

“活法”对“法”的审美超越

倘若透过各民族物化层积的文学艺术史的表象返视创作主体民族化的审美心理结构，我们都可发现人类审美心理、审美意识、审美观念的动态建构与演进，是在对审美之“法”的不断超越的运动中完成的。美的艺术灵魂在“法”的艺术王国凌空自由翱翔，艺术审美需要“法”，但是艺术审美又不能拘于“法”用法而又超法，有法而又无法，定法而又无定法——这就是在中国 8~10 世纪的唐宋时代兴起的一种东方古典独特的“活法”美学思想。它在表层的文艺形态上表现为新兴的禅宗美学对传统的儒家美学的反动，禅宗美学之“非法”对儒家美学之“法”的超越，而在深层的文化心理上却展示了我们民族的审美意识、审美观念、审美方式的深刻跃迁。北宋苏东坡第一个揭起“活法”美学旗帜，不啻是破除死法、定法审美心理的美学革命，东方古典美学的一次有深远意义的审美解放，对艺术之“法”的辩证的审美认识与把握代替了对艺术之“法”的形而上学的认识与把握，师“心”代替了师“法”。中国古典的东方美学具有迥异于西方美学的一系列基本特征：重写意而不重写实，重神似而不重形似，重意象而不重物象，重心理时空而不重物理时空，等等，由此可找到深层的主体审美心理与审美方式的深刻说明。

一、“活法”探源 非法非非法

几乎各种流行的中国美学史、文学史、文学批评史著作，都认为第一个提出“活法”思想的是北宋末的吕本中，活法思想源自唐

代的禅宗“活法”是讲“不立文字”，破除名言拘缚。“活法”是宋人的一种“以禅喻诗”。这就必须先对活法思想作一番正本溯源的探讨。

活法思想并不是渊源于唐代以来兴起的禅宗，这里的关键是首先要弄清活法思想的真实内蕴。按照吕本中对“活法”思想的“经典”论述，活法是论对艺术之“法”的认识与把握，不是论超越语言的“不立文字”，这包含了两个基本思想。(1)法有定无定。艺术的活法是“有定法而无定法，无定法而有定法”(《夏均父集序》)，这又包含了二重含义：一是就“法”本身而言，法既有定法，又是无定法；二是就人(心)用“法”而言，既不悖于法，而又超于法，“规矩备具而能出于规矩之外，变化不测而亦不背于规矩”(同上)。(2)悟入。活法就是“心”能悟入，“诗有活法，若灵均自得，忽然而入”(《江西诗社宗派图序》)，这就是他一再强调的“作文必要悟入处”(《童蒙训》)，所以曾几说“居仁说活法，大意欲入悟”(《读吕居仁诗怀旧》)，曾季狸也称“东莱论诗说活法……要知非悟入不可”(《艇斋诗话》)。

显然，活法说是一种关于“心”与“法”的关系的美学思想。活法即心法。法无定法，妙在心悟，这一思想原来可以一直上溯到姚秦鸠摩罗什译的著名佛经《金刚经》。《金刚经》宗旨在发阿耨多罗三藐三菩提(无上正等正觉)的大法，经中如来反复强调他的无上菩提法是无定法之法，是非法非非法：“如我解佛所说义，无有定法，名阿耨多罗三藐三菩提，亦无有定法如来可说。”“是故不应取法，不应取非法。”如来所说法，皆不可取，不可说，非法，非非法。”佛教认为心即法，法即心，无上菩提法就是心的大觉大悟，全靠心传自悟，本不借法，非有定实之法，所以是“非法”，但为达到无上菩提的大觉大悟，又须借法人悟，不可无法，所以又是“非非法”。这种心传不借法与借法悟入的统一，就是“非法非非法”的无定活法。正如陈雄所解说的：“是法也，一以为有耶？虽有而未尝有；一以为无耶？虽无而未尝无。——此非法非非法之意。”禅家常用“渡河需用筏(法)到岸不需船”的比喻，来论述不为法脱又不为法缚的道理。《金刚经》进一步从有法与无法、有定与无定、非法与非非法的

正反两面论述：“所言一切法 即是非一切法”，所谓佛法者 即非佛法”。这种法就是一种活法，川禅师正是用一个“活”字来解说《金刚经》这种无定法：“是法非法不是法 死水藏龙活泼泼。”但是法在心悟 即心是法 法之“活”又源自心之“活”，《金刚经》又提出“应生无所住心 若心有住 即为非住”。心活泼泼无所住 随处解脱；心有所住则死。后来唐无住禅师发挥这种无住的“活心”曰：“真心者 念生亦不顺生 念灭亦不依寂 不来不去 不定不乱 不取不舍 不沉不浮 无为无相活泼泼。”《五灯会元》卷二 猎“法”悟入一心超“法”外一即心是“法”这是有定无定的活法心传的三段式。《金刚经》用这种二律背反的三段式反复强调说：“佛说般若波罗蜜 即非般若波罗蜜 是名般若波罗蜜。”所言善法者 如来说即非善法 是名善法。”所言法相者 如来说即非法相 是名法相。”

