

古代文学理论研究 丛刊·第十六辑 目次

=====

- 《老子》与中国古典诗论 许 结 (1)
- 庄子思想与浪漫主义 徐德清 (19)
- 墨子与卢梭对艺术否定理论之比较及
其它 朱存明 (28)
- 为墨子一辩 南志刚 (46)
- 试论我国古代诗论的优良传统 蒋祖怡 (53)
- 中国“玄学派”诗论
..... [美]余宝琳著 马也 译 (68)
- 从“后设诗歌”的角度看司空图
《诗品》..... [香港]陈国球 (83)
- 日本和歌理论对《诗大序》的引照 王晓平 (106)
- 两汉与罗马帝国文化与文论比较 曹顺庆 (118)
- 说“神” 吴琦幸 (144)
- 关于“形似”以“神似” 黄广华 (158)
- 从容与堂本《水浒传》评看叶昼的
“传神”论 白 坚 (174)
- “不似似之”与艺术美的创造 陈德礼 (192)
- “神似”语源考 李祥林 (207)

说意境的本质与存在方式·····	蒋 寅 (215)
试论“象”与“形象”·····	胡雪冈 (229)
格调范畴的意义	
——兼论它对风骨理论的贡献·····	汪涌豪 (243)
简评王骥德的曲论·····	袁震宇 (259)
明初百年的皇家声教派剧论·····	谢柏良 (279)
金圣叹戏曲语言论述评·····	谭 帆 (295)
金批《西厢》张生论·····	周锡山 (310)
弘扬古代文论精华推进当代文论建设·····	(320)
诗与诗评中的“河水”之喻·····	引之 (143)
张竹坡论环境与人物性格·····	兼言 (319)
编后记·····	(328)

《老子》与中国古典诗论

许 结

老子以诗的韵律、诗的语言、诗的意境完成了我国第一部道家哲学著作,其五千精妙,沾溉后世,余响不绝。对此,学界多以老子的哲学思想对中国艺术之影响角度出发加以研究,或于道家学说演申之文学观念的讨论中言及其对后世艺术的影响,至于《老子》与中国古典诗论的关系,则鲜有论及。基于双重原因:一是《老子》自身所具备的诗歌艺术特征以及所探讨的宇宙、人生问题蕴涵着我国最根本的艺术精神,一是体现我国古代艺术理论的精髓是古典诗论(蔚然诗国的艺术理论结晶),我们有较充分的理由对《老子》与中国古典诗论这一命题作出新的阐述。

一

《老子》是一部探讨自然与人生的著作,它不仅具有庞大完整的思想结构,而且还显出丰富多彩的诗歌艺术性(关于《老子》诗歌特征之音律、语言、结构诸问题,已另文论述,本文着重探讨其“诗美”特色)。

首先,《老子》的论题核心是“道”,“道”兼备双重意义:一为虚无的“天道”,一为切实的“人道”,二者并不牴牾,而是形成虚无的天道落点于人生,现实的人生渗合于天道的融通态势。然究其本质,老子对天道的理解又是由人生的体验而来,并显示出一种自然化的人格本体,内含了深层的艺术精神。这既决定了老子对“道”的分析由

哲思向艺术的升华,而且为我国古典诗歌美学提供了最质朴的自然本体和最高超的自然境界。老子论道如何由宇宙观、人生观向艺术的自然大美演化,可以通过老子对道的理解作三层分析。《老子》首章体道云:“道可道,非常道;名可名,非常名。无名,天地之始;有名,万物之母。常无,欲观其妙;常有,欲观其微。此两者同出而异名,同谓之玄。玄之又玄,众妙之门。”这是第一层意义,即对处于有、无之间的不可道、不可名之“常道”的抽象认识和朦胧理解。而面视这种“有物混成,先天地生”的“玄之又玄”之道,老子的认识又进入第二层意义:对道“心”的理解或以心灵对道的体悟,使玄远之道隐示出似可感而不可触,似可思又甚可疑的内涵。如二十一章云:“道之为物,唯恍唯惚。惚兮恍兮,其中有象;恍兮惚兮,其中有物;窈兮冥兮,其中有精;其精甚真,其中有信。”这里为道设置了“象”“物”“精”“信”,虽仍给人以惆怅迷离之感,然毕竟增添了实感。关于“象”“物”的诠释,王弼注云:“以无形始物,不系成物,万物以始以成而不知其所以然”;吴澄注云:“形之可见者,成物;气之可见者,成象。”关于“精”“信”的意义,《庄子·秋水篇》:“夫精,小之微也”;王弼云:“信,信验也。”于此可知由“象”“物”到“精”“信”的演推正是“道”见“形”入“微”而征验于人生实际的过程,其间含有曲折的意蕴。正因为老子论道融通天人,所以在四十一章进一步指出“明道若昧,进道若退,夷道若颡。……大方无隅,大器晚成,大音希声,大象无形”,这是“道”的第三层意义,揭示了老子艺术思想的真旨。“大音希声,大象无形”曾引起众多歧异诠释,但根据老子对道的整体观照,可见其所包含的冲虚自然的艺术境界与玄和豫畅的人生修养,构成《老子》的“诗美”基础。

