

的人性自然美,使诗境达到了物我浑然(见《天地一东篱,万古一重九》)。邓琼用“境界说”解读陶诗,可以说是准确把握了陶诗艺术的精髓。

陶诗的这种艺术魅力,与中国传统审美观息息相关,是对传统审美观的继承和发展。中国美学传统的一个显著特征,就是主张人和自然的和谐统一,讲究“虚”“实”结合,强调“神似”、“写意”和意境。中国古代文人致力于以景物观照人生,追求天人合一、主客浑融的境界,但真正能够把握住的绝少。陶渊明于简易平淡之中,创造出一片神韵悠远的意境,抒发了田园生活中的全部情怀和体验,体现了中国艺术精神的深刻内涵。随着虚静美学观的成熟,以及意境这个中国诗学中心审美范畴的确立,特别是宋元以后诗禅结合,对意境“有形发未形、无形君有形”、“其寄托在可言不可言之间,其指归在可解不可解之会”、“以想象迎之,便可以呈于象,感于目,会于心”等审美特征的探讨和把握,陶诗博得人们越来越多的赞美,陶渊明的地位也越来越高。他的“闲静少言”,“不戚戚于贫贱,不汲汲于富贵”,又与清心寡欲的佛教观念和僧人淡泊的精神状态有契合之点;而战乱不断的社会现实和个人志向无成的失落,使诗人常用委运任化的态度来看待人生,这与佛家人生如梦的色空观也有通接之处。儒、道的融合,形成了陶诗高远的境界、悠然的情趣,借佛教的认识方法抒发生活感受的“禅机”,又丰富了诗歌的表现方法,对后来的诗禅有一定影响,对我国诗歌平淡风格的形成更有先发之功。陶渊明以敏锐的直觉与自然相沟通、相涵容,在实践上奠定了中国文学既关注自然文化,又关注人生社会,注重“神似”和“写意”的审美创造的基本原则。

邓琼同志从中国传统文化特别是传统美学的高度,以天人合一的自然观、卓然不屈的儒家人格精神以及心与景会的禅悦情趣,来全面审视陶渊明及其诗作,尤其用“境界说”解读陶诗,可以说是把握了陶诗艺术的“第一要义”,是“直截根源”,切中肯綮。这足以说明,她对于中国传统文化的理解是深刻的。

《读陶丛稿》第二大看点和亮点,是运用比较分析的方法解读陶

渊明,并且确有真知灼见。有比较才会有鉴别。19世纪与20世纪之交,比较文学在欧洲兴起以后,人们广泛运用这一方法,将两种以上民族文学以及文学与其他艺术门类和其他意识形态的相互关系加以对比,作平行研究或跨学科的研究,取得了斐然可观的成绩。陶渊明在国外尤其是日本、欧洲等地影响不凡,即得力于比较文学的研究方法。事实上,在中国文学史上,特别是古代诗论中,唐宋以后就不乏将陶渊明与其前后以及同时代诗人作比较的例子,借以彰显陶渊明的人格精神和艺术魅力。邓琼同志对陶渊明的探讨,借用比较分析的方法,同样取得了可喜的成绩。《读陶丛稿》用比较分析法解读陶渊明,侧重点是陶渊明与阮籍、陶渊明与苏轼的比较。陶渊明和阮籍,一个晋末宋初人,一个魏末晋初人,同属于魏晋这一历史时期和同一文学发展阶段。苏轼对陶渊明推崇备至,无以复加,对陶诗爱好成癖。因此,对这三位古代作家作比较分析,有助于更全面更透彻地了解陶渊明,更正确地评判他在中国文学史上的地位、影响以及对古典文学发展的贡献。

《陶渊明与阮籍诗歌的异同》、《陶渊明与阮籍美学思想比较研究》采取传统的知人论世方法,将陶渊明和阮籍放在各自不同的历史背景和文化文学氛围中,对他们的生活、思想、情绪与创作风格,作了全面而扼要的对比和剖析。文章认为,阮籍和陶渊明都出生于士族家庭,自小饱受儒家思想教育,所以阮籍和陶渊明都有用世之心和进取精神,同时又深受老庄思想影响,遭逢易代之际,内心充满了恐惧、伤感和忧忿,发而为诗,都充满慷慨悲凉之气。在诗歌表现方法上,陶、阮也有相同的一面,那就是抒情写意性。这种共通点或共性,显示了中国古典文学创作由强调直接的伦理内容和教化作用到重视情感自由抒发的转变,从艺术表现方式上的“形似”到情感和想象自由飞翔的“神似”的转变,从注重客观而探索主观的转变。但由于陶渊明和阮籍所处的社会环境和所接受的社会影响毕竟不尽相同,特别是二人生活经历大相径庭,陶渊明是真淳、耿介、自然的歌者,阮籍是沉浸在愤懑和凄楚之中的悲怨诗人,他们的诗作呈现出迥然不同

