

# 传统文化的特殊性 对中国古代文艺理论的影响

钟 华

(四川师范大学 文学院, 成都 610068)

**摘要:**典型的大陆农耕文化类型、整体直觉感悟的思维方式、以道为根本的哲学观念、方块字这一传承工具,都使得中国传统文化体现出了鲜明的特殊性。正是这种文化上的特殊性,从根本上造就了中国古代文艺理论独具特色的基本形态。

**关键词:**传统文化;特殊性;中国古代文艺理论

**中图分类号:**G02 **文献标志码:**A **文章编号:**1000-5315(2011)05-0113-07

## 一 农耕文化类型对中国古代文艺理论的影响

尽管“地理环境决定论”有着这样那样的不足,但至少“在阐释一种文化原初形态的成因方面还是比较有效的。中国除东面临海外,其余三面都被高山、森林、草原、大漠环绕,中间是大片适宜耕种的土地,再加两条大河自西向东横贯全境,并且沿途都有发达的支流水系,这样的自然地理环境条件决定了中国传统文化必然成为一种典型的大陆农耕文化(大陆文明、黄色文明),也决定了中国人的生产生活必然体现为马克思所说的典型的“亚细亚”生产生活方式。

那么,这样的文化类型及生产生活方式对中国古代文艺理论有何影响呢?

1. 土地、河流、阳光、雨露、四季变迁等等这些自然因素,都必然成为中国人的生存所依、生命之根,并与中国人的生产生活状况息息相关。这就从根本上决定了中国人视自然为母体,追求人与自然之间的和谐,形成“天人合一”观念;而对自然的崇尚与亲近、对自然万象及其变迁的敏感、对人与自然间和谐关系的体验等等,很容易在文艺发生学方面形成“言

志”说<sup>①</sup>、“缘情”说<sup>②</sup>、“物感”说<sup>③</sup>、“观物取象”说<sup>④</sup>以及“外师造化,中得心源”说<sup>⑤</sup>等等;也很容易在文艺类型学方面形成以“抒情性”文艺创作为主的格局,从而在文艺理论类型方面催生大量关于“诗”、“词”、“曲”、“小品文”、“写意画”等等这些抒情性文艺样式的相关理论(与之相反,必须时常在浩瀚、凶险而又神秘莫测的大海中求生存而孕育出的海洋文明、蓝色文明,则易催生强调“人的主体性”和“征服自然”的观念,容易催生“叙事性”文艺创作及其相关理论)。

2. 随大陆农耕文化类型或者说“亚细亚”生产生活方式而来,必然形成中国人重视“血缘宗法”、“敬老尊上”等等“崇尚礼义”和追求“情理平衡”等等观念(相反,海洋文明、蓝色文明则易催生强调个体的“独立”、“平等”,“尚力”、“尚勇”,以及要么“作为胜利者灿烂辉煌地生”、要么“作为失败者悲壮惨烈地死”等等观念),进而在文艺创作原则和文艺批评标准方面要求“思无邪”<sup>[1]《为政》</sup>、“乐而不淫,哀而不伤”、“尽善尽美”<sup>[1]《八佾》</sup>、“文质彬彬”<sup>[1]《雍也》</sup>、“放郑声”<sup>[1]《卫灵公》</sup>,要求“主文而谲谏”、“发乎情,止乎礼

收稿日期:2010-11-05

作者简介:钟华(1964—),男,重庆永川人,四川师范大学文学院教授,博士生导师。

义”<sup>[2]</sup>《毛诗序》、“温柔敦厚”<sup>[3]</sup>卷五十等,追求一种“中和之美”<sup>⑥</sup>;在文艺的社会功能方面要求诗“可以兴,可以观,可以群,可以怨。迩之事父,远之事君,多识于鸟兽草木之名”<sup>[1]</sup>《阳货》,要求诗能够“风天下而正夫妇”,能够“正得失”,能够“经夫妇,成孝敬,厚人伦,美教化,移风俗”,能够“上以风化下,下以风刺上”<sup>[2]</sup>《毛诗序》;要求乐“足以感动人之善心”、“可以善民心”、“移风俗”<sup>[4]</sup>《乐论》,能够“通神明,立人伦,正情性,节万事”<sup>[5]</sup>《礼乐志》等等。

