第41卷 第1期
2004年1月
北京大学学报(哲学社会科学版)
Journal of Peking University(Philosophy and Social Sciences)
Vol.41, No.1
Jan. 2004

“古雅”说的美学解读

李天道
(四川师范大学 中文系，成都 610066)

摘 要：“古雅”说体现着中国美学贯古通今、整合宇宙的时空意识。作为一种审美境界，它要求审美创作必须意旨超远、高古、古朴、厚重，具有高风远韵、渊深厚实的审美风貌。要达到此，作为创作主体，则必须学识渊博、涵养厚重、品格高尚、境界高远。

关键词：古雅；贯古通今；审美意旨
中图分类号：I01　　**文献标识码**：A　　**文章编号**：1000-5919(2004)01-0129-07

“古雅”，属于中国古代文艺美学雅俗论的一个范畴。它涉及到创作主体的学识修养、人格操守、个性气质以及作品的内容与形式诸方面的问题，体现出中国美学所特有的所谓诗家之心，包括宇宙、总揽古今的时空意识。从艺术审美追求来看，所谓“古雅”，不是要求复古，而是要求贯古通今、宙合天地、周流六虚、熔铸时空；在作品艺术风貌方面，则要求审美意旨超远、高妙、古朴，具有高风远韵；在创作主体审美心理结构方面，则要求学识渊博、涵养厚重、品格高尚、境界高远。

一、“古雅”说的生成

在中国美学雅俗论中，最早提出“古雅”的是唐代王昌龄。他在《诗格》中，将诗歌的审美趣向和风貌分为“高格”、“古雅”、“闲逸”、“幽深”、“神仙”等五种，说：“一曰高格。曹子建诗：‘从君过函谷，驰马过西京。’二曰古雅。应休琏诗：‘远行蒙霜雪，毛羽自摧颓。’三曰闲逸。陶渊明诗：‘众鸟欣有托，吾亦爱吾庐。’四曰幽深。谢灵运诗：‘昏旦变气候，山水含清辉。’五曰神仙。郭景纯诗：‘放情凌霄外，嚼蕊挹飞泉。’”从其所举诗例来看，应休琏，即三国时期的诗人应璩，为建安七子之一的应玚之弟，休琏是他的字。刘勰《文心雕龙·明诗》篇云：“若乃应璩《百一》独立不惧，辞谲义贞，亦魏之遗直也。”说应璩《百一》诗，直言无畏，措辞婉转，意义正直，不失魏代质直的文风。所谓“辞谲”，意指文辞有讽谏雅正的含义，即要求诗歌创作应运用象征、借代等比兴手法，以表达对政局的忧虑和对国君的谏劝，达意曲折幽婉、委婉含蓄、温柔敦厚、怨而不怒。由此可见，王昌龄所主张的“古雅”，与“风雅”传统美学精神接近。

继王昌龄以后，中唐皎然与晚唐司空图都有近似于“古雅”方面的论述，主张“高古”。皎然在《诗式》中将诗歌创作的艺术境界与艺术风貌分为十九种，即“高、逸、贞、忠、节、志、气、情、思、德、诚、闲、达、悲、怨、意、力、静、远”，说：“高，风韵朗畅曰高。逸，体格闲放曰逸。贞，放词正直曰贞。忠，临危不变曰忠。节，持操不改曰节。志，性不改曰志。气，风情耿介曰气。情，缘境不尽曰情。思，气多含蓄曰思。德，词温而正曰德。诚，检束防闲曰诚。闲，情性疏野曰闲。达，心迹旷延曰达。悲，伤甚曰悲。怨，词调凄切曰怨。意，立言盘泊曰意。力，体裁劲健曰力。静，非如松风不动、林涘未鸣，乃谓意中之静。远，非如渺渺望水、杳杳看山，乃谓意中之远。”皎然论诗，主张“高”、“逸”，尚雅卑俗。他认为自己的写作动机是“将恐风雅寝泯，辄欲商较以正其源”，主张诗歌创作应达到情性统一，重视诗歌的政治伦理教化功能，强调“识理”，反对“虚诞”，推举“高古”，鄙弃“凡俗”。他曾提出“诗有七德”，其首要二德就是“识理”与

收稿日期：2003-01-30
作者简介：李天道(1951—)，男，四川彭州人，四川师范大学中文系教授，文学博士。

"高古"。同时,他所提出的"十九体"中的"贞、忠、节、志、德、诚、悲、怨、意"等都偏重于诗歌的审美意旨。由此可知,皎然所赞许的"高古"、"识理"和"高"、"逸"与"古雅"是相通相近的。

