

从玄言诗到山水诗之我见

——论晋宋之际的文咏因革

张 金 海

发生在晋宋之际的由玄言诗到山水诗的变迁,是魏晋南北朝文学史上一次重大的阶段性转变,历来论者甚夥。但是,这一变迁的轨迹究竟如何,其具体内容又是什么,却是一个值得继续深入探讨的问题。

本文不同意中国文学史研究中流行已久的一种观点,认为永嘉至东晋的玄言诗,与刘宋初期以谢灵运为代表的山水诗,是两种根本对立的文学样式,把后者看作是对前者从内容到形式的彻底变革。实际上,它们都是以魏晋文士们的世界观人生观,以及作为这种世界观人生观的理论形态的魏晋玄学为基础的,后者对于前者来说,既称之为变迁,自有其新变的内容,但同样不可否认,二者也有着深刻的内在联系,明显的前后因袭关系。刘宋初期以谢灵运为代表的山水诗,是直接由永嘉以来的玄言诗发展演变而来的,与其相对于玄言诗而称其为山水诗,倒不如瞻前而顾后,称其为由玄言诗到真正意义上的山水诗的过渡形式更为恰当,因为山水诗只是发展到谢灵运之后的鲍照和谢朓时,经过对谢灵运山水诗的再一次扬弃,才真正摆脱玄学的影响而获得独立的发展,才最后完成对玄言诗从内容到形式的彻底变革。

这里,首先涉及到的的是永嘉至东晋玄言诗的创作情形。

作为玄学产物的玄言诗,是以远咏老庄为旨归,以直陈玄理为主要表达方式的,它统治诗坛达百年之久,成为永嘉至东晋文学的主潮。尽管玄言诗现在留传下来的很少,但上述情形由钟嵘的《诗品序》、刘勰的《文心雕龙·明诗篇》、《时序篇》、沈约的《宋书·谢灵运传论》、檀道鸾的《续晋阳秋》等各种记载和批评,都可以看出来的。因为大家熟知,这里就不一一赘引了。

以往论者,从南朝文学批评大家钟嵘、刘勰,到近代学界巨擘黄侃,其对玄言诗的批评,诸如“理过其辞,淡乎寡味”,“平典似道德论”^①;“柱下之旨归”,“漆园之义疏”^②;“钞录文句”,“但陈要妙,情既离乎比兴,体有近于偈语”^③,应该承认是有其深中肯綮的一面的。但是,本文在这里要着重指出的却是与后世山水诗发展关系极大,但却极容易被人们忽视了的另一方面的事实,这就是在玄言诗的创作中,山水与玄言从来都不是绝缘的,恰恰相反,它们倒是以魏晋以来的文士们的独特思辨方式为纽带,从一开始就紧密结合在一起;直陈玄理是玄言诗的主要表达方式,却不是它唯一的表达方式。

正如服食、饮酒一样,游放山水与谈玄论道,作为衬托魏晋风度的“衣袖和光环”^④,一直是魏晋以来名士们的全部生活的重要组成部分。进而言之,魏晋服食者中找不到一个任达的酒徒,任达的酒徒又不屑服食,从而有饮酒派与服食派之分^⑤,而喜谈玄论道者却大多喜

游放山水，反之亦然，谈玄论道与游放山水，在当时文士们的生活中并行而不悖，甚至不可或缺。即以玄学清淡之风盛行的东晋来说，《世说新语·栖逸篇》载：“许掾（询）好游山水。”《晋书·孙绰传》亦言其“居于会稽，游放山水，十有余年”。《晋书·王羲之传》云：“会稽有佳山水，名士多居之。谢安未仕时亦居焉。孙绰、李充、许询、支遁等皆以文义冠世，并筑室东土，与羲之同好。”而这些人恰好都是当时的玄学文宗和清淡名士。往上往下数，当然还有许多，这些也就够了。

