



学科导航4.0暨统一检索解决方案研讨会

魏晋南北朝美学的流变与玄、佛哲学

<http://www.fristlight.cn> 2007-08-15

[作者] 仪平策

[单位] 山东大学文艺美学研究中心

[摘要] 魏晋南北朝美学作为“中国美学大转折的关键”（宗白华语），其重要地位已日益为人们所注重，特别是其美学观念和哲学思潮之间的关系，作为可能揭开这一时期美学流变之谜的途径之一，正逐渐成为研究者们热门话题。这一现象令人兴奋，它反映了美学史和文艺史研究的活跃和深化。但要指出的是，这种研究目前还停，留在诸如分析玄言诗，探究佛教艺术这样一种外围的，现象的层次上，而时代的审美意识和哲学理性在认识论和价值观上的更深层、更本质的内在联系却相对来说被忽略了。

[关键词] 魏晋;南北朝;美学;转折;审美意识;哲学;王弼;佛学;玄学;山东大学文艺美学研究中心

魏晋南北朝美学作为“中国美学大转折的关键”（宗白华语），其重要地位已日益为人们所注重，特别是其美学观念和哲学思潮之间的关系，作为可能揭开这一时期美学流变之谜的途径之一，正逐渐成为研究者们热门话题。这一现象令人兴奋，它反映了美学史和文艺史研究的活跃和深化。但要指出的是，这种研究目前还停，留在诸如分析玄言诗，探究佛教艺术这样一种外围的，现象的层次上，而时代的审美意识和哲学理性在认识论和价值观上的更深层、更本质的内在联系却相对来说被忽略了。笔者认为，魏晋南北朝美学和艺术在历史上所发生的重大转折和流变，正是以哲学思潮的逻辑演化为先导的。换言之，哲学理性从魏晋玄学向南朝佛学的嬗递，成为这一历史阶段审美意识发生相应跃动的直接参照和重大契机。不了解这种更深层、更本质的内在联系，恐难真正把握魏晋南北朝美学的整体机制和发展轨迹，本文正是为揭示这种内在联系所做的一点尝试。

一、玄、佛哲学与审美理想的变迁这一时期哲学对美学和艺术的渗入首先带来了审美理想的变迁。我们知道，先秦两汉所崇尚的审美理想集中在儒道两家的美学思想上。儒家偏于追求一种“外王”型的实践性、事功性人格（1），道家则偏于向往一种与物齐一的主体无限之境（2），显然，无论是儒家的“巍巍”成功人格，还是道家“弘大”的天地精神，都是以大为美，以阳刚为上，而且更为重要的，其壮美理想虽都与主体有关，但在总体倾向上却表现为一种外在的、感性的形态。前者以秦皇兵马俑为代表，后者则以汉大赋、霍去病墓前石雕为最典型。但自建安始，这种偏于外在，感性的壮美理想，便发生了向内在的理性层次转换和掘进的历史变迁。这种变迁首先体现在魏晋之际的玄学思潮中。玄学作为一种哲学理性思潮，是在特定社会氛围中产生的。在儒学衰微，天下大乱，恐怖危险的现实环境中，客体世界（包括王道权威、伦常规范、“外王”目标、现实功利等）在魏晋士人心中已失去了以往的光辉，尽管它仍不乏诱惑力，但它毕竟又是险恶的，危机四伏的，因而，“常恐失罗网，忧患一旦并”（3）便成了在“魏晋之际天下多故，名士少有全者”（4）这一黑暗时期人们普遍具有的心态。个体与社会，感性和理性，“名教”与“自然”之间外向型的和谐结构开始出现尖锐的内在冲突。在这种历史条件下，一种被称作魏晋玄学的新的价值观念体系便应运而生。它的总体意向是旨在建立一种新的主客关系结构，以协调或摆脱主客之间的直接冲突，使个体的人既能充分地保全、满足和实现自己，又能始终保持自身完善，刚正和自由的人格。一句话，它所提出的是一种新的人格美理想。王弼以“以无为本”的本体理论揭开了这一时代思潮的序幕。他的哲学作为中国固有的实践理性哲学，是围绕塑造“体无御有”、“崇本举末”的圣人而展开的。他认为，圣人一方面在本质上是与“无”同体的，是始终处于“得一以成”，“超言绝象”。“寂然至无”这一超尘脱俗、绝对自由境界中的，但另一方面，这个“寂然至无”的圣人并非绝对的虚无和抽象，而是在自然无为，泊然无欲中充分地拥有着感性现实（“有”）。因为按照王氏玄学的形而上意义，“无”作为本体并不把“有”从自身中分离出去并与之相对立，恰恰相反，它将一切的“有”囊括，整合，包容在自己的本体世界中，即所谓“不寒不温不凉，故能包统万物”（5），这样“无”也就具有了无限的可能性和外延性；所以作为“体无”，“得一”的圣人，也就既可以无限地获得对象，又能够绝对地超越着对象，既可以充分地享有感性现实，又能够避免感性现实对他的伤害。表现在人格美理想上，他再也不是那种一味追逐外在感性世界的实践型，“外王”型人格，而是看起来“心虚志弱”，“不柔不刚”，而本质上却是“能尽极明”、“包统万物”、“大美配天”的智慧型，理性型的内在壮美形象。不过，王弼塑造的圣人带有更多的统治者色彩，而“倒戈”玄学的代表嵇康则提出“有主于中，以内乐外”（6）这一更适于一般士大夫的个性超越原则。在嵇康看来，最美的人格不仅表现为

