



学科导航4.0暨统一检索解决方案研讨会

魏晋南北朝艺术美理念的三大变迁

<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] 一个时代的艺术美理念，是该时代美学发展的核心和灵魂。魏晋南北朝时期的艺术美理念，则是该时代美学作为“中国美学大转折的关键”（宗白华《美学散步》第26—27页，上海人民出版社1981年）的领军角色和典型表征。正是艺术美理念的突破性转型和飞跃，才真正带来了，也真正标志着该时代审美意识的独立和文学艺术的“自觉”。那么，魏晋南北朝的艺术美理念在推动该时期美学的大转折方面担当了什么角色，发挥了什么作用？它是如何以自己的方式引领着这一美学“大转折”过程的？其具体的历史意涵和基本的演化轨迹又是怎样的？……显然，这仍是一些需要深入探究的重要学术问题。本文拟从总体宏观的角度对此做一点研讨和阐释，不当之处敬请教正。

[关键词] 魏晋;南北朝;艺术美;理念;儒学;玄学;山东大学文艺美学研究中心

一个时代的艺术美理念，是该时代美学发展的核心和灵魂。魏晋南北朝时期的艺术美理念，则是该时代美学作为“中国美学大转折的关键”（宗白华《美学散步》第26—27页，上海人民出版社1981年）的领军角色和典型表征。正是艺术美理念的突破性转型和飞跃，才真正带来了，也真正标志着该时代审美意识的独立和文学艺术的“自觉”。那么，魏晋南北朝的艺术美理念在推动该时期美学的大转折方面担当了什么角色，发挥了什么作用？它是如何以自己的方式引领着这一美学“大转折”过程的？其具体的历史意涵和基本的演化轨迹又是怎样的？……显然，这仍是一些需要深入探究的重要学术问题。本文拟从总体宏观的角度对此做一点研讨和阐释，不当之处敬请教正。

(一) 从总体宏观的角度讲，笔者认为魏晋南北朝时期的艺术美理念大体经历了三大层段的转换和变迁。从曹魏时代到西晋为发展的第一层段；东晋至南朝宋、齐之际为发展的第二层段；南朝梁、陈和北朝后期为发展的第三层段。与这纵向展开的三大层段相对应，该时期的艺术美理念也依次形成、展现了三大发展范式（详后）。确定这三大层段、三大范式历史展开的现实依据包含多个方面，但最重要的有两点，一是在社会历史语境层面上，哪些人、哪个群体是推动该时期艺术美理念发生新变的主导力量，因为无论有多少因素，决定艺术美理念发展的最直接、最根本的因素总是人，总是特定的社会阶层、社会群体。二是在思想文化语境层面上，与艺术美理念直接相关的主流意识形态、特别是哲学价值体系在该时期发生了什么重大转变。在社会历史语境层面上，该时期最突出最重大的变化，就是出现了与秦汉时代不同的新的社会核心力量和权力阶层，亦即首先，门阀士族取代了秦汉世家贵族的地位，而跃升为时代的主导。世家贵族主要指有封国封邑的王侯，而门阀士族（亦称门阀世族）则主要指以“士”为骨干的累世做官的特权阶层。称世族是说他们世袭做官，称士族是指他们掌握文化知识权力。门阀士族在经济上占有大量土地和劳动人口，不向国家纳租服役；在社会地位上高人一等，与寒门庶族的界限犹如隔着一层天，即所谓“上品无寒门，下品无势族”（《晋书·刘毅传》）。他们在政治、经济、军事、文化等方面享受特权，相对独立。无论怎样说，门阀制度的形成和发展，门阀士族所拥有的特权地位，称得上是这时期一件异乎寻常十分重大的事情。它不光对大一统的中央专制集权是一极大的冲击和瓦解，而且也为思想文化、特别是艺术美理念的新变和转折奠定了新的社会阶级力量基础。他们的人生哲学、价值观念、生活方式、审美趣好等，直接决定着此时期文艺美学思想的发展水平和趋向。