

成,入院后被称为“不朽人”。院士各有固定座位,每周四聚会一次,讨论诸事,并审阅作为法语应用标准的大字典。我于2002被选入该院后,座位正好与列维·斯特劳斯之座为邻。他今年97岁高龄了,除非病痛或他事,尽可能不缺席。我的选举那天,他略有不适,却特来投票。我想主要原因是:法兰西学院院士均是当代著名作家兼以少数科学家和宗教人士;可是真正与他同道作那样专门性研究的学者不多(专门学者均属于法兰西学院下属的各学院)。我是其中罕有的直接承受过他影响的一个。每周四相聚时,在典雅和谐的会堂里,我们都聚精会神地参加日程,这并不妨碍我们间或低声交谈、会心微笑。

八十年代以后,除了把中国重要画论译成法文,把中国画家以大型画册介绍给西方以外,我开始进入个人创作,无暇再顾及研究性的工作。未曾间断的则是对中国思想及中国美学的思考。将来时间许可时,也许终究会把中国美学和西方美学作较为系统的比较。今年年初,承南京大学钱林森教授前来访问,邀我谈话。他所提问题中有一个是:“你当初以研究中国诗语言与画语言起始,均涉及中国美学,将近三十年了。是否能说说今天对这美学的看法以及自己的审美观念?”我当时作了暂短的回答。现录于后,亦暂时作为本篇序文的结尾吧。

这是一个难以捉摸的大问题,为了回答,我不能不先绕个圈子,鸟瞰一下中国和西方思想这两个大传统。在我们今天谈话的范围里,我只能以最简化的方式,这样做其实是非常不妥当的。过于简化就会歪曲思想。让我尝试说说吧。

正如数年前和陈丰女士谈话时已经解释过,中西思想的思维定势、文化范式不同,虽然最终说来,在至高层次却有共通处。西方除了在宗教领域里发扬了“三”的观念,基本上的定势或范式是二元性的。从亚里士多德起始,后来不管是笛卡尔、休谟、康德,乃至黑格尔均遵循了这条路线。现代思潮,特别是从后期现象学哲学以来,在某种程度上打破了此模型。从亚里士多德起始,西方所做了的是将主体与客体分开。肯定主体、发挥主体意识,俾以分析客体、征服客体。长期地显现主体

为元气之最幽深最高超的存在,“神”和“韵”结合而组成“神韵”,固然是指元气本身在运行时所托出的韵律,更意味着在创造过程中,艺术家心灵与宇宙心灵达到升华的共鸣、感应。既是感应,乃不是一种统一型的固定,而是一种持续的回环。在此,“神韵”是和“意境”相通的,因为它也意味了人意和天意在超越层次里达到会心默契。“神韵”也好,“意境”也好,有一点值得再三说明的就是,在那最高层次里,“唯有敬亭山”并不消除“相看两不厌”,它们相辅相成,永无止境,而不如有些美学家笼统概括为的“物我相忘”,因为“物我相忘”其实是近于幻灭的处境。作为大地上的精神见证者,我们的探求最终所化入的乃是“拈花一笑”,那才是至真的美妙。

以上所说虽涉及根本,尚有待我们对美这个大神秘作更彻底的思考。不是么?我们了解真的必要,没有真,生命世界不会存在。我们也了解善的必要,没有善,生命世界不得继续。美呢?初看似乎并不必要。然而值得我们震惊的是,“天地间有大美”,这是庄子的话。宇宙不必非美不可,然而它美。大至浩瀚星辰,中至壮丽山川,小至一棵树、一朵花,它们均不止于真,都尽情趋向最饱满的美度。面对这现象,我们难道不应和牛顿面对苹果落地时一样作同等的质问?我们也许最终无法谙晓美自何而来。我们至少可以揣摩到使美得以产生的起码条件,以及因美而滋生的一些后果。譬如说,我们看到生命并非千篇一律,每个生命,哪怕是一只虫,一片叶,均为独一无二的存在。是这独特性使那存在超出无名而成为得以负载美、想望美的“此在具象”(présence)。再譬如说,我们对宇宙创造的神圣感不只来自其真,而来自它所不断显示的高超之美(transcendance)。我们对生命的意义感也来自万物因不可制止地开向美而显示一种内发的意图(intentionnalité),中国诗作中所谓“有意”也。你一定了解,我这里所说的是真美,是与原生俱在的内含质素,而不止于外形的往往沦为引诱工具的“美饰”、“好看”。它是中文所指的“佳”,所以也牵涉道德层次。事实上,真美与真善是结合的。请想想,没有善行会是不美的;中文不是称之为“美

起的快感)在心界所形成的印象。这种间接感应,也可称为心感,实在是我们经验最根本的内容。所以我们心象保留的是物感所予我们的原始的快感,抑是原有物感所予我们的心感,而且同时更因此心感而又予我们一种快感,这是一个关键性的问题。这与以后说明理想的抒情媒介需要明确而又互相关联的类性密切相关。因为不能被清晰分辨的物象很难形成深刻的心象,而各自为政的心象又无法形成一个统一的结构。前者无法在经验界的感象层次予人快感,后者则进而涉及结构层次的内在价值了。

