

## 視域融合：《文心雕龍》審美心物觀之建構論

陶禮天\*

### 摘 要

本文對《文心雕龍》審美心物理論之建構予以分析詮釋，通過對其「各種視域融合」的研究認為：先秦時期儒家重視心對物的積極作用，當是劉勰強調審美主體感物而動的思想基礎，是《文心雕龍》審美心物觀強調「物以貌求，心以理應」的重要理論「視域」，戰國至兩漢時期，從《易傳》、《呂氏春秋》、《禮記》及《春秋繁露》等著作中，可以看到儒學融入了陰陽五行的學說，其孕發了「氣之動物，物之感人」的文藝思想，並構成《文心雕龍》審美心物觀「物色感召」的基礎；劉勰審美「虛靜」說以及「入興貴閑」的理論，與道家「虛而待物」的思想也是貫通的；六朝時期玄學、佛學的心物觀念，特別是般若學的本無，即色、心無三宗思想，對《文心雕龍》審美心物觀的潛在作用也是深刻的；在心物與言意的關係上，劉勰認為心物交融的過程，正是以語言作為其「交融」的思維形式。《文心雕龍》這種心物交融的審美內涵，成為中國文學藝術創造的獨特特徵。

關鍵詞：視域融合、心物觀、儒道釋、言意觀

---

2005.10.20 投稿；2005.11.9 審查通過；2005.11.30 修訂稿收件。

\* 陶禮天現職為（北京）首都師範大學文學院教授。

# Visional Integration: The Constructivism of Appreciation Of Aesthetic As Well As Mind-matters of *Wen-xin-diao-long*

Tao Li-tian

## Abstract

In this paper, I analyze and interpret the theory of appreciation of aesthetic as well as mind-matters of *Wen-xin-diao-long* (《文心雕龍》) and through its study of various kinds of visional integration, the Confucians mind-matters thoughts in the Pre-Qing dynasty might be Liu-xie's (劉勰) thinking foundation. In the famous texts from Zhan-guo to the Han Dynasty, we can obviously find the combination among divinations and Confucianism. In addition, Liu-xie's opinions are related to Daoism and Buddhism. He thinks that the process of the integration is a thinking form by languages and influenced by different theories among Confucianism, Daoism and Buddhism. The purpose of this paper is to know that the mind-matters thoughts are Chinese inherent traditions and through Liu-xie's opinions especially the construction of *Wen-xin-diao-long*, they become the unique characters of Chinese art creations.

Keywords: visional integration, mind-matters thoughts, Confucianism,  
Daoism and Buddhism

## 一、引論

劉勰的《文心雕龍》，成書於南齊末年（西元 501 年-502 年之間<sup>1</sup>），其時儒、道、釋三教，在相互衝突中走向交融會通的道路，從而使中國古代多元整合、兼收並蓄的傳統文化之基本特徵、基本格局開始初步形成；而以詩文創作為正統的傳統文學的各種文體，亦多已具備；「文學」與儒、史、玄三學相並立，「立言」可以「不朽」的傳統觀念深入士人之心，「集部」已經獲得與經、史、子三部相並重的地位，音樂、繪畫、書法等各種藝術亦已發展到相當高的水平；同時就當時的歷史而言，文藝理論批評亦已在走過了少說已有近千年的發生發展的路程之後，已經邁到了一個可以也是必要的總結時期，《文心雕龍》就是這樣一部應運而生並很好的完成了其歷史使命的傑出著作。

《文心雕龍》的研究，首先碰到的問題就是劉勰撰述《文心雕龍》的思想傾向及其傳統思想派別以及他的「殖學」問題，這些問題也是本文主題展開正式討論的前提，這裡只能略加闡述。筆者認為劉勰《文心雕龍》的思想傾向並非以玄佛為主的，更非以佛教思想為「根柢」的，其主體層面乃是儒家思想的，換句話說，《文心雕龍》是在儒家為其思想傾向之主體層面的基礎上，表現出一種儒道釋三教相互會通的文學理論批評觀念。思想傾向性與文學理論批評體系本身，不是完全可以直接等同的，因為所謂「思想傾向」主要是著重其理論批評體系之中的思想原則來講的，而《文心雕龍》所包含的豐富的創作規律的研究內容，主

<sup>1</sup> 清代學者紀昀、郝懿行、顧廣圻等均據〈時序〉篇而考定《文心雕龍》作於南齊。其後劉毓崧《通誼堂集·書文心雕龍後》考定《文心雕龍》成書於南齊末年，諸家之說，均是主要根據〈時序〉篇「暨皇齊馭寶」一段所作出的考辨，現在雖然有人反對，但均不足以推翻其說。劉說尤詳，其結論曰：「……梁武受和帝之禪位，系中興二年四月事（引案：齊和帝禪位在三月，梁武帝即位於四月），據『皇齊馭寶』之語，則成書必在是月以前。……所謂『今聖曆方興』者，雖未嘗明有所指，然以史傳核之，當是指和帝而非指東昏也。」由此，范文瀾推斷其生年大約在西元 465 年左右，較為可信，至於劉勰的卒年，有異說，暫可不論。引見范文瀾撰《文心雕龍注》之〈序志〉篇注六，人民文學出版社 1958 年版。又，本文引用《文心雕龍》文，一律據周振甫先生《文心雕龍注釋》本，均於文中直接標明篇名，不再一一加注，以避煩瑣，少數參照它本者，另再加注，特此首先注明。又本文引用書目，凡同一版本之著，一般只於第一次引用時注明作者、出版年代與時間，再次引用時，只注明頁碼或卷次等。

要就不屬於思想原則問題。《文心雕龍》的文體論、創作論、表現論、批評論等研究內容，是全書的主體部分，它貫穿着一種儒家思想原則，但思想原則本身是不能取代文體的規律、創作的規律、表現的規律、批評的規律本身的研究和探討的，而劉勰在這些方面較多地資取和吸收了道、釋兩家的思想，所以說，《文心雕龍》體現的是儒道釋相互結合的文藝思想。

《文心雕龍》是劉勰個人的傑出著作，但任何著作任何思想又都是歷史的產物，從現代詮釋學的角度看，劉勰在《文心雕龍》中所建構的「文學」思想和理論批評體系，也是一種傳統的「在場」。德國現代哲學詮釋學家加達默爾認為：「如果沒有過去，現在視域就根本不能形成。正如沒有一種我們誤認為有的歷史視域一樣，也根本沒有一種自為的現在視域。」又說：「如果根本沒有這種彼此相區別的視域，那麼為什麼我們一般要講到『各種視域融合』，而不是只講某種可以把其界限推至流傳物根深處的視域的形成呢？提出這個問題就意味着，我們已經承認了那種使理解成為科學任務的處境的特殊性，並且必須首先把這種處境規定為一種詮釋學處境。」<sup>2</sup>筆者在此不是要討論我們作為《文心雕龍》研究者的詮釋學處境問題，這個問題可以先「懸置」起來（以免滋生更多離開主題的哲學思考），而是要把劉勰放到他所處的詮釋學處境中去體證。劉勰在〈序志〉篇中說：「詳觀近代之論文者多矣……各照隅隙，鮮觀衢路……並未能振葉以尋根，觀瀾而索源。」又說：「蓋《文心》之作也，本乎道，師乎聖，體乎《經》，酌乎緯，變乎《騷》……」。對《文心雕龍》與思想文化傳統的關係，儘管可以有多種研究思路與取向，但筆者以為應該從「兩個基點」來看問題：一是探討《文心雕龍》理論觀念所表現出來的中國固有的文化傳統思想，特別是儒家思想，也要探討六朝玄學思潮、文學思潮對《文心雕龍》的深刻作用；二是佛教自漢代正式西來之後，在六朝時期步步中國化的歷程中，與玄學思潮結合起來（這裡所謂結合至少包含兩個方面的意思：即一方面玄學成為當時佛學研究的思想方法；另一方面佛學又反過來助長、推進了玄學的發展變化，就宗教而言，佛教對六朝時期本土道教的形成發展產生了重大

