

论中国古代文学艺术的主要特征

莫砺锋

本文认为中国古代文学艺术具有五个主要特征：一是独特的地理和民族背景使它既丰富多彩，又具有强烈的趋同性和凝固力；二是具有强烈的人本精神；三是社会教化与个体抒情并重的多重功能；四是与时俱进与海纳百川的自我革新能力；五是尚中贵和与气韵生动的审美趣尚。这些特征说明中国古代的文学艺术直观地反映着中华民族的文化性格，它是中华传统文化中极为重要的组成部分。中国古代文学艺术曾经对古代中国社会产生巨大的影响，它也应该对现代中国社会产生深刻的影响。

无论是西方还是东方，人类文明史的实际进程都证明了文学艺术在促进社会文明、陶铸民族文化性格等方面有着重大的意义。中华文化也许不是世界上历史最悠久的一类文化，但它是惟一历经五千年发展过程而从未中断的灿烂文化。中华传统文化是在中华民族身上烙下深深印记的民族文化基因，是记录着中华民族风雨历程的鲜活的心灵史，也是昭示着中华民族未来发展方向的宝贵的启示录。而中国古代的文学艺术，不但是中华传统文化中最为耀眼的精华部分，而且是最为鲜活生动、元气淋漓的核心内容。本文试图从五个主要方面对中国古代文学艺术的民族特征进行整体观照，从而揭示其重要价值，并为我们深入思考如何发扬中国古代文学艺术对现代中国社会应有的积极影响提供学理的依据。

一、中国古代文学艺术的地理和民族背景

就目前的考古发现来说，尼罗河流域的古埃及文明、两河流域的巴比伦文明和印度河、恒河流域的古印度文明的起源都早于中华文明。中华民族自古繁衍生息的神州大地虽然幅员辽阔，但西有帕米尔高原的高峻山岭，东有太平洋的浩瀚波涛，它们在古代的交通条件下形成了难以逾越的地理屏障，从而基本隔绝了中华文明与其他古代文明的交流。因此，中华文明是在神州大地上独立自主地诞生、发育起来的人类文明，具有独特的民族文化性格。作为其重要组成部分的中国古代文学艺术也就具有独特的民族特征，正是这些特征使它经过几千年的风雨

历程而从未间断地生存至今,也正是这些特征使它以宽容的胸怀不断接纳异质文化的因子而仍然稳固地保持着自身的本质。

古代中国的疆域经常处于扩展和收缩的变动之中,但自秦朝统一中国开始,中国一直拥有非常辽阔的疆域。中国地理位置优越,大部分疆土处于北半球的中纬度地带,气候温和,季风发达,主要地区温暖季节与雨水充沛的季节同步,为农业生产提供了优越的条件。同时中国地形复杂,国土包括各种不同的地理区域,境内既有天山、阴山、昆仑山、秦岭、南岭等东西走向的山脉,又有贺兰山、六盘山、横断山、太行山等南北走向的山脉,再加上长江、黄河、淮河、辽河等江河流经其间,便形成地理区域的自然分界线,所以古代中国在以农耕为主要生产方式的同时,也存在着游牧、渔猎等其他生产形态。正如马克思所说:“资本的祖国不是草木繁茂的热带,而是温带。不是土壤的绝对肥力,而是它的差异性和它的自然产品的多样化,形成社会分工的自然基础,并且通过人所处的自然环境的变化,促使他们自己的需要、能力、劳动资料和劳动方式趋于多样性。”^①古代中国便是在这样的自然地理环境中创造了高度发达的农耕经济,也是在这样的环境中形成了生产形态多样、产品种类齐全的自给自足的经济结构,从而对中华传统文化产生了深刻影响,也对中国古代文学艺术产生了深刻影响。

在古代中国,农耕生产是在固定的土地上进行的,与追逐水草而游牧或不远千里而经商的人们相比,从事农耕的中华先民具有安土重迁的观念,格外向往安定、质朴的生活形态。即使对整个民族而言,稳定、安定也是农耕社会经济发展的必要条件。从事农耕的民族即使与其他民族发生冲突,也总是以守卫自身的疆土为最终目标,在战事上往往以防御为主。《史记》记载周王朝的兴起过程是:“(后稷)好耕农,相地之宜,宜谷者稼穡焉,民皆法则之……公刘虽在戎狄之间,复修后稷之业,务耕种,行地宜,自漆、沮度渭,取材用,行者有资,居者有畜积,民赖其庆。百姓怀之,多徙而保归焉。周道之兴自此始,故诗人歌乐思其德。”^②既然古代中国的主要经济依赖于农业生产,而发展农业生产的两大因素是土地与劳动力,所以春秋战国时代的诸侯国争夺的目标既是土地,也是人口。毋庸置疑,春秋战国时代战火连绵,孟子曾一针见血地批判说“春秋无义战”^③,便是由于诸侯国运用战争手段来争夺土地和人口。显然,这是不符合中华文化的核心价值观的。那么,按照儒家理想的政治模式而建立起来的国家怎样才能开疆拓土而成为幅员辽阔的统一王朝呢?孔子的政治理想是:“远人不服,则修文德以来之。既来之,则安之。”^④这种信史化的叙述也许出于儒家的增饰,但至少反映出中华先民的理想追求和价值判断,这才是中华传统文化核心理念。

古代中国的农耕生产虽然都是规模很小的小农经济,但华夏先民从事农耕的地域范围却相当辽阔,这个地理背景使当时的农耕生产受到两方面的严重威胁:一是来自自然界的水旱灾害,二是来自周边游牧民族的侵扰掠夺。虽然中华大地的基本自然条件有利于农业生产,但在如此辽阔的地理区域内,局部性乃至大面积的水旱灾害还是经常会发生的。所谓“尧禹有九年之水,汤有七年之旱”^⑤,便是严重的天灾给先民们留下的集体记忆。在古代的生产条件下,对付旱灾的一种方法是向神灵祈雨,相传商汤遇到大旱:“五年不收,汤乃以身祷于桑林,曰:‘余一人有罪,无及万夫。万夫有罪,在余一人。无以一人之不敏,使上帝鬼神伤民之命。’于是剪其发,磨其手,以身为牺牲,用祈福于上帝。民乃甚说,雨乃大至。”^⑥这个传说虽有很浓的神话色彩,但商汤为了救民不惜牺牲自身,祈雨的结果是“民乃甚说”,其中仍然洋溢着人本精神。除此之外,先民们对付水旱灾害的主要办法是兴修水利。如果说大禹疏凿江河将滔滔洪水引导入海仅是传说,那么秦国开凿郑国渠以发展农业却是有记载的信史。秦代的水利技术相当发达,秦代兴修的都江堰和灵渠至今仍在发挥作用,而自春秋至元代不断兴修的沟通中国

南北五大水系的大运河,至今还是重要的交通大动脉。毫无疑问,在古代的技术条件下,兴修大规模的水利工程必须集中相当的人力、物力,小国寡民是无法承担这个任务的。华夏大地上奔流着黄河、长江等大江大河,华夏民族只有凭借全民族的力量才能胜任治理江河的任务。

同样的道理,当以农耕为主的中华先民受到周边地区的游牧民族的侵扰时,如果中原地区处于小国寡民的状态,那就根本无法进行有效的抵抗。战国群雄中有好几个国家各自修筑了防御匈奴入侵的长城,但只有在秦统一六国后才可能集中全中国的力量,从而达到“使蒙恬北筑长城而守藩篱,却匈奴七百余里,胡人不敢南下而牧马”^⑧的理想效果。而后来汉武帝屡发大军北伐匈奴,解除匈奴对黄河流域农耕文明的威胁,也全凭经过文、景两朝休养生息而积聚起来的大汉帝国的巨大国力才能成功。

