



张锡坤 姜 勇 窦可阳 著

周易经传美学通论

生活·读书·新知 三联书店

周易經傳義學通論

张锡坤 姜勇 奚可阳 著

Copyright ©2011 by SDX Joint Publishing Company
All Rights Reserved.

本作品中文版权由生活·读书·新知三联书店所有。
未经许可，不得翻印。

图书在版编目（C I P）数据

周易经传美学通论 / 张锡坤，姜勇，窦可阳著. ——
北京：生活·读书·新知三联书店，2011.8
ISBN 978-7-108-03777-0

I. ①周… II. ①张…②姜…③窦… III. ①周易—
研究②美学—研究 IV. ①B221.5②B83

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第142850号

本项目获国家社科规划办学术鉴定优秀等级（证书号：20110156）

责任编辑 朱竞梅

特邀编辑 张健松

装帧设计 罗 洪

封面题签 白云飞

责任印制 郝德华

出版发行 生活·读书·新知 三联书店
(北京市东城区美术馆东街22号)

邮 编 100010

经 销 新华书店

印 刷 北京隆昌伟业印刷有限公司

版 次 2011年8月北京第1版
2011年8月北京第1次印刷

开 本 635毫米×965毫米 1/16 印张33.25

字 数 400千字

印 数 0,001—3,000册

定 价 63.00元

自序

本书的核心立意,是不满于近百年来易学界形成的《周易》“经传分观”论——疑古派将《周易》经传置于“绝然相反”的地位,倡导“以经观经”、“以传观传”的研究态度和方法——而提出“经传贯通”的要求和主张。意在将易学由《经》到《传》的发展,视作一个阐释性创造的历程,以为要真正接近作为易学经典文本的《易经》与《易传》,讨论其中的美学观念,就必须对二者进行整合性的处置和理解,走出“经传分观”的误区。这就是本书称为“通论”的缘由所在——“通”,既是全整、通盘之通,也是贯通《经》、《传》之“通”,以此打破《周易》经传美学严重失衡的现状。

基于这一意念,我们的研究将不可避免地选择应对近百年来学界触及到的那些先秦易学史核心问题,以及易学研究的当代性问题。为此,本书一方面试图将先秦易学投射到三代思想史的宏观背景中,去消解《周易》经传之间的隔膜,梳理和呈现《易经》到《易传》发展的脉络连续性;并对具体的《周易》美学问题予以萃取,尝试结合西周至六朝时期的文艺思潮获得纵深的理解。一方面借助西方哲学、美学及人类学的相关思想,逼促易学美学研究跳出固有的本土封闭状况,走向富有现代意义的开放境界。所以,这项研究在理论的基调之外,会表现出一定的史学感。在史学观上,我们虽然承认历史有其确定的事实,需要综合的考求才能接近本真,而不是

“任人打扮的小姑娘”；但更乐于接受西方新史学的观念，即历史不是简单偶然的事实堆积，而是多元和开放的，只有经过解释性的重构，历史才呈现出自身的意义。这在相当的程度上决定了我们的易学史探索和文本解读，是富于解释性和接受感的。实际上，在理解中创造意义，也是易学乃至中国文化得以“可大可久”的宝贵精神和生命气息之所在。

全书分十章。因不同章节之间存在着勾连呼应的关系，所以不妨在此整合为三个团块予以陈述。

一、《周易》经传关系的再理解

为重构《周易》经、传的关联，本书尝试进行了以下两方面的重要工作：一是对近百年来视“《易经》为卜筮迷信之书”的观念进行反省，阐释占筮易的“理性”之所在，从而解决占筮之用的《易经》何以能发展出哲理性的《易传》。二是从《易经》文本的存在方式及《易传》对《易经》接受的角度，进行经、传关系的再理解，试图向疑古新考证主义者那种将经、传置于“绝然相反”地位的宗旨提出挑战。

