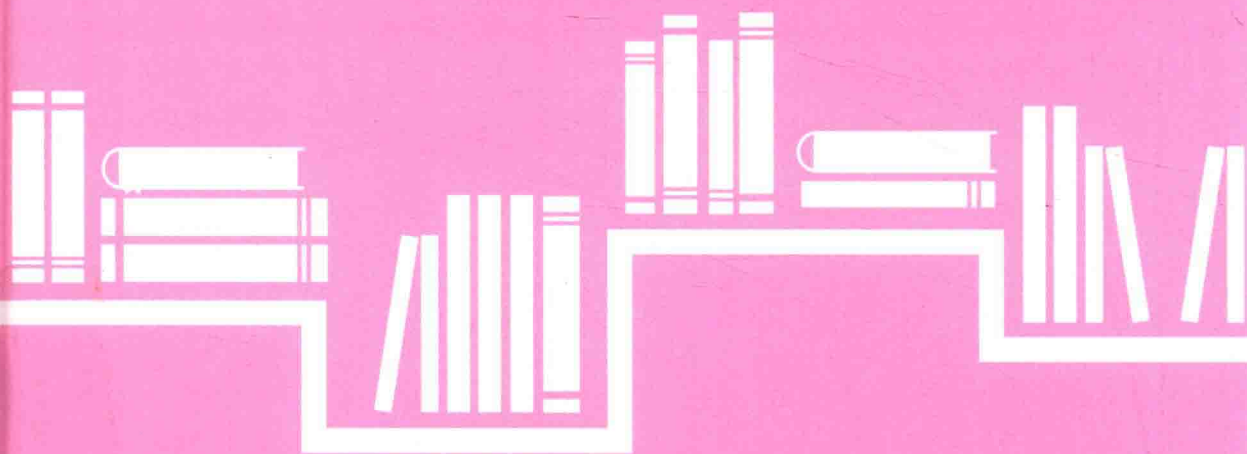




中国书籍·学术之星文库

《文心雕龙》与中国文论

戚良德◎著



中国书籍出版社
China Book Press



中国书籍·学术之星文库

《文心雕龙》与中国文论

戚良德◎著



图书在版编目 (CIP) 数据

《文心雕龙》与中国文论/戚良德著. —北京:

中国书籍出版社, 2017. 3

ISBN 978 - 7 - 5068 - 6053 - 6

I. ①文… II. ①戚… III. ①《文心雕龙》—研究

②中国文学—文学理论—研究 IV. ①I206

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 026431 号

《文心雕龙》与中国文论

戚良德 著

责任编辑 吴化强

责任印制 孙马飞 马 芝

封面设计 中联华文

出版发行 中国书籍出版社

地 址 北京市丰台区三路居路 97 号 (邮编: 100073)

电 话 (010) 52257143 (总编室) (010) 52257153 (发行部)

电子邮箱 chinabp@vip.sina.com

经 销 全国新华书店

印 刷 北京彩虹伟业印刷有限公司

开 本 710 毫米×1000 毫米 1/16

字 数 296 千字

印 张 16.5

版 次 2017 年 4 月第 1 版 2017 年 4 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978 - 7 - 5068 - 6053 - 6

定 价 68.00 元

版权所有 翻印必究

作者简介



戚良德 山东大学儒学高等研究院（文史哲研究院）教授、博士生导师，中国《文心雕龙》学会副会长。著作有《文心雕龙校注通译》、《文论巨典——〈文心雕龙〉与中国文化》、《〈文心雕龙〉与当代文艺学》、《国学典藏·文心雕龙》、《国学新读本·文心雕龙》、《文心雕龙学分类索引》等，并主编《中国文论》（丛刊）。

目 录

CONTENTS

引 言	1
《文心雕龙》与中国文论话语体系	5
《文心雕龙》之“文”与中国文论话语	15
《文心雕龙》为当代文艺学提供了什么	29
《文心雕龙》的文章观念与儒学视野	45
《文心雕龙》的思想之本	57
《文心雕龙》论“道”与“文”	70
《文心雕龙》的“论文叙笔”	95
《文心雕龙》论《诗经》和“楚辞”	112
《文心雕龙》与《文赋》	131
《文心雕龙》的“神思”论	143
《文心雕龙》的“风骨”论	153
《文心雕龙》的“情采”论	162
《文心雕龙》文本阐释的开山之作	173
《文心雕龙》研究的里程碑	193

