

引 子

历史上常常有围绕着一个重要的诗人、作家争论的现象，伟大诗人屈原在汉代就曾引起过一番争论。文学史上的这种争论，不仅是因为不同的时代和个人其评人评文的标准常常不同，从而在这种对于某一个具体的作家的不同评价中，表现出不同的美学标准和理想的斗争；而且还因为一个重要的作家其文其人，往往有着一定的乃至相当的复杂性。这种复杂性给研究者带来了困难，直接构成了不同爱好的欣赏者和批评家据以交锋的凭借。

一个作家在不同的时代，会有不同的命运：有的人在当时名声微弱，而在后世则可能斐然腾声，骀骀然入于伟大艺术家的行列。有的人活着时备受赞扬，乃至赢得了巨大的艺术成功，但死后却迭遭批评。也有的人可能会长久地处在褒贬交织的境地。

一个诗人、作家在不同的时代，又会有不同的面貌。他们在不同的时代，往往只突出地表现了甚至是变形地表现了其复杂整体中的一面，从而随着时代的变迁显现出一种变幻的色彩。陆放翁有诗云：“斜阳古柳赵家庄，负鼓盲翁正作场。死后是非谁管得？满村听说蔡中郎。”^①诗人、艺术家死后的是非争执，文学艺术史中“满村蔡中郎”式的评述，又岂是其本人所能料得？

人们对往代诗人、作家的争论，总是渗进“斜阳古柳赵家庄”的随在的历史色彩。代谢鳞次的大象之运，轮转无已，文艺史的流水，奔腾而前。在新时代的日光月色的映照下，文学史那留存在篇什之中的凝冻了的瀚瀚波流，永远闪射着不定的光芒。

当然，认识文学史中上述种种复杂的现象，对文学史上的种种争论作出深入的思考，不仅对于我们研究一个民族审美情趣的变化，而且对于我们了解一个重要的作家的复杂性及其在历史上的影响，都有其必要的意义。不过，对于文学史的研究来说，更重要的还在于要超越这种种似乎相互矛盾的评价，以求得对作家历史地位的客观而深入的认识。为此，我们需要一种高屋建瓴的宏观的胸怀和一种烛照幽微的卓异的理论眼光。

本书论述一个大的历史时期的诗歌发展，为了论述的深入，我们首先得把眼光投向将政治的变动、社会思潮的激荡、社会风习的兴替以及文学艺术的演变，浑融地交织在一起的那一个整体的时代之中，以便对这一历史时代文学的特征及其审美原则和审美理想作出一种总的把握。然而要想求得这种把握的正确，我们又得更为高瞻远瞩地从认识一个更大历史时期中民族思维的发展以及与之联系的审美情趣的变化上入手。

于是，本书自必从汉代文艺的审美情趣和汉魏思想的转变上来开始论述了。

^① 《小舟游近村舍舟步归》四首其四，《剑南诗稿》卷三十三，《陆游集》第2册，中华书局1976年版（版本下同）第870页。

上 卷

第 一 编

汉代审美情趣简议

审美情趣是一个变动的历史范畴，每一个大的历史时期都有自己特定的审美情趣。这种审美情趣乃是每一个历史时期经济、政治、思想意识等种种社会条件交会的产物，因此每一种特定的审美情趣也就必然映现着一个特定历史时期的色泽，所以不仅对每一个时代审美情趣的研究，必须从产生这种审美情趣的种种社会条件上着眼，而且对于审美情趣范畴的研究又可以使我们从如同列宁所说的“网上纽结”^①的角度去更深地了解那个特定的历史时期。

每一个大的历史时期的审美情趣既然是多种社会条件交会的产物，是一个社会复杂错综的历史状态的映现，所以虽然这种审美情趣有时可以用一个词或一个用语来加以简洁的概括，然而这样一个词或用语所体现的概念的内涵必然是一种多规定的综合，亦即是像黑格尔论具体概念所说的那样，乃是一种包容多样性于自身之内的统一。对于这种综合的统一，我们必须仔细地加以把握，以便从一种丰富的、具体的意义上而不是贫乏的、抽象的意义上认识其内容。

本编拟根据上述观点对汉人的审美情趣，作一个初步的探索。

^① 《黑格尔 逻辑学 一书摘要》，《列宁全集》第 38 卷 人民出版社 1959 年版（版本下同）第 90 页

第一章 汉代审美情趣的四个特征

从我们民族发展史这个宏观的角度来看，汉代处于这样一个特定的历史位置上：

就社会状况而言，两汉统一四百年，形成了中国历史上空前强盛的局面，特别是西汉，更是一个气魄恢弘的朝代。经过开国初与民休息的时期以后，在雄才大略的汉武帝的统治下，政治、经济、军事、文化均呈现了一个大发展的局面。这种全盛的局面经武、昭、宣三代持续了近百年的时间。这是一个所谓“铭勋彝器，历世弥光”^①的年代，是我国历史上一个国力强盛的灿烂时期。

然而新兴的地主阶级一旦巩固了其大一统的胜利，便立刻表现出它的保守性。不仅在政治上西汉时期豪强势力便开始膨胀，以致东汉一代走马灯似地轮番展开了外戚和宦官两个统治集团的斗争，而且在思想领域里从汉武帝时期开始，中经哀、平之际，延续到光武、明、章以后，适应着大一统政治局面的需要，也产生了一个造神运动，人世间的一切都被罩上了一层带有哲学化色彩的神意的阴影。