实际上，用为占筮的原始《易经》，决不能简单视之为“迷信”，而是自有其理性的。因为所谓“理性”，实际上是一个非常模糊的范畴，它的内涵只能是历史的和相对的，也是容许改弦易辙的。从筮算到哲学，变化的也许不是“理性”与否，而是理性的内容或“姿势”出现了不同。否则我们很难对非理性之《易经》何以能导引出理性之《易传》，尤其对《易传》何以要错综卜筮与哲学那“两套语言”——哲理的阐释仍能（甚至是务必）在卜筮的框架中完成——作出令人满意的解释。至于以科学与否的尺度去衡量占筮《易经》的做法，也存在着很多问题，它不仅恰恰遗漏了占筮“求价值”的本色，也还暗中触犯了历史学时序“逆溯”的方法错误。占筮易的理性，首先表现在它作为“集体巫术”，主要用于“王者之道”的大传统，因而发展为具有成熟的程序操控和知识经验介入的“决疑”结构，成为一种知识经验聚合、凝定与操演的特殊形式，也是知识、智慧的符号化训练的思想工

具。它与作为民间“小传统”的个体巫术的偶发、游移、跳跃、任意的低级形态已不可同日而语。其次,占筮关注的不是外在的物理事实,而是社会观念、意识的建立和维护。因此它的相关逻辑就有理由不经事实验证而获得普遍的认同,依靠权威理性构成知识上“难以置信的可能”。如果一定要用“科学”对占筮进行衡量,那么胡塞尔的超验现象学在这里是值得重温的,胡氏指出:只见事实的科学不过是狭隘的理性和残缺的科学,科学真理“并非总是在那种客观的意义上被理解的”;一种包罗万象的健全的科学,远非事实的研究所能穷尽。尤其在他看来,纯粹的逻辑学判断是“自给的”,而无关乎外在行为,纯粹的本质直观才是真正的、彻底的“科学”。

占筮的《易经》与哲理的《易传》都在某种程度上反映了人类的理性,它们的区别只不过是“产品”的不同罢了,二者间并不存在不可逾越的鸿沟。但为真正理解《易经》与《易传》的连续性和《易传》解经的合法性,还要从《易经》的文本存在方式说起。传统易学史的展开,从其源头开始,显然就是一个创造—接受—再创造的过程,因此构成了一个新新相续的接受之链。在这个接受现象中,《易经》文本应该是悬置了诸种“外在因素”之后所抽象出来的接受文本的存在。接受文本不是一个客观、封闭、静态的存在,而是一个开放、动态、意向性和生命性的存在。具体而言,它由“言”、“象”、“意”三层面构成。这三个层面虽然各有原始的意义所指,但更重要的,是筮算活动决定了它们必将产生对各自固定意义的超越功能,既由《易经》文本的终极存在——生命体验,推动语言、象数的意义寻求;也由语言、象数的意义寻求,丰富和创造新的生命体验。由此看来,“经传分观”论者那种将《易经》的存在凝定为一个静态的客观存在,认为《易经》文本的表层意义才是它最本真、最实在的存在,并以此作为考量后世种种易学解释合法性标准的做法,实际上已将《易经》视为一种“死”的文献,并以“死文献”的凝固性否定“活生命”的创造性。这样,《易传》所说的“生生不已”便完全被遮蔽,易学那不断求价值、求创造的可贵精神,就彻底地沦落、窒息了。

《易传》正是接受了《易经》作为接受文本的种种特性,才推演出更富生命力的解经体系的。不拘于《易经》文本的固定性,而是在解释中创造,才是《易传》的伟大之处。《易传》对《易经》的接受,始于对《易经》中生命意识的体验,中间通过对卦爻象数的重新构筑,最终落实于具体实在的语言文字。这个接受过程是一个多层次的动态存在,其中对生命意识的体验是经由“元亨利贞”、“乾坤”和“阴阳”这几组范畴的本体化来完成的。它们在《易经》的时代本是并无甚深意的普通范畴,却被《易传》作者从中阐释出一套“生生之谓易”的“易道”;这个易道的体验又必须经由象数体系的建构,才能完满地把它们的易学体验呈现出来,这是“易道”之生命的延伸。当然,这种体验,必须落实在形而下的文字中,最后完成一个完整的接受。这种由意到象再到言的接受过程,体现了易传作者对“易”那种“无往不复”的循环体验。总的说来,《易传》作为《易经》的第一个接受者,以一种完满的象数体例和符号演绎实现了它对于易学的深沉体验,使中国生命美学的动态结构一览无余地呈现在后来的易学接受者面前。因此,从接受美学和解释学的立场上看,《易传》大可不必对《易经》材料的原始性负责,所以也就不存在“客观”、“科学”与否的问题。相反,消解《易经》的原始性,并将其推进到春秋战国诸子思想的时代高潮中去,才是《易传》的伟大之处和价值之所在。疑古新考据主义者对《易传》解释《易经》的“失实”的指责,是太过拘泥于单一的史学“求真”取径的做法,“以‘死心眼’(closed mind)读古书”,而完全忽略了《易传》作者为求价值之“善”而采取的开放性接受胸襟和创造性解释的手段。

