

评李贽的文艺美学思想

彭 胜 云

明代中叶，三杨台阁体已使文艺日趋衰落，前后七子又从另一个方向把它引向穷途末路。中国封建艺术的前途何在？以李贽为首的一批思想家、艺术家象旋风卷入文坛，新的文艺思潮以摧枯拉朽的气势荡涤着旧的传统观念。

把人的思想从程朱理学的桎梏下解放出来，把文艺从神秘的“道”的圈囿中解放出来，解放文艺，解放人，解放人性，寻求人本身的力量，从人的内在意愿出发，去表现人与现实的冲突，李贽振聋发聩的“童心说”开创了“唯人性”创作理论的先河。创作者再也不是“道”的附庸，而是真正的创造主体。追求创作主体的自由也就带来了明清小说、戏剧的空前繁荣。正统的封建艺术败退下去，新兴的、具有民主主义成分的封建艺术异军突起，终于给中国文学史树立了又一块丰碑。

一 人性的呼喊

李贽文艺美学思想的中心内容是“童心说”，“童心说”的根本意义是恢复人性。人性的本质规定是“真”，表现人性的文学也就必然以“真”为最高原则。“真”绝非真理，“真”只是主体的自由意识。

1. 艺术是人格的表现

“夫童心者，真心也，若以童心为不可，是以真心为不可也。夫童心者，绝假纯真，最初一念之本心也。若失却童心，便失却真人。人而非真，全不复有初矣。”①

童心即未受人世污染的真实内心，它是先天存在的、符合人的一切正当愿望“众缘”的人性观念。董其昌《画禅室随笔》卷四中解释《华严经》曾引用李贽的话来阐发人的本性论，“十世古今终始不离于当念”，并解释“当念”为：“一念者灵知之自性也，不与众缘作对，名为一念相应，惟此一念，前后际断。”无论“当念”、“一念”，都是认为这种同人的本质要求相联系的人的自然属性是处理人与社会、人与人之间关系的原始动机，它超越时空，无时无刻不在，同后天的社会约束假道学的虚伪说教“道理闻见”发生对抗性矛盾。假道学的“道理闻见”便是维护君臣、夫妇、父子等封建人伦关系的一套封建道德，这套虚伪道德是不符合人性的假形式。它既源于社会生活，又根于读圣贤之书，社会生活要受圣贤的影响，于是李贽强调只有童心未泯，捍卫人性的才是有益社会的真圣贤，违反人性的都是假圣贤、假道学，有了这些“假人”则无所不假，思想、学术、文章都是骗人的勾当，“童

心既障（人性被歪曲），于是发而为言语，则言语不由衷；见而为政事，则政事无根底；著而为文辞，则文辞不能达。”^②相反，一切具有生命力的学术文化、思想教育、文艺作品都是以真实为前提，以表现人性为归宿的。能否真实地表现人性，最终取决于作者的人格，看作者是否是“真人”，就艺术领域而言，艺术就是作家人格的真实表现。

艺术家首先应具备不虚伪的人格。李贽是以人品气节的高低来判定艺术家的历史地位的。他在《复焦弱侯》中有一段话集中阐明了他处理作品与作家之间关系的基本观点，“苏长公何如人！故其文章自然惊天动地。世人不知，祇以文章称之，不知文章直彼余事耳。世未有其人不能卓立而能文章垂不朽者。”作者人品决定作品质量，这是问题的一方面，同时作品本身就是用以表现作家人格的，艺术绝不是为艺术而艺术，“且夫世之真能为文者，比其初皆非有意于为文也”，它是为了抒发蓄积在心中不能遏止的愤慨不平，而借艺术的形式来批判现实，表达理想，确立美好的人性的。所以艺术形式不必讲究纤密细巧，需要直接表现作家人格的特性，“发狂大叫，流涕痛苦，不能自止”，那怕“见者闻者切齿咬牙，欲杀欲割”^③，也不能掩饰作家自己的“本心”本性。