---

<sup>2</sup>（德）漢斯-格奧爾格·加達默爾，洪漢鼎譯，《真理與方法——哲學詮釋學的基本特徵》（上海譯文出版社，1999年）上卷，頁393。

作用)，使儒道釋三教逐步糅合交融起來，其間，最為重要的是佛教思想在一定程度上使中國固有的傳統文化思想發生了某些變化，這樣看來，相互關涉的問題是非常複雜的，但只有從這樣兩個「基點」出發，才能真正對《文心雕龍》與思想文化傳統的關係有所深入的考察。如果忽略六朝時代已經步步中國化的佛學對當時傳統文化思想所產生的變化發展的推動作用，那麼，不僅不能對《文心雕龍》的理論觀念與文化傳統的內在聯繫有所究明，而且對六朝時代的思想文化特徵的分析與把握，必然有所偏頗。

劉勰的一生大致可以分為早年家居讀書、齊永明年間入定林寺依沙門僧祐、梁初出仕為官及晚年於定林寺削髮為僧這樣四個階段，其入定林寺依沙門僧祐時，只是一個二十餘歲的青年，無論他的文章怎樣的早熟、其時已經具有怎樣深厚的傳統學術基礎<sup>3</sup>，但他的《文心雕龍》是寫在「齒逾而立」之年，時間是在齊末的幾年裡，而定林寺的這十餘年，當是劉勰學養培植過程中的一個最為重要的時期。許多研究者如潘重規等先生主要從《文心雕龍》所表現的濃厚儒家思想出發，推論劉勰早年「殖學」當以儒學為主，進而否定佛學對《文心雕龍》的影響<sup>4</sup>，這種觀點有正確的一面，但是明顯忽略了劉勰在定林寺期間的學術思想的發展過程的分析。筆者以為，劉勰的學養的培植過程（撰述《文心雕龍》以前），不妨以其於南齊永明中入定林寺依僧祐時為分界，分為兩個階段來看，第一個階段，是其早年家居讀書學文時期，大約可以推知所學以儒家經典為主又道、玄、釋各家兼備的。因為南齊永明以前，儒學已雜，且儒、玄、文、史之四學並立，故可以推知劉勰在入定林寺以前，其所學當已非儒學一家，雖然其具體所學已不可考，不過聯繫《文心雕

<sup>3</sup> 據《梁書·劉勰傳》稱有「文集行於世」，然《南史·劉勰傳》刪去此句，且《隋書·經籍志》未著錄劉勰文集，故其文集當於唐前已佚。劉勰之著述，除《文心雕龍》外，今尚存文二篇，即〈滅惑論〉（《弘明集》卷八）、〈梁建安王造剡山石城寺石像碑銘〉（宋孔延之《會稽綴英總集》卷16，又唐歐陽詢《藝文類聚》卷76節此文41句，作〈剡縣石城寺彌勒石像碑銘〉）；另可考定者，有存目五篇，即〈鍾山定林上寺碑銘〉、〈建初寺初創碑銘〉、〈僧柔法師碑銘〉（見《出三藏記集》卷12〈法集雜記銘目錄〉，原此三文，均注明為「一卷」，當即以一篇為一卷）、〈釋超辯碑銘〉及〈釋僧祐碑銘〉（據慧皎《高僧傳》卷11〈僧祐傳〉、卷12〈超辯傳〉）。其中可以確知者，當以〈釋超辯碑銘〉為最早，當即寫於超辯所卒之永明10年（西元492年），時劉勰約26歲左右。

<sup>4</sup> 潘重規《劉勰〈滅惑論〉撰年商榷》，《學術研究動態》1985年第4期。

龍》中儒家思想較為突出，而又受到道、玄思想深刻影響的具體情況來分析，大概上說是可以成立的；第二個階段，是其入定林寺依沙門僧祐十餘年（實質上主要是《文心雕龍》撰述之前的約六、七年時間）這一階段至關重要，而且與前一階段基本不可考述不同，是可以聯繫僧祐的《出三藏記集》等八部法集的編撰過程、學術思想以及當時京師包括定林寺在內的僧人內外之學的修為來分析劉勰的學養培植過程的<sup>5</sup>。所以，劉勰《文心雕龍》無疑具有「各種視域融合」的先在性，本文主要就是要從這樣的角度去探討劉勰的審美心物觀，反過來說，劉勰的審美心物觀又很好地證明了《文心雕龍》這種「各種視域融合」的特點。筆者曾撰寫過兩篇論文對《文心雕龍》的審美心物觀進行過研究<sup>6</sup>，這裡擬再作進一步地集中探討。

心物關係是文學藝術創作及其理論批評的基本問題，《文心雕龍》下篇以〈神思〉為首篇，正如不少研究者所言，可以說是其創作論的總綱，即是以「神與物遊」為中心論題的。劉勰〈序志〉篇申明其研究方法的兩條最基本的立論原則：一是「彌綸群言」，二是「唯務折衷」，二者又是相互依存，不可分割的。從劉勰的方法論，反觀《文心雕龍》的審美心物觀，就會發現劉勰乃是在會通儒、道、玄、釋的心物思想之下展開其論說的。《文心雕龍》成書的齊梁之際，儒學不僅受到過玄學的深刻的影響，而且也受到由「格義」而走向「獨立」的佛學的反饋作用，當然儒、道、玄、釋又仍是各有自己的思想體系，仍有各自「質」的規定性。本於這種思考，本文擬具體聯繫《文心雕龍》的有關論點，對其審美心物觀之文化思想的傳統淵源等問題，略作究明。

## 二、溝通儒學心物思想發展的歷程

〈原道〉篇云：「仰觀吐曜，俯察含章，高卑定位，故兩儀既生矣。惟人參之，性靈所鍾，是謂三才，為五行之秀，實天地之心。心生而言

<sup>5</sup> 參閱筆者拙作〈《文心雕龍》與六朝思想文化及文學藝術發展的關係〉（載《安徽師大學報》1997年第3期）、〈僧祐《釋迦譜》考論——兼論佛學與《文心雕龍》方法論之關係〉（載《首都師範大學學報》1999年第2期）和〈《出三藏記集》與《文心雕龍》新論〉（載《安徽師範大學學報》1999年第3期）等論文。

<sup>6</sup> 拙文分別為：〈《文心雕龍》審美心物觀的理論淵源〉（載《原學》第六輯，1998年）和〈《文心雕龍》與六朝審美心物觀〉（載《文藝研究》1995年第4期）

立，言立而文明，自然之道也。」如同陸機〈文賦〉第一句所謂「佇中區以玄覽」的意義一樣，劉勰將「人」（作為創作主體的「人」）置於天地之間來考察文的起源、文的本質以及文的本體等根本問題，同時也奠定了本節所探討的其審美心物觀的邏輯框架和理論結構。

聯繫審美心理與審美意象的構思過程來講，劉勰審美心物觀的中心思想，就是〈神思〉篇提出的「神與物遊」這種心物交融論。〈詮賦〉篇指明審美過程中，具有「情以物興」與「物以情觀」的兩大交融的心理層面，構思過程中這種心物交融現象，既有以心即物的一面，又有由物動心的一面，但審美意象的最終構成並落實到表現過程上講，仍是主體對客體的把握，所以「登高而賦」雖多以「睹物興情」始，然必為「物以情觀」終。《文心雕龍》這種審美心物觀的思想基礎，乃是建立在儒、道、玄、釋的心物關係論之上的，只是這其中有輕與重的不同，有顯與隱的區別，還有直接與間接、自覺與不自覺之分。這也說明任何思想體系都不可能是鐵板一塊，任何思想家、理論家都是特定歷史時空中的產物。

儒家哲學的偉大奠基人孔子，初步建立起一個完整的儒家思想體系。儒家歷來是「禮樂刑政」並用的，但孔子認為「禮樂」更為重要，「禮樂」不僅能夠規範人們的外在言行，培育人們的「中和」情感，更在於能夠使人們達到一種「道德自律」之境，就是要自覺的、心安理得的去遵守社會的「刑政」條律，順從宗法等級制度。由此而來，孔子思想的一個必然邏輯就是主張主體的內心修養，這就是孔子「克己復禮」的仁學思想的主要立論動機。他說：「仁遠乎哉？我欲仁，斯仁至矣。」（《論語·述而》）又說：「禮云禮云，玉帛云乎哉？樂云樂云，鐘鼓云乎哉？」（《論語·陽貨》）禮樂要義不在於外在的玉帛形式與鐘鼓音聲，而在於主體內心的誠與敬；仁的精神，也同樣重在反諸內心。朱熹釋云：「仁者，心之德，非在外也。放而不求，故有以為遠者；反而求之，則即此而在矣，夫豈遠哉？」<sup>7</sup>孔子正是從這裡出發，對主體進行了類型化的研究，或以道德修養程式不同分君子與小人之別、狂者與狷者之別，所謂「君子坦蕩蕩，小人長戚戚」（《論語·述而》）；所謂「狂者進