《文心雕龙》与中国文学思想史	211
《文心雕龙》的美学研究	228
征引书目	246
初版后记	252
新版后记	254

引言

以《文心雕龙》为典型和代表的中国文论资源十分丰富,是中华文化重要而独特的组成部分,有着自己完整的理论体系和话语系统,并涉及中华文化的方方面面,然自近代以来,随着西学传入以及文学观念的转变,中国文论对中华文章和文化的及时性、适应性被严重忽视或忽略,中国文论的完整性和独特性遭受削足适履的伤害。尽管我们近数十年来对《文心雕龙》和中国文论的重视是空前的,研究成果也颇为丰富,但研究理路、阐释方式以及价值尺度主要还是西学的,《文心雕龙》和中国文论的本来面目和独特价值仍然有待进一步彰显。

《文心雕龙》和中国文论不等于今天的“文学概论”或者“文艺学”,而是有着独特的话语方式和理论体系,有着多样的内容和形式,并具有独特的意义,这一切均基于多姿多彩的中国文化和文章。正因如此,《文心雕龙》与中国古代文论的价值实际上远远超越今天的“文学理论”,从而直通 21 世纪的文化建设,乃至政治、经济和社会生活。其所以然之理,乃在于这里的“文论”不等于今天所谓“文学理论”,因为这个“文”,不等于今天所谓“文学”。

中国古代的“文”或“文章”,并非与现代所谓“文学”相对的“文章”,而是形诸书面的所有“文字”,中国古代的“文学”,则是指“文”之“学”,即对“文”或“文章”的研究,也就是章太炎先生所说:“文学者,以有文字著于竹帛,故谓之文;论其法式,谓之文学。”^①自古以来,我们的“文学”一词的主要含义指的就是关于“文”的学问。因此,在《文心雕龙》和中国古代文论中,“文学”一词与现代文艺学的“文学”完全不同,而“文章”才大约相当于我们今天所谓“文学作品”。

在中国古代文论中,“文章”与“文学”、“文”与“学”是分得很清楚的。唐代姚

^① 章太炎:《国故论衡·文学总略》,《章太炎学术史论集》,北京:中国社会科学出版社,1997年,第43页。

思廉撰《梁书》,“今缀到沆等文兼学者,至太清中人,为《文学传》云”^①,显然,其之所以叫“文学传”,乃以其所录为“文兼学者”,“文”就是“文章”,“学”则是对“文”之研究,亦即“文”之“学”——关于文章的学问。正因如此,刘勰、钟嵘等文论家就都被列入了“文学传”,他们可谓真正的“文兼学者”,也就是文学家,这是毫不含糊的。

中国古代文论有着漫长的历史,“文学”、“文章”的内涵和外延也并非一成不变,而是有着不少变通的用法,应该说情况是颇为复杂的。但万变不离其宗,可以说,在整个中国古代文论史上,上述关于“文学”、“文章”的基本含义,乃是一以贯之的。只是到了二十世纪初,英文的“literature”一词被翻译为“文学”,用以指语言的艺术;“五四”运动以后,这一翻译被广泛接受并流行至今。对此,现代文艺学早已习焉不察了。但从中国古代文论的角度而言,这实在是一个历史的误会;因为这一误会,使得现代汉语中的“文学”一词面临诸多尴尬的境地。比如,研究历史的人是历史学家,研究物理的人是物理学家,研究文学、尤其是研究古代文学的人,却无“家”可归,因为文学家一般是指那些从事文学创作的人,如莫言先生。钱锺书先生可以被叫做文学家,那是因为他有《围城》,而不是因为他有《谈艺录》,或者《宋诗选注》。再如,我们的中文系都有“文艺学概论”之类的课程,但这里的“文艺”一般不包括绘画、音乐等艺术,而只是指文学;所谓“文艺学”,严格来说是“文学学”,只是这个“文学学”实在太拗口了,只好用不包括艺术的“文艺学”来代替。又如,现在很多大学都有文学院,但实际上文学院的人很少从事文学创作,应该说只有我们的鲁迅文学院才是名副其实的。所以,大学里的文学院其实是指“文学学院”。还如,著名的《文史哲》杂志,这个“史”当然是史学,这个“哲”当然是哲学,可是这个“文”是文学吗?《文史哲》杂志显然不刊登所谓“文学作品”,这个“文”是指对文学的研究;对文学的研究只能叫“文学学”,所以“文史哲”并非“文学、史学、哲学”的简称,而是“文学学、史学、哲学”的简称。那么,同样一个“学”字,在同样的使用环境中,却面临如此的尴尬。为什么会有这样的尴尬呢?就因为我们把“literature”一词翻译成了“文学”。这一翻译首先是无视汉语的基本规范,试想,这里的“学”如果不是指学术、学问、学科,又能指什么呢?可是英文的“literature”似乎并没有“学”的这些含义。也许正因如此,现代文艺学所谓“文学”之“学”,其实是不知所指、没有意义的,所谓“文学作品”的习惯说法,实际上根本就是不伦不类的。因此,笔者以为,把“literature”一词翻译为“文学”,乃是一个历史的误会,因为它不仅无视汉语的基本规范,而且无视中国古代文论的传统,

