

# 中国传统美学“典雅”说的规定性意义

李天道

(四川师范大学 文学院,成都 610068)

**摘要:**按照“典雅”说的规定意义,对古代典籍的学习是艺术创作的“根柢”,是联系古今的纽带,创作者必须通过“模经”、“积学”,汲取前人思想精华,纳其精粹,从而才能进入“典雅之懿”,即在审美建构活动中进入“典雅”之境。可以说,正是这种重视历史文化积累的美学精神,形成了中国美学雅俗论中的“典雅”说。

**关键词:**中国传统美学;典雅

**中图分类号:**B83-0 **文献标志码:**A **文章编号:**1000-5315(2007)05-0078-07

“典雅”说的提出,较早应见于《周易·象辞》:“在大易则平和典雅,在庄生则诞而诤张矣。”<sup>[1]卷17</sup>王充《论衡·自纪》:“深覆典雅,指意难睹,唯赋颂耳。”<sup>[2]</sup>这里所谓的“典雅”意指古朴深奥、不易懂,带有一定的贬意。到后来,刘勰在《文心雕龙》则提出:“典雅者,熔式经诂,方轨儒门者也。”<sup>[3]《体性》</sup>“原夫颂惟典雅,辞必清铄。”<sup>[3]《颂赞》</sup>这里所谓的“典雅”则正式成为“雅化”论中的一个审美范畴。认为,要达到“典雅”,就应该效法儒家经典,绳墨儒家法规,即在审美意旨方面应以儒家思想为核心内容,在语言表达方面应追求平实、典重,行文风格应像经典一样浑厚、醇雅,有深厚的审美意蕴。

“典雅”说的形成与中国美学对历史文化的认同意识分不开。在中国美学看来,对历史文化的吸纳与学习是审美创作取得成功的保证。如刘勰就强调“积学以储宝”<sup>[3]《神思》</sup>,认为只有“熔冶经典之范,翔集子史之术,洞晓情变、曲昭文体”,然后才能“孚甲新意,雕画奇辞”<sup>[3]《风骨》</sup>。在刘勰看来,“雅正”的审美风范有多种,有偏重于体“情”的“雅润”,如“若夫四言正体,则雅润为本”<sup>[3]《明诗》</sup>;有“体”事义与广“声貌”结合的“雅贍”,如“孟坚《两都》,明绚以雅贍”<sup>[3]《诠赋》</sup>;有“风轨”“劝戒”与“写物图貌”结合的

“明雅”,如“情以物兴,故义必明雅;物以情观,故词必巧丽”<sup>[3]《诠赋》</sup>;有善体事义的“博雅”,如“崔駰《七依》,入博雅之巧”<sup>[3]《杂文》</sup>;有符合儒家“文质”相胜的“儒雅”,如“其《十志》该富,赞序弘丽,儒雅彬彬,信有遗味”<sup>[3]《史传》</sup>;有能深体要义的“渊雅”,如“策封三王,文同训典;劝戒渊雅,垂范后代”<sup>[3]《诏策》</sup>,等等。而尤为重要的则是体经典之要的“典雅”,因此他强调指出:“是以模经为式者,自入典雅之懿。”<sup>[3]《定势》</sup>“潘勖九锡,典雅逸群。”<sup>[3]《诏策》</sup>王士禛在《带经堂诗话》中说得更清楚:“夫诗之道,有根柢焉,有兴会焉,……本之风雅,以守其源;溯之楚骚、汉魏乐府,以达其流;博之九经、三史、诸子,以穷其变;此根柢也。”<sup>[4]69</sup>对古代典籍的学习是艺术创作的“根柢”,是联系古今的纽带,必须通过“模经”、“积学”,汲取前人思想精华,纳其精粹,从而才能进入“典雅之懿”,即进入“典雅”之境。可以说,正是这种重视历史文化积累的美学精神,从而才形成中国美学雅俗论中的“典雅”说。

具体说来,“典雅”说的规定性意蕴主要有以下几点。

## 一 “雅正无邪”

“典雅”说要求“结言端直”、反对“索莫乏气”、

收稿日期:2007-05-11

作者简介:李天道(1951—),男,四川彭州人,教授,博士生导师。

“理侈而辞溢”，矜奇夸巧的文风，提倡“独拔而雅丽”、“密而兼雅”、“明绚以雅贍”，“志深而笔长”，“梗慨而多气”的审美意趣与追求，同时，又要求“志隐”、“味深”，要求“雄雅”，即“雅健雄豪”、高雅深厚，要“情深而不诡”、“风清而不杂”、“事信而不诞”、“义直而不回”、“体约而不芜”、“文丽而不淫”<sup>[3]</sup>《宗经》，要“雅正”、“思无邪”，以达到朴实雅正之境。