其二,老子并非仅以抽象的科学概念诠释其哲学主张,而更多的是运用诗歌的比兴手法将哲理转化为形象,亦即通过诗歌艺术的形象化深层披示精微玄妙的哲理。《老子》十五章描述道:“古之善

为士者，微妙玄通，深不可识。夫唯深不可识，故强为之容：豫若冬涉川，犹若畏四邻，俨兮其若客，涣兮若冰之将释，敦兮其若朴，旷兮其若谷，浑兮其若浊。”“强为之容”，正是老子以生动的比喻将枯燥的哲理形象化，使得道善士的形象在人物容颜、神情、心态的描绘中得以栩栩如生。老子还多次以“赤子”之形象隐喻蓄德之深厚，如“知其雄，守其雌，为天下谿。为天下谿，常德不离，复归于婴儿”（二十八章）；“含德之厚，比于赤子。毒虫不螫，猛兽不据，攫鸟不搏”（五十五章）等，是以完美的形象昭示“冲气之和，积而未散”（魏源《老子本义》下篇）的哲思。正因这种如“善士”如“赤子”的形象之塑造，才产生了“陆行不避兕虎，入军不被甲兵。兕无所投其角，虎无所措其爪，兵无所容其刃”（五十章）的超然神奇之力量，这既是《老子》采用的艺术夸饰手法，又是一种心灵审美的高度形象化。

其三，老子在以直觉的认识方法辨识事理的同时，表现出炽热的情感与智慧。抒情是诗歌的本质特征之一，而这一艺术特征也正是《老子》诗美的主要特色。如《老子》二十章即是一首真切感人的抒情诗：“众人熙熙，如享太牢，如登春台，我独泊兮其未兆；沌沌兮如婴儿之未孩；儺儺兮若无所归。众人皆有余，而我独若遗。众人昭昭，我独昏昏。众人察察，我独闷闷；澹兮其若海，飏兮若无止。众人皆有以，我独顽且鄙。”其迷离的景状，淳朴的感情，宣露出深层的异俗心绪，表达了作者对自然之大美与人生之纯美的渴望、讴歌。同时，老子还从“圣人方而不割，廉而不刿，直而不肆，光而不耀”（五十八章）的审美观出发，对那些不顾“田甚芜，仓甚虚”的现实而“服文彩，带利剑，厌饮食，财货有余”的达官显宦，斥之为“盗竽”（五十三章），对那些矜骄持气、妄诞无识之徒，更诅咒其“强梁者不得其死”（四十二章），愤极之思，扼腕之情，溢于言表。

其四，老子思想以虚为本，其对事理的论求和意境的创造均于课虚无以责有之审美过程中求达无声胜有声的鉴赏效果，所以，

在读者的接受方面,无疑具有较大的模糊性,而此“其辞难识”(司马谈《论六家之要指》评《老子》语)的妙谛,恰是《老子》隐约含蓄的诗意美。从哲学观看,老子对道的表述方式、表现技巧是模糊的。如谓“道可道,非常道”,“玄之又玄,众妙之门”,缺乏确定性,是一个模糊的本体概念;论“玄”云“视之不见,名曰夷;听之不见,名曰希;搏之不见,名曰微。此三者不可致诘,故混而为一。……是谓无状之状,无象之象,是谓惚恍”(十四章),虽有确定性(希、夷、微),又缺乏清晰度。对道生万物这一点,老子是确认的,然其产生过程,仍归于模糊。如“道”生“一”,“天得一以清,地得一以宁,神得一以灵,谷得一以盈,万物得一以生,侯王得一以为天下贞”(三十九章)，“一”的概念究竟如何界定,众说纷纭,莫衷一是;而问题的答案是:老子对世界把握的认识方法本身是模糊的。他面对自然千奇百怪的形态,人世纷繁杂沓的变迁,只能持“致虚极”“守静笃”的态度而“挫其锐,解其纷,和其光,同其尘”,欲从天籁中感悟人生妙理。因此,从诗歌艺术审美看《老子》,则处处隐蕴着含蓄的意态。