同要求在社会现实中获得独立人格一致，在艺术上李贽也强烈争取表现人格的权利，置传统的“载道说”、“滋味说”、“神韵说”等唯政治、唯艺术的传统观念不顾，他提出了划时代的唯人性论，这是具有非常深刻的历史意义的。与他同时代且交往甚深的焦竑受其影响首倡“性灵说”，“诗非他，人之性灵之所寄也”^④，以后的“公安派”“竟陵派”也都大力肯定文学的人性和作家的人格，其“性之所安，殆不可强，率性而行，是谓真人”^⑤的论点，简直如同李贽言论的翻版。徐谓、汤显祖、冯梦龙、袁氏兄弟，以至清代的黄宗羲、龚自珍等，前后数百年，戏剧、小说、诗文，从理论和实践两方面都承袭和发展了李贽的学说。说李贽的“唯人性”文艺美学思想哺育了明清两代“唯人性”文艺，或许不十分过头吧。

2. 真实地表现人性是文艺创作的准绳

历来两种针锋相对的文艺观不外是追求作品的思想内容或美感形式的纠缠，从理论的高度要求文艺反映人性，明代中期的李贽才开始这个历史的转折。按李贽的看法，人性与非人性的对立，就是真与假的对立，他是用人性的观点去检讨历史、社会、人生的，考察文艺发展演变和指导文艺创作就必然以“真”为准绳。

以“真”为准绳，李贽彻底否定了复古派“文必先秦，诗必盛唐”的文化退化论，而得出不以时间论先后的文化发展观，“苟童心常存，则道理不行，闻见不立，无时不文，无人不文，无一样创制体格文字而非文者。”^⑥反之，如果失去了真实地表现人性这个内核，不以“童心”为创作根据，那就只是“道学之口实”，“假人之渊藪”了，绝非文艺创作，不是他们行骗，就是他们被骗了。

以“童心”为创作根据，也就是以创作主体为出发点，无论观察或表现生活，主体的思想感情、是非判断都始终贯穿在全部创作过程中，主体才是创作的中心源泉。如象哲学上他把存在只看作“心”的感知颠倒了意识与存在的关系一样，在创作主体与反映对象的关系上，他也仍然把对象看成反映主体的被动存在物。虽然他肯定“好察迩言”，认为从老百姓的日常生活中能得到真情实感，承认“匹夫无假，故不能掩其本心”^⑦，但能否“好察”，根子还在主体自身，主体才是决定一切的。“好察迩言，原是要紧之事，亦原是最难之事。

何者？能好察则得本心，然非实得本心者决不能好察。”^⑧那么“实得本心”又从何而来呢？这就只好归结于主体自身的先天存在了。“率性而为”，追求创作主体充分自由，创作只不过是作家的自我表现。这些都是李贽反复阐述的内容。“凡人作文皆从外边攻进里去，我为文章只就里面攻打出来，就他城池，食他粮草，统率他兵马，直冲横闯，搅得他粉碎，故不费一毫气力而自然有余也。”^⑨此处，创作主体的意志是凌驾一切的。

创作主体的意志凌驾一切，创作主体的意志又从何体现呢？李贽在同友人论文的书信《复焦漪园》中写道：“文非感时发己，或出自家经画康济，千古难易者，皆是无病呻吟。”“发己”以“感时”为基础，自然是对现实不满了。同他对现实的态度和自己的主观追求紧密相连，力主“发愤而作”，反对雕琢为文便成了主体意志的内涵。“不愤而作，譬如不寒而颤”，“虽作何观乎”^⑩？他呼吁创作主体对现实进行批判，自由抒发，不拘一格，“能自驰骋，不落蹊径”^⑪，“各人各有各人之事，各人题目不同，各人只就题目里滚出去，无不妙者。”^⑫这些都是从作者的内在要求和真实体验出发，充分发挥创作个性，自在地表达对社会邪恶势力的鞭笞。创作主体自由表达意志，而又以人性和“真”为基准，人性体现为“真”，“真”不就是李贽艺术创作论和批评论的最高原则吗？