不过，从思想资料的沿承关系上说，这一场思想上的造神运动在很大程度上，又是借助于有着久远历史的神话—巫术思想来进行的。因为就民族思维的发展状况而言，在相当久远的历史时期中统治着人类的原始神话—巫术思想，虽然早在春秋战国时期就已经历着被清理、被人化的过程，但是由于这种思想代表了一种根深蒂固的传统，因而在人们的意识中仍然有着十分顽强的力量。另一方面，生产斗争、社会生活波澜壮阔的发展以及政治、历史意识的成熟，又促使非神话—巫术的、现实的以至历史的、有政治训诫意味的思维内容日益明确壮大起来，新的阶级需要和阶级心理的产生，使得长久流传的神话—巫术思想透现出一种新的历史色彩。

汉代社会正是上述两种发展状况的交会。

不仅社会发展和民族思维发展这两个大的方面，存在着既相适应又相矛盾的关系；而且这两个大的方面内部又都存在着各自对立统一的矛盾侧面，存在着一种如黑格尔所说“包含有相反的规定于自身”^②的统一。上述这些特定的多层次矛盾的相互斗争、对立和相互渗透、统一，构成了汉代社会不同于中国历史上任何一个时代的特异性。两汉文艺美学情趣的一系列内在的规定性，正是在这种历史时代特异性的基础上产生并展开的。

张衡《东京赋》，《文选》卷三 上册 中华书局影印〔清〕胡克家校刻本，1977年版（版本下同）第52页

② 《小逻辑》 贺麟译 商务印书馆 1980年版（版本下同）第133页。

汉代文艺最明显的特色，是繁富铺陈、饱满充沛。这种特色，完全是汉代社会特定历史状况的一种观念的映现。对于这种历史状况，我们可以从三个方面来加以考察。

首先，从社会生活领域的拓展上说：汉代不仅农业因大规模兴修水利和牛犁的逐渐推广以及代田法、区种法、温室之类农业技术的产生等项原因获得了相当的进步，而且官营和私营的手工业、商业也有了较大的发展。司马迁说：“汉兴，海内为一，开关梁，弛山泽之禁，是以富商大贾周流天下，交易之物莫不通。”^① 长安、洛阳、邯郸、成都等大商业城市十分兴盛。方空穀、吹絮纶、冰纨、铜镜、文杯、漆屏等纺织、手工制品繁富众多，制作精良。由于国力强盛，汉代的疆域向西方和南方大大开拓。特别是张骞的出使西域，使得原来视为西王母所居之地，亦即是人们仅能凭神话加以想象的一带，被我们民族现实地认识了。中西文化交流的新纪元开始了。许多域外物品，苜蓿、葡萄、蚕豆、胡桃、石榴、汗血马等，以及域外文化如乐曲，后来还有佛教及其艺术等等，都络绎传入。人们的认识领域大大地拓展了。

奇货异物，音乐百戏……一方面，外部世界日益展开了它阔大繁富的面貌：“九真之麟，大宛之马，黄支之犀，条支之鸟，逾昆仑，越巨海，殊方异类，至于三万里。”^② 另一方面，人的各种活动也愈益呈现出一派五彩缤纷的图景，薄如蝉翼的素纱禅衣，价值万钱的陈宝光绫，精致珍贵的珠襦玉匣，统治阶级从劳动人民的血汗中积聚了大量的财富。“安邑千树枣，燕、秦千树栗，蜀、汉、江陵千树橘，淮北、常山已南，河济之间千树萩，陈、夏千亩漆，齐、鲁千亩桑麻，渭川千亩竹；……此其人皆与千户侯等。”^③ 追求众其奴婢、多其牛羊、广其田宅、博其产业的汉代地主阶级，生活在这样一个空前丰富的环境中，兴奋而不无惊诧，“攒珍宝之玩好，纷瑰丽以夥靡，临迴望之广场，程角抵之妙戏”^④，他们忙于认识、熟悉、占有、享受这个“地沃野丰、百物殷阜”^⑤的世界。大一统的胜利使得他们骄矜而雄夸，自以为“掩四海而为家，富有之业，莫我大也”^⑥，于是滋长了“徒恨不能以靡丽为国华”^⑦的淫乐之志。正是反映着这样的一种历史进程和阶级需要，于是在文学上便产生了以“草区禽族，庶品杂类”^⑧为能事的靡丽“国华”——汉大赋。

在大赋对事功名物的充沛而呆板的罗列中，不仅表现了人们对自然和社会事物认识的大一统式的总结，而且也体现了一个风飏云兴的上升中阶级对于自己胜利的尽情玩味，

《史记·货殖列传》卷一百二十九 第10册 中华书局1959年版（版本下同）第3261页。

② 班固《西都赋》，《文选》卷一 上册 第24页。

《史记·货殖列传》卷一百二十九 第10册 第3272页。

张衡《西京赋》，《文选》卷二 上册 第48页。

同上书，第50页。

⑥ 同上。

⑦ 同上。

⑧ 《诠赋》，《文心雕龙注》卷二 上册 第135页。

并在这种“耽乐是从”^①的尽情玩味中流露出一种自足和夸诞的心理。因为自足，所以不再追求对事物更为深入而完整的理解；因为夸诞，所以愈益沉溺于更加丽靡的铺张之中。正是和这种特定时期特定阶级的心理状态相适应，于是繁衍的、琐碎的、夸饰而炫耀的方式，乃成为汉人语言运用的习惯，而对繁富靡丽的追求乃成为汉人美学情趣之所在。