① [唐]姚思廉:《梁书》,北京:中华书局,1983年,第686页。

割断了中国古代文论的传统。

更重要的当然不仅仅是“文学”这一词语翻译问题的历史误会,而是由于对这一词语的翻译、运用、理解而抛弃了中国古代之“文”、“文章”和“文学”的基本内涵,从而也就放弃了其基本的文论话语体系,转而以西方文艺学的理念来认识整个中国古代的“文”和“文章”,进而形成了近世所谓的“中国文学史”,这个近百年来成果颇丰的学科,实际上割裂了中国之“文”和“文章”,对中国文章进行了削足适履的取舍,强行纳入了西方文学理论的话语体系之中,自然也就抛弃了《文心雕龙》与中国文论对中华文章的解读范式。不仅如此,还进而以西方文学理论和批评的观念及其体系,来规范和解读丰富的中国文论资料,从而形成了近世所谓“中国文学批评史”、“中国文学理论史”以及“中国文学理论批评史”等等名目不一而实则相同或相近的学科,毫无疑问,这仍然是削足适履、方枘圆凿的。

那么,还原中国古代文论的话语,是否就能摆脱这一尴尬的境地呢?应该说,这是一个极为复杂的问题,不是简单的肯定或者否定可以回答的。但就“文学”、“文章”之词而言,笔者认为是可以解决的。按照中国古代文论中关于“文学”、“文章”的基本话语,研究“文”(文章)的人自然就是文学家了,所谓《文史哲》,当然是“文学、史学、哲学”的简称,原本是名副其实的。然则,“literature”一词便不能翻译为“文学”,而应该翻译为“文章”;而作为“文章之学”(Literary study)的“文学”,当有另外的专指一门学科的词语来翻译。不过,问题在于,当“文学”一词在现有意义上被普遍运用了一个世纪之后,它已经不仅仅是一个单一的词汇了,而是与众多词汇、文句乃至文化现象相关联,而且又直接影响到人们对“文章”一词的理解和使用。如上述所谓“中国文学史”这门学科,按照中国古代文论中“文学”的概念,其内容应该是对王充所谓“文章之学”^①的历史叙述,相当于今天所谓“中国文学理论批评史”。然而现在的所谓“中国文学史”,成了“文”、“文章”之历史的叙述,其名称中的“学”字已完全没有意义。这只要与“中国史学史”学科的含义加以比较,其名不副实的尴尬便一目了然了。所以,居今而言,如果把“literature”翻译为“文章”,则涉及很多相关的问题,一时还难以被接受和使用,所谓文论话语的还原也就决非一蹴而就的了。

显然,无论是我们今天所谓“文学”的概念,还是我们在此概念下所进行的一系列研究,都已经有了百年的历史,它已经进入社会生活的方方面面,这个历史的误会不可能一下子消除,我们也不可能一下子回到所谓“中国文论”的语境和原意。即便有意都很难完全扭转这个局面,何况在很多学者的文章中,根本还没有

① [汉]王充:《论衡·量知》,刘盼遂:《论衡集解》,北京:古籍出版社,1957年,第254页。

意识到这个问题;即便意识到了,行文中有时也很难完全避免上述所谓尴尬的语境(本书的很多地方正是这样)。正如曹顺庆先生所说:“百年的文化痼疾当然不能凭几个人的努力就可以一下子解决,需要文化界、文论界的同仁一起来理性地反思过去,或宏观或微观地从各个方面来进行这样的文化工作,指出过去的失误并为未来中国的文化文论的健全走向贡献自己的一点力量。”^①

