

【中国人民大学古典文学研究丛书】

文境与哲理

成复旺
著



中国人民大学古典文学研究丛书

文 境 与 哲 理

成复旺 著

中 华 书 局

图书在版编目 (CIP) 数据

文境与哲理/成复旺著. —北京: 中华书局, 2002
(中国人民大学古典文学研究丛书)

ISBN 7-101-03425-X

I. 文… II. 成… III. 古典文学-文学理论-研究-中国-文集 IV. I206.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 081648 号

责任编辑: 李聪慧

中国人民大学古典文学研究丛书

文境与哲理

成复旺 著

*

中华书局出版发行

(北京市丰台区太平桥西里 38 号 100073)

北京冠中印刷厂印刷

*

850 × 1168 毫米 1/32 · 8 3/4 印张 · 195 千字

2002 年 11 月第 1 版 2002 年 11 月北京第 1 次印刷

印数 1-3000 册 定价: 15.00 元

ISBN 7-101-03425-X/K·1473

中国人民大学古典文学研究丛书

总 序

这套丛书奉献给读者的,是中国人民大学中文系古代文学教研室近年来取得的部分新成果。

我们教研室包含三个研究方向:古代文论一个方向;古代文学两个方向,一是古代文学与古典文献,一是古代文学与传统文化。古代文论单独一个方向,是研究对象有别;而古代文学内部的两个方向,则是研究方法和旨趣的不同。前者着重于材料的搜索与考辨,个案的审察与解析;后者着重于义蕴的探求与阐发,脉络的清理与贯通。用古人的话说,前者旨在“照隅隙”,后者旨在“观衢路”。这两种方法和旨趣的不同在古代文论研究中也是存在的,只不过因为人员较少不便分开罢了。

然则,上述两种方法犹如鸟之双翼、车之两轮,当求两全其美,何可分而治之耶?此言极是。无论研究古代文学还是古代文论,其立足之根基都是文献考索与个案解析。“隅隙”皆暗,“衢路”何观?所谓“不入虎穴,焉得虎子”是也。而无论古代文学还是古代文论,其精深之义蕴又都在产生它们的传统文化之中。俯首“隅隙”,何观“衢路”?所谓“超以象外,得其环中”是也。然则,理虽如此,事或多端,即使皆以两全其美为标的,实际做下来也会各有偏长,各有侧重。此乃“情性所铄,陶染所凝”,自然而然者也。因其

自然之势而分之,可使各骋所长,各成其美。与其“汉”“宋”相抵,何如“汉”“宋”并峙?

姚鼐论文之阴阳刚柔,有曰:“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,皆不可以言文。”上述两种研究方法之关系,似亦近于此。考据与义理糅而兼胜,固历来大家之风范,我辈景仰之余,当竭力勉之。“偏胜之极,一有一绝无”,自当着意免之。至如“刚不足为刚,柔不足为柔”,既无醒目之新材料,亦无迈往之新见解,文献考索与文化分析两不相涉,唯以时髦之“话语”餍人者,尤当尽力绝之也。

现在出版的这套丛书,即在一定程度上反映了我们的研究方向和学术旨趣。其瑜瑕得失,恭请学界同人与广大读者评判。对于这套丛书的出版,人大中文系与中华书局都给予了热诚的帮助。感激之余,我们将更加努力地工作,争取以更好的成果答谢他们的厚意。

自序

我喜欢文艺，却懒得鼓捣那些繁琐不堪的诗格文法。我喜欢哲学，却害怕进行那种枯燥抽象的逻辑思辨，尤其无法忍受一个外在于我、却要我服从的高高在上的“理性”。这样，我也就只能徜徉在文艺与哲学之间，而无法成为任何一方面的专门家了；虽然我的本职是中国古代文论。

但这种习性似乎也可以找到较为适宜的地方，那就是中国传统文化。例如，哲学家说：“道可道，非常道，名可名，非常名，”这大概是中国古代最为玄虚的哲言了；而大意却是反对把“道”从“日月丽乎天，百卉草木丽乎地”的感性世界中提取出来，变为抽象的逻辑概念。在中国古代哲人看来，“道”无所不在，却又不能单独存在。把它抽象为脱离实际事物而单独存在的“理”，它就不再是实际存在的“道”，而成为人为的逻辑制品了。或者用戴震的话说，那不过是某些人的某种“意见”。又如，文学家说：“诗本天地元音，有定而无定，到恰好处自成音节，此中微妙，口不能言。”（袁枚《随园诗话》）这是论诗，却置“四声八病”、“六至”“七德”云云于不顾，而悠然自适于大化流行之中了。在这里，哲理与文境是息息相通的，甚至是妙合无垠，浑然一体的。