《老子》“大音希声,大象无形”的命题,固然经《庄子》“天乐”、“心斋”、“得意忘言”以及后世文艺家的发挥,才成就了我国诗美领域含蓄、形神、虚实等理论范畴,然若返本追溯,《老子》的含蓄性已达到窈渺宏深,冲虚谐美的境地,是上述理论的滥觞。如果说《史记·老子韩非列传》载孔子评老子“至于龙,吾不知其乘风云而上天。吾今日见老子,其犹龙邪”是对老子思想玄奥、灵变的赞美,那么,清人赵执信《谈龙录》评“诗如神龙”时称许“神龙者屈伸变化,固无定体”的意境正与此冥契,这种带有必然性的“偶合”,可启发我们从文化史的角度透视《老子》诗意的朦胧美。

《老子》艺术精神中的自然性、形象性、抒情性和含蓄性,使它异于诸子而成为哲人理趣和诗人想象有机结合的艺术珍品,其对我中国古典诗歌美学世界的建构作用,则贯通始终,泽衍流长。

二

若将中国古典诗论放入大文化系统中混合其时差而作一空际鸟瞰,或可有利于整合古代零散的诗论杂著并把握其诗歌美学世界的大致轮廓。从此审美意义上考察《老子》对古典诗论体系形成的影响,主要表现于三方面(或层面)。

(一)《老子》对自然之大美、人格之纯美的礼赞,成为古典诗论中关于自然美、本色美的源头,具有中国古代诗歌文化的本体性质。

老子论道崇尚无意志、无目的。他提出“道法自然”(二十五章),“道之尊,德之贵,夫莫之命而自然”(五十一章),“塞其兑,闭其门,挫其锐,解其纷,和其光,同其尘,是谓玄同”(五十六章)等系列命题,无不强调一种自然应化、冲虚浑茫、和光同尘的意境。由此,老子进而认为人类的语言文辞亦与自然规律相符,所谓“古之所谓曲则全,岂虚言?诚全而归之,希言自然”(二十二章),“飘风不终朝,暴雨不终日。……同于道者,道亦乐得之;同于德者,德亦乐得之”(二十三章),均以自然界之风雨作息喻示人类行为属辞,抒发出向往大自然的审美感受。老子所谓“天得一以清,地得一以宁,神得一以灵”之“一”,是契合于自然大化的“冲虚不盈之德”(魏源语),而其“清”“宁”“灵”诸意象又是由自然天成的观念引申出来的审美趣味。这种以虚静之心、清宁之怀对待自然灵妙的理论总结,开启了古典诗论中一条极普遍、极重要的审美原则——自然冲淡。《老子》关于“淡乎其无味”以及“道”之无声、无形、无味、无限的思致,在庄子“夫恬静寂寞虚无无为,此天地之本而道德之质也”,“淡然无极而众美从之”(《庄子·刻意篇》)的审美观念中得到了进一步印证。而这一以老、庄为代表的,以自然美为宗旨的思想虽在

汉代也有“恬淡清溢”的嗣响,然其真正成为古典诗论的审美本体,却在魏晋以后。自钟嵘《诗品》引汤惠休语肯定“芙蓉出水”的诗歌自然美价值,经李白吟唱出“清水出芙蓉,天然去雕饰”(李白《经乱离后天恩流夜郎忆旧游书怀赠江夏韦太守良宰》)的名句,皎然《诗式》倡高古、远逸的自然意境,到司空图《二十四诗品》提挈出诗歌“薄言情语,悠悠天钧”(《自然》)之源泉,“妙造自然,伊谁与裁”(《精神》)之心态,“俱似大道,妙契同尘”(《形容》)之境界,从而完成了以自然冲淡为美的诗歌文化本体论。古典诗论中自然冲淡美的产生固然是中国艺术精神的一个侧影,它孕育于多种学术思想、文化思潮,然而探究这一审美范畴的核心,仍是《老子》诗美的演化、发展。如黄庭坚《赠高子勉》提出的“妙在和光同尘,事须钩深入神”的诗歌创作准则,戴表元《许长卿诗序》提出的“无味之味食始珍,无性之性药始匀,无迹之迹诗始神”诗歌审美要求,其词语、意境均渊承《老子》。至于后世诗论家对诗歌美本体的认识,或谓“自然妙者为上”(谢榛《四溟诗话》),或谓“诗贵自然”(徐增《而庵诗话》),或谓“敢为常语谈何易,百炼功纯始自然”(张问陶《论诗十二绝句》),或谓“生平得意处,却自自然来”(赵翼《佳句》),无不奉自然为诗美宗旨,亦明显是老子重冲虚玄同之自然大美的艺术传承。