季羨林先生早就指出:“我们中国文论家必须改弦更张,先彻底摆脱西方文论的枷锁,回归自我,仔细检查、阐释我们几千年来使用的传统的术语,在这个基础上建构我们自己的话语体系,然后回头来面对西方文论,不管是古代的,还是现代的,加以分析,取其精华,为我所用。”^②对此,笔者深以为然,并曾指出:“我想,‘仔细检查、阐释’工作的重要性,研究者们大多已认识到了;但这个检查和阐释要‘彻底摆脱西方文论的枷锁’而‘回归自我’,则是一个相当艰苦的过程。”^③这里,笔者想要补充的是,无论这一回归过程如何艰苦,要想摆脱现代文艺学中诸如“文学”等词语的诸多尴尬,我们都必须认真面对并最终踏上中国文论话语的回归和还原之路。

因此,超越从西方引进的所谓“文学”观念,回归中国文论的语境,还原中国文论的话语体系,从而原原本本地阐释中国文章、文学以至文化,发掘其独特的价值和意义,乃是《文心雕龙》与中国文论研究的当务之急;在此基础上,放眼全球文化和文学,找到中国文论自己的位置,则是《文心雕龙》与中国文论研究的归宿。

① 曹顺庆:《〈价值理性与中国文论〉序》,刘文勇:《价值理性与中国文论》,成都:巴蜀书社,2006年,序,第4页。

② 季羨林:《门外中外文论絮语》,《季羨林人生漫笔》,北京:同心出版社,2000年,第422页。

③ 戚良德:《文论巨典——〈文心雕龙〉与中国文化》,开封:河南大学出版社,2005年,第394页。

《文心雕龙》与中国文论话语体系

《文心雕龙》全书只有三万七千余字^①，但对这部书的研究已经形成一门著名的学问：“龙学”。近百年来，国内外已出版《文心雕龙》研究专著400余种，发表研究论文7000余篇。悠悠三千年中国文艺理论史，文论名家灿若星辰，文论著作汗牛充栋，学说流派五花八门，理论观点异彩纷呈；而如《文心雕龙》之殊遇，实为绝无仅有。当我们回首百年“龙学”史，期望开拓新的学术空间之时，理应对这一耐人寻味的文化现象进行反思，重新审视和把握刘勰这部旷世文论宝典，特别是其于中国文论话语体系之建构的根本意义。

一、以情为本，文辞尽情：《文心雕龙》的文论话语体系

季羨林先生有言：“我们中国文论家必须改弦更张，先彻底摆脱西方文论的枷锁，回归自我，仔细检查、阐释我们几千年来使用的传统的术语，在这个基础上建构我们自己的话语体系……”^②我想，“仔细检查、阐释”工作的重要性，研究者们大多已认识到了；但要“彻底摆脱西方文论的枷锁”而“回归自我”，则是一个相当艰苦的过程。比如，“文心雕龙”之“文”，在现代汉语中就很难找到与之相适应的词语。之所以出现这种窘境，一个重要的原因是我们现代文学理论的“失语”——我指的是失去了我们传统的文论话语。

实际上，《文心雕龙》正有着“自己的话语体系”。刘勰说：“万趣会文，不离情辞。”^③又说：“绘事图色，文辞尽情。”^④他认为，文体的种类固然名目繁多，文章的

① 刘勰《文心雕龙》一书的字数，按照笔者的校勘，应该是三万七千九百余字，这是没有标点的字数，也不包括《隐秀》的补文。

② 季羨林：《季羨林人生漫笔》，第422页。

③ [梁]刘勰：《文心雕龙·铨裁》，戚良德：《文心雕龙校注通译》，上海：上海古籍出版社，2008年，第378页。本书所引《文心雕龙》原文悉据此书，与通行本有所不同。