为什么在抒情美典中会特别重视经验和经验基层的内感或心感呢? 这我想可以就抒情的基本定义来看。抒情基本上是内观。为什么创作? 因为创作者觉得他个人的内心的某一部分感受至少给予他本人相当的内在的快感。这种经验是值得重新再经验的,也许还值得让若干知己分享。这串很粗糙的描写自不足包括一切抒情创作的心理,但至少可以拿它来和其他纯重物感或者以功利为目的的心理分开。

从这点可以看出,所谓叙述美典实即属于功利的范围。但是我们也可以说抒情美典也可以功利地解释。所以二者都是外向的。这其实正说明美典是一套价值理念,是我们活动动机的解释,它的方向可以因解释者而转变,但它的原始动机或主要动机应该是最中心的根据,因为它往往是最有效的解释。这也是说抒情美典的内向、自省是一切解释的根本,其他层次的目的是枝节的。即如叙述美典虽是外向的,有功利目的,但它的最切近的目标却仍是“展现”。而展现一个故事和一个人物、场景可以有很多或远或近的效果,一言以蔽之,是期望这种展现能给感受者一种快感。因此这套美典的出发点是效果,是展现交流的效果。所以从作品讲,美感在这套系统中不但是可行的,而且是最有效的。自然,也没有根本的必要去分辨感觉的内外或心物关系。不过讲艺术终究不能不谈美感经验,那时当然仍会涉及于此类问题,但这是另一层次的了。

其次看结构的自有价值。不论就创作者的心界而言,或仅就欣赏者的心界而言,一切心界的内容可以是外向的,即感性的反应是一个更大的活动网之一环。这种感受不论多强是谈不上艺术结构的。感受只是片段的,它

对于整个活动的贡献不论多大,却不是独立来看的。不过我们只要谈艺术,就必须假设这件艺术品是可以作为一个独立的结构体来看。这种独立性正是要在艺术品所关联的美感经验中体现。美感经验的一个最基本的条件即是它是一个自主而且有其本身价值的内在的经验。自然,我们可以说这种内在的经验即可以是感性经验的总和,然而更能满足人的感受的却是感性经验之外的一种整体的完美性和统一性。这实在应该与经验的定义合观。

经验并不是我们过去或现在的感受,而一个很重要的条件是对这种感受的一种反省。忘却了的回忆即使保存在下意识的层次也不是经验。只有事后有意无意重新涌现,这些回忆才成为经验。片断或局部的回顾反省往往只是重演过去的感受和快感,那又只停留在回忆的阶段,也只是感性的层次。有一些内省不只限于回忆,常已介入了想象的成分,却能成为一个独立的心象。这时这种心象如果能脱离其他活动,而自成一自足体,这个心象就可以成为美感经验的基础。因此结构上的对称、统一、张势、冲突种种特征也许是互相矛盾的条件,而其为结构之独立则是一致的。所以我们可以假设,感官层次进入结构层次,也正是由快感转入美感的关键。近代美学的讨论集中在结构原则自不是偶然的现象。

抒情性的结构可以从两种角度来看:外在架构和内在原则。因为抒情美典讨论的是艺术家的创造经验,所以整个经验的架构是从创作者自身出发,也是以创作时的瞬间为限制。它的对象也即是创作者的自我与现时的经验。这就是为什么抒情美典不常讨论“人物”或“观点”,而集中在“抒情自我”(lyrical self)和“抒情现时”(lyrical moment)这两个坐标的焦点上。

一切经验即使为时空所限,仍然可以是内容繁杂、形式纷乱的。所以它的统一性是靠它的材料的内在的同一性来体现的。有人说抒情的基性是“重复”,也有人说是“延伸”。其实这是一而二、二而一的。事实上表面上的重复和延伸都不多。比较有意识地创作抒情作品往往转向本质上的深度的重复,即是说材料的“抒情本质”(lyrical quality)才是创作者的真正媒介。因此重复是以“比喻的等值性”(metaphorical equivalence)的原则出现,而延伸则扩充为“代喻的延续性”(metonymical continuity)的原则。

应的比照的。(四)象意的关系一定不是绝对的,而且应是不可定的。不但对鉴赏者来说二者是很难完全相应,即创造者本人也未必完全能一一对应。事实上他若真能知此对应。他所用已是代表性的符号,而非象意性的意象。

在这种情形下意义不是外指,而是内涵;其实是一种抽象纯化的过程。抽象在这儿不是指数学的抽象化,但也有几分类似。因为这里是指一种很具体的实际现象逐渐抽去它的具体成分,最后只有系统中所容纳的一种最基本的本质。如在颜色的架构中柳树的特性被纯化为绿和棕的颜色。但这绿和棕却又非是一种理想色彩版中的纯色,而又有它们各自的特殊性。这正是抒情本质在感性层次的根本条件。我们虽说是一个抽象步骤,但其材料却有其个性。这也是“抽象画”的抽象之意。

