

# 中國文學審美命題研究

詹杭倫



香港大學出版社

HONG KONG UNIVERSITY PRESS

香港大學出版社

香港田灣海旁道七號

興偉中心十四樓

<http://www.hkupress.org>

© 香港大學出版社2010

初版 2010

重印 2012

ISBN 978-988-8083-15-2

版權所有。本書任何部分之文字及圖片，  
如未獲香港大學出版社允許，  
不得用任何方式抄襲或翻印。

10 9 8 7 6 5 4 3 2

明愛印刷訓練中心承印

# 目錄

|                   |      |
|-------------------|------|
| 前言                | xiii |
| 第一章 中國文學審美範疇的系統分析 | 1    |
| 第一節 文學審美系統        | 1    |
| 第二節 意象的基本含義       | 3    |
| 第三節 意象在意境構成中的作用   | 6    |
| 小結                | 8    |
| 第二章 儒家文學審美命題      | 11   |
| 第一節 孔子引發的文學審美命題   | 11   |
| 一、成人之道            | 11   |
| 二、君子比德            | 13   |
| 三、繪事後素            | 16   |
| 四、辭達而已            | 18   |
| 五、興觀群怨            | 21   |
| 六、溫柔敦厚            | 24   |
| 七、文質彬彬            | 26   |
| 八、盡善盡美            | 28   |
| 小結                | 32   |
| 第二節 孟子引發的文學審美命題   | 33   |
| 一、養氣知言            | 33   |
| 二、論世知人            | 37   |
| 三、以意逆志            | 40   |
| 小結                | 43   |

|                    |     |
|--------------------|-----|
| 第三章 道家文學審美命題       | 51  |
| 第一節 老子引發的文學審美命題    | 51  |
| 一、知者不言             | 51  |
| 二、有無相生             | 54  |
| 三、滌除玄覽             | 57  |
| 四、由味到味             | 60  |
| 五、美言不信             | 63  |
| 六、復歸於樸             | 66  |
| 小結                 | 68  |
| 第二節 莊子引發的文學審美命題    | 68  |
| 一、目擊道存             | 68  |
| 二、技進於道             | 72  |
| 三、心齋坐忘             | 76  |
| 四、言不盡意             | 79  |
| 小結                 | 82  |
| 第四章 佛教、道教引發的文學審美命題 | 89  |
| 第一節 佛教引發的審美命題      | 90  |
| 一、道由心悟             | 90  |
| 二、不立文字             | 95  |
| 三、句中有眼             | 100 |
| 四、反常合道             | 108 |
| 五、學至無學             | 110 |
| 小結                 | 111 |
| 第二節 道教引發的審美命題      | 112 |
| 一、點鐵成金             | 112 |
| 二、奪胎換骨             | 118 |
| 三、哪吒手段             | 129 |
| 小結                 | 141 |

---

|     |           |     |
|-----|-----------|-----|
| 第五章 | 詩歌審美命題    | 153 |
| 第一節 | 詩歌審美系統命題  | 153 |
|     | 一、感物而動    | 153 |
|     | 二、意新語工    | 158 |
|     | 三、情景交融    | 161 |
|     | 四、境生象外    | 163 |
|     | 五、無理而妙    | 165 |
|     | 六、詩無達詁    | 166 |
|     | 小結        | 172 |
| 第二節 | 詩歌結構審美命題  | 173 |
|     | 一、尚於作用    | 173 |
|     | 二、起承轉合    | 176 |
|     | 三、樂景寫哀    | 182 |
|     | 四、常山之蛇    | 185 |
|     | 五、一氣如話    | 188 |
|     | 六、跳開出場    | 189 |
|     | 小結        | 191 |
| 第六章 | 文章審美命題    | 199 |
| 第一節 | 辭賦審美命題    | 199 |
|     | 一、能讀千賦則善賦 | 200 |
|     | 二、麗則麗淫    | 201 |
|     | 三、勸百諷一    | 203 |
|     | 四、壯夫不為    | 205 |
|     | 小結        | 209 |
| 第二節 | 古文審美命題    | 210 |
|     | 一、文以載道    | 210 |
|     | 二、不平則鳴    | 217 |
|     | 三、陳言務去    | 221 |
|     | 小結        | 224 |

|      |           |     |
|------|-----------|-----|
| 第三節  | 其他文章審美命題  | 225 |
|      | 一、文如其人    | 225 |
|      | 二、文無常體    | 229 |
|      | 三、文章本色    | 233 |
|      | 四、文章妙處    | 236 |
| 小結   |           | 239 |
| <br> |           |     |
| 第七章  | 小說、戲曲審美命題 | 247 |
| 第一節  | 澄懷格物      | 247 |
| 第二節  | 支配人道      | 251 |
| 第三節  | 天地一戲場     | 255 |
| 第四節  | 當行本色      | 258 |
| 小結   |           | 262 |
| <br> |           |     |
| 第八章  | 書畫審美命題    | 265 |
| 第一節  | 意存筆先      | 265 |
| 第二節  | 外師造化      | 268 |
| 第三節  | 以大觀小      | 271 |
| 第四節  | 常形常理      | 274 |
| 第五節  | 隨物賦形      | 275 |
| 第六節  | 寫真傳神      | 277 |
| 第七節  | 雪裏芭蕉      | 280 |
| 第八節  | 逸神妙能      | 283 |
| 小結   |           | 286 |
| <br> |           |     |
| 第九章  | 中國園林審美命題  | 291 |
| 第一節  | 美不自美，因人而彰 | 291 |
| 第二節  | 心定境從，心隨境移 | 294 |
| 第三節  | 園圃興廢，盛衰之候 | 301 |
| 第四節  | 雖由人作，宛自天開 | 302 |
| 小結   |           | 306 |

---

|     |          |     |
|-----|----------|-----|
| 第十章 | 中國音樂審美命題 | 311 |
| 第一節 | 樂與政通     | 311 |
| 第二節 | 移情知音     | 315 |
| 第三節 | 聲無哀樂     | 319 |
| 第四節 | 大音希聲     | 322 |
|     | 小結       | 325 |
|     | 後記       | 329 |
|     | 作者簡介     | 331 |

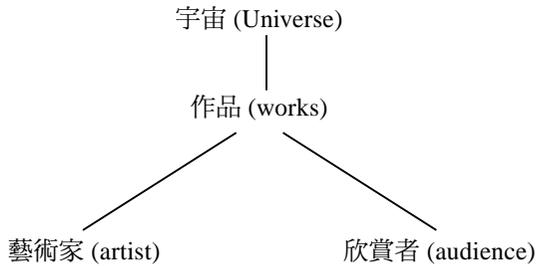
## 第一章

# 中國文學審美範疇的系統分析

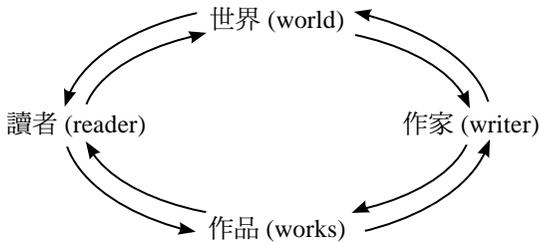
中國古典文學審美範疇並非總是直線型的向前發展，而是往往呈現出回復與交叉，這給縱向地、直線型地描述範疇發展史帶來了很大的困難。又由於中國古典文學審美範疇含義的模糊性與不確定性特徵，這給平面地疏釋這些概念帶來很大的困難，致使有學者給《文心雕龍》中的「氣」下的定義竟有數十種之多，令人無所適從。在山重水複之際，必須勇闢新路、另闢蹊徑。系統性研究方法為我們開拓了思維空間，研究方法的改進為中國古典文學審美範疇研究的現代化、科學化展示出一片美好的前景。本章借助西方漢學家提示的文學審美系統「四要素」理論，嘗試對中國古典文學審美範疇作系統分析。

### 第一節 文學審美系統

在中國古典美學思想體系中，一個範疇自成一個系統，而這一範疇又是整個中國古典文學審美範疇網絡系統上的一個紐結。中國古典文學審美範疇整個網絡系統龐大無比，要想一次性地全部描述出來，恐怕難以實現，然而，在小範圍內，先行做一些試點工作，則是完全可以的。因此，下面僅以文學審美系統為構架，對其所涉及到的有關範疇作分析。美國文學批評家艾布拉姆斯（M. H. Abrams, 1912-）在《鏡與燈》一書中曾提出文學批評涉及到「宇宙」（universe）、「作品」（works）、「藝術家」（artist）、「欣賞者」（audience）四者之間的關係。<sup>1</sup> 我們可以借用來構擬出文學審美系統，圖示如下：



這個體系是以作品為中心的三角形架構理論體系，它適合用來闡述以作品為中心的文學理論，但未能反映出文學理論範疇的循環流動趨勢。1975年，劉若愚（James J. Y. Liu, 1926–1986）出版《中國的文學理論》，<sup>2</sup>把上述圖示改造成兩個反向的圓環：



從上圖中可以看出，文學審美系統是一個大整體，四個層次或四個主要環節緊密相連，相互作用，共同構成兩個相反方向的大環。在這一系統之中，每兩者之間存在着互相交換的雙邊關係。首先，就「宇宙（世界）」與「作家」兩者之間而言，一方面存在着反映與被反映的關係，即「世界」被「作家」所反映；一方面，另一方面發生着「人的本質力量的對象化」，即主體在反映客體的同時，已向客體貫注了自己的本質力量（精神力量與肉體力量的總和）。人同世界的這種關係早經馬克思（Karl Marx, 1818–1883）所指出：「勞動首先是人同自然之間的過程，是人以自身的活動來引起、調整和控制人和自然之間的物質變換過程。」<sup>3</sup>這種「物質變換過程」自然是雙向而不是單向進行的。文學創作也是一種生產勞動，中國古典美學的「心物交融說」，<sup>4</sup>正是對這一藝術生產中的「物質變換過程」的形象說明。其次，就「作家」與「作品」之間來看，作家既創造了作品，

又能從自己所創造的藝術世界裏觀照自身。第三，在「讀者」與「作品」之間也是這樣，讀者既受到作品的影響，又能根據自己的審美經驗對作品進行形象的再創造。第四，在「讀者」與「世界」之間同樣如此，欣賞者既從「世界」中獲取審美生活經驗，又將自己的審美感受通過各種方法回饋於社會，從而文學才能產生它的社會效果。總之，整個系統逐層推進，遵循着有機性或有序性的原理運行，周而復始，循環往復，產生出五光十色的藝術世界。

## 第二節 意象的基本含義

在描述出文學審美系統之後，我們就可以把中國古典文學審美範疇放在這個系統中，逐一進行考察。鑒於中國古典美學在藝術美的創造上，突出強調意境理論，而「意象」又是意境理論中的核心範疇，所以，我們特地選擇「意象」這組範疇來試加分析。「意象」一詞最早見於東漢班固的《漢書·李廣傳》，但作為文學審美範疇最早見於梁代劉勰的《文心雕龍·神思》。意象是意境理論系統中的一個關鍵環節，是中國古典美學理論中最重要的範疇之一。但在我國古人對它的零星論述中，意象的含義常常模糊不定，令人難以捉摸；今人對意象的闡釋雖然不少，但多有歧義。不過，一旦將它放入文學審美系統之中，它的含義立即清晰可見，並且井然有序了。

試看，其一，在審美客體（世界）這一層次，意象指具有審美意義的客觀物象。例如，班固《漢書·李廣傳》：「廣不謝大將軍而起行，意象愠怒。」<sup>5</sup> 宋人周煒《清波雜誌》說：「東坡南遷度嶺，次於林麓間，遇二道人。見坡，即深入不出。坡謂押送使臣：『此中有異人，可同訪之。』既入，見茅屋數間，道人在焉，意象甚瀟灑。」<sup>6</sup> 又如，清代畫家唐岱在《繪事發微·遊覽》中說：「逸品者，亦須多遊。寓目最多，用筆反少。取其幽僻境界、意象濃粹者，間一寓於畫。」<sup>7</sup> 顯然，前二例指人物的神情儀態，後一例指具有審美價值的自然景物。在理解這一層含義時應當明白，這一意象並非僅是自然物的純客觀形象，而是貫注着審美者本質力量的審美對象。要用藝術形式來表現情感，主要的方法是尋找客觀對應的物象。這種能夠表現作者情感的客觀物象，正是這裏所說的「意象」。劉勰在《文心雕龍·物色》篇中曾形象地描繪過作家尋找「客觀對應物」

的過程：「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。」<sup>8</sup>「感物而動」是中國詩人接觸自然、接觸社會，從而煥發文思的直接方式。而「隨物以宛轉」和「與心而徘徊」，則形象地描寫了人在審美中同自然進行「物質交換」的過程。這是一個「情往以贈，興來如答」的過程，而「意象」正是這一「物質變換」過程的產物。

其二，在審美創作主體（作者）這一層次，意象指「意中構象」，是「人心營構之象」。它是審美主體對審美客體主觀的形象化反應（由於用「反映」一詞，容易使人產生鏡子式的聯想，故改用「反應」），充分體現着主體性特徵，它是主觀的意（情思）與客觀的象（景物）的有機結合體，是主體的審美意識與客體的審美特性的有機統一。例如，劉勰《文心雕龍·神思》所說：「獨照之匠，窺意象而運斤。」<sup>9</sup>王昌齡《詩格》所說：「久用精思，未契意象。」<sup>10</sup>司空圖《二十四詩品·縝密》所說：「意象欲出，造化已奇。」<sup>11</sup>其中的意象，都屬這個範圍。我國古代文學審美中的「意存筆先」、「意居筆先」、「意在筆先」等等，實際上也指意象，而不能以今繩古，解釋為「內容」、「主題」。意象的營構是一個十分複雜的過程，它要求審美者充分發揮「神思」（創造性想像）的能力，使「客觀對應物」在情感的作用下，在作者的腦海中重新構築成全新的意象，從而完成由客觀物象到主體意象的轉化。在營構意象時常常出現兩種情況：一種是猝然與景相遇，興會神來，天機俊發，如謝靈運《登池上樓》「池塘生春草，園柳變鳴禽」<sup>12</sup>句之自然天成；一種是「意不稱物」，殫精竭慮，含筆腐毫，如盧延讓《苦吟》之「吟安一個字，拈斷數莖鬚」<sup>13</sup>似的凝神苦吟。

其三，在審美結晶（作品）這一層次，意象指藝術形象。它是審美者的審美認識、審美理想的物態化形象，是審美者「窺意象而運斤」的結果。明代王廷相《與郭價夫學士論詩書》：「夫詩貴意象透瑩，不喜事實黏著。古謂水中之月，鏡中之影，可以目覩，難以實求是也。……嗟乎！言微實則寡餘味也，情直致而難動物也，故示以意象，使人思而咀之，感而契之，邈哉深矣！此詩之大致也。」<sup>14</sup>清代沈德潛《說詩碎語》：「孟東野詩，亦從風騷中出，特意象孤峻，元氣不無斲削耳。」<sup>15</sup>劉熙載《藝概·書概》：「書與畫異形而同品，畫之意象變化，不可勝窮。」<sup>16</sup>康有為《廣藝舟雙楫》：「《始興王

碑》，意象雄強，其源亦出衛氏。」<sup>17</sup> 梁啟超《中國地理大勢論》：「王摩詰之破墨水石，意象逼真，南派之代表也。」<sup>18</sup> 上述「意象」，都是指藝術品中的藝術形象。要把審美主體腦海中的意象表現為作品中的藝術形象，必須經過「物態化」階段，即要通過一定的藝術手段，借助語言、色彩、旋律等媒介，構製出藝術品。在表現意象時，也常常出現兩種情況：一種是得心應手、左右逢源，佳詞麗藻如萬斛泉源，汨汨滔滔，奔湧而出，甚至「下筆不能自休」；另一種是「言不逮意」，蒼白的語言無力表現飛旋的思想。因此，要實現由主體意象到作品形象的第二重轉化，審美創造者必須善於鍛煉自己的藝術表現力。

其四，在審美欣賞主體（讀者）這一層次，意象指再造形象。它是欣賞者在作品中形象的引導下，充分發揮想像力和理解力，並用自己的審美經歷、思想情感、審美理想來補充塑造出的虛境中的藝術形象，因而，它是作品形象的再創造。清代畫論家沈宗騫《芥舟學畫編》曾論學畫的歷程說：「學畫者，必須臨摹舊跡，猶學文之必揣摩傳作。能於精神意象之間，如我意之所欲出，方為學之有獲；若但求形似，何異抄襲前文以為己文也。」<sup>19</sup> 沈氏所論雖是學畫，其理也可通於藝術欣賞，欣賞者要想進入文學家所創造的藝術境界，必須精研原作，把作品中的藝術形象轉化為自己頭腦中的生動意象，使其「如我意之所欲出」，並用自己的審美經驗去補充、豐富、再造這個意象，從而在獲得審美享受的同時，也參與了作品的再度創造過程。由作品形象到再造形象，這是審美創造活動的再次轉化。要完滿地實現這重轉化，既要求作品形象具有喚醒、啟動在他人心靈中存在着的同類情感的潛能，又要求欣賞者具備欣賞形式美的眼睛、欣賞音樂美的耳朵，否則就會出現「曲高和寡」或「曲劣和寡」的僵局。顯然，在這一層次的「再造形象」與「意境」範疇是完全相通的，「再造形象」正是指「意境」中由鑒賞者再創造出來的形象。