从中国传统美学“雅者，正也”的审美意识来看，政治道德教化的审美功效应放在文艺创作首位。《诗经》的采辑和编著就是从社会政治目的出发，以政治道德标准为尺度的。《汉书·艺文志》曰：“古者有采诗之官，王者所以观风俗，知得失。”<sup>[5]</sup>《左传》载师旷说：“自王以下，各有父兄子弟，以补察时政，史为书，瞽为诗，工诵谏。”<sup>[6]</sup>襄公十四年作诗的目的是为政治服务，因此诗歌创作应“止僻防邪”，“归于正”，得以“雅正”作为诗歌创作的审美标准和规范。

早期的诗歌的审美追求无疑是偏重于政治教化的审美功效，并以“雅正”为标准的，春秋时期吴公子季札观乐后所谈到的审美观感就表现出这种倾向性。据《左传》载，季札听到《周南》、《召南》说：“美哉！始基之矣，犹未也，然勤而不怨矣。”<sup>[6]</sup>襄公二十九年他认为周南召南是周公、召公管辖的地方，治理得较好，所以那里的人民勤而不怨，但还不能使人民安乐，所以说“未也”。听到歌邶、鄘、卫之风诗，季札又说：“美哉，渊乎，忧而不用者也，吾闻卫康叔、武公之德如是，是其卫风乎？”邶、鄘、卫三国的地方在周初用来封武庚、管叔、蔡叔。他们背叛周朝，周公灭了三国，封给卫康叔。那里的人民经过亡国之痛，想得很深，所以说“渊乎”。但他们又经过卫康叔、卫武公的安抚，所以“忧而不困”。又如听《郑风》后，季札说“其细已甚，民弗堪也”，听《陈风》后说“国无主，其能久乎？”等等，可以看出，这些评语都是根据“雅正”标准而作出的。

到春秋战国时期，孔子对当时的文化典籍进行了全面的整理，开创了儒家学派。在总结他以前诗歌审美实践经验的基础上，从理论上第一个明确地把“雅正”的政治道德教化审美效果作为诗歌创作的审美规范。孔子的这一美学精神集中体现在“思无邪”上。“思无邪”，语见《论语·为政》：“《诗》三百，一言以蔽之，曰：‘思无邪。’”<sup>[7]</sup>“思无邪”三字，本出于《诗·鲁颂·駉》最后一章：“駉駉牡马，在坰

之野。薄言駉者，有駉有馵。有馵有鱼，以车祛祛，思无邪，思马斯徂。”据陈奂《诗毛氏传疏》注，“思”字是句首语气词，为吆喝声。原诗句“无邪”之“邪”，即斜。可见，其本来的意思是“呵，不准乱跑！”是牧马人牧马时的吆喝声。孔子按照当时的“断章取义”的方式，完全改变诗句原意，借来评价整部《诗经》的内容，赋予“思无邪”以新意，则要求意旨、情感表达要中正无邪，使其变成含有政治伦理教化内容的一个诗歌创作的审美规范。把意旨纯正、符合礼教与“雅正”审美规范的诗称为“无邪”，这是符合孔子关于诗的社会功能及其评价诗歌创作标准的美学精神的。可见，“思无邪”，就是“雅正”。孔子认为诗的功用是为统治阶级歌功颂德，“事父”，“事君”，有益于政教的，虽然也“可以兴，可以观，可以群，可以怨”<sup>[7]</sup>《阳货》，有抒发性情的作用，但是要抒写正当的性情，要符合礼教，一句话，要做到“无邪”、“雅正”。

除了用“思无邪”这个审美规范来评价整部《诗经》外，孔子对《诗经》中具体诗句的评价也是依照这一审美规范。《关雎》明明是一个男子思慕女子的情诗，孔子偏要给它一个“思无邪”的解释，说是“乐而不淫，哀而不伤”<sup>[7]</sup>《八佾》。郑卫之音是当时民间表现爱情的诗歌，孔子却主张“放郑声”（“放”是禁止的意思），因为“郑声淫”<sup>[7]</sup>《卫灵公》，违反了礼教，不符合“思无邪”的标准。所谓“恶郑声之乱雅乐耳”<sup>[7]</sup>《阳货》，对郑声深恶痛绝，都是本着“思无邪”这一审美规范。