还有一个更具体的例子，是“感”或“感应”。众所周知，中国古代论文艺创作强调“感”或“感应”。所谓“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏”（钟嵘《诗品》）是也。人们往往以为“感应”就

是“反映”，“感物”说就是把文艺视为客观事物的反映。但《周易》里有个“咸”卦（艮下兑上），是专门讲“感”的。说的却是：“咸，感也。柔上而刚下，二气感应以相与也，止而悦。男下女，是以‘亨，利贞，取女吉’也。天地感而万物化生，圣人感人心而天下和平。”（彖辞）以及“山上有泽，咸。”（象辞）意即“泽性下流，能润于下；山体上承，能受其润。以山感泽，所以为咸。”（孔颖达疏）这里有少男少女的美妙结合（艮为少男，兑为少女），有山与泽的相互涵濡（艮为山，兑为泽），有圣人与天下万民的情感交流。这是人与人、人与物、物与物、乃至人与物与天之间的普遍联系，是天下万物的和谐交往，互应互动。把这样丰富而生动的内容塞进认识论的框架，挤压、扭曲为主体对客体的“反映”，这不有点太粗暴了吗？或许，文艺讲“感应”，哲学就应讲“反映”了吧？不然，哲学讲的也是“感应”。如朱熹：“圣人之心，未感于物，其体广大而虚明，绝无毫发偏私，所谓天下之大本也。及其感于物也，则喜怒哀乐之用，各随所感而应之，无一不中节者，所谓天下之达道也。”（《舜典象刑说》）如王阳明：“心无体，以天地万物感应之是非为体。”（《传习录中》）《大学》里有个“格物致知”的提法，似乎很有点能动的反映论的味道；但先哲解释说：“格者，感也，感通之谓也。人诚能于人情物理相为感通，则天下何物非我，何我非物？”（廖燕《格物辨》）原来如此。总之，“感应”不是“反映”，而“感应”论即是文艺学，也是哲学。

近来又想到了“生”，生命的生，生生不息的生。大千世界，万有不齐之人、之物，以及主体与客体、物质与精神、实在与价值等等，总应该是个统一体。“感应”只是一种交往方式，世界的统一性还需要本体论的证明。而按照中国传统文化的看法，这个统一世界的本体就是生命。故云“天地之大德曰生”，“生生之谓易”，“盈天地间只是一个大生”。现在，西方一些“后现代”哲人正在谈论，

关于文化的思想,应该以“生命模式”为导向,而不应以“技术模式”为导向。所以我很欣赏“盈天地间只是一个大生”这句话,也有点相信“在天之日月星辰,在地之山川民物,在吾身之视听言动,浑然生生之机”(罗汝芳《盱坛直詮》)。说不定真像马尔库塞所说的:“面向过去的结果将是面向未来。”(《爱欲与文明》)

徜徉于文艺与哲学之间,遂有了下面几篇或长或短的论文。我不能勉强说它们有什么统一的主题,要寻找其间的联系的话,大概只能说是“径路绝而风云通”了。如果有谁见到了这本小书,那么览则一任诸君观览,望勿以严格的专门家的尺度行赏罚也。

目 录

自序·····	1
一、自然、生命与文艺之道·····	1
——对中国古代文论中“道艺论”的考察	
二、“诗画本一律”考论·····	21
三、天机自动,天籁自鸣·····	35
——谈中国古代的“至文”	
四、论文艺宗旨·····	69
五、美在自然生命·····	98
——略论中国传统文化对美的理解	
六、关于形式美学的思考·····	119
七、审美、异化与实践美学·····	135
八、中国美学研究的自我突破·····	149
九、盈天地间只是一个大生·····	154
——重谈中国古代的宇宙观	
十、宇宙生命的自觉者·····	169
——略论中国传统文化中的人	
十一、无思无虑始知道·····	196

——略论中国古代的思维方式

十二、明代的哲学启蒙	216
------------------	-----

主要理论参考书目	268
----------------	-----

自然、生命与文艺之道

——对中国古代文论中“道艺论”的考察

在中国古代的文艺论著中,有许多言论涉及“道”或“道”与文艺的关系。但这些言论所论述的,却并不是一个问题。且看下面两段话:

文,虚器也;道,实指也。文欲其工,犹弓矢之欲其良也。弓矢可以御寇,亦可以为寇,非关弓矢之良与不良也。文可以明道,亦可以叛道,非关文之工与不工也。(章学诚《言公中》)

字虽有质,迹本无为。稟阴阳而动静,体万物以成形,达性通变,其常不主。故知书道玄妙,必资神遇,不可以力求也;机巧必须心悟,不可以目取也。(虞世南《笔髓论》)

依章学诚所说,则文是工具,道是目的。道不是文艺自身的某种必需,而是外加于文艺的某种要求。故无道仍可以有文。而依虞世南所说,则道就是文艺自身的某种根本规律,故无道即无以为文。不仅不同的人会有这样不同的言论,同一个人也会如此。例如欧阳修,他既云:“君子之于学也,务为道。为道必求知古。知古明道而后履之以身,施之于事,而又见于文章,发之以传后世。”(《与张秀才第二书》)又云:“乐之道深矣!故工之善者必得于心,应于手,而不可述之言也;听之善亦必得于心而会以意,不可得而言。”(《书

梅圣俞稿后》)前一段话,言文以明道,与章学诚之论同调;而后一段话,言乐道深微,就与虞世南之论合流了。这里显然有两个性质不同的问题。用今天的话说,章学诚及欧阳修的前一段话,谈的是文艺的外部规律问题,其中之“道”是社会政治之道;虞世南及欧阳修的后一段话,谈的是文艺的内部规律问题,其中之“道”是文艺自身之道,主要是文艺创作之道。按照古代文论的习惯,前者称作文道论,后者称作道艺论。

从上面的引文中已经约略可见:文道论的道基本上是儒家之道,而道艺论的道则基本上是道家之道。

的确,中国古代的文艺创作之道主要源于道家,庄子就是古代文论中的道艺论的奠基者。

二

《庄子·天地》篇云:“天地虽大,其化均也;万物虽多,其治一也。”就是说,天地虽大,却有其共同的演化规律;万物虽多,却有其一致的处理原则。这个规律和原则,就是“道”。故下文提出:“以道泛观,而万物之应备。”意即只要用“道”去对待,万事万物皆可应付自如。“万物之应备”,就包括技艺:

故通于天者,道也;顺乎地者,德也;行于万物者,义也;上治人者,事也;能有所艺者,技也。技兼于事,事兼于义,义兼于德,德兼于道,道兼于天。

自上而下言之,道通于天,施于地,行于万物,贯穿于政事,支配着技艺。以通于天地万事万物而言,谓之“道”;以万事万物得于道、存于己而言,谓之“德”;依道而行,就是“义”;依道治人,就是“事”;依道治艺,就是“技”。“道”、“德”、“义”、“事”、“技”,“道”一以贯之。自下而上言之,技艺合于政事,政事合于义理,义理合于德,德

合于道，道合于天。亦一以通之，曰“道”。总之，“道”涵盖万物，统摄万事。庄子所说的“道”，当然是道家的自然之道。故曰：“古之畜天下者，无欲而天下足，无为而万物化，渊静而百姓定。”（《庄子·天地》）这种持自然之道一以统万、无事不遂的思想，老子已经说过。如谓：“圣人抱一以为天下式：不自见，故明；不自是，故彰；不自伐，故有功；不自矜，故长。”（《老子·二十二章》）但他还没有把这种思想同技艺联系起来。

以“道”统摄万事，还只是一条普遍原则。这个普遍原则在技艺方面的具体贯彻，庄子主要是通过一系列的寓言故事来阐发的。

按照这个原则，首先就有个“道”与“技”或“术”的关系问题。人们通常以为，技艺之事就是技艺之事，只要有技艺就够了。而庄子恰恰是要强调：技艺之事非只技艺而已，只有从技艺的层次越入“道”的层次，才能达到出神入化的绝妙境地。“庖丁解牛”，“合于《桑林》（按：殷汤乐名）之舞，乃中《经首》（按：尧乐《咸池》章名）之会”，简直是美妙的艺术表演。人赞曰：“嘻！善哉！技盖至此乎？”庖丁回答：“臣之所好者，道也，进乎技矣。”（《庄子·养生主》）“进乎技”就是超于技。“梓庆削木为锯，见者惊犹鬼神。”鲁侯问之：“子何术以为焉？”梓庆回答：“臣，工人，何术之有？虽然，有一焉。”（《庄子·达生》）“一”就是“其治一也”的“道”。“佝僂者承蜩（以竿蘸胶黏蝉）”，犹如伸手拾取一般。或问：“子巧乎？有道邪？”答曰：“我有道也。”（《庄子·达生》）可见，以“道”统摄技艺，就是要超越技术，以“道”事艺、而不以技事艺，可简称为“道进乎技”。