事实上，此时期艺术美理念所发生的几乎所有变化，都跟他们息息相关。因此说，门阀士族阶层的崛起，是此时期审美文化、文艺美学发展中最重要、最值得高度关注的社会语境因素。但到南朝后期的梁、陈之际，社会阶级的主导力量发生了变动。作为同是士人阶层的寒门庶族，在这阶段开始兴盛和壮大起来。他们改变了魏晋以来门阀世族（亦称门阀士族）的绝对统治地位，改变了“士庶之际，实自天隔”的贵贱严明的等级界限，而成为与门阀世族共享统治权利的社会主导力量。其历史机遇主要是，梁武帝将魏晋以来的官品九品改为十八班。此一改制的实质在于，把原来一般情况下最高能升至官品六、七品，门品约为三品的低级士子，吸收到门品二品的高级士族行列中了。这也就是说，原来寒门士人需要挖空心思加以攀附的高门一流，现在则可以通过正式的制度途径达到了。这意味着梁代从体制上为寒门庶族文人步入社会政治文化中心提供了保证。事实上，梁武帝的政治策略就是努力调和门阀士族和寒门庶族之间的利益冲突，通过二者并重的官吏选拔政策，使之共同为皇权政治服务。

一种社会主导力量之间调和和势态的形成，便成为梁代的一个突出特点，并进而规定、导致了艺术美理念从这时代开始又启动了一种向更高的历史阶段转向、重构的演进过程。在思想文化语境层面上，魏晋南北朝时期的士人阶层，特别是门阀士族阶层，营造了一种真正文人化、哲学化、精神化的文化规则和话语体系。当然随着寒门庶族的逐渐崛起并动摇着门阀士族权力结构的进程，这一思想文化语境也在发生着相应的变动，其基本的变动形式（轨迹）可以概括表述为：先是玄学的大盛和儒学的“隐退”，继而是佛学逐渐超越玄学而走向崛起，最后是儒学的复兴及与玄、佛精神的协调整合。这一变动过程清晰地展现出了三大层段，从而为艺术美理念发展的三大范式提供了思想资源和基本模态。第一层段，是儒学的逐渐“隐退”和玄学的日趋隆盛。所谓儒学的“隐退”包含三重意思，一是在治学方法上，汉儒繁琐迂腐的章句之学逐步淡出，儒家经学走向了偏重义理的玄学一途。何晏的《论语集解》、王弼的《周易注》即为这种经学玄学化的代表之作。二是在学术地位上，儒学已不再是汉代那样为世人“独尊”的“显学”，而是走向了非主流化、非中心化和“边缘化”之途。三是在学术信念上，士人们渐渐疏离了以伦常名教、修齐治平为主旨的儒学，开始皈依以避世全身、精神超越为要义的老庄。这是一种学术信念、人生信念由外而内、由物而心、由伦理而性情、由名教而自然的重大转折。与儒学的“隐退”相反，以老、庄思想为基本内涵的玄学则崛起兴盛起来。它是一种以士人为主体的生成的新的话语权力，新的人生信仰，新的文化思潮。它以不重章句、象数、语词而重义理、内蕴、本质的全新的思维，以不重外物、伦常、事功而重内心、性情、超越的全新的理念，给处于精神苦闷和理想挣扎中的士人们吹来了思想解放的一缕春风，带来了期待人生超越憧憬生命自由的一种审美化快乐。简言之，它是一种崇无御有、贵我轻物、主情超理、以内乐外的人格（自我）本位论体系。第二层段，是佛学逐渐取代玄学而成为主导性的社会意识形态。佛学（主要是般若学）最初一方面处于比附玄学或“佛以玄释”的状态，一方面又是对玄学的某种扬弃和跨越。佛学也围绕着无和有、动与静、形与神、我与物、内与外等等玄学化范畴来思考和表述。但实质上，它对这些范畴的解释模式已大不同于玄学。它用“非有非无”、“有无一观”的话语策略，消解了在玄学“以无为本”、“崇无御有”的命题中所包含的无和有、我和物的差异和对立，从而在哲学上建构起了物我两忘、主客如一的审美自由关系。换言之，佛学是一种讲究有无一观、物我两忘、内外相乐、主客俱一的精神（心灵）本体论体系。