从很早的时代起,中华民族便产生了“大一统”的政治观念。“大一统”的思考基点是儒家提倡的“四海之内皆兄弟也”^⑨的理念,也就是不同种族的人们都是一样的人。所以孔子曾说“欲居九夷”^⑩。他并不认为不同种族生存的地方是非人所居的蛮荒之地。相传孔子修《春秋》,严于夷夏之辨,但是他区分夷夏的标准不是血统,而是文化,正如韩愈所概括的:“孔子之作《春秋》也,诸侯用夷礼,则夷之,进于中国,则中国之。”^⑪与其说孔子严于夷夏之辨是出于捍卫本民族的民族立场,不如说是出于拥护先进文化的文化观念。孔子本是殷商的后裔,但是他最崇拜的却是周王朝:“周监于二代,郁郁乎文哉,吾从周!”^⑫孟子也说:“舜生于诸冯,迁于负夏,卒于鸣条,东夷之人也。文王生于岐周,卒于毕郢,西夷之人也。地之相去也,千有余里,世之相后也,千有余岁。得志行乎中国,若合符节,先圣后圣,其揆一也。”^⑬这说明中国古代的民族认同观念是建立在文化认同的基础之上。人们的血统是先天形成的,但是文化却是可以互相影响、互相交融的。华夏民族对其他民族采取了开放、宽容的态度,这显然有利于不同民族之间的交流、融合。所以,在古代中国的地域内曾生活着许多不同的种族,但是各族之间很早就开始了互相融合的过程。古代曾有所谓的西戎、东夷、北狄、南蛮种族区分,但最后无一例外地融入了华夏民族这个大熔炉里。传说中的炎、黄二帝便成为华夏民族公认的共同始祖。例如匈奴,从现代民族学的观点来看,这个民族的种族属性不很清楚。但《史记·匈奴列传》中却十分肯定地说:“匈奴,其先祖夏后氏之苗裔也,曰淳维。”^⑭意即匈奴与夏朝王族同出一祖,也是华夏民族的一个旁支,其实这是华夏民族比较宽泛的民族认同的反映。匈奴族后来与中原的汉族政权时战时和,其最终结果是完全融入华夏民族。十六国时代的赫连勃勃本是匈奴人,但他自称:“朕大禹之后,世居幽朔……今将应运而兴,复大禹之业。”^⑮匈奴的后裔多取汉姓,且不乏成为中华民族的文化名人者。又如所谓“五胡乱华”的北朝,许多入主中原的游牧民族纷纷自称华夏民族的后裔。《晋书》称慕容廆“其先有熊氏之苗裔,世居北夷”^⑯;“有熊氏”也即黄帝。《魏书》则记载拓跋氏之世系云:“昔黄帝有子二十五人,或内列诸华,或外分荒服。昌意少子,受封北土,国有大鲜卑山,因以为号。其后,世为君长,统幽都之北,广漠之野……黄帝以土德王,北俗谓土为托,谓后为跋,故以为氏。”^⑰慕容氏与拓跋氏皆属鲜卑族,但他们都自称黄帝的后裔。与其说这是信史,不如说这是在黄河流域建立政权的鲜卑族对华夏民族的主动认同。类似的传说也存在于《山海经》一类古书中,《山海经·大荒北经》称:“黄帝生苗龙,苗龙生融吾,融吾生弄明,弄明生白犬。白犬有牝牡,是为犬戎。”^⑱曾长期处于军事冲突之中的犬戎与周族竟然都是黄帝的嫡系子孙!这虽然仅是一种传说,但其产生的根源无疑是古人关于华夏民族同源共祖的观念。即使较晚入主中原而强调保持自身民族特征的蒙古人和满洲人,也对中华文化表示了相当程度的认同。正像海纳百川一样,华夏民族是由数十个民族经过长期的交流、融合而逐步形成的,这种融合的结果便是今天由五十六个民族组成的中华民族。与某些地

域狭小、民族单一的文化不同,中华传统文化既是多元的、丰富多彩的,又具有强烈的趋同性和凝固力。它既具备接纳异质文化的宽容态度和开放精神,又始终保持着尊重传统、坚守基本价值观的民族精神。中国古代的文学艺术,便是在这样的地理、社会土壤中发育成长起来的。

二、中国古代文学艺术的人本精神

中华文明从一开始就具有以人为本的精神,是一种以人本主义为基石的人类文明。中华民族是世界上最早认识到人类自身的创造力量的民族。众所周知,火是人类最早掌握的自然力。古希腊人认为火种是普罗米修斯从天上盗来馈赠给人类的,而中华的先民却认为这是他们中的一员——燧人氏自己发明的。这典型地反映出中华文化与古代西方文化的精神差异:西方人把崇拜的目光对着天庭,中华的先民却对自身的力量充满了自信心。在中国古代的神话体系中,女娲补天、后羿射日、大禹治水等神话传说其实都是人间英雄和氏族首领的英雄事迹的文学表述。女娲等人的神格其实就是崇高伟大人格的升华,他们与希腊神话中那些高居天庭俯视人间有时还任意惩罚人类的诸神是完全不同的。中国古代神话中的有巢氏、燧人氏、神农氏等人物分别发明了筑室居住、钻木取火及农业生产,而黄帝及其周围的传说人物更被看作中国古代各种生产技术及文化知识的发明者(如嫫祖发明蚕桑,仓颉发明文字,伶伦制定乐律等)。在经过后人加工的中国上古神话中,神话的因素与历史的因素以传说的方式奇妙地结合起来了。神话人物主要不是作为人类的异己力量出现,而是人类自身力量的凝聚和升华。神话人物的主要活动场所是人间,他们的主要事迹是除害安民、发明创造,实即人类早期生产活动的艺术夸张。请看孟子对大禹治水事迹的叙述:“当尧之时,天下犹未平,洪水横流,泛滥于天下……禹疏九河,瀹济漯而注诸海,决汝汉,排淮泗而注之江,然后中国可得而食也。当是时也,禹八年于外,三过其门而不入。”^⑧这分明是一位人间领袖的英雄事迹,哪里有丝毫的神话色彩?有人说这是儒家对传说进行信史化的结果,但儒家的思想正是中华先民的集体观念的理论表述,这仍然证明着中华传统文化的人本精神。

在中华文化中,人不是匍匐在诸神脚下的可怜虫,更不是生来就负有“原罪”的天国弃儿,相反,人是宇宙万物的中心,是衡量万物价值的尺度,人的道德准则并非来自神的诫命,而是源于人的本性。人的智慧也并非来自神的启示,而是源于人的内心。先民的这种思维定势为中华文化打下了深刻的民族烙印,那就是以人为本的精神。《尚书·泰誓上》有云:“惟天地,万物父母。惟人,万物之灵。”^⑨老子更明确地指出:“故道大,天大,地大,人亦大。域中有四大,而人居其一焉。”^⑩《礼记·礼运》曰:“故人者,其天地之德,阴阳之交,鬼神会,五行之秀气也。”^⑪又《礼记·中庸》云:“惟天下之至诚,为能尽其性;能尽其性,则能尽人之性;能尽人之性,则能尽物之性;能尽物之性,则可以赞天地之化育;可以赞天地之化育,则可以与天地参矣。”^⑫这些论断颇能代表古代中国人对在宇宙间地位的确定。先秦的诸子百家虽然议论蜂起,势若水火,但都以人为思考的主要对象。他们的智慧都是人生智慧,他们关怀的对象都是人生现实。

由此导致的结果是:当其他民族对宙斯、耶和华、安拉的至高权威顶礼膜拜时,中华的先民却把人间的圣贤当作崇敬、仿效的对象;当其他民族把人生的最高目标设定为进入天国以求永生时,中华的先民却以“立德、立功、立言”等生前的建树以实现生命的不朽;当其他民族从宗教感情中获取灵魂的净化剂或愉悦感时,中华的先民却从日常人伦中追求爱心和幸福感。孔子为了实现其政治理想,栖栖惶惶,席不暇暖。在政治活动彻底失败后,又以韦编三绝的精神从事学术教育工作,真正做到了“发愤忘食,乐而忘忧,不知老之将至”^⑬,正是这种积极有