清代詩人畫家鄭燮《題畫》所談繪畫經驗，正好說明這一審美創造流程：「江館清秋，晨起看竹，煙光、日影、霧氣，皆浮動於疏枝密葉之間，胸中勃勃，遂有畫意。其實胸中之竹，並不是眼中之竹。因而磨墨展紙，落筆倏作變相。手中之竹又不是胸中之竹了。」<sup>20</sup> 這「眼中之竹」就是畫家所尋找到的能同自己心靈相對應的客觀物象，這「胸中之竹」就是畫家腦海中所營構的審美意象，而這「手中之

竹」就是畫面中的藝術形象。如果再加上欣賞繪畫時，觀者所「領悟之竹」，那就是欣賞者腦海中的再造形象了。

至於欣賞者從客觀世界獲取審美經驗，又將自己欣賞藝術結晶所獲得的審美感受回饋於客觀世界，發掘、培植、彰揚，乃至改造自然美，這一層關係，清代作家葉燮在《滋園記》中說得最為明白：「凡物之生而美者，美本乎天者也，卒乎天自有之美也。然孤芳獨美，不如集衆芳以為美，待乎集事，在乎人者也。夫衆芳非各有美，即美之類而集之，集之云者，生之植之，養之培之，使天地之芳無遺美，而其美始大。」<sup>21</sup> 人類在美的歷程中，取之於天，用之於天，同自然界進行着審美信息交換，從而完成審美創造活動的大回環，意象在這一過程中則起着信息載體的作用。總之，只要把握住意象是主體同客體契合，抽象同具體化合，情思同景物融合，再現同表現結合這些基本特徵，然後將其放入文學審美系統中加以考察，區分出它的層次，在動態系統中理解其既相聯繫又相區別的各別意蘊，那麼，意象範疇的含義就將由模糊狀態轉化為清晰狀態，不再成其為理解和運用的障礙了。

### 第三節 意象在意境構成中的作用

明瞭意象的基本含義後，我們可以進而研究它在意境這個大系統中的作用。作品中的意象經過有機組合，形成作品的形象體系，這就產生出所謂的「意境」。題名王昌齡的《詩格》中曾提到，詩中的意境可一分为三：「物境」、「情境」、「意境」。<sup>22</sup> 我們認為，意與象，是對立的統一。在人心營構意象時，如果其中的「象」佔了上風，那麼表現在作品中將構成「物境」。例如，謝玄暉的《晚登三山還望京邑》：「餘霞散成綺，澄江靜如練。喧鳥覆春洲，雜英滿芳甸。」<sup>23</sup> 詩中展現的是一派歷歷如畫的大好春光。如果其中的「意」佔了上風，那麼表現在作品中將構成「情境」。例如，陳子昂的《登幽州臺歌》：「前不見古人，後不見來者。念天地之悠悠，獨愴然而涕下。」<sup>24</sup> 詩中體現的是一種悲古憂今的情感氛圍。在人心營構意象時，如果其中的「意」同「象」處於平衡狀態，那麼出現在作品中將構成「意境」（此指狹義的意境，廣義的意境可概括物境、情境）。例如，蘇東坡的《題西林壁》：「橫看成嶺側成峰，遠近高低各不

同，不識廬山真面目，只緣身在此山中。」<sup>25</sup> 詩中展示的既有廬山的自然景觀，又有作者對人生事理的哲理性思索。但應當指出的是，意境的一分為三僅有相對的意義，許多詩並不能確切地指出分屬於何類意境。更有意義的是，意境在意象的基礎上可以劃分出若干層次：第一層次是由意象蟬聯組合構成的形象體系。例如，馬致遠的《天淨沙·秋思》是由枯藤、老樹、昏鴉，小橋、流水、人家、古道、西風、瘦馬、夕陽，斷腸人和天涯十二個意象組合，它們共同構成了「秋途殘照，天涯羈旅」的形象系列。第二層次則是由這一形象系列所昭示的「象外之境」。唐代劉禹錫在《董氏武陵集記》曾指出：「詩者，其文章之蘊邪？義得而言喪，故微而難能；境生於象外，故精而寡和。」<sup>26</sup> 如果說，「象」指的是能夠訴諸讀者耳目的形象系列，那麼，「境」則是訴諸讀者想像的由藝術家和讀者共同創造的象外的藝術空間。馬致遠《秋思》的「象外之境」，正是這樣一種「悽惶孤寂，秋思綿綿」的情感氛圍。第三層次則是存在於讀者的想像和聯想之中的「象外之象，境外之境」。晚唐的司空圖在《與極浦書》中說：「『詩家之景，如藍田日暖，良玉生煙，可望而不可置於眉睫之前也。』象外之象、景外之景，豈容易可談哉！」<sup>27</sup> 這種「象外之象」，「景外之景」存在於讀者的想像和聯想之中，它恰如嚴羽《滄浪詩話·詩辨》所說「如空中之音，相中之色，水中之月，鏡中之象」<sup>28</sup>，可以意會，卻「不可置於眉睫之前」。這種「象外之象」、「景外之景」既不同於第一層次的可望可即的形象系列，也不同於第二層次的暗示與象徵，它是由欣賞主體最後創造完成的。正如西方諺語所說：「在一千個讀者眼裏，就有一千個哈姆雷特。」讀着《秋思》，有人怨嘆命運的不幸，有人懷念羈旅在外的親人，有人思念生於斯長於斯的故鄉，正是對第三層次的現身說法。明白了意境的三個層次（也可以說是多重層次），許多詩皆可作如是觀。例如，王之渙的名詩《登鶴雀樓》：「白日依山盡，黃河入海流。欲窮千里目，更上一層樓。」<sup>29</sup> 此詩意境的第一層次是詩人登高望遠的形象系列，第二層次是由前一形象系列所昭示的盛唐人積極向上、奮發有為的精神氣概，第三層次則是由讀者所聯想到的不斷進取、不斷追求的哲理性思索。第三層次並不是最終的層次，由於讀者聯想的自由開放，詩篇的意境層次還可以不斷增添。至此，我們可以明瞭意象在構成意境過程中的奠基作用了。

## 小結

以上，借助文學審美系統對「意象」這個範疇的多層次含義及其在意境理論中的地位和作用作了簡要的剖析。我們無意於在「意象」這一範疇本身的研究上有所創獲，意在借助這一範疇的分析介紹一種研究方法，即將範疇置於文學四要素審美系統之中的層次分析法。我們認為，用此方法可以逐一剖析中國古典美學的重要範疇，讀者可以舉一反三，聞一知十，觸類旁推。例如，可以研究在藝術美欣賞方面的「品味說」，考察「體味」→「領悟」→「韻味」→「味外之味」的整個欣賞過程；又如，可以研究在藝術美風格方面的「文氣說」，探討「自然之氣」→「作者之氣」→「作品之氣」→「讀者之氣」。凡此種種，都可以在文學審美系統中找到它們的立足點。在對各組範疇分別研究的基礎上，還可進而考察組與組範疇之間的聯繫，進入命題研究的階段，最後再宏觀地進行總體設計。這樣，有可能借助研究方法的改善，最終建構起中國古典文學審美範疇網絡系統的宏偉大廈。

## 注

1. [美] 艾布拉姆斯著、袁洪軍等譯：《鏡與燈：浪漫主義理論批評傳統》（北京：中國社會科學出版社，1991），頁9-10。
2. [美] 劉若愚著、杜國清譯：《中國文學理論》（臺北：聯經出版社，1981），頁89-91。
3. [德] 馬克思：《1844年經濟學——哲學手稿》（北京：人民出版社，1983），頁79。
4. 參見[梁] 劉勰：《文心雕龍·物色》。范文瀾注：《文心雕龍注》（北京：人民文學出版社，1962），頁693-695。
5. [漢] 班固：《漢書》，卷五十四《李廣蘇建傳》。文淵閣《四庫全書》（臺北：商務印書館，1986），第250冊，頁314。
6. [宋] 周煒：《清波雜誌》，卷五。文淵閣《四庫全書》，第1039冊，頁34。
7. [清] 唐岱：《繪事發微》，《四庫家藏》（濟南：山東畫報出版社，2004），頁425。
8. 范文瀾注：《文心雕龍注》，頁693。
9. 范文瀾注：《文心雕龍注》，頁493。
10. [唐] 王昌齡：《詩格》，卷下。張伯偉：《全唐五代詩格彙考》（南京：江蘇古籍出版社，2002），頁173。

11. [唐] 司空圖：《二十四詩品·縝密》，[清] 何文煥：《歷代詩話》（北京：中華書局，1981），頁41。
12. [劉宋] 謝靈運：《登池上樓》，逄欽立編：《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1983），頁1161。
13. [清] 彭定求等編：《全唐詩》（北京：中華書局，1999），卷七百一十五，頁8212。
14. [明] 王廷相：《與郭價夫學士論詩書》，[清] 黃宗羲編：《明文海》，卷一百六十。文淵閣《四庫全書》，第1454冊，頁659。
15. [清] 沈德潛：《說詩碎語》（北京：人民文學出版社，1979），卷上，頁207。
16. [清] 劉熙載：《藝概》（臺北：漢京文化事業有限公司，2004），頁168。
17. 黃簡編：《歷代書法論文選》（上海：上海書畫出版社，1979），頁756。
18. 梁啟超：《飲冰室合集·文集》（北京：中華書局，1989），頁86。
19. [清] 沈宗騫：《芥舟學畫編》，卷二《摹古》。《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，1995），第1068冊，頁525。
20. [清] 鄭燮：《鄭板橋集》（北京：首都師範大學出版社，1993），頁142。
21. [清] 葉燮：《已畦文集》，卷六。《叢書集成續編》（上海：上海書店，1994）（臺北：新文豐出版公司，1985），第124冊，頁703。
22. 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁172。
23. [梁] 蕭統編、[唐] 李善注：《文選》，卷二十七。文淵閣《四庫全書》，第1329冊，頁474。
24. [清] 彭定求等編：《全唐詩》，卷八十三，頁902。
25. [宋] 蘇軾：《東坡全集》，卷十三。文淵閣《四庫全書》，第1107冊，頁217。
26. [唐] 劉禹錫：《劉禹錫集》（北京：中華書局，2004），頁172。
27. [唐] 司空圖：《司空表聖文集》，卷三。文淵閣《四庫全書》，第1083冊，頁501。
28. [宋] 嚴羽著、郭紹虞校釋：《滄浪詩話校釋》（北京：人民文學出版社，1961），頁26。
29. [清] 彭定求等編：《全唐詩》，卷二百五十三，頁2849。

## 第二章

# 儒家文學審美命題

### 第一節 孔子引發的文學審美命題

孔子，名丘，字仲尼，春秋時期魯國人。孔子是我國偉大的教育家和思想家，儒家學派創始人。孔子的言行思想主要載於語錄體散文集《論語》及其他先秦兩漢書籍的引錄之中。孔子提出過不少富有哲理的命題，這些命題被後世學者根據不同的語境作出闡釋與發揮，成為中國文學各個歷史階段的指導思想的構成部份。今天，在新的時空語境下，對孔子所引發的文學審美命題的涵義作進一步的闡釋，對這些命題在中國文學思想史上的影響和發展演變作歷史與邏輯相結合的深入探討，並將其與中西同類命題範疇作比較研究，相信對當代文學理論建設也有一定的借鑒意義。

#### 一、成人之道

《論語·泰伯》篇記載孔子曾指示成人之道說：

興於詩，立於禮，成於樂。<sup>1</sup>

孔子的意思是說，人的一生由學詩而興起志向，由習禮而自立於世，由進入樂境而成就終生。這裏的「詩」指詩歌，具體而言，即是《詩三百》篇。「禮」原是指社會事物內在之理，正如《禮記·仲尼燕居》所說：「禮也者，理也。」<sup>2</sup>在孔子心目中，禮主要是指來自西周王朝的禮儀規範。《論語·八佾》篇記載孔子曾說：「鬱鬱乎文哉！吾從周。」<sup>3</sup>即表明孔子願意學習實踐西周的禮樂之風。「樂」有兩讀，一讀作音樂之「樂」（yuè），一讀作快樂之「樂」（lè）。作為成人之道最高階段的「樂」，可以讀為快樂的「樂」。

「興於詩」是成人的第一階段。詩歌是發於性情，感物而動的產物，它具有激發人的情趣，感發人的志意的作用。孔子曾教導他的兒子說：「不學詩，無以言。」<sup>4</sup> 在孔子時代，當時諸侯國之間交往，多採用賦詩見意的方法，如果不學詩就不能掌握講話藝術，難以承當社會交往尤其是外交的使命。在當代社會，詩歌的功能已經發生了很大的變化，但是詩歌激發生命情感的功能並沒有退化，許多小孩的父母會在孩子呀呀學語時就教他背誦淺顯易懂、琅琅上口的唐詩，那些詩歌美妙的音節在幼小的心靈中紮根，有助於開發心智，增進孩子的智商和情商。

「立於禮」是成人的第二階段。在第一階段由詩而興起的情感有可能向正、邪兩個方向發展，要讓人的情感操守導向於中正、高尚的方向，還必須用「禮」來加以規範。孔子說：「不學禮，無以立。」<sup>5</sup> 孔子信奉的「禮」，主要指西周留傳的各種禮儀規範。這些禮節，隨着時移事易，大多已不能適應現代社會的需要，但是，「以禮（理）節情」的基本道理仍然沒有過時。從今天的社會來看，「禮」與「法」相結合，既有顯性的刑事法庭，也有隱性的道德法庭。作為公民，必須「以禮（理）節情」，讓自己的言行舉止符合社會道德行為規範，才能自立於世，受到他人與社會的尊重。

「成於樂」是成人之道的最高階段。「禮制」畢竟是一些外加的強制性規定，人的性情受到「禮」的約束，難以自由自在地發展成長。要讓人的性格得到「從心所欲而不逾矩」的自由舒展，孔子認為，必須訴諸於「樂」。「樂」是一種平和、喜悅、融洽的人生理想境界。結合孔子「知之者不如好之者，好之者不如樂之者」<sup>6</sup> 的論述來加以考察，「樂」也是人生追求學問真理的最高層次，是審美人生的實踐體驗。

宋代理學家張栻解釋說：「知之者，知有是道也；好之者，用工之篤也；至於樂之，則工夫至到有以自得矣。譬之五穀，知者，知其可食者也；好者，食之者也；樂者，食之而飽者也。知之而後能好之，好之而後能樂之，知而不能好，則是知之未至也；好之而未及於樂，則是好之未至也。此古之學者所以自強而不息者歟！」<sup>7</sup> 按照張氏的理解，由「知」到「好」再到「樂」是循序漸進的三個階段。

宋代文學家蘇軾對此卻有不同的理解，他在《中庸論上》說：「夫惟聖人，知之者未至，而樂之者先入，先入者為主，而待其餘，

則是樂之者為主也。若夫賢人，樂之者未至，而知之者先入，先入者為主，而待其餘，則是知之者為主也。樂之者為主，是故有所不知，知之未嘗不行；知之者為主，是故雖無所不知，而有所不能行。子曰『知之者不如好之者，好之者不如樂之者』，知之者與樂之者，是賢人、聖人之辨也。」<sup>8</sup> 按照蘇軾的理解，「樂」是知行踐履的基礎，只有以「樂」作為先入為主的基礎，才能自覺自願地去認識和實踐。如果我們剔除蘇軾話語中聖人生而知之的意味，只是從常人的角度來進行分析，應當承認，蘇軾的理解也是相當具有啓發性的。現代教學理論提倡趣味教學，主張首先激發學習者的興趣，讓學者在充滿樂趣的學習過程中，自覺自願地接受知識的薰陶和人格的提升。這種現代教育理論與蘇軾「先樂後知」的思路可謂不謀而合。

