

新理学境界论的美学意义

李昌舒

内容提要 新理学虽然不能作为美学体系来对待,但其哲学范畴往往又与美学范畴有着丰富的联系。新理学的最高境界是同天境界,它有两个基本规定:天人合一的境界和个体体验的工夫,这两点也是中国美学的基本规定。本文从大全、觉解、同天境界等范畴入手,论述新理学境界论的美学意义。

关键词 有限 无限 超越 自由 天人合一 体验

冯友兰先生去世已十余年,十余年来,国内研究冯友兰的文章著作多矣,但对于其中的美学思想却涉及不多。^①其原因主要在于冯友兰虽也有一些艺术论和美论,但因服从其整个体系的需要,很难从严密的体系中独立出来,并且他是在哲学的框架中谈艺术和美,因而这些论述更多的属于哲学范畴,与严格意义上的美学范畴尚有一定的距离。但只要深入其中,就会发现它们虽然大多很难独立成为美学范畴,但与美学思想密切相连。这一点突出体现在新理学的境界论部分。

作为一个哲学家,冯友兰的成就主要在于《贞元六书》建立的新理学体系,张岱年认为:“这个新理学体系的核心观念,简单说来有二,一是‘两个世界’,二是‘四个境界’。新理学的中心观点是两个世界的学说,《新原人》的中心观点是四个境界的学说,这两者又是密切联系在一起的。”^②

两个世界指实际与实际,这是新理学的存在论。在这一部分,由于维也纳学派逻辑分析方法的影响,也出于对程朱之理的过多现实性的回避,冯友兰要求作为“最哲学底哲学”对象的实际世界“经虚涉旷”、“一片空灵”,即剔除经验的成分。这

虽然排除了理的实际主宰性,但同时也使新理学的形而上学成为“一个空洞的逻辑架构”,即:“实际的感性世界如何从这个空洞的逻辑架构中推演出来,冯友兰没有、也不可能说清楚。”^③因此,在存在论部分,实际与实际两世界始终处于分裂与对立中。

随着新理学体系的展开,冯友兰的侧重点逐渐从实际转移到兼实际与实际的大全,大全是“至大无外”的“大一”,其内涵是一无所有,外延则无所不有,因此,大全又称作天、天地或宇宙,这是一种与物无对的无限。这种无限正是人要追求的,因为人的个体存在是有限的、短暂的。因此,人要追求无限,融有限于无限,通过无限的存在获得自我存在的意义。

大全是永远存在底,我们这个地球可以不存在,但宇宙则是不能不永远存在底。……在天地境界中底人,觉解其是如此,他们有此种觉解,所以能自同于大全。自同于大全,则大全永远存在。他亦自觉自己是永远存在。^④

个体是有限的,大全是无限的,在无限的时空面前,人越发意识到自己的渺小、人生的虚无,大全的设置却可以使人相信有限存在的无限意义,

从而激发人的道德感。冯友兰一再推举康德的三个道德公设,正是基于这一考虑;大全还可以使人获得对自我的尊严感,因为个人的努力、成就虽然有限,但大全的无限可以使人的努力同于无限。由此,人的本质力量得到无限扩大,它使人获得自由,获得意义与价值,因此,即使它是虚幻的,也是迷人的。在冯友兰看来,艺术也是“表显”这种大全的。

陶渊明诗云:“采菊东篱下,悠然见南山。山气日夕佳,飞鸟相与还。此中有真意,欲辨已忘言。”……其诗以只可感觉、不可思议底南山、飞鸟,表显不可感觉亦不可思议底浑然大全。“欲辨已忘言”,显示大全之浑然。^⑤