为的人生态度使他对生命感到充实、自信,从而在对真与善的追求中实现了审美的愉悦感,这就是为后儒叹慕不已的“孔颜乐处”。与儒家相反,庄子则从另一个方面实现了人生的价值。庄子是以浪漫的态度对待人生的,对自然界的生命现象抱着珍贵爱惜的态度。他所追求的是超越现实环境的精神自由,是保持人类自然本性的个体生命的尊严。正因如此,中国古代的文学艺术从一开始就是产生于人间,是由人类自身的力量来创造的。《山海经·大荒西经》载:“夏后开上三嫫于天,得《九辩》、《九歌》以下。”^②在中国古代神话中,这大概是惟一的关于诗歌降自天庭的记载。屈原《离骚》云:“启《九辩》与《九歌》兮,夏康娱以自纵。”郝懿行疏云:“开即启也,汉人避讳所改。”可见这是指真实的历史人物启。对于屈赋中所写启与《九辩》、《九歌》之事,后代注家聚讼纷纭,总的趋势是神话色彩越来越淡薄,至朱熹遂认定《九辩》实乃“舜禹之乐”,并非降自天庭^③。朱熹的解释不一定符合事实,但这却代表古人的普遍看法,即不相信《山海经》的悠谬之说,而宁可相信一种符合理性的信史化说法。

在中华文明史的初期产生的艺术品虽然也有以祭祀鬼神为用途的,但是最常见的还是与先民的现实生活息息相关,例如仰韶文化的大量彩陶器具上所绘的鱼鸟图案,无论是意味着图腾崇拜、生殖崇拜还是祈祷狩猎有获,都反映着人们在实际生活中的诉求。至于在河姆渡文化、大汶口文化中都有发现的陶鬶,或呈猪形,或呈狗形,更是先民畜牧生产的直接表现。最早在古代歌谣也都是人间的产物,都是直接与先民的实际生活密切相关的。对于古代艺术的这种性质,先民们有着清醒的认识。《吕氏春秋·仲夏纪》云:“昔葛天氏之乐,三人操牛尾,投足以歌八阕:一曰载民,二曰玄鸟,三曰遂草木,四曰奋五谷,五曰敬天常,六曰建帝功,七曰依地德,八曰总禽兽之极。”^④这里记录的是上古时代歌、乐、舞融为一体的综合艺术表演,它所再现的内容显然正是当时的生产活动和社会生活。

只要对中国古代艺术进行历时性的考察,就可以清晰地看出人本精神越来越成为占压倒优势的价值取向。例如商周两代的青铜器上的纹饰,从早期的神秘诡异的饕餮图案逐渐转变为后期的圆润柔和的几何纹饰;又如汉唐两代都很发达的墓葬壁画,前者常见伏羲、女娲蛇躯交尾之类的神话题材,后者却以宴饮、耕牧等人间生活为主要内容;又如诗歌中的神仙主题,从秦代博士所作《仙真人诗》到汉末曹操所作《精列》等游仙诗,神话色彩越变越淡,及至晋代郭璞的《游仙诗》,竟被钟嵘评为“乃是坎壤咏怀,非列仙之趣也”^⑤。东汉王充高举反对“虚妄”而提倡“真美”的理论旗帜^⑥,固然是针对甚嚣尘上的谶纬神学的行为,但何尝不是文学艺术中人本精神愈益强化的一种反映。从整体而言,人本精神是中国文学艺术的最高准则。以诗歌为例,从先秦以来,人们强调诗歌源于人间的生活,是人们喜怒哀乐的自然表现。正是在这种文化土壤中,“诗言志”成为中国诗歌的开山纲领。“诗言志”首见于《尚书·尧典》,它不一定是产生于尧舜时代,但肯定在先秦时代就已深入人心,绝非仅为儒家学派独自信奉。对于“诗言志”的释义,历来多有歧解,但其基本的内涵是很明确的。孔颖达云:“在己为情,情动为志,情志一也。”^⑦后人或以为这是孔氏对“诗言志”说和魏晋时产生的“诗缘情”说的弥缝折衷之言,其实先秦时“志”即包含“情”在内,孔氏之语符合先秦实际情况^⑧。总之,在中华先民看来,诗歌完全是抒写人类内心世界的一种文化形态,人本精神就是中华诗国的核心精神。

三、社会教化与个体抒情并重的多重功能

“五四”运动的几位主将都对中国古代文学艺术的教化功能进行过猛烈的批判,似乎一谈教化便会扼杀自由、泯灭个性,这些观点中颇多对传统的误解和歪曲。孔子教育弟子,以“六

经”为主要教材,其中至少有《诗》与《乐》二种直接属于文艺的范畴,其他几类中也包含着与文艺有关的思想。特别看重道德人伦的孔子为何要如此重视诗歌与音乐呢?一言以蔽之,是为了培养弟子的品德修养。《礼记·经解》引孔子之言:“其为人也,温柔敦厚,《诗》教也;疏通致远,《书》教也;广博易良,《乐》教也;洁静精微,《易》教也;恭俭庄敬,《礼》教也;属辞比事,《春秋》教也。”^③意即诗歌与音乐的主要功能不是娱乐,而是教化,它们是修养道德、陶冶性情的利器。孔子论诗教的意义说:“小子何莫学夫诗?诗可以兴,可以观,可以群,可以怨。迩之事父,远之事君,多识于鸟兽草木之名。”^④孔子还指出以文艺来修身进德的具体程序:“志之所至,诗亦至焉。诗之所至,礼亦至焉。礼之所至,乐亦至焉。”^⑤他认为高尚优美的文艺作品与开明和谐的社会文明互相呼应,“子谓《韶》,‘尽美矣,又尽善也。’谓《武》,‘尽美矣,未尽善也。’”^⑥在孔子看来,周武王的天子之位是经过伐商之战而得来的,不像舜经禅让而继承帝尧之位那样符合正义,所以舜乐《韶》比周武王之乐《武》更加完美。孔子在齐国闻《韶》乐,“三月不知肉味,曰:‘不图为乐之至于斯也。’”^⑦既表示了对美妙音乐艺术的欣赏,也暗示着对崇高政治理想的向往。在孔子看来,艺术上的美与政治上的善是互相影响的,甚至是互为一体的。孔子晚年“自卫反鲁,然后乐正,雅、颂各得其所”^⑧。他耗费极大精力来整理诗乐,正是对其教化功能的重视。

