强调文词的艳丽动人。郭绍虞曾指出萧绎对“文”与“笔”的区分,不像刘勰《文心雕龙》那样只以有韵、无韵来区分,更进一步着重于文学的特征。这是正确的。<sup>①</sup>但整个来说,较之萧统、萧纲,萧绎没有提出什么特殊的观点。

#### (4) 结 语

在历史上,常常齐、梁并称,但就美学说,梁代是主要的,最能显示出齐梁美学的独特倾向。而梁代的美学倾向又最为明白清楚地表现在上述萧统、萧纲、萧绎的思想中。此外,萧子显的《南齐书·文学传论》也表现了与萧统等人基本相同的美学倾向,而且在论述的方式上更有理论色彩。我们将在后面有关节中再加以说明。

从对萧统等人的美学倾向的考察中,可以看出梁代的美学倾向有如下的一些重要特点。

第一,从先秦到魏晋的美学主要是对美与艺术的普遍本质作一种哲学、伦理学的考察,而齐梁美学,特别是梁代美学则开始把注意力集中到了对美与艺术的感性形式的具体考察上。它把美与艺术看作是给人以感官愉悦的重要对象,十分注意观察探讨美的感性形式的构成和特征。对日常现实中的美的感性享受的重视,代替了魏晋对超感官的绝对的美的追求。这是梁代美学,也是整个齐梁美学的一个最重要的特点。

---

<sup>①</sup> 《中国古代文论选》上册第305页。

第二,萧统等人把“吟咏情性”视为文学的根本特征,而他们所理解的“情性”既不同于儒家的传统观念,也不同于魏晋玄学的观念,包含着对艺术的特征的深入理解。“吟咏情性”的说法原出于汉代《毛诗序》:“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,达于事变而怀于旧俗者也。”由此可见,在《毛诗序》,“吟咏情性”是同儒家的政治伦理观念分不开的,其目的在于讽谏。萧统等人,特别是萧纲的看法则不同,他们所说的“情性”指的是齐梁新贵们在他们的生活中所产生的各种情思意绪,其中固然包含与“人伦”相关的内容,但同时还包含有由自然的阴晴寒暑、一花一叶的变化所引起的各种内心的感受。“吟咏情性”的目的又不在讽谏,而在通过情感的抒发、艺术的创造而获得一种审美的愉快和满足,产生萧绎所说的“情灵摇荡”的效果。与魏晋相比,魏晋的重“情”是同玄学对人生的意义、价值的形而上的思考探求分不开的,经常带有一种抽象的哲理意味。萧统等人则不同,他们所说的“情性”是在享受着世俗的荣华富贵的梁代贵族的“情性”,极少有抽象的形而上的意味。所以,同儒学和玄学相比,萧统等人所说的“情性”,一方面失去了儒学所关注的政治伦理的重大内容,另一方面又失去了玄学的哲理思辨,看起来是庸俗浅薄得多了。但与此同时,它又使文艺在很大程度上摆脱了儒学的政治伦理观念和玄学的抽象思辨的束缚,使文艺更接近于现实生活及由这种生活引起的多样感受,直接去抒发那即使是庸俗的,但却是发自现实生活的内心感受,并且在理论上肯定了这种抒发本身就具有审美的、艺术的价值。这是梁代美学的又一个重要特征。

第三,由于齐梁文艺与美学发生了重要的变化,和魏晋的情况很不相同了,因此这一时期文艺和美学思想十分强调“新变”。这表现在萧统等人的思想中,也表现在萧子显《南齐书·文学传论》所提出的“若无新变,不能代雄”的观点中。除保守者如裴子野这样的人之外,齐梁的文艺与美学都在竭力求变,这也是齐梁美学的又一

个鲜明的特点。这种变,在根本上意味着魏晋的文艺和美学已成为过去,中国古代的文艺和美学已步入一个新的时期。这种变,实质上是唐代文艺产生的前导。

以上所说的齐梁美学的三个重要特征,在齐梁美学的重要著作《文心雕龙》、《诗品》、《古画品录》中都可以看到,只是具体的表现有所不同罢了。以下各章,将逐一地考察这三本著作。

## 第十七章

# 刘勰的《文心雕龙》

《文心雕龙》是齐梁美学思想中第一部最为重要的著作，在中国古代美学的发展史上也占有重要地位。对于《文心雕龙》，国内外学者作了许多研究。本章将立足于中国古代美学的发展来着重考察表现于《文心雕龙》中的那些具有重大理论意义的美学思想。

### 第一节

## 刘勰的生平与思想

刘勰虽然以著《文心雕龙》而闻名于后世，但他在齐末和梁代，不论从佛学上、文学上和政治上看，地位都不高，还谈不上是一个引人注目的重要人物。因此，不但《梁书·刘勰传》对他的生平、思想语焉不详，间接可以推知他的生平、思想的材料也几乎没有。《梁书》本传说他“有文集行于世”，但《隋书·经籍志》中已未见著录，大约早就散失了。他现存的著作，除《文心雕龙》外，只有《灭惑论》和《梁建安王造剡山石城寺石像碑》两文可以断定为他所著（前一文在写作的时代上还有争论）。

虽然资料缺乏,我国学者范文澜、杨明照、王元化及其他一些人都对刘勰的生平与思想作了不少认真的研究。现概括这些研究,参以笔者的看法,对刘勰的生平和思想作一个大略的说明。

关于刘勰生平的不少细节、年代等至今还不十分清楚,但只要把刘勰放到他所生活的历史时代这个大的环境中去加以考察,并且充分注意最足以说明他的思想的《文心雕龙》这部书,那么在主要的、大的方面,仍然能够基本弄清刘勰的生平和思想面貌。当然,对一些具体的细节,包括年代等等很需要进一步作深入的考察。但注意力过于集中在这些细节上,就有可能犯谨毛而失貌,见树而遗林的毛病。

总起来看,刘勰的一生包含两大阶段,即从幼年到入定林寺和从入仕到出家。以下分别加以说明。

### (1) 从幼年到入定林寺

刘勰,字彦和,《梁书》本传说他是“东莞莒人”,也就是今山东莒县人。但东晋时莒县已沦陷,晋明帝在京口(今江苏镇江)侨置南东莞郡,以后宋、齐诸代相沿未改。所以,刘勰的祖父和父亲实际不住在山东莒县,而是住在京口。这是一个离南京很近,常有文人学士聚集的地方,它对刘勰的成长应该是有影响的。

刘勰的祖父灵真,《梁书》本传只说他是宋司空刘秀之的弟弟,大约未做过官,事迹也不可考。父亲刘尚,事迹也不清楚,本传只说他曾做过越骑校尉。这显然是一个不属于“清显”之职的官位,一般是由出身素族者担任的。据王元化考证,刘氏一家属于素族而非世族,刘氏世系中最显赫的人物刘穆之也是以寒人的身份起家的。我们认为这个考证是合乎实际的,这里不再叙述<sup>①</sup>。

---

<sup>①</sup> 参见王元化《刘勰身世与士庶区别问题》,《文心雕龙创作论》上海古籍出版社,1984年版。

刘勰的父亲很早就死去了,因此刘勰的家境陷于贫困。他没有婚娶,即往定林寺(故址在今南京市紫金山)依名僧释僧祐而居,协助僧祐整理编定佛教经典,前后有十余年之久。这在刘勰一生中是一个很重要的时期。他的《文心雕龙》一书即是在这一时期的最后几年写成的。因此,对刘勰从幼年到入定林寺这一时期的生活和思想,应尽可能作较为详细的考察。

据清代刘毓松和近人范文澜等依据《文心雕龙·时序》篇中“暨齐皇馭宝”等语和《序志》篇中“齿在踰立”,梦孔子而“始论文”等语加以考证,《文心雕龙》之作实始于齐明帝建武三、四年(公元496、497年),成于齐和帝之世(公元501年)。这已为绝大多数人所公认,详细考证见范文澜《〈文心雕龙〉注》《序志》注(六)。这一考证以《文心雕龙》的话作为依据,是难于推翻的。从这一考证得知刘勰著《文心雕龙》的约三十三四岁,由此上推,刘勰应生于宋泰始(公元465年)初年。这样,也就可以大致推定刘勰至定林寺依僧祐而居的年代。范文澜说:

彦和之生,当在宋明帝泰始元年前后,父尚早歿,奉母家居读书。母歿当在二十岁左右,丁婚娶之年,其不娶者,固由家贫,亦以居丧故也。三年丧毕,正齐武帝永明五六年。《高僧释僧祐传》云:“永明中,勰入吴。试简五众,并宣讲十诵,更伸受戒之法。凡获信施,悉以治定林建初乃修缮诸寺,并建无遮大集舍身斋等。乃造立经藏,抽校卷轴,使夫寺庙广开,法言无坠,咸其功也。”彦和终丧,值僧祐宏法之时,依之而居,必在此数年中。(《〈文心雕龙〉注》下册第730页)

这说法是合理的。根据《梁书》本传,也明显可知刘勰是到了婚娶之年才去定林寺依僧祐而居的,但这又必在为其母居丧之后。勰既生于宋泰始初年,那么他入定林寺时约为二十三、四岁,正当永明五、

六年(公元487、488年)间。又据日人兴膳宏《〈文心雕龙〉与〈出三藏记集〉》一文引《法集杂记铭目录》，刘勰曾写有《钟山定林上寺碑铭》及《建初寺初创碑铭》。而据《释僧祐传》，建初寺为僧祐所创，由此可知建初寺初创时刘勰已依僧祐而居。如果考得建初寺初创之年，那么当可更明白刘勰入定林寺依僧祐而居的年代。但尚未见及有关资料，这里只作为一个线索提出来。

如果刘勰入定林寺时为二十三岁左右，而他又是官宦人家出身，并且“笃志好学”，由此可以想见他这时在学识和著文上一定已有相当的基础，方能在入寺之后足以胜任协助僧祐整理编定佛经的工作。从《文心雕龙》来看，刘勰的知识是很为渊博的，这不是短时期所能做到，必定是他在入寺之前；从幼年时代开始长期学习的结果。但由于缺乏资料，刘勰幼年到二十多岁这一段的生活经历和思想很不清楚。在未发现其他资料之前，只能根据《文心雕龙》来作一些推想。

从《序志》可以看到，刘勰曾讲到他梦彩云和梦孔子的故事。即使都不一定实有其事，但足以说明刘勰当时内心的希望和向往。刘勰说：“予生七龄，乃梦彩云若锦，则攀而采之”。晋代文人对于彩云有一种特殊的兴趣，以写彩云为题的赋很是不少。如成公绥有《云赋》，《天地赋》中也描写了云（《全晋文》卷五十九）。陆机有《浮云赋》、《白云赋》（同上书卷九十六），不太知名的杨义，易卦和毛诗的一位研究者也作有《云赋》（同上书卷八十九）。这些赋都是把云作为嘉祥的象征来看待的，并且赞美它有使天地生辉的美丽的文采。刘勰在讲他作《文心雕龙》的原由时忽然讲到他七岁“梦彩云如锦”，并“攀而采之”，很可能是他在《诸子》中所说“唯英才特达，则炳曜垂文，腾其姓氏，悬诸日月”这样一种愿望的表达，也可能包含有以他自幼即是能文的“英才”自许之意。接着刘勰又讲到他“齿在踰立”之年，“尝夜梦执丹漆之礼器，随仲尼而南行”，醒后为见到了难见的“圣人”而“怡然自喜”，赞美“大哉孔子”，“自生人以来，未有

如夫子者也”。不论是否实有其事，主要是表现了刘勰对孔子的向往以及他是如何地希望能有所表见于世。沈约在《辩圣论》中说，“圣人”要成为“圣人”，必须有能表见于世的“圣功”才行。他说：

当仲尼在世之时，世人不言为圣人也。伐树削迹，干七十君，而不一值。或以为东家丘，或以为丧家犬。若不高叹凤鸟，称梦周公，乐正雅颂各得其所，则当世安知其圣人乎。（《全梁文》卷二十九）

孔子称梦周公，而刘勰则称梦孔子，说明了刘勰这样一个地位低下的素族士人梦寐以求地希望能有所表见于世。这与他七岁梦彩云而攀之是一致的。由此可以想见，刘勰自青少年时代起就崇信儒家思想，并有着入仕的强烈愿望。他在《程器》中说：

……君子藏器，待时而动，发挥事业，固宜蓄素以弭中，散采以彪外，操柝其质，豫章其干，摛文必在纬军国，负重必在任栋梁，穷则独善以垂文，达则奉时以骋绩，若此文人，应梓材之士矣。

刘勰对于士人的这种看法，自然不会是一下子产生的，只能说是他自幼年开始在当时的教育下所形成的一种信念。从时代的环境来看，自宋以来，儒家地位虽不很高，但历代一些帝王都曾有崇儒的表示。如宋文帝于元嘉十九年（公元441年）十二月下《崇孔圣诏》，二十三年（公元446年）十月又下《嘉奖师儒诏》。到了齐武帝时期，崇儒之风一度很盛。《南齐书·陆澄传》说：“永明纂袭，克隆均校，王俭为辅，长于经礼，朝廷仰其风，胄子观其则。由是家寻孔教，人诵儒书，执卷欣欣，此焉弥盛”。永明三年（公元485年）正月，齐武帝下《兴学诏》，七年（公元489年）二月又下《量给孔子祭秩诏》，赞



颂孔子“诞敷文德，峻极自天，发挥七代，陶钧万品，英风独举，素王谁匹”（《南齐书·武帝纪》）。陆澄在与王俭书中说：“今若不弘儒风，则无所立学”（《南史·陆澄传》）。到了齐明帝，又于永泰元年（公元498年）三月下《复孔子祭秩诏》，其中又赞颂孔子“师范百王，轨仪千载”等等（《南齐书·明帝纪》）。齐武帝永明三年下《兴学诏》时，刘勰约十九岁左右。刘勰之崇奉孔子和儒家思想，显然同齐永明以来崇儒思想的上升有关。到了齐和帝中兴二年（公元502年），亦即梁武帝天监元年，梁武帝又下《访百寮古乐诏》和《答何佟之等请修五礼诏》（均见《全梁文》卷二），积极提倡起儒家礼乐来了。

从以上所述可以看出，虽然我们对刘勰在入定林寺之前的生活和思想缺乏具体的了解，但可以看出他在入寺之前和入寺以后著《文心雕龙》的时期都是崇奉儒家思想的。可是，崇奉儒家以致夜梦孔子的刘勰为什么要去定林寺依僧祐而居，从事佛经的整理研究工作，并且撰写佛教著作呢？较为合理的解释是：刘勰既崇奉儒家思想，同时也信仰佛教。自宋、齐以来，这种情况很多，不足为奇。因为主张佛、儒在根本的宗旨上是相同的，两者可以并行不悖，这种思想当时已很流行。拿齐永明中，创造了“永明体”的沈约以及周颙来说，后者很长于佛理，但他常自称“心持释训，业爱儒言”（《答张融书难门律》，《全齐文》卷二十）。前者写了《均圣论》，认为佛是“圣”，“周、孔”也是“圣”，“内圣外圣，义均理一”（《全梁文》卷二十九）；又写了《内典序》，其中说：

虽篆、籀异文，胡、华舛则，至于叶畅心灵，抑扬训义，固亦内外同规，人神一揆。坟典立索，域中之史册；本起下生，方舛之纪传。统而为言，未始或异也。……且中外群圣，咸载训典，虽教有殊门，而理无异趣。故真、俗两书，递相扶奖，孔发其端，释穷其致，撒网去纲，仁惠斯在。变民迁俗，宜以渐至，精粗抑

引,各有由然。是故曲变情灵,栖心妙典,伏膺空有之说,博综兼忘之书,该括群流,集成兹典。(《全梁文》卷三十)

沈约这段话,对他何以认为孔、释相通,互相扶奖,因而在信孔之外,也“栖心妙典,伏膺空有之说”,讲得再也清楚不过了。而刘勰和周顒,特别是和沈约一样,也是既“持释训”,又“爱儒言”,即崇周、孔,也信释迦的。他在《灭惑论》中说:

权教无方,不以道俗乖应;妙化无外,岂以华戒阻情。是以一音演法,殊译共解;一乘敷教,异经同归。经典由权,故孔、释教殊而道契;解同由妙,故梵、汉语隔而化道。但感有精粗,故教分道俗;地有东西,故国限内外。其弥纶神化,陶铸群生,无异也。(《全梁文》卷六十)

把刘勰的说法和上引沈约的说法一加对比,两者几乎可以说如出一辙。由此可以想见,沈约对刘勰的《文心雕龙》之所以加以肯定(详下),恐怕还不只是赞许他的论文,而且也和他们对孔、释关系问题(这在当时是一个大问题)的认识一致有关。沈约、刘勰都认为孔、释是相通的,但他们又和宗炳这一类人不同,并不主张以佛统儒,而是主张两者相并而行,把周、孔与释迦都同推为“圣”。这也就是沈约的“均圣论”,既不同于以儒排佛,也不同于以佛统儒的所在。由此也就可以理解,刘勰一方面可以在写《文心雕龙》时几乎一点也不涉及佛教,并且大为推尊孔子;另一方面又可以写包括《灭惑论》在内的许多宣扬佛教的文章,大力尊崇佛教。这两者对他来说决不是互不相容的。因为前者属于“俗教”的范围,后者属于“内典”的范围,虽然途径、方法不同,所依据的教义也不同,但两者在最后的根本目的上是一致的。因此,不能认为刘勰既然是信仰佛教的,那么他在《文心雕龙》中就必定要用佛学的观点来论文学。反过

来说,也不能认为《文心雕龙》既然以儒家思想为根本,并且毫不掩饰地推尊孔子,那么刘勰写作《文心雕龙》时必定是不信佛教的,信佛是后来的事。当然,刘勰既信佛,因此是可以在《文心雕龙》中找到佛学的某些痕迹的,例如在《论说》中,他在讲玄学关于贵无与崇有的争论后,接着就说:“然滞有者全系于形用,贵无者专守于寂寥,徒锐偏解,莫诣正理;动极神源,其般若之绝境乎?”这实际就是站在佛学的立场上,认为只有佛学的般若学才能给玄学所争论的有无问题以正确的解决。刘勰的意思可能是指如鸠摩罗什及其门下僧肇这样的般若学者已很好地解决了玄学争辩的有无问题,既不“全系于形用”,也不“专守于寂寥”。我们在本书中已经分析过的僧肇的名著《不真空论》就是这样解决有无问题的。一些论者还指出《文心雕龙》多次应用了“圆通”这个有佛学意义的词。我们还可以补充指出,见于《神思》的“研阅以穷照”的“照”和“玄照之匠”的“玄照”,也是有佛学意义的。但所有这一切,根本不足以改变《文心雕龙》的根本思想属于儒家这个基本事实。一些论者似乎又想证明刘勰作《文心雕龙》时是不信佛教的,这恐怕也难于成立。当然,刘勰的信仰佛教,在思想上会有一个发展过程,但刘勰在入定林寺依僧祐而居以后已经相信佛教,这应当是没有疑问的,所以刘勰在写作《文心雕龙》时已相信佛教也应当不成其为问题。很难设想,积极参与了佛经的整理编定工作,并作出了重要贡献的刘勰,只是为了谋生或避租役而入定林寺,在实际上并不相信佛教。刘勰的《灭惑论》是为了驳斥反佛的“三破论”而写的,“三破论”反佛的观点之一就是认为当时入佛门的人都是为了避租役,并不是真正信佛。释僧顺《释三破论》一文曾愤慨地驳斥了“三破论”认为“出家者未见君子,皆是避役”这个观点(《全梁文》卷七十四)。刘勰的文章未涉及这个观点,但似乎也很难因此就说刘勰正是为避役而入佛门的,还需要有确凿的证据才成。退一步说,即使刘勰入定林寺确实有因家贫而避租役的考虑,这也并不排斥他同时也是信佛的。刘勰出而著

《灭惑论》，驳“三破论”，是他信佛的立场的表现<sup>①</sup>。

但是，既信儒也信佛的刘勰，是否对儒、佛两者采取一种不偏不倚的立场呢？不是的。本来沈约的《均圣论》，既不以佛统儒，认为佛、儒均可为“圣”，它的倾向于儒已很明显。刘勰的思想也大体如是，其主要方面是倾向于儒的。试把他的《灭惑论》同《文心雕龙》加以对比，前者显然缺乏《文心雕龙》中那种宣扬儒家思想的激情。就是和释僧顺的《释三破论》相比，虽然文辞雅驯很多，却缺乏释僧顺文章的那种论战的尖锐性。从理论上讲，《灭惑论》对于佛理也没有什么独创的阐发，这就显得刘勰似乎是在作一种应景的文章。再看看很可能出自刘勰之手的《弘明集后序》，虽然竭力颂扬佛教，但仍表现出沈约的《均圣论》的思想，对儒家也毫不含糊地说了许多称赞的话：

沙门之修释教，何异孔氏之述唐虞乎？孔修五经，垂范百王。然春秋诸侯，莫肯遵用，战伐蔑之，将坠于地。爰至秦皇，复加燔烬。岂仲尼之不肖，而《诗》、《书》之浅鄙哉！迨及汉武，始显儒教，举明经之相，崇孔圣之术。宁可以见轻七国，而遂废后代乎。（《全梁文》卷七十二）

这里对孔子、儒家的称赞，显然同《文心雕龙》中的《原道》、《宗经》中的论述在精神上是完全一致的。

说明儒家思想在刘勰思想中占据主导地位的更为有力的证据，是他所选择的生活道路。自称七岁梦彩云，已过“而立”之年梦孔子的刘勰，有着很为强烈的人仕的要求，或至少也是要以“立言”而扬名后世。他后来终于脱离寺院去梁朝做官，便清楚地说明了这一点。但就当时的情况来看，同他原先入定林寺依僧祐而居又不是

---

① 关于《灭惑论》写成的时间有两说，一说成于齐，一说成于梁，待考。

矛盾的。相反,这对他走上仕途有重要作用。第一,刘勰在家贫的情况下入定林寺,可以使他摆脱各种俗务,在整理研究佛经的同时继续钻研经史典籍,以实现他在《程器》中所说的“君子藏器,待时而动”的想法。第二,佛经的整理、翻译,佛学著作及佛教碑铭的写作都同文学有密切关系,对于主张由“学文”而从政的刘勰来说,这也不失为一条可行的道路。关于这点,下面还要再谈。第三,在齐、梁,重要的寺院中的名僧常常受到帝王贵族的礼遇,僧祐在当时即见重于梁王室。刘勰的依僧祐而居,对于他的入仕是有重要作用的。据杨明照《梁书刘勰传笺注》考证,刘勰“起家奉朝请”之后被中军临川王宏引兼记室,很可能同僧祐与萧宏常有往来,萧宏对之执弟子礼有关,虽然在入寺之初,刘勰并不就意料到他的入寺将引他通向仕途,但在当时的客观条件下,这确是像刘勰这样贫困和地位低下的文人走向仕途的一条可能的道路。刘勰入寺后十余年间始终未变服出家,这也只能用他不愿放弃儒家入世求取功名的思想来加以解释。

刘勰在定林寺所作的主要工作是整理编定佛教经典,但他同时又把相当的力量放到了写作佛教的碑铭上。《梁书》本传说他“为文长于佛理,京师寺塔及名僧碑志,必请勰制文”。碑铭本来是一种很重要的文体,其写作者必须有较高的地位、学识和文学修养。镌刻之后,在社会上的影响也很大。梁代佛教大发展,佛教碑铭的写作也空前增多,成了碑铭中的一种特殊体裁,并引起了当时统治者的重视。梁元帝萧绎曾编了《内典碑铭集林》三十卷,并写了序(《全梁文》卷十七)。在序中,萧绎是把佛教碑铭作为一种文学性的文章来看待的,在讲到文章的写作时,发表了重要的见解(见上章)。末了他又说:

予幼好雕虫,长而弥笃,游心释典,寓目词林,顷常搜集,有怀著述。譬诸法海,无让波澜,亦等须弥,同归一色。故不择

高卑，唯能是与，倘未详述，随而足之，名为《内典碑铭集林》，合三十卷。庶将来君子，或裨观见焉。

这是我国第一部大型的佛教碑铭集，它无疑具有文学和历史文献的双重价值。刘勰既深知佛理，又喜好文学，而且有相当高的文学修养，这就很自然地使他成为当时闻名的佛教碑铭作家了。从《梁书》本传说“京师寺塔及名僧碑志，必请勰制文”来看，他所创作的佛教碑铭一定为数不少，而且也完全可能被选入《内典碑铭集林》。但现在所知，为刘勰所写的碑铭只有如下一些：

释超辩碑铭，齐永明十年（公元492年）写，据《高僧传》卷十二《释超辩传》，文已佚。

僧柔碑铭，延兴元年（公元494年）写，据同上书卷八《僧柔传》，亦见《出三藏记集》卷十二《法集杂记铭目录》著录，文已佚。

僧祐碑铭，天监十七年（公元518年）写，据《高僧传》卷十一《僧祐传》。

《钟山定林上寺碑铭》，《法集杂记目录》著录，写作年代不详，文已佚。

《建初寺初创碑铭》，见同上书著录，写作年代不详，文已佚。

《梁建安王造荆山石城寺石像碑》，据杨明照考证写于天监十五年（公元516年）三月至十七年（公元518年）三月两年中。文尚存。《艺文类聚》卷十六《内典上》部分收录，宋孔延之编《会稽掇英总集》卷十六全文收录，杨明照《文心雕龙校注拾遗》转录<sup>①</sup>。

① 以上据兴膳宏《〈文心雕龙〉与〈出三藏记集〉》、杨明照《文心雕龙校注拾遗》。

抛开不知的刘勰的碑铭作品不谈,仅从已知的看,他从齐永明十年起就开始写碑铭了。这时他正在定林寺,约二十八岁。碑铭的写作不但扩大了刘勰在当时的影响,无疑也丰富了他的写作经验,促进了他对文章的思考研究。他在京师的文声大振,很可能也是促使他著《文心雕龙》以论文的一个重要原因,虽然还不是最重要的原因(详下节)。刘勰论文,标举“宗经”,这有种种原因,但他本人是一个碑铭作家,碑铭写作与经典有密切关系,这大约也是原因之一。从碑铭的写作中,是最能体会到熟悉经典的重要性的。此外,刘勰在整理佛经的过程中也注意到了文章的问题。现存僧祐所著,题为《梵汉译经音义异同记》一文(《全梁文》卷七十一),兴膳宏已指出很可能出自刘勰之手。其中讲到“文字应用,弥纶宇宙,虽迹系翰墨,而理契乎神”,这和《文心雕龙·原道》中对“文”的作用的强调基本上是一致的。文中又讲到文质问题,赞美佛经的成功的译文“质文允正”,“既齶齶以条理”,“亦彬彬而雅畅”,“辞理辩畅,明踰日月,观其为美”,并指出“文过则伤艳,质甚则患野,野艳为弊,同失经体”。这和《文心雕龙》对于文质问题的看法是完全一致的。自晋末以来,佛教即与文学、绘画、雕塑、书法发生了联系。其中佛学与文学,可以说是到了齐梁才更为明显地发生了联系。这首先是同上章已讲到的声律问题相关的。但当时论声律问题的人都还不是单纯的佛学家。以佛学家的身份,在佛学著作中论及文学的,先是刘勰,后有《高僧传》的作者释慧皎。他的《高僧传论》中的《经师论》、《唱导论》都包含关于文学的重要思想,此不详论。这里所要说明的是:在梁代,佛教与文学发生了重要联系,身居定林寺研究佛经的刘勰不只在研究佛经,同时也在研究文学,并大力进行带文学性、故事性的碑铭创作。这和他在定林寺时期最后写成《文心雕龙》这一论文巨著显然是有密切关系的。

刘勰在文章上的成就,是值得专门研究的。这里只想指出上述

释慧皎在《高僧论·唱导论》中所讲唱导所需的四个条件,用来评论刘勰的文章,很为适合。他说:

夫唱导所贵,其事四焉,谓声、辩、才、博。非声则无以警众,非辩则无以适时,非才则言无可采,非博则语无依据。至若响韵钟鼓,则四众惊心,声之为用也;辞吐俊发,适会无差,辩之为用也;绮制彫华,文藻横逸,才之为用也;商榷经论,采撮书史,博之为用也。(《全梁文》卷七十三)

这里讲的是唱导,显然也适用于文章。《文心雕龙》,正如释慧皎所说,声(音律)、辩、才、博四者俱备,每一方面刘勰可说都达到了应用自如的程度。释慧皎讲唱导而如此之与刘勰的文章相合,这并不是偶然的。因为刘勰也是佛教中人,在佛经的宣传、讲解、论辩上,他自然是熟知释慧皎所说的这些条件的重要性的。这显然又从而影响到了他的文章。人们常说佛教的因明学影响到了刘勰的文章,其实这还不是最重要的,更为重要的是风格、手法等等方面的影响,这正是由释慧皎最为简明而全面地说出来了。而所谓因明学的影响,就包含在四个条件的“辩”之中。

刘勰的文章,除《文心雕龙》外,就是佛学论文和佛教碑铭。他在入定林寺之前,估计是写过诗赋一类文字的,但已不存或不为人所知。在入寺之后,诗赋一般就不是依沙门而居的人所当为。但现存的《梁建安王造剡山石城寺石像碑》,表明刘勰是有诗赋的修养和优秀的文学才能的。如文中对山水的描绘,明晰而婉转,精确而秀逸,宕荡起伏而引人入胜。对于已完成的佛像的描绘也颇为生动而富于文学意味:

……磨砻之术既极,绘事之艺方骋,弃俗图于史皇,追法华于波塞。青糞与丹砂竞彩,白金共紫铄争耀;从容满月之色,



赫奕聚日之辉。至于顶礼仰虔，罄折肃望，如须弥之临大海，梵宫之跼上天。说法视笑，似不违于咫尺；动地放光，若将发于俄顷。可使曼陀逆风而献芬，旃檀随云而散馥。梵王四鹤，徘徊而不去；帝释千马，踟蹰而忘归矣。（《〈文心雕龙〉校注拾遗》第807—808页）

总的来看，这是一篇很为成功的文学性的散文，不同于许多老套呆板，枯燥无味的碑铭。

上面说过，刘勰开始写他的《文心雕龙》，大约在齐明帝建武三、四年之后，很可能是他在文名已显于京师的情况下，希望通过这本书的写作而有所表见于世，以期走上仕途。虽然《序志》末尾说他写作的目的，还是他在《程器》中所说“穷则独善以垂文”之意，但这也并不排斥“达则奉时以骋绩”。刘勰于书成后不顾一切地要取定于沈约，清楚地表明他是不甘寂寞的。

《梁书》刘勰本传说：“初，勰撰《文心雕龙》五十篇，论古今文体，引而次之。……既成，未为时流所称。勰自重其文，欲取定于沈约。约时贵盛，无由自达，乃负其书候约出，干之于车前，状若货鬻者。约便命取读，大重之，谓为深得文理，常陈诸几案”。刘勰为了取定于沈约，不惜负书候约出而干之于车前，这种做法较之于历代文人所称美的“藏之名山，传诸其人”，看来是太卑下了。但是，“藏之名山，传诸其人”，其实是要有相当地位的文人才能做到的。刘勰写《文心雕龙》时，他的地位比写《论衡》时的王充还要低得多。如果他不采取这种看来是卑下的办法取定于沈约，那么他精心写成的这部著作既不为时流所称，也许早就淹没无闻了。这件事反映了当时贫寒的文人们低贱艰难的处境，同时也反映了刘勰求取功名的强烈愿望。有人认为《文心雕龙》之所以为沈约所称誉，是因为其中写了《声律》一篇，这种看法是表面的。自从齐永明以来，经过沈约等人的倡导，作文要注意声律已为许多人所承认。在佛教信徒

中,对文章与声律的关系也已有清楚的认识。如上面讲到的释慧皎在《高僧传论·经师论》里就曾对声律问题作了很好的论述,主张“咏歌之作,欲使言味流靡,辞韵相属”。刘勰在《文心雕龙》中专门写了《声律》一篇,很难说是为了迎合沈约。实际上,沈约肯定《文心雕龙》,更根本的是因为它在当时的文坛上,基本上是站在包含沈约在内的“新变”派一边的,或至少也是十分赞同“新变”派对辞藻的美的要求的。同时其基本思想与沈约的《均圣论》相同,也是重要原因。

刘勰写成了《文心雕龙》,又取定于沈约而获得了成功,这对于他结束寺院生活,走上仕途,无疑产生了重要作用。但这只是一个原因,还要看到他当时已以善于写佛教碑铭而有文名,并且非常熟悉佛教经典,与梁王室所看重的僧祐有特殊密切的关系,这一切在梁武帝崇佛的情况下,都有助于刘勰走上仕途。此外,不论从做一个官必须熟悉儒家经典来看,还是从梁武帝既崇佛也尊儒来看,刘勰不只深通佛典,而且尊崇儒学,博知经史,这对于他的人仕也是起了作用的。可以说,各种条件的凑合,终于使刘勰实现了入仕的愿望。

## (2) 从入仕到出家

据《梁书》刘勰本传,他于天监初年“起家奉朝请”。所谓“奉朝请”,不过是奉朝请召会而已,还不是有职有权的官。但刘勰终究入朝了,其具体经过不详。据杨明照《梁书刘勰传笺注》考证,勰入朝后至出家前的经历如下:

约在天监三年(公元504年)正月后,刘勰被中军临川王宏引兼记室。记室是一个掌管文翰的官,刘勰任此职,当然同他已以文章知名有关,也同僧祐与萧宏有甚深的关系有关。

天监七年(公元508年)十一月,梁武帝令释僧智等于上林寺抄写经论,以类相从,刘勰也参加了这一工作,后成《众经要抄》一

部，计八十八卷（或称八十卷）。这时刘勰仍任临川王记室。他之所以被命参加这一工作，自然同他一向熟悉佛经分不开的。

约在天监八年（公元 509 年）四月之后，即《众经要抄》撰成后，刘勰迁车骑仓曹参军。

约在天监十年（公元 511 年）之前，刘勰又曾出任太末县（今浙江衢县）令，史称“政有清绩”。

约在天监十年后，刘勰改任仁威南康王萧绩的记室，兼东宫通事舍人。这是刘勰入东宫任职的开始。

约在天监十七年（公元 518 年）八月后，刘勰上表建议二郊农社的祭祀应与七庙的祭祀一样改用蔬果。这是由于梁武帝即位后，皈依佛教，断肉食，七庙的祭祀均改用蔬果，但二郊农社未改，所以刘勰有此建议。表上后诏付尚书议，如刘勰所言实行。大约因为此次上表之故，刘勰于上表后迁步兵校尉，并继续兼任东宫通事舍人。步兵校尉在当时是一个常由有地位的名士任职的闲官。刘勰得任此职，说明他在上表之后政治地位有了提高。

《梁书》刘勰本传对刘勰在梁出仕任职经过的记述即如上述，天监十七年以后的情况未见记载。只在传末说：“有敕，与慧震沙门于定林寺撰经。证功毕，遂启求出家，先燔鬓发以自誓。敕许之。乃于寺变服，改名慧地。未期而卒”。这段相当含糊的记述，牵涉到许多问题。

首先，刘勰一贯抱有“穷则独善以垂文，达则奉时以骋绩”的志向，如果他当时不是在仕途上遭到了挫折，感到已一无可为，他是不会决心出家的。而且以“先燔鬓发以自誓”来看，他似乎是要向梁武帝表明他是真正决心要出家的。现在推测起来，刘勰的决心出家有两种可能。一是他在昭明太子萧统于中大通三年（公元 531 年）去世前在政治上遭到了排挤打击，被派往定林寺撰经，于是决心出家。一是在萧统去世后，东宫旧属按例不得留，但刘勰又未被委以新任，而是被派往定林寺撰经，实际是在政治上被梁武帝所抛弃，

令其重新度僧人的生活,因此愤而出家。通观刘勰自入梁王朝做官之后,虽然实现了他的人仕的愿望,但说不上是得志的。以他的资历、出身而言,他在梁王朝不可能取得高位,这也是必然的。因为他既出身寒门,又是以依僧祐而居,整理佛经而见知于当时。他虽未出家,但在人们的眼中,实际上与僧人没有什么差别。史称昭明太子对刘勰“深爱接之”,这是确实的,下面还要再谈。但史书记载与昭明太子游宴,为太子所礼的人之中,从未出现刘勰的名字。梁代盛行讲论,探讨佛经、儒家经典以及《老子》,但也未见有记载说刘勰曾参与其事。这显然是由于刘勰虽然对佛教经典文献很为熟悉,但在佛教的理论上还很难说有深入的研究(从他的《灭惑论》也可看出这一点)。对于儒家经典,刘勰自然也是熟悉的,但从他的《序志》中已可看出,他认为对于儒家经典,“马、郑诸儒,弘之已精,就有深解,未足立家”,所以对于儒家经学,他也未深究过。总起来看,刘勰在当时的特出之处看来不外两点:一是熟悉佛教经典文献,二是能做文章。在政治方面,见于史书记载的,一是出任太末县令颇有成绩,二是曾上表建议二郊农社祭祀改用蔬果,此外再没有别的了。或许刘勰确有更多的政治才能,但以他的资历、出身,也是无法得到重用的。所以,他基本上是靠他既熟悉佛教经典文献,又能做文章而立足于梁王室的官吏之中。而他之所以能立足,又同来自两个方面的支持分不开。一个是见重于梁王室的僧祐的支持,另一个是爱好文学的昭明太子的支持。这两个方面可以说就是刘勰能立足于梁王朝的政治靠山。只要这两个靠山一倒,刘勰的地位就会发生动摇。僧祐是于天监十七年五月去世的。虽然这年八月后刘勰还因上表而迁步兵校尉,在此之前刘勰又曾在僧祐去世后为之撰写碑铭,但僧祐的去世无疑使刘勰失去了一个重要的政治靠山。同时,据《梁书》昭明太子传,昭明太子与梁武帝之间的关系看来并不很好,昭明对梁武帝始终是深怀畏惧,战战兢兢的。可以推想,刘勰作为昭明太子的下属,在昭明尚存时因宫廷内部的矛盾而被排

斥,或在昭明去世后被抛弃,这是很自然的。就刘勰而言,他虽然自视不低,但实际上他主要是一个文学家和文学理论批评家,加以为资历、出身所限,因此他所希望的“达则奉时以骋绩”,对于他来说是力不从心的。刘勰因为抱着儒家入仕的理想,依僧祐而居十余年迄未出家,在入仕之后的晚年却毅然决心出家,看来是他在政治上的追求遭到了破灭的结果,并不全出于对佛教的信仰。通观刘勰的一生,儒家思想在他的思想中始终是居于主导地位的。

其次,在上引《梁书》的记述中,未明言梁武帝何时令刘勰与慧震于定林寺撰经,也未言撰经事何时告终,因此刘勰于撰经完毕后请求出家,不到一年即死去的具体时间也就不清楚。研究者对此作了不少考证,计有三说:一说刘勰死于普通元二年间(公元520、521年),一说死于中大通三年(公元531年),一说死于大同四年或五年(公元538或539年)。这问题尚待进一步探讨。我们认为,如能从佛教典籍中,直接间接地查得梁武帝令刘勰与慧震于定林寺撰经的时间,那么对刘勰卒年的推定可能就较近于实际。因此,这一问题的解决有待于进一步查阅和梁代佛经有关的所有典籍,弄清梁代佛教发展的各种细节。

以上讲了刘勰入仕后的大致经历,下面再来考察一下刘勰在作东宫通事舍人时与昭明太子萧统的关系。因为这对于了解刘勰的美学思想是有关系的。

关于刘勰与昭明太子的关系,《梁书》刘勰本传中只说了一句:“昭明太子好文学,深爱接之”。从昭明与刘勰对文学的看法来考察,刘勰为昭明所“爱接”是有根据的,从中还可看出刘勰的《文心雕龙》在梁代宫廷中曾产生了相当的影响。追随昭明的文学之士虽然很多,见之于史书记载的有:刘孝绰、殷芸、陆倕、王筠、刘洽、张缅等人,但这些人文学理论上以及在昭明也很关心的佛学上都远没有刘勰的素养高。所以在当时东宫与昭明接近的文学之士中,刘勰是占有特殊地位的。上章已指出,昭明主张文章应当“丽而不

浮，典而不野，文质彬彬，有君子之致”，这正是刘勰在《文心雕龙》中反复讲到了的一个根本观点。昭明在《答玄圃园讲颂启令》中讲到了“银草金云，殊得物色之美”（《全梁文》卷十九），在《答晋安王书》中讲到了“覩物兴情”、“殫核坟史，渔猎词林”（《全梁文》卷二十），在《答湘东王求文集及诗苑英华书》中讲到了“远绍邃古，傍暨典坟，学以聚益，居焉可赏”（同上），这也都是刘勰在《文心雕龙》中详为论述了的。在《文选序》中，昭明又引用《易传》关于天文、人文的说法来论文，并且认为文章从质朴变为华丽是必然之势，这同刘勰《文心雕龙·原道》及其他篇中肯定文词之美的说法又是一致的。萧纲、萧绎也都一再用《易传》的天文、人文的说法来解释文章，如：

日月参辰，火龙黼黻，尚且著于玄象，章乎人事，而况文辞可止，咏歌可辍乎（萧纲：《答张缵谢示集书》，《全梁文》卷十一）。

窃以文之为义，大哉远矣！故孔称性道，尧曰钦明，武有来商之功，虞有格苗之德。故《易》曰：“观乎天文，以察时变；观乎人文，以化成天下。”是以含精吐景，六卫九光之度；云珠喻龙，南枢北陵之采，此之谓天文。文籍生，书契作，咏歌起，赋颂兴。成孝敬于人伦，移风俗于王政，道绵乎八极，理浹乎九域，赞动神明，雍熙钟石，此之谓人文。若夫体六经而总文纬，揭日月而谐律吕者，其在兹乎（萧纲：《昭明太子集序》，《全梁文》卷十二）。

窃以观乎天文，日月所以贞丽；观乎人文，藻火所以昭发。况复玉毫朗照，出天人之表；金牒空解，生文章之外。虽境智冥焉，言语斯绝；咏歌作焉，可略谈矣。（萧绎：《法宝联璧序》，《全梁文》卷十七）

这些看法均与《文心雕龙·原道》有类似处。此外,在萧绎做太子时所著的《金楼子》中,有些段落简直就似乎是照抄《文心雕龙》的某些篇章。由此可见,刘勰的著作在当时已传写入宫,而且对昭明太子萧统以及萧纲、萧绎均产生了某种影响。当然,刘勰的文学思想与昭明并不完全一致。如刘勰是把经、史、子以及许多应用文体均视为文学的,昭明则把它们同较为纯粹意义上的文学区分开来了。但在主张文词应当是美丽的和高度重视文词之美这一点上,刘勰不仅与昭明的看法一致,而且与和他的观点相差甚远的萧纲、萧绎的看法也有一致之处。总的来看,《文心雕龙》对文学的看法,在大的方面与昭明的看法相合,再加上刘勰又通佛理,所以为昭明所“爱接”。但是,如前已指出,刘勰虽已入宫当官,在人们的眼里他仍然和一个僧人没有多少差别。刘勰为了保持自己在宫廷的地位,以及出于他与僧祐多年的密切关系,在人仕之后,不能不继续保持着他与佛教界的密切联系,从而也不可能完全像世俗的官僚或文人们那样生活<sup>①</sup>。因此,他虽然有不低于昭明身边的文士的文学才能,却不可能像他们那样去与昭明唱和,写世俗的人们所写的那种艳丽的诗赋,从而也不可能被当作单纯的文学之士来看待,和昭明的关系也就不及其他文士密切。刘勰自青年时代依僧祐而居,以佛教界的一员而闻名于时,既是他后来能入仕的一个重要条件,但同时也极大地束缚了他个人的发展。在他入仕之后,梁武帝仍然先后两次派他往定林寺撰经,说明在梁武帝眼里,他主要也还只是一个熟知佛教经典的人物。

刘勰的一生,从入寺到入仕,又从入仕到出家,是齐梁时期一个出身寒微的文人,从依傍佛门,挣扎着走上仕途,最后又陷于破灭而终于不得不遁入空门的一生。他从入定林寺开始了他的奋斗,最后又依然回到了定林寺。但这时僧祐早已死去,刘勰的仕途之

---

<sup>①</sup> 刘勰终身不娶,或应由此得到解释。

梦，“达则奉时以骋绩”的理想也已明明白白地成了泡影。是否还可以“穷则独善以垂文”呢？即使刘勰还有此志向，由于他与定林寺有多年的密切关系，以及他自青年时代起即被人们视为佛教界的知名人物，再加上他对佛教的信仰和仕途的失意，入仕后又始终未娶，这一切都使刘勰不可能脱离定林寺去过一般世俗的生活，因此出家就成了刘勰的自然归宿。刘勰最后决心出家，这对他来说看来是不得不走的一步。这虽和他的佛教信仰有关，但不是单纯出于对佛教的信仰。如果在昭明太子死后，梁武帝不是令刘勰往定林寺撰经，而是继续委以新职，甚或有所升迁，那么抱着“达则奉时以骋绩”的理想刘勰大概是不会想到出家的。在不得不然的情势之下，刘勰的出家看来是一种精神的解脱，但也完全可能是一种痛苦的解脱。史书说他“启求出家，先爇鬓发以自誓”，向梁武帝表明出家的决心，这种做法很可能是刘勰的一种悲剧性的愤慨的心理的表现。从佛家的观点看来，刘勰的入仕可以说是一场梦，而且是一场并不美妙的梦，没有什么特别可以称许的地方。倒是那在入仕之前所写的，融进了刘勰青年时代的理想和热情的《文心雕龙》，使他在历史上留下了自己不灭的足迹。《序志》的最末一句话：“文果载心，余心有寄”。的确，刘勰一生的真正的寄托不是在他曾经孜孜以求的功名中，而是在《文心雕龙》中。这是他的悲哀之处，但同时也正是他的幸运之处，也可以说是他的伟大之处。



## 第二节

### 《文心雕龙》与齐梁 文坛的古今新旧之争

《文心雕龙》是当时文学发展的产物，直接和齐梁文坛上的古今新旧之争联系在一起。这是了解《文心雕龙》思想倾向的一个很为根本的问题，它清楚地显示了刘勰美学思想的优点与局限。

不少研究者已经指出，《文心雕龙》的写作同齐梁文坛上所存在的古今、新旧之争分不开<sup>①</sup>，这种争论，自宋初已见发端，至梁代而达于白热化。刘勰说：“宋初讹而新”（《通变》），指出了至宋文章的新变化。这种新变化，其特色是趋向于浅显新丽，既不同于古时的质朴、雅正，也不同于魏晋的慷慨、冲淡、清绮。总之，如上章已分析过的，它带有一种趋向于世俗化的平易的特色，追求一种感官的快适的美。这是自宋以来庶族地主取代门阀世族掌握了政权，大量吸收一般地主和市井商人参与政治，在社会风尚和审美趣味上所引起的变化的表现。由晋入宋，占据统治地位的新贵族的组成，他们的生活方式、爱好和趣味，都已和魏晋门阀世族有很大的不同了。我们在上章中已指出，这种不同很为集中地反映在宋代宫廷乐舞的变化上。这就是王僧虔所指出的“家竞新哇，人尚谣俗，务在噍危，不顾律纪，流宕无涯，未知所极，排斥典正，崇长烦淫”（《宋书·乐志一》）。裴子野对此也作过具体的论述（详上章）。这种现象从宋到齐，继续存在和发展着。《南齐书·王俭传》中说：

---

① 见萧荣华：《齐梁文坛古今之争与〈文心雕龙〉》，刘建国：《“通变”杂谈》，蒋凡：《〈文心雕龙〉研究的若干问题》等文。

上曲宴群臣数人，各使效伎艺。褚渊弹琵琶，王僧虔弹琴，沈文季歌《子夜》，张敬儿舞，王敬则拍张。俭曰：“臣无所解，唯因诵书”。因跪上前诵相如《封禅书》。上笑曰：“此盛德之事，吾何以堪之”。

这段记述很为具体地描写了齐代宫廷的风尚。沈文季所歌的《子夜》，是俗谣中的情歌，非典正的雅乐，而当时是为宫廷所欣赏的。这也正是王僧虔所说“家竞新哇，人尚谣俗。”王在上述的宴会中也自效伎艺，弹琴。所弹虽不知何曲，但大约也不会离圣意太远，雅到连皇帝也无从欣赏。自称无伎艺可效，跪而背《封禅书》的王俭，前文中已指出他是齐永明时期提倡尊儒的大臣。他对宫廷的这种现象显然是不以为然的，背《封禅书》以进的目的正是要皇上留心于“盛德之事”。而皇上却答曰：“吾何以堪之”。我们虽未看到王俭对文艺问题发表的意见，但从他的尊儒的思想和他在上述宴会上的表现来看，钟嵘说他“既经国图远，或忽是雕虫”（《诗品》下）是一定的。但就在齐永明时由王俭、陆澄等人的提倡，尊儒之风一时颇盛的情况下，沈约等人开创了“永明体”。“永明体”讲求文章的声律之美，当然也不会忽视辞藻的美。它的产生有种种原因，但主要是宋初以来王僧虔所说“家竞新哇，人尚谣俗”这一风气下的产物。它要求文章读起来要动听，易上口，易懂，在根本的倾向上也是同所谓“典正”的要求相反的。《梁书·文学传》说：“齐永明中，文士王融、谢朓、沈约，文章始用四声，以为新变。至是转拘声韵，弥尚丽靡，复踰于往时”。“永明体”的产生，标志着宋初以来新贵族们的审美趣味终于在文体上得到确立，创造出了一种适合于这种趣味的形式。它较之于古代和魏晋的文章，确实是一个“新变”。到了梁代，以简文帝为倡导者的“宫体”诗，更是把这种“弥尚丽靡”的作风推向了极端。

在齐梁文坛上，一方面“排斥典正”，“弥尚丽靡”的风气在发展着，另一方面也必然会有反对这种风气，提倡“典正”的思想出现在齐，王僧虔已对“排斥典正，崇长淫烦”表示不满了。但王作为东晋世家大族王姓的后代，还很受玄学之风的影响，对儒家“典正”的文艺并不是很欣赏的。旗帜鲜明地出而反对“排斥典正”的风气的，是由齐入梁的裴子野，其代表作就是《雕虫论》。它迎头痛击了以“丽靡”相尚的“新变”派，并且引用荀子的话，认为是“乱世之征”，提到了会导致亡国的高度。但“新变”派也不甘示弱，因为它在齐梁新贵中有着很深的社会基础，并且得到了王室贵族的支持。在上章中已指出，简文帝萧纲的《与湘东王书》就是对裴子野《雕虫论》的有力反驳。昭明太子萧统有关文艺的言论，说法比萧纲缓和得多，但很明显也是站在“新变”派一边的。梁元帝萧绎更是如此。在旧派与新派之间存在着很深的分歧，从《与湘东王书》和《雕虫论》的显然针锋相对可以证实，旧派谨守着儒家以文学为劝善惩恶的工具的观点，主张文须法古，典正无华，对新派“排斥典正”，力求文辞的华丽深为不满，斥之为有害正道的雕虫小技。新派则认为今文不同于古文，其宗旨在“咏吟情性”，有别于述说政治伦理的经典，因此须有缠绵的情思，华丽的词藻。正如旧派憎恶新派的文章是唯知藻饰的雕虫小技一样，新派也憎恶旧派的文章“典正可采，酷不入情”（萧子显：《南齐书·文学传论》），“儒钝殊常，竞学浮疏，争为阐缓”，“了无篇什之美”（萧纲：《与湘东王书》），对此风之不能去甚为痛恨。对新旧两派之争，现今的一些论者多偏袒旧派，认为有反对“形式主义”的积极作用云云，其实旧派以文章为劝善惩恶的工具，不值得赞赏。这种劝善惩恶将使文章成为千篇一律的空洞说教，同样是一种极其可厌的“形式主义”，而且又失去了文学所应有的美。新派的观点虽有浅薄、庸俗、片面的地方，但它终究看到了文学所应有的审美特征，并且大力地强调了这种特征，促使文学从劝善惩恶的说教中解放出来，推动了文学的发展。在新旧两派的争论中，

旧派除反复申言文学是劝善惩恶的工具之外,提不出任何新的有意义的论点。新派由于抓住了文学的审美特征,大讲文的古今之别,“新变”的不可避免,提出了不少有重要意义的新论点,论证振振有词,颇有雄辩的力量,殊非旧派僵硬、空洞、武断的论调所能匹敌。齐梁文坛的新旧之争,是以新派的胜利而告终的。这不仅因为如前所说,它有王室贵族的支持,更重要的是因为它紧紧抓住了文学的审美特征,比旧派有更好的理论武装。此外,在创作上,旧派也拿不出什么成功作品足以和新派匹敌。

齐梁文坛的古今新旧之争虽说到了梁代才趋于白热化,双方都发表了自己的理论宣言,但这种争论由来已久,非一时突发的现象。如前所说,王僧虔已指过新旧两派的不同倾向,“永明体”的创立更突出了主张“新变”(新声巧变)的新派与旧派的不同。更推远一些,自东汉的王充到西晋的葛洪,围绕对“贵古贱今”的批驳,古今之争也已表现得相当清楚了。虽然含意与齐梁时争论不尽相同,但明显有相通、一致之处(参见本书第一卷王充章及本卷葛洪章)。刘勰的《文心雕龙》写成于齐和帝之世,他对文坛上的这个古今新旧之争不会不知道。新旧之争既成为当时文坛上人人注目的重大问题,刘勰要对文学全面地发表他的见解,是不可能对这个问题置之不理的。有的研究者曾指出,《梁书》及《南史》刘勰本传都说“勰撰《文心雕龙》五十篇,论古今文体”,这里讲的“论古今文体”是同当时文坛上存在的古今新旧之争有关系的。<sup>①</sup>我们认为这个看法是对的,因为在刘勰所处的条件下,要论文就逃不脱古今文体之争这个大问题。“论古今文体”虽不足以概括《文心雕龙》全书的内容,但明显是贯穿全书(不限于《通变》)的一个基本问题。而且刘勰对这个问题的看法,是同他的整个美学倾向密切相关的。

---

① 见萧荣华:《齐梁文坛古今体之争与〈文心雕龙〉》,《文心雕龙》学刊第二辑,齐鲁书社,1984年版。

刘勰对古今新旧之争的看法是怎样的呢？

首先，刘勰批评了自宋以来主张“新变”的一派。他这种批评的基本之点，包含在他说过的“宋初讹而新”这一句话里。“讹”是不合正道之意，“讹而新”即是说“新”而不合于正道。这个意思，刘勰在《文心雕龙》中反复地作了说明：

文虽新而有质，色虽揉而有本，此立赋之大体也。然逐末之俦，蔑弃其本，虽读千赋，愈惑体要。遂使繁华损枝，膏腴害骨，无贵风轨，莫益劝戒，此扬子之所以追悔于雕虫，贻诮于雾縠也。（《诠赋》）

昭体故意新而不乱，晓变故辞奇而不蹊。若骨采未圆，风辞未练，而跨略旧规，驰骛新作，虽获巧意，危败亦多。（《风骨》）

……黄唐淳而质，虞夏质而辩，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，风末气衰也。（《通变》）

自近代辞人，率好诡巧，原其为体，讹势所变，厌蹊旧式，故穿凿取新。……旧练之才，则执正以馭奇；新学之锐，则逐奇而失正。势流不反，则文体遂弊。（《定势》）

……后之作者，采滥忽真，远弃风雅，近师辞赋。故体情之制日疏，逐文之篇愈盛。（《情采》）

凡精虑造文，各竞新丽，多欲练辞，莫肯研术。（《总术》）

所有这些对“新变”派的批评，和齐代的王僧虔批评宋以来的乐舞“家竞新哇，人尚淫俗，务在噍危，不顾律纪。流宕无涯，未知所极，排斥典正，崇长烦淫”是完全一致的。总之，文章虽新且丽，但就是不合风雅正道。刘勰认为这是一个人问题，而且从《序志》中可以看到，刘勰说他夜梦孔子而著《文心雕龙》，目的就是要解决这个问题。

题。他说：

唯文章之用，实经典枝条。五礼资之以成，六典因之致用，君臣所以炳焕，军国所以昭明。详其本原，莫非经典。而去圣久远，文体解散，辞人爱奇，言贵浮诡，饰羽尚画，文绣鞶悦，离本弥甚，将遂讹滥。盖周书论辞，贵乎体要；尼父陈训，攻乎异端；辞训之异，宜体于要。于是搦笔和墨，乃始论文。

由此可见，上面所说齐梁时文学上的古今新旧之争，在刘勰心目中占有多么重要的地位。《文心雕龙》当然不是仅仅论述这个问题，但一切论述，在刘勰看来最终都是为了解决这个问题，使文章返回正道，不致继续陷入“离本弥甚”和“讹滥”的境地。这也就是《梁书》和《南史》刘勰本传说他著《文心雕龙》以“论古今文体”的根本目的。

刘勰是怎样解决这个问题的呢？他是像复古派的代表裴子野那样，简单地把“新变”派对文词新丽的追求斥之为雕虫小技，并且说它会导致亡国就算解决了问题吗？如果是这样，刘勰同复古派就没有什么区别，他的《文心雕龙》也不会有什么重要的价值。在主张文章必须典雅，合乎儒家经典这一点上，刘勰与裴子野有共同之处。但是，刘勰与裴子野有两个重要的不同点。第一是对儒家的了解有不同。这一点将在后面再加以说明。第二是刘勰虽然主张文章必须符合儒家的正道，但他不仅不否认，而且十分强调文章必须有美丽的词藻。他不把这两者看作是互不相容的，而看作是可以和必须统一起来的。在这点上，刘勰与裴子野截然不同。刘勰说：

圣贤书辞，总称文章，非采而何？夫水性虚而沦漪结，木体实而花萼振，文附质也。虎豹无文，则鞬同犬羊；犀兕有皮，而色资丹漆，质待文也。若乃综述性灵，敷写器象，镂心鸟迹之中，织辞鱼网之上，其为彪炳，缛采名矣。（《情采》）

夫能设模以位理，拟地以置心，心定而后结音，理正而后摘藻，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，彬彬君子焉。（同上）

裴子野的《雕虫论》对讲求文章词藻的美丽表示了极大的憎恶，至少也是极端轻视的，而刘勰却毫不含糊地声称：“圣贤书辞，总称文章，非采而何？”刘勰不但主张文章要有文采，而且还主张要有“缛采”，即繁富的文采。问题只在这种“缛采”应当是符合儒家正道的“正采”。“摘藻”，亦即裴子野《雕虫论》所痛恨的“藻饰”是完全必要的，而且是很重要的，问题只在要“理正而后摘藻”，使文藻不致淹没或背离儒家正道，做到“雕琢其章，彬彬君子”。在《定势》中，刘勰又说：

……渊乎文者，并总群势，奇正虽反，必兼解以俱通；刚柔虽殊，必随时而适用。若爱典而恶华，则兼通之理偏，似夏人争弓矢，执一不可以独射也；若雅郑而共篇，则总一之势离，是楚人鬻矛誉楯，两难得而俱售也。

刘勰站在儒家立场上，排斥郑声，认为郑声淫，所以雅郑是不能同篇的。但同时他又认为文章虽要雅正，却不应当因此就排斥“奇”，即排斥文章的变化、技巧以及与之相关的文采的美。他在《丽辞》中说过：“若气无奇类，文乏异采，碌碌丽辞，则昏睡耳目”。所以“奇”、“正”要“兼解以俱通”，不能“爱典而恶华”，即不能只求文词的雅正而讨厌文词的华美。而“爱典而恶华”正是裴子野《雕虫论》思想的宗旨，也是齐梁文坛上一切复古派的主张。刘勰明确地反对“爱典而恶华”，清楚地表现了他与复古派的分歧和对立。

刘勰一方面反对“新变”派只求词藻的华丽而不顾是否合于正道，另一方面又反对复古派只讲内容的雅正而否定词藻的华丽。他

认为文章既要是雅正的,又必须有华丽的词藻。看来他在“新变”派与复古派之间采取了一种折衷的立场。这种折衷的思想是刘勰自觉地坚持的思想,它成为《文心雕龙》观察解决各种问题的基本的方法论,并且和刘勰所提出的“通变”的观念密切相关。我们说刘勰在解决齐梁文坛上古今新旧之争时,在“新变”派与复古派的对立的情况下采取了一种折衷的立场,不等于说刘勰对“新变”派与复古派两者的态度是不偏不倚的。相反,从下面的分析中可以看到,刘勰的思想既有着保守的方面,同时基本上又是站在“新变”派一边的。因为他虽然批评了“新变”派,但他并不否定“新变”本身,而只是要竭力矫正“新变”派的流弊。他是在肯定“新变”的合理性和必要性的前提下来批评“新变”派的,这就使他和根本否定“新变”的复古派有了重大的、本质的区别。这是在了解《文心雕龙》的思想时必须给予充分注意的一个重要问题。

### 第三节

#### 《文心雕龙》的“折衷”思想

刘勰在《序志》中说:

夫铨序一文为易,弥纶群言为难。虽复轻采毛发,深极骨髓,或有曲意密原,似近而远,辞所不载,亦不胜数矣。及其品列成文,有同乎旧谈者,非雷同也,势自不可异也;有异乎前论者,理自不可同也。同之与异,不屑古今,擘肌分理,唯务折衷。

“擘肌分理,唯务折衷”确实是贯穿《文心雕龙》的基本方法。这个方法要求看到事物的不同的、互相对立的方面,并且把这些方面统一



起来,而不要只孤立地强调其中的某一方面。刘勰在《知音》中说:“知多偏好,人莫圆该。……各执一隅之解,欲拟万端之变。所谓东向而望,不见西墙也。”这里所谓“各执一隅之解”就是“多失折衷”的表现,即只见到事物的一个方面。相反,“唯务折衷”则是要同时兼顾事物的各个方面,不把它们看成是互不相容的。例如,对于文章的“奇”与“正”,就应当“兼解以俱通”,虽然“奇”、“正”刚好是相反的(《定势》)。《文心雕龙》注意各种对立、相反的概念的“兼解以俱通”,反对“徒锐偏解,莫诣正理”(《论说》),即反对只片面地突出某一方面。

刘勰的这种思想显然同荀子、《易传》的思想直接相关。荀子说:

夫道者,体常而尽变,一隅不足以举之。曲知之人,观于道之一隅而未之能识也,故以为足而饰之,内以自乱,外以惑人,上以蔽下,下以蔽上,此蔽塞之祸也。(《荀子·解蔽》)

圣人知心术之患,见蔽塞之祸,故无欲、无恶、无始、无终、无近、无远、无博、无浅、无古、无今,兼陈万物而中县衡焉。是故众异不得相蔽以乱其伦也。(同上)

万物为道一偏,一物为万物一偏,愚者为一物一偏,而自以为知道,无知也。慎子有见于后,无见于先;老子有见于诘,无见于信;墨子有见于齐,无见于畸;宋子有见于少,无见于多。(《荀子·天论》)

《易传》从“一阴一阳之谓道”这一根本观点出发,同样主张要把事物相反的方面统一起来。所有这些,都是刘勰“折衷”的方法论的渊源。刘勰所说“同之与异,不屑古今,擘肌分理,唯务折衷”,也就是荀子所说“无古,无今,兼陈万物而中县衡焉”的意思。此外,从刘勰在《论说》中批评玄学“贵无”与“崇有”的辩论“徒锐偏解,莫诣正

理”，不及佛学般若学高明来看，他的“折衷”方法也受到般若学离二边行“中道”的思想影响。刘勰常用的“圆该”、“圆通”等词，看来也是借佛学的用语来说明他所主张的“兼解以俱通”的“折衷”的方法论，反对“各执一隅之解”。但刘勰的“折衷”的方法论显然是从荀子、《易传》而来的，不是从佛学来的。他在极个别的地方涉及佛学，只是借佛学来说明他的“折衷”的方法而已。般若学所讲的“中道”，在本质上也与荀子和《易传》要求全面地、统一地把握事物的相反方面的思想不同。<sup>1</sup>

般若学的离二边行“中道”的方法，其目的是要消解相反的双方的对立，使之归于空无。刘勰的从荀子、《易传》而来的“折衷”的方法，则是企图同时把握事物相反的双方，以达到对事物的正确理解，而决不是要把事物变为虚幻的存在。

也正是由于采取“折衷”的方法，使得刘勰对许多问题的看法是比较全面、客观的。他经常考虑到问题的不同侧面，在下判断时兼顾这些不同的侧面，很少作绝对肯定或绝对否定的简单结论。这是刘勰思想方法的一大特点。他对许多问题的看法经常是有褒有贬的，在这个方面有褒，在另一个方面又有贬，显示了他的“擘肌分理，唯务折衷”的识力。例如，对于法家，他一方面尖锐地批评了法家“弃孝废仁，环药之祸，非虚至也”（《诸子》），又指出“法家少文”（《奏启》），但他对于李斯、韩非在文章上的成就仍然给与了肯定的评价，称赞李斯泰山铭文“疏而能壮，亦彼时之绝采也”（《封禅》），“韩非著博喻之富”。刘勰是尊儒的，但对于各个时代的儒家他也并不无条件地加以肯定。例如，对于不少儒家之徒很为看重的汉儒的章句之学，刘勰就是否定的。在否定的同时，还称赞了郑玄、王弼等人的章句义疏。他说：

---

<sup>1</sup> 参见任继愈主编《中国佛教史》第一卷，中国社会科学出版社，1984年版，第515页。

秦若延君之注《尧典》，十余万字；朱普之解《尚书》，三十万言，所以通人恶烦，羞学章句。若毛公之训《诗》，安国之传《书》，郑君之释《礼》，王弼之解《易》，要约明畅，可为式矣。（《论说》）

