

*

试论以气、象、味为核心的中国古代文论元范畴

杨星映

(重庆师范大学 文学院,重庆市 400047)

摘要:气、象、味是中国古代文论最基本的三个元范畴:气范畴表征了文学本源、本体和创作主体的性质特征;象范畴表征了文学的对象与创作客体的性质特征;味范畴表征了欣赏主体的审美感受和创作客体的美感特性。三个元范畴的交融衍生,生发出众多子范畴和范畴群,共同建构了中国古代文论的梯级范畴网络格局,体现了古代文论家对文学特征、规律与本质联系的系统而全面的把握。

关键词:中国古代文论;元范畴;气;象;味;文论范畴

中图分类号:I206.09 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-9841(2011)06-0166-05

近20年来,发掘、梳理中国古代文论范畴系统和还原、建构古代文论理论体系的工作渐次展开,其中最重要也最基本的是范畴研究,范畴是对客观事物、现象的本质联系的概括,是各个知识领域的理论支点,中国古代文论的理论系统正是由范畴网络构建的。中国古代文论与西方文论的不同,核心在于范畴的特质与系统的不同,必须对此加以厘清,才能把握中国古代文论的学术范式和体系原理。西方文论范畴是以抽象的知性分析来界定的指称性的确定的概念,中国古代文论范畴则是体验与概括相结合、具象与抽象相统一、确定性与多样性并存的具有模糊性、包容性甚至形象性的范畴。中西文论范畴系统的建构也不相同,西方文论范畴系统是从本质到现象分门别类来构建,中国古代文论范畴系统则是由元范畴推导出基本范畴即子范畴,再交融衍生为范畴群,从而整体贯通形成有机统一的梯级范畴网络。那么,哪些范畴是中国古代文论的元范畴?它怎样一级一级地推导出中国古代文论的范畴群?中国古代文论的范畴网络怎样进行体系建构?这是一个宏大的课题,非一文一书可以全面描述,本文只对气、象、味这三个最基本的中国古代文论元范畴及其衍生状况进行初步探讨,以就教于方家。

气、象、味是中国古代文论表征文学创作规律的最基本的元范畴。其中,气范畴表征文学本源、本体及创作主体的性质特征,象范畴表征文学对象及创作客体的性质特征,味范畴表征欣赏主体与创作客体的性质特征。这三个元范畴的交融衍生,生发出众多的子范畴与范畴群。这三个基本元范畴所建构的梯级范畴网络,也就是中国古代文论的基本理论视域和理论体系。

一、“气”范畴及其衍化

“气”范畴是中国古代文论最基本的元范畴之一。在中国古代文论中,“气”既是万物始基、生命本源,又是文学的本源与本体,是创作主体的生命、气质、才性的表征。当“气”贯注于创作客体之中,又成为客体的生命力与风格气质等。在古人的意识中,“气”作为万物的始基,经历了从万物的始基物质、生命表征到人的精神意志的转变,同时经历了从哲学范畴向审美和文论范畴的转化,体现了生命本源(宇宙万物的、文学的、创作主体的、创作客体的)、文学本体、精神意志(主体的、客体的甚至欣赏主体的气质)三个方面的内涵。

* 收稿日期:2011-06-25

作者简介:杨星映(1945-),女,四川长宁人,文学博士,重庆师范大学文学院,教授,主要研究中国古代文论。

基金项目:重庆市社科规划项目“以气、象、味元范畴为核心的中国古代文论体系建构”(2008YY09),项目负责人:杨星映。

先秦本体论哲学以“道”为宇宙万物的终极根源,其运作通过具体的物质样态而呈现,如《老子》二十一章:“‘道’之为物,惟恍惟惚。惚兮恍兮,其中有象;恍兮惚兮,其中有物。窈兮冥兮,其中有精;其精甚真,其中有信。”^{[1]148}陈鼓应注:“精:最微小的原质。《庄子·秋水篇》:‘夫精,小之微也。’‘小之微’,即是微小中最微小的。朱谦之说:‘《管子·内业篇》:“精,气之极也;精也者,气之精也。凡人之生也,天出其精。”与此章“精”之意义相合。’”^{[1]150}按《庄子·知北游》有云:“夫昭昭生于冥冥,有伦生于无形,精神生于道,形本生于精,而万物以形相生。”^{[2]569}“精”是道的衍生,也是人类生命的体现:“人之生,气之聚也;聚则为生,散则为死”,“故曰:‘通天下一气耳。’”^{[2]559}气的形而上本源,可以直通于道,《老子》四十二章说:“‘道’生一,一生二,二生三,三生万物。万物负阴而抱阳,冲气以为和。”^{[1]232}气范畴将宇宙本体与人类生命联系起来,成为一个本源性的范畴。