之所以如此，首先当然是基于魏晋名士企图从自然山水与玄学的虚玄境界中寻求人生慰藉的人生观和人生态度，但与魏晋玄学独特的认识论和方法论，也是有直接关系的。正始时期，被推为一代玄宗的少年王弼，采当时名家“言不尽意”之义，而加以变通，首倡“得意忘象”、“得象忘言”之说。在王弼看来，虚无为玄趣之本，所谓道“不温不凉，不宫不商，听之不可得而闻，视之不可得而彰，体之不可得而知，味之不可得而尝”^⑥，就是讲的这个道理。因此他反对滞于“言”、“象”，而主贵在“得意”：“言者所以明象，得象而忘言；象者所以存意，得意而忘象”，“存言者非得意者也，存象者非得意者也”，“忘象者乃得意者也，忘言者乃得意者也”^⑦。在这一点上，王弼的“得意忘象”、“得象忘言”之说，无疑是与当时名家“言不尽意”之义相通的。但二者毕竟有所不同。“言不尽意”，则是“言”几乎等于无用，可废，故张韩有《不用舌论》之作。而王弼却认为，“无不可以无明，必因于有”^⑧，“四象不形则大象无以畅，五音不声则大音无以至。四象形而物无所主焉，则大象畅矣；五音声而心无所适焉，则大音至矣”^⑨。这就是说，“无”之玄趣必因“有”之实体而明。所以他又说：“象者，出意者也；言者，明象者也。尽意莫若象，尽象莫若言。言生于象，故可寻言以观象；象生于意，故可寻象以观意。意以象尽，象以言著。”^⑩略而言之，所谓“得意忘象”、“得象忘言”，是以“意”为“体”，以“言”、“象”为“用”，换句话说，即以“得意”为宗归，而以“言”、“象”为“得意”、“出意”的工具。王弼之后，嵇康继之，郭象又提出“寄言出意”，尽管他们的思路不尽相同，但作为一种哲学方法来说，其意思是一致的。魏晋人士普遍用之于解经，会通儒、道或道、释，也见之于行事，汤用彤先生称之为魏晋玄学的“新眼光新方法”^⑪。魏晋人士正是依据这种新的观察眼光，新的思辩方法，在自己企慕的玄虚境界与面对的客观世界之间，在玄理与山水之间，架起了一座桥梁。他们“为复于曖昧之中，思紫拂之道，屡借山水以化其郁结，永一日之足，当百年之溢”^⑫；他们“方寸湛然，故以玄对山水”^⑬。在他们看来：“山静而谷深者，自然之道也。”^⑭“寥阔无涯观，寓目理自陈。大矣造化功，万殊莫不均。群籁虽参差，适我无非亲。”^⑮“澄流入神，玄谷应契。四象悟心，幽人来憩。”^⑯所以“王右军（羲之）与谢太傅（安）共登冶城，谢悠然远想，有高世之志”。^⑰“简文入华林园，顾谓左右曰：会心处不必在远，翫然林水，便自有濠濮间想也，觉鸟兽禽鱼，自来亲人。”^⑱从观赏自然山水，到领悟自然山水本身所蕴含的理趣，因象（自然山水）而得意（玄理），得意而忘象，从而达到一种混一物我、忽忘形骸的、自由的、超然的精神境界。山水与玄理，就这样在魏晋人士的主观意识中相遇了，溶为一体了。实在是妙不可言。

既然这样，那么，当他们形诸文咏，“寄言”以“出意”，用诗歌这一特殊的形式来反映主体意识，来谈玄论道时，自然不会完全置自然山水这一思辩的客体、主观意识的理想载体于不顾。因为“得意忘象”之“象”是应该而且必须忘却的，只重在“得意”，但“象者所以存意”，“象者出意者也”，“意以象尽”，“尽意莫若象”啊！于是，玄言诗中除以直陈玄理为主要表达方式的通篇玄理说教者外，还往往山水与玄理并存，“以形媚道”、“以形体道”，即通过山水形象的刻划来表现玄理的又一表达方式，也与之俱生。

这在现存的玄言诗中可以毫不费力地找到印证。如玄言大师孙绰的《秋日》：

萧瑟仲秋月，飏戾风云高。山居感时变，远客兴长谣。疏林积凉风，虚岫结凝霄。湛露洒庭林，密叶辞荣条。抚茵悲先落，攀松羨后凋。垂纶在林野，交情远市朝。淡然怀古心，濠上岂伊遥。

