

高校人文学术成果文库

教育部高等学校社会科学发展研究中心

Qiyun : Artistic Expression and It's Periodic Variation
——Study on Chinese Traditional Theory of Artistic Style

气韵：艺术神态及其嬗变

——中国传统的艺术风格学研究

胡家祥◎著



中国书籍出版社
China Book Press

高校人文学术成果文库

教育部高等学校社会科学发展研究中心

Qiyun : Artistic Expression and It's Periodic Variation
——Study on Chinese Traditional Theory of Artistic Style

气韵：艺术神态及其嬗变

——中国传统的艺术风格学研究

胡家祥◎著



中国书籍出版社
China Book Press

图书在版编目(CIP)数据

气韵:艺术神态及其嬗变:中国传统的艺术风格学研究/胡家祥著.

—北京:中国书籍出版社,2013

ISBN 978-7-5068-3442-1

I. ①气… II. ①胡… III. ①艺术风格—研究—中国

IV. ①J052

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 076948 号

责任编辑/ 杨 柳

责任印制/ 孙马飞 张智勇

封面设计/ 中联学林

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/ 北京天正元印务有限公司

开 本/ 710 毫米×1000 毫米 1/16

印 张/ 18

字 数/ 292 千字

版 次/ 2013 年 6 月第 1 版 2013 年 6 月第 1 次印刷

书 号/ ISBN 978-7-5068-3442-1

定 价/ 54.00 元

版权所有 翻印必究

目 录

CONTENTS

导 言	1
第一章 气韵理论的哲学基础	9
第一节 《周易》中的乾坤与易简	10
第二节 中西方现代哲学的相关觉解	18
第三节 气韵理论的人学背景	23
第二章 气韵理论的历史展开	36
第四节 “气”范畴的产生与发展	36
第五节 “韵”范畴的产生与发展	44
第六节 “气韵”范畴的产生与发展	50
第三章 气韵范畴的内涵发掘	59
第七节 “气”的内涵	59
第八节 “韵”的内涵	70
第九节 “气韵”的内涵	79
第四章 历史上相关争论的调解	90
第十节 气韵的“生知”与“学得”	90

第十一节 “先求气韵”与“后来得之” 98

第十二节 气韵与传神之异同 107

第五章 气韵与相近范畴的比较..... 115

第十三节 “气韵”与“风骨” 115

第十四节 “气韵”与“神韵” 125

第十五节 “气韵”与“意境” 132

第六章 气韵与艺术形态 145

第十六节 气与韵是艺术神态的构成要素 145

第十七节 气与韵的消长决定审美形态的差异 154

第十八节 审美形态之间的逻辑关联 162

第七章 气韵与艺术发展 172

第十九节 中西方的文艺发展观 172

第二十节 艺术发展的周期性史实 182

第二十一节 艺术发展周期的成因 190

第八章 气韵理论与世界文论..... 200

第二十二节 中国当代文论界的“失语”问题 200

第二十三节 中国文论具有诗性资质的成因 209

第二十四节 气韵与意境理论将走向世界 218

第九章 弘扬气韵的现实意义..... 228

第二十五节 现代社会精神的两极分化 228

第二十六节 我国当代文坛艺苑一瞥 237

第二十七节 走向气韵双高的新时代 246

附录:现代气韵研究述评 257

导 言

随着全球化进程的日渐加快,东西方文化的会通乃至融合已是必然趋势。由于近几十年来我国综合国力的迅速提升,中国传统文化也逐渐为世界许多国家所重视。现在摆在我国学界面前的重要任务是,发掘传统文化中的优秀遗产,进行创造性的转化,使之具有现代活力^①,进而走向世界。传统的气韵理论就具有这样的潜能和价值。