儒家的这种观念不是该学派的独特之见,而是古代先民的基本共识。例如《国语》中对音乐与政治关系的分析:“夫政象乐,乐从和,和从平。声以和乐,律以平声……夫有和平之声,则有蕃殖之财。于是乎道之以中德,咏之以中音,德音不愆,以合神人,神是以宁,民是以听。”^⑨就是出于周景王的乐师之口。春秋时代吴季札在鲁国观乐,每听乐工歌一国之风,季札皆能对该国的社会状况作出准确的评判,例如评《周南》、《召南》曰:“美哉!始基之矣,犹未也,然勤而不怨矣。”评《郑风》,则曰:“美哉!其细已甚,民弗堪也,是其先亡乎。”他对舞蹈表演也有类似的评判,例如评周武王的乐舞《大武》曰:“美哉!周之盛也,其若此乎!”又评禹的乐舞《大夏》曰:“美哉!勤而不德,非禹其谁能修之。”^⑩为什么季札通过观赏歌舞就能推知一国之社会政治的情况呢?原因就在于古代的艺术是与社会政治密切相关的,也是与民风民情息息相关的。不但如此,优美高尚的文艺还能移风易俗,从而增进社会的和谐。汉儒的《诗大序》指出:“故正得失,动天地,感鬼神,莫近于诗。先王以是经夫妇,成孝敬,厚人伦,美教化,移风俗。”这是从统治者的角度来论证诗歌的重要性。《诗大序》又指出:“上以风化下,下以风刺上,主文而谏,言之者无罪,闻之者足以戒,故曰风。”^⑪这是从被统治者的角度来论证诗歌的重要性。所以古希腊的柏拉图要把诗歌从理想国中驱逐出去,而中华的先哲却认为包括诗歌在内的文艺是建设理想社会的重要手段。正因如此,中国古代的统治者都把“制礼作乐”视为最重要的政务之一。在所谓的礼乐文化中,音乐、舞蹈等艺术占了很大的比重。前文说到商汤于桑林求雨,及大雨既降,万民欢洽,遂作《桑林》乐舞,此舞直至春秋时代仍在宋国流传。不难想见,像《桑林》一类的乐舞既是统治者用来教化百姓的一种政治手段,也是百姓用来表达欢悦之情的一种庆典仪式,这正是儒家理想中尽美尽善的艺术境界。礼乐文化还被用作感化其他民族或战胜其他政权的手段。相传大禹南征有苗而有苗不服,禹乃舞干、羽七十日,有苗即归服^⑫。直至南北朝时期,梁武帝萧衍在南方制礼作乐,军事力量远胜南朝的北齐神武帝高欢竟忧心忡忡地说:“江东复有一吴儿老翁萧衍者,专事衣冠礼乐,中原士大夫望之以为正朔所在。”^⑬从汉至清,历代王朝都以“文治”为最高追求目标,在所谓的“文治”中,文学艺术无疑占有极其重要的地位。

正是在这种文化背景之下,中国古代的文学艺术具有深厚的教化传统。以文学为例:早在春秋战国时期,儒家就积极提倡诗教,把文学视为推行教化的有力工具。其他诸子的观点虽然与儒家多有不同,但他们著书立说的目的也都是为了宣扬自己的政治理想和社会设计,同样

体现了对现实政治的强烈关注。可以说,先秦诸子的“文”都是为其“道”服务的,“文”只是手段,“道”才是目的。这种传统后来被唐宋古文家表述为“文以载道”或“文以贯道”,不但成为中国古代散文的共同准则,而且成为整个古代文学的基本精神。“文以载道”的思想对中国古代文学有深刻的积极影响。这种思想为文学注入了政治热情、进取精神和社会使命感,使文学家重视国家、人民的群体利益,即使在纯属个人抒情的作品中也时刻不忘积极有为的人生追求。例如在唐代诗人中,杜甫蒿目时艰,忧国忧民,对儒家仁政理想的不懈追求,对国家人民命运的深切关怀成为杜诗的核心内容。浪迹五岳、神游九垓的李白,也在诗中强烈地表达了追求功名事业、希望在外事功的建树中实现人生价值的理想,而且明确地以孔子作《春秋》为自己文学事业的典范。唐宋古文运动的巨大成就,更是在“文以载道”的思想的直接指导下取得的创作实绩。即使在小说戏曲中,“文以载道”的思想也有深刻的影响。《三国演义》的拥刘反曹倾向,《水浒传》的“官逼民反”主题,正反映了人民对仁政的热情拥护和对暴政的强烈批判。元杂剧的许多剧目高扬了对黑暗势力的反抗精神,歌颂了反抗压迫的民主思想,这是“文以载道”思想在通俗文学中的体现。不必讳言,教化传统也产生了以道德判断取代审美判断的不良倾向,但是它在整体上对中国古代文学艺术产生了积极的影响。

当然,教化并不是中国古代文学艺术惟一的传统,与教化同时并存的还有另一个优秀传统,那就是个人抒情传统。在春秋战国的时代,中国思想界呈现出百家争鸣的繁荣局面。儒家思想并不轻视个体的意义,他们那么重视修身养性,正是着眼于个体人格的建树。后儒对教化的一面过于强调,有时不免畸轻畸重。其实孔子深为赞赏的“浴乎沂,风乎舞雩,咏而归”^②的生活状态,正是充满抒情意味的诗意人生。孔子关于诗歌可以“兴、观、群、怨”的观点,无论后人怎样阐释,都无法否认其中含有个人抒情的成分。宋儒所津津乐道的“孔颜乐处”,当然是对自身道德境界的体认与满足,但同时也是对诗意人生的审美把握。当然,先秦更加重视个体生命价值的思想流派首推道家。与儒家相反,老子和庄子从另一个方面实现了人生的诗化。老、庄是以浪漫的态度对待人生的,他们对自然界的生命现象抱着珍贵爱惜的态度。他们所追求的是超越现实环境的精神自由,在鄙薄物质条件这一点上则与儒家殊途同归。相对主义的思想方法使庄子对智性的真和德性的善都存有怀疑,他所追求的终极真理其实正是“天地有大美而不言”,于是庄子对人生的感受、玩味都带有审美性质。《庄子》一书中或感叹人生受到种种外在事物的束缚,或描述在理想状态中实现超越的自由境界,思绪汗漫无涯,意境则优美如诗,可见他是以诗人的眼光去把握人生的。一部《庄子》,其真谛就是歌颂个体生命的价值,歌颂个体人格的尊严,是一首颂扬人类自由意志的抒情长诗。

儒、道两家相反相成,构成了中华民族的基本人生思想,他们对人生的诗意把握足以代表中华民族的文化心理特征。因此,中国的诗歌从一开始就具有浓郁的抒情性质。也可以说,抒情是中国诗歌最重要的民族特征。我们不妨以西方诗歌史作为参照物来作一些考察。柏拉图是古代西方最为权威的思想家,至少在15世纪以前,柏拉图的理论对欧洲的诗歌思想有着决定性的影响。由于柏拉图认为人类社会只是“理式世界”的摹本^③,所以把人间生活作为描写对象的诗人是应被逐出“理想国”的。他告诫说:“你心里要有把握,除掉颂神的和赞美好人的诗歌以外,不准一切诗歌闯入国境,如果让步,准许甜言蜜语的抒情诗或史诗进来,你的国家的皇帝就是快感和痛感,而不是法律和古今公认的最好的道理了。”^④在古希腊的文化体系中,柏拉图的观点是完全合理的:既然世界的主宰是天上的诸神,既然人类是俯伏在诸神脚下的渺小生灵,那么以人类生活及其思想感情为内容的诗歌还能有什么价值呢?而且既然人类的一切力量都来自神的恩赐,那么诗人的灵感又何能例外呢?柏拉图说:“神对于诗人们像对于占

卜家和预言家一样,夺去他们的平常理智,用他们作代言人,正因为要使听众知道,诗人并非借自己的力量在无知无觉中说出那些珍贵的辞句,而是由神凭附着来向人说话。”^⑤所以,尽管在古希腊并非没有抒情诗,九位缪斯中位列第二的欧忒尔佩即是司抒情诗的,但是缪斯毕竟是女神而不是凡人,她们甚至禁止人类与她们竞艺。而且,从总体上看,古希腊人重视的是歌颂神灵的史诗,而不是以日常生活为内容的抒情诗。我们从古希腊的文化中可以看到对诸神和英雄的歌颂,却很少发现对平凡生活的诗化处理。这与以抒情为主要内容的中国诗歌简直是南辕北辙。从《诗经》、楚辞开始,一部中国诗歌史在任何阶段、任何分支都体现出浓郁的抒情意味。即使像杜甫、白居易那样极其重视描摹民间疾苦的诗人,其诗作中又何尝缺少抒情的成分?杜甫在崎岖蜀道上自伤怀抱的《乾元中寓居同谷县作歌七首》,白居易在浔阳江上泪湿青衫而吟成的《琵琶行》,难道不是感人至深的抒情佳作?

