

刘勰论美的原则^{*}

易中天

从审美意识看美的创造与欣赏,其核心问题是美的理想。美的理想是艺术家和批评家(包括欣赏者)的最高美学标准。艺术家和批评家总是以自己的审美理想为准则,或指导艺术创作(即以美的理想为追求目标),或进行审美评判(即以美的理想为衡量尺度)。刘勰当然也不例外。

谈到美的理想,有的研究者很重视“六观”,认为那是刘勰提出的审美标准。按“六观”见于《知音》篇^①：“将阅文情，先标六观：一观位体，二观置辞，三观通变，四观奇正，五观事义，六观宫商，斯术既形，则优劣见矣。”很清楚，“六观”是方法(“术”)而不是原则(“义”)，是角度而不是尺度。它只是提出了艺术鉴赏和文学批评的几个着眼点，并没有昭示美的理想的具体内容。这样一个重大问题，刘勰当然要在“文之枢纽”部分来谈它；而在刘勰看来，集中体现了美的理想、作为真善美最高典范的是“五经”。所以，要探讨刘勰关于美的理想的观点，我们必须注意的不是《知音》“六观”，而是《宗经》“六义”：

故文能宗经，体有六义：一则情深而不诡，二则风清而不杂，三则事信而不诞，四则义直而不回，五则体约而不芜，六则文丽而不淫；扬子比雕玉以作器，谓五经之含文也。^②

“六义”即“六宜”，本义是指宗经之文所能达到的艺术成就，实质上是体现了美的理想的六个方面。以今观之，也就是文艺创作和批评的真善美原则：一三是“真”，二四是“善”，五六是“美”。

一

刘勰的“真”，包括两个方面：“情深而不诡”和“事信而不诞”，前者指感情的真实，后者指形象的真实，即“真情”与“真象”。

我们已多次指出，刘勰把感情视为艺术的本源、灵魂和血液^③，因此，他理所当然地把感情的真挚看作艺术美生命之所在。《情采》篇说：

昔诗人什篇，为情而造文，辞人赋颂，为文而造情。何以明其然？盖风雅之兴，志思蓄愤，而吟咏情性，以讽其上，此为情而造文也；诸子之徒，心非郁陶，苟驰夸饰，鬻声钓世，此为文而造情也，故为情者要约而写真，为文者淫丽而烦滥。而后之作者，采滥忽真，远弃风雅，近师辞赋，故体情之制日疏，逐文之篇愈盛。故有志深轩冕，而汎咏皋壤，心缠几务，而虚述人外；真宰弗存，翩其反矣。

很显然，刘勰的这一段论述的着眼点正在于感情的真挚。他赞美“写真”，指斥“忽真”，主张“为情造文”，反对“为文造情”，认为以《诗经》为代表的优秀文学作品之所以有很强的艺术感染力和永久的美学魅力，就在于它们的作者是有感而发，有为而作的。这样“志思蓄愤”的“体情之制”，与“真宰弗存”的“逐文之篇”相比，其美学价值不可同日而语。所以刘勰总结说：

* 本文系作者的毕业论文《〈文心雕龙〉美学思想论稿》第五章。

夫桃李不言而成蹊，有实存也；男子树兰而不芳，无其情也。夫以草木之微，依情待实，况乎文章，述志为本，言与志反，文岂足征！（《情采》）

刘勰的“真”，首先是感情的真挚，但又不止于此。作为一个以现实主义为主要倾向的文艺论家，刘勰在强调“真情”的同时也强调“真象”的重要性，并认为“真象”是表现“真情”的必要条件。他对《诗经》作了全面肯定，以为必须“宗”；对《楚辞》则有褒有贬（以褒为主），以为必须“辨”。辨，判也；判，分也，也就是要批判地继承，有限地肯定，其原因之一在于：《诗经》是“真情”“真象”的和谐统一，而《楚辞》虽然也是“为情造文”（《比兴》：“楚襄信谗，而三闾忠烈，依诗制骚，讽兼比兴”），但却夹杂着一些“假象”，“托云龙，说迂怪，丰隆求宓妃，鸩鸟媒娥女，诡异之辞也；康回倾地，夷羿弹日，木夫九首，土伯三目，谲怪之谈也”（《辨骚》），刘勰认为不可取。在《夸饰》篇，他又指出：“自宋玉景差，夸饰始盛，相如凭风，诡滥愈盛。故上林之馆，奔星与宛虹入轩，从禽之盛，飞廉与鹪鹩俱获。及扬雄甘泉，酌其余波，语瑰奇，则假珍于玉树，言峻极，则颠坠于鬼神。至东都之比目，西京之海若，验理则理无可验，穷饰则饰犹未穷矣。又子云羽猎，鞭宓妃以饕屈原，张衡羽猎，困玄冥于朔野。变彼洛神，既非罔两；惟此水师，亦非魑魅；而虚用滥形，不其疏乎！”因此刘勰指斥说：“此欲夸其威而饰其事，义睽刺也！”