④ [梁]刘勰：《文心雕龙·定势》，同上，第357页。

旨趣更是千变万化,然而只要是“文”,就离不开“情”和“辞”两个方面;绘画讲究设色布彩,而文章则注重表现感情。所以,他把创作论的全部问题概括为“剖情析采”^①,并以《情采》篇作了系统论证。其云:“故情者,文之经;辞者,理之纬。经正而后纬成,理定而后辞畅:此立文之本源也。”^②刘勰以饱蘸激情的笔墨写道:“夫桃李不言而成蹊,有实存也;男子树兰而不芳,无其情也。夫以草木之微,依情待实;况乎文章,述志为本!言与志反,文岂足征?”^③文章必须以表现作家的思想感情为根本,文采的运用是为了更好地表达感情。整个《文心雕龙》的创作论,正是以感情之表现为根本和中心,对感情之产生、感情表现的原则以及感情表现的方法等问题进行全面、系统的阐述,从而构成一个“以情为本,文辞尽情”的“情本”论的话语体系。

艺术构思乃文学创作之始,其特点是什么呢?刘勰说:“思理为妙,神与物游。”^④即作家之精神与客观之物象一起活动。之所以能够“神与物游”,是因为作家之“神”与自然之“物”产生了共鸣,所谓“物以貌求,心以理应”^⑤。一方面,“神居胸臆,而志气统其关键”^⑥,没有作者思想感情的激动,是不可能“神与物游”的,所谓“关键将塞,则神有遁心”^⑦。所以,艺术构思乃至整个文学创作的过程必然是“登山则情满于山,观海则意溢于海;我才之多少,将与风云而并驱矣”^⑧。另一方面,“情”固然为“本”,但只有表现为语言文辞,才能形成作品,所谓“物沿耳目,而辞令管其枢机”、“枢机方通,则物无隐貌”^⑨。不过,“枢机”之“通”又并非易事,所谓“暨乎篇成,半折心始”^⑩,那么“文辞”如何“尽情”,就是一个关乎创作成败的极为重要的问题了。

与艺术构思论密切相关,刘勰的艺术风格论仍然是从感情的表现入手的。刘勰说:“夫情动而言形,理发而文见;盖沿隐以至显,因内而符外者也。然才有庸俊,气有刚柔,学有浅深,习有雅郑:并情性所铄,陶染所凝,是以笔区云谲,文苑波

① [梁]刘勰:《文心雕龙·序志》,同上,第570页。

② [梁]刘勰:《文心雕龙·情采》,同上,第367页。

③ 同上,第369页。

④ [梁]刘勰:《文心雕龙·神思》,同上,第321页。

⑤ 同上,第327页。

⑥ 同上,第321页。

⑦ 同上。

⑧ 同上,第323页。

⑨ 同上,第321页。

⑩ 同上,第323页。

诡者矣。”^①艺术风格问题归根结底还是感情的表现问题,不同的感情表现是形成不同艺术风格的关键。所以,刘勰说:“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。”^②无论艺术风格如何繁花似锦,只要从“情动而言形,理发而文见”的根本入手,则就可以看得清清楚楚而找到其中的规律。刘勰一方面说“笔区云谲,文苑波诡”,另一方面却又把艺术风格归结为区区八种类型,所谓“若总其归涂,则数穷八体”^③,正因其抓住了文学创作的根本问题。

然而,人的思想感情纷纭复杂,所谓“人禀七情”^④;作品思想感情的表现是不应任性而为、随意所之的,而是应当有所规范、有所制约。质言之,作家要有自己的艺术理想和追求。刘勰说:“是以怛怅述情,必始乎风;沉吟铺辞,莫先于骨。”^⑤作者情动于中而欲一吐为快,必然首先具有感化的作用;展纸落墨而著成文章,也就必然体现某种力量。所以,“风骨”正是对作品思想感情的一种规定和要求。刘勰以为,“情与气偕,辞共体并;文明以健,圭璋乃聘”^⑥,作者的感情决定了作品的风格倾向,也从根本上决定着语言文辞的面貌;而真正为人们所喜爱、为时代所需要的作品,应当具有“风骨”的力量。“风骨”论使刘勰的“情本”论具有了更为丰富而深厚的内容。

“以情为本”的思想既来自对文学创作现实的全面把握,亦来自对文学发展历史的深入考察。刘勰说:“文律运周,日新其业。变则其久,通则不乏。”^⑦一代之文学,只有不断创新才能持久长远,只有贯通古今才能生生不已。然则,文学创新的原则是什么?融会贯通的根据又是什么?那就是:“凭情以会通,负气以适变。”^⑧无论“通”还是“变”,都必须“以情为本”。只有从作者的情志出发,充分展现自己的个性和生命,文学之花才能永远灿烂,才能产生出类拔萃的不朽篇章,所谓“采如宛虹之奋髻,光若长离之振翼,乃颖脱之文矣”^⑨;而美如彩虹、艳若凤凰之文章,其“采”、其“光”又是通过语言文辞的形式美而表现出来的,这便是所谓“文辞尽情”。