3. 随农耕文化类型或者说“亚细亚”生产生活方式而来的“敬老尊上”、“崇尚礼义”等观念,一方面有利于形成稳定、悠久的中国文化传统,另一方面也很容易滋生出一种因循守旧、封闭保守的文化心态(相反,海洋文明、蓝色文明则易催生勇于冒险、敢于创新的精神,从而形成一种“弑父”式的文化发展模式,亚里士多德所谓“吾爱吾师,吾更爱真理”即其典型写照)。前者有利于中国古代文艺理论形成一套结构稳定、历史悠久的话语体系和研究范式,而后者又很容易在文艺发展论上形成一种“文艺退化史观”和不断反复出现的“复古主义文艺思潮”(如唐代韩愈、柳宗元倡导的“古文运动”,宋代严羽主张的“以汉魏晋盛唐为师,不作开元天宝以下人物”,明代前后七子的“文必秦汉,诗必盛唐”之类)<sup>⑦</sup>;在文艺创作论上强调师法古人、“守家法”(如宋代“江西诗派”的“宗杜”,元代方回的“一祖三宗”,清末“宋诗派”的“宗黄”,明中叶兴起的“唐宋派”古文的“宗唐宋八大家”,清中叶兴起的“桐城派”古文对“义法”、“雅洁”和“神、理、气、味”的讲究等等),强调“依经立义”(后世历代儒家的诗论、文论、乐论等等都强调要以原始儒家的“四书”、“五经”等经典以及汉儒、程、朱等人的经典阐释为指归和准绳),进而将文艺理论研究变成了一种陈陈相因的“注经式学问”(这一点还与中国哲学对“道”的看法有关,后详)。

如果说天赐的自然地理环境条件只是从物质生产、生活方面间接地造就了中国文化的特殊性,那么,中国人特殊的思维方式、哲学观念和语言文字则从精神生产、生活方面更加直接地造就了中国文化的特殊性。相应地,它们也都从根本上更加直接地塑造了中国古代文艺理论的独特形态。

## 二 整体直觉感悟的思维方式对中国古代文艺理论的影响

中国文化的特质特征与其偏重整体直觉感悟的

思维方式一体两面,二者互为因果,相互生成。就现存材料看,早在中国文化的萌芽时期,中国人就不仅强调包括人在内的宇宙万物始终处在生生不息的生命过程之中,而且特别强调生命的有机整体性、不可分解解析性,因而在思维方式上向来重视整体直觉感悟超过逻辑分析。在先秦诸子百家中,除名家学派、《墨经》(下)的作者、与惠施斗嘴时的庄子等比较重视逻辑分析和推理外,大都更重整体直觉感悟思维。这一点与西方、尤其是希腊文化精神很早就注重明晰的概念定义和命题、注重严密的逻辑分析和推理的思维方式有着显著的区别。

那么,这样一种思维方式对中国古代文艺理论又有何影响呢?

1. 无论在文艺创作还是在文艺欣赏方面,都非常强调文艺作品的有机整体性(不可分解解析的生命特征)。在文艺创作上,在内容摄取和表现形式的筹划中特别重视保存描述或吟咏对象的鲜活的生命特征,传达真切的人生经验和体悟,并形成了悠久深远的“比、兴”传统;在文艺欣赏上,特别重视直接面对作品去深入体验,徜徉涵泳,而在表达审美经验和批评作品时,绝少采用西方那种先为概念(范畴)下定义然后再借助分析推理形成判断命题的形式,而宁愿倚重一些模糊多义、玄虚难致的概念和非逻辑分析的类似性感受的现象描述方式。陆机《文赋》、刘勰《文心雕龙》、严羽《沧浪诗话》、王夫之《古诗评选》、叶燮《原诗》、王国维《人间词话》等等,莫不如此;特别是司空图《二十四诗品》和姚鼐《复鲁絜非书》,最为典型。就概念言,一个“风骨”、“神韵”之类的概念的翻译和把握就会难坏许多西方人,因为经过长期“逻各斯”浸染的西方文化中压根儿就不会产生这样的概念;以言述方式言,中国古代文艺理论惯常采用两种方式:一是从类似性感受的角度进行诗意的现象描述<sup>⑧</sup>,二是大量采取连用同类的众多意象来作比的博喻方式进行描述<sup>⑨</sup>。

2. 不仅将“气”视为文艺的生命之所在,认为文艺创作和文艺欣赏都离不开“气”,而且还形成了一套以“气”为核心词素的概念和命题体系,并发展出了源远流长的“养气”说。这方面的例子不胜枚举。概念如:“精气”、“灵气”、“神气”、“元气”、“自然之气”<sup>⑩</sup>、“清气”、“浊气”、“齐气”、“逸气”<sup>⑪</sup>、“气韵”<sup>⑫</sup>等等。命题如:“冲气以为和”(《老子》第四十二章)<sup>⑬</sup>;“若一志,无听之以耳而听之以心,无听之

以心而听之以气”<sup>[6]</sup>《人问世》；“转气如神”<sup>[7]</sup>《内业》；“文以气为主”<sup>[8]</sup>卷五十二《典论·论文》；“气韵生动”（谢赫《古画品录·六法》）<sup>④</sup>；“情之含风，犹形之包气”，“意气骏爽，则文风清焉”，“缀虑裁篇，务盈守气”<sup>[9]</sup>《风骨》；“气即风骨之本”<sup>[10]</sup>黄叔琳《文心雕龙·风骨》言气一段批语，1046；“气即风骨，更无本末”<sup>[10]</sup>纪昀反驳黄氏语，1046 等等。“养气”说最迟始自《孟子·公孙丑》（上）<sup>⑤</sup>和《庄子·达生》篇<sup>⑥</sup>，王充自述曾著《养性》之书十六篇“以养气自守”<sup>[11]</sup>卷三十《自纪》；刘勰《文心雕龙》亦特著《养气》篇，认为“率志委和，则理融而情畅；钻研过分，则神疲而气衰。……是故吐纳文艺，务在节宣，清和其心，调畅其气，烦而即舍，勿使壅滞”，并称其为“卫气之方”，主张“玄神宜宝，素气资养”等等<sup>[9]</sup>646—648。