在论述文学历史发展的《时序》中，他也并不认为儒学占统治地位的时候文章就必定繁盛。如他对汉代和帝、安帝到顺帝、桓帝这一时期的文学评价就不高，认为“磊落鸿儒，才不时乏，而文章之选，存而不论”。对于玄学，刘勰既有批评，同时又高度地肯定了玄学家的论著，认为“师心独见，锋颖精密，盖〔人伦〕论之英也”（《论说》）。以上所举只是少数例子，实际上刘勰对许多问题的看法都是采取这种兼顾不同方面，加以区别对待的分析的方法。刘勰的《文心雕龙》不是“铨序一文”，而是以“弥纶群言”为己任（《序志》），它的目的是要对自古以来的，特别是魏以来的文论作一个综合的总结，以建立自己的理论体系，所以刘勰需要“折衷”。但他所说的“折衷”决非各种观点的简单的堆积与调和，而是要通过他所说的“折衷”的方法，扬弃各家观点的片面性，吸取合理的东西，以建立他自己的理论。在这点上，他和以“解蔽”的方法批判诸子，以建立自己的理论的荀子十分相似。如前已指出，刘勰的“折衷”的方法也正是承荀子而来的。这种方法，实际上也就是要“解蔽”，指出各种观点或各种文学现象“有见”于什么，“未见”于什么，“蔽”于什么，“不知”什么，以解决荀子所说“蔽于一曲而失正求”或“观子道之一隅”所产生的片面性，也就是刘勰所说“徒锐偏解，莫诣正理”或“各执一隅之解”的片面性。从《文心雕龙》全书来看，刘勰是很为自觉地实行了这一点的，这使他的著作具有一种注重分析的，较为客观、全面的精神，避免了包括齐梁文坛上的复古派代表裴子野在内的许多儒家之徒常有的那种偏执、僵硬、武断的思想方法。这是刘勰的很为特出的地方。

但是,刘勰对待文学的“折衷”的方法论,是以这样一个根本的看法为出发点的,即主张文学既要符合儒家的正道,又要有美丽的文采(参见上节)。刘勰对一切文学观点、文学现象的评价都离不开这个根本的看法,这是他进行“折衷”时的去取的根本标准。由于刘勰要求文学必须符合儒家的正道,这就使他的“折衷”带有相当浓厚的保守性。但与此同时,刘勰自己又在竭力打破这种保守性。这是一种复杂而有趣的现象。不认识这一点,是很难正确了解刘勰的美学思想的。

如上节所说,刘勰认为齐梁文坛上的“新变”派存在的重要问题是只求词藻的新丽,而轻视和有背于儒家的正道。其所以如此,刘勰又认为是由于“新变”派“竞今疏古”、“近附而远疏”(《通变》)、“远弃风雅,近师辞赋”(《情采》)、“逐奇而失正”(《定势》)的缘故。因此,为了矫正“新变”派的流弊,刘勰提出了“反本”(《情采》)、“还宗经诰”(《通变》)的主张,并从理论上把他的这种主张概括为“原道”、“征圣”、“宗经”。这三者是相互联系的,从矫正“新变”派的流弊来说,“宗经”又是最为重要的。刘勰说:

夫文以行立,行以文传,四教所先,符采相济,〔励〕迈德树声,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,不其懿歟。(《宗经》)

在刘勰看来,“征圣”、“宗经”之所以非常必要,是由于文章同儒家的政治伦理分不开。在《征圣》中,他讲了“文”同“政化”、“事迹”(指士大夫从政的业迹)、“修身”分不开。在《明诗》中,他讲了诗“义归无邪,持之为训”,“顺美匡恶,其来久矣”。在《乐府》中,他讲了“乐心在诗,君子宜正其文。好乐无荒,晋风所以称远;伊其相谗,郑国所以云亡”。在《程器》中,他讲了“安有大夫学文,而不达于政事哉!彼扬马之徒,有文无质,所以终乎下位也。”这都是儒家以文艺为政

治教化的工具的观点。最后,在《序志》中,刘勰又指出:

唯文章之用,实经典枝条。五礼资之以成,六典因之致用,  
君臣所以炳焕,军国所以昭明。详其本源,莫非经典。

就对于文学的社会作用的说法来说,刘勰的这些说法同裴子野《雕虫论》认为文章的目的在“既形四方之风,且彰君子之志,劝美惩恶,王化本焉”,在根本上是一致的。这正是刘勰思想的保守性所在。尽管刘勰正确看到了经史子籍同样具有文学的价值,并且和后来文学的发展有密切关系,但他以文章为“经典枝条”,政教的工具,“丈夫”从政做官的手段,这较之于萧统、萧纲、萧绎把文学与经史区分开来和强调文学的审美特征,是一种站在复古派方面的落后观点。这使得《文心雕龙》带上了一层浓厚的儒家正统派的色彩,对文学的社会功能的认识不能从根本上冲破狭隘功利论的阴影,从而又大为限制了《文心雕龙》所达到的美学思想的高度。在很大程度上,刘勰著《文心雕龙》,既是为了政治教化,同时也是为包括他自己在内的,企图通过“学文”“达于政事”的“丈夫”或“梓材之士”们写一篇文章作法,使他们掌握为文之术。所以,全书对各种应用性文体及其作法的一些带技术性问题的论述占去了很大的篇幅。这书之所以在明清大受重视,是同当时古文的流行和需要讲求文章作法这种情况分不开的。

刘勰既然站在儒家立场上来看文学的社会功能,并且竭力维护儒家对文学的狭隘的功利论观点,这就使刘勰在复古派与“新变”派之间所采取的“折衷”的立场带有了调和的性质。但是,在古今中外的思想史上,一切在对立的两个思想派别之间争取折衷立场的思想家,总是有他的偏向的,不可能保持一种绝对不偏不倚的立场。刘勰也不出此例。他也是有偏向的。就在《原道》、《征圣》、《宗经》中,这种偏向已经很明白地表现出来。

在《原道》里，刘勰把“文”的问题提到哲学的高度来加以论述，他也讲了“文”的重要的教化作用，但显然非常明确地强调了“文”的美的意义与价值（详见后节）。在《征圣》里，讲了“文”在“政化”、“事迹”、“修身”三方面的作用，但又明显是为了强调“文”的可贵，所以说“政化贵文”、“事迹贵文”、“修身贵文”，教人们不要忽视“文”的作用。这和传统的儒家思想把“文”摆在次要的地位，甚或认为可有可无是不同的。更为清楚的是，刘勰在《征圣》中还特别驳斥了那种认为孔子的文章“饰羽而画，徒事华辞”的观点，说“圣文之雅丽，固衔华而佩实者也”。这种对“圣人”的文章的辩护，是为了反对指责“圣人”的文章“徒事华辞”，但却又一点也不否定“华辞”，不像裴子野之流那样主张取消“华辞”。相反，刘勰认为“圣人”的文章不只是“雅”的，而且还是“丽”的。在“赞”之中刘勰又说：“妙极生知，睿哲惟宰。精理为文，秀气成采。鉴悬日月，辞富山海”，盛赞了“圣人”文章辞采的富丽。在《宗经》中，刘勰讲了“宗经”的重要性，但当讲到“宗经”对文章的意义时，他所强调的也仍然是文采的问题。刘勰说：

……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。扬子比雕玉以作器，谓五经之含文也。

这“六义”完全是从作文的角度来立论的，并没有讲文章应当如何去宣传经书的道理。所谓“情深”、“风清”、“事信”、“义直”、“体约”、“文丽”，其实是对写各种文章都可适用的，“宗经”与否都是一样。刘勰认为“宗经”可以大有助于做到这“六义”，却不以为“宗经”就是要按照经书的理论和语言去写文章。刘勰的“宗经”说，其重点还是在“五经含文”一语里，主要是认为人们可以从“五经”中去取得作文所需的各种丰富的资料和有益的启发。这一点他在《事类》中

说得很明白：“夫经典沈深，载籍浩瀚，实群言之奥区，而才思之神皋也。扬、班以下，莫不取资，任力耕耨，纵意博览”。

刘勰的《原道》、《征圣》、《宗经》都表明他虽然坚持着儒家对文学的政治教化作用的想法，但一点也不因为坚持这种看法而轻视文采的美丽。相反，他极为重视文采的美，反对以强调政治教化作用为理由而否定文采的美。这样，他就同否定文采的美的复古派裴子野之流区别开来，而倒向了极为强调文采的美的“新变”派一边。从而，他与“新变”派的区别就不是在要不要文采的美上，而只在这种美是否符合儒家正道上。可是，刘勰对文章如何体现儒家正道的问题却又表现出没有多大兴趣。他只是把文章应当合于儒家正道作为他的文学理论的一个根本前提提了出来，加以肯定，他的真正的兴趣所在仍是文章的美的问题。这不但表现在《文心雕龙》大致上用了二分之一的篇幅来详细讨论有关文章的美的各种问题，十分重视“剖情析采”（《序志》），而且还表现在即使对各种看来是应用性的文体的论述中，刘勰也不只是讲格式、写法，而十分注意对各种文体在美学上的特征、个人的不同风格等等问题，作了很为细致深入的考察。例如，他认为“碑”这种文体“标序盛德，必见清风之华；昭纪鸿懿，必见峻伟之烈”；“檄”这种文体，应当“譎诡以驰旨，炜晔以腾说”、“植义扬辞，务在刚健”；“封禅”这种文体应当“义吐光芒，辞成廉铎，则为伟矣”；“表”这种文体应当“义雅以扇其风，清文以驰其丽”（以上引文分别见《谏碑》、《檄移》、《封禅》、《奏表》）。这一类说法，都是把应用性的文章同时当作有审美价值的文学作品来看待的。这说明刘勰对文章的美非常重视，也说明他对文章的美有着一种高度细腻而锐敏的感受。

刘勰不同于复古派而倾向于“新变”派的地方，还表现在他继承了魏晋以来重情、“缘情”的传统，始终把“情”放在十分重要的位置。《文心雕龙》除专门论及“情”的《情采》篇之外，全书论及“情”，从“情”来讲“文”的地方随处可见。就是在《宗经》中，刘勰所说的

“六义”，第一义也是“情深”。在《熔裁》中刘勰曾说过：“万趣会文，不离辞情”，这实际是贯穿《文心雕龙》全书的一个根本思想，也是刘勰对文章的美的一个基本的看法。虽然刘勰不像“新变”派萧纲等人那样认为文学的本质在于“咏吟情性”，与经典根本不同，但他是高度重视“情”与“文”的关系的。尽管他要求“情深而不诡”，即“情”应符合儒家正道，在《情采》中也根据《毛诗序》讲到了“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”。但刘勰放在重要地位的还是“情”，不是儒家反复申说的“礼义”。在明显同“情”密切相关的《物色》中，这一点表现得更清楚。全篇除“诗人丽则而约言”一语外，完全没有讲儒家常说的“讽谏”、“礼义”。

刘勰对文章之美的高度重视，还可以从《文心雕龙》这一书名看出来。刘勰在《序志》中解释这一书名的由来时说：

夫文心者，言为文之用心也。昔涓子琴心，王孙巧心，心哉美矣，故用之焉。古来文章，以雕缛成体，岂取骏爽之群言雕龙也？

这里用“涓子琴心，王孙巧心”来赞美“文心”。虽然涓子亦即环渊所著《琴心》，王孙子所著《巧心》（亦名《王孙子》）的具体内容现在已不清楚，但推测起来应是与艺术的想象、创造有关的，所以刘勰才会把它同“文心”联系到一起。陆机《文赋》说：“余每观才士之所作，窃有以得其用心”。《文赋》正是在刘勰之前论“为文之用心”的，其中看来也明显地包含了可以称之为“琴心”和“巧心”的意思。《文赋》说：“其会意也尚巧，其遣言也贵妍。暨音声之迭代，若五色之相宣”。又说：“或藻思绮合，清丽芊眠；炳若缣绣，栖若繁弦”。会意尚巧，藻思绮合，显然应有“巧心”；音声迭代，栖若繁弦，则应有“琴心”。《文赋》论为文之“巧心”的地方很多，用琴的弹奏来比拟文学创造的地方也很不少。如：“譬偏弦之独张，含清唱而靡应”；“犹弦



么而徽急，故虽和而不悲”；“阙大羹之遗味，同朱弦之清汜”，等等。以音乐的演奏来说明文学的创作，始于曹丕《典论论文》。刘勰对此很为赞赏，认为“魏文比篇章于音乐，盖有征矣”（《总术》）。由上所述可以看到，与“琴心”、“巧心”相联的“文心”，就是艺术家创造艺术美的“心”。从今天来说，也就是艺术家作为创造主体所具有的审美素养和创造才能。刘勰论文把“文心”放在首要的位置，说明对主体审美的意识和创造功能的探讨是他最为关心的问题。与此同时，刘勰又把进行审美和艺术创造的主体的心灵感应的产物，即文学作品称之为“雕龙”，声称“古来文章，以雕缛成体，岂取骆爽之群言雕龙也？”这里说“古来文章，以雕缛成体”是与事实不合的，因为古代的文章多是质朴的，后世的文章也并非都是“以雕缛成体”。而且刘勰在《通变》中论及文章的历史发展时也曾说过：“黄唐淳而质”。这与刘勰说“古来文章，以雕缛成体”是矛盾的。但这种看来是自相矛盾的说法，恰好说明了在齐梁文坛的复古派与“新变”派之间采取“折衷”立场的刘勰，事实上更倾向于“新变”派，更重视文词的华美。如果从蔑视、否定文词华美的复古派的观点来看，刘勰所谓“古来文章，以雕缛成体”这种说法是根本不能接受的，也是荒谬的。

这里，想再对刘勰把文章的美比之为“雕龙”作一点考证。在刘勰之前和刘勰的时代，历代典籍中提及“雕龙”的言论，主要有如下一些：

《史记·孟子荀卿列传》：“谈天衍，雕龙奭。”裴驷注：“刘向《别录》曰：‘奭修衍之文饰，若雕镂龙文，故曰雕龙’。”

《后汉书·崔骃传赞》：“崔为文宗，世禅雕龙”。

《文选》任彦升《宣德皇后令》：“文擅雕龙”。李善注：“《七略》曰：‘邹赫子齐人也’。齐人为谚曰：‘雕龙赫’。言赫修邹衍之术，文饰之若雕镂龙文”。刘良注：“言专擅于文，若雕龙之采

饰成也”。

由此可见, 骆爽之“雕龙”源于骆衍之“谈天”, 自汉代起即被解释为文章的采饰如“雕镂龙文”以形容文词的繁富华美<sup>1</sup>。而齐梁文坛上复古派的代表裴子野把追求文词的华美斥之为极其有害的“雕虫”小技, 著《雕虫论》痛加针砭, 刘勰却从古籍中找出依据, 把文词的华美比如“雕龙”, 提高了文词美的地位和价值。龙在中国古代的观念中是很为神圣的东西, “雕虫”可以说只须小技, 被认为不足道; “雕龙”却不是小技可为的, 轻视不得。裴子野与刘勰, 一个以文章为“雕虫”, 一个以文章为“雕龙”, 他们对文章之美的看法、评价是显然不同的。对力求文词之美的“新变”派萧纲等人来说, 刘勰的“雕龙”之说, 既极大地提高了文词之美的地位与价值, 同时又赋予了它以一种神圣的意义, 可以和儒家之道相通了。

刘勰在复古派与“新变”派之间采取“折衷”立场, 同时又明显地偏向“新变”派, 这一点还清楚地表现在刘勰所提出的“通变”的观念中。

在复古派与“新变”派的争论中, 古今问题是一个重要问题。复古派对今文的务求新丽极端反感, 主张“法古”、复古; “新变”派则认为今文不同于古文, 古质而今妍, 今文力求新丽是完全正确的、合理的。刘勰对这个古今之争的问题, 同样采取了一种“折衷”的看法, 主张“望今制奇, 参古定法”(《通变》), 既不否定古法, 又不否认文章要有新变, 有美丽的词藻。这就是刘勰的“通变”论的基本思想。从思想的渊源看, “通变”的观念出自《易传》:

通变之谓事。(《系辞上》)

一阖一辟谓之变, 往来不穷谓之通。(同上)

---

<sup>1</sup> 刘勰的思想与骆衍、骆爽的思想有甚深的关系, 详下节。

圣人有以见天下之动，而观其会通。（同上）

《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。（《系辞下》）

穷则变，变则通，通则久。（同上）

从《易传》来看，“变”是指事物的运动变化，“通”则是指事物运动变化往来无穷，周而复始（如四季的变化）。“通变”合为一词，看来也就是变化之意，但仔细加以揣摩，“通”是就变化的过程的无穷性来说的（尽管《易传》还不能摆脱循环论），“变”则只是指事物的运动变化。所以“通变”的意思即是说事物是运动变化的，而且其运动变化是没有止息的、无穷的。只有遵循这个规律，才能成就事业，这就是所谓“通变之谓事”。刘勰把《易传》的“通变”观念应用到文学上，专门写了《通变》篇。他说：

夫设文之体有常，变文之数无方。何以明其然也？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。名理有常，体必资于故实；通变无方，数必酌于新声，故能骋无穷之路，饮不竭之源。然绶短者衔渴，足疲者辄途，非文理之数尽，乃通变之术疏耳。

刘勰认为“设文之体有常”，这“有常”之“体”是同“名理”相关的，也就是同思想理论相关的。这种思想理论，在尊儒的刘勰看来自然离不开儒家的经典，所以就要“资于故实”，“还宗经诰”。刘勰认为，“新变”派的流弊就是不懂得这一点，“竞今疏古”，“近附而远疏”，所以文章虽新丽而有乖正道，空疏浅薄。要“矫讹翻浅”，就只有“还宗经诰”。从这方面看，刘勰与复古派有类似之处。但在另一方面，刘勰又认为文辞是变化的，主张“通变则久”、“通变无方”。所谓“通变则久”，是说只有“通变”，文辞才能不断发展，“骋无穷之路，饮不

竭之源”。所谓“通变无方”，是说文辞的变化没有一成不变的规定，也就是《易传》所说“不可为典要，惟变所适”的意思。既然“通变无方”，不可拘守任何固定的程式，因此“数必酌于新声”，也就是必须在表现的方式方法（“数”）上斟酌取资于新的作品。刘勰还指出有些人不能“酌于新声”，“骋无穷之路，饮不竭之源”，并不是由于“文理之数尽”，而是由于“通变之术疏”，就像打水的绳子短了自然汲不到深水，足力缺乏的人走不了长路。由此可见，刘勰虽然主张“矫讹翻浅，还宗经诰”，但他不仅不否认文章要不断有“新变”，而且十分重视“新变”，对那些无力“新变”的人很不以为然。刘勰还说：“文律运周，日新其业。变则堪久，通则不乏。趋时必果，乘机无怯”。主张文章的规律应是运动变化，“日新”不止的（“日新”的思想也来源于《易传》），并且明确地主张要果敢地“趋时”、“乘机”。这说明刘勰是强烈地要求文章必须有“新变”的。所以，在复古派与“新变派”有关古今之争的问题上，刘勰虽然采取了“折衷”的立场，但最后也仍然是偏向“新变”派的。他所说的“还宗经诰”只是为了矫正他所说的“新变”派的流弊，并不是要复古。因为如果是复古，那就没有刘勰所说的“通变”，就无从“骋无穷之路，饮不竭之源”。而且既然要复古，那当然更不能“趋时”、“乘机”了。所以，刘勰所讲的“通变”，不是什么“复古而名以通变”（纪晓岚评《通变》语），也不是以复古为创新，而是以古为借鉴进行创新。用前面已引述的刘勰的话来说，就是“望今制奇，参定古法”。在要求“参定古法”这点上，刘勰不同于“新变”派，但也不同于复古派。因为他并不主张复古，而只是要求以古为借鉴。但刘勰所谓“参定古法”，还是就文辞写作的技巧而言的。如果从他所说的和“设文之体”相关的“有常”的“名理”来看，那还是要遵从儒家经典，不能随意变化的。这又是偏向“新变”派，明确主张“趋时”、“乘机”的刘勰所难于克服的保守性所在。但是，尽管刘勰守着儒家的“名理有常”的观念，他所说的“通变”最后还是落脚到文章的大胆创造上，而决非以文章为儒家“名理”的照

本宣科的枯燥说教。用他的话来说：“凭情以会通，负气以适变，采如宛虹之奋鬣，光若长离之振翼，乃颖脱之文矣。若乃齷齪于干偏解，矜激乎一致，此庭间之回骤，岂万里之逸步哉！”“通变”要“凭情”以“通”，“负气”以“变”，最终的目的在写出光辉华美、气势雄强、独特新颖的文章。这又显然和复古派一贯宣扬在“圣人”的经典面前采取谨小慎微、战战兢兢的态度很不相同（以上引刘勰语均见《通变》）。

从各个方面来看，刘勰的思想经常带有“折衷”的二重性，这是分析刘勰的文艺观点、美学思想时始终必须予以注意的一个重要问题。这种“折衷”的二重性使刘勰的思想显得相当复杂，如果不加注意就难于作出较为恰当的分析。刘勰有着和复古派相通、类似的一面，这是他的思想保守性所在。但刘勰又并不就是复古派，他虽然与复古派一样地尊儒，但在对儒家的了解上又和复古派有重要的不同。刘勰所特别看重的是儒家思想中有积极意义的东西，在一些情况下还表现出并不完全为儒家思想所束缚。关于这点，将在下节详论。上面已反复说明刘勰的思想是偏向于“新变”派这一面的。其所以如此，又正是由于刘勰的儒家思想中包含有积极合理的因素，使得他没有完全地倒向复古派。刘勰思想的这一面，其重要的价值就在于毫不含糊地肯定了语言形式的美是文学绝对不可缺少的重要特性，是构成文学价值的一个十分重要的方面。可以说，自魏晋以来，虽然已有不少人强调了文学美的价值，但还没有任何人像刘勰这样在《原道》中给予了哲学的论证。不仅如此，刘勰还“弥纶群言”，用他的“擘肌分理，唯务折衷”的方法论，对魏晋以来论及文学的美的言论作了一次前所未见的综合总结，细致、具体、系统地考察了文学的美。《文心雕龙》的主要价值不在“征圣”、“宗经”，而在它对文学的美的高度重视和系统深入的分析。在这方面，刘勰的成就是划时代的。

认识刘勰的《文心雕龙》与齐梁文坛上的古今新旧之争的关

系,以及他的思想所带有的“折衷”的二重性的特点,是正确理解《文心雕龙》所必须注意的重要问题。除此之外,还要考察《文心雕龙》的思想渊源。由于刘勰是很为博学的,在一定程度上他也是一位思想家;又由于他采取“折衷”的方法去对待前人的思想,“弥纶群言”,所以刘勰思想的渊源,组成他的思想的各种成分是很为复杂的,不是单一的。如果不下相当的功夫把这个问题弄得比较清楚,要正确理解《文心雕龙》的美学思想也是很困难的。

## 第四节

### 《文心雕龙》的思想渊源

《文心雕龙》的思想渊源,大致有以下几个方面,现分别加以说明。这种说明,基本上还是一种总体上的概括的说明。若干具体的提法、论断,将在后面各节有关的地方进一步加以阐述、论证。

#### (1) 与儒家的关系

从《原道》及《文心雕龙》全书可以清楚地看出,儒家的重要经典《易传》的基本思想是《文心雕龙》的根本的理论基础。《文心雕龙》对“文”的论述,对心物交感的强调,对“风骨”的“刚健”的赞扬,对“通变”的观念的阐明,对文章结构的统一性的重视,对同时把握事物相反的两个方面、“兼解以俱通”的方法论的应用,以致全书篇章数目的确定等等,无不是以《易传》的思想为根据的。刘勰对于《易传》的精神实质真正做到了心领神会,应用自如,使它渗入到了《文心雕龙》全书之中。刘勰对于《易传》,是连它的文词也极为欣赏的。他说:

《易》之文系，圣人之妙思也。序乾四德，则句句相衔；龙虎类感，则字字相侷；乾坤易简，则宛转相承；日月往来，则隔行悬合。虽句字或殊，而偶意一也。（《丽辞》）

《易传》的思想是《文心雕龙》的精魂。如果抽去了它，就不复有《文心雕龙》的存在。

对于《易传》，历来有各种不同的解释。在所谓“经学”之中，《易》学是十分重要的组成部分。刘勰对于《易传》的理解，看来基本上是同汉儒从元气论、宇宙论出发来解《易》相一致的，不同于魏晋玄学家的解《易》，尽管刘勰也受到了玄学的影响。

郭沫若曾指出，《易传》的思想实际上出于荀子（《青铜时代·周易之制作时代》）。本书认为这是一个值得注意的重要观点。《易传》的最大特点是“沿袭了荀学中刚健奋斗的基本精神，舍弃了‘天人之分’、‘制天命而用之’的具体提法或具体命题，把它们改造为‘天行健（或作‘天行，乾’），君子以自强不息’，赋予自然以人的品德色彩，提到‘一阴一阳之谓道’的形而上学的明确高度，创造性地建构了一个完整的世界观。《易传》终于成为整个儒家最基本和最高的哲学典籍”<sup>①</sup>。由于《易传》的思想源出于荀学，所以以《易传》作为《文心雕龙》理论基础的刘勰，十分重视荀子的思想。刘勰对许多人，包括对孟子，都是有褒有贬的，唯独对荀子有褒无贬。通观《文心雕龙》全书，论及荀子的话有如下一些：

《诠赋》：“……赋也者，受命于诗人，而拓宇于楚辞也。于是荀况《礼》《智》，宋玉《风》《钓》，爰锡名号，与诗画境，六义附庸，蔚成大国”。“……观夫荀结隐语，事教自环；宋发夸〔巧〕谈，实始淫丽”。

① 李泽厚：《中国古代思想史论》人民出版社1985年版，第122页。

《史传》：“若夫追述远代，代远多伪，公羊高云：‘传闻异辞’。荀况称‘录远略近’。盖文疑则阙，贵信史也。”

《诸子》：“然繁辞虽积，而本体易总，述道言治，枝条五经。其纯粹者入矩，踏驳者出规。礼记月令，取乎吕氏之纪；三年问丧，写乎荀子之书，此纯粹之类也”。“研夫孟、荀之书，理懿而辞雅”。

《章表》：“……愚惻者辞为心使，浮侈者情为交屈。必使繁约得正，华实相胜，唇吻不滞，则中律矣。子贡云：‘心以制之，言以结之’，盖一辞意也。荀卿以为‘观人美辞，丽于黼黻文章’，亦可以喻于斯乎！”

《时序》：“……齐楚两国，颇有文学。齐开庄衢之第，楚广兰台之宫，孟柯宾馆，荀卿宰邑。故稷下扇其清风，兰陵郁其茂俗”。

《才略》：“荀况学宗，而象物名赋，文质相称，固巨儒之情也”。

由此可见，刘勰尊儒，除孔子外，首推荀子，其次是孟子。而刘勰的重视荀子，又是由于他所推崇的《易传》本来与荀学有密切的渊源关系。大多数研究者都认为刘勰的主导思想是儒家，但儒家包含许多派别，只笼统地说刘勰尊儒是不够的，还要具体地弄清他与儒家的不同派别的关系。我们认为，在先秦儒家各派中，刘勰的思想最接近于荀子一派。在本书第一卷荀子章中我们已经论述过荀子的美学思想。它的一个重要特点，在于既和孔、孟一样强调美与艺术和儒家的仁义道德、礼的不可分离的联系，同时又比孔、孟更重视、更强调美与艺术的感性形式所给与人的感官愉悦，把审美、爱美看作是人生而具有的一种感性欲望，认为这种欲望是否定不了的。只要它符合于“礼”，就应当给予充分的满足。这种对感性形式的美的强调和重视显然给了刘勰以重要的影响。另外，荀子哲学思想对刘



颺的影响,也是明显可见的。荀子之后出现的《乐记》,是儒家经典之一。本书第一卷已经指出,它源于荀子的《乐论》,应是属于荀子学派的著作。《乐记》中还杂录了《易传》中的一些话,也可看出荀子学派与《易传》之间的密切关系。刘颺推尊《易传》与荀学,很自然地也十分重视《乐记》。从刘颺所说“宗经”的观点看来,在经之中他最为重视的一是《易》,二是包含在《礼》之中的《乐记》。《文心雕龙》虽然没有明确地提到《乐记》,但对“言”、“文”、“心”、“情”的论述,明显受到《乐记》的影响。不少地方的言论,虽然未指明出处,实际一看就知是转述、发挥《乐记》的思想。例如:

《明诗》:“人禀七情,应物斯感,感物吟志,莫非自然”。“民生而志,咏歌所含。兴发皇世,风流二南。神理共契,政序相参。英华弥缡,万代永耽。”

《乐府》:“夫乐本心术,故响浹肌髓,先王慎焉,务塞淫滥”。“乐心在诗,君子宜正其文。好乐无荒,晋风所以称远;伊其相谗,郑国所以云亡。故知季札观乐,不直听声而已。”“韶响难追,郑声易启。岂惟观乐,于焉识礼”。

如果把刘颺的美学思想放到先秦以来儒家美学的发展过程中去加以观察,那么应当说基本上是属于荀学——《易传》——《乐记》这个系统的。当然,刘颺不是简单地重复荀学、《易传》、《乐记》的思想,而有重要的丰富和发展。

两汉儒家,对刘颺发生了重要影响的有两个人,首先是扬雄,其次是王充。扬雄对刘颺的影响,主要不在许多研究者已指出的“征圣”、“宗经”上,而在扬雄所提出的“诗人之赋丽以则,辞人之赋丽以淫”(《法言·吾子》)这一根本性的原则。这一原则贯穿《文心雕龙》全书,此处不再一一罗列征引。“丽以则”始终是刘颺观察、评价文章的一个根本原则,但较之于扬雄,刘颺更为强调和更为注意

的是文章的“丽”的方面，而不是合于“则”（儒家的正道、守则）的方面。以“丽”论文，明确肯定“女有色，书亦有色”（同上），始于扬雄。我们在本书第一卷中已经提出，这是扬雄美学的一个重要贡献。刘勰高度重视文采的美丽，是直接上承扬雄而来的。而扬雄的这种思想又同重视美的感性形式和作为“赋”的创始人之一的荀子的思想有关。扬雄对与荀学有渊源关系的《易》也十分重视，著有论《易》的《太玄》。这也给了刘勰以重要影响。特别是《太玄》中的《玄莹》，以“自然”之道论文，对刘勰的影响是十分明显的。扬雄之外，王充的养气论，刘勰曾在《养气》中加以指明和肯定。但王充对刘勰的影响更重要的还是在有关“自然”的论述，以及对儒者须有“文”的强调上。

刘勰尊儒，以荀学、《易传》这一系统为主，兼及汉代的扬雄。总的来说，他从儒家思想中继承了一种积极入世的精神和荀学的求实精神，这是刘勰儒家思想中最宝贵的东西。它较为集中地表现在《程器》中，此外还表现在《正纬》、《祝盟》、《史传》、《奏启》、《议对》等篇中。这种精神使刘勰对建安文学作出了相当高的评价，并且成为他提出在中国美学史上有重大意义的“风骨”这一范畴的思想基础。关于这一点，将在讨论“风骨”问题时再来详论。

## （2）与阴阳五行家驺衍、驺奭的关系

刘勰在《文心雕龙》中曾讲到过阴阳五行的思想。他说：“阴阳盈虚，五行消息，变虽不常，而稽之有则也”（《书记》）。这和刘勰祖述《易传》并不矛盾，因为《易传》看来也受到阴阳家的影响的。但刘勰与阴阳五行家的关系，并不在用阴阳五行的思想来说明文学现象，而在他从阴阳五行家驺衍、驺奭那里吸取了一种和文学相关的思想。他从驺衍的“谈天”中吸取了文学所需要的丰富的想象力，从驺奭的“雕龙”中获得了文采的美的创造的启示。《文心雕龙》曾在几个地方讲到了驺衍、驺奭。除上节已经讲到的《序志》之外，《诸

子》说：“驸子养政于天文”。又说：“邹（同驸）子之说，心奢而辞壮”。《时序》中还讲到：

春秋以后，角战英雄，六经泥蟠，百家飙駭。方是时也，韩魏力政，燕赵任权，五蠹六虱，严于秦令。唯齐楚两国，颇有文学。齐开庄衢之第，楚广兰台之宫，孟轲宾馆，荀卿宰邑。故稷下扇其清风，兰陵郁其茂俗；邹子以谈天飞誉，驸爽以雕龙驰响；屈平联藻于日月，宋玉交彩于风云。观其艳说，则笼罩雅颂，故知炜烨之奇意，出乎纵横之诡俗也。

这里，刘勰以驸衍、驸爽作为齐有文学的代表，赞美“邹（驸）子以谈天飞誉，驸爽以雕龙驰响”，和当时“笼罩雅颂”的光彩耀目的奇丽辞彩分不开。

关于驸衍、驸爽的事迹和思想，见于《史记·孟子荀卿列传》，其中说：

齐有三驸子，其前驸忌，以鼓琴干威王，因及国政，封为威侯而受相印，先孟子，其次驸衍，后孟子。驸衍睹有国者益淫侈，不能尚德，若大雅整之于身，施及黎庶矣。乃深观阴阳消息而作怪迂之变，《始终》、《大圣》之篇十余万言。其语闳大不经，必先验小物，推而大之，至于无垠。先序今以上至黄帝，学者所共术，大并世盛衰，因载其祝祥度制，推而远之，至天地未生，窈冥不可考而原也。先列中国名山大川，通谷禽兽，水土所殖，物类所珍，因而推之，及海外人之所不能睹。称引天地剖判以来，五德转移，治各有宜，而符应若兹。以为儒者所谓中国者，于天下乃八十分居其一分耳。中国名曰赤县神州，赤县神州内自有九州，禹之序九州是也，不得为州数。中国外如赤县神州者九，乃所谓九州也。于是有神海环之，人民禽兽莫能相通者，

如一区中者，乃为一州。如此者九，乃有大瀛海环其外，天地之际焉。其术皆此类也，然要其归，必止乎仁义节俭，君臣上下六亲之施，始也滥耳。王公大人初见其术，惧然顾化，其后不能行之。……驺奭者，齐诸驺子，亦颇采驺衍之术以纪文。……驺衍之术，迂大而闳辩，奭也文具难施；淳于髡久与处，时有得善言。故齐人颂曰：“谈天衍，雕龙奭”。

由此可见，驺衍有一种十分闳大的想象力。他对宇宙的观察，就空间来说，“推而大之，至于无垠”；就时间来说，“推而远之，至天地未生，窈冥不可考而原也”。他不局限于人们眼前之所见，而要从眼前之所见推及到“人之所以不能睹”的各种东西。这种对于宇宙在时空上的无限的推求，在古代，自然是伴随着种种奇特的想象的，描绘出了一幅从小小的赤县神州层层推开，到大海环绕，达于“天地之际”的壮丽图景。所以刘勰说：“邹子之说，心奢而辞壮”，又说他“以谈天飞誉”，包含着对驺衍的想象力的赞美。驺奭“颇采驺衍之术以纪文”，但由于“驺衍之术，迂大而闳辩，奭也文具难施”，所以齐人有“谈天衍，雕龙奭”这样的说法。“雕龙”之解，上节中已经讲到。这里需要补充说明的是：驺奭述驺衍之术所以被称为“雕龙”，大约是因为驺衍的“谈天”充满着种种丰富、奇特、闳大、美丽的想象，驺奭要把它完整地叙述出来，就不得不使用各种富于幻想的美丽的言辞来加以形容，因而听去、看去就如雕镂龙文般使人感到眼花缭乱，美不胜收了。驺衍的“谈天”和驺奭的“雕龙”本来是阴阳五行家的学说，但同时又具有一种显然和艺术相通的美的价值。这种美不单指言辞之美，同时是充满着想象力的大胆驰骋的美。这是阴阳五行家宣传他们的学说的一个重要特点，在诸子之中大约比庄子的想象还要怪异，想来其中是包含了远古关于宇宙的各种神话传说的。冯友兰曾指出：

阴阳五行家以齐为根据地。盖齐地海滨，其人较多新异见闻，故齐人长于为荒诞之谈。战国诸子，谈及荒诞之谈，每谓为齐人之说。咸立蒙谓“舜南面而立，尧帅诸侯北面而朝之”。孟子曰：“此齐东野人之语也”。《庄子》《逍遥游》曰：“《齐谐》者，志怪者也”。盖宋人之愚，齐人之夸，皆当时人所熟知者也。<sup>1</sup>

刘勰高度重视文采与想象的美，所以在《正纬》中一方面批评了“纬”的怪诞，另一方面又认为包含在“纬”之中的各种神话传说“事丰奇伟，辞富膏腴，无益经典，而有助文章”。对于阴阳五行家的“谈天”、“雕龙”，刘勰也采取了同样的态度，而且其评价比对于“纬”的评价高得多。因为阴阳五行家的学说中虽也有怪诞的东西，但也有合理的东西，而且它是一种理论学说，属于诸子之一，“纬”是不能与它相提并论的。虽然“纬”的出现，在根本上也同阴阳五行学说在汉代的流行分不开。此外，阴阳五行家的“谈天”、“雕龙”之所以引起了刘勰的特别注意，也可能与刘勰祖籍在齐鲁，又身为齐朝的臣民有关。

### (3) 与道家的关系

《易传》中明显地已渗入了道家思想，同时由于魏晋以来玄学的产生和流行，道家思想上升到了突出的地位，因此刘勰的思想与道家也有密切的关系。

《文心雕龙》中直接论及道家的言论有如下一些：

……伯阳识礼，而仲尼访问，爰序道德，以冠百氏。然则鬻  
惟文友，李实孔师，圣贤并世，而经子异流矣。（《诸子》）

庄周述道以翱翔。（同上）

---

<sup>1</sup> 冯友兰：《中国哲学史》上册，商务印书馆，1939年版，第208页。

列子有移山跨海之谈，淮南有倾天折地之说，此踏驳之类也。（同上）

列御寂之书，气伟而采奇。（同上）

……庄周齐物，以论为名。（《论说》）

老子疾伪，故称“美言不信”，而五千精妙，则非弃美矣。（《情采》）

庄周云：“辩雕万物”，谓藻饰也。韩非云：“艳采辩说”，谓绮丽也。绮丽以艳说，藻饰以辩雕，文辞之变，于斯极矣。（同上）

研味《孝》、《老》，则知文质附乎性情；详览《庄》、《韩》，则见华实过乎淫侈。（同上）

……心之照理，譬目之照形，目瞭则形无不分，心敏则理无不达。然而俗鉴之迷者，深虔浅售，此庄周所以笑折扬，宋玉所以伤白雪也。（《知音》）

从上引文来看，刘勰是扬老而抑庄的。魏晋玄学中本有老学与庄学的区别，何晏、王弼多治老学，阮籍、嵇康则尚庄学，刘勰大约倾向于老学一边。他按旧说，认为老子实是孔子的老师，又指出老子虽称“美言不信”，实际上并不否定美。这是很有见地的看法（参见本书第一卷老子章）。他还把《孝经》、《老子》与《庄子》、《韩非子》加以比较，认为前者“文质附乎性情”，后者“华实过乎淫侈”，即内容不合于儒家正道，辞藻也过于侈丽。这种认为儒、老相通，均合正道，扬老而抑庄的思想在齐梁时期是带有普遍性的看法。这时老子与儒家的关系、道教与佛教的关系成为引起争论的大问题。而在魏晋玄学中有最为重要的影响的庄学已明显衰落，很少为人们所注意了。刘勰在《灭惑论》中鲜明地采取反道教的立场，但在《文心雕龙》中对道教尊为宗师的老子却又是充分肯定的。当然老子的思想与道教并不是一回事，刘勰反道教并不妨碍他推尊老子。对于庄

子,刘勰在叙述诸子的学说时讲了一句“庄子述道以翱翔”。在论到诸子的文章时,刘勰却不提庄子,只讲了“列御寇之书气伟而采奇”。列子其人其书向来是一个很不清楚的问题,列子的书在西晋肯定已经散佚,张湛所注《列子》是晋人所造伪的。刘勰所说“列御寇之书”,看来就是指张湛所注《列子》,不大可能另有它本。《列子》的文章虽也有相当成就,但还不足以和庄子相比。刘勰不提庄子的文章,大约是因为他认为庄子文章“华实过乎淫侈”。但奇怪的是这一评语原是针对庄、韩两人而言的,可是刘勰在评诸子文章时,肯定了“韩非著博喻之富”,对庄子却一语不提。这表明庄子在刘勰心目中没有什么重要地位,他对庄子的态度是冷落的,其所以如此,有种种原因。从时代的环境来说,齐梁时期日益地世俗化,把现实生活中安富尊荣的享受放在重要地位的统治阶级已对庄子失去了兴趣,庄子在当时统治阶级心目中再也没有在魏晋门阀世族心目中那样一种强大的魅力了。庄子在《文心雕龙》中地位不高,是当时庄学衰落的一种表现。从刘勰个人来说,由于庄子在诸子中是儒家最激烈的批判者,最不受儒家正统思想的束缚,也最缺乏刘勰所要求的“折衷”精神,所以庄子的思想文章是不易引起刘勰的共鸣的。当然,韩非也激烈地批判了儒家,刘勰对他的“弃孝废仁”非常反感。但韩非是一个热衷政治、积极有为的人物,按照刘勰在《程器》中所说的“梓材之士”的标准看起来,他在刘勰心目中的形象,或许要比高蹈避世的庄子可爱一些。我们在上节所讲到的阴阳五行家,其理论学说比庄子怪诞许多,文章也不比庄子更高,但刘勰对阴阳五行家显然比对庄子更有好感。推测起来,大约也是由于阴阳五行家都是一些竭力要求得君主重用的人物,具有刘勰所赞赏的积极从政的特点,何况阴阳五行家的理论最后是归于儒家的仁义道德和大力维护君臣上下之分的。从上述这些方面看来,刘勰对庄子的冷淡是和他思想中尊儒的正统思想的保守一面相关的,也和他个人对政治、功名的热衷相关。刘勰思想中的保守一面,使他

和庄子的思想和文章有一种格格不入的地方,以致看不到庄子的思想和文章所特有的重要价值。钱钟书曾指出:“刘勰不解于诸子中拔《庄子》,正如其不解于史传中拔《史记》,于诗吟中拔陶潜;综核群伦,则优为之,破格殊伦,识犹未逮”(《管锥篇》)。其所以“识犹未逮”,实由于刘勰的思想有其平庸保守的一面。再从先秦诸子的相互关系来看,荀子、《易传》以及和荀子有密切关系的法家,在哲学上都与老子有相通、一致的地方,但与庄子的根本的思想倾向却很难相容。刘勰的儒家思想倾向于荀子、《易传》一派,因此他的扬老抑庄也是很自然的。

但是,刘勰究竟还是一个懂得“擘肌分理,惟务折衷”的人物,他在思想理论上是反对走极端的,能够容纳和比较客观公正地对待各种思想理论。因此,他虽然对庄子态度冷淡,但决没有简单地加以排斥否定。他在《诸子》说:“孟轲膺儒以磬折,庄周述道以翱翔”。这不仅没有否定庄周之意,而且把庄周与孟轲并提,又很好地把握住了庄周思想的特征。下面还可以看到,对于魏晋玄学中推崇庄学的阮籍、嵇康,刘勰也都作了很高的评价。更为值得注意的是,刘勰的文学、美学思想,在不少重要问题上还显然吸收了庄子的思想。如《神思》中关于艺术想象的论述,《通变》中主张“凭情以会通,负气以适变”,赞美“采如宛虹之奋鬣,光若长离之振翼”,不满于“庭间之回骊”而倾心于“万里之逸步”;《定势》、《隐秀》中对“自然之势”、“自然之趣”、“自然会妙”的大力推崇等等,在根本上都是与庄学的精神相通的。在“庄周述道以翱翔”这句简短的话里,大约包含了刘勰对庄周思想的领会。就刘勰的儒家正统思想来看他是不会赞赏庄周式的高蹈避世的“逍遥游”的。他避开“逍遥”的字眼,而用“翱翔”二字来形容庄周的思想,而这“翱翔”却正是他所欣赏的东西。除了引《通变》中话显然是极为欣赏“翱翔”在文学中的表现之外,通观《文心雕龙》,刘勰经常用“含飞动之势”(见《诠赋》)、“奋飞”(《辨骚》、《封禅》、《夸饰》)、“气扬采飞”(《章表》)、“翰飞戾天”



(《风骨》)、“异翮而同飞”(《才略》)来要求文章和形容文章之美。相反,“不能奋飞”(《封禅》)、“垂翼不飞”(《才略》),在刘勰看来是不可取的。在《夸饰》中刘勰又曾说过:“言必鹏运,气靡鸿渐”。这也明显来源于《庄子》。可以说,刘勰从庄子所体会到的“翱翔”的思想贯穿在《文心雕龙》中。他所描绘的“神思”,也正是想象的“翱翔”。这一切使刘勰的《文心雕龙》常常表现出一种宏大的气魄。

刘勰在有关道家思想的论述上,表现出扬老而抑庄,但老、庄都对刘勰的美学思想发生了影响,使尊儒的刘勰没有完全为儒家狭隘的思想所牢笼,而具有了远为丰富深刻的内容。特别有趣的是,刘勰虽然在论述老、庄时扬老而抑庄,但实际上对他的美学思想影响最大的又不是老,而是庄。这是由于刘勰既然高度重视文学的审美特性,重视情感、想象和文学家的创造力的发挥,那么他在深入地去考察论述这些问题时,就不能不同庄子的思想打交道。因为在历史上,有关这些问题的重要思想,可以说大部分都是由庄子学派提出的,而且也只有庄子学派讲得最深刻,老子虽然为刘勰所推崇,但老子具有寡情的特征,在美学上比庄子逊色。从《文心雕龙》全书看,刘勰在《原道》中所讲的“自然之道”是受了老子思想影响的,在根本的哲学问题上刘勰更倾向于老学。但就对文学中各个具体问题的论述来看,老子对刘勰的影响却微弱。虽然刘勰正确指出了老子并不否弃美,他的五千言的《道德经》也堪称“精妙”,但在情感的自由抒发,想象的飞扬高举,文词的汪洋恣肆这些方面,庄比老更为重要。所以刘勰在《情采》中说明藻饰之美时,无法从《老子》中作出引证,只好到《庄子》中去寻求了。

《文心雕龙》与道家的关系,还表现在它深受《淮南子》的影响。《淮南子》一般被视为杂家,但它的根本思想属道家。它企图在道家的基础上来综合各家,强调本末之分,主张执本以御末,反对“守一隅之指”,这都同刘勰主张的“折衷”的方法论有密切关系。《淮南子》对“自然”、“自然之势”的论述也对《文心雕龙》有明显的影

《文心雕龙》与《淮南子》的关系非常密切，是一个值得细加研究的问题。将在以后有关的地方再加说明。

#### (4) 与玄学的关系

生活在齐梁时代的刘勰，为了全面地考察文学问题，以建立他的文学理论体系，必然不能抛开魏晋以来的文学不管。而要考察魏晋文学，也就不可能脱离当时的玄学。此外，玄学在齐梁时期的地位虽然已大为下降，但它的影响仍然广泛存在。刘勰的文学、美学思想明显同玄学有关。

《文心雕龙》中论及玄学的言论有如下一些：

……正始明道，诗杂仙心，何晏之徒，率多浮浅。唯嵇志清峻，阮旨遥深，故能标焉。（《明诗》）

江左篇制，溺乎玄风，嗤笑徇务之志，崇盛忘机之谈。袁、孙已下，虽各有雕采，而辞趣一揆，莫与争雄，所以景纯仙篇，挺拔而为俊矣。（同上）

魏之初霸，术兼名法，傅嘏、王粲，校练名理。迨至正始，务欲守文，何晏之徒，始盛玄论。于是聃、周当路，与尼父争途矣。详观兰石之才性，仲宣之去伐，叔夜之辨声，太初之本玄，辅嗣之两例，平叔之二论，并师心独见，锋颖精密，盖论之英也。……宋岱、郭象，锐思于几神之区；夷甫、裴頠，交辨于有无之域，并独步当时，流声后代……逮江左群谈，惟玄是务；虽有日新，而多抽前绪矣。（《论说》）

……正始余风，篇体轻淡，而嵇、阮、应、缪，并驰文路矣。

自中朝贵玄，江左称盛，因谈余气，流成文体。是以世极选遒，而辞意夷泰，诗必柱下之旨归，赋乃漆园之义疏。（《时序》）

嵇康师心以遣论，阮籍使气以命诗；殊声而合响，异翮而同飞。（《才略》）

叔夜之□□，嗣宗之□□，境玄思澹，而独得乎悠闲。（《隐秀》，后人所补）

从刘勰的这些论述来看，他对在“溺乎玄风”下出现的“嗤笑徇务之志，崇盛忘机之谈”的现象是不满意的。因为从刘勰在《程器》中对“梓材之士”的评价来看，“丈夫”“学文”应当“达于政事”，“发挥事业”，“纬军国”，“任栋梁”，当然不应嘲笑从事实际的政治事务，以忘怀世事的清谈为高。但在另一方面，刘勰又没有因此就像一些儒家之徒那样大骂清谈亡国，对玄学深恶而痛绝之。相反，他对魏初至正始的“玄论”作了很高的评价，历数傅嘏的才性论，王粲的去伐论，嵇康的声无哀乐论，夏侯玄的本无论，王弼的老子指略例和周易略例<sup>1</sup>，何晏的无为论和无名论，认为“并师心独见，锋颖精密，盖论之英也”。对正始以后，郭象、王衍、裴楷的玄学思想和论辩，刘勰也同样给了很高的评价，认为“锐思于几神之区”，“并独步当时，流声后代”。总起来看，刘勰对“玄风”虽有所批评，但对玄学、“玄论”的评价仍是很高的。自晋至唐以后，历代对玄学的谴责、咒骂之声不绝于耳，大体上是直到清代经学兴起之后，才有人出来为玄学说几句好话。刘勰在齐代即对玄学作了高度肯定的评价，这是值得注意的。

晋代攻击玄学最为激烈的是范宁。《晋书·范宁传》说，“时以浮虚相扇，儒雅日替，宁以为其源始于王弼、何晏，二人之罪深于桀、纣”，因而著论加以指斥。论中把王、何视为使儒家之道颠覆的千古罪人，既比之为桀、纣，又比之为少正卯，大有须诛之而后快之意。范宁是以“崇儒抑俗”著称的，他的指斥王、何，被认为正是他的

---

<sup>1</sup> 刘勰言“辅嗣之两例”即指此两例。或以为“两”应作“略”，非今存《老子指略》乃辑《老子指略例》之佚文而成。

“崇儒抑俗”的突出表现。主张“征圣”、“宗经”的刘勰当然也是崇儒的，但他却与范宁截然不同，毫不含糊地肯定了玄学。他用“师心独见，锋颖精密”来评论玄学，看到了玄学在思想学术和文章上超越前代的独创的成就。范宁认为玄学“一世之祸轻，历代之罪重”，也就是将祸及千古，遗害万年之意，刘勰却认为玄学的理论文章“独步当时，流声后代”。这是多么的不同！如果再与在时代上晚于刘勰的北齐的颜之推加以比较，刘勰对玄学的评价也与颜之推的评价极不相同。后者对玄学家一一加以贬斥，认为何晏“触死权之网”，王弼“陷好胜之阱”，嵇康“排俗取祸”，阮籍“沈酒荒迷”，总之是一些“厚貌深奸”、“浮华虚称”的人物（《颜氏家训·勉学》）。

为什么同样是“崇儒”的刘勰对玄学的评价会与范宁、颜之推辈如此之不同呢？根本的原因在于刘勰虽然主张“征圣”、“宗经”，但他又主张“通变”，赞美“日新”，要求有新的创造，并且认为在不违背儒家正道的根本前提下，可以而且应当容纳、采择各家合理思想。他在《原道》中说：“夫子继圣，独秀前哲，熔钧六经”。在《辨骚》中说：屈原“虽取镕经意，亦自铸伟词”。在《诸子》中说：“诸子杂诡术”，“然洽闻之士，宜撮纲要，览华而食实，弃邪而采正，极睇参差，亦学家之壮观也”。在《议对》中说：“夫动先拟议，明用稽疑，所以敬慎群务，驰张治术。故其大体所资，必枢纽经典，采故实于前代，观通变于当今”。这使得刘勰既在根本上坚持儒家思想，又决不像某些儒家之徒那样地迂腐、狭隘、小器。刘勰的这种思想作风，从历史上看，是受着荀子、扬雄以致《淮南子》的影响的。荀子坚持儒家思想，但他在《非十二子》中又敢于对包含孟子在内的许多儒家之徒进行激烈的批判。扬雄是主张“征圣”、“宗经”的，但他仍然在很大程度上保持了西汉以来那种宏大的作风，重视独立的创造（参见本书第一卷扬雄章）。他的《法言》看来是仿《论语》而作，《太玄》是仿《周易》而作，其实是很有独创精神的作品，并非简单复述儒家的老调。在刘勰之前提出“原道”观念的《淮南子》，其基本思想是道

家的,但同时又有--种综合各家的气魄,并不完全拘守道家。就是对于道家,它也已作出了一种和先秦道家不同的新的阐发。刘勰选择了儒家的立场,但他与荀子、扬雄相似,可以说是儒家中的革新派。虽然在谨守儒家的根本立场这一点上,他常常又表现出一种排斥异端的狭隘性(如他对庄子、屈原、司马迁的评价就是如此)。生活在齐梁时期的刘勰,就与玄学的关系说,明显地感染了玄学那种和汉儒拘守章句相对立的思想解放精神,所以他称赞玄学能够“师心独见”。就在给玄学以高度评价的《论说》中,他十分鲜明地批判了汉儒的章句之学,宣称“通人烦恶,羞学章句”,而赞赏“王弼之解《易》,要约明畅”。但是,具有“折衷”特色的刘勰又并不完全否定汉儒的经学。他在赞赏王弼解《易》的同时,也肯定了毛萇的训《诗》,孔安国的传《书》,郑玄的释《礼》。

刘勰是从文学的观点来看玄学的,所以他对玄学的评论不只在玄学本身,而是与文学密切相关。从“论说”这种文体来看,刘勰对“玄论”的高度评价,说明他有卓越的识见。因为在中国古代的理论文章中,“玄论”确实有大胆的创见、浓厚的理论思辨色彩和很为周密的论证。“锋颖精密”是刘勰对于文章写作的一个基本要求,不只限于“论说”这种文体,这对刘勰的“风骨”论的提出是有重要影响的(详后)。此外,刘勰还论述了属于纯文学的诗赋与玄学的关系。他对在东晋玄风影响下“诗必柱下之旨归,赋乃漆园之义疏”表示了不满,这是很正确的。既然如此,那么就儒学来说,当然也不应使诗赋成为儒家经典的注解。刘勰虽然多次强调了文学的教化作用,但他还没有狭隘地把诗赋看作儒家经典的注解,这同他对玄风影响下所出现的概念化的玄言诗批评是有关系的。刘勰深知艺术的特征,不愿把艺术当作对某种概念的说明和图解。同样是对和玄学有关的文学现象的论述,刘勰不满于玄言诗,但对阮籍、嵇康的诗以及论文却作了很高的评价。所谓“嵇志清峻,阮旨遥深”、“嵇康师心以遣论,阮籍使气以命诗”,至今已成为人们论及嵇、阮时常

常引用的名言了。因为刘勰的论断，的确简练而深刻地把握住了嵇、阮诗文的特征。由此也可以看出，刘勰在思想感情上与玄学有一种深切的相通之处。阮籍与嵇康对儒家的名教是相当不恭敬的，特别是嵇康，自称“非汤武而薄周孔”（《与山巨源绝交书》），又提倡“越名教而任自然”（《释私论》），并且认为“六经纷错，百家繁炽，开荣利之涂”，嘲讽儒者“立六经以为准”，“谓六经为太阳”，甚至声称要“以六经为芜穢”（《难张辽叔自然好学论》）。这和刘勰主张“宗经”，认为“经也者，恒久之至道，不刊之鸿教也”（《宗经》），应当说是水火不能相容的了。然而刘勰在评价“玄论”时特别指出了嵇康的《声无哀乐论》，认为和其他“玄论”一样，“并师心独见，锋颖精密，盖论之英也”。在讲到嵇康和阮籍时，又赞美“嵇志清峻”，“嵇康师心以遗论”。这是为什么呢？难道刘勰就没有读过嵇康的《与山巨源绝交书》、《释私论》、《难张辽叔自然好学论》这些著作吗？这是不可能的。在《书记》中，刘勰曾专门提到了嵇康的《与山巨源绝交书》，并且还赞赏说：“嵇康《绝交》，实志高而文伟矣！”怎样解释这种看来是十分矛盾的现象呢？

刘勰尊崇儒学，并且具有儒家积极人世，建功立业的思想。但正因为这样，出身卑微的刘勰，对于封建社会下具有建功立业的志向和才能的文人常常因为地位低下而遭到不公正的待遇，怀有一种深刻的不满。这在《文心雕龙》中有很为明显的表现。在《史传》中，刘勰讲到史传的记载，对于“勋荣之家，虽庸夫而尽饰；逆败之士，虽令德而〔常〕嗤埋，〔理欲〕吹霜煦露，寒暑笔端，此又同时之枉，可为叹息者也”。这种不看实际而只看名声权势，“吹霜煦露，寒暑笔端”的现象，在封建社会的史书中是很多的。不要说一般的文士，就是对显赫的帝王，后朝的史书对于前期的帝王，如果在位时间不长的话，那总是要说上一大堆坏话的。刘勰敏锐地看到了史书记载中的不公正现象，对出身“勋荣之家”的“庸夫”得到赞美，地位低下、困苦失败的有德之士遭到嗤笑埋没，鲜明地表示了他的不

满，并且讥之为“吹霜煦露，寒暑笔端”，也就是依附权势，阿谀吹嘘，任意褒贬的意思。在《程器》中，刘勰又针对曹丕所说“古今文人，类不护细行”，指出实际情况并非完全如此，不可以此为理由而“历诋群才”。他认为自古以来，“文士”的“瑕累”，“将相”的“疵咎”都是很多的，但为什么都不为人所注意而仍然很有名呢？刘勰指出，包括儒家中的子夏在内，他之所以能成为“名儒”，是由于“名崇而讥减”的缘故。据《礼记·檀弓》记载，子夏爱子胜于孝亲，但因为他的名声很大，人们也就不去讥笑他的“瑕累”或“疵咎”了。但是，身为“文士”而并无污点的人就真的没有了么？刘勰认为是有的。他说：“若夫屈、贾之忠贞，郗、枚之机觉，黄香之淳孝，徐幹之沉默，岂曰文士，必其玷欤？”问题是“文士”们名位不高，所以就常为人们所诟病。刘勰充满感慨地指出：“盖人禀五材，修短殊用，自非上哲，难以求备。然将相以位隆特达，文士以职卑多诮，此江河所以腾涌，涓流所以寸折也”。一方面是“名崇而讥减”，“位隆特达”，如江河之腾涌，另一方面却是“职卑多诮”，如细流之寸折，这难道不是很不合理的吗？鲁迅曾就刘勰的这几句话指出：“东方恶习，尽此数语”（《摩罗诗力说》）。刘勰相当清醒地看到了封建社会中大量存在的不公正、不合理的现象。通观《程器》全文，大部分是针对曹丕所说“古今文人，类不护细行”而发，为地位低下的“文人”作辩护的。但是，刘勰并不主张“文人”就可以“不护细行”。相反，他认为“文人”应有正直高尚的品格。这在《程器》中对“梓材之士”的论述中已可看到，但表现得更为清楚的是《议对》。在《秦启》中，刘勰一方面批评了“世人为文，竞于诋诃，吹毛取瑕，次骨为戾，复似善骂，多失折衷”，但另一方面他又认为“文人”必须有明确的是非爱憎，敢于直言而不畏强暴。他说：

若能辟礼门以悬规，标义路以植距，然后逾垣者折肱，捷径者灭趾，何必躁言丑句，诟病为切哉！是以立危运衡，宣明体

要、必使理有典型，辞有风轨，总法家之式，秉儒家之文，不畏强御，气流墨中，无纵诡随，声动简外，乃称绝席之雄，直方之萃耳！

由此可见，常讲“折衷”的刘勰，并不是汉代王逸所讲的那种“婉婉以顺上，逡巡以避患”的人物；相反，他有一种义正辞严，嫉恶如仇的精神。他所谓“总法家之式，秉儒家之文”，当然不是要采取他所批判过的法家那种“弃孝废仁”的思想，而是要学习法家那种严厉的、不徇情阿私的精神，也就是刘勰在《议对》中所说的“位在鸷击，砥砺其气，必使笔端振风，简上凝霜者也”。但又要“秉儒家之文”，不可沾染法家“险士”的诬枉深峭。

由上所述可以看出，刘勰对封建社会中名位不高的文人的处境和遭遇，对存在于统治阶级中的不合理、不公正的现象，有一种深切的感受和不平，甚至有一种强烈的反抗，要做“绝席之雄”，放言直论，使“逾坦者折肱，捷径者灭趾”。这大约就是刘勰的心能与阮籍、嵇康相通，而对阮、嵇作了高度评价的原因。因为阮、嵇的诗文正是充满了这种不平与反抗的精神的。拿被刘勰誉为“阮旨遥深”的阮籍的《咏怀诗》来说，其中“人情有感慨，荡漾焉可能”、“一身不自保，何况恋妻子”、“感慨怀辛酸，怨毒常苦多”、“赵女媚中山，谦柔愈见欺”、“岂不识宏大，羽翼不相宜”、“谁云君子贤，明达安可期”、“势路自穷达，咨嗟安可长”、“战士食糟糠，贤者处蒿莱”……等语，大约都是可以引起刘勰的共鸣的。再拿被刘勰誉为“志高而文伟”的嵇康的《与山巨源绝交书》来说，通篇充满了刘勰所说“文士以职卑多诮”的牢骚，嵇康自己很懂得这一点，所以坚决拒绝了山涛的荐举。但嵇康又仍然充分肯定了“达能兼善而不渝，穷则自得而无闷”。这些地方，大约就是刘勰赞美嵇康“志高”的所在。但是，刘勰难道没有看见嵇康在书中说“老子、庄周、吾之师也”、“又每非汤武而薄周孔”这些话么？当然不会没有看到。但如已指出过



的，尊儒的刘勰并不是一个不能容纳儒家之外的其他见解的人。更何况在嵇康被杀之后，特别是他的儿子嵇绍成了晋代著名的忠臣之后，嵇康“非汤武而薄周孔”也不再被视为嵇康的罪状了。晋代对于嵇康，除范宁对玄学的攻击可以说包括嵇康在内（但未提嵇康之名），此外未见有重提旧账，攻击嵇康的言论。相反，东阳太守袁宏之妻李氏曾写了一篇《弔嵇中散文》，痛斥钟会，为嵇康之死鸣不平，“慨达人之获讥，悼高范之莫全”（《全晋文》卷一百四十四）。此文虽出自一个并不很知名的妇人之手，但可以说是代表了晋代多数人对嵇康的看法。从本质上看，嵇康所攻击的也不是儒家关于仁义的根本思想，而是儒家“名教”的虚伪性及它对人的自然本性的扭曲和矫揉。而这本性，在嵇康看来是包含了儒家的仁义的。所以，刘勰没有因为嵇康曾对儒家“名教”发表过激烈的批判言论而指斥和否定他。

“名教”与“自然”的关系，是魏晋玄学所争论的重大问题。嵇康主张“越名教而任自然”，并不是要否定儒家的仁义之道，而是认为只有“任自然”，把仁义道德变为个体的发自内心的真实无伪的要求，仁义道德才能获得真正的实现。这在嵇康的《释私论》中说得很清楚。嵇康反“名教”，是反对统治阶级完全虚伪地以儒家的仁义道德作为取得名位权势的工具。这也是嵇康的《难张辽叔自然好学论》的主旨所在。在玄学关于“名教”与“自然”的争论中，刘勰看来是倾向于强调“自然”的嵇、阮一派的。刘勰的《原道》对“自然”的强调，既源于《易传》、道家，也受着玄学的影响（详后）。在《易传》的基础上来建立自己全部文学、美学思想的刘勰，从思想方法上说是受到了王弼的影响的。王弼在《老子指略》中说：

夫欲定物之本者，则虽近而必自远以证其始。夫欲明物之所由者，则虽显而必自幽以叙其本。故取天地之外，以明形骸之内；明侯王孤寡之义，而从道一宣其始。故使察近而不及流

统之源者，莫不诞其言以为虚焉，是以云云者，各申其说，人美其乱。或迂其言，或讥其论，若晓而昧，若分而乱，斯之由矣。

王弼又说：

《老子》之书，其几乎可一言而蔽之。噫！崇本息末而已矣。观其所由，寻其所归，言不远宗，事不失主。文虽五千，贯之者一；义虽广赡，众则同类。

这是王弼研究《老子》的方法，也是他解《易》的方法。他在《周易略例》中说：

夫众不能治众，治众者，至寡者也。夫动不能制动，制天下之动者，贞夫一者也。故众之所以得咸存者，主必致一也；动之所以得咸运者，原必无二也。

物无妄然，必由其理。统之有宗，会之有元，故繁而不乱，众而不惑。故六爻相错，可举一以明也；刚柔相乘，可立主以定也。是故杂物撰德，辨是与非，则非中其义，莫之备矣！故自统而寻之，物虽众，则知可以执一御也；由本以观之，义虽博，则知可以一名举也。

这种以本统末，以一治万，“虽近而必自远以证其始”，“虽显而必自幽以叙其本”的方法，在《文心雕龙》中几乎随处可见。例如：

……楚艳汉侈，流弊不还。正末归本，不其懿欤。（《宗经》）

……逐末之俦，蔑弃其本。虽读千赋，愈惑体要。（《诠赋》）

……振本而末从，知一而万毕矣。（《章句》）

凡大体文章，类多枝派。整派者依源，理枝者循干。足以附辞会义，务总纲领。驱万涂于同归，贞百虑于一致，使众理虽繁，而无倒置之乖；群言虽多，而无芥丝之乱。（《附令》）

文场笔苑，有术有门。务先大体，鉴必穷源。乘一总万，举要治繁。（《总术》）

……童子雕琢，必先雅制。沿根讨叶，思转自园。（《体性》）

夫缀文者情动而辞发，观文者披文以入情，沿波讨源，虽幽必显。（《知音》）

故知文变染平世情，兴废系乎时序。原始以要终，虽百世可知也。（《时序》）

详观近代之论文者多矣。……并未能振叶以寻根，观澜而索源。（《序志》）

所有这些说法，在措词上也与王弼甚为类似。刘勰所谓“正本归末”、“振本而末从，知一而万毕”、“乘一总万，举要治繁”，都是王弼所说以本统末，以寡治众，“繁而不乱，众而不惑”之意。刘勰所谓“鉴必穷源”、“沿根讨叶”、“沿波讨源，虽幽必显”、“原始以要终”、“振叶以寻根，观澜而索源”，都是王弼所说“虽近而必自远以证其始”，“虽显而必自幽以叙其本”，主张“察近”必“及于流统之源”的意思。这种方法，要求人们在考察各种事物时，不要为多样的现象所迷惑，而要全力找出那统领各种现象所迷惑的根本性的东西，并由此而把多样的、繁复的现象变为一个井井有条的系统或结构。这种方法可以称之为中国古代的系统方法，它最初最为明显地表现在企图“弥纶天地”的《周易》哲学思想中，而后在汉代得到了具体充分的发展，扩大到各个领域。到魏晋，变化成为玄学理论思辨的重要方法，从而使玄学取得了比过去任何时期的思想都要更为系