再从意识的历史沿承上说：显然从春秋战国以来巫术—神话思想已在愈益瓦解之中，标志着我们民族的成长已进入了告别原始蒙昧的民族心理的断乳期；但是渊源深远的沉重的原始意识，不是短时期能够彻底清除的。华夏民族又是一个多民族的融合体，每一个民族都有各自的远古传说和山川神祇之祀。秦汉统一以后，适应着现实王国中的大一统政治局面，在观念王国中一方面产生了对独尊的上帝神的需要，另一方面各地的民族神和自然神在仍旧得到祭祀的过程中，则融会成更其繁博的一片。《史记·封禅书》云：“及秦并天下，令祠官所常奉天地名山大川鬼神可得而序也。于是自轂以东，名山五，大川祠二。……自华以西，名山七，名川四。……而雍有日、月、参、辰、北斗、荧惑、太白、岁星、填星、〔辰星〕、二十八宿、风伯、雨师、四海、九臣、十四臣、诸布、诸严、诸速之属，百有餘庙。西亦有数十祠。……各以岁时奉祠。唯雍四畤上帝为尊。”^②公元前205年，刘邦“东击项籍而还入关”，下诏曰：“吾甚重祠而敬祭。今上帝之祭及山川诸神当祠者，各以其时礼祠之如故”；后四岁，天下已定，刘邦又下令，让梁巫、晋巫、秦巫、荆巫、九天巫各有所祠，“皆以岁时祠宫中”^③。一方面“唯雍四畤（即青、黄、白、赤——引者）上帝为尊”，另一方面又对各地几乎所有的民族神自然神都“各以其时礼祠之如故”。所以，汉人所承袭的观念体系亦是十分繁复纷纭的。

唐虞夏后、龙图龟书、白象海鳞、女娥洪涯……这种长久流传下来的观念体系，由于汉代神学的泛滥，还缺少一种理性化的消释，在时人心目中往往被视之为“真实”和“历史”。既然被目为“真实”和“历史”，那么它们自然会和世俗生活中的人、物、事相互比附穿凿、牵扯混合，于是汉人意识乃更其繁富。

汉代地主阶级既生活在汪洋博富的现实的世俗生活中，又生活在一种纷纭繁复的观念的超世的生活之中，并且在这种现实的与观念的、现世的与超世的两部分生活之间又并无一种明确的界划。不仅鬼神世界在他们的心目中是一个与人间世界相并存的真实世界，而且远古流传下来的种种具有动物、自然崇拜内容的带有巫术意味的神话传说也仍然对他们有着一种一定程度的真切的影响力。达官贵戚、豪门富人一方面幻想着在世的羽化飞升，而当这种幻想不能实现时则又企求着死后的魂入天堂。骄淫的生活享受与宗教观念的结合，使得他们热心于死后的安排，以致奢侈豪富的厚葬成为一种历时弥久的社会风气。

《晋书·索靖传附綝传》云：“汉天子即位一年而为陵，天下贡赋三分之一，供宗庙，一供宾客，一充山陵。”^④营造山陵的费用竟与在统治阶级意识中占有极端重要意义的供奉宗

《西京赋》，《文选》卷二，上册，第50页。

《史记·封禅书》卷二十八，第4册，第1371—1376页。

同上书，第1378、1379页。

《晋书》卷六十，第6册，中华书局1974年版（版本下同），第1651页。

庙的费用相等 占了 1/3 的比例。史称节俭的汉文帝倡导薄葬“治霸陵皆以瓦器 不得以金银铜锡为饰 不治坟 欲为省 毋烦民”^①。然而晋建兴年间霸陵（文帝墓）、杜陵（宣帝墓）被盗掘 这个被索綯称为“俭者”的二陵出土珍宝之多 连晋愍帝都十分惊叹：“汉陵中物何乃多邪”^②。漆器其时价格昂贵，《盐铁论·散不足》篇云：“夫一文 纹 杯得铜杯十。”

《史记·货殖列传》认为有“木器髹者千枚”^③，此亦比千乘之家^④，而马王堆汉墓出土漆器竟达七百餘件之巨！

厚葬的社会风气从一个侧面，反映了当时整个统治阶级骄奢淫靡的生活享受达到了何等惊人的地步 以致连汉成帝也不得不下诏指责说：“方今世俗奢僭罔极 靡有厌足。公卿列侯亲属近臣……奢侈逸豫 务广第宅 治园池 多畜奴婢 被服绮縠 设钟鼓 备女乐，车服嫁娶葬埋过制。吏民慕效，浸以成俗。”^⑤ 东汉以后 光武、明、章、和、安诸帝一再下诏“申明科禁”^⑥ 宣布要“明纠非法 宣振威风”^⑦。但是皇帝的诏书不过徒具虚文，整个统治阶级仍然过着奢纵无度、盛飨崇饰“嫁娶送终 纷华靡丽”^⑧ 的生活。

现实生活的极大拓展，观念世界的纷纭繁复，社会风气的侈靡奢华，这三个方面反映到汉代文艺上便形成了一个极为显著的特征：繁富铺陈。

一方面，汉代文艺的题材是那样的丰富众多。不仅有上承远古神话的诸如神人操蛇，怪神击筑 以及修颈长尾的应龙 人首蛇身两尾相交 分别举着日轮、月轮的羲和、常羲等众多充满巫术意味的神和动物的形象 又不仅有诸如孔子问礼 狗咬赵盾 专诸刺王僚 秋胡戏妻 王陵母等一系列历史故事 以及诸如曾参、闵子骞、老莱子、代赵夫人、梁节姑姐等所谓忠臣孝子、烈妇节女的种种事迹 而且还有诸如弄蛇角 抵之戏 败猎宴享之乐 车马仪仗之盛等上层贵族享受生活的各种内容；甚至还有农耕播种，采莲纺织，弋射冶铁等生产场面的种种描写。

另一方面，汉代文艺在表现手法上又是那样的铺陈，那样的饱满充沛。适应着百态俱陈的表现要求，汉代绘画在布局上平列充填，而且一个画面还往往被划分为多档，每一档中又都充满了众多的人物或场景。汉人不仅对同一场景比如庖厨、百戏 常常要刻画出种种纷繁的小场面来 杀鸡、宰牛、淘洗、烹调、摆席、奏乐以及顶盘、倒竖、耍刀、弄丸、斗兽、叠案等等，而且这些小场面又是全部铺展在一个平面上的。