《金刚经》中这种非法非非法的活法思想被后来的禅宗所接受。在《景德传灯录》“释迦牟尼”条中便载有这样一则故事。世尊因外道问：“昨日说何法？”曰：“说定法。”外道曰：“今日说何法？”曰：“不定法。”外道曰：“昨日说定法 今日何说不定法？”世尊曰：“昨日定 今日不定。”释迦在将“正法眼藏”传给大弟子迦叶时还作了一首无定法偈：“法本法无法 无法法亦法。今付无法时 法法何曾法？”这些显然是晚唐以后的禅宗信徒根据《金刚经》所伪造。

《景德传灯录》在西天二十七祖中都各记有一首说“法”偈 合起来构成了完整的话法思想，这里录前三祖的三首偈：

法法本来法 无法无非法。
何于一法中 有法有不法？

本来付有法，付了言无法。
各各须自悟，悟了无无法。

非法亦非心，无心亦无法。
说是心法时，是法非心法。

这些偈自然也是后来的禅宗信徒根据《金刚经》所伪造，但由

此可见，禅宗之讲心心相传的顿悟活法（心活）本来包含有两个超越：一是心对“言”（语言）的超越，这就是不立文字，直指本心，破除言障。这种思想后来同老庄易玄的得意忘象、得意忘言思想相结合，发展成为中国古典美学中的意在象外与意在言外的意象说。二是心对“法”的超越，这就是非法非非法，借法悟入，破除法障。这种思想后来在反对儒家师法拟古思想中，发展成为中国古典美学中的意在法外的活法说（吕本中所说的“诗有活法，忽然有人，然后惟意所出，万变不穷”）。禅宗心传的这两个顿悟超越与古典美学师心的这两个审美超越，它们既有联系，又有区别：“不立文字”的心对“言”的超越，思想渊源上溯到《楞伽经》，而“非法非非法”的心对“法”的超越，思想渊源却上溯到《金刚经》，二者源自不同。《金刚经》通篇讲非法非非法，不讲“不立文字”；《楞伽经》多讲“不立文字”，却不讲“非法非非法”。二者到禅宗那里才统一了。《楞伽经》所说的作为宗门、教下之分滥觞的宗通、说通，就是以自觉证智为宗，以为他说法为教，宣称“佛菩萨不说一字，不答一字”，便是为后来禅宗提倡的“不立文字”所本。然而这种“不立文字”是弃绝语言文字，不落言筌，直以语言文字为理障，为心碍，所以后来发展到不说一字，不答一字，完全用拈槌竖拂、扬眉瞬目、拳喝棒打等非语言文字的动作与非理性的神秘直觉来心传；而“非法非非法”却并不是要弃绝法，而是要借法悟入，法并非理障心碍，这是有法非法的活法，不是无法。二者不能等同。达摩东来以四卷《楞伽经》印心，所以禅宗最初讲“不立文字”，并不讲《金刚经》的“非法非非法”。直到禅宗创始人慧能在《坛经》中仍是大谈“不立文字”，无一处谈“非法非非法”，就是最有力的证明。到菏泽神会以后，禅宗才进而以《金刚经》印心而开始大谈“非法非非法”（神会《语录》透露出这种思想动向）。因此，活法美学思想的真正思想源头是《金刚经》的“非法非非法”思想，把活法美学思想的渊源同唐代禅宗的“不立文字”挂到一起是错误的。

当然，禅宗的“不立文字”与“非法非非法”在共同达到心传自悟上是相通的，它们是禅宗心法的两翼。古典美学中对“言”的审

美超越 意在言外 与对‘法’的审美超越 意在法外 在共同达到重意贵我上也是紧密相关的，但是在文学艺术中，它们毕竟是两个不同的审美体验所要解决的问题。“语言”与“法”本是文学艺术创作的两个最根本的审美手段。由于审美主体的审美体验是一种复杂难名的高峰体验，它深入到了人的本能、直觉、潜意识这些杳冥幽深的心理领域，所以具有模糊性、朦胧性的特点。在这种高峰体验中，“言”与“法”都暴露出潜在的局限性 陷入“言”难表达与“法”难表现的两难困境。阿恩海姆以为“现代语言与事物的知觉外观之间存在的与日俱增的疏离给诗人设置了难题”（《抽象语言与隐喻》），其实不仅是“语言”如此（言不尽意），‘法’更是如此。“语言”同审美经验的疏离与“法”同审美经验的疏离，一直是困惑东西方的两大艺术难题。在中国古典美学中，正是通过对“言”的审美超越 意在言外，“不立文字”与对“法”的审美超越 意在法外，“非法非非法”）来克服这两大疏离的。禅宗美学的活法思想，是在有定法而无定法的审美自由中给审美主体之“意”提供了最广阔的纵横驰骋的表现空间，在不为法缚又不为法脱中“惟意所出，万变不穷”。所以对“法”的审美超越本质上也就是“意（心）我”的审美释放。活法说是东方古典美学独特的表现性重意美学思想的升华。