统周密的理论形态。这种方法还要求对任何现存的事物的考察,都必须去追溯它的发生和“流统之源”,这样才可能对现存的事物得到正确的说明。显然,这又是一种有见解的历史方法。这种系统的方法和历史的方法虽然由王弼明确地提出和加以论证,但把它具体地应用到一门学问上,并且建立了一个相当周密的体系,当推刘勰的《文心雕龙》。兴膳宏曾把这种方法称之为“回归论”(《〈文心雕龙〉与〈出三藏记集〉》)。从这种方法主张自多样的现象回溯到事物的根本、自事物现前的形态回溯到它的历史的起源来看,固然也可名之为“回归论”。但这样做的目的,是为了说明现前的事物,建立理论的体系,并不是为了把人们的思想引回到远古或某种神秘的最高的实体去。因此,从本质上看,更为确切地说,这种方法是中国古代的系统方法和历史方法。“回归”可以看作是这种方法的一个重要特征。

总起来看,刘勰的思想和玄学是有着密切联系的。首先,刘勰吸取了玄学带有批判性和反抗性的“师心”与“使气”的思想作风。这和刘勰在内心深处怀有对社会的不合理现象的不满分不开,同时又是和他理论上主张“通变”、“日新”的思想相联系的。它使尊儒的刘勰具有一种大胆的创造性,从美学上看,又使刘勰的美学思想十分重视主体的情感表现和创造力的发挥。其次,刘勰的“原道”受到了玄学强调“自然”的思想的影响。最后,在方法论上,刘勰的方法论直接受到王弼的影响。但是,从根本上看,刘勰所讲的“道”还是儒家之道,同玄学有不能混同的质的区别。由于历史条件的巨大差异,刘勰对玄学所追求、思索的那个无限自由的理想的人格本体已失去兴趣,他所追求的美也不再是玄学所追求的那种超形色感官的绝对的美。和齐梁时期整个的风气相一致,刘勰所追求的是一种如“雕龙”般华丽的美,但他竭力要给这种美注入一种使之不致完全流于肤浅的感官享乐的高尚旨趣。这旨趣不是别的,就是从荀子那里来的儒家的一种开明的仁政理想。但是,在经历了玄学对儒

学的巨大冲击之后,在刘勰本人也深切地感受到儒家“名教”的不公正的情况下,他再也不像荀子那样强调“礼”的重大作用了。刘勰的儒家思想既源于他称之为“巨儒”的荀子,同时又有它自身的重要特点,这一点我们将在考察刘勰的“原道”时再来详论。

### (5) 与佛学的关系

刘勰的思想与佛学的关系问题,是在《文心雕龙》的研究中常常引起争议的一个问题。我们认为,这一问题只有从《文心雕龙》所表现的思想以及刘勰一生的活动来观察,才能得到较为符合实际的解决。如果从对《文心雕龙》一书的分析中看不到佛学思想的表现,那么即使刘勰真的是一个虔诚的佛教徒,也不能认为《文心雕龙》是以佛学的思想为其理论基础的。当然,这并不排斥佛学的思想也对《文心雕龙》产生了某种影响。

刘勰在《序志》中说:“盖文心之作也,本乎道,师乎圣,体乎经,酌乎纬,变乎骚,文之枢纽,亦云极矣。”由此可见,《原道》、《征圣》、《宗经》、《正纬》、《辨骚》等篇在《文心雕龙》中是具有关键性的重要意义的。如果《文心雕龙》确以佛学思想为基础,那就应该在这些篇章中表现出来。但《征圣》、《宗经》、《正纬》、《辨骚》等篇显然无佛学思想可言,剩下来的《原道》所讲的“道”,如果不只看词句,而看思想的内容实质,那么这“道”也显然不是佛家之“道”,而是儒家之“道”。自从佛教传入中国以来,儒佛两道的异同问题始终是一个不断引起争论的大问题。大致而言有三派:以儒排佛(如何承天),以佛统儒(如宗炳),儒佛并行(如沈约)。以儒排佛一派讲了儒与佛的种种不同,如佛道不敬王者,不讲孝道等等,但这还不是根本的不同。根本的不同在于儒道是肯定着现世的人生的,而佛道则以现世的人生为虚幻不实的东西,希求超升净土。这是儒佛两道的一个无论怎样也无法消解的根本差别。所谓以佛统儒,仅仅是从确认儒佛两道在所要达到的根本目的上是一致的,并且把佛放在比儒更为

重要的地位这个意义上说的，并不是认为儒佛两道是一个东西，或两者可以合一。如宗炳是以佛统儒的，但他很明确地指出：“今依周孔以养民，味佛法以养神，则生为明后，没为明神，而常王矣”（《明佛论》）。周孔之道（即儒道）与佛道究竟还不是一个东西，各有不同的作用。晋代孙绰的《喻道论》虽已有“周孔即佛，佛即周孔”的说法，但从全文来看，孙绰仍然是从佛儒两道所要达到的目的的一致性来讲的，所以他说“逆寻者每见其二，顺通者无往不一”。孙绰声称“周孔救极弊，佛教明其本”，是一种以佛统儒的论调。他对佛儒一致的种种论述，多是牵强附会，顶多只能说佛所要达到的目的是同儒一致的，并不能证明佛儒两道在思想理论上是一个东西。至于佛儒并行论，则很为明显地肯定佛儒两道各不相同，只是由于它们所要达到的目的是是一致的，所以可以并行不悖。这种理论看来对佛儒两道不偏不倚，但在佛教大为流行的情况下，它主张佛儒并行，仍然要保持儒区别于佛的独立性，所以在实际上是倾向于儒的。在第一节中已经说过，刘勰不是以佛统儒论者，而是和沈约相似的佛儒并行论者，在本质上是倾向于儒，以儒为主的。他可以一面讲佛道，一面讲儒道，这对他来说是完全可以并行不悖的两件事。这就像晋代葛洪的《抱朴子》，内篇讲道教，外篇讲儒教，两者可以并行不悖一样。刘勰在《文心雕龙》中所讲的正是儒道，不是佛道。而且儒佛两道既然在理论上是不可能合而为一的，那么说《文心雕龙》所讲的儒道同时也是佛道，就只能说是一种不合实际的臆测，没有什么可靠的根据。

自晋末以来，佛教对中国的艺术、美学理论确实发生了重大影响，但主要是表现在有关人物画、山水画的理论上。这是由于当时绘画的发展同佛教的宣传有直接而密切的关系，同时佛教关于形神问题的理论又是可以直接与绘画艺术的理论相通的。就文学说，佛教的传入也对文学发生了影响，但这主要是表现在佛经的翻译，以佛教为题材的文学作品的出现，以及佛经的唱诵对文学上声律

的讲求的启发这样一些方面。佛教所追求的解脱的境界，佛学所特别注意的精神的感应问题，以及和佛教发生了联系的“味”的问题，也都给了当时的文学以影响。但总的说来，佛学的传入并未提出什么和文学有关的根本性的理论问题，它对文学理论的影响远不及对绘画理论的影响那么大。佛学对中国文学的理论发生了直接的、重大的影响，这是在禅宗出现以后的事。然而禅宗已经是一种中国化了的佛学，它已经抛弃了印度佛学对外在于个体的、超自然的天堂净土的追求，并且在中唐以后成了许多文人士大夫的人生哲学的一部分，因而和文学以及其他艺术部门发生了直接而密切的关系。这种现象，在佛学还处于介绍研究印度佛学的阶段，整个社会对佛教所说的天堂充满狂热向往的齐梁时期，是不可能出现的。此外，自晋末以来，把佛学的理论应用于艺术，并提出了较为系统深刻的理论的人，是对佛学理论作了相当深入的研究的。慧远和宗炳都是如此。顾恺之也曾把佛学关于形神问题的思想应用于绘画理论，但顾恺之的绘画理论还不是像慧远、宗炳的理论那样完全从佛学出发建立起来的。从刘勰来说，严格地讲，他还不是一个佛学理论家，而是一个精通佛教的文献典籍的专家。因为现在所看到的他的《灭惑论》，以及署名僧祐，但很可能为刘勰所作的一些关于佛经的序记，都止于一般地介绍叙述佛学的理论，并没有什么独特的理论上的发现和创造。佛教史上也未说过刘勰对佛教理论的发展有什么独特的贡献，而只是肯定了他整理、编辑佛经的功劳。正因为这样，在他的《文心雕龙》中也看不到什么和佛学理论的深入思考相关的思想。尽管《文心雕龙》表明刘勰有相当高的理论思维能力，如果他去对佛学作深入的理论思考，那是完全可能在佛学理论上取得引人注目的成就的。但刘勰并没有这样做，这只能用刘勰对佛教理论的研究缺乏足够的兴趣来解释。

但是，刘勰既然熟悉精通佛教的典籍，那么佛学对他的《文心雕龙》的写成会产生某些影响也是很自然的事。问题是从《文心雕

龙》全书来看,这种影响可以说是微不足道的。范文澜曾指出:

《释藏》卷十释慧远《阿毗昙心序》:“《阿毗昙心》者,三藏之要颂,咏歌之微言,管统众经,领其会宗,故作者以心为名焉。有出家开士,字曰法胜,渊识远鉴,探深研机,在潜赤泽,独有其明。其人以为《阿毗昙经》源流广大,难卒寻究,非瞻智宏才,莫能毕综。是以探其幽致,别撰斯部,始自界品,讫于向论,凡二百五十偈。以为要解,号之曰心”。彦和精湛佛理,《文心》之作,科条分明,往古所无。自《书记》篇以上,即所谓界品也,《神思》篇以下,即所谓问论也。盖采取释书法式而为之,故能颺理明晰若此。(《文心雕龙注》下册,第728页)

《文心雕龙》一书的命名,有可能受到《阿毗昙心》这一经名的影响,但刘勰在《序志》中明确指出是由于受到环渊的《琴心》、王孙子的《巧心》的启发而来的。这大约更为合理,因为“琴心”、“巧心”是与文艺相关的。《文心雕龙》的篇章的确“条科分明”,也有可能受到佛经的影响,但不一定就是摹仿《阿毗昙经》,“采取释书法式而为之”。因为刘勰是十分熟悉诸子的,子书中如《淮南子》也可以说“条科分明”,书中的《要略》即讲了全书各篇主旨及其相互关系,如何“举凡总要”,以“原道”为先,防止人们“离本就末”,等等。《文心雕龙》也以《原道》开篇,并且十分强调本末关系,“乘一总万,举要治繁”,看来全书篇章的确定安排很可能受到《淮南子》的启发。据《汉书·艺文志》,《淮南子》原有内篇二十一一篇,外篇三十篇,外篇今佚,颜师古注说:“内篇论道,外篇杂说。”刘勰《序志》说《文心雕龙》从《原道》至《书记》为上篇,属于“纲领”部分;自《神思》至《序志》为下篇,属于“毛目”部分。这也与《淮南子》的分篇法近似。《文心雕龙》以《序志》置于篇末,与《论衡》相同,而且《序志》又包含了类似于《淮南子》的《要略》的内容,即对全书各篇主旨及相互关系的说



明。全书篇数的确立，刘勰又指出是“彰乎大易之数，其为文用四十九篇而已”。这些都很难说是“采取释书法式而为之”。但有一点是毫无疑问的，即《文心雕龙》全书析理的明晰，受到佛学的“因明学”即逻辑学的影响。它的特点在于比中国古来一般的文章更注意概念的定义分析，和在定义的基础上进行连续的推论，以得出所要达到的结论。对于某一问题的解决，常简明地区别为几种不同情况，然后逐一地加以说明。这些虽然并非为佛学的“因明”所独有，但确实是它很为注意的。试把僧肇的著名的佛学论文《不真空论》和《物不迁论》同中国古来的一般论文相比，即可看出它特别注意概念的定义、分析，很重视发挥推理的力量。而刘勰的《文心雕龙》，其文风正好与僧肇的论文有类似处，虽然不及僧肇的论文那样雄辩有力。但是，说刘勰受到佛学“因明”的影响，这又只能说是他不断阅读研究佛经，于无形中所受到的影响，也是当时佛学界人士写文章的一种风气，很难说刘勰就已自觉地理解了“因明学”。实际上，“因明学”研究的兴起是在唐代，和玄奘所祖述的“唯识宗”有密切联系。此外，说刘勰受到佛学“因明”的影响，也不要排斥他还受先秦以来中国的论说文章的影响。而且这个方面的影响，应当说是更根本的。刘勰对论文的看法，见于他所写的《论说》。从中我们可以看到，他最推崇的论文首先是《白虎通论》，称之为“论家之正体也”；其次是魏初至正始的“玄论”，誉为“师心独见，锋颖精密，盖论之英也”。在讲到玄学关于有无问题的论辩时，刘勰称赞了佛学的“般若”，认为它在这个问题上的看法比玄学为高。这大约是指僧肇的《不真空论》而言的。因为这篇文章正是在王衍、裴頠等人关于有无问题的辩论之后发表的，而且文中既批判了“崇有”，也批判了“本无”，企图从佛学般若学的观点给玄学争论的有无问题以一个新的解决。由此看来，刘勰在谈到论文这种体裁时是考虑到了佛学方面的论文的，但他只说了佛学对有无问题的解决比玄学高，并未像高度评价玄学的论文那样评价佛学的论文。刘勰心目中最为优秀的论文

还是他所说的《白虎通论》和“玄论”。前者有平实、清晰的优点,后者有“师心”、“使气”的锋芒。合而观之,刘勰的文章似也兼具这两个方面的特色。既有平实、清晰的叙述、议论,有时又锋颖突起,言辞刚决而颇富感情。这里还要顺带说明一下的是:被刘勰称为“论之正体”的《白虎通议》,其基本思想是儒家《易传》和阴阳五行学说的综合,在文艺方面又大量引述了属于荀子学派的《乐记》。刘勰对这本书的肯定,是和他思想上倾向于荀学、《易传》一派,并对阴阳五行家怀有某种好感分不开的。

就《文心雕龙》全书基本的方法论来看,我们已指出过它的“折衷”的方法源于荀子、《易传》,它的古代素朴的系统方法和历史方法直接源于王弼,都和佛学没有什么关系。当然,晋代以来的佛学也讲本末问题、至理归一的问题,刘勰在《灭惑论》中也曾说过“至道宗极,理归乎一;妙法真境,本固无二”这样的话。但佛学所说的“本”、“一”,是空无、寂灭之意,即以为整个世界在根本上是一种空幻的存在。刘勰《文心雕龙》中所说的“本”、“一”则显然不是这个意思。就刘勰所要讨论的文学问题来说,这“本”、“一”不是别的,就是儒家的经典及其思想。刘勰所说的“正末归本”或“反本”(《宗经》、《情采》),就是他所说的“还宗经诰”(《通变》)的意思,而决非佛学所说的归于空无。在《文心雕龙》中,刘勰是站在儒学的立场来讲本末问题的,和他在《灭惑论》中的讲法有根本的不同。

佛学对《文心雕龙》的影响,还表现在前已指出的个别有佛学含义的词语的借用。总共就只两个,一个是“圆通”或“圆该”,我们已指出它实际上就是刘勰所说的“兼通以俱解”,把握事物的不同的、相反的方面而作全面理解的意思。另一个是“照”,它在佛学的意义下是指一种神秘的直观,经由这种直观而领悟世界的存在本来就是空无。也就是刘勰在《灭惑论》中所说“佛之至也,则空幻无形,而万象并应;寂灭无心,而玄智弥照”。由于“照”包含有一种微妙的直观的意思,因此刘勰在论及艺术想象的《神思》中用了佛学

中的“照”这个词。但从刘勰说“积学以储宝，酌理以富才，研阅以穷照”来看，这个“照”虽然还保有直观这一意味，但已不是佛学意义中的“照”了。因为这里所说的“照”是针对文学创作而言的，它指的是要深入地去观照所描写的对象，而决不是要达到一种以世界为寂灭空无的佛学体验。如果真是要达到这种体验，刘勰是决不会主张“神与物游”，“登山则情满于山，观海则意溢于海”的。这种神情飞扬、逐物而游的状态，怎么能与佛学所说对寂灭空无的神秘宗教体验相容呢？

总起来看，不能说佛学对刘勰的《文心雕龙》毫无影响，但这种影响是外在的，与《文心雕龙》的根本思想无关。这里由刘勰思想中儒佛并行，两者可以各讲各的这样一种情况决定的；又是由齐梁历史条件下佛学还不可能从根本上渗入到文学理论中去这样一种情况决定的。齐梁文学在本质上是当时由非门阀世族出身的地主、商人所组成的新贵们的文学。和魏晋文学相比，它是一种极大地世俗化了的文学，它所关注的是新贵们日常世俗的生活和享乐，而不是死后、来生的天堂和净土。这样一种文学，同佛教的或玄学的形而上学的境界相距很远，因此也决定了在当时不可能用佛教的思想来解释文学。就是齐梁时所盛行的那些宗教性的讲论，从当时许多描述和歌颂的文章看，不也是新贵们世俗的享乐生活的一部分吗？

## (6) 结 语

关于《文心雕龙》的思想渊源，还有一个明显的问题，即它与魏晋以来的文论的关系。这个问题将放到以后各节的有关地方再加说明，这里所要讲的思想渊源问题，主要是从哲学的角度来说的。但需要概略地说明这样一点：刘勰在《序志》中历数了魏晋以来各家文论的长短得失，它和《荀子》在《非十二子》和《解蔽》中对诸子的批评很相似（但在语气、措辞上要委婉得多），表现了一种和荀子相同的，企图批判地扬弃以前各家理论的缺点而建立自己的理论

的做法。但刘勰对各家文论的评价并不是都很精当的，特别是对曹丕的《典论》和陆机的《文赋》估价不够。实际上，从文论的角度看，给了《文心雕龙》以深刻影响的正是这两部著作。甚至可以说，没有这两部著作，就不会有刘勰的《文心雕龙》。

从一般哲学思想的角度看，根据前面所作的一些分析，可以清楚地看出《文心雕龙》的思想成分是相当复杂的。这当然和刘勰在对待前人的思想上采取他所说的“折衷”法有关。而且这些来自许多方面的思想成分，在经过刘勰的“折衷”法的处理之后，又已和原来的思想不完全相同了。因此，对刘勰的《文心雕龙》的思想作一种单一的分析，而不充分估计到它的复杂性，是难于得到正确的理解的。尽管《文心雕龙》的思想由各种成分构成，好像是一种复杂的合金，其中还是有一种刘勰常说的统领各种思想，使之繁而不乱的“本”存在着。这“本”就是《易传》的思想，由《易传》又可上溯至荀学，并与后于《易传》、属于荀子学派的《乐记》相联。当然，就是这个“本”，也因为已与其它思想结合，不能就完全等同于《易传》和荀学的思想。这是了解《文心雕龙》的思想的重大关键。

## 第五节

### 《文心雕龙》美学思想的理论结构

以上三节所讲《文心雕龙》与齐梁文坛的古今新旧之争、《文心雕龙》的“折衷”的思想、《文心雕龙》的思想渊源等三个问题，都是了解《文心雕龙》的美学思想不能不弄清楚的。在进入对《文心雕龙》的美学思想的各个问题的分析之前，还需要对它的美学思想的理论结构有一个总体上的概略的了解。

对《文心雕龙》的理论结构，可以从文学理论的角度，也可以从

美学理论的角度去观察,两者基本上应当是一致的,但内容和侧重的方面有所不同。从美学理论的角度看,《文心雕龙》的理论结构大致包含以下几个相互联系的方面。

第一,艺术本体论。这是《文心雕龙》首章《原道》的主题。《原道》的写作,其目的是要从哲学本体论的高度对艺术的本质作出论证。由于在刘勰看来,艺术的本体是与“圣人”和儒家的经典不能分离的,所以在《原道》之后又写了《征圣》和《宗经》。《宗经》之后的《正纬》的写作,是由于自汉代以来,“纬”与“经”常常纠缠在一起,而为了说明“宗经”的本旨就需要“正纬”。《正纬》之后的《辨骚》是为了说明也是自汉代以来常常发生争论的一个重要问题,即艺术的美与儒家正道的关系问题。在汉代,这问题最初是围绕着对汉赋的评价提出的,以后又波及到以屈原为代表的楚骚。司马迁、扬雄、王充、班固、王逸都对这一问题代表了意见,展开了争论。而这一问题,在齐梁文坛上复古派与“新变”派的斗争中成了一个十分重要的问题,也是刘勰站在与复古派与“新变”派都有所不同的立场,竭力要加以解决的根本性问题,并且是同他在《原道》中对艺术本体的认识直接相关的。因此,《辨骚》与《原道》、《征圣》、《宗经》、《正纬》一起,被刘勰看作是他论文的“枢纽”,亦即关键的所在。而历来为儒家十分重视的“诗”,刘勰虽也写了《明诗》,但并不把它视为与“文之枢纽”相关的篇章。因为在儒家看来,诗应合于儒家正道已是一个无可置疑的问题。关于艺术的美与儒家正道的关系的争论,主要也是表现在对楚骚、汉赋的评价上,即对扬雄所谓“辞人之赋”的评价上,汉赋本也是汉代文学的主流。而且就刘勰针对当时齐梁文坛的争论所要解决的问题来说,《辨骚》比《明诗》重要得多,是关系到“文之枢纽”的问题。今天看来,《原道》、《征圣》、《宗经》、《正纬》、《辨骚》这一组被刘勰认为是同“文之枢纽”相关的文章,所要解决的是艺术的美的本质及其与善和真的关系问题。在《文心雕龙》中,它属于刘勰所说的“本”,具有统领全书的根本性意义。

第二,艺术想象论。在《辨骚》之后,刘勰分析了各种文体。这些分析,和刘勰的美学思想有关,并且对全面了解刘勰的思想有重要价值。但有关文体的各种具体问题不在美学讨论之列。在对文体的分析完成之后,刘勰写了《神思》。所谓“神思”的问题是刘勰所说“为文之用心”的根本问题,从今天看,也就是艺术想象问题。刘勰的艺术想象论是以心物交感为其思想基础的,因此被排列在全书较后部分的《物色》,就其基本的内容看也与艺术想象有密切关系。而其中涉及自然美的方面,则是和《原道》相关的。

第三,艺术作品分析论。在《神思》之后,刘勰进入了对艺术作品的分析,也就是对刘勰所说由“心”所生的“文”的分析。它是《文心雕龙》的重要组成部分。这种分析是密切地同艺术创造的技巧问题结合在一起的,但就其主要方面看,是对构成艺术美的诸要素的剖析。其中,《体性》、《风骨》、《情采》三篇最为重要。在这三篇中,《风骨》又是中心。《体性》讲了作家的创作个性同艺术美的关系,以及艺术美的诸形态。《风骨》是刘勰对艺术美的内在构成的最重要的规定,它的提出在中国美学的发展史上有着十分重要的意义。《情采》讲的是“风骨”展现为艺术作品时所应具有的美的感性形式。就“风骨”与“情采”的关系说,“风骨”可以说是一种艺术精神,而“情采”则是这种精神所要求的感性形式,两者是密切地联系在一起。在《情采》之前的《定势》,既和前述的《体性》相关,但更重要的是为了进一步具体地说明“风骨”。“风骨”与“势”有着内在的关系,是构成“风骨”所不可缺少的。《声律》、《章句》、《丽辞》、《事类》、《练字》是对文词之美的具体分析。《熔裁》、《章句》、《附会》是对文章的结构之美的分析。《比兴》、《夸饰》是对艺术作品所使用的艺术手法的分析。以上三个方面都是《情采》的具体展开。这些方面,单纯从文学的角度看,可以有很多需要细究的技巧性或技术性的问题。而从美学的角度看,它们又构成了下述刘勰美学思想的第四和第五方面。

第四,艺术的形式美法则。在中国美学的发展中,关于艺术的形式美法则的探讨,在书法和绘画理论中占有重要地位。而从文学方面来具体、系统地探讨形式美的法则,可以说是从齐梁开始,起于沈约而成于刘勰。后世虽也继续作了许多探讨,但就系统的程度而言,差不多可以说没有超出刘勰。所以,从刘勰对文学形式美的论述来考察中国美学对艺术形式美的一般法则的认识,是分析刘勰美学思想的一个重要方面。

第五,艺术反映现实和表达情感的三种基本方式。这种方式,自先秦以来被概括为赋、比、兴三种,它是中国美学中的一个重要问题。但直到汉代的《毛诗序》,都未对之作出比较具体的说明。第一次具体、系统地论述这一问题的当推刘勰。所以需要从《诠赋》、《比兴》、《夸饰》等篇来考察刘勰对这一问题的认识。

第六,艺术家论。这是刘勰对艺术创造的主体的认识,表现在《养气》、《总术》、《才略》、《程器》诸篇。

第七,艺术的鉴赏、批评论。在刘勰之前,对艺术的鉴赏、批评问题,虽已有人发表过不少言论,但都不如刘勰的系统。刘勰关于艺术的鉴赏、批评的看法,表现在《指瑕》、《才略》、《知音》诸篇。《隐秀》看来是谈艺术美的问题,但是侧重从欣赏的角度讲的,因此也可归入鉴赏论。

第八,对艺术的历史的和社会的考察。重视历史的方法,是刘勰《文心雕龙》的一大特点,对艺术的历史的和社会学的考察,构成刘勰美学思想的一个不可忽视的方面,表现在《通变》、《时序》、《才略》诸篇。

以上就是《文心雕龙》美学思想构成的大致情况。对上述每一方面的问题,都可以作许多细致的研究。但如果略其小而取其大的话,《文心雕龙》在美学上具有重要理论意义的篇章是《原道》、《神思》、《风骨》、《情采》。下面我们将对这些篇章作较为详细的考察兼及有关的篇章,最后再总起来观察一下《文心雕龙》美学思想的特

征及其在中国美学史上的地位。对一些较次要也较易于明了的问题,打算略而不论。个别在中国美学的发展上有重要意义的问题,即赋、比、兴的问题,我们将放到论述钟嵘《诗品》的专章中,和《诗品》对这一问题的看法一起加以考察。我们认为,就重大的美学理论问题来说,《文心雕龙》作出了重要贡献的地方主要表现在以上所说四篇文章中。如果对这四篇文章有了较深入的理解,就可以说基本上抓住了《文心雕龙》的美学思想。

## 第六节

### 释《原道》

由于《原道》融合了自先秦到魏晋、齐梁许多不同派别的思想,而刘勰的论述又很为简约,这就给《原道》的分析带来了不小的困难。但只要较为仔细地去追寻《原道》的思想渊源,又注意到刘勰是如何把各家的不同见解结合到一起的,就可以基本上弄清刘勰思想的实质。这是本书分析《原道》的基本方法,也是分析其他篇章的基本方法。其所以要采取这种方法,是由于《文心雕龙》应用所谓“擘肌分理,唯务折衷”的方法写成的,因此在分析《文心雕龙》时,既要刘勰所“折衷”的诸家的见解进行分解,找出他据以建立自己理论的各种思想的来源,又要考察他是如何把这些思想加以“折衷”,以建立他自己的理论的。

#### (1) “道”的含义

了解刘勰所说的“道”的含义,是了解《原道》以及《文心雕龙》全书的一个根本性问题。

自先秦以来,各家对于“道”都有不同的理解。因此,要了解《原



道》所说的“道”的含义，就要了解刘勰所说的“道”在根本上同先秦以来哪一家的思想相联系，并且受到其他什么思想的影响。通观《原道》全文，它的根本思想来自儒家的经典《周易》，特别是其中的《传》。这是许多研究者所公认的事实。但在刘勰的时代，对于《周易》一书有不同的解释。这些解释，基本上又可划分为两大系列，一个是汉儒从宇宙论出发的解释，它是同汉代以来很为流行的宇宙起源论以及阴阳五行学说联系在一起；另一个是魏晋玄学家从本体论出发的解释，它是同玄学家对理想的人格本体的追求联系在一起，带有浓厚的哲学思辨色彩，几乎不涉及宇宙起源问题和阴阳五行理论。我们认为，刘勰对《周易》的理解，在根本上采取了汉儒的立场，但又吸取了道家、玄学的思想。刘勰对于“道”的理解是这三者“折衷”的产物，而最后是归于儒家的。

刘勰在《原道》中说：

夫玄黄色杂，方圆体分，日月叠璧，以垂丽天之象；山川焕绮，以铺理地之形；此盖道之文也。仰观吐曜，俯察含章，高卑定位，故两仪既生矣。惟人参之，性灵所钟，是谓三才。

刘勰的这种思想，显然出自《周易》。它是以下述《周易》中的言论为根据，加以综合推演而成的：

龙战于野，其血玄黄。（《易·坤卦上六》）

夫玄黄者，天地之杂也，天玄而地黄。（坤卦《文言》）

离，丽也。日月离乎天，百穀草木丽乎土。（《离卦彖辞》）

仰以观乎天文，俯以察于地理。（《系辞上》）

含章可贞。（《坤六三》）

含万物而化光。（《坤·文言》）

天尊地卑，乾坤定矣；卑高以陈，贵贱位矣。（《系辞上》）

是故《易》有太极，是生两仪。（同上）

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；兼三才而两之，故《易》六画而成卦。（《说卦》）

刘勰把天地、日月、山川的感性存在形式称之为“文”，并认为它是“道”的表现，将“文”与“道”联系起来，称之为“道之文”。在《周易》里没有明确地说过，是刘勰受到荀子《礼论》的启发而提出的（详下）。但是，另一方面，这种思想又可说是已经包含在《周易》之中的。因为《周易》认为它所说的“天文”以及“人文”，最终都是阴阳相互作用运动变化的产物。而阴阳的运动变化，在《周易》看来也就是“道”。《系辞上》说：“一阴一阳之为道”。由此可见，刘勰所说和“文”相关的，产生了“文”的“道”，也就是《周易》所说的阴阳变化之“道”。这个“道”，虽然在思想的渊源上与道家有关，但不同于道家以及后来魏晋玄学所讲的“道”。道家所讲的“道”是同“无”联系在一起的，玄学对“道”的理解不完全同于道家，但在以“道”为“无”这一点上与道家相同。何晏、王弼都主张“道”即是“无”：

夫道者，惟无所有者也。……道本无名，故老氏曰：“德为无名”。（何晏：《无名论》，《列子·仲尼篇》注引）

夫道之而无语，名之而无名，观之而无形，听之而无声，则道之全焉。（何晏：《道论》，《列子·天瑞篇》注引）

道以无形无名始成万物。（王弼：《老子道德经注》上篇第一章）

无形无名者，万物之宗也。（同上，第十四章）

道者，无之称也。无不通也，无不由也，况之曰道，寂然无体，不可为象。（王弼：《论语释疑》，见邢昺《论语正义》疏）

《周易》所说“一阴一阳之谓道”，显然不同于道家、玄学所讲之

“道”。因为这个阴阳变化之道，它的变化虽然是极其微妙的，不可见的，属于“形而上”的范围（《系辞上》：“形而上者之谓道，形而下者之谓器”），但它是阴阳两种物质性的气相互交感、作用的结果，不同于道家、玄学所说的那个超越包含阴阳在内的、任何可名的物质实在的“道”。对于《周易》来说，“道”即存在于阴阳这两种物质性的气的交感作用引起的运动变化之中，它就是天地万物的生成变化的根本规律。所以，“道”虽不可见，但它不是“无”，即不是道家和玄学所说的那种超越任何物质实在的绝对、本体。阴阳的相互作用从它是使天地万物得以产生的根本力量来看，也具有本体论的意义，但这个本体又具有明显的物质实在性。而且《周易》所重视关心的主要不是世界的本体问题，而是具有本体意义的阴阳运动变化的规律问题。《周易》虽然认为阴阳变化微妙难测，“不可为典要”，但“其出入以度”（《系辞上》），而且整个世界是“至赜而不可恶”，“至动而不可乱”（同上）的，即具有客观的合规律性。《周易》的根本目的是要教人掌握这种规律性，“知变化之道”（同上）。在《周易》中，“道”这个词，用以指规律的意味，多于指本体的意味。《周易》以“弥纶天地之道”自命，“仰以观于天文，俯以察于地理”，探求天地的“变化之道”是它的根本目的，因此《周易》的基本的立足点是感性物质的自然界，它所重视的是感性物质的天地万物的生成变化。正因为这样，汉儒从宇宙论出发来解释《周易》，较之于玄学从本体论来解释更符合于《周易》的本意，尽管这种解释在许多情况下是同烦琐神秘的“象数”结合在一起的。而玄学对《周易》的解释，是借助于道家对“道”的理解，以《周易》为一种思想资料，来构成玄学关于理想的、绝对自由的人格本体的理论。经过玄学家的处理，《周易》所说的“道”就不再是阴阳变化之道，而成为玄学家所说的“无”了。韩康伯对《易传》的“一阴一阳之谓道”的注释就是这样的，它与王弼在《论语释疑》中对“道”的解释完全相同。如上所说，刘勰在《原道》中对“道之文”的论述本于《周易》，他所讲的“道”即是《周

《易》所说的阴阳变化之“道”。因此，刘勰对“道”的理解，从“道”是阴阳变化而不是“无”这一点来说，是不同于玄学，也不同于道家的。这是在分析刘勰对“道”的理解时首先要弄清的问题。刘勰虽然称赞过“王弼解《易》，要约明畅”，但这种称赞看来是针对王弼的方法而言的（见前已说），并不是从根本上接受玄学对《周易》的解释。

由于刘勰所说的“道”不是玄学家所说的“无”，而是《周易》所说阴阳变化之“道”，因此他对《周易》的解释在根本上与汉儒一致，即是从宇宙论出发来加以解释的。这一点，在《原道》之外的其他篇章中有很为明白的表现：

《宗经》：“《易》惟谈天，人神致用”。

《书记》：“阴阳盈虚，五行消息，变虽不常，而稽之有则也”。

《诸子》：“野老治国于地利，騑子养政于天文”。

《时序》：“邹子以谈天飞誉，騑爽以雕龙驰响”。

这里，重要的是“《易》惟谈天”一语，它清楚地表明刘勰是以宇宙论的观点，而不是以玄学的观点来看《周易》的。刘勰又谈到了阴阳五行的变化有一定的规律，以及阴阳五行家驸衍“养政于天文”和“以谈天飞誉”，这说明阴阳五行思想是刘勰所肯定的（虽然他对阴阳五行家也有批评），并且和“天文”、“谈天”相关的。《周易》只讲阴阳而不讲五行，到了汉儒才用阴阳五行观念来解释《周易》，将《周易》与宇宙起源问题联系起来。把《周易》视为“谈天”的著作，与阴阳五行相关，是汉人的一种普遍流行的看法。如董仲舒说：“《易》本天地，故长于数”（《春秋繁露·五杯》）。司马迁说：“《易》著天地、阴阳、四时、五行，故长于变”（《史记·太史公自序》）。扬雄说：“说天者莫辩乎《易》”（《法言·寡见》）。明白了刘勰把《周易》看作是“谈天”的著作，并且以肯定的态度表述了他所理解的阴阳五行思想，

这样既可以更加明白刘勰对“道”的理解的实质，同时对《原道》中所讲到的和“道”相关的“太极”问题也不难了解了。

刘勰说：“人文之元，肇自太极”。关于刘勰所说“文”与“道”和“太极”的关系问题将在下面专门论述，这里所要说明的是刘勰对于“太极”是怎样理解的。在说明这种理解之前，又需要先大致考察一下“太极”这一概念的由来和含义。《易·系辞上》曾讲到“太极”：

是故《易》有太极，是生两仪，两仪生四象，四象生八卦，八卦定吉凶，吉凶生大业。

由此可见，《易传》把“太极”看作是高于天地阴阳的东西，但它对“太极”的含义未作解释。韩康伯注把“太极”解释为“无”，他说：

未有必始于无，故太极生两仪也。太极者，无称之称，不可得而名，取有之所极，况之太极者也。

这是玄学对“太极”的解释，并非《周易》的本意，因为在《周易》中找不到什么根据可以证明《周易》是以“无”为万物之始的。从历史上考察，“太极”的观念和先秦至汉代的“太一”的观念是相近的，它是当时所流行的一种关于宇宙生成的观念：

太一出两仪，两仪出阴阳。阴阳变化，一上一下，合而成章。混混沌沌，离则复合，合则复离，是谓无常。（《吕氏春秋·大乐》）

是故礼必本于大一，分而为天地，转而为阴阳，变而为四时。（《礼记·礼运》）

洞同天地，混沌为朴，未造而成物，谓之太一。（《淮南子·诠言训》）

天地未形，冯冯翼翼，洞洞漉漉，故曰太始。道始于虚廓，虚廓生宇宙，宇宙生元气，元气有涯垠。清扬者，薄靡而为天；重浊者，凝滞而为地。（同上书，《天文训》）

说《易》者曰：“元气未分，混沌为一”。儒书又言：“溟滓濛濛，气未分之类也；及其分离，清者为天，浊者为地”。……含气之类，无有不长。天地，含气之自然也，从始立以来，年岁甚多，则天地相去，广狭远近，不可复计。儒书之言，殆有所见。（王充：《论衡·谈天》）

由上可见，《吕氏春秋》、《礼记》均认为天地、阴阳是从“太一”中产生出来的。《淮南子》虽未明确地把阴阳与“太一”相联系，但它也认为天地产生于“太一”，并且指出了“太一”是天地未产生时的一种混沌状态，从这种混沌状态中产生了“元气”，最后“元气”的清者和浊者分别形成了天地。到了东汉，王充又指出说“《易》者”认为“元气未分，浑沌为一”，“儒书”也说“溟滓濛濛，气未分之类也”。气分之后，“清者”才形成为天，“浊者”才形成为地。这里所说的“元气未分，混沌为一”的“一”，看来也就是《吕氏春秋》、《礼记》中所讲的“太一”，同时也与《淮南子》所说的“太一”类似。认为天地、阴阳由“太一”而生，是一种流传久远的观念。如果由《吕氏春秋》往上追溯，至迟可追溯到老子。《老子》中说：

道生一，一生二，二生三，三生万物。万物负阴而抱阳，冲气以为和。（第四十二章）

这里的“一”是指阴阳二气未分的状态，“二”是指未分的元气分而为阴气与阳气，“三”是指阴阳二气的交合，由此而产生万物<sup>①</sup>。《庄

① 参见杨柳桥：《释〈老子〉之“三”》。见《中国哲学》第十一辑。

子·天下篇》在谈到老子的学说时又曾说：“建立以常无有，主之以太一”。这个“太一”应是指老子所说“道生一”之“一”，它实际就是元气未分的状态。由于万物由它开始才得以形成，所以称之为“太一”。上述这些思想都同《易传》所说的“太极”有关，但《易传》为什么不讲“太一”而讲“太极”呢？这是与《易传》认为《易》是总括“三才”，“范围天地之化”的思想分不开的。《易传》说：

《易》之为书也，广大悉备。有天道焉，有人道焉，有地道焉。兼三才而两之，故六。六者非它也，三才之道也。（《系辞上》）

昔者圣人之作《易》也，将以顺性命之理。是以，立天之道曰阴曰阳，立地之道曰柔曰刚，立人之道曰仁曰义。兼三才而两之，故《易》六画而成卦。分阴分阳，迭用刚柔，故《易》六位而成章。（《说卦》）

这里所说的天、地、人“三才之道”，《系辞上》又称为“三极之道”（“六爻之动，三极之道也”）。其所以称为“三极之道”，是因为《易传》认为《易》是“范围天地之化而不过，曲成万物而不遗”的，不论它讲的天道、地道、人道都是广大至极的。《荀子·礼论》中说：“天者，高之极也；地者，下之极也；无穷者，广之极也；圣人者，道之极也”。《易传》将“三才之道”又称为“三极之道”，既和《易传》自身的思想相关，也完全可能受到荀子说法的影响。《易》既然“广大悉备”，包含了“三极之道”，“兼三才”亦即兼“三极”，所以《易传》又说“《易》有太极”。这就是说《易》在“三极”之上还有一个“太极”。它囊括了“三极”，为“三极”所从出，所以称之为“太极”。“太极”的观念就是由此而来的。那么《易传》又是如何理解“太极”的呢？这“太极”是物质性的元气，还是某种精神性的东西呢？我们已经说过，《易传》并未对“太极”作出正面的解释。但“太极”既是《易传》中的

一个重要观念,它不可能同《易传》中的其他思想没有联系。因此,我们可以从《易传》的整个思想来观察它对“太极”的理解。

《易传》所说的“太极”是高于“三极”,产生出天、地、人“三极”的东西,因此只要考察一下《易传》认为天、地、人“三极”是如何产生出来的,大致就可以推知《易传》所说的“太极”是什么了。《易传》认为,“有天地,然后有万物;有万物,然后有男女”(《序卦》)。这就是说,天地的产生在万物之前,也在人之前。《易传》对天地如何产生万物作了许多论述,对天地自身的产生却极少讲到。但《易传》认为阴阳(刚柔)二气的交感是一切事物产生和变化的根本,天地也不例外。《系辞上》说:“在天成象,在地成形,变化见矣”。天的成象和地的成形是“变化”的具体表现,而“变化”是由何而来的呢?是由阴阳的交感作用来的。对此,《易传》反复地作了许多论述:

刚柔相推,而生变化。(《系辞上》)

刚柔相推,变在其中矣。(《系辞下》)

刚柔者,立本者也。(同上)

刚柔是阴阳所具有的本质属性和功能的表现,所以讲刚柔即是讲阴阳。而阴阳在《易传》看来是物质性的“气”:

潜龙勿用,阳气潜藏。(《乾卦·文言》)

履霜坚冰,阴始凝也。(《坤卦·初六象传》)

柔上而刚下,二气感应以相与。(《咸卦·彖传》)

由此可见,天之成象和地之成形既然是阴阳二气交感“变化”的表现,那么《易传》所说生出“两仪”即天地的“太极”,就应当是包含着阴阳二气在内的元气,否则它就不可能产生出天地。《易传》很少直接讲“气”,但从它的一些论述来看,仍然可以看出它认为天地万物



的生成是与“气”相关的。《系辞上》曾讲到“精气为物”，《说卦》中又有两处直接讲到“气”与万物的生成：

天地定位，山泽通气，雷风相薄，水火不相射。

山泽通气，然后能变化，既成万物也。

万物生成变化离不开“气”，天地的生成变化也是离不开阴阳二气的交感变化的。《易传》虽罕言“气”，但从它对阴阳变化的形容看来也就是对“气”的变化的形容。如：

《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。（《系辞上》）

这里所说“变动不居，周流六虚”，明显是对于“气”的运动变化状态的形容；接下去又说“上下无常，刚柔相易”，和前引《咸卦·彖传》中的“柔上而刚下，二气感应以相与”联系起来看，显然也和“气”的运动变化相关。总之，我们认为《易传》所说的“太极”只能是包含了阴阳二气，并由之产生出天、地、人“三极”的元气，而不可能是别的东西。这个“太极”从它是产生天、地、人的始初的东西来说，也可称之为“太一”。《系辞上》说过：“天下之动，贞夫一者也”。这个“一”，应是指阴阳二气变化的规律，而阴阳二气是包含在作为“太极”的元气之中的，因此“贞夫一”最后要归之于“太极”。这样看来，“太极”亦即“太一”。《易传》在实际上视“太极”为元气，因此“太极”相当于老子所说“道生一”的“一”，庄子所说“主之以太一”的“太一”。但又有一个重大的区别，那就是老子认为产生天地万物的元气即“一”是由“道”生出来的，在元气之上还有“道”，“道”又是“无”，“道生一”即“无”生“有”；《易传》则不同，它以“太极”即元气为最高的东西，再没有什么比“太极”更高和产生“太极”的东西了。《易传》也

讲“道”，但这个“道”是阴阳二气变化的规律，它不能离开“太极”，即元气而存在，不是比“太极”更高和产生“太极”的东西。《易传》以“太极”即元气为最高的，也是最终的出发点，这使它比道家的思想更具有鲜明的唯物论的精神。

在《易传》之后对于“太极”的解释，值得特别提出的是汉代刘歆的解释。《汉书·律历志》引刘歆《三统历》说：“太极，元气，函三为一”。这里既明白地指出了“太极”即是“元气”，又说它“函三为一”，也就是把天、地、人包含在自身之中，成为产生出天、地、人的终极的根本<sup>①</sup>。郑玄认为“太极”是“极中之道，淳和未分之气也”（见王应麟辑：《周易郑注》卷七），也是以元气来解释“太极”的，但不如刘歆准确、深刻。

以上考察了《易传》中“太极”的含义，现在可以来分析一下刘勰对“太极”的理解了。虽然刘勰未对“太极”作出正面的说明，但他是从汉人的宇宙论和阴阳五行的观点来了解《周易》的，因此在理论上可以推想，他对“太极”的理解应当与汉人用“元气”来解释“太极”的观点基本一致。这一点，现在还没有直接的证明，但从《文心雕龙》可以观察到刘勰是用“气”，以及天地阴阳的变化来说明万物的产生形成的。《文心雕龙》把“气”放在重要地位，贯彻了刘勰所说的“重气之旨”（《风骨》）。这个“气”，在大多数情况下是指文学家的感情，文词的风格、习尚等，但在不少情况下也指生成人和天地万物的物质性的“气”。如：

精理为文，秀气成采。（《征圣》）

才有庸俊，气有刚柔。（《体性》）

---

① 上文注中曾指出的杨柳桥《释〈老子〉之“三”》一文曾以刘歆语释老子“道生一，一生二，二生三”之说，似不妥。因为刘歆的话是直接针对由《易传》提出的“太极”而言的。“函三”之“三”，恐应释为《易传》所说“三才”、“三极”之“三”。

若八体屡迁，功以学成，才力居中，肇自血气。（同上）  
辞之待骨，如体之树骸；情之舍风，犹形之包气。（《风骨》）  
声含宫商，肇自血气。（《声律》）  
昔王充著述，制养气之篇，验已而作，岂虚造哉。（《养气》）  
阳气萌而玄驹步，阴律凝而丹鸟羞。（《物色》）

这里，“秀气成采”的“秀气”，本之于《礼记·礼运》“五行之秀气”，它是以“五行”为其自然基础的“气”，与天地和人的生成相关。“气有刚柔”的“气”，明显指阴阳二气。“阳气萌而玄驹步，阴律凝而丹鸟羞”，明显认为自然万物的变化是由阴阳二气的变化引起的。“形之包气”的说法，清楚地说明刘勰认为天地万物和人的形体是由“气”所构成的。“肇自血气”的说法又同样清楚地说明刘勰认为人作为自然生命与“气”分不开。刘勰对王充关于“养气”的理论充分肯定，也可以看出刘勰对汉代流行的自然元气论的态度，因为王充正是汉代自然元气论的最有力的主张者。而且如前已指出，王充在《谈天》中对于以“元气”来解释《易》很表赞同，认为“殆有所见”。刘勰的“形之包气”、“肇自血气”的说法，也与王充在《论衡》中所说“天地，含气之自然也”（《谈天》）、“形须气而成”、“阴阳之气，凝而为人”、“精神本以血气为主，血气常附形体”（以上见《论死》）等说法相近、相同。综合以上《文心雕龙》中有关“气”的看法，可以看出刘勰认为天、地、人的生成都与“气”分不开，都是由“气”所决定的。此外，刘勰在《丽辞》中又说过：

造化赋形，支体必双，神理为用，事不孤立。夫心生文辞，  
运裁百虑，高下相须，自然成对。

这里，刘勰提出了“造化赋形”的说法。所谓“造化”，本于《庄子·大宗师》，其中说：“今一以天地为大镗，以造化为大冶，恶乎往而不

可哉！”又说：“阴阳于人，不翅于父母”。在庄子看来，“造化”是和天地阴阳的变化分不开的一种产生并且形成人和万物的力量，这种力量的发生作用完全是自然而然的，没有任何有意识的目的。由于“造化”生人是无意识、无目的的，所以庄子认为人不应对自己的处境、遭遇有所埋怨。庄子的这种思想明显是要为宿命论作辩解，但它强调了人和万物是由天地阴阳的变化产生的，这种产生的过程完全是一种无意识的自然发生的过程。刘勰有着儒家积极人世的思想，这不同于庄子的带有浓厚消极色彩的宿命论。刘勰的引用出于庄子的“造化赋形”说，目的在说明万物的生成是自然而然的，并以此说明文学上对偶的句法也是合乎自然的，但由此也可以看出刘勰对万物生成的看法。这种看法虽源于庄子，却明显与《易传》的看法相通，即认为万物和人是由于天地阴阳的变化自然产生的。总起来看，刘勰对“气”与天地万物和人的生成的看法，以及“造化赋形”说，都表明刘勰是以“气”来说明天、地、人的生成的。因此，有相当的理由可以推断，刘勰对“太极”的理解是与汉代的“元气”说相一致，而与玄学的“本元”说不同的。

《易传》所说的阴阳变化是一种微妙的，完全合规律的、自然的变化。可是，《易传》虽然十分强调人们的行动要符合天地阴阳变化的规律，却始终一语不提道家所讲的“自然”、“无为”。这是由于从荀学而来的《易传》高度重视人的能动作用，因此它虽然也吸取了道家的思想，但不取道家的“自然”、“无为”。整个《易传》的基本精神是积极进取的，和老子所说的那种“辅万物之自然而不敢为”的思想很不相同。此外，《易传》所言阴阳的变化既是自然的规律，同时也是社会政治人事的规律，两者是合而为一的。因此，《易传》也不需要像道家那样先标举“自然”，然后再从“自然”推及于社会政治人事。刘勰的思想与《易传》的不同之处，在于它既从阴阳的变化来讲“道”，同时又极为强调从道家而来的“自然”的观念。在《原道》中，刘勰指出《易传》所说的“人文”的产生是完全符合“自然之

道”的；“天文”的产生，如刘勰所说的“龙凤以藻绘呈瑞，虎豹以炳蔚凝姿”等等，也是完全出于“自然”，不是人为的“外饰”的结果。“自然”是贯穿《文心雕龙》全书的一个重要观念。关于这个问题，将在下面论及刘勰对“道”与“文”的关系的看法时再来详论。这里需要指出的是：刘勰所讲的“道”，既是《易传》所说的阴阳变化之“道”，同时又包含有道家的“自然之道”的含义。只是这个“自然之道”是从属于《易传》所说的、与儒家政治伦理之“道”合一的阴阳变化之“道”。通观《原道》全文，刘勰没有离开儒家的政治伦理之“道”去讲“自然之道”。他讲“自然之道”是为了说明《易传》所说的“天文”、“人文”的产生是完全合乎“自然”的。从刘勰来说，他虽然讲了出自道家的“自然”这个概念，但却不讲道家所说的和“自然”直接相联的“无为”。所以，刘勰讲道家所说的“自然”，是为了借道家的思想来说明《易传》的思想，而决不是要提倡与儒家思想不同的道家思想。总起来看，刘勰对于“道”的理解，一方面是和《易传》一致的，没有脱离《易传》，但另一方面又突出了来自道家的“自然”的观念，而抛弃了它的“无为”的思想。这是刘勰所说的“道”的重要特征。

从哲学上看，《易传》用物质性的阴阳二气来说明整个世界的变化，就这一点说，《易传》的思想是很为明确的唯物论思想，直接继承了荀子对于“天”的唯物论的理解。刘勰所讲的“道”在根本上是《易传》所说的阴阳变化之“道”，就这一点说，同样是唯物论的。不仅如此，由于刘勰借道家的“自然”的观念来说明《易传》，这又更加强和突出了《易传》本有的唯物论思想，从而使《文心雕龙》具有明显的唯物论倾向。但是，另一方面，《易传》认为天地阴阳的自然变化本身就具有儒家所说的政治伦理的意义，而且能够显示人事的吉凶祸福，并且通过某些“神物”向君主显示治国的要道。这又使得《易传》带上了神秘的色彩，在不少情况下淹没了它的古代唯物论的光辉。《易传》的这个方面同样表现在刘勰的思想中。《易传》

说：

天生神物，圣人则之；天地变化，圣人效之。天垂象，见吉凶，圣人象之；河出图，洛出书，圣人则之。易有四象，所以示也。系辞焉，所以告也。定之以吉凶，所以断也。（《系辞上》）

刘勰完全继承了这种思想。他在《原道》中说：

若乃河图孕乎八卦，洛书韞乎九畴，玉版金縢之实，丹文绿牒之华，谁其尸之，亦神理而已。

在《正纬》中，他又说：

夫神道闡幽，天命微显，马龙出而大易兴，神龟见而洪范耀。故《系辞》称“河出图，洛出书，圣人则之”，斯之谓也。

很有意思的是，大讲“自然之道”的刘勰也用“自然”的观念来说明所谓“河图”、“洛书”这种“神物”的出现，认为和他所讲过的“云霞雕色”、“草木贲华”之类的现象一样是出于“自然”的。所以他在上引《原道》的话中说：“谁其尸之，亦神理而已”。在《正纬》中说得更明白：“河不出图，夫子有叹，如或可造，无劳喟然”。这样，刘勰就把的确是出于“自然”的现象同并非出于“自然”，而是远古的超自然的神话传说混为一谈了。正是在认为天地阴阳的变化具有和政治人事相关的神秘意义这一点上，刘勰和《易传》的思想一样掉入了唯心论。《易传》的“圣人以神道设教”（《观卦·彖辞》）和刘勰的“研神理以设教”（《原道》）的思想就是由此而来的。这里所说的“神道”、“神理”是一个意思。它指的是从自然的某种变化或自然所产生的某种事物中所观察到的某种同政治人事相关的非同小可的神

秘意义。由于《易传》把它说成是天地阴阳自然变化本身所具有的，因此，《易传》就认为可以用它来“设教”使天下都信服。由此也可以看出，“神道”或“神理”，既不是如某些研究者所说的那样，指的是类似于客观唯心论者所说的“绝对理念”，更不是指佛教所说的“神理”，而是指由某种自然变化或某种被认为是自然产生的事物所显示出来的，和儒家政治伦理相关，具有重大的神秘意义的道理<sup>①</sup>。

刘勰思想中和《易传》相联的唯物论的方面上面已经说过了。现在需要进一步分析一下同样是和《易传》相联的唯心的方面，以及在刘勰的思想中这两个方面何者是主导的。

上述《易传》的唯心神秘观念，很难简单地断定它是客观唯心论或主观唯心论。因为《易传》并不认为世界是由“绝对理念”产生的，更不认为是由个体的主观精神产生的。从西方哲学的观点看来，较为适当的是把《易传》归于一种接近自然神论的思想，但又与西方的自然神论不同。后者虽然否认自然是由神、上帝创造出来的，但它仍然认为自然显示了神、上帝的观念。《易传》则不同，它没有什么人格神、上帝、造物主的观念。它所说的“神道设教”的“神道”也不是什么宗教观念，而是儒家治国平天下的道理，是完全属于尘世的东西。在刘勰的思想中同样没有什么人格神、上帝、造物主的观念。刘勰所说的“神理”是儒家“经纬区宇，弥纶彝宪”，“光采玄圣，炳耀仁孝”（《原道》）的道理，这不是什么宗教观念或宗教理论。一般来说，所谓自然神论是一种不彻底的唯物论。而《易传》和刘勰都没有承认人格神、上帝、造物主的存在，《易传》和刘勰所讲的“神道”或“神理”又不是宗教的观念，刘勰在讨论到文学中各种具体问题时，他的《原道》中所存在的那种唯心神秘的思想就几乎不再起作用了。例如，刘勰在《情采》中说：

---

<sup>①</sup> 本书第一卷《周易》章中对“神理”的解释有不够确切之处，应以这里的解释为准。

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。

这里刘勰也讲到了“神理”，然而这个“神理”并无什么特别神秘的含义，完全可以解释为自然本身的一种神妙的道理。有的研究者曾据此以说明《原道》中所讲的“神理”也是唯物论的，其实两者应区别对待。就《原道》来说，那里讲的“神理”应当说还是一种自然神论的观念，但在《情采》中却已脱去了神秘的意味。也正因为刘勰还抱有唯心神秘的观念，所以他在《正纬》中对汉代神学迷信的产物“纬书”的批判是软弱无力的。他的批判，归结到一点，就是认为只有《易传》所说的“河图”、“洛书”才是真的，“纬书”则纯属伪造。但刘勰究竟又区分了“圣训”与“神教”，认为“圣训宜广，神教宜约”，并且高度评价了汉代进步思想家对纬书的批判，指出“桓谭疾其虚伪，尹敏戏其〔深瑕〕浮假，张衡发其僻谬，荀悦明其诡诞，四贤博练，论之精矣”。通观《文心雕龙》全书，《原道》中“神理”这一带有自然神论特征的唯心观念并不占主导地位。刘勰高度重视的还是他所讲的物质性的“气”，以及由道家而来的，在唯物的意义上理解的“自然”。如果说刘勰也是一个自然神论者，那么在他的思想中，“自然”是占着主导地位的，“神”只占次要地位。而且如上所说，这“神”并非指人格神、上帝、造物主。刘勰有一种强烈地趋向于“自然”的倾向，他十分重视感性物质的自然界。如果说他也要为“神教”保留地位，那也只是保留一定的地位，不是主张让“神教”凌驾于一切之上。所以他认为“神教宜约”，很不同意像汉代神学迷信风行的时期那样，弄得“神教”（纬书）满天飞。在个别地方，他甚至对“神教”也有所批判。他在《祝盟》中说：

盟者，明也。驛毛白马，珠盘玉敦，陈辞乎方明之下，祝告



于神明者也。在昔三王，诅盟不及，时有要誓，结言而退。周衰屡盟，以及要契，始之以曹沫，终之以毛遂。及秦昭盟夷，设黄龙之诅；汉祖建侯，定河山之誓。然义存则克终，道废则渝始，崇替在人，祝何预焉？若夫藏洪敌辞，气截云霓；刘琨铁誓，精贯霏霜；而无补于晋汉，反为仇讎。故知信不由衷，盟无益也。

夫盟之大体，必序危机，奖忠孝，共存亡，戮心力，祈幽灵以取鉴，指九天以为正，感激以立诚，切至以数辞，此其所同也。然非辞之难，处辞为难。后之君子，宜存殷鉴，忠信可矣，无恃神焉！

盟誓是要昭告于“神”的，然而刘勰却从历史的事实说明，“神”是靠不住的。“义存则克终，道废则渝始，崇替在人，祝何预焉”。决定性的是人，不是“神”，“神”并不能保证盟誓必然兑现。所以刘勰最后劝告“君子”，“忠信可矣，无恃神焉”。这和荀子在《天论》中以祷告、卜筮为一种文饰，认为“非以为得求也，以文之也。故君子以为文，而百姓以为神。以为文则吉，以为神则凶也”的思想是一致的。它表明刘勰对子“神”决不是深信不疑的，更没有佛教的那种因果报应思想。

在中国哲学史和美学史上，像刘勰《文心雕龙》所表现的这种重视感性物质自然界的鲜明的唯物论思想是很难得的。从哲学上说，这是由于刘勰所接受的儒家思想属于最有唯物论精神的荀学——《易传》这个系统，从美学上说，这是由于刘勰高度重视感性物质世界的、直接诉之于感官的、“惊采绝艳”（《辨骚》）的美，而不是道家和玄学所追求的那种超感官形色美。这两个方面使刘勰明显地趋向于唯物论，执着于“自然”。虽然刘勰的《原道》中所说的“神理”观念是一种唯心神秘的观念，他认为“河图”、“洛书”是“自然”的产物也是大为荒唐的，但他究竟没有认为“河图”、“洛书”是由某个造物主、上帝制造出来的。就是东汉最强有力的唯物论者王充也

认为“河图”、“洛书”皆出于“自然”。“夫天安得以笔墨而为图书乎？天道自然，故图书自成”（《论衡·自然篇》），所以对于并非专门的哲学家的刘勰是不应多所苛求。刘勰的以“自然”为根基的美学思想，是中国古代唯物论在美学上的卓越表现，至今也还闪烁着它的不灭的光辉。关于这一点，在后面有关的地方还要进一步加以说明。

《易传》竭力要赋予天地自然的变化以一种和政治人事相关的神秘意义，就这点说，它从荀子对“天”的唯物论的理解后退了。但是，在另一方面，《易传》的这种思想又在一种唯心神秘的形态下，意识到了人类的社会政治、精神、情感等等与自然不可分的联系，不把人自身的社会的、伦理的、精神的存在同自然割裂开来，视为互不相关的东西。这是含包在《易传》唯心神秘观念中的一个十分值得重视的思想。我们在本书第一卷《周易》章中已作过说明，这里不再重复。从刘勰的《文心雕龙》来说，刘勰也继承了包含在《易传》中的人与自然相通的思想，应用于他对文学中各个理论问题的考察，这使他不同于某些简单、机械的唯物论者。而且这种应用，大为减弱了《易传》原有的那种神秘色彩。其所以如此，既由于刘勰借助于道家的“自然”观念而大为加强了《易传》本有的唯物论精神，也由于刘勰在解决文学创造中人与自然的关系问题时，继承和发挥了属于荀子学派的《乐记》中的朴素唯物论思想。

总起来看，依据以上所述，刘勰所讲的“道”的含义和特征，可以概括为以下几点：（1）刘勰所讲的“道”是《易传》所说的与儒家政治伦理之“道”相统一的阴阳变化之“道”。（2）刘勰所讲的“道”吸取了源于道家的“自然”的观念，但又没有离开《易传》。刘勰对“道”的理解，在根本上是属于儒家荀学——《易传》这一系统的。（3）刘勰所讲的“道”，其主导方面是唯物论的。他在《原道》中所说“神理”这一接近自然神论的神秘观念，在《文心雕龙》全书的思想中是次要的。（4）刘勰的唯物论思想注意到了人与自然的相通的关系（这一

点在后面还要加以论述),它不把人与自然看作是互不相关的。(5)从中国哲学的发展史看,刘勰的唯物论是荀学——《易传》的唯物论与包含在道家的“自然”观念中的唯物论的结合,但后者从属于前者。(6)从中国美学的发展史看,刘勰的美学是以他对“道”的唯物的理解为基础的,在中国唯物论美学的发展史上具有划时代的重大意义。以上各点,有些还只概略地作了一些说明,下文将进一步加以较详细的论证。

## (2)“文”与“道”的关系

前面对刘勰所讲的“道”的分析,主要还是一种哲学的分析。这是了解刘勰美学思想必不可少的理论前提。但不应停留在这一点上,而必须由此出发更为详细地考察刘勰的哲学与他的美学的关系。这个关系,就是刘勰在《原道》及其他篇章中所讲到的“道”与“文”的关系。

刘勰在《原道》中说:

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,以铺地理之形,此盖道之文也。仰观吐曜,俯察含章,高卑定位,故两仪既生矣。惟人参之,性灵所钟,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。旁及万品,动植皆文。龙凤以藻绘呈瑞,虎豹以炳蔚凝姿;云霞雕色,有逾画工之妙;草木贵华,无待锦匠之奇。夫岂外饰,盖自然耳!至于林籁结响,调如竽瑟;泉石激韵,和若珠铄。故形立则章成,声发则文生矣。夫以无识之物,郁然有彩,有心之器,其无文欤?