当然，汉代文艺这种繁富铺陈、饱满充沛的特征，表明了当时人们的艺术概括力还不高，还不善于选取典型来表现一般，对少与多的辩证法还缺少深入的领会。在艺术效果上 这种对淋漓尽致的追求 虽有酣畅舒展的好处 但也有一览无馀的缺陷。

尽管有这样的不足，然而更值得我们重视的倒是，在汉代文艺繁富铺陈、饱满充沛的

① 《史记·孝文本纪》卷十 第 2 册 第 433 页。

② 《晋书·索靖传附綯传》卷六十 第 6 册 第 1651 页。

③ 《盐铁论》卷六 上海人民出版社 1974 年版 第 67 页。

④ 《史记》卷一百二十九 第 10 册 第 3274 页。

⑤ 《汉书·成帝纪》卷十 第 1 册 第 324—325 页。

⑥ 《后汉书·明帝纪》卷二 第 1 册 中华书局 1965 年版（版本下同）第 115 页。

⑦ 《后汉书·章帝纪》卷三 第 1 册 第 135 页。

⑧ 《后汉书·安帝纪》卷五 第 1 册 第 228 页。

特色中鲜明地表露了如下的历史内容：虽然一方面它是地主阶级奄有天下以后，侈陈珍异、安享百物心理的流露；但是另一方面它又表现了一个民族在一种空前的统一中，对于自然物占有的一种空前的扩展。气概沉雄、格局宏大的汉代文艺极为广阔的表现范围，既是地主阶级对于自己在社会生活的各个方面都取得了大一统胜利的陶醉，又是我们民族在开拓自身生存领域的斗争中获得了历史性进展的灿烂表征！

三

在汉代文艺那种历史与现实、天上地下与人间、纷纭的远古观念与繁富的世俗人事的极大的浑融中，不仅表现了眼光、胸襟的大大开阔，而且反映了由于缺少理性化消释而来的对于世界的琐碎而非完整的、夸诞而非明晰的、表面而非深邃的把握，显示了一种上承远古神话传统而又透露了新的历史色彩的浑莽风貌。

今人常常论断汉代艺术的上述风貌中，有着一种愉快、乐观的情调。这实在是一种游离于当时社会思想意识状况，游离于民族思维发展历程的后代化了的抽象议论。

其实，在汉代艺术的这种美学风貌中所透露的，恰恰倒是沿承远古意识而来的使人感到神秘压抑的巫术意味，这一点在墓葬艺术中表现得最为突出鲜明。

汉人大多真诚地相信死后的生活，不仅一切贵重珍宝、生人用物均以从葬，甚且约生以待终 败业以厚死 以致有‘生者无担石之储 而财力尽于坟土。伏腊无糟糠 而牲牢兼于一奠。糜破积世之业，以供终朝之费，子孙饥寒，绝命于此’^①的现象产生。因此从某种意义上说，墓葬艺术中所表露的观念，乃是汉人心理最深切的反映。

《汉书·佞幸传》载 那个为哀帝所特别宠任的大司马董贤畏祸自杀后 其家人“乃复以沙画棺 颜师古注曰 以朱砂涂之 而又雕画也）四时之色 左苍龙 右白虎 上著金银日月 玉衣珠璧以棺 至尊无以加’^②。苍龙白虎是方位神，玉衣珠璧表明豪奢。巫术意味加博富侈靡，正是汉代墓葬艺术的鲜明特色，这一特色在汉代其他艺术中，也都有程度不同的表现。

我们可以从马王堆汉墓的出土器物上，更为清晰地来领略汉代墓葬艺术这种博富侈靡之中具有巫术意味的特点。马王堆一号墓第二层黑地彩绘漆棺上“所绘怪兽、仙人、动物，相互构成五十多个各具神态的生动场面。包括搏斗追逐、狩猎射击、歌舞弹奏等内容。在棺的盖板上，用三组画面构成一个连续的故事情节：一只仙鹤在悄悄地觅食，青蛇仓猝逃命。怪神叉腰而坐，吞食青蛇。在棺的两侧面绘画中，有怪神与牛在斗架；有怪神间操戈矛、挥剑戟的激烈厮杀；有正在休憩的猫头鹰和正在向上吐气的长尾朱雀。有怪神正在追逐一只飞鸟。有怪神作洋洋自得状等，不一而足。怪神和禽兽形态各不相同，变化多端 在云气间安排得十分得体”。第三层朱地彩绘漆棺 在鲜艳的朱漆地上 用青绿、粉褐、藕褐、赤褐、黄白等颜色 彩绘龙虎、朱雀、鹿等象征祥瑞的禽兽，一道攀登‘仙山’。”

《后汉书·明帝纪》卷二 第1册 第115页。

② 《汉书》卷九十三 第11册 第3740页。

何介钧、张维明《马王堆汉墓》，文物出版社 1982年版 第46—47页。

当这两层彩绘漆棺抖落了二千余年历史的尘土，以纪元前的真实面貌出现在我们面前时，上述画面中的仙鹤、青蛇、怪兽、牛、猫头鹰、朱雀等形象确切的深层的巫术含义我们已无法得知，然而云气、怪神、瑞兽、仙山之类的画面，却明确地透露出一股浓重的巫术意味。

至于马王堆一号墓出土的覆盖在内棺盖板上用作引魂升天的“T”形帛画，则在地下、人间、天国三个部分连成一个由下而上顺序展开的画面中，表现了诸如展开双翼的飞廉、交蟠穿壁的双龙、鸟身人面的句芒、骑在飞黄身上兽首人身的怪神以及人首蛇身的女媧（一说是烛龙）种种原始神话中的怪异形象。