佛教的“非法非非法”体现了一种非有非无、亦有亦无、非此非彼、亦此亦彼的“不落两边”的思维方式，它对儒家那种偏执一端、泥守一法的凝固的审美心理与艺术思维模式是一种积极的改造。活法表现了对审美之法辩证把握的艺术精神：既是有定法，又是无定法；既是法中有我，又是我超法外；法在我心，心即是法，自然无法，我法自然。定法、死法的审美方式落于一边，有法无我，走向模拟主义、拟古主义的“师法”；活法心法的审美方式以我用法，法中有我，通向重心贵我、抒写性灵神韵的“师心”——这就是唐宋兴起的活法美学思想对中国古典文学艺术发展的深远意义，而北宋的苏东坡便成为活法美学思想的第一个伟大艺术象征。

二、“活法”“远”“韵”意在法外

把活法说看成是南宋初吕本中提出的一家之说是错误的。第一个明确提出“活法”美学思想的是苏轼。而在他之前，活法美学思想已在唐以来的文学艺术领域中经历了一个较长的孕育过程。可以说，活法美学思想是在儒佛道交融的文化背景下形成的，第一个提出“活法”的例恰是兼融儒佛道的五代禅僧麻衣道者。他在《正易心法》中说：“易道弥满，九流可入。当知活法，要须自悟。”麻衣道者以佛门老僧而成为著名道士陈抟的老师，他的易学融贯老佛医卜而开先天易学之源。晚唐以来南宗禅根据《金刚经》的“非法非非法”，大力宣扬无法之法，在宗教实践中提倡无定型、无定法、无规范的修行方法，认为心是活的，心无定相，心无实体，心体无住，故法也是活的，法无定相，心法无形，唯在心悟。黄蘗希运称“法即非法，非法即法，无法非法，故是心心法。”（《宛陵录》）。临济义玄也说：“法者是心法，心法无形。”（《古尊宿语录》卷四）。麻衣道者易学上提出的“活法”、“心法”显然是从南宗禅的无定心法发展而来，而为苏轼、吕本中所本。这样，从《金刚经》、南宗禅、麻衣道者到苏轼、吕本中，可以清楚看到活法美学思想在文学艺术领域中形成发展的历程。后来宋末元初的李道纯《中和集》中专门有“全真活法”一节，提出道教内丹修炼的“活法”是：“全真至极处，无出身心两字。有了身心，便是外道。虽然，亦不可着在身心上，才着在身心上，又被身心所累。须要即此用，离此用。”显然是从麻衣道者的“活法”说发展而来。麻衣道者后来也被奉为道教中人。

（一）书法：“活法”“远”“韵”

活法美学思想首先在书法领域兴起。唐初著名书法家虞世南亲承佛门智永传授，在《笔髓论》中第一个提出了书法无定法，妙在心悟：“或如兵阵，故兵无常阵，字无常体矣。谓如水火，势多不定，故云字无常定也……机巧必须心悟，不可以目取也。”学者心悟于至道，则书契于无为。”心悟非心，合于妙也。”虞世南以禅说书，这种心悟说正来自《金刚经》，并被唐代的书法家们所接受。如李世民

《指意》说：“夫字以神为精魄……及其悟也，心动而手均。”孙过庭《书谱》也认为：“心悟手从，言忘意得。”值得注意的是张怀瓘，他一方面认为万法无定，书法无法，“圣人不凝滞于物，万法无定……得其法而不著，至于无法，可谓得矣。何必钟、王、张、索，而是规模？”（《评书药石论》）另一方面认为法在心悟，“若心悟精微，图古今于掌握”（《书议》）；“夫钟、张心悟手后，动无虚发，不复修饰，有若生成”（《书断》），虽然他还没有使用“活法”二字，但是活法的书法美学思想已初步形成。由唐人宋，宋代书法家正是在这种活法美学思想指导下掀起了变革唐人书法的书“法”革命，意趣天成的宋人书法取法度井然的唐人书法而代之，唐书与宋书已是两种不同审美心理与审美之法的展现。唐书重法度，故以工炼胜，富有气韵；宋书尚意兴，故以气势胜，富有意趣。真正的宋书便由苏、米、黄开创。这场书法变革的领袖苏东坡宣称自己的书法是“无法之法”，是“无定法”：“荆公书得无法之法。”（《跋王荆公书》）“把笔无法，要使虚而实。”（《记欧阳公论把笔》）“我书造意本无法，点画信手烦推求。”（《石苍书醉墨堂》）“无法之法”不是不要法，而是强调法中有我，取法在我，变法出新意，随意变化而不失法度；“知书不在于笔牢，浩然听笔之所之，而不失法度”（《书所作字后》）“意超法外”，“非不能出新意求变态也，然其意已逸于绳墨之外矣”（《跋叶致远所藏永禅师千文》），这就超越了对“法”的严守执著，上升为对意趣、意境的追求。苏东坡的行书体取横势，笔用虚锋，形貌宽博而内蕴筋骨，气势磅礴，逸出法外。王安石逆笔似插两翼，清劲峭拔，直如横风节雨，无法可寻，故东坡称他“得无法之法”。黄山谷（黄庭坚，号山谷道人）径直自称“老夫之书，本无法也……不择笔墨，遇纸则书，纸尽则已”（《山谷文集》）“作书，意之所到，辄能用笔”。他的草书却化入真、行笔法，势如龙蛇，奥折流转之气贯注，非常法可名。米颠更是自称写字是“刷字”，“振迅天真，出于意外”。山谷称他“如快剑斫阵，强弩千里”，朱熹称他“如天马脱衔，追风逐电，不可范以驰驱之节”，都是就他不可控勒的气势而言，难以定法绳范。