孔子認為，在他的弟子之中，顏回是達到成人最高階段「樂」境的人，他誇讚道：「賢哉，回也！一簞食、一瓢飲、在陋巷，人不堪其憂，回也不改其樂。賢哉，回也！」<sup>9</sup> 宋代理學家主張探求「孔、顏樂處」，然而，「孔、顏樂處」到底是甚麼呢？歷代學者爭議很多，明代學者劉宗周對此有一個斷案，他說：「茂叔（周敦頤）教人，每令尋孔、顏樂處，所樂何事？此個疑案，後人解開，消得一似指空，花蹈幻影，無有是處。程子（頤）說不是貧又不是道，朱子（熹）又說未嘗不是道，若有極口道不出者，畢竟是何事？此事不從言說得，不從妙悟得，學者須實學孔、顏之學，始得孔、顏樂處即是孔、顏學處。」<sup>10</sup> 按照劉氏的見解，孔子和顏回追求學問與真理的濃厚興趣便是所謂的「孔、顏樂處」。

相今宜鑒古，無古不成今。相信現代的青年從孔子的言論中受到啓發，也能夠在求學和求真的生命歷程中得到由衷的快樂，建構起自己的精神家園，實踐自己的審美人生。

## 二、君子比德

《論語·雍也》篇載有孔子的一段話：

子曰：「知者樂水，仁者樂山。知者動，仁者靜。知者樂，仁者壽。」<sup>11</sup>

引文中的「知」字讀為「智」，智者，即有智慧的人；「仁者」，即講仁義的人。智者為甚麼喜歡水，仁者為甚麼喜歡山呢？

《論語注疏》解釋說：「知者樂水者，樂謂愛好，言知者性好運其才知以治世，如水流不知已止也。仁者樂山者，言仁者之性好樂如山之安固，自然不動而萬物生焉。知者動者，言知者常務進，故動。仁者靜者，言仁者本無貪欲，故靜。知者樂者，言知者役用才知，成功得志故歡樂也。仁者壽者，言仁者少思寡欲，性常安靜，故多壽考也。」<sup>12</sup> 漢人劉向《說苑·雜言》篇記載子貢曾就智者樂水問題向孔子請教的一段對話：

子貢問曰：「君子見大水必觀焉，何也？」孔子曰：「夫水者，君子比德焉」。過予而無私，似德；所及者生，似仁；其流卑下、句倨皆循其理，似義；淺者流行，深者不測，似智；其赴百仞之谷不疑，似勇；綿弱而微達，似察；受惡不讓，似包；蒙不清以入，鮮潔以出，似善化；至量必平，似正；盈不求槩，似度；其萬折必東，似意。是以君子見大水觀焉爾也。」<sup>13</sup>

這一段話雖然有些像小說家言，不一定真的出自孔子之口，但無疑比較符合孔子的思想。根據文章的說明，原來「水」具有與有智慧的君子一樣的德行，所以智者見水而喜。

又，《尚書大傳》闡發了仁者樂山的道理：

子張曰：「仁者何樂於山也？」孔子曰：「夫山者，惇然高，惇然高，則何樂焉？夫山，草木生焉，鳥獸蕃焉，財用殖焉。生財用而無私為，四方皆伐焉，每無私予焉。出雲風以通乎天地之間，陰陽和合，雨露之澤，萬物以成，百姓以享。此仁者之所樂於山者也。」<sup>14</sup>

根據孔子的闡發，原來山具有仁者一樣的包孕無私品格，所以為仁者所喜。自然界的山水之所以能夠成為人所觀、所樂的對象，按照孔子所說，那是因為「比德」的關係。仁、智本屬於人類德行範疇，僅僅用言辭難以闡明，所以借山水來加以形容。智者達於事理，而周流無滯，有似於水，所以樂水；仁者安於義理，而厚重不遷，有似於山，所以樂山。動、靜從行為方式立論，樂、壽從效果顯現立論。動而不恬故樂，靜而有常故壽。由此可見，比德的實質是用物作為人的

德行的比喻，是以物作為人格修養的參照，是以人格修煉為起點和歸宿的模擬反省。

宋代理學家對這一比喻極為稱道，程伊川曰：「知如水之流，仁如山之安，動靜，仁知之體也；動則自樂，靜則自壽，非體仁知之深者，不能如此形容之。」<sup>15</sup> 認為如果不是對仁智的本體與特性體會深入之人，則不能用山水來譬喻和形容。

西方的格式塔心理學派認為在外部事物的存在形式、人的視知覺組織活動和人情感以及視覺藝術形式之間，有一種對應關係，一旦這幾種不同領域的「力」的作用模式達到結構上的一致時，就有可能激起審美經驗，這就是所謂「異質同構」。<sup>16</sup> 正是在這種「異質同構」的作用下，人們才能在外物事物和美術品的形式中直接感受到「活力」、「生命」、「運動」、「平衡」等性質。我們認為，孔子的「比德」說正是中國的「異質同構」理論，不過中國的「比德」說更加注重內在的和諧對應，而不僅僅關注外部的形式。

當然，自然界美好的物體很多，不僅僅是山水，其他美好的事物也可作為人的德行比喻。在《荀子·法行》中就有「以玉比德」的記載：

子貢問於孔子曰：「君子之所以貴玉而賤珉者，何也？為夫玉之少而珉之多邪？」孔子曰：「惡！賜，是何言也？夫君子豈多而賤之，少而貴之哉？夫玉者，君子比德焉。溫潤而澤，仁也；縝粟而理，知也；堅剛而不屈，義也；謙而不劇，行也；折而不撓，勇也；瑕適並見，情也；扣之，其聲清揚而遠聞，其止輟然，辭也。故雖有珉之彫彫，不若玉之章章。詩曰：「言念君子，溫其如玉。此之謂也。」<sup>17</sup>

在孔子看來，玉之所以為人所珍視，是因為它具有與人的仁、知、義、行、勇、情、辭等品格相類似的特徵。這應該就是古人喜愛佩玉的深層原因。

松柏也是孔子「比德」的對象。《論語·子罕》篇說：「歲寒，然後知松柏之後凋。」的確，當北風呼嘯，霜雪降臨，百草凡木，盡歸枯零。獨有松柏，獨立蒼穹，重待陽和。所謂窮因見節義，亂世識英雄。松柏的品格與仁人志士異質同構、同氣相投。孔子這一比喻，力量無窮。

大自然有雲的飄移、泉的清冷、月的清澈爽朗、日的普照無邊……，它們以或清新明淨或雄奇曠遠的天然氣質感染觀賞者；觀賞者把他那高士的節操、達人的胸襟、仁德的情懷投射到自然山水之中，移情托物，彰顯出人格的象徵、品行的對應、精神洗滌的空間、靈魂棲息的聖地。自然與人類就是這樣互相溝通、交換，上演着一幕幕天人共舞的時代大戲。

「比德」觀念對中國文學創作與藝術創作產生了非常深遠的影響。尤其是某些著名的文學家、藝術家，他們用以「比德」的物象和膾炙人口的詩句、名言，代代流傳，成為中華民族思想血脈中的審美積澱。直到今天，當我們說起某一種花木，某一種禽鳥的時候，可能聯想到某一首詩、某一幅畫，而且會隨之想到某種人格，或者某一種人生況味。

當陶淵明吟唱「采菊東籬下，悠然望（見）南山」<sup>18</sup>之後，「東籬菊」就成為人品高潔的象徵；當周敦頤歌頌蓮花「出淤泥而不染，濯清漣而不妖」<sup>19</sup>之後，蓮花就成為廉潔品格的象徵；當于謙寫出「千槌萬鑿出深山，烈火叢中煉幾番。粉骨碎身都不顧，只留清白在人間」<sup>20</sup>之後，原本無情無義的石灰，就成了烈士英豪的寫照。其他如屈原之蘭花香草、杜甫之暮雲春樹，乃至林逋之梅、鄭燮之竹，無一不是人格品行之象徵。神話中填海的精衛、泣血的杜鵑都是人生況味的折射映照。人與自然物比德般配、和諧共生。

### 三、繪事後素

在《論語·八佾》篇中，記載着孔子與其弟子子夏談論詩歌的一段有名的對話：

子夏問曰：「巧笑倩兮，美目盼兮，素以為絢兮。何謂也？」子曰：「繪事後素。」（子夏）曰：「禮後乎？」子曰：「起予者商也，始可與言詩已矣。」<sup>21</sup>

「巧笑倩兮，美目盼兮」是《詩經·衛風·碩人》的詩句，而「素以為絢兮」則可能是逸詩。對這段對話意蘊的理解，歷代學者存在着深刻的分歧。

漢代學者鄭玄解釋「繪事後素」說：「繪，畫文也，凡畫繪，先布衆采，然後以素分其間，以成其文，喻美女雖有倩盼美質，亦須禮以成也。」孔安國解釋「禮後乎」說：「孔子言繪事後素，子夏聞

而解知，以素喻禮，故曰禮後乎。」梁代學者皇侃疏解說：「素，白也，絢，文貌也，謂用白色以分間五采使成文章也。言莊姜既有盼倩之貌，又有禮自能結束，如五采得白分間乃文章分明也。子夏讀詩不達此語，故云何謂，以問孔子也。云子曰繪事後素者，答子夏也。繪，畫也。言此上三句是明美人先有其質，後須其禮以自約束，如畫者先雖布衆采蔭映，然後必用白色以分間之，則畫文分明，故曰繪事後素也。」<sup>22</sup> 按照這幾位注家的理解，「素」是白色，相當於「禮」；古代繪畫先上采色，後上白色，以成文章；這與美女莊姜既有盼倩之貌，又能用禮來自我約束是一個道理。

漢人所講的繪畫方法，後人難以明白。宋代學者朱熹提出了與前人完全不同的解釋，他說：「此逸詩也。倩，好口輔也。盼，目黑白分也。素，粉地，畫之質也。絢，采色，畫之飾也。言人有此倩盼之美質，而又加以華采之飾，如有素地而加采色也。子夏疑其反謂以素為飾，故問之。繪事，繪畫之事也。後素，後於素也。《考工記》曰：『繪畫之事後素功。』謂先以粉地為質，而後施五采，猶人有美質，然後可加文飾。禮必以忠信為質，猶繪事必以粉素為先。起，猶發也。起予，言能起發我之志意。」<sup>23</sup> 朱熹將「素」理解為質地，相當於「忠信」；將「絢」理解為文飾，相當於「禮」。「繪事後素」即是「先素後絢」，也就是「先忠信而後禮」。與前代注家相比較，朱熹的解釋自有其合理之處。正如全祖望《論語問目答范鵬》所說：「夫巧笑美目是素地也，有此而後可加粉黛簪珥衣裳之飾，是猶之繪事也，所謂絢也，故曰繪事後於素也。而因之以悟禮，則忠信其素地也，節文度數之禮飾，是猶之繪事也，所謂絢也，豈不了了。」<sup>24</sup>

根據朱熹的解釋來看，這段「繪事後素」的故事涉及到人體美學、繪畫美學、社會政治學、詩歌鑒賞美學等諸多方面的重要問題。從人體美學的角度講，《碩人》描寫的這位美女，她不尚濃妝豔抹，喜歡素打扮，以素為美，以嫣然一笑，明眸顧盼，展露卓犖風姿，這就叫做「素以為絢」。從繪畫美學的角度講，人體的修飾建構在自然嬌好的資質之上，這就如同繪畫之事一樣，要畫上最新最美的圖畫，必須先在畫布上打好潔白的粉底，讓五彩繽紛的繪畫建構在潔白素淨的基底之上，這就叫做「繪事後素」。從社會政治學的角度講，子夏聽了孔子的一席話，馬上聯想到，一個人要學好禮節，必須首先培養忠信的品行基礎；一個國家要推行禮樂制度，必須首先要打好經濟基

礎，「衣食足然後知禮義」，這就是所謂的「禮後乎」。從詩歌鑒賞美學的角度講，孔子聽了子夏的聯想引申，欣然首肯，語重心長地說，子夏的理解，對自己啓發很大，要充分理解《詩經》中的詩歌，正是需要像子夏這樣舉一反三、聞一知十，推闡詩篇的言外之意，而不能死守章句訓詁，束縛自己的思想。對《碩人》一詩的引申理解，表現了子夏思維的敏銳悟性，從此之後，孔子認為，他可以與子夏深入討論詩歌了。子夏名商，所以孔子說：「起予者商也，始可與言詩已矣。」

明代學者貝瓊撰《體素齋記》談到「繪事後素」中的文質關係：「孔子答子夏之問，有曰繪事後素。聖人之論學，恒先於質，而未嘗去其文，所貴適中而無偏勝焉。使未至於自然者，苟飾而為文，修而為行，又奚害於素也哉？」<sup>25</sup> 貝瓊體會到，孔子所謂「繪事後素」，雖然主張以本質為先，但並未放棄對文飾的追求，只有做到「適中而無偏勝」，才是「繪事後素」的真諦。

#### 四、辭達而已

《論語·衛靈公》篇記載孔子曾說：

辭，達而已矣。<sup>26</sup>

後世注家多數以為這是一個提倡實事求是、反對過度文飾的審美命題。如魏代何晏《論語集解》引用孔安國的解釋說：「凡事莫過於實足也，辭達則足矣，不煩文艷之辭也。」梁代皇侃《論語義疏》說：「言語之法，使辭足宜達其事而已，不須美奇其言，以過事實也。」<sup>27</sup> 他們將「辭達」講成「辭能達事」，認為言語只要能夠表達清楚事實就足夠了，不必要言過其實。劉勰在《文心雕龍·明詩》篇中說：「至堯有《大唐》之歌，舜造《南風》之詩，觀其二文，辭達而已。」<sup>28</sup> 認為堯、舜時代的兩篇作品只是辭能達事，未能表現出奪目的文采，也是在「辭能達事」的意義上運用「辭達」一詞。

宋代的《論語》注家對「辭達」的解釋與唐以前人有所不同，如朱熹《論語集注》說：「子曰辭達而已矣，辭取達意而止，不以富麗為工。」<sup>29</sup> 陳祥道《論語全解》說：「意者辭之主，辭者意之需。君子之辭，達其意而已，夫豈多騁旁枝為哉？故曰辭達而已矣。《儀禮》曰：『辭多則史，少則不達。』彼鄒衍之談天，公孫龍之詭辭，

其言雖多，皆辯者之囿而已，豈知所謂辭達者哉？」<sup>30</sup> 戴溪《石鼓論語答問》說：「君子無意於為辭，求以達其意而已矣，辭達則止，不求工也。然而見理不明者，其辭必不達。」<sup>31</sup>

由上可見，宋代的《論語》注家將「辭達」講成了「辭能達意」，這與前人「辭能達事」的講法略有不同。因為「辭能達事」主要是就人的主觀對客觀事物的反映與描述的角度而言的，而「辭能達意」則主要是從文辭傳達與表現人的意旨的角度立論的。按照美國文論家艾布拉姆斯（M. H. Abrams, 1912-）《鏡與燈》所闡發藝術活動「四要素」理論，<sup>32</sup> 前者講的是作家與世界的關係，後者講的是作家與作品的關係。不過在「提倡實事求是，反對過度文飾」的思想傾向方面，宋代注家與唐前注家基本上是一致的。

對「辭達」的革命性闡釋，來自宋代大文豪蘇軾，他在三篇文章中談到有關「辭達」問題。其一，《與王庠書三首》之一：「前後所示著述文字，皆有古作者風力，大略能道意所欲言者。孔子曰：『辭達而已矣。』辭至於達，止矣，不可以有加矣。」<sup>33</sup> 其二，《與謝民師推官書》：「所示書教及詩賦雜文，觀之熟矣，大略如行雲流水，初無定質，但常行於所當行，常止於不可不止，文理自然，姿態橫生。孔子曰：『言之不文，行之不遠。』又曰：『辭達而已矣。』夫言止於達意，疑若不文，是大不然。求物之妙，如繫風捕影，能使是物了然於心者，蓋千萬人而不一遇也；而況能使了然於口與手者乎？是之謂辭達。辭至於能達，則文不可勝用矣。」<sup>34</sup> 其三，《答虔倅俞括奉議書》：「孔子曰：『辭達而已矣。』物固有是理，患不知；知之，患不能達之於口與手。所謂文者，能達是而已。」<sup>35</sup>

蘇軾對「辭達」的理解，包括兩個層次：第一是觀察層次，作家對客觀事物的觀察和理解，要做到求物之妙，使是物之理了然於心。第二是表現層次，作家在寫作時要做到能道意所欲言，了然於口與手，文理自然，姿態橫生。早在魏晉時期，陸機在《文賦》中就曾慨嘆：「每自屬文，尤見其情，恒患意不稱物，文不逮意，蓋非知之難，能之難也。」<sup>36</sup> 陸機提出寫作過程中必須解決「意不稱物，文不逮意」的雙重難題，蘇軾的「辭達」說則是申明作家在這兩個階段都要做得最好，以便圓滿實現寫作過程的雙重轉換。

蘇軾的理解包容了唐以前注家的「辭能達事」說和宋以後注家的「辭能達意」說，他與其他《論語》注家的不同，主要體現在把孔子

的「辭達」說與「言之不文，行而不遠」說結合起來，批駁「言止於達意，疑若不文」的迂腐見解，提倡「辭至於能達，則文不可勝用」的新穎主張。應該看到，蘇軾的「辭達」說強調的是文辭充分表情達意的功能，這對促進作家提高寫作水準應是有益的。