第三层段，在该时期一直处于“隐退”状态的儒学此时开始复兴，儒、玄、佛三家思想开始从对立冲突走向协调整合。儒学的复兴与寒门庶族的崛起是相联系的，因为“寒门”、“布衣”阶层所研习信守的主要是儒学。同时，佛学到梁代，也由前代的般若学发展到涅槃学；以竺道生所提出的“涅槃佛性”说和“顿悟成佛”说为标志，佛学义理从谈实相之“空”转到谈佛性之“有”，从偏于般若智慧的领悟转到偏重佛性真身的修持，从较多的学理性、超越性特征转到更多的信仰性、世俗性色彩，从而更加接近了儒学。再就是范缜著名的《神灭论》，从理论上彻底清算了自魏晋以来就一直务“虚”尚“神”的社会意识形态，重新召唤着重“实”尚“形”的哲学文化精神。还应一提的是梁武帝的“三教同源”说，他作为皇帝提倡的是一种以儒归释，以佛佐儒的哲学。这一切，均意味着一种新的历史文化需求正在形成，那就是协调矛盾，折衷诸说，以在一种更高的综合层面上实现历史的飞跃。（二）同上述社会现实语境演变的三大层段相对应，该时期的审美文化及其艺术美理念，也大致经历了三大范式的变迁。魏晋之际，艺术美理念展现的是一种以“自我超越”为主题词的发展范式。所谓“自我超越”的涵义包括两方面，一方面可以叫作自我人格的本体化，即在魏晋士人心目中，自我、个体、人性、情感等等与群体、社会、伦理等等相对峙的存在，应从有限个别的有为之域、物用之场中解脱出来，安置于至高无上的本体世界中。于是，作为个体的人，如何保持、实现自我的超然、性情的自得、人性的满足和生命的快乐，便成了魏晋士人们所关注的根本问题，成了他们所凝视的人生焦点和核心。实际上，自我人格的本体化，也就是实现了人格意识向自我、真情、生命、个体的回归，亦即钱穆先生所说的“个人自我的觉醒”^①，也相当于余英时先生所讲的相对于士阶层“群体之自觉”的“个体之自觉”。^②另一方面，就是对外在价值目标的超越。与前一方面相联系，个体向自我人格的回归，也同时意味着对伦常、名教、礼法、俗规、身份、名节、操行、功业等等外在价值目标和伦理体系的疏淡与超越，意味着对以天下为己任的外向性信念的疏淡和超越，而且这种疏淡和超越并不是偶发的、盲目的和个别的，而是士人阶层的一种有意识的、理性自觉的文化选择。这两个方面统一起来，便凝成和凸显了“自我超越”的主题。在一般审美文化的意义上，以“自我超越”为主题的发展范式，乃着重对社会伦理规则与个体情感欲求之间，也就是“自然”与“名教”、个人与社会、情与理之间的历史性对峙和冲突（简称为“情、理矛盾”）给予重新解释。“情、理矛盾”应当说是文明社会的普遍矛盾，但在不同时代、不同语境中，这一矛盾的解释模式又常常存在差异。比如在两汉时代，这一矛盾结构的表现总体上呈现为“以情从理”模式。《毛诗序》中所谓“发乎情，止乎礼义”说，堪称这一模式的范本和代表。在这一模式中，个体情感固然可以发表，可以满足，但始终不能越“礼”违“理”，社会伦理之“理”是个体之“情”不能逾越的一道底线，是管制个体之“情”的绝对权力，也是一种天经地义的恒常法则，即董仲舒所谓“天不变，道亦不变”（《汉书·董仲舒传》）。但魏晋之际的玄学将这一模式大大突破了。玄学以“统无御有”、“崇本举末”（王弼）或“越名任心”、“越名教而任自然”（嵇康）的理论架构，大大弱化乃至超越了伦理之“理”的神圣性、权威性，乃至出现了王弼对传统的“以情从

