楚尘文化

大家讲谭

《文心雕龙》二十二讲

周振甫 著

重庆大学出版社

有文采而风骨不够的，好像野鸡。野鸡具备各种色彩，可是飞不高飞不远，一飞只有百步，是由于肌肉丰满而骨力不足。有风骨而没有文采，好比鹰隼，可以飞到天上，这是由于骨劲气猛。这说明风骨高过文采。理想的作品既有风骨而又有文采，好比凤凰，既能飞到天上，又具有照耀的文采。

上架建议：文学

ISBN 978-7-5624-5766-4

9 787562 457664 >

定价：28.00元

www.cqup.com.cn

大家讲谭

《文心雕龙》二十二讲

周振甫 著

重庆大学出版社

图书在版编目（CIP）数据

《文心雕龙》二十二讲 / 周振甫著. —重庆：重庆大学出版社，2010.11

(大家讲谭系列)

ISBN 978-7-5624-5766-4

Ⅰ. ①文… Ⅱ. ①周… Ⅲ. ①文心雕龙-文学研究 ②文学理论-中国-南朝时代 Ⅳ. ①I206.2

中国版本图书馆CIP数据核字（2010）第205687号

《文心雕龙》二十二讲 wenxindiaolong ershi'er jiang

周振甫 著

责任编辑 高雅洁

装帧设计 陆智昌

重庆大学出版社出版发行

出版人 邓晓益

社址 （400030）重庆市沙坪坝正街174号重庆大学（A区）内

网址 http://www.cqup.com.cn

经销 全国新华书店

印刷 北京鹏润伟业印刷有限公司

开本：635×965 1/16 印张：16 字数：154千

2010年12月第1版 2010年12月第1次印刷

ISBN 978-7-5624-5766-4 定价：28.00元

本书如有印刷、装订等质量问题，本社负责调换

版权所有，请勿擅自翻印和用本书制作各类出版物及配套用书，违者必究

编选说明

周振甫先生生前曾对我们说过，他一生做了两件事：当了一辈子的编辑，做了一点古典文学的普及工作。

周先生做的第一件事是成功的。1987 年中国出版家协会和中华书局在他 80 岁时，曾为他召开了一个“周振甫先生从事编辑工作 50 年大会”，表彰他 50 年来从事编辑工作取得的卓越成绩。出版界的领导和学术界的著名学者出席了大会。几乎从不出席会议的钱锺书先生都到会祝贺并讲了话。钱先生说：“振甫和编辑工作的关系是 50 年，我和振甫的关系是 40 多年。10 年、20 年、30 年、40 年，我们的关系是愈老就愈接近、愈好。”著名学者和书法家启功先生用朱笔画了一幅《松竹图》送给周先生。那一丛挺拔的幽篁，是虚心高洁之美的象征；那一挺铁干虬枝的老松，则是轩昂坚贞之气度的写照。出版界的领导王子野先生，著名学者、资深编辑杨伯峻、刘叶秋等先生还当场题词赋诗：

五十年如一日，甘当无名英雄。

——王子野

生平博览岂辞劳，五十年来千丈毫。
稿件编排随意笔，辞章剖析解牛刀。
谦恭足比陈文象，敦厚真如龙伯高。
今日见闻尤可乐，座中不乏方九皋。

——杨伯峻

一代雕龙手，丹铅五十春。
品缘谦益重，情以朴能真。
发蕴文心古，探幽诗话新。
翛然安斗室，不见画梁尘。

——刘叶秋

中央电视台、中央人民广播电台、《人民日报》、《光明日报》等众多媒体都作了广泛的报道。为一位编辑召开这样隆重的大会，是没有先例的，在当时曾引起各界人士的注目，而对出版界产生的影响则更大。

1997 年，周先生在接受中央电视台《东方之子》采访时，主持人请他谈谈 60 多年来研究中国古典文学的心得，给年轻一代传授治学之道。周先生对这个问题的回答很简单：我没有什么本事，只不过把古代的一些好东西，实事求是地介绍给大家，做了一点普及工作。

周先生说他只做了一点普及工作，其实他做的普及工作，还是不少的。他把影响我国几千年的两部经典著作，《诗经》和《周易》作了译注；他把我国古代最著名的一本文论专著《文心雕龙》作了注释

和今译，还主编了《文心雕龙辞典》。在研究《文心雕龙》的基础上，又深入探索古代文论史，写下《中国修辞学史》、《中国文章学史》以及《文论散记》、《文哲散记》、《文论漫笔》等著作。并用“例话”的形式，把深奥枯燥的理论，用生动活泼的例子，作深入浅出的诠释，写下《诗词例话》、《文章例话》、《小说例话》、《风格例话》，构建了中国古典诗文独特的评析系统。其中《诗词例话》自1962年出版后，风行海内外，累计印数达70多万册。特别在20世纪60年代，专谈写作艺术的书籍还很少，《诗词例话》就成了当时大学文科学生、广大文艺爱好者进入我国古典文艺理论大门的一把钥匙。一本文艺理论的读本，印数竟如此惊人，仅此一例，足以说明周先生做的普及工作是成功的。

关于实事求是，说来话长，应该有专文来谈，这里举几个事例来说说。凡是了解周先生的人，都说周先生做人做学问实事求是，不人云亦云。

例如《诗经·伐檀》中有一句话，“彼君子兮，不素餐兮”，从20世纪50年代起直到现在，中学课本都讲成君子都是白吃饭不干活的，是作为反语讥讽。通行的有权威的中国文学史，也都是这样讲的。周先生引证了大量的史料，认为称白吃的为“尔”，称不白吃的为“彼君子”，认为旧的解释较符合实事求是的要求。（详见《古代诗词三十讲》中的《诗经·伐檀》的分析。）鲁迅在《魏晋风度及文章与药及酒之关系》中，认为嵇康的被杀，表面上因为他的朋友吕安不孝，连累嵇康，实际上因为他说了：“非汤武而薄周孔”，影射了司马昭的篡位。周先生写了《嵇康为什么被杀》，对此事详加考证，认为嵇康被杀，不是“非汤武而薄周孔”，主要是吕安给他的信，要推翻

司马氏政权，跟钟会诬陷他要帮助毋丘俭反对司马氏所造成的。

1986年，周先生的《诗文浅释》（北京师范学院出版社出版）中收有一篇评析柳宗元《小石潭记》的文章。到1994年，北京师范学院出版社又出版了周先生另一本《诗文浅说》。周先生在《诗文浅说》的后记中说：

> 柳宗元的《小石潭记》称“全石以为底，近岸，卷石底以出”，查中华书局本《柳宗元集》是据《百家详补注唐柳先生文集》标点的，这本子里对“卷石”没有注，再查高步瀛《唐宋文举要》，对“卷石”也没有注。因此，我把“卷石底以出”解作“潭底石头翻卷过来露出水面”完全错了。原来这个“卷石”的“卷”读quán。“卷石”本于《礼记·中庸》：“今夫山，一卷石之多。”注：“卷犹区也。”《左传》昭公三年：“齐旧器量，豆、区、釜、钟。”注：“四升为豆，四豆为区。”原来“区”是齐国的度量单位，一区等于一斗六升容量，卷石，指相当于一斗六升容量大的石头。在上本书《浅释》里注错了，特向读者道歉。

为一句话，特向读者公开道歉，反映出周先生可贵的实事求是的精神。

再说一件事，就是对毛主席诗词中的两个字，提出修改意见。这件事周先生从来没有说过，连家里的人也不知道。直到逝世前，他才披露这件事。他在《我的编注生涯》（1999）中，是这样淡淡叙述的：“（1956）中国青年出版社向臧克家先生约稿，约他的《毛主席诗词讲解》。臧先生要出版社约人加注。出版社领导就找到我。我看

不到毛主席的诗稿，只看到《诗刊》上发表的毛主席的诗词。注到《菩萨蛮·黄鹤楼》的‘把酒酹滔滔’，写信给臧先生，说《念奴娇·赤壁怀古》‘一樽还酹江月’是以酒奠江月。毛主席酒奠滔滔江水，当作‘酹’，怎么作‘酎’字呢？臧先生同意我的意见，主张用‘酹’字。……等注到《沁园春·雪》：‘山舞银蛇，原驰腊象’，又写信给臧先生说：山盖上雪，用‘银’字来形容。原盖上雪，应用‘蜡’来形容，为什么作‘腊’呢？臧先生同意‘蜡’。……后来他见到毛主席，谈到改‘腊’为‘蜡’，主席也同意了。”在50年代的历史条件下，周先生能对毛主席的诗词提出修改意见，很能说明他做人的正直，做学问的实事求是。

本套书系汇集了周先生有关文论、修辞和诗文鉴赏的文章，编成《〈文心雕龙〉二十二讲》、《怎样学古文二十五讲》、《古代文论二十三讲》、《古代散文十五讲》、《古代诗词三十讲》、《修辞学九讲》六种读本。本系列中的文章，写于1956年至1999年，如《通俗修辞讲话》写于1956年，其中的用语，特别是例子，是那个时代的产物，为尊重历史，未敢改动，其他的文章，也是如此。由于选编仓促，有不妥之处，请读者批评指正。

徐名鏊

2010年4月于北京

目　录

第一讲　我与《文心雕龙》　/1
第二讲　谈《文心雕龙》　/9
第三讲　《文心雕龙》论文德　/56
第四讲　谈刘勰论“文之枢纽”　/62
第五讲　《文心雕龙》的《原道》　/72
第六讲　刘勰《原道》献疑　/78
第七讲　刘勰论“神思”　/84
第八讲　释刘勰的“风骨”与“奇正”　/97
第九讲　谈风骨　/112
第十讲　刘勰论“物色”　/117
第十一讲　刘勰论文讲气　/129
第十二讲　试论刘勰的宗经、辨骚问题　/136
第十三讲　《文心雕龙》的声律论　/146
第十四讲　谈刘勰的“变乎骚”　/149
第十五讲　从《时序》看刘勰的创作论　/161
第十六讲　谈《文心雕龙》中论说和抒情的写作　/169

第十七讲　刘勰谈创作构思　/192
第十八讲　刘勰的文学论　/201
第十九讲　《文心雕龙》的美学思想　/211
第二十讲　《文心雕龙》与《文选》的同一错误　/220
第二十一讲　《刘子》与《文心雕龙》思想的差异　/223
第二十二讲　刘勰论文的局限性　/236

第一讲　我与《文心雕龙》

我接触《文心雕龙》是从40年代（20世纪）开始的，我刚进上海开明书店，是帮宋云彬先生校对《辞通》。《辞通》出版后，我又帮章锡琛先生校对《文心雕龙》。锡琛先生当时是开明书店总经理，他在空余时间，也做整理古籍工作，开明书店出版范文澜先生注的《文心雕龙》，就是锡琛先生整理的。锡琛先生在书末还写了《校记》。《校记》中说："余友范君仲沄（即文澜先生字），博综群书，为之疏证。"又称："最近得涵芬楼影印日本帝室图书寮京都东福寺东京岩崎氏静嘉堂文库藏宋刊本《太平御览》，偶加寻检，其中所引《雕龙》文字，颇有同异。尤足珍者，如《哀吊》篇'汝阳王亡'，注谓'汝阳王不知何帝子'。今此本'王'作'主'，则是崔瑗作《哀辞》者，乃公主，非帝子。《史传》篇'左史记事者，右史记言者'，注谓彦和用《玉藻》说。此本作'左史记言，右史书事'，则用《汉志》说。《论说》篇'仰其经月'，注谓疑当作'抑其经月'，此本果作'抑'。又如《颂赞》篇'义兼'之为'赞兼'，《诔碑》篇'改盼'之为'顾眄'，《史传》篇'同异'之为'周曲'，'迍败'之为'屯贬'，《章表》篇'盖阙'之为'然阙'，《书记》篇'遗子反'

之为‘责子反’，‘激切’之为‘激昂’，《神思》篇‘缀虑’之为‘缀翰’，《指瑕》篇‘颇疑’之为‘颇拟’，义胥较长。他类是者尚众，不遑举缕。辄为签校。附之卷末，尘山露海，倘有稗乎？民国二十五年六月，开明书店编辑部。”这是锡琛先生最早用宋本《太平御览》中所引《文心雕龙》来校，补正范注谓“汝阳王不知何帝子”之疏漏。锡琛先生在这篇《校记》里不署名，读者不知道锡琛先生最早用宋本《太平御览》来校《文心雕龙》，也不知道锡琛先生曾校正范注。谨在这里加以指明。人民文学出版社于1962年重印范注，后附《校记》，对《文心雕龙》全书，皆用宋本《太平御览》所引《文心雕龙》文作校，但没有锡琛先生《校记》，全文列前，这是难得的。

解放后，开明书店并入中国青年出版社，我也转去了。1961年，《人民日报》的《新闻业务》编者丛林中先生找我选译《文心雕龙》。按照他的要求，译文要便于和原文对照，起到句解作用，简化注释，因此把段落分得短些，译文就排在正文下，简注附后。为了便于阅读，在每篇前加一些说明。在这年《新闻业务》第5期上开始发表，直到1963年第8期止。译文发表后，人民文学出版社古典文学编辑室约我注释《文心雕龙》，不要译文。这个注释，自然比选译的简注详些，又把选译前的“说明”，改为注后的《说明》，也加详了。又写了《例言》和《前言》。接着，中华书局文学编辑室要我把选译交给他们。注释和选译都在“文化大革命”前交去了。“文化大革命”后，1978年4月，在昆明召开古典文学理论学会，我因选译过《文心雕龙》，也被邀了。在这以前，四川大学杨明照先生曾在文章中指出我在选译中的错误。按我的选译，主要依靠范注，如《总术》篇：“动用挥扇，何必穷初终之韵。”范注：“动用挥扇二句，未详其

义。”注文可说“未详其义”，不注了。选译时只好勉强译，自然译错了。杨先生指正我的错译，提出新解：“语既承上张琴句，其文必与鼓琴事有关。《说苑·善说》篇：‘雍门子周以琴见于孟尝君。……雍门子周引琴而鼓之，徐动宫徵，徵挥羽角，初（原误作‘切’，据桓谭《新论》改）终而成曲。孟尝君涕浪汗增，欷而就之，曰：“先生之鼓琴，令文立若破国亡邑之人也。”如改‘用’为‘角’，改‘扇’为‘羽’，则文从字顺，涣然冰释矣。”杨先生既指正了我的误译，又补范注之缺，极好。再说我去昆明开会，与杨先生住一间房，看见杨先生随身携带他著的《〈文心雕龙〉校注》，在书的天地头和旁边的空白处，写满了蝇头细楷。杨先生在重庆大学读书时，就对范注作了补订。他在燕京大学进修时，就用《〈文心雕龙〉校注》作为毕业论文，到 1957 年，再加补订，由古典文学出版社出版。《校注》出版后，杨先生继续校订，注满在这本书上，先后相继，在当时已经经过了四十多年，杨先生对《文心雕龙》校注所下的功力，当是无与伦比的了。当时杨先生告诉我，他有一篇补订范注的文章，投寄中华书局《文史》。我说回京后，想找这篇文章来读，用来补订我的注释，请求杨先生同意，杨先生慷慨地同意了。当时，人民文学出版社和中华书局，都把我交去的注释和简译退还给我，要我修改。这样，我就把杨先生文字补订条目可采的引入我的注中，注明杨注，减少拙注的误缺，这是非常感谢杨先生的。杨先生的补订稿，已在 1982 年 12 月由上海古籍出版社出版，称《〈文心雕龙〉校注拾遗》。

在修订注释时，写有《例言》，说明人民文学编辑陈新同志审订拙注时，对范注也有拾补。如《颂赞》：“又纪传后评，亦同其名。”范注：“纪传后评者，谓《太史公自序》述每篇作意，如云作《五帝

本纪》第一之意。《汉书叙传》亦仿其体，而云述《高祖本纪》第一。”陈新同志认为“纪传后评”即本纪、列传后面的评语；“亦同其名”，指《汉书》也同样称为“赞曰”，非指自序后的自述作意。又《风骨》“务盈守气”，陈新同志认为“守气”本于《左传》昭公十一年叔向论周单子“视下言徐”，以为“无守气矣”，“其将死乎？”“守气”指“生气”，范注未注。我也指出《书记》篇：“赵至叙离，乃少年之激切也。”范注引《文选》赵景真《与嵇茂齐书》作注，以书为赵至写的。按此书开端称“安白”，明非赵至书。《文选》五臣中，李周翰注据干宝《晋纪》，定为吕安与嵇康书，与“安白”相合，又《文选》向秀《思旧赋》李善注，引干宝《晋纪》，亦称吕安“遗书与康：‘昔李叟入秦，及关而叹’云云。太祖（司马昭）恶之，追取下狱。康理之，但死”。亦谓是吕安与嵇康书。书中称“披艰扫秽，平涤九区”，要推翻司马氏的篡夺政权，吕安与嵇康因而被杀。康子嵇绍讳言，改为赵至与嵇茂齐书。萧统与刘勰于此均为失考，因加注改正。

《选译》出版后，中华书局要我把“选译”改为“全译”。我也感到《选译》对二十篇文体论，只译了“文”和“笔”两部分的前三篇，说明对文体论的认识不够。现在看来，《文心雕龙》能够建立一个完整的体系，正像刘勰在《序志》里批评各家文论的“各照隅隙”，他要“弥纶群言”，对后来说的经史子集四部书没有不包括的；也像他的编定经藏，“区别部类”。在“弥纶群言”时，“论文叙笔，则囿别区分”，先从文体论入手。在文体论里，“敷理以举统”，敷陈各体文的创作理论，再归纳为创作论。因此，创作论是从文体论中概括出来的，没有文体论就很难作出创作论，更难建立全书的体

系。因此补译文体论是必要的。

补译了文体论，想再加点什么新的东西。想到在参加古典文学理论学会和《文心雕龙》学会时，听到有些同志要求编《文心雕龙》术语解释，他们认为对《文心雕龙》的术语解释颇有分歧，影响对《文心雕龙》的正确理解。假使对这些术语，就它们在书中出现的次数，总起来看，作些解释，是适应读者的需要的，因此尝试来做一下。由于书中术语，就它在书中出现的次数总起来看，有时作一般词语用，有时作术语用，这两者又相关，解释时似应都注意到，又术语的范围不容易确定，因此称作“词语简释”。

在《词语简释》的《例言》里指出对“道”字有不同解释。如黄侃《札记》引《韩非子·解老》：“道者，万物之所然也。”又认为非“一家之道”，作为一家之道，“文章之事，不如此狭隘也”。范注：“彦和所称之道，自指圣贤之大道而言，故篇后承以《征圣》、《宗经》二篇，义旨甚明，与空言文以载道者殊途。”黄注认为非“一家之道”，范注认为即儒家之道，“与空言文以载道者殊途”。两说不同。就全书看，刘勰写了《征圣》、《宗经》，圣主要指孔子，经主要指儒家的“五经”，所以他讲的道，主要指儒家之道。但他在《原道》篇说：“心生而言立，言立而文明，自然之道也。”他又有取于道家的主张自然。在《论说》篇，他又有取于“般若”，胜过“滞有”“贵无”只看到一方面，只有佛说能看到全面，他又有取于佛家之道。所以黄注和范注两说都有理，不过刘勰是论文原道，从论文角度说，只能有取于儒家之道，比方儒家有《春秋》与《礼》，是讲历史与礼制的。讲道家的道或佛家的道或其他诸子的道，就没有写历史与礼制的。就论文角度说，他讲的道主要是儒家的，不过也兼采道家

的自然和佛家的般若来补儒家讲道的不足。他在论文原道，在《论说》篇又指出写文章要“师心独见”，要创造，不能依傍儒家或道家。他在《诸子》篇称：“夫自六国以前，去圣未远，故能越世高谈，自开户牖；两汉以后，体势浸弱，虽明乎坦途，而类多依采。”认为依傍儒家思想来创作或著作就不行了。他在《时序》篇说：“自中朝贵玄，江左称盛，因谈余气，流成文体。是以世极迍邅，而辞意夷泰，诗必柱下之旨归，赋乃漆园之义疏。”用道家思想来写也不行了。这样较全面地来诠释，才能看到刘勰对道的看法，理解他的用意了。

不过《词语简释》中的解释，有的还不够全面，还需要作补充。如《词语简释》中的“奇释”，只对“奇”作了简释，指出“奇”有好的一面，有不好的一面，有无所谓好或不好的一面。这样讲是不够的。因为刘勰还讲到“奇正”，光讲“奇”而不讲“奇正”是不够的。因此“奇正”还应作释。对“奇正”，有寇效信先生的《释“奇正”——〈文心雕龙〉札记之一》，有王英志先生的《也释〈文心雕龙〉之奇正》。先看寇先生的解释，王英志先生对寇先生的解释作了概括，并指出它的不足处。王先生说：

> ……刘勰的“奇正”观到底提出了文章的什么样的“总的特点和要求”呢？这是问题的实质所在。《释》（《释奇正》）的回答是：在构成文章的四个因素（意、事、辞、风格）中皆各有“奇”与“正”之分，因此《释》具体阐释了何谓“奇”，何谓“正”，以论证这是“观奇正”的全部含义。《释》把“观奇正”理解为对“奇”与“正”分开来加以对比考察，应该说这对于人们认清“奇”与“正”的各自内容是有价值的，对于探讨“观奇

正”的内涵也有所启迪。但是严格来讲……与刘勰“四观奇正”的本意尚有距离。……

总的说来，王先生要探讨“刘勰的‘奇正’观到底提出了文章的什么样的‘总的特点和要求’呢”？王先生的结论，认为刘勰“四观奇正”的特点和要求是：

……这是应当倡导的“执正驭奇”的创作倾向和写作准则。相反，对那种不考虑文章思想内容之雅正，有悖于儒家“正道”，片面追求怪异的表现方式与出格的修辞方法、清异的词彩之“逐奇失正”的不良创作风气则必须扫荡，必要时药之以“采正弃奇”。这就是刘勰《文心雕龙·知音》篇中“四观奇正”之“奇正”的较为全面、深刻的内容。

对于王先生这个结论，我们要看看什么是刘勰认为“有悖于儒家‘正道’”之奇了。刘勰在《辨骚》篇里指出：“依彭咸之遗则，从子胥以自适，狷狭之志也；士女杂坐，乱而不分，指以为乐，娱酒不废，沉湎日夜，举以为欢，荒淫之意也。”刘勰认为这里的“狷狭之志”、“荒淫之意”，是“有悖于儒家‘正道’的奇”，那么是不是要“采正弃奇”呢？王先生认为不是的，他说：

……这种观点当然是刘勰思想认识上的局限。实际上所谓“狷狭之志”乃是屈原的爱国之志；“荒淫之意”也未尝不是对楚官廷生活的揭露，并未“失正”。……

王先生认为刘勰这两点批评是局限，屈原并没有“失正”，即这两点是正的，并非失正的奇。但就这两点说，确实是违反儒家的正道。那应该怎样看呢？《老子》五十七章：“以正治国，以奇用兵。”奇正是分开的。五十八章：“正复为奇。”正可以变成奇，那么奇也是可变的。《孙子·势篇》：“战势不过奇正，奇正之变，不可胜穷也。奇正相生，如循环之无端，孰能穷之哉。”孙子提出“奇正相生”，即奇可以为正，正可以为奇，奇正是可以相生的，因此，就“狷狭之志”、“荒淫之意”说，站在宗经的立场上，是不合正道的奇；站在文学作品的立场上看，这个奇也成为正了，所以王先生认为没有“失正”。老子、孙子都认为奇正是可以变化的，刘勰没有看到这一点，用《宗经》的观点来衡量《楚辞》，说这两点失正，不知《宗经》的观点不能用来衡量文学作品。在《宗经》看来失正的奇，在《楚辞》里这个奇已经变为正了。从奇正变化的角度来看，可以纠正刘勰《宗经》的局限。这点意见，似可以补《词语简释》的不足。

第二讲　谈《文心雕龙》

刘勰的《文心雕龙》，约在齐明帝建武三至四年（496—497）写定以后，人们对它的评价是跟着文学风尚的不同而变化的。刘勰要使自己的著作取定于当时文坛巨子沈约，沈约看了，“大重之，谓为深得文理”（《梁书·刘勰传》）。沈约推重这本书是确实的，因此刘勰就在梁天监初起家奉朝请，进入仕途了。但沈约写了《棋品序》，没有给《文心雕龙》写序，可见他对这本书的估价还是不够的。原来沈约对于文学的看法注重声律，“欲使宫羽相变，低昂互节”，“妙达此旨，始可言文”，“自骚人以来，此秘未睹”（《宋书·谢灵运传论》）。那么他所大重的，主要是推重刘勰的《声律》篇。但《声律》在本书中不属于“文之枢纽”，不属于论文的主要部分，沈约自然不可能对《文心雕龙》作出真正的估价。后来，刘勰作了梁昭明太子萧统的东宫通事舍人，“昭明太子好文学，深爱接之”（本传）。但萧统对文学的看法，把经、子、史都排斥在文外，对刘勰把经、子、史都纳入文中自然无法赞赏。所以本书在南北朝时期并没有取得它应有的地位。

到了初唐，声律论发展成为律诗，声律的问题解决了。论文不再

受到萧统排斥经、子、史于文外的拘束，时人看重史文，骈文还受到推重。于是刘知幾在《史通·自序》里称："词人属文，其体非一，譬甘辛殊味，丹素异彩。后来祖述，识昧圆通。家有诋诃，人相掎摭，故刘勰《文心》生焉。"这才看到刘勰识解的圆通，能够赏识文学的甘辛丹素，对这本书的认识进了一步。

刘勰的《原道》、《征圣》、《宗经》，没有得到南北朝时崇尚声律、对偶、辞藻的文学家的赞赏。到了中唐，韩愈、柳宗元发动了古文运动，主张原道、征圣、宗经，和刘勰的主张一致了。可是韩愈反对骈文而提倡古文，反对骈文的声律而讲"文以气为主"。刘勰的著作是骈文，他提倡声律、对偶、辞藻，那他的著作自然不可能得到古文家的赏识了。

到了晚唐，古文和骈文之争又趋和缓。这时，人们又看到了这本书的价值。陆龟蒙说："刘生吐英辩，上下穷高卑。下臻宋与齐，上指轩从羲。岂但标八索，殆将包两仪。人谣洞野老，骚怨明湘累（屈原）。立本以致诘，驱宏来抵峨。清如朔雪严，缓若春烟羸。或欲开户牖，或将饰缨绥。虽非倚天剑，亦是囊中锥。皆由内史意，致得东莞词。"（《袭美先辈以龟蒙所献五百言既蒙见和，复示荣唱，至于千字，提奖之重，蔑有称实，再抒鄙怀，用伸酬谢》）这是唐人最推重本书的话，评价得比较全面。指出它立本、驱宏，显得它能为探本之论，规模宏大；指出它开户牖，有创见；是囊中锥，能脱颖而出；但非倚天剑，不把它评价过高。指出它由内史意，如内史的诏王治，有助于治道。这比刘知幾的称赞更显得全面些。

到了宋朝，欧阳修继承韩愈发动古文运动，加上道学家重道轻文，本书又不被称赏。黄庭坚《山谷书牍·与王立之书》："刘勰《文

心雕龙》、刘子玄《史通》，此二书曾读否？所论虽未极高，然讥古人，大中文病，不可不知也。”只赏识本书中的讥古人，论文病，未免所见者小。明曹学佺称：“文之一字最为宋人所忌，加以‘雕龙’之号，则目不阅此书矣。”（《文心雕龙序》）

到了明朝，李梦阳、何景明崛起，认为“文必秦汉，诗必盛唐，非是者弗道”，“古文之法亡于韩”。于是南朝的骈文同唐宋的古文都被贬斥，这也破除了古文家对骈文的轻视，本书又受到看重。张之象序称它：“扬搉古今，品藻得失，持独断以定群嚣，证往哲以觉来彦，盖作者之章程，艺林之准的也。”指出它的文论有独断的创见，可以启发后学。

到了清朝，本书更受重视。章学诚称：“《诗品》之于论诗，视《文心雕龙》之于论文，皆专门名家、勒为成书之初祖也。《文心》体大而虑周，《诗品》思深而意远。盖《文心》笼罩群言，而《诗品》深从六艺溯流别也。”（《文史通义·诗话》）又称“自出心裁，发挥道妙”（《校雠通义·宗刘》）。谭献称：“并世则《诗品》让能，后来则《史通》失隽。文苑之学，寡二少双。立言宏旨，在于述圣宗经，所以群言就冶，众妙朝宗者也。”（《复堂日记》）

姑且不论这些赞美的话是否恰当，从这部书在历代的遭遇来看，当本书所用的骈文受到古文家的歧视时，它就不被重视，抛掉了这种歧视，就越来越受到看重，越来越看到作为文学理论上的价值。所谓“体大而虑周”，“文苑之学，寡二少双”，都是作为文学理论著作来推重的。

一

评价刘勰的《文心雕龙》，要论世知人，看他在文学理论上比前人有什么发展，在文学批评史上占什么地位，看他对当时和以后的创作起什么作用，有什么影响，有什么值得借鉴的。这样，是不是可以对它有一个比较正确的认识。

刘勰的生平　《梁书·刘勰传》里对刘勰的生平作了简略的叙述。关于他的生卒，范文澜在《文心雕龙·序志》注里考定他的生卒年约为宋泰始元年（465）到梁普通三年（522）。那是根据《文心雕龙》写定之年推算的。刘毓崧认为《时序》称“皇齐驭宝”，“于‘齐’上加一‘皇’字”；“至齐之四主，唯文帝以身后追尊，止称为帝，余并称祖称宗”；“于齐则竭力颂美，绝无规过之词”；“东昏上高宗之庙号，系永泰元年八月事，据‘高宗兴运’之语，则成书必在是月以后，梁武受和帝之禅位，系中兴二年四月事，据‘皇齐驭宝’之语，则成书必在是月以前。其间首尾相距，将及四载。所谓今圣历方兴者，虽未尝明有所指，然以史传核之，当是指和帝而非东昏也。”因此推定《文心雕龙》约写定于齐和帝中兴元、二年间（501—502）。《序志》称“齿在逾立”才著作《文心雕龙》，上推三十多年，刘勰约生于宋明帝泰始元年前后。刘勰把《文心雕龙》送请沈约鉴定，当在齐末梁初，所以梁武帝天监元年（502）就“起家奉朝请”，当是沈约推重后的事。他在梁代做东宫通事舍人等官，曾上表请改用蔬果来祭天地。按《梁书·武帝纪》，天监十六年（517）

十月，开始用蔬果祭宗庙。那么刘勰上表当在这年十月以后。他上表后迁步兵校尉，当在十七年。僧祐在十七年五月卒（《高僧传》），梁武帝派刘勰去与慧震整理经藏，当在僧祐卒后，可能在十八年。整理经藏当需要几年工夫，完成后出家，出家后不满一年去世。他的去世当在梁武帝普通三年（522）前后，约五十八岁。

刘勰的家世，本传称“祖灵真，宋司空秀之弟也”。《宋书·刘秀之传》称刘秀之“家贫，求为广陵郡丞”。又说他是“刘穆之从兄子也”。又《刘穆之传》称穆之做琅邪内史府的主簿，是宋高祖的心腹大臣。他自称“家本贫贱，赡生多缺”。刘裕上表称他“爰自布衣，协佐义始”。可见和秀之都是出身素族。刘勰“父尚，越骑校尉”。当时的士族，在经济上有田园别墅供其享受，在政治上可以“平流进取，坐至公卿”（《南齐书·褚渊王俭传论》）。士族做官，担任清要之职，像秘书郎、著作佐郎，很快可以升迁；或黄门侍郎和散骑侍郎，所谓“黄、散之职，故须人门兼美”（《陈书·蔡凝传》）。因此像刘秀之的求为郡丞，穆之的任主簿，刘尚的任越骑校尉，都不属于士族人仕的清要之职，也可见刘勰一族是素族而非士族。刘勰家贫，“依沙门僧祐”，他的《文心雕龙》写定后，装作“货鬻者”去求沈约，这些也显出他是素族寒门。

刘勰“依沙门僧祐，与之居处，积十余年，遂博通经论。因区别部类，录而序之。今定林寺经藏，勰所定也”（本传）。可见刘勰的依靠僧祐，同投靠庙宇来逃避租役的不同，是替僧祐编定经藏。经藏编定后，僧祐又“使人抄撰要事，为《三藏记》、《法苑记》、《世界记》、《释迦谱》及《弘明集》等，皆行于世”（慧皎《高僧传·释僧祐传》）。既然经藏是刘勰编定的，那么僧祐使人编定的《三藏记》

等五部书，可能都是刘勰编定的。范文澜称："彦和精湛佛理，《文心》之作，科条分明，往古所无。自《书记》篇以上，即所谓界品也，《神思》篇以下，即所谓问论也。盖采取释书法式而为之，故能腠理明晰若此。"他对经藏"区别部类"，同于"论文叙笔"的"囿别区分"。至于"纲领明"，"毛目显"（《序志》），同编经藏的要明纲领，显毛目也是一致的。

刘勰"博通经论"是不是用佛教的因明（相当于逻辑）来立论呢？从《文心雕龙·论说》看，应该是的。唐玄奘的《因明入正理论》提出"能立与能破，及似唯悟他"。指出论辩分真能立、真能破与似能立、似能破，都是启悟他人的。《论说》指出"原夫论之为体，所以辨正然否"，"论如析薪，贵能破理。斤利者越理而横断，辞辨者反义而取通，览文虽巧，而检迹如妄"。这里指出"辨正然否"，就是分别真能立、真能破与似能立、似能破，指出"破理"，正指两种"破"说的。"越理横断"是似能破，"反义取通"是似能立。这种似能立和似能破都不是真能立与真能破，就其"似"说，是"览文虽巧"；就其不是"真"说，是"检迹如妄"。又说"徒锐偏解，莫诣正理"，偏解即似能立、似能破，正理才是真能立、真能破。

《因明入正理论》又说："现量与比量，及似唯自悟。"指出真现量、真比量与似现量、似比量都是自己悟入的。现量相当于直觉，如色、声、香、味、触；比量相当于推理，如见烟推知有火。《论说》说："穷于有数，追于无形，迹坚求通，钩深取极，乃百虑之筌蹄，万事之权衡也。"有数同无形相对，包括现量的直觉在内，无形指比量的推理。对现量所感觉到的要"迹坚求通"，对比量的无形的推理

的要“钩深取极”，进行推理。不论直觉和推理都要透过表象求得自悟，所以都是“百虑之筌蹄”。这里也有“辨正然否”，即有真现量、真比量与似现量、似比量的分别。刘勰《文心雕龙》所以立论绵密，这同他运用佛学的因明是分不开的。

刘勰出身庶族，这跟他的著作《文心雕龙》有没有关系呢？有的。刘永济《〈文心雕龙〉校释》在《程器》篇释道：“尔时之人，其文名籍甚者，多生于华宗贵胄，布衣之士，不易见重于世。盖自魏文时创为九品中正之法，日久弊生，刘毅已有‘上品无寒门，下品无势族’之议，宋齐以来，循之未改。”“是六代甄拔人才，终不出此制，于是士流咸重门第，而寒族无进身之阶，此舍人所以兴叹也。”在《程器》里刘勰有没有这种感叹呢？他叹息“将相以位隆特达，文士以职卑多诮”。他所说的将相有管仲、吴起、陈平、绛、灌，都不是出身世家大族；他说的文士，像孔融、陆机倒是世族。因此，他并没有士族和庶族不平的感叹，刘永济的议论是不符合实际的。那么在《程器》里有没有反映他出身素族的感叹呢？有。当时的士族可以“平流进取，坐至公卿”，因此不肯“屈志戎旅”（《宋书·王昙首传》）。于是庶族出身的将吏，便以军功进身。《程器》里感叹道：“岂以好文而不练武哉？”“岂以习武而不晓文也？”这是针对当时士族鄙薄武事，将吏不习文事的感叹。当时的士族，盘踞高位，不屑留心吏治，崇尚玄虚。他们只关心保持门阀世族的地位，对于政治的得失、朝代的更换，反而像与己无关似的。因此，《程器》里提出要“发挥事业”，“摛文必在纬军国，负重必在任栋梁”，是针对士族的崇尚玄虚说的。正由于他出身素族，所以他的《程器》针对士族的这种流弊说，正如同他的论文，要“矫讹翻浅”，纠正淫滥，又是针对

士族的文风说的。

刘勰所处的时代 刘勰经历了宋齐梁三个朝代，那是一个变动的时代。这个变动是从东汉末年开始的。从黄巾起义摧毁了东汉王朝大一统以后，豪族地主纷纷武装割据，东汉时州郡向朝廷推荐人才的察举制度遭到破坏。魏文帝代之以九品中正制，在政治上给予豪族地主特权，以取得他们的支持。从两晋到宋齐时代，经历了少数民族和汉族统治者争夺政权的长期战乱，分成南北朝，南朝更要取得从中原迁来的和南方土著的豪族地主的支持，九品中正制造成了“世胄摄高位，英俊沉下僚”。刘勰出身寒门，只好“穷则独善以垂文”，去著作《文心雕龙》，想取得有权力者的赏识，达到“达则奉时以骋节”（《程器》）的目的。

再就当时的学术思想说，东汉王朝提倡今文经学，宣扬谶纬迷信。到东汉后期，马融提倡古文经学，不宣扬谶纬迷信，兼注《老子》。马融是大儒，这说明儒家学风开始在变。到曹操提倡刑名，儒家礼教更受冲击。王弼、何晏用老庄思想来讲《易经》，《易》与《老子》、《庄子》称为三玄，玄学盛极一时。宋文帝时，设立儒学、玄学、史学、文学四馆，说明玄学虽然盛行，但封建王朝还得依靠儒学的礼制来治国。刘勰的《文心雕龙》提出《征圣》、《宗经》，正是这种推重儒学思想的表现，他的提倡“自然之道”（《原道》），又是受玄学的影响。

再就文学创作和文学理论看，早在后汉灵帝，“颇好俳辞，下习其风，益尚华靡”。曹操着重刑名，“文体因之，渐趋清峻”。加上礼教受到冲击，道家思想抬头，“渐尚通倪，倪则侈陈哀乐，通则渐藻玄思”。汉末，“诸方棋峙，乘时之士颇慕纵横。骋词之风肇端于此”

（刘师培《中国中古文学史》）。晋初，“潘陆特秀”，“缛旨星稠，繁文绮合”，更其崇尚华藻。“有晋中兴，玄风独振，为学穷于柱下，博物止乎七篇，驰骋文辞，义殚乎此。”（沈约《宋书·谢灵运传论》）刘勰也指出后汉灵帝“时好辞制”，“招集浅陋”。东晋时“中朝贵玄，江左称盛。因谈余气，流成文体”（《时序》）。批评“江左篇制，溺乎玄风”（《明诗》）。刘勰还指出当时文风的流弊：“辞人爱奇，言贵浮诡。饰羽尚画，文贵肇悦。离本弥甚，将遂讹滥。”（《序志》）后来裴子野撰《雕虫论》，指出“淫文破典，斐尔为功”，跟刘勰的批评是一致的。

再就汉末以来的文学理论说，曹丕在《典论·论文》里提出“诗赋欲丽”，陆机在《文赋》里提出“诗缘情而绮靡，赋体物而浏亮”。这种理论适应于当时追求文辞华靡的需要。刘勰恢复了儒家“诗言志”的提法，还提出“诗者，持也，持人性情”，提出“顺美匡恶”的美刺作用。这是为了要挽救浮靡的文风。

总的看来，刘勰认为“江左篇制，溺乎玄风”（《明诗》），对玄学是贬抑的；但说“何晏之徒，始盛玄论”，赞美他们的文章“并师心独见，锋颖精密”（《论说》），又极力推尊玄论了。“魏晋浅而绮，宋初讹而新”（《通变》），对魏晋宋的文学是贬抑的；但又称建安文学“慷慨以任气，磊落以使才”，赞美“嵇志清峻，阮旨遥深”（《明诗》），又兼赞晋代作家了。这种看似矛盾的说法，应该怎样解释呢？

章太炎《五朝学》称：“夫驰说者，不务综终始，苟以玄学为诟。其惟大雅，推见至隐，知风之自玄学者，固不与艺术文行迕，且翼扶之。昔者阮咸任达不拘，荀勖与论音律，自以弗逮。宗少文达生死分，然能为金石弄。戴颙述庄周大旨，而制新弄十五部，合《何

尝》《白鹄》二声以为一调。殷仲堪能清言，善属文，医术亦究眇微。雷次宗、周续之皆事沙门慧远，尤明三礼。关康之散发被黄巾，申王弼《易》，而就沙门支僧纳学算，眇尽其能，又造《礼论》十卷。下逮文儒，祖冲之始定圆率，至今为绳墨，其缀术文最深，而史在《文学传》（《南史》）。谢庄善辞赋，顾尝制木方丈，图山川土地各有分理，离之则州郡殊，合之则宇内一。徐陵虽华，犹能草陈律，非专为美言也。夫经莫穷乎礼乐，政莫要乎律令，技莫微乎算术，形莫急乎药石。五朝诸名士皆综之。其言循虚，其艺控实，故可贵也。凡为玄学者必要之以名，格之以分，而六艺方技者亦要之以名，格之以分，治算审形度声则然矣。服有衰次，刑有加减，传曰‘刑名从商，文名从礼’，故玄学常与礼律相扶。”这是极力推崇玄学，推崇五朝学，同刘勰推“文章之用”，要“五礼资之以成，六典因之致用”相似。不过《五朝学》不仅认为他们通礼乐律令，通刘勰说的五礼、六典，还通算术、医学，玄学不是空虚，是审名定分，“其艺控实”。

再看文章，章太炎《国故论衡·论式》：“老庄形名之学，逮魏复作，故其言不牵章句。单篇持论，亦优汉世。然则王弼《易例》，鲁胜《墨序》，裴頠《崇有》，性与天道，布在文章。贾、董卑卑，于是谢不敏焉。经术已不行于王路，丧祭尚在，冠昏朝觐犹弗能替旧常，故议礼之文亦独至。陈寿、贺循、孙毓、范宣、范汪、蔡谟、徐野人、雷次宗者，盖二戴、闻人所不能上。施于政事，张裴晋律之序，裴秀地域之图，其辞往往陵轹二汉。由其法守，朝信道矣，工信度矣。及齐梁犹有继迹者，而严整差弗逮。夫持论之难，不在出入风议，臧否人群，独持理议礼为剧。出入风议，臧否人群，文士所优为也；持理议礼，非擅其学莫能至。”

又说："文生于名，名生于形，形之所限者分，名之所稽者理。分理明察，谓之知文。小学既废，则单篇揔落，玄言日微，故俪语华靡，不专其本。以之肇末，人自以为杨刘，家相誉以潘陆，何品藻之容易乎？"又说："魏晋之文，大体皆卑于汉，独持论仿佛晚周。气体虽异，要其守己有度，伐人有序，和理在中，孚尹旁达，可以为百世师矣！"又说："夫雅而不核，近于诵数，汉人之短也。廉而不节，近于强钳；肆而不制，近于流荡；清而不根，近于草野；唐宋之过也。有其利无其病者，莫若魏晋。然则依放典礼，辩其然非，非涉猎书记所能也；循实责虚，本隐之显，非徒窜句游心于有无同异之间也。"又说："效唐宋之持论者利其齿牙，效汉之持论者多其记诵，斯已给矣。效魏晋之持论者，上不徒守文，下不可御人以口，必先豫之以学。"

刘勰认为"魏晋浅而绮，宋初讹而新"的，章太炎认为高于两汉唐宋，"可以为百世师矣"。这也就是上文指出刘勰立论的矛盾。他一方面指出魏晋宋的文章是浅而讹，但他在《论说》里又称："魏之初霸，术兼名法。傅嘏、王粲，校练名理。迄至正始，务欲守文，何晏之徒，始盛玄论，于是聃周当路，与尼父争涂矣。详观兰石之才性（傅嘏《才性论》），仲宣之去伐（王粲《去伐论》），叔夜之辨声（嵇康《声无哀乐论》），太初之本无（夏侯玄《本无论》），辅嗣之两例（王弼《易略例》），平叔之二论（何晏《道德论》），并师心独见，锋颖精密，盖［人伦］论之英也。"这里提到名法、名理和玄论，提到老庄当路，接下去就讲到著名的论文，这同章太炎的推重名理和玄学，推重当时的论文，两者的看法是一致的。至于章太炎论《五朝学》是推重五朝的学术，刘勰是论文章，所以没有触及学术。

其中也有相通的，即当时的论文，既是论文又是学术著作的，对这一部分刘勰在《论说》里还是极为推重的。

刘勰对那时的论文既极推重，那为什么又说那时的文学浅而讹呢？原来刘勰的文论，主要不在讲学术文，在讲骈文和诗赋，即《论式》里说的“俪语华靡，不专其本”。又《国故论衡·辨诗》称：“世言江左遗彦，好语玄虚，孙、许诸篇，传者已寡。陶潜皇皇，欲变其奏，其风力终不逮。玄言之杀，语及田舍，田舍之隆，旁及山川云物，则谢灵运为之主。然则《风》、《雅》道变，而诗又几为赋。颜延之与谢灵运深浅有异，其归一也。自是至于沈约、丘迟，景物复穷。自梁简文帝初为新体，床第之言扬于大庭，旋陈隋为俗。”这段话，有些地方同刘勰是一致的，像“江左篇制，溺乎玄风”，“而辞趣一揆，莫与争雄”，“宋初文咏，体有因革，庄老告退，而山水方滋”。刘勰强调“将遂讹滥”，已经看到当时文风的弊病，发展到简文的淫靡，在这点上，刘勰的文论是有远见的。这样看来，刘勰推尊魏晋的论文，同《五朝学》推荐五朝的学术文是一致的；刘勰指出“言贵浮诡”，“将遂讹滥”（《序志》），同《辨诗》里指出当时的文风趋向宫体是一致的。从这里看到刘勰的论文比较全面。对照章太炎的论文来看，可以帮助我们认识刘勰的文论并不矛盾，他指出当时文风的浮诡讹滥主要在于救弊，在这点上他是有远见的。