内在智慧、精神的无限性，而且更为重要的是个体心性、情感、意愿的和乐自得。“心性”范畴在他这里成为协和主客、内外关系的关节和中介。只要内在心性和谐了，自足了，个体就会消除一切有限的荣辱、得失，利害，沉浮所带来的烦扰和痛昔，从而处于“虽无钟鼓，乐已具矣”的人生至境。这样，嵇康就向我们展示了这样一个人格楷模：他与王弼心目中“以无为君”的圣人不同，而是在世俗的感性生活中洁身自守，骨气超拔，独立不羁，超然自得的个体形象。这意味着魏晋之际人格美理想的更加个性化、内在化的发展。嵇康本人以他的叛逆性格实践了这一理想，而东晋陶潜则以他的诗实现了这一理想。玄学理性所体现出的壮美理想由外而内，由感性而理性的重大转换，不仅实现于陶潜的诗，而且反响于更广阔的审美意识领域中。曹丕首倡“文气”说，他所谓“气”，就有“遒”、“壮”、“高”等壮美特性，实际上也即指文章中蕴含的个体情性的内在力量和主体人格的遒壮高扬。徐复观先生说：“所谓‘气’，常常是由作者的品格、气概，所给与作品中的力地、刚性地感觉”，（7）此乃中的之论。这标志着文学的审美理想已由汉代标榜的“弘丽之”（王充）这一感性形态向主体气性之内在力量方面转化了。“气”又与“骨”相联系，故又有“骨气”一词，以通喻个体品格的刚正与遒迈。钟嵘说曹植的诗“骨气奇高”，又说刘桢的诗“真骨凌云”，因为他“仗气爱奇”（8）。骨气连用，亦可单用，其旨本一。顾恺之在《魏晋胜流画赞》里，用了“奇骨”、“天骨”、“隽骨”、“骨具”、“骨趣”等词，以褒扬画像人物的内在超拔之态。大约与顾氏同时的卫夫人，则在《笔阵图》中高倡“骨力”说，“骨”与用笔有关，故其骨力仍然是书法家人格力量的艺术表现。主体的阳刚之气、遒壮之骨作为魏晋之际普遍崇尚的审美理想，在此时盛行的人伦品鉴中更是得到最集中的体现，兹不赘述。总之，魏晋玄学以理性思辨形式推出的内在壮美理想，已被具体的活生生的审美形态确立了下来。到南朝时期，随着社会政治的相对安定，经济的相对繁荣，士族生活的富庶安闲等，魏晋之际那种个体与社会的尖锐矛盾也相对降温、淡化了。个体在变乱现实中所努力追求的自我完善、独立、超拔的人格美理想，似乎也失去了突出的意义。魏晋玄学在某种意义上已完成了它的使命。这样，后汉传入的佛教哲学便迅速蔓延开来，开始成为此时社会思潮的核心。它在与玄学的某种碰撞和融合中，导致了审美理想形态的又一次变迁。这一时期流行的主要是大乘空宗般若学。般若，即智慧，不过它与王弼所说的体无御有，执一统众的智慧不同，而是窥悟宇宙实相，到达涅槃境界所需要的特殊精神能力。