理”说不满和怀疑的声音^③，更出现了嵇康“以六经为芜秽，以仁义为臭腐”^④这一对传统理性的强烈反叛意识。另一方面则是大大肯定乃至凸显了个体之“情”的自然性和自由性。王弼的“圣人有情”说，王戎的“情之所钟，正在我辈”说，向秀的“有生则有情，称情则自然得”说、嵇康的“人性以从欲为欢”说等等，都汇成了以“情”为本的玄学主旨。这就通过一种“主情超理”的话语策略，建构了一种新的情理关系模式。主“情”，同时也就是贵“我”，由此也就相应形成了人格本位的、“主情超理”的、“贵我贱物”的玄学化话语“规则”，一种特有的审美文化发展范式。这种“主情超理”、“贵我贱物”的审美文化范式，反映在艺术美理念上，首先，最为典型的是陆机在《文赋》中提出了“诗缘情”说。此说虽是在区分各种文体的审美特征时提出的，但由于诗歌是中国传统艺术的范型和代表，因而此说便彰显了魏晋之际人们对艺术的新看法、新解释。我们知道，先秦时期占主导地位的艺术命题是“诗言志”说。“诗缘情”与“诗言志”是两个联系极为密切的诗学命题。“诗言志”说，固然是一偏于主体性、表现性的命题，但同时其所“言”之“志”又偏于主体性的伦理怀抱和道德情怀，而不是一种纯个体的情感体验。朱自清说：“志”在先秦是一种与礼教不分的伦理怀抱。^⑤罗根泽说，这一种“志”主要是儒家所讲的“圣道之志”^⑥。魏晋之际曹丕的“文以气为主”说则将“志”的这个意思大大突破了，艺术的伦理政教功能开始被疏淡，而其内含的个体生命表现的意味则突出出来。不过“气”的美学内涵仍嫌宽泛和抽象，缺乏理论的明确性。于是，陆机“诗缘情”说的重大意义便凸现了出来。该说不仅扬弃了“言志”论中的伦理政教内容，而且也超越了曹丕学说中气性意涵的宽泛性和抽象性，使艺术的焦点、核心明确地凝定在个体的情感上，即将宽泛的“气”凝定为具体的“情”。朱自清说“缘情”是“言志”以外的“一个新标目”，是“将‘吟咏情性’一语简单化、普遍化”了；它强调诗（艺术）表达的是“一己的穷通出处”，而“与政教无甚关涉处”^⑦。应当说，这是一个深得“缘情”说之精髓的经典阐释。从此，“缘情”论便取代先秦以来的“言志”说，成为中国文艺美学的主流话语之一。这意味着，自陆机开始，一种同“人格超越”时代主题相呼应的、以内向化、“一己”化、个人化为特征的缘情论美学思潮已然确立。魏晋之际“自我超越”的审美文化主题在文艺美学领域已结出了相当成熟的思想果实。其次，以陶渊明、顾恺之为代表，在艺术表述中流露出自觉的贵“我”贱“物”情怀。陶氏诗中写道：不觉知有我，安知物为贵。（《饮酒诗》之十四）人为三才中，岂不以我故。（《神释》所以贵我身，岂不在一生。（《饮酒诗》之三）贵“我”贱“物”，也就是重内心、性情、自然而轻外物、伦理、名教，就是将人生的焦点、文学的重心转移到人格的超越、生命的满足和性情的自得上来。顾恺之则将人物画的审美核心规定为“以形写神”，亦即不以外形的似与不似为主，而以人格、性情、精神的充分表达为重，所以特别强调眼睛对于传人物之神的重要性。陶渊明和顾恺之所表达出来的艺术美理念，正是对玄学语境中以“自我超越”为主题的审美范式的呼应和契合。（三）东晋至南朝宋、齐之际，该时期艺术美理念又发生了重要的内涵转换，即生成了一种以“情灵摇荡”为主题词的发展范式。所谓“情灵摇荡”一词，引自梁代萧绎《金楼子·立言》，指文学应抒写情感心灵之意。“情”和“灵”在这里分别作为两个各有偏重的词。“情”指称性情、情感，“灵”则指称心灵、精神。可以认为，个体人性、情感的充分张扬和内在心灵、精神的空前开掘，是“情灵摇荡”一词所包含的重要内容，也是这一阶段审美文化的鲜明特征。不过相对来说，主体内在心灵、精神世界的空前开发和自由扩展，更代表这一阶段审美文化发展的主流趋势。这一事实意味着，魏晋南北朝士人阶层在此前阶段实现了以自我为本位的“人格超越”之后，在这一阶段又进入有史以来以精神为本体的内心廓张时期，或者说步入一个空前地专注于“心灵自由”的时期。