马王堆汉墓还是属于吕后和文帝时期的，在政治上这还是尚崇黄老的无为政治时期。而当汉武帝尊崇治《公羊春秋》始推阴阳^①的董仲舒之学以后，适应着大一统政治局面中给皇权以神意圣光涂饰的需要，远古神话在这种特定的政治土壤中，便逐步成长为神学了。远古神话的思想资料一方面取得了一种哲学化的形态，另一方面则又表现了一种比原始蒙昧更深的迷妄。哲学上的天人感应说，为神权和王权的结合提供了基础。于是，汉代文艺中所承袭的远古神话传说成分就一方面逐步加强了“体元立制，继天而作”的神学色彩；另一方面也愈益表现出更加浓烈的政治的伦理的总之是维护现世秩序的训诫意味。这种对于皇权的谄谀和对于臣民百姓的训诫，在汉代文艺中不仅通过历史的、现实的题材来加以表现，而且也常常借助于具有巫术意味的神话传说的题材来获得加强。在鲁灵光殿“图画天地，品类群生”的绘画中，不仅“忠臣孝子，烈士贞女，贤愚成败，靡不载叙”而且“杂物奇怪，山神海灵”也都“记载其状”，其用意便在于“诫世”“示后”^②。所以，对于被训诫者来说，汉代文艺所表现的往往并非愉快和乐观，倒常常是一种外在的压抑和一种强制的导向。

汉代文艺中的神话—巫术题材不同于远古神话所表现出来的一种新的历史色彩，正在于它和一个巩固了统治的新兴阶级，想依靠一种传统的神异力量来维护自己生前死后享受的愿望，和大一统皇朝强化统治秩序的要求，结合了起来。

汉代文艺中的这种情况，表明我们民族思想处于这样一种特定的历史状况之中：即虽然现实的人世间的意趣已经有了足够的成长，但是流传久远的神话—巫术思想仍然有着十分顽强的力量，并且这两个方面又交相穿插、渗透浑融、联成一气。汉代画像石经常在表现屋内世俗生活的同时，又在屋顶上用凤鸟等有神话—巫术意味的动物作装饰。两城山画像石《百戏图》就是在刻画了屋内人们看杂技的图景时，又在中堂屋脊上饰有羽人、双凤和一些鸟。一方面人世生活以神话—巫术思想作为自己被认为具有同等“真实性”的观念的补充和展开，大大“扩展”了汉人的意识；另一方面神话—巫术思想对现世生活的观念渗透，又使现世生活染上了一层神秘浑莽的色彩。

然而，汉代毕竟是一个生气勃勃的时代。鲁迅云：“汉唐虽然也有边患，但魄力究竟雄

① 《汉书·五行志上》卷二十七上 第5册 第1317页。

班固《东都赋》，《文选》卷一 上册 第31页。

王延寿《鲁灵光殿赋》，《文选》卷十一 上册 第171页。

大，人民具有不至于为异族奴隶的自信心，或者竟毫未想到。”^①所谓汉唐气象在我国历史上乃是一种恢弘开阔气度的代词，神学的阴影并不能完全遏止民族开拓前进的生活力。因此反映到文艺上，一方面有着明显的神学色彩，另一方面却又充沛地流露出一股遒劲之力。

恩格斯曾经十分深刻地指出过：“就其本质说来，宗教是窃取人和自然的一切内涵，转赋于一个彼岸的神的幻影，而神又从他这丰富的内涵中恩赐若干给人和自然。因此，对这个彼岸的幻影的信仰只要是强烈而生动的，那么，人至少经过这条弯路总可取回若干内涵。中世纪的强烈信仰就是这样赋予整个时代以显著的精力，不过这精力并不是外来的，而是存在于人性中的。尽管还是人所意识不到的，还是不发展的。”^②恩格斯的这一意见，对于我们理解汉代艺术在神学色彩中却又透露了一种遒劲之力的美学风貌，有着十分重要的启示意义。

可不是吗？汉代文艺正是一个具有“相反的规定之具体的统一”^③。汉代文艺正是表现出这样一种奇妙而独特的美学情趣：谄纬迷信与训诫说教中一种宏阔气派的表现，神话一巫术意味中活泼生气的流露，外在的压抑导向之中却又遒劲地潜存着、运转着一种飞跃的动势。

四

汉代艺术中的遒劲之力，虽然就其本质来说，是民族生活力的反映；就其阶级性来说，是地主阶级意气昂扬、踌躇满志精神状态的表露；但因其表现为一种整体的横向的展开而非个体的内在的开掘，并且又因为被用来作为“成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗”的工具，用来作为“敷皇极，以创业，协神道而大宁”^④的鼓吹；所以这种力在某种意义上，又具有一种超人世的强制的色彩，是一种神秘化了的皇权的表现。因此，尽管汉代文艺场面阔大、气魄宏伟、铺张扬厉、繁富众多、五彩斑斓、堂哉皇也，却透现出一股外在的涂饰的意味。

汉代文艺这种外在的涂饰的意味，当时的人们就有了认识。赞之者称为“润色鸿业”，“雅颂之亚”^⑤；贬之者比之为“雾縠之组丽”^⑥，“女工之蠹”^⑦。前者表明了汉代文艺不是作者主体的抒发，而是对于一种外在的异己的功业、力量的谄谀；后者表明这种谄谀所采用

① 《坟·看镜有感》，《鲁迅全集》第1卷第198页。

② 《马克思恩格斯论宗教》，人民出版社1957年版第3—4页。引文出自《英国状况——评托马斯·卡莱尔的《过去和现在》》，此文载《马克思恩格斯全集》第1卷，人民出版社1956年版。本书所引见第647—648页，两段译文相较，《马克思恩格斯论宗教》一书为优。