二

《文心雕龙》的体系　刘勰在《序志》里把全书分为五部分：

一、“文之枢纽”；二、“论文叙笔”；三、“剖情析采”；四、论时序、才略、知音、程器；五、“长怀序志”。

“长怀序志”是全书的总序，里面说明创作《文心雕龙》的用意和全书的体系。

第一部分“文之枢纽”，是论文的关键，是贯彻全书的根本论点，可称全书的总论。《序志》称这部分是“本乎道，师乎圣，体乎经，酌乎纬，变乎骚”。在这里，说明创作的根本问题，结合当时的时代背景，刘勰要回答三个问题。一是依据什么思想来指导创作。魏晋清谈起来后，加上佛家思想的盛行，于是依据什么思想来指导创作，就成了问题。所以他提出“本乎道，师乎圣，体乎经”，就是要依据道来创作，由于对人是通过经书来明道的，所以要师乎圣，体乎经。二是对于不合乎道的著作，就创作角度看应该怎样对待。刘勰主张“酌乎纬”，加以酌量采择，采择它的辞采作为创作的资料。三是怎样解决文学的演变。当时人都已看到了文学的演变，沈约在《宋书·谢灵运传论》中提出“自汉至魏”，“文体三变”；萧子显在《南齐书·文学传论》中提出“若无新变，不能代雄”。刘勰针对这个问题，提出“变乎骚”来，从《离骚》里去学习文学的流变，“虽取熔经意，亦自铸伟词”。

第二部分是“论文叙笔”。在这部分，刘勰要回答两个问题。一是文笔问题。当时人提出文笔的分别。在这个分别里含有当时人对文学的认识，刘勰对此要表示他自己的意见。二是对各体文的创作要求。自从《典论·论文》和《文赋》提出了文体论，又有李充的《翰林论》、挚虞的《文章流别论》讨论文体。刘勰因此也要对文体论作全面的探讨。

在文体论里，他分论文、叙笔两部分，论文的十篇是讲有韵文的，叙笔的十篇是讲无韵文的。有韵文的后四篇《诔碑》、《哀吊》、《杂文》、《谐谳》，实际是有韵文和无韵文的结合，但刘勰认为这四篇主要还是讲有韵文，所以列在文里。论文、叙笔二十篇的先后次第，都有含义，约举如下：

论文十篇——有韵文

一、明诗　有韵文以诗为最早，又《诗经》是经，故居首。

二、乐府　诗的合乐者，故居二。

三、诠赋　赋是诗的流变，故居三。

四、颂赞　是诗的流变，但不如赋重要，故居四。

五、祝盟　颂本告神，祝盟也是告神的，故居五。

六、铭箴　铭是勒功，箴是刺过，生人之事，次于告神，故居六。

七、诔碑　死人之事，次于生人之事，故居七。

八、哀吊　哀夭折，吊灾祸，与死丧有关，故居八。

九、杂文　文体之散杂者，不足以分立各体，总称杂文，故居九。

十、谐谳　譬九流之有小说，不成为家数，有轻视意，故居末。

叙笔十篇——无韵文

一、史传　无韵文以史传为最早，故居首。

二、诸子　诸子散文后于史，故居二。

三、论说　博明万事为子，适辨一理为论，故居三。

四、诏策　帝王号令，为应用文之首，故居四。

五、檄移　檄主军事，移主教民，国之大事，次于王命，故

居五。

六、封禅　帝王登泰山祭天为大典礼，故居六。

七、章表　臣下之辞，次于帝王之事，故居七。

八、奏启　奏以按劾，次于陈情之表，故居八。

九、议对　议以执异，次于按劾，故居九。

十、书记　杂记众事，故居于末。

第三部分是“剖情析采”，这部分刘勰要回答创作上的各种问题。这部分各篇的逻辑结构又是怎样的呢？《序志》里说：“至于剖情析采，笼圈条贯，摛神性，图风势，苞会通，阅声字；崇替于《时序》，褒贬于《才略》，怊怅于《知音》，耿介于《程器》。”从这里看来，有几个问题。

第一，刘勰把《时序》、《才略》、《知音》、《程器》作为一组，把其他二十篇称为“剖情析采”，是另一组，这两组的介绍法不同。那么《时序》、《才略》应该衔接起来，为什么现在的篇目里在中间插进《物色》呢？纪评说：“《时序》篇总论其世，《才略》篇各论其人。”论世知人应该衔接；而《物色》应该属于“剖情析采”，说明这部分篇目的次第有错乱。《物色》应该提前，列入“剖情析采”内，这样，“剖情析采”共二十篇。

第二，二十篇“剖情析采”内，末篇《总术》，该是创作论的序言。因为刘勰把全书的总序放在书末，所以也把创作论的序言放在二十篇末。怎么知道《总术》不是创作论的总结而是创作论的序言呢？一、《总术》的开头说：“今之常言，有文有笔。”《总术》倘是“剖情析采”的总结，为什么不讲情采而讲文笔呢？原来这篇是承接文体论来的。文体论是“论文叙笔”，这篇既是承接文体论转入创作论，

所以从讨论文笔开头，这是顺理成章的。二、这篇从文笔转到研术，就是从文体论转到创作论。研术说明研究创作方法的重要，引起读者对创作论的重视，不是对“剖情析采”作总结，也说明这篇是创作论的序言而非结论。

第三，二十篇创作论，除《总术》外的十九篇是怎样排列的呢？《总术》说：“务先大体，鉴必穷源。乘一总万，举要治繁。”在这里指出：创作论“务先大体”，是一；“乘一总万”，是二。所以创作论中应该有一部分是属于“务先大体”的，又有一篇是总括群篇的。那么《神思》、《体性》、《风骨》、《通变》、《定势》五篇，应该是属于务先大体的。因为这五篇既在前，又是创作论中的重要部分。《神思》又是总括群篇的，因为《神思》的赞曰：“神用象通，情变所孕。物以貌求，心以理应。刻镂声律，萌芽比兴。结虑司契，垂帷制胜。”这几句是创作论的概括，是“总万”。从这里看来，创作论似分为四部分：一、是“神用象通，情变所孕”。神指神思，情变指情性和通变，情性和体性有关，通变和定势有关，这就包括《神思》、《体性》、《风骨》、《通变》、《定势》。意象经营通过《体性》、《风骨》来表现，情变孕育通过《通变》、《定势》来完成。二、“物以貌求，心以理应”。物貌指物色，心理指情理，物色与情理构成情采，而心以理应有待于熔裁。这就是《情采》、《物色》、《熔裁》。三、“刻镂声律，萌芽比兴”。从声律到修辞，包括《声律》、《章句》、《丽辞》、《比兴》、《夸饰》、《事类》、《练字》、《隐秀》、《指瑕》。四、“结虑司契，垂帷制胜”。陆机《文赋》在将结尾部分提出文思的通塞问题，认为无法解决。刘勰提出《养气》来使文思常通，这就是制胜。他提出《附会》来“总文理，统首尾，定与夺，合涯际”，是

“结虑司契”。这部分指《养气》和《附会》。

根据以上说明，试按创作论的逻辑结构列下：

创作论——剖情析采

剖情析采的根本——神思　体性　风骨　通变　定势

剖情析采的结合——情采　物色　熔裁

剖情析采的方法——声律　章句　丽辞　比兴　夸饰　事类

练字　隐秀　指瑕　养气　附会

创作论的序言——总术

第四部分可称文学史和文学评论，包括《时序》、《才略》、《知音》、《程器》。《时序》是讲历代文学的演变的，是文学史；《才略》是讲历代作家的，是历代作家论；《知音》是讲鉴赏的，是鉴赏论；《程器》是讲作家的品德才具的，是作家品德论；合起来是从文学演变、作家论、鉴赏论、作家品德论来讲文学评论的。

三

文之枢纽　“文之枢纽”里包括“本乎道，师乎圣，体乎经，酌乎纬，变乎骚”，其中值得讨论的问题是“本乎道”，“体乎经”，“变乎骚”。

本乎道　什么叫道，有三种说法：一是客观规律，是唯物的；二是神理，是唯心的；三是既是客观规律，又是神理，是心物二元论。

一是客观规律。黄侃《札记》里讲到“道”，说：“寻绎其旨，甚为平易。盖人有思心，即有言语，既有言语，即有文章，言语以表思

心，文章以代言语，唯圣人为能尽文之妙，所谓道者，如此而已。”又引“《韩非子·解老》篇曰：‘道者，万物之所以然也，万理之所稽也。理者，成物之文也’……韩子之言，正彦和所祖也。”这是把道说成万物所以然的理。有的同志更进一步肯定刘勰的文原于道贯彻了唯物主义思想，断言“自然之道”就是“客观规律”或“宇宙间的真理”。它的根据正如黄侃说的：“一则曰：‘心生而言立，言立而文明，自然之道也。’再则曰：‘夫岂外饰，盖自然耳。’三则曰：‘谁其尸之，亦神理而已。’”第一点讲心先于言与文，第二点讲文是自然形成的，都可说成唯物，第三点讲文是从“神理”来的，怎么说是唯物呢？黄侃解释道：“案彦和之意，以为文章本由自然生，故篇中数言自然。”原来他把“神理”说成自然，即是自然造成的。黄侃引的三点，第三点显然不行。“若乃《河图》孕乎八卦，《洛书》韫乎九畴，玉版金镂之实，丹文绿牒之华，谁其尸之，亦神理而已。”这个“神理”，是造成“河出图，洛出书”以及传达天命的玉版丹文的神秘力量，不再是客观规律了。

二是唯心的神理。刘勰认为《河图》、《洛书》是神理造成的。圣人仿照《河图》、《洛书》，体认神理，来制定文辞。所以说“取象乎河洛，问数乎蓍龟”，河洛就是“龙图献体，龟书呈貌”。“人文之元，肇自太极。幽赞（深通）神明，《易》象唯先。”这个“人文之元”同神理相似，是在天地未分以前的太极里就存在了。圣人深通神明之道，体认到这个“人文之元”，才能制作《易》象。“而乾坤两位，独制《文言》。言之文也，天地之心哉！”这个成为天地之心的文，就是圣人体认神理所制定的文。这就叫“道沿圣以垂文”。“道心惟微，神理设教。”道心是极微暗的，只有圣人才能体认。这个道心

也就是神理，圣人体认了它，制定文辞来设教，所谓“原道心以敷章，研神理而设教”。这是“圣因文而明道”。因此，“心生而言立，言立而文明”，这个心就是能够体认神理的圣人之心；这个文就是圣人的“道沿圣以垂文”的文。这个道就是先验的神理、人文之元，是客观唯心主义。

三是心物二元论。《原道》里讲的“自然之道”是客观规律，是唯物的；讲的“神理”是先验的，是客观唯心主义。讲“自然之道”，如“玄黄色杂，方圆体分”，采用天圆地方的盖天说。“龙凤以藻绘呈瑞，虎豹以炳蔚凝姿”，“夫岂外饰，盖自然耳”。一切色彩都是自然形成，没有神秘性。“仰观吐曜，俯察含章”，“惟人参之”，有了天地然后有人。人为“五行之秀”，五行是五种物质元素，是唯物的。《养气》里说“夫耳目口鼻，生之役也；心虑言辞，神之用也”。感觉器官的活动引起思维器官的活动，因此，“精气内销”，“神志外伤”，由“气”影响到“神”。像《征圣》说的“百龄影徂”，指出人是要死的。在《哀吊》里提出“虐民构敌，亦亡之道”，《祝盟》里提出“崇替在人”，“无恃神焉”，实际是反对王权神授的天命论。这些唯物观点都是从“自然之道”来的。再说“神理”，像《正纬》里说：“马龙出而《大易》兴，神龟见而《洪范》耀。”又说：“神道阐幽，天命微显。”《时序》里说：“武帝惟新，承平受命。”《诏策》里说：“命喻自天，故授官锡胤。”从神理到天命，这部分是客观唯心主义。但刘勰既接受了“虐民构敌”、“无恃神”的思想，又反对谶纬，减轻了神理的分量，使自然之道的分量加重。因此，有人引用刘勰《灭惑论》里的道，来否定“自然之道”，没有注意到《灭惑论》是他的晚年之作；有人强调“自然之道”而抹

杀他的神理，这都是片面的。应把“自然之道”和“神理”结合起来看，他是二元论者。

这三种说法中，把“神理”说成客观规律，像上文指出的很难成立。剩下来的问题：一、自然之道是不是客观规律；二、先有天地后有人以及“虙民构敌”、“无恃神”等话能不能证明道是客观规律；三、《灭惑论》里的道同《原道》的道是不是有相反的一面。

《原道》里讲的“自然之道”有两点：一、“心生而言立，言立而文明，自然之道也”；二、“玄黄色杂，方圆体分”，龙凤藻绘，虎豹炳蔚，云霞雕色，草木贲华，林籁结响，泉石激韵，“夫岂外饰，盖自然耳”。

先看第一点，要是孤立起来看，可以说成存在决定思维。但就全篇来看，这个“心”是承“天地之心”来的；“为五行之秀，实天地之心。心生而言立，言立而文明”。这个“心”又是产生言立而文明的心。这个产生言立而文明的天地之心是怎样的呢？“人文之元，肇自太极。幽赞神明，《易》象惟先。庖牺画其始，仲尼翼其终，而《乾》《坤》两位，独制《文言》，言之文也，天地之心哉！”可见这个“天地之心”是承接“《乾》《坤》两位，独制《文言》”来的；是从圣人深通神明，体会肇自太极的“人文之元”来的。那就可见这个“心”不是一般人的心，是深通神明的圣人的心；这个言和文不是一般的言和文，是圣人独制《文言》的“言之文也”。因此，这个“道”也不是自然形成的客观规律，是“原道心以敷章，研神理而设教”的“道心”、“神理”，而“道心”、“神理”是先天地而存在的，是先验的。

二、自然界的天地、云霞、动物、植物都有文采，林籁、泉石都

有声韵，这些都是自然形成的。刘勰讲这些想说明什么呢？“故形立则章成矣，声发则文生矣。夫以无识之物，郁然有采，有心之器，其无文欤？”原来他是用自然界的物的有文采声韵，来说明有心就有文。但他又怕读者误认为一般的心都有文，紧接着点明“人文之元，肇自太极”。原来他是从原道的角度来论文，所以要追究到“人文之元”，最早的“人文”，能够体现神理的文。他认为只有圣人能体察神理来制文，这又跟神理结合了。再有，刘勰讲玄黄、方圆、日月、山川、动植、泉石都有文，是用来说明“有心之器”也是有文的。他要讲的文，是当时提倡的讲究文采、对偶、声律的骈文，所以他指出自然界的玄黄色杂、山川焕绮，动植的藻绘贲华，都是指文采说的；他讲的玄黄、方圆、日月、山川以及龙凤、虎豹等都是对偶的；他讲的“林籁结响，调如竽瑟；泉石激韵，和若球锽”，正是对声律说的。他这样讲，是要用自然界的文采、对偶、声韵来证明骈文的讲究文采、对偶、声律合于自然之道。用自然界的现象来说明属于人的意识的文章，说明文章的创作要讲究文采、对偶、声律，这就混淆了自然现象和意识的差别，是错误的。这样用自然现象来比附意识，不能说成是客观规律。把自然之道说成客观规律，结合全篇来看，是难以成立的。

《原道》里讲了有天地然后有人，人为“五行之秀”，《文心雕龙》里宣扬了一些进步思想，像反对“虐民构敌”，反对“恃神”，这些，能不能证明刘勰的唯物观点，从而证明他的“自然之道”是唯物的呢？所谓唯物和唯心，主要看如何回答思维和存在谁是第一性的问题，离开了这个问题，那么客观唯心主义者同样可以接受一些常识性或进步的观点，如有天地然后有人，人为万物之灵，及反对“虐

民”、“恃神”等等。像《易·序卦》：“有天地然后有万物，有万物然后有男女。”先秦的进步思想，高于反对“虐民”和“恃神”的，如“闻诛一夫纣矣，未闻弑君也”。“民为贵，社稷次之，君为轻。”这些，作为客观唯心主义者的朱熹都接受了，见他的《周易本义》和《孟子集注》中的《梁惠王下》、《尽心下》。离开了思维和存在谁是第一性的问题，这些常识性的或进步的观点，客观唯心主义者都可以接受，不能据此来证明他是唯物的。

至于说《灭惑论》写于晚年，同《原道》所讲的道不同，跟僧祐编的《弘明集》之收入《灭惑论》的事不合，也是难以成立的。《灭惑论》说：“至道宗极，理归乎一；妙法真境，本固无二。”这个“一”是什么呢？“佛之至也，则空玄无形，而万象并应；寂灭无心，而玄智弥照。”这个“一”就是空玄无形、寂灭无心的道，有了这个道才能万象并应，玄智弥照。不是从万象并应中去找到道，是有了道才万象并应的。《宗经》里也说“致化归一”，这个“归一”就是“理归乎一”。《灭惑论》说：“大乘圆极，理穷尽妙，故明二谛（真谛与俗谛）以遣有，辨三空以标无。”所谓“三空”，据《金刚三昧经》：“佛言三空者，空相亦空，空空亦空，所空亦空。”即一切都属虚无，如守空空之见，则所守亦空。《论说》里说：“然滞有者全系于形用，贵无者专守于寂寥，徒锐偏解，莫诣正理，动极神源，其般若之绝境乎？”认为崇有贵无，都是片面的，只有佛家的般若没有片面性。这个“动极神源”的般若，不正是“大乘圆极，理穷尽妙”吗？《灭惑论》里又说：老子“著书论道，贵在无为，理归静一，化本虚柔。然而三世弗纪，慧业靡闻”，认为道家远不如佛教，同推重般若绝境为最高是一致的。至于《文心雕龙》里有些唯物观点，同《灭惑

论》不同，那正如这些唯物观点同《原道》不同一样，说明大作家的思想比较复杂而已。刘勰还有《梁建安王造剡山石城寺石像碑》，文中说石像在天监十五年（516）造成，假定碑文就是这年写的，根据范文澜同志在《序志》注里的推测，刘勰当卒于普通元、二年（520—521）间，那么这篇碑文也可说是他晚年之作。碑文开头说："夫道源虚寂，冥机通其感；神理幽深，玄德思其契。是以四海将宁，先集威凤之宝，九河方导，已致应龙之书。"这里讲的虚寂的道源就是神理，这种神理通过威凤之宝、应龙之书来显示，要靠圣人通其感、思其契来认识。这同《原道》里讲的神理通过《河图》、《洛书》来显示，经过圣人的体认来垂文，不是完全一致吗？在对道的认识上，《原道》和碑文及《灭惑论》没有什么不同，从而可以证明，他是主张至道归一、妙法无二的，是主张一元论，反对二元论的。

有人之所以说刘勰的"自然之道"是唯物的，是他早年的观点，同他晚年写的《灭惑论》的观点不一样，还有一个原因，即认为刘勰的文论是唯物的，因此他讲的道不可能都是唯心的。刘勰的客观唯心主义观点在文论里有没有表现呢？有。上面指出他在《论说》里批评崇有贵无时，提出"动极神源"的般若绝境就是一例。再像《征圣》的"妙极生知，睿哲惟宰"，肯定生知，同《原道》里认为圣人可以体认神理相一致。《正纬》里提出"神道阐幽，天命微显。马龙出而《大易》兴，神龟见而《洪范》耀"。《明诗》里说"神理共契，政序相参"，都提出神理来。《祝盟》里讲"神之来格"，不反对有神的。《封禅》里指出"黄帝神灵，克膺鸿瑞"，不反对瑞应的。《丽辞》里提出"造化赋形，支体必双，神理为用，事不孤立"，指出了神理的作用。这样讲，是不是贬低了刘勰的文论，说他的文论都是客观唯心

主义的呢？不是的。

离开了思维和存在谁是第一性的问题，客观唯心主义者仍然可以掌握大量资料，进行研究。朱熹的《大学补传》说："盖人心之灵，莫不有知，而天下之物，莫不有理，惟于理有未穷，故其知有不尽也。是以《大学》始教，必使学者即凡天下之物，莫不因其已知之理而益穷之，以求至乎其极。"朱熹主张天下之物莫不有理，要穷究天下事物之理，根据这些话并不能够否定他是客观唯心主义者，因为他还主张理先气后。刘勰在《知音》里提出，"凡操千曲而后晓声，观千剑而后识器"；在《序志》中提出，他的文体论是"原始以表末，释名以章义，选文以定篇，敷理以举统"。掌握了大量作品，分别先后，选文定篇，进行研究，提出写作的理论来，根据这些，同样不能否定他是客观唯心主义者，因为客观唯心主义者是完全可以这样做的。只有在他指出存在决定意识时，才算有了唯物观点。那么刘勰在论文时有没有唯物观点呢？有。《时序》里说："幽厉昏而《板》《荡》怒，平王微而《黍离》哀。"《物色》里说："物色之动，心亦摇焉。""《板》《荡》怒"和"《黍离》哀"，是当时的社会昏乱和国势衰微造成的，心的动摇是受物色的影响，即存在决定思维，这是唯物观点。刘勰既是客观唯心主义者，又怎么会产生唯物观点呢？一位大作家的思想往往是复杂的，即如客观唯心主义者黑格尔，也会具有某些唯物主义的观点。但在思维和存在谁是第一性上，他还是主张思维是第一性的。刘勰也这样，他在论文时是有唯物观点的，但在《原道》里，却认为神理是决定存在的，所以他还是客观唯心主义者。但我们并不因此贬低他在文论上的贡献。

在刘勰以前，《淮南子》中有《原道训》，就提出"原道"这一命

题。但《淮南子》的“原道”不是论文，从论文的角度来“原道”，首推刘勰。他提出这一命题，是有积极意义的，对后世文论也有影响。他在《序志》里说：“盖文心之作也，本乎道。”论文而推究它的本源在道，有两个用意。

第一，要推求文的根源在道，以纠正当时创作上偏重形式的流弊。在刘勰生活的齐梁时代，创作上走追求形式、忽视内容的道路，专门注意辞藻、对偶、声律，用力雕饰。刘勰提出原道，主张要学习“圣因文而明道”。这种以明道为内容的文，具体说来，如舜言志的诗、益稷的谋议等，是有内容的。这是提倡写有内容的文来纠正偏重形式的流弊。它的缺点是把道说成先验的神理，要靠圣人来认识，于是提出“道沿圣以垂文”，陷入客观唯心主义。

第二，要说明创作本于自然，以反对矫揉造作，提出“自然之道”，“夫岂外饰，盖自然耳”。因此对创作也要求自然。《明诗》说：“感物吟志，莫非自然。”《诔碑》讲蔡邕碑文：“察其为才，自然而至。”《体性》讲各人由于性情不同，构成不同的风格：“岂非自然之恒资，才气之大略哉！”《定势》讲文“因情立体，即体成势”，像“机发矢直，涧曲湍回，自然之趣也”。《丽辞》说：“高下相须，自然成对。”《隐秀》说：“故自然会妙，譬卉木之耀英华。”就创作说，从酝酿文思到确定体式，完成创作；从作家说，从文才的培养到风格的形成，都顺乎自然。反之，违反自然的矫揉造作称为“讹”。《定势》说：“自近代辞人，率好诡巧，原其为体，讹势所变。”讹就是“穿凿取新”，“颠倒文句”，“失体成怪”。要矫正这种讹势，就要提倡自然。它的缺点是把自然形成的自然界的事物，同作为意识形态的创作混淆起来，把他提倡的文采、对偶、声律，同自然界事物的文

采、对偶和声韵混淆起来。

刘勰提出的“圣因文而明道”的主张，在后世有影响。柳宗元在《答韦中立论师道书》里，曾提出“乃知文者以明道”。就明道指文章要有内容说，刘勰同古文家没有多大差别。但刘勰要写讲究辞藻、对偶、声律的骈文，这点同古文家不同。因此，柳宗元虽然提出“文者以明道”，却没有提到刘勰。刘勰的《文心雕龙》并不引起他们的重视。唐代李汉《昌黎先生集序》提出“文者贯道之器也”，宋代周敦颐《通书·文辞》提出“文所以载道也”，都不如“明道”的提法恰当。贯道像用绳串钱，载道像用车载物，把道同文分成两物。实际上道和文是内容同形式的关系，不宜这样分开。清代纪昀评论道：“自汉以来，论文者罕能及此。彦和以此发端，所见在六朝文士之上。”这是指他论文首先提出原道这一命题说的。又说：“文以载道，明其当然；文原于道，明其本然，识其本乃不逐其末。首揭文体之尊，所以截断众流。”“识其本乃不逐其末”，即指纠正文弊而言，是对的。“首揭文体之尊”，指出《原道》是在尊文，也是对的。道既是万事万物之道，那么文以明道就要用文来说明万事万物，由于万事万物的各有不同，用文来明道，势必由于不同的内容而产生不同的形式。源远而流分，原道只能追溯文的源头，却不能截断众流。纪评：“齐梁文藻，日竞雕华，标自然以为宗，是彦和吃紧为人处。”这样推重他，是指他的反对讹体论的。纪昀对《原道》的推崇，就《原道》的积极方面说是对的。我们说刘勰的道是先验的神理，并不否定他在以原道论文上的积极作用。

体乎经　刘勰提出“道沿圣以垂文，圣因文而明道”，因此要向圣人来学习道，通过圣人的文章来学习文。圣人的道和文都包括在经

书里，所以要体乎经，向经书学习。他提出的《征圣》、《宗经》实际上是一回事，只是分开来说罢了。他在《征圣》里首先提出“夫子文章，可得而闻”，即首先提到孔子。讲的是繁简隐显的四种修辞手法，是结合《春秋》、《礼》、《诗》、《易》、《书》来讲的，所以《征圣》就是宗经。在《宗经》里他讲了各种经书在写作上的特点，像“《诗》主言志”，“《春秋》辨理”等，又指出各种文体都渊源于经书，最后提出“故文能宗经，体有六义：一则情深而不诡，二则风清而不杂，三则事信而不诞，四则义[直]贞而不回，五则体约而不芜，六则文丽而不淫”。这六义，实际上是指六个写作上的要求。

在这里值得探讨的，是刘勰的宗经，是不是要用儒家思想来写作，倘不是，那他为什么要宗经呢？他的宗经，是不是要学习经书的语言，倘不是，又为什么要宗经呢？

刘勰是不是要求用儒家思想来写作呢？是不是认为只有圣人才能认识道呢？不是的。他在《诸子》里说：“至鬻熊知道，而文王咨询”，“伯阳识礼，而仲尼访问”。那么诸子也知道，而作为圣人的文王、孔子，反而要向不是圣人的鬻熊、老子请教。既然诸子也知道，诸子就成为“入道见志之书”。那么要学道，就不光要向儒家学，也可以向诸子学了。不仅这样，就懂得道来说，接近儒家的“崇有”同道家的“贵无”，都有片面性。《论说》里说：“然滞有者全系于形用，贵无者专守于寂寥，徒锐偏解，莫诣正理，动极神源，其般若之绝境乎？”崇有、贵无，都不如佛家的般若绝境，超出于儒家和道家。那么从认识道说，佛家超过儒家。

不仅这样，用儒家思想来写作，会影响写作质量，写不好文章的。《诸子》说：“自六国以前，去圣未远，故能越世高谈，自开户

牖。两汉以后，体势浸弱，虽明乎坦途，而类多依采。”先秦时代的诸子，自开门户，所以多创获；两汉以后，儒家定于一尊，著作多依傍儒家，弄得体势浸弱，不如先秦了。再就文学创作说：《时序》里讲到后汉“历政讲聚，故渐靡儒风”，于是在创作上“文章之选，存而不论”。受儒家影响的作家，就写不出好文章来了。为什么呢？《论说》里主张“师心独见，锋颖精密”。刘勰认识到不论著述或创作，都要师心独创，反对依傍，这是他的卓越的见解。这样看来，他不主张用儒家思想来写作，还认为依傍儒家思想是写不好作品的。

那么为什么又要提倡《征圣》、《宗经》呢？这是反映当时统治者的要求，是为维护皇权服务的。当时以道家思想为主的魏晋清谈，反映了豪门世族的利益，他们过着颓废放纵的生活，不关心国家命运，只要保持豪门世族的特权，对于朝代的更换也无所容心。他们堕落到连卫护地主阶级长远利益的儒家思想也不愿接受，认为儒家思想会妨碍他们放纵颓废的生活。宋齐的君主，都出身素族，他们取得政权后，既要依靠豪门世族的支持，维护豪门世族的权利，又要依靠儒家的礼制，兼采道家佛家思想来维护他们的封建统治。宋文帝对何尚之说：“范泰、谢灵运每云：‘六经典文，本在济俗为治耳。必求性灵真奥，岂得不以佛经为指南耶！’‘若使率土之滨，皆纯此化，则吾坐致太平，夫复何事！’”（《全宋文》何尚之《列叙元嘉赞扬佛教事》）这说明当时的王朝既要儒家来济俗为治，又要佛家来麻痹人民的心灵。刘勰的所谓道正和这个时代的政治要求相适应。

刘勰的所谓道，以儒家思想为主，因为他认为“道沿圣以垂文，圣因文而明道”，正是“六经典文，本在济俗为治耳”；所以“唯文章之用，实经典枝条，五礼资之以成，六典因之致用，君臣所以炳

焕，军国所以昭明”（《序志》）。因此他的论文明道，不同于豪门世族要用文来装点他们腐朽的生活。《原道》推崇自然，指出有天地就有玄黄方圆，有龙凤就有藻绘，这是兼采道家的自然观。他论《诸子》，推“李实孔师”，“庄周述道以翱翔”，跟儒家排斥道家不同，而推道家为“入道”。他虽然认为佛教在理论上高过儒家，还要推尊儒家，只是济俗为治，为王朝服务而已。所以他有取于墨家的俭确、尹文的名实、申商的法术，这正符合封建王朝的需要。

刘勰的《宗经》，既不是要求用儒家思想来写作，那是不是要求用经书的语言来写作呢？也不是。他讲写作，是讲究辞藻、对偶、声律的骈文，不是讲经书的比较朴实的长短错落的古文。那么他的宗经，正像《征圣》、《宗经》里讲的，主要是讲隐显详略的修辞手法，是讲六义，内容的情深、事信、义直，风格的风清体约，文辞的文丽，要写出有内容有文采的文章来。

《宗经》还有更深刻的含意，是有关于创作的用意的。像《文赋》提出“诗缘情而绮靡”，即要求抒情而有文采。但《明诗》里指出“诗言志”；“诗者，持也，持人情性”，要求有“顺美匡恶”的美刺作用。这样讲诗，就超过了“诗缘情”，是宗经也起到了挽救文弊的作用。《文赋》提出“赋体物而浏亮”，强调体物。《诠赋》里就提出“体物写志”，“义必明雅”，“词必巧丽”。在《情采》里又提到“诗人什篇，为情而造文；辞人赋颂，为文而造情”。这样的创作思想，突破了魏晋以来的文论，有了更高的要求，是从宗经里来的。这是他在文学理论上的杰出成就，他的宗经，是文学理论上的革新。

变乎骚　刘勰在“体乎经”里提出的文学创作的指导思想，必须要同“变乎骚”相结合。只有文学创作上有了新变，才是文学的发

展。所以“变乎骚”的主要精神，不是要用儒家思想来贬低《楚辞》的创作，恰恰相反，是要用《楚辞》的新变来论证文学的发展。既是这样，那么他为什么要用儒家的经书来评价《楚辞》呢？其实，他只是说明《楚辞》中的观点与经书有同有异而已，并不是要否定其中有异的部分。这正同他不用儒家学说来否定道家和佛家一样。所以对《楚辞》里宣扬道家思想的部分，他没有提出批评。再看他认为《楚辞》中“异乎经典”的四事，是诡异之辞、谲怪之谈、狷狭之志、荒淫之意。前两点是指神话，其实刘勰并不反对神话。他认为“白鱼赤乌之符，黄金紫玉之瑞，事丰奇伟……有助文章”（《正纬》）；“羿毙十日，嫦娥奔月”（《诸子》），殷《易》也是这样的。这是他不反对神话的证据。他对“狷狭之志”、“荒淫之意”是不满的，那只是站在维护封建皇权的立场上说的。其实屈原的投江自杀，是有对楚国统治者抗议的含意，是爱国主义精神的表现，不是什么“狷狭之志”；《招魂》是招楚怀王之魂，所以写了楚王的宫廷生活，也不是什么“荒淫之意”。所以刘勰对《楚辞》所提的这两点批评，是并不确切的。

刘勰对《楚辞》的“狷狭之志”、“荒淫之意”虽有不满，但从“变乎骚”说，他对《楚辞》还是充分肯定的。他认为《楚辞》“气往轹古，辞来切今。惊采绝艳，难与并能矣”（《辨骚》）。气和辞并称，气指情志，即“朗丽以哀志……绮靡以伤情”（《辨骚》），认为《楚辞》从情志到辞采都压倒古人，这正说明“变乎骚”在文学上的发展。刘勰既不要求用儒家思想来写作，那么他指出《楚辞》中有不合经书的部分，正说明它的变。变得好还是不好呢？从文学角度看，他认为是变得好的。所以他并不因为它不合经书而贬低它，反而赞美它：“屈平联藻于日月，宋玉交彩于风云。观其艳说，则笼罩雅颂，

故知讳烨之奇意，出乎纵横之诡俗也。”（《时序》）这里推重《楚辞》的艳说，是罩盖《诗经》。

称赞《楚辞》的艳说，是不是光讲它的辞藻呢？不是的。“观其骨鲠所树，肌肤所附，虽取熔经意，亦自铸伟辞。”并提到“惊才风逸，壮志烟高”，“叙情怨，则郁伊而易感；述离居，则怆怏而难怀”（《辨骚》）。又提到“朗丽以哀志”，“绮靡以伤情”。那么称美《楚辞》，并不光赞它的辞藻，还包括骨鲠、壮志、情怨、哀志、伤情在内。又称“故知殷人辑颂，楚人理赋，斯并鸿裁之寰域，雅文之枢辖也”（《诠赋》），把《楚辞》归入鸿裁雅文的范围。

假如说，刘勰称《楚辞》的“气往轹古”，“笼罩雅颂”，指它超过《诗经》，那么为什么说它“体宪于三代，而风杂于战国，乃雅颂之博徒，而辞赋之英杰也”？又说“若能凭轼以倚雅颂，悬辔以驭楚篇，酌奇而不失其贞，玩华而不坠其实”呢？原来就宗经说，他不能不说《楚辞》是雅颂之博徒，不如雅颂的尊崇；从辞赋说，就要推尊它为英杰了，也就是从文学的新变上推崇《楚辞》。“凭轼”两句是对学习者说的。《宗经》里指出学习经书是“即山而铸铜，煮海而为盐”，似乎不需要有一个标准来驾驭，这里还是有宗经的含意。学习《楚辞》要掌握一个标准，即酌奇玩华而不失贞坠实。他称《楚辞》为“奇文郁起”，则奇华都指《楚辞》。《宗经》里称“楚艳汉侈，流弊不还”。正因为楚艳，学它的有流弊，所以要“悬辔”。但从文学的新变说，他并不认为《楚辞》本身有什么弊病，只称它的影响会产生流弊，所以把《楚辞》还归在雅文的范围。

那么《楚辞》怎样取得新变呢？“故知讳烨之奇意，出乎纵横之诡俗也。”原来《楚辞》受到纵横家夸张声貌的影响，所以说“风杂

于战国”。它的夸张声貌的写法，打破了《诗经》的朴质，使文学有了新变。当然，这里还有它吸取了楚国沅湘一带的民歌，运用神话，构成奇幻的色彩，结合当时的情事。刘勰把“变乎骚”作为文之枢纽，结合文学的新变来说，这是他在文学理论上的突出贡献，是超越前人的。

四

文体论 刘勰的文体论，有反对当时文风的一面，也有和当时文风一致处。当时颜延之提出言笔文三分法，不讲文采的经书是言，当指《尚书》、《春秋》；有文采的传记是笔，如《左传》、《礼记》；有文采的韵文是文，如《诗经》。这个三分法认为，笔和文都有文采，接近于文学，言没有文采，不是文学。到了萧统，在《文选序》里提出了两分法，以有文采的为文，把经、子、史排斥在文外，但史书中的“赞论之综缉辞采，序述之错比文华”，也作为文而入选。这反映了文学概念的趋向明确。所谓趋向明确，即开始想分别文学与非文学，而萧统提出的标准，含有文学与哲学、史学的不同。就这方面说，刘勰认为经书是文，在文学概念的趋向明确上显得不如前两家。但从当时人所谓文来看，即认为有文采的是文，那么颜的三分法比萧的两分法更符合实际。两分法承认史书中的赞论序述为文，那么为什么不可以承认经、子、史中有文采的为文呢？三分法认为“传记则笔而非言”，那就承认经、子、史中都有笔，即无韵文。这就同刘勰的承认经、子、史为文比较接近。三分法认为经书中没有文采的是言，

刘勰不加分别，一切都认为文，这就造成把“谱籍簿录”、“符契卷疏”都称为文，这又显出不如萧的明确。总之，当时还不可能产生以有形象和情韵为文学的明确概念，这三家对文的认识，都不可能完全正确。但把经、子、史排斥在文外，显得过于狭隘，不利于讲明文学的发展。从文论的角度看，刘勰把经、子、史归入文内，更有利于对文学发展的阐述。

萧统把经、子、史排斥在文外，这点和刘勰不同，但在文体分类上，除《史传》、《诸子》外，其他各体大致同于刘勰。《文史通义·诗教》下批评《文选》分类：“淆乱芜秽，不可致诘。”刘勰的文体分类也有这个毛病。这是由于看重应用文，强调教化的缘故。如纪评：“自唐以前，不知封禅之非，故封禅为大典礼，而封禅文为大著作，特出一门。”即是一例。

刘勰的文体论，也有违反当时文论的。《文赋》说：“诗缘情而绮靡，赋体物而浏亮”，“箴顿挫而清壮”，“说炜烨以谲诳”。刘勰提出“诗言志”，“诗者，持也，持人性情”，要“顺美匡恶”（《明诗》）。赋要“体物写志”，“义必明雅”。强调言志和雅义，要美刺，跟专讲缘情体物不同。又说“箴全御过，故文资确切”（《铭箴》），强调御过。又说：“凡说之枢要，必使时利而义贞”（《论说》），除了谲敌，不同意“说炜烨以谲诳”，都着重在思想上提出要求。这同他要纠正偏重形式的文风是一致的。

刘勰的文体论跟他以前的文论有很大不同。就残存的挚虞《文章流别论》、李充《翰林论》看，都只是举出一些作品来说明各体文的特点和写作要求。而刘勰讲各体文的流变，具有分体文学史性质，可以同《时序》讲各代文学演变相配合。结合时代来讲文学，用时代的

变化来说明文学的变化，宣扬了唯物观点，构成了刘勰文论的杰出成就。他指出“人禀七情，应物斯感”。情是由物引起的。“歌谣文理，与世推移，风动于上而波震于下者。”“建安之末，区宇方辑。”“观其时文，雅好慷慨。良由世积乱离，风衰俗怨，并志深而笔长，故梗概而多气也。”“造怀指事，不求纤密之巧，驱辞逐貌，唯取昭晰之能。”（《明诗》、《时序》）这些都是结合时代来说明文学。建安文学由于乱世和曹操统一北方这两者的结合，才构成慷慨多气，唯取昭晰的特色。而政治跟文学的关系，又像风动与波震那样密切。“昔华元弃甲，城者发睨目之讴；臧纥丧师，国人造侏儒之歌”。（《谐谳》）作品是反映生活中的事件的。“故知文变染乎世情，兴废系乎时序”，时序指时代，文学的兴衰同时代有关。世情指当世之风气，“故知玮烨之奇意，出乎纵横之诡俗也”（《时序》）。这正是世情引起文变的好例。还有，刘勰的文体论又给他的创作论奠定了基础，他的创作论正是在对各体文的创作要求上归纳起来的。

刘勰的文体论也有它的局限，像对《史记》，《论衡·案书》里已经指出“司马子长……河汉也，其余泾渭也”，超越其他史书。但刘勰错误地接受了正统史家的意见，认为它“爰奇反经之尤”（《史传》），对它的杰出成就估计不足。对歌功颂德，桓范《世要论·赞象》里指出“虚而为盈，亡而为有”的缺点；又《铭诔》里指出“爵以赂至，官以贿成”的大官，“势重者称美，财富者文丽”，“欺曜当时，疑误后世”。刘勰在《史传》里虽然也指出“勋荣之家，虽庸夫而尽饰，迍败之士，虽令德而嗤埋”，可是在《颂赞》、《诔碑》里没有像《世要论》那样指出它们虚诬的缺点，由于受当时偏重文采的局限，因此在选文定篇上也有问题。像《诔碑》里，潘岳《马汧督

诔》，颜延之《阳给事诔》、《陶征士诔》这些有思想性的作品都没有入选。在《乐府》里对《公羊传解诂》论《国风》的“饥者歌其食，劳者歌其事”，《汉书·艺文志》论乐府的“皆感于哀乐，缘事而发”，这些从人民角度着眼的诗论都不加注意，对乐府中的叙事名篇都没有提到。假如说《乐府》专讲音乐，那么对这些叙事名篇在《明诗》里也忽略了。这更说明他对民间文学的轻视。《谐谳》里称“蚕蟹鄙谚，狸首淫哇”；《书记》里称“文辞鄙俚，莫过于谚”。曹植已看重小说，晋时已有干宝《搜神记》的小说创作，《谐谳》里也提到小说，但不免加以轻视。他在《史传》里不提人物传记，看不到传记文学的杰出成就。他在《时序》里提到东晋袁、殷、孙、干，宋代王、袁、颜、谢、何、范、张、沈，独独对于晋宋之交的大诗人陶渊明只字不提，岂不因为陶诗的语言不尚雕藻而被忽略吗？沈约《宋书·谢灵运传》和萧子显《南齐书·文学传论》都对七言诗加以推重，刘勰讲到了三六杂言，却不提七言（《明诗》），显出他对这种新形式的认识不足。

还有，刘勰的文体论不免拘泥于形式。如《颂赞》：“至于班傅之《北征》、《西巡（征）》，变为序引，岂不褒过而谬体哉！马融之《广成》、《上林》，雅而似赋，何弄文而失质乎？”《北征颂》在颂词前有一篇叙述，这篇叙述对了解《北征颂》还是需要的，刘勰认为颂词加上叙述为谬体，不够确切。马融的《广成颂》，借颂做掩饰来进行讽刺，是一篇好的作品。刘勰却认为讽谏的内容同颂的名称不合，斥为失质。又说：“陆机积篇，惟《功臣》最显，其褒贬杂居，固末代之讹体也。”陆机的《汉高祖功臣颂》以颂为主，但也夹杂一些批评的话，像对黥布歌颂了他的功勋，末了指出“谋之不臧，舍福

取祸”。这里没有影响对黥布功绩的称颂，但刘勰认为颂只能歌颂，否则就成了“末代讹体”，也不免拘泥“颂”体。

五

创作论 刘勰的创作论，是贯彻他的“文之枢纽”，建立在他的文体论上的重要的文学理论。结合创作论，才看到他的《原道》、《征圣》、《宗经》为救当时文弊而作，既不是用儒学来写作，也不是学经书的语言；看到他的《辨骚》，主要在讲文学的流变，不是在贬低《楚辞》。结合创作论，才看到刘勰的文体论，主要是讲文学创作，非文学的应用文字只是连类而及。他在创作论里讲的《体性》、《风骨》、《通变》、《情采》等，都和文体论密切相关。就《体性》说，同文体论里讲各体文的风格有关，像“颂惟典雅，辞必清铄。敷写似赋，而不入华侈之区；敬慎如铭，而异乎规戒之域”；赞则“约举以尽情，昭灼以送文”（《颂赞》）。这就指出颂、赋、铭、赞在风格上的分别。像“四言正体，则雅润为本；五言流调，则清丽居宗”（《明诗》），指出四言和五言的风格不同。“宋发巧谈，实始淫丽；枚乘《菟园》，举要以会新；相如《上林》，繁类以成艳”（《诠赋》），指出不同作家的不同风格。《古诗十九首》“直而不野”，建安文学“慷慨以任气”，正始文学的浮浅，西晋文学的轻绮等（《明诗》、《时序》），这是指不同时代的不同文学，可以做《体性》的印证，补《体性》所未备。再就《风骨》说，像“陆机断议，亦有锋颖，而腴辞弗剪，颇累文骨”（《议对》）；“观《剧秦》为文”，“骨髓靡密”；

“邯郸《受命》……风末力寡”；“树骨于训典之区，选言于宏富之路”（《封禅》），可以印证风骨。

刘勰在创作论里有四个问题是有突出见解的。一个是作品反映生活问题，一个是风骨问题，一个是形象问题，一个是声律问题。

《文赋》里提出“遵四时以叹逝，瞻万物而思纷；悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春”。这个“万物”指景物。“体有万殊，物无一量，纷纭挥霍，形难为状。”纷纭，承体言，指体式差别之多；挥霍，承物言，指物象变化之速。这个“物”指物象。刘勰在《神思》里称“神与物游”，这个“物”即“登山则情满于山，观海则意溢于海”的景物。他又称“研阅以穷照”，这个“阅”指阅历，接触到生活，这就超过《文赋》，但还不够明确。《明诗》称“人禀七情，应物斯感”，这就是《时序》里说的“幽厉昏而《板》《荡》怒，平王微而《黍离》哀。故知歌谣文理，与世推移”。这个“应物斯感”的“物”，就是当时的时世，跟政治相关，诗人接触到“幽厉昏”而怒，“平王微”而哀，又称“建安之末，区宇方辑”，同时感叹“世积乱离，风衰俗怨”，既有辑区宇的壮概，又有风衰俗怨的感触，所以“并志深而笔长，故梗概而多气”。这里既接触到时世，又感触到风俗。那么刘勰讲诗人感触的物，就不限于景物、物象，而接触到时代、政治、风俗，接触到广阔的生活面了。结合时代、政治、风俗来论诗，特别推重建安文学，这是他已感到文学跟时代、政治、风俗的关系，有如“风动于上而波震于下”，这是他的文学理论超越于以前的文学理论的地方。