老子的自然观是由人生的体验而来,所以他的自然观的终极是人生问题,因此,《老子》的自然本体之美落实于人生之上,即为自然化的人格本体,内含“真淳”“质朴”等审美情绪的本色美。

从现象上看,老子本色美思想源于他对统治者骄奢纵欲、鱼肉百姓的激愤并由此提升到对人性的哲理思考。他出于天人夷和的理想而对“天之道损有余而补不足”,“人之道损不足以奉有余”(十七章)之天人逆悖的现实,以及惩于“五色令人目盲;五音令人耳聋;五味令人口爽;驰骋田猎,令人心发狂;难得之货,令人行妨”

(十二章),“甚爱必大费,多藏必厚亡”(四十四章)的教训,才提出了“见素抱朴,少思寡欲”(十九章),“常德乃足,复归于朴”(二十八章),“无名之朴,亦将不欲”(三十七章)的人生要求。从深层内涵来看,《老子》三十五章所云“乐与饵,过客止。道之出口,淡乎其无味。视之不足见,听之不足闻,用之不足既”,虽借自然冲淡描述道给人的感受,但却绝非仅属感官的快适,而是创造了一种高超的、深层的、整体的艺术美。可以认为,老子以“赤子”之心反对使“耳聋”“目盲”的声色之美,而倡导真诚、素朴、淡远的本色美、正是历代诗论家追寻的具有人格本体意义的诗歌艺术内在的、本质的、常住的精神美。李贽《焚书·童心说》云:“夫童心者,真心也,……天下之至文,未有不出于童心焉者也。”这种“童心”美在古典诗论发展史上成为重要的批评鉴衡。譬如“文多拘忌,伤其真美”(钟嵘《诗品序》);“一语天然万古新,豪华落尽见真淳”(元好问《论诗》);“诗贵真”(陆时雍《诗镜总论》);“诗宜朴不宜巧,然必须大巧之朴;诗宜淡不宜浓,然必须浓后之淡”(袁枚《随园诗话》卷四);“不真,不新,不雅,不浑,不可与言诗”(黄子云《野鸿诗的》);“诗无古今,唯其真尔”(尤侗《吴虞升诗序》)等,犹如一条纽带,贯串着以“真”为核心的本色美诗论。尽管平淡的本色理论同样源出于先秦儒家开山人物孔子“绘事后素”说,如清人王士禛倡“神韵”说,其实质却是“论诗当先观本色。《硕人》之诗曰‘巧笑倩兮,美目盼兮’。而尼父有‘绘事后素’之说,即此可悟本色之旨”(《带经堂诗话》卷五录《蚕尾续文》),是以孔说为旨归,但若从古典诗论整体意义考虑,其本色理论显然具有自然体现于人生的意义,这又是从《老子》关于“自然”“人生”的艺术精神中直接透出的诗意。

(二)《老子》关于“有”“无”的探讨所产生的虚实之美和以虚静心态、直觉方式对道的省察所产生的神妙之境,是古典诗论审美结构与审美意境的雏形,并决定了古典诗论整体形态是由结构的匀

