

试析齐梁文学特征论

程 芸

本文从作品与世界、艺术家和欣赏者三要素的关系环节入手,梳理出齐梁文论家们对文学本体特征的认识,发现他们在普遍肯定文学外在语言形式的华美的同时,强调了文学情感性、想象性和生命性特征的内在统一。其中的某些观点可以和西方现代表现主义美学尤其是符号美学对文学的看法相互参照和印证。

美国学者 M. H. 艾布拉姆斯在《镜与灯》中建立了如下一个艺术批评的座标,以总结西方历代文学理论^①:



本文将它移借过来,从作品与其它三要素之间的关系入手剖析齐梁时期刘勰等人的文学本体观念。我们可以发现,齐梁文论家们深刻认识到文学本体的规定性,某些认识甚至可以和西方现代美学中表现主义一派,特别是符号美学的观点相互参照和论证。

西方古代文论家着眼于“世界——作品”关系时往往认为艺术(包括文学)是人对世间万物进行摹仿的产物,近代文论家据此进而深入论证了文学本体内在的形象性特征。齐梁时代刘勰等人以《易传》的宇宙学说为哲学依据建立他们的艺术起源论时,尽管对“形象性”不乏真知灼见,得出的最终结论却是:文学本体必须具有外在的华美的感性形式。《文心雕龙·原道》说:“文之为德也大矣。与天地并生者何哉?夫玄黄色杂,方圆体分,日月迭璧,以垂丽天之象;山川焕绮,以铺理地之形;此盖道之文也……心生而言立,言立而文明,自然之道也。傍及万品,动植皆文……夫岂外饰,盖自然耳……故形立则章成矣,声发则文生矣。夫以无识之物,郁然有彩;有心之器,其无文欤?”首先应该明确,中西古人的世界观有很大差异。中国古代哲学家们是在“天人合一”思维原则的统摄下,建立了“宇宙——人类社会”同形同构的关系模式;他们孜孜追求的也不是对世界显性的表象状态的认知,而是力求探索隐藏在后“何以然”的底蕴和本源,也就是“道”。对于“道”,刘勰的理解综合了儒、道、玄各家学说的观点,但既然这段话的立论依据是《易传》,他的“道”也就首先指“一阴一阳之谓道”^②的世界运动变化的客观规律。这一规律是内隐、抽象的,但有可能通过某种途径外显出来,自然物的“德”便是“道”的感性体现。“德”在古代哲学中是与“道”相对应的范畴,《管子·心术上》说“德者道之舍,物得以生,生得以职道之精。故德者,其谓所以然也”,《庄子外篇·天地》亦说“物得以生谓之德”,可见,“德”是“具体事物得于‘道’以成其体者,即一物之本性。”^③

刘勰开篇即肯定了天地、日月、山川的感性存在就是一种“文”，而“文”之“德”本于“道”，因此“文”是“道”外在的表现形态，是本于“道”的感性状态，天文如此，人文亦然，言辞之文更不例外，所谓“辞之所以能鼓天下者，乃道之文也”。这种感性显现不仅是一种自然而然的状态，而且必然具有外在的形式美，“夫以无识之物，郁然有彩，有心之器，其无文欤？”刘勰所理解的形式美就言辞之文而言，主要是语词的富丽华美，即《序志》篇中所说的“古来文章，以雕缛成体”。这里“文章”一词的所指不限于今天常说的作为语言艺术的文学作品，而更接近于清末章太炎《国故论衡·文学总略》所总结的在中国古代占主导地位的所谓“文学”一词的内涵，“文学者，以有文字著于竹帛，故谓之文；论其法式，谓之文学。凡文理、文字、文辞皆称文”，实即指一切文字著述。显然，刘勰从“世界——作品”环节入手建立的“文原道”说并不是严格意义上的艺术本体论，因为他并没有明确文学作品与推理性、说明性应用写作的区别；相反，他极力强调后者中的某些文献——儒家经籍对一切写作包括文学创作“穷高以树表，极远以启疆”的规范和指导。之所以如此，一个重要原因在于他认定“五经之含文也”^④，“圣贤书辞，总称文章，非采而何”^⑤，这和他首先将“文”界说为一种华美的外在形式的认知路线是一致的。