刘勰讲风格，比起曹丕和陆机来，讲得丰富全面而深入。因为各种风格都有两面：“精者要约，匮者亦鲜；博者该赡，芜者亦繁；辩

者昭晰，浅者亦露；奥者复隐，诡者亦曲”（《总术》）。简约的风格，好的是精练，流弊是贫乏；繁丰的风格，好的是博赡，流弊是芜杂；明晰的风格，好的是辨析，流弊是浅露；深隐的风格，好的是含蓄，流弊是怪诡。因此需要有一个总的要求，使各种风格发扬好的一面。而排除它的流弊，针对当时浮靡的文风，起到救弊作用的，他提出了“风骨”。风是“化感之本源，志气之符契也。是以怊怅述情，必始乎风；沉吟铺辞，莫先于骨。故辞之待骨，如体之树骸；情之含风，犹形之包气”。当时的作品，像《雕虫论》所批评的：“繁华蕴藻”，“其兴浮，其志弱”，像《南齐书·文学传论》所指出的：“启心闲绎，托辞华旷”，“缉事比类，非对不发，博物可嘉，职成拘制”。《诗品序》称“故大明、泰始中，文章殆同书抄”，“于是庸音杂体，人各为容”，“独观谓为警策，众睹终沦平钝”。看这三家所指出的缺点：一是内容贫乏，追求辞藻，缺乏思想性；二是堆砌典故，形同抄书。这两种缺点，造成作品的兴浮志弱，虽巧绮而不得体要，虽有含蓄而不深刻，庸俗平钝。这样的作品，不可能成为“化感之本源”，缺乏“意气骏爽”，谈不上风。堆砌典故，浮文弱植，谈不上骨。提出风骨来，正是纠正当时文弊。强调“志气”，要有思想内容，有生命生气。强调“化感”，要能感动人，有教化作用。强调骨，要使作品能够站立起来。有了风骨，才能像鹰隼那样飞腾。讲风骨，还要“洞晓情变，曲昭文体，然后能孚甲新意，雕画奇辞”（《风骨》）。要深通世情的变化，明白各种不同的文学体式，然后产生新意，用奇辞来表达，这样才能激动读者，起到化感作用。

用实践来检验，唐朝陈子昂《与东方左史虬修竹篇序》，指出：“文章道弊五百年矣。汉魏风骨，晋宋莫传，然而文献有可征者。仆

尝暇时观齐梁间诗，彩丽竞繁，而兴寄都绝，每以永叹。”陈子昂指出的文章道弊，正是刘勰等人所指出的当时的文弊；“彩丽竞繁”是追求辞藻，“兴寄都绝”是缺乏思想性，没有化感作用。他要用汉魏风骨来挽救，这正是刘勰提出风骨的用意。只是刘勰所处的时代，豪门世族正过着奢侈淫靡的生活，浮靡的文风正是这种生活的反映。当时的文学，正在堕落到宫体诗的路上去。刘勰的地位低微，不可能挽救这种风气。直到陈子昂接着提出风骨来，才开一代诗风，起到挽救文风的作用。这更显示了刘勰提出风骨的正确，及其在文学理论上的杰出贡献。

当时的论文，像萧统提出“综缉辞采”，“错比文华”；萧绎提出“至如文者，惟须绮縠纷披，宫徵靡曼，唇吻遒会，情灵摇荡”（《金楼子·立言篇》）；钟嵘提出：“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏”（《诗品序》），指出文采、声律、情韵为文，没有提到形象。刘勰在《比兴》里提到：“比之为义，取类不常：或喻于声，或方于貌，或拟于心，或譬于事。”这里指出用声貌来比，像用竽籁的声音来比“纤条悲鸣”，用慈父之畜子来比箫声的优柔温润。这叫“拟容取心”，拟容即“或方于貌”，用形貌来作比；取心即“或拟于心”，用事物来比心思。这就是用形象来作比。《物色》里指出“写气图貌”，即图写形貌。“体物为妙，功在密附。故巧言切状，如印之印泥，不加雕削而曲写毫芥，故能瞻言而见貌，即字而知时也。”这就强调描绘形貌。在《夸饰》里指出：“神道难摹，精言不能追其极；形器易写，壮辞可得喻其真。”又指出“故自天地以降，豫入声貌，文辞所被，夸饰恒存”。这里提出写声貌，写形器，也跟描绘形象有关。“言峻则嵩高极天，论狭则河不容舫，说多则子孙千亿，称

少则民靡孑遗。”

刘勰提到了三种形象描写。一种是比喻，有拟容的或方于貌，用形象来描绘形貌，使形象更为突出；有取心的或拟于心，用具体的比喻来比抽象的心意，这就比较接近于文学上的形象描绘了。一种是描绘物色，通过描绘使物色如在目前，并把作者的情绪表达出来。一种是夸张，用形象来夸张。刘勰在当时就能提出这三种形象描绘来，是非常突出的成就。

对于《物色》里的描绘形象，刘永济在《校释》里指出：“盖神物交融，亦有分别，有物来动情者焉，有情往感物者焉；物来动情者，情随物迁，彼物象之惨舒，即吾心之忧虞也，故曰‘随物宛转’；情往感物者，物因情变，以内心之悲乐，为外境之欢戚也，故曰‘与心徘徊’。前者文家谓之无我之境，或曰写境；后者文家谓之有我之境，或曰造境。”这里用王国维《人间词话》中的境界说，“有我之境”与“无我之境”即“理想与写实二派之所由分”。

刘勰讲《物色》，有没有这样分呢？他说：“写气图貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊。故‘灼灼’状桃花之鲜，‘依依’尽杨柳之貌，‘杲杲’为出日之容，‘瀌瀌’拟雨雪之状，‘喈喈’逐黄鸟之声，‘喓喓’学草虫之韵；‘皎日’‘嘒星’，一言穷理；‘参差’‘沃若’，两字穷形；并以少总多，情貌无遗矣。”这里讲的“写气”指形容出日雨雪等，“图貌”指形容桃花杨柳等。那是根据日出、桃花等物来形容的，所以是随物宛转。“属采”指用辞采，如“灼灼”、“依依”等，“附声”指形容声音，即“喈喈”、“喓喓”等。这里的“属采”，用“灼灼”、“喈喈”，既是“随物”，又是“与心”，“随物”指貌，“与心”指情，所以“情貌无遗”。因此，这里

的“随物”“与心”是互文。用“依依”来写杨柳，既是“随物”，状杨柳之态；又是“与心”，表依依惜别的心情。在这里情物交融。不是“随物”是写实，“与心”是理想，不是“随物”是无我，“与心”是有我。在“依依”里既有物又有我，不是物我分开，而是物我交融的。因此，用有我无我、理想写实来解释这段话，显然是不确切的。

这里又讲到“以少总多”，即指用“依依”这样的形容词，既描写了杨柳之态，又抒写了惜别之情，即情貌无遗，所以是以少总多，没有其他深意。在《比兴》里，有“称名也小，取类也大”，这是指兴。“观夫兴之托谕，婉而成章，称名也小，取类也大。关雎有别，故后妃方德；尸鸠贞一，故夫人象义。”称名小，即指雎鸠尸鸠；取类大，即指淑女比雎鸠有用情不二之德，夫人比尸鸠有贞一之德。这样讲即小见大、以少总多，指兴说。刘安《离骚传》（见《史记·屈原传》）讲“其文约，其辞微，其志洁，其行廉，其称文小而其指极大，举类迩而见义远”，是指《离骚》的创作说的。因此，刘安指出文小指大、类近义远，跟刘勰讲的即小见大、以少总多，表面相似，但一讲《离骚》的志洁行廉的表达法，一讲兴，其实是不同的。

再看声律，当时的文学，虽有浮靡的文弊，但在声律的研究上却有了突破。刘勰既看到了“为文者淫丽而烦滥”（《情采》），却肯定当时的作品在声律上的成就。钟嵘在《诗品》里提到当时作品有用事和芜蔓的缺点，没有提到当时文学淫滥的毛病，对声律抱着否定态度，说：“昔曹刘殆文章之圣，陆谢为体贰之才，锐精研思，千百年中，而不闻宫商之辨，四声之论。”“今既不被管弦，亦何取于声律耶？”在这方面，刘勰的见解高出钟嵘。

自从四声说产生以后，要把四声五音运用到作品的声律上去。沈

约提出使“宫羽相变，低昂舛节，若前有浮声，则后须切响。一简之内，音韵尽殊；两句之中，轻重悉异”（陆厥《与沈约书》）。当时，沈约已经认识到把五音四声运用到作品的声律上去，要加以简化，五音简化为宫羽两部分，四声简化为低昂或浮声切响或轻重两部分。分成两部分有利于制定作品的声律。当时的声律还正在酝酿阶段，没有成熟。沈约制定了八病说，钟嵘所谓“使文多拘忌”。刘勰既不同于钟嵘的否定声律，也不同于沈约的制定八病，给声律的发展指出一条路来。他接受了把四声分成低昂、浮切或轻重的两分法，分成“声有飞沉”，飞指昂、浮、轻，沉指低、切、重。他指出“沉则响发而（如）断，飞则声飏不还，并辘轳交往，逆鳞相比，迄其际会，则往蹇来连”。他指出飞沉要调配得当，像辘轳交往，即飞沉互相交错，不能老用飞的或老用沉的，调配不得当，就违反声律的要求。通过实践来检验，唐代律诗的形成，正是把四声简化为平仄，给以适当的调配形成的。这说明刘勰对声律所提出的意见，是正确的，具有指导作用。

刘勰在创作论上的成就，不论在构思的意匠经营上，文思的开塞上，作家和作品的风格上，文学的通变上，情采的内容和形式上，各种修辞手法上，都提出了新的见解，构成了《文心雕龙》的体大虑周，在这里就不一一介绍了。

六

其他　《文心雕龙》的第四部分，《时序》讲文学史，《才略》讲

作家论，《知音》讲鉴赏论，这三篇比较重要。在《时序》里，刘勰想探索文学发展的规律，他看到历代的文学有种种变化，有的是发展，有的是倒退。在《通变》里指出从“黄唐淳而质”到“商周丽而雅”是发展，从“楚汉侈而艳”到“宋初讹而新”是趋向倒退。《时序》对这种看法作了具体说明。像“屈平联藻于日月，宋玉交彩于风云”，能够“笼罩雅颂”，还在发展；后汉末的“乐松之徒，招集浅陋”，就是倒退。建安文学的“志深笔长，梗概多气”，又有发展；“中朝贵玄，江左称盛”，又有倒退。他从而总结出“文变染乎世情，兴废系乎时序”，指出文学的发展或倒退，同当时的世情和时序有关，即同当时的风尚、学术和政教有关。“渐靡儒风”，“中朝贵玄”，按照一种思想来创作，都对创作不利。他这种看法，比起沈约在《宋书·谢灵运传》里提到“自汉至魏”“文体三变”，“莫不同祖风骚；徒以赏好异情，故意制相诡”，只看到作家的爱好不同。相较之下，刘勰的看法就高明得多。

在这里，刘勰已经接触到文学同社会的关系。再把这种关系同他在《诸子》、《论说》里强调“越世高谈，自开户牖”，“师心独见”联系起来；把他一方面批评“近代辞人，率好诡巧”（《定势》），一方面又推重建安文学，推重魏晋的论文联系起来，就可以看到他总结出的规律，即如依傍一种思想，不论是儒家的、道家的，都会妨碍创作，只有“师心独见”，“自开户牖”，才能创作出杰出作品来。创作不能脱离时代，要求新变，但“酌奇而不失其贞，玩华而不坠其实”（《辨骚》），有新变而不失正，华实结合。还要“为情而造文”，“要约而写真”（《情采》），写真实的感情。这样来总结写作规律，可以说达到了当时文学理论的最高成就，值得我们作为创作的借鉴。

在作家论里，他也贯彻了上述的创作观点。他不光提出“屈宋以《楚辞》发采”，也提到“乐毅报书辨而义”，“李斯自奏丽而动”，“嵇康师心以遣论，阮籍使气以命诗”，既着眼在他们的“师心独见”，也看到他们的各具风格。对司马相如，既称他“洞入夸艳”，又指出“理不胜辞”，称“桓谭著论”，又称他“不及丽文”，即从华实兼备的观点来立论的。称殷仲文、谢叔源“缥缈浮音”，“大浇文意”，就是没有“为情而造文”，不能“要约而写真”。他是根据总结出的创作规律来评论作家的。

他的鉴赏论，既指出“文情难鉴”，又认为作品是可以理解的，作者的情思是可以探索的，即作家和作品是可知的。“披文以入情”，“觇文辄见其心。岂成篇之足深，患识照之自浅耳”，不是作家和作品不好理解，是在于识鉴太浅，所以要“圆照”“博观”。“阅乔岳以形培塿，酌沧波以喻畎浍”，在博观中要进行比较，既看到泰山，也看到土堆；既看到沧海，也看到水沟；既看到伟大作品之所以为伟大，也看到一般作品之所以为一般，这才达到圆照。于是提出六观来，这六观同他对创作规律的认识也是结合的。一观位体，即“设情以位体”，观作者的情思；二观置辞，看文采；三观通变；四观奇正，看新变，要酌奇而不失正。把情思同通变、奇正结合，看作者有没有师心独见，有没有新变；把情思同文采结合，看是不是华实兼备；把情思同奇正结合，看是不是酌奇而不失正。再跟过去的作品比较，是泰山还是土堆就容易分别了。

刘勰提出“文变染乎世情”，那么，他的文学理论有没有受当时玄风的影响呢？总的说来，刘勰从创作的角度，对玄学有所采纳，也有所批判。在有利于纠正当时文风的矫揉造作方面，他对玄学的贵自

然是采纳的，但对“江左篇制，溺乎玄风”，以致弄到“世极迍邅而辞意夷泰”，他是提出批判的。总之，刘勰对玄学的看法，是有这样分别的。

玄学在自然与名教问题上，何劭《王弼传》里讲王弼说：“圣人茂于人者神明也，同于人者五情也。神明茂，故能体冲和以通无；五情同，故不能无哀乐以应物。然则圣人之情，应物而无累于物者也。今以其无累，便谓不复应物，失之多矣。”刘勰的思想，与这个说法比较相近。他在《原道》里讲圣人“原道心以敷章，研神理而设教”，同圣人“体冲和以通无”，“茂于人者神明也”是相似的。又说“文王忧患”，显得圣人也有五情。《征圣》里讲“政化贵文”、“事迹贵文”、“修身贵文”，又能“鉴周日月，妙极机神”，同圣人的“应物而无累于物”是相似的。《明诗》里说：“人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然。”这也是应物无累，所以合乎自然。

刘勰受玄学思想影响，还表现在对王弼的“言不尽意”论上。《序志》说：“但言不尽意，圣人所难；识在瓶管，何能矩矱。”又在《论说》里提到论文“乃百虑之筌蹄，万事之权衡也”。《隐秀》里说：“隐也者，文外之重旨者也。”这些都和言不尽意论有关。王弼在《周易略例·明象章》里说：“意以象（卦象）尽，象以言著。故言者所以明象，得象忘言；象者所以存意，得意忘象。”意是通过卦象得到完全表达，卦象是通过语言来说明。用语言来说明卦象，不能把卦象的含意完全说清楚，所以真正懂得卦象的忘掉言语，因为他所懂得的已超过言语所说的，所以可以忘掉言语。卦象是用来保存圣人的用意的，圣人的用意比卦象丰富，所以懂得圣人的用意的可以忘掉卦象。筌所以捕鱼，得鱼而忘筌，蹄所以捕兔，得兔而忘蹄。言和象

好比筌蹄，得象忘言。照这种理论，得象忘言，就没有作品了；得意忘象，就没有象了。作品却是用言写象，不能忘言忘象。所以刘勰虽然受言不尽意的影响，但并不根据这种理论来论文。相反，他认为言是可以尽意的。《定势》说："绘事图色，文辞尽情。"认为事物是可以描绘的，情理是可以用文辞来表达的。在《神思》里提出"枢机方通，则物无隐貌"。物象是可以无隐地描绘的。"言授于意，密则无际。"用言语来达意，可以密则无际，这是他从写作的角度，既看到"言不尽意"，语言在达意方面有距离；又看到言意的密接。因此要讲究各种写作方法，来打破言意的距离，达到文辞尽情。这是刘勰论文的成功处。

总之，刘勰的文学理论"体大而虑周"，突过前人，可资借鉴。但在个别论点上也有不如前人或不足处，像不如《淮南子·道应》说："今夫举大木者，前呼邪许，后亦应之，此举重劝力之歌也"，接触到诗歌和劳动的关系。在论乐府诗上，不注意"饥者歌其食，劳者歌其事"的提法。跟同时代的人相比，像钟嵘《诗品序》的推重五言诗，称为"五言居文辞之要，是众作之有滋味者也"，指出五言诗"指事造形，穷情写物，最为详切"。在对五言诗的看法上胜过刘勰。萧统在《陶渊明集序》里称"其文章不群，辞采精拔，跌宕昭彰，独超众类，抑扬爽朗，莫之与京。横素波而傍流，干青云而直上"。对陶诗极为推重，识力超过刘勰。最后，引钱锺书先生的一段话作结：

> 《文心雕龙·诸子》篇先以"孟轲膺儒"与"庄周述道"并列，及乎衡鉴文辞，则道孟荀而不及庄，独标"列御寇之书，气

伟而采奇”；《时序》篇亦称孟荀而遗庄，至于《情采》篇不过借庄子语以明藻绘之不可或缺而已。盖刘勰不解于诸子中拔《庄子》，正如其不解于史传中拔《史记》，于诗咏中拔陶潜；综核群伦，则优为之，破格殊伦，识犹未逮。……韩愈《进学解》：“下逮庄骚，太史所录。”《送孟东野序》复以庄周、屈原、司马迁同与“善鸣”之数；柳宗元《与杨京兆凭书》、《答韦中立论师道书》、《报袁君陈秀才避师名书》举古来文人之雄，庄屈马赫然亦在，列与班皆未挂齿。文章具眼，来者难诬，以迄今兹，遂成公论。……然刘氏失之于庄耳，于列未为不得也。列固众作之有滋味者，视庄徐行稍后。（《管锥编·张湛注列子》）

第三讲 《文心雕龙》论文德

刘勰在《文心雕龙》的开头第一句话，即《原道》的“文之为德也大矣，与天地并生者何哉”，就提出文德。这个文德称为大，大到包括两方面：一是“道之文”，一是“自然之道”。

先说“德”包括“道之文”。这个“德”指什么，即韩愈《原道》里讲的“足乎己无待于外之谓德”，即本身所具有的属性，所以说“与天地并生”。有了天地，就有“玄黄色杂，方圆体分”，即有天地的色，天玄地黄，即有天地的形，天圆地方（这是古人不正确的看法），即有了一样东西，即有它的形状和色彩，形和色是每样东西本身所具有的，即“足乎己无待于外之谓德”，即本身所具有的属性，这即刘勰在《情采》篇里讲的“形文”。讲到形文，《原道》里又说：“傍及万品，动植皆文：龙凤以藻绘呈瑞，虎豹以炳蔚凝姿；云霞雕色，有逾画工之妙；草木贲华，无待锦匠之奇。夫岂外饰，盖自然耳。”这里他又举龙凤虎豹本身所具有的色彩，这里也包括形体，即兼指形和色；又举出云霞花朵的形和色，说明事物本身所具有的形和色，是自然形成的，即是形文。《情采》里又讲到“声文”和“情文”，即《原道》里讲的：“至于林籁结响，调如竽瑟；泉石激韵，和

若球锽”，“声发则文生矣”。风吹林木发声，泉水激石成韵，这是声文。有林籁就有声，有泉石就有韵，这也是林籁泉石本身所具有的，这也是文之为德，是属于声文的。《情采》说：“二曰声文，五音是也。”这里含有声音像竽瑟、球锽那样的具有音乐美的，才成为声文，不是杂乱的噪音也能成为声文；这也就会有上面说的形文，要具有美的形色的才能成为形文。《原道》又说：“心生而言立，言立而文明，自然之道也。”有了心思，即有了思想感情，即要用语言来表达，有了表达思想感情的语言，就有文。《情采》说：“三曰情文，五性是也。”五性指仁义礼智信。他称为情文，又称五性，说明只有能表达思想感情，又是合于五性的，才是情文，即对于文的内容的要求。这种情文，即指这种思想感情，本于人的性情所发，是自然形成的，即属人的性情本身所具的，也是文之德。文有这三种，即形文、声文、情文，有形即有形文，有声即有声文，有情即有情文。文是形、声、情本身所具有的属性，这就是文之为德，所以这个德是指属性。

再说“德”包括“自然之道”。自然之道既指心生、言立、文明，出于自然，也指文的功用。《原道》说：“元首载歌，既发吟咏之志；益稷陈谟，亦垂敷奏之风。夏后氏兴，业峻鸿绩，九序惟歌，勋德弥缛。逮及商周，文胜其质，《雅》《颂》所被，英华日新。文王患忧，繇辞炳曜，符采复隐，精义坚深。重以公旦多材，振其徽烈。”指出文的功用，可以表达元首的志趣，可以进陈贤臣的谋划，可以记载大的事业，可以歌颂大的功德，可以显示忧患，宣扬美好的事业，即属于礼乐教化的功用。这个德指功用说，所以说孔子“雕琢情性，组织辞令，木铎起而千里应，席珍流而万世响，写天地之辉光，晓生

民之耳目矣”。这类文章，可以陶冶人的性情，可以启发人的知识，即指文的功用。

刘勰讲“文之为德”，为什么要从形文、声文、情文的属性讲起？为什么又要结合礼乐教化的功用来讲呢？这跟他的文论有关。他的文论，主要是讲骈文，讲骈文就要讲究对偶、声律、辞藻、情理。他讲形文，即讲形和色，这跟骈文的讲究对偶辞藻相应；他讲声文，跟骈文的讲究声律相应；他讲情文，跟骈文也要讲情理相应。他认为形文、声文、情文都出于自然，即认为骈文的讲究对偶、声律、辞藻、情理也是出于自然，这样讲可以抬高骈文的地位。他讲“文之为德”，就提到“玄黄色杂，方圆体分”，即举天玄地黄，天圆地方，这里就有对偶，也有色彩；又举“日月叠璧”，“山川焕绮”；“龙凤藻绘，虎豹炳蔚；云霞雕色”，“草木贲华”，这里既有对偶，又有色彩。这一切正以骈文讲究对偶、辞藻说的。又讲“林籁结响”，“泉石激韵”，正以骈文讲究声律说的。他讲情文，正如在《情采》里要讲究情理说的。他认为形文、声文、情文都本于自然，这样来讲“文之为德”，有两方面，一方面是讲他对骈文的要求。就形文说，他在《丽辞》里说：“造化赋形，支体必双，神理为用，事不孤立。”认为对偶是自然形成的。但他也指出，“刘琨诗言‘宣尼悲获麟，西狩泣孔丘’，若斯重出，即对句之骈枝也”。认为意思完全重复的两句对偶，成为多余，这就要不得了。即骈文的对偶，要出于自然，又是必要的配合，反对不必要的重复。再看辞藻，他在《情采》里指出：“夫铅黛所以饰容，而盼倩生于淑姿；文采所以饰言，而辩丽本于情性。”认为文采有两种：一种像花粉胭脂，用来美容，是外加上去的；一种是容貌本来是美的，加上“巧笑倩兮，美目盼兮”，一笑一

盼，发生光彩，这种文采是本身所具有的，不是外加上去的。文章的文采也有这两种：一种是用辞藻，像搽粉点胭脂；一种是表达真实的思想感情，这种思想感情发自性情，具有光彩。他推重的是这种发自性情的文采，因此批评“采滥辞诡，则心理愈翳”。认为堆砌辞藻，对于表达思想感情反而受到掩蔽。这就接触到情文，即真实地表达作者的思想感情。提倡“为情而造文”，反对“为文而造情”。“志思蓄愤，而吟咏情性，以讽其上”，确有积愤要发泄，发自性情，这样的为情造文是好的。至于“志深轩冕，而泛咏皋壤，心缠几务，而虚述人外，真宰弗存，翩其反矣”，有的人热衷于高官厚禄，却空泛地歌唱田野的隐居生活；有的人一心牵挂着繁忙的政务，却空说世外的情趣，不表达真实的心情，讲假话，就不行了。他讲声文，在《声律》里说：“凡声有飞沉，响有双迭”，“迂其际会，则往蹇来连，其为疾病，亦文家之吃也”，认为声音有飞扬和下沉两种，音响有双声和叠韵两种。配合得不合适，念起来就像文章家的口吃。他讲声律，就要使文章的音节配合得当，有声韵之美。这样，他讲“文之为德”，讲形文、声文、情文，就是要求骈文写得自然，有真实的思想感情，有声韵之美，这是一。他这样做，也要纠正当时文风的浮靡讹滥。浮靡指缺乏真实的思想感情，不符合情文的要求。讹滥指文体不正，堆砌辞藻，不合形文声文的要求，这是二。结合这两点来看，他讲文之为德，德指文的属性，即提出形文、声文、情文的写作要求，认为这种要求，是形文、声文、情文本身所应该具有的，即是文之属性。这是从骈文的创作上提出来的要求，符合这样的要求，既可创作出优秀的骈文，也可纠正当时文风的浮靡讹滥了。在纠正当时文风的浮靡方面，他又提出文的功用来。

他讲“文之为德”也指文在礼乐教化上的功用，这是跟《征圣》、《宗经》结合起来的。他认为当时的文风浮靡，即内容不充实，所以要用《征圣》、《宗经》来作补救。在《征圣》里，他提出“政化贵文”，“事迹贵文”，“修身贵文”，即把文跟政治教化、事迹、修身结合起来，用文来反映政治教化、事迹、修身的成就。这样的文章，就有充实的内容，可以纠正浮靡的文风。他讲《宗经》，提出“故文能宗经，体有六义：一则情深而不诡，二则风清而不杂，三则事信而不诞，四则义[直]贞而不回，五则体约而不芜，六则文丽而不淫”。他提出这六个要求，既是写作的要求，也是跟纠正当时浮靡的文风结合的。六义要求情深义正，即在表达情理上，需情深理正，这是对情文的要求。要求事信文丽，这是对形文的要求，形文讲究对偶辞藻，对偶需用事，求事信；辞藻需文采，讲文丽。风清体约，是情文、形文、声文的共同要求。再说当时文风浮靡，即缺乏情深、义正，加上事诞文淫，得不到风清体约。做到六义，再用文来反映政治教化、事迹、修身，才能用文来起到“写天地之辉光，晓生民之耳目”，即发挥文的功用了。

刘勰讲“文之为德”，既和情文联系，要求表达真实的思想感情，又和《征圣》、《宗经》结合，提出情深义正。这就使人想到《论语·宪问》说：“子曰：‘有德者必有言，有言者不必有德。’”《易·乾·文言》：“君子进德修业，忠信所以进德也，修辞立其诚，所以居业也。”有德者的话是从肺腑中流出的，是表达真实感情的，是修辞立诚的。刘勰讲“文之为德”，在这方面有没有发挥呢？有的。他在《诸子》里说：“太上立德，其次立言”，“君子之处世，疾名德之不章。唯英才特达，则炳曜垂文，腾其姓氏，悬诸日月焉”。

这里他首先提出立德，其次才是立言。他又提出名德来，接着讲文章，要与日月争光，一定要跟立德结合。《时序》称："逮姬文之德盛，《周南》勤而不怨。"说明周文王的德教，使得《周南》的民歌反映人民虽勤劳而不怨，把德教和民歌结合。

在文德和写作结合上，刘勰还有什么进一步的发挥呢？他在《论说》里讲："原夫论之为体，所以辨正然否"，要分别是非。"必使心与理会，弥缝莫见其隙；辞共心密，敌人不知所乘。"立论一定要合理，事和理配合得没有一点裂缝，文辞同思想完全一致，使敌人无隙可乘。"是以论如析薪，贵能破理。斤利者越理而横断，辞辨者反义而取通；览文虽巧，而检迹知妄。"指出议论像劈柴，要按照木柴的纹理来劈。斧子锋利地不顾纹理把它从横里切断，口才好的强词夺理来自圆其说，看文字虽讲得巧妙，考求实际就识破是荒谬的。这里讲辩论要讲道理，不能以势压人，不能强词夺理。又反对陆机在《文赋》里讲："说炜烨以谲诳"，即说要有光彩而用权诈欺诳。他认为说要"必使时利而义贞，进有契于成务"，即对当时有利，意义正确，有利于完成任务。

这样看来，刘勰讲的"文之为德"，就德作为属性讲，讲到形文、声文、情文，即写作要讲究文辞的形和色，讲究文辞的音节美，讲究文辞所表达的思想感情的真实性。就德作为功用讲，写作要反映政治教化的功用。就德作为道德讲，写作要讲道理，要献可替否，还要讲正义，培养正气。这样看来，刘勰讲文德是比较全面的，是值得借鉴的。

第四讲　谈刘勰论“文之枢纽”

刘勰的《文心雕龙》是中国文学理论中体大思精之作。他在《序志》里讲到文学理论的关键部分，称做“文之枢纽”。他说：“盖文心之作也，本乎道，师乎圣，体乎经，酌乎纬，变乎骚，文之枢纽，亦云极矣。”这就是说，他把《原道》、《征圣》、《宗经》、《正纬》、《辨骚》说成是他的文学理论的关键。他的文学理论的关键究竟讲些什么？这些关键同他讲的文学理论的关系怎样？这些关键哪些是可取的，哪些是不正确的？下面想来谈谈这些问题。

一、为什么要“原道”

文之枢纽首先是讲《原道》。论文原道是什么意思？早在刘勰以前，荀子、孟子、扬雄等也都讲过“道”，主张效法圣人。“原道”、“征圣”、“宗经”的含义，扬雄已提出来了，但扬雄不是讲文学作品。用“道”来讲文学作品的，第一个是刘勰。刘勰的“原道”、“道”究竟是唯心还是唯物？《原道》说：“人文之元，肇自太极。”

即最早的人文是从“太极”来的。天地未分，混沌之状谓之“太极”，由“太极”而分天地。天地还没有分，怎么有“人文之元”呢？原来他认为最早的“人文”，是从“神理”来的。从太极到分为天地，也是神理造成的。有了天地就有天地的形体，就有天玄地黄的颜色，这些形体和颜色就是文。不过那是自然界的文，还不是“人文之元”。刘勰认为最早的“人文”像神话中的黄河出图、洛水出书，也是神理造成的，同太极分为天地是神理造成的一样，所以他说最早的“人文”也是神理造成的。所谓神理也就是道。这个道是客观唯心主义。这样讲自然是不对的。

那他讲“道”又有什么意义呢？是有意义的。中国的文学作品，发展到魏晋时代，要讲文采，具体说来，就要讲究辞藻、声律、对偶。刘勰作为文学理论家，就想为文学作品为什么要讲究辞藻、声律、对偶找出一个理论根据来，他提出原道，就要从“道”里找理论根据。他从自然界中来找根据，认为像凤凰虎豹都有文采，这是作品要讲辞藻的根据；泉水激石有音节，这是作品要讲声律的根据；像天和地、日和月、龙凤和虎豹都是对偶的，这是作品要讲对偶的根据。这是一方面。还有一方面，他认为作品既要讲究文采，又要写得自然，反对做作。要写得有辞藻、声律、对偶，又要写得自然，这是不容易做到的，所以当时讲自然很重要。但是凤凰的文采，泉水的音节，天和地、日和月的对偶都是自然造成的，因此他讲“道”，就是要替作品写得自然找理论根据，提出“自然之道”。这是又一方面。还有，他要求作品写得有内容，要充实，要写“业峻鸿绩”、“勋德弥缛”，要“精义坚深”，即要写重大的事业，写大功德，要意义确实精深。这些，他也归到“道”上，他认为圣人认识道，所以能写出那

样充实的作品，用来反对当时文体的讹滥浮靡。这是又一方面。就这三方面说，他讲“道”对当时的文学创作是有积极作用的。

不过他这样讲也有缺点，比方他从自然界中去找文采、声韵、对偶，用来说明文学作品的需要辞藻、声律、对偶，认为作品中的辞藻、声律、对偶也都是自然形成的。这样说，就有问题。有语言才有文章，语言有质朴的，有华采的；有讲究声律的，有不讲究声律的；有对偶的，有不讲对偶的。一般说来，在语言中，质朴的、不讲究声律的、不对偶的，比较多，那是符合语言的自然的。句句要求讲辞藻、声律、对偶，反而不符合语言的自然，是靠人工造成的。有谁讲话，句句要求用辞藻，讲声律、对偶呢？因此，他要求作品要讲究辞藻、声律、对偶，是当时文学发展的要求。他认为这些要求像虎豹的文采、泉水的音节、日月的相对一样，都是天生的，合乎“自然之道”，是不确切的。还有，文学作品是作家创作的，是属于意识形态的范畴，跟自然界的事物是两回事，用自然界的事物来比附，也是不对的。刘勰原道论文虽有这些缺点，但就上面列举的几个方面说，还是有它的积极作用的。

在讲“道”时，刘勰提出“道沿圣以垂文，圣因文而明道”。即认为圣人懂得道，道通过圣人用文来表达出来，圣人用文来说明道，这就提出“因文明道”来。这就从《原道》转到《征圣》。把“明道”和《征圣》、《宗经》结合起来，《征圣》的圣人既然是指孔子，《宗经》的经书又是指五经，所以有人认为刘勰所说的“道”是儒家的道，这是一种片面的解释。刘勰讲“自然之道”，这个“道”来自道家，不是来自儒家。儒家是讲仁义之道。刘勰讲的道，不光有儒家之道，也有道家之道。《诸子》篇认为诸子都符合道，“诸子者，入道

见志之书”，诸子“身与时舛，志共道申”。因此，“道”的内容极广泛，无所不包。儒、道、墨、名、阴阳等诸子百家都入道，不光儒家的仁义才是道。

韩愈提倡的“道”是儒家之道，因此他既反佛家，又反道家，这与刘勰不同。《论说》篇谈到儒家崇有、佛家贵无，他认为执著于“有”或强调“无”都是片面的。“然滞有者全系于形用，贵无者专守于寂寥，徒锐偏解，莫诣于正理。”最正确的是佛家：“动极神源，其般若之绝境乎？”儒家“崇有”，讲实在的；道家“贵无”，主张无为，一切听其自然。佛教的般若，要破除有，也要破除无，想超越有无。刘勰认为佛教最高。这样说也是不正确的。在崇有贵无问题上，还是崇有正确。在这里，只是说明刘勰的所谓道，不是专讲儒家之道。那么他在《原道》里为什么不讲佛教之道呢？因为他是为论文而讲道，他认为讲文学创作，不能讲佛教之道，所以他只讲《宗经》、《诸子》，不谈佛经。这是因为佛经的文字，同他要求的讲究辞藻、声律、对偶的文辞不同的缘故。

不讲文学创作，那么刘勰还是把佛教看得比儒家、道家还高。他这样讲道是为封建皇权服务的。当时的封建王朝要用儒家的礼制、法家的法制等来统治国家，但也要利用道家和佛教。从封建统治者看来，它们对于欺骗、麻醉人民以巩固统治也有用处。凡是封建统治者需要的，刘勰也同样认为必不可少。刘勰在《诸子》里只反对法家的“弃孝废仁”和名家的“白马非马”。因为封建统治者需要法家的法制，但不要法家的“弃孝废仁”，他们认为仁孝的人就不会犯上作乱，对巩固统治有利。封建统治者对于名家的正名也要，但不要“白马非马”，因为这会把名和实搞乱，不利于它的统治，所以刘勰反对

“弃孝废仁”和“白马非马”。刘勰讲的“道”既不专讲儒家的道，那他为什么要讲“征圣”、“宗经”呢？为什么要提出向圣人、经书学习呢？原来，刘勰认为向圣人和经书学习可以在写文章时达到“六义”：感情是深切的而不是虚伪的；风格是清新的而不是杂乱的；事实是真实的而不是歪曲的；意义是直率的而不是隐晦的；文章是精练的而不是浮靡的；文采是美丽的而不是虚夸的（《宗经》）。他的“宗经”，提出向经书学习，即是从感情、风格、事实、意义、文体和语言六个方面提出具体的写作要求。因此所谓“宗经”，不是指用儒家经书的思想来写作，而是提出具体的写文章的要求。刘勰没有提倡用儒家思想来进行写作。

《诸子》篇说，春秋战国时代，诸子百家发表学说，进行争鸣，都是自己开辟一条道路，谁也不依靠谁，儒、道、名、法、阴阳各家都互不依靠。到汉武帝定儒家于一尊，汉以后的作家写文章，都依靠儒家思想，自己不开辟新路，因人成事，文章的力量就慢慢地衰弱了。依靠某一种思想，文章就差；而独立思考，文章就好。“六国以前，去圣未远，故能越世高谈，自开户牖；两汉以后，体势浸弱，虽明乎坦途，而类多依采。”这话是说得很中肯的。《时序》篇说，东汉文章，受儒影响大的，成就就低，不谈也罢。“文章之选，存而不论。”又说，东晋时道家思想泛滥，作家用道家思想来写作，不能真实反映时代，“是以世极迍邅，而辞意夷泰”。处在乱世，文章写得像太平时那样。可见他也反对用道家思想来写作。提倡“宗经”，又不主张用儒家思想来写作，提倡“自然之道”，又不主张用道家思想来写作，这是懂得作品要求创造的道理的，具有辩证观点。提倡“宗经”，是要向经书学习，从而达到写作上的“六义”。对刘勰的“宗

经”，应当作这样的理解。认为“宗经”就是要求用儒家思想来写作，这显然是一种误解。

他在《论说》里赞美著名的论文，称为“并师心独见，锋颖精密”，就是不依靠儒家或道家，是独立思考，有创见的，文章写得有锋芒的，内容精密的，这是他懂得作品要求独创的话。就拿他宗经的“六义”中的第一条看，是“情深而不诡”，感情要真实深切地表达出来，不弄虚作假。这很有道理。为什么大家喜欢读古典文学名著呢？就因为一些古典文学名著中所抒写的感情是真实的，如《红楼梦》是“字字看来都是血，十年辛苦不寻常”，感情真实而且深切，自然会受到广大读者的欢迎了。

二、从《征圣》到《辨骚》

这里就接触到他的《征圣》，《征圣》是向圣人学习写作。写什么呢？“则圣人之情，见乎文辞矣”，“情欲信”，这是一方面。就是要把自己的感情，真实地用文辞表达出来，不要说假话。“政化贵文”，“事迹贵文”，“修身贵文”，从政治教化到事迹，到个人的言论行动，都要讲究文，实际上就是文章要写得有内容，内容包括政治教化到具体事件，到个人的言论行动，不要说空话，这是又一方面。这两方面都要求写得有文采，提出“志足而言文，情信而辞巧”，就是要写出有思想的，有真实感情的，有文采的作品。再说得具体一点，向圣人学习什么呢？“或简言以达旨，或博文以该情，或明理以立体，或隐义以藏用。”他认为圣人用文辞来表达自己的思想感情，用文辞

来记载事件，有四种手法，就是“简言”和“博文”，即详和略；“明理”和“隐义”，即隐和显。要学习或详或略、或隐或显的写法。他进一步说明这四种手法适用的场合，要懂得“繁略殊形，隐显异术”。可见他讲的向圣人学习，不讲用圣人的思想即用儒家思想来写作，只讲写作要有内容，表达出真实的感情，要学会详略隐显四种手法。这同《宗经》的讲“六义”，提出写作上的要求是一致的。

那么《正纬》又讲什么呢？“通儒讨核，谓起哀平”，纬书是西汉末期哀帝、平帝时产生的。可是有一种说法，纬书是配经书的，也是圣人创作的。他既要征圣宗经，那就要说明对待纬书的态度，所以《正纬》只是《征圣》、《宗经》的一点补充说明，指出纬书不是圣人作的，不是配经书的。那么从写作角度看，纬书有什么可取呢？他指出纬书里面有不少神话传说，这些吸收到创作里去，“事丰奇伟，辞富膏腴，无益经典而有助文章”。从这里看来，他认为从写作角度看，这种神话传说还是有用的，可以吸收到创作中去，增加作品的“事丰奇伟”的色彩。

“文之枢纽”的最后一篇是《辨骚》。刘勰不把《楚辞》放在文体论里作为一种文体来研究，把它放在文学创作的关键来研究，是值得注意的。他在《辨骚》里，认为《楚辞》既有和儒家书符合的地方，也有不符合的地方。符合的地方是：“故其陈尧舜之耿介，称汤武之祗敬，典诰之体也；讥桀纣之猖披，伤羿浇之颠陨，规讽之旨也；虬龙以喻君子，云霓以譬谗邪，比兴之义也；每一顾而掩涕，叹君门之九重，忠怨之辞也。”不符合的地方，是“托云龙，说迂怪，丰隆求宓妃，鸠鸟媒娀女，诡异之辞也。康回倾地，夷羿弊日，木夫九首，土伯三目，谲怪之谈也”。刘勰对这两点的看法，只是说《楚辞》里

运用的神话，“异乎经典”，即跟经典不一样。刘勰在《诸子》篇中指出，殷代的《易经》——“归藏”，也讲了许多神话故事，如后羿射日、嫦娥奔月之类。而《易经》是儒家的经书。他并没有否定《离骚》的这类描写，他只是认为《离骚》与经书的说法有异而已。指出有异之处，不等于贬低或否定。

刘勰还说屈原心胸比较褊狭，所以才会“从子胥以自适”，即自沉汨罗江；《招魂》写男女混杂，长夜宴饮，这是“荒淫之意也”。这两点确是刘勰对《楚辞》有所批评，不过他这样批评是不对的。屈原并不褊狭，他自沉汨罗，出于强烈的爱国感情，是对楚襄王君臣误国所表示的抗议，刘勰不理解，作了错误的指责。至于《招魂》写男女混杂，长夜宴饮，这是由于楚怀王被秦国扣留，是招楚怀王的魂，所以描写楚王的宫廷生活，刘勰的指责是不确切的。

刘勰指出异乎经书的四事是不是贬低《楚辞》呢？他指出这四事是“夸诞”，因此说《楚辞》“体宪于三代，而风杂于战国，乃雅颂之博徒，而辞赋之英杰也”。这是说《楚辞》的体制有效法经书的部分，也有夹杂战国的风气，不如《诗经》的纯正，是辞赋的杰作。指出《楚辞》有同于经书的部分，是指它的继承说的；指出它不同于经书的部分，夹杂战国风气，是指它的变化说的。说它不如《诗经》纯正，这是他的宗经思想在起作用，但终于指出它是辞赋中的杰作，是指出它的变化开创了一种新的体裁。他在《时序》里指出：“屈平联藻于日月，宋玉交彩于风云，观其艳说则笼罩雅颂，故知玮烨之奇意，出乎纵横之诡俗也。”所谓“风杂于战国”，就是“出乎纵横之诡俗”，正因为它夹杂了战国的风气，才使它不同于《诗经》，有了变化。这种变化构成了辞赋的杰作，称为“笼罩雅颂”，指把《诗

经》盖罩了。那么刘勰从宗经的角度看，认为《楚辞》不如《诗经》纯正；从文学的发展看，认为《楚辞》超过了《诗经》。这种超过，是不是仅仅《楚辞》的文采超过，还是包括它的内容呢？他说："故《骚经》《九章》，朗丽以哀志；《九歌》《九辩》，绮靡以伤情；《远游》《天问》，瑰诡而惠巧，《招魂》《招隐》，耀艳而深华；《卜居》标放言之致，《渔父》寄独往之才：故能气往轹古，辞来切今，惊采绝艳，难与并能矣。"这里指出"轹古"即压倒古代的作品，也就是"笼罩雅颂"，盖罩《诗经》的意思。指出"气往轹古"，这个"气"就是《神思》里说的"志气统其关键"，《体性》里说的"才有庸俊，气有刚柔"，是"性情所轹"，同各人的性情有关。上面又指出"哀志""伤情"，"放言之致"，"独体之才"，"气"同"情""志""才"联系起来，可见是包括《楚辞》的思想内容说的。

刘勰不是指出《楚辞》里有"荒淫之意"、"狷狭之志"，是"夸诞"吗？难道对这部分也肯定吗？这部分大概就包括在他说的"哀志""伤情'"里面，同经书不一样。不过刘勰从文学发展看，他认为这部分属于辞赋的杰作，并不否定。上面指出，刘勰对作品思想的要求，只是反对"弃孝废仁"和"白马非马"的诡辩，那么这些哀志伤情，虽不合于经书，但在文学作品中是可以容许的，所以他极力赞美《楚辞》。

这样，刘勰从《原道》到《辨骚》，从文学理论的角度看要说明什么问题呢？除去其中不正确的部分外，他要说明的，是不是可以这样说：他在《原道》里，要替当时文学作品的特色，即讲究辞藻、声律、对偶找出理论根据，强调自然来反对矫揉造作，强调内容充实来反对浮靡的文风，提出用文来明道的主张。他强调辞藻、声律、对

偶，是适应六朝时崇尚骈文的特点。从文学创作看，作品还是要求写得有文采，写得语言流畅，有节奏，便于朗诵。那么他强调文采、声律，还可以借鉴；再像作品要写得自然，要有内容，也是可取的。

在他的《征圣》、《宗经》、《正纬》里，特别值得提出的是，他不赞成按照一家的思想来写作，不论是儒家也好，道家也好。这是他懂得创作规律的看法。创作要求创造，要求独立思考，不该照现存的思想来写作。不是结合实际，刻苦钻研，有创见，而是照现存的思想来写作，很难创作出杰出的作品来。但这样说，并不和《征圣》、《宗经》矛盾，还是要从前人的创作成就里吸取经验。《征圣》、《宗经》不是照圣人的思想来写作，是吸取圣人和经书在写作上的成就。这些成就，特别突出地表现在“志足而言文，情信而辞巧”，要把自己的情志真实而充分地表达出来，不说假话，不掩饰，又要写得有文采，还要讲究各种写作手法，对写作提出各种内容、文辞和风格上的要求。这样的《征圣》、《宗经》，包括《正纬》，还是可以借鉴的。

从文学发展看，像《南齐书·文学传论》讲的“若无新变，不能代雄”，要讲新变。刘勰就通过《楚辞》来研究文学的新变，所以说“变乎骚”。他分别《楚辞》有同乎经书的，主要是讲它的有所继承；有异乎经书的，主要是讲它新变。这种新变一定要同它的时代结合。他正着眼在《楚辞》同战国的纵横诡俗的联系，注意它的特色，看出它的超越《诗经》。像这样看到文学的新变，赞美这种新变，探讨造成这种新变的原因，也是值得借鉴的。

刘勰对文学创作关键的看法，是他的文学理论的重要部分，同他的创作论、批评论、鉴赏论密切相关。这里只是一点粗浅的说明，对这个问题还值得作进一步的探索。

第五讲　《文心雕龙》的《原道》

在我国文学理论上，第一个有系统地提出原道、征圣、宗经的，当首推刘勰。刘勰以前的《淮南子》已经提出原道的命题，扬雄已经主张征圣、宗经，不过他们都不是从“文”的角度来提的，从“文”的角度来提，刘勰算是第一人。所以纪昀评道：“自汉以来，论文者罕能及此（指《原道》）。彦和以此发端，所见在六朝文士之上。”这个评语是恰当的。