由于抒情美典是内省,它的主要描写对象自是心境,它的主要描写方法自是象意。音乐故可视为最自然的抒情艺术,抽象美术的抒情性似乎也强过写实美术。但这是纯然就理论方面立论。描写性的音乐和写实性的绘画自然可以用以抒情,这也是说代表性的材料不但可以直接指向心境,而且即是描述物象也可达到此种目的。最好我们现在转向最有代表性的艺术媒介(即是语言)来讨论一下它的抒情可能性。

语言无疑的是主要依靠代表为传达意义的媒介。二十世纪西方曾热烈辩论图画文字能直接传达意义,中国文字曾被引为典型。实际上这个问题如停在这一个层次上恐怕是买椟还珠,类似的例子是所有语言中的象声语。象声语和象形字都是在某一种程度上能直接传达意义,但此种传达并不见得能使此语文有特有的“象意”或抒情效果。所以我提议在另一层次看这个问题。

近年学者爱用“意符”(signifier)与“意涵”(signified)二词,似乎是突破了语言的表层。其实根本的问题还是在弗雷格(Frege)早就指出语言的符号有两个所谓意义,人们一般混淆不辨。即是所谓“指称意”(reference)和“特性意”(meaning)。在字典中,在我们心中的语典中,一个字有它的基本定义,这是语汇最基本的条件,但在一个语言境况或行为(speech act)中有些字又有它指称的物事(referent)。在一般语言用作人与人的交流时,指称

使语言与当时所指的境况中的人、物、事立刻相连起来,于是指称(或称“外指”extension)自然而然地成为意义中的常用义,而原语的特性(或称“内涵”intention)反而只是语典之一分子,是为前者服务。语境中常用以指事的不是一个单字、单词而是独立的句子,于是“句”反而代替了“词”或“字”成了语言交流的单位。这是日常语言运用的自然趋势,大体上是没有可以疵议的。

但是作为艺术语言,如果把这套交流的理论搬来,就不免处处削足适履了。一般语言学注重的是口语,文字只是记录口语。口语自是为实际交谈为生,文字亦可为想象中之交谈。实际的情况并不如此简单。早期文字的创生是为了记忆。所谓结绳叙事,虽是传说,但至少解释了一种语言的功用。由此记忆的功用,语言才能真正被用来操纵自如,刻画物象心态。文字只是其一端,要将口语转化为创作媒介何尝不要创作者运用其记忆。创造的可能性是导源于人能在心中记忆保存一段经验,而且能进而修正、转变,最后才呈诸媒介成为艺术形象。记录方法(包括文字、乐谱)发明以前,创造全凭记忆,记录的出现也同时使人对记忆的依赖不再那么重要。经验可以靠记录为创造者保存为修改的基础。而这种记录正如造型及演出艺术同为外在的现象可为他人所感受,诚然是艺术中一个重要的因素。然而在理论上,至少抒情美典不是建立在这种交流上的。

在抒情美典的构想,语言的运用不再是语典为语言行为服务,而是语言行为为语典服务。更明白地说是外指意是为内涵意而存在。如果只有口语,要突出内涵意是困难的。因之叙述性的诗歌较易发展。纯抒情的诗则必须短小而且着重重复。在文字创造以后,复杂的抒情文字才可能诞生。至于是否能走向这条道路,仍然要看在这个文化中如何把文字作为艺术媒介处理。在语言的运用上着重在文字的内涵,而忽视文字的外指(发言的境况和行动都是为了了解内涵),也就是在语言的运用上不取代表而走象意的路;使语言脱离实存,集中在它的性质、本性,也就是把语言视为和音乐、抽象美术一样的媒介。这一点我们在第三节会再细说。

由于抒情艺术的媒介处处从本质上看,它的结构自然不是外并立、对

“声”与“色”。因为这是最切身、最实际的问题,而味与声色又都是有内在组织的媒介,如“五声”、“五味”、“五色”正是一种美学家认为媒介中有的“内在序性”(intrinsic orders)。古人有“和”与“同”的辨别,“和”必须有序性的材料调和后才能达到。但是“和”若只停留在感性的层次,那么这种序性的潜力是无从发挥的。《乐记》中屡次分辨“声”与“音”、“乐”。所谓“声相应故生变,变成方谓之音”,“声成文谓之音”,我以为正是指只诉诸快感的“声”与能体现结构性的“音”。而“乐”则是在音乐中能升华到一个最高人生境界者。故云“知声而不知音者禽兽是也,知音而不知乐者众庶是也。唯君子为能知乐”。所以子夏才能批评魏文侯“今君之所问者乐也,所好者音也。夫乐者与音相近而不同”。这里很明白地显示出我们讨论过的三个“美”的层次。其中“乐”固然是和伦理道德及“礼”并论,但道德在“内”的时候即为人生理想,我想大家都可以把它和在“外”时的礼法分辨的。

