

理学家的理趣与艺术情趣

聂振斌

理学家，大都是严正的道德家，对于艺术创作与审美娱乐很有些瞧不起，甚至认为不正当。他们在哲学上所追求的最高境界，即“道”与“理”，乃是一种超越感官的道德本体。这种本体世界的实现，是通过对感官欲望的否定而达到的，即“存天理，灭人欲”之谓。因此他们对于人的欲望以及与欲望密切相联的情很敏感，对于以情感为基本特征的文学艺术和审美活动常常抱着一种戒备心理，不承认艺术—审美的独立价值，实际上走的是一条准宗教禁欲主义的认识路线。

当然，理学家们也不完全放弃对文学艺术的利用，一般地也不放弃审美娱乐活动。但它们必须从属于道，与道结合为一体，服务于道，受道的支配。因此诗文游艺要彻底脱离官能欲望，防止玩物丧志。陆象山的一段话很有代表性。他认为道与艺的关系，必须是道为主，艺为从，不能反过来：“主于道则欲消而艺亦可进，主于艺则欲炽而道亡，艺亦不进。”（《杂说》）道与文的关系也是如此。他们中的大多数人认为“学者须学文”，但学文的目的只有一个：明道进德。“文”对于学者之所以必要，是因为它能提起学道的兴趣，更好地发挥传道的作用。程颢说：“教人未见意趣，必不乐学。欲且教之歌舞，如古诗三百篇，皆古人作之，入《关雎》之类，正家之始，故用之乡人，用之邦国，日使人闻之。此等诗其言简奥，令人未易晓，别欲作诗，略言教童子洒扫应对师长之节，令朝夕歌之，似当有助。”（《河南程氏遗书》卷二上）王阳明说：“古之教者，教以人伦，后世记诵词章之习起，而先王之教亡。今教童子，惟当以孝、弟、忠、信、礼、义、廉、耻为专务。其栽培涵养之方，则宜诱之歌诗，以发其志意；导之习礼，以肃其威仪；讽之读书，以开其知觉。今人往往以歌诗习礼为不切时务，此皆末俗庸鄙之见，乌足以知古人立教之意哉！”（《语录·传习录中》）利用美感形式可以提高学习兴趣，加深道德修养，这是理学家们所承认的事实。不少理学家也作诗，以吟咏情性或描写读书学道的体会，如邵雍、程颢、朱熹、王守仁等人都有名篇传世。程颢的一首诗也是很有味道的：“谁怜大第多奇景，自爱贫家有古风。会向红尘生野思，始知泉石在胸中。”（《野轩》）特别是王守仁，更是作诗为文的能手。他在从政、讲学、率军作战之余，诗文从不离手。他一生写了近六百首诗，还有数十篇赋、辞、文（不包括公文和疏奏之类的应用文）。他的诗文与程朱一派的理学家不同，主要不是表达闻道之乐，而是抒情、写景、叙事，样样皆有。这里举其两首，以见一般：“十里湖光放小舟，漫寻春事及西畴。江鸥意到忽飞去，野老情深只自留。日暮草香含雨气，九峰晴色散溪流。吾侪是处皆行乐，何必兰亭说旧游？”（《寻春》）“十年尘海劳魂梦，此日重来眼倍清。好景恨无苏老笔，乞归徒有贺公情。白鸟飞去青林晚，翠壁明边返照晴。烂醉湖云宿湖寺，不知山月堕江城。”（《西湖醉中漫书二首》之一）我想，文武全才的王守仁，如果不是哲学家的名声太大，文学史上他一定占有一席之地。