美而升达意境的神妙。

老子出于对自然、社会结构之有、无关系的探讨而引发出虚实相生的课题,并以其强大的艺术生命力,成为古典诗论思想结构之虚实美的理论源头。“有”、“无”,“虚”、“实”的对立统一,是《老子》最重要的艺术思想结构,即“有无相生,难易相成,长短相形,高下相盈,音声相和,前后相随”(二章)。在《老子》中,对有无虚实问题的探讨,尤重虚无的功用,如第五章云:“天地开合,其犹橐籥。虚而不屈,动而愈出”,是以虚心待物寄微妙浑沦之思。然而他所强调的“无”(虚)之用又非否认“有”(实)的存在,而是以无生有,以实体虚,相反相成,构成整体。严遵《道德指归论》说:“实则反虚,明则反晦”;李嘉谟谓:“虚中证实,所得不移”;吴澄注云:“老子之道,以昧为明,以弱为强”(魏源《老子本义》上篇引录),体味《老子》,甚得要领。而老子关于虚实之美的精妙描写在后世诗论家笔下如何再现?可胪举数例以观其概。如以“诗有虚有实。……有虚而实,有实而虚,并行错出,何可端倪”(屠隆《与友人论诗文》)论诗歌之虚实互美;以“粗言细言,总归玄虚;恍惚变怪,无非实情”(袁宏道《答梅客生开府》)论诗歌以虚体实的结构;以“虚实相生,……幽渺以为理,想象以为事,恍惚以为情”(叶燮《原诗》)论诗境之空灵活旷;以“实者运之以神,破空飞行,则死者活,而举重若轻,笔笔超灵,自无实之非虚矣。虚者树之以骨,炼气镕滓,则薄者厚,而积虚为深,笔笔沉著”(朱庭珍《筱园诗话》卷一)论诗美之虚实相证。而其论篇法结构,则谓“妙在虚实”(谢榛《四溟诗话》);论字法结构,则谓“用实字易,用虚字难”(李东阳《麓堂诗话》)。诸如此类,虽各有重点,但却表现了古典诗论共同的以虚实对衬为美的艺术思想结构。这种虚实结构体现于《老子》探求艺术的模糊性和悟道豁情的特征,又与古典诗论之含蓄美、形神理论会通。在老子艺术思想中,“保此道者,不欲盈”(十五章)的“显德”观和“江海所以能为

百谷王,以其善下之”(六十六章)的“处下”精神,与其所塑造的“直而不肆,光而不耀”的人物形象相一致,构成了“大盈若冲”的含蓄审美观,且与后世诗论之“隐秀”、“含蓄”、“蕴藉”风格有直接的源流关系。《老子》艺术思想不仅含蓄蕴藉,而且已见出以形传神的技巧。他所说的“孔德之容,唯道是从”,即是有关形神(形实神虚)问题的表述。这一思想经《庄子》《淮南子》论艺,陆机、刘勰论文,顾恺之论画的弘扬,形成了我国艺术“以少总多”与“以形传神”,“情貌无遗”与“神传韵生”的审美心理结构。此呈现于诗论著作,或以形传神为要:“诗道之所为贵者,在体物肖形,传神写意”(屠隆《与友人论诗文》);或重遗形入神:“诗之极致有一,曰入神”(严羽《沧浪诗话·诗辨》),其本质都是以虚为本,以神为境的诗学观。

严复《老子道德经评点》解析《老子》“谷神不死”章云:“以其虚,故曰‘谷’;以其因应无穷,故称‘神’。”此语极能提示我们认识老子艺术思想如何由虚实之美升华于神妙之境的。

由于《老子》采用“玄鉴”的直觉审美方式,其描述充满了神奇与灵妙。试观其首章论“道”云:“常无,欲观其妙;常有,欲观其微。此两者同出而异名,同谓之玄。”王弼注释“妙”字:“妙者,微之极也。万物始于微而后成;始于无而后生。故常无欲空虚可以观其始物之妙。”魏源《老子本义》阐发说:“凡书中所言道体者,皆观其妙也;凡言应事者,皆观其微也。唯夫心融神化,与道为一。而至于玄之又玄,则众微之间,无非众妙。”由此可知无即虚渺,妙乃微极,而观妙之方,唯在“心融神化”,才能“与道为一”,这是老子艺术思想神妙之美的发轫。就艺术精神而言,《老子》“微妙玄通,深不可识”的妙想,“致虚极,守静笃”的心态,“大音希声,大象无形”的形象,是古典艺术中“澄怀味象”、“气韵生动”、“虚静寂寞”美学理论之先声;就诗歌美学来说,《老子》神妙之说则是古典诗论超逸意境的高标。概观古典诗论的神妙意境,可分析出四层意义。其一,“意在言外”

