

传统美文文学观平议

涂光社

提 要 本文评析现代学者所总结的古人以美文为文学的合理性;以汉代人以“丽”论文为例,一窥那个时代文学观念和对文章之美认识的演进过程;综述文学进入自觉时代以后对文章之美的理解和追求,论证传统文学观念形成和演化的轨迹。

关键词 美文 丽 采 文章 文心

在中国古代,从来没有人对作为一个艺术门类的文学作过意义和范围的界定。西学东渐以来直到上世纪二三十年代,在西方(也是近现代)理论参照下学者们对传统文学观念的特点有所发现,注意到它的生成和演进过程。章太炎对古代“文学”和“文章”本义及其演变作过考辨;梁启超、陈独秀等学者提出,中国古代人们是以“美文”为文学的。鲁迅认同日本汉学家铃木虎雄魏晋是“文学自觉时代”的看法,指出“曹丕的一个时代是文学的自觉时代”,还说那是一个“为艺术而艺术”的时代。郭绍虞《文学批评史》讨论了古代文学观念的演进过程。一些研究者认为,古代所谓文学指的是“杂文学”,说《文心雕龙》论的是文章写作。

以美文为文学是否切中古人文学观念意识的要害?“美文”的意指在现代理论体系中是否具备成为一个艺术门类的基本要素?将传统的文学观归结为以美文为文学,或者说古人所谓“文章”类同今人所谓文学作品,应该说都有充分的理由。因为古代的一些文体在今天属于论说文、应用文,不在文学范围,有的学者曾试图以“杂文学”的概念超越文体的界限去概括古代的文章,然而新的问题又来了:“杂”于其中者都有相一致的文学属性吗?笔者以为,现代学者所说的美文之美是具有理念性的,以“美文”作出的界定较“杂文学”更为恰切。

以美文为文学的观念最简明地凸显了文学的两大特征:它是艺术,是一种美的创造;文学美的创造是用语言文字(古文论中用“文”或“辞”、“言”等指代)作为媒介的,这是文学与其他门类艺术的区别所在。以美文为文学的观念是否偏重形式,甚至只讲究辞藻之美呢?如果承认现代学者(而非古人)提出的美文之“美”具有理念性,这种误解自然就会消除。

人们对美的认识是一个逐步拓展、逐步深化、境界逐步提升的过程。初始阶段就指美文的文章来说人们偏重辞采不足为奇。然而文章之美本来就不限于富丽的辞藻、华美的形式上面,对它的理解和要求并非一成不变。在汉魏六朝专指美文的“文章”大略同于今人所谓的文学作品,随着创作和理论批评的发展,人们会意识到一切愉悦耳目、触生情致、动人心魄、感荡性灵、发人思考的表述……都可以成为构成文章之美的因素,更不用说那所有高境界美皆然的精神属性。

近百年来,无论是“文章”意义的辨析,文学观念演进过程的表述,还是有无和何时进入“文学自觉时代”的讨论,都很有收获,尽管意见未必统一。古人对文章之美认识确实在不断拓展和深化,且与文学观念的演进和文学“自觉”关联,本文试以汉人的“丽文”之说以及魏晋南北朝时代的相关议论印证之。

汉代的“丽文”说

在先秦,“文学”一词主要指学术文献;“文章”有美,但多针对织物和典章制度而言,尚未形成与现代近似的文学观念。到了汉代,古代的文学观念才开始从混沌走向清晰。

先秦典籍中诗与乐歌的关系较密切,诗和文辞则传达方式有别。“赋诗言志”和“不歌而诵谓之赋”的记载表明,赋是诵读,传达靠的是语言而非乐歌。辞赋展示的主要是文辞的美。战国中后期有重言辩修饰和驰骋华辞的风尚,如稷下论辩中“谈天衍,雕龙奭”(《史记·孟子荀卿列传》)和楚辞“触类而长”(《文心雕龙·物色》)的繁复描述即然。士人言辩成风和辞赋的出现可谓美文文学观产生的基础和前奏。不过老庄、墨、法都有重质轻文的倾向,唯儒者重质亦尚文。