萧统在《文选序》中也以《易传》为依据，特别论证了“文”作为外在形式美的历史必然性，“踵其事而增华，变其本而加厉；物既有之，文亦宜然。”这里的“华”可以用他在《答湘东王求文集及诗苑英华书》中所说的“丽”来解释，即文章语言形式的富丽华美。值得注意的是，他初步将现代意义上的文学作品和经、史、子中的推理性、说明性文章区别开来，这是因为他已从想象性、虚构性特征的角度来认识文学本体。尽管在这一点上刘勰显示出他的保守性，但“文”外延的宽泛并没有妨碍刘勰进一步体认文学本体内在质的规定性，也不应妨碍我们以现代文学艺术理论为依托，将它们梳理出来。事实上，《文心雕龙》中至今还闪耀着美学光辉的那部分内容主要是围绕作为艺术的文学而展开的，它们反映出刘勰文学本体观念的深刻性和丰富性。

二

从“艺术家——作品”关系的环节入手建立文学理论比着眼于前一环节也许能更深刻地接触到文学艺术的内在规律，因为艺术是人类文明的成果，它从诞生的那一刻起就打上了主体性的烙印。真正体现齐梁文学特征论成就的也是这部分理论，我把它们概括为三点：一、文学本体的情感性和表现性特征；二、文学本体的想象性特征；三、文学本体的生命性特征。而情感性又与想象性、生命性紧密联系，互为因果。

自从陆机在《文赋》中提出：“诗缘情而绮靡”后，文学创作中“情”的因素被齐梁文论家们全面张扬，刘勰甚至提出了“情文”的概念。《文心雕龙·情采》说，“立文之道，其理有三。一曰形文，五色是也；二曰声文，五音是也；三曰情文，五性是也”，接着又有一句“五性发而为辞章，神理之数也。”何为性、情？《荀子·正名》认为，“性之和所生，精合感应。不事而自然，谓之性。性之好恶喜怒哀乐谓之情”，后来孔颖达在《礼记·中庸正义》中又引梁代贺瑒“性之与情，犹波之与水。静时是水，动时是波；静时是性，动则是情”的说法，证实“性”是人生而有之的原初的内心状态，它以平和为特征，而“情”是“性”动的结果，是人外显出来的不平静、难于平衡的心理状态。刘勰肯定了二者有发生学上的源流关系，指出“五性发而为辞章”就是一种“情文”的诞生。同时，在刘勰看来，性、情虽异但又不可割裂，因此《文心雕龙》往往情、性并举，有时甚至合成为一个概念，如《体性》篇说“吐纳英华，莫非情性”。前文已指出，刘勰首先是将“文”理解为外在感性形式的，因此对于“五性发而为辞章”的“情文”，我们可以作出如下释义：“情文”是创作主体将内在不平衡的心理状态诉诸言辞表达的产物，是人类情感的一种外在的物质表现形式。显然，“情文”和现代意义上的文学作品有着内涵上的某些同一性。

西方表现主义一派美学极力突出艺术中“情感”的地位，如符号美学代表人物苏珊·朗格认为，“艺术是人类情感的符号形式的创造”^⑥。这一理论有其深厚的符号形式哲学背景，但侧重点仍在于张扬艺术本体内在的“情感性”特征。她说的情感泛指任何可以感受到的东西，而且具有描象化、概念化的倾向，但中国古人也绝没有简单地将“情”限定为声色货利之欲或某种情绪，由于与“性”沟通，齐梁时代“情”的内涵也是很广泛的。