气为生命之体现,这也是古人的共识。如《孟子·公孙丑上》:“气,体之充也。”《管子·心术下》:“气者,身之充也。”《易传·系辞上》:“精气为物,游魂为变。”《易传·系辞下》:“天地絪縕,万物化醇,男女媾精,万物化生。”《淮南子·原道训》:“气者,生之充也”,“气者,生之元也”。气的聚散、升沉、流动,可以化无形为有形,化有形为无形,有生于无,有无相生,浑融虚柔,弥漫充斥,可通于天、地、人,贯穿万物。气是道与万物的中介,是宇宙化生的根本元素与生命动力。古人以道为气,气从物质向精神转化,不仅可指血气、体气等生理现象,也可指心气、才气、道德境界等精神特质,成为兼具物质与精神、具体与抽象的范畴。于是,气成为贯穿中国哲学史的中心范畴并衍生和涵盖自然与社会生活的方方面面,形成了气质、气魄、气力、神气、骨气、体气、血气、志气、豪气、才气、意气、灵气、怒气、生气、正气、邪气、霸气、浩然之气、阳刚之气、阴柔之气、一鼓作气等众多子范畴。气范畴体系的形成和广泛运用,充分体现和延续了中国古代直观整体把握的思维方式,体现了中国文化的民族特色。

孟子的“知言养气”论对文学理论产生了很大影响,但这是指“至大至刚”的道德境界而言,属于儒家伦理哲学范畴。“气”作为文学范畴,以曹丕《典论·论文》为开端,其中有三段五处说到“气”。第一段说:“文以气为主,气之清浊有体,不可力强而致。譬诸音乐,曲度虽均,节奏同检,至以引气不齐,巧拙有素,虽在父兄,不能以移子弟。”这里“文以气为主”的气,指作家的主观精神与创作个性所形成的气质才性。“气之清浊有体”的气,指作为宇宙万物基始物质的气。“引气不齐”的气,指人的体气。第二段说:“王粲长于辞赋,徐干时有齐气,然粲之匹也。”第三段说:“孔融体气高妙,有过人者;然不能持论,理不胜辞;以至乎杂以嘲戏;及其所善,扬、班俦也。”这两处“气”指作家气质才性在作品中的体现,还涉及到地理环境和民风民俗等作家生活环境对气质才性的影响。可见,文气范畴一出现就具有浑融性、多义性的特点,涵盖了文学的本源、创作主体的身心特征及其环境映射、创作主体精神意志对创作客体的投射贯注等诸多方面。其后以气范畴论文学,就分别从文学的本源、创作主体的精神品格和创作客体的审美特质三个方面衍生开去。

《文心雕龙·原道》认为文与天地都是道的体现,人文乃道之文:“文之为德也大矣,与天地并生者何哉?夫玄黄色杂,方圆体分,日月叠璧,以垂丽天之象;山川焕绮,以铺理地之形:此盖道之文也。仰观吐曜,俯察含章,高卑定位,故两仪既生矣。惟人参之,性灵所钟,是谓三才;为五行之秀,实天地之心。心生而言立,言立而文明,自然之道也。”^{[3]1}文是道之文,道是文的本源。“气”则是道的运作之体现,能够贯穿天、地、人,使三者合而为一。在此意义上,气就是万物始基、生命本源,既是天地万物之本源,也是人的生命之本源与生命力的体现。由此推衍,说“道”是文的本源,毋宁说气是文的本源。气体现道,贯通天、地、人。中国古代便由气→人→文来追溯和表达对文学本源的认识,以气、元气、精气、清气、浊气等表达气为文学本源的观念。白居易《故京兆元少尹论文集序》说:“天地间有粹灵气焉,万类皆得之,而人居多,就人中,文人得之又居多。盖足气,凝为性,发为志,散为文。”归有光《项思尧论文集序》说:“文者,天地之元气,得之者其直与天地同流。”彭时《文章辨体序》说:“天地以精英之气赋于人,而人钟是气也,养之全,充之盛,至于彪炳闳肆而不可遏,往往因感而发,以宜造化之机,述人情物理之宜,达礼乐刑政之具,而文章兴焉。”方东树《昭味詹言》卷一说:“观于人身及万物动植,皆全是气所鼓荡,气才绝,即腐败臭恶不可近,诗文亦然。”