在苏轼之后、吕本中之前，把书法艺术领域中这种不与法缚又不求法脱的意在法外的美学思想论述得最透辟的，是秦少游范温。他以活法审美精神对“韵”这一古典传统审美范畴作出了新的独特阐释，认为“韵”就是余意不尽：“有余意之谓韵”如撞钟击鼓之有余音，缭绕不绝，声无而韵远。而这种远韵来自对“法”的超越，余意之韵就是意在法外，他明确说：“观鲁颜公书，回视欧、虞、褚、薛，皆为法度所拘……夫惟曲尽法度，而妙在法度之外，其韵自远。”（《潜溪诗眼》）可见他的远韵说实则就是活法说，“活法”即“远韵”，有定法则一无余意——无韵，无定法才余意无穷——有韵，“法”死则“意”尽，“法”活则“意”远。范温把这一美学原则推广到了诗书画各个艺术领域，认为无一不讲“有余之韵”，并进而提出美在“韵”，美即“韵”：“凡事既尽其美，必有其韵，韵苟不胜，亦亡其美。”（同上）美在意韵，也就是美在“意在法外”。吕本中正是在这一美学原则上建立起了诗歌中的活法说。

（二）绘画“逸”的审美品格

由书法领域振起的活法美学思想首先向绘画领域渗透，其标志就是“逸格”作为第一审美标准的提出。唐人作画犹未脱崇尚法度之习，张怀瓘首先提出神、妙、能的评画标准，尚无逸格。朱景玄进一步提出了神、妙、能、逸四格，但把不拘常法的逸格绌于最后。可是到宋初的黄休复却一反唐人的评画标准，在《益州名画录》中重新排列四格顺序，把逸格由最后提到了最前。窦蒙说“逸”就是“纵任无方曰逸”，朱景玄说“逸”就是“不拘常法”，黄休复更明确说：“画之逸格，最难其俦，拙规矩于方圆，精研于彩绘，笔简形具，得之自然，莫可楷模，出于意表，故目之曰逸格尔。”可见“逸格”就是对“常法”的超越，就是吕本中说的“规矩备具而能出于规矩之外，变化不测而亦不背于规矩”，就是意在“法”外，意逸于“法”。逸格作为第一审美标准的提出，也就是绘画中活法思想的确立，它打破了陈规定法，打破了师法师承，打破了模拟仿古，打破了“山水古今相师，少有出尘格者”（米芾语），首先蔚为有宋一代创意的文人画的蓬勃兴起，而同重形尚法保守复古的宫廷院画尖锐对立。《画

继》说：“图画院四方召试者源源而来，多有不合而去者。盖一时所尚，专以形似，苟有自得，不免放逸，则谓不合法度，或无师承。故所作止众工之事，不能工也。”这里不仅清楚道出“逸格”的真实审美内蕴，而且清楚地道出文人画与宫廷院画的根本不同就在于前者“逸”法，后者拘“法”。无怪“专合法度”的徽宗赵佶主持宫廷画院时要否定黄休复的排列次序，改为“神、逸、妙、能为次”。而逃禅老人扬补之画的一幅写意的清绝瘦梅，高宗赵构竟认为不合宫梅法度，“内中颇不便于逸兴（即逸格）”（刘玉《已虐编》）讥斥为“村梅”。写意文人画的巨擘苏东坡有一个不为法缚纵逸不羁的画魂，高标画意不画形，以笔墨意趣写心中盘郁，“意之所到，则笔力曲折，无不尽意”（《春渚记闻》引），意在法度之中，而又超于法度之外，“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外”（《书吴道子画后》），冲口出常言，法度去前轨（《诗颂》），从他的书法、绘画直到诗、词创作都体现了这种“逸”的审美品格与有法无法的“活法”审美精神。另一“目无前辈，高自标树”的文人画巨擘米芾更是继规矩于方圆的放逸大家，他破除传统的勾皴擦染之法，首创“落笔点”，有墨无笔，以逸笔草草的“墨戏”写自我真趣，“神闲笔简意自足”。苏大年说他“山水自出真意，超出笔墨蹊径之外”（《题米友仁云山图》），吴海说他“意过于形”（《闻过斋集》），张羽说他“一扫千古丹青尘”（《御定历代题画诗卷》），无不指他的意出法外、不拘守死法的“逸”的绘画创作精神。这种“活法”审美追求又在宫廷画院之外兴起了另一种更狂逸的“禅画”，从刘道醇提出“粗卤求笔”，“狂怪求理”到石恪的“长于诡怪”，开创“简笔画”，直到南宋禅趣画家梁楷、法常、玉润的简笔草草，“粗恶无古法”，显然都深受禅家“非法非非法”的熏染，表现出对定法的更大蔑弃，更重师心贵我，已经是后来徐渭、八大山人、石涛、八怪的前导了。