由孔子制订的“思无邪”的政治道德审美规范，对中国古代文艺的发展有极大的影响。之后，“思无邪”一直为正统的士大夫文人所严格维护，并成为一条区别“雅”与“俗”的诗歌审美规范，和正统士大夫文人反对诗歌脱离礼教政治的武器。如汉代的《诗大序》就依据“思无邪”和孔子的“兴观群怨”、“迩之事父，远之事君”说加以发展，提倡“风雅”说，明确提出“发乎情，止乎礼义”<sup>[8]</sup>的要求来规范诗歌中的情感。《诗大序》对《诗经》的品评就是以此为审美规范，认为经过孔子以“思无邪”为审美规范删定的《诗经》为典范之作，可以“正得失，动天地，感鬼神”，可以“经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗”。可以说，正是儒家学者对“思无邪”、“雅正”审美规范的提倡与强调，从而才促使历代杰出诗人去关心现实、贴近人生，以使诗作具有深厚而真切的社

会人生内涵和主体意旨,并形成一种健康积极的主流思潮,占据着文艺创作的主导地位。但与此同时,过分强调“思无邪”、“雅正”,强调礼义教化,又往往给文艺创作带来消极影响,如《诗经》中的《关雎》明明是表现男女爱恋之情的,而《小序》则错误地评《关雎》是“后妃之德”。《召南·野有死麕》云“有女怀春,吉士诱之”,本是情诗,可是《小序》说:“恶无礼也。”“虽当乱世,犹恶无礼也。”《邶风·静女》“静女其姝,俟我于城隅”是爱情诗,《小序》却评论说:“刺时也,卫君无道,夫人无德。”这些评述都是按照政治教化的典范要求的,严重地歪曲了这部分抒情诗的原初美学精神。又如宋人邢昺所说:“诗之为体,论功颂德,止僻防邪,大抵皆归于正。”<sup>[7]</sup>卷七朱熹认为“思无邪”“其用使人得其性情之正而已”<sup>[9]</sup>《论语集注》。上述说法都是对“思无邪”审美规范的维护。同时,“雅正”审美规范还要求典雅正规,不从流俗。即如颜之推《颜氏家训·文章》所云:“吾家世文章,甚为典正,不从流俗。”刘勰的“典雅”说就继承了“思无邪”追求中正和平,强调“雅正”的美学精神。如他反对“溺音”、“俗听”,认为汉代的《桂花曲》“丽而不经”,不符合“雅正”规范,“赤雁”等诗篇“靡而非典”,不合正音;又指出曹操、曹丕父子的“北上众引,秋风列篇,或述酣宴,或伤羁戍,志不出于滔荡,辞不离于哀思;虽三调之正声,实韶夏之郑曲也”,即认为其乐调是“正声”,符合“雅正”规范,而其乐府诗则还是“郑曲”<sup>[3]</sup>《体性》。同时,在刘勰还强调指出“习有雅郑”,“体式雅郑,鲜有反其习”,“故童子雕琢,必先雅制”<sup>[3]</sup>《体性》。认为习染有雅正的,也有浮艳绮靡的。世俗民间的歌谣,有“雅正”的,也有淫靡、庸俗的,故而雕琢辞章,一定要先学习经典,使思想与情感“雅正”,符合传统诗学精神。此即所谓“辞为肌肤,志实骨髓。雅丽黼黻,淫巧朱紫。习亦凝真,功沿渐靡”。

## 二 “温柔敦厚”

“温柔敦厚”是“典雅”说所主张的又一有关文艺的审美意蕴表现方面的审美规范。语见于《礼记·经解》:“温柔敦厚,诗教也。”<sup>[10]</sup>和“思无邪”相比,“温柔敦厚”作为诗教则侧重于对道德伦理方面的规范。唐孔颖达在《礼记正义》中解释“温柔敦厚”说:“温,谓颜色温润;柔,谓性情和柔。诗依违讽谏,不指切事情,故曰温柔敦厚诗教也。”<sup>[10]</sup>要求“性情和柔”,就是要求不要违反礼教,要符合“礼