在冯先生看来,陈子昂的“前不见古人,后不见来者,念天地之悠悠,独怆然而涕下”,李白的“登高壮观天地间,大江茫茫去不还”,苏东坡的“哀吾生之须臾,念天地之无穷,挟飞仙以遨游,抱明月而长终”,皆是表显“不可感觉底无穷底道体”。^⑥尼采说:“艺术是对自然现实的一种形而上补充”,“是生命本来的形而上的冲动”。^⑦大全作为哲学、审美的本原,引起的正是这种形而上的冲动。在中国艺术中,这一点有着充分的表现,“由于受天人合一哲学的浸渍,中国艺术家总有一种自觉的超越意识,要极广大而尽精微,浩然与天地同流,自有限而无限,由当下而入浩浩宇宙。”^⑧

大全的设置不仅能引起人们对当下有限现实的超越,而且规定了超越的归宿。大全虽然以理之太极为目标、为标准,但由于太极是纯形式的,非经验的,因此,理之太极对实际事物并无实际的主宰性。大全虽是“一切即一”,但“并不肯定一切事物之间有内部的关联或内在底关系,新理学所谓一,只肯定形式底统一,一只是一切的总名”。^⑨这就意味着对大全的追求并不导致对感性事物的轻视、否定。晚年的冯友兰清楚地指出了这一点:“‘大全’是一个名,这个名的内涵是‘有’,它的外延是‘群有’,把它的内涵和外延统而言之,就是一个具体的共相。”^⑩在冯友兰看来,对太极的追求与对感性自然的重视并不矛盾,而就是一个相互结合的过程,此所谓“真能游于外者,必冥于内,真能冥于内者,必能游于外”^⑪。因此新理学的超越

是内在的、即自的超越。这种内在或者说即自的超越颇具美学意味,“这样的即自超越绝不会产生宗教的超越(舍弃生命与世俗),也不会产生理性的超越(舍弃现象与个别),而只可能孕育出审美的超越——于每一感性事物自身,‘看’出其超越的意味,于是事物被一种超越的意味所充实,成为道的显现,成为永远是新鲜的事物。”^⑫

自同于大全者,可有天地境界,通过大全,新理学从存在论过渡到境界论。《新原人》认为,人按觉解程度的由低到高的变化可有四种境界:自然、功利、道德、天地。四境界的区别依觉解的不同而定,“解是了解……觉是自觉,人作某事、了解某事是怎样一回事,此是了解,此是解;他于作某事时,自觉其是作某事,此是自觉,此是觉。”^⑬觉解是人的本质规定,“人是有觉解底东西,或有较高程度底觉解底东西”^⑭,“人生是有觉解底生活,或有按较高程度底觉解底生活”^⑮。这个概念有没有美学意义呢?请看《新原人》对觉解的作用的描述:“觉解是明,不觉解是无明”^⑯,“宇宙间有觉解,则可使其他别底事物被了解”,“宇宙间底事物本是无意义底,但有了觉解,则即有意义了”。^⑰“人有心,人的心的要素,用中国哲学家向来用的话说,是‘知觉灵明’,宇宙间有了人,有了人的心,即如于黑暗中有了灯。”^⑱觉解——知觉灵明——人心——灯,冯友兰不厌其烦地把觉解比作“灯”,宇宙间的万物皆在这灯的照亮中获得存在的意义,由此可以见出人在宇宙间的重要意义。为了说明觉解的“灯”之“明”的意义,他又引用了阳明的一段话来说明:

先生游南镇,一友指岩中花树说:“天下无心外之物,如此花树在深山中自开自落,于我心亦何相关?”先生曰:“你未看此花时,此花与汝心同归于寂。你来看花时,则此花颜色一时明白起来,便知此花不在你的心外。”^⑲

冯友兰认为,“就存在方面谈……人不过是宇宙间万物中之一物……但就觉解方面说,宇宙间有了人,有了心,天地万物便一时明白起来。”^⑳叶朗在《中国传统美学的现代意味》一文中,用这个故事与胡塞尔、海德格尔、萨特等人的思想相沟