诗歌以外的其他文学样式也不例外。例如《史记》本是史传文学,但因洋溢着浓郁的抒情色彩而被鲁迅称为“无韵之《离骚》”。元杂剧《西厢记》本是敷演故事的戏曲,但其中如第四本第三折长亭送别时崔莺莺主唱的套曲,不是优美的抒情诗又是什么?小说《红楼梦》堪称封建时代社会生活的全景图卷,但是全书的主要内容如宝黛爱情等无不写得优美如诗。更值得注意的是,中国古代的艺术也浸透着浓郁的抒情意味。无论是哪一种艺术门类,都追求气韵生动的艺术境界。古代建筑中并无实用价值的飞檐雕阁和回廊绮窗,古代雕塑中那些体态婀娜、面带微笑的佛像,古代舞蹈中“罗衣从风,长袖交横”^⑥的潇洒动作,古代音乐中“目送归鸿,手挥五弦”^⑦的演奏方式,都透露出浓郁的抒情意味。在中国古代的书法艺术中,虽然也有“尚法”的发展阶段,但更多的时代则以“尚韵”、“尚意”、“尚态”为时代风尚。中国古代的绘画则以遗貌取神为艺术高境,与其说画家意在描绘外在物象形形色色的状态,不如说他们是在倾吐胸中变化无穷的情思。西方的文艺理论家着意于绘画是空间艺术而诗歌是时间艺术的辨析,中国的艺术家却对“诗中有画,画中有诗”的融通境界津津乐道。这说明中国古代文学艺术在整体上带有浓重的抒情性质,它是中华先民充满个性的灵心慧性所创造的作品集合。

从整体来看,社会教化的功能和个人抒情的功能在中国古代文学艺术中得到了很好的结合。例如古代的戏曲,不少作品具备高度的社会教化功能,以至于有些剧目会得到封建帝王的大力推崇,明太祖就曾极力推崇高明的南戏《琵琶记》,认为此剧对社会风化大有裨益。的确,《琵琶记》中用浓墨叙写的妻贤子孝的德行,在当时具有劝人向善、敦厚人伦的教化作用,这在客观上符合封建统治者的利益。但由于此剧尖锐地揭露了当时社会的黑暗现象:天灾严重而官府不予赈济,百姓则在死亡线上苦苦挣扎,权贵不顾蔡伯喈早已婚娶而逼其重婚……所以事实上也具有强烈的社会批判精神。因此,《琵琶记》的社会意义并不都是消极的。即使是此剧的教化作用,也不能轻易地一概否定。赵五娘在大灾之年独力赡养公婆,吞糠养亲,剪发葬亲,这正是中华民族传统美德的典型体现,赵五娘这个人物因此得到广大观众的同情和尊敬,这种教化作用难道没有积极意义?此外《琵琶记》也具有浓烈的抒情意味,无论是赵五娘任劳任怨的喃喃自语,还是蔡伯喈进退两难的内心独白,那些曲词都是发自肺腑的,抒情意味浓郁,感人至深。观众观看《琵琶记》而受到感动,究竟是因其教化功能,还是因其抒情功能?多半是两者兼而有之。《琵琶记》的成功,正是中国古代文学艺术兼具两种重要功能的生动例证。

四、与时俱进与海纳百川的变革精神

毫无疑问,中华传统文化具有稳固、坚定的民族性质,中国古代文学艺术也具有特色鲜明

的民族精神特征。在一些最根本的问题上,中国历代的文学家、艺术家都遵循中华民族特有的价值观,例如在内容上坚持崇德向善而反对诲淫诲盗,又如在风格上坚持高尚清雅而反对卑鄙庸俗,这是贯串着三千年中华文化史的基本精神取向。与此同时,中华文化自身就包蕴着与时俱进的精神,孟子称孔子为“圣之时者”,其意也是说孔子的思想是适应时代的,且能与时俱进。这种精神深深地渗透在中国古代文学艺术中,以至于部中国古代文学艺术史,就是在形式、题材及风格等方面不断地自我更新的演进过程。

中国古代诗歌的纲领是“诗言志”,这就形成了中国诗歌强烈的抒情倾向,但是在诗歌形式上,却是千变万化,不拘一格。在先秦,诗坛上占主导地位的诗体是以《诗经》为代表的四言体和以楚辞为代表的楚辞体,但到了汉代,五言诗和七言诗逐渐兴起,终于取代了四言体和楚辞体。南朝钟嵘在《诗品·序》中说:“五言居文词之要,是众作之有滋味者也。”^⑧宣布了五言体在诗坛上的统治地位。及至唐代,诗人们在汉魏六朝诗人长期摸索取得的在声律、丽辞方面的丰富经验的基础上建立了包括平仄、对仗等内容的格律,从此,五、七言的古近体诗成为绵延千年而不衰的主要诗体。但就在唐代,一种配合乐律的新诗体开始孕育、发展,那就是句式基本打破齐言规律的词,这种新诗体到宋代达到鼎盛阶段,并成为有宋一代文学的代表性诗体。及至元代,在词体的基础上又发展出以散曲为名的新诗体,以更加通俗与自由活泼的形态为千年诗国增添了一股清新之气。从四言体到散曲,诗歌抒写内心情感的主要性质并未改变,即使是那些集中反映社会生活及时代脉搏的作品也以表现诗人内心的巨大情感波澜为主旨。但是从形式来看,真是万紫千红,蔚为大观。这种既能保持自身传统的基本精神又在形式上穷极变化之能事的发展历程,正是中国古代文学艺术与时俱进的内在精神的生动体现。

在叙事文学方面,也有与诗歌史类似的情形。中国古代的叙事文学,以史传文学为其先导。无论是《左传》还是《史记》,虽然秉笔者都严格遵循“不虚美、不隐恶”的良史精神,但他们的笔端无不洋溢着充沛的情感和强烈的道德判断意识。后人或会质疑《左传》和《史记》中的某些记述夹杂着想象的成分,例如《左传》中对一些并无外人在场的对话或独白,钱钟书即质疑道:“如僖公二十四年介之推与母偕逃前之问答,宣公二年钜麴自杀前之慨叹,皆生无傍证、死无对证者。注家虽曲意弥缝,而读者终不履心息喙。”^⑨其实中国古代的史书,其性质本介于历史与文学之间,为了突出所记人物的性格,不惜采用一些合理的推测和想象。如果没有介之推与母亲的一番对话,那么他为了激浊扬清而不惜隐死山野的高尚品格又何以表于后世?如果钜麴的独白没有被记录,那么钜麴的义士英名又何以见于青史?中华先民认为历史学的终极意义存在于奖善惩恶、以史为鉴,上述内容正是古代史家最重视的方面,也正是后代读史者最能获取教益的地方。这种夹杂着抒情成分和价值判断的叙事精神,影响着中国古代所有的叙事文学。无论是小说还是戏曲,都具有强烈的惩恶扬善的道德倾向,也都具有浓郁的抒情意味。但是就形式而言,则历代叙事文学的变化可谓大矣!从以六朝志怪和唐人传奇为代表的文言小说,到以《三国演义》等“四大奇书”为代表的长篇章回小说,小说形态的演变是愈变愈奇,尽态极妍。从宋金戏文到元杂剧,再到明清传奇,戏曲的形态也是百花争艳。更值得关注的是,只要社会生活或文化背景出现了新的内容,叙事文学的题材和形式也会随之产生新变。例如佛教传入中国以后,以佛教故事为主要内容的俗讲、变文等文学样式便应运而生,在内容和形式两方面为中国古代的叙事文学增添异彩。

尤其重要的是,中华传统文化具有对异质文化的宽容态度,这与某些古代文化惟我独尊的极端自大性格不可同日而语。中华传统文化虽然具有强烈的民族特征,但她从来不会轻视乃至敌视其他民族的文化。《礼记·王制》云:“凡居民材,必因天地寒暖燥湿。广谷大川异制,民

