

藝概

制藝書存

昨非集

古桐書屋札記

游藝約言

持志塾言

# 劉熙載論藝六種

徐中玉  
蕭華榮

校點

巴蜀書社

社

責任編輯：黃坦坦  
封面設計：饒克誨

劉熙載論藝六種

徐中玉 蕭華榮整理

巴蜀書社出版

廣元市南河印刷製版廠製型

德陽報社印刷

四川省新華書店發行

一九九〇年六月第一版

一九九〇年六月第一次印刷

定價：陸元壹角陸

ISBN7-80523-229-6/I·95

# 序論

徐中玉 蕭華榮

劉熙載字伯簡，號融齋，晚號寤崖子，以清嘉慶十八年（一八一三）出生於江蘇興化縣。道光十九年（一八三九）中舉，二十四年中進士，改授翰林院庶吉士，留館學習三年後授翰林院編修，從此正式踏上仕途，是年三十五歲。此後供職於京城約十年，未得升遷。咸豐七年（一八五七），請假到山東禹城開館授徒，於九年底回京，仍爲翰林編修。十一年，受湖北巡撫胡林翼之請，前往武昌任江漢書院主講。及至，正值太平天國西征，大軍迫近武昌，生員星散，便復折回，沿原路北，經河北，過太行，入山西，浪迹汾水一帶。同治即位，受詔回京，初任國子監司業，後出爲廣東學政，是年五十二歲。在廣東任期未滿，便去職回到故鄉興化。翌年起，受聘爲上海龍門書院主講達十四年之久，於光緒七年（一八八一）病逝於興化，終年六十九歲。

作爲一個封建社會的知識分子，劉熙載受到傳統儒家思想的長久熏陶；又由於他生活在那樣一個時代，也受到封建後期盛行的「新儒學」即宋明理學的影響。比較起來，陸、王心學對他的影響似乎更大些。在文藝思想方面，他吸收並發揮了傳統儒學和宋明理學的一些合理因素，加以自

己的體察揣摩，提出不少啓人心智的真知灼見。自然，其歷史的局限與矛盾也是顯而易見的。

劉熙載的著作，現存古桐書屋六種（又稱劉氏六種）及古桐書屋續刻三種。前者係作者生前自定，內含持志塾言上下卷，是他「隨筆而存之」的教學筆記，採用語錄體；藝概六卷，分論文、詩、賦、詞曲、書法、經義；昨非集四卷，係創作集；另外是四音定切、說文雙聲、說文疊韻三部音韻學專著。「續刻三種」是作者死後由其弟子編成，內含古桐書屋劄記，內容與持志塾言相類；游藝約言，內容與藝概相類；制藝書存，原係昨非集之一卷而未刊入者。

上述九種中，藝概被多次重刻重印，且富有灼見，故流傳最廣，影響最大，成爲劉熙載的代表作。傳統所說的「藝」，指與「道」相對的具體技藝，與現在所說的「藝術」、「文藝」內涵不盡相同，但有交叉。藝概基本上是一部文藝理論著作，劉熙載過去也素以文藝理論與文藝批評家名世。但是，我們對文藝理論、文藝思想的觀念現在應有廣闊的理解。藝概、游藝約言直接談文論藝，自然是我們了解劉熙載文藝思想的主要依據；持志塾言、古桐書屋劄記雖多在談論性命義理，闡發作者的宇宙觀、人生觀，其實也極有助於從根本上理解劉熙載文藝觀的來龍去脈，何況其中還有許多內容與其文藝之道直接相通，或可以互相參照。正如我們現在了解與研究結構主義美學不能離開結構主義的哲學、了解與研究闡釋美學不能離開哲學闡釋學一樣，了解與研究劉熙載的文藝思想也決不能離開他的整個思想體系。劉熙載對於文藝之道的具體評論，沒