这是刘勰集中论述“道”与“文”的关系的最重要的一段话。仔细分析起来,包含着下述几个方面的思想。

第一,刘勰以《易传》为依据,明确地从宇宙起源的观点来探讨“道”与“文”的关系。这是他对于“文”的认认的一个根本的出发点。

刘勰说:“文之为德也大矣,与天地并生者何哉?”这里所说的“文之为德”的“德”是相对于“道”来说的。“道”与“德”的区分源于道家。“道”指生成万物的东西,“德”指万物得之于“道”,并使万物得以存在、发展的属性、功能。《老子》说:“道生之,德畜之,物形之,势成之。是以万物莫不尊道而贵德”(第五十一章)。《管子·心术上》说:“德者道之舍,物得以生,生得以职道之精。故德者,得也,其谓所以然也”。刘勰认为“文”是“道之文”,所以“文”与“德”相关,“文”之“德”即是从“道”而来的“文”的属性、功能。由于“文”源于“道”,其属性、功能本于“道”,而“道”又是生成天地万物的东西,所以刘勰赞颂“文之为德也大矣”,又说它是与“天地并生”的。“道”与“德”的区分虽来自道家,刘勰应用了这种区分来说明“文”的“道”与“德”,但如前所说,刘勰所讲的“道”并不是道家之“道”,而是《易传》的阴阳变化之“道”。

刘勰认为“文”之“德”是“道”的表现,从而又认为“文”之“德”是“与天地并生”的,把对于“文”的属性、本质,功能的探讨提到宇宙起源论的高度。这是魏晋以来强调“文”的重要性的思想发展,也是第一次最为明确地把“文”提到了“与天地并生”的地位,并由此出发对“文”的本质展开了过去所未见的系统的哲学论证。

刘勰的这种思想显然直接来自《易传》,但刘勰之所以能最为明确地提出这种思想,并使之具有相当系统的理论形态,这有着长远的历史根源。在西周末、东周初,史伯、邵缺、单穆公、伶州鸠、子产、晏婴等人已经开始用天地的“六气”、“五行”、阴阳来说明味、声、色的美的产生了(参见本书第一卷第二章)。这种思想一直延续下来,到了《吕氏春秋》,提出了“音乐之所由来者远矣,生于度量,本于太一。太一出两仪,两仪出阴阳。阴阳变化,一上一下,合而成章”。这是最早把宇宙起源和文艺的产生及其本质联系起来的思想

(参见本书第一卷第十三章)。虽然在此之前,《乐记》的“大乐与天地同和”的思想已包含了这种看法,但远不如《吕氏春秋》讲得这么明白、具体。《吕氏春秋》的思想曾对《淮南子》发生了重要影响,但后者没有明确地把文艺同宇宙起源问题联系起来。到了西晋,陆机在《文赋》中说:“彼琼敷与玉藻,若中原之有菽。同橐籥之罔穷,与天地乎并育”,这已经颇为明白地认为文章的美是“与天地共生”的了<sup>1</sup>。再到刘宋时期,颜延之在给王微的信中指出:“图画非止艺,行成当与《易》象同体”。王微在《叙画》中阐发了他对此的看法,明确地用《易》来解释艺术的本质,认为“艺”达到成功之境能“与《易》象同体”,这种看法始于颜延之。这一方面是由于自魏晋以来绘画有重大的发展,而《易传》的思想本有可以同绘画相通的地方;另一方面是由于自魏晋玄学兴起以来,《易》的思想受到了极大的重视。但颜延之并未具体说明“艺”何以能“与《易》象同体”,而且相信佛学的颜延之对《易》的解释带有明显的佛学色彩。刘勰用《易》来解释“文”,主张“文”“与天地共生”,可能既受到陆机,也受到颜延之的影响。但陆机还是用老子的思想来解释的,没有言及《易》。刘勰用《易》来解释,但他对《易》的理解没有像颜延之那样杂入佛学思想,而且他所解释的是文学。在刘勰之前,从东汉开始,已有人用《易传》的思想来解释书法,至颜延之又扩及绘画。而用《易》来解释文学,并作了系统阐发的则是刘勰<sup>2</sup>。刘勰所说的“文”包括《易传》所说的“天文”与“人文”,后者又包含广、狭二义。广义地了解,“人文”指一切文物典章制度;狭义地说,则指与“言”、“辞”相联的“文”。从《原道》和《文心雕龙》全书看,刘勰所要着重研究的是这种与“言”、“辞”相联的“文”,也就是语言文辞的美。但它和萧统对文

---

1. 波斯六郎的《〈文心雕龙〉札记》已指出这一点。

2. 附带指出,从刘勰的《文心雕龙》(特别是《练字》)和《梁建安王造剡山石城寺石像碑》来看,他对于书法、绘画都有相当深切的了解。

学的看法比较起来,是把一切应用性、说理性的语言文辞之美也包含在内的,不只限于一般所说的纯文学。此外,刘勰不是孤立地去看语言文辞的美,而是以《易传》的宇宙观为基础,同宇宙的起源问题联系起来,从而把狭义的“人文”即语言文辞的美的问题同“天文”,以及广义的“人文”联系起来。这使得刘勰对语言文辞的美的考察具有了哲学的高度和深度,从文学的领域阐明了颜延之所说“艺”能“与《易》象同体”的思想。

第二,刘勰对“天文”、“人文”(包含上述广、狭二义)的论述,都极为明确地把“文”看作就是诉之于人们感官的美。这是刘勰论“文”的一个很为重要和独特之点。

刘勰虽然没有明确地说“文”即是美,但他在讲到“天文”时说:“日月叠璧,以垂丽天之象;山川焕绮,以铺理地之形”。又说:“傍及万品,动植皆文;龙凤以藻绘呈瑞,虎豹以炳蔚凝姿;云霞雕色,有踰画工之妙;草木贲华,无待锦匠之奇……。至于林籁结响,调如竽瑟;泉石激韵,和若球铎”。这里用“叠璧”形容日月,用“焕绮”形容“山川”,用“藻绘”形容“龙凤”,“炳蔚”形容“虎豹”,“有踰画工之妙”形容“云霞雕色”,“无待锦匠之奇”形容“草木贲华”,“调如竽瑟”形容“林籁结响”,“和若球铎”形容“泉石激韵”,都再也清楚不过地说明刘勰认为“天文”之“文”是十分之美的,甚至超过了人工创造的艺术美。在刘勰的观念中,“文”与美分不开,“文”即是美,而且是直接诉之于人们的视听感官的形色音声之美,不是道家所说的那种超感官、超形色音声的美,也不完全同于儒家所强调的那种忽视形色音声之美的道德精神之美。刘勰虽然也一点不否认道德精神之美,但他十分强调视听感官所接触的形色音声之美。

刘勰这种观点的产生,有其长远的历史渊源。先秦儒家孔、孟、荀以致《易传》所讲的“文”都已明显地包含有美的意思。在儒家,与“质”相对的“文”即意味着感性形式的美。但孔、孟所强调的是“质”(仁义)而不是“文”。荀子虽然也继承了儒家文质统一的思想,

他较之于孔、孟更为重视感性形式的美,认为对感性形式美的追求是人类的自然本性。在不违背“礼”的根本前提下,对感性形式美的追求和充分享受是完全合理的,这种美具有“养耳”、“养目”、“养体”的作用(参见本书第一卷荀子章)。到了《易传》,由于把“文”与人生活的天地、自然相联系,因而也使包含在“文”中的美更具有与天地、自然的感性形式相联系的意义,而不只是一种纯粹精神性的东西。刘勰从感性形式的角度强调“文”的美,是继承荀学——《易传》这一思想系统而来的,它更接近于荀学——《易传》的思想,而与孔、孟的思想有所不同。

此外,自西汉以来,和赋的发展相联系,司马相如、扬雄、桓谭都突出地强调了文章的“丽”的特性,亦即强调了感性形式的美,要求赋要像“五色屏风”那样地光辉美丽,灿烂夺目。到了西晋,以成公绥、陆机、潘岳等人为代表,特别重视和强调文章的绮丽、艳丽之美,并开始把它同天地万物的感性形式的美联系起来。我们曾经指出过,这时包括成公绥、陆机在内都曾写过《云赋》,云一时成了不少人歌颂描绘的对象。这实质上是当时追求文采的绮丽、艳丽之美的风尚的一种表现。刘勰在《原道》中讲到了“云霞雕色,有踰画工之妙”,在《序志》中又讲到“予生七龄,乃梦彩云若锦,则攀而采之”,正是受着西晋对云彩之美的赞颂,亦即对文采的绮丽、艳丽之美的追求的影响。更值得注意的是,成公绥曾写过一篇《天地赋》,虽然受到玄学的影响,但基本上是从《易传》的思想出发以说明宇宙的起源和天地万物之美的。它对理解刘勰《原道》的思想很有关系,现全文录之于下:

赋者,贵能分理赋物,敷演无方。天地之盛,可以致思矣。天地至神,难以一言定称。故体而言之,则曰“两仪”;假而言之,则曰“乾坤”;气而言之,则曰“阴阳”;性而言之,则曰“柔刚”;色而言之,则曰“玄黄”;名而言之,则曰“天地”。历观古

人，未之有赋，岂独以至丽无文，难以辞赞，不然何其阙哉！遂为《天地赋》曰：

惟自然之初载兮，道虚无而玄清。太素纷以溷淆兮，始有物而混成。何一元之茫昧兮，廓开辟而著形。尔乃清浊剖分，玄黄判离，太极既殊，是生两仪。星辰焕列，日月重规。天动以尊，地静以卑。昏明迭炤，或盈或亏。阴阳协气而代谢，寒暑随时而推移。三才殊性，五行异位，千变万化，繁育庶类。授之以形，禀之以气，色表文采，声有音律，覆载无方，流形品物。鼓以雷霆，润以庆云，八风翱翔，六气氤氲。蛟行蠕动，方聚类分，鳞殊族别，羽毛异群。各含精而熔冶，咸受范于陶钧。何滋育之罔极兮，伟造化之至神。

若夫悬象成文，列宿有章，三辰烛耀，五纬重光。河汉委蛇而带天，虹蜺偃蹇于昊苍。望舒弥节于九道，羲和正轡于中黄。众星回而环极，招摇运而指方。白兽时据于参伐，青龙垂尾于心房。玄龟匿首于女虚，朱鸟奋翼于注张。帝皇正坐于紫宫，辅臣列位于文昌。垣屏駉駉而珠连，三台差池而厲行。轩轅华布而曲列，摄提鼎峙而相望。若乃征瑞表祥，灾变呈异，交会薄蚀，抱晕带珥，流逆犯麻，讎悟象事。蓬容著而妖害生，老人形而主受喜。天矢黄而国吉祥，彗孛发而世所忌。

尔乃旁观四极，俯察地理。川渚浩汗而分流，山嶽磊落而罗峙。沧海沆漭而四周，悬圃隆崇而特起。昆吾嘉于南极，烛龙曜于北址。扶桑高于万仞，寻木长于千里。崑崙镇于阴隅，赤县据于辰巳。于是八十一域，区分方别。风乖俗异，险断阻绝。万国罗布，九州并列。青冀白琅，荆衡涂泥。海岱赤植，华梁青黎。宛带河洛，扬有江淮。辨方正土，经略建邦。王圻九服，列国一同。连城比邑，深池高墉。康衢高路，四达五通。东至暘谷，西极泰濛。南暨丹炮，北尽空同。遐方外区，绝域殊邻。人首蛇躯，鸟翼龙身。衣毛被羽，或介或鳞。栖林浮水，若



善若人。居于大荒之外，处于巨海之滨。于是六合混一而同宅，宇宙结体而括囊。浑元运流而无穷，阴阳循度而率常。回动纠纷而乾乾，天道不息而自强。统群生而载育，人托命于所系。尊太一于上皇，奉万神于五帝。故万物之所宗，必敬天而事地。

若乃共工赫怒，天柱摧折，东南俄其既倾，西北豁而中裂，断鳌足而续毁，炼玉石而补缺。岂斯事之有征，将言者之虚设。何阴阳之难测，伟二仪之寥阔。坤厚德以载物，乾资始而至大。俯尽鉴于有形，仰蔽视于所盖。游万物而极思，故一言于天外。（《全晋文》卷五十九）

成公绥认为天地是“至丽”的，感叹历来还没有人写过一篇赋来加以赞颂。他的《天地赋》可以说第一次从文学的、审美的观点描绘天地，这在西晋成为一时的风尚。张华的《博物志》、郭璞的《山海经注》，都表现了这种倾向。成公绥本人除《天地赋》之外，还写有《云赋》、《阴霖赋》、《时雨赋》、《大河赋》、《芸香赋》、《柳赋》、《日月赋》、《木兰赋》、《鸿雁赋》、《鹰赋》、《鸟赋》等，正是刘勰所说“傍及万品，动植皆文”。这种对宇宙、大自然的赞美，既受道家的影响，更重要的是来自《易传》，在汉代，《淮南鸿烈》也对大自然的万物充满赞美之情（参见本书第一卷）。刘勰对“天文”的美作了许多形容，和成公绥认为天地是“至丽”的看法是完全一致的。《天地赋》中所说的“授之以形，稟之以气，色表文采，声有音律”、“何兹育之罔极兮，伟造化之至神”、“悬象成文，列宿有章”这些思想，在刘勰《文心雕龙》的《原道》及其他上面引述的一些篇章中都可以看到。总之，自《易传》产生后，从宇宙的起源、发生、形成去说明、赞颂整个大自然的美，这种思想有了明显的发展。刘勰的《原道》就是这种思想潮流中的产物，它从理论上最为明确地肯定了天地万物都有“文”，亦即都有美。刘勰所说的“天文”之“文”即是美，他所说的“人文”之“文”也是如此。而且他的论证“天文”之美，最后又是为了说明“人文”之美

的。这一点下面再谈。

第三，刘勰认为“文”即是美，同时他又用“自然之道”来说明“文”的美。强调“自然”是贯穿在刘勰美学思想中的一个根本观念。

刘勰在《原道》中讲到日月、山川的美时说：“此盖道之文也”；讲到由人而产生的“文”的美时说：“心生而言立，言立而文明，自然之道也”；讲到“傍及万品，动植皆文”时又说：“夫岂外饰，盖自然耳”。在《原道》之外的其他一些篇章中，也曾屡次论及“文”的美与“自然”的关系：

人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然。（《明诗》）

自后汉以来，碑碣云起，才锋所断，莫高蔡邕。观杨赐之碑，骨鲠训典；陈郭二文，词无择言；周乎众碑，莫非清允。其叙事也该而要，其缀采也雅而泽，清词转而不穷，巧义出而卓立。察其为才，自然而至矣。（《谏碑》）

若夫八体屡迁，功以学成，才力居中，肇自血气。气以实志，志以定言，吐纳英华，莫非情性。是以贾生俊发，故文洁而体清；长卿傲诞，故理侈而辞溢；……触类以推，表里必符。岂非自然之恒资，才气之大略哉。（《体性》）

夫情致异区，文变殊术，莫不因情立体，即体成势也。势者，乘利而为制也。如机发矢直，涧曲湍回，自然之趣也。圆者规体，其势也自转；方者矩形，其势也自安。文章体势，如斯而已。是以模经为式者，自入典雅之懿；效骚命篇者，必归艳逸之华；综意浅切者，类乏蕴藉；断辞辨约者，率乖繁缛。譬激水无漪，槁木无阴，自然之势也。（《定势》）

造化赋形，支体必双，神理为用，事不孤立。夫心生文辞，运裁百虑，高下相须，自然成对。（《丽辞》）

或有晦塞为涂，虽奥非隐；雕削取巧，虽美非秀。故自然会妙，譬卉木之耀英华；润色取美，譬缁帛之染朱绿。（《隐秀》）

刘勰反复强调的“自然”的观念明显源于道家，同时也受着玄学的影响，但又不同于道家和玄学。

先秦道家是标榜“自然”的，“自然”是道家学说中一个十分重要的观念。老子说：

人法地，地法天，天法道，道法自然。（《老子》第二十五章）

道之尊，德之贵，夫莫之命而常自然。（第五十一章）

是以圣人欲不欲，不贵难得之货；学不学，复众人之所过，以辅万物之自然而不敢为。（第六十四章）

老子所谓“道法自然”，不是说在“道”之上还有一个更高的“自然”，而是说“道”是以“自然”为其准则，纯任“自然”的<sup>①</sup>。而所谓“自然”，指的是天地万物的运动变化是自然而然的，没有任何有意识的目的或意志在起作用，也就是老子所说的“莫之命而常自然”。由于生成天地万物的“道”是纯任“自然”的，所以人应当顺应“自然”，即“辅万物之自然”，而不应违背或破坏万物运行的自然规律。在老子看来，这样人们就可以达到一种绝对自由的境界，同时也就达到了一种绝对的美的境界。在老子的思想中，美与“自然”、“无为”是分不开的，只有符合于“自然”才会有美，美即是“自然”、“无为”（参见本书第一卷）。庄子对“自然”的理解与老子是基本一致的，但他比老子更强调“自然”与主体的生命、“性情”和自由的实现的密切关系，因而也更具有明显的美学意义。到了汉代，《淮南鸿烈》极大地突出了道家“自然”的观念，但已经和汉代自然科学的发展结合起来，很为具体地涉及了宇宙起源等问题，并且在不少地方发展了

---

<sup>①</sup> 参见陈鼓应：《老子注译及评价》中华书局1984年版。

一种依据自然规律而积极作用于自然的思想。《淮南鸿烈·原道训》中说：“天下之事，不可为也，因其自然而推之。”但这又不是无所作为的意思，而是要依据自然去发挥人的作用的意思：

因天地之自然，则六合不足均也。是故禹之决渎也，因水以为师；神农之播谷也，因苗以为教。夫萍树根于水，木树根于土，鸟排虚而飞，兽蹠实而走，蛟龙水居，虎豹山处，天地之性也。两木相摩而然，金火相守而流，员者常转，寡者主浮，自然之势也。（《原道训》）

强调“自然”的《淮南鸿烈》，在美学上也十分强调自然的丰富多彩的感性存在的美（参见本书第一卷）。东汉的扬雄，也很重视“自然”，但同时又不以“自然”排斥“人事”。他在《太玄·玄莹》中提出了“夫作者贵其有循而体自然也”，“质干在乎自然，华藻在乎人事”的思想。在讲到人的生死问题时，他又说：“有生者必有死，有始者必有终，自然之道也”（《法言·君子》）。王充《论衡》也推崇“自然”，认为“夫天道自然也，无为”（《谴告》），反对神学的目的论，坚持自然元气说的唯物的宇宙生成论。魏晋玄学兴起之后，“自然”的观念又被提到了重要的位置。何晏的《无名论》说：“自然者，道也”。王弼的《老子注》说：“天地任自然，无为无造”（第五章）。“道不违自然，乃得其性。法自然者，在方而法方，在圆而法圆，于自然无所违”（第二十五章）。“万物以自然为性”（第二十九章）。阮籍认为“天地生于自然，万物生于天地”（《达庄论》），“不通于自然者，不足以言道”（《大人先生传》），阮籍还曾用“自然之道”来说明音乐的本质：

乾坤易简，故雅乐不烦；道德平淡，故无声无味；不烦则阴阳自通，无味则百物自乐；日迁善成化而不知，风移俗易，而同

于是乐。此自然之道，乐之所始也。（《乐论》）

提倡“越名教而任自然”的嵇康，也十分重视“自然”。但整个魏晋玄学对于“自然”的理解，其最终目的在于一种无限超越的、理想人格本体的构建，因此它对于作为感性存在的大自然现象的美是相当轻视的。它要超越这种现象而达到一种纯粹的、绝对的美。

刘勰对“自然”或“自然之道”的强调，无疑受着上述种种思想的影响，但又并不简单地等同于其中的任何一种思想。当刘勰声称“天文”、“人文”的美出于“自然”、“自然之道”，并不是人为的“外饰”的结果，而且说“云霞雕色，有踰画工之妙；草木贲华，无待锦匠之奇”，这明显是源于道家的思想。它使人想起道家以“自然”为美的看法，以及《庄子·大宗师》在赞颂“道”的伟大作用时所说的“雕琢万物而不为巧”的思想，即认为天工（大自然的无意识的创造）是胜于人工的。但是，道家从不认为大自然现象的变化能显示吉凶祸福和儒家所说的社会政治的道理，它没有《易传》所说的“天文”、“人文”的观念。而刘勰却是从《易传》的观念出发的，认为自然的变化本身具有一种政治伦理的重大意义，主张“神道设教”的思想。因此，刘勰是站在《易传》、儒家思想基础上来讲“自然”的，这显然不同于道家。道家推崇“自然”之美是与对儒家政治伦理的批判结合在一起的，它所向往的是一种超越现实社会政治的“素朴”的美，并且把天然的美放在人工的美之上。刘勰则不同，他所说的“自然”之美决非要回到道家理想中的素朴无为状态，而是和儒家社会政治理想的实现不能分离的。因此，刘勰一方面强调“自然”的、为人工所难及的美，这表现在《原道》中，也表现在前已引述的对“自然之趣”、“自然之势”、“自然会妙”，以及对作家的“自然之恒资”（天才）的推崇中；但在另一方面，刘勰所追求的美又决不是道家所说的那种纯任“自然”的“素朴”的美，而是很重视人工作用的，如“雕龙”般华丽、辉煌、艳丽、富丽的美。这显然是同重视人工美的儒家所赞赏

的“郁郁乎文哉”的美的理想相联系的。刘勰在《序志》中说明“文心雕龙”这一书名的含义时说：“占来文章，以雕缛成体”。这种“以雕缛成体”的美，又显然是和道家纯任“自然”的、“素朴”的美的理想根本不同，而和儒家现实的社会政治理想相联，极为重视感性形式的辉煌、盛大、艳丽的美。玄学所向往的那种超越形色感官的，绝对的美，也不是刘勰所追求的东西，因此刘勰虽然也讲“自然”和“自然之道”，但它的实际含义和玄学很不相同。总之，刘勰是站在儒家的立场上来讲“自然”、“自然之道”的，他的目的是要以此来矫正当时统治阶级中存在的那种浮华、轻薄的文风。但刘勰又决不否定感性形式的艳丽、华美，相反，他继承荀学的思想，极大地强调了感性形式的美的意义和价值。

第四，刘勰肯定了“天文”的美出于“自然”，同时又说明了“人文”的美的产生和存在同样是出于“自然”的，并且把“天文”与“人文”的美看作是不可分离的。

刘勰说：

仰观吐曜，俯察含章，高卑定位，故两仪既生矣。惟人参之，性灵所钟，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。

最后说：“夫以无识之物，郁然有彩，有心之器，其无文耶？”论证了人作为“天地之心”、“有心之器”也和天地、动植、万品等“无识之物”一样地有“文”，这种“文”也是出之于“自然”，由“自然之道”而产生的。

刘勰的这种论证，是以对人在自然中的地位的认识为前提的，他认为人是“天地之心”的说法直接源于《礼记·礼运》：

……人者，其天地之德，阴阳之交，鬼神之会，五行之秀气

也。故天秉阴，垂日星；地秉阴，窍于山川，播五行于四时，和而后月生也。是以三五而盈，三五而阙，五行之动，迭相竭也。五行，四时，十二月，还相为本也。五声，六律，十二管，还相为宫也。五味，六和，十二食，还相为质也。五色，六章，十二衣，还相为质也。故人者，天地之心也，五行之端也，食味、别声、被色而生者也。

关于“天地之心”，《礼记正义》疏说：“天地高远在上，临下四方，人居其中央，动静应天地。天地有人，如人腹内有心，动静应人也，故云天地之心也。王肃云：人于天地之间，如五脏之有心矣。人乃生之最灵者，其心五脏之最圣者也。”《礼记》认为人得“五行之秀气”而生，居“五行”之首，是天地万物中最高的存在物，所谓人为“天地之心”，明显有两个并不相悖的含义，一指人生存于天地的中央，犹如“人腹内有心”；一指人“动静应天地”，是万物中的“最灵”者，犹如“心”是五脏中的“最灵”者，能“动静应人”一样。《礼记》的这种思想，实源于荀子（《礼记》本来就基本上是属荀学一派的）。荀子说：“心居中虚，以治五官，夫是之谓天君”（《天论》）。又说：“心有征知”（《正名》），“有血气之属莫知于人”（《礼论》）。这些说法，当为《礼记》人为“天地之心”之所本。荀子还说过：“目辨黑白美恶，耳辨音声清浊，口辨酸咸甘苦，鼻辨芬芳腥臊，骨体肤理辨寒暑疾养，是又人之所常生而有也，是无待而然者也”（《荣辱》）。这又显然是《礼记》所说人“食味、别声、被色而生者也”之所本。刘勰说人“实天地之心”，也是包含了以上所述两种含义的，他明白地强调了人是与“无识之物”不同的“有心之器”，刘勰这种看法，也可能受到东汉王充的影响。王充《论衡》说：“天地之性人为贵，贵其识知也”（《别通》）。又说：“夫倮虫之百人为之长。人物也，万物中之有智慧者也”（《辨崇》）。

刘勰从人是“有心之器”，即有意识，有思想的存在物，推出了

“心生而言立，言立而文明”的说法，这两句简短的话，包含了来自几个方面的思想。首先“心生而言立”，显然同扬雄曾说过的“言，心声也”（《法言·问神》）有关，又同见于《左传》的儒家“立言”的不朽说法有关。其次“言立而文明”，显然来自《易传》认为“言”或“辞”是用以阐明卦象亦即“文”的含义的。但所有这些来自不同方面的意思，经过刘勰的“折衷”之后又具有一种新的含义了。

有“心”就会有“言”，有“言”就会有“文”，这里的“文”已是指狭义的语言文学的美，可见刘勰认为“人文”亦即语言文学的美的产生是一种自然而然的事，出于“自然之道”。这样，刘勰就对“人文”亦即语言文学的美的产生作出了一种没有什么神秘性的素朴唯物主义的解释。刘勰并不因为人是“有心之器”而把人与自然界分离开来，在思想的渊源上，这是同荀子的唯物主义相联系的。从《荀子》的《天论》、《正名》等篇来看，刘勰把人看作是“有心之器”，也同荀子的“形具而神生”、“心居中虚，以治五官”的思想相当一致。

和上述对“人文”的起源的看法相关，刘勰在《原道》中又曾指出：

人文之元，肇自太极，幽赞神明，易象惟先。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！

这是对“人文”的产生及其与“天地之心”的关系的进一步说明。所谓“人文之元”的“元”，从下文“肇自太极”的“肇”是开始、始于的意思来看，不应解释为开始、始初的意思，而应解释为本原的意思。“人文之元，肇自太极”，意为“人文”的本原是肇始于“太极”的。有了天地才会有“文”（包括“天文”和“人文”），而天地是由混沌未分的元气——“太极”产生出来的，所以说“太极”是“人文”最初的本原。有的注家认为“人文之元，肇自太极”即是刘勰在《原道》开首所说“文”“与天地并生”的意思，这不对。因为在“太极”的阶段，天地



还没有产生,不会有“与天地共生”的“文”。刘勰在讲了“文”“与天地共生”之后,之所以又提出“人文”与“太极”的关系问题,是要从天地上推至“太极”,指出“文”产生的最初的本原。如前面已指出的,“太极”在刘勰看来是元气,所以这个本原是物质性的,不是客观唯心主义的“绝对理念”。因此,刘勰以“太极”为“人文”产生的最初的本原也是唯物主义的,不是唯心主义的。那么,从“太极”如何产生出“人文”呢?刘勰说:“幽赞神明,易象惟先。庖牺画其始,仲尼翼其终”。“易象”已经是“人文”了,但还是广义理解的“人文”,不是狭义上的语言文学。据《易传》,“易有太极,是生两仪。两仪生四象,四象生八卦”。这就是从“太极”到“易象”亦即八卦的产生过程。所谓“易象”“幽赞神明”,也就以八卦深刻地显示由“太极”而生的天地四时的神妙变化。据《易传》,这是庖牺氏对天地万物进行观察摹拟的结果。“古者庖牺氏之王天下也,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,以通神明之类,以类万物之情”。这也就是刘勰所说的“庖牺画其始”。由此可见,《易传》对卦象亦即八卦产生的解释并不神秘,认为它是从对自然现象的观察、摹拟而来的,这是一种素朴唯物主义的看法,也可看作是中国古代的摹仿说。但这摹仿是一种符号象征式的摹仿,不同于一般所说的“再现”。不过,当《易传》声称这种摹仿能够显示人事的吉凶祸福、国家的兴亡盛衰时,《易传》又明显地具有唯心神秘的性质。刘勰的思想同样是如此。

八卦还只是一种“象”,不是“言”,还没有涉及刘勰所要讨论的狭义的“人文”,即语言文学的问题。因此刘勰在讲了“庖牺画其始”之后,接着又说“仲尼翼其终”。据《史记·孔子世家》、《汉书·儒林传》、《周易正义序》,古来相传《周易》卦象的解说词(亦即“传”)是孔子所作,称为“十翼”,即《上象》一、《下象》二、《上象》三、《下象》四、《上系》五、《下系》六、《文言》七、《说卦》八、《序卦》九、《杂卦》十。后世的学者已推翻了这种说法,证明《易传》非孔子所

作,但刘勰当时还沿用这种说法。他依据这种说法,由“象”而讲到“言”,指出“乾坤两位,独制文言。言之文也,天地之心哉!”这样又把“言”与“文”和“言之文”与“天地之心”联系起来。显然,这是相当牵强的。“乾坤两位,独制文言”,这是说孔子唯独对乾坤两卦写下了文饰之言。《周易音义》说:“《文言》,文饰卦下之言也”。《周易正义》又说:“文谓文饰,以乾坤德大,故特文饰以为文言”。刘勰在《丽辞》中也曾说过:

《易》之文系,圣人之妙思也。序“乾”四德,则句句相衔;龙虎类感,则字字相俪;乾坤易简,则宛转相承;日月往来,则隔行悬合。虽句字或殊,而偶意一也。

这是在赞美解释乾坤两卦的言辞十分富有文采。由于乾坤即天地,解释乾坤两卦的言辞极有文采,又是“圣人”所作,所以刘勰得出他所要达到的结论:“言之文也,天地之心哉!”这是从卦象的产生和解释,进一步论证刘勰在上文所说人为“天地之心”,“心生而言立,言立而文明”的看法。但由于这里说的“文言”是指对乾坤两卦亦即对天地的解释,所以“言之文也,天地之心哉!”又显然含有“言之文”是“为五行之秀,实天地之心”的人所创造,并且表现了天地的“神明之德”的意思。这种相当牵强的说法,表明刘勰始终认为“言之文”亦即语言文学的美是由不同天地万物的,具有“性灵”、智慧的人创造出来的。在刘勰的美学思想中,人作为艺术美的创造者,占有不脱离自然但又高于自然的重要地位。

从以上的分析来看,刘勰对“人文”(主要指“言之文”即语言文学的美)由“太极”而产生的过程的理解,可以图示如下:

太极——→天地(“两仪”)——→四时(“四象”)——→八卦——→  
“圣人”用以解释八卦含义的语言文辞的美(作为“天地之心”

的人的创造)

这个从《易传》而来的对于“人文”产生的理解,仔细分析起来和刘勰所讲“文”是“与天地共生”的说法有所不同。因为按照这种理解,要在“太极”生出天地四时之后才会有八卦,有八卦之后才会有由对八卦的解释而来的“言之文”。这样,在时间上就不能说“文”是“与天地共生”的了。如果这里所说的“文”仅指“天文”(自然的美),那还勉强可以说它是“与天地共生”的。如果其中也包括“人文”(和人类社会的存在相联的美,对刘勰来说主要是指语言文学的美),那就不能说它是“与天地共生”的了,因为天地亦即自然界是先于人类而存在的。所以,刘勰从“太极”去讲“人文”的产生的说法,比他认为“文”“与天地共生”的说法要合理。因为在这一说法中,“人文”是在天地产生之后才产生出来的。不过,在这一问题上去评论刘勰看法的正确或错误并无意义。刘勰当然还不可能科学地认识他所说的“文”亦即美产生的根源。就以“天文”(自然的美)来说,在实际上也并不是“与天地共生”的,而是人类产生之后,在漫长的历史中对“天地”加以征服、改造的产物。刘勰认为“文”“与天地共生”的重要理论意义,不在它是否科学地解释了“文”的产生、起源,而在它极为明确地肯定了“文”的产生和存在与自然界的产生和存在分不开,把“文”看作是和自然界不可分离的东西。这样,刘勰也就肯定了“文”亦即美须有其感性物质的自然基础,不能脱离自然界的合规律的运动变化。与此同时,“天文”与“人文”也在自然界的基础上统一起来了,不同于“天文”的“人文”的产生和存在也需要与自然的规律一致。刘勰认为,作为“人文”的艺术美的创造,只有当它符合于自然的规律,和“天文”之美相一致时,才是成功的。这表现在刘勰对艺术创造中的“自然之趣”、“自然之势”、“自然英妙”的论述中,也表现在他对历代作家的评论中。如他在《时序》中论到屈原、宋玉时说:“屈平联藻于日月,宋玉交彩于风云”。作为“人文”

的艺术的美当它达到极致时,是与“天文”亦即自然的美符合一致,并驾齐驱的。刘勰的这种立足于自然的“天文”与“人文”统一的思想,是我们已经多次讲到的中国古代哲学中“天人合一”思想在美学中的表现。但刘勰对之作了比前人更为具体深入的说明和论证。这一点还表现在下面即将讲到的刘勰对“文”的意义与价值的认识中。

第五,刘勰认为“文”是“道之文”,提出了“道沿圣以垂文,圣因文而明道”的思想,并指出“文”的作用在于“写天地之辉光,晓生民之耳目”。在刘勰对“道”、“圣”、“文”的关系以及“文”的作用的认识中,包含着刘勰对“文”亦即美的本体和美与真、善的关系的认识。

从历史上看,孔子和孟子都以儒家之道为“文”的根本,但他们都没有明确地讲过“文”与“道”的关系。明确地涉及和论到这一关系的是荀子,《荀子·礼论》中讲到“三年之丧,何也?曰:称情而立文”,又说:

上取象于天,下取象于地,中则取于人,人所以群居和一之理尽矣。故三年之丧,人道之至文者也。夫是之谓至隆,是百王之所同,古今之所一也。

刘勰对荀子“三年之丧”的理论极为称许(《诸子》)。荀子的本意是在讲“礼”与“文”的关系,但由于“礼”在荀子看来是“人道”的极则,因此“礼”与“文”的关系也就是“道”与“文”的关系。“文”被明确地和“道”联系起来,看作是对“道”的文饰、美饰,虽然这里所说的“文”还是指和“礼”相关的各种仪式、象征。在《正名》中,荀子又说:“期、命、辨、说也者,用之大文也,而王业之始也”。同时还指出:“辨说也者,心之象道也”。这里的“文”包含作为语言文辞的“辨说”,而“辨说”又是用以“象道”的,因此可以说作为语言文辞的“文”是用以“象道”的,“文”是“道”的表现。看来刘勰将“文”与“道”相联,认为“文”是“道之文”,很可能受到他至为钦佩的荀子的启发和影响。

但是,刘勰是站在《易传》的思想基础上来讲“道”与“文”的关系的。《易传》来于荀学,同荀学有密切关系,不过两者又有不同。就“道”的问题而言,通观《荀子》一书,“道”有两重含义,一指社会政治人事之“道”,一指自然界的运动变化之“道”。主张“明于天人之分”(《天论》)的荀子,是把这两种不同意义的“道”明白地区分开来了的。《易传》则不同,它把这两种不同意义的“道”看作是合一而不可分的。如前已指出,《易传》所说的“道”,一方面是天地阴阳变化之“道”,是物质的自然界的运动变化之“道”;但另一方面,这个“道”又具有社会政治伦理的意义,它能够通过自然现象的变化微妙而深刻地显示出国家的兴亡盛衰,人事的吉凶祸福,以及和这两者相关的各种至关重要的道理。《易传》赋予了纯属于自然现象的变化以伦理道德精神、情感的意义,但它又仍然坚持着一切自然现象的变化都是阴阳二气相互作用的结果,没有什么“上帝”、人格神或其它什么神秘的意识、意志的参与。弄清《易传》对于“道”的这种理解,对了解刘勰的美学思想有着十分重要的意义。

由于《易传》认为天地阴阳变化之“道”能够通过自然现象的变化显示某种和社会政治人事相关的意义、精神、情感等等,而“圣人”又是最能深刻入微地察觉、理解它的,因此,刘勰提出了“道沿圣以垂文,圣因文而明道”。这里的“文”指的是由天地阴阳变化而来的,含有社会政治伦理意义的自然现象,也就是“天文”。“道沿圣以垂文”,就是说本身具有社会政治伦理意义的天地阴阳变化之“道”,通过“圣人”以垂示那含有社会政治伦理的重大意义的“天文”,“圣因文以明道”则是说“圣人”通过这“天文”来阐明那包含在其中的,由天地阴阳的变化所显示的社会政治伦理的重大意义。这里还未直接讲到作为语言文学来理解的“文”,但这个“文”已包含在“因文以明道”之中。所谓“因文以明道”的“明道”有两个方面的意思。一是依据那含有重大社会政治伦理意义的“天文”创造卦象(八卦),二是用文辞对这些卦象的含义进行解释。也就是上面已讲过的刘

颉所说“幽赞神明易象为先。庖牺画其始，仲尼翼其终”。而用以解释卦象的文辞，在刘勰看来也就是“言之文”，即语言文学。所以，“圣因文以明道”的“文”虽不是指语言文学，但这句话的意思是包含了语言文学的创造在内的。因为没有语言文学就无从阐明那由“天文”所显示的社会政治伦理之“道”。刘勰说孔子“乾坤两卦，独制文言”，又说“圣人”“原道心以敷章”，这就是为了“明道”，同时也是语言文学的创造。这里所说的“道心”，始见于《荀子·解蔽》，后来才见于伪《古文尚书》。它指的是能够深刻领会“道”的“心”，实际也就是不同于常人的“圣人”之“心”。《荀子·正名》中说：

辨说也者，心之象道也。心也者，道之工宰也。道也者，治之经理也。心合于道，说合于心。

这大约就是刘勰所说“原道心以敷章”之所本。从它的意思看，并不如某些研究者所说那样是唯心主义的。因为它只是说要写出能够“明道”的文章，作者的“心”就必须是能够深刻领会“道”的“心”。但是，从刘勰所说“道沿圣以垂文，圣因文以明道”来看，作为语言文学的“文”离不开“道”，然而没有“圣”就没有作为语言文学的“文”的产生。这当然是一种历史唯心主义的观点。古代的人们持有这种观点是很自然的事。

刘勰关于“道”、“圣”、“文”（指语言文学之“文”，下同）的关系的论述，其重要理论意义不在认为“文”是由“圣”所创造的，而在把“文”与“道”相联，论证了“文”是“道之文”，并且比前述荀子关于“文”与“道”的说法更为明确地指出了“文”是用以“明道”的。这样一种明确的说法在刘勰之前还未见到。

毫无疑问，刘勰是主张用“文”来宣传儒家的政治伦理之“道”的，这清楚地表现在刘勰认为“文”具有“光采玄圣，炳耀仁孝”的作用。但是，与后世的“文以载道”说不同，刘勰并不把“文”看作是外

在于“道”的，用来进行道德说教的一种工具。就“文”所要“明”的“道”来说，他十分重视“道”与主体的“情”的关系，不把“道”看作是驾凌于主体的“情”之上的一种冷漠的概念规定。刘勰的美学通体是重“情”的（详后节）。就“文”来说，刘勰十分重视“文”的美的意义和价值。因为对于刘勰来说，那作为“文”的本体的“道”，既是政治伦理之“道”、又是天地阴阳变化之“道”。作为后者，它产生了刘勰作了生动描绘和备加赞赏的天地万物的“文”之美。然而，产生这种“文”的美的天地阴阳变化之“道”，既然又是政治伦理之“道”，所以这种美也就同时具有了政治伦理的意义，而不是外在于政治伦理的东西。这清楚地表现在他所说的“龙凤以藻绘呈瑞，虎豹以炳蔚凝姿”一语中，龙凤的“藻绘”之美是“天文”之美，但同时又具有政治伦理的意义，因为它是国家吉祥安宁的表现。虎豹的炳蔚之姿也是“天文”之美，但据《易传》“大人虎变，其文炳也”，“君子豹变，其文蔚也”的说法，它同样有显示“大人”与“君子”的政治伦理意义。刘勰所讲到的其余的“天文”之美，如“日月辘轳”、“山川焕绮”、“云霞雕色”、“草木贲华”、“林籁结响”、“泉石激韵”等，虽然不能直接简单地说它们具有何种政治伦理意义，但它们既然是“道之文”，因此也是“道”的壮丽神奇、和谐完美的表现，同样能具有和人事政治相通的意义。由于在刘勰看来，“文”的美出于与政治伦理之“道”合一的天地阴阳变化之“道”，因此“文”既是美，又是善，两者不可分离。更进一步说，“道”既然要表现为“文”方能经过“圣人”的阐明而为人所知（即上述“道沿圣以垂文，圣因文以明道”），这也就是说，“文”亦即美是作为政治伦理的“道”的表现形式。所以，在讲到“文”的作用时，刘勰始终把政治伦理的善和“文”的美看作合一而不可分的。善要表现在美的形式中，而美的形式同时也正是善的表现，具有善的意义，不是外在于善的东西。刘勰所谓“写天地之辉光，晓生民之耳目”，前者是指描写刘勰所赞赏的天地万物的壮丽、神奇、和谐的美，后者是指给人民以政治伦理的教化，但两者又是

一而二,二而一,不能分离的。即使是他所说的“光采玄圣,炳耀仁孝”,也同样明显地强调出要以“光采”、“炳耀”的形式,亦即美的形式来表现儒家的政治伦理之“道”。而且从《文心雕龙》全书来看,刘勰更为注意和强调的是“文”的美,而不是“文”所“明”的政治伦理之“道”。“文”的美是刘勰的著作所要讨论的中心问题。和后世的“文”、“道”关系说经常对“文”采取轻视以致否定的态度比较起来,两者的差别是明显而巨大的。

天地阴阳变化之“道”与政治伦理之“道”两者的合一,使刘勰把美与善看作也是合一而不可分的。除此之外,已经说过,刘勰吸取了道家的“自然”的思想(它本来也是与《易传》的思想相通的),极大地强调了与政治伦理之“道”合一的天地阴阳变化之“道”是自然而然的。这种变化没有任何有意识、有目的力量参与,是一种“自然之道”,即完全决定于自然本身的规律性。因此,刘勰在肯定美与善的合一之外,又肯定美与真的合一。但前者还只是隐含在刘勰的思想中,刘勰并未作出明确的论述,后者则是刘勰曾多次作过论述的。这不但表现在前面已指出的刘勰认为艺术只有具有“自然之趣”、“自然之势”才能成为美,而且还表现在刘勰在《辨骚》中提出的“酌奇而不失其真(或作贞),玩华而不坠其实”这一带有根本意义的原则上,以及《夸饰》和其他某些篇章中对美不能违背真的强调上。刘勰的这一思想大约受到王充强调“真美”的思想的影响。但王充对艺术美的特征还很缺乏认识,所以他对《诗经》中的艺术夸张手法也加以指责,认为是违背了“真美”的要求的。刘勰则不同,在《夸饰》中也讲到了恰好是王充所指责的《诗经》中的夸张手法,他认为这种夸张在艺术上是完全合理的,必要而不可少的。刘勰指出:“自天地以降,豫人声貌,文辞所被,夸饰恒存”。他充分肯定了艺术上“因夸以成状,沿饰而得奇”的重要作用,对历史上善于“夸饰”的作家给了热情洋溢的高度评价。刘勰对“真美”的要求一点也不反对“夸饰”,而只是要求“夸而有节,饰而不诬”。刘勰对“真美”



的看法显然大大超过了王充。在中国美学史上,刘勰可以说是第一个最明确而详细地论述了艺术的美与真的关系,深刻地认识到了“夸饰”对于艺术美的创造的重要作用,把艺术美的真同日常生活感知的真区分开来。因此,刘勰在这个问题上的贡献,主要还不在于一般地强调美应符合于真,而在于指出了艺术美的创造不能没有“夸饰”,但“夸饰”不应脱离真实。从美学上看,“夸饰”与艺术美的创造的关系是一个很值得研究的问题。刘勰思想的深刻之处,在于他是在充分肯定“夸饰”的前提下来要求艺术的真的。

## 第七节

### 释《神思》

今天来看,《神思》即是艺术想象论。但刘勰所讲的艺术想象并不是仅指现在一般所说的艺术构思,而是贯穿艺术创造的全过程,包括如何把构思所得意念中的形象化为艺术作品的过程在内。虽然关于艺术想象在庄子的美学中已有一些深刻而概括的论断,但多是一种哲学上的启示,未具体地探讨艺术作品创造中的想象问题。陆机的《文赋》第一次详细地讲到了这个问题,但又多是一种形象的描述。刘勰则进一步对之作了不止于描述的分析说明。在中国美学史的文献中,《神思》可以说是最为系统的艺术想象论,并且相当集中地表现了中国美学对艺术想象的看法的特点。

#### (1) “神思”的两个基本方面

按照刘勰的理解,“神思”是一种不受时间和空间限制的奇妙的想象力。刘勰说:

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。其思理之致乎？

“神思”之“思”在中国古代语言中不只是现在所说思维的意思，它有想念不在目前的事物的意思。后者即近于现在所说的想象，并且经常带有明显的情感色彩。如梁武帝《孝思赋》中说：“想缘情生，情缘想起”。又说：“思因情生，情因思起”。这里所说的“想”与“思”是一个意思，而且都与“情”相关。刘勰所说的“神思”，可以“思接千载”，“视通万里”，使不在目前的事物如在目前，这显然是一种想象的力量。但刘勰所讲的又不是一般的“思”，而是“文之思”，亦即艺术的想象。之所以称之为“神思”，既含有指出这种“思”是人心、精神作用的意思，也是为了形容它具有超越时空限制的神妙的功能。下面可以看到，在刘勰看来，这种“思”也是与情感分不开的。

刘勰认为，他所说的“神思”，亦即艺术想象活动的展开，决定于两个相互联系的重要方面。一个是和“心”相联的“志气”，另一个是和“耳目”对“物”的感知相联的“辞令”。刘勰说：

故思理为妙，神与物游。神居胸臆，而志气统其关键；物沿耳目，而辞令管其枢机。枢机方通，则物无隐貌；关键将塞，则神有遁心。

这是刘勰论艺术想象的总纲。贯穿其间的哲学、美学的前提，就是中国哲学、美学常讲的“心”与“物”的关系。

在刘勰看来，艺术想象的活动首先是和居于人心中的精神的活动分不开的。而从精神的活动看，决定性的关键是作家的“志气”。所谓“志气”的说法，源于《孟子·公孙丑上》：“夫志，气之帅

也；气，体之充也”。但从《易传》的思想来观察文学，受着道家思想影响的刘勰对于“志气”的理解，既和孟子有共同处，又有不同的着眼点。从孔子至孟子所说的“志”，指的是儒者治国平天下的志向、理想，明显包含有情感的因素，不是单纯的理知概念。特别是孟子所说的“浩然之气”更是如此。但对于孔、孟来说，他们更为强调的还是那超于个体情感之上的、儒家的政治伦理之“道”。直到高度重视外在的物质的自然界，把个体感官欲望的满足摆在重要地位的荀子，才明显地强调了个体情感满足的重要性。荀子的《乐论》，特别是从《乐论》而来的《乐记》，明确地指出了艺术与个体情感表现的密切关系，再不是一般地讲“志”了。尽管荀子和《乐记》都与孔、孟的思想一样，强调个体情感的表现和满足必须符合于儒家的政治伦理之“道”。刘勰明显继承了荀学的这一传统。他在《明诗》中主张“诗言志”之“志”必须“义归无邪”，甚至主张诗应有“顺美匡恶”的作用，但同时他又说：“诗者，持也，持人情性”，并且指出：“人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然”。这明显是从《乐论》而来的思想，“情”被放到了重要地位，并与“感物”相联。不仅如此，由于刘勰立足于和荀学密切相关的《易传》的思想，并且以汉代的宇宙元气论去加以解释，又受着道家思想的影响，因此他对“志气”作了与孟子有所不同的解释。他在《体性》中说：

若夫八体屡迁，功以学成，才力居中，肇自血气；气以实志，志以定言，吐纳英华，莫非情性。

“志以定言”，以及同篇中所说的“志实骨髓”，表明刘勰一点也不忽视“志”。但他又不像孟子那样只强调“志”是“气之帅”，而提出了“气以实志”，并依据汉人的元气论明确地指出“气”即和人的自然肉体存在相关的“血气”。所谓“气以实志”显然意味着“志”如离开“气”即是空虚的、没有生命的东西。这“气”，在刘勰看来既是人体

的“血气”，同时又和人天赋的才气、性格分不开。因此，即使人们的“志”相同，即都以实现儒家政治伦理之“道”为志向，但由于用以“实志”之“气”不同，所以每一个人写出的文章都和他特有的“情性”分不开，各各不同。刘勰说：

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，陶染所凝，是以笔区云譎，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。各师成心，其异如面。

由以上述可见，较之于孟子，刘勰把“气”理解为个体天赋的才气、性格，也就是刘勰所说“自然之恒资”。普遍性的“志”，要通过每一个体各各不同的“气”才能表现出来，因而其具体的表现形态也就不可能是相同的。这是魏晋以来重才、重个体的思想的发展。刘勰所说的“志气”同个体天赋的才气、性格不能分离，“志”是渗透在个体天赋的才气、性格之中的。这是对于“志气”的一种符合于艺术特征的深刻理解。由于它从根本上决定着作家的作品的不同面貌，因此它在艺术创造的想象活动中也就具有了“统其关键”的重要地位了。

但是，在《神思》中，刘勰是从艺术创造的想象活动的角度来讲“志气”的，与《体性》中的讲法有所不同。在这里，刘勰所注意的是艺术想象中“志气”的“通”或“塞”的问题，也就是存在于作家内心之中的，和作家天赋的才气、性格不能分离的思想感情（亦即所谓“神居胸臆”的“神”），能否在艺术想象活动中无障碍地、活跃而自由地发挥作用的问题。

除“志气”之外，刘勰认为“辞令”是关系到艺术想象的另一个方面。按目前某些理解，艺术想象还只是构思的问题，怎么会牵涉到用以表达形象的“辞令”亦即文辞的问题呢？实际上，形象的构思

和形象的传达两者虽有区别,但又是密切地联系在一起。作家决不是在形象构思完成之后再去看如何传达的问题,而是在构思的同时即已考虑到如何传达。正因为这样,作家是结合着他使用的传达的物质媒介——文学语言去进行构思的,他的构思不能脱离他所使用的传达的物质媒介(不仅文学如此,所有的艺术部门皆然)。刘勰认为“辞令”即文学语言是和构思相联的一个重要方面,恰好说明他已十分明确地认识到艺术想象中构思与传达所使用的物质媒介不能分离。刘勰从艺术想象“中心”与“物”的关系来论述这个问题,他指出“物沿耳目,辞令管其机枢”,这就是说,艺术想象不只有和“志气”相关的精神的方面,还有一个和作家耳目对外物的感知相关的感性的方面。作家构思所得到的是一个感性的形象,这形象的产生不能脱离作家耳目对外物的感知。同时,这个感性形象要用文学语言传达出来,因此在作家对外物的感知中,“辞令”就成了“机枢”亦即关键的问题了。因为作家对外物的感知而形成感性的艺术形象的过程,也就是描绘这形象的“辞令”亦即文学语言产生的过程。如果生动新颖的“辞令”在文学家的头脑中不断产生,那就说明他通过对外物的感知而构思艺术形象的过程在顺畅地进行着,他对外物的形貌的感知都相应地化成了文学语言。这就是刘勰所说的“机枢方通,则物无隐貌”。反过来说,如果文学家头脑中产生不出生动新颖的文学语言,那就说明他通过对外物的感知而构思艺术形象的过程受到了阻碍,无法顺利进行。所以,就像刘勰说和艺术想象相关的“志气”有一个“通”或“塞”的问题一样,“辞令”也同样有这个问题。

那么,怎样才能使作家的艺术想象中“志气”和“辞令”两方而都畅通而无阻塞呢?刘勰说:

机枢方通,则物无隐貌;关键将塞,则神有遁心。是以陶钧文思,贵在虚静,疏滄五藏,澡雪精神;积学以储宝,酌理以富

才，研阅以穷照，驯致以绎辞。

这里刘勰提出了“陶钧文思，贵在虚静”的思想，同时又指出达到“虚静”的方法在于“疏淪五藏，澡雪精神”。这显然出自《庄子·知北游》：“老聃曰：汝齐（斋）戒疏淪而（汝）心，澡雪而精神”。这即是本书第一卷庄子章曾作过分析的所谓“心斋”。在庄子看来，通过“心斋”就可以达到一种“离形去智，同于大通”，与“道”合一的虚静状态，去除了一切对是非得失的思虑，精神上达到高度的宁静与自由，感知与注意也进入了一种物我两忘的状态。这包含着庄子对与功利认识和理智思考不同的审美感知的分析。他所说的“梓庆削木为鐻”的寓言还把这种审美感知视为进行艺术创造不可缺少的重要的条件，作了十分生动的描绘。刘勰所说的“贵在虚静”的说法，引述了庄子的话，显然也指的是在艺术想象中表现得最为清楚的审美感知的心理状态，它带有摆脱了一切物欲私利的束缚（这就是“虚”）和感知与注意高度集中（这就是“静”）的特征。只有在这种情况下，艺术的想象才能有效地进行，而不致出现刘勰所说的“神有遁心”，即从审美的感知转入日常的功利认识和理智的思考，感知与注意也无法集中。但是，刘勰虽然采取了庄子关于审美感知的深刻说明，却并不赞同庄子认为理智的思考同审美感知不能相容的思想。这表现在下面即将谈到的“积学以储宝，酌理以富才”等看法上。此外，具有儒家积极人世思想的刘勰，当然也不会同意庄子那种摒除人间世事的超功利观念。因此，刘勰所说的“虚静”，既有与庄子相通的方面，同时又和他所钦佩的荀子的思想有密切关系。《荀子·解蔽》说：

故治之要在于知道。人何以知道？曰：心。心何以知？曰：虚壹而静。心未尝不臧也，然而有所谓虚；心未尝不满也，然而有谓一；心未尝不动也，然而有所谓静，人生而有知，知而有

辞”都和理智上的认识、学习、修养相关。刘勰认为，“属意立文，心与笔谋，才为盟主，学为辅佐，主佐合德，文采必霸，才学褊狭，虽美少功”（《事类》）。“积学以储宝，酌理以富才”，实际就是刘勰常说的，从对儒家经典的学习中去取得作文所需要的各种丰富的知识和启示，以提高作家的创造才能：

夫经典沈深，载籍浩瀚，实群言之奥区，而才思之神皋也。扬、班以下，莫不取资，任力耕耨，纵意渔猎，操刀能割，必列膏腴。是以将瞻才力，务在博见，狐腋非一皮能温，鸡蹠必数千而饱矣。是以综学在博，取事贵约，校练务精，据理须核，众美辐辏，表里发挥。（《事类》）

这可以看作是对“积学以储宝，酌理以富才”的详解。“研阅以穷照”，指的是对文章写作方法技巧的研讨和对各种不同风格的文章的观赏学习。“研”即《总术》中所说“凡精虑造文，务竞新丽，多欲练辞，莫肯研术”的“研术”。“文体多术，共相弥纶”，所以需要研讨。“阅”即《知音》中所说“将阅文情”之“阅”，指对文章的阅览赏析。既深研文术，又遍赏各体文章，这就可以“穷照”，即全面深入地把握感知各种文术和文章，达到“平理若衡，照辞如镜”。“照”的概念来自佛学，意为智慧的观照，它是一种异常深刻的认识，但又是诉之于直感的。东晋以来，佛学家慧远，特别是僧肇曾对这个概念作了许多阐明，并把它同道家、玄学所强调的直感、“言不尽意”联系起来，从而又影响到了美学、文艺的理论。刘勰在《知音》中还曾讲到“圆照”、“识照”、“心之照理”，均来自佛学。“驯致以绎辞”，指的是文章的写作要有一种从容、平和、畅适的心境。“驯”有温良、平和之意，“致”指心思、情致。“驯致”即使心情保持平和，也就是《养气》中所说“率志委和，则理融而情畅”，“吐纳文艺，务在节宣，清和其心，调畅其气”。

总起来看,“虚静”、“积学”、“酌理”、“研阅”、“驯致”,就是刘勰认为与艺术想象中和“气”与“辞令”的通塞相关的五个要素,也就是艺术想象能否活跃而顺畅、自由地进行的五个要素。刘勰没有论述五者的相互关系,但他把“虚静”摆在第一位,突出了审美感知的心理状态在艺术想象中的重要地位。“积学”、“酌理”属于丰富提高理智的认识,刘勰认为它也与艺术想象的活动相关,这是正确的。后世严羽对读书、明理与艺术的“妙悟”的关系的看法很可能受到刘勰的影响。但刘勰所说的“积学”、“酌理”是和他的“宗经”思想分不开的,主要指对儒家经典的学习,这显然又是很褊狭的看法。相比之下,庄子关于艺术想象的论述看来有排斥理智的认识的缺陷,但它对于“道”或“理”与艺术的想象、直感的关系的理解实际要比刘勰深刻。“研阅”是对文学的研究鉴赏,“驯致”是对文学创作所需要的心境的培养,两者当然也都同艺术想象相关。但重要的还不只是刘勰对和艺术想象相关的上述诸要素的列举和说明,而是在于所有这些要素都和艺术家作为创造主体的思想、感情、人格的修养相关,亦即和艺术家的人生境界相关。主要不是从纯心理学的角度,而是从主体的人格修养,某种最高的人生境界的达到来观察艺术想象问题,这是中国古代美学的艺术想象论最重要的特点,也是它的深刻之处所在。刘勰在《序志》中讲到《文心雕龙》思想的“条贯”时把“擒神性”作为一个方面提出,将“神思”与“体性”相联,而“体性”最后是植根于主体“情性”的。这实际也就是认为艺术想象在根本上不能脱离主体的“情性”,和主体在人生中应达到怎样的境界分不开。刘勰在《体性》中对“才”、“气”、“学”、“习”的分析,也就是对形成主体的“情性”,并决定着主体所达到的人生境界的诸要素的分析。这些要素同上述刘勰所说和艺术想象相关的诸要素显然又是密切相联的。艺术想象有着需要从心理学上去加以科学分析的种种复杂问题。没有这种分析,关于艺术想象的理论就不可能成为科学。但是,艺术想象的过程及其实现,在本质上又是艺术



家对某种人生境界的深入体验。这种体验较之于单纯的心理过程是更为根本的东西,它经常决定着主体艺术想象的心理过程的特点,使这种心理过程成为主体所特有的内在文化——心理结构的展现。所以,单纯从心理过程的角度去分析艺术想象,而忽视主体对人生的体验在其中所起的巨大作用,是不对的,不可能完全科学地阐明艺术想象。中国古代美学在从实验的心理科学去分析艺术想象这个方面落后于西方美学,但在从人生境界的体验去分析这个方面却常常优于西方美学。对于中国古代美学来说,主体在艺术想象上所追求达到的境界与主体所追求达到的人生境界,两者是合一而不可分的。

刘勰认为艺术想象包括和主体的“心”相联的、内在的、精神的方面,又包括和主体的耳目感官相联的、对外物的感知的方面。这两个方面并不是互不相关的。关于这个问题,留待下面再来讨论。

## (2) 从艺术的构思到传达

以上所讲刘勰对艺术想象的分析已经和传达相关,但又还没有进入用文学语言这一物质媒介把想象所得的艺术形象传达出来的阶段。刘勰在对艺术想象作了上述的种种分析之后接着就说:“然后使玄解之宰,寻声律而定墨;独照之匠,窥意象而运斤”。这就从对形象的构思转入对形象的实际传达了。所谓“寻声律而定墨”,“窥意象而运斤”,都是指应用物质媒介把构思所得的形象传达出来。但前者指在传达过程中对物质媒介所具有的美的形式规律的掌握,后者指对已存在于想象中的整个艺术形象(“意象”)的塑造,这两者又是密切相关的。至于“玄解之宰”、“独照之匠”,语本《庄子》的《人间世》和《天道》,指的是具有深微奥妙的思想和掌握了只能心领神会而不能言说的高度技巧的艺术家。刘勰借用《庄子》中的说法来形容进行创造的艺术家,并且在“窥意象而运斤”一语里也用了《庄子·徐无鬼》中所说匠石运斤(斧)成风,削去郢人鼻端

的白土而不伤其鼻的典故，这都表明刘勰和庄子一样，认为艺术创造不是一种机械操作的活动，而是既有规律，但又不能归结为某种可以传授的机械规程的活动。这是对艺术创造活动特征的深刻理解。刘勰高度重视艺术创造的技巧，他在《事类》中指出：“夫山木为良匠所度，经书为文士所择。木美而定于匠石，事美而制于刀笔。研思之士，无惭匠石矣”。在《隐秀》中他又指出，高度的创造技巧可以巧夺天工，“譬诸裁云制霞，不让乎天工，斲卉刻葩，有同乎神匠矣”。

除以上所说之外，刘勰讲到传达问题时的一个更重要的方面，是看到了在构思与传达所取得的实际效果之间常常存在着矛盾，在阐明这一矛盾时，又涉及了有关艺术想象的一些重要问题。刘勰说：

夫神思方运，万涂竞萌，规矩虚位，刻镂无形；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。方其搦翰，气倍辞前，及乎成篇，半折心始。何则？意翻空而易奇，言征实而难巧也。是以意授于思，言授于意，密则无际，疏则千里；或理在方寸而求之域表，或义在咫尺而思隔山河。是以秉心养术，无务苦虑，含章司契，不必劳情也。

这里，刘勰首先生动地描绘了在实际进行传达之前，艺术的想象、构思的情况。所谓“神思方运，万涂竞萌，规矩虚位，刻镂无形”，讲的是艺术家进入艺术的想象、构思时，想象的活跃情况。其中“规矩虚位，刻镂无形”，指的是通过想象，使变动不居、不可方物的东西有了合乎规矩的方圆形状，给无形可见的东西雕刻出了可见的形体，相当于陆机在《文赋》中所说“课虚无以责有，叩寂寞而求音”。也就是把在艺术家心中浮游不定的、不可见的意念变成了可见的、合乎形式法则的美的形象，这是艺术想象中十分重要的一环。当艺术家心中还只有某种抽象、模糊的意念时，那就还没有艺术形象的

产生。艺术形象的产生正在于通过想象,使这意念变成了可见的美的形象。“规矩虚位,刻镂无形”,是对此的简练而有深意的说明,虽然看起来较为费解。刘勰又指出,这种“规矩虚位,刻镂无形”的艺术想象是同主体的情感与外物的相互作用分不开的。艺术家要把心中不可见的意念化为可见的艺术形象,离不开对外物形象的感知。但这种感知又不同于一般的感知,而是要通过对外物形象的感知创造出表达艺术家心中某一意念(当然是属于艺术范围的,而不是其他的意念)的可见的艺术形象。因此,这种感知是与主体对外物的情感态度密切相联的。只有当艺术家对外物形象的感知充满情感,这种感知才能进入艺术形象的创造,使艺术家心中所要表达的意念化为可见的艺术形象。所谓“登山则情满于山,观海则意溢于海”正是对这种情况的说明。虽然刘勰在讲到和艺术想象相关的“志气”时,其中已经包含了情感,但他还没有作出这样明确的说明。我们已指出,“情”在刘勰的美学中占有十分重要的地位。关于刘勰对“情”以及“情”与“物”的关系等问题的认识,将在下面释《情采》中再加以详细讨论。

在艺术想象中,艺术家达到了“登山则情满于山,观海则意溢于海”的状态,也就是达到艺术想象极为活跃的状态,构思中的形象在迅速产生,所以刘勰接着说:“我才之多少,将与风云并驱矣”。但是,艺术家虽然如此之自信、自豪,而在进入实际的传达后所取得的效果却常常是“半折心始”的,即比原来的设想差了一半。不仅如此,有时甚至还无法传达出来。刘勰指出:“意授于思,言授于意”。这个“思”(“神思”)——“意”(“意象”)——“言”(传达所用的文学语言)的关系,也就是从想象到构思出艺术形象,再到用物质媒介传达艺术形象。在“言”与“意”之间,有时“言”刚好符合和恰当地传达了“意”,这就是所谓“密则无际”;有时则相反,可以用来传达“意”的“言”就在眼前却怎么也找不到,这就是所谓“疏则千里”。“言”与“意”,即传达与所要传达的“意象”(构思所得的、观念中的

艺术形象)为什么不能完全相合,甚至有很大的距离呢?刘勰指出这是因为“意翻空而易奇,言征实而难巧也”。刘勰深刻地看出了构思(即这里所说的“意”)与传达是不同的两回事,构思是观念的活动,传达是带有实践性质的活动。构思可以不顾传达能否实现而作各种奇想,传达的能否实现要受着艺术家实际掌握应用物质媒介技巧的制约。因此,所构思的东西不一定能在传达上获得成功的实现,这是历来许多艺术家常常感到苦恼的。就以语言为物质媒介的文学创作来说,“言征实而难巧”,中肯地指出了文学创作中传达的困难性。因为日常的语言多是“征实”(语本《荀子·正名》)的,也就是和对事物的理智的认知、指谓相联的,要把它变为不以“征实”为唯一目的,并且主要不是为了“征实”的艺术语言,这有着很大的困难性。

有感于“言”与“意”,即传达与构思之间所存在的矛盾,刘勰进而谈到了艺术的想象与创造的非机械操作活动的特点。首先,他指出艺术的想象与创造带有一种不能完全为人的主观意志所控制的自发性。所谓“秉心养术,无务苦虑,含章司契,不必劳情”,就是对这种自发性的说明。在“言”与“意”发生矛盾而不能解决的情况下,一味地冥思苦想并不能解决问题,这时要“秉心养术”,“含章司契”,为文思的自然来临创造条件。“秉心养术”,指致力于文术的涵养体会,也就是前述的“研阅以穷照”,包括对他人文章的赏析。因为“才之能通,必资晓术”(《总术》),对文术的体察越深,也就越能克服“言”与“意”之间所发生的矛盾。“含章司契”,指的是美的文辞的产生遵循着某种非人为所能决定的自然规律,所以要掌握这种规律,等待时机的到来,不能勉强而为。“含章”的“含”与“秉心”的“秉”相对,为动词,语本《易传》“阴虽有美,含之以从王事,弗敢成也”,有使、用之意,“章”则指文辞,文章<sup>①</sup>。“司”是主管、主使之意,

---

<sup>①</sup> 有的注家认为“含章”语本《易传》“俯察含章”,恐不确。

在这里相当于掌握、掌管。“契”为规律，定则之类的意思，在这里指刘勰在《总术》中所说文术的“恒数”即文学创造的自然规律。“含章司契”，意为要使文章的写作合于文学创作的自然规律，这样自然就会有好文章产生。《总术》对此作了很为清楚的说明：

若夫善弈之文，则术有恒数，按部整伍，以待情会，因时顺机，动不失正。数逢其极，机入其巧，则义味腾跃而生，辞气丛杂而至。视之则锦绘，听之则丝簧，味之则甘腴，佩之则芬芳，断章之功，于斯盛矣。

这个极盛的“断章之功”的达到，正是作家懂得作文有术，“术有恒数”，从而“因时顺机”，“数逢其极，机入其巧”的结果，也就是懂得“含章司契”的结果。由于懂得“含章司契”，所以也就懂得文章的写作要作好准备，“以待情会，因时顺机”，使“机入其巧”自然而然地取得良好的效果。由此可见，刘勰所说的“无务苦虑”和“不必劳情”，都是强调文学创作有一种不能勉强而为的自发性或非自觉性。这个看法是深刻的。否认文学创作的非自觉性，认为一切均决定于作家的主观意志，作家想要取得什么效果就可以取得什么效果，这是违背艺术想象与创造特点的。但刘勰强调文学创作的非自觉性并不是否认或取消作家的努力。所谓“秉心养术”，“含章司契”本身就是积极的而非消极的。刘勰又讲到文章的写作（包括构思与传达）有迟有速，“张衡研京以十年，左思练都以一纪”，“子建援牍如口诵，仲宣举笔似宿构”。有的作家“迟”，有的作家“速”，这也是文学创作的非自觉性的表现，并不完全决定于作家的主观意志。但刘勰又指示：“难易虽殊，并资博练，若学浅而空迟，才疏而徒速，以斯成器，未之前闻”。可见不论迟速都同样需要有作家刻苦的磨练。

和对创作的非自觉性的强调相关，刘勰又集中地论述了艺术

的想象、创造常有出人意料的情况发生，并且有一种非语言所能述说的微妙性：

若情数诡杂，体变迁贸，拙辞或孕于巧义，庸事或萌于新意。视布于麻，虽云未贵（费），机轴献功，焕然乃珍。至于思表纤指，文外典致，言所不追，笔固知止。至精而后阐其妙，至变而后通其数，伊挚不能言鼎，轮扁不能语斤，其微矣乎！