一

文艺作品与个体人相仿佛,既有其形,又有其神。正如汤垕所说:“看画如看美人,其风神骨相有机体之外者。”(《画筌》)“机体”是形,“风神骨相”则是神,它呈现于机体之外,更富有美的魅力。一般说来,从形的方面剖析较为着实,可以区分出体裁、种类、品种、类型诸层次的不同特点;从神的方面把握则较为空灵,它是一种气象,一种风采,是艺术美集中而鲜活的表现。

对于作品本身的形与神的研究,可统称为“艺术形态学”。它客观地存在两个分支学科,我们不妨分别称之为“艺术形体学”与“艺术神态学”^②。前者主要着眼于描述艺术世界的内部结构,如文体学等,后者则着眼于描述艺术世界的

① 对于传统文化中的范畴,如果能让它融入现代基础理论,能合理地阐释相关领域的现象,也就使之具有现代活力,且可能具有世界性的学术意义。

② 请参阅拙作《论艺术形态的构成及其嬗变》,中国人民大学复印资料《文艺理论》2011(5)。

审美风貌,也就是艺术风格学。任何艺术作品,一般具有风格层、媒介层和物象层“三级形式”^①,着眼于媒介层的组织形式及其特点,产生艺术形体学;着眼于风格层的来由和构成要素等方面的研究,便形成艺术神态学。物象层既可以看作形式(如一尊雕塑),也可以看作是内容(如诗中之画),由于其具体性和个别性而难以形成一个独立学科。区划作品的形体与神态看似新奇,其实中西方的哲人早就注意到了。

在刘勰的《文心雕龙》中,艺术形态一般被称之为“体”。它既指诗文的体貌(神态层面,即风格),如称“总其归涂,则数穷八体”(《体性》);又指诗文的体式(形体层面,即体裁),如说“设文之体有常,变文之数无方”(《通变》)。该书关于诗文体式的论述有二十余篇,包括《乐府》、《祝盟》等,而关于诗文体貌的研究主要为《体性》、《风骨》两篇。比较而言,前者是对当时流行的文体的描述,较多批评性质,不免历史的局限性,时过境迁,其价值逐渐减少;后者更有理论意义和普遍适用性,故常为后世学人所记诵。

黑格尔的巨著《美学》的主体就是艺术形态学的研究。黑格尔的杰出贡献在于将形态研究与历史研究结合在一起,企求达到历史与逻辑的统一。然而其中存在不少问题,症结在于未能区分形体学与神态学。象征型、古典型、浪漫型的区分联系着“严峻的”、“理想的”和“愉快的”三种风格,用于描述艺术的神态是可行的,解释艺术的发展周期也较为切当。遗憾的是,黑格尔以之统领建筑、雕塑、绘画、音乐和文学,结果未能给舞蹈及戏剧留下位置,更不用说他身后出现的电影、电视艺术了;并且,艺术品种先后出现的序列只具有发生学的意义,很难从中找到艺术由盛转衰的规律;而从发生学角度看,音乐、绘画排在雕塑之后又是明显的穿凿附会。

美国学者托马斯·芒罗 1954 年在《美学与艺术批评》杂志以“艺术形态学作为美学的一个领域”为题发表文章,借鉴现代生物学的研究方法,倡导建立艺术形态学,以“专门指对于艺术作品可以观察到的形式的研究”^②。苏联学者卡冈 1972 年出版专著《艺术形态学》,作者明确地将研究范围确定为剖析“艺术世

① 请参阅拙著《文艺的心理阐释》第十节,武汉大学出版社 2005 年版。

② 托马斯·芒罗:《走向科学的美学》,中国文联出版公司 1985 年版,第 274 页。

界的结构”^①，即致力于考察艺术世界的形体构成。他们均主要着眼于艺术的“类别、门类、样式、品种、种类和体裁”的划分，严格说来所讲的是“艺术形体学”。依据汉语词汇作简约评价，可以说是有“形”而无“态”。