的风貌。陶诗表现了较多的进步内容,闪烁着理想的光辉。阮籍继承建安作家慷慨悲歌的余绪,诗中充满着愤懑情感,峻急、悲怆。陶渊明的抒情方式则是舒缓自如,从容不迫的。尤其是他的田园诗,散缓平易,他把自己的心志和情趣,水乳交融地移入田园风光之中,使一些本来极普通的农村景物充满了诗情画意。陶渊明的作品体现了中和之美即优美,而阮籍《咏怀》的美则是一种给人以强烈激动、震荡感受的悲怨美。阮籍继承屈骚、《古诗十九首》以及建安诗人抒情传统,并贯之以庄子的个性精神,促进了古代诗歌艺术从儒家礼法桎梏下的解放,丰富了诗歌尤其是五言诗的创作。陶渊明则在此基础上更登上了抒情写意诗的顶峰,进一步开拓了诗歌的题材和境界。他们对中国古典诗歌走向成熟和自觉,为唐代诗歌的繁荣以及诗论意境说的提出,都做出了极大的贡献。

陶渊明与苏轼的对比,《读陶丛稿》也收了两篇文章,即《走开与“不退”》、《苏轼和陶诗与陶渊明原诗对比释评》。作者之所以拿苏轼与陶渊明比较,是因为“苏轼对陶诗的癖好和对陶渊明的敬重”(《走开与“不退”》)。其实,苏轼的个性和历史环境与陶渊明有很大差异。苏轼虽然一生写了130多首和陶诗及其他一些与陶渊明有关的诗,也仅仅是出于对陶诗的爱好和对陶渊明为人的敬重而已,他既学不到陶渊明,他的和陶诗与陶诗也相去甚远。“吾于渊明,岂独好其诗哉?如其为人,实有感焉。渊明临终疏告俨等:‘吾少而穷苦,每以家弊,东西游走,性刚才拙,与物多忤。自量为己,必貽俗患,黜辱辞世,使汝等幼而饥寒。’渊明此语,盖实录也,吾真有此病,而不早自知。半生出仕,以犯世患,此所以深愧渊明,欲以晚节师范其万一也……欲以桑榆之末景,自托于渊明。”(苏辙《追和陶渊明诗引》)这些话和盘托出了苏轼爱陶、敬陶、和陶的心迹,即晚年贬放岭南,穷苦无聊,以陶渊明为精神寄托。以苏轼之高才与艺术之全能,学陶而不能,和陶而不得,愈见陶渊明人品仰之弥高,陶诗艺术魅力之无人能及。

《读陶丛稿》的又一个看点和亮点,是对陶渊明四言诗的解读。

传世《陶集》四言诗仅九首，不足陶渊明全部诗文的十分之一。文学史一般较少提及，近现代陶学研究论著关注的也不太多，即有论及，大多也甚吝赞美，以为远不及陶五言诗，这几乎已成陶学研究者的共识或主流看法。其实，清代以前，历代论陶者多以其四言诗与五言诗并称，同样备受推崇。宋人刘克庄说：“四言自曹氏父子、王仲宣、陆士衡后唯陶公最高，《停云》、《荣木》等篇，殆突过建安矣。”就是其中一例。上世纪30年代，萧望卿先生著《陶渊明批评》，立专章论陶四言诗，除《停云》、《归鸟》、《时运》，其余基本否定。邓琼同志的《陶渊明四言诗之我见》有发覆祛蔽之意。她在纵论四言古诗兴衰和对陶四言诗逐一解读的基础上，得出结论说：“四言陶诗可看作全部陶诗的纲要，同时陶渊明又是四言诗这种古老诗歌体裁的最后的优秀代表。”认为陶渊明的四言诗无论是现实主义传统的继承，赋比兴表现手法的运用，还是诗前加小序和重章迭字的创作方法，皆见继承基础上的创新。而《归鸟》“可以说体贴物情，心与物化，把《诗经》中的比兴手法运用到极致——进入到了‘意境’这一更高的艺术境界”。这些看法是颇具新意的，是独具只眼。

