

经

典

通

义

从

书

文心雕龙新释

张长青◎著



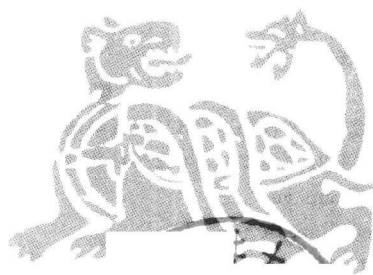
湖南大学出版社

湖南涉外经济学院出版基金资助项目

经典通义丛书

文心雕龙新释

◎张长青 著



湖南大学出版社

内 容 简 介

《文心雕龙》是我国一部体大思精的古典文艺美学巨著。本文以《新校白文文心雕龙》为底本,在吸纳文心雕龙学最新研究成果的基础上,对《文心雕龙》进行注释、翻译和阐释,特别是从天人合一、儒道互补、三教同源的哲学高度,采用“究天人之际,通古今之变”即历时性和共时性相结合的方法,对《文心雕龙》文艺理论体系的美学价值和民族特色作了新的阐释。其注释简洁明了,便于一般读者阅读;翻译采用骈体文形式,力求与原文风格一致;阐释部分为全书重点,突出体现了本书的学术价值。

图书在版编目(CIP)数据

文心雕龙新释/张长青著. —长沙:湖南大学出版社,2009.6
(经典通义丛书)

ISBN 978-7-81113-639-5

I. 文... II. 张... III. ①文学理论—中国—南朝时代
②文心雕龙—研究 IV. I206.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 112687 号

文心雕龙新释

Wenxin Diaolong Xinshi

作 者: 张长青 著

责任编辑: 肖立生

装帧设计: 张 毅

出版发行: 湖南大学出版社

社 址: 湖南·长沙·岳麓山 邮 编: 410082

电 话: 0731-88822559(发行部), 88821594(编辑室), 88821006(出版部)

传 真: 0731-88649312(发行部), 88822264(总编室)

电子邮箱: pressxiaols@hnu.cn

网 址: <http://press.hnu.cn>

印 装: 长沙瑞和印务有限公司

开本: 880×1230 32 开 印张: 20.75

字数: 558 千

版次: 2009 年 7 月第 1 版 印次: 2009 年 7 月第 1 次印刷

印数: 1~2 000 册

书号: ISBN 978-7-81113-639-5/I·50

定价: 40.00 元(平装)

版权所有, 盗版必究

湖南大学版图书凡有印装差错, 请与发行部联系

序

詹福瑞

张长青先生的新著《文心雕龙新释》即将付梓，嘱我写序，多次来京，我却在南非和国内飞来飞去，忙于公务，迟迟不能交稿，心中歉疚之意日增，以至接到张先生来信，都踟蹰再三，不敢启视。

算起来，我与张先生相识已有二十年之久。一九九一年，我到汕头参加《文心雕龙》年会，与张先生共寝一室。那时张先生与张会恩先生合著《文心雕龙诠释》，在学术界已有一定影响，而我还是一名在读博士生，无论年龄和学识，都算后辈。但是张先生待人很和善，几天在一起，虽然有一些语音障碍，听张先生说话比较费力，但还是相处甚欢。那时，我正要毕业，到汕头开会，也有看看汕头大学、能否择职之意。张先生知道此情，盛情邀我到湖南师大工作，这些情景至今想起来还历历在目，恍如昨日。后辈给前辈写序，有先例，却少见。我所以答应为张先生大作斗胆作序，实则是因了前面所说的因缘。

张长青先生二十余年治《文心雕龙》，是龙学领域颇有成就的专家。一九八二年，他与张会恩先生合著《文心雕龙诠释》，梳理《文心雕龙》五十篇的文学理论，对每一篇的理论内涵都做了准确的释。我当初读这部著作的第一感觉，就是立论扎实而不浮泛，解释到位而不过度。不作高深玄虚之论，不刻意索解求新。在《文心雕龙》研究的文字注解和理论阐释之间，走了一条既重文心本身文意，又重理论贯通的中间路线。正因为这样，这部著作面世之后，才能在众多的《文心雕龙》研究著作中突出出来，引起广泛的关注。