之所以该阶段会步入以“情灵摇荡”为主题词的心灵廓张阶段，是因为在现实背景下，魏晋之际那种个体与社会、“自然”与“名教”、性情与伦理的尖锐冲突，到这一阶段已相对降温、淡化了，而同时，一种深入内心世界，廓展主体精神，追求情灵无限自由的文化欲求则日益成为这一时代的主流。因此，主要不再是“情、理调和”，而是“心、物两忘”成为该阶段士人们所关注的审美核心问题。而从思想资源上讲，这一阶段，般若佛学逐步置换、取代魏晋玄学而成为社会意识形态主流。佛学用“非有非无”、“有无一观”的“性空”论话语策略克服了玄学在解说“有”、“无”关系、建构“有”、“无”模式方面的局限性，从而一方面消解了玄学力图解决但仍未真正解决的主与客、物与我的差异和矛盾，建构了一种真正“物我两忘”、“情景交融”、“内外相乐”、“主客俱一”的审美关系，一方面则将魏晋玄学所标榜的“人格（自我）本体位”观念转换为佛学所崇尚的精神（心灵）本体论意识，进而大大开发了主体的内心世界、精神世界。这样一种主客关系和本体移位，适应了该阶段士人阶层的需要，进而促进了“情灵摇荡”这一聚焦自由心灵的审美范式的产生。这种以“情灵摇荡”为主题的、以心灵（精神）为本体的，讲究物我两忘、主客如一的审美范式，反映到艺术美理念上，则大大推进了中国文艺美学思想的突破性发展。其主要体现是，其一，在文艺美学思想中，对“心”、“意”、“神”、“韵”、“文”等审美范畴的关注和强调成为主流。范晔的“以意为主”说、萧子显的“各任怀抱”说，宗炳的“畅神而已”说，谢赫的“气韵生动”说、王羲之的“点画之间皆有意”说、萧统的“以能文为本”说等等，均清楚表明一种以主体性心意、精神、韵味、美文为焦点、为重心的写意论美学的渐趋崛起。这对唐宋以后尚意论文艺美学思想的发展可谓有着草路

蓝缕之功。其二，在艺术语言表述中，以谢灵运、宗炳为代表，从“贵我”转向了“赏心”，从“传神”转向了“畅神”，亦即将艺术活动视为一种赏心畅神的特殊方式。谢灵运的山水诗尤为典型。他不再象田园诗那样旨在表达一种明显的贵“我”贱“物”之意趣，而是鲜明地显示了一种以“心”为本的“赏心”、“感心”、“悟心”等审美意趣。在谢诗中我们可以随处看到这样的句子：邂逅赏心人，与我顺怀抱。（《相逢行》）将穷山海迹，永绝赏心悟。（《永初三年七月十六日之郡初发都》）含情尚劳爱，如何离赏心。（《晚出西射堂》）“赏心”一词，据《汉语大词典》解释，是“心意欢乐”和“娱悦心志”之意。可见，构成谢诗核心的不是“人格”而是“心意”。但同时谢灵运写的是山水诗，而不是直抒胸臆的表情诗，因此诗人的“赏心”又是通过感物写景完成的。换言之，我与物、情与景、主与客、意与象在心灵（精神）本体上是泯然无隙，两忘俱一的。总之，在谢灵运那里，不是“自我”而是“心意”，不是人格的超脱而是心灵的娱悦，不是贵“我”轻“物”的情性自守而是“物”、“我”两忘的心灵自由，成为其山水诗的基本审美题旨。这与佛学语境中形成的以“情灵摇荡”为主题的审美范式正是一致的。（四）南朝梁陈和北朝北魏之后，该时期艺术美理念又出现新的变折，那就是开始生成一种以“合其两长”为主题词的发展范式。所谓“合其两长”，词出《隋书·文学传序》，其中有句云：“若能掇彼清音，简兹累句，各去所短，合其两长，则文质彬彬，尽善尽美矣”。这是《隋书》在比较了南朝“永明、天监之际”、北朝“太和、天保之间”，以“洛阳、江左”为代表的南北诗人后说的一段话。这段话，显然表达的是对南、北两朝的诗歌创作走向综合的一种审美期待。“合其两长”的“两”，自然指的是南北双边之“两”。