<sup>7</sup> 朱熹集注《四書章句集注》（中華書局，1983年標點本），頁100。本章引用《論語》、《孟子》等語，一般據《十三經注疏》本，中華書局1980年影印本，只於文中注明篇名，以避煩瑣。另外注釋參考《四書章句集注》等，引用時於文中另加注說明。

取，狷者有所不為也。」(《論語·子路》)或從主體才性、氣質的不同，分中人以上與中人以下之別、知者與仁者之別等等，如所謂「中人以上，可以語上也；中人以下，不可以語上也」(《論語·雍也》)；所謂「生而知之者，上也；學而知之者，次也；困而學之，又其次也；困而不學，民斯為下矣」(《論語·季氏》)；所謂「知者樂水，仁者樂山。知者動，仁者靜。知者樂，仁者壽」(《論語·雍也》)。這種對道德主體、認識主體的類型研究，對劉勰進行審美主體的分類觀點，就有着很大程度上的溝通性。

從審美心物關係來看，不同的審美主體，其才性、氣質就不同，在把握審美客體過程中，就會採用不同的方式，因此〈神思〉篇在討論心物交融問題、藝術想像問題時，幾乎花了近半篇的筆墨，討論「人之稟才，遲速異分」的創作現象。後代文論家更進一步研究審美過程中的「頓悟」與「漸悟」的區別，都是有着這樣的傳統思想淵源。「頓漸」問題，當然是來源於佛學的思想，但也被後人揉進孔子等儒家思想觀點，而共同對思想界產生了作用，如謝靈運〈辯宗論〉正是以孔子的思想來討論竺道生的漸悟與頓悟的觀點，認為「釋氏之論，聖道雖遠，積學能至，累盡鑿生，不應漸悟；孔氏之論，聖道既妙，雖顏殆庶，體無鑿周，理歸一極。」<sup>8</sup>劉勰論審美主體感悟能力與「稟才」不同的問題，可能也直接受到當時涅槃學所謂「頓悟成佛」思想的濡染，另外當還受到漢魏時期人物品藻、清議之風中產生的《人物志》等論著的影響。孔子主張主體之心對客體之物的認識，要博學貫一，反觀默識，最終落足點是積極地去認識外物。這不僅僅是一種人生積極入世的方法與精神，更是一種較為深刻的哲學認識論，並強調不同氣質、才性的人，在認識外物時達到的境界不同。劉勰說：「研夫孟荀所述，理懿而辭雅」(〈諸子〉)。孔子的心物思想不僅為劉勰所直接繼承，更通過孟子、荀子等發展之後而深入到《文心雕龍》中間來的。

孟子認為「盡其心者，知其性也。知其性，則知天矣。」(〈盡心章句下〉)由於孟子主張性善論，性之變惡乃後天環境影響的結果，故極力主張「盡其心」的道德自我修養。在回答公都子何為大人與小人之別的問題時，孟子說，大人從其「大體」(即心官)，小人從其「小體」(耳

<sup>8</sup> 《全宋文》卷 32，見《全上古三代秦漢三國六朝文》(中華書局，1958 年)，頁 2612。



目感官之欲)，認為「耳目之官，不思而蔽於物，物交物，則引之而已矣。心之官則思，思則得之，不思則不得也。此天之所與我者，先立乎其大者，則其小者弗能奪也。此為大人而已矣。」（〈告子章句上〉）孟子明確提出「心之官則思」的觀點，反對心為形役、為感性欲望所桎梏，宣揚「理義之悅我心，猶芻豢之悅我口。」（同上）又提出「知言養氣」說，認為主體的「浩然之氣」，配義與道，集義而生，能至大至剛，「塞於天地之間」，達到心物混融的「天人合一」之境，這就是孟子所倡發的「大人遊宇宙」的精神。主體精神達到了如此的完滿之境，自然能夠「知言」、「知事」，把握住客體的本質（〈公孫丑章句上〉），即以主體之神去應客體之神，所謂「充實而有光輝之謂大，大而化之之謂聖，聖而不可知之之謂神。」（〈盡心章句下〉）孟子這種心物思想，特別是其「養心莫善於寡欲」（〈盡心章句下〉）、「不思而蔽於物」以及「專心致志」（〈告子章句上〉）等重要觀點，構成後來儒家「虛靜」說的重要內容。

劉勰的審美虛靜說，正是揉合了儒、道、釋三家學說而鑄成己說的。儒家虛靜說，是要「寡欲」以排除感性欲望的干擾，「專心」以凝其神志，目的是要更好地認識社會。孟子「萬物皆備於我」（〈盡心章句下〉）的精神境界，仍是一種理性認知，而不同於道家所主張的一種非理性的「直覺」認知。孟子自己明言其「不動心」的修養境界與告子不同，在於能反求諸「能思」之心（〈公孫丑章句上〉）。朱喜對此有深刻的理解，他說孟子之「不動心」是「當大任而不動心也」；而告子正與此相反，「其不動心，殆亦冥然無覺，悍然不顧而已爾」<sup>9</sup>，可見，主張性「無善無惡」的告子，其思想較近於道家。儒家虛靜說及其心物認識論，到了荀子達到了相當完備的理論形態。荀子認為「心」只有在「虛一而靜」的認知心理狀態中，才能正確的「徵知」。他在〈解蔽〉篇中說：「虛一而靜，謂之大清明。萬物莫形而不見，莫見而不論，莫論而失位。」<sup>10</sup>荀子以前，儒家有「虛靜」思想，但並未提出「虛靜」概念，荀子的「虛靜」範疇，明顯是從老莊那來轉借而來。

孔、孟、荀以後，儒學發展的一個最為顯著的特徵，就是與戰國時期流行的陰陽五行思想揉合起來，這首先表現在《易傳》裡。到了西漢

<sup>9</sup> 《四書章句集注》標點本（中華書局，1983年），頁93。

<sup>10</sup> 王先謙集解《荀子集解》見《諸子集成》第二冊（上海書店，1986年），頁264-265。

今文經學的繁榮時代，更進一步將陰陽五行思想演化到儒學的內在體系之中。劉勰是從傳統的「天人合一」的思想出發來構架其審美心物觀的，而這種思想得以鑄成，正是「陰陽五行」化了的儒學才能予以其一定的理論基礎的。

成書於西漢早期的《禮記·樂記》，雜采《左傳》、《國語》、《荀子》以及《呂氏春秋》的樂論，糅合了戰國以來盛行的陰陽五行思想，形成代表儒家樂論的思想體系，聯繫董仲舒《春秋繁露》、班固編撰的《白虎通》中這些後來的有關內容看，〈樂記〉的儒家樂論確已相當完備。就審美心物觀看，〈樂記〉從儒家的心性學說出發，提出了「物感」說，又明確包含有「心物互感」的思想。但其「物感」說，是建立在「心性本體」說的基礎上的。〈樂記〉云：

人生而靜，天之性也，感於物而動，性之俗也，物至知知，然後好惡形焉。好惡無節於內，知誘於外，不能反躬，天理滅矣。夫物之感人無窮，而人之好惡無節，則是物至而人化物也。人化物也者，滅天理而窮人欲者也<sup>11</sup>。