作为文论范畴的“气”,主要表现为创作主体的身心特征和精神品格。包括先天气质与后天形成的

才性、道德情操与胸襟格调、情趣气质等，因而又衍生出气质、气魄、气概、气力、气格、气势、气调、气韵、神气、骨气、体气、血气、养气、炼气、志气、豪气、才气、意气、灵气、怒气、愤气、矜气、生气、逸气、奇气、正气、邪气、霸气、书卷气、匠气、暮气、骄气、浩然之气、阳刚之气、阴柔之气等众多子范畴。

《文心雕龙·体性》认为，创作是作者“才、气、学、习”在客体中的熔炼。古人常把这种运思过程看成是“运气”的过程，运用于创作主体精神品格的气范畴，往往又指作品的审美特质与风格特色，衍生出一系列带“气”的子范畴来表述作品的审美特质与风格特色，如气象、气势、气韵、气格、气味、气骨、气力、气候、神气、豪气、意气、生气、逸气、奇气、灵气、风气、声气、大气、侠气、仙气、村气、俗气、素气、辞气等。

由神气而形神、胸襟，由志气而风骨，由气韵而韵味，气范畴也与其他范畴交融，衍生出一系列相关范畴。于是，我们看到由哲学的元气、精气转化为文学范畴的文气，文气由文化、文学本源向创作主体的审美特性与创作客体的审美特质弥散开去，衍化为一系列梯级子范畴。气作为中国哲学的元范畴，也是中国古代文论的元范畴。

二、“象”范畴及其衍化

“象”作为中国古代文论最基本的元范畴之一，源自《老子》和《易传》。《老子》四十一章用“大象无形”的“象”来表征“道”，《老子》二十一章更明确地表述为：“‘道’之为物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物。”^{[1]148}道无状无形，超越具体形体，却又可以“象”、“物”来具体表征。道即气，气虽无形却可感；象也与此相似，亦无形而可感。在《易传》中，“象”得到了具体化的描述，《系辞上》说：“圣人有以见天下之赜，而拟诸其形容，象其物宜，是故谓之象。”《系辞下》将“象”归属于古圣王所作：“古者包牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文，与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情”，“八卦成列，象在其中矣。”^{[4]85-87}在易象的总体性质上，它通于“道”但又不是“道”那样的无状无名之物，而是具体的物象：“易者，象也。象也者，像也。”“其称名也小，其取类也大。其旨远，其辞文。其言曲而中，其事肆而隐。”^{[4]88}《系辞上》还引用了据称是孔子的话：“子曰：‘书不尽言，言不尽意。然则，圣人之意，其不可见乎？’子曰：‘圣人立象以尽意，设卦以尽情伪，系辞焉以尽其言，变而通之以尽利，鼓之舞之以尽神。’”^{[4]85}言不尽意，故立象以尽意，“托象以明义，因小以喻大”，这就使人们获得了一种“意不舍象”的思维方式，取类感通，穷尽世界一切精妙。由此，“象”的范畴就具备了形而上与形而下兼具的哲学高度，既超越了具体的有形之象，又涵盖了具体的物状之象。象进一步成为文学范畴，在《诗经》等经典中得到突出表现。比如，章学诚在《文史通义·内篇·易教下》中就把易象与《诗经》并列起来，他说易象“与《诗》之比兴，尤为表里”，不仅如此，还有“战国之文，深于比兴，即其深于取象者也”，诸子百家之文及佛学之文“以象为教”，“反复审之，而知其原出于《易》教也”。章氏之论虽不能说完全成立，但“以象为教”而“深于取象”，却可以认为是能够成立的，这正是“象”范畴所表征的思维方式的必然结果。

