

中国文学思想通史

魏 晋 南 北 朝
文 学 思 想 史

罗宗强著

中 华 书 局

罗宗强 主编

中国文学思想通史

周秦汉文学思想史

魏晋南北朝文学思想史

隋唐五代文学思想史

宋代文学思想史

辽金元文学思想史

明代文学思想史

清代文学思想史

近代文学思想史

定价：23.00 元

ISBN 7-101-01464-X/I·225

中国文学思想通史

魏晋南北朝文学思想史

罗宗强著

中华书局

图书在版编目(CIP)数据

魏晋南北朝文学思想史/罗宗强著. —北京:中华书局,1996

(中国文学思想通史)

ISBN 7-101-01464-X

I. 魏… I. 罗… II. 文学思想史—中国—魏晋南北朝时代
IV. 1209.35

中国版本图书馆 CIP 数据核字(95)第 08526 号

责任编辑:戴 燕

中国文学思想通史
魏晋南北朝文学思想史
罗宗强著

中华书局出版

(北京王府井大街 36 号)

新华书店北京发行所发行

北京怀柔桥中印刷厂印刷

*

850×1168 毫米 1/32·15½印张·348 千字

1996 年 10 月第 1 版 1996 年 10 月北京第 1 次印刷

印数:1—4000 册 定价:23.00 元

ISBN 7-101-01464-X/I·225

引 言

本书的研究范围,是魏晋南北朝的文学思想,上起建安,下迄隋朝建立前夕,共三百八十余年。探讨这三百八十余年间文学思想的发展脉络,它各个发展段落的特点,它在发展过程中提出来的种种理论问题,了解它史的发展面貌,当然,也评论它在中国文学思想史上的地位和价值。

在中国历史上,这是一个战乱不断、国家分裂的非常不幸的时期。它从那个产生了慷慨悲凉不朽诗歌的建安开始。这开始就弥漫在战火、饥荒和疫病之中。公元280年晋武帝灭吴,统一了全国,但不久八王乱起,继之永嘉南渡,统一的局面只维持了不到三十年,又开始了不断的征战和割据。在北方先是前凉、后凉、南凉、西凉、北凉、前赵、后赵、前秦、后秦、西秦、前燕、后燕、南燕、北燕、夏、成汉的所谓五胡十六国时期;后来是后魏(公元534年又分裂为东西魏)、北齐、周。在南方,是东晋、宋、齐、梁、陈。政权如走马灯般更迭。这种更迭与割据,当然给文化的发展带来了十分深远的影响。

这也是一个思想异常活跃、精神生活空间开阔、文化环境较为宽松的时期。自从东汉末年儒学一尊的地位动摇,经学本身也经历了从繁琐注疏到义理化的改造之后,各种思想便也纷纷出现。玄风虽然消磨了一代士人的意志,使他们从他们前辈的军旅情怀摆脱

出来,进入谈座;但玄学却创造了中国思想史上令人神往的辉煌。它把理论思维水平极大地推进了、深远地影响着思想史的发展进程。这是一个出思想家的时代。读这个时期的思想史料,你会惊叹像王弼这样一位只活了二十四年,从人世间匆匆走过的青年,何以会有那样不可思议的严密的高度抽象的理论思维能力,何以会有那样深奥的理论创造。佛学也在这时得到极大的发展,它是那样自然、那样从容地融入中国的思想发展之流中,参与了理论的创造。这时的一些佛学大师,如道安、慧远等人,在思想史上可以毫无愧色地占有他们的一席之地。

这也是一个艺术得到了高度繁荣的时期。以王羲之为代表的书法艺术成为我们国家的无价之宝,直至今天,也仍然是一座不易超越的高峰。在我国历史上,没有任何一个时期有这样多的不朽的书法家。仅王氏一门,自王览以迄于王籍,著名书法家就有十二人。可以说,历史上也没有任何一个家族,留下了如此多的书法名家。绘画、特别是人物画这时也得到迅速发展,绘画理论的成就,可谓空前。谢赫的六法论影响着我国绘画的发展历一千五百年而不衰,例如,“气韵生动”,至今仍然是我们的画家们遵奉的一个重要的美学原则。

文学的成就同样的惊人。我国的纯粹的美文学骈体文,就是在这个时期发展起来的。代表着我国诗歌体式的基本特征的格律诗,就是在这时构拟了它的雏形,从这个意义上说,这个时期为我国诗歌发展设计了一个大致的模式。也是在这个时期,文学的各种表现手段、各种表现技巧纷纷出现,可谓斑驳缤纷。审视历史,我们会惊异地发现,许多大师级的人物对此一时期的一些作者推崇备至,景仰不已,李白之于谢朓,杜甫之于何逊、阴铿,苏轼之于陶渊明,王夫之之于鲍照都如此。他们必定有他们推崇与景仰的理由。当然,

也还有另一种声音,那就是对此一时期的文学发展趋势持否定的态度。最早持此种否定态度的,似是隋人李谔。他给隋文帝上书,说:“魏之三祖,更尚文辞,忽人君之大道,好雕虫之小艺。下之从上,有同影响,竞聘文华,遂成风俗。江左齐梁,其弊弥甚,贵贱贤愚,唯务吟咏。遂复遗理存异,寻虚逐微,竞一韵之奇,争一字之巧。连篇累牍,不出月露之形;积案盈箱,唯是风云之状。……以傲诞为清虚,以缘情为勋绩,指儒素为古拙,用辞赋为君子。故文笔日繁,其政日乱。”(《隋书·李谔传》引)他是从建安到齐梁一概否定了。这种观点,后来有了发展,论定齐梁为淫靡文风之渊藪。近数十年来,国内学术界曾经继承了这种观点,不过换了一种说法,称之为“形式主义”。

这就是魏晋南北朝三百八十余年文学思想发展的背景,一个丰富多样、处于巨大转变中、因之也就让人议论纷纷的背景。如何来认识这三百八十余年间文学思想的发展,它的真实的面貌究竟是什么?应该给以怎样的估价?既涉及到考察问题的角度,也涉及到价值标准。而最终又不可避免地涉及到对中国古代文学思想发展的总体判断。

二

我想在考察魏晋南北朝文学思想的发展时,努力遵循这样几条原则:

一是努力描述出文学思想发展的真实面貌。我把主要的精力放在历史的还原上,所谓历史的还原,就是弄清一种文学思想从萌生到发展的种种表现形态,弄清它产生和发展的前因后果。在这样的时候,我特别注意文学思想在创作实践中的反映。魏晋南北朝是文学理论批评十分发达的时期,但是如果离开当时的创作实际,不

惟无法了解其时文学思想发展的真实面貌,即使对于文学理论和文学批评,也很难作出符合于历史真实的解释。如果我们站得远一些,俯视这三百八十余年文学思想发展的全貌,那我们就会发现,它的主体,是由创作反映出来的,理论形态只不过是创作所反映的文学思想倾向、文学观念的升华而已,虽然它往往更明确也更深刻。在历史还原的过程中,我特别注意士人心态的变化对文学思想的影响。文学思想的产生和变化,当然和社会环境有种种之关系,如政局、社会思潮、学术思想、生活情趣、生活方式等等。但是,我以为,这些都不是直接的关系,直接的关系是士人心态。政局、社会思潮等等,是通过士人心态对文学思想发生作用的,士人心态是中间环节。考察士人心态的变化,可以对文学思想演变的种种现象作出更符合历史真实的解释。当然,在历史还原的过程中,认真对待史料的甄别和解释,是不言自明的事。

二是努力寻找文学思想发展的主要线索,各个段落的文学思想、文学观念,只有放到主要发展线索上,作总体的考察,才有可能了解它的真实含义,才有可能对它作出较为确切的判断。对于这一时期文学创作倾向的种种非议,究其原因,除了价值准则的因素之外,就在于对文学思想的发展主线缺乏了解。某一种文学思想倾向,如果孤立地看,它可能是不好的;但如果把它看作文学思想发展过程中的一个环节,它便可能是积极的、好的。对于这时期文学思想发展主线的把握,当然不仅仅局限在这个时期之内,不可避免地要考虑到它之前和它之后,考虑整个古代文学思想发展史。从古代文学思想发展史看,这三百八十余年,也不过是它的一个环节而已。离开了整个史的发展脉络,同样不易对这个环节作出恰如其分的判断。

三是在考察这三百八十余年文学思想的发展状况时,我更多

的是从文学自身着眼。对于文学思想、文学理论、文学批评的认识与评价,涉及许多复杂的问题,可以有许许多多的视角与标准。从不同的视角与标准出发,会得出非常不同的结论。我更重视文学的艺术特质,因之在描述文学思想发展的风貌时,也就更多地从这个方面着眼,尽量地不去涉及或少涉及非文学的东西,力图在清理文学思想的发展脉络时,区分文学与非文学的界线。

这样三个基本原则说起来容易,做起来却很难。是否已经做到,很难说;能说的是已经尽力了而已。

三

魏晋南北朝文学思想发展的总趋势,是沿着重文学的艺术特质展开的,重抒情,重形式的美的探讨,重表现手段、表现方法。似存在着一种把文学与非文学分离开来的发展趋势。

两汉文论主要倾向是重功利的,儒家思想起着决定的作用,大抵从政教之角度着眼,多主讽谏,崇实录,尚雅正;而较少从文学自身之特点着想。我以为,两汉论文,实兼及学术,司马迁、班固、扬雄以至王充、郑玄,莫不皆然。独立的文学思想潮流似未形成。我想把汉人的诗、文观念称为前文学思想。

这种情形,汉末有了明显的变化,强烈抒情的诗(如古诗十九首)、抒情小赋的出现,意味着文学的抒情特征、它的非功利的性质正在被逐渐发现,同时,当然也就意味着由前文学思想向着文学思想转变的缓慢的开始。

魏晋南北朝当然继承了两汉论文的功利说(不仅魏晋南北朝如此,整个中国古代文学思想史莫不如此),但这主要的是在文学批评、文学理论里,而在创作实践上,功利说的影响却甚为微弱。在创作实践里,继承的主要是汉末开始出现的重抒发个人情怀的、非

功利的倾向。自建安以迄陈朝的终结,其中虽侧重点各有不同,但大趋势是由功利走向非功利,是重文学的艺术特质。或者说,这是一个文学不断发现自身特征的过程。

随着经学束缚的解除,正统观念的淡化,思想出现了活跃的局面,僵化了的内心世界让位于一个感情丰富细腻的世界。重个性、重欲望、重感情,强烈的生命意识成了建安士人内心生活的中心。随之而来的是文学成了感情生活的组成部分。它自然而然地失去了政教目的,失去了经学附庸的地位。有如士人意识到了独立人格的存在一般,文学亦不知不觉地意识到了自己的独立存在。

正始玄学把哲理引入文学,它的最重要的成就是开始在文学中表现老、庄的人生境界。它其实是把一种独特的审美趣味带到文学中来了。刘勰所说的“老、庄告退而山水方滋”,是不确的,老、庄之人生境界进入文学,乃是山水进入文学的前奏。山水意识是建立在老、庄人生情趣之上的。正始哲思进入文学,从其特质说,是建安重感情、重个性、重欲望的思潮的理性发展,乃是文学思潮非功利方向发展的另一个阶段。

建安以情,正始以哲思,西晋文学思想发展的走向则在结藻清英、流韵绮靡。没有激情的一代士人,创造了缺乏激情的华美的文学。而由于对文学的特质的逐步认识,也由于玄学培养了高度思辨的思维方法,才使对于创作过程的思维活动和艺术技巧的研究成为可能。这就是陆机《文赋》之所以出现的最主要的原因。如果说,曹丕的气说的提出是重个性、重独立人格的思潮在文学思想上的反映,开了文学重其自身特质的先声的话,那么《文赋》就是文学重自身特质进一步发展的必然产物。

永嘉南渡之后,文学思想的发展分成了两个不同步的进程。南方继续沿着重文学的艺术特质的方向迅速发展,理论建树卓著;而

北方却是缓慢的、多少带着复归的意味,而且几乎没有理论上的建树。南北文学思想发展的不同步进程,深刻地说明着不同的自然环境和社会环境对文学思想的影响。当然,也提出了南北文风交融、渗透的诸多问题。

江左初期,玄学和佛学的交融促使诗歌创作中出现了一种哲理化的倾向。但是,值得注意的是偏安的生活环境、明瑟的江南山水,玄、佛信仰的人生境界等种种因素,形成了一种崇尚潇散明秀、高雅脱俗之美的审美情趣,这种审美情趣在以后的士文化传统里占有着重要的地位。

刘宋以后,高门世族逐渐退出权力中心。门第虽仍高华而权力已不再无可争议时,人生的种种感慨也就随之而来了。这或者是刘宋之初文学创作倾向又从玄思回归到抒情上来的动因。谢灵运首先表现了这一点,他是从山水题材开始的。后来这种山水情怀使中国士人对山水的美产生了如醉如痴的向往,不是以玄对山水,而是以情对山水了。抒情的倾向很快扩及整个文坛,至鲍照而完全消弭尽玄风的影响。

元嘉的主要成就是使文学复归于抒情,使它成为一种纯情的文学。永明以后,则从抒情进而发展到装饰与娱乐,文学成为宫廷的文化装饰与士人的娱乐需要。文学思想的核心于是转向艺术形式之探讨。至此,文学在它离开功利目的、发现和探讨自己的艺术特质的路上已经走得很远。它已经到了这样的一个阶段:积累了许多艺术经验,需要总结;提出了许多问题,需要反思。于是此时便出现了我国古代文论史上最光辉的创造,提出了一系列的理论命题。而它的代表人物,当然是刘勰与钟嵘。当然,也是在这个时期,出现了文学思想的多元发展。这种多元发展或者跟文学发展到一定阶段的成熟程度与反思有关。

至于北朝的文学思想的倾向,则主要是重实用,尚真实,求朴野。它为以后南北的融合、为唐代文学思想的出现提供了又一个方面的借鉴。

这个时期也是志怪小说的繁荣期,但从文学思想的角度考察,诚如鲁迅之所言,“亦非有意为小说”,与诗文所反映之文学之自觉并不同步,视之为小说之萌芽则可,考其文学思想则暖而不明。是故不拟专章论述,拟放到唐代小说观中一并叙说。

自总趋势言,魏晋南北朝的文学思想的整个发展过程,就是文学的艺术特质逐步被发现和发挥的过程。对于这三百八十多年间文学思想的种种形态的是非功过的评价,都必须面对这样一个发展过程的历史事实。这个过程发展到文、笔问题的讨论,本来有可能出现一种纯文学的概念,但是后来夭折了。这夭折,有中国文化的极为深刻的原因。

目 录

引 言	(1)
第一章 建安的文学思想	(1)
第一节 士人心态的巨大变化	(1)
第二节 非功利、主缘情、重个性、求华美的文学思想的出现	(15)
第三节 追求慷慨悲凉的美	(36)
第二章 正始玄风与正始之音	(42)
第一节 正始玄风与士人心态的变化	(43)
第二节 表现老、庄人生境界的文学创作倾向	(49)
第三节 文学创作的哲理化	(55)
第四节 美文学技巧的进一步发展	(62)
第五节 正始玄风接触到的文学理论问题	(66)
第三章 西晋士风与西晋文学思想	(75)
第一节 西晋士风的变化	(75)
第二节 文学思想变化的缓慢的开始	(84)
第三节 结藻清英、流韵绮靡的创作倾向	(89)
第四节 对文体特征的探讨	(100)
第五节 陆机《文赋》的理论贡献	(107)
第六节 重真情,西晋诗歌思想的别一支	(116)
第四章 东晋的文学思想	(126)
第一节 偏安心态与江南山水所带来的审美趣味的	

	变化·····	(127)
第二节	玄、佛合流与以玄理入诗·····	(141)
第三节	葛洪文学思想的意义·····	(150)
第四节	陶渊明的创作倾向在中国文学思想史上的 价值·····	(165)
第五章	元嘉与永明的文学思想演变·····	(172)
第一节	文学环境的悄然变化·····	(174)
第二节	元嘉文学思想的新变·····	(188)
第三节	永明的文学思想·····	(213)
第六章	刘勰的文学思想(上)	
	——刘勰文学思想的产生和《文心雕龙》·····	(246)
第一节	刘勰文学思想产生的背景·····	(247)
第二节	刘勰的生平和《文心雕龙》的成书·····	(254)
第七章	刘勰的文学思想(中)	
	——刘勰的文学观·····	(262)
第一节	刘勰的杂文学观念·····	(263)
第二节	刘勰文学思想的主要倾向·····	(267)
第三节	刘勰的批评观·····	(284)
第四节	刘勰的文学史观·····	(293)
第八章	刘勰的文学思想(下)	
	——刘勰的理论成就·····	(309)
第一节	刘勰文学理论体系的建构及其理论方法·····	(309)
第二节	物色论·····	(318)
第三节	神思论·····	(323)
第四节	风骨论·····	(330)
第五节	体论·····	(340)

第六节 势论·····	(350)
第七节 味论·····	(358)
第八节 术论·····	(363)
第九章 文学思想的多元发展·····	(371)
第一节 “文”的观念的辨析·····	(371)
第二节 主质朴、重功利的文学思想·····	(378)
第三节 尚自然、主风力的诗歌思想·····	(384)
第四节 重娱乐、尚轻艳的文学思潮·····	(406)
第十章 北朝的文学思想·····	(430)
第一节 北朝文学思想发展的背景·····	(430)
第二节 重实用、尚真实、求朴野的文学思想倾向·····	(436)
第三节 南北朝文学思想融合的趋势·····	(445)
结束语：魏晋南北朝文学思想发展中的几个理论问题·····	(453)
部分引用书目·····	(467)
后记·····	(477)

第一章 建安文学思想

建安文学的断限向有不同意见。我想把上限断在建安元年(196),理由有二:一是建安元年,曹操将兵迎献帝于洛阳,迁都于许,从此挟天子以令诸侯,实际上政归曹氏。二是东汉后期的一批重要作家相继离开人世,如,赵壹死于建安前十八年,蔡邕和卢植死于建安前四年。而新的一代作家,有的这时刚刚步入文坛,如,建安元年,王粲二十岁,徐干二十四岁,吴质二十岁,杨修二十二岁;有的要到建安中期才成长起来,如曹丕和曹植。可以说,这时的大多数作家,都与曹魏政权有关。他们开创的文学新风气,当然与东汉末年的文学风气有衔接关系,但究竟已经不同,把这一代人作为文学新时期的标志,似较合适。至于建安文学的下限,我想定在魏明帝太和六年(232)。这一年,继活动于建安年间的重要作家先后去世之后,曹植也离开了人世;而下一代作家,如阮籍,才二十三岁,何晏也方进入文坛。他们的主要活动,是在正始年间。正始文人出来,思辨的时代也就开始了,文学思想风貌又一变。

这样划分,建安文学共三十七年。这是中国文学思想史上一个非常重要的时期。它不仅决定了中国文学思想发展的主要方向,而且对中国文学思想的特质也产生了极其深刻的影响。

第一节 士人心态的巨大变化

建安时期,在中国文学思想发展史上是一个大转变的时期,从重功利转到非功利。文学思想的这种转变,是从士人心态的转变开

始的。

拿建安時期士人的心態與兩漢全盛時士人的心態比，變化無疑是巨大的。不管這種變化對於中國士人以至對於中國文化來說是幸是不幸，只要稍為回顧一下歷史，便可以清楚地意識到，變化實在是不可避免的。中國士人從習慣於戰國時期百家爭鳴那樣一種活躍的思想環境，到習慣於定儒術于一尊、皓首窮經，畢生精力用於法古崇聖解經、嚴守成說，是一個不可避免的過程。同樣，從儒家經典的禁錮束縛中解脫出來，重新活躍起來，也是一個不可避免的發展過程。前一個過程，以建立正統觀念為核心，建立起嚴格的等級制，天——君——臣——民，一切不得越軌。如王褒所說：“《記》曰：共惟《春秋》法五始之要，在乎審己正統而已。”^①後一個發展過程，擺脫經學的束縛，也從正統思想的動搖開始。

儒家思想的正統地位，是附着在大一統政權上建立起來的；它的動搖，與大一統政權的動搖關係亦至為密切。公元105年東漢和帝死，子劉隆即位，生才百日，鄧后臨朝，與其兄鄧騭掌握朝政，開始了東漢後期外戚專權的政局。第二年劉隆死，劉祜即位，才十歲，是為安帝。安帝在位十九年，死後閻后臨朝，與其兄閻顯擅權，立劉懿為帝。但劉懿三月即位，十月即為宦官孫程等所殺。孫程等又立十一歲的劉保為帝，開始了東漢後期宦官專權的政局。此後，外戚宦官便交替專權，直至桓靈之世而達於極致。此後，便是董卓的廢帝，群雄並起，東漢以亡。現實政治生活中君臣之義既已紊亂，正統思想當然便惶惶然無栖身之地。從鄧后臨朝以後，這種情形便史不絕書。《後漢書·儒林傳序》說：

及鄧后稱制，學者頗懈。時樊准、徐防并陳教學之宜，又言儒取多非其人。於是制詔公卿妙簡其選，三署郎能通經術者，皆得察舉。自安帝覽政，薄于藝文，博士倚席不讲，朋徒相視息

散，學舍頽敝，鞠為園蔬、牧兒菟豎，至于薪刈其下。順帝感翟
圃之言，乃更修黉宇。凡所構造，二百四十房，千八百五十室。
試明經下第補弟子，增甲乙之科員各十人，除郡國耆儒皆補
郎、舍人。本初元年，梁太后詔曰：“大將軍下至六百石，悉遣子
就學，每歲輒于鄉射月一繪會之，以此為常。”自是游學增盛，
至三萬余生。然章句漸疏，而多以浮華相尚，儒者之風蓋衰矣。
主政者希望復興儒學以維護大一統政權，但不管形式上採取何種
措施，有何種變化，儒學的衰微却是無法挽回了。君臣之義既已紊
亂，《春秋》大義便無法曲為之說。兩漢儒學匡政的重要手段之一：
以符命說災異，至此亦慢慢失去效力。安帝時孔長彥長于章句之
學，延光元年（122），河西雨大雹，安帝召問長彥，長彥對曰：“此皆
陰乘陽之征也。今貴臣擅權，母后黨盛，陛下宜修聖德，慮此二者。”
安帝雖有所感悟，而長彥却受到了外戚的憎惡。儒家的正統思想，
與現實政治的格局，已經不能相容。它之式微，也就理有固然了。

儒家大一統思想既與政治格局相抵牾，五經與政權之間的關
系，就開始了不知不覺的變化。它干預政權的力量，它的權威性慢
慢下降了；以經學求致用的士人與政權的關係亦相應發生變化，從
政權的維護者慢慢地轉變為政權的批評者。《後漢書·黨錮列傳
序》說：

逮桓、靈之間，主荒政繆，國命委于閹寺，士子羞與為伍。
故匹夫抗奮，處士橫議。違乃激揚名聲，互相題拂，品核公卿，
裁量執政，婞直之風，于斯行矣。

曹丕《典論》稱：

桓、靈之際，閹寺專命于上，布衣橫議于下，干祿者殫貨以
奉貴，要名者傾身以事勢，位成乎私門，名定乎橫巷，由是戶異
議，人殊論，論無常檢，事無定價，長愛惡，興朋黨。②

匹夫抗愤，处士横议，品核公卿，裁量执政，非常生动地反映出士人与政权的一种间隔，一种距离。我们可以把这称为士人与政权的疏离。无疑，一种疏离的心理正渐渐地把士人和大一统政权、和正统思想分开来。而曹丕所说的人异议，论无定检，则进一步说明疏离意识必将导致儒学一尊地位的丧失，导致思想的重新活跃。

不过，这个过程并不是平和顺畅进行的，其中伴随着士人的怨愤与抗争，和点缀于这怨愤与抗争中的潇洒风流与凄凉血泪。集中体现这个过程的便是党禁之祸与人物品评。

两次党禁，对士人心理状态的转变关系至大。重要的党人开始都是以维护政权的大一统为目的的。他们忠于朝廷，忠于君主，以名节自高，为此而反对外戚和宦官，终于罹祸。党人的重要代表人物陈蕃就是一例。他曾上疏桓帝，引《春秋》以论灾变，言辞恳切，谓：“愿察臣前言，不弃愚忠。”^③而终不见察；又以拒请托而触怒当时权倾朝野的大将军梁冀，因救李膺而得罪宦官，最后和窦武谋诛宦官未成而被杀。“树立风声，抗论悖俗，驱驰峻阨之中，与刑人腐夫同朝争衡，终取灭亡之祸”，^④就是因为他一心忠于朝廷。谢承《后汉书·陈蕃传》提到：“陈蕃家贫，不好扫室，客怪之者，或曰：‘可一扫乎！’蕃曰：‘大丈夫当为国扫除天下，岂徒室中乎！’”另一重要党人李膺也是一例。他惩办奸佞，数被黜免，而无所屈折，原因也在于他的忠于朝廷。直到第二次党禁祸起，有人劝他逃走，他还矢忠之志不移，说：“事不辞难，罪不逃刑，臣之节也。”乃诣狱，而终被拷死。^⑤他们虽满腔忠愤，被潇洒风流之举世荣名，而未能脱尽儒生之迂腐，难以成事，本在料中。明人于慎行论东汉末年诛宦官事，说：“陈蕃老儒无算，……至乃率官属诸生八十余人，到尚书门攘臂大呼。欲何为也？直迂儒耳！”^⑥因忠以成名，因迂而事败，因忠以见害而感动人心。范滂也是一位有“澄清天下之志”的党人^⑦，袁

山松《后汉书》说他下狱后，讯问党人时，他年少在后，却越位而前，慷慨陈辞：“窃闻仲尼之言，见善如不及，见恶如探汤。欲使善善齐其情，恶恶同其行，谓王政之所思，不悟反以为党。”范滂之言，忠愤悲壮，实足以感动人心。当是时，诏下急捕，督邮抱诏书而泣，县令解印绶欲与俱亡。党人行为之震动于当时士林者竟至此！何止当时！后代士人亦每为之感奋不已。苏轼幼年读范滂传而誓作孟博，即是一例。然而范滂亦同样因忠以成名，因迂而事败，他之“不悟”，其实正是党人悲剧之所在。大一统政权已经处于无可挽回的分崩瓦解之中，而党人不察，强扶持之，以此罹祸，虽令人钦仰，然亦令人叹息！《后汉书·徐稚传》说徐稚屡被征辟而始终不就，郭林宗非常敬仰他，曾派门人茅容去见他。徐稚对茅容说：“为我谢郭林宗，大树将倾，非一绳所系，何为栖栖不遑宁处？”徐稚是“悟”了的，党人却以一腔忠愤，想维系大树于将倾。

主要党人事实上都是当时士林的精英，他们在社会上有甚高声望。他们被害，在士阶层中震动是很大的。桓帝延熹九年（166）第一次党禁，收捕李膺等二百余人下狱时，党人并不因此而为社会所非议。相反，他们的声望却因之而骤起。士人对于朝廷的疏离意识加深了。他们把对于大一统政权和大一统思想的向心力，转向了重视自我，崇拜圣人变为崇拜名士。士人之间，互相标榜，指天下名士，为之称号。名士崇拜说明，在社会心理上正统思想不知不觉地消退，而独立人格在士人心理上地位提高了。第一次党禁，李膺下狱之后，遇赦放归乡里，居阳城山中，“天下士大夫皆高尚其道，而污秽朝廷”。第二次党禁，李膺、范滂等百余人皆死狱中；被指为党人，滥入党中、死徙废禁者又六七百人。这一次对党人的更大打击，又进一步提高了党人的社会声望，进一步加深了士人对大一统政权的疏离。赵翼《廿二史劄记》卷五对此有一段概括：

其时党人之祸愈酷而名愈高，天下皆以名入党人中为荣。范滂初出狱归汝南，南阳士大夫迎之者车千辆。景毅遣子为李膺门徒，而录牒不及，毅乃慨然曰：“本谓膺贤，遣子师之，岂可因漏名而幸免哉！”遂自表免归。皇甫规不入党籍，乃上表言，臣曾荐张奂，是阿党也。臣昔坐罪，太学生张凤等上书救臣，是臣为党人所附也，臣宜坐之。张俭亡命困迫，望门投止，莫不重其名行，破家相容。此亦可见当时风气矣。

每读书至此，未曾不怆然！名士的潇洒风流与慷慨赴义，在当时是怎样地震撼着士人的心。而影响之大，波及面之广，在前此的历史上亦所仅见。有的学者认为，这标志着“士的群体自觉”。^⑧如果从波及面之广来考虑，这种认识是深刻的。冷静地想一想这种带着悲剧色彩的历史事件，与其说是维护名教，倒不如说是对于经学束缚、对于正统思想的挣脱，是一种疏离心理的鲜明表现。正是这种对于正统思想的疏离心理，才为魏晋间思想领域的大的变动准备了条件。有这个准备，才走向“论无定检”。

不过，细究起来，此时士人对于政权的疏离，出发点与表现方式实有很大不同。《后汉书·周髡传》说：“召夔为郡将，卑身降礼，致敬于髡。髡耻复报之，因杜门自绝。后太守举孝廉，复以疾去。时梁冀贵盛，被其征命者，莫敢不应，唯髡前后三辟，竟不能屈。后举贤良方正，不应。又公车征，玄纁备礼，固辞废疾。常隐处窳身，慕老聃清静，杜绝人事，巷生荆棘，十有馀岁。至延熹二年，乃开门延宾，游谈宴乐，及秋而梁冀诛，年终而髡卒。”这是一种隐居远祸害以自全的方式。姜肱、袁闳、韦著、李昱、魏桓、徐稚、茅容等人，亦属这一类。他们与党人不同的地方，就在于他们以一种冷眼旁观的态度对待政权，而党人则是忠怨慷慨。

同是远祸害以自全，许劭和郭林宗他们，采取的是另一种方

式。他们鉴识人伦，奖拔士类，以获致令誉。他们之所以不仕，实为自全。《后汉书·许劭传》说，有人劝他出仕，他回答说：“方今小人道长，王室将乱，吾欲避地淮海，以全老幼。”《抱朴子·外篇·正郭篇》引郭林宗不愿出仕的话：“天下所废，不可支也。……虽在原陆，犹恐沧海横流，吾其鱼也，况可冒冲风而乘奔波乎！未若岩岫颐神，娛心彭老，优哉游哉，聊以卒岁。”而他们不仕，却并不如徐稚辈之隐居埋名。他们以自己的风采和鉴识，耸动士林。符融用“澹之明珠，未耀其光；鸟之凤凰，羽仪来翔”来形容郭林宗。^⑩《后汉书·郭林宗传》说他“身長八尺，容貌魁伟，褒衣博带，周游郡国”。他游洛阳后返归故里，衣冠诸儒送至河上，车数千辆。他与李膺同舟渡河，望者以为神仙。他在乡里闭门教授，弟子以千数，生前在士林中声望之高，有类圣人。而他死后，四方士人来送葬者至千余人。许劭也是一位影响甚大之人物。虽然他心胸比郭林宗要褊狭得多，但他所获得的声名，并不比郭林宗小。鉴识人伦而能获得这样大的声名，是只有在求名风气极盛的士林背景中才可能出现的。这部分士人，与党人不同的地方，一样是没有党人的忠怨慷慨。他们潇洒风流而怡情自适。他们中的一些人，原非真名士，只不过借品评以扬名而已，于是而有结党分部、更相谤讪之弊，甚者以至于营己治私，求势逐利。徐干《中论》“谴交篇”论东汉末年此风之弊，甚为真切：

君不识是非，臣不辨黑白，取士不由于乡党，考行不在于闾閻，多助者为贤才，寡助者为不肖，……民见其如此者，知富贵可以从众为也，知名誉可以虚哗获也，乃离其父兄，去其邑里，不修道艺，不治德行，讲偶时之说，结比周之党，汲汲皇皇，无日以处，更相叹扬，迭为表里，棹机生华，憔悴布衣，以欺人主，惑宰相，窃选举，盗荣宠者，不可胜数也。……桓、灵之世，其甚者也。自公卿大夫，州郡牧守，王事不恤，宾客为务，冠盖

填門，儒服塞道，飢不暇餐，倦不獲已，殷殷法法，俾夜作晝。下及小司，列城墨綬，莫不相高以得人^⑩，自矜以下士，星言夙駕，送往迎來，亭傳常滿；吏卒傳問，炬火夜行，闔寺不閉；把臂揜腕，扣天矢誓，推托恩好，不較輕重。文書委于官曹，系囚積于囹圄，而不違省也。詳察其為也，非欲憂國恤民，謀道講德也，徒營己治私，求勢追利而已。

顯然，士人與政權之間、與儒家正統思想之間的間隔，已成一普遍趨勢。疏離是共同的，而疏離以後的去向與行為方式却並不相同；高自標置以取名也是相同的，而目的與結果却各異；結黨是相同的，而情操品格之高下，用心與手段之優劣，亦大相殊異。大一統政權與儒家正統思想、儒家經典作為士人的精神支柱，作為士人的凝聚力，正在日漸削弱。而疏離之後，士人並未作為一個有共同精神支柱的群體出現，他們正在走向動蕩。從這個意義上說，“士之群體自覺”也就只剩下了“結黨”這一點的意義，它似未能充分說明此時正處於動蕩變化中的士人風貌的真實情狀。

不過，經學的束縛到底是不知不覺的鬆開了，士人到底從皓首窮經的狀態中蘇醒過來了，沉悶的空氣畢竟是打破了。

士人就是以這樣的風貌進入了建安時期，進入了一個更加動蕩不定的時期。人生價值、人生信仰、行為準則、人際關係、生活方式、以至於思維方法，都在重新尋求，重新衡量，取無定向，人各異趣。實際上，士這一個階層，從思想到生活，都正處在一個變動不居的時期。

軍閥割據的政治格局，士人可供選擇的道路大抵只有兩條：一是各為其主，一是隱居以避世。此時的著名士人，大多選擇的是第一條路。這也是前此對大一統政權、對儒家正統思想疏離之後順理成章的發展。各事其主，也就各行其是。主各有所好，士之投奔也

大抵各归其类。儒家的伦理道德准则已失去普遍的约束力，用人也没有统一标准。很有名的例子，当然是大家都提到的曹操的《选举令》、《求贤令》、《敕有司取士无废偏短令》、《举贤勿拘品行令》，取士不废偏短，唯才是问。用人的方法也不同，赵翼概括为“大概曹操以权术相取，刘备以性情相契，孙氏兄弟以意气相投”。^①他还举了大量例子加以证明。从用人者说，是重功利、轻道德；从士人说，其实也是如此。

此时之所宜，便是各行其是。群雄争夺，既胜负未分，自无以恃一统。无以恃一统，便为任情行事留下了广阔天地。这或者就是其时“尚通脱”之一由来。“通脱者，简易也”。^②关于“尚通脱”，学界论之已甚详，无须再赘为例举。至于对此种风尚之认识，则似尚存歧异。不少学者认为这是“人的自觉”的产物，士人从经学束缚中解脱出来，发现了自我，发现了感情、欲望、个性。通脱，正是这种自我发现在行为上的反映。这样看，当然是可以的，许多行为确实可作这样的解释。裴松之引《曹瞞传》，说操：

好音乐，倡优在侧，常以日达夕，被服轻绌，身自佩小鞶囊，以盛手巾细物。时或冠恰帽以见宾客。每与人谈论，戏弄言诵，尽无所隐；及欢悦大笑，至以头没杯案中，肴膳皆沾污巾帻。其轻易如此！

曹植之不治威仪，亦如是。《魏志·王粲传》裴注引鱼豢《魏略》：

植初得邯郸淳，甚喜，延入座，不先与谈。时天暑热，植因呼常从取水，自澡讫，傅粉。遂科头拍袒胡舞五椎锻，跳丸击剑，诵俳优小说数千言讫，谓淳曰：“邯郸生何如邪？”于是乃更著衣帻，整仪容，与淳评说混元造化之端，品物区别之意；然后论羲皇以来贤圣名臣烈士优劣之差；次颂古今文章赋诔及当官政事宜所先后；又论用武行兵倚伏之势。乃命厨宰，酒炙交

至，坐席默然，无与侑者。及暮，淳归，对其所知叹植之材，谓之“天人”。

这都是纯任性情的自然发作，不加任何掩饰，看不到礼的任何约束的痕迹。至于曹丕要部下在王粲墓前学一声驴鸣，为粲送行；祢衡的脱了衣服在庙堂之上击鼓；南荆的三雅之爵，河朔的避暑之饮，等等，都可以作这样的解释。任情率真，不受任何礼法的约束，情有雅俗，性有善恶，那么任性而行，纵情自适，当然也就美丑杂陈。求适情，重享受，在当时可以说是相当普遍的情形，看刘桢、阮瑀、王粲、陈琳、曹植等人的《公宴诗》，可知当时纵乐情形。曹丕后来回忆起当时的宴乐，都还十分动情：

每念昔日南皮之游，诚不可忘。……弹碁闲设，终以博奕，高谈娱心，哀箏动耳，驰骛北场，旅食南馆，浮甘瓜于清泉，沉朱李于寒水，白日既匿，继以朗月，同乘并载，以游后园，舆轮徐动，宾从无声，清风夜起，悲笳微吟，乐往哀来，愴然伤怀。^⑬
（《魏文帝集》卷一）

他的《大墙上蒿行》也有类似描写：

排金铺，坐玉堂，风尘不起，天气清凉；奏桓瑟，舞赵倡，女娥长歌，声协宫商，感心动耳，荡气回肠。酌桂酒，鲙鲤鲂，与佳人期为乐康。（同上，卷二）

此皆可见其时求适情之情状。情冲破了礼的束缚，强调任自然之性。《水经注》卷十六谷水注引《文士传》记刘桢因平视甄后而罚输作部磨石，曹操观薄作，“诸徒咸敬，而桢匡坐磨石不动。太祖曰：‘此非刘桢耶？石如何性？’桢曰：‘石出荆山玄岩之下，外炳五色之章，内秉坚贞之志，雕之不增文，磨之不加莹，禀气贞正，禀性自然。’”桢因不敬被罚输作，当有是事，《文士传》所记，或加夸饰，然其重视情性之自然究属事实。这种重情性自然之风气，后来且得到

进一步之发展。

重情性之自然表现，也就是重人事，轻鬼神。曹氏父子，此点最为明显。曹操的《让县自明本志令》、《度关山》诗，曹植的《诘咎小序》、《辨道论》、《毁甄城故殿令》等等，都是例子。重情性的自然表现，也就承认人欲。陈琳和阮瑀都有《止欲赋》，王粲有《闲邪赋》，应玚有《正情赋》，均写有美色动人情怀，欲见未能，于是求之梦境，“神惚恍而难遇，思交错以缤纷，遂终夜而靡见，东方旭以继晨。知所思之不得，乃抑情以自信”。^⑭四篇的写法与意蕴相同，似为一时命题之作。从思想倾向中可清楚看出，时人并不讳言情欲，止欲之所以必要，盖在于思之而不可得，不在于情欲之有碍于伦理。承认人欲，刘廙《政论·备政》甚至以此论吏治：

夫为政者，莫善于清其吏也。……日欲其清而薄其禄，禄薄所以不得成其清。夫饥寒切于肌肤，固人情之所难也，其甚又将使其父不父，子不子，兄不兄，弟不弟，夫不夫，妇不妇矣。贫则仁义之事狭，而怨望之心笃。……人知守清之必困于终也，违清而又惧卒罚之及其身也，故不为昭昭之行，而咸思闇昧之利，奸巧机于内，而虚名逸于外。^⑮

仲长统也有类似观点，而更为鲜明：

夫选用必取善士。善士富者少而贫者多，禄不足以供养，安能不少营私门乎？从而罪之，是设机置阱，以待天下之君子也。^⑯

衡之于儒家重义轻利的正统思想，这无疑属于异端。

要用简单的几句话来评论这种重感情、重个性、重欲望的风气是困难的，对经学对于人性的束缚、禁锢、歪曲来说，它是一种解放；而这种解放的实质和它的进一步发展，问题就要复杂得多。同一个曹操，他既是尚通脱的名家，却又是耍弄权术的老手。看他杀

祢衡,何等刁钻!看他杀孔融,狡诈之外,且冷酷无情。孔融对曹操是十分深情的,他在两首六言诗中对此有真切表述:“郭、李纷争为非,迁都长安思归。瞻望关东可哀,梦想曹公归来。”“从洛到许巍巍,曹公忧国无私,减去厨膳甘肥,群僚率从祁祁,虽得俸禄常饥,念我苦寒心悲。”^{①7}他在《与王朗书》中劝王朗北来时,提到曹操,也是一片真情:“曹公辅政,思贤并立,策书屡下,殷勤款至。”^{①8}他之两难曹操酒禁,只是开开玩笑;为曹丕纳甄后而写信给曹操,也只是把话说得稍为刻薄一点而已,其实全都是好意。孔融这人,由于自负甚高,说话往往刻薄。而曹操就觉得他于事有碍,暗示路粹诬造罪名,把他杀了,而且连他的幼子也并不放过。路粹构造孔融罪状有三,其实都并不能成立。《曹瞒传》中所记曹操之种种酷虐变诈事例,或有夸饰,但他的善于权术,却是史家的一致评价。善权术与“人之觉醒”,极为相左,而这相左就集中于曹操一身。

曹操当然并非士人,只是用来说明风气所及的种种复杂情形而已。事实上,当时士人也并非都尚通脱,他们从思想到生活态度、生活方式都甚不相同。向被一体视之的建安七子,其实是很不一样的。例如阮瑀和徐干,就与另外五人差别甚大。阮瑀在人生态度上更超脱些,受老庄的无为思想影响也更深。看他的《文质论》,从思想到气质都大异于陈琳、王粲、刘桢辈。徐干则完全是和通脱相对立的,他讲修养自身的德性:

人心莫不有理道,至乎用之则异矣,或用乎己,或用乎人。

用乎己者谓之务本,用乎人者谓之近末。君子之理也,务先其本。^{①9}

他主张内存仁义而外符规矩:

夫容貌者,人之符表也。符表正故情性治,情性治故仁义存,仁义存故盛德著,盛德著故可以为法象,斯谓之君子矣。

……(君子)故立必磬折,坐必抱鼓,周旋中規,折旋中矩,詔不
離乎結紼之間,言不越乎表著之位,聲氣可范,精神可愛,俯仰
可宗,揖讓可貴,遂作有方,動靜有常,帥禮不荒,故為萬夫之
望也。^②

雖重儀容,而此儀容,並非以瀟灑風流為美,而以符合儒家的禮儀
為美。所以他又說:“小人耻其面之不及子都也,君子耻其行之不如
堯舜也。”^③這和尚通脫,重儀容瀟灑的美的風氣是正相反對的。無
名氏《中論序》說靈帝末年“國典隳廢,冠族子弟,結黨權門,交接求
名,競相尚爵號”,而干“病俗昏迷,遂閉戶自守,不與之群,以六籍
娛心而已”。後來雖應曹操之征命,從戎征行,歷五六載,而“不堪王
事,潛身窮巷,頤志保真,淡泊無為,惟存正道。環堵之牆,以庇妻
子;并日而食,不以為戚”。《序》之作者,或以為任嘏,史料闕如,未
能論定,要為徐干之同時人所作,所述當可信。其時與徐干持同樣
人生态度的,不在少數,如王昶。他教子,雜用儒、道。他在《家誡》
中教他的兒子如何做人:

欲使汝曹立身行己,尊儒者之教,履道家之言。……潁川
郭伯益,好尚通達,敏而有知。其為人弘曠不足,輕貴有餘,得
其人重之如山,不得其人忽之如草。吾以所知親之昵之,不願
兒子為之。北海徐偉長,不治名高,不求苟得,澹然自守,惟道
是務。其有所是非,則托古人以見其志,當時無所褒貶。吾敬
之重之,願兒子師之。東平劉公干,博學有高才,誠節有大意,
然性行不均,少所拘忌,得失足以相補。吾愛之重之,不願兒子
慕之。樂安任昭先,淳粹履道,內敏外恕,推遜恭讓,處不避洿,
怯而義勇,在朝忘身。吾友之善之,願兒子遵之。若引而伸之,
觸類而長之,……其議論貴無貶,其進仕尚忠節,其取人務道
實,其處世戒驕淫,其貧賤慎無戚,其進退念合宜,其行事加九

思,如此而已。^②

蒋济的《万机论》,就其思想体系而言,也和徐干一样,属儒家。主要活动跨于建安正始间的杜恕,他的《体论》虽杂有道家明自然的思想,但主要的也是儒家。他主张君臣犹父子,德治为上,礼治次之,法治为下。重感情、重欲望、重个性的所谓“人的觉醒”,在他们身上就没有明显表现。这些都说明,用“人的觉醒”概括此时的时代精神风貌,似有所欠缺。两汉经学奠定的儒学传统实在是太强大了,任何力量也无法彻底摆脱这传统。思想的发展和其它事物一样,也存在衔接现象,就在各种异端思想相继出现的时候,儒家思想仍然有它自身延续的线路。建安并不是一个社会性质变革的时代,而只是一个动乱的时代,所谓“人的自觉”,其实只是经学束缚的解除。这是一个从思想到生活都动荡不定的时期。经学的束缚解除了,作为士人精神支柱的儒家正统思想已经失去普遍的约束力,而新的一统思想又还没有出现,或者说,新的占统治地位的思想还没有出现,各家并存,由经学时代又回到了诸子时代。士人各事其主,各行其是,虽时相论难,而不屈己以从人,亦不强人以同己。思想是多元化的,人生信仰、价值观、道德准则、生活方式,也是多元化的。这种多元化,使整个文化形态处于最活跃、最不稳定的状况,一切都正在演变过程中,有旧的某种形式的延续,有新的出现,有新旧的交错渗透。有时在一个人身上,我们常常可以看到多个“自我”,前面提到的曹操是一例。徐干实亦一例。他的思想主要是儒家的,他的行为准则是颜回式的;但是这个变动的、五彩缤纷的文化环境,又不可避免地给他打上印记。从《中论》看,他是冷静的、理智型的人物,曹丕所谓“时有齐气”者就是;但是从他的诗看,他却又是一个感情丰富浓烈的人。虽然论无定检,思想处于多元化之中,而被经学僵化了的内心世界,到底已经让位于一个感情丰富细腻的内

世界了。刘桢也一样,从他答曹丕借廓落带的信和平视甄后的举动,他带着游戏人生的处世态度,就是王昶所说的“少所拘忌”,且性格褻急;但是看他写卧病漳滨的诗,感情却是何等深沉。仲长统更是这种交错渗透的很典型的代表。《昌言》,《隋志》入杂家,《新唐书·艺文志》改入儒家。《隋志》是对的。《昌言》杂儒、道、刑名各家思想。前面提到,他说过禄薄必导致营私,但是他又主张不能让欲望不受限制的发展:“情无所止,礼为之俭;欲无所齐,法为之防;越礼宜贬,逾法宜刑,先王之所以纲纪人物也。若不制此二者,人情之纵横驰骋,谁能度其所极者哉?”^②以礼节情,以法规范情,他在《理乱篇》中论自然之势,而在《损益篇》中又反对谈天说地。他重人事、轻天道,而却又谈论道教的炼气。《昌言》作于建安后期,从中可以看到此时社会思潮变动不居的明显迹象。

变动不居,非常活跃,极不稳定,互相渗透,多元并存,这就是建安思潮的特点。

第二节 非功利、主缘情、重个性、 求华美的文学思想的出现

这样一个思想环境,使文学失去了它统一的思想依归,失去了它的政教的目的,失去了它经学附庸的地位,走向了表现个人情思的广阔天地,开始了文学思想的巨大转变:从重功利转向非功利。

两汉文学思想潮流的最基本的特点,便是重功利,当时的诗学,实际上是政治学和神学。建安时期,除邯郸淳和徐干在特定范围内论及与文学有关的问题时颇有功利观点之外,未见任何明确论及文学之功利目的者。邯郸淳在《上受命述表》中说:“臣闻雅颂作于盛德,典谟兴于茂功,德盛功茂,传序弗忘,是故竹帛以载之,

金石以声之，垂诸来世，万载弥光。……臣抱疾伏蓐，作书一篇，欲谓之颂，则不能雍容盛懿，列伸玄妙；欲谓之赋，又不能敷演洪烈，光扬缉熙。故思竭愚，称《受命述》。”^{②4}这里提到了颂和赋歌颂功德的作用。但是，邯鄣淳是上书歌颂曹丕功德的，着眼点在颂美曹丕之受天命，并非论文学。徐干《中论·艺纪篇》提到：“艺者，德之枝叶。”但那是论六艺的。明确论及文学者，并未着眼于政教之用。曹植《与杨德祖书》甚至以为辞赋之道，不屑为之，志之所向，乃在建立功业，“岂徒以翰墨为勋绩，辞赋为君子哉”！虽然他在《薤露行》中说到“孔氏删诗书，王业粲已分，骋我迕寸翰，流藻垂华芬”。但那是指著述，借著述成一家之言，以垂名不朽。曹植诗赋，可谓建安文学之冠，但他在理论表述上，似乎不大重视文学的价值。

十分看重文学的，是曹丕。他说：“盖文章，经国之大业，不朽之盛事。”这句话，常被当作用文章于治国来理解。这样理解，曹丕的文学观，当然就是功利主义的文学观了。其实，这样理解是不确的。一种重要文学理论命题的提出，必有其创作背景上的原因。用文章于治国，衡之于建安时期的整个创作倾向，实找不出任何足资佐证的根据。它不惟在理论表述上是一种孤立现象，而且与创作上反映出来的文学思想倾向，正相背违。曹丕这话的意思，是把文章提到和经国大业一样重要的地位，以之为不朽之盛事。所以他又说：“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。是以古之作者，寄身于翰墨，见意乎篇籍，不假良史之辞，不托飞驰之势，而声名自传于后。”^{②5}他只是把文学看作和立德立功同样可以垂名不朽的事业。他在《与王朗书》中也说：“生有七尺之形、死惟一棺之土，惟立德扬名，可以不朽，其次莫如著篇籍。”所谓立德扬名，当然与经国之大业有关，可注意的是他把立德扬名与著篇籍放在并列的地位上，并没有说著篇籍是用来立德扬名。立德扬名可以不

朽，著篇籍也可以不朽，當以立德揚名為上；如未能立德揚名，則退而求其次，其次便是著篇籍，當亦可不朽。很明顯，他並沒有把文章看作治理國家的手段，沒有強調文章的政教之用，而只是把文章當作可以垂名後代的事業而已。^②曹氏兄弟沒有強調文學的政教之用，他們周圍的文人也沒有強調這種作用，他們沒有留下這方面的言論。他們對於文學的看法，大抵是與經國之大業分開的。《三國志·曹植傳》注引《典略》，謂植與楊修書云：“辭賦小道，未足以掄揚大義，彰示來世也。昔揚子云，先朝執戟之臣耳，猶稱：‘壯夫不為也。’吾雖德薄，位為藩侯，猶庶幾戮力上國，流惠下民，建永世之業，流金石之功，豈徒以翰墨為勛績，辭賦為君子哉？若吾志不果，吾道不行，亦將采史官之實錄，辯時俗之得失，定仁義之衷，成一家之言，雖未能藏之名山，將以傳之同好，此要之白首，豈可以今日論乎！”他顯然是看不起文學，且連述作也頗為輕視的。他也把文章與經國之大業分開來了。楊修答書，謂：“修家子云，老不曉事，彊著一書，悔其少作。若此，仲山、周旦之徒，則皆有愆乎！君侯忘聖賢之顯迹，述鄙宗之過言，竊以為未之思也。若乃不忘經國之大美，流千載之英聲，銘功景鐘，書名竹帛，此自雅量，素所蓄也，豈與文章相妨害哉？”他不同意曹植輕視文章的观点，但是他也一樣是把文章與經國之大業分開來的，並不是把文章當作經國之大業。這種思想，其實後代也每有表述，如唐人李翱謂：“凡古賢聖得位於時，道行天下，皆不著書，以其事業存乎制度，足以自見故也。其著書者，蓋以道德充積，阨摧於時，身卑處下，澤不能潤物，耻灰盡而淚，又無聖人爲之發明，故假空言是非一代，以傳無窮，而自光耀於後，故或往往有著書者。”（《答皇甫湜書》，《李文公集》卷六）而皇甫湜竟亦以同樣之意思答复他人：“聖人不得勢，方以文詞行於後。”（《答李生第一書》，《皇甫持正文集》卷四）注意文章與經國大業分開來

的这种思想,对我们理解建安文学思想的实质,是非常重要的。

当然,更为重要的证明,还是创作的实际情况。建安文学创作的总倾向,便是非功利、重抒情。这在此时的差不多所有文学式样的创作实际中都可以得到说明。

赋作为两汉文学的主要代表,虽铺采摛文,而义归讽谏。赋家论赋,亦大抵强调讽谏之义。虽往往劝百讽一,而立意于讽谏,却是两汉大赋的主要倾向。东汉末年,蔡邕、张衡、赵壹诸人有抒情小赋出,去藻饰铺张而一写情怀。这种抒情小赋,到建安趋于普遍,而且写得感情更为浓烈,更善于表达内心的细腻感受,有类于其时的诗歌。曹丕的抒情小赋就写得感情真挚动人。《悼夭赋》是伤悼他的早逝的族弟的:

气纤结以填胸,不知涕之纵横。时徘徊于旧处,覩灵衣之在床,感遗物之如故,痛尔身之独亡;愁端坐而无聊,心戚戚而不宁,步广厦而踟蹰,览萱草于中庭;悲风萧其夜起,秋气慄以厉情,仰瞻天而太息,闻别鸟之哀鸣。

把一种见物伤情、彷徨不宁的心绪,和萧索哀伤的环境氛围全写出来了。他还有一篇《寡妇赋》,《序》说,每见阮瑀之遗孤,未尝不怆然伤心,故作斯赋以叙其妻子悲苦之情:

惟生民兮艰危,于孤寡兮常悲,人皆处兮欢乐,我独怨兮无依,抚遗孤兮太息,挽哀伤兮告谁!②

代叙他人悲苦之情而写得有同身受,其中交错着对于战乱的感喟和对友人遗孤的深切同情。徐干《哀别赋》虽只存残篇,而亦可见其抒情之强烈:“秣余马以俟济兮,心惶恨而不尽,仰深沉之掩蔼兮,重增悲以伤情。”③当然,最有名的还要数王粲的《登楼赋》,把抒情小赋的容量扩大了,景物描写全为感情抒发之需要,物色、情思、氛围融为一体,“风萧瑟而并兴兮,天滟滟而无色。兽狂顾以求群兮,

鸟相鸣而举翼。原野阒其无人兮，征夫行而未息”。^②景物叙写的方法已明显地不同于汉大赋，不再夸饰以状物，而是摹神以写心。建安抒情小赋实在是赋发展的一个重要阶段，虽失两汉大赋恢弘之气象，而归之于一往情深。

此时赋被用来状物抒情，而不用来美刺，只是作为感情发泄的工具，而完全忘掉汉赋的规讽之义，似是一种自觉的创作追求。这从不少赋的创作意图中可以得到证明。曹丕《感离赋》，为思念亲人而作，《序》称：“建安十六年，上西征，余居守，老母诸弟皆从，不胜思慕，乃作赋。”纯系写一片思念的真切之情：“秋风动兮天气凉，居常不快兮中心伤。出北园兮彷徨，望众墓兮成行；柯条慳兮无色，绿草变兮萎黄，感微露兮零落，随风雨兮飞扬，日薄暮兮无惊，思不衰兮愈多，招延佇兮良久，忽踟蹰兮忘家。”（卷一）既无矫饰，亦无更深之用意，聊申一时思慕之情而已。上引《悼夭赋》，《序》称写是赋之目的，乃因“母氏伤其夭逝，追悼无已。予以宗族之爱，乃作斯赋”。《感物赋序》谓：“丧乱以来，天下城郭丘墟，惟从太仆君宅尚在。南征荆州，还过乡里，舍焉。乃种诸蔗于中庭，涉夏历秋，先盛后衰，悟兴废之无常，慨然永叹，乃作斯赋。”（卷一）《柳赋序》谓：“昔建安五年，上与袁绍战于官渡，时余始植斯柳。自彼迄今，十有五载矣，感物伤怀，乃作斯赋。”（卷一）这是见物思人，抒发物是人非之感喟。他的有些小赋，则明言只是对于事物的叹赏，更无他意，《玛瑙勒赋》、《车渠椀赋》、《迷迭赋》、《槐赋》皆属此类。曹植的不少赋，同样在《序》中说明作意在于抒情。与曹丕《感离赋》作于同时，同记一事的《离思赋》，《序》称：“意有怀恋，遂作离思之赋。”《释思赋》、《愍志赋》、《叙愁赋》也有类似意思的《序》。曹植的有些赋，因物以感怀，有所发挥，然亦仅感怀而已，非作赋以规讽，如《离缴雁赋》、《鹑雀赋》等等。赋之此种发展，适足以证明文学思想由功利而

走向非功利的巨大变化。

文学思想之此种变化，不仅表现在赋上，更大量的反映在诗歌创作上。我国诗歌的发展，到古诗十九首而一变。十九首作年难定，大抵成于桓、灵之世。这或者与其时士人对于政权、对于正统思想的疏离心理有关，回归自我，故于内心有细微之体味；回归自我，故着眼于羁旅愁怀、闺阁怨旷。建安诗歌，就其抒情之倾向而言，与十九首实一脉相承；而就其题材之宽广而言，则又非十九首所可比。

建安诗歌的最为突出的特点，便是完全摆脱了汉代诗歌那种“经夫妇、成孝敬、厚人伦、美教化、移风俗”的功利主义诗歌思想的影响，完全归之于抒一己情怀。如彦和所谓“并怜风月，狎池苑，述恩荣，叙酣宴”^②，“傲雅觴豆之前，雍容衽席之上，洒笔以成酣歌，和墨以藉谈笑”。^③抒情之特色，则是但写此心，而不虑及其余。盖一种人性无掩饰地流露的风尚，自然而然地反映在诗歌里，连当时政坛中的风云人物，也未能例外。曹操就是一个很典型的例子。他是一位有雄才大略的人，有抱负、讲实用，有手腕，但也很重感情。他是很喜欢音乐的，《宋书·乐志》说：“但歌四曲，出自汉世。无弦节，作伎，最先一人倡，三人和。魏武帝尤好之。时有宋华容者，清激好声，善倡此曲，当时特妙。”曹操喜爱的这种徒歌伴舞，可能是一种日常生活中更为随便的经常的娱乐方式，但他这类歌辞未见留下来。相和歌却留下来了不少，可以看出来他借助乐歌抒怀的情形。在相和歌里，他毫不掩饰地播发他的理想、抱负、愿望、与有时是难以抑制的浓烈情思。象他这样一位风云人物，内心蕴含主要的当然不会是儿女缠绵情思，他的抒情常常是言志。他很好色，而且也并非没有儿女之情。他遗令中对于伎妾与儿女的那些琐细嘱托，后来连陆机都感到不好理解。其实也简单，他的儿女之情，是很世俗化的。把历史人物看得过于复杂，常常是圣人崇拜心理的作祟。

曹操是一位很有壯志的人，又是一位很重感情的人，但是他的重感情，主要地並不表現在兒女之情上。他的兒女之情，更多的是——一種生活需要，而不是一種精神寄托。有人認為他既然好色，而他的詩里，卻沒有寫兒女的情態，乃是因為他是用倫理觀念克服了感情的結果。這其實是不確的。他沒有寫兒女情態，乃是由于在他的生活里，這些只是一種娛樂，並沒有占據他感情世界的主要位置。他的感情世界，主要的是風雲馳逐，是人世悲苦、人生變幻。這些，在他的詩里，都得到了淋漓盡致的表現：

賊巨執國柄，殺主滅宇京。蕩覆帝基業，宗廟以燔喪。播越西遷移，號泣而且行。瞻彼洛城郭，微子為哀傷。（《薤露》，《宋書·樂志》）

鎧甲生虬虱，萬姓以死亡。白骨露于野，千里無雞鳴。生民百遺一，念之絕人腸。（《蒿里行》，《宋書·樂志》）

與其說他是在遵循着詩歌的教化原則寫了上面這些，不如說他是內心里感到了這些，需要發抒。《薤露》《蒿里》，都是喪歌，屬相和舊曲，絲竹相和，聲調悲涼，曹操雖更以新辭，仍然是在抒發一種悲涼之感，不過他的悲涼情懷，是宗廟傾覆、生民悲苦罷了。這是因為他到底是一位風雲人物的緣故。設若他寫上面這些的時候，是出于倫理教化的目的，試想那蘊含教化目的理念配以悲涼的相和舊曲演奏起來，那實在是很滑稽的。絕不是的。他雖然是政治家，但其時文學上的教化觀念實際上已經消退，樂府舊曲，只是被用來娛樂抒懷，而不是被用來教化。《三國志·武帝紀》裴注引《曹瞞傳》說曹操“好音樂，倡優在側，常以日達夕”。同注引《魏書》說他“登高必賦，及造新詩，被之管弦，皆成樂章。”就是說，賦詩是情有所動，寫辭配樂亦然，伎樂是他最喜愛的一種娛樂方式，為樂府舊曲填新辭，在於抒懷，而不在于教化。從這一點理解曹操的詩，我們就可以發現，

无论是感慨人生短促，冀求神仙，还是发抒壮志，都是那么真实感人。如果说，在政局争雄中他用尽手腕的话，那么在诗的创作里，他却是一位诚实的直言者。

对酒当歌，人生几何！譬如朝露，去日苦多。慨当以慷，忧思难忘，何以解忧，唯有杜康。……山不厌高，水不厌深。周公吐哺，天下归心。（《短歌行》，《宋书·乐志》）

神龟虽寿，犹有竟时；腾蛇乘雾，终为土灰。老骥伏枥，志在千里；烈士暮年，壮心不已。（《步出夏门行》，《宋书·乐志》）

《短歌行》属清商三调中的平调，用器有笙、笛、筑、瑟、琴、箏、琵琶七种。平调曲似为秦声，声调属悲壮一类。在这辞里，他慨叹人生如朝露，伴着箏笛之声，如丝般抽绎出的，是“忧从中来，不可断绝”；又充满着一种政治家的胸怀，以天下为己任。在《步出夏门行》中，也还是毫不隐悔的表达着这种政治家的胸怀。人生短促的叹息，与政治家胸怀的流露，都是真诚的，既感情、又理性，是包含着理性的感情的强烈发泄。

在曹丕的乐府里，也完全是这种纯感情的发抒：

秋风萧瑟天气凉，草木摇落露为霜。群燕辞归雁南翔，念君客游多思肠，慊慊思归恋故乡，君何淹留寄他方。贱妾茕茕守空房。（《燕歌行》，《宋书·乐志》）

这篇被认为是七言诗首创的著名乐府新辞，显然是从思妇的角度直写羁旅愁怀，其中并无香草美人之托喻。彦和对曹氏父子的乐府有一段非常符合事实的评论：“至于魏之三祖，气爽才丽，宰割辞调，音靡节平。观其北上众引，秋风列篇，或述酣宴，或伤羁戍，志不出于怡荡，辞不离于哀思，虽三调之正声，实韶夏之郑曲也。”（《文心雕龙·乐府》）彦和是说，曹氏他们并不规范于曲调的雅正，而纯以抒发个人情怀为目的，讥他们的辞不雅，其实是肯定了他们在乐

府创作中的新变。这新变,显然便是纯抒情。

此时之诗人,写内心感受极佳,感情的复杂变化与体验,微妙而又细腻。中国士人的感情层次仿佛丰富起来了,从早期的粗线条,变成了细线条;那个被经学僵化了的内心世界已经消失,成为过去了。他们好象发现了自己,发现了自己还有如此丰富如此细腻的感情活动,而且这种感情活动本身就是人生的一种必不可少的生活需要,甚至是一种美的体验、美的感受。徐干是一位生活态度严肃的作家,如前所述,他与通脱是正相对立的,但是,时代的潮流,把他也造就成一位感情丰富细腻的诗人。“峨峨高山首,悠悠万里道。君去日已远,郁结令人老。人生一世间,忽若暮春草。”^②虽有古诗十九首之明显影响,而仍然使人一读荡气回肠者,盖在于把一种相思情怀,离别感伤与人生短促之叹息连在一起,虽写思妇,而引发的却是对青春已随岁月逝去的悼惜。徐干写思妇的诗是写得很动情的。“与君结新婚,宿昔当别离。凉风动秋草,蟋蟀鸣相随。冽冽寒蝉吟,蝉吟抱枯枝。枯枝时飞扬,身体忽迁移。”^③内心世界的自我发现,也就发现了一个充满感情的外在世界。人有离别的感伤,物也有无所依归之感,感情体验敏锐入微。徐干的性格是平缓的,尚且如此。刘桢气褊,每当动情之际,感受往往更为敏锐,但写于诗,情思也就更为浓烈。《赠徐干诗》或作于他输作北寺署时。这首诗里写思友,不是由于远离,而是由于处境不同。近在咫尺,而不能见面,产生了无由一叙心曲的感伤失落与惆怅,“起坐失次第,一日三四迁”。他把这种失落怅惘、难以自制的心情真是写得好极了。“步出北寺门,遥望西苑园,细柳夹道生,方塘含清源;轻叶随风转,飞鸟何翩翩”。昔日陪从宴游之处,物色依旧,而自己已不再预此种欢会,惟有涕下连衿,深深抱憾而已。思念、感伤、失落、怅惘,又交错着回忆、向往。感情的抒写较之汉人确是层次丰富而且细腻多

了。王粲和曹植，感情抒写的丰富与深沉，更远出上述诸人之上。王粲《七哀》，为研究者所反复论议。其实，只“南登灞陵岸，回首望长安。悟彼下泉人，喟然伤心肝”数语，感情之复杂、深沉，感受之细腻敏锐，即足以说尽此时士人之丰富心态，亦足以说明建安诗歌善于抒情的特质。把诗歌创作看作是感情抒发的需要，似是当时的一种认识。这从建安诗作中可以找到一些线索以资佐证。刘楨《赠五官中郎将诗四首》之三、四：“望慕结不解，贻尔新诗文。”“秋日多愁怀，感慨以长叹；终夜不遑寐，叙意于濡翰。”曹植《赠徐干》：“慷慨有悲心，兴文自成篇。”曹丕《燕歌行》：“展诗清歌聊自宽，乐往哀来摧心肝。”这些地方，都说明他们写诗，只是用于抒情。

强烈的抒情，使此时的诗歌，带着浓厚的主观色彩。他们有时也叙事，写出战乱清状，但叙事往往为强烈之抒情所掩盖，战乱情状的描写只是为了表达激越的情怀。他们也写景物，但是他们写景的目的，是为了抒情。他们是属于主观的诗人，主要是为了展露自己的内心世界。他们写景的特点，是摹神以写心，对景物往往不作细致的真切的摹写，而是写一种感觉情思，一种在主观情思浸染下的景物的神态。王粲《从军诗》写征夫复杂的心境，在复杂的心绪中见周围景色，全笼罩着一层惻怆情思，“白日半西山，桑梓有馀晖；蟋蟀夹岸鸣，孤鸟翩翩飞”。从全诗看，显然还未形成后来唐人那种玲珑一体的境界，但就景物的描写而言，却已从比兴进到了写实境、写氛围情思了。这里写落日，着重写山上斜照半明，写林木的一抹余晖，用暮色渲染苍凉心境；写蟋蟀夹岸鸣，是一种寂寞心绪对暮色的强烈感受。无论是夕照、虫鸣还是飞鸟，都只是一种印象，一种感觉，都是为了抒发惻怆愁思。曹植《赠白马王彪》写到景物的时候，也只是写大印象，写那和自己的情思融为一体的景物神态。“太谷何寥廓，山树郁苍苍，霖雨泥我途，流潦浩纵横”。霖雨泥泞，写道

路之艰难，大处落笔，写出了一种郁结难解的情怀，此郁郁苍苍之林木，此纵横之流潦，愈显出山谷之空荡寂寞，愈显出心绪之沉闷悲哀。曹丕《善哉行》亦如此，只写“溪谷多风，霜露沾衣，野雉群雏，猿猴相追，还望故乡，郁何垒垒”！就把“忧来无方，人莫之知”的心情点染出来了。以极简洁之语言，写景物的情态，表现出浓烈的感情，这大概就是彦和所说的“造怀指事，不求纤密之巧；驱辞逐貌，惟取昭晰之能”的意思吧！

此时创作中的抒情倾向，不仅表现在赋和诗中，也表现在散文中。特别可注意的，是表现在通常以实用为标准的应用文体中，例如书信、檄移、章表诸体，此时也往往写得感情浓烈。曹丕两与吴质书，都写得情意缠绵，韵味无限：

昔年疾疫，亲故多罹其灾，徐、陈、应、刘，一时俱逝，痛可言邪！昔日游处，行则连舆，止则接席，何曾须臾相失。每至觴酌流行，丝竹并奏，酒酣耳热，仰而赋诗。当此之时，忽然不自知乐也。谓百年已分，可长共相保，何图数年之间，零落略尽，言之伤心。顷撰其遗文，都为一集。观其姓名，已为鬼录，追思昔游，犹在心目，而此诸子化为粪壤，可复道哉！（《魏文帝集》卷一）

完全没有上下之间那种因间隔而造成的官样文章的气息，有如匹夫之交，情谊款至。此时，甚至荐人也动之以情。孔融与曹操论盛孝章，一开头便说：“岁月不居，时节如流，五十之年，忽焉已至，公为始满，融又过二。海内知识，零落殆尽，惟会稽盛孝章尚存。”（《孔少府集》）以岁月不居，故人零落之事实，引动怀旧情思，然后才提到盛孝章的品德才能，为之推荐。曹操的不少诏令，都写得充满感情，完全摆脱了官方文件呆滞之病累。《军谯令》：

吾起义兵，为天下除暴乱，旧士人民，死丧略尽，国中终日

行，不见所识，使吾凄怆伤怀。其举义兵以来将士绝无后者，或其亲戚以后之，授土田，官给家牛，置学师以教之，为存者立庙，使祀其先人。魂而有灵，吾百年之后何恨哉！（《魏武帝集》）

《明罚令》、《整齐风俗令》大率如此。至于曹植的《王仲宣诔》，孔融的《荐祢衡表》，陈琳的《为袁绍檄豫州》，诸葛亮的《出师表》，就更是令千载惊愕叹赏的名作，写得真是感情浓烈，滚滚滔滔。刘勰所谓“文举之荐祢衡，气扬采飞”。指的就是这种浓烈到迫人、使人不得不受感染的感情力量。《荐祢衡表》全篇以其对祢衡之深爱，一气说下：“鸢鸟累百，不如一鸢，使衡立朝，必有可观；飞辩骋辞，溢气坳涌；解疑释结，临敌有余。”（《孔少府集》）使人不得不为之动心。《出师表》之所以令人一读垂泪，也因其有一片真感情在；设若用一种官样文章，来表达《出师表》之内容，则其了无意味，固在不言中。

抒情之倾向，成了建安文学最引人注目之特征，也成了建安文学的灵魂。正是它标志着文学思想的巨大转变。而此一转变，对以后中国文学的发展，关系至为重大。它的意义，不限于建安一代文学的成就。它的意义，实有关乎中国文学发展之前途。

二

创作中抒情倾向之出现，反映到理论上，便是文气说之提出。

文气说的提出，从理论上标志着我国文学思想的发展进入了一个新阶段，从着眼于文学的外部联系转向了着眼于文学的内部规律、着眼于文学的特质；文气说的提出，标志着文学理论批评自觉时代的开始。

集中表现这一点的，当然是曹丕那段有名的话：“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。”这段话提出了三个问题：文应该有气，气有清浊；气之清浊属于自然的气质，非学养所能改变。由于曹丕对文气的理解带着体验的直观把握的性质，而在体验和直观把握之中，又渗入了玄想的成份，因之“文气”的提法，本身含蕴巨大，而且义界模糊。它既使解者纷纷，也使自己处于一种不确定的、不断变动的状态中，后人各各以自己对气的理解，从不同的角度使用它，赋予它各不相同的含义。

文气说无疑来自元气说。元气说本身就派别纷繁，有各不相同的理解。大而至于宇宙本源，小而至于生物万有，它们的存在，都可以用气来解释。按《庄子》的观点，是“通天下一气耳”，人亦不例外。入之生，是气之聚，气聚则生，气散则死。^{⑤4}元气说在发展过程中，又与阴阳五行说联在一起，一气而变阴阳，阴阳又化生五行；五行说又与五常、五德说联系起来，物质构成说就变成了道德本源说，自然属性便加入社会属性了。

大约成书于东汉中后期的《太平经》，已经模糊地涉及到元气与文的关系。它以为天地万物的本源是元气，“元气自然，共为天地之性也”^{⑤5}。人之生，也受之元气，“凡事人神者，皆受之天气；天气者，受之于元气。神者乘气而行，故人有气则有神，有神则有气，神去则气绝，气亡则神去”。^{⑤6}气虽不等同于精神，但与精神有关。这里似是把气看作神的物质基础，即“气生精，精生神，神生明”。^{⑤7}有了气和精，才生出神和明，神和明从属于精神。但气与神又是一种相互依存的关系。《太平经》又认为，天地之间，气有善恶，而善气与恶气的出现，自有其周期。善气至，善事亦至；善事至，善辞亦至，“天气有常法，不失铢分也。远近悉以同象，气类相应，万不失一……其气异，其事异，其辞异，其歌诗异，虽具甲子，气实未周，

故异也。以类象而呼之，善恶同气同辞同事为一周也……故事不空见，时有理乱之文；道不空出，时运然也。故古诗人之作，皆天流气，使其言不空也”。^⑧如果把它归纳为一个简单的公式，那便是：

元气 $\left\langle \begin{array}{l} \text{善气} \longrightarrow \text{理} \longrightarrow \text{善辞} \\ \text{恶气} \longrightarrow \text{乱} \longrightarrow \text{恶辞} \end{array} \right\rangle$ 诗人之作，本之元气，秉善气者为善

辞，秉恶气者为恶辞；理乱有常，时运使然。这当然是一种带着神秘色彩的文、气关系说，而且它只是说明元气与文辞的关系，并不是指“文气”。元气与文气的关系，显然是通过人自身的气这样一个环节联系起来的。

关于人的气，在中医理论中占有极为重要的地位。在那里，气是被当作一种物质现象来理解的。形、液、气三者作为构成生命的基础，气起着统摄生命的作用。它是一种无形可见又无处不在的物质。它是运动的，与生命并存，与精神并存。中医理论的气说与道教初期经典《太平经》的气说，显然都与道家的气说有关，受着道家的元气自然论的深刻影响。

随着东汉末年轻学束缚的解除，道家思想热的出现，气说受到普遍重视，便是很自然的事。曹操《气出倡》提到“闭其口但当受气，寿万年”。略早于曹操的高彪《清诫》提到酒色伤身之后，说：“中年弃我去，忽若风过山。形气各分离，一往不复还。上士愍其痛，抗志凌云烟，涤荡弃秽累，飘逸任自然，退修清以静，吾存玄中玄，澄清养志虑，泰清不受尘。恍惚中有物，希微无形端，智虑赫赫尽，谷神绵绵存。”这些说法，都与道家的养气说有关。曹操就是重视道教服食导引的，他曾经写信问过皇甫隆服食导引之法。曹丕也是善于导引之术的。“《唐六典》注，崔寔《政论》云：熊经鸟伸，延年之术。故华佗有六禽之戏，魏文有五槌之锻。”^⑨对于人体的生理的气的这种普遍认识，不可能不影响到曹丕的文气说。虽然他的文气说有另

外的含义,但其中也包含有生理的气的意义,则是无疑义的。《与吴质书》中,他说王粲“独自善于辞赋,惜其体弱,不足以起其文”。^④“体弱”,就是指他体气不足。体弱对文章有影响,这其中就有道家重气的影响在。

对于元气、人的气质的种种理解,到了刘劭的《人物志》中,便被应用于人的才性的研究。到了他那里,阴阳、五行、人物气质和道德品质就成了一个紧密联系的整体。他认为,“盖人物之本,出于情性。……凡有血气者,莫不含元一以为质,禀阴阳以立性,体五行而著形”。^⑤他把五行、五常、五德组成了对应的关系:五行→五种气质→五常→五德。在《九征》篇里,他把这种关系分为五组:木骨(骨植而柔者,弘毅)→仁→温直而扰毅;金筋(筋劲而精者,勇敢)→义→刚塞而弘毅;火气(气清而朗者,文理)→礼→简畅而明砭;土肌(体端而实者,贞固)→信→宽栗而柔立;水血(色平而畅者,通微)→智→厚恭而理敬。这样,元气说由五行便通向了不同的气质个性,禀气不同,个性也就不同。同时人任赧《道论》:“木气人勇,金气人刚,火气人强而躁,土气人智而宽,水气人急而贼。”^⑥人的气质情性不同,各有所禀,这或者就是当时的一种普遍认识。这种普遍认识,或正反映出其时哲学、医学、以至道教对于人的气质的普遍关注,而这也就是曹丕文气说所赖以建立的思想文化背景。

那么,曹丕文气说的含义是什么呢?他说:“文以气为主,气之清浊有体,不可力强而致。”这里,“文以气为主”的气,是指表现在文章中的气,即文气。而“气之清浊有体”的气,则是指作者的气。他对于作者之气的理解,除前述含有生理的气的意义之外,主要的似是指作者的气质清性。他说“徐干时有齐气”,是说徐干的气质情性特点是属于舒缓阔达的。明人胡侍解释齐气,引《汉书·朱博传》:

博迁琅琊，齐郡舒缓，博奋髯抵几曰：“观齐儿欲以为俗也！”引《寰宇记》，莱州人志气缓慢，谓：“是则齐俗舒缓，故文体亦然。”（《真珠船》卷四，《丛书集成初编》本）胡侍释齐气为舒缓之气，是对的。这和无名氏《中论序》所评论的徐干的气质情性特点可相印证，他说徐干“统圣人中和之业，蹈贤哲度守之行，渊默难识，实伟室之器也”。这说的是平和渊默，与舒缓阔达实质相似。曹丕所说的“孔融体气高妙”，也就是刘桢所说的“孔氏卓卓，信含异气”，^④也就是张璠《后汉记》“建安十三年”条所说的孔融“天高气爽”，也就是范曄《后汉书·孔融传论》所说孔融“高志直情”、“严气正性”，都是指孔融的气质情性刚直不阿而又自负高气的特点。“体气高妙”，指刚直不阿的气质情性，还可以从《三国志·王蕃传》得到旁证：“蕃体气高，不能承颜顺旨，时或违意。”曹丕说，“公干有逸气”^⑤，“刘桢壮而不密”，似指刘桢情性的激越褻急而言，所谓“刘桢气褻”，王昶所说刘桢“性行不均，少所拘忌”，都可佐证。逸、壮，都与任气放纵有关。这些都说明，曹丕论作家的“气”，主要是指作者的气质情性而言的。他又认为，气质情性来自自然禀赋，“虽在父兄，不能以移子弟”。

他又认为，自然禀赋的不同气质，可以分为清与浊两大类。清、浊的含义是什么，他没有进一步解释。稍后于他的袁准在《袁子正论·才性论》中对气之清浊作了极简略的阐述。他说：“凡万物生于天地之间，有美有恶。物何故美？清气之所生也。物何故恶？浊气之所施也。”（《全晋文》卷五十四）（袁准的这种观点，后来在葛洪等人的著作里得到发挥。）这样说，清浊之分，是指气质之优劣，并不是指气质情性的不同特点。曹丕论及徐干、刘桢、孔融等人的不同情性，谁属于清气之所生，谁属于浊气之所施，他都并未加以说明。从他的评点看，似只论情性之特点，无关乎情性之好恶。对此，或可

理解為均為清氣中之不同類型。然亦尚乏證據，難以論定，暫且存疑，以俟博雅君子。

作家的氣，主要是指氣質清性，這正反映了經學束縛解除之後，處於變動不居中之思想領域普遍重視自我之傾向。重視體氣，重視個性，重視感情氣質等等，都是重視自我的表現。這和文學創作中的重抒情、輕功利，是一致的。

氣，在作者為氣質清性，反映到文章中來，就是指一種表現出個性特征的感情氣勢、感情力量，是反映到文章中來的生命力。“文以氣為主”，就是以感情氣勢、感情力量為主。不過，這種感情氣勢、感情力量由於作者氣質清性的不同而表現出不同格調、不同的個性特征罷了。

文氣指文章中的感情氣勢、感情力量，類於劉勰所說的“風力”。劉勰的一段話，可作為這一點的說明：“故魏文稱：‘文以氣為主，氣之清濁有體，不可力強而致。’故其論孔融，則云‘體氣高妙’；論徐干，則云‘時有齊氣’；論劉楨，則云‘有逸氣’。公干亦云：‘孔氏卓卓，信含異氣。筆墨之性，殆不可勝。’并重氣之旨也。”（《文心雕龍·風骨篇》）所以他又說：“情與氣諧。”劉勰論孔融，說他的《荐祢衡表》“氣揚采飛”。“氣”，也是這種用法。氣揚，就是感情激越飛揚。後人論建安詩人，往往也從激越飛揚之感情氣勢着眼。唐人孟雲卿過邳城，緬懷建安諸子，謂“永懷舊池館，數子連章句，逸興驅山河，雄詞變雲霧”（《全唐詩》卷157）。雲卿是一位崇信儒學的人，他竟然也是從這一角度讚美建安諸子，可見建安詩風的感情氣勢給予後人的印象之深刻。

氣，當作感情氣勢、感情力量來理解，其實曹丕和曹植等人都這樣使用過。曹植《送應氏》二首之一：“念我平生親，氣結不能言。”氣結，也就是感情郁結。曹丕《悼夭賦》：“氣郁結以填胸。”也就是感

情郁结于心中。他还有一首《大墙上蒿行》：“女娥长歌，声协宫商，感心动耳，荡气回肠。”荡气，也就是感情激荡。刘勰在《文心雕龙·定势》中引曹植和刘桢论“势”的话，也可作为他们把气当作感情气势来理解的又一证明：“陈思亦云：世之作者，或好烦文博采，深沉其旨者；或好离言辩白，分毫析厘者，所习不同，所务各异，言势殊也。刘桢云：文之体旨实强弱，使其辞已尽而势有余者，天下一人耳，不可得也。”陈思的话，是说作者感情爱好不同，文势就不同。刘桢的话，是说写文章应该有充足的感情气势，作到文已尽而气有余。他这里的“势”，就是气势，所以刘勰接着说：“公干所谈，颇亦兼气。”可惜曹植与刘桢的上述著作已经佚失，难以窥知其论势之全貌，不然，我们对于建安文气说的了解，当会更为全面而丰富。

那么，“文以气为主”，与诗言情说有什么区别呢？曹丕之前，刘歆早就说过：“诗以言情，情者，性之符也。”^④这区别，似在于以“气”表述，强调了感情力量、感情气势。后人亦多从感情气势着眼，强调“气”的动的力。李德裕引曹丕“气”说之后说：“斯言尽之矣。然气不可以不贯，不贯则虽有英词丽藻，如编珠缀玉，不得为全璞之宝矣。鼓气以势壮为美，势不可以不息，不息则流宕而忘返。”^⑤气贯，指感情上下流贯；势壮，指感情的磅礴的力；而势不可不息，是要求感情的流动的力要控制得住，使之深厚。

由于文气与体气有关，是作者的气质情性在文章中的反映，它又突出了不同个性在文中所必然要表现出来的不同的感情格调。文以气为主，可以说是其时创作倾向中出现的重抒情、重个性的特点在理论上的非常确切的表述。

三

建安文学思想除了表现出鲜明的重抒情、重个性的倾向之外，

还鲜明地表现出求华美的倾向。

这时的求华美，与重抒情的倾向一样，都是对文学的特质的一种自觉，是对于文学的独特的表现技巧与表现形式的一种追求。求华美，表现在辞采、对偶、声律等方面。

首先，表现在追求辞采的华美，主要是辞采的浓烈的感情色彩。不假雕琢，而华辞丽藻，络绎间出，情之所至，文亦随之，虽色彩缤纷，而一出自然。此种特征，表现于诗、赋、书信中尤为突出。曹丕《答繁钦书》写歌舞情状：

于是振袂徐进，扬娥微眺，芳声清激，逸足横集，众倡腾游，群宾失席。然后修容饰装，改曲变度。激清角，扬白雪，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，网罗韶夏，囊括郑卫者也。^{①7}

色彩声情，历历在目，而流动如春泉，泠泠在耳。刘桢《鲁都赋》也有一段歌舞场面的描写：

舞人就列，整饰华容，和颜扬眸，眇风长歌，飘乎焱发，身如转波，寻虚骋迹，顾与节和，纵修袖以终曲，若奔星之赴河。
(《刘公幹集》)

此种描写，亦如《答繁钦书》，意在抒发一段酣宴之欢情，有此欢情，绮章妙语于是脱口而出。叙写眷恋之情，辞采绚烂清冷而又臻于极致者，恐莫过于曹植之《洛神赋》。此赋在中国文学发展史上的地位，似尚未给予更充分之估价。它的意义，在于说明文学自觉到自己的特质之后，有如何巨大之表现力！在于标志着文辞之美，可以表现内心细腻情思至何种程度！其始写道路艰辛之后，憩息于泽畔芳草，而用“容与乎阳林，流眄乎洛川”，便写尽少年公子之一种潇洒风神。既描摹神态，又点染出气质情思。之后寥寥数语，似未见着墨痕迹，便已轻轻转入幻境；于是极写幻境中神女之美丽：“其形

也，翩若惊鸿，婉若游龙。英耀秋菊，华茂春松，仿佛兮若轻云之蔽月，飘飏兮若流风之回雪。远而望之，皎若太阳升朝霞；迫而察之，灼若芙蓉出绿波。”虽设譬摹神，词语用极璀璨美艳，而在在皆抒发一己惊喜无可如何之爱慕情怀。洛神之美，乃此惊喜无可如何之爱慕者眼中之美，处处写彼之绰约丰姿，而实处处写己之惊喜爱恋情思。其写洛神感恋慕之情，报之以脉脉情思，是“徙倚彷徨。神光离合，乍阴乍阳。竦轻躯以鹤立，若将飞之来翔”。一种似有而无，若即若离的迷离惆怅的境界，真是写得如诗如画，而写此如诗如画之梦幻境界，亦仍然在于把自己内心一缕惊喜眷恋之热烈情思点染出来。这篇赋里所创造的许多美丽的意象，如“翩若惊鸿，婉若游龙”；“仿佛兮若轻云之蔽月，飘飏兮若流风之回雪”；“神光离合，乍阴乍阳”；“凌波微步，罗袜生尘”等等，深远地影响了后代文学的意象创造。在它们后而，形成了一些意象的历史系列。

追求华美，还表现在开始有意追求对称回环之美上。曹植诗中不仅已出现律句，而且已出现律联。《高僧传》十三《经师论》记载他“深爱声律，属意经音”，从他的诗中可以找到证明。此时五言诗中词语对仗的运用更为普遍，如陈琳诗：“嘉禾凋绿叶，芳草纤红荣。”刘桢诗：“灵鸟宿水裔，仁兽游飞梁。”王粲诗：“幽兰吐芳烈，芙蓉发红晖。”曹植诗：“秋兰被长坂，朱华冒绿池。”“凝霜依玉除，清风飘飞阁”等等。小赋中的对偶更是比比皆是。最可注意的，是在这时出现了相当完整的骈文，前举曹丕《答繁钦书》即一例。仲长统《乐志论》又是一例：

使居有良田广宅，背山临流，沟池环匝，竹木周布，场圃筑前，果园树后。舟车足以代步涉之艰，使令足以息四体之役。养亲有兼珍之膳，妻孥无苦身之劳。良朋萃止，则陈酒肴以娱之；嘉时吉日，则烹羔豚以奉之。蹑屣畦苑，游戏平林，濯清泉，追

凉风，钓游鲤，弋高鸿。飒于霖霄之下，咏归高堂之上。安神闺房，思老氏之玄虚；呼吸攀和，求至人之仿佛。与达者数子，论道讲书，俯仰二仪，错综人物，弹南风之雅操，发清霜之妙曲。逍遥一世之上，睥睨天地之间。不受当时之责，永保生命之期。如是，则可以陵霄汉，出宇宙之外矣。^{④8}

比时之骈文，偶句之外，重在辞藻华美，而未及声律与用典，可以看作是追求文学的表现力、追求形式华美的产物。将要接踵而来的应璩的骈文，很快就要走向成熟了。

但是，骈赋的发展比骈文的发展更快些。此时之抒情小赋，有一种普遍骈化的倾向，抒情与骈句结合，既情思流畅，又抑扬顿挫，极富节奏感。王粲《大暑赋》、《思友赋》、《神女赋》，陈琳《止欲赋》，繁钦《柳赋》等，都可以说是初步骈化的作品，句六字，中有一些完整的骈句。曹植小赋，骈化已相当完整了，如《幽思赋》：

侍高台之曲隅，处幽僻之间深，望翔云之悠悠，羌朝零而夕阴，顾秋华之零落，感岁暮而伤心；观跃鱼于南沼，聆鸣鹤于北林；搦素笔而慷慨，扬大雅之哀吟；仰清风以叹息，寄余思于悲弦。

此时骈赋，多以六字句出现，四六句式似未见。此可视为骈赋发展之一阶段。

创作中追求华美之倾向，在此时的诸多作者中时有理论表述。曹丕《典论·论文》就明确说过：“诗赋欲丽。”曹丕在《叙繁钦》中又说过，繁钦给他的书信“虽过其实，而其文甚丽”，可见他于丽辞实有所爱。曹植赞美吴质书信的文采，称其“晔若春荣，浏若清风”，^{④9}也是指其文采之华美与流利而言的。吴质《答东阿王笺》赞曹植，称其文采“巨丽”。陈琳《答东阿王笺》，亦赞美曹植文章“音义既远，清辞妙句，焱绝焕炳”。而曹植《前录序》更明确地提到理想的赋应该

是“俨乎若高山，勃乎若浮云；质素也如秋蓬，糝藻也如春葩，汜乎洋洋，光乎浩浩，与雅颂争流可也”。就是说，不仅要气势壮伟磅礴，而且要清新华美，光彩照人。卞兰赞曹丕，称其《典论》及诸赋颂“逸句烂然，沉思泉涌，华藻云浮”。^⑤称衡《弔张衡文》，称其“下笔辞秀，扬手文飞”。这些都是有意追慕文采华美的例子。

第三节 追求慷慨悲凉的美

此时文学思想之又一重要表现，便是普遍的追求一种慷慨悲凉的美。

战乱的环境，一方面给建立功业提供了可能，激发起士人建立功业的强烈愿望；一方面又是人命危浅，朝不虑夕，给士人带来了岁月不居、人生无常的深沉叹息。这样的环境，形成了慷慨任气的风尚，也给士人带来了一种慷慨悲凉的情调，以慷慨悲凉为美，就成了此时自然而然、被普遍接受的情趣。曹丕《与吴质书》回忆起昔日南皮之游的乐趣时，所神往的是“高谈娱心，哀箏动耳，……清风夜起，悲笳微吟，乐往哀来，凄然伤怀”。在往事的回忆中，慷慨悲凉情调成了一种令人神往的境界。繁钦《与魏太子笺》论及薛访车子歌声的美丽，谓：“而此孺子遗声抑扬，不可胜穷，优游转化，余弄未尽。暨其清激悲吟，杂以怨慕，咏北狄之遐征，奏胡马之长思，凄入肝脾，哀感顽艳。是时日在西隅，凉风拂衽，背山临溪，流泉东逝，同座仰叹，观者俯听，莫不泣涕殒涕，悲怀慷慨。”也是以慷慨悲凉为美。慷慨，是指感情浓烈激越。曹植《前录自序》说自己“少而好赋，其所尚也，雅好慷慨”。这“慷慨”，也是指感情的浓烈激越而言。钟嵘对建安诗人的评价，亦多着眼于其慷慨悲凉的美。此时诗人，虽风格各异，而慷慨悲凉之美的基调，则大抵相似。故其论王粲，称其“发愁枪之词”，而称曹丕“颇有仲宣之体”；论曹操，谓“曹公古

直,甚有悲凉之句”(《诗品》卷上、中、下)。刘勰亦称:“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》)雅好慷慨,显然亦指追求浓烈激越的感情格调而言。明人钟惺论三曹,称其“高古之骨,苍凉之气,乐府妙手”。^①苍凉之气,指慷慨悲凉之感情力量。

慷慨悲凉之感情格调,交错着建立功业的愿望与人生朝露的悲哀,所谓“慨当以慷,忧思难忘”;所谓“神龟虽寿,犹有竟时,腾蛇乘雾,终为土灰。老骥伏枥,志在千里,烈士暮年,壮心不已”。就都是这种慷慨悲凉心绪的交错。“骋哉日月逝,年命将西倾。建功不及时,钟鼎何所铭”(《游览二首》之二)。“高会时不娱,羁客难为心。殷怀从中发,悲感激清音。投觞罢欢坐,逍遥步长林。肃肃山谷风,默默山路阴。惆怅忘旋反,歔歔涕沾襟”(《游览二首》之一)⁵²。这也都是壮志与悲慨纠结的情怀。刘桢《赠从弟》,壮志之上弥漫一层苍凉情思;徐干《室思》、《情诗》的郁结忧思,阮瑀《七哀》的绵绵哀伤,都是这个时代士人悲凉心绪的流露。他们在一个摆脱了思想束缚的环境中体认到人生的珍贵,又同时体认到年命短促的悲哀,被经学麻痹了三百余年的心灵苏醒过来了。苏醒过来之后,忽然发现自己还有这样一个如此细腻,如此善感的内心世界。这一代士人,好像一下子把感情世界无限地拓展了、丰富了。他们既爱人生,又无法摆脱人生的悲凉之感,他们就是生活在这样一个感情世界里,并且在这样一个感情世界中求得精神上的满足。他们的诗文中流露的慷慨悲凉情思,既是这样一个感情世界的自然坦露,又是一种感情的自我满足。他们仿佛从这样的感情世界里,得到美的享受。

他们有意创造一些悲凉的意象,从其中体认慷慨悲凉的美。他们常常写一些引起时光流逝、人生短促的萧索之感的意象,如秋风、飞蓬、鸣蝉、飞鸟、白露等等。曹植《吁嗟篇》中飞蓬的意象,正是

他不能自保的悲慨心境的写照,流露着浓烈的悲凉情思,“长去本根逝,宿夜无休闲,东西经七陌,南北越九阡,卒遇回风起,吹我入云间。自谓终天路,忽然沉下泉……流转无恒处,谁知我苦艰”。他的《杂诗》中的飞蓬意象的悲凉色彩就更浓烈些,有一种无可如何的沉忧。曹叡《燕歌行》中的飞蓬,在霜露凄清、秋草卷叶的萧索环境中飘零,象喻着游子寂寞的悲哀。许多秋风凄凉的意象,是为渲染慷慨悲凉的境界出现的。阮瑀《杂诗》:“临川多悲风,秋日苦清凉。客子易为感,对此用哀伤。”徐干《于清河见挽船士新婚与妻别》:“与君结新婚,宿昔当别离。凉风动秋草,蟋蟀鸣相随。”曹植的《秋思赋》中,写秋气,写西风凄凄,则都是为了写生命的短促。建安诗人写得最多的,是飞鸟的形象。他们常常用飞鸟象喻自己,象喻人生。飞鸟之被用来象喻人生,是被用来象喻人生如寄。“人生居天壤间,忽如飞鸟栖孤枝。”喻己之高洁,象以白鹤;喻己之卓特,象以凤鸟;喻寂寞旅人,象以孤雁。应玚在《侍五官中郎将建章台集诗》中,以孤雁喻己之人生体验,笼罩一重人生多艰的叹息:“朝雁鸣云中,音响一何哀。问子游何乡,戢翼正徘徊。言我塞门来,将就衡阳栖;往春翔北土,今冬客南淮。远行蒙霜雪,毛羽日摧颓。常恐伤肌骨,身殒沉黄泥。”^⑤ 孤鸟失群,飞鸟悲鸣,归鸟徘徊,这些有着浓重悲凉情思的意象,最足以反映出建安诗人的普遍的审美情趣,连曹操也有“月明星稀,乌鹊南飞,绕树三匝,无枝可依”的意趣追求。因为悲凉意象所反映的慷慨悲凉的审美情趣,正是此时士人的精神气质和时代气氛的产物。

建安是一个文学自觉的时代,也是一个文学批评自觉的时代,论文成为一时风尚,从本章所引曹丕、吴质、曹植、刘桢等人所论,已可见其大致风貌。然因年代绵邈,史料佚失,详情已难确知。从

残存片断文字看,此时文论,远较我们目前所知的丰富得多,例如,曹操就有许多论文语,没有完整保存下来,仅从片断中透露出消息。《文心雕龙·养气》引曹操论文云:“是以曹公惧为文之伤命,陆云叹用思之困神。”同书《事类》云:“故魏武称张子之文为拙,学问肤浅,所见不博,专拾崔、杜小文,所作不可悉难,难便不知所出,斯则寡闻之病也。”同书《章句》云:“昔魏武论诗,嫌于积韵,而喜于贸代。”《养气》所引,事涉养气,谓用思过度有伤身体。若曹操有关养生的文论能保存下来,则对于曹丕文气说的理解当能更为丰富而确切。《事类》所引,涉及学养在为文中的意义。而《章句》所引,涉及的则是声韵问题,此一问题,有迹象显示已为建安作者所重视,而有关论述,则没有保存下来。曹操所论,可见其主张诗应换韵。然其主张之全貌,惜乎已不可知。

注释:

- ① 《汉书·王褒传》。
- ② 《意林》卷五,四部丛刊本。
- ③ 袁山松《后汉书·相商纪》,引自《八家后汉书辑注》。
- ④ 参见《后汉书·陈蕃传》后论。
- ⑤ 《后汉书·党锢列传·李膺传》。
- ⑥ 《读史漫录》卷5。
- ⑦ 司马彪《续汉书·党锢传》,引自《八家后汉书辑注》。
- ⑧ 余英时《汉晋之际士之新自觉与新思潮》,《新亚学报》第四卷第一期。
- ⑨ 谢承《后汉书·符融传》,引自《八家后汉书辑注》。
- ⑩ 原作“相商”,俞樾曰:相商无义,应作相高。见其《春在堂丛书·读中论》俞说是。
- ⑪ 《廿二史劄记》卷七“三国之主用人各不同”条。

- ⑫ 《三国志·魏志·王粲传》裴注。
- ⑬ 《与吴质书》，《魏文帝集》，《汉魏六朝百三名家集》。
- ⑭ 阮瑀《止欲赋》，《阮元瑜集》，《汉魏六朝百三名家集》。
- ⑮ 《全三国文》卷 34。
- ⑯ 《昌言·损益篇》，《后汉书》卷 49《仲长统传》引。
- ⑰ 《孔少府集》，《汉魏六朝百三名家集》。
- ⑱ 《三国志·魏志·王朗传》裴注引。
- ⑲、⑳、㉑ 《中论》“修本”、“法象”、“贵验”各篇。
- ㉒ 《三国志·魏书·王昶传》引。
- ㉓ 《群书治要》卷 45。
- ㉔ 《艺文类聚》卷 10。
- ㉕ 《典论·论文》，《魏文帝集》，《汉魏六朝百三名家集》。

㉖ 对曹丕这句话作如此理解，我曾经思考再三，疑未能定。1987 年 4 月间奉书郭在贻兄请教，蒙在贻兄于同月 24 日复信给了肯定，信谓：“承询《典论·论文》中‘盖文章，经国之大业’句，弟取《文选》所载此文反复寻绎，觉得还是吾兄所解为妥贴，此句乃比喻性说法，并非真的说文章就能治国，而是说文章的重要性犹如经国一般。此种理解法，于当时之语言习惯，语法结构，似亦无甚扞格。”在贻兄学养深厚，惠我良多，如今已溘然长逝，痛失益友良师，悲如之何！

- ㉗ 曹丕赋均见《魏文帝集》卷一。
- ㉘ 《全后汉文》卷 93。
- ㉙ 《王粲集》卷一，中华书局 1980 年排印本。
- ㉚ 《文心雕龙·明诗》。
- ㉛ 《文心雕龙·时序》。
- ㉜ 《室思诗》，逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》魏诗卷三。
- ㉝ 《于清河见挽船士新婚与妻别诗》，同上书。
- ㉞ 参见《庄子·知北游》。
- ㉟ 《太平经合校》“名为神诀书”篇，王明校，中华书局 1960 年版。

③⑥ 《太平经合校》“四行本末诀”篇。

③⑦ 《太平经合校》“圣君秘旨”篇。

③⑧ 《太平经合校》“天文纪诀”篇。

③⑨ 王应麟《困学纪闻》卷 20 上。

④⑩ 《魏文帝集》卷一。

④⑪ 《人物志·九征第一》。

④⑫ 任辂《道论》，《玉函山房辑佚书》。

④⑬、④⑭ 《文心雕龙·风骨》引。

④⑮ 《太平御览》卷 609。

④⑯ 《文章论》，《李文饶文集》外集卷三。

④⑰ 此《书》，《艺文类聚》、《初学记》、《太平御览》均引有片断，《百三名家集》所引也不全，严可均加以拼凑，辑入《全三国文》中，每句皆有出处，问题只在前后次序是否与原《书》同，然亦无从考知，此处苟从严辑。严可均辑《全》文，擅用拼凑法，此亦一例。

④⑱ 《后汉书》卷 49《仲长统传》引。

④⑲ 《与吴季重书》，《曹植集校注》卷一。

④⑳ 《赞述太子赋上表》，《全三国文》卷 30。

④㉑ 《古诗归》卷七《杂诗》评。

④㉒ 陈琳《游览》二首，《陈记室集》，《汉魏六朝百三名家集》。

④㉓ 《应德琏集》，《汉魏六朝百三名家集》。

第二章 正始玄风与正始之音

这一文学思想断限的划分,上限起自魏明帝青龙元年(233),下限止于魏元帝咸熙元年(264),共三十二年。太和六年(232),代表着建安文学思想的最后一位作家曹植去世,文学思想史上的建安时代也就结束了。另一批重要文人,如何晏、阮籍、嵇康、向秀等相继出现,文学思想的发展也就进入了一个新的阶段。这是一批崇尚老、庄的士人,他们大畅玄风,建立玄学理论,开始了一个思想史上的新时代。他们的人生理想、人生情趣、审美趣味、生活方式,都受着玄风的深刻影响。这些影响,很自然地也反映到文学思想上来。

这三十余年间,文学创作在作家人数、作品数量上没有建安文学多,也没有文学理论的专著专篇,没有人专论文学理论问题。士人们的兴趣,主要在玄学问题上。但是从文学创作上反映出来的新的倾向,却是意义重大的。可以说,这是一个充满哲思的时代。刘勰在《文心雕龙·论说》中说:“迄至正始,务欲守文;何晏之徒,始盛玄论。于是聃、周当路,与尼父争涂矣。”在《明诗篇》中又说:“乃正始明道,诗杂仙心,何晏之徒,率多浮浅。”刘勰注意到了这个时期老、庄思想占有重要地位,与诗歌创作中受到老、庄思想的影响。他还没有注意到这种影响在文学思想史上的巨大意义。事实上,这是把哲学思想引入文学创作的开始,是对文学的非功利特质的认识的进一步拓展。建安时期对文学的非功利特质的认识,止于抒情,强调了抒发个人情怀的作用;而正始则在抒情的基础上,加进

哲理思索。不管哲理思索对于文学来说是好是坏,但是它在中国文学史上的存在从此成为事实。这时文学思想的另一重要新倾向,便是玄远情趣的追求。这种审美情趣开了以后文学创作中追求玄远趣味的一派。

第一节 正始玄风与士人心态的变化

重感情、重个性、重欲望的风气随着建安士人的逐渐逝去也慢慢地发生着变化,从经学的禁锢中解脱出来的最初的激动已经过去了,进入了一个反思的时期。这时虽然思想领域里各种思想多元并存的局面仍未根本改变,但主要的思想潮流,却是玄学思潮的出现与发展。就是说,儒家思想还有很大的影响,特别是在政权中枢中;但是在士人中,玄学思潮的影响却是主流。

玄学思潮的形成,经历了一个漫长的过程,原因亦甚为复杂。就思想史的发展趋势而言,它是从儒家经学向道家玄学的发展;从学术思想史看,它是从重实证向重义理、重思辨的方向发展;而从其现实根源看,它又是从重个性、重感情、重欲望的风气出现以来,社会生活中提出的种种需要解决的问题,必须作出理论的回答。在这种种的因素的交错中,玄学于是产生、发展,以至形成潮流。

玄学问题的探讨,就其初始形态言,可以追溯到很早。东汉末季蔡邕的谈论,已涉玄远。《太平御览》卷六〇二引《抱朴子》,说蔡邕曾到江东,得王充《论衡》,及还,“诸儒觉其谈论更远”。所谓“更远”,是说他谈论的义理更为深远、玄远。这可以看作涉及抽象义理问题的讯息。当然他还不可能涉及玄学命题。曹植也谈及道家的淡泊、无为、自然的问题。从史料看,正式谈论玄学问题的是荀粲。《荀粲别传》说他的谈论“善玄远”。但具体内容已不得而知,现在留下来的只有那一段关于言意关系问题的论述,谈玄成为一种风气,

是到正始年间。当时，以洛阳为中心，在何晏、邓颺周围，聚集着一批谈玄的士人，如王弼、卫瓘、钟会、荀融等。他们谈论的主要问题，是老、易，后来又扩及庄。当时谈玄的名士，还有夏侯玄，围绕在他周围也有一批士人，如应贞等人。正始中期以后，又有被后人称为竹林名士的阮籍、嵇康、山涛、向秀、王戎、刘伶、阮咸出来，形成另一个谈玄的群体。可以说，正始年间，谈玄已蔚成一时风气，把整个名士群体都卷进去了。其时之士林风尚，似以谈玄为一种特有的文化素养之象征。

正始年间谈玄涉及的理论命题，亦相当广泛。从现在存留的思想资料看，有圣人无情无情问题、本末有无问题、声无哀乐问题、公私问题、养生问题、言意关系问题等等。这些命题，有的通过玄谈涉及，有的以著论的形式出现，有的则是通过《老》、《庄》、《易》以至《论语》的注释反映出来，如何晏的《道德二论》、《论语集释》；夏侯玄的《本玄论》、《道德论》；王弼《老子注》、《周易注》、《周易略例》、《老子指略》、《论语释疑》；阮籍的《易》、《老》二论；嵇康《养生论》、《声无哀乐论》、《释私论》；向秀《庄子注》等等。从现存的这些论著（及其片断）看，这时对于玄学命题的理论探讨，达到了很高的理论思维的水平，有着高度的思辨性。这时的士人，有一种强烈的理论兴趣。这正是这一时期与建安时期的最大差别。建安时期是一个抒情的时代，而正始则是一个充满哲思的时期。

这时士人精神生活的重要内容，便是沉浸于玄思之中。王弼与曹爽谈，滔滔于玄论，而曹爽武人，于玄论并无兴趣；何晏与王弼谈玄，王弼使一座为之折服；阮籍与王戎谈，每至日夕而忘归；荀粲、荀侯、钟会、蒋济论言尽意与不尽意的问题；何晏论圣人无情，傅嘏、钟会为之转述；嵇康与向秀，反复论养生问题。玄思妙解，往往给他们带来巨大的快乐，他们从中领悟生之乐趣。这也是与建安士

人不同的地方。建安士人,往往悲歌慷慨,于悲歌慷慨中得到感情的满足;而正始士人,则于玄思冥想中领悟人生。

正始玄风,从其特质说,它是建安重感情、重个性、重欲望的思潮的理性发展。它探讨的许多命题,归根结蒂都与感情、个性、欲望有关。它所要解决的最根本的问题,就是名教与自然的关系。重感情、重个性、重欲望的思潮虽然发展了,但是儒家思想仍然作为一种强大的思想力量存在着、特别是在伦理道德观念方面,它的力量尤为强大。要任自然、重情性,便常常与名教观念发生冲突,如何解决这冲突,成了其时士阶层之主要问题。解决这一问题,在其时之士阶层中显然有两种意见。政权中心的主要士人,如何曾、傅玄等人,是坚决反对自然任心的。他们的态度,是维护名教,对自然任心之行为横加指斥。而玄学名士,则取一种肯定自然任心的态度。当然,玄学名士在如何肯定自然任心上,观点有差别。王弼、何晏、向秀等人的玄学理论,有一种统一名教与自然的倾向。这从他们说有无中可以看出。《三国志·钟会传》注引何劭《王弼传》,说王弼未弱冠时去见裴徽,裴徽问他:“夫无者诚万物之所贵也,然圣人莫肯致言,而老子申之无已者何?”王弼回答说:“圣人体无,无又不可以训,故不说也;《老子》是有者也,故恒言无所不足。”王弼的意思,是说圣人不是不体认“无”,而是体认了,不说,因为“无”无法训说。这是说,世界是“有”,离开了“有”,一切无从说起。老子所以说“无”,是因为他承认“有”,所以常说“无”归于完全空无之不足,即以“有”归之于“无”,以“有”说“无”。圣人体认“无”,因为“无”不可以训说,故说“有”;老子也以为空无难以说清,故以“有”说“无”。就是说,孔、老都承认“有”与“无”,不过阐释的侧重点不同而已。显然,王弼的这个“无”不是空无,而是存在于自然万物间的“有”,所以他说:“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。”(《老子道德经注》，《王弼集校释》页110)全有，就是纯然有。要承认实在有，只有反归于无才能得到解释。反过来说，“无”就存在于一切“有”中。他论证“无”，是为了认识、阐明事物的自然本性(“论太始之原以明自然之性”)。他提出了著名的“守母以存其子，崇本以举其末”的命题(《老子道德经注》，《王弼集校释》页95)。崇本，就是推原事物的本原“无”，“无”是母，“末”是“有”，是子，“举末”，就是存子。“守母以存其子”与“崇本以举其末”同义。不否定“有”，但这个“有”的本原是“无”，是其自然本性。一切应该顺应自然本性，不要去人为地拗曲它、破坏它、矫饰它。所以王弼处处讲“因”，讲“顺”，讲“随”，就是说，讲顺自然之本性。

王弼这一理论，具有巨大的现实意义。用来解释名教与自然问题，可以说，名教的存在是现实，是“有”，但是名教的存在应该顺应人的自然本性，不要伪饰。王弼注《论语》“孝悌也者，其为仁之本与”章，说：“自然亲爱为孝，推爱及物为仁也。”(《论语释疑》，《王弼集校释》页621)注《老子》三十八章，说：“夫仁义发于内，为之犹伪，况务外饰而可久乎！”(《老子道德经注》，《王弼集校释》页94)孝与仁义都是可以要的，只要出自内心即可。王弼就是从这一点，把名教引向自然。向秀注《庄》，提出自生自化的“自然”说，在根本倾向上也与王弼一样。

嵇康则采取一种彻底的态度。他提出“越名教而任自然”(《释私论》，《嵇康集校注》卷六)，完全否定名教。他每“非汤、武而薄周、孔”(《与山巨源绝交书》，同上书，卷二)。嵇康的思想，可以说是对于儒家思想的最坚决的否定。阮籍也是反对名教的，但没有嵇康那样彻底。竹林名士中的其它人，在生活行为上反名教，而理论上则无所发明。

对待名教与自然的不同态度，深刻影响了其时士人的人生理

想、生活情趣，也影响了他们的生活道路。这些，都这样那样地反映到他们的心态上来。

对于这时上人心态的影响，除了玄风之外，还有政局。然而政局的影响又常常与玄风的影响纠结在一起。

这时政局的发展，主要是曹氏与司马氏的权力争夺。这场权力的争夺几乎贯串于这一时期的终始。景初三年(239)春，魏明帝死，齐王曹芳才十岁，司马懿、曹爽受遗诏辅政，从此斗争趋向激烈。正始九年(248)司马懿发动兵变杀曹爽，著名士人何晏等人并受诛戮，史称此一次诛戮，“天下名士去其半”。嘉平六年(254)司马师杀夏侯玄；正元二年(255)杀毋丘俭；甘露三年(258)杀诸葛诞，政权归于司马氏，已成定局。两年后，杀魏主曹髦，只是扫清了曹氏的最后的无力的反抗。在曹氏与司马氏的权力争夺中，多数名士被司马氏杀掉，到景元四年(263)杀嵇康，与政权争夺纠结着的名教与自然的矛盾便作了一次强烈的大暴露，自然任心受到了最沉重的一次打击。

嵇康(224—263)是玄学思潮在人生追求上的典型代表。他厌恶仕途，傲视世俗，追求一种自由自在、闲适愉悦、与自然相亲、心与道冥的理想人生。这种理想人生摆脱世俗的系累和礼教的束缚，而又有最起码的物质生活必须，有素朴的亲情慰藉，“抱琴行吟，弋钓草野”；“守陋巷，教养子孙，时与亲旧叙阔，浊酒一杯，弹琴一曲”（《与山巨源绝交书》）。以己之高洁而独立于世。嵇康的理想人生，可以说是把庄子的思想诗化了。庄子的理想人生境界：槁首黄馘，任自然而委化，一切不入于心，游于无何有之乡，心与道冥，达到坐忘的境界，那是很难实现的。与其说那是一种理想人生的境界，不如说那是一种存在于纯哲理中的人生境界。嵇康则把庄子的这样一个非人间所有的理想境界诗化了，把它从纯哲理的存在中变为

一首生活的诗。而这一点,对于他的文学思想来说,则是意义巨大的。

阮籍(210—263)是玄学思潮在人生追求上的另一类型的代表。他反对名教,但不象嵇康那样刚肠疾恶、忤世违俗。他在险恶的政局中依违避就,惧祸自全。他是一位名气很大的人。司马氏杀何晏、夏侯玄、嵇康,而没有杀阮籍,这其中有甚深的历史意蕴。阮籍一生谨慎,于时局无所评论。凡涉政局与人物,他皆缄口不言。他是一位纵酒放诞的名士,史书中有许多他纵酒放诞的故事,从生活方式上看,他显然为世俗所不容。维护名教的朝中权贵何曾,在司马昭面前指责阮籍是“纵情背礼败俗之人”,劝司马昭摒阮籍于四裔;钟会也总想拿一些有关政局的话去向阮籍,要他表示可否,而无论可否,都可使他罹杀身之祸。但是,阮籍却可否均不置一词,司马昭不杀阮籍,这恐怕是一个很重要的原因。何晏、夏侯玄是直接卷入政争的,非杀不可;嵇康是与名教誓不两立的,也非杀不可;因为他们都于政权有妨碍。而阮籍虽违礼悖俗,却于政权没有妨碍。没有妨碍而杀名士,徒负不义之名,一般说为当政者所不取。司马昭不杀阮籍,包含有减少名士群体的反对的用意。而对阮籍来说,依附于司马氏,实为自全。在这样险恶的政治环境里,他是生存下来了,但是付出的代价,是终身“如临深渊,如履薄冰”,终身苦闷。他是受庄子思想影响很深的人,他也向往于一个精神自由翱翔于无何有之乡、与道一体的人生境界,但他的这个理想境界并不具备嵇康理想人生的人间性,是无法实行的。在他向往的这个自由境界与现实险恶环境之间,有着太大的矛盾。这个矛盾既不可能解决,又无法摆脱,既有是非之心,又不敢诉说,无处诉说,于是苦闷、彷徨。这样的心境对于他的文学思想也是影响至大的^①。

何晏、夏侯玄、山涛等人虽然政治倾向性不同,但在入世这一

点上,却是相同的。他们不同于阮籍和嵇康,他们是把名教与自然引向一体的人物,虽有玄思,虽向往自然任心,但并不违反名教。他们在人生态度上是积极进取的。这类士人数量相当多,他们对文学思想的影响,似不在审美情趣上,而在玄思上。

第二节 表现老、庄人生境界 的文学创作倾向

玄风的思想基础是《老》、《庄》。老、庄思想既深人士人生活领域,反映到他们的生活方式、生活情趣上,它便也必然要反映到文学创作倾向上。正始文学创作的一个新的倾向,便是在作品中表现老、庄的人生境界。

在此之前,诗歌创作中唯一表现出老、庄思想的是仲长统的《见志诗》:

大道虽夷,见几者寡。任意无非,适物无可。古来绕绕,委曲如琐。百虑何为,至要在我。寄愁天上,埋忧地下;叛散五经,天弃风雅。百家杂碎,请用从火。抗志山西,游心海左,元气为舟,微风为柁,翱翔太清,纵意容冶。(《全汉诗》卷七)