司空图在其《诗品》中也推举"高古"。他在《二十四诗品·高古》中说:"畸人乘真,手把芙蓉。泛彼浩劫,秾然空踪。月出东斗,好风相从。太华夜碧,人闻清钟。虚伫神素,脱然畦封。黄唐在独,落落玄宗。"所谓"畸人乘真,手把芙蓉"所描写的人物形象,与昔者释迦牟尼在灵山会上说法,手拈一朵莲花,含着笑不说一句话,众人不知所以,只有面面相觑,惟有迦叶尊者从中悟出佛法真谛,从而发出会心微笑的"拈花微笑"故事情景相似。而"泛彼浩劫,秾然空踪"与"虚伫神素,脱然畦封"中的"泛",指经过、变过;"浩",指空间的广阔;"劫"则指时间的悠长;"秾然",指渺然;"空踪",空留踪迹;"脱",超脱;"畦封",疆界,指世俗。可见,这里表现了一种超凡脱俗的审美意趣。"黄唐在独,落落玄宗"中的"黄唐",指黄帝和唐尧,"落落",高超的样子。对此,杨振刚《诗品解》引《皋兰课业本原解》说得好:"追溯轩黄唐尧气象,乃是真高古。"黄帝与唐尧时期,均为古代哲人所向往的纯朴的太古,寄心于此,则自然而生遗世独立和幽深玄妙之感。不难看出,司空图所推举的"高古",包含有古淡、古朴、古雅、苍古、率古等审美意味,乃是一种宁静高远、高雅脱俗、超然尘世、古趣莹然的审美风貌和审美境界。

这以后,提及"古雅"或近似"古雅"风貌的,如高棅《唐诗品汇·总序》评论陈子昂与柳宗元,认为前者诗歌创作"古风雅正",后者诗歌创作"超然复古"。谢榛在《四溟诗话》中则推重"初盛唐诸家之作","有雄浑如大海奔涛,秀拔如孤峰峭壁,壮丽如层楼叠阁,古雅如瑶瑟朱弦"(卷三)。胡应麟在《诗薮》中评论韩愈与柳宗元时,也指出"韩诗"的审美风貌为"雄奇","柳诗"的审美风貌则为"古雅",说:"韩之雄奇,柳之古雅,不能挽也。"南宋词论家沈义父特别提倡"古雅"。他在《乐府指迷》中强调指出,诗词创作,其审美风貌"当以古雅为之",认为"吾辈只当以古雅为主"。可以说,对"古雅"审美风貌的推崇,是《乐府指迷》全书的美学精神。在沈义父看来,所谓"古雅"审美风貌,主要表现在艺术语言的表述方面,是创作主体通过遣辞择语、炼字造句、选择推敲、熔铸锤炼以创构而成的。故而,他专订"论词四标准",强调指出:"盖音律欲其协,不协则成长短之诗;下字欲其雅,不雅则近乎缠令之体;用字不可太露,露则直突而无深长之味;发意不可太高,高则狂怪而失婉柔之意。""缠令之体"之所以"不雅",据蔡嵩云《乐府指迷·笺释》的解释:"缠令为当时通行的一种俚曲,其辞不雅驯,而体格亦卑,故学词者宜以为戒。"这就是说,从体裁上说,缠令比较粗俗,所运用的语言也比较俚俗、浅显,风貌与意趣庸俗、不健康、不雅,为文人雅士所瞧不起。由此,不难看出,沈义父主张"古雅"是与他的尚雅卑俗审美意识分不开的。也正是由于他尚雅卑俗,所以在品评词人词作时,都以"雅"为最高审美标准。如他赞扬周邦彦,说:"凡作词,当以清真为主。"认为周邦彦在诗词审美创作中善于提炼字句,讲究字法,注重传神写意,"且无一点市井气,下字运意皆有法度,往往自唐宋诸贤诗句中来,而不用经史中生硬字面,此所冠绝也",以周词为他所标举的"古雅"风范。所谓"用经史中生硬字面",似指以辛弃疾为代表的一派词人的词作。沈义父认为辛派词人用典生硬,而周邦彦的词作则遣词造句、传神达意皆古雅而有法度,故而他强调词创作应以周词为最高审美境界。在他看来,吴文英的诗词创作,则是以周邦彦为典范,继承并发扬了周词雅化的审美传统,"深得清真之妙",其词作符合"古雅"审美标准,无不雅之病。而康与之、柳永则既有雅化的优点,也有庸俗的不足之处:"句法亦多好处,然未免有鄙俗语。"施梅川的词风也与此相同,由于读唐诗熟,所以语言艺术具有雅淡的特色,但"亦渐染教坊之习",故"间有俗气"。孙惟信的词作尽管"亦善运意",但"雅正中忽有一两句市井句,可憎"。蔡嵩云在《乐府指迷笺释》中指出,沈义父所贬斥的具有"鄙俗语"、"俗气"、"市井语"的词风可以分为两类,第一种是"市井流行语,所谓浅近卑俗者";第二种是教坊用语,所谓"批风抹月者"。蔡嵩云认为,"南宋人论词,以雅正为归",故"浅近卑俗"的"市井流行语"与"批风抹月"内容的词作词风,"宜乎在屏弃之列"。