象进一步涉及到言、象、意三者之间的关系。王弼在《周易略例·明象》中有很好的阐释，他说：“夫象者，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。故言者所以明象，得象而忘言；象者，所以存意，得意而忘象。犹蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；筌者所以在鱼，得鱼而忘筌也。”^[5]王弼融合了《庄子》的言意论与《易传》的象意论，生发出玄学寄言出意、得意忘言的基本观点。虽然王弼的“象”是《周易》之象，但他关于言、象、意关系的精彩论述，却无疑深刻影响了中国古代文论范畴体系的形成。其后不久的陆机，就在《文赋》中感叹“恒患意不称物，文不逮意”，从而将意物、文意（也就是言、象、意）关系作为核心问题来探讨，在言、象、意关系中，象就从哲学范畴转化为文论范畴了。

在陆机之前，《荀子·乐论》也提到“奸声感人”而“逆气成象”，“正声感人”而“顺气成象”，“唱和有应，善恶相象”。挚虞《文章流别论》论赋时说到“假象尽辞，敷陈其志”。但“象”正式作为一个文学范畴，还要从《文心雕龙》算起。

《文心雕龙》中具有“文之枢纽”地位的《原道》、《征圣》、《宗经》三章，着重阐述依“道”立文的文艺本源论，那么，“道”如何具体地体现于“文”呢？“人文之元，肇自太极，幽赞神明，《易》象惟先”^{[3]2}，“书契断

决以象夬，文章昭晰以象离，此明理以立体也”^{[3]16}，“象”在其中起到了“惟先”的作用。依据这一认识，文学创作就要“象其物宜，则理贵侧附”，《易》象思维方式自然转化为文学思维方式，“象”也就由哲学范畴完成了向文论范畴的转化。以此为核心，刘勰完成了“比兴”和“意象”范畴的体系建构。

“比兴”范畴见于《文心雕龙·比兴》篇：“观夫兴之托谕，婉而成章，称名也小，取类也大。……且何谓为比？盖写物以附意，飏言以切事者也。故金锡以喻明德，珪璋以譬秀民，螟蛉以类教诲，蜩螗以写号呼，浣衣以拟心忧，席卷以方志固，凡斯切象，皆比义也。至如麻衣如雪，两骖如舞，若斯之类，皆比类者也。”^{[3]601-602}“比”和“兴”虽然连称，但其实并不相同：就总体而言，“比显而兴隐”，表现形态有差别；就具体而言，“比者，附也；兴者，起也。附理者切类以指事；起情者依微以拟议。起情故兴体以立，附理故比例以生。比则畜愤以斥言，兴则环譬以记讽”^{[3]601}，比是比附，兴是兴起，功能形态有差别。

“意象”范畴见于《物色》、《神思》两篇。在“神与物游”的创作过程中，作家“流连万象之际，沉吟视听之区”^{[3]693}，最后达到“独照之匠，窥意象而运斤”^{[3]493}的高级艺术境界。意、象本是两个概念，齐、梁之前一直分开使用，到这时才合并成为同一个审美范畴。合并之后的“意象”，具有两方面的意义。一方面，它主要指作家在构思阶段营造出来的“胸中之象”；另一方面，它也指基于作家眼界见识而获得的整体直观的“圆照之象”，如《知音》所说：“凡操千曲而后晓声，观千剑而后识器。故圆照之象，务先博观。”^{[3]714}显然，这两种“象”，都属于文学形象范畴。

《易传》“立象尽意”说和《庄子》“得意忘言”说对后世文学产生了深刻影响，追求意余言外，韵味无穷。在《老子》“有无相生”说的影响下，由实象、实境到虚象、虚境，人们进一步将意境的突出特征总结为象外之象、景外之景或味外之旨、韵外之致的美学追求，并进而生发出“隐”的意象范畴。《文心雕龙·隐秀》说：“夫隐之为体，义生文外，秘响旁通，伏采潜发，譬爻象之变互体，川渚之韞珠玉也。”又说：“深文隐蔚，余味曲包。”^{[3]632-633}这里的“隐”显然已经不仅仅是修辞手法，而是对“象”意在言外含蓄蕴藉特征的表达，由此生发出来的是“义生文外”、“文外之重旨”和“以复意为工”的高级艺术境界，创造出具有无限审美蕴藉的象外之象、景外之景、味外之旨、韵外之致等文学意境理论，从而完成了中国古代意境理论发展过程中的重要环节。