纯任自我,不为已有之思想传统所约束,不为世俗所系累,当然也就能作到无是无非,无可否,能遨游太清,纵意容冶。他虽然说并百家而弃置,但他在诗中表现的却是庄子的思想。在赋中,老、庄思想的题材前此亦曾出现。扬雄《太玄赋》杂揉老子与儒家;班固《通幽赋》,有齐死生与祸福的思想;张衡《思玄赋》也是杂揉老子与儒家。高彪《清诚》,则完全阐述老子思想:

天长而地久,人生则不然,又不养以福,保全其寿年。饮酒病我性,思虑害我神,美色伐我命,利欲乱我真,神明无聊赖,愁毒于众烦。中年弃我逝,忽若风过山,形气各分离,一往不复

还。上士愍其痛，抗志凌云烟。涤荡弃秽累，飘邈任自然。退修清以净，存吾玄中玄，澄心剪思虑，泰清不受尘。恍惚中有物，希微无形端，智虑赫赫尽，谷神绵绵存。（《艺文类聚》卷二十三）

《清诚》属“诚”体，“诚”体并不是严格意义上的文学。高彪其实把它写成了议论。扬雄、班固、张衡诸作，虽以老子思想入赋中，但仍然杂揉入儒家，且自扬雄作《太玄赋》至正始，近二百五十年间，目前看到的也只此数篇。要之，前此文学创作中，老、庄主题并未成为文学创作之倾向，更不用说在文学创作中普遍表现此种人生理想了。

但是到了正始，文学创作中便相继出现了老、庄主题。稍早，刘劭《七华》说有一位休玄先生，“弃世遁名，藏身于虚，绝影于无形”。这显然受庄子思想之影响。然《七华》只存残篇，未能一睹原貌，无从论断。何晏《言志》，则已明确表现庄子思想：

鸿鹄比翼游，群飞戏太清，常恐失网罗，忧患一旦并；岂若巢五湖，顺流唼浮萍，逍遥放志意，何为怵惕惊！（《魏诗》卷八）

何晏是玄学家中一位并不超然世外的人，他无论从理想上还是从生活情趣上，都入世甚深。在政治上，他是一位参预曹氏与司马氏政争的重要人物，是曹爽的主要谋士，史称其参预曹爽等的“改易制度”。②而在施政措施上，他持的基本是儒家的观点。③而且，他也是一位好财的人物，《三国志·曹爽传》说：“晏等专政，共分割洛阳、野王典农部桑田数百顷，及坏汤沐地以为产业，承势窃取官物，因缘求欲州郡。有司望风，莫敢忤旨。”但是他的内心深处，却藏着庄子的逍遥游的思想，这诗中表现的，正是这潜藏的思想。嵇喜《答嵇康诗》四首之一：

逍遥步兰渚，感物怀古人。李叟寄周朝，庄生游漆园，时至

忽蝉蜕，变化无常端。（《晋诗》卷一）

这诗里分明对于庄、老有一种深情的向往。嵇喜其实还不是当时玄风的主要参加者。

这时讨论玄学命题的议论文数量很大，现在还有相当数量留下来，尤以王弼、阮籍、嵇康留下来的这方面的文章最多。不过，因其属于哲学论文，我们这里不作讨论。而从刘勰《明诗》篇所说看，则其时涉玄言的诗为数当在不少，可惜多数并没有留下来。何晏的诗，留下来的就只有两首和一联断句。不然，我们当能更全面地了解其时老、庄主题在诗歌创作中的反映。

但是，最重要的，是在这时的文学作品里，出现了一种表现老、庄人生理想的倾向，阮籍和嵇康的创作可以作为这方面的代表。

在阮籍的作品里，常常出现一个事实上并不存在的逍遥世界。在《清思赋》里，他极力写一个清虚的境界。这个清虚的境界，实际就是一个无所系念、不受约束、可以自由驰神远想、而又恍惚飘渺的精神天地。他说：“是以微妙无形，寂寞无听，然后乃可以睹窈窕而闻淑清。”心达到完全澄明无尘垢，便完全与道合一，清虚寥廓，则与道冥合。《清思赋》说：“夫清虚寥廓，则神物来集；飘緜恍惚，则洞幽贯冥；冰心玉质，则皎洁思存；恬淡无欲，则泰志适情。”就是指的这种心境。在这样的心境中，可以摆脱世俗的一切羁缚，精神自由驰骋，进入或种逍遥游的天地，于是他描写了这样的天地：

羨婁眇之飘游兮，倚东风以扬晖。沐洧渊以淑密兮，体清洁而靡讥。厌白玉以为面兮，披丹霞以为衣。袭九英之曜精兮，佩瑶光以发微。服脩煜以缤纷兮，絳众采以相绥。色熠熠以流烂兮，纷错杂以葳蕤。象朝云之一合兮，似变化之相依。麾常仪使先好兮，命河女以胥归。步容与而特进兮，眄两楹而并擿；振瑶谿而鸣玉兮，播陵阳之萋萋……（《阮籍集校注》卷上）

这些描写,就写法而言,自屈原开始,已不断出现过,神游天上,遇种种奇幻神异,借以抒发个人情怀。但是,就实质而言,却是不同的。阮籍要着意写出的,是一个逍遥游的境界。他在诗中多次写到逍遥游的境界,不过多数写的是大鹏,就是《庄子》里的大鹏,如《咏怀》之四十三:

鸿鹄相随飞,飞飞适荒裔。双翻凌长风,须臾万里逝。朝餐琅玕实,夕宿丹山际。抗身青云中,网罗孰能制?岂与乡曲士,携手共言誓?(同上书卷下)

有时这个逍遥游的形象被写成玄鹤,如《咏怀》之二十一:

云间有玄鹤,抗志扬声哀。一飞冲青天,旷世不再鸣。岂与鹖鸡游,连翩戏中庭。(同上书卷下)

这里写的大鹏与玄鹤,思想渊源都来自《庄子》,在人生境界的表现上并无新东西。而《清思赋》所写,虽也是逍遥游,虽思想实质也来自庄子,但就境界而言,它已不是寥廓高远,而是飘逸空灵了。为什么要写遨游天上,与神女遇,飘逸恍惚的境界?就是为了“超世而绝群,遗俗而独往,登乎太始之前,览乎沕漠之初,虑周流于无外,志浩荡而自舒,飘遥于四运,翻翱翔乎八隅。”(《大人先生传》)就是为了与道冥一,完全超脱于世俗之外。《大人先生传》也写这个境界:

佩日月以舒光兮,登徜徉而上浮,压前进于彼逦兮,将步足于虚舟。扫紫宫而陈席兮,坐帝室而忽会酬。萃众音而奏乐兮,声惊渺而悠悠。……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,光艳溢其若神,华姿焯以俱发兮,采色焕其并振,倾玄髦而垂鬓兮,曜红颜以自新。时暖暄其将逝兮,风飘靡而振衣。云气解而雾离兮,霭奔散而永归。心慵恍而遥思兮,眇回目而弗睇。(同上书卷上)

他总是醉心于如此之神游。这样的神游，满足了他内心对于庄子式的逍遥游的人生境界的深深向往。他甚至在阐释《庄子》义理的《达庄论》中，也未忘这样的神游：

先生徘徊翱翔，迎风而游。往遵乎赤水之上，来登乎隐垒之丘，临乎曲辕之道，顾乎泱泱之州。恍然而止，忽然而休，不识曩之所行，今之所以留。怅然而无乐，愀然而归白素焉。（卷上）

《答伏羲书》也说：

荡精举于玄区之表，摭妙节于九垓之外而翱翔之，乘景曜（按，曜，原作耀，形近而误，景曜，光），蹁蹁凌忽恍，从容与道化同迳，逍遥与日月并流，交名虚以齐变，及英祇以等化，上乎无上，下乎无下，居乎无室，出乎无门，齐万物之去留，随六气之虚盈，总玄纲于太极，抚天一于寥廓。飘埃不能扬其波，飞尘不能垢其洁，徒寄形躯于斯域，何精神之可察。（卷上）

中国文学史上从来没有一位作者如此反复地神往于这样一个与道冥一的精神境界，阮籍是把庄子的纯哲理的理想人生境界搬到文学创作中来了。

不过，阮籍所写的这个逍遥游的境界，是一个与实生活相隔离的非人间的境界。它是无法实现的。从文学创作的倾向说，它是一种创造。而从思想领域说，它并未超越出庄子逍遥游的范围。神游于无何有之乡，只能作为现实苦闷中的精神慰藉，作为一种精神平衡出现，而并不能作为实人生的追求。就是说，阮籍在作品中所表现的这个庄子式人生境界更带着虚幻的色彩。

嵇康也表现任自然，追求返归自然、心与道冥，但在他的作品里，庄子的逍遥于无何有之乡，物我两忘的精神境界，却变成了优游容与、了无挂碍的人间境界。它不仅仅是一个精神的自由天地，

同时又是一种生活的实有,带着人间情趣。这特别表现在他的诗里:

息徒兰圃,秣马华山;流磻平皋,垂纶长川。目送归鸿,手挥五弦。俯仰自得,游心太玄。(《兄秀才公穆入军赠诗》十九首之十五,《嵇康集校注》卷一)

琴诗自乐,远游可珍,含道独往,弃智遗身。寂乎无累,何求于人?长寄灵岳,怡志养神。(同上诗,之十八,卷一)

流咏兰池,和声激朗。操缦清毛,游心太象。倾昧修身,惠音遗响。钟期不存,我志谁赏!(《酒会诗》七首之四,卷一)

淡淡流水,沧胥而逝,汎汎柏舟,载浮载滞。微啸清风,鼓楫容裔。放櫂投竿,优游卒岁。(同上诗,之二,卷一)

这些诗所反映的他向往的生活,是闲适、任由情之所之,不受世俗的羈束,没有俗务缠身。是在优游容与中追求一种精神的满足。嵇康不是和阮籍一样在神游中进入庄子式的人生境界。他是在淡泊朴野的实生活中进入庄子式的人生境界。或琴诗自乐,或在淡淡流水中鼓楫容裔,或流磻平皋,或垂纶长川,或泛咏兰池,都是置身于大自然中,人与自然相亲相近,在返归自然中与自然融为一体。是整个生活与自然的和谐,然后才有心灵与自然的和谐,于自然的生命与美的领略中,领悟自然之道。“目送归鸿,手挥五弦”,是一种闲适容裔的实生活的体验。这闲适容与的实生活因其对功名利禄无所系念,没有礼教的人为约束而与自然之道冥合,因之于“俯仰自得”间忽有所悟,才进入道的境界。

嵇康把庄子的纯哲理的理想境界人间化、诗化了。

阮籍和嵇康,把老、庄的人生境界带到文学中来。这就为在文学中表现自然、表现人与自然的亲和感,表现人对于自然的美的追求开拓了一条广阔的路。心与道冥的境界,也就是人与自然万物融

合无间的境界。从此,中国的文人不再单纯从道德的角度来观察山水,不再停留在智者乐山,仁者乐水上,而进入了审美的领域。

士人自觉的山水意识起源较早。东汉末年郭泰有养生山林的思想,他说与其在乱世中冒风险而奔波,“未若岩岫颐神,娛心彭老,优哉游哉,聊以卒岁”(《抱朴子·正郭篇》引)。不过郭泰和前此的隐士一样,只着眼于养生山林,并未立意于在山林中得到心与道冥、得到人与自然融合无间的人生境界,因之也就并没有达到审美的境界。在山水中寻求佚乐的,似自李膺始。荀爽贻膺书曰:“知以直道不容于时,悦山乐水,家于阳城。”(《后汉书·党锢列传》)其后仲长统《乐志论》中更明显地反映出山水审美的意识。但是,他们都并未把这种山水意识建立在一种明确的老、庄人生理想境界之上。只有在这种人生境界之上,完全摆脱功利的目的,才有可能在文学创作中把对于自然的态度引向了审美的层次。而这一点,正是从正始士人开始的。从这个意义上可以说,正始时期乃是后来山水诗的思想滥觞。刘勰在《文心雕龙·明诗篇》中说:“老、庄告退,而山水方滋。”是不确的。老、庄的进入文学创作,乃是山水诗的前奏。关于这一点,我们在本书的第四章中还将详论。

第三节 文学创作的哲理化

建安文学以其梗概多气标志出一代风貌,而正始文学的主要特征,恐怕应该说是它的哲理化倾向。

一个士人普遍存在着巨大理论热情的时代,理论的色彩是要浸染到生活的各个方面的。正始就是这样的一个时代。哲学进入了士人的精神生活之中,影响了他们的人生理想、生活情趣、以至生活方式;同样,也影响了文学。文学发现了自己的感情特质,正在沿着一条非功利的抒情的道路急速发展的时候,哲学窜进来了,给

它的发展带进来新的素质。

建安诗人在强烈抒情时，已体认人生哲理，大抵叹岁月之流逝，人生短促而世路无穷。正始诗人则把对于人生哲理体认的范围扩大了，方式也有所变化。建安诗人是在抒情，在感喟中体认；正始诗人则在更深的层次上作哲理的思索。作为这二者中间的环节，是应璩诗中的说理。应璩是建安七子之一应瑒的弟弟，创作活动横跨建安与正始两个时期。应璩百一诗，史称其“讥切时事”。④讥切的对象是谁，已难确认。或谓其讥切曹爽，然孤证难信，无从论定。但是诗中的议论化倾向却是明显的：

下流不可分，君子慎其初，名高不宿著，易用受侵诬。（《应休琏集》）

此诗当作于正始末，全诗发泄对于受诬的不满。应璩因何事废官，何事受诬，已不得而知，然当与他“名高”有关。“名高”，就是诗中说的“往往见叹誉”。因“名高”而被诬，使他想起“名高”带来的祸害。名高而为宿著尚可，名高而非宿著，则就非受侵诬不可了，所以说“易用受侵诬”。由此进而发出了处世须谨慎之议论。⑤如：

子弟可不慎？慎在选师友。师友必良德，中才可进诱。（同上书）

人才不能备，各有偏短长，稽可小人中，便辟必知芒。（同上书）

这些议论或者受到其时关于才性问题的讨论的影响。应璩还有一些诗反映出老子思想，如：

细微可不慎？隄溃自蚁穴。腴理早从事，安复劳鍼石。哲人睹未形，愚夫闇明白。（《杂诗三首》之一，同上书）

这显然是老子的“为之于未有，治之于未乱”的观点。这些诗中的说理是浅近的、习知的，并无玄理的意味。胡应麟称其“皆朴拙类措大

语”(《诗薮》外编卷一)。而且,这些诗所表现的思想,明显是杂揉的,各家都有。主要的是儒家思想。^④他的诗的主要倾向,也仍然是属于规讽的诗,李充《翰林》,称其“以风规治道,盖有诗人之旨。”钟嵘《诗品》,称其“指事殷勤,雅意深笃,得诗人激刺之旨”。(《诗品》卷下)而彦和则称其“辞藻义贞”(《文心雕龙·明诗》),亦从讽谏言之。从他的诗的基本格局言,并未脱离讽喻的传统。但是从诗中的议论看,则可以认为从诗的抒情向诗的哲思发展过程中的一个环节。

写哲理诗的,应该以何晏为重要作者,但何晏这方面的作品并没有留下来。据《隋志》,梁有《何晏集》十卷,录一卷。彦和论何晏诗,当有所据。从现存诗作看,在诗中表现哲理的,主要是阮籍、嵇康和他们周围的一些作者。郭遐周有《赠嵇康诗》三首,有庄子思想的影响。郭遐叔《赠嵇康诗》四首,老、庄思想更为明显,如“不见可欲,使心不乱,譬彼造化,抗无涯畔”(《嵇康集校注》卷一附)。上二句直接引自《老子》,下二句句意则来自《庄子·人间世》。“何必相响濡,江海自可容”,则是用《庄子·大宗师》典。阮侃《答嵇康诗》二首,亦多用《老》、《庄》:“潜龙尚泥蟠,神龟隐其灵,庶保吾子言,养贞以全生。”“恬和为道基,老氏恶强梁,患至有身灾,荣子知所康,神龟实可乐,明戒在剝肠。”(《嵇康集校注》卷一附)他们很喜欢用这个出自《庄子·外物》和《庄子·秋水》的“神龟”典,阮侃用,嵇康也用。嵇康在《与阮德如》诗中,用《秋水》“神龟”典,是要说明摆脱世俗系累、超然物外的心态;而阮侃则把《外物》的“神龟”典附益进去,说明隐固可乐,然亦须妨智有所不及而罹患。嵇喜《答弟叔夜诗》四首,也有哲理的内容:“达人与物化,世俗安可论。”“达者识通塞,盛衰为表里。”但是,写哲理写得更多更完整的是嵇康与阮籍。

嵇康已经写出了很完整的哲理诗。六言诗《智慧用有为》:

为法滋章寇生，纷然相召不停。大人玄寂无声，镇之以静自正。（《嵇康集校注》卷一）

《老子》五十七章：“以正治国。……法令滋章，盗贼多有。故圣人云：‘我无为而民自化，我好静而民自正，我无事而民自富，我无欲而民自朴。’”^⑦主旨是“智慧用，有大伪”，应归之于无为，嵇康诗里表述的就是这一思想。《兄秀才公穆入军赠诗》之十九：

流俗难悟，逐物不还；至人远鉴，归之自然。万物为一，四海同宅，与彼共之，予何所惜！生若浮寄，暂见忽终，世故纷纭，弃之八戎。泽鸡虽饥，不顾园林，安能服御，劳形苦心。身贵名贱，荣辱何在？贵得肆志，纵心无悔。（卷一）

嵇康是厌恶仕禄功名的。他追求一种无所系累自由适意的宁静心境，追求一种闲适容与淡泊朴野的生活，如前所引，他用一些很优美的诗歌境界来表现这种心境、这种生活追求。但是他有时也用纯哲思的形式来表现这种心境、这种追求。这首诗就是一例。它排除了任何客观物象的描写，也没有意象组合，没有诗歌境界，纯系逻辑思路的展开，谓世人追逐名利，而至人则返归自然。万物齐一，人生如寄，安能为功名利禄劳形苦心；未若外荣辱而纵心适意。就思想言，只是杂取老、庄。《庄子·列御寇》：“彼至人者，归精神乎无始，而甘冥乎无何有之乡。水流乎无形，发泄乎太清。”这就是“至人远鉴，归之自然”之所本。《庄子·养生主》：“泽鸡十步一啄，百步一饮，不蕲畜乎樊中，神虽王，不善也。”则为“泽鸡虽饥，不顾园林，安能服御，劳形苦心”思想的来源。“身贵名贱”，即来自《老子》第四十四章“名与身孰亲”？对于这些思想，他只是复述，并未加以发挥。就诗而言，只是一种浅近的议论，并未进入深层的思辨领域，因此也就常给人类同之感。前人论嵇康诗，已看到这一点。成书《多岁堂古诗存》谓：“嵇叔夜诸诗，都不过如此，其不动人处，只是一律耳。

看他来说去,总是依傍一部《庄子》,便非诗人本事。”(转引自戴明扬《嵇康集校注》附录“诂评”)他这样论嵇康的全部诗歌,当然过于绝对而且不确切,嵇康的一些非议论的诗,是写得非常清峻动人的;但用以概括嵇康的这部分议论的诗,却就颇为中肯。他这部分表现哲思的诗,反映出哲理诗初期的幼稚。

就总体言,阮籍的《咏怀》诗都包含有深沉的思想意蕴,彦和所谓“阮旨遥深”,钟嵘所谓“厥旨渊放”,都是指思想意蕴的深沉说的。这些思想意蕴深沉的诗,目的是抒怀,而旨趣则是老、庄。从这个意义上说,《咏怀》八十二首,是一种全新的充满哲思的诗。

至于这些诗的哲思的表现特点,则与嵇康有很大不同。嵇康诗中的哲思,多数以直接说理的方式表现,明白易晓,逻辑清楚。而阮籍诗中的哲思的表现,则要隐晦得多,也复杂得多。在少数篇中,有一些表述明白的片断,如“千载犹崇朝,一餐聊自己”(《咏怀》之五十二),“混元生两仪,四象运衡机”(之四十),“天网弥四野,六翮掩不舒”(之四十一),等等。但是,即使这些哲理表述明白的片断,在整首诗的哲思的表述上也不具备独立的意义。多数的诗,哲思与抒情、与意象暗示纠结在一起。我们来分析几首这样的诗,然后再来看它们的共同特点。《咏怀》之六:

昔闻东陵瓜,近在青门外。连畛距阡陌,子母相钩带。五色曜朝日,嘉宾四面会。膏火自煎熬,多财为祸害。布衣可终身,宠禄岂足赖。(《阮籍集校注》卷下)

这诗有无具体所指,向来解者纷纷,或谓为曹爽之沉溺于荣华富贵而作,或谓泛讥趋附权势者,或谓喻己之不能终隐。这三种说法,都可以找到一定的证据。曹爽受魏明帝遗诏辅少主,都督中外诸军事,正始年间在与司马懿争夺权力的斗争中,曾经喧赫一时。《三国志》爽传称其“饮食车服,拟于乘舆;尚方珍玩,充牣其家。妻妾盈于

后庭，又私取先帝才人七八人，及将吏、师工、鼓吹、良家子女三十人，皆以为伎乐。诈作诏书，发才人五十七人送邺台，使先帝僮仆教习为伎。擅取太乐乐器、武库禁兵。作窟室，绮疏四周，数与晏等会其中，饮酒作乐”。后来，司马懿便制造了一个高平陵事件，把他杀了。阮籍这诗，可看作是对曹爽将败的预言，也可以看作是对曹爽败亡的慨叹。但是，作为一般的讥切时事之作也未尝不可，言瓜以其味美，故招来宾客，人以其多财，故招来祸害。至于谓此诗乃喻己之不能终隐，则是以阮籍之心态解“膏火”四句，亦无不可。籍既依违避就于司马氏，又向往于逍遥游，内心矛盾造成的苦恼难以排遣，发出“布衣可终身，宠禄岂足赖”之感喟，正在情理之中。然而此三种解释，又都并非确证，都可以对之提出非难。问题在于诗的前半东陵瓜与后半议论之间的联系只是一种暗示，是不确定的。全诗感情倾向明显：厌弃荣华。流贯全诗的哲思亦明显，《庄子·人间世》的“山木自寇，膏火自煎也”即其主旨。以此明白的哲思与明白的感情倾向，表现出来的却是不确定的含意。

《咏怀》之四十六：

鸞鳩飛桑榆，海鳥運天池。豈不識宏大，羽翼不相宜。招搖安可翔，不若栖樹枝，下集蓬艾間，上游園圃籥。但爾亦自足，用子為追隨。（卷下）

之四十八：

鳴鳩戲庭樹，焦明游浮雲。焉見孤翔鳥，翩翩無匹羣。死生自然理，消散何縵紛。（卷下）

之四十七：

生命辰安在，忧戚涕沾襟。高鸟翔山冈，燕雀栖下林。青云蔽前庭，素琴悽我心。崇山有鸣鹤，岂可相追寻。（卷下）

这三首都表现了阮籍在内心极度苦闷之后，自安于退屈的心绪。他

有一个无法实现的逍遥游的理想，又面对险恶的政治环境，终日如临深履薄，幻想的失落，也就从自视高远回落到现实中来，自甘退屈。以燕雀自喻亦以之自安，阮籍之所以忧生而又安于生者以此！这三首诗，都用了具有同样意味的两组意象：海鸟、鸣鹤、焦明；鬻鸠、燕雀、鸣鸠。用这两组意象，比喻两种理想的选择，诗意是十分明白的。在写法上并非以哲理的形式出现，但是细味诗的内在含蕴，则可体味到一重浓重的哲思贯注其间。贯注于这三首诗中的，其实是委运任化的思想。《老子》二十九章：“故物或行或随，或歎或吹，或强或羸，或载或隳。是以圣人去甚去奢去泰。”王弼注云：“圣人达自然之性，畅万物之情，故因而不为顺而不施。除其所以迷，去其所以惑，故心不乱而物性自得之也。”（《王弼集校释·老子道德经注》）人为是不会有好结果的，一切都应任其自然，为大鹏而翱翔于寥阔既不可能，为燕雀而栖于林间亦自得其乐，物固无大小，无彼此，无是非，万物一体，万物齐一，则又何必强燕雀以为大鹏乎！阮籍在《达庄论》中说：“自小视之，则万物莫不小；由大观之，则万物莫不大。殇子为寿，彭祖为天，秋毫为大，泰山为小；故以死生为一贯，是非为一条也。”阮籍正是用老子的任自然和庄子的齐万物的思想，解开理想与现实间矛盾所造成的这个使他苦闷的感情的结。这三首诗中贯注的哲思，正是这一点。哲思在诗的最深的层次存在着，它上面的层次，是感情和意象。

从上面所举诗中，我们可以看到阮籍诗中哲思的表现是深藏的，它常常让诗的意象和情感给掩盖了。阮籍《咏怀》诗表现哲思的这种特殊形式，乃是他的特殊遭遇与个性的产物。正始玄思进入诗歌创作领域，是一种新的普遍倾向，而阮籍表现哲思的这种特殊方法，却是一种独特的现象。他既有越名教而任自然的真情，不满于礼教的伪饰，不满于世俗的欺诈，也不满于险恶的政局。但是他又

是一位至慎的人,他的一生才智,多用来保全自己。他的一切不满,全都不敢说出,非说不可而又不肯说出,极端孤独寂寞,无可与语,而又非在诗中发泄不可。这些便造成了他的诗中的迷离恍惚,难以情测。《咏怀》的这种特殊表现形式,成为中国诗歌史上的一种无法重复的现象,以后虽有各种各样的模仿之作,但因其遭遇之不同,始终没有能够象阮籍这样达到如此深奥难求的境地。唐人李商隐的诗,在迷离恍惚、归趣难求方面庶几近之,然嗣宗以哲思之深层含蕴为归趣;而义山则以纯情的朦胧恍惚为特色。此又为其不同处。

嵇康和阮籍等人诗中哲理化的倾向,可以看作是哲思进入诗歌创作领域的初期现象。这时,哲思如何进入诗中,哲思与感情意象如何结合,还没有明确的形式,正处于探索之中。嵇康只是把议论直接带进来。以议论为诗,在中国的诗歌传统中开始很早,荀子《倦诗》,后来仲长统《见志诗》,都是以议论写诗的很突出的例子。不过嵇康带进来的是老、庄思想,虽非在诗中表现更高的思辨层次,却有玄思的意味。阮籍则是把哲思与感情、意象揉合在一起,哲理化在他的诗中还没有独立的存在。这个时期诗中哲理化倾向的出现,可看作后来玄言诗的滥觞。当然,也对后来咏怀诗的议论化倾向产生巨大的影响。

第四节 美文学技巧的进一步发展

正始玄风虽然给文学创作带进来老、庄主题和哲理化倾向,但它并没有阻止美文学的进一步发展。

从建安开始的以抒情和华美为主要特征的美文学,与高度抽象的正始玄学属于不同的思维方法。从后来玄言诗的发展看,这两种思维方法似乎是水火不相容的,哲理化只能阻碍诗的发展,把诗

写得“平典似道德论”。其实，这是不确的，后来玄言诗的失败另有原因，我们后面还要谈到。早从《庄子》开始，直观把握与高度思辨就天衣无缝地统一在一起。正始玄风继承老、庄传统，高度的思辨与直观把握、与审美判断是统一在一个思潮里的。这可以举出许多的例子。

正始谈玄中的一个特色，便是心悟。《晋书·向秀传》：

（秀）清悟有远识，少为山涛所知，雅好老、庄之学。庄周著内外数十篇，……秀乃为之隐解，发明奇趣，振起玄风，谈之者超然心悟，莫不自足于一时也。

心悟就带有直观体认的性质。玄谈也具有审美的意味，谈玄者常常因谈论之玄妙而竟日忘倦。阮籍与王戎谈，便常常不觉日之将暮。其时崇尚玄风之士人，甚看重仪容之美。何晏与夏侯玄，都以美姿仪著称。何晏粉白不去手；时人状夏侯玄之美，称之为玉树，而言其明丽、光彩照人，则状以日月。《世说新语·容止》：“时人目夏侯太初，朗朗如日月之入怀。”而称赞嵇康“肃肃如松下风，高而徐引”。山涛称嵇康：“岩岩若孤松之独立，其醉也，傀俄若玉山之将崩。”（《世说新语·容止》）玄谈之妙与谈玄者的仪容之美，同样受到注意，同样给人以美的感受。可见，正始玄风，不惟是一个达到很高理论思维水平的思潮，而且是伴随一个具有独特意味的审美的思潮。

因此，表现在创作倾向上，便是玄理与美文同时存在。

自建安开始的文学的华美化倾向并未中断，最为突出的表现，便是骈体文的进一步得到发展。

应璩书信，几乎篇篇都是十分优美的骈体。《与广川长岑文瑜书》：

顷者炎旱，日更增甚，沙砾销铄，草木焦卷，处凉台而有郁蒸之烦，浴寒水而有灼烂之惨。宇宙虽广，无阴以愆，《云汉》之

诗，何以过此！土龙矫首于玄寺，泥人鹤立于阙里，修之历旬，静无征效，明劝教之术，非致雨之备也。（《应休琏集》）

写旱情之酷烈与祈雨之情状，既甚逼真而又有骈句顿挫之美，情辞俱佳。《与从弟君苗君胄书》言其北游之乐：

逍遥陂塘之上，吟咏菀柳之下，结春芳以崇佩，折若华以翳日，弋下高云之鸟，饵出深渊之鱼；蒲且谿善，便嬛称妙，何其乐哉！虽仲尼忘味于虞韶，楚人流遯于京台，无以过也。（同上书）

《与尚书诸郎书》：

夫秋节凉和，霖雨清闲，正高会之盛时，饮宴之良日也。而陋巷之居，无高密之宇；壁立之室，无旬朔之资，流潦浸于北堂，隙漏沾于衣服，薰蒸单竭，檐石倾罄，中馈告乏，役者莫兴。（同上书）

应璩骈文，可以说已达到得心应手之程度，思想与情思之表达，完全不受骈句之限制，反因用骈句而更增加其表现力。

书信中用骈体，阮籍写得更为精采。其《答伏羲书》，几乎通篇为骈句，且以骈句说玄理。

更重要的发展，是以骈句写玄学理论文章。何晏《无名论》：

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。（张湛《列子注》引，《列子集释》卷四）

《无为论》：

天地万物，皆以无为为本。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。（《晋书·王衍传》引）

骈句在王弼著作中几乎比比皆是：

- { 四象不形，则大象无以畅；
- { 五音不声，则大音无以至；
- { 天不以此，则物不生；
- { 治不以此，则功不成。
- { 夫道也者，取乎万物之所由也；
- { 玄也者，取乎幽冥之所出也。
- { 深也者，取乎探颐而不可究也；
- { 大也者，取乎弥纶而不可极也。
- { 远也者，取乎绵邈而不可及也；
- { 微也者，取乎幽微而不可睹也。（均见《王弼集校释》）

在《老子指略》中，骈句几占一半以上。这在说理文章中是极少有的。王弼以骈句写玄理文章，可以看作是后来刘勰以骈文写《文心雕龙》的先导。不同的是，刘勰大量用典，而且大量运用四六句式，而王弼则不用典，句式也不那么统一。

嵇康的说理文章，也十分注意节奏，有的虽并非骈句，而读来仍然有很强的节奏感。《养生论》、《答难养生论》等篇，则常常以对句更加强这种节奏感。嵇康与王弼不同的地方，是在注意节奏感之外，词语更带文学的意味。

以骈句写理论文章，给玄奥的理论文章带来可读性，这或者是玄理与美文同时存在的一种特殊形式。

玄理与美文同时存在的另一种表现，便是高度的思辨与空灵的想象巧妙的结合在一起。这一点在阮籍的文章中表现得特别突出。他的文章，受着《庄子》的明显影响，内含玄理而写得想象无端、空灵飘忽。他的《清思赋》、《大人先生传》固不待言，即如其《达庄论》亦如是。这种空灵飘忽，首先是表现在以文学之笔墨表现哲理

上,如《达庄论》开头的那段描写,《大人先生传》中对大人先生的描写,《清思赋》中神驰之幻境等等。其次便是表现在思路的衔接上。阮籍的议论文字,很少有实证的逻辑思路,大多是高度思辨的跳跃。这种高度思辨的跳跃式逻辑结构,与想象的形象描写结合,便造成了阮籍说理文字的飘忽感。而这,正是玄理与美文结合的一种表现。

第五节 正始玄风接触到的 文学理论问题

声有无哀乐,当为正始时期的重要玄学论题。这一论题并且为以后玄论家所重视。由于史料缺乏,当时是如何讨论这一问题的,现在已无从知晓了。在古代,诗、乐、舞是不分的,论乐也常常与论诗相通。《乐记》的许多观点,就通于诗。魏晋人是把诗、乐分开来论述了,但是在论述乐的功能与审美价值时,还是时时与诗相联。声无哀乐的问题,实亦与文学功能、文学鉴赏的许多理论问题有关系。

阮籍有《乐论》,基本观点来自《乐记》,但已加进了道家观点,可以看作是嵇康理论的一种过渡。《乐论》可能是讲授《乐记》的讲稿^⑧,它在基本思想上当然不能离开《乐记》。但是,它确已在不少地方,加入了道家的思想,例如,它认为乐之本始是天地之体,万物之性:

乾坤易简,故雅乐不烦;道德平淡,故五声无味。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。(《阮籍集校注》卷上)

所谓“五声无味”,即是老子的“大音希声”之意,道平淡无味,五声亦平淡无味,世界便处在自然和谐之中,所以说“百物自乐”。他认

为，悲不应是乐(yuè)的本质，这与他的“五声无味”说是相联系的。他说：

诚以悲为乐，则天下何乐之有？天下无乐，而有阴阳调和，灾害不生，亦已难矣。乐者，使人精神平和，衰气不入，天地交泰，百物来集，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！（同上）

悲哀则伤气，不能达到精神平和，所以不是乐的本质。这可以从两个角度来理解，一是乐与养生有关，而这一点，正是嵇康乐论的一个侧面；二是乐是万物自乐，这与嵇康的乐的本质是“和”的思想有联系。

当然，阮籍乐论中道家思想并不占重要地位。它只是说明，嵇康声无哀乐的思想并非一种完全孤立的现象而已。

嵇康的《声无哀乐论》完全建构了一个道家的乐论体系。如果说，嵇康把庄子诗化，使庄子思想进入了文学创作的领域的話，那么，声无哀乐论则是把老、庄思想具体引入文艺理论领域的开始。

《声无哀乐论》的最根本的问题，是把音乐的本体归著到自然之道上去：

夫天地合德，万物贵生，寒暑代往，五行以成。故章为五色，发为五音，声音之作，其犹臭味在于天地之间。其善与不善，虽遭遇浊乱，其体自若而不變也。岂以爱憎易操，哀乐改度哉？（《嵇康集校注》卷五）

这一说法可归结为：五音→五行→天地→自然。因之，它和自然之道一样，是不变的。五音比而成声的乐，用什么来称呼它？用“和声”。“和声”是什么？嵇康说：

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，而泣涕流连矣。夫哀心藏于内，遇和声而后发；和声无象，而哀心有主。夫以有主之哀心，因乎无象之和声，其所觉悟，唯哀而已。岂复知吹万不同，而使其自己哉。

音声有自然之和，而无系于人情。

五味万殊，而大同于美；曲变虽众，而大同于和。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？（同上）

这是说，“和声”是无象的，是一种独立存在的客体，与感情是分开的。它本身并不包含哀乐之情。就是说，它不是一种具有社会生活内容的东西，它纯粹是一种抽象形式。它的作用，是引发人们内心的哀乐之情。哀乐之情藏于内心，因“和声”而诱发。人们体会到的，只是内心的哀乐，而不是声之哀乐。这个“和声”，使人想起老子所说的“大音希声”来。王弼注“大音希声”，谓：“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。”（《老子道德经注》下篇，《王弼集校释》）老子这里说的是道的声音，道的声音无所不在。^⑨它是一切乐之本。从这个意义上说，嵇康所说的“和声”，是从这里派生出来的。当然，嵇康的“和声”不等同于“大音”，它不是无声。它有声，有单、复、高、埤、善、恶（所谓“恶”，指美不美，而不是道德的判断）。它只是无象。无象，就是没有具体的哀乐之象，因其没有具体的哀乐之象，故可以成众象，使哀者闻之而哀，乐者闻之而乐。

他反复论证“心之与声，诚为二物”。心有哀乐，而声无哀乐。声与心之关系，在于“声音有大小，而动人有猛静也”。他说：

琵琶箏笛，间促而声高，变众而节数。以高声御数节，故更形躁而志越。犹铃铎警耳，钟鼓骇心。故闻鼓鞀之音，思将帅

之臣。盖以声音有大小，故动人有猛静也。琴瑟之体，间辽而音埤，变希而声清，以埤音御希变，不虚心静听，则不尽清和之极。是以静听而心闲也。

此为声音之体，尽于舒疾；情之应声，亦止于躁静耳。……

以此言之，躁静者，声之功也；哀乐者，情之主也。不可见声有躁静之应，因谓哀乐皆由声音也。（《声无哀乐论》）

这是说，曲变虽众，但归根结底是声音的高低疾徐。此高低疾徐之声音，引起人们的或躁或静的反应。这种反应只是情之动或情之静，并不就是哀乐。

鞞鼓箏笛，由于其声音高亢急速，使人听来也感情激越；琴瑟以其声音轻柔舒徐，而使人听来感情平和。激越与平和，就是他所说的“躁静”、“猛静”。躁静、猛静，只是抽象的、没有具体内容的感情形式，无论是躁、猛，还是静，都可以赋予或哀或乐的具体内容，所以他又说：“猛静各有一和。”猛或静，各自都可以感发出不同的感情内容来：

且声音虽有猛静，猛静各有一和，和之所感，莫不自发。何以明之？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，而欢感并用，斯非吹万不同耶？夫唯无主于喜怒，无主于哀乐，故欢感俱见。若资偏固之音，含一致之声，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。然则声之与心，殊途异轨，不相经纬，焉得染太和于欢感，缀虚名于哀乐哉！（同上）

“以平和为体”，就是说和声是乐的本体，因其没有具体的乐象，故可以成众象，各人都可以用心中或哀或乐的感情，去附会此可以成众象之和声，自己创造或哀或乐之乐象。

这就是嵇康声无哀乐论的最主要的观点。这一观点的意义，就在于强调了音乐的独立性。音乐自有其本体，自有其特质，与应物而感的哀乐之情明为二物。这就把儒家传统的功利主义乐论给彻底否定了，强调了乐的艺术特质，而否定了乐的功利目的。这是把老庄思想引入乐论的一个创造。

又一意义，是应用于审美理论上，又强调了审美主体的作用。哀乐之情，生于审美者自身。审美者不是被动的接受，而是创造，乐的功能，只是引发。这一点，对文学批评中的审美理论，是很有价值的。嵇康的这一观点，后来影响了唐太宗和骆宾王。

正始时期文学理论涉及的又一重要问题，便是言意之辩。

言意命题的探讨，非始于正始，然至正始此一命题又受到广泛注意，并得到深入探讨，乃是玄学思潮的必然产物。两汉经学重实证，正始玄学探讨的理论命题往往重思辨。言意问题作为一种方法论，就是为解决玄学的理论问题而受到重视的。思辨较之实证，更重意，而不是更重言、象，把得意看作是目的，而把言、象看作是得意的一种手段。得了意，言、象都可以忘。但是，意是不可能都得到的，更幽微的意，非言、象所能表述。言不尽意，乃正始时期之普遍认识。蒋济、钟会、傅嘏都是主张言不尽意的。后来欧阳健的《言尽意论》托雷同君子之口说：

世之论者，以为言不尽意，由来尚矣。至乎通才达识，咸以为然。若夫蒋公之论眸子，钟、傅之言才性，莫不引此为谈证。
（《全晋文》卷一〇九）

蒋济论眸子，未见著录。《三国志·钟会传》有济“观其眸子，足以知人”的话；《太平御览》卷三六六存其“两目不相为视”一段，均未审为其眸子论中片断否？他论眸子如何引言不尽意为证，已完全不可考。钟会与傅嘏之才性论，均未留存下来，难以明其所指。欧阳

健既引以为例，当曾读过，殆无疑义。现在留存下来正始时期最早论言不尽意的，是荀粲的一段话。《三国志·荀彧传》：

粲诸兄并以儒术论议，而粲独好言道，常以为子贡称夫子之言性与天道，不可得而闻，然则六籍虽存，固圣人之糠粃。粲兄侯难曰：“《易》亦云：圣人立象以尽意，系辞焉以尽言，则微言胡为不可得而闻见哉！”粲答曰：“盖理之微者，非物象之所举也。今称立象以尽意，此非通于意外者也，系辞焉以尽言，此非言于系表者也；斯则象外之意，系表之言，固蕴而不出矣。”

荀粲以为性与天道才是精华，才有深奥的义理，夫子既不言性与天道，而只言文章（文献），则儒家典籍乃糟粕耳。荀侯为了说明圣人也言天道，于是引孔子说《易》为证，提出了象和系辞可以表达微言的问题。他这一观点，才引出了荀粲“言不尽意”的一番议论。荀粲以为，理之微者，难以用言象表达；言象所能表达的，只是表层的意义，更深层的，即象外之意，系表之言，是难以表达的。他的这一思想，是从《庄子》来的，《秋水》：“可以言论者，物之粗也；可以意致者，物之精也；言之所不能论，意之所不能察者，不期精粗焉。”

发展了“言不尽意论”的是王弼。他在《周易略例·明象》中说：

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。（《王弼集校释》页609）

首先，王弼承认言可明象，象可尽意。因为言可以明象，所以可以由言观象；因为象可表意，所以可以由象观意。这个“象”，指具体的象；这个“意”，指具体的意。具体的象与意，是可以由言象去表现的，例如牛、马。

但只承认这一点还不够，他进而论述得象忘言、得意忘象。这里的“得象”和“得意”，已经不是指具体的象与意，而是指具有普遍意义的象与意。所以他又说：“义苟在健，何必马乎？类苟在顺，何必牛乎？爻苟合顺，何必坤乃为牛？义苟应健，何必乾乃为马？”《说卦》：“乾，健也；坤，顺也。”又说：“乾为马，坤为牛。”《说卦》是解释八卦属性与卦象的，乾为天，天行健，乾卦的性质是刚健，故以健行之马象征之。但“马”只是健的一个具体象征，乾卦的性质，它代表的义理既是刚健，当然也可以用其它刚健的物象来象征。坤为地，地道柔顺，坤卦的性质是柔顺，牛性也柔顺，故坤为牛。但是坤卦的柔顺的性质，并非只有牛可以象征，其它柔顺的物象也可以象征。换一个角度说，如果卦义属“顺”和“健”，不一定坤卦可以用牛象征，其它卦也可以用牛象征；不一定只有乾卦可以用马象征，其它卦也可以用马象征。

这就是说，义理抽象之后，具体的物象与言语都可舍弃。这就是“得象忘言”、“得意忘象”。如果执著于具体的言和象，就不可能得到具有更普遍意义的象和意。所以他说：“是故，存言者，非得象者也；存象者，非得意者也。”最后导致的结论是：“忘象者，乃得意者也；忘言者，乃得象者也。”忘言忘象的目的，是为了把握住更具普遍意义的象和意。

王弼显然是就哲学的方法论说的，是讲从具体上升到抽象的过程。但是，这一理论在文学创作、文学理论、文学思想上却产生了

深远的影响。

忘象与忘言,乃在于得到更具有普遍意义的意和象,从哲学方法论上说,可以说是舍弃具体到抽象;从文学创作上说,则可以用来说明具体的言、象表现更具普遍意义的象与意的问题。这一点可以从阮籍的《咏怀》诗中得到说明。阮籍往往不着眼于具体的象和意的表现,他常常借助言、象,表现更深层、更带普遍意义的象和意,使得他的诗具有多义的性质,读者可以作各式各样的理解。后来的李商隐的诗,也具有这样的特点。当然这只是极端的例子。从言、象的表现不停留在言、象自身,在于表现更具普遍意义的象和意这一点说,在文学创作中实有着更为广泛而长远的意义。

正始时期文学理论涉及的问题还有文体论,但因此时文体论的发展仍处初期阶段,在文学思想中并不占重要地位,我们放在后面论及文体论时一并述及。

总之,正始是老、庄思想进入文学思想领域的一个非常重要的时期,在中国文学思想史上有其独特之地位。

注释:

① 有关阮籍与嵇康的人生理想和他们与政局的关系,参见拙著《玄学与魏晋士人心态》,浙江人民出版社1991年7月版。

② 参见《三国志·曹爽传》、《三国志·王凌传》、《资治通鉴·魏纪》正始八年条。

③ 参见何晏《景福殿赋》、《三国志·三少帝纪》。

④ 《文选》卷二十一应璩百一诗李善注引张方贤《楚国先贤传》曰:汝南应休璩作百一篇诗,讥切时事,邈以示在事者,咸皆怪愕,或以为应焚弃之,何晏独无怪也。

⑤ 《论语·子张篇》:“子贡曰:‘纣之不善,不如是之甚也。是以君子恶居下流,天下之恶皆归焉。’”《老子》六十一章:“治大国若居下流。”皆以“下

流”为喻，水之处下则百川皆流之，用以喻纣，以其行不善，则天下皆以不善归之；以喻治国，若大国能虚怀处下，则小国皆从而附之。应璩此处用以喻做人，谓若不小心处于不利之地位，则众谤讠起（即上面所说名高易受诬之意），故君子当谨慎以处世。

⑥ 《晋书》卷八十七《凉武昭王李玄盛传》：“玄盛上巳日讠于曲水，命群僚赋诗，而亲为之序。于是写诸葛亮训诫以勸诸子曰：‘……古今之事不可以不知，苟近而可师，何必远也？览诸葛亮训励，应璩奏谏，寻其终始，周、孔之教尽在中矣。……’”此足以佐证应璩在诗中表现的主要思想倾向。

⑦ 张舜徽《周秦道论发微》“老子疏证”谓：“此四句实一意，所以明‘无为而无不为’之旨。”张说甚是。

⑧ 陈伯君《阮籍集校注》为《乐论》加的按语，谓：“疑此文乃阮籍为高贵乡公散骑常侍时奉命讲《礼记》或与诸儒论辩之作。”此说虽尚乏确证，然《乐论》中确有阐释《乐记》之语气，今苟从之。

⑨ 宋范应元《老子道德经古本集注》：“大道无声，而众音由是而出，乃众音之大者也。”

第三章 西晋士风与西晋文学思想

历史上常常留下了许多千古之谜,所谓“宫廷事秘,外人不得而知”,让后代去评说纷纷。但是,晋之立国,却是一个例外。司马氏一家的阴谋歹毒,为千百年来史家之所共识。杀曹爽,杀夏侯玄,镇压毋丘俭、诸葛诞的反抗,他们事实上已经扫清篡位的一切障碍,最后还杀曹髦,清除魏朝这位年轻的还想有所作为的君主。杀曹髦是很凶残的,以至于在如何向满朝文武交代这公然弑君、为名教所不容的事件时,颇费了一番心思。杀了曹髦不久,咸熙二年(265)司马炎便正式登帝位,改国号晋。自此时起,至永嘉南渡这个时间段落,从士人心态到社会思潮,都呈现出一种独特的风貌,文学思想亦表现出相应的特色。我们把这一时间段落,看作文学思想发展的一个时期。

这个时期在文学创作上并无杰出之建树,无论是诗还是文,都没有出现足以独标一代文风的大家;但是,在文学理论上却出现了足以与建安文气说比美的陆机的《文赋》。从文学思想发展的角度考察,这个时期还是有许多问题值得研究的。

第一节 西晋士风的变化

西晋文学思想的整个格局,与士风的变化关系至为密切。这是这样的一个时期:没有激情,没有准的,没有大欢喜,也没有大悲哀。虽然在立国之后十六年,即咸宁六年(280)亡吴,最终结束了延

续近八十年的割据局面,统一了全国。但也并未出现盛世心态。而且事实上全国统一的局面只维持了三十余年,便战乱又起,终于导致永嘉南渡、偏安江左。这个用阴谋手段建立起来的政权之所以很快走向失败,当然有许多的原因,但是与士风也不无关系。西晋大名士王衍在西晋将亡为石勒所执时,曾叹息道:“呜呼,吾曹虽不如古人,向若不祖尚浮虚,戮力以匡天下,犹可不至今日!”(《晋书·石勒传》)东晋人也往往把西晋的乱亡归之于玄风,桓温入洛,登平乘楼,眺望中原,慨然曰:“遂使神州陆沉,百年丘墟,王夷甫诸人,不得不任其责。”(《世说新语·轻诋》)东晋的清谈误国论者,还有庾翼等人,他们都是把亡国之过归之于清谈的。这当然是一种颇为偏激的看法。比较客观地论列西晋乱亡之因由的,是干宝。他在《晋纪总论》中指出了西晋乱亡之种种原因,如“树立失权,托付非才”等等(《众家编年体晋史》)。当然,他也把士风的虚薄淫放作为一个原因。

无论是东晋的清谈误国论者,还是后来的史家,他们都看到了士风的悖谬,却并没有看到形成一代士风悖谬的原因。其实,形成西晋一代士风的根本原因,是政局。

司马氏对待士人的手段是很厉害的。他们所杀的士人,多为名士,如何晏、桓范、夏侯玄、诸葛诞等人,特别是嵇康。杀何晏那一次,是“天下名士去其半”;杀嵇康而向秀失图。任何一个朝代的更迭,士人的去就都关系至大。在魏晋的权力争夺中,同样如此。著名的士人是依附于曹魏还是依附于司马氏,不仅关系到双方力量的消长,且亦影响到彼此政权的正义性。司马氏深知此点,对于依附于曹魏的士人,采用了残酷的杀戮手段;对于虽非依附曹魏,而亦采取一种与司马氏政权不合作态度的嵇康,亦加杀戮。而且在某种意义上,杀嵇康比杀何晏等人对于士林之震动更为巨大。司马氏

是提倡名教的，嵇康却执著于“越名教而任自然”。他处处以己之高洁，显司马氏提倡名教之虚伪与污浊。在玄风大畅的正始之后，要使名士们臣服，嵇康是非杀不可的。杀嵇康的目的，是借用这位有甚大声望的名士的性命，使桀骜的名士们臣服。所加的罪名虽微不足道，而所引起的反响则极大。杀嵇康而向秀失图，说明此举之后，司马氏留给士人们的活动天地已极为有限。名士们除了进入司马氏政权之外，几乎已无别种之选择。在这样的政治气氛中，一代士风的转变于是乎开始。

从向秀的心态可以非常清楚地看出士人心态的这种变化。在《思旧赋》里，深深地隐藏着他对司马氏臣服的内心的痛苦与悲哀。他曾经与嵇康一起过着自然任心的生活，而嵇康被杀之后，这一切都成了无可奈何的逝去的往事了，旧地重游的那种对于往事的深深眷恋与对于故人的悲凉思念之情，是那样地让人一读凄然。而贯穿在这些回忆与悲伤里的，是一重挥之不去的压迫着心灵的阴影。在这短短的一篇赋里，他两次提到嵇康被杀的情景：“临当就命，顾视日影，索琴而弹之。”“悼嵇生之永辞兮，顾日影而弹琴。”嵇康的死，是一个明白无误的讯息：若果以如此之执著取一种与当局不合作的态度，当亦以如此之结局了之。于是向秀入洛，向司马昭表示臣服；于是他做了晋室的官；于是他也从这一无可选择的选择中找到了一条出路，一条摆脱了死亡的恐惧与生之痛苦的全新的道路。从此，在西晋士人身上，我们便再也找不到执著的“越名教而任自然”的嵇康式的人物，再也找不到在依违避就中终生如临深履薄忍受内心痛苦的阮籍式的人物了。就整个一代士人而言，西晋士人的日子大多过得轻松愉快，他们与政权取一种合作的态度，并且合名教自然于一体。他们虽任自然，却不再承受反名教的罪名。

晋国始建之初，立朝大抵是两部分士人：一部分是司马氏的心

腹之臣，一部分是名士群体中的代表人物。《晋书·任恺传》提到了这一点，说任恺身边有一帮人，他们是庾纯、张华、温颙、向秀、和峤等；贾充身边也有一帮人，他们是杨珧、王恂、华廙等，于是朋党纷然。其实朋党的范围还要广些，司马氏的心腹中，重要的有何曾、王沈、裴秀、羊琇、荀顛、傅玄、荀勖、冯统等人，其中尤以贾充、裴秀、王沈最为重要，时人曾为之谣曰：“贾、裴、王，乱纪纲；王、裴、贾，济天下。”意谓亡魏者此三人，成晋者亦此三人也。何曾是司马炎登基的劝进者，王沈和贾充，都是弑高贵乡公，为司马炎扫清登基的最后一道障碍的功臣。这些人结成一体的最重要原因，便是他们在帮助司马氏夺取政权的过程中都发挥过作用，他们是有晋立国的功臣。按之史籍，他们每个人这方面的情形，都可以一一找到佐证。他们的势力，主要来源于司马氏的信任。而另一部分士人，他们大多是人仕晋室的名士群体中人，他们中似还包括有裴楷。他们的共同特点，是以声望为世所重，立身也较为清正。他们的势力，主要来自名士群体，代表着名士群体的情绪与意向。在晋国建立之后的很长一段时期里，这两大势力的交锋有过几次大的爆发。一次是在高贵乡公被弑十年之后，由庾纯在宴席上直指贾充责问弑君者谁，引起了一场轩然大波，卷入这一事件而参予论辩的人很多，结果司马炎以平衡的策略平息了这场争斗。一次是在庾纯发难的这次事件的前一年，裴楷、任恺等人欲排挤贾充出朝廷的事。在那次事件中，裴楷与庾纯、任恺有着密切的配合，而贾充与冯统、荀勖、荀顛也有精心的谋议。双方反复有过多的小动作，并且爆发了一次大的冲突。结果司马炎仍然用平衡术平息了那次的斗争。贾充等人也曾多次排挤张华。可以说，终武帝一朝，双方的斗争从未停息。^①造成这些斗争的根本原因，乃是正始以来的名士群体与司马氏心腹的深刻矛盾。这些矛盾的产生有其历史的和现实的原因。有学者曾

认为,这两派斗争的实质,是代表曹魏势力一边与司马氏一边的政权争夺。其实这是不确的。晋国既建,名士群体面对既成的局面,他们中的一些人,是带着一种苍凉的心情人晋的,如向秀。但是他们中的多数人,原于魏与晋都并无特别的亲近。他们中的不少人,对晋逼魏禅的种种手段虽心存腹非,但也并无为此而反抗的意思。而且更为重要的是,他们其实在政治上并无利益的一致性,并不是一个紧密的团体。他们的亲近,主要是立身之道的亲近,与其说是政治上的一致性使他们形成朋党,无宁说是道德上的和人生旨趣上的一致性使他们形成朋党。他们视自身为高洁清正而视王沈、贾充、荀勖辈为奸诈、污浊。种种冲突因之而起。也有学者认为,这种种的斗争,都是素族与势族之间的矛盾。这也是不确的。晋初这两大势力,双方成员都既有素族也有势族。

问题在于,司马炎在处理这些矛盾时用的是平衡术,造成了思想准则上依违两可的局面。司马氏是提倡名教的,但是他的心腹的种种行为,其实却常常与名教的基本准则相悖。名士群体从总倾向说,是主张任自然的(张华的主要思想属儒家,但也受着老庄的深刻影响,这从他的诗文中可见),但是晋初朝廷中这些名士群体的代表人物的行事,却往往起到了维护名教的作用,历史就是这样的嘲弄人。而在处理这两派势力的矛盾时,司马炎有着与登基前的不同条件,他已掌握了政权,需要各种力量的支持。从感情和人格的类同上说,他更亲近贾充辈;而为了得到士人的普遍支持,使这个政权获得道义上的力量,他又不得不依靠名士群体。而且,事实上,名士群体中这些立朝的代表人物的行为,也常常对于炎的政权有利。于是他便只好用政治平衡术把这两派力量都拉在自己身边。政治平衡术的使用,导致了政失准的。常常是这样的:在一个矛盾爆发之后,是非双方都加抚慰。朝廷之上,无复是非,这就是干宝所说

的“政失其本”。

晋初政争对于士人心态的最重要的影响,便在“政失其本”这一点上。邪正不分,导致了政权的凝聚力的消失。而且,对于立身正直的士人来说,他们的行为既得不到肯定,他们维持刚正的信心自然也便消失。而这一影响之深远,恐亦为司马氏政权之所未料及。如果说,武帝一朝的朋党之争还有名士代表人物立身高洁与司马氏心腹的行事奸诈污浊的区別的话,惠帝朝以后,这种界线便消失了。后来立朝士人之各依其主而卷入政争,已经没有邪正之分,他们仅仅是从对自身是否有利去考虑问题。贾谧的二十四友和后来在八王之乱中士人的种种分野,大都如此,并连一些杰出人物也不例外,如陆机、乐广。在赵王伦篡位的过程中,陆机虽并未参与九锡文的撰写,但是依附于赵王伦却是难以摆脱的事实。后来赵王伦败亡,他又依附于成都王颖,攻打长沙王义,当时惠帝正在义的军里。他之依附于义,实在也找不出道德上的理由,不过只是一种利害关系的选择吧了。乐广是当时威望甚高的名士,在赵王伦篡位时,他竟然捧玺绶劝进。这件事直到东晋人谈起来都摇头。陆机和乐广,都是当时的杰出士人,尚且如此,其它如牵秀、潘岳辈,就更不如了。

晋初的政失准的,导致西晋后期士人的士无特操。这种心态,对于文学的发展趋向与其时文学的特色,关系当然是至大的。

二

西晋士人没有建安士人的那种功业心与进取心,也没有建安士人的那种慷慨情怀。此时之士人,崇名教者,也并无自身躬行的表现。晋人崇名教,而名教名存实亡。这只要看看《晋书·忠义传》所列西晋一朝忠义之士便可了然。在那传里,入传者实在并无

特出之处。不惟人数聊聊，且行为称之为忠义亦实甚勉强。究其原因，盖其时并无足称忠义者可入选，史臣实无选择之余地。名教之士的代表人物，如何曾辈，其生活之奢侈违礼，人所共知。他提倡名教，而自己是并不实行的。名士群体中人，虽言必玄远，但真正超然物外的实在也没有。西晋一朝士人，更大的特点便是转向关心自身得失，用石崇的话来说，便是“士当身名俱泰，何至瓮牖哉”！这便是当时士人普遍信奉的人生准则，便是他们的心态的主要趋向。他们求名、求利、保身、放荡以及追求飘逸情趣等等行为，都可以从这一心态中得到圆满的解释。

在西晋著名士人中，有一些是有名的爱财如命的人，如王戎、和峤和庾敳等人。戎的爱财如命，有时到了不近情理的地步。他聚敛积实，广殖货财，日夜计算，常若不足，而又自奉甚薄，以至连自己的女儿借钱、侄儿借单衣也斤斤计较，绝不放过。后人曾解释戎的这种行为，以为“戎晦默于危乱之际，获免忧祸，既明且哲，于是在矣”（孙盛《晋阳秋》引东晋名士戴逵的话）。孙盛也以为戎是以此自晦。考虑到向秀人洛时的那种心境，作为竹林七贤之一的王戎也许存在着以守财表明自己政治上并无野心的心态。但是，更主要的，嗜财本身乃其时之一种思潮，并非王戎一人如是。和峤爱财，并不比王戎逊色，以致当时有“钱癖”之称。庾敳虽然在对待钱财上比王戎与和峤超脱些，但是他的聚敛，也是很有名的。他的聚敛，还曾受到温峤的劾奏（事见《晋书·温峤传》）。嗜财而聚敛的，还有山涛。山涛也曾经受到劾奏，那是因为他侵占官田的事。裴秀亦占官田。石崇的聚敛与爱财，则是公开的掠夺。对于嗜财而带来的种种弊端，成公绥和鲁褒都写有《钱神论》。成公绥卒于泰始九年，他的《钱神论》当为入晋之作；鲁褒《钱神论》当作于惠帝朝。二论所写，当系其时之实际情形。值得注意的是，在嗜财如命的人中，既有名

教之士,也有玄学名士。这种嗜财的思潮,正是其时士人私欲高涨的产物。

西晋士人的另一风尚,便是纵欲与奢靡的生活。他们的奢靡,是很有名的。何曾、何劭父子,食必尽四方珍饈,连太官御膳也不能与之相比。任恺的豪奢,又超过了何氏父子,他一食万钱,犹曰无下箸处。王恺与石崇斗富的事,更为人所共知。王恺是王肃的儿子,他的姐姐便是文明皇后即司马炎的母亲。石崇是石苞的儿子,石苞出身寒门,为司马昭所重用,在讽魏禅晋中有功,已经挤身于司马氏的豪族集团中。另一位重要名士夏侯湛,也是以豪奢出名的,史称其锦衣玉食,这些豪奢的人物,周围都有一批士人,特别是石崇。他们的崇尚奢靡,成了当时的一种价值标准,以豪奢为荣。这样一种思想,甚至连晋武帝司马炎都未能避免。司马炎立国之初,是提倡俭约的,并且有过几次厉行俭约的举动。但是到后来,他不仅未能实行,而且对于比自己更为豪奢的王济的行为,内心里产生了羡慕与不平。这时的奢靡生活风气,同样是士人私欲高涨的产物。

西晋士人的另一普遍心态,便是求自全。不要世务,依阿无心,成为此时名士立身处世之准则。东晋人应詹,在评论此种风尚时说:“元康以来,贱经尚道,以玄虚宏放为夷达,以儒术清俭为鄙俗。”(《晋书·应詹传》)后人常常把晋人的不要世务以求自全看作是一种超然物外的潇洒风度,其实其中既潜藏着向秀所曾经有过的心灵压迫的影子,也包含有甚深的机心。王衍是当时名望甚高的名士的代表人物,也是一位在当时和后世都被认为最超然世外的名士,而其实他的超然物外只是一种掩盖机心的外在风貌。后来庾翼看到了这一点,他说王衍立名非真。翼的批评可以说切中要害。真正的超然物外是于世俗无所系念,而衍则追求声价与名位,他是非常人世的。他的许多行事,都说明了这一点。衍的长女适当时权

倾朝野的贾谧，而小女惠风为惠帝长子愍怀太子妃。当贾后与谧合谋害愍怀时，衍惧祸奏请为女离婚。愍怀死前曾密表申冤，托衍上奏，而衍竟惧祸隐匿不报。此事在贾后、贾谧被杀后，衍为有司所劾奏，奏词中说到：“（衍）志在苟免，无忠蹇之操。”这奏词说得是很确切的。衍向薄赵王伦之为人，伦篡位之后，衍又惧祸，佯狂斫婢，以求自免。而当祸乱将起，国命危在旦夕之际，衍竟与二弟澄、敦密谋，潜为狡兔三窟之计。如此一位望之仿若神仙的名士，一生心计，竟全用在求自全上！

西晋名士的一种很特异的心态，便是以自适求名。自适，是追求物欲与情欲的满足，主要表现是清谈与纵欲。西晋清谈，与其说是在探讨玄理，不如说是在从事艺术创造，追求一种生活情趣的满足。此时虽有郭象裴頠出来，对玄学加以发展；然名士清谈，着眼点实不在玄理之创立，而在清谈的审美之价值。名士汇聚之场合，清谈之审美目的尤其明显。王衍之女适裴绰之子裴遐，婚后三日诸婿大会，王、裴子弟悉集，郭象也在坐，于是开始了一场历史上有名的清谈。这场清谈由于谈者才华丰茂，设喻广博，应对从容，而使“四坐咯嗟称快”。所谓“咯嗟称快”者，盖言谈论之精采，不惟赞叹，且亦使人觉其妙不可言，给人以一种美之享受。此时清谈，不惟论义理之是非，且注重声调之美，所谓“辞气清扬，冷然若琴瑟”，即指追求声调之美而言。不惟求声调之美，且重感悟，乐广清谈，往往不直论义理，而借喻示，使听者因喻示以妙悟。这种旨在言外的清谈，纯然已经进入了审美之境界。

不惟如此。此时之清谈，实为求名欲望所驱使。此时士人之名望，常常以其清谈之本领定高下。谈玄之领袖人物，常常门庭若市，应接不暇。史称王衍因来谈者过多，劳累不堪，以致只好推荐给裴頠谈。一次成功之谈论，往往远近播扬，传为美事。从清谈中获致

令誉,从清谈中得到精神之愉悦与感情之满足。如果说,正始清谈为一哲学时代士人沉迷于哲思的表现的话,那么西晋的清谈,主要的已经演变为士人普遍的一种生活享受,一种表示风流素养的手段了。

与清谈同为求名手段与生活享受的,是狂放纵欲。正始时期之纵欲,纵酒之外,有至脱衣裸形者;而西晋之纵欲,竟发展至“对弄婢妾”。甚而发展至咸宁太康中,男宠大兴,甚于女色(《晋书·五行志》)。高逸如张翰,竟也写出关于变童的《周小史诗》。此种风尚,终西晋之世,未尝消歇。

如果给此时士人一个简单的评论的话,那便是人世太深。他们在风姿神态上潇洒风流,为千古之美谈;而他们的心灵,却是非常世俗的。他们的人世,不像建安士人的慷慨悲歌,也不像后来盛唐士人的充满理想色彩。他们是非常平庸的,着眼于物欲与感官。他们虽有飘逸之神采,虽有美丽之容颜,并且以此获誉于后世。但若读史者进入历史的真实之中,窥测他们心灵之真相,无疑便会感到,他们其实是很猥琐的。

士人的这种心态,对于文学思想的变化影响至巨。这一片平庸的心态,当然不可能再产生建安那种慷慨多气的文学。钟嵘评张华,说:“犹恨其儿女情多,风云气少。”(《诗品》卷中)这评语移用来评论西晋一代的文学创作倾向,可以说是非常确切的。西晋文学,基本上就是这样一种风貌。西晋文学思想的主潮,就是一种娱乐的文学观。

第二节 文学思想变化的缓慢的开始

彦和论晋诗,谓:“晋世群才,稍人轻绮,张、潘、左、陆,比肩诗衡,采缛于正始,力柔于建安,或析文以为妙,或流靡以自妍,此其

大略也。”(《文心雕龙·明诗》)在《时序》中又说:西晋诗人,“并结藻清英,流韵绮靡”。彦和不愧为文论史上难以超越的大家,他对西晋文风的评论,遂为千古定评。后人评论,大抵不出此一范围。沈约《宋书·谢灵运传论》谓:“降及元康,潘、陆特秀,律异班、贾,体变曹、王,缙旨星稠,繁文绮合,缀平台之逸响,采南皮之高韵,遗风馥烈,事极江右。”明人胡应麟谓:“潘、陆俱词胜者也。”(《诗薮》外编卷二)他们全都注意到了晋人对于词采的追求。建安追求浓烈感情、追求风骨;建安作者也追求文采的华美,但他们所追求的,是与情融合无间的华美。故后人谓其所作不可以句摘。宋人严羽对此评价甚高:“建安之作,全在气象,不可寻枝摘叶。”(《沧浪诗话·诗评》)正始就其总倾向言,是引入老、庄,哲思进入文学。建安与正始,虽亦重美文之技巧,而其主要特色,则是一以情,一以哲思。而西晋则一变梗概多气与庄、老哲思,而为结藻清英、流韵绮靡,美文的技巧得到了迅速发展。

建安与正始,无疑是写实生活的,但带着更多的理想色彩,他们都有所追求,或隐或显。西晋作者,则完全转向实生活了。读西晋人之作,总有一种平庸的感觉,也总括不出一个具有明确特征的词语来形容它的特点。造成这种局面的最主要原因,恐怕便是这一代的士人缺乏激情。没有激情的一代士人,创造了缺乏激情的华美的文学。

历史往往比想象要复杂得多。儒家是讲文质彬彬的,有人于是认为儒家重文。其实,这是一种误解。儒家重文,是重礼。就文学而言,文的标准,则是取足用而已。因此,儒家历来反对绮靡文风,在中国历史上概没能外。但奇怪的是,在正始与西晋文学思想的转变过程中,清英绮靡却是从儒家开始的。而这个开始的人,便是傅玄。

傅玄入晋时已四十九岁。^②他的大部分时间,是在曹魏时期度过的,但他入晋之后,还生活了十四年。他的思想,前后并无大的变化。故可将其作为一种跨越正始与西晋的文学思想现象来处理。他是一位学者型的人物,著述极丰。^③虽然处于玄学盛行的时代,他的思想不可能不受到玄学的影响,在《傅子》中,有一些老、庄思想的片断,如《义信》篇、《曲制》篇等;在诗赋中,也有类似影响,如《蝉赋》:“含精萃之贞气兮,体自然之妙形,……泊无为而自得兮,聆商风而和鸣。”(《傅鹞觚集》卷三)在《傅子》中,也有一些汉末的异端思想,如重财利。但是,傅玄主要的是儒家,以儒为主,杂取各家。他以为“设所修出于为道者,则言自然而贵玄虚;所修出于为儒者,则言分制而贵公正;所修出于为纵横者,则言权宜而贵变常。九家殊务,各有其长。”^④他又说:“见虎一毛,不知其斑。道家笑儒者之拘,儒者嗤道家之放,皆不见本也。”^⑤从这些主张看,他较为通达。这恐怕是那个思想异常活跃的时代所不可避免的思想界的共同特色。就他的思想的实质和他的终生行事而言,他属儒家。这一点,他的同时人王沈对他有极确的评价:“省足下所著书,言富理济,经纶政体,存重儒教,足以塞杨、墨之流遁,齐孙、孟于往代。”(《与傅玄书》,《全晋文》卷二八)在魏晋之交,他是有名的名教的维护者。他以极大的热情,反对当时的虚诞之风。晋国建立之后,他数次上书提倡儒教。史称其为人“天性峻急,不能有所容;每有奏劾,或值日暮,捧白简,整簪带,竦踊不寐,坐而待旦。于是贵游慑服,台阁生风”。这样一位规行矩步的儒者,却是以后的并非儒者的西晋士人发展起来的轻绮缛采文风的不知不觉隐隐约约的先导。

傅玄写得最多的是乐府,其中的一些篇,为模拟之作,如《艳歌行》,全模仿古辞《陌上桑》,连不少诗句也全相同。不过他在诗的最后,加进了一点议论:“天地正其位,愿君改其图。”《陌上桑》古辞以

罗敷盛夸其夫作结，而傅玄则加进道德之劝戒。《饮马长城窟行》亦属模仿之作，题旨模仿，文字亦大同小异。古辞《饮马长城窟行》：“青青河畔草，绵绵思远道。远道不可思，宿昔梦见之。”傅玄敷演成八句：“青青河边草，悠悠万里道。草生在春时，远道还有期。春至草不生，期尽叹无声。感物怀思心，梦想发中情。”（卷四）古辞“梦见在我旁，忽觉在他乡”。傅玄敷演成四句：“梦君如鸳鸯，比翼云间翔。既觉寂无见，旷如参与商。”《怨歌行朝时篇》在题旨与意象上，也基本沿袭汉人《怨歌行》。而《秦女休行》亦与左延年《秦女休行》义同而事异。左延年诗写秦女休，傅玄诗写庞氏，同是为亲报仇，表现烈义。不同的是，傅玄加进了道德评价：“烈著希代之绩，义立无穷之名。夫家同受其祚，子子孙孙同享其荣。今我弦歌吟咏高风，激扬壮发悲且清。”（卷四）在傅玄乐府里，常常有一些或明或暗的规讽意味。这也是很自然的，他的儒家人格，必然要把儒家的传统文学观带到创作中来。乐府中的这种倾向，他在《连珠序》中有所表述，序谓：

连珠者，兴于汉章帝之世，班固、贾逵、傅毅三才子受诏作之，而蔡邕张华之徒又广焉^⑥。其文体，辞丽而言约，不指说事情，必假喻以达其旨，而贤者微悟，合于古诗讽兴之义，欲使历历如贯珠，易见而可悦，故谓之连珠也。班固喻美辞壮，文体弘丽，最得其体；蔡邕言质辞碎，然其旨笃矣；贾逵儒而不艳，傅毅文而不典。（《太平御览》表五九〇）

这里特别提到了“讽兴之义”，而且这种讽兴是假喻以达旨的。从这一点来考察傅玄的一些乐府诗，完全吻合。可知在他的文学思想里，实有儒家的传统文学观存留着。

不过，傅玄的创作里已经出现了一些值得注意的新的趋向，这便是追求文字的技巧，如铺排、描写与形容的拓展等等。上面提到

的《饮马长城窟行》文字上的模仿里,已经有了这样的意味。“梦见在我旁”,是朴实无华的,敷衍成“梦君如鸳鸯,比翼云间翔”,便形象化了,虽然韵味未必比原作好,但辞采确乎是美丽了。且不论这种敷衍从诗的角度说是好是坏,我们必得承认他在词语运用上有意于修饰与求新。其实,这是一种文学语言的表现能力的探讨,一个物象或一种情思,有多少种表现方法,可以使它常写常新,这应该是文学在发展过程中必然会遇到的问题。汉乐府进入文人的创作领域,它需要有新的表现方法,除了文人带给它的文人气质,使它雅化之外,在词语的运用与表现上,当然也应该有新的东西。这新的东西是什么?是在探索的过程中不断被认识的。如果我们看李白与杜甫的乐府佳作,就可以看到在词语运用上、在表现手法上与汉乐府有多大的差别。但是在傅玄的时代,这种转变还只是一种初期形态,傅玄使用的方法,只是在原有词句上加以敷衍,加以发挥,加以变换。这种方法也反映在诗的创作上。有的学者已指出,这种使用新造词语来替换古诗词语的方法,当即是刘勰所说的“晋世群才,稍入轻绮。或析文以为妙,或流靡以自妍”。^⑦当然这种方法的最初阶段是粗糙的、只是扩大文字;而进一步的发展,当是意象描写的扩充。《秦女休行》就是一例。《秦女休行》在意象描写上显然较左延年之作更为丰满。当然这种意象的扩充,艺术感染力未必更好,但我们显然从中看到了求新的讯息。

傅玄的一些乐府善于叙事。叙事原是乐府的传统,但傅玄叙事,似用心于描写。他有一篇《惟汉行》,完全改变原题题旨,写刘、项的鸿门宴,着力要写出樊哙的英雄气概。虽然就人物描写而言,实无可称道处,它并不比一些叙事出色的汉乐府的入物描写更精采,但是他想使描写变得更丰富起来,写出较为复杂的场面,这却是值得注意的事实。“张良憎坐侧,高祖变龙颜,赖得樊将军,虎叱

项王前，瞋目骇三军，磨牙咀豚肩”（卷四）。这些描写虽嫌粗糙，但有意刻画的用心是显出来了。

傅玄一些诗的用词也趋向美丽。“渡江南，采莲花，芙蓉增敷，晔若星罗。绿叶映长波，迴风容与动纤柯。”（《莲歌》，卷五）“序金罍兮玉觞，宾主遽起雁行，杯若飞电绝光，交觞接巵结裳，慷慨欢笑万方。”（《董逃行历九秋篇》，卷四）这些诗的用辞华美，放在潘、陆诗中也不逊色。

但是从总的印象看，傅玄的诗作很难给人留下一个鲜明的印象。我想，这没有特点，就是他的特点吧！他实在是一位出色的学者，而在文学创作上，他只是西晋的并不激动人心的文风的先导。然而却是一种朝着文学的丰富多样发展的华美文风的先导。

第三节 结藻清英、流韵绮靡 的创作倾向

从诗之风格而言，西晋诗人各人之间存在差异。从诗体源流而言，他们也有不同之承传，如钟嵘把张华、潘岳列入王粲一系而上溯楚辞，把陆机列入曹植一系而上溯国风。这种差别可能与个人气质和文化素养所造成的对传统的某一方面的偏爱有关。但这些差别，又不是十分明确与鲜明的。我们读唐人的诗，如王维、李白与杜甫，我们可以毫不含糊地感受到他们的独特风格，读晋宋之间的陶渊明和谢灵运的诗，我们也可以明确地感受到他们的不同，但是读西晋人的诗作，他们之间的差异就并不十分鲜明，不易把握。当然差异是存在的，但是并没有形成各人不可更替的让人一见难忘独特风格。这种现象，可能与诗歌在发展过程中还没有成熟起来有关。

相比之下，此时诗歌的总的风貌却是鲜明的，时代的特色超过

个人的特色。这时代的特色，便是彦和说的“结藻清英，流韵绮靡”。

—

应该说，西晋诗人在玄风的背景下，在诗中也多少存在玄风的影响，以诗说理，傅玄《两仪诗》是一例，张华也有这方面的诗：

混沌无形气，奚从生两仪？元一是能分，太极焉能离？玄
为谁翁子，道是谁家儿？天行自西迥，日月曷东驰？（《晋诗》卷
三）

张华的诗与傅玄《两仪诗》一样，都涉及宇宙本源问题，此或为其时所讨论之一问题。这是直接论述理论问题的，至于表现老、庄思想的诗作，就更多些。张华《励志诗》九章之六、《赠挚仲洽诗》、佚题诗（乘马佚于野，泽雉苦于樊。役心以婴物，岂云我自然？）；陆机佚题诗（太素卜令宅、澄神玄漠流），等等，都是例子。但是玄学作为诗歌的主题，并不占主要地位。既没有出现嵇康那样把庄子思想变成如诗如画的人生境界的诗，也没有阮籍那样表现幽深哲思的诗。诗歌的主题，转向了世俗，而不是向着老、庄的理想人生境界了。

首先，是在儿女之情中表现绮丽情思。傅玄乐府，已有不少这类内容，《明月篇》、《秋兰篇》、《历九秋篇》等等皆是。此后是张华的《情诗》、《感婚诗》，潘岳的《悼亡诗》、《杨氏七哀诗》。可谓一脉相承。

傅玄的三篇，均写同一题旨，愿恩爱历九秋而不竭。而产生此一题旨之起因，缘于女子地位之低下，以色事人，色衰爱绝。《明月篇》与《历九秋篇》均以无根之浮萍，依水面止，喻女子之运命随夫而定。三篇均以同情心态代女子言怀。写女色之动人：“丹唇列素齿，翠彩发蛾眉。娇子多好言，欢合易为姿。”（《明月篇》，卷四）写两情好合之恩爱：“秋兰荫玉池，池水清且芳，芙蓉随风发，中有双鸳

鸯；双鱼自踊跃，两鸟时迴翔。”（《秋兰篇》，卷四）写忧惧与愿望：“忧喜更相接，极乐还自悲。”（《明月篇》，卷四）“千秋要君一言，愿爱不移如山。”“君其历九秋，与妾同衣裳。”（《历九秋篇》，卷四）写女子之心态，如此真切细腻，对于傅玄这样一位规行矩步的儒者来说，颇有不可思议之处。向来论者，都是把他区别于对弄婢妾的放诞之士的，而他竟然在诗中这样细微这样多的写到女子，而且写来绵绵情长。他还有《美女篇》：“美人一何丽，颜若芙蓉花。一顾乱人国，再顾乱人家。未乱犹可奈何！”所谓“犹可奈何”，盖言其美丽恣色，即使并未乱国与乱家，也使人情思摇荡，无可如何。《吴楚歌》、《西长安行》、《昔思君》均有此种绮艳情思之表现，“愿为影兮随君身，君在阴兮影不见，君依光兮妾所愿”。亦言永不分离之意。

张华之作，此种绮艳情思，转加浓重。傅玄往往设想女子之心态如何如何，而张华则表现男女之情实在如何如何。傅玄似身外事外，张华则情入局中。《情诗》可谓缠绵婉转，情怀脉脉。五首之一、三、四为传统之思妇主题，其一写日想，谓思念行役之人，至神驰心乱，“终晨抚管弦，日夕不成音”。见鸟翔虫吟，亦感激而俯仰流泪；其三写夜想，谓独守空房而怨夜长，抚枕长叹，感慨心伤；其四谓虽长别离而终不变心，当“衔恩笃守义，万里托微心”。但写得最好的是其二、五，把行役者思念妻子的情思写得婉转细微。其二：

明月曜清景，暎光照玄墀。幽人守静夜，迴身入空帷。束带侔将朝，廓落星晨稀。寐假交精爽，覩我佳人姿：巧笑媚馥靱，联娟眸与眉。寤言增长叹，悽然心独悲。（《晋诗》卷三）

诗盖写清晨入朝前之一段心绪。竟夕之思念，至凌晨犹神思仿佛，人朝前霎那的假寐中仿佛如梦，见所爱者如在眼前。这一段如梦如真的描写极细腻生动，在技法上为日后杜甫的梦李白诗所发挥。其五写得清畅深情，谓游目四野，兰蕙清渠，华阴绿渚，而佳人不在，

无人与共。末言唯有远别者，方能体认俦侣之意义。张华《情诗》，并不在文字之华美，而在情思之绮丽。何义门评华诗，谓华除《励志》一篇，馀皆女郎诗。^⑧此评虽言之过甚，然就《情诗》感情之绮丽而言，亦不为无据。《诗源辨体》谓：“茂先如……‘佳人处遐远，兰室无容光’，‘巢居知风寒，穴处识阴雨，不曾远别离，安知慕俦侣’等句，其情甚丽。”也是就他的诗中感情的绮丽说的。

潘岳写儿女之情的诗无论在感情深度与艺术魅力上，都较傅玄与张华高。可以说，他这方面的诗，是西晋同类诗的高峰。潘岳是一位极美貌又极重感情的人。他的一生出处去就，都可以看到这种重感情的轨迹。他也是一位善感的人，这从他的《秋兴赋》、《怀旧赋》和《闲居赋》中都可以看出来。关于《秋兴赋》和《闲居赋》，我们后面还要谈到。《怀旧赋》是怀念他的岳父杨肇的。杨肇死于咸宁元年(275)，九年之后的太康五年(284)，潘岳在作了河阳令与怀县令之后，又回到洛阳来，凭吊杨肇旧馆，怆然伤怀。这赋是很动感情的：“今九载而一来，空馆阒其无人。陈芟被于堂除，旧圃化而为薪。步庭庑以徘徊，涕兹流面沾巾。宵展转而不寐，骤长叹以达晨。独郁结其谁语，聊缀思于斯文。”(《潘岳集校注》，下引同)他的最好的作品，是悼亡之作，《悼亡赋》、《悼亡诗》、《哀诗》和许多诔文。他的夫人卒于元康八年，不久，爱女金鹿又夭折。这段时间，他便沉浸在哀伤里，连写了不少悽惻的佳作。先是《哀永逝文》：“思其人兮已灭，览馀迹兮未夷，昔同途兮今异世，忆旧欢兮增新悲。”接着便是《金鹿哀辞》：“呜呼上天，胡忍我门，良嫔短世，令子夭昏。既披我幹，又剪我根，块如瘠木，枯萑独存。”第二年，他便写下了有名的《悼亡赋》和《悼亡诗》，赋与诗，均写一种深沉的思念之情。赋谓：“入空室兮望灵座，帷飘飘兮灯荧荧，灯荧荧兮如故，帷飘飘兮若存。物未改兮人已化，馈生尘兮酒停樽。”赋显系写或一夕对灵座而

念亡人,以至于竟夕不寐时之心境,而诗或非作于同时,盖其妻卒于上一年之夏间,《悼亡诗》作于此年之深秋。这三首诗写得婉转悽恻,其一谓:

望庐思其人,入室想所历。帟屏无仿佛,翰墨有馀迹。流芳未及歇,遗挂犹在壁。怅恍如或存,周遑忡惊惕。

人亡已一载,犹觉其仿佛如在,夫妇情深如是!其二谓:

岂曰无重纻,谁与同岁寒!岁寒无与同,朗月何胧胧!展转眄枕席,长簟竟床空。床空委清尘,室虚来悲风。独无李氏灵,仿佛睹尔容。抚衿长叹息,不觉涕沾胸。沾胸安能已,悲怀从中起,寢兴目存形,遗音犹在耳。

上首是思念之深,处处仿佛见其尚在;此首是深夜孤枕,望其真来,而实已不能真来,于是悲从中发,不可已已。其三写服除之后,返朝任职前巡视亡妻墓地时难以为别的一种心境:

驾言陟东阜,望坟思纡轸。徘徊虚墓间,欲去复不忍。徘徊不忍去,徙倚步踟蹰;落叶委埏侧,枯葦带坟隅。孤魂独嘒嘒,安知灵与无?投心遵朝命,挥涕强就车。

潘岳还有《内顾诗》,为太康三年以后在怀县令任上怀念其妻时之作,可知生前夫妻恩爱之情形。

从潘岳的悼亡诗赋中,我们感受到的是一种儿女深情。妻亡时岳已五十二岁,也就在他写《悼亡诗》之后不久,他又续弦了,有挚虞的《新婚箴》和潘岳的《答挚虞新婚箴》可证。从箴看,岳之悲悼亡妻之情思已完全消失。写《悼亡诗》的这一年冬天,潘岳参预了贾谧与贾后废太子的阴谋。此两事与岳对其妻女之一往情深,似颇有扞格之感。同一个人;在极短之时间内,感情有如此巨大之变化,颇引起后代论者之非议。其实,这是并不矛盾的。潘岳是一位极重感情的人,但并不是一位情操高尚的人。他的儿女之情,更多地带着

人性的特点,而更少道德的成份。他对他的妻子的感情,是一种强烈的男女之爱,而不是一种有着道德准则制约的专一的爱。这种爱,是建立在女色的美的吸引力之上的,是男女爱悦之情,为所钟爱的女色可以忘情一切。荀粲在这个问题上的表现,可视为一典型。《世说新语·惑溺》注引《粲别传》:

粲常以妇人才智不足论,自宜以色为主。驃骑将军曹洪女有色,粲于是聘焉。容服帷帐甚丽,专房燕婉。历年后妇病亡。未殡,傅嘏往嗙粲,粲不哭而神伤。嘏问曰:“妇人才色,并茂为难。子之聘也,遗才存色,非难遇也,何哀之甚?”粲曰:“佳人难再得!顾逝者不能有倾城之异,然未可易遇也。”痛悼不能已。岁馀亦亡。

粲之深情,全在色上。他之所以悲伤至死,是因为如此之美色实不易遇。潘岳似亦出于此,当其伤怀,盖未遇佳色;当其再遇佳色,伤怀自然也便消逝。他在《答挚虞新婚箴》中就明白说:“妇无二归,男有再聘。女实存色,男实存德。德在居正,色在不惑。故新旧兼弘,义申理得。然情性之际,实难处心。”岳对女子的看法,也是以色为主。而所谓“情性之际,实难处心”,是说男女之情,实非德所能制约。至于岳在政治上的无特操,盖其时士人之一普遍现象,无碍于在儿女之情上的浓烈深挚。

从傅玄乐府到张华《情诗》,到潘岳《悼亡诗》、《悼亡赋》,表现的是一种绮丽情思。它的动人之处,在儿女之情。它与建安、正始诗作的区别,也正是这绵绵的儿女情长。在表现形式上,它有美丽的描写而无繁文华饰。李充论潘岳,谓潘文“犹翔禽之羽毛,衣被之绡縠”(《初学记》卷二十一引《翰林论》)。而孙绰论潘文,则谓其“浅而净”(《世说新语·文学》)。孙绰与李充,实是从一个问题的两个不同角度立论的,充言其美丽,绰言其虽美丽而不雕饰。这大概就

是流韵绮靡吧！

二

结藻清英、流韵绮靡的另一表现，便是追求文字的华美与技巧的细腻。陆机无疑是这种文学思想倾向的代表人物。钟嵘称其为太康之英，而后之论者，普遍认为陆机实开宋齐文风。不管对陆机是褒是贬，都毫不例外地提到他在文字技巧上的新的追求。葛洪称二陆之文，“犹玄圃之积玉，无非夜光”（《北堂书抄》卷一百引《抱朴子》佚文）。钟嵘谓机诗“才高词赡，举体华美”（《诗品》卷上）。许学夷谓其“俳偶雕刻，愈失其真”（《诗源辩体》卷五）。沈德潜谓士衡“遂开出俳偶一家”（《古诗源》卷七）。胡应麟谓诗至士衡、安仁而一变，“而俳偶愈工，淳朴愈散”；“平原诸诗，藻绘何繁，而独造何寡也”；“潘、陆俱词胜者也”（《诗薮》外编卷二）。他们都提到繁采与俳偶。这些都是事实，我们可以从陆机的乐府中得到证实。

应该说，陆机写得最好的是乐府，不惟多有新意，且表现技巧上有许多新的探索。《猛虎行》中间连用对句：“饥食猛虎窟，寒栖野雀林。日归功未建，时往岁载阴。崇云临岸骇，鸣条随风吟。静言幽谷底，长啸高山岑。急弦无懦响，亮节难为音。”（《陆机集》卷六）《君子行》中间十二句全为对句：“去疾苦不远，疑似实生患。近火固宜热，履冰岂恶寒。掇蜂灭天道，拾尘感孔颜。逐臣尚何有，弃友焉足叹。福钟恒有兆，祸集非无端。天损未易辞，人益犹可欢。”（同上）《从军行》王粲原题五首仅偶有对句，而士衡此题之作，除首尾四句外，中间全是对句，而且非常整齐。《折杨柳》、《梁甫吟》、《婕妤怨》、《豫章行》、《苦寒行》、《门有车马客行》、《君子有所思行》、《齐讴行》、《长安有狭邪行》、《长歌行》、《悲哉行》、《日出东南隅行》、《前缓歌行》、《塘上行》都是大量使用对句的。就是说，在陆机的五

言诗中,除《驾言出北阙行》没有对句,《吴趋行》、《太山吟》、《櫂歌行》、《饮马长城窟行》对句较少,其它对句都占主要的篇幅。这些对句,并不讲究声律,但很讲究词义,“三荆欢同株,四鸟悲异林”(《豫章行》,同上卷),“宓妃兴洛浦,王韩起太华”(《前缓声歌》,同上卷),不仅字义对,用典也相对。有的对句技巧已经成熟,流丽自然,不见雕琢痕迹,如:“俯入穹谷底,仰陟高山盘。凝冰结重涧,积雪被岗峦。阴云兴崖侧,悲风鸣树端。不睹白日景,但闻寒鸟喧。猛虎凭林啸,玄猿临岸叹。”(《苦寒行》,同上卷)但是,大多数的对句,仍有明显的雕琢痕迹,有的显系为了对偶而将一句拆成两句说,如“亲友多零落,旧齿皆彫丧”(《门有车马客行》,同上卷)。俳偶在建安诗歌中已出现,但是大量引入乐府,则是陆机的首创。陆机的五言乐府,除大量运用俳偶外,在形象描写,词语运用上,也有了不少的发展,这可以从比较中得到说明。《苦寒行》士衡诗与曹操原作在内容上并无二致,意象也多从曹诗演化而来,曹诗浑沦一气,以其情思动人,使人忘其词采之所在;机诗则在词采刻画上下功夫。曹诗“雪落何霏霏”一句,机诗化为“凝冰结重涧,积雪被岗峦”;曹诗“树木何萧瑟,北风声正悲”,机诗化成“阴云兴岸侧,悲风鸣树端。不睹白日景,但闻寒鸟喧”。曹诗是写一总体之印象,而机诗则写具体之物景,描绘细致。《门有车马客》从曹植《门有万里客》演化而来,而远较植诗为丰富细腻。植诗仅言相见时“挽衣对我泣,太息前自陈”。机诗则将相见之种种言语行动加以描写:“拊膺携客泣,掩泪叙温凉。借问邦族间,惻怆论存亡。……市朝互迁易,城阙成丘荒。坟墓日月多,松柏郁茫茫。”植诗言相见时之意外,仅说“褰裳起从之,果得心所称”。而机诗加以夸大:“投袂赴门涂,揽衣不及裳。”《日出东南隅行》从《陌上桑》古辞演化而来,古辞《陌上桑》极言罗敷之美丽聪慧,婉拒使君的故事。机诗则但歌美人好合,与古辞始

同而未异。《陌上桑》以写女子之美丽著称，它用衬托法；机诗却是直接写，在词语修饰上下功夫。象美目以“玉泽”，象蛾眉以“翠翰”，状其歌舞谓：“馥馥芳袖挥，泠泠纤指弹。悲歌吐清响，雅舞播幽兰。丹唇含九秋，妍迹陵七盘。赴曲迅惊鸿，蹈节如集鸾。”（卷六）在传神上未必胜于《陌上桑》，而在辞采的修饰上确是繁富了。

最能表现陆机文章绮合，藻思罗开的，是他的赋。就其抒情而言，他的赋虽无所可取，然就其文字之流丽华美言，则实为小赋技巧之进一步发展。词语选择趋向浅易，而在象物上用心。“天悠悠”、“雾郁郁”、“冰冽冽”、“风漫漫”、“鱼微微”、“兽岳岳”、“岁靡靡”、“心悠悠”、“风霏霏”、“响泠泠”、“亲落落”、“友靡靡”、“肴饾饾”、“酒湛湛”、“鼓砰砰”、“箫嘈嘈”、“翩姗姗”、“文微微”、“音泠泠”、“理翳翳”、“思乙乙”、“心慄慄”、“志眇眇”、“播芳蕤之馥馥”、“发青条之森森”、“鸣枯条之泠泠，飞落叶之漠漠”，“背洛浦之遥遥，浮黄川之裔裔”，“托飘风之习习，冒沉云之蔼蔼”，“云承宇兮霭霭，风入室兮泠泠”，“顾黄墟之杳杳，悲泉路之翳翳”，“垂皓曜之奕奕，含鲜风之微微”。这些叠字的运用，不仅加强了物象的声音、色彩、气氛的表现力，而且加强了节奏感。在赋中这样大量的运用叠字，陆机是很突出的一位。对于物象的描写，他极注意其毕肖，在用辞上很考究。“凉风凄其薄体，零雨郁而下淫。”（《行思赋》，《陆机集》卷二）“薄”字“郁”字用得极好，“薄”状秋风之瑟瑟迫人，“郁”则渲染出没完了的秋雨给人的那种感觉。他写川禽与山鸟：“挥清波以濯羽，藏绿叶而弄音。”（同上）动作、神态、画面都表现出来了。至于他在《文赋》里描写思维活动的那些文字，则可以毫无愧色地称之为中国赋史上表现思想活动的最为精确而又最为美丽的文字之一。他对于文字表现力的这种追求，大概就是他在《文赋》中说的“期穷形而尽相”，“其遣言也贵妍”吧！

陆机诗不时出现一些佳句,可以看出他是有意炼句的,“婉娈居人思,纡郁游子情”(《于承明作与士龙》,卷五),“京洛多风尘,素衣化为缁”(《为颜彦先赠妇》二首之一,卷五),都是很有名的。在赋中,也常常有这样的佳句。《叹逝赋》:“川阅水以成川,水滔滔而日度;世阅人而为世,人冉冉而行暮。人何世而弗新,世何人之能故?”(卷三)喻人生以逝水,喻人世以江河。人世代代无穷,固如江河之长在;人生却如匆匆之过客,似流水之东逝。江河之所以为江河,因其经历尽流水之滔滔;人世之所以为人世,因其看尽匆匆之过客。人生固匆匆,宇宙则无穷。因有此匆匆之人生,人世才代代如新。⑨这一富于哲理之对句,使《叹逝赋》超越了一般感岁月流逝,叹人生短促之写法,进入了更为开阔的思想领域,蒙上了一层哲思。这些佳句,往往使全篇为之生辉。从《文赋》里,我们可以知道这正是陆机的一种自觉追求。他在《文赋》里说:“立片言以居要,乃一篇之警策。”这也是他重技巧的文学思想在创作里的一种表现。

陆机之外,此时作者,亦普遍注重辞采之修饰与技巧之锤炼。曹摅《赠石崇诗》:“涓涓谷中泉,郁郁岩下林,泄泄群翟飞,咬咬春鸟鸣。野次何寂寞,薄暮愁人心。”这些地方,都与陆机的修辞方式十分相似。当然,与陆机比肩而在词采华美上又趋于清静的是潘岳。他的《河阳县作》、《金谷集作诗》,词采都是很美的。《河阳县作》二首写登城所见景色:“日色阴云起,登城望洪河。川气冒山岭,惊湍激岩阿。归雁暎兰时,游鱼动圆波。”“归雁”一联,遂成千古名句。《金谷集作诗》,写金谷所见:“迴溪萦曲阻,峻阪路威夷。绿池泛淡淡,青柳何依依;溢泉龙鳞润,激波连珠挥,前庭树沙棠,后园种乌桕;灵囿繁石榴,茂林列芳梨。”这些罗列的描写方法,还带着赋的一些特点,但用辞已从夸张转向写实,为后来山水诗的出现准备了很好的基础。他这里写的是移动景观,随行进所见,视野转换

而一一刻画。后来谢灵运的山水诗就有这种移动景观的描写。金谷宴集是很有名的,参预的士人不少。《晋书·刘琨传》说:“时征虜将军石崇河南金谷涧中有别庐,冠绝时辈,引致宾客,日以赋诗。”这些宴游唱酬的诗作不少,现在留下来的还有欧阳建《答石崇赠诗》、曹摅《赠石崇诗》、杜育《金谷诗》残篇,枣腆《赠石季伦诗》等。金谷宴集,在两方面留下了深远的影响,一是士人留连山水的心态,一是诗文创作作为留连宴乐的雅事出现。石崇写有《思归叹并序》,叙说他营建河阳别业的目的是在做官的晚年乐放逸、笃林藪。他写别业中的生活是留连山水,人则有琴书之娱,出则游目弋钓,既服食炼气以祈养生,又纵陈伎乐以求舒适。他周围的一批文人,便常常共同领略这种生活的美。诗赋便也在这样的环境里创作出来,由是我们也可以明白此时文学思想的转向结藻清英、流韵绮靡的原因。石崇又有《金谷诗叙》,文字优美:

有别庐在河南县界金谷涧中,去城十里,或高或下,有清泉茂林,众果竹柏药草之属,金田十顷,羊二百口,鸡猪鹅鸭之类,莫不毕备;又有水碓鱼池土窟,其为娱目欢心之物备矣。时征西大将军祭酒王诩当还长安,余与众贤共送往涧中,昼夜游宴,屡迁其坐,或登高临下,或列坐水滨,时琴瑟笙筑合载车中,道路并作;及住,令与鼓吹递奏,遂各赋诗,以叙中怀,或不能者,罚酒三斗。(《全晋文》卷三十三)⑩

此次宴集,预其会者三十人,后世视为雅集。东晋兰亭之会,显然受到金谷宴集的影响。《世说新语·企羡》提到王羲之因为有人以《兰亭集序》方《金谷诗序》,又以己敌石崇,甚有喜色。直至唐人李白,还在《春夜宴从弟桃李园序》中提到“如诗不成,罚依金谷酒数”(《李太白全集》卷二十七)。西晋士人的宴集,实是他们寻欢作乐行为之一部分,山水琴诗,俱佐宴乐之需,他们之于诗文,主要的是从

娱乐的角度考虑问题,求华美,求悦情,都是为了这一点。即使他们常常在诗文中叹人生之短促与岁月之流易,大体也不出此一范围。他们其实是非常世俗的。在这非常世俗的活动中,也杂入了文化气氛。时光的流逝,把世俗的部分过滤掉了,留下了属于文化气氛的“雅”的成份,让后人神往。

第四节 对文体特征的探讨

西晋文学思想的总倾向是偏重于文学表现能力方面的追求,构思、篇章、辞采种种问题,都已进入他们的视野,这点我们后面谈到《文赋》时还将详述。与此同时,文体问题也被广泛地注意到了。各种不同文体有没有不同的特点,有没有不同的表现方法,是否能够创造新的文体,似都进入了他们思考的领域。在现存夏侯湛的作品中,我们看到一些从文体上说颇难归属的作品,如《春可乐》、《秋可哀》、《秋夕哀》、《山路吟》、《江上泛歌》等等,严可均将其辑入《全晋文》,显然以其为赋;逯钦立辑入《全晋诗》,显然以其为诗。其实,这是夏侯湛对一种文体的新的探索,类赋而似诗,其中的一些句子,只是在四言诗中加一“兮”字,把“兮”字去掉,就是四言诗:

崇岳崑崙,丘陵连离;卉木交错,淶水长流,惊涛拂石。

(《山路吟》)

江水浩浩,长流万里,洪浪云转,阳侯奔起,惊翼垂天,鲸鱼岳峙。(《江上泛歌》)

剖符南荆,辞亲遐征。发轫皇京,夕臻泉亭。抚首内顾,接攀安步;仰恋后涂,俯叹前路。(《离亲咏》)

有的写来其实通篇似赋,只是没有赋通常用于交代的首尾。夏侯湛的这种探讨未见于其它作者,然可看作其时作者对文体探索的一种现象。

对于文体的兴趣主要反映在理论上,这便是挚虞、左思、陆机和传为皇甫谧的有关这方面的论述。

中国的文体论,最初似萌生于文体功用说,如《论语》关于诗的功用的有关论述,《礼记》关于诗教、书教、乐教、易教、礼教、春秋教的区别,传为《尚书·尧典》的诗言志说等等。这些关于文体功用的最初的思想,后来便渗入到文体论中,成为文体功用说的一部分。但是,中国文体论还有另一个更重要的更直接的来源,那便是目录学。目录分类直接影响了文体分类,而有了文体分类,对不同文体之间差别的逐渐明晰的认识才成为可能。《七略别录》原貌已难确知,是否论及文体,无从判断,而《汉书·艺文志》确已涉及文体论。《班志》六略,当然是从学术源流上区分的,但“诗赋略”却已论及文体,谓诗赋之区别,赋之起始,因贤人失志而抒怀;诗歌则源于歌谣,感于哀乐,缘事而发。^①从另一个角度也可以说,赋起于文人而诗起于民间,因之其写作之特点也不同。而在方法论上,目录学也给以后的文体论以深远的影响。《班志》六略之总序与小序,基本的方法是“辨章学术,考镜源流”,解释各部类之含义、源流及其功用,此种方法,为以后文体论所汲取,如刘勰之文体论是。

然目录学之文体分类,还不是文学文体论。文学文体论应该具备的最基本的条件,除了阐述不同文体的不同功用外,还应该研究不同文体的艺术体式特点。而这一点,是在各种文体的发展过程中逐渐被认识到和被提出来的。汉人对赋的写作有丰富的经验,因之对赋的体式、功用也就有了不少认识,如扬雄、班固之论赋。

他们论赋的一个基本点,便是从史上考察,事实上接触到了赋的发展史,例如,他们都承认赋体来源于楚辞,于是上论屈原,下及汉人赋作。他们论赋的又一特点,是从赋之功用着眼,以有无讽喻之义为判断准则,这又实际上涉及他们所要提倡的理想的赋体的

具体要求。

但是,对于赋作为一种文学文体应具备的特点,他们都并未论述。到了曹丕,才从风格上区分不同文体应该具有的不同要求,其中就包括了赋:

奏议宜雅,书论宜理,铭诔尚实,诗赋欲丽。(《典论·论文》)

丽,是指词采的美。这当然是文学特质被认识之后的一种理论表述,我们在第一章中已经谈到。但是曹丕还没有区分诗与赋的不同。到了两晋,围绕着左思的《三都赋》,才对赋作为一种独立文体的特点有了集中的探讨,当然是一种很不成熟的探讨。

《三都赋》大约始作于泰始八年(272)而约完成于太康元年(280),近十年。左思自叙中明确表达了他对赋的基本观点。他的最主要的观点,便是赋应该写实。这是异于前此的所有赋论的。他批评前此赋家赋作在描写上的失实:

然相如赋《上林》而引卢橘夏熟,扬雄赋《甘泉》而陈玉树青葱,班固赋《西都》而叹以出比目,张衡赋《西京》而述以游海若,假称珍怪以为润饰,若斯之类,匪啻于兹。考之果木,则生非其壤;校之种物,则出非其所;于辞则易为藻饰,于义则虚而无徵。

他说他写《三都赋》的准则,便是写实:

余既思摹二京而赋《三都》,其山川城邑,则稽之地图;其为鸟兽草木,则验之方志;风谣歌舞,各附其俗;魁梧长者,莫非其旧。何则?发言为诗者,咏其所志也;升高能赋者,颂其所见也;美物者,贵依其本;赞事者,宜本其实,匪本匪实,览者奚信?(《文选》卷四)

这种思想在咏物赋大量出现之后,早就该出现了。成公绥在《天地

《序》中提到：“赋者贵能分赋物理，敷演无方。”（《晋书·成公绥传》引）已接触到写实问题，然未展开论述。左思才运用咏物赋的写作经验于大赋的写作中，并对此作了较为具体的论述。《序》虽然开头也提到了赋为古诗之流，但这不过是引述传统的说法而已，重点却完全是在论述赋的写实性质，赋就是颂所见。从《三都赋》看，每篇结尾有一点议论，然完全没有讽喻之义，其写作之目的，全为赋三都之实际风貌。

《晋书·文苑传·左思传》说《三都赋》成，张载为注《魏都》，刘逵为注《蜀都》并为之序，卫权为作《解略》，《解略》亦重其写实之成就：“余观乎《三都》之赋，言不苟华，必经典要，品物殊类，禀之国籍；辞义瑰伟，良可贵也。”传皇甫谧也为《三都赋》作序。^⑫这序的主要观点，并没有超越汉人的赋论，大抵承接讽喻之说，并且从这一基本点出发，评论了赋的流变，观点也并未超越汉人评论的范围。但是这《序》有两点不同于汉人的，一是认为赋应该文辞美丽：

然则赋也者，所以因物造端，敷弘体理，欲人不能加也。引而申之，故文必极美；触类而长之，故辞必尽丽。然则美丽之文，赋之作也。

另一点不同，是肯定赋的写实的价值：

作者又因客主之辞，正之以《魏都》，折之以王道，其物土所出，可得披图而校，体国经制，可得案记而验，岂诬也哉！（《文选》卷四十五）

这两点不同，正是西晋世俗化的士人心态与结藻清英、流韵绮靡的文学思想在文体论上的反映。陆机在《文赋》中也作了类似的表述：

赋体物而浏亮。

“体物”的意思与左思说的“登高能赋者，颂其所见也”是相同的，皆谓赋须写实。“浏亮”的意思，是明爽清亮，有类于“结藻清英”的“清

英”。其实，从《三都赋》自身看，左思所强调的写实也并非不要文采，而只是说不要虚而无微而已。《三都赋》中的一些地方，是写得很美的。

挚虞的赋论，反而显得陈旧。他的基本观点，依然与汉人无异。

但是挚虞的可贵之处，是他不仅论赋，而且论述了其它文体。他被认为是第一位编纂总集的人，他编有《文章流别集》六十卷（《文廷式《补晋书艺文志》》）。所谓流别集，当是以文体类分选集前人文章辑成卷轴。类编之后，前有《志》，后有《论》。《志》叙作者，《论》论文体。后来把《志》与《论》抽出独立成书，为《文章志》与《文章流别论》。《隋志》著录的《文章志》四卷，即为《文章志》与《文章流别论》之合并。^⑬

《文章流别论》究竟论及多少种文体，已经不得而知，从残存的片断看，已涉及诗、赋、颂、箴、铭、诔、哀辞、哀策、碑、图讫和后来被刘勰笼括在“杂文”之内的七、对问各体。实际当然远不止这些，既然远及图讫，则举凡其时已存在之各种文体，当均在论述范围之内。从这一点，可以认为挚虞文体论实为其时文体论之集大成之作。

就其基本思想而言，挚虞并未正确反映其时文学思想之主要发展趋向。他的思想，与陆机不同。他属于传统儒家的一派，重道德价值，重功利，以此论各种文体之性质，以此评论各体作品的得失。论诗的观点，来自《诗大序》，论赋的观点，来自《汉书·艺文志》“诗赋略”，差不多各种文体都强调其道德之价值：

文章者，所以宣上下之象，明人伦之叙，穷理尽性，以究万物之宜者也。玉泽流而诗作，成功臻而颂兴，德勋立而铭著，嘉美终而诔集，祝史陈辞，宫箴王阙。《周礼》：太师掌教六诗：曰风、曰赋、曰比、曰兴、曰雅、曰颂。言一国之事，系一人之本，谓

之风。言天下之事，形四方之风，谓之雅。颂者，美盛德之形容。赋者，敷陈之称也。比者，喻类之言也。兴者，有感之辞也。后世之为诗者多矣，其功德者谓之颂，其余则总谓之诗。颂，诗之美者也。古者圣帝明王，功成治定，而颂声兴，于是史录其篇，工歌其章，以奏于宗庙，告于鬼神，故颂之所美者，圣王之德也。

赋者，敷陈之称，古诗之流也。古之作诗者，发乎情，止乎礼义。情之发，因辞以形之；礼义之旨，须事以明之，故有赋焉，所以假象尽辞，铺陈其志。

言其志谓之诗。古有采诗之官，王者以知得失。

《七发》造于枚乘，……虽有甚泰之辞，而不没其讽喻之义也。

他就是持这种纯功利的标准，评论各体作者：

前世为赋者，有孙卿、屈原，尚颇有古诗之义；至宋玉则多淫浮之病矣。

楚辞之赋，赋之善者也，故扬子称：赋莫深乎《离骚》。贾谊之作，则屈原俦也。古诗之赋，以情义为主，以事类为佐；今之赋，以事形为本，以义正为佐。情义为主，则言省而文有例矣；事形为本，则言当而辞无常矣。文之烦省，辞之险易，盖由于此。夫假象过大，则与类相远；逸辞过壮，则与事相违；辩言过理，则与义相失；丽靡过美，则与情相悖。此四过者，所以背大体而害政教，是以司马迁割相如之浮说，扬雄疾辞人之赋丽以淫。

挚虞所批评的这四过，其实正是建安以来文学的艺术特质被发现之后文学技巧的发展，文学特质的弘扬。挚虞的这种思想，无疑是完全违背文学思想发展的潮流的。这种保守的批评标准又见于他

衡量“七”体的作者：

（七体）其流遂广，其义遂变，率有辞人淫丽之尤矣。崔駰既作《七依》，而假非有先生之言曰：“呜呼，扬雄有言：童子雕虫篆刻。俄而曰：壮夫不为也。孔子疾小言破道，斯文之簇，岂不谓义不足而辩有馀者乎。赋者将以讽，吾恐其不免于劝也。甚至在表现形式上，他也持一种十分守旧的态度。其时五言诗已有很大发展，出现了许多优秀作品，且呈一种取代四言诗的不可阻挡的趋势，而挚虞则以为：

夫诗虽以情志为本，而以成声为节；然则雅音之韵，四言为正，其余则备曲折之体，而非音之正也。

他的这些观点，后来直接影响到刘勰。这是中国古代文论中一种很强大的思想传统，以古为则，是古非今。这种思想传统几乎贯串于中国的整个文学思想史中，只是各个历史时期所表现的程度不同而已。

但是挚虞在文体论的发展中也有他的贡献。他继承了《班志》辨章学术、考镜源流的传统，把这种传统应用到各种文体的研究中。从现存《流别论》残篇看，他每论一种文体，都包括三个方面的内容：究其原始，释其名义，论其演变之得失，有时还对某种文体提出基本要求。这些方法，后来刘勰加以发展，给以明确，演成他的论文体的程式：“原始以表末，释名以章义，选文以定篇，敷理以举统。”

值得注意的另一点，是他论及了作品的风貌：

若《解嘲》之弘缓优大，《应冥》之渊懿温雅，《连旨》之壮厉抗慷，《应闲》之绸缪契阔，郁郁彬彬，靡有不长焉矣。（上引均见《挚太常集》）

《幽通》精以整，《思玄》博而贖，《玄表》拟之而不及。（《金

楼子·立言下》引)

以此推测,《流别论》之原貌,每体之下论及作者作品时,或均有此类风貌评价,惜乎今日多已不存。

对于风貌的评论,正是重视文学特质的文学思想倾向出现后的产物,自曹丕论及八体始,至陆机拓展之论及十体:

诗缘情而绮靡,赋体物而浏亮,碑披文以相质,诔缠绵而悽怆,铭博约以温润,箴顿挫而清壮,颂优游以彬蔚,论精微而朗畅,奏平彻以闲雅,说与哗而譎狂。(《陆机集·文赋》)

绮靡、浏亮、悽怆、温润、清壮、彬蔚、朗畅、闲雅、譎狂等等,主要都是就艺术风貌言的。曹丕和陆机这一条线,是脱离目录学框架的文学文体论的开始,而挚虞的文体论,则是从目录学到文学文体论发展中的一个中间环节。

第五节 陆机《文赋》的理论贡献

从建安以来对文学的艺术特质的追寻,对美文的技巧的追求,在陆机的《文赋》中得到了理论表述。《文赋》既是西晋“结藻清英、流韵绮靡”的文学创作倾向的理论表述,又是建安以来文学特质被认识之后已经积累起来的创作经验的理论总结,在我国的文学思想发展史上有其重要之地位。

一

《文赋》涉及的头一个问题,便是物感说:

遵四时以叹逝,瞻万物而思纷。悲落叶于劲秋,喜柔条于芳春。

物色的变化引起感情的激动,于是而产生创作的欲望,这是中国传

统文论的一个重要思想。《礼记·乐记·乐本篇》：“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。”由四时物色之变化而引起感情之变化，在诗文中多有反映。郑玄注《诗·七月》，谓：“春女悲，秋士悲，感其物化也。”刘桢《赠五官中郎将》：“秋日多悲怀，感慨以长叹。”曹植《赠白马王彪》：“感物伤我怀，抚心长太息。”《幽思赋》：“顾秋华之零落，感岁暮而伤心。”《感节赋》：“大风隐其四起，扬黄尘之冥冥；野兽惊以求群，草木纷其扬英；见游鱼之喁潏，感流波之悲声。”己之孤独，而觉兽亦孤独而求群；己之悲伤，觉鱼与水亦俱悲伤。物色感召，往往浮想联翩。汉末以来大量咏物诗、咏物赋的出现，都跟这种物我相感的思想有关。物我相感说，实与气说有关。中国古代的思想家，把宇宙万物看作一个整体，看作“气”的不同形式的存在。《管子·内业》：“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。是故名气。”《庄子·知北游》：“人之生，气之聚也。聚则为生，散则为死……故曰：通天下一气耳。”通天下一气，故人与宇宙万物能相感相通。这一点后来王阳明表述得最为明白：“盖天地万物，与人原是一体。其发窍之最精处，是人心一点灵明。风雨霜露，日月星辰，禽兽草木，山川土石，与人原只一体。故五谷禽兽之类，皆可以养人；药石之类，皆可以疗疾，只为同此一气，故能相通耳。”（《王阳明全集》卷三，《语录》三）当然他这段论述杂有唯精神论的成份，但主要方面，是说明人何以能与宇宙万物相通，因为同此一气。明代另一位理学家薛瑄，也有类似说法：“一气流形，一本也，著物则各形各式而分殊矣。”（《薛文公读书录》卷四，丛书集成初编本）吕坤也说：“天地人物，原来只是一个身体，一个心肠，同了便是一家，异了便是万类。”（《呻吟语》卷二，“谈道”）可见，万物一气，乃是中国文化中的一种传统思想。文学上的物感说，就是建立

在这种思想的基础上的。

当然,文学上的物感说不同于哲学上的气说,气说只是说明,万物一气,故能相通相感。气说是物感说的哲学基础,而物感说则是从气之相通进而为情之交流。物色引起感情的波动,因之设想自然万物,亦皆为有情之物,见春华而生生命勃发之联想,见秋叶而发人生短促之叹息。

陆机的贡献,是在文学理论上第一次把心由物动表述为“瞻万物而思纷”,把它与创作构思联系起来,看作构思开始的一部分。自此,文学理论上的物感说便沿着这条线发展下来,到刘勰、钟嵘而愈成熟。

二

《文赋》的最主要贡献,当然是对于文学创作构思过程的描述。汉以前,重视文学的社会功用,更多地着眼于文学的外部规律,对文学自身的种种特点,特别是对文学的创作过程,并未作认真的研究。曹丕提出文气说,把文学的艺术特质问题提出来了,目光开始转向文学自身。但是对于创作过程也仍然没有涉及。陆机是我国第一位研究创作过程的人,他在我们面前描述了创作过程的情景:

其始也,皆收视反听,耽思旁讯,精骛八极,心游万仞。

从有感于物,引起创作冲动,到进入构思阶段,首先接触到的便是创作开始时的心理状态问题。陆机把此时的心理状态特点概括为内视与神思的飞驰。这是一个很了不起的理论上的创造。