这个超越技术的“道”虽然就是自然之道，但体现于技艺之事，也不能不有更为具体的内容。“梓庆削木为锯”的故事说：

梓庆削木为锯（按：乐器，或置钟鼓之架），见者惊犹鬼神。

鲁侯见而问焉，曰：“子何术以为焉？”对曰：“臣，工人，何术之

有？虽然，有一焉。臣将为锯，未尝敢以耗气也，必斋以静心。斋三日而不敢怀庆赏爵禄，斋五日不敢怀非誉巧拙，斋七日辄然忘吾有四肢形体也。当是时也，无公朝（按：忘记朝廷。郭象注：“无公朝，则企慕之心绝矣。”），其巧专而外滑（按：外扰而滑乱不定）消。然后入山林，观天性，形躯至矣然后成，见锯然后加手焉（按：指木之自然形躯即似锯，如确然见锯于胸中，然后加手以成之）。不然，则已。则以天合天。器之所以疑神者，其是与！”（《庄子·达生》）

这里的中心思想是“以天合天”，即以己之天合物之天。“入山林”之前的“斋以静心”云云，是排除一切意识，回归自己之“天”。这是一系列的“忘”的过程：从“庆赏爵禄”的功利意识，到“非誉巧拙”的名誉意识，直至“吾有四肢形体”的自我意识。排除了一切有意识的意识，人便进入了无意识的意识状态，亦即无思无虑的自然心态。这就是回到了自己的“天”。“然后入山林，观天性”云云，是与物自由交往，会合外物之天。这是以自己的自然之心，体会外物的自然本性的过程。在这个过程的某一瞬间，会不期而遇地出现心与物自然契合的景象。此时“加手以成”，就是“以天合天”。

需要着重说明的是：排除自我意识，这是“斋以静心”的最终目的和要义所在。庄子之所谓“心斋”、“坐忘”，要义均在于此；只不过“心斋”是个渐进的过程，“坐忘”则顿时而至罢了。《庄子·大宗师》云：“堕肢体，黜聪明，离形去智，同于大通，此谓坐忘。”“堕肢体，黜聪明，离形去智”即忘记自我，“同于大通”即通于万物。《庄子·齐物论》又云：“南郭子綦隐几而卧，仰天而嘘，嗒焉似丧其偶。……子綦曰：‘……今者吾丧我，汝知之乎？……’”“丧其偶”即丧失对象。忘记了自我，我不再是主体；我不是主体，物也就不再是对象了。故“吾丧我”与“丧其偶”乃是一件事的两面。也就是

说,只有排除了自我意识,才能改变物我对峙的格局,才能实现心与物的自由交往、自然契合。

其它的寓言故事又进一步丰富了这个“以天合天”的思想。

有的着重强调排除一切意识,回归自己之天。“佝偻者承蜩”有云:“吾处身也,若橛株枸;吾执臂也,若槁木之枝;虽天地之大,万物之多,而唯蜩翼之知。”就是排除了一切意念的干扰,直至“忘吾有四肢形体”的无意识状态。此即所谓“用志不分,乃凝于神”(《庄子·达生》)。《庄子·田子方》所述老聃忘记自我、“游心于物之初”的状态,就是“形体掘若槁木,似遗物离人而立于独也”。“津人操舟若神”中提出:“以瓦注者巧,以钩注者惮,以黄金注者昏。其巧一也,而有所矜,则重外矣。凡外重者内拙。”(《庄子·达生》)“外”者,胜负、得失等等皆“外”也。“外”系于心,便会顾虑重重、精神拘桎,无以发挥内在的天巧。只有全然无骛于外、无扰于心,才能“巧专而外滑消”。

还有一个故事直接谈到文艺,就是“宋元君将画图”:

宋元君将画图,众史皆至,受揖而立,舐笔和墨,在外者半。有一史后至,僮僮然不屈,受揖不立,因之舍。公使人视之,则解衣、盘礴,赢。君曰:“可矣,是真画者也。”(《庄子·田子方》)