又云：「夫民有心知之性而無哀樂喜怒之常，應感起物而動，然後心術形焉。」這種心性學說乃是從兩個假定出發，建構其「物感」理論的。首先，它假定人生本來就具有一種「靜」的天性，也就是「天理」，而同時又具有一種「感物而動」的「欲」的功用，亦即「靜」是性之體，「欲」是性之用。實質上，從人是社會性的動物角度講，人性本身的「性」與「欲」是不可以加以割裂的，也不存在什麼「靜」的天理。由此回到〈樂記〉開篇的論斷：「音之起，由人心生也。人心之動，物使之然也。感於物而動，故形於聲」<sup>12</sup>云云，可見其「物使之然也」的根據與前提，在於人本身有一種「性之欲」。其次，它假定了這種「性之欲」本身即是一種「性之情」，只是「感物」之前處在「靜而不動」的狀態中。這種理論所依據的就是陰陽五行學說中「同類相動」的原理。〈樂記〉云：「凡奸聲感人而逆氣應之，……萬物之理，各以類相動」<sup>13</sup>。「以類相動」說，是〈樂記〉中心性學說的先驗內容，但〈樂記〉的審美心物觀

<sup>11</sup> 本文所引〈樂記〉語，均據孔穎達正義《禮記正義》，《十三經注疏》，頁1529。

<sup>12</sup> 《十三經注疏》，頁1527。

<sup>13</sup> 《十三經注疏》，頁1536。

還是較為科學的，認為樂本於人心之動，人心之動又本於「物使之然」，這是講「物對心」的感發作用與「同類相動」的現象；同時「致樂以治心」，人們有了「易、直、子、諒」之心<sup>14</sup>，就會對「物」產生作用，從而風俗歸正，家和國安，這是講「心對物」的作用。〈樂記〉中的「物」字，孔穎達《禮記正義》均釋為「外物」、「外境」，當包括社會與自然兩個方面，更多的是指前者。劉勰《文心雕龍》中的「物」字，也是包括社會和自然兩個方面的「外境」，但有時是專指自然外境的，如〈物色〉篇的「物」字即是如此。

〈樂記〉的陰陽五行思想，雖然較《春秋繁露》為樸實，但其基本理論框架亦已定型。如其將「五音」比於「君、臣、民、事、物」，將仁與義視為春與秋之「德」，所謂「春作夏長，仁也；秋斂冬藏，義也」<sup>15</sup>等等。陰陽五行學說被糅合到儒學體系中來，最初可以《易傳》為代表，到漢代董仲舒的《春秋繁露》，得以進一步的發展，從而成為漢代儒學發展中一個最為顯著的特徵。劉勰極為推重董仲舒，認為其《賢良對策》三篇「祖述《春秋》，本陰陽之化，究列代之變」，是「事理明也」的著作（〈議對〉）。可見，劉勰是認同董仲舒「陰陽之化」的思想的。從董仲舒的《春秋繁露》中，可以找到與上引〈物色〉篇相似的話，其間承繼的痕迹是十分明顯的。《春秋繁露》云：「人生有喜怒哀樂之答，春秋冬夏之類也。喜，春之答也；怒，秋之答也；樂，夏之答也；哀，冬之答也。」<sup>16</sup>又云：「夫喜怒哀樂之發，與清暖寒暑，其實一貫也。喜氣為暖而當春，怒氣為清而當秋，樂氣為太陽而當夏，哀氣為太陰而當冬。四氣者，天與人所同有也，非人所能蓄也，故可節而不可止也。」<sup>17</sup>董仲舒這種天與人「同類相動」的合一關係，從陰陽變動角度把大自然視為有生命意志的整體，一旦洗滌其神學目的論的理論迷霧，在魏晉玄學自然論的改造後，便滲透到「山水是道」的審美精神中去，極大地刺激了審美心物觀的理論發展。到劉勰撰寫《文心雕龍》

<sup>14</sup> 〈樂記〉云：「子曰：禮樂不可斯須去身，致樂以治心，則易、直、子、諒之心，油然而生矣。」孔《疏》曰：「易謂和易，直謂正直，子謂子愛，諒謂誠信。」《十三經注疏》，頁 1543。

<sup>15</sup> 《十三經注疏》，頁 1528、1531。

<sup>16</sup> 《春秋繁露義證》（中華書局，1992年），頁 318-319。

<sup>17</sup> 《春秋繁露義證》，頁 330。

的齊、梁之際，陰陽五行思想早已成為儒學的血脈，成為儒學體系的不可分割的組成部分。

陰陽五行學說與儒學的融會，其原因是很多的，如秦漢之際社會政治的變遷、儒士地位的升降、今文經學的興起、讖緯學說的影響等，從思想邏輯上看，也是與儒家「比德」說及其所採用的類比思維方式直接相關的。如〈樂記〉中，由「大樂與天地同和，大禮與天地同節」，進而說到「樂者，天地之和也；禮者，天地之序也。和故百物皆化，序故群物皆別」<sup>18</sup>，目的在於以天尊地卑的自然現象，說明封建禮教的合理性。這種以自然界陰陽五行現象類比社會人文現象，又成為後來魏晉玄學從「儒學」內部——即著眼於「自然合理論」——來破除其「神學目的論」（主要是漢今文經學）的迷妄，並運用道家自然無為思想作為對「儒學」進行重新「解構」的邏輯基點。

總之，《文心雕龍》的〈原道〉篇中，明確表現了劉勰採用《易傳·說卦》中富有陰陽思想色彩的「三才」學說，吸收了漢儒所謂人是「五行之秀氣也」、是「天地之心也」（《禮記·禮運》）等五行觀念。〈物色〉篇開端即云：「春秋代序，陰陽慘舒，物色之動，心亦搖焉。」物色因其陰陽之氣而動，亦即鍾嶸《詩品·序》所謂「氣之動物」說，四時陰陽之氣不同，「物色」亦因之而不同。故云：「是以獻歲發春，悅豫之情暢；滔滔孟夏，郁陶之心凝；天高氣清，陰沈之志遠；霰雪無垠，矜肅之慮深。歲有其物，物有其容；情以物遷，辭以情發。」這和〈詮賦〉篇講的「睹物興情」，其理一致，而其論述的角度不同。重在說明四時物色不同，感召起審美主體的情感也不同，在審美心物關係上，強調物作用於心的層面，明顯受到陰陽學說的影響。沒有這種儒學化的陰陽五行學說的影響與啟發，《文心雕龍》審美心物觀的邏輯思辯性就會大為遜色的，如上分析可見，劉勰的這種思想明顯可以直接從〈樂記〉、董仲舒的《春秋繁露》等著作中找到源頭。

### 三、整合道、玄、釋的心物思想

老莊哲學與玄學哲學關於虛靜、玄覽及其自然論等思想，是劉勰審美心物觀又一大重要理論視域，《文心雕龍》討論物對心的作用，不僅

<sup>18</sup> 《十三經注疏》，頁 1530。

講「物色感召」人心，還講物色在虛靜之心中的自然映現，這是兩種不同的「心理」。老子認為聖人能夠「不出戶，知天下」，靠的就是心靈去智棄欲之後的一種靜觀默察的認知形式。劉勰所謂「玄解之宰」、「獨照之匠」（〈神思〉）的理論表述即來源於此。

莊子從「齊物」思想出發，而歸於天人合一、物化之境，推崇自然的「天籟」之美，認為只有通過「心齋」、「坐忘」的虛靜修為，擺脫塵欲，超越「理性」，才能體悟道體，返歸「玄牝」，使心與物的界限消解，萬物融化為一，方能獲得一種審美境界中的「逍遙遊」。其〈人間世〉云：「若一志，無聽之以耳而聽之以心，無聽之以心而聽之以氣。耳止於聽，心止於符。氣也者，虛而待物者也。唯道集虛，虛者，心齋也。」<sup>19</sup>也即是說「平常之心」，只能起到與外物「符接」的作用，故應該「外於心智」，去除「智」與「欲」的干擾，使心靈達到一種「氣」的澄明之境，此時的心，才是一種「虛而待物」的體「道」之心。劉勰〈物色〉篇所謂「寫氣圖貌，既隨物以宛轉；屬采符聲，亦與心而徘徊」，心與物兩相交融，不能偏廢，既講「心隨物」以宛轉，亦說「物與心」而徘徊。劉勰論「物色」，特別強調「四序紛回，而入興貴閑」，聯繫其〈神思〉篇審美「虛靜」說來看，這一個「閑」字，透露出他受到道家「虛而待物」思想影響的消息，不可輕忽讀過。紀昀評此較切，他說：「四語尤精。凡流傳佳句，都是有意無意之中，偶然得一二語，都無累牘連篇、苦心力造之事。」<sup>20</sup>依境起心，「閑」中取境，使「天地卷而入懷」的思想根基正在道家那裡。