有了这种智慧就是佛，就是圣人、至人。因此可以说，般若佛学也是在表达一种人格美理想。在般若学看来，玄学以及以玄学为本形成的佛学流派——“六家七宗”，其最大的失误就在于执著有和无，我和物之间的差异，实质上这种差异是一种假相，整个现象界都是“非有非无”，“虚空不实”，没有任何差别的，一切的个别，有限、矛盾和对立都泯灭在无限普遍，绝对同一的般若本体上。这种无任何差别境界的获得，也就是般若智慧的获得，也就是所谓立地成佛。在这种“契神于有无之间”（僧肇语）的般若智慧观照下，人与对象之间就成了一种主客两忘、“内外相与”、“物我俱一”（僧肇语）的一体化自由关系，显然，这是在理论上对玄学“体无御有”、“以内乐外”之主客结构的彻底改造和发展。‘这样，圣人就不再是玄学崇尚的在与对象的对立中保持自身完善与刚正的“人格我”，而是在与对象的两忘相契中“畅于己也无穷”的“精神我”（9），表现在审美理想的形态上，这个“精神我”一方面是“独王于世表，玄照于事外”（10）的，正如谢灵运所说：“唯佛究尽实相之崇高”（11），因而体现了主体心灵世界可与宇宙实相合一的无限博奥和伟大，一种精神层次的壮美，另一方面，“他”和对象物又是两忘俱一，消除了任何矛盾冲突的，因而在自身精神的壮美品格中又表现出某种自由优美的外在形式，或者说，“他”的内在灵魂是君临宇宙，神威普照的，但在外貌姿容上，却又是拈花微笑，柔婉可亲的。般若学追求的这种内刚外柔的形式，就为南朝审美理想在美学和艺术领域中的更新和转化提供了契机。首先是书法及其理论。这时期行、草压倒楷，隶而成为书法时尚，“二王”，特别是王献之，成为著名的“草圣”。行、草所表现的主要不再是楷、隶的人格美，而是偏于一种内在无限的神意，在线形流动上也更加婉转、自由，具有优美的风采。在理论上，从王羲之始，就讲究“力圆则润”的圆润美，南齐王僧虔也提出“骨丰肉润”的新规范，这些都是对卫夫人“骨力”说的一种扬弃。绘画亦不外之。谢赫就既讲“壮气”，又讲“妍妙”（评卫协），既讲“体韵遒举”，又讲“风采飘然”（评陆绥）。山水画家宗炳则提出“以形媚道”说，即要求在婉媚自由的优美画境中表现一种无限的神理。这种审美理想在诗歌美学中亦并行不悖。萧子显的“吐石含金，滋润婉切”（12）说，钟嵘的“干之以风力，润之以丹青”说，刘勰的“义必明雅，词必巧丽”说等等，也都在不约而同地表达着一种外柔内刚、外润内力的审美理想。诗、书、画美学的这种一致性，就汇成了同般若佛学相契合的南朝审美主潮。应该指出的是，正是这一主潮为古典审美理想从中唐以后转化为以阴柔、优美为主创造了历史的前提。