这之后，钟嵘进一步强调了文学（诗）中情感的表现性和抒发性特征。《诗品序》说，“嘉会寄诗以亲，离群托诗以怨……凡斯种种，感荡心灵，非陈诗何以展其文？非长歌何以骋其情？”不仅突出了情感中“怨”的社会性内容，指出只有诗歌这一典型的文学样式才有可能有效地表现人类情感，并肯定了这一表现的抒发性和必然性。苏珊·朗格说，“表现性”……是所有种类的艺术的共同特征。”^⑦她的表现性是针对语言符号的推理性而言

的,但最终还是落在“表现人类情感”上。这一认识可以和钟嵘的观点相互参照和佐证。

“吟咏性情”本是中国古代诗论的传统内容,但儒家诗教“以风其上”的功利主义和“止乎礼义”的伦理规范严重羁绊着人们审美意识的进一步觉醒,钟嵘对诗歌表现性特征的张扬和刘勰“情文”概念的提出具有重要的美学史价值。如果我们把“情文”的“文”作出现代意义的“符号”解释,那么“情文”和苏珊·朗格“情感符号”这一术语内涵上的某些同一性就更明显了。

三

艺术是人类情感的表现形式,但情感本身并不是艺术品,它只有以特定的物态化感性材料为媒介表现出来才有可能成为人们的审美对象。这一对象化、符号化操作过程的关键是包含了主体情感的意象的构思和传达,独创性艺术想象贯穿在整个构思、传达过程中。现代西方文论对文学想象性特征进行了广泛深入的探讨,如韦勒克和沃伦在《文学原理》中说,“‘虚构性’、‘创造性’或‘想象性’是文学的突出特征”^⑩,朗格也认为,“所有的诗都是想象性的,‘非想象’自然是非诗”^⑪,齐梁文论家们也已认识到文学是人类独创性艺术想象的产物。

萧子显《南齐书·文学传论》说,“文章者,盖情性之风标,神明之律吕也……属文之道,事出神思,感召万象,变化不穷”,明确了表达情感离不开艺术想象,而且他特别强调“委自天机”的灵感的作用。这里的“文章”已很接近于现代意义上的文学作品了。萧统在《文选序》中充分肯定了“诤论之综辑辞采,序述之错比文华”的合理性后,接着说“事出于沉思,义归乎翰藻,故与夫篇什,杂而集之。”对诤论和序述的判定也许不切实际,但很明显,萧统在充分肯定一切著述外在语言形式美的同时,已认识到有必要将文学创作与非文学创作区别开来,区别的标准就是内在想象性、虚构性和外在语言形式美的统一。当然,《文选》中仍收录了大量与这一标准不尽相符的应用文,这表明尽管文学本体意识已觉醒,传统“文”的观念在萧统的理想中仍起着显性的影响。

刘勰虽没有将想象、虚构视作文学创作的根本原则提出来,但他对艺术想象这一心理机制辩证的剖析为我们理解文学本体的想象性特征提供了丰富的启示。《神思》篇提出“窥意象而运斤”的命题是很深刻的。“意象”是主体内在情感与外界物象“心境相得,见相交融”^⑫的统一体,但又不是凝固化的东西,在构思和传达过程中它会因为主体情感的丰富性、变化性而发生某些变形,所谓“神用象通,情变所孕”,文学本体的虚构性是和情感性联系在一起的。这一认识代表了齐梁艺术想象论的最高水准,它继承了陆机“情瞳眊而弥鲜,物昭晰而互进”^⑬和梁武帝“思缘情生,情缘神起”^⑭的理论成果。钟嵘似乎着眼于从艺术技巧和语言形式来区分文学(诗)和推理性、应用性写作,《诗品序》说,“若乃经国文符,应资博古;撰德驳奏,宜穷往烈。至于吟咏性情,何贵于用事……观古今胜语,多非补假,皆由直寻”,并批评齐梁声律说“使文多拘忌,伤其真美。”其实这段话是针对当时文章“殆同书抄”的恶劣文风有感而发的,并且钟嵘高扬的是文学情感性特征的旗帜,因此它的核心语句是“吟咏性情”——诗歌情感的表现性。结合他评谢灵运时“尚巧似,而逸荡过之,颇以繁芜为累。嵘谓若人兴多才高博,寓目辄书,内无乏思,外无遗物,其繁富宜哉”^⑮的说法来看,钟嵘认为“寓目辄书”的“直寻”有可能因作家丰富的感物能力(“兴”)、艺术想象(“思”)和一定的天份(“才”)而与以“繁富”为特征的用事等艺术手段、技巧统一协调起来。声律说固然有其合理性和历史必然性,但执泥于外在形式上的规范确有可能妨碍主体情感自由畅达的抒发、表现。艺术规范因“拘忌”而损害情感表现的“真美”的例子在文学史上数不胜数。可见钟嵘的根本要求是:艺术技巧和艺术规范以不损害情感表现为前提,并服从和服务于表现情感的独创性艺术想象。