有、也不可能脫離其思想體系的規定、制約與籠蓋。離開其總的思想體系而只孤立地研究他的文藝理論，勢必難於從總體上闡明他有關文藝的概念、範疇與命題的特定內涵與底蘊。另外，昨非集、制藝書存兩種所收的作品，是他在藝概中所論及的各種文藝形式的具體創作實踐，理當把它們作為準確把握其文藝思想的實證材料和參照系統。更為可貴的是，其中還有不少以文藝創作的形式直接論及文藝問題的作品，很有些精到的見解，可補藝概之缺。這幾種書，長期未見重刻，流傳極少，一般讀者甚至不知他還有這些重要著作。有鑑於此，我們將這些著作加以標點，合印成書，命之為劉熙載論藝六種。我們深信，這對全面深入地研究日益受到國內外重視的劉熙載的文藝思想，科學地評價他的學術貢獻，發揚光大他在我國文化、思想、文藝評論史上的璀璨業績，是能夠提供便利而值得略盡綿力的。

## 二

劉熙載的論藝之作，多是語錄體或隨筆式的，表面上片斷、零散，沒有什麼體系，其實只要較細研讀，就可看出他的看法是很有系統的，而且邏輯至為嚴密。他喜歡這種自由自在、點到即止的寫法，更認為應當這樣來寫，舉一反三，比毫無餘味的囉嗦說教好得多。這意思在藝概自序中有明確表白。藝概雖集中談藝，却並不是一部舍棄各具體藝術門類的個別特征而只抽取其一般原

理的「文藝概論」。它分論各體，始終不脫離個別藝術形式的具體問題，並有大量對作家作品的品評分析，同時，文藝的一般規律即豐富地體現在他的各種具體分析議論之中。他的理論體系的核心與出發點是什麼？藝概叙說：「藝者，道之形也。學者兼通六藝，尚矣。次則文章名類，各舉一端，莫不爲藝，即莫不當根極於道。」游藝約言也說：「文章書畫皆道。」劉熙載用「道」來規範「藝」，概括「藝」，把「道」當作各種「藝」的普遍依據和終極原因。「原道」是荀子、揚雄、劉勰以來不少人談過的傳統觀念，不過各人所談的「道」其實並不相同，至少不盡相同。劉熙載所重的「道」，雖與儒道有一定聯系，却主要是指客觀事物本身固有的發展規律和本質形態。他認爲，文藝就應當是這種「道」的感性、形象的體現。他承認存在着貫道之藝和離道之藝，後者當然不如前者。他對這種「道」的強調，實際上是主張文藝應當反映客觀真實生活。

對文藝創作來說，「道」是客體。劉熙載也從不忽略從主體方面看問題，故常用「心」來規範文藝，甚至多次明白地稱文藝爲「心學」。如：

文，心學也。（游藝約言，下簡稱約言。）

言語，亦心學也。（文概，即藝概文概，下同。）

書也者，心學也。（書概，即藝概書概，下同。）

賦家之心，其小無內，其大無垠，故能隨其所值，賦物班形。（賦概即藝概賦概，下同。）

用「心」來規範文藝，同他重視「道」的主張並不矛盾。「道」不會自己表現出來，必須由人去

觀察、探究。沒有人，也就不會有「藝」。「心學」與現代提出的「文學是人學」不但非常接近，甚至可說早已進了一步。劉熙載的文藝思想體系的核心與出發點，正是在客觀存在基礎上的這兩個方面的統一，即主體與客體的辯證統一。用劉熙載本人的說法，就是「詩爲天人之合」。這個命題見於藝概詩概：

詩緯含神霧曰：「詩者，天地之心。」文中子曰：「詩者，民之性情也。」此可見詩爲天人之合。

這裏說的雖只是詩，但也包括各種文藝形式，即所謂「藝」。「天地之心」的「心」，在漢代緯書那裏有其特定的內涵，指天理、天道。理學家認爲「系統性情」，所以「民之性情」也就是「民（人）之心」。「藝」是「天心」（道）與人心的結合，通過人心體現出「天心」。

「天」是什麼？劉熙載說：「天地有理，有氣，有形。其實道與器本不相離。」（持志塾言，下簡稱塾言。）一方面它是抽象的，無形的，是「道」；另一方面又是通過具體事物可以感知、認識的，是「器」。「天道至誠無息」，它其實便是萬古常新的大自然運動不息的現象世界，是春去秋來，花開草長，風雨晦明的滿目生氣的「天機」。