通,认为“王阳明在这里讨论的问题,可以说就是一个意象世界的问题”^①。这里的关键就在于美来自于人的心灵的“照亮作用”,人的心灵赋予万物以光明,在心灵的“照亮”中,物与我融入这一片“灯光”中。宗白华说:“一切美的光景来自心灵的源泉,没有心灵的映射是无所谓美的。”^②我们可以认为冯友兰会说:一切存在的意义来自心灵的源泉,没有心灵的映射,是无所谓意义的。

二

有觉解,也就有了意义,有了境界,“人对于宇宙人生在某种程度上所有底觉解,因此,宇宙人生所有底某种不同底意义,即构成人所有底某种境界。”^③境界论的发展以天地境界为最高阶段,于天地境界中,人能“从大全、理及道体的观点”看事物,“一切事物对于他皆有一种新底意义,此种新意义,使人有一种新境界……即我们所谓天地境界。”^④天地境界可分为知天、事天、同天三阶段,知天即格物致知,是逻辑分析方法的使用,“知天则能从天之观点,以观万物……则见各类事物,皆依照其理”^⑤。如此,则“我们由此所见所得之超脱,是极大底”,“超脱者,超者超乎经验,脱者不为经验所囿……而又不离乎经验对于实际有所肯定”,这是对感性经验的超越阶段。“事天即穷理尽性,一类事物,在‘无极而太极’之大道中,从天之观点看,其应做之事,即是充分依照其理,能充分地充分地依照其理,即是尽性,即是穷理。”如此,则“以我之行,充分实现我所依照之理,则我可超乎自己而不为自己所缚,此是对于自己之超脱”^⑥。这是要求人完全摆脱个人主观的束缚,依照格致之理来行事。由此可见,知天事天是运用逻辑分析方法知理行理,从而实现对感性经验及个人之小我的超越,这就为体悟同天境界做好“预备”,但从知天、事天进入同天不是一个“量变”,而是一个“质变”。冯友兰看重的是同天境界,因为知天事天只能觉解自己是宇宙的一分子、一部分,同天境界则能“自同于大全”,这是“天地境界中底人的最高造诣”,因此“人惟得到此境界,方是真得到天地境界”。^⑦在此意义上可以说,真正的天地境界只能是同天境界。

同天境界,儒家称之为仁……在普通人的经验中人与己、内与外、我与万物是相对待底,此所谓“与物有对”,如“与物有对”,则无论如何“以己合彼”,其间终有隔阂,所以“终未有之”,但仁者浑然与物同体,他与万物,无此等隔阂,在仁者的境界中,人与己、内与外、我与万物,不复是相对待底,在这种境界中,仁者所见是……绝对。^⑧

由此,同天境界有两个基本规定:(1)以天人合一为理想;(2)以个体体验为工夫。就天人合一的理想而言,同天境界首先是一个真善美相统一的境界,因为同天境界以大全为本体,其根本在于超越,既超越感性理性,又超越“自私”“用智”之我,如此,则可“大其心”、“与天地万物上下同流”。由于超越了一般的主客二分的认识方式,因而在同天境界中的人有“最深底觉解”,能把握全体,见至真;又由于超越了一般的从社会的观点看道德行为的理解方式,“能从宇宙的观点行道德底事,则虽行道德底事,但此道德底事又有一种超道德底意义。”^⑨如此则可“从心所欲不逾矩”,可行至善;由此,在认识与道德上又可有最高的自由,可获得“超乎哀乐底乐”,此乐“在外表形式上确乎与物我两忘而非功利的审美快乐和美学心境是相似和接近的”^⑩,二者皆是超越的自由之“乐”。杨国荣认为,同天境界可表现为“主体以道观之的求真过程、从心所欲不逾矩的向善过程、合目的性与合规律性相统一的审美过程”^⑪。正是在这种属认识(主客二分)又超认识(主客为一)、属道德(道德境界)又超道德(天地境界)的过程中形成了同天境界属审美(无功利非概念)又超审美(真善美合一)的特性。表现在审美形态上,同天境界与崇高或“悦志悦神”的审美形态相近似,崇高就是“努力向无限挣扎”^⑫,此无限在同天境界中就是大全,对大全的追求即是个体之有限对宇宙之无限的“挣扎”。叶朗的意境作为“意象中最富有形而上意味的一种类型”,其关键也在于超越,“所谓‘意境’,就是超越具体的、有限的物象、事件、场景,进入无限的时间和空间,即所谓‘胸罗宇宙,思接千古’,从而对整个人生、历史、宇宙获得一种哲理性的感受和领悟”。^⑬大全正能给人以这种“感受和