但是，蘇軾之後，大多數學者仍然沒有依從蘇軾的理解運用「辭達」概念，如宋代學者李綱撰《言箴》說：「意蓄於心，宣之以言。辭達而已，多則贅焉。惟仁者為能以言利人，惟智者為能不失言於人。仁智者，予之所未得也。不務本而務末，胡不默默而多言以自賊（戕）耶！」<sup>37</sup> 宋代學者劉一止撰《平江試院問策》說：「《書》曰『辭尚體要』，《語》曰『辭達而已矣』。虞夏、商、周之文雖不同，皆不害為辭達與體要歟？漢魏及唐又何如哉？顧必有能臻是者，赫然與《詩》、《書》表裏焉不誣也。諸賢致力於斯文久矣，試披其實，為有司論之，無以漢魏而下為區區不足道也。」<sup>38</sup> 明代學者楊慎撰《辭尚簡要》說：「《書》曰『辭尚體要』，子曰『辭達而已矣』，荀子曰『亂世之征，文章匿采』。揚子所云『說鈴書肆』，正謂其無體要也。吾觀在昔文弊於宋，奏疏至萬餘言，同列書生尚厭觀之，人主一日萬幾，豈能閱之終乎？其為當時行狀墓銘如將相諸碑，皆數萬字，朱子作《張魏公浚行狀》，四萬字猶以為少，流傳至今，蓋無人能覽一過者，繁冗故也。」<sup>39</sup> 李氏強調「辭達」的簡約要求，劉氏和楊氏都聯繫《尚書·周書》的「辭尚體要」之說來運用「辭達」概念，他們所理解的「辭達」，只是「辭能達意」即可，反對言辭冗濫。

當然，蘇軾之說也有知音同調，明代學者方孝孺撰《與舒君》一文，便發揮蘇軾「辭達」之旨云：「道者，氣之君；氣者，文之帥也。道明則氣昌，氣昌則辭達，文者，辭達而已矣。然辭豈易達哉？六經，孔、孟，道明而辭達者也。自漢而來二千年中，作者雖有之，求其辭達，蓋已少見，況知道乎？夫所謂達者，如決江河而注之海，不勞餘力，順流直趨，終焉萬里。勢之所觸，裂山轉石，襄陵蕩壑，鼓之如雷霆，蒸之如煙雲，登之如太空，攢之如綺縠，迴旋曲折，抑揚噴伏，而不見艱難辛苦之態，必至於極而後止。此其所以為達也，而豈易哉？漢之司馬遷、賈誼，其辭似可謂之達矣。若揚雄，則未也。唐之韓愈、柳子厚，宋之歐陽修、蘇軾、曾鞏，其辭似可謂之達矣，若李觀、樊宗師、黃庭堅之徒，則未也。於道則又難言也。

嗟乎！此豈可與昧者語哉。」<sup>40</sup> 方氏認為，「辭達」之文，即明道之文、即尚氣之文，他對文章氣勢「決江注海」的暢快描述，與蘇軾「行雲流水」之說，若合符契。

清代詩論家潘德輿曾對蘇軾的「辭達」說提出批評：「『辭達而已矣』，千古文章之大法也。東坡嘗拈此示人。然以東坡詩文觀之，其所謂達，第取氣之滔滔流行，能暢其意而已。孔子之所謂達，不止如是也。蓋達者，理義心術，人情物狀，深微難見，而辭能闡之，斯謂之達。達則天地萬物之性情可見矣。此豈易易事，而徒以滔滔流行之氣當之乎？以其細者論之，『楊柳依依』，能達楊柳之性情者也；『蒹葭蒼蒼』，能達蒹葭之性情者也。任舉一境一物，尤能曲肖神理，托出毫素，百世之下，如在目前，此達物之妙也。《三百篇》以後之詩，到此境者，陶乎、杜乎？坡未盡逮也。」<sup>41</sup> 潘氏所強調的是「辭達」說描寫「理義心術，人情物狀」的功能，其實這層意思在蘇軾「求物之妙，使是物之理了然於心」的闡述中已經包含，潘氏對蘇軾入室操戈，恐怕是無的放矢之論。我們承認潘氏之說自有見地，但不能說潘氏之見就一定符合孔子「辭達」的原意。

孔子豎起「辭達」說的標杆，後世學者根據自己所處的不同時空語境，開發出各自不同的闡釋意見，這些意見對孔子之說可能有所偏執、有所曲解，但更多的是有所發展、有所豐富。清點梳理這些意見，對當今的文學創作與欣賞，相信都會有所助益。

## 五、興觀群怨

這是孔子對詩歌社會功能的認識和概括，出於《論語·陽貨》篇：

子曰：「小子何莫學夫詩？詩可以興，可以觀，可以群，可以怨。邇之事父，遠之事君，多識於鳥獸草木之名。」<sup>42</sup>

所謂「興」，是講詩感動人心的作用，指詩人作詩之時，感物而動，觸發情思，而又借事物形象來表達情思。孔安國注：「引譬連類。」<sup>43</sup> 朱熹注：「感發志意。」<sup>44</sup> 就「引譬連類」而言，指出了詩歌的特徵是借助於同類事物產生形象的聯想，使人領會感受到深刻的義理；就「感發志意」而言，說明詩歌的最終目的不是說理教訓，而是用藝術的形象去感染人。

所謂「觀」，據鄭玄注：「觀風俗之盛衰。」<sup>45</sup> 朱熹注：「考見得失。」<sup>46</sup> 指統治者通過欣賞詩歌，可以觀察詩歌產地民風的狀況，可以考察施政者政令施行的利弊得失。這是講詩歌具有一定的社會認識作用。

所謂「群」，孔安國注：「群居相切磋。」<sup>47</sup> 朱熹注：「和而不流。」<sup>48</sup> 這是講詩歌在群居生活之中，具有相互切磋砥礪、交流思想、增進感情、促進和諧的作用。

所謂「怨」，據孔安國注，即「怨刺上政」。<sup>49</sup> 這是講詩歌是下層民眾表達不滿情緒的一個管道，具有抱怨和批評統治者政治措施的作用。清代黃宗羲則指出：「怨亦不必專指上政，後世哀傷、輓歌、譴謫、諷喻，皆是也。」<sup>50</sup> 說明普通民眾若在日常生活中產生矛盾沖突，也可以依託詩歌來抒發怨氣，從而使作詩者心靈獲得釋放和解脫，讀者則受到啟發而獲得教益。

詩可以興、觀、群、怨，這是在一定歷史條件下產生的，具有一定的社會內容和具體要求的命題。孔子談論詩的社會作用是和當時社會政治的道德倫理規範聯繫在一起的。孔子說「興於詩，立於禮」，意謂由詩而興起的情感有可能向正、邪兩個方向發展，要讓人的情感操守導向於中正、高尚的方向，還必須用「禮」來加以規範。「觀風俗之盛衰」，主要是針對統治者而言。《國語·周語上》記載上古時代的獻詩制度說：「天子聽政，使公卿至於列士獻詩，瞽獻曲，史獻書，師箴，瞽賦，矇誦，百工諫，庶人傳語，近臣盡規，親戚補察，瞽史教誨，耆艾修之，而後王斟酌焉，是以事行而不悖。」<sup>51</sup>《漢書·藝文志》也談到上古時代的采詩制度：「王者所以觀風俗，知得失，自校正也。」<sup>52</sup> 可見獻詩的目的在於供「天子」參考，使得「事行而不悖」，改善其政治統治效果。「群居相切磋」，主要也是指統治階層內部的交流切磋和人際關係的溝通。「怨刺上政」，雖然名義上是被允許的，但由於「詩教」的約束和「中和之美」的規範，這種「怨刺」又必須是「溫柔敦厚」、「止乎禮義」的，所以朱熹對「怨」的注解是「怨而不怒」。<sup>53</sup> 總而言之，提倡詩的「興、觀、群、怨」作用，主要是為了「邇之事父，遠之事君」的政治目的，至於「多識於鳥獸草木之名」，那也只是詩歌具有的增長知識的從屬意義。

「興、觀、群、怨」說，是孔子對中國古代文學理論批評的一項重要貢獻。雖然對它的具體社會內容需要進行具體的、歷史的分析，但是，從文學理論的角度看，它總結了我國文學在當時的實踐經驗，特別是《詩經》所提供的豐富經驗，把文學的社會功能概括得相當完整、全面，反映出對文學現象的認識十分深刻，這是難能可貴的。

「興、觀、群、怨」說在中國傳統社會文學和文學理論的長期發展中，產生了重大而深遠的影響。尤其「比興寄託」和「怨刺上政」的精神，常常被後世學者用來作為反對文學脫離社會現實或缺乏積極的社會內容的武器。例如，劉勰在《文心雕龍·比興》中指出：「炎漢雖盛，而辭人誇毗，詩刺道喪，故興義銷亡。」<sup>54</sup> 這是針對缺乏怨刺內容的漢賦所提出的批評。陳子昂在《與東方左史虬修竹篇序》中，反對「彩麗競繁，而興寄都絕」，<sup>55</sup> 這是針對齊、梁詩風提出的批評。白居易在《與元九書》中感歎：「洎周衰秦興，采詩官廢，上不以詩補察時政，下不以歌洩導人情，乃志於諂成之風動，救失之道缺，於時六義始刊矣。」<sup>56</sup> 在《寄唐生》詩中主張：「惟歌生民病，願得天子知。」<sup>57</sup> 都繼承了「興、觀、群、怨」命題重視文學社會功能的傳統。

明末清初王夫之對「興觀群怨」說有新的闡釋，他說：「『詩可以興，可以觀，可以群，可以怨』，盡矣。辨漢、魏、唐、宋之雅俗得失以此，讀《三百篇》者必此也。『可以』云者，隨所『以』而皆『可』也。於所興而可觀，其興也深；於所觀而可興，其觀也審。以其群者而怨，怨而不忘；以其怨者而群，群乃益摯。出於四情之外，以生起四情；遊於四情之中，情無所窒。作者用一致之思，讀者各以其情而自得。」<sup>58</sup> 王夫之的新見解主要體現在三個方面：第一，他將「興觀群怨」視為四種情感，主張對「四情」能出能入，將社會功用論上升為詩歌本質論。第二，他將「興觀群怨」四者聯繫起來，認為從興處觀，其興就格外深刻；從觀處興，其觀就格外精審；從群中生怨，怨就更加難忘；從怨中合群，則群就更加真摯。第三，他從讀者接受的角度來理解「興觀群怨」，強調讀者「各以其情而得之」的能動作用。這對孔子提倡的「興觀群怨」命題理論意涵有較大的豐富與補充。

## 六、溫柔敦厚

這一命題被認為是中國古代儒家的傳統詩教，它是漢代儒家對孔子思想的一種概括，最早見於《禮記·經解》篇：

孔子曰：「入其國，其教可知也。其為人也，溫柔敦厚，詩教也；疏通知遠，書教也；廣博易良，樂教也；絮靜精微，易教也；恭儉莊敬，禮教也；屬辭比事，春秋教也。」<sup>59</sup>

唐代孔穎達《禮記正義》對此解釋說：「《經解》一篇，總是孔子之言。人君以六經之道，各隨其民教之；民從上教，各從六經之性；觀民風俗，則知其教也。顏色溫潤，情性和柔，依違諷諫，不指切事情，故云溫柔敦厚，詩教也。」<sup>60</sup> 這說明帝王通過詩歌以教化百姓，使人顏色溫潤，情性和柔；百姓在作詩時，一方面能夠諷諫政治之得失，另一方面又能態度和緩，不至於劍拔弩張地直接指斥帝王，這就達到詩教的要求了。

同時，孔穎達《禮記正義》又說：「此一經以《詩》化民，雖用敦厚，能以義節之。欲使民雖敦厚不至於愚，則是在上深達於《詩》之義理，能以《詩》教民也。」<sup>61</sup> 這說明所謂「詩教」就是用詩歌來教化人民，而詩歌是情感的載體，要做到「溫柔敦厚」，就必須建立一個原則，那就是：「發乎情，止乎禮義。」這個原則來源於《詩·大序》：「發乎情，民之性也；止乎禮義，先王之澤也。」<sup>62</sup>

溫柔敦厚作為儒家傳統的詩教，在長期的中國社會中發生了很大的影響。士大夫依據這個詩教原則行事，仕途可能會比較平順；若反其道而行之，則容易遭致禍端。在宋代，蘇軾曾認為「嬉笑怒罵」皆可成文章。《宋史·蘇軾傳》記載：「軾與弟轍師父洵為文，既而得之於天，嘗自謂作文如行雲流水，初無定質，但常行於所當行，止於所不可不止，雖嬉笑怒罵之辭，皆可書而誦之。」<sup>63</sup> 這無疑在一定程度上不符合「溫柔敦厚」的詩教傳統。蘇軾的個性使他遭受「烏臺詩案」的迫害，差點導致殺身之禍。蘇門弟子黃庭堅吸取了蘇軾的教訓，他在《答洪駒父書》中說：「東坡文章妙天下，其短處在好罵，慎勿襲其軌也。」<sup>64</sup> 這不能簡單地視為黃庭堅在政治壓力下示弱的表現，更應該視為黃庭堅對詩歌特質和詩教原則有自己的理解。黃庭堅在《書王知載胸山雜詠後》中論詩說：「詩者，人之情性也。非強諫

爭於廷，怨忿詬於道，怒鄰罵坐之為也。其人忠信篤敬，抱道而居，與時乖逢，遇物悲喜，同牀而不察，並世而不聞，情之所不能堪，因發於呻吟調笑之聲，胸次釋然；而聞者亦有所勸勉，比律呂而可歌，列干羽而可舞，是詩之美也。其發為訕謗侵陵，引頸以承戈，披襟而受矢，以快一朝之忿者，人皆以為詩之禍，是失詩之旨，非詩之過也。」<sup>65</sup> 黃庭堅很清楚地說明詩人本性「忠信篤敬」，本着溫柔敦厚之旨作詩，詩成之後，自己胸次釋然，得到解脫，同時也能夠使讀者得到啟迪勸勉，發揮積極的社會作用；反之，如果不能堅持溫柔敦厚的原則，以詩作為「訕謗侵陵」的工具，那就不僅會因詩招禍，而且也失掉了作詩的本旨。

另一方面，由於「溫柔敦厚」之旨強調「怨而不怒」地委婉勸說，不允許尖銳地揭露批判，不允許詩歌發揮投槍匕首那樣的戰鬥作用，因而在階級對立尖銳的社會中，又常常起着一定的消極的作用。對於這一儒家信奉的信條，前人雖然曾作過多種解釋，但很少有人提出過懷疑。直到清初，王夫之才在《薑齋詩話》中指出：「詩教雖云溫厚，然光昭之志，無畏於天，無恤於人，揭日月而行，豈女子小人半含不吐之態乎？《離騷》雖多引喻，而直言處亦無所諱。」<sup>66</sup> 王夫之認為有人把溫柔敦厚理解成「女子小人半含不吐之態」，然而詩人本着光明正大之心態，只要對君主、對百姓、對社會有利，言辭不妨激烈，不必受溫柔敦厚的詩教的局限。其後，袁枚在《再答李少鶴書》中甚至開始懷疑「溫柔敦厚」說的可信度，他說：「《禮記》一書，漢人所述，未必皆聖人之言。即如溫柔敦厚四字，亦不過詩教之一端，不必篇篇如是。二《雅》中之『上帝板板，下民卒殫』、『投畀豺虎，投畀有北』，未嘗不裂眦攘臂而呼，何敦厚之有？故僕以為孔子論詩，可信者，興觀群怨也；不可信者，溫柔敦厚也。」<sup>67</sup> 袁枚舉《詩經》中言辭激烈的詩句為例，認為溫柔敦厚的詩教並不可信，並且認為「溫柔敦厚」說與「興觀群怨」說可能有所矛盾，但他也承認「溫柔敦厚」是詩教之一端。

近代學者梁啟超討論這一問題比較徹底，其在《中國韻文裏頭所表現的情感》文中談到：「向來寫情感的，多半是以含蓄蘊藉為原則。像那彈琴的弦外之音，像吃橄欖的那點回甘味兒，是我們中國文學家所最樂道。但是有一類的情感，是要忽然奔迸一瀉無餘的。我們可以給這類文學起一個名，叫做『奔迸的表情法』。例如，碰着意外

的過度的刺激，大叫一聲或大哭一場或大跳一陣，在這種時候，含蓄蘊藉是一點用不着。」<sup>68</sup> 中國文學史上的確有不少實例來證實這種「奔迸的」抒情方式，如《漢樂府·上邪》、《敦煌曲子詞·菩薩蠻·枕前發盡千般怨》等等皆是。