《管子》四篇中的〈心術〉下篇，也曾表明心「虛」即能使「萬物畢得，翼然自來」<sup>21</sup>。那麼就審美過程而言，「萬物畢得，翼然而來」與〈樂記〉中講樂本心動，心動是「物使之然也」的觀點，揭示了兩種不同的審美之「心」境。《禮記·樂記》明顯受以儒學化的陰陽五行思想的影響，所論「物使之然也」時的審美主體（心），是一種實中之靜，即主體內心是充溢着一種喜怒哀樂之情的，「物」起着引發的作用；而「萬物畢得，翼然自來」時的審美主體（心），是一種虛中之靜，虛靜空明猶無塵之鏡，萬物自然會映現其中，所謂「入興貴閑」、「虛而待物」，

<sup>19</sup> 郭慶藩集解《莊子集解》，《諸子集成》本，頁67。

<sup>20</sup> 引見劉勰著、黃叔琳注、紀昀評《文心雕龍輯注》，頁402。

<sup>21</sup> 戴望校正《管子校正》，《諸子集成》本，頁222。

即是此意。當然藝術家的虛靜之心，不可能是絕對的「虛空」，而是虛中有實，必須充分展開想象，去捕捉審美意象，正是緣於此種思想視域，上述兩種不同「審美心境」就相融到劉勰的理論視野中。

當然，劉勰能夠對道、玄、釋的有關心物思想，予以積極地總結會通，是與六朝文藝創作實踐分不開的。聯繫《文心雕龍》的〈時序〉、〈明詩〉、〈物色〉、〈通變〉、〈定勢〉諸篇等論述看，劉勰論六朝文學，特別重視漢魏之際與晉宋之際的文學變遷。建安文學擺脫了儒家經書的牢籠，張揚個人性情，「志深而筆長，梗概而多氣」。曹丕《典論·論文》論建安七子「於學無所遺，於辭無所假」，「自騁驥駉於千里」<sup>22</sup>，很好地概括了這種創作特色，其時文學的創作，重視「吟詠情性」，不究「止乎禮義」，詩文評論上由「言志」說步入了「緣情」說。陸機〈文賦〉專研「為文之用心」的問題，提出「詩緣情而綺靡」的著名觀點。劉師培先生云：「迨及建安，漸尚通佻，佻則侈陳哀樂，通則漸藻玄思。」<sup>23</sup>「通佻」的創作，在正始玄風興起後的嵇康、阮籍的身上，有着進一步的體現。劉勰〈明詩〉云：「嵇志清峻，阮旨遙深。」嵇康的音樂美學名著〈聲無哀樂論〉，從王弼的「聖人之情，應物而無累於物」的觀點生發開去，認為音聲有自然之和，不累於人情，把「自然」推為音樂藝術的至上本體，從而否定了〈樂記〉中「樂與政通」的儒家傳統思想。其〈聲無哀樂論〉云：「夫天地合德，萬物資生。寒暑代往，五行以成。章為五色，發為五音。音聲之作，其猶臭味在於天地之間。其善與不善，雖遭濁亂，其體自若而無變也。豈以愛憎易操，哀樂改度哉？」<sup>24</sup>這就是說，音樂「其體自若」的本體，既為「自然之和」，所以音樂也就「無繫於人情」。

從審美心物觀上看，嵇康的樂論主張「心聲二分」的觀點，值得注意。嵇康從自然本體論出發認為：「心之與聲，明為二物。二物誠然，則求情者不留意於形貌，揆心者不借聽於聲音也。察者欲因聲以知心，不亦外乎？」劉勰的心物交融論，也包含着「心聲二分」的內涵，其〈聲律〉篇云：「內聽之難，聲與心紛，可以數求，難以辭逐。」指出了「樂

<sup>22</sup> 本文引用曹丕《典論·論文》，均據郭紹虞主編《中國歷代文論選》（四冊）第一冊（上海古籍出版社，1979年），頁158-159。

<sup>23</sup> 劉師培《中國中古文學史講義》（人民文學出版社，1957年），頁8。

<sup>24</sup> 本文所引〈聲無哀樂論〉文，據戴明揚，《嵇康集校注》（人民文學出版社，1962年）。

之聲」與「言之聲」的異同性。〈物色〉篇又云：「是以詩人感物，聯類不窮。流連萬象之際，沉吟視聽之區；寫氣圖貌，既隨物以宛轉；屬采附聲，亦與心而徘徊。」文學創作中，心所對「氣」與「貌」的把握，以及在「意象」構思完成後，運用有「采」有「聲」的語言來表現，是與音樂不完全相同的。

嵇康之後的劉宋時人宗炳，揉合儒、道、釋三教為一體，在繪畫理論上，結合儒家的「比德」說、道家的「乘物以遊心」的觀點以及佛、道有關「有無」、「形神」等思想，也貫徹了「自然為本」的理論原則。宗炳〈畫山水序〉提出的「山水以形媚道」的觀點<sup>25</sup>，與前此孫綽稱讚庾亮「方寸湛然，固以玄觀山水」<sup>26</sup>的觀點已有不同，但都上承莊學「目擊而道存」<sup>27</sup>與《周易》中的觀物取象的思想。這種觀念體現在詩歌創作上，就是玄言詩的產生和山水詩代替玄言詩的興起。從理論的根本原則上進行歸納，筆者認為玄言詩人主張「以玄觀山水」，乃植根於玄學「自然即無」的以無為本的思想，認為山水之背後有「理」，故忽略自然之「形似」，景物描寫粗疏空廓；山水詩人由此發展為山水本身是「理」，所謂「山水以形媚道」，故崇尚自然之「形似」，景物描寫逐步細緻入神。對玄言詩到山水詩的轉變，劉勰以「莊老告退，而山水方滋」這句名言進行了概括，是深入而又準確的。

玄學的心物思想，不僅直接刺激了山水詩的滋生，即從其哲學思辯性上講，也不能不對劉勰審美心物觀有所影響，何況《文心雕龍》的「神思」論、「言意」論等是明顯受到其思想作用的。在心物關係上，王弼主張「聖人有情論」，認為「聖人茂於人者神明也，同於人者五情也。神明茂，故能體沖和以通無；五情同，故不能無哀樂以應物」，但「聖人之情，應物而無累於物」<sup>28</sup>。到了西晉時代的郭象，在《莊子注》中又提出「冥合」說：「夫物有自然，理有至極，循而直往，則冥然自

<sup>25</sup> 宗炳，〈畫山水序〉，引據北京大學哲學系美學教研室編《中國美學史資料選編》上冊（中華書局，1980年），頁177。

<sup>26</sup> 《世說新語·容止》劉注引〈庾亮碑文〉，余嘉錫，《世說新語箋疏》，頁616。

<sup>27</sup> 《莊子·田子方》云：「仲尼曰：若夫人者，目擊而道存矣，亦不可以容聲矣。」郭象注曰：「目裁往，意已達，無所容其德音也。」成玄英疏曰：「擊，動也。夫體道之人，忘言得理，目裁運動而元道存焉，無勞更事辭費，容其聲說也。」郭慶藩《莊子集釋》，《諸子集成》本，頁308。

<sup>28</sup> 《三國志》卷28《鍾會傳》裴注（中華書局，1959年）。

合」<sup>29</sup>，「冥然自合」又需以「忘我」為條件，也就是要在「虛靜」之中，實現「彌貫萬物而玄同彼我，泯然與天為一」<sup>30</sup>。對玄學家的「有無體用」之說，劉勰認為「滯有者，全繫於形用；貴無者，專守於寂寥；徒銳偏解，莫詣正理；動極神源，其般若之絕境乎？」（〈論說〉）明確是主張有無雙遣的般若學中道觀的。但在審美心物觀上，也很難說劉勰沒有受到玄學理論的熏染。其〈論說〉中，推崇王弼、何晏「師心獨見，鋒穎精密」，稱讚宋岱、郭象能「銳思」於「幾神之區」。而王弼的聖人「應物」論和郭象的「冥合」論，與《文心雕龍》審美心物觀也有相合之處，這主要表現在玄學家「物我玄同」的觀物認知方式，與審美過程中的「心物交融」之境，在心理形式上有相類似之處。