张长青先生的近著《文心雕龙新释》秉承了他的旧著的学术



作风，对《文心雕龙》的文意和理论内涵的把握，既不过分又能够到位。此书诠释每一篇的理论，大都紧扣原文，逐段、逐句、逐字如实解释，力求还原刘勰《文心雕龙》的原意；同时，又能够结合中国的传统文化、尤其是儒道思想体系来论述这部文学理论著作的民族特色，形成了平实中正的突出特点。

《原道》篇的理论问题，因涉及中国最为复杂的“道”，因而对此篇的解释也是歧义纷纭，或以为近儒，或以为近道，或说为玄，或说为释，莫衷一是。而张先生的新作在广泛吸收关于《原道》篇研究成果的基础上，从齐梁时期儒释道三家合流的时代思潮出发，提出了刘勰的双重建构模式：“刘勰论证‘文原于道’、‘文本于道’时，形成了双重建构模式：‘道—物—文’和‘道—圣—文’。在这两种模式中的道，一个是自然之道；一个是儒家的伦理之道，两者的性质是完全不同的。但是刘勰企图把他们综合起来，统一起来。他在玄学‘自然与名教’统一思想的影响之下，把道家的自然之道，具体化为儒家的伦理之道，又把儒家的伦理之道上升到道家的自然之道。刘勰这样做的目的有两个：一个是论证‘文原于道’、‘文本于道’是自然而然的，不是人为的，藉以反对齐梁日竞雕华的文风。……另一方面是想从哲学本体论的高度抬高儒家文艺思想的地位，说明儒家圣贤、经典是本乎道，合乎自然的，企图建立一种新的文艺理论体系。”这样的论述，看似折衷旧说，实际上是在分析旧说中，根据《原道》的本文，作出的新的理解。从文原于道，到道生成形而下的文，的确有一个从道家的自然之道到儒家之道转化的问题。张先生这样一讲，就把此篇的理论层次和理论要旨都说透了。

又如，关于“通变”的解释也有四种之多，其中影响最大的是继承与革新说。张先生的旧著，也持这一意见，认为《通变》篇论述了文学的继承与创新的关系。但是，在新著中，张先生对这样的认识有了修正，认为刘勰的“通变”概念来自《周易》，是在“通其变”和“变则久”两个意义上使用这一概念的，因此“通变”这一概念内涵的核心是趋时而变。把“通”理解为继承，

是不恰当的。把《通变》篇直接理解为继承与革新及其关系的专论，也是欠妥当的。但是从刘勰的整体文艺观和《通变》全篇看，也不是绝无继承和革新之意。这样，张先生就客观地解决了《文心雕龙》中“通变”概念本意和刘勰整体文学发展观的关系。

凡是一部研究著作，都应该力求新见，这是研究成果的应有之意。但是何谓新见？以及与此相连的如何出新？的确应该深思再三了。在我们的论文、论著的生产过程中，不时会发现刻意求新、不惜牺牲求实原则的现象，把曲解变成了创新。其实这不是研究的正途。所谓求新，既有发现新材料、发现新问题、提出新见解的问题，也有在辨证不同见解中，廓清文意，提出或坚持更令人信服的意见的研究。而后一种也是我们要坚持与提倡的。