领悟”，“自同于大全者，亦感觉到他自己是上包千古、下揽方来。在无限底空间时间中，‘万象森然’，他均在精神上与相感通”。^④

有限向无限的追求并不意味着“我”被“大全”“吞噬”，或者说，自同于大全并非指自我的泯灭，而是自我的“无限扩大”，就自私、用智之我而言，是失；就超越无限之我而言，是得。这是同一个过程的两个方面。“所谓我有有私及主宰二义”，在同天境界中的人，“就所谓我的‘有私’之义说，他是无我底”，“但就所谓我的‘主宰’之义说，他是有我底”。“自同于大全，并不是我的完全消灭，而是我的无限扩大，在此无限扩大中，我即是大全的主宰。”^⑤此所谓“其为气也，至大至刚，以直养而无害，则塞于天地之间”。因此，在同天境界中的人，既有我又无我，无我成就了有我，有我须以无我为前提，无我又以有我为归宿，无我是为了有我。如此则可有“宇宙底心”，“他可以说我心即天心”。

在这一意义上，冯友兰的论述又可与黑格尔的观点相联系。自同于大全，即可超越“自私”、“用智”之我，自私者，以功利之心对待对象也；用智者，用主客二分方式认识对象也。从这两种关系中摆脱，则可有审美的超功利非理智的自由。黑格尔认为，人同现实可有三种关系：一是主体“对外在世界起欲望关系”，二是主体“对于理智的纯粹认识性关系”，这两种关系中的主客体都是有限的，受束缚的，只有在审美关系中，才会：

“对象”不显得受我们人的压迫和逼近，主体也不被对象的具体效用所束缚和限制，就主体内部来说，也摆脱了欲望冲动与纯理智需要的片面性，从而主体与客体、主体自身的各种关系，都处于自由和谐的状态，所以“我们一般可以把美的领域中的活动看作一种灵魂的解放，而摆脱一切压抑和限制的过程”，正是在这个意义上，黑格尔说：“审美带有令人解放的性质。”^⑥

由此，我们可以说天人合一是一个真善美相统一的境界，真善美又集结于“主宰之我”中，自同于大全，即可使我获得真善美合一的境界。承载着真善美的“我”是超越了的新的无限之我，没有了“我”，真善美无从依附，没有真善美，我在同天

境界中仍是小我，大全——我——真善美，在同天境界中相融为一，其核心与归宿皆在“我”，这就是从天道向人道的下落，又从人道向天道的上升，存在论中天道与人道的分裂、天对人的主宰转变为人对天的超越。