在中國現代文學中，郭沫若的《女神》以一種火山爆發式的激情和狂飆突進般的氣概，極大地突破了中國傳統詩歌「溫柔敦厚」的美學範式，開創出頗具現代意義的新型審美風格。

不過，令人遺憾的是，中國現當代文學在拋棄「溫柔敦厚」路數之後，卻出現了許多粗製濫造、藝術品質低劣的作品。這不得不令人反省，我們在拋棄「溫柔敦厚」道德說教的同時，是否把精緻細膩的美學傳統也一併拋棄了？梁啟超在提示「奔迸的表情法」之後，其實還提出了一種理想的文學範式：「唐朝的文學，用溫柔敦厚的底子，加入許多慷慨悲歌的新成分，不知不覺，便產生出一種異彩來。盛唐各大家，為什麼能在文學史上佔很重的位置呢？他們的價值，在能洗卻南朝的鉛華靡曼，參以伉爽真率，卻又不是北朝粗獷一路。拿歐洲來比方，好像古代希臘羅馬文明，攙入些森林裏頭日爾曼蠻人色彩，便開闢一個新天地。」<sup>69</sup> 梁啟超高度贊美唐朝南北文學合流，實質是「溫柔敦厚」與「慷慨悲歌」的合流所開闢的新天地，這給現當代文學的健康發展也提出了有益的啟示。

## 七、文質彬彬

孔子在《論語·雍也》中說：

質勝文則野，文勝質則史。文質彬彬，然後君子。<sup>70</sup>

要明白這段話的意思，先要弄清楚其中的「質」字、「文」字、「野」字、「史」字怎麼講。「質」是「質地」的意思，「文」是「文飾」的意思，比較容易理解。「野」字，包咸注：「野如野人，言鄙略也。」<sup>71</sup>《說文解字·里部》：「野，郊外也。」<sup>72</sup>《禮記·仲尼燕居》：「子曰：敬而不中禮謂之野。」<sup>73</sup>可見，「野」字在這裏是為人鄙野不知禮節的意思。「史」字，包咸注：「史者，文多而質少。」<sup>74</sup>朱熹《論語集注》：「史掌文書，多聞習事，而誠或不足也。」<sup>75</sup>《儀禮·聘禮》：「辭多則史，少則不達。」<sup>76</sup>意謂「文勝質」就如同掌管官府文書的祝史那樣，富於言辭而誠實不足。再說

「文質彬彬」，包咸注：「文質相半之貌。」<sup>77</sup> 朱熹《論語集注》：「彬彬，猶班班，物相雜而適均之貌，言學者當損有餘而補不足，至於成德則不期然而然矣。」<sup>78</sup> 在將語詞分別解讀之後，我們把這段話用現代語整體翻譯一下：「如果內在的質地勝於表面的文飾，那就顯得簡陋粗野；如果外在的文飾勝於內在的質地，那就顯得雕琢浮華，誠實不足。只有文質兼備，內外協調，那才像個君子。」

孔子這話本來是針對君子的道德修養而言，原指人的外在文飾和內在質地要搭配恰當，顯示出氣質溫文爾雅，行為舉止端正的君子風度。這本是對人格修養的要求，後世文學理論家經過引申把它作為衡量典雅文學作品的尺度。

「文質彬彬」要求人們從事創作與鑒賞活動在注重內在「質地」的同時不能忽視外在的「文飾」，也就是說，既不能忽視內容的厚實，也不能忽視形式的美觀。《論語·八佾》篇記載孔子曾說：「周監於二代，鬱鬱乎文哉！吾從周。」<sup>79</sup> 孔子滿懷激情地頌揚周代兼夏、商兩代文化之長，表示願意學習西周文彩煥發的禮樂之風。《論語·顏淵》記載，衛國大夫棘子成重質輕文，提出：「君子質而已矣，何以文為？」孔子的學生就反駁說「文猶質也，質猶文也」，文質二者是不可以分家的，如果只要質不要文，去掉虎豹身上五彩斑斕的毛紋，那麼，「虎豹之鞞猶犬羊之鞞」，<sup>80</sup> 就無從區分虎豹與犬羊了。在談到話語的傳播與文彩的關係時，《左傳·襄公二十五年》記載孔子還說：「言以足志，文以足言。不言，誰知其志？言之無文，行而不遠。」<sup>81</sup> 這些都說明孔子及其門徒還是看重「文」的，也說明厚重的內容並不排斥優美的形式。孔子在言談舉止中也很注重語言的文學色彩，如在《子路、曾皙、冉有、公西華侍坐章》中孔子叫弟子們各自表述今後的政治志向，三人表述後，孔子又問曾皙：

「點，爾何如？」鼓瑟希，鏗爾，舍琴而作。對曰：「異乎三子者之撰。」子曰：「何傷乎，亦各言其志也。」曰：「莫春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，風乎舞雩，詠而歸。」夫子喟然歎曰：「吾與點也。」<sup>82</sup>

這段文字，把曾皙從容不迫地停止彈琴，彬彬有禮的對答，瀟灑高遠的志趣，恬靜澹泊的性格生動地再現出來，以此表現孔子與曾皙

一樣崇尚自然之情。這就是在孔門言語活動中「文質彬彬」的典型事例。

儒家文質統一的文風得到後代文學家、文學理論家的光大發揚。劉勰《文心雕龍·情采》說：「水性虛而淪漪結，木體實而花萼振，文附質也。虎豹無文，則鞞同犬羊；犀兕有皮，而色資丹漆，質待文也。」<sup>83</sup> 劉勰是將文學作品中「情」與「采」的關係看成是「質」與「文」的關係，並舉例論證二者相輔相成，不可偏廢。白居易《與元九書》提出「根情、苗言，花聲、實義」，<sup>84</sup> 認為情、言、聲、義是作品的四個要素，其中「情」與「言」像植物的根與苗一樣，「義」與「聲」像植物的果實與花朵一樣，相互之間都是「質」與「文」的關係。

唐人魏徵《隋書·文學傳序》評價南北朝文學不同的特點說：

江左宮商發越，貴於清綺；河朔詞義貞剛，重乎氣質。氣質則理勝其詞，清綺則文過其意。理深者便於時用，文華者宜於詠歌。此其南北詞人得失之大較也。若能掇彼清音，簡茲累句，各去所短，合其兩長，則文質斌斌，盡善盡美矣。<sup>85</sup>

魏徵所說的「江左」指南朝的文學風尚，所說的「河朔」指北朝的文學風尚，他站在大一統的立場上指出，南北文學各有得失，如果能夠取長補短，南北融合，那就可以開創「文質斌斌，盡善盡美」的新局面。這裏所用的「斌斌」一詞，與「彬彬」意思是一樣的。

齊、梁時期南朝盛行的駢體文和宮體詩對文學表現形式作了新的探索和實踐，為後世提供了一些新的創作經驗。但也有些人一味追求浮靡華艷的文風，給後世造成某些消極影響。隋文帝曾下令「屏黜輕浮，遏止華偽」，<sup>86</sup> 泗州刺史司馬幼之因文風華艷被交付有司治罪。但一個時代文風的改變不是靠一道政治命令所能完全遏止的，經過初唐陳子昂、盛唐李白、杜甫、中唐韓愈、柳宗元等人的共同努力，才真正實現了南北文學合流，使「文質彬彬」的傳統得以繼承和發展。

## 八、盡善盡美

這是一個孔子所提出的命題，後來成為中國古代評價文藝作品的原則之一。語出《論語·八佾》篇：

子謂：「《韶》，盡美矣，又盡善也。」謂：「《武》，盡美矣，未盡善也。」<sup>87</sup>

《太平御覽》保存的注語說：「《韶》，舜樂也，美舜以德禪於堯；又盡善，謂太平也。《武》，周武王樂，美武王以此功定天下；未盡善致太平。」<sup>88</sup>就孔子的原意而言，「美」是對作品形式方面的評價和要求；「善」是對作品內容方面的規範和要求。孔子崇尚周禮，因而在立論上讚美禮儀廉讓的風範。《論語》中稱達到「至德」標準的有兩位：一是周之先祖左公宣父長子泰伯，另一位是文王，二人皆是禮讓的典範。因此，對於歌頌「禮讓」的《韶》樂，孔子極力加以讚美，認為不僅在形式上是「盡美」的，而且在內容上符合他主張的道德倫理觀念，因而也是「盡善」的，做到了「美」和「善」高度統一；而《武》樂雖美，但未能以德為本，達致太平，所以未能盡善。《論語·述而》記載孔子在齊國聽到《韶》樂時，竟然「三月不知肉味」，並讚不絕口道：「不圖為樂之至於斯也！」<sup>89</sup>可見推重盡善盡美的《韶》樂，是孔子一貫的思想。

孔子的「盡善盡美」之說，本來政治意味濃厚，不過引申到文藝上，實際上提出了文藝批評兩方面的標準，即思想內容標準和藝術形式標準。儘管孔子所說的「美」和「善」的標準，都有具體的內容，但是，在中國文學理論批評和美學發展史上，第一次鮮明地提出對文藝作品的藝術評價必須與社會道德倫理結合起來的原則，這就具有重要的開創意義。

後世運用「盡善盡美」這一批評術語，從各個方面作了發揮。唐太宗《王羲之傳論》評論晉人王羲之的書法成就說：

詳察古今，研精篆素，盡善盡美，其惟王逸少乎！觀其點曳之工，裁成之妙。煙霏露結，狀若斷而還連；鳳翥龍蟠，勢如斜而反正。翫之不覺為倦，覽之莫識其端，心慕手追，此人而已。其餘區區之類，何足論哉！<sup>90</sup>

唐太宗所欣賞的是王羲之書法精妙的點畫與佈局所形成「鳳翥龍蟠」似的意境，而這樣意境的構成來源於王羲之注重獨立人格的個性和對書法藝術精益求精的精神，太宗佩服王羲之的書法，稱其盡善盡美，傳說其臨終前還示意用王羲之《蘭亭序》給自己陪葬。

圍繞唐人常建詩的評價，前人曾有一番是否「盡善盡美」的爭議。殷璠《河岳英靈集》評云：

建詩似初發通莊，卻尋野徑，百里之外，方歸大道。所以其旨遠，其興僻，佳句輒來，唯論意表。至如「松際露微月，清光猶為君」，又「山光悅鳥性，潭影空人心」，此例十數句，並可稱警策；然一篇盡善者「戰餘落日黃，軍敗鼓聲死。今與山鬼鄰，殘兵哭遼水」（《弔王將軍墓》），屬思既苦，詞亦警絕。<sup>91</sup>

殷璠認為常建之詩多數有句無篇，唯有《弔王將軍墓》一篇可稱盡善盡美。清人吳旦生不同意此觀點，他說：「常建《清晨入古寺》一章、王維《中歲頗好道》一章，每不過四十字爾，一塵不到，萬慮消歸，直與無始者往來。若看做章句文字，便非聞道之器，此真正一篇盡善者也，豈僅稱警策而已哉！……余以摘句尋聲，終是後人影響，不意殷進士璠身躋有唐，已有此編論也。如《弔王將軍墓》一詩將一『死』字屬鼓聲上便妙。《小雅》『鼓聲淵淵』，《左傳》『三鼓氣竭』，合兩處觀來，則『鼓聲死』三字，模寫欲絕，此真所謂警策句，若云一篇盡善，則未也。」<sup>92</sup> 吳旦生以為常建詩中《清晨入古寺》一詩可稱盡善盡美，而《弔王將軍墓》一詩可稱有佳句，但不能稱全篇盡善盡美。看來，殷璠和吳旦生二人，都是以詩中有警策句為盡美，以全篇相稱為盡善。儘管他倆遴選的常建詩「盡善」篇目不同，但使用的評價方法卻是一致的。需要注意的是，他們所說的「盡善」之「善」，已非關注其內容的道德涵義，而是看詩篇是寫得全篇皆好，還是僅有佳句，「善、美」二詞基本上在同等意義上使用。

明人王陽明談論當時戲曲說：

古樂不作久矣，今之戲子尚與古樂意思相近。門人請問，先生曰：《韶》之九成，便是舜的一本戲子；《武》之九變，便是武王的一本戲子。聖人一生實事，俱播在樂中，所以有德者聞之，便知他盡善盡美與盡美未盡善處。若後世作樂，只是做些詞調，於民俗風化絕無關涉，何以化民善俗？今要民俗反樸還淳，取今之戲子，將妖淫詞調俱去了，只取忠臣孝子

故事，使愚俗百姓人人易曉，無意中感激他良知起來，卻於風化有益。<sup>93</sup>

王陽明很清楚，戲曲劇本泥沙混雜，不能只顧及詞調精美，只有提倡忠孝節義，克服妖淫詞調，感發良知，方能力臻盡善盡美之境。明人胡應麟評李、杜優劣論，也從「盡善盡美」的角度立論：

元微之以杜之鋪陳終始，排比故實，大或千言，小猶數百，為非李所及；白樂天亦云杜詩貫穿古今，覲覲格律，盡善盡美，過於李。二公蓋專以排律及五言大篇定李、杜優劣，不知杜句律之高，自在才具，兼該筆力變化，亦不專在排比鋪陳，貫穿覲覲也。深於杜者，要自得之。<sup>94</sup>

胡應麟認為杜甫不專在排比鋪陳，而是內有才具，外有筆力，方臻「盡善盡美」之地。

清人李清馥撰《與朱寺正敬之》一文評價文章說：

如碑記等文，多亦只是發明此理，不可與騷賦等文別作一等看。蓋理明義精，詣極造到，自無所往而不通，無所發而不當，非可拘拘以常跡分別也。凡此類文當修刮純粹無病，方為盡善盡美。」<sup>95</sup>

他認為各類文體不同，行文需要服從內容表達的需要，必須修辭完善，才能達到盡善盡美的要求。

元人許有壬談道家，也用「盡善盡美」立說，其所作《上清儲祥宮記》有云：

道家者流，本黃老以清靜無為為宗，以虛明應物為用，以慈儉不爭為行。秦漢以來始用方士，言飛仙變化之術，丹藥小技皆歸於道。然黃老之道本也，方士之言末也，修其本而末自應，可謂盡善盡美矣。<sup>96</sup>

許有壬認為，道教學者如果能做到以黃老之道為本，以方士之言為末，本末相應，也就可以達到「盡善盡美」的境界。

佛教徒談僧肇佛學的造詣，也用「盡善盡美」來觀察，僧肇嘗讀《老子》道德章，乃歎曰：「美則美矣，然期棲神冥累之方，猶未盡善。」認為《老子》還未達到盡善盡美的境界，還不是冥除思想繫

累、達到精神解脫的最好旨歸。後來讀了三國時吳支謙翻譯的宣揚大乘佛教信仰的《維摩詰經》，「歡喜頂受，披尋玩味，乃言始知所歸矣」。<sup>97</sup> 因此決意出家。僧肇這樣有才華的青年皈依佛門，是以盡善盡美的思想作為人生追尋導向的。

綜上所述，孔子「盡善盡美」命題的原意，的確有內在之善與外在之美兩端，但後人在運用這一命題時，更多地指向一種完善圓滿的狀態，而不再作道德之善與形式之美的細緻區分，這是需要加以注意的。

### 小結

孔子所提出的文學審美思想非常豐富，本節僅僅討論八個命題，希望能夠通過檢討和比較歷史上各家對孔子所提出文學審美命題的接受與反響，對孔子美學思想略窺一斑。本節討論的命題雖然屬於舉例性質，但也可歸納出一些內在的聯繫：「成人之道」與「君子比德」主要從人生修養的角度立論，「繪事後素」與「辭達而已」主要從藝術創作角度立論，「興觀群怨」與「溫柔敦厚」主要從文藝的功用與表達方式角度立論，「文質彬彬」與「盡善盡美」則主要從審美標準的角度立論。從這八個命題，可以領略孔子文藝思想的豐富多彩和全面穩妥的特性。

要充分揭示孔子提出的文學審美命題的重要意義，有必要從世界文明史的大背景加以考察。德國著名學者雅斯貝爾斯（Karl Jaspers, 1883-1969）在《人的歷史》一書中曾將孔子的時代稱為「軸心時代」（axial period），指出：「人類的精神基礎同時地或獨立地在中國、印度、波斯、巴勒斯坦和希臘開始奠定，而且直到今天，人類仍然附着在這種基礎上」；「這個時代產生了所有我們今天依然在思考的基本範疇。」<sup>98</sup> 雅斯貝爾斯還指出：「人類一直靠軸心時代所產生的思考和創造的一切而生存，每一次新的飛躍都回顧這一時期，並被它重新點燃。自那以後，情況就是這樣，軸心期潛力的蘇醒和對軸心期潛力的回歸，或者說復興，總是提供了精神的動力。」<sup>99</sup> 用「軸心時代」的觀點來考察孔子文學審美命題的意義，我們發現，孔子之前的所有時代似乎都在為他的到來而作準備，他之後的所有時代又都一次次地回溯他，似乎他的思想就是歷史環繞的軸心。毫無疑問，孔子提出的文學命題是「我們今天依然在思考的基本範疇」，當然，思考