首先我们需要认清,音乐在这里的内涵远越过今日纯音乐所指。一方面它是一个大的文化活动的一部分,另一方面它包括了声乐和舞乐。因此它既与礼内外相通,又和诗歌舞蹈合组为一个综合形式。当然最重要的一段典籍是《书经·舜典》中说的“诗言志,歌永言,声依永,律和声。八音克谐,无相夺伦,神人以和”。这段话历代的批评家最重视的是“诗言志”这一句,而忽视了其他部分的更丰富的内容。因为从“歌永言”起才真正触及了音乐美感的问题。如果说用诗歌语言可以代表性地言志,那么音乐自没有存在的必要。所以把这段话提出单论,自然会引出“言之不足”的一套讨论,最后仍然要回到歌舞“足之蹈之”的问题。其实这个问题重点是在下面的三个步骤。也即是“歌”实际是对日常语言的加工,而这种加工正是用乐声作为材料,利用乐声所特有的质性来加强和完成言志的可能性。而这个“声”一方面要创造地表现“永”的内涵,另一面更必须由形式上更高的“律”的调和。换句话说,整个音乐的表现,也即是一种象征性地言志。

如果说代表性的语言只是一种“外”的语言,象征性的语言则是一种“内”的语言。正因为“外”与“内”虽是对立,却在整个中国哲学系统中已经是相应、相通,是互相关联、等值的,所以这两种语言自然不是迥然相异,

道。事实上,统治者能拥有这些贵重的乐器和稀有的乐工就已经象征了他的特权。而这套乐器的制作不但耗费艺人,技术上的难度也是极可观的。《管子·地员篇》和《吕氏春秋·音律篇》都已经提出三分损益法的理论。近年来出土的编钟,早在春秋末期,后的在战国初期,都已能在实践上来实现这套理论。我们都知道在钟上校正音律要比弦和管上难得多。这正证明这种实践的理论在更早时期就开始发展了。乐工(制器者与演奏者)在这方面都比其他专业者(如陶工、织工、庖人)更要依赖这种理论的知识。因此作为礼的诗、乐、舞三方面,它是最有代表性的。但不可否认的是音乐的内在抒情性比诗歌与舞蹈更纯粹,这是前节已提及的,不必复述。

早期文学理论的发展反而落后,这是因为文学是所有艺术形式中最要依赖语言文字的。而语言文字的最大特性是它的代表性。因此文学很难独立于哲理或史录之外,散文的辩理和记事的功用显然压过了它的文学性。诗歌方面,不仅《诗经》是如此,即如《离骚》,不但抒情性极强,而且很明显是文学创作,早已脱离口语诗歌的阶段,但是这篇言志的作品却明确的是为了“信而见疑,忠而被谤”,自怨而写。因此这类文学反而导引了两汉以夸饰为主的大赋。中国抒情文学传统可以远溯先秦时代,但文学理论却只是政治或哲学理论的附庸而已。

两汉诚然是文学理论开始独立的时代,但主要仍然是章句之学的外围。几篇重要的文献如《诗大序》、《楚辞章句序》都仍然是序跋体,就作品来评论。这是因为秦汉文化是一个以建立集体文化间架为中心的时期。文学固然是个人创造出来的,但它的成果却是整体社会的公器,因此特别强调的是艺术中的群体性、实用性。即如音乐理论也逐渐被更大的礼法制度所吸收,文学理论自然也很难独立。可是,一些个人的洞见仍然时有所见。即如司马迁所谓《离骚》兼《国风》、《小雅》之美,“唯此志也,虽与日月争光可也”。这段话是很强调个人在艺术中的体现的。班固在一世纪对这种赞誉的批评,正是针对屈原不能“既明且哲,以保其身”的批评。而其后百年中国知识分子对这集权的社会制度逐渐失去了信心。由于战乱、政争,财政经济濒临崩溃,社会道德日益淡薄。有识之士在公元第二世纪的七十、八十年代由

于党锢、民乱等近因更走向自身退保的路。对于道德理想的追求不再是社会令誉的建立和公认,而是自我人格的圆满体现。这导致了余英时曾多次指出的中国文化在三世纪的大突破。而具体在艺术领域中的影响,我们一方面可以看到由《古诗十九首》的产生而开拓出的一个新的诗体。另一方面则是建安以来一种新的个人主义所激发的文学和艺术理论。

《古诗十九首》的问题属于文学史,不必在此深谈。所要指出的只是一点:过去抒情之作,在诗文中,往往是有一个具体的对象,或为听众,或为亲友之所谓“知我者”。这是一种“赠答体”的抒情,而《十九首》所开出的新形式,是一种“自省体”的抒情,因之后世之“咏怀”、“感遇”都走的是这条路。二者虽然界限模糊,但这一念之转,正是抒情走向内化的关键。