生其间异俗,刚柔轻重迟速异齐,五味异和,器械异制,衣服异宜。修其教,不易其俗。齐其政,不异其宜。中国戎夷五方之民皆有性也,不可推移。”^⑤可见华夏民族对于居住在不同地域的其他民族的生活习惯和文化特征有充分的理解和尊重,儒家因此而提倡:“入境而问禁,入国而问俗,入门而问讳。”^⑥这种礼节正是建立在尊重不同种族文化的基础之上。中华民族的传统文化是由生活在神州大地的众多民族共同创造的,中国古代文学艺术也是由众多民族的灵心慧性交融凝聚而形成的。相传禹铸九鼎,“远方图物,贡金九牧,铸鼎象物,百物而为之备,使民知神奸。”^⑦所谓“远方图物”,当即包括禹域各地在内,这座被春秋战国的诸侯视作重器的九鼎其实也是铸着各地图物的艺术品,它是古代生活在华夏大地上的各民族共同拥有的国宝。零星地记载在《山海经》、《穆天子传》、《竹书纪年》等古籍中的古代音乐舞蹈艺术,交汇着不同民族的文化特征,也正是各民族的艺术互相交融的历史留下的痕迹。随着秦、汉等统一王朝的出现,华夏诸民族的文学艺术以更加自觉的精神融会会合,终于百川汇流,形成了波澜壮阔的艺术长河。班固《两都赋》中描写汉王朝正旦朝会的情景:“四夷间奏,德广所及。僭佻兜离,罔不具集。”李善注曰:“东夷之乐曰佻,南夷之乐曰任,西夷之乐曰林离,北夷之乐曰僭。”^⑧四夷之乐能在朝廷演奏,可见大汉王朝在文化上的开阔胸襟。鲁迅说:“遥想汉人多少阔放,新来的动植物,即毫不拘忌,来充装饰的花纹。唐人也还不算弱,例如汉人的墓前石兽,多是羊、虎、天禄、辟邪,而长安的昭陵上,却刻著带箭的骏马,还有一匹鸵鸟,则办法简直前无古人……汉唐虽然也有边患,但魄力究竟雄大,人民具有不至于为异族奴隶的自信心,或者竟毫未想到,凡取用外来事物的时候,就如将彼俘来一样,自由驱使,绝不介怀。”^⑨汉人、唐人“取用外来事物”并不局限于动植物,而是兼包其他民族的文学艺术在内。例如唐代的宫廷音乐和舞蹈,便广泛地吸收了少数民族和外国艺术。在传自隋制的“九部乐”中便有许多来自西北少数民族和外邦的乐舞,至于直接标名为“高昌乐”的乐部和保留外族原有名称的《柘枝》、《胡旋》等乐舞在唐代的流行,更说明此时的音乐舞蹈确实体现了各民族艺术融合交汇的文化盛况。

即使对来自远方殊域的非中华民族的异质文化,中华民族也能以宽广开阔的胸怀予以接纳,并让它们在华夏大地上焕发新的生命。佛教在中国的流传、发展就是最显著的例子。达摩西来,鉴真东渡,佛教文化在华夏大地流传不息,并进一步传至东亚邻国,整个过程都是在和平、友好的氛围中进行的。从早期的三论宗、毗昙宗等纯粹的印度佛教宗派,到深刻体现中华文化精神的禅宗,佛教在华夏大地上逐步发育成根深本固、枝繁叶茂的参天大树,并在社会生活的各个方面产生了深远的影响,其中尤以文学艺术最为显著。陈寅恪说:“印度人为最富于幻想之民族,世界之神话故事多起源于天竺,今日治民俗学者皆知之矣。自佛教传中土后,印度神话故事亦随之输入。观近年发现之敦煌卷子中,如《维摩诘经·文殊问疾品演义》诸书,盖知宋代说经,与近世弹词章回体小说等,多出于同源,而佛教经典之体裁与后来小说文学,盖有直接关系。”^⑩的确,六朝志怪小说的重要作品如干宝《搜神记》、刘义庆《幽明录》、吴均《续齐谐记》、颜之推《冤魂志》等,都在故事情节或讲述目的诸方面受到佛教故事的深刻影响,更不用说像《宣验记》等直接搬演佛教故事来辅助传教的小说了。到了唐代,除了那些直接以宣讲佛教教义为主旨的变文、俗讲(包括因缘、词文、话本、押座文、讲经文等)之外,也出现了以中国历史故事为内容的世俗变文如《伍子胥变文》、《孟姜女变文》等作品,说明佛教文化的影响已经溢出传播教义的范围。从那以后,中国的古典小说全都或多或少地受到佛教文化的影响,以唐玄奘率弟子西天取经故事为主要内容的《西游记》以及《聊斋志异》中那些有关因果报应的文言小说就不用说了,即使是叙写中土人间故事的唐人传奇或宋元话本,其中也时时涉及佛教思想,而且在情节的曲折化、想象的丰富性等方面受到佛教故事的深刻影响。在戏曲方面也

是如此,“目连戏”在中国久演不衰,便是佛教在戏曲领域发生影响的一个明证。此外,因果报应、修行超度等与佛教有关的内容在历代戏曲中非常普遍。如果说小说、戏曲都是俗文学,故而易受民间善男信女的习俗之影响,那么作为雅文学的诗歌也与佛教文化密切相关,就更有说服力了。随着佛教的传入,梵文诗歌的音律和印度关于“诗病”的观念也传至中土,从而直接影响了南朝诗人以“四声八病”为内容的声律论,并最终导致格律诗的产生。佛教文化的观念对中国古代诗歌的影响更为深远,诸如对于空灵诗境的追求,以禅论诗之风气的流行,都为显例。

艺术方面也有相似的情形。随着佛教在中土的传播,寺庙中演绎佛教故事的壁画、石窟中供人瞻仰的佛像大为流行,从而深刻地影响了中国的绘画、雕塑艺术。最值得注意的是,无论是敦煌石窟还是云岗石窟、龙门石窟,也无论是壁画还是塑像,这些艺术宝库都生动地展示了中华民族既坚持本民族文化传统又积极吸收外来文化优点的文化性格。如果说敦煌石窟中在绘制无数佛像的同时也留下了伏羲、女娲、西王母等本土神祇的图像,还只是中外并存的文化现象,那么佛像造型艺术的逐步演变就深刻地显示了不同文化的互相交汇渗融。敦煌石窟中北魏的佛像还身穿袒露右肩的印度式袈裟,而西魏的佛像却已披上中国式的褒衣博带。与之相应的是,早期佛像大多威严肃穆,令人望而生畏。及至北魏后期的龙门石窟,许多佛像变得端庄清秀、和蔼可亲。这正是佛像造型艺术逐步中国化的清晰痕迹。

如上所述,与时俱进与海纳百川分别在纵向与横向两个坐标上显示了中华民族在文化上的宽广胸怀和开放心态。正因如此,中华传统文化虽然具有鲜明的特色和坚定的原则,但决不是一成不变的僵化的传统,而是不断更新、充满勃勃生机的有机体。