陆放翁有诗云：“汝果欲学诗，功夫在诗外。”套用他的话，我曾对陶学家吴云教授说，研陶“功夫在陶外”。吴云教授亟以为然，并欣然用这句话作了他一篇长篇巨制论文的题目，用来评述近三十年来的陶学研究，在陶学界引起很大反响。原因何在？原因就在于像陶渊明这样一位在文学史上极有影响的大家，必须把他放到中国传统文化的大背景大层面上去进行考量，不但是魏晋时期，也包括它的前期与后期，不但是文学，也包括历史与文化。只有这样，才能真正认识陶渊明，才能真正解读陶渊明，才能正确评判陶渊明。要做到这一点，这就需要研究者具有深厚的文化积累和审美眼力，需要懂得历史，懂得自老子和孔子以来源远流长的传统文化，包括哲学、美学和文学等等。《读陶丛稿》之所以有所建树，正是缘于邓琼同志对中国传统文化的深厚积淀，缘于她对哲学史、文学史、美学史的认知和把握。没有传统文化全面系统的积累，仅靠薄薄的一册《陶集》与几本

资料,凭空臆想,闻钟揣簫以为日,著书立说,夸夸其谈,不是自欺,就是欺世。我以为这样的论著愈多,其去真实的陶渊明愈远,求其有益于陶学,无异于缘木而求鱼。

由于一些客观原因,我已多年不研读陶渊明,《读陶丛稿》让我再次走近了陶渊明。《读陶丛稿》临将付梓,邓琼问序于我,同学加同志,我义不容辞,奉读一过,写了上面的一些话。是耶非耶?唯方家与读者正之。

2009年11月20日

于南开大学村居

目 录

序	邓安生(1)
---------	--------

第 一 辑

陶诗艺术魅力探源	(3)
天地一东篱, 万古一重九	
——试论陶诗与传统审美观之关系	(15)
陶渊明对自然美学观的历史贡献	(32)
陶渊明四言诗之我见	(44)
四言诗可视为全部陶诗之纲	(44)
陶渊明四言诗的独创性	(53)
读解陶渊明四言诗	(61)
停云并序	(61)
时运并序	(63)
荣木并序	(64)
赠长沙公并序	(66)
酬丁柴桑	(68)
答庞参军并序	(69)
劝农	(71)
命子	(74)
归鸟	(77)
读史述九章	(79)

扇上画赞	(85)
------------	------

第 二 辑

陶渊明阮籍诗歌的异同	(91)
陶渊明与阮籍美学思想比较研究	(100)
走开与“不退”	
——从苏轼学陶看陶渊明的独特魅力	(111)
志存高远,任真弃伪	(112)
走开与“不退”	(119)
委运乘化与以道家的精神作儒家的事业	(125)
渊深朴茂不可到	(131)
苏轼和陶诗与陶渊明原诗比对释评	(138)
饮酒二十首	(139)
归园田居六首	(154)
读山海经十三首	(160)
咏贫士七首	(169)
己酉岁九月九日	(174)
东方有一士	(176)
游斜川	(177)
咏史三首	(179)
移居二首	(183)
桃花源记	(185)
岁暮和张常侍	(187)
时运	(189)
《答庞参军》四言	(190)
止酒	(192)
还旧居	(194)
连雨独饮二首	(195)
示周续之祖企谢景夷三郎	(197)

劝农	(198)
辛丑岁七月赴假还江陵夜行涂口	(200)
九日闲居	(201)
拟古九首	(203)
停云	(211)
怨诗楚调示庞主簿邓治中	(212)
杂诗十二首	(214)
癸卯岁始春怀古田舍二首	(223)
赠羊长史	(225)
形影神三首	(227)
归去来兮辞	(231)
乙巳岁三月为建威参军使都经钱溪	(234)
和刘柴桑	(235)
乞食	(236)
庚戌九月中于西田获早稻	(237)
丙辰岁八月中于下潠田舍获	(238)
五月旦作和戴主簿	(240)
酬刘柴桑	(241)
和胡西曹示顾贼曹	(242)
与殷晋安别	(243)
于王抚军座送客	(245)
答庞参军五言	(246)
和郭主簿二首	(248)
始作镇军参军经曲阿作	(250)

第 三 辑

《陶渊明集》的流传、刊行及陶评沿革	(257)
最早的传抄本	(257)
萧统八卷本	(259)