二、《易经》美学意蕴的定位及其延展

本书将《易经》的美学意蕴定位于它的“含章”之美。即《易经》的美学意蕴无关乎曾广为人们指认的乾天“龙”象,而是见诸坤地的“含章”。《易经》“含章”之“章”,就自然而言,为有形的地物纹彩之美,就社会而言,为人工的装饰之美,是贯通了人工纹饰与自然纹理的全整之美;而且在

《坤·六三》“以阴包阳”和《姤·九五》“以阳包阴”两个向度作用下,体现出刚柔相济、阴阳和谐的“中和”美品格。而“含章”之“含”,可以说象征了周人忧患、敬慎、宽容、屈尊下求的王政姿态,为审美凝聚了礼仪与道德的意味。

《易经》“含章”之美的出现并非偶然,坤地含章之所以比乾天龙象更能代表西周文化的新精神,在于它的出现,顺应了周初以降“地”道文化勃兴的历史趋势。换言之,“含章”是“地”道精神觉醒的代表,是推动乾天阳刚走出巫术暗昧、走向理性清明不可或缺的一环,同时为地美升华为天美创造了可能。因为此前的乾天,一直作为宗教信仰的依托之所,所以不易直接生成感性审美。思想史的曲折脉络表明,乾天首先要经历人间道德的浸染,即首先转化为理性之“善”,才能与感性之美合流。而坤地之美的自觉和乾天之善的转化,才最终导出战国时期“天地有大美”的宏阔境界。所以,在思想观念从宗教神学转向人间人文的历史背景中,“含章”是钻破天命神学体系的、与人的活动最为切近的“地上人间”之形色美的萌芽。此外,从现实生活的层面上看,“章”还可以说是先秦乃至史前工艺器物纹饰之美的表达,是华夏漫长历史时期里物质创造中积淀而成的审美观念的概念凝聚。将《易经》美学的意蕴定位于“含章”,再落实于工艺美术的社会实践,《易经》美学的核心意蕴就不再是无源之水和无本之木。因此,“含章”不仅可以视为《周易》美学的滥觞,也可看做中国美学史发初期重要审美观念的浓缩。

如果说“章”只标示出中性的审美对象,那么在此基础上,《离》卦的明艳之美与《贲》卦的素淡之美,则表现出对“章”的一正一反两方面的审美趣味之偏好。“离”有“(纹饰)附着”、“雕镂”之义,又有“艳丽”、“富丽”之义,代表了审美风格和趣味上对绚丽繁富之美的追求。《贲》卦虽也是讲文饰的,但它对文饰不像“离”那样去要求“丽”,恰恰相反,它要求的是素白,是在“素淡”的倾向上对“章”进行了规定。宗白华先生曾就中国文艺概括出“错彩镂金”与“芙蓉出水”两大美感类型,实际上它们刚好与“离”、“贲”二者形成对应。换言之,这两大美感类型实滥觞于易学美学之

“离”与“贲”。我们将“贲”、“离”与“章”联系在一起理解,还意在对《易经》美学的散点进行某种程度上的整合。

无论从语义或思想史方面看,与含章之“章”密切相关的另一范畴,就是“文”。本书利用了一项美学界从未顾及的考古发现——山西陶寺遗址所出 4000 年前残陶朱书文字,作为讨论中国“文”的历史的起始依据。陶寺朱书因含有与甲骨文形构无别的“文”字,且比殷商甲骨早六七百年,故而将华夏“文”的观念的起源大大提前。文献和实物均能说明,这个处于夏文化早期纪年时代的“文”,初始性地就包含了天文、文物、文字、文教、文德等多重内涵。这些内涵在西周进一步充实并条理化,终于形成群体之礼乐制度、个体之文质教养和夷夏之辨的文化观,尚文、乐文的文化精神和美学精神至此凸显淋漓。