值得注意的还有萧纲的某些观点。他极力推崇艳丽华美之作,同时也强调了“未闻吟咏性情,反拟《内则》之篇;操笔写志,更摹《酒诰》之作”^⑯的独创性原则。这一独创性也就是他在《答张缵谢集书》中所说的“寓目写心,因事而作”的独特审美感兴和艺术想象。因此我以为对于“文章且顺放荡”^⑰的理解似也不应限于文辞表达时词藻的艳丽,结合时代背景理解,它还包括文学创作中想象的超越性、构思的开放性和情感(在萧纲那里,情与欲更多地联系在一起)表现的率直。

英国艺术哲学家科林伍德认为艺术是“通过为自己创造一种想象性经验或想象性活动以表现自己的情感”的“总体想象性经验”^⑱,持这一观点的人是可以萧子显“情性之风标”、“事出神思”和萧统“事出于沉思”的理论中找到共鸣点的。但齐梁文论家在肯定文学本体的情感性、想象性特征时,并没有如西方现代某些文艺理论家一样走向反理性,他们从来不否认“情”与“理”内在的平衡。

四

当苏珊·朗格的视角转向“作品——世界”（这里特指自然生命体）时，她得出一个引人深思的论点，“如果想使得某种创造出来的符号（一个艺术品）激发人们的美感，它就必须以情感的形式展现出来；也就是说，它就必须使得自己作为一个生命活动的投影或符号呈现出来，必须使自己成为一种与生命的基本形式相类似的逻辑形式。”^⑩生命体有个发生发展的变化过程，具有有机统一的结构。因此，作为“生命的形式”的艺术品也必然具有有机统一性、生长变化性和运动性的特点。

有机体的一个重要特征是各构成要素之间是通过一个中心相互联系和相互依存的，每一要素的存在都不损害整体的完整存在为前提。就艺术而言，创作中所使用的各种符号，必须服从和服务于作为单一整体而存在的“艺术符号”的完美和统一。在刘勰看来，文学是以语词为创作材料，但语词的累积叠加并不等于文学创作，《文心雕龙》中的《情采》、《熔裁》、《声律》、《章句》、《丽辞》、《定势》等篇围绕这一观点展开论述，涉及到主体内在情感与作品外在语言形式、材料选择与结构布局、内容美与形式美、风格与体制、创新与规范等诸多对立统一因素的契合和协调。刘勰的基本思想是这些因素必须有利于文学本体生命性的整一和完善，《章句》中有一句“外文绮交，内义脉注；附尊相衔，首尾一体”，充分表明他是将文学本体视作有机统一体予以观照的，特别是在“主体情感——外在语言形式”如何有机统一的课题上，刘勰的认识很深刻。《情采》里他主张“为情而造文”，认为情、文之间的关系应是“文采所以饰言，而辩丽本乎情性”。这里他虽显示出重内容轻形式的倾向，但结合他以外在形式美为文学本质属性的观点看，强调的仍是文之“经”（情）与文之“纬”（辞）之间内在的有机统一，也就是他在《熔裁》中主张的“万趣会文，不离辞情”，“櫜括情理”与“矫揉文采”是相互依存的两个环节。