就构思说：“情数诡杂”，使人难于预料；就传达说，“体变迁贸”，变化突如其来，同样很难预知。看似拙劣的言辞或平凡的事情，经过艺术的加工，可以传达出巧妙的意思，生发出新颖的意念。就如为人所贱视的麻，经过机轴的加工，变成了为人所珍爱的光泽的布。这里刘勰即指出了艺术加工的重要性，同时又强调这种加工往往会产生出使人料想不到的效果。至于“思表纤指，文外典致”，即存在于思维、文辞之外的微妙的意思，那是“言所不追”的，只有心领神会，非笔墨、语言所能形容。刘勰的这种思想，显然来自《易传》和庄子，同时也与玄学“言不尽意”论有关。所谓“至精而后阐其妙，至变而后通其数”，本于《易传》。本书第一卷《周易》章中已经指出，《易传》认为事物的变化是有规律的，但又“不可为典要”，有一种“神而明之，存乎其人”的微妙性。这是就对社会政治人事的处理而言的，但可与艺术创造相通。刘勰所引述的“轮扁不能语斤”的典故，也包含着艺术创造的微妙之处难于言传的意思，他在《序志》中说：“言不尽意，圣人所难”。在《灭惑论》中又曾说过：“得意忘言，庄周所领；以文害志，孟轲所讥”。儒家虽不讲“言不尽意”，但《易传》关于事物的变化微妙难测，“神而明之，存乎其人”思想，实际上是可与“言不尽意”相通的，刘勰站在《易传》的思想立场上，吸取了庄子、玄学的“言不尽意”论，这使他对艺术想象、创造的特征的认识超过了儒家美学。他对艺术想象、创造的非自觉性、不可言传性的

论述,深切地表明他看到了审美直观不同于机械操作和理论思维的特点。这是自庄子以来,中国美学不断强调的一个重要问题,也是有待于现代哲学、美学和其他有关的科学去加以深入研究的重要问题。

### (3) 艺术想象中的主体与客体

在刘勰看来,文艺想象是以“志气统其关键”“辞令管其机枢”的主体与客体之间相互作用,最后达到心物统一而产生艺术形象的过程。他在《神思》的“赞”中对此作了概括的说明:

神用象通,情变所孕。物以貌求,心与理应。刻镂声律,萌芽比兴。结虑司契,垂帷制胜。

“神用象通”的“神”指“神思”,即艺术想象;“用”指主体“神思”的活动、运用;“象”指包含自然和人事两者在内的各种形象;“通”指作家、艺术家的精神通达于万物,也就是刘勰所说“思接千载”,“视通万里”,“神与物游”的意思。所谓“夫神思方运,万涂竞萌,规矩虚位,刻镂无形”,可以看作是“神用象通”的注解。它极大地强调了主体的艺术想象对外物的能动作用,特别是包含在主体“志气”中的情感的作用。所谓“情变所孕”,也就是“登山则情满于山,观海则意溢于海”,“神思”所孕育的外物的形象在情感的作用下发生变化,外物的形象与主体的情感相交融,成为充满着主体情感的形象。这在艺术想象中是很重要的。刘勰虽未作出更为具体的论述,但他较之于前人更明确而清楚地指出了情感对外物的巨大作用。那进入艺术形象的“物”,是经过情感的作用而变化了的,并非对“物”的简单摹写。但是,在另一方面,刘勰又同样明确地肯定主体情感的发生是源于对外物的感受的。他在《明诗》中说:“人禀七情,应物斯感”。在《物色》中又说:“岁有其物,物有其容,情以物迁,辞以情

发”。然而，“情”虽由“物”产生，它却又能在主体“应物”时有力地作用于“物”。刘勰在《诠赋》中说：“原夫登高之旨，盖睹物兴情。情以物兴，故义必明雅；物以情观，故词必巧丽”。主体如不“应物”或“睹物”，就不会有对于“物”的情感发生；但一当这种情感发生，主体又处处都以这种情感去“观”“物”了。“情以物兴”和“物以情观”，在艺术想象中是紧密联系着的，一当“情以物兴”的现象发生，主体立即就进入了“物以情观”的状态。刘勰对“情”与“物”关系的这种认识，既是素朴唯物主义的，同时又有合于艺术想象特征的辩证观念。从思想渊源看，它明显地来源于《乐》记，但比《乐记》的论述远为明晰、深刻，具有更高的理论概括性（参见本书第一卷《乐记》章）。

所谓“物以貌求，心以理应”，进一步从心物关系上说明了艺术想象中主体与客体的关系。“物以貌求”是从客体方面说的，艺术想象离不开主体对外物的形象感受。但这种感受不同于一般的感知，它是伴随着主体的思想感情的抒发与表现的。因此，“物以貌求”和“心以理应”不可分，在主体“沿耳目”以感知“物”的“貌”的同时，“心”即从中领会、体验到了某种“理”。这里所谓的“理”，从刘勰的整个思想来看，自然是儒家的政治伦理之“理”，但同时又包含着“情”和不能离“情”的“理”。因为在儒家的思想中，政治伦理决非外在于个体心理欲求的抽象原则，而是发自个体心理欲求的，充满着真诚的情感。这种含“情”之“理”，当它和主体对外物的形象感受融为一体时，于是就有了艺术形象的产生。刘勰的这种看法很可能同宗炳《画山水序》中提出的“应目会心”的思想有关（参看本卷宗炳章），但刘勰的论述并无佛学的意味，并且比宗炳的论述要更为明确、具体。

在讲了“物以貌求，心以理应”之后，刘勰接着又说到“刻镂声律，萌芽比兴。结虑司契，垂帷制胜”。这已经从艺术想象中的构思进到了对传达过程的说明，在前面已经论及，这里不再逐一解释。

总起来看，刘勰把艺术想象中形象的产生，理解为主体的意识



(包括耳目的感觉和“心”的思想感情两者)作用于外物的结果。这种作用不脱离耳目感官对外物的感知,但又不是纯然消极被动的感知。相反,在感知的同时就有主体的“心”(思想感情)的积极能动作用,它使主体从对物的感性状貌的感知(“物以貌求”)中看到了主体心灵的表现(“心以理应”),进而造成心物交融的艺术形象。这种看法的深刻之处,在于它既不把艺术形象看成是主体意识对外物消极被动的反映的产物,也不看成是根本脱离对外物感知的主体心灵的产物。因此,它避免了西方美学中古代的“摹仿说”和现代的“表现说”两者常有的缺陷,这就抓住了在对外物感知的基础上,心与物的交融这一艺术想象中的关键问题。但是,由于历史条件的局限,与“摹仿说”相比,它常常忽视对广大复杂的外部世界,以及主体与外部世界的剧烈矛盾冲突的认识;与“表现说”相比,它又还没有西方现代那种早已从封建等级特权束缚中获得解放的、充分自觉独立的主体意识。因此,主体的能动性虽然得到了极大的强调,心物统一也被充分加以肯定,但主体艺术想象的发挥常常显得是一种对外物的静观默想,而缺乏多样的现实内容,也缺乏对主体存在的复杂矛盾的深刻展示。刘勰主张“陶钧文思,贵在虚静”,他所说的“神与物游”,同样有这样的弱点。

## 第八节

### 释《风骨》

“风骨”是由《文心雕龙》所提出的一个十分重要的美学范畴,对后世产生了深远的影响。本节将较为详细地分析一下刘勰对“风骨”的看法。

### (1) “风骨”的含义

“风”与“骨”在刘勰看来是既有区别，又不可分地联系在一起。因此需要先分别地考察一下“风”与“骨”各自的含义，然后再看看它们是怎样相互联结在一起的。

“风”的观念，显然来自儒家诗论。《毛诗序》说：“风，风也，教也；风以动之，教以化之”。这里讲的是诗的感染教化的作用，它同艺术诉之于人的情感这一特征分不开，所以“风”同情感的表现、传达分不开。因此《毛诗序》又说：“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”。这种从儒家政治教化的思想出发来强调“情”的观点，来自荀子的《乐论》和荀子学派的《乐记》（参见本书第一卷《毛诗序》章）。刘勰继承了这种思想，但他比《乐论》、《乐记》、《毛诗序》都更为明确而直截了当地把“风”同“情”联系起来。所以他不但按照《毛诗序》的精神说：“诗总六义，风冠其首，斯乃化感之本源，志气之符契也”（《风骨》，以下引自此文者不再注明）。而且明确地说：“招怅述情，必始乎风”，“情之含风，犹形之包气”，“深乎风者，述情必显”。《乐府》中又说过：“情感七始，化动八风”。刘勰把“情”看作是“风”不能脱离的东西，“风”即是能感染人的“情”的抒发和表现。这是刘勰对“风”的含义的最基本理解。刘勰对“情”的强调，把“风”归结为“情”的表现，既出于儒家诗论，同时也受着魏晋以来重“情”的思想潮流的影响（详下节）。

在刘勰看来，“风”是和“气”密切相关的。从文字训诂上看，中国古代认为“风”与“气”是分不开的。《广雅释言》说：“风，气也。”《庄子·齐物论》说：“大块噫气，其名为风”。自先秦到两汉，“气”又被看作是与万物和人的生命以及人的情感、智慧、才能、寿夭、贤愚、善恶、贵贱等等密切相关的。这在两汉哲学的“元气论”中得到了很充分的发展。如王充《论衡》说：“人之善恶，共一元气。气有多少，故性有贤愚”（《率性》）。“人性有善恶，犹人才有高下也。……

人禀天地之性，怀五常之气，或仁或义，性术乖也；动作趋翔，或重或轻，性识诡也”（《本性》）。荀况的《申鉴》说：“凡言神者，莫近于气。有气斯有形，有神斯有好恶喜怒之情矣。故人有情，由气之有形也”（《杂言下》）。上述看法影响极大，王粲在《七释》中提出了“道在养志实气”（《全后汉文》卷九十一）的说法，刘劭的《人物志》也极为重视“气”与人的个性、才能、智慧的关系。这又转而给与人的个性、才能、智慧分不开的文艺理论以深刻影响。从美学上看，就艺术创造的主体来说，“气”意味着主体所具有的天才、气质、个性、情感等等东西。自从孟子提出“养吾浩然之气”，特别是曹丕提出“文以气为主”之后，“气”即成为中国美学中一个十分重要的范畴（参看本卷曹丕章）。前面已经指出，刘劭在《体性》中说过：“若夫八体屡迁，功以学成，才力居中，肇自血气；气以实志，志以定言，吐纳英华，莫非情性”，肯定了艺术创造中“情”的表现是与主体的“自然之恒资”、“才气”不能分离的。刘劭在论到作家的创作时又曾多次说过：

智术之子，博雅之人，藻溢于辞，辞盈乎气。苑囿文情，故日新殊致。宋玉含才，颇亦负俗，始造对问，以申其志，放怀寥廓，气实使之。（《杂文》）

凭情以会通，负气以适变。（《通变》）

自献帝播迁，文学蓬转，建安之末，区宇方辑。……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》）

孔融气盛于为笔，祢衡思锐于为文。（《才略》）

嵇康师心以遣论，阮籍使气以命诗。（同上）

在刘劭看来，“情”要与作家的气质、个性、天才、“才气”相融合，方能在艺术中获得成功的表现。这就是所谓“气与实志，志以定言”，

重视作家的气质、个性、天才在创作中的作用，是一种深刻的看法。在《风骨》中，刘勰又引述曹丕的看法而阐述了“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。

刘勰对这个“重气之旨”有着很为深切的了解，而他的特殊贡献就在他于《体性》中提出了“气以实志”，又于《风骨》中提出了“情与气偕”，认为艺术中“情”的表现离不开“气”，即离不开艺术创造主体的气质、个性、天才。只有当艺术家把“情”化为他的以自然的“血气”为基础的气质、个性、天才中所固有的东西，产生出一种向外表现的创作冲动，他才能“使气以命诗”，使他的情感在艺术中成功地表现出来。由于“情”的表现和主体的“气”分不开，因此刘勰认为“风”与“气”分不开，不能脱离“气”去讲“风”。所以他说：“意气骏爽，则文风清焉”，“缀虑裁篇，务盈守气”，“思不环周，索莫乏气，则无风之验也”；又赞美“相如赋仙，气号凌云，蔚为辞宗，乃其风力道也”。“气”从艺术创造的主体来说，是指与“情”的表现不能分离的气质、个性、天才，而当它表现于作品时，也就形成为作品所特有的一种气势和感染力量，直接关系到作品的成败和艺术性的高低。所以，作品要有“风力”，艺术家在创作时就必须“情与气偕”，无“气”之“情”是不能使作品有“风力”的。总之，“气”是发自主体的，赋予“风”以生命和气势的力量。这就是刘勰对“风”与“气”的关系的基本认识。

“骨”的含义问题比“风”复杂得多。本卷各章中曾多次涉及这一问题，现在综合起来作一次历史的考察。自先秦到两汉魏晋，“骨”的问题一方面与人的生命力量的强弱相关，另一方面又与人

的寿夭、贵贱、贤愚、善恶等问题相关。它是沿着这样两条线索发展下来的。

前一方面的问题，最早是由《老子》明确提出的：

不尚贤使民不争；不贵难得之货，使民不为盗；不见可欲，使民心不乱。是以圣人之治，虚其心，实其腹；弱其志，强其骨（王弼注：骨无知以干，志生事以乱）。常使民无知无欲，使夫智者不敢为也。为无为，则无不治。（三章）

含德之厚，比于赤子。蜂虿虺蛇不螫，猛兽不据，攫鸟不搏。骨弱筋柔而握固（王弼注：以柔弱之故，故握能周固），未知牝牡之合而全作，精之至也。（五十五章）

老子一方面主张“强其骨”，另一方面又赞美婴儿般的“骨弱筋柔”，两者并不是矛盾的。因为前者是从老子主张“使民无知无欲”来看的，所以要“弱其志，强其骨”；后者是从老子主张柔弱胜刚强来看的，所以称赞“骨弱筋柔”。老子从人的自然生命上指出了“骨”与生命力的“强”的密切关系，这对后世有很大影响。推崇“刚健”的儒家的《易传》，对于老子的“弱其志”的思想是反对的，也没有讲到“骨”的问题。但要有“刚健”的生命力，显然就需要“强其骨”。当《易传》的宇宙论的思想在汉代得到充分发展之后，这种看法就被明确地说出来了。如《白虎通·嫁娶篇》说：“男三十筋骨坚”。王符的《潜夫论·德化》说：“夫形体骨干为坚彊也”。在《易传》关于生命的“刚健”的思想和老子的“强其骨”的观念之间，显然有着一种十分明白的联系。当然，《易传》所说的“刚健”不仅指自然生命的力量，而是包括政治人事的活动作为、斗争在内，并以后者为主的。但老子所讲的柔弱胜刚强同样也是针对着政治人事的活动、作为、斗争而言的。因此，与“刚健”、“刚强”相联的“骨”，也就不仅指自然生命力量的坚强，而完全可以推及于政治人事的活动、作为、斗争。

从另一方面看，“骨”的观念自古以来又是同相法直接相联的。人们的“骨相”如何，被认为是同人们的寿夭、祸福、贵贱、穷通联系在一起（见《荀子·非相》）。这种思想在汉代获得了很大的发展，出现了王充、王符等人的很系统的“骨相”论或“骨法”论。它不仅认为人的“骨相”、“骨法”与人的寿夭、祸福、贵贱密切相关，而且还与人的操行清浊相关。王充说：“贵贱贫富，命也；操行清浊，性也。非徒命有骨法，性亦有骨法”（《论衡·骨相》）。在汉末十分重人物节操的“清议”中，“骨”的问题获得了重大意义，“骨鲠”这个词普遍被用来赞美人格的正直不阿，蒋济的《万机论》也对“柱石之士，骨鲠之臣”备加赞扬（见《全后汉文》卷三十三）。“骨”被赋予了一种伦理道德上的肯定的意义。到了魏代刘邵的《人物志》中，品行道德操守问题被降到了次要地位，人的才能、智慧、个性的问题提到了首位，但仍然被看作是与“骨”的问题相关的。如刘邵说：“骨植而柔者谓之弘毅”，“筋劲而精者谓之勇敢”，“勇怯之势在于筋，彊弱之植在于骨”（《人物志·九征》）。当刘邵所探讨的政治性的人物品藻发展为审美性的人物品藻之后，“骨”的问题又同魏晋玄学所追求的超脱玄远的风度的美结合起来了。《世说新语》从“骨”的角度去评论人物的话很不少。如《赏誉》中说“王右军目陈玄伯块垒有正骨”，《品藻》中说“韩康伯虽无骨干，然亦肤立”；“时人道阮思旷骨气不及右军”等等。

“骨”的观念从古代到魏晋的发展大致如上所说。由于“骨”的观念同人的自然生命以及人的伦理道德、智慧、才能、个性等均有密切关系，因此又很自然地影响到与人不能分离的文艺理论。最初明确把“骨”以及“筋”的观念引入文艺理论的，是西晋初年的书法家卫瓘等人。因为书法作为线的艺术，同生命的力量与运动有直接可见的、最为密切的关系（参见本卷魏晋书论章）。到了西晋后期，葛洪的《抱朴子》又开始把“骨”的观念引入文学之中：

抱朴子曰：属家之笔，亦各有病：其深者，则患乎譬烦言冗，申诚广喻，欲弃而惜，不觉成烦也；其浅者，则患乎妍而无据，证援不给，皮肤鲜泽而骨鲠迥弱也。（《辞义》）

这段话很重要。它把“妍而无据，证据不给”看作是文章“骨鲠迥弱”的表现，显然是把用以评价人物的“骨鲠”一词应用于评价文章，指文章缺乏坚实、深刻、有说服力的内容、道理，就像一个皮肤光泽而骨头很软的人一样。这种重视文章内容的深刻和论证的力量思想，是和魏晋以来的玄学论辩高度重视赞美论辩的智慧才能分不开的。在这种论辩中，魏晋的门阀世族们体验到了一种智慧的美，从而又影响到了文章的写作。葛洪要求文章要有坚强的“骨鲠”，本质上是要求文章要有一种深刻的智慧和理性的力量，而不只是外表词藻华丽而已。葛洪之后，到了东晋，顾恺之又把“骨法”的观念应用于绘画理论（参见本卷魏晋画论章），后来又由大致与刘勰同时代的谢赫在《古画品录》中加以发展。

刘勰对于“骨”的理解，是从以上所述种种观念发展而来的，仔细加以分析，它包含着下述的几层意思。

第一，和葛洪的说法类似，“骨”指文章的思想、论证的力量。在刘勰看来它是同文章内在的结构紧密相联的。刘勰说：“沈吟铺辞，莫先于骨”，“练于骨者，析辞必精”，“若瘠义肥辞，繁杂失统，则无骨之征也”。“骨”与“铺辞”相关，而“铺辞”须做到“析辞必精”，反对“瘠义肥辞，繁杂失统”，也就是反对没有深刻的思想和缺乏清晰严密的论证。对此，刘勰在《风骨》之外的其他一些篇章中也曾多次讲到过：

……繁华损枝，膏腴害骨，无贵风轨，莫益劝戒。（《诠赋》）  
义贵圆通，辞忌枝碎，必使心与理合，弥缝莫见其隙；辞共心密，辞人不知所乘，斯其要也。是以论如析薪，贵能破理。

（《论说》）

骨制靡密，辞贯圆通。（《封禅》）

陆机断议，亦有锋颖，而腴辞弗剪，颇累文骨。（《议对》）

这些话从正面或反面讲到了“骨”即是文章的思想正确深刻，论证清晰严密有力的意思。这自然又密切地关系到文辞的精练和结构的严密问题。刘勰在《熔裁》、《章句》、《附会》等章中专门讨论了这两个问题。特别是对于结构问题，刘勰给予了极大的注意（文辞的精练与否也同结构问题密切相关）。关于这个问题，值得专门加以探讨，这里暂略而不论。总之，“骨”的第一层含义，包括论证的清晰严密，文辞的准确精练，结构的繁而不乱、井然有序等这样一些相互联系的意思。

第二，更为具体地说，“骨”和刘勰所说的“事义”相关。刘勰和葛洪一样受到魏晋玄学论辩的深刻影响，而且较之葛洪，他在《论说》中给了魏晋玄学论辩以极高的评价。这是他在葛洪之后，把文章思想和论证的力量视为文章的“骨”的重要原因。但是，刘勰虽然十分赞赏玄学论辩的精到和有力，他自己却是儒家思想的信仰者，因此他所说的和文章的“骨”相关的思想不是别的，就是所谓的“事义”。他在《附会》中指出文章“必以情志为神明，事义为骨髓，辞采为肌肤，宫商为声气”，可见“骨”与“事义”不可分。《风骨》中以“瘠义肥辞”为“无骨之征”，所谓“瘠义”之“义”也就是指“事义”。其中，“事”指“事实”，包括历史上的已成过去的“事实”，即“故实”。刘勰在《议对》中反对“舞笔弄文，支离构辞，穿齿会巧，空骋其华”，认为这样做必然“为事实所揜”。他要求文章要“事通而贖”，“事切而情举”，“名实相课”，又主张“采故实于前代”。“义”指信守儒家的政治伦理道德原则，也指思想行为符合于儒家的政治伦理道德原则，而没有什么偏离的地方。所以刘勰赞扬“崔瑗《七厉》，植义纯正”，又说“唯《七厉》叙贤，归以儒道，虽文非拔群，而意实卓尔矣”（《杂



文》)。这是对刘勰所说“事义”的“义”的清楚说明。总之，从文章思想内容的角度看，刘勰所说的“骨”就是“事义”，也就是儒家的政治伦理道德原则及与之相关的各种事实。刘勰主张“宗经”，因此在刘勰看来，这种“事义”的取得又是同对儒家经典的学习分不开的。他说：“事义浅深，未闻乖其学”（《体性》），“学贫者迍迍于事义”（《事类》）。又说：“树骨于于训典之区，选言于宏富之路”（《封禅》）。在《风骨》中，他赞美“昔潘岳锡魏，思摹经典，群才辍笔，乃其骨髓峻也”，这也是从文章的“骨”离不开“事义”，而“事义”的取得离不开经典来立论的。

第三，以上说“骨”指“事义”，而对“事义”的认识和论述在刘勰看来不但与作家的学识，而且与作家的人格、人品分不开。因此，文章的有“骨”或无“骨”又和作家的人格、人品密切相关。能在文章中对“事义”作正直不阿的论述，表现出人格的崇高，这就是“骨”，反之即是无“骨”。刘勰在《宗经》中说过“文能宗经，体有六义”，其中第三义是“事信而不诞”，第五义是“义直而不回”。“骨”既为“事义”，做到“事信”、“义直”就是有“骨”，所以刘勰在《风骨》中说：“结言端直，则文骨成焉”。这里所说的“端直”就是“事信”、“义直”，不违背儒家政治伦理原则，不歪曲伪造事实。可是要做到这一点，刘勰认为是很不容易的，需要有一种不为势利所屈的高尚的人品、人格。这一点，刘勰在《史传》中作了很清楚的说明。由于刘勰认为“结言端直”与作家的人品、人格密切相关，因此他就赋予了文章的“骨”以一种和作家人品、人格相关的伦理道德上的意义，并且用汉代以来常用以形容评论人品节操正直不阿的“骨鲠”这个词来形容评论文章的“骨”，赞美作家无所畏惧、大义凛然的人格在作品中的表现。如：

观杨赐之碑，骨鲠训典。（《谏碑》）

陈琳之檄豫州，壮有骨鲠。虽奸阉携养，章实太甚，发丘摸

金，诬过其虐，然抗辞书衅，皦然露骨矣。（《檄移》）

树骨于典训之区，选言于宏富之路，使意古而不晦于深，文今而不坠于浅，义吐光芒，辞成廉锷，则为伟矣。（《封禅》）

后汉群贤，嘉言周优，杨秉耿介于灾异，陈蕃愤懑于尺一，骨鲠得焉。（《奏启》）

从这些话里，可以十分清楚地看出刘勰所理解的“骨”的又一层重要含义。

“风”与“骨”的基本含义既如上文所说，现在再来看一看两者的相互关系。刘勰以人体作比喻，认为“辞之待骨，如体之树骸，情之含风，犹形之包气”。由此可见，“风”与“骨”是不能分离的。人体没有“气”就没有生命（这是汉代以来广为流行的观点），没有“骨”当然也不会有实在的、有生命的人体。文章也与此类似。没有和“气”相联的“风”，作品就没有能够感染人的情感、气势和力量。刘勰批评扬雄的作品，“至于邯郸受命，攀响前声，风末力寡，辑韵成颂，虽文理顺序，而不能奋飞”（《封禅》），这就是缺乏“风”的文章的缺陷。相反，文章没有“骨”，就没有深刻明晰、有说服力的思想，而只有一些空泛、丛杂的浮词。所以刘勰批评“陈思客问，辞高而理疏”（《杂文》）；“陆机议对”，“腴辞弗剪，颇累文骨”（《议对》）。在刘勰的理想中，文章就像一个人一样，既要有坚强结实的骨体，又要有充沛飞扬的精神，这才是一篇有“风”有“骨”的好文章。

从更大的范围看，“风”与“骨”的统一，本质上也就是“情”与“理”的统一。“风”属于“情”，这从刘勰的论述中可以清楚看出，没有问题。“骨”属于“理”的范围，则是要作一些分析的。上面已指出，在“骨”的多层含义之中，有一层是指“事义”，这是“骨”的根本，其他含义都是由此生发出来的。由于要对“事义”作清晰严密的论证，因此要求文辞和文章的结构必须精确、严密、统一、完整。这是“骨”在文辞上的表现。由于对“事义”的阐述是否正确和合乎事实

同作家的人格如何相关,于是又生出了“骨”的另一层含义,即“骨”体现着作家正直高尚的人格。“事义”是对“骨”的理解的核心,而“事”和“义”又都与“理”分不开。刘勰说:“理得而事明”(《附会》)。“理”不得“事”就不能“明”,可见“事”不能脱离“理”。刘勰又说:“若夫立文之道,惟字与义,字以训正,义以理宣”(《指瑕》)。什么是“义”,什么是不“义”,同样不能脱离“理”去加以判断。只有深刻地了解了“理”,才能作出正确的判断。所以刘勰称赞“《春秋》辨理,一字见义”(《宗经》)。“事”、“义”都不能脱离“理”,但对“事义”的阐述又是同作家的人格相关的,因而也同作家的感情相关。刘勰赞美“陈琳之檄豫州,壮有骨鲠”(《檄移》),又要求文章要“义吐光芒,辞成廉锷,则为伟矣”(《封禅》),可见作家对“事义”的阐述是伴随着强烈的情感的。“骨”属于“理”,它既要与属于“情”的“风”相统一,同时它本身也内在地包含了“情”。所以,刘勰的“风骨”这一概念,体现了中国美学的情理交融这一重要特征。刘勰自己也曾十分明确地指出情理交融统一是文章的根本。他说:

夫情者文之经,辞者理之纬,经正而后纬成,理定而后辞畅,此立文之本源也。(《情采》)

情理设位,文采行乎其中。(《熔裁》)

在“情”与“理”两者之间,刘勰十分重视“情”,这在《情采》中表现得很清楚。但刘勰又强调“情”不能离脱“理”,主张“析理居正”,认为“若任情失正,文其殆哉!”(《史传》)这就从“理”的方面强调了“情”与“理”的统一。

将“风”与“骨”相联,作为文学理论中的一个重要概念,这是刘勰《文心雕龙》的重大特色。但“风骨”一词非由刘勰所创造,它最初是人物评论中的一个用语。《世说新语》正文虽未见将“风”与“骨”联为一词使用,但“风”与“骨”明显是人物评论的两个重要方面。而

且个别看来是从“骨”出发的评论，实际也隐含了“风”在内。如《品藻》中说：“时人道阮思旷骨气不及右军”。这里所说的“骨气”即相当于“风骨”，因为“气”历来被看作是与“风”分不开的。把“骨”放在前面，是为了强调“骨”的方面。此外，《世说新语》刘勰标注所引文献中已用了“风骨”一词的。《赏誉》中说：“殷中军道右军清鉴贵要”，注引《晋安帝纪》：“羲之风骨清举也。”到了梁代，沈约《宋书·武帝纪》中说：“桓玄见高祖，谓司徒王谧曰：昨见刘裕，风骨不恒，盖人杰也”。这是梁代以“风骨”一词评人的实例。就人物评论而言，“风”与“气”相关，所以“风”指的是人物的气质、风度、神情方面的东西；“骨”与人的形体相关，指的是人的形貌。如《世说新语·容止》注引《吴志》，说孙权“形貌魁伟，骨体不恒，有大贵之表”。但如前所说，自汉代以来即用“骨鲠”形容人品的正直不阿，所以“骨”用于人物评论又常有赞美人格高尚正直一类的含义。如《世说新语·赏誉》中说王右军评论陈玄伯，认为陈“垒块有正骨”，这就含有对人格的赞赏的意思。刘勰把用于人物评论的“风骨”一词引入文学理论，基本上是按照它原来在人物评论中所具有的含义进一步加以发挥，但这种发挥却对解释文学现象作出了重要的贡献。其所以如此，一方面固然是由于刘勰对文学现象有深刻的理解，另一方面是由于文学作为人自身的表现，本来就有能够与人物的评论、赏鉴相通的地方。汉代对人的“骨相”问题的研究，以及后来魏晋的人物品藻对魏晋至南北朝的文艺理论的深刻影响，在《文心雕龙》中也十分清楚地表现了出来。

## (2) “风骨”与“采”

刘勰认为文章既要有“风骨”，又要有“采”。“采”即文采，指的是文辞的美丽。一方面，没有“风骨”而只有“采”是不行的；另一方面，只有“风骨”而没有“采”同样也不行。对于文章来说，“风骨”与“采”就像是鸟的双翼，缺一不可。刘勰说：

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。

这是说“采”不能脱离“风骨”。虽然“丰藻克赡”，即辞藻丰富，但如果“风骨不飞”，即缺乏强劲的“风骨”，那就会“振采失鲜，负声无力”，即不可能有鲜明有力的文采。接下去又说：“缀虑裁篇，务盈守气，刚健既实，辉光乃新”。这是说创作要有充沛有力的情感，使文章在产生刚健有力的“风骨”的同时又焕发出美丽光辉的文采。“刚健既实，辉光乃新”，语出《易·大畜》。这里以“刚健”指“风骨”，以“辉光”指文采，说明只有具备了“刚健”的“风骨”，才会有美丽光辉的文采。这两者在文章的创作中，“譬征鸟之使翼”，缺少其中之一就不能创作出成功的作品。

如前已指出，“风骨”的产生在刘勰看来是离不开“气”亦即离不开作家的情感、气质、个性、才气的。因此，刘勰在《风骨》中引述曹丕“文以气为主”的思想，讲了“重气之旨”后，接着又集中阐述了“风骨”与“采”的关系问题，指出“风骨乏采”和“采乏风骨”两者都是文章的创作所不应有的，完美的理想应当是“风骨”与“采”两者兼而有之。他说：

夫翠翟备色而翻翥百步，肌丰而力沉也；鹰隼乏采而翰飞戾天，骨劲而气猛也。文章才力，有似于此。若风骨乏采，则鸷集翰林；采乏风骨，则雉窜文囿。唯藻耀而高翔，固文笔（章）之鸣凤也。

这里为了说明“风骨”与“采”的关系而以飞禽作比，可能受到扬雄《太玄》在讲文质问题时也以飞禽作比的启发（参见本书第一卷扬

雄章)。山雉(“翠翟”)虽然颜色美丽,但由于肌肉丰满、气力单薄而飞不高,这就如文章的有“采”而缺乏“风骨”。鹰隼虽然没有色彩美丽的羽毛,但由于“骨劲而气猛”,所以能高飞至天,这就类似于文章的有“风骨”却缺乏“采”。假如文章或者“风骨乏采”,或者“采乏风骨”,那么在翰林文苑中看到的文章就或者像是骨力劲猛而色彩难看的鹰隼,或者是羽毛美丽而骨力软弱的山雉,都没有达到文章完美的理想。完美的理想应当是如“藻耀而高翔”的“鸣凤”那样,既有美丽光辉的色彩羽毛,又有高飞远举的强劲的力量。这也就是“风骨”与“采”的完美统一。

怎样才能达到这种理想呢?刘勰认为最根本的是“熔铸经典之范,翔集子史之术,洞晓情变,曲昭文体”。他指出“若骨采未圆,风辞未练,而跨略旧规,驰鹜新作,虽获巧意,危败亦多”,并引《周书》中“辞尚体要,弗惟好异”的话以为论证。显然,较之于刘勰《通变》中的思想,这种看法更多地表现了儒家的保守性。实际上,要使文章具有像鹰隼那样的“翰飞戾天,骨劲而气猛”的“风骨”,就需要有敢于“跨略旧规”的勇气与力量。刘勰用以作为“风骨”与“采”的完美统一的“鸣凤”这一形象,固然比山雉和鹰隼都更美,但却缺乏鹰隼那种无畏的搏击反抗的力量。

从汉末以来文学的发展来看,刘勰主张文章既要有“风骨”,又要有“采”,实际上是企图把重视“风骨”的建安文学和重视“绮靡”、艳丽的西晋文学、齐梁文学统一起来,达到一种新的综合。刘勰的“风骨”概念的提出,有上面已经说过的种种原因,但从文学的发展看,是和刘勰对建安文学的认识、评价分不开的。刘勰认为建安文学具有“慷慨以任气,磊落以使才,造怀诣事,不求纤密之巧;驱辞逐貌,唯取昭晰之能”(《明诗》),以及“志深而笔长,故梗概而多气”(《时序》)的特色,也就是以刘勰所说的“风骨”道峻取胜。西晋的文章则不同,它的特色是“结藻清英,流韵绮靡”(同上),也就是以刘勰所说的“丰藻克赡”,具有“采”的美取胜。刘勰把后者与建安文学

以及以“篇体轻淡”为特征的正始文学相比,指出其特点是:“晋世群才,稍入轻绮,张潘左陆,比肩诗衢,采缚于正始,力柔于建安,或析文以为妙,或流靡以自妍,此其大略也”(《明诗》)。从刘勰关于“风骨”与“采”的理论看来,显然建安文学具有“风骨乏采”的缺点,而西晋文学则具有“采乏风骨”的缺点。西晋文学以“采缚”胜于前代是可取的,“力柔于建安”则是不可取的。因此,合乎理想的做法是使建安文学和西晋文学两者各自具有的优点结合起来,而避免它们各自具有的缺点。也就是既有如西晋文学那样美丽的文采,又有如建安文学那样强劲的力量。这种结合即是刘勰所说“风骨”与“采”的统一,它是刘勰所追求的审美理想。从刘勰所处齐梁时期务求文章艳丽的风气来看,刘勰提出这种理想,主要为了矫正当时的流弊,企图给当时人们竭力追求着的文辞的美丽注入一种坚实强劲的思想和情感的力量,使之不致徒有其表,流入空虚浮华。这无疑是有历史的进步作用的。不论刘勰所说“风骨”与“采”的统一在实际上能否实现,他所提出的这种审美理想在中国古代美学的发展上是有重要理论意义的。

### (3) “风骨”论的美学意义

以上论述尽可能从刘勰本有的思想出发来说明、解释他所说的“风骨”的含义以及他对“风骨”与“采”的关系的看法。这里可以立足于现代的观点,综合起来考察一下刘勰“风骨”论的美学意义了。

首先,刘勰“风骨”论的重要美学意义在于它包含了对艺术美构成的深刻理解。在刘勰看来,艺术美不能脱离“风骨”,“风骨”是艺术美内在的根基。仔细分析起来,它包含着已经指出的这样几个要素:(1)情感(“风”);(2)思想(“事义”);(3)作家的人格(“骨鲠”);(4)精练的文辞(“析辞必精”);(5)文章的统一完整的结构(即与“瘠义肥辞,繁杂失统”的结构相反的结构)。后四项均属于

“骨”的范围。简单说,就是四项:情感、思想、人格、语言形式。由这些要素的有机结合,构成了刘勰所说的“风骨”,下面分析一下这种构成。

作为思想的“事义”,本质上是真与善的统一体。“事”与真相关,“义”与善相联。而且在中国古代的思想看来,“事”的“真”不能脱离“义”的善,“义”的善也不能脱离“事”的真。刘勰十分重视真,这一点前面已经讲到,在下节释《情采》中还将进一步加以论述。在刘勰看来,“事”的真的达到以及对于“义”的善的阐扬都是同作家人格的正直崇高分不开的,而这种人格精神显然又同作家的情感分不开。他所说的“义吐光芒,辞成廉锷,则为伟矣”,十分清楚地说明了主体的人格情感对“事义”亦即真善的把握作用。刘勰虽然对人格、情感、思想(“事义”)三者的关系没有正面作出明确的理论分析,但从他的一些有关的话来看,他实际是把作家对“事义”这一真善统一体的把握,看作是作家的人格情感与之融合的结果,也就是上文已指出的情理交融。但这里要加以注意的是:刘勰在“情”的方面不仅一般地讲情感,而且引进了主体的人格;在“理”的方面,又把艺术中的“理”具体化为“事义”,使之隐含了真善统一的意义。这样,刘勰所说的“风骨”,其根本的东西就是主体的人格情感对作为真善统一体的“事义”的把握。尽管刘勰还没有明确地说出这一点,但今天分析起来这正是刘勰思想的实质所在,也是他的“风骨”论的深刻所在。因为从审美、艺术创造的角度来看,美正是真善的统一在主体人格情感中的显现,或者说是真善的统一成为主体人格情感所肯定地体验到了东西,并与之融为一体的结果。刘勰所说的“义吐光芒,辞成廉锷”,正是通过主体人格情感的体验而使与“事”的真不能脱离的“义”的善上升成为美的表现。如果“义”还是单纯抽象的观念,没有与主体的人格情感相交融而吐出光焰,那它就还只是善的观念,不是美。

正因为艺术美的创造同主体的人格情感对那作为真善统一体



的“事义”的把握密切相关，所以刘勰不只一般地讲和“风”分不开的“情”，而且极为重视与“情”分不开的“气”，认为“情与气偕”主张“务盈守气”，高扬“重气之旨”。这个与“情”分不开的“气”，既包含主体的气质、个性、才气，同时在它与“情”相联而活动起来的时候，实际就是主体情感的活动、体验和向外表现的力量。没有“气”就没有生命，也没有情感的活动，当然也就不会有艺术美的创造。因此，这种与“情”相偕的“气”，是主体指向那作为真统一体的“事义”的一种能动的力量，它在艺术美的创造中有着十分重要的作用。重视情感的表现本是中国古代美学的一般特征。刘勰进一步把“情”与“气”联系起来，强调了艺术创造中的情感是一种处于生命（“气”）的积极活动状态中的，能动地指向外部世界的情感。这和“情”相联的“气”又是有“力”的，而当它表现于艺术作品时，又构成艺术的美的一个十分重要的方面。

刘勰反复地讲到了“风骨”应具有一种飞动的气势和力量，认为“风骨不飞”是文章失败的表现。通观《文心雕龙》全书，刘勰一再要求文章要有一种飞动的气势和力量，而且要“奋飞”：

延寿灵光，含飞动之势。（《诠赋》）

……至于邯郸受命，攀响前声，风末力寡，辑韵成颂，虽文理顺序，而不能奋飞。（《封禅》）

文举之荐衿衡，飞扬采飞。（《章表》）

是以规略文统，宜宏大体，先博览以精阅，总纲纪而摄契，然后拓衢路，置关键，长辔远馭，从容按节，凭情以会通，负气以适变，采如宛虹之奋鬣，光若长离之振翼，乃颖脱之文矣。（《通变》）

李尤赋铭，志慕鸿裁，而才力沉隤，垂翼不飞。（《才略》）

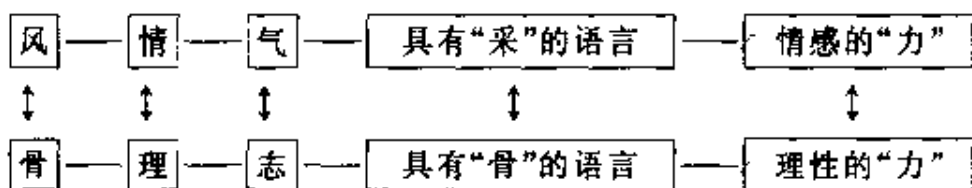
嵇康师心以遣论，阮籍使气以命诗，殊声而合响，异翻而同飞。（同上）

理论中。在汉末书法理论中已可见出,到传为卫夫人所作的《笔阵图》提出“多力丰筋者圣,无力无筋者病”之后,“力”在书法理论中的重要地位就完全确立了。如果追溯到先秦时代,那么孟子对“浩然之气”的“至大至刚”的赞美,也已经隐含着“力”与美相关的意  
思。但就文学理论而言,高度重视和论述了“力”之美的,首推《文心雕龙》。“力”之所以和美发生了密切的联系,是因为生命是在它自身运动发展的力量中得到直接的肯定的。也只有作为这种肯定,“力”才与美相联。这种思想已隐含在《周易》的“生生之谓易”、“天行健,君子以自强不息”的思想中。而刘勰的整个美学,特别是他的“风骨”论,正是《易传》美学思想的重要发展。所以刘勰将“风骨”与“力”相联,高度重视“力”之美,是十分自然的。西方现代格式塔心理学的美学,引入了物理学中“力”的概念,并以之来说明美。这从对“力”之美作出一种自然科学的解释来说是有价值的。但较之于中国古代美学从生命的运动来看“力”的美,这种看法在哲学上相当肤浅。刘勰对“力”之美的问题的贡献,在于他把“力”之美同艺术美的基本构成——“风骨”联系起来,并且意识到上面所说分别同“风”和“骨”相联系两种不同的“力”。

刘勰的“风骨”论在本质上是艺术美的构成论,上面已分析了这种构成的四要素:情感、人格、思想(“事义”)、语言形式中的前三项。这前三项的关系,归结到一点,就是主体的人格情感和作为真善统一体的“事义”的交融合一。这种交融合一构成了“风骨”最基本、最重要的方面,而“力”则是和生命(“气”)活动相关的情感和理性的力量的表现。没有这个方面就没有什么“风骨”,也没有什么艺术美。但是,就文学来说,这个方面必须通过语言形式表现出来,才能成为作品。由于上述主体人格情感与作为真善统一的“事义”的交融合一本质上也就是一个“情”(“风”)与“理”(“骨”)的统一体,所以语言形式的表现是分别同与“情”相关的“风”和与“理”相关的“骨”对应着的。就与“理”相关的“骨”来说,刘勰要求语言的表现必

须是清晰精确和具有完整严密的结构。做到了这一点，语言形式就有了“骨”。这样的语言形式当然也有它的美，但是一种和与“理”相关的“骨”对应的美，因则是一种具有浓厚理性色彩的美。从情感来说，也是一种直接与伦理、道义相联的严肃刚正的情感（它表现为刘勰所赞美的“骨鲠”）。但是，仅有这种语言形式还不行，因为语言形式在表现与“理”相关的“骨”之外，还要表现与“情”相关的“风”。这种“情”固然不能脱离“理”，但不同于那种直接和伦理、道义联系在一起的情，它不具有那种伦理、道义上的严肃性，而要宽泛和自由得多。如刘勰在《物色》中所描写的那种“一叶且或迎意，虫声有足引心”的“情”就是如此，它是和刘勰所说那种直接与政治伦理相联的“骨鲠”之“情”不同的。对于这种“情”的表现，就不能只要求语言形式的清晰精确和具有完整严密的结构，它还必须有不受拘束的丰富的想象、巧妙奇特的夸张，以及充满情感色彩的美丽的形象，等等。正因为这样，刘勰在“风骨”之外才提出了“采”的问题，即纯文学语言的美，它与和“骨”相对应的语言不同，而是与“风”相对应的。这种“采”，就是刘勰在《情采》篇集中讨论了的“情采”。此外，《比兴》、《夸饰》、《隐秀》、《物色》等篇也讨论了这个问题。所以，在刘勰所说的“风骨”的构成中，从语言形式方面来看，有两种不同的情况。一种是与和“理”相关的“骨”对应的，它要求有“骨”，也就是清晰精确和具有完整严密的结构（此外也还包含要表现出作家的正直不阿的人格）；另一种是与“情”相关的“风”对应的，它要求有“采”，也就是刘勰在《情采》中所说的“绮丽以艳说，藻饰以辨雕”。前一种美是理性的，后一种则是纯审美的。它们各自与“骨”和“风”相对应，而又像“骨”与“风”本来是互相交融的那样互相交融，由此而形成“风骨”所要求的语言形式的美。

根据以上的分析，可以把“风骨”的构成图示如下：



图中的↔这个符号表示双方的互相交融统一。在现代关于“风骨”的讨论中，曾牵涉到一个内容与形式的问题。有人认为“风”指形式，“骨”指内容；还有人认为“风”和“骨”都指内容，但“骨”侧重于内容方面的事义、事理。我们认为，“风骨”实际上包含着刘勰对艺术美的构成的分析，“风骨”是一个整体，是一个内容与形式统一的整体。要区分“风骨”中哪些东西属于形式，哪些属于内容，就要分析构成“风骨”的诸要素。如前所说，我们认为这些要素包含情感、人格、思想（“事义”）、语言形式四项。其中，按照刘勰的说法，情感属于“风”，人格（“骨鲠”）、思想（“事义”）属于“骨”（其中人格一项自然也和情感相关）。这三项，很明显是属于内容范畴的东西，因此那种认为“风”和“骨”均属内容的说法是比较合于刘勰的原意的。但是，刘勰又从来不脱离语言形式的问题去讲“风骨”。他说：“练于骨者，析辞必精；深乎风者，述情必显。捶字坚而难移，结响凝而不滞，此风骨之力也”。由此可见，在刘勰看来，“风骨”是体现于文辞语言形式之中的，它不能脱离语言形式而存在。脱离语言形式的“风骨”是仅存在于作家心中的观念，不是实际存在于作品中的“风骨”。刘勰说：“结言端直，则文骨成焉”。可见“结言端直”即是“文骨”的形成，“骨”不能离开文辞语言而存在。所以，对于“风骨”的理解应把语言形式的方面包括进去。这样，在构成“风骨”的四要素中，情感、人格、思想（“事义”）这三项是属于内容方面的，语言是属于形式方面的。这两方面的统一，形成实际存在和具现于作品中的“风骨”，即艺术美。

“风骨”不但包含刘勰对艺术美构成的认识，同时也是他所追求着的审美理想，因此还需要从审美理想这个角度来加以分析。没

有这个方面的分析,不可能真正理解“风骨”的精神实质。

已经指出,刘勰的“风骨”论是推崇“刚健”的《易传》美学思想的发展。这是从审美理想上理解刘勰“风骨”论的根本关键。刘勰是站在《易传》推崇“刚健”的基本立场之上,由此出发去吸取改造历代有关“骨”和“风骨”的种种思想。

对于老子,刘勰明显吸取了他的“强其骨”的思想,但反对他所说的“弱其志”。在刘勰看来,“强其骨”决不是为了要“弱其志”;相反,“强其骨”同时也是为了强其“志”,“骨”与“志”是完全统一的。刘勰说:“辞为肌肌,志实骨髓”(《体性》)。“志”与“骨”是统一的,因此“强其骨”和强其“志”是完全一致的。这实际也就是《周易》的“天行健,君子以自强不息”的思想。这里的“健”和“强”是把“君子”的体魄和精神两个方面都包含在内的。从老子对于“骨”与“志”的区分看,也是把体魄与精神两个方面都包含在内的。而且对于儒家来说,后者是更为重要的。

汉代的“骨相”论,虽然和对命运的迷信相关,但它很详细地观察研究了人的形体以及人的精神在形体上的种种表现。刘勰显然吸取了汉代“骨相”论的思想应用于对文学的解释。他说:“以情志为神明,事义为骨髓,辞采为肌肤,宫商为声气”(《附会》)。这种说法以人来比拟文学作品的诸要素,实际是从汉代“骨相”论对人的分析得到启发的。如王充说:“相或在内,或在外,或在形体,或在声气”(《论衡·骨相》)。王符说:“人之相法,或在面头,或在手足,或在行步,或在声响”(《潜夫论·相列》)。刘勰所说人的“神明”、“骨髓”、“肌肤”、“声气”,都是汉代“骨相”论经常加以讨论的,被看作是与“相法”相关的几个方面。但通观《文心雕龙》全书,刘勰无一语表示赞成“骨相”的迷信思想。在这点上,他显然与荀子“非相”的思想相一致,而高于未能摆脱对“骨相”迷信的王充。

对于汉末的“清议”,刘勰从中吸取了重视人物操守的所谓“骨鲠”的观念。对于魏晋的人物品藻,他吸取了“骨”与人的气质、个

性、才能相关的思想，并且如前指出，直接把人物品藻中的“风骨”这个概念引入了文学理论。但是，刘勰所赞赏追求的“风骨”不是魏晋玄学所追求的那种超脱玄远、不以俗务经怀的“风骨”，而是由《易传》而来的崇尚“刚健”的“风骨”。刘勰一反玄学的理想，把“刚健”与“风骨”结合起来，高扬了一种和魏晋玄学不同的审美理想，这是他的“风骨”论的重要特征，也是他的重大贡献。

刘勰所说的“风骨”作为一种审美理想来看，极大地发扬了儒家美学所具有的积极人世的精神。刘勰最为服膺的儒家思想，是荀学——《易传》这个分枝的思想。也正是在这一分枝中，儒家的人世精神得到了它可能得到的最为积极、健全的表现。当然，刘勰的儒家思想不可能脱离孔、孟，但由于刘勰实际是站在荀学这一分枝的思想立场上，因此他的思想又和孔、孟有所不同。自汉代以来，由孔子而来的所谓“温柔敦厚”的思想有很大影响，这在《文心雕龙》中也有表现。但在另一方面，刘勰的“风骨”论赞美“翰飞戾天”的鹰隼的“骨劲而气猛”，称赏“嵇康师心以遣论，阮籍使气以命诗”，这又是同“温柔敦厚”之旨难于相容的。刘勰对“风骨”的“刚健”、“骨鲠”的要求，显然同孟子赞美“浩然之气”的“至火至刚”以及“威武不能屈，贫贱不能移，富贵不能淫”的“大丈夫”精神有关，但两者又有不同。这种不同，实际也就是荀学与孟学的不同。站在荀学立场的刘勰高度重视自然，尊重事实，称赏感性物质的自然界的丰富多样的美，鲜明地要求美与真的统一，与轻视外在物质世界，强调通过主体心灵的活动而“上下与天地同流”的孟子很不一样。长期以来人们经常把齐梁时期看作是中国历史上一个最为腐朽的时期，而忽视了在魏晋门阀士族垮台之后，随着庶族、寒人登上历史舞台而带来的经济、文化的重要发展。刘勰是当时新起的庶族、寒人中一个有很高文化教养，同时又有着积极、进步的思想，抱有人世建功立业理想的知识分子，与当时统治阶级中许多耽于享乐的平庸之辈很不相同。刘勰所追求的“风骨”作为审美理想来看，是齐梁时

期可能产生的最高的审美理想。

“风骨”论在魏晋玄学及佛学的美学之后,从理论上提出和展示了一种新的审美理想,它的意义是多方面的、重大的。首先其中最重要的是,它对存在于儒家,特别是荀子一派美学中的积极入世精神作了一种前所未见的简明的美学概括,对促进汉民族审美心理和理想的发展产生了很大影响。情感的抒发和表现必须渗透着一种内在理性的“力”(这就是有“骨”),否则情感的抒发和表现就会是空虚、软弱、无力的,文辞的美丽也将因为它缺乏深刻的理性内容而失去价值。中国历来反对靡靡之音,反对徒有其表的美丽辞藻,都贯穿着对于“骨”的强调,也就是对理性的内在的“力”的强调。没有“骨”的作品被看作是失败的、不美的。第二,作品要表现出作家的不为势利所屈的坚强崇高的人格。这也是中国历来所推崇的,是文章有“骨”的重要表现。第三,作品的文辞应当是高度凝练有力的(推及于书法、绘画,有所谓“人木三分”、“笔底金刚杵”之类的说法),这同样是中国历来所推崇的,是文章有“骨”的重要表现。以上三点,虽不是刘勰的“风骨”论提出后才为我们民族的审美意识所具有的特点,但第一次由“风骨”论作出了最为简明深刻的美学概括。

以上所说和“风骨”相联的这些特点,明显有着体现了我们民族优秀传统文化的值得肯定的东西。但由于“风骨”论所强调的理性、人格是以儒家思想为基础的,这种理性在根本上不外是儒家所说的政治伦理原则,因此有着和儒家思想中束缚人的个性发展相联系的消极有害的一面。尽管如此,只要去掉了这一面,把对理性力量的强调摆在一种新的思想基础之上,那么“风骨”论就是在今天也仍然有其积极的意义与价值。从今天来看,我们认为现代文学中鲁迅的作品(特别是《彷徨》与《野草》)可以说是继承了传统的“风骨”论,而又形成了一种全新的“风骨”之美的典范。具有高度凝练深刻的“风骨”美,是鲁迅作品的一个重要特征。早在《摩罗诗力说》中,

就可以看到鲁迅对“刚健”和“力”之美的热烈肯定和追求，在“五四”前后的作家中，鲁迅大约是最早注意到了《文心雕龙》的价值的（详后节）。但鲁迅所追求的“刚健”和“力”之美，自然是和他对旧中国的批判反抗分不开的。这种“力”，是他所热烈赞美的那种“其力如巨涛，直搏旧社会之柱石”的“力”。这在一定意义上也可以与刘勰所称扬的“翰飞戾天”，“骨劲而气猛”的“风骨之力”所要求的“风力道”、“骨髓峻”、“严此骨鲠”、“文明以健”联系起来。

“风骨”在理论上是一个复杂的问题，这个词本身又带有一种难于以概念表达出来，只能去直感地领会的意味。因此，在现代对于“风骨”的讨论中，要用一个简单的定义指出“风骨”是什么，这是困难的。根据我们以上的种种分析，从现代的观点来看，大致而言，我们勉强可以给“风骨”下这样一个定义：“风骨”是生命、情感向外表现的力量（“风”）和理性内在的凝聚的力量（“骨”）两者的统一在艺术作品中的实现，它追求着一种表现了主体人格崇高的高度凝练的力之美，鲜明地体现了《易传》的积极进取精神，显示了中华民族审美理想的重要特征。

## 第九节

### 释《情采》

《情采》章具有重要的美学意义。它集中深入地分析了“情”与“采”的关系，涉及了美的形态的划分，对儒家文质统一说的新的理解，以及对美与真的关系的重要阐发。由于“采”是和“风骨”问题密切相关的，因此本章也与“风骨”问题有重要的联系。



### (1) “文”与“采”

在中国古代汉语中，“文”与“采”常常联在一起，两者都有美的含义，但在意味上又有所不同。为了说明刘勰特别提出和强调“采”的重要性所在，需要从语义上对“文”与“采”两者的联系和区别作一点考证。

先说“文”。“文”在中国古代具有多方面的含义，这里只来讲它与美相关的含义。在中国古籍中，关于“文”有如下的一些解释：

《易·系辞》：“物相杂故曰文”。

《乐记》：“声成文，谓之音”。“五色成文而不乱”。“比物以节奏，节奏合以成文”。

《周礼·天官》：“画绘之事，青与赤谓之文”。

《说文解字》：“文，错画也”。又，《说文解字》序：“昔仓颉之初作书，盖依类象形，故谓之文。其后形声相益，即谓之字”。

《释名》：“文者，会集众采以成锦绣，合集众字以成辞义，如文绣然也”。

由此可以看出，“文”作为美，主要是从物形、线条、色彩、声音的相杂、交错而构成美的形式来说的。“采”的含义则有所不同。在中国古籍中，“采”与“色”是相联的，但“采”本有择取之意，同时“色”又被认为是由“天”的“六气”所生（《左传》昭公元年：“天有六气，降生五味，发为五色，征为五色”。又，同书昭公二十五年：“气为五味，发为五色，章为五声”），它是自然界的事物所具有的，但人可以采取它来装饰美化各种事物。这就是《左传》隐公五年疏中所说“取鸟兽之材以章明物色采饰”；《尚书·益稷》所说“以五采彰施于五色”。“采”不能离“色”，但“采”已有依据天然的颜色，加以择取而进行装饰的意思。也就是说，“采”作为“色”，本于由“气”所生的“五色”，但

已经人的择取加工,具有装饰的作用了。和“文”相比,“文”与“采”都指形式的美,但前者侧重于物形、线条、色彩、声音交错产生的美,后者则侧重于用作装饰的色彩的美,更具有直接诉之于感官的直接性、鲜明性。虽然“采”与“文”密切相关,但刘勰之所以提出“情采”的观念,正是为了突出他所重视的文章“以雕缚成体”(《序志》)的华美、艳丽。这较之于一般地讲“文”,更强调了文学的美,并且是一种夺人心目的华丽、艳丽之美。这和主张“绘事后素”的孔子不欣赏备极艳丽的美是不同的。虽然在《情采》中刘勰也说了源出于孔子的“夫铅黛所以饰容,而盼倩生于淑姿”这样的话,但不论从《情采》或《文心雕龙》全书来看,刘勰都是十分重视和欣赏繁富艳丽的美的。他提出“采”的概念并加以强调,原因正在于此。

在《情采》中,刘勰说:

孝经垂典,丧言不文,故知君子常言未尝质也。老子疾伪,故称“美言不信”,而五千精妙,则非弃美也。庄周云“辩雕万物”,谓藻饰也。韩非云“艳采辨说”,谓绮丽也。绮丽以艳说,藻饰以辩雕,文辞之变,于斯极矣。

这里广为征引《孝经》及诸子的话,颇有断章取义之处,但目的都是为了证明文章应当和必须是艳丽华美的。也就是《情采》开宗明义所说的“圣贤书辞,总称文章,非采而何”的意思。曹丕提出了“诗赋欲丽”,陆机提出了“诗缘情而绮靡”,更早还有扬雄提出“诗人之赋丽以则”,但都没有作过如刘勰这样鲜明有力的发挥,而且把“丽”的要求推及于一切文章,不限于诗赋。

## (2) 对“文”与“质”的看法

刘勰认为“圣贤书辞,总称文章,非采而何”,这显然不能不涉及儒家所讲的文质关系问题。刘勰要论证他的看法,就要对儒家所

说的文质关系问题作出说明,他说:

夫水性虚而沦漪结,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。若乃综述性灵,敷写器象,镂心鸟迹之中,织织鱼网之上,其为彪炳,缛采名矣。

这和儒家的文质统一观在根本上是一致的,但有不能忽视的不同之处。第一,“文附质也”,“质待文也”的说法,比儒家远为明确地肯定了文与质不可分离,两者不可有所偏废。第二,刘勰讲文质统一是先就自然事物来说,肯定自然事物都是有质有文的,然后才推及于文学,认为连自然物都是有质有文的,那么人所创造的文学当然更应当是有质有文的。这是刘勰在《原道》中所讲过的思想的发挥,表明刘勰是从“自然之道”来讲文质统一的。他把文质统一看作是自然事物本身具有的特性,由此出发来论证文章也应当是文质统一的。这和孔子从伦理道德的观点、“君子”的修养上提出和论证文质统一不同。尽管刘勰所说“虎豹无文则鞞同犬羊”的话出自《论语》,但在《论语》中是作为“君子”修身应有文有质的比喻,在刘勰则是作为文质统一表现了“自然之道”的例证来加以引述。当然,刘勰并不否认文质统一和“君子”修身的关系,但他又不停留在这一点上,而把文质统一提到了“自然之道”的高度。这是他的文质统一论与孔子的文质统一论的不同。这种不同的理论上的意义,在于刘勰把事物内在的实质和外在的形式美的统一,也就是把“文附质”、“质待文”看作是根源于自然的一个普遍的、客观的规律。实际也就是认为“文”的美是一切达于完善的自然事物所必须具有的,文质统一是自然在其发展中所要达到的理想状态。这就为文质统一作了一种自然哲学的论证,提升为宇宙的普遍规律,不再像孔子那样只局限于“君子”的修养了。

第三,刘勰虽然讲了“文附质”,“质待文”两个方面,但相对来说,他所强调的是“文”的问题。所谓“文附质”固然是说“文”依附于“质”,强调了“质”的第一性、根本性,但从刘勰所说“水性虚而沦漪结,木体实而花萼振”来看,他所注意、赞赏的却是由“质”所生的“文”的美。“质”的重要性是在于没有它就无“文”的美。至于“质待文”的说法,更为明显地强调了“质”必须有“文”,而和儒家常有的重“质”轻“文”的思想相区别。此外,在讲到人所创造的文章时,刘勰又认为它较之于自然物更应当是有“文”的,并且应当有一种“彪炳”的“缛采”,也就是有一种鲜明、繁富、华丽的美。这同样表现了刘勰重“文”的倾向。

第四,刘勰虽然主张文质统一,并且明确地说“文附质”,但他不仅没有去详细地论述儒家十分重视的“质”的问题,而且还提出了过去所未见的“文质附乎性情”的说法。按照这种说法,“性情”是比“质”更为根本的东西。一方面刘勰主张“文附质”;另一方面,他又认为“文”、“质”两者都要“附乎性情”,这样“性情”显然比“质”处在更根本、更重要的地位。这又是刘勰的文质统一论与儒家传统说法不同的重要之点。虽然儒家所说的“质”,作为“君子”所应具有仁义道德,在儒家看来是植根于人的“性情”的,但儒家在讲文质统一说时并未把“质”的问题同“性情”的问题明确地联系起来。刘勰由“质”追溯到“性情”,以“性情”为文质两者所附的根本,这是一个有重要意义的看法,将在下文加以说明。

总之,刘勰的文质统一说是从儒家而来的,但又有重要发展。

### (3)“文”的三种形态

刘勰不只一般地强调了“文”的意义和价值,而且对“文”作了过去所未见的系统分析,明确地把“文”区分为三种基本的形态。他说:

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，五性发而为文章，神理之教也。

这显然是《原道》中认为“文”起源于“自然之道”的说的进一步具体化，包含了对“文”的形态的分析。

刘勰对“文”的三种形态的分析，既是从客观的美的形态来看的，同时又考虑到了主体的审美感知的能力；既是讲的现实美，同时又考虑到了与之相对应的艺术美。所谓“形文”，指的是诉之于视觉的形体色彩一类的美，与之相对应的艺术就是绘画（刘勰所说的“五色杂而成黼黻”就是一种装饰性的图案画）。此外，书法、建筑等自然也属于具有“形文”之美的艺术。刘勰在《练字》中说：“心既托声于言，言亦寄形于字”；又说：“篆隶相熔，苍雅品训。古今殊迹，妍媸异分。……声画昭精，墨采腾奋”。这显然指的是与书法相关的字形的美，应属于“形文”之列。所谓“声文”，指的是诉之于听觉的声音的美，与之相对应的艺术就是音乐（“五音比而成韶夏”）。所谓“情文”，指的就是诉之于比视觉、听觉更为复杂的内心的想象、理解的人性美，与之相对应的艺术就是文学（“五性发而为辞章”）。就现实美的范围说，“形文”、“声文”属于自然美（这在《原道》中已说得很明白），“情文”则显然属于现在一般所说的社会美。这里值得注意的是“情文”这一概念的提出及其实质。范文澜注引陆云《与兄平原书》中曾说：“此是情文，但本少情，而颇能作汎说耳”。这里已用了“情文”这一概念，但把“情文”与“形文”、“声文”并列，作为“文”的一种形态，这却是刘勰首创。“情”指情感，“情文”这一概念说明不仅自然界的“形”、“声”有“文”，人的情感也是有“文”的，它构成现实美的一种形态。“情文”这一概念与“形文”、“声文”相并列，被视为美的一种形态，是魏晋以来重“情”的传统，特别是陆机“诗缘情而绮靡”的思想的发展。它既说明“情”在刘勰的文学、美学

思想中占有十分重要的地位,同时也极为清楚地表现了中国古代美学经常将美与情感直接相联这一重要特征。“情文”属社会美,西方古代至近代美学对社会美的认识虽然也不脱离情感,但更重视对外部世界的理性的认识。19世纪末叶以来,西方美学的表现说把美与情感的表现联系起来,与刘勰所谓的“情文”颇为类似,但两者又有很大的不同。刘勰所谓的“情文”是以“五性”,也就是以仁、义、礼、智、信为实质的,它在根本上是封建社会中儒家所要求的伦理道德的美,当然不同于西方现代美学所讲的情感的表现。刘勰所说的这种“情”是充满着道德意义上的理性的,不是反理性的。但较之于儒家在不少情况下强调“理”而忽视“情”,刘勰则更为重视和强调“情”。

刘勰把“情文”与“形文”、“声文”相并列,这是他对现实美的形态的一种划分。从现在看来,这种划分抓住了现实美的最基本的形态。“形文”、“声文”属自然美,而自然美就其表现形式看确实又不外是“形”与“声”两大类。“情文”属社会美,它虽然可以有众多的表现形式,但确实又主要是以道德上的善为其根本的。此外,刘勰的这种划分并不意味着“形文”、“声文”、“情文”三者是互不相关的。虽然刘勰在《情采》中对三者关系未加论述,但从《文心雕龙》全书看,他是看到了三者的联系的。就现实美而言,“形文”、“声文”都属于“天文”,即“自然之文”,但它们同时又具有与“人文”相关的伦理道德上的意义,这在《原道》中已说得很清楚。所以,它们虽区别于“情文”,但不是与“情文”无关。《物色》中对此也有很为具体的说明。就艺术美而言,三者更有着明显的联系。与“形文”、“声文”相关的绘画、音乐等艺术显然不能没有“情”的表现。这一点刘勰在涉及音乐的言论中已指出(《乐府》),只是没有直接论及绘画。但他在《诠赋》中说过:

原夫登高之旨,盖睹物兴情。情以物兴,故义必明雅;物以

情观，故词必巧丽。丽词雅义，符采相胜，如组织之品朱紫，绘画之著玄黄，文虽新而有质，色虽秣而有本，此立赋之大体也。

这里不但指出了作为“情文”的文学与作为“形文”的绘画的关系，同时也间接地指出了作为“形文”的绘画也与“情文”分不开。至于作为“声文”的音乐与作为“情文”的文学的关系，刘勰在《声律》中已作了专门讨论。由此可见，在刘勰的观念中，“形文”、“声文”、“情文”既是互相区别的，同时又是互相联系的。