不与时务经怀，便能达到一种无为自得的与道相冥合的玄虚境界，所谓“淡然怀古心，濠上岂伊遥”，就是全诗所要揭示的玄理。这一玄理，乃是诗人从时节景物变化的启示中感悟出来的。如果诗人只是把这一思辩的结果告诉人们，毫无疑问，便成了单纯的玄理说教，但是，诗人是通过山水景物的刻画，把从山水到玄理的整个思辩过程展示出来，这样就使诗中所表现的玄理，有了形象的导体。又如支遁的《咏怀诗五首》其三^⑩，诗中所表现的也无外乎遗世外物的玄趣，与当时玄言诗的一般主旨并无二致，所不同的只是，诗人不仅通过山水景物的刻画，展示出从山水到玄理的整个思辩过程，并且将那种遗世外物的玄趣，外化成高峻的天台、寥寥的石室、外身解世网的寻化士一系列可感的形象。再如庾阐的《三月三日》：

心结湘川渚，目散冲霄外。清泉吐翠流，绿醴漂素濑。悠想盼长川，轻澜渺如带。

诗的主旨，与支遁的《咏怀诗五首》其三基本相同，但比较起来，似乎要富于理趣一些。在这首诗中，诗人对山水景物的客观观照与主观思辩，已经融合在一起，山水形象不再只是表达玄理的导体或外化的图解，而成了玄理的形象载体，主观与客观之间，理语与景语之间，没有了明显的痕迹。以上三首诗，无论它们之间有什么样的差异，但在通过山水景物的刻画来表达玄理这一点上，却无疑是共同的。

对于永嘉至东晋诗坛上这种通过山水景物的刻划来表达玄理的形象化说理方法，有的论者已经看到并指出过，但却认定这是对玄言诗法的变创。其实这是误会。如前所述，在玄言诗的创作中，山水与玄言从一开始就以魏晋以来的文人们的独特思辩方式为纽带，而紧密结合在一起。上举诗作虽说不能代表当时玄言诗创作的主导倾向，但它毕竟属于玄言诗作的一种类型，我们并没有理由把它排除在玄言诗之外，因此也就没有理由不把“以形媚道”、“以形体道”看作玄言诗法之一。

为了说明问题，我们可以进一步来看看现存的三十七首《兰亭诗》。王羲之《兰亭集序》：“永和九年，岁在癸丑，暮春之初，会于会稽山阴之兰亭，修禊事也。群贤毕至，少长咸集”，“有清流激湍，引以为流觞曲水”，“一觴一咏”，“以畅叙幽情”。这是一次有名的玄言诗会，它集祭祀、游放山水、谈玄论道、饮酒、咏诗五位于一体。参加这次盛会的共有四十二人，大多是当时玄学清谈的名士，如孙绰、王羲之、谢安、桓伟、庾友等人。因此，我们完全有理由说，这次玄言诗会比较集中地反映了当时玄言诗创作的大体风貌。尽管兰亭诗作并未全部留传下来，但存诗于今者凡二十六人，诗三十七首，也就可供我们思之过半了。在现存的三十七首《兰亭诗》中，我们可以看到以直陈玄理为基本表达方式的玄言诗作，如孙统的“茫茫大造”篇，庾友的“驰心域表”篇，王凝之的“庄浪濠津”篇，王徽之的“先师有冥藏”篇等^⑪。这些诗“但陈要妙”，宜受“柱下旨归”，“漆园义疏”，“平典似道德论”之诮。但是，我们同样可以从中看到山水与玄理并存，以“以形媚道”、“以形体道”为基本表达方式的玄言诗作，如孙绰的“流风拂枉渚”篇，谢安的“相与欣佳节”篇，谢万的“司冥卷阴旗”篇，孙统的“地主观山水”篇，郗昙的“温风起东谷”篇，王玄之的“松竹挺岩崖”篇，王凝之的“烟岫乘风扇”篇，王肃之的“嘉会欣时游”篇，王彬之的“鲜葩映林薄”篇等^⑫。这些诗无一不是集山水与玄理于一体，而寄玄理于山水，通过山水景物的刻画，或表现得意忘象的玄理思辩，或表现齐万物、一生死的玄旨，或表现逍遥自放、无为自得的玄趣，而其中对山水景物的描绘，有些甚至可