但直接影响最大的是汉魏之交的个人主义对文学的整个观点有一个极剧烈的转化。这时从创作实践本身或批评理论都可以看到把《大序》的所谓“诗言志”的问题尖锐地提高到一个个人体现的层面。二曹的残篇表面上对文学的立场诚如水火,实际上他们的焦点都在文章是否能为“不朽之盛事”这个问题上。因为个人体现和过去的“名”以及“不朽”的问题是连在一起的。曹植即使作了违心之论,愤慨地以文章为“小道”,不能“彰示来世”,但其求名之心是不可否认的,可求“建永世之业、留金石之功”。而曹丕不但肯定了文章可以不朽,并且进一步肯定了文章与个人气体的关系。这自然是早期乐论和汉魏人物品鉴中的滥调。但我认为,能把“文气”在这时际提出,大大地推动了文学由社会功用转向个人表现。这样才能开抒情论集中于创作过程,而超越了作品以其功用的藩篱限制。

在三世纪末陆机的《文赋》可以说是中国文学理论走向抒情的一篇“宣言”。不但是文学上的绝大成就,在思想上也有着极深刻的内涵。其中精义是值得我们反复爬梳发掘的。这里我只提出与抒情美典的奠基息息相关的一点。陆氏提出以创作过程为研究的对象,这是由“诗者,志之所之也”向前迈了一大步,即使后来的《文心雕龙》在局面上当然比《文赋》更为恢宏,但在集中对创作过程的描写上还是以《文赋》最透彻。

以创作过程为主,也就是把文学从作品中心,转移到作者中心。所谓由

人之作品“以得其用心”。而从自己的经验，“尤见其情”。钱锺书特别指出这二语，是“以己事印体他心，乃全赋眼目所在”。这是深深体会到创作过程之难以把握，而又是整个文学的精髓所在，而取的一个“方便门”。如果把《文赋》仅只看作了解作文用心的方法，未免买椟还珠了。这个创作经验是包含了无数层次的矛盾性的。既为经验，则是我所自有，而且即生即灭的。因此只能婉转“状难见之情、写无人之态”。另一层矛盾在于“意不称物，文不逮意”的问题。郭绍虞曾特别指出陆机的“意”是一种“通过构思所形成的‘意’”，不是语言文辞的“意”，也非思想内容的“意”。这个“意”正和“气”一样，是魏晋文学理论已经提出的观念，而日后始终仍是整个理论的基础，盖因为“意”是这个创造的最有关键性的实体。而在抒情的表现中，正是如何以艺术媒介体现此一“意”的问题。因此陆机《文赋》正面地面对了前面提到的“内化”和“象意”这两个最基本的问题。可是这里我无意多讨论《文赋》，受篇幅所限，我只能在中国艺术理论发展的几个阶段中，分别选取一个最有代表性的著作来发挥。因此我们不能不在此集中在《文心雕龙》而跳过《文赋》。

《文心雕龙》中的“神思”与“情文”

上面虽说要讨论《文心》，但是即此一书，已经是博大精深，我们又哪里能深入呢？可是就抒情理论的建立来看，如果我们依照“写什么”和“怎么写”这两个问题所指的方向走，从西晋的陆机到齐梁的刘勰又有二百年余。五、六世纪之交的刘勰这时所见的不是魏晋之际的转变社会，它在江南已经定居一个半世纪了。很多三百前的个人主义的精神这时已生根结果，也有很多已变质转调。在思想上魏晋的玄风一度煊赫，现在成了新的正统的一部分，佛教的影响也日益普遍。这时，过去个人主义的清谈、隐逸已经成了新的人生理想，显然已经公式化、制度化。艺术上书法早已独树一帜成为一种抒情媒介。美术虽仍以人物为主，但不少山水画的理论也开始出现。谢赫《画品》更在此时问世。诗歌方面玄言诗早已过时，陶潜还未被发现。谢灵运的山水诗这时正日正中天，当时诗人沈约正领导新一代的诗人开创新

谓官能只是“枢机”、“关键”在静态的指称，一旦通畅运行是可以“通千载，接万里”的。

“思”如果是“神”的运用，那么在《文心》中“意”则是“神”所运用的内容。因为这个“意”可以是创作的基础、动机，所以在最初假设可以是“志”；但在“思”的运用时，则是整个作品在内化阶段的体现，也可以说与“情”、“理”、“感”都交融，故也能视作“思”的同位值。而最后这个“意”的体现必借艺术的媒介而外现，因此它在最终阶段实又是艺术的“形”与“言”。他所说的“意授于思，言授于意”，实际上也可视为“意”的三个阶段。同一个“意”用“思”则加重其活动、变化、感应、转位的种种可能，用“言”则加重其必须借语言为媒介以外现。