3. 强调“有”与“无”、“实”与“虚”、“阴”与“阳”、“物”与“我”、“情”与“景”、“质”与“文”、“形”与“神”、“巧”与“拙”等等，名相克而实相生，名相分而实相合，把它们分开来说不过是一种权宜之计、方便之辞。相关的言说俯拾即是。譬如关于“有”“无”“虚”“实”，司空图《二十四诗品·含蓄》品云“不著一字，尽得风流”<sup>[12]</sup>21，笄重光《画筌》云“实景清而空景现……虚实相生，无画处皆成妙境”<sup>[13]</sup>694；关于“物”“我”，刘勰《文心雕龙·神思》篇云“思理为妙，神与物游”<sup>[9]</sup>493，司空图《与王驾评诗书》云“思与境偕”<sup>[12]</sup>30，苏轼《书晁补之所藏可画竹三首》之一云“身与竹化”<sup>[14]</sup>卷二十九；关于“情”“景”，范晞文《对床夜语》云“景无情不发，情无景不生”<sup>[15]</sup>卷二，王夫之《古诗评选》评谢灵运《登上戍鼓山诗》云“情不虚情，情皆可景；景不虚景，景总含情”<sup>[16]</sup>卷五，《姜斋诗话》内编一六亦云“夫景以情合，情以景生，初不相离”<sup>[17]</sup>卷二；关于“文”“质”，《论语·雍也》篇云“质胜文则野，文胜质则史”<sup>[1]</sup>卷六，刘勰《文心雕龙·情采》篇云“文附质也……质待文也”<sup>[9]</sup>537，胡应麟《诗数·内编》云“质中有文，文中有质”<sup>[18]</sup>卷二，刘熙载《艺概》亦云“孤质非文，浮艳亦非文也”<sup>[19]</sup>卷一，“质文不可偏胜”<sup>[19]</sup>卷二；关于“形”“神”，司马迁《史记·太史公自序》引司马谈《论六家要旨》云“形神离则死”<sup>[20]</sup>卷一百三十；关于“巧”“拙”，《老子》第四十五章云“大巧若拙”<sup>[21]</sup>卷二，刘熙载《艺概》云“古朴而近华，古拙而近巧”<sup>[19]</sup>卷一。以上可统称为“文艺辩证法”。

### 三 以道为根本的哲学观念对中国古代文艺理论的影响

“道”是中国传统哲学的最高范畴（西方与之对

应的则是“逻各斯”或“存在”）。在中国传统哲学观念中，“道”是世界万物的本根、本原和最高实体（本体），也是人的一切创造活动必须遵循的根本规律。“道”的根本特性是超验性、自由性（超规定性）；“道”的根本特征是只可体证、不可言说（超逻辑性）。而西方的“逻各斯”本身即有“话语”、“道说”和“逻辑地表述”之义。“道”的这些本性和特征从根本上造就了整个中国文化的特殊性，当然也从根本上影响了整个中国古代文艺理论的形成和发展的特殊形态。

那么，这种以“道”为根本的哲学观念对中国古代文艺理论又有何影响呢？

1. “道生万物”<sup>[21]</sup>卷下却非任何一物<sup>⑦</sup>卷七下，“道无所不在”<sup>⑧</sup>卷七下却“视之不见，听之不闻，搏之不得”<sup>⑨</sup>卷上。这就是说，“道”作为世界万物的“本根”和“本原”，它是一种“超验”的最高实体（本体）。《易·系辞上》云“形而上者谓之道，形而下者谓之器”<sup>[22]</sup>卷七，并随之形成了重“道”轻“器”的传统。这一点深深地影响了中国古代文艺理论。譬如，它认为各种文艺类型都有自己的“道”：文有“文道”，诗有“诗道”，画有“画道”，书有“书道”等等。且探寻其“道”是首要的、根本的，其他都是细枝末节。所以，《文心雕龙》开篇即是《原道第一》。加之有重“道”轻“器”传统，所以中国文艺理论中还将文艺创作及其作品所取得的成就，由低到高排出了“技→艺→道”三个不同层次的境界<sup>[6]</sup>卷二上，并且主张以“道”为本，以“技”为末<sup>⑩</sup>相反，西方文艺理论则一直十分重视各种文艺创作和欣赏的技法、技巧、规律的探寻，并形成了突出的“知识化、科学化倾向”。如亚里士多德《诗学》中对“悲剧”、“喜剧”创作技法、技巧的探讨，贺拉斯《诗艺》中对作诗技法、技巧的探讨，布瓦洛《诗的艺术》对戏剧创作中“三一律”法则的强调，俄国形式主义文论对“陌生化”、“延宕”技法的探讨，布莱希特表演体系对“间离效果”的强调，解释学和接受美学学派“解释学的循环”、英美新批评对“close reading（细读）”等方法、技巧的探讨，均其著例。中国虽然也有过“四声”、“八病”之说，“诗式”、“诗格”之论等等，但从总体上看并不占主流地位。