我们知道魏晋时代的文学论，像曹丕的《典论·论文》、陆机的《文赋》，对我国的文学理论有进一步的发展，但他们都偏重艺术，没有接触到道。到梁萧统的《文选》，表面上尊重儒家经典，实际上是把它划在“文”以外。刘勰生在齐梁时代，何以能够违反时代风气，论文而提出原道的主张呢？他的原道主张是针对什么而发？在当时有什么作用？他提出原道、征圣、宗经，在当时并没有产生什么影响；后来韩愈也主张原道、征圣、宗经，却掀起了一个古文运动，革除了华靡浮艳的文风，这又因为什么？作为古典文学理论，韩愈原道、征圣、宗经的主张，对我们说来，似乎不如刘勰的主张更值得借鉴，这又因为什么？

刘勰论文，首先提原道，这显出他的识见高过陆机，也高过萧统。从西晋到齐梁，文学作品讲究辞藻、对偶、声律，趋向华靡。作为文学理论者，陆机和萧统在这方面认识是不够的，所以他们都不曾自觉地提出纠正的主张。刘勰就不同了，他看到了这方面的缺点，有意识地提出挽救的主张来。他不仅在《序志》篇里明白地指出当时“去圣久远，文体解散。辞人爱奇，言贵浮诡。……离本弥甚，将遂讹滥”，并在《通变》、《定势》篇里均指出了这种毛病。针对“文体解散”的毛病，他研究文体的源流演变；针对浮诡讹滥的毛病，他提出“矫讹翻浅，还宗经诰”（《通变》）。因此，他的征圣、宗经，是有为而发，是针对当时文学创作上的弊病而提出的挽救的主张。

刘勰提出原道的目的已如上所述，所以纪昀评道：“齐梁文藻，日竞雕华，标自然以为宗，是彦和吃紧为人处。”刘勰的原道，是要提出自然来反对写作上的矫揉造作。他说：“龙凤以藻绘呈瑞，虎豹以炳蔚凝姿；云霞雕色，有逾画工之妙；草木贲华，无待锦匠之奇；夫岂外饰，盖自然耳。”（《原道》）自然界的一切文采都是自然生成的，因此文学创作也该任乎自然，所以他说：“心生而言立，言立而文明，自然之道也。”（同上）在写作上，“是以秉心养术，无务苦虑，含章司契，不必劳情也”（《神思》）。文思的酝酿也要等它自然成熟，不要劳情苦虑。“因情立体，即体成势……自然之趣也。”（《定势》）根据怎样的思想内容来确立体势，也要顺乎自然。由于各人个性不同，因而造成各种不同风格，“岂非自然之恒资，才气之大略哉”（《体性》）。那么，风格的形成也要顺乎自然。原道而提倡自然，比较接近道家的主张。《韩非子·解老》说：“和氏之璧不饰以五采，隋侯之珠不饰以银黄。”这种理论同其认为龙凤藻绘、虎豹炳蔚

的文采乃自然生成的看法是一致的。

刘勰在《原道》里主张自然，接近道家，那么他的所谓道是指什么呢？他的“原道”又同“征圣”、“宗经”结合着，他所说的圣和经都指儒家，要是说他所说的道接近道家，那不是同征圣、宗经的主张相矛盾吗？刘勰在《原道》里，一开头就提出人类未生以前的“道之文”，那就是天玄地黄，日月叠璧，山川焕绮。这个道是指人类未生以前的自然界的道，这个文是指自然界的各种色彩纹理。接下来讲“心生而言立，言立而文明，自然之道也”。从言到文，是自然造成的，这个是人类社会自然演变而成的道，不是指儒家或道家的道。再下来讲人文，认为“河图孕乎八卦，洛书韫乎九畴，玉版金镂之实，丹文绿牒之华，谁其尸之，亦神理而已”。先有个自然生成的神理，这种神理通过河图洛书等表现出来，圣人再依照河图洛书来创造八卦九畴。河图洛书是自然生成的。这里带有宗教的神秘色彩，主要是说明文也是自然造成的。“故知道沿圣以垂文，圣因文而明道”，自然界和社会的道靠圣人用文来阐述。这样看来，刘勰所说的道，是指自然界和社会自然构成的道，不是指某一学派的理论。由于他主张自然，所以他的所谓道比较接近道家。

可是他在《宗经》里又说：“经也者，恒久之至道，不刊之鸿教也。”这个经是儒家的经典，这个至道是指儒家的道。他的“征圣”是征信于儒家的圣人。那么，讲到文的本源，他主张源本自然之道，即按照自然之道来写。他又主张征圣、宗经，遵守儒家之道，这不成了矛盾吗？既然要遵守儒家之道，那就得排斥和儒家不合的诸子学派。可是他又说：“诸子者，入道见志之书”（《诸子》）。承认诸子也入道，这个道似乎又不是儒家的道了。原来刘勰的宗经、征圣，主

要不是要求按照儒家的理论来写，也不是要求模仿儒家经典的语言来写。他说："孟轲膺儒以磬折，庄周述道以翱翔，墨翟执俭确之教，尹文课名实之符"（《诸子》），把儒家、道家、墨家、名家相提并论，并没有排斥其他各家、独尊儒家的意思。那么他何以又要征圣、宗经呢？原来他的征圣、宗经，不是由于道的需要，是由于文的需要，他的原道也是由于文的需要。他的谈道除了提出自然来反对矫揉造作外，还有替齐梁文讲究辞采声律找理论根据的作用。所以《原道》一开头就讲"玄黄色杂"，"山川焕绮"，再举龙凤虎豹、云霞花草的文采，再讲林籁泉石的音韵，说明自然界的"道之文"是有色彩声韵之美的，那么齐梁时代作品讲究文采声韵是符合于"道之文"了。他的征圣、宗经，也由于文的需要。因为各种文体都是从儒家经典中演变出来的，要研究文体就得宗经。儒家经典里还保存着各种不同内容的不同写作方法和不同风格。这些，都是其他诸子所不及的。当然，刘勰认为儒家思想比其他诸子正确，这也是他要宗经的一因，但这点不是主要的，主要是在于写作上的需要。所以他的征圣，主要是认为圣人的语言，"或简言以达旨，或博文以该情；或明理以立体，或隐义以藏用"（《征圣》），具有简练、繁博、明显、隐约四种不同风格可供学习。他的宗经，认为《易》"旨远辞文"，"《书》实记言"，"《诗》主言志"，《礼》"章条纤曲"，"《春秋》辨理，一字见义"。各种经书是由于不同内容而建立不同体裁，"故论说辞序，则《易》统其首；诏策章奏，则《书》发其源；赋颂歌赞，则《诗》立其本；铭诔箴祝，则《礼》总其端；纪传铭檄，则《春秋》为根"。更重要的是"文能宗经，体有六义：一则情深而不诡，二则风清而不杂，三则事信而不诞，四则义[直]贞而不回，五则体约而不芜，六

则文丽而不淫”（《宗经》）。这样征圣、宗经，完全着眼在写作上，着眼在怎样学习抒情、述义、叙事，以及在风格、体裁、文辞上用功夫，以纠正诡诞、芜杂、邪曲、浮靡等毛病。

这样来讲原道、征圣、宗经，并不要求按照儒家的道来写作，所以原道而不妨提倡自然，不妨兼采诸子；也并不要求在语言上模仿儒家经典，所以征圣、宗经并不妨碍讲究“声律”、“丽辞”、“情采”。换言之，即征圣、宗经而并不妨碍写骈体文，这是刘勰同韩愈完全不同的地方。

刘勰的“原道”，完全着眼在文上；韩愈的“原道”，在思想上提倡儒家来辟佛老，在政治上要求实行儒家治国平天下的理论，不着重在文上。韩愈谈文，说：“愈之所志于古者，不惟其辞之好，好其道焉尔。”（《答李秀才书》）又说：“上规姚姒，浑浑无涯。《周诰》《殷盘》，佶屈聱牙。《春秋》谨严，左氏浮夸。《易》奇而法，《诗》正而葩。下逮《庄》《骚》，太史所录，子云、相如，同工异曲。”（《进学解》）在内容上要依照儒家的思想来写作，在语言风格上学习《尚书》、《春秋》、《左传》、《易》、《诗》，下及《庄子》、《离骚》、《史记》、司马相如、扬雄，就是从古人的书面语言中（这些书面语言主要是散行文字），摸索到一种融化古代语言而又比较接近唐代语言的唐代散文。这样来宗经、征圣，从思想到语言同刘勰的主张就完全不同了。因此，他写《平淮西碑》，是“点窜《尧典》《舜典》字，涂改《清庙》《生民》诗”（李商隐《韩碑》），还不脱模仿儒家经典的痕迹；他写的更成熟的作品就成了继承儒家经典著作的散体文传统，创造性地完成了唐代散文，用来纠正浮华靡丽的骈体文。

刘勰和韩愈同样看到南朝文学的缺点，同样要纠正这些缺点，同

样主张征圣、宗经。在建立文学理论上，《文心雕龙》体大思精，不是韩愈论文的文章所能及；就改革六朝浮靡的文风，开一代风气说，韩愈的成绩却远远超过刘勰。这是由于刘勰还要维护讲究对偶、声律、辞藻的骈体文，只是要求从儒家经典中吸取一些抒情、述义、叙事等方法以及各种艺术手法来矫正骈体文的缺点，并不要用经典的散文来改换骈文，由于经典的散文和骈文在语言的运用上颇有不同，这就使他的学习经典不是学习语言文字，而是注意学习写作方法和表现技巧等方面，这就使他在创作理论上有所发挥，但不能在创作实践上开创一个新局面，即他的《文心雕龙》也还是用齐梁的骈文来写的。韩愈既主张遵照儒家的道来写作，又主张学习经典的语言而使之唐代化，这就使他的创作和齐梁以来的骈文不同，他在创作实践上有新成就，能够开创一代风气。他又能适应当时时代的需要，具有号召力，所以能够掀起一个古文运动。

韩愈的原道，提倡儒家的道统，在当时有它的进步意义，而现在，这种理论已经失去它的时效了。可是刘勰的原道，提出写作要求自然，反对矫揉造作，要求作品有文采声韵之美；他的征圣、宗经，不要求学习儒家经典的语言，而要求学习儒学经典的各种抒情、述义、叙事的表达手法，学习各种体裁、风格、艺术技巧，就这方面说，对我们还有借鉴作用。因为我们今天借鉴古典作品，主要是在各种艺术手法上。刘勰的征圣、宗经，正是着重在这方面进行探索，有他理论上的成就，所以更值得我们参考吸取。

第六讲　刘勰《原道》献疑

在北京大学召开的《文心雕龙》研究会上，承王元化先生惠赠大著《清园夜读》，深受启发。王先生在《熊十力二三事》中称："十力先生在治学方面所揭橥的原则，一根柢无易其固，而裁断必出于己，最为精审。我自向先生请教以来，对此宗旨拳拳服膺，力求贯彻于自己的治学中。"王先生又说明："根柢无易其固"，指治一家之学，必先对这一家之学有较全面较正确的理解。"裁断必出于己"，有了较全面较正确的理解，再说出自己的裁断。在王先生的亲切指导下，再来读刘勰的《原道》，似有不同的体会，刘勰《序志》："夫'文心'者，言为文之用心也。"那么刘勰的《原道》，是就为文的角度来原道。首先要看他讲的："文"指什么，他讲的"道"指什么？他又怎样把文推原到道。先说"文"，他在《情采》里说："故立文之道，其理有三：一曰形文，五色是也；二曰声文，五音是也；三曰情文，五性是也。五色杂而成黼黻，五音比而成《韶》《夏》，五情（性）发而为辞章，神理之数也。"原来他讲的文，有形文、声文、情文，前两种形文、声文都不是文章，只有第三种情文才是文章。但是他在《序

志》里说："夫'文心'者，言为文之用心也。"这个"为文之用心"，当然不是指织锦的用心，也不指奏乐的用心，是指写作的用心，因此他讲的形文、声文，都不指写作，都与他讲的"为文之用心"无关，那他为什么要讲形文、声文呢？

他在《原道》里说："文之为德也大矣，与天地并生者何哉？夫玄黄色杂，方圆体分……此盖道之文也。"这里讲"文之为德"，这个"德"，即韩愈《原道》里讲的"足乎己无待于外之为德"，即本身所具有的属性。这里讲形文，有了天地，就有天玄地黄、天圆地方的形文。至于"林籁结响，调如竽瑟；泉石激韵，和若球锽"，此指声文。有了天地以后，"惟人参之，性灵所钟，是谓三才……心生而言立，言立而文明，自然之道也"。这是讲情文。他又讲"龙凤以藻绘呈瑞，虎豹以炳蔚凝姿"，这是讲文采的文，他称"立文之道，其理有三"，那他把文采的文就包含在形文、声文、情文里。上面指出形文、声文都不是写作的文章，他讲的"文心"，是"为文之用心"，是指写作的文章，那他为什么要讲形文、声文呢？原来他的论文原道，论的是骈文，骈文要讲对偶、声律、辞藻。他从论骈文的角度来推原到道，把对偶推原到天玄地黄、天圆地方的形文；把声律推原到"林籁结响"、"泉石激韵"的声文，把辞藻推原到自然界的藻采。他这样论文原道，就发生两个矛盾：一、他讲"文心"，"言为文之用心"，他却推原到形文、声文，都和"为文之用心"无关；他讲"道沿圣以垂文，圣因文而明道"，圣所重的文即经，圣明道的文也是经，都不是形文、声文，这是二。

再看他说的"道"，他讲"玄黄色杂，方圆体分"等，是"道之文"。这个"道之文"指自然界的万物的形文，这个"道"指自然界

的外物，这个“文”指外物的色和形，这个“道”是“形文”的“道”，不是“情文”的“道”，即不是写作的道，可以不论。他又说：“心生而言立，言立而文明，自然之道也。”这个“文”与言结合，是指写作。这个“道”指自然，是写作之道，要求自然。他认为当时的作品“讹滥”，“讹滥”的形成，由于矫揉造作，所以他提出自然来加以纠正，这是好的。但他讲的“道”，不光是自然，在“五性发而为辞章，神理之数也”，他认为仁义礼智信发而为文章，是神理。他又称“若乃《河图》孕乎八卦，《洛书》韫乎九畴”，称为“神理”。他在《宗经》里说：“夫《易》惟谈天，入神致用。”《易》是卜蓍的书，是预卜吉凶的，所以称为“入神致用”。他在《丽辞》里说：“造化赋形，支体必双，神理为用，事不孤立。”那他把骈文的讲对偶，也归结到神理，他在《论说》里讲到辩论有与无时，说：“动极神源，其般若之绝境乎！”这样论文原道，归结到神理，与“人文之元，肇自太极，幽赞神明，《易》象惟先”一致。说最早的人文，开始于天地未分以前的元气，深通于神明之道，《易》象是先于天地，即在太极。那么所谓神明，即神理。他又讲伏羲、孔子“研神理而设教”，那么“神理”应该是神圣的，没有不足的，这里讲的神理，即《易》学。当时把《易》与《老子》、《庄子》称为三玄，都属于玄学。《易》学是神明，那么《老子》、《庄子》应该也属于同一类。可是他在《明诗》里讲：“江左篇制，溺乎玄风，嗤笑徇务之志，崇盛亡机之谈。袁孙已下，虽各有雕采，而辞趣一揆，莫与争雄。”他又在《时序》里说：“自中朝贵玄，江左称盛。因谈馀气，流成文体。是以世极迍邅，而辞意夷泰。诗必柱下（老子）之旨归，赋乃漆园（庄子）之义疏。”他反对用玄学来作诗赋。这里虽没有提

到《易》学，但既反对用玄学来作诗赋，那《易》学也是玄学，当不在例外，那不又和称《易》象与神明相矛盾吗？

刘勰的论文原道，纪昀评："齐梁文藻，日竞雕华，标自然以为宗，是彦和吃紧为人处。"刘勰《原道》，提出"自然"，是针对当时文风的讹诡来的。他在《定势》里说："自近代辞人，率好诡巧。原其为体，讹势所变"，"察其讹意，似难而实无他术也，反正而已"。他又说："势者，乘利而为制也。如机发矢直，涧曲湍回，自然之趣也"，"譬激水不漪，槁木无阴，自然之势也"。他论文原道，提出自然，是要纠正当时的文弊的。

他在《序志》里讲："惟文章之用，实经典枝条；五礼资之以成，六典因之致用，君臣所以炳焕，军国所以昭明，详其本源，莫非经典。而去圣久远，文体解散，辞人爱奇，言贵浮诡。""盖《周书》论辞，贵乎体要。""训辞之异，宜体于要。"他认为当时的文弊，还有浮诡，纠正浮诡，要体要。

刘勰在《序志》里说："盖文心之作也，本乎道，师乎圣，体乎经……"所以他写《原道》、《征圣》、《宗经》。他这样做的目的，看来是有想从原道、征圣、宗经来挽救当时文弊的用意。就他讲要挽救当时的文弊，是讹滥和浮诡，要用自然和体要来加以纠正。那他论文原道，就应该提倡自然来针对讹滥，提倡体要来针对浮诡，接下来《征圣》、《宗经》就说明圣人的经书、文辞是自然、体要的，这样来论文原道，就像纪昀说的："标自然以为宗，是彦和吃紧为人处。"可是他不这样做，他论文原道，把文推原到形文、声文和藻采为文，那他的目的在为骈文说明，骈文的讲对偶、声律、辞藻皆原于道，即原于客观自然。那他的《征圣》、《宗经》，就与他在《原道》

中的推原骈文的对偶、声律、藻采连不起来了，所以他的《征圣》里讲“繁略殊形，隐显异术”的写作法，《宗经》里讲“文能宗经，体有六义”的写作法，既不与救弊结合，又不与骈文的讲对偶、声律、辞藻结合了。

他又说：“道沿圣以垂文，圣因文而明道。”这里讲道、圣、文三者。就论文原道说，这里应先是求道，道从圣来，求道有学圣的一面，学到圣的品德，则所见亦如圣的可以得道。圣因文以明道，文即经，则从经可以得道。但刘勰的论文原道，不求学圣，因为他认为圣人“研神理而设教”，常人无法研究神理，不能学圣。“圣因文以明道”，道中有神理，因此研经亦不能得神理，不能明道，所以《征圣》只能学习“繁略殊形，隐显异术”的写作法，《宗经》只能学习“体有六义”的写作法，不能学到道。因此他的论文原道，只讲形文、声文的原于客观事物，情文的原于神理，没有道可学。他讲的“心生而言立，言立而文明，自然之道也”，这是承接上文“实天地之心”来的。他又说：“而《乾》《坤》两位，独制《文言》，言之文也，天地之心哉！”他认为《易经》的《乾卦》、《坤卦》的《文言》是“天地之心”，即圣人的制作。因此他讲的“天地之心”，即圣人之心，即懂得神理的圣人，也不可学。因此他讲的论文原道，圣既不可学，道亦不可学，因中有神理是学不到的。

后来唐人的论文原道，不讲神理，所以“道沿圣以垂文”，就可以学圣以求道，“圣因文以明道”，就可学经以求道，在《征圣》、《宗经》上与刘勰讲法不同了。韩愈《答李翊书》里说：“非圣人之志不敢存”，要学圣，学到“仁义之人，其言蔼如（状美感）也”。学到成为“仁义之人”，其言美感，即得道了，从学圣来求得道。柳宗

元《与韦中立论师道书》讲从经求道："本之《书》以求其质，本之《诗》以求其恒，本之《礼》以求其宜，本之《春秋》以求其断，本之《易》以求其动，此吾所以取道之原也。"这说明刘勰的论文原道，不能使人求得道，这是他讲道结合神理的害处。

第七讲　刘勰论“神思”

《神思》篇是刘勰《文心雕龙》中讲创作论的第一篇。刘勰是古代的大文学理论家，《文心雕龙》是一部杰出的文学理论著作，也是讲文章的巨著。《神思》篇既是讲文学的创作论，也是讲文章的写作法。听听文学理论家讲写作，对于写作的要求，即在写得鲜明生动方面，会有更多的体会吧。

《神思》篇是他的创作总论，也是写作总论。全篇可以分为五部分。

第一，主要讲观察事物和酝酿文思。

“古人云：形在江海之上，心存魏阙之下，神思之谓也。”即身在野，心在朝廷，这就叫神思，神思就是想象，也是心思，因为身在江海上，心思可以想到朝廷，很神妙，所以称神思。怎样神妙呢？“文之思也，其神远矣。”作文的用心思，可以想得很远。“文之思”是指文思，即一篇文章的构思，即考虑写什么。“其神”的“神”指神思。“故寂然凝虑，思接千载；悄焉动容，视通万里”，心里沉静地注意考虑，可以想到千年以前的事；心情激动地考虑，可以想到万里以外的事，这些会使人激动，像看到一样；想象是可以超越时间和空

间的。“寂然”即是静静地。“凝虑”，集中注意考虑。“悄焉”状忧，指心情激动，表现在脸上。“吟咏之间，吐纳珠玉之声；眉睫之前，卷舒风云之色，其思想之致乎！”上面讲想象可以超越时间空间，这里讲心里想的，可以想到声音和形象，想到歌咏，就像听到发出珠圆玉润的声音；想到风景，就像看到风卷云舒的形色。这些就是想象所达到的吧。比方秦王要赶走客卿，李斯是客卿，就上书劝阻，他引了秦王的祖先秦穆公用了客卿由余、百里奚等人帮穆公建立霸业，秦孝公用客卿商鞅，富国强兵，这就想得很远。再讲到秦王爱好的东西，从别国来的，像郑国、卫国美妙动听的音乐，比秦国的敲着瓦器发出呜呜声音的音乐，要好得多。这就想到郑国、卫国的音乐，像听到珠玉的声音；又像讲到别国来的绸衣和锦绣，这就唤起读者眼里看到的彩色。李斯运用这种想象，举出过去的人物、外国的东西，来说明排斥客卿的错误，那是看重从别国来的东西，看轻从别国来的客卿，是重物轻人，用这些话来打动秦王，使他改变赶走客卿的决定。这就说明在写作时运用想象的重要。

“故思理为妙，神与物游。”神指神思，即心思，心里想的东西可能很多，但不一定都写进文章里，只有能够说明文章主旨的东西，才能写进去，这就叫思理，就是想到的东西与文章内容相结合的，才可用。这种思理是怎么来的，是“神与物游”来的。“神与物游”即心思和外物接触。像李斯是客卿，碰上秦国要赶走客卿这件事，他的心里碰上这件事，就是神与物游。从写作角度看，怎么样呢？

“神居胸臆，而志气统其关键；物沿耳目，而辞令管其枢机。枢机方通，则物无隐貌；关键将塞，则神有遁心。”神思在胸内，由志气来统率。志就是意志，气就是意气。接触到外界事物，产生各种想

法，这属于“志”在起作用；同时激动情绪，产生喜或恨等感情，这是“气”在起作用。所以文思是由志和气统率着，志和气是决定文思的关键。观察外物，靠耳目来听和看，要用语言辞令来表达。语言辞令是表达看到听到的东西的关键，枢机也是关键的意思。这里有通和塞的分别。通就是心里想的和志气结合，构成文思，文辞正好把它表达出来，表达得完美无缺，“物无隐貌”。塞就是心思同志气不一致，不能构成文思，或者有了文思，文辞又不能完全表达。心思不能构成文思，胡思乱想，即“神有遁心”。比方李斯碰上秦王赶走客卿，想出一个说服秦王改变主意的理由，这个理由就是思想。这个理由在心内就由志统率着，这个遭遇使他动了感情，这个感情就由气统率着。于是他想到用种种理由来说服秦王，他的文辞之美又正好表达他的文思。这就是心思、志气、辞令密切配合，写出《谏逐客书》，这是通。假如另一位被赶走的客卿，想不出说服秦王的理由，只是埋怨秦王不该赶他走，只是憎恨那些劝秦王赶走客卿的人，替自己抱屈，想的不在点子上，这就是“神有遁心”。心思离开了应该考虑的问题，这就构不成文思。要是想到了说服秦王的理由，举不出有力的例证，写不出动人的文辞，还是不能打动秦王使他改变主意，这是文思和文辞不一致。这两种不一致，都妨碍写出《谏逐客书》来，这就关键将塞，枢机不通了。要“志气统其关键”，就是心里想的和感触的，即志和气跟思想一致，构成文思。要“辞令管其枢机”，就是文辞正好表达文思。

要这样做，就要“陶钧文思，贵在虚静”。这里指酝酿文思，重在虚和静。虚是虚心，不主观；静是安静，不躁动。不主观才能观察客观事物；不躁动，才能进行仔细考察。“疏瀹五藏，澡雪精神。”

要把五脏进行疏通，要把精神加以洗涤，这就是要清除各种情绪，使精神安静，好好考虑问题。像李斯那样，排除各种胡思乱想，集中精力来考虑说服秦王的理由。那就需要“积学以储宝，酌理以富才，研阅以穷照，驯致以怿辞”。要说服秦王，抽象地讲赶走客卿对秦国不利，话没有力量，秦王不一定会听。一定要举出具体例子来，说明客卿对秦国作出了多么大的贡献，才有力量，那就要在平时积累学问，熟悉秦国的历史，才能够举出具体例子来。那么怎么叫“储宝”呢？平时积累学问，哪些是宝，哪些不是宝呢？刘勰说：“学有浅深。”平时积累学问有浅有深。比方对于秦国的历史，知道秦穆公曾经用了客卿，像由余、百里奚等人，但这些客卿究竟对秦国作出多少贡献，不清楚，那就是学问浅而不深，那就不能用例证来说服秦王，那样的学问对写这篇文章来说没有用，就不是宝。要知道由余、百里奚这些客卿，对秦国作出了多么大的贡献，这才对写作这篇文章有用，那才是宝。所以“储宝”就是掌握的学问要深，深了才可以做写作时的宝。要说服秦王，要讲出一番道理来，这就需要酌理，所以要“酌理以富才”。酌理又怎么“富才”呢？刘勰说“才有庸俊”，讲的是脱离实际的道理，人云亦云，老一套，人家不爱听，这就是平庸。讲的道理，结合具体事件，说出自己深思熟虑后的感受，是真有所见的，这是突出的，是俊才，这才是“富才”，显出自己是有才华的。有时候，虽然讲了充足的理由，但对方听不进去，所以还得“研阅以穷照”，研究自己的经历，做彻底的观察。比方要说服秦王，就要研究同秦王打交道的经历，研究秦王的思想，秦王想完成统一大业，那就针对他这种雄心壮志来说，说明赶走客卿对他完成统一大业有种种不利，这才能打动他。这才“驯致以怿辞”，顺着文思，来运用文辞，

驯是顺着，致是达到，怿是阐述。

“然后使玄解之宰，寻声律而定墨；独照之匠，窥意象而运斤；此盖驭文之首术，谋篇之大端。”按照文思来写成文辞，要写得音调和谐，按照音律来写定文辞，那就要懂得音律，音律不好掌握，所以称懂得音律为玄解之宰，即理解玄妙道理的主宰者。他能够按照文章音节之美来定稿。“声律”即音节之美。“定墨”即定稿。还要写得有形象，按照这个形象来修辞。《庄子·天道》篇里讲一个老工人用斧子砍制车轮，轻重快慢都要合适，怎样才算合适，只有这个老工人在长期劳动中才能体会，所以称“独照之匠”。这里比喻修辞，使所用的词跟要表达的意象完全一致，这就需要在长期的写作实践中才能体会。这才是写作的首要方法，谋篇的重要部分。《谏逐客书》正是这样。像“今陛下致昆山之玉，有随和之宝，垂明月之珠，服太阿之剑，乘纤离之马，建翠凤之旗，树灵鼍之鼓”，这里不过讲秦王用的珠玉宝剑，骑的马，用的旗鼓；一定要加上修饰的辞，一方面显示文采，加强这些东西的形象，它们不是一般的珠玉宝剑，是极为名贵的宝物；同时也加强了音节之美，像“致昆山之玉”等几句都是五字句，显得整齐；每句五个字分成三个音节，即“致——昆山——之玉”，“有——随和——之宝，垂——明月——之珠”。这三个音节，“有”是仄音节，是仄声；“随和”是平音节，是平声；“之宝”的“宝”是仄声，是仄音节，仄音节同平音节互相交错，一仄一平一仄，一平一仄一平，构成音节之美。这就是“寻声律而定墨”，要使文字具有音节之美。

第二，主要讲神思—意象—文辞三者的关系。

“夫神思方运，万涂竞萌，规矩虚位，刻镂无形。登山则情满于

山，观海则意溢于海，我才之多少，将与风云而并驱矣。”开始用心思，各种念头都起来了。这时候，写什么还没有定，是虚位，是空的，形象也没有定。在用心思时，给写的文章勾出轮廓来，这叫“规矩”，再刻画出形象来。但不是照各种念头来勾轮廓，造形象。比方登山观海，情意纷纷涌现，好像我的才华富丽，跟风云一样飞驰。

“方其搦翰，气倍辞前；暨乎篇成，半折心始。何则？意翻空而易奇，言征实而难巧也。”当拿起笔来写，气势很旺盛，到写成时，跟开始写时要打个对折。为什么？想心思时是虚的，容易想得奇妙，写成文辞是实的，难于巧妙。相传欧阳修写《醉翁亭记》，开头写了滁州一带的许多山，后来都删去了，只有“环滁皆山也”五个字。开始写时，看到的滁州的许多山都涌现出来，所以写了很多，到定稿时，都删去了。因为定稿时要征实。实就是醉翁亭，征实就是根据醉翁亭来考虑，醉翁亭在琅邪山上，只要写琅邪山就够了，其他的山跟亭无关，都不必写，一笔带过就行。

“是以意授于思，言授于意，密则无际，疏则千里；或理在方寸而求之域表，或义在咫尺而思隔山河。是以秉心养术，无务苦虑，含章司契，不必劳情也。”这里提出“思—意—言”的关系，就是神思同文思、同文辞的关系。先是心思同外物接触构成文思，再用文辞来表达变成文章。这三者的关系，有时密则无际，紧密结合，有时疏则千里，中间有很大距离。为什么会有疏密呢？主要在文思。心思同外物接触，从而激发出情意，构成文思，才能写成文章；要是没有激发出情意，构不成文思，没什么可写，就是疏则千里。要是没有感触，写不出来，苦思力索要硬写，那也写不好，不如不写，等有了感触时再写。有感触，就是从事物中看出道理来，这个道理就在心头眼底，

所以说“理在方寸”，“义在咫尺”。“方寸”指心头，“咫尺”指近在眼前。没有感触，那就“思隔山河”，要“求之域表”。“含章”，指景物，景物里含有各种文采。心思在景物中有了触发，就是司契；感触和外境契合，不用劳情。要从外物中引起触发，那就得培养自己的感情，提高自己的认识，这就回到上面提到的积学、酌理、研阅了。

第三，讲写作的快慢和难易问题。

“人之禀才，迟速异分；文之制体，大小殊功。相如含笔而腐毫，扬雄辍翰而惊梦，桓谭疾感于苦思，王充气竭于思虑，张衡研京以十年，左思练都以一纪：虽有巨文，亦思之缓也。”“人之禀才”，指作家禀赋的写作才能，有的写得快，有的写得慢。“文之体制”，指文章的体裁，有长篇，有短篇。这里先讲写得慢的例子。汉朝的司马相如写《上林赋》、《子虚赋》，每一篇都花了将近一百天才写成，夸张地说，他的笔毛快烂了。汉朝的扬雄写了一篇《甘泉赋》，用心过度，写完了过于疲倦就躺着，做梦看见自己的五脏掉在地上，就用手拿起来放回体内，醒来气喘受惊，气急，病了一年。后汉的桓谭曾经写了一篇短小的赋，因为心思用得太多了，就病倒了，过了好多天才好。后汉王充说到写作论文，使心情激动，要减少寿命，想得太深了，精神体气都受到了很大消耗，好像用尽了。后汉张衡写《两京赋》，组织材料，加上深思熟虑，花了十年才写成。晋朝左思写《三都赋》花了十二年。在这里举出了六个例子，有的说明写作得慢，像司马相如、张衡、左思，有的说明用心过度。当时写的赋，是大赋，篇幅较长。像张衡、左思写《两京赋》、《三都赋》，要搜集两京和三都的材料，所以花了很多时间。至于扬雄、桓谭、王充的写作，因为用心过度而病倒，那是针对上文“秉心养术，无务苦虑”来的，说明

不要用心过度。

“淮南崇朝而赋骚，枚皋应诏而成赋，子建援牍如口诵，仲宣举笔似宿构，阮瑀据鞍而制书，祢衡当食而草奏，虽有短篇，亦思之速也。”汉朝淮南王刘安在一个早上就写了《离骚传》，说明屈原《离骚》的大意。“崇朝”即一个早上。“赋骚”即作《离骚传》，是阐发《离骚》的大意。汉朝枚皋写一篇赋很快，皇帝命令他写什么赋，很快就能写成。三国时魏国的曹植，字子建，他拿起纸来就写，好像嘴里背熟的那样。同时人王粲，字仲宣，拿起笔来就写，好像早先写好的。同时人阮瑀在战场上接到曹操命令，就在马鞍上写成书信。同时人祢衡在吃饭时起草奏章。虽然其中有的篇幅短小，也是因为文思的快速。写作为什么有的快有的慢呢？

“若夫骏发之士，心总要术，敏在虑前，应机立断；覃思之人，情饶歧路，鉴在疑后，研虑方定。机敏故造次而成功，虑疑故愈久而致绩。”“骏发之士”，就是思路开展得快的人。“心总要术”，心里对各种事物有一个主要看法，这种看法，在对具体事物的考虑前已经形成，所以碰到具体问题应机立断，立刻作出决定，有了主意，很快下笔。“覃思之人”，想得很深的人，对事物的看法像在歧路徘徊，三心二意，老是拿不定主意，要经过反复考虑后下决定，所以下笔慢。思路快所以在匆忙中写成文章，经过反复考虑所以很久才能写成功。这里指出，文章写得快或写得慢，主要决定于文章的主旨，主意立定了就好写，主意不定就不好写。

“难易虽殊，并资博练。若学浅而空迟，才疏而徒速，以斯成器，未之前闻。是以临篇缀虑，必有二患：理郁者苦贫，辞溺者伤乱。然则博见为馈贫之粮，贯一为拯乱之药，博而能一，亦有助乎心

力矣。”主意确定了，写得快；主意定不下来，写得慢。快和慢虽然不一样，但都要博学和熟练。就是主意定了，还要博学和熟练。要是学问浅薄，写得慢也没有用；才力平庸，写得快也是徒然。学问浅薄，才力平庸，要成为文章家，写出好文章，没有听到过。刘勰说过“才有庸俊”，所以“才疏”即指才力平庸。“成器”可从两方面讲，就人讲是文章家，从文讲，是好文章。因此，到临写作时运思谋篇，一定有两个毛病：道理说不明白的苦于学问贫乏，文辞缺乏条理的苦于紊乱，那么博学是解决学问贫乏的粮食，一贯是拯救紊乱的药物。博学而又一贯，对用心写作必有帮助了。所谓“理郁”指道理郁积，即说不明白。比方李斯要说明白客卿对秦国作出很大贡献，要是没有学问，举不出具体的例证来，这个道理就说不明白，所以要学问。再像缺乏文才，只堆砌辞藻，文辞显得乱，也写不好。“辞溺”，就是陷在辞藻里，即缺乏条理。“贯一”，即一贯，即掌握全篇的主旨来安排章节，章节的安排是为了贯彻主旨的，所以一贯就可以救乱。

第四，讲修改和言外之意。

“若情数诡杂，体变迁贸，拙辞或孕于巧义，庸事或萌于新意。视布于麻，虽云未贵，杼轴献功，焕然乃珍。”“情数”指情理的多样变化，“体变”指体制的变化多样。情理多样变化，其中有不正的、杂乱的；体制变化多样，其中有不恰当的，因此需要删改。就情理说，有新颖的，有庸俗的，要删去庸事突出新意；就文辞说，有巧妙的，有拙劣的，要删去拙劣的文辞突出巧妙的文辞，这跟体裁有关，不同的体裁适应不同的内容。“迁贸”，指改变选择，在删改中结合体裁来考虑，使巧义新意突出来。麻布同麻虽然都是麻，质地没有改变，但把麻织成麻布，就显出光彩，见得可贵了。这里显出修改的

功效。试举一个修改的例子。明朝的奸臣严嵩，作恶多端，杀害忠良。他做的坏事，都由他的儿子严世蕃出谋划策。严嵩失败后，许多人列举严世蕃的罪状，准备上章弹劾。他们把奏章底稿给徐阶看，徐阶看了，问：“你们要救他吗？”大家说：“一定要处死他。”徐阶说：“像这样的奏章，恰好是救了他，像奏章中列举他害死杨继盛、沈炼的冤案，这些冤案都经过皇上批准，现在明显地提出来，是显示皇上的过错。如果这样，你们诸位还要犯大罪，严公子却可以骑着马出京了。”徐阶就替他们删去了触犯明世宗的话，只列举其他罪状。严世蕃看到第一次底稿，高兴地说：“不用担心，案子就要解除了。”但他看到第二次底稿后，却惊诧道：“死了！”遂被杀。这个故事，正说明突出什么、删去什么的重要。这是用文章作为政治斗争的工具，所以删去什么、突出什么极为重要。刘勰讲的，是删去平庸的，突出精彩的，对写作也很重要。鲁迅《答北斗杂志社问》里说：“宁可将可作小说的材料缩成 sketch（速写），决不将 sketch 的材料拉成小说。”把小说材料缩成速写，就可以写得更加精练，使精彩的部分更加突出。把速写的材料拉成小说，那就要加进水分，加进平庸的材料。在这里，刘勰的意见同鲁迅一致。

“至于思表纤旨，文外曲致，言所不追，笔固知止。至精而后阐其妙，至变而后通其数，伊挚不能言鼎，轮扁不能语斤，其微矣乎！”这里是讲文章的言外之音。“思表纤旨”，文章中说出来的思想以外的精微的意旨；“文外曲致”，文章中说出来的话以外的曲折的情味。言辞所不能说明，文笔在这里也只好停止不写。要用心极精而后可以阐发它的妙处，要懂得它的变化才能了解它的方法。像伊尹会烹调美味但说不出它的妙处，像做车轮的老工人说不出砍轮的精微，

这是微妙得很了。“通其数”的“数”指方法。伊挚即商朝的伊尹，轮扁是砍木做轮的工人。言外之音是文章里除了讲的道理外，还含有别的意思，这个意思没有明白说出，但读者看了自会体会。这种言外之音，就更微妙难说了。

第五，是总结。

“神用象通，情变所孕。物以貌求，心以理应。刻镂声律，萌芽比兴。结虑司契，垂帷制胜。”“神用象通”，神思同物象相通，要心思同物象接触引起感触，产生情理，是情理的变化所孕育的。“物以貌求”，从物象说，要从形象中找到意义；“心以理应”，从心思说，要从物象中得到触发，产生情理，同物象的形貌相应，即情景交融的意思。“刻镂声律”，写成文辞要研究音节的美好；“萌芽比兴”，从形象说，要产生比兴，用形象来表达情意，用心构成意象，要专心致志才能成功。“结虑”，指用心。“司契”，即意司契而为象，构思造成形象。

从刘勰这篇创作总论，结合我们的写作来看，可以注意的，首先是“神与物游”。我们写文章，有时是下笔即来，不是经过对外界事物的细致观察，缺乏自己独特的感受，人云亦云，这样的文章就写不好。在观察时，要是不专心，不虚心，粗心大意，就观察得不深不细，不可能有独特的感受。即使有了感受，有了从事物中观察得来的认识，要把它写出来，那还需要“积学”、“酌理”、“研阅”。学问不够，光讲道理，有时缺乏说服力；理论水平不高，自己认为是独特感受，可能这种感受是片面的，不正确的，所以还要酌理；文章要写得有说服力，还得注意针对性，研究自己的生活经历。可见要写好文章对这几方面都得注意。在用文辞来表达时，还要写得“物无隐貌”，

把一件事情的真相写出来，不许歪曲，不许漏掉重要部分，这就得在语文写作上用功夫。写作是一种技能训练，像厨师做菜，工人做轮，要在长期实践中去体会甘苦，光听人讲写作方法而自己不动手写，是没有用的。这正像光听厨师讲怎样做菜，工人讲怎样做活儿，自己不动手去做菜和上车床去干活儿一样，也是学不会的。刘勰的《神思》里，对写作的道理讲得很多，值得我们去细细体会，值得我们通过写作实践来加深我们的理解，在实践中提高我们对写作的理解，对《神思》的理解。

读了《神思》篇以后，怎样提高我们对写作的认识呢？我们想到写作，一般说来，没有像他那样想得多，没有像他那样想得深。我们写作的毛病，写一篇文章，一个题目到手，就有老一套的看法摇笔即来，也可以很快写成。那样写出来的文章，读者看了开头，就可以猜到后面写的是什么，是人云亦云，老一套，谁也不要看。文章要写出自己的感受，自己的感受一定有和别人不同的地方，也有和别人一致的地方，这就接触到刘勰讲删改的例子，把人云亦云的部分删去，把自己独特的感受作深入细致的体会，把它突出来，这样写出来的文章，就不一般化，因此在动笔以前要用心考虑一番，想得深一点。还有，在写作以前，要“疏瀹五藏，澡雪精神”，就是除去主观偏见，才能看到新事物，接受新见解，作出新的考虑。这样，才能“神与物游”，亲自去调查、访问、研究，写出来的文章，才能“物无隐貌”，事实是怎样的，就要照样写，不能改变、歪曲。要做到“物无隐貌”，在平时还要“积学以储宝，酌理以富才，研阅以穷照”，用现在的说法，就是要分清什么是正确的，什么是错误的，懂得了正确的理论，有了正确的判断，加上亲自观察、调查研究，把事实真相写

出来，又有积学储宝来作出恰当的评论，举出有力的例证来加强说服力，加上研阅穷照，使文章写得有针对性，“驯致以怿辞”，顺着事物的形貌把文辞写得鲜明生动。总之，读了这篇文章，不光是知道刘勰是怎样讲写作的，还要“疏瀹五藏，澡雪精神”，把那些对写作的不正确的认识清除掉，把我们平时摇笔即来的庸俗的东西清除掉，真正做到“神与物游”，写出“物无隐貌”来。还要加强我们平时“积学”、“酌理”、“研阅”的功夫，使我们的写作，比过去提高一步。写作是一种技能训练，不练习是不行的，“伊挚不能言鼎，轮扁不能语斤”，要学会炒菜，一定要到厨房里亲自去炒一下，要学会车活儿，一定要到车床上去亲自干活儿，光听人家讲是不行的。因此，听了刘勰讲写作方法，就得自己去实践，在实践中提高。那样，才真正有助于提高我们的写作水平。也可以结合他讲的写作方法，结合我们阅读古今名篇来考虑，来加深我们对写作的理解。

第八讲　释刘勰的“风骨”与“奇正”

释“风骨”

读刘勰《文心雕龙·风骨》篇的“风骨”，光就齐鲁书社出版的《〈文心雕龙〉研究论文集》看，收有谈“风骨”的论文七篇。粗略看来，是不是可以概括为正反合三种解释。正指初步的正面解释。因为是初步解释，不免有疏漏处，所以引起反对它的解释。反对的解释，虽也有不够正确的，但主要是补初释的不足，但对初步的正面解释，又没有看到它正确的一面。合是看到正的解释的不足，也看到正的解释的正确的一面，补它的不足，发现它的可取处，成为综合的诠释。经过这样的讨论，对“风骨”的诠释，或可说是较为全面吧。

一、正的初步解释

在论“风骨”的论文中，不少篇都提到黄侃《札记》的解释：“风即文意，骨即文辞。”假如把这个解释作为“正”，把反对这个解释的作为“反”，把经过反对再回到这个解释上来，当然已补充这个

解释的不足的，作为“合”，不知能否初步概括对“风骨”的不同解释。

要了解黄侃《札记》的解释，还得看《札记》：“二者皆假于物以为喻。文之有意，所以宣达思理，纲维全篇，譬之于物，则犹风也。文之有辞，所以摅写中怀，显明条贯，譬之于物，则犹骨也。必知风即文意，骨即文辞，然后不蹈空虚之弊。或者舍辞意而别求风骨，言之愈高，即之愈渺，彦和本意不如此也。”这里提出刘勰的“本意”来，这个“本意”牵涉到刘勰写《风骨》篇的本意，牵涉到《风骨》篇在刘勰论文中的本意，但《札记》对本意没有作具体诠释，就有待于探索了。

再看《札记》对“风即文意，骨即文辞”的解释。“绌诵斯篇之辞，其曰‘怊怅述情，必始于风，沉吟铺辞，莫先于骨’者，明风缘情显，辞缘骨立也。其曰‘辞之待骨，如体之树骸，情之含风，犹形之包气’者，明体恃骸以立，形恃气以生，辞之于文，必如骨之于身，不然，则不成为辞也；意之于文，必若气之于形，不然，则不成为意也。其曰‘结言端直，则文骨成焉，意气骏爽，则文风清焉’者，明言外无骨，结言之端直者，即文骨也；意外无风，意气之骏爽者，即文风也。其曰‘丰藻克赡，风骨不飞’者，即徒有华辞，不关实义者也。其曰‘缀虑裁篇，务盈守气’者，即谓文以命意为主也。其曰‘练于骨者，析辞必精，深乎风者，述情必显’者，即谓辞精则文骨成，情显则文风生也。其曰‘瘠义肥辞’，‘无骨之征’，‘思不环周’，‘无风之验’者，明治文气以运思为要，植文骨以修辞为要也。其曰‘情与气偕，辞共体并’者，明气不能自显，情显则气具其中，骨不能独章，辞章则骨在其中也。”在这里，《札记》结合刘勰

解释风骨的原文，把它的重点归结到辞意。所谓重点归结到辞意，即在具体解释上又有发挥。如说“风缘情显，辞缘骨立”，即“情显”才是风，不光是风即意，意兼指情，光抒情还不能称风，要情显才有风。光有辞还不能称骨，“辞之于文，必如骨之于身”，才能称骨。“结言之端直者，即文骨也”，“意气之骏爽者，即文风也”。光有言还不一定有骨，要言之端直的才有骨，光有意还不一定有风，要意气的、骏爽的才有风。《札记》讲风骨，虽重点归之于辞意，但光有辞意还不一定有风骨，要辞和意达到某种要求的才有骨有风。

《札记》还提到刘勰写《风骨》的本意，也是论文的本意，“大抵舍人论文，皆以循实反本酌中合古为贵，全书用意，必与此符。《风骨》篇之说易于凌虚，故首则诠释其实质，继则指明其径途，仍令学者不致迷惘，其斯以为文术之圭臬者乎”。《札记》认为刘勰论文的本意，是“循实反本，酌中合古”。“循实”，即风骨的实质在辞意，“反本”、“合古”即宗经，即“熔铸经典之范”，再加“翔集子史之术”，所以讲风骨归于辞意，归于“洞晓情变，曲昭文体”了。不过这段说明，不放在提出“本意”之后，容易为读者所忽略。