（三）诗歌道凝而法活

苏轼把活法美学思想带进了宋代诗坛。他在《信道智法说》中论“活法”道：“法而不智，则天下之死法也。道不患不知，患不凝；法不患不立，患不活。以信合道，则道凝；以智先法，则法活。道凝

而法活 虽度世可也。”(《东坡志林》卷三 道要凝一 法要灵活 信诚合道 才能凝一 心智开悟 才能法活。苏轼的活法说正源自《金刚经》在《虔州崇庆禅院新经藏记》中 他把《金刚经》的“非法非非法”发挥成一种文学艺术的普遍审美原则——活法审美原则。如来得阿耨多罗三藐三菩提 曰：“以无所得故而得。”舍利弗得阿罗汉道 亦曰：“以无所得故而得。”……何独舍利弗 至于百工贱技、承蜩意钩、履狝画墁 未有不同者也……故《金刚经》曰：“一切贤圣 皆以无为法 而有差别。”《金刚经》称如来从燃灯佛处得道靠的是自证心悟的无定之法 是无所所得之得 无所法之法 而这种“非法非非法”对于百工诸技承蜩意钩履狝画墁一切文学艺术之道都是普遍适用的，这就是道凝而法活。苏轼自称作文“如万斛泉源，不择地皆可出”；如行云流水 初无定质”正是一种他说的“无法之法”的自然之法。世称他作词“曲子里缚不住”也正是对他的不为法缚又不为法脱的艺术个性的生动描述。这种无定活法是“以意为主”直抒心我；古之真人 以心为法”(《广州东莞县资福寺舍利塔铭》)法的解粘去缚在于心的悟入 所以苏轼作诗又特重妙悟，“悟最上乘 了第一义”(《罗汉赞》)；静故了群动 空故纳万境”(《送参寥师》)；只有悟人才能得奇趣真意；味外之味”；如水镜以一含万 则书与诗当益奇。”(《送钱塘僧思聪归孤山叙》))

苏轼这种文学上的活法思想，近开了吕本中的活法说与悟入说，远开了严羽的兴趣说与妙悟说。北宋中叶以后，活法思想逐渐成为一股重要的文化思潮与美学思潮 禅家、诗家、书家、画家直至理学家都大谈活法。二程提出了鸢飞鱼跃的“活泼泼”的“胸中活法”。心学大师兼诗人无垢居士张九成，与吕本中同为禅宗大师径山宗杲最相知的禅友，也提出了心学的活法，要弟子“若能于义上识得仁 尤为活法”(《横浦心传》)如果说朱熹的理学继承了二程鸢飞鱼跃的活法说，那么陆九渊的心学便继承了张九成心悟心传的活法说。从苏轼到张九成、吕本中到陆九渊到包扬、包恢父子到严羽，可以看到一条活法悟入思想在理学与文学之间交相渗透影响的鲜明线索；而从苏轼、黄庭坚到吕本中到王若虚到元好问，又

可以看到另一条从宋到金直到元的活法美学思想发展的鲜明线索。

禅宗“非法非非法”的活法本是建立在澄明自悟的“心源”之上。在文学艺术中对“死法”的破除也就同时是向“心源”的回归。活法审美把创作主体从作“法”自毙中解放出来，走向开放的审美系统。面向自我（中得心源）面向生活（外师造化）。南宋那些自具面貌的大诗人，如陆游、杨万里等，多少都经历过这样的文学创作的心路历程。陆游接受吕本中的活法思想，南郑从戎时忽悟“诗家三昧”，就是指自己的创作脱尽前人陈规旧法，走向自然天成的有法无法。“剪裁妙处非刀尺”是对守定死法的否定，“天机云锦用在我”是对我用我法的肯定。对古法、定法、前人法的超越终于把他引向“功夫在诗外”的审美境界。杨万里初学江西派，继学陈后山、王半山，晚学唐人，到最后他才超越了前人定法；辞谢唐人及王、陈、江西诸君子，皆不敢学，而后欣如也。（《荆溪集序》）这种创作飞跃来自他的“活法”的开放的审美追求。他明确主张“学者属文，当悟活法”（《江西诗派诗序》）。张镃说他“目前言语知多少，罕有先生活法诗”（《携杨秘监诗一编登舟因成二绝》）。杨万里称自己的活法是“有待而未尝有待”（同上）。有待无待也就是有法无法。这使他最终也同陆游一样通向了“闭门觅句非诗法，只是征行自有诗”的审美境界。