① [梁]刘勰:《文心雕龙·体性》,同上,第330页。

② [梁]刘勰:《文心雕龙·体性》,同上,第330页。

③ 同上,第331页。

④ [梁]刘勰:《文心雕龙·明诗》,同上,第55页。

⑤ [梁]刘勰:《文心雕龙·风骨》,同上,第338页。

⑥ 同上,第343页。

⑦ [梁]刘勰:《文心雕龙·通变》,同上,第352页。

⑧ 同上,第351页。

⑨ 同上。

《文心雕龙》乃“深得文理”^①之作,这是公认的事实;但刘勰无意于写一部干巴巴的“文学原理”或“文学概论”,而是深入创作过程,使其具有充分的实践品格。这一方面体现了刘勰对《易传》哲学“入神致用”^②之精神的弘扬,另一方面则决定于“文辞尽情”^③这一理论中心的确立。如《定势》要求文章的写作必须遵循文体的特点和规范,文体的风格特点相对而言应是较为客观的,但刘勰却恰恰从作者的主观之情说起:“夫情致异区,文变殊术,莫不因情立体,即体成势也。”^④这样,刘勰对文体风格特点的研究就不再是泛泛之谈,而是着眼作家具体创作过程的生动活泼的文体风格论了。如此看似纯粹的理论问题,一旦纳入刘勰“情本”论的话语系统,便立刻具有了源头活水而摇曳多姿。

刘勰的文论话语体系既深深地植根于中国思想文化的沃土,又以“为艺术而艺术”的时代文艺思潮为背景,更建立在遍搜“文场笔苑”^⑤的文体论的基础之上;从而,它不仅属于一部《文心雕龙》,也不仅是一个空前的中国文论话语系统,而是指向了未来。

二、神用象通,心物交融:《文心雕龙》的创作理论话语

刘勰说:“夫文心者,言为文之用心也。”^⑥又说:“文果载心,余心有寄。”^⑦所以,所谓“为文之用心”,首先是说文章要表现人的内心世界。这个“心”是文章的内容和根本,刘勰正是由此建立起“以情为本,文辞尽情”的文论话语体系,并进而形成了“神用象通,心物交融”的创作论话语中心。其丰富的理论内容和独特的话语创造,成为中国古代文论的话语之本。下面仅以其艺术构思论和艺术风格论为例,略予考察。

刘勰称艺术构思为“神思”。其云:“文之思也,其神远矣。故寂然凝虑,思接千载;悄焉动容,视通万里。吟咏之间,吐纳珠玉之声;眉睫之前,卷舒风云之色:其思理之致乎!”^⑧这种超越时空的想象活动,正是艺术构思的典型特点。刘勰进

① [唐]姚思廉:《梁书·刘勰传》,《梁书》,第712页。

② [梁]刘勰:《文心雕龙·宗经》,戚良德:《文心雕龙校注通译》,第22页。

③ [梁]刘勰:《文心雕龙·定势》,同上,第357页。

④ 同上,第356页。

⑤ [梁]刘勰:《文心雕龙·总术》,同上,第488页。

⑥ [梁]刘勰:《文心雕龙·序志》,同上,第564页。

⑦ 同上,第572页。

⑧ [梁]刘勰:《文心雕龙·神思》,同上,第321页。

一步对艺术构思的形象性作了理论概括,那就是“思理为妙,神与物游”^①。这一精炼的概括不仅极为准确地抓住了艺术构思的形象思维特征,而且深刻地揭示出这种形象思维的特点在于心物交融,所谓“神用象通,情变所孕;物以貌求,心以理应”^②。季羨林先生曾经不止一次地呼吁:“中国文艺理论必须使用中国国有的术语,采用同西方不同的判断方法,这样才能在国际学坛上发出声音。”^③对此,笔者深以为然。可以说,“神与物游”这一既生动形象而又高度概括的独特用语正是富有生命力的中国国有的文艺理论术语之一。