把《周易》放到三代“文”的观念下进行理解,更容易见出其深厚的美学价值。首先,《易经》作为传世文献中最早的作品,可以说是中国史上有意识以文字凝定文化的开始。它的韵语文体,亦显示出“诗性智慧”的本色。如依维柯之见,诗性智慧本身就包含着创造性的玄学,它甚至是精微哲学赖以出现的必经之路。那么,由占筮之《易经》发展出哲学之《易传》就绝非难以理解之事,而是理所当然。其次,《易经》到《易传》,历经数百年之久。因此《周易》一书为理解周初至战国的语文变迁,提供了一个颇具张力的文本形态。尤其《易传》的陆续撰成,正当言辞之“文”在春秋的自觉,《系辞》、《文言》和《彖传》于是成为新文言风格的代表。以致从刘勰到阮元、刘师培,都以《文言传》为中国纯文学的开端。这意味着,在中国肇于天地自然、备于文物制度的“文”的观念最终收束于典籍、言辞、文章、审美之文的历程中,《周易》堪称最突出的代表。再次,本书还在更广阔的“文”的背景下论析了《易传》的文化气象,以为这种文化气象,也许比它的哲学形上学对中国文化产生的影响,要更为深刻和悠远。理由是:一方面,三代以来中国文化逐步积淀起来的天地的观念,经由《易传》的努力和发挥,成功构成了一个乾坤共建、天地并立的思想格局,这个格局不仅使思想能够真正以至大无外的宇宙空间为背景,而且直接造就了挺立而大写

的人。另一方面,《易传》作者还试图以贯通自然与人文的无所不包的文化系统,来充实天一地一人这个“三极”式的宇宙间架和思想间架,百家腾跃、入乎其中。之所以能够如此,主要因为与诸子学相比,易道那中道正大的文化心胸,这个心胸使它既不像儒、墨、法家那样囿于社会意识之一方一处的藩篱,也不像老庄那样遗弃文化制度而直接跳向对道的皈依之路,易道关心的是由自然贯通人文的宇宙整体图景,因此还可以说它具备了文化的宗教意识。

总之,“文”不仅与“章”一样,可以综括三代及史前的工艺器物之纹饰,还指向礼乐制度之文教、谦柔彬彬之文德,而且最迟在晚商时期已成为华夏突出且普遍的人格信仰。在此脉络下,《易经》的卦爻辞与卦画系统是当之无愧的人文创造,《易传》是“郁郁乎文”的主要内涵之一。《易传》的写定,更体现出礼乐文教的“人文”与“天文”逐渐整合的思想意图。这决定了《周易》与原始儒家、老庄、墨家相比,是唯一能够置主体精神于自然宇宙之中,展现出含有宗教伦理气息的宏大的文化境界,而这宏大的文化境界本身,即是至善大美。

与周易的“章”与“文”关联较为紧密的,还有“忧患意识”和“明美”的问题。

中国人的文化心理,带有很强的忧患色彩。忧患产生于对现实处境的“不安”。先民频繁的天命叩问、人事训诫的代代相沿、日三省身式的自我问责甚至以悲为美的诗学观念,都可以说是忧患意识的表达。在乐感文化的民族大格调中,忧患意识提供了必要的对治逸豫安乐的精神资源,尤为可贵。《易传》明言《周易》是一部有所“忧患”的著作,可一般学者认为“忧患”是属于《易传》的思想(陈鼓应甚至认为是汉儒对秦焚书之忧),而与《易经》无关。实际上,作为卜筮的《易经》,恰恰是先民深层心理之忧惧的产物。具言之,卜筮的本质是人力求克服对现实处境的不确定性的担忧,而创造的一种特殊的符号活动。先秦载籍屡称卜以“稽疑”,这表明如果不是出于深刻的忧虑感,“疑”就无足挂齿,不值一“稽”。近来刘青《〈易经〉心理类词研究》一书统计《易经》心理词35个,其中愉悦类8个,