兩晉時期，佛教學者運用「格義」方式，闡釋般若學大乘空宗理論，形成「六家七宗」的不同派別。晉宋間人曇濟〈六家七宗論〉列舉六家七宗為本無宗、本無異宗、即色宗、識含宗、幻化宗、心無宗與緣會宗，其中以本無、即色與心無三宗為代表<sup>31</sup>。六家七宗雖均創始於晉代，但其影響深遠，從僧肇〈不真空論〉對上述三宗的批評和南齊周顒《三宗論》的內容看，就可以見到這種影響的深刻性。即使南朝佛教「涅槃學」取代了「般若學」的繁榮地位後，六家七宗的思想也並未泯滅，其義理玄風仍較盛行。本無宗、即色宗與心無宗等思想對東晉南朝的審美心物觀均有不同程度的影響。具體到《文心雕龍》上，也當作如是觀。

問題在於《文心雕龍》的審美心物觀，是如何具體地吸收了上述三宗的思想的，這就需要我們既要避免比附的研究方法，深入到《文心雕龍》內在思想邏輯中去探索，又還要能夠辯證地看待這個問題。〈論說〉篇以大乘空宗的中道觀、二諦義來解決玄學有無體用之爭，由此可以確證在這個問題上劉勰當與僧肇的思想較為一致。僧肇在〈不真空論〉這篇著名的佛學論文中，從中道觀出發，以「緣起」說為立論基礎，認為不真即空，空亦不真。其〈不真空論〉云：

《中觀》云：物從因緣故不有，緣起故不無。尋理，即其然矣。所以然者，夫有若真有，有自常有，豈待緣而後有哉？

<sup>29</sup> 〈齊物論注〉，郭慶藩集解《莊子集解》，頁47。

<sup>30</sup> 〈人間世注〉，同上註，頁84。

<sup>31</sup> 參閱湯用彤《魏晉南北朝佛教史》第九章〈釋道安時代之般若學〉有關論述。



譬彼真無，無自常無，豈待緣而後無也？若有不能自有，待緣而後有者，故知有非真有。有非真有，雖有，不可謂之有矣。不無者，夫無則湛然不動，可謂之無；萬物若無，則不應起，起則非無，以明緣起，故不無也<sup>32</sup>。

僧肇由此出發，批評本無、心無與即色三宗仍執著於「有無」之辯，而不能做到「有無雙遣」，不是徹底的「空」。認為「本無宗」主旨是「情尚於無，多觸言以賓無」，將其弊端歸為「此直好無之談，豈謂順通事實，即物之情哉？」心無宗的主旨是講「無心於萬物，萬物未嘗無」，其「得在於神靜，失在於物虛」。即色宗能悟「色不自色」之旨，而「未領色之非色也」（以上均據〈不真空論〉）。這就是說，在僧肇看來，即色宗講即色遊玄，執著「現象」之有；心無宗只明主體（心）「神靜」之虛，仍視萬物為「存在」；本無宗主張有生於無，邏輯上仍執「無」為「有」。可見，這三宗都尚還局限於玄學的有無體用的思想之中，正是「格義」的自然結果。劉勰亦認為「滯有」、「貴無」都是「徒銳偏解，莫詣正理」，根據下文，這個「正理」亦即是「般若」言「空」之義。

心無宗及本無宗的心物思想，雖與老莊的「虛靜」說、郭象的「獨化玄冥」之境相溝通，但是有着根本的不同。莊子之「空」，仍具有強烈的現實人生意義，實質上是要超越社會現實的束縛，求得個體心靈的逍遙與自由；支遁的「即色遊玄」之「玄」、支敏度的「心無義」以及道安等人「本無義」之「無」，指的均是佛教的「空寂本體」，其旨歸直指彼岸的涅槃之境，完全摒棄了現實人生的存在價值。而劉勰所建構的審美心物觀，於心物交融中以捕獲、構思完美的審美意象為目的，無論是審美主體還是審美客體，都是不能徹底的「空」的，也就是說既不可「性空」也不可「物空」。正如僧肇「不真空」的思想，是在批判本無、即色、心無三宗思想上前進的一樣，劉勰於「彌綸群言」之時，面對巨大的儒、道、玄、釋的思想遺產，聯繫創作實踐，採用「同之與異，不屑古今；擘肌分理，唯務折衷」的方法，於批判「有無體用」的執拗之時，也同時會吸收他們的一些有益的觀點。思想的批判同時也是一種思想的吸收過程，批判校正了他思考的維度，因此，道、玄、釋的心物思想，也是他創立審美虛靜說、心物交融說的重要思想養份。心無宗所孕

<sup>32</sup> 《全晉文》卷 146，見《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁 2415。

育的對萬物不沾不滯的審美主體情懷，即色宗所倡發的即物暢玄的審美精神，對劉勰既強調心對物的把握，又著重物對心的感召這一審美心物觀的兩大理論層面，自然有着深深的沐浴之功。

至於本無宗對劉勰的影響，可以就宗炳的思想來看待這個問題。宗炳〈畫山水序〉說：「披圖幽對」，可以使「萬趣融其神思」，宗炳〈畫山水序〉與其〈明佛論〉及其〈答何衡陽書〉等，其思想基礎是共同的，宗炳作為贊同本無宗的慧遠的弟子，他的佛學旨尚明顯也屬於本無宗一派。順便提及，慧遠是極力反對當時流行於荆土的心無宗思想的，據說由於慧遠等人的反對，心無之說遂息。《高僧傳·竺法汰傳》云：

時沙門道恒頗有才力，常執心無義，大行荆土。汰曰：「此是邪說，應須破之。」乃大集名僧，令弟子曇一難之。據經引典，析駁紛紜。恒仗其口辯，不肯受屈，日色既暮，明日更集。慧遠就席，設（攻）難數番，關責鋒起。恒自覺義途差異，神色微動，塵尾扣案，未即有答。遠曰：「不疾而速，杼柚何為？」坐者皆笑。心無之義，於是而息<sup>33</sup>。

心無宗作為宗派，雖於南朝不傳，但我們不能就此認為其「心無」之義，「神靜」之說，亦隨之而完全息滅。另外，馬宏山先生直接將劉勰的佛學思想歸為大乘空宗一派<sup>34</sup>，似亦不當，不過，這屬於本文的「題外話」，故可置不論。

#### 四、劉勰的「言意」觀與審美心物觀

在審美之心與物的關係上，並結合「言意之辨」的思想，來對文學創作過程進行研究，陸機當是先於劉勰的第一人，在此之前，許多理論家雖已涉及這一問題，但並未將「言與意」和「心與物」聯繫起來作周密考察。陸機出生於經學傳家的江東士族，《晉書》本傳稱其「少有異才，文章冠世，伏膺儒術，非禮不動」<sup>35</sup>，其〈文賦〉亦有濃厚的儒家思想，尊奉儒家詩學的風雅體制，要求文學應當起到「濟文武於將墜，

<sup>33</sup> 《高僧傳》，頁 192-193。

<sup>34</sup> 參見馬宏山，《文心雕龍散論》（新疆人民出版社，1982 年）有關論述。

<sup>35</sup> 《晉書》卷 54《陸機傳》第 1467 頁，中華書局 1974 年版。

宣風聲於不泯」的教化功用<sup>36</sup>。但是我們也可明顯看到〈文賦〉也兼容並取了道家、玄學的有關思想觀點，生動描述了創作構思的全過程，深入剖析了文、物、意三者的複雜關係。

從「語言是思想的直接現實」看，任何一個語言藝術家和文學理論家都無法回避「言意」的問題。〈文賦〉序文曾說明其所探討的「為文之用心」，就是分析並試圖解決「文、物、意」的統一問題。《易傳》「言不盡意」的論點，後人所發揮的理論層面並不一致，關鍵在「不盡」二字的理解上，至少有這樣三種看法：一是將「不盡」當作「不能表達」講，這是「言不盡意」的絕對論者；二是將「不盡」當作「不能完全表現」講，「盡」就是「究盡」之意，一般「言不盡意」論者都是持這種觀點的，陸機和劉勰也是持這種相對論的；三是將「不盡」當作「不必要完全表現」講，劉勰論「隱秀」，已觸及這一層面，後代如皎然、司空圖、嚴羽等人，都明確主張這種審美言意觀，大體都崇尚所謂「不著一字，盡得風流」的藝術境界。