的确,南宋的诗词理论家,许多都以"雅正"为

最高审美标准，鄙弃卑俗、庸俗之作，推崇"古雅"的审美风貌。如张炎就极力提倡"古雅"，尚雅鄙俗。他在《词源·序》中，一开始就鲜明地表述自己的审美标准与审美理想是"雅正"风范，说："古之乐章、乐府、乐歌、乐曲，皆出于雅正。"而之所以要撰写《词源》，乃是"嗟古音之寥寥，虑雅词之落落"，即要倡导古风、弘扬"雅正"美学精神，追求"古雅"之境。他在《词源·清空》一节中说："词要清空，不要质实；清空则古雅峭拔，质实则凝涩晦昧。姜白石词如野云孤飞，去留无迹。吴梦窗词如七宝楼台，炫人眼目，碎拆下来，不成片断。此清空质实之说。"这里将"古雅"与"峭拔"并列，并以之来表述"清空"的审美特征，指出"古雅"即为"清空"的重要审美特色。所谓"清空"，张炎举姜白石词为例，认为其"《疏影》、《暗香》、《扬州慢》、《一萼红》、《琵琶仙》、《探春》、《八归》、《淡黄柳》等曲，不惟清空，又且骚雅，读之使人神观飞越"。"清空"又与"意趣"相连。在《词源·意趣》一节中，张炎又举苏轼《水调歌头·明月几时有》、《洞仙歌·冰肌玉骨》，王安石《桂枝香·登临送目》，姜白石《暗香》、《疏影》为例，认为"此数词清空中有意趣，无笔力者未易到"。由此可见，其所标举的"清空"，乃是一种清澄透灵、空明峭拔的"古雅"之境。表现在词作中，即为清新、高雅、峭拔、虚明、空灵，如"野云孤飞，去留无迹"，如光风霁月，朗照如如。正如司空图《二十四诗品·高古》所描绘的，是"虚伫神素，脱然畦封，黄唐在独，落落玄宗"。在这种虚灵古雅、古趣晶莹的境界中，人的心灵超越于人世羁绊，寄心于太古之时，徜徉于寥廓之间，意与象、情与景、心与物相交相融，生命于瞬间获得永恒。清代词论家沈祥龙说得好，他认为所谓"清空"，是"清者不染尘埃之谓，空者不著色相之谓，清则丽，空则灵，'如月之曙，如气之秋'，表圣品诗，可移之词"（《论词随笔》）。词论家周济则就"空"、"实"发表议论说，"空则灵气往来"，"实则精力弥满"（《介存斋论词杂著》）。袁枚《随园诗话》卷四云："先生有《莲塘诗话》，载初白老人教作诗法云：'诗之厚在意不在辞，诗之雄在气不在句，诗之灵在空不在巧，诗之淡在妙不在浅。'""清者不染尘埃"、"空则灵"、"空则灵气往来"、"诗之灵在空不在巧"，都表明"清空"或"古雅"之境是以无载有、以静追动，是虚廓心灵、澄彻情怀、空诸一切、心无挂碍、无物无我心境的物态化；是"空潭泻春，古镜照神"，勃郁盎然的春意泻落于渊深澄澈的潭水里，风采照人的神情映照在古雅锃亮的明镜中；是无垠的自然世相与不息的生命勃动化入虚灵空廓的心灵之中的艺术升华。故而表现出远阔、空灵、清幽、超妙的"古雅"风貌。即如刘永济所指出的："清空云者，词意浑脱超妙，看似平淡，而义蕴无尽，不可指实。其源盖出于楚人之骚，其法盖出于诗人之兴。作者以善觉、善感之才，遇可感可觉之境，于是触物类情而发于不自觉者也。唯其如此，故往往因小可以见大，即近可以明远。"（《诵帚论词》）又如刘庆云《试论张炎〈词源〉对后世词论的影响》所指出的："清空乃是指摄象须善于取神遗貌，行文疏快，意境空灵超越，语言工致淡雅，自有一股不染尘俗之清气流于其间。"[1](P345—346)在他看来，"清空"之境，乃是由于清气充盈，富有高情远致，故能使接受者在欣赏过程中自致远大，自达无穷，精神境界获得升华。如前所说，张炎推崇"清空"，追求"古雅"之境，是与他主张尚雅隆雅的审美观分不开的。他标举"雅正"，主张继承"骚雅"，即"风雅"传统美学精神，反对柔媚、香艳、婉约的词风，认为那些专写男欢女爱情思的词作背离了"风雅"传统，不能登大雅之堂。据曾随他学习词法的元代词论家陆辅之在《词旨·序》中所说："予从乐笑翁（张炎的号）游，深得奥旨制度之法，因从其言，命韶暂作《词旨》……"表明《词旨》一书是奉张炎的要求撰写的。而《词旨》的核心美学精神即为"雅正"。如其自叙云："夫词亦难言矣，正取近雅，而又不远俗。"又云："周清真之典丽，姜白石之骚雅，史梅溪之句法，吴梦窗之字面。取四家之所长，去四家之所短，此乐笑翁之要诀。"由此，也可以看出张炎尚雅隆雅的审美意趣和审美理想。张炎在《词源》中说："词欲雅而正，志之所之，一为情所役，则失雅正之音。耆卿、伯可不必论，虽美成亦有所不免，如……'又恐伊寻消问息，瘦损容光'；如'许多烦恼，只为当时，一饷留情'；所谓淳厚日变成浇风也。"这里为他所鄙弃的"情"，就是特指那种绮靡庸俗之情。在张炎看来，周邦彦（美成）亦不能免俗。至于柳永、康与之等词人更是专写艳情，词风香艳，属于不雅的"浇风"淫