从历史上看，西周末至东周前期一些思想家关于味、色、声的美的说明已经包含了对美的形态的划分。战国时期孟子从对人的伦理道德精神的评价所提出的美、大、圣、神的划分也包含了对美的形态的划分，自此而后，直到刘勰的时代，历代美学思想有时也涉及了美的形态划分问题，但都不如刘勰讲得这样明确和系统。除在《情采》中讲了“文”的三种形态之外，刘勰还在《体性》中提出了典雅、远奥、精约、显附、繁缛、壮丽、新奇、轻靡等所谓“八体”。这是对文章的一种风格学上的划分，同时也可看作是对艺术美的不同形态的划分。

#### (4) “文”与“情”的关系

关于“文”与“情”的关系，我们在分析陆机的《文赋》时已指出“诗缘情”的提出是中国古代美学思想史上的一个重大变化，这同魏晋以来重“情”的思想倾向分不开。有关的记载清楚地说明，当时人们经常从“情”的观点去看“文”，把“文”看作是“情”的表现。如《世说新语·文学》中说：

孙子荆除妇服，作诗以示王武子。王曰：“未知文生子情，情生于文？览之凄然，增伉俪之重”。

刘勰对“文”与“情”的关系的看法，明显是继承魏晋思想而来。但刘勰对之有重要的发展，他明确地指出了“为情而造文”和“为文而造情”的对立，热烈地主张前者而反对后者。他说：

昔诗人什篇，为情而造文；辞人赋颂，为文而造情。何以明其然？盖风雅之兴，志思蓄愤，而吟咏性情，以讽其上，此为情而造文也。诸子之徒，心非郁陶，苟驰夸饰，鬻声钓世，此为文而造情也。故为情者要约而写真，为文者淫丽而烦滥。而后之作者，采滥忽真，远弃风雅，近师辞赋，故体情之制日疏，逐文之篇愈盛。故有志深轩冕，而泛咏皋壤；心缠几务，而虚述人外，真宰弗存，翩其反矣。夫桃李不言而成蹊，有实存也；男子树兰而不芳，无其情也。夫以草木之微，依情待实，况乎文章，述志为本，言与志反，文岂足征？

这里，刘勰把作家分为“诗人”和“辞人”两类，认为前者“为情而造文”，后者则是“为文而造情”，这是来自扬雄的汉代儒家的偏见。但刘勰主张“为情而造文”，反对“为文而造情”，是深刻的、正确的。在这种说法里，突出地表现了刘勰对美与真的统一的要求。“为情而造文”，是出于“志思蓄愤，而吟咏性情”，所以能“要约而写真”，如桃李不言，下自成蹊，为人所称道、欣赏。相反，“为文而造情”则是虚伪的，心中并无不得不发的深刻的感情（“心非郁陶”），目的只在欺世盗名，所以“采滥忽真”，不仅文章“淫丽而烦滥”，徒有辞藻的堆砌，而且“言与志反”，本来热衷于利禄，却在那里大写歌颂隐居的诗。从历史上看，要求情感的真实，是儒道两家美学曾不只一次讲到过的，并不是什么新的观点。但刘勰更为明确地从文学创作上尖锐地提出了这个问题，作了更充分的论述，并且毫不客气地揭露批评了魏晋以来的确存在的某些“言与志反”的文人。刘勰反对“采滥忽真”，认为“繁采寡情，味之必厌”，要求文采的美丽必须与情感



的真实统一起来。与要求“为情而造文”的思想直接相关，刘勰还论证了“情性”是文章的根本，这又涉及了对儒家所说文质统一的理解问题。刘勰说：

研味孝、老，则知文质附乎情性；详览庄、韩，则见华实过乎淫侈。若择源于泾渭之流，按轡于邪正之路，亦可以馭文采矣。夫铅黛所以饰容，而盼倩生于淑姿；文采所以饰言，而辩丽本于情性。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。

这里刘勰把“情”与“理”比作是文章的“经”与“纬”，“情”与“辞”相对，而“辞”是用以表现“情”的，它与“理”相关，这“理”犹如纬线，要织入作为“文之经”的“情”中才会有文章。刘勰接着又指出“经正而后纬成，理定而辞畅”，这显然是把作为“文之经”的“情”摆在作为“理之纬”的“辞”之上，表现了刘勰重“情”的观点。正因为“经正而后纬成”，所以不可“为文而造情”，而要“为情而造文”，而且“情”须符合儒家正道。由于对构成文章的“情”与“理”两个方面作了分析，既重“情”，同时又认为“情”、“理”两者不可缺一，因此刘勰说“辩丽本于情性”，在实际上也即是说文辞的美是本于合乎儒家正道的“情”与“理”的交融统一的。因为“情性”一辞中的“情”也即是“情”与“理”之中的“情”，而“性”则正相当于“理”。如前已指出，“性”指“五性”，即仁、义、礼、智、信，它正是儒家所说为人的情感所固有的“理”（道德伦理之“理”）。所以“情性”实即情理，而且“性”即为“情”所固有，因此讲“情性”也就意味着“情”与“理”不可分。刘勰以情理交融或“情性”为文章的根本，所以他又说“文质附乎情性”。这是刘勰之前所未见的一种说法。在这里，“文”是与“情”相关的，“质”是与“性”，从而也就是与“理”相关的。所谓“文质附乎情性”，实际就是说“文”与“质”的统一是依存于“情”与“理”的统一的。这

是儒家文质统一说的新解，它的重要之点就在于把“情”的问题和文质统一说联系起来。在孔子那里，“文”原指美的形式，并未明确说它与“情”相关。“质”指“君子”内在的仁义道德的品质或实质，相当于刘勰所说与“情”相联的“理”或“性”，但孔子也未明确地指出它与“情”不可分。尽管在孔子的整个思想里，仁义道德是与个体的情感不可分的，但《论语》在讲文质统一说时并没有加以指明。由此可见，较之于孔子的文质统一说，刘勰把“文”与“情”相联，“质”与“性”亦即“理”相联，明确地指出了文质统一是以情理统一为根本的。这是对儒家文质统一说的发展，它引入了“情”的观念，指明了文质统一不能脱离“情”与“理”的统一。刘勰的“文质附乎情性”的说法，是魏晋以来重“情”的思潮发展下的产物。

总起来看，刘勰《情采》篇在美学上的重要意义主要不在刘勰在“文”与“情”的关系上要求美与真的统一，而在他极大地强调了和一切艺术相关的两个很重要的东西：一个是“情”，另一个是“采”（即诉之于感官的形式美），并且要求两者内在的统一。这种“情”与“采”的统一是从儒家文质统一说发展而来，在根本上并未脱离儒家思想，但它有着比儒家的传统说法更为鲜明、深刻的美学意义。其中包含着中国美学对情感与形式问题的重要理解，这是值得进一步加以研究的。

## 第十节

### 《文心雕龙》的历史地位

以上分别对《文心雕龙》中的《原道》、《神思》、《风骨》、《情采》诸章作了一些分析，尽管还不是《文心雕龙》所包含的美学思想的全部，但它们却具有根本性的意义，最能看出《文心雕龙》美学思想

的特征。现在,总起来观察一下《文心雕龙》美学思想,并把它放到中国古代美学发展的大的历史背景中去,看一看它所占有的历史地位。

### (1)《文心雕龙》美学的根本特征及其内在矛盾

我们已经说过,刘勰美学思想的形成受到道家、玄学的影响,但其根本的思想是属于儒家的。刘勰的儒家思想主要是与荀学——《易传》——《乐记》这个系统相联系的。这是我们分析刘勰儒家思想的重大关键,也是认识和评价《文心雕龙》美学思想的重大关键。

关于刘勰对荀子的评价,他的思想同荀学一派思想的密切关系,在前面都已说过了。现在需要进一步说明的是:生活在齐梁时代的刘勰的思想,之所以会同荀学一派的思想相联结,是和东汉至魏晋的思想发展分不开的。

就美学而言,荀子学派的《乐记》在强调文艺的教化作用的东汉时期曾发生了相当大的影响。儒家美学的重要经典之一《毛诗序》实际是《乐记》的基本思想在诗的问题上的推广应用和发挥(参见本书第一卷《毛诗序》章)。就一般的哲学世界观而言,属于荀学一系的《易传》在东汉也有很大影响,实际是当时许多思想家建立自然宇宙论的指导性著作。到了魏晋,《易》与《老子》、《庄子》并列而成为“三玄”之一,其影响也是很大的。但对于《易》的理解发生了重要变化,从汉人对宇宙论的探讨,转到了对形而上的理想人格本体的建构。如果说对于汉人,《易》主要是一部和宇宙论相关的、具有自然哲学意义的著作,那么对魏晋的玄学家来说,它却是一部和人生哲学的建立相关的、具有很抽象的思辨性的著作。生活在齐梁时代的刘勰,不可能不受到从汉到魏晋以致六朝在当时思想界有重大影响的《易》的影响。然而刘勰对《易》的理解却不是站在玄学的立场上,而是站在汉人宇宙论的立场上的。这一方面是由于在齐

梁时期玄学之风已渐趋衰微；另一方面，也是更重要的方面，是由于包含在《易》之中，从荀学而来的那种面向自然、现实，主张积极进取，建功立业的精神（这是玄学所大大地忽视了的），刚好符合于自刘宋以来新起的庶族、寒门中的先进分子的要求。荀学中本来就有着反对早期奴隶主的世袭等级特权思想，反映了后期奴隶主依靠自身的力量发展生产，富国强兵，安富尊荣的强烈要求。这是能够和刘宋之后出身庶族、寒门，受着门阀世族歧视，希望有所作为的知识分子的心理相契合的，是能引起他们的共鸣的。以做“梓材之士”为自己的抱负、理想的刘勰正是这样的一个知识分子（《程器》），因而《易》学与之相关的荀学就成了刘勰思想中最重要的东西，同时他对于《易》的理解也就和玄学家的理解显然不同。这种理解返回到了汉人的理解上，重视对自然和人事的具体认识，但又去除了汉人的那些神秘烦琐的观念。因为这种神秘烦琐的观念已受到了玄学的批判而被大多数人所否定了（这是玄学的一个重要功绩），同时它又和刘勰所追求的那种现实的、积极有为的理想不能相合。

刘勰立足于荀学——《易传》——《乐记》这一系的儒家思想来观察文艺问题，使得《文心雕龙》的美学思想产生了几十个十分重要的特征：第一，它充分肯定和高度重视自然的、感性物质世界的美，具有明显的唯物主义倾向；第二，它充分肯定和高度重视“情”与艺术的不可分离的关系，这既和魏晋以来重“情”的传统有关，但它所讲的“情”又已不是玄学所说的“圣人”的那种“应物而不累于物”的“情”，而是荀学所讲的和积极的社会政治人事活动相关的“情”；第三，它第一次明确地把《易传》的“刚健”概念引入文学理论、美学，并使之与魏晋人物品藻中“风骨”的概念结合起来，提出了在中国古代美学中有重要意义的“风骨”这个范畴。这个“风骨”充满着荀学、《易传》的积极人世精神，在根本上不同于玄学家所赞赏的“风骨”。

但是,《文心雕龙》的美学又有着和包括荀学一派在内的儒家美学不能完全相合的地方,这构成了《文心雕龙》美学的一个重大的、内在矛盾。正是这个矛盾使《文心雕龙》在一个长时期内遭到冷落,但也正是这个矛盾使《文心雕龙》的美学具有了重要价值。

儒家荀学一派的美学重视个体的欲望、情感的合理满足,重视感性的物质世界的美(参见本书第一卷荀子章)。但是,在和美相关的“文”与“道”的关系问题上,荀学和孔、孟的思想一样,都是把“道”亦即儒家的政治伦理摆在最高的地位,要求“文”处处都必须服从于“道”,而不能违背“道”。在主张“文”必须服从于“道”,而不能违背“道”这一点上,《文心雕龙》的美学是与儒家美学完全一致的。但在对“文”与“道”的关系的具体看法上,两者又有不同。儒家并不否认“文”的美的意义与价值,但它首先是从“道”(政治伦理之道)出发,在肯定了“道”的至高无上的地位之后,才指出“文”也是必要的。它也要求“文”要尽可能完美地表现“道”,但较之于“道”,“文”的完美与否终究是次要的东西。即使“文”不完美,只要符合于“道”,那也仍然是必须加以肯定的。《文心雕龙》则不同,它是在充分肯定“文”的美所具有的重要意义和价值的前提下,要求“文”必须符合于“道”。对于它来说,“文”的美决非可有可无的东西。从《原道》中可以清楚看出,它不是一上来就先讲儒家政治伦理之道的极端重要性,然后要求“文”须服从于“道”;而是先借助《易传》的宇宙论、自然观,从天地变化的阴阳之“道”里引出自然界的“文”之美和人的“文”之美,高度肯定赞颂这种美,然后才指出这种美在根本上是和儒家的政治伦理之“道”分不开的,不能违背这种“道”。所以,同样是讲“文”与“道”的关系,儒家是先从政治伦理之“道”出发,要求“文”必须服从于“道”;《原道》则是先从天地阴阳变化之“道”出发,引出“文”的美,然后要求“文”不能违背儒家政治伦理之“道”。通观《文心雕龙》全书,刘勰虽然一再指出“文”不能违背儒家的政治伦理之“道”,但全书所论述的中心问题并不是儒家的政治

伦理之“道”，而是“文”。看来大讲《原道》、《征圣》、《宗经》的《文心雕龙》，其实是把“文”，而不是把“道”（儒家政治伦理之“道”）放在中心位置的。只要不仅看词句、现象，而注意分析实质、内容，那就可以看出：《文心雕龙》的美学虽然属于儒家，但它同样十分鲜明地体现了魏晋以来“文”的自觉这一历史潮流，而且比魏晋玄学更为重视美的意义与价值。这无疑又是《文心雕龙》美学的特出之处。

和上述的情况相联，《文心雕龙》美学与儒家美学难于完全相合之处，还表现在它既一再地指出“文”不能违背儒家的政治伦理之“道”，要服从于它，宣扬它，另一方面却又始终主张“文”的美有某种独立的重要性，并且竭力提倡一种艳丽华美的文风，十分欣赏文辞的“绮丽”、“藻饰”、“缉采”。显然，这是同儒家对“文”的美的有限度、有节制的要求难于相合，也是同儒家对极尽“藻饰”的艳丽之美常表示厌恶难于相容的。儒家的政治伦理之“道”决定了它虽然不否定“文”的美，但它总要防止这种美发展到艳丽夺人眼目的程度，以致使人沉溺其中，忘掉了“道”的极端重要性。这是儒家思想对人的个性发展的严重束缚在美学上的表现，也是儒家美学中美与善无法克服的矛盾的表现。一般说来，儒家赞赏辉煌、盛大、庄严的美，但不赞赏备极艳丽的美，认为后者有挑逗人的感官，引入陷于淫荡的危险。而《文心雕龙》不但不排斥艳丽之美，而且还十分欣赏它。尽管刘勰反复指出和告诫人们，要使这种美符合儒家正道，但他却没有看到，这样一种美在根本上是很难与儒家所说的正道相合的。显然，刘勰本人也受到了齐梁时期追求艳丽文风的深刻影响，他虽然在许多地方批评了这种文风，但他又并不否定文辞的艳丽，而只是要求艳丽不能违背儒家正道。这样，刘勰就陷入了一种为他自己所难于觉察的矛盾之中。因为艳丽的文风在本质上是难于与儒家正道相容的，他希望把这两者内在地统一起来，只不过是——种天真的幻想罢了。

与道家、玄学的美学比较起来，《文心雕龙》的美学显然具有积

极入世的精神。但是，它所追求的理想，就一般的文士而言，不外是《程器》中所说“摛文心在纬军国，负重必在任栋梁”，晓文习武，达于政事，报效朝廷，不居下位。因此，它虽然比道家、玄学更有现实精神，更重视感性的物质世界的美，但却难于达到道家、玄学那种含有对人生深刻体验的、更高的境界。这本来也就是荀学的美学必然具有的缺点，我们在本书第一卷荀子章中已经论及，这里不再赘述。

## (2) 《文心雕龙》在历史上的影响

由于《文心雕龙》的美学具有上面所说与儒家美学既同一又矛盾的方面，因此它在历史上陷入了一种两难的处境之中。

就齐梁时期来说，《文心雕龙》很难得到以裴子野为代表的一派的赞赏。因为这一派强调文章要符合儒家正道，以文辞的美为不足道的雕虫小技。而《文心雕龙》虽然也讲文章要合于儒家正道，却又十分强调文辞美的重要性，这当然不会为裴子野之流所首肯。相反，和裴子野一派对立的，以萧纲为首的“宫体”派也不可能对《文心雕龙》表示赞赏。因为这一派极其强调文辞的美，反对仿效儒家经典，而《文心雕龙》虽然也极其强调文辞的美，但却又主张要“征圣”、“宗经”，当然也不可能为萧纲之流所喜欢。据《梁书·刘勰传》，《文心雕龙》成书之后，“未为时流所称”，这大约是真实的。当然，后来受到了沈约的称许，刘勰入宫做官后，萧统也“深爱接之”。其所以如此，固然是由于刘勰的著作确有深刻见解，同时看来也是由于在文章符合儒家正道与文辞的美这个问题上，沈约以及萧统都不如以裴子野和萧纲为代表的两派那么走极端，大致上是采取一种中间的立场。但是，就当时的文坛来看，尽管沈约地位很高，左右和支配着文坛的，实际还是分别以裴子野和萧纲为代表的两大派。所以，虽经沈约的称许，在梁代以致陈代，《文心雕龙》并未发生什么明显的影响。也许只有萧氏兄弟以《易传》的“天文”、“人文”之

说来论证文辞的美是从《文心雕龙》而来的，萧绎的《金楼子》还抄了《文心雕龙》中的某些话，但他们均一语不提《文心雕龙》。

经隋入唐，新起的统治阶级掀起了对齐梁萎靡的文风的批判。而《文心雕龙》虽然也对齐梁文风有所批评，但如前所说，它并不否定齐梁文风的艳丽，只是要求必须符合儒家正道而已，因此《文心雕龙》不可能成为批判齐梁文风的武器，当然也不可能受到重视。但是，在另一方面，包含在刘勰所提出的“风骨”中的思想，是和唐代前期统治阶级那种励精图治的积极进取精神，以及在文艺上推崇刚健有力的风尚十分相合的，因此“风骨”的观念发生了很大的影响。这表现在陈子昂等人在文学上对“风骨”的大力提倡之中，而且也表现在书法理论中。如徐浩的《论书》就直接引了《风骨》中的话来论书法：

夫鹰乏采，而翰飞戾天，骨劲而气猛也。羣翟备色，而翱翔百步，肉丰而力沈也。若藻耀而高翔，出之凤凰矣。欧、虞为鹰隼，褚、薛为羣翟焉。

唐人对于《文心雕龙》加以评论者寥寥无几，这些评论也没有发生什么大的影响，但此书在唐代的流传和为人们阅读可能是相当广泛的。如上述徐浩引《风骨》中的文字即是例证。从理论上讲，《文心雕龙》在后世发生了重大影响的思想，首推“风骨”。但不论陈子昂及其他的人，包含抄了《风骨》中的文字的徐浩，都不提刘勰的名字。这显然是由于刘勰既是佛门中人，同时地位又很低的缘故。这也就是刘勰在《程器》中所说：“文士以职卑多诮”，“涓流所以寸折”了。

在宋代，论及《文心雕龙》的人也很少，影响远不及在唐代之大。这是由于《文心雕龙》的思想很难与宋代推崇陶渊明，崇尚平淡



之美的风尚合拍<sup>①</sup>。经元入明、清,《文心雕龙》受到了越来越广泛的注意。虽然评论此书者有权威性影响的人不多,《文心雕龙》对当时的文艺思潮也未有什么明显的影响,但它受到了许多人的注意却是事实。这主要是由于明清古文写作大有发展(但性质不同于唐代古文);八股文的出现又使文章写作与士人的入仕做官紧密相联,对文章作法的考究流行起来,而《文心雕龙》恰好是中国第一本详论文章作法的书,并带有很大的实用性,所以它的引起广泛注意是很自然的。但正因为着重于从文章作法的角度去看《文心雕龙》,所以除个别人(如章学诚)外,极少有人能真正认识《文心雕龙》的重要理论价值所在。晚清以来,《文心雕龙》的研究者日多,也比以前系统,虽有值得注意的见解,但还很难说对《文心雕龙》的整个理论的实质有深刻了解。

总起来看,长时期内,《文心雕龙》基本上是一部遭到了冷落的著作,它在历史上的影响很难同其他许多发生了显著影响的著作相比。即令是同稍晚于它的钟嵘的《诗品》相比,其影响也不及《诗品》。这是由于《文心雕龙》的思想既属于儒家,同时又有着上面指出的与儒家的矛盾。此外,刘勰所服膺的是荀学,而荀学的地位却每况愈下。由于上述种种原因,可以说只有在《文心雕龙》的研究者摆脱了封建儒学的观念,具有了现代的文艺观点之后,《文心雕龙》的价值才得到充分的重视和理解。在事实上,对《文心雕龙》的真正价值的认识,以及前所未见的高度重视也正是从现代开始的。

---

① 这里想附带说一下,《文心雕龙》为什么一语不提陶渊明。这不大可能是由于刘勰不承认陶渊明在文学上的成就,而是另有原因。陶渊明有很明确而激烈的反佛思想,有关记载又说他不客气地拒绝了慧远劝他信佛的要求。这大约在当时佛学界是广为人知的,《文心雕龙》虽然不是以佛学思想为基础,但刘勰在写作此书时正依附于佛门,或者他认为在书中提起陶渊明会多有不便吧。

### (3)《文心雕龙》在现代

在现代,最早注意到《文心雕龙》的价值的不是别人,而是鲁迅<sup>①</sup>。鲁迅曾指出:

在昔原始之民,其居群中,盖惟以姿态声音,达其情意而已。声音繁变,寢成言辞,言辞谐美,乃兆歌咏。然言者,犹风波也,激荡方已,余踪杳然,独特恃口耳之传,殊不足以行远或垂后,故越吟仅一见于载籍,绌讴不丛集于诗山也。幸赖文字,勿其散亡,楮墨所书,年命斯久。而篇章既富,评鹭遂生,东则有刘彦和之《文心》,西则有亚里士多德之《诗学》,解析神质,包举洪纤,开源发流,为世楷式。<sup>②</sup>

鲁迅的这段话写于1932年7月3日,但早在1908年所写的《摩罗诗力说》中鲁迅即已注意到《文心雕龙》了。前面已经指出,鲁迅的《摩罗诗力说》可能受到刘勰“风骨”论对“刚健”的力之美的肯定赞扬的影响,而且鲁迅自己的文章也正是充分具备着“风骨”之美的。在上引这段话中,鲁迅明确肯定了刘勰的贡献,将《文心雕龙》与亚里士多德的《诗学》相比,称赞它“解析神质,包举洪纤,开源发流,为世楷式”。在理论的系统性、结构组织的严密性、论述的细致性、全面性等各方面,《文心雕龙》确是中国古代可以与亚里士多德《诗学》相比的一部著作。

鲁迅之所以注意到《文心雕龙》并给以相当高的评价,是由以下几个原因决定的:第一,《文心雕龙》的《风骨》中所包含的那种积

① 参见孙昌熙、刘淦:《鲁迅与〈文心雕龙〉》,《文心雕龙学刊》第一辑,齐鲁书社1983年版。

② 《鲁迅全集》第8卷,人民文学出版社1981年版,第332页。

极进取的“刚健”思想能与鲁迅在青年时代即立志改造旧中国的奋进无畏的精神相契合。鲁迅曾有笔名曰“奋飞”，或也与《文心雕龙》有关。第二，《文心雕龙》关于“神思”的论述相当生动地指出了艺术想象的特征，这也为鲁迅所注意。第三，《文心雕龙》表现了刘勰对庶族、寒门出身，地位低下的文人常为达官显贵所压制的不满，这也是鲁迅所肯定的。第三，《文心雕龙》对屈原的《离骚》，阮籍、嵇康的诗文都作了很为深刻、大胆的评价，得到了鲁迅的肯定。总之，鲁迅敏锐地看出了《文心雕龙》中有创见、有价值的见解，这又是和他高度注意魏晋这一时代，深刻地看出这一时代有一种思想解放的精神和对“文”的自觉意识分不开。但站在反封建立场上的鲁迅，也尖锐地批判了《文心雕龙》中所表现出来的儒家“诗教”。对于《原道》论述“文”的产生，鲁迅认为“其说汗漫，不可审理”（《汉文学史纲要》）。但《原道》的论述虽然看来抽象与难于理解，却并非“不可审理”，其中包含有从宇宙论出发来论证“文”的产生和“文”的的美的价值的深刻思想。

鲁迅之外，自“五四”以来，《文心雕龙》日益受到中外许多学者的注意，对之开展了多方面的深入研究，取得了不少成果<sup>①</sup>。1929年，范文澜《文心雕龙注》的出版，为《文心雕龙》的研究奠定了重要的基础，解放后我国对《文心雕龙》的研究更是得到了蓬勃的发展。在中国古代文论著作中，《文心雕龙》应算今天最引人注意和被人们研究得最多的一部，这和它在古代长时期被冷落形成了一个鲜明的对比。就美学的角度来说，《文心雕龙》也是一部具有丰富的美学内容的著作，并且在理论的系统性和深刻性上是古代所罕见的。《文心雕龙》在历史上虽然没有发生过重大的影响，但它所论及的许多问题都是中国古代美学的带根本性的问题，而且问题的提出和论证大都提到了中国古代哲学的高度。因此，《文心雕龙》的研究

---

① 参见户田浩晓：《〈文心雕龙〉小史》。

对于理解中国古代美学是很重要的。可以预期,随着对中国古代美学研究的深入开展,《文心雕龙》将受到更大的重视,对它的研究也将进入一个新的时期,取得新的成就。

## 第十八章

# 钟嵘的《诗品》

钟嵘与刘勰是同时代人，但活动的时期晚于刘勰。他的《诗品》是《文心雕龙》之后又一部具有重要美学意义的著作。它和《文心雕龙》一样，体现了魏晋以来“文”的自觉这一历史潮流，打开了中国古代诗论的新的一页，丰富和深化了中国古代美学。在某些问题上，它对《文心雕龙》的思想有重要的突破和发展，但在理论的系统性上，当然不及《文心雕龙》。

### 第一节

#### 钟嵘的生平、思想及《诗品》的写成

钟嵘，字仲伟，颍川长社（今河南省长葛县）人。关于他的生卒年，史无明文记载，但可以据有关资料作大致的推定。下面据《梁书》和《南史》所载钟嵘传，对钟嵘的生平和思想作一些考索。

就家世来看，钟嵘是晋侍中钟雅的七世孙。钟雅历仕东晋元帝、明帝、成帝三朝，做过尚书右丞、御史中丞、骁骑将军、侍中等重要官职，显然出身门阀世族。实际上，钟氏原为北方大族，到钟雅一

代因避乱渡江，迁至江南。钟雅死后，钟家势力日衰。钟嵘的父亲钟蹈，官仅做到中军参军。但从钟家的世系看，钟嵘还是属于门阀世族出身，而且还有着颇强的门阀世族意识（见下），这是与刘勰不同的。史称“嵘与兄岵，弟屿，并好学有思理”，又说他“明《周易》”，可以想见钟嵘曾对《周易》之学作过相当研究。

齐永明三年（公元485年），武帝萧赜下《兴学诏》，钟嵘人为国子生，专攻《周易》。据《南齐书·礼志》，国子生年在“十五以上，二十以还”，由此推知钟嵘为国子生时的年龄在十五至二十之间，那么他的生年当在公元466—471年之间。由于得到国子监祭酒王俭的赏识和推荐，钟嵘于建武（公元494年）初年出任南康王萧子琳侍郎。此时钟嵘位末名卑，但他曾上书建议齐明帝为天子不须事必躬亲，招致齐明帝的不满，幸亏中大夫顾嵩加以解释，认为钟嵘之说可取，这才不了了之。此后迁抚军行参军，又曾出为安国县令。永元末年（公元501年），任司徒府参军。以上就是钟嵘在齐时的事迹大略。从文学方面看，钟嵘作国子生的时期，也正是沈约、王融等人创“永明体”的时期。据《诗品》，王融曾向钟嵘讲过诗的声律问题。此外，著名诗人谢朓正在王俭幕府中任职，也曾与钟嵘畅论诗的问题。

由齐入梁，天监初年（公元502年）钟嵘上书梁武帝，既表示拥护梁武帝，同时指出当时吏治混乱，官多用钱买得，以致“骑都塞市，郎将填街”，又都只能作一些下级役吏所作的事，名不符实。钟嵘建议加以整顿，办法是将一切“寒人”因在齐从军面为官者一律削除，按出身门弟授官。这种看法，充分表明钟嵘的门阀士族意识是很浓厚的。由于钟嵘上书刚好符合梁武帝上台后急于笼络门阀士族以巩固其统治的想法，因此得到梁武帝的认可，“敕付尚书行之”。大约因为取得了梁武帝的某种好感，同时钟嵘本人也正是门阀世族出身（他的上书有利于门阀士族的士人，当然也有利于他自己），所以钟嵘在梁先后出任临川王萧宏的参军、衡阳王萧元简、西

中郎晋安王萧纲的记室，“专掌文翰”。这和他的政治地位和文学上的声望的提高有很大关系。钟嵘死于作晋安王萧纲记室的任内，而萧纲于天监十七年任晋安王仅一年，由此推知钟嵘死于公元518年。

就史籍的简略记载来看，钟嵘从事文学活动的重要时期可能是在入梁作梁诸王的官之后。在作衡阳王萧元简记室的时期（当在元简于公元504年迁会稽太守之后），史称“时居士何胤筑室若邪山，山发洪水，漂拔树石，此室独存。元简令嵘作瑞室颂以旌表之，辞甚典丽”。此后，钟嵘离开萧元简，转任梁室诸王中很有势力的晋安王萧纲的记室，大约是因他的文才得到了酷好文学，且身为作家的萧纲赏识的缘故。钟嵘与萧纲相处不到一年，但下面可以看到，钟嵘的美学倾向受到了萧纲的影响。

史书在讲了钟嵘为萧纲记室之后，又记载说：“嵘尝求誉于沈约，约拒之。及约卒，嵘品古今诗，为评言其优劣”，但对沈约评价不高，所以史书又认为是“盖追宿憾，以此报约也”。实际上，沈约的诗成就并不高，明胡应麟《诗薮》、清姚鼐《惜抱轩笔记》指出钟嵘的评论并非出于报复是对的。在记述了以上所说的事情之后，史书接着说：“顷之，卒官”。由此看来，钟嵘在《诗品》成书不久之后即死去。也就是说，《诗品》最后成书或当在钟嵘去世的一年，即公元518年。上距《文心雕龙》成书十多年，此时刘勰尚在。

有一种说法认为《诗品》成书在沈约死前，主要根据是说史书记载中有“嵘尝求誉于约，约拒之”，这与刘勰持《文心雕龙》求誉于沈约是类似的。但是，史书只说了钟嵘曾求誉于沈约，并未说他以《诗品》求誉于沈约。这个求誉，估计是钟嵘以他的诗文去求誉，而不是以《诗品》去求誉。更何况史书明文指出，钟嵘是在遭到沈约拒绝，乃至沈约死后，才来品评古今诗人优劣，并且给了沈约不高的评价，以“追宿憾”，报复沈约的。但是，《诗品》的写成不是短时期内就能做到的，需要有较长时期进行研究、构思。从钟嵘在《诗品》中

说刘绘“欲为当世诗品”未成，他因之“有感而作”来看，《诗品》的开始酝酿写作，至迟也当在刘绘去世之后，即梁天监初年的样子。

钟嵘《诗品》之作，是魏晋以来文学评论发展的产物。自魏晋以来，诗、书、画、琴、棋成了门阀士族日常精神生活的重要部分。此外，当时虽未以诗文取士，但士人在文艺方面的成就如何，是关系到才情、教养的高下的，从而又关系到在当时的人物品藻中获得怎样的评价，会对士人的名声、仕途产生影响。由于上述原因，一般士人都很重视文艺的素养。到了南朝，庶族出身的士人，为了挤入门阀士族之林，不至为人所笑话，也很重视文艺的素养，特别是诗的写作。钟嵘在《诗品》的序中指出：“今之士俗，斯风炽矣。才能胜衣，甫就小学，必甘心而驰骛焉。于是庸音杂体，人各为容。至使膏腴子弟，耻文不逮，终朝点缀，分夜呻吟”。裴子野《雕虫论》也曾指出：“自是闾阎少年，贵游总角，罔不揜落文艺，吟咏情性”。由此可见当时一般的风气。文艺既成为统治阶级精神生活的重要部分，同时还关系到人们才情、教养的高下，因此文人作品的优劣高下也就成了被普遍关心、议论的问题。如《诗品》所说，“观王公搢绅之士，每博论之余，何赏不以诗为口实，随其嗜欲，商榷不同。淄澠并泛，朱紫相夺，喧议竞起，準的无依”。就是在帝王之中，如齐高帝曾同王僧虔较量谁的书法好，梁武帝与沈约比赛谁记的“事类”多。在这种情况下，对艺术作品的优劣加以评论，并且像以“九品论人”那样去定其品第，就是势在必行的了。所以《诗品》指出陆机、李充、王微、颜延之、挚虞等人的文论共有的一大缺点是“皆就谈文体，不显优劣”，又说“谢客集诗，逢诗辄取；张陵《文士》，逢文即书。诸英志录，并义在文，曾无品第”。这里钟嵘没有提到刘勰和他的《文心雕龙》。《文心雕龙》的《知音》篇已论述了文的优劣及评论标准问题，《明诗》、《才略》、《时序》诸篇又广泛而深刻地评论了汉魏以来的许多文学家，但还是没有如钟嵘所要求的那样定出“品第”。只有齐代的刘绘，钟嵘认为他是一位“俊赏之士”，鉴于当时评论的混乱，“欲



为当世诗品”，但只“口陈标榜，其文未遂”。钟嵘的《诗品》即是有感于此而作，它的目的就是要对各家诗歌的优劣作出评论，并定其“品第”。这是当时的风尚，不仅诗有《诗品》，书法有庾肩吾所著的《书品》，绘画有晚于钟嵘的谢赫所著的《画品》（今名《古画品录》），围棋方面还有沈约所著的《棋品》（《棋品》序今尚存）。在时间上，《棋品》的写成可能较早。

这种要求对作家的作品不但要评论优劣，而且要定出“品第”的做法，极大地推动了文艺评论的发展。因为这种做法要求对每一作家的作品进行具体分析，并与其他作家进行比较，力求要抓住每一作家的特色，他的作品的长处和短处、优点和缺点，这样就使文艺评论脱出了一般的笼统的评价，而把每一作家具体的个性特点摆到了突出的地位。与此同时，这种评论所注意的主要不是作家作品的思想内容，而是他的独特的创造，以及由这种创造所表现出来的个人的才情、智慧、技巧、风格等等。这就使文艺评论在基本的、主要的方面成为一种艺术的、美学的评论，而不是单纯社会学的、政治学的评论。这是从魏晋到齐梁文艺评论的一个重大发展，《诗品》在中国美学史上的重要意义，主要正在这里。

钟嵘在政治上主张按出身门第授官，有着很强的门阀士族意识。他把政治上“九品论人”的方法推及于文学评论，那么他是否按出身门第的高下来评定作家的“品第”呢？不是的。以“九品论人”的方法来论文，这只是一种借用，目的是为了找到一种划分作品的“品第”的方法。实际上，从魏晋以来，士人出身门第的高下和艺术上成就的高下两者是被区分开来的。如谢安与王羲之都出身门阀士族，都善书法，谢安的政治地位又比王羲之高得多，但当时人们还是公认王羲之的书法成就远高于谢安，谢安自己也承认王羲之的书法有很高成就。当然，人品和艺术成就都很高，但由于出身门第不高而遭到压抑的现象很多，刘勰就曾对此表示过愤慨和不满。不过，出身门第的高低和艺术成就的高低是不同的两件事，这从魏

晋以来在理论原则上仍是被公认的。《诗品》对各个作家的评论和“品第”的划分当然不一定完全恰当,和当时人们的看法也不可能完全相同,但总的来看,钟嵘是从他的艺术观点、艺术标准出发,按照艺术成就的高下,而不是按照出身门第以及政治地位的高下去评论作家的,并且对出身低微而很有艺术成就的作家特别地表示了同情(如对鲍照、戴凯的评论)。钟嵘贯彻他的艺术观点很为坚决,褒贬分明,议论大胆,应当说是一位真正的、有气魄的评论家,后世也不多见。其所以如此,一是由于齐梁时不同艺术观点的对立相当尖锐,彼此的分野甚为鲜明;二是由于钟嵘身为包括萧纲在内的梁室诸王“专掌文翰”的重要官吏,说话自然可以比较大胆、自由。此外,还应看到,钟嵘虽然主张“九品论人”,按门第授官,但他又要求名实必须相符。他在上梁武帝书中已批评了官位很高,而能力却只堪作役吏之事的“名实淆紊”的现象;在《诗品》中他又指出:“昔九品论人,七略裁士,校以寘实,诚多未值。至若诗之为技,较尔可知,以类推之,殆均博奕”。由此可见,不论在政治上和文艺上,钟嵘是主张名实必须相符,而反对名不符实的。这也是钟嵘能坚持贯彻他的艺术标准,对各个作家的成就作出大胆评论的一个原因。

以“九品论人”之法应用于文艺评论,这在齐梁时代是有其合理的历史意义的。因为谈到文艺作品的优劣,它的确可以如“九品论人”那样划分为上、中、下三等,每等中又可再细分为上、中、下三等。但这种划分自然是以评论者的艺术标准为转移的,而且上、中、下三品之分还缺乏深刻的美学上的规定。自唐代开始,提出了“神品”、“妙品”、“能品”、“逸品”等划分的方法,是一个重大的发展。因为这种划分已包含了对艺术作品的高下的深刻的美学规定(详本书第三卷)。

《诗品》又曾被称为《诗评》。如《梁书》钟嵘传、《南史》丘迟传中均称为《诗评》。《隋书·经籍志》则说:“《诗评》三卷,钟嵘撰,或曰《诗品》”。从钟嵘在《诗品》序中说刘绘“欲为当世诗品,口陈标榜,

其文未遂，感而作焉”，以及他以“九品论人”推之于诗的评论，《南史》钟嵘传又说“嵘品古今诗，为评言其优劣”来看，《诗评》恐为异名，《诗品》才是正名。划分“品第”是钟嵘著作的一大特点，“品”可以包含“评”，“评”却不一定包含“品”。如梁袁昂的《古今书评》就只有“评”而无“品”，不同于庾肩吾的《书品》。大约《梁书》钟嵘传和《南史》丘迟传误将钟嵘的《诗品》称为《诗评》，但《诗品》之名仍为人所知，所以《隋书·经籍志》才有“或曰《诗品》”之说。

## 第二节

### 诗的本质

钟嵘对诗的品评是建立在他对诗的本质的认识的基础之上的。所以，有关诗的本质的认识，是《诗品》所表现的美学思想的中心，其他的看法都是由此生发出来的。

自先秦以来，对诗的本质的认识始终是中国古代美学所关注的一个重大问题。概括起来看，钟嵘的思想有如下两个重要特点：

第一，钟嵘用“气”来说明诗的产生及其特点和作用。

钟嵘说：

气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏。照烛三才，晖丽万有，灵祇待之以致飨，幽微借之以昭告；动天地，感鬼神，莫近于诗。（《诗品》序。以下凡引自《诗品》者不再注明）

这里钟嵘对诗的产生提出了一种理解，认为“气”使天地万物发生了运动变化，这种运动变化感染了人，使人的心灵、情感发生了摇荡，于是产生了种种不能自己的感受，然后表现出来就是舞蹈和诗

歌。这显然和《乐记》以诗、歌、舞为情感的表现的说法是一致的，也就是所谓“说之故言之，言之不足故长言之，长言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故不知手之舞之，足之蹈之也。”（《乐记》）刘勰《文心雕龙·物色》中也曾指出过：“春秋代序，阴阳舒惨，物色之动，心亦摇焉。”《明诗》中又说：“人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然。”但是，与《乐记》和《文心雕龙》的说法不同，钟嵘不只一般地认为诗是情感的表现，也不像刘勰的《物色》那样只限于从自然景物的变化对人心的影响来说明诗与“物色”的关系，或像《明诗》中那样一般地指出诗是由人的“七情”感于物而产生的。他明确提出天地万物的变化是由“气”所引起的，诗是人心对这种变化的感应所引起的情感的表现。因此他认为诗是与天地万物相通的，它不但能“照烛三才，辉丽万有”，即照耀辉映天、地、人和万物，而且“灵祇待之以致飨，幽微借之以昭告”，即祭祀神灵，把幽深微妙的意思昭告上天，都有赖于诗，所以诗有“动天地，感鬼神”的作用。这种颇为神秘的说法的产生，起源于原始时代认为祭祀神灵时的祷告、祝愿的语言具有可以上达于神灵的重要作用，是刘师培曾指出的中国古代文学由巫祝而来的观念的残留（刘说见《文学出于巫祝之官说》一文）。但是，在这种神秘的说法里又包含有不可忽视的合理的东西。首先，它把诗看作是人心对于由“气”而来的整个天地万物的变化的感应的产物，这比一般地说诗是人心感于物而生要具有更为广泛、深刻的哲学意义。因为它已不局限于某个具体的事物，而认为人心同整个宇宙的运动变化有一种感应的关系。其次，它极大地强调了诗有一种强大的、微妙的感染作用。当然，《乐记》中已有了“礼乐”能“极乎天而蟠乎地，行乎阴阳，而通乎鬼神，穷高极远而测深厚”的说法，但《乐记》所强调的是政治伦理的认识和教化，钟嵘强调的则是诗所具有的情感感染作用。这是《诗品》比前人的说法更为深刻地突出了文艺特征的地方。这点下面还要详论。

钟嵘以“气”来说明天地万物的运动变化，又以人心对这种变

化的感应来说明诗的产生,由之引出诗具有“动天地,感鬼神”的强大作用的结论。从哲学上看,这种思想同汉代流行的元气论有密切联系。王符《潜夫论》的《本训》篇曾指出:

……道德之用,莫大于气。道者,气之根也;气者,道之使也。必有其根,其气乃生;必有其使,变化乃成。是故道之为物也,至神以妙;其为功也,至僵以大。天以之动,地以之静,日之以光,月之以明。四时五行,鬼神人民,亿兆丑类,变异吉凶,何非气然。及其乖戾,天之尊也,气裂之;地之大也,气动之;山之重也,气徙之;水之流也,气绝之;日月神也,气蚀之;星辰虚也,气陨之。旦有昼晦,宵有大风,飞车拔树,僮电为冰,温泉成汤,麟龙鸾凤,螫螫螻蝗,莫不气之所为也。以此观之,气运感动,亦诚大矣。变化之为,何物不能?

由此可以看出,钟嵘用“气”来说明天地万物的变化、诗的产生、诗可以通于天地鬼神,这与王符所说“四时五行,鬼神人民,亿兆丑类,变异吉凶,何非气然”,以及“气运感动,亦诚大矣。变化之为,何物不能”的思想十分类似。虽然钟嵘的思想与王符的思想不能等同,甚或钟嵘并未读过王符的著作,但钟嵘的看法无疑与汉代元气论的影响分不开。

汉代的元气论,常常又是与人的神形、情感问题密切相关的。认为“形”成于“气”,有“形”才有“神”和感情,是一种带普遍性的看法。如荀悦《申鉴·杂言下》说:“凡言神者,莫近于气。有气斯有情,有神(应作形)斯有好恶喜怒之情矣。故人有情,由气之有形也。”到了魏晋,本体论哲学取代了汉代的宇宙论,很少从哲学上再讲“气”,但在人物品藻以及养生论中,“气”也还是重要问题。曹植《七启》说:“茫茫元气,谁知其终,……庶感灵而激神。……变则应,感气而成”(《全三国文》卷十六)。阮籍的《乐论》还曾以“心通天地之

气”来说明乐的作用。刘勰在齐末所作的《文心雕龙》给了“气”以重要的位置,并且明确提出了“情与气偕”的观点(《风骨》)。这些看法对钟嵘以“气”来说明诗的产生,产生了影响。特别是钟嵘在《诗品》中给了最高评价的曹植,他所著《七启》和钟嵘的思想有着很为直接而明显的关系。

在钟嵘的说法里,“气”这一概念的重要作用,在于它一方面使诗人的情感与宇宙的运动变化相联,实际类似于阮籍所说“心通天地之气”(但钟嵘的整个思想与阮籍有很大不同),另一方面又强调出了诗人的心灵在感应这种运动变化时情感的起伏不宁(“摇荡”)的状态。借助于“气”这一概念,钟嵘很为明确地指出了诗是由“气”所引起的宇宙的运动变化作用于人心而产生的激动不宁的情感的表现。不论就外物或人心的情感说,钟嵘都特别强调了与“气”相关的一种不宁静的、运动的状态,从而强调了诗是内在的情感要求向外抒发的产物。同时,由“气”所引起的宇宙的运动变化历来被看作是深微奥妙的,因此,诗所表现的、从这种变化而来的情感也是十分微妙的,并且可以感动天地鬼神。这和嵇康认为乐“可以感荡心志,而发泄幽情”,“其感人动物,盖亦弘矣”(《琴赋》)是类似的。由此可见,钟嵘以“气”来说明诗的产生,不只是一般地指出诗是情感的表现,而且要把这种表现同宇宙的运动变化联系起来,并且突出情感要求向外抒发的特征,以及这种抒发所具有的微妙而巨大的感染力。

从齐梁美学发展的一般情况看,这时“气”这一概念在美学中的地位的重要性明显上升。“永明体”所讲究的声律的美显然与“气”相关,钟嵘《诗品》又曾讲到南齐袁嘏说过“我诗有生气,须人捉着,不尔便飞去”。刘勰的《文心雕龙》如已指出的,也极为重视“气”。但是,刘勰还没有像钟嵘这样明确地从“气”出发来说明诗的产生。虽然《原道》中用天地阴阳变化之道以及“太极”来说明“文”的产生,根据《周易》和《文心雕龙》中有关的说法分析起来在实际

上都离不开“气”，但刘勰却只讲“道”产生“文”，不讲“气”产生“文”。其目的显然是为了强调“文”与儒家政治伦理之道的不可分的关系。钟嵘则不同，他明确用“气”来说明诗的产生，只讲“气”，不讲“道”，其目的又显然是为了强调诗是情感的抒发这一特征。当然，刘勰也十分重视“情”，他专门写了《情采》篇，在《神思》、《风骨》、《物色》等篇中也给了“情”以很为重要的地位。但刘勰是把儒家的政治伦理摆在“情”之上的，十分强调“理”对“情”的控制作用（所谓“控引情源”），反对“任情失正”（《史传》）。而且刘勰所说的“文”，不但指诗、赋，连政论、学术文章以及各种应用性的文章统统包含在内。这又使刘勰所说的“情”带有颇为浓厚的理智色彩。钟嵘则不同。他也认为“情”不能脱儒家的政治伦理，但他很为明确地把为了“经国文符”、“撰德驳奏”而写的文章和专为“吟咏情性”的诗区分开来了。他在评论到他的老师王俭的诗时还指出：“至如王师文宪，既经国图远，或忽是雕虫”。这是在为王俭的诗写得不好作辩解，同时也清楚说明钟嵘看到了治理国家的政治活动和写诗是不同的两回事，而且他很懂得热衷于政治活动的人往往轻视诗的写作，认为不过是雕虫小技而已。所以，刘勰和钟嵘虽然都很重视“情”，但钟嵘是在纯艺术的意义上来强调“情”的，他比刘勰更重视情感的自然抒发，强调“情”的抒发对艺术的重要意义，反对“理过其辞、淡乎寡味”。不像主张“征圣”、“宗经”的刘勰那样，一再告诫人们要用儒家的“理”来规范控制“情”。这是钟嵘在“情”的问题上不同于刘勰的一个重要之点。钟嵘用“气”来说明诗的产生，另一方面在评论到各个作家时，他又用“气”这个概念来指作家在作品中所表现的气质、个性、情感以及艺术风格等等。这种用法和《文心雕龙》是一致的，而且钟嵘对各个作家的评论也是重视“风骨”的，但在思想倾向上与刘勰有所不同。如他肯定“建安风力”，赞美“刘越石仗清刚之气”，曹植“骨气奇高”，刘桢“仗气爱奇”，“真骨凌霜”，陶渊明“协左思风力”，鲍照“骨节强于谢混”，江淹“筋力于王微”。

等等，但钟嵘不像刘勰那样称赞“骨劲而气猛”，“壮有骨鲠”，和主张“断理必刚，摘辞无懦”。相反，他要求作家应采取一种温雅含蓄的表现方式。所以，他批评刘桢“气过其文，雕润恨少”，又批判嵇康“颇似魏文，过为峻切，讦直露才，伤渊雅之致”。刘勰是主张“骨髓峻切”，“严此骨鲠”的，“峻切”在刘勰看来并不成为缺点。他认为“嵇诗清峻”，又赞美“嵇康师心以遣论”。钟嵘则只肯定嵇诗“托喻清远”，对它的“峻切”、“讦直”并不欣赏。再如对鲍照，钟嵘肯定他“骨节强于谢混”，但同时又说“不避危仄，颇伤清雅之调”。在对建安文学的重要代表三曹的评价上，钟嵘与刘勰也不同。刘勰肯定建安文学，很重要的一点是认为它“雅好慷慨”，“并志深而笔长，故梗概而多气也”。刘勰还认为曹丕的成就并不在曹植之下。他说：“魏文之才，洋洋清绮，旧谈抑之，谓去植千里，然子建思捷而才俊，诗丽而表逸，子桓虑详而力缓，故不竞于先鸣；而乐府清越，典论辩要，迭用短长，亦无槽焉。但俗情抑扬，雷同一响，遂令文帝以位尊减才，思王以势窘益价，未为笃论也”（《才略》）。钟嵘虽也肯定“建安风力”，但他论诗并不取“雅好慷慨，梗概而多气”之作。所以他完全站在刘勰所批评的“旧谈”方面，把曹植提到最高的位置，把他的诗比之为“人伦之有周、孔”，置于上品。而对于曹丕，则说曹丕的诗绝大部分“率皆鄙直如偶语”，只有十余首可以肯定，把曹丕置于中品。对于曹操，只说了一句“曹公古直，甚有悲凉之句”，置于下品。对于被刘勰视为“七子之冠冕”的王粲，虽也被钟嵘置于上品，但评论并不很高，认为“文秀而质羸”。七子中的刘桢，刘勰认为“情高以会采”。钟嵘虽也将刘桢列入上品，但如上所说，他认为刘桢“气过其文，雕润恨少”，也就是缺乏文采，这与刘勰的看法显然不同。所以，总的来看，钟嵘虽然肯定“建安风力”，但他对建安文学的评价远低于刘勰的评价。

上章指出，刘勰的“风骨”论十分强调作家的刚正不阿、勇猛无畏的人格精神在作品中的表现，所以他赞美钟嵘所不喜欢的“峻



切”、“汗直”(也就是刘勰常讲的“骨鲠”)。这是和刘勰出身庶族、寒门,抱有“梓材之士”的积极理想,又对权贵压抑寒素和地位低下的文人颇为不满密切相关的。出身门阀士族的钟嵘则不同,他赞赏一种雍容温雅的态度,缺乏刘勰那种严正的、进取的精神。他虽然也讲作品要有“风力”、“骨气”,但主要是从艺术的角度着眼,即要求作品对情感的表现应有一种强有力的感染力量,不同于刘勰那样强调人格精神的刚正无畏。所以,虽然同样是以“气”这一概念来说明、评论作家的作品,钟嵘理想中的作品是能够对个体心中存在的复杂难言的哀怨作一种含蓄、缠绵、深切、有力的抒发的作品,而不是刘勰所说的那种慷慨使气的作品。钟嵘特别以“气”来说明诗,目的也正在此。他所说的“气”,是同“情”的哀怨的抒发分不开的。这也就是下面要说的、钟嵘对诗的本质的认识的第二个重要特点。

第二,钟嵘以诗为情感的抒发和表现,同时又相当具体地描述了诗所表现的情感,并且把“怨”的表现摆在了中心的位置。

钟嵘说:

若乃春风春鸟,秋月秋蝉,夏云暑雨,冬月祁寒,斯四候之感诸诗者也。嘉会寄诗以亲,离群托诗以怨。至于楚臣去境,汉妾辞宫;或骨横朔野,魂逐飞蓬;或负戈外戍,杀气雄边;塞客衣单,嫠妇泪尽;或士有解佩出朝,一去忘返;女有扬蛾入宠,再盼倾国。凡斯种种,感荡心灵,非陈诗何以展其义,非长歌何以骋其情?故曰:“诗可以群,可以怨”,使穷贱易安,幽居靡闷,莫尚于诗矣。

这里,钟嵘对诗所表现的情感作了种种具体的描绘。较之于刘勰,刘勰虽也很看重情,而且在《物色》中也描写了四时的变化如何引起了诗人的种种情感,也就是钟嵘在这里所说的“四候之感诸诗者”,但刘勰的描写远不如钟嵘的具体丰富。虽然刘勰一再讲到了

“情”的重要性，但他对艺术所要表现的“情”的内容和特征却缺乏具体的说明。钟嵘则从诗的角度作出了种种说明，并且把诗要表现的感情概括为“嘉会寄诗以亲，离群托诗以怨”，用孔子所说的“诗可以群，可以怨”来加以概括，同时，论述的重点又是放在“怨”字上。他所描写的“楚臣去境，汉妾辞宫”……等等，都和由于“离群”而“怨”直接相联。再通观钟嵘对他所论及的诗人的评述，涉及于“怨”或与“怨”相通的评语触目皆是：

评古诗：“其源出于《国风》。陆机所拟十四首，文温以丽，意悲而远，惊心动魄，可谓几乎一字千金。此外，‘去者日以’四十五首，虽多哀怨，颇为总杂，旧疑是建安中曹、王所制。‘客从远方来’，‘橘柚垂华实’，亦为惊绝矣。人代冥灭，而清音独远。悲夫！”

评李陵诗：“文多凄怆，怨者之流。陵，名家子，有殊才，生命不谐，声颜身丧。使陵不遭辛苦，其文亦何能至此！”

评班姬诗：“团扇短章，辞旨清捷，怨深文绮……。”

评曹植诗：“骨气奇高，词采华茂，情兼雅怨，体被文质。……”

评王桀诗：“……发愀怆之词……。”

评阮籍诗：“……颇多感慨之词。厥旨渊放，归趣难求。颜延年注解，怯言其志。”

评左思诗：“文典以怨，颇为精切，得讽谕之致”。

评秦嘉妻徐淑诗：“夫妻事既可伤，文亦凄怨”。

评应璩诗：“祖袭魏文，善为古语，指事殷勤，雅意深得诗人激刺之旨”。

评刘琨诗：“善为凄戾之词，自有清拔之气，琨既体良才，又罹厄运，故善叙丧乱，多感恨之辞”。

评郭泰机诗：“泰机寒女之制，孤怨宜恨”。

评沈约诗：“……不闲于经纶，而长于清怨”。

评班固诗：“孟坚才流，而老于掌故。观其咏史，有感慨之词。”

评赵壹诗：“无叔散愤兰蕙，指斥囊钱，苦言切句，良亦勤矣。斯人也而有斯困，悲夫！”

评曹操诗：“曹公古直，甚有悲凉之句”。

评毛伯成诗：“伯成文不全佳，亦多惆怅”。

以上言及“怨”或“悲”、“哀怨”、“凄怆”、“愀怆”、“感慨”、“悽怨”、“激刺”、“悽戾”、“感恨”、“孤怨”、“清怨”、“愤”、“苦”、“悲凉”、“惆怅”，除评古诗一则外，共涉及十五个诗人的作品，并且都是作为肯定的评价提出的。可见“怨”的问题在钟嵘诗论中占有非常重要的地位。

这种情况并非出于偶然。自汉末以来，以《古诗十九首》为代表，“怨”即成为诗的一个重要特色，一直延续至魏晋六朝的许多作品。这是由汉末以来社会剧烈的变化和频繁的动荡不安所决定的。在这种“怨”里，包含着对个体人生遭遇的深沉感受和思考，因而具有重要的价值。对此，钟嵘是有所认识的。如他在评古诗时，对陆机所拟十四首，称赞它“文温以丽，意悲而远，惊心动魄，可谓几乎一字千金”，这是罕见的极高的评价。接着又谈到其他古诗，赞其“亦为惊绝”，并说：“人代冥灭，而清音独远，悲夫！”在评李陵、刘琨、赵壹等人时，钟嵘又特别讲了他们生平的遭遇不幸，对之深表同情，并由此说明肯定他们的诗的“怨”所具有的价值。但是，钟嵘所处的时代究竟已不同于汉魏，也不同于晋了，所以他对“怨”的理解又有明显的历史局限性。生活在齐梁时代的钟嵘所理解的“怨”，主要是当时地位不高的文人们在仕途宦游中所产生的“怨”。它缺乏汉至魏晋那种对人生的意义与价值的大胆执着的追求和思考。这种“怨”，例如可以在谢朓的不少诗中感受到，它是一种在宦游

中的漂泊不定、惆怅不安的情怀的表现。正因为这样,钟嵘既很重视“怨”,同时又要求“情兼雅怨”、“文典以怨”、“雅意深笃”,不能“伤渊雅之致”、“伤清雅之调”。总之,不外就是要符合汉儒常讲的“怨而不怒”的原则,不可有强烈的反抗和不满的表现。所以,如前已指出,钟嵘对建安文学中那种慷慨激昂的感慨是不欣赏的,对嵇康的无所顾忌的、近于愤激的思想的表现是不以为然的,对于宋代杰出诗人鲍照作品中常给人以凌厉雄浑之感的意气的表现也是不满的。但是,在对阮籍《咏怀》的评价中,终究又显示了钟嵘所讲的“怨”还有其“使人忘其鄙近,自致远大”的一面。钟嵘把阮籍列为上品,给了他比嵇康更高的评价,这表明作为评论家的钟嵘是颇有眼力的。因为阮籍的《咏怀诗》中的“怨”或“感慨”的确有比嵇康更为深刻的地方。但钟嵘的扬阮而抑嵇,显然又是同阮籍诗中“感慨”的表现颇为隐晦,不像嵇康那样“峻切”、“讦直”有关。实际上,就思想批判的激烈程度而言,阮籍并不低于嵇康,而是超过嵇康的。不过,尽管钟嵘对阮籍的评价表现了他所说的“怨”或“感慨”有其并不肤浅的一面,但这不是他的主要方面。就主要方面而言,钟嵘的思想还是“怨而不怒”。他虽然在声律问题上反对“永明体”,但他的审美理想基本上还是“永明体”作家所追求的“清丽”、“清怨”,其主要特征是温和软弱的。

虽然有着以上所说的局限,钟嵘在对诗的本质的认识上突出了“怨”,这仍然有着不可忽视的重要理论意义。因为“怨”在钟嵘看来是与个人的遭遇所引起的各种感慨分不开的,强调“怨”在诗中的重要地位,亦即是强调诗是个体对人生的种种感慨的抒发,这较之于一般地说诗是情感的表现深入了一层。钟嵘在生动地描述了生活中由于各种不同的遭遇而引起的“怨”之后,接着就说:“凡斯种种,感荡心灵。非陈诗何以展其义?非长歌何以骋其情?”这就十分清楚地指出了诗是同对人生的种种感慨的表现分不开的,而且强调了这种表现具有一种无法抑制的性质。最后钟嵘又说:“使穷

贱易安，幽居靡闷，莫尚于诗矣”。这看来是极大地低估了诗的作用，实际上它恰好突出了诗有抒发个体对人生的感慨，从而使个体在情感上得到慰安和满足这个的确为艺术所具有的特征。虽然钟嵘对诗的作用的理解明显带有消极的性质，但它看到了诗同个体情感的抒发和满足的关系，没有简单地只把诗看作是政治教化的工具。这同样是魏晋以来“文”的自觉的重要表现。此外，钟嵘在《诗品》开头曾讲到诗有“动天地，感鬼神”的作用，在论到阮籍的《咏怀诗》时又说诗“可以陶性灵，发幽思”，“使人忘其鄙近，自致远大”，这似乎又不是他所说的“使穷贱易安，幽居靡闷”所能包含得了的。看来钟嵘对诗的作用的看法有矛盾，但实际上诗本来就可以有多种作用。从抒发个人内心种种不宁静的感受而获得一种情感上的慰安和满足这一点来说，“使贫贱易安，幽居靡闷”的说法仍有其不可否认的合理性。实际上，齐梁时期统治阶级中许多人写诗，主要就是为了显示个人的才情和得到一种精神的满足，并不是真的要用诗去“动天地，感鬼神”，或达到什么重大的政治目的。萧子显在《南齐书·文学传论》就说过：“习玩为理，事久则淡。在乎文章，弥患凡旧”。他毫不掩饰地把文章和娱乐、消遣相联，所以要求文章要不断地花样翻新，方不至使人感到厌倦。萧纲在《与湘东王书》中说：“吾辈亦无所游赏，止事披阅。性既好文，时复短咏。虽有庸音，不能搁笔。有惭技痒，更同故态”。这同样是以文章为一种嗜好、娱乐。钟嵘在《诗品》中也说过：“诗之为技，较尔可知。以类推之，殆均博弈”。这里也将诗与“博弈”相提并论。所有这些说法，不必说和先秦、两汉的思想相比，就是同刘勰的《文心雕龙》相比，诗的作用的重要性、神圣性都大为贬值和下降了。但在另一方面，它又撕去了历来笼罩在诗上的神圣的灵光，指出了诗具有给人以精神上的陶冶、慰安、娱乐的作用。如前所说，较之于仅仅把诗视为政教的工具，这是一个历史性的进步。

钟嵘把他所说的“怨”同孔子关于“诗可以兴，可以观，可以群，

可以怨”的说法联系起来，两者确实是有联系的，但又不同。本书第一卷孔子章中指出，所谓兴、观、群、怨都与情感相关，但“怨”又特别地突出了诗与情感的关系。钟嵘在兴、观、群、怨四者之中紧紧地抓住了“怨”，既和上面所说的历史背景有关，同时抓住了“怨”也就是抓住了诗与情感的密切关系，并且和个体对人生的感受结合起来了。在孔子那里，“怨”不限于后来儒者所说的“刺上政”，它同志士仁人在实行“仁道”的过程中所遭到的不应有的打击、挫折也有密切关系。从这方面看，孔子所说的“怨”也包含了人生的感慨在内。但是，这又是一种由行“仁道”而来的感慨，所以“怨”的表现也就可以同“事父”、“事君”相联，而具有政教上的重要意义。钟嵘所说的“怨”在根本上并没有脱离儒家的政治伦理，这不但表现在他所评论到的许多表现了“怨”或“感慨”的诗都同儒家政治伦理分不开（如班固的《咏史》是直接宣扬儒家的“孝”的思想的），而且还表现在他所提出的“离群托诗以怨”的看法上。这里所说的“群”无疑是由儒家所说的君臣、父子、夫妇的关系所组成的“群”，所以由“离群”而生的“怨”当然是同儒家的政治伦理分不开。把“怨”与“群”联系起来，强调了“怨”的表现具有社会性的内容，但钟嵘所说的“怨”虽然是与儒家政治伦理相一致的，他所强调的却并不是“怨”的表现在政治教化上的意义，而是个体由“离群”而产生的悲哀、痛苦的感受。所谓“楚臣去境，汉妾辞宫。或骨横朔野，或魂逐飞蓬，或负戈外戍，杀气雄边。塞客衣单，嫖闺泪尽”等等，都是指的这种对人生“离群”的悲哀、痛苦的感受，而且从中还可看出从汉末、魏晋到六朝战乱频繁，社会动荡不安的影子。至于“士有解佩出朝，一去不返；女有扬蛾人宠，再盼倾国”，其实质也仍然是对士人在仕途上的冷暖和升沉不定的怨恨。所有这些，就是钟嵘认为会“感荡心灵”，而不能不在诗中加以表现的。表现的目的在于由此可以“使穷贱易安，幽居靡闷”，获得一种精神上的慰安和解脱。所以，钟嵘讲“怨”，显然与儒家所说的“刺上政”，或“吟咏情性，以风其上”不同，

目的并不在政教上的作用,而在个体对人生的感慨的抒发。这就是钟嵘所讲的“怨”的可取之处,也是他在美学上的重要贡献所在。钟嵘强调“怨”,以表现“怨”为诗的本质和重要作用所在,这和萧纲的看法有明显的类似处,但又不同。萧纲在《答张缵谢示集书》中说:

至如春庭落景,转惹承风;秋雨且晴,檐梧初下;浮云生野,明月入楼;明命亲宾,乍动严驾;车渠屡酌,鸚鵡骤倾;伊昔三边,久留四战;故雾连天,征旗拂日;时闻坞笛,遥听塞笳;或乡思悽然,或雄心愤薄。是以沈吟短翰,补缀庸音,寓目写心,因事而作。(《全梁文》卷十一)

这些话,同上引钟嵘对诗所表现的种种情感的描写一加对照,两者的相似之处是很清楚的。在萧纲任西中郎将晋安王时,钟嵘曾做过他的记室。钟嵘在文艺上同萧纲有类似的倾向,十分重视个体的情感的抒发,不把诗单纯视为政教的工具。但作为一个一般的文人,钟嵘所讲的“怨”不可能同萧纲这样的皇室贵族的想法完全相同。钟嵘在一般的政治思想上虽不如出身庶族、寒门的刘勰那么激进,但他仍要求诗应当是有“风力”、“骨气”的,并强调诗要有真切深长的感染力,与萧纲所提倡的“宫体”诗一味只求“轻靡”不同。

总起来看,钟嵘对诗的本质的认识,是以“气”为基础,以“怨”的表现为中心的。它提高了个体对人生的感受的表现在诗中的地位,确立了一种与汉代《毛诗序》不同的诗论。虽然在钟嵘之前,曹丕、陆机、刘勰都讨论过诗的问题,但只有《诗品》才建立了较为系统的理论,在很大程度上打破了以诗直接为政教作宣传的狭隘思想。