「天人之合」的「人」當然指「心」即人心。劉熙載說「心之所以爲大體者，以能以義理爲主，而不聽血氣用事」（塾言），「我有義理之我，有氣質之我」（古桐書屋節記，下簡稱節記）。一方面是理性的義理之心，一方面又是感性的氣質之心。無論是義理之心還是氣質之心，

在尊重客觀的前提下，都有可能體認、體現、感受與觀照諸如四季遞遷、萬榮榮枯等「天道」，其中當然也包括人的喜怒哀樂、七情六慾。

「天」、「心」的這種相互結合、融貫，便是「藝」生成的契機。由此出發，構成了劉熙載片斷、零散形式的評論中的內在邏輯體系。

### 三

「詩爲天人之合」的命題賦予作品的品格，或者說對作品提出的要求，首先體現在思想內容方面。既然「人之本心，與天無間」、「人與天地相感應，只爲原來是一個」(藝言)，那麼「心」作爲主體，就可能體認客體的「道」，並將「道」的內容藝術地體現在作品中。「心」是通過「志」與「天」感應、溝通與合一的，因爲「志」是「心」的實現。說文：「志，意也，從心之。」「志」就是「心之所之」。《春秋繁露》釋「意」字，也正是以「心之所之謂意」。另一方面，「在心爲志，發言爲詩」(毛詩序)，體現「道」的「心」成爲詩也要通過「志」。「志」既是「人生之大主意」(藝言)，又是「文之總持」(文概)，它具體地溝通着「道」、「心」、「藝」三者。

先看向上的一路，「志」是怎樣達於「道」的。劉熙載說：



氣主於志，志則須主於義。孟子「動心」章，「義」字最重。（塾言）

行義以達其道。（劄記）

「志」在達於「道」的歷程中，首先要「主於義」、「行義」。孟子公孫丑上說：那充溢於天地之間的「至大至剛」的「浩然之氣」，是「集義之所生」的。「義」與私、利相對舉，是可以為之殺身而不惜的處理人際關係的崇高原則。如果有志於「義」，並努力在行動中實現「義」，「志」便會生出浩然正氣。這便是所謂「氣主於志」。「氣」又會生出「勇」。持志塾言說：「勇生於養氣。」在劉熙載看來，「勇」就是不隨俗，不媚衆，能够「特立獨行」、「獨立不懼」的獨立人格。「勇」可能使人成為「狂狷」，却不會成為「鄉願」。劉熙載十分憎厭「鄉願」，而寧願稱道「狂狷」，因為「大抵狂狷異於鄉願，惟能不為利害壓住」（塾言）。「狂狷」不顧個人利害，敢於直言，敢於堅持原則，「可為社稷之臣，可為直諫之友」；「鄉願」則沒有獨立人格，沒有操守，迎合媚俗，虛偽卑鄙。

「行義」方能「達其道」，「義」是由「志」到「道」的不可超越的階梯。「道」即天道、天理，它有多方面的內容與規定性，而劉熙載特別強調的是：

道須有益於生人之用，乃與自私自利有別。昌黎原道，大抵括於一「公」字。（塾言）這裏所說的「公」，當然在特定時代有其具體的以至於階級的內容，但把「公」看作是「有益於生人之用」，却有普遍的進步性，是應予以重視的。正是由這點出發，劉熙載贊揚了那些

「志不在溫飽」、「以天下爲己任」的志士仁人。

「志於道，則藝亦道也」（藝言）。「詩言志」，一切「藝」都「言志」。當被「道」（包括由它所派生出的義、氣、勇等）所充滿、貫注的「志」發而爲「藝」時，這「藝」也就會同樣充滿着、貫注着「道」的精神，這就是所謂「詩爲天人之和」，也便是劉熙載「詩品出於人品」的著名命題提出的依據之一。基於此，劉熙載提出自己對於「藝」的具體主張與要求，主要是：