比较而言，我国古代留下了丰厚的艺术神态学的遗产，如汉末曹丕评建安诸子，称应场“和而不壮”，刘桢“壮而不密”（《典论·论文》）；东晋汤惠休比较谢灵运与颜延之的诗作，认为前者如“芙蓉出水”，后者如“错彩镂金”（见于钟嵘《诗品》）；宋代敖陶孙与弟侄辈论诗，言魏武帝的作品“如幽燕老将，气韵沉雄”，曹子建的作品则“如三河少年，风流自赏”，等等。对艺术家及其作品神态的描述有许多词汇，一言以蔽之则是“气韵”。或许可以说，所谓神态学，也就是气韵之学或风格之学。

中西方文化的不同特点在艺术形态学研究中得到鲜明的体现。比较而言，西方学者的研究“方以智”，中国古代哲人的研究“圆而神”^②，二者各有千秋，应当互补。

二

气韵理论是中国传统美学和文艺理论的瑰宝。丰子恺先生曾指出：气韵生动“乃是艺术家的世界观，暗示他、刺激他，使他活动的世界观。气韵生动到了创作活动上而方能表明其意义，发挥其生命。故气韵生动可名之为创作活动的根本的动力的精神”^③。宗白华先生预言，以“气韵”为统领的“六法”“是将来世界美学极重要的材料”，“也是了解中国文化心灵最重要的源泉”^④。徐复观先生也认为，由“气韵生动”一语“可以穷中国艺术精神的极谊”^⑤。先贤敏锐地注意到传统气韵理论所蕴涵的重大意义。今天我们已能更进一层见出，发掘和整理这份宝贵遗产，将会有力地促进当代的审美形态学和艺术风格学研究，有

① 卡冈：《艺术形态学》，三联书店1986年版，第15页。

② 牟宗三先生以中国传统文化的基本特点为“圆而神”，西方传统文化的特点为“方以智”，概括精妙。

③ 金雅主编：《中国现代美学名家文丛·丰子恺卷》，浙江大学出版社2009年版，第146页。

④ 宗白华：《艺境》，北京大学出版社1987年版，第84页。

⑤ 徐复观：《中国艺术精神》，春风文艺出版社1987年版，第184页。

可能破解其中一系列世界性的学科前沿问题。

审美形态学也属于神态学范畴。显而易见,所谓崇高、优美或阳刚之美、阴柔之美等形态的划分,不是对象结构的剖析,而是其整体气象的把握。审美形态学应该包括哪些范畴?目前学界仍存在诸多观念的混乱或歧异,几乎是一家一个样,罗列范畴有很大的随意性,均见不出严密的内在逻辑。这种任意涂抹甚至不及中西方古典美学的大笔勾勒,即仅将阳刚之美与阴柔之美或优美与崇高对举,虽然简约了一些,毕竟有坚实的逻辑基础。与随意罗列范畴相联系,即使将现时一些美学原理著作所列的范畴叠加起来,也不能基本完整地概括对象世界。笔者认为,建构审美形态学,应该首先区分基本范畴和变体范畴,或者说纯粹形态与复合形态,然后才有可能进行较为周密和层次分明的论述。例如,壮美(崇高)、优美、丑当为同一层次上的基本范畴,而悲剧、喜剧等则只能看作是基本范畴的复合形态,因为像喜剧这样的形态其实是壮美与丑的合成,没有崇高精神作基础,丑的东西就不可能被嘲弄,也就无所谓喜剧的存在。由此我们容易见出,基本范畴中只有同时设入“弱美”才算完整:丑是优美的对立面,壮美的对立面既不是优美,也不是丑,而只能是弱美^①。若从气韵角度分析,壮美是气盛韵弱,优美是气爽韵雅,弱美是气弱韵显,丑则是气乱韵无,展现出清晰的逻辑分野,并且还构成一个逻辑圆圈,可以合理地解释中外艺术史家一再揭示的艺术发展周期问题,从而使形态学研究真正达到历史与逻辑的统一。在人类学的意义上,气与韵的和谐或一端偏胜的情形,又正好同人类气质的中行或狂、狷,神经系统的平衡型或强型、弱型相贯通。