当然，“真”只体现为主体的自由意识，同客观真理还相去甚远。李贽无法懂得主体只能在客观实践中求取自由，他的伟大和可笑都同时在此表现出来。置于特定环境，假若李贽不是惊天动地的大喊大叫，而是心平气和地讨论学术，他也就失去了历史价值。同封建专制争人格、创作的自由，要求文艺表现人性，这本身就是不可磨灭的功绩。在阴霾弥漫的封建社会，反抗在现实中失败是现实的必然，由现实返回内心也就成为历史必然，无视现实的失败而永葆个人的战斗精神这正是值得骄傲的品格。李贽的学说并不严格地合乎科学，但却极富于实践性，他的人格和思想无论生前死后都产生了巨大的影响，日本明治维新运动的先驱吉田松阴就说过：“顷读李卓吾之文，有趣味之事甚多，《童心说》尤妙”^⑬，甚至李贽遭受迫害的时候，也拥有大量追随者，“士翕然争拜门墙”。这并非历史的偶然现象，它反映了历史发展的方向。李贽的思想代表了不可抗拒的时代潮流，新兴的时代潮流即封建社会内部的资本主义萌芽、外国商品经济的侵入和由此兴起的、带有资本主义因素的封建社会“人性论”。

李贽顺应社会发展趋势比较深刻地阐发了这新兴的时代思潮，为明清两朝“唯人性”文艺美学理论闯开了崭新的道路。虽然“人性论”不是李贽的独创，对人性的认识有一个很长的历史过程（孟子早就提出过“赤子之心”，李贽的先师罗近溪也说过“赤子良心”，“童心说”不难看出他们的影子），可是“人性”究竟为何，怎样去表现，李贽却得出了自己时代的结论。他把人性的本质规定为“真”，从而提倡表现人性的文学必须以“真”为最高原则，这是文艺理论、美学思想发展史上的绝大贡献，明清“唯人性”一派艺术家无不奉为圭臬。尽管以后他们各自有不同的说法，而究其实质都是追求“绝假纯真”的艺术，其理论上的先进意义在于他们共同追求的是创作主体的自由，基本上宣扬了照耀着资本主义曙光的封建社会人性。在此必须说明，人性是不断丰富发展的，封建社会同其他社会形态的人性具有不同的道德内容、政治内涵和社会观念，一种社会形态的人性是对另一社会形态人性的否定，但否定并不意味着被否定者就没有适应它自身环境、甚至未来社会形态的合理因素。历史发展是环环相扣的紧密链条，不能设想能够抽掉其中的一个环节。同时，“认识论”本身在整个历史长

河中也是由低级到高级向前运动的。在马克思主义诞生以前，用“人”的尺度去解剖社会历史，相对以个别统治者的思想或神的意志（仍然是变换花样的统治者思想）来控制社会，无疑是社会的进步。我们今天不担心后人会嘲笑我们浅薄，难道我们有理由去嘲笑具有一定历史意义的古人无知吗？

正确的结论是：李贽的人性呼喊宣告了封建文艺的文艺美学思想革命，追求创作主体自由，等于敲响了封建正统文艺的丧钟。

二 审美的自然法则

“风行水上之文，决不在于一字一句之奇”。⑭

人性的较高层次是美好的人性，倘若自然、真实、完善地表现了人性，那也就表现出了至高境界的美。真、善、美的统一，李贽规定为“自然”。“自然”是李贽的审美理想。但他所说的“自然”，实际上是认为美源于主体的自由创造，他所追求的仍然是创造主体的自由。

1. 美源于美的创造主体的自由

李贽从美的创制主体、审美主体和美的创造过程三方面论述了美的根源是美的创造主体的自由。

就美的创造主体而言，它是以精神（心、性、情）支配物质（比如发出声音美的琴）来创造美的，而创造美的中介是属于主体部分的主体物质（知觉器官）。主体本身是具有意识和物质两部分的统一体，美的创造首先取决于主体意志通过中介自由地作用于物，达到“得心应手”的境地。李贽从论述音乐入手，论证了他所理解的美的一般规律。