2. 中国儒、道、释三家都非常强调“中道”（以儒家为例，《中庸》云：“中也者，天下之大本也”<sup>[23]</sup>第一章，二程云：“中者，天下之正道”<sup>[23]</sup>题解；西方则相对重视“片面的深刻”和“深刻的片面”。道理很简单：由于“道”是“阴”与“阳”、“有”与“无”等等一切矛盾因素

的统一体,因此“依道而行”就必须“允执其中”,必须做到“不偏不倚、无过不及”<sup>[23]</sup>题解。对“中道”的强调,有着深刻、久远的思想史渊源。譬如:《老子》第四十二章云“万物负阴而抱阳,冲气以为和”<sup>[21]</sup>卷下,《易·系辞上》云“一阴一阳之谓道”<sup>[22]</sup>卷七;《老子》第二章又云“有无相生”<sup>[21]</sup>卷上;《庄子·齐物论》云:“厉与西施,……道通为一”<sup>[6]</sup>卷一下,等等。这一方面催生了中国古代文艺创作理论中十分丰富的“文艺辩证法”思想,另一方面也促成了中国古代文艺鉴赏理论中追求“中和之美”的审美观念和审美标准(关于这两点前文已有详论,不再赘言)。

3. “道法自然”。《老子》第二十五章云“人法地,地法天,天法道,道法自然”<sup>[21]</sup>卷上;《庄子·达生》篇也强调“以天合天”<sup>[6]</sup>卷七上。在这种哲学观念强大而深刻的影响下,很容易在文艺创作和批评标准方面形成崇尚“自然天成”(即李白所谓“清水出芙蓉,天然去雕饰”;元好问所谓“一语天然万古新,繁华落尽见真淳”),强调“以天合天”(即庄子《达生》篇中所谓“斋以静心”、但“观天性”),强调“得之无意”,反对“苦思力索”(即胡应麟《诗数·内编》中所谓“备出天造”、“动触天真”<sup>[18]</sup>卷二),反对过分雕琢(譬如纪昀《瀛奎律髓刊误》中就特别推崇“神来之候”<sup>[24]</sup>卷二十三,“自然流出,兴象天然”<sup>[24]</sup>卷四十七,《阅微草堂笔记》中要求“不著力”<sup>[25]</sup>卷十七,王国维《人间词话》中要求“不隔”<sup>[26]</sup>4248、“无矫揉装束之态”<sup>[26]</sup>4252)等等观念。

4. “道”的根本特性之一是自由性(超规定性),因而其根本特征之一是只可体证、不可言说(超逻辑性)。《老子》第一章云“道可道,非常道”<sup>[21]</sup>卷上;《庄子·知北游》云“道不可言,言而非也”<sup>[6]</sup>卷七下(《天地》篇“象罔得珠”、《应帝王》篇“浑沌之死”俱为其寓言);佛家也强调“第一义不可说”<sup>④</sup>和“言语道断”(故而有主张“不立文字,以心传心”的禅宗)。既然“道不可道(说)”,那么言说“道”便是在“说不可说”,而对“道”的一切言说从根本上便都只是一种“勉强之说”、“方便之辞”。为了使自己的言说“不落言筌”,同时也使别人不至于“死于句下”,如何才能实现呢?那就只好“诗意地言说”。为此,《庄子》中发明了“重言”、“寓言”、“卮言”三种话语方式。在我看来,这“三言笔法”均是“诗意言说方式”<sup>[27]</sup>。在这种哲学观念影响下,中国古代文艺理论认为,文艺之道(最精微、玄妙之处)严格来讲也是不可说的,至少不

能通过逻辑言述的方式言说。于是,在中国古代文艺理论的言说方式上,重视用诗性话语作类似性感受的现象描述胜过概念定义和逻辑分析、推理,除《文赋》、《文心雕龙》、《原诗》等少数文本外,更多选择紧扣文艺创作和文艺欣赏的“话”、“品”、“批”、“评”、“点”等等样式。其次,既然“道”只可体证、不可言说,影响所及,中国古代文艺理论中的“遗去机巧,意冥玄化”说<sup>[28]</sup>20-21、“妙悟”说、“以禅喻诗”说<sup>[29]</sup>《诗辨》,11-12等等便应运而生。复次,“体道”需要一种特殊的心境或心态:老子讲“涤除玄鉴”,庄子讲“齐”、“外”、“心斋”、“坐忘”。影响所及,中国古代文艺创作心理学和文艺鉴赏心理学中便有了“虚一而静”说<sup>⑤</sup>[7]卷十三,《心术》上下、“澄怀味象”说和“畅神”说<sup>[30]</sup>583-584、“文心”说<sup>⑥</sup>[9]《原道》,《神思》,《序志》、“林泉之心”说<sup>⑦</sup>[31]9.14、“涵泳”说<sup>[32]</sup>卷四十朱熹《答何叔京》、“胸次玲珑活络”说<sup>[33]</sup>乙编《春风花草》条、“童心”说<sup>[34]</sup>卷三和“性灵”说(公安三袁的共同主张,具见袁宏道《叙小修诗》)<sup>[35]</sup>187-189等等。