内视的提法,来自道家。它的早期的说法,是庄子的“心斋”说。所谓“心斋”,指的是一种空明的领悟道的心境。《庄子·人间世》:

无听之以耳而听之以心,无听之以心而听之以气!耳止于听,心止于符。气也者,虚而待物者也。唯道集虚。虚者,心斋

也。

心斋就是虚,就是一种去除一切视听、一无所有的空明的心境。庄子认为,这才是一种悟道的心境。在《在宥》中,他说要达到至道的境界,就要做到“无视无听,抱神以静”。这是论述治身的。嵇康《答难养生论》从养生的角度,也提到“内视反听,爱气啬精”。他指的是不为外界所动,去除嗜欲,与“神驰于利害之端,心骛于荣辱之涂”相对而言,近于庄子的“无视无听”。

陆机把道家这种悟道的心境,引入文学理论,用来说明创作构思开始时必具的一种精神状态。这种精神状况与“心斋”在排除任何杂念的干扰,归于虚静上是相同的。后来刘勰把这一点明确表述为“疏淪五脏,澡雪精神”。但是在虚静之后,它不是无所求,而是有所求,它要“耽思旁讯”。这点又与“心斋”不同。虚静,只是为艺术构思的进行清理出一块没有其它干扰的心地。当这块心地清理出来之后,艺术想象便开始驰骋了,便又由虚、由无进入有。后来唐太宗在论及书法时,对这一点有精采的论述。他说:“初书之时,收视反听,绝虑怡神。”(《笔法论》,《全唐文》卷十)收视反听就是绝虑,把一切与书法无关的想法全都抛开,精神完全集中到书法上来,进入书法的境界。

所以陆机接着便讲想象的驰骋。陆机是我国最早明确描述艺术想象的人。国人对于想象的认识,是从驰神运想开始的。《庄子·让王》:“身在江海之上,心存魏阙之下。”这已经接触到思维活动可以跨越时空的问题。《庄子·人间世》:“且夫乘物以游心,诘不得已以养中,至矣。”“游心”,就是心灵的自由活动。《应帝王》:“汝游心于淡,合气于漠,顺物自然而无私焉,而天下治矣。”成玄英疏:“游汝心神于恬淡之域,合汝形气于寂寞之乡。”游心、游神,都近于想象。甘露年间,郭遐叔《赠嵇康诗》四首中已经提到“驰神运想,神往

形留”。神往形留，就是上引庄子所说的身存于此而神驰于彼，但他进一步概括出驰神运想，则比庄子前进了一步。与陆机同时的索靖，在不少书信里都提到“驰思”，如“看涂驰思”、“驰心投情”、“精爽驰想”等等。这些都说明，陆机所处的时代，对想象这样一种思维活动的特点已有所认识。陆机比他人高明的地方，是他不仅描述了想象活动跨越时空的特点，而且指出想象过程伴随着感情活动、运用语言，而且实际是艺术创造的开始：

其致也，情瞳眊而弥鲜，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。于是沈辞拂悦，若游鱼衔钩而出重渊之深；浮藻联翩，若翰鸟缨缴而坠层云之峻。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。

“物昭晰而互进”的“物”，是指心中的物象，是心象。随着心象的联翩出现，所要表达的情思也由朦胧而逐渐清晰。想象伴随感情活动，所以他下而又说：“信情貌之不差，故每变而在颜；思涉乐其必笑，方言哀而已叹。”感情与想象交错展开的同时，便是选择词语以表现此渐趋明朗的情思与渐趋昭晰的物象，离开语言，构思是完全不可能的。陆机已经认识到这一点，在描述想象活动时也描述词语选择的情状。这一点是他非常了不起的成就。

陆机论述创作构思过程时，还提出了艺术灵感在创作中的意义的问题，他生动地描述了灵感现象：

若夫应感之会，通塞之纪，来不可遏，去不可止。藏若影灭，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。文徽徽以溢目，音泠泠而盈耳。及其六情底滞，志往神留，兀若枯木，豁若涸流。揽菅魂以探颐，顿精爽于自求。理翳翳而愈伏，思乙乙其

苦拙。是以或竭情而多悔，或率意而寡尤。虽兹物之在我，非余力之所勦。故时抚空怀而自惋，吾未识夫开塞之所由。

灵感来时，文思汨汨然不可阻遏；灵感不来，则文思枯涸，迟滞不能终篇。他这里描述灵感来时的情形深可注意，他说文思迅速到来时文辞也随之自然流出，声音色彩，纷纭驳遒，表现起来得心应手。这就说明，灵感现象贯串起想象、感情、语言和义理（他下面说到灵感不来时“理翳翳而愈伏”），实际上是把作者平时的生活积累、文化素养、创作的种种准备一下子聚拢来，调动起来，一下子明白过来要写什么，于是滚滚滔滔，不可遏止。关键全在这应感之会的瞬间。后来传为王昌龄的《诗格》也描述了这神秘的瞬间：“久用精思，未契意象，力疲智竭，放安神思，心偶照境，率然而生。”这“心偶照境”，就是这灵感到来的瞬间。为什么会有这种现象，陆机无法解释，他说自己不明白“开”与“塞”的因由。

陆机论构思，涉及到创作冲动的引起，创作开始时的心境，想象展开时的情形，以及灵感现象。可以说，创作构思的整个过程他都注意到了。这实际上是对创作的思维方式、思维过程的一种研究。这种研究，当然以创作经验的积累为依据。只有当文学的艺术特质受到重视，而且在创作中被广泛运用之后，形象思维成为创作的主要思维方式时，想象与灵感才有可能存在；当文学与学术未分，文学的功利目的在创作中占主要地位时，创作过程更多地是注意义理，逻辑思维占主要地位，想象与灵感不大可能存在，即使存在，也不被注意。这一点，就有力地说明，《文赋》乃是文学的艺术特质被发现、文学的功利说受冷落之后的产物，是文学独立成科之后创作经验的理论总结。

对于构思过程的研究，显然也与玄学的发展有关。玄学创造了高度思辨的方法，才使对于思维活动的研究成为可能。陆机对构思

过程的描述,虽然以具象的形式出现,但其实是抽象的产物,是无数创作经验的抽象。没有经过玄学思潮的训练,没有玄学思潮带来的士人思维能力的普遍提高,《文赋》的构思理论是不可能产生的。

三

《文赋》的主要篇幅,是论述文章的写作技巧的,涉及结构、剪裁、修辞诸问题。

他说,文章成篇之后,要善于剪裁:

或仰逼于先条,或俯侵于后章。或辞害而理比,或言顺而义妨。离之则双美,合之则两伤。考殿最于缙铉,定去留于毫芒。苟铨衡之所裁,固应绳其必当。

这里他提出了剪裁的两个重要原则,一是前后要一贯,要互相照应,“仰逼先条”不好,“俯侵后章”也不好。二是义理与辞章要相称,辞害理比不好,言顺义妨也不好。遇到这两个方面的问题,都要细心铨衡,使其得当。

他主张立警句,以使一篇主旨突出:

或文繁理富,而言不指适。极无两致,尽不可益。立片言以居要,乃一篇之警策。虽众辞之有条,必待兹而效绩。亮功多而寡累,故取足之不易。

这里是说警句在什么样的情况下才具有它的意义。有时候文章虽写得辞采丰美,义理繁富,看起来无论从辞采上或义理上都无法再修改,但是总觉得没有把问题说清楚,用今天的话说,就是没有说到点子上,这时候警句就能起很大的作用,它能使一篇主旨明确起来,所谓一语中的,满篇生辉。从这一论述,我们就可以理解为什么陆机在诗文里那么重警句。西晋诗文的警句之多,可以看作是这种认识在创作上的一种反映。

他又主张在修辞上要自出机杼：

或藻思绮合，清丽千眠。炳若缟绣，悽若繁弦。必所拟之不殊，乃闾合乎曩篇。虽杼轴于予怀，怵他人之我先。苟伤廉而愆义，亦虽爱而必捐。

陆机是追求华美的，藻思绮合，清丽千眠，正是他为文的用心所在。但如果这种美丽的修辞与古人暗合，则他以为虽美也应毫不可惜的割舍。这一主张从他的拟古诗和乐府中可以得到很好的说明。在那些诗里，他常常借用古意，而变更古辞。在《文赋》里，我们没有发现他反对师古意的主张，他所反对的，是师古辞。从这一点，也可以看出他对修辞的重视程度。

他还谈到修辞剪裁中互相对称的问题：

或若发颖竖，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，意徘徊而不能掇。石韞玉而山辉，水怀珠而川媚。彼榛楛之勿剪，亦蒙荣于集翠。缀《下里》于《白雪》，吾亦济夫所伟。

这里包含着艺术辩证法的思想，与立警句是相互联系的。一篇之中，不可能句句精警，字字珠玑。如果真是句句精警，字字珠玑，那便也没有精警与珠玑了。精警与珠玑的存在，就是因为有庸音，有《下里》的衬托。所以说：“缀《下里》于《白雪》，吾亦济乎所伟。”

陆机还谈到了避免文病的问题，他连用了五个“或”字，提出五种文病，同时也提出避免五种文病的要求：美文难继，清唱靡应，救之之法，在“应”，促其成篇；然若应而妍蚩混杂，亦属病犯，救之之法，在“和”，使其辞之美丽足以相称；然若和而不悲，徒具文采之美，而乏浓烈情思，亦属病犯，救之之法，在“悲”，此一“悲”字，非仅言悲哀，盖泛指强烈之情感，使其既文辞美丽，且亦感情浓烈；然若情虽浓烈，而妖冶不雅正，亦为病犯，救之之法，在“雅”，使其感情

虽浓烈而不放荡；情既雅矣，而失其华艳，亦为病犯，陆机主张既雅且艳。此一标准，正是西晋文人的共同审美趣味的反映。

陆机论及写作技巧方面的这些地方，以往常为论者所忽略。其实，这一部分与论构思的部分，同为重视文学自身特色、而舍弃其功利目的之后的产物。这正是西晋文学思想的主要内容之一。

陆机的弟弟陆云，在与陆机来往的许多书信里，也都谈到了写作的种种问题。云的观点，与机有同有异，其同处，亦论及情之重要，谓：

往日论文，先辞而后情，尚繁而不取悦泽。尝忆兄道张公父子论文，实自欲得。今日便欲宗其言。

省《述思赋》，流深情至言，实为清妙。

不知云论文何以当与兄意作如此异。此是情文，但本少情，而颇能作泛说耳。

兄前表甚有深情远旨，可耽味，高文也。（《与兄平原书》，《陆云集》卷八）

张华论文的话，没有存留下来，但从陆云的话里，可看出华是主张先情而后辞的。陆云也同意他的观点，这和陆机《文赋》中对情的重视是一致的。

但云与机之观点也有不一致处，机追求文辞之繁富，而云则崇尚“清省”：

《文赋》甚有辞，绮语颇多。文适多，体便欲不清。

兄文章之高远绝异，不可复称言。然犹皆欲微多，但清新相接，不以此为病耳。若复令小省，恐其妙欲不见可复称极。……云今意视文，乃好清省，欲无以尚，意之至此，乃出自然。（同上引）

他论及清省的地方还不少。他的这种观点，若从重技巧言，与其时

之思潮一致；若从审美情趣言，则与其时之审美情趣主潮实存差别。

第六节 重真情，西晋诗歌思想的别一支

在追求“结藻清英、流韵绮靡”的创作主潮之外，西晋诗风中别有异样的一支，这就是舍弃华美的技巧的追求，而侧重于表现内心世界。这一支脉，实上承建安而来，而在西晋的出现，却有其特殊的原因。

西晋玄风对于士人心态的影响，已如前论。但是此时另有一部分士人，由于他们的处境的变化，较早地感受到时局的悲哀。对于诗文的创作，他们不象其时多数士人那样，从娱乐的角度考虑问题，求华美；而是更多地从发抒情怀的角度，求适情。这便是从左思、二张到刘琨的诗歌创作倾向。

这几位作者，风格是很不相同的，特别是二张与刘琨。但是撇开个人风格的差异，却可以发现他们的共同点，那便是感情真挚。他们的诗歌创作都重真情，重感情的抒发，而不去考虑词语的修饰华美。他们只注重诗缘情而不注重诗绮靡。

—

左思家世儒学，从他的《白发赋》里，也可以感受到他的儒家思想的素质。泰始八年(272)他妹妹左芬入宫为修仪，他便也移家洛阳。他是希望有所作为而来的，但是左芬只是由于辞藻美丽而受到重视，而由于貌寝却未获宠幸，因之左思也未得到重用。他虽然预贾谧的二十四友之列，但他与二十四友中的其它人却是很不同的。他不像他们的奢靡纵欲。他也没有参预其它玄学名士的谈玄。从他的诗文看，他的立身之道，主要是儒家的入世思想。这可能就是

他之所以不同于潘、陆诸人的原因。在他的诗里，有一种不平之气。这集中反映在《咏史》诗里。这组《咏史》，不同于赞颂历史人物的咏史诗，不同于对历史人物作出评价的咏史诗，也不同于借历史人物、历史事件以发表对社会、对人生的议论的咏史诗。它完全是抒怀，历史人物只是用来作为抒怀的借喻。^⑬

八首咏史，表现的实际只是内心的一点抑郁不平。他是怀着巨大的抱负走向仕途的：

弱冠弄柔翰，卓犖观群书；著论准《过秦》，作赋拟《子虚》。
边城苦鸣镝，羽檄飞京都。虽非甲冑士，畴昔览穰苴。长啸激
清风，志若无东吴。铅刀贵一割，梦想骋良图。左顾澄江湘，右
盼定羌胡。功成不受爵，长揖归田庐。（其一）

吾希段干木，偃息藩魏君；吾慕鲁仲连，谈笑却秦军。当世
贵不羁，遭难能解纷。功成耻受赏，高节卓不群。临组不肯缙，
对珪宁肯分？连玺曜前庭，比之犹浮云。（其三）

在西晋，这是一种非常独特的思想，它不仅与王衍、乐广诸人的思想天差地别，即使与重务实的裴颀、张华诸人也相距甚远。它也不同于建安士人的渴望功业的慷慨情怀。建安士人渴望功业中总有一重人生朝露的悲凉情思，但是左思诗里没有。这种自信与慷慨抱负，倒使人想到后来的李白。事实上李白许多诗所表现的正是左思这两首诗中表现的思想，建立不世功业，然后功成身退。这可能反映了少数出身寒门的士人，在晋国建立前后的一种心态。他们并未进入上层政治的环境中，对于这个环境的情形并不了解，不了解司马氏的残忍和为政的准的无依，不了解中央权力内部的激烈矛盾，不了解上层士人的无所作为、只追求奢靡逸乐的心态。他们在儒学家世的文化氛围中长大，以一种儒家入世的精神看待人生，看待一个他们并不了解的政治环境。他们的这种心态与其时的现实之间

其实有许多的距离。晋国建立之后,当然还面临着一个灭吴从而统一全国的问题。但是,灭吴其实已是形势发展的必然结果,并不是逐鹿中原,开基创业时期那种能够提供建立不朽功业机会的形势。灭吴虽经羊祜和杜预的前后经营,但是,战争如摧枯拉朽,很快便结束了。对于左思这样当时只有二十岁左右,而又出身寒门的士人来说,当然不可能提供任何实现抱负的机会。而且,灭吴之后,整个政局也并不朝着士人有所作为的方向发展。左思的抱负的落空,正是很自然的事。于是他便在原来的理想抱负与现实的失望之间悲愤不平:

郁郁涧底松,离离山上苗,以彼径寸茎,荫此百尺条。世胄躐高位,英俊沉下僚。地势使之然,由来非一朝。(其二)

济济京城内,赫赫王侯居,冠盖荫四术,朱轮竟长衢。朝集金张馆,暮宿许子庐。南邻击钟磬,北里吹笙竽。寂寂扬子宅,门无卿与舆。寥寥空宇中,所讲在玄虚。(其四)

皓天舒白日,灵景耀神州。列宅紫宫里,飞宇若云浮。峨峨高门内,蔼蔼皆王侯。自非攀龙客,何为歛来游?(其五)

习习笼中鸟,举翮触四隅。落落穷巷士,抱影守空庐。出门无通路,枳棘塞中涂。计策弃不收,块若枯池鱼。外望无寸禄,内顾无斗储。亲戚还相蔑,朋友日夜疏。(其八)

一切的荣华富贵都是豪门世族的专有,寒门之士只有处处碰壁。在这些诗里,他表现了自己的一份被冷落的寂寞与不平。他把自己比为穷巷独处,闭门著书的扬雄。这在玄风广被、生活放纵的西晋,是很特殊的。他在感情上显然与当时的士风有一重距离,因之他便最终走向了超脱:

被褐出闾阖,高步追许由,振衣千仞岗,濯足万里流。(其五)

虽无壮士节，与世亦殊伦。高眄邈四海，豪右何足陈！贵者虽自贵，视之若埃尘；贱者虽自贱，重之若千钧。（其六）

何必丝与竹？山水有清音。何事待啸歌，灌木自悲吟。秋菊兼糗粮，幽兰间重襟。踌躇足力烦，聊欲投吾簪。（《招隐诗》之一）

结绶生缠牵，弹冠去尘埃。（《招隐诗》之二，上引左思诗，均见《晋诗》卷七）

二

与左思同样走向超脱的是张载与张协。但是二张主要的不是因为愤慨不平，而是因为他们看到战乱行将来临、看到世风的不竞，而生一种摆脱世俗的愿望。“去来捐时俗，超然辞世伪。得意在丘中，安事愚与智。”（张载《招隐诗》，《张孟阳集》，下同）

在张载和张协的诗里，我们看到了一种没有藻饰的真情。张载诗中的人生无常的叹息，在主题上并无所创新，但是他表现的浓烈的感怆，却颇为动人情怀：

忧来令发白，谁云愁可任？徘徊向长风，泪下沾衣襟。（《七哀诗》之二）

跋涉山川，千里告辞。杨子哭岐，墨氏感丝。云乖雨绝，心乎怆而！（《述怀诗》）

他也和左思一样，并非出身世族豪门，因此他对于高门子弟的赖门第以登显要颇致不平。大约在他初入京时，写有《榷论》，大抵谓士之立功，要在逢时机遇，而“庸庸之徒，少有不得意者，则自以为枉伏。莫不饰小辩、立小善以偶时，结朋党、聚虚誉以驱俗”。“今士循常循故，规行矩步，积阶级，累闾闾，碌碌然以取世资”。在他看来，其时士林之弊有二，一是求虚誉，一是凭闾闾。对此，他都深致不

满。也正是这种感情上与其时士林之主要风气的隔离,使他产生一种无所适从的、与世乖离之感,待到战乱起来之后,他便舍弃仕途了。这哭路岐和悲染丝的感怆,正是他无所适从、与世乖离的心绪的表现。张协和张载一样,也存在一种与世俗乖离的心态。从《七命》看,他向往的是一个具有老子的小国寡民的淳朴、又有儒家的尧舜至治之世特点的理想社会,对于纵乐佚游,他也是深致不满的。他在战乱起来之后,和张载一样,也托疾归隐了。臧荣绪《晋书》,论载与协,谓:“兄弟并守道不竞,以属咏自娱。”他们所守的“道”,正是这混儒、道为一的理想。这样一种理想与其时的现实之间,是很难统一的。这是一种脱离实际的想法,是一种洁身,也是一种倒错。因此他便感到不入时:

昔我资章甫,聊以适诸越……穷年非所用,此货将安设。

(《杂诗》十首之五,《张景阳集》,下同)

不为世理解,不为时所用,徒叹“流俗多昏迷,此理谁能察?”这种不被理解的落没心态,除了发为牢骚(“瓠瓠夸玃璠,鱼目笑明月”)和发为议论(“顾谓四座宾,多财为累愚”,《咏史》)之外,便是转入一个自己可以宁静生活的小天地。张协写这个生活小天地是写得非常质朴非常亲切的:

浮阳映翠林,回飏扇绿竹。飞雨洒朝兰,轻露栖丛菊。

(《杂诗》之二)

腾云似涌烟,密雨如散丝,寒花发黄采,秋草含绿滋。(《杂诗》之三)

写阳光,写风,写雨,写云,真是写得好极了,轻清、明丽,写出了阳光在绿树上的闪烁,写出了如丝细雨的神态。张协写雨写得很细很真,“森森散雨足”,“雨足洒四溟”。他写雨的这些方法,显然影响了杜甫。他的最大的成功,是能够用朴素的词语,写出一种难以言说

的丰富境界，如《杂诗》之八写戍边而思念故乡，用“借问此何时，胡蝶飞南园”，便把对于故乡的种种回忆与思念，全都朦胧地概括在这既可能是眼前也可能是故乡的或一个境界里。胡蝶飞南园，可能是春日的或一天，宁静、美，仿佛让人闻到花香，感受到春天阳光的明媚，而更重要的，是它带着某种暗示，暗示故园美好生活的回忆，或者还带着某种潜意识，例如，与庄周梦蝶的典故有某种深层的联系，带着一点人生如梦的意味。要之，这“胡蝶飞南园”，仿佛脱口而出，与陆机的用心于词语修饰完全不同，但是表现的却是无穷韵味，它与后来谢灵运的“池塘生春草”一起，成了脍炙人口的千古名句。

张协能用质朴的语言，写出细微真实的景色来。《杂诗》之九写隐居生活的环境：

泽雉登垅雉，寒猿拥条吟；溪壑无人迹，荒楚郁萧森。投来
循岸垂，时闻樵采音。

把自己的心境与周围的声、色、氛围全都点染出来了，没有刻意形容，全是自然的本来面目。张协的诗的最大特点，便是真，真情，真实。钟嵘说他“巧构形似之言”，正是从他写得真实这一点上说的。而就其感情基调说，是冲淡明丽。刘勰说：“景阳振其丽。”（《文心雕龙·明诗》）就其感情基调说，是非常确切的。

三

刘琨和左思、二张都不一样，他的诗歌创作走向发抒真情，不是由于对现实的牢骚与不平，不是由于与现实的乖离感，而是由于志士报国的慷慨情怀。

现存刘琨诗四首，都是他北上抗敌之后所作。《扶风歌》写北上一路情怀。首写离京时之慷慨悲凉心绪：

朝发广莫门，暮宿丹水山。左手弯繁弱，右手挥龙渊。顾瞻望宫阙，俯仰御飞轩。据鞍长叹息，泪下如流泉。（《刘越石集》，下引同）

惠帝光熙元年（306）九月^⑮，琨为并州刺史，加振威将军领匈奴中郎将，到并州赴任。此时已是经历了十六年的八王之乱即将结束的时候。经过十六年的战乱，中原已经一片残破，而晋室亦摇摇欲坠，外族乘机入侵，北方边镇，已尽为刘曜、石勒所有。琨赴并州途中，在壶关上表，称：“道险山峻，胡寇塞路。”后来，在《上愍帝请北伐表》中也说：“东北八州，（石）勒灭其七，先朝所授，存者唯臣。”就是在这样的形势里，刘琨完全转变了他的思想。他的青年时期，是参与石崇金谷宴集的人物，他也是浮诞好色的一位，且预贾谧的二十四友之列。他和他的哥哥刘舆，在人品上常为时论所非，特别是刘舆，品格之卑劣阴险，达到相当惊人的程度。琨的被授任为并州刺史，就是刘舆劝司马越安排的。但是，战乱和国家的危亡唤起了琨入仕前曾经有过的抱负。本传说他“少负壮志，有纵横才，善交胜己，而颇浮夸”。少年抱负可能是他后来思想转变的基础。有这个基础，虽中间有过放诞，但一旦国家危急存亡之秋，他心中立功的愿望便立刻唤醒了。他赴并州之后的心态，与他以前的心态完全不同。在《答卢谡书》中，他说：

昔在少壮，未尝检括，远慕老、庄之齐物，近嘉阮生之放旷，怪厚薄何从而生，哀乐何由而至。自顷辘张，困于逆乱，国破家亡，亲友凋残，块然独坐，则哀愤两集；负杖行吟，则百忧俱至……然后知聃、周之为虚诞，嗣宗之为妄作也。（《刘越石集》）

这是明白地说出了他思想转变的原因。《扶风歌》开头的慷慨悲凉，就是他在战乱的环境里内心报国壮志萌生的反映。《扶风歌》接着

写道中艰难,表现着一种前途未卜的悲凉心绪:

慷慨穷林中,抱膝独摧残;麋鹿游我前,猿猴戏我侧。资粮既乏尽,薇蕨安可食……君子道微矣,夫子固有穷。惟昔李膺期,寄在匈奴庭。忠信反获罪,汉武不见明。我欲竟此曲,此曲悲且长。弃置勿复陈,重陈令心伤。

他似乎预感到将要面对的复杂环境,和可能会有的结局。而这一点,仿佛成了他日后的预言。他失败后投奔段匹碑,结果是让在江左的王敦假诏,由段匹碑给杀了的。他终于不是战死在战场上,而是死于忠面获罪。这实在是让千古为之叹息的事。在西晋士人中,刘琨确实是一位非凡人物。看他的《与丞相笺》,可知他所处的环境是非常艰难的。在那样艰难的环境里,他始终慷慨赴敌,“枕戈待旦,志枭逆虏”(《与亲故书》)。在西晋诗人中,没有一位象他这样的以整个身心在写诗。他的最后一首诗是《重答卢湛》,报国之志依旧而失败的悲哀却难以掩盖:

苟能隆二佐,安问党与仇。中夜抚枕叹,想与数子游。吾衰久矣夫,何其不梦周!谁云圣达节,知命故不忧。宣尼悲获麟,西狩涕孔丘。功业未及见,夕阳忽西流。时哉不我与,去乎若云浮。朱实陨劲风,繁英落素秋。狭路倾华盖,骇驱摧双辀。何意百炼钢,化为绕指柔!

刘琨现存的诗,都是他的心声。历代论者,于此均无异词。钟嵘称其“善叙丧乱,多感恨之辞”(《诗品》卷中)。刘勰称其“雅壮而多风”(《文心雕龙·明诗》)。沈德潜谓:“越石英雄失路,万绪悲凉,故其诗随笔倾吐,哀音无次,读者乌得于语句间求之。”(《古诗源》卷八)他的诗的创作倾向同于建安作者,面不同于太康之英。钟嵘说他的诗源出王粲。元遗山也看到了这一点,他在《论诗绝句》中说:“曹、刘坐啸虎生风,万古无人角两雄。可惜并州刘越石,不教横槊

建安中。”(《元遗山诗集笺注》卷十一)

从左思、张载、张协到刘琨,表现了一种与西晋士风之主流不一致的诗风。它在创作思想上与西晋文学思想的主流也是不一致的。它并不着眼于形式,而以抒发情怀为目的,缘情而不绮靡。这种创作思想的出现,与他们各人的人生遭际有关,而较少受到时代潮流的影响。

注释:

① 关于这些事件的详细的分析,参见拙著《玄学与魏晋士人心态》第三章第一节,浙江人民出版社,1991年7月版。

② 《晋书》本传说献皇后崩,玄因坐次不当而对百僚骂尚书以下,庾纯奏其不敬,坐免官,寻卒于家,年六十二。献皇后崩于咸宁四年,《通鉴》由是而定玄卒于咸宁四年。虽证据未足,然亦无更多材料足证其确切卒年,今苟从。从咸宁上推六十二年,玄当生于建安二十二年(217)。

③ 《隋书·经籍志》子部著录有《傅子》百二十卷,入杂家;集部著录有《傅玄集》十五卷(梁时有五十卷,录一卷,唐时已亡)。

④ 《傅鹑觚集》未辑入,此处见唐赵蕤《长短经》卷一《知人》篇所引。丛书集成初编本。按,赵蕤引书,常引其大意,此处或非原文。

⑤ 《意林》卷五,《道藏》本。

⑥ 张华比傅玄小十五岁,其文学创作也较傅玄为晚,此处言“蔡邕张华之徒”,张华疑为张衡之误。玄论“七体”,亦论及张衡而未及张华,可证。

⑦ 参见王梦鸥《汉魏六朝文体变迁之一考察》,《中央研究院历史语言所集刊》第五十本第二分。

⑧ 何焯《义门读书记》卷四十六。

⑨ 高诱《淮南子注》说:“阅,总也。”后代注者,亦每以“总”释陆机此处之“阅”字,陆机此一内含甚富之佳句,遂味同嚼腊。钱钟书先生如此注“阅”字:“盖犹《史记·高祖功臣侯者年表》所谓‘积日日阅’,全失迁流‘日度’之

意,乃积水、死水耳。张九龄《登荆州城望江》‘滔滔大江水,天地相终始,经阅几世人,复叹谁家子’;杜甫《三川观水涨》‘世阅人代速’;用‘阅’字可佐证陆机语。‘阅’为‘阅历’之‘阅’。”(《管锥篇》第三册,页1174)钱先生所言甚是。

⑩ 《世说新语·品藻》注、《水经注·谷水注》、《太平御览》、《艺文类聚》等书均引有《金谷诗序》片断,严可均据以拼凑成篇,原《叙》面貌,已不可考。

⑪ 《班志》“诗赋略”谓:“春秋之后,周道寤坏,聘问歌咏不行于列国,学《诗》之士,逸在布衣,而贤人失志之赋作矣。大儒孙卿及楚臣屈原,离谗忧国,皆作赋以风,咸有侧隐古诗之义。其后宋玉、唐勒,汉兴枚乘、司马相如,下及扬雄,竞为侈丽闳衍之词,没其风谕之义,……自孝武立乐府而采歌谣,于是有代、赵之讴,秦、楚之风,皆感于哀乐,缘事而发,亦可以观风俗,知厚薄云。”刘申叔谓:“观班志之分析诗赋,可以知诗歌之体与赋不同,而骚体则同于赋体。”(《刘申叔遗书·论文杂记》)

⑫ 《文选》卷四十五皇甫谧《三都赋序》李善注引臧荣绪《晋书》曰:“左思作《三都赋》,世人未重,谧有高名于世,思乃造而示之,谧称善,为其赋序也。”

⑬ 姚振宗《隋书经籍志考证》卷四十,《二十五史补编》本。

⑭ 咏史诗有一个发展过程,但是咏史诗的成熟形态应该是个什么样子,向来并无统一之认识。

⑮ 《晋书·刘琨传》称琨为并州长史在永嘉元年(307)。《资治通鉴》则谓在光熙元年(306)十月。查琨赴并州途中壶关上表,明称“九月未得发”,据《晋书·孝怀帝纪》,永嘉元年三月,刘琨已在晋阳,绝不可能九月方赴并州,当以《通鉴》说为是。琨赴并州,只能是光熙元年九月。

第四章 东晋的文学思想

两晋在哲学思潮、社会风气上有许多衔接,许多重要士人的活动,也横跨这两个时期,有许多事情,是不易分开的,分开了难以说清。但是从总的风貌看,这两个时期又很不相同。永嘉衣冠南渡,偏处江南一隅,心态到底是不同了。豪门世族,从京洛南迁,来到了明山秀水的江南安顿他们的庄园,他们所面对的是一个令他们惊异的全新环境。偏安的政局,佛学的兴盛,明秀的山水,正在改变着他们的生活方式,也改变着他们的心态。环境是能够改变人们的心灵的,东晋士人心态的变化十分明显的表现了这一点。他们仍然象西晋士人那样谈玄,但趣味却起了变化;他们仍然象西晋士人那样纵乐,但已经慢慢地有了节制、雅化了;他们仍然象西晋士人那样追求风神潇洒,但已经趋向于宁静优雅。总之,他们所追求的人生境界,他们的生活情趣,是在慢慢地发生变化了。随着人生境界、生活情趣的变化,文学创作的倾向、文学思想也便自然的起了变化。

东晋一朝,在文学史上最为引人注目的是玄言诗和陶渊明。玄言诗被当作诗歌的一种创作倾向,而且是作为一种不算好的倾向提到的;晋宋之交的陶渊明的出现,却是中国文学史上的一个划时代的事件。他不仅在中国诗歌史上开辟了一个重要的、全新的领域:田园诗的写作,而且为中国士人寻找到一种人生的境界,成为后来士人所崇仰的或一种人生楷模。从文学思想史的角度考察,玄言诗与陶渊明的创作所反映的文学思想,当然都具有重要的意义。除此之外,葛洪的文学思想也是研究这一时期文学思想史所不能

回避的。葛洪是一个很复杂的人物，他的文学思想也象他的人一样复杂而奇特。但是，这个时期的最为重要的文学思想，我以为还是一种全新的审美情趣的出现，这就是“雅”，淡雅，高雅。这种审美趣味的出现，意义巨大。它成了后来士人审美趣味的基本模式，成了士文化的主要基石之一。而这一点，以往是被治文学批评史、文学思想史者忽略了。

第一节 偏安心态与江南山水所 带来的审美趣味的变化

永嘉南渡，对士人内心的震动是很大的。他们虽然经历过十余年的八王之乱，却仍然纵乐谈玄于中朝，待到异族入侵、半壁江山沦入敌手，弃家别土、苍黄南奔，才真正体味到国破家亡的悲痛。在最初的时候，他们把注意力集中到国家乱亡的原因上，为此而作出种种的回答。王衍以为西晋之乱亡乃是崇尚玄风所致，并且以为自己于此实负有不可推卸的责任。^①刘琨也有类似的慨叹。^②王衍是西晋一朝崇尚玄风的领袖人物，又是当朝政要；刘琨也是曾预纵诞之风的名士，且为贾谧的二十四友之一，他们的感慨，颇具代表性。出身寒门的陈颙，同样把西晋的败亡归之于玄风，他在给王导的信里提到了这一点。^③祖逖却把原因归之于司马氏政权内部的自相残杀。^④他们的看法虽有不同，但有一点是很清楚的，那便是他们是思索着国破家亡的因由了。

与此同时，他们带着一种惘然悽怆的心绪，来到江南。永嘉四年（310），刘曜、石勒进逼京师洛阳，西晋之败亡已不可避免，卫玠携家渡江，《世说新语·言语》有一则关于他渡江时的心绪的记载：

卫洗马初欲渡江，形神憔悴，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！”

同一篇还记载着泣新亭的故事：

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，唯王丞相慨然变色曰：“当共戮力王室，克复神州，何至作楚囚相对？”

周侯指周顛，他是声望甚高的人物。我们从中不难看出渡江士人的心境。他们面对的是未卜的前途。司马睿在江东即帝位之后，江南仍处于动荡之中，北有强大外族的军事进逼，内则立脚未稳，士人中的一种惘然悽怆的心绪的产生便是很自然的事。

一种社会风气的形成，一种生活习惯，要改变并非易事。南渡初期，谈玄与纵诞之风，也带到江左来了。当时的朝廷重臣王导，就是一位谈玄的领袖人物。在他的周围，聚集了一批清谈名士，如殷浩、王濛、王述、谢尚、温峤、庾亮等等。谢尚还写有《谈赋》，从今存片断看，是描述谈玄的情状的，谓：“斐斐豊豊，若有若无，理玄旨邈、辞简心虚。”从这片断，可以看出其时谈玄的特点：空灵飘忽，辞语简洁而心境去除杂念。另一位当时政坛的重要人物庾亮，也是清谈的领袖。甚至晋元帝与明帝，也是崇尚玄虚的人物。至于依旧纵诞的人物，人数也不少，如阮瞻、王澄、谢鲲、胡毋辅之、阮脩、毕卓、王尼、羊曼、庾散、王敦、周顛等等，其中象王澄、王敦、周顛诸人，还位居势要。他们纵酒裸饮，醉心女色等等。如果我们看看当时江左的内外形势，我们就会惊异的发现，他们怎么能在那样危急、动荡的环境里清谈与任诞？这只有一种解释，那便是他们在西晋养成的生活方式实在是难以改变的，他们过江之后，只要还有可能，便会恢复他们以往的生活方式。他们虽然曾为国破家亡而悽怆怅惘，但却没有悲歌慷慨的情怀、没有恢复中原的那种豪情壮志。而这一点，正是他们不久产生的偏安江南一隅的心态的基础。

于是，待到江左政权稍为稳固，偏安局而形成之后，偏安心态

便因之而起,而且迅速得到发展,成为东晋士人心态之一主要趋势。东晋一朝,并没有形成一种举国一致的北伐恢复中原的意志,中间虽有庾亮兄弟、殷浩、桓温、谢玄的几次北伐,但都以失败告终。失败的原因固甚多,但偏安心态的影响却是一个主要原因。北伐者不惟未得到支持,而且往往受到非议。庾亮北伐时,蔡谟就上疏反对,还得到多数人的附和。殷浩北伐,王羲之亦论其不可,致书殷浩,加以阻止。殷浩北伐失败、复图再举时,羲之又遗浩书,劝其放弃淮水流域,退守长江。后来桓温北伐,孙绰上疏反对,这疏最为生动地反映出东晋士人的偏安心境:

植根于江外数十年矣,一朝拔之,顿驱踬于空荒之地,提挈万里,逾险浮深,离坟墓,弃生业,富者无三年之粮,贫者无一餐之饭,田宅不可复售,舟车无从而得。捨安乐之国,适习乱之乡,出必安之地,就累卵之危,将顿仆道途,飘溺江川,仅有达者。(《孙廷尉集》)

为什么愿意偏安江左?因为南渡一代的悽惻怅惘已成过去,一切都习惯了,田宅舟车、生业坟墓、都安顿在了江南。北方既无力统一南方,南方也无力统一北方,虽政局始终动荡不定,但南北割据已成定局。这样的局面有利于追求安宁、追求平静。于是走向内心,去寻求另一个广阔天地,去寻找精神的慰藉。终江左百年,未离这种境界。

—

东晋中期以后,士人的人生理想转向追求宁静、闲逸,追求一种脱俗的潇洒风神。西晋时期那种歌钟宴饮,对弄婢妾的风气是从士人的生活中消退尽光华了。他们不再以此为荣。他们也宴饮、但已去掉喧哗;他们也携妓东山,但已经带上了名士情趣。他们的生

活趣味是转移了，从物欲的满足，转向了重和平宁静心境的追求。这时在会稽一带，聚集着一批著名的士人，王、谢家族之外，戴逵、许询、殷融、郗超、孙绰、李充、桓伊；名僧如支遁、白道猷等等，都在这一带活动、交往，不少人有家园在这里，如许询、家于会稽属县萧山北幹园，郗愔居于馀姚之罗壁山，支道林居于新昌之东岬山。有不少著名士人都曾任会稽郡的地方长官，成为这一地区士人交往的核心，如王羲之、王凝之、王荟、王述、王愉、纪瞻、何充、郗愔、谢玄、谢琰等人，都曾任过会稽内史。这时士人们的交往的主要内容，一是清谈，包括谈玄和谈论佛理；一是山水游处，这一点我们后面还将详谈；另一便是诗文、音乐、书法、绘画的往还；最后一点便是养生。王、谢子弟与人交往、这方面特别明显。王羲之《与谢安书》云：

复与君此章草，所得极不为少，而笔至恶，殊不称意。（《王右军集》卷一）

羲之与他人书：

画又精妙，甚可观也。彼有能画者不？欲摹取，当可得不？须具告。（《法书要录》卷十）

乡里人择药，有发筒而得此药者，足下岂识之不？乃云服之令人仙，不知谁能试者？（《王右军集》卷二）

比者悠悠，如何可言！吾服食久，犹为劣劣，大都比之年时为复可耳。足下保爱为上，临书但有惆怅。（同上，卷一）

吾笃喜种果，今在田里，惟以此为事。（《法书要录》卷十）

荷花想已残，处此过四夏，到彼亦屡，而独不见其盛时，是亦可讶，岂亦有缘耶。敝宇今岁植得千叶者数盆，亦便发花，相继不绝。今已开二十馀枝矣，颇有可观，恨不与长者同赏。（《王右军集》卷二）

从这些书信里,我们可以看到他日常生活的情形,也可以看到他的内心世界的大致风貌。他不是一个没有功名心的人,但向往于闲逸的生活远胜于他的功名欲望。在给谢万的信里他说:

倾东游还,修植桑果。今盛敷荣,率诸子,抱弱孙,游观其间,有一味之甘,割而分之,以娱目前。虽植德无殊邈,犹欲教养子孙以敦厚退让。戒以轻薄,庶令举策数马,仿佛万石之风。君谓此何如?比当与安石东游山海,并行田视地利,颐养闲旷。衣食之余,欲与亲知时共欢宴,虽不能兴言高咏,衔杯引满;语田里所行,故以为抚掌之资,其为得意,可胜言耶!(卷一)

他是把趣味转到和平宁静的田园生活中来了。书法、绘画、林园之爱好,都是他的崇尚高雅飘逸的人生境界的一种表现。他的书法风格很好地反映了这一点。唐人李嗣真论其草行杂体,谓:“如清风出袖,明月入怀。”(《后书品》、《说郛》卷八十七)唐太宗论王羲之书法风格,谓其“烟霏露结,状若断而还连;凤翥龙蟠,势如斜而反直”(《晋书·王羲之传论》)。王羲之的书法,确有一种潇洒飘逸之神韵,仿佛注入了江南山水之灵气,流露出他的人生情趣。他的儿子徽之,也是一位追求潇洒闲逸、自然雅趣的人。他喜欢竹林,所到之处,便命人种竹。有一次他经过吴中,听说有一士人家中有美竹,便想前往观看。主人早闻他的大名,洒扫坐待、恭敬迎接。他却迳到竹林之下,啸咏自若、旁若无人。他这行为,纯是一种自我的精神满足,别无他求,既非关钱财,也非纵欲。也是这位王子猷,还有一个雪夜访戴的故事:

王子猷居山阴,夜大雪,眠觉,开室,命酌酒。四望皎然,因起彷徨,咏左思《招隐诗》。忽忆戴安道,时戴在剡,即便夜乘小船就之。经宿方至,造门不前而返。人问其故,王曰:“吾本乘兴而行,兴尽而返,何必见戴?”(《世说新语·任诞》)

这也仍然是精神的自我满足，是纯情的。这种精神满足一般具有诗意的特点。王子猷另一个故事表现这种诗意特点更为典型。有一次他应召赴京师，经青溪侧，桓伊从岸上过，他便请人让桓伊为他吹笛。桓伊是一位吹笛的能手，是左将军，当时已经显贵，对这一不大合乎情理的请求，也居然答应了，下车为吹三调，吹毕，不交一言而去。这实在是一个不可思议的故事。王子猷言之，他是出于欣赏美妙笛声的愿望，并未考虑礼节等等世俗的问题，他是纯情的。自桓伊言之，他只是为了满足子猷听笛的愿望，也并未考虑身份与名位等问题。双方都在一种洒脱的风度里，以笛声交往。徽之是一位好声色的人，但由于他上述这些爱好与行为，便给人留下了纯情的风流潇洒的美名。留下了反映着士人高雅脱俗风度的情趣。这情趣，正是这时的名士们培植起来，注定要成为中国士人的传统性格的主要内容的。

这时的许多士人，大都有一种雅趣，也可以说是癖好，如王羲之喜欢鹅；张湛喜欢在斋前种松柏、养鸕鶿；袁山松出游，好令左右作挽歌；支道林喜欢养马，不是为了骑射，而是为了赏其神情骏逸。支道林还喜欢养鹤。戴逵也是一位性情高洁、追寻高雅情趣的人。他善书，唐人张怀瓘《书断》谓其“文既奇丽，书亦妙绝”（卷二，《说郭》卷八十七）。他又善画，南齐谢赫《古画品录》列戴逵画为第三品，谓其“情韵连绵，风趣巧拔”。他还善弹琴，且喜欢与人谈论琴艺。《世说新语·栖逸》注引《续晋阳秋》：“逵不乐当世，以琴书自娱，隐会稽剡山。”同书《雅量》谓：“戴公从东出，谢太傅往看之。谢本轻戴，见但与论琴书。戴既无吝色，而谈琴书愈妙。谢悠然知其量。”安道隐于剡山，“从东出”，指从剡山至当时之都城建康，^⑤其时谢安正在朝廷任要职，先是为尚书仆射，后至司徒。一为其时之朝廷重镇，一为著名之隐士，竟然由于讨论琴书而从不了解到感情

相通,可见其时士人情趣之归著点。安道著有《琴赞》,谓:“至人托玩,导德宣情,微旨虚远,感物悟灵。”至人,是庄子所向往的最高人生境界,是一种物我两忘,达到心斋境界的理想人格。安道之乐于琴艺,是与他追求的人生境界一致的,所以他说是琴可以感物悟灵。在《离兴赋》里,他说:“挟鸣琴于林下,理纤纶于长浦。”琴是他隐逸生活的一部分。据檀道鸾《续晋阳秋》的记载,谢安也是一位深通音乐的人。谢鲲的儿子谢尚,亦善音乐,且能舞。有一次,他还在王导的宾客之前,忘情作鸕鹚舞。谢安喜欢音乐,有丧期间也不废伎乐,王坦之劝阻他,他便回信说:

知君思相爱惜之至。仆所求者声,谓称情义,无所不可为,聊复以自娱耳。若繁轨迹,崇世教,非所拟议,亦非所屑。常谓君粗得鄙趣者,犹未悟之濠上邪! (《晋书·王坦之传》)

目的是称情自娱,其余的都可不去管它。王濛能书善画,唐人张彦远《名画记》谓其“书比虞、翼,丹青甚妙。颇希高远”。虞,是王虞,羲之的叔父,是一位书画兼擅的人。张怀瓘《书断》引《尚书故实》谓:“(虞)尝谓右军曰:‘吾诸事不足法,唯书画可法。’晋明帝师其画,王右军学其书。”(《说郛》卷八十七)翼,是庾翼。他也擅书,齐人王僧虔说庾翼生时书法与羲之齐名(见其《能书录》)。王氏一族,当时能书的还有洽、恬、珉、导、献之、玄之、徽之、荟等人。郗愔、郗超、庾亮,也都在书法上甚有声望。东晋在中国书法史上,可以称得上是一个辉煌的时代。

可以说,琴棋书画,中国士人用来表现自己特出的文化素养的生活方式,在东晋士人的生活中已具规模了。他们爱竹、爱松柏、爱鹤、爱山水与园林,也和他们爱琴棋书画一样,是他们的生活内容,生活方式,也是生活情趣。这样的生活内容、生活方式、生活情趣,与西晋士人的耽于物质享乐的生活方式、生活内容、生活情趣是很

不相同的。它更切近于老、庄的泯于自然与佛教的虚心静照,更适合于偏安山水明秀的江南一隅的心境。是偏安的政局,是江南的山水,也是士人们特有的文化环境把他们引向了这样一个充满艺术氛围与感情韵味的人生境界里。就人生境界言,他们为后来的士人指示了一个安宁却又狭小的生活天地;就艺术而言,他们却是为后来的士人创造了一种文化模式。这种文化模式的基本格调,便是高雅脱俗、优游闲适而又情韵无穷。就这一点而言,东晋士人在文艺思想史上,实在是做了一件划时代的大事,这样高雅的情趣格调,成为后来士人的一种主要审美情趣,贯串于整个士人文化里。这一点,恐怕他们当初是没有料到的吧!

二

自从刘勰说:“江左篇咏,溺乎玄风,嗤笑徇务之志,崇盛忘机之谈”,“自中朝贵玄,江左称盛,因谈馀气,流成文体,是以世极迅速,而辞意夷泰,诗必柱下之旨归、赋乃漆园之义疏。”(《文心雕龙》明诗篇、时序篇)钟嵘说:“永嘉时,贵黄、老,稍尚虚谈,于时篇什,理过其辞,淡乎寡味。爰及江表,微波尚传。孙绰、许询、桓、庾诸公诗,皆平典似《道德论》,建安风力尽矣。”(《诗品序》)这以后,论者便把玄言看作东晋诗赋的主要特征。其实,这是不确的、不惟对赋的评论不公平,对诗的评论也失之片面。而更重要的一点,是在这一评论后面,掩盖了一个十分重要的事实,这就是山水审美情趣在这时的士人中有很充分的发展。

山水能够造就山水欣赏者,山水的美能够培养出山水审美情趣,这一点,似乎未尝为治文学思想史者所充分认识。

中国士人山水审美趣味的基本格调,应该说是在东晋奠定了的。

是江南山水的独特风貌造就了东晋士人的山水审美趣味。当时的著名士人、大多活动于从首都建康南到会稽、永嘉，西南至浔阳一带，相当于现在的南京南至绍兴、温州，西南至九江。这一地域内，有中国最秀丽的山川。他们聚会最多的地方，是会稽。晋时的会稽辖县十：山阴、上虞、余姚、句章、鄞、鄮、始宁、剡、永兴、诸暨。境内会稽山东连宛委、秦望、天柱诸山，为山水绝美之地。这一带的山川，峰峦叠翠，碧水澄潭，云遮雾绕，明秀中蕴含灵气，引人遐想。我们可以抄录一点有关记载在下面：

嵎山与嵛山接。二山虽曰异县，而峰岭相连。其间倾涧怀烟，泉谿引雾，吹哇风馨，触岫延赏，是以王元琳谓之神明境。（《水经注》卷四十浙水注）

自上虞七十里至溪口，从溪口随江上数十里，两岸峻壁，乘高临水，深林茂竹，表里辉映，名为嵎嵛，奔濑迅湍，以至剡也。（《嘉泰会稽志》卷九）

戴公山，……多茂林丛竹，又有清流激湍，丹崖苍石，互相映带。（《剡录》）

谢岩山，……山隩深峭，被以荆榛。巨涧奔激，清湍崩石，映带左右，入于溪下，为三坠岭，俯视深川，绀碧一色。（《嵛县志》卷一引同治志）

剡溪东北注入上虞，为曹娥江。嵎嵛二山之峡为溪口。剡之四乡，山围平野，溪行其中，至嵛山，清枫岭相向壁立，愈近而嵛山回峦于下，若遮若护，舟行自二三里外望之，恍不知水从何出。……旧录所谓苍岸壁立，下束清流是也。（同上）

东有四明山，千岗万崖，巍与天敌……又东为丹池山，积翠飘渺，云霞所兴。（《剡录》）

东山岿然特立于众峰间，拱揖蔽亏，如鸾鹤飞舞；林谷深

蔚，望不可见。逮至山下，于千峰掩抱间得微径，循石路而上，今为国庆禅院，乃太傅旧宅。绝顶有谢公调马路，白云、明月二堂遗址。至此，山川始轩豁呈露，万峰林立，下视烟海渺然，天水相接，盖万里云景也。（宋王铨《东山记》，乾隆刊本《绍兴府志》卷五引）

最秀丽的去处是剡中一带，东晋士人发现的此一处佳山水，不知使多少后来士人为之陶醉，为之留连忘返。唐人裴通《金庭观晋右军书楼墨池记》谓：“越中山水奇丽，剡为最；剡中山水奇丽，金庭洞天为最，……谷抱山阙，云重烟峦，回互万变，清和一气。”（《嵊县志》引）这“清和一气”，可谓说尽剡中山川之神韵。凡有诗文，大抵皆从明秀清新这一角度写剡中山水：

鸣棹下东阳，回舟入剡乡。青山行不尽，绿水去何长。……
（崔颢《舟行入剡诗》）

借问剡中道，东南指越乡。舟从广陵去，水入会稽长。竹色溪下绿，荷花镜里香。辞君向天姥，拂石卧秋霜。（李白《别储邕之剡中》，《李太白全集》卷十五）

忽思剡溪去，水石远清妙。……猿近天上啼，人移月边棹。
（李白《经乱后将避地剡中，留赠崔宣城》，司上书卷十二）

遥闻会稽美，一弄耶溪水。万壑与千岩，峥嵘镜湖里。秀色不可名，清辉满江城，人游月边去，舟在空中行。（李白《送王屋山人魏万还王屋》，同上书卷十六）

一十八里春风城郭，触处争新；二十七乡暮雨溪山，望中发秀。（王十朋《剡溪春色赋》，《嵊县志》卷二十四引）

会稽境特多名山水，潭壑镜澈，清流贯注，惟剡溪有之。……是溪也，朱放谓之剡江，诗曰：“月上沃洲山上，人归剡县江边。”李端谓之戴家溪，诗曰：“戴家溪北住，雪后去相寻。”

方干谓之戴湾，诗曰：“戴湾冲濑片帆风，高枕微吟到剡中。”……齐唐谓之戴逵滩，诗曰：“春风深藏嵎浦笛，夜猿孤响戴逵滩。”（《剡录》引《会稽郡记》）

上引这些诗文，着力要表现的是会稽山水的温润明秀。山是苍翠深蔚、云遮雾绕；水是澄碧明净，纤徐潺缓。这正是这一带山水给人最深刻的印象之处。如果我们从另外的角度说，那就是会稽一带的山水给了人以温润明秀的美的熏陶。长期生活在这样的山川秀色中，感情与性格是会受到影响的。我们必得承认文化史上一个最基本的事实：文化的地域色彩，正是它生命力的表现最为强烈的地方。文学流派、绘画流派等等，他们的形成，常常与地域有关。这其中不同地域的文化环境因素，当然起着作用，但也无可否认与自然环境有关系。所谓“一方山水养一方人”，就包含着自然环境对于人的气质的影响。在交往不很频繁在古代，北人粗犷强悍而南人精明细腻，不同的自然地理因素应该说是一个十分重要的原因。何以自然风貌能够给予人的气质以如此巨大的影响？原因可能是多方面的，如生活条件、和这些条件所造成的生活方式等。《淮南子·地形训》提到不同地域的人的不同气质，谓：“土地各以其类生，是故山气多男，泽气多女，障气多暗，风气多聋，林气多癯，木气多伛，岸下气多肿，石气多力，险阻气多瘠，暑气多天，寒气多寿，谷气多痺，丘气多狂，衍气多仁，陵气多贪，轻土多利，重土多迟，清水音小，浊水音大，湍水人轻，迟水人重，中土多圣人，皆象其气，皆应其类。”又说：“东方川谷之所注，日月之所出，其人兑形、小头、隆鼻、大口、高肩、企行，窍通于目，筋气属焉，苍色，主肝，长大早知而不寿。其地宜麦，多虎豹。南方阳气之所积，暑湿居之，其人脩形、兑上、大口、决眦、窍通于耳，血脉属焉，赤色，主心，早壮而夭。其地宜稻，多兕象。西方高土，川谷出焉，日月入焉，其人未倭、脩颈、印行，窍通于

鼻，皮革属焉，白色，主肺，勇敢不仁。其地宜黍，多旄犀。北方幽晦不明，天之所闭也，寒水之所积也，蝮虫之所伏也。其人翕形、短颈、大肩、下尻，窍通于阴，骨干属焉，黑色，主肾。其人蠢愚，禽兽而寿。其地宜菽，多犬马。中央四达，风气之所通，雨露之所会也，其人大面、短颐、美须、恶肥，窍通于口，肌肉属焉，黄色，主胃，慧圣而好治。其地宜禾，多牛羊及六畜。”这是中国典籍里目前能够看到的最全面论述不同地域人的不同气质的文字。这些论述，是建立在气、五行的理论基础上的，带着不少推论的而不是实证的成份。但是它却提供了一些思考问题的线索。它提到不同的地貌、物产、气候与人的肌体、健康状况和气质的关系。究竟应该如何看待这些问题，这是属于人类学的问题，这里不拟深究。这里要讨论的，是自然风貌影响人的审美情趣的问题。人与山川的相感，在中国传统的哲学思想里可以找到理论上的依据。在中国的传统哲学里，万物都是一气所生，是可以相通相感的。这一点我们在上一章中谈到物感说时已经述及。这是从哲学的层次上说的。从实践的层次上说，不同的自然风貌无疑给人以不同的感受。江南的淅淅春雨与北方广漠的风沙，当然带来不同的心境。长期生活于明山净水之间，无数次领略过杏花春雨江南的景色，无数次领略过莺飞草长的南国韵味的人，与长年生活于白山黑水间的人，性格气质当然不同，情趣也不同。不同的景色，事实上是一次次地在记忆里印上画面，长期的积淀，自然画面的美的类型便在记忆里形成了一种讯息定向。这种讯息定向在审美过程中以经验的形式出现，成为审美判断的基础。换句话说，左右着审美趣味。这就是为什么江南民歌的格调明快，巴蜀的竹枝词悲怆，陕北的民歌粗犷高亢的重要原因。会稽山水在东晋士人审美趣味的形成上起着重要作用，殆无疑义。

事实上，有一些材料可以帮助我们认识他们接受会稽山水美

的熏陶的过程：

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。”

道一道人好整饰音辞，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，一公曰：“风霜固所不论，乃先集其惨澹。郊邑正自飘瞥、林岫便已皓然。”

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。”

王司州至吴兴印渚中看，叹曰：“非唯使人心情开涤，亦觉日月清朗。”（以上均引自《世说新语·言语》）

这几个例子说明，会稽山水以其情韵打动他们的情怀。一、二两例，“千岩竞秀，万壑争流”，“林岫皓然”的景色，他们都是从审美的角度说的。前者回答会稽山川美在何处，谓美在山山秀色，美在山山有奔流溪水。而此山山秀色、山山流泉的景色，又加之以草木蒙笼，这正是江南山水明秀格调的神韵之所在。顾恺之接受的正是这样的美的感动。后者回答一路经历之询问，把情思落在林岫皓然上，风霜之苦辛不在念中，为之感动的是景色之美。三、四两例则更清楚的说明会稽山水所引起的美的感动。三例子敬《杂帖》原作“镜湖澄澈，清流写注，山水之美，使人应接不暇”。^⑥具体的说这美的景色仍然是明秀一类。四例则说明景色之美使心境为之清爽又反过来觉得景色清朗。这样的一次次的美的感动，一次次地明秀的美的境界的熏陶，便在他们的感情世界里留下了深深的印记，形成了我们前面说过的审美的讯息定向。东晋士人的趋于崇尚明秀的美的审美趣味，大概就是在这样的环境里形成的吧！

在这时的诗里，山水的描写还没有大量出现。可以说，山水的审美情趣的形成在前，而山水诗的发展在后。山水审美情趣的形

成,乃是山水诗发展的基础。即使这样,这时也还仍然有一些描写山水景色的很好的诗。现在留下来最有名的是《兰亭诗》和湛方生的一些作品。

关于《兰亭诗》的种种问题,我在《玄学与魏晋士人心态》一书中已论及,此处不拟重复。这里只是把涉及山水描写的部分及其意义作一介绍。谢万《兰亭诗》:

肆眺崇阿,寓目高林。青萝翳岫,修竹冠岑;谷流清响,条鼓鸣音;玄赜吐润,飞雾成阴。(《兰亭考》,卷一)

孙统《兰亭诗》:

地主观山水,仰寻幽人踪。回沼激中逵,疏竹间修桐。因流转轻觴,冷风飘落松。时禽吟长涧,万籁吹连峰。(同上书)

王彬之《兰亭诗》:

丹崖竦立,葩藻暎林,渌水扬波,载浮载沉。(同上书)

从这些极简略的描写中,我们可以看到贯串于其中的正是一种崇尚明秀自然的审美情趣。湛方生有关山水的描写也有这种情趣。

《还都帆诗》:

高岳万丈峻,长湖千里清,白沙净川路,林松冬夏青。(《晋诗》卷十五)

《天晴诗》:

落帆修江渚,悠悠极长晷;清气朗山壑、千里遥相见。(同上)

虽然湛方生写的是浔阳山水(也是其时士人之主要聚集地),但以明秀评价山水则一。可以说,这时的士人,是向往于明秀清幽的美的。湛方生《后斋诗》:“茂草笼庭,滋兰拂牖。”正是这种美。他们也造园,把他们的审美情趣融入生活环境中。关于王、谢园林,现在已难确知其风貌,然从王羲之的书信里,可知其中有林木果树,流水

亭构。现在留下来一则其时造园的记载，是康僧渊的。他是与名士交往的著名僧人。《世说新语·栖逸》：

康僧渊在豫章，去郊数十里，立精舍。旁连岭，带长川，芳林列于轩庭，清流激于堂宇。

是在园内广植林木，引来流水，创造的仍然是清幽的环境。中国的园林艺术从一开始便是崇自然，去雕饰，不能不说与东晋士人形成的山水审美情趣有关。

崇尚明秀的美的审美情趣，如何反映在文学理论上，这时没有系统的表述，唯一一处提及的地方，在孙绰的诗里。《答许询诗》：

贻我新诗，韵灵旨清、粲如挥锦、琅若叩琼。（《文馆词林》卷一百五十七）

挥锦，状其明丽；叩琼，状其清冷。韵灵，是韵清冷也就是后面说的“琅若叩琼”的意思^⑦。旨清，指情思清明。孙绰正是用明秀类型的审美标准赞赏许询的诗的。他赞美人的风神，也用“韵冷”这个标准，如《赠温峤诗》赞温峤：“质疑韵令。”令通冷。韵冷，也是情韵清冷的意思。

崇尚明秀的美，高雅的生活情趣，在偏安的政局里产生，在士族闲适、富裕的庄园生活中得到培育，为中国士文化奠定了一个非常重要的基础，当然也为后来的士人生活方式、生活情趣构筑了一个基本框架。而这一点对于文学思想史、以至文艺思想史来说，都是非常重要的。后来的山水诗、山水画的发展，都与此有甚深的关系。

第二节 玄、佛合流与以玄理入诗

从文学思想史的角度考察，在诗歌领域内，东晋有过一股以理代情、一反建安以来诗歌发展趋向的思潮。这就是通常所说的玄言

诗的创作倾向。对于这样一种文学思潮,需要做具体的分析。其来也有因,其所蕴含,丰富而复杂,与其把它看作文学思想发展过程的一种反复,不如把它看作这个发展过程的自我完善的一种必然现象。

玄言诗创作思潮的出现,乃是此时士人生活情趣变化的一个侧面的反映。

—

东晋初期,玄谈之风沿袭中朝而来,论题大多亦为中朝所已谈论者,如《世说新语·文学》所说:

旧云:王丞相过江,止道声无哀乐、养生、言尽意三理而已。然宛转关生,无所不入。

就是说,玄谈的中心义理是围绕上述三个问题展开的,由这三个主要论题,引申出其它的许多论题。大约在过江的二十来年里,玄谈的内容似未有大的变化,在义理探讨上未见发展而在技巧上则趋于艺术化,重语言,重音韵,重美的感知。但是,在谈论老、庄玄理的同时,加进了佛理的谈论。当时来到江左传播佛理的,有许多重要僧人,如康僧渊、支度敏、康法畅、竺道潜、于法兰、于法开、支遁等。许多重要的士人,与名僧都有交往,如王导、庾亮、周顛、谢琨、王濛、王洽、刘恢、谢安、王羲之、戴逵、顾恺之、许询、孙绰、郝超、王脩、王坦之、谢朗、袁宏、殷浩等人就是。随着佛学在江左的迅速发展,佛理便渐渐取代老、庄义理而进入谈座。名士与僧人谈论玄理的记载很多,如:

支道林、许、谢盛德,共集王家。王顾谓诸人:“今日可谓彦会,时既不可留,此集固亦难常。当共言咏,以写其怀。”许便问主人有《庄子》不?正得《渔父》一篇。谢看题,便各使四座通,

作七百许语，叙致精丽，才藻奇拔，众咸称善。于是四座各言怀毕。谢问曰：“卿等尽不？”皆曰：“今日之言，才不自竭。”谢后粗难，因自叙其意，作万余语，才峰秀逸。既自难于，加意气拟托，萧然自得，四座莫不灰心。支谓谢曰：“君一往奔诣，故复自佳耳。”（《世说新语·文学》）

支道林、许询、谢安这次在王濛家的玄谈，是谈《庄子》。虽未言明是否杂入佛理，然支道林在白马寺释《庄子》逍遥义，已杂入佛理。且彼时因论逍遥义而名声大震，则此次之以七百余言释《渔父》，当亦以佛释庄而无疑。另一则关于支道林论逍遥义的记载亦见于《世说·文学》：

王逸少作会稽，初至，支道林在焉。孙兴公谓王曰：“支道林拔新领异，胸怀所及，乃自佳，卿欲见不？”王本自有一往俊气，殊自轻之。后孙与支共载往王许，王都领域，不与交言。须臾支退，后正值王当行，车已在门。支语王曰：“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。

这是又一次的论逍遥义。其时名僧与名士的交往、大多从谈论玄理开始，继而及于佛理。这或者正是当时弘扬佛理的一种手段。《世说新语·文学》：

康僧渊初过江，未有知者，恒周旋市肆，乞索以自营。忽往殷渊源许，值盛有宾客，殷使坐，粗与寒温，遂及义理。语言辞旨，曾无愧色。领略粗举，一往参诣。由是知之。

玄学名士与名僧清谈有时就在佛寺进行。《世说·文学》：

许掾年少时，人以比王荀子，许大不平。时诸人士并在会稽西寺讲，王亦在焉。许意甚忿，便往西寺与王论理，共决优劣。苦相折挫，王遂大屈。许复执王理，王执许理，更相覆疏，

王复屈。许谓支法师曰：“弟子向语何似？”支从容曰：“君语佳则佳矣，何至相苦邪？岂是求理中之谈哉！”

这一次的谈论内容是玄理还是佛理，已不能确知，从许询与王脩的谈论情形看，似为玄理。然支遁的话语，则显然是以佛家的无争的态度对待许、王二人的谈论的。就是说，在东晋士人谈玄时，事实上玄、佛二家思想在谈论过程中已经很自然的互相渗透、不知不觉的在融合着。名僧能谈玄理，名士能谈佛理：

殷、谢诸人共集。谢因问殷：“眼往属万形、万形来属眼不？”（《世说·文学》）

刘孝标注此，谓“谢有问，殷无答，疑阙文”。但从这一问中，已可知所论集中在佛理上。刘注引《成实论》：“眼识不待到而知虚尘，假空与明，故得见色。若眼到色到，色间则无空明。如眼触目，则不能见彼。当知眼识不到而知。”名士谈佛理的记载还不少，殷浩、孙绰、郗超，都是对佛理深有研究的人。殷浩曾研读《维摩经》和大小《般若经》，而他的专长，又在《老》《庄》《易》。孙绰著有《道贤论》、《喻道论》等重要著作，而他原本又是玄学名士。到东晋后期，士人谈论的内容，则主要是佛理了，特别是以庐山为中心的一群士人的活动。

无论是谈玄还是谈佛理，大多涉及形而上的种种问题，玄学固不待言、就谈佛理而言，从留下来的材料看，当时谈及的问题，如支遁的《即色游玄论》、孙绰《喻道论》、大小《般若经》，亦多充满着思辩的色彩。理智的思索与感情的体认共同存在于此时士人的生活之中，成为他们生活的一种需要。加之他们的生活方式已经没有西晋士人那样放荡、那样世俗化，他们的情趣较为超逸，因之他们的文学天地便也转向情调较为超脱、思辩色彩较浓的领域。如同他们在生活中以谈论佛理、谈玄表现着高雅情趣一样，他们也便在诗歌创作中以谈玄、谈论佛理为高雅。这就是这时玄言诗盛行的根本原

因。可以说,玄言诗的写作,乃是实生活中谈玄、谈佛理的一种方式。以往把玄言诗完全归之于老、庄是不确的。自刘勰论江左文风,说过“诗必柱下之旨归,赋乃漆园之义疏”之后,论者便一直把东晋玄言诗的内容归之于论老、庄义理。其实,其时之玄言诗,不仅谈老、庄,也谈佛。似乎应该这样理解:玄言,就是深奥之言。玄言诗,是指那些抽象谈论义理的诗,它不只是一个老、庄玄言的概念。不能把玄言诗只理解为谈玄学的诗。

二

在谈论玄言诗之前,应该先来略说由山水而入玄言的诗。

《世说新语·容止》刘注引孙绰《庾亮碑》:“公雅好所适、常在尘垢之外。虽柔心应世,螭屈其迹,而方寸湛然,固以玄对山水。”“玄”指玄心,也就是道心,就是这里所说的常在尘垢之外的湛然之心。前面提到,东晋士人在会稽的山川之美中培养了自己的山水审美趣味,他们的偏安心态与会稽的宁静明秀的山川之美一拍即合。这是从审美情趣上说的。如果从他们对待山水的态度说,则他们既是审美的需要,又是借山水以悟道。他们的探讨玄理与佛理,从本质上说,是寻求一种摆脱尘网的境界,而山水,正是这种人生境界的最合适的提供者。以玄对山水,就是以超脱尘垢之心对山水,从中悟道。

正是在这一点上,这时出现了既写山水又涉玄思,面对山水,进入玄思的诗。这方面的代表作是兰亭诗。

兰亭诗,除了极少数纯写山水的美的感受之外,大多数借山水抒发人生的感慨,在山川游赏中体认玄理:

相与欣佳节、率尔同褰裳。薄云罗物景,微风扇轻航。醇醪陶元府,兀若游羲唐。万殊混一象,安复觉彭殤。(谢安《兰

亭诗》，《兰亭考》卷一）

茫茫大造，万化齐轨。罔悟玄同，竟标异旨，平勃运谋，黄绮隐几，凡我仰希，期山期水。（孙统《兰亭诗》，同上书）

上首在暮春阳和的景色中，在薄云微风、佳节美酒的感觉里，领悟万物混一、本无差别的哲理。这正是庄子的泯于自然的人生境界。下首谓宇宙万物，本自齐一，成败盈亏，均无意义，己之志向，则在于山水，于山水中悟万化齐轨之道理。王羲之《兰亭诗》：

仰眺碧天际，俯瞰绿水滨。寥朗无厓观，寓目理自陈。大矣造化功，万殊靡不均。群籁虽参差，适我无非亲。（同上书）

谢绎《兰亭诗》：

纵畅任所适，回波萦游鳞。千载同一朝，沐浴陶清尘。

（《兰亭考》卷一）

王诗由寓目眼前景色而体认宇宙之无穷，悟造化之于万物，雨露同沾，原无偏颇，万物既齐一，则群籁虽参差，无一非可悦可喜。盖由山水而进入物我混一之心境，山水与人，在物我齐一的心境中相感相通。谢诗同样体认物我之齐一，而更从时间上说，谓非唯无彼我，且无所谓古今。

《兰亭诗》中的不少篇，由寓目山水，而直接进入玄理之思索，诗并未写山水，只写玄思。而此玄思，实发原于山水之感发，如：

抱心域表，寥寥运迈。理感则一，冥然玄会。（庾友，同上书）

先师有冥藏，安用羈世罗。未若保冲真，齐契箕山阿。（王徽之，同上书）

去来悠悠子，披褐良足钦。超迹修独往，元契齐古今。（王涣之，同上书）

王羲之《兰亭序》，孙绰《兰亭后序》，都说明着由山水感发而悟玄理

这样一种心境。羲之《序》所表达之情怀较为复杂，既感人生之匆匆，觉万物齐一之非真，于生死之事感慨系之。而其兰亭诗则是面对山水，委运任化。可以看出来，兰亭宴集之时，情怀之复杂更替。孙绰《后序》，很好地说明了这种复杂更替的心境的历程：

古人以水喻性，有旨哉！非以淳之则清，淆之则浊耶！故振辔于朝市，则充屈之心生；闲步于林野，则寥落之意兴。仰瞻羲唐，邈然运矣；近咏台阁，顾探增怀。聊于曖昧之中，期乎紫拂之道。

暮春之始，褰于南涧之滨。高岭千寻，长湖万顷。乃藉芳草，鉴清流，览卉物，观鱼鸟，具类同荣，资生咸畅。于是和以醇醪，齐以达观，快然兀矣，复觉鹏鹑之二物哉！

耀灵纵辔，急景西迈，乐与时去，悲亦系之，往复推移，新故更换，今日之迹，明旦陈矣。感诗人之致兴，谅歌咏之有由。
（《兰亭考》卷一）

先是齐以达观，觉万物之一体；继而“悲亦系之”，感人生之实亦匆匆。这大概就是兰亭之会的与会者共同的复杂心境吧！

但是，无论如何，兰亭之会是有力的说明了由山水而玄思这样一个事实，说明着玄言诗与山水的深切关系了。

三

当然，也有并非由山水引起的玄言诗。这类诗既涉老、庄，亦涉佛理。有的是复述老、庄思想，如：

遗荣荣在，外身身全。卓哉先师，修德就闲。（孙绰《答许询诗》）

《老子》第七章：“是以圣人后其身而身先、外其身而身存。”《庄子·天地》：“天下无道，则修德就闲。”绰诗只是老、庄思想的表达而已。

绰诗又有：“野马闲于羈，泽雉屈于樊，神王自有所，何为人世间。”这来自《庄子·养生主》。“利交甘绝，仰违玄旨。君子淡亲，湛若澄水。余与吾生、相忘隐几。泰不期显，在悴通否。”（王胡之《答谢安诗》，《晋诗》卷十二）这一首引了《庄子·齐物论》南郭子綦隐几而坐，我与我相忘的一段论述。有的虽未引老、庄，但思想显然属于老、庄的，如：

神齐玄一，形寄为两。苟体理分，动寂忘象。（王胡之《赠庾翼诗》，同上书）

浩浩元化，五运迭送，昏明相错，否泰时用，数钟大过，乾象摧株。惠怀凌搏，神奎不控。（孙绰《与庾冰诗》，《文馆词林》卷一百五十七）

仰观大造，俯览时物；机过患生，庾吉凶相拂；智以利昏，识由情屈；野有寒枯，朝有炎郁。失则震惊，得必充讫。（孙绰《答许询诗》，《文馆词林》卷一百五十七）

现在留下来的玄言诗，有相当一部分是谈论佛理的，如郗超《答傅郎诗》：

森森群象，妙归玄同。原始无滞，孰云质通。悟之斯朗，执焉则封。器乖吹万，理贯一空。（《晋诗》卷十二）

这首诗除了“器乖吹万”一句借《庄子》为喻外，都是阐述般若学一切法皆空的思想。这类诗写得最多的是支遁。支遁是一位对玄学有甚深素养的人，以玄说佛，为其所长。他的一些玄言诗，有浓厚的老、庄思想，如《咏怀诗》：

傲兀乘尸素，日往复月旋。弱丧困风波，流浪逐物迁。……苟简为我养，逍遥使我闲。寥亮心神莹，含虚映自然。寥寥沉情去，彩彩冲怀鲜。踟蹰观物象，未始见牛全。毛鳞有所贵，所贵在忘筌。（《广弘明集》卷三十）

但他也写了不少纯述佛理的诗,如《文殊师利赞》、《维摩诘赞》、《善思菩萨赞》、《法作菩萨不二入菩萨赞》、《闲首菩萨赞》、《不眇菩萨赞》、《善宿菩萨赞》、《善多菩萨赞》、《首立菩萨赞》、《咏八日诗三首》等,《善思菩萨赞》:“因华请无著,凌虚散芙蓉。能仁畅玄句,即色自然空。”《闲首菩萨赞》:“闲首齐吾我,造理因两虚。两虚似得妙,同象反入粗。何以绝尘迹,忘一归本无。”(《咏八日诗三首》见《广弘明集》卷三十,余均见《广弘明集》卷十五)这是用来表述他的即色义的,是他对般若性空观念的一种解释。慧远和他周围的人,也写了一些阐扬佛理的玄言诗。这些以阐述佛理为旨归的玄言诗,不仅说明诗被用来弘扬佛教,而且开始了中国文化史的一种重要现象,即诗进入了僧徒的生活之中。士人与僧人的诗文唱和,是中国士文化的一个重要组成部分,后来甚至出现了诗僧,这一特有文化现象的源头,恐怕就应该追溯到东晋名僧与名士交往时的诗歌创作上来。

与玄言诗有联系但也有差别的是当时出现的一些说理的诗。这些诗,不是谈玄,也不是谈佛,而是谈论一般的义理,如袁宏的《咏史》:“无名困蝼蚁、有名世所疑。中庸难为体,狂狷不及时。”(《晋诗》卷十四)王彪之《与诸兄弟方山别诗》:“脂车总驰轮,泛舟理飞棹,丝染墨悲叹,路岐杨感悼。”(《晋诗》卷十四)这可以看作是当时普遍的思辩兴趣的反映。

玄言诗的创作思潮的出现,似可作如下之解释:一是玄、佛合流,特别是佛教的盛行,把士人再一次地卷入到思辩的兴趣里。从老、庄思想说,玄言诗所表述的大多陈旧;从佛学说,则般若空观的表述常给人以新鲜之感。二是山水游观进一步进入士人生活,山水所展现的自然的生生不息的生命、所展现的自然万物的和谐的整体感,常常引起关于宇宙万物、关于生命的种种思索,与玄佛的义

理一拍即合,互相感发,产生“以玄对山水”这样一种现象,借助诗歌表现出来。三,可能是一个更复杂更深层的原因:偏安心态促使士人转向精神世界的探讨,名士与名僧的交往集中在精神世界的探讨里,而他们也都是有特殊文化素养的一群,他们的生活里需要义理,也需要音乐、书法、绘画,当然也需要文学。诗述玄理,作为交往的一种方式,自然便受到了欢迎。玄言诗既是诗,又是义理的探讨,既符合于当时的崇尚,又能表现出特殊的文化素养。它之受到普遍的重视,形成一种风尚,也就是很自然的了。

玄言诗所反映的文学思想倾向,从文学思想发展史上看,它是由情向理的偏斜。这种偏斜的出现主要的不是由于文学发展内部,而是由于外部的原因。就冲淡文学的艺术特质说,它是消极的,而从丰富文学的表现手段说,它却不无意义。

第三节 葛洪文学思想的意义

葛洪生活于两晋之交,由于他的主要活动、他的著述主要在东晋完成,所以我们把他放在东晋来介绍。洪字稚川,丹阳句容(今江苏句容县)人;生于武帝太康四年(283年),祖父葛系,吴大鸿臚;从祖葛玄,为其时之著名道士,曾受到孙权的极大尊敬。他曾师事左慈,受《太清丹经》、《九鼎丹经》、《金液丹经》,遍游名山,修道炼丹。梁陶弘景修《真诰》,说玄“善于变化”(卷十二)。在元人赵道一编修的《历代真仙体道通鉴》中,记着关于玄的许多神异故事。因他的这些灵异的法术,他被时人称为葛仙翁。《历代真仙体道通鉴》还说,玄的父亲葛孝儒,也是一位信奉道教的人物。葛洪的一生道路,与这样一个家庭的传统当有甚大之关系。

洪的父亲葛悌,以孝友闻,仕吴至会稽太守,入晋历太中大夫、邵陵太守,从葛洪在《抱朴子·外篇》“自叙”中对他为官清正的记

述看,他是一位信奉儒家道德准则的人。洪十三岁的时候,葛梯去世。洪便开始过贫困的攻读生活,“饥寒困瘁,躬执耕耨,承星履草,密勿畴垄,又累遭兵火,先人典籍荡尽,农隙之暇无所读,乃负笈徒步行借……日伐薪卖之,以给纸笔,就营田园处以柴火写书”。洪少年所学,主要是经、子。但他学习并不专一,便去从郑隐学道。隐是葛玄的弟子,洪从隐学,实际上是近乎家学之传授。但是他开始学道时,也并不专心,按他自己的话说,是并不完全了却俗情。二十一岁那年,张昌起义。昌的大将石冰,攻占扬州一带。这时,有一位名叫宋道衡的人,从石冰求为丹阳太守。做了丹阳太守之后,他便起兵攻打冰。葛洪便在道衡那里做了将兵都尉。因镇压冰的军功,洪迁了伏波将军。但是第二年,他便“投竿释甲”,往洛阳求异书,正好逢八王之乱,道阻路绝,于是便周旋于徐、豫、荆、襄、江、广数州之间大约有二年。光熙元年(306),嵇含为广州刺史,表洪为参军。洪先至广州,含未至而遇害,洪子是滞留南土,隐居于罗浮山。大约在三十岁时候,与南海太守鲍靓结识。靓是一位精通丹术与符篆的人,《云笈七签》卷一百零六《鲍靓真人传》说他曾从左慈受中部法、及三皇五岳劾召之要,能役使鬼神。靓传授给洪《三皇文》,并把女儿嫁给了他。三十二岁的时候,洪到了句容故里修道炼丹。第二年,琅琊王司马睿为丞相,广招人才,洪被辟为府掾。又两年后,当洪三十五岁时,司马睿在江东即晋王位,大加封赏。洪因伐石冰之功,封为关中侯,食句容邑二百户。也就是在这个时期,他完成了《抱朴子》内外篇的写作。外篇《自叙》说:“洪年二十余,乃计作细碎小文,妨弃功日,未若立一家之言,乃草创子书。会遇兵乱,流离播越,有所亡失,连在道路,不复投笔十余年,至建武中乃定。凡著内篇二十卷,外篇五十卷,碑颂诗赋百卷、军书檄移章表笺记三十卷,又撰俗所不列者为《神仙传》十卷,又抄五经七史百家之言兵事方伎短杂

奇要三百一十卷，别有目录。”就是说，从“投竿释甲”的二十二岁前后动笔，到成书的三十五岁左右，前后经历十余年。以后或者还曾不断修改，外篇《自叙》作于更晚，可能是晚年（外篇《自叙》提及《神仙传》，显系作于晚年）^⑧。他虽受爵封，而仍隐居句容，直至咸和初，王导才又荐洪补州主簿，转司徒掾，迁咨议参军。但不久他又归隐兰风山。且因年老，急于炼丹，闻交趾产丹砂，他便给晋成帝上疏，请为交趾勾漏令，带领子侄南下。而到广州时为广州刺史邓岳所强留，遂复入罗浮山。自此便在罗浮山炼丹，大约死于晋穆帝永和元年（345）至三年之间，享年六十三或六十五^⑨。

葛洪作为一位道教学者，无论是他的为人还是他的思想，都是一个很特异的现象，下面拟从几个方面对他作一简略述说。

一、一个与时俗异趣的人

葛洪是一位系统建立道教理论的人。他在道教史上的地位是十分重要的。这方面，非本书所拟议论。这里首先要考察的，是与他的文学思想有直接关系的他的为人问题。

他生活的两晋之交，任自然而纵诞之风极盛。他在江左活动的时候，江左也仍然沿袭中朝士风，没有根本的变化。他以一种批判的态度，对待其时之士人习尚。他是一位与其时时俗完全异趣的人。

他对汉末以来的任自然以适情的风气表示不满。他说，君子贤人，应该勤慎劳谦，而“汉之末世则异于兹，蓬发乱鬓，横挟不带，或褻衣以接人，或裸袒而箕踞。朋友之集，类味之游，莫切切进德，闾阎修业，攻过弼违，讲道精义。其相见也，不及叙离阔，问安否，宾则人门而呼奴，主则望客而唤狗。其或不尔，不成亲至，而弃之不与为党。及好会，则狐蹲牛饮，争食竞割，掣拔森折、无复廉耻，以同此者

为泰，不尔者为劣”。又说：“汉之末世，吴之晚年，……唯在于新声艳色，轻体妙手，评歌讴之清浊，理管弦之长短、相狗马之剿弩，议遨游之处所，比错涂之好恶，方雕琢之精粗，校弹棋樗蒲之巧拙，计渔猎相掊之胜负，品藻妓妾之妍蚩，指摘衣服之鄙野。”（《抱朴子》外篇《疾谬》、《崇教》）

其时是尚饮酒的，葛洪则写了《酒戒》一篇，反对纵酒。纵酒是任情之一种方式，他便从根本上反对起，反对任情而主张理智：“目之所好，不可从也；耳之所乐，不可顺也；鼻之所喜，不可任也；口之所嗜，不可随也；心之所欲，不可恣也……是以智者严隐括于性理，不肆情以逐物，检之以恬愉，增之以长算。其抑情也，剧乎堤防之备决；其御性也，过乎腐善之乘奔。”这一主张，当然是与其时重个人情性的满足的士人好尚正相反对的。因之他什么都看不惯，对其时之种种风习施加抨击：

俦类饮会，或蹲或踞，暑夏之月，露首袒体，盛务唯在搏蒲弹棋，所论极于声色之间，举口不逾绮襦纨袴之侧。

名位粗会，便背礼叛教，託云率任。才不逸伦，强为放达，以傲兀无检者为大度，以惜护节操者为涩步。（《疾谬》）

夫贵门子孙及在位之士，不惜典型，而皆科头袒体，踞见宾客，既辱天官，又移染庸民，后生晚出，彼或以轻清之资，或佻窃虚名而躬自为之，则凡夫便谓立身当世，莫此之美也。（《刺骄》）

其时因重个性、重感情，因之亦重人之风姿神态，把美貌作为衡量士人高下的一条重要标准，某某人如何如何美，常常成为士人谈论的话题。葛洪便反对以貌取人，持完全相反的观点：

人技未易知，真伪或相似。士有颜貌修丽，风表闲雅，望之溢目，接之适意，威仪如龙虎，盘旋成规矩，然心蔽神否，才无

所堪。心中所有，尽付毛肤，口不能吐片奇，笔不能属半句；入不能宰民，出不能用兵，治事则事废，衔命则辱命，动静无宜，出处莫可。（《行品》）

夫貌望丰伟者不必贤，而形器庭瘁者不必愚。（《清鉴》）
其时是尚清谈的，他便对清谈大加指摘。他反对高雅飘逸，而崇尚朴野：

洪之为人也而駸野，性钝口讷，形貌丑陋，而终不辩自矜饰也。冠履垢弊，衣或褴褛而不耻焉……洪其守常，不随世变。故邦人咸称之为抱朴之士。

洪禀性庭羸，兼之多疾，贫无车马，不堪徒行，行亦性所不好；又患弊俗舍本逐末，交游过差，故遂抚笔闲居，守静革门，而无趋所之从。至于权豪之徒，虽在密迹而莫或相识焉。衣不辟寒，室不免漏，食不充虚，名不出户，不能忧也……故巷无车马之迹，堂无异志之宾，庭可设雀罗，而机筵积尘焉。

他说他：

用不合时，行舛于世，发音则响与俗乖，抗足则迹与众违，为无金张之援，外乏弹冠之友。

他完全是一个不合时宜的人，但却是一个重实行的人。他曾学武：

少尝学射，……昔在军旅，曾手射追骑，应弦而倒，杀二贼一马，遂以得免死。又受刀楯及单刀双戟，皆有口诀要术，以待取人，乃有秘法，其巧入神。若以此道与不晓者对，便可以当全独胜，所向无前矣。晚又学七尺杖术，可以入白刃取大戟。（上均引自外篇《自叙》）

他为了留名后世，以“忝为儒者之末”，因此而用功于著子书。最重要的是他的神仙道教信仰。两晋士人，信仰道教的不少，但大抵皆慕一己之福泽长生。葛洪却是一位道教理论的认真的研究者。从

《抱朴子内篇·遐览》所记他看到的道经就在二百种左右。他是一位服食以求长生的认真的实行者，是继魏伯阳之后道教丹鼎派的集大成者，不仅从理论上论述神仙之实有，神仙之可修持而至，而且对服药、行炁、房中术均有甚深之研究。从他对炼丹服药、行炁的研究看，他对化学、医学和人体科学均有极其广博的知识。他完全是一位实行家、与东晋的名士风流，完全是两种不同类型的人物。他是一位与其时士俗异趣的非常特殊的人。

二、道与儒杂揉的思想家

在东晋，除了佛教学者的理论建树之外，应该说，葛洪是一位十分重要的思想家。

他在《抱朴子内篇·明本》中说：“道者儒之本也，儒者道之末也。”说明他自己是以道为本、以儒为辅的。从他的著述看，他在人生归宿和看待宇宙万物上，用的是道家的观点；在人伦物理上，用的是儒家的尺度。

他阐述老子的“道”：

玄者，自然之始祖而万殊之大宗也。眇昧乎其深也故能微焉；绵邈乎其远也故称妙焉。其高则冠盖乎九霄，其旷则笼罩乎八隅……夫玄道者，得之乎内，守之者外，用之者神，忘之者器，此思玄道之要言也。得之者贵，不待黄钺之威；体之者富，不须难得之货；高不可登，深不可测，乘流光，策飞景，凌六虚，贯涵溶，出乎无上，入乎无下，经乎汗漫之门，游乎窈眇之野，逍遥恍惚之中，倘佯仿佛之表，咽九华于云端，咀六气于丹霞，徘徊茫昧，翱翔希微，履略蜿蜒，践跼旋玗，此得之者也。（《抱朴子内篇·畅玄》）

玄，就是道。前者言道为一切之始，在万物之先，广大无边，无处不

在。这是来自老子的思想。后者言与道冥一，达到道的境界的人无所不能，这是庄子的思想加上神仙家的思想。在《道意》里，他也阐述了类似的意思：

道者，涵乾括坤、其本无名。论其无，则影响犹为有焉；论其有，则万物尚为无焉。隶首不能计其多少，离朱不能察其仿佛，吴札、晋野竭聪，不能寻其音声乎窈冥之内；獬豸涉褚疾走，不能迹其兆朕乎宇宙之外。以言乎迹，则周流秋毫而有餘焉；以言乎远，则弥纶太虚而不足焉。（《抱朴子内篇·道意》）

他尽力作各种各样的形容，来说明道的恍惚不可把握而又无处不在的性质，而其对于道的理解，都并未离开老子对道的阐释的范围。他阐述道的性质，目的在于要人修道之本：

人能淡默恬愉，不染不移，养其心以无欲，颐其神以粹素，扫涤诱慕，收之以正，除难求之思，遣害真之累，薄喜怒之邪，灭爱恶之端，则不请福而福来，不禳祸而祸去矣。（《道意》）

在《外篇·嘉遁》中，他集中论述了这个修道之本的人生境界：

盖至人无为，栖神冲漠，不役志于禄利，故害而不能加也；不躅峙于险途，故倾坠不能为患也……聊且优游以自得，安能苦形于外物哉！

栖神于冲漠，是为了通向神仙修炼。他对于道的理解与论述，是他的整个道教理论的基础。他引《老》、《庄》，都是从这一点出发的。

当他回到世俗生活、处理人伦物理的种种问题时，他用的却是儒家思想。他甚至非议《老》、《庄》。内篇《释滞》：

又五千文虽出老子，然皆泛论较略耳。其中了不肯首尾全举，其事有可承接者也。但暗诵此经，而不得要道，直为徒劳耳，又况不及者乎！至于文子、庄子、关令尹喜之徒，其属文华，虽祖述黄、老，宪章玄虚，但演其大旨，永无至言。或复齐死生

谓无异，以存活为徭役，以殒歿为休息，其去神仙已千亿里矣，岂足耽玩哉！

他论君道、臣节，论用人，都是以儒家思想为准则。他认为其时“世道多难，儒教沦丧，文武之轨，将遂凋坠”。（外篇《勗学》）他又以历史为例，论儒术之重要：“昔秦之二世，不重儒术，舍先圣之道，习刑狱之法。民不见德，唯戮是闻。故惑而不知反迷之路，败而不知自救之方，遂堕坠于云霄之上，而整粉乎不测之下。惟尊及卑，可无鉴乎？”（《勗学》）他主张学习，而学习的主要内容，就是儒家经典。

如果从他所杂取的道家、儒家思想考察，他在理论上并无所发明。但是，他借重于老子的辩证思维，借重于儒家的求实精神，却充分表现出了他是一位求实的思想家。这在《博喻》《广譬》两篇中处处可见，兹引数例如下：

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，无解毕发之肃杀；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。

干戈云扰则文儒退，丧乱既平则武夫黜。

用得其长，则才无或弃；偏诘其短，则触物无可。

韬锋而不击，则龙泉与铅刀均矣；才远而任近，则英俊与庸琐比矣。（以上《博喻》）

世有雷司之誉而未必贤也，俗有讙哗之毁而未必恶也。是以迎而许之者，未若鉴其事而试其用；逆而距之者，未若听其言而课其实。

播种有不收者矣，而稼穡不可废；仁义有遇祸者矣，而行业不可惰。

贵远而贱近者，常人之用情也；信耳而疑目者，古今之所

患也。是以秦王叹息于韩非之书而想其为人，汉武慷慨于相如之文而恨不同世。及既得之，终不能拔，或纳谗而诛之，或放乎冗散。此盖叶公之好伪形，见真龙而失色也。

鼠住虎侧，则狸犬不敢议。（《以上《广譬》）

他是一位与时俗异趣的人，又是一个求实的思想家，这一点对于解释他的文学思想是至为重要的。

三、一位旁观者的文学观

他的整个文学观念，既不反映建安以来文学思想的发展主潮，但亦并非完全不受这一主潮的影响。它是杂揉的、零乱的，象是一位站在文学发展潮流之外的旁观者，偶而发表一些零碎的议论。现在略加以梳理，在下面作一点介绍。

（一）

从观念上说，葛洪凡所论及，并非文学，而是子书。外篇《自叙》说：

洪年三十餘，乃计作细碎小文，妨弃功日，未若立一家之言。乃草创子书。

所谓“细碎小文”，指的是诗赋。这一点好象有着扬子云的影响，有诗赋小伎，壮夫不为的意思。重视子书，乃其时之学术风气。洪之著子书，意在不朽。因之他对子书推崇备至而视诗赋为小伎，《百家》篇中亦有类似论述：

或诗赋琐碎之文，而忽子论深美之言，真伪颠倒，玉石混舛，同广乐于《桑间》，均龙章于素质，可悲可慨，岂一条哉！

《尚博》篇有同样之论述：

或贵爱诗赋浅近之细文，忽薄深美富博之子书；以磋切之

至言为骀拙，以虚华之小辩为妍巧。真伪颠倒，玉石混般，同广乐于《桑间》，均龙章于卉服。悠悠皆然，可叹可慨者也。

同样的意思，在不同篇目之内反复申述，说明他所持的此一观点乃深思熟虑所得，非一时感发之言。

他之重视子书，而轻视诗赋，乃是因为子书有益于教化。他是从儒家的重功利的立脚点上，来看待这一问题的。《百家》谓：

百家之言，虽不皆清翰锐藻、弘丽汪涉，然则才子所寄心，一夫(之)澄思也。

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；俯而方之，则林薄之裨嵩岳……先民叹息于才难，故百世为随踵。不以璞不生板桐之岭，而捐曜夜之宝；不以书不出周孔之门，而废助教之言。犹彼操水者，器虽异而救火同焉；譬若针灸者，术虽殊而攻疾均焉。

从这段论述看，我们可以找到后来刘勰的思想的一种来源。刘勰说诸子“述道言治，枝条五经”(《文心雕龙·诸子》)。义与此类同。葛洪之所以重子书，是因它辅助正经，“虽津涂殊阨，而进德同归；虽离于举趾，而合于兴化”(《尚博》)。

从功利着眼，因之他轻无益教化而求华艳、不求实用而富虚构之文。外篇《应嘲》谓：

常恨庄生言行自伐，桎梏世业，身居漆园而多诞谈；好画鬼魅，憎图狗马，狭细忠贞，贬毁仁义。可谓雕虎画龙，难以征风云；空板亿万，不能救无钱；孺子之竹马，不免于脚剥；土样之盈案，无益于腹虚也。

立言者，贵于助教，而不以偶俗集誉为高。若徒阿顺谄谀，虚美隐恶，岂所匡失弼违，醒迷补过者乎……余无取焉。非不能属华艳以取悦，非不知抗直言之多吝，然不忍违情曲笔、错

滥真伪，欲令心口相契，顾不愧景，冀知音之在后也。

……而著书者徒饰弄华藻，张磔迂阔，属难险无益之辞，治靡丽虚言之美。

从这些言论里，我们可以看出来他是反虚构的，这与汉人王充、唐人刘知几的言论颇相似。他事实属于这样一条发展脉络中的一个环节，即：王充→葛洪→刘知几。他与文学自觉之后的文学观念，是不同的。曹丕与陆机，都主张丽辞；陆机论文涉及虚构，而葛洪复归于求实。从这一点也可以看出来，他的文学观念实际上是一种着眼于应用文的观念，而不是抒情文学的观念。

(二)

由于他论的是子书，重实用，因之他也便重视为文之价值。他把立言放到与立功同等重要的地位上，外篇《任命》：

盖君子藏器以有待也，稽德以有为也，非其时不见也，非其君不事也，穷达任所值，出处无所系。其静也，则为逸民之宗；其动也，则为元凯之表，或运思于立言，或铭勋于国器，殊途同归，其致一焉。

同样的论述，又见于《博喻》：

妍姿媚貌，形色不齐，而悦情可均；丝竹金石，五声悦韵，而快耳不异；缴飞钩沉，管举罍抑，而有获同功。树勋立言，出处殊途，而所贵一致。

把立言与立功提到同样重要的地位，曹丕已先此言之。然丕之重立言，以其可以同归不朽，其所谓文章，并诗赋而言之，盖其时文学自觉思潮兴起之反映。而洪之重立言，则仅重子书之撰述，而忽视诗赋。就其重立言而言，与曹丕同；而就其所指立言之内容言，则与曹丕实存差别。

他贵立言，因之亦论“文”之重要，谓文与道、文与德行，其重要性不可上下。《尚博》谓：

筌可弃而鱼未获，则不得无筌；文可以废而道未行，则不得无文……且文章与德行，犹十尺之与一丈，谓之余事，未之前闻。夫上天之所以垂象，唐虞之所以为称，大人虎炳，君子豹蔚，吕旦定圣谥于一字，仲尼从周之郁（郁），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，未可呼为馀事也。

我们又看到了后来刘勰论文之原的一个来源。葛洪强调文之重要，把它与德行并列，为此而找来的理由，便是天文人文，无处不在。把文与德并列的论述，又见于《循本》：

德行文学者，君子之本也，莫或无本而能立焉。是以欲致其高，必丰其基；欲茂其末，必深其柢。

在论及德与文的关系时，他甚至更加强调文之重要：

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，然则缀文固为馀事。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，故铨衡有定焉。夫唯精也，故品藻难一焉……”

葛洪所指与德行同样重要的“文章”，是指实用文体的广义的“文”。因他把文与德并列起来，又重功用，他也便重作者的道德与才性修养，认为作者的才性道德修养与文之好坏有关。《审举》谓：

夫丰草不秀培土，巨鱼不生小水，格言不吐庸人之口，高

文不堕顾夫之笔。故披《洪范》而知箕子有经世之器，览九术而见范生怀治国之略，省夷吾之书而明其有拨乱之干，视不害之文而见其精霸王之道也。

《辞义》亦谓：

夫才有清浊，思有修短，虽并属文，参差万品。或浩漭而不渊潭，或得事情而辞钝、违物理而言功。盖偏长之一致，非兼通之才也。

在观点上未比前人更进一步，但从他重功用的观念说，则有这些看法乃是很自然的事。

(三)

如果仅从上述两点看，则葛洪的文学观，乃是一种倒退的文学观，并未反映文学发展了的事实。但是，问题要复杂得多。重文学特质的文学思想潮流，也不知不觉地影响着葛洪。他有不少观点，实际上与文学思想的发展趋向并未相连。

他在对待文辞上，充满矛盾的观点。前面我们提到他论及立言时贵功用而轻华饰，但在一些地方，他又肯定文学发展必然带来文辞的日渐繁富与华美。他以一种发展的观点，热情地肯定今胜于古。外篇《钧世》，对此有专门的论述。有人说古书思深文隐难晓，今文意浅力近易见，他反驳说：

且古书之多隐，未必昔人故欲难晓。或世易语变；或方言不同；经荒历乱，湮蔽积久，简编朽绝，亡失者多，或杂续残缺，或脱去章句，是以难知，似若至深耳。

且夫《尚书》者，政事之集也，然未若近代之优文诏策军书奏议之清富贍丽也。《毛诗》者，华彩之辞也，然不及《上林》、《羽猎》、《二京》、《三都》之汪涉博富也。

他是宗经、崇子书的，这里却充分肯定了赋的成就，以为它在汪涉博富上胜于《诗经》。他说守旧的人是古非今，乃是习惯使然。他对此大不以为然：

贵远贱近，有自来矣。故新剑以诈刻加价，弊方以伪题见宝也。是以古书虽质朴而俗儒谓之璽于天也，今文虽金玉而常人同之瓦砾也。然古书者虽多未必尽美，要当以为学者之山渊，使属笔者得采伐渔猎其中。然而譬如东瓠之木，长洲之林，梓豫虽多，而未可谓之为大厦之壮观也，华屋之弘丽也。云梦之泽、孟诸之藪，鱼肉虽饶，而未可谓之为煎燂之盛膳，滫狄之嘉味也。今诗与古诗，俱有义理，而盈于差美，方之于士，并有德行，而一人偏长艺文，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。

这一长段引文，在发展观上与王充一样，但离宗经的思想更为遥远。他以为古书只是作为写作材料才有其价值，把它比为树木与鱼肉，是建筑华屋大厦、煎熬盛膳佳味的材料。而这一点，与陆机的观点相同。陆机提出来“嗽六艺之芳润”；“收百世之阙文，采千载之遗韵”，“游文章之林府、嘉丽藻之彬彬”。葛洪对陆机有很高的评价；谓：“陆君之文，犹玄圃积玉，无非夜光。”（《抱朴子》佚文，见《意林》）接受陆机的影响是很自然的。从这个方面看，他又是承认文学是发展的。他还举了具体的例子，说明在文词的美丽方面，今胜于古：

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《叔畋》《卢铃》之诗，何如相如言上林乎？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《出车》《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、潘安仁作《补亡诗》、《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。（《抱朴子外篇·钧世》）

这种思想与文学发展过程中表现出来的技巧的日渐丰富多样，辞采的更加多采美丽的趋向，是相一致的。葛洪并非完全否定辞采的华美。

在《抱朴子外篇》中，葛洪有一些片断的思想，实为日后文学思想发展过程中重要观念出现的前奏。《辞义》：

五味舛而并色，众色乖而皆丽。近人之情，爱同憎异，贵乎合己，贱于殊途。夫文章之体尤难评赏，苟以入耳为佳，适心为快，匙知忘味之《九成》，《雅》、《颂》之风流也。所谓考盐梅之咸酸，不知大羹之不致，明飘繇之细巧，蔽于沈深之弘邃也。

同样的论述，又见于《百家》：

子书……风格高严，重切难尽，是偏嗜酸甜者莫能赏其味也，用思有限者不得辩其神也。

这里提出了一个文章鉴赏的问题，谓在鉴赏过程中人各有偏爱，是则无法鉴别好坏与浅深。其中提到“考盐梅于咸酸，不知大羹之有致”，区分了咸酸之味和大羹之味，后来唐人司空图提出诗应该追求咸酸之外的醇美之味，与此或者不无关系。《辞义》又说：

属笔之家，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，皮肤鲜泽而骨骸迥弱也。

“皮肤鲜泽而骨骸迥弱”一句，未尝不可以看作后来刘勰风骨论的某种启示。

从以上的介绍中，我们可以看到，葛洪的文学思想有一个特点：杂。他重视子书，是从重功用出发的，与当时的轻功利的文学思潮两相背违。无论在基本观念上还是在审美情趣上，他都在当时的

文学主潮以外。但是,在一些地方,如重文辞、贵今贱古,则又与其时的文学思想发展趋势相符合。这种杂揉的现象,给人一个强烈的印象:他完全不受其时文学思潮之左右,而是依照自己的判断论列是非。他是一个冷静的旁观者;是一个旁观者的文学观。他论述的既非艺术特质被发现之后的文学,并非站在文学的圈子里,不是以一个文学家或文学批评家的眼光,而是以一个思想家的眼光多少涉及文学现象。而他论述的标准,又与他的人生态度、人生情趣(与时俗异趣)、思想倾向(杂揉儒、道)相一致,表现为异样独立、不同于主潮而亦似乎更为全而。这种现象,后来刘勰在某种意义上,在更高层次上重复过。葛洪在中国文学思想史上的意义,似乎就在这里。

第四节 陶渊明的创作倾向在中国文学思想史上的价值

在中国文学理论批评史上,陶渊明向不为人所注意,罕有论及之者。这大概是因为他没有留下文学理论和文学批评的文字的缘故。但是,在中国文学思想史上,却不得不谈陶渊明。他在文学题材、审美趣味、人生境界和艺术境界诸方面,为中国文学思想的发展提供的东西,可以说是划时代的,影响至为深远。

陶渊明,也名潜,字元亮,号五柳先生;浔阳柴桑(今江西九江)人;生于太和四年(369),^⑩大约在近三十岁的时候,他初次出仕,为江州祭酒;曾参桓玄幕,后又为镇军将军刘裕、建威将军刘敬宣参军;不久为彭泽令,在职八十天,便弃职归里,死于宋文帝元嘉四年(427)。他的一生心境,他的追求,在他的诗文中都一一可找到踪迹。他的文学观念,也在他的诗文里表现了出来。

在中国文学思想史上，陶渊明的第一个贡献，便是开拓了一个全新的表现领域，把田园生活题材带进诗中。

前此的诗歌创作中，表现农村生活的不是没有，《诗经》中的一些作品，如《七月》等篇。但那是民歌，文人作品中则于今未见。陶渊明的同时代人，是把山水带到诗中来了，山水作为审美的对象，在士人心中占有一席之地。但是山川林木，只是作为观赏对象出现，在短时间的游览观赏中，牵动情怀、流连忘返。他们向往山林，甚至隐遁山居。但是山林与他们的关系，是被观赏者与观赏者的关系。他们虽身在自然之中，而其实心在自然之外。他们只是从自然得到美的享受，得到宁静心境的满足。他们与自然并未融为一体。我们读金谷宴集的诗，读兰亭修禊的诗，了解他们在山水的美面前，有许多的感发，许多的思索，但是他们与山川的关系，仍然是主客的关系，并未达到物我混一的境界。

这未融为一体，有种种原因，主要的一点，是他们并未生活于其中。他们另有一套自己的生活，山水只是其中的一种点缀。陶渊明就完全不同了。他不是优游山林的富足名士，他对于自然，不只是美的感受，而是生活的需要。因之他转向田园。在田园中，他对于自然，不是欣赏者，不是旁观者，他就生活于其中，与之融为一体。他看自然，已经不只是山川林木，而是田陇村巷、牛羊鸡犬，是村落田园生活中的自然。他把这些大量的带到诗中来了：

山中饶霜露，风气亦先寒。田家岂不苦？弗获辞此难。四体诚乃疲，庶无异患干。（《庚戌岁九月中于西田获早稻》，《陶渊明集》卷三）

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》之一，同上书卷二）

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。（之三）

方宅十余亩，草屋八九间。榆柳荫后檐，桃李罗堂前。（《归田园居》之一，同上）

孟夏草木长，遶屋树扶疏。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。欢然酌春酒，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》十三首之一，同上书，卷四）

这些诗里，没有言及他对山川的美的感受，但那美的感受却实实在在流注在境界里。山间的霜露，村落的炊烟，扶疏的林木，以至微雨好风，狗吠鸡鸣，无不与他的心灵交通，与他的生命一体。山川的美完全体现在人与自然的混一上。他说“复得返自然”，就是这物我混一的最好说明。他没有对山川的美作另外的追寻，山川的美就在他的生活里。钟惺在评论陶渊明的《劝农诗》时说：“即从作息勤厉中，写景观物，讨出一段快乐。高人性情，细民职业，不作二义看，惟真旷远人知之。”（《古诗归》）评《丙辰岁八月中于下溪田舍获》又说：“陶公山水朋友诗文之乐，即从田园耕凿中一段忧勤讨出，不别作一副旷达之语，所以为真旷达也。”（同上书）钟惺的评论，实际上涉及了一个十分重要的问题。陶渊明之所以开创了田园诗，使田园生活成为后来诗文的一个重要题材，就在这“高人性情，细民职业，不作二义看”上，就在这“从田园耕凿中一段忧勤讨出”的真旷达上。隐士早有，而隐士文学的得以充分发展，关键之处便在于发现了田园主题。伯夷叔齐，岩居穴处，是难以写出闲适来的。既要飘然世

外,超尘脱俗,闲适情怀便非有不可,而这闲适情怀,必得有起码的生活条件。后代崇尚隐逸的士人,很少有走伯夷、叔齐道路的,大抵归隐田园而已。甚或将田园生活当作一种暂时的归著之处,亦仕亦隐。更甚而只是将田园生活当作一种寄托闲情逸趣的理想生活,并不实行的。于是我们便从文学史上看到了大量的各式各样的田园题材的诗文。晚于陶渊明七十馀年的江淹,已有拟陶渊明田居之作。唐人如王绩、王维、孟浩然诸人,田园诗是写得很真切的。王绩《春庄酒后》;王维的《渭川田家》、《春中田园作》、《春园即事》、《淇上田园即事》;孟浩然《田园作》、《晚春》(二月湖水清)、《过故人庄》、《南山下与老圃期种瓜》等等。储光羲等人,也有田园题材的诗。可以说,田园题材在唐人中受到了重视。宋代苏轼等人,亦有类似拟作,但已转向理想化。以后和陶诗不断,在和陶诗中,田园生活为一重要之描写内容。

二

在中国文学思想史上,陶渊明的又一贡献,便是创造了一种情味极浓的冲淡之美。

建安创造了风骨,为中国文学带来了一种悲慨苍凉的美;西晋诗人如潘、陆辈,为中国文学带来了绮丽的美。而陶渊明,则开拓了一个以冲淡为美的天地。

最早指出陶诗的冲淡的美的,似是宋人苏轼。他在《评韩、柳诗》中说:“所贵乎枯淡者,谓其外枯而中膏,似淡而实美,渊明、子厚之流是也。”(《东坡题跋》卷二)他对枯淡作了解释:谓枯淡只是一外在之表现,而内里却是丰润的,丰润之实而示人以枯淡之象。在《与苏辙书》中他又说:“吾于诗人,无所甚好,独好渊明之诗。渊明作诗不多,然其诗质而实绮,癯而实腴,自曹、刘、鲍、谢、李、杜诸

人，皆莫及也。”（《东坡续集》卷三苏辙《追和陶渊明诗》引）合而观之，所谓枯淡，是兼指词藻与境界韵味而言之。在词藻言，是不加雕饰，质朴无华，而其实极尽词采的纯净之美；在境界韵味言，是一种平和淡泊、于世事无所争，无所求，心与自然混一的人生境界的自然流露，表现为境界的宁静平淡的美。古今论者，凡言及渊明诗者，大抵于此反复致意。用语或有不同，而意旨终归一致。说它“冲澹深粹，出于自然”（安盘《颐山诗话》）；说它“淡泊渊永，复出流俗，盖其情性然也”（徐骏《诗文轨范》）；说它“一语天然万古新，豪华落尽见真淳”（元好问《论诗绝句》三十首之四）；说它“真率自然，倾倒所有”（许学夷《诗源辩体》卷六）；说它“语淡而味腴，和粹之气，悠然流露，最耐玩味”（伍涵芬《读书乐趣》）等等，都是说他有淡泊的人生境界，自然流露，因之有冲淡的美的诗。此种一致的评价，遂奠定陶渊明在中国诗歌史上之地位。明人胡应麟称其“开千古平淡之宗”（《诗薮》内篇卷二）。

这种冲淡的美，就创作而言，它既是一种意境的美的类型，又是对语言的一种要求。陶诗中最足以说明这一点的，莫过于那首《饮酒》诗：

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。（同上书，卷三）

这诗之所以千古激动人心，就在于他创造出一个宁静平和的精神境界。人、山川、空气、飞鸟、原本只是一和谐之整体，原本无须区分。“悠然”见者，盖无可无不可，非有意为之，乃无意间之相遇。在此物我混一的境界中，人生之种种真谛实已寓含其中，然亦不须说，不必说，已经尽在意中。忘言者，正在不言中也。

这样一个精神境界，留给人的是一种无尽的向往，这就是韵

味。而美的感受正在这无尽的向往、这韵味中。

他表现这样一个意味无穷的冲淡的美的境界,用的是与之相称的近于口语的质朴言辞。他的诗处处是这类近于口语的句子:

夏日抱长饥,寒夜无被眠。(《怨诗楚调示宠主簿邓治中》,同上书,卷二)

春秋多佳日,登高赋新诗,……务农各自归,闲暇辄相思,相思则披衣,言笑无厌时。(《移居二首》之一,同上书,卷二)

今我不为乐,知有来岁不?(《酬刘柴桑》,同上书,卷二)

狗吠深巷中,鸡鸣桑树颠。(《归田园居五首》之一,同上书,卷一)

道狭草木长,夕露沾我衣。(《归田园居五首》之三,同上书,卷二)

这些近于口语的诗句的魅力,全在于它乃是从情性中自然流出的言语,在于它内在的感情力量。陶渊明向往的是淡泊闲适的人生,他要表达的情怀,是一片真心地,而不是一个矫饰的感情世界,他要选择的只能是这种纯净的,去尽华饰的语言。

陶渊明在创作中的上述追求,在当时并未作理论上的表述。但是后来却是由钟嵘上升为理论表达出来了。这便是钟嵘提出的“自然英旨”说,“直寻”说。钟嵘或者并未意识到陶渊明乃是这一审美标准的最早创造者,但是事实上他作为艺术理想提出的这一标准,陶渊明却在创作中早已付之实践了。

冲淡自然的美,成了以后中国文学批评中的一个审美类型,成为一种批评尺度。陶渊明在中国文学思想史上的价值就在这里。

注释:

① 《晋书·王衍传》引衍临死前的话:“呜呼,吾曹虽不如古人,向若不

祖尚浮虚，戮力以匡天下，犹可不至今日！”

② 见于他的《与卢湛书》。

③ 《晋书·陈颙传》引颙致王导书，谓：“中华所以倾弊，四海所以土崩者，正以取才失所，先白望而后实事，浮竞驱驰，互相贡荐，言重者先显，言轻者后叙，遂相波扇，乃至凌迟。加有庄、老之俗，倾惑朝廷，养望者为弘雅，政事者为俗人，王职不恤，法物坠丧。”

④ 《资治通鉴》卷八十八引祖逊的话，谓：“晋室之乱，非上无道而下怨叛也，由宗室争权，自相鱼肉，遂使戎狄乘隙，流毒中土。”

⑤ 《嘉泰会稽志》卷一：“东晋都建康，一时名胜，自王、谢诸人，在会稽者为多。以会稽诸山为东山，以渡涛江而东为人东，居会稽为在东，去而复归为还东，文物可谓盛矣。”

⑥ 刘盼遂引《戏鸿堂帖》所戴子敬《杂贴》，以为《世说》或取子敬文连缀而成（余嘉锡《世说新语笺疏》引）。

⑦ 灵通冷。《淮南子·脩务训》：“精神晓冷。”《文子·精诚》冷作灵。

⑧ 《神仙传》卷十《平仲节传》记平仲卒于“晋穆帝永和元年（345）五月一日”。按，永和元年洪已六十三岁，《神仙传》之最后完成，当不早于是年。

⑨ 关于葛洪卒年，笔者有详细考辨，见拙著《玄学与魏晋士人心态》页356。

⑩ 陶渊明的名字，有多种说法，他的生卒年学界亦多争论，此从邓安生说，见其《陶渊明年谱》，天津古籍出版社1991年版。

第五章 元嘉与永明的 文学思想演变

永嘉南渡之后,中国文学的发展事实上已南北分流。叙述中国文学思想的演变,当然也应该兼顾南北。而由于士族南迁,江南文化得到迅速发展,南朝文学无疑成为这一时期中国文学的主流,因此在叙述这一时期的文学思想时,也便自然而然地把重点放在了南朝。

南朝是一个朝代不断更迭的历史时期。刘宋六十年,南齐只有二十三年,梁朝五十五年,陈朝三十二年,仿佛走马灯,以相似的手段夺取政权,又以相似的手段交出政权。不同朝代的更替,并未造成社会环境的突然变化,未曾因朝代的更代而引起文学思想的转变。社会环境的变化是缓慢的、跨朝代的,文学思想的演变也是缓慢的跨朝代的,难以由朝代的更迭来划分文学思想发展的不同时间段落,而必须以文学思想自身的特色为标志,来划分不同的时间段落。

刘宋至陈,文学思想的发展如果从大的脉络考察,它一直是沿着自建安开始的重文学特质、重抒情、重文学形式的探讨的方向发展的。在这个总的发展趋势中,有几个问题值得注意。一是这个总的发展趋势中有几个小的段落,追求的侧重点有所不同;一是这个总的发展趋势中,出现了非常重要的理论总结,产生了像《文心雕龙》和《诗品》这样的理论巨著。这些理论巨著,从其文学思想倾向上看,与文学主潮是相一致的,本可以放到文学主潮的不同段落中一并叙述。但由于这些理论巨著涉及的理论问题极其丰富,放在文