词,他曾批评周邦彦的词作,认为"于软媚中有气魄",但"惜乎意趣都不高远,致乏出奇之语,以白石骚雅句法润色之,真天机云锦也"。这里所谓的"意趣",即为继承"风雅"传统美学精神的"忧生"、"忧世"的审美意趣和审美追求。从其尚"雅正"的审美意趣出发,张炎在《词源·赋情》一节,极力提倡词作应追求"骚雅"之境。他说:"簸弄风月,陶写性情,词婉于诗,盖声出莺吭燕舌间,稍近乎情可也。若邻乎郑卫,与缠令何异也。如陆雪溪《瑞鹤仙》……皆景中带情,而有骚雅。故其燕酣之乐,别离之愁,回文、题叶之思,岘首、西州之泪,一寓于间。若能屏去浮艳,乐而不淫,是亦汉、魏乐府之遗意。"他认为,表现风花雪月、"陶写情性",是词作审美特色的一个方面,也是词作的长处,但"陶写情性"必须要体现"骚雅"传统美学精神,应"屏去浮艳,乐而不淫",怨而不怒,合度中节,中和适度,把握好分寸。同时,"意趣"必须高远。表现手法,也应追求含蓄绸缪,"景中带情",情景交融,"淡语有味",而不应直露、平铺。总之,既要符合"雅正"审美风范,要"意趣"高远,委婉含蓄,乍合乍离,烟水迷离,水月空灵,意度超玄,情景交烁,如"天机云锦",给读者"神观飞越"的审美享受。

张炎以后,提倡"古雅"之境的文艺理论家很多,如王世贞在《艺苑卮言》中称"拟古乐府""须极古雅";费经虞在《雅论》中则认为诗歌创作中遣字炼句要"清润俊逸"、"古雅微妙"等等。一直到近代,王国维更是将"古雅"作为一个重要的美学范畴,对之作了非常具体的阐述,并"直接引导"了他的《人间词话》的写作。

二、"古雅"说的美学意旨

尽管历代文论家对"古雅"的看法各有不同,但总的看来,"古雅"说包括有三个层次的内涵:

首先,"古雅"说主张意趣贵高。南宋张表臣在《珊瑚钩诗话》中说得好,"推明政治,庄语得失,谓之雅";"高简古澹,谓之古"。这里就指出,所谓"雅",应基于"雅者正也"的"风雅"传统美学精神,在文艺创作中立意于纲纪人伦、敦厚礼教的审美理想。艺术语言表达方面,则应庄重含蓄,以彰明得失,针砭时弊。而所谓"古",则表现为高远、疏淡、空灵、超妙。要达到此,必须先立意正志。即如韩驹所说:"诗言志,当先正其心态。心态正,则道德仁义之语,高雅淳厚之义自具。"(《陵阳室中语》)只有立意远,诗文创作才可能达到简淡高远、兴寄超妙之境。提倡"雅正"、"清空"、"古雅"说的张炎就特别注重立意,强调"词以意为主"。他品评词作的最高审美标准即是"雅正"、"清空"、"意趣高远",并特别赞扬姜夔的词作,认为其词作意蕴圆融,融凝着"骚雅"的情思意趣,是"清空"、"古雅峭拔"的审美典范。作为张炎的好友,姜夔也主张诗歌创作"意格欲高"。他在《白石道人诗说》中说:"诗有四种高妙:一曰理高妙,二曰意高妙,三曰想高妙,四曰自然高妙。"这里所说"理、想",都可以包容到"意"中,可见他对于"意"的推重。只有立意高,诗歌创作才能达到"古雅"、"峭拔"之境,因此"古雅"说非常强调创作主体的才识学力,认为创作主体的意趣情性必须纯正,品德高尚,识见高超,立志于世道人心,才能在诗歌创作中达到高远、超妙、空灵的"古雅"之境。对此,可以追溯到孔子的"有德者必有言",孟子的"集义"、"养气",董仲舒的"志和而音雅",刘勰的"必先雅制"、"文以行立,行以文传",裴行俭的"士之致远,先器识而后文艺"(《旧唐书·王勃传》),以及中国美学所谓的"诗以言志"、"画以立意"、"乐以象德"、"文以载道"、"书以如情"、"言以明心"、"言以显德"的主张,都强调创作主体必须"才、胆、识、力"兼备。在中国美学看来,文艺作品的审美意旨及其审美价值同创作主体的人品有着密切的关系,有什么样的人品就有什么样的诗品和文品。魏了翁说:"气之薄厚,志之大小,学之粹驳,则辞之险易正邪从之,如声音之通政,如蓍蔡之受命,积中而形外,断断乎不可掩也。"(《攻媿楼宝献公文集序》)文艺作品是创作主体心灵化的产物,是主体个性精神的传神写照,作品审美意境中所蕴藉的是"气"、"志"、"学","积中而形外",由"气"、"志"、"学"则可以观照到"人",亦即人的品格、审美理想、道德情操和精神面貌。刘勰认为,审美创作是"原道心以敷章",是"心生言立"、"吐纳英华"。审美创作是主体的心灵观照与物态化的过程,是审美主体根据自己对自然、人生的独特见解和审美取向,从个性的心灵模式出发,去选取那些与自己的心灵同条共贯、意断势联,从表层到深层多重共通的东西,

以发现和把握最适应自我的艺术传达媒介的过程。即如司空图所说："大用外腓，真体内充"(《二十四诗品》)。又王夫之所说："内极才情，外周物理。"(《姜斋诗话》卷二)是的，"严庄温雅之人，其诗自然从容而超乎事物之表"(宋濂《林伯恭诗集序》)客观景物审美特征的发现和重构"必以情志为神明"，离不开创作主体的"情之所赏"(李善)。"若与自家生意无相入处"(刘熙载)，无审美主体的介入，则不可能有含英咀华的审美创作，也不可能有"高格"、"高调"和"意趣高远"的"古雅峭拔"审美风貌和"使千载隽永常在颊舌"的审美效应。文艺审美创作是作为主体的人的本质力量的对象化，是作为主体的人的审美认识的结晶体，因而，如《文心雕龙·知音》篇所指出的："世远莫见其面，觇文辄见其心。"作为这一过程物态化成果的文艺作品必然带着属己的独特心灵印记，必然要体现出创作主体的"文德"，也即其品性与气格。