③ 黑格尔《小逻辑》第133页。

④ 《毛诗序》，《毛诗正义》卷一，《十三经注疏》上册，中华书局影印阮元校刻本，1980年版（版本下同），第270页。

⑤ 《鲁灵光殿赋》，《文选》卷十一，上册第168页。

⑥ 班固《两都赋序》，《文选》卷一，上册第21、22页。

⑦ 扬雄《法言·吾子》卷二，商务印书馆据明万历程氏本影印，1925年版（版本下同）。

的方法，乃是竭尽词采之涂饰。司马相如答盛览问作赋云：“合綦组以成文，列锦绣而为质，一经一纬，一宫一商，此赋之迹也。赋家之心，苞括宇宙，总揽人物，斯乃得之于内，不可得而传。”^①苞括宇宙、总揽人物，讲的是内容的博富，合组列锦、经纬宫商，指的则正是这种外在的涂饰。

从审美心理上说，汉代艺术的美主要表现为一种视觉的美，而且这种视觉的美又是以饱满和绚丽来厌足人心的。

汉墓中出土的棺槨器物为我们再现了汉代艺术当年色彩斑斓的本来面貌，汉大赋对其时宫室建筑的描写，更是至今还为遥远的后人展现着一个色泽光彩的世界：“馆室次舍，采饰纤缟，裛以藻绣，文以朱绿，翡翠火齐，络以美玉。流悬黎之夜光，缀随珠以为烛。金阼玉阶，彤庭辉辉”^②。请看藻绣朱绿，金玉阼阶，美玉明珠，彤庭辉辉。一片多么璨灿的光和色……在汉人的审美享受中，不是充溢着一种对于视觉美的追求么？《汉书》对于汉成帝时昭阳殿亦作此种描写：“其中庭彤朱，而殿上髹漆，阼，颜师古注曰：阼，门限也——引者，皆铜沓，冒黄金涂，白玉阶，壁带往往为黄金釭，函蓝田璧，明珠、翠羽饰之。”^③汉代宫殿以漆涂地，或为赤色，或为黑色。墙壁之中有横木，以金珠宝石饰之，称为壁带。殿屋正中项上有藻井之饰。门首有金银环，称为金铺、银铺。棖头饰以金璧，窗牖则多嵌琉璃。门户墙壁多有彩画。明光殿省中，用胡粉涂殿，以青紫色分界，图画古代烈士，并书以赞辞。这不是一个五彩缤纷的世界么？赤色、黑色、金色、彩色，到处是光、色、图画，黄金涂，白玉阶，明珠翠羽，金璧宝石，那样的富丽，那样的侈靡，那样的在视觉上令人厌足。这种审美情趣所追求的，乃是一种外在铺陈式的感官的满足，而不是一种内向玄思的精神的追求。

上溯春秋，统治阶级中就已兴起了一股“镂簋朱紘，山节藻梲”^④、土饰木雕的热潮。秦汉之际，在物质生产获得极大发展的前提下，建筑规模愈益宏大，以至阿房宫之大，“东西五百步，南北五十丈，上可以坐万人，下可以建五丈旗”^⑤，而刻镂雕绘则愈益侈靡，色彩装饰也更加艳丽繁复。广厦之下，细旃之上，彩色珠宝之中的生活环境，既是骄淫豪奢的新贵地位的标志，又是新兴地主阶级自满自得心理的物化。因此，内容上的琳琅满目，色彩上的富丽堂皇，乃成为汉代艺术内外交映的两种规定性。汉代文学的正宗——大赋，闳侈钜衍，“蔚似雕画”^⑥，铺采摛文^⑦，符采相胜，如组织之品朱紫，绘画之著玄黄^⑧，从某种意义上说，正是这种视觉美的文学化。

汉代文艺视觉美的特征，反映了人们重视在物的会聚上，亦即是在世界的横向展开上去把握外物，这不正是当时我们民族生存领域有了极大拓展，但还没有达到对世界作完整而深邃把握这一历史状况的反映？这种外在涂饰的视觉美，不又正是那个时代物质文明有了极大进步，官能享受的美学要求有了提高的一种具有统治阶级“侈靡”化色彩的表现？

① 《西京杂记》卷二，1923年北京直隶书局影印清卢氏刊本（版本下同）

② 《西京赋》，《文选》卷二，上册第39—40页。

③ 《汉书·外戚传下》卷九十七下，第12册第3989页。

④ 《礼记·礼器》，《礼记正义》卷二十三，《十三经注疏》下册第1434页。

⑤ 《史记·秦始皇本纪》卷六，第1册第256页。

⑥ 《诠赋》，《文心雕龙注》卷二，上册第136、134页。

这种美学趣味,无论对于主体还是客体,都还是停留在表面上的。因为它所追求的是瑰玮绮丽、场面盛大、罗列铺展之类,而不是主体的深沉的发抒和对客体的深邃的把握。由于这种对润色鸿业的视觉美的爱好,同时更由于在谶纬神学思想的统治下人们习惯于从祲祥灾异的角度去看待外物,于是汉代社会上弥漫着一片如王充所说的那种“空生虚妄之美”^①的审美风尚。麒麟、白雉、神鱼、文狐、九茎金芝、如葵瑞草等虚妄的祲祥内容也就充斥于汉代的文史著作和艺术画面之中了。在形容汉代文艺风貌的诸如“淫丽”、“靡丽”、“奢丽”一类的词语中透露的不正是这样一股并不实在的虚妄的气息!