任何主体的审美过程都是一种主动的处理过程，是将自己的“个人文化”带入的个人认同过程，这种审美认同是同一性与差异性的辩证统一。创作中对定法的拘守造成了趋同而排异的审美定势，一有异趋，便视为离“法”叛道。活法破除了这种尚同而贱异的审美心理，走向了多元向异的艺术追求。标举“活法”的白石姜夔，对这种审美心理活动中的趋同与向异的对立统一作了最透辟的论述。所谓“作诗求与古人合，不若求与古人异；求与古人异，不若不求与古人合而不能不合；不求与古人异而不能不异。惟彼有见乎诗也，故向也求与古人合，今也求与古人异；及其无见乎诗已，故不求与古人合而不能不合，不求与古人异而不能不异。”（《自序》）就

是一种同中有异、异中有同、有法中无法、无法中有法的活法审美，由求合到求异，再到不求合而合、不求异而异，就是一个由死法到活法、由有定法到无定法的审美超越过程。

从宋初“逸”的第一审美标准的提出，到苏轼的活法说与意趣说，吕本中的活法说与悟入说，直到严羽的兴趣说与妙悟说，构成了宋代活法美学思想发展的四个里程碑。在宋代以后，从元明清直至近代，活法美学思想都显示出了作为封建社会后期“美学范式标本”的巨大意义和影响。

三、“活法”新响 我自立我法

对“法”审美超越的活法思想（意在法外）一经确立，超越外在定法的拘缚而转向注重对内在自我的表现，成为宋以后文学艺术中的一种渐趋明朗化的普遍主导的审美走向，宋元以后不断出现的重意、重心、重性灵、重个性的文艺理论，都是以活法美学思想为基础的。这里从艺术的两大领域——绘画与文学中，来看元明清时代活法美学思想从弹奏“非法非非法”的古典变调到交响“我自立我法”的近代新声，从活“法”、主“悟”、重“意”、师“心”直到以“我”为法的演进历程。

（一）我自立我法与我自用我法

元画以高逸为尚，把意超法外的“逸品”创作推到了登峰造极的地位。启动于赵孟頫而完成于黄大痴的又一次绘画变法革新，就是在活法的美学大纛下进行的。赵孟頫在以复古为革新的口号下力排南宋恹无生气的院体，对死法的破除一方面使他外而转向师造化，“到处云山是我师”；一方面使他内而转向师心，“欲使清风传万古，须如明月映千江”（《松雪斋全集》）。赵孟頫用月映万川来说明澄明之心在绘画中的万取一收的统摄作用，达到我心与万物、审美主体与客体的自然交融，一无人工之法的痕迹。笔夺造化神奇之功的黄子久完美地展现出了这种“明月映千江”的活法审美境界。他的《写山水诀》贯穿着灵动的活法审美精神，提出了以活法

写真山水的主张。元四大家之冠的倪云林走的也是一条脱銜勒而抒性灵、超常法而写真心的活法审美之路，他的画被推为天下第一逸品，是元画乃至整个中国画“高逸”的极致。几十年的山林参禅使他用“非法非法”的禅心观照山水，形成“写图以闲咏，不在象与声”与以逸笔写逸气的绘画美学思想。

明代绘画由王履高标“活法”，一扫摹古之习，掀起了明清千姿万态的绘画宗派洪流。有法无法的活法思想在他那里具体表现为有宗无宗的审美追求，“处乎宗与不宗之间”（《重为华山图序》）对法既不死守又不违离，而在有法无法，有宗无宗之间。他主张一面以造化“为法”，法在华山，一面以心为师，达到心与造化一体，意与天合一；“吾师心，心师目，目师华山”（同上）。王履的这种绘画美学思想在画坛畸人徐渭的大写意画中得到成功的实践。徐渭酣畅淋漓的笔墨中渗透着强烈的主观自我，他主张画无常法定谱，我心即法，造化即法。徐渭心我凸现、个性强烈的画风，到明末的担当和尚发挥到了极致。董其昌绘画南北宗论的兴起，决定了明清以后整个绘画艺术发展的主导审美走向，也规范了直到近代的中国士人的审美心理与审美意识。禅宗的南顿北渐二宗，“一重‘心’”，“一重‘法’”，故南宗又称“心宗”，本来就是鼓吹“非法非法”的活法与心心相印的一超顿悟。董其昌标举南宗的绘画南北宗论，实质上就是一个绘画的活法美学思想体系。他反对定法，认为：“古人神气淋漓翰墨间，妙处在随意所如，自成体势。故为作者，守如算子，便不是书，谓设定法也。”（《画禅室随笔》）“逸者”为活法，“作者”为定法，这就是他以“逸”、“淡”分宗的审美真蕴。詹言凤提出的山水分二派对董其昌的绘画分二宗有直接影响，詹美凤就明确提出以“逸”分宗：“山水有二派，一为逸家，一为作家。”（《跋山水家法》）“逸”在超“法”，“作”在精“法”。南宗以“淡”为宗，而“淡”指自然、天真，正同于“逸”，一如黄休复所说：“画之逸格……笔简形具，得之自然。”（《益州名画录》）这种“淡”出于天成，无“法”可寻，非人工之法所成，故称为“自然”，所以董其昌说：“无门无径，质任自然，是之谓淡。”（《诒美堂集序》）并认为南宗之“逸”之“淡”乃来自心之