二、玄、佛哲学与美的形态的嬗替如前所述，魏晋玄学是以主体、个性、人格为核心所建构起来的人生理性哲学。在它这里，“我”成为宇宙本体，“人”成为世界中心，同时也成为审美意识凝视的焦点。它所塑造的人格美形象，作为一种社会美形态，成为对先秦两汉社会美的一种辩证扬弃。两汉时期所崇尚的理想人格，要么必须具有纲常名教、礼法秩序所要求的道德品行，名分地位，要么是叱咤风云、建功立业的圣王大帝，英雄臣子；总之，其标准偏于社会的客观外在方面。到魏晋之际，这种社会美的重心就向内在个性方面转移了。一切外在的

礼法、名分、荣华、节操、功业、学问等开始被怀疑甚至否定。在当时人们看来，这些都是有限的、暂时的，不会给人带来真正的幸福和快乐，相反它们只会给人带来祸患和痛苦。王弼认为它们不是“上德”而是“下德”：“下德也，仁义礼节是也”（13），以它们为本，则“虽极其大，必有不周，虽盛其美，必有患忧”，而“若婴儿之所无欲”的个性超越才是上德和“大美”。嵇康则明确地“以六经为芜秽，以仁义为臭腐”（14），主张“越名教而任自然”（15）。在魏晋玄学中，“自然”这一范畴具有多义性，但最根本的就是指个体生命、性情，心灵的无所羁绊，独立自由，因为只有这一点才被时人视为最真实，最美好的人生境界。这样，社会美形态就从外在社会伦理领域转换为个体情感理性的内在层面，这一转换，也就构成魏晋之际美的基本形态。所谓“魏晋风度”即是其最突出的表现。这一概念的基本内涵就是“人的自觉”，或人的自我肯定。广义地说，它是魏晋之际新的价值观念的感性体现，狭义地说，它则是社会美的一种新形态。它有两大特征，一是以“真”为美。这里的“真”不是外在形相之真，而是内在本质，性情之真，即所谓“掇皮皆真。”（16）它揭去地位、财富、名分、功业等外在虚饰，直接显示人的自然天性、内在神情，二是以“神”为“王”。这里的“神”，即人的智慧、理性、精神。它揭橥着人的力量和价值并不在世俗功业的成就，更不局限于德性品行的修饬，而是就在人的内心世界精神智慧的无限性，深刻性上，即所谓“常自神王”，“精神渊箸”等。总之，有“神”才是“王”。所以嵇、阮的“宅心玄远”，“得意而忽忘形骸”成为时代的偶像。这以真为美和以神为王的统一，就塑成了魏晋之际的人格美尺度，它使古代社会美焕发出个性高扬的璀璨光辉。作为对这种社会美的审美反映，这一时期的艺术都表现着一种主题，一个主调，那就是对自我人格的肯定和弘扬，或者是对人的形象的塑造。从建安诗文到竹林之音再到东晋陶渊明的田园诗和顾恺之的人物画，这一主旋律可以说是越奏越响。陶渊明在诗中处处塑造和表现着自我，“不觉知有我，安知物为贵”即是其主题。用园风光在他笔下只是映衬他人格形象的一种翠绿底色。这种以“人格”为对象的艺术倾向，正是玄学理性思潮的审美体现。但从东晋到南朝，这种以个体人格的弘扬为中心的社会美形态，就逐渐为主体心灵的自由为标志的自然美所取代了。刘勰所说晋宋之际“庄老告退而山水方滋”，正说明自然美的凸现是玄学衰微、佛学兴盛的产物。般若佛学作为精神（心理）本体论哲学，它的重大功绩就是对主体内心世界的无限拓展。它一方面使主体精神完全摆脱了外物的干扰和束缚，成为绝对和谐，无限自由的心境；另一方面又将外部自然界视为这个精神本体的感性显现形式，即所谓“从寂灭中出，住六情中”（17）。