《文心雕龙新释》的另一个特点是综文绎、篇旨与古文今译为一体，使文意理解与理论阐述融合贯通。

《文心雕龙》是一部用骈文写的文学理论著作，也有学者称为文章学著作。正因为是骈文，容易引起后人对文意及理论内涵理解的分歧。所以，《文心雕龙》的注释书，大都是注释加今译，以增强读者对文意的理解。比如陆侃如和牟世金的《文心雕龙译注》，郭晋稀的《文心雕龙注译》，周振甫的《文心雕龙今译》，体例大都如此。张长青先生的新作沿用了这一体例，但又有所不同。一是加入了绎释，二是受张光年先生《骈体语译文心雕龙》的影响，译文采用了类似骈体的相对工整的形式。更为重要的是译文确实起到了比较好地辅助理解篇章理论的作用。比如《风骨》篇“风”与“骨”的含义问题，陈耀南《文心、风骨辨疑》汇集海内外诸家之说达十组五十七种之多。当然代表性的有黄侃“风”即文意、“骨”即文辞说，刘永济的“风”喻情思、“骨”喻事义说，刘大杰“风骨”是思想感情表现鲜明爽朗、语言精要劲健说，寇效信“风骨”是情志和文辞的美学要求等。在诸说之中，张先生新释的主张是：“风”是刘勰在文意方面提出的根本要求，为作品中思想感情表现于外的一种风貌；“骨”指语言文字的一种特色，即要求结言端直、骨梗有力。其解释近于刘大杰



和寇效信。也是在众多说法中，最有影响的一种。在释的部分，张先生辨证各家之说，从刘勰论述风骨的正反两个方面，界说“风”和“骨”的确切含义，有很强的说服力。而书中的译文“语言挺拔，就形成了文骨；意气昂扬，就产生了文风”，“讲究文骨的人，选择文辞必定精当；深通文风的人，表达感情必定显赫”，又很好地印证了他关于“风”和“骨”含义的界定，使译和释互相印证，互相生发，圆满地结合在一起。

所以，我相信，张长青先生的著作，不仅为《文心雕龙》提供了新的研究成果，也为一般读者学习理解比较深奥的《文心雕龙》原著，提供了好的释义、注解和今译的本子。

如果没有记错的话，张先生似乎已经到了离开教职、颐养天年的年龄。湖南师大的语言文学一级学科博士点似乎也是在他退休之后申请下来的，所以在师大的博士生导师中，张先生也许不在其列。但是学问未必一定与什么职称、导师以及名目众多的评审、评估成正比。学问从来就是个人生活方式的一种选择，它与个人的人生态度、人生修为有关，与所有外在于此的东西无关。退休之后的张长青先生仍然孜孜不倦地致力于《文心雕龙》研究，这就是一种生活方式，一种不随外在环境变化而变化的个人的修为。正是有了张先生这样《文心雕龙》研究会的会员，才使《文心雕龙》研究界有了一批不因退休而退出研究界的真会员，真学者，我对他们充满了永远的敬意。

2007年12月26日

（序作者为国家图书馆馆长，文心雕龙学会会长，
中国古代文学理论学会副会长）

前言

《文心雕龙》问世于公元6世纪初齐梁时代，距今一千五百多年，全书分“上篇”和“下篇”两部分，共五十篇，是一部体大思精的文艺美学巨著，不仅在我国古代文艺美学史上是空前绝后的，在世界文化史上也是永放光芒的经典之作。历代学人均极为推崇。鲁迅曾将它和《诗学》相提并论：“篇章既富，评鹭遂生，东则有刘彦和之《文心》，西则有亚里士多德之《诗学》，解析神质，包举洪纤，开源发流，为世楷模。”（《诗论·题记》）新时期以来，于1983年成立了文心雕龙学会，开了多次国际学术讨论会，文心雕龙学或文心学，已成为一门国际性显学。它帮助我们洞察古代文艺演变，它提出的一系列文艺美学原理和关于文化的真知灼见，对当前的文化建设和文艺创作批评，仍有重要参考价值。

我多年治《文心雕龙》，写成《文心雕龙新释》一书，趁此即将面世之机，将撰写本书的缘由作个简要说明。青年时代，雅好是书，但深感其理论精深、骈体难识，难以卒读。20世纪60年代初，大学毕业，被留在湖南师范大学中文系任教，曾师从李祐教授研习过《文心雕龙》。恩师那种严谨的治学态度，逐字、逐句、逐段诠释《文心雕龙》理论的教学方法，令人感佩之至，没齿难忘。

但是不久爆发了“文化大革命”，中断了学术研究近二十年。1978年在新时期“科学春天”的感召下，我以初生之犊不怕虎的精神，开始注释、翻译、诠释《文心雕龙》。那时是一边教学、一边科研，经过几年时间，初稿基本完成，但没有勇气拿出来出版。其原因是年龄虽已逾不惑，但科学研究还未入门。同时，《文心雕龙》全注译本还未出现，当时能看到的只有郭晋稀《文