心物交融而深情贯注的结果,一方面是感情的形象化、物象化,另一方面则是客观物象的感情化、主观化;从而艺术意象也就呼之欲出了。刘勰说:“然后使玄解之宰,寻声律而定墨;独照之匠,窥意象而运斤。”^④显然,“意象”的产生是“神与物游”的结果,它既非纯粹的客观物象,也不再是抽象而单纯的思想感情,而是寄托和表达作者思想感情的生动而形象的艺术内容了。需要强调指出的是,作为艺术构思的成果,“意象”这一概念既有客观形象性的含义,又包孕着心绪、意念、情感、思想等诸多内容,具有极大的包容性和概括性,是又一极富中国特点的文论术语。

刘勰艺术构思论的一系列概念和理论成为中国古代艺术构思论的基本话语。唐代王昌龄有云:“诗有三格……生思一:久用精思,未契意象,力疲智竭,放安神思,心偶照境,率然而生。……取思三:搜求于象,心入于境,神会于物,因心而得。”^⑤这里不仅运用了刘勰艺术构思论的两个重要概念:“神思”和“意象”,而且对“生思”的描述,正合于刘勰所谓“秉心养术,无务苦虑;含章司契,不必劳情”^⑥之论。所谓“取思”,则是刘勰“神与物游”、“神用象通”之论的发挥。宋元以后而至明清时期,“神思”一词被广泛地运用于诗论、文论、画论之中;而“神与物游”的理论,则成为艺术构思和文学创作论的中心话语之一。如明代的王世贞说:“遇有操觚,一师心匠;气从意畅,神与境合。”^⑦类似之论,不胜枚举。

至于刘勰所独创的“意象”这一重要概念,更是得到了文论家们的充分重视而

① [梁]刘勰:《文心雕龙·神思》,同上,第321页。

② [梁]刘勰:《文心雕龙·神思》,同上,第327页。

③ 季羨林:《季羨林人生漫笔》,第392页。

④ [梁]刘勰:《文心雕龙·神思》,戚良德:《文心雕龙校注通译》,第322页。

⑤ [唐]王昌龄:《诗格》,王大鹏等编选:《中国历代诗话选》,长沙:岳麓书社,1985年,第39页。

⑥ [梁]刘勰:《文心雕龙·神思》,戚良德:《文心雕龙校注通译》,第323页。

⑦ [明]王世贞:《艺苑卮言》,丁福保辑:《历代诗话续编》,北京:中华书局,1983年,第964页。

被普遍运用,成为中国诗学的中心范畴之一。明代李东阳评温庭筠的“鸡声茅店月,人迹板桥霜”之句而谓:“音韵铿锵,意象具足,始为难得。”^①王世懋亦说:“盛唐散漫无宗,人各自以意象、声响得之。”^②胡应麟更是屡次用到“意象”一词,如:“古诗之妙,专求意象。”^③“《大风》千秋气概之祖,《秋风》百代情致之宗;虽词语寂寥,而意象靡尽。”^④“五言古意象浑融,非造诣深者,难于凑泊。”^⑤显然,“意象”已经成为诗歌最重要的审美标准。

在艺术构思论的基础上,刘勰提出了关于艺术风格的著名论断:“各师成心,其异如面。”^⑥这一从“情本”论出发的精彩论断,被后世发展成“文如其人”的命题,亦成为中国文艺理论的基本话语。白居易诗云:“言者志之苗,行者文之根,所以读君诗,亦知君为人。”^⑦所谓“言者志之苗”,乃是刘勰所谓“志以定言”^⑧的引申;由“读君诗”而知“君为人”,正因“诗如其人”。苏轼评价其弟苏辙之文而谓:“其文如其为人”,所以“终不可没”^⑨。明代方孝孺则认为:“自古至今,文之不同,类乎人者”,“其人高下不同而文亦随之”^⑩,正是“文如其人”而“其异如面”之意。清代叶燮有云:“诗是心声,不可违心而出,亦不能违心而出。”^⑪他认为,如果说心为日月,那么诗就是日月之光,由光可见日月,由诗亦可见人心。他把这种“诗如其人”之论作为诗之根本,认为离开这一根本而“勉强造作”,便为“欺人欺世之语”^⑫。这不仅同于刘勰的艺术风格论,亦与其“言与志反,文岂足征”^⑬之论完全一致了。