另一方面，朗格从符号与它的象征物之间具有相同的结构模式的符号学理论出发，认为艺术品抽象的“生命的形式”与它所表现的情感之间是同形同构的关系，“能够表现情感的符号的逻辑，也就是生命过程的逻辑”^⑪，生命的形式也就是情感的形式，艺术本体的生命性是和情感性相互依存的。

先秦两汉还未直接从美学角度论及艺术与生命的关系，曹丕《典论·论文》中“文以气为主”命题的提出是个重大突破，对“情”与“气”关系的重视终于在齐梁时代成为一个理论热点。“气”在中国古代文化中首先被认为是最细微、最具活力和运动性、变化性的一种物质；以气解说宇宙，宇宙就成了个生命体，以气解说世间万物，气也就成了运动性、变化性和生命性的物质象征。因此《淮南子·心术下》说“气者，生之元也”，艺术也是这样，有气的艺术创作才可能具有内在的生命性，谢赫《画品》就提出“气韵生动”这一后世用以解说艺术生命性特征的经典术语。当时在文学理论中言“气”最深刻的是刘勰。《文心雕龙·风骨》说“情与气偕”，主要是说创作主体的情感与他的个性、气质等独特生命性特征密不可分，但在刘勰看来主体情感与文学的情感性、主体的生命性与文学的生命性在本质上是同一的对应关系，《体性》说，“气以实志，志以定言，吐纳英华，莫非情性”，因此“情与气偕”也反映在文学本体中，说的正是文学本体的情感性特征和生命性特征之间有种必然的内在联系。

艺术之所以给人以动态的生命感，一个重要原因是人们在其中品味到人类情感的存在。《文心雕龙》和《诗品》在极力张扬文学的情感性的同时，通书贯穿着“重气之旨”^⑫，这充分证明了文学特征论的深刻性，也显示出东方传统哲学在这一领域内的独特价值。

五

从“作品——欣赏者”的关系角度分析文学的本体特征也是成立的。正因为“产品……在消费中才证实自己是产品，才成为产品”^⑬，被接受是艺术价值实现的前提。没有接受者、欣赏者审美意识的觉醒，也就谈不上魏晋南北朝时期人们对文学本体特征的自觉。

苏珊·朗格认为把握艺术这一“生命的形式”必须依赖直觉。作为一种审美能力的直觉在美感和艺术符号之间架起了沟通的桥梁，使艺术符号成为有可能被接受的审美对象。在朗格看来，审美的直觉是一种饱含情感与想象的“洞察力或顿悟能力”^⑭，是对艺术作品的整体形式结构和内在情感、生命的直接把握。齐梁文论尚未