义”,要“中节”,中正和平,要“怨而不怒”。即如荀子所说:“诗者,中声之所止也。”<sup>[11]</sup>《劝学》又说:“先王之道,仁之隆也,比中而行之。曷谓中,曰:礼义也。”<sup>[11]</sup>《儒效》虽然儒家诗教也主张“风雅”,要求诗歌发挥讽谏作用,“依违讽谏”,可以“怨刺”,可以发愤抒情,“以讽其上”,但必须“止乎礼义”,不能过火,要保持“中和”的态度,言词应委婉含蓄。“温柔敦厚”的道德伦理教化审美规范的核心美学思想就是“中和”。董仲舒说:“中者,天下终始也;而和者,天地之所生成。夫德莫大于和,而道莫正于中。中者,天地之美达理也,圣人之所保守也。”<sup>[12]</sup>《循天之道》又说:“志和而音雅,则君子之知乐。”<sup>[12]</sup>《玉杯》中国古代文艺美学家认为,诗歌审美创作要表达内心的情志以反映社会政治风貌。在此观点的影响下,汉代儒家学者认为,诗歌在政治清明的盛世,是歌颂时代政治的;在政治黑暗的乱世,是讽刺在上者的,这就是诗的美刺作用。《诗大序》说:“上以风化下,下以风刺上。”<sup>[8]</sup>又说:“至于王道衰,礼义废,政教失,国异政,家殊俗,而变风、变雅作矣。”<sup>[8]</sup>“化”是教化的意思,统治者用安乐的歌声来教化百姓。“刺”是讽刺的意思,百姓在政乖世乱的时代,以变风变雅之作,针对政治的败坏进行讽刺,表示怨怒。这是一个方面。另一方面,在儒家学者看来,这种“讽刺”和“怨怒”绝不能金刚怒目式地去进行揭露和批判,必须“乐而不淫,哀而不伤”<sup>[7]</sup>《八佾》。孔安国说:“乐不至淫,哀不至伤,言其和也。”<sup>[7]</sup>朱熹说:“淫者,乐之过而失其正也;伤者,哀之过而害于和者也。”反对“淫”、“伤”,强调“和”、“正”,就是要把诗歌创作纳入正轨,使之符合“雅正”审美规范。既要为统治阶级服务,又要求不伤害统治者的根本利益,这就必须以“温柔敦厚”为道德标准,以中正平和、典雅温润为审美规范。

如果说前面提到的“思无邪”说是孔子对文艺社会功用的总结,那么“温柔敦厚”则是对如何表现这一功能所作的具体的规范性要求。它是孔子提出的“中庸之道”<sup>[7]</sup>《雍也》的哲学思想和政治观点在文艺上的反映。孔子一面强调文艺要“事父”、“事君”;一面又承认“可以怨刺上政”(孔颖达注),但要求“怨而不怒”(朱熹注),以此来调和人与人、人与社会之间的关系,使文艺更好地为社会安定服务。

“温柔敦厚”的道德伦理标准是以孔子为首的儒家学者在对当时——主要是《诗经》的创作实践

进行全面总结、对文学的社会作用进行了深刻的认识和全面的概括的基础上提出的,这在我国文学批评史上是一个重要贡献。其中的积极因素,对后世的文学发展产生了深远的影响,成为历代进步作家和理论家反对艺术脱离政治、缺乏社会内容的武器。汉代王充就强调作品“为世用者,百篇无害,不为用者,一章无补”<sup>[2]</sup>《自纪》。郑玄说:“论功颂德,所以将顺其美;刺过讥失,所以匡救其恶。”<sup>[8]</sup>《诗谱序》认为歌功颂德的作品,不是为了投君所好,而是为了除弊兴利。可以说,初唐陈子昂高倡“汉魏风骨”、“风雅兴寄”,以反对脱离社会现实的“彩丽竞繁,而兴寄都绝”的齐梁诗风,中唐韩柳的“文以载道”、“文以明道”说,白居易的“唯歌生民病,愿得天子知”的诗歌理论都无不受“温柔敦厚”这一道德伦理标准中的合理因素的影响。

继承儒家的“温柔敦厚”标准,并把此传统发展到极致的是清代的沈德潜,他在《唐诗别裁集·序言》中说:“先审宗旨,继论体裁,继论音节,继论神韵,而一归于中正和平。”认为不仅诗歌的“宗旨”,而且诗歌的“体裁”、“音节”、“神韵”等也都须“一归于中正和平”。所谓“中正和平”就是“温柔敦厚”,就是“典雅”。即如沈祥龙《论词随笔》所说:“雅者,其意正大,其气和平,其趣渊深也。”“雅”就是“中正和平”。在儒家学者看来,诗歌创作,必须以“中正和平”、“典雅”为审美规范。可以说,“温柔敦厚”、“典雅”的审美规范在中国美学思想发展史上,对促进艺术表现方法的发展中产生了极为有益的影响。在此之前,刘勰也提出:“诗主言志,诂训同书,摘风裁兴,藻辞谲喻,温柔在诵,故最附深衷矣。”<sup>[3]</sup>《宗经》主张诗歌要含蓄,强调的是“温柔敦厚”在艺术表现上的特点。总之,属于“典雅”说规定内容的“温柔敦厚”的审美规范主张去泰去甚,防止过与不及,讲求“主文谲谏”,要求以含蓄的手法寄寓教义的观点为后世所继承,并加以发展,对我国古代文学有极其深远和多方面的影响。