心雕龙译注十八篇》，陆侃如、牟世金的《刘勰论文学创作》，周振甫在《新闻业务》上发表的个别篇章。又加上我教的课是文学理论，注释、翻译不是当行。于是只好把注释、翻译束之高阁，选取当时认为有价值的三十七篇和张会恩合著《文心雕龙诠释》，于1982年由湖南人民出版社出版。出人意料，书出版后获得广泛好评。在“文化革命”摧残文化的影响下，当时书籍尤其是学术著作极为缺乏，这本小书因而重印了三次，共印发三万六千多册。并于1984年参加了在香港举行的中国内地和港台地区的书展，产生了较大的影响。

由于写了这本小书，我们被邀请参加1983年8月在青岛举行的文心雕龙学会成立大会，并成为会员。后来又多次参加了文心雕龙国际学术讨论会和每届学会举行的年会。同时我也为湖南师范大学中文系的本科生和研究生开过多次《文心雕龙》的选修课。

随着我的教学实践和《文心雕龙》研究的深入发展，发现了《文心雕龙诠释》的两个缺陷。周振甫在其主编的《文心雕龙辞典》中，指出：“该书的缺陷是，标题‘诠释’，实际上对《颂赞》以下六篇（实际上是十三篇）并未作诠释，故应为选释。同时由于过分强调通俗易懂，对《文心雕龙》中某些复杂的理论概念缺乏准确的理论阐释。”^①

其实《文心雕龙诠释》出版不久，就有人指出，应将原书五十篇的原文、注释、翻译、诠释四个部分出版，不应只有诠释一个部分。这表面来看是一个体例问题，实质上反映了我们当时学术水平低，认识存在片面性。我们认为《文心雕龙》最有价值的部分是创作论，而非文体论，因此把文体论十三篇删去了。后来认识到，文体论不是全书可有可无的篇章，而是它整体理论体系的基础。

关于第二个缺陷，还不在于几个概念、范畴没有作明确的理

^① 周振甫主编：《文心雕龙辞典》，中华书局，1996年版，第479页。

论阐释，关键在于当时我们并没完全读懂《文心雕龙》，对《文心雕龙》整体的理论体系没有搞清楚。特别是《原道》篇没有读懂。现在想来，没读懂的原因，不在我们的研究态度，而是当时整个学术研究的指导思想和方法不对头。这一点，我是在20世纪80年代的文化热和方法论热的讨论中，逐渐明确的。

当我们把目光投向中国文化观念的特点时，认识到：“天人合一”这一传统文化的基本观念和命题，是打开《文心雕龙》理论体系的一把钥匙。“天人合一”作为文化观念，起源于巫术，大体于先秦奠定了基础，中经汉代和魏晋南北朝的深入发展，到宋明时期，出现了比较成熟完备的形态。这一命题各个历史时代的思想家、哲学家各有不同的解释，其实质是讲人和万物融合为一体，承认天道与人道的一致，探求世界的统一性，从而在主体与客体、人和自然、个性与社会之间建立一种和谐协调的关系。儒家和道家在许多具体观点上虽然是对立的，但是他们的文化宇宙观都是天人合一。孟子主张“万物皆备于我”，“尽其心者，知其性也，知其性，则知天矣”。（《孟子·尽心上》）庄子则认为：“天地与我并生，而万物与我为一。”（《庄子·齐物论》）这与西方的文化观念是迥然不同的。在西方，从古希腊后期开始就强调天与人的对立，他们把人看成万物的尺度和主宰，把自然看成是人的认识对象，通过认识其规律，来征服自然。中国也有“天人相分”、“天人相胜”的思想，荀子提出过“制天命而用之”的命题，但是在整个历史文化发展中不占主导地位。这种天人合一的观念，有其复杂的社会历史、民族、传统的根源，但主要是封建社会小农自然经济的产物。这种生产方式，没有复杂的生产组织，也没有复杂的生产工具作为中介，人们长期和自然打交道，与其说生活在社会中，不如说生活在自然中，人与自然保持一种情感上的亲近感、和谐感。西方则不同，由于工商业经济的发达，自然成了人们利用来生产交换价值以增殖财富的对象，对财富的追求，导致对自然的掠夺与破坏，从而破坏了人与自然的统一，失去了人对自然的情感、精神上的亲近和谐感。不过西方