不仅诗文,即如书法、绘画亦同样“如其人”。欧阳修评颜真卿书法云:“斯人

① [明]李东阳:《麓堂诗话》,同上,第1372页。

② [明]王世懋:《艺圃摘余》,[清]何文焕辑:《历代诗话》,北京:中华书局,1981年,第778页。

③ [明]胡应麟:《诗数》,上海:上海古籍出版社,1979年,第1页。

④ 同上,第49页。

⑤ 同上,第81页。

⑥ [梁]刘勰:《文心雕龙·体性》,戚良德:《文心雕龙校注通译》,第330页。

⑦ [唐]白居易:《读张籍古乐府》,周祖谟编选:《隋唐五代文论选》,北京:人民文学出版社,1990年,第247页。

⑧ [梁]刘勰:《文心雕龙·体性》,戚良德:《文心雕龙校注通译》,第332页。

⑨ [宋]苏轼:《答张文潜书》,陶秋英编选:《宋金元文论选》,北京:人民文学出版社,1984年,第168页。

⑩ [明]方孝孺:《张彦辉文集序》,蔡景康编选:《明代文论选》,北京:人民文学出版社,1993年,第62、63页。

⑪ [清]叶燮:《原诗》外篇上,丁福保辑:《清诗话》,上海:上海古籍出版社,1978年,第597页。

⑫ 同上。

⑬ [梁]刘勰:《文心雕龙·情采》,戚良德:《文心雕龙校注通译》,第369页。

忠义出于天性,故其字画刚劲独立,不袭前迹,挺然奇伟,有似其为人。”^①所谓“出于天性”、“不袭前迹”,正是师心为书,从而形成“似其为人”的独特艺术风格。清代刘熙载更说:“书,如也。如其学,如其才,如其志,总之曰:如其人而已。”^②书法艺术全面反映一个人的学问、才气、情志,而归根结底是反映作者的人格,可谓彻底的“书如其人”之论。清代王昱则说:“学画者,先贵立品……文如其人,画亦有然。”^③学画先重人品的修养,正以“画如其人”。

季羨林先生说:“我们在文论话语方面,决不是赤贫,而是满怀珠玑。我们有一套完整的与西方迥异的文论话语。”^④诚哉斯言!笔者以为,这套完整的中国文论话语就基本形成于《文心雕龙》。

三、风清骨峻,即体成势:《文心雕龙》的文章审美理想

“文心雕龙”四个字是什么意思?刘勰说:“心哉美矣夫,故用之焉。”^⑤这并非仅仅指“心”这个词很美,更意味着心生之文是美的。所谓“为文之用心”^⑥,除了要求文章表现人的内心世界,还指如何把文章写得美,而写得美的关键在于“用心”。如何“用心”呢?除了贯彻“以情为本”,还必须懂得“文辞尽情”。《风骨》所谓“雕画奇辞”^⑦,《序志》所谓“雕缛成体”^⑧,都说明文章之美必然来自精雕细琢。所以,“文心雕龙”者,“文心”如“雕龙”也。《文心雕龙》的大量篇幅,就是研究如何“用心”使文章臻于“辞采芬芳”^⑨的美的境界。

这个美的境界,首先表现为“风骨”之美。刘勰说:“若能确乎正式,使文明以健,则风清骨峻,篇体光华。”^⑩作品既要充分表现作者的思想感情、突现作者的个性,又要坚实而有骨气,从而产生激动人心的艺术力量,所谓“刚健既实,辉光乃

① [宋]欧阳修:《唐颜鲁公二十二字帖》,《欧阳修全集》,北京:中国书店,1986年,第1177页。

② [清]刘熙载:《艺概·书概》,《艺概》,上海:上海古籍出版社,1978年,第170页。

③ [清]王昱:《东庄论画》,俞剑华编著:《中国画论类编》,北京:人民美术出版社,1986年,第188页。

④ 季羨林:《季羨林人生漫笔》,第436页。

⑤ [梁]刘勰:《文心雕龙·序志》,戚良德:《文心雕龙校注通译》,第564页。

⑥ [梁]刘勰:《文心雕龙·序志》,同上,第564页。

⑦ [梁]刘勰:《文心雕龙·风骨》,同上,第341页。

⑧ [梁]刘勰:《文心雕龙·序志》,同上,第564页。

⑨ [梁]刘勰:《文心雕龙·颂赞》,同上,第98页。

⑩ [梁]刘勰:《文心雕龙·风骨》,同上,第342页。