诚敬类 8 个,忧患类 19 个。这可以说是《易经》出于忧患、为忧患而作的最有力旁证。因此,易的意义是在周初的种种忧患的包裹下凸显出来的,而为周人格外重视,着意撰研。《周易》的忧患意识,已见于“含章”,将“含章”的屈尊下求与原始儒家的“忠恕之道”和“恻隐之心”贯穿起来理解,应该说找到了中国诗学“以悲为美”文化心理的最后依据。

《周易》经传从多个侧面折射出周人的忧患,往往是没有明确因由和逻辑的,而正是这种模糊普适性,使忧患意识涵容并培养了“悲怨”的审美趋向,为以“怨”为核心的“悲美”传统的形成,提供了广阔的泄导和审美空间。除了《周易》,《诗经》的抒怨传统也很值得注意,可以说《诗》是《易》的忧患悲怨的早期文学表达。我们发现《小雅》怨诗在吟咏悲忧的时候,常常连带着身体反应,尤其习惯将“忧”说为某种“病”。这些病状,通过字书和早期医书看,又都是由体气的失常造成的。具体说,诗人之悲忧,常常会连带着体气郁结的状况。而抒怨也好,抒愤也罢,其由悲忧到平适的心理、身体过程,实际上就是体气的由郁结到舒泄,这可以说是中国悲忧审美的情感—身体体验。郁结而发抒平复的过程,也可以说是由“不通”而“通”或由“不畅”而“畅”的过程,这样,《易传·坤文言》:“君子黄中通理,正位居体,美在其中,而畅于四支,发于事业,美之至也。”和《礼记·乐记》:“四畅交于中而发作于外。”也成为继续理解和阐释中国早期悲忧之美的重要资源。概言之,《易传》的“畅”可归纳为会通和生生,是忧郁的解决、生命的礼赞;《乐记》的“畅”则可以理解为宇宙—文化—心性的“和”。二者都指向理想中的“太和”之境。但在中国文化中,太和之境不是现成的,它的获得一定要经由悲忧和敬惧的洗礼。悲忧和敬惧是实现“太和之境”理想的必经之路,“悲美”的文化价值和心理价值正在于此。

下面再说“明美”。忧患意识虽然促成了悲美的产生,但忧患的目的并不止于悲美。正像悲的心理过程是由“郁”到“畅”那样,忧患的目的,在于求“安”。换言之,忧患只是一种不得已的姿态,是对有恃无恐、无所敬畏的一种杜塞,是一个消极性的选择;与此相对,正面、积极、理想的政治人格的建立,则有赖于“明德”。而通过文献的搜考我们发现,在周初的话语

表述中,“明”以及与“明”相关的语辞呈现出陡然上升之势,展现了商周之际思想变化的一个重要侧面,可以称之为“崇明”观念的兴起。具体而言,其中包含了以《尚书》为代表的“明善”和以《诗经》为代表的“明美”两个向度。《尚书》的明善,虽然说偏于价值之善,但也未尝不含有审美的意味,成为道德化理想人格美的典型;而《诗经》的明美,则重在表达“色”、“明”形式带给人的审美快感。这两个向度均为《周易》承续,“明善”集中体现在《彖》、《象》和《文言》的君子理想人格上,“明美”则表现在《离》卦的“象意义”和形式感中。

离明之美含有“明文之美”和“明动之美”两个层次。前者主状态(显明)、主静,后者主关系(相推)、主动。区分出“明文”与“明动”这两个层面,意在对接宗白华先生的“错彩镂金”和“芙蓉出水”的划分构成补充。因为“错彩镂金”和“芙蓉出水”的概括虽然重要,但它恰恰把宗先生一生所论中国艺术为音乐节律与舞蹈之生命精神这一点遗漏了。“明文之美”相当于宗先生所谓的“错彩镂金”;“明动之美”则与他的“芙蓉出水”差别较大,“芙蓉出水”倾向于“素朴简淡”,可以对应于前面所说《周易》的“白贲”之美;而“明动之美”趋向于“气韵生动”。这样我们在《周易》中就先后分别出了三种美感类型:《离》卦的“繁缛富丽”之美、“气韵生动”之美和《贲》卦的“素朴简淡”之美。