### 三 “尽善尽美”

“尽善尽美”是“典雅”说的又一规定性内容。在中国美学史上,最早提出艺术审美要求的是孔子。他认为诗乐应该给人以道德观念的教育,但这种教育又必须通过美的形式表达出来,给人以美感。这一观点集中的体现在他提出的“尽善尽美”的审美标准之中。《韶》乐颂扬尧舜“禅让”的高尚品德,其

“乐音美”,“文德具”<sup>[13]</sup>,故孔子赞许为“尽美矣,又尽善也”。认为无论意蕴表现还是艺术表达都达到了极的境界。《武》为周代“雅乐”之一,内容为歌颂武王伐纣所取得的胜利,其“舞体美”,但“文德犹少未致太平”<sup>[13]</sup>,故孔子认为其“尽美矣,未尽善也”。孔子提倡美善合一、文质合一、温文尔雅。《论语·雍也》记载孔子的话,说:“质胜文则野,文胜质则史。文质彬彬,然后君子。”只有文质合度,才能做到“文质彬彬”。从人的角度说,这是“君子”的标志;从作品的角度说,这才是尽善尽美的作品。

孔子肯定审美意蕴与表达方法相统一的作品。虽然他是把意蕴放在前面(这从他对《武》乐的评价上可以看出),是在重视意旨的前提下重视表达手段的美巧。刘勰则发展和完善了“尽善尽美”的审美规范,他提出“典雅”说与六义说:“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;六则丽而不淫。”<sup>[3]</sup>《宗经》前四点着重于作品意旨表现方面的要求,后两点则是着重艺术表达方面的要求。和刘勰同时的萧统也力主“典雅”说,认为“文典则累野,丽亦伤淫,能丽而不淫,典而不野,文质彬彬,有君子之致”<sup>[14]</sup><sup>3064</sup>的观点,并根据“事出于沉思,义归乎翰藻”<sup>[15]</sup>《文选序》的审美规范给艺术作品与非文学作品划出一条界线,以此为他所编选的《文选》的入选标准。“典而不野,文质彬彬”,就是“典雅”。可以说,到刘勰、萧统时,“尽善尽美”的美学精神才通过“典雅”说定型下来,并对以后的文艺创作和鉴赏的发展给与重要的推动。

### 四 “会通真淳”

“典雅”说虽然要求“熔式经诰”,“方轨儒门”,但同时,又要求“通变”、“会通”,要求“典而真”,提倡“真美”和“为情而造文”,发乎自然。强调诗歌审美创作必须发自真情,要真骨凌霜,高风跨俗,自然超妙。诗歌创作出自真情方为上品。元好问《论诗》云:“一语天然万古新,豪华落尽见真淳。”“天然”即自然高妙,是造作、雕饰的反面;“真淳”即感情真实,和无病呻吟相反,两者并称,指文学作品的真实应当包括情真、理真。元好问就以此作为审美规范来肯定陶渊明诗歌的艺术价值。

所谓“为诗与为政同,心欲其平也,气欲其和也,情欲其真也,思欲其深也,纪纲欲明,法度欲齐,而温柔之教常行其中也”(揭傒斯《萧孚有诗序》),

真实与否是衡量文艺作品雅俗优劣的审美标准之一。在中国美学史上,很早就提出了真实性的审美规范,孔子坚持儒家“言谈者,仁之文也”的立场,把文艺创作当作是仁德的表现或外化。因此,他主张“修辞立其诚”,反对“巧言乱德”<sup>[7]《卫灵公》</sup>,指斥“巧言令色,鲜矣仁”<sup>[7]《学而》</sup>,而提出了“言忠信”<sup>[7]《卫灵公》</sup>、“言思忠”<sup>[7]《季氏》</sup>、“言必信”<sup>[7]《子路》</sup>和“人而无信,不知其可也”<sup>[7]《为政》</sup>等等关于文艺创作必须真诚信实的道德性准则;同时,又提出了“敏于事而慎于言”<sup>[7]《学而》</sup>、“君子耻其言而过其行”<sup>[7]《宪问》</sup>、“君子讷于言而敏于事”<sup>[7]《里仁》</sup>和对于人要“听其言而观其行”<sup>[7]《公冶长》</sup>等等关于文章写作必须遵照谨慎笃行的审美要求,总之,强调文艺创作必须以道德修养为前提,以言行一致为准绳。