二、反的进一步解释

假定以《札记》的论“风骨”为正的初步论点，那么是否可以以驳《札记》的论点为反的进一步说明。

廖仲安、刘国盈两先生的《释“风骨”》，有驳《札记》的，说：“第一，刘勰是说，能够练骨的人，就可以使文章做到‘结言端直’，‘析辞必精’，辞精是表示文骨的完成，而不是练骨的开始。因此，不能从这里得出‘骨即文辞’的结论。第二，刘勰是说，‘结言

端直'，'析辞必精'，正是表示文内有骨。而黄侃从这里引出'言外无骨'的结论，显然正违反了刘勰的用意。第三，刘勰明明是说修辞必以植文骨为先（'沉吟铺辞，莫先于骨'），黄侃却说是'植文骨以修辞为要'，这也显然是歪曲了刘勰重视文骨的精神。"这三点对《札记》的批评，主要的精神在于对"骨"的看法不同。两先生对"风骨"的解释："风是作家发自深心的、集中充沛的、合乎儒家道德规范的情感和意志在文章中的表现。唯其发自深心，合乎规范，才能成为'化感之本源'，唯其集中充沛，才能风力遒劲，不致'思不环周，索莫乏气'。""刘勰所说的'骨'是指精确可信、丰富坚实的典故、事实，和合乎经义、端正得体的观点、思理在文章中的表现：事义的运用和取舍虽然得从属于情志，但是也能加强情志的力量。"按这样讲"骨"，就和"风"一致了。"合乎经义"，就同于"风"的"合乎儒家道德规范"，"端正得体的观点、思理"，就是"合乎道德规范的情感和意志"，因为刘勰讲的情，往往指情理或情意，所以"骨"里讲的"思理"，就跟"风"里讲的"情感和意志"一致了。这显然和《风骨》篇中讲的"骨"不同。刘勰讲"沉吟铺辞，莫先于骨"，"辞之待骨"，"结言端直，则文骨成焉"，"练于骨者，析辞必精"，讲到骨都和辞或言联系。看来《札记》讲"骨"与辞联系，是符合刘勰用意的。把"风骨"的"骨"说成"典故、事实"、"观点、思理"，是不符合刘勰在《风骨》篇里讲的"骨"的。因此这样的驳论，恐怕是难以驳倒《札记》的解释的。

寇效信先生的《论"风骨"》，也驳《札记》"风即文意，骨即文辞"的说法，认为"《文心雕龙》的'情'、'志'、'意'、'理'属于一个范畴，而'风'则属于另一个范畴"。"我们既要看到'骨'和

‘辞’相联系的一面，也要看到二者相互区别的一面。‘骨即文辞’论者只看到联系而忽视区别。”就《札记》看，黄侃既看到“风”与文意、“骨”与文辞有联系的一面，也看到“意气之骏爽者，即文风也”，“结言之端直者，即文骨也”。那他对于“风”跟文意、“骨”跟文辞有区别的一面，不是没有看到，只是说得不够明确，寇先生的驳论，正可补它的不足。

寇先生认为“‘风’是对文章情志方面的一种美学要求，只有那种表现出由现实生活所激发的刚健纯正的志气，从而对读者发生巨大感染力量的作品，才合乎‘风’的要求”。“‘骨’是对于文章辞语方面的一种美学要求”；“只有那种经过锤炼而坚实遒劲、骨鲠有力的辞语，才符合文‘骨’的要求”。这样的诠释，比《札记》有了发展。

王运熙先生《从〈文心雕龙·风骨〉谈到建安风骨》中有一节《〈文心雕龙·风骨〉论风骨》，认为“《札记》说‘风即文意’……但又说：‘情显则文风生也。’指出表现感情显豁是深于风的特色。黄氏的解释前后有些依违两可，关键在于他没有把作品中思想感情的内容同它的外部风貌区别清楚”。王先生指出：“风是指文章中的思想感情表现得鲜明爽朗，骨是指作品的语言质朴而劲健有力，风骨合起来，是指作品具有明朗刚健的艺术风格。”“风的基本特征是清、显、明，它是指作品中思想感情表现的外部风貌，即作品的艺术风格而言，而不是指思想感情的内在性质即作品思想内容而言。”“他说风是‘志气之符契’，意即谓风不是作者的思想感情本身，而是思想感情表现于作品的外部风貌。”这也是对《札记》的解释作进一步的补充。《风骨》说：“相如赋仙”，“风力遒也”。“扬雄曾经批评《大

人赋》为‘劝而不止’……他是不会从思想内容纯正的角度来赞美《大人赋》的……《大人赋》的风貌却是远较其代表作《子虚》、《上林》为清明，有飞动之致，符合于‘风清而不杂’的标准，所以《风骨》就特别加以赞美了。”“骨的基本特征是精、健，精是精要不繁芜，健是刚健有力，都指语言文辞的特色。”“《风骨》说：‘昔潘勖锡魏，思摹经典’，‘乃其骨髓峻也’。汉末潘勖《册魏公九锡文》，用语造句模仿《尚书》典诰之作，语言比较质朴而劲健有力……所以被刘勰引作文章骨峻的正面例子。潘文歌颂曹操功德……其思想内容并无足取……”王先生这样讲风骨，把作品中思想感情的内容同它的外部风貌作了明显的区别，是胜过《札记》的混淆的。

三、合的较全面的解释

牟世金先生的《从刘勰的理论体系看风骨论》，提出刘勰的理论体系来，他引《征圣》“志足而言文，情信而辞巧”，认为“从情志和言辞两个方面，对内容和形式提出统一的要求，并以此为文学创作的金科玉律，这显然可以视为刘勰论文的主导思想，也是他对文学创作的最高要求”。再来探讨刘勰的文体论、创作论等，得出刘勰的理论体系“是以文质论为核心”。“‘风骨’论属于‘文质’论的范畴”，“刘勰的‘文质’论，是由‘辞’‘采’和‘情’‘理’的相互关系组成的”。因此认为驳黄侃的“风即文意，骨即文辞”，“反驳者通常只抓住这八个字而不及其余，就未免有以偏概全之嫌。黄侃明明还讲到‘风缘情显，辞缘骨立’，‘结言之端直者，即文骨也’，‘意气之骏爽者，即文风也’，‘辞精则文骨成，情显则文风生’等等。结合这些论述来研究，显然黄侃论‘风骨’，并未在‘风’和‘意’、‘骨’和

‘辞’之间划等号”。再结合刘勰理论体系的文质论说，“我们不仅可以说‘风骨’论属‘文质’论，也可以说‘风’和‘骨’就是构成‘文质’论的两个方面，至于何者属‘文’，何者属‘质’，就难以否认黄侃的旧说了。如前所述，只要不是孤立地、机械地理解‘风即文意，骨即文辞’八字，而结合全文，以‘风’是对‘情志’方面的要求，‘骨’是对‘文辞’方面的要求，则黄侃旧说‘虽旧弥新矣’”。

这样，牟先生的论“风骨”，就刘勰的理论体系看，又回到黄侃的旧论了。这里值得指出的，《札记》诠释“风骨”时，提出“彦和本意”，是从“彦和本意”来论“风骨”的，这个本意，实即牟先生指出的“文质论”。从文质论着眼才又回到黄侃的旧说了。不过这样回到黄侃的旧论，“虽旧弥新”，这个“新”与“旧”已经不完全相等了。如旧说只提“本意”，新说提出“文质论”；旧说只说明“风骨”对情辞有什么具体要求，新说明确地厘析情辞与风骨的区分了。那么所谓合，比正又有新的发展了。

《札记》论风骨，又说：“彦和既明言风骨即辞意，复恐学者失命意修辞之本而以奇巧为务也，故更揭示其术曰：‘熔铸经典之范，翔集子史之术，洞晓情变，曲昭文体，然后能孚甲新意，雕画奇辞，昭体故意新而不乱，晓变故辞奇而不黩。’明命意修辞，皆有法式，合于法式者，以新为美，不合法式者，以新为病。”这几句讲运用意辞的法式，可惜黄侃没有具体地说明是什么法式，不妨补说一下。说“熔铸经典之范”，还可说“潘勖锡魏，思摹经典”，说“翔集子史之术”，所谓史术是什么？《史传》篇说：“立义选言，宜依经以树则，劝戒与夺，必附圣以居宗。”那就得用《征圣》、《宗经》的标准来立论了。怎么叫“洞晓情变”呢？看《通变》篇：“矫讹翻浅，

还宗经诰，斯斟酌乎质文之间，而檃括乎雅俗之际，可与言通变矣。”讲通变要宗经，分雅俗，雅即正，要宗经崇正。那就得按照征圣、宗经的标准来“孚甲新意，雕画奇辞”了。即在“孚甲新意，雕画奇辞”上，不能只注意文章的风貌，也要注意思想感情的正确了，也要根据这个宗经崇正的标准来衡量。那正如王先生说的：司马相如的《大人赋》，“无贵风轨，莫益劝戒”，“《风骨》独独举《大人赋》作为‘风力遒’的正面例子，那倒是奇怪而令人难以理解了”。“潘勖锡魏”，“为曹操建立新王朝制造舆论，从封建道德标准看，其思想内容并无足取……那么《风骨》独独举此文作为骨峻的正面例子，那也是奇怪而难以理解的了”。“骨”是指言辞的要求，刘勰称“立义选言，宜依经以树则”，选言也要依经树则。按照刘勰的标准看，“相如赋仙”，“潘勖锡魏”，都不符合作为风骨的要求。这也说明刘勰虽以《征圣》、《宗经》作为“文之枢纽”，实际上到讨论具体文章时，他并不能按照这个标准来立论。如《论说》篇赞美“玄论”，赞美“般若”即是。论“风骨”以“相如赋仙”、“潘勖锡魏”作为风骨的代表作品，即就“化感之本源”来说，恐亦只能使汉武帝和曹操得到赞赏，并不能真正起到化感的作用吧。

释“奇正”

一、奇正相生

《〈文心雕龙〉研究论文选》，选了寇效信先生的《释“奇正”》和王英志先生的《也释〈文心雕龙〉之“奇正”》。现在想在这两位

先生的解释后，也来谈一下刘勰的“奇正”释。

先说寇先生释，对刘勰的“奇正”说，作了较全面的探讨，认为：“所谓‘正’应该包含这样一些意思：文章思想内容纯正，符合儒家正统思想的规范，用‘事’翔实可靠，语言平正畅达以及风格典雅端庄。而‘奇’，也包含着多方面的内容，如思想的奇突新颖，标新立异，用‘事’的奇诡怪诞，荒唐不经，辞采的奇崛诡丽，振聋发聩，以及风格的雄奇恣肆，不堕庸凡。”从各个方面对‘奇正’作了阐释，对认识刘勰的所谓“奇正”很有帮助。

再说王先生释，认为“刘勰的‘奇正’观到底提出了文章的什么样的总的特点和要求呢？这是问题的实质所在”。王先生认为“‘奇正’的真正含义是指正确区分的两种创作倾向和写作准则，应该倡导的是‘执正以驭奇’（《定势》）、‘酌奇而不失其贞（正）’（《辨骚》）……必须排斥‘逐奇而失正’（《定势》）……在刘勰的‘奇正’观中，‘奇’与‘正’是一对矛盾：‘正’是主导方面，‘奇’是次要方面；‘正’应该统率‘奇’，‘奇’则辅助‘正’。只有这样认识‘奇正’二者的关系，才能使文章的性质符合《宗经》所揭橥的撰文之‘六义’……”王先生就这样提出刘勰的“奇正”观对文章的总的特点和要求。

那么还有什么可讨论的呢？刘勰的“奇正”观本于兵家的所谓“奇正”，兵家的讲“奇正”，有“奇正”一分为二的，有奇正相生的，即奇复为正，正复为奇。寇先生讲的“奇正”，是在奇正一分为二方面作了很好的阐发；王先生讲的奇正，是在以正为主，以奇为副方面作了很好的阐说；都还没有在奇正相生的奇复为正方面作些阐述，没有站在兵家奇正相生的观点来看刘勰的论奇正。因此在这里想

用兵家奇正相生的观点，也来谈点刘勰的所谓“奇正”。

刘勰讲“奇正”是从兵家言来的，他在《书记》里说：“法者，象也。兵谋无方，而奇正有象，故曰法也。”他在这里讲的“象”，指物象。《孙子·军争》：“故其疾如风，其徐如林，侵掠如火，不动如山。”他说的“法者，象也”，即指效法各种物象。他说兵谋没有一定，或奇或正有各种物象可以效法。再说兵家说的“奇正”。《孙子·势篇》：“凡战者以正合，以奇胜。”杜牧曰：“以正道合战，以奇变取胜也。”又说：“战势不过奇正，奇正之变不可胜穷也。奇正相生，如循环之无端，孰能穷之哉？”张预曰：“奇亦为正，正亦为奇，变化相生，若循环之无本末，谁能穷诘。”兵家讲奇正有两方面：一方面是“以正合，以奇胜”，奇正是分开的；一方面是“奇正相生”，“奇亦为正，正亦为奇”，是可以互相变化的。分开的奇正，是合于逻辑的；互相变化的奇正，是辩证的。《老子》五十七章：“以正治国，以奇用兵。”正和奇是分开的。五十八章：“正复为奇。”奇正是可以变化的。刘勰用奇正的概念来论文，好像看到奇正可以分开的一面，似乎忽略了奇正互变的一面，既显示了他论文精辟的一面，也显示了他论文局限的一面。

刘勰论奇正，主要见于《定势》的“执正以驭奇”，“逐奇而失正”；《辨骚》的“酌奇而不失其贞（正）”，奇正是分开的。《定势》里又说：“奇正虽反，必兼解以俱通。”提出兼解和俱通奇正，还没有提到奇正的互相转化，对奇正的认识还落在兵家和道家的后面。

二、执正驭奇

刘勰论文讲奇正，主要观点是“执正以驭奇”，反对“逐奇而失

正”。他在《宗经》里提“故文能宗经，体有六义”；“四则义［直］贞而不回”，即义正而不枉曲，可见他很看重义正。《风骨》里称：“晓变故辞奇而不黩。”“义正”同“辞奇”相对，他认为义要正，辞可以奇。他在《定势》里称“旧练之才，则执正以驭奇；新学之锐，则逐奇而失正”。所谓“旧练之才”，即熟练于旧有的“因情立体，即体成势”，本着内容的情理确立一定的体制风格，就一定的体制风格造成的文势。所谓“新学之锐”，指“自近代辞人，率好诡巧，原其为体，讹势所变”。所说的“诡”“讹”，即反常的、错误的、反正的。所谓“执正驭奇”，即用正确的情理来驾驭奇辞；所谓“逐奇而失正”，即追求诡讹的文辞来违反义正。那他的执正驭奇，是要用义正来运用奇辞。如《辨骚》，他认为《楚辞》有“典诰之体”、“规讽之旨”、“比兴之义”、“忠怨之辞”，“观兹四事，同于风雅者也”，这是义正的。又说“诡异之辞”、“谲怪之谈”、“狷狭之志”、“荒淫之意”，“摘此四事，异乎经典者也”，即是违反义正的奇。但他在《诸子》里说：“按《归藏》之经，大明迂怪。”认为《易》的《归藏》，也讲神话。那么《辨骚》中指摘“诡异之辞”、“谲怪之谈”，多讲神话的，可以不论了。但“狷狭之志”、“荒淫之意”，还是违反义正的，还是奇。《楚辞》用“合于经典”的四事的正，来驾驭异于经典的二事的奇，所以称它为“乃雅颂之博徒，而辞赋之英杰也”。博徒即赌徒，是贱者，说明它还有失正处。但刘勰又称它为“辞赋之英杰”，即就宗经的角度看，还不够标准；就辞赋的角度看，已经够标准了，这里实际上含有两个标准的含义。不过刘勰受到宗经的局限，不肯承认这两个标准，所以不免有些矛盾。这表现在《辨骚》的赞里，又称它“壮志烟高”，“金相玉式”，又想对它的内容作全面肯

定。既批评《楚辞》的“狷狭之志”，又赞美它的“壮志烟高”，不是矛盾吗？这是为什么？原来刘勰的辩论，只是针对淮南王刘安、班固、王逸等人对屈原的评价而发，他认为刘安的评价太高，班固的评价太低，王逸的评价又把楚骚跟风雅相混，所以他要把楚骚分为四事同于风雅，四事异乎经典。但这四事中实际上只有二事异乎经典了，这二事即“狷狭之志”、“荒淫之意”。其实刘勰论文，对于志意的要求并不高。试看《风骨》，他说：“是以怊怅述情，必始乎风。”这个情即指情意或情志。那么他给风选文章来作例子，应该选“怊怅述情”的代表作，即在志意上正确的作品才合，可他却选了“相如赋仙，气号凌云，蔚为辞宗，乃其风力遒也”，即选了司马相如的《大人赋》。按照刘勰《辨骚》的标准，用合乎经典和“异乎经典”来看，《论语·宪问》：“子路问事君，子曰：‘勿欺也而犯之。’”孔子主张对待君主，要向他提意见。汉武帝爱好神仙，司马相如迎合汉武帝，写了《大人赋》，宣扬“大人”实际上是具有更大本领的神仙。这不符合孔子对待君主的要求。《论语·述而》：“子不语怪力乱神。”《大人赋》正写怪力乱神。可见《大人赋》是“异乎经典”的，刘勰却用它作为风的代表作品。《风骨》又说：“结言端直，则文骨成焉。”骨要语言的正直。刘勰选“昔潘勖锡魏，思摹经典，群才韬笔，乃其骨髓峻也”，选潘勖的《册魏公九锡文》作为骨的代表。（按：九锡文是权臣篡夺政权时要君主给以九种赏赐的文章。）按《孟子·滕文公下》：“孔子成《春秋》而乱臣贼子惧”，就《春秋》尊王的意义来说，潘勖的文章应该属于歌颂权臣篡位之作，也是异乎经典的，刘勰却认为是“结言端直”的代表作。这样看来，刘勰对于文章的意志是否合于经典是并不看重的，所以他的《辨骚》，讲什么

“异乎经典”的四事，只不过用来批驳刘安、王逸、汉宣帝、扬雄“四家举以方经”罢了。就他不看重文章的意志是否符合经典说，他对“狷狭之志”、“荒淫之意”是并不看重的，因此他认为这两点并不妨碍《楚辞》的“执正以驭奇”。刘勰既认为这两点是异乎经典的奇，他以经典为正，异乎经典的奇即失正的奇，对于失正的奇，又怎样“执正以驭奇”呢？是不是用正来批判它的失正呢？可是《楚辞》里没有，《楚辞》里有“合于经典”的正，也有“异乎经典”的奇，奇正并列，没有做到“执正以驭奇”，但他又认为《楚辞》是“执正以驭奇”的，这不又是矛盾吗？

刘勰在《史传》里对“奇正”的看法要更严格，他据班彪批评司马迁《史记》的话，称司马迁为“爱奇反经之尤”，把“奇”说成“反经”，这样的“奇”即是反正的奇。按照“酌奇而不失其贞”，酌采的要不失正的奇，对于反正的奇，是要“执正以驭奇”。他又称班固《汉书》：“儒雅彬彬，信有遗味。”又称它有“宗经矩圣之典”，“雅”即正，与《史记》的爱不正之奇相反；称班固“宗经”，与《史记》的“反经”相反。在这里，显示他的奇正看法有保守的一面，这就接触到奇复为正了。

奇亦为正

上文指出奇正之说是从兵家来的，《孙子》讲的“奇正相生”，即有“奇亦为正，正亦为奇”的变化。刘勰倘利用这种奇正的辩证观点，《辨骚》、《史传》中论奇正的一切问题，都可迎刃而解了。刘勰

在《诠赋》里肯定“楚人理赋”是“雅文”，即认为《楚辞》是正的。但他在《辨骚》里又认为只有四事“同于风雅”是正的，四事“异乎经典”是奇的，那还是半正半奇，怎么说“楚人理赋”是雅文，即正的呢？虽说四事中二事讲神话，《归藏》也讲神话，可以不论，那还有“狷狭之志”、“荒淫之意”是异乎经典的，怎么说“雅文”呢？要是刘勰看到“奇亦为正”，认为就《宗经》说，《楚辞》中的四事是“异乎经典”的奇，但就辞赋说，不能用经典的标准来衡量辞赋，辞赋有它自己的创作要求，要求辞丰奇伟。因此“异乎经典”的四事，从经典的标准看是奇，从辞赋的标准看，奇亦为正，因此“楚人理赋”才是雅文，那么“异乎经典”的问题就解决了。再说，“狷狭之志”，从经典的角度看，确是有异，从辞赋的角度看，这正是屈原为国殉身的爱国主义精神。“荒淫之意”，从《招魂》看，是真实地反映楚王的宫廷生活，也是正的。这样《楚辞》中“异乎经典”的奇，从经典看是奇，从辞赋看不就成了正吗？

再看班彪批评司马迁的话，见于《后汉书·班彪传》。从班彪保守的观点看，司马迁有的观点是“爱奇反经”的，是反经的奇，从司马迁进步的观点看，班彪的所谓奇，不正是进步观点的正吗？试看班彪的批评：

> 其论术学则崇黄老而薄《五经》，序货殖则轻仁义而羞贫贱，道游侠则贱守节而贵俗功，此其大敝伤道，所以遇极刑之咎也。……又进项羽陈涉，而黜淮南衡山，细意委曲，条例不经。……

按班彪批评司马迁“崇黄老而薄《五经》”，这是司马迁父亲司马谈的《论六家要旨》，不是司马迁的观点。司马迁把孔子列入世家，把老子列入《老庄申韩列传》里，没有给他一个专传的地位，他的尊崇孔子，贬低老子，非常明显。这点批评就落空了。司马迁看重货殖，编为列传，这正是他的特识。他称“无岩处奇士之行，而长贫贱，好语仁义，亦足羞也”。他批评空讲仁义而毫无作为的人，并没有看轻仁义。司马迁编《游侠列传》，具有反封建压迫的特识，他批评“今拘学或抱咫尺之义，久孤于世”，他批评拘守小节不通世变的人，并不贱守节。至于项羽曾执掌大权，分封诸侯，列为本纪，陈涉起义称王，在他的起义下，终于灭秦，列为世家，都显出司马迁的特识。这里显出班彪识见的守旧，不知世变。刘勰跟着班彪来批评司马迁的“爱奇反经”，这说明他对奇正看法的不正确。他要是能看到奇正观点的变化，在不同的文体上，在不同的世变里，守旧者所谓的奇，可以成为正，守旧者所谓的正，可以成为奇；从进步的观点看，就可以看到班彪批评司马迁的“爱奇反经”，班彪的所谓奇，实是正；班彪的所谓正，实际已经落后，成为不正的奇了。

第九讲　谈风骨

《文心雕龙》的第二十八篇是《风骨》。什么叫风骨，风骨在写作上又有什么作用呢？这里想作初步的说明。

刘勰在文中对风骨有时分开说，有时合起来说。为了说明的方便，先分开说。

什么叫风呢？风就是气的流动，因此没有气就没有风，所以说："索莫乏气，则无风之验也。"可见风具有两个条件：一是气，二是流动。没有气没有风，气不流动也没有风。那么风在艺术创作上又有什么作用呢？我们不妨就画来说，画家要求气韵生动，一幅画只有形似而不能画出人或物的精神来，不算好画。要把人或物画活，画出人或物的神情来，才叫气韵生动。把人或物画活，就是画得有生气，画得生动。有生气而生动，就是风，就符合风是气的流动的说法。就文学说，就是要求作品把人或物写活，写得有生气，写得生动。怎样写得有生气，写得生动呢？要注意抒情，所以说："怊怅述情，必始乎风。"把惆怅的感情，写得能感动人，首先要靠风，就是要写得气韵生动。除了注意抒情，还得注意作品的思想，思想和感情是不可分割的；所以说："意气骏爽，则文风清焉。"要求作品的文风清新，就

要求意气的爽利。意气里就包括思想感情在内。

那么怎样才能写得气韵生动，写得有风呢？“深乎风者，述情必显。”要把感情明显地表达出来，感情表达得不明显，就气韵不生动。怎样把感情表达得明显呢？“思不环周，索莫乏气，则无风之验也。”思想考虑得不圆满不周到，讲些片面的话，讲得毫无生气，就没有风。要讲得有生气，先要作全面深入的思考，有精彩的内容，再加上丰富的感情，然后注意表达，要“结响凝而不滞”。响指音调，我们的思想感情要通过语言来表达，文学是语言的艺术，语言有音调，作者的感情有时是激昂的，有时是柔婉的，表达这种不同感情的语言音调也就不同。把这不同的音调在文字里恰好地表达出来，这就是“结响”。假如感情是激昂慷慨的，用激昂慷慨的文字来表达，这样，文字的音调是激昂的，不再是柔婉的了，也就是文字有了固定的音调，所以说“结响凝”，凝是凝固，即音调固定了。文字的音调是根据感情把它固定起来的。感情是欢欣鼓舞的，文字里也要表达出欢欣鼓舞的音调；感情愁苦的，文字里也要表达出愁苦的音调。由于作者的感情经常在变化，所以作品中的音调也跟着在变化，所以说“不滞”，不固定为一种音调。“结响凝而不滞”，又是凝固又是不滞，好像矛盾，实际是统一的。就一篇作品说，或就长篇中的一段说，要求文字的音调同作者的感情一致，要让感情把音调固定起来；就表达不同感情的不同作品说，又要求不同的文字适应不同的感情，具有不同的音调，不能固定于一个音调，所以“凝而不滞”。

这样看来，要写得气韵生动，先要有精辟的思想和丰富的感情，用文字把它表达出来，要求文字的音调恰好地表达作者的感情。这样，读者从文字的音调里就接触到作者的感情。加上作品思想精辟、

感情丰富，就更具有感人的力量，这才能写得又有生气又生动，写得气韵生动，这就有风。

再说骨，骨就是人体的骨骼、作品的思想感情，所以说："辞之待骨，如体之树骸。"一个孩子生了软骨病就站不起来，一篇作品的思想感情有了问题，也就站不住。害软骨病的孩子可能肌肉长得很胖，肌肉好比辞藻，所以说："若瘠义肥辞，繁杂失统，则无骨之征也。"可见骨有两个条件：一要有充实的义，充实的内容；二要不失统，内容要有条理，有系统。瘠义肥辞，好比孩子害软骨病而很胖，繁杂失统，好比孩子的骨骼生得畸形，不平衡，都不行。因此写作先要讲究思想内容，所以说："沉吟铺辞，莫先于骨。"有了正确的思想内容，就有了骨，所以说："结言端直，则文骨成焉。"即措辞正直，是文骨造成的，就是内容正直，所以文辞也正直。骨和肉的关系非常密切，一个人要长得骨肉停匀，"故练于骨者，析辞必精"，"捶字坚而难移"。作品是用文辞来表达思想感情的，先要对思想感情作一番提炼功夫。有些思想确实是自己在生活体验中得来的，有些也许自己并无感受，只是人云亦云。人云亦云的部分既没有真实感受，又是大家都知道的，就可以不讲，专讲自己体验有得的部分，这就是练骨。练骨以后，就把那些可以不说的话尽量删去，使内容精练，再用文辞把它表达出来，那样的文辞自然精练了。在用文辞表达时，还要注意从每一句话到每一个词都要求它能正确地表达思想，要表达得非常确切，连一个字都不能改动，这就是练字的功夫，做到"捶字坚而难移"。

这样看来，骨要求作品有精辟的思想和丰富的感情，风要求把这种思想感情表达得气韵生动。刘勰认为这两者缺一不可，所以说：

“其为文用，譬征鸟使翼也。”鸟要用两个翅膀才能飞，好比风骨缺一不可。有风无骨，写得生动而没有内容，不行；有骨无风，有内容而表达不出来，写得不生动，也不行。有风骨就是内容精辟写得又生动。再说得具体些，就是要有思想，有条理，有感情，每一句话每一个词要能确切地表达思想感情，文辞的音调要能和感情一致，写出有内容，有情韵，而极精练的作品来。

这样的作品是不是最理想的呢？刘勰认为还不是。他举了一个很生动的比喻道：“夫翠翟（野鸡）备色，而翾翥（小飞）百步，肌丰而力沉也；鹰隼乏采，而翰（高）飞戾（到）天，骨劲而气猛也。文章才力，有似于此。若风骨乏采，则鹙集翰林（文苑），采乏风骨，则雉窜文囿；唯藻耀而高翔，固文笔之鸣凤也。”这是说，有文采而风骨不够的，好像野鸡。野鸡具备各种彩色，可是飞不高飞不远，一飞只有百步，是由于肌肉丰满而骨力不足。有风骨而没有文采，好比鹰隼，可以飞到天上，这是由于骨劲气猛。这说明风骨高过文采。理想的作品既有风骨而又有文采，好比凤凰，既能飞到天上，又具有照耀的文采。

风骨同文采的关系，不光像上面说的，刘勰还指出：“若丰藻克赡，风骨不飞，则振采失鲜，负声无力。”要是辞藻丰富，缺乏风骨，那就飞腾不起来，并会影响文采，使它变得黯淡而不鲜明；也会影响声韵，使它失去声韵之美。可见要使作品写得有文采，有情韵，也要求有风骨。野鸡的飞不高飞不远，是由于风骨不足；但它究竟还是有风骨的，所以还能飞百步之远，所以它的文采也还鲜明。要是没有风骨，连文采也会变得黯淡。因此风骨还是主要的。

怎样做到又有风骨又有文采呢？刘勰说：“若夫熔铸经典之范，

翔集子史之术，洞晓情变，曲昭文体，然后能孚甲新意，雕画奇辞。”用经典作品做范本，吸取它高度的思想和技巧，把它熔铸到创作中去，还要吸取诸子百家和史传的写作技巧，这是借鉴，并不是模仿。此外还要深通各种事物的变化，懂得各种文体的特点。这样，才能根据对事物的深彻了解，从而产生新的命意，根据新的命意，选择最恰当的文体来表达，表达时要注意文辞的修饰，使作品像雕画那样有文采。这样，作品的思想内容是从“洞晓情变”来的，是有新意的；作品的体裁和各种表达手法，是吸取以前的权威之作再加以熔铸的，这才能创作出既有风骨又有文采的作品。

第十讲　刘勰论“物色”

一

《文心雕龙》有《物色》篇，把“物色”作为景色，在刘勰以前就有了，像《文选·颜延年秋胡诗》：“日暮行采归，物色桑榆时。”物色指景色，已到日落桑榆的时候。把物色作为一个文论的命题来作专篇讨论，这是始于刘勰，在刘勰以前还没有人这样看重过物色，提出过这样的命题，更谈不上作专篇讨论了。因此，提出这一个命题来作专篇讨论，这是刘勰创作论的创见之一，是值得称道的。自从刘勰提出物色这一命题以后，萧统编《文选》，就把“物色”作为赋的一类，选了《风赋》、《秋兴赋》、《雪赋》、《月赋》四篇。因此李善注：“有物有文曰色，风虽无正色，然亦有声。”“《易》曰‘风行水上涣’，涣然即有文章也。”这说明刘勰提出这一命题，就被萧统所接受了。

在刘勰以前，汉人已经用赋、比、兴来论《诗》，但还没有注意到诗中的写景名句。如《诗·小雅·采薇》：“昔我往矣，杨柳依依。

今我来思，雨雪霏霏。”《毛传》：“杨柳，蒲柳也。霏霏，甚也。”《郑笺》云：“我来戍止而谓始返时也。”“此章重序其往返之时，极言其苦以说之。”根本没有注意写景的用心。到陆机《文赋》谈到写景物：“悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春。”只有两句。《文赋》受到体裁的限制，不可能详尽地讨论写景，也没有提出写景的重要。

刘勰讲景物的感人，不仅比陆机讲得细致深刻，也比稍后的钟嵘讲得深刻。钟嵘《诗品·总论》：“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏。”“若乃春风春鸟，秋月秋蝉，夏云暑雨，冬月祁寒，斯四候之感诸诗者也。”他只指出景物的感动人，形之于歌咏，没有对景物和作者的关系作进一步说明。他的用意没有超过陆机说的景物引起作者悲或喜的感情。刘勰就不同了，他不仅指出：“物色之动，心亦摇焉”，又说：“若夫珪璋挺其惠（慧）心，英华秀其清气，物色相召，人谁获安？”这里强调人的“慧心”、“清气”，即智慧的心灵、清明的气质，虽然提到物色的感人，但已含有强调人的感情的用意了。

刘勰超过钟嵘的地方，是进一步指出：“是以诗人感物，联类不穷。流连万象之际，沉吟视听之区；写气图貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊。”陆机和钟嵘只看到景物能感动人，形成歌咏，他们没有看到“物有恒姿而思无定检”，同一时令的同一景物，甲所看到的同乙所看到的是一样的，但同一景物引起两人的感触却可以不同。因此，提出“物色尽而情有余”，这是一个新的看法，是刘勰最早提出来的，使他远远超过陆机，并超过在他以后的钟嵘。他又提出“诗人感物，联类不穷”，强调“感物”，即从“情有余”着眼，感物虽然是从景物引起的感触，是跟景物有联系的，但“联类不

穷”，即引起的感触是不穷的，这个“不穷”，正是从“情有余”里来的。从创作说，这里含有感触更重于景物的意思。正由于感物的联类不穷，所以要“流连万象”，“沉吟视听”。对景物作深入的观察和了解，要在景物前流连赏玩，不是一瞥就了；要反复考虑，使自己的感受深刻，既要刻画景物的形状，又要写出内心的感受，不论“写气图貌”，“属采附声”，既要“随物宛转”，又要“与心徘徊”。

结合这样的看法，他举出了具体的例子：“故‘灼灼’状桃花之鲜，‘依依’尽杨柳之貌，‘杲杲”为出日之容，‘瀌瀌’拟雨雪之状，‘喈喈’逐黄鸟之声，‘喓喓’学草虫之韵；‘皎日’‘嘒星’，一言穷理；‘参差’‘沃若’，两字穷形，并以少总多，情貌无遗矣。”[①]以上举出十个例子，说明这十个例子既写情又写貌，既是随物宛转，又是与心徘徊，那又怎么说呢？试就这十个例子来看。《诗·周南·桃夭》：“桃之夭夭，灼灼其华。”“灼灼”不仅形容桃花的红，还有红艳如火的意味，用来描绘新嫁娘嫁时的热情，所以“灼灼”既形容桃花，又反映新嫁娘的感情。《诗·小雅·采薇》：“昔我往矣，杨柳依依。”“依依”既形容柳条的柔弱，又反映分别时依依不舍的感情。《诗·卫风·伯兮》：“其雨其雨，杲杲日出。”这是写妇人想望她丈夫回来，像希望天雨，却是太阳升得高高的。“杲杲”既形容太阳的升起，也反映了妇人失望的感情。《诗·小雅·角弓》：“雨雪瀌瀌，见晛曰消。”下雪天希望天晴，日光把雪消融，“瀌瀌”既形容雪下得大，又含有妇人希望天晴不得而失望的感情。

① 本书乃周振甫先生论《文心雕龙》文章之汇编，各篇从不同角度研究《文心雕龙》，为保持文章原貌，文中多次引用的文字均保留。——编者注

《诗·周南·葛覃》："黄鸟于飞，集于灌木，其鸣喈喈。""喈喈"是描摹黄鸟的声音，也含有妇人回家探亲的喜悦。《诗·召南·草虫》："喓喓草虫。""喓喓"是描摹草虫的声音，也含有妇人对丈夫的怀念。《诗·王风·大车》："谓予不信，有如皎日。""皎"形容日光的明亮，也反映发誓的明确感情。《诗·召南·小星》："嘒彼小星。""嘒"形容星光的微弱，也含有小臣地位低微的意思。《诗·周南·关雎》："参差荇菜，左右流之。""参差"形容荇菜的长短不齐，也含有忽左忽右采摘的不定。《诗·卫风·氓》："桑之未落，其叶沃若。""沃若"形容桑叶的润泽，也含有指女子颜色光润的意思。以上是刘勰用来说明"随物宛转"、"与心徘徊"的例子，这些例子有两方面，一方面是形容物象，一方面是反映心情。这里，他认为有"写气"，描写气候的，即"杲杲"、"瀌瀌"；有"图貌"，描写形象的，即"灼灼"、"依依"；有属采，用词采的，即"参差"、"沃若"、"皎"和"嘒"；有附声的，即"喈喈"、"喓喓"。在这里，刘勰认为每个例子都有"随物""与心"的两方面，像"喈喈"、"喓喓"是不是也有两方面，这是可以讨论的，但像"灼灼"、"依依"等确有两方面。他从这些形容词中看出两方面来，这也是他的创见。在这里，他又提到"穷理""穷形"，提到"以少总多"，"情貌无遗"，"穷形"和"貌"就是指"随物"，"穷理"和"情"即"穷情理"，就是指"与心"。用一字或两字，写出随物、与心，所以是以少总多。以上是就《诗经》的写景物说的。

二

刘勰讲物色，用了十个例子来讲《诗经》中的描写景物，又把这些描写提到理论高度，得出“随物宛转”，“与心徘徊”，“以少总多，情貌无遗”，并且极为推重，说成“虽复思经千载，将何易夺？”接下来谈到《楚辞》的描写景物，却很简单，只说：“及《离骚》代兴，触类而长，物貌难尽，故重沓舒状，于是‘嵯峨’之类聚，‘葳蕤’之群积矣。”只举了两个例子，只提到“重沓舒状”，是不是刘勰把《诗经》中的景物描绘看得胜过《楚辞》呢？不是的。原来他在前面讲的“四时之动物深矣”后就举了《楚辞》的例子：“是以献岁发春，悦豫之情畅；滔滔孟夏，郁陶之心凝；天高气清，阴沉之志远；霰雪无垠，矜肃之虑深”，“一叶且或迎意，虫声有足引心，况清风与明月同夜，白日与春林共朝哉！”这些话怎么是举《楚辞》的例子呢？如《招魂》乱辞：“献岁发春兮，汩吾南征。”“献岁发春”就是用《楚辞》的例子，王注：“献，进。言岁始来进，春气奋扬，万物皆感气而生，自伤放逐，独南行也。”《九章·怀沙》：“滔滔孟夏兮，草木莽莽。伤怀永哀兮，汩徂南土。”言孟夏四月，阳飞蓬勃，草木茂盛，我独哀伤被流放南方。《九辩》：“泬寥兮天高而气清，寂寥兮收潦而水清。”泬寥状空旷，王注：“言川水夏浊而秋清。”《九章·涉江》：“霰雪纷其无垠兮，云霏霏而承宇。”霰雪无边，阴云接屋宇。《九歌·湘夫人》：“袅袅兮秋风，洞庭波兮木叶下。”即一叶迎秋。《九辩》：“独申旦而不寐兮，哀蟋蟀之宵征。”

申，至。宵征，指蟋蟀由野到宇，到户，到床下。即虫声引心。《大招》："青春受谢，白日昭只。"王注："言岁始春，盛阴已去，少阳受之，日色光明。"即白日与春林共朝的意思。加上《招隐》："山气陇嵸兮石嵯峨，溪谷嵚岩兮水层波。"指云气笼罩，山石高耸。又《七谏·初放》："上葴蕤而防露兮，下泠泠而来风。"葴蕤状草木茂盛。这样看来，刘勰引用《楚辞》中描绘景物的例子还是不少的，可能为了避免写得同《诗经》的例子一样，所以加以变化吧。

刘勰指出《楚辞》的景物描写与《诗经》不同，《诗经》是"联类不穷"，"情貌无遗"；《楚辞》是"触类而长，物貌难尽"。为什么《诗经》描绘景物只用一个字或两个字，就能做到"情貌无遗"，而《楚辞》却"物貌难尽"呢？原来《诗经》的"联类不穷"，指联系物类，情思无穷，"不穷"指情思说。《楚辞》是"触类而长"，接触类似的事物越来越多，因此"物貌难尽"了。这里看出，《诗经》里写景物，着眼于某一个景物，如桃花、杨柳、日出、下雪、鸟鸣、虫鸣、日、星、荇菜、桑叶，写的景物比较单纯，所以用一个字或两个字就可以达到"随物宛转"，"与心徘徊"，做到"情貌无遗"了。《楚辞》写景物，是"触类而长"，最突出的是宋玉《九辩》写"悲哉秋之为气也"，他用了"触类而长"的写法：一、草水摇落而变衰；二、凄怆远行；三、登山临水送将归；四、空旷的天高而气清；五、寂寥的收潦而水清；六、悲怆的薄寒之中人；七、怅惘地去故而就新；八、失意的贫士失职而志不平；九、孤独地羁旅而无友生；十、惆怅兮而私自怜；十一、燕翩翩辞归；十二、蝉寂寞无声；十三、雁和鸣南游；十四、鹍鸡悲鸣；十五、独达旦不寐；十六、哀蟋蟀宵征。用十六件事物来写悲哉秋气。这就是触类而长，接触到很多类似

事物，所以物貌难尽，要重沓舒状了。

刘勰讲《楚辞》的描写景物，还见于《辨骚》：“论山水则循声而得貌，言节候则披文而见时。”在这里又指出《诗经》的描写景物和《楚辞》不同，这正像《文赋》说的，“诗缘情”，“赋体物”，《诗经》重在“诗人感物”，以缘情为主；《楚辞》写景物重在得貌见时，即重在体物。当然，体物里也含有感情，那是情含蓄在物中。像“袅袅兮秋风，洞庭波兮木叶下”，是写景的名句，使人得貌见时，它描绘出一种意境来，情寓境中。这比“‘灼灼’状桃花之鲜，‘依依’尽杨柳之貌”，就更进一步了。

这里刘勰在讲到《楚辞》写景的重沓舒状后面，又提到：“及长卿之徒，诡势瑰声，模山范水，字必鱼贯，所谓诗人丽则而约言，辞人丽淫而繁句也。”诗人丽则当然指《诗经》里的写景，辞人丽淫当然指司马相如的赋里的写景。这里产生一个问题，《楚辞》里的写景，属于诗人的呢，还是属于辞人的呢？说是属于诗人，那怎么说“约言”？说是属于辞人，那怎么说“丽淫”而有贬义呢？刘勰在《辨骚》里说：“固已轩翥诗人之后，奋飞辞家之前。”他把诗、骚、辞分开，指《诗经》、《楚辞》和赋；本篇里也说：“且诗骚所标，并据要害。”把《诗经》、《楚辞》并提，称为占据要害，可见他是把《楚辞》归入诗人的“丽则而约言的”。那怎么说它“约言”呢？所谓“约言”和繁句是相对而言的，把《楚辞》和司马相如的赋比较一下就可明白了。像司马相如的《上林赋》写波浪的腾涌，用了“沸乎暴怒，汹涌澎湃”等七句来形容；写波浪由冲激回旋到平静，用“穹隆云桡，宛潬胶戾”等十七句来形容。这些形容词，像“汹涌澎湃”、“宛潬胶戾”等像鱼贯那样衔接着，所以是“丽淫繁句”。

《楚辞》的写景，像“袅袅兮秋风，洞庭波兮木叶下”，只用了一个袅袅的形容词。就是《九辩》里写悲哉秋气，用的形容词也并不是鱼贯的，如“萧瑟兮草木摇落而变衰，憭栗兮若在远行，登山临水兮送将归”，三句里只用了“萧瑟”、“憭栗”两个形容词，也不多。因此《楚辞》还是属于“丽则而约言”，不属于“丽淫而繁句”。

三

刘勰又谈到南朝刘宋以来的描绘景物，说：“自近代以来，文贵形似，窥情风景之上，钻貌草木之中。吟咏所发，志惟深远，体物为妙，功在密附。故巧言切状，如印之印泥，不加雕削，而曲写毫芥。故能瞻言而见貌，即字而知时也。”刘宋时的描绘景物，既不同于《诗经》里写简单的桃花杨柳，也不同于《楚辞》的写出一种意境，更不同于司马相如像鱼贯那样联用形容词。它的特点是“窥情风景之上，钻貌草木之中”，这个情不是作者的，是风景的，从风景里看出它的性情来，像写山水，认为山水本身具有特征，把这个特征写出来，草木本身具有面貌，把这个面貌写出来，这是谢灵运山水诗的特点。如《登江中孤屿》：“乱流趋孤屿，孤屿媚中川。云日相辉映，空水共澄鲜。”孤屿向中川献媚，这就把孤屿拟人化了，写它的情，这个情不是作者的，不是作者要向中川献媚，是窥情风景之上。又像“空水共澄鲜”，天光云影倒映在水里，水里和空中都显得澄鲜，这是写出空水的特点。又《石壁精舍还湖中作》：“芰荷迭映蔚，蒲稗相因依。”“映蔚”指芰荷光色相映照，“因依”指蒲稗互相依靠。这里

就写出芰荷蒲稗的特点，所谓“钻貌草木之中”。谢诗还言志，是受玄言诗的影响，如上举《石壁精舍》诗，有“虑淡物自轻，意惬理无违”。又《登江中孤屿》称“表灵物莫赏，蕴真谁为传”。前者要求虑淡意惬，与世无违；后者感叹灵异仙境而世人莫赏无传，这就是志惟深远。这同《诗经》的随物与心不一样，《诗经》的“依依”既是随物，又是与心，两者是结合在一起的。这里的体物是一回事，述志又是一回事，述志是外加的，不是从体物中来的，所以它还保留玄言诗的影响。它的体物的特点是“巧言切状”，“曲写毫芥”。如谢朓《晚登三山还望京邑》：“余霞散成绮，澄江静如练。”用绮和练来比，就是巧妙切合。又《游东田》：“鱼戏新荷动，鸟散余花落。”从新荷动看到鱼戏莲叶间，从余花落看到鸟在树林中的飞散，说明观察得非常仔细，所谓“曲写毫芥”。这又是一种描绘景物。它的体物同《楚辞》不同，《楚辞》描绘出一种意境，情含境中，它只是细致地体物，不构成一种意境。

以上刘勰列举了《诗经》、《楚辞》、汉赋、山水诗的描写景物，他推重的是《诗经》、《楚辞》，所以说“诗骚所标，并据要害”。又提出“物有恒姿，而思无定检”，“物色尽而情有余”，认为描绘景物，既要写物色，也要表情思，以情思为主，这是他不主张谢灵运山水诗的以体物为主的原因。他又提出怎样写景物，“或率尔造极，或精思愈疏”，因此“入兴贵闲”，“析辞尚简；使味飘飘而轻举，情眇眇而更新”。这里提出诗味和诗情，可见他认为写景物还是以抒写情思为主，情思要写得鲜明而清新。正因为重在情思，所以不主张像谢灵运把注意力用在物体上，言志跟体物没有有机的联系，损害了情思。要在观赏景物时引起情思，所以“入兴贵闲”。《带经堂诗话·悬