天人合一的境界还有第二个特点，即对主客二分认识方式的超越，浑然与万物同体，不仅是认识上的，也是存在论的。从主客二分的角度去认识大全永不可能同于大全，这意味着对大全的认识必须与对大全的存在的把握相统一，即认识大全同时就是与大全同在，换句话说，只有进入存在意义上的大全，才能把握认识意义上的大全。在这个意义上可以说，对象之被认识就是被感知，所谓被感知即感知它的存在，如何感知？即体验，在体验中，对象的存在被感知，这就要求认识主体以己之存在融会于客体之存在，此融会即认识，在这个意义上，认识论从属于存在论，存在论先于认识论。张世英认为，西方哲学中主客体关系经过三个阶段：原始的天人合一，天人相分，高级的天人合一。中国传统哲学是原始的天人合一，西方现代哲学则经过主客对立的充分发展，又回复到天人合一阶段。但这是扬弃了主客相分的高级的天人合一，与中国传统哲学不同。^⑦由此我们可以看出新理学体系的现代意味。冯友兰多次明确地指出，同天境界之混沌有似于自然境界之混沌，但二者有根本的不同：一者有最深的觉解，一者无觉解。我们认为，觉解就是知道“我”与“世界”的分，即所谓主体意识，此对自我的意识是主客二分阶段的基本特征。冯友兰认为，原始的混沌无自我意识，一切行为皆只是自在的、为他的。同天境界的混沌则经过觉解的充分发展，又回复到主客体统一阶段。

这就是说，同天境界的获得既有赖于觉解，又须超越觉解。作为不断自我反思的过程，觉解似乎也可达到同天境界。“同天的境界是最深底觉解所得”，“人必有最深底觉解，然后可有最高境界”。但严格意义上讲，这种觉解与格物致知之觉解是截然不同的，“最深底觉解”是一种体验，“反身而成，觉万物皆备于我”之“反”与认识活动中的自我反思之“反”显然不同，在同天境界之前作为

一种认识活动和反思的心理活动的觉解,与在同天境界中作为一种情感体验的觉解是两个不同的概念。“觉解”之设置是冯友兰沟通心学与理学,或者说,援“心”入“理”的结果,因为朱子之格物致知如何能“而一旦豁然贯通”略嫌勉强,心学之良知一致则万理皆知也同样存在理论困难。冯友兰援引“知觉灵明”来丰富、扩充朱子之“格物致知”,格物致知是解,知觉灵明是觉。个体的人在认识中,一方面依概念进行理智地分析、总括,另一方面又对这一认识活动予以反思,觉高于解,这一点从冯友兰在《新原人·心性》中的论述可以清楚地看出来。按冯友兰的看法,格物致知是天地境界之前及知天、事天阶段的觉解。对同天境界的把握,是“最深底觉解”,这种觉解已经不是理性的概念认识活动所能把握的,这一点从冯友兰对形而上学正负方法的区别上可以看出来。因此,必须在觉解中划分出两个阶段:一者不能把握同天境界,是格物致知的认知;一者能把握同天境界,是知觉灵明的体验。即使我们承认觉解能够包容这两个截然不同的阶段,也应该在这个大概念中区分两个小概念:格物致知和知觉灵明。既然同天境界是真正的天地境界,则知觉灵明之“觉”之体验在新理学中的重要性要超过格物致知之“解”之认知。在此意义上,也许可以说,觉解侧重于“解”,即一种概念认知活动,体验侧重于“觉”,即一种内心体验的反观活动。

在同天境界中,主客不分,浑然为一,而觉解作为认识方式的前提就是主客二分,因此觉解达不到同天境界。换句话说,当觉解在个别认识行为中把握对象时,只能给个别的或有限的对象解蔽,而作为无限整体的同天境界却被遮蔽了。在这个意义上讲,觉解既解蔽又遮蔽着。

在美学上,审美活动是我与世界的沟通或者说一体化,如果用主客二分的认识方式去把握对象,必然使我不能沉浸于美之中。叔本华说,审美是主体自失于对象之中,这种自失既是认识论上的,也是存在论上的,并且只有在存在上主体在审美的刹那间,不知何者为我,何者为物,主客相融,浑然一体,才能获得认识意义上的审美享受。当对象转化为审美意象时,“一方面,审美意象乃是