继《文心雕龙》对“象”的建构之后，“意象”范畴得到大量使用。王昌龄《诗格》的“久用精思，未契意象”，司空图《二十四诗品》的“意象欲出，造化已奇”，胡应麟《诗薮》的“子建杂诗，全法《十九首》意象”等论述，“意象”都指文学形象。“象”也有大量单独使用的情况，如皎然《诗式》的“取象曰比，取义曰兴”，陆时雍《诗境总论》的“离象得神，披情著性，后之作者谁能之”等，意义大致与“意象”合用相似。由“象”范畴还衍生出兴象、气象、质象、景象、境象等一系列子范畴。由“象”而“境”，又有了事境、物境、情境、真境、神境、妙境、化境等子范畴。无论是“象”还是“境”，以及衍生的系列范畴群，都是基于创作客体而生发的审美特征与审美境界范畴。

三、“味”范畴及其衍化

“味”是一个颇具中国民族特色的古老范畴，由对食物味觉感受的多样性发展而为文艺审美感受的丰富性。《左传·昭公九年》：“味以行气，气以实志，志以定言，言以出令。”孔颖达疏：“调和饮食之味以养人，所以行人气也；气得和顺，所以充人志也；志意充满，虑之于心，所以定言语也；详审言语，宣之于口，所以出号令也。”饮食之味直接影响着人的志气和语言。《左传·昭公二十年》记晏子以“和”论政说：“先王之济五味，和五声也，以平其心，以成其政也。声亦如味，一气，二体，三类，四物，五声，六律，七音，八风，九歌，以相成也。清浊，小大，短长，疾徐，哀乐，刚柔，迟速，高下，出入，周疏，以相济也。君子听之，以平其心，心平德和。”晏子以“味”比喻音乐感受，以调和宫、商、角、徵、羽五声比喻调和辛、酸、咸、苦、甘五味，“味”的调和可使人心情平气顺，有利于德政实施。继承晏子的“声亦如味”之说，《礼记·乐记》以“大羹不和，有遗味者矣”来比喻“清庙之瑟”的质而无文。陆机承接《乐记》，以音乐喻文学，在《文赋》中以“或清虚以婉约，每除烦而去滥，缺大羹之遗味，同朱弦之清汜”来批评那些“雅而不艳”、清淡无味的作品，开始将“味”作为文学批评的审美标准来使用。《文心雕龙》大量运用“味”作为批评标准，多达十几处，有的作名词指意味、情味，有的作动词指体味、品味^[6]。《文心雕龙·物色》篇说：“物色虽繁，而析辞

尚简;使味飘飘而轻举,情晔晔而更新。”^{[3]694}主张创作要“深文隐蔚,余味曲包”^{[3]633}。

钟嵘《诗品》亦以味论诗,对“味”的审美内涵作了明确界定:“五言居文词之要,是众作之有滋味者也,故云会于流俗。岂不以指事造形,穷情写物,最为详切者耶!”又说张协诗作“使人味之,亹亹不倦”。这里的“味”,指的是由诗歌的抒情性、形象性、音韵美而令人产生的审美感受。钟嵘还进一步指出怎样才能有诗味:“故诗有三义焉:一曰兴,二曰比,三曰赋。文已尽而意有余,兴也;因物喻志,比也;直书其事,寓言写物,赋也。弘斯三义,酌而用之,干之以风力,润之以丹采,使味之者无极,闻之者动心,是诗之至也。若专用比兴,患在意深,意深则词蹇;若但用赋体,患在意浮,意浮则文散,嬉成流移,文无止泊,有芜漫之累矣。”钟嵘认为,写得最好的诗,诗味可以体味无穷的诗,是赋比兴手法交错运用、风力与文采相结合的诗,穷情写物,文已尽而意有余,“味”在这里体现了由赋比兴手法创造的诗歌的品味不尽的美感。