因此,随着人们对世界认识的理性之发扬和纵向之深化,随着“事虽殷大,可以一名举”^②,理虽博,可以至约穷”^③的玄学本体论的兴起,“造生空文”^④的虚妄习气终于被厌弃了,自春秋以来在我们民族文化一心理结构中积累起来的那样一种繁富浓艳、夸丽堂皇的美学色彩也就在四运迭送、浩浩流逝的岁月的清波中逐渐刊落、消融了。

五

汉代文艺追求物的横向展开的视觉美特征,必然导致汉代文艺产生另一个特点:这便是汉代文艺并不以个体形象为目的。它所注目的乃是一个整体,并无自足意义的每一个个体只是整体意图的一个表现部分。汉代艺术以整体的效果取胜,而不以个体的精致取胜,还不大懂得在个体的开掘中见整体。所以,它是广度的铺张,而非深度的掘进。它常常抛弃一切细部的刻画,惟以粗犷雄深的线条勾勒一个大致的形象,因而显出一种稚拙的意味。

为了取得整体的效果,汉代艺术不仅特别着重于抓全貌,因而有《淮南子·说林》篇中反对谨毛失貌理论的出现,而且也特别重视气势的表达。因为汉代艺术的繁富必然造成场面气魄的阔大,人和物的众多纷纭。比如内蒙古和林格尔东汉护乌桓校尉墓壁画,其中“《宁城图》描绘护乌桓校尉幕府的设置和活动。画中人物多至数百,有小吏,有将领,有佩剑,有执盾,也有执桴击鼓以助威。人物穿、戴,各式各样,有戴红檐帻而黑衣束带,也有戴盔形黑帽而着朱衫者。主人护乌桓校尉身穿红衣,仰面向前,状极高傲,有五人面向主人作跪拜状。……又画屋宇、廊房曲折,城池建筑巍然。幕府之前,则是立戟如林,警卫森严,极尽其气魄。《护乌桓校尉出行图》的场面更大,画有文武属吏、士卒及仆从一百二十八人,马一百二十九匹,各种车辆十乘”^④。规模堂庑如此宏放雄阔,人物车马如此繁复多状,这就必然要求艺术表现中有一种统率性因素。汉代艺术中的这种统率性因素便是气势。

汉画中的人和动物形象,大都处在一种特定的动态之中。张口回首的虎,四足翘举的鹿,腾空而起的苍龙,扭头顾盼的凤凰,以及怪兽互噬,人兽相斗,歌舞弹唱,车马奔驰,收

① 《论衡·书虚篇》卷四,上海人民出版社1974年版(版本下同)第61页。

② 王弼《论语释疑》楼宇烈《王弼集校释》下册,中华书局1980年版(版本下同)第622页。

③ 《论衡·对作篇》卷二十九,第442页。

④ 王伯敏《中国绘画史》,上海人民美术出版社1982年版(版本下同),第49页。

租乞贷，冶盐狩猎等等，均表现了一种对动势的追求。而且，汉画常常又是选择最有动作性的一瞬间来加以表现的。《武氏祠画像石》中荆轲刺秦王的画面就是抓住荆轲“引其匕首以撻秦王，不中，中铜柱”^①的这一刹那，刻画了荆轲奋不顾身的搏击，秦王的仓皇逃避和秦舞阳的惊惧跌倒等种种形象，从而活现了当时激烈、紧张、爆炸性的一瞬，有机地把画面上的各个人物统一了起来。

汉大赋恒钉呆板，然而厚重恢弘，给人一种阔大遒劲的艺术感受，一个重要原因便在于其中贯注着一股天风海涛般的浩荡气势。这种浩荡气势又常常是通过夸饰的方法来表达的。正如刘勰所说的那样：“至如气貌山海，体势宫殿，嵯峨揭业，熠耀焜煌之状，光采炜炜而欲然，声貌岌岌其将动矣。莫不因夸以成状，沿饰而得奇也。”

不论是对动势的追求，还是对夸饰的爱好，深入一层看，都不过是统率、驾驭繁富众多的物的世界这一历史意图之艺术化了的反映。这一意图使得汉人具有这样一种审美情趣：在数量的膨胀中追求阔大，在空间的延续中企慕恢弘，在物的会聚中去把握和表现整体。这种审美情趣不仅是一个泱泱大帝国繁茂向上的观念的体现，而且还充沛地表露着一个阶级、一个民族要获得尽可能广阔世界的积极渴望！

六

汉人的审美情趣正是有着上述四个方面的特征：大一统式的汪洋繁富的内容，在人世间题材与神话—巫术思想资料交融中所表现出来的神秘色彩与遒劲之力的统一，外在的涂饰的视觉美，以气势为统帅在个体会聚中来追求整体。

这四个特征，一方面彼此关联包容，另一方面又彼此补充生发。前一个特征蕴含着后一个特征，而后一个特征又是前一个特征的一种新的展开。因此，每一个特征都必须与其他特征的相互联系、相互映照中，方能较为饱满地显示出它的意义。正是在上述四个特征的不可分割的相互联系的浑然一体之中，方才形成了包含多样性于自身、包含相反的规定于其内的统一的为汉代文艺所特有的艺术风貌。

总之，在汉代文艺以繁富靡丽为主要特征的美学风貌中，不仅有统治阶级的自足和夸诞的心理，而且流露着民族开拓广阔生存领域的活跃生气，并且还透射着一种外在的力的神秘色调。大赋、壁画等汉代文艺，从一定的意义上说，正是大汉皇朝高耸的地上神殿上的一层五彩斑斓的辉煌涂金。

① 《史记·刺客·荆轲传》卷八十六 第8册 第2535页。

② 《夸饰》，《文心雕龙注》卷八 下册 第609页。

第二章 特定历史时期的审美 范畴——“丽”