客体的主体化”,“另一方面,审美意象乃是主体的客体化”,^⑧主体与客体在审美活动中浑然为一,不分彼此。上世纪五六十年代的美学大讨论争论的一个焦点就是美在心还是在物。阎国忠认为:“古典的或传统的是以审美主体与审美客体的预先设定并相互对立为标志的二元论的思维方式”,“现代思维方式则与之相反,它是以将审美主体与客体融通在一起的审美活动为本体的一元论的思维方式,审美主体与审美客体的设定被认为是假问题取消了”,“所谓审美主体或审美客体便是处在审美活动中,从而为审美活动所确证的主体或客体,在这个意义上,美学研究的正是审美活动本身,而不是它所包容的、仍被人为地分立的主体或客体。”^⑨如何进入这种主客不分的境界,这也就是如何进入同天境界的问题。

如何进入同天境界?这就涉及到同天境界的第二个规定:以个体体验为工夫。先谈儒家,儒家的体验通过集义,所得到的“是情感上底浑然底一”,“在情感上,与万物同体,就是仁者的仁”。^⑩如何去体验这种情感?

《中庸》说:“君子之道费而隐。”事物是末、是费,事物所依照的理是本、是隐,在天地境界中底人,即至末见至本,即至费见至隐,所以鸢飞鱼跃,莫非此理之用,周茂叔“绿满窗前草不除”,程明道养鱼观鸡雏,皆有圣人气象,此所谓“虽超乎事物之外,而实不离乎事物之中”。^⑪

前文论述大全时已指出中国哲学的超越是内在的、即自的超越,即注重在形而下之事物中体验到形而上之理,它是人内心的体验,是一种精神境界上的超越,就儒家而言,“儒家哲学将无限有限化,并即在此有限中去体验、把握无限,所追求的是通过现实具体的情感符号去体会把握那超越有限的无限本体。”^⑫这意味着体验也具有两个重要特征:一是对感性生命的尊重,这本身就是中国哲学的传统,儒、道、禅作为中国思想的主流,“对感性生命的肯定态度是基本一致或相同相通的。”^⑬体验要求的是在感性生命中并且只能在感性生命中去把握超越性的理,因此,冯友兰从两个世界的对立出发,落实于天人合一的境界,在存在论中一再

强调的天(真际)人(实际)相分、以理制人的思想在境界论中让位于天(万有)人(万有之灵)相合、以人同天、以人宰天的思想,从天道人道的对立走向合一。用张世英的术语说,即从主客二分走向高级的天人合一。因此,新理学体系对理的强调并未使人走向对感性自然的否定,《新原人》所追求的“人”虽然以抽象的理为旨归,但此“人”并不抽象,因为“人”是与“大全”同一的,而“大全中的一切,在其生意上,是彼此相通底,明道说,‘天地之大德曰生’,‘万物之生意最可观’的万物的生意就是天地的仁”^④。可以说,对感性生命的重视使冯友兰的“人”既抽象又具体。

体验的第二个特点是对超越境界的追求。“自同于大全,不是一种物质上底一种变化,而是精神上底一种境界”^⑤,这种境界是“超乎现世的”、“心灵的境界”,^⑥它是神秘的。因为大全是不可思议不可言说的,同于大全也是不可思议不可言说的。因此,“同天的境界,本是神秘主义底”^⑦,它只能诉诸内心的体悟,此所谓“反身而诚,觉万物皆备于我,乐莫大焉”,在这反求于心的一“反”中,超越的境界获得了。陈来将此体验的基本特征概括为六点:“(一)自我与万物为一体,(二)宇宙与心灵合一,或宇宙万物都在心中,(三)所谓‘心体’(纯粹意识)的呈现,(四)一切差别的消失,时间空间的超越,(五)突发的顿悟,(六)高度的兴奋、愉悦,以及强烈的心灵震撼与生理反应(通体汗流)”^⑧。体验的神秘性正在于它的超越性,即超越当下现实的种种有限性,进入一种浑然与万物同体的无限中,这与美学上的“静照”是相似的,“艺术家还必须‘于静寂观照中’,求返于自己深心的心灵节奏——以体合宇宙内部的生命节奏。方可以进达最高的灵境——与哲学的玄境相对应的妙悟境界,传达出宇宙人生那但可体验不可言说的至理。”^⑨这种妙悟,这种“最高的灵境”,皆是在一己内心内完成的超越,这也就是宗白华所说的“一点觉心”,在这静照的境界中,“万物静观皆自得”。这首程明道的诗也是冯友兰说明同天境界时所引用的。