刘勰要求“真象”，指斥“假象”，是因为他认为，形象的歪曲会破坏感情的表现，只有真实的形象才能寄托真挚的感情。因此，刘勰的“真”，是艺术真实，而不是自然主义的生活真实。中国美学不同于西方美学的区别之一：是中国美学（尤其是中国诗歌美学）几乎从不把审美和认识等同起来，从不认为艺术的目的旨在摹仿，而是以抒情为主，借景抒情，情景交融。因此，刘勰高度评价“事必宜广，文亦过焉”的“诗书雅言”，认为其“风格训世”，足为后世楷模：“是以言峻则嵩高极天，论狭则河不容舠，说多则子孙千亿，称少则民靡孑遗，襄陵举滔天之目，倒戈立漂杵之论，辞虽已甚，其义无害也（《夸饰》）。”“广”，“过”、“已甚”都不真实，也不中庸，为什么“其义无害”？就因为它所传达的感情是真挚的。有了真情，就可以以假喻真，反丑为美：“且夫鸩音之丑，岂有泮林而变好？茶味之苦，宁以周原而成饴？——并意深褒赞，故义成矫饰（《夸饰》）。很显然，正是在感情规律的作用下，自然丑变成了艺术美，而“壮辞可得喻其真”（《夸饰》）这个所谓艺术真实与生活真实的关系问题，也只能从形象思维中的情感逻辑规律去找答案。

既然同出于“真情”，为什么《诗》《书》中的“已甚”之辞就得到肯定，而《楚辞》中的“夸诞”之语就该否定呢？这岂非太不公平吗？对比一下，就可以知道，刘勰的“真象”，是指有生活真实基础的形象，并不要求描写时照搬生活。刘勰实际上已经意识到，艺术形象总是有限的，具体，艺术世界中的形象与客观世界中的现象，只能是“似”，而不可能“是”。因此，艺术形象只能在“似与不似”（齐白石语）、“真与不真”（歌德语）之间。而艺术之贵，不在形似，而在神似，唯其神似，才能“以少总多”而“情貌无遗”（《物色》）。作者既可以用“壮辞”去“喻其真”（仍然落实于真），也可以用极简省的笔墨，勾勒出事物的神采风貌，即所谓“一言穷理”，“两字穷形”（《物色》）。至于生活中根本没有、纯粹靠幻想臆造的形象，是在刘勰坚决排斥之列的。在这里，刘勰审美意识的现实主义倾向就十分明显了。

二

刘勰的“善”，包括“风清而不杂”和“义直而不回”。

何谓“风”？《风骨》说：“诗总六义，风冠其首，斯乃化感之本源，志气之符契也”，又说：“招怅述情，必始乎风”，“情之含风，犹形之包气”，这与《毛诗序》对“风”的定义是一致的，“风，风也，教也；风以动之，教以化之。”《毛诗序》的“动”、“教”，即《风骨》篇的“感”、“化”，可见“风”是一种既有教育意义（“教”、“化”）又有感人力量（“感”、“动”）的精神因素。这种精神因素只能是思想化道德化即理性化的感情。④

那么，何谓“义”？《诗·小雅·鼓钟》：“淑人君子，其德不回”，《毛传》：“回，邪也”。邪恶与正直相对，正是指道德而言。《宗经》赞美“六经”是“义既极乎性情”，《明诗》则说：“诗者，持也，持人情性，三百之蔽，义归无邪”，《论语·为政》：“子曰，诗三百，一言以蔽之，曰‘思无邪’。”可见，“义直而不回”即“义归无邪”，亦即“思无邪”。它与“持人情性”相呼应，也是指思想化道德化即理性化的感情。

不信请看孔子对《诗经》的具体评论。“子曰：《关雎》乐而不淫，哀而不伤”（《论语·八佾》）“哀”、“乐”都是感情，而“不淫”、“不伤”则是对这种感情的道德规范和节制。《辨骚》篇引西汉淮南王刘安《离骚传》：“《国风》好色而不淫，《小雅》怨诽而不乱，若《离骚》者，可谓兼之”，也与此同。正因为艺术的内容“情”具有道德化的特点，可以“持人情性”，所以孔子论诗，才能从“诗”（美学）说到“礼”（伦理）：