同时，中国美学认为，人道为体，文道为用，体用合一，文道合一。因此，随着主体的人品价值向文艺作品审美价值的转化，那么，透过文艺作品则能在一定程度上考察出创作主体人品与"文德"价值的高低。"人品高，则诗格高；心术正，则诗体正"。审美创作主体的人品对文艺作品审美价值的影响是非常显著的。和顺积于中，英华发于外，"有第一等襟抱，第一等学识，斯有第一等诗。"胸襟高，立志高，见地高，则命意自高，审美理想及其审美情趣也高，其作品自然光明而俊伟。屈原"志洁行廉"，"惊才风逸，壮志烟高"，故其诗作具有"蝉蜕浊秽之中，浮游尘埃之外，皭然泥而不滓"的审美特征，其审美价值和所达到的审美境界可"与日月争光"，"金相玉式，艳溢锱毫"，为后人树立了伟大的榜样。即如刘勰在《辨骚》中指出的，其审美创作"体慢于三体，而风雅于战国，乃雅颂之博徒，而词赋之英杰。""观其骨髓所树，肌肤所附，虽取熔经意，亦自铸伟辞。"认为其作品"气往铄古，辞来切今，惊采绝艳，难与并能。"并"赞"曰："不见屈原，岂见《离骚》？惊才风逸，壮志烟高。山川无极，情理实劳。金相玉式，艳溢锱毫。"在刘氏看来，屈原之所以能取得杰出的艺术成就，是与其伟大人品分不开的。陶渊明具有"旷而且真"的胸怀，"贞志不休"的情操，故"其文章不群，辞彩精拔，跌宕昭彰，独超众美"。杜甫"笃于忠义，深于经术，故其诗雄而正"。所以说，"学之不至，不能研深雅奥"，则不可能在审美创作中达到"古雅"之境。可见，审美创作主体只有加强自己本身的修养，通过积学与研阅以砥砺人格，洗濯襟灵，使自己具有高尚的品德和气节，以增强对整个人类的幸福、前途、忧患、命运的审美洞察力和审美理解力，完善人品与审美个性心理结构，始能创作出艺术的精品。刘勰说："文以行立，行以文传。"(《文心雕龙·宗经》)揭曼硕说："学诗必先调燮性灵，砥砺风戈，必优游敦厚，必风流酝藉，必人品清高，必精神简逸，则出辞吐气，自然与古人相似。"(《诗学指南》卷一)彭时说得好："格有高下，词有清新、古雅、富丽、平淡之殊。皆系乎其人之所养与所学何如也。学博而养正，诗有不工者哉？"(《蒲山牧唱集序》)审美创作主体个性中的人品价值是创构"古雅"之境的根本，人品高尚自然是创构"古雅"之境的基本保证之一。

其次，"古雅"说主张意趣贵新。中国美学求新重变。《易·系辞上》云："生生之谓易。""生生"即生生相续。每个生命都是一个实体，生命本身可以滋生新的生命，在新的生命中又可滋生出"新新生命"，以至无穷。可以说，《易传》这种强调生生变易为恒久之道的思想正好体现了中国美学求新务变的特点。中国美学所说的"古"，其含义主要有两种：一是就时间的悠长久远而言，意指古代；一是就意蕴的深厚、高妙而言，意指古朴高远的艺术境界。"古雅"之"古"，应是两种含义兼而有之。如就艺术境界而言，即古淡、古朴、古拙、苍古、高古、亘古。如就"古雅"之境的创构而言，则为第一种含义，为师古、通古，不是要求"复古"，而是通古贯今，以创构新颖独特、充满生命活力的艺术之境。即诗文创作构思必须融汇古今，不能不古不今，更不能袭古人语言之迹，冒以为古。所谓"诗不可有我而无古，更不可有古而无我。典雅、精神，兼之斯善"(刘熙载《艺概·诗概》)。陆机《文赋》曾经指出，诗文创作应"收百世之阙文，采千载之遗韵。谢朝华于已披，启夕秀于未振"。刘勰《文心雕龙·通变》也指出，"文律运周，日新其业。变则其久，通则不乏"。在刘勰看来，"设文之体有常，变文之数无方，何以明其然邪？凡诗赋书记，

名理相因,此有常之体也;文辞气力,通变则久,此无方之数也。名理有常,体必资于故实;通变无方,数必酌于新声;故能骋无穷之路,饮不竭之源"。在诗文创作中,"通"是一种不变的美学精神,"变"是一种生生不息的审美追求,只有"通"中求"变",常中有变,以古为今,以故为新,日新其业,才能创构出"古雅"之境。