程朱一派理学家认为，诗文游艺都是业余的玩好，是可有可无的“闲事”，因此对于专门从事文学艺术创作，理学家都不以为然，甚至断然否定。特别是程颢，更多地是从消极方面看待艺术—审美活动。有人问他作文害道吗，他断言回答，“害也”。他援引“玩物丧志”的古训，说“为文亦玩物”。有人问他是否作诗，他说，他素不作此“闲言语”；“且如今能言诗者，无如杜甫。如云‘穿花夹蝶深深见，点水蜻蜓款款飞’，如此闲言语，道出作甚？”（以上均见《河南程氏遗书》卷十八）程颢反对为文作诗，是指唐代以来的近体诗文，并不包括唐之前的古诗古文。特别是《诗》、《书》、《礼》、《乐》、《春秋》、《易》，不仅不反对，而且奉为经典。因为古之《六经》都是和道德政治密切联系在一起，都是为道德政治服务的，而唐代以来的诗文逐渐脱离道德政治，成为纯粹审美的娱乐品。总之，在理学家那里，文学艺术及其审美活动并无独立的地位和价值。

理学家们都充分肯定古代的“乐教”、“诗教”。“乐教”、“诗教”是借助于美感形式进行道德政治教育，或借助于美感形式进行宗教祭祀、誓师出征、庆典凯旋等仪式活动。这些活动当然包含着艺术—审美因素，但都附丽于道德、政治、祭祀上面。因此，当乐与诗从这种社

会政治活动中分化出来而成为纯粹的审美娱乐活动时，在艺术一审美观上崇尚古的理学家们就不情愿承认它。可见，理学家的审美教育观点是比较保守的，有些落后于艺术一审美发展的历史潮流。就是艺术一审美思想比较宽容的王守仁也是如此。中国戏剧发展到明代已经很成熟了，但王守仁只承认它的形式，认为当今的“戏子”，其内容都是“淫”（他称之为“淫词”、“淫声”）的，只有换上忠孝仁义的内容，才可以为我们所用。

由于理学家主张“存天理，灭人欲”，对于表现情欲的诗文艺术与审美娱乐活动有些轻视，由于个别人如程颐反对纯粹的诗文书画创作，便有人常常不加分析地说理学家反对或否定艺术一审美活动，并与墨家的“非乐”相提并论。例如梁启超说：“宋代程朱之学，正衣冠，尊瞻视，以坚苦刻厉绝欲节性为教，名虽为儒，而实兼采墨道（吾尝谓宋儒之说理杂儒佛，其制行杂儒墨），故墨学非乐之精于不知不觉间相缘而起。然宋学在当时，政府指为伪学而禁之，其势力之在社会者不大。逮元代而益微。及夫前明数百年间，朝廷以是为奖励，士夫以是为风尚，其浸润人心已久。”（《渊实君译中国诗乐之变迁与戏曲之关系》）说“宋儒之说理杂儒佛”是对的，但说宋儒兼采“墨学非乐之精”，似应商榷。梁氏之所以如此认为，主要理由是理学家反对艺术，实际上这种理由是不能成立的。墨家的确彻底否定艺术一审美活动，认为艺术一审美活动妨碍听政从事和男耕女织，还要劳民伤财，因而主张采取禁绝政策。墨家看不到从物质实用活动转化为精神审美活动的巨大意义，把艺术一审美活动和物质功利活动完全对立起来，看不到艺术一审美的道德意义和精神价值，眼光是很狭隘的。而宋明理学家只否定艺术一审美与情欲相关的那一层面，并不否定艺术一审美的精神价值和道德意义，眼光要比墨家高超得多。因此，在艺术一审美问题上，墨家与理学家是不能相提并论的，以下的事实可以进一步说明之。