的审美要求。以司空图之“象外之象，景外之景”（《与极浦书》引戴容州语）、“韵外之致”（《与李生论诗书》）、朱承爵之“作诗之妙，全在意境融彻，出音声之外，乃得真味”（《存余堂诗话》）为典则，形成了中国诗歌美学中体现宇宙本体和生命意识的意境论。其二，“虚静”的审美心态。皎然《诗式》之“非谓渺渺春水，杳杳青山，乃谓意中之远”的淡远寥廓之思，司空图《诗品》之“素处以默，妙机其微”的极物至精之情，可代表这种心态，其源于老子神奇的心灵驰骋之感发。其三，“妙悟”的审美方式。严羽《沧浪诗话》以“妙悟”论诗，所云“诗有别材，非关学也；诗有别趣，非关理也”，妙在“如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象”，以空灵静穆为本，崇尚诗心天籁，近师禅宗之顿悟，远通老子之玄妙。而姜夔论诗“四种高妙”之“非奇非怪，剥落文采，知其妙而不知其所以妙，曰自然高妙”（《白石道人诗说》），其达“高妙”境界的方式又同合于老子玄鉴方法和归真返朴的自然观。其四，“神韵”的审美效果。论诗主“神韵”以司空图之“韵外之致”、严羽之“妙悟”演化到王士禛之“神韵”为主线，然其间亦不乏以“神韵”论诗者，如胡应麟云：“筋骨立于中，肌肉荣于外，色泽神韵充溢其间，而后诗之美善备”（《诗薮》外编卷五），王夫之云：“虚实在神韵，不以兴比有无为别”（王夫之《唐诗评选》卷四），均奉此为圭臬。而王士禛论“神韵”，以“清远为尚”（《带经堂诗话》卷二录《池北偶谈》），其无须丝竹而有山水清音，无须色象而见缥缈心志的胸臆，亦与老子玄心妙趣潜乎默契。

（三）《老子》艺术思想中还表现出两种不甚协调的心理情态：一是贵柔精神，一是拙大之美，两者的统合形成了古典诗论中一对常见的矛盾统一的诗歌鉴赏趣味。

先看贵柔精神与诗歌鉴赏趣味。“阴柔美”是古典诗论中一条极为重要的鉴赏审美标准，这与老子在其吟咏哲思时盛赞“玄牝”之功以及“柔弱胜刚强”的系列观点远承遥接。老子多次咏叹“天下之

至柔，驰骋天下之至坚”（四十三章），“人之生也柔弱，其死也坚强。草木之生也柔脆，其死也枯黄。故坚强者死之徒，柔弱者生之徒”（七十六章），“天下莫柔弱于水，而攻坚强莫之能先。其无以易之。故弱胜强，柔胜刚”（七十八章），通过柔弱、退止、卑下、屈曲、虚静与刚强、进取、高崇、伸展、运动的对立转化，而达到“曲则全，枉则直，洼则盈，敝则新”（二十二章），“知其雄，守其雌，为天下谿”（二十八章），“守柔曰强”（五十二章）之目的。如果说阴阳对立统一是我国最早的文化形态之一，那么，对其理解，儒家偏重于“天行健，君子以自强不息”的刚健精神，道家则偏重于“玄牝之门，是谓天地根”的柔婉精神，前者以阳刚之美见长，后者以阴柔之美取胜，二者的互补，形成我国二千余年艺术思想的脊梁。因此，《老子》哲理诗的贵柔精神和对阴柔之美的偏嗜，开启了古典诗论中萧远清谧、绮丽洁雅、明净秀逸、优游不迫的鉴赏趣味而成为一种审美定势。在此审美定势下，阴柔之美反映于元好问《论诗》中为“有情芍药含春泪，无力蔷薇卧晚枝”（引秦观诗）的缠绵细腻之情感，在徐师曾笔下则赞其“婉约者欲其辞情蕴藉”（《文体明辨序说·诗余》）的婉转意蕴，而到清人姚鼐诗论中，又形成了系统的审美风格论。姚鼐论诗文风格云：“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。”（《复鲁絜非书》）又谓：“文之雄伟而劲直者，必贵于温深而徐婉。”（《海愚诗抄序》）这些既是对诗文柔婉内质的精思，也是《老子》关于“万物负阴而抱阳，冲气以为和”理想的具象化与鉴赏化。

《老子》与古典诗论鉴赏趣味的一致性还表现在其贵柔精神并非一味的荏弱、卑退，而是于阴柔之中蕴蓄着朴拙顿挫之力和雄伟阔大之境，这便是从表象上看与“贵柔”相矛盾的“拙、大”之美。在老子那里，“大巧若拙，大辩若讷”的趣味是与“大象无形”的境界统