“《白虎通》曰：琴者，禁也，禁人邪恶，皈于正道，故谓之琴，余谓琴者心也，琴者吟也，所以吟其心，人知口之吟，不知手之吟；知口之有声，而不知手亦有声也。如风撼树，但见树鸣，谓树不鸣不可也，谓树能鸣亦不可。此可以知手之有声也。听者指谓琴声，是犹指树鸣也，不亦泥欤！……心殊则手殊，手殊则声殊，何莫非自然者，而谓手不能二声可乎？……故蔡邕闻弦而知杀心，钟子期听弦而知流水，师旷听弦而识南风之不竞。盖自然之得，得心应手。”⑮

李贽在批驳把艺术单纯作为政治工具的基础上，得出艺术是心灵的自然流露的论断。心、手、声三者间的辩证关系表明虽然手作用于琴就有了声，但归根到底手受心的支配，声实为心之声。同样的道理，在主体内部的辩证关系中，精神部分的心制约着物质部分的手，由心的自由抒发而手作出相应的具体表现，心与手高度自由统一，才会产生美。他突出心的万能功用，但并不忽视手的重要性，离开创造主体的物质部分，失去了心作用于物的中介，美也无法创造。如果把心理解为思维主宰，手理解为感知器官，那么李贽实质上是提出了主体的理性与感性统一问题。联系他得“本心”与“好察迹言”的论旨，至少可以说他思考过这个问题。由于对理性与感性的辩证关系有一定程度的理解，他才有别于王阳明的“心学”，而赋予自己的理论以积极进取的面貌。

紧扣创造美的主体与审美主体问题，李贽也涉足了创造美与审美的关系。他指明“听者”不能“泥”，应通过“声”进一步去认识“心”（创造主体），体味出艺术品深处的内

蕴，并与之神游，达到“自然”（自由）的意境，使审美的主、客体水乳交融，心与心自由沟通。李贽认为美感是自然而然的，审美过程始终受制于美的创造主体，美传达着创造主体的意志，审美主体能否获得美感只在于能否“知”，而“知”的条件是审美主体必须具备理解创造主体的能力。

同时美的创造过程也就是美的创造主体的自由表现过程。如前所述，它同样是艺术家人格的真实显现，事实上，追求创作主体自由的实质，也就是争取艺术家独立人格、真实表现人性的自由，不同的只是它在美学意义上的升华，把人性提高到更高的层次，更广的领域。他在《读律肤说》中说：“盖声色之来，发于情性，由乎自然，是可以牵合矫强而致乎？故自然发于情性，则自然止乎礼义，非情性之外复有礼义可止也。惟矫强乃失之，故以自然之为美耳，又非于情性之外复有所谓自然而然也。”^⑩蔑视矫揉造作，力求自由抒发作者“情性”，“言出至情，自然刺心，自然动人，自然令人痛苦”^⑪，自然具有深刻的美的感染力，所以他极为重视艺术的抒情性，认为只有到了情感非爆发不可的时候才能创作，“其胸中有如许无状可怪之事，其喉间有如许多欲吐而不敢吐之物，其口头又时时有许多欲语而莫可以告语之处。蓄极积久，势不能遏，一旦见景生情，触目兴叹，夺他人酒杯，浇自己之垒块，诉心中之不平，感数奇于千载。”^⑫不是真诚地、自由地抒发主体意志，不是艺术，不会创造出美。没有艺术家的激情，没有艺术家的胆魄，不会有艺术，不会创造出美。

2. 审美理想是“心”与“物”的自由统一

美源于主体创造的自由，那么“物”就应该融化在主体意志之中，按李贽的思维逻辑，主体创造本身就是“物”的活动过程，因而“心”与“物”天然自由统一的。由此立论，李贽提出了具体的审美尺度：

（一）创造主体表达的思想感情要具备普遍意义。

诚然，李贽强调了艺术是自由抒发主体意志，但这种主体意志并不等于狭隘的个人思想感情，它产生于社会，代表着艺术家对社会生活的评价和理想的追求。主体意志是包含着比较广大的社会内容的，而且优秀的艺术家愈能自由地表达自己的思想，就愈能全面深刻地反映社会人生，从而表现时代的思想愿望。因此，他虽然倡议写艺术家自己熟悉的题材，如发生在身边周围穿衣吃饭之类小事，“身履是事，口便说是事”^⑬，但不管写什么，都要“小中见大，大中见小，举一毛端建宝王刹，坐微尘里转大法轮。”^⑭由个别反映一般，从细微处见精神，这触及到了文艺如何表现对象的根本特征，也为审美和创造美提供了一般依据，甚至在某种程度上涉及到如何提炼和集中反映社会生活的问题。当然，说它是艺术典型或典型化的理论也就夸大其辞，不切实际了。