王弼《周易略例·明象》認為：「意以象盡，象以言著，故言者所以明象，得意而忘言；象者所以存意，得意而忘象」<sup>37</sup>。言、象、意三者明顯與陸機所說的文、物、意三者存在一種「對應」關係，或者說後者正是受到前者影響提出的。但文學創作必須以「言」來構思意象，意象與客觀「物象」不同，因為在審美過程中，無論是由心即物還是因物動心，心中「物象」已包孕了審美主體的主觀內容，移入了主體的情感。陸機認為作家要達到「文、物、意」的統一，是「能之難也」，也就是說「言」是可以稱物逮意的，不過很難而已，一般只能相對地達到這個目的。〈文賦〉將「佇中區以玄覽」與「頤情志於典墳」結合了起來，強調主體「玄覽」觀物的「學養」基礎與「情志」的導向作用。這與劉勰〈神思〉篇所謂「神居胸臆，而志氣統其關鍵」和「積學以儲寶」等觀點，正是相互應照的。陸機在描述構思中的心物交融現象云：「情曠曠而彌鮮，物照晰而互進，傾群言之瀝液，漱六藝之芳潤」，始終是將言置於心物關係中來進行剖析的。從「物感」之始，將「玄覽」觀物與「典墳」之學並重，到構思之中，對「沉辭佛悅」、「浮藻聯翩」情形的

<sup>36</sup> 本文引用陸機〈文賦〉語，均見郭紹虞主編《中國歷代文論選》（四冊）第1冊第170-175頁，下文不再一一注明。

<sup>37</sup> 樓宇烈校注，《王弼集校注》下冊（中華書局，1980年），頁609。

描繪，都說明了「文、物、意」三者的「稱合」，是一個「非知之難，能之難也」的問題，這是符合創作的實踐活動的。

《文心雕龍》心物關係、心物與言意的關係的研究，也是對前人的理論進行了有機的「整合」基礎上作出的，較〈文賦〉更為周密。〈神思〉云：「故思理為妙，神與物遊。神居胸臆，而志氣統其關鍵；物沿耳目，而辭令管其樞機。樞機方通，則物無隱貌；關鍵將塞，則神有遜心。」黃侃《文心雕龍札記》釋「神與物遊」云：

此言內心與外境相接也。內心與外境，非能一往符合，當其窒塞，則耳目之近，神有不周；及其怡懌，則八極之外，理無不浹。然而以心求境，境足以役心；取境赴心，心難於照境。必令心境相得，見相交融，斯則連城所以移情，庖丁所以滿志也<sup>38</sup>。

聯繫〈物色〉諸篇看，劉勰對心物關係的論述，指出了審美過程中有「以心求境」的一面，也有「取境赴心」的另一面。如〈詮賦〉云：「原夫登高之旨，蓋睹物興情。情以物興，故義必明雅；物以情觀，故詞必巧麗。」「睹物興情」與「物以情觀」正是心物交融中兩種相反相成的心理活動形式。其〈物色〉篇「贊」云：「山還水匝，樹雜雲合，目既往還，心亦吐納。春日遲遲，秋風颯颯。情往似贈，興來如答。」目往而心納之、目還而心吐之、興來而情贈之，在審美過程中是一種有機的統一。在創作構思中，確會發生黃侃先生講的「境以役心」和「心難照境」的情形，故劉勰強調「虛靜」，要求「入興貴閑」。在「神與物遊」的審美過程中，藝術的想像力得到極大的發揮，具有陸機〈文賦〉所謂「精鶩八極，心遊萬仞」的空間馳騁力度，與「觀古今於須臾，撫四海於一瞬」的時間透視功能。無論是以心擊物還是取境赴心，都離不開心靈的「神思」活動。而這種「神思」活動，就其「心物交融」的「心」的層面講，主體的精神狀態和情感意志（志氣）是起着主導作用的。審美主體精神萎頓、情志曖昧，也可以「瞻萬物而思紛」，那只能是一種感觸良多而思理不清，是構思不成完整的審美意象的；就其「心物交融」的「物」的層面講，無論是物色感召於心在前，還是以心取境居始，最

<sup>38</sup> 黃侃，《文心雕龍札記》（中華書局上海編輯所，1962年），頁91。

終「物」要成為心中之「物」——客體物象變成心靈意象——構思方得以完成。而「心」（樞機）孕育「意象」時不僅離不開「言」（辭令）的功用，而且最後心中「意象」表現為具體作品，也是由「言」致用的，所謂「玄解之宰，尋聲律而定墨；獨照之匠，窺意象而斤」（〈神思〉）。劉勰認為心物交融的過程，正是以語言作為其「交融」的思維形式的。這種「思維形式」不是一種外在的工具性的東西，因為「語言」實質上也是作為「心物交融」過程的具體的內容而存在的。

六朝時期的藝術理論家，多主張「意在筆先」的構思論，創作構思過程中可以「以意為先」，而表現過程中又必然有一個「言授於意」的問題，其實，無論在構思還是表現過程中，言與意本是不能須臾分離的。范曄〈獄中與甥侄書〉有論云：「常謂情志所托，故當以意為主。以意為主，則其旨必見；以文傳意，則其詞不流。」<sup>39</sup> 這種「以意為主」的觀點，也是六朝書、畫理論上的重要觀點。王羲之《題衛夫人〈筆陣圖〉後》云：「夫欲書者，先乾研墨，疑（凝）神靜思，預想字形大小、偃仰、平直、振動，令筋脈相連，意在筆前，然後作字。」<sup>40</sup> 主張「以形寫神」、「遷想妙得」的顧愷之，「為謝鯤象在岩石裏，云：此子宜置丘壑中。」<sup>41</sup> 這也是講的「意在筆先」的創作方法。王微〈敘畫〉說作畫，「豈獨運諸指掌，亦以明神降之。」<sup>42</sup> 也是一種「以意為主」觀點的發揮，其理論淵源均是玄學的「得意」思想。劉勰〈神思〉云：「意翻空而易奇，言徵實而難巧也。是以意授於思，言授於意；密則無際，疏則千里。」僅此亦可見《文心雕龍》在許多重要理論問題上，善於吸收其他文藝理論家的觀點，並能加以綜合與創新，同時這也表明劉勰在「言能否盡意」這個問題上，是持「相對論」態度的。

總之，劉勰聯繫具體的藝術創作實踐過程，捨棄了道、玄、釋中一些「忘言」、「無名」的神秘直覺的思想觀點，又吸收了其「心齋」、「坐忘」的心理思想中合理的內容，因為審美心物交融的過程，與道、佛論者所闡述的悟道、證佛體驗，確有相通之處。但文學創作畢竟是一種語

<sup>39</sup> 引據《後漢書》第12冊附錄（中華書局，1965年），頁1。

<sup>40</sup> 《法書要錄》（上海書畫出版社，1986年），頁7。

<sup>41</sup> 《晉書》卷92〈顧愷之傳〉（中華書局，1974年）。

<sup>42</sup> 王微〈敘畫〉，引據北京大學哲學系美學教研室編《中國美學史資料選編》上冊（中華書局，1980年），頁179。

言的藝術，在審美的心與物交融過程中，正要積極地開展「言」的活動，振奮起「神思」的精神，而不能「言語道斷，心行處滅」的。藝術鑒賞可以只求個人心靈的「意會」而不求「言宣」，似乎可以達到「心行處滅」之境，但文學創作必須「意會」與「言宣」並舉。