儒家通过集义来体验同天境界。道家则用去知的方法把握同天境界,去知的方法是新理学所

讲的负的方法,这已不是本文论述的内容。^⑩于此我们要提及的是,在论述为道或去知的“程序”时,冯友兰以《大宗师》中南伯子葵与女禹的对话为依据,将之概括为:外天下→外物→外生,“如此则恍然已与万物浑然为一,此恍然谓之朝彻……此时所见,惟是浑然底一,此之谓见独,独就是一……亦即是大全……在此种境界中底人,从大全的观点,以看事物……得宁静”。接着冯友兰又引用《大宗师》“坐忘”的程序,即:“隳肢体,黜聪明,忘形去知,同于大通。”^⑪并认为这两个程序是相同的。这两段对话在中国美学史上影响很大,它意味着审美心胸的建立。这说明新理学按道家方法进入同天境界的准备过程与中国美学进入审美境界的过程是同一个过程,用中国美学的术语“澄怀观道”来概括道家进入同天境界的“程序”应该也是可以的,“澄怀观道”本就出自老子哲学。

同天境界有两个基本规定:天人合一的境界和个体体验的工夫,儒家通过集义来体验,道家以去知来体验,都是要体悟与物无对的大全境界。

行文至此,我们会发现,在存在论中不成功的统一在境界论中得到同一,在自我的无限扩大中,或有限之知的化而为无中,实际与实际、理与气、理与事诸对立皆已被超越,是我的“知觉灵明”之体验连贯了它们,天地万有在我的内心体验中融为一体,是为同天。

①据笔者所收集的材料,比较深入的仅有彭锋先生的《冯友兰“人生境界”理论的美学维度》,《北京大学学报》(哲社版)1997年第1期。

②张岱年:《冯友兰先生〈贞元六书〉的历史意义》,载《冯友兰学记》,三联书店1994年版,第91页。

③郑家栋:《本体与方法》,辽宁大学出版社1992年版,第120页。

④⑤⑥⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺
⑤⑥⑦冯友兰:《贞元六书》,华东师范大学出版社1998年版,第696、960、361、850、808、526、526、526、530、529、553、536~537、538、551、628、206、207、635、636~637、631、696、639、828、960、230、828、636、637、761页。

⑦《悲剧的诞生——尼采美学文选》,三联书店1986年版,第105页。

⑧朱良志:《中国艺术的生命精神》,安徽教育出版社1995年版,第439页。

- ⑩《三松堂自序》，三联书店 1984 年版，第 268 页。
- ⑪⑫⑬叶朗：《现代美学体系》，北京大学出版社 1988 年版，第 65、112、524 页。
- ⑭⑮叶朗：《胸中之竹》，安徽教育出版社 1998 年版，第 18、57 页。
- ⑯宗白华：《美学散步》，上海人民出版社 1981 年版，第 59 页。
- ⑰⑱李泽厚：《李泽厚十年集》第 1 卷，安徽文艺出版社 1994 年版，第 330、350 页。
- ⑲杨国荣：《存在与境界》，《中国社会科学》1996 年第 5 期。
- ⑳朱立元：《宏伟辉煌的美学大厦——黑格尔〈美学〉导引》，江苏教育出版社 1998 年版，第 54~55 页。
- ㉑参见《天人之际——中西哲学的困惑与选择》，人民出版社 1995 年版；《进入澄明之境——哲学的新方向》，商务印书馆 1999 年版。