此外,从文艺批评史上看,自先秦以降,“明文之美”与“明动之美”就渐趋分离和对立,“明动之美”终于压倒“明文之美”,尤其在书画品鉴中,“明动之美”成为中国艺术极力推崇的美感形态。究其原因,在于“明动之美”在线条艺术中成功对应了阴阳素朴的宇宙生生之气,更易接引观赏者进入海德格尔所谓存在者本然的原初状态;而“明文之美”的倚重色相之“文”,则意味着对此在本我的显现构成遮蔽、逼促和搅扰的现实之网。

三、《周易》与六朝美学的发展

《周易》的美学精神,对后世影响至深至巨,不一而足。本书主要讨论

了它对南朝画论及《文心雕龙》影响中的几个核心问题,最后探讨了《周易》经传美学的“象思维”精神。

易学是中国文化中阴阳气论的一个重要理论渊源,无可置疑。《周易》的阴阳气韵在某种程度上也和“章”、“文”有关,而且它在六朝形成了一个经典性的艺术命题——气韵生动。阴阳之气的观念向来被认为是《周易》的本色和思想基础,但这是不确切的。实际上,原始卜筮的技术基础是“数”,与阴阳和气并无关系,阴阳之气是春秋战国时期在易学的阐释中才被引入的。在对易的基本符号“—/ --”进行解释的过程中,先被使用的是“刚柔”,然后才逐渐让位于“阴阳”。甚至直到十翼中出现较晚的《系辞》那里,“阴阳”也没有完全取代“刚柔”,使用频度也并不比后者高。后人之所以形成“《易》以道阴阳”的印象,主要由于阴阳在战国时期弥漫性的解释效果,以及后期《易传》作者有意的表述设计,这使得《易》在“道阴阳”之前的出现的“道刚柔”传统被长久地遮蔽了。指出这一点,不仅可以澄清原始易学解释展开的历史次第,也意在对陈鼓应的“《易传》学派为道家别派”之说提出质疑。具体而言,“刚柔”的传统是儒道共同的思想资源,而且刚柔的传统还可以上推,它的来源很可能是渊源更早的“文武”观,所以在历史深处,它与儒家的关系更密切,直到《易传》形成的晚期,仍是易学解释的重要力量。至于“阴阳”,一方面,它是在对“刚柔”的凭附和转化中进入易学的,可谓夺胎换骨、借尸还魂;另一方面,虽然目前材料尚不足以证明孔子晚年的学思兴趣转向了阴阳天道观,但兼采阴阳之说,至少并不为孔门后学拒绝,所以“阴阳”解易的手段并非道家所专有。原始易学实际上是孕育诸子的共同思想资源,它的发展,一方面与诸子之学同步演进,一方面又对诸子进行整理与综括。所以,对《易传》进行学派属性认定的做法,偏离了先秦易学史的实际。

阴阳气论对后世文艺美学的影响,当首推六朝时期的“气韵生动”。但遗憾的是这个命题中的“气韵”范畴,一直遭受着今人误读误解,亟须澄清。论者或舍气而谈韵,或以精神性的“风韵”解“气韵”之“韵”,实际上都忽略了韵与气的历史关联。韵本是就音乐而言的,它和气的关系极为密

切,基于古人“声气一体”的认识,所谓“非声不言韵”,几乎可以置换为“非气不言韵”。亦即韵由气生,气由韵成,气韵一体,不可分割,气是气韵范畴的重心所在,不容回避。又有论者以“文气”解气韵之“气”,将“文气”当做气韵之气的注脚,实际是将创作主体的动力机制与艺术的表现内容混为一谈,“错把杭州当汴州”。谢赫之所谓艺术画面的气韵生动,当从宇宙元气的背景下进行理解,而文气与才性之气,乃是元气在创作主体方面的表现,以此为气韵的根基,隔靴搔痒,并不透彻。可是由于以上两层误解,还导致了研究者更进一步的错失,即将“气韵”的哲学基础定位于玄学。实际上,玄学本体之“无”恰恰无关乎气,与物质性的气完全不调和。按照本书的认识,气韵源于“气运”,是元气宇宙论由哲学向审美的延伸。气韵与气运之相通,可以获得音韵学的确证。至于气运理论基础,则来自汉代的元气宇宙论,王符《潜夫论·本训》的表述是直接的证据。由王符宇宙论思想所受易学影响还可以推知,汉人的气运观,直接受到了汉易卦气学乃至先秦易学的影响。总之,气韵在于气运从哲学到文艺审美的转化,这一切合气韵原义的诠释,归根结底,依赖于哲学基础的准确定位。可以说,元气宇宙论既是气韵诠释的起点,又是气韵诠释的落点。