一

繁富靡丽是汉代文艺美学风貌的主要特征，如果我们试图用一个词来概括汉人的审美情趣的话，那便是“富丽”或曰“靡丽”，更简洁地说就是一个字——“丽”。

一个意味深长的现象是汉人自己对于汉代文学的代表——大赋，恰恰都是用“丽”字来形容的。扬雄曾经把赋分为两种，一种是“诗人之赋丽以则”，一种是“辞人之赋丽以淫”^①。两者虽有“则”与“淫”之别，却又共具一个“丽”字。班固在《汉书》中一再地用“丽”来形容赋：“雄以为赋者，将以风也，必推类而言，极丽靡之辞，闳侈钜衍，竞于使人不能加也，既乃归之于正，然览者已过矣。”^②；其后宋玉、唐勒、汉兴枚乘、司马相如，下及扬子云，竞为侈丽闳衍之词，没其风谕之义”^③；最高统治者亦以“丽”状赋，上汉宣帝曰：“……辞赋大者与古诗同义，小者辩丽可喜”^④，以至对汉赋持批判态度的王充亦用“丽”称赋：“以敏于赋颂，为弘丽之文为贤乎？则夫司马长卿、扬子云是也。文丽而务巨，言眇而趋深，然而不能处定是非，辩然否之实。”

更为有意思的是汉代以后，人们仍然用“丽”来称述赋体。左思云：“夫玉卮无当，虽宝非用；侈言无验，虽丽非经。”^⑤一直到刘勰还对赋体提出了“丽词雅义”^⑦的要求。

以上各例虽有“靡”、“侈”、“辩”、“弘”的不同，但用“丽”以描状赋体则都是一致的。这说明不管是汉人还是后人都一致认为汉赋的美学特征最简洁的概括便是“丽”。

其实汉人一般地形容美也多用“丽”字，这在汉代史书、文学作品及其他著作中例子极多，俯拾皆是，固无庸再繁为枚举。

有趣而值得一提的是，汉人形容男子容貌美亦用“丽”字。《汉书·公孙弘传》云：“时对者百余人，太常奏弘第居下策，奏天子擢弘对为第一。召入见，容貌甚丽，拜为博士，待诏金马门。”^⑧班固《班固传》云：“哀帝立，董贤随太子官为郎。二岁余，贤传漏在殿下，

① 《汉书·艺文志》卷三十 第6册 第1756页。

② 《汉书·扬雄传》卷八十七下 第11册 第3575页。

③ 《汉书·艺文志》卷三十 第6册 第1756页。

④ 《汉书·王褒传》卷六十四下 第9册 第2829页。

⑤ 《论衡·定贤篇》卷二十七 第420页。

⑥ 《三都赋序》，《文选》卷四 上册 第74页。

⑦ 《论衡》，《文心雕龙注》卷二 上册 第136页。

⑧ 《汉书》卷五十八 第9册 第2617页。

为人美丽自喜 哀帝望见 说其仪貌。^① 魏晋以后 形容女子貌美仍用‘丽’字 却很少再用以形容男子。形容男子用‘秀’、‘美’、‘风仪秀伟’、‘神彩秀徹’、‘美容仪’、‘美风姿’这一类用语大量出现 以致至今我们一般仍然不用‘丽’来形容男子。

在汉代的著述中 由‘丽’作词素所构成的词语也特别多:‘崇丽’、‘神丽’、‘琴丽’、‘华丽’、‘奢丽’、‘夸丽’……因此我们可以说:‘丽’正是汉人审美情趣最简练的表述。‘丽’的观念在汉人心中具有突出的地位。《汉书·东方朔传》云:‘时天下侈靡趋末 百姓多离农亩。上从容问朔:‘吾欲化民 岂有道乎?’朔对曰:‘……以道德为丽 以仁义为准。于是天下望风成俗 昭然化之’。^② 东方朔‘以道德为丽’的议论 表明靡丽的审美观在统治阶级中是一种多么普遍而时髦的观念。

然而如前所述 值得强调的是 对作为美学范畴的‘丽’这个概念 我们必须从上章所述四个特征的相互联结中去认识。因为如黑格尔所说的那样 概念“是一个全体”这全体中的每一个环节都和概念有着“不可分离的统一性”^③。我们必须从“丽”与“富(繁复众多)”、“神(神秘色彩)”、“靡(涂饰意味)”、“夸(夸张中的气势)”、“奢(物的会聚堆砌)”、“弘(堂庑阔大)”等不同词素的各种组合关系中去把握它 这样,‘丽’作为民族审美情趣的一个具体的历史范畴,方才具有丰富的多种规定性,方才闪耀出其特具的历史光泽。

二

汉代文学的特具风貌,是那样清晰地映现了汉代社会具有多层次矛盾的复杂错综的历史状况,因此本编经过上述一系列环节的分析所得到的关于汉人审美情趣的这种多规定的统一,其实质不过是对本文开头作为起点予以说明的社会历史状况的一种艺术的美学的回复。

从我们民族发展的历程上说,汉代正处在封建社会的上升初期,民族的力量因为长时期的大统一而得到凝聚和极大的增长,因此相应地在汉人以“丽”为标志的审美情趣中便十分饱满地表现了一种对生活的充沛热情,一种大力开拓生存领域的积极意向,一种兼收并蓄的广阔胸襟,而且也表现了一种未加节制的侈靡和一种因过分注目外物而对内在的忽视。汉代文艺给人的美感是繁富之中的充沛,是堆垛之中的厚重,是排比之中的遒劲。汉代文艺对于百事百物的罗列张扬,正是一个民族处在少年期(前已述及,春秋战国是我们民族告别原始蒙昧的心理断乳期,亦即是儿童期的结束少年期的开始),大大拓展生存领域走向广阔生活时,什么都想知道、什么都想领有那样一种热情的体现。这样一种少年的热情,使得汉代文艺常常无暇顾及个体形象的精致而着力于追求一种整体的繁富,一种斑斓辉煌的色调和一种‘焱焱炎炎 扬光飞文’^④的气势,并从而流露出一股热烈的情趣。这一股同民族少年期的成长阶段相适应的热烈情趣,正是汉代文艺所特具的艺术美之

① 《汉书》卷九十三 第 11 册 第 3733 页。

② 《汉书》卷六十五 第 9 册 第 2858 页。

③ 《小逻辑》第 327 页。

④ 《东都赋》,《文选》卷一 上册 第 32 页。