在这几段对“神思”的描述，最突出的自是“思”的超越身体的限制，“与风云而并驱”。这自是肯定整个创造经验是在“心”进行，也是真正肯定“内化”为创作基础的原则。但刘勰片刻都不能忘记艺术的存在是内外相成的。他举“神”，亦举“物”；提出“志气”，亦提“辞合”。大体上，他认为整个过程是由“外”而“内”，而又由“内”而“外”的。第一个“外”是外在的现实世界，陆机和他都以“物”来概括。固然“感物”一环在《物色篇》中他也会加以发挥，但一则由于想象或“思”的功用无穷，而内在的“情”、“理”、“才”、“气”、“学”、“识”又都可以熔铸这个内化后的物感，二则由于最后外现的“形象”更由艺术媒介的性质决定，因此这第一环的外物在整个创造过程中分量最弱。刘勰最关切的还是在第二环中由“内”而“外”这一过程如何完成。这一方面，他提出的是“情文”这个观念。

在《情采篇》，他说：“故立文之道，其理有三：一曰形文，五色是也；二曰声文，五音是也；三曰情文，五性是也。五色杂而成黼黻，五音比而成韶夏，五情发而为辞章，神理之数也。”这段文字非常简明，似乎只分别条列了美术、音乐、文学的媒介，它们这三种艺术的质性。但是只要略加思考，问题就并不这么简单。

首先是他似乎是分辨了纯粹形式和象征形式的不同。这三种“文”在表面上似被刘勰平等待遇，但是他实际上在提出“情文”这个观念时，有意

息中的主旨往往牵涉到境况中的某些事物,因此对此讯息的了解需靠听者能正确地把指称与所指的对象联系起来。有些讯息需要听者完成某些活动,因此达到了这些目的才是成功的交流。总而言之,语言现象实际上是一种活动,而往往是一个大的环境、甚至一个更大的活动的一环。

固然在语言第一、交流第一的原则下,文字只是语言的笔录,用作交流的辅助,但是若是以文字为中心,形成一种文字至上的心理,我们也许就可以从创造文字之目的神话中体会到这种心理的含义了。回到《易传》,作《易》的目的是圣人对道的一种显示,道固可以是外在的,但更吃紧的是它必须亦是内在的。圣人所显示的一方面是对外在的道的认识,但更要靠回过头来使外在的道能与内在的心相应。这实是个人对内在的道的一种自省。而中国文化对文字之功用最赞美的,正是文字这种能帮助人对于生命的了解的功能。所论“穷理尽性,以至于命”,“将以顺性命之理”,处处都是发掘一个内在的理、自我的性。“探颐索隐,钩深致远”可以是外向的活动,但更可能是内在的活动。因此我们可以说文字是一个固定的对象,根据此对象我们要了解的是它所含蕴的意义,这个意义不再是交流中的一个讯息,而是个人探索追寻中的一个收获。如果我们要勉强地把它放在交流的框架中,这便是一个只有说者、没有听者的境况。它的讯息不是瞬息即逝的语言,依靠情境来解释;而是可以永存的文字,超越了现在的情境来解释。

当然这指的是创造文字,而不是文字的运用。但是它对日后运用文字作为创造媒介的人至少有两点影响。其一是个别的文字成为意义的单位。这是在任何语言都共有的特点,不同的是因为此种影响,文字甚至被认为是一个有独立性的单位,可以与更重要的语句争衡。其二是文字的意义系于它的内涵。同样的,任何语言也都有外指和内涵这两方面,可是在文字被视为独立单位时,它的外指功能往往为它的内涵功能掩盖。这是说文字的境况失了它的决定性,却为文字的本义(字典中的意义)取代。这两点在创造过程中无形中就提高了文字的地位。而这个文字运用的过程又可以被分成两个阶段。

所有的艺术媒介在运用过程中都可以分作两个阶段。最初是作者在内

七、八世纪之际,律诗正是这个时代的产物。不过,正如书法家好称“唐尚法”,而律诗十足地在文学方面表现了这个“法”字的精神。

诗在《诗经》时代形式是相当自由的,至少在今天我们已不知其音乐形式,也不知其咏唱方法,仿佛极少规律可遁。但“句”是可以肯定的,而往往两句或四句协韵,若干句后成章而且常转韵,这是从今日文字所录的“风雅”可以概括出的一些形式规律。《楚辞》的规律并不更加严格,章的复沓反而消失了,可是每两句构成一个单位的趋向似乎更加明确。只是句的长短比《诗经》变化更大,因此句的定义很不稳定。不过三字诗节很有与二字节对抗之势,句中有一个很固定的“兮”。大体上我们可以说早期中国诗的形式是极自由的。

汉以来赋的发展延续了《楚辞》走向文的方向,乐府则承继了《诗经》开始的乐歌传统,仍然不离这种自由形式的精神。但在东汉末开始大量出现的五言诗开始走向一个规律的路,这可以在这两方面看到:其一是诗句字数确定为五言,而且是二音节与三音节的组合;其次是两句为一联,每联最后一字入韵。这两条极简单的规律把中国诗歌由绝对自由的道路转向一条有相当限制的方向。但是诗的长短还是开放式的,诗人仍有无限延长的可能性。