汉代国家统一强盛,统治者文治武功要求“润色鸿业”,又独尊儒术,于是辞赋创作繁荣异彩纷呈,如班固《汉书》所记:“言语侍从之臣,若司马相如、吾丘寿王、东方朔、枚皋、王褒、刘向之属,朝夕论思,日月献纳”。社会上层的这种好尚显然会促进美文文学观念的形成。汉人普遍注重文辞的形式美。《史记·三王世家》录有群臣所上建议立三王的奏章以及武帝回应的制、策,司马迁以为:“文辞烂然,甚可观也,是以附之世家。”《西京杂记》卷二载,司马相如答盛览(一作肇)问作赋曰:“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,总览人物,斯乃得之于内,不可得而传。”司马迁在《史记》中为重要的文学家立传,虽未把他们写入“本纪”或“世家”,却自成系列,另有儒门贤能、经学家则载入《儒林列传》中,说明他对这两类人所专擅的区别已有所认识:学术与诗赋文章不是一回事。西汉末刘歆《七略》中有“诗赋略”;于是班固《汉书·艺文志》也将诗赋归为一类。赋与诗都讲究文学语言之美,可以说是当时两种文学属性最强的文体。归入《艺文志》的著录未必都称得上是文章,但诗赋归为一类,显然因其同为美的文辞。班固认同刘歆的分类法,已经显示出一种美文文学观的倾向。

在批评史中唯独汉代人们常以“丽”论文辞,这一点值得重视。“丽”无疑有美的内涵。在汉人意识中,“丽”尽管未必是文学美最高的境界,却是文章的一种共性。两汉有关文辞的论说中每每有“丽”和“丽文”出现,已从一个侧面透露出时人文学观念的审美取向。如《史记·司马相如传》载,相如奏《上林赋》后以为“未足美也,尚有靡(颜师古曰:靡,丽也。)者。”于是又献《大人赋》。《太史公自序》中也说《大人赋》“靡丽多夸,然其旨风谏”。班固《离骚序》评论屈原的成就和影响说:“然其文弘博丽,雅为辞赋宗,后世莫不斟酌其英华,则象其从容,自宋玉、唐勒、景差之徒。汉兴,枚乘、司马相如、刘向、扬雄,骋极文辞,好而悲之,自谓不能及也。”以屈子为宗的辞赋是汉代首屈一指的文体,它以铺叙和状物见长,辞采繁富。“丽”在这个时代的文学评论中频频出现是很自然的。

汉代诸家文辞之论中有直言“丽”者,也有以词义相近的“靡”、“美”、“艳”、“采”等代换者,有单言“丽文”者,也有组合成词者,如“闳丽”、“辩丽”之类。扬雄《长杨赋》说文帝俭朴,“恶丽靡而不近”。汉人所谓“丽”(及其近义词)既指所描写事物本身所具有的华

美壮丽,也指作家文辞的富赡靡丽,常与“弘(宏)”、“博”相联系,似乎是辞赋写作顺理成章的一种追求。汉宣帝为自己奖掖赋的创作辩护时说得更明显:“辞赋大者与古诗同义,小者辩丽可喜。譬如女工有绮縠,音乐有郑卫,今世俗犹皆以此愉悦耳目……。”(见《汉书·王褒传》)扬雄《答刘歆书》中自谓:“少不得学,而心好沉博绝丽之文。”《汉书·扬雄传》说:“先是时,蜀有司马相如,作赋甚弘丽温雅,雄心壮之,每作赋,常拟之以以为式。……雄以为,赋者将以风也,必推类而言,极靡丽之辞,闳侈钜衍,竞于使人不能加也。”传赞云:“(雄)实好古而乐道,其意欲求文章成名于后世,以为经莫大于《易》,故作《太玄》;传莫大于《论语》,作《法言》;史篇莫善于《仓颉》,作《训纂》;箴莫善于《虞箴》,作《州箴》;赋莫深于《离骚》,反而广之;辞莫丽于相如,作四赋,皆斟酌其本,相与放(仿)依而驰骋云。”桓谭直接称著述文章为“丽文”,在《新论》的《祛蔽》、《闵友》两篇中赞许扬雄的“丽文高论”、“才智开通”,“汉兴以来,未有此人。”《论衡·自纪篇》也说:“辩言无不听,丽文无不写。”王逸《〈九思〉章句》有这样的赞语:“高其节行,妙其丽雅”。班固《离骚序》评屈原道:“然其文弘博丽,雅为辞赋宗,后世莫不斟酌其英华,则象其从容,自宋玉、唐勒、景差之徒。汉兴,枚乘、司马相如、刘向、扬雄,骋极文辞,好而悲之,自谓不能及也。虽非明智之器,可谓妙才者也。”