4 目 录

陶诗写本在唐代的传播	(262)
渊明文名 至宋而极	(265)
宋元之交和元重注释析义	(270)
明人的多方面接受	(271)
清代以后陶集编撰进入汇考阶段	(273)
新中国成立后的陶集编撰和陶研	(276)
陶渊明年岁之辩述评	(280)
关于陶渊明姓名及年号、甲子的问题	(288)
主要参考书目	(296)
后记	(299)

第一辑

DIYIJI



陶诗艺术魅力探源

东晋诗人陶渊明,诗不足万言(计9600余字),文不逾千句(900余句),生前被一些人看作写诗“直作农家语”的田舍翁,死后名气却越来越大。据考证,唐以前的文人文集较完整地流传至今的,至多只有六家,而这区区六家之中就有《陶渊明集》^①。从昭明太子萧统为他编集作序以来,历代慕陶、效陶、和陶者不绝如缕,影响经久不衰,陶渊明在中国文化史上的地位愈来愈显要。本文认为,这除了人们对他的人品和人格理想的倾慕之外,更直接的原因则是陶渊明归田园后所作的那些平淡隽永之作,建筑起了一个中国古代文人孜孜追求,却又从未有人达到其高度的人向自然复归、人与自然合一的自由境界。



陶渊明在经历了人生的多种境遇之后返回田园,进入了一个新的人生阶段。他之归田当然有其抚慰、平复内心矛盾的一面,思想中有达天知命、安贫守节的儒家消极意识,但他义无反顾地向人生的根基处回溯,在士人极重门第,连祖上务农尚被讥为“有余臭”^②的时代,他竟一竿子插到底,面朝黄土去耕作,并真诚地把山野乡邻视作

① 见逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗·后记》,中华书局,1983。

② 见《南史·谢灵运传》。

自然的一部分而与之平等交往,从而冲出世俗重围,以涤除了尘垢的天真之心去契合生活的本真,融入“狗吠深巷中,鸡鸣桑树颠”的乡村环境中。

陶渊明对大自然的美感是建立在对象化了的的美的情感体验基础之上的。他归田后没有官场种种关系的羈累,却有较之普通农民优渥的生活条件和高深的文化素养。他用全部感知去体验乡间的生存境遇,以使自身沉潜于大自然的律动之中,这就使他的思维具有最大的自由度——能够凝神于物,作自由的兴观,与充满灵性的自然自由遇合,得其神韵,受其气象,洞其奥妙。轻风、微雨、归鸟、一禾一苗,都使他感受到无边的深情和无限的深意。尤其陶渊明作为审美主体,不仅一般的感受乡间生活,而且躬耕垄亩,以士大夫身份务农,这就形成了巨大的文化反差,使他对乡村环境有了一般人所不可能有的新发现、新感受、新认识。

同时因为陶渊明以审美化的境界为现实的人生境界,在与大自然的交往默契中,他种豆南山、割稻西田的形体及其任真自得、丰富深刻的内心世界,与山野田园无间地化为一体,灵肉交融。他吸吮故乡田园泥土的芬芳,悠悠地痴迷地望着远山近水,形成了一种持续性和稳定性的情感状况,一种自体生命与客体生命的交响合流,人生态度和审美情趣的应会统一。他写诗不是刻意而作,而是“无意为之”:生活中时时“境与意会”,以对自然、对躬耕生活的满怀喜悦来感受外物;情感的体验、生命的感受,在潜意识中就融会贯通地进行着创造,一经触发,则从灵魂深处流淌出来,因而其作品有着不可替代的特定情境及原生态的生命感。如写耕读生活的《读山海经十三首之一》起首“孟夏草木长”四句,就饱蘸感情地描绘了自己那树木扶疏的屋舍,“欢言酌春酒,摘我园中蔬。微雨从东来,好风与之俱……”更捕捉住了“微风”、“好雨”中的瞬间感受,流动着生命的活力,颤动着生命的琴弦,充溢着从切身情感体验中透发出的对造化自然和自身淡泊生活的热爱,表现出大自然与我相融相浑、莫辨彼此的神境。