5. 在中国传统哲学观念中,作为世界万物的本根、本原和最高实体(本体)，“道”乃是永恒存在、周而复始、亘古不变的,正所谓“天不变,道亦不变”<sup>[5]</sup>卷五十六《董仲舒传》。受此哲学观念影响,一是在中国古代文艺创作理论中形成了“文以载道”、“文以鸣道”、“文以明道”等“传道”观念和“征圣”、“宗经”传统(儒家文艺理论尤为突出);二是将文艺理论研究变成了一种陈陈相因的“注经式学问”(关于这两点前文也已有所涉及,在此不再赘言)。

#### 四 方块字这种文化传承工具对中国古代文艺理论的影响

最后再简单谈谈汉字对中国文化特殊性的塑造及其对中国古代文艺理论的影响。文字是文化的传承工具,是文化得以存在和流传的重要载体。汉字被誉为“中国人的第五大发明”,这不是偶然的。与西方靠字母组合而成的拼音文字(“音本体”文字)不同,汉字是一种“形本体”的文字(从“造字六法”来看,除个别外来音译词外,象形、形声、会意、指事、转注和假借,大多都以“形”为基础或根本),其字形本身就具有丰富的文化意义。汉字是形、音、义的结合体,与之相应地,它兼有“绘画美”、“音乐美”和“建筑美”。这种兼有上述三美的“形本体”的文字本身就具有很强的具象特征;加之中国语法中名词没有性别定冠词,词形没有时态、数和位格变化,一个词的词性丰富多样且经常活用,组合规则和句式变化灵

活等等,这又使得汉字具有了很强的模糊多义性特征,从而很自然地强化了中国文化的诗性特征。影响所及,第一,它大大有助于中国成为一个“诗歌大国”(这里的“诗歌”是广义的,包含其演化形式——“词”、“曲”和“中国式戏剧”),而且因其一字一音节,从而使其具有了许多拼音文字不可能具备或不可能完全具备的审美特征,如中国近体诗那种规则的“格律之美”:句子均齐、平仄对仗、双声叠韵等等,这就造就中国古代文论中广义的诗歌理论和韵文理论的辉煌;第二,它也促成了中国文艺创作中多种艺术形

态的结合,如中国绘画(尤其是文人画)中诗、书、画完美融合,从而有助于中国古代文艺理论(包括鉴赏批评理论)对各种文艺形态之关联的独特理解(如中国古人强调“诗是有声画,画是无声诗”;而莱辛的《拉奥孔》则强调“诗与画的区别”)等等。

总而言之,大陆农耕文化的类型、整体直觉感悟的思维方式、以道为根本的哲学观念、方块字这一文化传承工具,都使得中国文化体现出了鲜明的特殊性,进而从根本上造就了中国古代文艺理论独具特色的基本形态。