刘向、刘歆、桓谭、扬雄、班固等人一致把“丽”看作为文章的一种共性并以之作为标准对一些作者和某类作品进行褒贬。扬雄《法言·吾子》说:“诗人之赋丽以则,辞人之赋丽以淫”,“文丽用寡,长卿也”。《论衡·佚文篇》有:“繁文丽辞,无上书文德之操。”桓谭也说过,“予见新进丽文,美而无采;及见刘、扬言辞,常辄有得”。(见《文心雕龙·通变》所引《新论》佚文)《汉书·司马相如传赞》说:“相如虽多虚辞滥说,然要其归,引之于节俭。此与《诗》之风谏何异?扬雄以为靡丽之赋劝百而风一,犹骋郑、卫之声,曲终而奏雅,不已戏乎?”《汉书·叙传下》有一则评相如赋:“文艳用寡,子虚乌有,寓言淫丽,托风终始,多识博物,有可观采,蔚为辞宗,赋颂之首。”扬雄所谓“丽以则”指“丽”而有法度,后世也有“风规丽则”之语。“丽”既为诗、赋之类文章所共有,故《论衡·量知篇》中如是说:“学士有文章,犹丝帛之有五色之巧也。”不过显而易见的是,在汉代论者眼中“丽”仅仅是一切文章的共同之处,却不能与高层次的文章之美等同。“美而无采”等论表明文章之美是有层次高低之分的。对“丽文”评价的保留和对“淫丽”的批评表明:片面和过分求文辞之“丽”会走上美的反面;隐约显示出人们在形式与内容关系认识上的提升——文章之美不只在形式,其主要来源和内在依据在于作品的内容、在于情性,美的核心在于事物的内质……表明汉代人对于文章之美的理解在逐步深化,文学观念日渐趋于成熟。

魏晋南北朝的美文文学观

建安时代曹丕的《典论·论文》中有“诗赋欲丽”的概括,西晋陆机《文赋》有“诗缘情而绮靡,赋体物而浏亮”的名论,两者都是诗赋并称;曹丕所点出的“丽”的特点与要求自不必说,陆机的“绮靡”、“浏亮”无疑也是指文辞之美而言,均能看到与汉代文学评论一脉相承之处,可谓在文学自觉时代承传其前美文文学观的确证。

鲁迅在《魏晋风度及文章与药及酒之关系》中说,“用近代的文学眼光看来,曹丕的一个时代可说是‘文学的自觉时代’,或如近代所说是为艺术而艺术的一派。”此论值得玩味。“为艺术而艺术”是强调文学创作从汉代经学附庸的地位摆脱出来,诗人作家认识到

文学作为一种独立于政教的艺术自身的特点和巨大价值,从而在诗文中作以一种更为个性化、情感自由化的表达,遵循文学美的规律无所羁绊地进行创造。“为艺术而艺术”是唯美主义的创作观。诚然,持此观点的造艺者所理解和追求的美未必是美的至境,未必有非常成功的作品。