第一、從「至大至剛」、「浩然正氣」的崇高人格論出發，他主張作品要有「高」、「大」、「厚」、「深」的氣韻與格調，而反對輕薄之氣和柔靡之音。他在虞美人一詞中寫道：「好詞好在鬚眉氣，怕殺香奩體！……剛腸似鐵經百煉，肯作游絲罥？」根據這種審美標準，在評論作家作品時，他稱賞屈原作品的「雷填風颯之音」，嵇康、郭璞作品的「激烈悲憤」，鮑照的「慷慨任氣，磊落使才」，李白憶秦娥詞的「聲情悲壯」，蘇軾詞的「一洗綺羅香澤之态，擺脫綢繆宛轉之度……逸懷豪氣，超乎塵埃之表」，辛棄疾詞的「英雄本色」（均見藝概），等等。

第二、從稱道「狂狷」、反對「鄉願」的獨立人格論出發，他主張文藝創作要勇於獨創，要「有我」，而鄙薄迎合流俗的「鄉願之文」。文概寫道：

周、秦間諸子之文，雖純駁不同，皆有個自家在內。後世爲文者，於彼於此，左顧右盼，以求當衆人之意，宜亦諸子所深恥與！

在游藝約言中談到書法時，他主張「古人之書不學可，但要書中有個我」。「有我」、「有自

家」，就是要在思想感情方面敢於「獨抒己見，思力絕人」，顯示出正直、鮮明、強烈的個性，如王充論衡那樣；在形式上也有自己獨特的藝術風貌，「無一語隨人笑嘆」。他所說的「左顧右盼，以求當衆人之意」，就是指「鄉願之文」，這種作品「以悅人與以夸人爲心，品格何在！」

（詩概）

第三、從「道須有益於生人之用」、「吉凶與民同患」、「己富而能濟人之貧」（塾言）的濟世拯物的民本思想出發，他贊賞那些反映民生疾苦的作品，如贊揚杜甫、元結、白居易的「代匹夫匹婦語」，表現他們「飢寒勞困之苦」的詩篇，等等。

顯然，劉熙載看重主體性。心、志的作用，都有其前提，並非任何人的「心」、任何樣的「志」，都能體現「天道」，創作出優秀的文藝作品來。

#### 四

劉熙載「詩爲天人合」命題所賦予作品的面貌與品格的另一方面，體現在藝術風格上。在這裏，「天」是一個朴素、實在的現象世界。「書當造乎自然……此立天定人」（約言），「天」就是大自然。「有爲……非天也」（約言），這裏，天不再是通常理解的「道」、「理」，而是永恒地自在運動的客觀外界。「人」（心）對大自然采取審美的、觀照的親切態度，他凝神傾聽那

「嘒嘒草蟲」等大自然的聲音，凝目細察那「趨趨阜螽」等大自然的景象，如實地描繪大自然的景觀。「賦取窮物之變，如山川草木，雖各具本等意態，而隨時異觀，則存乎陰陽晦明風雨也」，這就是「隨其所值，賦象班形」（賦概），人與大自然都不是神聖、玄虛、抽象的東西，而是感性的、充滿生氣與靈性的觀照焦點。

大自然本身就無限奇麗，它氣象萬千，恣態橫生，「藝」只要如實、集中加以體現，寫出大自然的奇麗性情，便可達到高超的藝術境界。例如，屈原作品是膾炙人口的，他不過是「取諸六氣，故有晦明變化、風雨迷離之意」而已（賦概）；張志和的一曲「西塞山前白鷺飛」，「風流千古」，也不過是因爲「妙通造化」，即藝術地反映了大自然裏固有的情景。「高山深林，無極，探之無盡，書不臻此境，未善也」（約言）。換句話說，書法，如能表現到「高深」之境，就可令人稱善。在這裏，不需要故求玄虛，着意做作，大自然本身就給藝術提供了無限深廣的範本。

連結於這有聲有色的自然之天與有血有肉的氣質之心的紐帶，雖仍然是「志」的更偏重於「人慾」方面的表現，即活躍的「情」：「詞有前景後情，有前情後景，或情景齊到」（詞曲概），「在外者物色，在我者生意，二者相摩相盪而賦出焉」（賦概）。可以是哀怨，可以是愉悅，可以是悲涼，可以是慷慨，可以是發生在日常生活司空見慣的離情別緒，骨子裏却都與一定的「道」、「義」相關。「道」、「義」、哲理、思辨力，滲透、