### 注释:

- ①“言志”说的源头可以追溯到《尚书·尧典》“诗言志”的说法(班固《汉书·艺文志》征引了此说法),《毛诗序》中对其有了具体解说:“诗者,志之所之也,在心为志,发言为诗”(萧统《文选序》征引了此解说),孔颖达《诗大序正义》中在此基础上又有进一步的阐释和发挥。“言志”说对后世影响深远,朱自清先生在其《〈诗言志辨〉序》中称之为中国历代诗论的“开山的纲领”;但其影响并不限于诗论(譬如荀子《乐论》中说“君子以钟鼓道志”,已将其扩展到了音乐领域),而是遍及各门文艺理论。
- ②“缘情”说得名于陆机《文赋》“诗缘情而绮靡”的论断(见《四部丛刊》影宋本六臣注《文选》卷十七),但其思想渊源早已有之。譬如,其直接的近源可以追溯至司马迁《史记·太史公自序》和《报任安书》中两见的“发愤著书”说,其间接的远源可追溯至孔子“诗可以兴”、“诗可以怨”学说,以及荀子《乐论》中“乐者,圣人之所乐也,人情之所必不免也,而可以善民心,其感人深,其移风易俗(易)”的论断。“缘情”说对后世影响也极为深远。譬如刘勰《文心雕龙·神思》篇“登山则情满于山,观海则意溢于海”,韩愈的“不平则鸣”,白居易《与元九书》中“感人心者,莫先乎情,……诗者:根情,苗言,华声,实义”(《白香山集》卷二十八)等论断,以及李贽《焚书》中提倡抒写“童心”、汤显祖《〈牡丹亭记〉题词》中提倡抒写“深情”、公安三袁提倡抒写“性灵”等等,均可视为其承继与发挥。其影响也不限于诗论(譬如汤显祖已将其扩展到戏曲),同样遍及各门文艺理论。
- ③“物感”说成型于《礼记·乐记》:“凡音之起,由人心生也。人心之动,物使之然也。感于物而动,故形于声;……谓之乐。乐者,音之所由生也,其本在人心之感于物也。”“物感”说对后世影响深远,且不限于乐论。譬如,陆机《文赋》开篇“佇中区以玄览,颐情志于典坟”两句,指出了作文之由不外二途:感于物(观察大千世界),本于学(阅读先贤典籍);紧接着还分别做了形象的描述,对前者的描述是:“遵四时以叹逝,瞻万物而思纷;悲落叶于劲秋,喜柔条于芳春。”钟嵘《诗品序》开篇也讲:“气之动物,物之感人,故摇荡性情,形诸舞咏。”唐代孙过庭《书谱》中提出书法要“同自然之妙有”,张璪提出绘画应“外师造化,中得心源”(张彦远《历代名画记》卷十)等等,其影响也早已遍及各门文艺理论。
- ④“观物取象”说源自《周易·系辞传》中的两段话:“古者包牺氏之王天下也,仰则观象于天,俯则观法于地,观鸟兽之文,与地之宜,近取诸身,远取诸物,于是始作八卦,以通神明之德,以类万物之情”(《周易正义》卷八);“圣人有以见天下之赜,而拟诸其形容,象其物宜,是故谓之象”(同前书,卷七)。王羲之《兰亭集序》亦云:“仰观宇宙之大,俯察品类之盛”(《晋书·王羲之传》点校本,中华书局1975年版)。有学者将其概括为“观物取象”学说(参见叶朗《中国美学史大纲》,上海人民出版社1985年版,第73-74页)。
- ⑤张璪的“外师造化,中得心源”,加上陆机的“颐情志于典坟”,正好构成了中国古代文艺理论中总结出的文艺创作的三大基本源泉。
- ⑥追求“中和之美”是中国传统文艺理论的一贯主张,这方面的思想资源非常丰富。譬如《尚书·尧典》云:“直而温,宽而栗,刚而无虐,简而无傲”;《左传·襄公二十九年》云:“勤而不怨”,“忧而不困”,“思而不惧”,“乐而不淫”,“大而婉,险而易行”,“思而不贰,怨而不言”,“直而不倨,曲而不屈,迥而不偏,远而不携,迁而不淫,复而不厌,哀而不愁,乐而不荒……”;《礼记·中庸》云:“喜怒哀乐之未发,谓之中;发而皆中节,谓之和。中也者,天下之大本也;和也者,天下之达道也”等等(本条所涉文献,均据阮元校刻《十三经注疏》,中华书局1980年版)。
- ⑦关于这个问题的详细梳理,可参见刘绍瑾《中国复古诗学文学退化史观的美学审视》,《文学评论》2005年第5期。
- ⑧司空图《二十四诗品》中,对“雄浑”的描述是:“具备万物,横绝太空。荒荒油云,寥寥长风”;对“纤秣”的描述是:“采采流水,蓬蓬远春。窈窕深谷,时见美人。碧桃满树,风日水滨。柳阴路曲,流莺比邻”;对“典雅”的描述是:“玉壶买春,赏雨茱萸。坐中佳士,左右修竹。白云初晴,幽鸟相逐。眠琴绿阴,上有飞瀑。落花无言,人淡如菊”;对“劲健”的描述是:“行神如空,行气如虹。巫峡千寻,走云连风”;对“绮丽”的描述是:“雾余水畔,红杏在林。月明华屋,画桥碧阴。金尊酒满,伴客弹琴”。品