子夏问曰：“巧笑倩兮，美目盼兮，素以为绚兮”，何谓也。子曰：绘事后素。曰：礼后乎？子曰：起予者商也！始可与言诗已矣。（《论语·八佾》）

子贡曰：贫而无谄，富而无骄，何如？子曰：可也，未若贫而乐，富而好礼者也。子贡曰：《诗》云，“如切如磋，如琢如磨”，其斯之谓与？子曰：赐也，始可与言诗已矣，告诸往而知来者。（《论语·学而》）

于是刘勰联系包括“风”在内的“六义”说：“自商暨周，雅颂圆备，四始彪炳，六义环深，子夏监绚素之章，子贡悟琢磨之句，故商赐二子，可与言《诗》”（《明诗》）。

这个问题实际上涉及到美的社会功利性。艺术，即使在它的原始萌芽状态，也是既有审美价值，又有实用价值的。所谓“贵器用而兼文采”（《程器》），所谓“顺美匡恶，其来久矣”（《明诗》），即是如此，而且越是处于原始萌芽阶段，审美价值与实用价值的联系就越直接，越简单，二者也越难区分。羊子肥大之谓“美”，羊肉可口之谓“善”，美善不分，如斯而已，前几章已多有阐述。而儒家主张“述而不作，信而好古”（《论语·述而》），因此较多地保留了人类早期社会意识的原始风貌，特别强调善与美、道德与感情的统一。这也是理性与感性，社会与个人的统一。孔子强调礼制，却没有原罪观念和禁欲意识。因此，儒家既认为社会利益不容忽视，纲常伦理不容违背，又主张个体人格得到完善，情欲感官得到满足。体现在伦理学，是美的道德和道德的美；体现在美学，则是道德的感情化和感情的道德化。《毛诗序》称：“发乎情，止乎礼义”，《乐府》篇称“岂唯观乐？于焉识礼”，便体现了上述思想。

强调对审美感情的思想化道德化的规范，与强调艺术的社会功利性是一致的。艺术的社会功利性包括政治性，但不等于政治性，而是多元因素的。在儒家看来，大体包括“美刺”、“教化”、“移风易俗”和“陶冶情性”四个方面。“美刺”，即艺术家直接对社会现象（政治、经济、文化、生活）表明自己的是非判断，所谓“维是偏心，是以为刺”（《诗·魏风·葛屦》）“家父作诵，以究王讟”（《小雅·节南山》）、“达于事变而怀其旧俗者”（《毛诗序》）等即是此类。“教化”，即对人民（包括贵族子弟）进行思想道德的教育和灌输，所谓“命女典乐，教世子”（《尚书·尧典》），“上以风化下”（《毛诗序》）等即是此类。“移风易俗”，即影响整个民族性格，“陶冶情性”，即影

响每个社会成员的个性，所谓“乐者，圣人之所乐也，而可以善民心，其感人深，其移风易俗易”（《荀子·乐论》），“温柔敦厚，诗教也”（《礼记·乐记》）等即是此类。以上四个方面都可以最后归结到“情性”。“美刺”是“吟咏情性，以讽其上”（《毛诗序》、《情采》）；“教化”是“以风化下”（《毛诗序》），“洞性灵之奥区”（《宗经》）；“移风易俗”是“情感七始，化动八风”（《乐府》）；“陶冶情性”就更不用说了，我们可以这样总结，从孔子到刘勰，儒家的美学思想认为美的社会功利性主要是靠艺术感染力对人的性情发生潜移默化的教育、熏陶作用，以达到提高每个人以至整个民族精神素质的目的。这就是美与善的关系。

如果撇开儒家关于“善”的具体内容，抽象地说，他们这个观点——强调美与善的关系，是正确的。“善”（道德、伦理）是人与人之间的行为准则，“美”（艺术、审美）是人与人之间的感情交流，有一位美学家说过，要使感性的人成为理性的人，最好的办法莫过于使他们成为审美的人。只有依赖感情上的交流，人与人之间的行为准则才成为人的内在本质，才能成为真正的善，否则，不过是一种外部的约束，是不能巩固的抽象教条。反之，只有符合行为的准则，人与人之间的感情交流才能实现，美也才得以产生；否则，至多只能复制一种程式化的形式美，甚至只能得到丑。因此，我们并不一般地反对在进行艺术创作时对感情进行理性规范，而只认为，应该用共产主义道德来规范，克服自身的异化，实现“人的解放和复归”⑤，这也是美和艺术的历史性任务。