五、中和之美与气韵生动

如果将中国古代关于文学艺术的理论与西方的相关理论进行对比,便可得出一个有趣的结论:古代西方的理论家注重分析不同艺术门类之间的差异性,而中华先民却更重视揭示贯通各种艺术门类的同一性。比如亚里斯多德的《诗论》等著作:“用的都是很严谨的逻辑方法,把所研究的对象与其他相关的对象区分出来,找出它们的同异,然后再就这对象本身由类到种地逐步分类,逐步找规律,下定义。”^⑤德国莱辛的《拉奥孔》因对绘画与诗歌的本质区别进行了清晰的分析而成为西方美学史上的名篇。中国古代虽然也有相当发达的文体理论,但是先哲们最重视的则是对贯通于一切文学体裁乃至艺术种类的内在精神的探究,孟子说:“充实之谓美,充实而有光辉之谓大,大而化之之谓圣,圣而不可知之之谓神。”^⑥庄子说:“天地有大美而不言,四时有明法而不议,万物有成理而不说。”又说:“可以言论者,物之粗也。可以意致者,物之精也。”^⑦与莱辛的《拉奥孔》相映成趣的则是苏轼论述诗画相通的一系列言论,比如“味摩诘之诗,诗中有画,观摩诘之画,画中有诗”,以及“诗画本一律,天工与清新”等^⑧。所以,中国古代的文学家或艺术家进行文艺创作时,往往会自觉或不自觉地在各种文艺门类之间打破疆界,消除畛域,从而互相渗融,同受裨益。中国古代的文学艺术虽然门类齐全,分支繁多,但存在着贯通一切门类的核心价值观和基本美学精神。其中民族特色最为鲜明的要数思想境界上对中和之美的重视和艺术境界上对气韵生动的追求。

中华传统文化的最高境界是“和谐”,孔子说:“君子和而不同,小人同而不和。”^⑨又说:“礼之用,和为贵。先王之道,斯为美。小大由之,有所不行。知和而和,不以礼节之,亦不可行也。”^⑩史伯说:“和实生物,同则不继。以他平他谓之和,故能丰长而物归之。若以同裨同,尽乃弃矣。”^⑪《易传》则高度赞美“太和”的思想:“乾道变化,各正性命,保合太和,乃利贞。”^⑫这种思

想的实质就是肯定事物是多样性的统一,主张以宽广的胸怀和宽容的气度来容纳各种不同的事物和意见,从而达到平衡、和谐。然而中国古代的“贵和”思想又是与“尚中”的观念紧密联系在一起。《礼记·中庸》说:“中也者,天下之大本也,和也者,天下之达道也。致中和,天地位焉,万物育焉。”^④也就是说,保持“中”道是达到和谐的根本途径,也是保持和谐的重要手段。这种思想对中国古代的文学艺术有着深刻的影响,中国古代文学艺术的各种门类都把中和之美视为最高的思想境界,例如音乐重八音克谐,但定有主音,一般以宫调为主。绘画通行散点透视,但人物画中突出主要人物,山水画中突出主峰。由于崇尚中和之美,中国古代文学艺术即使在表现哀伤愤怨的情感时也讲求节制,孔子称赞“诗三百”中的《关雎》“乐而不淫,哀而不伤”^⑤,就是主张有节制地宣泄情感,而不要把情感表达得过分强烈。在这种原则指导下的中国古代文学艺术,很少有剑拔弩张地表达狂怒或狂喜的作品。中国古代诗歌在批判现实时大多采用婉而多讽的方式,在抒写内心情感时则倾向于含蓄婉转,从未出现过西方诗歌那种“酒神”式的迷狂程度。中国古代戏曲中的悲剧即使让忠臣义士走向死亡,但最后总会以平反昭雪的大团圆方式来结尾。徐渭、郑燮的书法,八大山人、石涛的绘画,用笔、造型或至怪怪奇奇,但整体上仍能保持和谐的结构。“尚中贵和”是中华民族平和、宽容、偏重理性的文化性格在文学艺术中的积淀,包蕴着这种内在性格的古代文学艺术是促进社会和谐的强大精神力量。

前文说过,中国古代文学艺术有强烈的个人抒情性质。古代文学艺术中发展得最成熟的样式是以抒情为主要功能的诗歌,其实即使是诗歌之外的其他文学样式,也往往因抒情性质而带有诗的光辉,例如杂剧《西厢记》、小说《红楼梦》皆因浓郁的抒情色彩而提升了艺术境界。即使是非文学的艺术门类也不例外,嵇康所谓“目送归鸿,手挥五弦,俯仰自得,游心太玄”^⑥被公认为琴艺的最高境界,宗白华将中国的绘画定义为“以书法为骨干,以诗境为灵魂”^⑦,都是明证。正因如此,中国古代的文学艺术在表现手法上不重写实而重写意,艺术家们最重视的不是反映外部世界(包括自然与社会)的状貌与姿态,而是表现内心世界的意念与情思。例如山水田园诗本来完全可以处理成叙事性或描述性的作品,但在唐代最负盛名的山水田园诗人王维、孟浩然的诗中,往往以抒情手段虚化了即目所见的景象,他们诗中的山水田园其实是其宁静心境和淡泊志趣的外化。又如戏剧在西方主要是以写实为主的,但中国古代的戏曲作家及理论家却强调戏曲首先要表现作者对现实生活的感受即“意”,而不是简单地模仿生活。明代戏剧理论家王骥德指出:“剧戏之道,出之贵实,而用之贵虚。”^⑧王国维则认为元代的优秀剧作家的戏曲创作是“但摹写其胸中之感想与时代之情状”^⑨。中国戏曲的舞台布景采用了虚拟化的方式,舞台上道具极少甚至归于空无,士兵手持两幅绘有车轮的旗帜便是一辆车,女角举步作跨越门槛状便意味着那里有一道门,体现出高度的写意性。中国古代建筑艺术中发展得最为充分的园林,布局、结构都不像西方园林那样重视几何形状的规整,廊榭亭台,山石花木,无不随地赋形,以有利于人与自然的情感交流为旨趣,从而蕴涵着浓郁的抒情意味。正因如此,中国古代文学艺术所追求的最高艺术境界不是庄严崇高,而是气韵生动。

“气韵生动”的概念最早出现在南朝画论中,谢赫在其《古画品录》中说:“六法者何?一气韵生动是也;二骨法用笔是也;三应物象形是也;四随类赋彩是也;五经营位置是也;六传移模写是也。”^⑩谢氏将“气韵生动”列为绘画六法之一,似乎仅仅视之作为一种技法,其实不然。细察其他五法,都是具体的用笔敷彩之法,惟独“气韵生动”并不是一种具体的技法,而是一种艺术境界,它对于其他技法具有总摄、统领的作用。北宋黄休复在《益州名画录》中将画品分为四品,其中“逸品”居首,明代董其昌在《画旨》中认为“逸品”胜于“神品”,都与谢赫的观念一脉相承。“气韵生动”不仅为古代画家所重视,而且成为诗人、书家共同追求的艺术境界。