这样就又使人与自然，心与物、意与象消除了一切差异和对立，达到了互契不分；两忘俱一的一体化关系。对象界在人面前，就不再是冷漠的疏远的纯然外在物，而是成为普遍灌注和显现着主体精神（佛性般若）的内在化形式。特别是大自然的单纯、宁静、寂寥、旷远，更是成为印证般若佛学精神，实现无矛盾；无差别之主体自由心境的合规律合目的性所在。这样，自然美便从作为玄学人格之映衬的从属地位中解放出来，成为东晋南朝人们欣赏玩味的独立审美对象了。这首先表现在东晋南朝人们对自然界的普遍眷恋和玩赏上。司马简文就说“觉鸟兽虫鱼自来亲人”，王子猷种竹时说：“何可一日无此君”！这些说法意味着，山水草木，鸟兽虫鱼不再象魏晋之际那样仅作为人格美的某种喻体、象征或背景，而是成了沟通、契合；显示人的内心的“自来亲人”，成了没有物类区别，象同胞亲族一样的天然知己。人与自然的朝夕厮守，不仅可以领悟到在日常苦闷不解的种种启示和意味，而且还可以进行感情上的互相交流，使人从中获得无比的同情，抚爱和慰安。正如卫洗马渡江时所说：“见此芒芒，不觉百端交集。尚未免有情，亦复谁能遣此”（18），这正是一种物我两忘，情景交融，意象俱一的审美自由境界，而这一境界的造成，也正是般若精神在人与自然审美关系中的具体实现。自然美的独立，带来了山水艺术的勃兴。山水画家宗炳，山水诗人谢灵运都是南朝重要的佛学家，这一现象决非偶然，它恰恰说明了自然美、山水艺术与般若佛学的内在联系。宗炳性“好山水、爱远游”，后因疾还家，“凡所游履，皆图之于室”，以“澄怀观道，卧以游之”（19）。这就是山水画的发端。“澄怀观道”一句道出了他游山水，画山水的缘故。自然已不是纯粹客观物理的自然，而是成为“道”，亦即精神本体的化身，观道实质上是领悟这个精神本体。所以可以说他游山水实乃游其心，画山水实乃畅其神。谢灵运也非常迷恋山水，他曾主张以佛经作为“必求性灵真奥”的“指南”，这恐怕也是他痕迹永嘉山水之间的秘密所在。自然界在他这里，不再是象陶渊明那样显示“人格我”的媒介或背景，而是欣赏把玩、息息相通的独立审美对象。“景夕群物清，对玩咸可喜”，“人之执情，希景悼心”“因云往情，感风来叹”等诗句，就勾画出了心与物，情与景契合两忘的自由境界。王夫之说他的诗“情不虚情，情皆可景，景非虚景，景总含情”，就是对这一境界的准确描绘。在他诗歌的许多佳句中，佛意和诗魂浑然一体，难分难解。般若学与自然美（及山水艺术）的联系亦可见一斑。三、玄、佛哲学与“缘情”思潮的掘进魏晋之际，随着人们对外在价值观念的怀疑和否定，个体要求自我满足和实现意识日益自觉和强烈。这就使“情感”范畴逐渐剥离着外在伦理规范的僵硬外壳，显露出其个体人性的固有内涵。王弼就明确反对传统的“以情从理”说，并提出“圣人有情”的著名论点。到“竹林七贤”那里，“情”更成为中心话题。王戎说：…隋之所钟，正在我辈”（20）；向秀说：“有生则有情，称情则自然得”。特别是嵇康更加明确地指出：“六经以抑引为主，人性以从欲为欢：抑引则违其愿，以欲则得自然”（21）。他深刻意识到名教伦理常同个性自然之间的尖锐冲突，因而在否定名教礼法的同时肯定了个性情感。到张湛《列子注》，则把这种外礼法而肆情性的意识推向了