三

刘勰的“美”，同样包括两个方面，即“体约而不芜”和“文丽而不淫”，简言之：“约”与“丽”。

“约”，即“要约”。《征圣》篇说：“《易》称辨物正言，断辞则备；《书》云辞尚体要，弗为好异”。《乐府》篇说：“陈思称李延年闲于增损古辞，多者则宜减之，明贵约也。”《论说》篇说：“若毛公之训诗，安国之传书，郑君之释礼，王弼之解易，要约明畅，可为式矣。”《事类》篇说：“综学在博，取事贵约。”《物色》篇说：“皎日嘒星，一言穷理；参差沃若，两字穷形，并以少总多，情貌无遗矣。”“要约”的反面是“繁芜”，“繁芜”为刘勰所不取。《诠赋》篇说：“逐末之俦，蔑弃其本，虽读千赋，愈惑体要”。《议对》篇说：“文以辨洁为能，不以繁缛为巧；事以明要为美，不以深隐为奇，此纲领之大要也。”《风骨》篇说：“《周书》云，辞尚体要，弗惟好异，盖防文滥也。”《序志》篇说：“去圣久远，文体解散，辞人爱奇，言贵浮诡，饰羽尚画，文绣鞶帨，离本弥甚，将遂讹滥”，这都是尚“要约”而反“繁芜”的例证。

“丽”，即“雅丽”。《征圣》篇说：“然则圣文之雅丽，固衔华而佩实者也。”《辨骚》篇引班固语说：“然其文辞丽雅，为词赋之宗”。《诠赋》篇说：“原夫登高之旨，盖睹物兴情。情以物兴，故义必明雅，物以情观，故词必巧丽，丽词雅义，符采相胜。”《颂赞》篇说：“原夫颂唯典雅，辞必清铄。”《诏策》篇说：“潘勖九锡，典雅逸群。”《体性》篇说：“雅丽黼黻”，《通变》篇说：“商周丽而雅。”“雅丽”即“文质彬彬”，是一种“中和之美”⑥。“雅丽”的反面是“质木”和“淫侈”。“侈”即“繁芜”，是“过”；“质木”是“不及”。“质木”之词虽简，却不是“要约”；“雅丽”之词虽“文”，却不是“繁芜”。“要约”和“雅丽”是同一的，刘勰有时并提，如《诔碑》篇说：“其叙事也该而要，其缀采也雅而泽，清词转而不穷，巧义出而卓立”。《物色》篇说：“诗人丽则而约言。”又“要约”又“雅丽”的作品，美学风格是“味飘飘以轻举，情晔晔而更新”（《物色》）。

“要约”和“雅丽”，都是就美的形式而言。刘勰在讨论形式美时，并没有忘记内容。针对

南朝“体情之制日疏，逐文之篇愈盛”的形式主义倾向，刘勰提出：“文采所以饰言，而辨丽本乎情性”，“为情者要约而写真，为文者淫丽而烦滥”（《情采》）。形式问题最终还要归结于内容。挚虞也说：“古诗之赋，以情义为主，以事类为佐，今之赋，以事形为本，以义正为助。情义为主，则言省而文有例矣；事形为本，则言当而辞无常矣。文之烦省，辞之险易，盖由于此。是以司马迁割相如之浮说，扬雄疾辞人之丽淫。”这是非常正确的。一个情感勃发的艺术家总是以传达感情为目的，因此只要求“辞达而已”（《论语·卫灵公》），决不会堆砌词藻，玩弄技巧，而一个没有多少真情实感，却又要无病呻吟，沽名钓誉的人，势必雕琢词句，片面追求形式的美观。形式的极端华丽和内容的极度空虚，是此类“艺术品”的通病。针对这种现象，刘勰指出：“繁采寡情，味之必厌”（《情采》），这就把情感的表现看作是艺术的本质，从而和形式主义美学观划清了界限。①

刘勰“繁采寡情，味之必厌”的命题实在值得大书特书。在陆机之后，钟嵘之前，刘勰也用“味”这一术语来表示艺术品的审美感，但似乎更重视美的情感本质特征。他认为，对艺术品的审美欣赏也就是对艺术家感情的共鸣。艺术家把自己的感情对象化，欣赏者则对这种对象化了的感情再感受：“夫缀文者情动而辞发，观文者披文以入情，沿波讨源，虽幽必显”（《知音》）。只有透过美的形式而进入美的内容，亦即进入艺术家的心灵，才能真正在领会的基础上获得审美愉快。因此，欣赏者的审美鉴赏力也就是心灵的感受能力：“故心之照理，譬目之照形，目瞭则形无不分，心敏则理无不达”（《知音》）。反之，艺术家的艺术功力也就表现在艺术品对欣赏者心灵的感染力：“必使情往会悲，文来引泣，乃其贵耳”（《哀吊》）。《风骨》篇中多次提到的“风力”、“骨力”，似也应主要理解为这种源于艺术品情感内容的力量：