以与后世山水诗中的山水形象争艳。与前面提到的孙统的“茫茫大造”等四首《兰亭诗》相比，其表现玄理的目的虽一，但表达方式却异。所谓“殊途而同归”，但毕竟“同归而殊途”啊！并且，我们还可以看到，在现存的三十七首《兰亭诗》中，后一类型的诗作比前一类型的诗作还多。这也许是因为前一类型的诗作过于“淡乎寡味”而逐渐被历史淘汰，后一类型诗作较为清丽而更多的得以留传下来的缘故。因此，这种现象并不足以说明在玄言诗的发展过程中，后者逐渐取代前者而成为主潮。但是，无论怎么说，它却极有力地证明了，山水与玄理并存的创作题材，“以形媚道”、“以形体道”的表达方式，作为玄言诗创作中的一种固有现象而存在，并为许多玄言诗人共同采用，是不容置疑的客观事实。

明确了永嘉至东晋玄言诗创作的大体情形，我们就可以进而讨论刘宋初期以谢灵运为代表的山水诗与玄言诗的沿革关系了。

谢灵运生活在玄风尚存的晋宋易代之际，同时又受当时佛学的影响，而集玄学与佛学于一身。在世界观人生观方面，他与魏晋时期的玄学家、玄言诗人们并无本质上的差异。正因为这样，他所创作的山水诗，表现出对玄言诗很大程度的因袭。关于他以表现玄理为依归，以刻划山水为手段的基本创作倾向，从清人吴淇、方东树，到近人黄节、刘永济、肖涤非，都曾指出过^②。正如玄学家“得意”而“忘象”一样，欣赏者“得象”而“忘意”，即忽略谢诗全篇的命意，只注意其中山水形象的刻划，并无可厚非。但是，欣赏决不等于研究，更不能代替科学的研究方法。

当然，谢灵运的山水诗又毕竟不等同于玄言诗。它对玄言诗既有因袭，也有变革。若不然，其成为一个时代的文学思潮，腾声于当时，垂范于后昆，简直是不可思议的。只是因为以往的有些论者只看到或者说更多地看到的是谢灵运山水诗对玄言诗的变革，而往往忽略二者之间的沿革关系，本文才特别加以指出。实际上它的新变内容同样不可忽视。

那么，谢灵运山水诗对玄言诗的变革，究竟表现在哪些方面呢？

如前所述，“以形媚道”、“以形体道”的表达方式，固属玄言诗法之一，但在整个玄言诗的创作中占主导地位的，却是直陈玄理的呆板说教。而在谢诗中，除《陇西行》（昔在老子）等极个别诗作外，再也找不见通篇“但陈要妙”的玄理说教了，而代之以形象化的说理，即通过山水形象的刻划来表现玄理。这从一方面看，固然是对玄言诗“以形媚道”、“以形体道”诗法的直接承袭，但从另一方面看，却是对玄言诗直陈玄理的表达方式的抛弃和否定，具有双重意义。从直陈玄理为主，到“以形媚道”、“以形体道”为主，正是从玄言诗到谢灵运山水诗变迁的关键所在。谢灵运山水诗对玄言诗的一系列变革，许多都由此而生。

首先，由于谢灵运山水诗表达方式上的上述变迁，从而引起它题材上侧重点的转移。在玄言诗的创作中，山水与玄理并存的创作题材，仅见于以“以形媚道”、“以形体道”为基本表达方式的玄言诗作，而大量的玄言诗，则是从玄理到玄理。既然谢灵运的山水诗是以通过山水形象的刻划来表现玄理为主要表达方式，那么，山水形象便不能不成为它必不可少的组成部分，从而占有越来越重要的地位。谢诗篇篇有玄理，却篇篇离不开山水形象，这是有目共睹的事实。尽管与玄言诗相同，谢诗中的山水形象也不过是作者用以表现玄理的工具，但是，它们一旦被诗人大量纳入诗笔，普遍引入诗章，便不能不引起诗歌题材的某种变迁。刘勰《文心雕龙·明诗篇》论宋初文坛说：“庄老告退，而山水方滋。”正好说明了这种变迁。不是有些论文和文学史教科书把谢诗中的玄言比作“灰色的尾巴”吗？尽管这种说法不无商榷之处，但它指出了谢诗中的玄言比玄言诗为退的事实，却是对的。