那么“气韵”与“传神”是否有关,二者的区别又在哪里?应该承认,谢赫之评画,也未尝不重神。但传神之神,侧重于神明之美;气韵之神,侧重于神动之美;前者的美感体验趋向于虚静;后者的美感体验得之于感通。若就作品风格而言,前者追求神对形的超迈,偏向阴柔;后者重在变现笔墨气韵的刚度,偏向阳刚。因此,“传神”与“气韵”之别,在于前者属归于道家玄学,后者出自儒家易学。玄学尚本体、主静、崇阴柔,易学重变易、主动、崇阳刚。当然,谢赫的创作实践与他的理论存在着严重的脱节,这虽是实情,却丝毫不减损“气韵生动”这个伟大命题的内在价值。

《易传》以整齐有序而又变动不拘的卦爻体例展现了它对于生命的体验,而这种生命体验正是《文心雕龙》“自然之道”的美学来源。进一步说,刘勰的“自然之道”超越了各家学派,是一个文化意义上的自然观。它反映出魏晋六朝时代那种综博的思想格局。又因为文学理论自身所具有的

阐释上的巨大优势,使得刘勰的“自然之道”成为一个承前启后的典范,为后人所津津乐道。此外,《易传》对儒道各学派的包容性也与刘勰的《文心》颇有契合。

“风骨”之义涵不仅以《易传》的乾阳“刚健说”为其理论来源,对它的诠释还应上溯至西周的雅乐。西周雅乐用于庙堂典礼,其主体结构是打击乐。打击乐重节奏而轻旋律,审美倾向是偏于刚健的。《乐记》是西周礼乐实践经验的总结,其雅乐理论为西周雅乐与“风骨”的中介。通过《乐记》的影响与渗透,《文心雕龙》为“风骨”提供了宏阔的理论背景;《风骨》的“风力遒”与《乐记》的“情深而文明,气盛而化神”,在外在风貌上完全一致;“骨髓峻”与《乐记》的“大乐必易,大礼必简”,在形式的简洁质朴上有着内在关联。以审美超出政治教化之上,源出于更高的本体世界,又是《风骨》与以政治标准为唯一的《乐记》雅乐理论的不同之处。

“隐秀”说之提出,使得“隐”正式成为一个美学范畴,进入了中国文学研究的视野。不过以往对于“隐秀”说与《周易》的关系,一般都举“化成四象”为据,并没有深入到“隐秀说”的精神实质。我们认为,《易传》那种超越性的思维范式才是“象外之隐”的本源,也就是说,中国意境美学的发轫,与《易传》息息相关。这是因为,刘勰援易以为说,以“互体变爻而化成四象”来比方“隐之为体”,其深层意蕴正在于易学中那种“象思维”的思维范式是“隐秀”这种美学范畴的终极依据,而第一次由刘勰所标举出来的“隐秀”,又可看做“象思维”的最生动的诠释。

与之相应,刘勰的“物感说”也系统梳理了主体与客体、心与物那种相反相成、物我契合的关系,提出了“取类感通”的美学模态。这也可以说是意境美学的另一个理论来源,而其发轫亦在于《易传》的象数建构。从《原道》中的“自然之道”出发,到《隐秀》的“意中之象”,再到《物色》的“心物感应”,最后又回到了“自然之道”的原点上来。不过,在这个过程中,我们已经清晰地看到了刘勰《文心雕龙》对《易传》的深刻把握。他的《文心》虽说是一部理论性的著作,但必然是从作者那深沉的生命体验出发,进而铺演全书的。而这种生命体验,又必然受到《易传》所描述的那种象数体

系的深刻影响,乃至,全书五十篇之数,乃至整部书的框架,都暗合《易传》所说的“大衍之数”。这样说来,刘勰的《文心雕龙》又可看做是对《易传》的又一次阐释。不过,这个循环并不会在刘勰这里终止,《易传》的生命美学还会通过彦和的后学,从《文心》的字里行间去体验那种“天地之心”,让这个接受的链条生生不已,周流不息。