正式将“悟”作为一个美学范畴来运用,在性质上可以和朗格的“直觉”相沟通的是鉴赏范畴出现的“味”。

刘勰主张的批评方法是“披文以入情”^②,它首先指读者与作者之间的情感交流;但他更强调“一观位体,二观置辞,三观通变,四观奇正,五观事义,六观宫商”^③的理性剖析,从而达到对审美对象鉴而“精”、玩而“核”的透彻理解^④。折御式的“六观”在途径和本质上不同于直接把握和整体把握的“直觉”,但刘勰并不忽视对作品整体的直接把握,《隐秀》篇说“使玩之者无穷,味之者不厌”,在强调精核鉴玩的理性时,推崇直接把握的“味”。经过钟嵘的发挥,“味”与“直觉”更为接近。钟嵘要求诗歌创作“使味之者无极,闻之者动心”^⑤,对于“味”这一概念他也没有作出内涵上的界说,但“味”的最终结果无疑是他标举的诗歌作品的整体意味、内涵和风格——所谓“滋味”。在具体的批评实践中,钟嵘常常用一种显性的具象,对抽象难言的风格、潜隐的内涵作出喻示^⑥,如评谢灵运诗说“名章迥句,处处间起;丽典新声,络绎奔会。譬犹青松之拔灌木,白玉之映尘沙,未足贬其高洁也”,评刘桢诗说“真骨凌霜,高风跨俗”,评范云和丘迟说“范诗清便宛转,如流风回雪;丘诗点缀映媚,似落花依草。”这种具象式批评正是作为直接把握和整体把握的“味”的实际运用。我们从他引李充《翰林论》的话评潘岳诗“亦如翔禽之有羽毛,衣被之有绡縠”,引汤惠休的话评谢、颜“谢诗如芙蓉出水,颜如错采镂金”,又引谢混之言说“潘诗烂若舒锦,无处不佳;陆文如披沙简金,往往见宝”,可以认定具象式批评在当时是一种时尚。

朗格的“直觉”和钟嵘的“味”在一定程度上触及到审美欣赏的本质。据格式塔心理学研究,知觉不是诸种感觉相加的总和,而是采用直接而完整的方式将对象结合为一个统一的整体。艺术品作为一种有机统一的“生命的形式”,也遵循整体大于部分之和的构成规律。因此,饱含情感与想象的直觉较之于冷静的理性剖析、逻辑推证,确有可能更完美地把握住对象的整体生命意味、内涵和风格。这也符合格式塔心理学所揭示的“主体——对象”二者之间“心理场——物理场”同形同构的认知原理。需要指出,钟嵘的“味”和朗格的“直觉”一样,并没有走向不可言说的“生命冲动”和神秘主义,而是直接和理性认知相联系,《诗品》中冷静的推溯溯流便是一个显然的例证。因此,“味”和“直觉”一样,从逆向角度证实了文学本体内在的有机统一的生命性特征。

对齐梁文学特征论作出如上梳理并不表明刘勰等人是把文学当作一种艺术的符号来认识的;相反,尽管文学本体意识渐益觉醒,泛指一切文字著述的“文”仍是这一时期文学理论家们头脑中挥之不去的观念。我们从对刘勰和萧统理论的分析中可见传统文化的深厚性和顽固性。

注 释:

- ① [美]M. H. 艾布拉姆斯:《镜与灯》(中译本),北京大学出版社1989年版,第6页。
- ② 《系辞上传》
- ③ 张岱年:《中国哲学大纲》,中国社会科学出版社1982年版,第24页。
- ④⑤⑬⑭⑮⑯ 刘勰:《文心雕龙》中《宗经》、《情采》、《风骨》、《知音》、《知音》、《辨骚》篇。
- ⑥⑨⑩ [美]苏珊·朗格:《情感与形式》(中译本),中国社会科学出版社1986年版,第51、349、146页。
- ⑦⑪⑫ 苏珊·朗格:《艺术问题》(中译本),中国社会科学出版社1983年版,第13、43、56页。
- ⑧ [美]韦勒克、沃伦:《文学原理》(中译本),三联书店1984年版,第14页。
- ⑩ 黄侃:《文心雕龙札记·风骨》
- ⑪ 陆机:《文赋》
- ⑫ 梁武帝:《孝思赋》
- ⑬⑭ 钟嵘:《诗品上》、《诗品序》
- ⑮⑯ 萧纲:《与湘东王书》、《诫当阳公大心书》
- ⑰ [英]科林伍德:《艺术原理》(中译本),中国社会科学出版社1985年版,第155页。
- ⑱ 《马克思恩格斯选集》第二卷,第94页。
- ⑳ 叶嘉莹:《中国古典诗歌评论集》,广东人民出版社1982年版,第16页。