19 世纪下半叶开始认识到了这个问题，回到了人与自然融为一体的思想的新阶段。

“天人合一”，既是生发宇宙生成论的中国传统文化的世界观，又是根深蒂固地内化于中华民族心态的富有辩证意味的思维方法。它是中国古代传统文化的宇宙观和方法论的纲领和核心，是渗透到各个文化领域中的基本思想。“天人合一”作为宇宙观和方法论，为中国古典文艺美学的艺术本体论提供了哲学上的理论依据。

艺术本体论就是艺术之为艺术的根据。艺术的本性和特质是什么？在西方美学史上，由于它的文化观念是“天人相分”，所以对于艺术本体的探寻，从模仿自然说，到表现自我说，再到情感的形式说，最后立足于艺术是一种价值之说。而中国美学和艺术本体论，因为文化观念是“天人合一”，主张从人与自然的契合中去探求美，追求宇宙精神和人的精神的契合，强调心与物、情与景、情与理、意与象、形与神、虚与实的统一，从没有纯粹的再现或表现之说。从某种意义上说，中国艺术既是再现的，又是表现的，既重情感的抒发，又重自然的描写。正如李泽厚在《华夏美学》一书中说：“我们既可以说中国艺术是‘再现’的，但它‘再现’的不是个别的有限场景、事物、现象，而是追求‘再现’宇宙自然的普遍规律、逻辑和秩序。同时又可以说它是‘表现’的，但它所表现的并非个体的主观的情感、个性，而必须是能客观地‘与天地同和’的普遍性的情感……在西方那种对峙意义上的‘再现’、‘表现’的区分，在中国美学和艺术中并不存在。”^① 因此，艺术正是以情感为中介，感受自然生命和人类生命的最精妙的形式。中国人的情感内涵既是自然的、心灵的、个性的，又是社会的、超自然的、理想的。逻辑、理性、知识、感性、理性和真、善、美的价值皆寓于感情之中。故此中国艺术既重视“应物取象”的艺术内容，又重视“随类赋彩”的艺术形

^① 李泽厚：《美学三书》，天津社会科学院出版社，2003 年版，第 221 页。

式；既强调“气韵生动”的艺术生命表现，又强调“立万象于胸怀，传千祀于毫翰”（姚最《续画品》）的艺术时空的永恒和无限。既强调“外师造化”，又强调“中得心源”。在此，宇宙自然本体，人类生命本体和美的艺术本体三位一体，交融互渗。宇宙是无穷无尽的，人类生命是无穷无尽的，艺术的美同样也是无穷无尽的，中国艺术几千年经久不衰的勃勃生机正是源于这种三位一体。在“天人合一”的宇宙观和辩证思维方法指导下，中国人眼中的美始终在于自然生命、人类生命和艺术生命的永不停歇的融合。这就形成了中国文艺独特的民族的品格，从而在艺术本体方面也形成了中国的意象、意境的形象体系与西方形象、典型的形象体系的不同特点。