## 五、結論

美國學者摩爾在研究柏拉圖哲學時討論到《理想國》等著作中，柏拉圖和蘇格拉底的思想成分問題，因為柏拉圖的著作是今天我得以瞭解蘇格拉底思想的主要依據，可是柏拉圖著作中的主要對話人蘇格拉底所說的話，到底有幾分屬於蘇格拉底本人呢？摩爾說：「但無論怎樣，我們仍然不能評斷一篇對話到底是柏拉圖式的還是蘇格拉底式的，……最好的方法就是，暫時忘卻掉考證訓詁的問題，進入到問題的本質中去。」<sup>43</sup>摩爾認為「在任何一種研究中，最庸俗的方法莫過於生硬地尋找淵源和傳承了」<sup>44</sup>，我們其實無法更多地瞭解蘇格拉底的師承，雖然他的擁護者們總想為他招徠光榮，把他置於赫拉克利特、巴門德尼、芝諾等等前代大師名下。筆者也認為對於任何思想建構所汲取的傳統資源之分析，作一種純粹「淵源」的考釋是沒有什麼意義的，而且也是一種拙劣研究；但並不等於說我們就不需要作這種探討，問題在於不能做僅僅流於表面的「名詞」考源和「觀點」由來的分析，而是要能從中切實論證其間的內在思想邏輯，進而切入思想問題的本身。本文的目的也就在於通過劉勰審美心物觀是如何存在一種「前理解」的分析詮釋，表明劉勰的心物觀念乃是中國古代固有之傳統，並經《文心雕龍》之建構，而影響後代，使「情以物興」而又「物以情觀」，「情往似贈，興來如答」這種心物交融的審美過程，成為中國文學藝術創造的獨特特徵。以上我們花了不少筆墨來討論《文心雕龍》審美心物觀的思想基礎與理論視域，由此可以得出如下幾點結論：

第一，先秦時期儒家心物思想，特別重視心對物的積極作用，這應當是劉勰強調審美主體感物而動的主要思想基礎，是《文心雕龍》

<sup>43</sup> (美)保羅·埃爾默·摩爾著，蘇隆編譯，《柏拉圖十講》(中國言實出版社，2003年)，頁48。

<sup>44</sup> 同上註，頁50。

審美心物觀強調「物以貌求，心以理應」(〈神思〉)的重要理論淵源與視域。

第二，戰國至兩漢時期，從《易傳》、《呂氏春秋》、《禮記》及董仲舒《春秋繁露》等著作思想中，可以明顯看到儒學融人了陰陽五行的學說，視自然界為陰陽之氣運行流轉其中的生命整體，於文藝美學思想上，孕發了「氣之動物，物之感人」的理論，如《禮記·樂記》就是這種思想的代表。這種思想學說，構成了《文心雕龍》審美心物觀的「物色感召」說的理論層面的基礎。

第三，「情以物遷」與「入興貴閑」是不同的，劉勰審美虛靜說以及「入興貴閑」的理論，與道家「虛而待物」的思想是相通的。換言之，道家的「虛而待物」的心物思想，也是《文心雕龍》審美心物觀的重要理論視域。

第四，玄學、佛學的心物思想，特別是般若學的本無，即色、心無三宗，在僧肇的批判校正下，對《文心雕龍》審美心物觀的潛在作用當時深刻的，是劉勰審美心物觀建構的共同文化思想生態。劉勰明確主張「有無雙遣」的中道哲學觀，這三宗思想或重在「心無」之「主體」或重在「即色」之「客體」來立論，正當是劉勰建構雙向交融的審美心物關係論的重要參照思想，我們應當把思想的批判同時看作思想的吸收過程，這是思想研究過程中的普遍存在的現象。

第五，在心物與言意的關係上，劉勰認為心物交融的過程，正是以語言作為其「交融」的思維形式的。在「言能否盡意」這個問題上，是持「相對論」的態度，他的這種思想既受到儒道釋三教的不同的「言意關係」理論的影響，又結合創作實際，作了整合與會通的工作。

最後，再說幾句多餘的話，就是筆者上文認為劉勰建構其審美心物觀，能夠溝通他以前的整個儒學的發展歷程，能夠整合道、玄、釋等有關不同的心物思想，對前人與「當下」的各種思想，劉勰確實作了一番像司馬遷那樣「整齊百家雜語」、「彌綸群言」的工作。但筆者並不是說這種「溝通」與「整合」一定都是自覺的，一定都是劉勰把筆論文時所全能想到的，而是說，劉勰建構他的審美心物觀，是在一種傳統心物思想發展而形成的共生性的文化思想生態基礎上，自然而然地進行「各種視域融合」的結果，這是就其審美心物觀的思想特色進行分析而可以得到證實的。另外，心物交融過程本來就是渾成一體的，不可作「層面」

的機械的分析，本文的分析也只是為了「分析」、為了說明問題而已。

2005年10月12日夜定稿於京西花園村寓所北窗下

## 參考書目

### 專著

- 王元化，《文心雕龍講疏》，上海古籍出版社，1992
- 阮元校（清），《十三經注疏》本，中華書局影印，1980
- 周振甫，《文心雕龍註釋》，人民文學出版社，1983
- 范文瀾，《文心雕龍注》，人民文學出版社，1958
- 張少康，《文心雕龍新探》，齊魯書社，1987
- 郭慶藩（清），《莊子集解》，《諸子集成》本，上海書店，1986
- 黃侃《文心雕龍札記》，中華書局，1962
- 嚴可均（清），《全上古三代秦漢三國六朝文》，中華書局影印，1958
- 蘇輿（清），《春秋繁露義證》，中華書局，1992

### 期刊論文

- 王元化，〈〈滅惑論〉與劉勰前後思想變化〉，《歷史學》第2期，1979
- ，《神思篇虛靜說東釋》，《中華文史論叢》第3輯，1986
- ，《劉勰身世與士庶區別問題》，《中華文史論叢》第1輯，1979
- 張少康，〈〈文心雕龍〉與我國文化傳統〉，《文史知識》第1期，1987
- ，《劉勰美學思想的評價問題》，《安徽師大學報》第3期，1986
- 潘重規，《劉勰〈滅惑論〉撰年商榷》，《學術研究動態》第4期，1985
- 饒宗頤，〈《文心雕龍》與佛教〉，〈《文心雕龍》研究專號〉（香港大學中文學會1962年年刊），香港龍門書局，1965

### 外文書目

- （德）漢斯-格奧爾格·加達默爾，《真理與方法——哲學詮釋學的基本特徵》（中譯本），洪漢鼎譯，上海譯文出版社，1999



## 審查意見摘要

### 第一位審查人：

本論文旨在從「視域融合」的論點，藉由歷史情境、文化思想傳統的考察與《文心雕龍》文本的析釋，證成《文心雕龍》的審美心物關係理論，乃融合儒、釋、道、陰陽各種傳統文化思想的視域，而建構為一家之說。此一論題，非僅考察其思想淵源而已，更進而能從其理論的內在邏輯，分析詮釋劉勰如何融合各種視域，並建構出自己的理論系統，更證明此一理論系統又具有怎樣的特殊義涵。由此顯見本論文主題甚具創發性與理論的統整性。

綜觀全文，作者於古典文化思想及文學理論之史料既博涉又精通，其本身亦如同劉勰能廣攝各種詮釋視域，涵養豐實之前理解，從而詮釋《文心雕龍》時，能與劉勰達到視域融合，以為有效之詮釋。而其論述結構之嚴整、邏輯脈絡之清晰、文本分析之精確、理論引藉之適當、歷史考察之切實，皆使本文之論證，能達到精密、一致而完整，允稱極具學術價值之佳構。

### 第二位審查人：

作者運用當代詮釋學及接受美學的理論，以「視域融合」為線索來論述《文心雕龍》一書的審美心物觀，勝義時出，有助於《文心雕龍》的研究。

作者曾引用保羅·埃爾默·摩爾《柏拉圖十講》中的「最庸俗的方法莫過於生硬地尋找淵源和傳承了」，作者贊同這樣的觀點，也認為作純粹的淵源考釋是沒有什麼意義的，且是拙劣的研究，因此從「前理解」的觀點切入取代淵源的研究。只是這樣的「前理解」究竟是代表了劉勰的視域，抑或是今人從既有的文獻傳承下的所得到的有限視域？劉勰之於傳統有多少部分是已消失在今人的視域裡？這部份其實還有待研究。

論文的第三部分提到本無宗、即色宗與心無宗等思想對東晉南朝的審美心物觀均有不同程度的影響，具體到《文心雕龍》上也當作如是觀。這一部份如何證成？作者雖想從《文心雕龍》的內在邏輯去看這一問題，但接下來的論述中仍在外緣打轉，未能更有力地舉證，相當可惜。類似的情況也出現在其他幾節，這恐怕是因為一篇文章難以承載如此多份量，所以不得不精簡，但一精簡論述就稍嫌不足了。