律诗的第一个限制是把开放式的诗体局限为关闭式的诗体。即是把五言(或七言)句规定为八句,或四联。这表面上是一个极小的改变,事实上早期五言诗只有四联的已经很多了,到了六朝末期更多为四联与五联的诗。可是那固然反映了诗人对于四、五联诗的重视,却仍然保留了他们可以随时突破此一限制的特权。等到四联定型为律体正格后,这种局限就有了新的意义。一个最显著的意义即是给诗人想象活动的领域一个界限和坐标。这一点在拼音文字的文化中是很难想象的,但在中国表意文字的文化中却是理所当然的。

在一个开放式的诗式中,诗人的句数是无限的,于是这些句联都只是他将想象内容转化为诗歌形式的一种方便的架构,可多可少,可长可短。但一旦转为封闭式后,他的句数正如一个有限的舞台,长方的画布,是一个固定

几乎是必须散行。我们可以想象,散行是比较接近现实世界的叙述,比较能配合时间前进的节奏。而中二联必守对仗正是以空间为结构原则,以字为结构中的个位,而建立的一个形式世界。

《文镜秘府》一书对于这种形式问题非常关切。细读其中《十七势》一章,“入作”是一个主题,“落句”是另一个主题,这是律诗的开章和结束的问题。而其他的诸势则是关于各句的角色和它们之间的关系。依这些形式的规定,律诗最重要的成就是规划了一套可以作为象意基础的形式,这形式正是“咏物诗”所开拓的途径。律诗正是要以此种形式来容纳原有的“咏怀诗”的内容,而且是吸收了外向的“山水诗”的“咏怀”。因为有这个形式作为基础,这个复杂的心境才能成为一种内化的内容。

这时诗人已极注意“情”与“景”,但他们更关心的是“意”与“境”。所谓“夫置意作诗,即须凝心,目系其物,便以心系之,深穿其境”。如果说“情”只是心理状态的一部分,那么“意”则无所不包了。而这个“意”在创造过程中往往即是“美感意象”(aesthetic idea),所以能说“如登高山绝顶,下临万象,如在掌中。以此见象,心中了见,当此即用”。而“景”是“山水诗”的对象,正强调了它的外向性。在律诗中“景”必须化为“境”,“境”固是中国固有的词,但这时由于佛教的影响,“境”已用作专指内心的景象。王昌龄《诗格》虽可能是伪书,但确为《秘府》所引,故无疑是律诗盛行的时代的作品。其中说到:“诗有三境,一曰物境,二曰情境,三曰意境”。而“意境”是“张之于意,而思之于心,则得其真矣”,而“物境”虽然外观山水,仍须“神之于心,处身于境,视境于心,莹然掌中,然后用思,了然境象,故得形似”。这可以明白看出“思”在这三“境”中的关键地位,“境”是以“思”才能内化于心中。

草书美典:气的质现(materialization of life force)

艺术理论的建立往往并不与艺术本身的成就亦步亦趋。书法是个显著的例子。中国书法艺术的成就固然有人上溯到两周的钟鼎、汉魏的碑版;但就以笔为创造的主要直接媒介而言,六朝无疑是一个高峰。唐人之视六朝

象征义厘清了,因为文字指称义已经显然居形体象征义之下了。

传为王羲之著《题卫夫人〈笔阵图〉后》,固然一般人都认为是委托,但仍被认为是六朝人所著。其中提出“夫欲书者,先乾研墨,凝神静思,预想字形大小、偃仰、平直、振动,令筋脉相连,意在笔前,然后作字”。这里所说的“凝神静思”显然已与“以言发意”的态度不同。后者是创作者与现实社会接触而生的一种心理状态。前者竟是创作者设法摆脱现实界的影响而进入的一种心理状态,所以孙过庭以为创作有“五合”,需要“神怡务闲”,“感惠徇知”,“时和气润”,“纸墨相发”,“偶然欲书”,这才能作到“神融笔畅”。这里“笔”已与“神”相通,而不再局限于“言”。

回到张氏“一字见意”的观念,我们知道此一意已不只是在静态的形中可见,而是要由此形而见其动态的势。这个动态的势即是要求从此形中想象创作者的笔的活动、手的活动,更重要的是他如何把他的心理状态通过手与笔传达在字迹之中。这是早期的笔法转为隋唐书论的关键,因为笔法已是我们欣赏书法的关键,只有了解笔法才能重新体现创作过程。所谓“发迹”、“动笔”的“发”和“动”,正是把握这个“形”之后的“势”的关键,因此书法不但走向抽象艺术的路,而且是一种“动态艺术”(acting art)。

因此草书在书论中往往占有一个特殊的地位。张氏在《书断》中说:“字之体势,一笔而成,偶有不连,血脉不断。及其连者,气候通其隔行。”这是把笔画转向笔势,力求将分立的个体相连成一有生命的总体。所以他说“真则字终意亦终,草则行尽势未尽”。实际上孙过庭的分析也许更有启发性。孙氏以为“真以点画为形质,使转为情性;草以点画为情性,使转为形质”。形质就是形,是艺术媒介所能具体体现的。情性则是媒介所能象征的,也可以说是书法中的势。因此草书并不一定胜于真书,只是它能更直接地体现笔法的活动,而其象征意义反而可以在其点画之间了。