悟入“淡乃天骨带来 非学可及 内典所谓无师智 画家谓之气韵也”。“无师智”即禅家说的无师无法而自悟的佛智；“非法非非法”的心传“自证之境”(《大日经疏》卷一)因此他又以“胸襟”分宗，以为“淡”即真性灵 正如袁中郎说的“惟淡不可造 不可造 是文人之真性灵也”(《叙弇氏家绳集》)

董其昌的标举“南宗”是对苏东坡以来在活法美学思想基础上兴起发展的中国文人画思潮作了一次历史总结和通向近代的导向。于是在清代前期奇风振起的画坛蔚为活法美学思想的灿烂高峰。清初四大画僧渐江、石溪、八大山人与石涛也就是四大活法大师，他们卓越的创作开了近代画风。流风所被，即便在缺少自我面目、泥守前人法的拟古派那里，也不能不受这种活法思想的激荡，如“四王”之一的王原祁最终醒悟到“十余年来 心神间有合处 方信古人得力以天地为师也”(《麓台题画稿》)而认为“画家应妙悟形影无定法”(《染香庵画跋》)石涛作为中国美学史上由古典向近代演进时期强调贵我重心的绘画大师，宣称画从心出，法也从心出 发出了“我之为我 自有我在”的石破天惊的呼喊 提出了“我自立我法”与“我自为我法”两条师心的美学原则。这种我立我用之法就是心法、我法 也就是无定的活法 所以他说“至人无法 非无法也 无法而法 乃为至法”(《画语录》)；“法无定相 气概成章耳”(《画跋》)稍后的沈宗骞在《芥舟学画编》中专立《活法》一章发挥石涛的“无法而法”的活法 认为“法外求法 乃为用法之神 变中更变，方是求变之道……吾所谓活法者，正以天下之人，无一定之神情 是以吾取之道 亦无一定之法则。”石涛认为“心是活的 他称为“活心”，即此是心即此道……时时指放活心焉”(《题画诗》)大自然也是活的 他称为“生活”。活法就是要将“活心”与“生活”统一起来 内师心源 外师造化(自然)从师造化而使心我由造化脱胎而出，再通过物我的神遇迹化，使造化复归于心我，创造出一种造化中有我、我中有造化的“不似之似”的审美境界——这就是东方古典美学中发展到极致的一种活法的天人合一美学观。

石涛对古典活法美学思想作了一次最富生气的历史总结，他

自然也就成了近代绘画的偶像。最早继承和发扬石涛绘画美学思想的是扬州八怪。郑板桥从石涛的法化说进一步提出了化机说：“意在笔先者，定则也；趣在法外者，化机也。”意趣在法外的“化机”也就是活法，所以他明确说：“不泥古法，不执己见，惟在活而已矣。”石涛的活法美学思想仿佛是中国古典绘画美学宏大的最后乐章，在整个古典画坛回荡不息，并作为最有生命力的活法近代新响，一直延续到现代与当代。

（二）活法在吾心与活法在自然

把定法、古法当做绝对的艺术标准与完善的参照系，造成元明清文学中复古模拟主义的一再泛滥。活法思想成了扫荡师法拟古阴霾的美学武器。元代诗歌由王若虚、元好问揭橥“活法”的美学旗帜振起，沿着这条美学之路，郝经进一步认为：“文有大法，无定法。观前人法而自为之，而自立其法……则其法不死，文自新而法无穷矣。”（《答友人问文法书》）戴表元认为“其法人人不同”（《刘仲宽诗序》），追求那种有法无法、有迹无迹的神化自然境界；“无迹之迹，诗始神也”（《许长卿诗序》），创造铁崖体的杨维桢认为人各有情性，诗各有其法，不应泥于声律规矩，故对于曲他主张文采音节兼备，由主情性达于不为法缚、自然天成的“化”与“神”，开了王骥德“法与词两擅其极说”的先河。刘有定提出了常法与变法，认为：“有常法焉，有变法焉。常，经也；变，权也。审于反经合经之权，则知变矣。”（注郑杓《衍极》）常法、变法也就是有定法、无定法。一代艺术形式“元曲”就在这种活法美学思想土壤上诞生勃兴。

有明一代，师心（活法）的浪漫主义美学思潮同前后七子师法（死法）的拟古主义美学思潮相对抗。唐宋派的唐顺之已把握到有定法、无定法的辩证统一，认为“汉以前之文，未尝无法而未尝有法，法寓于无法之中”（《董仲峰侍郎文集序》），主张“洗涤心源”，直抒自我。王阳明心学的崛起把活法心悟的思想播荡流布到了各个艺术领域，在李贽那里，阳明心学加上他的狂禅，更推倒了一切古法陈规，高唱写真我、童心。师心就是师童心，而童心不为任何法所缚，“拘于律则为律所制，是诗奴也”（《读律肤说》），刘公安三袁