一的。老子所谓之“拙”，固然是反对凡俗技艺雕绩繁缛、浮艳仿真的工巧，但并非排斥巧美，而是着重强调妙合天工的“自然”“大巧”与“人格”“真美”，其中内涵深刻；同样，所谓之“大”，也不是空洞的抽象或无物的虚渺，而是在探索“万物之奥”层次上的审美飞跃，其旨归仍是恬和冲虚、浑沦自然的境界。古典诗论中于重阴柔之美的同时讲求拙大之美的论例甚多，如王若虚对诗艺的品评鉴赏以“巧拙相济”，“就拙为巧”（《滹南诗话》卷一）为美趣；谢榛《四溟诗话》对宋人罗大经《鹤林玉露》“拙则浑然天成”表示称赏；方东树言古诗妙在“朴、拙、琐、曲、硬、淡”（《昭昧詹言》卷十一）等，皆延承《老子》“大巧若拙”的诗美端绪。这种“拙大”审美到清末况周颐《蕙风词话》论词标举“重、拙、大”之旨，阐幽发微，与《老子》所倡为首尾而成古代以拙大为美的鉴赏体系。况周颐指出：“作词有三要，曰重、拙、大。南渡诸贤不可及者在是。”其释“重”云：“重者，沉着之谓”，“情真理足，笔力能包举之，纯任自然，不假锤炼，则‘沉着’二字之诠释也”；释“拙”云：“拙不可及，融重与大于拙之中，郁勃久之，有不得已者出乎其中而不自知，乃至不可解，其殆庶几乎！犹有一言蔽之，若赤子之笑啼然，看似至易，而实至难”；释“大”则“托旨甚大”、“贵有寄托”之阔大意境之谓。综此三解，可见况周颐以“拙”为中心的重、拙、大审美标准，其内涵完全和老子所称颂的自然之力、浩瀚之气、赤子之心吻合，而“拙”的深层意蕴，正是纯真之柔美。值得一提的是，老子处衰周之世提出“大巧若拙”的论题，况周颐又将衰宋之南渡诸贤忧患词作视为“拙”美标本，其间遥协的诗歌文化之内在联系，是颇耐人寻味的。

钩稽《老子》诗美特征，可见其自然大美、人格纯美，以及虚实的结构，神妙的意境和阴柔、拙大对立统一的鉴赏趣味，既浑然而成审美观之整体，又对古典诗论中主要审美范畴的形成有着巨大的魅力和历史影响力。

三

中国的学问是天、人之学，中国的诗歌同是有关天、人的艺术。刘熙载《艺概·诗概》云：“《诗纬·含神雾》曰：‘诗者，天地之心。’文中子曰：‘诗者，民之性情也。’此可见诗为天人合。”然诗与学问又有不同，学问是以抽象的科学概念、严谨的逻辑推理探究天人奥秘，诗歌则以形象化的心灵去拥抱自然，含茹人生；而作为总结诗艺的理论，其从本体、风格到意境，亦无不灌注着天、人之美。探讨天人关系，我国古代有儒、释、道三大主干之学，且因其审视角度、思维定势的异同，既各臻其妙，又绌补交融。但从对古典诗论美学基本倾向的影响而言，孔颜乐处（儒）与佛家妙理（释）均不及老庄精神（道），因为，老庄的自然是艺术的自然，老庄的人生是艺术的人生，而古典诗论的神髓正妙合于此。

既然老庄精神与古典诗论审美有密切关系，而后世何故轻估或无视老子诗美的影响呢？究其原因，约有两点：一是认为老、庄异旨，一是重视《庄》《骚》审美。如论诗歌之正、变谓“诗以出于《骚》者为正，以出于《庄》者为变”（刘熙载《艺概·诗概》）。其实，老、庄虽或异趣，然其最根本的审美倾向是相同的。徐复观说：“若通过工夫在现实人生中加以体认，则将发现他们（指老庄）之所谓道，实际是一种最高地艺术精神”；而“在现时看来，老、庄之所谓‘道’，深一层去了解，正适应于近代的所谓艺术精神。这在老子还不十分显著，到了庄子，便可以说是发展得相当显著了。”（《中国艺术精神》第二章第二节《道家的所谓道与艺术精神》）其持论甚中肯。然从审美观来看，老、庄所提出的“有无相生”、“率性而往”、“涤除玄鉴”、“心斋坐忘”以及“虚静”、“无欲”、“共感”、“物化”等心灵境界和审美情感，都是一致的，而且在老子那里已甚显豁。至于

《庄》《骚》与《老子》，则是一源二流的关系。对此，刘师培《南北文学不同论》云：“荆楚之地僻处南方，故老子之书，其说杳冥而深远。及庄、列之徒承之，其旨远，其义隐，其为文也，纵而后反，寓实于虚，肆以荒唐诡怪之词，渊乎其有思，茫乎其不可测矣。屈平之文……遗尘超物，荒唐诡怪，复与庄、列相同”，已从文化学角度作了论证。由此观之，老庄精神本源在《老子》，而通过《老子》对中国古典诗论沾溉过程的纵向检讨，似能进一步阐明这点。