《典论·论文》和《文赋》的篇题明谓所论为“文”——包括诗赋等各种文体在内的文章。曹丕的《典论·论文》是文学进入“自觉时代”的标志性论著,其“文章,经国之大业,不朽之盛事”明确指著述而言,并作出了前所未有的极其崇高的价值判断;“文以气为主,气之清浊有体,不可力强而致”凸显的则是文学的个性特征和张扬主体生命精神的意义。文学创作是一种精神产品的生产,对于主体性特征的强调自然是文学自觉的标志。

认可和推崇创作主体的文学个性必然与肯定文章美的多样性相联系。曹丕所谓“气之清浊有体”之“清”“浊”即各具其美。文学个性价值的阐发,当然不限于在“气”论之中。他对文章还作了“四体八科”之分:“奏议宜雅,书论宜理,铭诔尚实,诗赋欲丽。”其后陆机《文赋》则道出十种文体的风格特点:“诗缘情而绮靡,赋体物而浏亮,碑披文以相质,诔缠绵而凄怆,铭博约而温润,箴顿挫而清壮,颂优游以彬蔚,论精微以朗畅,奏平彻以闲雅,说炜晔而譎诌。”

《文心雕龙》二十篇“论文叙笔”对各种文体规范和名篇的评介中已包括风格在内。“剖情析采”的《才略》篇言及作家创作个性的偏长,也认为他们在某些文体上确实能专擅其美:如说“孔融气盛于为笔,祢衡思锐于为文,有偏美焉”;“徐干以赋论标美”;“丁仪、邯郸,亦含论述之美”。《文心雕龙·体性》篇所谓典雅、远奥、精约、显附、繁缛、壮丽、新奇、轻靡“八体”并非就体裁作出的区分,大致是指因作者各自习尚不同形成的不同风格。刘勰指出:“雅与奇反,奥与显殊,繁与约舛,壮与轻乖。”两两对应的风格其审美取向不同,甚至于存在巨大悬隔和相互背离。即使对其中部分风格(如新奇、繁缛、轻靡)的倾向有所疑虑、评价有所保留,他对“八体”的态度总的说来还是给予认可的。肯定文学风格多样化的同时就包含着对文章之美多样化的肯定,这是毋庸置疑的。

在刘勰论中,文章的“美”与“采”常常带有作家赋予它们的个性:

偏美则太冲、公干。(《明诗》)

陈思《七启》,取美于宏壮。(《杂文》)

然仲瑗博古,而诠贯有叙;长虞识治,而属辞枝繁;及陆机断议,亦有锋颖,而腴辞弗剪,颇累文骨;亦各有美,风格存焉。(《议对》)

观史迁之报任安,东方之谒公孙,杨惲之酬会宗,子云之答刘歆,志气槩桓,各含殊采;并杼轴乎尺素,抑扬乎寸心。(《书记》)

昔屈平有言:“文质疏内,众不知余之异采。”(《知音》)

作家在创作上大都各有胜境,文章之美的确经常是异采纷呈。文学的实践证明,进入文学自觉时代以后,人们以前所未有的热情对文学的艺术形式和表现对象进行多方面的开拓和尝试。

中国古代的文学创作主要是以汉语言文字作为媒介和载体的。自魏晋以降,汉语言文字美的规律方面不断有突破性发现。不仅在“文章”专指文辞篇籍之后,有了“文”与“学”分离,又有了“文”“笔”之辨。从魏李登著《声类》,到南齐周顒《四声切韵》和沈约《四声谱》问世,单声律学的进步促进了文学语言音响美的讲究,以至出现讲究声律的准

律诗“永明体”。六朝文章写作的骈俪化使对偶的运用几达于极点。声律和骈偶的讲究表明汉语音响节奏之美的某些规律已被发现和掌握,为随后律诗的升堂入室乃至整个古代诗赋文章的格律化奠定了阶石。