审美形态学涉及所有的审美领域,包括山水风物、人类自身和艺术作品的风貌。仅就艺术作品而言,艺术神态学实即艺术风格学。西方学者研究风格,明显地表现出科学思维方式的影响,如沃尔弗林的名著《艺术史的基本概念》(中译本《艺术风格学》)对文艺复兴和巴洛克艺术进行了精到、细致的分析,认为二者代表两种基本的艺术类型,其变化有五个方面:从线描方法到图绘方法,从平面到纵深,从封闭的形式到开放的形式,从多样性到同一性以及主题的绝对清晰和相对清晰。如此解析,实际上也可谓是有“形”而缺“态”。欣慰的是,有的西方学者意

^① 叔本华早就发现了这个问题,但他认为壮美的对立面是“媚美”,概括偏狭了些。

识到作品风格是一种需要求助于直觉才能把握的审美风貌,如另一瑞士学者凯塞尔谈到,“一个风格研究不是一个数学的证明;为了能够开始,它需要最细致的感觉和直觉;而且在继续工作当中它需要两者”^①。但是怎样传达这种直觉?他们便感到言语道断。的确,正如王朝闻先生主编的《美学概论》所说,风格犹如人的风度一样,是“一种难于说明却不难感觉的独特面貌”^②。描述作品的具体风格样态需要“立象以尽意”,即像《二十四诗品》、《二十四画品》那样采用形象的言语,而对于艺术风格的形成缘由、构成要素、嬗变规律等,更是可以通过理论言语进行分析。其关键在于,须引进我国传统的气韵理论。“气韵”与“风格”都源于人物品藻,二者原本是可以互换的范畴。就词义而言,“气韵”是指人物的风气韵度,“风格”是指人物的风范格局,前者显得灵动,后者显得严整。用于形容艺术品的审美风貌,应该说“气韵”更为合适一些,不过“风格”一词较为明确地含有指称个性特征的意味,也有其适用之处。最为重要的是,气韵蕴涵决定人物或作品风貌的对立二元,引入当今所谓的艺术风格学之后,一些长期困扰学术界的问题有可能迎刃而解。例如:艺术风格从何而来?它的构成要素是什么?基本形态如何较为准确地描述?其嬗变的规律可以把握吗?等等。

艺术形态论与艺术发展论密切相关,中外文艺理论家或批评家考察文艺的发展周期,一般都聚焦于艺术神态即艺术风格的嬗变。如张彦远、高棅、温克尔曼等采用四阶段说,胡应麟、黑格尔等采用三阶段说,看似有异其实潜在相通,都暗合佛家曾揭示的万物变化遵循生、住、异、灭的普遍规律。热尔曼·巴赞考察世界艺术史,更是直接地将艺术的发展周期归结为风格的演变。今天我们已有理由推进一层说,艺术神态或风格的嬗变取决于气韵的消长。

研究气韵理论不仅具有重大的理论意义,还有重要的现实意义。两百年前,席勒曾敏锐地指出,现代工业社会存在野蛮与颓废的两极分化。遗憾的是,迄今为止在一些地区居然有增无减。就文艺领域而言,弘扬“气”可以创造振奋性的美,有助于克服颓废倾向;崇尚“韵”可以创造融合性的美,有助于克服野蛮倾向;只有追求气韵双高,才能造就当代文艺的辉煌。