- ㉒《关于审美活动》，《文艺研究》1997 年第 1 期。
- ㉓冯友兰：《中国哲学简史》，北京大学出版社 1985 年版，第 5 页。
- ㉔陈来：《有无之境——王阳明哲学的精神》，人民出版社 1991 年版，第 410 页。
- ㉕汪裕雄：《宗白华美学的现代转换》，载《美学的双峰》，安徽教育出版社 1999 年版，第 416 页。
- ㉖参见拙文《新理学负的方法的美学意义》，《安徽师范大学学报》（哲社版）2002 年第 4 期。

作者简介：李昌舒，1972 年生，北京大学哲学系博士研究生。

〔责任编辑：赵 涛〕

“吴中四才子”名目考

李双华

“吴中四才子”指明中叶生活在吴中地区的祝允明、唐寅、文徵明和徐祯卿。时下文史界在提及此四人时大都将他们视为整体，有的甚至将他们视为文学社团。这一概念的形成，与《明史》的记载有很大关系。《明史·徐祯卿传》曰：“祯卿少时与祝允明、唐寅、文徵明齐名，号吴中四才子。”今人在编年谱时大都将“吴中四才子”形成的时间定为“祯卿少时”，即弘治十年（1497），徐祯卿十九岁时。但这并无事实依据。

据现存资料，“吴中四才子”的名目在明中叶并未出现。虽然在弘治、正德年间祝允明、唐寅、文徵明和徐祯卿经常被并提，但未有称“吴中四才子”者。阎起山的《吴郡二科志·文苑》中共列五人：杨循吉、祝允明、文壁、唐寅、徐祯卿。这是现存史料中最早将四人并提的。此书作于明弘治十六年（1503），当时五人尚健在，作者将这五人并列，并未提及“吴中四才子”，显然当时并无“吴中四才子”的名目。

单独将四人并提，始于《唐伯虎集》二卷的编者袁袁。袁袁《唐伯虎集序》云：“（伯虎）少有隼才，性豪荡不羁，家贫不问产业，好古文辞，与故京兆祝公允明，博士徐公祯卿，今内翰文公徵明相友善。”此序作于明嘉靖十三年（1534），距唐寅逝世十年，文徵明尚在世。袁袁对唐伯虎甚为推崇，但在序中并未涉及“吴中四才子”之名目。

当时将四人并提者还有王世贞。其所作《文先生传》

云：“吴中人于诗述徐祯卿，书述祝允明，画则唐伯虎，彼自以专技精诣哉，而皆用前死，故不能当文先生。人不可以无年，信乎！文先生盖兼之也。”（《弇州山人四部稿》卷 83）王世贞着眼于各人的艺术专长，指出四人既是好友，又在诗书画上各有千秋。看起来这一评论最接近“吴中四才子”的内涵。然而王世贞始终未将四人称作“吴中四才子”，也未提到当时社会中有这一名目。

胡应麟《诗薮》云：“吴中昌谷同时祝希哲、唐伯虎、沈启南、王履吉，才皆高出一代，而皆以书画掩之，亦以偏工书画，不能致力耳。”（《诗薮》续编卷 2）胡氏亦并提四人，尚未提及“吴中四才子”名目。

万历间蒋一葵作《尧山堂外纪》，分别提到该四人，且在文徵明条下注曰：“徵明生稍后于祝允明，而与徐祯卿、唐寅各齐名友善，已又与蔡羽、王宠同倾一时，诸人皆先卒，惟徵明在，名益起。”（《尧山堂外纪》卷 97）还是没有“吴中四才子”一说。

从现存资料看，直到明末钱谦益的《列朝诗集小传》才出现这一名目。钱谦益在《列朝诗集小传》中说：“昌谷少与唐寅、祝允明、文壁齐名，号吴中四才子”。未知钱氏此说有所本还是自己创造。《明史·徐祯卿传》中“吴中四才子”一说，可能本于钱谦益。因此，所谓“吴中四才子”之名目，在当时并无存在的证据，极有可能是后人追述之名号，故不宜以文学社团目之。