捶字坚而难移，结响凝而不滞，此风骨之力也。

相如赋仙，气号凌云，蔚为辞宗，乃其风力道也。

攀翠备色，而翮寡百步，肌丰而力沉也；鹰隼乏采，而翰飞戾天，骨劲而气猛也；文章才力，有似于此。

蔚彼风力，严此骨梗。才锋峻立，符采克炳。

吴林伯先生《文心雕龙义疏》说：“风骨比喻情志在作品方面的作用”（一四一页）。从美学的角度看，这作用就是艺术感染力；对于艺术家来说，就是艺术表现力。没有“风骨”之力，形式再美也没有用，“斯术或违，无务繁采”（《风骨》）。因为，它是形式美之所依凭，是一种内在的力量。这种力量只能是前面谈到的感情的“真”和“善”。具备了这种力量，作品的美学风格就呈现一种“飞动之势”，所以《风骨》篇说：“其为文用，譬征鸟之使翼也。”这种“飞动之势”的美学魅力，足以感发意志，给人以鼓舞与激励，亦即“可以兴”。这一点，也是“繁采寡情”的无病呻吟之作无可比拟的。

四

作为艺术创作和批评的美学原则，《宗经》“六义”在刘勰那里是一个不可分割的统一体，它们统一于《文心雕龙》美学思想体系的最高范畴——“自然之道”②。

关于“自然之道”，需要另文专题论述，这里只能简略地谈一下它与《宗经》“六义”的关系。《原道》篇提出过两个命题，一是“心生而言立，言立而文明，自然之道也”；二是“道沿圣以垂文，圣因文而明道”。这两个命题是互相关联的。在刘勰看来，作为“明道之文”的“五经”，是“自然之道”的最高体现；而从“五经”的写作实践中抽象出来的“六义”，正是对美的理想的最好

表述。这理想，就是真善美的和谐统一，而这和谐统一的境界也就是“自然”。刘勰认为，美的内容应该是“真情”和“善意”（风与骨）的统一，从而达到一种伦理情感的自然和谐；美的形式应该是“要约”和“雅丽”（质与文）的统一，从而达到一种审美形式的自然和谐；美的创造应该是“率志”和“合契”（心与术）的统一，从而达到一种创作过程的自然和谐。自然、和谐，这就是刘勰那里的美的理想、美的典范和美的最高境界。

毫无疑问，美的理想作为审美意识的集中体现，是艺术家和欣赏者阶级立场、政治思想、伦理观念、人生态度、生活经历、文化教养、习惯爱好，乃至先天遗传、素质禀赋诸因素的集中和凝冻，它不可避免地要打上艺术个性的印记。但是，作为抽象出来的原则，《宗经》“六义”更多地使我们看到了阶级的倾向和民族的风尚。我们可以看出，刘勰非常自觉地站在地主阶级的立场上，非常自觉地维护儒家思想在文学艺术领域中的正统地位，并不惜把儒家的“道”、“圣”、“经”抬到吓人的高度：“道”是一种“神秘的天意”，“经”是不可超越的真善美的最高典范，而“圣”作为“道”与“文”（“经”）的中介，则是后世文人永远不可及的超级天才。刘勰提出美的原则，却用了《宗经》“六义”的形式，其原因盖出于此。

而刘勰美学思想的局限性也就正在这里。时代和阶级的局限，使得他的思想高度最终并没有超越他的先辈和同辈。在美的理想问题上，他的贡献除了将“自然”范畴引进儒家美学思想体系外，还在于第一次系统而明确地提出了本阶级和本民族的美学原则。这是代表民族风尚、富于民族特色的真善美原则。这些原则的提出，使得儒家在美的理想方面的思想完善化、系统化、专门化了。而我们既然不得不承认：作为中国古代美学思想的主流，儒家美学思想已深刻地影响到中华民族的文化，那么，研究刘勰的上述思想，当不是无益的探索。

（本文作者系中文系八一届研究生）

注释：

- ① 本文凡引刘勰《文心雕龙》均只注篇名，不注书名。
- ② 刘勰对“五经”的极度推崇和下文谈到的对《楚辞》浪漫主义的简单否定都表现了他思想的局限性。
- ③④⑥⑦⑧ 这几个问题在《〈文心雕龙〉美学思想论稿》其它几章中均已论述。
- ⑤ 马克思《1844年经济学——哲学手稿》（刘丕坤译本）第85页。