解门·伫兴类》："萧子显云：'登高极目，临水送归；早雁初莺，花开叶落。有来斯应，每不能已；须其自来，不以力构。'王士源序孟浩然诗云：'每有制作，伫兴而就。'"王士禛非常看重伫兴而就。要伫兴，就要心情闲适，让景物引起情思，写出情景交融的作品，即"率尔造极"。要是没有引起情思时，在刻画景物上用力，越刻画越没有情味，就是"精思愈疏"了。

四

赞里的"情往似赠，兴来如答"里又发生一个问题，所谓"情往"是"物色之动，心亦摇焉"，是物色引起的情呢，还是作者以情加到景物上去？对这个问题，刘永济在《校释》里认为是作者以情加到景物上去。他说：

> 盖神物交融，亦有分别，有物来动情者焉，有情往感物者焉。物来动情者，情随物迁，彼物象之惨舒，即吾心之忧虞也，故曰"随物宛转"；情往感物者，物因情变，以内心之悲乐，为外境之欢戚也，故曰"与心徘徊"。前者文家谓之无我之境，或曰写境；后者文家谓之有我之境，或曰造境。前者我为被动，后者我为主动。被动者，一心澄然，因物而动，故但写物之妙境，而吾心闲适之趣，亦在其中，虽曰无我，实亦有我。主动者，万物自如，缘情而异，故虽抒人之幽情，而外物声采之美，亦由以见，虽曰造境，实同写境。

刘勰讲的“情往似赠”是不是指情往感物呢？先看上面引文的解释，他说“物来动情者”是“随物宛转”，“情往感物者”是“与心徘徊”。看看刘勰是不是这个意思。刘勰说：“写气图貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊。”这里是互文，即写气图貌，属采附声，既随物以宛转，亦与心而徘徊。下文所举的例，既指随物，又指与心，不是写气图貌是物来动情，属采附声是情往感物。就附声说，像“喈喈”、“喓喓”，像鸟虫的鸣声，又怎么是情往感物呢？就图貌说，像“‘依依’尽杨柳之貌”，“依依”既是“随物”，形容杨柳，又是“与心”，写依依不舍的感情，怎么可以把它归之于“随物”而跟“与心”无关呢？因此，刘勰引的“灼灼”、“依依”、“杲杲”、“瀌瀌”、“喈喈”、“喓喓”、“皎日”、“嘒星”、“参差”、“沃若”，指出“并以少总多，情貌无遗矣”。即以上的形容词，都是情貌无遗。情指与心徘徊，貌指随物宛转，即以上的形容词是情景交融，既写景物，又表情思，并不是有一部分是写景物，与物宛转，是物来动情；有一部分是与心徘徊，是情往感物。就以上的例子看，刘勰是讲情景交融，没有分什么物来动情和情往感物。再看刘勰的论述，也只讲“物色之动，心亦摇焉”，“物色相召，人谁获安？”他认为先是物色感人，才产生“诗人感物”，这两者结合，就成为情景交融的随物与心的结合，因此，刘勰在这里没有讲情往感物。

刘勰没有注意到情往感物，因此他把情景不相应的例子也解作情景相应了，像他说：“献岁发春兮，悦豫之情畅。”春天使人喜悦，这是物来动情。但“献岁发春”本于《招魂》：“献岁发春兮，汩吾南征。”是春天虽好，而我却被放南征。不说春天使我喜悦，是说我在

春天里流放更为可悲，可是刘勰没有注意到这点，还是把它说成春天使人喜悦，说成物来动情，这说明他没有注意情往感物的例子。王夫之《诗绎》说："'昔我往矣，杨柳依依；今我来思，雨雪霏霏。'以乐景写哀，以哀景写乐，一倍增其哀乐。"前两句写出征，是哀，用"杨柳依依"的乐景来写；后两句写归来是乐，用"雨雪霏霏"的哀景来写，目的要倍增其哀乐，即景和情不相应可以收到倍增其哀乐的效果。可是刘勰没有看到这种情景不相应，他说："'依依'尽杨柳之貌"，只看到尽杨柳之貌这点，没有看到以乐景写哀的倍增其哀。因此，赞曰的"情往似赠"要联系上文来看，先说山水云树是景物，再说"目既往还"是看景物，再说"心亦吐纳"，才产生情思，因此，"情往似赠"的情，即"心亦吐纳"之情，先看了山水云树以后，才用情来赠答山水云树，所以还是物来动情，这样，才符合全篇的内容。

第十一讲　刘勰论文讲气

刘勰讲气，是从论文角度来讲的，与前人的讲气，有的含义不同，有的一致。因此，他讲的气，就作家的正义感说，相当于正气；就作家的血气说，相当于气质；就作家的体质说，相当于体气；就作家的才力讲，相当于才气；就作家的气势或气概讲，相当于气势；就作家的情志说，相当于志气或意气；就作家的语气说，相当于辞气。同一个气字，在刘勰的文中，有各种不同的解释，都跟论文有关。

先说讲正义感的正气的气。这个气本于孟子的“养气”说。《孟子·公孙丑上》：“我善养吾浩然之气。”“其为气也，至大至刚，以直养而无害，则塞于天地之间。其为气也，配义与道，无是馁也。是集义所生者，非义袭而取之也。行有不慊于心，则馁矣。”这种“浩然之气”，后来宋朝的文天祥，称它为“正气”，是用正义来培养成的，它是与道义配合的。有了这种正义，站在正义的立场上，无所畏惧，不为利诱，不怕威胁，不怕牺牲，所以至大至刚。这种正气，要一贯站在正义的立场上，见了不义的事才能迸发出来，不是突击做了一件正义的事所能取得的。只要做了一件于心有愧的事，就泄气了。孟子讲这个“浩然之气”，文天祥讲这个正气，都是讲一种道德修

养。具有这种道德修养，才可以保持人格的尊严，无所畏惧，不是讲作文的。刘勰论气，也讲到这种正气。但刘勰不用来讲道德修养，而用来论文，这是他论气的特色。

刘勰《文心雕龙·祝盟》说："若夫臧洪歃辞，气截云霓。"东汉末年，臧洪在酸枣地方，会集众诸侯结盟，讨伐董卓。他歃血致辞："齐心一力，以致臣节。陨首丧元（头），必无二志。"表达了一种正气。这种正气，刘勰称它可以截断云霓。这种气，是讲臧洪的歃辞，是论文，不是讲道德修养。这样论文讲气，指要根据强烈的正义感来写作，写出来的文章，义正辞严，具有感人的力量，是比较重要的写作论。

再看刘勰讲气质的气，本于曹丕的《典论·论文》："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，至于引气不齐，巧拙有素，虽在父兄，不能以移子弟。"这个气，是论文讲作家的气质。"气之清浊"，据郭绍虞的《中国历代文论选》注："清浊，意近于《文心雕龙·体性》所说的'气有刚柔'，刚近于清，柔近于浊。"又说："本文所说的'齐气'，就属于柔浊的一种。"这是指下文讲的"徐干时有齐气"，指徐干的风格柔婉。又说："应玚和而不壮"，指应玚的风格柔和。"刘桢壮而不密"，指刘桢的风格刚健。曹丕在这里讲气是论文，与刘勰的论文讲气是一致的。不过刘勰讲气，比曹丕有了发展。曹丕只讲"文以气为主"，注重气质。刘勰就不同了。他在《体性》里说："然才有庸俊，气有刚柔，学有浅深，习有雅郑，并情性所铄，陶染所凝，是以笔区云谲，文苑波诡者矣。"他认为一种风格的形成，要靠才、气、学、习，一方面靠"情性所铄"，还要靠"陶染所凝"，不是光靠气质来决定

的。这样讲比较全面了。曹丕光讲“文以气为主”，指出气质为主，但光有这个主还不行。好比要做一个歌唱家，要有一副好嗓子，这是对的。但有了好嗓子，缺乏名师指导，缺乏刻苦练习，不努力提高水平，还不行。比方唱的歌，有庸俗的，有优秀的，有浅薄的，有深刻的，有正确的，有淫靡的。所谓“才有庸俊，气有刚柔，学有浅深，习有雅郑”，这些要能够分辨，学习好的，才能成为一个歌唱家。说明光有好的气质还不够。所以刘勰的讲法有了很大发展。再说曹丕讲作家的风格，提到“齐气”即柔缓，提到“和”、“壮”，即和缓、壮健。刘勰在讲作家风格上也有了发展。他在《体性》里讲作家风格，讲了贾谊、司马相如等十二位作家，对每一位都就他的个性和文章两方面结合起来立论，如“贾生俊发，故文洁而体清；长卿傲诞，故理侈而辞溢”。这样立论，也比曹丕的讲作家风格，有了发展。这样讲气，对于培养正确的风格论，是很重要的。

再看讲体气的气。《孟子·公孙丑上》：“（孟子）曰：志壹则动气，气壹则动志也，今夫蹶者趋者，是气也，而反动其心。”认为意志专注会影响体气，如专心于某一问题，会对外界事物视而不见，听而不闻。体气有问题也会影响意志，像跌倒和奔跑，会影响体气，跌伤了不便写作，赛跑后要心神安定一下才好思虑。这个气指体气。孟子讲这话，说明要坚持自己的意志，不要使体气影响意志。还是讲个人的修养方面。刘勰把它用到论文创作方面。《文心雕龙·神思》说：“神居胸臆，而志气统其关键；物沿耳目，而辞令管其枢机。枢机方通，则物无隐貌；关键将塞，则神有遁心。”这里讲到“志气”，即意志和体气。古人认为精神活动由心主宰，心在胸内，所以说“神居胸臆”。精神活动的关键，由意志和体气来统辖；意志跟精

神活动所产生的思想感情有关；体气跟精神活动能否集中注意有关，体气有病，就不易集中注意了。外物通过耳目的观察，用语言来表达。语言表达这一关打通，外物的形貌就无法隐遁。作为关键的意志和体气受到阻塞，如心愁身病，对外界事物就不能作深入观察，也不能作出正确反映。这里讲的气，指体气，好比病了就无法去调查研究。刘勰讲体气，还是结合文论来的。

刘勰结合体气的气来讲创作，还写了《养气》专篇。他讲“养气”，也是有所继承的。他在《养气》里说：“昔王充著述，制《养气》之篇，验己而作，岂虚造哉！”按王充《论衡》里已经没有《养气》篇，当已亡失。只在《自纪》里讲到养气：“养气自守，适食则酒。闭明塞聪（不思不闻，不为外事操心），爱精自保。适辅服药引导（即导引，指徒手操），庶冀性命可延，斯须不老。”即只求多活几年，保养精神，不管外事。王充的养气，跟刘勰的养气不同。刘勰是结合文论来讲养气的。

刘勰《养气》说：“夫耳目鼻口，生之役也，心虑言辞，神之用也。率志委和，则理融而情畅，钻砺过分，则神疲而气衰：此性情之数也。”这里还是根据孟子讲志和气的说法。耳目鼻口是为生存服务的，这是讲体气；心思言辞，对精神起作用，这是讲意志的。就写作说，要心意和顺，就理路明白心情舒畅，可以写作，有了理和情把它写出来就是了。要是钻研过分，使得精神疲惫气力衰耗，就不宜写作了。“是以吐纳文艺，务在节宣，清和其心，调畅其气，烦而即舍，勿使壅滞。意得则舒怀以命笔，理伏则投笔以卷怀，逍遥以针劳，谈笑以药倦，常弄闲于才锋，贾余于文勇。”这是说抒写文辞，专在调节疏导，使内心清明和顺，体气调和舒畅。心烦乱就放开，不让思路

阻塞，文意成熟便用笔抒怀，文思潜伏便放下笔不再思索，逍遥自得来苏息疲劳，谈笑风生来赶走倦意，常常有空暇来培养才华的锋芒，在写作上保持多余的精力。他完全是从写作的角度来讲养气的。这样讲养气，对于写作前的准备工作，写不出不要勉强写，讲的是恰当的。

刘勰论文讲气，有相当于才气的，这又有他的特点。《文心雕龙·总术》讲当时认为有韵为文，无韵为笔。刘勰论文宗经，照当时的说法，经书除《诗经》是有韵为文以外，别的经书都是无韵的，不当称文。颜延之认为经书是言，连笔都算不上。因为笔也有文采，很多经书没有文采，只能称言。那不是跟刘勰的论文宗经相矛盾吗？经书主要是言，那么论文就不应该宗经了。因此刘勰要说明经书是文，不是言。他认为经书是有文采的，有文采的经书也可以称文，不一定要有韵的才称文。经书怎么算有文采呢？他在《征圣》里说："精理为文，秀气成采。"精微的道理作为文章，卓越的才气构成辞采。这里的气指才气，认为精理和才气可以构成文采，经书有精理秀气，即有文采，所以可以称文。刘勰论文，在《情采》里提到"情文"，认为有情采的都是文，所以说："圣贤书辞，总称文章，非采而何？"怎么从圣贤的经书里证明它有文采呢？就从"精理为文，秀气成采"来作证明。这里的理指情理，包括情在内，这里的气指才气，近于才华。有了情理和才气，就得称文。按照现在的看法，《中国文学史》中讲先秦的散文，有历史散文和诸子散文，像经书中的属于历史散文和诸子散文的部分，都可称为文学。不过今人认为经书、子书、史书中有形象的文辞为诸子散文和历史散文，也是文学。没有形象的文辞，不是散文，不是文学。萧统认为经、子、史不是文，不是文学，看得比今人狭隘。刘勰认为经、子、史都是文，比今人看得过于宽

泛。不过刘勰的“精理为文，秀气成采”之说，是可取的。经书中的文辞，有精理秀气的，可以称文；没有精理秀气的，就不宜称文了。

刘勰论文讲气，有相当于作家的气势或气概的。如《明诗》里讲建安文学，称“慷慨以任气，磊落以使才”。这里“气”和“才”对举，“才”指才华，“气”就指气势。建安文学写得慷慨激昂，所以有气势。再像《杂文》：“智术之子，博雅之人，藻溢于辞，辞盈乎气。”这个“气”和“藻”相对，“藻”指才藻，“气”当指气势。刘勰讲气，也有相当于意气的。如《乐府》：“至于魏之三祖，气爽才丽。”这个“气”和“才”相对，又称爽，当指豪爽，那这个“气”当指意气。又《杂文》：“宋玉含才，颇亦负俗，始造对问，以申其志，放怀寥廓，气实使之。”这个“气”跟上文的“志”相关，当指志气。刘勰讲气，也有讲辞气的，如《诏策》：“优文封策，则气含风雨之润。”这是指辞气。刘勰讲气，又有指生气的，如《风骨》：“情之含风，犹形之包气。”指形体的具有生气，有生气，文章就写活了。这样讲气，要文章写得有生气，写得活，对于写作的艺术性，是有作用的。

刘勰讲气，虽然对气有各种不同的解释，但就论文说，一个是讲风格的“气有刚柔”，后来姚鼐在《复鲁絜非书》里提出：“文者，天地之精英，而阴阳刚柔之发也。”桐城派论文讲阳刚阴柔，就从刘勰的“气有刚柔”来的。这当是刘勰论气最重要的论点。刘勰又写了《养气》篇，讲保养体气和写作的关系。在《神思》里，又讲了志气和精神活动的关系。讲到志和气的关系，是从孟子来的。孟子又讲了“养气”，孟子的“养气”与道义结合，培养正气。这实际跟写作有关，刘勰对此没有阐说，因此他的《养气》篇，从写作讲，就不如韩

愈写得深。韩愈《答李翊书》："气盛则言之短长与声之高下者皆宜。"气盛指气势旺盛。气势旺盛怎样来的？"行之乎仁义之途，游之乎诗书之源。"行仁义就是孟子在养气中讲的"集义"，集义才能培养正气。气盛又和言的短长与声的高下有关，像对于不义的事，进行申讨，迸发出强烈的正义感，不论写文章或发表演说，声调的抑扬高下和话语的长短，由强烈的感情来决定，即决定"言之短长与声之高下"。这就把气和文密切结合起来了。这是古文家讲的养气，不是骈文家刘勰讲的养气。古文家讲的养气，从集义来讲，要理直气壮，气跟理结合，跟文章的情思结合，讲得深。骈文家讲声律，不讲气盛言宜，所以养气讲保养体气，体气的强弱不跟文章的情思直接有关，所以讲得浅。

韩愈讲养气，就行仁义说，跟个人的修养结合，用来论文。到苏辙就把养气的含义扩大到阅历。他在《上枢密韩太尉书》里说："太史公行天下，周览四海名山大川，与燕赵间豪俊交游，故其文疏荡，颇有奇气。"有了丰富的阅历，文章才有博大的规模。吕本中《与曾吉甫论诗第二帖》："其间大概皆好，然以本中观之，治择工夫已胜，而波澜尚未阔。欲波澜之阔去，须于规模令大，涵养吾气而后可。"这里讲的养气，与苏辙讲的相通。要规模大，除了增加阅历，同时也要扩大见识。这样讲气，可补刘勰讲气的不足。

第十二讲　试论刘勰的宗经、辨骚问题

一、宗经问题

有一种看法，认为刘勰把《五经》看做是文学活动的指南，如说“赋颂歌赞，则《诗》立其本”（《宗经》），而把《诗经》作为创作典范是不行的。葛洪《抱朴子·钧世》就指出：“《毛诗》者，华彩之辞也，然不及《上林》《羽猎》《二京》《三都》之汪涉博富也。”“若夫俱论宫室，而奚斯路寝之颂（《鲁颂·闷宫》），何如王生之赋灵光（王延寿《鲁灵光殿赋》）乎？同说游猎，而《叔畋》（《郑风·叔于田》）、《卢令》（《齐风·卢令》）之诗，何如相如之言上林（《上林赋》）乎？”刘勰认为不宗经，“是以楚艳汉侈，流弊不还；正末归本，不其懿欤！”（《宗经》）再看刘勰在《辨骚》里指出《离骚》“同于风雅”和“异乎经典”的两个“四事”，就能看到儒家思想束缚着刘勰了。以上这种看法，有不少作者不同程度地提出来讨论过，这里只想对这种看法，提出点商榷意见。

这里第一个问题是“宗经”，刘勰是不是把“宗经”作为文学创

作的指南呢？就我来看，是的，也不是的。为什么说是呢？他在《序志》里说：

> 惟文章之用，实经典枝条，五礼资之以成，六典因之致用，君臣所以炳焕，军国所以昭明，详其本源，莫非经典。而去圣久远，文体解散，辞人爱奇，言贵浮诡，饰羽尚画，文绣鞶帨，离本弥甚，将遂讹滥。

他提出“宗经”，这里说的有两点：一点是要求写出有内容又实用的文章来，像五礼六典以及有关君臣军国的文章；一点是要求纠正浮诡讹滥的文风。就他的文体论看，有很多是属于当时的应用文，这类应用文自然要求写得有内容又实用，反对浮华空洞，他这样来提出宗经，是无可非议的，要是抛开了他的文体论，抛开了他列举的很多应用文，抛开了当时浮华空疏的文风，光就创作诗赋来说，批评他的“宗经”，恐怕是不符合他的原意的，即要求纠正当时的文风，写好各种应用文。

抛开应用文，专就创作诗赋散文来说，他是不是要求用宗经来指导创作呢？回答还是是的，又不是的。刘勰在《征圣》、《宗经》里除了要求写出有内容又实用的文章外，还提出了什么呢？他在《征圣》里提出：“或简言以达旨，或博文以该情，或明理以立体，或隐义以藏用”，即“繁略殊形，隐显异术”，学习繁略隐显四种写作法。他在《宗经》里又要求学习什么呢？他指出经书有“言中事隐”的，有“文意晓然”的，有“藻辞谲喻”的，有“章条纤曲”的，有“婉章志晦”的；还是学习各种写作手法。那么他的征圣、宗经，实

际上是要从经书中学习各种写作手法，这是无可非议的。他在《宗经》里又提出：

> 故文能宗经，体有六义：一则情深而不诡，二则风清而不杂，三则事信而不诞，四则义[直]贞而不回，五则体约而不芜，六则文丽而不淫。

这是六个写作的标准，这六个标准是正确的，也是无可非议的。

那么他的宗经是不是限制了文学创作呢？没有。第一，他不同意用经书的思想来写作。他在《宗经》里说过“经也者，恒久之至道，不刊之鸿教也”。说经书中的思想是至道鸿教，是装门面的话，不是他论文的要求。他在《诸子》里说：“诸子者，入道见志之书”，“至鬻熊知道，而文王咨询”，“及伯阳识礼，而仲尼访问”。他认为圣人文王、孔子，还要向鬻熊、老子访问请教，说明诸子也懂得道，他们知道的比圣人还多。更重要的，他指出：

> 夫自六国以前，去圣未远，故能越世高谈，自开户牖；西汉以后，体势浸弱，虽明乎坦途，而类多依采，此远近之渐变也。

六国以前的诸子，是不依傍经书来写作的，所以能越世高谈，自开户牖。西汉以后，儒家定于一尊，依傍儒家思想来写，就体势浸弱，不如六国以前的诸子了。这是明显地指出不能依傍儒家思想来写。那么用道家思想来写怎样呢？他认为也不行。《时序》说：“自中朝贵玄，江左称盛，因谈余气，流成文体。是以世极迍邅，而辞意夷

泰，诗必柱下之旨归，赋乃漆园之义疏。”用道家思想来写，不能反映时代的面貌，也不行。为什么他宗经而反对依傍儒家思想来写呢？《论说》曰：

> 详观兰石之《才性》（傅嘏《论才性》），仲宣之《去伐》（王粲《去伐论》），叔夜之辨声（嵇康《声无哀乐论》），太初之《本无》（夏侯玄《本无论》），辅嗣之《两例》（王弼《易略例》上下），平叔之二论（何晏《无为论》、《无名论》）：并师心独见，锋颖精密，盖[人伦]论之英也。

他认为立论要“师心独见，锋颖精密”，不能依傍儒家；要“弥纶群言，研精一理”，把各种言论综合起来，经过研精，提出创造性的独见，才能够成为名论。换言之，他是主张创造，不主张依傍经书的。

那么能否用经书的文字来写作呢？他在《征圣》里说过经书是“志足而言文，情信而辞巧”。他在《宗经》里又提出“文丽而不淫”。可是经书的文章，除《诗经》外是比较朴素的，同文丽的要求不合。他对文辞的要求，写了《情采》、《声律》、《丽辞》，要讲究辞藻，声律、对偶，同经书的文章不一样，所以他也不要求用经书的文字来写作。

那么他要不要学习经书在风格上的特点呢？也是否定的。他在《宗经》里称美《诗经》是“藻辞谲喻，温柔在诵”，即谲喻和温柔。可是他在《明诗》里说：“观其结体散文，直而不野，婉转附物，怊怅切情，实五言之冠冕也。”他推崇汉代五言诗，并不用谲喻

和温柔来要求它。他在《明诗》里又说："若夫四言正体，则雅润为本，五言流调，则清丽居宗。"可见他认为《诗经》的风格是雅润，五言诗的风格是清丽。他提出写作的标准六义里，有"风清而不杂"，"文丽而不淫"，即要求清丽，根本不提雅润。他不仅不用《诗经》的风格来要求创作，反而要以当代五言诗的风格作为诗歌创作的标准。这样看来，他的宗经要求写出有内容又实用的文章，来纠正当时浮靡的文风，从经书中学习各种写作手法，这些都是应该肯定的。他不主张依傍经书的思想来写，不主张用经书的语言来写，不主张用《诗经》在风格上的特点写，也是正确的。

那么《宗经》里说："赋颂歌赞，则《诗》立其本。"这又怎么解释呢？这是说，赋颂歌赞是从《诗经》来的，好比从根本抽出枝叶来。就上面所说，他并不要求五言诗学习《诗经》，自然更不要求赋颂歌赞学习《诗经》了。他在《颂赞》里讲颂："敷写似赋，而不入华侈之区，敬慎如铭，而异乎规戒之域；揄扬以发藻，汪洋以树义。"讲赞说："本其为义，事生奖叹"，"约举以尽情，昭灼以送文"，是提出不同要求的。

二、辨骚问题

刘勰的《辨骚》是不是要用经书来要求《离骚》呢？回答是：是的，也不是的。

说是的，刘勰指出《离骚》有"典诰之体"、"规讽之旨"、"比兴之义"、"忠怨之辞"，是"同于风雅"。有"诡异之辞"、"谲怪之

谈”、“狷狭之志”、“荒淫之意”，是“异乎经典”。这正是用经书来要求《离骚》，辞有褒贬，所以说《离骚》是“雅颂之博徒，而辞赋之英杰也”，认为《离骚》不如《诗经》。这正像他说“四言正体”，“五言流调”，好像认为五言不如四言，可是他又称五言“清丽居宗”，符合他提出的写作标准，这矛盾怎样看呢？原来刘勰有的话是装门面的，有的话是真心的。他说“四言正体”是装门面的，所以实际还推重五言为清丽。这里说《离骚》是“雅颂之博徒”，是装门面的，实际上是推重它为“辞赋之英杰”。

说刘勰实际上推重《离骚》有什么凭证呢？一、他在《辨骚》里说：“故能气往轹古，辞来切今，惊采绝艳，难与并能矣。”说“轹古”，不是压倒《诗经》吗？说“绝艳”，不是超过《诗经》的文采吗？“难与并能”，不是《诗经》难跟它并能吗？二、他在《时序》里说：“屈平联藻于日月，宋玉交彩于风云。观其艳说，则笼罩雅颂，故知讳烁之奇意，出乎纵横之诡俗也。”这里说“笼罩雅颂”，不是说《离骚》可以罩盖《诗经》吗？三、他在《诠赋》里说：“故知殷人辑颂，楚人理赋，斯并鸿裁之寰域，雅文之枢辖也。”这里把《离骚》同《颂》都认为是鸿裁、雅文。这三处不正证明在刘勰的心里，把《离骚》同《诗经》都认为是雅文，并认为《离骚》压倒《诗经》吗？

刘勰在这里讲的，是不是专指《离骚》的文采呢？不是的。他在《辨骚》里说：“故《骚经》《九章》朗丽以哀志，《九歌》《九辩》，绮靡以伤情。”又说：“故其叙情怨，则郁伊而易感；述离居，则怆怏而难怀。”可见他讲的，包括内容的情志和怀抱在内，不光是指文采。那他为什么又要说四事“异乎经典”呢？看他所举的四事。一讲

诡异，指“丰隆求宓妃，鸩鸟谋娀女”；二讲谲怪，指“康回倾地，夷羿弊日”，都是神话。他对神话并不真的反对，如《诸子》说：“按《归藏》之经，大明遇怪，乃称羿毙十日，嫦娥奔月。殷《易》如兹，况诸子乎？”认为经书里也有神话，所以用神话不足怪。他在《正纬》里说：“白鱼赤乌之符，黄金紫玉之瑞，事丰奇伟，辞富膏腴，无益经典而有助文章”，认为神话对写作有帮助。所以他讲《离骚》或《楚辞》中用神话的缺点，是装门面，并非真心话。三讲狷狭，指“依彭咸之遗则，从子胥以自适”，即屈原投江自杀，对这点的批评，也不是真心话。他在《哀吊》里说：“自贾谊浮湘，发愤吊屈，体同而事核，辞清而理哀，盖首出之作也。”称贾谊的《吊屈原文》是首出之作，肯定他对屈原的哀悼，而没有批评屈原的狷狭。四讲荒淫，指“士女杂坐，乱而不分……娱酒不废，沉湎日夜”。这是指《招魂》说的，王逸认为《招魂》是宋玉作，刘勰对此没有表示，可能同意王逸的看法，那么这点不是批评《离骚》的。这样看来，他提这四点，实在是勉强找出来的。他为什么要这样说，是为了宗经。所以要宗经，正像《宗经》里说的：“而建言修辞，鲜克宗经。是以楚艳汉侈，流弊不还，正末归本，不其懿欤！”他要纠正当时浮靡的文风，使它归本，回到正确的路上。这种文风，是从楚艳汉侈来的，从而造成流弊。这点，他在《辨骚》里也讲了：“若能凭轼以倚雅颂，悬辔以驭楚篇，酌奇而不失其贞，玩华而不坠其实。”他在这里是不是认为屈原有不正和失实的毛病，要用《诗经》来补救呢？没有。他在赞里说：“惊才风逸，壮志烟高。山川无极，情理实劳。”他称屈原“壮志烟高”，是肯定他的志趣的，不过认为要研究他的情理实是辛苦的，因为他往往借美人香草和神话来说，所以费力。正由

于这样，所以一般人只看到它的文采，忽略了它的情志，从而产生流弊。所以要提出宗经，要用雅颂来补救。补救的是后人只看到《离骚》的文采，看不到它的情理的流弊，不是《离骚》。既然要宗经来救弊，不得不从《楚辞》中硬找出一些不足处，这些是硬找出来的，是门面话，实际上他认为《离骚》是压倒《诗经》的。

在这点上，再可以举例来说。他在《时序》里提到一个创作的规律："故知文变染乎世情，兴废系乎时序，原始以要终，虽百世可知也。"他提出文变、兴废，是从发展变化的角度来看的。在《序志》里说"变乎骚"，可见他的真心是通过《离骚》来说明文学作品的变化的，《辨骚》只是门面话。从这种变化里看出兴废，是系乎时序的。时代变了，文学也跟着变，新的文学兴起了，旧的就会废去。废只是就新的时代说的，《离骚》适应时代的需要兴起来了，人们很少用《诗经》的体裁来创作了。刘勰的眼光卓越处，既看到了《离骚》压倒《诗经》的一面，也看到了《诗经》还有它可取的一面，要纠正当时的文风，还要宗经，这正是他的卓越处。他又提出"染乎世情"，就是他在《时序》里说的："故知讹烁之奇意，出乎纵横之诡俗也。"纵横诡俗是战国时代的世情。《文史通义·诗教》上说："战国者，纵横之世也。""至战国而抵掌揣摩腾说以取富贵，其辞敷张而扬厉，变其本而加诙奇焉。"把这种敷张扬厉而加诙奇的世情运用到创作上去，有助于构成《离骚》的文变。战国策士的辩说，多讲一国的形胜，从东方到西方南方北方，《楚辞·招魂》也从四方有什么怪异来说，是不是受到这种世情的影响？再说楚地本富有各种神话，形之于民歌，像原始的《九歌》。把楚地的神话和想象融会到《楚辞》中去，这也是"文变染乎世情"。这些正是刘勰"变乎骚"的看法，

是他特别推重《离骚》的看法。

这里就接触到辞赋问题，《诠赋》说："然则赋也者，受命于诗人，而拓宇于《楚辞》也。"既然刘勰提出《楚辞》"笼罩雅颂"，那么葛洪提出《诗经》的华采不及辞赋，就同刘勰的看法一致了。不过葛洪不如刘勰的地方是，葛洪只提《诗经》的华采，看不到像白居易在《与元九书》里提出"风雅比兴"，即《诗经》的美刺作用。刘勰对此是有深切体会的。他在《明诗》里说："诗者，持也，持人情性。"他在《比兴》里说："比则蓄愤以斥言，兴则环譬以托讽。"斥言即指刺，托讽即指"后妃方德"，"夫人象义"，对德义的赞美，这种美刺作用，已经和白居易讲的风雅比兴说一致了。

刘勰在《诠赋》里举出荀卿、宋玉、枚乘、司马相如、贾谊、王褒、班固、张衡、扬雄、王延寿十家，"并辞赋之英杰也"。对宋玉称"宋发夸谈，实始淫丽"，大概指《高唐赋》、《神女赋》、《登徒子好色赋》。但他还是认为宋玉为辞赋之英杰。下面说："文虽新而有质，色虽糅而有本，此立赋之大体也。然逐末之俦，蔑弃其本，虽读千赋，愈惑体要，遂使繁华损枝，膏腴害骨，无贵风轨，莫益劝戒：此扬子所以追悔于雕虫，贻诮于雾縠者也。"他既认宋玉淫丽，承认扬雄说的赋不过是雕虫篆刻，是劝百讽一，那么在这十家中只有像荀卿、贾谊可称丽则，有风轨，益劝戒了。其他劝百讽一的都不行，何必称为辞赋之英杰呢？肯定他们是辞赋之英杰，这种英杰又表现在哪里呢？刘勰的意思，认为辞赋有的"举要以会新"，有的"繁类以成艳"，有的"致辨于情理"，有的"穷变于声貌"，有的"明绚以雅赡"，有的"迅发以宏富"，有的"构深玮之风，"有的"含飞动之势"，因为有这些成就，所以是辞赋之英杰。他们虽然劝百讽一，但

并没有减损他们以上的种种成就。

这样评价，跟当前文学史的评论有些相似。比方有一部文学史，谈到司马相如的辞赋说："篇末有所谓曲终雅奏，寓一点规陈之意，但实际是'讽一而劝百'，读者所注意的还是在于它所极力铺陈形容的东西。"这就是"无贵风轨，莫益劝戒"。他又说：《子虚》、《上林》"这两篇赋的主要内容实际是描写帝王贵族田猎之威，描写皇帝势力范围之大。费那样大的力气来描写这些，社会意义不很大"，这跟雕虫雾縠的说法有些近似。又说："但在客观上反映出了一个时代劳动人民所创造的物质文化的一些面影。"这是新的，为刘勰所不可能看到的。"而且它用力地写出了自然景物之美，这都是值得重视的。"这同刘勰对十家辞赋的赞美是一致的。刘勰对辞赋的看法，能够同当前的文学史有这样一致的地方，是值得称美的。

第十三讲　《文心雕龙》的声律论

刘勰生在古代格律诗的酝酿时期。看看那时候作为杰出文学理论家的刘勰，对古代格律诗的创造提出什么理论，看看古代格律诗酝酿时期的经验，也许对现代格律诗的创造，会有一些启发吧。

当时对古代格律诗的创制主要有三种意见：一种意见主张人为地制定一套格律，根据这套格律来进行创作，这种意见的倡导和实践者是沈约；一种意见反对人为地制定一套格律，认为诗歌只要念起来上口就成，用不到什么人为的格律，这种意见的代表者是钟嵘；一种意见支持制定格律，但并没有肯定沈约所制定的格律是正确的，只是就格律诗的创造提出了原则性意见的是刘勰。事实证明，唐代格律诗的形成并没有按照沈约这派诗人所制定的格律。他们的格律限制太多，有八病说，确实像钟嵘在《诗品》里所批评的："使文多拘忌，伤其真美。"但唐代格律诗的形成，同时也证明钟嵘反对格律诗的理论并不正确。只有刘勰的声律论，既没有赞成沈约等那套限制太严的格律，又不反对格律，而他对格律诗的创制所提出的原则，基本上是同唐代的格律诗相符合的。从这里也证明刘勰确实是一位杰出的文学理论家。

刘勰对格律诗的创作提出的原则是："凡声有飞沉，响有双叠。双声隔字而每舛，叠韵杂句而必睽；沉则响发而断，飞则声飏不还，并辘轳交往，逆鳞相比。"这就是说，四声有抑扬，飞是扬，沉是抑，飞是平声，沉是仄声，一句全用平声，全用仄声，全是扬，全是抑，都不符合格律诗的要求。只有抑扬交错，平仄交错，这才像井上的辘轳那样声调圆转，像逆鳞相比那样声调靡密。后来唐代格律诗的形成完全符合这个原则。唐代的格律诗就是根据声调的抑扬平仄，把它交错起来制定的。如五律的"仄仄——平平——仄，平平——仄仄——平"，七律的"平平——仄仄——平平——仄，仄仄——平平——仄仄——平"，就是按照声调的飞沉，一扬一抑相配合，使飞和沉相间，像辘轳交往，逆鳞相比。刘勰在这里还提出双声叠韵问题，大意是如果两个字是双声（发声相同），如"参差"，两个字是叠韵（收声相同），如"窈窕"，都可用；要是双声字或叠韵字中间给别的字隔开了，念起来不顺口，要避免。后来唐代的格律诗对这点要求并不严格。

刘勰又说："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。"这是说，解决格律诗的问题主要在和与韵，韵就是句末押韵，这是容易解决的，有了一部韵书，照韵书押韵，问题就解决了。和是一句中的平仄抑扬要调配得当，还有句和句之间的平仄抑扬也要调配得当，这就很困难。后来唐代格律诗的形成，也是符合这个原则的。唐代格律诗，主要解决了和的问题，上引的平仄相间，就是解决了一句和一联中的和，也就是在一句中要求一扬一抑，平仄搭配得当，使音调和谐，这是句中的和。在一联中，

两句的平仄要交错，也就是上句和下句的平仄大体相反，这是一联中的和。联与联之间平仄也要交错，即第一句平起的，第三句要仄起，这是联与联之间的和。和的问题这样解决了，唐代的格律诗也就形成了。从唐代格律诗的形成符合刘勰所提出的原则看，不仅证明刘勰确实是杰出的文学理论家，也说明正确的理论指导对格律诗的形成是有帮助的。

就古代格律诗酝酿时期的经验看，有一批诗人人为地制定一套格律努力实践，有文学理论家探讨格律诗的理论，这两方面配合起来，经过摸索，问题逐渐清楚了。像刘勰指出解决格律诗的关键在韵与和上，于是在和的问题上，逐步淘汰了人为制定的格律不合理的部分，反复修改，终于形成了一套大家公认的格律。这种古代格律诗酝酿时期的经验也许可供现代格律诗的创作作参考吧。

第十四讲　谈刘勰的“变乎骚”

一

《文心雕龙·序志》说：“文心之作也，本乎道，师乎圣，体乎经，酌乎纬，变乎骚，文之枢纽，亦云极矣。”刘勰把“变乎骚”列入“文之枢纽”，认为是文学理论中的关键部分。《楚辞》作为文学理论上的关键，表现在什么地方呢？表现在“变”上。刘勰在《通变》里说：“文辞气力，通变则久。”文辞创作，只有因时变化，才能长久发展下去。又说：“通变无方，数必酌于新声，故能骋无穷之路，饮不竭之源。”要讲究通变，就要酌取新声，酌取新声不光是形式问题，还要吸取不竭的源泉。这个源泉是什么？在《时序》里说：“故知歌谣文理与世推移，风动于上而波震于下者”，就像“幽厉昏而《板》《荡》怒，平王微而《黍离》哀”，即是反映时代和政治的变化。所谓“变”，就是要酌乎新声来反映这种时代和政治的变化。这也就是萧子显在《南齐书·文学传论》里说的“若无新变，不能代雄”的意思。这个新变，是文学创作上的一个关键问题，所以刘勰把

“变乎骚”列在“文之枢纽”里。

刘勰为什么要用《楚辞》来作为文之新变的代表呢？《辨骚》里说：“自风雅寝声，莫或抽绪，奇文郁起，其《离骚》哉！”他指出《楚辞》是继《诗经》而起的“奇文”。这种奇文，在两方面显示了文学的新变：一方面是“酌于新声”，在形式上是新的；一方面是“饮不竭之源”，在反映时代和政治的内容上是新的。但同时又有“观兹四事，同于风雅者也”，对《诗经》又有继承关系，正符合通变的要求。他在《时序》里说：“屈平联藻于日月，宋玉交彩于风云，观其艳说，则笼罩雅颂，故知讳烨之奇意，出乎纵横之诡俗也。”这就更明确地说明《楚辞》的新变。一是艳说，在文辞上与《诗经》不同；一是奇意，“出乎纵横之诡俗”，正是结合着当时的时代和政治，在内容上和《诗经》不同。这样的新变，才能笼罩《诗经》，把《诗经》盖罩了。这是从“变乎骚”来理解刘勰对《楚辞》的看法的。

现在有一种看法，着眼在《辨骚》的“辨”字。如《文史哲》1979年第1号发表的《〈文心雕龙·辨骚〉质疑》（以下简称《质疑》）一文中说：

> 他（刘勰）认为：《离骚》有同于《风》、《雅》的“典诰”内容，是“辞赋之英杰”。……同时他又批评了《离骚》有“异乎经典”的“夸诞”现象，是“《雅》、《颂》之博徒”，并提出“倚《雅》、《颂》”，“驭楚篇”的“变乎骚”的做法，从这一点说，他对《离骚》所代表的文学倾向是不同意的。如果我们再从《宗经》篇所说的“楚艳汉侈，流弊不还，正末归本，不其懿

欤”，《定势》篇所说的“效《骚》命篇者，必归艳逸之华”这些话看，刘勰重视和批评《离骚》，其主要原因是：由于在他之前的作家，大都“效《骚》命篇”，以致文学上出现“艳逸”之“流弊”，刘勰为了纠正文学上这种“讹滥”现象，使其“正末归本”，因而他提出了一项“变乎骚”的写作原则，并把它列入自己文学理论的“枢纽”之中。同时，刘勰又依据这一原则，写了辨别《离骚》两个不同方面的《辨骚》篇，作为他对《离骚》的评论，并以此指导后世作家的“效《骚》命篇”。

所谓“变”，即《辨骚》篇所说的“凭轼以倚《雅》、《颂》，悬辔以驭楚篇”的原则要求，和“酌奇而不失其贞，玩华而不坠其实”的具体做法。从这个要求和做法来看，刘勰主张作家对待《离骚》的态度是：应当坚定地以儒家经典作为指针，来指导自己解决“效《骚》命篇”这个在写作上的重大问题，即是说作家必须在自己作品的思想内容方面，以儒家经典为准则、为模式；在作品的表现形式方面，适当采取《离骚》“奇”“华”的描写手法，使辞艳丽起来；但是二者的关系却不能超越“倚”和“驭”二字所表达的根本界限。那么，所谓“变”，即作家在“效《骚》命篇”的具体做法上，要在思想内容方面排除其“异乎经典”的“夸诞”，而在表现形式方面装饰或点缀些“新奇”，也就是“奇”“华”的辞藻，如此而已。这就是刘勰之所谓“变乎骚”的意义。

按照这种理解，是不是有两个前提：一个是作品的思想内容方面一定要用儒家经典为准则，不合乎儒家经典的就要排除；一个是作品

的内容和辞采可以割裂，像《楚辞》中不合乎儒家经典而需要排除的部分，这部分的辞藻可以采用。这两个前提，看来都不符合刘勰的文学理论。刘勰论文，不但不主张用儒家思想来写作，还对用儒家思想来写作的加以贬低。他在《论说》里，称“详观兰石之《才性》，仲宣之《去伐》，叔夜之辨声，太初之《本无》，辅嗣之《两例》，平叔之二论：并师心独见，锋颖精密，盖[人伦]论之英也”。刘勰赞美这些论文，由于它们是师心独见，不是用儒家思想来写的。其中像嵇康、夏侯玄、王弼、何晏都不是儒家，他们的理论倾向于道家，是不符合儒家思想的。可见刘勰论文，并不要求用儒家思想来写作，对于不符合儒家思想的，并不排除。这正像他在《诸子》里赞美“庄周述道以翱翔”，《列子》“气伟而采奇”等一样，并不要求用儒家思想来排斥百家。赞美不受儒家影响的先秦诸子为“越世高谈，自开户牖”，贬低受儒家思想影响的作品为“两汉以后，体势浸弱，虽明乎坦途，而类多依采”。可见刘勰是懂得作品要求有创造性，要师心独见，不同意用儒家思想来写作的。他的《宗经》，并没有要求用儒家思想来写作，只是要求写作要情深不诡、风清不杂、事信不诞、义直不回、体约不芜、文丽不淫，是对内容和风格上提出要求，不是要用儒家思想来写作。因此，上面立论的第一个前提是不能成立的。

刘勰在《情采》里指出：“夫铅黛所以饰容，而盼倩生于淑姿；文采所以饰言，而辩丽本于情性。”刘勰要求的文采，不是饰容的铅黛，是生于淑姿的盼倩，不是装点的华藻，是本于情性的辩丽，所以说：“故情者文之经，辞者理之纬，经正而后纬成，理定而后辞畅，此立文之本源也。”情理和文辞是不可分割的，作品的文采是从作品的情理中来的。他反对离开了情理的文采，“繁采寡情，味之必厌”。

因此，上文的第二个前提，有取于割裂内容的文采，正是他所反对的。

这两个前提都不符合刘勰的文学理论，建立在这两个前提上的对《辨骚》的解释，能符合刘勰的文学理论吗？刘勰的文学理论是体大思精，通贯全书，不能割裂的。这种把刘勰的理论加以割裂的解释是难以成立的吧。

二

我们在开头指出“变乎骚”是结合《楚辞》来讲文学的新变的，那又怎样联系《辨骚》来看呢？《辨骚》里指出《楚辞》里有四事是合乎经书的，即“典诰之体”、“规讽之旨”、“比兴之义”、“忠怨之辞”；有四事是异乎经书的，即“诡异之辞”、“谲怪之谈”、“狷狭之志”、“荒淫之意”。他这样分辨的用意是什么呢？上面既然指出他不是要求用儒家的思想来写作，那何必这样分呢？《通变》里说：“望今制奇，参古定法。”望今是新的、变的，但不能离开参古，也有继承的一面。同乎经书的四事，是不是指参古，指继承；异乎经书的四事，是不是指望今，指新变。那么为什么说：“固知《楚辞》者，体宪于三代，而风杂于战国，乃雅颂之博徒，而辞赋之英杰也。”“体宪（取法）于三代”，指合乎经书的四事，“风杂于战国”，指不合经书的四事，前者指继承，后者指新变，也就是“出乎纵横之诡俗”。正因为有“风杂于战国”，所以它不如《诗经》的纯正，但并不贬低它，紧接着说“辞赋英杰”，加以赞美。

具体地说，异乎经书的四事，像“诡异之辞”、“谲怪之谈”，指的是“托云龙”，“丰隆求宓妃”，“康回倾地”，“后羿射日”，都是神话。刘勰是不是反对在作品里用神话呢？看来不是。他在《正纬》里说：“白鱼赤乌之符，黄金紫玉之瑞，事丰奇伟，辞富膏腴，无益经典而有助文章。”要是说这些还不算神话，那么他在《诸子》里说：“羿毙十日，嫦娥奔月，殷《易》如兹，况诸子乎？”他认为殷代的《易经》里也有神话，这说明他不排斥神话，虽然他认为神话是踳驳之类。再像“依彭咸之遗则，从子胥以自适，狷狭之志也；士女杂坐，乱而不分，指以为乐，娱酒不废，沉湎日夜，举以为欢，荒淫之意也”。对这两点，他是有贬义的。不过这是他的误解。其实屈原的投江自杀，是有对楚国统治者抗议的含义，是爱国主义精神的表现，不是什么“狷狭之志”；《招魂》是招楚怀王之魂，所以写了楚王的宫廷生活，也不是什么“荒淫之意”。刘勰所提的这两点批评是并不确切的。