在《周易》的接受链条中,思维方式也是一个不能跳过的话题。“象思维”作为中国文化体系中一种始源性的思维,它的产生和发展,都与《周易》关系密切。本书通过对《周易》与“象思维”的比较研究,综括了一个肇始于《周易》的接受之链,而“象思维”恰恰是其中的那绵延不断的筋脉。

首先,“概念化”的思维方式并不能让人们回到“本真之我”。所谓“概念思维”,是以概念范畴为思维中介,以逻辑的推演为思维形式,以主客二分的对象化为认识模式,以寻求终极确定性为根本追求,以逻各斯中心主义为整体特征的西方化的思维模式。但是,概念思维,以及与其紧密相连的实体性的本体论、对象化的认识论仍然有其难以克服的思维缺陷。我们反观中国的“象思维”,象思维之“象”作为非实体性范畴,它周流不息、永远处在生生不已的流动与转化的状态之中,它与人的关系并不是外在的“对象化”的关系,而是处在一种“道通为一”的整体之象之中。这样,象思维之“象”就完全可以被形容为“合天人、通物我”的、动态整体的“生生”之象。而其中最为原初、最为本原之象,应当是《周易》之象。这不仅仅在于《周易》存在的时间之早,更不仅仅在于它能够“创制立法,以前民用”,而在于它能够历百家争鸣而弥久不衰,在诸子之学的激烈论辩中包容诸家之学,并不断从理性的角度改造《易经》的卦爻体系,最后形成一个包罗万有的《周易》之学。可见,《周易》之道能有如此旺盛的生命力,更在于它的包容性。而这种包容性,则得之于《周易》的卦爻符号系统。正是由于《周易》在卦爻象的基础上构筑了一个感性的时空系统,才能够使《周易》获得“弥纶天地之道”的强大力量。而这种时空系统也正是中国传统“象思维”学理体系中一个重要的思维范式。从最原初的“数字卦”,到整齐有致的卦爻符号,再到《易经》的卦爻辞,再发展到《易传》的“十翼”,《周易》中的

时间哲学由内蕴于卦爻符号之中,到为人所体验和总结,在《易传》中则愈发彰显,成为一种重要的思维方式。反过来看,经由这个演变,易学也越来越成为一种开放性的阐释体系,后人对卦爻象数的解读常常体现了一种对时空体系的深刻体验,比如后代易学的“十二消息卦”的排列组合,比如“世应”、“飞伏”的解卦体例,再比如更具神秘色彩的“易图学”,无不反映出易学家们构筑时空体系的努力;而他们所营造的时空体系却又并未偏离于《易传》所阐发的易道之大义。对于中国传统的思维方式来说,《周易》的这一感性的时空体系影响至为深远,它使得中国人在思维过程中总是以一个内化的、整体化而又极富超越性的视角看待问题,这首先就在于中国人眼中的时空总是内化在生命的存在过程之中,无论我们从生命的哪一“时位”出发,都能直接体悟到那“原发创生之象”。可以说,周易六十四卦三百八十四爻的卦爻象系统具备了一种天然的优势,后人一代代地对“周易与时间”这个话题做出阐释,同时也便很自然地促成了人们对“象思维”的吸纳和体验。最后,作为一种思维的模式,“象思维”是一种整体性、超越性的把握,一方面,直观总是联系着整体,是整体之内的直观;另一方面,所谓“整体直观”,是一种思维的超越,它中断了概念化的思维程序,排除了概念化认知的干扰,而直通达道,《庄子》的“坐忘”,正可以为这种思维的超越做一个很好的注脚。在此,我们需要注意的是,以“整体直观”为主要思维模式的“象思维”,是与西方话语背景下的“概念思维”相对峙而存在的,“象思维”本身并不是一个具体的思维方式,所谓“象思维”,更像是一个思维的体系,它紧紧围绕着“生生之象”而又包容了多种整体直观的途径,《周易》的“仰观俯察”,《庄子》的“心斋”、“坐忘”,《孟子》的“反身而诚”,禅宗的“直指人心,见性成佛”,各具致思却殊途同归,都能够在瞬刻的体验中实现本真之我的超越性把握。所以,我们说“象思维”并不是一个具体的思维方式,更多地像是一个思维的体系,它也不是封闭的,而是极具包容性和开放性的思维系统。