如果我们从天人合一的文化观念，来解读《原道》篇，刘勰把文艺本体论提高到“道”的高度来加以论证。道的内涵分为天道和天道。儒家重人道，讲伦理，走向“以天合人”的善美合一之境；道家重天道，讲自然，走向“以人合天”的真美合一的精神自由之路。到魏晋玄学主张“名教与自然”统一，把儒道两家，实际上是把人道与天道统一起来。佛教于两汉之际从印度传入，在其初传阶段，本来是与儒道相矛盾的，外来佛教二元相分与中国传统文化二元相合的本体论是相悖的。到了南北朝时，由菩提达摩创立的禅宗，主张“心性生万物”说，“佛性自悟”说，“佛法不离世间”说等，实际上是中国式的“天人合一”的观念与情感，填平了此岸与彼岸、佛与人、物与我、心与物、顿与渐、染与净、尘世和天国的鸿沟，追求一种“天人合一”的境界。也就是把外来文化纳入中国文化系统之中，促使佛教中国化。从而，在南北朝时期产生了“三教合流”或“三教同源”的思想。这里的“源”就是本体，就是“天”，就是“道”。儒家的天命、道家的自然、佛家的神理三者在本体论上都是统一的、“共相”的。所以，刘勰在《灭惑论》中说：“孔释（佛）教殊而道契”。“至道宗极，理归乎一，妙法真境，本固无二。”可知，中国古典文艺美学本体论就是建立在儒、释、道三家哲学的基础



之上的。刘勰《原道》之“道”，也是建立在儒、释、道三家哲学基础之上的。儒家重人道但不反对天道，它认为人道可以履践、效法天道，这样就形成了我国刚健自强的民族性格和精神。所以它的重点是放在人道上，是入世的，是一种人生伦理哲学。它的美学重政教、伦理、功用，是一种伦理美学，它指向政治学、伦理学。道家和佛家重天道，它们是超世和出世的，但人总要生活在人道之中，所以道家求真、佛家求善，处在同一价值世界之中。它们的美学更多讲自然心性，注重审美的心理效应。是一种审美心理学，把审美更多地引向心理学和艺术学。由于中国长期以儒家思想作为国家的意识形态，因此儒家的美学居骨干地位，而统帅道家和佛教美学。因此刘勰《原道》篇的“道”是以儒家思想为主干，而兼综儒、释、道各家思想之道，从而构建起文道统一，文质统一，审美和功用统一，真、善、美统一的文艺美学观。由此，在中国文艺美学史上第一次建构了具有民族特点的系统、完整、丰富的古典文艺美学的理论体系。

从审美心理和审美态度来说，东西方美学也是不同的。西方美学的审美心理是建立在认识论基础上的，以主客对立为前提，所以在西方美学中，审美主体和审美客体区分得很清楚，这与西方哲学以主客两分为特征是一致的。所以西方的审美心理基本上是一种认知心理，美学之父鲍姆嘉通认为：美学是研究感性知识的科学，美学的目的是感性认识的完善。把审美看成一种知识、一种认识。所以美学就要求有清晰的概念，明确的定义，严密的逻辑。

中国古典文艺美学是建立在“天人合一”的基础上的，在审美创作和欣赏过程中，就主张主客一体，心物交感，物我两忘的虚静、澄澈、空明的心态。在中国人看来，宇宙自然不是人的外在世界，而是人处于其中的有机整体。人与自然是都由气化育生成，都具有生命灵气。因此审美不仅是观照，也是体验，不仅是耳目的视察，更是心灵的妙悟。先秦“庄生梦蝶”的寓言中，描绘了这种心态：“昔者庄周梦为蝴蝶，栩栩然蝴蝶也，自喻适志

与，不知周也。俄然觉，则遽遽然周也。不知周之梦为蝴蝶与？蝴蝶之梦为周与？周与蝴蝶，则必有分矣，此之谓物化。”（《庄子·齐物论》）庄子所说的“物化”就是物中有我，我中有物，主客交融、浑化的状态。唐代张彦远指出：“凝神遐想，妙悟自然，物我两忘，离形去智，身固使如槁木，心固可使如死灰，不亦臻于妙理哉？”（《历代名画记》）宋人罗大经描述曾无疑画草虫，“方其落笔之际，不知我之为草虫耶？草虫之为我也？”（《鹤林玉露·画马》）这是极富民族特征的审美心态描述。古人称之为“妙悟”“感兴”“交感”“应感”等，刘勰描绘为：“目既往还，心亦吐纳”，“情往似赠，兴来如答”（《物色》）。中国传统审美心理的高峰体验是“物我两忘”，所以刘勰在《神思》中还要求审美主体必须保持内心的虚静空明，注重审美心胸的建构和完善，去物去我，忘欲忘知，疏浚五脏，澡雪精神，保持主体心灵一片空灵澄澈世界，全神贯注地进入审美状态。这样才能无所不入，无所不在，无所不纳，在体验和感悟中，洞鉴宇宙的真谛，使主体精神与宇宙精神高度统一。