高潮，他主张“任情极性，穷欢尽娱”，“但当肆其情以待终耳”（22）。尽管其中带有士大夫阶层穷奢极欲的人生观，但就不拘名礼、任情肆性的现世意识来说，仍具有积极的情感解放意义。在这种主情思潮影响下，魏晋美学从传统的“以礼节乐”、“以理导情”中解脱出来。个性情感表现论成了审美意识的主调。曹丕“文以气为主”说，首次把文学的重心放在个体生命，情感气性上来；嵇康则认为音乐欣赏中的哀乐反应，“自当以情感为主，”而不是声音赋予的，音乐“可以感荡心志，发泄幽情”（《琴赋》）。陆机则提出著名的“诗缘情”说，把情感直接作为诗歌的审美中介和焦点。朱自清先生认为诗缘情说是对先秦诗言志说的一种扬弃。这一切变化，与玄学思潮阐发的人性自我意识是一致的。但东晋南朝之际，随着玄学人格本体论向佛学精神本体论的转化，缘情思潮开始剔除其中赤裸裸的现世享乐因素，而向一种具有无限意蕴的情味、情韵，情境生成。一方面，涅槃要在世间实现（“化”），就不能脱离“情”。有“情”才有“化”，才会克服佛的纯然寂灭状态，从而具有现世的无限生机，但另一方面，…情”又必须以“神”为根，以克服情感自身的感性个别性（23）。所以宗炳云：“以情贯神，生死无量”（24），这样，“情”就具有了不可穷尽的无限韵味和禅趣。这种以情贯神，情神交融的思想，更加接近了审美情感的本质。所以，南朝美学就不单纯强调个性情感了。宋范晔主张文学要有“情性旨趣”，要“千条百品，屈曲有成理”（25）。这里的“理”当然不是伦常之理，而是自然之理，也就是要求情感的流动要合乎某种规律。钟嵘则提出“滋味”说，而这滋味，也就是在“吟咏性情”中所达到的“文已尽而意有余”的审美境界；刘勰也认为“情者，文之经也”，若“繁采寡情，味之必厌”，但这情又是同物理相融的，是“情以物兴”和“物以情观”的统一，只有这样，才会使文学具有“物色尽而情有余”的审美…情味”。显然，这是佛学“以情贯神”说在美学中的同步折射。四，玄、佛哲学与“传神”观念的深化魏晋玄学还探讨了形、神（或言、意）关系。这种关系在这里被表达为，一方面强调得意忘言，得神忘形，言、形作为感性的现象形式，只是服务于得意传神这…目的的媒介手段，一俟目的达到，即可扬弃言、象形式，另一方面，它也并不忽视言、象形式，它认为言、象形式是显示、导向神、意的必要途径，在跃向神意之前，言、象的存在是具有必然性的。这一点对理解玄学的形、神观念也很重要。这意味着它在标举本质之真的至上性的同时，又承认了现象之真的必要性。反映到魏晋时期的审美意识上，则是通过形象来观照和品鉴人物神意之风的盛兴，尤其是顾恺之“以形写神”说的产生。这一论点亦有两种含义，一是重在“传神”，认为人的外貌美丑是次要的，重要的是人的内在本质，而流露人的内在本质和神情的关键部位就是眼睛，所以他“尝数年不点目睹”，足见对于“传神”的重视。二是传神要以形似为基础。他所谓形，不仅包括人物形貌，而且还指人物与周围事物的客观对应关系（即所谓“实对”）。他认为若“空其实对”，则“传神之趣失矣”！这就是他，“以形写神”说的主要内涵。可以看出，他是以形似来求神似的，而此理正得之于玄学的言、意学说。但到般若佛学，形神之间的互异性便被粉碎掉了。它认为，神是“象外之致”，应象而超象，形是神之所化，随神而变异，神之所至，形则应焉；形之所存，神则显焉。“形”不再是通衢“神”的僵硬物质外壳，而是成为“神”的自身感应形式，成了“神”本身。神即形、形即神，形神如一丁。这里突出了“神”的法力无边，如果剔除了其宗教神秘性，那就是突出了主体心灵的无限性、自由性。沈约说：“推极神道，原本心灵”，即是确论。这种以神为本，形为神化的观念，也在南朝美学中相应地反馈出来。谢赫虽然也是人物画家，但他将顾恺之的“神”转换为“气韵”，就是一大发展，顾的“神”偏于对象之神，而谢的“气韵”则融进了画家的主观之神。宗炳提出“畅神”说，则更突出了主体精神的审美自由性，萧子显则把物看作受“神”之感召的审美意象。正是在此基础上，刘勰提出“意象”这一范畴。中国古典美学偏于表情、写意这一特性，至此益愈鲜明；而写实、形似原则则开始被突破了。这种在佛学般若的渗透下所发生的演化，就开了中唐以后写意美学的先河。（1）《论语·泰伯》：“大哉！尧之为君也……巍巍乎！其有成功也。”（2）《庄子·天道》：“夫天地者，古之所大也，而黄帝、尧、舜之所共美也。”《庄子·天下》：“独与天地精神往来而不敖倪于万物，……其于本也，弘大而辟，深闳而肆……”。（3）何晏：《拟古诗》。（4）《晋书·阮籍传》。（5）《老子注》第35章。（6）《养生论》。（7）《中国艺术精神》第141页。（8）《诗品》。（9）（24）宗炳《明佛论》。（10）僧肇《般若无知论》。（11）《与诸道人辨宗论》。（12）（26）《南齐书·文学传论》。（13）《老子注》38章。（14）（21）《难自然好学论》。（15）《释弘论》。（16）（18）（20）《世说新语》。（17）《大智度论》卷83。（19）《宋书·隐逸传》。（22）《杨朱篇注》。（23）参见释慧远《形尽神不灭》。（25）《宋书·范晔传》。