其次，既然谢诗是以“以形媚道”、“以形体道”为主要表达方式，而为了成功地“媚道”、

“体道”，便不能不更注重山水形象的刻划，从而引起谢诗艺术形式和艺术技巧的新变。

谢灵运山水诗对玄言诗变革的另一至关重要之点，是由单纯的“达道”或“以形体道”，到“绘景”、“畅理”、“澄怀”的变迁。王夫之《古诗评选》说：谢诗“言情则于往来动止缥缈有无之中，得灵蜚而执之有象；取象则于击目经心丝分缕合之际，貌固有而言之不欺。而且情不虚情，情皆可景；景非滞景，景总含情；神理流乎两间，天地供其一目，大无外而细无垠。”黄子云《野鸿诗的》也说：谢诗“抒情缀景，畅达理旨，三者兼长。”老实说，其中并不泛溢美，谢灵运山水诗在“缀景”、“畅理”、“抒情”三方面，尤其是在三者的结合上，并没能达到如此完美的境界，笔者不敢完全苟同。但是，在“绘景”、“畅理”的同时，复溶入诗人主观情感的抒发，即所谓“澄怀”，而集景、理、情三位于一体，的确是谢诗的一大特色。这不仅使它很不同于“但陈要妙”的玄言诗，也使它有别于“以形媚道”、“以形体道”的玄言诗，从而表现出独特的风貌。因为远离情志，恰好是无论哪一种玄言诗共同的致命伤。由此看来，王夫之和黄子云等人对谢诗的评价，又非纯属虚美。这一点，只要我们潜心体味一下谢灵运的《登池上楼》、《过始宁墅》、《富春渚》、《游南亭》、《过白岸亭》、《登上戍石鼓山》、《游赤石进帆海》、《登江中孤屿》、《石壁精舍还湖中作》、《于南山往北山经湖中瞻眺》、《入彭蠡湖口》、《七里瀨》等作，自会确信无疑。

由以上分析我们可以看见，刘勰《文心雕龙·明诗篇》所谓“宋初文咏，体有因革”，确不失为千古不刊之论。当然，我们并不满足刘勰的说法，因为他并没有对宋初文咏的因革因素作细密详尽的分析说明。笔者认为，刘宋初期以谢灵运为代表的山水诗，对玄言诗的继承应是最基本的一面，因为它涉及到的是文学创作的基本意图问题，而其对玄言诗的变革，很大程度是为了更好地实现其创作意图而进行的，或者说是由此引发出来的，并且变革的因素中也含有继承的因素。因此，由玄言诗到谢灵运山水诗的变迁，只能说是由一事物向他事物的变化过程中的部分质变和量变的积累，而尚未构成对玄言诗质的否定。正是在这个意义上，笔者才认为与其相对于玄言诗而称谢诗为山水诗，倒不如称其为由玄言诗到真正意义上的山水诗的过渡形式更为恰当。

这里有必要把谢诗对玄言诗变革的实际内容与其所显示的美学意义分开来认识。如前所述，在玄风独盛的时代，玄言诗自有其存在的理由，但它毕竟远离情志，或缺乏形象。谢诗虽仍以表现玄理为宗归，但它在创作题材和表达方式上，受玄言诗山水与玄理并存、“以形媚道”、“以形体道”的启发，并进而在此基础上踵事增华，大大加强了文学的形象性；其在创作题材上由以玄理为主到以山水为主的侧重点的转移，深深启迪后世诗人对自然美的认识和把握；而它在艺术形式和艺术技巧方面的一系列新交，不仅为后世山水诗的长足进步提供了许多宝贵的经验，更促使人们对艺术形式美作再度深层的思考和探索；尤其是它所实现的由“畅理”到“澄怀”的变迁，说它是中国诗史上由来已久的抒情言志传统的复归也好，说它是新形势下对玄言诗的新变也好，总之它把握住了作为诗歌不可或离的情感特征，表现出与玄言诗人迥然不同的审美意识。尽管它变革的实际内容并没有构成对玄言诗质的否定，但它的审美价值和意义却突破了诗人的主观意识，在特定的形势下，向后人昭示出一条文学健康发展的道路，最终导致对玄言诗的否定。