萧绎在《金楼子·立言》中说:“古之文笔,今之文笔,其源又异。”认识到古今文学观念的差别。对当时的“文笔之辨”,他不像刘勰那以有韵无韵对“文”和“笔”作简明的区分,强调指出:“吟咏风谣,流连哀思者谓之文”,“至如文者,惟须绮縠纷披,宫徵靡曼,唇吻遒会,情灵摇荡”。“文”较之“笔”,无疑文学性更强的一类。对“文”明确和具体的要求中“吟咏风谣,流连哀思”既有对接受民间歌谣滋养的认可,也有对“哀”情审美价值的肯定,更要求写出被人传唱、让人流连,无论作者还是诵读者都会为之深深动情的作品。“绮縠纷披,宫徵靡曼,唇吻遒会,情灵摇荡”指美伦美奂、温婉轻柔、音响悦耳,能深契人心引起共鸣的文章。萧绎以为这就与非文学性的述作划清了界限。

重视文学艺术率性娱情的一面以及对物态之美的感受和描摹,是当时文学观念和艺术精神的一个重要侧面。追求细腻温婉的柔性美出于对文学的新认识,有对文学艺术特质再发现的意味,也体现出南朝文学的时代特征。一些与美的追求直接关联的理论范畴也在这一时期完成了从原生领域到文学理论的转移。

以“滋味”为例,先秦就有伊尹“论味隆汤”的故事,那是论国家治理。魏晋时嵇康《琴赋》说:“滋味有厌,而此不倦。”《声无哀乐论》说:“夫曲用每殊,而情之处变,犹滋味异美而口辄识之也。五味万殊,而大同于美;曲变虽众,亦大同于和。”陆机《文赋》批评“雅而不艳”说:“阙大羹之遗味,同朱弦之清汜。”虽一个论乐曲,一个论文章,但“滋味”一词仍是以原义作比况。到了锺嵘的《诗品》就直言“五言(诗)是众作之有滋味者”;刘勰《文心雕龙》的“滋味流于下句”、“精味兼载”(《丽辞》)和“义味腾跃而生”(《总术》)“馀味日新”(《宗经》)、“道味相附”(《附会》)……以及那些用为动词的,以品玩作品、获取文章美感享受为目的的“可味”“味之”“讽味”之“味”,都是文论的范畴和概念。

从“滋味”的本义可知,它有一种合乎人生命需求的、由感官体验而来的综合性美感。“味”有个性,五味不同,人之所好也不尽一致;“滋”可训多,滋味常常是复合性的。从《文心雕龙》话语中的种种组合以及以后理论批评出现的品味、玩味、意味、趣味、韵味……都不难看出,“滋味”的获取与追求能够在许多方面体现文学艺术创造的规律和审美境界,因此成为一个在中国运用广泛、民族特色鲜明的文艺理论范畴。

作为魏晋南北朝文论的集大成者,《文心雕龙》全书论及文章之美的地方俯拾皆是,所涉及的诸多层面充分反映出刘勰文学观念上的进步及其所作的全方位拓展。在“文之枢纽”中,《征圣》篇之“赞”说:“妙极生知,睿哲为宰。精理为文,秀气成采。鉴悬日月,辞富山海。”《宗经》篇有“……洞性灵之奥区,极文章之骨髓者也”。《辨骚》之“赞”说屈原因“惊才风逸,壮志烟高”而有“金相玉式,艳溢缙毫”的作品传世。刘勰明言,《文心雕龙》整个下半部的二十五篇专论,则全为“剖情析采”。《知音》云:“书亦国华,玩绎方美。”《序志》又说:“古来文章,雕缛成体。”

构成美文的因素来自不同方面,一篇好文章大多是“众美辐辏”(《事类》)而成:对作家而言,可以来自禀赋才性和学识的崭露,也可来自生活的体验和感悟;从作品说,可因其内容的卓绝,或许有来自形式的精巧。可能是自然天成,也可能是成功的人为。刘勰所谓“文章由学”(《事类》)表明,美文的创作可能得力于对前人经验规范的学习传承;更可能