的目的不是為了「復古」，而是為了「創新」。二十世紀九十年代以來，世界進入經濟一體化、信息高速化和文化多樣互補的新時代，一個統一世界史中的「新軸心時代」已經到來。在新的時空語境下，有必要對孔子的文學審美命題作出新的闡釋，我們欣喜地看到，孔子思想的基本精神，如同日月朗照，光景常新。

## 第二節 孟子引發的文學審美命題

孟子，名軻，字子輿，山東鄒城人。孟子是戰國時期儒家代表人物之一。著有《孟子》一書，記錄了孟子的言行和政治主張。《孟子》一書的地位在宋代以前並不是很高的，在《新唐書·藝文志》之前，《孟子》只是列為儒家子部書籍之一。自中唐韓愈著《原道》，把孟子列為先秦儒家中直接繼承孔子「道統」的人物開始，孟子其人其書的地位逐漸上升。在北宋，《孟子》一書升格為儒家經典，並列為科舉考試內容之一。南宋朱熹又把《孟子》與《論語》、《大學》、《中庸》合為「四書」，與「五經」合稱為「四書五經」。元朝至順元年（1330），孟子被加封為「亞聖公」，以後就稱為「亞聖」。孟子作為僅次於孔子的儒家代表人物，他的思想學說對後世有很大影響，宋代以後常把孔子思想與孟子思想並稱為「孔、孟之道」。孟子提出的「養氣知言」、「論世知人」、「以意逆志」等三大命題，本是有關人生修養的理論，在後世文學理論家的引申闡發下，成為中國文學審美的基本命題，對中國文學審美產生了深遠的影響。學術界對孟子三大命題的闡釋各有所見，未能統一，本節嘗試提出一些新的看法，以期促進對孟子命題的研究。

### 一、養氣知言

這一命題一般寫作「知言養氣」，但就孟子的表述來看，「知言」與「養氣」之邏輯關係是這樣的：我善於養氣，所以我知言。因此，我主張把此命題表述為「養氣知言」。原文見於《孟子·公孫丑》記載公孫丑與孟子的一段對話：

（公孫丑問）：「敢問夫子惡乎長？」（孟子答）  
曰：「我知言，我善養吾浩然之氣。」（公孫丑又

問)：「敢問何謂浩然之氣？」(孟子答)曰：「難言也。其為氣也，至大至剛，以直養而無害，則塞於天地之間。其為氣也，配義與道，無是，餒也。是集義所生者，非義襲而取之也。」(公孫丑又問)：「何謂知言？」(孟子答)曰：「詖辭知其所蔽，淫辭知其所陷，邪辭知其所離，遁辭知其所窮。生於其心，害於其政；發於其政，害於其事。聖人復起，必從吾言矣。」<sup>100</sup>

這一段是孟子「養氣知言」命題的集中表述。「養氣」是「知言」的基礎，「知言」是「養氣」的結果，所以，我們先說「養氣」。

孟子所養之「氣」究竟是什麼？孟子自己也認為很難用言語表達清楚，所以當公孫丑問起時，他回答說：「難言也。」不過，孟子對這個似乎有些神秘的氣仍然作了一番具體的描述：「其為氣也，至大至剛，以直養而無害，則塞於天地之間。其為氣也，配義與道，無是，餒也。」我們要特別注意「配義與道」這句話，孟子所說的「氣」，是與「義」相搭配的，其實就是「義氣」，或者稱為至大至剛的「正氣」。這個「氣」與「道」是什麼關係呢？伊斯蘭教有一句經典名言：「真主安拉是唯一的主宰，而穆罕默德是他的使徒。」<sup>101</sup> 我們可以套用這種話語格式來說明「道」與「氣」的關係：「道是世界唯一的主宰，而氣是它的使徒。」因為「道」的性質是形而上的、原則性的，看不見、摸不着，我們無法直接感知它；而「氣」是形而下的，我們可以直接感知它，所以，必須借助於「氣」來領悟「道」。就外在而言，「氣」就是充斥於天地之間的空氣；就內在而言，它是構成植物、動物，包括人類，世界上一切活體內在的生命力，也就是「生氣」。不過，「氣」有「正氣」、「邪氣」之分，「正氣」指向的是「人間正道」，「邪氣」引導的是「歪門邪道」。所以，孟子特別指出，對「氣」要「直養」，要「配義」。焦循《孟子正義》解釋「直養」就是「義養」：「直即義也。緣以直養之，故為正直之氣，為正直之氣，故至大至剛。」<sup>102</sup> 從前人的闡釋中，我們可以感受到孟子所謂的「氣」並非神秘得難以捉摸，它其實就是體現儒家之道的人的內在精神氣質。這種精神氣質只有在不斷加強道德修養的基礎上才能充實而有光輝，由此可見，「養氣」最根本的內容就是修養心性道德。「養氣」成功，才能「知言」。

再說知言。孟子所說的知言，就是對於偏頗的、過分的、歪曲的、隱諱的等等違背道義的言辭要清楚地了解其要害所在。因此，「知言」實際上就是辨別言辭是非善惡的能力。而要具有知言的能力，必須首先在心中確立一個是非善惡的標準。用這個標準去觀察社會，衡量言辭，才能夠分辨出什麼是正確的，什麼是錯誤的。這個標準，在孟子看來就是儒家的仁義之道。所以，要「知言」首先應該「知道」。宋代朱熹《孟子集注》說：「程子曰：心通乎道，然後能辨是非，如持權衡以較輕重，孟子所謂知言是也。又曰：孟子知言，正如人在堂上，方能辨堂下人曲直；若猶未免雜於堂下眾人之中，則不能辨決矣。」<sup>103</sup> 元代許謙《讀孟子叢說》說：「知言即是知道，孟子自言故如此。知道理明，故能知天下之言之邪正得失。」又說：「孟子之言是知言養氣，知言即知道。知道屬心，為內；養氣屬事為外，格物致知以明心，遇事行義以養氣，然所以知其義而集之者，心也，即志帥氣之說。至於集義，是要心無愧怍，心既無愧怍，則氣自生。雖有內外之殊，及其至也，只是養此心耳。」<sup>104</sup> 宋、元注家對「知言」與「知道」關係的論述，對孟子思想領會得是很準確的。簡言之，欲得「知言」，必先「知道」。

孟子認為，由「知道」而達於「知言」，是一個由內及外的過程。朱熹《孟子集注》說：「人之有言，皆出於心。其心明乎正理而無蔽，然後其言平正通達而無病；苟為不然，則必有是四者（誑、淫、邪、遁）之病矣。即其言之病而知其心之失，又知其害於政事之決然而不可易者，如此非心通於道而無疑於天下之理，其孰能之？」<sup>105</sup> 按照這個理解，「知言」首先是自己的事情，要修養好身心道德，然後發言才能平正通達；其次，需要樹立正確的評價標準，才能公正合理地去觀察社會，分辨別人言論的是非得失；第三，由別人言之失而明瞭其心之失，又進而推斷其言行必然對國家政事有害。朱熹的理解基本上是符合孟子原意的。

只有通過「養氣」的修養功夫，確立了正確的評判標準之後，才能具備分辨各種言論的能力。所以「知言」實際上就是養氣充沛、效果彰顯的標誌。能夠做到「知言」，就表明自身修養達到了一定的水準，否則就是沒有達到水準。孟子的「養氣知言」的目的，是建立分辨有關社會政治言論的是非標準。但言辭是廣泛的，不僅僅局限在社會政治範疇，推而廣之，一切言論都可以作是非對錯的檢驗。從這

個角度看，「知言養氣」說對於文學就有了一定的理論借鑒意義。如果用現代的術語來闡釋，所謂「知言」，可以理解為在作家方面，應該加強自身修養，寫出有利於社會的好作品；在批評家方面，則應該本着正確的評判標準公正地評論文字作品。而作家能否寫出好作品，批評家能否做到公正無誤，決定的因素就在於作家、批評家有沒有高度的思想道德修養。如果有，就能夠分辨社會生活和作品中的美醜、善惡、邪正、是非，從而在創作中做到對美的事物加以歌頌，對醜惡的事物加以揭露和批判；在批評中做到對好的作品加以肯定，對壞的作品加以批評。作家如果寫出了有益於世的作品，批評家如果能夠公正地評論作品的思想、藝術價值，用孟子的話說，就是達到了「知言」；如果不能做到公正無誤，那就是不「知言」。

在孟子這裏，「知言」與「養氣」密不可分，他更多地是站在分辨社會言論是非對錯的評判者角度發言理論。「養氣知言」說在孟子那裏主要體現了個人修養與社會政治的意義，與文學理論沒有直接聯繫。不過，由於其中的精神氣質、道德修養以及言氣關係等內容與古代文學理論的一些基本範疇有相通之處，所以古代文論家就以「養氣知言」說為理論依據，推衍出以氣品人、以氣論文等一些重要的文學理論觀點。

我國後世的文論家往往側重於創作論，所以，他們借鑒孟子的「養氣知言」說，更多地是從文氣與作品關係的角度立論。最早用氣的概念來解釋文學現象的是魏文帝曹丕，他在《典論·論文》中說：

文以氣為主，氣之清濁有體，不可力強而致。譬諸音樂，曲度雖均，節奏同檢，至於引氣不齊，巧拙有素，雖在父兄，不能以移子弟。<sup>106</sup>

根據艾勃拉姆斯「文學四要素」<sup>107</sup>的理論模式來分析，曹丕所論之「氣」包括兩個層次：一是指作家之氣，即作者的精神氣質；二是指文氣，即由該作家的個性氣質所決定的作品風格。曹丕認為文氣是先天的稟賦，它因人而異，各不相同，雖在父兄，也不能傳移給子弟，因此文氣的修養是個人的修養。曹丕的「文氣說」與孟子的「養氣說」有相通之處也有相異之處，相通者在於「氣」對「文」由內到外的決定作用，相異者在於孟子強調的是道德修養，曹丕更多地強調了作家的個性氣質差異。

自曹丕提出「文氣說」之後，歷代的文學理論家對氣的概念和養氣問題都十分重視，對此作了充分的探索與研究，形成了以「氣」為核心的文學批評系列理論。如劉勰在曹丕「文氣說」的基礎上創立了「風骨論」，全面地探討了作家的個性氣質與作品風格的關係問題；同時他還在《文心雕龍》中專闢《養氣》之篇，深入地論述作家精神氣質的修養問題。

曹丕、劉勰的「文氣論」，雖然都是從孟子的「養氣說」發展而來，但其內容卻與「養氣說」的本來意義並不完全一致。孟子的氣是指以儒家道德觀念為核心的人的精神氣質，而曹丕等人則強調了體現作家個性的精神氣質，至於這個氣質是以儒家的道德倫理為核心，還是以其他什麼觀念為核心，他們並未論及。直到唐代的韓愈，始從本來的意義上繼承和發展孟子的養氣說，把儒家的道德觀念視為學文之道的根本。韓愈在《答李翊書》中提出：「氣，水也；言，浮物也。水大，而物之浮者大小畢浮。氣之與言猶是也，氣盛，則言之長短與聲之高下者皆宜。」<sup>108</sup>。所謂「氣盛言宜」，是說如果作家的道德修養境界高，則在發言、著述時，無論用詞長短或聲調高下，均能恰如其分。韓愈所說的「氣」，既是一種精神氣質，又是一種人格境界，與孟子的「浩然之氣」含義接近；韓愈所說的「言」，固然也與孟子「知言」有關，但更多的是指作家在作品中的文字表現。韓愈在這裏沒有談「氣」與「道」的關係，明初方孝孺《與舒君》說：「道者氣之君，氣者文之師也。道明則氣昌，氣昌則辭達。」<sup>109</sup>則比較扼要地說明了道、氣、文三者的關係。

總之，孟子本來屬於社會倫理範疇的「知言養氣」說，經過後世文論家的闡釋發揮之後，成為了說明作家與作品關係及其作品風格的文氣理論。

## 二、論世知人

這個命題，一般寫作「知人論世」，而我認為，根據《孟子》原文，其實可以表述為「論世知人」，因為其間的邏輯關係是：只有通過「論其世」，才能「知其人」。《孟子·萬章下》記載，孟子曾與學生討論交友的問題：

孟子謂萬章曰：「一鄉之善士，斯友一鄉之善士；一國之善士，斯友一國之善士；天下之善士，斯友天下

之善士；以友天下之善士為未足，又尚論古之人。頌其《詩》，讀其《書》，不知其人，可乎？是以論其世也。是尚友也。」<sup>110</sup>

孔子曾經說過：「主忠信，無友不如己者。」<sup>111</sup> 孟子繼承孔子之說，認為善士就應該與善士交朋友。如果本人是一鄉的善士，就要與一鄉其他的善士交朋友；如果本人是一國的善士，就要與一國之中其他的善士交朋友；如果本人是天下的善士，那就要與全天下的善士交朋友。如果與當代天下所有的善士交朋友仍然感到不滿足，那就要與古人交朋友。古人不可見，要與古人交朋友，最好的辦法只能是通過誦讀古人的作品，與其心靈溝通，從古人那裏獲得精神滋養。若要正確理解古人作品的意義，深刻分析其思想，僅靠閱讀作品是不夠的，還必須深入了解作者所處的時代，進而了解其為人，也就是要通過「論其世」而「知其人」。清代學者章學誠在《文史通義·文德》中本孟子之說立論：「不知古人之世，不可妄論古人文辭也；知其世矣，不知古人之身處，亦不可以遽論其文也。」<sup>112</sup> 可見，按照約定俗成的原則，我們固然可以繼續說「知人論世」，但在理解此一命題時，其實應當明白「論世」第一，「知人」第二，或者說先要「論世」，然而才能「知人」。

孟子在這裏不是正面論述對文學作品或文獻的理解方法，而是講述「尚友」的道理。所謂「尚友」就是與上古之人為友。與古人為友之所以成為可能，是因為孟子相信人的本性是相通的。《孟子·告子上》說：「口之於味也，有同嗜焉；耳之於聲也，有同聽焉；目之於色也，有同美焉。」<sup>113</sup> 不僅今人與今人本性相通，今人與古人的本性也是相通的，人與人之間的思想感情是可以交流的。但要與古人交流，唯一的途徑是誦讀他們所留下的著作，並且要通過了解古人的生平和所處的時代來更好地把握古書傳遞的古人思想和人格精神，從而與古人作心與心溝通的對話，獲取於己有所幫助的精神力量。不過應當指出，在孟子看來，《詩》、《書》所體現的是儒家的道德準則，而「尚友」的目的是「友其德」，因而他所說的「知其人」還不能按照後代的觀念簡單地理解為了解作者的思想情感，而主要是指從古人身上獲取道德人格力量。

由上可見，孟子是以「論世知人」為手段，以誦讀《詩》、《書》為媒介，從而達到尚友古人的目的。然而，當後人將目的轉移

到怎樣理解傳世文獻本身時，「論世知人」便成為最重要的方法。之所以要「論世」，是因為作者的思想情感等種種因素不是與生俱來的，也不是憑空產生的，而是他那個時代時空環境綜合影響下的產物。因此要了解作者其人，必須先要了解他所處的時代，以及時代風尚和社會生活對他的影響，也就是要「論其世」。所謂「知人」，就是要了解作者的生平與思想。我們知道，文學作品是作者創作的產物，作品與作者之間有着密不可分的關係，作者的生活閱歷、知識積累、思想情感、個性氣質、藝術修養等因素造就了作品的思想內容和藝術風格。因此，只有深入地了解作者其人，才能更為深刻、透徹地理解和分析他的作品。只有論其世而知其人，才能真正理解作品的意義，作出準確的、恰當的分析與評價。如果脫離作品產生的時代、脫離作者的思想進行批評和鑒賞，得出的結論通常是不可靠的。正如魯迅所言：「我總以為倘要論文，最好是顧及全篇，並且顧及作者的全人，以及他所處的社會狀態，這才較為確鑿。要不是很容易近乎說夢的。」<sup>114</sup>

孟子的「論世知人」原則對後世的文學批評產生了深遠的影響，為歷代文學批評家所自覺或不自覺地遵循，成為文學批評的原則和方法。進行文學批評，必須論世知人，才能對作品作出正確的解讀。那種認為作品可以脫離時代任意解讀的觀點，根本是錯誤的。