客观景物只提供一种审美可能,不同的人使这种可能获得不同程度的实现。陶渊明在耕读生活中以觉醒了的人格意识观照生存,将物我合一的哲学精神引入诗歌艺术实践,以“写其胸中之妙耳”^①的诗篇,使山水田园诗从六朝景情脱节的“为物造役”,进入一个感悟自然律动、表现生命与宇宙圆融的新的美学等级。他在丰富的感觉经验基础上抒情体物,多把人的生命之气、生命的充盈情状同自然的生命形象进行类比和象征。如后人赞美最多的《饮酒》之五中,人淡似菊,人性美的内在神气弥漫四溢,体现了诗人高洁卓异的品格。归鸟的意象,象征着回归自然本体的渴求。《时运》、《怀古田舍》中新苗的意象:“有风自南,翼彼新苗”,“平畴交远风,良苗亦怀新”,虽落笔于风及主体形象的“苗”,却又从中映现出人格美的情味神韵,苗也染上了诗人的情绪而同诗人一样陶醉于自然的滋育抚爱之中。优美的诗篇既是现实生活的激发,也是诗人肯定自身生命价值的需要,洋溢着对人生、生命、命运、生活的执著欲求和爱恋,展现出独特的精神风采。

二

天人合一、物我合一的哲学思想是中国艺术的基本内核,这种思想的根源可以一直追溯到老子、庄子。庄子视人生的最高境界为追求“合一”之道的艺术的人生,希望通过“游”,通过“坐忘”、“心斋”等手段来获得“道”,即获得一种人生的艺术精神。但由于中国艺术对伦理教化的固执,艺术实践中这种美学观念及情趣在很长一段时间里,被带有实用和入世特点的审美表现方式所屏蔽。就文学而论,我国早期诗歌,多为直接抒情或叙事,较少写眼前的具体景色。《诗经》的景物描写多是因物起兴,《楚辞》纯是写意中象,重在直接抒发内心感情。先秦儒家讲“比德”,但那只是一种从人到物的比附,用

^① 陈诗道《后山诗话》。

对人的规定性来确定对自然和外部社会的规定性,取向是从内心到外界,物我之间未达到和谐的统一。而汉赋以自然作为人们功业活动的外化或表现,主客体的对立依然存在。自汉末进入“人的自觉”、“文的自觉”发展阶段之后,文学虽然从重政教之用、重言志转向重表现个人情感和日常生活情景、重描绘物象,然而作为一个过渡阶段,汉末魏晋古诗写景,仍往往只写所见,虽梗概多气却不注意景物之韵味。玄言诗中的山水也不是独立的审美对象,只是借之阐发体现自然之道的玄理。“蔚成大国气象”的六朝山水诗,“情必极貌以写物,辞必穷力以追新”^①,虽然摆脱了汉魏以前直接倾诉的质朴,衍生了以直观感性为特征的审美追求,比此前写景往往以概括叙述代替真实细腻描写的水平提高了。但是只着眼于景物外形,以之作为观赏的对象而非表现的媒介,未能捕捉本应弥漫于景色之上的感情氛围,同一首诗中,抒情和写景往往是分离的。比如被时人赞到极致,并写出了“池塘生春草,园柳变鸣禽”这样千古传颂的诗句的谢灵运,诗中却没有情景交融的完整境界,历来普遍被认为“有佳句无佳篇”。

陶渊明的朋友,二人曾结邻而居,“宵盘昼憩”^②的颜延之,当时诗名与谢灵运齐名,也写过不少山水诗。颜在刘宋文坛的地位很高,然世事变迁,南朝以后其人其文的影响力和地位不断下降,褒少贬多。颜延之的诗歌其实并非都是如《诗品》和《南史·颜延之传》所说的那样“如错彩镂金”,“若铺锦列绣,亦雕绩满眼”^③,有的诗如《北使洛》、《还至梁城作》,描绘中原的残破景象,抒发心中悲怆之情,真挚感人。前一首中的“阴风振凉野,飞云警穷天”,后一首中的“故国多乔木,空城凝寒云。丘垄填郭郭,铭志灭无文。木石扃幽阒,黍苗延高坟”等句,都精劲而深沉。再如《始安郡还都与张湘州