理学家念念不忘的理想境界是孔颜之乐。孔颜之乐是什么？概而言之，就是居仁之乐，闻道之乐，实际就是理学家的“存天理，灭人欲”的境界。因为这种乐不是由于官能欲望的满足或某种功利目的的实现而产生的愉悦，而是乐的本身，无关心无目的，无任何利害纠葛，是纯粹的精神之乐，绝对的自由之乐。这种乐的获得，不一定要通过艺术形式，在平时日用中也可以得到，就看你是否有超越利害计较、超越官能苦乐的心境，用现代美学语言说，就是看你是否抱着“审美态度”。《论语·先进》篇“吾与点也”那段记载足以说明。子路、冉有、公西华所抱的治国理民和从事文化事业的志向，孔子都不欣赏，惟与曾点的志向相合：“莫春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，风乎舞雩，咏而归。”说明其理想就是能将日常生活艺术化、审美化，即使是严肃的学道，也是以进入“乐”的境界即审美境界为最高境界。孔子曰：“知之者不如好之者，好之者不如乐之者。”（《论语·述而》）孔子赞美颜回“贤哉”的重要理由是：他箪食瓢饮居陋巷，却不改其乐。乐什么？不是乐贫寒，而是乐道，是乐居仁，居仁乐道早已把贫寒忘得一干二净！

孔颜乐处是理学家追慕的理想境地。通达这种境地，理学家们通常采取诗的形式，尽管他们对唐宋以来的近体诗不屑一顾，对格律形式和雕章琢句的做法有些不满，但大多数人不拒绝运用。他们在读书研究学问而有所收获时，便情不自禁地吟咏起来。例如程颢的《春日偶成》诗：“云淡风轻近午天，傍花随柳过前川。时人不识余心乐，将谓偷闲学少年。”很显然，他不是乐眼前的风景，不是乐风花柳色，而是乐道，所以“时人不识”，不了解他之所以乐的真谛，还可能误认他与那些纨绔子弟一样游手好闲呢！朱熹以诗表达他得道之乐更是驾轻就熟，名篇佳句也多，表现出很高的审美修养。他的《观书有感》诗云：“半亩方塘一鉴开，天光云影共徘徊。问渠那得清如许，为有源头活水来。”这是一首形象鲜明、富于哲理的好诗，也是千古传诵的名篇。说明世间的一切事物，要保持清新活泼，有生机，必须有取之不尽、用之不竭的源泉。他的另一首诗《春日》云：“胜日寻芳泗水滨，无边光景一时新。等闲识得东风面，万紫千红总是春。”这首诗是很成功的，情景交融，诗意盎然，自然流畅，一气呵成，完全没有理学家作诗常出现的毛病：哲理内容与感性形式不够有机统一。从字面看，是游春踏青，赏景观花，对明媚春天的赞美。但理学家一般是不愿道出这种“闲言语”的。我觉得本诗仍然在表现一种哲理意义，而诗的第一句是这种哲理意义的主眼。“胜日寻芳泗水滨”，泗水在鲁地，是孔子出生讲学之地，是儒家思想的发源地。因此，赞美孔子精神如春日融融，万紫千红，光芒四射，这才是朱熹所要表达的深义。从以上所述可以提出这样的问题：理学家的理趣与艺术情趣到底是何种关系？它们的异同在哪里？