“众史”者,皆存心求成、有意作画者也。故而小心翼翼,战战兢兢。这种“外”系于心的心理状态,怎能作画?唯那位“后至者”,不矜不挫,无思无虑,自在从容,毫无做意,一派安闲悦适的自然神态。如此方是“真画者也”。

有的着重强调与物自由交往,会合外物之天。“庖丁解牛”之所谓“以神遇而不以目视,官知止而神欲行”,“工倕旋而盖规矩”之所谓“指与物化而不以心稽,故其灵台一而不桎”(《庄子·达

生》),都是那种心与物契合无间的境界。“一丈夫蹈水”的故事更云:

孔子于“悬水三十仞,流沫四十里,鼋鼍鱼鳖之所不能游”之处,“见一丈夫游之”,“数百步而出,披发行歌而游于塘下”。因问:“蹈水有道乎?”丈夫回答:“亡,吾无道。吾始乎故,长乎性,成乎命。与齐(按:通脐,指水之旋涡)俱入,与汨(按:水滚出处)偕出,从水之道而不为私焉,此吾所以蹈之也。”又问:“何谓始乎故、长乎性、成乎命?”回答:“吾生于陵而安于陵,故也;长于水而安于水,性也;不知吾所以然而然,命也。”(《庄子·达生》)

这位蹈水者把自己的生命完全融入了自然,化进了外物。“生于陵而安于陵”,“长于水而安于水”,毫无一己之私心。故“与齐俱入,与汨偕出”,已无物我之界限。“不知吾所以然而然”,那正是物我两忘、天人合一、无思无虑而从容中道的心理境界。他说“吾无道”,是指“从水之道而不为私焉”,而这就是他的“道”。

还有一点值得注意,就是庄子许多有关技艺的故事,本不是为了谈技艺,而是为了谈养生。“庖丁解牛”的故事出自《庄子·养生主》。文惠君听了庖丁的高论,说的是:“善哉!吾闻庖丁之言,得养生焉。”“梓庆削木为锯”、“佝偻者承蜩”、“津人操舟若神”、“工倕旋而盖规矩”、“一丈夫蹈水”等皆出自《庄子·达生》。“达生”即通达生命之情。该篇之所论,皆在于阐明:返回自己的自然生命,便可融入天地的大生命,从而获得最旺盛的生命。即所谓“形全精复,与天为一”。文中还有个“纪渚子为王养斗鸡”的故事,说的就是使斗鸡逐渐内敛,以恢复其天德之全:

十日而问:“鸡可斗已乎?”曰:“未也,方虚骄而恃气。”十日又问,曰:“未也,犹应响景(尚闻声睹影而动心)。”十日又

问，曰：“未也，犹疾视而盛气。”十日又问，曰：“几矣。鸡虽有鸣者，已无变矣。望之似木鸡，其德全矣。异鸡无敢应，见者反走矣。”

根绝一切外骛，精神全部内敛，便是恢复了天德之全。此时外表呆若木鸡，实际上却是生命最旺盛的状态。细看前述庄子那些有关技艺的言论，其实也是启人进入“形全精复，与天为一”的生命状态。

这样，庄子的技艺之道就同生命联系起来了。所以，“形全精复，与天为一”的生命意识，也应视为庄子道艺论的内容。虽然它不是与“道进乎技”、“以天合天”并列的一个单独的要点，但却是贯穿其中的基本精神。

当然，庄子的道艺论还是技艺理论，而不能算是文艺理论。但中国古代文艺理论中的道艺论，就是在庄子道艺论的基础上发展起来的。

三

中国古代文艺理论中的道艺论，首先也是辨明“道”与“艺”、或“道”与“技”的关系。在这个问题上，有的着眼于创作道路，强调以道事艺。如符载《观张员外画松石序》：

观夫张公之艺，非画也，真道也。当其有事，已知遗去机巧，意冥玄化，而物在灵府，不在耳目。故得于心，应于手，孤姿绝状，触毫而出，气交冲漠，与神为徒。若忖短长于隘度，算妍蚩于陋目，凝觚舐墨，依违良久，乃绘物之赘疣也，宁置于齿牙间哉！

“遗去机巧”，就是超越技术。“意冥玄化”云云，就是排除思虑，返回自然，“离形去智，同于大通”；所谓“孤姿绝状，触毫而出，气交冲