① 《文心雕龙·明诗》。

② 见颜延之《陶徵士诔》。

③ 钟嵘《诗品》,引汤惠休语;《南史·颜延之传》,引鲍照语。

登巴陵城楼作》中的“江汉分楚望，衡巫奠南服。三湘沦洞庭，七泽蒿荆牧”，诗人登高极目，所见所思中，长江、汉水分楚，衡山、巫山奠南，浩浩三湘之水汇入洞庭，茫茫云梦七泽滋养着荆州沃野。视野辽远开阔，胸襟磅礴广大。然而由于颜延之性格中虽有与陶渊明共同的耿介、不阿权贵的一面，却于权势和功名不能忘情，宦海沉浮中，为求全身而退，逐步走向了隐惘内敛、和光同尘；作为御用文人，作诗也更多地选择了颂德之言，结果很多作品中性情隐没，意蕴遮隔，触目的是华美的辞藻、严格的对称、繁密的用典等对形式美的追求。与洗尽铅华，出语天然的陶诗相较，恰是一对朋友，两路诗风。

前文已述，陶渊明由于其特殊的人生经历，在诗歌中抒发了内在生命的觉醒，实现了情景互相映发。可是由于当时“华浮于实”^①的文风，三百年鲜为人识。至唐，社会历史的发展使古代作家对天人合一所孕生的物我统一、互容互化的文化氛围有了较为清晰的领悟，审美态度和审美方式发生了普遍变化。随着虚静美学观的成熟和意象这个中国诗学中心审美范畴的建立，对陶诗赞美越来越多，陶渊明在真实自然的基础上进行的意象与情绪融汇为一、主体与客体融汇为一的独特创造，成了一种普遍的审美理想。此后历代文人都力图以艺术表现物我两忘的心灵与自然高度浑一而化的境界，不过在审美创造中要实现它是很难的，如魏了翁在《费元甫注陶靖节诗序》中所说：“以物观物而不牵于物，吟咏情性而不累于情，孰有能如公者乎！”理性的追求和前人的范导是一回事，各人的实践品位却又是一回事。实际上中国艺术绝大多数都是把自然景物意象化，以景表情，以景显情，略貌取神。若陶渊明所创造的最高层次的艺术美境，鲜少得到。

陶渊明愤激于“樊笼里”的压抑和对人性的抹杀，把任自然的生活作为理想人生的境界去追求，在故乡的田园里踏出了一条任真自得的道路。而不少文人虽以高洁自恃，从心理倾向上也想回归自然，

^① 王禹偁《唐诗品汇序言》语。

却思而不行地采取一种无可无不可的态度,因循苟安,得过且过,只求逃避现实,敷衍卒岁。如唐末诗人陆龟蒙,在战乱四起、仕途失意中吟叹:“不共诸侯分邑里,不与天子专隍陴。静则守桑柘,乱则逃妻儿”,“风度野烟侵醉貌,雨来秋浪溅吟衣。无人好尚无人责,吟啸低头又掩扉”^①,表现出无所追求、无憎无爱、明哲保身的思想。这种对是是非非的淡漠超然,纵然可洒落几许潇洒高洁,也能获得暂时的解脱和心理平衡,但冷凝了人间许多真实的情愫,不可能以忘我的情怀跃入大化流行的韵律中去,写出浑然天成的诗篇,仅只能在伤感的思绪中奏出一串失落的音符。

陶渊明摒弃利禄、淡泊功名、脱俗超逸的品行高标千古,但前二者既难做到,许多人便刻意渲染、效仿后者。他们舍弃陶渊明顺应自然、抗拒社会“大伪”的进取的一面,只是部分接受“于境观心”、“心照万物”的观照和表现模式,希望从对自然景色的体悟中得到启发和乐趣,以达到一种超然旷达、宁静和谐的心境。可是那种寻求超脱的动机和贵族式的闲逸情结使他们不屑依恋脚下的大地,因而不可能全身心、全人格、全灵魂地与大自然相契共通。没有了那种植入心灵深处的动心动情,就不可能产生灵心独运的心理效应,就难以跳出过去习惯的活动和思维定势,往往只能从人与天调、亲爱自然的观念出发,在瞬间的疏离功利的赏心悦目中得到一些兴感怡悦的体验或解读。虽然也有审美的真诚,有对自然景观的眷恋,然而却达不到如陶渊明那样气足神满地妙悟自然,展现纯真本色大美的高度。此其一。

其二,新颖的艺术生命是内在和外生结合的产物,其中以内在为主。同样是归于自然、向客体彼岸靠近,不同的主体生命在“神来兴发”中所焕发出来的潜在的能量,流泻出的本色韵致,显然也有高下深浅之别。人心的“真”与“不真”,主体的充分自由和时常背负滞累,对人生、世界、生活的不同把握和理解,都会造成很大的差异。没有

^① 陆龟蒙《江湖散人歌》、《松江秋书》。