墨家讲非攻、兼爱、节俭,追求比周礼更久远的尧舜夏禹的体制,对个性道德修养的要求也更为古朴淳厚。墨子提出的“厚乎德行,辩乎言谈,博乎道术”<sup>[16]《尚贤上》</sup>、“信,言合于意也”<sup>[16]《经上》</sup>、“言必信,行必果,使言之合犹合符节也,无言而不行也”<sup>[16]《兼爱下》</sup>等等,也强调文章写作要与自身德行相结合、相一致的原则。道家也主张“言善信”<sup>[17]八章</sup>。老子所谓“知者不言,言者不知”<sup>[17]五十六章</sup>和“信言不美,美言不信。善者不辩,辩者不善。知者不博,博者不知”<sup>[17]八十一章</sup>,这就是说,“言”、“美”、“辩”、“博”只有合乎道,才能达到“知”、“信”、“善”的要求;如果背“道”而行,那就只能流于无识见(“不知”)、不真实可信(“不信”)、不善良(“不善”)的地步。这里的“信”和“善”就是属于道德范畴的。老子所追求的是“真、善、美”统一的境界。故而,刘勰说:“老子疾伪,故称美言不信,而五千精妙,则非弃美矣。”<sup>[3]《情采》</sup>这样,老子“疾伪”的文艺价值思想也就同以孔子为首的儒家思想相通了。

在中国美学史上,汉代的王充贬斥俗人、俗情,主张“实”、“实诚”,反对“世俗”、“智妄”,别雅俗,他针对时弊提出“辨然否”<sup>[2]《定贤篇》</sup>、“疾虚妄”<sup>[2]《佚文篇》</sup>,反对“虚妄显于真,实诚乱于伪”<sup>[2]《对作篇》</sup>,崇尚“雅”,强调“精诚由中”<sup>[2]《超奇篇》</sup>,要求作家要表现自己的真实情感,以真情写实事。和王充同时的班固强调:“其事核,不虚美,不隐恶,故谓之实录”<sup>[5]《司马迁传》</sup>。以后左思提出的“美物者贵依其本,赞事者宜本其实”<sup>[18]1882</sup>;挚虞指责“其假象过大,则与类相远,逸辞过壮,则与事相违,辩言过

理,则与义相失,丽靡过美,则与情相悖”<sup>[19]</sup>;他们所使用的标准“事核”、“事实”,大体和王充的“实事”相同。

给真实性标准以正确解释并从理论上加以完善的是刘勰。他在《文心雕龙》一书中区分了“实事”的真和艺术的真,并从作品思想情感和表现技巧、风格特征等方面对艺术真实性的要求作了论述,使之作为一条独立的审美规范,为后世所沿用。他在《论说》篇中说:“论之为体,所以辨正然否。”赞同王充的观点。而《情采》篇则云:“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。”又说:“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。”这里的“文”,主要指诗赋一类作品;“写真”、“忽真”的“真”,是指情真而言,即作品中所包含的作家的思想的真诚性和感情的真挚性。他认为文艺作品要表现作家真实的思想感情,做到了这点,才是好作品。这表明刘勰清楚地认识到艺术的真实应是情真、理真,而不是人真事真。艺术作品中所描写的人物和事件可以是虚构的,也可以是半真半假的,但其中所体现的理和情,则必须是真实的。刘勰以后,历代文论家对文学作品的艺术真实有不少提法,但都是建立在刘勰提出的基本观点之上的。如唐李白《经乱离后天恩流夜郎忆旧游书怀赠江夏韦太守良宰》诗中提倡的“清水出芙蓉,天然去雕饰”<sup>[20]</sup>,要求气韵天成,真实自然。司空图《二十四诗品》专立“自然”一品,强调“妙造自然”(《精神》)、“妙不自寻”(《实境》),从表现技巧上,要求质朴、清新、天造的特点,给真实自然以新的内容并以此作为衡量作品优劣的标准。明谢榛在《四溟诗话》中则更明确地提出“自然为上,精工次之”。