品如此,不胜枚举(参见郭绍虞《诗品集解》,人民文学出版社1963年版)。

- ⑨姚鼐《复鲁絜非书》中云:“其得于阳与刚之美者,则其文如霆,如电,如长风之出谷,如崇山峻崖,如决大川,如奔骐驎;其光也,如杲日,如火,如金镞铁;其于人也,如凭高视远,如君而朝万众,如鼓万勇士而战之。其得于阴与柔之美者,则其文如升初日,如清风,如云,如霞,如烟,如幽林曲涧,如沦,如漾,如珠玉之辉,如鸿鹄之鸣而入于寥廓;其于人也,濔乎其如叹,邈乎其如有思,暖乎其如喜,愀然其如悲”(参见嘉庆原刊本《惜抱轩文集》卷六)。
- ⑩⑬中国思想史中的“气”这一概念始自老子。《道德经》第四十二章云:“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”(王弼《老子道德经注》下,《诸子集成》,中华书局1953年版)。在老子那里,“气”与“道”相随,是成就万物生命及本根的一个本体论概念;《管子》之《心术》上下、《白心》、《内业》四篇继承了老子这一思想,并进而突出了“精气”、“灵气”概念。譬如,《内业》篇云:“精也者,气之精者也”;“凡物之精,此则为生,下生五谷,上为列星。流于天地之间,谓之鬼神;藏于胸中,谓之圣人”;“人之生也,天出其精,地出其形,合此为人”;“灵气在心,一来一逝,其细无内,其大无外。所以失之,以躁为害。心能执静,道将自定”(黎翔凤《管子校注》卷十六,中华书局2004年版)。《心术》下云:“气者,身之充也”,“充不美,则心不得”(同前书,卷十三)。《庄子》亦继承了同样思想,并进而提出了“神气”概念。《天地》篇云:“汝方将忘汝神气,堕汝形骸,而庶几乎!”(郭庆藩《庄子集释》卷五上,《新编诸子集成》,中华书局1961年版)《田子方》篇云:“夫至人者,上窥青天,下潜黄泉,挥斥八极,神气不变”(同前书,卷七下)。《淮南子》和《论衡》在继承前此思想的基础上又突出了“自然之气”及“元气”概念。譬如《论衡》之《谈天》篇云:“天地,含气之自然也”(黄晖《论衡校释》卷十一,《新编诸子集成》,中华书局1990年版);《自然》篇云:“天地合气,万物自生”;“夫天覆于上,地偃于下,下气蒸上,上气降下,万物自生其中间矣”(同前书,卷十八);《辨崇》篇云:“人,物也,万物之中有智慧者也。其受命于天,禀气于元,与物无异”(同前书,卷二十四);《率性》篇云:“禀气有厚泊,故性有善恶也。……人之善恶,共一元气。气有少多,故性有贤愚”(同前书,卷二)。刘熙载《艺概》则明确提出了“文要与元气相合”、“文得元气便厚”等命题(分别参见徐中玉、肖华荣校点本《刘熙载论艺六种》第41、6页,巴蜀书社1990年版)。
- ⑪此四概念均出自曹丕,并已将“气”这一哲学概念转化成为文艺理论和文艺批评概念。《典论·论文》云:“文以气为主,气之清浊有体,不可力强而致”;“徐幹时有齐气”(见《四部丛刊》影宋本六臣注《文选》卷五十二)。《与吴质书》云:“公幹有逸气,但未遒耳”(同前书,卷四十二)。
- ⑫⑭“气韵”这一概念最早见于南朝画家、画论家谢赫《古画品录》一书,并且是作为绘画“六法”之首加以谈及的:“六法者何?一,气韵生动是也;二,骨法用笔是也;……”(参见严可均辑《全上古三代秦汉三国六朝文·全齐文》卷二十五,中华书局1958年影印本)。
- ⑮据该篇载,公孙丑曾问孟子“恶乎长?”孟子回答说:“我知言,我善养吾浩然之气”(参见焦循《孟子正义》卷六,《新编诸子集成》,中华书局1987年版)。
- ⑯该篇中,列子问关尹:“至人潜行不窒,蹈火不热,行乎万物之上而不慄。请问何以至于此?”关尹回答说:“……壹其性,养其气,合其德,以通乎物之所造。”(参见郭庆藩《庄子集释》卷七上,《新编诸子集成》,中华书局1961年版)
- ⑰《庄子·知北游》篇云:“物物者非物”(参见郭庆藩《庄子集释》卷七下,《新编诸子集成》,中华书局1961年版)。所谓“物物者”即是“使物之为物者”,也就是“道”。
- ⑱《庄子·知北游》篇云:东郭子问庄子“所谓道,恶乎在?”庄子回答说:“无所不在。”东郭子又请求说:“期而后可。”于是,庄子只好在东郭子一连串“何其下邪?”的惊叹中相继回答说:“在蝼蚁”、“在稊稗”、“在瓦甓”、“在屎溺”(参见郭庆藩《庄子集释》卷七下,《新编诸子集成》,中华书局1961年版)。
- ⑲《老子》第十四章云:“视之不见名曰夷,听之不闻名曰希,搏之不得名曰微。此三者不可致诘,故混而为一。其上不皦,其下不昧,绳绳不可名,复归于无物,是谓无状之状,无物之象。是谓惚恍。迎之不见其首,随之不见其后”(参见王弼《老子道德经注》卷上,《诸子集成》,中华书局1953年版);第二十一章云:“道之为物,惟恍惟惚。惚兮恍兮,其中有象;恍兮惚兮,其中有物”(同前);第三十五章云:“道之出口,淡乎其无味,视之不足见,听之不足闻,用之不足既”(同前);第四十一章云:“大音希声,大象无形”(同前书,卷下)等等,均在言“道”之“超验性”。
- ⑳原出《庄子·养生主》(参见郭庆藩《庄子集释》卷二上,《新编诸子集成》,中华书局1961年版)。根据该篇的寓意:庖丁之所以能将解牛这项“技术”活儿变成一种“艺术”表演(“合于桑林之舞,乃中经首之会”),其原因乃在于他对“道”的爱好和追求超过了简单的对“技”的满足(“臣之所好者道也,进乎技矣”)。
- ㉑因此,当弟子问及“何为西来意”之类的问题时,师父要么会答以“汝一口饮尽长江水,方与汝道”之类,要么就是一阵“棒”、“喝”。这方面的案例很多,可参阅普济《五灯会元》(中华书局1984年版)、释慧皎《高僧传》(中华书局1992年版)、赞宁《宋高僧传》(中华书局1987年版)等。
- ㉒“虚一而静”说出自《管子》。其《心术》上篇通篇讲“心”之“虚静”、“无欲”、“无为”之理,《心术》下篇则强调人当“专于意,一于”