### 第三节

## 论兴、比、赋

在《周礼·春官》所说“大师教六诗”中已提出了赋、比、兴。后来《毛诗序》在讲“诗有六义”时也曾讲到，但都没有作出具体的说明。直到刘勰的《文心雕龙》，才在汉儒的诗论和魏晋以来有关这一问题的思想基础之上，第一次对赋、比、兴的问题作了具体的探讨。钟嵘对这一问题的认识，受到刘勰的影响，但又有所不同。

刘勰在《诠赋》篇中讨论了赋的问题。他说：“赋者，铺也；铺采摛文，体物写志也”。又说：“写物图貌，蔚似雕画”。他很好地说明了赋所特有的描写、再现功能，同时又指出“体物”的目的还是为了“写志”，不是与情感表现无关的，纯客观的描写。在《比兴》篇中，刘勰分析了比与兴的不同特点，提出了“比显而兴隐”的看法。他认为“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”。他把“兴”和“情”相联，指出“兴”的作用在引发、唤起人们的某种情感，具有“依微以拟议”的特点，也就是所谓“称名也小，取类也大”。情感的引发虽然与某一具体事物相关，但这种情感的意义却远远超出了某一个别、具体的事物，不是简单地就可以领会到的。这种说法，素朴地意识到了艺术是通过个别、有限的事物去表现比任何个别、有限的事物都要更为广阔、无限的思想感情。“比”则不同，它的作用在“切类以指事”，以比喻的方式来说出某种“理”。这个“理”在中国美学中是不能与“情”相脱离的，但在刘勰看来，“比”的特征在于它不像“兴”那样隐微，而是明显可知的。“比”要求用来作比喻的东西要能够鲜明具体、确切地指出被比喻的东西，所以刘勰又说：“比类虽繁，以切



至为贵。”刘勰所讲“兴”与“比”的这种不同，实际上是由于“兴”所涉及的是整个艺术的特征，“比”所涉及的则只是艺术中的某种手法。“兴”可包含“比”，“比”却难于包含“兴”。在艺术境界的创造上，“兴”也较“比”为高。这一点刘勰也是敏锐地意识到了的。他认为“秦汉虽盛，而辞人夸毗，诗刺道丧，故兴义销亡”。又说：“日用乎比，月忘乎兴，习小而弃大，所以文谢于周人也”。但是，刘勰在诗的问题上还受着儒家以诗为政教工具的思想的强烈影响，所以他对比兴的看法以及他对兴的强调，都是着眼于诗的讽谕的作用的。他说：“比则蓄愤以斥言，兴则环譬以托讽”，清楚地表明了他对比兴的政治作用的想法。钟嵘则不同，他虽然没有也不可能从根本上否认诗的讽谕的政治作用，但他不把诗看作是单纯用于政教的工具，因此他是从诗对个体人生感受的抒发，也就是从他所说的“怨”出发来论述赋、比、兴问题的。

在《诗品》的序中，钟嵘有一段话集中讲到了这个问题。他说：

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，润之以丹采，使味之者无极，闻之者动心，是诗之至也。若专用比、兴，患在意深，意深则词蹶。若但用赋体，患在意浮，意浮则文散，嬉成流移，文无止泊，有芜漫之累矣。

东汉《毛诗序》是以所谓“四始”，即各自具有重大教化作用的风、小雅、大雅、颂为“诗之至”的。钟嵘则十分特别，他认为“诗之至”在于恰当地运用兴、比、赋，最后做到“使味之者无极，闻之者动心”。这实际就是把诗在情感抒发上所取得的审美的、艺术的最佳效果看作是“诗之至”。此外，钟嵘只讲“诗有三义”，即兴、比、赋，而不提传统的“诗有六义”的说法，实际是把风、雅、颂的问题排斥在诗之外。

显然,这既不同于儒家诗论的经典《毛诗序》,也不同于还深受儒家诗论影响的刘勰的看法。钟嵘可以说是第一个摆脱了儒家诗论的教化、讽谕说,从诗所产生的审美的、艺术的效果来讲赋、比、兴问题,由此就产生出了钟嵘的一些不同于前人的看法。

第一、钟嵘改变了历来相传的赋、比、兴这个次序,把它倒了过来,变为兴、比、赋。钟嵘没有说明他何以要作出这种改变的理由,但从他的整个美学思想来看,他的诗论既然把“怨”亦即个体对人生感受的抒发放在首要的位置,那么从创作的角度看,“兴”自然也应放到首要的位置,“比”较之于“赋”又更重要,处于第二位。因为“兴”的根本意义正在于情感的抒发表现,“比”则是这种抒发表现常用的手法;“赋”虽然也可以抒发感情,但究竟是以描写、再现为主的,所以处于第三位。

第二、钟嵘认为“比”是“因物喻志”,“赋”是“直书其事,寓言写物”,这与刘勰的看法大致相同。略有差异的是刘勰把“比”与“附理”相联,而钟嵘则把它和“喻志”相联,这也是因为钟嵘十分强调诗是个体情感的抒发的缘故。虽然刘勰所说的“理”显然不能与“志”分离,钟嵘所说的“志”也不会同“理”无关,但他们各自强调的方面是不同的。在“兴”的问题上,钟嵘把它解释为“文已尽而意有余”,这是前所未见的。尽管刘勰已指出“兴”具有“依微以拟议”,“称名也小,取类也大”的特点,但还只是针对用作“兴”的某一个别、具体事物而言,没有像钟嵘这样从全文的艺术效果来看,也没有提出“意有余”的看法,而是着眼于与政教相关的讽谕的作用。所以,钟嵘对“兴”的解释,实际上已不只是对作为一种艺术手法的“兴”的解释,而触及了艺术的根本特征,指出了一切成功的艺术作品都能引起人们比作品的语言所述说的东西更为广泛的联想和体验。所谓“文已尽而意有余”的说的提出,明显同魏晋玄学的“言不尽意”的思想有关。但钟嵘所说的“意”是和他所说的“怨”,亦即对具体的人生感受的抒发分不开的,不同于玄学所追求的那种超

形色名声的形而上的哲理。钟嵘认为那些在玄学影响下产生的诗“理过其辞，淡乎寡味”，“平典似道德论”。按照他的标准看来，这些诗当然不属于“言有尽而意有余”的成功之作。

第三、钟嵘论述了他所理解的兴、比、赋三者的关系，要求“宏斯三义，酌而用之，幹之以风力，润之以丹采”，所谓“酌而用之”，就是使三者恰当地结合起来。“若专用比兴，患在意深，意深则词蹶。若使用赋体，患在意浮，意浮则文散”。这既是要求寓意深远，而文词又流畅精练，同时也是要求在用于表现的“比兴”和着重于描写、再现的“赋体”之间取得一种协调，体现了中国美学要求表现与再现结合这一重要特征。同时，从齐梁文风来看，沈约等人也都主张文意要明白显豁。钟嵘显然也受着当时风尚的影响，所以他以“意深”为患，但又反对“意浮”，实际就是要求文意明白显豁而又不陷于浮浅。除兴、比、赋三者恰当地结合之外，钟嵘还要求“幹之以风力，润之以丹采”。这明显受着刘勰在《文心雕龙·风骨》中提出的“风骨”与“采”结合，反对“风骨乏采”或“采乏风骨”的思想影响。但是，从“润之以丹采”来说，钟嵘的思想与刘勰的看法是类似的（尽管对“采”的理解有所不同，详下）；从“幹之以风力”来说，两者又不完全相同。钟嵘是以“风力”为“幹”，亦即以“风力”为“骨”，刘勰则认为“风”与“骨”、“风力道”与“骨髓峻”既是不能分离的，又是彼此不同的，“风力”并不就是“骨”。刘勰把“风力道”与“骨髓峻”加以区分，目的是要强调在情感的向外抒发中理性所具有的内在的控制力量，以及主体人格的刚正崇高的表现，显然受着儒家思想的深刻影响（参见上章）。钟嵘把“风力”看作就是“骨”，目的是要强调情感的抒发本身应当具有一种感人的、强劲的力量，不像刘勰那样强调理性的内在的作用，以及主体人格的刚正崇高的表现。尽管钟嵘也并不否认理性的作用，但他的着眼点是在个体的人生感受的抒发，而不在这种抒发所包含的儒家的“理”，以及它在政教上所发生的作用。这始终是钟嵘全部美学思想的核心，也是它的特色。所以，

钟嵘不把“风力遒”与“骨髓峻”分开，而认为“风力”就是“骨”，有“风力”即是有“骨”。他所谓“动天地，感鬼神”，“陈诗”以“展其义”，“长歌”以“骋其情”，“使味之者无极，闻之者动心”，就是有“风力”的表现，也就是有“骨”的表现。上章已经指出，刘勰的“风骨”论包含着对艺术中“情”与“理”的关系的深刻认识。在这点上，钟嵘是不及刘勰的。但在突破儒家思想束缚，充分强调艺术不同于政教宣传的特殊性及艺术的情感特征上，钟嵘又明显地超过了刘勰。

## 第四节

### “直寻”、“自然英旨”与“真美”

钟嵘立足于个体对人生感受的抒发来看诗，因此特别重视情感抒发的自然、真实、感人，对齐梁文学推崇“用事”和过分拘泥地讲求声律很为不满。他从这两个方面批评了齐梁文学的风尚，同时提出了他的重视“直寻”、“自然英旨”和“真美”的看法。

在谈到“用事”的问题时，钟嵘说：

夫属词比事，乃为通谈。若乃经国文符，应资博古，撰德驳奏，宜穷往烈。至乎吟咏情性，亦何贵于用事？“思君如流水”，既是即目；“高台多悲风”，亦惟所见；“清晨登陇首”，羌无故实；“明月照积雪”，证出经、史。观古今胜语，多非补假，皆由直寻。颜延、谢庄，尤为繁密，于时化之。故大明、泰始中，文章殆同书钞。近任昉、王元长等，词不贵奇，竞须新事，尔来作者，寢以成俗。遂乃句无虚语，语无虚字，拘挛补衲，蠹文已甚。但自然英旨，罕值其人。词既失高，则宜加事义，虽谢天才，且表学问，亦一理乎！

这一段话,包含着钟嵘对诗的许多有重要美学意义的看法。第一、钟嵘明确地把有关国家大事的各种文书(即刘勰《文心雕龙》所论及的“颂赞”、“祝盟”、“诏策”、“檄移”、“封禅”之类),记叙德行的各种文章(即《文心雕龙》所论及的“诔碑”、“哀吊”、“史传”之类),上给皇帝的各种书疏(即《文心雕龙》所论及的“章表”、“奏启”、“议对”之类),都和“吟咏情性”的诗区分开来,认为前者确实很需要博通故实,引经据典,也就是“用事”,后者则并不需要。这样一种区分是重要的,因为它指出了以“吟咏情性”为目的的纯文学的作品和自古以来各种政治性、应用性的文章是不同的。刘勰还把两者混在一起,统称之为“文”。这样,刘勰一方面确实很好地考察了自古以来各种政治性、应用性的文章中大量包含着的文学成分,这对认识这些文章在文学上所具有的价值是有重要意义的。但在另一方面,他显然又还没有把纯文学的作品明确地划分出来,对它的特点作专门的考察。正因为这样,刘勰也很重视“用事”的问题,专门写了《事类》篇。尽管他十分反对那种拙劣的、毫无创造性的“用事”,但他认为“用事”终究是文章写作的一个重要方面。除钟嵘之外,把纯文学的作品和政治性、应用性的文章加以明确区分的还有两个重要人物,一个是萧统,另一个是萧纲。前者认为文学作品的特征是“事出于沈思,义归乎翰藻”,不同于经、传、子、史之作(《文选序》),后者也指出“吟咏情性”之作根本不同于用于“六典三礼”的政治性文章,完全用不着摹拟经典(《与湘东王书》)。钟嵘的看法显然是与萧统、萧纲站在一边的。较之于刘勰,这是魏晋以来“文”的自觉的进一步发展。

第二、钟嵘在指出“吟咏情性”不需“用事”之后,列举魏以来诗中的一些名句,提出了“观古今胜语,多非补假,皆由直寻”的观点。这就是说,古今诗中的名句,都不是由借用补缀典故得来的,而是直接地去寻求如何抒发表现诗人对外物的感受的结果。“补假”与

“直寻”是对立的，前者重视的是典故的应用，后者重视的则是诗人对外物的直接的感受。所谓“直寻”，相当于萧纲在《答张缵谢示集书》中所说“寓目写心，因事而作”，也就是钟嵘在评谢灵运时指出的“寓目辄书，内无乏思，外无遗物”，直接抒写诗人对外物的感受，而不假借已有的、现成的典故。钟嵘这种看法的重要意义，主要不在诗的写作能否应用和如何应用典故的问题，而在它极大地强调了直感在艺术创造中的作用。虽然庄子美学和魏晋以来玄学、佛学影响下的美学都很重视直感的作用，刘勰在《文心雕龙·物色》中所说“目既往还，心亦吐纳”也包含有直感的作用在内，但明确提出“直寻”的观念，并把它提到首要的地位，却始于钟嵘。

第三、钟嵘批评了依靠罗织补缀典故来作诗的做法，中肯地指出了它发展到了“文章殆同书钞”的境地，使文学失去了钟嵘十分强调的感人的力量。与此同时，钟嵘又提出了两个重要的观点。首先，钟嵘指出，在这种处处不忘“用事”的情况下，“词不贵奇，竞须新事”。在钟嵘看来，重要的并不在“用事”是否“新”，而在“词”是否“奇”。“贵奇”是钟嵘美学思想中的一个重要观点，它表现在钟嵘对许多诗人的评论中。但钟嵘所说的“奇”是同他所说的“直寻”分不开的。因为“古今胜语，多非补假，皆由直寻”，只有直接地去抒写自己对外物的感受，努力找到最为恰当新颖的表现，这才可能有“词”的“奇”。钟嵘在评任昉时说：“昉既博物，动辄用事，所以诗不得奇”；评张华时说：“其体华艳，兴托不奇。巧用文字，务为妍冶”；评陆机时说：“尚规矩，不贵绮错，有伤直致之奇”。由此可见，钟嵘所要求的“奇”，是基于“直寻”而得到的一种既新颖又自然的“奇”，也就是他所说的“直致之奇”。这种“奇”和典故的堆砌不能相容，也不是务求文词的华丽或谨守文章的规矩所能做到，它在本质上是一种天才的直感的产物。与这个看法直接相关，钟嵘在批评“用事”的风尚时又提出了另一个重要的观点，即“自然英旨”说。所谓“自然英旨”，指的是出于自然的异常精美的诗句，它和那种“竞须新事”，

“拘挛补衲”而成的诗根本不同。显然，这种堪称“自然英旨”的诗句，也就是钟嵘所说的有“直致之奇”诗句，两者是一个东西。但“自然英旨”的说法更为明白地指出了钟嵘所说的“直致之奇”是得之自然的直感的。不仅如此，钟嵘还由此指出了它与诗人的天才的关系。在钟嵘看来，能得“自然英旨”的诗人是极少的，许多人之所以靠堆砌典故来做诗，是因为“词既失高，则宜加事义，虽谢天才，且表学问”。这就是说，自己的笔下没有“自然英旨”，于是就只好多用典故，虽然赶不上天才的诗人，也可以表明自己是有学问的。这里更进一步说明了钟嵘是推崇天才的，他所说的“直寻”、“直致之奇”、“自然英旨”都与天才分不开。在钟嵘对各个诗人的评论中，也可以清楚地看出他对天才的推崇。如他在评潘岳时说：“陆（指陆机）才如海，潘才如江”；评谢灵运时说：“若人兴多才高”；评谢瞻等五人时说：“才力苦弱”；评谢惠连时说：“小谢才思富捷”；评谢朓时说：“意锐而才弱”；评惠休时说：“惠休淫靡，情过其才”。此外，钟嵘认为有“学问”和有没有“天才”是不同的。有“学问”而无“天才”，虽然可以通过多用典故来表明自己有“学问”，但却缺乏“直寻”的能力，写不出能显示“自然英旨”或有“直致之奇”的好诗。钟嵘是很重视“情”的，但如果像他所评的惠休的那样“情过其才”，即有“情”而缺乏“才”，也同样写不出好诗。钟嵘将“天才”与“直寻”相联，又将它与“学问”的多少区别开，这都是具有深刻意义的观点，认识到了艺术创造的特征。重直感、重天才鲜明地贯穿在钟嵘的美学思想之中。刘勰虽然也很重视“自然之恒资”（《体性》），即艺术家天生的禀赋，并且主张“才为盟主，学为辅佐”（《事类》），同时也很重视文章要有“自然之趣”（《定势》），但远不如钟嵘那样强调天才和直感，强调得之自然的“奇”（“直致之奇”），而常讲“学问”、“事义”的重要性（直接与刘勰颇为重视的“事类”相关），强调“理”对“情”的控制，主张“执正以驭奇”（《定势》），重视文采的雕饰、华丽，等等。看起来刘勰的思想要比钟嵘显得更为全面、严密，但钟嵘又比刘勰更为直

捷、鲜明地强调了艺术创造的主要特征。他对直感的强调,对“天才”与“学问”和诗的创作的关系的论述,都深化了对艺术创造的特征的认识,并对后来宋代严羽的诗论产生了影响。

钟嵘在批评了“用事”的风尚之后,对“永明体”过分讲求“声律”提出了批评。他认为今诗与古诗不同,“今既不被管弦,亦何取于声律耶?”这显然不能成为否定诗的声律的理由。因为诗在历史发展的过程中虽然逐渐与乐分离,不再入乐歌唱,但声律终究是构成诗的语言形式美、音乐美的一个很为重要的方面。正因为这样,齐代王融、沈约等人提出和建立诗的声律理论具有不可忽视的重要意义。但另一方面,钟嵘批评沈约的声律论也并不是否定诗需要讽读、吟咏,具有音乐的美,而是反对过分拘泥于声律上的种种规定。他说:

王元长创其首,谢朓、沈约扬其波。三贤或贵公子孙,幼有文辩。于是士流景慕,务为精密,襞积细微,专相陵架。故使文多拘忌,伤其真美。余谓文制,本须讽读,不可蹇碍,但令清浊通流,口吻调利,斯为足矣。至于平上去入,则余病未能,蜂腰鹤膝,闾里已具。

这里,钟嵘对每一细微之处都要求合于声律的各种规定,以至“使文多拘忌,伤其真美”表示不满。其基本的思想仍然与他对“用事”的批评相同,即要求诗要有一种完全出于自然的美,也就是所谓“自然英旨”。他所说的“真美”这一概念,不只指情感的真实,更重要的是指用以抒发情感的语言要有一种流畅自然的美。就音韵声律来说,也就是钟嵘所说讽读起来使人感到“清浊通流,口吻调利”。钟嵘在评张协时说:“风流调达,实旷代之高手,词采葱蒨,音韵铿锵,使人味之亹亹不倦”。这就是钟嵘所说有“真美”的表现。钟嵘始终是立足于个体情感的自然抒发来讲诗的,所以他提出的“真



美”的概念,虽然也包含有要求情感的真实的意思,但主要不是讲美与真的关系,不同于东汉王充所提出的“真美”,也不同于刘勰在《文心雕龙·情采》及其他篇章中对美与真的关系的讨论。对于钟嵘来说,“真美”是与“拘忌”相对立的概念,它意味着诗人的情感在文词中获得了毫无拘束的,自然而感人的表现。所以“真美”实际是指个体情感抒发的自然之美,它同钟嵘的重天才、重直感,提倡“直寻”,推崇“直致之奇”的思想是完全一致的。

## 第五节

### 关于“味”的问题

钟嵘论诗,十分重视“味”的问题,这是他的诗论的一大特色。为了说明这个问题,也需要先作一些历史的回顾。

本书第一卷第二章已经论述了见于《左传》、《国语》等书记载的关于“味”与美的关系的思想,指出了“味”的问题同中华民族审美意识的产生的重要关系。就先秦诸子来说,儒道两家也都曾谈到了“味”。《论语·述而》中说:“子在齐闻《韶》,三月不知肉味,曰:‘不图为乐之至于斯也’”。这里把“肉味”同由于欣赏音乐而得的快乐的感受联系到一些,说明两者之间是存在着某种可以相通、比拟的东西的。但在儒家看来,审美快乐绝对不能与由感官欲望的满足所得的快乐混同起来,因此在《论语》的这段记载里,它所强调的正是审美的快乐大不同于由“肉味”所引起的快乐,是这种快乐所不能相比的。正因为这样,在孔子之后,孟子、荀子虽然也讲到了“味”的美,但很明确地是指由口腹的欲望的满足所得的快感,不同于由艺术作品的欣赏所得的快感。由孔子到孟子、荀子,都把“味”的美限制在这样一种含义上,从不用“味”这一概念来形容、指谓对

艺术作品的欣赏所引起的美感。直到《乐记》，才开始把“味”同乐的欣赏联系起来：

清庙之瑟，朱弦而疏越，壹唱而三叹，有遗音者矣。大飨之礼，尚玄酒而俎腥鱼，大羹不和，有遗味者矣。是故先王之制礼乐也，非以极口腹耳目之欲，也将以教民平好恶，而反人道之正也。

但这里所说的“味”不是一般的“味”，而是用于祭祀的“大羹”的“味”，所以它有一种和“极口腹耳目之欲”所得的快感根本不同的纯洁而神圣的意义。这种“味”的意义、价值，不在直接的欲望的满足，而在精神的、伦理的满足，所以它是一种“遗味”，即超出了直接的欲望满足的“味”。这也就是《乐记》所说“食飨之礼，非致味也”的意思。《乐记》开始把乐的欣赏同“味”的问题联系起来，同时又指出它不是那种满足口腹之欲的“味”。这样，“味”的问题终于在儒家美学中占有了地位，对美的感受问题也随之受到重视。这应当说是儒家美学的一个丰富和发展，对后世产生了重要影响。

从道家来看，《老子》中曾经说过：

乐与饵，过客止。道之出口，淡乎其无味，视之不足见，听之不足闻，用之不足既。（第三十五章）

为无为，事无事，味无味。（第六十三章）

这里说音乐与美食能让过客止步，而哲人所说的“道”尝起来淡而无味，看不见，听不着，但又用之不可穷尽。“乐与饵”是有味、有色、有声的，能悦人的口腹耳目，“道”却无味、无色、无声。中国古代把味、色、声与美的快感相联，道家认为“道”没有味、色、声可言，不能给人以官能的快感，但它却是一种“无为而无不为”的绝对自由的

本体,超越一切从有限的感觉所得的愉快。在本书第一卷老子章中已经指出,这实际上就是以“道”为最高的、绝对的美。《老子》讲“味”,又提及了“乐与饵”,用“道”与之相比,说明它所讲的“味”也与审美有关,但它认为真正的、最高的美是存在于无味、无色、无声的“道”之中的。因此,对于道家来说,无味才是真正的有味,而且其味无穷。所以老子又说要“味无味”,把无味当作味。这种看来很为怪异的说法,并不是要主张弃绝一切味、色、声的禁欲主义(庄子明显不是禁欲主义者,老子主张寡欲,但不禁欲)而是企图达到一种不受任何有限的欲望所束缚的绝对自由的境界。从审美上看,道家以无味为真正的味之所在,突出了审美愉悦的无限性、自由性。《乐记》认为“大羹不和,有遗味者矣”,也以肉汤中不加盐为最有味,看来与道家的说法有类似处,其实两者的区别是巨大的。如陈鼓应所说,《老子》在讲到“道”是无味、无色、无声时提到“乐与饵”,并与之“道”相比,这“乐与饵”实际是用以比喻儒家的“仁义礼法之治”<sup>①</sup>。“大羹不和”所具有的“遗味”指的也就是对儒家所追求的伦理道德境界的一种审美体验,但它终究不能脱离“乐与饵”所具有的味、色、声。就是在未加盐的肉汤里,也还是有肉味存在的。道家认为儒家的礼乐把人束缚在有限的、不自由的状态之中,只有超越了它才能达到绝对的自由。因此,同样是讲“味”,儒家所说的“遗味”是与对伦理道德境界的体验相联系的。这种伦理道德又被看作是无限高于每一个体的,个体必须与之合一,而不能超出它。道家所说的无味之味则是与个体对绝对自由的境界的体验相联系的,它要求个体与“道”合一。但这个“道”本身就是一种绝对自由的本体,因此在道家看来这种合一不但不是对个体自由的限制,而恰恰是个体自由的充分完全的实现。本书第一卷的有关部分已经指出,道家的这种看法较之于儒家更为深刻地触及到了审美的本质。因

---

<sup>①</sup> 《老子注释及评介》,第204页。

此，道家所讲的无味之味也更具有审美的意义。就主体来说，它实际上指的是一种不受任何有限的欲望和对象所束缚的审美感受；就对象来说，它指的是一种超出了对象的有限性的，能唤起无限多样的感受的美。

但这样一种看法，在道家，特别是在老子那里，还只是一种潜在的观念，远未得到发挥。到了魏晋，刘邵的《人物志》及玄学对此作了发挥。刘邵认为“平淡无味”是杰出人物所具有的最重要的特征（《人物志·九征第一》），王弼认为“以恬淡为味，治之极也”，在本质上都是把“无味”看作是一种有无限可能性的表现。用刘邵的话说，“无味”可以“和五味”——即能够调和各种可能有的“味”，而“一味”却只能“协五味”，不能超出它所具有的“味”（《人物志·材能第五》）。用王弼的话说，“形必有所分，声必有所属”，声为宫则不能商，味自然也如此，为酸则不能甜，所以只有无声、无形、无味才能具有一切可能的声、形、味。“道”正因为“为物也则混成，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”（《老子指略》）。不过，刘邵与王弼都尚未把道家所说的无味之味直接地同审美的问题联系起来。到了阮籍的《乐论》才开始明确地把“无味”与“乐”相联。他说：

乾坤易简，故雅乐不烦；道德平淡，故无声无味；不烦则阴阳自通，无味则百物自乐，日迁善成化而不自知，风移俗易而同于是乐。

嵇康在《声无哀乐论》中也提到了“味”的问题。他说：

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。安得哀乐于

其间哉？

阮籍和嵇康的说法都表明了玄学影响下美学的共同倾向，即以“无味”为美。而所谓“无味”之美不外就是一种超出了各种有限事物束缚的理想人格本体的绝对自由的表现。所谓“无味则百物自乐”，实际就是说超出了一切有限的欲望的追求即可以达到无限的、美的境界。“五味万殊，而大同于美”，也是说美是不受任何一种味的局限的，它具有无限多的可能的表现形态。历来认为“声”的美同哀乐有关，而嵇康却认为声无哀乐可言，因为只有超出了哀乐才可能有理想人格本体的绝对自由。嵇康的“声无哀乐论”，实际上是道家的以无味为味的思想在音乐理论上的表现。老子的“味无味”的思想在魏晋玄学及其影响下的美学和艺术作品中都可以清楚地看到，它集中表现为一种超越有限的味、色、声，对无限的理想人格本体的美的追求。但西晋陆机《文赋》要求文章要有“大羹之遗味”，则明显是从儒家的思想来讲“味”的，尽管陆机的美学也受到了玄学的影响。到了东晋，在道家、玄学意义上讲“味”的思想在继续发展着，同时又开始受到了佛学的影响。佛教讲修行的过程有所谓“三时三味”的说法，每一“时”相应有不同的“味”，以“味”的逐步提高来比喻修行境界的提高以致完成。东晋末的佛学家慧远、僧肇都曾讲到了念佛的“三味”，并且在评论到具有文学性的佛学典籍时应用了“味”的概念。如慧远在《阿毗昙心序》中讲到僧伽提婆“少玩兹文，味之弥久”（《全晋文》卷一百六十二），僧肇在《百论序》中讲到鸠摩罗什“常味咏斯论，以为心要”（同上书，卷一百六十五），等等。他们所说的“味”的概念固然也和中国的传统分不开，但又明显带有佛学的色彩。

到了齐梁时期，刘勰在《文心雕龙》中大量地应用了“味”的概念来说明文学的美，计有“余味”（见《宗经》、《隐秀》）、“可味”（见《明诗》）、“遗味”（见《史传》）、“道味”、“辞味”（见《附会》）、“义味”

(见《总术》)、“滋味”(见《声律》)等说法。在《隐秀》、《物色》中还特别论到了“味”对文学的美的重要性：

始正而末奇，内明而外润，使玩之者无穷，味之者不厌矣。  
(《隐秀》)

是以四序纷回，而入兴贵闲；物色虽繁，而析辞尚简；使味  
飘飘而轻举，情晔晔而更新。(《物色》)

尽管在汉代司马迁、王充也曾用“味”来形容文章的美，但文艺评论和美学思想中大量引入“味”的概念是始于魏晋而兴于齐梁的。刘勰讲“味”看来也受到玄学、佛学的影响，但主张“征圣”、“宗经”的刘勰明显是从儒家的意义上来讲“味”的。如他所说的“遗味”、“道味”、“义味”都显然同儒家思想相关。其中，“道味”在原文中是分别而言的：“道味相附”。但要求“味”与“道”相附，正好说明刘勰是站在儒家的立场来讲“味”的。而具有“道”的“味”，自然也可称之为“道味”，亦即儒家在文学上所要求的“味”。

在刘勰之后，钟嵘进一步突出了“味”在文学中的地位。因为刘勰虽然多次讲到了“味”，但大部分出现在对作家作品的评语中，或只是论及其他问题时附带地谈到，并不是刘勰文学理论中一个居于重要地位的引人注目的概念。钟嵘则不同，他从根本上把“味”同诗的美密切地联系起来。在论到四言诗与五言诗的优劣时，他提出“五言居文词之要，是众作之有滋味者也”。在讲到兴、比、赋和诗的创作问题时，他又指出“使味之者无极，闻之者动心”是“诗之至”。这都表明“味”的问题在钟嵘的诗论和美学中占有十分重要的地位。《诗品》是魏晋以来文艺评论发展的产物，它的任务是要评论诗的“优劣”，这就使得自古以来和美的欣赏体验有密切关系的“味”的问题在《诗品》中受到了前所未见的重视，并得到了具有重要美学意义的发挥。

从诗的创作来说,钟嵘以“味之者无极,闻之者动心”为“诗之至”,就是要求诗要能引起人们无尽的审美体验,诗人的创作如果没有“味”,就不能感染读者;读者如果不能感受领略每一诗人的作品特有的“味”,那也谈不上有真正深切的欣赏。钟嵘对“味”这一概念的应用,从创作和欣赏两个方面地强调了文艺的审美特征,即所谓“诗之至”不只在它是否传达了某种政治伦理的观念,而在它是否有“味”,即是否有审美上的感染力。读者接受诗,也不只是被动地接受诗的教诲,而要去体验、品尝它的“味”,亦即它特有的美。正因为这样,钟嵘对他讲到的各个诗人的评论,绝大部分都是一种审美的评论,而不是单纯政治伦理的评论,而且某些评论显得比刘勰的评论更为细腻。从中国美学的发展来看,“味”这一概念可以说是在钟嵘的《诗品》中才最后确立了它的地位,成为一个纯美学的重要范畴,并对后世司空图、欧阳修、苏轼等人的诗论产生了明显的影响。

## 第六节

### 总论钟嵘的美学

钟嵘的美学是十分富于特色的。钟嵘在一些重要问题上接近或与刘勰的观点相同,但他不像刘勰那样谨守儒家之道。他重“天才”,重“直寻”,看轻“事义”、“学问”,不尚“规矩”,追求“自然英旨”、“直致之奇”、“有滋味”,这是和刘勰很为强调的儒家理性主义不同,而接近于道家与玄学的。他特别重视“怨”的情感的抒发,并且主张“寓目辄书”,不用“事义”,这是与萧纲相似的。但他批评“惠休淫靡,情过其才”,批评张华“其体华艳,兴托不奇。巧用文字,务为妍冶”,“儿女情多,风云气少”,并且一再对意思浅薄的作品表示

不满，这显然又与萧纲所倡导的“宫体”的宗旨不同。他所说的“怨”源出于儒家，但他又十分强调和赞赏那种由于“生命不谐”（评李陵）、“罹厄运”、“遭丧乱”（评刘琨）而产生的“怨”，显然与司马迁从楚骚而来的“抒愤懑”的思想有类似之处。钟嵘把汉代李陵的诗置于上品，并且说：“使陵不遭辛苦，其文亦何能至此？”<sup>①</sup> 这使人想起司马迁在《太史公自序》中说文章历来是贤圣身遭危难，意有郁结，发愤而作的产物，同时李陵也正是司马迁深为同情的人物，并因为为他辩护，而使自己也身遭危难。但是，钟嵘一方面赞赏由不应有的命运或危难所产生的“怨”的表现，另一方面却又要求这种“怨”的表现应符合于儒家“雅”的要求，实质上也就是主张“怨而不怒”。所以他批评嵇康“过为峻切，讦直露才，伤渊雅之致”。这与东汉班固对屈原的批评有类似之处。和刘勰主张“断理必刚，摛辞无懦”比较起来，钟嵘在这方而是逊色的。但是，钟嵘对“怨”的强调包含了对个体人生感受的抒发的强调，并且融入了楚骚美学的“抒愤懑”的思想，这又是对儒家所说的“怨”的一个重要的突破，并且较之刘勰处处强调以“理”制“情”、反对“任情失正”，更为深刻地强调了艺术的特征。也正是基于这样的观点，钟嵘给了阮籍以比嵇康高很多的评价，没有像刘勰那样把他们两人并列起来，不分高下。在事实上，阮籍的诗的成就的确高于嵇康，对人生感受的抒发比嵇康更深刻、更有“味”。钟嵘和齐梁时期有很大影响的“永明体”一派的关系也很为特别。钟嵘的青年时代正当“永明体”兴起的时期，他和“永明体”的重要人物王融、谢朓都有过相当密切的接触，但他对风行一时的“永明体”却不以为然。他站在要求诗应当自然真切地抒发个体对人生的感受的立场上，批评了“永明体”过于抬高和拘泥于声律。此外，从他对“永明体”领袖人物沈约、谢朓的批评中可以看出，他不满足于“永明体”诗的主要之点，是认为它有“意浅”的毛

---

① 关于李陵的诗是否伪作的问题，这里存而不论。



病。他在评沈约时，最后的结论是“词密于范(指范云)，意浅于江(指江淹)”。在评谢朓时说：“意锐而才弱”。而“才弱”在钟嵘看来就难于表达出深意，他在评谢朓等人时指出：“才力苦弱，故务其清浅”。钟嵘在评谢朓时又说过：“朓极与余论诗，感激顿挫过其文”。这实际也就是说谢诗才弱，不够“感激顿挫”。钟嵘充分肯定了“永明体”的优秀诗人谢朓、沈约在诗歌艺术上的成就，但他们的诗也确有钟嵘所说的才弱意浅的缺点。不论同“永明体”或萧纲倡导的“宫体”相比，钟嵘在美学上都达到了更高的境界。这是由于他既强调“怨”，同时又要求“怨”要有深切动人的内容，其表现应有“自然英旨”、“直致之奇”，能使“味之者无极”，而不是“淡乎寡味”的。《诗品》成书于《文心雕龙》问世十多年之后，在当时美学思想的发展中，钟嵘的美学思想无疑是最杰出的。在中国古代关于文艺的美学思想中，有一股从道家、玄学、佛学而来，以后又和禅宗结合起来的重直感的思想潮流，这潮流的较早而又影响深远的代表人物就是钟嵘。从西方美学的观点看来，成为钟嵘美学的主要特色的东西，是接近于西方近现代所谓的直觉主义、表现主义的，虽然两者在社会历史背景和对直觉与表现的认识上又有很大的差别，不能简单等同。钟嵘意识中的直觉与表现，在根本上不能脱离儒家思想，这当然与西方近现代美学所讲的直觉与表现有巨大的不同。但在古代的或古典的范围来说，像钟嵘的美学这样重视直觉与表现，是西方古希腊的美学中看不到的。在古典的范围内使直觉与表现得到了充分的发展，这本来是中国古代美学与艺术的一大特色。它较之于西方近现代所说的直觉与表现，既有它的优点，也有不可避免的重大历史局限。

清代的章学诚说：“《诗品》之于论诗，视《文心雕龙》之于论文，皆专门名家勒为成书之初祖也。《文心》体大而虑周，《诗品》思深而意远，盖《文心》笼罩群言，而《诗品》深从六艺溯流别也”（《文史通义·诗话》）。这些说法有相当的道理，但还是从历史家的角度来看

问题,只重源流考证而忽视其他。实际上,“体大而虑周”的《文心雕龙》不只“笼罩群言”,它还有许多前人所未发的深刻思想。《诗品》“思深而意远”,主要也不在它“从六艺溯流别”,而在它对艺术特征的认识,鲜明而简捷地抓住了最主要的东西,并把它贯穿在对各个诗人的具体的评论中。正因为这样,《诗品》对后世的影响比“体大而虑周”的《文心雕龙》的影响要大得多。历代的诗论,特别是对《诗品》所论及的诗人的评论,常常提到或引述《诗品》。“体大而虑周”的《文心雕龙》固然也包含有对艺术特征的深刻认识,但看起来它被“征圣”、“宗经”的思想所压倒。而且,正因为《文心雕龙》“体大而虑周”,“笼罩群言”,所以其中所包含的对艺术特征的深刻认识,是要通过细心深入的分析才能把握的。如上章所指出,由于种种历史的原因,这样的深入分析,直到近现代才真正开始。

## 第十九章

# 谢赫的《画品》与 姚最的《续画品》

谢赫的《画品》，宋代开始称之为《古画品录》，后来即成了通行的名称。但从历代著录、《历代名画记》及谢赫著作的内容考察起来，这并不是谢赫著作本来的名称，本来的名称应是《画品》。按照中国目录学的分类和历代关于文艺的著作的体例，“品”或“评”与“录”是不同的。前二者指对作家、作品的品评，后者指有关作家、作品的著录、目录。现存谢赫著作的内容属于前者而不是后者。而且就谢赫的时代来说，此书所品评的不仅仅是古代的画家，大部分是与谢赫先后同时代的画家。所以，《古画品录》这个名称明显不符合于谢赫著作的内容。这个名称的由来，估计是后世抄录《画品》的人所拟。其中的“录”不是中国目录学所说的著录、目录之“录”，而是抄录之“录”。由于谢赫的《画品》在同类著作中是最早、最古的，抄录者为了把它与后出的其他也以《画品》为名的著作区分开来，于是就给了它一个名称，叫作《古画品录》。但现传为唐李嗣真所著《续画品录》之“录”却非抄录之“录”，而是著录、目录之“录”。因为该书的内容不是别的，正是按品著录画家的名字，没有评语。

谢赫的《画品》是我国历史上第一部最为系统的绘画理论批评著作。它总结了前人的理论，全面地奠定了中国绘画理论批评的基

础,产生了广泛长远的影响,同时也从绘画的领域丰富发展了中国古代美学。姚最所作《续画品》远没有《画品》那样重大的理论意义和影响,但对于了解中国绘画理论批评的发展是重要的,在美学上也表现了一种和谢赫有所不同的倾向。

## 第一节

### 谢赫的生平和思想倾向

不论正史或画史都没有关于谢赫生平的记载,所以现在只能根据姚最《续画品》对谢赫的评论、谢赫的《画品》本身及其他个别零碎的材料,对谢赫的生平和思想倾向作一个大致的说明。

谢赫是由齐人梁的人物,他的生平可以划分为两大阶段,即人梁以前和人梁以后。在人梁以前,值得注意的有以下几点:

第一,《画品》各本都题为“南齐谢赫撰”,张彦远《历代名画记》也把谢赫列为南齐的画家,因此谢赫在南齐生活的时期一定相当之长,并且已是当时有名的画家了。

第二,《画品》所评历代画家,以宋代画家为最多,共十二人<sup>①</sup>,其余吴一人,晋八人,齐六人,梁二人。在谢赫所评宋代画家中,只有陆探微、顾宝先(或作光)、顾景秀、宗炳、王微四人在梁沈约所著《宋书》、肖于显著《南齐书》中有一些记载,其余均未见有文字记载。而且谢赫在评论这些画家时,表现出他对宋代画坛的情况很为了解,对个别画家如顾骏之的创作生活还有详细论述。由此我们可以推想,谢赫出生的时间很可能在宋代后期。南齐总共只有二十三

---

<sup>①</sup> 今本《古画品录》只有十一人,据《历代名画记》可知,是由于在抄写中脱落了顾景秀一人。

年,如果谢赫出生于南齐,而且很晚,他就难于直接了解宋代画家的情况,不但论到那么多的宋代画家,而且对其生活的详情细节也有所记述。

第三,南齐只有二十三年,而谢赫所论到的画家即有六人之多,而且论述大都颇为详细,这说明谢赫对齐代画坛也有很清楚的了解。此外,南齐高帝萧道成酷好书画,他曾将宋代流传下来的画,“科其尤精者,寻古来名笔,不以远近为次,但以优劣为差,自陆探微至范惟贤四十二人,为四十二等,二十七秩,三百四十八卷。听政之余,旦夕披玩”(《历代名画记》卷二)。郭若虚《图画见闻志》“叙诸家文字”开首所列齐高帝撰《名画集》,大约即指此。《画品》评历代画家,将陆探微列为第一品第一人,给以最高评价,这显然和齐高帝的看法是一致的。谢赫《画品》序中又说过:“迹有巧拙,艺无古今,谨依远近,随其品第,裁成序引”。这和齐高帝编定历代名画,把优劣摆在首位,“不以远近为次,但以优劣为差”有类似之处。而且谢赫虽说了“谨依远近,随其品第,裁成序引”,但考《画品》本文,还是“以优劣为差”,而非“以远近为次”的。如第一品五人,其排列次序是:陆探微——曹不兴——卫协——张墨——荀勖。其中曹不兴为吴代人,卫、张、荀均为晋代人,在时代上都比宋代的陆探微早很多,但却都置于陆之后。这正是齐高帝的原则:“不以远近为次,但以优劣为差”。其余各品的名次排列也都是遵循这一原则的。如第三品中,姚曇度、毛惠远均为南齐人,但姚列于顾恺之之前,毛列于戴逵之前。又如第五品中,刘瑱也为南齐人,但列于晋明帝之前。由此可见,谢赫《画品》之作虽在梁中大通四年,即公元532年之后(详下),但显然参考、遵循了齐高帝编定历代名画的观点与原则。前面讲到的郭若虚“叙诸家文字”,开首列了齐高帝所撰《名画集》,接着就是谢赫的《古画品录》,看来两者之间是存在着渊源关系的。也有可能谢赫在齐代已写出《画品》的稿子,至梁而最后定稿成书。所以,《画品》虽成于梁,但论到的梁代画家却只有江僧宝、陆杲两

人。通观《画品》全书所论吴、晋、宋、齐、梁五代画家共二十九人，宋、齐两代合起来为十八人，占二分之一强，显然是《画品》所评论的主要对象。以上这些情况又可说明谢赫出生时间不可能很晚，当在宋代后期。

第四，谢赫在评论曹不兴时说：“不兴之迹，殆莫复传，唯秘阁内一龙而已。观其风骨，名岂虚成”。李绰著《尚书故实》也曾说过：“谢赫善画，尝阅秘阁，叹伏曹不兴所画龙首，以为若见真龙”。由此可见，谢赫曾在“秘阁”观赏过曹不兴所画的龙。据《历代名画记》、朱景玄《唐朝名画录》的记载，曹不兴于吴赤乌元年画青溪赤龙，孙皓为之赞，后送秘府。此画至宋文帝时尚存，当时天旱，曾用之祈雨，据说显了灵。活动于宋明帝时期，曾作宋明帝侍从的陆探微也曾看到此画，叹其妙，置之水上，也显了灵。这张被视为神物的画，直到梁武帝时期还保存着。据《历代名画记》讲到梁武帝时的著名画家张僧繇时曾说过：“初，吴曹不兴图青谿龙，僧繇见而鄙之，乃广其象于龙泉亭”。可知至梁武帝时张僧繇也曾看到此画。据以上记载来看，谢赫在“秘阁”所见曹不兴的龙图，当即曹所画青谿龙。谢赫说“观其风骨，名岂虚成”（《历史名画记》引作“擅名不虚”），有可能正是针对张僧繇“见而鄙之”而发的。因为谢赫《画品》成书于梁武帝中大通四年之后，他完全有可能得知当时张僧繇对曹不兴所画青谿龙的看法。但谢赫最初在“秘阁”中看到此图，是在入梁以后，还是以前，这牵涉到谢赫何时入“秘阁”的问题。据《南齐书》卷二，“晋秘书阁有令史，掌众书，见《晋令》。令亦置令史、正书及弟子，皆典教书画”。《历代名画记》中又曾说张僧繇“天监中为武陵王国侍郎，直秘阁，知书画事”。可见至梁时“秘阁”中仍有负责绘画的官吏。谢赫如不在宫廷中活动，是不可能入“秘阁”的。但他何时入“秘阁”，是否如张僧繇那样做过“秘阁”中管绘画的官，这也都无法确考了。

第五，姚最在评谢赫时曾说过：“气韵精灵，未穷生动之致。笔

路纤弱，不副壮雅之怀”。这里从“不副壮雅之怀”可知谢赫非一般的画师，而是有相当高的地位和教养的人。想来与他或曾入“秘阁”供职有关。谢赫的家世出身现已无法确考，但谢姓自东晋以来为江左大族，见于记载的同书画有关的人物颇不少。谢安善书，亦能画，曾称顾恺之画苍生以来所未有。谢安而后，谢灵运、谢惠连、谢稚、谢庄、谢约诸人均能画。《南齐书》卷四十谢朓传还曾记载：“朓建武之初，专以长酣为事，与刘瑱、沈昭略以觴酌交饮，各至数斗”。世祖尝问王俭，当今谁为五言诗？俭对曰：“谢朓得父膏腴，江淹有意”。这里提到的谢朓与之交游的刘瑱，即《画品》中详细评到的南齐著名画家，于齐中兴二年（公元402年）之前去世（见《南齐书》卷四十八刘绘传）。谢赫既可能曾在“秘阁”供职，或至少是活动于宫廷中的人物，姚最又称其有“壮雅之怀”，所以谢赫的家世虽不可考，但出身可能不会太低。

以上是谢赫入梁之前的情况。入梁之时的情况，值得注意的有如下一些：

第一，姚最在评谢赫时，在讲了“气韵精灵，未穷生动之致；笔路纤弱，不副壮雅之怀”后，接着又说：“然中兴以后，象人莫及”。《历代名画记》引作“中兴已来，象人为最”。从姚评全文看，两者并不矛盾，都是说在“中兴以后”或“中兴已来”，谢赫的写生人物画无人能及。“中兴”是南齐最后一个皇帝萧宝融的年号，由此可知谢赫在入梁后画名比在齐时更为显著，达到了他的创作的极盛期。但梁武帝时期又出现了另一个著名的人物画家张僧繇。据《历代名画记》记载，“武帝崇饰佛寺，多命僧繇画之。时诸王在外，武帝思之，遣僧繇乘传写貌，对之如面也”。可见在梁武帝时，最受重视的画家当推张僧繇。但相对于张，谢赫是当时画坛上的前辈，而且他的人物写生的技巧也极高，并善画宫廷时装美人，这又是以善画塔庙的佛画、壁画著称的张僧繇所不及的。姚最在评谢赫时说：

写貌人物，不俟对看，所须一览，便工操笔。点刷精研，意在切似，目想毫发，皆无遗失。丽服靓粧，随时变改，直眉曲髻，与世事新（《历代名画记》引作“与时竞新”）。别体细微，多自赫始。遂使委巷逐末，皆类效颦。

梁时文学上有所谓“宫体”，这在绘画上也有表现。“据画史记载，这一时期‘善画妇人’的画家很不少，他们就是绘画上的‘宫体’派。宫廷贵族地主们要求画家以尽可能逼真的视觉形象来表现他们在‘宫体’诗中以语言‘吟咏’着的‘神女’、‘佳人’以至‘变童’，表现愈逼真愈好，最好是作到不能‘辨伪真’的地步（见梁简文帝作太子时所写的《咏美人观画》：‘殿上图神女，宫里出佳人。可怜俱是画，谁能辨伪真？分明净眉眼，一种细腰身。所可持为异，长有好精神’）。由于当时‘神女’等服饰的花样差不多每天都在改变着，所以画家们还须竭力使自己作品中‘神女’的服饰不要落在时髦的后面，方不至被欣赏者们笑为‘古拙’（见《续画品》序）”<sup>①</sup>。谢赫既有惊人地敏锐准确的观察力、记忆力，他所画的妇女不但十分逼真，服饰又能“随时变改”，“与时竞新”，所以他可能是当时最好地满足宫体贵族的欣赏需要，符合“宫体”派要求的一位画家。他所创始的“别体细微”，也就是要求尽可能细致逼真的绘画上的“宫体”。他的两个弟子：一个沈标，“性尚铅华”，另一个焦宝愿，“点黛施朱，重轻不失。虽未穷秋驾，而见赏春坊”（均见《续画品》），看来也都是“宫体”画家。还有一个沈粲，未知其师承所自，“笔迹调媚，专工绮罗。屏障所图，颇有情趣”（《续画品》），显然也是“宫体”画家。在梁代的风尚下，绘画上也出现了“宫体”，这是很自然的事。但谢赫是由齐人梁的，他在齐代的创作倾向不一定和入梁后相同。

---

① 见刘纲纪：《“六法”初步研究》。原文将梁简文帝为太子时所写的诗误为梁武帝诗，此处已由作者订正。



第二,《画品》成书于梁代。在谢赫评论到的画家中,以陆杲的时代为最晚。据《梁书》,陆杲卒于梁武帝中大通四年,即公元532年。而谢赫在评论到他时,说他的作品“传于后者,殆不盈握”,可知谢赫著书时陆杲已死,故他著书的时间必在此年之后。姚最续谢赫作《续画品》,其中称梁元帝为“湘东殿下”,可知《续画品》的写作必在梁元帝即位前,即梁简文帝大宝三年,公元552年之前。谢赫著作的成书,当然不会在此年之后<sup>①</sup>。《画品》既成书于梁代,其时谢赫又正是最重要的“宫体”画家,所以表现在该书中的一般思想倾向是与萧子显、萧纲一派的思想相类似的。尽管谢赫在序中指出“图绘者,莫不明劝戒,著升沉;千载寂寥,披图可见”,讲了显然从曹植《画赞序》而来的以绘画为鉴戒的思想,但谢赫在评论各个画家时却无一语讲到鉴戒。他所讲到和重视的不是别的,而是各个画家在艺术上的成就和特点。这是和萧纲一派强调艺术的特性,不以艺术为鉴戒的工具的思想相一致的。在齐梁文艺所争论的古今问题上,谢赫主张“迹有巧拙,艺无古今”,并且一再强调绘画要“变古”,要“创新意”(评顾骏之),不取“但守师法,更无新意”(评袁倩),认为“述而不作,非画所先”(评刘绍祖),这又显然同萧纲一派主张“新变”、反对摹古的思想相一致。与此相关,谢赫还明确表示了他对考察每一画家的源流不感兴趣,声称“不广其源,但传出自神仙,莫之闻见也”。钟嵘《诗品》在论到每一诗人时,都要说“其源出于”何处。谢赫《画品》的开始写作在《诗品》成书后约十四年,他的“不广其源”的说法大约是针对《诗品》的体例而言的。但其意义还是在贯彻萧纲一派主张“新变”,不以古今之别论艺术高下的思想。谢赫在评陆探微时,还说过“穷理尽性,事绝言象”,这显然是出

---

<sup>①</sup> 关于《画品》成书之年的这个推断,在我国见于1957年《美术研究》第4期所发表的刘纲纪著《关于“六法”的初步分析》一文。但其中将梁元帝即位之年误为简文帝即位之年,此处已由作者订正。

自玄学的思想。前引序文又提及“神仙”，《历代名画记》也曾说谢赫有《安期先生图》传于后。但通观《画品》全书，玄学和道教的思想都没有什么突出的表现，可以断定它在谢赫的美学思想中没有什么重要地位。这也是和萧纲一派的美学相一致的。所以，总的来看，在谢赫入梁后著《画品》的时候，他在根本的美学倾向上是属于萧纲一派的。萧纲于中大通三年，即公元531年被立为皇太子，这前后正是他大力提倡“宫体”之时。而谢赫《画品》的写作在中大通四年，即公元532年之后，时间上正好与萧纲提倡“宫体”相合。由此更可看出，谢赫在入梁后的绘画及其绘画理论，很明显是以萧纲为首的“宫体”文学和美学风尚直接影响下的产物。这是理解谢赫绘画理论及其美学思想应当加以注意的一个重要之点，但下面可以看到，谢赫的美学思想也受到了魏晋以来的绘画、书法、文学理论中的美学思想的影响。

## 第二节

### “六法”及其标点问题

从绘画理论上讲，《画品》的最大贡献，在于第一次提出了“六法”。所以在分析《画品》时先要对“六法”问题作一些说明。

中国自先秦以来，常用“六”这个数来说明各种事物的组成，而且有时是直接同审美、艺术相关的。例如，对于味、色、声的美，最早是以“六气”来解释的。《左传》昭公元年记载了医和的话：“天有六气，降生五味，发为五色，征为五声，淫生六疾”。“六气”、“六诗”、“六律”也是儒家常讲的基本概念。到了汉代，“六”仍然很受重视。贾谊《新书》卷八专门有《六术》一篇，把许多事物都纳入“六”这一数字之中，提出了“六理”、“六法”、“六行”的概念。《道德说》中又提

出了“六美”的概念。贾谊认为德有六理即“道、德、性、神、明、命”，它是天地万物之所以得生之理。天地万物“尽六理为内度，内度成业，故谓之六法”。由此可见，“六法”是由“六理”而来的，天地万物产生存在的内在的尺度、准则。“六法”是内在的东西，当它表现于外部时，就是“六行”。各种事物均由“六理”而生，“内本六法，外体六行”，儒家所说的“六艺”也是如此。贾谊说：“艺之所以六者，法六理而体六行故也。故曰六则备矣”（以上引文均见《新书·六术》）。贾谊第一次提出了“六法”的概念，并论述了它与“六艺”的关系。这个“艺”虽不等于后世所说的艺术，但也包含了它。到了东汉，《毛诗序》提出“诗有六艺”，这是儒家“六诗”说的发展。魏晋处在玄学影响之下，对汉人“象数之学”颇为反感。而且玄学所讨论的是抽象的本体之学，很少关注各种具体事物。所以，魏晋很少讲数。东晋而后至齐梁，玄学影响渐衰，汉人“象数之学”又重新受到注意。而且佛学传入，带来了印度的因明学，它对事物的数量关系很为重视。这影响到当时的文艺理论，在论述各个问题时，就像佛经那样，喜好作出一种数的规定。这在刘勰《文心雕龙》中表现得最为清楚。如：“文能宗经，体有六义”（《宗经》）、“临篇缀虑，必有二患”（《神思》）、“若总其归涂，则数穷八体”（《体性》）、“立文之道，其理有三”（《情采》）、“草创鸿笔，先标三准”（《熔裁》）、“丽辞之体，凡有四对”（《丽辞》）、“将阅文情，先标六观”（《知音》）。谢赫的“六法”的提出，既受到中国自古以来重“六”的影响，也受到上述表现于《文心雕龙》中的佛教因明学的影响。

刘勰在《知音》中提出“六观”以论定文章的“优劣”，他说：“将阅文情，先标六观：一观位体，二观置辞，三观通变，四观奇正，五观事义，六观宫商。斯术既形，则优劣见矣。”谢赫提出“六法”则是为了论定“众画之优劣”。由于“六法”是论定“众画之优劣”的标准，因此谢赫所说的“六法”之“法”，不只有绘画上的方法的含义，而且也有和贾谊所说“六法”类似的意思，即指一种内在的尺度、准则。画

家的“优劣”，作品的“巧拙”，即看作品对“六法”、“备该”的程度如何而定。谢赫说：“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、传移模写是也（《历代名画记》作“传模移写”）。这里谢赫指出了他所说的“六法”是什么。就如儒家提出“六诗”、“诗有六义”，对诗的理论的发展有重大意义一样，谢赫提出“画有六法”，也是对绘画理论的发展有重大意义的概括。但是，在更进一步分析“六法”之前，还必须解决一个对谢赫的“六法”如何断句、标点的问题，因为这直接关系到对“六法”的理解。

历史上第一个逐条转述了“六法”的人是张彦远。他在《历代名画记》卷二“论画六法”中说：

昔谢赫云：画有六法，一曰气韵生动，二曰骨法用笔，三曰应物象形，四曰随类赋彩，五曰经营位置，六曰传模移写。自古画人，罕能兼之。

由此可见，张彦远对“六法”中的每一法，都四字连读，中间不断。这种读法，我们认为正确的。从中国文学的体裁来看，四字一句的表述，去掉标明次序的数目字，就是自魏晋以来很为流行的“赞”，类似于《文心雕龙》每章末尾的“赞”。这四字一句的六句话，看起来是一个整体，明显注意到了对仗与押韵。自张彦远之后，直至清代，都是四字一句连读，从无异议。如对“六法”的传播有重要影响的宋代郭若虚《图画见闻志》，它对“六法”的转述完全与《历代名画记》相同，也是作四字一句来读。到了近代，严可均辑《全上古三代秦汉三国六朝文》，将谢赫的《画品》（即《古画品录》）收入《全齐文》卷二十五，并作了一种前所未见的断句，不再以四字一句连读。严可均的断句是这样的（仍依原文，不用新式标点）：

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。赋采是也。五经营。位置是也。六传移。模写是也。

这种断句法，先是得到了某些日本学者赞同（参见中村茂夫：《中国画论的展开》），后来又得到我国学者钱钟书的赞同。他在《管锥编》的“六法”失读》中以颇为激烈的措词指出历代对“六法”都读了破句，未能得“六法”的真义，并且为证明严可均断句的正确性提出了几点理由（见《管锥篇》第四册，第1352—1353页）。

我们认为，“破句失读”者非张彦远，而恰好是严可均。其所以如此，首先是因为他不明谢赫对“六法”的叙述，在文体表达方式上是受到了当时佛经、讲经的影响的。这表现在每说一“法”即说一个“是也”。此外，佛经的这种表述法，常见的有两种应加区分的模式。严可均却未加区别，将它混淆起来。现以传为杜顺作《华严五教止观》一文为例，说明一下这两种模式的区别。第一种如：

言病三者，一、内执六根总相为我者是也，二、外执六尘总相为我所者是也，三、总计中间六识总相为我见者是也。（见《中国佛教思想资料选编》第二卷第二册，第3页）

这种模式的特点是：先指出和某一事物或问题有关的东西包含几点或几项，然后一、二、三、四地逐一列举，并各缀以“是也”二字，以加强语气。另一种模式，如：

第二外六尘者，一是有六种。一者名，口中言说，色尘者是也。二者事，名下所诠一念，与眼识相应者是也。三者体，八微者是也。四者相，青黄赤白者是也。五者用，引生眼识者是

也。六者因，阿赖耶识中色种子者是也。（见同上书，第3—4页）

这种模式和上一模式的不同之处，在于不止一、二、三、四地列举各个项目就算完事，还要对每一项目的意思加以说明。其表述方式为：先说一是什么，二是什么，接着对每项均作简短说明，末缀以“是也”二字。所以这种模式在标明项目的数字后要加一“者”字或“曰”字，以表明一者为何，二者为何，或一曰什么，二曰什么，然后接着加以解释。同时，用以解释的词语和被解释的词语，两者在概念上的内涵和外延又须是一致的，方符合因明学要求。《文心雕龙·情采》中说明“立文之道，其理有三”时采取的就是这种模式：

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。

谢赫对“六法”的叙述采取的是哪一种模式呢？显然是第一种而不是第二种。所以，其断句应是：“六法者何？一、气韵生动是也”（余类推，下同），而不应当是：“六法者何？一、气韵，生动是也”。如按这后一种方法断句，“一”后应有“者”字或“曰”字，就如上引《文心雕龙》中的例子一样。现在谢赫的原文在一、二、三、四等数字后面并无“者”字或“曰”字，因此严可均的断句法是错的。虽然在今天看来，没有“者”字或“曰”字，好像也可以按严可均的方法断句，实际上“一气韵生动是也”和“一曰气韵生动是也”两者的含义明显不同，其断句法也就不同。前者意为第一叫作“气韵生动”，“气韵”必须与“生动”连读；后者意为第一叫作“气韵”，“生动是也”是对“气韵”的解释，“气韵”不能与“生动”连读。由此可见，有无“者”字或

“曰”字并非区区小事，它直接影响含义和断句。<sup>①</sup>

此外，按照严可均的断句法，在对谢赫的文章的理解上必然要发生错误。因为严可均把我们上述只适应于第二模式的断句法硬加到了谢赫所采取的第一模式上，把“一气韵生动是也”断为“一气韵，生动是也”，其结果就把“生动”与“气韵”看作在内涵与外延上相等的概念，得出了“气韵”即是“生动”的错误结论（其余各法照此类推）。他没有看到，当刘勰说“一曰形文，五色是也”，这是合乎逻辑的，“形文”之美即是“五色”之美，两者是相等的；但“一气韵，生动是也”，却是违背逻辑的，因为“气韵”与“生动”并非相等的概念。“气韵”需要“生动”地表现出来，但不能说“气韵”即是“生动”。从谢赫的原意看，他是以“生动”形容“气韵”的状态，要求画家要把人物的“气韵”“生动”地传达出来，毫无将“气韵”“生动”两者等同的意思。在中国古代画论中，有时把“气韵”与“生动”分开来讨论，或为了修辞上的需要使之分开，互相对应，但不论怎样，“气韵”与“生动”终究是两个既有密切联系，含义又不相同的概念。除“气韵生动”之外，“六法”中其他各法，只有“传移模写”一法中的“传移”与“模写”是大致相等的概念。至于“骨法”与“用笔”，“应物”与“象形”，“随类”与“赋彩”，都是不相等的，不能用后一概念去定义，说明前一概念。但按照严可均的断句法，却必然得出“骨法”即是“用笔”、“应物”即是“象形”、“随类”即是“赋彩”的结论。拿“骨法用笔”来说，有人认为“骨法”与“用笔”很难联到一起，于是赞成严可

---

① 徐复观《中国艺术精神》一书认为，谢赫原文从一到六的数字下均有“曰”字，今本无“曰”字，系后人抄录时所遗漏。理由是张彦远《历代名画记》和黄休复《益州名画录》的引述均有“曰”字。这种看法忽视了张、黄在引述时每一法都去掉了谢赫原文中的“是也”二字，这正好符合谢赫原意，同时也正好证明了谢赫原文中本无“曰”字。如谢赫原文中既有“是也”，又有“曰”字，文意和断句就要发生改变，张、黄的引述也就不合谢赫的原意了。也因此，徐著在谢赫原文中增入“曰”字，却又按连读法断句，这是不妥的。有“曰”字即只能按严可均法断句。

均的断句法：“二骨法，用笔是也。”但“骨法”虽与“用笔”直接相关，却不能说“骨法”即是“用笔”。就“用笔”说，“用笔”可以是有“骨法”的，也可以是没有“骨法”的；就“骨法”说，“骨法”要通过“用笔”才能得到体现，它只是对“用笔”的要求，不是“用笔”本身。从谢赫的原意来看，“骨法用笔”一语，不外就是“用笔”要有“骨法”（如他在评江僧宝时说：“用笔骨鲠，甚有师法”），或“用笔”要符合“骨法”要求的意思。“骨法”一词来源于中国古代的相术，后来被应用于人物的品藻，以后又被应用于书法的用笔（见前数章）。而中国绘画的“用笔”是与书法相通的，所以将“骨法”与“用笔”连为一语，在谢赫的时代是完全可以理解的，并非生拉活扯。从语法结构上看，“骨法”是作为行为状词，以说明“用笔”的。这样的结构在中国的语言里很多。如今天常说的“和气待人”、“公正处事”，在语法结构上都与“骨法用笔”相同。只要知道自魏晋到齐梁，不论书画的“用笔”都要求必须有“骨法”，就可以理解“骨法用笔”一语并不是生造出来的。相反，它很可能正是当时流行的口诀。

总之，在我们看来，严可均的断句法是难以成立的。他之所以想到采取这种断句，大约是看到了《文心雕龙·情采》中的“一曰形文，五色是也，……”这段话，因而认为谢赫的“六法”也可以这样断句，但如前所说，他忽视了谢赫讲“六法”并没有“一曰”、“二曰”这样的措词，“一气韵生动是也”和“一曰气韵生动是也”在含义和断句上是不能混同的。还有人认为谢赫在每法后都缀以“是也”二字，因此只有按严可均的断句法方可通，否则接连用六个“是也”即无必要，在修辞上是荒谬的。这是由于不明当时佛教讲经对文章的影响而来的一种推断。观其时的佛学文章，一气连用几个“是也”的多得很，并没有被认为是荒谬的。

谢赫的“六法”是从他当时的绘画实践中总结出来的。在谢赫的时代，充分发展了的还只有人物画。山水、花鸟画虽然已经产生，但较之于人物画，远未得到充分的发展。谢赫的“六法”主要是针对



人物画而言的,实质上就是人物画创作与批评的几个基本方面。但由于人物画恰好包含了一切题材的绘画在创作技巧上不可缺少的各个方面,并且对每一方面都有严格要求,而谢赫的总结又很为全面而简明扼要,这就使得本来主要是针对人物画而言的“六法”具有了对一切题材的绘画都可以适用的普遍意义。“六法”的每一法的含义在后来都随着整个绘画的发展而不断得到了丰富和发展,但由“六法”第一次确定下来的,为一切绘画不可缺少的创作技巧的几个基本方面却仍然保持不变。这就是郭若虚所谓“六法精论,万古不移”(《图画见闻志》)的原因。“六法”的提出又是以在它之前的绘画理论的发展,特别是魏晋以来绘画理论的发展为基础的。顾恺之、宗炳、王微等人的绘画理论已为“六法”的提出作了相当充分的准备,但谢赫的功绩仍然不可磨灭。因为他把原来在顾恺之、宗炳、王微那里还是零碎、散乱、模糊的思想进一步加以系统化、明确化、完善化,提升和确立为创作与批评的准则。此外,自佛教传入中国以来,佛画大有发展,印度佛画对中国绘画也产生了重要影响。但谢赫的“六法”是谢赫从他当时中国绘画的实践中总结出来的,并且明显是魏晋以来中国绘画理论和美学思想发展的产物。因此,某些学者认为“六法”来源于印度画论的说法是没有根据的(以上均参见刘纲纪:《“六法”初步研究》)。