萧子显说得好,诗文创作"若无新变,不能代雄"(《南齐书·文学传论》)。韩愈指出:"惟陈言之务去。"(《答李翊书》)李德裕也指出:"辞不出于风雅,思不越于《离骚》,模写古人,何足贵也?"(《文章论》)在他看来,诗文创作"譬诸日月,虽终古常见,而光景常新,此所以为灵物也"(《文章论》)。诗文创作审美经验的获得,必须经过一个相循、相因、相荣、相通、相变而化古通今的过程,必须"斟酌乎质文之间,而檃括乎雅俗之际",绝不可"竞今疏古",趋时附俗。时世推移,光景常新,文风多变,然而诗文创作中表情达意,"名理相因"。历代文艺理论家、诗文作者对人的生存意义、人格价值和人生审美境界的探寻与追求,并由此而获得的美学精神必定会穿透并照亮文字与历史。所谓"设文之体有常",而"通变"之数"无方"。故而,在诗文创作中必须"资故实,酌新声"、"望今制奇,参古定法","斟酌质文""檃括雅俗"(《文心雕龙·通变》),以星悬日揭,照耀太虚,浑朴古雅,光景常新。诗文创作应追求"意新"、"辞奇",追求"古雅"、"浑朴",但同时,又必须做到"新而不乱"、"奇而不黩"、"古而不泥",只有通古今之变,才能变而不失其道。欧阳修《六一诗话》说:"圣俞尝语余曰:'诗家虽率意,而造语亦难。若意新语工,得前人所未到者,斯为善也。'"胡仔《苕溪渔隐丛话》说:"学诗亦然,规摹旧作,不能变化自出新意,亦何以名家?鲁直诗云:'随人作计终后人。'又云:'文章最忌随人后。'诚至论也。"又引徐俯语云:"作诗自立意,不可蹈袭前人。"周辉《清波杂志》说:"为文之体,意不贵异而贵新,事不贵僻而贵当,语不贵古而贵淳,事不贵怪而贵奇。"吕祖谦《古文关键》认为,诗文创作应求新,主张"意深而不晦,名新而不怪,语新而不狂,常中有变,正中有奇。题常则意新,意常则语新"。李东阳在《怀麓堂诗话》中指出,诗歌创作贵在"不经人道语"。他认为,"自有诗以来,经几千万人,出几千万语,而不能穷,是物之理无穷,而诗之为道亦无穷也"。李渔在《窥词管见》中也指出,诗文创作"莫不贵新,而词为尤甚。不新可以不作。意新为上,语新次之,字句之新又次之。所谓意新者,非于寻常闻见之外,别有所闻所见,而后谓之新也","意新语新而又字句皆新,是谓之诸美皆备"。诗文创作必须求新,具有独创性,"自有一定之风味",能自驰骋,不落蹊径,"优美及宏壮必与古雅合"(王国维语),从而才具有独特的审美价值。然而求新必须"会通","通则可久"。知新变而不知"通变","近附而远疏","龌龊于偏解,矜激于一致"(《文心雕龙·通变》),这样去追新求变,必然会导致"虽获巧意,危败亦多","习华随侈,流遁忘返",因此,"古雅"说中包含着"通变"精神。

我们从王国维的"古雅"说中,也可以发现其对"通变"精神的重视。在《古雅之在美学上之位置》一文中,王国维认为,"一切之美皆形式之美"。同时提出美的"第一形式"与"第二形式",而"古雅"则属于美的"第二种之形式","一切形之美"都必须经过这"第二种之形式",才能使"美者愈增其美"。他说:"自然但经过第一形式,而艺术则必就自然中固有之某形式,或所自创造之新形式,而以第二形式表出之。""虽第一形式之本不美者,得由其第二形式之美(雅)而得一种独立之价值。""绘画中之布置属于第一形式,而使笔使墨则属于第二形式,凡以笔墨见赏于吾人者,实赏其第二形式也。……凡吾人所加于雕刻、书、画之品评,曰神、曰韵、曰气、曰味,皆就第二形式言之者多,而就第一形式言之者少。文学亦然。古雅之价值大抵存于第二形式。"不难看出,王国维"古雅"说的精神实质与刘勰所说的"通变则久"的"文辞气力"相似。就属于"古雅"这种"第二形式"的"使笔使墨"而言,看似指中国书画艺术中用笔、用墨等形式方面的问题,实际上还是涉及到书画艺术中的生命意识体现。中国书画艺术同源,都注重线条表现,线条的偃仰、开合、起伏、避就、跌宕等运动,有如音乐的旋律,展现着生命的节奏。中国书画艺术讲究用笔,线条贯通宇宙、界破虚空、凿破质实,即如石涛所说:"墨能栽培山川之形,笔能倾覆山川之势,未可以一丘一壑而限量之也。"(《苦瓜和尚画