那么刘勰是不是根据这两点不确切的批评，来否定《楚辞》中有关这两点的作品呢？看来不是。他说：“观其骨鲠所树，肌肤所附，虽取熔经意，亦自铸伟辞。”什么叫“骨鲠”、“肌肤”呢？他在《附会》里说：“必以情志为神明，事义为骨髓，辞采为肌肤，宫商为声气。”“骨髓”就是“骨鲠”，不是指作品的思想内容，是指“事义”，就是作品中引事引语，即用典；那么为什么称“义”呢？《事类》说：“明理引乎成辞，征义举乎人事。”说明“事义”即引词引事。在这里他没有讲作品的思想内容，讲《楚辞》中的用典和辞采，“虽取融经意，亦自铸伟辞”。那么他有没有讲到《楚辞》的内容呢？有。“故《骚经》《九章》，朗丽以哀志，《九歌》《九辩》，绮靡以伤

情”，这里提到志和情，接触到思想内容。在《骚经》、《九章》里就有他认为的“狷狭之志”，他有没有排斥它们呢？没有。不仅没有排斥，反而赞美它们“故能气往轹古，辞来切今，惊采绝艳，难与并能矣”。什么叫气呢？《神思》里说“而志气统其关键”，《体性》里说“然才有庸俊，气有刚柔”，“并性情所铄”，气同志并称，属于性情所铄的，可见气同思想内容有关，思想内容决定风格的刚柔。气往轹古，同笼罩雅颂一致，即这些作品压倒《诗经》。可见刘勰并不因为这些作品里有他所认为的“狷狭之志”或“荒淫之意”而加以贬低，还是赞美它们“气往轹古”，“难与并能”的。

既然刘勰认为《楚辞》“气往轹古”，“难与并能”，“笼罩雅颂”，也就在文学发展上超过《诗经》，那么为什么又说《楚辞》是“雅颂之博徒”，用神话是“踳驳之类”呢？原来他提出的“宗经”，虽然说“文能宗经，则体有六义”，是说作品要写得内容充实和风格清新，不是要求用儒家思想来写，但他也免不了受宗经的局限，即认为异乎经书的四事，从“宗经”的角度来要求，不够纯正。但他从创作的角度来看，又认为这些不够纯正处并不影响创作的成就，所以还是推崇它们“笼罩雅颂”。这里就牵涉到刘勰认为《楚辞》不够纯正的理解问题，牵涉到对《辨骚》里“奇”、“华”和“真”、“实”的解释问题。

《质疑》一文提出：“什么是‘奇’呢？《辨骚》篇所谓‘语其夸诞则如此’的‘夸诞’即是刘勰之所谓‘奇’。”“《正纬》篇‘经正纬奇，倍摘千里’，《史传》篇‘爱奇反经之尤’，《定势》篇‘奇正虽反’，‘逐奇而失正’，‘执正以驭奇’。”“‘奇’的本质就是‘反经’的；‘奇’的表现就是‘不正’的；《体性》篇‘新奇者，摈古竞

今，危侧趣诡者也’之所指，就是刘勰之所谓‘奇’的特征。”“‘奇’和‘真’既是同一范畴中相互对立的概念，而‘奇’是‘反经’的、‘不正’的，那么‘真’就应当和‘正’、‘雅’意义相同。”“至于‘华’，《定势》篇说‘效骚命篇者，必归艳逸之华’，《颂赞》篇说‘不入华侈之区’，《风骨》篇说‘习华随侈’，《议对》篇说‘穿凿会巧，空骋其华’，那么，‘华’当指艳逸、淫靡、侈巧之类的辞藻而言。刘勰既然认为《离骚》是‘夸诞’之文，‘效骚命篇者，必归艳逸之华’，那么‘华’也就和‘奇’是相同意义的概念。既然‘华’和‘实’是同一范畴之中相互对立的概念，那么所谓‘实’，也就应当和‘正’、‘雅’、‘真’的意义相同。”

按照这样的解释，那么“酌奇而不失其[真]贞”，就是“玩华而不坠其实”，因为“华”就是“奇”，“实”就是“真”；也就是酌不正而不失其正了，因为“奇”就是不正，“真”就是正。既然酌不正，那又怎么会不失其正呢？不是自相矛盾吗？原来“奇”还有别的意思，如《通变》里的“望今制奇，参古定法”，这个“奇”同“法”相对，“法”是成法，“奇”是新奇，这就没有不正的意思。其实，上举的几个“奇”字，有的也不是不正而是新奇，如“执正驭奇”，是用正来驾驭新奇使不失正，不是驾驭不正；“新奇者”更是指新奇，不是不正，因为它没有“执正以驭奇”，所以趋向诡异。因此，“酌奇而不失其[真]贞”，就是酌取新奇而不失其正，这才是新变的要求。在这里，奇和正不是相反的，有取于新奇才有新变，对新奇的还要“参古定法”，即不失其正。“华”“实”跟“奇”“正”不同。“奇”指内容的新奇，“华”指文采，采和情结合所以要求“实”。“华”“实”并不相反，是指在创作上的情采结合，不是相

反。因此，“酌奇而不失其[真]贞，玩华而不坠其实”，正是对《楚辞》在文学创作上的新变的赞美而不是贬低，正是“变乎骚”的要求。

三

那么怎样来理解“若能凭轼以倚雅颂，悬辔以驭楚篇，酌奇而不失其[真]贞，玩华而不坠其实”呢？是不是要用《诗经》做标准来衡量《楚辞》，认为合乎这个标准的才是“真”和“实”，不合乎这个标准的就是失真坠实，要不得呢？看来不是的。这几句话应该和下文结合起来看，下文是“则顾盼可以驱辞力，欬唾可以穷文致，亦不复乞灵于长卿，假宠于子渊矣”。就是指司马相如和王褒的辞赋，有酌奇而失真、玩华而坠实的缺点，要是能够取法于《诗经》和《楚辞》就可以纠正这种缺点，不必去向司马相如、王褒的辞赋学习了。就是认为《诗经》和《楚辞》都是奇而不失真、华而不坠实的。关于“酌奇而不失其真”的“真”，唐写本作“贞”，“贞”即正，奇正相反。刘勰往往奇正相对来用，作“贞”是对的。不过这点关系不大。问题是怎么证明刘勰认为《楚辞》是“酌奇而不失其贞”呢？《物色》里称《诗经》“以少总多，情貌无遗”，形容词用得少；《楚辞》“重沓舒状”，形容词用得多；“及长卿之徒，诡势瑰声，模山范水，字必鱼贯，所谓诗人丽则而约言，辞人丽淫而繁句也”。认为司马相如的辞赋才是“丽淫而繁句”，用个“及”字把他同《楚辞》分开；《诗经》是“丽则而约言”，即不失贞，司马相如是奇而失贞；《楚

辞》介于两者之间，也是“奇而不失贞”。《情采》里说：“昔诗人什篇，为情而造文；辞人赋颂，为文而造情。”“为情者要约而写真，为文者淫丽而烦滥。”《诗经》是为情，是写真，即不失贞；司马相如是为文，是失贞而淫丽。《楚辞》介于两者之间是真而不滥，丽而不淫，奇而不失贞。那么刘勰有没有明确地指出《楚辞》不失贞呢？有。《诠赋》里说：“故知殷人辑颂，楚人理赋，斯并鸿裁之寰域，雅文之枢辖也。”这里明确地指出《楚辞》是“雅文”，“雅”即正，即贞，是他认为《楚辞》“酌奇而不失贞”的有力证明。那么所谓“凭轼”、“悬辔”的意义就清楚了。“凭轼”是致敬，表示尊重，要尊重《诗经》的“为情者要约而写真”；“悬辔”是要掌握好，掌握好《楚辞》的“酌奇而不失其贞”。因为《楚辞》界于《诗经》的为情者和司马相如的为文者之间，只要一偏到为文者就会陷于淫丽而泛滥，所以要悬辔。但《楚辞》本身还是“奇而不失贞”，“华而不坠实”，是雅文。所以赞美《楚辞》“惊才风逸，壮采烟高”，对它的志也加以肯定。

这里还有一个问题，既然刘勰认为《楚辞》有“狷狭之志”、“荒淫之意”的缺点，为什么还要全面肯定它呢？那么他对作品思想内容的要求又是怎样的呢？《情采》里指出诗人“为情而造文”，反对“后之作者，采滥忽真”，提出为情要真实，反对说假话，像“志深轩冕，而泛咏皋壤”，认为“真宰弗存，翩其反矣”。因此，他即使认为《楚辞》有“狷狭之志”、“荒淫之意”，但它是真实的反映，还是好的。那么他对于思想内容又有什么要求呢？他从创作的角度来立论，对思想内容的要求比较宽。在《诸子》里，他认为用儒家思想写可以，用道家、法家、墨家等各种思想写也都可以，他认“诸子者入道见志之书”，认为各家都入道。在思想内容上他只反对两点：一是

“弃孝废仁”，一是“白马孤犊”的诡辩。因为这两点不利于封建统治，封建统治阶级要反对，所以他也要反对。他对于思想内容的要求比较宽，所以并不认为《楚辞》里有失贞坠实。那么他在《宗经》里提出的“楚艳汉侈，流弊不还，正末归本，不其懿欤”，同《定势》里提出的“效骚命篇者，必归艳逸之华”，又怎么讲呢？他认为《楚辞》“惊采绝艳”，所以效法《楚辞》的归于艳逸是自然的。他认为《楚辞》界于《诗经》与汉赋之间，但《楚辞》同汉赋还有区别，所以称“楚艳汉侈”，他认为楚艳的流弊会造成汉侈，他并不认为楚艳本身已经是淫侈了。正因为《楚辞》的流弊会造成淫侈，所以要“悬辔以驭楚篇”。所以这两处的话，并不能证明刘勰在否定《楚辞》。因此，《辨骚》并不是要用儒家思想来否定《楚辞》不合于经书的部分，并不是要把《楚辞》的情志和辞采割裂开来，不是对于它不合于经书的部分去掉它的情志只取它的辞采。

最后，《质疑》称鲁迅在《汉文学史纲要》里对屈原的评价，认为是最正确的，是评论中的典范。鲁迅说：“……屈原起于楚，被谗放逐，乃作《离骚》。逸响伟辞，卓绝一世。后人惊其文采，相率仿效，以原楚产，故称《楚辞》。较之于《诗》，则其言甚长，其思甚幻，其文甚丽，其旨甚明，凭心而言，不遵矩度。故后儒之服膺诗教者，或訾而绌之，然其影响于后来之文章，乃甚或在三百篇以上。”拿刘勰的话同鲁迅这段话相比：“逸响伟辞，卓绝一世”，同“惊采绝艳，难与并能”一致；“后人惊其文采，相率仿效”，同“虽世渐百龄，辞人九变，而大抵所归，祖述《楚辞》”（《时序》）一致；“较之于《诗》，则其言甚长”，与《诗经》的“以少总多，情貌无遗”，“及《离骚》代兴，触类而长”（《物色》）一致；“其思甚幻”即指运

用神话，与“诡异之辞”、“谲怪之谈”一致；其影响“甚或在三百篇以上”，与“气往轹古”，“笼罩雅颂”一致。鲁迅的评论不是和刘勰的评论相一致吗？既然对鲁迅的评价《楚辞》推为最正确的、是典范，那么对刘勰的评价《楚辞》既与鲁迅的评价有这样多的一致，就不必把它说成是贬低《楚辞》了。

第十五讲　从《时序》看刘勰的创作论

《文心雕龙》的《时序》篇，是刘勰讲历代文学的演变的，它可跟《明诗》等篇结合起来看，因为两者都是从文学史的角度来立论的，前者是总论文学的演变，后者是分体来论诗歌体的演变的。研究刘勰的创作理论，为什么要从《时序》以及《明诗》等篇来探讨呢？因为刘勰讲创作理论的文章，从《神思》到《物色》，对于作品是反映时代，反映政治，以及创作同学术风气的关系等问题，都缺乏明确的论述。如《神思》里提到“神与物游”，这个“物”指什么，提到“登山则情满于山，观海则意溢于海”；《物色》里提到“诗人感物”，这个“物”是指“春秋代序，阴阳惨舒”的自然界的变化。但刘勰讲的“神与物游”的“物”，远远超过了自然界的景物，在《时序》里表达得很清楚，这是一。刘勰讲到“文之枢纽”，提出“原道”、“征圣”、“宗经”，好像他讲创作，是宗法儒家经典的。所谓《宗经》、《征圣》究竟是什么意思，是不是要用儒家的思想来写作呢？从《时序》里可以得到回答。在《原道》里，刘勰提出“自然之道”，这种“自然之道”应该是从道家来的。那么刘勰是不是主张在创作里吸取道家思想呢？这也可以从《时序》里得到回答。这是二。

那么从《时序》里探索刘勰的创作理论，或许可以帮助我们对刘勰的创作理论看得更全面些、更深入些吧。

《时序》一开头就提出“时运交移，质文代变”，指出文学的演变同时代有关，这就显出作品不光是写山海等自然景物了。《时序》里总结文学的演变，说：“故知文变染乎世情，兴废系乎时序，原始以要终，虽百世可知也。”这里把“世情”同“时序”并提，说明两者和“文变”及文学的“兴废”有关。

先看“世情”。刘勰讲“文变染乎世情”，是承接“中朝贵玄，江左称盛，因谈馀气，流成文体”来的，即承接东晋的清谈来的。因此，所谓世情，就是指当世的情状，主要是当时的学术风气。当然，刘勰讲的世情，不限于东晋玄谈。他指出“屈平联藻于日月，宋玉交彩于风云。观其艳说，则笼罩雅颂。故知玮烨之奇意，出乎纵横之诡俗也”。屈宋的作品，可以笼罩《诗经》中的雅颂，实际上就是超越《诗经》。为什么？原来他们文辞的光彩、命意的奇特，是出于纵横家的诡俗。“纵横家的诡俗”就是“世情”，屈宋的《楚辞》就是“文变染乎世情”，即认为屈宋在文学创作上的新变，可以盖罩《诗经》的，是由于受到纵横家的影响。这是刘勰的创见。这个创见，不仅刘勰以前的作家看不到，就是刘勰以后的作家也很少注意到，直到清章学诚《文史通义·诗教上》里指出《诗经》的“比兴之旨，讽喻之义，固行人之所肄也。纵横者流，推而衍之，是以能委折而入情，微婉而善讽也”。这就说明《诗经》的比兴讽喻，怎么发展为纵横家的诡俗。这个说明有助于解释刘勰的话，弄清楚怎样造成屈宋的笼罩雅颂。如《物色》里讲到《诗经》中的描状，“皎日嘒星，一言穷理，参差沃若，两字穷形”，只用一个字或两个字；“及《离骚》代兴”，

“故重沓舒状，于是嵯峨之类聚，葳蕤之群积矣”。用了类聚群积的很多的形容词，这是《诗经》的发展。在比兴讽喻上，《离骚》运用善鸟香草以及神话故事，比《诗经》更有很大发展，正像纵横家的游说之辞，大大推衍了春秋时外交官的诵诗喻义。《招魂》里夸张四方怪异和宫廷生活，不正像纵横家在游说时极力夸张四方形势的险要，物产的丰盛吗？《诗教上》指出：“战国者，纵横之世也。”“出乎纵横之诡俗”，正说明屈宋文学的新变，是“染乎世情”。当然，他们也吸取了民间文学的营养，用来抒写强烈的爱国主义精神和飞腾的想象，故能有新的发展。

《时序》里又说：“然中兴之后，群才稍改前辙，华实所附，斟酌经辞，盖历政讲聚，故渐靡儒风者也。”这又是一种世情，即“渐靡儒风”，受到儒家学派的影响。这是由于后汉“明章迭耀，崇爱儒术，肄礼璧堂，讲文虎观”，皇帝提倡儒学，故有“渐靡儒风”的结果，影响到创作上又怎样呢？“自安和已下，迄至顺桓，则有班傅三崔，王马张蔡，磊落鸿儒，才不时乏，而文章之选，存而不论。”所谓“存而不论”，当然不是完全否定后汉的作品。像《明诗》里推重《古诗十九首》“婉转附物，怊怅切情，实五言之冠冕也”；《诠赋》里推重“孟坚《两都》”，“张衡《两京》”，“延寿《灵光》”。那么为什么说“存而不论”呢？原来“存而不论”的是“渐靡儒风”的作品，至于《古诗十九首》同《两都赋》、《两京赋》等是在“渐靡儒风”以外的。“渐靡儒风”可以造成鸿儒，却不易产生大作品，所以“存而不论”。

刘勰总结创作经验，不满意于“渐靡儒风”，认为接受儒家影响不利于写出大作品，那么他为什么又要写《征圣》、《宗经》呢？原

来“渐靡儒风”是用儒家思想来写作，与《征圣》、《宗经》是两回事，《征圣》是“政化贵文”，“事迹贵文”，“修身贵文”，就是反对写内容空洞的文章，要写政化、事迹、修身，要写出有内容的、跟政治教化结合的文章，要学习“繁略殊形，隐显异术”的修辞手法。《宗经》主要是讲“故文能宗经，体有六义：一则情深而不诡，二则风清而不杂，三则事信而不诞，四则义[直]贞而不回，五则体约而不芜，六则文丽而不淫”。就是对作品提出写作上的要求，也包括风格上的要求，并不要用儒家思想来写作。所以《诸子》里称诸子为“入道见志之书”。这同韩愈论文不同，韩愈《原道》要宗法儒家思想，所以要辟佛老，刘勰认为佛老都是“入道见志”，并不排斥佛老，这正说明他并不要求用儒家思想来写作。他的《征圣》、《宗经》只是反对当时浮靡的文风，要求写出有内容的、具有完美风格的作品，所以他不满意于“渐靡儒风”。

《时序》里又说：“自中朝贵玄，江左称盛，因谈馀气，流成文体。是以世极迍邅，而辞意夷泰，诗必柱下之旨归，赋乃漆园之义疏。”这里讲创作受到道家思想的影响，以致“世极迍邅”，而作品写得“辞意夷泰”，不能反映时代风貌。所以《明诗》里说：“正始明道，诗杂仙心，何晏之徒，率多浮浅。”“江左篇制，溺乎玄风，嗤笑徇务之志，崇盛亡机之谈。袁孙已下，虽各有雕采，而辞趣一揆，莫与争雄。”这里指出用道家老庄思想来写作，即柱下旨归，漆园义疏，或“诗杂仙心”，就写得“浮浅”，写得“辞趣一揆”，“溺乎玄风”。但他这样说，并不完全反对道家。在《原道》里说：“心生而言立，言立而文明，自然之道也。”他提倡的“自然之道”，即本于道家，这正同于他提倡《宗经》而不满意用儒家思想来写作一样，并且

说得更明确。

屈宋（屈原、宋玉）的“出乎纵横之诡俗”，同后汉的“渐靡儒风”，江左的“溺乎玄风”，都是“文变染乎世情”，都是作品受到当时学术风气的影响。同样“染乎世情”，为什么赞美“出乎纵横之诡俗”，不满意“渐靡儒风”和反对“溺乎玄风”呢？这就联系到“兴废系乎时序”了。

再看“时序”，时序就是指作品所受时代的影响，因为“蔚映十代，辞采九变”，从十代的次序说，所以称时序。《时序》里说：“逮姬文之德盛，《周南》勤而不怨；大王之化淳，《邠风》乐而不淫。幽厉昏而《板》《荡》怒，平王微而《黍离》哀。故知歌谣文理，与世推移，风动于上，而波震于下者也。”这里指出作品是反映时代和政治的，乱世和治世，政治清明或政治浊乱，作品中所反映的情调不同。“德盛”“化淳”，诗就“勤而不怨”、“乐而不淫”；政治浊乱而国势衰微，诗就怒而哀。时代和政治会影响到作品。在这里，刘勰明确地提出作品和时代及政治的关系，用风动和波震来作比，有力地说明“神与物游”的“物”是离不开时代和政治的。

从“风动于上，而波震于下”看，《明诗》里又指出“诗者，持也，持人情性。三百之蔽，义归无邪，持之为训，有符焉尔”。正由于刘勰主张作品要反映政治，所以他不主张“诗缘情而绮靡”（陆机《文赋》），不仅提出“诗言志”，还提出“诗者，持也”来。“持”就是“义归无邪”，用无邪作标准，合乎标准的就赞美，不合的就讽刺，这就是“持”。所以“大禹成功，九序惟歌；太康败德，五子咸怨，顺美匡恶，其来久矣”。这样，作品不仅跟政治教化密切相关，更要发挥歌颂成功、怨刺败德的作用。从“政化贵文”，到发挥美刺

作用，就更进一步了。要发挥美刺作用，更要注意“情信而辞巧”，不光要求文辞巧妙，还要写出真实感情来。

《时序》里讲到建安文学，提出“观其时文，雅好慷慨，良由世积乱离，风衰俗怨，并志深而笔长，故梗概而多气也”。《明诗》里又指出建安文学“慷慨以任气，磊落以使才。造怀指事，不求纤密之巧，驱辞逐貌，唯取昭晰之能”。同样把作品同时代联系起来看，同样讲到乱世，但能够注意各具特色。周末是“幽厉昏”，“平王微”，所以作品是怒而哀；建安虽是乱世，但“区宇方辑”，魏武方平定北方，形势不同，所以当时的作品“志深而笔长，梗概而多气”，注意时代的特色表现在作品里。

从“兴废系乎时序”来看，刘勰还结合时代，提出文学的兴废来。他指出“韩魏力政，燕赵任权，五蠹六虱，严于秦令，唯齐楚两国颇有文学。齐开庄衢之第，楚广兰台之宫”。在战国时代，齐楚两国“颇有文学”，其他各国都不如齐楚。这同君主的提倡有关。但灵帝“开鸿都之赋，而乐松之徒，招集浅陋”。那么还得看提倡什么，要是提倡的是浮靡浅陋的文风，那还是不行。还得看招集的是什么人，齐国在稷下招集的像孟轲、荀卿那样著名的学者，在散文创作上很有成就。像曹操父子所招集的，“并体貌英逸，故俊才云蒸”。因此灵帝招集乐松之徒，还是不行。

就“兴废系乎时序”说，又跟“文变染乎世情”结合着。“屈平联藻于日月，宋玉交彩于风云”，这是文学的兴盛，它跟“出乎纵横之诡俗”有关；后汉的“文章之选，存而不论”，跟“渐靡儒风”有关；江左的“因谈馀气，流成文体”，同“溺乎玄风”有关。何以同样是染乎世情，有的有助于文学的兴盛，有的造成文学的衰落呢？在

《诸子》里透露了这个消息。“六国以前，去圣未远，故能越世高谈，自开户牖。两汉以后，体势浸弱，虽明乎坦途，而类多依采，此远近之渐变也。”又《论说》里说：“叔夜之辨声，太初之《本无》，辅嗣之《两例》，平叔之二论：并师心独见，锋颖精密，盖[人伦]论之英也。”“逮江左群谈，惟玄是务，虽有日新，而多抽前绪矣。”

刘勰在这里明确地指出创作要求“师心独见”，有创造性，要求“自开户牖”，自己开出路来。要是“多抽前绪”，按照老庄的思想来创作，“类多依采”，依傍儒家思想来写作；虽则“明乎坦途”，不像“自开户牖”那样艰苦，走的是平坦的路，但免不了“体势浸弱”；虽则也有新见，但还是“溺乎玄风”，先秦诸子所以高于两汉以后的作者，由于前者是“自开户牖”，后者是有所依傍；嵇康等人的所以胜于江左群谈，由于前者是“师心独见”，后者是“多抽前绪”。这就说明，同样是“文变染乎世情”，何以有的有助于文学的发展，有的造成文学的衰落。屈宋的创作，“出乎纵横之诡俗”，受到纵横家的影响，不是按照纵横家的思想来写作，是吸取纵横家的夸张声貌来写作，把纵横家游说的手法运用到文学创作上去，另开出一条创作的路，这是创造，所以能够“笼罩雅颂”，不跟着《诗经》走，使文学创作得到了发展。至于后汉的“渐靡儒风”，江左的“溺乎玄风”，是依傍儒家思想或道家思想来写作，对创作不利，甚至于使创作脱离了时代，这正是违反刘勰认为作品要配合时代，要“风动于上，而波震于下”，要“顺美匡恶”的。在这里，我们看到刘勰对文学创作的认识确实是深刻的。

刘勰一方面赞美“师心独见”，不满意“渐靡儒风”和“溺乎玄风”，一方面又提出《征圣》、《宗经》和“自然之道”；一方面不要

依傍儒家和道家，一方面又要宗法儒家和道家，这里显出他有辩证观点。前者是创作的需要，后者是挽救浮靡文风的需要。创作要配合时代和政治，做到“顺美匡恶”，不要有所依傍；挽救浮靡的文风，要求写出有内容和风格健康的作品，反对做作，要求自然。这两者相辅相成，是并不矛盾的。

总之，刘勰在《时序》里指出：在“染乎世情”方面，创作要像屈宋吸取纵横的诡俗那样，吸取当世的学术风气，来扩大创作范围，丰富创作手法，有助于文学的新变；不要“渐靡儒风”，“溺乎玄风”，有所依傍，要“师心独见”，但同时又要吸取儒道两家的所长，反对浮靡的、矫揉造作的文风，来建立正确的文风。在“系乎时序”方面，创作要求联系政治教化，像“风动于上波震于下”，而且要“顺美匡恶”，发挥积极作用，那就得“情信而辞巧”，要写出真实的感情；作品的风貌也要求和时代相应，像建安文学那样，要慷慨任气，磊落使才，就要“不求纤密之巧，唯取昭晰之能”了。

第十六讲　谈《文心雕龙》中论说和抒情的写作

党的十一届三中全会以后，提出建设具有中国特色的社会主义。所谓具有中国特色的社会主义，当指在发扬中国优秀文化的基础上来建设社会主义。中国的优秀文化，当指民主性的精华。因此，讲到《文心雕龙》中论说和抒情的写作，这里也有发扬民主性的精华，反对封建性的糟粕问题。

一

《文心雕龙》中讲到论说文，怎样发扬其中民主性的精华，反对封建性的糟粕呢？《文心雕龙·章表》篇说："至太甲既立，伊尹书诫，思庸归亳，又作书以赞，文翰献替，事斯见矣。"这里讲商朝太甲即位以后，大臣伊尹写了告诫太甲的话。太甲想到走正路，伊尹请他回到亳京，又写了《太甲》篇来告诫太甲。这样，大臣告诫君主的文辞，称为"文翰献替"，即用文书来提意见，提意见称为献替，见于《左传》昭公二十年，晏婴跟齐景公谈到"和"跟"同"的问题。

晏婴讲“和”，说：“君所谓可，而有否焉，臣献其否，以成其可。君所谓否，而有可焉，臣献其可，以去其否。是以政平而不干，民无争心。”“献可替否”，即“臣献其可，以去其否”。刘勰提出“文翰献替”，就是赞同献可替否的说法。孔子也赞同“献可替否”的说法。《论语·子路》：“子曰：‘君子和而不同。’”“和”就是“献可替否”。“献可替否”有什么好呢？古代所谓“君”，指君主，也指各级领导。君主或各级领导，他们对下面的情况可能了解得不够。因此，他们所谓可，即所作的肯定，可能由于对下面情况了解得不够，其中含有不该肯定的地方，“而有否焉”，即含有不该肯定的部分。“臣献其否，以成其可。”臣指被领导者，被领导者对下面的情况了解得多些，因此他提出不该肯定的地方，使领导上所肯定的肯定得更完全。再就领导上所否定的说，由于领导上对下面的情况可能了解得不够，领导上所否定的，其中也许有该肯定的部分，被领导的提出该肯定的部分，去掉不该否定的部分，使否定得更正确。这样做，才能使政治处理得平正，而人民信服。这就是孔子所赞成的主张，是属于民主性的精华部分。《文心雕龙》里讲论说文，在《章表》篇里提出“文翰献替”，就是宣扬这种民主精神。

《文心雕龙·论说》篇，就是讲议论文的。他提出：“论也者，弥纶群言，而研精一理者也。”“弥纶群言”指包举众多的意见。“研精一理”从理论上加以研精，采取最合理的意见。这样说，包括献可替否在内，再加以发挥。献可替否可能只是两个人的意见，像晏婴跟齐景公两个人的意见。“弥纶群言”，包括更多人的意见。“研精一理”，要经过研精，采取最合理的意见，所以是“献可替否”的发挥。

《论说》又说："原夫论之为体，所以辨正然否，穷于有数，究于无形，钻坚求通，钩深取极，乃百虑之筌蹄，万事之权衡也。"论是分别是非的。既然"弥纶群言"，包举各种不同意见来研究，所以要从"有数"追究到"无形，""有数"指方法，"无形"指理论，对各种意见，从它们所运用的方法到根据的理论都作了研究，要钻坚钩深，来得出正确的论点，像天平那样平正。"权衡"指天平。又指出："必使心与理合，弥缝莫见其隙，辞共心密，敌人不知所乘，斯其要也。"对于各种不同意见，作理论上的探讨，要找到合理的意见，所以称"心与理合"。对这种合理的意见，要求它没有破绽，使得敌方无法驳击。又指出："是以论如析薪，贵能破理。斤利者，越理而横断；辞辨者，反义而取通，览文虽巧，而检迹知妄。"辩论要求合理，好比劈柴，按照柴的纹理来劈。对于不同的意见，要按照正确的理论来加以剖析，指出它的不合理处。不能强词夺理，像用快的斧子，不照木柴的纹理，从横里把木柴砍断。那样的强词夺理，是狂妄的。

这里有一个问题，假如领导上提出的意见是完全正确的，那么是不是也要"献可替否"呢？再看原文"君所谓可，而有否焉，臣献其否，以成其可"。这里有个前提，即"君所谓可"中间"有否"，"臣献其否"的目的，在于"以成其可"，来完成君的所可，不是要破坏君的所可。当然，"君所谓可"要是错误的，那是另一问题了。因此，"君所谓可"是完全正确的，即其中没有"而有否焉"，那自然谈不上"臣献其否"了。但上面所肯定的即使是完全正确的，也是从总的方面来考虑的。从总的方面来制定的正确的原则，到了情况各不相同的下面，还要结合具体情况来运用这些原则，还需要加上创造性的

适应，所以还要不同程度地从“臣献其否”的角度来考虑，这里正显出民主的精神来。

再就不讲道理的“斤利者，越理而横断”说，使人想起《韩非子·忠孝》篇说：“臣之所闻曰：臣事君，子事父，妻事夫，三者顺则天下治，三者逆则天下乱，此天下之常道也，明王贤臣而弗易也。则人主虽不肖，臣不敢侵也。”这里提出臣要顺着君，子要顺着父，妻要顺着夫，不能逆着他们。那么要是他们错了怎么办？回答是：“人主虽不肖，臣不敢侵也。”不肖是不贤，那当然有错，错了不能逆，即不能反对，并且认为这是“常道”，即不变的道，那就是不讲是非，只讲权势。处在君主的地位，凭着他的权势，就需要所有的人都听他的话，即使是错误的话也得顺从，这就是刘勰批评的“斤利者，越理而横断”，不讲道理，只凭权势来立论。又称为“反义取通”，把违反道理的说成有理，认为这样做是狂妄。在这里看到刘勰的《论说》，继承了儒家民主性的精华，反对法家韩非宣扬君主专利的封建性的糟粕。

刘勰把论和说分开，论指议论，说指劝说，其实也属于议论。他说：“夫说贵抚会，弛张相随，不专缓颊，亦在刀笔。”认为劝说人，在于说的话要切合情势。“抚会”，指切合情势。“弛张相随”，指劝说的话，一会儿紧张，一会儿放松，忽擒忽纵，不专靠口说，也靠文辞。下面提到李斯《谏逐客书》。《史记·李斯传》称：“秦宗室大臣皆言秦王曰：‘诸侯人来事秦者，大抵为其主游间于秦耳，请一切逐客。’李斯议亦在逐中”，秦朝的宗室大臣提出把诸侯国来的客卿全都赶走，李斯是楚国人，在秦国做官，也是客卿，也要被赶走。这说明秦王已经接受宗室大臣的意见，要赶走客卿了。李斯也是法

家，他跟法家韩非提倡顺从君主的意见不同，却上书反对秦王的逐客卿。李斯这种做法，跟儒家提倡的献可替否一致，这说明献可替否的主张还是得人心的，法家李斯也这样做。他不是顺着秦的意思，秦王要赶走客卿，他却反对，这正是“献可替否”的替否，刘勰赞成这种反对，这跟他赞成“献可替否”是一致的。

李斯要说服秦王反对赶走客卿，他用的就是“说贵抚会，弛张相随”，他的劝说，切合当时情势，用了一擒一纵的手法。他开头提出“臣闻吏议逐客，窃以为过矣”。一开头就点明赶走客卿是错的。但这话说得得体，把逐客说成吏议，批评吏议错了，把秦王同意吏议，决定逐客都避开了。接下去把逐客的事放开了，从秦穆公用客卿由余、百里奚、蹇叔、丕豹、公孙支，收到极大功效，“并国二十，遂霸西戎”，再讲到秦孝公用客卿商鞅变法，富国强兵，开地千里。秦惠王用客卿张仪，西并巴蜀，南取汉中等地，使六国连横来服侍秦国；秦昭王用客卿范雎，加强王朝，蚕食诸侯，使秦成帝业。说到这里，又归结到赶走客卿上来，假使这四位君主，都不用客卿，这使秦国无富利之实，强大之名。说到这里又放开了，讲“今陛下致昆山之玉，有随和之宝”，讲秦王爱好服用的东西，指出“此数宝者，秦不生一焉，而陛下悦之何也？”经过比较，又归结到逐客上来，指出“今取人则不然，不问可否，不论曲直，非秦者去，为客者逐。然则所重者在乎色乐珠玉，而所轻者在乎人民也，此非所以跨海内、制诸侯之术也”。这就归结到当时的形势，指出这样做违反秦王跨海内、制诸侯的雄心壮志。全篇就是这样“说贵抚会，弛张相随”，可贵在于切合当前的情势，针对逐客，一会儿放开，一会儿抓紧。又称：“顺情入机，动言中理，虽批逆鳞，而功成计合。”顺着秦王要吞并

诸侯、统一海内的雄心，话说得投机，合于当前的事势，虽然触犯了秦王的下逐客令，还是得到秦王的采纳，因此指出劝说的文辞，“必使时利而义贞，进有契于成务”，“披肝胆以献主，飞文敏以济辞”。劝说的话，确实对当时是有利的，理论上是正确的，确实抱着一片忠诚，加上文辞的敏捷，使事情能够办成功。这里对怎样劝说作了全面的探讨。

这样，刘勰讲论说文：一点是要“弥纶群言，研精一理”，包括对各种不同意见，进行深入的研究，提高到理论上来；一点是要“动言中务”，要了解当时的情势，切合时务，是切实可行的；一点是要“唯忠与信”，抱着忠诚，加上“顺情入机”和文辞的敏捷。这样来讲论说文，主要在搜集各种不同意见，作理论上的探讨，还要研究当前的情势，提出可行的方案，因此不能依靠过去不切实际的说法来立论。因为过去的说法不一定切合当前的情势。所以刘勰虽然采用了儒家“献可替否”的说法，但又认为不应该按照儒家的学说来立论。他在《诸子》篇说：“夫自六国以前，去圣未远，故能越世高谈，自开户牖；两汉以后，体势浸弱，虽明乎坦途，而类多依采，此远近之渐变也。”这里指出先秦诸子，百家争鸣，“自开户牖”，到汉武帝罢斥百家，独尊儒术，以后根据儒家学说来立论，“类多依采”，比较方便，好比走平坦的路，可是“体势浸弱”，理论逐渐衰退了。可是理论要结合当前的情势，包举当前的各种不同意见来研究，提到理论高度来立论，是不能依靠前人的说法的。刘勰在《论说》篇里谈到：“逮江左群谈，惟玄是务；虽有日新，而多抽前绪矣。”指出东晋南渡，多讲玄学，指谈道家老子、庄子的说法。虽有新的见解，多数是采用道家的说法。在这里有两个意思：一、“多抽前绪”，多数采用道

家的说法，跟两汉时多采用儒家的说法一样，他对这样做含有不满的意味。刘勰认为不该依傍前人的说法来立论，依傍道家跟依傍儒家一样，所以有不满的意味；二、又指出“日新”，虽依傍道家的说法，又有新的见解，这还是应该肯定的。

刘勰在《论说》篇里又谈到傅嘏的论才性，王粲的《去伐论》，嵇康的《声无哀乐论》，夏侯玄的《本无论》，王弼的《易略例》，何晏的《无为论》、《无名论》，“并师心独见，锋颖精密，盖[人伦]论之英也”。他对这些论文都是赞美的。这些论文，像王粲的《去伐论》，要除去自夸，属于儒家的理论，夏侯玄的《本无论》，何晏的《无为论》、《无名论》，属于道家的说法，嵇康的《声无哀乐论》，不同于儒家的说法，儒家《毛诗序》，称“治世之音安以乐”，“亡国之音哀以思”，又称“声成文谓之音”，是认为声有哀乐的，道家《老子》称“五音令人耳聋”，反对音乐，因此《声无哀乐论》是创新之说。这样看来，刘勰赞美的论文，主要在于“并师心独见，锋颖精密，盖[人伦]论之英也”。着重在“师心独见”，有独特创新的见解。不论是属于儒家的《去伐论》，属于道家的《无为论》等，不属于儒家也不属于道家的《声无哀乐论》，只要有独特的创新的见解，而能言之成理的，都可得到他的赞赏。

刘勰讲《论说》，还有一点也值得我们注意，就是对待当时的风气的看法。在儒家独尊的时期，论说往往依照儒家的说法；在法家或道家学说得势的时期，论说又往往依照法家或道家的说法。《论说》里说：“魏之初霸，术兼名法。傅嘏王粲，校练名理。”曹操掌权时，采用申子、商君的法术，主要是法家。当时傅嘏根据法家的循名责实说来立论，王粲本法家提倡刑赏来立论。又说：“迄至正始，务

欲守文，何晏之徒，始盛玄论；于是聃周当路，与尼父争途矣。”到了魏齐王芳正始年代，何晏、王弼都提倡道家学说，于是老聃庄周的学说得势，跟孔子争胜了。这时候就有不少用道家学说来立论了。这是一时的风气。刘勰著作《文心雕龙》在齐代。萧子显《南齐书·文学传论》：“江左风味，盛道家之言。”可见当时还是道家思想得势，刘勰著作《文心雕龙》，不是跟着当时的风气转。他的《论说》，不用道家贵虚无的学说，采用儒家“文翰献替”的说法，提出论要“弥纶群言，研精一理”，说要“虽批逆鳞，而功成计合”，都跟儒家的“献可替否”说一致，他讲说要“必使时利而义贞”，“有企于成务”，要求切合当前的时势，跟道家的贵虚无不同，因此刘勰讲论说，不是跟着当时道家学说转，具有纠正当时文风流弊的作用。他讲论说，要求“师心独见”，有独特的创见，不主张依傍儒家或道家，就是不要按照儒家或道家的学说来立论，要结合当前提出的各种问题，结合当前情势，提出新的见解，这才能得到他的赞赏，这更符合写作论文的要求。他在劝说文里，推重法家李斯的“虽批逆鳞，而功成计合”，根本不谈法家韩非的要顺着君主的意思说话，因为李斯的进谏，是符合儒家的“献可替否”的。他不提韩非的意见，这里当也含有宣扬民主性的精华，反对封建专制的意味在内。

这种民主性的精华，表现在“献可替否”上，表现在“批逆鳞”上。这点，《论说》里更有阐发。他在讲劝说里，提到“烛武行而纾郑，端木出而存鲁，亦其美也”。《左传》僖公三十年，晋侯秦伯围郑，烛之武去劝说秦伯，以郑国作为秦国的东道主，秦国的使臣东来，由郑国供应，对秦国有利，劝秦伯退兵，不要帮晋国灭郑，来加强晋国的势力。秦伯听了就退兵。《史记·仲尼弟子列传》说，齐国

田常要攻打鲁国，子贡劝田常，说鲁国弱，攻打鲁国会加强齐国的力量，对田常在齐国专政不利。吴国强，去攻打吴国会削弱齐国力量，对田常在齐国专政有利。这样说，也符合向君主或大臣献可替否的意思，不是顺着对方说话。

下面提到汉朝的辩士，“虽复陆贾籍甚，张释傅会，杜钦文辨，楼护唇舌，颉颃万乘之阶，抵嘘公卿之席，并顺风以托势，莫能逆波而泝洄矣”。这是说，汉朝初年的辩士陆贾非常著名，汉文帝时张释之会把秦汉间事和当前情势结合起来讲；汉成帝时杜钦很会辩论，有文采；王莽时楼护作为外戚王家五侯的上宾，善于辩论，得到王家信任。他们中有的在皇帝前上下议论，有的在大臣的席上辩驳，可都是看风向说话，不能逆着风势进谏了。在这段话里，指出先秦时代的辩士，敢于违反君主或大臣的意图，说服他们改变主意，也就是向他们“献可替否”，符合民主性的精神。到了汉朝的辩士，虽然也在君主或大臣前议论，但都是顺着风向说话，不能逆流而上，即不敢违反君主或大臣的意见来“献可替否”了，即民主性的精神不够了。刘勰在这里，鲜明地赞美敢于“逆波而泝洄”，不满于“顺风以托势”。刘勰在《文心雕龙·论说》里宣扬儒家民主性的精神，这点是值得肯定的。

刘勰在《文心雕龙·章表》篇里对这点又有发挥道：“原夫章表之为用也，所以对扬王庭，昭明心曲。”章表是臣下写给君主的奏章，刘勰认为这种奏章，不是迎合君主的意向说话，是要“昭明心曲”，把内心深隐的情意表达出来。这就像《论语·宪问》：“子路问事君，子曰：勿欺也而犯之。”这也就是《礼记·檀弓上》说的：“事君有犯而无隐。”这也像“献可替否”那样，臣下所看到的可能比君主看得多些，臣下可能看到君主所没有看到的阴暗面，只有让君

主知道这些，才能对他的决策有帮助，所以提出“勿欺”，提出“无隐”，因为报喜不报忧，对君主的决策是有害无益的。既然臣下所看到的可能比君主看得多，那么君主所可的中间可能有否，所否的中间可能有可，即所肯定的中间可能有应该否定的部分，所否定的中间可能有应该肯定的部分，所以要“有犯”，即犯颜谏诤，即“献可替否”。这些意见可能是隐藏在心里，“昭明心曲”就要把藏在心里的这意见明白提出来，所以在《章表》的赞里提到“献替黼层”，即对君主献可替否。《章表》里又称：“表体多包，情伪屡迁，必雅义以扇其风，清文以驰其丽。”就是臣下所上奏章中所谈的内容，包括很多，里面的情伪多变。里面有说真情的，有假意的，种种变化。照孔子说的，“勿欺也而犯之”，这是说真情的；照韩非说的，要顺着君主的意思说话，这里就有假意。刘勰在这里提出“雅义以扇其风”，“雅义”即正义，要正义来形成一种风气，也就是要说真情，即“有犯而无隐”。所以赞里指出“言必贞明，义则弘伟”。“贞明”即正真而鲜明，敢于对君主“有犯而无隐”，所以是弘伟的。刘勰在《论说》和发表对君主的论说的《章表》里宣扬这种儒家的说法，正是宣扬民主性的精华。讲到论说，发扬这种民主性的精华，才是继承和发扬我国文化特点的论说了。

二

《文心雕龙》讲抒情的写作，有《明诗》、《情采》，又在《体性》和《物色》里也讲到抒情，比讲论说讲得更为细致深入。

先看《明诗》，他先提出“诗言志”来，讲“诗言志”好像着重于诗歌所表达的思想性，不重在抒情，但他接着提到“诗者，持也，持人情性，三百之蔽，义归无邪，持之为训，有符焉尔”。认为诗是扶持人的情性，使它归于正确，不致偏邪。即《论语·为政》里孔子说的：“《诗》三百，一言以蔽之，曰：思无邪。”认为《诗经》三百篇，用一句话来概括它，就是使思想没有偏邪。刘勰在这里提到诗是“持人情性”，把“情”和“性”结合起来说。《荀子·正名》里说：“性之好、恶、喜、怒、哀、乐谓之情。”即认为人性受到外界事物的感触，发出好、恶、喜、怒、哀、乐的叫情。那么性又是什么呢？他说：“生之所以然者谓之性，性之和所生，精合感应，不事而自然谓之性。”指天生的禀赋叫性，这种性受到外物的感应达到中和也叫性。性受到外物感应产生情，这种情达到恰好的程度称为“性之和”。刘勰讲的诗是“持人情性”，就是扶持人的情性，使人的感触达到恰好的程度，不趋向偏邪。因此，他又说：“人禀七情，应物斯感；感物吟志，莫非自然。”这里提出七情，上引荀子讲的“好、恶、喜、怒、哀、乐”是六情，这里再加上“欲望”的“欲”成为七情。这七情都是受到外物的感触产生的，感触到外物产生感情，加上言志，都是生于自然，这就是诗。

这样讲诗，本于《毛诗序》：“诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。情动于中而形于言。”《毛诗序》里讲诗是言志的，但又是“情动于中而形于言”，即抒情的。刘勰讲诗，就是继承《毛诗序》言志和抒情的结合。《毛诗序》讲诗，又把诗和音乐结合起来，又跟时世和政治结合起来，称：“情发于声，声成文谓之音。治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民

困。”把诗和音乐结合，把音乐和时世政治结合，也就把诗和时世政治结合了。刘勰根据这个说法，在《时序》篇里提出：“逮姬文之德盛，《周南》勤而不怨，大王之化淳，《邠风》乐而不淫；幽厉昏而《板》《荡》怒，平王微而《黍离》哀。故知歌谣文理，与世推移，风动于上，而波震于下者也。”这就是说，诗是反映时代和政治的。像周文王的政治治理得好，《周南》的民歌就勤劳而不怨；周大王的教化淳厚，《邠风》的民歌乐而不过分。周幽王、周厉王时政治混乱，《大雅》里的《板》诗和《荡》诗表达了愤怒的感情。周平王东迁，国势衰弱，西周的宫殿宗庙都毁灭了，《王风·黍离》表达对西周灭亡的悲哀。这说明时世和政治跟诗歌是密切相关的。这里就接触到抒情的作品，要反映时代和政治。