① 沃尔弗冈·凯塞尔:《语言的艺术作品》,上海译文出版社1984年版,第435页。

② 王朝闻主编:《美学概论》,人民出版社1981年版,第280页。

三

古往今来,文学艺术家和文艺批评家对气韵多有体味,遗产极为丰富。现代学界对气韵也不乏研究,取得了一定的成果。

宗白华先生所钟情的“艺境”不仅是指艺术品所描绘的活泼玲珑的生活天地,更是指艺术家通过艺术形式表现宇宙的节奏和生命的律动,其实兼指意境与气韵。徐复观先生在《中国艺术精神》中专列一章解释“气韵生动”,作者史、论结合,擘肌分理,探讨可谓深入,只是限于画论,且仅纳入庄学精神的一种观念体现。一些中国美学通史类著作都提到传统的气韵理论,但限于著述的主旨,难以系统地进行研究。近几年已有两部专著面世,主要是从中国绘画观念史角度讲述相关问题,未能上升到基础理论层次。对于“气韵”的含义,有两种新说值得注意:一是钱锺书先生在《管锥编》中提出的“生气远出”,不过谢赫是否以“生动”释“气韵”还有待继续斟酌;二是张锡坤先生认为“气韵”即是“气运”(《“气韵”范畴考辨》),似乎将这一范畴的对立义项忽略了,可以解释“气之运化”,但无由解释“节奏和谐”。日本和韩国学者一直重视对“气韵”的研究,如金原省吾早就撰写过专论,他们注重字义、文本的考释梳理,值得借鉴。西方现代学界关注“气韵”,但自二十世纪初翟理斯、夏德、宾扬等汉学家译介以来一直未找到合适的对译词,更谈不上对气韵理论本身认识上的推陈出新。

面对这份宝贵的文化遗产,今天最重要的是在先哲的认识基础上“接着讲”,因为迄今为止的相关研究无论在深度上还是在广度上都留下了较大的拓展空间。普遍的薄弱之处在于:一是对气韵理论得以成立的哲学基础与文化背景缺少深入全面的开掘;二是对其内涵的阐释鲜能超越古人的视野,对历史上的争论意见往往只是陈述而未真正厘清它们之间内在的辩证关系;三是将其外延大多限于画论,其实它普适于整个文艺领域,是审美形态学和艺术风格学中极为重要的范畴;四是未能意识到它与意境的联系与区别,虽然作为两个概念使用,却经常混同含义;五是缺少创造性转化,

未能与现代基础理论对接,因而难于揭示其强大的潜能与活力;六是鲜见用于解释艺术的发展问题,虽然张彦远等有过开拓,当代学界却几乎普遍地未予充分的注意。

本书希冀从哲学层面掘进,以人自身的研究为轴心,落实于艺术符号的考察。从宇宙学哲学角度看,气韵联系着易道的二元,即分别是乾与坤、阴与阳、易与简的体现;从人类学哲学角度看,气韵联系着性别的男女之分、气质的刚柔之别以及不同的神经活动类型;从符号学哲学层面看,作品的气韵直接生成于符号的能指,如绘画中的笔墨,文学中的字句和音节,等等。因此可以说,气韵既是最外在的,其实又是最内在的。我们知道,一个人的风度、风采是最外在的整体气象,呈现于行止语默之中,却又是其心灵世界的鲜明表征,凝聚他人生的各种阅历和长期的修养。对它进行言说的确困难,但予以把握又非常重要。

在结构安排上,全书大致遵循从根本到主干,再从主干延伸于枝叶的基本思路,有似于树木的生长和繁荣。即首先探讨“气韵”得以成立的哲学基础与人学背景^①,然后考察气韵理论的历史展开,开掘其丰富的含义,再往后描述气韵异彩纷呈地表现于艺术形态及其嬗变,最后呼唤当代文艺界弘扬气韵以创造新的辉煌。本书的研究看似着力于“整理国故”,其实旨在“再造文明”,力图发掘传统气韵观念的基础理论意义,从而展现其强大而持久的生命活力。在方法上兼采哲学、心理学、文艺学的视角,借鉴现象学、阐释学、文化人类学、系统论等的相关成果,贯穿了笔者在多部专著中运用的层次分析法和结构定位法,以期让共时性的结构剖析与历时性的规律揭示相辅相成。