到了清代,叶燮总结历代见解,提出了他对艺术真实性的两点卓见。一是“真”来源于现实而成于虚构。他在《假山说》中说:“自有天地,即有此山,为天地自然之真山而已,……盖自有画而后之人遂忘其有天地之山,止知有画家之山……夫画,既已假,而肖乎真,美之者,必曰逼真。逼真者,正所以为假也。”就以“自然之真山”与“画家之山”为例,说明虚构的“真”是“逼真”。二是“真”是真情化即心灵化的真。他说:“有是胸襟以为基,而后可以为诗文。不然,虽日诵万言,吟万首,浮响肤辞,不从中出,如剪采之花,根蒂既无,生意自绝,何异乎凭虚而

作室也”(《原诗·内篇》)。客观现实的真必须经过主观情志的真挚熔铸才成为艺术的真,可见,艺术的真是指情真、理真而言。刘勰说:“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。”<sup>[3]</sup>《情采》所谓“文质”必须“附乎情性”。只有“情真”、“理真”才符合“雅正”美学精神。

### 五 “雅而不腐”

“典雅”说既主张“征圣”、“宗经”,要求以“经典”为旨归,但更要求革新“通变”。刘熙载在《艺概·诗概》中说得好:“诗不可有我而无古,更不可有古而无我。典雅精神,兼之期善。”如前所说,“典雅”说要求以“经典”为典范,要求“有古”。即如刘勰所指出的:“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。”故而他强调“宗经”,认为“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”<sup>[3]</sup>《序志》。指出“道”、“圣”、“经”、“纬”、“骚”等,乃“文之枢纽”。同时,他还特别强调指出,儒家经典,才是“群言之祖”。又说:“经也者,恒久之至道,不刊之鸿教也。”<sup>[3]</sup>《宗经》在刘勰看来,只有“宗经”,提倡“典雅”,才能矫正“淫艳”文风,所以说“建言修辞,鲜克宗经,是以楚艳汉侈,流弊不还,正末归本,不其懿欤!”但与此同时,刘勰又认识到“时运交移,质文代变”,“歌谣文理,与时推移”,所以他又特别强调“通变”,指出继承中必须革新。所谓“变则可久,通则不乏。趋时必果,乘机无法。望今制奇,参古定法。”不变,就会缺乏活力。有无新意,是否具有独创精神,是“典雅”说衡量作品雅俗高低的又一基本审美规范。陈廷焯在《白雨斋词话》中就提出“雅而不腐,逸而不流”的命题,强调“雅”中要创新。欧阳修《六一诗话》引梅尧臣语云:“诗家虽率意,而造语也难,若意新语工,得前人所未道者,斯为善也。”要求作品立意新颖,不能人云亦云,要具有独创性,要“有我”。所谓独创精神包括审美感受的独特和艺术表现的新颖。据《国语·郑语》记载:史伯曾提出“声一无听,物一无文”的主张,可算最早发现艺术新奇性审美特征的记录。王充在《自纪》中指出,“饰貌以强类者失形,调辞以务似者失情”,强调“文贵异,不贵同”<sup>[2]</sup>。刘勰在《文心雕龙·体性》篇中提出“各师成心,其异如面”,提倡风格多样化,要求作品应具有独创性。韩愈则进一步提出“唯陈言之务去”(《答李翊

书》),要求艺术表现应创新。无论中外古今,强调艺术的创新和独特性是共同的。凡是成功的艺术品,都熔铸着艺术家对于美的独特感受和个性特征,都具有艺术表现的独创性,艺术创新在文艺作品成功的因素中,占有重要的地位。

在继承的基础上,富于变化发展是“雅而不腐”规范的主要内容。陆机在《文赋》中说:“收百世之阙文,采千载之遗韵,谢朝华于已披,启夕秀于未振。”所谓“谢朝华于已披,启夕秀于未振”,唐大圆《〈文赋〉注》云:“上句是务去陈言,下句是独出心裁。”陆机以花为喻,指出古人已用之陈言旧意,像早上已开过的花朵一样应谢而去之;古人未述之新意新词,则如未发之花,尽可取而用之。所谓“朝华”与“夕秀”是包括文意和文辞两个方面的,陆机主张两方面都应有创新变化。只有不断创新的艺术才具有生命力,时代前进了,就需要适应当时的具体情况,符合变化的新要求。陆机在《文赋》中指责当时文病说:“或藻思绮合,清丽芊眠。炳若缛绣,凄若繁弦,心所拟之不殊,乃暗合曩篇。”“藻思绮合”既包括艺术构思和意象的创构,又包括词采、音律;“所拟不殊”指形象描写的问题。陆机在这里是本着“谢朝华、启夕秀”标准反对抄袭、雷同之作的。