是凭借“奇文郁起”(《辨骚》)的创意和新变。

在中国古代,同义、近义和指域有所交叉的概念相互代用的情况很多,意义有差异时,要根据语境(或者说上下文)加以辨别。“采”、“美”、“艳”、“丽”、“华”的运用和辨义就有这样的情况。“采”也有狭义广义之别,狭义的指华美的词藻,广义的文采则当与内容相得益彰。《情采》开篇即说:“圣贤书辞,总称文章,非采而何?”抬出“圣贤书辞”作为“文章”代表,圣贤的经典著述博大精深,其“采”自然不会与思想内容无关。刘勰指出有“采”是“文章”的特点,不啻肯定其为一种艺术创造。随即论“文”“质”的关系说:

夫水性虚而沦漪结,木体实而花萼振:文附质也。虎豹无文,则鞞同犬羊;犀兕有皮,而色资丹漆:质待文也。

“水性虚而沦漪结,木体实而花萼振”和“虎豹无文,则鞞同犬羊”都带有“文”是“质”之自然呈现的意味。随后“犀兕有皮,而色资丹漆”也肯定了人为形式美能够凸显优异内质:犀兕之皮的美质,有待丹漆的髹饰才得显现。最后“赞”的“心术既形,英华乃贍”再次强调了这种内外的协调。无论美质的自然外现,还是人为修饰,外在的“采”都应依从于内在的“情”。

从《文心》全书看,仅仅将“文章非采而何”的“采”理解局限于华美的文辞显然是不够的。毋庸置疑,“采”多指辞藻之采。《情采》的“文采所以饰言,而辩丽本于情性”表明,“采”应植根和从属于“情性”;若“繁滥”失真则有害“情志”的抒写,背离正确轨范:“后之作者,采滥忽真,远弃风雅,近师辞赋,故体情之制日疏,逐文之篇愈盛”;“联辞结采,将欲明理,采滥辞诡,则心理愈翳。固知翠纶桂饵,反所以失鱼。‘言隐荣华’,殆谓此也”;“繁采寡情,味之必厌。”凡此种种,用意都在矫正“采丽竞繁”的时风。

《风骨》篇对比“风骨”和“采”的美感力度,突出“风骨”在艺术表现中的主导作用和感动力之强劲:“若丰藻克赡,风骨不飞,则振采失鲜,负声无力”;“兹术(风骨)或违,无务繁采”;“蔚彼风力,严此骨鲠。才锋峻立,符采克炳”。刘勰有一段生动的譬喻:“夫翬翟备色,而翻翥百步,肌丰而力沉也;鹰隼乏采,而翰飞戾天,骨劲而气猛也;文章才力,有似于此。若风骨乏采,则鸷集翰林,采乏风骨,则雉窜文囿,唯藻耀而高翔,固文笔之鸣凤也。”虽对“藻采”之美有所肯定,更提出了“繁采”是沉重负担的警示——“兹术或违,无务繁采”,远不如对“风骨”的推崇。

《体性》篇的“夫情动而言形,理发而文见,盖沿隐以至显,因内而符外者也”,虽就风格而言,也表明文辞的形式美是作品内质(情理)的外显。刘勰对文章之美有入微的阐发,给人启迪最深的是论中极尽赞美人类的心灵智慧。《原道》说:

日月叠璧,以垂丽天之象;山川焕绮,以铺理地之形:此盖道之文也。仰观吐曜,俯察含章,高卑定位,故两仪既生矣。惟人参之,性灵所钟,是谓三才,为五行之秀,实天地之心。心生而言立,言立而文明,自然之道也。

人是“性灵所钟”,“为五行之秀,实天地之心,心生而言立,言立而文明”,可知“文”是人类精神智慧的伟大创造。同篇还强调,圣人著述“写天地之辉光”、“精理为文,秀气成采”,代表的是“天地之心”。《序志》篇说:

夫“文心”者,言为文之用心也。昔涓子《琴心》,王孙《巧心》,心哉美矣!故用之焉。古来文章,雕缛成体,岂取骏爽之群言雕龙也?夫宇宙绵邈,黎献纷杂,拔萃出类,智术而已。岁月飘忽,性灵不居,腾声飞实,制作而已。夫人肖貌天地,禀性五材,

拟耳目于日月,方声气乎风雷,其超出万物,亦以灵矣。形同草木之脆,名逾金石之坚,是以君子处世,树德建言,岂好辩哉,不得已也!