谢灵运之后，玄风逐渐衰落，逐渐失去支配人们思想和创作的力量，鲍照、谢朓继起，他们经过对谢灵运山水诗的再一次扬弃，即从根本上抛弃和否定了谢诗以山水表现玄理的创作旨归，而在题材、表现手法和艺术技巧等方面，保留了谢诗中一切对山水诗发展具有积极意义的因素，并把它发展到新的阶段，这才使山水诗真正摆脱玄学的影响而获得独立的发

展，这才最后完成对玄言诗从内容到形式的彻底变革。这时，只有到这时，庄老才真正从诗坛告退，这时，也只有到这时，中国诗坛上才算有了真正意义的山水诗。鲍照，尤其是谢朓的山水诗脱尽玄言，意境完美，辞景清丽而情韵悠扬的事实，已为学界所公认，兹不具论，只可惜对其在我国山水诗发展过程中具有决定意义的历史地位和作用，以往的认识和评价尚欠充分。

本文旨在揭示从玄言到山水嬗变的事实，至于引起这一变迁的文学本身的、社会的诸种复杂因素，则较少涉及，后当另作专文讨论。上述看法，蕴积于胸多年，八二年撰成初稿，一直未敢妄示于人，现略作修改，大胆发表，恳望读者赐教。

注释：

① 引自陈延杰《诗品注》第1～2页，人民文学出版社1980年版。

② 引自范文澜《文心雕龙注》第675页，人民文学出版社1978年版。

③ 转引自范文澜《文心雕龙注》卷二第91页，版本同上。

④ 参见李泽厚《美的历程》五《魏晋风度》，文物出版社1981年版。

⑤ 参见王瑶《中古文学史论集》《文人与药》、《文人与酒》，上海古籍出版社1982年版。

⑥⑧ 引自楼宇烈《王弼集校释》上册第195页，中华书局1980年版。

⑦⑩ 引自楼宇烈《王弼集校释》下册第609页，版本同上。

⑧ 见中华书局影印《十三经注疏》上册第80页。

⑪ 参见汤用彤《魏晋玄学论稿》《言意之辨》、《魏晋思想的发展》，中华书局1962年版。

⑫ 见中华书局影印严可均辑《全上古三代秦汉三国六朝文》全晋文卷六十一第1808页。

⑬ 见同上全晋文卷六十二第1814页。

⑭ 见同上全三国文卷四十五第1311页。

⑮ 见中华书局1983年版逯钦立辑校《先秦两汉魏晋南北朝诗》晋诗卷十三第895页。

⑯ 见同上晋诗卷十四第920页。

⑰⑱ 引自余嘉锡《世说新语笺疏》第120、129页，中华书局1983年版。

⑲ 见中华书局1983年版逯钦立辑校《先秦两汉魏晋南北朝诗》晋诗卷二十第1082页。

⑳㉑ 见同上晋诗卷十三。

㉒ 吴淇《六朝选诗定论》：“人知灵运用《易》语造诗词，不知灵运用《易》义立诗格。”方东树《昭昧詹言》：“读《庄子》熟，则知康乐所发全是庄理。”刘永济《十四朝文学要略》谓颜、谢诗“寄玄思于山水”。黄节《谢康乐诗注序》：“康乐之诗，合《诗》、《易》、《骚》、《辩》、仙、释以成之。其所寄怀，每寓本事，说山水则苞名理。”肖涤非在其《读诗三札记》中，宏扬师说，更指责“后人徒赏其富艳，摘其佳句，又复知其然而不知其所以然，失之远矣”。