首先，理而成趣便是情，便是一种愉悦之情，从而同艺术情趣便有了相通之点：都是主体所

出现的一种“乐”的状态。这种乐的状态都要通过感性形式表现出来。也就是说，闻理或闻道，可以通过抽象的逻辑形式表现出来，这种抽象的逻辑形式（论）与内容（理）直接同一，这就是理论。闻理或闻道，也可以通过感性形式和情感态度表现出来，这时情感是感性形式直接表现的内容，而理则成为情感的原因或根据，潜存于感性形式的深层，也就是客观的理转化为主观的情，一种愉悦的情感态度，这就是“理趣”。“理趣”这一概念并不是我杜撰的，而是古已有之。孟子早就说过，“理义之悦我心，犹刍豢之悦我口”（《孟子·告子上》）。这正是对理义的一种乐的情趣，这种情趣不是来自感官欲望，而是来自心理需求，因而是高尚的。宋人郭若虚说：“历观古名士画金童玉女即神仙星官中有妇人形相者，貌虽端严，神必清古，自有威重俨然之色，使人见则肃恭，有归仰之心。今之画者，但贵其姘丽之容，是取悦于众目，不达画之理趣也。”（《图画见闻志·叙论》）这里的“理趣”显然是指超越感官之上的一种高尚的情趣，这正是理学家所追求的自由之乐的精神境界。通向这种境界可以借用艺术形式，如前面所引理学家常用诗的形式抒发得道之乐；也可以在寻常日用的生活实践中获得这种自由之乐，如前面所说的“箪食瓢饮”和“浴乎沂……咏而归”，关键是主体具有一种超越的人生态度。理论是理性知识，而理趣则属于情感态度，二者的不同是显而易见的。艺术形式是感性存在，艺术情趣通过艺术形式表现出来，可供直观体验，勿需多说。而“箪食瓢饮”或“浴乎沂……咏而归”，也是一种乐的状态，一种感性具体。所以，理趣也好，艺术情趣也好，都不是用抽象的概念、判断、推论表示，而是用感性具体呈现。逻辑推导所得出的抽象结论、公式、定理之类，是见不到情趣的。但逻辑推导和科学实验的具体过程也可以产生情趣，如数学家和物理学家在进行数学运算和物理实验时产生的愉悦情趣，就是如此。有人把这种现象称为“科学美”，我倒觉得称之为“理趣”比较恰当。因为“科学美”显然是指一种客观对象，而“科学”这种由公式、定理、结论等构成的抽象的理性的内容，是无法直接与美的形式（感性形式）有机地统一起来的，只有把公式、定理、结论转化为主观情趣时才有可能。“理趣”即是由理而引起的主观情趣，是指主体在求真求善的过程中所产生的愉悦心态和兴奋之情。这种理趣是主观的、审美的，是情感活动过程，只有通过感性具体的艺术形式或生命形式表现出来，才能成为供人直观、体验的客观对象。

其次，理趣产生的根源是理性精神，所追求的目标是那个绝对自由的本体世界——道，因而具有超越性质。它超越官能欲望之上，超越现实功利目的，因而与艺术情趣具有共同性质。程颢的一首叫《偶成》的诗写道：“闲来无事不从容，睡觉东窗日已红。万物静观皆自得，四时佳兴与人同。道通天地有形外，思入风云变态中，富贵不淫贫贱乐，男儿到此是豪雄。”此诗正是表现作者的理趣，说明道的绝对无限性质，歌颂得道之人的自由快乐，认为乐道才是豪杰之士所追求的境界。此诗算不上上乘好诗，但用以说明理趣具有超越性质并且要通过感性形式显现出来，已足矣。“万物静观”，就是对万物不抱占有欲望而抱一种欣赏态度，如此便可做到自得之乐。也就是说，人只有超越感官欲望之上，突破万物的形质之局限，才能有闻道之乐，因为“道通天地有形外”，属于形而上领域。但要表现得道之乐又需要通过感性形式，也就是“思入风云变态中”，通过“风云变态”来体悟和直观道。由此可知，理趣是通过感性而又超越感性，其本体追求在形上的精神领域。人的情趣的性质是可以分析的，一般可区分为三种性质：由生理欲望而引起的情趣，与饮食男女相关，是个体性的，被认为是低级的；由社会功利目的引发的情趣，与政治道德相关，是社会性的，是具有普遍性的情趣，被认为高于个体性的情趣；由超越官能欲望和功利目的的本体世界引发的兴趣，与精神、理想相关，被认为是高尚的情趣。理趣则属于第三种，是高尚的情趣，具有超越性，与艺术情趣有同质性。现实中的三种情趣的区分不是机械的，而是有机地联系在一起的，并且有必要通过文化教育尤其是艺术教育、审美教育，使人们逐渐脱离低级情趣而具有高尚情趣。这三种情趣都可以在艺术一审美活动中表现出来。但现实的三种情趣进入艺术一审美领域之后，必然发生性质的变化，即具有了超越性和美感性。因为艺术形式已把情趣与现实间隔化了，使之与现实的功利目的拉开了距离。同时作为主观的、过程的理趣通过艺术形式（创造）而具有了美感的性能，并成为客观化的对象，可以供人们普遍地欣赏、享受。卡西尔说：“如果艺术是享受的话，它不是对事物的享受，而是对形式的享受。喜爱形式是完全不同于喜爱事物或感性印象的。形式不可能只是被印到我们的心灵上，我们必须创造它们才能感受它们的美。一切古代的和现代的美学快乐主义体系的一个共同缺陷正在于，它们提供了一个关于审美快感的心理学理论却完全没能说明审美创造的基本事实。在审美生活中我们经历了一个根本的变化。”（卡西尔，第203页）所谓“