学主潮中一并叙述不易说清,只好另立章节。

这一章要叙述的,是元嘉的文学思想与永明的文学思想。

所谓元嘉文学思想,是指主要活动于元嘉时的一批作家的文学思想倾向。事实上它在时间上并没有严格的界限。元嘉是宋文帝的年号,只有三十年(424—453),而代表元嘉文学思想倾向的作家的创作活动,则上起晋宋之交,如谢灵运和颜延之;下及于大明、泰始之际,如鲍照和谢庄。

晋宋之交活动着一些十分重要的作家,如陶渊明、谢灵运和颜延之。刘裕代晋,建立刘宋王朝的永初元年(420),陶渊明五十二岁,他还要在刘宋王朝生活七年才离开人世。永初元年谢灵运三十六岁,颜延之三十七岁,他们的创作活动在东晋末年已经开始,但是他们的重要的创作活动,是在刘宋时期。关于陶渊明,我们在上一章已言及,他是一个特异的现象。就其思想而言,他标志着玄学思潮成为社会思想主流的终结。就其文学思想而言,在以后的相当长的岁月里,没有出现过类似的倾向。他为中国的士人提供了一种令人神往的人生境界,也为中国文学带来了一种全新的趣味。无论是人生境界还是文学境界,都要在中国的士文化里留下极其深远的影响。但在当时,他的文学思想却并未形成潮流。这就是为什么我们要把他放在东晋的文学思想中单独叙述的主要原因。谢灵运和颜延之就不同了。他们的文学思想,代表着一种普遍的潮流,那就是历史上所称道的元嘉文学的思想潮流。以他们为核心,活动着一批作家。这个作家群落,有大量的谢氏家族中人,如谢混、谢瞻、谢曜、谢弘微。《宋书·谢弘微传》谓:“混风格高峻,少所交纳,唯与族子灵运、瞻、曜、弘微并以文义赏会。尝共宴处,居在乌衣巷,故谓之乌衣之游。混五言诗云‘昔为乌衣游,戚戚皆亲侄’者也。”还有谢惠连、何长瑜、荀雍、羊璿之等人,《宋书·谢灵运传》谓:“灵运既东

还,与族弟惠连、东海何长瑜、颍川荀雍、泰山羊璿之以文章赏会,共为山泽之游,时人谓之四友。”颜延之除与谢灵运交往之外,还与何尚之、谢庄等人讨论文义。他的创作风格虽与灵运有别,但似可看作这个松散群落的又一重要代表。

稍后于颜、谢而同样反映着元嘉文学思想倾向的又一个作家群落,是以临川王刘义庆为核心形成的,它包括鲍照、袁淑、陆展、盛弘之等人,何长瑜后来也聚集到这个群落中来了。

继元嘉新变之后的又一次文学思想的变化,是永明文学思想的出现。以声律理论为核心的永明文学思想,在中国文学思想史上占有重要地位。永明是齐武帝的年号,只有十一年(483—493),而永明文学思想的时间断限,则上起宋末,下及梁初。正如所有的文学思潮一样,它有一个逐渐形成和逐渐消失的过程。

第一节 文学环境的悄然变化

历代论者,在论及元嘉文学时,都从不同角度,指出了元嘉文学与东晋文学的不同。最初涉及到这个问题的似是檀道鸾,他在《续晋阳秋》中说,谢混在义熙中才改变了江左文学中的玄风^①。接着论及这个问题的便是沈约。他在《宋书·谢灵运传论》中说:

有晋中兴,玄风独振,为学穷于柱下,博物止乎七篇,驰骋文辞,义殫乎此。自建武暨乎义熙,历载将百,虽缀响连辞,波属云委,莫不寄言上德,托意玄珠,道丽之辞,无闻焉尔。仲文始革孙、许之风,叔源大变太元之气。爰逮宋氏,颜、谢腾声。灵运之兴会标举,延年之体裁明密,并方轨前秀,垂范后昆。

沈约除了提到谢混之外,还提到了殷仲文。萧子显的意见略不同于沈约,他在《南齐书·文学传论》中说:

江左风味,盛道家之言,郭璞举其灵变,许询极其名理,仲

文玄气，犹不尽除，谢混清新，得名未盛。颜、谢并起，乃各擅奇，休、鲍后出，咸亦标世。

他认为改变江左文风的，主要不是殷仲文与谢混，而是颜、谢。对于文风的这种变化有更为具体的论述的，是刘勰和钟嵘。刘勰在《文心雕龙·明诗》中说：

宋初文咏，体有因革，《庄》《老》告退，而山水方滋。俚采百字之偶，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。

他不仅论及了从玄言诗到山水诗的转变，而且论及了转变之后的文风特征。钟嵘则是较为详细的论述了这个转变的过程。^②对于晋宋之间文风变化的这种看法，似为后代的批评家们所普遍接受。

元嘉文学创作倾向有异于东晋文风的，主要便是从哲思又逐渐回归到感情上来，以情思取代玄理。这一转变，既有文学思想发展的自身的原因，但与文学环境的稍然变化也有着颇为复杂的关系。我们来大略审视文学环境的这种不知不觉的变化。

—

玄学思潮成为社会思想主潮的时代已经不知不觉地过去了。在士人生活中，玄风的影响也不再成为左右一切的因素。自从东晋后期佛学影响迅速扩展之后，玄、佛实际上已经合流。在玄、佛合流的同时，儒家思想也逐渐恢复了它的影响。在思想领域里，又出现了多元并存的局面。

刘宋以后，未见有对玄学理论的新探讨。对玄学理论的探讨，在张湛那里似已终结。玄风的影响当然还存在。两晋玄风，深深地融入士文化里，成为士人人生追求、生活情趣、生活方式的不可分割的部分。作为士阶层的文化生活传统，它有自己的承继性，在生

活里遗存着。不过,它不再是士人生活的核心,更不是整个士阶层的普遍的共同趣味。两晋那种如醉如狂的谈玄之风,是大大地淡化了。我们不妨来考察一下这一时期谈玄的情形,以说明这一点。

刘宋善谈玄者,据《宋书》所载,最有名的是何偃。本传谓其“素好谈玄,注《庄子·逍遥篇》传于世”。《宋书·王微传》引王微与何偃书,谓“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、乐”。然未见记述与偃谈玄之人,与两晋谈玄之情状已大异。且偃实为一善于争竞之人,《南史·刘瑀传》叙其与刘瑀言语间争强好胜之事,又《宋书·萧惠开传》、《南史·萧思话传》都记偃为侍中时,任遇甚隆;恃恩骄横的事,可知偃非宅心事外者。而其行为,亦未见如晋人任诞适情之记载。从《宋书·礼志》看,偃亦精于《礼记》等儒家典籍。凡此,均可推知何偃之谈玄与玄风,实为一种爱好,并非其生活之主要内容。何偃之外,《南史·袁湛传》有关于袁彖谈玄的记载,谓彖少有风气,善属文及谈玄。彖历仕宋、齐两朝。言及谈玄的,宋人只此两例。《宋书》中最著名的一条关于此时盛行玄学的记载,见于《何尚书传》,谓元嘉十三年(436)文帝命何尚之立玄学,文如下:

十三年,彭城王义康欲以司徒左长史刘斌为丹阳尹,上不许。乃以尚之为尹,立宅南郭外,置玄学,聚生徒。东海徐秀、庐江何曇、黄回、尹川荀子华、太原孙昌宗、王延秀、鲁郡孔惠宣,并慕道来游,谓之南学。

同一事又见于《雷次宗传》,谓:

元嘉十五年,征次宗至京师,开馆于鸡笼山,聚徒教授,置生百余人。会稽朱膺之、颍川庾蔚之并以儒学监总诸生。时国子学未立,上留心艺术,使丹阳尹何尚之立玄学,太子率更令何承天立史学,司徒参军谢元立文学,凡四学并建。

而《南史·文帝纪》记此事于元嘉十六年。按，四学之建立，似非同在一年。玄学之建立，似应以元嘉十三年为是。^③所谓玄学，当是以《老》《庄》授生徒，而非如两晋间以《老》、《庄》为清谈之资。宋人司马光正是这样理解的。^④《宋书》中有关于时人学习《老》《庄》的记载，如谓张敷“好读玄书，兼属文论”（《张敷传》）。戴颙“述庄周大旨，著《逍遥论》”（《戴颙传》）。王叔之著《庄子义疏》三卷（《隋书经籍志》），释惠琳有《老子道德经注》（《释文叙录》），陆修静有《老子道德经杂说》（《宋史艺文志》），王穆夜有《庄子义疏》（《日本国见在书目》），《南齐书》中有关谈玄与玄风的记载稍多些。最有名的一段记载，见于王僧虔的《诫子书》：

往年有意于史，取《三国志》聚置床头，百日许，复徙业就玄，自当小差于史，犹未近仿佛。曼倩有云：“谈何容易。”见诸玄，志为之逸，肠为之抽，专一书，转诵数十家注，自少至老，手不释卷，尚未敢轻言。汝开《老子》卷头五尺许，未知辅嗣何所道，平叔何所说，马、郑何所异，《指例》何所明，而便盛于麈尾，自呼谈士，此最险事。设令袁令命汝言《易》，谢中书挑汝言《庄》，张吴兴叩汝言《老》，端可复言未尝看邪？谈故如射，前人得破，后人应解，不解即输赌矣。（《南齐书·王僧虔传》）

这一段记载说明僧虔一门崇玄，虔之子谈玄，虔则读玄书而未敢轻易谈玄。其时能玄言者为明僧胤，《南齐书·明僧绍传》谓胤“能玄言”。又有张融与周颙，《南齐书·周颙传》谓颙“兼善《老》《易》，与张融相遇，辄以玄言相滞，弥日不解”。而好老、庄者为数更多，如宗测“善《易》《老》”（《南齐书》本传），沈麟士“著《周易两系》，《庄子内篇训》，注《易经》……《老子要略》数十卷”（《南齐书》本传），徐伯珍“好释氏、老、庄，兼明道术”（《南齐书》本传），张绪“长于《周易》，言精理奥，见宗一时”（《南齐书》本传）。但综观此时之有关记述，未见

有谈玄与玄风成为士阶层之主要风尚者。谈玄与玄风，大抵为一部分士人之爱好，此种爱好，犹如书、画、琴、棋一般。《南齐书·柳世隆传》谓“世隆少立功名，晚专以谈义自业。善弹琴……常自云马稍第一，清谈第二，弹琴第三”。褚渊也有类似爱好，“渊涉猎谈议，善弹琵琶”（《南齐书》本传）。这都可窥知谈玄在其时成为士阶层中一部分人的生活爱好的情形。它的地位已大不如前，它的影响亦极为有限，玄风席卷士林的时代是一去不复返了。

就玄学之思想影响而言，亦已大大消退。此时思想领域中，不惟佛学影响很大，且儒家思想也占有十分重要的地位。儒、佛、玄并存的局面已形成。宋、齐两朝，十分重视儒学。刘裕即位不久，便征召隐居于庐山的周续之，以其精于儒学，乃开馆以居之。^⑤永初三年（422），下诏“选备儒官，弘振国学”（《宋书·武帝纪》）。元嘉十五年征召雷次宗至京师，开馆授儒学。元嘉十九年下诏修复孔子故里学舍，诏称：“自微言泯绝，逝将千祀，感事思人，意有慨然……阙里往经寇乱，黉校残毁，并下鲁郡修复学舍，採召生徒。”（《宋书·文帝纪》）二十三年文帝亲幸国子学，策试诸生，并下诏嘉奖，诏谓：“近亲试策，覩济济之美，缅想洙泗，永怀在昔。诸生答问，多可采览；教授之官，并宜沾贲。”（《文帝纪》）萧齐的建立者萧道成，十三岁即从雷次宗习儒学，治《礼》及《左氏春秋》（《南齐书·高帝纪》）。史臣称其“博涉经史，善属文”（《高帝纪》）。他即位之后四年，便下诏兴学校，“精选儒官，广延国胄”（同上）。齐武帝曾到国子学听讲《孝经》；永明七年，因孔子寝庙荒毁，下诏修筑庙门，以便祭祀，诏称：“宣尼诞敷文德，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》）刘宋三《礼》之学极盛，近人聂崇岐撰《补宋书艺文志》，勾录出刘宋一朝三《礼》著述三十一种，实际当不止此数。臧焘、傅隆、王准之、王弘、雷次宗、傅淡都精于三《礼》。

南齐士人，亦多精于礼学，如王俭、楼幼瑜、荀万秋、田僧绍等。陈述《补南齐书艺文志》著录有礼学著述二十一种。事实上，宋、齐两朝的士人，不少人用心于儒学，如戴颙既著《逍遥论》，又注《礼记中庸》篇；王僧虔既谈玄，又精于《礼》、《乐》；周颙既习老、庄，亦撰《孝经义疏》；沈麟士既熟习《易》、《庄》，又注《礼记》、《春秋》、《尚书》、《论语》、《孝经》；张融临终，遗命殡殓时“左手执《孝经》、《老子》，右手执小品《法华经》”。至于以儒学名家者，亦不在少数，除雷次宗之外，有刘瓛、王俭、明僧绍、裴昭明等。^⑥儒学之外，其时史学亦甚为发达。

要之，宋、齐两朝，思想领域中玄学思想已不占主要地位，玄风在士人生活情趣、生活方式中影响亦已淡化，儒学、玄学、佛学都并存着，而在政权领域内，儒学占着主要地位，在士人阶层中，儒学、史学、玄学、文学并无高下之分。思想领域从两晋的以玄为主，又回到多元并存的局面中来。这一点是很重要的。思想领域的这种变化，对于士人心态的影响，是把他们从玄虚人生的思索中又带回到现实中来。宋、齐两朝，除隐士之外，士人多持人世的姿态，这当然与其时之政局经常变幻或有关系，但与思想领域的这种变化也不无关系。而这一点，影响到文学创作倾向上来，便是从玄理思索逐渐转向了感慨人生。

二

著名士族从政权中心逐渐退出，他们的世族地位，他们渴望对政权的影响与他们实现愿望的距离逐渐扩大，正在对他们的心态产生不知不觉的微妙影响，而这一点，对文学创作倾向的变化（主题与格调等等），影响是很大的。

南渡之后，可以说是著名士族的全盛期。王、谢两族，掌握着江

左政权。王敦兵权在握，王导执掌江左政权垂三十年，有似于江左之半壁江山。史臣尝谓：“时王氏强盛，有专天下之心。”（《晋书·王导传》）谢氏一族，于江左亦多掌军事大权。谢尚曾都督豫州、扬州之五郡军事；谢安在著名的淝水之战建立奇功之后，都督扬、江、荆、司、豫、徐、兖、青、冀、幽、并、宁、益、雍、梁十五州军事；谢玄、谢琰，并有军功；谢家统率着有名的北府兵。史臣谓：“建元之后，时政多虞，巨猾陆梁，权臣横恣。其有兼将相于中外，系存亡于社稷，负宸资之以端拱，凿并赖之以晏安者，其惟谢氏乎！”（《晋书·谢安传论》）王、谢家族与南渡的桓、庾家族，完全处于政权的中心。这些高门大族的子弟，即使他们中的一些时或崇尚闲散，宅心事外，他们也有一种从容自若的心态。在他们的潜意识里，他们是主人。他们没有一种压抑感。因之，他们可以从容于玄思之中，而与实人生保持一定的距离。

刘宋之后，情形便渐渐地不同起来。刘裕出身寒微，萧道成自言“吾本布衣素族”。^⑦宋、齐两位开国皇帝均出身寒微，起自军旅。他们手下掌实权的将帅，亦多非世族出身。赵翼《廿二史劄记》卷十二有一段议论，谓刘裕、萧道成既出身寒门，“其他立功立事，为国宣力者，亦皆出于寒人。如……檀道济、朱龄石、沈田子、毛脩之、朱脩之、刘康祖、到彦之、沈庆之等之于宋，王敬则、张敬儿、陈显达、崔慧景之于齐……而所谓高门大族者，不过雍容令仆，裙屐相高，求如王导、谢安，柱石国家者，不一二数也”。高门世族如王、谢，南渡之后之所以地位显赫，除了他们的门第，他们的文化素养之外，便是因为他们握有实权。而如今，他们虽居令、仆、三司，位尊望重，而其实并无实权。在保持门第的崇高声望、严格士庶区别方面，他们拥有绝对的权威（史书上有许多关于出身寒门素族已获高官而祈望在门第上获得与世族同等待遇者遭拒绝的记载）。他们有厚

禄,且有许多特权,但是他们丧失了一件最重要的东西,这便是“权”。他们再也无法左右政局了。他们在政治格局中的份量减轻了。齐武帝说:“学士辈但读书耳,不堪经国,经国一刘系宗足矣。”位至宰相的王俭感慨说:“我虽有大位,权寄岂及茹公。”茹公指茹法亮,其时与同是出身寒素的阮佃夫、王道隆权倾人主。王俭是宋、齐两朝王、谢子弟中地位最高的人,尚且如此,其余可想而知。从社会的权力结构看,士族是走向衰落了,虽然这个过程缓慢地发展,但它对于士族心理状态的变化,正在产生不可避免的影响。

读《宋书》和《南齐书》,我们可以感到这种不知不觉的变化。

以谢氏而言,自北府兵落入刘牢之、刘裕之手以后,不管是由于自觉还是不自觉,谢家子孙曾有过掌握军权的努力。谢晦、谢混就是一例,但是他们最终都失败了。谢晦曾附刘裕,总统宿卫。刘裕死,又受托辅少帝,官至中书令,后来又掌握重兵,镇荆州。但由于卷入刘宋王室的权力之争,终于被杀。在被杀之前,他曾集荆州三万精兵,准备决一死战,而终于战败被擒(参见《宋书》晦传)。谢混于义熙末曾官至尚书仆射,由于在刘毅与刘裕争权的斗争中党附刘毅,而为刘裕所杀。混的族兄澹在混卷入二刘斗争时,就说过:“益寿此性,终当破家。”(《南史·谢澹传》)澹之言语,透露出一种隐约的但又是重要的信息:谢氏一族,已非昔比,不应再卷入权力中心的争斗中。果然,混的被杀,对谢家子弟有所震动。刘裕的重要谋士刘穆之亦出身寒门,“权重当时,朝野辐凑,其不至者唯混、方明、郗僧施、蔡廓四人而已。穆之甚恨。及混等诛后,方明、廓来往造穆之,穆之大悦”。谢方明的行为,使人想起向秀人洛的故事,虽然程度不同,但高门世族开始走向衰败的心绪,已明显的可以感觉到了。我们再看谢瞻,他在临死前告诫谢晦的话,是何等的战战兢兢,生怕招来灾祸。谢晦被杀前,写有《悲人道》诗,诗的情绪悲

凉,使人不忍卒读。诗的一开头回忆家世的高贵:

懿华宗之冠胄,固清流而远源。树文德于庭户,立操学于衡门,应积善之馀祐,当履福之所延。

继而叙其曾被顾遇:

值革变之大运,遭一顾于圣皇,参谋猷于创物,赞帝制于宏纲。出治戎于禁卫,入关心于帷言;分河山之珪组,继文武之龟章,稟顾命于西殿,爱遗寄于御床。

继又言其极望振国兴家,而时运不济:

苟成败其有数,岂怨天而尤人,恨矢石之未竭,遂摧师而履陈……嗟性命之难遂,乃窘继于边亭。亦何忤于天地,备艰危而是丁。(《宋诗》卷一)

这其中透露出的是一种力不从心的悲哀。这其实不是他一个人的心绪,而是这个家族从权力中心退出,而又不甘于这种退出,挣扎失败之后的共同心绪。把《悲人道》的心绪,与谢氏家族全盛时谢家子弟如谢安、谢尚辈的心绪比较,实在是今不如昔了。(以上参见《宋书》谢晦传、谢方明传、谢瞻传,《南史》谢晦传,《通鉴·晋纪》。)从这一点,我们来看谢灵运一生渴望有为而终于被杀的心路历程,就可以理解了。

不仅谢氏一门如此,其它高门世族,也同样感受到最初到来的衰败的气息。他们也同样在位尊望重的外表下,面对日渐衰败的现实。他们的愿望与能力,已不再是拥有中枢实权,而是自保家门而已。这一点赵翼说得好,他说:“次则如王弘、王曇首、褚渊、王俭等,与时推迁,为兴朝佐命,以自保其家世,虽朝市革易,而我之门第如故,以是为世家大族,迥异于庶姓而已。”(《廿二史劄记》卷十二)

高门世族子弟的心态的此种微妙变化,把他们从玄虚之理想境界拉回到人间,东晋时他们也有感慨,那多是在体悟玄理中体悟

人生,叹岁月之流逝,人生之匆匆。它的基础是门第与权力的无可争议。与其说是体悟人生,不如说是体悟哲理,因之也就常常是玄思淹没了情感。当门第虽仍高华而权力已不再无可争议时,人生之多艰的感慨也就随之而来了,于是便自然而然地发入生之感慨而淡忘了玄思冥想。

加上素族士人在进入政权的同时也进入文坛,重抒情代替重玄思的文学思潮便逐步发展起来了。

三

对文学思想的转变产生直接而明显的影响的又一端,便是此时山水娱悦之风的空前发展。

欣赏山水的美,东晋时已成为名士的重要的生活情趣。但是在朝与在野,世族与素族如此广泛的爱好,欣赏自然的山山水水与大规模地在庄园中再造自然的山水的美,在诗中、在散文中、在画中如此广泛地表现山水的美,则是晋、宋之交以后的事。

这时的隐士多是山水之美的追求者。戴逵的儿子戴颙,承继逵的情趣,爱乐山水,吴下士人把他从剡县请到吴下来居住,“共为筑室,聚石引水,植林开涧,少时繁密,有若自然”(《宋书·隐逸传》)。王弘之“家贫,而性好山水,求为乌程令”;“始宁沃洲有佳山水,弘之又依岩筑室”(同上)。孔惇之“居会稽剡县,性好山水,每有所游,必穷其幽峻,或旬日忘归”(同上)。刘凝之“性好山水,一旦携妻子泛江湖,隐居衡山之阳”(同上)。沈道虔爱好山水之美,县令“为立小宅,临溪,有山水之玩”(同上)。画家宗炳,更是山水的如醉如痴的爱好者,他“每游山水,往辄忘归”。“西涉荆、巫,南登衡岳,因而结宇衡山,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。’”(同上)中国士人的卧游山水，似从宗炳开始。

盖此时之山居，已非古隐者之岩居穴处，乃是栋宇林园的山居。岩居穴处未必有诗，山水的美只有在生活温饱的前提下才能从容领略。沈约在《宋书·隐逸传论》中对此作了精采的论述，他说：

且岩壑闲远，水石清华，虽复崇门八袭，高城万雉，莫不蓄壤开泉，仿佛林泽。故知松山桂渚，非止素玩，碧涧清潭，翻成丽瞩。桂冠东都，夫何难之有哉！

到了不惟有条件游历名山胜水，且有条件把山水的美引入园林，使之相伴度日的时候，隐逸就成了一桩惬意的事了，真是“何难之有哉！”

其实不仅隐士如此。对于山水的美的占有亦为此时士人中的普遍风尚。著名士族多有巨大的庄园。这些庄园不是在山水的佳丽之地，便是在园中造佳丽山水。谢混有“园宅十余所”(《南史·谢弘微传》)。《宋书·孔灵符传》谓：“灵符家本丰，产业甚广，又于永兴立墅，周回三十三里，水陆地二百六十五顷，含带二山，又有果园九处。”王敬弘“所居舍亭山，林涧环周，备登临之美，时人谓之王东山”(《宋书·王敬弘传》)。《南齐书·孔稚珪传》说稚珪“不乐世务，居宅盛营山水，凭几独酌，傍无杂事。门庭之内，草莱不剪，中有蛙鸣”。当然，最重要的还要数谢灵运的庄园。灵运祖父谢玄在始宁有田宅，《水经注》卷四十浙江水注记谢玄此处庄园的情形：

右滨长江，左傍连山，平陵修通，澄湖远镜。于江曲起楼，楼侧悉是桐梓，森耸可爱，居民号为桐亭楼。楼两面临江，尽升眺之趣。芦人渔子，汎滥满焉。湖中筑路，东出趣山，路甚平直。山中有三精舍，高甍凌虚，垂簷带空，俯眺平林，烟杳在下。

这是一座依山川的自然景观修筑起来的庄园，规模极大。《宋书·

谢灵运传》说灵运称疾去职，回始宁之后，又“修营别业，傍山带江，尽幽居之美”。从他的《山居赋》的描写中，我们可以看到规模比这更大，“北山二园，南山三苑”。谢玄当年修的庄园在南山，灵运又在北山修筑扩建。谢氏庄园的北面，有大巫湖，那里是王穆之的庄园；东面有五奥，“五奥者，曩济道人、蔡氏、郗氏、谢氏、陈氏各有一奥”。这五处自然也都是庄园。

世族广营庄园，便广占土地。宋孝武大明七年(463)，扬州刺史西阳王刘子尚上书，指出了当时占地的严重性，谓“炁山封水，保为家利。自顷以来，颓弛日甚，富强者兼岭而占，贫弱者薪苏无托，至渔采之地，也又如兹”(《宋书·羊希传》)。为此朝廷下了一道诏书，说“名山大川，往往占固”，要有司严加禁止(《宋书·孝武帝纪》)。当然，不惟未能禁绝，庄园还是发展了，齐、梁之世犹盛，且似又向着越来越精致的方向发展。齐文惠太子“开拓玄圃园与台城北塹等，其中楼观塔宇，多聚奇石，妙极山水”。后来又在东田筑小苑，“弥亘华远，壮丽极目”(《南齐书·文惠太子传》)。梁湘东王萧绎造湘东苑，楼观亭榭，备极壮观(参见《渚宫旧事》)。徐勉在《诫子书》中提到他修建园林的情形：“中年聊于东田间营小园者，非在播艺，以要利人，正欲穿池种树，少寄情赏。又以郊际闲旷，终可为宅，倘或县车致事，实欲歌哭于斯。……或复冬日之阳，夏日之阴，良辰美景，文案间隙，负杖蹶屣，逍遥陋馆，临池观鱼，披林听鸟，浊酒一杯，弹琴一曲，求数刻之暂乐，庶居常以待终。”(《梁书·徐勉传》)昭明太子于玄圃筑园，“更立亭馆，与朝士名素者游其中”(《梁书·昭明太子传》)。要之，终南朝之世，庄园成为模山范水的游赏之所，已成定制。而这，正是晋宋之交发展起来的。

面对自然的山山水水而体悟玄理，多是以一种即色悟道的方式出现，面对自然景色，而妙悟玄理，中有真意而欲辩忘言。在庄园

中造山造水,在一个有限的空间里营造无限的自然的美,人工雕凿它而又要它尽量保存自然的神韵,装点亭台楼阁,艺花植木,聚石引泉,这与其说是为了体悟玄理,不如说是为了观赏与愉悦。它本身就是一种把人融入自然、既创造环境又培养心境的艺术的创作。这种艺术创作不因庄园的建成而结束,不是刹那间的体悟,而是一个生活的过程。孔稚珪之所以门庭之内,草莱不剪,就是为了傍无杂事,凭几独酌时可听蛙鸣,可享受自然的野趣的美。宁静地保存着自然野趣的环境,是为了时时培养宁静的心境。这更多的是一种感情的需要。它和其它的生活情趣是结合在一起的,与诗、酒、琴、棋,与名士交往,都是生活的一个过程。宗炳图山川于一室,谓“欲令抚琴动操,众山皆响”,就是要在未能遍游名山的条件下,而享受感情与自然的交流。他所说的“澄怀观道,卧以游之”的“道”,更多地是指自然本身,几乎是自然的同义语了。

自南朝始,中国士人对于山水的接受,逐渐由理入情,以情之所需,情之所好,来体貌山川。或于名山胜景处装点亭台楼阁,以备登览,使自然山川,变成人间画图,附以种种之文化内涵,使其情化、诗化。或聚石引水,艺华植树,把山水浓缩于苑囿之内,将世俗生活融入自然,使生活情化、诗化。二者都为了追求人与自然的接近、交融。对山水的这种接受方式,对于以后山水诗的传统,影响至巨。

山水成了士人生活的一部分,甚至成为生活的过程,它的广泛进入文学,也就是必然的了。

文化的发展过程当然是非常复杂的,它各个环节的前后衔接,有时几乎找不到明显界限。以玄对山水,和以审美的眼光对山水,这两种态度之间也没有一个截然的标志,只不过侧重点的变化而已。在侧重点的变化中间,它往往是并存的。这一点在山水与佛教

的关系中表现得更为明显。围绕在慧远周围的名僧与名士，他们对于佛理的体认与对于山水的感受，就常常是同时进行的。庐山石门之游，参与者三十余人，有诗纪游，今存《游石门诗序》说明着这个体悟佛理与感受山水同步进行的过程，《序》说，此行是“因咏山水，遂杖锡而游”。记此行所见景色，谓：

于是拥胜倚岩，详观其下，始知七岑之美蕴奇于此。双阙对峙其前，重岩映带其后，峦阜周迴以为障，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，淙渊镜净于天池，文石发彩，焕若披面，怪松芳草，蔚然光目，其为神丽，亦已备矣。

接着抒写感受，谓：“斯日也，众情奔悦，瞬览无厌。”可看出，游览的开始，是从愉悦耳目着眼的，见景色之神丽，而获得感情的满足。但在感情的愉悦之后，很快便继之以议论，谓山川之美，不仅愉悦耳目，而有深意寓于其中：

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，想羽人之来仪，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，会物有主，应不以情而开兴，引人致深若此，岂不以虚明朗其照，闲邃笃其情耶！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！（《晋诗》卷二十）

《序》不知何人所作。然兹游在隆安四年（400）仲春，其时慧远正在庐山，或曾参与斯游，而同行者三十许人，当亦为其周围之僧人。这里讲此游中领悟之神趣，非指山水自身，而是蕴含于山水中不易言

说的大自然的灵异之理。这种山水游乐与哲理体悟在慧远之前是相当普遍的。这可以说是山水审美过程中的一个必经阶段。这种特点,我们在上一章中已有所述。但是,《游石门诗序》与上章所述支遁等人所作不同的地方,是它朝着山水描写又跨出了一步,虽体悟玄理,而更多地描写山水。或者是从他这里,进一步走向谢灵运吧!

当士人把主要兴趣转向山水游乐而不是着眼玄理的时候,情形就大大不同了。萧子良《行宅诗序》云:

余秉性端竦,属爱闲外,往岁羈役浙东,备历江山之美,名都胜境,极尽登临。山原石道,步步新情;回池绝涧,往往旧识。以吟以咏,聊用述心。(《全齐文》卷七)

他完全是从情思上着眼了。

第二节 元嘉文学思想的新变

元嘉文学思想的新变,是在不知不觉中完成的。概括起来,它形成了如下特点:一是山水题材大量进入诗文,并且在反映山水题材时追求一种写实倾向,正式奠定了我国的山水文学的根基;^⑧二是文学创作由哲理化又回到感情抒发上来,又出现了重抒情的倾向;三是出现了对不同艺术风格的追求,在一个时间段落内并存着不同的艺术趣味;四是有意于对文学的表现手段的探讨。兹分述如下。

一

山水意识出现甚早,已如前论。山水进入文学,早期的形态却主要是伴随着玄思出现的,游览与审美,并未处于中心位置。东晋后期,有少数诗篇,只写山水而未涉玄理,如袁宏《采菊诗》:

息足回阿，圆坐长林。披襟即涧，藉草依荫。（《晋诗》，卷十四）

诗题采菊，而看这四句，与采菊了无相干，似为残句。若此四句之后，继以采菊之描写，则实为山水游历中采菊之记述，此四句，只是采菊途中之情形。谢混《游西池诗》中有一段山水描写，其中“水木湛清华”一句，为千古所传诵，缘于其写出了一种明秀的山水的美的韵味。但是，东晋诗中的山水描写，主要的还是玄思的载体，山水本身，并非作为审美的对象出现。

谢灵运改变了山水在诗中的地位。

灵运，小字客儿，因袭封康乐公，后人亦称其谢康乐。生于东晋太元十年（385）。祖谢玄，为东晋一朝之名臣。灵运于义熙元年（405）为琅琊王司马德文行参军，二年，为抚军将军刘毅记室参军，八年为刘裕太尉参军，十二年，为谏议参军，转中书侍郎，翌年，转世子中军谏议、黄门侍郎，继而转相国从事中郎。元熙元年（419），因杀力人而被罢官。刘裕废晋恭帝，自即帝位，改国号宋，灵运被召，为散骑常侍，转太子右卫率。永初三年（422），灵运因附庐陵王义真，出为永嘉太守。翌年，称病去职，回到始宁别墅，过他的山水游乐生活。元嘉三年（426），复召还京，为侍中。两年后，又因失意，请假东归，再次回到始宁别墅优游山水。元嘉七年（430），会稽太守孟顓奏灵运谋反，灵运驰京辩解，文帝知其见诬，未加罪罚。翌年，出为临川内史。元嘉九年（432）为有司所劾，被收，而举兵反抗，罪徙广州。十年，在广州被杀。

谢灵运的一生，就其个人之遭际而言，实带有浓重之悲剧色彩。他是一位才华洋溢的人，知识广博，既是诗人，又是史家，精于佛理，深通音韵，著有《晋书》三十六卷、《游名山记》、《居名山志》各一卷、《集》二十卷、编有《诗集》五十卷、《诗集抄》十卷、《诗英》十

卷、《元正宴会诗集》四卷、《七集》十卷、《回文集》十卷、《策集》六卷、《新撰录乐府集》十一卷。以如此之学识与才华,而导致悲剧之结局,既与其时谢氏家族之走向衰败有关,亦与其性格气质有关。他具有诗人之气质,而却卷入他所不擅长的、不适合其气质之政治,走向悲剧在所不免。不过,他虽遭际不幸,却在诗歌上留下了辉煌业绩,为中国的山水诗奠下了基石。

他也在写山水诗的时候抒发个人感慨,且时涉玄思,但是他写山水的诗,主要的是要把山水作为审美的对象来表现,山水是主体。山水作为审美主体出现,也就产生了山水诗的最初的表现模式。虽然这种模式是幼稚的,但却成了后来中国山水诗发展的基础。

他的山水诗在结构上有一个基本的模式,这就是先叙述游览过程或游览缘起,接以景色描写,最后是感慨或议论。叙述游览缘起或过程,不一定在诗的开头,但大体都是在景色的具体描写之前。试举例如下(一为表缘起或过程,二为具体描写部分):

《登永嘉绿嶂山》(《谢康乐集》卷二):

(一)裹粮杖轻策,怀迟上幽室;行源迢转远,距陆情未毕。

(二)澹澈结寒姿,团栾润霜质。涧委水屡迷,林迴岩逾密。

《登江中孤屿》(同上卷):

(一)江南倦历览,江北旷周旋。怀新道转迥,寻异景不延。

(二)乱流趋孤屿,孤屿媚中川。云日相辉映,空水共澄鲜。

《入东道路》(《同上卷》):

(一)整驾辞金门,命旅唯诘朝。怀居顾归云,指涂泝行旆。属值清明节,荣华感和韶。

(二)陵隍繁绿杞,墟囿粲红桃。鸢鸢聳方帷,纤纤麦垂苗。

《石室山》(同上卷):

(一)清旦索幽异,放舟越垌郊。

(二)萋萋兰渚急,藐藐苔岑高。石宝冠林隙,飞泉发山椒。

《七里瀨》(同上卷):

(一)羈心积秋展,展积展游眺。孤客伤逝湍,徒旅苦奔峭。

(二)石浅水潺湲,日落山照曜。荒林纷沃若,哀禽相叫啸。

《晚出西射堂》(同上卷):

(一)步出西城门,遥望城西岑。

(二)连峰叠嶽岨,青翠杳深沉。晓霜枫叶丹,夕曛岚气阴。

《登石室饭僧》、《登上戍石鼓山》、《登石门最高顶》、《石门新营所住,四面高山,回溪石瀨,茂林修竹》、《过白岸亭》、《石门岩上宿》等诗,大都如此写法。这些诗每首写一次游赏,或登临,或眺望。叙述的部分,说明了此一次游赏的大抵情形,而描写的部分,则往往是一幅完整的画面。从诗的结构看,描写的部分是中心,是此一次游赏印象最深的处所。这一部分也往往是审美感受最为敏锐与细腻的地方,是山水审美的主要内容。《登江中孤屿》所写江中孤屿之美,是云日辉映,水空一色中的澄明一片。《入东道路》写东归路上所见,是一片初春景象,山野场圃,到处是桃红杞绿,山雉鸣叫,麦苗青青。这个场景使人不禁想起后来李贺在《春归昌谷》中所写的“细绿及团红,当路杂啼笑”(《李贺诗歌集注》卷三)。对于春的山野的美的感受,诗心往往同感。

可注意的是,谢灵运山水诗的叙述部分,写法上常常是流动的,大处落笔。记行程、时间和空间,在行进中变换,并非写一个固定的画面。《于南山往北山,经湖中瞻眺》开首四句:“朝旦发阳崖,景落憩阴峰,舍舟眺回渚,停策倚茂松。”(卷二)南山是谢玄的旧墅,北山是谢灵运营造的新墅,南北二墅,相距遥远,《山居赋》对南北二墅的情形有一段描写:

两居谓南北两处，各有居止。峰崿阻绝，水道通耳……南山是开创卜居之处也。从江楼步路，跨越山岭，绵亘田野，或升或降，当三里许。涂路所经见也，则乔木茂林，绿畴弥阜，横波踈石，侧道飞流，以为寓目之美观。及至所居之处，自西山开道，迄于东山，二里有余。南则连岭叠郭，青翠相接，云烟霄路，殆无倪际……正北狭处，践湖为池。南山相对，皆有崖岩。东北枕壑，下则清川如镜，倾柯盘石，被隩映渚。西岩带林，去潭可二十丈许，葺基构宇，在岩林之中，水卫石阶，开窗对山，仰眺曾峰，俯镜瀆壑。去岩半岭，复有一楼。回望周眺，既得远趣，还顾西馆，望对窗户。（卷一）

这段注其实就是始宁谢氏别墅的全景图，这是一种把自然园林化的筑园方式，整个别墅布置在十分广阔的自然山水之中，要从南山的原有别墅到北山新营造的别墅，需要整天的路程。上引诗一开头，便是写实，叙述整天行程的经过，朝发南山的阳崖，夕至北山的阴峰，中间过湖舍舟，倚松憩息。这种叙述游历经过的写法，也常对沿途所见景色作概括性描写，在行进中观景。《过始宁墅》先是说明因由：“剖竹守沧海，枉帆过旧山。”此次游始宁别墅，是赴永嘉太守任时的顺道探望，不是专程。接下来写此游经过：“山行穷登顿，水涉尽洄沿。岩峭岭稠叠，洲萦渚连绵。”（卷二）山行因峭岭稠叠而上下跋涉，舟行因洲渚连绵而上下洄沿，山与水，都是大轮廓的，并不着眼于细部。

在叙述部分之后的描写，则多是细腻的观察与把握，常常是非常具体的画面，而且往往表现出某一景观的情思韵味。这种描写，慢慢地朝着物我交融的方向发展。而这正是山水诗发展的最基本的一个条件。如《过始宁墅》在叙述之后是：“白云抱幽石，绿篠媚清涟。”这当然是路中所见，但已经不是大轮廓的景观，而是某一处印

象最深的景色的把握了。清水涟漪,竹影掩映,山石清幽,白云缭绕,这当然是一个把人引入宁静明瑟的美的境界,用一“抱”字,一“媚”字,把他在境界中的感觉情思全表现出来了。在他眼里,大自然这清幽明净的美,是如此的和谐一体,水云竹石,仿佛有生命跃动,两情依依。这样的面对山水,无疑已经完全进入了审美的层次,排斥掉一切功利与理性的判断了。在这些描写里,因此也常常曲尽景物的形、声、色的美,能对景物作传神的把握,能传达出景物的神韵,而不是画工式的描写。应该说,谢灵运山水诗虽然还没有写出山水的完整意境,但局部景物的描写是具备了神思韵味了。这样的例子很多,《游南亭》“密林含馥清,远峰隐半规。久痾昏垫苦,旅馆眺郊岐。泽兰渐被径,芙蓉始发池”(卷二)。这是夕游,且又是在久病之后的夕游,景物便在这特定的环境中展开,远山的半规落日与密林中的一抹夕照,给出了时光流逝的感觉,在久病之后,这种感觉更加强烈起来,不知不觉间又是初夏了。泽兰被径用“渐”字,芙蓉发池用“始”字,既包含着对于初夏已经到来的一种发现的惊喜,也包含着对于初夏已经到来的一种时光逝去的叹息,所以这诗接下去便写这种叹息:“未厌青春好,已观朱明移,憾憾感物叹,星星白发垂。”这很容易使人想起他的名句“池塘生春草,园柳变鸣禽”来。这名句何以千古传诵,令后代诗人赞仰不已?就是因为它传达出了感觉情思,把欣赏者眼中的景物的韵味点染出来了。池塘又生春草,春又来了。这本来是很普通的一件物事,何以读来韵味无穷?我想就在于这春草正好传导出观赏者心中的一种难以言喻的对生命的惊喜。这首诗作于他任永嘉太守的第二年的春天。他到永嘉不久,便病倒了,从冬至春,缠绵病榻。到永嘉本来就心绪郁郁,加上一冬的生病,心境自然是暗淡的,其中有对于仕途失意的伤心,也有对于人生失望的叹息。忽然面对透着春的讯息的大自

然，一线蓬勃生机，便震撼了这寂寞的郁郁的心境，给了生的惊喜：春又来了，青青春草，绿绿园柳，仿佛鸣禽都有一种异于往日的歌唱。这是生命之惊喜，生之希望对于心灵的震撼，但也是一种美的震撼。这稍稍到来的初春的生机蓬勃之美，给予了心灵以慰藉和滋润。心与物，融为了一体。谢灵运山水诗中对景物的局部的描写，往往有这种效果。“初篁苞绿箨，新蒲含紫茸。海鸥戏春岸，天鸡弄和风”（《于南山往北山，经湖中眺望》）。他观察得是那样细致，在细微的景物描写中表现出一种欢欣与喜悦。

谢灵运山水诗中局部景物的描写，对于声、光、色都有很生动的表现。“清宵颺浮烟，空林响法鼓”（《过瞿溪石室饭僧》，《艺文类聚》卷七十六）。在明净的夜的山林中，有轻轻雾气。这鼓声真是写得好极了，写出了山林中极静谧的氛围，仿佛在薄薄的烟雾中飘动着。“山桃发红萼，野蕨渐紫苞”（《酬从弟惠连》，《谢康乐集》卷二）。“野旷沙岸净，天高秋月明”（《初去郡》，卷二）。这些描写都注意到了色彩的和谐，呈现为一基调清晰的画面。

也许正是这些描写的情思韵味，正是这些描写的细腻，形、声、色刻画的生动性，和它所表现的和谐的美，它往往成为谢诗中最好的部分，是它的佳句所在。

谢灵运山水诗的结尾，往往是议论。这是他的山水诗模式中的必有部分。这一点这里不想过多的涉及，因为这一部分乃是从玄言与山水一体向纯山水诗过渡的必然环节，是山水诗还不成熟的标志。它在诗中的意义，仍如玄言与山水一体时，无须赘言。这里应该说明的，是谢灵运山水诗模式中的前两个组成部分，即叙述山水游历的缘起或经过，与局部景物的细腻描写，在中国山水诗史上的意义。

我想，这一描写模式的最为重要的意义，就在于它奠定了中国

山水诗写实倾向的雏形。山水游历的诗,常常保存着一种随行程而变化的景观的叙述与描写,这是随手拈来就可例证的。王维《兰田山石门精舍》:

落日山水好,漾舟信归风,玩奇不觉远,因以缘源穷。遥好云木秀,初疑路不同,安知清流转,偶与前山通。舍舟理轻策,果然惬所适,老僧四五人,逍遥荫松下……(《王右丞集笺注》卷三)

孟浩然《登鹿门山怀古》:

清晓因兴来,乘流越江岷。沙禽近方识,浦树遥莫辨。渐至鹿门山,山明翠微浅;岩潭多屈曲,舟楫屡回转……(《孟浩然集》卷一)

张子容《自乐城赴永嘉,枉路泛白湖,寄松阳李少府》:

西行碍浅石,北转入溪桥。树色经寒重,湖光风动摇,百花乱飞雪,万岭叠青霄。猿挂临潭篴,鸥迎出浦桡。(《全唐诗》卷一百十六)

这些诗写的都不是一个范围明确的空间,不是站在一个静止的画面前面,而是边行边赏,仿佛进入画廊,观赏一幅又一幅的图画。景观不断变换,因之也常常变换描写的角度,忽而写山,忽而写水,忽而写远,忽而写近,叙述杂描绘。它更多的是记游,游之经过与游之感觉。这一种写法的山水诗,往往并未创造意境,因为它并没有一个明确的境界空间。它是一种记实,是一种写游览的“真”,而不是一种写眼前境界的“真”。

谢灵运山水诗的局部描写,对后世山水诗似具更为深远的影响。因其细微的感觉体认,因其感觉体认中之景物与情思之交融,实已开后来山水诗意境创造之端倪。

当然,谢灵运山水诗无论是它结构的模式化还是它描写的未

能圆融,都说明它是山水诗发展的初期阶段的产物。从山水之美的审美把握,从山水之美的审美创造上,它都无法与后来成熟起来的山水诗相比。但是,谢灵运在中国文学思想史上的贡献却是里程碑式的,这就是因为他使山水之美作为诗歌的题材,并且创造了表现此一题材的基本模式,使诗在面对人生之外,亦面对山林。

表现山水之美,为此一时期之普遍好尚。在散文中,此时也出现了一些描写山水之美的优秀作品,如鲍照《登大雷岸与妹书》写庐山之气势。可注意的是在写法上与谢灵运山水诗的变换景点相似:“南则积山万状,负气争高……东则砥原远隰,亡端靡际,寒蓬夕卷,古树云平……北则陂池潜演,湖脉通连……西则回江永指,长波天合……西南望庐山,又特惊异,基压江潮,峰与辰汉相接,上常积云霞,雕锦缟。若华夕曜,岩泽气通,传明散绿,赫似绛天。”(《鲍参军集注》卷二)这种写法在谢灵运《山居赋》中也有表现,历叙东西南北之景色,可能受到赋的铺叙方法的影响,但与山水游历之景点变换也有关系。书与赋中的此种写法,和山水诗一样,也是山水描写的初期产物。

在绘画中,也有同样的表现。宗炳的《画山水叙》与王微的《叙画》,说明此时山水画已经成为一个新的画种,山水从在画中作为人物背景,逐渐变成画的题材,成为被独立描写的对象。宗炳《画山水叙》说:

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。(《历代名画记》卷六,下同)

他这里明确地说,他画的是山水,山水是主体,不是背景。《宋书》本传说,他图画所尝游历之山水于一室,卧以游之,也说明这一点。如同山水诗的出现一样,山水画也开始了它最初的阶段。令人惊异的

是,此时之山水画在艺术处理上与山水诗有非常相似的地方。这从《画山水叙》与《叙画》中可以看出。《画山水叙》说明,此时之山水画,重要的是要求它“似”,形象与自然之山水相近:

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。

意谓义理深微,尚可求之,何况山川为身所经历,自然可以把它再现出来。这段话有两点可注意:一是他提出以形写形、以色貌色来再现山水是可能的。那么换句话说,就是当时似有过再现山水的自然之美于画中有无可能的问题。宗炳的画已不可见,但如果考察绘画山水的整个发展过程,我们便可以体认到这个问题的客观存在。山水在画中最初是以象征、而不是以写实的面目出现的。前于宗炳的顾恺之的《洛神图卷》,那作为背景的山水,并非实写,更多地是作为象征而存在。顾恺之《画云台山记》中所说的山水描写,是为了烘托道教主题,而不是为了自然审美,山水的描写用于表现仙境的灿烂和天师张道陵考验弟子的那种严肃气氛。全画以丹、朱和紫为主色,配以青色的天和水,对比鲜明强烈。画峭壁绝碕,天师面碕坐丹崖之上,“欲令双壁之内,凄怆澄清,神明之居,必有与立焉”。“云台西北二面,可一图,冈绕之上,为双碕石,象左右阙;石上作孤游生凤,当婆娑体仪,羽秀而详,轩尾翼以眺绝碕。后一段赤斨,当使释弁如裂电,对云台西凤所临壁以成碕,碕下有清流。其侧壁外面,作一白虎,葡石饮水……鸟兽中时有用之者,可定其仪而用之”(张彦远《历代名画记》卷五)。山、水、人物、动物的随意安排,全不考虑自然之山川是否可能有此种情景,更谈不到再现自然的美的问题。虽然其中论及山石与溪碕的画法时,可看出开始注意到写实(如溪碕应有倒影,山应有正面、背面等等)但从整个画面的构图看,却非

写实而是象征。这就是说，在顾恺之那里，山水的描写虽已出现，但它不是画的中心，不是主题，主题是人物故事。那么，山水不以象征的形式，而以自然之本身的美的形式再现于画中，以为卧游之资，是否可能呢？宗炳的问题似是对此而言的。他认为可能。这是第一点可注意。这点可注意，说明山水画成为一个独立画种的过程中，存在着一个从象征到写实的过程。第二点可注意，是山水画的最初阶段，以写实、以“似”为其追求目标。所谓“以形写形，以色貌色”，就是以自然之形写自然之形，以自然之色写自然之色。这从《画山水序》自身的论述中可以得到印证：

且夫昆仑山之大，瞳子之小，迫目以寸，则其形莫覩，迥以数里，则可围于寸眸。诚由去之稍阔，则其见弥小。令张绡素以远映，则昆阆之形，可围于方寸之内。竖划三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之迥。是以观图画者，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，皆可得之于一图矣。（《历代名画记》卷六）

这一段讲的实际上就是把自然的山山水水缩小在画图中，是缩小，不是象征。他从透视的原理来说明这种缩小是可能的，距之弥远，而见之弥小。三寸当千仞之高，数尺作百里之迥，而关键是“类”，是“似”。所谓“类”，就是模仿，画中之山水与自然之山水相类，其要在于类之巧。这种求“似”的思想，似为其时之一普遍倾向。王微《报何偃书》说：

又性知画绩，盖亦鸣鹤识夜之机，盘纡纠纷，或记心目，故兼山水之爱，一往迹求，皆仿象也。（《全宋文》卷十九）

“仿象”，也就是宗炳所说的“类”。当然，宗炳所说的“写形”与“貌色”，“似”与“类”，都不仅仅是写出了山水外在的形与色，而是包括了山水的灵性，所谓“嵩华之秀，玄牝之灵，皆可得之于一图”，就是

这个意思。他所说的“山水质有而趣灵”，也是这个意思。所以他主张面对山水时应该神与物会、心与山水相通：

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。又神本无端，栖形感类，理入影迹，诚能妙写，亦咸尽矣。（《画山水序》）

只有应目会心，才能类之成巧。神与物会，是藉物以表现的；神之栖形与理入影迹，都指神借山水以再现，这当然也就包括了移神于山水，所画的山水可能带着“虚求”的成份，但无论如何，也还是要类，要似^⑨。

正如谢灵运的山水诗尚存有玄言的尾巴一样，宗炳的山水画论也仍存有山水与玄理一体的影子。他在论“应目会心为理”时有这种影子，在说“山水以形媚道”时表现了这种影子。但是，从他的画论的趋向看，他事实上是朝着独立表现山水的美（包括山水的灵趣）跨出了非常关键的一步，求似求类，与顾恺之确是大不相同了。

宗炳和王微画论反映出来的山水审美的特点和山水的美的表现方法，再次说明，在作品中表现山水之美，最早是从“似”入手的。山水诗和山水画都如此。这样来看谢灵运山水诗刻意对山水的形、声、色、光的刻画，就是可以理解的了。这就说明，从山水的美的表现中，当时存在着一种写实的倾向。这种写实的思想倾向，以再现大自然的美为其目的。而这一点是很重要的，它正是从“以玄对山水”到以审美的眼光对山水的必然产物，正是从玄言诗到山水诗在艺术手段上的必然转变。当然，无论是诗还是画，都未能摆脱玄理的影响。要而言之，此时之山水表现，无论是诗还是画，都尚未进入圆融的境界。诗已如前论，尚未进入构造完整意境的阶段，还处于有佳句而无佳篇的层次；画则要到赵宋以后，意与形，神与形的统一，创造完整的山水画的意境，完全脱离形似的阶段，才成为现

实^⑩。

二

元嘉文学思想新变的第二个特点,便是由哲理化又回到抒情上来。

这一时期出现了大量的拟古之作,学术界有以此论证此时存在着一个复古思潮者。其实,以为此时存在复古思潮,是不确的。拟古只是一种体裁的借用与模拟,而就其实质来说,乃是继承文学的抒情特质的发展脉络。自建安时期文学的抒情特质受到重视之后,中间曾因玄理化倾向的出现而未能继续发展,重新重视抒情特质,乃是对于玄理化的反拨。与其说是复古,不如说是文学特质的进一步张扬的又一个阶段,是重文学特质的文学思想主潮发展的不同环节。

拟古之作是借用古题或模拟前人体例,如拟古诗十九首,效阮籍体、效曹子建体等等,更为大量的是用乐府古题抒情。这些拟古之作,多写情性而非张扬义理。古诗十九首为文学重抒情之先声,其缠绵深挚,为千古所叹赏。元嘉诗人拟作,可见其重抒情之明显倾向。古诗十九首《行行重行行》既叙远别之深沉思念,又可作忠而见疑之逐臣之怨思解,而刘铄《拟行行重行行》,则完全排除了托讽之意,纯写征夫思妇。刘铄《拟明月何皎皎》、《拟孟冬寒气至》、《拟青青河边草》亦均写征夫思妇。铄为宋文帝之第四子,封南平王,《南史》本传谓其未弱冠,拟古三十余首。他年十五为南豫州刺史时,正逢宋、魏间连年战争不断,此或对其拟古诗之征夫思妇主题有所影响。古诗十九首之《青青河畔草》写“昔为倡家女,今为荡子妇。荡子行不归,空床难独守”。而铄之拟作,则写“良人久徭役,耿介终昏旦。楚楚秋水歌,依依采菱弹”(《宋诗》卷五)。明显的改变

了主题,带有战争背景的痕迹。其时拟古诗十九首似为一种风尚,荀昶有《拟青青河边草》,谢惠连有《拟客从远方来》,鲍令暉有《拟青青河畔草》、《拟客从远方来》等等。这些诗在抒情的深挚浓烈上,当然无法与古诗十九首相比,然从醉心玄理又转回到日常生活的喜怒哀乐上来,却是明显的。

这时的另一种拟古,是写乐府旧题。艺术上虽不算成熟,但抒情倾向已十分明显。也有写得很好的,如颜延之《秋胡行》。诗写秋胡故事,无所增损,词语之运用也明显带有延年善于雕琢之痕迹,然字里行间,有深情在,不唯与延年他作相比,远为真挚动人;且与写秋胡故事的同类诗作比,亦更动人情怀。其叙离别,谓:“驱车出郊郭,行路正威迟。存为久离别,歿为长不归。”叙别后闺中寂寞,谓:“岁暮临空房,凉风起座隅,寝兴日已寒,白露生庭芜。”叙秋胡妻知秋胡之负己,一种悲苦情怀,如怨如诉,谓:“离居殊年载,一别阻河关。春来无时豫,秋至常早寒;明发动愁心,闺中起长叹;惨悽岁方晏,日落游子颜。”(《颜光禄集》)别后思念之深,感情之专一,真是写得淋漓尽致。《秋胡行》今存有曹操、曹丕、嵇康诸作,均非写秋胡故事。嵇康之《秋胡行》,纯为写哲理人生。傅玄有《秋胡行》二首,亦多议论。相比之下,延年之作,实反映了向抒情的转变。事实上,此时之乐府旧题,大多写得亲切自然。汤惠休《江南思》:“垂情向春草,知是故乡人。”(《宋诗》卷六)《秋思引》:“秋寒依依风过河,白露萧萧洞庭波,思君未光光已灭,眇眇悲望如思何!”(同上)吴迈远《长相思》:“晨有行路客,依依造门端,人马风尘色,知从河塞还。”(《宋诗》卷十)《长别离》:“生离不可闻,况复长相思!如何与君别,当我盛年时。”(同上)这些都是例子。当然,此时之乐府诗,也明显的受到吴歌的影响,用辞趋向明朗。

可以说,拟古诗的出现,不能看作是复古的标志。“复古”这样

一个概念过于含糊,且表现着一种守旧的回归色彩,事实上并不代表此时文学创作的发展趋向。此时文学创作的发展趋向,是继续朝文学特质去探索。而且已经出现了抒情浓烈、标志一个新阶段到来的人物,这就是鲍照。

如果说谢灵运是从山水题材去摆脱玄理倾向的话,那么鲍照便是以直抒胸臆的方式,完全遗弃了玄理。谢诗中还有玄言的尾巴,而鲍诗则已完全是人生的慨叹了。

鲍照,字明远,约生于晋安帝义熙十年(414)左右。宋元嘉十六年(439)为临川王刘义庆国侍郎。元嘉二十一年(444)义庆死,鲍照离临川王府。元嘉二十七年(450)曾随始兴王璜赴京口。孝建元年(454)除海虞令,以后又迁太子博士,兼中书舍人,出为秣陵令、永嘉令。大明六年(462)为临海王前行参军。泰始二年(466),晋安王刘子勋举兵反宋明帝刘彧,临海王刘子顼响应,兵败被杀,鲍照同时被害,年五十余。鲍照是一位出身寒族而具有浓烈感情的诗人。他的社会地位和经历,使他的诗较少宫廷色彩,而更多的带着慷慨悲凉的气质。对于他在中国诗歌发展史上的意义,至今似仍未给予恰当的评价。他给中国诗歌所带来的影响,是广泛而深远的,在后来中国的最伟大诗人那里(如李白、杜甫、韩愈等人)都可以看到鲍照影响的痕迹。何焯看到了这一点,说:“诗至明远,已发露无馀。李、杜、元、白,皆从此出也。”(《义门读书记》卷四十七)鲍照在诗歌的发展过程中所开拓的广阔天地,应该说是空前的。他把浓烈的抒情与构辞的美丽融为一体,他找到了一种仿如口语而又美丽异常的语言,来表现他的澎湃情怀。他把贯用比兴、且善于写他人他事的乐府诗,发展为一种直接抒写自己感情、叙说自己遭遇的诗体。虽然他的五言诗还受着其时五言诗发展过程中所经历的形态的束缚,还雕琢、滞累,还没有达到圆融的境界,但是他的乐府诗却是达

到了空前的艺术高度,诗歌艺术的抒情特质的的发展,到他的乐府诗,可以说是一个新的高峰。

鲍照乐府的抒情特色,是外露、强烈、流畅而节奏急速。萧子显《南齐书·文学传论》论鲍照一脉,谓其“发唱惊挺,操调险急,雕藻淫艳,倾炫心魂”。这是指其时学鲍照的一些人的创作特色。若用这“发唱惊挺,操调险急”来形容鲍照乐府的抒情特色,我想是很恰当的。刘熙载有类似的想法,谓“明远长句,慷慨任气,磊落使才,在当时不可无一,不能有二”。“孤蓬自振,惊沙坐飞。此鲍明远赋句也,若移以评明远诗,颇复相似”(《艺概·诗概》)。读鲍照乐府,你常常感到一种感情的突然爆发,发则滔滔不绝。《白紵舞》古辞盛称舞者之美,宜及时行乐,鲍照没有着眼于舞者姿色的描写,而把感情的抒发集中在及时行乐上,发人生短促之慨叹,仿佛脱口而出:

朱唇动,素腕举,洛阳少年邯郸女,古称《绿水》今《白紵》,
催弦急管为君舞。穷秋九月荷叶黄,北风驱雁天雨霜,夜长酒
多乐未央。

春风澹荡侠思多,天色净淥气妍和,桃含红萼兰紫芽,朝
日灼烁发园华。卷幌结帟罗玉筵,齐讴秦吹卢女弦,千金顾笑
买芳年。(《代白紵曲二首》,《鲍参军集注》卷四)

上首写秋日舞《白紵》,秋已尽,时光流逝,北风驱雁与天雨霜,均状此时光流逝之急速。面对此急速流逝之时光,正须尽情纵乐。下首写春日舞《白紵》,极写春之美好。侠思,就是丽思,状面对春光之种种美好心绪,极写华年须纵乐之意。就此两诗之主题言,并无新意;然因其一气说出,故情思浓烈动人。鲍照乐府大抵如是。最具代表性的,当然要数他的《拟行路难十八首》。《行路难》古题备言世路艰难,及离别悲伤之意。明远此作,主题不出此一范围,而视角多有变化。或由世路艰难而生人生无常之感慨,自我排遣,如其五“君不见

河边草”谓：

人生苦多欢乐少，意气敷腴在盛年。且愿得志数相就，床头常得沽酒钱。功名竹帛非我事，存亡贵贱付皇天。（卷四）

其十“君不见薨华不终朝”：

盛年妖艳浮华辈，不久亦当诣塚头。一去无还期，千秋万岁无音词。孤魂茕茕空陇间，独魄徘徊绕坟基。但闻风声野鸟吟，岂忆平生盛年时，为此令人多悲悒，君当纵意自熙怡。（同上）

其十五“君不见柏梁台”，其十六“君不见冰上霜”，其十八“诸君莫叹贫”，亦皆从此一视角出发。

或纯写人世无常之悲哀，如其七“愁思忽而至”，写杜宇声声：

声音哀苦鸣不息，羽毛憔悴似人髡。飞走树间啄虫蚁，岂忆往日天子尊。念此死生变化非常理，中心怆恻不能言。（同上）

或托闺怨以表现人生之寂寞，人生之一种被遗弃之感，如其十二“今年阳春花满林”，其十三“春禽喈喈旦暮鸣”。

或由世路之艰险而愤慨、而牢骚不平，如其六：

对案不能食，拔剑击柱长叹息。丈夫生世会几时，安能蹀躞垂羽翼？弃置罢官去，还家自休息。（同上）

其八“中庭五株桃”：

人生不得常称意，惆怅徙倚至夜半。（同上）

不管何种之视角，均感慨沉深，其中的议论，全是实人生之体验与感触，全是情绪化的，是情之抒发而非理之阐述。王夫之对于鲍照评价极高，尤其对于《拟行路难》，更是赞赏备至。如谓：

《行路难》诸篇，一以天才天韵，吹宕而成，独唱千秋，更无知者。太白得其一桃，大者仙，小者豪矣。盖七言长句，迅发如

临济禅,更不通人拟议;又如铸大象,相好即便具足。杜陵以下,字镂句刻,入巧绝伦,已不相浹洽。(《古诗评选》,《船山遗书》)

王夫之是反对雕琢,主张现量,主张自然天成的。他之所以极赞鲍照,亦正从这一点着眼。又如,评《拟行路难》“对案不能食”一首,谓其“土木形骸,而龙章凤质固在”。评“君不见冰上霜”一首,谓:“看明远乐府,别是一味。急切觅佳处,早已失之。吟咏往来,觉蓬勃如春烟,潏漫如秋水,溢目盈心,斯得之矣。”(同上书)

鲍照强烈的抒情倾向不仅表现在诗歌创作上,而且表现在赋和骈文的创作中。鲍照《芜城赋》、《登大雷岸与妹书》,都是这方面的杰构。《芜城赋》写广陵故城的荒凉景象,谓:

白杨早落,塞草前衰。稜稜霜气,蔌蔌风威。孤蓬自振,惊沙坐飞。灌莽杳而无际,丛薄纷其相依。通池既已夷,峻隅又以颓。直视千里外,唯见起黄埃。凝思寂听,心伤已催。(卷一)

一种苍凉情怀,表现得既质实又动人心魄。姚鼐评此赋,谓“驱迈苍凉之气,惊心动魄之词,皆赋家之绝境也”(《古文辞类纂》卷七十一)。明远既善用汉大赋之铺排写法,状广陵前后之种种形势气象,又发挥了魏晋以后小赋之抒情特色,把抒情融入叙述与描写中。带着一种强烈的感慨之情,面对广陵之荒芜景色,景物无不涂上一层感情色彩。用“自振”、“坐飞”,加重荒凉之情状;用“既已”、“又以”,增重对于残破的感喟,谓一切均已不存,往日繁华,俱成陈迹,唯灌莽、丛薄在黄埃中。对此一片苍凉荒莽,凝思寂听,跨越时间,绵思历史,当有无限感怆,既涉人生哲理,又杂入人生无常之怆凉,登古城而伤怀至此,称其足以惊心动魄殆不虚言。

我们前面曾经提到的鲍照另一篇抒情名作《登大雷岸与妹

书》，抒情亦甚为强烈。明远唯有一妹，有文才、能诗。明远赴江州，途经大雷口，旅途风霜劳顿，遂引发思亲之情，乃作书叙写所见景色，而处处带着感情。以情观物，叙写中遂亦情与景俱，如：

夕景欲沉，晓雾将合，孤鹤寒啸，游鸿远吟，樵苏一叹，舟子再泣。诚足悲忧，不可说也。（卷二）

此一段著名描写，与其说是写所见，不如说是借所见写旅途的飘零寂寞心绪，孤鹤与游鸿，仿如旅人之跋涉，樵苏未必真一叹，舟子亦未必真再泣，一叹与再泣者，实为游子之心境。《登大雷岸与妹书》可以说是一篇非常情绪化的佳作。

从谢灵运到鲍照，可以明显看到文学创作朝着重抒情的方向一步步发展的轨迹，由玄理到缘情的历程，至鲍照可以说是完成了。

三

元嘉文学思想新变的第三个特点，是在艺术上出现了新的追求。

这表现在追求不同的创作个性。

在中国文学思想发展史上，有一个现象值得注意，这就是由一元走向多元。随着文学的发展，文学思想逐渐向多元拓展，艺术趣味、艺术风格趋向于多样化。元嘉正是文学思想出现多样化的时期。《南齐书·文学传论》给了这种多样化以轮廓清晰的描述。它把齐之文章，分为三体，此三体分别来源于谢灵运、颜延之、鲍照。属于谢灵运一脉者，特点为：“启心闲绎，诤辞华旷，虽存巧绮，终致迂回……而疎慢闾缓，膏育之病，典正可采，酷不入情。”第二类的特色为：“缉事比类，非对不发，博物可嘉，职成拘制。或全借古语，用申今情，崎岖牵引，直为偶说。唯见事例，顿失精采。”这一类的渊

源,实际上指的是颜延之。第三类指属于鲍照一脉的,其特点我们在前面已引述。我们说同一个时期的汉魏作家亦各有艺术个性,但是像颜、谢、鲍的艺术追求差别这么大则未见。谢、鲍的艺术追求我们在前面已述及,颜则尚须略加说明。颜较之谢、鲍,确实差别极大,最主要的一点,便是他追求一种典丽的美,为此用心于事典的使用与辞采的雕琢^①。他用辞考究,可以说字斟句酌,加上用事用典,往往把情思支解了,阻断了情思的流贯。本来可以直说的,他却借事典来说;本来可以用朴素的词语使诗情容易感知的,他却修饰着说,把意蕴遮隔一层。这样一来,感情就显得典重有节制,不外露。感情的这种典重,加上华美词语的修饰,境界便也趋向典丽。如写车驾出游,谓:

春方动辰驾,望幸倾五州。山祗踣蹠路,水若警沧流。神御出瑶轸,天仪降藻舟。万轴胤行卫,千翼泛飞浮。雕云丽璇盖,祥飏被綵旒。(《车驾幸京口三月三日侍游曲阿后湖作》,《颜光禄集》,下引同)

用“瑶轸”,用“藻舟”,使意象华贵;用“雕云”,用“祥飏”,使色彩斑斓;用“踣”、“警”、“丽”、“被”,给人一种庄严、典重的感觉。这些,都说明用心之工巧。延之善于用动词表现一种庄严典重感。在鲍照的乐府诗里,动作常常是流贯的,给人一种急速流动的感觉;而延之诗的动词的动感却是沉稳的,“阳陆团精气,阴谷曳寒烟”(《应诏观北湖田收》)。“流云蕩青阙,皓月鉴丹宫”(《值东宫答郑尚书道子》)。“木石肩幽阒,黍苗延高坟”(《还至梁城作》)。“三湘沦洞庭,七泽蕩荆牧”(《始安郡还都与张湘州登巴陵城楼作》)。“清雾霁岳阳,曾晖薄澜澳”(同上诗)。这些动词的使用有一个共同特点,就是受动者受动的结果,形体、位置都没有变化,动词在这里实质上只起到对受动者的修饰作用。他的动词的使用带来的典重感,或者原

因就在这里吧！

颜延之有论文语。钟嵘《诗品序》谓：“延之论文，精而难晓。”《文心雕龙·总术》引颜延之论“言”、“文”、“笔”数语；《庭诰》中有一段涉及诗的话，谓：“观书贵要，观要贵博，博而知要，万物可一。咏歌之书，取其连类含章，比物集句，采风谣以达民志，《诗》为之祖。”“比物”、“连类”，类于比兴之义，然似亦可理解为用事典以比物、以连类。若是，则证以他的创作，两相符合，可看出他的文学思想的大致风貌。惜乎他的论文的全貌已不可知，难以遽下断语。

四

元嘉文学思想新变的又一点，是对于文学形式的有意探讨。

元嘉文学明显地存在着对不同体式的探讨。颜延之《庭诰》有一段话可注意：

挚虞《文论》，足称优洽，《柏梁》以来，继作非一，所纂至七言而已，九言不见者，将由声度阙诞，不协金石。至于五言流靡，则刘桢、张华；四言侧密，则张衡、王粲。若夫陈思王，可谓兼之矣。（《太平御览》卷五百八十六）

从这段话里，可看出他注意到九言诗“声度阙诞，不协金石”，注意到四言与九言的特点。而在创作中，我们可以清楚地看到此时作者对于诗的多种体式的探索。乐府、四言、五言、七言、杂言并存。鲍照的一些乐府诗，实可看作七言歌行。谢庄写了好几首杂言诗，如《怀园引》、《山夜忧吟》、《瑞雪吟》、《长笛弄》，节奏错落，有歌行体之流畅，甚可注意。《山夜忧吟》：

庭光尽，山月归，流风乘轩卷，明月缘河飞。洞鸟鸣兮夜蝉清，橘露靡兮蕙烟轻，凌别浦兮值泉跃，经乔林兮遇猿惊。南粤别鹤佇行汉，东邻孤管入青天，沈痾白发共急日，朝露过隙讵

除年。去兮发不还，金膏玉液岂留颜，回舸拓绳户，收棹掩荆关^⑫。（《艺文类聚》卷七）

三、五、六、七言，除一联外，全部对仗，错落流畅中带着工整。在五言诗的发展过程中，同时出现多种形式的探讨，应该看作是其时作者重视诗的艺术形式的一种表现。

重视艺术形式的探讨，还反映在讲求对仗，讲求修辞技巧，用事用典和注意到声律问题各个方面。可以说，此时的诗人，对于诗文艺术形式上的几乎一切问题都注意到了。

此时诗中对句已被普遍运用。谢灵运诗中已大量出现对句，其它作者亦如之。谢惠连诗例：

成装候良辰，漾舟陶嘉月。瞻涂意少惊，还顾情多阙……
悽悽留子言，眷眷浮客心。（《西陵遇风献康乐诗》五章之一）

靡靡即长路，戚戚抱遥悲……行行道转远，去去情弥迟；
昨发浦阳汭，今宿浙江湄。（同上之三）

屯云蔽层岭，惊风涌飞流。零雨润坟泽，落雪洒林丘。浮
氛晦崖岫，积素惑原畴。曲汜薄停旅，通川绝行舟。（同上之四，
均见《谢法曹集》）

之三全首对句，这似乎是对句艺术发展初期的一种现象，一首诗究竟哪几联对句更好，似未有明确之认识。像这样全首对句的诗不少，如刘骏《济曲阿后湖》：

宵登毗陵路，旦过云阳郭。平湖旷津济，菰渚迭明芜。和
风翼归采，夕氛晦山岬。惊涛翻鱼藻，颍霞照桑榆。（《宋诗》卷
五）

谢庄《自寻阳至都集道里名为诗》：

山径亟旋览，水牒勑数寻，稽榭诚淹留，烟台信遐临；翔州
凝寒气，秋浦结清阴；眇眇高湖旷，遥遥南陵深；青溪如委黛，

黄沙似舒金；观道雷池侧；访德茅堂阴；鲁显阙微迹，秦良灭芳音；讯远博望崖，采赋梁山岭；崇馆非陈宇，茂苑岂旧林。（卷六）

在颜延之、鲍照诗中也有全首对句的例子。对句为其时诗歌创作中一种普遍追求的技巧，似可无疑。日人古田敬一认为，谢灵运已集对句之大成，他把谢诗的对句归纳为俯仰对、朝夕对、合掌对、视听对和色彩对五类（见其《中国文学的对句艺术》）。对句的类别，是可以从不同角度加以区分的。日僧遍照金刚《文镜秘府论》引元兢《诗髓脑》、皎然《诗议》、崔氏《唐朝新定诗格》等，提出二十九种对。以后，诗评家们又提出了种种的对句。我们当然可以给这时的对句分出更多的种类。《诗韵合璧》所载《词林典故》把对句分为三十门，又外编七门；所载《诗掖》，把对句分为三十二门，又外编四门。王力先生以之为基础，加以归纳，分为十一类二十八门（《汉语诗律学》）。如果根据王力先生的分类衡量元嘉文学的对句，除干支对、反义连用字对和饮食门之外，其余二十五种对元嘉文学中都已出现，而谢灵运诗中就有二十一种。例如下：

天文门：“日不洞增波，云生岭逾叠。”（灵运《登上戍石鼓山》，《谢康乐集》卷二）

时令门：“林壑敛冥色，云霞收夕霏。”（灵运《石壁精舍还湖中作》，同上书卷二）

地理门：“原隰萋绿柳，墟囿散红桃。”（灵运《从游京口北固应诏》，同上书卷二）

宫室门：“葺宇临迥江，筑观基层巖。”（灵运《过始宁墅》，同上书卷二）

器物门：“扬帆采石华，挂席拾海月。”（灵运《游赤石进帆海》，同上书卷二）

衣饰门：“临组乍不缱，对珪宁肯分。”（灵运《述祖德诗》二首之一，同上书卷二）

文具门：“道经盈竹笥，农书满尘阁。”（鲍照《临川王服竟还田里》，《鲍参军集注》卷六）

文学门：“贵史寄子长，爱赋託子云。”（灵运《北亭与吏民别》，《宋诗》卷三）

草木花果门：“白花饴阳林，紫翹晔春流。”（灵运《郡东山望冥海》，同上书卷二）

鸟兽虫鱼门：“海鸥戏春岸，天鸡弄和风。”（灵运《于南山往北山经湖中远眺》，卷二）

形体门：“倾耳聆波澜，举目眺岖嵚。”（灵运《登池上楼》，同上书卷三）

人事门：“别时悲已甚，别后情更延。”（灵运《酬从弟惠连诗》，同上书卷三）

人伦门：“弃妾望掩泪，逐臣对抚心。”（鲍照《山行见孤桐》，《鲍参军集注》卷六）

代名门：“来人忘新术，去子惑故蹊。”（灵运《登石门最高顶》，《谢康乐集》卷二）

方位对：“江南倦历览，江北旷周旋。”（灵运《登江中孤屿》，《文选》卷二十六）

数目对：“千顷带远堤，万里泻长汀。”（灵运《白石岩下径行田》，《谢康乐集》卷二）

颜色对：“山桃发红萼，野蕨渐紫苞。”（灵运《酬从弟惠连》五首之五，同上书卷二）

人名对：“毕聚类尚子，薄游似邢生。”（灵运《初去郡》，同上书卷二）

地名对：“暝投剡中宿，明登天姥岑。”（灵运《登临海峤与从弟惠连》，同上书卷二）

同义连用字对：“鸟归息舟楫，星阑命行役。”（灵运《夜发石关亭》，同上书卷二）

连绵字对：“依稀采菱歌，仿佛含嚬容。”（灵运《行田登海口盘屿山》，同上书卷二）

重叠字对：“鸛鸛翠方雉，纤纤麦垂苗。”（灵运《入东道路》，同上书卷二）

副词对：“嚶鸣已悦豫，幽居犹郁陶。”（灵运《酬从弟惠连》五首之五，同上书卷二）

连介词对：“岁峥嵘而愁暮，心惆怅而哀离。”（鲍照《舞鹤赋》，《鲍参军集注》卷一）

助词对：“悽矣自远风，伤哉千里目。”（颜延之《始安郡还都与张湘州登巴陵城楼作》，《颜光禄集》）

从大量运用对句中，可以看到对于诗的形式探讨有着明显的自觉倾向，形成一种风尚。

除对句外，此时已注意到修辞技巧与用事用典的问题。修辞技巧的追求，各人有各人的目标，已如前论，颜延之朝雕琢典丽的方向用力，追求“错采镂金”的美，鲍照朝吸收民歌、更接近口语，美丽明畅的方向发展；谢灵运则追求“巧似”，追求“清水芙蓉”的美。此时之用事用典，亦为一普遍之倾向。钟嵘谓：“颜延、谢庄，尤为繁密，于时化之。故大明泰始中，文章殆同书抄。”此时亦已注意到声律问题。范曄、谢庄，都于声律有所研究。范曄《狱中与诸甥侄书》谓：

性别宫商，识清浊，斯自然也。观古今文人，多不全了此处，纵有会此者，不必从根本中来。言之皆有实证，非为空谈。

年少中，谢庄最有其分，手笔差异，文不拘韵故也。吾思乃无定方，特能济难适轻重，所禀之分，犹当未尽。（《宋书·范曄传》引）

范曄于诗之声律有何种之主张，不得而知。从其仅存的两首诗中，亦难以判断其是否已用声律知识于诗之创作。钟嵘《诗品序》引王融谓：“宫商与二仪俱生，自古词人不知之。惟颜宪子乃云吕律音调，而其实大谬。唯见范曄、谢庄，颇识之耳。尝欲进《知音论》，未就。”谢庄是否有论声律的文字，不得而知。但这里明确说他是有着声律的知识的。当然，声律问题，元嘉诗人们注意到了，而并未跨前一步，提出诗律的最初规则。这一点，有待于永明诗人去完成。

从以上这些，我们已经可以看到，遗弃玄理，转向抒情，追求不同的艺术风貌，用心于艺术形式和技巧的探索，这就是元嘉文学思想的新变。

第三节 永明的文学思想

在文学史和文学批评史上，所谓“永明文学”，主要是指以声律说为标志的文学活动。我想，在文学思想史上，所谓“文明文学思想”，范围应该更广些。它应该是指活动于永明前后的一代文学家的文学思想倾向。

泰始二年（466）鲍照被杀；同一年，谢庄卒；颜延之卒于此前十年（456）；谢灵运卒得更早；代表元嘉文学思想倾向的主要人物，至此已全部离开文坛。而这一年，沈约二十六岁，江淹、张融均为二十三岁，范云十六岁，孔稚珪二十岁，他们才刚刚进入文坛；活动于这一时期的另外一部分作家，如刘绘，才九岁；萧子良九岁、刘峻五岁，萧衍三岁，谢朓二岁，丘迟三岁，王融则要到下一年才诞生。我们可以把谢庄和鲍照死的这一年，看作元嘉文学思想的终结，永明

文学思想的开始。到了梁武帝天监十二年(513),沈约卒。这个时期的主要作家,如江淹、谢朓、任昉、丘迟、范云、刘绘、孔稚珪、张融、王融、萧子云等人,也都先后离开了人世。我们可以把沈约死的这一年,看作永明文学思想的下限。这样,我们所说的永明文学思想这一时间段落,共四十八年。沈约与这个时期相终始,身仕三朝,一代文宗,他是永明文学思想的中心人物。永明文学思想的主要倾向,仍然是重文学特质的发扬,重个人情怀的抒发,而且逐渐由情怀抒发转向重娱乐。它创造了一种清新的美的理想,为后代所宗仰;当然,更重要的,是它在文学形式(特别是诗的形式)上的探索。

—

这是一个有利于文学发展的时期,从皇帝到士人,都把文学活动作为生活的一个重要内容来对待。史臣谓:“自宋世祖好文章,士大夫悉以文章相尚,无以专经为业者。”(《资治通鉴》齐纪二)南齐一朝,皇室多关心文学。高帝萧道成善属文,前已述及。武帝萧颐,亦颇好文学,《南齐书》本纪记其永明二年幸青溪旧宫,“设金石乐,在位者赋诗”。武帝琅琊城讲武,群臣应诏赋诗,今存者有王融、沈约诸作。萧颐常与臣下谈论诗文。《南齐书·谢朓传》载:“世祖尝问王俭:当今谁能为五言?俭对曰:谢朓得父膏腴,江淹有意。”高帝其余诸子,亦多好文学,武陵昭王萧晔好诗,曾与诸王作短句,诗学谢灵运体,呈高帝,高帝给了批评与引导,说:“见汝二十字,诸儿作中最为优者。但康乐放荡,作体不辨有首尾,安仁、士衡,深可宗尚,颜延之抑其次也。”父子于诗,均颇有研究,鄱阳王萧锵亦好文章。武帝诸子,多与文学之士往来。文惠太子萧长懋“引接朝士,人人自以为得意。文武士多所招集。会稽虞炎,济阳范岫,汝南周颙、陈郡袁廓,并以学行才能,应对左右”(《南史·齐武帝诸子传》)。《梁

书·范岫传》谓：“文惠太子之在东宫，沈约之徒以文才见引。”朝臣侍宴，常赋诗。永明三年冬，太子讲《孝经》，亲临释奠，侍臣赋诗，今存《侍皇太子释奠宴诗》的有王俭、萧子良、阮彦、王僧令、袁浮丘、沈约、任昉诸人之作。随王萧子隆有文才，《南齐书·谢朓传》谓：“子隆在荆州，好辞赋，数集僚友，朓以文才尤被赏爱，流连晤对，不舍日夕。”当然，当时文人聚集的地方是竟陵王萧子良的西邸。《梁书·武帝纪》载，竟陵王萧子良开西邸，招文学，萧衍与沈约、谢朓、王融、萧琛、范云、任昉、陆倕并游于其门下，号曰八友。《南史·王僧孺传》载：“司徒竟陵王子良开西邸，招文学，僧孺与太学生虞羲、丘国宾、萧文琰、丘令楷、江洪、刘孝孙并以善辞藻游焉。”游于萧子良门下的还有刘绘、张融、周颙、范缜、孔休源、江革、谢朓、陆惠晓、谢颢、柳恽、王亮、宗夬、何昌寓等人^⑬。可以说，萧子良周围聚集的文人团体的创作活动，成了永明文学的中心。皇室的爱好的提倡，给文学的发展创造了一种很好的气氛。

在中国文学史上，常有文人相轻的论述，但在永明时期，此种情形似甚罕见，切磋文义之风甚盛，而且文学前辈奖掖后进的风气也给文学的发展带来很好的气氛。沈约(441—513)为其时文坛之领袖，一代文宗。以他的政治地位与文学声望，对于文学后进的提携实影响甚巨。史有大量的关于他奖掖后进的记载。谢朓五言诗写得好，沈约便在人前推崇说：“二百年来无此诗也。”（见《南齐书·谢朓传》）沈约新建阁斋，刘杳写了两首《赞》为贺，沈约便命人把这两首《赞》写在墙上，并复信说：“君爱素情多，惠以二赞，辞采妍富，事义毕举，句韵之间，光影相照，便觉此地，自然十倍。故知丽辞之益，其事弘多。辄当置之阁上，坐卧嗟赏。”（《梁书·刘杳传》）时约为当朝元老，而杳尚为一地位低下之青年，奖掖如此，实动人心。何思澄写《游庐山诗》，沈约一见亦大加称赏，“自以为弗逮”，命

书工书之于壁(《梁书·何思澄传》)。顾协善为策文,沈约甚为赞赏,谓:“江左以来,未有斯作。”萧子显作《鸿序赋》,沈约见而称之,谓:“可谓明道之高致,盖通幽之流也。”(《南史·萧子显传》)乐法才、范岫、刘之遴等人,也都曾得到他的赞许。可以说,文坛上一有佳作与出现有才能的作者,沈约便加奖掖赞许。《梁书·王筠传》记有他与王筠论文的事,甚为动人:

约制《郊居赋》,构思积时,犹未都毕,乃要筠示其草。筠读至“雌霓五激反连蹇”,约抚掌欣拊曰:“仆尝恐呼为霓五鸡反。”次至“坠石隄星”及“冰悬培而带坻”,筠皆击节称赞。约曰:“知音者希,真赏殆绝,所以相要,政在此数句耳。”

任昉也是一位乐于奖掖后进的作者,到齐梁之际,他在文坛上的地位已近于沈约。这样两位文坛领袖之此种作风,对于形成一种砌嗟的风气当起着推动的作用。其时虽个别作者年青气盛,自视甚高^⑭,但并未影响此种砌嗟风气之形成。这应该说是永明文学发展的一个很重要的原因。

皇室重文学与文坛的砌嗟风尚,对于文学的发展实起着一种不知不觉的引导作用,引导文学朝着装饰与消闲的方向发展。所谓装饰,是指作为宫廷的一种文化装点。这个时期的帝王都爱在公开场合与朝臣赋诗论诗,但是他们又十分明确的认为:文学没有用处。齐武帝萧颐告诫他的儿子萧子懋说:“及文章诗笔,乃是佳事,然世务弥为根本,可常记之。”(《南齐书·晋安王子懋传》)《南史·恩倖传》有一条相似的记载,而更加明确:

系宗久在朝省,闲于职事。武帝常云:“学士辈不堪经国,唯大读书耳。经国,一刘系宗足矣。沈约、王融数百人,于事何用!”

沈约辈于经国无所可用,那么,他们有何等的用处呢!这用处,就是

为朝廷装点一些文化气氛。何以需要这样一种文化装点？这可能和刘宋、南齐直至梁代的帝王的出身有关。梁代帝王重视文学的问题较为复杂，留待后论。宋、齐皇室均出自庶族，在门阀极受重视的时代，文化集中于名门望族，风流儒雅，为名门望族之一重要标志。从庶族出身，起于行伍的皇室，虽握有重权，而在文化上并无地位，在他们的潜意识里，似有一种文化自卑心理，于是他们不仅要读书，要以学问自重，而且追求文雅。他们之爱好诗赋、书法，大抵出自此种心态。《南齐书·王僧虔传》有一段很有意思的记载：

（宋）孝武欲擅书名，僧虔不敢显迹。大明世，常用掘笔书，以此见容……（齐）太祖善书，及即位，笃好不已。与僧虔赌书毕，谓僧虔曰：“谁为第一？”僧虔曰：“臣书第一，陛下亦第一。”上笑曰：“卿可谓善自为谋矣。”

两朝皇帝，都有一种潜藏的自卑心理，生怕己不如人。王僧虔是当时的著名书法家，而不敢显露自己的真实水平，目的是为了皇帝得到了一点享有文雅的满足。王僧虔实在可以说是洞悉皇帝的这种潜藏的自卑心态的人。这是一个非常耐人寻味而且值得研究的问题，之所以值得研究，是它反映了中国文化中的一种特异现象。在中国文化史上，帝王官绅，与文化的关系大抵有两种类型，一是他们自身有甚高的文化素养，他们的行为常常影响着文化的风貌；一是他们自身原无文化，而一旦权势在手，便来附庸风雅，于是啼笑皆非之事便充斥文林。此后一种，可以说是中国文化的痼疾，至近代犹存遗风。宋孝武帝刘骏，是刘宋皇室的第三代。第一代刘裕出身行伍，这第三代虽读书博洽，却纵欲奢靡，盘剥生民，侮弄臣下，无所不为。沈约在《宋书》本纪中把他比为桀纣。他们原非儒雅之士，而想望儒雅之名，其于文化之害处，自不待言。齐太祖萧道成出身寒庶，虽年少时曾从雷次宗受儒学，但究以军功起家。即位之

后,有此种追求儒雅之心态,乃是自然的事。

皇室对待文化的此种心态,影响到文学上来,便是引导文学向装饰与消闲的方向发展。这一时期宫廷、皇族宴饮赋诗的情形甚为频繁,而此种赋诗,大抵非颂美即消遣,均属装点文化氛围之范围。竟陵王周围文人奉教所作诗赋,几乎都是消闲性质,如沈约、王融、范云都有《奉和齐竟陵王郡县名诗》,沈约有《奉和竟陵王药名诗》、《和竟陵王抄书诗》。竟陵王周围的其它作者,也有大量咏物诗,如王融有咏琵琶、幔、药名、星、梨花、梧桐、女萝、四色;谢朓有咏风、竹、落梅、栀子、蔷薇、蒲、兔丝、桐、镜台、灯、烛、琴、乌皮隐几、席、竹火笼、鸚鵡;虞炎有咏簾;刘绘咏萍、梨花;萧衍咏烛、笔、笛;范云咏桂树、寒松、废井、橘、早蝉、四色;虞羲咏数名、江边竹、橘;沈约咏物诗就更多。除上举外,尚有咏竹、菰、甘蔗、鹿葱、杜若、芙蓉、地梨、梨、橘、孤桐、反舌、帐、馀雪、山榴、箏、笙、新荷、蝉鸣、青苔、桃、领边绣、履、麦、柳、竹槟榔盘、篴、雁、香炉、竹火笼等。这些咏物诗,有不少是同咏的,如同咏席上一物,柳恽、谢朓,咏席,王融咏幔,虞炎咏簾;又如,咏梨花,咏橘,咏竹,咏菊,咏四色等,都多人同咏。这些咏物诗,只是描摹物象,很少有真情抒发。这类诗的创作,与诗的抒情特征并不相符。可以说,这些诗的创作,全是用于消闲。这种消闲的诗,有的可以说纯属文字游戏,如郡县名诗、药名诗、数字诗之类,我们可以举范云的一首《州名诗》为例,他把司、青、豫、梁、徐、冀、扬、荆、交、益等州名编成诗:

司春命初铎,青耦肆中樊。逸豫诚何事,稻梁复宜敦。徐步遵广隍,冀以写忧源。杨柳垂场圃,荆棘生庭门。交情久所见,益友能孰存。(《梁诗》卷二)

这纯系一种拼凑,看不到感情脉络,也看不到明晰的思理。沈约有一首咏“大”,一首咏“小”的诗,《大言应令》:

隘此大汎庭，方知九垓局。穷天岂弥指，尽地不容足。

（《沈隐侯集》卷二）

《细言应令》：

开馆尺椽餘，筑榭微尘里，瑀角列州县，毫端建朝市。（同上）

当然，咏物诗也有写得不错的，但究属少数。如果从文学发展的脉络考察，咏物诗来自咏物赋。魏晋咏物赋描摹物象已相当成熟。从技巧上说，咏物诗于物象之描摹并未超过咏物赋之水准。魏晋咏物赋在描摹物象时往往带抒情色彩，如曹丕、曹植、七子之赋作，大抵如是。这与其时诗之慷慨多气是一致的。刘宋以后，咏物赋抒情之外，又增加议论，而技巧已达到相当成熟的程度，词采之华美也远胜于咏物诗。谢惠连《雪赋》、谢庄《月赋》之华美自不待言，即如江淹之《灯赋》、《莲华赋》、《金灯草赋》、《灵丘竹赋》，其词采之华美流畅，声韵之起伏抑扬，亦远非咏物诗所可比。这或者跟文体发展的成熟程度有关。赋与诗比，历史要短些，但是它在铺排描写、词采修饰、骈偶声韵上，发展比诗来得迅速。它是一种非常奇特的、早熟的文体。发展至南朝，赋这一文体就其体式之成熟程度言，已达到高峰。而诗的体式，则尚在探索之中。五言诗从体式上说，刚初具规模；七言的体式则尚未成形。这种差别，或者跟咏物诗与咏物赋艺术水准之差异不无关系。

应诏、应令、应教写咏物诗、咏物赋，情非所感，类同游戏，文学在生活中的地位自然也就变了，与曹丕所说的“经国之大业”已相去甚远，与王微所说的“文词不怨思抑扬，则流澹无味”（《与从弟僧绰书》）亦已大异。它从抒泄情性，不得不发，慢慢地转向了消闲娱乐，感情是否浓烈，义理是否有益，已不被重视。这一发展趋向，自然也便容易转向闺阁题材。咏物中的咏烛、咏镜、咏画扇、咏琵琶等

诗,多与妇人关联,从咏物转向闺阁,也就是顺理成章的了。王融《咏琵琶》:“丝中传意绪,花里寄春情,掩抑有奇态,凄锵多好声。芳袖幸时拂,龙门空自生。”(《王宁朔集》)许瑶之《咏柙榴枕》:“朝将云髻别,夜与蛾眉连。”(《齐诗》卷六)沈约《咏领边绣》:“纤手制新奇,刺作可怜仪,……丽色倘未歇,聊承云鬓垂。”(《沈隐侯集》卷二)谢朓《咏镜台》:“照粉拂红妆,插花理云鬓。玉颜徒自见,常畏君情歇。”(《谢宣城集校注》卷五)诗之视野,由物而及于妇人。如果从诗的题材之演变看,则咏物诗的发展与后来宫体诗的出现,乃是一脉相承的事。事实上,这时的有些诗,已带着宫体的情思挑逗意味,如王融《少年子》:“闻有东方骑,遥见上头人,待君送客返,桂钗当自陈。”(《王宁朔集》)谢朓《夜听妓》:“蛾眉已共笑,清香复入襟,欢乐夜方静,翠帐垂沉沉。”(《谢宣城集校注》卷三)这“桂钗当自陈”和“翠帐垂沉沉”所要表达的意向,与宫体并无二致。

二

但是,永明文学思想的发展并非只有视文学为装饰与消闲的一种倾向,它还交错着另一种倾向,这便是沿着重抒情、重文学的艺术特质这样一条线索发展下来的、对于清新明丽圆融的美的追求。

这时出现了一位在中国诗歌史上影响至巨的诗人谢朓,和一群才华洋溢的作者如江淹、王融等人,他们的艺术追求,可以说在中国文学思想史上别开生面而且意义深远。

朓字玄晖,生于宋大明八年(464),十九岁,解褐豫章王太尉行参军。永明五年(487),预竟陵王萧子良西邸之游;永明九年(491),随随王子隆至荆州,十一年还京,为骠骑谘议、领记室。建武二年(495),出为宣城守;两年后,复返京为中书郎;之后,又出为南东海

太守，寻迁尚书吏部郎。499年因事下狱，死狱中，年三十六。

谢朓有自己的明确的诗歌思想。《南史·王筠传》有一段关于谢朓诗歌思想的记载：

（沈）约尝启上，谓晚来名家无先筠者。又于御筵谓王志曰：“贤弟子文章之美，可谓后来能独步。谢朓常见语云：‘好诗圆美流转如弹丸。’近见其数首，方知此言为实。”^⑮

沈约是用王筠的诗作来证明谢朓观点的正确，此处“为实”，有“为是”之意思，意谓谢朓之见解得以证实。沈约是极赞赏谢朓的，朓死后，约谓贤人已逝，己之意兴都绝。谢朓诗论，尚有未留存下来者，钟嵘论谢朓，说过：“朓极与余论诗，感激顿挫过其文。”（《诗品》卷中）与钟嵘如何论诗，如今已不得而知，然从“感激顿挫过其文”看，当有自信的较为系统的看法。仅从留下来的这一句，我们也可以了解他的诗歌思想的主要倾向。这句话包含着什么样的意蕴，可以用谢朓的诗歌创作实际来加以说明。清人方东树论谢朓，谓：

玄晖别具一副笔墨，开齐、梁而冠乎齐、梁，不第独步齐、梁，直是独步千古。盖前乎此，后乎此，未有若此者也。本传以“清丽”称之，休文以“奇响”推之，而详著之曰：“调与金石谐，思逐风云上。”太白称其为“清发”、“惊人”，玄晖自云“圆美流畅如弹丸。”以此数者求之，其于谢诗，思过半矣。（《昭昧詹言》卷七）

“清丽”，指萧子显《南齐书》朓传论朓“文章清丽”语；沈约的评论，见于他的《伤谢朓》诗；李白的评论见于他的《陪侍御叔华登楼歌》和冯贽《云仙杂记》。《记》谓李白登华山落雁峰，曰：“恨不携谢朓惊人诗来，搔首问青天耳。”《记》所引李白此语，为后之论者如王世贞、田雯等所引用，然并无依据，今存李白集亦无此诗。李白之崇仰谢朓的事实，我们将在后面谈到。方东树上述的这段话，涉及了两

个方面的问题,一是清丽的美,一是流动的声韵。

谢朓追求清新明丽的美,这一点几乎为后代多数评论家所共识。所谓清新明丽,是指一种类于清水芙蓉之美而言。这种诗美的构成,有情思格调、意象与词采诸因素。

自情思格调言之,玄晖诗中之情思往往明净潇散而流露着秀气。或者由于出身于文化素养深厚的谢氏家族,受到家族文化熏陶的缘故,朓感情丰富、细腻,带着书卷气。从他的诗文流露的感情中,我们可以感到他是一位不谙世务的人,且性格脆弱(这从他告发王敬则谋反事可窥测到),但是在他的感情里,没有卑俗气。他较为单纯,因物色感发而或喜或悲时,也较为明朗,较为外露,较少百感交集、曲折丛深。因此,我们在他的诗中,便常常可以感受到一种纯净如竹露如荷风如月色如流泉的情思流动,这在他涉及自然的诗中尤其突出。《观朝雨》:

朔风吹飞雨,萧条江上来。既洒百常观,复集九成台。空濛如薄雾,散漫似轻埃。平明振衣坐,重门犹未开。耳目暂无扰,怀古胜悠哉。戢翼希骖首,乘流畏曝鳃。动息无兼遂,岐路多徘徊。方同战胜者,去翦北山莱。(《谢宣城集校注》卷三)

这首诗写晨起观雨引发的一份归隐情思,心境在空濛潇洒的朝雨中是何等的平静,一切好象都在蒙蒙雨雾中净化了。在这一片宁静的心境中,轻轻地把尘世的纷扰抛开。在这诗里,我们看到谢朓在面对朝雨时的一种躺开怀抱与大自然融合的和谐心境。一切是那样自然、那样真实、那样亲切,让人不知不觉间也进入这样一种明净的心境中。我们再来看《和王中丞闻琴》:

凉风吹月露,圆景动清阴。蕙气入怀抱,闻君此夜琴。萧瑟满林听,轻鸣响涧音。无为澹容与,蹉跎江海心。(卷四)

这首诗只写月下的一片琴声,这琴声融着熏衣草的香气,仿佛在林间

流动,与山泉一起叮咚。心境在这一片琴声中宁静下来,又勾起了
一阵归隐情思,并把这一缕情思与对方共享。浮动在这诗里的情
思,真是单纯极了。我们可以从后来唐人那里(如孟浩然)看到了类
似的境界。孟浩然诗中的情思,也是净化了的。从这里,我们知道
不仅崇尚清水芙蓉之美的李白倾倒于谢朓,孟浩然的诗境里其实
也有着谢朓的印记。

即使是写离忧哀伤的主题,情思也是那样纯净明秀,既非百结
回环,亦非悲慨沉深。《晚登三山还望京邑》:

霸溪望长安,河阳视京县。白日丽飞甍,参差皆可见。馀
霞散成绮,澄江静如练。喧鸟覆春洲,杂英满芳甸。去矣方滞
淫,怀哉罢欢宴。佳期怅何许,泪下如流霰。有情知望乡,谁能
鬓不变。(卷三)

诗为谢朓赴宣城守时离京所作。行至三山,回首瞻望京邑,触动起
何日归来的思绪。王粲“南登霸陵岸,回首望长安”,潘岳“引领望京
室,南路在伐柯”的情思忽然来到心中,生出一种伤感,未离去而已
生乡愁。此际当是百感交集之时,但我们看到,他在诗里展现的却
是一望中的明丽景色和面对这景色的一片眷恋情思。“白日”句,
“馀霞”句均千古传颂,它们所表现的缤纷而又开旷绚烂的美,真可
谓绝唱。但是我感到“喧鸟覆春洲,杂英满芳甸”与之相较,亦毫不
逊色。一望京华,笼罩在绚烂的晚霞之中,江水静静流过,江中洲
渚,花草缤纷,归鸟喧闹,使人想起“暮春三月,江南草长,杂花生
树,群莺乱飞”的名句来,神韵完全相同。这一片美好景色,是如此
地使人留恋难舍。由离去而生出的愁思只是这眷恋的一声轻轻的
叹息,虽诗语谓泪下如霰,而我们读来却并无凄凉之感。朓诗情思
的“清新”,我想就表现在这些地方吧!