“雅而不腐”还包括叙事作品的审美结构和情节发展的生动曲折,富于变化。小说和戏剧的情节必须新奇曲折。要使接受者和观众在不知不觉中被变幻莫测的情节所吸引,和剧中人一同喜怒哀乐。只有做到情节婉转曲折,欲擒故纵,新奇巧妙,出人意料,使形象表现得异常突出动人,才能使作品获得永久的艺术价值。而抒情性强的诗歌,则必须表现出情感变化的跌宕多姿,从而达到引人入胜的境地。据《旧唐书·杜甫传》载,杜甫曾用“沉郁顿挫”来评价自己的诗作。“沉郁”是指感情深沉、含蓄;“顿挫”则指诗歌内在的情感运动的波澜变化和音律上的抑扬起伏;“沉郁顿挫”指作品中蕴含的情感是自然的流露,却又“若隐若见,欲露不露,反复缠绵”。只有“典雅、精神,兼之斯善”<sup>[21]</sup>,既要“有古”、符合自然,又具有无穷变化,新意迭出的作品,才具有审美价值和永久的艺术魅力,令人百读不厌,回味无穷。

总之,新颖的题材,独创的主题,起伏的情感,曲折的情节,是“典雅”说所主张的既要“熔铸经典”、“有古”,又要“洞晓情变”,以达到“通变”、“会通”。

“望今制奇,参古定法”是“雅而不腐”审美意识的主要内容。

参考文献:

- [1]周易注疏[G]//十三经注疏.北京:中华书局,1980.
- [2]王充.论衡[M].上海:上海人民出版社,1974.
- [3]刘勰.文心雕龙[M]. 范文澜.文心雕龙注.北京:人民文学出版社,1961.
- [4]王士禛.带经堂诗话:上[M].北京:人民文学出版社,1963.
- [5]班固.汉书[M].北京:中华书局,1962.
- [6]左丘明.左传[M].长沙:岳麓书社,2001.
- [7]论语注疏[G]//十三经注疏.北京:中华书局,1980.
- [8]毛诗正义[G]//十三经注疏.北京:中华书局,1980.
- [9]朱熹.论语集注[M]//四书集注.南京:凤凰出版社,2005.
- [10]礼记正义[G]//十三经注疏.北京:中华书局,1980.
- [11]张觉.荀子译注[M].上海:上海古籍出版社,1995.
- [12]董仲舒.春秋繁露[M].上海:上海古籍出版社,1989.
- [13]刘宝楠.论语正义[G]//诸子集成.北京:中华书局,1954.
- [14]萧统.答湘东王求文集及《诗苑英华》书[G]//全上古三代秦汉三国六朝文·全梁文.北京:中华书局,1958.
- [15]萧统.文选[M].上海:上海古籍出版社,1986.
- [16]孙诒让.墨子间诂[M].北京:中华书局,1986.
- [17]朱谦之.老子校释[M].北京:中华书局,1963.
- [18]左思.三都赋序[G]//全上古三代秦汉三国六朝文·全晋文.北京:中华书局,1958.
- [19]挚虞.文章流别论[G]//中国历史文论选:第一册.上海:上海古籍出版社,1980.
- [20]瞿蜕园.李白集校注[M].上海:上海古籍出版社,1980.
- [21]刘熙载.艺概·诗概[M]//刘熙载文集.薛正兴点校.南京:江苏古籍出版社,2000.

## Prescriptive Significance of “Elegance” Doctrine in China’s Traditional Aesthetics

LI Tian-dao

(Chinese Institute, Sichuan Normal University, Chengdu, Sichuan 610068, China)

**Abstract:** According to the prescriptive significance of “elegance” doctrine, the study of ancient books is “basis” for literary creation and a link between the past and the present, because creators have to go through “imitating classics” and “accumulating learning”, absorb the prime of the forerunners, and thus enter the state of “elegance” in aesthetic and creative activities. It is the aesthetic spirit that attaches importance to historical cultural accumulation that forms the “elegance” doctrine in the elegance-popularity theory of China’s aesthetics.

**Key words:** China’s traditional aesthetics; elegance

[责任编辑:唐 普]