掌握「論世知人」的原則，有助於理解古代文學作品。例如，盛唐詩人賀知章的《詠柳》詩寫到：「碧玉妝成一樹高，萬條垂下綠絲條。不知細葉誰裁出，二月春風似剪刀。」<sup>115</sup> 晚唐詩人李商隱的《柳》詩寫到：「曾逐東風拂舞筵，樂游春苑斷腸天。如何肯到清秋日，已帶斜陽又帶蟬！」<sup>116</sup> 北宋詩人曾鞏的《詠柳》詩寫到：「亂條猶未變初黃，倚得東風勢便狂。解把飛花蒙日月，不知天地有清霜。」<sup>117</sup> 這三首詩都詠歎同一個物象「柳樹」，由於所處時代和作者的生活遭際不同，表達的思想感情也就大不相同。賀知章生活在積極向上，昂揚奮發的盛唐時代。他的這首詩通過讚美柳樹進而讚美春天，謳歌春的無限創造力，實際上是一曲時代的頌歌。李商隱生活在晚唐時代，他早期因文才而深得「牛黨」要員令狐楚的賞識，後來「李黨」的王茂元愛其才將女兒嫁給他，他因此而遭到牛黨的排斥。從此，李商隱便在「牛李黨爭」的夾縫中求生存，輾轉於各藩鎮當幕僚，鬱鬱不得志，潦倒終身。他的這首詩以柳之春日繁盛與秋日零落

憔悴作對比，暗自抒發了作者早年生活富足閒適與晚年生活飄零孤獨的悲傷之情，所以，這首詩不啻是作者自己身世的寫照。曾鞏生活在王安石變法的時代，一方面，他和王安石既是同鄉又是摯友，這決定了他在政治態度上不反對變法；但另一方面，他又對王安石變法的過急步驟及其任用的一些飛揚跋扈的小人不滿，所以，他較任何人都更處於一種微妙的境地。他的詩明在寫柳，暗在以柳喻人，通過對「狂」、「蒙」等帶有明顯感情色彩的關鍵字的分析，我們知道作者表達的是對倚勢便倡狂的小人的憎惡之情。不同的思想內涵決定了不同的表達方式，賀詩重在寫景，李詩重在抒情，曾詩重在議論，各擅勝場，體現了各自的時代特徵。

以上詩例解讀表明，分析古代文學作品，只有本着「論世知人」的方法，才能夠對作品作出正確的分析與評價。

### 三、以意逆志

這是孟子所提出的一種理解詩的方法，見《孟子·萬章上》：

說詩者不以文害辭，不以辭害志，以意逆志，是為得之。<sup>118</sup>

孟子當時所謂「詩」，自然是特指後世所稱的《詩經》，不過從方法論的角度來看，也可以推廣到解讀一切詩歌。如何理解「以意逆志」說？孟子「不以文害辭，不以辭害志」的說法，包含了「文——辭——志」三者之關係，什麼是「文」，什麼是「辭」，什麼是「志」？這是首先需要辨析清楚的問題。當代學者就此做了多方面探索，各有所見，<sup>119</sup>但我認為，仍然不如宋人朱熹所注簡單明瞭：「文，字也；辭，語也；言說詩之法，不可以一字而害一句之義，不可以一句而害設辭之志。」<sup>120</sup>按照朱熹之說，孟子的話包含如何理解詩的兩個重要問題：一是文字和辭句的關係問題，二是文辭和情志的關係問題。孟子認為，評論詩的人，既不能根據詩句的個別字眼武斷地曲解辭句，也不能根據辭句的表面意義來曲解詩篇的真實含義，應該採用「以意逆志」的方法，即用「意」回溯作者之「志」的方法來理解詩，才能得到詩的正解。

後世學者對於「以意逆志」中「意」，究竟是指說詩者之「意」，還是指作詩者之「意」，頗有不同的理解。漢代經學家和宋

代理學家多數認為「意」是指「說詩者」之意。例如，漢人趙岐《孟子注》說：「以己之意逆詩人之志，是為得其實矣。」<sup>121</sup> 宋人朱熹《孟子集注》說：「當以己意迎取作者之志。」<sup>122</sup> 清代某些學者的觀點則與前人不同，如吳淇在《六朝選詩定論緣起》中認為「意」是「作詩者」之意，他批評「漢、宋諸儒以一『志』字屬古人，而『意』為自己之意。夫我非古人，而以己意說之，其賢于蒙之見也幾何矣」；主張「以古人之意求古人之志，乃就詩論詩，猶之以人治人也」。<sup>123</sup> 他認為，如果以己之意去探求作者之志，得到的認識與童蒙之見差不多，只有以古人之意探求古詩之志，才不會造成以今律古的牽強附會。

究竟應該把「以意逆志」之「意」理解為「作詩者」之意，還是「說詩者」之意呢？那需要回歸孟子說這話之時的語境，我們先引原文如下：

咸丘蒙問曰：「語云：『盛德之士，君不得而臣，父不得而子。』舜南面而立，堯帥諸侯北面而朝之；瞽瞍亦北面而朝之。舜見瞽瞍，其容有蹙。孔子曰：『於斯時也，天下殆哉岌岌乎！』不識此語誠然乎哉？」孟子曰：「否！此非君子之言，齊東野人之語也。堯老而舜攝也。《堯典》曰：『二十有八載，放勳乃徂落。百姓如喪考妣三年，四海遏密八音。』孔子曰：『天無二日，民無二王。』舜既為天子矣，又帥天下諸侯以為堯三年喪，是二天子矣。」

咸丘蒙曰：「舜之不臣堯，則吾既得聞命矣。《詩》云：『普天之下，莫非王土；率土之濱，莫非王臣。』而舜既為天子矣，敢問瞽瞍之非臣，如何？」曰：「是詩也，非是之謂也。勞于王事而不得養父母也。曰此莫非王事，我獨賢勞也。故說詩者不以文害辭，不以辭害志，以意逆志，是為得之。如以辭而已矣，《雲漢》之詩曰：『周余黎民，靡有子遺。』信斯言也，是周無遺民也。孝子之至，莫大乎尊親；尊親之至，莫大乎以天下養。為天子父，尊之至也；以天下養，養之至也。《詩》云：『永言孝思，孝思維則。』此之謂也。」<sup>124</sup>

根據這一段對話，孟子的弟子咸丘蒙當時向孟子請教了兩個問題：第一，按照古禮，盛德之士，君不能以他為臣，父不能以他為子。但據說舜做了君王，堯（盛德之士）帶領諸侯北面而朝見他，他的父親瞽瞍也北面而朝見他，舜見了父親，有些局促不安。孔子說：「這時，天下岌岌可危了！」不知這事是真是假？孟子回答道：堯朝舜的事件是山東鄉野之人胡說，不足為信；因為「天無二日，民無二王」，根據《堯典》的記載，當堯還在世時，舜未嘗即天子位，只是攝政王，所以他不可能把堯當成自己的臣下。咸丘蒙接着又提出第二個問題，既然《詩經·北山》中說「普天之下，莫非王土，率土之濱，莫非王臣」，那麼，當舜做了天子之後，他的父親瞽瞍成了臣子，是不是也與其他人一樣，對舜行臣子見君王之禮，頂禮膜拜呢？孟子回答道：「是詩也，非是之謂也！」孟子的意思是說，詩不能簡單地按照字面意思來理解。例如，《大雅·雲漢》有「周餘黎民，靡有孑遺」的話，並不是講周朝沒有一個人存活下來，而只是詩人對其時旱災嚴重的誇張性講法罷了，不要因為表面的文字而妨礙了對詩人真實意圖的認識。孟子同時說，《小雅·北山》「普天之下，莫非王土，率土之濱，莫非王臣」的意思，也只是說天下人都應當為王事盡力，而不能只是他一人獨自辛勞。後人不能引用此詩來證明瞽瞍也應當對舜執臣子之禮。反之，瞽瞍既然為天子之父，則當享天下之尊養。《詩·大雅·下武》中有「永言孝思，孝思維則」的話，舜是以孝治理天下的聖君賢王，他必然尊重父親，不會把瞽瞍當成他的臣下一般看待。

基於對孟子提出「以意逆志」說的語境考察，可以知道，這個「意」顯然是說詩者在解讀詩歌時需要拿定自己的「主意」，只有拿定主意，才能披沙揀金，披文入情，揭開詩歌表面字句的屏障，去深入領會、迎取作者要表達的真實意思。而吳淇「以古人之意求古人之志」的講法，恐怕並不符合孟子的原意。因為吳淇的講法忽略了一個根本的問題，即讀者在闡釋過程中的能動作用。根據現代闡釋學的觀念，讀者（說詩者）對作品的解說只能發生在作品和讀者的相互作用之中。而讀者的解說詩歌，不是一個單純的接受過程，而是一個在接受的同時向作品貫注自己理念的雙向的過程。說詩者在解讀某一部作品之前，已經在他所生活的世界接受了現時和傳統文化的影響，形成了自己所特有的知識經驗、思維方式、語言習慣、思想情感等等。當

代闡釋學將此稱為面對作品的「前理解狀態」，認為任何閱讀和理解活動只有在「前理解」的基礎上才能展開。<sup>125</sup>

當然，把「以意逆志」的「意」認定為是說詩者之意，也容易產生一個弊端，那就是說詩者僅僅憑藉自己的主觀臆斷解詩，完全不顧及原作者心志所在。為了克服這個弊端，宋人張久成主張：「學者先當明天下之理，然後以理探詩人之意，是窮理在前，明詩在後，深明天下之理，然後可以識詩人之意，故有不以文害辭不以辭害志之說。」<sup>126</sup> 這就對說詩者提出了一個很高的修養要求。

近人王國維《玉溪生年譜會箋序》主張將孟子的「以意逆志」與「知人論世」結合起來加以運用：「善哉！孟子之言詩也。曰：『故說詩者不以文害辭，不以辭害志，以意逆志，是為得之。』顧意逆在我，志在古人，果何修而能使我之所意，不失古人之志乎？其術，孟子亦言之，曰：『誦其詩，讀其書，不知其人可乎？是以論其世也。』是故由其世以知其人，由其人以逆其志，則古人之詩雖有不能解者，寡矣。」<sup>127</sup> 王氏認為，「意」雖指說詩者之意，但說詩者在對作品進行解釋時，應該貫徹「論世知人」的原則，以避免主觀武斷的弊端。如果將「以意逆志」與「知人論世」結合起來使用，那麼，古人之詩不能理解的就很少了。王國維提示的這一處理方式對於合理利用「以意逆志」的解詩方法具有方法論的意義。

### 小結

孟子的三大命題本來都是有關人生修養的理論，但由於文學就是人學，所以在後世文學評論家的闡發下，這些命題毫無障礙地轉化為文學評論命題。「養氣知言」從文學評論家的個人修養角度立論，要求打鐵先要本身硬；「論世知人」從尚友古人的角度立論，本意是要為自身之進步找到師友典範，引申為要理解作品，必須了解其世其人；「以意逆志」從作品解讀的角度立論，強調批評家要理解原作者之志，需要披文入情，排除字句、修辭等表面的障礙，與原作者心靈溝通、心心相印。這些命題的含義儘管古今理解存在差異，但並不妨礙人們將其運用在文學批評實踐之中，或在與西方近似文學觀念的對比中彰顯出具有中國民族思維特色的獨特價值。

## 注

1. [魏] 何晏集解、[梁] 皇侃疏：《論語集解義疏》，卷四。文淵閣《四庫全書》（臺北：商務印書館，1986），第195冊，頁410。
2. [漢] 鄭玄注、[唐] 孔穎達疏：《禮記注疏》，卷五十。文淵閣《四庫全書》，第116冊，頁322。
3. [魏] 何晏集解、[宋] 邢昺疏：《論語注疏》，卷三。文淵閣《四庫全書》，第195冊，頁555。
4. [魏] 何晏集解、[梁] 皇侃疏：《論語集解義疏》，卷八《季氏》。文淵閣《四庫全書》，第195冊，頁494。
5. [魏] 何晏集解、[梁] 皇侃疏：《論語集解義疏》，卷八《季氏》。文淵閣《四庫全書》，第195冊，頁494。
6. [魏] 何晏集解、[宋] 邢昺疏：《論語注疏》，卷六《雍也》。文淵閣《四庫全書》，第195冊，頁582。
7. [宋] 張栻：《癸巳論語解》，卷三。文淵閣《四庫全書》，第199冊，頁224。
8. [宋] 蘇軾：《東坡全集》，卷四十一。文淵閣《四庫全書》，第1107冊，頁567-568。
9. [魏] 何晏集解、[宋] 邢昺疏：《論語注疏》，卷六。文淵閣《四庫全書》，第195冊，頁580。
10. [明] 劉宗周：《論語學案》，卷三。文淵閣《四庫全書》，第207冊，頁561。
11. [魏] 何晏集解、[宋] 邢昺疏：《論語注疏》，卷六。（文淵閣《四庫全書》，第195冊，頁583。
12. [魏] 何晏集解、[宋] 邢昺疏：《論語注疏》，卷六。（文淵閣《四庫全書》，第195冊，頁583。
13. [漢] 劉向：《說苑》，卷十七。文淵閣《四庫全書》，第696冊，頁154。
14. [宋] 李昉等：《太平御覽》，卷四百一十九引。文淵閣《四庫全書》，第896冊，頁750。
15. [宋] 朱熹編：《二程外書》，卷六。文淵閣《四庫全書》，第698冊，頁306。
16. [美] 魯道夫·阿恩海姆著、滕守堯譯：《藝術與視知覺》（北京：中國社會科學出版社，1984），頁614。
17. [周] 荀況著、[唐] 楊倞注：《荀子》，卷二十。文淵閣《四庫全書》，第695冊，頁299。
18. [晉] 陶淵明：《飲酒》其五，[梁] 蕭統編、[唐] 李善注：《文選注》，卷三十。文淵閣《四庫全書》，第1329冊，頁524。
19. [宋] 周敦頤：《愛蓮說》，[清] 周沈珂編：《周元公集》，卷二。文淵閣《四庫全書》，第1101冊，頁446-447。
20. [明] 于謙：《詠石灰》，[清] 張豫章等：《御選明詩》，卷一百零四。文淵閣《四庫全書》，第1444冊，頁547。

21. [魏] 何晏集解、[宋] 邢昺疏：《論語注疏》，卷三。文淵閣《四庫全書》，第195冊，頁553。
22. 以上並見 [魏] 何晏集解、[梁] 皇侃疏：《論語集解義疏》，卷二。文淵閣《四庫全書》，第195冊，頁359-360。
23. [宋] 朱熹：《四書章句集注·論語》，卷二。文淵閣《四庫全書》，第197冊，頁22。
24. [清] 全祖望：《鮚埼亭集·經史問答》，卷六。朱鑄禹校注：《全祖望集彙校集注》（上海：上海古籍出版社，2000），下冊，頁1941。
25. [明] 貝瓊：《清江文集》，卷十八。文淵閣《四庫全書》，第1228冊，頁408。
26. [魏] 何晏集解、[宋] 邢昺疏：《論語注疏》，卷十五。文淵閣《四庫全書》，第195冊，頁676。
27. 以上並見 [魏] 何晏集解、[梁] 皇侃疏：《論語集解義疏》，卷八。文淵閣《四庫全書》，第195冊，頁487。
28. 范文瀾注：《文心雕龍注》（北京：人民文學出版社，1962），頁65。
29. [宋] 朱熹：《四書章句集注·論語集注》，卷八。文淵閣《四庫全書》，第197冊，頁76。
30. [宋] 陳祥道：《論語全解》，卷八。文淵閣《四庫全書》，第196冊，頁198。
31. [宋] 戴溪：《石鼓論語答問》，卷下。文淵閣《四庫全書》，第199冊，頁89。
32. [美] 艾布拉姆斯著、袁洪軍等譯：《鏡與燈：浪漫主義理論批評傳統》（北京：中國社會科學出版社，1991），頁9-10。
33. [宋] 蘇軾：《東坡全集》，卷七十五。文淵閣《四庫全書》，第1108冊，頁214。
34. [宋] 蘇軾：《東坡全集》，卷七十五。文淵閣《四庫全書》，第1108冊，頁216-217。
35. [宋] 蘇軾：《東坡全集》，卷七十六。文淵閣《四庫全書》，第1108冊，頁230。
36. [梁] 蕭統編、[唐] 李善注：《文選注》，卷十七。文淵閣《四庫全書》，第1329冊，頁288。
37. [宋] 李綱：《梁谿集》，卷一百四十二。文淵閣《四庫全書》，第1126冊，頁595。
38. [宋] 劉一止：《苕溪集》，卷九。文淵閣《四庫全書》，第1132冊，頁52。
39. [明] 楊慎：《升菴集》，卷五十二。文淵閣《四庫全書》，第1270冊，頁451。
40. [明] 方孝孺：《遜志齋集》，卷十一。文淵閣《四庫全書》，第1235冊，頁353。
41. [清] 潘德輿：《養一齋詩話》，郭紹虞等：《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1983）第4冊，頁2035。
42. [魏] 何晏集解、[宋] 邢昺疏：《論語注疏》，卷十七。文淵閣《四庫全書》，第195冊，頁689。