张氏在《文字论》中认为“深识书者,惟观神采,不见字形”,而且“须考其发意所由,从心者为上,从眼者为下”。这说明当时人对书法的理想,实在已在“形”与“势”之上。书家的“意”是他的心神,而由书法的神采,才能直接接触到书家的精神。甚至提出“自非冥心玄照,闭目深视,则识不尽

矣”。这与虞世南所说的“收视反听，绝虑凝神，心正气和，则契于妙”，都是从创造和欣赏两方面来考虑形势的问题，也都回到书法中的“志”和很多其他艺术中的“志”不同的问题上。但是这涉及的是抒情美典中的心境问题。

这个心境在书法中是以气的形式出现。气的观念又有很多层次，可以是生理上的体动之气，可以是心理上的冲动之气、心志之气，也可以指整个生命的生动之气，甚至延及宇宙间的天行之气。可是它从《易传·系辞》的观点看来都是相应而且相通的。唯其如此，手与笔才能和心与身息息相关，而表现一个人甚至天地运行的脉动。是这个气使心中的境能转而为势，作到以气势为美典的理想。

在写实艺术中，创作者首先需要有一个对现实外界的了解。而创作过程似乎可以分作两个阶段，首先是外向的观察，其次是内向的构思。在书法艺术中，好像这个外观的阶段可以弃而不论。但实际上，创作的两个阶段是不可或缺的。只是在抒情美典中这个创作过程不是指实际整个的创作活动，而是与一个理想的内省过程相等。因此它的特色是经由“内化”，所有的外观所搜集的资料都重新组织为新的内在经验，而此经验的组成是由新的“象意”原则为决定。这一点在次一讲我们还要再讨论，这里只想说的是，一切写实性的材料不再应该以写实的原则来解释，一个更重要的是抽象的形式原则。因此不但书法成为抽象艺术，连诗歌也有走向抽象化的可能。这也可以说是唐抒情美典的一个最有意义的贡献了。

四、五代及宋之绘画美典的合流

唐帝国在八世纪中叶可以说臻于巅峰。安史之乱不只是一个短期的叛乱，更是盛世到衰亡的转折点。在政治史、财政史、经济史上，这个分水岭是极关键的。若仅就文化史来看，在思想和艺术各方面仿佛也有了一个非常深刻的转变。最可以感觉到的特色是这个政治混乱的时代似乎导引了一个知识分子沉潜内省的倾向。因之在中晚唐很多思想上的新苗，作为潜流一旦在社会稳定下来之后就逐渐汇成一道洪流。似乎是虽然继承了汉唐的感

这里要特别声明的是,我并不以为只有水墨山水才真正体现了这再结合的美典,只是以为这是最典型的形式。山水画谈气势是郭熙已早提出的问题,但他的注意似乎是集中在布局的层次上。而把书法的气势融入画法中自然是在水墨画的兴起后,尤其是以“形似”为次的理论出现以后,所以苏氏之说为人曲解是有历史原因的。强调笔势和墨色,也就是强调抽象形式所能表现的气势,具象形象就可能被牺牲。但这种牺牲并不是绝对必要的。在水墨山水中仍然可以笔墨来表现这种抽象的气势,甚至于在施色中也可以做到。另一方面,水墨画中也并不是说只有山水才有意境可言。但是在竹石之类的画中体味到意境是要有一种特殊的认识,这种认识不是只靠画面的知识可以推衍的。这是一套靠文人来形成的传统。所以不但苏轼要大作题画论画的文字,他的圈子中的人物也要互相呼应才成。试观苏轼《墨竹赋》中引用文同的一段话,我们就可想见我们今天观看墨竹所生的意境正是这个传统美典教育我们所至。当然水墨山水的深刻的意义也是在对这传统了解后才能领略;然而一般说来这是诗意和笔法的延展和结合,可以雅俗共赏。

把文人画上溯到王维甚至六朝诸家,不但历史上站不住脚,也没有理论上的必要。苏氏的“形似”及“尊王”也只是表面问题。我以为,对于“神”的多层面的解释是文人画观念的最有关键性的问题。正如同“气”与“意”、“神”是可以由形而下的情、态、气一直升华到形而上的思与意。更重要的是它不只限于人的活动,更可以客观地与味、韵、色、理结成。因此苏氏的“常形”、“常理”观念意味着神的各层次的转位。而画之写意与取气都是为了传神。神的最上义,至少在画论中仍不免回到个人精神在客观存在中的体现。艺术的价值不能不是生命价值的延展。我以“游心空际”总结中国诗中意境的领域,以“写意象外”代表中国书法中气势的指向。而二者是文人画的始与终,也可以说是个人生命的活动与表现。生命的活动是在游心,但不是实存空间中游,而是在心理空间中游。此一空际正是“有无”之间的世界。生命的表现自属写意,可是实存物象并无所写之意。意是存在人与物(或我与物)之关系中,故所谓象外是“物我”之间的关系。抒情美典在