溶化在各種各樣的再現或表現之中，有時甚至可以「不着一字，盡得風流」。露骨的說教，一泄無餘的傾倒，反會使人感到乏味，難收潛移默化之效。

在這種「天人之合」即「心」與大自然的關係上，劉熙載自然而深刻地指出：「夫詩之有『心』，一是不滿於『按實肖象』，即肤淺、形似地描繪客觀外界，還要善於『憑空造象』，『發達』『心』即主體的能動性，展開想象的翅膀，描繪出虛構但却是藝術真實的客體景觀。『憑空造象』要達到神似，寫出對象的生命、精神、本質狀態。二是在『升高能賦』的時候要具有『別眼』，善於在尋常的現象中悟出其中含有的深意，或敏感到某種別樣的情趣，開拓視野，『發達』『心』，就沒有什麼『不足賦』的景象（賦概）。三是要有寄託，不能為寫景而寫景，『憑空造象』就把自己堅定的信念與激情灌注其中。為此，就要參用賦、比、興，特別是一興，『興』即『發達』『心』，以言內之實事，寫言外之重旨」（賦概），否則作品就難有最能動人的靈性。

「天人之合」既是人與大自然的融合，既是人的活潑的心靈與客觀世界勃勃生機、「天機」的密切融合，劉熙載因而也就特別推重「自然」、「本色」的藝術風格。文概說：「品居極上之文，只是本色。」他把「本色」看作是文藝的「極品」。「本色」，他又稱作「真色」、「天真」、「天籟」。這要求在描寫對象時「天然去雕飾」，象「桃花流水」那樣「發天機」而「非人為」；在抒情言志時要自然真誠而沒有一絲矯飾做作之態，象江上漁父那隨隨意意的一曲「欵乃」的棹歌。但「本色」又決不是不要藝術技巧，不要人工。外表上的「不煉」乃「極煉」的結

果，「天籟」還要歸結於「人籟」即人的巧妙的藝術功夫，「本色」也正是極其「出色」的絕妙境界。劉熙載稱此爲「人以復天」，即以高超的人工藝術再現出奇妙而自然的「天機」。本色、真相，都要人的精細觀察、體驗去發現，而發現之後如何巧奪天工地描摹出來，仍需要人的極大努力。劉熙載還主張這種作品要「無我」，就是要達到「內不見己 外不見人」（約言）。他稱贊司馬遷的文章「其秘要在於無我，而以萬物爲我也」（文概）。這其實就是既要運用比興的手法，把「我」深深地隱藏在景物、場面或事件的背後，雖然時時感覺到「我」的存在，感受到「我」的心靈，却看不到「我」的蹤迹；更要避免主觀的隨意生造，以致把客體的真相扭曲、掩蓋了。

## 五

劉熙載的文藝思想體系內包含着豐富的藝術辯證法。他繼承並發展了劉勰 文心雕龍在這方面的成績。他一方面極重「天道」，另一方面又重視人心；在創作上，他一方面主張體現抽象的「天理」，另一方面又主張表現具體事物的性情；在藝術風格上，他一方面主張把思想傾向鮮明地顯示出來，「有我」；另一方面又主張一般應把感情深寓於物，「無我」；在藝術鑑賞上，他一方面稱道慷慨激越的格調，另一方面又激賞平淡恬靜的情趣。比如，他對「屈子辭，雷填風颯之音；陶公

辭，木榮泉流之趣」都同樣叫好。表面上好象自相矛盾，其實都是辯證地、比較全面地看問題，並從事物自身的多樣化而得出的應該支持多樣風格自行發展，不要局於一隅、偏愛一格的諸如此類合理觀點的表現。這正是劉熙載文藝思想的一個新的顯著的貢獻。

劉熙載文藝思想中自然也有着矛盾和局限，這種矛盾和局限對古人來說是難以克服的。例如他時常過分強調學習「六經」的作用，還有些迂腐之見如「名教之中自有樂地，儒雅之內自有風流」（詞曲概）之類。我們今天應當看到但不必苛責他理論體系中的這類弱點，重要的是發揚古人久被忽視或遠未得到足夠闡釋與評價，而實際上對今人還非常有用的東西。須知即使在他局限比較明顯的方面，他主要強調的還是封建社會中比較合理、進步、正直的道德、人品、胸襟等等方面的因素，他着重贊美了那些對歷史發展、社會進步、人民生活有利的人格品質，肯定了那些理應肯定的作品與文風。