呼啸奋起，扛起了师心、师造化而不师古法的大旗。他们认为师心、师造化才是一种“真法”。这种“真法”强调文无定法、诗无定格，法从性灵中流出：“文章新奇，无定格式，只要发前人所不能发，句法字法调法，一一从自己胸中流出，此真新奇也。”（《答李元善》）袁把他们师心的活法真法凝聚为“独抒性灵，不拘格套”的美学口号，独抒性灵就是师心，不拘格套就是反对死法。继踵而起的竟陵派也高张性灵之帜，提倡以“灵心”写真诗，认为“法不前定，以笔所至为法”（谭元春《诗归序》），他们也都强调以心为师，以我为法，“以意作书，不复法古，以古无可法耳”（钟惺《跋袁中郎书》）。事实上，就连保守的拟古派也逐渐意识到死法、古法的不可拘守。前七子泰斗李梦阳提出“不泥法而法尝由”。谢榛认为徇乎绳墨是“法之正”，不拘乎绳墨是“法之奇”，而主张“奇正参伍之法”。到了王世贞便明确提出了活法悟入的主张：“诗有常体，工自体中，文无定规，巧运规外……故法合者，必穷力而自运；法离者，必凝神而并归。合而离，离而合，有悟存焉。”（《艺苑卮言》）

明清之际的王夫之是明代活法美学思想的总结者。他对明代各派的批判，焦点集中在“法”上。他认为：“凡言法者，皆非法也。释氏有言：法尚应舍，何况非法？”艺文家如此，思过半矣！”这说的就是“非法非非法”的活法。他肯定自然天成无法可寻的活法，而反对立一家门庭的死法：“非法之法，则破之不尽，终不得法。诗之有皎然、虞伯生……皆画地成牢以陷人者，有死法也。死法之立，总缘识量狭小。”认为死法来自死心，庄子曰：“人莫悲于心死。”心死矣，何不可图度予雄耶？”一用死法，透心全死，因此他主张“曲写心灵”，以活法写活心（均《姜斋诗话》）。

王夫之的活法思想上承宋元明的活法说，下开清代直至近代的活法说。在王夫之以后出现了一个活法美学思想发展的高峰，叶燮与石涛成为并耀天宇的活法美学思想的双子星座。活跃于康熙乾嘉时代的几乎所有的艺术大师与思想家们都谈论“活法”，恽子居说的“乾嘉诸文士，讳言一个‘法’字，因怕死于法，乃竟至于无法”（厉志《白华山人诗说》）从反面道出了这一事实。顾炎武就反

对定格死法“，文章无定格”(《日知录》卷十六)主张以法从我 以我立法。浙西词派开山朱彝尊引廷慎的作诗法认为：“法可言也，法之意不可言也……意之所至 辞必与俱 固未尝囿乎法 亦未尝废乎法也。”魏禧径直认为法之活就在于“变”以“变”为法：“变者，法之至者也 此文之法也。”(《陆悬圃文序》)就连桐城派的方东树也认为：“文法高妙 无定而有定 不可执着 不可告语 妙运从心，随手多变。”(《昭昧詹言》)叶燮的《原诗》堪称为中国古代最完整的论心与法的美学理论专著，他提出了有定无定的活法审美原则：“法者 虚名也 非所论于有也 又法者 定位也 非所论于无也……然则诗文一道 岂有定法哉！活法是一种自然之法 变化由心：“若曰活法，法既活而不可执矣，又焉得泥于法？……法在神明之中，巧力之外，是谓变化生心。变化生心之法，又何若乎？则死法为定位 活法为虚名 虚名不可以为有 定位不可以为无。”法从心出 这种活法也就是心法，故他反复强调心对法的驾驭作用，“决无就法而为法之所役”。

叶燮的活法思想成了当时各种文学流派与理论的美学基础。以清代前期的四大诗学理论为例：(1)格调说。叶燮门人沈德潜所重的“格”(体制规格)“调”(声调韵律)并不是死格死调 而渗透着活法精神 他强调：“所谓法者 行所不得不行 止所不得不止……若泥定此处应如何 彼处应如何 不以意运法 转以意从法 则死法矣。”以意运法为活法 以意从法为死法 所以他又特别强调灵心妙悟 意在法外：“以灵心妙悟 觉笔墨之中 笔墨之外 别有一段深情妙理。”(《说诗碎语》)(2)神韵说。王士禛高唱神韵显然是受到叶燮活法说的更大影响。他论诗重逸品，而逸品只可求之规矩蹊径之外。逸品贵在神韵，神韵是一种羚羊挂角，无法可求、如镜花水月、空中之象的境界，色相俱空，浑然天成，从悟中得而非自法中来 所以他反对“法执”引石门聪禅师语以为：“此事如人学书 点画可效者工 否者拙 何以故 未忘法耳。”破“法执”就是要超越法 化死法为活法 做到“不即不离 不粘不脱”(《师友诗传续录》)(3)肌理说。翁方纲实际也力图用活法精神来矫神韵之虚与格调