古人意识中,心在身体的位置居中,是主思维的器官,是情性所本原、智慧和创造力的渊藪。“文心”即“为文之用心”——文章写作中的创造性思维。刘勰盛赞“心哉美矣”,其“岂取驺奭之群言雕龙也”申明,“雕龙”不取先秦齐国稷下先生驺奭专擅雕饰词采之意,所指当远远超过语言形式美的范围。文章所抒写的感悟,所摹写、雕镂的意象(如《神思》的“玄解之宰,寻声律而定墨;独照之匠,窥意象而运斤”)展现的是人心的灵慧。他指出人类具有“超出万物”的灵性、智慧和美的伟大创造力。因为拥有睥睨万物的智慧心灵,“君子”无不渴望以“树德建言”去突破生命的有限时空,这是他不得已潜心论著以实现自己生命价值的所以然。确实,在全书许多专题中都能见到美在文心的宏论!

刘勰盛赞“心哉美矣”,体现出作为“人”的自信以及肯定生命智慧、心灵至上的人文精神。“文”是“心”的外显和载体。“心”美至上,是人之灵慧和生命意义的体现,是文章之美的核心;学养能提升主体素质,“有助心力”,也可以说是“文心”之美的一个构成因素。尤为可贵的是他认为“心生而言立”的创造合乎“自然之道”,“神思”的运作不仰赖超自然的力量却可得益于作家对思维规律的把握,以及生理和心理的营卫。有研讨“为文之用心”的自觉使其文学观得以进一步精致和深化。刘勰在《程器》说“穷则独善以垂文”;在《杂文》和《诸子》也流露过心中一个无可解的情结,抒发过深深的感慨:“原夫兹文之设,乃发愤以表志。身挫凭乎道胜,时屯寄于情泰;莫不渊岳其心,麟凤其采。”“嗟夫!身与时舛,志共道申,标心于万古之上,送怀于千载之下,金石靡矣,声其销乎!”于是我们也就不难理解《序志》篇(也是全书)最后所说的“文果载心,余心有寄”的内涵和份量:刘勰坚信在困厄中竭尽心智撰就的《文心雕龙》是旷世之美文!视其为自己最大的精神寄托,是能够跨越时空的生命意义和价值之所在。

“文心雕龙”的书名浓缩了刘勰的文学观——美在文心。现代理论家给文学下过种种定义,如“文学就是人学”,“文学指偏重想象和感情的艺术”,“文学指用语言塑造形象以反映社会生活,表达作者思想感情的艺术”……有的则更为繁琐。一些定义尽管道出或者接触到文学艺术的某些特点,却未必能凸显最本质的、为文学独具的东西。《文心雕龙》既称古代文论经典,了解其文学观就十分必要,得弄明白人心目中何为现代意义上的文学,知道刘勰讨论的对象和范围。正如刘勰在《声律》所言:“言语者,文章神明枢机。”比起后来许多不很确切或有嫌繁琐的定义来,以美文为文学是直击本质特征的简要概括——如果说“文学就是人学”的话,难道其他艺术在一定意义上不可以说是人学吗?何止文学,哪一种艺术不倚重想象和感情呢?“美”的内涵和外延远比“形象”宽泛,如有文采的理论话语、写得漂亮的应用文有时很难说在“塑造形象”,但通常可以说它们有文学性的。

进入“自觉时代”,已臻成熟的文学观形成一种传统意识,也就获得相对的稳定。人们对于美,对于文学的认识理解还会有所发展,还可能对文学意义、范围的界定作出调整和修正,尤其会出现在新的理论整合过程中。然而可以确信的是,如同“美文”这样对文学艺术简明而又切中肯綮的概括,其要义是不会在任何先进理论的界定中缺失的。

(作者通讯地址:涂光社 沈阳 辽宁大学文学院 110136)

(责任编辑 晓 宁)