情思格调的明净潇散而流露着秀气,与意象的清新明丽有关。

谢朓诗的意象,大多落尽华饰,有一种天然韵味。如果我们把他的诗与谢灵运或颜延之的诗相比较,就会发现,大谢与光禄诗在意象创造上颇多着意,较多的客观刻画,而谢朓诗中的意象,则带着更多的心象的性质。他带着自己的明净潇散的而且充满灵秀的气质,去感知和欣赏景物,把景物提纯了,提纯得与他的心绪一致起来,他把自己融入到物色中,他自己就是大自然的生命,他要表现的,是自己的心境,又是自然的物色。因之,他创造的意象十分省净明快,许多非常精采的意象,就是这样产生的。我们可以举出一些例子,并略加分析:

①停琴佇凉月,灭烛听归鸿。凉兼乘暮晰,秋华临夜空。
(《移病还园示亲属》,卷三)

②远树暖芊芊,生烟纷漠漠。鱼戏新荷动,鸟散余花落。
(《游东田》,卷三)

③朝光映红萼,微风吹好音。(《和何议曹郊游二首》之一,卷四)

④天际识归舟,云中辨江树。(《之宣城郡出新林浦向板桥》,卷三)

⑤案牍时闲暇,偶坐观卉木。飒飒满池荷,飏飏荫窗竹。簷隙自周流,房枕闲且肃。苍翠望寒山,峥嵘瞰平陆。(《冬日晚郡事隙》,卷三)

上引五例,均为诗中关键的状写物色的佳句。从这些诗句所构造的意象看,无一不是简洁明净的。①例写病中幽居的园中暮景,秋夜园中,在人世疲累的心绪中,觉己已衰老,于是在一片明净月色中,向往归隐的清幽境界。诗中引发心绪的,就是这一片月色。他把这一片月色写得真是明净极了。停琴灭烛,让心灵融入万籁俱寂的秋夜之中,此时眼前所见,唯有此一片秋月,和月色映照下的白色芦

花。如果我们据此画一幅画，那么可供描画的画面有什么呢？只有月色和蒹葭，纯净极了。整个画面，真是一片空明。例②写初夏出游，所见景物，均给人一种清新欢喜，从中可以看到在出游中排遣郁闷之后的一种轻松感，景物便在这清新、轻松感中展开。他写了什么呢？远看是烟雾中的树林，仍然是纯净极了。例③写声与色，亦郊游所见，不过不是远望，而是近景。他写了什么呢？写了晨光下的花苞，微风中的鸟语，省净到不能再省净了。例④为千古传诵之名句，写江行所见。全诗十二句，写景唯此二句，然此二句，已写出一幅意蕴无穷之江行云水图。赴宣城任走的是水路，舟摇摇以前行，而未到目的地，先想归期。何处是归期，但见天边水云相接处的一片帆影，和烟霭中的两岸树林。那天际中的一片帆影，或是他日之归舟。此一幅云水江行图，只有雾中的一片树林和云水间的一片帆影。例⑤写近景，满池飒飒残荷和窗外衰弊的竹林；自栏槛间远望，是苍翠寒山和无际平野。近处残荷衰竹，远处平野苍山，近与远，均写出冬日晚暮之情味。从以上五例中，我们可以看到谢朓诗意象创造之极其省净之特点。省净，则势必先去掉繁枝赘叶，删汰繁冗；省净，亦易于传神；省净，使诗的意象明快，形象轮廓完整。玄晖短诗的意象构造，大抵均达到此种水准。他的短制优于长篇，是他的诗风的主要代表，长篇在意象构造上没有短制省净。

谢朓构造的意象给人一种清新明丽之感。产生这种清新明丽之感除了意象省净之外，意象色彩的趋向浅色调、暖色调、与意象内涵的雅有关。如上五例中，涉及的色彩是白（月色、烟霭、帆影）、红（落花、红萼）、黄或淡石赤（残荷）、浅绿（雾中之树），只有寒山是墨绿色。这些色彩给人的感觉是明朗的。而琴、鸿、荷、竹、月色、归舟这些意象，在中国诗歌的传统里，又有着雅文化的感情积累。这大概就是谢朓诗清新明丽的主要因素构成。

谢朓诗的圆美流畅,还有声韵的问题。此一问题,我们留在论永明声律时一并探讨。当然,除此之外,还有文字的流畅明白,去除任何晦涩的文字与赘典,有的甚至完全近于口语,如“望山白云里,望水平原外”(《后斋迴望》)。“前窗一丛竹,青翠独言奇,南条交北叶,新筍杂故枝。月光疏已密,风来起复垂”(《咏竹》)。然朓诗语言之此种明白流畅,又非脱口而出者,后代许多评论家都已注意到了此一点。刘克庄谓:“所引谢宣城‘好诗流转圆美如弹丸’之语,余以宣城诗考之,如锦工机锦,玉人琢玉,极天下巧妙。穷极巧妙,然后能流转圆美。”(《江西诗派小序》,《后庄先生大全集》卷九十五)吴淇谓:“齐之诗,以谢朓为称首。其诗极清丽精警,字字得之苦吟。”(《选诗定论》)唐子西谓:“三谢诗,至玄晖语益工。”(潘德舆《养一斋诗话》引)这些见解是中肯的。形成朓诗之此种圆美流畅,除了他的文化素养、气质的因素之外,主要在于他的着意追求。他的诗可以说都是他提倡的“好诗圆美流转如弹丸”在创作中的体现。

更可注意的是,追求清新明丽的美,追求明净流畅,不仅是谢朓一人的诗歌思想,而且是当时的一种倾向。如前所述,沈约引谢朓“好诗流转圆美如弹丸”的话,加以赞赏,可见他也是持同样观点的。清新明丽,正是后人对此时诗人的推崇之处。谢朓在唐人心目中,简直成了偶像。李白一生傲岸,但对谢朓崇仰备至。王士禛说李白是“一生低首谢宣城”(《戏仿元遗山论诗绝句三十二首》之三),在李白诗中,我们可以找到许多他对于谢朓的赞美:“解道澄江静如练,令人长忆谢玄晖。”(《金陵城西楼月下吟》,《李太白全集》卷七)“诺谓楚人重,诗传谢朓清。”(《送储邕之武昌》,同上书卷十八)“我吟谢朓诗上语,朔风飒飒吹飞雨。”(《酬殷明佐见赠五云裘歌》,同上书卷八)杜甫也说:“谢朓每篇堪讽诵。”(《寄岑嘉州》,《杜诗镜铨》卷十二)至大历诗人,更是把谢朓作为自己学习的榜

样。读大历诗,处处可见到谢朓的影子。钱起:“宣城传远韵,千载谁此响。”(《奉和张荆州巡农晚望》,《钱考功集》卷一)韩翃:“君到新林江口泊,吟诗应赏谢玄晖。”(《送客还江东》,《全唐诗》卷二百四十五)张南史:“始能崇结构,独有谢宣城。”(《独孤常州北亭》,《全唐诗》卷二百九十六)耿沛:“若出敬亭山下作,何人敢和谢玄晖。”(《贺李观察祷河神降雨》,《耿沛集》页二十二)刘长卿:“惟有郡斋窗里岫,朝朝相对谢玄晖。”(《送柳使君赴袁州》,《刘随州集》卷八)他们对谢朓的敬仰,无疑地与他们的诗歌的审美趋向有关。谢朓诗的清新明丽,更富于悠远韵味,虽然大历诗作中有一种衰飒情调,与谢朓诗的情调有别,但就其对于宁静远韵的追求而言,却是相近的。谢朓诗可以说是影响了有唐一代,后来的许多诗论家都提到了这一点,认为他的诗是唐调之始。从这里,我们也可以看到永明诗歌思想在中国诗歌史上的意义。

沈约又说:“文章当从三易:易见事,一也;易识字,二也;易读诵,三也。”(颜之推《颜氏家训》卷四《文章》引)所谓三易,也就是明白流畅。

如果我们读同时人的诗,就会发现,清新明丽者所在多有。我们举一组作于同时的诗,来说明此种相似的追求。永明九年,谢朓为随王文学,跟随随王子隆赴荆州,临行,友朋赠诗,朓亦有别诗。我们引其中的一些诗句:

①春篔方解箨,弱柳向低风。相思将安寄,怅望南飞鸿。

②离轩思黄鸟,今渚蒹青莎,……春江夜明月,还望情如何。

③一望沮漳水,宁思江海会,以我径寸心,从君千里外。

④重树日芬盖,芳洲转如积,望望荆台下,归梦相思夕。

这些例诗若放在一个集子里,恐怕是很难分出风格的差别来的。例

①的“春篁”、“弱柳”句，例②的“春江”、“还望”句，例③的“以我”、“从君”句，例④的“望望”、“归梦”句，在风格上是何等相似！用方东树评谢朓的话来形容，是“如花之初放，月之初盈，骀荡之情，圆满之辉，令人魂醉”（《昭昧詹言》卷七），清新、明朗、流畅、深情。但这些例诗又确实出自不同的作者，例①为萧琛（《餞谢文学》），②为王融（《餞谢文学离夜》），③为沈约（《餞谢文学离夜》），④为谢朓（《和别沈右率诸君》）。

三

永明文学思想在文学思想史上最受重视的，是其时对于诗的声律的探讨。《南史·陆厥传》：

时盛为文章，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。约等文章皆用宫商，将平上去入四声，以此制韵，有平头、上尾、蜂腰、鹤膝。五字之中，音韵悉异；两句之内，角徵不同，不可增减。世呼为“永明体”。

这是说，在当时，“永明体”是以讲究声韵为标志的。

永明声律说涉及许多问题。其中一些问题，学术界意见甚为歧异，究竟应该如何理解，似尚待研究，一时难以有确切的解释。我想从文学思想史的角度，根据学术界所已经获得的成果，作一点极为简略的介绍。

头一个问题，是永明声律说的提出在中国诗歌思想史上究具何种之意义，而此一问题，又与永明声律说出现的原因有些许关系。

魏晋以后，诗文向着美文的方向进一步发展，至宋、齐，这种发展已逐步趋向成熟。美文应该具备的主要条件，如浓烈之抒情，词采之修饰，骈丽与用典等等，均已齐备，进一步的发展，必定要落到

声律之美上来。事实上,当骈偶发展起来之后,在节奏上已经明显地追求整齐与规则匀称了。节奏的追求整齐、规则、匀称,透露出了一个重要讯息:美文的追求,是一种匀称的美。以诗而言,早期的诗是合乐的,合乐的诗,节奏的变化决定于乐章的需要。此种合乐的诗,不论其诗为乐作,抑或乐为诗作,注意的应是乐之节奏,文字的节奏退于次要地位。它可能是规则的,匀称的,也可能是不规则不匀称的。诗乐分离之后,文字自身节奏的重要性显示出来了^{①6},在诵读中,文字自身的节奏起着诗乐未分时乐章所起的作用。就是说,诗之乐感最先是由节奏保持下来的。汉语一个字就是一个音节,这里所说的“节奏”,不是指音节,而是指句中的小停顿^{①7}。这些小停顿,在朗读时可以有一定的规则,如五言诗每句可读为三顿(二二一,一二二),也可读为二顿(二三、三二)。如果从语义着眼(我们可以称之为语义节奏),在五言诗发展的初期,语义造成句中停顿不对称的现象是常常存在的,我们可以略举例子,表如下:

作者	诗 题	诗 句
刘桢	射 雉	我后 横怒 起 意气 凌 神仙
徐幹	室 思	人 靡不有 初 想 君 能终之
	于清河见挽船士新婚与妻别	不悲 身 迁移 但惜 岁月 驰

作者	诗 题	诗 句
陆机	为顾彦生赠妇二首之一	京洛 多 风尘 素衣 化为 缁
	为陆思远妇作	洁己 入 德门 终远 母与兄
	赴洛道中作诗二首之一	哀风 中夜 流 孤兽 更 我前
		顿辔 倚 高岩 侧听 悲风 响
左思	咏史八首之三	吾 慕 鲁仲连 谈笑 却 秦军
	之四	寥寥 空宇 中 所讲 在 玄虚
	之八	落落 穷巷 士 抱影 守 空庐
	娇 女	浓朱 衍 丹唇 黄吻 澜漫 赤

这类例子还可以举出许多，句间因语义而停顿所包括的音节不对称，可以认为，这是五言诗未追求严格对偶时所存在的普遍现象。当然，在朗读时未尝不可以使每顿所包含的音节数相同，但意义便显出来在停顿间被割裂。从节奏上说，这显然是一种不规则、不对称。对偶的整齐，大概就是自觉不自觉地要舍弃这种节奏的不对称、不规则，而追求一种节奏的匀称的美。

到了谢灵运,我们便可以看到这种句间不匀称的现象减少了,由不匀称走向匀称。上一章所举二十七种对的例句中,除颜延之一例外,全部节奏匀称。谢诗中有不少整首对仗工整,由于对仗工整,节奏随之对称均匀,《于南山往北山经湖中瞻眺》、《夜发石关亭》、《登江中孤屿》等诗,全诗对偶整齐;更多的诗,如《过白岸亭》、《登石室饭僧》、《登石门最高顶》、《游南亭》、《登池上楼》、《富春渚》、《彭城宫中直感岁暮》、《从游京口北固应诏》、《行田登海口盘屿山》、《晚出西射堂》等诗中,对偶的诗句占绝大多数。上述十首诗,共164句,失对的只有三十句,占18.2%。而在这失对的三十句中,因意义失对而引起节奏不匀称的只有八句。就是说,谢诗中追求节奏的匀称整齐是明显的事实。

但是,节奏的匀称整齐并没有完全解决诗之乐感问题。诗之乐感既有赖于节奏感,亦有赖于声调。启功先生说:“字句形式整齐排偶这一方面究竟比较简单,而令人觉得复杂的,要属于声调配搭怎样和谐这一方面。”(《诗文声律论稿》页三)从诗歌发展史考察,启功先生的说法是符合事实的。排偶的问题先解决,而声调配搭使之和谐的问题,紧随在排偶之后,从义对发展到声对,乃是很自然的事。元嘉诗人排偶的运用已相当普遍,技巧亦相当成熟,而声律的掌握似还处于非常初级的阶段。刘跃进在《永明文学研究》中,对宋、齐、梁的部分诗人诗作曾作了一次统计,结果是严格律句在全部诗句中所占比重呈逐步上升趋势,颜、谢占35%,王融占58%,沈约占63%,谢朓占64%,萧纲兄弟占70%。颜、谢这35%的律句,可能是一种暗合,当然也可能是一种自觉的追求。

无论如何,声调和谐的问题越来越受到重视,说明它是美文的必备条件,追求节奏匀称的美之后,必然要继之以追求声调的和谐的美。

什么是声调的和谐的美？从永明声律说考察，它是指一种声调的搭配规则。沈约《宋书·谢灵运传论》谓：

若夫敷衽论心，商榷前藻，工拙之数，如有可言。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。至于先士茂制，讽高历赏，子建函京之作，仲宣霸岸之篇，子荆零雨之章，子长朔风之句，并直举胸情，非傍诗史，正以音律调韵，取高前式。自骚人以来，多历年代，虽文体稍精，而此秘未覩。至于高言妙句，音韵天成，皆闇与理合，匪由思至。张、蔡、曹、王，曾无先觉；潘、陆、颜、谢，去之弥远。

这一段论述，涉及了两个方面的问题：一是人工声律，一是自然声律。人工声律的问题，我们后面还将论及，先来说明自然声律的问题。沈约是认为存在着自然声律的，自然声律也可能“闇与理合”，但究竟并非由于作者了然于心。了然于心者，前此无有。陆厥不同意他的意见，《与沈约书》对沈约认为前人于声律“此秘未覩”的说法不以为然，他说：“自魏文属论，深以清浊为言；刘桢奏书，大明体势之致。齟齬妥帖之谈，操末续颠之说，兴玄黄于律吕，比五色之相宣。苟此秘未覩，兹论为何所指邪？”沈约的回答是：前人了解五音之异，并不等于了解诗之声律，答书说：“自古辞人岂不知宫羽之殊，商徵之别。虽知五音之异，而其中参差变动，所昧实多，故鄙意所谓此秘未覩者也。”（均见《南史·陆厥传》）其实，他们虽讨论同一问题，却是从不同的层面上说的。陆厥从一般了解声音知识上说，沈约则从精于声律上说，两人的要求，实有精粗之别。他们对于自然声律的理解，亦由是而有所不同。沈约所肯定的“闇与理合”的自然声律，是指暗与他所要求的“前有浮声，后须切响”，“一简之

内,音韵尽殊;两句之中,轻重悉异”的标准相合,而陆厥所理解的自然音律,不一定如沈约所要求的那样严格,大体如陆机所论即可^⑬。差别恐即在此。持陆厥此种认识者,其时尚有人在,如钟嵘,他说:“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。至平上去入,则余病未能,蜂腰鹤膝,间里已具。”他显然是主张清浊通流、顺其自然,不必要有严格的规范的。

那么,沈约为什么不满足于“闻与理合”的自然声律,而提倡人工声律呢?从文学思想史的角度考虑,这恐怕与重“术”的观念有关。在考虑这个问题的时候,我们必须考虑文学思想的发展趋势。自从陆机对文章写法提出种种问题之后,文章写法便一直是文学家们注意的焦点之一。与永明声律说产生的同一时期,刘勰就写作的种种方法展开了非常精采的论述。他还专门写了《总术》一篇,说明方法的重要性。关于刘勰的“术”的思想,我们在后面还有专节介绍。这里是要说明,文学发展到沈约的时代,已经不仅仅是情志的产物,而且也是技巧的产物了。用典需要技巧,骈偶需要技巧,修辞与篇章结构需要技巧,文,是可以“术”求之的。正是在这种重术的文学思想背景上,沈约提出了他的声律说。他明确要求声律之美,同时认为,声律之美可以通过“术”来达到。

诗的声律有术可求,接着而来的一个问题,便是“术”从何始。术当始自四声的发现。关于四声的发现归于何人、始于何时,出于何种因由,向有不同的见解。萧子显在《南齐书·陆厥传》中说:“汝南周颙善识声韵。约等人皆用宫商,以平上去入为四声,以此制韵,不可增减,也呼为‘永明体’。”隋陆善经《四声指归》谓:“宋末以来始有四声之目,沈氏乃著其谱,论云起自周颙。”(《文镜秘府论》天卷“四声论”引)萧子显只是说沈约等实际运用四声于诗作之中,未确证四声始自沈约,而刘善经则明言宋末始有四声之目。宋人沈括

曾谓：“音韵之学，自沈约为四声，及天竺梵学入中国，其术渐密。”（《梦溪笔谈》卷十四）他除认为沈约始为四声之外，更进而提出四声运用之趋向精密，与佛学之传入中国有关。到了陈寅恪先生的《四声三问》则不仅证明四声之发现与佛经之转读有关，而且确证其由佛经之转读而来^⑩。陈先生之此一论证，后来遂为学术界所广泛引用。然于此一问题，历史上原有不同之看法，谓对四声之认识不始自沈约。赵翼谓：

《石林诗话》谓魏晋间虽未知声律，而陆云相谗之词：“日下荀鸣鹤，云间陆士龙”，已与后世律诗无异，知此体出于自然，不待沈约而后创也。今按《隋书·经籍志》：晋有张谅，撰《四声韵林》二十八卷，则四声实起晋人而非石林所谓暗合者矣。（《陔余丛考》卷十九《四声不始于沈约》）

《四声韵林》佚，未知所言四声是否即平上去入^⑪。然《文镜秘府论·天卷·四声论》引李概《音韵决疑序》谓：“平上去入，出行闾里，沈约取以和声之，律吕相合。”概为北齐人，明谓其时四声已为闾里间所普遍知晓，约取自闾里。概距沈约时间不远，当不为无据。从李概到赵翼，均谓四声原产于中土，四声之被认识，有一个过程。对于陈寅恪先生提出的四声原于佛经之转读，今人亦颇有献疑者。郭绍虞先生谓：“我认为陈寅恪的《四声三问》只看到问题的极小的局部的一面，不能是文学史或文学批评史上的重要关键性的问题，这是我与一般研究文学史或文学批评史者不相同的一点。”（《文艺论丛》1978年第三期）饶宗颐先生则提出更为明确之否定意见。他认为，四声之发现，盖从悉曇音理受到启发。但是，说四声之兴，起于永明七年二月二十日竟陵王萧子良大集善声沙门于京邸造经呗新声之时，且当日佛经转读之三声，又出于印度古时围陀之声明论，则是不确的^⑫。郭、饶二先生的意见，我以为有说服力。汉语原有四

声,而如何分辨四声,既有本土语音研究之发展过程,又在此一过程中受到悉曇音理之启发。此一点夏承焘先生已有所论^②。对于四声,与沈约同时的谢庄、周顒、王融诸人均有所研究,而沈约著之成谱,成于沈约,而实非沈约一人之力^③。

与四声有关的一个问题,是五音。四声与五音究有何种之关系,学术界也有不同之意见。肯定其有关系者,一一找出二者之对应;否定其有关系者,则谓一为乐之音阶,一为字之声调,明为二事,了无相干^④。此一问题,事实上关系到对声律说发展过程之认识,不能以今日对四声五音的了解去认同历史现象。从音韵学之发展过程看,中国音韵学者对声韵的认识,是从五音开始的。陈澧谓:“古无平上去入之名,借宫商角徵羽以名之。”(《切韵考》卷六《通论》)中国学者对诗文的声律的认识,亦从五音开始。这当然与最初的诗乐一体的传统有关。当诗与乐脱离之后,很自然地便会把乐调移来附会诗的声调,这恐怕就是以五音论诗文声律的最初原因^⑤。《西京杂记》托名司马相如论赋,谓:“相如曰:合纂组以成文,列锦绣而为质,一经一纬,一宫一商,此赋之迹也。”(卷二)范曄所谓“性别宫商,识清浊”(《狱中与诸甥侄书》)。均以乐调指诗之声调,殆无疑义。就是到沈约论四声时,此种混五音与四声为一的现象也仍存在,陆厥与王融,都是例子。到唐人,此种含混仍未消除,《南史·陆厥传》:“约等文皆用宫商,将平上去入四声,以此制韵。”此说明显以宫商指平上去入四声。在四声的认识过程中此种与五音之千丝万缕之实难割断之联系,甚可注意。它既说明由乐调而声调的认识过程,也说明声律说的出现与诗之乐感的隐约的而又必然的联系。

四声的发现为声律说提供了工具,但是如何组织四声,才是声律说的具体内容。这里遇到了一个麻烦的问题,就是“八病”说。“八病”说事实上规定了四声用于诗的一些规则。沈约现存的有关

论述,未尝提到“八病”。钟嵘《诗品中品后论》提到:“蜂腰鹤膝,间里已具。”意谓其时民间已注意此两种诗病,并未明言为沈约所提出^④。隋人王通,《中说·天地篇》提到“四声八病”,亦未言及沈约。最早说“八病”为沈约所提出的,似是初唐“四杰”之一的卢照邻,他说:“八病爰起,沈隐侯永作拘囚。”(《南阳公集序》,《卢照邻集》卷六)以后皎然提到:“沈休文酷裁八病。”(《诗式》卷一)但他们都没有说明八病的名称是什么。《南史·陆厥传》提到的四种病为“平头、上尾、蜂腰、鹤膝”,而未作解释。封演《封氏闻见记》提到的四种病同上,亦未作解释。提到沈约“八病”说的完整名称的,是北宋李淑的《诗苑类格》(已佚,王应麟《困学纪闻》卷十引),谓:“李百药曰,分四声八病。案:《诗苑类格》沈约曰:诗病有八;平头、上尾、蜂腰、鹤膝、大韵、小韵、旁纽、正纽,唯上尾、鹤膝最忌,馀病亦通。”而此八病,即日僧空海《文镜秘府论》西卷“二十八种病”的头八种。《秘府论》每一种都有解释,大要如下:

一、平头。“平头诗者,五言诗第一字不得与第六字同声,第二字不得与第七字同声。同声者,不得同平上去入四声,犯者名为犯平头”。

二、上尾。“上尾诗者,五言诗中,第五字不得与第十字同声,名为上尾”。

三、蜂腰。“蜂腰诗者,五言诗一句之中,第二字不得与第五字同声,言两头粗,中央细,似蜂腰也”。

四、鹤膝。“鹤膝诗者,五言诗第五字不得与第十字同声,言两头细、中央粗,似鹤膝也,以其诗中央有病”。

五、大韵。“大韵诗者,五言诗若以‘新’为韵,上九字中,更不得安‘人’、‘津’、‘邻’、‘身’、‘陈’等字,既同其类,名犯大韵”。

六、小韵。“小韵诗,除韵以外,而有迭相犯者,名为犯小韵病

也”。

七、旁纽。“旁纽诗者，丘言诗一句之中有‘月’字，更不得安‘鱼’、‘元’、‘阮’、‘愿’等之字，此即双声，双声即犯旁纽”。

八、正纽。“正纽者，丘言诗壬、衽、任、入四字为一纽，一句之中，已有壬字，更不得安衽、任、入等字，如此之类，名为犯正纽之病也”。

按照这种解释，前四病属于声律的问题，在于解决一个律联之中平上去入如何配搭才合理。后四病则属于韵律的问题。

“八病”说的麻烦有二，一是“八病”是否为沈约所提出；二是“八病”在沈约当时是否已付诸实践和是否可能付诸实践。

关于头一个问题，肯否之不同意见，似都有未能论定处。纪昀《沈氏四声考》谓：“齐梁诸史，休文但言四声五音，不言八病，言八病自唐人始。”又谓：“宋人所说八病，微有不同，然皆不详何所本，大抵以意造之也。”（卷下）事实上对于八病的解释，亦多存歧义，而莫衷一是。但是要完全否定齐、梁间存在“八病”，甚至否定沈约与“八病”的关系，似亦存在一些问题。钟嵘明说：“蜂腰鹤膝，闾里已具。”明说：“王元长唱其首，谢朓、沈约扬其波……于是士流景慕，务为精密，所谓襞积细微，专相凌架。”可见，其时避蜂腰鹤膝两病已是无可否认之事实；所谓精密，所谓襞积细微，殆如沈约所说“十字之文，颠倒相配，字不过十，巧历已不能尽”。盖病犯之忌讳越多，则颠倒相配愈加复杂。“平头”、“上尾”，与沈约所说“两句之内，轻重悉异”在要求上实相一致；而“傍纽”、“正纽”与刘勰在《文心雕龙·声律》中说的“双声隔字而每舛，叠韵杂句而必睽”亦相一致。如何解释此种一致，可以有种种之假设，然亦不排除一种可能：其时或存在类于“八病”之一些忌讳。关于第二个问题，已有不少学者从现存诗作中证明沈约等人之创作多犯“八病”^②。这个问题似亦

有种种之解释,如以此证明沈约等并未提出过“八病”等等。然亦不能排除一种可能之解释,即理论之提出与实践脱节。这种现象是可能存在的,在声律说的初期,对于声律规则的认识不可能是非常成熟的,可能有种种提法,而此种种之提法,或非同时提出,而诗之创作有先有后;即便在理论提出之后,实际操作中也可能难以做到。至此,我们是否可以作这样的推测:周颙、沈约、王融他们发现四声,把四声如何配搭作为五言诗写作的一种要求,在考虑如何配搭时,可能提出过种种之规则,避免种种之病犯,后世提到的“八病”,或保存着他们所提出的规则的部分内容,虽然未必是他们原来的表述。目前可以明确证明的沈约的表述,是:“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。”和刘勰《文心雕龙·声律》中所提出的观点。而仅从这些内容,已足够说明永明声律说为律诗的发展所做出的巨大贡献。

“一简之内,音韵尽殊;两句之中,轻重悉异。”是说五言诗一句之内,浮声切响交替出现。也就是“欲使宫羽相变,低昂互节,前有浮声,则后须切响”。而一联五言诗的两句之间,声调也应错综对应。“浮声”、“切响”指什么?刘勰说:“凡声有飞沉,响有双叠。”浮声、切响即是声之飞沉。沈约在《答陆厥书》中提到声之“高下低昂”,低昂,也就是飞沉。何焯说:“浮声切响,即是轻重,今曲家犹讲阴阳清浊。”(《义门读书记》卷四十九)何焯又提出阴阳清浊为比。清浊的概念沈约之前已提出,如范曄。沈约之后,钟嵘也提及。它是不是与浮声、切响、飞沉、低昂、轻重等等相对应?这又涉及了不少问题。我想,这些概念在使用过程中存在着不规范、含混的性质,现在是很难把它们明确对应起来的。我以为,启功先生对这个问题的解释较为通达,我想采用他的解释。他说:

沈约提倡四声之说,而在所提的具体办法中,却只说了官

与羽(李延寿说宫与商、角与徵),低与昂,浮声与切响,轻与重,都是相对的两个方面,简单说,即是扬与抑,事实上也就是平与仄。……从他们实际注意声调抑扬这现象上看,可知沈约等人在音理上虽然发现了“四声”,但在写作运用上,却只是要高下相间和抑扬相对。(《诗文声律论稿》页109—110)

谈浮声切响、轻重、飞沉、低昂等等,实际上谈的就是抑扬。从沈约他们的创作实践考察,这正是他们所实行的。他们的作品没有做到回避“八病”,但却做到了大量符合一句之内与两句之间抑扬交替的规则。刘跃进对《文选》、《玉台新咏》、《八代诗选》所选沈约、谢朓、王融三人的九十二首诗逐一标出平仄,结果沈约三十二首共252句、严格入律句有118句,占47%,谢朓四十四首共366句,严格入律句有177句,占48%,王融的十六首共112句,严格入律句有46句,占41%。律句和律联的形成,实际上已经为律诗这样一种形式的发展准备了最基本的条件,也形成了最基本的特点。这应该说是永明声律说的最主要的意义和最重要的贡献。

如前面所提及,从文学思想史的角度考虑问题,抑扬规则的出现,证明永明诗人追求的是一种对称的均衡的美。这种均衡的美的特征,是由一种有规律的迴环起伏的抑扬节奏和若干节奏间的韵的呼应表现出来,是一种有规则的交错变化的和谐的美。和谐,不是相同,而是相异间的呼应,是交错中的对称。所以刘勰才说:“异音相从谓之和,同声相应谓之韵。”才说“沉则响发易断,飞则声随不还”,才提出“辘轳交往,逆鳞相比”。做到了这些,就达到刘勰所说的“累累如贯珠”,就做到了谢朓说的“圆美流转如弹丸”。这又可以说,从骈文到诗的声律,乃是追求圆美流转的审美趣味的产物。

注释：

① 《世说新语·文学》刘孝标注引。

② 见其《诗品序》。

③ 《宋书·何承天传》谓承天除著作佐郎、撰国史在元嘉十六年，寻转太子率更令。是则史学的建立，不能早于元嘉十六年。尚之为丹阳尹，在元嘉十三年，南郊外立宅开玄学馆，当在此年。《雷次宗传》盖言十五年征次宗至京师，开馆聚徒，以儒学教诸生，其时国子学未立，而分立四学，儒学为四学之一。沈约在叙述此事时，一并带出建立四学之事，“凡四学建”者，非谓四学建于同一时，而谓四学先后都建立起来了。盖史臣为叙述方便，以回顾之语气概括之。

④ 《资治通鉴》卷123宋纪文帝元嘉十五年条，司马光在叙述此事后加按语说：“然则史者儒之一端，文者儒之馀事；至于老、庄虚无，固非所以为教也。”可见，他是把玄学理解为老、庄之学的。

⑤ 《宋书·颜延之传》。

⑥ 《宋书·刘瓛传》谓瓛“儒学冠于当时，京师士子贵游莫不下席受业”。《南齐书·王邃之传》谓：“右仆射王俭重儒术。”《高逸传》谓僧绍“明经有儒术”。《裴昭明传》谓：“昭明少传儒史之业。”

⑦ 《南齐书·高帝纪》。

⑧ 山水诗的出现从什么时候算起，学术界有不同看法，细究这些不同的看法，差别就在于各人对于山水诗应具备的基本条件标准不一所致。

⑨ 学术界对宗炳《画山水序》普遍认为，它已经重“意”在山水画创作中的作用，已经强调主观情思融入山水的重要性了。依据主要是他提到“山水以形媚道”，提到“应目会心”等等。其实，“山水以形媚道”，只不过是东晋人对山水的看重的重复，是其时已有的一种普遍认识。他虽已认识到“应目会心”，但论述的着眼点，还是“似”，还是“类”。学术界对他提出的“类”，似尚未给予充分之注意。

⑩ 欧阳修与苏轼，都有这方面的论述。

⑪ 钟嵘《诗品·上品后论》谓：“颜延、谢庄，尤为繁密。”卷中论颜延之，

谓“尚巧似，体裁绮密，情喻渊深，动无虚散，一句一字，皆致意焉。又喜用古事，弥见拘束”。绮密与用事，一直是历代诗评家论颜延之的同共用语。这些，与萧子显所论，实质一致。至于何以萧子显不明说来源于颜延之，则不得而知。

⑫ 此诗逯钦立《宋诗》卷六作《山夜忧》，文字有很大不同。

⑬ 《南齐书·刘绘传》：“永明末，京邑人士盛为文章谈义，皆湊竟陵王西邸。绘为后进领袖，机悟多能。时张融、周颙并有言工，融音旨缓韵，颙辞致绮捷，绘之言吐，又顿挫有风气。”《南史·范缜传》：“时竟陵王子良盛招宾客，缜亦预焉。”《南史·孔休源传》：“琅邪王融雅相友善，乃荐之子司徒竟陵王，为西邸学士。”《南史·陆慧晓传》：“子良西邸抄书，令慧晓参知其事。”《南史·谢颙传》：“齐永明初，高选友学，以颙为竟陵王友。”《南史·谢朓传》：“齐竟陵王子良开西邸，招文学，朓亦预焉。”《南齐书·何昌寓传》：“永明元年，竟陵王子良表置文学官，以昌寓为竟陵王文学。”《梁书·王亮传》：“齐竟陵王子良开西邸，延才俊以为士林馆，使工图画其象，亮亦预焉。”《梁书·宗夬传》：“齐司徒竟陵王集学士于西邸，并见图画，夬亦预焉。”《梁书·柳惔传》：“惔善弹琴，少工篇什，齐竟陵王闻而引之，以为法曹行参军，雅被赏狎。”《梁书·江革传》：“（革善属文），司徒竟陵王闻其名，引为西邸学士。”

⑭ 如王融，才华横溢，甚为自负。《梁书·刘孝绰传》谓：“孝绰幼聪敏，七岁能属文。舅齐中书郎王融深赏异之，常与同载适亲友，号曰神童。融每言曰：‘天下文章，若无我当归阿士。’阿士，孝绰小字也。”

⑮ 沈约转引谢朓的这句话，后来便被误为沈约说。大约是叶梦得，在《石林诗话》卷下说：“古今论诗者多矣，吾独爱汤惠休称谢灵运为初日芙蓉，沈约称王筠为弹丸脱手，两语最称人意。”叶梦得是把《南史·王筠传》的那段记载囫圇说了，虽不甚确切，大抵还不背原意。盖沈约引谢朓论诗语以称赞王筠诗。这一囫圇的说法，就可以误解为“弹丸”之说出自沈约。且朓语原为“圆美流转”，非谓“脱手”，叶梦得是把朓语与苏轼的一联诗混在一块了。轼《次韵答王鞏》：“新诗如弹丸，脱手不蹙停。”（《东坡七集·东坡集》卷十）但是梦得的原本尚不悖原意的上述这段话，到了明代人那里，就完全变成沈约的了。王

世贞《艺苑卮言》卷五：“吾独爱汤惠休所云初日芙蓉。沈约云弹丸脱手。钟嵘云宛转清便，如流风白雪；点缀映媚，如落花在草。”他把叶梦得所说的沈约“称王筠”删去了，变成了沈约说。明人空疏，大抵如是。

⑯ 这或者与诗之从四言、杂言逐渐向五言、七言发展有一点关系。乐府三、四、五、六、七言、杂言都有，而诵读之诗，三言与四言，节奏均过于单调，六言与五言，同为三停顿，而五言之三停顿，似较六言之三停顿更有变化感。诗之由四言而渐趋向五言发展，除了其它的种种原因之外，节奏之变化或为考虑之一原因。

⑰ 松浦友久将这些小停顿称为“拍节节奏”，见其《中国诗歌原理》，孙昌武等译，辽宁教育出版社1990年版，页103。

⑱ 陆厥所谓“齟齬妥帖之谈，操末续颠之说，兴玄黄于律吕，比五色之相宣”。是指陆机《文赋》的有关论述。《赋》谓：“或妥帖而易施，或齟齬而不安。……既音声之迭代，若五色之相宣，……苟达变而识次，恒操末以续颠。谬玄黄之秩叙，故涣谔而不鲜。”机此言，前论选义考辞，后论声韵。论声韵似只求轻重迭代。五臣注谓：“音声，谓宫商合韵也。至于宫商合韵，避相间错，犹如五色文彩以相宣明也。”五臣注是。机只言间错，而未论及一简之内，如何间错，更未论两句之间如何间错。

⑲ 陈寅恪《四声三问》谓：“所以适定为四声，而不为其它数之声者，以除去本易分别，自为一类之入声，复分别其余之声为平上去三声。综合通计之，适为四声也。但其所以分别其余之声为三者，实依据及摹拟中国当日转读佛经之三声。而中国当日转读佛经之三声又出于印度古时声明论之三声也。据天竺围陀之声明论，其所谓声 Svāra 者，适与中国四声之所谓声者相类似，即指声之高低言，英语所谓 Pitch Accent 者是也。围陀声明论依其声之高低，分别为三，一曰 Udātta，二曰 Svarita，三曰 Anudātta。佛教输入中国，其教徒转读经典时，此三声之分别当亦随之输入。至当日佛教徒转读其经典所分别之三声，是否即与中国之平上去三声切合，今日固难详知，然二者俱依声之高下分为三阶，则相同无疑也。……故中国文士依据及摹拟当日转读佛经之声，分别定为平上去之三声。合入声共计之，适成四声。于是创为四声之说，并撰

作声谱，借转读佛经之声调，应用于中国之美化文。”对于四声说何以在永明年间成立，陈先生谓：“南齐武帝永明七年二月二十日，竟陵王子良大集善声沙门于京邸，造经呗新声。实为当时考文审音之一大事。在此略前之时，建康之审音文士及善声沙门讨论研求必已甚众而且精。永明七年竟陵京邸之结集，不过此新学说研求成绩之发表耳。此四声说之成立所以适值南齐永明之世，而周颙、沈约之徒又适为此新学说代表人之故也。”（均见《金明馆丛稿初编》页328—329）

⑳ 《隋志》列《四声韵林》于吕静《韵集》之后，姚振宗《隋书经籍志考证》谓：“张谅始末未详，按四声起于齐永明之时，此盖齐、梁时编韵之书。”詹锺先生据以论定《四声韵林》非晋人所作。詹说似尚可商榷。查南北朝各史，均无张谅其人。姚振宗立论之前提，为四声起于齐永明之时，意谓前此不可能有。此一立论本身就不妥。《隋志》当有所据，而《旧唐书·经籍志》、《新唐书·艺文志》均列《四声韵林》于夏侯咏《四声韵略》之后，亦未知何据。

㉑ 王晋江《文镜秘府论探源》（香港天地图书有限公司1980年版）引饶宗颐先生的看法，谓：“饶师对梵文深有研究。他说古代印度人学习《吠陀》（Veda）要背诵，据说要花三十六年时间，一句一句地唸，唸的方法有三种。但这在中古时代在印度本土已失传。失传的主要原因是佛教兴起。佛教约在中国汉代开始兴盛，而极力反对《吠陀》。因为《吠陀》是婆罗门的书，是经典，佛教是后起的俚俗派系，自然反对它。在佛教的‘律’里（如《大藏经》），就常常说唸《吠陀》是罪恶的。《吠陀》的唸法在印度失传已久，自然不能传入中国。饶师曾到印度做研究工作，请教对《吠陀》有研究的专家，真正的《吠陀》唸法是类似重音（accent）抑扬。”王晋江并提出自己对此问题的分析：“陈寅恪先生大概也知道唸《吠陀》是声的轻重问题，……值得注意的是，陈先生认为‘佛教输入中国，其教徒转读佛经时，此三声之分别当亦随之输入。’却不知《吠陀》诵法已失传；而佛徒也不会喜欢仿效它的唸法。诵经时是否用此三声，很成疑问。明尼苏达大学的刘君若教授，前年十月十六日应饶师之请向我们讲‘佛曲与讲唱文学’，她说，赵元任先生指出，僧尼诵经不守四声；赵先生是语言学家，当然分辨得很清楚。刘教授当时播放一段录音带给我们听，中国和日本僧

徒的诵经确是高低抑扬，具音乐美，却没有四声的味道——这种诵经方法可能是世代相传的。这样当然还不可靠。可是外文（如英文、日文）的轻重音和汉语的声调是绝对不相同的两回事，汉语的朗诵音节也有轻重音的，无论如何是‘转’不来的。”饶宗颐先生后来在《〈文心雕龙声律篇〉与鸠摩罗什〈通韵〉》（《中华文史论丛》1986年第三期）中，对此一问题有详细论述，可参阅。

② 夏先生《四声绎论》（《月轮山词论集》，中华书局1979年版）谓：“永明四声之发明，由受当时沙门转读佛经之影响，近人陈寅恪氏作《四声三问》，述之详矣。然一切文化学术嬗变以渐不以顿，使无汉魏以来诗赋声调之研练，亦不能与沙门经声相会接；犹之等韵字母之成立，必待梵文拼音学理输入之后，而双声叠韵之分辨，则远在魏晋以前；无双叠也能有等韵字母。此文化学术相需相成之例，不但声韵为然也。”

③ 《南史·陆厥传》：“颺始著《四声切韵》，行于时。”《梁书·庾肩吾传》：“齐永明中，王融、谢朓、沈约文章始用四声，以为新变。”封演《闻见记》：“周颺好为体语，因此切字皆有纽。纽有平上去入之异。”

④ 以五音配四声，说甚早。《文镜秘府论》天卷“四声论”引李概《音韵决疑序》：“平上去入，出行闾里，沈约取以和声，之（与）律吕相合。窃谓宫商角徵羽，即四声也。”又引元兢《诗髓脑》：“声有五声，宫商角徵羽也。分于文字四声，平上去入也。宫商为平声，徵为上声，羽上去声，角为入声。”此后，徐景安《乐书》谓：“凡宫为上平声，商为下平声，徵为上声，羽为去声，角为入声。”清人陈澧曾清理以五音配四声之各种认识，谓：“古以四声分为宫商角徵羽，不知其分配若何。《宋书·范蔚宗传》云：‘性别宫商，识清浊。’此但言宫商，犹后世之言平仄也。盖宫为平，商为仄欤。《谢灵运传论》云：‘欲使宫羽互变，低昂舛节。’《隋书·潘徽传》云：‘李登《声类》，吕静《韵集》始判清浊，才分宫羽。’此皆但言宫羽。盖宫为平，羽亦为仄欤！《南齐书·陆厥传》云：‘前英已早识宫徵。’此但言宫徵，盖宫为平，徵亦为仄欤！又云：‘两句之内，角徵不同。’此但言角徵，盖徵为仄，角亦为平欤！然则孙愐但云宫羽徵商，而不言角，角即平声之浊欤！以意度之，当如是，然不可考矣。若段安节《琵琶录》以平声为羽，上声为角，去声为宫，入声为商，上平声为徵；《玉海》载徐安节《乐书》，以上平声为

宫,下平声为商,上声为徵,去声为羽,入声为角;凌次仲《燕乐考原》谓其任意分配,不可为典要,是也。戴东原《声韵考》云:‘古之所为五声宫商角徵羽者,非以定文字音读也,字字可宫可商以为高下之叙,后人胶于一字,缪配宫商,此古义所以流失其本欤!’”他在回顾上述各家之说以后,说:“李登、吕静时未有平上去入之名,借宫商角徵羽以名之可也;既有平上去入之名,而犹衍说宫商角徵羽,则真缪也。”(《切韵考》卷六“通论”,东塾丛书)可见,陈澧是不同意以五音比附四声的。今人郭绍虞、詹鍈均同意陈澧这种说法(参见郭绍虞《声律说续考》,《古代文学理论研究》第三辑;詹鍈《漫谈四声》,《语言文学与心理学论集》)。

⑤ 詹鍈先生早在1945年已指出此点,《四声与五音及其应用》:“魏晋文入既仿作乐府,而曲调有高低抑扬之异,文人填词,其所用字调之高低,自须与曲调之高低相同,而求其谐适。因而乐律中之宫羽,遂展转附会于字调,此李、吕二家书‘以五声命字’原因之一。”(《语言文学与心理学论集》)此一种见解,似来源于戴震,震《书刘鉴〈切韵指南〉后》谓:“方未有四声之前,就用韵比类区分拟于五音。”(《声韵考》卷四)

⑥ 启功《诗文声律论稿》谓:“蜂腰鹤膝等,原是南朝间里之间通行的口诀,沈约等人把它提高到理论上,便是‘前有浮声,后有切响’等等说法。”启功先生的意思,是说沈约等人并未提出“八病”,他们是把各种“病”从理论上总结为“前有浮声,后有切响”的。

⑦ 刘跃进《永明文学研究》曾对《文选》、《玉台新咏》、《八代诗选》中沈约的三十二首诗作过统计,发现犯平头病者有二十二首,犯上尾者二首,犯蜂腰者二十一首,犯鹤膝者八首,犯大韵者四首,犯小韵者八首,犯旁纽者十五首,犯正纽者一首。

第六章 刘勰的文学思想(上)

——刘勰文学思想的产生和《文心雕龙》

从建安到永明,文学思想顺着重抒情、重技巧的方向慢慢地发展着,不知不觉地走过了很长的路。重文学特质的探讨,可以说成了这很长一个时期诗文创作的主要倾向,无论是建安时期的重气概风骨,还是两晋的词采绮靡,或者元嘉的追求山水情思,永明的注重声律韵味,都从不同角度反映了这一点。即使东晋诗文中所反映的玄学倾向,也不例外。它依然是非功利的,虽然它以思辨代替缘情,把文学特质的最主要方面——抒情遗弃殆尽。但究其所以,它的出现,除了为其时席卷士林的玄风所左右,势在不免之外,自文学自身发展的内蕴言之,它其实也是一种拓宽表现能力的尝试。它依然是为了表现作者自己,不过不是从感情方面,而是从思辨方面而已。它丝毫与为他、即教育他人(或规讽或风教或辅政)的目的无关。我们似乎可以说,它是文学在重自身的特质的发展过程中走进的误区,偶一涉足,便很快回头,就又顺延抒情、重表现技巧、表现形式的方向发展了。

如果考察重文学特质的思想的发展面貌,我们就会发现,在此之前,这一文学思想潮流非常生动地表现在诗文的创作中,推动着诗文的迅速发展。可以说,在诗文创作里,它表现得淋漓尽致,让人赏心悦目,惊叹不已。而在理论上的表述,则要逊色得多。虽然曹丕发现了“气”在诗文创作中的价值,虽然陆机总结了创作构思和

创作技巧的诸多经验,虽然永明的作家们探讨了声律的程式问题,但从整个文学思潮来看,他们所总结的只是其中的一枝一节。在创作实践中反映出来的新的文学思想实在是太丰富了,理论的表述远远落在了它的后面。文学的发展,似乎正在等待着自己的理论家的出现。

就在这时,在齐末梁初,出现了一部文章学的理论巨著《文心雕龙》。随着这部理论巨著,一位伟大的文学思想家来到我们面前,他就是刘勰。他不是诗文创作的实践家,但他的骈文的高度成熟的技巧可以雄视前此的任何一位杰出的骈文作者;他不是哲学家,但就其思想的深刻性,就其理论的系统与严密程度而言,他在众多杰出的思想家中可以说毫不逊色。他的含蕴丰富的文学思想,他建构起来的理论体系,令后代叹为观止,至今也仍然充满魅力,而且依然让人莫测其高深与神秘。对于他的思想含蕴,对于他的理论体系,至今仍争论不已,而且还会要继续争论下去^①。他的文学思想,并不是他所处时代的文学思想主潮的鲜明代表,但是他的理论的生命力比他同时的任何一位文学思想家的理论的生命力都更为长久。他的文学思想,并没有左右当时,甚至他之后相当一个时期的文学思想的发展(不像后来的许多文学思想家如韩愈等等那样振臂一呼,文坛响应),但是它在我国的整个文学思想史上却占有独特的、他人难以更替的地位。因此,毫无疑问,在《魏晋南北朝文学思想史》中,刘勰的文学思想应该作为重点来加以介绍。

第一节 刘勰文学思想产生的背景

《文心雕龙》一书,论及文章体裁八十一一种^②,其中既包括诗、赋、骚、乐府等纯文学体裁,也包括相当数量的应用文。我国传统的“文”的体式,到这时是十分的丰富了。从他论述的这些文体的发展

情形考察,我们可以看到,许多的文体在写法上已经发生了变化,在技巧上,在表现形式上,在风格上,甚至在写作目的上,都在不知不觉的演变。这就提出了一些需要在理论上加以探讨的问题:每一种文体,要不要有一种明确的目的,一种规范的写法,一种标准的体式?每一种新的技巧、新的表现形式的是非得失如何?等等。例如赋,它是从诗分流出来的,原初是诗的一种表现方法,“铺采摘文”,目的是“体物写志”,至灵均唱骚,始渐向铺叙的形式发展;到荀况、宋玉,赋才慢慢地成为一种独立的文体。汉人赋作,仍然保存着赋的最初的写作目的,“述行序志,并体国经野,义尚光大”。但是后来赋的词采受到了过分的重视,功用的目的渐渐让位于抒发一己情思,失去了它的规讽之旨。赋的这种发展是不是应该肯定?如果从我们今天的眼光来衡量,那么从汉大赋的规讽之义到魏晋之后的抒情小赋的出现,乃是一种进步,是文学的抒情特质被认识、被弘扬的产物。当然在那时,人们对于赋的发展,不一定持这样的看法。不过这样一种现象,确实引起了种种的议论。挚虞持否定的态度。他认为“古诗之赋,以情义为主,以事类为佐”。而“今之赋,以事形为本,以义正为助”。他批评后来的赋是逸辞过壮,假象过大,辩言过理,丽靡过美。他只肯定屈原、贾谊,认为那是赋的正宗;宋玉、司马相如等等,他是完全否定了的。刘勰只是否定了过于淫靡之作,说是“逐末之俦,蔑弃其本,虽读千赋,愈感体要,遂使繁华损枝,膏腴害骨,无贵风轨,莫益劝诫”(《诠赋》)。赋应该如何写,对于它的发展变化了的写法应如何评价,自挚虞迄刘勰,在相当长一个时期内,显然曾引起过不同的思索。其它文体也如此,如颂。颂在发展过程中从内容到形式,都有很多变化。从美功德以告神,到讽颂兼备而及于人事,以至及于细物,颂的表现对象与功用已由单一而渐趋庞杂。由于颂的对象与功用之不同,颂之写法因之亦异。

从魏晋迄宋留下来的颂中,我们可以看出颂体在写法上的变化。左芬有《郁金颂》与《菊颂》,托物以言志。《郁金颂》:

伊此奇草,名曰郁金,越自殊域,厥珍来寻。芬香酷烈,悦目惊心。明德惟馨,淑人是钦。窈窕妃媛,服之襦衿,永重名实,旷世弗沉。(《艺文类聚》卷八)

以郁金香芬香酷烈之品格,喻己崇尚名实相副美德之怀抱。孙绰有《聘士徐君墓颂》,《序》称:“余以不才,忝宰兹邑,遐宗有道,思揖远风。乃与友人殷浩等,束带灵坟,奉瞻祠宇。虽玉质幽潜,而目想令仪;雅音永寂,而心存高范。徘徊墟垆,仰眄松林,哀有形之短化,悼令德之长泯,恍然有感,凄然增伤。夫讽谣生于情托,雅颂兴乎所钦,匪于咏述,孰寄斯怀。”是则颂之为用,乃是“援翰托心”,以一抒钦慕缅怀之情愫。到了王融写《净柱子颂》,颂便成了阐释佛理的哲理诗了。至于表现手法,更是多种多样,已经不全是四言。挚虞《文章流别论》已指出:“昔班固为《安丰侯颂》,史岑为《出师颂》、《和熹邓后颂》,与鲁颂体意相类,而文辞之异,古今之变也。扬雄《赵充国颂》,颂而似雅;傅毅《显宗颂》,文与周颂相似,而杂以风雅之意。若马融《广成》、《上林》之属,纯为今赋之体,而谓之颂,失之远矣。”刘勰也指出颂而有如序引、有似赋的种种表现。王褒《圣主得贤臣颂》、刘伶《酒德颂》,显然都是颂而有如序引的实例。颂而似赋,则可举出傅嘏《皇初颂》,陆机《汉高祖功臣颂》等等例子,它们都是极铺写之能事。谢镇之《重与顾欢书》所附之颂,则有似骚体:

运往兮招明,玄圣兮幽翳,长夜兮悠悠,众星兮晢晢。大晖灼兮升曜,列宿奄兮消蔽,天轮掬兮殊材,归敷绳兮一制。苟专述兮不悟,增上惊兮远逝,卞和痛兮荆侧,岂偏尤兮楚厉!良与蔑兮般若,焉相贵兮智慧。(《全宋文》卷五十六)

王融《净柱子颂》则并用四、五、七言。五言如《断绝疑惑篇颂》、《十

种惭愧篇颂》等等；七言篇数不少，如《回向佛道篇颂》：

悠悠九土各异形，扰扰世俗非一情，驱车秣马徇世业，市
交鬻义衔虚名，三墨纷纭殊不会，七儒委郁曾未并，吉凶拘忌
乃数术，取与离合实纵横。朝日夕月竟何取？投岩赴火空损生！
咄嗟失道尔回驾，沔彼流水趋东瀛。

颂的这种写法，距离颂的最初风貌已十分遥远。从颂体写作的目的、功用和写法的这些变化中，我们可以看到一种现象：除了有所赞颂这一点还共同存留之外，其余各方面都已发生了很大变化，变得丰富、多样起来。尤其是写法上的变化，其中显然包含着文学自觉之后重技巧的思潮的影响。这些都说明，颂除了有所赞颂这一点之外，它的一切规范均已被打破。对文体发展中的这种现象持何种态度，实在是一个必须解决的问题。其它各种文体，亦多有此种情形。这就是说，各种文章体裁都从它的最初的较为简朴粗糙的形态，逐渐发展起来了，不仅在技巧、表现方法上丰富多样起来，而且在整个体式与目的功用上，也都处于变动的状态之中，有的甚至已经变得面目全非。这就为文学理论提供了大量的素材，有待于作出理论的概括、抽象、判断与总结。

离开不同的体裁，就文学自身发展的状态而言，此时亦正在处于急待从理论上加以说明与引导的阶段。从整个文学思潮说，文学正在独立成科的路上前进。四言诗发展到五言诗，诗的对偶与声律的探讨；骈体文的出现、发展与成熟；用事用典给文学带来的种种影响；以至于渐渐地发展到文、笔问题的讨论，文学的特质渐渐地显现出来，文学与非文学的区别问题提出来了。虽然是模糊的，但从文、笔的讨论已经清楚地说明，当时的文坛正涉足一个非常重要的问题，即有没有可能产生一种纯文学。我国的文的概念，一直是包罗极广的，几乎可以说包括一切见诸文字的东西。现代学者，有

人称之为杂文学。这种称呼是否确切,可以讨论。但有一点是十分明确的,我们的文学的发展,一开始便与学术、日用搅在一起。在我国早期的典籍中,“文学”一词含义广泛,可指文章博学,如《论语》:“文学则子游、子夏。”也可指教学文献典籍的,如王粲《荆州文学官志》所说:“夫文学也者,人伦之首,大教之本也。乃命王业从事宋衷新作文学,延朋徒焉,宣德音以赞之,降嘉礼以劝之,五载之间,道化大行。耆德故老蔡母闾等负书荷器自远而至者三百有余人。”也可指文献经典,如“不食八珍,何以知味之奇;不为文学,何以知世之资”(《太平御览》卷六〇七引晋苏彦《苏子》文)。有时候它甚至就是儒者的代称,如孔融《与曹操书》:“鲁因儒而损,今令不弃文学。”(《后汉书·孔融传》注引)文学,显然是属于学术的一个概念,与今天我们所说的文学完全是两回事。在我国古代,并不存在我们今天所理解的“文学”这样一个概念。这根本的原因,就在于文学与学术、与日用不分。魏晋以后,文学与学术、与日用渐渐地出现了一种分离的趋势,这种分离的趋势有两个方面的表现,一是文学与学术著作、与日用文体在表现形式上的不同,这一点引发了文笔之争。关于文笔之争,我们将另章详细讨论。一是功利文学观的淡化或者甚至消失。这两个方面,在刘勰的时代,都表现出来了。这对于文学的发展来说,可以说都是非常重要的、带着根本性质的问题。它不得不引发思索、引起讨论。

在创作实践上,已经提供了十分丰富的经验,留下了大量的作品可供研究。加之这时可以看到大量的总集,这些总集的编纂,为追索文学的史的线索提供了很好的依据。自魏晋以后,总集数量极大。应璩已有《书林》十卷,集诸家书记为一编。杜预《善文》五十卷,挚虞的《文章流别集》之外,有孔宁的《续文章流别》三卷,张湛《古今九代歌诗》七卷、《古今箴铭集》十四卷,谢混《文章流别本》十二

卷,谢沉《文章志录杂文》八卷、《名文集》四十卷,《集苑》六十卷,谢灵运《赋集》九十卷,刘义宗《赋集》五十卷,王僧绰《颂集》二十卷,殷淳《妇人集》三十卷,刘义庆《集林》二百卷,孔道《文苑》一百卷;还有多种《晋诗》,等等(参见姚振宗《三国艺文志》,黄逢元、丁国钧、文廷式三家《补晋书艺文志》,吴士鉴《补晋书经籍志》,聂崇岐《补宋书艺文志》,《隋志》)。这里列举的只是这一时期总集中的很少一部分。这些总集中的相当一部分,是按不同体裁分类编辑的,这无异于彰示各种体裁的文章的发展风貌,事实上是为各种体裁的文章的研究做了很好的资料准备工作。《文心雕龙》一书,论及作者 248 人以上^③。他所论及的作者,无疑只是前此作者中极少的一部分。但这极少的一部分作品的数量已相当可观。这些作品,创作的倾向不同,特色不同。从刘勰所论看,他对于他们中的许多人的研究是相当深入的。他对作品既有如此丰富的感性知识,这就为他研究文学创作过程的种种问题,如创作冲动、构思、灵感、篇章结构、词采的运用与修饰,以至于细及文章的修改等等技巧与方法,提供了大量的材料,引发他的思考,促发他理论创造的灵感。

在他之前,已有种种的文论出现,刘勰提到的就有曹丕的《典论·论文》,曹植的《与杨德祖书》,应玚《文质论》,陆机《文赋》,挚虞《文章流别论》,李充《翰林论》,还有桓谭、刘桢、应贞、陆云诸人之作。这些,他无疑都是读过的。除此之外,顾恺之有《晋文章记》,傅祗有《文章驳论》,两书均已佚失,难究面貌,然从书目推测,当亦属论文一类。议论文章得失,评论作家长短,由是而涉及文学理论问题的探讨,可以说是魏晋以后的一种值得注意的现象。刘勰生活的时代,讨论文章得失似为一种风尚。《南齐书·张融传》谓永明中,融作《门律自序》,《序》称:

吾文章之体,多为世人所惊,汝可师耳以心,不可使耳为

心师也。夫文岂有常体,但以有体为常,政当使常有其体……且中代之文,道体阙变,尺寸相资,弥缝旧物。吾之文章,体亦何异,何尝颠温凉而错寒暑,综哀乐而横歌哭哉?政以属辞多出,比事不羈,不阡不陌,非途非路耳。然其传音振逸,鸣节竦韵,或当未极,亦已极其所矣。汝若复别得体者,吾不拘也。

这一段议论在思路上有些绕弯。它涉及的主要是风格问题。所谓“文岂有常体”,是说文章的体貌(风格)是没有一定的,各人有各人的文章体貌特色。“但以有体为常”,是说各人自有其体貌乃是一种普遍的现象。“政当使常有其体”,是说应各有其不同之体貌。以下是叙述自己文章的独特风格;最后是对他儿子说的话:你不一定要学我,如果自己创立了自己的体貌特色,我也不反对。这一段议论,说明他对于文章的风格特色,已有了相当深入的思考。对文章体貌的思考,其时似受到普遍的重视。如武陵昭王萧晔,诗学谢灵运体,齐太祖萧道成便对他说:“见汝二十字,诸儿作中最优者。但康乐放荡,作体不辨首尾,安仁、士衡深可宗尚,颜延之抑其次也。”(《南齐书·高帝十二王传》)萧道成何以如此评论谢灵运与潘、陆,可以不论,但文体受到重视,已是事实。其时不仅文章体貌问题受到重视,文章的其它问题,似亦在经常讨论之中。竟陵王萧子良周围聚集的一帮文士,似为讨论文学问题之一中心。魏晋以来的文论既给刘勰以借鉴,南齐时的论文之风又形成了一个探讨文学理论的绝好环境。刘勰之论文,与此种环境不无关系。

以上所述,足可说明文学自身的发展已经到了可以深入思考,系统总结,在理论上作出某种说明的时候了。从这一点说,刘勰的文学思想的产生,乃是文学自身发展的需要。他之论文,乃是此种需要的反映。他同时的沈约、萧统,裴子野,稍后的钟嵘、萧纲、萧绎等人的论文,也是此种需要的反映,不过刘勰为其中最杰出者而

已。

第二节 刘勰的生平和《文心雕龙》的成书

刘勰生平史料极少,无法详言其行迹;有诸多疑点,学术界至今亦仍未妥为解决,只能述其大略,而存其疑点。

勰,字彦和。祖籍莒(今山东莒县)。莒原为春秋时莒子国地,汉属城阳郡,晋太康十年,刘归东莞郡。永嘉南渡,江北流人相继过江,乃于江左侨立郡县以安置之,南东莞郡即侨郡之一,镇京口。刘勰世居此地。

勰祖灵真。《梁书·刘勰传》说灵真为宋司空刘秀之之弟。秀之为刘宋开国元勋之一刘穆之之从兄子。《宋书·刘穆之传》说,穆之为汉齐悼惠王肥之后。这样,刘勰就成了刘邦的长庶子刘肥之后,出身于一个显赫的家族。但这其实是不确的。南朝人素重门第,每欲攀引望族,虚造谱系,《宋书》作者或为此类材料所误。若追索谱系,则穆之为刘肥之后的说法,找不到任何的证据。相反,在《宋书》、《南史》中,却可以找到穆之、秀之出身寒门的材料。对于灵真是否为刘秀之之弟,问题就更多些。看来,刘勰并非出身于士族,而是出身于庶族。祖灵真可能并无任何官职^④。父尚,曾任越骑校尉。越骑校尉是五校之一,掌宿卫兵,秩二千石^⑤。但因为刘勰小时刘尚便死了,因之家境贫寒。

刘勰生于何时,史无明确记载。《文心雕龙》研究者提出种种说法^⑥。看来,各种说法都涉及到一个问题:《文心雕龙》的成书时间。由成书时间推算出刘勰的生年。然而,《文心》究成书于何时,却又仁者见仁,智者见智。清人刘毓松提出成书于齐末,齐末说便为多数论者所接受,差别只在齐末前后的数年间。齐末说其实是有许多

疑点的,近年已有学者指出^⑦。于是又提出梁初说。梁初说较齐末说有较多的依据,然亦尚有一些问题难以解释^⑧。由于《文心雕龙》所提供的成书年代的材料自身存在矛盾,因此肯定成于齐末或成于梁初都有难以解释的问题存在,似可作这样一种推测:《文心》动笔于齐末,而成于梁初,五十篇似亦非按顺序完成。

如果《文心》动笔于齐东昏侯永元元年(499),其时“齿在踰立”(假设是三十二岁),那么刘勰生年应是明帝泰始四年(468)^⑨。继幼年丧父,后来母又死了,由于家贫,他没有婚娶^⑩。大约在二十四、五岁的时候,他从京口来到建康。不知由于何种原因,他入上定林寺依僧祐。僧祐为当时的著名高僧,精于律学,永明中入吴,试简五众,并宣讲《十诵》^⑪。《高僧传·释僧祐传》谓祐于定林寺校录经卷,“集经藏既成,使人抄撰要事,为《三藏记》、《法苑记》、《世界记》、《释迦谱》及《弘明集》等”。刘勰可能参与了这些工作,定林寺藏书丰富,这对于刘勰来说,当是提供了他学习的极好条件。他在僧祐处十余年,既“博通经论”,帮助僧祐校定佛经,又博览外典,积累了广博的知识,为他撰写《文心雕龙》准备了很好的条件。大约在永元元年(499)他开始撰《文心雕龙》,历时四年余,于天监二年成书。成书之后,未为世人所重,他便携书干沈约于路,“状若鬻货者”。当时沈约正在镇军将军、丹阳尹任上^⑫。他看了《文心雕龙》,便给了很高的赞誉。或者正是由于他的荐举,刘勰开始步入仕途,做了一个奉朝请的小官。奉朝请,就是奉朝会应诏,是一个虚职。也就在这时,他为中军将军临川王萧宏所赏识,兼临川王记室^⑬。不久,又迁车骑仓曹参军。天监七年十一月,敕僧旻等于上定林寺续《众经要妙》,勰预其事,证功毕,出为太末令,政有清绩。天监十年,除仁威将军南康郡王萧绩记室,不久又兼东宫通事舍人,为昭明太子所爱接。天监十八年,迁步兵校尉,兼东宫通事舍人如故。中大

通三年(531)萧统死,有敕让刘勰于定林寺与慧震等撰经,完成后,他便落发出家,改名慧地。不到一年便死了^⑭。

《文心雕龙》撰写于他入仕之前,依僧祐在定林寺校经时。这一时期他之所以居寺院十馀年而没有出家,主要的一个原因,就是他的功名心并未泯灭。《文心雕龙》的撰写动机,与此一点不无关系。《序志》说:

夫宇宙绵邈,黎献纷杂,拔萃出类,智术而已。岁月飘忽,性灵不居,腾声飞实,制作而已。夫肖貌天地,禀性五才,拟耳目于日月,方声气于风雷,其超出万物,亦已灵矣。形同草木之脆,名踰金石之坚,是以君子处世,树德建言,岂好辩哉?不得已也。

这正是立功立言的思想。人生匆匆,而垂名后世者莫若著述。在这字里行间,我们可以感受到他强烈的人世的愿望。这与佛教的人生态度是完全杆格迳违的。身在寺院而心入尘寰,正是刘勰撰《文心雕龙》时的心态。他著述的目的非常明确:有益于世用,是非常世俗的。《序志》说:

敷赞圣旨,莫若注经,而马、郑诸儒,弘之已精,就有深解,未足立家。唯文章之用,实经典枝条,五礼资之以成,六典因之致用,君臣所以炳焕,军国所以昭明,详其本源,莫非经典。

他之所以论文,就是入世的人生态度,论文以祈有用于世,并企盼因之而垂名。

《文心雕龙》共五十篇,这五十篇的结构,他在《序志》中有明白的交代:

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。若乃论文叙笔,则圉别区分,原始以表末,释名以章义,选文以定篇,敷理以举统,上篇以上,纲领

明矣。至于割情析采,笼圈条贯,擢神性,图风势,苞会通,阅声字,崇替于《时序》,褒贬于《才略》,怵怅于《知音》,耿介于《程器》,长怀《序志》,以馭群篇,下篇以下,毛目显矣。

这就是说,全书分为三部分:文之枢纽,上篇、下篇^⑮。文之枢纽,是统领全书的。上篇论文体,下篇论文术^⑯。文之枢纽的基本思想,不惟贯串于上篇论文叙笔中,且亦贯串于下篇文术论中。最后是《序志》。《序志》是全书的序,说《序志》“以馭群篇”,明指既统馭下篇,亦统馭上篇,而行文中置之于“下篇以下”之前,显因骈文写作之限制。彦和《文心》,常有此种行文之限制,如此处称上篇为“纲领明矣”,下篇为“毛目显矣”,非谓上为纲下为目,上为主下为从,盖泛指条理分明而已。

《文心》是一部文章论,既论文学,亦论及非文学,他自己明说“论文叙笔”。“笔”的相当一部分,就属于非文学。把《文心》当作一部文学理论著作,是不确的。因为刘勰的时代,纯文学尚未出现,文、笔之分正在讨论中。《文心》所反映的,是杂文学的观念。但是,这部文章论确实包含了大量十分深刻的文学理论问题,有极丰富的文学思想内涵。后面我们将主要介绍《文心》一书所反映的文学思想和它的理论成就。

注释:

① 从1925年到1988年,仅我国大陆地区的《文心雕龙》研究就有专著四十九部、论文1277篇,约占全部古代文论研究的专著和论文的三分之一多。

② 刘勰把文体分为三十四种,其中杂文又分为十九种,诏策分为七种,笺记则包括二十五种,实共八十一一种。

③ 兴膳宏教授《文心雕龙人物略传》只列出115人,不过他说明这只是

主要的作者。《文心》全书,提及的作者数极难统计,有些实很难列入作者之列,如《书记》篇中提到的子家、巫臣、子产、子叔、敬叔,我就没有把他们统计在内。但是何者应计入,何者不应计入,实难以有严格之界线,因此此处说在248人以上。刘勰论及的这些作者,有的是论其全部作品之特色,有的则只论其某一篇或几篇作品,有的甚至只论其人而未及其文。

④ 范文澜《文心雕龙·序志》注已怀疑灵真是否为秀之之弟。而杨明照《梁书刘勰传笺注》却信刘勰为刘肥之后的说法,并且列了一个世系表。王利器《文心雕龙校证》不惟同意杨说,且进而论定刘勰出身于“一个没落的地主阶级”,“是没落的地主阶级的知识分子——士族”。王元化先生不同意这种说法,写了《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,1979年版)论证刘穆之、秀之并非出身士族,从而论证刘勰是庶族而非士族。我以为结论是可以成立的。关于刘穆之非士族出身,还可补充一条材料。《宋书·谢方明传》谓:“丹阳尹刘穆之权重当时,朝野辐辏,不与穆之相识者,唯有混、方明、郗僧施、蔡廓四人而已,穆之甚以为恨。方明、廓后往造之,大悦,白高祖曰:‘谢方明可谓名家驹。直置便是台鼎人,无论复有才用。’”刘穆之之所以十分看重与谢混、谢方明来往,也是门第,己虽权重当时,然究系寒门,未被著名望族谢家中人认可,终是心病。穆之、秀之非出自士族,殆可无疑。但是王元化先生仍认为刘勰祖灵真为秀之之弟。其实,范文澜在《文心·序志》注中对灵真是否为秀之之弟,已有怀疑。1981年程天祐在《刘勰家世的一点质疑》中,发挥范注,证以史实,谓灵真不可能是秀之之弟。说可成立。

⑤ 《后汉书·百官志》:“越骑校尉一人,比二千石。”如淳注:“越入内附以为骑也。”晋灼注:“取其才力超越也。”刘昭说,还是以晋灼注为是,“越人非善骑所出”。晋宋以后,定员多少,史无明文。刘尚何时任越骑校尉,卒于何时,均难以论断。牟世金《刘勰年谱汇考》据废帝元徽元年(473)五月桂阳王反于浔阳,攻入建康,越骑校尉张敬儿曾参加平叛这件事,推断刘尚当亦参加此次战斗,且断定“刘尚必战死其中,以无功而歿,史所不书也”。这一判断是缺乏说服力的,又焉知刘尚不在此前病歿。设若刘尚战死,乱平之后亲属当受抚慰,而勰传只言其父死之后家贫。牟世金《年谱汇考》据以断定刘尚卒于此年

的又一佐证,是《文心雕龙·序志》有“余生七龄,乃梦采云若锦,则攀而采之”的话。他以为刘尚必死于刘勰七岁以后,因为若是死于七岁之前,则刘勰悲伤犹在,决不可能有象征吉祥的攀采云之梦。按,此说亦纯为臆测,了无根据。若据梦的心理解释,则实生活没有得到的常可在梦中得到补偿,攀采云之梦,未曾不可以解释为对现实境遇不佳之一种补偿。

⑥ 牟世金《刘勰年谱汇考》列出七种说法,早至宋孝武帝大明八年(464),持此说的有王更生、龚菱。晚到宋明帝泰始七年(471),持此说的有张恩谱。其它尚有465年说,持此说的有范文澜、霍衣仙、张严、王金凌、詹镛、穆克宏、李庆甲、陆侃如。466年说,持此说的有杨明照、兴膳宏。467年说,持此说的有牟世金。469年说,持此说的有翁达藻。470年说,持此说的有李曰刚。

⑦ 夏志厚《文心雕龙成书年代与刘勰思想渊源新考》(《古代文学理论研究》第十一辑)、周绍恒《文心雕龙成书年代新考》(《文心雕龙学刊》第六辑),两文均指出齐末说论据不足。齐末说的主要依据,是《文心·时序》“皇齐驭宝,运集休明”句。而夏、周两文,均指出各朝都有大量实例说明,称前朝也常冠以“皇”字,晚于刘勰的梁吏部尚书萧子显在《南齐书》中就提到“此皇齐所以集大命也”。据《时序》有“皇齐”二字,实不足以说明《文心》成书于齐末。

⑧ 梁初说的主要论据有三:一、《文心》称齐代为“近代”,而“近代”之外,又称“今”,“今”即指梁代。二、《文心》一书,有一些说法显然来自沈约《宋书》,因之必成书于《宋书》之后,而《宋书》最后完成,在梁天监初。三、《文心》多处避萧衍讳。此三说颇为有力,尤其是第二点。然亦尚有可疑者,如一、《文心》既以“今”称梁代,亦以“今”称齐代。二若《文心》成书于天监二年以后,《传》称勰成书之后,不为流俗所重,因之负书于约于路。这不为流俗所重,当有一段时间,而勰天监四年已任中军临川王记室。勰任临川王记室,是在以书于沈约,受到沈约的赏识,或因沈约之荐举,而起家奉朝请之后,这中间似相隔时日过于短促。或因此之故,主成书于梁初者,将勰负书于约系于为临川王记室后。然勰若已为临川王记室,自可通过其它途径干谒沈约,何须负书于路,如鬻货者哉!

⑨ 这样一个生年只能是一个大致的假设,可能前几年,也可能后数年,

因为史料确实没有提供可确指生年的条件。《序志》说的：“齿在踰立，则尝夜梦执丹漆之礼器，随仲尼而南行；旦而寤，乃怡然而喜。大哉圣人之难见也，乃小子之垂梦欤！”意在赞美圣与经，与前面的《原道》、《征圣》、《宗经》同其旨趣，再次阐明撰《文心》之缘由，故云：“盖《周书》论辞，贵乎体要；尼父陈训，恶乎异端。辞训之异，宜体于要。于是搦笔和墨，乃始论文。”搦笔和墨而论文，是为了宗经，与“齿在踰立”而梦仲尼，非必谓在同一时间之内。上引两段文字之间，明显存有间隔，非谓必在同一时间之内。可能在同一时间之内，也可能不在同一时间之内，梦后即动笔，或者梦后愈觉孔子之伟大，而数年之后方动笔，都是可能的。因此，“齿在踰立”而撰《文心》，这本身就带有或然的成份。

⑩ 刘勰之母卒于何年，史无明确记载。勰由于何种原因而不婚娶，学界有三种说法：一因家贫；二信佛；三功名心强烈，而又入仕无门，只好依僧祐以祈通过僧祐之广泛结交而入仕。这三种说法中，我以为还是家贫说较为合理，《梁书·刘勰传》“家贫不婚娶”的说法是可信的。

⑪ 《略成实论记》谓，祐之宣讲十诵律志，在永明七年十月至八年正月二十三日。勰入上定林寺，或在此一时间之内。

⑫ 天监二年冬，沈约丁母忧离职。刘勰携书干约，当在丁母忧之后。沈约于天监三年为镇军将军、丹阳尹，刘勰干沈约当在这一年。

⑬ 刘江清《刘勰兼任中军临川王记室时间考》考定勰为临川王记室在天监三年到四年十月之前，可信。

⑭ 关于刘勰卒年，有各种推测，此取李庆甲说，见其《刘勰卒年考》（《文学评论丛刊》第一辑，1978年）。

⑮ 《文心》之结构，存在不同认识。有的学者认为前二十五篇为上篇，后二十五篇为下篇。如王更生《文心雕龙新论》（文史哲出版社，1991年版）、户田浩晓《文心雕龙研究》（曹旭译，上海古籍出版社1992年版）即持是说。也有学者认为，前五篇为一部分，《明诗》至《书记》为一部分，《神思》至《程器》为一部分。牟世金《文心雕龙译注》（齐鲁书社1981年版）即持此说。也有学者认为应分四部分，《时序》以下即为第四部分，王运熙持此说（《文心雕龙探索》，上海古籍出版社1986年版）。《文心》一书之理论结构，究应包括几个部分，仁者

见仁,智者见智,自可各申己说。然如刘勰于《序志》中所言,则为三部分而无疑。主张分上、下篇两部分者,实忽略刘勰行文中“若乃”二字,彦和所谓“上篇以上,纲领明矣”。显系指“若乃”以下各项,与前五篇“文之枢纽,亦云极矣”明确区分开来。

⑩ 自《明诗》至《书记》,分论各种文章体裁之发生、发展、变化与写作规范。我们常称之为文体论,台湾学者也有称之为文类论的。

第七章 刘勰的文学思想(中)

——刘勰的文学观

《文心雕龙》的任何一篇,任何一个理论命题,都反映着刘勰的文学观。不过为着论述的方便,我想把文学观和他的理论成就分开来谈。文学观主要介绍他文学思想的几个方面;而理论成就则主要介绍他在若干理论命题上(如物色论、神思论、风骨论、体论、势论、味论、术论等)所达到的理论高度和理论成就。

刘勰撰写《文心雕龙》的时候,正是文学沿着重艺术特质、重抒情而略功用的方向继续发展的时期。当然,文学的发展已经积累了丰富的经验,有待总结,也有待反思。从不同的角度去总结、去反思,会得出不同的结论。沈约是一种视角,裴子野是另一种视角,刘勰又是一种视角。或者是由于他寄住在定林寺,没有进入世俗社会,没有置身于当时的文学圈子里的缘故,他采取了一种异乎寻常的冷静、客观的态度,回顾文学的发展,评论得失,提出自己的看法。他既清楚地看到当时文学发展的主潮,接受和认可这主潮,而又似乎游离于这主潮之外。他比同时的任何一位作家和理论家都更准确更全面,甚至可以说是巨细不遗的汲取了其时文学发展中的种种经验,特别是充分体现文学的艺术特质方面的经验。但是他又似乎不满足于这些经验,他想纠正它,给它一点功利色彩,给它一点冷静、一点理知。应该说,刘勰的文学思想既包含有其时文学主潮的特质,而又异于这主潮。下面,我们就来对他的文学思想的

主要倾向作一简略的分析。

第一节 刘勰的杂文学观念

刘勰对“文”有怎样的认识,这是认识刘勰文学思想首先必须涉及的一个问题。

刘勰是从大文化的背景上着眼,来论述文体和文术的,他的“文”的概念,实际上包含了广义和狭义的多层意思。

自广义言之,他所说的“文”,是指一切事物的文采,如《原道》谓“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”。“故形立则章成矣,声发则文生矣”。《情采》谓“夫水性虚而沦漪结,木体实而花萼振,文附质也”。这个“文”是与“质”相对而言的,指万物的外在形式。这是早期的原始的“文”的含义。论文而自此最原始之“文”的概念开始,乃是一种传统的索源的习惯^①。这也正是我们的文化的一特征,论什么事,都要寻找最原始的依据,以为索源的工作乃是立论之神圣基石。自天地万物之“文”,进而论文化,也就是“人文”。《原道》所谓“人文之元,肇自太极”,即此。这个文化的“文”,包笼范围极广,举凡礼制、文章学问、言辞文采等等,无不包括在内,《征圣》篇所谓政化贵文、事迹贵文、修身贵文的“文”,就是这个意义上的“文”。

自此一文化意义上的“文”,才引申与缩小到“文章”上来,这便是《文心》一书中狭义的“文”。这个狭义的“文”,既包括文学,也包括非文学(如哲学、史学、科技方面的文章,以至包括一切应用文)。这是传统的“文”的概念,与其时讨论的文、笔之分所反映的文学与非文学分开的趋势异趣。杨鸿烈已指出这一点^②。它是一种观念的回归。这个传统的文的概念,是一个泛文学或者说是杂文学的概念,而不是纯文学的概念。

在文学自觉的发展过程中,它的特质,如重感情抒发,重形象描画,重词采,以至重音韵声律等等,已有了充分的表现。如果创作实践进一步发展的话,那么举凡与这些特点无缘的文体,便会逐步游离于文学之外,另开领域,如哲学、史学、科技文章与种种应用文,使文学的面貌逐步的显明起来。在这个过程中,理论的总结与阐释无疑是非常重要的。理论的阐释有可能加速文学与非文学区分的过程。但是其时文、笔之分的讨论才仅仅是一个开端,在这个开端中,命题尚未完全展开(只提出了有韵无韵、有文无文的问题,而这并非文学与非文学区分的全部命题),便停滞下来了。何以如此,我们将在后面专门讨论。我们这里要说的是刘勰。刘勰在这个关系到文学发展的极其重要的问题中,持一种非常微妙的态度,他以有韵无韵分文、笔,以此论文体,“论文叙笔,固别区分”。但是他不以有文无文区分文、笔,而从这一点出发,他实际是把文学与非文学视同一体,把文、笔都看作“文”^③。《总术》篇有一段话,可以看出他的这种微妙态度:

今之常言,有文有笔;以为无韵者笔也,有韵者文也。夫文以足言,理兼诗书;别目两名,自近代耳。颜延年以为:“笔之为体,言之文也。经典则言而非笔,传记则笔而非言。”请夺彼矛,还攻其盾矣。何者?《易》之《文言》,岂非言文?若笔果言文,不得云经典非笔矣。将以立论,未见其论立也。予以为发口为言,属笔曰翰,常道曰经,述经曰传。经传之体,出言入笔,笔为言使,可强可弱。《六经》以典奥为不刊,非以言笔为优劣也。《总术》是下编文术论的总结性篇目,为什么要在这篇的开头谈文、笔问题?我以为,其用意正在说明,文术论各篇,既涉文,亦涉笔。此一段文字,可注意者有三。谓古时并不区分文、笔,区分文、笔,乃自近代始,此其一。此一点可注意,看似与对待文、笔的态度无关,而

其实却是一种委婉的表态。如果我们考虑到他论述各种文体时都索其原始,并且在论文之枢纽时主宗经的话,那么这“别立两名,自近代耳”,其中未尝不可以理解为含有微辞。又一可注意处,是他对于颜延之以有文无文区分言、笔的观点,持反对的态度。颜延之的言、笔说,相当于其时所讨论的笔、文概念,言相当于笔,笔相当于文^④。从刘勰的反对意见里,可看出这一点涉及到刘勰的根本主张上来了,把经典归入“言”中,就把它排除出文学的范围,在刘勰来说,是不可能接受的。因此,他提出来经典“出言入笔”的主张,意谓经典本身有“文”,在“文”之列。此可注意者二。此一点可注意,证明他关于文、笔问题的观点,是隶属于他的宗经主张的。最后他提出评价“文”的优劣,以内容为主,而不以有文无文,“《六经》以典奥为不刊,不以言笔为优劣也”。此三点可注意,足以说明,刘勰虽“论文叙笔,固别区分”,但其目的,仅在以有韵无韵分别论述各体文章的发展过程与写作之不同要求,而不在以文、笔区分文学与非文学,在刘勰看来,文、笔均属于“文”,一以视之,都是他论“为文之用心”的对象。

《文心》一书论及文体 81 种,骚、诗、乐府、赋、颂、赞、祝、盟、铭、箴、诔、碑、哀、吊为有韵之文;史传、诸子、论、说、诏、策(诏策又包括七种细目)、檄、移、封禅、章、表、启、议、对、书、笺记(笺记包括二十五种细目)为无韵之笔,计有韵之文 14 种,无韵之笔 46 种。杂文 19 种中,典、诰、誓、问、览、略、篇、章为笔,其余为文。谐、隐无一定之体,可归入文,亦可归入笔。是则可明确归入文者 25 种,可归入笔者 54 种,另有两种界限不明。这 81 种或属文、或属笔的不同文体,都在他论述的范围之内。其中的一些文体,当然不易分出文学与非文学的界限,要视具体的写作情形而定,如檄、移,既可能写得非常实用,形同布告;亦可写得文采斐然,气扬采飞,如后来唐人

骆宾王之为徐敬业檄武则天。但是,另一些文体,则不管怎样写也不可能属于文学作品的,如笺记二十五种中的谱、籍、簿、录、方、术、占、式、律、令、法、制、符、契、券、疏、关、刺、解、牒等等,完全属应用文牒之类,与抒情写性,形象创造了无干系,但是刘勰仍然列之于“文”之内,说:“并述理于心,著言于翰,虽艺文之末品,而政事之先务也。”(《书记》)它们仍然是“艺文”,只不过是艺文的末品而已。这些都足以说明,《文心》一书,不只是为文学作品之写作而作,而且是为文章的写法而作。刘勰的文的观念,是一种杂文学的观念。

不过他的这种杂文学的观念,有着颇为复杂的特征。从他论“为文之用心”而无所不包,从他婉转地反对区分文学与非文学看,他是复古的,在文学的发展过程中是一种观念的复归。诚如杨鸿烈所言,后来的唐代古文运动的提出,与他不无关系。但是在论及艺术时,他却又事实上接受了文学与非文学区分的观念,他下篇论文术,涉及的可以说多是文学的写作问题,着眼点差不多都在文学的特点上,论神思,论物色,论风骨体势,论夸饰声律,论丽辞事类,论比兴练字,无不如此。非文学作品,是不会以这些为写作关捩的,应用文如谱牒簿录之类自不必说,即如诸子史传,亦未必以这些为写作之途径。似乎可以说,在论述这些问题的时候,刘勰的心中浮现的是文学的种种特点,是文学的发展过程中已经表现出来的种种特点启发了他,为他的理论阐释提供了依据。因此又可以说,他的“文”的观念里有着许多的发展了的文学观念的印记。从这个意义上,他的杂文学的观念又与古代的“文”的观念很不同,它已经加入新的东西。它是一种折衷,是古代的“文”的观念加上已经发展了的文学观念的折衷,是复归,又不完全是复归,是一种全新的杂文学观念。这种折衷的思想特征,在《文心》一书中处处可见^⑤。

第二节 刘勰文学思想的主要倾向

刘勰文学思想的内涵颇为复杂。自其主要之倡导言之,是宗经;然考察其文学思想之各个侧面,则又非宗经所能范围。自其思想之主要倾向言之,属儒家;儒家的文学观,儒家的哲学思想基础。然考察其思想之渊源,则又非儒家思想所能范围。要把握刘勰文学思想之主要倾向,须逐层加以分析,再导引出结论。

一

刘勰文学思想之一重要基础,便是文原于道。《文心》五十篇,以《原道》开篇。何以以原道首揭论文之宗旨,学者们普遍认为,文原于道的提出,是为了提出宗经的主张,“道沿圣以垂文,圣因文而明道”,道的提出只是为了证明经之神圣不可移易。这一看法当然不无道理。但是,如果我们从深层考察,则原道说的提出,实际上超过了宗经的范围,而更带着崇尚性灵的意味。

《原道》谓:

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。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。

这一段文字下面,接着又说,傍及万品,动植皆文,有形即有文;不惟有形文,且亦有声文。此盖自然而然之道理。文原于道,就是文原于自然,文原于自然,就是说,文乃自然而然而生。纪昀非常敏锐的看到了这一点,谓:“文以载道,明其当然;文原于道,明其本然,识其本乃不逐其末。”文原于自然,就为重情性抒发打开了一个广

阔的天地。

天地万物有文，人模仿天地，人亦有文。这种思想来源久远。《老子》二十五章：“人法地，地法天，天法道，道法自然。”人法于天地，实质上原于人与天地万物一气的古老思想，因其一气，故相通。从这个基本思想出发，派生出人类种种活动都与自然界息息相关的思想，反映在养生论、医学理论中，当然也反映在文艺理论中。《淮南子·精神训》说：“故头之圆也象天，足之方也象地，天有四时五行九解三百六十日，人亦有四肢五脏九窍三百六十节；天有风雨寒暑，人亦有取与喜怒，故胆为云，肺为气，脾为风，肾为雨，肝为雷，以与天地相参也。”人的整个肌体，都模仿天地四时，所以说是“与天地相参”^⑥。晚于刘安的董仲舒亦沿用这一说法，《春秋繁露·人副天数》章：“人有三百六十节，偶天之数也；形体骨肉，偶地之厚也，上有耳目聪明，日月之象也。体有空窍理脉，川谷之象也；心有哀乐喜怒，神气之类也。观人之体，亦何高物之甚而类于天也……是故人之身首窈而圆，象天容也。发，象星辰也。耳目戾戾，象日月也。口鼻呼吸，象风气也。胸中达知，象神明也。腹饱实虚，象百物也……天地之符，阴阳之副常设于身。身犹天也，数与之相参，故命与之相连也。天以终岁之数成人之身，故小节三百六十六，副日数也；大节十二分，副月数也；内有五脏，副五行数也；外有四肢，副四时数也，乍视乍瞑，副昼夜也；乍刚乍柔，副冬夏也；乍哀乍乐，副阴阳也。”此种思想也贯串于传统医学的体系中，阴阳五行与生理构造相对应，疾病的发生与治疗与阴阳四时有关，就是说，阴阳、五行、四时与人的五脏、经络、病机、治则相关联。这在《黄帝内经》中有大量论述。在中国的传统医学思想里，把人看作是一个不可分割的整体，犹如整个宇宙之和谐统一一般；把人与宇宙，也看作一个统一的整体，和谐不可拂逆。这种思想，在后来道教的丹鼎派中

得到充分的发展。丹鼎派在倡内丹修炼中,把人的身体看作一个小天地,这个小天地与身外的大天地相通,炼内丹的目的,便是最终打通小天地与大天地的交汇点,与天地合气,与天地一体,从而达到长生不老的目的。在音乐理论中,天人相通的思想也有表现,如提出乐律与季候相对应。《吕氏春秋·音律》谓:“大圣至理之世,天地之气,合而生风,日至则月钟其风,以生十二律。仲冬日短至,则生黄钟。季冬生大吕。孟春生太簇。仲春生夹钟。季春生姑洗。孟夏生仲吕。仲夏日长至,则生蕤宾。季夏生林钟。孟秋生夷则。仲秋生南吕。季秋生无射。孟冬生应钟。天地之风气正,则十二律定矣。”根据《吕氏春秋》十二月令与十二律的对应关系如下表:

孟春之月,其音角,律中太簇

仲春之月,其音角,律中夹钟

季春之月,其音角,律中姑洗

孟夏之月,其音徵,律中仲吕

仲夏之月,其音徵,律中蕤宾

季夏之月,其音徵,律中林钟

孟秋之月,其音商,律中夷则

仲秋之月,其音商,律中南吕

季秋之月,其音商,律中无射

孟冬之月,其音羽,律中应钟

仲冬之月,其音羽,律中黄钟

季冬之月,其音羽,律中大吕

而季候又与社会生活、生产相关,音乐就在这一点上既与社会又与

大自然发生着联系。

把人与宇宙看作一个不可分割的整体,人自身及其一切活动都要联系到宇宙来考察的思想,发展到极端,是天人感应说,史书五行志有大量记载。天人感应的思想,至今还看不出有什么积极的意义。但是,人自身及其活动联系到宇宙来考察的思想的另一个方面,是强调人与宇宙万物的统一和谐。事实上,这一个方面的思想,是强调了人的自然属性,这是一个非常了不起的思想。早期思想家凭直观把握认识到人与自然的统一和谐,这是非常深刻的。他们这种总体认识的深刻性,还没有能够通过科学的验证具体化,当他们把它具体化的时候,便常常牵强附会(如五行志和医学理论中的部分内容),从而改变了它的原貌,也消失掉它的深刻性。这或者跟运用直观思辩的高度发达的思维能力与科学发展的落后同时并存有关^⑦。

但无论如何,人与自然和谐统一的思想,是强调了生命的价值了。这种思想进入到文艺理论中,成为重自我、重个人情性抒发、重自然的文艺观的很好的哲学思想基础。它的进一步发展,便是以人体各个组成部分比拟文艺的各种特征,从而成为文艺论中的各种范畴的名称,如气、骨、体、神、形等等。

刘勰论文心,无疑受着这种思想的深刻影响,文原于道,就是文原于自然。原道的这个道,在《文心》一书中有多种说法,如“自然之道”、“道心”、“神理”。自然之道,就是自然而然的道理。什么是自然而然的道理呢?天地有文,动植有文,“形立则章成,声发则文生”,这就是自然而然的道理。从这个角度理解,那么,自然之道就是寓于天地万物中的本然道理。《夸饰》篇说:“夫形而上者谓之道,形而下者谓之器。”形而上的道寓于形而下的器中,道不是离开器存在的虚无的东西,而是寓于器中的道理。^⑧道自身就是“自然而

然”，是物自身的自然而然，所以《老子》说：“道法自然。”“道法自然”，非谓“道”之外尚有一“自然”，乃谓道遵循自然而然之法则而存在，是则器外无道，道之文。就是天地万物之文，刘永济先生已非常精辟地指出这一点，谓：“此篇论文原于道之义，既以日月山川为道之文，复以云霞草木为自然之文，是其所谓道，亦自然也。”（《文心雕龙校释》）而彦和所谓“神理”、“道心”，实亦“自然之道”之意。盖万物何以如此，本自有其本然之道理，而其中之奥妙，往往未被认识，难以言说。既以其为本然，又因其难以言说，故视之为神妙莫测，乃称之为“神理”。如河图洛书之说，彦和亦信其真有。既信其真有，而又难以解释，于是归于神妙之本然。其实，早于彦和的王充，已持此种见解，《论衡·自然篇》谓：“或曰：‘太平之应，河出图，洛出书，不画不就，不为不成，天地出之，有为之验也。……’曰：‘此皆自然也。夫天安得以笔墨而为图书乎？天道自然，故图书自成。’”他也是把河图洛书的出现归之于自然之道的，并非人为，而是自然而然。由是亦可证“神理”与“自然之道”义同。“原道心以铺章，研神理而设教”，“道心”与“神理”对举，义亦同。

文既原于本然，是则各代有各代之文，先王圣贤亦如是，《原道》谓：

唐虞文章，则焕乎始盛。元首载歌，既发吟咏之志；益稷陈谟，亦垂敷奏之风。夏后氏兴，业峻鸿绩，九序惟歌，勋德弥綍。逮及商周，文胜其质，《雅》《颂》所被，英华日新。文王患忧，繇辞炳曜，符采复隐，精义坚深。重以公旦多材，振其徽烈，制《诗》缉《颂》，斧藻群言。至夫子继圣，独秀前哲，镞钩六经，必金声而玉振；雕琢情性，组织辞令，木铎起而千里应，席珍流而万世响，写天地之辉光，晓生民之耳目矣。

这一段自《三坟》以至孔子，看似在追溯人文之历史。而从所述之内

容看,实亦含人文同样有其本然之义。唐虞盛世,故典章制度盛极一时;夏禹功业巨大,故受到百姓的赞颂;商周礼文隆盛(亦“郁郁乎文哉”之意),故《雅》《颂》富有文采;文王遇难,故成就了《易》的卦、爻辞(亦《太史公自序》所言“昔西伯拘羑里,演《周易》”之意)等等。这样来理解人文之历史,才与天地万物之文出自本然的论述一致起来,盖言天地万物之文出自本然,圣人模仿天地万物之文,什么时候就有什么文,什么人就有什么文,亦自然之道也。

原道论的最重要的意义,恐怕就在这本之于自然而然上。

而这正是其时文学思潮之一重要内容,原道是一表现,钟嵘“自然英旨”说也是一表现。

二

从原道如何转入征圣、宗经,这是阐释刘勰文学思想必须说明的又一问题。

从原道到宗经,其实是一种很古老的思想。《易·系辞上》说:

探颐索隐,钩深致远,以定天下之吉凶,成天下之亹亹者,莫大乎蓍龟。是故,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。

丁仪《刑礼论》:

天垂象,圣人则之。(《全后汉文》卷九十四)

这都是说,圣人是法天地而垂文成化的。圣人之经典之所以具有权威性,不仅因为他法天地而成文,而且因为他体认天地万物之至理,他是自然之道的代言者,他能揭天道之秘奥。王充《论衡·谴告篇》谓:“《易》曰:‘大人与天地合其德。’故太伯曰:‘天不言,殖其道于贤者之心。’夫大人之德,则天德也。贤者之言,则天言也。……上天之心,在圣人之胸,及其谴告,在圣人之口。”王充反对天人感

应的灾异说,反对神道设教,以圣人与天地合德来解释圣人为天的代言者。桓谭《新论·闵友》谓:“扬雄作玄书,以为玄者,天也,道也,言圣贤著法作事,皆引天道以为本统,而因附属万类。”圣贤著法作事引天道以为本统,就是要说明他们的言论具有权威性。应玚《文质论》亦有类似论述:“盖皇穹肇载,阴阳初分,日月运其光,列宿曜于文,百谷丽于土,芳华茂于春。是以圣人合德天地,禀气淳灵,仰观象于玄表,俯察式于群形,穷神知化,万物是经。”圣人能体认天道,就是在这一点上,征圣、宗经与原道衔接。刘勰继承的就是这一古老的思想。《原道》说:

爰自风姓,暨于孔氏,玄圣创典,素王述训,莫不原道心以铺张,研神理而设教,取象乎河洛,问数乎蓍龟,观天文以极变,察人文以成化;然后能经纬区宇,弥纶彝宪,发挥事业,彪炳辞义。

《宗经》说:

三极彝训,其书言经。经也者,恒久之至道,不刊之鸿教也。故象天地,效鬼神,参物序,制人纪,洞性灵之奥区,极文章之骨髓者也。

他把天道、圣人、经三个环节明确联结起来,用到论文上,构筑了他的文论的核心。自此一思想之实质言,他无所发明,大抵发挥成说,而就其明确引入文论,从前人的片断论述展开为一种系统的思想构架,则可以说是他的一个创造。正是从他开始,奠定了我国文论史上宗经说的思想基础。

我们现在来稍为详细的考察这三个环节的具体内容。

如前所述,原道的道,是指天地万物的本然,原道的意义,就在本之于自然而然上。如果从这个意义上直接衔接征圣与宗经,那么可以说,圣人揭示自然之本然之理,故其经为不刊之鸿教、恒久

之至道。那么与下编诸文论联接起来,刘勰的文学思想就要明快得多。但是,思想史常常是异乎寻常的复杂,思想发展过程中交融吸收,杂揉着多家之说。刘勰也不例外。他的思想里有着道家的自然观,又有着儒学一尊之后谶纬神学的不知不觉的影响。原道说之一极重要认识基础,是三才说。三才说是把人与宇宙万物看作一个整体而又以人为贵,极其重视人的价值的思想,以人为天地之心。戴逵《释疑论》说:“夫人资二仪之性以生,禀五常之性以育,性有修短之期,故有彭殇之殊;气有粗精之异,亦有贤愚之别,此自然之定理,不可移者也。”(《全晋文》卷一百三十七)人与宇宙全是一种有机体的联系,没有半点的不可知与神秘意味。何承天说:“人非天地不生,天地非人不灵,三才同体,相须而成者也。”(《达性论》,《全宋文》卷二十四)也是这个意思,而更把人的地位提到非人而天地不灵的高度。但是《易》本来有一点神秘色彩,早期的认识手段的落后在认识论上产生一些神秘色彩是很自然的事。到了两汉定儒学于一尊之后,这点神秘色彩便被极大地发挥了。圣人万能论一确立,天与圣人便走向了神秘莫测的境界,天人一体的有机联系,演化成圣人与天的神灵感知。这种思想,给天人一体说的发展带来若干的混乱,道家思想、早期儒家思想与谶纬神学在天人一体说中交融一体,往往不易分清。有的思想家在提到这个问题时受谶纬神学的影响少些,有的则影响多些。刘勰也不得不受到影响。这影响便表现在道与圣的衔接点上。道的自然与圣和经的神化结合。其实,定儒术于一尊以前,圣人与经的地位并不绝对神圣不可移易。《淮南子·汜论训》论古法之不可全依,经之不可全实行,谓:

夫殷变夏,周变殷,春秋变周,三代之礼不同,何古之从?

王道缺而《诗》作,周室废、礼义坏而《春秋》作。《诗》、《春秋》,学之美者也,皆衰世之造也。儒者循之以教于世,岂若

三代之盛哉！

这些言论对于以经为准则的说法颇不以为然。但是定儒术于一尊之后，圣与经的绝对权威与万世不变的准则便不容怀疑了。刘勰以征圣、宗经衔接原道，就存在着这种思想的影响。征圣之重要意义，在：

妙极生知，睿哲惟宰。精理为文，秀气成采。鉴悬日月，辞富山海。百龄影徂，千载心在。

圣人是生而知之的，只有他们才能体认微妙的道心，传达微妙的道心，因之经不惟成为后世一切文章之源，且亦成为后世一切文章之法。则。

原道既言文本于自然，则物变文亦变；征圣、宗经则又尊不变之法，此一折衷揉合之思想，不惟成为刘勰文学思想之核心，且贯串《文心》全书，成为刘勰文学思想之一特色。

在叙述了原道与征圣宗经的衔接点之后，我们再来介绍他的征圣宗经的思想。

彦和论征圣，涉及两个方面的问题。

一谓圣人贵文：

是以远称唐世，则焕乎为盛；近褒周代，则郁哉可从。此政化贵文之征也。郑伯入陈，以文辞为功；宋置折俎，以多文举礼。此事迹贵文之征也。褒美子产，则云：“言以足志，文以足言。”泛论君子，则云：“情欲信，辞欲巧。”此修身贵文之征也。

圣人既贵文，故贵文必征于圣。

二谓圣人为文，可为师法：

夫鉴周日月，妙极机神；文成规矩，思合符契。或简言以达旨，或博文以该情，或明理以立体，或隐义以藏用。故《春秋》一字以褒贬，丧服举轻以包重，此简言以达旨也。《邶诗》联章以

积句，《儒行》彙说以繁辞，此博文以该情也。书契决断以象《夬》，文章昭晰以效《离》，此明理以立体也。“四象”精义以曲隐，“五例”微辞以婉晦，此隐义以藏用也。故知繁略殊形，隐显异术，抑引随时，变通适会。征之周孔，则文有师矣。

圣人为文之所以可为师法，在其鉴识洞明深广，动合几神。因其鉴识之洞明深广，故能表现至微之妙道，此其一。圣人为文，能依据各种需要，依据不同之写作对象与不同之体裁，采用不同之表现手法，或繁或略，或隐或显，或抑或引，或变或通，此其二。征圣，是以圣为法，取法他们对文的重视，取法他们的洞识天地万物之几微，取法他们为文之变化，如他们一般，使文章变化多端而又达到“雅丽”、“衔华佩实”的标准。“雅丽”就是丽辞雅义。关于“雅丽”与“衔华佩实”，刘勰在《征圣》中只略一带过，而其实此一标准贯串全书，我们也将后面展开分析。

征圣是以圣为法，法其所为；《宗经》则是以经为一切文章之模式。《宗经》篇谓：

故论、说、辞、序，则《易》统其首；诏、策、章、奏，则《书》发其源；赋、颂、歌、赞，则《诗》立其本；铭、诔、箴、祝，则《礼》总其端；纪、传、盟、檄，则《春秋》为根，并穷高以树表，极远以启疆；所以百家腾跃，终人环内者也。

他认为后代一切文体，都以五经为祖。五经为群言之祖，一切文章以五经为宗，此是宗经之第一义。

宗经之另一义，是以经为法式，“若禀经以制式，酌《雅》以富言，是即山而铸铜，煮海而为盐也”。以经为法则，主要是指文章的写法。一切文章都可以归入五经之内，而五经的特点各各不同，各类文章所应遵循之法则自亦不同。《宗经》谓：

夫《易》惟谈天，入神致用，故《系》称：旨远辞文，言中事

隐。韦编三绝，固哲人之渊渊也。

《易》的写作特点是“旨远辞文，言中事隐”，那么论、说、辞、序一类文章，便应循此径路写作。《书》则记言，其措式为“览文如诡，而寻理即畅”，那么诏、策、章、奏，就应以此为标准。《诗》的特点是“摛风裁兴，藻辞谲喻”，温柔敦厚，那么赋、颂、歌、赞便应以此为法式。《礼》的特点是章条纡曲，执而后显，那么，铭、诔、箴、祝便应以此为准则。《春秋》的特点是“一字见义”，“婉章志晦”，那么纪、传、盟、檄便应循此以成章。这些论述，都是要说明，后世的一切文体，应该如何写，五经已经有样板在。这是从各种文体可以遵循的不同写法说的。《宗经》更重要的论述，是从文章的体貌上说明宗经所要达到的目的：

故文能宗经，则体有六义：一则情深而不诡，二则风清而不杂，三则事信而不诞，四则义贞而不回，五则体约而不芜，六则文丽而不淫。

这是刘勰宗经思想的核心。体，指体貌；义，宜，犹言恰到好处。谓文章如果能够以经为法式来写作，文章的体貌就可能在六个方面恰到好处。这六个方面，是情、风、事、义、体、文。情，是情志，情志深挚而不诡异，诡异是相对于雅正而言的，不诡就是正。刘勰是反对情不真，而主张情真的，但感情的深挚不能失去雅正，“若任情失正，则文其殆矣”（《史传》）。风，指风力，文章中的感情力量。杂，是不纯；不杂，是纯正、雅正。风要受到雅的制约，“必雅义以扇其风”（《章表》）。宗经，就能做到风力清峻而雅正。事，所写的事实；诞，荒诞。文能宗经，则述事真实而不荒诞，也属于雅正的要求。义，义理；贞也是正。宗经就能做到义理雅正而不扭曲。以上这四个方面，都属于文章的内容，宗经就能使文章的内容归之于雅正。体和义属于文章的形式方面，体，是结体的体，指文章的体制结构。宗经，就

能使文章的体制结构简练而不芜杂。文,文辞,宗经就能使文辞华丽而又不过份,不过份是适中,也是正。从这宗经而达到的六义看,宗经的目的,是要提倡文章的雅正。

三

原道本之自然,宗经本之经,本之于经是要返归雅正。如果我们考虑到经带有更多的非文学的成份,考虑到刘勰撰《文心》时文学的发展状态的话,那么宗经无疑是一种文学观念的复归,这种复古的倾向对正在发展起来的文学的特质是不利的。但是刘勰文学思想的主要倾向并不仅仅是宗经,并不仅仅是文学观念的复归。文学自觉的思潮在他的文学思想中也留下了印记,宗经之外,他又提出了正纬和辨骚。酌乎纬,变乎骚,与宗经一起,构成他文学思想的核心。

正纬的目的不仅在于把纬与经区别开来,而且在于指出纬书之用事与辞采之可取处。甚至可以说,是用一种很婉转的方法,指出纬书之用事与辞采,可补经之某些不足。在指出纬异于经之后,《正纬》谓:

若乃羲农轩皞之源,山渎钟律之要,白鱼赤鸟之符,黄银紫玉之瑞,事丰奇伟,辞富膏腴,无益经典而有助文章。是以后来辞人,采摭英华。平子恐其迷学,奏令禁绝;仲豫惜其杂真,未许煨燔;前代配经,故详论焉。

纬异于经而指其伪,是从内容上说的。从内容辩其不可以配经,其实是因为它之所述,常杂荒诞谲诡,有伤于雅正。而从用事与文采说,则并未指责其奇诡华丽。这里肯定纬书的“事丰奇伟”,与宗经的主张“事信而不诞”,显然并不一致。何以将此种不一致,统一在“文之枢纽”之内?我以为,这正是刘勰之用心处。论宗经,无法将

“事丰奇伟”放入经书之中,因为经书本身不可能存在“事丰奇伟”的问题。论经书,只能是“事信而不诞”。但是文学又确实已经发展了,文学想象已经大量出现,要否定文学想象是不容易的。刘勰从不同的角度,接触到文学想象的问题。他写专篇论神思、论夸饰。《神思》从运思的过程与特点言,《夸饰》从辞采之想象成份言。他又写了《事类》,论文章中用事用典,主要指从经典中渔猎。而神话传说中大量生动的故事在文学中有没有价值,他并没有专门的论述。而这些,他又认为是于文章有益的。于是便在《正纬》里论述了。《正纬》的重要意义,便在这“事丰奇伟,辞富膏腴”的肯定上。这便在宗经的主张里,开了一个不小的缺口,通向重视文学特征的广阔天地。

这是刘勰文学思想中的很重要的一面。这一面的进一步展开论述,便是《辨骚》。

《辨骚》何以放在《原道》、《征圣》、《宗经》、《正纬》之后,纳入“文之枢纽”中?骚其实与经并无干系,列入此篇,与宗经思想何关?当我们认识到《正纬》意在宗经主张中开一通向重文学特质的缺口之后,我们便也可以解释这一点。辨骚,便是辨骚之价值。骚之价值何在呢?便是情与奇。刘勰对情之深挚与辞之奇伟是不反对的。从《正纬》通向《辨骚》这便是顺理成章的事了。盖纬书只提供了事之奇与文采之富的借鉴,而诗赋等文学式样所最需要的风情气骨,奇文壮采,还有待于楚辞来作为榜样。而这风情气骨,惊辞壮采,正是刘勰文学思想枢纽之不可或缺之一方面。这恐怕就是《辨骚》列入“文之枢纽”的用意所在。

辨骚如何与宗经衔接?彦和是接得既巧妙又自然。他用经的标准来衡量它,说它有四点合于经:

故其陈尧舜之耿介,称禹汤之祇敬;典诰之体也。讥桀纣

之猖披，伤羿浇之颠隕；规讽之旨也。虬龙以喻君子，云蜺以譬谗邪；比兴之义也。每一顾而掩涕，叹君门之九重；忠怨之辞也。观兹四事，同于《风》、《雅》者也。

又说它有四点不合于经：

至于托云龙，说迂怪，丰隆求宓妃，鸩鸟媒娥女，诡异之辞也。康回倾地，夷羿毙日，木夫九首，土伯三目；谲怪之谈也。依彭咸之遗则，从子胥以自适；狷狭之志也。士女杂坐，乱而不分，指以为乐，娱酒不废，沉湎日夜，举以为欢；荒淫之意也。摘此四事，异乎经典者也。

合于经的四点，主要就内容言，谓其对圣王之祇敬，谓其忠贞与规讽，均与《风》《雅》合；比兴之义，看似手法问题，而其实指褒君子而贬谗邪，也还是内容问题，所以他说楚辞“骨鯁所树”，是“取镕经意”。在内容的这些方面，他把楚辞与经联接了起来，为宗经与辨骚立一衔接点。异于经典的四点，“狷狭之志”、“荒淫之意”，他是反对的；但是“诡异之辞”与“谲怪之谈”这两点，他并未反对。这两点其实就是他在《正纬》中说的“事丰奇伟”，他是要加以提倡的，他接着便说：

故论其典诰则如彼，语其夸诞则如此，固知楚辞者，体宪于三代，而风杂于战国，乃《雅》《颂》之博徒，而词赋之英杰也。

这段话的意思，如果换一个角度说，那便是：楚辞虽有不合经典之处，而它却是辞赋的典范。而这一点，正是刘勰所要特别强调的，他要论述，这楚辞，正是纯文学作品的模仿对象。他反复申述它的杰出之处：

故《骚经》《九章》，朗丽以哀志；《九歌》《九辩》，绮靡以伤情；《远游》《天问》，瑰诡而惠巧；《招魂》《大招》，耀艳而深华。

《卜居》标放言之致,《渔父》寄独往之才。故能气往轹古,辞来切今,惊采绝艳,难与并能矣。

这些肯定,指它的浓烈的感情,华丽的辞藻,瑰诡的事物,而这些,正是文学最需要的,所以他说楚辞“无益经典而有助文章”。他接着便从这一点出发,论楚辞对后来文学发展的影响:

自《九怀》以下,遽蹶其迹;而屈、宋逸步,莫之能追。故其叙情怨,则郁伊而易感;述离居,则怆快而难怀;论山水,则循声而得貌;言节候,则披文而见时。是以枚、马追风以入丽,马、扬沿波而得奇,其衣被词人,非一代也。

从这论述看,他并未反对感情的郁伊易感与怆快难怀,不反对描写的循声得貌与披文见时。他把这些都看做是楚辞哺育的结果。

在宗经之外,刘勰是拓开了另一块天地了。正是由于在他的“文之枢纽”里有了这一面,才会有后面文术论中的《丽辞》、《声律》、《事类》、《夸饰》等篇,甚至可以说,才会有《神思》、《风骨》、《情采》、《物色》中许许多多的充分反映出文学特质的论述。这一面,实质与宗经是有差别的。他大概也意识到似乎应该处理好这种差别,因此才指出楚辞与经的同异,而且在《辨骚》篇的最后,明确提出处理这种差别的原则:

若能凭轼以倚《雅》《颂》,悬轡以馭楚篇,酌奇而不失其真,玩华而不坠其实;则顾盼可以驱辞力,敷唾可以穷文致,亦不复乞灵于长卿,假宠于子渊矣。

处理这差别的原则便是以雅馭奇,奇还是要的,但以不悖于雅正为准绳。

四

在介绍了原道、征圣、宗经、正纬、辨骚的各自含义之后,我们

来看刘勰文学思想的总体倾向是一个什么样的面貌。

要用一句话来概括刘勰文学思想的总倾向,是极难的,因为它过于复杂,过于丰富,在这丰富复杂里有着太多的历史底蕴。

如果我们勉力来对刘勰的文学思想倾向作一个简略的概括的话,是不是可以这样说:他是看到文学发展的事实了,文学原本之自然,文学发展中处处反映着个人情性抒发的本然之义,处处表现出辞采华美的动人之处,处处表现出文学与人的个性、与自我的不可分的联系。他感受到了,而且不管他自觉不自觉,他也接受了。但是他的理知告诉他:这其中是不是有一些过份,是不是有着一些离经叛道的东西。思想传统的复杂的种种影响左右着他,推动着他,他要来做引导的工作,要去掉过份,防止离经叛道,于是提出了宗经的主张。宗经不是载道,不是明圣人之道,而是宗圣人的作文之法,只是宗经书的写法而已。他似乎生怕问题说不清楚,于是又小心翼翼地从不角度来说明,提出了酌纬变骚,力图把自己的主张说得更周全些。

他是看到任自然的文学思想发展潮流了,他是那样地重感情、重才性、重自我在文学创作中的价值;但是他又是那样地崇拜圣人,特别是儒家的圣人周公孔子。任自然,于文学创作而言,是无所师法,或者说师法自然,要怎么写就怎么写。如果从文学的利益考虑,这无疑是文学的出路。而崇拜圣人,以至于提出宗经,却又为文学立一万古不变之准则,限制文学发展的自由,所谓“百家腾跃,终人环内”者是。他处处想把这二者统一在一起,并且以此来建构他的体系。

他说,可以酌奇,可以玩华,但要归着到雅正上。

他说:“人禀七情,应物斯感,感物吟志,莫非自然。”(《明诗》)但“情以物兴,故义必明雅”(《诠赋》),情虽抒而有节,不要任情失

性。

他主张抒情性,但他又给抒情性加上功利的色彩,想把抒情性引向教化说。

他说,各人有各人的才性,才性不同,则文变殊术;但是文术不同,经的典范却是不可更代的。

他似乎是要以一个冷静的智者的身份出现,引导文学发展的潮流。其实,他就在这个潮流之中。他的文学思想的许多重要方面,都与这个潮流并无二致,甚至比他同时的其他任何一位批评家和理论家都更体现这个潮流的实质(如有关艺术的许多论述),只不过是更带理论色彩,更深刻的体现而已。把他的文学思想倾向看成与其时之文学主潮异趣,把他的文学主张看作是为反对其时之文学主潮(所谓“形式主义”)而发,都是不确的。他之持《文心》以干沈约,而得到沈约的赏识,正是这一点的证明。沈约无疑是其时文坛的领袖,是其时文学主潮的主要代表者,假若刘勰《文心》为反对其时文学主潮而发,则沈约自无赞赏之理。但是他又确实没有沉溺于这个潮流之中,巨大的思想传统推动着他,要他以这个传统的面貌来引导文学的发展。人有时是很难自主的,强大的思想传统和强大的现实思潮同时左右着他,不管他愿意不愿意,他都得同时接受。历史上常常有这样的思想家,他以最彻底的反传统的面目出现,而他自己身上,却处处是传统思想的印记,反之亦然。我们把这种现象看作历史的悲剧也罢,看作历史的自然现象也罢,我们都得承认它,而且承认它更符合于历史的真实。

至此,我们似乎可以说:刘勰站在其时文学思想的发展潮流之中,而比同时的其它思想家更冷静地思考问题。对于其时文学思潮发展的许多实质问题,他是接受的,认可的,但是他要把这个思潮引向雅正。这就是刘勰文学思想的倾向。⑨

第三节 刘勰的批评观

刘勰的批评观是他的文学观的重要组成部分。他的批评观,除了在《知音》、《指瑕》、《才略》、《程器》中有较集中的表述外,大量的反映在他对历代作家作品的评论中。我们可以据《知音》篇提供的线索,结合他对作家作品的具体批评,和他在《文心》各篇中零散的理论表述,来勾画出他的批评观的大致面貌。

—

刘勰批评观的一个值得注意的问题,是他关于批评角度的论述和他的批评标准。

《知音》论如何评论作品之优劣,谓:“是以将阅文情,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。斯术既行,则优劣见矣。”^⑩这六观,不是他的批评标准,而是他的评文角度,谓从此六个角度考察,即可了然作品之优劣所在。此六个方面,均有具体之标准,他何以不展开详论,盖因前此各篇中,实已涉及,无须再为重复。我们现在从这六个方面着眼,来追索他的批评标准。

一观位体。观位体指什么,如何观位体,他这里没有解释。这是因为他在《镕裁》篇中已有论述。位体,也就是《镕裁》说的“规范本体”。本体是什么?就是文章中的情理。创作开始之后,先要有一个情理的构架,就是说,写什么,要想清楚。《镕裁》说:“情理设位,文采行乎其中。”又说:“履端于始,则设情以位体。”都是说的这个意思,只有情理的展开脉络清楚了,才能随这情理的脉络铺文设采。体,构架,是由情理决定的,《征圣》:“或明理以立体。”《定势》:“莫不因情立体。”那么评论一篇文章的优劣,首先便要看它的情理

构架如何。彦和以什么来定“位体”的优劣呢？从《文心》的有关论述看，一是要求情理构架的完整，首尾一致。《章句》谓：“启行之辞，逆萌中篇之意；绝笔之言，追媵前句之旨。故能外文绮合，内义脉注，跗萼相衔，首尾一体。”是说情理要前后呼应。他以此评论贾谊《吊屈原文》，谓：“体周而事覈。”（《哀吊》）评《吕氏春秋》，谓：“吕氏鉴远而体周。”（《诸子》）体周，也就是情理前后呼应，首尾一体，构架完整^①。一是要求情要真，这在《情采》篇中有集中论述，谓“为情者要约而写真”，谓“为情而造文”，都是这个意思。何以说《情采》论情须真，与“位体”有关？盖《情采》明言“夫能设模以位理，拟地以置心，心定而后结音，理正而后摘藻，……”也正是写作时安排思路，构架情理之意。《封禅》亦谓：“构位之始，宜宏大体，树骨于训典之区，选言于宏富之路……”，树骨于训典之区，谓义理须雅正，犹《辨骚》所谓：“观其骨髓所树，肌肤所附，虽取镕经意，亦自铸伟辞。”骨髓所树者，取镕经意也。要之，所谓观位体，就是考察文章的情理构架是否明确圆通，是否雅正，这是刘勰评论作品的第一个标准。

二观置辞。就是考察作品的文辞运用。对于作品的辞采之美，刘勰是非常重要的，《情采》、《夸饰》、《丽辞》、《镕裁》、《章句》、《练字》、《指瑕》各篇都专门论述了有关文辞的问题。他对于文辞的基本观点，明显地反映出他的文学思想倾向的折衷色彩。一方面，他完全接受了文学发展过程中修辞技巧极大丰富，修辞的文学特征极大发展的事实；另一方面，他又主张辞采的繁富、雕饰、华丽要适中，不要过份。如何对待文辞，他首先考虑的是处理好文辞与情志的关系。《情采》谓：“情者文之经，辞者理之纬；经正而后纬成，理定而后辞畅，此立文之本源也。”以情志为本，辞采为副。但是他十分重视辞采之美，这一点正是他的批评观中值得注意的地方。《辨骚》中提倡取《骚》之华美辞藻，已如前述。在评论其他作家时，亦往

往重其辞采之成就,如《诠赋》谓:“伟长博通,时逢壮采。”《杂文》谓:“班固《宾戏》,含懿采之华。”《明诗》谓:“晋世群才,稍入轻绮,张、潘、左、陆,比肩诗衡,采缛于正始,力柔于建安,或析文以为妙,或流靡以自妍,此其大略也。”《明诗》的这一段论述,以往学界多以为彦和于晋世文风,存有贬意,其实是不确的,纵观《文心》全书,彦和对于张华、潘岳、左思、陆机,都给了很高评价。如谓张华的诏策“洋洋盈耳”(《诏策》)。谓“逮晋初笔札,则张华为俊”(《章表》)。谓“茂先凝其清”(《明诗》)。谓“茂先摇笔而散珠”(《时序》)。论潘岳,称其“敏给,辞旨和畅,钟美于《西征》,贾馥于哀诔,非自外也”(《才略》)。谓其“善于哀文”(《指瑕》)。“观其虑善辞变,情洞悲苦,叙事如传,结言慕《诗》,促节四言,鲜有缓句;故能义直而文婉,体旧而趣新,《金鹿》《泽兰》,莫之或继也”(《哀吊》)。论左思,谓“左思奇才,业深覃思,尽锐于《三都》,拔萃于咏史,无遗力矣”(《才略》)。论陆机,对其文辞过于繁富略有微辞,然对于总的成就,仍加以肯定,谓“机、云标二俊之采”(《时序》)。“陆机才欲窥深,辞务索广,故思能入巧,而不制繁”(《才略》)。“陆机之《移百官》,言约而事显,武移之要者也”(《檄移》)。“陆机自理,情周而巧,笺之为善者也”(《书记》)。对于此四人之评价,《时序》篇有一段带总括性的话:“然晋虽不文,人才实盛,茂先摇笔而散珠,太冲动墨而横锦,岳、湛曜联璧之华,机、云标二俊之采,应、傅、三张之徒,孙、挚、成公之属,并结藻清英,流韵绮靡,前史以为运涉季世,入未尽才,诚哉斯谈,可为叹息!”从对这四人的评价,可看出《明诗》篇中论晋世诗风的那段话,只不过是客观的描述,并无批判之意,而且在客观的描述中,还带着接受此种事实的意味。他是看到文辞的表现技巧与形式极大的丰富了。为此,他写了《丽辞》,论骈骊之美,并给了肯定。提到扬雄、司马相如等人的骈语时,谓“丽句与深采并流,偶意共逸韵俱

发”。赞赏之意,溢于言表。骈俪是魏晋以后文学发展在形式上的非常突出的现象,是重形式的典型表现,刘勰却是给了肯定的,谓:“体植必两,辞动有配。左提右挈,精味兼载。炳烁联华,镜静含态。玉润双流,如彼珩珮。”(《丽辞》)他不仅对骈丽加以肯定,而且对于辞采的夸饰,亦持肯定态度。文辞的夸张的形容与描写,是文学的虚构特质之一表现,刘勰是赞赏的。《夸饰》篇谓:“至如气貌山海,体势宫殿;嵯峨揭业,熠耀焜煌之状,光彩炜炜而欲然,声貌岌岌其将动矣。莫不因夸以成状,沿饰而得奇也。”“辞人炜烁,春藻不能程其艳;言在萎绝,寒谷未足成其凋。谈欢则字与笑并,论憾则声共泣偕。信可以发蕴而飞滞,披瞽而骇聋矣。”以上这些,都足以说明,刘勰观置辞,是非常重视辞采的修饰与华美的。他的这一批评标准,与其时文学发展的思想潮流相一致。但是他也与其时文学潮流存在不一致的地方,那便是他主张在重辞采的华饰中,要注意到真实与适中,反对为文而造情。论夸饰,谓“夸过其理,则名实两乖”。主张“使夸而有节,饰而不诬”。论丽辞,主张骈偶得当,理圆事密,而反对徒事堆砌。他主张用辞得当,在重华彩藻饰的同时又主简约,主旨远辞文。他还重辞语的组织,主张词、句、章、篇和谐统一,忌用辞的支离破碎。这些又说明他对于辞采持一种冷静的反之于正的态度,与他的宗经思想相一致。

三观通变。所谓观通变,就是考察作品何者师法古人而何者为自己之创新。刘勰的通变观是“变则可久,通则不乏”。通的一而,既指有常之体(各种体裁的相对稳定性。“夫设文之体有常”。体,就是体裁。各种体裁有各种体裁的相对稳定的写法),亦指师法经书的文风(“矫讹翻浅,还宗经诰”)。变的一面,是文辞气力的变化。刘勰在评论一个时代的文学,评论一个作家时,往往注意异的一面,如此一代之文风异于上一代之处;此一人之作品异于他人之

处；同一文体不同作者之不同处，等等，都可以说明他注意到变的一面。

四观奇正。所谓观奇正，就是考察作品的审美趣味，或者说作品的美的格调。从这一个方面考察作品，是刘勰批评观的非常重要的一面。奇，是特异，既包括想象用事的虚幻怪异，也包括异采，即文辞的新奇。正，是雅正。刘勰的标准，是执正以驭奇。奇不是不要，但要以雅正为节。“酌奇而不失其贞”，贞，就是正。他主张“雕画奇辞”（《风骨》），反对“文乏异采”（《丽辞》）。但是应该做到“丽辞雅义”，“哀而有正”（《哀吊》），“义欲婉而正”（《谐隐》），“约以正辞”（《议对》），雅正，既包含有情思义理的方面，亦包含有辞采的方面，与奇一样，同指作品的格调。

五观事义。所谓观事义，是考察作品中“举事以类义”的得当与否。略举人事以证义，是文章的一种方法。“明理引乎成辞，征义举乎人事，乃圣贤之鸿谟，经籍之通矩也”（《事类》）。考察文章是否善于用事，可看出作者学识的浅深：“夫经典沉深，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，是以将贖才力，务在博见，狐腋非一皮能温，鸡臠必数千而饱矣。”（《事类》）善于用事的作者，不惟以古事证今义恰到好处，运用自如，而且能取精用宏，“综学在博，取事贵约，校练务精，捃理须覈”（《事类》）。观事义这一条，乃是针对其时崇尚用事之文学风尚提出来的，既赞同用事，但又反对滥于用事（“类同书钞”），要用得其所，用适其义。

六观宫商。所谓观宫商，是考察作品的音律，刘勰是主张诗文要有音律的美的，但他主张的是自然的音律的美，反对过份的人为的限制。他为此专门写了《声律》篇，谓：“凡声有飞沉，响有双叠。双声隔字而每舛，叠韵离句而必睽；沉则响发而断，飞则声随不还，并

辘轳交往,逆鳞相比;连其际会,则往蹇来连,其为疾病,亦文家之吃也。”又说:“异音相从谓之和,同声相应谓之韵。韵气一定,故余声易遣,和体抑扬,故遗响难契。”这是说,他是主张句中有平仄和句间押韵的,认为句中平仄交替,就会有错落的振玉贯珠之美。他没有明确表示对当时盛行的声病说的态度,既没有批评,也没有赞许。但从他讲声韵之美应出于自然(“吹律胸臆,调钟唇吻。……割弃支离,宫商难隐”)看,他在“声病”之说风行一时之际,论声律而不谈“声病”,显然婉转地表示了自己反对的态度。如果可以这样理解,那么观宫商,就是考察作品是否具有自然的声律之美,以具自然的声律之美者优,以碎用四声,拘限声病者为劣。

“六观”是刘勰评论作品的六个角度,他并没有说评论每一篇作品,评论每一类作品都必须从这六个角度去衡量,缺一不可。从他的批评实际看,他评论作品时,常常只及其某一个或某几个方面,并非“六观”均备。这“六观”,事实上涉及到作品从内容到形式的一切方面,可以说是很周备的。而评论的标准,则大抵归之折中,既反映了对文学特质的重视,亦归之于雅正,与他的文学思想的总倾向完全一致。

二

刘勰批评观的一个值得注意的论点,是主张客观的批评。这客观的批评,便是“无私于轻重,不偏于憎爱,然后能平理若衡,照辞如镜矣”。刘勰的这样一个观点,显然来自于他丰富的批评实践,其中带着许多实践的甘苦之言。《知音》篇论批评之不易,谓:

夫麟凤与麀雉悬绝,珠玉与砾石超殊。白日垂其照,青眸写其形。然鲁臣以麟为麀,楚人以雉为凤,魏民以夜光为怪石,宋客以燕砾为宝珠。形器易征,谖乃若是;文情难鉴,谁曰易

分？

作品本身包含着各种各样的因素，从他的“六观”中我们可以了解到评论一篇作品所涉及的范围之广泛，要对这各种因素的成败优劣，各种因素所构成的整体是否和谐合理作出正确判断，实在不是一件容易的事。所以他慨叹：“音实难知。”从另一个方面说，批评者各式各样，各人的学识素养，各人的识见，各人的爱好各异，这又给正确的批评带来许多的困难，所以他又慨叹“知实难逢，逢其知音，千载其一乎”！相对于“音实难知”而言，“知实难逢”似为一更难以解决的问题，他如此反复申论，意谓：知音之所以难逢，在于存在各种错误的态度阻碍了批评者去正确、客观地面对作品。这些错误态度是：一，贵古贱今，《知音》谓：

夫古来知音，多贱同而思古，所谓“日进前而不御，遥闻声而相思”也。

他举了秦始皇对待韩非与汉武帝对待司马相如作为例子，本来作者就在身边，而谓恨不与之同时，原因是贵古贱今的思想在作怪。二是文人相轻，好抑人扬己。他举了班固、傅毅等人的例子。三是本不知文，而谬欲论文，徒见嗤于达者。他接着便说：

故鉴照洞明，而贵古贱今者，二主是也；才实鸿懿，而崇己抑人者，班、曹是也；学不逮文，而信伪迷真者，楼护是也。酱瓿之议，岂多叹哉！

这三种错误乃源于批评者没有以一种求实的态度面对作品，如若能以求实的态度对待作品，则无论其为古为今，一以视之；无论其为己为人，亦一以视之；而非己之所尚，非己之所能，则三缄其口，不谬托知己，妄加评论。应该说，这三个方面的错误，还是较易于解决的。阻碍公正、客观的批评的更为重要的原因，是批评者的气质、学养方面的问题。彦和谓：

夫篇章杂沓,质文交加,知多偏好,人莫圆该。慷慨者逆声而击节,醜藉者见密而高蹈,浮慧者观绮而跃心,爱奇者闻诡而惊听。会己则嗟讽,异我则沮弃,各执一隅之解,欲拟万端之变。所谓“东向而望,不见西墙”也。

刘勰这里接触到了一个非常重要的理论问题:审美判断的差异乃是一种普遍的现象,鉴赏者对作品的批评受着鉴赏者自身的主观条件的左右。性格豪壮者喜欢激昂慷慨的作品,性格沉静者则对于绵密含蓄的作品情有独钟,等等。不同的气质对于不同格调的作品容易引起共鸣,这是鉴赏实践存在的事实。刘勰是接触到这样一个事实,并把它提出来了。他把这种差别看作是一种偏好。事实上,偏好是一种规律性现象。这里不仅有性格、气质不同的原因,还有学养的原因。长期的学养熏陶,可以形成一个人的独特的审美趣味,形成他的批评标准。关于这一点,刘勰没有明确论述。他只提到“慷慨者”、“醜藉者”、“浮慧者”、“爱奇者”,这些都属于性格。但是从上下文的衔接看,他是认识到博见在批评中的作用的问题了。因此他在论述不同性格的人各有偏爱,不可能公正、客观地评论作品之后,接着便提出了补救的办法:

凡操千曲而后晓声,观千剑而后识器;故圆照之象,务先博观。阅乔岳以形培塿,酌沧波以喻畎浍。

大量阅读作品,才有所比较,才有可能从比较中判断优劣。这可以说是一个经验性的见解。作品的大量阅读不仅可以从比较中形优劣,而且事实上可以提高批评者的审美判断能力。刘勰认为,“博观”可以避免批评中的偏爱,而做到公正客观。

他看到了批评中批评者的主观因素的作用,看到了性格与审美差异的关系,足见他敏锐的理论洞察力。他提出博观以避免偏爱的批评,这也是很有见地的。但是绝对公正的,纯客观的批评事实

上不可能存在,审美差异的存在是不可能避免的,他提出要“平理若衡”,与其说是一种使批评趋于完美的美好愿望,不如说是一种理论不成熟的表现。

三

刘勰批评观的又一个值得注意的论点,是他提出了披文入情的问题。《知音》说:

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。世远不见其面,观文辄见其心。

这一个观点与他的创作论是相呼应的。他既然认识到情动而言形,由隐以之显,因内而符外的创作过程,那么评论作品当然就要倒过来,从显以寻求隐,从外以索解内,从文辞而体认情志,这是一个很自然得出的结论。刘勰的深刻处,不仅在于他认识到批评的过程是由形式入手而对情志作出判断,而在于他又深入一步,提出了只有识深鉴奥的人,才能在披文入情的过程通过反复玩味而体认真美。他说:

然而俗鉴之迷者,深废浅售,此庄周所以笑《折杨》,宋玉所以伤《白雪》也。昔屈平有言:“文质疏内,众不知余之异采。”见异惟知音耳。扬雄自称:“心好沉博绝丽之文。”其不事浮浅,亦可知矣。

含蕴深厚的高层次的作品,识见庸浅的人是无法理解的,这是鉴赏史上的事实,但是见识深广、洞见幽微的人,对于高层次,内美独具的作品却能引起共鸣,才能见出作品之特异之处。刘勰实际上在这里提出了一个批评的层次问题。由这个问题引申,当然可以导引出欣赏者的不同群落与文化的不同层次的重大问题。当然刘勰尚未加申论。

刘勰不仅提出识深鉴奥的批评者才能体认高层次作品的价值,而且实际上接触到鉴赏过程的感情共鸣问题:

夫唯识深鉴奥,必欢然内怵,譬春台之熙众人,乐饵之止过客。

“欢然内怵”是一种美感愉悦,这种由作品引起的美感愉悦如熙熙然登春台,如流连于美音与香饵之中。如此生动的描述作品鉴赏过程中的感情活动,刘勰是第一人。

从以上对于刘勰的批评观的简略介绍中,我们可以看到,他涉及了批评的广泛的命题,既论及批评的态度,论及批评者的条件,又论及批评的特点,和批评的切入角度,批评的标准。前此任何一位文论家,均未见有如此完整的批评体系。

第四节 刘勰的文学史观

《文心》一书,自《明诗》至《书记》的二十篇,实际上是一部文体各别史。而在论及文术的各篇中,也常常反映出历史的观念。从历史发展的角度,考察文体之演变,考察文术之发展,可以说是《文心》一书之一重要特点。除此之外,他又写了《通变》篇,从理论上阐述他对待文学发展的基本态度。可以说,刘勰的文学史观,在他的文学思想中占有十分重要的地位。

一

我们首先要接触的一个问题,便是刘勰文学史的方法论。

可以说,《文心》的前半部,就是一部文学史,或者说,我们可以把它当作一部文学史看。首论文之起源,辨源流,谓文渊源于六经。继论各体文章之产生、流变,描述出各体文章的发展风貌,作出评价。既可以看出史的脉络,又可以看出他对待历史的价值判断准

则。在他对各体文章作历史的考察的时候,我们可以清楚地看到他有着完整的文学史方法论。这个方法论带着我国史学传统的浓厚色彩,可以看到从史学而文学的明显轨迹。

《序志》说:“若乃论文叙笔,则囿别区分,原始以表末,释名以章义,选文以定篇,敷理以举统。”这实际上就是他分论文体流变的方法。刘勰论及文章体裁三十四种(八十一细目),都用这种方法。原始以表末,是叙渊源,索流变,描画完整之史之脉络。释名以章义,是正名。选文以定篇,是对各体文章的代表作作出论断。敷理以举统,则是从文体的发展中探讨其特征从而提出各体文章的规范,可以看作是文体史与文论论的衔接点。

这样一种方法,实有着传统史学方法的明显影响,例如,稽古征圣,原始察终,辨章学术,考镜源流的方法的影响。司马迁在《史记·自序》中说他著十二本纪,是“原始察终,见盛观衰”。班固《汉书·艺文志》的基本方法就是辨章学术,考镜源流。在基本的方法上,刘勰承继了这个传统。

先来看文体分类。在我国,对于文章体裁类别的最初认识,似是在目录分类中得到的。《七略别录》原貌已不可知,是否论及文体,无从判断。《汉书·艺文志》之《诗赋略》已按体裁分类,可明显看出辨别不同体裁之痕迹。刘申叔论《汉书·艺文志·诗赋略》谓:“观班志之分析诗赋,可以知诗歌之体与赋不同,而骚体则同于赋体。”(《刘申叔遗书·论文杂记》)可谓深得汉志分类之用意。《诗赋略》总序是明确说明诗、赋区别之由的:“春秋之后,周道寤坏,聘问歌咏不行于列国,学《诗》之士,逸在布衣,而贤人失志之赋作矣。大儒孙卿及楚臣屈原,离谗忧国,皆作赋以风,咸有侧隐古诗之义,其后宋玉、唐勒,汉兴枚乘、司马相如,下及扬子云,竞为侈丽闳衍之词,没其风谕之义……自孝武立乐府而采歌谣,于是有代、赵之讴,

秦、楚之风。皆感于哀乐、缘事而发，亦可以观风俗，知薄厚云。”“赋”之起始，是贤人失志而抒怀，而歌诗则以感于哀乐、缘事而发的歌谣为起始。赋又分而为四，何以如此分法，序未明言，而从收目看，则标准隐约可见。顾实谓：“此屈原赋之属，盖主抒情者也。”“此陆贾赋之属，盖主说辞者也。”“此荀卿赋之属，盖主效物者也。”“此杂赋尽亡，不可征。盖多杂诙谐，如《庄子》寓言者欤。”（《汉书艺文志讲疏》）顾实这一说法，大抵是符合班《志》原意的。可见，赋分为四，主要着眼于其表现形式。当然，班《志》《诗赋略》之区分诗赋，从文章体裁的角度考察，并不全面，也不科学，但用来说明目录学从它最初的时候起，便不得不隐约涉及体裁问题，理由似尚可成立。

综合目录发展至专科目录，与体裁分类的关系便更为密切些。挚虞《文章流别论》已经论及文体源流，解释体名含义，提出基本要求。从佚文看，文体分类已相当细密，对于各种文体的产生和演变，对于各种文体的基本特点，已有了相当清晰的认识。李充《翰林论》的性质与《文章流别论》相似，都可以看作专科目录向文体论发展的产物，而挚虞《文章流别论》与李充《翰林论》论文章体裁，已经很接近刘勰的文章体裁论了。

我们现在来看刘勰的文学史方法论与史志目录的关系。先来看“原始以表末”。“原始以表末”实渊源于史志目录的辨章学术、考镜源流。例举以明之。班志六略的总序或小序，都有考镜源流一项，如《兵书略》总序：

兵家者，盖出古司马之职，王官之武备也。《洪范》八政，八曰师。……下及汤武受命，以师克乱而济百姓，动之以仁义，行之以礼让，《司马法》是其遗事也。自春秋至战国，出奇设伏，变诈之兵并作。汉兴，张良、韩信序次兵法，凡百八十二家。删取要用，定著三十五家。

《方技略》总序：

方技者，皆生生之具，王官之一守也。太古有岐伯、俞拊，中世有扁鹊、秦和，盖论病以及国，原诊以知政。

《诸子略》“儒家”类小序：

儒家者流，盖出于司徒之官，助人君顺阴阳明教化者也。

“道家类”小序：

道家者流，盖出于史官，历记成败存亡祸福古今之道，然后知秉要执本，清虚以自守，卑弱以自持，此君人南面之术也。

“小说家”类小序：

小说家者流，盖出于稗官。街谈巷语，道听途说者之所造也。闾里小知者之所及，亦使缀而不忘。如或一言可采，此亦刍尧狂夫之议也。

总序与小序考镜学术源流，大抵如此。这种体例，明显的被刘勰应用于各体文章溯源上。差不多每一种体裁，刘勰第一步的工作，便是明其所自来，如“诗”，在心为志，发言为诗，它的出现是很早的，从葛天乐辞到《雅》《颂》到《离骚》，这是从感物吟志的角度叙诗的发展。从诗的形式说，刘勰又理清了四言、五言的发展脉络，论述它们各个时期的发展特点。对于较为特殊的诗歌式样，他作了单独的交代：“至于三六杂言，则出自篇什；离合之发，则萌于图讖；回文所兴，则道原为始；联句共韵，则《柏梁》余制。”又如“颂”，谓：“颂者，容也，美盛德而述形容也。”（《颂赞》）颂是因为要颂美盛德而产生的文体，它留下的最早作品是《九韶》。“祝”的出现原于祭神的需要，如《蜡辞》。“铭”这种文体，则产生于先圣鉴诫，题勒钟鼎，等等。他对于每一种文体，都要追索它产生的原因，说明它最早的形态。这正是史志考镜源流的方法。考镜源流之外，刘勰又察其终。自始而至终，中间实以选文定篇，这就形成了一个发展的链条，明瞭一

一种文体发展的全过程。这中间,特别重在流变。例如论“乐府”,谓古之诗乐本一体,从内容到形式,都符合于雅正的要求,“诗官采言,乐胥被律,志感丝篁,气变金石”。因此足以观盛衰,正得失。但是后来的发展,逐渐地便发生了变化。自形式言之,由合乐而演变至不合乐,“子建、士衡,虽有佳篇,并无诏伶人,故事谢丝管”。这时的乐府,主于乐辞而不被管絃。自内容言之,从雅正而走向华艳滔荡,谓:“至于魏之三祖,气爽才丽,宰割辞调,音靡节平。观其北上众引,秋风列篇,或述酣宴,或伤羁旅,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。”又谓:“若夫艳歌婉变,怨志迭绝,淫辞在曲,正响焉生。然俗听飞驰,职竞新异,雅咏温恭,必欠伸鱼睨;奇辞切至,则拊髀雀跃,诗声俱郑,自此阶矣。”从这些评论中,我们可以清楚地看到乐府发展过程中俗乐和民歌扩大了表现领域的情形。彦和实际上是从形式到内容描述了乐府的发展史。差不多每一种文体,都有这样的史的回顾与叙述。

“释名以章义”,亦显然受着史志目录的影响。班志六略的总序或小序,除叙源流之外,又解释各部类的含义并论其功用,如《六艺略》“书”类小序:

书者,古之号令。

“诗”类小序:

故哀乐之心感,而歌咏之声发。诵其言谓之诗,咏其声谓之歌。

“春秋”类小序释《书》、《春秋》:

左史记言,右史记事,事为《春秋》,言为《尚书》,帝王靡不同之。

“孝经”类小序:

夫孝,天之经,地之义,民之行也。举大者言,故曰《孝经》。

《六艺略》总序论六艺之功用：

六艺之文，《乐》以和神，仁之表也。《诗》以正言，义之属也。《礼》以明体，明者著见，故无训也。《书》以广听，知之术也。《春秋》以断事，信之符也。五者，盖五常之道，相须而备，而《易》为之原。

这种体式在刘勰体裁论中也得到了应用。《铭箴》：

铭者，名也。观器必名焉。正名审用，贵乎慎德……箴者，所以攻疾防患，喻金石也。

夫箴诵于官，铭题于器，名目虽异，而警戒实同。

《谏碑》：

谏者，累也，累其德行，旌之不朽也。

碑者，埤也，上古帝皇，纪号封禅，树石埤岳，故曰碑也。又宗庙有碑，树之两楹，事止丽牲，未勒勋绩，而庸器渐缺，故后代用碑，以石代金，同乎不朽，自庙徂坟，犹封墓也。

《哀吊》：

哀者，依也。悲实依心，故曰哀也。以辞遣哀，下流之悼，故不在黄发，必施夭昏。

吊者，至也……君子令终定谥，事极理哀，故宾之慰主，至到为言也。

《奏启》：

奏者，进也。言敷于下，情进于上也。

启者，开也……陈政言事，既奏之异条，让爵谢恩，亦表之别于……又表奏确切，号为谏言，谏者无偏也。王道有偏，乖乎荡荡，矫正其偏，故曰谏言也。

《议对》：

议之言宜，审事宜也。

又对策者,应诏而陈政也。射策者,探事而献说也。

列举过繁,大体解释文体含义,论其功用,与班志《六艺略》之体式近似。

但是,刘勰的文学史方法论又不完全同于传统史学的方法。他不仅叙述历史,明其渊源流变,说明各体文章发展的面貌,而且指出应该如何如何,这是史学方法所没有的。这就是“敷理以举统”的方法。

“敷理以举统”,是对各体文学史的回顾之后,提出来的各体文章的规范性写法,如:

《明诗》提到诗的理想风貌:“至于四言正体,则雅润为本;五言流调,则清丽居宗。”

《诠赋》提到赋的理想风貌:“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,画绘之著玄黄,文虽新面有质,色虽糅而有本,此立赋之大体也。”

《谏碑》提到碑的理想风貌:“夫属碑之体,资乎史才。其序则传,其文则铭。标序盛德,必见清风之华;昭纪鸿懿,必见峻伟之烈,此碑之制也。”提到谏的理想风貌:“详乎谏之为制,盖选言录行,传体而颂文,荣始而哀终。论其人也,暖乎若可覩;道其哀也,悽焉如可伤。此其旨也。”

《铭箴》提到铭箴的理想风貌:“箴全御过,故文资确切;铭兼褒赞,故体贵弘润;其取事也必核以辨,其摛文也必简而深,此其大要也。”

《颂赞》提到颂的理想风貌:“原夫颂惟典雅,辞必清铄,敷写似赋,而不入华侈之区;敬慎如铭,而异乎规诫之域;揄扬以发藻,汪洋以树义,唯纤巧曲致,与情而变,其大体所宏,如斯而已。”

《论说》提到论的理想风貌：“原夫论之为体，所以辨正然否，穷于有数，追于无形，钻坚求通，钩深取极；乃百虑之筌蹄，万事之权衡也。故其义贯圆通，辞忌枝碎，必使心与理合，弥缝莫见其隙；辞共心密，敌人不知所乘；斯其要也。”提到说的理想风貌：“凡说之枢要，必使时利而义贞；进有契于成务，退无阻于荣身。自非讎敌，则唯忠与信。披肝胆以献主，飞文敏以济辞，此说之本也。”

《奏议》提到奏的理想风貌：“必使理有典型，辞有风轨，总法家之裁，秉儒家之文，不畏疆御，气流墨中，无纵诡随，声动简外，乃称绝席之雄，直方之举耳。”

这些论述，无疑已离开了史的考察的范围，而进入了创作论的领域。从以上的介绍中，我们可以看到刘勰的文学史方法论受着史学传统的深刻影响，同时又发展了，从史志的目录学方法跨向文学史的法则探讨。自其接受史学传统之影响言，他特别重视历史承传，重视正名；自其跨向法则探讨言，他往往又摆脱了史的束缚，走向理论阐释。从理论阐释中，我们可以明显的看到史的事实与理想的追求的结合。这就是我们由刘勰的文学史方法论要进而涉及的一个问题，即刘勰的发展史观。

我们知道，刘勰是稽古征圣的，各体文章的渊源流变的叙述与评论，处处有稽古征圣的影子。但是另一方面，刘勰又表现出对于历史发展所带来的新变的豁达接受，他非常善于把文学发展过程中的新变吸收到他的理想追求中来。这样的例子很多。

他论诗，竟然说：“五言流调，则清丽居宗。”如果从儒家的正统的角度考察，这实在是非常大胆的提法。清丽不是汉前论诗的标准。儒家论诗，标准是兴讽怨刺，都是指功用而言的。纪昀评雅润清丽之说，谓：“此论却局于六朝习径，未得本源。夫雅润清丽，岂诗之极则哉。”纪昀评虽难称公允，但谓局于六朝习径，却大有见地。

清丽是文学自觉之后的一种审美趋向。他举以作为清丽的代表作的,是张华和张协的五言诗:“茂先凝其清,景阳振其丽。”《时序》中他又说“茂先摇笔如散珠”,亦指其华美。具体诗作他没有举。《文选》选录张华五言诗五首,张协五言诗十一首。《文选》选录作者与作品,不少与《文心雕龙》选评的作家作品相同,虽然尚无确据可证《文选》选目受到刘勰的影响,但在选择标准上的某些近似之处却是无待史料的确证也可以一目了然的。从《文选》所选张华、张协五言诗,似可大体窥见刘勰所说的“清丽”究何所指。

张华诗,有一种清虚秀逸的情思流注其中。《答何劭》二首,向往摆脱世务,从容于自然之中,心境超脱,而情思悠远:“散发重阴下,抱杖临清渠,属耳听莺鸣,流目玩儵鱼。从容养余日,取乐于桑榆。”《情诗》二首,亦情思绵长而真挚。《诗源辩体》谓:“茂先如……‘佳人处遐远,兰室无容光。’‘巢居知风寒,穴处识阴雨,不曾远别离,安知慕俦侣’等句,其情甚丽。”钟嵘论张华,所谓“其体华艳,兴托不奇”,恐即指其情思之清虚秀美而言,甚丽之情,构成华艳之体,纯系情思之自然流露,所以说“兴托不奇”,所以说:“疏亮之士,犹恨其儿女情多,风云气少。”这些都可以看出,刘勰对张华的评论,正是从他的作品的情思格调着眼的:“凝其清”者,盖指其清丽之情思所呈现之艺术风貌之特色。

《文选》所选张协《杂诗》,情思微婉,而词采流丽,写景逼真而富于情思韵味。忧念岁月流逝,人生匆匆,而写秋色所引起的芳华不再的感觉,极有神韵:“浮阳映翠林,回飏扇绿竹;飞雨洒朝兰,轻露栖丛菊。龙蛰喧气凝,天高万物肃。弱条不重结,芳蕤岂再馥。”竹木虽犹然翠绿,虽尚有兰菊芬芳,而秋风秋雨已然来临,最后之一片生机,同时也就意味着生命之流逝。用“浮阳”,用“回飏”,与“翠林”、“绿竹”映衬,不只显出来对于芳华将逝之惋惜情思,且用

辞省净,显出来锤炼功夫。钟嵘说他“文体华净少病累,又巧构形似之言”。又说他“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”。就是指的他词采流丽,写景逼真而又富于情思而言的。这正是张协诗的主要特色。从张协诗的这一特色,我们就可以理解到刘勰说的“振其丽”,实并辞采与情思而言,指由词采与情思构成之艺术风貌之特色。丽,近于《诗源辩体》论张协诗时说的“华采俊逸”。而华彩丽辞,正是魏晋之后文学的新的思想潮流的产物。

我们再来看刘勰论赋。上引刘勰对赋的理想风貌提出的要求,有两点很可注意,一是他把情放到很重要的位置上,赋之作,是睹物兴情;一是重视辞采之美。这又是文学自觉之后追求抒情与辞采之美的一种表现。汉赋在创作上追求华丽,所谓“虚辞滥说”,“铺张扬厉”,都是指辞采描写之美。但是汉人论赋,却并不面对赋作之现实,而为当时重功利之文学思想所左右。他们大抵强调规讽之义。班固在《汉书·司马相如传赞》中说:“相如虽多虚辞滥说,然要其归,引之于节俭,此与《诗》之讽谏何异?”他在《两都赋》中也说:“赋者……或以抒下情而通讽谕,或以宣上德而尽忠孝,雍容揄扬,著于后嗣,抑亦雅颂之亚也。”《汉书·王褒传》引汉宣帝对赋的看法:“辞赋大者与古诗同义,小者辩丽可喜。譬如女工有绮縠,音乐有郑卫,今世俗犹皆以此虞说耳目,辞赋比之,尚有仁义讽谕,鸟兽草木多闻之观,贤于倡优博奕远矣。”王褒随从汉宣帝狩猎,所幸宫馆,辄作赋为颂,议者谓其为淫靡之辞,故宣帝有上引为之辩解的话。虽比之于绮縠,比之于郑卫,然立论之主旨,乃在于仁义讽谕。对赋的作用的这种看法,到建安时期有很大的转变。赋转向抒情,成为一普遍倾向。东汉后期抒情小赋出,变大赋之铺张扬厉为一抒情怀。建安之后,抒情似已成为一种自觉之追求。曹丕所谓“诗赋欲

丽”，是就其艺术风貌说的，而赋之作，目的实在抒情。建安作者，未见有论赋之作，然从创作实际中已经可以十分明白的感受到这一点。建安小赋，非抒情则体物，并未重视功用的。这一点我们在第一章中已详为叙说。

刘勰论奏，而提出“气流墨中”、“声动简外”，则是十分明显地把风貌格调放到很重要的位置上了。他对于没有文采的“奏”，颇有非议：“秦始立奏，而法家少文。观王绾之奏勋德，辞质而义近；李斯之奏骶山，事略而意遥；政无膏润，形于篇章矣。”而称赞杨秉和陈蕃的奏：“骨鲠得焉。”他提出案劾之奏，“必使笔端振风，简上凝霜者也”。这“气流墨中”，“声动简外”，“骨鲠得焉”，“笔端振风，简上凝霜”，都与他崇尚风骨的倾向有关。如果我们比较一下蔡邕论“奏”，便可以看到差别有多大。蔡邕只是作为一种官方实用文体说明奏的性质与写作款式：

凡群臣上书于天子者，有四名：一曰章，二曰奏，三曰表，四曰驳议。

奏者，亦需头，其京师官但言稽首以闻，其中者所请。若罪法劾案，公府送御史台，公卿校尉送谒者台。（《独断》卷上）

蔡邕从应用着眼而论其程式，刘勰则于理之外更求其文，顾及气慨情思辞采风貌。这也只能用文学自觉思潮的影响来解释。

从这些例子中，我们已经证明了刘勰对待文学史的态度，不是泥古，不是是古非今，而是发展的，重视新变的。他的文体史是从实践方面阐释他的“通变”观。关于他的通变观，我们在介绍“六观”中已述及，此处不赘。

二

刘勰的文学史观的又一个重要方面，是他重视文学的发展变

化与政治文化诸种因素的关系。

他继承了“质文代变”的传统观点。《史记·平准书》谓：“物盛而衰，时极则返，一质一文，终始之变也。”他这里所说的一文一质，是指礼教文化而言的。《论衡·齐世篇》也有类似论述：“文质之法，古今所共，一质一文，一盛一衰，古而有之，非独今也。”刘勰承继了这种观点，并把它引入文学史中。《时序》说：“时运交移，质文代变，古今情理，如可言乎！”他这里说的“质文”，已经不是指礼教文化，而是指文风的尚质或尚文了，这从他所举的例子中可以清楚看出来。《史记·平准书》和《论衡·齐世》都强调了一盛一衰，一质一文的更替，刘勰则只一般地说质文代变，是说有时质有时文，文风不断更替而已，虽《时序》篇的赞说“环流无倦”，但也只是说质文之更替，循环反复而已。非谓一质之后必一文，这从他所举各代文风的例子中可证。刘勰这样说，比一质一文的说法更符合于史实。

他也继承了文风的变化与政教的盛衰关系至为密切的观点。自季札观乐，《礼记·乐记》的有关论述以来，这一观点向为儒家所反复强调。这种观点是和文学的教化说紧密相联的。刘勰主宗经，主有益于教化，当然也就主张文学的盛衰与政教的兴废相关联。《时序》谓：

昔在陶唐，德盛化钧，野老吐“何力”之谈，郊童含“不识”之歌。有虞继作，政阜民暇。“薰风”诗于元后，“烂云”歌于列臣。

至大禹敷土，“九序”惟歌，盛汤圣敬，“猗欤”作颂。逮姬文之盛德，《周南》勤而不怨；大王之化淳，《邶风》乐而不淫。幽厉昏而《板》《荡》怒，平王微而《黍离》哀。故知歌谣文理，与世推移，风动于上，而波震于下者也。

这些论述，在理论实质上都没有超越前人的地方。值得注意的是，

刘勰在论述文风变化与政治的关系时,特别强调了帝王的作用。如论汉代文学,谓自孝惠帝至文帝景帝,都重视经术、轻文学,所以作家不被重视;武帝重文,故一大批作者受到重用。论魏代文学,谓:

魏武以相王之尊,雅爱诗章;文帝以副君之重,妙善辞赋;陈思以公子之豪,下笔琳琅;并体貌英逸,故俊才云蒸。

论东晋文学,谓:

逮明帝秉哲,雅好文会,升储御极,孳孳讲艺,练情于诰策,振采于辞赋,庾以笔才逾亲,温以文思益厚,揄扬风流,亦彼时之汉武也。

论宋代文学,谓:

自宋武爱文,文帝彬彬,秉文之德。孝武多才,英采云构。这些都是说,帝王的重视与提倡,文学因之而繁荣。

刘勰论述文风的变化与政教文化的关系时,另一可注意处,是他强调了学术思潮对文风的影响。论正始文风与玄学思潮的关系,谓:

于时正始馀风,篇体轻淡。

论晋代文风与玄学思潮的关系,谓:

自中朝贵玄,江左称盛,因谈馀气,流成文体,是以世极迍邐,而辞意夷泰,诗必柱下之旨归,赋乃漆园之义疏。

重视学术思潮对文风的影响,刘勰似乎是最初明确提出的人。而且,更可注意的是他似已注意到社会心理状态对文风的影响,如论魏之文风,谓:

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。(以上均引自《时序》)

所谓“风衰俗怨”,就是指乱离之世所产生的普遍的社会心理,他以为,这种心理正是梗概多气的文风的根源。《明诗》篇论建安文学,

也说：“慷慨以任气，磊落以使才；造怀指事，不求纤密之巧，驱辞逐貌，唯取昭晰之能，此其所同也。”所谓“慷慨以任气，磊落以使才”，是指其时之士林风气。而此种士林风气之形成背后，实蕴藏着其时士人之一一种普遍心态。即身处乱世，而又执着于自我，重人生之价值，而又面对人生无常的现实时所产生的一种悲凉慷慨情怀。仍然可以归着到心态对文风的影响上来。这一点，是刘勰之前的理论家所未尝认识到的。

如果我们对刘勰之文学史观作一极简略的概括的话，是不是可以说，他极重视历史的承传，而又强调发展与新变；他把文学的发展与社会文化背景看作一个整体，他是从社会史的角度来观察文学史的；而他的文学史方法论，则明显地受到了史学传统的影响。就其全面与系统而言，他的文学史观较之于他的前辈，都更具价值。

注释：

① 如《论语·颜渊》：“棘子成曰：‘君子质而已矣，何以文为？’子贡曰：‘惜夫，夫子之说君子也，驷不及舌。文犹质也，质犹文也，虎豹之鞞，犹犬羊之鞞。’”《易·系辞下》：“古者伏牺氏之王天下也，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，于是则作八卦，以通神明之德，以类万物之情。”《淮南子》与《论衡》，也有类此之论述。这都是论文化而索源于天地万物的例子。

② 杨鸿烈曾指出：“文笔之分，就是纯文学和杂文学的分别，狭义的文学和广义的文学有分别，这是文学观念进化的一件可喜的事！……但是刘彦和却矫枉过直，把这个区分打破，偏于复古一面，接着唐代那股古人传统派出来，这个区分，就简直不存在了。”（《文心雕龙的研究》，《晨报副刊》1922年10月）我以为他的看法基本上是对的。虽然纯文学与杂文学的划分在实践中要

复杂得多,在我国文论史上,也一直没有产生纯文学的概念;但是,把一切文章都包括在内的“文”的概念,则无可置疑的是一种杂文学的概念。

③ 李曰刚《文心雕龙斟注》已指出这一点,谓:“彦和本不主张有文笔之分,故云:‘别立两名,自近代耳。’惟当时风气使然,故彦和《序志》篇亦有‘若乃论文叙笔,则圜别区分’之语,于二、三、四、五卷之论文体,分为有韵之文十篇,且曰:‘上篇以上,纲领明矣。’”

④ 此一点王礼卿已注意到,见其《文心雕龙通解》800页,黎明文化事业股份有限公司出版,1986年。

⑤ 关于刘勰的折衷说,周勋初先生已有详细述评,不过他主要是从“方法”的角度说。见其《刘勰的主要研究方法》(《古代文学理论研究》第十一辑,1986年)。

⑥ 《原道》篇的“惟人参之,是谓三才”,历代注家均释“参”为三,此说来自《礼记·孔子闲居》郑注“参天地者,其德与天地为三也”。然以“三”解释人与天地相参,实不确。盖此一思想为一系统之学说,贯串于养生学、医学、哲学、文艺学之中,释“参”为仿效,符合于此一思想体系;释“参”为三,则难以确切解释此一思想体系之实质。

⑦ 关于这一点,我曾与刘泽华先生讨论过,我们都持有同样的认识。

⑧ 今人有用“法则”、“规律”称“道”者,庶几近之。

⑨ 对于刘勰文学思想倾向的这个描述,带着更多的弹性,而且带着暗示的成份,缺乏严谨的界说。此一点,思虑再三,其间历经四五年,终于确定以此种方式描述。根本的一点,是刘勰的文学思想有着十分丰富的层次,有着远为复杂的内容,用明确的界说限定是难以说周全、准确的。模糊的描述则留下更多的思索空间,或者更能传神的把握。

⑩ 原作“形”,王利器《校证》:“《广博物志》二九‘形’作‘行’。”可从。杨明照《校注》谓“‘行’字误。《情采》篇赞‘心术既形’,句法与此同,可证”。按,杨说大误,《情采》论情与采,谓情思既得以表现,文采将如何如何,“形”状情思之表现。而此处论六观,谓从六个方面考察文章之优劣之方法若实行,则如何如何,义与情采大异,难以用句法类比。由是又可见,校注《文心》实不易,其中

之一关键,在对其含义之深入理解上。

① 《铨裁》说:“夫百节成体,共资荣卫。万趣会文,不离辞情。若情周而不繁,辞运而不滥,非夫铨裁,何以行之乎?”情周,也就是体周。

第八章 刘勰的文学思想(下)

——刘勰的理论成就

考察魏晋南北朝文学思想、甚至考察中国古代的整个文学思想发展史,都必得要论及刘勰在古代文论史上的理论成就。

中国古代文论史上,很少有系统的、结构谨严的理论著作。我们有过不少非常出色的古文论,但是它们或就某一作家作品之评价立论,或就某一种文学体裁(如诗、赋等等)立论,或就某一问题立论(如载道、格调、神韵等等),或就某一个时期之文风立论,等等。从范畴到理论体系,从基本理论到各种文体的分论,从创作起始到文辞的最后修饰,即整个创作的全过程,从批评鉴赏到文学的史的理论考察,一句话,文学的几乎所有方面的问题都论及,而且构成统一体系的著作,至今也只有一部《文心雕龙》。学术界称之为体大虑周的巨著,实在是名符其实的评价。

就《文心》一书的理论方法与思维特色而言,它也是非常值得研究的。为此,我们在介绍刘勰的文学思想倾向之后,决定以较多的篇幅,来探讨他在理论上的成就。

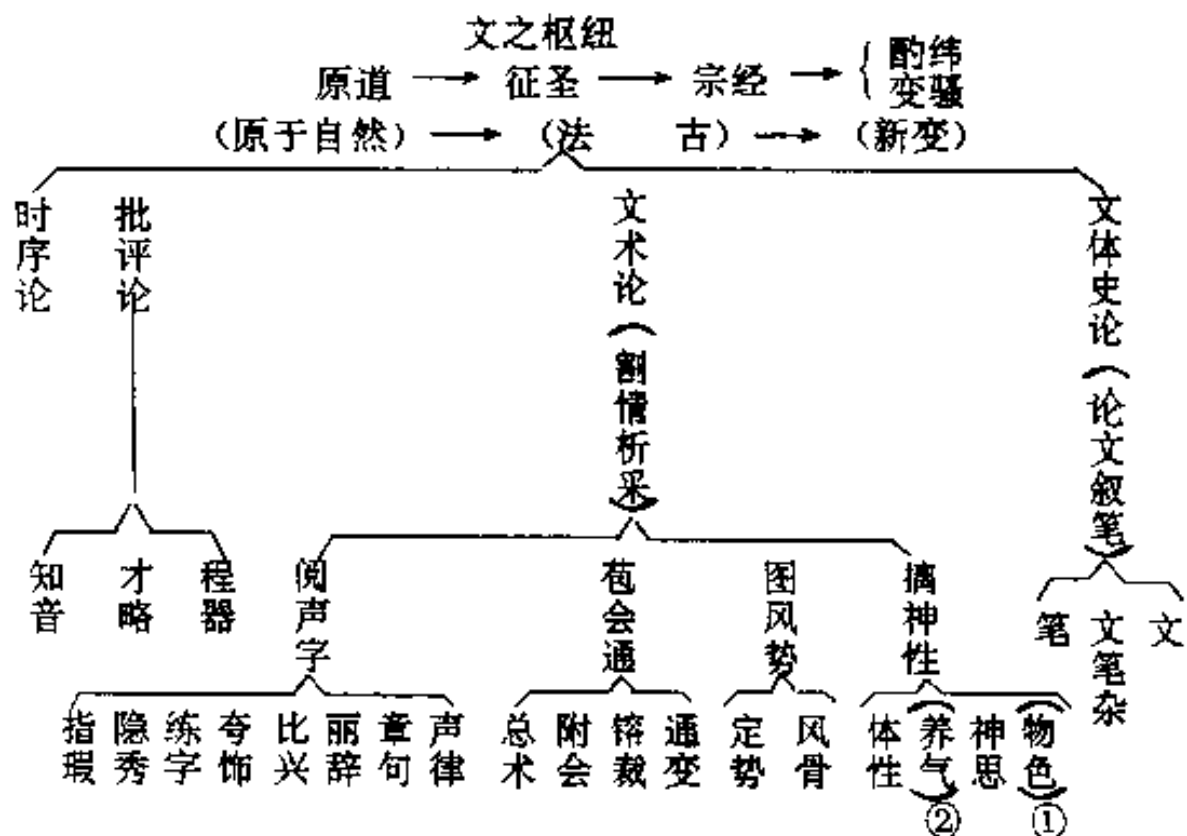
第一节 刘勰文学理论体系的 建构及其理论方法

从《文心》全书考察,刘勰之文学思想实有一严密之理论体系。这个体系,是他经过精心的设计建构起来的。认识这一点非常

重要。它是一个冷静思辩的产品，是科学研究的结果，而不是一种随意式的议论（这种随意式的议论在中国古代文论中占有很大比重）。《文心》一书，处处可以见到精心的安排，理论的核心与理论的展开，不同的层次与它们之间的联系，范畴与思想体系的构成，各个范畴之间的互相照应，等等，无不如此。对于这个理论体系，学术界有各种各样的解释。解释之所以不同，是由于考察这个体系时视角不同，而且这个体系自身又有不同的层面。刘勰在《序志》中对于他论述的理论问题，有一个简洁的说明。谓：

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。若乃论文叙笔，则固别区分……至于割情析采，笼圈条贯，摛神性，图风势，苞会通，阅声字，崇替于《时序》，褒贬于《才略》，怛憫于《知音》，耿介于《程器》，长怀《序志》，以驭群篇……

根据他的这个说明，可列简表如下：



“文之枢纽”是他的理论的核心,围绕这个核心,他涉及了四个领域:第一个领域是“文体史论”,也就是他说的“论文叙笔”。这部分,可以说是他的理论赖以建立的史的基础。刘勰的理论的一个显著特点,就是他不作超越实证的纯抽象的思辩。他的理论阐释与理论推导,都从实际经验开始。他论文的第一步的工作,便是史的回顾、史的考察,从不同文体的发展史总结经验,上升到理论。他在这一领域中,充分展示了自己的文学史观和文学史方法论。第二个领域,是文术论。这个领域是他的理论的最精彩部分,占着很大的比重。在这个领域里,他探讨了创作的全过程,涉及到创作过程的几乎所有理论问题。第三个领域,是批评论。在这个领域里,他涉及了作家和作品的批评标准和批评方法。“耿介于程器”,论作者之品德与为文之关系,“褒贬于才略”,论作者之才思识略与为文之关系,而“惆怅于知音”则论作品之评论方法与评论标准。第四个领域,是时序论^③。在这个领域中,他涉及的实际是文学的发展与社会政治文化背景的关系问题。

《序志》的这个说明,只是描述了他的理论阐释的范围,而不是理论体系自身。但就这四个领域的论述而言,是层次清楚而且结构谨严的。“文之枢纽”论文学方向,提出一种理想文学的标准。这一标准贯穿于文体史论中,用以鉴别各种文章发展过程中的是非得失,也用以规范各体文章的理论模式。这一标准贯穿于文术论中,几乎可以说是制约了创作的全过程。这一标准贯穿于批评论中,用以衡量作者、作品的优劣。而在时序论中,我们也可以清楚觉察到宗经、变骚的思想在评论各个时期的文风时的隐约影子。就是说,文之枢纽的思想通向他所论述的理论领域的一切方面,构成一整体。就所涉及各领域之内部结构而言,亦序列井然。如文术论部分,以神思开篇、驰神运思,乃创作之第一步的工作。继以体性、风骨、

通变、定势、情采、铨裁，论创作之总体风貌，属于对作品整体之种种要求。又继之以声律至总术、论写作之技巧（声韵、文辞修饰、比兴手法、用事用典、含蓄手法、直至最后的通篇修定等等）与作者掌握方法之重要性。我们看他文术论各篇的论述范围与论述次序，可以觉察到他对创作过程中各环节之了解与思索的细密周全，几无遗漏，亦几无错乱滞碍。对于创作全过程作如此周详之理论阐释者，刘勰实为第一人。

但是，至此我们并未说明刘勰理论体系之真正面貌。我们只是根据他的自述，说明了他所涉及的领域，还没有接触到他的理论的实质。如果我们改换视角，离开他的篇章结构，以今人的眼光考察他的理论的实质，那么我们或者有可能对他的理论体系重新加以描述。

我想，我们先从他的理论的各个组成部分开始，再到这个理论的整体构成。

先说他的理论核心。这个理论的核心实质上是一个文的理想模式。他规范出这个理想模式，以它为中心，向各个方面展开他的理论。

这个理想模式，自文之性质言之，是自然与法式的统一。自然，是强调人和自然的和谐统一。这个基本思想以各种方式渗透在《文心》的各个部分中，重视人的感情、气质、性灵、灵感，重视人的自然本性在文中的表现。法式，是强调文的规范性。光有自然还不够，还要有规范，这规范便是对自然的制约，因之重视经典作品的示范作用，重视学养，重视理性。从自然到法式，不是由自然到僵化，处处充满着人文精神。

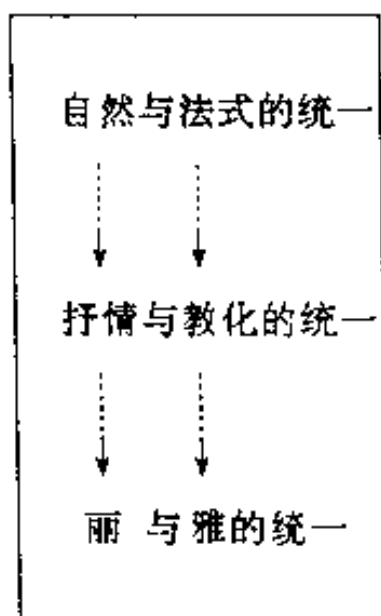
这个理想模式，自文之功用言之，是抒情写意与教化的统一。圣既因文而明道，则文自然“致化归一”。明诗，谓诗可“持人性情”；

论赋,赞赋可“体国经野”;论颂,谓颂之及于人事,实关讽刺;论赞,谓“本其为义,事生赞叹”;论《七发》,谓其“始邪末正,所以戒膏粱之子也”。论谐隐,谓:“会义适时,颇益讽诫。空戏滑稽,德音大坏。”从其对历代作家作品的品评中,知教化功用,乃其衡文之宗旨。然论创作之过程,则又处处重抒发个人情怀。自感物兴发,至附辞会义,无不强调情真意切,强调内在感情脉络之连贯。《文心》一书对文之基本要求,处处体现出明道与抒发个人情怀的统一。

这个理想模式,自审美标准言之,是雅丽、奇正的统一。丽辞雅义,是一个层次。情辞华美,然美而有则,是一个层次。辞采艳逸而有节、不过分,又是一个层次。从《文心》全书的总倾向看,雅丽这一标准中,他似乎更强调丽,雅只是作为一种对于丽的制约,所谓“酌奇而不失其贞,翫华而不坠其实”,应该是这个意思。

刘勰的这个理论核心,我们可以用一个简表加以表述:

文之理想模式



从我们所展现的这个理论核心的特点中,我们可以明显地看到一

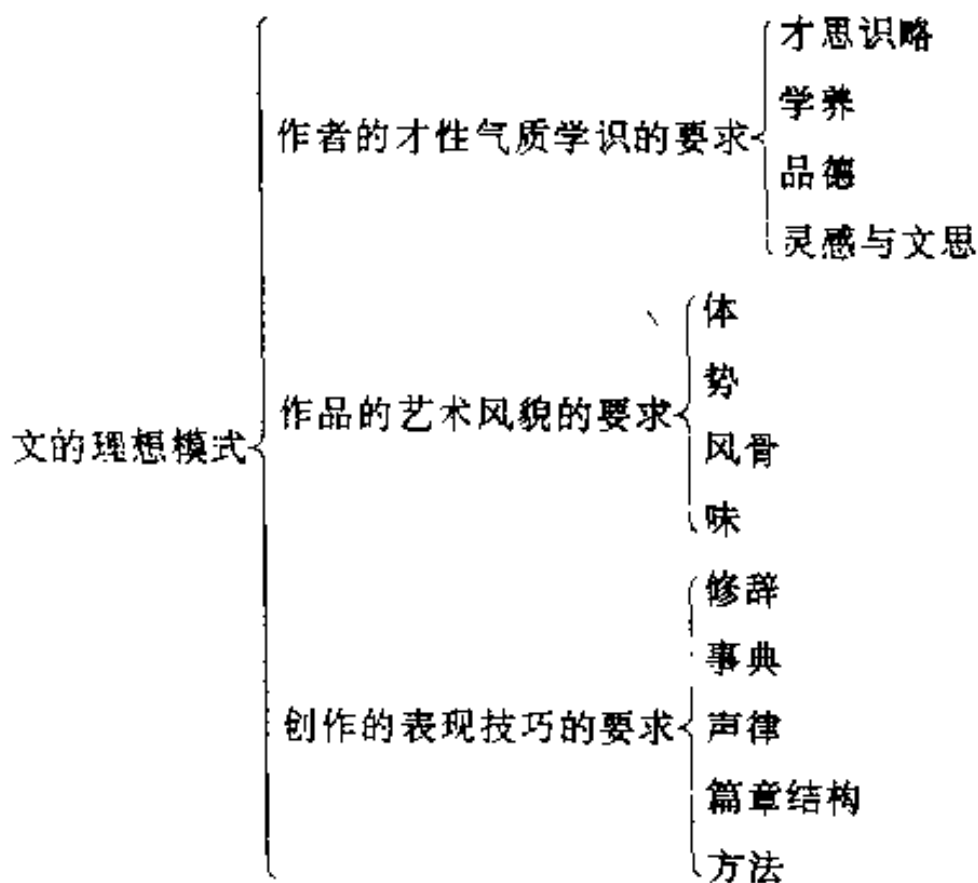
种现象,就是两个对立的方面的调和或者说“折中”的立场贯穿在《文心》全书中①。围绕这个核心,他论述了达到这一理想的文的模式的条件与途径:

作者的才性气质学识的要求。为此他论作者的才思识略,论作者的学养,论作者的品德,论作者的灵感与文思。

作品的艺术风貌的要求。为此他论体,论势,论风骨,论味。

创作的表现技巧的要求。为此他论修辞,论事典,论声律,论篇章结构,论方法之重要。

所有这些论述,都没有离开理想的文的模式这个核心,都与理想的文的模式互相照应,成一整体。至此,我们似可对这一理论体系作如下之表述:



这是我们从他的理论的实质这样一个视角来描述的他的理论

体系的大致面貌。这样一种描述,当然带着今人对文学理论问题的理解在内,不一定完全符合刘勰原来的理论建构。换一个角度说:刘勰实际上是接触到这样一些文学理论问题了,他对所接触的这些理论问题的阐释,事实上构成了我们上面描述的这样一个体系。

刘勰不仅在建立完整严密的文学理论体系上可谓空前,而且就其方法之系统严密言,在我国的古文论史上也难以找到可与比并者。

他在阐述他的理论时,用的大抵是序列清晰、层次分明的实证的方法,论证的程序一般是:命题——连类设譬——实证。我们可以来举一些例子。如风骨,他提出风骨范畴,怎样解释呢,他说:

故辞之待骨,如体之树骸;情之含风,犹形之包气。

以人的形体比喻风骨,无骨则形体不能站立,无气则失去生命力。然后,他又以征鸟之使翼比文章之风骨,谓:

夫翠翟备色,而翮翥百步,肌丰而力沉也。鹰隼乏采,而翰飞戾天,骨劲而气猛也。……若风骨乏采,则鹜集翰林;采乏风骨,则雉窜文囿。唯藻耀而高翔,固文笔之鸣凤也。

从各个角度,用比喻来解释风骨范畴。这是在义理阐释之上从立名到释名的工作。除此之外,他又加以实证:

昔潘勖锡魏,思摹经典,群才韬笔,乃其骨髓峻也。相如赋仙,气号凌云,蔚为辞宗,乃其风力道也。

以两个实例,说明什么是有风、有骨的作品,用实例帮助对于风骨范畴的理解。

这样一个论证程序,我们可以再举若干例如下表:

名	连类设譬	实 证
通变 (通古变今)	譬诸草木,根干丽土而同性(通),臭味晞阳而异品矣(变)	枚乘《七发》云:“通望兮东海,虹洞于苍天。”相如《上林》云:“视之无端,察之无涯;日出东沼,月生西陂。”马融《广成》云:“天地虹洞,固无端涯;大明出东,月生西陂。”扬雄《校猎》云:“出入日月,天与地咨。”张衡《西京》云:“日月于是乎出入,象扶桑于濛汜。”此并广寓极状,而五家如一。诸如此类,莫不相循,参伍因革、通变之数也。
势: 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。	桓谭称:“……”陈思亦云:“……”言势殊也。刘楨云:“……”公干所谈,颇也兼气。然文之任势、势有刚柔,不必壮言慷慨,乃称势也。

名	连类设譬	实 证
情采	夫水性虚而沦漪结,木体实而花萼振,文附质也。虎豹无文,则鞶同犬羊;犀兕有皮,而色资丹漆,质待文也。 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。	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……

又如释隐秀之隐,譬以“爻象之变互体,川渎之韞珠玉”。释附会之术,譬以“扶阳而出条,顺阴而藏迹”。又以张汤拟奏,虞松草表,倪宽更草,钟会易字等实例,证附会之巧拙。

有些命题的论述,没有用连类设譬的方法,而代之以释义,程序变为:命题——释义——实证。释义的方法,有的用思辨演绎,有的用描述。如,释神思,反复描述神思之特点,以祈在描述中让人了解何谓神思。继而以实例证思之迟速。释事类,谓“文章之外,据事以类义,援古以证今者也”。继而以实例证如何据事以类义。

程序的环节虽略有差异,而实证的方法则几乎篇篇如是。《文心》五十篇,没有一篇是纯思辨的,全是实证。而且论述的过程呈有序状态。文体论二十篇,“原始以表末”“选文以定篇”,也是实证。

这种实证的方法,似受着多方面的影响,有荀子正名的论证方法的痕迹,有史学传统的求实观念的印记,还有佛学的论证方法的某些影响^⑤。不仅如此,在其理论的展开过程中,有时还带着一丝道家论证方法的空灵,特别是一些不易把握的命题更是如此。但是,所有这些影响,都那样自然、那样和谐的统一在刘勰自己的特

色里,完全是刘勰式的。至此,我们可以说,刘勰之文学理论,有其完整之体系,有其一贯之方法。仅此一点,也是他对古文论的巨大贡献。

以下我们将分别介绍他在一些命题上的巨大的理论成就。

第二节 物色论

物色的感发在文论中占着重要地位。在刘勰之前已有不少的论述,我们在论述陆机的文学思想时已简略涉及。然而到了刘勰,这一命题才得到充分的展开和阐释,在理论上才趋向于完整。

陆机之后,刘勰之前,关于此一命题,又有一些作者谈及,如傅亮有《感物赋》,叙“感物兴思”之种种情状。湛方生有《怀春赋》:

夫荣凋之感人,犹色象之在镜,事随化而迂回,人无心而虚映,眇秋林而情悲,游春泽而心令,孰云知其所以,乘天感而叩性。(《全晋文》卷一百四十)

湛方生说的是物象感人,乃出于自然,春喜秋悲,难以言其所以,盖物之天性使然,所谓“乘天感而叩性”,是说人性本静,因物而动,天使之然。戴逵《释疑论》有一段论述,可作此句之解释:

夫人生而静、天之性也;感物而动,性之欲也。性欲既开,流宕莫检,圣人之救其弊,因神道以设教,故理妙而化敷,顺推迂而抑引,故功无而事适。(《全晋文》卷一百三十七)

戴逵这段话,不是论物感的,但是他认为人之性生而静、感物而动的观点,则正是“乘天感而叩性”的浅显说明。

进一步对物感说加以发挥的是王融。《南齐书·王融传》引融两次上疏,谓:

臣闻春庚秋蚌,集候相悲,露木风荣,临年共悦。夫唯动植,且或有心;况在生灵,而能无感。

臣闻情愔自中,事符则感,象构于始,机动斯彰。

王融也不是专论物感的,但他这两段话都涉及了物感说的两个值得注意的问题。一是动植物亦有心,因物候而动情;一是引起感触的不惟是“物”,且有“事”。

这些都表明对物感的认识扩展开来了。

当然,全面论述这一命题的是刘勰。刘勰论述这一命题,涉及如下的一些理论层面。

一是心物交融问题^⑥。心物之所以交融,是心物都为有情之物。《物色》谓:

春秋代序、阴阳惨舒,物色之动,心亦摇焉。盖阳气萌而玄驹步,阴律凝而丹鸟羞;微虫犹或入感,四时之动物深矣。若夫珪璋挺其慧心,英华秀其清气;物色相召,人谁获安?是以献岁发春,悦豫之情畅;滔滔孟夏,郁陶之心凝;天高气清,阴沉之志远;霰雪无垠,矜肃之虑深。

四时之变化引起有生之物的感应,这可能有其科学之依据。这种变化可能更多的是由生理引起的。但是在刘勰的物色观里,感应主要指情,微虫之入感,不以其身而以其心。这其实是一种移情作用,就是《诠赋》篇中说的“物以情观”。以情观物,则物皆有情。物既有情,则钟天地之灵气的人,自然免不了因物兴感。“一叶且或迎意,虫声有足引心。况清风与明月同夜,白日与春林共朝哉!”

关于四时何以引起不同的感情变化,实在是一个值得探讨的问题。春悦豫而秋悲愁,刘勰之前在作品中已有大量描写。潘岳《秋兴赋》:“嗟秋日之可哀兮,谅无愁面不尽。”褚渊《秋伤赋》:“独悲秋而凄惨兮,敛轻裾以归幕。”江道《咏秋》:“长林悲素秋,茂草思朱夏,鸣雁薄云岭,蟋蟀吟深榭。寒蝉竟夕号,惊飍激中夜。感物增人怀,凄然无欣暇。”湛方生《秋夜诗》:“悲九秋之为节,物凋悴而无

荣……凡有生而必凋，情何感而不伤。”王羲之《兰亭诗》：“欣此暮春，和气载柔……迺携齐契，散怀一丘。”魏滂《兰亭诗》：“三春陶和气，万物齐一欢。”鲍照《代春日行》：“春山茂，春日明，园中鸟，多嘉声，梅始发，桃始荣，泛舟舳、齐櫂惊……风微起，波微生，弦亦发，酒亦倾……”在这些描写中，秋之引起悲愁是由于万物之凋零引起生之衰败之叹息；春之引起悦豫之情，是因为春所表现的生命萌发的气息。春生秋凋，是从万物之生命联系到人生，以此兴感，相连的是情。因以情为联系的纽带，各人之心绪不同，物色引起的感情变化也绝非春必悦豫而秋必悲愁。张公庭《春游》诗谓：“春游诚可乐，感此白日倾……临川悲游者，节变动中情。”他是由春之生机联想到时光之流逝而为之动心。而殷仲文《南州桓公九井作》则并不以秋为愁，谓：“独有清秋日，能使高兴尽。”这就是以情观物，物皆着我之情思心境。

刘勰从理论上总结的，就是这样的物我关系。作家们在创作过程中千百次地体认到物色之撩动人心，体认到物色之感召实是心物交流的产物，刘勰便把这种体认用简洁的理论表述了出来，他说：

是以诗人感物，联类不穷；流连万象之际，沉吟视听之区。

写气图貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊。

“随物宛转”，是“物沿耳目”，物色动心的结果，物既兴感，则状物自然也就不离物自身，因秋色而起悲愁，则秋色如何，自然在描写之中，鸣雁、蟋蟀、寒蝉、惊飏等等，就是心随之宛转的“物”。“与心徘徊”，则是移情于物，以情去选择物，以情去描写物。刘勰接触到了创作过程中心物交融的两个重要阶段。第一个阶段，是因物兴感，万物来入眼中，一一动心；于是心着于物，流连徘徊，感受韵味，细细察看其色相，细细体认其生机意蕴。这个阶段，物是主，心随于

物。第二个阶段,万物已不再是纯客观的存在,而进入心中,成了心中之物,加进了主观色彩,经过组合、改装,是在心中重新展开的物象。这个阶段,心是主,物随于心。事实上,在创作过程中,这两个阶段往往很难分开,因物兴感,随物宛转,只是一瞬间的事,当心随物以宛转的瞬间,它也便以自己的需要选择、取舍、重新组织物象。他所描摹的物之声采,为心中的物之声采,实际上是心象。在心物交融的这个理论层面上,刘勰的论述可以说是兼备了理论的概括性与创作实感,是相当精彩的。

刘勰论述物色命题的另一理论层面,是讲应该如何表现物色。《物色》篇云:

故灼灼状桃花之鲜、依依尽杨柳之貌,杲杲为出日之容,濛濛拟雨雪之状,啾啾逐黄鸟之声,嘒嘒学草虫之韵。皎日嘒星,一言穷理;参差沃若,两字连形。并以少总多,情貌无遗矣。虽复思经千载,将何易夺?

“以少总多”,而又作到“情貌无遗”,这可以说是刘勰描写物象的基本原则。这又是一个具有两个对立面的提法。要做到“情貌无遗”,就容易陷入繁辞铺展。这一点正是文学发展自然出现的艺术表现的一个阶段。文学发展了,对于物象的形象描绘趋向于细腻逼真。以诗的发展来说,《诗三百》用语是极其简洁的,上引刘勰对《诗》的描写的赞誉可见。其实,就《诗》的表现技巧而言,固然有具备情思韵味境界之作,而多数作品,则原于民歌那种以固定辞组反复咏叹的手法,并不着重在物象的真实描写上。从固定辞组走向写实,才大量地描摹物象,求逼真唯恐刻划之不够细微。这一点,我们在谢灵运的山水诗中可以看到。我们可以感到他面对山川景色时,常有一种极力追求逼真肖的倾向。之后,不少作者都有此种倾向。刘勰是看到这一点的,他说:

自近代以来,文贵形似。窥情风景之上,钻貌草木之中;吟咏所发,志惟深远;体物为妙,功在密附。故巧言切状,如印之印泥。不加雕削,曲写毫芥。故能瞻言而见貌,即字而知时也。关于这段话,以往常有学者以为是贬语,谓彦和对于形似与曲写毫芥持批判态度。其实,这是不确的,刘勰在这里只不过以一种客观的态度,叙说文学发展过程中的这样一种现象而已。繁辞,是为了从各个角度更完美、形象地表现物象,是文学的艺术特质不断发展之一标志。但是繁辞如果不加节制,如果离开表现情志的需要,便会走向纯形式的追求,且于形象之传神亦不利。对此,刘勰提出“以少总多”,以祈节制繁辞。“情貌无遗”的描写不是不要,而是要以尽量少的语言去达到“情貌无遗”的目的。刘勰确实是一位客观又睿智的理论家,他清清楚楚地看到文学发展的趋向,并且接受这种发展的现实;但同时他又冷静的思考这种发展趋向的利弊得失,及时加以引导。

刘勰物色论的又一个理论层次,是他提出了山水有助于文思的问题:

若乃山林皋壤,实文思之奥府;略语则阙,详说则繁。然屈平之所以能洞监风骚之情者,抑亦江山之助乎!

我们在论及东晋文学思想时,曾提到会稽山水对东晋士人审美趣味、对于他们山水情趣的形成的影响。山水为文思之奥府,这样一种认识,只能是山水文学出现之后的产物。而它的基础,则要广泛得多。人是自然之子,人与自然本来就不可分割,自然的生灭变幻,无不牵人情怀。论物色而言及物候与情思感发之关系,已说明此一点。作为自然的人,对山林本来就有一种亲和感;作为社会的人,当尘世喧嚣,烦怨忧患之时,于山林中求得暂时之休息与慰藉,山林之于人,同样具有亲和感。或者正是在这一点上,中国文人

与山林结下了不解之缘,或游历山川,寻幽探胜;或行旅奔波,跋山涉水;或隐居草野,与山林为伴;或偃卧园林,对花发鸟鸣,凡此种,如何能不动心。读“寒渚一孤雁,夕阳千万山”;读“一潭明月万株柳,自去自来人不知”;读“山中一夜雨,树杪百重泉”;读“山路原无雨,空翠湿人衣”^⑦。谁能不动山林之兴而生无穷之思!刘勰看到了山林皋壤乃文思之奥府,看到江山对于文思之助益,他实在是把握到了中国士文学的一个重要特征。这也是他的文学思想中重自然的一面的表现。可惜,他这一命题尚未能充分展开。山林皋壤为文思之奥府,跟着而来的一个问题,便是不同山水风貌,不同自然景观,不同地域对文学创作的影响(如审美趣味特色,流派形成等)。这是很有意思的问题,刘勰似已走到了这问题的跟前,却错过了!

第三节 神思论

神思,就是驰神运思。

刘勰在理论上的又一贡献,就是对神思作出了远较陆机为完备的解释。神思作为文学创作过程中最为重要而又最为空灵、难以把握的现象,要说清楚是相当困难的。陆机把握了这一现象,把它几个主要的方面用描述的方法显现出来了;但是从理论上作条理明晰的剖析,则并未能做到。他意识到了,更多的似是在创作实践过程中体认到了,但是却未能加以科学的理性的说明。他对神思的主要特征的传神描述,在文学理论的发展中是一个很大的贡献;但是对创作过程中的这一现象作出理性阐释的,是刘勰。刘勰把神思论从感性体认的阶段推进到科学阐释的层次上来。

陆机对神思现象之变化莫测、对灵感活动的来去无踪感到难以解释,“吾未识夫开塞之所由”。而在刘勰的神思理论里,一切都

是可以解释的。似乎可以这样说，陆机的神思论更多地带着道家思想的空灵意味；而刘勰的神思论，则更多地带着儒家理性实证的印记。

当然刘勰的神思论是从陆机的神思论发展来的，在许多地方，他明显受着陆机的影响，这点我们下面将会看到。

—

刘勰神思论之一重要内容，便是阐述了神思的艺术想象特征。刘勰与陆机一样，描述了神思活动的跨时空特点：

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。

陆机描述想象活动跨越时空的性质，是“精骛八极，心游万仞”，“观古今于须臾，抚四海于一瞬”。刘勰的说法与他并没有实质的不同，但刘勰在两个地方表述得更精当，一是说“文之思也，其神远矣”。所谓“神远”，指运思时精神活动的范围无边无际，明确归着到为文运思上来。一是提出“视通万里”。万物入眼，同一瞬间当然只有一定空间的图像，视野之外的物象不可能进入眼中。显然，“视通万里”的这个“视”，不是外视，而是内视，就是想象中“看到”的物象。凡所经历、或所了解，都为内视提供了素材，当想象驰骋时，这素材便迅速被改造、组合为图像，联翩迭现，虽所迭现者非眼前所见之物，亦如眼所亲见一般，虽复万里之遥，如在目前。这就是“视通万里”。内视与“收视反听”不同，“收视反听”是进入创作前的一种弃绝思虑返归虚静的状态；而内视则是想象驰骋起来，在心中一一呈现物象。“视通万里”，强调了想象之驰骋非无所依凭，虽想象而仍须“视”，一一检视往日积累起来之种种物象，呈现为图像之叠现、

判断与选择。当面对景物时,对画面的摄取是判断与选择;当内视时同样如此。他这里强调了一个“视”字。这是较之于“抚四海于一瞬”更为明确解释想象过程中运用图像判断选择的特色的地方。

与此一点相联系,他提出了想象过程不离于“物”,“神与物游”。文学创作开始阶段的想象活动既然具有“内视”的性质,它自然更具主观之色彩。就“神”之特色而言,亦具此种色彩。对于“神”之活动,可以做各种之解释。精神活动可以是纯主观无所依凭的,如张湛《列子注序》谓:“神惠以凝寂常全,想念以著物自丧。”谢敷《安般守意经序》谓:“故开士行禅,非为守寂,在游心于玄冥耳。”(《全晋文》卷一百三十八)游心于玄冥,就是神驰于“无”。慧远则谓神可以“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”(《形尽神不灭论》、《全晋文》卷一百六十一)。慧远是在论辩形神关系中论“神”之性质的,但他却涉及了“神”与物之关系,这关系便是“感物而非物”,神具有相对独立的性质。艺术家论精神活动与物象联在一起,宗炳《画山水序》:“又神本无端,栖形感类、理入影迹,诚能妙写,亦诚尽矣。”神必依形而活动。王僧虔《书赋》:“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。”(《全齐文》卷八)情、思、心、目、手五者在落笔时是一个整体,情与思,都是在无形中追求有形,如以后一系列书法理论之以种种物象像书法,此种种之物象,与落笔时想象物象之形象不无关系。刘勰把握到了想象与物不可或离的这种特点,提出了“神与物游”。“神与物游”包括着两个层次的意思,一个层次是神驰于眼见的物象之中。所谓“物沿耳目”,显然并非仅指意中之象,当亦指眼见之物。《物色》篇所谓:“流连万象之际,……写气图貌,既随物以宛转。”所谓“目既往还,心亦吐纳”,就都是指对着眼见的物象而言的。晋宋以来,诗文趋向于写实景,

对景物的描写极尽精微细腻之能事,刘勰说的“窥情风景之上,钻貌草木之中”,就是这种趋向的很好概括。那么,“神与物游”,就正是这样的创作趋向的理论表述。因要写实,神思便须驰骋于物象之间。当然,这种驰骋不是物象的纯客观摄取,而是选择、改造的过程,也有想象的作用在内。如刘勰所举:“灼灼状桃花之鲜,依依尽杨柳之貌,杲杲如日出之容,漉漉拟雨雪之状……”(《物色》)这是早期诗歌的例子,皆为写实,然凡所形容,亦皆存想象之痕迹,灼灼、依依、杲杲、漉漉,类皆拟诸形容。另一层次的意思,是指神驰于内视中之物象也即心象之间。如前所述,往事一一呈现,凡所经眼之种种物象,皆由神思一一巡视、选择。“神与物游”的这两个层次是交叉进行的,是想象的统一过程,不能截然分开。文思运行、想象的展开,既有眼见物象也有心中物象,始终与物象相联,这正是艺术想象的最重要的特点。

刘勰在阐释神思的艺术想象特征时,还强调了想象过程中的感情成份:

吟咏之间,吐纳珠玉之声;眉睫之前,卷舒风云之色。

这一段描述,类于陆机的“思涉乐其必笑,方言哀而已叹”。盖运思过程中,感情起着作用,感情既不可已已、则不觉为之动容。所谓“吐纳珠玉之声”,正是不觉动情之一种情状。刘勰十分看重感情在创作过程中的作用,从创作冲动一开始便强调情的意义,“登山则情满于山,观海则意溢于海”。由冲动而进入想象,也贯串着情。“为情而造文”,是指创作的全过程而言的。

二

刘勰神思论的又一重要内容,是论述了神思与才、学的关系。他认为文思之迟速,与才之多少有关:

人之秉才，迟速异分；文之制体，大小殊功。相如含笔而腐毫，扬雄辍翰而惊梦，桓谭疾感于苦思，王充气竭于思虑，张衡研《京》以十年，左思续《都》以一纪。虽有巨文，亦思之缓也。淮南终朝而赋《骚》，枚皋应诏而成赋，子建授牍如口诵，仲宣举笔似宿搆，阮瑀据鞍而制书，祢衡当食而草奏。虽有短篇，亦思之速也。

他用实证的方法，说明才之迟速是存在的。他所举的这十二个例子，事实上是指文思之迟速，与才之秉赋有关，所以说是“秉才”。在这里他显然承认天赋的存在。《才略》篇说：“才难然乎，性各异秉。”《体性》篇说：“夫才有天资”，“才力居中，肇自血气。”这也是说的天赋各异。刘勰在论及作家的时候，常常论及其才之所秉，如谓“贾谊才颖、陵轶飞兔，议愜而赋清，岂虚至哉”（《才略》）！谓“士衡才优，而缀辞尤繁”（《镕裁》）；他重视才，与他重视情、重视气、重视性有关，在刘勰的文学理论里，带有浓厚的人性的色彩。但他又是一位偏重理性的人，在重视天赋的同时，他又强调学与识。他提出“积学以储宝，酌理以富才”，才既有赖于天赋，但亦可通过增加阅历，明达事理而得到补足。所以他解释文思迟速这样一种现象时，把它与“术”即方法联系起来：

若夫骏发之士，心总要术，敏在虑前，应机立断。覃思之人，情饶歧路，鉴在疑后，研虑方定。机敏，故造次而成功；虑疑，故愈久而致绩。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。

文思之迅捷，固有赖于秉赋，然亦由于“心总要术”，于为文之径路了然于心所使然。所以他提出不论文思之迟速，都要“博练”，博，是指知识的广博；练，是练达于事理。他又说：“博见为馈贫之药。”

天赋，在这里便稍稍地通向了人为，一切都是可以操作的，有

程序可寻的,消失掉一切神秘感。这正是刘勰理论之一特色。

三

刘勰神思论的又一成就,就是把变幻莫测空灵飘忽的神思现象,作为一种可分解的过程,来加以论述。

他把神思的构成,分为志气→神→意→言。神是飘忽不定的,可以跨越时空,驰骋古今;神也是可以千变万化的,神思之来,万涂竞萌。但刘勰认为,这飘忽不定,这千变万化,都有一个东西统帅着它,这便是“志气”。“神居胸臆,而志气统其关键。”“志气”,指志向情性,或情志。《文心》一书,“志”常与情志同义,“然则志足而言文”(《征圣》),“是以在心为志,发言为诗”(《明诗》)。“民生而志,咏歌所含”(同上)。“铺采摛文,体物写志也”(《诠赋》)。“况乎文章,述志为本”(《情采》)。这些地方,志均为情志。气在《文心》一书中义较复杂,有指元气的,有指血气的,有指情性的。“志气”连用,《文心》除《神思》此例外,尚有二处:“志气槃桓,各含殊采。”(《书记》)“斯乃化感之本源,志气之符契也。”(《风骨》)此二处亦指情志而言。可知,刘勰认为情志是统率神思的关键。驰神运思,沿着情志波动的方向展开。在《物色》、《情采》、《比兴》诸篇中,他都提因物起兴,物色动而情思感发的问题。想象因情思感发而起,亦因情思之流动而展开。这一点陆机也看到了,他说:“及其六情底滞,志往神留,兀若枯木,豁若涸流。”感情之波浪一旦消逝,则想象亦随之停止。所以刘勰说:“关键将塞,则神有遁心。”

与此一点相联,便是“意”。意是立意。情志统帅神思,神思循情志之流动而展开,在展开过程中形成“意”,所以说“意受于思”。意为一篇之主旨,包括理和义。意在形成过程中受着灵感的制约,灵感来时,文思自然流出,一篇主旨,也就自然形成;文思不来,则

虽反复寻绎,亦无济于事。“或理在方寸而求之域表,或义在咫尺而思隔山河。”他主张虚静心境,率志养和,以待意之自然形成,不必劳心苦虑,勉力追求。“意得则舒怀以命笔,理伏则投笔以卷怀。”(《养气》)刘勰的这一思想,为后来的许多理论家所采用,如皎然。

但是“意”还不是文章本身,意只是驰神运思的一部分。它仍然是“虚”的。要使它“实”起来,为一可传播、可感知的意象,须借助语言去表现。所以刘勰又说:“言授于意。”意从文思来,言又从意来。如果倒过来说,那便是:言表现意,意体现文思。关于语言,刘勰有一系列论述,我们后面还将介绍。就其与“意”之关系而言,则涉及了两个层次的问题。一个层次,是他认识到了语言的思维手段特征,“物沿耳目,而辞令管其枢机”;“枢机方通,则物无隐貌。”灼灼状桃花之鲜,杲杲拟日出之容,只有借助语言才有可能把握物象、表现物象。另一层意思,是指出语言表现的局限性。言、意关系,一直是中国理论家们关心的问题。言能否完全表达意,有过许多的争论。刘勰从文学创作的角度,又一次接触这一问题。他认为,语言不能完全表达意,因为“意”虚而“言”实。“意翻空而易奇,言征实而难巧。”“方其搦翰,气倍辞前;暨乎篇成,半折心始。”意是“虚”的,因其“虚”,故有极大之随意性,变化无端;因其虚,故形象尚处于不稳定阶段,模糊不清,因之它易“奇”。语言则是实体,它有具体的规定性,有其表现的限度,因之它难巧。

语言既存在表现的限度,它又有着可锤炼的余地,“拙辞或孕于巧义,庸事或萌于新意。视布于麻,虽云未费,杼轴献功,焕然乃珍”。情与体,有其最佳之表现状态,须提炼;语言之表现能力,亦须提炼,这就是“杼轴献功”。

在刘勰的论述里,我们看到了神思各个环节的内在构成及其各自的特点。他既充分描述了神思的变化无端的一面,又论述了它

的可把握性。可以说,他对神思的构成所作的论证,把这一命题大大推进了。

第四节 风骨论

风骨论是刘勰最激动人心而又最扑朔迷离的理论命题,也是他的理论的最出色成就之一。

风骨是什么?刘勰的风骨命题的确切含义、它的理论价值何在,一直为学术界所争论不休。曾有学者对此一问题之讨论作一番清理,列出对风骨的不同解释 10 组 57 种^⑧,而最后结论,似乎也不甚了然,而归之于彦和行文之扑朔迷离。确实,要给彦和的风骨论作一番义界明确的解释,是十分困难的,不惟今日作不到,恐今后亦难有满意之结果。我想,在介绍彦和风骨论时,先确立一个原则,这就是用体认和描述的方法,明其大意。所谓体认,就是从他对作家的批评中推测他使用“风骨”的本意。风骨是一种标准,用以衡文,那么从他对作家的批评中,当可体认他使用这一标准的具体含义。所谓描述,就是逐步勾划“风骨”之大致轮廓,作一种意会,以明瞭其大概所指,而不作界限明晰之界说。盖彦和以“风骨”论文,本身就带有一种比喻的意义。他论述的程序,其中的一个环节,是多侧面的,从不同的角度连类设譬,接近风骨这一范畴,而不是直接进入风骨界说。他的多侧面的连类设譬是模糊的,留下了许多空间,留下了让人联想、发挥的余地。他的论述是弹性的,我们也使用一种弹性的方式意会之、描述之。

—

《才略》篇论刘琨,谓:“刘琨雅壮而多风,卢谌情发而理昭,亦遇之于时势也。”《才略》论作者之才情识略,有时从作者言,有时从

作品言,有时兼言作者与作品。此处论刘琨与卢谿,似从其作品言之。

刘琨诗文,彦和当时所见,当远较今日为多,然从今日所见琨之诗文推绎,似已可说明“雅壮而多风”之具体所指。

《祝盟》篇谓:“刘琨《铁誓》,精贯霏霜,而无补于晋汉,反为仇讎。”《章表》篇谓:“刘琨《劝进》……文致耿介,并陈事之美表也。”铁誓,指琨与段匹碑盟文,文存《艺文类聚》卷三十三。劝进表亦存《艺文类聚》。除此之外,琨之诗文最能代表其特色的是他赴并州任的数次上表及其两赠卢谿诗并序。

琨是一位受命于危难之际的志士。他原本预贾谧的二十四友之列,少壮时行为失于检点,奢靡放纵,嗜于声色。而当国家危急存亡之秋,他却能一改立身之道,慷慨赴难。彦和提到的琨与段匹碑盟誓,是他被任命为并州刺史之后,处于四面受敌之中,乃与幽州刺史段匹碑结盟,以谋讨石勒,事在建武元年(317)。这篇盟文,先叙国家之危难:

二虜交侵,区夏将泯。神人乏主,苍生无归。百罹备臻,死丧相枕,肌肤润于锋鏑,骸骨暴于草莽,千里无烟火之庐,列城有兵旷之邑。兹所以痛心疾首,仰诉皇穹者也。

继申之以盟誓:

自今日既盟之后,皆尽忠竭节,以剪夷二寇。有加难于琨,碑必救;加难于碑,琨亦如之。缱绻齐契,披布胸怀,书功金石,藏于王府。有渝此盟,亡其宗族,俾坠军旅,无其遗育。

后段匹碑负约,矫诏杀琨,盟而不信守,故彦和谓其“盟无益也”。然就此盟文而言,则义正辞美,其间激情慷慨,故彦和称其“精贯霏霜”。此一评语,殆指其激越之气概情思而言。彦和所称琨之劝进表“文致耿介”,似亦指此种义正辞美而又充满激越之气概情怀。

然最能反映琨之“雅壮多风”之作，为其赴并州任时之诗文，与其临难时两赠卢谌诗。琨之赴并州任，实处于一种极艰难之环境中，《壶关上表》谓：

九月末得发，造险山峻。胡寇塞路，辄以少击众，冒险而进，顿伏艰危，辛苦备尝，即日达壶关口。臣自济州疆，目睹困乏，流移日散，十不存二，携老扶弱，不绝于路。

《谢拜大将军都督表》中也说：

自东北八州，勒灭其七，先朝所受，存者唯臣。是以勒朝夕谋虑，以图臣为计，窥伺间隙，寇钞相侵，戎士不得解甲，百姓不得在野。天网虽张，灵泽未及，唯臣孑然，与寇为伍，守则稽颡之谋，进讨则勒袭其后，进退维谷，首尾狼狈。

在此种艰难之环境中，完全显出了他的报国的至诚。赴并州路上写的《扶风歌》，充满了慷慨赴难的强烈情思：

朝发广漠门，暮宿丹水山。左手弯繁弱，右手挥龙渊。顾瞻望宫阙，俯仰御飞轩。据鞍长叹息，泪下如流泉。

此种近于悲壮的情思，在其赠卢谌诗中再次得到表现：

功业未及建，夕阳忽西流。时哉不我与，去乎若云浮。

在赠卢谌诗的《序》中，他提到“自顷辘张，困于逆乱，国破家亡，亲友凋残。负杖行吟，则百忧俱至；块然独坐，则哀愤两集”。可以看出，在赴国难的整个过程中，他都沉浸在这样一种悲壮的心境中。他的最动人的诗文，就表现着这种心境。从这一点推测，则彦和所说的“雅壮而多风”，正是指作品中表现的这种情思。雅壮，义正而近于悲壮，指其报国之情怀。雅壮之情怀反映在作品中，便是那感人的感情力量，这便是“风”。

彦和以“骨”评文，有五处：

观杨赐之碑，骨鲠训典。（《谏碑》）

陈琳之檄豫州，壮有骨鲠。（《檄移》）

观《剧秦》为文，影写长卿，造言遁辞，故兼包神怪。然骨制靡密，辞贯圆通，自称极思，无遗力矣。（《封禅》）

杨秉耿介于灾异，陈蕃愤懣于尺一，骨鲠得焉。（《奏言》）

及陆机断议，亦有锋颖，而腴辞弗剪，颇累文骨。（《议对》）

挚虞《文章流别论》论蔡邕《杨赐碑》，谓“其文典正”。所谓“典正”，指其叙杨赐之德业，义雅正而辞摹典诰，说与彦和“骨鲠训典”同。所谓“骨鲠训典”，兼指义理与辞章言，谓其结言明理，有似典诰。陈琳《为袁绍檄豫州》，檄诸郡讨曹操，历数操之恶迹，义正辞严，谓：

操赘阉遗丑，本无懿德，猥攸锋协，好乱乐祸。

“赘阉遗丑”，指操父夏侯嵩为宦官曹腾所携养。腾劣迹昭著，而操为其后，此四字真是一字千钧，一下子便把操归入丑类之中。而“好乱乐祸”一句，更是刻骨入木，极言操之本性之卑劣暴虐。用辞之严厉有力，为千古所叹赏。继之又以极简洁有力之言辞，历数操之罪责，谓操“承资跋扈，肆行凶忒，割剥元元，残贤害善”。举其杀害九江太守边让之例，谓“自是士林愤痛，民怨弥重，一夫奋臂，举州同声”。谓操擅用威权，祸害朝政：

操便放志，专行胁迁，当御省禁，卑侮王家，败法乱纪，坐领三台，专制朝政。爵赏由心，刑戮在口，所爱光五宗，所恶灭三族。群谈者受显诛，腹议者蒙隐戮，百寮钳口，道路以目。

继之又列举实例，以证操之罪恶实不可赦。谓其“破棺裸尸，掠取金宝，至今圣朝流涕，士民伤怀”。“身处三公之位，而行桀虏之态，污国虐民，毒施人鬼”。最后的结论是“历观载籍，无道之臣，贪残酷烈，于操为甚”。通篇檄文，以一种雄辩的口气，以一种无法辩驳的事实，证明操应受到惩罚，并且证明正义之师之必然胜利。这檄文真是写得极为雄辩而又气概非凡。这是一种内在的思想力量，一种

用精心选择、严密组织的言辞表达出来的思想力量。彦和所谓壮有骨鲠，殆指此而言。

论杨秉与陈蕃之奏议而称其“骨鲠得焉”，盖亦指其所表现之忠贞耿直之气节。论扬雄之《剧秦美新》，不取其内容而谓其“骨制靡密，辞贯圆通”。盖肯定其结言之谨严。《剧秦》虽无新意，然议论井然有序，殆无赘辞。此所谓“骨制”，即指结言之条贯严密。论陆机断议而谓其“腴辞弗剪，颇累文骨”，此“文骨”之所指，义同。赘辞不加提炼，就不能做到论述严密，不能做到条理井然，就缺乏逻辑力量，所以说“颇累文骨”。

此上五例，骨鲠、骨制、文骨，涉及到具体作品时所指虽各有侧重，然皆不离严密之逻辑力量此一范围，似指其以严谨之结言表现义理，使其具有逻辑之力量而言。

二

以上我们从彦和对作家作品的批评中推测其用“风骨”此一范畴之含义，以下我们来检索他的“风骨”范畴的渊源所自。从其渊源所自，进一步推测“风骨”之含义。

“风”的来源，彦和自己提到来自诗之六义：“《诗》总六义，风冠其首，斯乃化感之本源，志气之符契也。”所谓化感之本源，盖指风起感化作用。所谓志气之符契，盖指此种感化作用来自志气，风为志气之表现。

这一段话必须稍作解释，因为其中涉及不少问题。彦和以六义之“风”为风骨之开篇，显系取风诗之教化意义而言。《毛诗序》：“风，风也，教也，风以动之，教以化之。”孔颖达《正义》：“微动若风，言出而过改，犹风行而草偃，故曰风。”风之具教化之意义，最早似是由比喻而来。《论语·颜渊》：“孔子对曰：子为政，焉用杀？子欲

善而民善矣。君子之德：风；小人之德：草。草上之风必偃。”言君子以其美德感化人，使人从善，如风之动草。以此种教化之力量，如风之轻拂，移人情性。自此一意义言之，则风骨取风教之义，本含有动之以情的意思。所以他接着便说是“志契之符契”。这是应加以解释的第二层意思。风既含有以情动人、移人情性之义，则移人情性者必出之以情，换言之，风自何来，必自情志来，故称其为志气之符契。至此，我们可以说，彦和风骨范畴之一思想渊源，盖来自风诗之以情动人、以情感人之教化意义。

风骨范畴之另一思想渊源，可能来自人物评论。前已述及，彦和文学思想中有着鲜明的重视人的自然本性、重性灵的色彩，以人为喻，就成了他的理论特色之一，风骨范畴留有人物品评的印记，也就是很自然的事。骨、骨相。以骨相论人，起源甚早。至刘劭《人物志》，进而作为研究人之秉赋气质之理论。《人物志·八观》：“是故骨直气清，则休名生焉；气清力劲，则烈名生焉。”骨，骨相，指形体；气，风神气韵，指精神风貌。骨直气清，谓形体端正而神情清朗。骨实而气虚。气与风有关，魏晋前后论人，风、气常连用，如《世说新语·识鉴》刘孝标注引《续晋阳秋》论褚爽：“及长，果俊迈有风气。”《方正》刘注引《桓温别传》，谓温“有豪迈风气”。《赏誉》刘注引《文章志》论王羲之，谓其“高爽有风气”。此数处之“风气”，似指风神气韵。有时也用“风神”论人，如《赏誉》刘注引檀道鸾《续晋阳秋》谓王珣“风神秀发，才辞富贍”。《言语》注引《续晋阳秋》论许询，谓其“风神简素”。风神，显系指其精神气质而言。

从人物品评中，可以看出“风”用来指精神气质方面，用以形容一个人的神情；“骨”，用来指形体状态。彦和风骨范畴在风虚而骨实这一点上，显然有着人物品评的风骨论的影响。

彦和风骨范畴的又一思想渊源，与书画理论有关。作为一种文

化现象,重宇宙一体,把人看作一个小宇宙,以之比喻一切事物,这样一种特色反映在许多领域里,书画理论中同样有所表现。王羲之书论,以骨筋比喻笔划的内在力量:“凡书多肉微骨者,谓之墨猪。多力丰筋者胜,无力无筋者病。”(《书论》)他要求用笔要做到“藏骨抱筋”(《用笔赋》)。所谓“藏骨抱筋”,是指劲健藏于笔墨之中。王僧虔论书,亦重笔力,论王珣,谓其“笔力过于子敬”。论张芝、索靖、韦诞、钟会、二卫,谓“唯见其笔力惊绝耳”。论孔琳,谓其书“天然放纵,极有笔力”。论郗超书,谓“紧媚过于父,骨力不及也”。骨力,就是笔力。论王献之,谓其书“骨势不若父,而媚趣过之”。骨势,也就是骨力、笔力;紧媚、媚趣,均指柔媚之情趣。可知,“骨”在书论中,乃是指一种由运笔所表现出来的刚健的力。

在画论中,风骨范畴引入较早。东晋顾恺之论画,已多处用“骨”这一概念。如评《周本纪》,谓“重叠弥纶,有骨法,然人形不如小列女也”。评《伏羲神农》,谓:“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《孙武》,谓:“骨趣甚奇。”评《三马》,谓“隽骨天奇,其腾罩如蹶虚空,于马势尽善也”(上引均见《魏晋胜流画赞》,《顾恺之研究资料》)。以骨论画人,亦论画马。他用“骨法”与“人形”并称,“骨法”似不仅指形貌而言,而兼指形貌中所表现之气质。然亦非专指神情,以“奇骨”与“神”对举,“奇骨”似亦兼指骨相。“骨趣”兼指骨相与风神,或可理解为由骨相所体现之风神。从顾恺之论画中,我们可以看到,早期画论中以骨论画人物或画动物,义近人物品评中之“骨相”。后来,与刘勰差不多同时的谢赫在《画品》中,“骨”才从“骨相”的义界演化为一种抽象的美学标准,把“骨法”作为一种用笔要求,要求用笔要有力量,以有内在力量的笔法表现形体。

可以说,在书画理论中,风,是作为情趣风貌以至气韵来使用

風改俗，非雅曲正聲不宜庭奏。可集新舊樂章，參探音律，除去新聲不典之曲，裨增鐘懸鏗鏘之韻。”（《魏書·樂志》）十五年（491）孝文帝下簡置樂官詔，提到：“樂者，所以動天地，感神祇，調陰陽，通人鬼，故能關山川之風，以播德于無外。由此言之，治用大矣。”（《魏書·樂志》）這都是《樂記》的思想。孝文時，張彝曾于齊、魯、梁、宋之間采詩以觀政之得失。宣武帝朝，他曾上表獻所采之詩，表稱：

臣時忝常伯，充一使之列，遂得仗節揮金，宣恩東夏，周歷于齊、魯之間，遍馳于梁、宋之域，詢采詩頌，研檢獄情，采庶片言之不遺，美刺之俱顯……所采之詩，并始申目，而值銜與南討……遂爾推迂，不及聞徹……凡有七卷，今写上呈，伏愿昭覽，敕付有司，使魏代所采之詩，不湮于丘井，臣之愿也。（《魏書·張彝傳》）

常爽《六經略注序》也有相似的观点：

昔者先王之訓天下也，莫不導以《詩》、《書》，教以《禮》、《樂》，移其風俗，和其人民。故恭儉庄敬而不煩者，教深于《禮》也；廣博易良而不奢者，教深于《樂》也；溫柔敦厚而不愚者，教深于《詩》也；疏通知遠而不誣者，教深于《書》也；浩靜精微而不賊者，教深于《易》也；屬辭比事而不亂者，教深于《春秋》也……由是言之，《六經》者，先王之遺烈，聖人之盛事也。安可不游心寓目，習性文身哉！（《魏書·儒林傳·常爽傳》）

程駿《上慶國頌表》亦謂：

臣聞詩之作也，蓋以言志。迩之事父，遠之事君，關諸風俗，靡不備焉。上可以頌美聖德，下可以申厚風化，言之者無罪，聞之者足以戒，此古人用詩之本意。（《魏書·程駿傳》）

這種傳統的政教說的極端發展，便是西魏宇文泰和蘇綽的改革文風的主張。史稱宇文泰欲革文章華麗之弊，“因魏帝祭廟，群臣畢

式》“辨体一十九字”释“气”，谓：“风情耿耿曰气。”风与气密不可分，故彦和谓：“情与气偕。”他论风骨而引刘桢与曹丕论气为例，正说明在他看来，风与气的不可分的关系。在解释彦和的风骨论时，此点深可注意。

风是感情的力，是浓郁的充满力量的感情的感染力，关乎作品的格调情趣，它是虚的，犹如论人以风神，表现一个人的气质。彦和对此有一比喻，谓：“情之含风，犹形之包气。”形是可见的，而气则不可见而可感。情之喜怒哀乐，也是可见的，而由情所表现的格调、趣味、感染力、鼓动力，则可感而不可见。

与风对比而言，骨则是实的，指由结构严密的言辞表现的事义所具有的力量。骨，是由言辞表现出来的，但又不是言辞。彦和明确地以辞、骨对举，明其并非一事：

腴辞害骨。（《诠赋》）

腴辞弗翦，颇累文骨。（《议对》）

辞之待骨，如体之树骸。（《风骨》）

《风骨》谓：“若瘠义肥辞，繁杂失统，则无骨之征也。”这是说，事义贫乏，而富于言辞，且此言辞又缺乏严密之逻辑（失统），那便无骨。反过来说，“结言端直，则文骨成焉”。言辞逻辑严密，有助于表现事义，便有骨。有学者认为，骨即言辞。此说实不可通。之所以不可通，正在混淆了辞与骨之区别。其实，彦和已明言：“辞之待骨，如体之树骸。”骨架为人体之支干，无骨架则人体难以支撑；事义为文章之骨架，乏事义则言辞再好也无意义。要言之，骨借言辞以表现，而并非言辞。

风与骨，均指作品之内在力量，不过一虚一实，一为感情之力，一为事义之力。感情之力借其强烈浓郁、借其流动与气概动人。事义之力，借其结构谨严之文辞，借其逻辑力量动人。风骨合而论之，

乃是提倡一种内在力量的美,乃是对于文章的一种美学要求^⑨。要求文章不仅要有美的文辞,而且要有内在的动人力量。彦和以其甚为生动之比喻,说明文辞与风骨之关系:

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,固文笔之鸣凤也。

又美丽,又有力量,是一种充满内在力量的美。这就是彦和的理想的美的文章。

四

风骨范畴进入文论之后,在中国文学理论史、中国文学思潮发展史和中国诗文创作实际中,产生了深远的影响。

在刘勰之后,建安风骨成了历代文评家们交口赞誉的一种文学现象。刘勰虽未明确提出建安风骨的概念,但他论建安作家,特重其梗概之气。他论风骨,而引曹丕、刘桢的气说;论陈琳,谓其壮有骨鲠。他对于建安文学的赞誉,实着眼于其风骨之特征。稍后于刘勰的钟嵘,论曹植之作,谓其“骨气奇高”。而至陈子昂,进而明确概括出“汉魏风骨”来,谓“汉魏风骨,晋宋莫传”(《与东方左史虬〈修竹篇〉序》)^⑩。而且把提倡风骨,作为改造文风的良药。以后论建安文学者,率以此为定评。

在理论批评中,风骨成了一个被普遍接受的范畴,并由此而派生出相似或相近的一系列范畴。唐人论诗,多用风骨范畴。杨炯谓:龙朔初的文风“骨气都尽,刚健不闻”(《王勃集序》)^⑪。卢照邻谓:“两班叙事,得丘明之风骨。”(《南阳公集序》)^⑫李白谓:“蓬莱文章建安骨。”(《陪侍御叔华登楼歌》)^⑬高适《赠侯少府》谓侯诗“风骨超常伦”^⑭。岑参评杜华诗,谓“骨气凌谢公”(《敬酬杜华淇上见赠》)^⑮。殷璠以风骨论诗,谓薛据“为人骨鲠有气骨,其文亦尔”。论

陶翰,谓其作品“既多兴象,复备风骨”。论高适,谓“适诗多胸臆语,兼有骨气”。论王昌龄,谓“王昌龄饶有风骨”。论唐诗之发展,以风骨作为唐诗发展成熟之一重要标志,谓:唐初,梁、陈矫饰之风尚在,“贞观末,标格渐高;景云中,颇通远调;开元十五年后,声律风骨始备矣”^{①⑥}。宋人徐积,论杜诗用“骨格”,谓“子美骨格老”(《还崔秀才唱和诗》)^{①⑦}。王得臣谓:“秣华可爱者乏风骨。”(《增注杜工部诗集序》)^{①⑧}范温谓建安诗“格力道壮……得风雅骚人之气骨”(《潜溪诗眼》)^{①⑨}。明人胡应麟论诗,主格调声律、兴象风神,然亦常常使用风骨概念,如谓中唐钱、刘“气骨顿衰”;谓柳宗元《江雪独钓》诗“骨力豪上”;谓魏收诗“风骨泠然”^{②⑩}。清人方东树论诗以兴象、气格、笔势,然亦常用“气骨”一词,如谓诗文当以豪宕奇伟有气势为上,然又忌粗硬,故当深研词理,不得矜张,“庶不至气骨粗浮而成伧俗”^{②⑪}。谓学李白如胸襟卑、用意浅,便“气骨轻浮”^{②⑫}。方东树显然是反对气骨浮浅的。刘熙载以风骨论李、杜,谓“太白长于风,少陵长于骨”^{②⑬}。从以上极简略的例举中,我们可以极清楚的看到,风骨范畴毫无疑问地进入了中国的文学理论体系中,成了这个体系的不可分割的组成部分。仅从这一点,也可以衡量彦和风骨论在理论上的贡献。

第五节 体论

《文心雕龙》中的“体”,一个重要含义是指体裁,也有学者称之为文类。这一个方面的含义,我们在第七章论刘勰的文学史观时已述及。“体”之另一重要含义,是文章体貌。这是作为理论范畴来使用的,是他的理论构架的重要组成部分。下面,我们来考察《文心》中作为理论范畴的体的含义。

刘勰论及体貌的,大体包括三个方面:一是某一历史时期的文章的总体风貌特色,如论两晋文风,谓“自中朝贵玄,江左称盛,因谈馀气,流成文体”。这时文体的特征,便是“辞意夷泰”,“诗必柱下之旨归,赋乃漆园之义疏”(《时序》)。论魏末文风,谓“宋初文咏,体有因革”。这时的“体”的特点,便是“俚采百字之偶,争价一字之奇,情必极貌以写物,辞必穷力而追新”(《明诗》)。上述数例的“体”,均指一个时期的文章风貌而言。这一个方面较为明显,这里不拟理论。二是指体貌类型。三是对于作家或作品的体貌的品评。我们先从这第三点讨论起。

刘勰之前,论作家或作品体貌的,我们似可分为两类,一类是以抽象之词语,表述作品之体貌特色,如班固论屈原之作,谓其“弘博雅丽”^{②1}。王逸则谓其“优游婉顺”^{②2}。曹丕论应玚,谓其文“和而不壮”;论刘桢,谓其文“壮而不密”^{②3}。弘博指其内容,雅丽状其文辞;“优游婉顺”指其以诗为讽之态度而言,“和而不壮”和“壮而不密”,均指其作品之感情格调与文辞之表现特色。另一类,是以具体形象为比喻,描述体貌之特色,如曹植《前录自序》:“故君子之作也,俨乎若高山,勃乎若浮云,质素也如秋蓬,摛藻也如春葩,汜乎洋洋,光乎皜皜,与雅颂争流可也。”^{②4}这是曹植对理想的赋的体貌的描述,其实也可看作是他对自己的赋的体貌描述。当然,我们可以认为,“秋蓬”是比喻其内容之质实,“春葩”比喻其文辞之华丽,但是“高山”与“浮云”的确切所指,似就难以断定。这类评论,往往只可由形象作模糊之联想,而难以进一步确证。“秋蓬”就其在诗文中之传统用法而言,乃状飘零之感,何以能用来形容内容之质素?由是可见,此一类之评论,往往带有评论者更多之审美经验之意

味。此一类评论方式,最早似见于书法理论。崔瑗《草书势》状草书,谓“漉焉若沮岑崩涯”^⑳。后来在人物品评中被广泛运用,人所共知,无待赘述。

刘勰对作家或作品的体貌特色的评论,主要属于前一类,以抽象之辞语,表述作品之体貌特征。

他对于作家或作品体貌特征之评论,着眼点并不一致。为着说明的方便,我们把他的有关评论,例举如下。

第一组,兼及文章之情思事义与文采两方面之特色:

- ①“文举之荐祢衡,气扬采飞。”(《章表》)
- ②“至于陈思《客问》,辞高而理疏。”(《杂文》)
- ③“陆机之《移百官》,言约而事显。”(《檄移》)
- ④“观王诩之奏勋德,辞质而义近。”(《奏启》)
- ⑤“庾敳《客咨》,意荣而文悴。”(《杂文》)
- ⑥“及刘歆之《移太常》,辞刚而义辨。”(《檄移》)
- ⑦“匡衡之《定郊》,……理既切至,辞亦通畅。”(《奏启》)
- ⑧“景纯《客傲》,情见而采蔚。蔡邕《释海》,体奥而文炳。”(《杂文》)
- ⑨“管、晏属篇,事核而言练。”(《杂文》)
- ⑩“研夫孟、荀所述,理懿而辞雅。”(《杂文》)
- ⑪“刘向之奏议,旨切而调缓。”(《才略》)

此一组中,一方为气、理、事、义、情、旨,属内容方面;一方为辞、采、文、言、调,属形式方面。其中①至⑧例,论一篇作品中此两个方面之特色,可称之为作品之体貌。⑨至⑪例,论作家创作中此两个方面之特色,可称之为作家创作之体貌。

第二组,偏指义、理、情、志之特色,而未及文辞者:

- ①“唯嵇志清峻,阮旨遥深。”(《明诗》)

②“昔潘岳赐魏,思摹经典,群才搦笔,乃其骨髓峻也。相如赋仙,气号凌云,蔚为辞宗,乃其风力遒也。”(《风骨》)

③“子云《甘泉》,构深伟之风;延寿《灵光》,含飞动之势。”(《论赋》)

④“刘琨雅壮而多风。”(《才略》)

在这一组里,风属情,骨属结言端直之事义,①②③例显系论作者作品中情志事义之表现特点;④例既论其人,亦论其文。

第三组,偏指文辞之表现特色而未及情志事义者:

①“张衡《七辨》,结采绵密。”(《杂文》)

②“班固《宾戏》,含懿采之华。”(《杂文》)

③“扬雄覃思文阁,业深综述,碎文琐语,肇为连珠。其辞虽小而明润矣。”(《杂文》)

④“宋发巧谈,实始淫丽。”(《论赋》)

第四组属泛指,状作品或作家之创作体貌,而并未确指体貌中之何种因素:

①“潘岳《九锡》,典雅逸群。”(《诏策》)

②“张衡《怨篇》,清典可味。”(《明诗》)

③“故平子得其雅,叔夜含其润,茂先凝其清,景阳振其丽。”(《明诗》)

④“张华短章,奕奕清畅。”(《才略》)

此一组中除④例中“丽”有可能指辞采华美之外,其余均泛指作家创作或作品体貌之基本格调,为体貌之一种总体描述。

上述四组共二十三例,有的是评论作家作品之总体体貌特色,有的是评论某一篇作品之体貌特色。从这些评论看,他对“体貌”之观察似未有统一之视角,有时只衡量其情志事义,有时只衡量其文辞,有时又审察其总的格调,对于“体貌”之标准构成成分,他似未

有明确之认识。

二

我们要探讨的第二个问题,是刘勰对于“体”的分类。《体性》篇论“体”之种类,谓:

若总其归涂,则数穷八体:一曰典雅,二曰远奥,三曰精约,四曰显附,五曰繁缛,六曰壮丽,七曰新奇,八曰轻靡。

关于这段论述,研究者多认为,它讲的是风格类型。但何以是讲风格类型的,则多未加申述。我以为尚可略加阐发,但我不想用“风格类型”这个概念,而想用“体貌类型”。

这里似乎应该分两个层面来讲。这八体中的每一体,如果用来评论某一位作家的创作风貌,当是指他的作品之共同体貌特色而言。当我们说某一作家的作品典雅或者远奥的时候,是指他的一篇一篇的作品,都具有一种典雅或者远奥的基调。这一篇一篇作品的典雅或者远奥的基调一次次地给我们留下印象,我们才用典雅或者远奥给了概括与判断。这典雅或者远奥,当然就是他的诸多作品的类的归属。这是第一个层面。但是,刘勰在区分此八体的时候,似并非从此一层面着眼。他是从另一层面说的。他不是指作家创作的独特的体貌特征,而是指若干创作特色相近的作家所共属的体貌类型,是从更大的范围说的。他解释“典雅”,是说“铨式经诰,方轨儒门者也”。那么什么是铨式经诰,方轨儒门呢?《宗经》篇说:“故文能宗经,则体有六义:一则情深而不诡,二则风清而不杂,三则事信而不诞,四则义贞而不回,五则体约而不芜,六则文丽而不淫。”从情、风、事、义、体、文六个方面说明宗经而后可以达到的体貌特色。这个范围便十分的广泛,只要宗经,不只一个作家,而是很多作家都可以达到。其他各体亦然。所以他在说“各师成心,其异

如面”之后,便说:“若总其归涂,则数穷八体。”就是说,论文章之体貌,除此八体之外,更无其他。既然其异如面,不同之创作个性,不同之体貌特征,可以多至无穷,为何又说此无穷之体貌“数穷八体”呢?就是因为这八体不是指作家之创作之独特体貌,而是说不同之种种体貌,均可归入此八体之中。八体是大的体貌类型,每一体,又包含着基调相近之若干体在内。这从《文心雕龙》对于作家或作品体貌特征之品评中可以得到证实。本文前四组二十三例可资说明。此二十三例之外,又有更多的不同体貌的例子。《文心》一书,论及作家创作或作品之体貌时,提到疏与显、约与繁、清典、淫丽、明润、清峻、缙丽、轻清、清靡、伟丽、直、野、温雅、弘丽、繁缓、闲畅、清通、疏通、清畅、夸艳等等,这么些不同的“体”,如何纳入“八体”之中,他没有说。在《才略》篇中,论不同作者之不同才、性、学、习所形成的不同的体貌特色,他列举了十二种。这十二种如何列入“八体”中,他也没有说。从这些都可以推测,他对于这八个大的体貌类型之每一个究应包含哪些更为具体的“体貌”,似并未有明晰与详密之考虑。

在前面我们谈到他对作家或者作品体貌特色的品评并未有统一之审视角度,由是推知他对作家或者作品之体貌构成成份未有明确之认识。与此相一致,“八体”之体之构成成份,他也并无明确之认识。这一点,只要看他对此八体之解释,便可一目了然。他释“典雅”,兼及情、风、事、义、体、文六端。对感情提出的要求,是深而不诡。诡,是诡异,不正;不诡,就是正,要求感情深厚而雅正。对风提出的要求,是清而不杂。风与风力,就是作品中感情流动产生的力,与气有关。杂是不纯。清而不杂,就是清明纯正^②。对事的要求是信而不诞。诞,是虚诞不实,不诞就是真实,言事要真实可信。对义的要求是贞而不回。贞,也是正,义理要雅正。对体的要求是约

而不芜,体是结体的体,文章的组织结构要简练而不芜杂^⑩。不芜杂也是纯正。对文的要求是丽而不淫。淫,是过份,不淫是不过份,适量、适中,也是正。这六个方面,都含有雅正的基质,所以这一品便称为“典雅”。可见,“典雅”这一体,是从作品的内容和形式的各种成份提出的一种共同基质的要求。从内容和形式提出要求的,还有远奥、显附、壮丽、新奇、轻靡各体。他解释“远奥”,是“复采曲文,经理玄宗者也”。这是说,远奥要求文必隐复而深曲,义必幽远而深隐。可见,“远奥”之构成因素,包括辞与义两方面所应具之特色。释“显附”,是“辞直义畅,切理厌心者也”。包括辞与理。释“壮丽”,是“高论宏裁,卓烁异采者也”。兼及义理与文采。“新奇”同此,谓“摛古竞今,危侧趋诡者也”。摛古竞今与危侧趋诡,不仅指文辞上之求新求奇,也指立意与事类上之求新求奇。释“轻靡”,是“浮文弱植,飘渺附俗者也”。弱植,软弱不能自树立,似指义理柔弱浮泛,是则此一体之要求,亦含文辞与义理两端。以上六体,均就内容与形式之各种成份而言。

但是,对“精约”与“繁缛”的解释,则仅从形式而言,并未包括内容之各种因素。释“精约”,谓“覈字省句,剖析毫釐者也”。覈字省句,是指文辞的精练,可无疑义。而剖析毫釐,有研究者谓属于思想内容方面之特点^⑪。这是不确的,剖析毫釐,指其对义理之剖析精密细微,是义理的分析方法与特点,而不是义理本身,仍然属于表现手段方面。释“繁缛”,谓“博喻醜采,炜炜枝派者也”。是说比喻丰富与文采纷披。文采之纷披当然不属于内容方面,比喻也是一种表现手法。有研究者以为“醜采”与“炜炜枝派”很难划入修辞方法的范围^⑫。这也是不确的,炜炜枝派是指比喻与文采的纷披错出,状比喻与文采之风貌;醜采当然要根据情志事义表现之需要,但它也不是情志事义本身。从以上对八体之构成成份之分析中,可以

看出刘勰对体貌类型的成份构成亦无明确之认识,各体之审视角度也是不一致的。

这种特点,正是中国传统的文章体貌论之一特色,或从作家之总体格调言,或从作家之文字特色言,或从作品之境界言,或从作品之情思义理之特征言,等等,对每种体貌类型究应具备何种之成份,并无统一之要求。后来皎然论诗之十九体,各体之审视角度亦不同,各取一端而已。司空图论诗之二十四种体貌,更是如此,其中委曲、洗炼、形容诸品,实属表现方法之问题。要之,自刘勰之后,论体貌类型者率多如此。什么是体貌,它应该包括作品中之何种成份,并无一个明确的规范。这种特点,可以说自刘勰之体论始。

刘勰之前,体貌类型之思想似未见提出。班固、王逸,虽论及作家作品之体貌特色,然未涉体貌类型。曹丕提及雅、理、实、丽,类于体貌类型,然其所指,为文章体裁之体貌,非指作家或作品之体貌。陆机虽加敷演,亦仍属体裁之体貌。挚虞对文章体裁有详细之分类,对作家作品体貌之评论也较他之前为细腻而具体,但从现存文字看,他也未涉体貌类型之问题。刘勰提出“若总其归涂,则数穷八体”,把一切不同的文章体貌,尽归入此八体中,可以说是把体貌类型化了。这在我国的文章体貌论上是一个创造。

三

刘勰论文章体貌的一个重要观点,便是强调体貌与才性之关系。他以为,有什么样的才性学养,便有什么样的文章体貌,“因内而符外”,“各师成心,其异如面”。

作者之才性与作品之表现有关,刘勰之前多已论及。司马迁谓屈原:“其志洁,故其称物芳。”^③王充谓:“大人德扩,其文炳;小人德积,其文斑。”^④“有实核于内,有皮壳于外。文墨辞说,士之荣叶

皮壳也。实诚在胸臆，文墨著竹帛，内外表里，自相副称。”^⑤汉末赵壹，以气质论书法，谓：“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！”^⑥曹丕似已认识到作家才性与作品之体貌有关，所以他说：“徐干时有齐气。”所谓“齐气”，既指其性格之舒缓，亦指其文体之舒缓。他说王粲体弱，“不足以起其文”^⑦，是则文章体貌，又与气质有关。曹丕论才性气质，重天赋。葛洪对才性与文体之关系，也有论述，谓“才有清浊，思有修短，虽并属文，参差万品”^⑧。“格言不吐庸人之口，高文不堕顽夫之笔，故披《洪范》而知箕子有经世之器，览《九术》而见范生怀治国之略，省夷吾之书，而明其有拨乱之干，视不害之文，见其精霸王之道也”^⑨。今存挚虞《流别》。李充《翰林》之片断，未见论才性与体貌之关系者。是则刘勰之前，虽有论才性与作品之关系者，率多片言只语，各从一端言之，系统全面地对此一问题作阐述，实自刘勰始。

刘勰提出作者之才、性、学、习直接影响作品之体貌特征，谓：

是以贾生俊发，故文繁而体清；长卿傲诞，故理侈而辞溢；子云沉寂，故志隐而味深；子政简易，故趣昭而事博；孟坚雅懿，故裁密而思靡；平子淹通，故虑周而藻密；仲宣躁竞，故颖出而才果；公干气褊，故言壮而情骇；嗣宗傲傥，故响逸而调远；叔夜俊侠，故兴高而采烈；安仁轻敏，故锋发而韵流；士衡矜重，故情繁而辞隐。触类而推，表里必符。岂非自然之恒资，才气之大略哉！

这里举了十二位作者之才、气、学、习与其作品之体貌特征相对应的例子。俊发、傲诞、沉寂、简易、雅懿、躁竞、气褊、傲傥、俊侠、轻敏、矜重，均主要指才性品格言，淹通主要指学识修养。当然在才性品格中，有的也明显包含有学养的成份，如谓扬雄“沉寂”，既指其性格之沉默，亦含有形成此沉默性格之学养在内，所谓“扬雄覃思

文阁,业深综述”者是(《杂文》)。才性中当然也包括气质,如称阮籍“傲傥”,刘桢“气褊”,均指此二人重气之特点,所谓“阮籍使气以命诗”,“刘桢情高以会采”者是(《才略》)。而称贾谊“俊发”,则显然既指其性格之特点,亦兼指其才华之洋溢,所谓“贾谊才颖,陵轶飞兔,议愆而赋清”者是(《才略》)。至于所举十二种体貌特色,则似是就各人作品之主要体貌特征言,而并非指其体貌之全部特色。如论张衡,此处谓其“虑周而藻密”,显然是就其义理论述之周全与行文组织之严密言,而《明诗》篇中提到的“张衡《怨篇》,清典可味”,《杂文》篇中提到的“张衡《应问》,密而兼雅”,“故平子得其雅”,并未包括在内。“淹通”,指其学识之广博。学识广博为其主要之特色,由是而形成他作品“虑周而藻密”的主要特色。作者才、性、学、习,在这里只偏指某一方,相应的体貌特色也偏指某一方。这十二位作者中,尚可举出类似张衡的例子。由是言之,十二种不同之文章体貌,与他在《体性》中说的“数穷八体”的“八体”,不是对等的概念。这十二种体貌,只是“个别”,犹如我们今日所说的作家独特的创作个性,而“八体”则是类型。

刘勰从才、气、学、习四个方面,论作者与作品之关系,谓:

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。是以笔区云谲,文苑波诡者矣。故辞理庸俊,莫能翻其才;风趣刚柔,宁或改其气;事义浅深,未闻乖其学;体式雅郑,鲜有反其习。各师成心,其异如面。

他这里提出了作者影响文章体貌的四个因素:才、气、学、习。才与气,刘勰多处提及,才,是才华;气,是气质。他以为,才是天生的,“人之秉才,迟速异分”(《神思》)。“才由天资”(《体性》)。而才之不同,又源于不同之气质,“才力居中,肇自血气”(《体性》)。气质或属

阳刚或属阴柔,又决定着文章情趣的或阳刚或阴柔的美。气质的刚柔,亦禀于天赋。才与气属先天所有,这种思想,非刘勰所首倡。可注意的是,他在认为才由天资的同时,又认为这天赋之才,可经由后天的学习加以补足,“将贍才力,务在博见”(《事类》)。“酌理以富才”(《神思》)。博见是阅历与学问的产物。这后天可补足之“才”,就又区别于他之前以才为天禀的思想,是他的一种进步。

更重要的是他提出了学、习在决定文章体貌上的作用。学影响事义,而习则影响格调之高下。习,是陶染。刘勰把它看作是一件很重要的事。学,要从一开始便养成好的习惯,“学慎始习”(《体性》),习惯不好,便不易改过来了,“于是习华随侈,流通忘返”(《风骨》)。“斲梓染丝,功在初化,器成彩定,难可推移”(《体性》)。把“习”强调到如此重要的地位,在文论中刘勰又是首创。

由于重视学与习对体貌的影响,他便也认识到作者的创作体貌是可能变化的。他提出“八体屡迁”(《体性》),“若情数诡杂,体变迁贸”(《神思》),这既是指各人情性不同,因之体貌千变万化;又是指各人的学与习不同,因之存在前后创作体貌不同的情况。这一思想,又是刘勰的创造,而且应该说是相当深刻的。

第六节 势 论

刘勰理论的又一独具成就,是为中国文论提出了“势”命题。

势,如同风骨范畴一样,是刘勰理论中最吸引人而又最飘忽空灵、最捉摸不定、难以把握的一个范畴。

为提出“势”命题,《文心》一书,专门立了《定势》篇。定势,就是确定势,确立势。势,是对文的又一美学要求。读《定势》篇,可进一步明瞭彦和之精细用心。他从不同的侧面、不同的层次,反复提出对文章的美学要求。体从总体风貌言,风骨从情思事义之力度言,

而势则从动感、趋向言。从不同的侧面、不同的层次,刘勰力图描绘出理想文章的美的风貌。对势的理解,在认识刘勰的美学理想上,是至关重要的。

—

势,指什么,很难立即用一个明确的义界加以界定。我想我们可以从势的特点开始,逐渐地来逼近它的含义。

势,是动的。它不是静止的形体,而是形体的动感,是一种力量的运动趋向。《定势》一开篇就说:

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。

物体之运动,有其自然之轨迹,圆形物体易于滚动,这滚动,便是圆形物体的自然之势;方形物体,相对稳定,这稳定也是势。高山飞瀑,奔腾直下,是水流之势;曲涧急湍,百折千回,也是水流之势,这都是自然而然的力的趋向。

运动趋势为力之流动。此种力之流动,既可表现为流动过程,亦可表现为将发未发之状态。表现为流动过程时,动感呈露;表现为将发未发之状态时,动感内蕴。此内蕴之动感,遂形成一种“态势”。

力之流动趋向,这一“势”之含义,起源很早。它最初似是从威权的行使来的。《韩非子·内储说下》:“势重者,人主之渊也;臣者,势重之鱼也。鱼失于渊而不可复得也,人主失其势重于臣而不可复收也。”这个“势”,便指威权。人主威权下移,欲复得而不能。《备内》:“人臣之于君,非有骨肉之亲也,缚于势而不得不事也。”臣之事君,乃由于君之权势之威慑使然。《外储说右下》:“方吾子曰:‘吾

闻古之礼，行不与同服者同车，不与同族者共家，而况君人者乃借其权而外其势乎！”权借人则势外于人，权者，势之源；势者，权之行也。权力的行使，形成威力。与这一含义相近的还有位势，“处势卑贱，无党孤特”（《孤愤》），谓位卑无权势。“明君之所以立功名者四……四曰势位……得势位则不进而名成。若水之流，若船之浮，守自然之道，行无穷之令，故曰明主”（《功名》）。势位，近于地位，处于什么样的地位，就有什么样的权威，故下又云：“夫有才而无势，虽贤不能制不肖。故临尺才于高山之上，则临千仞之谿，才非长也，位高也。”大概是由势的这一含义，引申出“态势”一义。处于一定的地位，有一定的权力，就有一种欲发未发的威慑力量，这就是态势。这一意义的势，在兵法中被大量引用，以比喻力量的格局，与态势相近的是趋势。态势是将发未发之力，而趋势则是力之走向。《韩非子·观行》：“故势有不可得，事有不可成……因可势，求易道，故用力寡而功名立。”谓因发展之趋势而行，当可事半功倍。

但是上引势论，与文论中的势范畴，并无直接之关系。它们之间的联系，仅是语义演变上的。在语义的演变过程中，力、力的流动被吸收了，进入文学艺术理论中，首先是进入书法理论中。与文论中的势论关系最直接的也正是书法理论中的势论。

书法论中很早就引入势的概念。最初引入的势概念，已具有力的流动的特点。书法论中的势所表现的力的流动，一指行笔点划的力的走向，一指字与字之间所构成的整体形象的态势。从整体形象的态势着眼似更早。卫恒《四体书势》引蔡邕《篆势》状篆书之势：

形要妙，巧入神。或龟文针列，节比龙鳞；紆体放尾，长短复身；颓若黍稷之垂颖，蕴若虫蛇之焚缁；扬波振掣，鹰跂鸟震；延颈胁翼，势似陵云。或轻笔内投，微本浓末，若绝若连；似水露绿丝，凝垂下端；从者如悬，衡者如编；杳杪邪趣，不方不

圆；若行若飞，跂跂翩翩。（《晋书·卫恒传》引）

一系列的形象比拟，均从整体形象着眼，而其中都隐含着不同的“势”。上一个“或”所领各项，是字与字之间构成的整体形象的态势，谓或紧或松，或柔或刚，柔者如垂黍稷，如虫蛇；刚者若扬波振涛，若鹰跂鸟震。后一个“或”字所领各项，是笔画的运行所表现的“势”，其实是指行笔时力的流动的度。崔瑗《草书势》也有类似的表述：

观其法象，俯仰有仪。方不中矩，圆不副规；抑左扬右，望之若崎。竦企鸟峙，志在飞移；狡兽暴骇，将奔未驰。或跹跹点黠，状似连珠，绝而不离；畜怒怫郁，放逸生奇。或凌遽惴慄，若据槁临危；旁点邪附，似蜩蟪据枝。绝笔收势，馀纵纠结，若杜伯捷毒缘巖，腾蛇赴穴，头没尾垂。（《晋书·卫恒传》引）