这种审美的心胸和状态，完全克服了物我的差别，把个体精神“化解”于整个宇宙精神之中的一种人生广大襟怀，亦即庄子所说“万物与我为一”的诗意境界。“言”、“象”、“情”、“理”均寓于其中，是感性的，也是理性的，是一种深入到事物意蕴的审美直觉。既是超绝言象又不离言象，非逻辑的“不涉理路，不落言筌”，“羚羊挂角，无迹可求”的审美境界；也是审美巅峰状态，“神与物游”的高度自由的境界。这种“天人合一”的审美境界，使中国古典文艺美学走了一条由“言”到“意”，由“意”到“象”，由“象”到审美“意象”，由“象内”到“象外”的审美心理超越的历程；使我们的文艺具有含蓄蕴藉，意蕴深邃，重神轻形，留有无限想象空间的民族品格，追求“无言”、“无象”的超然象外的真神妙趣。

由于“天人合一”的文化观念，强调人与自然、人与人之间的和谐协调关系，从而形成了古典文艺美学和谐的审美理想，追





求中和之美，即所谓“乐而不淫，哀而不伤”，“温柔敦厚”等。要求审美必须适度，不偏不倚，不走极端。孔子认为“过犹不及”，既反对“过”，也反对“不及”，要折中、调和，使其合适相宜，恰到好处。《礼记·中庸》指出：“喜怒哀乐之未发谓之中，发而皆中节谓之和。”这种对“中和之美”的追求，渗透到了中国艺术的各个方面。于是诗词追求含蓄美、蕴藉美、端庄美；戏剧追求“大团圆”结局，国画追求淡远、恬静、自然的意境。中国传统艺术所创造的主要是这种美，古典文艺美学所追求的也是这种美。它一直以和谐、宁静、自然为最高的审美理想。刘勰在《文心雕龙》中追求的自然与人工相结合的和谐美也是这种美。西方古代也有以和谐为美的思想，古希腊毕达哥拉斯学派，最早从数学的观点，提出了“美是和谐”的命题，但它不是指人与人、人与自然关系的和谐，而是限于事物本身的各种因素，而且偏重形式方面。同时西方美学整体的思想，不是强调和谐，而是强调差异、矛盾对立，强调崇高美。

“天人合一”既是一种文化观念，也是一种思维的方式方法。李约瑟在《中国科学技术史》第三卷中说：“当希腊人和印度人很早就仔细地考虑形式逻辑的时候，中国则一直倾向于发展辩证逻辑。与此相应，在希腊人和印度人发展机械原子论的时候，中国人则发展了有机宇宙观的哲学。”这里所说的“辩证逻辑”，就是“天人合一”思维方式：辩证思维。所谓辩证思维，就是运用对立统一的观点方法来认识、分析各种自然和社会现象及其发展变化。

中国古代的辩证思维来源于对天地万物两两对立而又统一的考察与理解。由《周易》中的“一阴一阳之谓道”、“生生之为易”、“易穷则变，变则通，通则久”，可知阴阳对立统一而生万物，而发展变化，就是中国哲学以道为支撑点的方法论含义。刘勰正是综合儒、释、道三家之道，而以辩证思维作为方法论基础的。他提出了许多对立统一的概念，如文与道、文与质、心与物、情与景、情与采、意与辞、华与实、风与骨、奇与正、隐与

秀、繁与约、雅与丽、形与神、隐与显、虚与实、意与象、阴与阳、刚与柔等，也就不难理解了。

事物的发展变化是处在空间和时间中的。处在空间的事物既有普遍性又有特殊性，处在时间的事物，既有继承性又有变异性。所以我们研究一个事物，既要作共时性的研究，也要作历时性研究，找出事物的特殊性来。这就是李清良君在《中国阐释学》^① 中的“双重还原法”吧。