43. [魏] 何晏集解、[宋] 邢昺疏：《論語注疏》，卷十七。文淵閣《四庫全書》，第195冊，頁689。
44. [宋] 朱熹：《四書章句集注·論語集注》，卷九。文淵閣《四庫全書》，第197冊，頁81。
45. [魏] 何晏集解、[宋] 邢昺疏：《論語注疏》，卷十七。文淵閣《四庫全書》，第195冊，頁689。
46. [宋] 朱熹：《四書章句集注·論語集注》，卷九。文淵閣《四庫全書》，第197冊，頁81。
47. [魏] 何晏集解、[宋] 邢昺疏：《論語注疏》，卷十七。文淵閣《四庫全書》，第195冊，頁689。
48. [宋] 朱熹：《四書章句集注·論語集注》，卷九。文淵閣《四庫全書》，第197冊，頁81。
49. [魏] 何晏集解、[宋] 邢昺疏：《論語注疏》，卷十七。文淵閣《四庫全書》，第195冊，頁689。
50. [清] 黃宗羲：《南雷文定》四集，卷一《汪扶晨詩序》。《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，2001），第1397冊，頁521。
51. [吳] 韋昭注：《國語》，卷一。文淵閣《四庫全書》，第406冊，頁7。
52. [漢] 班固：《漢書》，卷三十。文淵閣《四庫全書》，第249冊，頁802。
53. [宋] 朱熹注：「怨而不怒。」見《四書章句集注·論語集注》，卷九。文淵閣《四庫全書》，第197冊，頁81。
54. 范文瀾注：《文心雕龍注》，頁602。
55. [唐] 陳子昂：《陳拾遺集》，卷一。文淵閣《四庫全書》，第1065冊，頁13。
56. [唐] 白居易：《與元九書》，《白氏長慶集》，卷四十五。文淵閣《四庫全書》，第1080冊，頁490。
57. [唐] 白居易：《寄唐生》，《白氏長慶集》，卷一。文淵閣《四庫全書》，第1080冊，頁10-11。
58. [清] 王夫之著、戴鴻森箋注：《薑齋詩話箋注》（北京：人民文學出版社，1981），卷一，頁4。
59. [漢] 鄭玄注、[唐] 孔穎達疏：《禮記注疏》，卷五十。文淵閣《四庫全書》，第116冊，頁309。
60. [漢] 鄭玄注、[唐] 孔穎達疏：《禮記注疏》，卷五十。文淵閣《四庫全書》，第116冊，頁310。
61. [漢] 鄭玄注、[唐] 孔穎達疏：《禮記注疏》，卷五十。文淵閣《四庫全書》，第116冊，頁310。
62. [漢] 鄭玄箋、[唐] 孔穎達疏：《毛詩注疏》，卷一。文淵閣《四庫全書》，第69冊，頁122。
63. [元] 托克托等：《宋史》，卷三百三十八。文淵閣《四庫全書》，第287冊，頁493。
64. [宋] 黃庭堅：《山谷集》，卷十九。文淵閣《四庫全書》，第1113冊，頁186。

65. [宋] 黃庭堅：《山谷集》，卷二十六。文淵閣《四庫全書》，第1113冊，頁277。
66. [清] 王夫之著、戴鴻森箋注：《薑齋詩話箋注》，卷二，頁127。
67. [清] 袁枚：《小倉山房尺牘》，卷十。叢書集成三編（臺北：新文豐出版公司，1985），第77冊，頁555。
68. 梁啟超：《飲冰室專集》（上海：中華書局，1936），第五冊，頁1-2。
69. 梁啟超：《飲冰室專集》，第五冊，頁1-2。
70. [魏] 何晏集解、[宋] 邢昺疏：《論語注疏》，卷六。文淵閣《四庫全書》，第195冊，頁582。
71. [魏] 何晏集解、[宋] 邢昺疏：《論語注疏》，卷六。文淵閣《四庫全書》，第195冊，頁582。
72. [漢] 許慎：《說文解字》，卷十三下。文淵閣《四庫全書》，第223冊，頁346。
73. [漢] 鄭氏注、[唐] 孔穎達疏：《禮記注疏》，卷五十。文淵閣《四庫全書》，第116冊，頁319。
74. [魏] 何晏集解、[宋] 邢昺疏：《論語注疏》，卷六。文淵閣《四庫全書》，第195冊，頁582。
75. [宋] 朱熹：《四書章句集注·論語集注》，卷三。文淵閣《四庫全書》，第197冊，頁35。
76. [漢] 鄭氏注、[唐] 賈公彥疏：《儀禮注疏》，卷八。文淵閣《四庫全書》，第102冊，頁305。
77. [魏] 何晏集解、[宋] 邢昺疏：《論語注疏》，卷六。文淵閣《四庫全書》，第195冊，頁582。
78. [宋] 朱熹：《四書章句集注·論語集注》，卷三。文淵閣《四庫全書》，第197冊，頁35。
79. [魏] 何晏集解、[宋] 邢昺疏：《論語注疏》，卷三。文淵閣《四庫全書》，第195冊，頁555。
80. [魏] 何晏集解、[宋] 邢昺疏：《論語注疏》，卷十二。文淵閣《四庫全書》，第195冊，頁638。
81. [晉] 杜預注、[唐] 孔穎達疏：《春秋左傳注疏》，卷三十六。文淵閣《四庫全書》，第144冊，頁157。
82. [魏] 何晏集解、[宋] 邢昺疏：《論語注疏》，卷十一。文淵閣《四庫全書》，第195冊，頁632-633。
83. 范文瀾注：《文心雕龍注》，頁537。
84. [唐] 白居易：《白氏長慶集》，卷四十五《與元九書》。文淵閣《四庫全書》，第1080冊，頁490。
85. [唐] 魏徵等：《隋書》，卷七十六。文淵閣《四庫全書》，第264冊，頁1068。
86. [隋] 李諤：《上隋高祖革文華書》，載《文苑英華》，卷六百七十九。文淵閣《四庫全書》，第1339冊，頁432。
87. [魏] 何晏集解、[宋] 邢昺疏：《論語注疏》，卷三。文淵閣《四庫全書》，第195冊，頁560-561。

88. 引自 [宋] 李昉等編：《太平御覽》，卷五百六十四。文淵閣《四庫全書》，第898冊，頁271。
89. [魏] 何晏集解、[宋] 邢昺疏：《論語注疏》，卷七。文淵閣《四庫全書》，第195冊，頁589。
90. [唐] 房玄齡等：《晉書》，卷八十。文淵閣《四庫全書》，第256冊，頁324。
91. [唐] 殷璠編、李珍華、傅璿琮：《河岳英靈集研究》（北京：中華書局，1992），頁131。
92. [清] 吳景旭：《歷代詩話》，卷四十七。文淵閣《四庫全書》，第1483冊，頁410。
93. [明] 劉宗周：《人譜類記》，卷下。文淵閣《四庫全書》，第717冊，頁234。
94. 引自 [明] 胡震亨：《唐音癸籤》，卷六。文淵閣《四庫全書》，第1482冊，頁553。
95. [清] 李清馥：《閩中理學淵源考》，卷二十八。文淵閣《四庫全書》，第460冊，頁361。
96. [元] 許有壬：《圭塘小稿》，卷七。文淵閣《四庫全書》，第1211冊，頁632。
97. [梁] 慧皎著、湯用彤校注：《高僧傳》（北京：中華書局，1992），卷六《僧肇傳》，頁248-252。
98. 田汝康、金重遠選編：《現代西方史學流派文選》（上海：上海人民出版社，1982），頁38-39。
99. [德] 雅斯貝爾斯：《歷史的起源與目標》（北京：華夏出版社，1989），頁14。
100. [漢] 趙岐注、[宋] 孫奭疏：《孟子注疏》，卷三上。文淵閣《四庫全書》，第195冊，頁72-73。
101. 納訓譯：《一千零一夜》（北京：人民文學出版社，1983），頁188。
102. [清] 焦循：《孟子正義》（北京：中華書局，1987），卷十八，頁640。
103. [宋] 朱熹：《四書章句集注·孟子集注》，卷二。文淵閣《四庫全書》，第197冊，頁112。
104. [元] 許謙：《讀四書叢說》，卷三。文淵閣《四庫全書》，第202冊，頁602。
105. [宋] 朱熹：《四書章句集注·孟子集注》，卷二。文淵閣《四庫全書》，第197冊，頁112。
106. [魏] 曹丕：《典論·論文》，載 [唐] 李善注：《文選注》，卷五十二。文淵閣《四庫全書》，第1329冊，頁895。
107. [美] 艾布拉姆斯著、袁洪軍等譯：《鏡與燈：浪漫主義理論批評傳統》，頁9-10。
108. [唐] 韓愈著、[宋] 廖瑩中集注：《東雅堂昌黎集注》，卷十六。文淵閣《四庫全書》，第1075冊，頁300。
109. [明] 方孝孺：《遜志齋集》，卷十一。文淵閣《四庫全書》，第1235冊，頁353。

110. [漢] 趙岐注、[宋] 孫奭疏：《孟子注疏》，卷十下。文淵閣《四庫全書》，第195冊，頁237。
111. [魏] 何晏集解、[宋] 邢昺疏：《論語注疏》，卷一《學而》。文淵閣《四庫全書》，第195冊，頁538。
112. [清] 章學誠著、葉瑛校注：《文史通義校注》（北京：中華書局，1985），卷三，頁278-279。
113. [漢] 趙岐注、[宋] 孫奭疏：《孟子注疏》，卷十一上。文淵閣《四庫全書》，第195冊，頁247。「嗜」字原作「耆」，古字相通，今改為通行字。
114. 魯迅：《且介亭雜文二集·題未定草》，載《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，1981），卷四，頁395。
115. [清] 彭定求等：《全唐詩》，卷一百一十二，頁1147。
116. [唐] 李商隱撰、[清] 朱鶴齡注：《李義山詩集注》，卷一下。文淵閣《四庫全書》，1082冊，頁114。
117. [宋] 曾鞏：《元豐類稿》，卷七。文淵閣《四庫全書》，第1098冊，頁404。
118. [漢] 趙岐注、[宋] 孫奭疏：《孟子注疏》，卷九上。文淵閣《四庫全書》，第195冊，頁207。
119. 周裕鍇《「以意逆志」新釋》一文，認為「文」不必限於個別字眼，也可以是片語甚至句子；而「辭」則指篇章整體。（上海：《文藝理論研究》，2002年第6期）胡蔚《「以文害辭」新釋》一文，認為孟子的觀點應當闡釋為「不要以（片斷的）一般文句誤解詩的表達手法；不要因（片斷的）詩的表達手法誤解全篇意旨」。（上海：《文藝理論研究》，2006年第6期）
120. [宋] 朱熹：《四書章句集注·孟子集注》，文淵閣《四庫全書》，第197冊，頁156。
121. [漢] 趙岐注、[宋] 孫奭疏：《孟子注疏》，卷九上。文淵閣《四庫全書》，第195冊，頁207。
122. [宋] 朱熹：《四書章句集注·孟子集注》，卷五。文淵閣《四庫全書》，第197冊，頁156。
123. [清] 吳淇：《六朝選詩定論》，《四庫全書存目叢書補編》（濟南：齊魯書社，2001），第11冊，頁49。
124. [漢] 趙岐注、[宋] 孫奭疏：《孟子注疏》，卷九上。文淵閣《四庫全書》，第195冊，頁206-207。
125. 參看鄧新華：《「以意逆志」論》，《北京大學學報》，2002年第4期。
126. [宋] 張久成：《孟子傳》，卷二十二。文淵閣《四庫全書》，第196冊，頁451。
127. [清] 張采田：《玉溪生年譜會箋》，《叢書集成續編》（臺北：新文豐出版公司，1989），第262冊，頁284。

## 後記

本書的寫作，策劃於二十多年以前。我1982年在四川師範大學古代文學研究所畢業，留校講授文學理論課程，有志於在中國古代文論範疇的體系化和中外文論的對照方面做一點工作，思考和研究的結果就是本書第一章《中國文學審美範疇的系統分析》的初稿。後來，我在中國人民大學、清華大學美術學院、臺灣逢甲大學、臺灣明道大學、澳門大學，都講授過古代文論（或名「文學評論」、或名「文藝美學」）課程，所集講稿就是本書的雛形。書中某些篇章曾在報刊上發表過，但零零星星，並未形成一個整體。

2009年伊始，我到香港大學中文學院任教。香港大學是一間重視研究的大學，規定每位新教員可以申請一個種子基金研究計劃（Seed Funding Programme for Basic Research），我便以本書寫作計畫提出申請，很快就得到批准。於是，我開始整理舊稿，寫作新稿。由於年歲漸長，學術思路也漸歸平澹，覺得與其好高騖遠地作宏觀高論，不如老老實實地排比資料，將一個一個理論命題的發展線索理順、闡釋清楚。我以為，只要把古代文論的範疇命題涵義與發展線索以及利用價值講清楚了，也就實現了古代文論的現代闡釋，從而可供當代人參考利用。

本書中有一大半的命題要做發掘資料、伐山採銅的基礎工作，這部份要從標點釋義做起；也有一部份的命題前賢已經做過研究，考慮到教學和論述的系統性需要，不得不收入本書者，則全部復核徵引原始材料，注明卷頁，並在闡釋方面力圖講出自己面對原始材料的理解，儘可能講出一些新意。劉勰《文心雕龍·序志》說：「品列

成文，有同乎舊談者，非雷同也，勢自不可異也；有異乎前論者，非苟異也，理自不可同也。同之與異，不屑古今，擘肌分理，唯務折衷。」實在是深知著述甘苦之言。香港大學馮平山圖書館收藏圖書資料豐富，而且使用非常方便，規定教員一次可以借閱400本書，真是大方實在。資料的方便利用和研究時間的保證，使得本書撰寫進展順利，得以在一年左右的時間基本完工，提前完成了研究計畫。

本書所有引用的書籍論文資料都在行文中按照嚴格學術規範注明了出處，所以全書末尾不再開列引用書目。由於提倡「四庫學」之需要，加之本書所引用的資料一般不涉及版本差異問題，本書一般不選用單行本，而選用叢書本，並儘量注明《四庫全書》或《續修四庫全書》收錄書籍的冊、頁，以方便讀者復查原書。

本書在寫作中受到啓發的著作很多，有幾種書我想在此特別提出來。除了本書《前言》中提到宗白華先生的《美學散步》之外，還有美籍華裔漢學家劉若愚先生的《中國文學理論》，該書的創造性思維幫助本書奠定了系統分析的模式。周振甫先生的《詩詞例話》，那是我從讀大學開始就喜歡讀的一本書，幫助本書形成理論聯繫作品分析的方法。錢鍾書先生的《談藝錄》，那是我從讀研究生開始就喜歡閱讀的一本書，幫助本書形成材料系列化和東西方理論對照的方法。徐復觀先生的《中國藝術精神》，該書精湛的理論分析功力，及其單刀直入、鞭闢入裏的行文風格對我影響甚大。其他前輩學者撰寫的中國文學批評史、美學史、文學思想史，當然都是本書取資參考的甘泉，則不及一一敘述。學海無涯，前賢搭起人梯，我輩拾級而上，又有義務回頭接引後學繼續前行。這本小書既是我在中國古代文學理論、文藝美學理論學習過程中撰寫的學術專著，也是教學相長的產物，我將用它來繼續給學生上課，希望它能成為引導學生走上探索中國藝術精神之路的一塊鋪路石、敲門磚。

我在香港大學的教學和研究工作進展順利，這期間種種殊勝因緣，都使我產生感恩的心情。在感恩的情緒中學習、工作、生活和寫作是愉快的，滴水之恩，當湧泉相報，僅以本書作為報答所有幫助我的人的一滴清泉。

詹抗倫記於香港大學主樓（陸佑堂）241D

## 作者簡介

詹杭倫，籍貫四川榮縣，一九五四年十二月出生於浙江杭州。香港浸會大學哲學博士，現任教於香港大學中文學院。曾在四川師範大學、北京中國人民大學、台灣逢甲大學、台灣明道大學、澳門大學任教。主要研究領域為中國詩詞學、辭賦學、文藝理論、海外漢學、傳統家庭教育等。已出版學術專著十四部：《歷代律賦校注》、《楚辭品鑒》、《楚辭解讀》、《唐宋賦學研究》、《方回的唐宋律詩學》、《唐宋賦學新探》、《金代文學史》、《金代文學思想史》、《清代賦論研究》、《清代律賦校新論》、《雨村賦話校證》、《雨村詩話校正》、《李調元學譜》、《劉若愚：融合中西詩學之路》，主編著作八部，譯著三部，發表學術論文一百二十餘篇，另有詩賦創作《天佑詩賦集》、電視音像製品《經典家書故事》等，享譽兩岸四地。