对草书势的这些描述，与蔡邕《篆势》的描述大体相同。从中也可看出，其时书家对“势”的理解，是从结体与行笔的力的趋向、流动着眼的。后代书论家们论“势”，大抵不离此一含义。

书法论中对“势”的含义的理解，有一点显然深刻的影响着刘勰的势论，这就是势所体现的力的流动是通过形体表现出来的，无论是字与字之间的结构所表现的态势，还是行笔的趋势，都有赖于形体的表现。正是因为这一原因，书论论势时往往以物象类比，借助物象以类比不同的势。这一特点如何表现在刘勰的势论里，我们将在后面叙述。

二

势，是自然形成的。所谓自然形成，是指物各有其性，物各有其体，自然也就各有其势。《老子》五十一章：“道生之，德畜之，物形之，势成之。”^①王弼注此，谓：“何由而生？道也。何得而畜？德也。

何由而形？物也。何使而成？势也……唯势也，故能无物而不成。”（《王弼集校释》页137）这是说，万物由道而生，因德而畜养，呈现为物象，而此由道而生、由德畜养，呈现为物象之万物，乃自然而然生成，非人为之力。在这里，自然而然是指一个生成的过程，势，带有自然趋势的意义。

刘勰势论，汲取了势之此一含义。《定势》谓：“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。”利，就是宜，顺其所宜而为规制，就是势。顺其所宜，就是顺其自然。物各有所然，各有所不然。机发矢必直，此为其所然；机发而矢弯，则为其所不然。圆者自转，自转为其所然；如果说圆者自安，那便悖于常理，自安为其所不然。所以刘勰又说：“譬激水不漪，槁木无阴，自然之势也。”依物性而顺其然，这便是势。这顺其自然而形成的势，在文章中如何表现呢？这便涉及到情——体——势的关系。

三

《定势》谓：“夫情致异区，文变殊术。莫不因情立体，即体成势也。”文章是表现情的，情致不同，便有不同的势，刘勰接着便说：“文辞尽情……情交而雅俗异势。”决定“势”的，最根本的是情。但是情决定势，不是直接的，中间还有一个“体”。情决定体，体才决定势。这个“体”指什么？从《定势》篇看，既指体裁，亦指体貌。“章表奏议，则准的乎典雅；赋颂歌诗，则羽仪乎清丽；符檄书移，则楷式于明断；史论序注，则师范于核要；箴铭碑诔，则体制于弘深；连珠七辞，则从事于巧艳；此循体而成势，随变而立功者也”。这里的体，是指体裁，谓体裁之不同，自亦有不同之趋势，所谓“准的于”、“羽仪于”、“楷式于”、“师范于”、“体制于”、“从事于”，似均可释为

“以……为归趋”，以典雅为归趋，这“归趋”就是势。典雅、清丽等等，非指已成之风格，而指归趋之目标。

然“体”亦指体貌言。《定势》谓：“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。”典雅、艳逸、浅切、辨约，均指体貌言。同篇讲的奇、正、刚、柔、雅、郑、典、华，亦指体貌。摹经为式者必归于典雅之体貌，效骚命篇者必归于艳华之体貌，等等，这必归，就是势。

体与势之关系，由是可以明瞭。体之决定势，若自体裁言，则用什么体裁就有什么势；若自体貌言，则构造何种之体貌，势就只能在此体貌之规定范围内存在。在文章中，体、势其实一体。体指静态言，势则指动态的体，也可以说，是文章中构成体的情思气韵在行文中表现出来的一种趋势。“即体成势”，大概就是这个意思。体与势的这种关系，正体现了前面我们谈到的势是力的流动，势自然形成的特点。

四

势与体关系如此密切，刘勰论势，便处处与论体相照应。《定势》篇与《体性》篇在许多地方谈的是相同的问题，只不过角度不同而已。体是形，势是动的形，一自静言，一自动之力言，所以说是“形生势成，始末相承”（《定势》）。正因为如此，所以《定势》篇所论，常与《体性》篇两两对应。《定势》云：“是以模经为式者，自入典雅之懿。”《体性》篇云：“典雅者，铨式经诰，方轨儒门者也。”《定势》云：“综意浅切者，类乏蕴藉。”《体性》云：“奥与显殊。”同样以隐奥与显切对比。《定势》云：“断辞辨约者，率乖繁缛。”《体性》云：“繁与约舛。”同样是繁约对应。两篇涉及的都是同样的体貌类型，不过一从体说，一从势说。《体性》说“习”可以影响体，因此主张“学慎始习”。

《定势》亦谓：“所习不同，所务各异。”一自“习”之影响“体”说，一自“习”之影响“势”说。《体性》主才、气、学、习与体有关；《定势》亦言情致影响势。两篇何以在如此多的地方论述角度相似，就因为它们论述的对象同是体貌问题，不过是体貌的不同状态而已。体实而势虚，体呈现为形貌，而势呈现为形貌中力的流动。

论体进而论势，使体论在更深的层次上展开，这正是刘勰的独特贡献。

五

体有各式各样，势也就有各种各样。刘勰认为，善于为文者，“并总群势。奇正虽反，必兼解以俱通；刚柔虽殊，必随时而适用”。这是说，要掌握各种不同的势，达到应用自如的境界。彦和所论之体，既兼指体裁与体貌，而其论体裁，又谓不同之体裁，应有不同之“势”，是则任何一善于为文之作者，理当应具备写作各种体裁之能力，这当然也就应掌握不同之“势”。至于体貌，彦和在《体性》篇中所论，亦以为融汇贯通者于各体之掌握自能变通自如，谓：“八体虽殊，会通合数，得其环中，则辐辏相成。”体既能会通合数，随时适用，势自亦能兼解俱通，随时适用。

但是在同一篇文章里，彦和却以为不应有不同的“势”。“若雅郑而共篇，则总一之势离”。这一点，是与“势”的自然之特征相联系的。势既为自然之趋势，机发矢直，涧曲湍回，自是不可逆转。在文章中，情思气韵之流动，行文之态势，既已沿体之规定而展开，自然不可能离开“体”的规定性而杂入它体之态势。体有刚柔奇正，势亦有刚柔奇正。在一篇文章中，既由情思义理表达之需要，确定了“体”，那么，“势”便只能是一种，不可以刚柔杂糅、奇正杂糅。比如说，不可以在同一篇里，既有奔腾直泻的豪放的势，忽又杂入细微

幽约之势。若杂糅了,势便失去其自然之发展态势,扭曲,不顺畅,同时,便也没有统一的“体”。用今天的话来说,近于说没有构成统一的风格。

由于要求“总一之势”,便也要求势在展开过程中前后照应,“始末相承”。情思的流动,义理的推演,节奏的缓急,都应该是一个互相呼应的整体。“始末相承”,意在强调“势”的完整与统一。

六

至此,我们似乎可以对“势”在文章中的表现作一点描述了。文章的情感、义理、文辞,如果展开顺畅,读起来便会有有一种欲罢不能的感觉;如果齟齬不安,往往便难以卒读。有的文章,滚滚滔滔,所谓下笔不能自休,有一种逼人的力量,我们说它有气势。而有的文章,波浪起伏,曲折幽微,但有一种内在的力流贯其中,它的波浪起伏、曲折幽微,是朝着一个方向流动的,我们也同样说它有“势”。只要有一种内在的流贯的情感、义脉的力的流动,辞气顺畅,无论其壮言慷慨抑或是曲折幽微,都有“势”。所以刘勰说:“然文之任势,势有刚柔,不必壮言慷慨,乃称势也。”

势是虚的,离开了情感、义理、文辞,它一无所有。势是动的,静止无势。情感、义理、文辞构成体,体有形,是静的,是可以描述的。如我们说“典雅”是体。“典雅”这一体貌,呈现为一完整之美的境界。这个境界可以作各式各样相近相类的描述,如司空图描述为:“玉壶买春,赏雨茆屋。坐中佳士,左右修竹。白云初晴,幽鸟相逐。眠琴绿荫,上有飞瀑。”(《诗品集释》)曾纪泽描述为:“翼然亭榭碧江滨,文藻芊眠一俊人。万卷图书长守富,四时花树迭为春。墟烟不动连云影,山雨频来濯世尘。吐弃下方凡近语,笙歌鸾鹤斗清新。”(《演司空表圣诗品二十四首》,引自郭绍虞《诗品集释·续诗

品注》)还可能有什么的各种描述。但无论如何描述,都要描述出“典雅”一体的美的格调、境界,它都是有形的、实的。它是情感、义理、文辞所构成的实体的美的类型,是一种结果。而“势”则存在于这结果的构成过程中,情感、义理、文辞展开的过程,那展开的力度便是势。它也让我们感觉到了,但那是它展开所留下的踪迹。

也正是在这一点上,势与风骨区别开来。风骨也是一个力的概念,我们在风骨论一节里已阐述。与势相对而言,风骨讲的是作品的美学标准,是作品成为作品所具有的力的美;而势则是构成过程中内在的力的流动。

势这一范畴进入文论,而且与体、风骨如此照应,又是刘勰在理论上的一个创造。论体貌,提出体貌类型;论势,阐明达到某种体貌类型时情思、义脉、文辞的展开过程的自然趋势;论风骨,在体势之上提出一个美的标准。三者既联系,又区别。从体论、势论、风骨论的这种严密细致的联系与区别中,我们可以进一步体味到刘勰理论思维的精深严密,并且进一步体认他的理论的系统性。

第七节 味 论

刘勰没有专篇论“味”,没有把“味”作为理论范畴提出来,但是他确实涉及到“味”这样一个理论命题。而这一点,在其时文学思想的发展中意义实不容忽视。

《隐秀》篇的赞说:“深文隐蔚,馀味曲包。辞生互体,有似变爻。”把“馀味”与“隐”连在一起,显然把“味”的创造作为一种自觉的追求。《隐秀》篇论隐,实际上是论如何创造“馀味”的问题。

《隐秀》篇残^①,但是从残文中,可以清楚了解隐之为义。彦和谓:“隐也者,文外之重旨也。”又谓:“夫隐之为体,义生文外,秘响旁通,伏采潜发。譬爻象之变互体,川渚之韞珠玉也。”隐,就是“文

外之重旨”，就是“义生文外”。彦和所指，兼义理与情思言。指义理言，意谓言辞之外，尚含深意，“隐以复意为工”。他明引《易》象为例，以说明此种深藏之意旨。《易》之互体，亦曰互卦，谓两体相交可相互取象，一卦中含有他卦，可析出多重的意义。彦和以此比喻文章在一重表面可认知的义理之外，潜藏着其它的义理，此种潜藏之义理，通过旁通的方法，如通过暗示之言辞，或第一层义理之引发，或比喻、象征等等之手法而得以体认。彦和于《易》之深意，似印象至深，《原道》谓：“文王患忧，繇辞炳曜，符采复隐，精义坚深。”《征圣》谓：“四象精义以曲隐，五例微辞以婉晦，此隐义以藏用也。”《宗经》谓：“夫《易》惟谈天，入神致用。故《系》称旨远辞文，言中事隐。”他论隐而以《易》为喻，说明此一隐之命题，侧重点在强调义理之“隐”，即“复意”。

但强调义理之隐之外，当亦兼指情思之隐，“余味曲包”的味，就是义理与情思兼指而言的。“深文隐蔚”为“隐”，因隐而生无尽之味。此无尽之味之所以兼指情思，在《文心》的其它篇中可以找到佐证。《明诗》论古诗十九首，谓“观其结体散文，直而不野，婉转附物，招怅述情，实五言之冠冕也”。所谓“婉转附物，招怅述情”，是说委婉曲折而不是直露地表现深切的感情，可看出他在诗中肯定情之含蓄。论阮籍《咏怀》，谓“阮旨遥深”，亦兼指情志。

《隐秀》论隐由主含蓄不露而及于味，味乃隐之结果。《隐秀》所论及之味，就其实质而言，非专指文学作品的情思韵味，而带着文学与非文学未分的特点，也强调了义理的含蓄。《文心》一书中就提到“义味腾跃而生”（《总术》）。但是，刘勰“味”论的主要成就，不在这一点上，而是开启了以情思韵味论诗文的先河。《物色》篇谓：

是以四时纷迥，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。

又谓：

物色尽而情有餘者，晓会通也。

情有餘，犹言情味无穷。“味飘飘而轻举”，是指由情思引发而生一种飘渺无尽之韵味。飘飘状味之空灵轻飏，流动于形象之外，犹如后代所说的象外之趣。物色纷繁而析辞尚简，就留下餘地，有可能引发联想。因为不是什么都写，而是有所选择，写出来的可能是最能集中表现情思的部分，是表现情思焦点的地方，它也就留下了餘地，故所写虽一目了然，而情味却无穷。所谓物色尽，谓以极简之文辞，写尽所写物色之神态，非谓写尽所见之一切物色，亦非谓以繁辞写尽所写物色之一切方面，盖就其写实质、写传神言，与上文“物色虽繁，而析辞尚简”呼应。正由于以简御繁，有所表现而又有所不表现，于所表现者方能穷尽其神态，亦方能有所含蕴，做到“情有餘”。“情有餘”，就有味。元人范德机有一段论五古篇法的话，谓文辞简方能有味，可与此参证：

言简意味长，言语不可明白说尽，含糊则有餘味。如“步出城东门，怅望江南路，前日风雪中，故人从此去。”“床前明月光，疑是地上霜，举头望明月，低头思故乡。”（《木天禁语》）

当然范德机讲的是简而含糊，而不是简而穷尽。

《文心》论味而近于情味的，还有《声律》篇：“是以声画妍媸，寄在吟咏，滋味流于下句，风力穷于和韵。”范注谓：“下句，犹言安句造句。”是。盖言文之美丑，于吟咏间可了然。美之诗文，滋味寓于句中。宋人黄庭坚“诗成有味齿牙间”（《以梅馈晁深道，戏赠二首之二》《山谷诗集注》卷十一）。意与此相近，皆言于吟诵间成诗，而“味”正从吟诵中体认。此则味又与声律有关。声之抑扬，声之节奏，助情之发抒，情通过声律流露出来，味也就在其中。是则“味”又与调有关。情感之节奏与声律之节奏关系甚为密切，由此而味关韵

调。刘勰谓：“嗣宗傲悦，故响逸而调远。”（《体性》）“响逸调远”，犹《晋书·阮籍传》中所说之“发言玄远”。谓其言语有空灵玄奥之意味。

刘勰论味，非一偶然之现象，乃是其时文学思想之一趋向。他前后，有不少从同一角度论及“味”的问题。刘宋王微《与从弟僧绰书》：“且文辞不怨思抑扬，则流淡无味。”（《宋书·王微传》引）他所说的有味无味，显然与文辞的是否怨思抑扬有关，属于情之范围。梁元帝萧绎《内典碑铭集林序》：“世事亟改，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。”（《广弘明集》卷二十三）此处所谓味，又与“虚”有关，写得太实，就少有含蕴，应该写得虚些、含糊些。钟嵘论诗，似亦涉及“味”的问题，《序》谓：“永嘉时，贵黄老，稍尚虚谈，于时篇什，淡乎寡味。”盖言永嘉诗风之哲理化倾向，缺乏浓烈之情感。在钟嵘看来，诗之有味无味，在其情之多少。

“味”的命题之所以受到普遍重视，乃是诗文创作中强调抒情的思潮之反映。“味”的最初的含意，当然偏指义理之多重性，前已述及；作为情味之多重性提出，则是诗文创作中已经创造了多重情思之后在理论上的表述。陶、谢诗，已重情味之创造。宋人杨万里论五言古诗，谓：“句雅淡而味深长者，陶渊明、柳子厚是也。”（《诚斋诗话》）唐人皎然论灵运诗，谓：“且如‘池塘生春草’，情在言外；‘明月照积雪’，旨冥句中。”（《诗式》卷二）“情在言外”，是味；“旨冥句中”，是隐，隐也有味。皎然所论，正是灵运上述千古传诵的名句的特色所在。

当然，其时对于味之理解，尚处于粗糙的未圆融的阶段。刘勰所涉及的，是味之深层含蕴特点。他所理解的味的构成，除义的多重性之外，便是情的多重性。他所涉及的味的特点，是虚（不实），飘

忽空灵,在象之外。但这已触及味之最主要方面。从这一最基本的方面进一步拓展,完成味这样一个理论范畴,这是要到唐人皎然和司空图来实现的。皎然论诗,提出“情在言外”、“文外之旨”说,谓“两重意以上,皆文外之旨”。他进而举两重意、三重意、四重意的诗例,虽然他没有明确阐述二、三、四重意的确切含义与它们彼此间的区别,但是他已明确提出有多重意。他所说的“意”,兼指情思,这是从例诗中可以清楚感到的。司空图进而提出以“味”论诗,明确把“味”作为写诗评诗的标准,谓:“辨于味,而后可以言诗。”(《与李生论诗书》)⑫把“味”作为最高的标准,这在中国诗论史上是空前的。他并且对“味”作了阐述。他提出的是“味外之味”。“味外之味”,就是“味外之旨”,就是“韵外之致”。旨,是美,“味外之旨”,就是味外之美。致,情致、情趣,“韵外之致”,就是韵味之外的情趣。在他看来,味、韵、美是一致的,他要求的是在诗中有着味外之情趣、味外之美。

那么,这味外之情趣,味外之美,表现为怎样的一种形态呢?他说:“近而不浮,远而不尽,然后可以言韵外之致耳。”(《与李生论诗书》)“近”,是指可感、亲切。但这可感、亲切应该不是外露的,“浮”是外露。“远”,是说情趣韵味是深远的、多层次的;“不尽”,是指不能穷尽,实质是说,那情感韵味是没有边界的。诗中有一种可感而又不外露、层次丰富、留给人去体味的无尽情趣、无尽的美,这便是“味外之味”。而从他论“象外之象”看,这“味外之味”又显然与“象外之象”相呼应,味、象一体,情思与境界交融。

可以说,刘勰提出了“味”的基本特点,而司空图给予丰富并完成了“味”的界说。我们在这里费笔墨说司空图的味论,意在说明中国文论史上最动人的味论与刘勰始创之功的关系。此后论味,遂成一普遍之现象,成一人人皆认可之标准。如宋人杨万里,谓“诗已

尽而味方永，乃薄之善也”(《诚斋诗话》)。孔平仲论杜诗，谓“读罢还看有馀味，令人心服是吾师”(《读老杜集》)④。元人王礼极重诗味，序陈子泰诗，谓子泰若能“少加以思，将见韵外之致，景外之趣，超诣沉郁，如兰田日暖，良玉生烟，可望而不可置之目睫之前，斯可名家矣”(《陈子泰诗稿序》)⑤。其《赠杨惟中诗序》，谓：“生以余言思之，必有得于景趣之内，得于景趣之外者矣。”⑥明人论诗味者更多，不赘举。“味”之进入文学批评领域，彦和实有其开创之意义。

第八节 术 论

术，在文论中可指方法、技巧。

刘勰之前，文艺理论中实已广泛接触到“术”的问题。汉人解《诗》，言赋、比、兴；陆机论文，言缀辞联篇，言构思描写，均属为文之术。书法理论中言用笔种种，绘画理论中言构图、言画象布色种种，皆书画之术。但有一点应特别注意的，就是诗文、书画理论中探讨的是某种具体的方法与技巧，却未见有把“术”作为一个理论命题提出，总论“术”之重要意义者。把“术”作为一个理论命题提出的，是刘勰。

刘勰首先提出为文必先“晓术”：

凡精虑造文，各竞新丽，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，匿者亦鲜；博者该瞻，芜者亦繁；辩者昭晰，浅者亦露；奥者复隐，诡者亦曲。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，不必尽窳榘之中；动甲挥扇，何必穷初终之韵？魏文比篇章于音乐，盖有征矣。夫不截盘根，无以验利器；不剖文奥，无以

辞通才。才之能通，必资晓术。自非圆鉴区域，大判条例，岂能控引情源，制胜文苑哉！（《总术》）

我们先从引文的后面说起。彦和认为，要了解为文之奥秘，有赖于通才；而通才，须通晓为文之方法技巧。这段有些绕弯的话，意思其实是说，要了解为文之奥秘，须通晓为文之术。不晓术，结果就会分不清文章的好坏，会把精约与匮乏、博赡与繁芜、辩与浅、奥与诡混同起来。掌握了“术”，就能“控引情源，制胜文苑”。而且对“术”不是一般的掌握，而是彻底熟练的掌握才行，所谓“圆鉴区域，大判条例”，是说对文术了然于心，于文之作法清清楚楚。饶宗颐先生解“圆鉴区域”，谓：“按《圆觉经》云：‘证大圆觉妙庄严域。’即所谓‘圆鉴区域’矣。”（《刘勰文艺思想与佛教》）是。盖借此以喻对于文术之了然证悟。“大判条例”义类此，不过是从对于各种方法之掌握言。大判，谓区别得一清二楚；条例，指各种各样之方法、技巧。彦和认为，若能做到对于文术了然于心，熟练运用于手，就能驾驭文思，写出好作品来。

这里提出了一个十分重要的问题：“控引情源。”谓以术驾驭情志文思，才能写出好作品。庄子论术，从高度熟练以意会、以神悟的角度说，并未把它看作可以分解掌握的方法。书法理论开始从实践的角度，探讨用笔与形态结构的各种方法，事实上已从神秘的“术”引向实用的“术”。在文论里，陆机描述了创作的过程，其中涉及到方法问题，但他也并没有认识到方法是可以掌握、并且可以用来控制文思的。他更多的是强调“心”的作用。而刘勰却认为，可以用“术”来驭“心”，而不要弃术任心。他说：

是以执术驭篇，似善弈之穷数；弃术任心，如博塞之邀遇。故博塞之文，借巧悦来，虽前驱有功，而后援难继；少既无以相接，多亦不知所删，乃多少之并惑，何妍媸之能制乎！（《总术》）

写作过程中,心与术的关系,是一个非常复杂的问题。情思发动,不可已已之时,文辞泉涌,往往忘却技巧之运用,如宋人苏轼所谓行云流水者是。在中国的文学传统里,有任心的一派,重主观情思之抒发,而轻方法技巧之琢磨。彦和重情,已如前论。然于重情之同时,又处处讲术。《总术》讲术,《附会》讲术,《镕裁》讲术,《比兴》、《声律》、《丽辞》、《夸饰》、《练字》、《事类》无不讲术。可以这样说,他是一位顺应着其时文学思想潮流的人,重抒情、重方法、重技巧,当然也就重形式。学术界有一种相当普遍的观点,以彦和之片断言论,证成彦和为反对其时“形式主义文风”之批评家。此种观点,衡之于彦和的文学观的整体,是不确的,他其实是一位非常重艺术形式的人。

在彦和看来,任心弃术,文章的好坏,便取决于偶然性,是无法控制的;任心而不弃术,以术驾驭文思,则可以控制文章的好坏,稳操胜券。

二

接着而来的一个问题,便是如何处理术与心的关系。彦和谓:

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,则义味腾踊而生,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,于斯为盛矣。

这是说,执术以待情,术有恒数;方法技巧有一定的规律,平时掌握了这些技巧、方法,文思来时就能运用自如,顺利成篇。《总术》的“赞”说:“文场笔苑,有术有门。务先大体,鉴必穷源。乘一总万,举要治繁。思无定契,理有恒存。”何以要驭术以待情,就是因为“思无定位,理有恒存。”文思之变化莫测,彦和多处论及,《神思》谓:“神

思方运,万涂竞萌”;“情数诡杂。”《明诗》谓:“然诗有恒裁,思无定位。”《物色》谓:“然物有恒姿,而思无定检。”均为例子。思无定位,难以预先把握。只有通过修养才、学,修养情性,来丰富思理。术可掌握,可预先准备好,故须执术以待情,而不可在情来时再寻找术。

在彦和看来,为文之过程,一切都有术可寻。例如,神思为“馭文之首术,谋篇之大端”(《神思》)。神思固甚纷繁难理,然亦有术可馭,提出以虚静之心境陶钧文思;提出积学储宝、酌理富才、研阅穷照、驯致绎辞以为神思之用。通与变,也是文章写作中的一个大问题;彦和同样认为通变有术。这术便是“望今制奇,参古定法”(《通变》)。立意谋篇,也有术,他写了《铨裁》,提出“三准”:“履端于始,则设情以位体;举正于中,则酌事以取类;归馀于终,则撮辞以举要。”声律说为其时争论之一大问题,刘勰重声律,但反对琐碎之声病说,而提出一个极为宽松的声律规则。对于修辞,他提出“迭用奇偶”(《丽辞》);提出夸饰的方法。对于命篇,他提出附辞会义的方法,谓“总文理,统首尾……扶阳而出条,顺阴而藏迹,首尾周密,表里一体,此附会之术也”(《附会》)。泛而言之,从《神思》到《附会》诸篇,所论均属文术。他所说的“文场笔苑,有术有门”,术与门,所指即此。他所说的“务先大体,鉴必穷源”,即指掌握此种种之文术言。大体:要术,谓晓术,执术以馭篇,就能做到“乘一总万,举要治繁”。万、繁,指创作过程中种种纷繁复杂之情状,如文体多门,情数诡杂,辞多枝派等等。“一”,要,指术。掌握了术,创作过程中此种种纷繁复杂,便可一一解决。

在刘勰之前,还没有一个人像他这样,把极其复杂的创作过程程序化。自从文学发现了自身的特质,并且在发展过程中逐渐弘扬这特质,随之而来,创作过程也就趋向复杂、细密,而且难以把握。

理论家们感觉到了这一点,以一种惊奇而又带着几分神秘的目光,仿佛打开了一道门缝,窥视这创作过程的秘奥。刘勰却把门打开了,一一指点出殿阁亭台,处处有路径可通。而且这一点,他自己也意识到了,为此专篇论“术”,详细言明路径之重要。他实在是一位理性的文论家,与后来的感觉、评点派大异。而这一点,正是他的理论之一特色,正是他的理论成就的最杰出之处。

注释:

① 《物色》篇《序志》未言及列于何处,按其篇序列,在《时序》之后。然此篇首言“物色之动、心亦摇焉”。自创作过程言,实在驰神运思之前,故列于此。

② 《养气》篇《序志》亦未言及列于何处,然此篇言“玄神宜宝,素气资养”。养气是为了避免运思过度,神疲而气衰,与神思关系密切,故列于此。

③ 《时序》有学者列于文学批评论中(如王更生《文心雕龙新论》页142),似不确。《时序》当然亦涉及不同时代不同作品的评价,但其主旨,实为论社会文化背景变化对文学之影响。此一问题,在他篇中亦常有涉及,实为其理论之一独立方面。

④ 李泽厚、刘纲纪《中国美学史》第二卷下册《刘勰的文心雕龙》第三节《〈文心雕龙〉的“折中”思想》认为,折中是贯穿《文心雕龙》的基本方法。此说似可商榷。折中是一种对待事物之态度、立场,而不仅仅是方法。

⑤ 这一点饶宗颐先生《刘勰文艺思想与佛教》(香港大学中文学会年刊文心雕龙专号,1962年)与兴膳宏先生《文心雕龙与出三藏记集》(齐鲁书社,1984年)均已论及,特别是兴膳宏教授的上述文章,我认为是我至今见到的关于《文心雕龙》与佛学的关系的最为精彩的论述。

⑥ 王元化先生对刘勰的“心物交融”说有精辟的论述,见其《文心雕龙创作论·释〈物色篇〉心物交融说》,上海古籍出版社,1979年。

⑦ 依次为刘长卿《秋杪江亭有作》,许浑《守风淮阴》,王维《送梓州李使君》、《山中》。

⑧ 陈耀南《〈文心〉“风骨”群说辨疑》，收于《文心同雕集》，成都出版社1990年6月版。

⑨ 上述风骨释义，其实是我1964年研究生毕业论文的基本观点。这一释义后来简略地表述在发表于1978年的《非〈文心雕龙〉驳议》中（《文学评论》1978年第2期）。之后，有学者沿用这一说法，而略加发挥，但并未注明出处。

⑩ 《陈伯玉文集》卷一。

⑪ 《杨炯集》卷三。

⑫ 《卢照邻集》卷六。

⑬ 《李太白集校注》卷十八。

⑭ 《高常侍集》卷一。

⑮ 《岑参集校注》卷一。

⑯ 《河岳英灵集》。

⑰ 《节孝先生文集》卷十。

⑱ 《草堂诗笺》。

⑲ 郭绍虞《宋诗话辑佚》。

⑳ 《诗薮》外编卷一、卷二。

㉑ 《明味齋言》卷九。

㉒ 同上书，卷十二。

㉓ 《艺概·诗概》。

㉔ 班固《离骚序》，《楚辞》卷一，四部丛刊影明翻宋本。

㉕ 王逸《楚辞章句序》，同上书。

㉖ 曹丕《典论论文》，《文选》卷五十二，四部丛刊影宋本。

㉗ 《曹植集校注》卷三，人民文学出版社，1984年。

㉘ 《法书要录》。

㉙ “风清而不杂”的“风”，研究者解释歧义甚大，如周振甫先生解为“风格”（见其《文心雕龙选译》页40，中华书局，1980年）。此解似欠妥，“体有六义”的“体”指体貌，类于风格，而作为体的六义之一的“风”，当然就不应再训

为风格。牟世金先生解为“教训”(见其《文心雕龙译注》下,页30,齐鲁书社,1981年),此解也欠妥。六义中之情、事、义、体、文均属构成因素,而“教训”乃指功用而言,非属同一层次之问题,彦和不至于混淆此不同层次之问题以统论体貌。且若论“教训”,则情与义,当更属起教训作用之部分,不应离情志事义而别谈教训。

⑩ “体约而不芜”的“体”,各家解释亦歧义甚大。周振甫先生训为“语言”,此一解与六义之第六“文丽而不淫”的“文”重复,显然不妥。牟世金先生训为“风格”,此一解又与“体有六义”之“体”重复,说亦难通。

⑪ 张可礼《文心雕龙体性篇“八体”辨识》,《文心雕龙学刊》第一辑(济南·齐鲁书社,1983年)页245。

⑫ 同上文。

⑬ 《史记·屈原列传》,中华书局,1972年。

⑭ 《论衡·书解》,刘盼遂《论衡集解》卷二十八。

⑮ 《论衡·超奇》,同上书。

⑯ 《法书要录》卷一。

⑰ 《与吴质书》,《文选》卷四十二,四部丛刊影宋书。

⑱ 《抱朴子外篇·辞义》,《道藏》本。

⑲ 《晋书·王羲之传赞》,中华书局,1974年。

⑳ “势成之”,帛书甲、乙本均作“器成之”。然从王弼此注,却可以看出他对势之理解。

㉑ 《隐秀》篇自“澜表方圆”以下至“朔风动秋草”,中有阙文。明末钱允治称得阮华山槧本,抄补四百余字。关于这四百余字补文的真伪,学术界有不同意见。自纪昀以来,多数学者以为伪托;然也有证其真者,如今人詹锺、周汝昌。从已有材料看,证其真者似论据尚不充足。不少学者已指出补文之文字风格与《文心》他篇大异。即此一点,已甚有说服力,凡反复吟味《文心》者,实可一目了然。

㉒ 《司空表圣文集》卷二。

㉓ 《朝散集》卷六。

-
- ④ 《麟原文集》卷五，四庫珍本。
- ⑤ 《麟原前集》卷四，四庫珍本。

第九章 文学思想的多元发展

我们在前面已经提到,自建安以来,文学思想沿着文学独立成科这样一条主线发展,中有旁出,而无大的起伏;有差异,而未离此一总方向。严格说,段落是很难划分的。宋、齐;齐、梁;梁、陈,很难有明确之界线。为了叙述的方便,我们把元嘉、永明的文学思想放在一起,盖主要着眼于其时对文学的艺术特征之弘扬与追求之连贯表现。而此种追求,至梁、陈实未终止,且更加发展。自此一点言之,则永明文学思想与梁、陈文学思想之间,实为一整体。但是如果我们除了注意总的发展方向之外,再考察这总的发展方向中存在的差异,和总的发展方向之外不同的声音,我们就会发现,梁代之后,文学思想的发展较之永明和永明之前,显出来更为多样而且丰富,表现出来不同的态势。自梁以迄陈,实际上进入了一个文学思想开始多元化发展的时期。

第一节 “文”的观念的辨析

自建安以迄永明,文学之异于经、史、子的种种特征,已经一一显现。在创作的领域,它已经不知不觉地走过了很长的一段路。它无疑已经到了一个理论思索、总结的时期。这种总结是从创作的史的回顾开始的,刘勰是这样,钟嵘是这样,萧统是这样,徐陵也是这样。刘勰从史的回顾所作的理论总结,我们在前面已谈过。钟嵘、萧统与徐陵,我们将在后面叙述。他们有的辨识各种文体发展过程所形成的种种特征,有的辨识诗歌的发展脉络以论诗之特质,有的

通过选辑诗文,来表达自己的文学观念。这种带着总结性质的理论活动的纷纷出现,标志着文学思想已经发展到一个相当成熟也相当关键的时期。这个相当成熟相当关键的时期的到来,自然会导引出对于“文”的观念的讨论。

“文”的观念的探讨,实质上是在朦胧地意识到了一种纯文学的存在,企图把纯文学从广义的文中分离出来的愿望的反映。

把“文”与非文分开的最明确的表述,是萧绎《金楼子·立言篇》下面的这段话:

然而古之学者有二,今之学者有四。夫子门徒,转相师受,通圣人之经者,谓之儒。屈原、宋玉、枚乘、长卿之徒,止于辞赋,则谓之文。今之儒,博穷子史,但能识其事,不能通其理者,谓之学。至如不便为诗如閻纂,善为章奏如伯松,若此之流,泛谓之笔。吟咏风谣,流连哀思者,谓之文……笔退则非谓成篇,进则不云取义,神其惠巧,笔端而已。至如文者,惟须绮縠纷披,宫徵靡曼,唇吻遒会,情灵摇荡。而古之文笔,今之文笔,其源又异。

这是说,古之学者,分为儒与文二类;今之学者,则从古的学者的“儒”中又分出“学”,从古的学者的“文”中又分出“笔”来,共四类。分出之后的范围,他便特别加以说明,说“学”是博穷子史、有着子史的许多知识,但未能穷究义理的一种。这一种,其实是指类于书橱、善于解经述史的学者。今之“文”既从古之“文”分出,他也特别说明,说是“吟咏风谣,流连哀思者谓之文”。这一个说明,隐含着一层意思,古之辞赋,有规讽之义,而今之文,则仅指流连哀思、即抒发个人情怀者,与规讽之义无涉。当然,这段论述的中心,是要说明文与笔的区别所在。这区别,就在于文必须具备“绮縠纷披,宫徵靡曼,唇吻遒会,情灵摇荡”。那么,反过来说,没有具备这些条件的那

部分作品，便称为笔。

“绮毂纷披”，指辞采的华美。“宫徵靡曼”，指声韵的和谐动听。“宫徵靡曼”，实际上泛指声之抑扬、高下，与韵的和谐。我们在谈及“永明声律”时已涉及，由于其时对于声调的认识尚处于发展过程中，五音和四声、飞沉、低昂、浮声切响这些问题尚没有严格的义界界定，词语常常混用。陆厥《答沈约书》谓前人已识声韵，就说“愚谓前英已早识宫徵”。可见，“宫徵靡曼”指的是声韵问题。“唇吻遒会”，状“吟咏风谣”之情态，既重声韵，且重感情，吟咏之时，自然便也节奏抑扬。“情灵摇荡”，则是指浓烈之抒情特征，足以动人心魄。这就是萧绎所理解的“文”的特征。这样一个“文”的特征，概括起来，包括三个方面：词采、声韵、情感。

与“文”相对的是“笔”。对于“笔”的解释，比较含糊，因之也就引起了后世之种种不同理解。我们来作一点分析，看他所说的“笔”指什么。他说“不便为诗如阎纂，善为章奏如伯松”这一类（“若此之流”），便泛称为“笔”。“不便为诗如阎纂”这一句义界不明，是指不善于写诗的阎纂所写的其它文体，还是指不善于写诗的阎纂所写的诗？如果是后者，那么便把没有声韵词采情感的美的诗排除在“文”之外。逯钦立先生持此种解释。^①我以为此说较近原意。这可从后面的进一步阐释中得到说明。《文镜秘府论》南卷“论文意”引萧绎《诗评》谓：“作诗不对，本是吼文，不名为诗。”他明说不讲对偶的诗应排除在诗之外。萧绎又说：“笔退则非谓成篇，进则不云取义，神其惠巧，笔端而已。”这里的所说的“成篇”的篇，类于萧纲的“篇什之美”的篇，指兼具情思、声韵、词采之美的“文”而言。“不云取义”，指不属于义理立说。“义”，义理，“取义”，谓意在义理之论说。就是说，“笔”既不同于他所说的“文”，又不同于论，除此之外的一切，便泛谓之“笔”。一个“泛”字，说明它包括的面极广，没有明确

的文体界线。“笔”也有写得很好的,但若不具备他所说的“文”的条件,则即使“神其惠巧”,写得再好,也“笔端而已”。

萧绎的这段话,包含着一个极为重要的讯息,那便是以艺术特征而不是以文体(文类)区分“文”“笔”界线。虽然他的这一认识并不明确,或者说,并未非常明确的表述,只是一个讯息,但它反映出文的观念的变化,却是事实。

萧绎对“文”的这种看法,并非其时之共识。是不是有一种纯文学存在,应该如何区分“文”“笔”,当时实际上存在着不同看法。

萧纲没有专论文笔,但他提到诗笔:

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。是为学谢则不屈其英华,但得其冗长。师裴则蔑绝其所长,惟得其所短。是以握瑜怀玉之士,瞻郑邦而知退,章甫履翠之人,望闾乡而叹息,诗既若此,笔又如之,甚矣哉,文之横流,以至于此!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,亦成佳手,难可复遇。文章未坠,必有英绝,领袖之者,非弟而谁。(《梁书·庾肩吾传》引)

这段引文,提到文章、文、诗、笔、赋、辩,可以看出来概念并未严格规范。显然,文、文章是泛指。文章与文之下,又分诗、笔。学术界普遍认为,萧纲所说的诗、笔,就是萧绎所说的文、笔。细究起来,这恐怕是有差别的。“诗既如此”,承上“学谢则不屈其英华,但得其冗长”而来,指诗之学谢。“笔又如之”,承“师裴则蔑绝其所长,惟得其所短”而来,指史传之学裴。此处之诗、笔,实指两种具体之文体,非泛指有韵无韵之文与笔。下提到谢朓、沈约之诗,任昉、陆倕之笔,亦实指诗与表奏这类文体。而且,萧纲在诗、笔之外,又提到赋与辩,更可证明,他所说的诗、笔,是就文体分的。《南史·任昉传》的

一条材料亦可佐证：

时人谓任笔沈诗。昉闻之甚以为病。晚节转好著诗，欲以倾沈，用事过多，属词不得流便，自尔都下士子慕之，转为穿首，于是有才尽之叹矣。

这里说任笔，指任昉擅长章表一类文体，《梁书》本传谓其“善属文，尤长载笔，才思无穷，当世王公表奏，莫不请焉”。载笔，即指表奏一类应用文。昉为王俭文集作序，谓：“昉尝以笔札见知。”（《王文宪集序》）指的就是永明年间昉为王俭主簿，为其草拟表奏文书的事。“任笔”，指此而言。《梁书·刘潜传》谓：“孝绰常曰：三笔六诗。三即孝仪，六即孝威也。”此处所说的诗、笔，也是以文体分的。萧纲分诗、笔，诗，是实指；笔兼及章奏教令诏策一类应用文体。他对于诗、笔虽未提出艺术上的不同要求，但是论裴子野而提到他了无篇什之美，则明白无误地指出了“笔”并非美文。如果由此推论，那么，他是分美文与非美文两种类型的。

当时的“文”的观念的又一种，是刘勰的文、笔观。《文心雕龙·序志》：

若乃论文叙笔，圆别区分，……上篇以上，纲领明矣。

《文心》上篇分论各体文章，涉及文体八十一一种^②。这八十一一种文体，何者为文，何者为笔，彦和并未明言。后代学者，曾作各种之推测^③。其实，刘勰能够提供的，只是排列的次序而已。以其排列的次序相接而认为属“文”一类或属“笔”一类，难以作为有力之证据。事实上他在论各种文体时，常有共同之要求，如风、骨、势之类。他所论创作之各命题，并未明言只适用于何种之文体。似乎这样说更为确切一些：他所说的“论文叙笔”，只是泛称，与《总术》“赞”所谓“文场笔苑”同义，而不在明文笔之区分。《总术》的一段论述可从理论上说明这一点：

今之常言，有文有筆，以為無韻者筆也，有韻者文也。夫文以足言，理兼詩書，別目兩名，自近代耳。顏延年以為筆之為言，言之文也。經典則言而非筆，傳記則筆而非言。請奪彼矛，還攻其楯矣。何者？《易》之《文言》，豈非言文！若筆乃言文，不得云經典非筆矣。將以立論，未見其論立也。予以為發口為言，屬翰曰筆；常道曰經，述經曰傳。經傳之體，出言入筆。筆為言使，可強可弱。六經以典奧為不刊，非以言筆為優劣也。

這段論述有三層意思。一是其時之一種普遍說法，是以有韻無韻區分文筆。這一層的意思很重要，它透露出其時之一種較為普遍之文筆觀。這一訊息，賴彥和得以保存，在現今存留的其它文獻里並無同樣的明確的記載。而此一訊息，事實上成了後來不少學者論證其時文筆觀之主要依據。二是顏延之的文筆觀。延之分言筆而不分文筆。他所说的言，指直言不加文飾，如經典。他所说的“筆”，指有文飾者，如史傳。詩賦一类有韻之文，他没有说。范文瀾注《文心》，謂顏延之實分三类，即言、筆、文。此后，饶宗颐先生等，亦持是说^①。若证以有关材料，此说可以成立。《南史·颜延之传》：“帝尝问以诸子才能，延之曰：‘竣得臣笔，测得臣文，奥得臣义，跃得臣酒。’”《宋书·颜延之传》：“先是竣为世祖南中郎谘议参军。及义师入讨，竣参定密谋，兼造书檄。劭召延之示以檄文，问曰：‘此笔谁所造？’延之曰：‘竣之笔也。’又问：‘何以知之？’延之曰：‘竣笔体，臣不容不识。’”这里“笔”，指书檄一类文字；“文”，指诗而言。合而观之，延之观念中，实已区分言、笔、文三者^②。三是刘勰的文笔观。彦和之论述，承颜延之而来。颜延之论言、笔，仅就经、传而言，彦和亦仅从经、传立说，谓经与传，均“出言入笔”，并无言、笔之分。换句话说，他是主张经、传不必分言、笔的。

从刘勰上述言论，证以他论述各种文体时之批评标准与所提

要求,可知他的文、笔观念其实与萧绎的文、笔观念是不同的。他虽说“论文叙笔”,而其实他接受的是不分文、笔的固有观念:“夫文以足言,理兼诗书。”所谓“出言入笔”,也就是“文以足言”。他反驳颜延之的话,虽亦仅从经传立论,而其实也是“理兼诗书”,并一切文体而言的。

刘勰的文笔观,反映出他的杂文学观念。与同时人比较,他是持最为宽泛的文学观的一位。他吸收了文学发展过程中积累起来的大量的艺术表现方面的经验,处于文学发展的潮流之中。但是,他的“论文叙笔”,几乎涉及一切文体。从文学观念的角度考察,他似乎并无区分出一种纯文学来的意向。

从以上辨析中,我们看到了这样一个事实:文、笔的区分其时正处于探讨过程之中,它是伴随着文学的发展逐渐展开的。文、笔的探讨出现于文坛;而文、笔的含义尚暖而不明。各人的理解各异,观念也就不尽相同。这种不同,既反映出文学的发展过程中“文”的观念的差异,也反映出文学发展的事实本身。在创作实践中,文学的艺术特质是极大的发展了,但是还没有发展到分离出纯文学来的地步。刘勰选文的范围与标准,萧统选文的范围与标准,都不同程度的说明了这一点。文学的艺术特质是极大的受到重视了,但是,“文”的观念却仍然认识不同。对于文、笔含义的理解,事实上存在如下差别:

以文体分,则有韵者为文,无韵者为笔。以后的《文笔式》,明确以此区分文、笔各体,谓:

制作之道,唯笔与文。文者,诗、赋、铭、颂、箴、赞、吊、诔等是也;笔者,诏、策、移、檄、章、奏、书、启等也。即而言之,韵者为文,非韵者为笔。(《文镜秘府论》西卷《文笔十病得失》引)①

有的学者或者正是以此为标准,划分《文心雕龙》中何者属于文,何者属于笔。

以文体分,笔与文所包括的范围各人亦各各不同,有的“笔”仅包括诏、策、檄、移、章、奏、书、启;有的则还包括经、传。

以艺术特征分,则以是否具备和谐之声韵,美丽之词采、浓烈之感情区分文、笔。不论何种之文体,只要具备上述之条件,方可名之为“文”。

此种不同之区分,亦还有着共同之处,这就是大多意识到存在着文、笔的区别。我以为,如果从文学思想的发展考察,文、笔概念的各种不同理解并不十分重要,因为它只说明“文学”观念在形成与发展过程中的必然产生的现象,重要的是在这些不同的认识中,出现了一种十分可注意的观点,即萧绎以文学特征范围“文”的观念这样一种观点。这种观点的价值,如前所述,它透露出了一个十分重要的讯息,即出现了一种虽朦胧、但意向明确的要划分出纯文学来的想法。而这种想法,其实正是文学独立成科发展至此需要在理论上加以表述的一种要求,一种对于“文学”的正名。

可惜的是,这种意向尚未发展成熟,就为隋代开始的“正文体”的理论、和后来唐代的古文运动所扫荡,因之从中国文学理论史上消失。

第二节 主质朴、重功利的文学思想

在“文”的观念存在差异的同时,文学思想也在朝着多元化的格局发展。

这时的文学思想,除了本书第六、七、八章介绍的刘勰的文学思想之外,大体说来,存在着三种不同类型:一是重功利、主质朴的文学观;二是尚自然、主风力的诗歌思想;三是重娱乐、尚轻艳的文

学观。这三种文学观中,以宫体诗为代表的重娱乐、尚轻艳的文学观为此时之文学思想主潮。

本节要讨论的,是重功利、主质朴的文学观。

东晋以来,重功利、主质朴的文学观并未受到重视,虽有刘勰《文心》继响,出而主功利,然彦和并重艺术之技巧,与文学的发展主潮实相一致。但是齐、梁之际,却出现了一种重功利、主质朴的文学观,这就是以裴子野为代表的主张。

当时,在裴子野周围,似有一个文学主张相近的文人圈子。《梁书·刘之遴传》谓:“之遴好属文,多学古体,与河东裴子野、沛国刘显常共讨论书籍,因为交好。”《梁书·裴子野传》谓:“子野与沛国刘显、南阳刘之遴、陈郡殷芸、陈留阮孝绪、吴郡顾协、京兆韦棱,皆博极群书,深相赏好,显尤推重之。”与裴子野思想倾向相近的人,多是学识渊博的人物。刘之遴曾著《春秋大意》十科,《左氏》十科,《三传同异》十科。刘显博通经史,沈约曾问以经史十事,显对其九;而显问以经史五事,约仅对其二。《梁书·殷芸传》称芸“励精勤学,博洽群书”。《梁书·阮孝绪传》谓其“年十三,遍通五经”。著有《七录》、《削繁》等一百八十一卷。《梁书·顾协传》亦称协“博极群书”。《梁书·韦棱传》称棱“以书史为业,博物强记,当世之士,咸就质疑”。其时,与他们有来往的博学之士还有刘孝绰、张缵、萧励、陆倕等人。从他们现存的诗文看,大多较为质朴,与当时的主要文学创作潮流重华靡、重娱乐不同。裴子野现存诗三首,《答张贞成皋》为送人出征之作,写得颇慷慨:“匈奴时未灭,连年被甲兵。明君思将帅,方听鼓鼙声。吾生恣逸翮,抚剑起徂征。”因人之出征而激起己之一种慷慨情怀,诗的最后是预祝胜利:“跛子振旋凯,含毫备勒铭。”从技巧的角度衡量,诗写得不算好,大多为此类题材的传统写法,未见有新的表现手法与新的意象,亦未见其时常见之华词丽

藻。两首写雪的诗，类此。《咏雪》：

飘飏千里雪，倏忽度龙沙。从云合且散，因风卷复斜。拂
草如连蝶，落树似飞龙。若赠离居者，折以代瑶华。

以蝶之拂草，以树之落花为喻，联想到以之代瑶华而赠人，无论用词还是想象，都是较为平实的。这一点，我们拿萧纲的三首雪诗与之相比，就可以看出来。《同刘谿议咏春雪》：

晚霰飞银砾，浮云暗未开。入池消不积，因风堕复来。思
妇流黄素，温姬玉镜台。看花言可插，定自非春梅。（《梁简文
帝集》卷二）

由雪花而联想到妇人当以之插鬓，由此一点之联想，使诗之意象转向华艳，雪花与鬓花，与流黄素、玉镜台联在一起，又从而联想到妇人之容貌，与落花、舞蝶之意趣，在感情色调上也是不同的。萧纲的另两首雪诗《雪朝》《咏雪》，则是在辞采的修饰与技巧的把玩上用力，与裴子野上述诗作在文字风格上有根本的不同。

刘显存诗一首，刘之遴存诗一、断句一。显诗《发新林浦赠同省》：

回首望归途，山川邈离异。落日悬秋浦，归鸟飞相次。感
物伤我情，惆怅不亲懿。

之遴诗《酬江总》：

上位居崇礼，寺署邻栖息。忌闻晓骑唱，每谓晨光艳。高
议意未穷，晤对赏无极。探志共遨游，休沐忘退食。曷用消鄙
吝，狂趾覩颜色。上下数千载，扬榷吐胸臆。（《陈书·江总
传》引）

两诗均无艳词。显诗用词与抒情均质实无华；之遴诗叙友情，修辞虽生硬未能圆融，然亦质朴无华。显与之遴两诗之风貌，均异于其时之诗风。

由于他们留下来的诗太少,很难确认其诗文风貌之整体。这仅存的一点诗文,只是透露一点消息,说明他们在创作倾向上趋于质素。《梁书·裴子野传》谓:“子野为文典而速,不尚丽靡之词,其制作多法古,与今文体异,当时或有诋诃者,及其末皆翕然重之。”这是说,裴子野的崇尚质朴的文风在开始时曾受到指责,但是后来却产生了影响。这种影响有多大,《传》没有说,但从萧纲《与湘东王书》中的一段话可以有所了解。《书》中提到其时有效裴子野文者。从这一点,我们似乎可以说,以裴子野为代表的一些作者,事实上形成当时的一种文风。

这种崇尚质朴的文风在理论上的表述者,是裴子野。《通典》卷十六“选举”引了裴子野一段涉及当时文风的话:

宋文帝聪博好文史,才思朗捷,少读书奏,号七行俱下。每国有禎祥及行幸宴集,辄陈诗展义,且以命朝臣,其戎士武夫,则托请不暇,困于课限,或买以应诏焉。于是天下向风,人自藻饰,雕虫之艺,盛于时矣⑦。

又论曰:

古者四始六义,总而为诗,既行四方之风,且彰君子之志,劝善惩恶,王化本焉。而后之作者,思存枝叶,繁花蕴藻,用以自通。若夫徘徊芬芳,楚骚为之祖;靡曼容与,相如扣其音。由是随声逐响之俦,弃指归而无执。赋歌诗颂,百揆五车,蔡邕等之俳优,扬雄悔为童子。圣人不作,雅郑谁分!其五言为诗家,则苏、李自出;曹、刘伟其风力,潘、陆固其枝柯。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,颇谢前哲,流波同尚,兹有笃焉。自是闾巷少年,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,斐尔为功,无被于管弦,非

止乎礼义。溪心主卉木，远致极风云，其兴浮，其志弱，巧而不要，隐而不深。讨其宗途，亦有宋之遗风也。

裴子野这段论文风的话，比较完整地表述了他对诗的看法。他的诗歌思想的根基，是诗的教化说，是儒家的传统的重功利的诗歌观念。诗用于“劝善惩恶”，乃王化之所本。正是从这一基本思想出发，他评价了楚辞以来诗赋的发展历史，一概加以否定，认为那是弃本逐末。楚骚之悱恻芬芳，相如之靡曼容与，和跟着他们学的人，都“弃指归而无执”。对五言诗发展的初期，他持一种客观的态度，既不说好，亦不说坏，“曹、刘伟其风力，潘、陆固其枝叶”，都是就五言诗之得到发展说的。而对于颜、谢之后的诗的发展，则就持着完全否定的态度。而否定的理由，就是诗的发展已经完全违背了诗教。一则言其无取庙堂，再则言其巧而不要，隐而不深，箴绣鞶帨。他所批评的这些，正是五言诗发展起来之后，诗的艺术特质得到充分发挥的种种表现。较之于刘勰、钟嵘，他对文学发展的现实，显然是持一种落后的完全反对的态度。不少的文学理论史家，对其思想给了充分的肯定，其实是不当的。这不当，恐怕就因为我们在文学批评标准上，一直是持一种狭窄的功利观，其实是不知不觉的以理学家的传统思想论文的反映。

裴子野重政教之用的观点，除上述论断外，尚有两处，一处见于《通典》卷一百四十一“乐”一：

先王作乐崇德，以格神人，通天下之至和，节群生之流放。天子之于士庶，未尝去其乐，而无非僻之心也。及周道衰微，音失其序，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，则以鱼龙靡曼为瑰玮；会同飨觐，则以吴趋楚舞为妖妍，纤罗雾縠侈其衣，踈金镂玉砥其器，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，莫为禁令，伤风败俗，莫不在此。《通典》引自《宋略》，《宋略》作于齐末^⑧。其中所说，未曾不可以看作是对于齐末风气的一种批判。又一处见于《资治通鉴》卷一百二十八“宋纪”十所引：

以谢灵运、王僧达之才华轻躁，使其生自寒宗，犹将覆折；重以怙其庇荫，召祸宜哉！

这一则是论人的，但从中也可看出其评价的标准。

《宋略》成书于齐末，凡所批评，当然指齐末之前，但是他的这种重功利、尚质素的文学思想，和他的文风的影响，则明显地在梁代还存在。萧纲的批评就是证明。他的文风之所以在梁代有影响，恐怕与梁武帝萧衍崇尚儒学有关。梁代有一个值得注意的特异现象，就是萧衍对文风的影响。萧衍是一位复杂的人物，他对于其时各派之文学思想，似乎都可以兼容。他曾是萧子良的竟陵八友之一，登位之后，一再提倡儒学。他撰有《周易大义》二十一卷、《周易系辞义疏》一卷、《周易讲疏》三十五卷、《尚书大义》二十卷、《毛诗大义》十一卷、《礼记大义》十卷、《中庸讲疏》一卷、《乐论》三卷、《孝经义疏》十八卷、《孔子正言》二十卷等^⑨，可以看出来他浓厚的儒家思想。《梁书》本纪说他“修饰国学，增广生员，立五馆，置五经博士”。“于是穆穆恂恂，家知礼节”。他有《撰孔子正言竟述怀》诗：

志学耻传习，弱冠缺师友。爱悦夫子道，正言思善诱……
康哉信殷肱，惟圣归元首。独叹予一人，端然无四友。（《梁诗》卷一）

这诗里表达的是他的真实感情。他在位四十馀年，前期社会较为安定，或者与他的以儒术治国有关。正是这样一个环境，重功利、尚质朴的文风得以在一个短时间内存在。但是他又是一位非常信奉佛教的人，特别是他的晚年，对于佛教的信仰的真诚可以说历代帝王

中罕有其比。他既提倡质朴,但同时却又是消闲装饰的文学的推动者。他常常与群臣宴饮赋诗,他的诗中,有一些竟然写得与其时之宫体诗甚为相近。他是这样一位复杂的人。这样一位皇帝,当然也就容许其时各种文学思想的并存。

第三节 尚自然、主风力的诗歌思想

齐末至于梁、陈,诗文创作中都存在着一种崇尚自然、追求个人情怀的真实抒发的创作倾向。这样一群重自然、重真情的作家,他们的创作风格、他们的文字技巧的追求虽然各有差异,但是他们的总的倾向,既不同于裴子野等人的尚质朴,重功利,也不同于宫体诗人群落的重娱乐、求靡丽。他们似乎没有形成团体,他们是零散的,时间也绵延较长。他们的人数不少,有些还有着重要的影响,如吴均、何逊、阴铿。他们中的有些人,有时也有靡丽的创作,显出来文学思想的交错的影响,但是,重抒情、尚自然的倾向却是明显的。

这些人的优秀诗文的一个特点,就是离开宫廷的生活圈子,表现行旅、离别情怀;表现友情与乡思。这类诗往往写得感情细腻真挚,没有矫饰痕迹,没有应酬的套话,写景与抒情,都受着汉魏古诗的明显影响,而更加趋向于写实。有的句子,显然从古诗衍变而来,如:

一、古诗:弃捐勿复道,努力加餐饭。(《十九首》之一,《古诗十九首集释》)

何逊:弃置勿复陈,重陈长叹息。(《送韦司马别》《何逊集校注》卷一)

愿子加餐饭,良会在何辰?(《赠族人秣陵兄弟》,卷

二)

二、古诗：黄鹤一远别，千里顾徘徊。（《文选》作苏武诗《四首之二》）

吴均：河阳一怅望，南浦送将归。（《同柳吴兴乌亭集，送柳舍人》《梁诗》卷十）

阴铿：大江一浩荡，离悲足几重。（《晚出新亭》《阴铿集注》页 229）

这种诗句的衍化只是极少数，最主要的是在浓烈而质素的抒情这一点上，继承了汉魏古诗的传统。它抒情，但与宫体诗人们的宴舞欢娱、消闲装饰不同，它表现的是行旅、离别、思乡的情怀。与汉魏古诗也不同。古诗多直抒胸臆，写心路历程，写景只是一种抒情的借助物，点到为止。这点到的景物，往往足以引发感情向着浓烈的顶点发展，如岁暮之蟋蟀悲鸣、白杨悲风，如明月何皎皎，冉冉孤生竹之类，它的描写带着一种重在传神的性质，忽略细部描摹。它主要的是写感觉情思。而吴均、何逊、阴铿、柳浑他们的景物描写，却是细腻的描摹。他们把古诗那种高度概括的写感觉情思，变为写眼前景物。由对于景物的真实描写，表现处于此种景物中之心境。他们写景物的特点，可以用清初王夫之论诗所用的一个佛家语来形容，那就是“现量”。也可以用钟嵘论诗的一个术语来概括，那就是“直寻”。

在他们的这种表现特色中，吴均可以说是一个过渡，或者说是一种初期形态。他浓烈抒情，且表现眼前所见，但还没有达到阴铿、何逊那样地细腻描写眼前景色的境地。他有时写眼前所见，有时又像古诗那种高度概括的写法，如《赠鲍春陵别》：

落叶思纷纷，蝉声犹可闻；水中千丈月，山上万重云。海鸥来倏去，林花合复分。所忧别离意，白露下沾裙。（《梁诗》卷十

一)

落叶、蝉声、白露、水中月与山上云,显然都是别时景象,是观察得很细微的。“山没清波内,帆在浮云中”。不从地上看,却从水中倒影写地上景色,云在水中,帆仿佛飘行在天上。后来阴铿也有类似的表现手法:“城斗疑连汉,桥星象跨河,影里看飞鞚,尘前听远珂。”(《西游咸阳中》《阴铿集注》页237)城与斗并,故疑城与河汉相通;桥下水中,桥影与星星同其闪烁,故疑桥跨河汉。从水中写城,从水中写车马,手法与吴均相似,不过吴均写的是眼前景,而阴铿写的却是想象中的景色,他并没有到过咸阳。吴均的一些诗,着眼于表现大的情思氛围,《发湘州赠亲故别》:

君留朱门里,我至广汉滨。城高望犹见,风多听不闻。流蕪方绕绕,落叶向纷纷。无由得共赏,山川间白云。(《梁诗》卷十)

这就很像古诗的写法了。在这八句里,写到具体景物的只有两处:流蕪与落叶,而其余的都是虚写。首四句写行者与送行者,是一个时间的过程;君留而我行,船行至远处,回首瞻望,高城仍可见,而送行者之声音却已因风而听不见了。这都是场景的大轮廓,是作者感觉的别时的环境氛围。五六才写到眼前景物,承上“风多”而来,是风多的具象,而秋风落叶,传导的正是一种离别的感伤情绪。末两句又是虚写,谓自此之后,前路漫漫,山川之外又山川,白云之外还是白云,而寂寞行旅中,再无人与共赏会了。我们来看古诗的类似写法。“行行重行行”,整首都是虚写,言生离之思念与哀伤,中或有某种寓意,写到具体景物的两处:胡马与越鸟,都是一种比喻的物象,而非眼前景色。“青青陵上柏”,开篇的陵上柏与冢中石,乃起兴之物象,不重在其细部形态之描摹,而取其内含之意蕴。首写人生短促,不若及时行乐之情状,洛中繁华,只是一种概括式之形容,

而非具象。“涉江采芙蓉”，“冉冉孤生竹”，“迢迢牵牛星”等等，无不如此。深沉的、绵绵无尽的情思，作为一种内心独白式的抒发，亦写景物，而写景不是目的，景物也不是对象，对象是内心，是心象。这就是古诗的基本的表现特色。吴均写离别，写友情的诗，吸收了古诗的这种表现特色，而加以发展，加进了写眼前所见。在抒情的浓烈质朴、在心象的显露方面，有古诗影响的明显痕迹。或者正是由于这一点，所以史臣称其“文体清拔有古气，好事者或效之，谓为吴均体”（《梁书》本传）。不过，吴均在写法上到底是比古诗发展了，他开始注意写眼前所见了。特别是在文的写作上，这一点已有了辉煌的成就，《与朱元思书》对富春江景色的描写，几乎可以说成了千古绝唱：

风烟俱净，天山共色，从流飘荡，任意东西。自富阳至桐庐，一百许里，奇山异水，天下独绝。水皆缥碧，千丈见底，游鱼细石，直视无碍。急湍甚箭，猛浪若奔。夹岸高山，皆生寒树，负势竞上，互相轩邈，争高直指，千百成峰。泉水激石，泠泠作响。好鸟相鸣，嘤嘤成韵。（《六朝文絮笺注》卷七）

到了何逊和阴铿，便把浓烈的质素的抒情融入到眼前景物的细腻描写中去了。何逊《临行与故游夜别》：

历稔共追随，一旦辞群匹。复如东注水，未有西归日。夜雨滴空阶，晓灯暗离室。相悲各罢酒，何时更促膝。（《何逊集校注》卷二）

诗写一个话别之夜，雨声淅沥，通宵别酒，已到将晓时分，而离情依依，欲别难别。这一份浓重的情思，全都融入了“夜雨滴空阶，晓灯暗离室”的境界里，虚写的情与实写的景完全一体了。《行经范仆射故宅》：

旅葵应蔓井，荒藤已上扉。寂寂空郊暮，无复车马归。激

澹故池水，苍茫落日晖。遗爱终何极，行路独沾衣。（卷二）

逊与范云有一段深厚交谊，行经老友故宅的那种人亡物在的悲凉之感，全都流露在景色的感受之中。野草遍生庭院，藤蔓缠绕门扉，极言故宅之荒凉芜没，“应”犹即，与“已”字同样状其芜没之迅速，内含着一种苍凉的感慨。继写往日此地曾有车马喧哗，如今唯有一片寂寞存留于这荒郊苍茫暮色之中。“无复”一词，更加重了苍凉之感。继又写池水，唯有故池水如昔日之光彩，在夕照中闪烁波光。由此而更加重了对故人的那种难以已已的凭吊与怀念。这诗写暮色中故人的荒凉宅宇，是细写，写眼前所见之具象，而且是一一含容着悲凉情思的物象。写所见而所见皆含情，乃是何逊之所长。“野岸平沙合，连山远雾浮。客悲不自己，江上望归舟。”（何逊《慈姥矶》，《何逊集校注》卷二）“萧散烟雾晚，凄清江汉秋。沙汀暮寂寂，芦岸晚修修。”（《还渡五洲》，卷二）“游扬日色浅，骚屑风音劲。寒潭见底清，风色极天净。”（《暮秋答朱记室》，卷二）“水底见行云，天边看远树。”（《晓发》，卷二）“露湿寒塘草，月映清淮流。”（《与胡兴安夜别》，卷一）“风声动密竹，水影漾长桥。”（《夕望江桥示萧谿议杨建康江主簿》，卷一）上述这些，都是有名的例子。何逊的细微写实的倾向，影响了杜甫，给了杜诗留了一个不小的印记。

与何逊相比，阴铿趋于华丽。胡应麟论何逊、阴铿诗，谓：“何摅写情愫，冲淡处往往有颜、谢遗韵。阴惟解作丽语。”（《诗薮》外编卷二）陈祚明论阴铿诗亦谓：“阴子坚诗声调既亮，无齐、梁晦涩之习，而琢句抽思，务极新隽；寻常景物，亦必摇曳出之，务使穷态极妍，不肯直率。”（《采菽堂古诗选》卷二十九）他们都看到了阴、何的不同处。然阴、何又确有相似之处，杜甫就说过：“阴、何尚清省。”（《秋日夔府咏怀一百韵》，《杜诗镜铨》卷十六）这是就其风格特色而言的。其实他们最大的相似点，是写眼前所见，而且写得细微。或者

正是在这一点上,杜甫也受着阴诗的影响。阴诗《五洲夜发》:

夜江雾里阔,新月逆中明。溜船惟识火,凉鸟但听声。劳
者时歌榜,愁人数问更。(《阴铿集注》页242)

诗纯为夜发五洲之纪实,与后来杜甫的写实风格十分相似。由于有雾,朦胧中反觉江面之宽阔;也由于有雾,近处朦胧,远处反觉月色之明亮。船隐雾中,船火移动才知其顺流而下;亦由于江雾弥漫,只有从声响发觉眠鳧之惊飞。雾夜江行的情景,写得是极细腻的。阴铿有许多写实写得精细的诗作,如《江津送刘光禄不及》,写江边送行不及,发船的鼓声已渐渐远去:

依然临送渚,长望倚河津。鼓声随听绝,帆势与云邻。泊
处空馀鸟,离亭已散人。林寒正下叶,钓晚欲收纶。如何相背
远,江汉与城闉。(《阴铿集注》页213)

阴诗尤以写水最为精彩,“大江静犹浪”(《和傅郎岁暮还湘洲》),“沅水桃花色,湘流杜若香……带天澄远碧,映日动浮光”(《渡青草湖》),“水随云渡黑,山带日归红”(《晚泊五洲》),“夹筱澄深绿,含风结细漪”(《经丰城剑池》)。这“夹筱”一联,真是写得细微极了,池边有小竹林,竹林的深绿色衬出水的澄明,而此澄明之池水,融入微风,波动涟漪,色、光、气氛,全都写出来了。阴铿还有许多为后人传诵的名句,如:“莺啼歌扇后,花落舞衫前。”(《侯司空宅咏妓》)“寒田获里静,野日烧中昏。”(《和侯司空登楼望乡》)“棠枯绛叶尽,芦冻白花轻。”(《和傅郎岁暮还湘洲》)“海上春云杂,天际晚帆孤。”(《广陵岸送北使》)等等。这些佳句之所以为后来诗评家一再称道,大抵亦由于以流丽之词语,精细描写景物之故。

吴均(469—520)、何逊(472?—519?)均活动于齐末梁初^⑩;阴铿的活动则在梁武帝至陈文帝这段时间^⑪。他们的创作活动,实跨齐、梁、陈三朝。如前所述,他们之间的风格是有差别的,但是,他

们却有共同的地方,那便是表现真情、写实。如果从大的方面着眼,则他们正是文学思想发展中重真情、重自然的一支。它们的艺术追求的源头,可上溯至古诗。而这一点,正与其时诗歌批评中出现的一位重要理论家钟嵘的主张相近。他们的活动年代,虽不完全与钟嵘相终始(吴均、何逊与钟嵘同时,而阴铿则晚于钟嵘),但可以说,钟嵘的部分主张,反映着他们的基本倾向。

二

钟嵘字仲伟。父钟蹈,为南齐中军参军。关于他的家世,有过不同的看法,有学者认为他出身于庶族,并由是而解释他的诗歌思想的根源^⑫。但此种认识已为另一些学者所驳正^⑬。他们认为,钟嵘出身于上族,殆无疑义^⑭。不过,我以为,身世在钟嵘身上的影响,似乎与他的诗歌思想没有必然的联系^⑮。钟嵘早年受到王俭的赏识,为本州秀才,起家南康王侍郎,在齐曾为抚军行参军,安国令,司徒行参军等职;入梁,迁中军临川王行参军;衡阳王元简出守会稽,引为宁朔记室,迁西中郎晋安王萧纲记室,不久去世,其时约为天监十七年或十八年(518—519),至于生年,则研究者均在466至471五年之内推测,不易论定。

除《诗品》外,钟嵘没有留下其它的作品。《诗品》作于他晚年。它被公认为我国第一部具有规模的诗论。它的贡献有三:一是对五言诗作了史的研究,明其流别;二是根据他的批评标准,对123位诗人论优劣,分三品,定高下;三是在诗歌理论上作出了自己的建树。

对五言诗作史的研究,明其流别,这可以说是一个开创性的工作。刘勰《明诗》,论及诗史。《文心》各篇,亦时涉诗作,然并未如此明确论诗之流别。钟嵘所论诗人123人中,索其源流的共三十六

三人的承传关系,颇为复杂。钟嵘何以不将此十三人一一言其源出于《国风》,而采用一种递相承传的说法(如上表)。可以这样理解:同一系统,在发展过程中,艺术特征是不不断演变的,在承传过程中,接受的影响可能是全部特色,也可能只是其中的某一特色。由于这种递相承传和取其一枝一节,因此,从钟嵘对以上十三位作者的艺术特征的概括中,看不出一个完整统一的标准,如果把这十三人的所有特征加起来,我们要来说这就是《国风》一系的艺术风貌,这恐怕是很难的。我们只能说,钟嵘在言及“其源出”某某的时候,他只是就艺术特征的某种因素的相似而言的,并非言其体貌之完全相同。他只是对其艺术渊源的一种探讨,一种索源。既是索源,当然也就存在着沿波讨源过程中“流”的变化。我们试着来分析这个问题。

他说:《古诗》“其体源出于《国风》”。“体”,体貌,犹今之言风貌。《国风》的风貌特点是什么,他没有说。他只是说古诗中陆机所拟十四首的风貌是:“文温而丽,意悲而远,惊心动魄,可谓几乎一字千金。”“温”,犹刘勰论古诗所说的“婉转附物”(《明诗》)。后来清人王夫之论《国风》所说“意藏篇中”,亦此意,均指诗旨的委婉表述。明人王世贞谓古诗之微词委旨,足与三百篇并驾。他也认为古诗在这一点上与《诗经》有渊源关系(《艺苑卮言》卷二)。“丽”,清丽。刘勰论诗,以为古诗乃五言之冠冕,他便也以之为榜样,提出“五言流调,则清丽居宗”。就古诗词语之修饰特点而言,以“清丽”评之,亦较贴切。钟嵘《诗品》之作年,在彦和完成《文心》的十多年之后,两人的不少观点有差别,但也有更多的观点相近。这一点我们后面还要谈到。“意悲而远”,“意”,是诗旨,并情与意而言之,谓古诗之悲怨情思,含蕴无尽。“远”,状情思之百折千回,味之无穷。“意悲而远”,是就古诗之感情格调与感情表达方式而言的,类于刘

总论古诗而谓其“悃悃述情”。看来钟嵘眼中古诗的特点,主要是这“意悲而远”,所以他接下又说:“其外‘去者日已疏’四十五首,虽多哀怨,颇为总杂。”意谓比四十五首虽亦多具陆机所拟十四首之哀怨,而作者非一。“意悲而远”与“文温以丽”,既有差别,亦有相通处。就差别言之,“文温以丽”从文辞如何表现诗旨说,“意悲而远”,则从情思之特征说。就其相通言之,则二者均具委婉而不直露之特色。或者正是从这一点着眼,钟嵘谓古诗源出于《国风》。

古诗之下,钟嵘接以刘桢。论刘桢,谓“其源出于古诗,仗气爱奇,动多振绝,真骨凌霜,高风跨俗。但气过其文,雕润恨少”。刘桢重气,这是评得非常贴切的。刘勰论刘桢,谓“公干气褊,故言壮而情骇”(《体性》)。气,指感情之激越而言,“真骨凌霜,高风跨俗”,并状其感情格调之刚健绝俗。刘桢的诗的风貌,显然没有“文温以丽”的特点。那么,它与古诗的渊源关系在什么地方呢?恐怕就在感情浓烈这一点上。它从古诗的“意悲而远”发挥而来,而舍弃其微词委旨的一面。

刘桢之下,钟嵘又接以左思。论左思,谓其“文典以怨,颇为精切,得讽谕之致”。左思与刘桢的承接关系,恐怕也在浓烈的情思上。胡应麟《诗薮》谓“太冲以气胜者也”。风力、气,都是指强烈的感情的流动而言。左思与刘桢相似的地方,在于刚健之气,而不同处,则在于左思诗有所托讽,而刘桢则直抒胸臆,更无隐藏。

从古诗而刘桢而左思,我们可以发现有一条隐约的连接线,那便是浓烈的感情。这种感情的表现,在古诗是委婉,在左思是雅正,在刘桢是直露,而他们的文词则皆趋于朴素自然,无所雕饰。

再从曹植一系看。这一系虽亦渊源于《国风》,但他们的承接点侧重的不是古诗一系的重强烈感情,而是重词采华茂。他们诗作的风貌各具特色,但如果从中找出递相承接的线,那么我们似可作如

下之表述：

词采华茂(曹植) → { 举体华美, 贵绮错(陆机) → 体裁绮密(颜延之)
词采繁富(谢灵运)

而他们的不同处, 则曹植于词采华茂之外, 主要特色在“骨气奇高”; 陆机除重词采之外, 还“尚规矩”; 谢灵运词采繁富之外, 还尚巧似; 颜延之则体裁绮密之外, 亦尚巧似, 且“喜用古事”。我们对于钟嵘所说的《楚辞》一系和《小雅》一系, 亦可作类似之分析。

从钟嵘所说的“源出于”《国风》、《小雅》、《楚辞》各系的承传关系考察, 我们可以看出, 他的溯流别, 在理论上有下列特点:

他把渊源关系只看作艺术风貌的关系, 而不及思想传统, 虽亦谈及“典”、“雅”、“怨”, 但那是指情思格调而言的, 仍在艺术风貌的范围之内。

他把渊源与作者个人的艺术风貌区分开来了。这一点他虽没有明确论述, 但从他所评论各人之艺术风貌特色中可以看出, 所谓“源出于”, 并不是指整个风貌的相似, 而是指其中某些因素的承传。他列入某一系的各个作者的艺术风貌是极不相同的。

这些承传关系的追索, 只是一种印象式的评论, 并没有严格的逻辑界线。他列入《国风》一系的古诗和十三位作者, 衔接之点都不十分明晰, 从评论的文字看, 只是一种拟似。或者正是由于这种拟似, 后代学者对于钟嵘之索源是否准确, 才颇多非议。章学诚就说过: “钟氏所推流别, 亦有甚不可晓处。”但他接着便补充说: “盖古书多亡, 难以取证。”(《文史通义》内编五)

《小雅》一系与《楚辞》一系, 同样具有上述特点, 不再单独分析。

索源的工作, 显然继承了我国固有之学术传统, 如班《志》之考镜源流、辨章学术的传统。有学者指出, 或者还受到佛教净土宗的

影响^⑩。刘勰已将此一传统引入文体论中,钟嵘则将此一传统引入诗论,在文学理论建设上又开拓了一个新的领域。

《诗品》对诗人艺术承传的索源的工作,只涉及三十六人,而未入流别的尚有八十七人。何以对这八十七人不加索源?有学者解释说,这是由于这八十七人在钟嵘看来不入流。这种解释恐怕是不圆融的。因为在中品中有不入流者,而在下品中却有入流者。可见,是否索其艺术风貌之所本,并不能定其品第之高下。这八十七人之所以未判明其流别,似另有原因。这原因,今日已难了然,乏资料可证故。若加推测,是否有这样一种可能:这些作者的艺术风貌较不易把握,难以察知其所受之影响。这一点,我们在下面介绍其定品第时还将涉及到。从这一点,也可以看出对于艺术风貌的印象式把握的弱点。

三

《诗品》三品论人,计上品十一人(古诗作者不详,未计入),中品三十九人,下品七十三人。汉末之九品论人,谢赫之六品论画,都是以品定高低的例子。以品论诗,则自钟嵘始。

如何品第,《诗品》实际涉及如下问题:

入品,是一个层次。上品的《论》说:“网罗古今,词文殆集。轻欲辨章清浊,摘摭利病,凡百二十人,预此宗流者,便称才子。”这是说,自有五言诗以来,以迄于梁初(《诗品》的收录标准是不录存者,所收一百二十三人中,年代最末的一位沈约,死于梁天监十二年),诗人数量极大,他没有都收入,而是有所选择。入选者虽品第不同,但均具有入品必具之标准。这个标准是什么,他没有说,但他说“便称才子”,是说他们均属于优秀作者。此其一。

虽列三品,然每品之间的差别,实不易掌握,因之升降之间,并

非绝对。上品后《论》说：“至斯三品升降，差非定制，方申变裁，请寄知者耳。”事实上他在品评时常有犹疑之处，如评张华为中品，而又觉处之中品稍弱，处于下品又嫌低，入中品似是一种勉强。评沈约，谓“允为中品之第矣”。似亦略带入中品颇勉强之意。可见，各品之间，似有一些弹性存在，此其二。而这一点，实原于印象式批评之结果，论高下其实并无一些可操作的硬性标准，而只是对诗人诗作的一种鉴赏印象。此种鉴赏印象，既可随不同评论者之爱好不同而存在差异，亦可因同一评论者自身对于印象之把握能力而存在失误。一些诗人，何以列入某一品，并未说出充足之理由，如评陆云、石崇、曹摅、何劭：

清河之方平原，殆如陈思之匹白马。于其哲昆，故称二陆。

季伦、颜远，并有英篇，笃而论之，朗陵为最。

曹彪列入下品，陈思上品，二人之比，是上品与下品之比。陆机入上品，陆云入中品，二人之比，为上品与中品之比，何以说是“殆如”、“方”、“匹”呢？即使这种比成立，它也只是一种抽象判断，未明言之所以然之标准。论曹摅与何劭，同样未论及特色。要之，此四人入中品，给人一种莫明其所以然的感觉。可见，品列高下，其中带着某种随意性。也许正是由于此一点，钟嵘的品第常遭到后人的非议。胡应麟谓嵘“至品或上中倒置”（《诗薮》内编卷二）。王士禛谓：“乃以刘桢与陈思并称，以为文章之圣。夫桢之视植，岂但斥鷃之与鲲鹏耶？又置曹孟德下品，而桢与王粲反居上品。他如上品之陆机、潘岳，宜在中品。中品之刘琨、陶潜、鲍照、谢朓、江淹，下品之魏武，宜在上品，而位置颠错，黑白淆讹，千秋定论，谓何哉？”（《渔洋诗话》卷下）这种非议本身也说明，要将诗歌史上的众多诗人分别准确的列入不同品第，事实上是作不到的。或者说，品第本身就是一种不可取的评论形式。

钟嵘三品论诗人之高下,无关乎流别。上品既包括《国风》一系,亦包括《楚辞》与《小雅》的系统。这种无关乎流别的品第,在中下品中也同样存在。何以不同流别纳入同一品中?这可能与他的兼容不同流别的审美趣味有关;但亦可说明,品第之高下既与他所评各人艺术风貌的特点有关,亦与表现这些艺术特点的水准高低多少有些关系。例如,在论上品的刘桢、曹植、李陵诸人时,都强调了他们各人的浓烈的感情气势,或言其风骨,或言其凄怨;但下品的魏武的特点,也是悲凉。何以同具梗概之气,而品第相差悬殊?这当然多少说明,同一种素质而分列高下,显然与同一特征之表现水准之高低有关。此其三。

品第高低,在文学批评中究具何种之意义,似未为研究者所注意。当从文学的史的发展的角度,指出某某胜于某某,或者某某第一的时候,这种评论显然反映着评论者的价值判断。这种判断受到评论者的个人素质、个人审美趋向和时代好尚的影响,一般说,它并不具备普遍的意义。而且,在多数情况下,它也不具备价值。理论研究的意义在于指出特征、规律、经验与此种特征、规律、经验之价值,并不在于论其品第之高下。从这个意义上说,三品评诗,并不是《诗品》的精华之所在。

四

《诗品》在文学思想史上的意义,除了它勾勒诗歌流别,为诗歌思想史的研究提供借鉴之外,主要地在于它的理论建树上。在当时的文学思想发展格局中,它代表了重抒情、重自然、求华美一派的主张。

《诗品》的理论成就之一,是它把诗的抒情的意义提到极高的地位,为此,他对于传统儒家的兴、观、群、怨说给了改造,强调了群

与怨,对兴的含义给出了新的解释。《诗品序》谓:

气之动物,物之感人,故摇荡性灵,形诸舞咏……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,孀闺泪尽;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。”

物感说是固有的说法。但传统的物感说,强调自然环境的变化对于文学创作的影响,如本书第八章第二节提到的陆机、傅亮、湛方生、王融、刘勰之所论。与钟嵘同时的萧子显,在为自己的诗作《序》时,说:“追寻平生,颇好辞藻,虽在名无成,求心已足。若乃登高目极,临水送归,风动春朝,月明秋夜,早雁初莺,开花落叶,有来斯应,每不能已也。”(《梁书》本传引)特别是刘勰,他论物感,对于心物之关系,对于如何表现物色,都有十分精彩的论述,可以说,就创作者之感发与自然物色之关系而言,刘勰的论述已相当完整而深刻。但是,到刘勰为止,心物交感的问题只停留在人与自然的关系问题上,还没有在社会生活的层面上展开。从社会生活的层面上展开的,是钟嵘。他这里涉及的社会生活的面,已相当广泛,可以说包括了已有诗歌题材的大部分内容。而在所举的这些题材中,可以看出来他特别突出了一个“怨”字。“楚臣去境”,写悲愤;“汉妾辞宫”,写怨;“骨横朔野,魂逐飞蓬”,写悲哀;“负戈外戍,杀气雄边”,或抒梗概之气,或抒慷慨情怀;“塞客衣单,孀闺泪尽”,或写乡愁,或写思妇之哀怨;解佩出朝而忘返,固可写慷慨,亦可写悲哀;而“扬蛾入宠,再盼倾国”,则可写隐含讽谕之怨思。要之,在钟嵘看来,最足以感荡性灵的,是“怨”的题材。他提到“诗可以群,可以怨”,而列举的

题材中,群的未见,“嘉会寄诗以亲”的事例未见,所见唯在“怨”的范围之内。这是非常值得注意的一件事。当时的文学创作中,存在两种与此不同的创作倾向,一种是宫廷的装饰性创作,一种是娱乐性的创作。装饰性的创作,即君臣赋诗以装点朝廷风雅,已如前论。这样一种创作倾向,并不建立在情有所感、不得不发的基础上。娱乐性的创作,我们可以用一个现代词语来形容,这便是“玩文学”。这样一种创作,虽亦抒情,但那是一种娱乐所需要的感情,与钟嵘所重视、强调的“怨”,是非常不同的。钟嵘所重视的这种抒情,乃是人生遭际的悲欢离合所产生的最真挚最感人也是最纯净的感情,它不是无病呻吟,不是伪饰,也不是奢靡放荡者的淫佚情思。从钟嵘所强调的这种摇荡性灵的情思格调看,它实具有与其时之文学思想主潮相左的倾向。它是文学的抒情传统发展过程中最为健康的一支。

由于重视实人生的感情的真实抒发,他对“兴”作出了独特的解释。他说:“文已尽而意有余,兴也。”对于“兴”的解释,郑玄谓:“兴,见今之美,嫌于媚谀,取善事以劝喻之。”(《周礼·大师》注)何晏引孔安国说:“兴,引譬连类。”(《论语集解》)刘勰论“兴”,谓:“夫兴之托喻,婉而成章,称名也小,取类亦也大。”(《文心雕龙·比兴》)这类解释,均从手法上说,兴为喻义,侧重从义理上说,重视政教作用。而钟嵘的兴义,则侧重于感情上说,除寄寓传统的喻义外(如评张华,谓其“兴讵不奇”,此“兴”字,就有喻义),更多地是强调“兴”的感发义,且从其艺术效果上着眼。他这样解释“兴”,实际上是把“兴味”的“兴”义带进来了。它既由感发而生,亦表现感发之情,且此感发之情在作品中应是含蕴无尽者。与他对兴义的此种理解相联系,他强调了“感荡心灵”,强调“味之无极”,而不强调教化。这正是他的进步处。对于“兴”义的这种解释,钟嵘确乎是比刘勰前

进一步了。

钟嵘《诗品》的理论成就之二，是他提出了“直寻”说和“自然英旨”说。《诗品·上品后论》：

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”，讵出经史。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，竟须新事，尔来作者，浸以成俗。遂乃句无虚语，语无虚字，拘牵补纳，蠹文已甚。但自然英旨，罕值其人。

在这段话里，他明确表明他是反对用事的。在他看来，好诗不必从经史中来。这一个思想，与当时的文学思潮有直接关系。虽然各人的着眼点不同，但反对文学与非文学混淆的观点却是相同的。萧纲之反对文与经史混同（见其《与湘东王书》），萧统之不收经、子、史（见其《文选序》），都是这个思潮的表现。钟嵘与他们不同的地方，是明确提出了“直寻”说。“直寻”，便是但写所见，情有所感，眼有所见，辄可成诗。“直寻”，在写法上当亦包括着写实的意思。他在评论诗人时提到的“直致之奇”，即此意；“巧构形似之言”，“尚巧似”，也是此意。在《诗品》中，“巧似”不是作为贬语出现，而是作为写实的一种表现形态出现的。“直寻”说，对中国诗歌思想有着十分深远的影响，后来的王夫之，在这一点上发挥得淋漓尽致。这可看他的《夕日永堂绪论》、《古诗评选》、《唐诗评选》、《明诗评选》便可了然。

由“直寻”而提出“自然英旨”，是从表现方法的写实而提升到审美趣味的重自然。“自然英旨”，就是自然精美，也就是他在后面所说的“真美”。他主张自然精美，不仅反对用事，反对寻摘经史，而

且反对人工声律。针对当时沈约等人提倡的声律说和声病说,他表示了反对的意见:

昔曹、刘殆文章之圣,陆、谢为体贰之才,锐精研思,千百年中,而不闻宫徵之辨、四声之论。或谓前达偶然不见,岂其然乎!尝试言之:古曰诗颂,皆被之金竹。故非调五音,无以谐会。若“置酒高堂上”,“明月照高楼”,为韵之首。故三祖之词,文或不工,而韵入歌唱,此重音韵之义也,与世之言宫商异矣。今既不被管弦,亦何取于声律也?齐有王元长者,尝谓余云:“宫商与二仪俱生,自古词人不知之。唯颜宪子乃云律吕音调,而其实大谬;唯范晔、谢庄颇识之耳。”尝欲进知音论,未就。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。至平上去入,则余病未能;蜂腰鹤膝,间里已具。
(《中品后论》)

这是说,自然声律是可以的,且古已有之;讲求四声与病犯,则是对于自然美的一种拘束。这一观点,自钟嵘之审美趣味与及它所代表的当时的一种创作倾向(如前述吴均、何逊和后来的阴铿的创作倾向)言之,它是健康的。但如果从声诗的发展史考察,则它又是守旧的。事情往往就是如此之复杂,同一种观点,如果从不同角度考察,常常具有此种多方面的价值标准。

钟嵘《诗品》的理论成就之三,是它提出了一种较为健康的向上的艺术标准。这一点与上一点是相联的。“自然英旨”是审美标准,是就总体风貌而言的,近于一种自然美。而这一点却是对于风貌的具体要求。这要求就是“干之以风力,润之以丹青”。就是说,在写法上是“直寻”、写实,在趣味上是重自然美,而在情思格调上

则要求有风骨,在辞采上要求华美。这样一个标准,非常明确地反映在他的具体评论中。这可以从下列例子中证明:

评曹植(上品):骨气奇高,词采华茂。

评刘桢(上品):真骨凌霜,高风跨俗。

评陆机(上品):举体华美。气少于公干,文劣于仲宣。尚规矩,贵绮错,有伤直致之奇。评陶渊明,称其“又协左思风力”,又称其“风华清靡”。“风华清靡”指辞采之华美而言。评张华,称“其体华艳”。评应璩,称其“华靡可讽”,亦指其辞采之美。

既要求风力,又要求华采,这一点与刘勰对于文的要求相近,这或者也可看作其时之一种有影响的主张。

钟嵘重抒情、尚自然、主风力、求华美的诗歌思想,在当时的文学思想格局中,与我们前述的吴均、何逊、阴铿的创作追求甚为相近,似可看作这一创作倾向在理论上的表述。

五

与这样一种文学思想倾向甚为相近的,还有萧统的主张。

萧统的文学思想反映在《文选》的选录标准上,也反映在他的有关言论里。

《文选》的选录标准在《序》中有明确的表述:

若夫姬公之籍,孔父之书,与日月俱悬,鬼神争奥,孝敬之准式,人伦之师友,岂可重以芟夷,加以剪裁。老、庄之作,管、孟之流,盖以立意为宗,不以能文为本。今之所撰,又以略诸。若贤人之美辞,忠臣之抗直,谋夫之话,辩士之端,冰释泉涌,金相玉振,所谓坐狙丘,议稷下,仲连之却秦军,食其之下齐国,留侯之发八难,曲逆之吐六奇,盖乃事美一时,语流千载,概见坟籍,旁出子史,若斯之流,又亦繁博,虽传之简牒,而事

异篇章。今之所集，亦所不取。至于记事之史、系年之书，所以褒贬是非，纪别异同，方之篇翰，亦已不同。若其赞论之综辑辞采，序述之错比文华，事出于沉思，义归乎翰藻，故与夫篇什，杂而集之。

这里说得很清楚，经、子、史不收，而史传中之赞论、序述则选，入选的理由是它仍具备“事出于沉思，义归乎翰藻”。关于这两句话，学界有过种种解释，大抵涉及的不外两个问题，一是这个选录标准只是对史传中的赞论、序述而言，还是对《文选》的整个选录标准而言；二是这两句话的含义的解释。我同意这样一种解释：这两句话是指史传中的赞论、序述而言，并非《文选》的总的选录标准。至于它的含义的解释，我以为，“事出于沉思”二句是承上赞论、序述而言的，“事”指赞论、序述的写作，谓之所以选录它们，是它们是作者精心思考之作。而此精心思虑之作又是用华美的辞采表现出来的。他前面提到史书时，说那是“记事之史、系年之书”，是“褒贬是非，纪别异同”的，意谓史为纪实，论定是非，而史中之赞论、序述，则往往在纪实与褒贬之后，有深思之论列，而此论列，一出于华美之辞藻。“翰藻”，即“综辑辞采”、“错比文华”。正因此深思、因此华采，赞论、序述才“与夫篇什”。要之，此二句之用意，盖在于说明经、子、史不入选而史中赞、序却入选的理由。从不入选与入选之此种理由看，昭明盖看重深思与辞采，特别是辞采之美。

《文选序》表明，昭明重视抒情和辞采。重抒情与辞采，为其时文学思想的主要潮流，而《序》强调文随时变，“盖踵其事而增华，变其本而加厉”。正是认同着这种发展的潮流。这从他的《答湘东王求文集及诗苑英华书》中也可得到佐证：

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……吾少好斯文，迄兹无倦。……或日因春阳，

其物韶丽，栒花发，莺鸣和，春泉生，暄风至，陶嘉月而嬉游，藉芳草而眺瞩；或朱炎受谢，白藏纪时，玉露夕流，金风时扇，悟秋山之心，登高而远托；或夏条可结，倦于邑而属辞；冬雪千里，睹纷霏而兴咏。密亲离则手为心使，昆弟宴则墨以现露。
（《梁昭明集》）

这段论述兼及情辞，有关物色兴感的话，颇似钟嵘《诗品序》的观点，只是涉及社会生活的方面仅及“密亲离”与“昆弟宴”，比钟嵘所论要窄一些，但同是重感发兴情之证。至于辞采，他既反对浮靡，亦反对朴野。《答玄圃园讲颂启令》谓：“得书并所制讲颂，首尾可观，殊成佳作。辞典文艳，既温且雅。”可见，他是赞赏“文艳”的，只不过要求艳而不浮而已。刘孝绰持有与此相近的观点，《昭明太子集序》谓：“深乎文者，兼而善之，能使典而不野，远而不放，丽而不淫，约而不俭，独擅众美，斯文在斯。”从另一个角度考虑，亦未尝不可以把孝绰之此种观点看作曾得到昭明之认可者。而此一点正与钟嵘对于文辞的要求相近。

萧统文学思想的另一可注意之处，是与钟嵘同样重视陶潜。《文选》编于《诗品》成书之后，在对待陶潜这一点上显系受到钟嵘的影响。《诗品》评陶潜谓：“每观其文，想其人德。”昭明《陶渊明集序》谓：“余素爱其文，不能释手，尚想其德，恨不同时。”（《梁昭明集》）同样是由文而及其人品。这一点是很重要的。钟嵘第一位评及渊明，而且给予如此之重视，虽列于中品，为后代诸多论者所不解。然试想齐梁之时，文学的发展正朝着重辞采华艳这一方向发展的过程中，巧尚形似，骈骊与声律已成为必然之发展趋势，对于陶渊明之以淡泊至味为贵的创作倾向自然未给予必要的注意。当此之时，钟嵘特加评论，谓其协左思之风力，文体省净，辞兴婉惬，许其为古今隐逸诗人之宗，非有独到之艺术辨识力，实不可能有此评

论。而这一点,亦正说明钟嵘文学观的核心实是重抒情、重自然,其旨。萧统受其影响,更给予渊明以更高的评价,谓“其文章不群,辞采精拔,跌宕昭彰,独超众类,抑扬爽朗,莫与之京”(《陶渊明集序》,同上书)。这“独超众类”、“莫与之京”实在是一种很高的评价。不仅如此,他的着眼点似更主要的是在崇仰渊明的人品方面,谓:“语时事则指而可想,论怀抱则旷而且真。加以贞志不休,安道苦节,不以躬耕为耻,不以无财为病……尝谓有能观渊明之文者,驰竞之情遣,鄙吝之意祛,贫夫可以廉,懦夫可以立,岂止仁义可蹈,抑乃爵禄可辞,不必傍游泰华,远求柱史。此亦有助于风教也。”(同上文)这是说,渊明真实的抒写了他的怀抱,而他的怀抱则是淡泊名利、高洁自持。从这一角度看,他的诗是有助于教化的。在重视真实抒怀上,昭明与钟嵘见解相同;在主教化上,他又与钟嵘有别,虽然他的教化说在这里其实只是指陶渊明人格力量的影响而言,并非传统的有益于政教的教化论。

萧统文学思想与钟嵘的文学思想还有一点差别,这就是:钟嵘反对用事典,而萧统并不反对。其实这种差别的存在是很自然的事,其时各派的文学思想是互相渗透、互相影响的。萧统的文学观受到刘勰的影响也是一例,他主丽而雅,就类同于彦和;《文选》选目与彦和之所论略,每有暗合,不少研究者已指出这也是他接受彦和影响的例子。

关于萧统的文学思想的主要倾向,学术界有种种的看法。我之所以把它与钟嵘的文学思想看作一个系列,是从比较中加以判断的。在当时的比较明显的不同文学思想流别中,他明显的与裴子野一派不同。他既主张抒情,又重词采之美。但它也与重娱乐、求轻艳的宫体诗一派明显不同。《玉台新咏》收人萧统诗,然无论在内容上或形式上,昭明诗的主要倾向都较为洁净。《文选》选诗之标准,

亦大异于《玉台新咏》。此一点,前人已看到,明人赵均谓:“昔昭明之撰《文选》,其所具录,采文而间一缘情。孝穆之撰《玉台》,其所应令,咏新而专精取丽。”(转引自穆克宏校点《玉台新咏》附录,中华书局1985年版)梁启超说得更明白:“然《文选》之于诗,去取殊不当人意。《新咏》为孝穆承梁简文意旨所编,目的在专提倡一种诗风,即所谓言情绮靡之作是也。”(引自同上书)他们都看到了《文选》之选诗倾向与《玉台》不同这一点,至少在《文选》与《玉台》的选录标准上,他们是把昭明与宫体诗派区别开来了^{①7}。

第四节 重娱乐、尚轻艳的文学思潮

这时的文学思想的主潮是重娱乐、尚轻艳。对于这样一个文学思想潮流,历来论者多加否定。这种否定,其中有着复杂的思想史上的原因。如果我们从文学思想的发展史来考察,把这种文学思潮看作是文学思想发展中的一个环节,并且以一种历史的眼光、作实事求是的探讨,我们或者可以对此一思潮作出一种较为客观的说明。

一

这种文学思潮得以发展,似应先从其生活环境说起。

梁朝在宋、齐、梁、陈四个朝代中,是享祚最长的一个。梁武帝萧衍在位四十八年,也是四朝中在位时间最长的一位皇帝。他在政治上是很精明的。在政治上使用一种较为广泛的团结策略。在四个朝代的易代过程中,他是杀戮前朝皇族最少的一位;他重用前朝旧臣沈约、范云等人;他给了社会地位很高的王、谢高门子弟如王亮、王莹、王志、谢览、谢朓等人以重用,而在政权的实际运作上,则不顾门第高下,使用了有行政能力的寒士如徐勉等人。他政治上的

这种团结的重实利的策略,或者正是他得以维持四十八年帝统的一个重要原因。

如上一节所说,萧衍在政权的思想维系上,用儒术。即位的第四年,即诏置五经博士,明令“年未三十,不通一经,不得解褐”(《梁书·本纪》)。天监七年下诏:“宜大启庠教,博延胄子。”天监八年,诏“其有能通一经、始末无倦者,策实之后,选可量加叙录”。九年,两临国子学讲肆。他自己就是一位于儒学颇有研究的人,撰有《制旨孝经义》、《周易讲疏》、《乐社义》、《毛诗答问》、《春秋答问》、《尚书大义》、《中庸讲疏》、《孔子正言》等,史称其“少而笃学,洞达儒玄”(《梁书》本纪)。赵翼《廿二史劄记》卷十五“南朝经学”条:

《梁书》姚察论曰:崔、伏、河、严等,遭梁之崇儒重道,皆至高官,稽古之力,诸儒亲遇之。《陈书·儒林传序》亦谓,梁武开五馆,建国学,置博士,以五经教授,帝每临幸,亲自试胄,故极一时之盛……是可见梁武之世,不特江左诸儒崇习经学,而北人之深于经者,亦闻风而来,此南朝经学之极盛也。

昭明太子“三岁受《孝经》、《论语》,五岁遍读五经,悉能讲诵”(《昭明太子传》)。萧纲亦重儒术,《南史·儒林传戚衮传》:“简文在东宫,召衮讲论……时衮说朝聘义,摛与往复,衮精彩自若,领答如流,简文深加叹赏。”同书《张讥传》:“简文在东宫……发《孝经》题,讥论文往复,甚见叹赏。”萧绎亦重儒术,善治《三礼》的贺场的儿子贺革亦通《三礼》,他就是萧绎的侍读。精于《尚书》的孔子祛,为湘东王国侍郎。梁武诸王,亦多通经。梁武重儒,主要是以儒术为吏治,而在个人信仰上,则偏向于佛。他早年崇道,他的家族有天师道的传统,但是他中年之后,却转向佛教,而且几乎到了沉迷的地步。在中国历史上,像他这样虔诚地信奉佛教的帝王,可以说是很少的。他精于释典,制《涅槃》、《大品》、《净名》、《三慧》诸经义记。昭

明太子与纲、绎诸人，亦笃信释教，兼精庄老，萧纲注庄子、陆德明《经典释文》还保存有其庄注，有的相当精彩平实。可以说，在萧梁皇室中，儒、释、玄、道自然融合，是很自然的事。这样一个思想环境，提供了一种什么样的可能呢？我想，是提供了一种较少约束的、较为自由的思想活动空间，没有严格的禁区，而自然地行其所当行：吏治用儒，信仰以释，杂入玄谈，好像成了一种自然而然的事。

更为值得注意的是，皇室有一个极有利于娱乐性质的文学得以发展的环境。萧衍家族，能文者之多，为南朝皇室所少见。衍、统、纲、绎之外，安成康王萧秀“精意术学，搜集经记，招学士平原刘孝标，使撰《类苑》，书未及毕，而已行于世”（《梁书·太祖五王传》）。秀子推，“少清敏，好属文，深为太宗所赏”（同前）。鄱阳王萧范“爱奇玩古，招集文才，率意题章，亦时有奇致”（同前）。长沙嗣王孝俨“聪慧有文才……其文甚美”（《梁书·长沙嗣王传》）。孝俨从父萧藻，“善属文辞，尤好古体”（同前）。南康简王萧会理“少聪慧，好文史”（《梁书·高祖三王传》）。从子季英“有文才，尝祭孔文举墓，并为立碑，制文甚美”（同前）。邵陵携王萧纶，“博学善属文，尤工尺牍”（同前）。寻阳王大心，“幼而聪朗，善属文”（《梁书·太宗十一王传》）。南郡王太连“少俊爽，能属文，举止风流，雅有巧思，妙达音乐，兼善丹青”（同前）。武陵王萧纪、临贺王萧正德、宣帝萧誉并皆能诗。而更为重要的是，能文，在这个皇族中意味着什么。这从他们现存的作品中可以推测出来。我们仅就他们的诗作考察，从他们现存诗作的分类来看他们为了什么而写诗。

萧衍存诗 106 首（据逯钦立辑《梁诗》，下同），写妇女或男女情怀的 53 首，讲佛理的 8 首，其它（包括游仙、宴游、述怀等等）45 首。

萧纲存诗 294 首，写妇女或男女情怀的 112 首，言佛理的 14

首,咏物诗 48 首(咏物而涉及男女情怀的未计入),侍宴、应诏、应令 25 首,其它(游仙、宴游、闲适、述怀等等)95 首。

萧绎存诗 124 首,写妇女或男女情怀的 22 首,咏物诗 34 首,应令 5 首(不包括涉及男女情怀的应令诗),其它(包括宴游、闲适、登临等等)63 首。

萧纶存诗 7 首,残句 1,写妇女的 3 首,其它 4 首。

萧纪存诗 6 首。6 首均写妇女。

萧督存诗 10 首,8 首咏物,其它 2 首。

上述六人存诗中,写妇女或男女情怀、咏物诗占很大的比重。若对其中的“其它”部分再略作分析,那又可以进一步了解他们写诗的着眼点。萧衍 45 首其它选材的诗中,游仙或与游仙题材有关的 8 首,赠逸民诗 12 首,其它尚有联句、叠韵、戏题手板、戏答等等。萧纲的 95 首其它题材的诗中,登临 12 首,闲适(如《纳凉》、《山斋》、《晚日后堂》、《望月》、《薄晚逐凉北楼迴望》等)17 首,其它尚有联句、卧疾、七夕、雪朝一类诗。萧绎 63 首其它题材的诗中,包括纳凉、后园骑马、落日射黑、离合、回文等诗。萧纶四首其它题材的诗中,一首回文、一首《戏湘东王》、一首咏月、一首题壁。萧督 2 首其它题材的诗中,一首迎舍利、一首建除。从以上存诗分类中可以看出,萧梁皇族诗作的选题均属细碎日常生活物事,除了萧纲《被幽述志》、萧绎《狱中连句》、《幽通诗》之外,几乎找不到怨愤一类作品。从他们的诗中,我们可以窥测到他们的生活的大致风貌:闲适、游乐、妇人、酒、诗。其时风俗奢靡,史有许多记述。贺琛向高祖上书,对此一点有详细的描述:

今天下宰守所以皆尚贪残,罕有廉白者,良由风俗侈靡使之然也。淫奢之弊,其事多端,粗举二条,言其尤者。夫食方丈于前,所甘一味。今之燕喜,相竞夸豪,积果如山岳,列肴同绮

绣，露台之产，不周一燕之资，而宾主之间，裁取满腹，未及下堂，已同臭腐。又歌姬舞女，本有品制……今畜妓之夫，无有等秩，虽复庶贱微人，皆盛姬姜，务在贪污，争饰罗绮……其馀淫侈，著之凡百，习以成俗，日见滋甚……（《梁书·贺琛传》）

《梁书·羊侃传》称侃：

性豪侈，善音律，自造《采莲》、《棹歌》两曲，甚有新致。姬妾侍列，穷极奢靡。有弹筝人陆大喜，著鹿角爪长七寸。舞人张净琬，腰围一尺六寸，时人咸推能掌中舞。又有孙荆玉，能反腰贴地，衔得席上玉簪。敕赉歌人王娥儿，东宫亦赉歌者屈偶之，并妙尽奇曲，一时无对。初赴衡州，于两艘舳舻起三间水斋，饰以珠玉，加之锦纈，盛设帷屏，陈列女乐，乘潮解缆，临波置酒，缘塘傍水，观者填咽。

《梁书·朱异传》称“异及诸子自潮沟列宅至青溪，其中有台池玩好，每暇时宾客游焉。四方所缿，财货充积”。《袁君正传》称“君正当官莅事有名称，而蓄聚财产，服玩靡丽”（《梁书·袁昂传》附）。这样的生活环境，当然不是重功利的文学的土壤，而是娱乐文学的温床。

皇室是这样，围绕皇室的一批文人，生活内容亦大抵如是。

二

这一重娱乐的文学思潮在创作上的集中表现，便是“宫体”诗。什么是“宫体”，《梁书》与《隋书》中的几条材料，说法又微有区别。我们先来看《隋书》上的两条材料：

《文学传》谓：

梁自大同之后，雅道沦缺，渐乖典则，争驰新巧。简文、湘东，启其淫放；徐陵、庾信，分路扬镳。其意浅而繁，其文匿而

彩，词尚轻险，情多哀思。格以延陵之听，盖亦亡国之音乎！

《经籍志》又谓：

梁简文之在东宫，亦好篇什，清辞巧制，止乎衽席之间；雕琢蔓藻，思极闺闱之内。后生好事，递相放习，朝野纷纷，号为“宫体”。

两条材料都把“宫体”的产生归于萧纲之在东宫时，而其所说的“宫体”的特点，则是“其意浅而繁，其文匿而彩，词尚轻险，情多哀思”、“清辞巧制，止乎衽席之间；雕琢蔓藻，思极闺闱之内”。概括说：写闺阁生活，词藻轻险。

《梁书·简文帝纪》亦谓：

雅好题诗，其《序》云：“余七岁有诗癖，长而不倦。”然伤于轻艳，当时号曰“宫体”。

“伤于轻艳”是史臣对其诗文特点的评论。史臣又谓：

文则时以轻华为累，君子所不取焉。

这里虽也把“宫体”和萧纲联系起来，但论其特点则只说是“轻艳”。

“轻艳”显系指文辞之特色而言。同书《庾肩吾传》亦谓：

初，太宗在藩，雅好文章士，时肩吾与东海徐摛、吴郡陆杲、彭城刘遵、刘孝仪、仪弟孝威同被赏接。及居东宫，又开文德省，置学士，肩吾子信、摛子陵、吴郡张长公、北地傅弘、东海鲍至等充其选。齐永明中，文士王融、谢朓、沈约文章始用四声，以为新变，至是转构声韵，弥尚丽靡，复逾于往时。

在这里对于“宫体”的特点的提法更为明确，认为它是永明新变的继续，只不过是更为丽靡而已，而且，把“宫体”之兴，推前至萧纲之在藩时。同书《徐摛传》谓摛：

属文好为新变，不拘旧体。……摛文体既别，春坊尽学之，“宫体”之号，自斯而起。

唐初修五朝史,目的在“以史为鉴”,因之史臣论述,立足点往往在于弘扬儒家之德政,以此视南朝文学之发展,亦以此论其是非。在这一点上,他们都反对轻艳文风。但是,在反对的程度上,略有差别。魏征似乎更激烈一些,称“淫放”,称“轻险”,且及其内容之“止乎衽席之间”;而姚思廉则只称“轻艳”、“丽靡”而已。姚思廉的评价可能承姚察而来,自然没有魏征的激烈。差别还不仅在“宫体”作为一种文风形成的时间。魏征仅归之于萧纲在东宫时,只是“大同之后”,才“雅道沦丧,渐乖典则,争驰新巧”。中大通三年,昭明太子死,七月,萧纲被立为太子,四年(532)九月,移入东宫,才置学士,庾信、徐陵等充其选。说“大同以后”是在萧纲入东宫的两年之后(大同元年,即535年)。而姚思廉则不但把“宫体”这种文风的形成推至萧纲为太子之前,且把它看作是永明体的继续。他们在“宫体”这种文风的波及面上,看法亦存差别,魏征认为是一种遍及朝野的文风,而且称之为亡国之音;姚思廉则认为仅是萧纲及其周围文人的文风,波及只在春坊。

这些问题其实涉及到“宫体”作为一种文学思潮,它的特色和它的界说诸问题。

我以为,姚思廉的说法是较近于史实的。所谓“宫体”,它是一种讲求声律、对偶与词采华美的轻艳丽靡的文风,这种文风的形成有一个过程。

如果从其发展的历史考察,似可把它分为三个阶段:天监八年以前;天监八年至萧纲为皇太子以后、徐陵编成《玉台新咏》,为这一思潮发展的高峰^⑧;之后,陈后主及其周围文人继之,波及隋末至唐初。

一种新的文学思潮,常常萌生于旧的文学思想之中。以“宫体”诗为代表的文学思潮亦如此。它是“永明体”文学思想的一种发

展。“永明体”在声律、对偶上已为“宫体”准备了条件，“永明”文学重装饰、清闲、游戏的性质，不知不觉地、自然而然地向着明确的娱乐说的方向发展。我们从谢朓、沈约的一些诗作中可以找到说明。《玉台新咏》收谢朓诗十六首，沈约诗三十一首，其中一些诗，无论在题材上还是在写法上，都与后来萧纲诸人的诗作并无二致，如沈约的《六忆诗》、《少年新婚为之咏》、《梦见美人》，谢朓的《赠王主簿》、《夜听妓》。这些诗都可以毫无疑问地称之为艳诗，而其写作之动机，毫无疑问都带有娱乐的性质。虽然我们不能把沈约、谢朓他们归入“宫体”诗人的范围（他们还属于他们所代表的“永明”文学的作者），但我们却可以把他们的一些作品看作“宫体”诗的先导，或者把他们创作中表现出来的这种趋向看作“宫体”诗派的萌芽期。似亦可以说，“永明”文学中已孕育了“宫体”的最初形态。

当然，发展了存在于永明作家中的这种艳诗趋向的，是徐摛和庾肩吾他们。徐摛于天监八年（509）为晋安王萧纲侍读，其时萧纲七岁，开始写诗，而且“有诗癖”，他写诗从最初的时候起，便受着徐摛的影响，而且这种影响继续的时间很长，直至纲为太子时。《摛传》谓春坊尽学其文风，“宫体”之号，自斯而起。摛为“宫体”的主要倡导者，在当时似为事实，故武帝为此而召徐摛加以责让。徐摛入侍萧纲之后，萧纲周围便有一大批文人不断加进来，除了徐摛、徐陵父子、庾肩吾、庾信父子之外，尚有陆杲、刘遵、刘孝仪、刘孝威、张长公、傅弘、鲍至^{①⑨}、王规、王褒^{②⑩}、张率^{③⑪}、萧子云、萧子显^{④⑫}、徐悱^{⑤⑬}、陆倕^{⑥⑭}、刘潜^{⑦⑮}、纪少瑜等人^{⑧⑯}。湘东王萧绎身边亦聚集一大批文人，如刘缓、周弘直、宗慤、刘勰、鲍泉^{⑦⑰}、到溉^{⑧⑱}、王籍^{⑨⑲}、刘杳^{⑩⑳}、颜协^{⑪㉑}、刘之遴^{⑫㉒}、萧介^{⑬㉓}、刘孺^{⑭㉔}、阴铿^{⑮㉕}等人。上述三十三人，除陆杲、张长公、傅弘、刘潜、刘杳、颜协、萧介七人外，其余 26 人均有存诗。此二十六人中，张率、徐悱、萧子显、刘遵、庾肩吾、刘

孝威、鲍泉、刘缓、庾信、徐陵、萧子云、刘孝仪、纪少瑜、阴铿十四人诗作被收入《玉台新咏》中。萧纲、萧绎周围的文人当不止此数，如《玉台新咏》收有萧纲的《咏舞》，应令，和作的有王训；萧纲有《春日》诗，闻人倩、纪少瑜亦有《春日》诗，似为同时所作。王训、闻人倩就没有在这三十二人之内。这仅是在他们身边任职的文人。至于武帝萧衍和诸王身边的文人，数量就更大，其中亦不乏属“宫体”诗风的人。可以说，自天监八年徐摛入晋安王府至徐陵编《玉台新咏》这段时间，应该是宫体诗发展的全盛期。侯景乱起之后，这一诗派似曾沉寂。

陈后主时，尚娱乐的文学思潮又一度兴起。《陈书·后主纪》魏征有一段评论，谓：“后主生深宫之中，长妇人之手，既属邦国殄瘁，不知稼穡艰难……宾礼诸公，唯寄情于文酒……古人有言，亡国之主，多有才艺，考之梁、陈及隋，信非虚论。然则不崇教义之本，偏尚淫丽之文，徒长浇伪之风，无救乱亡之祸矣。”《陈书·江总传》亦谓，总善为诗文，“然伤于浮艳，故为后主所爱幸。多有侧篇，好事者相传讽玩，于今不绝。后主之世，总当权宰，不持政务，但日与后主游宴后庭，共陈暄、孔范、王瑳等十余人，当时谓之狎客”。陈后主周围文人之作，明显地有着“宫体”馀风。我们不妨把它看作“宫体”诗的尾声。

从发展的三个阶段看，“宫体”所指似有广义和狭义之别。就狭义言之，当指萧纲为皇太子时以他为中心的一批文人，自时间言之，可上溯至其为晋安王时期；自空间言之，包括受此风气影响之萧绎及其周围文人、诸王及其周围文人。自广义言之，则上可扩及其萌芽期，下可延及其余波遗韵。

要而言之，“宫体”是指一种文风，一种文学思潮，不能把它理解为写衽席之间、闺阁之内这种题材的一种诗。

三

以“宫体”为其创作表现的重娱乐、尚轻艳的文学思潮之一特色，表现为题材处理上的娱乐性质^④。

“宫体”诗的题材，主要是如下几类：妇女与男女之情、咏物、游宴登临、游戏。前面对萧衍、萧纲、萧绎等六人诗作的题材的分析已说明了这一点，现在要说明的是他们如何写这些题材。

写妇女及男女情爱的诗起源甚早，风诗已有很好的例子；《玉台新咏》则是追溯至《古诗》。但是，同是写妇女与男女情爱，“宫体”诗人的着眼点与态度却是对以前此类题材的一种很大的改变。他们开始把眼光转移到妇女的姿色上来，着意写她们姿色的美艳，写得很具体：

梦笑开娇靥，眠鬟压落花。簟文生玉腕，香汗湿红纱。夫
娇恒相伴，莫误是倡家。（萧纲《咏内人昼眠》，《梁简文帝集》卷
二）

履高疑上砌，裾开特畏风，衫轻见跳脱，珠概杂青虫。（萧
纲《和湘东王名士悦倾城》，同上卷）

粉光犹似面，朱色不胜唇。遥见疑花发，闻香知异春。钗
长逐鬟鬓，袜小称腰身。夜夜言娇尽，日日态还新。（刘缓《敬
酬刘长史咏名士悦倾城》）

卧久粉妆脱，镜中私自看。薄黛销将尽，凝朱半有残。垂
钗绕落鬓，微汗染轻纨。同羞不相难，对笑更成欢。妾心君自
解，挂玉且留冠。（刘孝绰《爱姬赠主人》，《梁诗》卷十六）