所以，我在研究《文心雕龙》中便采取中国阐释学方法，即双重还原法。在时间上，通过事物源流的考察和理解，原始以要终，向事物原初状态，即《文心雕龙》的原意还原。这是历时性纵的研究，确认：“《文心雕龙》是刘勰惨淡经营的巨大成果，也是我国文学批评史上岿然屹立的高峰！”（杨明照：《文心雕龙校注拾遗·前言》）在空间上，通过东西文化的对比，由学术理解的原初状态，向《文心雕龙》的理论体系的民族特色还原，作共时性横的研究，确认：其体系的完整性、系统性和丰富性“不仅在中国古代文论中是稀有的，在世界古代文论中也是罕见有的，《文心雕龙》之可贵，这是一个重要方面”。^② 而且要把两者结合起来。过去我们只从纵的角度，或横的角度进行比较研究，都不能解决问题。曹顺庆《从总体文学角度认识〈文心雕龙〉的民族特色和理论价值》^③ 一文指出：“仅仅以西方文化论为参照系，从中西文论比较中来确定《文心雕龙》的历史地位，尚缺乏一种真正世界性的宏观眼光。西方人视西方文论为世界文学固然不对，中国人以中西两极文学为世界文学亦不恰当……用中西对比的方法，固然也能说明一定问题，但最终不能真正确定中国文论在世界文论史上的地位。”他指出比较文学只作共时性的机械对比研究的弊端，这是非常正确的。我们认为：“真正世界的宏观

① 李清良：《中国阐释学》，湖南师范大学出版社，2001年版。

② 牟世金：《文心雕龙研究》，人民文学出版社，1995年版，第143页。

③ 曹顺庆：《从总体文学角度认识〈文心雕龙〉的民族特色和理论价值》，《文学评论》，1989年第2期。



眼光”不是“总体文学”，而是世界文化的宏观眼光，只有在人类文化学的宏观眼光指导下，将共时性和历时性结合起来，才能发现《文心雕龙》的民族特色和理论价值。由此，我想到司马迁在“天人合一”的文化观念制约下，“究天人之际，通古今之变”的方法论的意义。刘勰在《文心雕龙》总论中的《原道》、《徵圣》、《宗经》三篇，不正是“究天人之际”横的共时性研究吗！不过司马迁时代的空间概念，仅限于中国；而刘勰的空间概念已扩大到外国——印度佛教，可以说刘勰是中国第一个有世界眼光的人。其他两篇《正纬》和《辨骚》，不正是“通古今之变”纵的历时性研究吗？！不过刘勰的时间观念仅限于公元6世纪，而结构主义历时性的提出，已经到了20世纪。而刘勰恰好是以中国传统文化“天人合一”的宏观眼光，用共时性历时性相结合的方法来构建他“体大而虑周”（章学诚语）的文艺美学体系的。

了解了中西文化、哲学、美学这些特点，以“天人合一”的宇宙观和方法论作指导来研究《文心雕龙》，讨论多年歧义纷纭的《文心雕龙》文艺美学的理论体系问题，也就可以解决了。在总的理论体系指导下，诠释各篇和各个范畴、概念，也就清楚多了。（具体论证见本书《释〈原道〉》）但经典的解读是永无止境的，我的阐释一定还存在许多错误。

回顾新中国成立后，我们以马克思主义为指导思想，但在学术研究中有一部分人实际上接受的是原苏联哲学界对恩格斯哲学基本问题的教条主义的理解，把全部哲学史简单归结为“唯心主义与唯物主义的斗争史”，陷入到西方唯物与唯心的二元哲学之中，在文、史、哲各个领域中，不管三七二十一，采取“划成分”的方法，武断地给你戴上唯心和唯物的帽子。我们在《文心雕龙诠释》中，得出“刘勰整个宇宙观虽然是唯心主义的，文学观却是唯物的”这样荒谬的结论，就是这种研究观念和方法的典型例子。这样的研究观念和方法，不但符合刘勰的思想实际，也难以发掘《文心雕龙》的理论价值和民族特色。

当我一开始认识到《文心雕龙诠释》两个缺陷时，便立下重