還值得特別注意到，劉熙載十分注重主體性的「心」。「心聲」、「心畫」之說雖然在他之前早就有不少人講過，但象他這樣明白而且再三強調文藝是「心學」的，確是空前的卓見。他雖然把「心」分爲義理之心與氣質之心，但即使在他講義理之心的時候，由於他特別強調憂國憂民、見義勇爲、慷慨豪邁等優良品質與行爲，而這些品質與行爲實際上是氣血，是情感，因而所謂義理之心就會向氣質之心轉化，趨於統一，其間並無不可逾越的鴻溝。另外，也很重要的是，由於他十分重視文藝的「誠」（內容上）、「真」（藝術上），儘管「誠」基本屬於心性修養方面，

但常膏的生活之樹往往比枯燥陳舊的理論更有影響力，所以就合乎邏輯地使他雖身為封建文人却仍能常常稱賞下層人民，如在「道」的方面，他說「自矜學術」的「士大夫」「轉不如質野之民」（澗記）；在「藝」的方面，他說「試聽山童與野叟，歌聲動與天機俱」（昨非集遊山與友人論詩），比無病呻吟的文人之作高明得多。生活實踐會使舊的世界觀有所轉變，評論實踐也會冲破以往文學理論的規範與框架，劉熙載正是在當時歷史條件下表現了這種變化的人物。

劉熙載文藝思想中有許多值得我們重視、探索、吸收的東西，如他提出的「有我」與「無我」、「有法」與「無法」、「工」與「不工」、「飾」與「不飾」、「本色」與「出色」、「天籟」與「人籟」等等對立的範疇，都充滿了深刻的藝術辯證法。短短一段絕無煩瑣之累的談論，經常一語便中肯綮，耐人深思。理論的思考和表達到了如此高超的境界，真不易得。闡論他在這方面的思想和成就，足夠寫一本專著的。試看他這幾句：「齊梁小賦，唐末小詩，五代小辭，雖小却好，雖好却小，蓋所謂『兒女情多，風云氣少』也。」（辭曲概）包括多少內容，足供多少發揮，抵得多少煩文！

## 六

真理是一條不斷地在被發現、發展的長河。任何經過長期的洗煉、得到古今中外大量文藝實



踐檢驗並被客觀證明的規律性知識，都有終古常新的生命力。這也是不以人們的意志為轉移的。有些東西，雖然多次被某些人聲稱一定要打倒而仍未打倒，即因這些具有強大生命力的東西原不該胡言打倒，也終究打不倒。我們傳統文化、文學理論遺產中蘊藏很多這樣的精華。劉熙載論藝著作中就有不少這樣的精華。

在歷史、社會迅速發展前進的今天，人類對各種事物包括文學在內都有了更豐富、新穎的認識，觀念和方法隨着人類整個認識過程的更加深廣而正在引起許多變革，這是非常自然、可喜的現象。應該歡迎、支持這種變革，絕無理由也不可能再搞閉關鎖國，抱殘守缺，這是毫無問題的。在這種形勢下，倒要防止另一種極端之見，即認為一切傳統既然已是過去的東西，就該讓它徹底死掉，因為它對今天的事業已沒有益處可言了。不管出於什麼動機，打的什麼旗號，這種「沉渣」不時還有所泛起。所以稍稍嚴重些稱之為「沉渣」，至少因為它是不符事實、不科學的。

文藝創作或評論中提出的問題，經常可以發現，並不都受時空限制，它們被古今中外的作家評論家不約而同地反反覆復提出，而對這些問題所作出的回答或因而產生的議論，有時存在驚人的類似。文學的歷史也是螺旋形發展的。因此不僅前人對文學的一般規律性發現對後人同樣有用，就是他們對某些具體問題的高明見解，對當前仍有不同程度的參照價值甚至還極富啓發意義。須知絕不是現代人在所有領域裏把前人的重大貢獻、創造發明都已把握、吃透了，在這方面我們大家都還很需要有一「甘當小學生」的精神。在人類長期進行文藝實踐的類似過程中，會產生