根本的变化”，其主要表现是，在“审美生活”中人们已经不受现实的客观规律和利害关系的局限，获得了精神自由。审美生活是一种纯粹的精神生活、情感生活，在这种生活中可以充分发挥人们的想象创造，充分驰骋人们的理想追求。从消极方面说，审美享受是纯粹的精神享受，不同于物质享受，即卡西尔所说的“是对形式的享受”，而“不是对事物的享受”。卡西尔特别强调，艺术—审美活动不是机械地反映现实生活，不是把现实事物刻印到人的心灵上，而是形式（精神）创造，即运用形式创造出不同于现实的一种新生活、一个新世界。在日常生活中，在艺术—审美活动中，人们常常反对追求低级趣味，而要求有高尚的审美情趣，目的是提高人的素质、道德、人格，具有高尚的精神和思想。因此通过艺术—审美活动而逐渐超越官能欲望、功利目的而进入形上的自由愉悦境界，乃是艺术欣赏和审美活动所要达到的理想境界。儒家的“美善相乐”，道家的“美道合一”，正是这样的精神境界。

综上所述，宋明理学坚持儒家的艺术—审美观点，更加突出了艺术的教化功能，深入地发挥了儒家的心性之学，为艺术—审美构建了系统的本体论哲学。在以往的流行观点中，宋明理学似乎与艺术—审美没有多大关系，甚至认为理学家是艺术—审美的否定论者，因而妨害艺术—审美的发展。而实际上理学家们（包括程颐在内）并没有完全否定艺术—审美，只是否定艺术—审美与个体官能欲望密切相关的层面，而对艺术—审美所具有的道德意义、精神价值和形上追求层面，不仅没有否定，反而更加突出了。首先，理学家的理趣是超越的，与艺术—审美情趣具有一致性，都是人生追求的自由境界，也是乐的境界。理趣与艺术形式的有机结合，就是“美善相乐”的高尚境界。理学家的理趣对于艺术—审美具有提升的意义，也拓展了艺术—审美的新境界。其次，宋明理学发展了儒家（孟子）的心性之学，构建了精深的理论体系。儒家的心性之学是以人（人心、人性、人格）为中心而展开的，与以吟咏情性、涵养性灵为根本旨归的艺术—审美具有天然的联系。伦理本体论（程朱）和心理本体论（陆王）的建立，为艺术—审美的根本出发点和理想追求奠定了哲学理论基础，产生了深刻的影响。尤其是陆王心学一派，对艺术—审美的影响深入、广泛而明显，更具有批判、更新的意义，为中国艺术—审美从古代向近代转变提供了思想来源。

参考文献

古籍（部分）：《杂说》，《河南程氏遗书》，《语录》，《论语》，《孟子》，《图画见闻志》。

卡西尔，1985年：《人论》，上海译文出版社。

梁启超：《渊实君译中国诗乐之变迁与戏曲之关系》。

（作者单位：中国社会科学院哲学所）

责任编辑：冯国超·应用伦理学研究·（《哲学研究》2004年第6期）