刘勰、钟嵘之后,以“味”评诗论文成为习尚。刘知几《史通·叙事》:“至若书功过,记善恶,文而不丽,质而非野,使人味其滋旨,怀其德音,三复忘疲,百遍无斲,自非作者曰圣,其孰能与于此乎?”吕本中《童蒙诗训》:“近世文学如曾子固诸序,尤须详味。”胡震亨《唐音癸签》卷八:“义山诗精索辟材,包蕴密致,味酌之而愈出。”贺贻孙《诗筏》:“李杜诗、韩苏文,但诵一、二首,似可学而至焉。试更诵读数十首,方觉其妙。诵及全集,愈多愈妙。反复朗诵至数十百过,口颌涎流,滋味无穷,咀嚼不尽。乃自少至老,诵之不辍,其境愈熟,其味愈长。”诸如此类,不胜枚举。由“味”又衍生出书味、气味、韵味、真味、情味、意味、兴味、趣味、遗味、余味、神味、异味、至味、味外味等范畴。

在这些范畴中,“韵味”是一个重要范畴。韵原指音声和谐,后来拓展出多种含义:一是指诗歌中的押韵或韵律。《文心雕龙·声律》:“是以声画妍蚩,寄在吟咏,吟咏滋味,流于字句。气力穷于和韵。异音相从谓之和,同声相应谓之韵。韵气一定,故余声易遣;和体抑扬,故遗响难契。属笔易巧,选和至难。缀文难精,而作韵甚易,虽纤意曲变,非可缕言,然振其大纲,不出兹论。”^{[3]553}二是指作品必须要有余味无穷的境界。司空图《与李生论诗书》认为诗境的特点不仅是“象外之象、景外之景”,还要有“味外之旨”、“韵外之致”。范温《潜溪诗眼》也认为“有余意之谓韵”,他说:“唯陶彭泽体兼众妙,不露锋芒,故曰:质而实绮,癯而实腴,初若散缓不收,反复观之,乃得其奇处;夫绮而腴、与其奇处,韵之所从生,行乎质与癯,而又若散缓不收者,韵于是乎成。”三是指作品写景抒情天然而成,不露斧凿痕迹,且意味深长。徐师曾《文体明辨序说·文章纲领》引王鏊云:“唐人虽为律诗,犹以韵胜,不以钉短为工。如崔颢《黄鹤楼诗》‘鸚鹄洲’对‘汉阳树’;李太白‘白鹭洲’对‘青天外’;杜子美‘江汉思归客’对‘乾坤一腐儒’。气格超然,不为律所缚,固自有余味也。”四是以“韵”指风神,即作品中体现出来的风骨神气。王士禛《师友诗传续录》:“格谓品格,韵谓风神。”五是以“韵”指作品高尚雅洁而没有尘俗气。刘熙载《艺概·书概》:“黄山谷论书最重一‘韵’字,盖俗气未尽者,皆不足以言韵也。”其中韵味的第二个义项成为诗歌意境的重要特征,即所谓味外之旨、韵外之致,指的是诗歌情致、意蕴的味外有味、余味无穷,而由韵味又生发出情韵、雅韵、俗韵等范畴。

气、象、味这三个中国古代文论最重要的元范畴,涉及到创作本源与创作主体、创作客体及欣赏主体的审美特性,它们的衍生交融,将创作主体、创作客体及欣赏主体的审美特性的探讨、表述不断引向深入细致与全面丰富。这种衍生交融形成了一种纲举目张的发散式的梯级网络,共同构建起中国古代文论的创作视域和学理结构。

参考文献:

- [1] 陈鼓应. 老子注译及评介[M]. 北京:中华书局,1984.
- [2] 陈鼓应. 庄子今注今译[M]. 北京:中华书局,1983.
- [3] 刘勰. 文心雕龙注[M]. 范文澜,注. 北京:人民文学出版社,1958.
- [4] 易经[M]. 苏勇,点校. 北京:北京大学出版社,1989.
- [5] 王弼. 王弼集校释[M]. 楼宇烈,校释. 北京:中华书局,1980:609.
- [6] 杨星映. 刘勰论“味”蠡测[J]. 西南师范大学学报:人文社会科学版,2002(6):142-145.