汉字是中华民族的伟大发明。世界上的其他古代文字,比如古埃及的文字、两河流域的楔形文字、古印度的印章文字等,都早已退出了历史舞台,唯独汉字一直沿用至今,而且不断地焕发出新的生命。东汉许慎在《说文解字·叙》中记述汉字的发明过程说:“古者庖牺氏之王天下也,仰则观象于天,俯则观法于地,视鸟兽之文与地之宜,近取诸身,远取诸物,于是始作易八卦,以垂宪象。及神农氏,结绳为治,而统其事。庶业其繁,饰伪萌生。黄帝之史仓颉,见鸟兽蹄迹之迹,知分理之可相别异也,初造书契,百工以义,万品以察。”^①这个说法不无揣测的成分,但指出汉字的发明与人们观察客观事物的各种形状有关,则相当合理,因为早期汉字中象形字确实较多。更值得注意的是,所谓“鸟兽蹄迹之迹”,都是以线条为主的,这直接影响了汉字的形体特征。从甲骨文开始,契刻文字者就会注意到各类线条的美学价值,他们在运用汉字纪事的同时,也就在创造一种线的艺术。随着时代的推进,汉字中象形字的比重日益下降,而会意、指事、形声等具有抽象性质的汉字越来越多,即使少数被保留下来的象形字也越来越远离所指事物的真实形状,最终形成了以抽象的线条为主要形态的汉字系统。于是,汉字的书写就成为一种独特的造型艺术,并最终凭借毛笔与纸墨等书写工具的巧妙配合而蔚为大国。书法并非绘画,它所展现的图像并无具象性,而是纯属抽象性质的线条。书法是反映自然的,但是它并不再现自然的形貌,而是体现自然的精神和韵律。相传出于东汉蔡邕之手的《篆势·笔论》中说:“为书之体,须入其形,若坐若行,若飞若动,若往若来,若卧若起,若愁若喜,若虫食木叶,若利剑长戈,若强弓硬矢,若水火,若云雾,若日月,纵横有可象者,方得谓之书矣。”^②这里所取为喻体的种种对象并不是自然的形象,而是自然的意态。书法艺术虽然是抽象的艺术,其中蕴含的情感却是真切可感的。韩愈如此描述张旭创作草书的过程:“往时张旭善草书,不事他伎,喜怒窘穷,怨恨思慕,酣醉无聊不平,有动于心,必于草书焉发之。观于物,见山水崖谷,鸟兽虫鱼,草木之花实,日月列星,风雨水火,雷电霹雳,歌舞战斗,天地事物之变,可喜可愕,一寓于书,故旭之书,变动犹鬼神,不可端倪。”^③可见书法不是简单的写字,而是具有抒情、写意性质的艺术创造,那些千姿百态、变化无穷的线条就是书家内心的情感波澜的外化。自然的意态也好,情感的波澜也好,它们都是变动不居、生气勃勃的,所以书法艺术的最高境界必然是“气韵生动”。人们对历代著名书法家的评论多采动态意象为比喻,例如梁武帝萧衍评钟繇书法“如云鹤游天,群鸿戏海”,又评王羲之书法“如龙跳天门,虎卧凤阙”^④,又如杜甫评张旭草书“锵锵鸣玉动,落落群松直。连山蟠其间,溟涨与笔力”^⑤。此类评语貌似不着边际,其实正是对书法艺术的“气韵生动”的境界的形象性阐释。即使在被后人认为书艺“尚法”的唐代,人们也特别重视“气韵生动”,例如李嗣真的《后书品》中将书家分为十等,“逸品”则“琼绝终古,无复继作”,从而高居众品之上。又如张怀瓘的《书断》中以神、妙、能三品论书,列于“神品”的史籀是“稽诸天意,功侔造化”,特重气韵。唐代颜真卿创造了具有规范意义的“颜体”,但其书“奇伟秀拔,奄有魏晋、隋唐以来风流气骨……萧然出于绳墨之外”^⑥,其行书名作《祭侄文稿》更被后人评为“顿挫纵横,一泻千里”^⑦。可见“气韵生动”实为历代书法家共同追求的艺术境界。

“尚中贵和”与“气韵生动”的总体特征使中国古代文学艺术具有情感宣泄的适度性和表现方式的简约性,从而而具有含蓄深沉、意味隽永的风格特征,这正是中华民族的文化性格和思维特征在艺术领域内的表现。

① 马克思:《资本论》第一卷,人民出版社1975年版,第561页。

②⑦⑬ 《史记》,中华书局1959年版,第112页,第280页,第2879页。

③⑫⑱⑵ 《孟子注疏》,《十三经注疏》本,中华书局1980年版,第2773页,第2725页,第2705页,第2775页。

④⑧⑨⑪⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕ 《论语注疏》,《十三经注疏》本,第2520页,第2503页,第2491页,第2467页,第2483

- 页,第2525页,第2469页,第2482页,第2491页,第2500页,第2508页,第2458页,第2468页。
- ⑤ 《汉书》,中华书局1962年版,第1130页。
- ⑥⑳ 《吕氏春秋》《诸子集成》本,上海书店1986年版,卷九第86页,卷五第51页。
- ⑩㉓ 马其昶《韩昌黎文集校注》,上海古籍出版社1987年版,卷一第17页,卷四第270页。
- ⑭⑮ 《晋书》,中华书局1974年版,第3205页,第2803页。
- ⑯ 《魏书》,中华书局1974年版,第1页。
- ⑰㉔ 袁珂《山海经校注》,上海古籍出版社1980年版,第434页,第414页。
- ⑲ 《尚书正义》《十三经注疏》本,第180页。
- ㉑ 《老子道德经》第二十五章《诸子集成》本,第14页。
- ㉒⑳㉓㉔㉕㉖④ 《礼记正义》《十三经注疏》本,第1424页,第1632页,第1609页,第1616页,第1338页,第1251页,第1625页。
- ㉗ 朱熹《楚辞集注》,上海古籍出版社、安徽教育出版社2001年版,第174页。
- ㉘ 曹旭《诗品集注》,上海古籍出版社1994年版,第246页。
- ㉙ 参见王充《论衡》中《佚文篇》及《对作篇》《诸子集成》本,第202、280页。
- ㉚㉛㉜ 《春秋左传正义》《十三经注疏》本,卷五一第2108页,卷三九第2007—2008页,卷二一第1868页。
- ㉝ 参见朱自清《诗言志辨》和顾易生、蒋凡《先秦两汉文学批评史》中的有关论证。
- ㉞④ 《国语》,上海古籍出版社1988年版,第128页,第515页。
- ㉟ 《毛诗正义》《十三经注疏》本,第270、271页。
- ㊱ 《尚书正义》《十三经注疏》本,第137页。
- ㊲ 《北齐书》,中华书局1972年版,第347页。
- ㊳ 所谓“理式世界”其实就是“神的世界”的代名词,参见朱光潜《西方美学史》,人民文学出版社1984年版,第23—50页。
- ㊴⑤ 《柏拉图文艺对话集》,人民文学出版社1959年版,第81页,第7—8页。
- ㊵⑦③⑥ 《文选》,中华书局1977年版,卷一七第248页,卷二四第342页,卷一第33页,卷二四第342页。
- ㊶ 陈延杰《诗品注》,人民文学出版社1961年版,第2页。
- ㊷ 钱钟书《管锥编》,中华书局1991年版,第一册第165页。
- ㊸ 鲁迅《坟·看镜有感》《鲁迅全集》第一卷,人民文学出版社2005年版,第208、209页。
- ㊹ 陈寅恪《西游记玄奘弟子故事之演变》《金明馆丛稿二编》,三联书店2001年版,第217页。
- ㊺ 朱光潜《西方美学史》,人民文学出版社1963年版,第51页。
- ㊻ 王先谦《庄子集解》《诸子集成》本,第138、102页。
- ㊼ 《苏轼诗集》,中华书局1982年版,卷二九第1525页;《苏轼文集》,中华书局1986年版,卷七〇第2209页。
- ㊽ 《周易正义》《十三经注疏》本,第2页。
- ㊾ 宗白华《论中国画法的渊源与基础》《美学散步》,上海人民出版社1981年版,第102页。
- ㊿ 陈多、叶长海注译《王骥德曲律》,湖南人民出版社1983年版,第201页。
- ① 王国维《宋元戏曲考·元剧之文章》《王国维文学论著三种》,商务印书馆2001年版,第160—161页。
- ② 卢辅圣主编《中国书画全书》,上海书画出版社1993年版,第一册第1页。
- ③ 许慎《说文解字》,中华书局1963年版,第314页。
- ④ 潘运告编注《中国历代书论选》,湖南美术出版社2007年版,第8页。
- ⑤ 《淳化阁帖》卷五,上海书店1984年版。
- ⑥ 仇兆鳌《杜诗详注》,中华书局1979年版,卷一五第1339页。
- ⑦ 黄庭坚《题颜鲁公帖》《豫章黄先生文集》卷二八《四部丛刊初编》本。
- ⑧ 吴胜注评《王澍书论》,江苏美术出版社2008年版,第277页。

(作者单位 南京大学文学院)

责任编辑 山木