（二）创造主体表达的思想感情要巧妙地融汇在创造中。

真正伟大的艺术品一旦创造完毕，创造者也就消失了，艺术品中流动着创造者的思想，但它已经属于艺术品本身，如象自然造化万物一样，艺术美的最高境界是丝毫不见人工痕迹的。李贽在评论《西厢记》和《琵琶记》的艺术成就时指出，《琵琶记》尽管穷巧极工，但缺乏更深沉的令人咏叹无穷的力量，究其原因在于“其似真非真，所以入人之心者不深耶？盖虽工巧之极，故气力限量只可达于皮肤骨血之间，则其感人仅仅如是，何足怪哉！”^⑮“似真非真”，意即作者的情感不是在作品中自然流露出来，使审美者觉察到了艺术加工的味道。而《西厢记》却是浑然天成，作者的思想已化为作品中人物的血肉，使审美者沉醉于

美的享受，甚至忘记了艺术是艺术，“意者宇宙之内，本自有如此可喜之人，如化工之于物，其工巧自不可思议尔！”出神入化，如此方算得上艺术中的上乘珍品，至于一般艺术手法只能作为衡量一般作品的规则，“若夫结构之密，偶对之切，依于理道，合乎法度，首尾相应，虚实相生，种种禅病，皆所以语文，而皆不可以语于天下之至文也。”^②李贽把“化工”明确定为艺术原则，发扬光大了自庄子以来的“自然派”的美学思想，对明清以后的中国古代文艺理论起了极大作用（明末陈洪绶、卓人月，清代的黄图泌、陈栋等人运用和发挥了这一理论成果）。

（三）创造主体表达的思想感情要有“物”的依托。

中国古化文论中有一种反对客观描写事物的观点，苏轼论画否定“形似”概括了这些意见，引起后代争论，李贽在《焚书》卷五《诗画》一文中加以总结，摆明艺术品美的标志是形神兼备。生动具体的形象描绘中蕴藏着丰富的内涵，而且形象本身就具有远比思想深远得多的意义。创造主体的意志正是通过塑造形象，具体地描写客观事物而表达出来。“心”与“物”必须统一，“我”在“物”中，离开“物”的依托，也就失去了“我”的存在，但这种“物”“我”统一的结果，既是“我”是“物”，又非“我”非“物”，它已经成为艺术的结晶。因而李贽在否定苏轼一味追求超然物外的“神韵”的同时，也反对晁以道过分要求“物形不改”。苏轼和晁以道都把主体意志同客观事物相隔离，李贽则比较中肯地说“诗”就在诗中，“意”就在画中，“画不徒写形，正在形神在；诗不在画外，正写画中态。”这种“物”“我”统一的审美要求和创作原则，正是他追求创作主体自由的高度体现。

从李贽提出的具体审美标准可以看出，李贽追求的主体自由是建立在一定的客观基础上的，只不过他同时给客观事物打上了强烈的主观烙印，从艺术创作的特殊规律角度去考虑，李贽达到了他所处时代美学的最高水平。

注 释

①②⑥《焚书》卷三《童心说》

③④⑧⑩⑫⑭⑮《焚书》卷三《杂说》

④焦竑《澹园集》卷十五《雅娱阁集序》

⑤袁宏道《中郎全集》卷二十《识张幼于箴铭后》

⑦《焚书》卷三《何心隐论》

⑧《焚书》卷一《答邓明府》

⑨⑫《续焚书》卷一《与友人论文》

⑩《焚书》卷三《忠义水浒传序》

⑪《焚书》卷三《李望十交文》

⑬吉田松阴《与入江杉藏书》

⑮《焚书·琴赋》

⑯《焚书》卷三《读律肤说》

⑰《焚书》卷四《读若无母寄书》

⑱《焚书》卷一《答耿司寇》