笔者管见,我国传统的气韵理论和意境理论最有可能走向世界,实现中西方审美观念和文艺观念的互补以至融合。诚然,西方优秀的艺术品也有气韵或意境,但是若秉持科学的逻辑的思维方式,注定无从对二者作深入的研讨,因为二者恰好处在卡西尔所谓的语言的“上限”与“下限”,是维特根斯坦要求保持沉默的区域。我们的先人采用诗性的言语超越了逻辑语言的局限,他们对于气韵与意境的执著追求和生动描述是中国古代文艺学诗意浓郁的主要缘由。所

① 中国传统文化的一个基本特点是本天道而行人道,体认自然的根本法则以体现于人的作为。所以本书第一章尽管有些艰涩,且似乎起笔较远,却是完全必要的奠基工程。

以可以坚信,传统的气韵理论在世界美学和文艺理论宝库中必将拥有不可取代的一席之地。^①

今天,我们发掘和整理古代文化遗产,应该寻求古今的衔接与会通,中西的互泽与融合,从而让传统文化中的优秀遗产现代化,成为人类共享的精神财富,展现中华文化的软实力。笔者为此付出了一些心血,但结果很可能不尽如人意。抛砖引玉,寄望来者。

① 审美学和文艺学的研究,都是以艺术为主要对象,其中最为重要的是艺术品。艺术品是艺术思维的产物。在笔者看来,艺术思维是介于科学思维与宗教思维之间的一种思维方式,它以形象思维为主干,含有逻辑思维(为科学思维的主干)成分,同时又有顿悟思维(为宗教思维的根基)的介入。因此,从事审美学和文艺学的研究,不能只局限于逻辑思维,还当涉及前逻辑和超逻辑的层次。明确这一点,我们就能够理直气壮地肯定,司空图、严羽等的诗歌理论的言说方式有其永久存在的合理性。

第一章

气韵理论的哲学基础

我们的先人长于从天、地、人三才的相互关系角度分析或描述事物,包括文艺现象,他们虽然主要着眼于人自身的活动,但往往为这种活动及其成果寻求宇宙论的或自然观层次的根据。对于艺术神态及其嬗变规律的研究就是如此。

清代文论家姚鼐曾指出:“天地之道,阴阳刚柔而已。文者,天地之精英,而阴阳刚柔之发也。”“其得于阳与刚之美者,则其文如霆,如电,如长风之出谷,如崇山峻崖,如决大川,如奔骐驎;其光也,如杲日,如火,如金镠铁;其于人也,如凭高视远,如君而朝万众,如鼓万勇士而战之。其得于阴与柔之美者,则其文如升初日,如清风,如云,如霞,如烟,如幽林曲涧,如沦,如漾,如珠玉之辉,如鸿鹄之鸣而入寥廓;其于人也,漻乎其如叹,邈乎其如有思,暖乎其如喜,愀乎其如悲。”“且夫阴阳刚柔,其本二端,造物者糅,而气之多寡进绌,则品次亿万,以至于不可穷,万物生焉。故曰‘一阴一阳之谓道’。夫文之多变亦若是已。糅而偏胜可也;偏胜之极,一有一绝无,与夫刚不足为刚,柔不足为柔者,皆不可以为文。”(《复鲁絜非书》)这段话很值得重视,它一是探寻了艺术神态的宇宙学根据,认为是天地之道所含的阳与刚、阴与柔的矛盾方面合成了万物的形态,包括艺术神态;二是描述了两基本的艺术神态的特征——阳刚者主要以气势胜,雷电、长风、峻崖等莫不如此;阴柔者主要以韵致胜,初日、清风、幽林等即是恰当的形容。不过,稍有遗憾的是,姚鼐只注意到“气”化万物,尚未意识到“韵”成万物,采用《周易·系辞传》的说法,应该是“乾知大始,坤作成物”。