语录》)笔走龙蛇、活泼飞动、寓含生机的线条,就是不息的生命之流,而决不是单纯的空间、无意味的形式。"墨非蒙养不灵,笔非生活不神。"(《苦瓜和尚画语录》)在他看来,中国画是"从于心者也","形天地万物者也",是画家"借笔墨以写天地万物而陶泳乎我也"(《苦瓜和尚画语录》)。绘画所体现的是宇宙万物中的生命律动,因此,"使笔使墨"必须活泼流动,风神凛凛,要有一股盎然生意蕴藉于中。所谓心随笔转,笔因意活,笔法中只有饱笃活泼风致,才能使万物含生,气脉贯通,绵延不绝。

正由于"古雅"说"求通"、"求变",重视高古、古朴,要求返朴归真,回复到亘古的生命之本,体验并汲取原初生命的灵气,化归于冲淡、"古雅",因而"古雅"说特别强调创作主体的学识、人品。要在书画艺术创作中达到"古雅"之境,书画家必须要有极高的知识修养和审美实践经验,要有高情雅致,"人格诚高,学问诚博",其"使笔使墨",才具有"神韵气味"。故而,王国维认为,"古雅之力",为"后天的、经验的也"。即如佛雏所指出的,属于"第二种形式"的"古雅",其充满生气、灵气的"使笔使墨"中既表现着艺术家自身的意愿、情感,同时又"蕴含着传统伦理、时代精神以及个人品格诸方面的内容"。[2](P103)既染于世情,又系乎时序,"名理相因",古今融汇。以故"古雅之致存于艺术而不存于自然"、"同一形式也,其表之也各不同;同一曲也,而奏之者各异;同一雕刻绘画也,而真本与摹本大殊。诗歌亦然。"也正由于此,所以王国维的"古雅"说特别强调艺术家的修养:"艺术中古雅之部分,不必尽俟天才,而亦得以人力致之。苟其人格诚高,学问诚博,则虽无艺术上之天才者,其制作亦不失为古雅"。这里就强调"古雅"之境的构筑,离不开艺术家的品格、学识。

王国维极其重视艺术创作主体的人格、胸襟及其艺术修养。在他看来,"内美"与"修能"二者不能缺一。他曾以苏轼和辛弃疾为例:"东坡之词旷、稼轩之词豪,无二人之胸襟而学其词,犹东施之效捧心也。"又说:"读东坡、稼轩词,须观其雅量高致,有伯夷、柳下惠之风。白石虽似蝉蜕尘埃,然终不免局促辕下。"苏轼、辛弃疾都具有高尚的人品和胸襟气度、雅量高致,有伯夷、柳下惠的高风亮节、超凡脱俗,故而才有词风的旷达、豪放;而姜夔虽然看起来具有不俗之慨,实际上却有格而无情,远逊于苏辛。故而"无高尚伟大之人格",则不可能创作出"高尚伟大之文学"。

参 考 文 献:

[1] 赵小兰.宋词雅论研究[M].成都:巴蜀书社,1999.

[2] 佛雏.王国维诗学研究[M].北京:北京大学出版社,1987.

An Aesthetic Reading of "Gu ya"

LI Tian-dao

(*Department of Chinese, Sichuan Normal College, Chengdu* 610066, *China*)

Abstract: "Gu ya"(classic elegance)is one category of the theory of "Ya"(elegance)and "Su" (popularity), which belongs to the Chinese traditional a aesthetics of literature and art. It involves the knowledge accomplishment, personality and temperament of the creative subject. It also involves the content and form of the works. It reflects the so-called "heart of the poes", in the time and space ideology of exploring the cosmos. It is one exclusive characteristic of Chinese aesthetics. The author fries to analyse it from the following three ascts: in the light of the artistic aesthetic pursuit, "Gu ya "does not demand the restoration of ancient ways but a thorough knowledge; with regard to the artistic style of the works, it demands a fine a aesthetic intention; and finally as to the psychological structure of the creative subject, it demands erudite knowledge and high personality,

Key words: "Guya"; a thorough knowledge; a fine aesthetic intention

(责任编辑　郑　园)

(责任校对　杜家贵)