宝镊间珠花，分明睹妆点。薄鬓约微黄，轻红澹铅脸。发
言芳已驰，复加兰蕙染……不持全示人，半用轻纱掩。（江洪
《咏歌姬》《梁诗》卷二十六）

佳丽尽关情，风流最有名，约黄能效月，裁金巧作星；粉光胜玉靥，衫薄疑蝉轻。密态随羞脸，娇歌逐软声。朱颜已半醉，微笑隐香屏。（萧纲《美女篇》《梁简文帝集》卷二）

引了这么多的例诗，意在说明“宫体”诗人注意妇女之姿色实甚细腻，极力要写出她们的娇与媚的动人处，写她们的“玉腕”、“香汗”、“娇靥”，写她们的薄衫细腰，写她们的钗鬟鬓影，写她们的媚态，“关情出眉眼，软媚著腰肢”（萧纶《车中见美人》）。而且更为值得注意的是，在写这些的时候，往往带着一种挑逗的意味，把女子的姿色往“性”方面联系，给人一种“性”的暗示。这类写法数量不少：

玉钗时可挂，罗襦讵难解。（王僧孺《咏宠姬》）

唯馀一两焰，才及解罗衣。（纪少瑜《咏残灯》）

上客徒留目，不见正横陈。（刘缓《敬酬刘长史咏名士悦倾城》）

谁知日欲薄，含羞不自陈。（萧纲《率尔为咏》，《梁简文帝集》卷二）

朱唇随吹尽，玉钏逐弦摇。留宾惜别弄，负态动余娇。（萧纲《夜听妓》，同上卷）

关情出眉眼，软媚著腰肢。语笑能娇媠，行步绝逶迤。空中自迷惑，渠傍会不知。悬念犹如此，得时应若为！（萧纶《车中见美人》）

忆眠时，人眠强未眠，解罗不待劝，就枕更须牵。复恐傍人见，娇羞在烛前。（沈约《六忆诗》）

“陈”，是“横陈”的“陈”，卧也。一个很有趣的现象，是“宫体”诗人写妇女，除了写她们令人悦目的美艳姿色之外，便是写她们“独寝”的苦恼：

空庭高楼月，非复三五圆。何须照床里，终是一人眠。（王

台卿《荡妇高楼月》)

尘镜朝朝掩,寒衾夜夜空。若非新有悦,何事久西东?知人相忆否,泪尽梦啼中。(萧绎《闺怨诗》,《梁元帝集》)

舞观衣常褰,歌台弦未张。持此横行去,谁念守空床。(萧纲《从顿颡还城》,《梁简文帝集》卷二)

更恐从军别,空床徒自怜。(萧纲《和徐录事见内人作卧具》,同上卷)

羞言独眠枕下泪,托道单栖城上乌。(萧纲《乌夜啼》,同上卷)

寄语金闺妾,勿怨寒床虚。(萧纲《雁门太守行》,《艺文类聚》卷四十二)

不堪寒夜久,夜夜守空床。衣裾逐座褻,钗影近灯长。(刘缓《杂咏和湘东王·冬宵》,《梁诗》卷十七)

谁能对双燕,暝暝守空床。(刘孝绰《奉和湘东王应令诗·春宵》,《梁诗》卷十六)

如何嫁荡子,春夜守空床。不见青丝骑,徒劳红粉妆。(刘孝绰《淇上人戏荡子妇示行诗》,同上卷)

这事实上是男人眼中的妇女心态,而男人眼中之所以有如此的妇女心态,乃是出于把妇女仅仅看作性伴侣,或者说得更直接些,把妇女看作行乐的对象。“宫体”诗人何以有如此的妇女观念,何以写出如此的关于男女情爱的诗?学术界以往有一种相当普遍的说法,认为这乃是萧梁君臣的淫靡生活的自然反映。这种说法似乎有一些根据,至少在他们的内心世界里,这种淫荡的情怀是存在的,那极端的表现,便是萧纲的《变童》诗,这诗写性写得非常露骨,“揽袴轻红出,回头双髻斜。懒眼时含笑,玉手乍攀花。怀猜非后钓,密爱似前车”。在诗中,这样写同性恋,是空前的。同时作的还有刘遵

《繁华诗》、刘泓《咏繁华》。这些诗当然可以看作来自对张翰的《周小史》的模仿,但亦可以理解为当时确有其人、有其事。自从两晋纵欲之风在士人中形成之后,此种风气似未消歇过。梁时此种性放纵亦尚在士人中存在。他们的日常生活中,房中术是可以公开谈论的。这从徐陵《与周弘让书》中可以得到证明:

仰披华翰,甚慰。翘结,承归来天目,得肆闲居,差有弄玉之俱仙,非无孟光之同隐。优游俯仰,极素女之经文;升降盈虚,尽轩皇之图芝。虽复考槃在阿,不为独宿;讵劳金液,唯饮玉泉。(《徐孝穆集》,四部丛刊本)

由是可以得知,性在“宫体”诗人中并不忌讳。但这似非“宫体”诗人写具有性挑逗色彩诗作的唯一原因。萧衍父子在南朝皇室中是较少纵欲行为的人物。史称萧衍“五十外便断房室”(《梁书》本纪)。史又称萧绎“性不好声色,颇有高名”(《梁书》本纪)。史臣虽未言萧纲不好色,然亦无关于他纵欲的记载。“宫体”诗人写妇女与男女情爱有了这样的新的着眼点,似尚有其更为复杂的原因。门人汪春泓,于此曾作过专门研究,他提出:“佛教认为女子具有以下几条天赋弱点:夸大女子的情欲;淫欲、姿态;污其品性;嫉妒、多口舌;夸大女子的物欲;贪珍宝。”“它们不加掩饰地渲染一种女性的诱惑,这诱发丰富了梁代士人内心对女性体态、舞姿、服饰、心理的审美体验与感官刺激。”“正因为‘淫欲’作为妇女观进入梁代宫体诗人思想意识,士人玩味女性‘性’心理,这种士人情趣外化于诗歌创作时,其笔下的女性形象就无不具有为情欲所困扰的特征。”他认为,佛教为了戒色而对妇女的淫欲、姿色的大胆描写,突破了中国的对女性的较为含蓄的写法,使“宫体”诗人们在写妇女与写男女情爱上取一种全新的观念,“士人们在佛典中发现了一个潜藏于内心的赤裸裸的自我,对经学崩溃以来的中土社会的‘性’禁锢的进

一步解除起了推波助澜的作用”^⑤。

对于妇女及男女情爱的这种描写角度,显然带有明显的娱乐目的。从作者的心态言之,这是一种感情满足方式。他们咏美人、咏少姬、咏新婚、咏妓、咏美人治妆、咏内人昼寝等等,就如同他们咏树名、咏鸟名、咏草名、咏风、咏雾、咏竹、咏床一样,只是一种消遣。考察他们所写的男女情爱,比较一下古诗十九首中所写的男女之情,就会感到天差地别。古诗中抒发的是一种难以割舍的深挚情怀,是一种内心的深沉爱恋;而“宫体”诗人们所写的,只是一种观赏。他们要从这观赏中得到愉悦。萧纲《答新渝侯和诗书》谓:

垂示三首,风云吐于行间,珠玉生于字里,跨躐曹、左,含超潘、陆。双鬓向光,风流已绝;九梁插花,步摇为古;高楼怀怨,结眉表色;长门下泣,破粉成痕;复有影呈细腰,令与真类;镜中好面,还将画等。此皆性情卓绝,亲致英奇。故知吹箫入秦,方识来凤之巧;鸣瑟向赵,始睹驻云之曲。手持口诵,喜荷交并。(《艺文类聚》卷五十八)

写什么并不重要,重要的是要从中得到快乐。

四

以“宫体”诗为代表的重娱乐、尚写实的文学思潮之又一特点,表现为对于写实技巧的追求。

关于这一点,已有不少学者论及^⑥。然从文学思想发展的角度考察,似尚有可论者。

诗文的写实技巧(我用“技巧”这个词,是想把它和“倾向”区别开来。“倾向”既可以是技巧方面的,也可以是指反映现实的整个方法而言,包括着对现实的态度、认识的角度、反映的真实程度等等)。最初似明显地表现于咏物与山水描写中。咏物赋出现比咏物

诗早，然汉、魏之际的咏物赋带着浓重的借物抒情的成份，物本身的描写亦还受着汉赋的铺排的影响，并未能做到细腻真实的刻画客观物象。初期的咏物诗对物象的刻画亦未能做到细腻真切，只是一种大的印象。如晋人伏系之《咏椅桐诗》：“亭亭椅桐，郁兹庭圃，翠微疏风，绿柯荫宇。”从谢灵运开始的山水诗，才把客观物象的细腻刻画作为追求的技巧。如前所论，谢灵运对山水、树木的形、色、光都作了极为精微的描写。继此而起的宋、齐以后的咏物诗，开始写物象的外形特征。王融《咏女萝》：“羃屣女萝草，蔓衍旁松枝。含烟黄且绿，因风卷复垂。”这诗并未见有何含义，只是一种对物象的客观描述而已。刘绘《咏博山香炉》亦如此，他把博山香炉上的浮雕描述得很细腻：

参差郁佳丽，合沓纷可怜，蔽亏千种树，出没万重山。上镂秦王子，驾鹤乘紫烟；下刻蟠龙势，矫为半衔莲；旁为伊水丽，芝盖出岩间；复有汉游女，拾羽弄餘妍。荣色何杂糅，缣绣更相鲜。麋霞或腾倚，林薄杳芊芊。掩华终不发，含薰未肯然。风生玉阶树，露湛曲池莲。寒虫悲夜室，秋云没晓天。（《齐诗》卷五）

前面对于雕刻之精美一一描绘，如画呈现人前，最后才点到周围环境，言时当秋日之晨曦，秋树来风，莲池泻露，吟虫唧唧，炉烟袅袅。然就全诗言之，并未见有何寓意，纯为物象之客观刻画而已。

此种写法，在“宫体”诗人中大量出现。“宫体”诗人咏物诗数量之大，为南朝之最。咏风、百舌、素蝶、眼、琴、归雁、柿、舞、箫、大、细、鸣鸭、枯叶竹、隔墙花、烛、剪彩花、笔、橘、坏桥、帘尘、石莲、鹊、枣、马、药名、卦名、烟、梅花、桃、香茅、舞鹤、蝉、萤、笔架、镜、柳、芙蓉、栀子花、雨、蔷薇、笋、梁尘、云、怪、枫、藤、鹞、鸱、鳧、蜂、燕、雪、桂树、萍、苔、灯檠、宫殿名、将军名、县名、姓名、屋名、车名、船名、

歌曲名、针穴名、龟兆名、兽名、鸟名、树名、草名、相名、雾、石榴、荻、火笼、荷、雀、孤石床、弓、履、百合、兰、簪等。这里列出八十六种，只是其中的一部分。在“宫体”诗人那里，几乎是无物不咏。他们的咏物诗当然是写得很细微的，如萧绎《咏细雨》：“风轻不动叶，雨细未沾衣。入楼如雾上，拂马似尘飞。”把细雨的轻、微、不知不觉的特点真是写尽了。但就其技巧而言，并未超过他们的先辈。不过他们有了个巨大的发展，便是从咏物转向咏人，把女人当作物来描写，把她们写得细致入微^④。

作为这种发展的一个过渡环节，就是写与女性有关的物事：

动焰翠帷里，散影罗帐前；花心生复落，明销君讵怜。（萧纲《咏笼灯》，《梁简文帝集》卷二）

新禽应节归，俱向吹楼飞，入帘惊钏响，来窗碍舞衣。（萧纲《咏新燕》，同上卷）

执烛引佳期，流影度单帷。臃胧别绣被，依稀见娥媚。（王筠《咏腊烛》，《梁诗》卷二十四）

这类诗事实上已从写物转向写女性，是物与女性连在一起写。从这类咏物诗，当然就自然而然地发展至全部描写女性的姿色形貌。

“宫体”诗人写女性的姿色容貌可以说完全是从形似着眼。我们可以举出许多例子，如写女性的眼睛：“送态入嗔蛾”（萧纪《同萧长史看妓》）、“关情著眉眼”（萧纶《车中见美人》）、“脉脉正蛾眉”（刘邈《见人织聊为之咏》）、“含娇睞已合，离怨动方开，欲知蜜中意，浮光逐笑来”（刘孝绰《咏眼》）、“因风且一顾，扬袂隐双蛾。曲终情未已，含睇目增波”（何敬容《咏舞》），写嗔皱的眉眼，写脉脉传情的眉眼，写不经意的开而又闭的眼等等。又如写发饰：“筒钗新鞞翠”（王训《奉和率尔有咏》）、“宝髻珊瑚翘”（萧纲《三月三日率尔成咏》）、“钗长逐鬟髻”（刘缓《敬酬刘长史咏名士悦倾城》）、“疏花映

鬟插”(萧纲《率尔为咏》)、“长钗巧挟鬟”(庾肩吾《南苑看人还》)、“安钗等疏密”(庾肩吾《咏美人看画应令》)、“风摇翡翠簪”(姚翻《同郭侍郎采桑》)、“溢匝金钿满,参差绣领斜”(王枢《徐尚书座赋得阿怜》)、“轻花鬓边堕”(萧纲《晚景出行》),有翡翠、有珊瑚、有金饰、有鲜花、有各种各样的插法。他们写妇女的姿态,常常写一些局部,由细部反映出整个的风姿。“裾开见玉趾,衫薄映凝肤”(沈约《少年新婚为之咏》),从裾边露出的足趾,从薄衫映衬出来的雪白的肌肤,写出娇艳明丽。“箠文生玉腕”,连睡久印在玉腕上的箠纹都写出来了。“香汗湿红纱”,则时当夏日。写穿戴:“锦履并花纹,绣带同心苴。”(沈约《少年新婚为之咏》)“回履裾香散,飘衫细响传。”(刘孝仪《和咏舞》)“映襟阅宝粟,缘肘挂珠丝。”(江洪《咏舞女》)“疏花映鬟插,细佩绕衫身。”(萧纲《率尔为咏》)各种饰物、衣料、刺绣,全都如实写出了。他们写这些的时候,并未虑及于抒情有何用处,他们只是观赏,如同观赏器物一般。有的诗就是一种纯客观的描述,如萧纲《和人渡水》:

婉婉新上头,湔裾出乐游。带前结香草,鬟边插石榴。

(《梁简文帝集》卷二)

有一点值得注意的是“宫体”诗人们的写实技巧,已经达到相当高的水准,构形常常妙肖,而词采美丽。用“巧构形似之言”来形容“宫体”诗人们的写实技巧,我想是非常恰当的。

五

从以上对于“宫体”诗的创作倾向的简明的描述中,我们可以更为深刻地了解前面曾提到的萧绎要求“文”“须绮毂纷披,宫商靡曼,唇吻道会,情灵摇荡”的真正含义,萧绎这段话既说明文与非文的区别在于抒情、声律与词采的华美,且亦说明此种华美实含有娱

乐的内在。这一文学思潮在创作上完整、鲜明地表现了它的娱乐的性质，在理论上也反复说明这一点。萧纲《答湘东王和受试诗书》：

比见京师文体，懦钝殊常，竞学浮疏，争为闾缓。玄冬修夜，思所不得。既殊比兴，正背风骚。若夫六典三礼，所施则有地；吉凶嘉宾，月之则有所。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，不敢轻有倚摭。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。（《梁简文帝集》卷一）

这是萧纲一封非常有名的信，这信里表达的观点，明显是针对着裴子野他们提倡的文风而来的。萧纲提出两点非常明确的见解：抒情写志的诗文，应当以比兴、风骚为则，而非文学区别开来。“迟迟春日”、“湛湛江水”，泛指他们的游乐处所，他们的诗思就是在这样的环境里产生的。在《答张缵谢示集书》中有类似的表述：“至如春庭落景，转蕙承风；秋雨旦晴，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；尹昔三边，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。是以沉吟短翰，补缀庸音，寓目写心，因事而作。”（《艺文类聚》卷五十八）他强调的是吟咏情性，寓目写心。此其一。而在对待文学的发展上，他强调了今，是今而非古，认为今古应有不同，此其二。这就可以看出，他是文学发展的潮流的顺应者。他所说的吟咏情性，其实是偏指娱乐，这从他的创作倾向中可以得到说明，从他命徐陵编《玉台新咏》也可得到证明。《玉台新咏序》既反映着徐陵的文学观，

同时也可以认为它也反映了萧纲的文学观。这篇《序》把娱乐说表现得十分清楚：

虽复投壶玉女，为欢尽于百骹；争博齐姬，心赏穷于六箸。无怡神于暇景，惟属意于新诗。可得代彼萱苏，微蠲愁疾。但往世名篇，当今巧制，分诸麟阁，散在鸿都。不籍篇章，无由披览。于是燃脂暝写，弄墨晨书，撰录艳歌，凡为十卷。曾无忝于雅颂，亦靡滥于风人，泾渭之间，若斯而已……至如青牛帐里，余曲未终；朱鸟窗前，新妆已竟，方当开兹缥帙，散此绛绳，永对玩于书帷，长循环于纤手。岂如邓学《春秋》，儒者之功难习；襄传黄老，金丹之术不成。固胜西蜀豪家，托情穷于《鲁殿》，东储甲观，流涕止于《洞箫》。姿彼诸姬，聊同弃日；猗欤彤管，丽矣香奁。

写诗和赏诗都是闺阁之中的一种消遣，《玉台》的这篇《序》，可说是概括了重娱乐的文学思潮的理论纲领。陈后主亦有类似的论述：

吾监抚之暇，事隙之辰，颇用谈笑娱情，琴樽间作，雅篇艳什，迭互锋起。每清风明月，美景良辰，对群山之参差，望巨波之滢漾，或玩新花，时观落叶，既听春鸟，又聆秋雁，未尝不促膝举觞，连情发藻，且代琢磨，间以嘲谑，俱怡耳目，并留情致。
（《与江总书悼陆瑜》）

这一重娱乐、尚写实的文学思潮，其实是文学觉醒过程中的一种极端的表现。从其产生的原因言之，既有种种复杂的因素之纠葛，已如前论；也有文学自身之必然趋势之左右。它是重抒情的非功利的发展趋向的继续，不过由于“宫体”诗人群落的特定的生活内容与特定的环境气质，他们便把这抒情局促于窄小的天地之内，写女性及男女情爱，写器物，写光风霁月，写饮宴歌吹。他们以娱乐的态度来写这一切，又以娱乐的态度来观赏他们之所写。他们有少数的作

品写得格调低下,但应该说,他们的大多数作品难以归入淫荡一类。他们写女性及男女情爱,不健康之处在于他们把女性写成男人眼中的女性,写成了娱乐的对象;但是难以视为色情倾向。中国的色情文学是要到明、清小说中才出现的。若就这一思潮之写实倾向与艺术成就(它受江南民歌的影响,它重形似的描写,它讲求声律之美等等)言之,则它其实是重艺术特质,非功利的文学思想发展过程中的一个不可分割的环节。

注释:

① 《说文笔》,《历史语言研究所集刊》第十六本,1947年1月。

② 参见本书第六章注②。

③ 黄侃《文心雕龙札记·序志》:“六朝人分文笔,大概有二途:其一以有韵者为文,无韵者为笔;其一以有文采者为文,无文采者为笔。谓宜兼二说而用之。”在《总术》札记中,黄侃更详论彦和之意,谓彦和实纳笔于文中,而非屏笔于文外。范文澜注《文心》则以有韵无韵解释《文心》中的论文叙笔:“论文叙笔,谓自《明诗》至《哀吊》皆论有韵之文,《杂文》、《谐隐》二篇,或韵或不韵,故置于中;《史传》以下,则论无韵之笔。”王礼卿《文心雕龙通解》解释《文心》之文笔划分,则是《明诗》至《谐隐》为文,《史传》至《书记》为笔。王更生《文心雕龙新论》持相同的见解。陆侃如、牟世金持别一种新解释,认为《辨骚》至《哀吊》属文,《杂文》、《谐隐》介于文、笔之间,《史传》至《书记》为笔。他们的解释,其实是在范注的基础上增加《辨骚》入文中而已。

④ 颜延之在另一些地方提到“诗”,如“咏歌之书,取其连类合章,比物集句,采风谣以达民志,诗为之祖”(《御览》卷六百〇八)。“并命在位,展诗发志,则夫诵美有章,陈言无愧者欤!”(《三月三日曲水诗序》,《文选》卷四十六)从这些地方看,或者在笔之外,尚有文一类。

⑤ 范注:“此言字与笔字对举,意谓直言事理,不加彩饰者为言,如《尚书》之类是;言之有文饰者为笔,如《左传》、《礼记》之类是;其有文饰而又有韵

者为文。”饶宗颐谓：“略窥梗概，测其意似颜氏区为言、笔、文三等，而以史传归入笔之范围，笔亦言之有文者也。”（《文心雕龙探源》四《刘勰思想与宗炳、颜延之之关系·文笔之辨》）

⑥ 《文笔式》为何人所作、作于何时，无明确材料可资论断。罗根泽曾推测作者为隋时人（见其《中国文学批评史》），然亦无确证。

⑦ 《通典》这段话未标明作者，自“宋明帝聪博好文史”至“雕虫之艺盛于时矣”，似为一段。接下是“又论曰”，亦未明言为何人所论。《文苑英华》卷742引这段话作《雕虫论并序》，把“宋明帝……”至“雕虫之艺盛于时矣”看作《序》，而“又论曰”改为“梁鸿胪卿裴子野论曰”。按：《文苑英华》以这段话为裴子野所作，当有所据。然明确标题，且分《序》、《论》，则似颇可怀疑。唐人杜佑既以之列入“选举”，则其来源当与论选举之事有关，标以《雕虫论》并列入“文论”一类，已经与选举无关。此其一。《序》论宋明帝，而论则论及“宋初迄于元嘉”与“大明之代”，均在明帝之前，《序》论其后而《论》论其前，实不可解，此其二。因之，有研究者认为自“宋明帝聪博好文史”至“雕虫之艺盛于时矣”一段，为《通典》作者杜佑之按语。按，此说似亦难通，若为杜佑按语，何以接下却用“又论曰”？用“又论曰”，岂不成了己之所论，一个“又”字，难以解释。从“又论曰”推测，似存在另一种可能，即“又论曰”之前为裴于野的另一处论述，杜佑抄来，置之一处，以“又论曰”隔开。当然，这也只是一种推测而已。

⑧ 四十年代，朱东润先生在他的《中国文学批评史大纲》中就提到“《宋略》成书，盖在齐代”。以后日本学者林田慎之助在他的《中国中世文学评论史》中又为此作了长篇论述。

⑨ 均见姚振宗《隋书经籍志考证》。

⑩ 何逊生卒年难以确切论定，曹道衡先生于此曾有考辨，见其《何逊生卒年问题试考》（《中古文学史论文集》，中华书局1986年）。

⑪ 阴铿在梁曾为湘东王萧绎法曹参军，入陈曾官至员外散骑常侍，而生卒年均难以确考。

⑫ 段熙仲《钟嵘与〈诗品〉考年及其它》（《文学评论丛刊》第五辑，1980年3月）；林田慎之助《中国中世文学评论史》，兴膳宏《〈诗品〉解题》（《六朝文

学论稿》，岳麓书社 1986 年）。

⑬ 如梅运生《钟嵘的身世与〈诗品〉的品第》（《安徽师大学报》1984 年 4 期）。

⑭ 如曹旭《钟嵘身世考》（《上海师范大学学报》1989 年 4 期）认为：“钟嵘出身士族，不是‘下级士族’，更非处‘士、庶之间’；既非寒士，也不只‘高寒士一等’。经过对系谱研究表明，其家族士宦情况也基本稳定，祖父钟挺还被封为‘颍川郡公’，并未‘急速下降’到‘近于寒门’的地步。兄岍弟屿，岍著《良吏传》，嵘著《诗品》，屿参与编著《华林遍略》，这是魏晋以来学在家族的标志。同时是他们出身世家名门的标志。”关于钟嵘身世，张伯伟《钟嵘诗品研究》有详尽之论述。

⑮ 以钟嵘出身于庶族者，举《诗品》中对出身士族的作者的贬抑为例。按说不能成立。因为没有理由认为钟嵘之品列违背他的艺术标准。而且，《南史》嵘传引嵘天监初上书，谓：“臣愚谓永元诸军，官是繁族，士人自有清贯，而因斯受爵，一宜削除，以惩浇竞。若使吏姓寒人，听极其门品，不当因军遂滥清级。”他明显地又是站在士族的立场上的。

⑯ 参见兴膳宏《〈诗品〉解题》，《六朝文学论稿》，岳麓书社 1986 年版。

⑰ 《文选》编者问题，学术界尚在讨论中，非萧统一人所编，似为一种共识。然不论出自何人之手，其中反映着萧统的文学观，却是无疑的。盖不论何人所选，选目必得昭明之首肯，此其一；《文选序》之文学观，与昭明《答湘东王求文集及诗苑英华书》等文之观点一致，此其二。编选者的问题，目前看来，尚无碍于判断昭明之文学观。

⑱ 《玉台新咏》编成于何时，难以论定。唐人刘肃《大唐新语》谓编于萧纲晚年。然今人多有疑此说者，如兴膳宏谓当编于中大通六年前后（见其《〈玉台新咏〉成书考》，《六朝文学论稿》，岳麓书社 1986 年版）。

⑲ 见《梁书·文学传·庾肩吾传》。

⑳ 见《梁书·王规传》。

㉑ 见《梁书·张率传》。

㉒ 见《梁书·萧子恪传》。

② 见《梁书·徐勉传》。

③ 《梁书·陆倕传》：倕“出为云鹰晋安王长史”。

④ 《梁书·刘潜传》：潜“文甚宏丽，晋安王纲出镇襄阳，引为安北功曹史，以母忧去职。王之为皇太子，孝仪眼阙，仍补洗马，迁中舍人”。

⑤ 《南史·纪少瑜传》：“为晋安国中尉，郎梁简文也，深被恩遇。……大同七年，始引为东宫学士。”

⑥ 《南史·周弘让传》：“弘让弟弘直，字思方，幼而聪敏。仕梁为西中郎湘东王外兵记室参军，与东海鲍泉、南阳宗慄、平原刘绶、沛国刘歆同掌书记。”

⑦ 《梁书·刘溉传》：“湘东王绎为会稽太守，以溉为轻车长史，行府郡事。”

⑧ 《梁书·王籍传》：“除湘东王谘议参军，随府会稽。”

⑨ 《梁书·刘杳传》：“还，除宣惠湘东王记室参军。”

⑩ 《梁书·颜协传》：协“释褐湘东王国常侍，又兼府记室。”

⑪ 《梁书·刘之遴传》：“后转为西中郎湘东王长史、太守如旧。”

⑫ 《梁书·萧介传》：“乃以介为湘东王谘议参军。”

⑬ 《梁书·刘孺传》：“出为轻车湘东王长史。”

⑭ 《陈书·阴铿传》：铿“尤善五言诗，为当时所重。释褐梁湘东王法曹参军。”

⑮ 如林文月《南朝宫体诗研究》(台湾大学《文史哲学报》第十五期)提到“宫体诗的作者是以娱乐的心境去作诗，而缺少严肃的写作态度。”确实如此，不过林先生侧重在写作态度上，我想论述的是宫体诗人们的题材处理问题，他们是以一种观赏的态度来对待写作对象的，而这一点，完全改变了传统的对妇女及男女情爱题材的写法。

⑯ 春泓的论述见于他的硕士论文《论佛教与梁代宫体诗的产生》(这篇论文的摘要刊于《文学评论》1991年5期)，其中引述了大量材料，可参考。

⑰ 林文月有专文论述，见其《宫体诗人之写实精神》(《中外文学》总第二十七期)，杨明《宫体诗评价问题》(《复旦学报》1988年第5期)也提及此一

点。

⑤ 邓仕樑先生在《齐梁诗人与情学》（香港中文大学《中国文化研究所学报》第20卷）一文中，已提及此一点。邓先生认为，模写外物的作风，从山川、器物而及于女子的容貌体态，乃是顺理成章的趋势，“物色的概念除了指山川云物，还可以包括屋里衣香、闺中明镜，乃至歌姬舞女的音容体态，这就是宫体诗的题材”。

第十章 北朝的文学思想

与南朝完全不同,北朝文学思想的发展变化是非常缓慢的。南朝自东晋而元嘉而永明而宫体,文学思想发展的主线虽始终如一,但是各个阶段的特色差别十分明显。从这些段落中,我们可以看到文学正沿着重文学特质的方向发展着,变动迅速。但是北朝,自五胡十六国迄于北周的灭亡,文学思想在发展上却很难分出明确的不同时间段落。事实上,有迹象可寻的文学思想从北魏才开始。我们把北魏、北齐、北周看作一个时间段落,统称北朝的文学思想。

北朝的文学思想是沿着与南朝完全不同的线路发展的。它以重政教之用为发展的起点,转向抒情,而没有出现南朝那样的尚装饰、重娱乐的倾向;它追求一种苍凉劲健的美,异于南朝的明丽轻清;它尚质实典重,异于南朝的尚轻艳绮靡。即使后来南朝的重要文人如庾信、王褒北来,带进来南朝文学思想的影响,但是,这种影响更多地反映在词采运用的高度技巧上。北朝文学思想的基质也依然未变。正是这种不同于南朝的基质,才使北来的作者完全改变了原来的艺术风貌。

第一节 北朝文学思想发展的背景

北朝文学思想的发展是在与南朝完全不同的背景下进行的。

鲜卑拓拔族统一北方之后,有一个相当长时间的文化融合过程。这个文化的融合主要是汉化的过程。陈寅恪先生在《唐代政治史略稿》中已指出:“自鲜卑拓拔部落侵入中原,统治中国北部之

后,即开始施行汉化政策……至于孝文迁都洛阳,汉化程度尤为增长,至宣武、孝明之世则已达最高顶点,而逐渐腐化矣。”(手写本页25,上海古籍出版社1988年版)其实,汉化的过程也包含着两种文化的融合,鲜卑文化通过其民族之气质也不知不觉地浸透到汉文化中来。直至周的灭亡,这种融合也未中止。这一个文化融合的过程,形成了与南朝文学思想发展完全不同的文化环境。

首先是北方玄风影响的消歇。魏晋以后,学术文化集中于家族,世家大族往往是学术文化的传播和活动中心。王、谢子弟过江,对江南文化之影响至今尚未为学术界所充分估价。弥漫一代的玄风的主要代表人物,亦多高门望族中人。世族过江,随玄风而来的任诞、纵欲、蔑弃礼法、空言玄虚、不关心世务之种种风气,亦随之移至江南。曾经是玄学发展中心、曾经弥漫玄风的河洛一带,仿佛一夜之间,玄风便消失得无踪无影。我们读《十六国春秋》、读《魏书》,常惊异于此一点。北朝也有老庄的影响,但这种影响与西晋玄风、与南渡士人所保存的玄风已经完全不同。他们也有人谈及老庄,但为数已不多。如魏孝文帝“善读《庄》、《老》,尤精释义”,但他正是大力提倡儒学的人,且“史传百家,无不该涉”(《魏书》本纪)。他的善读老、庄,只是他博学的一种表现,与玄风了无关系。任城王元澄在上表中曾引《老子》为证,但那是论治道的,非为玄虚之谈(参见《魏书》澄传)。士人中也有极少数尚老、庄的,如祖鸿勋去官归乡里,与好友阳休之书谓:

在本县之西界,有雕山焉。其处闲远,水石清丽,高岩四匝,良田数顷,家先有野舍于斯,而遭乱荒废,今复经始。……孤坐危石,抚琴对水,独咏山阿,举酒望月,听风声以兴思,闻鹤唳以动怀。企庄生之逍遥,慕尚子之清旷……归奉慈亲,缓步当车,无事为贵,斯已适矣,岂必抚尘哉!(《北齐书·文苑

传·祖鸿勳传》)

他也提到庄子之逍遥,但那是就自己隐退生活之闲适而言的,与玄风异。北齐羊烈,“好读书,能言名理,以玄学知名”(《北齐书·羊烈传》)。但他治家修身,都是典型的儒家传统。裴伯茂《豁情赋序》提到庄子思想,目的是养性:“故复究览庄生具体齐物,物我两忘,是非俱遣,斯人之达,吾所师焉。”(《魏书·裴伯茂传》)李概《达生丈人集序》论情性,谓性是天生而来的,是神识;情则是从性生出的欲望,如果要“养情”,那么就要弃绝名利,死生不入于心,而纵酒恣色;如果要养性,那么就要“屏除爱著,摈落枝体,收视反听”。情与性都养了,就能“遇荣乐而无染,遭厄穷而不闷,或出人间,或栖物表,逍遥寄托,莫知所终”(《北史·李公绪传附李概传》)。养情与养性都有着庄子的影响。李概是一位不拘礼法的人,他曾经出使江南,不知道是否与江南的影响有关。上面列举的这些接受老、庄思想影响的人,不惟人数极少,没形成风气,不构成影响,且他们所接受老、庄的影响,仅是思想认识上的,与不干世务而空谈玄虚,以虚诞为风流潇洒的风气迥异。自十六国以迄北周,始终没有存在玄学风气,既没有玄谈的圈子,也没有以玄谈为高洁、为风流高雅的舆论。而在江南,永嘉南渡之后,玄风还流播百年。虽然刘宋以后玄风也消歇了;但是东晋百年的玄风的流播,对于江南士人的心态的影响是很大的。而北朝,却是在完全不同的另一个环境里。

其次,是北朝经学的发达,儒家思想占有绝对的影响力,这一点对文学思想的发展亦关系至大。

南朝承接重个性、任自然的思想传统,继续沿着重文学特质的方向发展。而北朝则一开始就以经学为主。鲜卑族的汉化当然从制度、习俗到语言、服饰各个方面展开,但我以为最重要的一点,是他们努力要承继儒家的思想传统。魏太祖拓拔珪天兴元年(398)在

入主中原之前,已诏邓渊典官制,立爵品,定律吕,协音乐;诏仪曹郎董谧撰郊庙、社稷、朝觐、飨宴之仪。二年(399)令五经群书各置博士,增国子太学生三千人。三年(400),诏书中已明显的表现出儒家的大一统思想,并且以中国的正统自居,诏谓:“《春秋》之义,大一统之美,吴、楚僭号,久加诛绝,君子贱其伪名,比之尘垢。”太宗拓跋嗣神瑞二年(415)下诏开仓赈贫,诏书谓:“古人存言,百姓足则君有余,未有民富而国贫者也。”这一思想显然来自《论语·颜渊》:“百姓足,君孰与不足?”史称拓跋嗣重儒:“帝礼爱儒生,好览史传,以刘向所撰《新序》、《说苑》于经典正义多有所阙,乃撰《新集》三十篇,采诸经史,该洽古义,兼资文武焉。”(均见《魏书》本纪)世祖拓跋焘更加速了以儒学立国的进程,始光三年,起太学,祀孔子。启用江北右姓范阳卢玄、博陵崔绰、崔浩、赵郡李灵、河间邢颖、勃海高允等。崔浩注《诗》、《论语》、《尚书》、《易》(《魏书·高允传》)。高允“博通经史天文术数”,尤好《春秋公羊》,著《左氏·公羊释》、《毛诗拾遗》。他向显祖拓跋弘上表,论于郡国立学,谓宜“崇建学校以厉风俗。使先王之道,光演于明时;郁郁之音,流闻于四海”(《魏书》本传)。到了孝文帝元宏,迁都洛阳,大规模实行汉化,儒学更受到空前的尊重。延兴二年(472)诏祭孔子,谓“尼父稟达圣之姿,体生知之量,穷理尽性,道光四海”。太和十七年(493),王肃入魏,对于魏之兴礼乐,变华风,釐定文物制度,起着极大的推动作用。陈寅恪先生举《北史·王肃传》、《魏书·王肃传》、《南齐书·魏虏传》、《陈书·徐陵传》、《通鉴·齐纪》永明十一年条等材料,证明此一点(见其《隋唐制度渊源略论稿》页11—12)。魏之大儒徐遵明教授五经,弟子有卢景裕、崔瑾、李周仁、李铉、祖隽、熊安生、刘炫、刘焯等等。他的这些弟子,后来对北朝经学的发展起着极大的作用。刘炫、刘焯并且成为隋代大儒。《魏书·儒林传序》谓:“高祖钦

明稽古，笃好坟典……于是斯文郁然，比隆周汉。世宗时，复诏营国学，树小学于四门，大选儒生……时天下承平，学业大盛。故燕齐赵魏之间，横经著录，不可胜数。”赵翼论及北魏与北齐、北周经学之发达后，说：“可见北朝偏安窃据之国，亦知以经术为重。在上者既以此取士，士亦争务于此以应上之求，故北朝经学较南朝稍盛，实上之人有以作兴之也。”（《廿二史劄记》卷十五“北朝经学”条）经学的发达无疑在士人的观念与心态上都有明显的影响，如持一种较为传统的观念，这一点我们后面谈及诗教时还将谈到。

第三是佛教在北朝的影响与在南朝的影响有别。北朝在魏太武帝拓跋焘和北周武帝宇文邕时，两次灭佛。这两次的灭佛，虽然没有影响佛教在北朝的传播，《洛阳伽蓝记》称，佛教全盛时洛阳城内外有佛寺千余座。但是佛教在北朝的影响更多的是宗教性质的，并没有如南朝那样，在士人中被广泛的作为一种人生理想、人生情趣、作为一种哲理探讨那样来对待。已有学者指出，北朝“佛教的风靡，表现形式也多是宗教的狂热而非哲理的探讨”（曹道衡、沈玉成《南北朝文学史》页350，人民文学出版社1991年）。

第四，是生活情趣的差别。自东晋以还，我们看到南朝士人与哲理探寻、与山水游乐、与歌吹宴饮、与奢靡生活联在一起。而这些风气，又往往与皇室和权贵的提倡有关。在东晋，有王导、殷浩等的带头清谈；在刘宋，有刘义庆等的聚集文人宴饮赋诗；在萧梁，有那样多的皇室成员结集的文人团体，等等。这些都与文学的哲理化倾向、与山水文学的产生、与宫体诗的出现有着不可分的联系。但是在北朝，却没有这种情形。北魏、北齐、北周都没有出现过像刘义庆、萧统、萧纲、萧绎那样的文人集团。只有一位元熙，他是南安王元桢的孙子，他周围有一些文人，亦赋诗，史称其有文学，“好奇爱异，交结伟俊，风气甚高，名美当世，先达后进多造其门”。他镇邺的

时候,结交的文人袁翻、李琰、李神俊、王诵兄弟、裴敬宪等人到河梁为他饯行,赋诗言别。后来他被杀,被杀前在与友人的信里提到:“今欲对秋月,临春风,藉芳草,荫花树,广召名胜,赋诗河滨,其可得乎!”从这信里可看出,他平时与这些文人是诗酒交往了的。但上面提到的这些人,现在一首诗也没有留下来,也丝毫寻找不到他们于其时文学之发展有何种关系之痕迹。元熙留下《绝命诗》二首:“义实动君子,主辱死忠臣。何以明是节?将解七尺身。”“平生方寸心,殷勤属知己。从今一销化,悲伤无极已。”二诗均感情真挚而没有任何词采。元熙和他周围的人,显然不具备如南朝文学团体那样的性质。就皇室成员面言,北朝也没有南朝皇室那样以文学为装点朝廷风雅的情形。北魏、北齐、北周三朝皇帝有的也与群臣赋诗,但远较南朝为少,且多因军国之事而起,少有纯为装点风雅而作者。在今存北朝的诗里,我们可以发现一个很有意思的现象,那就是除由梁入北齐的萧祗、萧放、萧懋的几首咏物诗之外,北魏咏物诗只有崔鸿的一首,冯元兴的一首,温子升的一首;北齐咏物诗有魏收的一首,阳休之的一首,赵儒宗的一首。这与南朝连篇累牍的咏物诗相比,真是天差地别。更可注意的是,上述这些咏物诗均非出自皇室成员,更非出于应诏应教应令而作。同样有意思的是,北朝今存诗作中,亦极少写闺阁脂粉之作。这些事实说明,北朝皇室的趣味有异于南朝。北魏诸帝,除孝文、孝静二帝外,多质木无文。北齐的开国皇帝高欢“指事论心,不尚绮靡”(《北齐书》本纪)。孝昭帝“所览文籍,源其指归而不好辞采”(《北齐书》本纪)。只有后主才好文咏,并且“敕通直郎兰陵萧放及晋陵王孝式录古名贤烈士及近代轻艳诸诗以充图画”(《北齐书·文苑传序》)。周的开国皇帝宇文泰是有名的反对华靡文风的人物,“性好朴素,不尚虚饰,恒以反风俗,复古始为心”(《周书》本纪)。只有明帝宇文毓“善属文,词采温

丽”，但是他聚集文学之士八十余人于麟趾殿，却不是为了吟咏诗赋，而是为了“刊校经史”（《周书》本纪）。皇室成员的情形亦相类，北魏昭成皇帝诸子，并都武勇，未见有他们纵酒奢靡的记载。道武皇帝七王，清河王绍凶狠险悖，好轻游里巷，劫剥行人。阳平王熙“聪达有雅操”。河南王曜“武艺绝人”。广平王连、京兆王黎、河间王修、长乐王处文并早死。七王亦未见有纵酒赋诗之记载。明元皇帝六王、太武皇帝五王、景穆皇帝十二王，有的尚武，有的雅正沉静，有的尚气概，有的贪暴，但二十三王中并没有如南朝诸王那样聚集文人，诗酒留连。《魏书·任城王传》提到：“于时四方无事，国富民康，豪贵子弟，率以朋游为乐。”这大概是在北魏全盛时的一个短时期内，但亦与文学并无关系。皇室的好尚常常直接影响士人的生活情趣，在北朝的有关史料里，我们很少看到南朝文人那种诗酒留连、以诗文为娱、以诗文为戏的情形。可以看出来，北朝皇室和士人的生活趣味确实与南朝有着很大的不同。

最后的一点不同是属于自然环境的。北方的雄浑粗犷的自然景观与江南那种草长莺飞、杏花春雨的秀丽明瑟情调是极不相同的。这种不同，深刻地影响着审美趋向，影响着文学格调。这方面，我们将在本章第三节中详论。

总之，北朝文学思想的发展有着大异于南朝的背景。这样一个背景从文化氛围说，较为求实、质素，较为理性。这些都反映到文学思想上来。

第二节 重实用、尚真实、求朴野的文学思想倾向

北朝的文学思想自一开始便是非常传统的，是儒家政教之用的观点。太和十一年（487）文明太后下令正乐：“先王作乐，所以和

风改俗，非雅曲正声不宜庭奏。可集新旧乐章，参探音律，除人初闻不典之曲，裨增钟悬铿锵之韵。”（《魏书·乐志》）十五年（490）孝文帝下简置乐官诏，提到：“乐者，所以动天地，感神祇，调阴阳，通人鬼，故能关山川之风，以播德于无外。由此言之，治用大矣。”（《魏书·乐志》）这都是《乐记》的思想。孝文时，张彝曾于齐、鲁、梁、宋之间采诗以观政之得失。宣武帝朝，他曾上表献所采之诗，表称：

臣时忝曾伯，充一使之列，遂得仗节挥金，宣恩东夏，遍历于齐、鲁之间，遍驰于梁、宋之域，询采诗颂，研捡狱情，美刺片言之不遗，美刺之俱显……所采之诗，并始申目，而值器與南讨……遂尔推迁，不及闻彻……凡有七卷，今写上呈，伏愿昭览，敕付有司，使魏代所采之诗，不湮于丘井，臣之愿也。（《魏书·张彝传》）

常爽《六经略注序》也有相似的观点：

昔者先王之训天下也，莫不导以《诗》、《书》，教以《礼》、《乐》，移其风俗，和其人民。故恭俭庄敬而不烦者，教深于《礼》也；广博易良而不奢者，教深于《乐》也；温柔敦厚而不愚者，教深于《诗》也；疏通知远而不诬者，教深于《书》也；洁静精微而不贼者，教深于《易》也；属辞比事而不乱者，教深于《春秋》也……由是言之，《六经》者，先王之遗烈，圣人之盛事也。安可不游心寓目，习性文身哉！（《魏书·儒林传·常爽传》）

程骏《上庆国颂表》亦谓：

臣闻诗之作也，盖以言志。迩之事父，远之事君，关诸风俗，靡不备焉。上可以颂美圣德，下可以申厚风化，言之者无罪，闻之者足以戒，此古人用诗之本意。（《魏书·程骏传》）

这种传统的政教说的极端发展，便是西魏宇文泰和苏绰的改革文风的主张。史称宇文泰欲革文章华靡之弊，“因魏帝祭庙，群臣毕

至，乃命绰为《大诰》，奏行之……自是之后，文笔皆依此体”（《北史·苏绰传》）。这是用行政命令改革文风的很有名的例子。其时北朝的文风已经受到南朝文风的影响。用《大诰》的文体来作为文风的准则，实在是非常极端的例子，是彻底要把抒情与文采从文学中排除出去了。苏绰是为宇文泰起草六条诏书以改革时政的人，他的主张与宇文泰是一致的。这六条诏书中的第五条“恤狱讼”，论及性与情的问题，他是主张去情的，谓：

人受阴阳之气以生，有情有性。性则为善，情则为恶。
（《北史·苏绰传》）

基于这样的认识，他完全反对抒情的文学，也就是很自然的了。《北史·柳庆传》引了苏绰论文的一段话：

近代以来，文章华靡，逮于江左，弥复轻薄。洛阳后进，祖述未已。相公柄人轨物，君典文房，宜制此表，以革前弊。

这是大统十年（544）的事，北雍州献白鹿，苏绰要柳庆以一种典正的文体写贺表。表中所说“洛阳后进”，当是指北魏时活动于洛阳的温子升、邢劭和魏收。这三人在北魏文人中算是最杰出的。他们在词采的运用上明显受着南朝的影响。苏绰所说的“祖述未已”，也正是指他们模仿南朝文风而言的。

在创作上，重功用的倾向也有所表现。元顺《蝇赋》比谗邪小人为苍蝇：

生兹秽类，靡益于人……点缁成素，变白为黑，寡爱芳兰，偏贪秽食。集桓公之尸，居平叔之侧，乱鸡鸣之响，毁皇宫之饰。习习户庭，营营榛棘，反复往还，譬彼谗贼，肤受既通，潜润罔极。缉缉幡幡，交乱四国。于是妖姬进，邪士来，圣贤拥，忠孝摧。周昌拘于牖里，天乙囚于夏台，伯奇为之痛结，申生为之蒙灾。《鸱鸒》悲其室，《采葛》惧其怀，《小弁》陨其涕，灵均表其

哀。自古明哲犹如此，何况中庸与凡才！（《魏书·任城王传》附）

在表现手法上过于直露，不算高明，而如此尖刻的讽刺，在南朝文学中是少见的。阳固《刺谗》诗：

巧佞巧佞，谗言兴兮。营营习习，似青蝇兮。以白为黑，在汝口兮。汝非蝮螫，毒何厚兮。巧佞巧佞，一何工兮。伺间伺忿，言必从兮；朋党嗜嗜，自相同兮。浸润之谮，倾人壑兮。
（《北魏诗》卷一）

技法也浅近直露，了无含蕴，与其说是讽，不如说是指责。他还有一首《疾佞》，写法相同，“或言或笑，曲事亲要。正路不由，邪径是蹈”。这类诗，创作目的是非常明确的，它们纯然是诗教说的产物。卢元明《剧鼠赋》似亦有所托讽，而较为隐约。

二

多数的北朝诗文，都较为平实。这一点虽未见理论之表述，然从创作上可看出，北朝诗文受着史学实录传统的影响，有一种追求真实的倾向。这种追求真实的倾向在诗中表现为真实地抒发情怀，在文中表现为平实地叙事。

与南朝不同，北朝诗人有一种粗犷的情怀坦露，不修饰，不造作。谈北朝诗歌所反映的文学思想倾向，必须追溯到《敕勒歌》。《乐府诗集》引《乐府解题》称：高欢兵败之后，使斛律金唱《敕勒》。高欢不是鲜卑人，史称其“累世北边，故习其俗，遂同鲜卑”（《北齐书》本纪）。《敕勒歌》原为鲜卑语，斛律金唱以汉语，当其为鲜卑语时，当有更为难以言喻之韵味。汉语《敕勒歌》如此动人心魄！吟诵《敕勒歌》可以感到一个民族对于家园的深情的眷恋，可以感受到这个民族的粗犷豪宕的襟怀，与一种雄浑而又绵绵的情思。这样的

诗,完全没有写作的目的,完全没有技巧的追求,它纯然是一种情怀的坦露,是一个民族心灵的最深层的召唤。同时,它也就是北朝诗歌的基调。我们在北朝诗中,常常可以感受到这一感情基调的不同程度的印记。元勰《应制赋铜鞮山松》:

问松林,松林经几冬,山川何如昔,风云与古同。(《北魏诗》卷一)

元勰不是诗人,他只是应制而作。而此种应制而作并不同于南朝君臣的应制诗。它去除“作”的成分,只是脱口而出,其中蕴含有那个苍茫北国遗留在襟怀里的一份情思,让人感觉到在辽阔的空间中且有一种无限的时间感存在着,这大概就是我们读诗时所感到的那种壮大。北齐斛律丰乐:“朝亦饮酒醉,暮亦饮酒醉,日日饮酒醉,国计无取资。”(《北齐诗》卷一)高昂《赠弟季式》诗:“怜君忆君停欲死,天上人间无可比,走马海边射游鹿,偏坐石上弹雉子。昔时方伯愿三公,今日司徒羨刺史。”(《北齐诗》卷一)时高昂为司徒,而季式新任济州刺史。宇文毓:“秋潭渍晚菊,寒井落疏桐。举杯延故老,今闻歌大风。”(《过旧宫》,《北周诗》卷二)气质类此。这些诗都不是作出来的,多随口而出,朴野真率。鲜卑族苍茫壮大的气质影响到中原士人的诗作中,便产生了一种趋向真挚朴野的诗风。郑公超《送庾羽骑抱》:

旧宅青山远,归路白云深。迟暮难为别,摇落更伤心。空城落日影,迴地浮云阴。送君自有泪,不假听猿吟。(《北齐诗》卷一)

祖珽“戍亭秋雨急,关门朔气寒。方系单于颈,歌舞入长安”(《从北征》,《北齐诗》卷二)。李谐“边笳城上响,寒月浦中明”(《江浦赋诗》,《北魏诗》卷二)。董绍“走马山之阿,马渴饮黄河。宁谓胡关下,复闻楚客歌”(《高平牧马》,《北魏诗》卷二)。这些人在北魏诗坛都

并没有重要地位,但是他们的诗却反映出来北朝诗风的一种基本素质:真挚朴野。

这种真挚朴野的审美趣味也反映在散文上。在散文上的表现是重视真实,追求一种朴素流畅的美。最有代表性的是《水经注》和《洛阳伽蓝记》。这两部作品严格说,都不是文学创作,在四库中,它们入史部地理类。但是,由于其中涉及地域的历史文化风貌,而且在叙述这些历史文化风貌时往往用文学手法,我们也便可从中窥测到一种文风追求。

郦道元(466?—527)《水经注》采用一种记事、叙述杂以描写的手法。就记事与叙述而言,他用的是史书的叙事笔法,着重于真实地记叙地理方位、地形地貌,只求真实,不尚华饰。但它又不是纯然的自然地理著作,记述川河,因及人文,为此大量引用典籍以叙述历史。它有时也引用神话传说,而就其用意而言,仍在于述史,他是作为一种地理文化史来叙述的,如河水注四引巨灵劈山的传说,注河水东经湖县故城,引黄帝铸鼎于荆山之下、乘龙登仙的传说,湿水注引下宝《搜神记》关于马邑的传说等等。他叙述的史书笔法极简洁而往往以形象描述。此类例子比比皆是。如叙丹水经南乡故城:

而南乡为县,旧治鄠城。永嘉中,丹水浸没。至永和中,徙治南乡故城。城南门外,旧有郡社,柏树大三十围。萧欣为郡,伐之,言有大蛇从树腹中坠下,大数围,长三丈,群小蛇数十,随入南山,声如风雨。伐树之前,见梦于欣,欣不以厝意。及伐之,吏少日果死。

短短一段文字,叙南乡治所变迁之时间、根由,附以传说,写得相当生动而有趣味。不过,《水经注》最美的文字还是那些穿插于其中的自然景物的描写。那些描写完全可以作为山水游记来读。我们可

以举出其中的一些例子：

（桑乾水）又西北入桑乾枝水，桑乾枝水又东流，津委浪通，结两湖。东湖西浦，漪潭相接，水至清深，晨鳧夕雁，泛滥其上，黛甲素鳞，潜跃其下，俯仰池潭，意深鱼鸟，所寡唯良木耳。（湿水注）

水出山侧，颓波崩注，冲激横山。山上合下开，可减六七十步，巨石礫砢，交积隍涧，倾涧奔盪，势同雷转，激水散氛，暖若雾合。（淇水注）

此石经始禹凿，河中激广，夹岸崇深，倾崖返捍，巨石临危，若坠复倚。古之人有言，水非石凿而能入石，信哉！其中水流交冲，素气云浮，往来遥观者，常若雾露沾人，窥深悸魄。其水尚崩浪万寻，县流千丈，浑洪磊怒，鼓若山腾，浚波颓叠，迄于下口。方知《慎子》流浮竹，非驷马之追也。（河水注四）

这些描写，从语言的角度我们可以清楚地了解到郦道元偏爱于一种清新隽永的格调，而字里行间，又透露出他对于山水的美的敏锐感受。他写山水，即使是一些雄浑险峻的景色，他也能把它写得隽永清新。如上引河水注写龙门水流的湍急，而着眼于其“素气云浮”。写淇水的奔荡，而着意状其“激水散氛，暖若雾合”。他用雾气的空濛把险峻冲淡了。至于一些本来就清雅景色，他更是写得澄淡隽美：“池上有客亭，左右楸桐，负日俯仰，目对鱼鸟，极水木明瑟，可谓濠梁之性，物我无违矣。”（济水注二）“南北遼岸凌空，疏木交合……至若炎夏火流，闲居倦想，提琴命友，嬉娱永日，桂棹寻波，轻林委浪，琴歌既恰，欢情亦畅。”（巨洋水注）上引湿水注也是例子。他引用典籍，引用传说，引用见闻来叙述历史，但是行文中不用事典；以散体为主而间以骈句，在整个行文的风度上，流畅自然，富于真实、清新、隽永感，而格调清新，充满诗意。

与《水经注》类似的是《洛阳伽蓝记》。这也是一本历史地理类的著作。由于它的文字的美丽,文学史往往给予介绍。这部书的其它方面的成就,我们不拟涉及。我们只是从文学思想的角度来探讨它的语言风格所反映的一种审美趋向。关于它的文字风格,有多种多样的评论。四库馆臣称“其文秣丽秀逸,烦而不厌,可与郦道元《水经注》肩随”。周祖谟先生《洛阳伽蓝记校释》称其“叙事简括,文笔隽秀”。日人入矢义高《洛阳伽蓝记译注》附《洛阳伽蓝记解说》称:“但本文大体言之,却是相当素朴质直的,似乎极力避免流于美文的样子。”(平凡社《中国古典文学大系》1974年)这些评论的差别很大。对于《洛阳伽蓝记》的文学语言风格究应作何种之评价,似必须先确立一个前提,那就是文学传统的延续问题。《洛阳伽蓝记》与《水经注》相似,在叙述地理方位与建筑因由时;多用散体。这种叙述的笔法,占《记》之绝大部分,即使其间间或骈句,亦确实如入矢义高所说的素朴质直。这可以随便从任何一卷、任何一页举出例子:

大统寺在景明寺西,即所谓利民里。寺南有三公令史高显略宅,每于夜见赤光行于堂前,如此者非一。向光明所,掘地丈馀,得黄金百斤,铭云:苏秦家金,得者为吾造功德显略。遂造招福寺。人谓此地是苏秦旧宅。(卷三)

劝学里东有延贤里,里内有正觉寺,尚书令王肃所立也。肃字公懿,琅玕人也,伪齐雍州刺史奂之子也,贍学多通,才辞美茂,为齐秘书丞,大和十八年背逆归顺。时高祖新营洛邑,多所制论,肃博识旧事,大有裨益。高祖甚重之,常呼王生,延贤之名,因肃立之。肃在江南之日,聘谢氏女为妻,及至京师,复尚公主。谢作五言诗以赠之,其诗曰:“本为簿上蚕,无作机上丝。得路逐胜去,颇忆缠丝时。”……肃甚有愧谢之色,遂造正

觉寺以憩之。(同上)

二例均叙述造寺之缘由,完全是史笔,无任何之修饰,意在叙述事实而已。就全书而言,此种文风为其基本之格调。然在此种基本格调之上,又杂以甚隽美秀逸之骈体,展开描写,抒发感情,此又为另一种之风格。此类例子,亦随处可见:

寺室寺在西阳门外御道北……园中有一海,号咸池,葭菱被岸,菱荷复水,青松翠竹,罗生其旁。京邑士子,至于良辰美日,休沐告归,征友命朋,来游此寺,雷车接轸,羽盖成阴,或置酒林泉,题诗花圃,折藕浮瓜,以为兴适。(卷四)

景明寺……前望高山少室,却负帝城。青林垂影,绿水为文,形胜之地,爽垲独美。山悬堂观,一千余间,复殿重房,交疏对霭;青台紫阁,浮道相通。虽外有四时,而内无寒暑。房檐之外,皆是山池,竹松兰芷,垂列阶墀,含风团露,流香吐馥。(卷三)

高阳王寺,高阳王雍之宅也……雍为丞相,给与羽葆鼓吹虎贲班剑百人,贵极人臣,富兼山海,居止第宅,匹于帝宫,白殿丹楹,窈窕连亘,飞檐反宇,辚轳周通。僮仆六千,妓女五百,随珠照日,罗衣从风。自汉、晋以来,诸王奢侈未之有也……雍薨后,诸伎悉令入道,或有嫁者。美人徐月华善弹箜篌,能为《明妃出塞》之曲,歌,闻者莫不动容。永安中与卫将军原士康为侧室,宅近清阳门。徐鼓箜篌而歌,哀声入云,行路听者,俄而成市。(卷三)

在叙述与描写中杂用骈句,文字甚为清新秀丽。赞其文风为秾美者殆指此而言。但是如果我们从文学传统上考察,则此种评价便难以成立。魏、晋骈文基本已经成型,这一点我们在前此已经论及。无论是郗道元还是杨衒之,行文中杂用骈句是很自然的事,乃是散文

发展过程中的一种自然的延续。北朝章表,多用骈体,即可说明。拿《洛阳伽蓝记》中的骈体与南朝的骈文比,我们就可以发现以秾丽形容銜之的文字风格是不确的。《洛阳伽蓝记》中的骈文极少用典,没有故意的雕琢,没有生僻字,除了节奏和美、常有工整对偶之外,有的也可以不把它当骈文读。上引三例的一些句子,我们完全可以把它改为散体句读,如:

青松翠竹罗生其旁。
征友命朋来游此地。
山悬堂观一千余间。
房檐之外皆是山池。
竹松兰芷垂列阶墀。

何以能够如此,就是因为它具有平易流畅的素质。从文学语言的基本格调看,《洛阳伽蓝记》与《水经注》基本一致。它们都有北朝文学的一种基本素质:真实、质朴;同时已接受了魏晋以来骈文传统的影响,在真实质朴之外,加上隽永的诗意。他们的追求与前述诗歌一样,反映着北朝的近于质实的文学趣味。

第三节 南北朝文学思想融合的趋势

一

南北朝分割长达二百八十余年。这中间出现了一种很有意思的现象,这就是南北双方各自说自己是正统,而贬低对方。这一点从一个角度说明,鲜卑族入主中原,实质上仍是一个国家中的割据,文化的承传在一些方面是一样的。我们前面提到北朝经学比南朝还发达,就是一例。文化的交流更使南北不可能截然分开。南朝的文学思潮不断影响着北朝文学,史有许多的记载。《北齐书·元文遥传》称:

(济阴王)暉业尝大会宾客,有人将《何逊集》初入洛,诸贤皆赞赏之。河间邢劭试命文遥,诵之几遍可得?文遥一览便诵,时年十余岁。

可以看出来何逊集在北朝影响之大、声价之高。前此魏收与邢劭都尝受南朝文学的影响。《颜氏家训·文章》称:

邢子才常曰:“沈侯文章,用事不使人觉,若胸臆语也。”深以此服之。祖孝征亦尝语吾曰:“沈诗云:‘倾崖护石髓。’此岂似用事邪?”

《魏书·魏收传》亦称:

收每议辄邢邵文。邵又云:“江南任昉,文体本疏,魏收非直模拟,亦大偷窃。”收闻乃曰:“伊常于《沈约集》中作贼,何意道我偷任昉。”^①

可见北魏的两位最重要的作家,均尝模拟沈约与任昉。《北史·温子升传》:

济阴王暉业尝云:“江左文人,宋有颜延之、谢灵运,梁有沈约、任昉。我于升是陵颜辄谢,舍任吐沈。”

温子升是北朝的重要文人,元暉业虽是赞扬子升,而从中亦可看出北人对南朝文人的重视与了解。颜之推《颜氏家训·文章篇》记一则故事:

王籍《入若耶溪》诗云:“蝉噪林逾静,鸟鸣山更幽。”江南以为文外独绝,物无异议。……邺下卢询祖,邺下才俊,乃言:“此不成语,何事于能?”魏收亦然其论。

卢询祖与魏收虽对王籍这一联诗持否定态度,然又从另一角度说明,南朝的一些有名作品,北朝文人甚为了解。南朝文坛的一些新的趋向也传至北朝,引起回响,如永明声律说,东魏常景作《四声赞》,对沈约的四声论表示赞同,且尝试应用^②。而甄琛则持相反意

见,他写了《磔四声论》来反对沈约的四声说^③。南朝轻艳诗风,在北朝也有影响^④。当然,北朝作者也为南朝所注目,魏收使梁,文辞为江南文人所重^⑤,温子升文辞传于江南^⑥,薛道衡聘陈,诗为陈朝人所赏识^⑦,等等。

南北的文学交流,到王褒、庾信北来,达到了高峰,并且在文风上表现了这种交融的成果。南北文学思想的交融,主要就反映在文风上。在文风上表现出来的是一种新的理想文学的朦胧影子。

南北文学的差别表现在许多地方。从前此述及的南北文学的种种情形中,我们可以了解到这种种的差别。自创作目的言之,北方较重功利,重实用;由此而逐步走向抒情;而南方由重抒情、重玄理又回归于抒情,再发展到消遣与娱乐。自艺术形式言之,南方由追求词采的艳丽、追求声律的美,发展到探讨文学的特质问题,从而讨论声律问题,讨论文、笔问题;北方在艺术形式的探讨上,除追随南方之外,可以说几乎没有什么成就。自艺术格调言之,北方有一种苍茫壮大的情思,南方则表现为鲜艳明丽。南北文学思想的交融,主要表现为审美趣味的交融,极简单地说,是南方的细腻的技巧与美丽的词藻跟北方壮大情思的融合。

在叙述这一点之前,须先说南北文风差别的自然环境方面的原因。关于社会思想背景,前已述及,无须再说,而自然环境的因素常为论者所忽略。《颜氏家训·音辞》:

南方水土和柔,其音清举而切诣,失在浮浅,其辞多鄙俗。

北方山川深厚,其音沉浊而钁钝,得其质直,其辞多古语。然冠冕君子,南方为优;闾里小人,北方为愈。

颜之推的这段话,涉及到自然环境对语音的影响。水土的和柔与山川的深厚既可以影响语音,亦当影响人的气质。北方人多性格粗犷刚直,南方人多感情细腻纤弱。《颜氏家训·风操》有一段论南北性

格不同的话：

别易会难，古人所重；江南饯送，下泣言离。有王子侯，梁武帝弟，出为东郡，与武帝别，帝曰：“我年已老，与汝分张，甚以恻怆。”数行泪下。侯遂密云，赧然而出。坐此被责，飘繇舟楫，一百许日，卒不得去。此间风俗，不屑此事，歧路言离，欢笑分手。

在农业经济的社会条件下，自然环境对地域文化的形成起着更大的作用。自然环境决定了生活条件，由是而又影响生活方式，又由是而不知不觉地陶冶情趣，形成感情基调，形成一个地域的气质类型。这也便自然而然地影响到文风上来。《隋书·文学传序》有一段论南北文风的话：

江左宫商发越，贵于清绮，河朔词义贞刚，重乎气质。气质则理胜其词，清绮则文过其意，理深者便于时用，文华者宜于咏歌，此其南北词人得失之大较也^⑧。

初唐的卢照邻也论及南北的不同：

北方重浊，独卢黄门往往高飞；南国轻清，惟庾中丞时时不坠。（《南阳公集序》，《卢照邻集》卷六）

南北文风的交融，是这清绮与贞刚的逐渐交融，反映着这种交融的典型的代表人物，便是王褒和庾信。我们来极简略地分析在王褒、庾信身上所反映的南北文风的融合。

王褒、庾信入北之后，诗中每有一种苍茫浑朴之气象，此或与北地之山川风貌有关。“塞近边云里，尘昏野日黄”（王褒《送刘中书葬》，《北周诗》卷一）。“日晚关城上，苍茫馀落晖。……马有风尘气，人多关塞衣。阵云平不动，秋蓬卷欲飞”（庾信《拟咏怀二十七首》之十七，《庾子山集注》卷三）。“霜风乱飘叶，塞水细澄沙。高阳今日晚，应有接篱斜”（庾信《卫王赠桑落酒奉答》，同上书卷四）。“萧瑟

风声惨，苍茫雪貌愁。鸟寒栖不定，池凝聚未流”（庾信《就蒲州使君乞酒》，同上书卷四）。这些景物自身就是苍茫的，在水木明瑟的江南，不易有此类情思产生。但是，他们入北之后，诗中的苍茫浑厚的气质，也有着乡关之思的影响。王褒与庾信，都是不得以北来的，虽在周受到重视，仍然未忘江南，诗中常流露思乡之情。王褒死后，庾信有一首《伤王司徒褒》，其中说到：

 陕路秋风起，寒堂已飒焉。丘杨一摇落，山火即时燃。昔为人所羨，今为人所怜。世途旦复旦，人情玄又玄。故人伤此别，留恨满秦川。定名于此定，全德以斯全。惟有山阳笛，凄余《思旧》篇。（卷四）

这首诗有甚深的同是天涯的感叹，而内心深处，又蕴含着北留之后的一种失落与负疚。庾信在侯景之乱时曾失守朱雀门，台城陷落，奔走江陵。后来，江陵陷落，滞留北周而未能遣归，这些在他心中都留下了深深的惆怅。留恨秦川，既言故人，亦言己。名从此定与德以斯全，带着一种无可奈何的心绪，谓滞留北周而于故国之复灭无力救助，名如何定？德如何全？肯否之间，有着对自己的怀疑。山阳闻笛，既怀故友，亦寓黍离之悲。类似的心境，在许多诗里都有表现：“李陵从此去，荆卿不复还。”（《拟咏怀二十七首》之十）“雪泣悲去鲁，凄然忆相韩。”（同上之四）“秋风苏武别，寒水送荆轲。”（同上之二十六）“燕客思辽水，秦人望陇头。”（同上之三）这些都是自喻。他诗中一再出现的荆轲形象，似是潜藏于其心中而未能实现的自我形象，或者说是自我形象与历史上这位悲壮人物的形象的叠合。他总觉得自己的晚年带着悲壮的色彩：

 恨心终未歇，红颜无复多。枯木期填海，青山望断河。（同上，之七）

 惜无万金产，东求沧海君。（同上，之十三）

犹有未死之心,时时想起精卫,想起张良。唐人张说看到了他的这种潜藏的心态,谓:“兰成追宋玉,旧宅偶词人。笔涌江山气,文骄云雨神。包胥非救楚,随惠返留秦。独有东阳守,来嗟古树春。”(《庾信宅作》,《张说之文集》卷八)庾信晚年,在回顾故国覆亡时,总是满腔悲怆。《哀江南赋》可以说是表现这种情怀的很典型的作品。类似的情调还见于《小园赋》。我们无须乎对这些作品作逐一分析,我们只是说明,庾信入北之后诗文中出现的苍茫浑厚的气质与他的乡关之思有关。这种乡关之思,加入到北地固有的诗文气质中,成为北地贞刚文风的一部分。

但庾信毕竟是从南朝来的,他是宫体诗人群体中最重要的作者之一。他有着南朝文学已成熟起来的表现技巧,如骈偶、用典、声韵等等训练,于是我们在他人北之后的作品中,便看到了苍茫浑厚与绮丽词采的统一。明人杨慎谓:“庾信之诗,为梁之冠绝,启唐之先鞭。史评其诗曰绮艳。杜子美称之曰清新,又曰老成。绮艳清新,人皆知之,而其老成,独子美能发其妙。余尝合而衍之曰:……子山之诗,绮而有质,艳而有骨,清而不薄,新而不尖,所以为老成也。”(《升庵诗话》卷九)比较而言,他北来以后的赋,以事典、骈偶与绮丽词采表现乡关之思,比诗更为突出(就诗而言,庾信的北来之作,更少绮艳,更多清新,是苍茫浑厚与清新的统一,不像赋那样着意于词采的美丽)。这一点,《哀江南赋》、《枯树赋》、《小园赋》、《伤心赋》都可说明。庾信他们不仅把绮丽词采带到北方,而且让北人接受,这一点有极大的意义。这一点正说明,到王褒、庾信北来之后,南北文学思想的融合趋势已不可避免。北齐文宣帝高洋,要贬谪王昕,下诏数他的过错,其中一条是:“伪赏宾郎之味,好咏轻薄之篇,自谓模拟伧楚,曲尽风制。”(《北史·王宪传附昕传》)“伧楚”是北人对南人的贬称,王昕自称能肖拟南人的“轻艳之篇”,还被列成罪

过之一，北齐时期南北文学的融合尚有一些障碍。（这可能与北齐时期曾一度抵制汉化有关。）但是，到了庾信时期，尽管有宇文泰和苏绰的提倡大诰文体，但是丽采与骈体还是被普遍接受了。这从滕王道为《庾信集》写的《序》中可以看出来；《序》称：

（庾信）妙善文词，尤工诗赋，穷缘情之绮靡，尽体物之浏亮，谏有安仁之美，碑有伯喈之情，箴似扬雄，书同阮籍……自梁朝筮仕周世，驱驰至今……齿虽耆宿，文更新奇。才子词人，莫不师教；王公名贵，尽为虚襟。（《庾子山集》卷首）

这序说明两点，一是肯定了庾信诗赋的缘情绮靡、体物浏亮；一是说明当时才子词人、王公名贵以庾信诗文为师法。从李昶《答徐陵书》也可看到北朝接受南朝文风的趋势。昶称赞徐陵：

足下泰山竹箭，浙水明珠，海内风流，江南独步。……况复丽藻星铺，雕文锦纂，风云景物，义尽缘情。经纶宪章，辞殚表奏。久已京师纸贵，天下家藏。（《文苑英华》卷六七九）

北来词人接受了河朔的壮大情思，而河朔亦接受江左的绮丽词采，这种融合当然还要相当长的时间才能完成，它还有待于一个南北统一的政权出现，有待于一个统一的文化政策的出现。但是，北朝后期，特别是王褒、庾信北来之后，南北文风的交融，事实上已逐渐明朗起来了。等到隋文帝统一中国，统一的文学思潮便也逐步展开。生活于南北朝、对南北文风深有了解的颜之推，到入隋之后，撰《颜氏家训》，其中涉及文学问题时，就持一种类于刘勰的折中的文学观，而那正是南北文风交融之后的产物^①。

注释：

① 《颜氏家训·文章》有一则记载可为此作补充：“邢子才、魏收俱有重名，时俗准的，以为师匠。邢赏服沈约而轻任昉，魏爱慕任昉而毁沈约，每于宴

谈，辞色以之。邺下纷纭，各有朋党。祖孝征尝谓吾曰：‘任、沈之是非，乃邢、魏之优劣也。’”此一则记载足可证明沈、任对其时北朝文学影响之大。

② 《文镜秘府论·四声论》引刘善经云：“魏秘书常景为《四声赞》曰：龙图写象，鸟迹摛光，辞溢流徽，气靡轻商，四声发彩，八体含章，浮景玉苑，妙响金锵。”常景此八句赞，似是有意用四声，而未能周备。

③ 《文镜秘府论·四声论》引刘善经云：“魏定州刺史甄思伯，一代伟人，以为沈氏四声谱不依古典，妄自穿凿，乃取沈君少时文咏犯声处以诘难之。”

④ 《北齐书·文苑传序》称：“后主虽溺于群小，然颇好讽咏。……初因画屏风，敕通直郎兰陵萧放及晋陵王孝式录古名贤烈士及近代轻艳诸诗以充图画。”

⑤ 《北齐书·魏收传》：“收兼通直散骑常侍，副王昕使梁，昕风流文辩，收辞藻富逸，梁主及其群臣咸加敬异。”

⑥ 《北史·文苑传·温子升传》：“梁使张皋写子升文笔传于江外，梁武称之曰：‘曹植、陆机，复生于北土，恨我辞人，数穷百六。’”

⑦ 《隋唐嘉话》卷上：“薛道衡聘陈，为人日诗云：‘入春才七日，离家已二年。’南人嗤之曰：‘是底言？谁谓此虏解作诗？’及云：‘人归落雁后，思发在花前。’乃喜曰：‘名下固无虚士。’”

⑧ 这段话又见于《北史·文苑传序》。

⑨ 《颜氏家训》作于人隋之后，学界有不少论证。王利器先生认为，当作于隋灭陈之后至隋炀帝即位之前这段时间，见其《颜氏家训集解·前言》。

结 束 语

——魏晋南北朝文学思想发展中 的几个理论问题

在中国文学史上,人们常以文学理论与批评作为魏晋南北朝的标志,把它和唐诗、宋词、元曲、明清小说并列。这种看法不是没有理由的,魏晋南北朝确是一个文学理论和批评十分繁荣的时期。何以这个时期文学理论和批评有如此高的成就?我想,最主要的一个原因,便是这时正处于文学发展的大转变期,创作上积累了大量的经验,需要总结;也提出了许多问题,需要作理论的回答,于是有各种理论命题的提出,有各种文学观念的出现。这个时期文学思想的发展,表现为一种非常独特的形态,与以前,与以后,都有很大的不同,引起后代的是是非非的争议。它提出了一些值得探讨的问题。

—

魏晋南北朝文学思想的发展过程,一个明显的特点,便是它一步步淡化文学与政教的关系。

在我国的思想传统里,老、庄对于文艺的影响,是使文艺回归人自身,或者更确切的说,使文艺回归心灵。而儒家对于文艺的影响,则主要是使文艺纳入政教的轨道,或者更确切的说,使文艺成为政教的工具。对于这两种思想影响的评价,一直为学术界所关

注。我想,我们不忙于对此论列是非,因为它涉及的是一些异常复杂的理论问题。我们要研究的,是这个时期文学思想发展的实质究竟是怎样的。若自其实质言之,可以说,魏晋南北朝三百八十多年间,文学思想的发展是在一步步离开政教中心说,摆脱它的工具的身份,而走向自我。

建安诗歌的最为突出的特点,便是完全摆脱了汉代诗歌那种“经夫妇、成孝敬、厚人伦、美教化、移风俗”的思想的影响,而完全归之于抒一己之情怀,如彦和所说:“并怜风月,狎池苑,述恩荣,叙酣宴。”“傲雅觴豆之前,雍容衽席之上,洒笔以成酣歌,和墨以藉谈笑。”当然,这种抒一己情怀的倾向,古诗十九首已有充分之表现,不过,建安诗人则完全把它变为一种内心生活的需要。曹操是一位政治家,但从他的诗里,我们完全找不到教化说的影响。他的诗无疑充满了政治主题,但那是因为政治是他的主要的生活内容,他为此而感慨、感奋、感怆,不可已已。当我们读到“生民百遗一,念之绝人肠”的时候,我们感受到的是他政治家情怀的一种自然流露,而不是他出于教化的写作动机。我们根本找不到这种动机。他所抒发的,和王粲的“悟彼泉下人,喟然伤心肝”没有什么不同,和曹丕、曹植、七子的其他人一样,他们都沉浸在那种强烈的、带着时代深深印记的悲凉慷慨情思之中,所谓“忧来无方,人莫之知”,“乐往哀来摧心肝”,所谓“忧从中来,不可断绝”,都是这种情思不得不发泄的证明。此时之抒情小赋也一样,远离讽谏,纯为抒情。建安作者仿佛把诗教说遗亡了,遗亡得是那样自然,那样毫无痕迹。他们非常重视文学,但那是为了扬名,为了不朽。曹丕提出过一个有名的命题:“盖文章,经国之大业,不朽之盛事。”论者多把它理解为用文章于经国,好像曹丕便是政教说的提倡者。其实这是一种误解。他不过是说,文章乃是可与经国大业相比之事业而已。何以可比之经

国大业,因为年寿终可尽,荣乐亦有期,唯文章可以传之久远。无论是感情不得不抒发,还是著篇籍以垂名不朽,都不是为他,而是为己。我们说建安文学从群体的工具变为强烈的个体生命意识的一部分,大概是不悖于事实的吧!

两晋玄风,不惟没有把文学引回政教,而且似乎使它离政教更为遥远。文学从抒发强烈之情思,转入冷静的哲理思索。由抒情转入哲思,仍然是为了表现自我。个性觉醒的最初冲动过去了,战乱也已经让位于相对安定的局面。在曹植和七子的时代,不可能执麈尾而潇洒谈座;到了王、谢子弟登上文坛的时候,谈座的潇洒风流代替马上的慷慨悲歌却早已成现实。他们已不再为人生匆匆、生命短促而怆然伤怀,同样的生命主题,他们表现起来,已经冷静得多,也理智得多了。王羲之《兰亭序》极写生命短促之慨叹,然读来已非悲怆梗概,而是引向了一种带着生命的眷恋与体味的的美的冥思,“夫人之相与俯仰一世,或取诸怀抱,悟言一室之内;或因寄所托,放浪形骸之外。虽趣舍万殊,静躁不同,当其欣于所遇,暂得于己,快然自足,不知老之将至。及其所之既倦,情随事迁,感慨系之矣。向之所欣,俯仰之间,已成陈迹,犹不能不以之兴怀。况修短随化,终期于尽。古人云,死生亦大矣,岂不痛哉!”就生命主题而言,晋人与建安作者并无差别,差别只在一慷慨一安祥,一激动一沉思而已。

元嘉以后,从哲思又逐渐回到抒情上来。这种回归,有甚为复杂之原因,然自文学发展自身言之,依然是自我表现之一种选择。我们看到了元嘉抒情与建安抒情不同的地方,它在抒情的同时,开始有意寻找形式的美的表现。建安的抒情,一出于自然流露,虽时有骈骊之美,而以得到抒情的满足为目的。元嘉以后,形式的美却是有意的追求了。对偶、用典、词采的讲究,至永明声律,形式的有

意追求达到高峰。表现形式的美的刻意追求有什么样的意义呢?这意义,恐怕就在于张扬文学自身的艺术特征,而不在于关照它的社会功能上。文学已经完全醉心于它自己了。

文学醉心于自身、着意于形式的美的追求,反过来又影响着它自身在生活中的位置。它的消闲的性质突出了。齐、梁以后,文学思想开始分流,一方面是自然真挚的抒情的文学继续发展;一方面,由抒情而逐步转向娱乐。文学题材大量转向咏物、咏闺阁生活、咏宫廷琐事,这就是文学转向娱乐的证明。题材的变换当然有更为复杂的原因,如士人生活、士人心态的变化。但自文学本身言之,则它的形式的华美加强了它玩赏的功能,使它处于琴、棋、书、画和妇人与酒的等同地位,恐怕也是一个不应忽略的原因。当我们读到大量的咏几、咏妆台、咏帘以至咏药名、咏郡名、咏数目字的诗的时候,我们再也感受不到那种不可已已、感情非抒发不可的创作冲动了。我们感受到的,是他们在玩诗。他们写诗,主要的是一种消闲的方式。这种消闲的文学,发展到它的顶峰,当然就是“宫体诗”。

这样,我们就可以勾画出魏晋南北朝文学思想发展的一个大致轮廓了(当然,永嘉南渡之后,北方文学思想的发展另有其径路,我们将在后面论述;我们这里描述的,是作为魏晋南北朝文学思想主流的自魏晋迄南朝的文学思想):由抒情而玄思,又由玄思而抒情,到抒情与形式的美的探求并重,之后,一支继续朝抒情发展,一支则由形式的美的追求转向消闲。而贯串这整个的发展过程的,是与政教的关系的淡化以至于消失。这就是魏晋南北朝文学思想发展的主流。

当然,在这个主要的发展潮流中交错着其它的一些文学思想现象,但是这个文学思想主潮的存在却是无法否认的事实。交错在这个文学思想主潮周围的文学思想现象,与这个主潮处于一种相

异又相似的状态中。葛洪是这个时期第一位对这个文学思想主潮持批评态度的人。他从子书的要求出发,去衡量文学的艺术特征,称诗、赋为“琐碎之文”,“浅近之细文”,未若子书之“深美富博”。他是重政教之用的,因之也就反对无益教化、求华艳尚虚构之美文。他事实上是以文学与学术未分之前的标准,去衡量文学正在与学术分开的现实,是与文学思想的发展潮流相左的。但是,他又肯定文采越来越丰富的现象,承认今胜于古,甚至认为夏侯湛、潘岳的《补亡诗》诸作,比《诗》三百更为精彩。他是站在文学发展主潮旁边,批评这主潮;但又不知不觉地接受着这主潮的影响,接受了文学的艺术特质被充分认识和张扬的现实。从葛洪的文学思想中,我们可以清楚的看到,一种文学思想一旦成为发展潮流,它的影响便扩及文坛的各个领域,人们有意无意、不知不觉的接受着它的影响,即使它的反对者也不例外。

另一个类似的例子是刘勰。在中国文学思想史上,没有一位理论家像刘勰这样复杂而丰富,这样费解。他是主张宗经的,因此后代的学者常常把他与其时的文学思想倾向对立起来,把他的主张看作是对其时的文学思想倾向的批判。其实这也是一种误解。之所以是误解,只要提一个问题即可不言而喻:刘勰的种种主张,能否产生于两汉之世?回答当然是完全否定的。他的种种主张的基础,正是魏晋以来文学的艺术特质被逐步认识和张扬的现实。他的许多精彩的理论命题,离开魏晋以来积累起来的艺术经验,是无法提出和展开的,如神思、风骨、体、势、声律、骈辞、总术等等。他在论述这些命题时,也处处显现出他对其时文学主潮的接受与理解。与其说他的文学思想有儒家的深刻的印记,不如说在这些儒家思想的印记背后,处处是道家的思想影响。他看到了文学原本之自然,文学的发展处处反映着个人情性抒发的本然之义。由玄学思潮

发展起来的重内心、重个性、重气质的思想,几乎渗透到他的所有重要命题之中,处处表现出文学与人的个性、与自我的不可分的联系。与其说他提倡宗经,以经书为一切文体写作的规范,不如说在这些规范的背后,处处是魏晋以来积累起来的艺术经验的总结。终魏晋南北朝之世,没有任何一位理论家,像刘勰这样全面、这样系统地总结魏晋以来文学创作的艺术经验。如果我们以刘勰所提出的和阐释的理论命题为纲,结合创作实际加以概括印证,那我们便可以得到一部相当完整的魏晋南北朝文学的艺术发展史。我们实在无法说,刘勰背离了其时文学思想发展的主潮。我们只能说,他就在这个主潮之中。只不过,他比这个主潮中的任何人更富于理性色彩,更冷静、也更全面地思考文学发展中的种种问题。儒家的思想传统影响着他,当他面对这个主潮时,他觉得他应该来引导它,去掉过分,还归适中,于是提出宗经的主张。宗经只是要宗圣人的作文之法。任自然、重情性,便无所师法;宗经却是要为文学立一万古不变的格式,“百家腾跃,终人环内”。他想把二者统一在一起。他主张华美,但华美要归着到雅正上。他主张抒情,但又主张情虽多而有节,他似乎是要把抒情引向教化。其时文学思想主潮所提出的许多问题,他是接受的;但是,他又怕它流荡而忘返。他要把它引向雅正。就刘勰文学思想的实质说,他不是要起而反对其时之文学思想潮流(就像裴子野和后来西魏的苏绰那样),他只是要给这个潮流以一点引导而已。我们这样来理解刘勰的文学思想,就可以发现,在大的方面,他与钟嵘、与萧统,甚至与萧纲和萧绎,都并无根本的矛盾。他们是有差异的,但他们也有许多相同的地方。我们这样来理解刘勰的文学思想,就可以明白何以刘勰持《文心》以干沈约而得到沈约的赏识,也可以理解萧纲在《与湘东王书》中明确批评裴子野而没有批评刘勰。

刘勰想引导其时之文学思想主潮,使其还归雅正,但是他没有成功。《文心》问世之后,并未产生实际的影响。这没有产生影响,便很值得认真思索。我想,它至少说明,其时文学沿着淡化其与政教的关系已走得很远,而社会的环境又没有提供改变文学之此种地位的条件。无论是裴子野还是刘勰的意见,都提非其时。一种文学理论是否能在创作中起指导作用,是否合时宜恐怕是一个很重要的因素。

要而言之,终魏晋南北朝之世,文学思想的发展主流,就是淡化文学与政教之关系,而回归它自身。

二

有学者提过魏晋南北朝是文学的自觉的时代。如果从文学思想发展的主要潮流考虑,是指它回归自身、重艺术特质、淡化其与政教的关系的话,那么这个提法是可以成立的。所谓文学的自觉,核心是它脱离政教。这里有一些问题值得注意。

所谓脱离政教,自创作者言之,是指它不被用来作为教化的工具,不被有意识地用来明儒家之道,也没有被用来讽谏;自鉴赏者言之,它没有被用来观盛衰,了解为政之得失。

自魏晋迄于南朝,只有少数的皇帝与文学没有关系;但却很少见到持政教目的文学观的帝王。曹氏父子的文学观前已述及。晋武帝是崇实用的,《宋书·礼志》载其《禁断立碑诏》,谓“石兽碑表,既私褒美,兴长虚伪”。他于诗赋无所论列。王嘉《拾遗记》载其论张华《博物志》,谓“记事采言,亦多浮妄,宜更删剪,无以冗长成文”云云,似不可信,《拾遗记》所记,多杜撰无稽。晋明帝存《蝉赋》残句,谓:“寻长枝以凌高,静无为以自宁,邈焉独处,弗累于情,在运任时,不虑不营。”(《艺文类聚》卷九十七)他显然亦受玄风之影响,

与当时玄思进入文学之主要思潮并无不同。刘宋的建立者刘裕，一介武夫，于文学亦无所论议。萧齐的建立者萧道成，出身素族，他虽崇尚儒学，然于文学，并无明显的重功利的倾向。他不喜欢谢灵运的诗，但却喜欢陆机、潘岳和颜延之。潘、陆辈其实正是非功利主潮的重要人物。武帝萧颐好文学，于五言之作，甚表关注。而武帝诸王，所与往来的文学之士，多是其时永明文学思想的代表者。梁、陈诸帝好文学，然其所好，非为政教之用，实为装饰与娱乐。

皇室对待文学的态度，常常影响着文学思想的发展进程。这在中国古代，差不多成一普遍之现象。盖皇室对待文学之态度，直接影响其文艺政策，而更为广泛的影响，乃在于形成一种导向，因其关涉士之升降进退，上有所好，下必从之。这一点我们可以找到不少例证。文帝、陈思周围一批作者，率皆梗概苍凉；简文、湘东周围作者，同其轻靡华艳；萧颐、萧衍，视文学为装饰，他们对待文人，意亦仅止于缘饰政治，为政权增加一点文化气氛，试看齐武训诫儿子萧子懋，论文章与政务之关系的话，试看他论刘系宗与沈约的轻重的话，便可明瞭此中讯息，视文学为政权之装点，于是有大量应诏、应令、应教诗，且由是而促进咏物诗的发展。文学之一步步由抒情而娱乐，皇室的引导应是其中之一原因。

文学自觉的更为重要的原因，乃在于个性的觉醒。自从经学的束缚松动之后，士亦从皓首穷经中苏醒过来，论无定检的局面代替了僵化的思想模式，思想由一统走向多元，自我的感情、欲望便亦迅速发展。魏晋以降，士之感情世界丰富了、细腻了，仿佛一夜之间，他们发现自己还有如此丰富的内心世界，于是——展示于文学之中。在这时的文学创作中，我们看到了表现内心世界的更丰富的层面。而更为丰富、更为真实的表现内心世界，与文学的艺术特质正相适应。文学本来就是心灵的产物，没有真诚的心灵展示，文学

势必失去作为文学的独特的不可更替的地位。重自我,在人生境界上,老、庄的影响、佛家的情怀占着主要的地位,而儒家的济世理念淡薄些。这也促使此时作者在对待文学时,更多地着眼于文学是否能更好地表现自己的情怀,更少去考虑是否有益于政教。于是形式问题随之更多地进入视野。美感冲动需要美的形式来表达,二者的完美结合才使创作过程作为一个美的享受过程成为可能。从这个意义上可以说,个性的觉醒为这个过程提供了非常重要的条件。

但它也还不是文学自觉自身。文学自觉,是指它自身意识到它应该是一个什么样子,是它追求自身的完美,是它自身特质的充分发展。魏晋南北朝文学思想的几个重要内容:重文学的抒情特质,重文体的表达功能,重视创作过程的独特性,重视文词的美学特征,重视表现技巧的丰富与完善,都是文学追求自我完美的反映。

抒情与形式华美的问题在前面论及文学思想主潮时已涉及,不再赘说。关于文体功能的探讨,此一时期确为中国文学思想史上最重要的一页。曹丕、陆机、挚虞、李充、刘勰等人,都把文体表现功能的探讨放在很重要的地位上。各种文体(或者称为文学体裁、文类)是否有它们表现的领域,是否有各自的理想模式?是否有大体的风格规范?这些问题这时差不多都涉及到了。在研究这些问题时,又涉及到各种文体发展史,涉及到它们演变的各个阶段的不同特征。从这些史的考察中,我们清楚的看到对各种文体的形式的美要求日益加强的迹象。有些文体虽属应用文,本不应属于文学的范围之内,但也不例外的对它们提出了美的要求,如刘勰论诏策,论奏启,都是在应用文体中提出美学要求的例子。对于文体的这种认识,反映着文学自觉过程中尚处于不成熟阶段的特征。文体越分越细,但是哪些属于文学文体,哪些属于非文学文体,则无论是挚虞、李充还是刘勰,都不明确。这就形成了这样一种理论趋势:没

有从文体特征上探讨文学与非文学的区别,而是受着文学发展过程中重艺术特质的思想的影响,为许多非文学文体加进了文学的要求。这样一种理论趋势,对于形成我国的杂文学传统,影响是相当深远的。

文学自觉的又一重要表现,是它逐步认识到自己的独特的创作过程,它异于经,异于子,亦异于史。经、子、以理,意在明道;史重实录,反对虚构;而文学则以情始,以虚构成。综观魏晋南北朝文学思想发展史,可以清楚看到文学创作的独特过程在理论上的完整表述。由物感始,而神思,而设情位体,敷情设采,而笼圈条贯、附词会义,创作过程的各个环节,都探讨过了。而对于各个环节的论述,都充分地反映出文学正在独立成科的种种特征。物感说与气说联系起来,把万物一气因之相感相通的思想引入创作论,而气说又与自然性情说连在一起,应物而感,乃是自然情性的必然表现,这又引入了个性、气质说,把物感说自然而然的引导到抒情说,而淡化其与政教说的关系。对于创作过程的认识最为精彩的地方,是对于神思的论述。神思的跨时空的特点,运思过程中心物的关系,神思中图象与义理的交错,神思中的灵感现象,以至神思中心志与语言的关系诸问题,此时无不有精细的论述与传神的把握。魏晋南北朝时期对神思的认识所达到的深度,即使在现代意义上说,它也是不易超越的。仅此一点,亦可证其时文学自觉所已经达到的程度。当然,反映着此时文学自觉的又一成就,是对文学语言的美的认识。这个时期,差不多把汉语的内在的美都挖掘出来了,如何运用汉语的声调的清浊抑扬,构成诗文中错综和谐的声韵,使之具有乐感;如何运用对偶,使单音节的汉语具有连贯而又错落的节奏感;如何注意语言的感情色彩,使之或华艳或雅正;如何组织语言,使之具有言外之意。凡此种种,或见之此时之创作,或见之此时之批评与

理论阐述。对于语言之艺术表现能力之此种探讨，正是文学自身追求完美、是文学自觉的必然反映。

文学自觉反映到理论上来的最为重要的表现，就是关于文、笔的讨论。上述种种，是文学自身完美过程中的具体认识与追求，而归着到文学与非文学的区分的总认识上，便是文、笔问题。文、笔的讨论刚刚开始，便中断了。它提出了文与笔的区别，事实上透露出了一个重要的讯息：有可能通过讨论，产生一个纯文学的概念。但是终于没有产生。在这次讨论中萧绎对“文”的阐释无疑反映了魏晋以降文学的艺术特质被发现和张扬的现实，文须“绮縠纷披，宫徵靡曼，唇吻遒会，情灵摇荡。”把文学的抒情特征，它的词采与声律的美都概括进来了。从其时文学自觉所已经积累起来的经验说，本有可能把这个理论问题深入下去。但这个问题牵涉面太广。它的深入，有赖于思想文化领域诸多问题的解决，而其时并不具备解决这些问题的条件。它的完成，也需要文学在社会生活实际中更正确的完成它的定位，而其时亦并未具备此一条件。文学自身的特点是张扬了，它与政教的关系是淡化了，但它还没有明确地找到它在社会生活中的正确地位。萧绎概括的只是文学自身的艺术特质的一些方面，而不是文学在社会生活中的正确定位。其时是把文学定位在娱乐上的，这种定位只处理了文学在个体生命中一个侧面的需要，而没有处理好个体与群体的关系。犹如玄学强调了个人的情感、欲望而没有解决好个体与群体的关系一样，文学只满足于个人消闲的需要，便亦在社会生活中失去其群体需要的价值。儒家解决这个问题的办法比较简单，就是有益于政教。有益于政教不是一个完美的有利于文学发展的口号。人们在社会生活中的需求极为丰富而多样，不是政教所能笼括的。而且，有益于政教可能是有益于好的政教，也可能是有益于不好的政教。即使有益于好的政教，这

个口号的提出也往往淡化文学的抒情特质因之实际上也常常减弱它的社会作用。在中国文学史上,因其真实抒发人生遭际之种种体验,自然地流露作者高洁情怀的作品,往往成了薰陶和造就民族的高尚情操和优秀品格的文化瑰宝;而一些标榜政教说的作品,却常常味同嚼蜡,甚或充满思想之糟粕。历史就是这样的不可思议,讲抒发个人情怀,反而达到教化的目的;而有意以文学为高头讲章,反而失去其教化的价值。可见,文学的社会功能应该如何体现,实在是一个非常复杂的、不能简单待之的问题。

三

魏晋南北朝文学思想发展提出的又一个理论问题,是不同地域的自然环境和社会环境对于文学思想发展的影响。在中国文学思想史上,再一次鲜明地表现出地域文化的不同风貌在形成不同文学思想倾向上的巨大作用。

战国时代曾鲜明地表现出不同地域不同文化的特色。汉代这种不同的特色得到了融合,地域色彩进入汉文化中。永嘉南渡之后,政权的南北割据为不同地域文化的独特发展提供了条件,地域的色彩又从统一的文化进程中分离出来,得到了长足的发展。

南方重文学特质,淡化与政教的关系;北方却依然重政教之用。南方文学思想的发展可以清楚看到它和建安的逻辑联系,北方的重政教却是直接两汉。南方重华采,北方则重写实,崇朴野。不同的文学发展趋向,当然与不同的文化环境、自然环境有关。

首先是文化环境的差异。南渡之后,江左玄风继续发展。玄学理论虽已无新建树,但在两个方面却取得了进展,一是玄学与佛学合流,玄学进入佛学的阐释中;二是由是而更深的进入士人的生活、更深刻地影响他们的人生旨趣。正是在这个深层次上,玄学迭

入文学。这样才能解释何以东晋玄言诗得到发展,玄、佛思想在南朝文学中的巨大作用。而北方,则处于另一种的文化环境中。北方玄风消歇,虽仍有谈老、庄者,而已经消失尽中朝谈玄之风气。在北朝,经学发达,儒家思想有绝对的影响。鲜卑族的汉化,主要的便是重建以儒家思想为核心的典章制度和伦理道德。北朝士人中,儒家思想已完全取代玄风改变着他们的观念与心态。佛教在北朝的影响也完全不同于南朝,它更多地带着宗教信仰的性质,不像南朝那样影响士人的人生理想、人生情趣。

文化环境差异之另一端,是世族南渡之后,世族文化随之南移。对于世族文化在魏晋南北朝时期文化发展中的地位,似应给予更为充分之关注。中朝之后,世家大族集中了一大批文化精英,王、谢家族在书法和诗歌上的成就,在中国文化史上地位显赫。世族文化的承传,无疑在人格熏陶、审美情趣培养、文化品位等等方面都有影响,在文人结集上也起着促进的作用。南朝文人团体众多,与世族文化的影响不无关系。虽然许多文人集结并不在世族周围,但世族文化品位那种高雅气氛的影响,在文人结集上起作用,却是明显的事实。北朝少有以诗文活动为中心的文人团体,与世族文化南移或者不无关系。

文化环境差异之又一端,在于文化发展之连续性上的差别。南渡之后,南方文化的发展保持着一种相对安定的局面,以世族文化为核心的文化承传未曾中断;而北方,在胡族实行汉化之前,文化发展有一个沉寂期。此一点影响于文学思想发展实至巨。江左自东晋以思辩为文,元嘉转向山水题材与山水审美,永明追求词采与声律之美,到宫体诗人的绮靡华艳,文学思想的发展过程是连续的;而北方,则缺乏这样一个连续不断的发展过程。五胡十六国时期,完全没有文学可言。建安与中朝的文学思想,在北方没有承接。

到高允出来,北方的文学才算开始,而其时在南方已是永明体盛行之世。是否有连续性,当然也就决定了文学思想的是否同步发展。

造成文学思想南北差别的原因,除了不同的文化环境之外,自然环境的差异也起着作用。如果南渡士人没有面对会稽一带的明山秀水,那么文学情趣的格调会有另外的样子。这一片水木明瑟的山川,与他们的受到玄、佛薰陶的心灵一拍即合,这才有了清新明丽的的美的审美趣味。

当然,南北文学思想的差别也不是绝对的,双方原非处于完全封闭的环境之中。元魏以后,交往益加频繁,相互影响也加速。佛教传播、使节互聘、诗文流传,都是文化得以交流的途径。大体说来,南方的重词采华美逐渐影响北方,而南方也受到北方的重气质的影响。完全的融合,还需要经过漫长的时间,那是要到唐人那里才能实现的。

就魏晋南北朝文学思想的发展而言,南朝是主流;而在以后的岁月里,当南北融合完成的时候,北方重气质的文学思想却成了核心。这是一个非常有意思的问题,研究这个问题,涉及到我国文化传统的基本特征,涉及我国文学发展的总的趋向。

南朝重艺术特质的文学思想倾向虽未能成为后来文学思想发展的名正言顺的中坚,但是它带给我国文学思想发展的实际影响,却是难以估量的。如果我们以一种更豁达的态度来看待文学思想史的话,我们必会同意这一点。

部分引用书目

- 《魏武帝集》 曹操撰 《汉魏六朝百三名家集》 清光绪十八年经济堂刊本
- 《魏文帝集》 曹丕撰 同上
- 《阮元瑜集》 阮瑀撰 同上
- 《孔少府集》 孔融撰 同上
- 《刘公幹集》 刘桢撰 同上
- 《应德琰集》 应玚撰 同上
- 《王粲集》 王粲撰 俞绍初校点 中华书局 1980 年版
- 《曹植集校注》 曹植撰 赵幼文校注 人民文学出版社 1984 年版
- 《陈记室集》 陈琳撰 《汉魏六朝百三名家集》 清光绪十八年经济堂刊本
- 《应休琰集》 应璩撰 同上
- 《阮籍集校注》 阮籍撰 陈伯君校注 中华书局 1987 年版
- 《嵇康集校注》 嵇康撰 戴明扬校注 人民文学出版社 1962 年版
- 《陆机集》 陆机撰 金涛声点校 中华书局 1982 年版
- 《陆云集》 陆云撰 黄葵点校 中华书局 1988 年版
- 《傅鹑觚集》 傅玄撰 光绪二年广州书局刊本
- 《潘岳集校注》 潘岳撰 董志广校注 天津人民出版社 1993 年

版

- 《张孟阳集》 张载撰 《汉魏六朝百三名家集》 清光绪十八年经济堂刊本
- 《张景阳集》 张协撰 《汉魏六朝百三名家集》 清光绪十八年经济堂刊本
- 《刘越石集》 刘琨撰 同上
- 《摯太常集》 摯虞撰 同上
- 《王右军集》 王羲之撰 同上
- 《孙廷尉集》 孙绰撰 同上
- 《陶渊明集》 陶潜撰 逯钦立校注 中华书局 1979 年版
- 《谢康乐集》 谢灵运撰 《汉魏六朝百三名家集》 清光绪十八年经济堂刊本
- 《颜光禄集》 颜延之撰 同上
- 《谢法曹集》 谢惠连撰 同上
- 《鲍参军集注》 鲍照撰 钱仲联增补集说校 上海古籍出版社 1980 年版
- 《沈隐侯集》 沈约撰 《汉魏六朝百三名家集》 清光绪十八年经济堂刊本
- 《谢宣城集校注》 谢朓撰 曹融南校注 上海古籍出版社 1991 年版
- 《江文通集汇注》 江淹撰 胡之骥注 上海古籍出版社 1984 年版
- 《王宁朔集》 王融撰 《汉魏六朝百三名家集》 清光绪十八年经济堂刊本
- 《文心雕龙注》 刘勰撰 范文澜注 人民文学出版社 1961 年版
- 《诗品注》 钟嵘撰 陈延杰注 人民文学出版社 1980 年版

- 《何逊集校注》 何逊撰 李伯齐校注 齐鲁书社 1988 年版
- 《阴铿集注》 阴铿撰 刘国珺注 天津古籍出版社 1988 年版
- 《梁昭明集》 萧统撰 《汉魏六朝百三名家集》 清光绪十八年经
济堂刊本
- 《梁简文帝集》 萧纲撰 同上
- 《梁元帝集》 萧绎撰 同上
- 《徐孝穆集》 徐陵撰 同上
- 《庾子山集注》 庾信撰 倪璠注 许逸民校点 中华书局 1980
年版
- 《陈伯玉文集》 陈子昂撰 四部丛刊本
- 《杨炯集》 杨炯撰 徐明霞点校 中华书局 1980 年版
- 《卢照邻集编年笺注》 卢照邻撰 任国绪笺注 黑龙江人民出版
社 1989 年版
- 《张说之文集》 张说撰 四部丛刊本
- 《高常侍集》 高适撰 四部丛刊本
- 《李太白全集》 李白撰 王琦注 中华书局 1977 年版
- 《王右丞集笺注》 王维撰 赵殿成注 上海古籍出版社 1961 年
版
- 《孟浩然集》 孟浩然撰 四部丛刊本
- 《岑参集校注》 岑参撰 陈铁民 侯忠义校注 上海古籍出版社
1981 年版
- 《杜诗镜铨》 杜甫撰 杨伦笺注 上海古籍出版社 1962 年版
- 《刘随州集》 刘长卿撰 四部丛刊本
- 《钱考功集》 钱起撰 四部丛刊本
- 《耿沛集》 耿沛撰 《唐人五十家小集》 灵鹫阁影宋刊本
- 《李文公集》 李翱撰 四部丛刊本

- 《皇甫持正文集》 皇甫湜撰 四部丛刊本
- 《李贺诗歌集注》 李贺撰 王琦等注 上海古籍出版社 1977 年版
- 《李文饶文集》 李德裕撰 四部丛刊本
- 《司空表圣文集》 司空图撰 四部丛刊本
- 《东坡七集》 苏轼撰 光绪三十四年刊本
- 《山谷诗集注》 黄庭坚撰 任渊注 四部备要本
- 《后村先生大全集》 刘克庄撰 四部丛刊本
- 《元遗山诗集笺注》 元好问撰 施国祁注 人民文学出版社 1958 年版
- 《朝散集》 孔平仲撰 四库全书本
- 《麟原文集》 王礼撰 四库全书本
- 《麟原前集》 王礼撰 四库全书本
- 《春在堂全书》 俞樾撰
- 《文选》 萧统编 李善注 世界书局本
- 《玉台新咏》 徐陵编 吴兆宜注 穆克宏点校 中华书局 1986 年版
- 《全唐文》 董浩等编 中华书局 1982 年影印本
- 《全唐诗》 彭定球等编 中华书局 1960 年本
- 《文馆词林》 许敬宗等撰 古逸丛书本
- 《全上古三代秦汉三国六朝文》 严可均编 中华书局 1958 年版
- 《先秦汉魏晋南北朝诗》 逯钦立辑校 中华书局 1983 年版
- 《古诗源》 沈德潜编 中华书局 1963 年版
- 《古文辞类纂》 姚鼐选订 四部备要本
- 《六朝文絜笺注》 许梈评选 黎经诰笺注 中华书局 1962 年版

- 《礼记注疏》 郑玄注 孔颖达疏 《十三经注疏》点石斋本
- 《毛诗注疏》 毛亨传 郑玄注 孔颖达疏 《十三经注疏》点石斋本
- 《论语义疏》 何晏注 皇侃疏 四库全书本
- 《老子道德经古本集注》 范应元集注 《续古逸丛书》本
- 《庄子集释》 郭庆藩集释 王孝鱼整理 中华书局 1961 年版
- 《荀子集解》 王先谦集解 《诸子集成》本
- 《黄帝内经素问校释》 山东中医学院 河北医学院校释 人民卫生出版社 1982 年版
- 《吕氏春秋校释》 陈奇猷校释 学林出版社 1984 年版
- 《春秋繁露》 董仲舒撰 四库全书本
- 《淮南鸿烈解》 刘安撰 许慎注 《道藏》本
- 《论衡校释》 黄晖撰 中华书局 1990 年版
- 《新论》 桓谭撰 四部备要本
- 《独断》 蔡邕撰 四库全书本
- 《太平经合校》 王明校 中华书局 1960 年版
- 《中论》 徐幹撰 四部丛刊本
- 《王弼集校释》 王弼撰 楼宇烈校 中华书局 1980 年版
- 《人物志》 刘劭撰 四部丛刊本
- 《抱朴子》 葛洪撰 《道藏》本
- 《金楼子》 萧绎撰 丛书集成初编本
- 《长短经》 赵蕤撰 丛书集成初编本
- 《意林》 马总撰 《道藏》本
- 《梦溪笔谈》 沈括撰 四部丛刊本
- 《王阳明全集》 王守仁撰 吴光等编校 上海古籍出版社 1992 年版

- 《薛文公读书录》 薛瑄撰 丛书集成初编本
- 《呻吟语》 吕坤撰 丛书集成初编本
- 《困学纪闻集证》 王应麟撰 万希槐辑 嘉庆八年会友堂本
- 《文史通义》 章学诚撰 中华书局 1961 年版
- 《义门读书记》 何焯撰 上海古籍出版社 1992 年影印本
- 《陔余丛考》 赵翼撰 乾隆庚戌本
- 《经典释文》 陆德明撰 上海古籍出版社 1985 年影印本
- 《切韵考》 陈澧撰 东塾丛书本
- 《沈氏四声考》 纪昀撰 丛书集成初编本
- 《西京杂记》 葛洪撰 四部丛刊本
- 《世说新语笺疏》 刘义庆撰 余嘉锡笺疏 中华书局 1983 年版
- 《封氏闻见记》 封演撰 四库全书本
- 《真珠船》 胡侍撰 丛书集成初编本
- 《艺文类聚》 欧阳询撰 汪绍楹校 上海古籍出版社 1965 年版
- 《北堂书钞》 虞世南撰 光绪十四年刊本
- 《初学记》 徐坚等撰 中华书局 1962 年版
- 《历代名画记》 张彦远撰 津逮秘书本
- 《法书要录》 张彦远撰 津逮秘书本
- 《书断》 张怀瓘撰 《说郛》本
- 《后书品》 李嗣真撰 《说郛》本
- 《兰亭考》 桑世昌集 丛书集成初编本
- 《广弘明集》 释道宣撰 四部丛刊本
- 《高僧传》 慧皎撰 上海古籍出版社 1991 年影印本
- 《真诰》 陶弘景撰 《道藏》本
- 《云笈七签》 张君房编 《道藏》本

- 《历代真仙体道通鉴》 赵道一撰 《道藏》本
- 《史记》 司马迁撰 中华书局 1959 年版
- 《汉后》 班固撰 中华书局 1962 年版
- 《后汉书》 范曄撰 中华书局 1965 年版
- 《三国志》 陈寿撰 中华书局 1959 年版
- 《晋书》 房玄龄等撰 中华书局 1974 年版
- 《宋书》 沈约撰 中华书局 1974 年版
- 《南齐书》 萧子显撰 中华书局 1972 年版
- 《梁书》 姚思廉撰 中华书局 1973 年版
- 《陈书》 姚思廉撰 中华书局 1972 年版
- 《南史》 李延寿撰 中华书局 1975 年版
- 《魏书》 魏收撰 中华书局 1974 年版
- 《北齐书》 李百药撰 中华书局 1972 年版
- 《周书》 令狐德芬等撰 中华书局 1971 年版
- 《北史》 李延寿撰 中华书局 1974 年版
- 《隋书》 魏征等撰 中华书局 1973 年版
- 《八家后汉书辑注》 周天游辑注 上海古籍出版社 1986 年版
- 《众家编年体晋史》 乔治忠校注 天津古籍出版社 1989 年
- 《隋书经籍志考证》 姚振宗撰 《二十五史补编》本
- 《三国艺文志》 姚振宗撰 同上
- 《补晋书艺文志》 黄逢元撰 同上
- 《补晋书艺文志》 丁国钧撰 同上
- 《补晋书艺文志》 文廷式撰 同上
- 《补晋书经籍志》 吴士鉴撰 同上
- 《补宋书艺文志》 聂崇岐撰 同上

- 《补南齐书艺文志》 陈述撰 同上
- 《汉书艺文志注释汇编》 陈国庆编 中华书局 1983 年版
- 《嘉泰会稽志》 嘉庆戊辰重刊本
- 《绍兴府志》 乾隆刊本
- 《嵊县志》 1934 年重修本
- 《剡录》 高似孙撰,岳雪楼钞本
- 《廿二史劄记》 赵翼撰 王树民校证 中华书局 1984 年版
- 《诗格》 王昌龄撰 《诗学指南》本
- 《诗式》 皎然撰 十万卷楼丛书本
- 《乐府古籍要解》 吴兢撰 津逮秘书本
- 《文镜秘府论校注》 弘法大师撰 王利器校注 中国社会科学出版社 1983 年版
- 《沧浪诗话校释》 严羽撰 郭绍虞校释 人民文学出版社 1961 年版
- 《东坡题跋》 苏轼撰 津逮秘书本
- 《诚斋诗话》 杨万里撰 《历代诗话续编》本
- 《艺苑卮言》 王世贞撰 同上
- 《诗薮》 胡应麟撰 上海古籍出版社 1958 年版
- 《养一斋诗话》 潘德舆撰 扫叶山房石印本
- 《诗源辨体》 许学夷撰 杜维沫校点 人民文学出版社 1987 年版
- 《昭昧詹言》 方东树撰 人民文学出版社 1961 年版
- 《艺概》 刘熙载撰 上海古籍出版社 1978 年版
- 《金明馆丛稿初编》 陈寅恪撰 上海古籍出版社 1980 年版

- 《管锥编》 钱锺书著 中华书局 1978 年版
- 《唐代政治史略稿》 陈寅恪著 上海古籍出版社 1988 年版
- 《河岳英灵集研究》 傅璇琮 李珍华著 中华书局 1992 年版
- 《月轮山词论集》 夏承焘著 中华书局 1979 年版
- 《顾恺之研究资料》 俞剑华 罗卡子 温肇桐编著 人民美术出版社 1962 年版
- 《文心雕龙校释》 刘永济著 中华书局 1962 年版
- 《文心雕龙创作论》 王元化著 上海古籍出版社 1979 年版
- 《文心雕龙新论》 王更生著 文史哲出版社 1991 年版
- 《文心雕龙斟诠》 李曰刚著 国立编译馆中华丛书 1982 年版
- 《文心雕龙通解》 王礼卿著 黎明文化事业股份有限公司 1986 年版
- 《文心雕龙校证》 王利器校笺 上海古籍出版社 1980 年版
- 《文心雕龙校注拾遗》 杨明照著 上海古籍出版社 1982 年版
- 《文心雕龙研究》 户田浩晓著 曹旭译 上海古籍出版社 1992 年版
- 《兴膳宏〈文心雕龙〉论文选》 兴膳宏著 彭恩华译 齐鲁书社 1984 年版
- 《文心同雕集》 户田浩晓等著 成都出版社 1990 年版
- 《文心雕龙探索》 王运熙著 上海古籍出版社 1986 年版
- 《刘勰年谱汇考》 牟世金著 巴蜀书社 1988 年版
- 《文心雕龙选译》 周振甫译 中华书局 1980 年版
- 《诗文声律论稿》 启功著 中华书局 1977 年版
- 《语言文学与心理学论集》 詹棣著 齐鲁书社 1989 年版
- 《中国美学史》 李泽厚 刘纲纪主编 中国社会科学出版社 1987 年版

《文镜秘府论探源》 王晋江著 香港天地图书有限公司 1980 年版

《永明文学研究》 刘跃进著 天津出版社 1992 年版

《钟嵘诗品研究》 张伯伟著 南京大学出版社 1993 年版

后 记

此书从动笔到二校,用了十年的时间。人生有限,要办成几件事实在不易,特别是像我这样基础不好的人尤其如此。

1985年写完《隋唐五代文学思想史》,1986年写了《唐诗小史》,那年年底便开始了这《魏晋南北朝文学思想史》的写作。到1994年完稿,一写便是八年。这中间,虽穿插着写了《玄学与魏晋士人心态》,但毕竟是漫长的八年!这书真是写得我心力交瘁。魏晋南北朝这一个时间段落,实在是我国文学思想史上异样的、又是十分重要的时期,许多的问题,如何认识,如何评价,似都需要重新回答。尤其是《文心雕龙》,既艰深复杂而又隐约朦胧,把握不易。而由于它的地位的重要,一直成为古文论研究者关注的中心,研究专著数百种,研究论文数千篇,能够说的话似乎已经说尽,我还能说出些什么新意来呢?几次傅璇琮先生问我书的进展如何,我都回答说《文心雕龙》不知道怎么写。有三四年时间,就在《文心雕龙》上徘徊,一遍一遍的读,一遍一遍的想,把它放到当时的文学创作实际中考察,把它与当时的其它批评家比较,当然也读已有的研究成果。终于慢慢的有了一点看法,觉得这《文心雕龙》所表述的文学思想,并非如学界所曾经认为的那样,与其时之文学主潮异趣,它们之间,其实是一致的。在这个认识的基础上,才逐步梳理它的理论的脉络,写成了现在这个样子。我实在不知道我的理解是不是确切,是不是把刘勰的思想写走样了。

看完二校,真惊异于我国历史上何以存在过魏晋南北朝这样一个文学脱离政教之用的时期!面对这样一个时期,既熟悉,又陌生。似乎中有惊采绝艳,徙倚彷徨,神光离合,乍阴乍阳;又似乎中有狐鼠山魃,虫渍蛇涎。历史深藏了它的身影,于如雾如纱中但见其仿佛。我真不知道我对它的评说是对是错。我能够说的,是我已经无能为力,只好如此了。

岁月匆匆,转眼已是暮年时光。人到老年,总喜欢回忆往事。一天劳累之后,坐在窗前,外面是寒夜的萧瑟的白杨,不知为什么,故乡的那一条静静的榕江就又来到眼前。往事如梦又如烟,留下的只有这无尽的温馨与眷念。谨以此书献给我少年时代的挚友吴精理,他离开这个纷纷扰扰的人世已经十年了。

读完二校,记于南开大学之北村寓所,

1996年3月5日凌晨三时

[G e n e r a l I n f o r m a t i o n]

书名 = 魏晋南北朝文学思想史

作者 =

页数 = 478

SS号 = 0

出版日期 =

V s s 号 = 5 1 3 5 8 8 4 2