心”，做“执一之君子”，因为“执一而不失，能君万物，日月之与同光，天地之与同理”（参见黎翔凤《管子校注》，中华书局 2004 年版，第 758-787 页）。

②③“文心”说来自《文心雕龙》。其《序志》篇开篇即云：“夫文心者，言为文之用心也”（范文澜《文心雕龙注》，人民文学出版社 1958 年版，第 725 页）；《原道》篇云：“惟人参之，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”；“人文之元，肇自太极，……言之文也，天地之心哉！”（同前书，第 1-2 页）《神思》篇云：“是以陶钧文思，贵在虚静，疏沦五脏，澡雪精神”（同前书，第 493 页）。

②④“林泉之心”说出自《林泉高致》。其《山水训》云：“……然则林泉之志，烟霞之侣，梦寐在焉，耳目断绝，今得妙手郁然出之……此岂不快人意，实获我心哉！”“看山水亦有体，以林泉之心临之则价高，以骄侈之目临之则价低。”

### 参考文献：

- [1]论语注疏[G]//十三经注疏.北京:中华书局,1980.
- [2]毛诗正义[G]//十三经注疏.北京:中华书局,1980.
- [3]礼记正义[G]//十三经注疏.北京:中华书局,1980.
- [4]王先谦.荀子集解[M].北京:中华书局,1988.
- [5]班固.汉书[M].北京:中华书局,1975.
- [6]郭庆藩.庄子集释[M].北京:中华书局,1961.
- [7]黎翔凤.管子校注[M].北京:中华书局,2004.
- [8]萧统.文选[M].《四部丛刊》影宋版六臣注本.上海:上海书店,1985.
- [9]范文澜.文心雕龙注[M].北京:人民文学出版社,1985.
- [10]詹鍈.文心雕龙义证[M].上海:上海古籍出版社,1988.
- [11]黄晖.论衡校释[M].北京:中华书局,1990.
- [12]郭绍虞.诗品集解[M].北京:人民文学出版社,1963.
- [13]笪重光.画筌[G]//卢辅圣.中国书画全书:第八册.上海:上海书画出版社,1994.
- [14]苏轼.苏轼诗集[M].王文诰集注.北京:中华书局,1982.
- [15]范晔文.对床夜语[G]//丁福保.历代诗话续编:上.北京:中华书局,1986.
- [16]王夫之.古诗评选[G]//船山全书.长沙:岳麓书社,1996.
- [17]王夫之.姜斋诗话[M].舒芜校点.北京:人民文学出版社,1961.
- [18]胡应麟.诗薮[M].上海:上海古籍出版社,1979.
- [19]刘熙载.艺概[G]//刘熙载论艺六种.成都:巴蜀书社,1990.
- [20]司马迁.史记[M].北京:中华书局,1959.
- [21]王弼.老子道德经注[M].北京:中华书局,1986.
- [22]周易正义[G]//十三经注疏.北京:中华书局,1980.
- [23]朱熹.中庸章句[M]//四书章句集注.北京:中华书局,1983.
- [24]纪昀.瀛奎律髓刊误[G]//李庆甲.瀛奎律髓汇评.上海:上海古籍出版社,1986.
- [25]纪昀.阅微草堂笔记[M].上海:上海古籍出版社,1980.
- [26]王国维.人间词话[G]//唐圭璋.词话丛编:第五册.北京:中华书局,1986.
- [27]钟华.“言道的悖论”及其超越——庄子话语策略新探[J].学术月刊,2006,(9).
- [28]符载.观张员外画松石序[G]//俞剑华.中国画论类编:上卷.北京:人民美术出版社,1986.
- [29]郭绍虞.沧浪诗话校释[M].北京:人民文学出版社,1961.
- [30]宗炳.画山水序[G]//俞剑华.中国画论类编:上卷.北京:人民美术出版社,1986.
- [31]郭熙.林泉高致[M].周远斌点校.济南:山东画报出版社,2010.
- [32]朱熹.晦庵先生朱文公文集[G]//四部丛刊初编.上海:上海书店,1989.
- [33]罗大经.鹤林玉露[M].北京:中华书局,1983.
- [34]李贽.焚书[M].北京:中华书局,1975.
- [35]钱伯城.袁宏道集笺校[M].上海:上海古籍出版社,1981.

[责任编辑:唐 普]