一个伟大的智慧往往受到历史的遗忘或冷漠，而在某个特定时期忽然大放异彩，《老子》对古典诗论的影响正是如此。先秦时代，老子作为一哲人，其著作的艺术性隐沉未闻。西汉初年老学与黄学的结合，成为统治者重“无为”，含“权变”的政略，到东汉末年道教的出现，老学在经宗教化曲误之际，其艺术精神却得到了一定程度的发掘。直至魏晋玄学的产生，《老子》与《庄子》思想的结合，成为当时的学术主干，推动了一代学术思潮的兴起。而随着玄学思潮引起的诗歌艺术的变化，玄言诗、山水诗、田园诗作为一时代艺术整体的崛起，以及围绕这一诗歌现象的诗歌评论的出现，《老子》诗美才首呈璀璨光辉，开启了对古典诗论审美沾溉的第一个时期。

《老子》对魏晋时代诗论的影响是较为直接的。在玄言诗隆盛之前，阮籍作诗已明“被褐怀玉”“谁与守真”的心志和“养志冲虚”（《咏怀诗》）的意向，而嵇康“被发行歌”“行游八极”的诗歌气概却内含着“富贵尊荣，忧患谅独多”的人生意义和“绝智弃学，游心于玄默”（《代秋胡歌诗》）的自然感受。这种“目送归鸿，手挥五弦。俯仰自得，游心太玄”的天人交通之自由，在嵇康看来，是得于“老聃之清静微妙，宁玄抱一”（《卜疑》）的心灵渊旨。也正是发扬了老子以直觉的方式、静穆的观感省察自然、人生而达致“夫物芸芸，各复归其根，归根曰静，静曰复命”（十六章）的虚静艺术之本体，这一时期诗歌创作与诗歌理论无不显现以虚为本，以静为美的心态和融通天

人,应化自然的意境。这种静美心态在玄言诗中,则表现出“精义测神奥,清机发妙理”(《思友人诗》)的哲思和“寂坐挹虚恬,运目情四豁”(《衡山诗》)的情趣;在山水诗中,则表现出“疏林积凉风,虚岫结凝宵”(《秋日》)的冲淡和“澄流入神,玄谷应契”(《从征行方头山诗》)的超悟;而到了田园诗人陶潜笔下,又表现出“结庐在人境”“心远地自偏”的美感距离和“此中有真意,欲辨已忘言”的“唯我”与“忘我”,“大求”与“大忘”的境界,充分显示其诗人对自然人生的追求和真我至性的复归。虽然,其时诗论家如钟嵘、刘勰、檀道鸾等多抑弃“玄言”而视重“山水”“田园”,由此忽略“玄言”开启“山水”“田园”和“山水”“田园”渗透着“玄理”的诗歌艺术现象与价值,但其诗论的主要倾向,仍与玄学家所着眼的贞一纯静的本体,即诗歌艺术上的“万象纷陈,制之者一;品物咸运,主之者静”(参见汤用彤《魏晋玄学论稿》第235页)的审美观相同。刘勰论诗开门见山云:“人禀七情,应物斯感,感物吟志,莫非自然”(《文心雕龙·明诗》),是对诗歌艺术感物表情,应化自然的理论概括,这在当时老庄思想浓郁的诗学氛围中,正与孙绰《游天台山赋》所描绘的“浑万象以冥观,兀同体于自然”的玄鉴审美同趣。钟嵘《诗品》论诗鄙薄“玄言”,所谓“理过其辞,淡乎寡味”,然品评孙绰、许询诗“弥善恬淡之词”,殊非贬意;而其论阮籍《咏怀》“情寄八荒之表”,又缘于静态直观心灵的体悟,这与陆机《文赋》以“收视反听”的心灵来放纵“精骛八极,心游万仞”的神思以及后世王国维认为诗歌的直观无意识的虚静心态可以“高蹈乎八荒之表,抗心乎千秋之间”的鉴赏方法同构,直接源于《老子》玄鉴虚静的审美方式。梁简文帝萧纲于《玄虚公子赋》中曾描绘出这样的境界:“心溶溶于玄境,意飘飘于白云”,“忘情于物我之表,纵志于有无之上”,很能代表魏晋南朝文人的心胸,其反映于诗论,是一种虚静自然、玄漠夷和的美感意态。此同于时代思潮之“涉老哈双玄,披庄玩太初”(支遁《咏怀诗五首》