因为，无论是地域特色，还是文化语境，抑或是审美趣尚，南、北两朝之间的差异是显而易见的（比如南朝偏重文采阴柔、讲究任情越理、推崇审美意味，而北朝偏重质直阳刚、强调以情从理、推崇伦理功能等）。不过，若往深里看，这个“两”又不仅指的是南、北两朝，也同时指的是古与今、新与旧意义上的两方面。因为南、北审美文化之间那些横向地、区域性地展现出来的差异，实际上也正是魏晋以来所纵向地、历史地展现出来的新与旧、今与古的差异和冲突。因此，就“合其两长”的完整涵义讲，应既是南北之间的调和，也是古今、新旧之间的综合。这种“南”与“北”、“古”与“今”审美文化的大综合，就具体内容说，也就是魏晋以来崛起的以玄、佛为本的审美文化新潮（这种新潮在南朝获得深入发展）与两汉之际以儒学为主的审美文化传统（这种传统基本为北朝所继承）开始从冲突趋于调和。所以到这一阶段，一种将南北、古今、新旧审美文化“各去所短，合其两长”地综合起来的历史意识开始产生。这种以“合其两长”为主题词的、旨在调和南北、古今、新旧之矛盾和差异的审美范式，反映在该阶段的艺术美理念上，则是一方面，美学观念内部出现了魏晋以来最为激烈的冲突和对抗，以裴子野为代表的儒家美学，高举“劝善惩恶”的伦理功用主义美学大旗，对魏晋以来的缘情主意的美学新潮进行了猛烈抨击；而“宫体诗”领袖梁简文帝萧纲，作为身体力行地将魏晋以来缘情思潮推向极致的代表人物，则对裴子野的观点进行了尖锐的反击和有力的驳斥。不过，另一方面，这种“各执一端”的对峙态势，恰好促成了古典审美文化内在调节机制的适时启动。其主要标志，就是在诗、书、画美学领域，以刘勰美学思想为代表，出现了一种旨在融通新旧、调和古今、汇流南北的美学意识，一种旨在将古典审美文化所历史展开的各种矛盾因素、对峙观念折衷综合起来的理论取向。刘勰提出了“不屑古今”、“唯务折衷”之说，并通过《文心雕龙》的写作企图全面落实这种美学折衷意向，从而成为该时代综合美学的典范。与此同时，钟嵘在诗歌美学上提出了统一“文繁”与“意广”、“风力”与“丹彩”的“滋味”说（《诗品》）；梁武帝萧衍在书法美学上则要求“抑扬得所，趣舍无违”；“扬波折节，中规合矩”；“分间下注，浓纤有方；肥瘦相和，骨力相称”（《答陶隐居论书》），姚最在绘画上则主张“质沿古意，而文变今情”，既讲究“意在切似”，又强调“特尽神明”（《续画品》）等等，与刘勰一起汇成了旨在调和折衷的时代美学最强音。尤值得注意的是，北朝自北魏起，艺术美理念也在发生着几乎同步的变化。在文艺美学思想上，颜之推明确提出了“宜以古之制裁为本，今之辞调为末，并须两存，不可偏弃”（《颜氏家训·文章》）的“今古两存”命题。在艺术实践上，则表现为以庾信为代表，开创了将南诗精巧纯熟的艺术技巧和北国浓郁沉重的乡愁体验密切融汇在一起，将南朝诗歌的细腻婉丽和北地民歌的质朴刚健完美地结合在一起的复合型新诗体、新境界。这一切变迁，均凝成了同一个以“合其两长”为主题的审美总范式，奏响了同一种以“合其两长”为旨趣的美学主旋律，从而为中国艺术美理念走向唐宋的圆熟奠定了历史基础。注释：①钱穆《国学概论》，第一四七页，北京：商务印书馆1997年②余英时《士与中国文化》，第310页，上海，上海人民出版社，1987年③《魏志》卷二十八《钟会传》注引何劭《王弼传》④《嵇康集·难自然好学论》，载《鲁迅辑录古籍丛编》，北京，人民文学出版社1999年⑤朱自清《诗言志辨》，第3页，上海，华东师大出版社1996年⑥罗根泽《中国文学批评史》〈一〉，第42页，上海，上海古籍出版社1984年⑦《诗言志辨》，第34—35页，上海，华东师大出版社1996年。