全面地、逐一地分析“六法”,不在本书范围之内。从美学的角度看,需要着重加以考察的是“气韵生动”与“骨法用笔”。

### 第三节 释“气韵生动”

如前所说,“气韵”与“生动”是密切相关的,但含义又各不相

同。因此,考察“气韵生动”需要先分别考察“气韵”与“生动”的含义,然后再考察两者的相互关系。此外,这里所要考察的,主要是谢赫的时代对“气韵生动”的理解。至于后来历代的看法,将在本书其他各卷的有关部分加以说明。

### (1)“气韵”的含义

“气韵”这一概念,明显是从前面已经讲过的人物品藻而来的。《世说新语》曾用“拔俗之韵”、“天韵”(以上见《言语》)、“风韵”(见《言语》、《赏誉》、《雅量》)、“雅正之韵”(《识鉴》)、“思韵”(《雅量》)、“高韵”(《品藻》)、“性韵”(《贤媛》)、“风气韵度”、“大韵”(以上见《任诞》)等来评论人物。如果再求之于六朝的史籍,还可以找到“神韵”(《宋书·王敬传》)、“体韵”(《晋书·王坦之传》)、“雅韵”(《宋书·谢玄明传》)、“清韵”(《齐书·周颙传赞》)、“情韵”(《南史·刘祥传》)、“远韵”(《晋书·庾敳传》)、“高韵”(《宋书·谢灵运传论》)、“道韵”(《晋书·郗鉴传》)、“玄韵”(《晋书·曹毗传》)、“素韵”(《南史·嗣衡阳王钧传》)等用语<sup>①</sup>。但如徐复观《中国艺术精神》所指出,遍查诸书,却未见有用“气韵”一词的。不过,典籍中虽未见到,我们在碑文中却发现了。河南荥阳出土的《郑道忠墓志铭》,北魏正光三年(即梁武帝普通三年,公元522年)刻,文中有这样的话:“君气韵恬和,姿望温雅,不以臧否滑心,荣辱考虑”。由此可知,“气韵”一词和上引各种带“韵”字的用语一样,是用以评论人物的精神风貌的。就绘画中的人物画来说,要求“气韵生动”,也就是要求画家要把人物的精神风貌“生动”地呈现出来。这在谢赫对各个画家的评论中可以清楚地看到。如评张墨、荀勖说:“风范气韵(一作“候”),绝妙参神”;评陆绥说:“体韵遒举,风彩飘然”;评戴逵说:“情韵连绵,风趣巧拔”。这都是指画家对于人物的“气韵”亦即

<sup>①</sup> 转录自金原省吾:《支那上代画论研究》第341—342页。

精神风貌在艺术上作出了成功的表现。这种表现当然同所要表现的对象分不开,但它既是艺术家的创造,因此又表现出艺术家自己的审美的趣味、所达到的艺术境界,以及风格的特点等。正因为这样,所有这些在谢赫看来也是同艺术家作品的“气韵”如何相关的。如他评顾景秀说:“神韵气力,不逮前贤;精谨微细,有过往哲”;评毛惠远说:“出入穷奇,纵横逸笔,力遒韵雅,雅迈绝伦”。这都是从艺术家的创作所表现的审美趣味、艺术境界、风格特点来讲作品的“气韵”的。由此可见,谢赫所说的“气韵”,既从客观方面指作品对对象的“气韵”亦即人物的精神风貌的表现,也从主观方面指艺术家的审美趣味、艺术上所达到的境界、艺术的风格特点等的表现。这就是“气韵”的两重基本含义。

但是,这样一种对“气韵”的理解还是初步的,说明“气韵”在美学上的重要意义,还必须对“气”与“韵”及两者的关系作出分析。

我们已指出过“气”这一概念在魏晋至齐梁美学中的重要地位。从哲学上看,汉代是重“气”的时代,把“气”视为天地万物产生和变化的根基。就作为自然的一部分的人来说,“气”既被看作是人的肉体、自然生命得以存在的根基,同时又和人的精神、智慧、贤愚、善恶密切相关。这在王充的《论衡》中表现得十分清楚。王充说:

人禀元气于天,各受寿夭之命,以立长短之形。(《无形》)

夫人之所以生也者,阴阳气也。阴气主为骨肉,阳气主为精神。(《订鬼》)

人禀气而生,含气而长,得贵则贵,得贱则贱……天有王梁、造父,人亦有之,禀受其气,故巧于御。(《气寿》)

人之善恶,共一元气。气有多少,故性有贤愚。(《率性》)

人性有善有恶,犹人才有高下也。禀性受命,同一实也。……人禀天地之性,怀五常之气,或仁或义,性术乖也;动作趋翔,或重或轻,性诡识也。(《本性》)

到了魏晋,由于玄学对宇宙万物的生成问题不感兴趣,注意力集中于理想人格本体的探求,因此除尚受汉人影响的魏初曹丕等人之外,魏晋的玄学及美学都很少讲“气”,而特别着重讲“韵”(详下)。东晋而后,玄学影响渐弱,汉人元气论又被注意,在美学上“气”的问题随之也占有了重要地位。刘勰的《文心雕龙》全书都贯彻了“重气之旨”(见《风骨》),钟嵘的《诗品》更进一步以“气”为建立他的全部诗论的根本。谢赫《画品》的“气韵”说就是在这样一种历史背景下产生的。前面说过,魏晋玄风讲“韵”,但看不到把“气”与“韵”连为一词的说法,这正是魏晋重“韵”而很少讲“气”的表现。

谢赫《画品》没有正面说明他对“气”的看法,但在评论各个画家时多次涉及了“气”:

六法之中,迨为兼善。虽不该备,形妙颇得壮气。凌跨群雄,旷代绝笔。(评卫协)

神韵气力,不逮前贤;精谨微细,有过往哲。(评顾骏之)

出入穷奇,纵横逸笔,力道韵雅,超迈绝伦。其挥霍必也极妙……(评毛惠远)

虽气力不足,而精彩有余。(评夏瞻)

虽略于形色,颇得神气。笔迹超越,亦有奇观。(评晋明帝)

虽擅名蝉雀,而笔迹轻羸。非不精谨,乏于生气。(评丁光)

由此可见,谢赫多次把“气”与“力”联系起来,赞美有“气力”、有“生气”的作品,不取“气力”不足的作品。他所说与“力”相联的“气”,正是王充等人所说与人的生命的力量充沛与否相联的“气”。要求绘画的用笔、形象有“气力”、有“生气”,即是要求它表现出生命的力量。同时,谢赫所说的“壮气”、“神气”又显然不只同生命的力量,而且同人的精神相关。因此,谢赫对“气”的理解既指生命的力量,也

指人的精神、气质的表现,两者是密切相联的。谢赫认为画家对人物以致“蝉雀”的描绘都离不开“气”,应当是有“气力”、有“生气”、有“壮气”、有“神气”的。总之,“气”意味着生命与精神的有力的表现(包括对象的和画家自身的生命与精神两者的表现),没有“气”即不会有成功的绘画。

“韵”的概念的含义比“气”要复杂得多。首先,“韵”显然同音乐相关。魏晋以来,音乐艺术有很大发展,文人中懂得和爱好音乐的人很多,“声无哀乐”成为当时玄学论辩的著名问题之一并不是偶然的。而音乐美的欣赏同对它的韵律的品味分不开。曹植《白鹤赋》说:“聆雅琴之清韵”(《全三国文》卷十四)。阮籍《乐论》和嵇康《声无哀乐论》未讲“韵”,但他们反复申说的“和”、“自然之和”,显然不能脱离“韵”。嵇康在《琴赋》中则明确地讲到了“韵”:“于是曲引向阑,众音将歇,改韵易调,奇弄乃发”(《全三国文》卷四十七)<sup>①</sup>。《世说新语·术解》中又有记载说:

荀勖善解音声,时论谓之“暗解”,遂调律吕,正雅乐。每至正会,殿庭作乐,自调宫商,无不谐韵。阮咸妙赏,时谓“神解”。每公会作乐,而心谓之不调,既无一言直勖,意忌之,遂出阮为始平太守。后有一田父耕于野,得周时玉尺,便是天下正尺,荀试以校己所治钟鼓金石丝竹,皆觉短一黍,于是伏阮神识。

由此可见,魏晋对音韵的研求已达到很为精密的程度。但“韵”这个本来只同音乐的美有关的词,由魏至晋又逐步地被应用到了当时的人物品藻中。东汉的王充在论到“骨相”时已指出:“相或在内,或在外,或在形体,或在声气”(《论衡·骨相》),以“声气”为“相法”的一个重要方面。王符也曾说过:

<sup>①</sup> 《康熙字典》认为文人言韵始见于陆机《文赋》,不确。

人之相法，或在面部，或在于手足，或在行步，或在声响。面部欲溥平润泽，手足欲深细明直，行步欲安稳覆载，音声欲温和中宫。头面手足，身形骨节，皆欲相称副，此其要略也。（《潜夫论·相列》）

魏初刘邵《人物志》论政治性的人物品藻，也把声音作为一个重要方面。刘邵说：

故其刚柔明晦贞固之征，著乎形容，见乎声色，发手情味，各如其象。……夫容之动作，发手心气，心气之征，则声变是也。夫气合成声，声应律吕，有和平之声，有清畅之声，有回衍之声（刘昫注：心气不同，故发声亦异也）。夫声听于气，则实存貌色……（《人物志·九征第一》）

等到玄学清谈和审美性的人物品藻逐步兴起之后，声音同样受到很大重视。试看《世说新语》对人物的记载评论都很重视声音。如《豪爽》中记载说：

桓宣武平蜀，集参僚置酒于李势殿。巴蜀缙绅，莫不来萃。桓既素有雄情爽气，加尔日音调英发，叙古今成败由人，存亡系才，其状磊落，一坐叹赏。

当时识人，还有“若不叩洪钟，伐雷鼓，则不识音响也”之说（见《世说新语·言语》）。后辈向前贤学习，也有“闲习礼度，不如式瞻仪形；讽味遗言，不如亲承音旨”之说（同上书，《赏誉》）。至东晋，佛学流行，讲经诵经之风大盛，也引起对声音之美的重视。如《世说新语·言语》注引《高座别传》，赞高座和尚“作胡祝数千言，音声高畅”。

这种风气，至梁代不衰。如《梁书》顾越传中说：“武帝常于重云殿自讲《老子》，徐勉、顾越论议。越音响若钟，咸叹美之。”此外，东晋时文学创作也注意音韵之美：

孙兴会作《天台赋》成，以示范荣期云：“卿试掷地，要作金石声”。范云：“恐子之金石声非宫商中声”。然每至佳句，辄云应是我辈语。（《世说新语·文学》）

再看玄学论辩，论辩的胜负包含两方面，一是说理辩论的力量，二是声音辞藻的美丽。如清谈名家王濛在比较他与刘惔在玄学论辩中的高下时说：“韶音令辞，不如我；往辄破的，胜我”（《世说新语·品藻》）。裴遐也是清谈的名家，《世说新语·文学》注引邓粲《晋纪》说：

遐以辩论为业，善叙名理，辞气清畅，冷然若琴瑟。闻其言者，知与不知，无不叹服。

这里明白地以琴瑟来比清谈论辩中的言辞声音中所包含的美。《世说新语·文学》中又讲到支道林与“北来道人”辩论，“林公辩答清晰，辞气清爽”。这与说裴遐“辞气清畅”是类似的，都是当时对玄学论辩的赞语。以上所说对于声音言辞的重视，在东汉的相法和魏初政治性的人物品藻中虽已含有审美的意义（如王符要求“音声欲温和中宫”，刘邵要求“声清色怪”），但主要是同对人物的寿夭祸福、政治才能的高下的识别联系在一起的。等到玄学论辩和审美性的人物品藻兴起之后，对声音的重视就明显具有和人物的才情、智慧、风度的品评相联的审美意义了。于是对声音的评论也就与音乐美以及文学语言美的欣赏直接相关的“韵”的概念联系起来。如上引《晋纪》赞裴遐清谈“辞气清畅，冷然若琴瑟”，即是明证。声音

既被看作是与人物的才情、智慧、风度相关的重要因素，而声音之美又与“韵”相关，因此“韵”也就于无形中成了用于人物品藻的重要概念。有“韵”即有美，无“韵”则不美。“韵”意味着超群脱俗的风雅之美。如《世说新语·言语》中记载说：

支道林常养数匹马。或言道人养马不韵。支曰：“贫道重其神骏。”

这里，“不韵”即不“雅”，不美。但“韵”虽意味着美，却又不同于抽象的美的概念，它是一种和每一人物特有的才情、智慧、风度直接相联，可意会而难于言传之美。刘邵所谓“著乎形容，见乎声色，发乎情味，各如其象”，虽然还是就政治性的人物品藻而言，但“情味”之说显然已通于审美。“韵”也正是人物的一种“情味”。由于各人“情味”不同，所以在用“韵”这个概念去品评人物时，常常要在前面加上一个形容词。如前举的“拔俗之韵”、“雅正之韵”、“玄韵”、“素韵”……均是。“韵”这一概念突出了和“味”相关的美的直感性和不可重复的、微妙难言的个性，谢赫在他的绘画评论中所说的“气韵”之“韵”，以及“情韵”、“体韵”等用语也都从魏晋人物品藻而来。

谢赫所说的“气”与“韵”是密切相关的。因为如前所说，“气”是人体的生命力，与人的气质、个性、精神直接相联，没有“气”当然不会有“韵”。曹丕《典论论文》以音乐为比喻来论文章，已提出“文以气为主，气之清浊有体，不可力强而致。譬诸音乐，曲度虽均，节奏同检，至于引气不齐，巧拙有素，虽在父兄，不能以移子弟”。可见，“韵”的存在不能离开“气”，而且这“气”是和人的天赋的气质、个性相关的。前引刘邵《人物志》也曾指出：“夫气合成声，声应律吕。”无“气”即无“声”，无“声”当然也不会有“韵”。所以，“韵”实质上是个体的才情、智慧、精神的美在人的生命、个性、气质上的表现。“韵”必然伴随着“气”，但有“韵”之“气”既然是个体的才情、智慧、精神



的美的表现,因此它既包含着与音乐相通的节奏韵律之美,同时又是一种难于言传的内在的精神的美。今天来看,“气韵”作为一个美学范畴,就是与人的个性、气质相关的生命的律动和个体才情、智慧、精神美两者的统一。它呈现为一个诉之于直感的形象,处处显示出生命的律动,同时又渗透着一种内在的精神性的美,十分接近于音乐。从魏晋至齐梁的书法、绘画、诗歌、抒情小赋、散文中,都可以感受到这种音乐性的美。高度重视音乐性的美,是魏晋至齐梁的文艺和美学的一个重要特色,“气韵”的观念的产生和形成与此密切相关。在谢赫之前,萧子显在《南齐书·文学传论》中已应用了“气韵”这个概念。他说:

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。

这里以“文章”为“性情之风标,神明之律吕”,最为清楚地说出了齐梁美学在魏晋美学之后,进一步以个体的情思去解释艺术的本质,有很值得注意的理论意义。由于“文章”是“性情之风标,神明之律吕”,因此所谓“气韵天成”的“气韵”,指的就是作家的“性情之风标,神明之律吕”。也就是作家内在的个性、气质、才情的具有音乐感的表现。这显然与齐梁文学已自觉地讲求语言的音韵之美分不开。但在另一方面,自汉至魏晋,普遍认为人的个性、气质、精神与“气”分不开,同时“气合成声,声应律吕”,所以“神明之律吕”又非仅是人为的音韵,而是“神明”自身的天然的表现,所以萧子显说“气韵天成”。“神明之律吕”一语,可以看作是对“气韵”的颇为简明贴切的解释。由此也可看出,“气韵”的概念的提出,既和人物品藻相关,同时也与中国哲学对人的生命与精神的看法相关。从后一方面看,“气韵”是中国古代的生命哲学应用于艺术的产物,同时又与

中国古代以“乐”为“天地之和”的表现分不开。这是一个很为独特的概念，它不同于西方在古希腊“摹仿说”基础上产生的典型、形象概念，也不同于近现代以来西方生命哲学对艺术与美所提出的“表现”等等概念。因为它既强调主体的生命、精神的表现，同时又充分地肯定着整个宇宙的自然生命与主体精神的美两者之间存在着内在的一致性、统一性。自然生命（“气”）的运动是有节奏、合规律的，亦即符合“律吕”的，这种符合“律吕”的运动同时也就是主体精神的美的展现。在现代西方哲学和美学中常见的那种自然生命与主体精神自由之间的尖锐对抗，在中国古代哲学和美学中是没有的。这里存在着我们曾指出过的中国古代哲学和美学的优点与局限。“气韵”的概念，归根到底是要求从主体生命的有节奏、合规律的运动中展现出主体精神的美，也就是展现出“神明之律吕”，使主体的个性、气质、才情之美获得一种具有音乐性的美的表现<sup>①</sup>。不过，萧子显在《南齐书·文学传论》中还只是在说明“文章”的本质时应用了“气韵”这个概念，谢赫的《画品》则进一步把它确立为绘画理论批评的中心概念，从而使这一概念在中国古代美学中产生了广泛深远的影响。就绘画说，谢赫所说的“气韵”，既是指对象的“神明之律吕”，同时也是指画家自身及其作品的“神明之律吕”。

“气”与“韵”分不开，但两者又不能等同。在“气”与“韵”分言的情况下，“气”指生命运动的力的表现，比较容易理解和掌握；“韵”却带有更为纯粹精神的，以致哲理的意味，不易理解和掌握，经常要诉之于一种直感的体验。“气”与“韵”有时难于兼备，或有“气”而“韵”不生，或有“韵”而“气”不足。“韵”不能离“气”，但“气”只有在呈现出“韵”之后才具有充分的美的价值。谢赫对此有很为深刻的理解。他在评顾骏之时说：“神韵气力，不逮前贤；精微谨细，有过往

---

① 徐复观《中国艺术精神》一书认为“气韵”之“韵”与音乐无关，我们认为不妥。但它对日本某些学者的解释的批评还是有道理的。

哲”。这就是要求“气”（“气力”）与“韵”（“神韵”）必须兼而有之，并以之为艺术的最高境界，超出于描写技巧上的“精微谨细”。“气”与“力”相关，“韵”与“神”相联，“气”不足固然是一个缺点，但如果能具有某种“韵”，那仍然是可贵的。谢赫评夏瞻说：“虽气力不足，而精彩有余，擅名远代，事非虚美”。由此可见，谢赫是把“韵”看得比“气”更可宝贵的。中国书画常见两种情况：一种是有“气”而无“韵”，因而显得粗野、直露、缺乏深远的韵味；另一种是有“韵”而无“气”，表现出柔弱无力。但后者如只在“气力”上稍嫌不足，那么它的美的价值常比前者为优。此外，在“气”与“韵”兼具的情况下，强调“气”者偏于阳刚之美，强调“韵”者偏于阴柔之美。

## （2）“生动”的含义及其与“气韵”的关系

“生动”一词在中国文字中可以分开来加以解释。“生”和“动”的观念都显然与《易传》的思想密切相关，到了汉代又和以“气”说明宇宙生成的思想联系到一起。《易传》主张“天地之大德曰生”，“生生之谓易”，并且认为宇宙是处在一种“变动不居”的状态之中的。《易经》“观”卦“象”词中多次提到“观我生”，王弼注说：“生，犹动出也”。孔颖达疏：“成动或出，是生长之义”。由此可见，“生”即“生长”，而“生长”不能脱离运动，有运动才有“生长”。东汉王充《论衡》的《自然篇》也讲了类似的意思，但已明确地同“气”生出宇宙万物的思想联系起来。王充说：“天之动，行也，施气也。体动，气乃出，物乃生矣”。在《无形篇》中，王充又说过：“人以气为寿，形随气而动，气性不均，则于体不同”。王符在《潜夫论》的《本训》中也讲到了万物的运动变化“莫不气之所为也。以此观之，气运感动，亦诚大矣。变化之为，何物不能。所变也，神气之所动也”。谢赫提出与“气韵”直接相联的“生动”的概念，既可上溯到《周易》，同时又显然是承汉人的看法而来的。

“生动”就其本有的含义说，指的就是生命的运动（包含生长、

变化、向上、发展等意思在内)。“天地之大德曰生”，“生动”是包含人在内的万物存在发展的表现。而“生动”又是由“气”的运动变化所引起的，没有“气”一切都是死物，不会有“生动”的表现。这也就是说，“气”与“生动”不可分，有“气”即有“生动”；反过来，没有“生动”，“气”也不能存在，因为“生动”本是“气”特有的本性。因此，在谢赫看来，那构成为艺术美的“气韵”，其表现的形式必须是“生动”的。谢赫批评丁光的画“乏于生气”，也就缺乏堪称“生动”的“气韵”。谢赫所说的“气力”的足与不足的问题，显然也与“气韵”是否充分“生动”有密切的关系。现在来看，要求“气韵”必须表现在一种“生动”的形式中，也就是要求艺术的美应具有和生命的运动相通、一致的形式。它在本质上也仍然是中国古代的生命哲学在艺术、美学问题上的应用和表现。在谢赫的素朴说法里，已经相当明显地把艺术的美同生命的问题联系起来。在这一点上，“气韵生动”的要求和现代美国美学家苏珊·朗格主张艺术是“生命的形式”有相互符合、一致的地方。实际上，整个中国古代美学都同中国古代的生命哲学分不开，它经常是从生命的存在与发展的观点去看美与艺术的。这是一个尚待系统地研究的重要问题。

在中国美学史上，明确地把“生动”一词用于艺术理论之中，并使之成为一个具有美学意义的概念，是从谢赫开始的。曹丕提出了“文以气为主”的主张，刘勰在《文心雕龙》中又阐述了“重气之旨”，这“气”的表现显然应是“生动”的。如刘勰说：“文举之荐祢衡，气扬采飞”(《章表》)，又一再以文能“奋飞”为艺术上高度成功的表现(见《封禅》、《风骨》、《才略》诸篇)，都明显地含有要求“生动”的意思。但曹丕与刘勰都未明确提出“生动”的概念。顾恺之在评《小列女》一画时说：“刻削为容仪，不尽生气”，提出了“生气”这一概念，但也还没有提出“生动”的概念。至谢赫而明确地提出“生动”，这是与诉之视觉的人物画的发展分不开的，同时也受着从魏晋到齐梁美学倾向的变化的影响。魏晋玄学不否认“动”，但它以为“静”是高

于“动”的，并且是宇宙人生的最高的境界。如王弼说：“夫静为躁君，安为动主。故安者，上之所处也；静者，可久之道也”（《周易注》）。又说：“……天地虽大，富有万物，雷动风行，运化万变，寂然至无是其本矣。故动息地中，乃天地之心见也”（同上）。在玄学以及后来的佛学影响下，魏晋的艺术与美学一般而言是推崇“静”的境界的。邓以蛰在论到中国绘画时说：“六朝唐之人物虽动亦静”（《画理探微》）。自魏晋入齐梁，随着魏晋门阀士族统治的趋于衰落，玄学的影响渐渐减弱，魏晋门阀士族对艺术的垄断也被打破。新起的来自庶族的统治阶级要求一种符合于他们的好尚，切近于他们日常世俗生活的艺术，因此玄学的美学所追求的具有形而上意味的“静”的境界不再被重视，绘画上要求一种生动逼真描写日常的人物和生活的作品，“写生”之风大盛。谢赫提出“生动”的概念，正是新的风气影响下的产物。他在《画品》中之所以对顾恺之作作了相当低的评价，也与此密切相关（详下）。“生动”概念的提出，既突出了艺术与生命的关系，同时也推动艺术脱出了门阀世族日益贫乏无味的玄想，走向了世俗的日常生活，这都是具有积极意义的。

### （3）“气韵生动”与“传神写照”的异同

顾恺之提出“传神写照”这一著名的说法，谢赫所说的“气韵生动”与它有理论上的渊源关系，但两者又有不可忽视的区别。

“传神写照”和“气韵生动”都要求表现人物的内在的精神，在这一点上是一致的。但顾恺之所说的“传神”的“神”是和玄学以及佛学所说的“神明”联系在一起的，它强调精神超越于尘世和形体的内在的永恒性、绝对性。所以顾恺之认为“传神”的关键在于眼睛的刻画，而不是外部的形体动作的描写，忘“形”而得“神”才是艺术的最高境界（参见本书顾恺之章）。谢赫所说的“气韵生动”则不然。作为一个“宫体”画家，谢赫虽然一点也不忽视“神”的表现，但更为强调对形体动作、姿态的生动描写。所以他赞赏“体韵道举，风采飘

然”(评陆绥)，“情韵连绵，风趣巧拔”(评戴逵)，“观察详审，甚得姿态”(评刘瑱)，“体法雅媚，制置才巧”(评吴暕)。当然，他也赞美“穷理尽性，事绝言象”(评陆探微)，“但取精灵，遗其骨法”(评张墨、荀勖)，“虽略于形色，颇得神气”(评晋明帝)，并不以逼真地描写对象为能事。但谢赫既将“气韵”与“生动”直接相联，《画品》全书又多处表现出对精细的描写的肯定(如评顾骏之说：“神韵气力，不逮前贤；精微谨细，有过往昔”；评蓬道愍、章继伯时说：“人马分数，毫厘不失，别体之妙，亦为人神”)，因此构成谢赫思想的特征的东西，不是忘“形”得“神”，而是对“神”表现于“形”的动作姿态的生动描写。从前引姚最《续画品》对谢赫绘画的评论，也可清楚地看出他是如何地着力于对人物形体姿态的逼真生动的描写。这正是谢赫区别于顾恺之的地方，也是齐梁绘画区别于魏晋绘画的地方。

谢赫对顾恺之的评论同样清楚地表现了他的上述思想倾向。顾恺之的画曾被谢安叹为“苍生以来所未有”，而谢赫却把顾恺之列在第三品，并评论说：

深(或作“格”、“除”)体精微，笔无妄下。但迹不逮意，声过其实。

这显然是对前人给以顾恺之的高度评价表示不以为然，但所持的理由却是颇为矛盾的。既说“深体精微，笔无妄下”，这应当说是笔能精密地表达出要表现的意思的，可是谢赫却又说顾恺之“迹不逮意”，前者与后者显然存在矛盾。怎样来解释这种矛盾呢？我们认为这是从谢赫对“意”的要求与顾恺之不同而来的。《画品》中有好几处提到了“意”，而特别推崇“新意”。如评顾骏之说：“赋彩制形，皆创新意”；评袁蒨说：“志守师法，更无新意”；评张则说：“意思横逸，动笔新奇”。这种“新意”显然又是同作为“宫体”画家的谢赫所赞赏的对人物的形体动作，亦即人物的“风彩”、“风趣”、“姿态”的

生动描写分不开的。谢赫认为顾恺之“深体精微，笔无妄下”，但却又“迹不逮意”，这个“意”应是谢赫所要求的“新意”。这种“新意”确实是顾恺之所不重视的。顾所重视的是与玄学、佛学思想相联的“神明”，而不是人物外在的形体动作，不是谢赫所重视的“风趣”、“姿态”、“雅媚”等等。就这一点说，谢赫认为顾恺之“深体精微，笔无妄下”倒是很为正确而贴切的。因为顾恺之所要表现的“神明”，正是他所要深人体察的“精微”之所在，也是他“笔无妄下”，极力要加以细致准确地表现的东西。但正因为如此，顾恺之的作品也就缺乏谢赫所赞赏的“新意”，所以在谢赫看来就又是“迹不逮意”的了。谢赫给顾恺之以相当低的评价，并非出于有意的抹煞，或完全缺少鉴赏的识力，而是由于齐梁的画风以及谢赫审美的趣味和要求已大不同于魏晋的缘故。谢赫之后，作《续画品》的姚最，以及唐代的李嗣真、张怀瓘、张彦远（见《历代名画记》）都对谢赫给顾恺之的评价和把顾恺之置于第三品提出了强烈的反对意见。其所以如此，是由于这时谢赫所代表的齐梁宫廷的画风和审美趣味已不再占统治地位，人们又开始看出了顾恺之作品所包含的深意。在实际上，谢赫所代表和赞赏的齐梁宫廷绘画在对人物神情姿态的生动逼真的描绘上大约是超过了顾恺之的，但在美的境界上又显然低于顾恺之。而且在唐代中叶以后，在绘画中表现文人的情趣，重“神”而不重“形”的倾向已明显地发展起来，顾恺之的作品恰好是能与这种倾向相吻合的。

从理论上讲，谢赫的“气韵”这一概念的提出本来是直接源于魏晋的人物品藻的，但对于谢赫来说这一概念却又与梁代宫廷绘画的要求结合在一起。谢赫所追求的“气韵”已不是魏晋门阀士族那种超然物外的精神风度，亦即顾恺之所要“传”的“神”，而是包括“妇人”在内，并且是以“妇人”为主的神情风姿了。因此谢赫也就特别地要强调“生动”，把“生动”直接与“气韵”联系起来。如上所说，以谢赫为代表的齐梁宫廷绘画对“妇人”们的神情风姿的描绘可能

相当之生动,并且也使绘画更接近于日常世俗的生活,但在美的境界上自然要比顾恺之的作品低得多。尽管如此,“气韵生动”较之于顾恺之提出的“传神写照”仍然大大地前进了一步。因为“气韵生动”包含了上面分析过的多方面的理论意义,并且突出了美的诉之于直感的特征,它比顾恺之的“传神写照”或“以形写神”的说法要丰富具体。“神”还是一个较为空泛抽象的概念,“气韵”则深入地揭示了“神”在艺术中的具体表现。一切成功的“传神”都应是有“气韵”的,而不能是一种机械呆板的图解。只有这样,“神”在艺术中才能成为有生命的感人的东西。就欣赏者来说,他从作品中所感受到的“神”也不能是某种抽象空洞的观念,而应是充满着意味深长的“气韵”的,从“神”到“气韵”,表现了中国绘画理论和美学的重要发展。“气韵”和“神”的表现分不开,但“气韵”与“神”又不能简单地等同起来。“气韵”在具体的含义上有别于“神”,它是“神”的观念的丰富和发展,并且表现了一种有别于顾恺之的美学倾向。

## 第四节

### 释“骨法用笔”

前面各章节中已经反复说过,“骨法”是来源于古代面相术的一个术语。它指的是人的骨体相貌,这骨体相貌被认为是与人的寿夭、祸福、贵贱以致操行的清浊直接相联的。因此,在魏晋人物画获得了很大发展,并且自觉地注意到了对人物内在精神的刻画的情况下,它被顾恺之引入了绘画理论,开始成为绘画理论中的一个重要概念。因为人物画既要刻画人物的内在精神,而人物的内在精神自古代到汉魏又被认为是与人的骨体相貌分不开的,所以对“骨法”的描写也就很自然地成为人物画创作的一个重要方面。谢赫所



说的“骨法用笔”的“骨法”是继承顾恺之而来的，它也指人物的骨体相貌。谢赫在评张墨、荀勖时说：

风范气韵，极妙参神。但取精灵，遗其骨法。若拘以体物，则未见精粹；若取之象外，方厌膏腴。可谓微妙也。

这里所说的与“精灵”相对的“骨法”，指的就是人的骨体相貌。谢赫认为张、荀“但取精灵，遗其骨法”，即首先着重于人物精神的刻画，而不斤斤计较骨体相貌的逼真描绘，所以如“拘以体物”，即拘泥于对象的描写是否逼真，那就看不到他们作品的精彩之所在；如“取之象外”，即不停留在形体的逼真上，而体察其对精神的表现，那就会叹服它的精微美妙。这和谢赫在评晋明帝时所说“虽略于形色，而颇得神气”的意思是类似的。但在谢赫看来，张、荀对精神的微妙表现远远超出于晋明帝，达到了很高的境界，所以将张、荀置于第一品。不过，如前已指出，谢赫虽然不以逼真地描写对象为绘画的能事，但他对形体的描绘也仍然是十分重视的，因而对“骨法”即人的骨体相貌的准确生动的描绘也十分重视。如批评姚曇度“纤微长短，往往失之”；毛惠远“其挥霍必也极妙，至于定质，块然未尽其善”；刘瑱“形制单省”；赞美蓬道愍、章继伯“人马分数，毫厘不失”；刘瑱“观察详审，甚得姿态”等。这都与对“骨法”描绘的成功与否密切相关。就谢赫自己的创作来说，据姚最《续画品》中的评述，他对“骨法”的重视更是很为明显。

但是，谢赫对“骨法”的理解已和顾恺之有重要的不同。第一、在顾恺之，“骨法”的描绘同“传神”是完全一致的，因为自古以来面相术即认为人的精神和人的骨体相貌有一种内在必然的联系。而谢赫却认为“遗其骨法”也同样可以达到对精神的微妙的表现，可见对于谢赫来说，“骨法”已不再具有某种神秘的精神意义。这是和齐梁绘画趋向世俗，重视日常生活中的“情韵”的生动表现，而不重

视玄学与佛学所说永恒、绝对的“神明”的表现相关的。“骨法”的概念仍然保留着，也仍然有着指人的骨体相貌的意思，与“体物”是否成功直接相联，但却不具有过去那种特别神圣的意义了。齐梁宫廷绘画以画“神女”、“佳人”为主体，几乎不画有重大政治鉴戒意义的人物（如帝王、烈士、烈女之类），这也是“骨法”概念失去其神圣性的一个重要原因。第二、谢赫把“骨法”和“用笔”联系在一起，第一次明确指出了线是中国绘画造型的基础，同时又拓展和丰富了“骨法”的含义。中国绘画的“用笔”是与书法密切相关的，王微的《叙画》已开始意识到了这一点（参见本卷王徽章）。而书法的“用笔”，在魏末晋初也已经引入了“骨”的观念，用它来说明书法的“用笔”之美（参见本卷魏晋书论章）。到了齐梁，这又在当时的书法理论中得到了进一步的强调。当时论及书法用笔与“骨”的关系的言论有如下一些：

王献之，晋中书令，善隶、篆，骨势不及父，而媚趣过之。  
（羊欣：《采古来能书人名》）

郗超草书亚于二王，紧媚过于父，骨力不及也。（王僧虔：  
《论书》）

崔、杜之后，共推张芝，仲将谓之笔圣，伯玉得其筋，巨山  
得其骨。（王僧虔：《又论书》）

骨丰肉润，入妙通灵。（王僧虔：《笔意赞》）

陶隐居书如吴兴小儿，形容虽未长成，而骨体甚骏快。（袁  
昂：《古今书评》）

蔡邕书骨气洞达，爽爽有神。（同上）

纯骨无媚，纯肉无力，……肥瘦相和，骨力相称。（萧衍：  
《答陶隐居论书》）

子敬泥帚，早验天骨，兼以掣笔，复识人工，一字不遗，两  
叶传妙。（庾肩吾：《书品》）

季琰、桓玄，筋力俱駿。（同上）

在书法中，用笔的“骨”与“力”是分不开的，它是构成书法用笔之美的根本。绘画不是书法，但中国绘画是以线为造型基础的，作画的工具也是写字用的笔，因此不但要求线要完成造型的基本任务，而且还要有书法用笔所产生的线的美。谢赫在王微之后，进一步注意到了绘画的用笔与书法的关系，明确提出了“骨法用笔”的思想。这“骨法”既指人的骨体相貌，也指用笔应具有书法所要求的骨力，其含义是双重的。

在《画品》中，谢赫在评论各个画家时，涉及“用笔”的话有如下一些：

体韵道举，风彩飘然。一点一拂，动笔皆奇。（评陆绥）

画有逸方，巧变锋出。（评姚曇度）

深体精微，笔无妄下。（评顾恺之）

……出入穷奇，纵横逸笔，力道韵雅，超迈绝伦。其挥霍必也绝妙，至于定质，块然未尽其善。（评毛惠远）

斟酌袁、陆，亲渐朱蓝。用笔骨梗，甚有师法。象人之外，非其所长也。（评江僧宝）

意思横逸，动笔新奇。（评张则）

体致不凡，跨迈流俗。时有合作，往往出人。点画之间，动流恢瑄。（评陆杲）

用意绵密，画体简细，而笔迹困弱，形制单省。（评刘瑱）

虽略于形色，而颇得神气。笔迹超越，亦有奇观。（评晋明帝）

善于传写，不闲其思。至于崔鼠，笔迹历落，往往出群。（评刘绍祖）

虽擅名蝉雀，而笔迹轻羸。非不精谨，乏于生气。（评丁

光)

由此可以看出,谢赫对“用笔”的看法有几个要点。第一、要求用笔应是有骨力的,赞美“纵横逸笔,力遒韵雅,超迈绝伦”、“用笔骨梗”、“笔迹超越”,批评“笔迹困弱”、“笔迹轻羸”,认为是不美的。第二、要求“笔无妄下”,“笔迹历落”,即能准确明晰地描写出对象的形体亦即“骨法”。所谓“用笔骨梗,甚有师法”,与“象人”相联系,既有用笔有骨力的意思,也有能准确描写出对象的“骨法”的意思。相反,刘瑱“用意绵密,画体简细,而笔迹困弱,形制单省”,就是用笔既无骨力,又不能很好地描绘出对象的“骨法”的表现。第三、赞美“一点一拂,动笔皆奇”,“巧变锋出”,“动笔新奇”等,显然推崇用笔要有新奇的创造。这仍然是谢赫推崇“新变”思想的表现。第四、用笔的力量的表现与作品的“气韵”密切相关。所谓“纵横逸笔,力遒韵雅,超迈绝伦”,最为明显地指出了笔力与“气韵”的联系。由此也可知谢赫在评骏之时所说的“神韵气力”的“力”是与用笔的“力”不可分的。在评卫协时说“颇得壮气,陵跨群雄,旷代绝笔”,这里所说的“壮气”也与用笔的“力”不可分。晋明帝的画“虽略于神色,而颇得神气”,显然同“笔迹超越,亦有奇观”有关。相反,丁光的画“非不精谨,乏于生气”,也同“笔迹轻羸”有关。陆绥的画“体韵遒举,风彩飘然”,显然离不开“一点一拂,动笔皆奇”。张则的画“意思横逸,动笔新奇”,前者与后者也有不可分离的关系。而“新奇”的用笔,在谢赫看来当然只能是有骨力的、“超越”而有“奇观”的用笔。中国书法的有骨力气势的用笔,本来就有着抒发表现情感的巨大力量,给人以充满生命的感觉。正因为这样,“气韵生动”不能脱离“骨法用笔”。“气韵”的“生动”不但表现在对人的骨体相貌的生动刻画上,而且还表现在用以刻画骨体相貌的线条,同时又具有书法线条的那种富于情感和生命的气势力量。这种线条的美不同于西方绘画中一般所说的“笔触”,它具有可以独立于形象描绘的特殊审美价

值,是构成中国绘画美的一个十分重要的条件。这在后来宋元至明清的文人画中得到了极大的强调。在谢赫的时代,它基本上还是从属于形象的描绘的。但谢赫把“用笔”与“骨法”联系起来,开了后世重视“用笔”的书法美的先河,在理论上肯定了绘画与书法的用笔是相通的,沟通了画法与书法。

总起来看,谢赫所说的“骨法用笔”包含两个相互联系的,应当统一起来的要求:一是“用笔”要能准确刻画出对象的形体,二是要具有书法的骨力之美<sup>①</sup>。这虽然是针对绘画而提出的,但它和“气韵生动”一样,表现了中国古代美学从生命与精神的生生不息的运动中去找寻美的思想。我们已经指出,这是一个深刻的思想。美与艺术的形式,在本质上也是生命的合规律的同时又是自由的运动形式。

## 第五节

### 姚最的《续画品》

从姚最的《续画品》的序中可以清楚看到,《续画品》是谢赫《画品》的续作,但姚最的生平,正史和画史均无记载。有一种说法认为著《续画品》的姚最就是《周书》和《北史》姚僧垣传中所讲到的姚僧垣之子姚最,并考证姚最著《续画品》时约为十五六岁。此说难于成立。首先,就《续画品》的内容和文字看,恐难出于十五六岁的人之手。更重要的是从张彦远的《历代名画记》开始,历代都认为《续画品》是陈姚最撰。而《周书》、《北史》中所记载的姚最,先是在梁,后随其父入长安,仕于北周,以后又仕于隋,其主要的活动是在隋朝,

---

<sup>①</sup> 后世对“骨法”的概念还有新的发展,这里暂不讨论。

一生同陈没有关系。唐窦蒙《述书赋》注中所说“撰有《书名录》”的“隋蜀王府司马姚最”，就是《周书》、《北史》所记载的姚最。如果历代认为《续画品》是陈姚最撰，在姚所属的朝代上没有搞错、误记，那么著《续画品》的姚最应当是陈朝的另一个姚最，不是仕于北周和隋的姚最。通观《续画品》全书的内容，作者对齐梁宫廷绘画的情况十分熟悉，又一再强调绘画的重要性和绘画创作取得成功之难，人们对画家成就的高下常常作出不公正的论断十分不满和深有感概。在评及焦宝愿时又说焦“虽未穷秋驾，而见赏春坊，输奏薄伎，谬得其地。今衣冠绪裔，未闻好学，丹青道堙，良足为慨”。因此，可以推测，作《续画品》的姚最，很可能是一个和齐梁宫廷绘画有密切关系的人物，并且是一个有相当的社会地位（这表现在他直接评论到湘东王萧绎，即后来的梁元帝的绘画），酷爱和深知绘画，努力要维护绘画和画家的地位的人物。《续画品》中称梁元帝为“湘东殿下”，可知姚最此书写于梁元帝即位之前，即承圣元年，公元552年以前。梁元帝初封湘东王，是在天监十三年，即公元514年。但姚最此书之作只能在中大通四年，即公元532年之后。因为姚著是续谢赫的《画品》而作的，《画品》既写于中大通四年之后，《续画品》的成书当然不可能在此年之前。所以，《续画品》的成书应在公元533年——551年这一段时期之内。至于究竟在哪一年，现在已难于确考。从书中讲到“今衣冠余绪，未闻好学，丹青道堙，良足为慨”来看，此书写成时梁代宫廷绘画的繁盛时期已经过去，趋于衰落了。所以此书之作不会太早，大约在梁元帝即位前的几年之内。

从《续画品》的序以及它对各个画家的评论来看，姚最的绘画思想的基本倾向是与谢赫一致的。这表现在姚最也以“六法”为绘画批评的根本原则，认为“画有六法，真仙为难”（评湘东殿下）。此外，姚最对沈标、沈粲、焦宝愿等宫廷画家都作了明显肯定的评价。在评到嵇宝钧、聂松时又称赞嵇、聂“意兼真俗，赋彩鲜丽，观者悦情”，可见姚最对“俗”、“鲜丽”的作品也是充分肯定的。这和齐梁文

艺由“雅”入“俗”的一般倾向，以及谢赫在评姚曇度时肯定其“雅郑兼善”的思想是一致的。但是，姚最的思想倾向也有和谢赫不同之处。这集中表现在他很不满足于谢赫对顾恺之的评价。他说：

至如长康之美，擅高往策，矫然独步，始终无双。有若神明，非庸识之所能效；如负日月，岂末学之所能窥。荀、卫、曹、张，方之蔑矣；分庭抗礼，未见其人。谢云声过其实，良可于邑。列于下品，尤所未安。斯乃情有抑扬，画无善恶。始信曲高和寡，非直名诬，泣血谬题，宁止良璞。将恐畴访理绝，永成沦丧，聊举一隅，庶同三益。

这里对顾恺之作了几高的评价，认为无人能比，并且不客气地说谢赫对顾之所以作了很低的评价，是由于“情有抑扬”，即有主观的偏见，并非顾的作品不好。接着又说到古今有成就的人常常得不到应有的评价，是令人感叹的。这和刘勰在《文心雕龙·知音》中慨叹“音实难知，知实难逢，逢其知音，千载其一乎”相似。姚最和谢赫之所以在对顾恺之的评价上发生了很大的分歧，看来是由于他们的艺术观点既有基本的类似之处，又有歧异的地方。较之谢赫，姚最更强调艺术创造的复杂性和不同画家的个性，认为“夫性尚分流，事难兼善。蹶方趾之迹易，不知园行之步难；遇象谷之风翔，莫测吕梁之水蹈”，又主张“冥心用舍，幸从所好”。从这些话看来，大约姚最认为谢赫对顾恺之的评价是求全责备的，而且不知画家各有其所好。姚最深感绘画创作之难，主张在批评上采取更宽容的态度。如他在评张僧繇时，在指出其成就后又说：“然圣贤矚矚，小乏神气，岂可求备于一人。虽云晚出，殆亚前品”。此外，在审美的趣味上，姚最虽然赞赏“宫体”绘画，但看来也颇为欣赏有文人雅趣的绘画。这从他对最早的山水画家之一萧贲的评价中可以清楚看到。他对顾恺之的高度评价，可能也与此有关。

但是，整个而言，姚最还是齐梁重写生的画风的肯定者，这与顾恺之着意于“神”的追求是不同的。姚最在评湘东王时说：“天挺命世，幼禀生知，学穷性表，心师造化”；在评萧贲时说：“雅性精密，后来难尚。含毫命素，动必依真”；在评张僧繇时说：“善离塔庙，超越群工。朝衣野服，今古不失，奇形异貌，殊方夷夏，实参其妙”。至于他对谢赫写生技巧的高度肯定，更是鲜明地表现了姚最重写生的思想倾向。他所提出的“幼禀生知”和“心师造化”的思想，两者都对后世发生了影响。前者为重天才者所发展（如宋代郭若虚主张“气韵必在生知”），后者也成为很多画家的共同看法，肯定艺术的创造是与对自然的观察不能分离的。



## 第二十章

# 齐梁书论中的美学思想

较之魏晋,齐梁的书论有更进一步的具体的发展,出现了许多专门讨论书法问题的著作。本章只限于对那些在美学上具有较重要理论意义的著作和思想作一个概略的评述。

### 第一节

#### 王僧虔的书论

王僧虔(公元426—485年),齐代书法家和书法理论家,琅邪临沂(今属山东)人。他是宋左光禄大夫王曇首之子,王曇首又是王珣之子,所以王僧虔出身于东晋王氏大族,在谱系上与王羲之同属一族,和王微是堂兄弟。他先仕于宋,后入齐,官至侍中左光禄大夫,永明三年(公元485年)卒。他的书法深得爱好书法的齐高帝和竟陵王子良的赏识。在齐代书坛,他是执牛耳的人物。梁庾肩吾《书品》把他列在中品的中之上,并称“王僧虔雄发齐代”。除书法外,王僧虔深通文史典故和音律。

王僧虔的书法理论批评著作颇多。现存《书赋》、《论书》、《笔意

赞》。其中《论书》一文，历代抄录有错乱处，严可均辑《全齐文》已加订正。《笔意赞》载于《书苑菁华》卷十八，题下有汝璞案：“《图书集成》作齐王僧虔撰”，《全齐文》未收入。此外，王僧虔尚著有《答高帝论书启》，已佚。他又曾以宋代羊欣的著作《采古来能书人名》（或作《古来能书人名录》）上呈，后世以为僧虔所著，非是。

王僧虔的《书赋》是一篇很值得注意的文章，载于《艺文类聚》卷七十四，《全齐文》卷八，全文如下：

情凭虚而测有，思沿想而图空。心经于则，目像其容，手以心麾，毫以手从，风摇挺气，妍媸深功。尔其隶明敏婉媚，绚蒨趋将，摘文筐缦，托韵笙簧，仪春等爱，丽景依光，沈若云郁，轻若蝉扬。稠必昂萃，约实箕张，垂端整曲，裁邪制方。或具美于片巧，或双竞于两伤，形絳靡而多态，气陵厉其如芒。故其委貌也必妍，献体也贵壮，迹乘规而骋势，志循检而怀放。

这篇赋不长，又不事夸饰，文字平平，却有见解。所谓“情凭虚而测有，思沿想而图空”，与陆机《文赋》“课虚无以责有，叩寂寞而求音”的说法类似，用来说明书法艺术的创造是很为贴切的。因为书法不是单纯再现的艺术，没有具体可见的摹拟对象，但它又要使书法家的情”与“思”化为可见的书法形象，因此书法艺术的创造正是要通过情感和想象的作用把不可见的东西化为可见的东西，也就是“凭虚而测有”，“沿想而图空”。这也正是书法艺术创造的特殊困难所在。王僧虔认为，在这种创造的过程中，“心经于则，目像其容，手以心麾，毫以手从，风摇挺气，妍媸功深”。这就是说，“心”要遵依法则或常理，同时又要想象出其可见的形象，并且做到心手相应，下笔之后才能取得“风摇挺气，妍媸功深”的效果，亦即使书法形象具有感人的生命，妍美华丽而又有很深的功力。这种说法，相当准确地描述了书法艺术创造中将不可见的精神性的东西转化为纸上

可见的书法形象的过程，它具有不限于书法的普遍意义。实际上，一切艺术作品的创造，包含再现性的作品的创造都需要把存在于人的心灵中不可见的精神性的东西化为可见的艺术形象。在这过程中，一方面需要“心经其则”，另一方又需要“目像其容”，使心灵中的理性的东西和想象中的感性的东西两者达到交融统一。在实际进行传达的过程中，一切成功的传达也都是以心手相应为其特征的。“手”的活动，亦即传达的活动完全与情感、想象相一致，成为一种得心应手的、自由的，而非机械的活动。王僧虔在极为简练地陈述了书法艺术的创造活动之后，接着又采用自古相传的比拟形容的方法描写了书法形象的美。其中值得注意的，不只是“凭虚而测有”，“沿想而图空”的书法艺术，终究还有“沈若云郁，轻若蝉扬”等与现实形象相通的美，而且还“托韵笙簧”，即通于音乐的美。王僧虔对音乐很有研究，他所写的《乐表》清楚地说明了这一点（见《全齐文》卷八）。虽然索靖的《草书势》已用“骋辞放手，雨行冰散，高音翰厉，溢越流漫”来形容书法的美，看出了书法美与音乐美的相通之处，但远不如王僧虔讲得这样明确。而且王僧虔的“托韵笙簧”的说法标举了一个“韵”字，在《乐表》中他也曾讲到“风味之韵”，这个“韵”是一种需要体味的含蓄不尽的美，它更切合于书法美的特征。在标举“韵”的同时，王僧虔的《书赋》又以“气”来说明书法美，先是说“风摇挺气，妍媸功深”，后又说“形骸靡而多态，气凌厉其如芒”。由此可见，王僧虔对书法美的论述已隐含着后来谢赫在绘画上所提出的“气韵”的观念。王僧虔所说“其委貌也必妍，献体也贵壮”，前者与“韵”的美分不开，后者则显然与“气”相联。这是王僧虔对书法美的一个基本要求，它也表现在王僧虔《论书》对各个书法家的评论之中。最后，王僧虔在《书赋》中说：“迹乘规而骋势，志循检而怀放”。他主张“乘规”、“循检”，即遵循规矩法度，这是他在《乐表》中反对“不顾纪律”，“排斥典正”的思想在书法理论上的表现，显然是儒家的观念。但他又主张“乘规而骋势”，“循检而怀

放”，这又不同于儒家的观念，而且看出了在书法艺术的创造中，高度的自由是与合规律不可分的，自由并非根本不顾任何规律。这也具有不限于书法艺术的普遍意义。

王僧虔的《论书》是对历代书家的评论。它的值得注意的地方，一是提出了艺术中的“天然”与“功夫”的问题。他说：“宋文帝书，自谓不减王子敬。时议者云：‘天然胜羊欣，功夫不及欣’”。这个问题，后来在庾肩吾的《书品》中进一步得到了发挥（详后）。其次，王僧虔对各个书家的评论，很为重视“力”与“媚”的问题。评王珣说：“笔力过于子敬”；评张芝、索靖、韦诞、钟会说：“笔力惊绝”；评郗超说：“紧媚过其父，笔力不及也”；评孔琳之说：“天然绝逸，极有笔力”；评萧思话：“全法羊欣，风流趣好，殆当不减，而笔力恨弱”；评谢综说：“书法有力，恨少媚好”。由此可见，王僧虔对于书法，既要求要有“力”，又要求要有“媚”。他抓住了书法美两个基本的方面，进一步深化了魏晋的书论。从一般美学理论上来看，“力”与“媚”的结合亦是谢赫章中已分析过的“气”与“韵”的结合，阳刚之美与阴柔之美的结合。“力”与“媚”虽可有所偏，但不应有所缺。这是中国古代美学的一个具有重要意义的思想。

王僧虔的《笔意赞》论述了书法中的“形质”与“神彩”，同时也讲了他在《书赋》中所说的心手相应的思想。他说：

书之妙道，神彩为上，形质次之，兼之者方可绍于古人。以斯言之，岂易多得？必使心忘于笔，手忘于书，心手达情，书不妄想，是谓求之不得，考之即彰。（《书苑菁华》卷十八）

这里对书法的“形质”与“神彩”的区分以及对两者关系的论述，在王僧虔之前未见到如此明确的说法。这种区分和论述很可能受到顾恺之及其后宗炳、王微关于绘画中的“形”与“神”的论述的影响。

总的来说,都是东晋至宋玄学与佛学所讨论的形神关系的理论在艺术理论上的表现。王僧虔的说法第一次明确地指出书法美是由“形质”与“神彩”两个方面所构成。所谓“神彩”即是书法所表现的审美的情感、精神,也即是王僧虔在《书赋》中所说“情凭虚而测有,思沿想而图空”的“虚”和“空”,但两者与“情”、“思”相关,又必须表现为“有”和“图”,即具有可见的“形质”。王僧虔既认为“神彩为上,形质次之”,肯定了书法美的精神性,并把它放在首要地位,同时又不否认“形质”,而主张“神彩”与“形质”两者应兼而有之。王僧虔的《笔意赞》的“赞”中还讲到了“骨丰肉润,人妙通灵”,“纤微向背,毫发死生”,涉及书法的用笔与结体的美的微妙性,包含着对形式美的法则的理解。而且“骨丰肉润”的说法,第一次明确地在“骨”的问题之外提出了“肉”的问题。这不但对书法理论,而且对后来的文学、绘画理论也发生了影响。刘勰《文心雕龙·风骨》中用鸟来比喻文章,认为鸢翟的“肌丰而力沈”和鹰隼的“骨劲而气猛”都有所欠缺,实际上也包含着“骨”与“肉”应当恰当地结合的意思。后来中国画论主张绘画要“有骨有肉”,也是要求“骨”与“肉”必须结合,不应有所欠缺,在这种十分素朴直观的说法里,包含着对艺术作品内在的思想感情的深度、力量、结构的严整和作品具体内容的丰富性、感性表现的魅力这两个方面的统一的理解。

总的来看,王僧虔的书法理论在齐梁书论中是特出的,它敏锐而深刻地触及了艺术创造过程中的一些重要问题,超过下面将要讲到的袁昂、萧衍、庾肩吾等人的书论。其所以如此,不仅因为王僧虔有着多方面的文化素养,而且还因为他曾仔细思考研究过老庄哲学和玄学,很注意理论思辨能力的培养。这从他的《诫子书》中可以清楚地看出(见《全齐文》卷八)。在齐代,王僧虔作为东晋玄学清谈世家的后代(他的祖父王珣及他在《论书》中提到的“亡从祖中书令珉”,均善玄谈),是一个仍然很重视玄学论辩的人物,对玄学论辩的种种问题十分清楚。他的《诫子书》详述了这些问题,所以常为

玄学的研究者所引用。

## 第二节

### 袁昂的《古今书评》

袁昂(公元461—540年),字千里,陈郡阳夏人。初仕齐,入梁官至司空,加特进左光禄大夫,很受梁武帝的宠遇。他是刘勰、谢赫的同时代人,能书善画,著有《古今书评》。从文中可以看到,这篇文章写于普通四年,即公元523年,是袁昂奉梁武帝之勅评古今书而作的。

《古今书评》在书法理论上无什么特别的见解,但它十分突出地表现了魏晋人物品藻的风习对于艺术的欣赏批评的影响。通篇对于每一书家的作品的美和风格特点的评论,都仿照魏晋人物品藻的方式,以对人或自然的美的描绘来加以形容比拟。前者如:

王右军书如谢家子弟,纵复不端正者,爽爽有一种风气。

王子敬书如河、洛少年,虽皆充悦,而举体沓拖,殊不可耐。

羊欣书如大家婢为夫人,虽处其位,而举止羞涩,终不似真。(《全梁文》卷四十八)

其余按此种方式评论者尚多,不具引。以自然美来比拟书法作品的美者也不少,如:

崔子玉书如危峰阻日,孤松一枝,有绝望之意。

师宜官书如鹏羽未息,翩翩自逝。

韦诞书如龙威虎振，剑拔弩张。

此外，还有以音乐美来形容书法美的，如：

皇象书如歌声绕梁，琴人舍徽。

这种评论的方法，亦即魏晋人物品藻中“题目”的方法，对后来的文艺评论有很大的影响。不但用之于书法、绘画，也用之于文学。宋代敖陶孙的《臞翁诗评》就是这样。如其中说：“魏武帝如幽燕老将，气韵沉雄。曹子建如三河少年，风流自赏。鲍明远如饥鹰独出，奇矫无前”等等，在格式上与袁昂的《古今书评》如出一辙。唐代司空图《诗品》的写法，实际也是从袁昂所应用的魏晋“题目”的方法发展而来的。这种品题式的文艺评论，虽然常有不确定的空泛弱点，但它能直感而具体地说出不同作家的作品的美，唤起人们的欣赏体验。从美学上看，袁昂的《古今书评》的意义，主要不在书法本身，而在它典型地发展了这种评论的方法。中国的文艺评论，历来十分重视对作品的品味和欣赏的感受，经常能以高度精练而富于形象意味的语言说出某一作家的作品的美之所在，这是和这种品题式的评论方法的发展分不开的。其所以如此，是由于中国古代美学始终把审美的境界和人生境界相连，而且把审美境界视为人生的最高境界。因此，对艺术的美的把握，也就是对和某种人生境界相连的审美境界的把握。这种把握是理性的，但又是感性直观的，两者完全融为一体。自魏晋强调个体的才情风貌以来，这种对艺术作品的审美把握的方法更是得到了很大的发展。在中国现代，鲁迅很好地继承了这种方法，这鲜明地表现在他为许多文艺作品所写的序、跋之中。

## 第三节

### 萧衍的书论

萧衍(公元464—549年),字叔达,南兰陵(今江苏常州西北)人,梁王朝的建立者,即梁武帝。他在文学、书法、音乐等方面均有相当的修养和造诣。尽管他信佛,自称“无欲”,其实是一点也不忽视文艺所带来的美的享受的。梁代文艺的发展和他的倡导有很大的关系。

萧衍在书法理论方面的著作有《观钟繇书法十二意》、《草书状》、《答陶隐居论书》。其中,第一篇依据对钟繇书法的研究,对书法的技巧(用笔与结体)问题作了重要概括,这是过去所未见的。同时还提出了钟繇的书法比王羲之为高的看法。但总的来说,在美学理论上无太大的价值。第二篇基本上是依照前人的方法,用种种比喻来形容草书的美,没有多少新意。第三篇是萧衍与有“山中宰相”之称的道教重要人物、隐士,同时也是书法家的陶景(公元456—536年)讨论书法的通信,应与陶弘景《与梁武帝论书启》、《论书启》合观。这一篇较有美学价值。此外,历代还说梁武帝著有《古今书人优劣评》,其内容与袁昂《古今书评》有很多相同之处,但对一些书家的评论与袁作不同(如对王羲之、萧思话、庾肩吾等的评价),排列次序也不一样,对袁作论及的书家有的略去了,又增加了不少袁作未论及的其他书家。有人认为此文非梁武帝作,我们认为两文的差异不小,因此可能是袁昂上《古今书评》后梁武帝加以修改增删而成,所以后人题为梁武帝作。两文既不能等同,改后的文字也比袁作为好,所以此文应视为袁昂与梁武帝合作,但在书法理论上没有提出什么新的东西。



萧衍的《答陶隐居论书》，进一步论述了王僧虔已提出的书法的“骨”与“肉”的问题，并涉及了书法美的特征。他指出“纯骨无媚，纯肉无力”，把“骨”与“力”相联，“肉”与“媚”相联，要求两者兼具，比王僧虔更为明确地阐发了上节所说“骨”与“肉”结合的思想。萧衍还指出成功的书法艺术具有如下的特征：

若抑扬得所，趣舍无违；值笔连断，触势锋郁；扬波折节，中规中矩；分间下注，浓纤有方；肥瘦相和，骨力（疑应为肉）相称；婉婉暖暖，视之不足；棱棱凛凛，常有生气；适眼合心，便为甲科。（《全梁文》卷六）

这里萧衍把书法的美视为抑扬、趣舍、连断、浓纤、肥瘦诸因素的恰当的和谐统一，最后又归结到整个书法形象“常有生气”，“适眼合心”使人“视之不足”。这既体现了中国古代美学从对立因素的和谐统一中去找美的观点，同时又强调了书法美与生命的力（“生气”）的表现的关系，以及在欣赏中感官的快适（“适眼”）与精神的愉快（“合心”）的关系。较之于王僧虔，萧衍在书法的“神彩”与“形质”两者之间，更为强调“形质”所给人的美的愉悦，对此作了比王僧虔更为深入具体的说明。这与梁代宫廷文艺很为重视感官愉悦的美分不开，和萧纲所倡导的“宫体”派的理论在根本上是一致的。

## 第四节

### 庾肩吾的《书品》

庾肩吾（公元487—551年），字子慎，南阳新野（今属河南）人。他一生与萧纲的关系十分密切，很得萧纲的宠爱。萧纲封晋安王，

他是萧的常侍。此时钟嵘任萧的记室，所以庾与钟是共过事的。萧封太子后，庾兼任东宫通事舍人。及萧即位为简文帝，官度支尚书，仅一年即死去。他善辞赋，是萧纲“宫体”派文学中的一个重要人物。又长于书法，袁昂《古今书评》中已评论了他的书法。《古今书评》作于普通四年，即公元523年，可见此时庾已书名大显。作为在宫廷有重要地位的书家，庾出而论书家的优劣，著《书品》，自然是十分适合的。较之于钟嵘的《诗品》和谢赫的《画品》，《书品》在体例论述上都显得更为系统严密。它严格采取“九品论人”的方法，分为上、中、下三品，每品中又再分上、中、下三等。评论的文字也甚为简洁精练，但思想却不如钟、谢深刻。《书品》在书法史上有重要的意义。从美学的角度看，最值得注意的是他对王僧虔已提到的“天然”与“工夫”的阐发。

《书品》把张芝、钟繇、王羲之三人列为上品之上，在评论中说：

张工夫第一，天然次之。衣帛先书，称为草圣。钟天然第一，工夫次之。妙尽许昌之碑，穷极邺下之牍。王工夫不及张，天然过之。天然不及钟，工夫过之。（《全梁文》卷六十六，下引同）。

这里所谓的“天然”，是与天才分不开的，“工夫”则是后天学习的程度。如张芝临池学书，池水尽黑，以及庾肩吾所说“衣帛先书”，即是“工夫”的表现，所以说“张工夫第一，天然次之”。庾不否认“工夫”，但更为重视“天然”，即天才的表现。他说：

敏思藏于胸中，巧意发于毫铉。詹尹端策，故以迷其变化；英韵倾耳，无以察其音声。殆善射之不注，妙斲轮之不传。是以鹰爪舍利，出彼兔毫；龙管霜润，游兹蚕尾。学者鲜能具体，窥者罕得其门。若探妙测涂，尽形得势，烟华落纸将动，风

彩带字欲飞，疑神化之所为，非人世之所学。

这就是庾肩吾对艺术创造上的“天然”亦即天才的相当精练生动的描述，其特点是纯任自然，而没有一定的规矩可循。这显然是来源于庄子美学的观念。这种“疑神化之所为，非人世之所学”的“天然”在艺术上的表现，就是后世所称的“神品”。而以“工夫”取胜，通过苦学而能的，就是后世所谓“能品”。“天然”与“工夫”的这种区分，类似于康德与黑格尔美学对天才与才能的区分，它是一个有重要意义的美学问题。天才是大艺术家之所以有高度成就的一个不可缺少的条件，尽管学习也是不可缺少的。庾肩吾的这重“天然”而不否定“工夫”的思想，和刘勰《文心雕龙》重“自然之恒资”（《体性》），主张“文章由学，能在天资”，“才为盟主，学为辅佐”（《事类》）的思想也是一致的。但庾肩吾是从文艺评论的观点来看这个问题的，因此他又对兼有“天然”和“工夫”的艺术家提出了何者较优的问题。这是一个有创造性的重要看法。因为同属兼有“天然”和“工夫”的艺术家，有的以“天然”胜，而“工夫”较缺；有的以“工夫”胜，而“天然”较差。两者常常是不平衡的。在不平衡的情况下，以“天然”胜者要优于以“工夫”胜者。庾肩吾对张、钟、王三人的书法的评价，认为“张工夫第一，天然次之”，这就不及“钟天然第一，工夫次之”。“王工夫不及张，天然过之”，实即王胜于张。但比之钟，“天然不及钟，工夫过之”，这又不及钟了。所以，在张、钟、王三人之中，庾肩吾最为推崇的还是钟，因为他在“天然”上既胜于张，又胜于王。这种推崇钟的看法与梁武帝的看法是一致的。梁代把钟置于王之上，对王的极度推崇实始于唐代。

庾肩吾对各个书家的评论，还表现他与“官体”派的美学完全一致，重视“新变”，又重视“情”的表现和形式的感官愉悦的美。他评阮研时说：“阮研居今观古，尽窥众妙之门。虽复师王祖钟，终成别构一体”。这就是对“新变”的推崇，不取泥古不化，与谢赫《画

品》所说“师心独见，鄙于综采”是一致的。在评阳经等十五人时，庾肩吾说：“此十五人，虽未穷字奥，书尚文情。披其丛薄，非无香草；视其涯岸，皆有润珠。故遗斯纸，以为世玩”。在评卫宣等十二人时又说：“此十二人，皆五味一和，五色一彩。视其雕笔，非特刻鹄；人人下笔，宁止追响。遗迹见珍，余芳可寻。诚目驱驰并驾，不逮前锋，而中权后殿，各尽其美”。这都是有见于这些书法家的作品“书尚文情”和具有悦人的美感而给以肯定的评价的。

[ G e n e r a l I n f o r m a t i o n ]

书名 = b o o k \_ 1 0 4 7 9 8 7 0

作者 =

页数 = 8 1 7

S S 号 = 1 0 4 7 9 8 7 0

出版日期 =

封面  
书名  
版权  
目录  
正文