传统的气韵理论为何具有如此强大的生命力?乾、坤或阴、阳是否与气、韵存在对应关系从而决定着艺术神态?这是我们本章需要探讨的基本问题。

第一节 《周易》中的乾坤与易简

在我国上古时代,论述阴阳、刚柔最为详备的是《周易》。《周易》是中国古代极为重要的文化典籍,历来被尊为“群经之首”。由于该书是先哲仰观天文、俯察地理、远取诸物、近取诸身的经验总结,其中许多观点具有经久不衰的活力,对于现代学术仍有指导意义。特别是发掘和整理华夏民族古代文化的遗产,更是必须对它有较多的了解。黑格尔曾谈到,《周易》“包含着中国人的智慧”^①。

一、《周易》的结构

《周易》由《经》与《传》两部分组成。其中《易经》大约形成于殷周之际,是我国最古老的典籍之一,最原始、最可靠且最集中地体现了中华文化的基本特色,在一定意义上可以看作儒、道两家的思想源头。据《史记·孔子世家》记述:“孔子晚好《易》,序《彖》、《象》、《说卦》、《文言》,读《易》韦三绝。”老子讲阴、阳等,与《易》也不无关系。《易经》本为卜筮之书,《易传》使之哲理化、伦理化了,《易传》所表达的主要为儒家思想。《庄子》中称“《易》以道阴阳”(《天下》),“静而与阴同德,动而与阳同波”(《天道》),可能已经受到《易传》的影响^②。

据传,夏有《连山》,商有《归藏》,周有《周易》,合称“三易”。“易”有易简、变易、不易之义(依郑玄说)^③。笔者管见,“易简”是易道最为根本的特性,处于总领地位;“变易”是易道的主导方面,主要由乾道担当;“不易”一是指事物的相对静止(主要由坤道担当),一是指事理的亘古不移。以“易”名书,体现了我

① 黑格尔:《哲学史讲演录》第一卷,商务印书馆1959年版,第120页。

② 笔者赞同张岱年先生的看法,《易传》形成于庄子及其学派之前。见张岱年《论〈易大传〉的著作年代与哲学思想》,载《中国哲学》第一辑,三联书店1979年版。

③ 孔颖达《周易正义·卷首》引郑玄《易赞》和《易论》。关于“易”的字义,也有多种说法。一说象飞鸟之形,一说上日下月而指阴阳相合,一说是象蜥蜴之形而取其随时境变化之义,等等。

们的祖先力图把握变动不居的宇宙和人生(所谓“近取诸身,远取诸物”),揭示其中的法则与奥妙,即究天人之际的求知精神,这与古代希腊人的“爱智”倾向相类似。《周易》描述的最基本的宇宙构成图式表现于太极图中。最原始的太极图是何样态不得而知,现在我们所看到的阴阳鱼太极图为明代初年赵汝谦所传。宋代哲学家周敦颐曾撰《太极图说》发挥《系辞传》的描述:“易有太极,是生两仪,两仪生四象,四象生八卦。”^①

《周易》的《经》与《传》本来是分开的,至王弼作注时将《彖传》、《象传》和《文言传》并入相关的经文之间,方便于参照阅读。“经”为卦象、卦名和直接解释卦象的言语,其中解释卦的整体的是卦辞,解释六爻的每一爻的是爻辞。相传(据《易大传》)我们民族的始祖伏羲发明八卦,即乾、坤、震、巽、离、坎、艮、兑,这大约是“三易”中所共有的。按《史记》的记述,周文王被羈拘时推演出六十四卦并写作了卦辞,后来孔子撰写了《易传》。《汉书·艺文志》也称,“人更三圣,世历三古”。比较可靠一些的看法是,早于夏商周三代的始祖发明了八卦,商末周初的先哲推演了六十四卦并撰成卦、爻辞,春秋战国时代的哲人撰写了《易传》。该书的基本构成大致如下表:

经	传(十翼)		
上经(30)卦辞 爻辞	彖传(上);大象(上) 小象传(上)	文言传(分释 乾、坤)	系辞上、下传(合释乾、坤) 说卦传(说八卦)
下经(34)卦辞 爻辞	彖传(下);大象(下) 小象传(下)		序卦传(序六十四卦) 杂卦传(列对立卦)

解释卦象与卦爻辞的《易传》共有十篇,又称“十翼”。不管《易传》在流传中经历了怎样的过程,我们都有理由肯定,今本“十翼”的确已构成一个完整的阐释《易经》的系统。其中《彖》释卦名与卦辞,《大象》总体上描述卦象,《小象》则分别地阐释爻辞,《文言》分释乾、坤,《系辞》则合释乾、坤,《说卦》释八经卦,

① 周敦颐的《太极图说》文字简约,但在思想史上具有非常重要的意义。它本于《周易》,又吸收了道家、阴阳家的观念,不是为了解释八卦,而是致力于描述一种宇宙大化论:“无极而太极。太极动而生阳,动极而静。静而生阴,静极复动。一动一静,互为其根。分阴分阳,两仪立焉。阳变阴合,而生水火木金土,五气顺布,四时行焉。”这一描述近八百年来成为“新儒家形上学的宇宙论之主要纲领”(陈荣捷语)。

《序卦》则统序六十四卦,阐释面逐步展开;《杂卦》为汉宣帝时才发现,由于侧重于描述六十四卦之间的各组对立,也有存在的理由。

八卦由阴、阳二爻构成,八卦分别两两重叠便形成六十四卦,于是每一卦都有六爻。六爻不仅有阴阳之属,而且涵盖天、地、人。《易传》将《易经》的占卜之学提升为天人之学,认为立天之道曰阴曰阳,立地之道曰柔曰刚,立人之道曰仁曰义。就每一卦的六爻而言,刚柔相推而生变化,得中、得正虽然很重要,但阴阳和合或错杂而变幻无穷。最能体现阴、阳不同特性的当是《乾》、《坤》两卦,前者纯为阳爻,后者纯为阴爻。

二、乾坤与易简

如上所述,《易传》构成一条完整的阐释链。《系辞传》便是这一链条中必不可少的环节,其主旨是阐释其中的父母卦:《乾》与《坤》。对于《易经》的阐释,《系辞传》应该说是最为浓墨重彩的一笔,在“十翼”中不仅篇幅最大,而且最富于哲学意味。这是因为,乾、坤对于《易经》来说居于枢纽地位。作者反复指出:“乾、坤,其易之缊乎?”“《乾》、《坤》,其《易》之门邪?”“乾、坤成列,而易立乎其中矣。乾、坤毁,则无以见易。易不可见,则乾、坤或几乎息矣。”《周易》有六十四卦,分出上经三十,下经三十四,这种结构从数理方面表明乾、坤的核心地位。《乾凿度》解说道:“故《易》卦六十四,分而为上下,象阴阳也。夫阳道纯而奇,故上篇三十,所以象阳也;阴道不纯而偶,故下篇三十四,所以法阴也。乾坤者,阴阳之根本,万物之祖宗也。”乾为天,天行健,君子法天,就该自强不息。坤为地,地博大,君子法地,就应厚德载物。

《周易》是天人之学,关注人与其所处的宇宙的相互作用与协调。人生活在地与天之间,《易》之作者对天道与地道都予以由衷的赞美。乾为天道,《乾》的卦辞称其“元,亨,利,贞”;爻辞以龙为喻,贯彻始终——龙是想象中雄健、飞动的动物;《彖传》更是赞叹不已:“大哉乾元,万物资始,乃统天。云行雨施,品物流形。大明终始,六位时成。时乘六龙以御天。乾道变化,各正性命。保合大和,乃利贞。”坤为地道,《坤》的卦辞称其“元,亨。利牝马之贞”;爻辞用“直、大、方”和“含章,可贞”等描述;《彖传》赞美说:“至哉坤元,万物资生,乃顺承