怎样来反映时世和政治呢？《毛诗序》说：“上以风化下，下以风刺上，主文而谲谏，言之者无罪，闻之者足以戒，故曰风。”这里提出“下以风刺上”，即用民歌来讽刺；上文提到“治世之音安以乐，其政和”，世治政和，音乐安以乐，即有赞美的意思。美和刺就是两种表达手法。上面提到刘勰在《时序》篇里讲到《周南》和《邠风》，就有赞美的含义；又提到《板》诗和《荡》诗，就有讽刺的含义，《毛诗序》提到“主文而谲谏，言之者无罪，闻之者足以戒”，这在《文心雕龙·比兴》篇里有说明。《比兴》篇说：“比者，附也，兴者，起也。附理者切类以指事，起情者依微以拟议。”比是打比方，比方跟被比的事物有一点是切合的。兴是借一件事物来引起所要讲的事物，这两者间的关系比较隐微。孔颖达《毛诗正义》把比兴跟美刺结合，说“美刺俱有比兴者也”。不论是赞美或讽刺，都可运用比方或起兴的手法。就用比方或起兴手法来讽刺说，这就是《毛诗序》里

讲的“主文而谲谏”。“主文”就指运用比方或起兴的手法。“谲谏”就指讽刺，这种讽刺是通过比方或起兴来表达的，就显得婉转和隐约，这样来使“言之者无罪，闻之者足以戒”。

为什么要讽刺呢?《毛诗序》说：“至于王道衰，礼义废，政教失，国异政，家殊俗，而变风、变雅作矣。”这是说时世由盛变衰，政治由治变乱，所以诗人要用诗来讽刺。这样的诗称为变风变雅。这也是“乱世之音怨以怒，其政乖”。怨和怒就是抒情，对这样的抒情有什么要求呢?《毛诗序》说：“变风发乎情，止乎礼义。”就是在抒情时，对于抒发的情要有一定的限制，即“止乎礼义”，限制在礼义的范围里。合乎礼义的感情，可以表达，不合乎礼义的感情不能表达。这是儒家对抒情的要求。儒家讲诗，既要和时世与政治结合，要讲究美刺，在抒情上，所抒发的感情要合乎礼义。这样讲诗，《毛诗序》里说：“先王以是经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗。”用诗来作为宣扬伦理道德的教化，所以这样讲。其实就《诗经》三百篇看，其中有很多诗，不完全是反映时世和政治的，不限于对统治者的美刺，所抒发的感情，不完全是合于礼义的。《诗经》中有的情诗就是这样。

再就诗歌的创作说，像后汉著名的《古诗十九首》，诗人并不按照儒家的一套理论来创作，在抒情上也不要求合乎礼义。王国维《人间词话》说：“‘昔为倡家女，今为荡子妇。荡子行不归，空床难独守。’‘何不策高足，先据要路津，无为久贫贱，坎坷长苦辛。’可谓淫鄙之尤。然无视为淫词鄙词者，以其真也。”即认为只要表达真实感情就好，即使这种感情是淫荡的、鄙陋的，也是好的。这样的诗跟时世和政治无关，所抒发的感情又不符合礼义，这就完全不符合儒

家的诗论要求了。因此，陆机在《文赋》里提出“诗缘情而绮靡”，“缘情”以抒情为主，这种感情不要求合乎礼义，而要求“绮靡”，即绮丽和靡细，有文采而细密。《古诗十九首》是符合这样的要求的。

再来看刘勰讲诗，对儒家的诗论和陆机的“缘情”说采取什么态度呢？前面已经指出，刘勰论诗，把言志和抒情结合，认为诗要反映时世和政治，这方面是采用儒家的诗论。他在《明诗》里提出“顺美匡恶”，即儒家的美刺说。但在抒情上，他只说：“人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然。”认为受到外界事物的感触，发生各种感情，把这种感情和思想表达出来，没有不是自然的。这是讲，抒发的感情就不限于时世和政治，这种感情也不限于合乎礼义。这样，刘勰讲诗，一方面接受儒家的诗论，认为诗是反映时代和政治的，是美刺的；一方面对于诗的抒情，又认为受到外界事物感触的感情，都可以表达，不再受儒家诗论的限制。这样看，是符合实际的。因此儒家的诗论只适用一些反映时代和政治的诗，适用于用作教化的诗，对于其他的抒情诗就不一定适用。因此，用儒家的诗论来解释《诗经》，对《诗经》中的情诗就不适用了。陆机《文赋》的“缘情”说，对一般的抒情诗来说是恰当的，是可以打破儒家诗论的束缚的，但对于一部分反映时代和政治的诗，这样讲就显得不够。因此刘勰的讲法，把这两种说法结合起来了，讲得更完满了。

他在《明诗》里评论《古诗十九首》等诗，说：“观其结体散文，直而不野，婉转附物，怊怅切情，实五言之冠冕也。”这类抒情诗，它的感情是受外界事物的感触引起的，所以“婉转附物”，要婉转地描绘事物，又深切地表达感情。这样的抒情诗，要有文采，称为“散文”，既发布文采，又直率地表达感情，称为第一流的五言诗。

这样赞美《古诗十九首》一类的抒情诗，正说明他接受了“诗缘情”的说法，又补充了“言志”，称为“感物吟志”。

刘勰讲的“应物斯感，感物吟志”，在《物色》篇又有了发挥。《物色》篇说：“春秋代序，阴阳惨舒，物色之动，心亦摇焉。”这就是说春天和秋天自然景物的不同引起诗人的不同感触。这正像陆机《文赋》里说的：“悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春。”也即“春秋代序，阴阳惨舒”的意思。《物色》篇又说：“岁有其物，物有其容；情以物迁，辞以情发。”一年四季有不同的自然景物，构成不同的景色。诗人的情感跟着景物变化，不同的情感产生不同的诗篇。又称：“是以诗人感物，联类不穷。流连万象之际，沉吟视听之区。写气图貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊。”这里讲到诗人受到外界景物的感触，引起各种情感，这种情感里也包含有各种联想，所以称“联类不穷”。在这种联想里，是抒情和言志的结合，所以称“感物吟志”，感物是情，吟志是志。就“感物”说，是“流连万象之际，沉吟视听之区”。因此要描写引起诗人感触的物象，这就要“写气图貌，既随物以宛转”，婉转地描绘景物。就“吟志”说，“属采附声，亦与心而徘徊”，“与心徘徊”，正说明有思想在内，通过“采”和“声”来表达，即通过文采和声律来表达。这正是《明诗》里赞美《古诗十九首》的“婉转附物，怊怅切情”。他讲的“婉转附物”，即“随物以宛转”，即婉转地描绘引起诗人感触的景物。说“怊怅切情”，再加上“吟志”，即“与心而徘徊”，表达诗人的心情。

怎样既“随物以宛转”，又“与心而徘徊”呢？刘勰认为不仅《古诗十九首》是这样，《诗经》也是这样。他这样来看《诗经》，就

突破了儒家的讲《诗经》了。《物色》篇里说：

> 故“灼灼”状桃花之鲜，“依依”尽杨柳之貌，“杲杲”为出日之容，“瀌瀌”拟雨雪之状，“喈喈”逐黄鸟之声，“喓喓”学草虫之韵。

这里都是举《诗经》中的例子，来说明“随物宛转”和“与心徘徊”。《诗·周南·桃夭》：“桃之夭夭，灼灼其华。之子于归，宜其室家。”讲桃树长得美好，花开得红艳鲜明，这个女子出嫁，对她组织新家庭是很合宜的。“灼灼”是形容桃花的红艳的，说它描写桃花是对的，那又怎么“与心徘徊”呢？在“灼灼”里不是还含有形容这位新嫁娘的热情吗？“灼灼”如火，既写明艳，又表热情，所以既描绘桃花，又表达新嫁娘的心情，成为“与心徘徊”了。《诗经·小雅·采薇》：“昔我往矣，杨柳依依。”“依依”描写柳条的柔顺，是“与物宛转”。“依依”又表达分别时依依不舍的感情，所以是“与心徘徊”。《诗经·卫风·伯兮》：“其雨其雨，杲杲日出。愿言思伯，甘心首疾。”“杲杲”是描写太阳高照。那位妇人想念丈夫回来，像天旱想念下雨那样，却看到太阳高照。所以“杲杲”说是描写太阳高照，又是表达妇人望不到丈夫回来的失望心情。《诗经·小雅·角弓》：“雨雪瀌瀌，见晛曰消。”雪下得大，只要看见日光，雪就不下，会消融了。“瀌瀌”形容雪下得大，也表达了望不见日光，不能使雪不下而消融的失望心情。《诗经·周南·葛覃》：“黄鸟于飞，集于灌木，其鸣喈喈。”“喈喈”是描写黄鸟的叫声，从这个叫声中也透露出这个妇人对娘家的怀念。《诗经·召南·草虫》：“喓喓草

虫……未见君子，忧心忡忡。”“嘤嘤”是描写草虫的叫声，这个妇人听了草虫的叫声引起她对丈夫的怀念，所以“忧心忡忡”。在这里，刘勰对《诗经》的解释，就是“感物吟志”，即抒情与言志的结合，也是“宛转附合”跟“与心徘徊”的结合，景物描写与反映情思的结合。因此《物色》篇又提出：“物色尽而情有余者，晓会通也。”诗人是接触到外界景物引起感触的。景物有一定，景物引起诗人的感情是各不相同的，是没有穷尽的。所以几位诗人描写同一景物，他们所看到的景物是相同的，但他们所表达的感情是不完全相同的。这样，他们的描绘景物，在景物上着上各人的不同的感情色彩，又引起“与心徘徊”来表达情思，所以写得就各不相同了。他又提出，“使味飘飘而轻举，情眸眸而更新”，提出要写出鲜明和清新的情味来。

上面指出刘勰讲诗，既采取儒家以诗来反映时世和政治，又采取以诗来抒情，即描写景物的“随物宛转”，又表达情思的“与心徘徊”。他在《时序》篇讲到建安时代的诗歌时，把这两种看法结合起来了。他讲到建安时代的诗歌说：“傲雅觞豆之前，雍容衽席之上，洒笔以成酣歌，和墨以藉谈笑。”这是写当时的诗人，在酒席上饮宴，从容赋诗谈笑。这也是《明诗》篇里讲的：“并怜风月，狎池苑，述恩荣，叙酣宴。”即在池塘上、苑囿里赏玩风月，叙述受到恩惠和荣宠，以及宴会，这就是“婉转附物”，描写景物，“与心徘徊”，从中表达情思。《时序》篇里接下去又说：“观其时文，雅好慷慨，良由世积乱离，风衰俗怨，并志深而笔长，故梗概而多气也。”又说他们的诗写得慷慨，因为他们生在乱世，风俗衰薄，人民愁苦，诗人用思深远，擅长文辞，所以感慨而气势旺盛。这里又结合时世来

立论了。这就把写景物来抒情，跟时世的乱离结合起来讲了。这是刘勰讲抒情诗的发展。

刘勰讲抒情，在《情采》里又有了新的提法，即讲感情和文采的关系。刘勰认为文采有两种：一种像皮革上加丹漆，丹漆是文采，是外加上去的；一种是本身所具有的，像树上开花，花的色彩是花本身所具有的。因此他说："夫铅黛所以饰容，而盼倩生于淑姿；文采所以饰言，而辩丽本于情性。"他认为有两种文采：一种是外加上去的，像用黛石来画眉毛，用铅粉来搽皮肤；一种是本身所具有的，像"巧笑倩兮，美目盼兮"，生来有美好的容貌，加上口角美好的一笑，美目的一盼。这样的美，是美好的容貌造成的，不是外加上去的。这样本身所具有的美胜过外加上去的画眉搽粉的美。用辞藻来装饰语言，好比外加上去的美。从性情中发出的情思所构成的辩丽，即情思本身所具有的感动人的美，才是从情性中所发出来，超过辞藻来装饰的美。这样，他认为本于情性所表达的情思，才具有真正的美。

他在《情采》篇里又谈到感情要求真实。他称："昔诗人篇什，为情而造文；辞人赋颂，为文而造情。"他认为诗人创作诗歌，是为了表达感情而创作，辞赋家创作辞赋，是为了要创作而虚构情思。因此，"为情者要约而写真，为文者淫丽而烦滥"。为了要表达感情而写诗的，用辞扼要简练，抒写真实的感情；为了要创作辞赋而写的，追求辞藻，写得淫丽而烦滥。在这里他提出要抒写真实的感情，反对"故有志深轩冕，而泛咏皋壤，心缠几务，而虚述人外。真宰弗存，翩其反矣。"有人热衷利禄，想追求高官厚禄，就空泛地写隐居生活；有人一心忙于政治生活，却空说世外桃源，没有真实的感情，说空话，那他的创作要求，会适得其反，是一定要失败的。因此他在赞

里说："繁采寡情，味之必厌。"用了许多辞藻构成的作品，缺少真实感情，读者没有什么可以体味的，读起来一定厌倦。这说明创作需要有真实的生活，抒发真实的感情，才能感动人，才能写出成功的作品来。

刘勰在《辨骚》篇里赞美《楚辞》，也显出抒情的重要来。《辨骚》篇说："故其叙情怨，则郁伊而易感；述离居，则怆怏而难怀；论山水，则循声而得貌；言节候，则披文而见时。"这里讲《楚辞》叙述情怨，抑郁而容易感动，这是讲抒情，具有感动人的力量。叙述离群独居，悲愁而难以宽怀，这也是讲抒情，这种悲愁的感情也感动人。下面讲写山水，读者可以按照它的音节来得到山水的形貌，像亲自看到的那样；讲节候，读者可以从文辞上看到时令。这两处是讲《楚辞》写山水景物和时令节候的真实美好，跟抒情有没有关系呢？还是有关系的。陆机《文赋》说："情曈昽而弥鲜，物昭晰而互进。""曈昽"即从朦胧转向明亮，"昭晰"指明亮。在诗人的心目中，情和物是有联系的。诗人的感情由朦胧到鲜明，诗人眼中所看到的物象，也跟着鲜明起来。这里讲到"物"，指景物或物象，称"互进"，即情与物互相进向鲜明。诗人所看到的景物，不可能全部写到诗里去，只能就其中引起诗人感触的景物来写。诗人对于没有感触的景物，他的感情是朦胧的，诗人对于引起感触的景物，因物出感，他的感情就变得鲜明了，这种引起他感触的景物，在他心目中也变得形象鲜明了。这样的景物实际上已经着上了诗人的感情色彩，所以成了情和物或情和景的交融了，这就称为"互进"，这样的景物就可以进入诗里。所以写山水写到使人像亲自看到一样，写节候写到使人像感到节候的特点那样，都是因为山水和节候引起诗人的感触，诗人把他

的感情色彩着到山水和节候上去，这样写出来的山水节候才能动人。所以写山水节候写得好，也是山水节候引起诗人的感情的作用，更说明感情的重要。

就这点说，刘勰在《物色》篇讲得很明白，前面指出《物色》篇称："物色之动，心亦摇焉。"即一年四季的景物变化，引起诗人心情的变化。如春天，"悦豫之情畅"，感到心情舒畅；夏天，"郁陶之心凝"，心情开始喜悦还不够畅快；秋天，"阴沉之志远"，心情感到深沉；冬天，"矜肃之虑深"，心情感到严肃。这说明描写节候也跟诗人的心情密切相关。至于描写山水，《明诗》篇里讲到谢灵运的山水诗，称："庄老告退，而山水方滋，俪采百字之偶，争价一句之奇，情必极貌以写物，辞必穷力而追新。"这是说，写老子、庄子思想的玄言诗过去了，谢灵运的山水诗兴盛了。山水诗讲对偶文采，讲语句的新奇，但更重要的是"情必极貌以写物"，极力描写山水的形象，是跟情结合的，也就是情景交融，把感情色彩着在山水景物上，这才能写好山水景物。可见不论写山水也好，写节候也好，都离不开诗人"因物斯感"所引起的感情。

刘勰在讲"风骨"时，也强调感情的重要。《风骨》篇说："是以怊怅述情，必始乎风，沉吟铺辞，莫先于骨。故辞之待骨，如体之树骸；情之含风，犹形之包气。"这里指出"风"跟感情有关，"骨"跟文辞有关。感情激动才有风，感情里有了风，好比形体有了生气，形体有了生气就活了，感情有了风就能感动人。又说："若丰藻克赡，风骨不飞，则振采失鲜，负声无力。"要是作品的辞藻丰富，却缺乏风骨，即缺乏动人的感情与精练的文辞，那作品的文采也不鲜明了，作品的音节也没有力了。因为作品在抒情上能感动人，这才有文

采，光堆砌辞藻而不能感动人，就失去文采。作品能感动人，才有音节之美，不能感动人，音节也没有力量了。可见感情的重要。没有感情就没有风，没有风好比形体没有生气，就死而不活。可见感情的重要。他又说："故练于骨者，析辞必精，深乎风者，述情必显。"文辞精练才有骨，抒情鲜明才有风，也就是练于骨的，文辞一定精练，深乎风的抒情一定鲜明。有了风骨，"刚健既实，辉光乃新"，即有了风骨，能构成刚健的风格，有新的光辉。有了风骨，也就是有了感情的鲜明和文辞的精练，才能构成刚健的风格，在这里感情的鲜明更为重要，这说明感情与风格的关系。要构成刚健的风格，离不开鲜明的感情。有了刚健的风格，才能使作品具有飞腾的力量，这也靠感情的鲜明生动，这都说明感情的重要。

以上讲了刘勰讲论说和抒情。刘勰讲写作，强调宣扬儒家的说法，他讲论说，讲抒情，也都宣扬儒家的说法，这是一面。刘勰论写作，又不限于儒家的说法，他讲论说，讲抒情，也都不限于儒家的说法，这是另一方面。刘勰讲写作或创作，都注意写作或创作的特点，这个特点就是有创造性，注意独创，他讲论说和抒情也都注意创造性，这是又一方面。先看他宣扬儒家的说法，他在讲论说时，宣扬儒家献可替否的说法，即论说不要迎合上面的意思说话，要结合具体情况，考虑到上面所肯定的或否定的，有没有不应该肯定或否定的地方，把这些意见提出来，使上面的肯定或否定，成为真正应该肯定或否定的。在这里，刘勰讲论说，宣扬了儒家的民主性的精华的说法。他反对法家主张顺着上面的意思说话，即抛弃了封建性的糟粕的说法。他在讲论说时，又提出"弥纶群言，研精一理"，要包括各种不同意见来加以研究，提到理论高度；又要结合当时的具体情况，能够

实行，这就不限于儒家的说法了。他又认为论说要求合理，要求“师心独见”，有创造性，认为不应该按照儒家的说法来立论。因此，他对于前人的论说，只要有创见的都加以赞美，不论是属于儒家或道家的都一样。这又显出他认识到写作论说要有创见的特点。他讲抒情也这样，他讲抒情，先宣扬儒家结合时世的感觉和政治的治乱来表达感情，又宣扬儒家的美刺观点。儒家讲美刺，注意“下以风刺上，主文而谲谏”，人民用歌谣来对上面讽刺，用作婉转的谏劝。在这里，也具有宣扬儒家民主性的精华的意思。但他又有取于“缘情”说，加以补充，提出“感物吟志”说，即在受外界事物的感触时要抒发感情，在抒发感情中表达思想，是情志结合的。汉儒的《毛诗序》里也讲抒情和言志的结合，不过《毛诗序》提出“变风发乎情，止乎礼义”，即所抒发的感情不能超出礼义的范围，陆机的“缘情”说就突破了这个范围。在这点上，刘勰采取了陆机的“缘情”说，强调抒情的重要性，但他不提“止乎礼义”，即抛弃了儒家抒发的感情不能超越礼义范围的说法，即突破了儒家的说法。他又结合创作的特点，指出在受到外界事物的感触抒发感情时，既要“随物宛转”，跟着事物的形象来描绘，又要“与心徘徊”，表达自己的情思，做到“情貌无遗”，即达到情景交融。在“情貌无遗”中，他认为“物色尽而情有余”，景物是有尽的，感情是无穷的，说明感情的重要。他又提出“辩丽本于情性”，认为抒发动人的感情就构成作品的文采，把文采跟感情结合起来了，正像美女的一笑一盼中都具有动人的美一样，在动人的感情中也有美。他又提出抒情要求真实，有了真实的感情才能动人，说假话是适得其反的。他更进一步，指出感情的重要，抒情的作品写得鲜明生动，既能使作品的文采鲜明，音节美好，配合用辞精练，

构成风骨，又能使作品飞腾，使作品具有刚健的风格，具有光彩。在这里，他从创作的角度来说明抒情的重要性。总的看来，他论写作或创作，既吸取了儒家民主性的精华，又不受儒家学说的束缚，有了发展，又结合创作的要求来讲，这是他讲写作或创作的突出成就。

第十七讲　刘勰谈创作构思

《文心雕龙·神思》里谈到创作构思："独照之匠，窥意象而运斤。"提到"独照"，创作构思要具有独特的观照，否则人云亦云，就谈不上创作了。经过独照，构成意象，是情思和形象的结合。有了意象还不能创作，还要"窥意象而运斤"，即陆机《文赋》里说的"意司契而为匠"，以意为主，对意象做反复的加工，构成文思，才好进行创作。这里的意相当于主题，意象相当于形象思维，运斤相当于根据主题对形象思维做加工，构成文思，相当于作品的内容。

在创作构思上，陆机提出"恒患意不称物，文不逮意"。在这里，意相当于作品的内容，物相当于作品内容所反映的景物或生活。他担心作品的内容同所要反映的景物或生活不相称，又担心作品的文辞跟不上作品的内容。换言之，内容不能恰当地反映景物或生活，两者之间有距离，文辞不能恰当地表达内容，两者之间也有距离。就文辞表达内容说，这里有表达问题，也有构思问题，表达得不好，不能恰当地表达内容；构思得不好，把该写的不写，不该写的写了，也不能恰当地表达内容。那么"意不称物，文不逮意"是怎样造成的，应该怎样解决，陆机没有说。

针对“意不称物，文不逮意”，刘勰在《神思》里指出“物无隐貌”，“情貌无遗”，物貌和情感全都表达出来，没有一点儿遗留，那不成了意与物相称了吗？又提出“意授于思，言授于意，密则无际”，由构思造成内容，由内容写成文辞，这三者密切得像天衣无缝，那不是文和意密切结合，没有“文不逮意”了吗？在这里，是不是刘勰要同陆机唱反调呢？

先看陆机讲“意不称物”的物，他说：“遵四时以叹逝，瞻万物而思纷；悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春。”这里讲的物是指景物加上悲喜的感情。又说：“观古今于须臾，抚四海于一瞬。”在时间上包括古今，在空间上包括四海，这就概括了广泛的生活。不论是景物带上感情或广泛的生活，都是物。意指文思所构成的内容，意和物的关系。“情曈昽而弥鲜，物昭晰而互进”，情感从朦胧到鲜明，物象由明白到互进，这两方面是互相影响的，情感不鲜明，物象不能进入构思，情感越鲜明，物象互相进入构思，这两者的结合构成文思。但陆机怕文思跟不上物象，有距离，刘勰却说“物无隐貌”。

那么刘勰怎么说明“物无隐貌”呢？他说：“故思理为妙，神与物游，神居胸臆，而志气统其关键；物沿耳目，而辞令管其枢机。枢机方通，则物无隐貌。”他认为创作构思由两方面结合所形成，一方面是通过耳目同外界事物接触，一方面是通过志气产生情思。这两方面不受阻碍，就可使“物无隐貌”，要是受到阻塞，精神不集中就不能构成文思。他认为或者是“物无隐貌”，即意和物相称，或者构不成文思，即“意不称物”。

怎样做到物无隐貌呢？刘勰讲的物，也同陆机一样，既指景物，也指别的事物。他在《物色》里说：“物色之动，心亦摇焉。”“岁有

其物，物有其容；情以物迁，辞以情发。”物指景物跟心情的结合。因此，“写气图貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊”。“图貌”指描绘物象，“与心”即表达心情，这两者是密切结合的。“故‘灼灼’状桃花之鲜，‘依依’尽杨柳之貌。”“灼灼其华”，用“灼灼”来形容桃花的红艳，就是图貌；用“灼灼”来表达新嫁娘热烈的心情是抒情；用“依依”来形容柳条的柔弱是图貌，用“依依”来写依依不舍的感情是写情。他认为用了“灼灼”、“依依”这样的形容词，就做到“情貌无遗”，即做到了物无隐貌，人无隐情。

只用了“灼灼”、“依依”两个形容词，怎么说把桃花杨柳的形貌完全写出来了，把新嫁娘、参军的士兵的心情完全写出来了？原来刘勰认为图貌和写情两者，写情更重要些，所以说：“物色尽而情有余者，晓会通也。”认为景物的形象有限，人的情思无穷，以无穷的情思来写有限的景物，才能写出无穷的作品来，所以在图貌和抒情上，要侧重抒情来兼顾图貌，图貌不需要作细致的描绘，所以又说：“是以四序纷回，而入兴贵闲；物色虽繁，而析辞尚简；使味飘飘而轻举，情眸眸而更新。”他认为景物尽管纷繁，描写时着眼在引起人们的兴味，所以用词求简，使兴味昂扬，情思鲜明就行。这是刘勰认为图貌可以做到物无隐貌、情貌无遗，所以不谈“意不称物”了。不过刘勰又说：“自近代以来，文贵形似，窥情风景之上，钻貌草木之中。吟咏所发，志惟深远，体物为妙，功在密附。”这是指谢灵运的山水诗，他的模山范水，刻画景物，比《诗经》要细致得多。刘勰在《明诗》里称这种山水诗为“情必极貌以写物，辞必穷力而追新”。那他认为这种诗也是使物无隐貌的。不论《诗经》的简要，谢灵运的繁富，都使物无隐貌，没有意不称物，这是刘勰同陆机的不同处。

刘勰怎么又讲“意授于思，言授于意，密则无际”呢？他说：“夫神思方运，万涂竞萌，规矩虚位，刻镂无形；登山则情满于山，观海则意溢于海，我才之多少，将与风云而并驱矣。”这里是讲创作构思，在构思中运用想象，所谓“寂然凝虑，思接千载，悄焉动容，视通万里”，所以各种想法都来了。当时文思还没有构成，是“虚位”、“无形”，从“万涂竞萌”的创作构思到形成文思，需要规矩刻镂。情满于山和意溢于海，是在创作构思阶段，经过规矩刻镂，有的想象不能进入文思，所以“方其搦翰，气倍辞前，暨乎篇成，半折心始。何则？意翻空而易奇，言征实而难巧也”。气倍辞前，还在构思阶段，文思还没有确定；半折心始，文思确定了，比起构思时想的，要去掉许多，打个对折。这关键在于“理”或“义”，即在于作品的主旨，或称主题。从创作构思到产生文思，这里需要一个主旨，根据这个主旨来确定创作构思中的想象，哪些是符合主旨的要求的要保留，哪些是不符合主旨的要求的要去掉，适应主旨的要求，在哪些方面要补充加强，一切都服从主旨的需要。主旨确定了，根据主旨来确定文思，根据文思来写成文辞，构思、文思和文辞三者就“密则无际”了。主旨不确定，创作构思不能确定文思，无法创作，这就“疏则千里”，写不成作品，所以说：“或理在方寸而求之域表，或义在咫尺而思隔山河。是以秉心养术，无务苦虑；含章司契，不必劳情也。”在创作构思中不确定主旨，由于主旨就在心里却要到域外去找，因此可以暂时放一下，不必劳情苦虑，等到主旨酝酿成熟，确定了文思，就可以创作了。刘勰提出“理”和“义”来，这是看得深刻的。

在创作构思中怎样酝酿文思，刘勰又做了探索，说：“是以陶钧

文思，贵在虚静，疏瀹五藏，澡雪精神。”他提出虚心和宁静，虚心才能避免主观成见，宁静才能细致观察，还要使精神纯洁。这就是陆机说的：“心懔懔以怀霜，志眇眇而临云。”要求心志的高洁。这些，实际上是在创作构思前要做的工作，即在“神与物游”前要做的工作，做到了虚静和心志高洁再去深入观察，然后从事创作构思，确定了主旨，才能酝酿成文思。因此，他又提出“积学以储宝，酌理以富才，研阅以穷照，驯致以怿辞”。积累学识，明辨事理，研究阅历，这些都是创作构思前要做的功夫。但这些同虚静和澡雪精神又同创作构思到酝酿文思密切相关，在创作构思中同样需要虚静和澡雪精神，同样需要学识、理论、阅历。所以他接下去提出“独照之匠，窥意象而运斤；此盖驭文之首术，谋篇之大端”，认为是创作构思中的首要方法了。至于文思酝酿成熟，用文辞来表达时有什么问题，那属于表达方面的问题，他写了很多篇来讨论，就不在创作构思中谈了。

陆机提出“恒患意不称物，文不逮意”，他要求文逮意，意称物。要求意称物，说明他是主张写实的，即一般所说的现实主义。他说：“悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春。”悲或喜的感情，是从客观存在的劲秋和芳春中来的。“情曈昽而弥鲜，物昭晰而互进”，情感跟物象是结合的。“虽离方而遁圆，期穷形而尽相”，虽要打破创作的老规矩，目的是为了对外物作穷形尽相的描绘。这些都说明他是主张写实的。因此，他讲风格：“故夫夸目者尚奢，惬心者贵当，言穷者无隘，论达者唯旷。”尚奢指夸张，贵当指确切，无隘即唯隘，指简约，唯旷指旷达，没有讲到属于想象的奇诡。刘勰论文学，也是主张写实的，他讲《物色》，认为“情以物迁，辞以情发”，情是跟着物色的变化而变化的，是写实的。《时序》里说：“幽厉昏而《板》

《荡》怒，平王微而《黍离》哀。”作品中所反映的情感，是和时代的政治密切结合的，因此对玄言诗的不能反映时代，表示不满。他在《夸饰》里指出夸张不当，成为“虚用滥形”，“义睽刺也”，也是主张写实的一例。这是他同陆机一致的地方。

刘勰同陆机不一致的地方，是他在“文之枢纽”里著有《辨骚》，提出：“自风雅寝声，莫或抽绪，奇文郁起，其《离骚》哉！”提出“奇文”。它的奇表现在什么地方呢？“虬龙以喻君子，云蜺以譬谗邪，比兴之义也”；“至于托云龙，说迂怪，丰隆求宓妃，鸠鸟媒娀女，诡异之辞也；康回倾地，夷羿弊日，木夫九首，土伯三目，谲怪之谈也”。这里讲的比兴之义，同《诗经》的比兴不同，《诗经》的比兴是写实的，这里的比兴是理想的，带有一般说的浪漫主义；至于诡异之辞、谲怪之谈，都是讲神话。又说：“故《骚经》《九章》，朗丽以哀志；《九歌》《九辩》，绮靡以伤情；《远游》《天问》，瑰诡而惠（慧）巧；《招魂》《招隐》（《大招》），耀艳而深华。”这里讲的丽、绮、瑰诡和艳，都是用来说明奇的，都是指文采说的。最后归结到“酌奇而不失其贞（正），玩华而不坠其实”，奇和华，即奇和艳，都是跟理想有关。他在《诸子》里说：“若乃汤之问棘，云蚊睫有雷霆之声；惠施对梁王，云蜗角有伏尸之战；《列子》有移山跨海之谈，《淮南》有倾天折地之说：此踳驳之类也。”他虽称这些神话或寓言为错乱，但他也说：“按《归藏》之经，大明迂怪，乃称羿弊（毙）十日，嫦娥奔月。殷汤（《易》）如兹，况诸子乎？”还是承认这种神话寓言的。

对于“酌奇而不失其贞（正）”，贞即正，讲奇正的关系。他在《体性》里又说：“新奇者，摈古竞今，危侧趣诡者也。”故“雅与

奇反”，雅即正。《定势》里说：“奇正虽反，必兼解以俱通。”“旧练之才，则执正以驭奇；新学之锐，则逐奇而失正。”《通变》里说：“望今制奇，参古定法。”他在《辨骚》里讲的奇，有理想，在别的篇里讲的奇，有的有理想，也有的不完全是。他认为用神话寓言来写理想，这些神话寓言是奇诡的，但它所表达的命意一定要正确，《离骚》就是这样。他在《时序》里对《楚辞》作出极高的评价：“屈平联藻于日月，宋玉交彩于风云。观其艳说，则笼罩雅颂，故知玮烨之奇意，出乎纵横之诡俗也。”淮南王安称《离骚》的思想可与日月争光，刘勰称屈原的联藻可与日月争光，推崇他的辞藻，是一种新的提法；又认为这种辞藻的产生，本于纵横家的诡俗，这也是一种新的提法。这都说明他对《楚辞》的推重。

总之，在创作构思上，陆机提出“意不称物，文不逮意”来，可惜他对于为什么不称和不逮，缺少进一步的阐述。刘勰认为意和物的关系，只要“枢机方通，则物无隐貌”，在“图貌”和“与心”上，可以做到“情貌无遗”，那就不存在意不称物的问题。在刘勰看来，或者“神与物游”产生文思，那就“情貌无遗”，或者精神不集中，根本不能构成文思，谈不到意不称物。在“情貌无遗”上，他还举了具体的例子来做说明，他的话是有道理的。不过后来苏轼有段话，倒可以用来支持陆机的说法。苏轼《答谢民师书》说：“夫言止于达意，即疑若不文，是大不然。求物之妙，如系风捕影，能使是物了然于心者，盖千万人而不一遇也，而况能使了然于口与手者乎？是之谓辞达。辞至于能达，则文不可胜用矣。”这里指出物的妙处像风和影子，或看不见，或捉不着，所以要了解这种妙处是千万人而不一遇，这说明“意不称物”；用语言来表达更难，这说明文不逮意。那么刘

勰讲到“图貌”、“与心”时，为什么说“情貌无遗”呢？因为刘勰讲的物，只是“物色之动，心亦摇焉”的物，即“诗人感物”的物，诗人因物生感，把这种感情写出来，连带也写出物色，这就做到了情貌无遗，这里自然没有“意不称物”的问题。这里也不考虑物之妙，侧重在感物之情。苏轼讲的是物之妙，物本身具有的妙处，不是侧重在诗人感物之情。侧重在诗人感物之情，只要诗人联系物而把这种情写出来，就情貌无遗。不侧重在这种情，要求得物本身所具有的妙处，那就有意不称物了。陆机说的“意不称物”，是不是苏轼的意思，无从知道。就苏轼讲的看，确实存在着意同物的距离，这种距离还可能是很大的。不过就诗人的创作说，诗人只写诗人感物之物，不写物本身所具有的妙处，完全可以，那么刘勰的话从创作构思说是可以的。苏轼讲的求物之妙也是从文学角度讲的，不过他不主张写诗人感物之物，而要细致地多方面地观察物象，写出物之妙来。像他写的《百步洪》诗，用了很多比喻从各方面来比百步洪，便是一例。又像苏洵写的《仲兄字文甫说》，写水和风的关系，他先讲风吹浪起，浪起见得风来；再讲风水相遇，有微波荡漾，有怒涛相搏，有疾急如奔驰，有徐缓而回旋，有横流逆折，有宛转萦绕，有如轮，有如带，有奔腾如火，有跳跃如鹭等，用这样的细致描绘来比文心的变化曲折。这样的描写，就比诗人感物而产生的悲或喜要复杂得多。看到了这样复杂的物象，在构思时不能把它曲折地表达出来，就有意不称物的问题。因此，刘勰讲的是侧重在情的比较简单的物象，苏轼讲的是侧重在物的比较复杂的物象，这两种说法可以互相补充，而不必互相抵触。

再从“文不逮意”看，就文思酝酿成熟用文辞来表达说，其中有种种问题，这点刘勰与陆机的看法是一致的。从创作构思到酝酿文思

说，刘勰认为主要在确定主旨，主旨确定了就“密则无际”；主旨不定就无法构成文思，没有什么“文不逮意”。要是照苏轼“求物之妙”来说，由于物之妙极为丰富复杂，即使主旨确定了，构成文思，像苏洵的讲风水相遇的种种复杂情况，要是不能把种种复杂情况充分地表达出来，就会文不逮意了。那么有没有文不逮意，就创作构思说，同有没有意不称物是同样的问题。表达比较简单的物，只要主旨确定了，就可做到“密则无际”，谈不上文不逮意，刘勰这样说是对的。表达极复杂的事物，文辞不能把极复杂的情况作充分的表达，就会造成文不逮意，苏轼的话也是对的。这两家的话也可互相补充，不必抵触。那么就创作构思说，陆机的话比较简略而有不够明确处，刘勰讲得细致明确，这是刘勰胜过陆机处。不过刘勰讲的，适用于反映简约的景物，苏轼对此作了补充，是有了进一步的发展。还有陆机讲创作构思注意写实，没有注意理想，刘勰在讲写实方面既作了细致深入的分析，在写理想上又作了很好的论述，可以补陆机的不足。这里的所谓理想，如《离骚》的用神话来显示它的浪漫主义。刘勰认为这是《离骚》异乎经典处，认为这是它的不足，这里又显出他对《离骚》的浪漫主义认识的不足之处。

第十八讲　刘勰的文学论

刘勰的《文心雕龙》具有严密的体系，主要分为“文之枢纽”，即总纲；“论文叙笔”，即文体论；“剖情析采”，即创作论。这三部分是密切配合的。它的创作论，即从文体论“敷理以举统”来的。可是我们讨论文心的，往往忽略它的文体论中的论笔的部分，认为其中多属于古代的应用文，因此略而不论，这就对刘勰的文体论进行了割裂。这是用现在的文学概念来看刘勰的文论。现在的文学概念，主要是从西洋来的，与刘勰的文论不同。这里只谈刘勰的文论。

按照现在讲的文学，是反映生活，通过形象来反映，要描写环境和人物，要塑造典型。这样，文心的总纲中的征圣、宗经就不符合通过形象来反映生活的要求。经书中的《春秋》没有形象描写，其他各经也有不少部分缺乏形象的。这样，除《诗经》外的经书，绝大部分不属于文学，征圣、宗经又受到割裂了。刘勰的文体论，在叙笔部分讲各种应用文，也不合通过形象来反映生活的要求，不成为文学作品，又被割裂了。这样，就看不到刘勰论文的完整体系了。这里试按照刘勰论文的体系来说明刘勰的文论，是讲古代的诗文的，但他讲的文和笔，也各具风格，也可称为文学，只是不同于现在讲的文学。

刘勰的文学论，他的总纲是“本乎道，师乎圣，体乎经，酌乎纬，变乎骚”（《序志》）。《原道》里首先提出“与天地并生”的文德，即指形文的焕绮，声文的激韵，情文的出于“心生而言立，言立而文明”。讲形文和声文，即文要求有文采声韵，讲情文即文要发于性情，“雕琢性情，组织辞令”，发于性情的文，要陶冶性情，使归于正则，这就要师圣。“圣因文而明道”，师圣要学习因文明道。明道的文要有文采和声韵，这就是文。《征圣》指出“陶铸性情，功在上哲”，“圣人之情，见乎文辞”。即师圣为了陶冶性情，性情经过陶冶，才能发出本于性情的正确的文辞。“情欲信，辞欲巧”，达到情信辞巧，学习圣人的情见乎辞。因此要学《春秋》的“微辞婉晦”，《易经》的“精义曲隐”，《诗经》的“博文该情”，《书经》的“辞尚体要”，这就转到《宗经》。经是“恒久之至道”，“洞性灵之奥区，极文章之骨髓”。文要明道，要由性情发为辞章，都要宗经。经书“义既埏乎性情，辞亦匠于文理，故能开学养正，昭明有融”。即宗经可以陶冶性情，认识正道，使所作文辞光明而能长久传下去，归结到：“文能宗经，体有六义：一则情深而不诡，二则风清而不杂，三则事信而不诞，四则义[直]贞而不回，五则体约而不芜，六则文丽而不淫。”六义中的情深、义贞，即《熔裁》中的“情理设位，文采行乎其中”的情理，亦即《附会》的“以情志为神明”的情志。在本书中，有时称情义，称情理，称情志，或单称情，都是一致的，是以发自性情的抒情言志为主。至于“酌乎纬”，是酌取纬书的“事丰奇伟，辞富膏腴”（《正纬》），有助于文丽。“变乎骚”，是有取于“奇文郁起，其《离骚》哉！”有取于它的“惊采绝艳”；要求“酌奇而不失其贞，玩华而不坠其实”，也即《通变》的“通变无方，数必酌

于新声”，“变则堪久，通则不乏”，是讲文的流变的。

这样，刘勰的文学论的总纲，以文以明道为主。要明道，先要陶冶性情，使归于正则，所以要征圣、宗经，归结到六义。六义中以发自性情中的言志抒情为主。言志抒情的文要情信辞巧有文采，注意通变。这个总纲贯穿全书。这个总纲讲文以明道，不讲反映生活；讲通过言志抒情来明道，不讲形象；讲文采音律，不写环境和人物；它是讲中国古代诗文的文论。这样情深、风清、文丽的文，也可说成文学吧。

这个总纲贯穿到文体论。在《总术》里反对颜延年的“经典则‘言’而非‘笔’”，即认为经书不是文；也不同于稍后的梁萧统把经、史、子排斥在文外。颜延之认为经书文采不足，是言不是文；萧统认为只有辞采文华、沉思翰藻的才是文，经、子、史在这方面不足，都不是文。刘勰认为明道而言志抒情、情信辞巧的是文，所以他的文体论以经、子、史都是文。他的文体论兼包经、史、子，正是他的总纲贯穿这个文体论，可以和后来唐刘知几《史通》的论史文结合，而以史为文；也可以和唐宋古文运动的论古文结合，即以笔为文。可见他的所见者大。倘照颜延之和萧统那样论文，那他们的文论，就同刘知几的论史文，唐宋古文家的论古文，都割断了。古文运动，也讲明道，也讲征圣宗经，便可见刘勰的文论可以跟唐宋以来的文论贯通了，也可以跟先秦两汉的文论以诗文为主的相结合了。

刘勰的文体论，分论文叙笔，先看论文。《明诗》里先引“诗言志”；次说：“诗者，持也，持人情性。”又说：“人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然。”正说明诗是言志抒情，又是持人情性，归于正则的。又说“随性适分”，指出诗是发自性情。又说：“铺观列

代，而情变之数可监。”正说明诗的因情而变。这样强调情志，用来解释《诗经》中的抒情诗都合，用来说明《诗经》中的叙事诗也无不合，因叙事诗也归结到言志抒情。倘用形象来讲，那么有的抒情诗不写形象，直接抒情，反而不好讲了。再像《乐府》：“情感七始，化动八风。”也以情为主。《诠赋》“登高之旨，盖睹物兴情。情以物兴，故义必明雅”，也以情义为主，要求雅正。又称“物以情观，故词必巧丽”，虽写物也是以情观物，不专讲形象。《颂赞》是“美盛德而述形容”，赞美也是抒情。“三闾《橘颂》，情采芬芳”，以抒情为主。《祝盟》“感激以立诚，切至以敷辞”，还是情信辞巧。《铭箴》“名目虽异，而警戒实同”，是言志。《诔碑》“巧于序悲，易人新切”，主要在抒情。《哀吊》“情往会悲，文来引泣”，以抒情为主。《杂文》，有“发愤表志”的，有“甘意艳词”的，有“义明词净”的，以言志抒情为主。

再看叙笔，讲《史传》称“腾褒裁贬，万古魂动”，褒贬正是言志的表现，使人动心，又跟抒情结合。刘勰以言志抒情为文，所以对传记的写人物形象缺乏认识，这是他的不足处。《诸子》称为“入道见志之书”，称孟荀“理懿辞雅”，《列子》“气伟采奇”，即从言志述理气伟等方面肯定它们是文。《论说》称有的“敷述昭情”，有的“师心独见”，有的“顺情入机”，还以情志为主。《诏策》称有的“气含风雨之润”，有的“笔吐星汉之华”，有的“声有淬雷之威”，有的“文有春露之滋”，有的“辞有秋霜之烈”，使人感恩畏威，具有动人情志的力量。《檄移》称“使百尺之冲，摧折于咫书；万雉之城，颠坠于一檄者也”，这是声威。又“移风易俗，令往而民随”，这是教化。这也有动人情志的作用。《封禅》称“义吐光芒，辞成廉锷”。

《章表》称“雅义以扇其风，清文以驰其丽”。《奏启》称“言敷于下，情进于上”。《议对》称“理不谬摇其枝，字不妄舒其藻”。《书记》称“言以散郁陶，托风采”。认为以上各体文，都跟言志述理抒情有关。刘勰是否认为明道的、言志抒情的就都属于文呢？从他的论文叙笔来看，言志抒情还要结合宗经的六义。像《檄移》的“务在刚健”，或“文晓喻博”；《封禅》的“骨制靡密”，或“雅有懿采”；《章表》的“气扬采飞”，或“志尽文畅”等，即在言志抒情外，还要有风格，或刚健的，或繁缛的，或靡丽的，或典雅的，或晓畅的。有的有风骨，像“气扬采飞”，“骨制靡密”。因此，他的论文叙笔跟“剖情析采”的创作论密切结合，他是结合《神思》、《体性》、《风骨》等来评定文笔的，认为古代应用文的笔，既是言志抒情的，也有风格，有文采，也是文。

刘勰“剖情析采”的创作论，也是结合他的文论来作剖析的。《神思》里讲“神与物游”，“神居胸臆，而志气统其关键”，即强调志气。又说：“意授于思，言授于意”，强调思和意，又提到“陶钧文思，贵在虚静”，着重在文思。这种文思的培养，有待于积学、酌理、研阅，重在学和理上，阅历只放在学和理之后，这样讲思理同言志是一贯的。讲到文思的酝酿，认为“意翻空而易奇”，“或理在方寸，而求之域表”，也讲意和理，跟言志结合。谈到修改，提出“情数诡杂”，提到情。全篇还是以情志为主。

这篇里也提到形象，如“物沿耳目，而辞令管其枢机。枢机方通，则物无隐貌”。又称“神用象通，情变所孕。物以貌求，心以理应”。这里讲的物貌和象，不正是形象吗？那么刘勰不正是说通过形象来表达情理，跟现在讲的形象一致吗？又《物色》里谈到“写气图

貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊”，不也是通过物貌来表达心意吗？又《比兴》：“拟容取心，断辞必敢。”拟容正指形象，不也是通过形象来表达情思吗？《诔碑》：“论其人也，暧乎若可覩，道其哀也，凄焉如可伤。”其人可见，不正是写形象，通过形象来表达哀思吗？怎么说刘勰的论文，是以言志抒情为主呢？刘勰在《物色》里确实谈到“自近代以来，文贵形似，窥情风景之上，钻貌草木之中。吟咏所发，志惟深远；体物为妙，功在密附”。这样讲形似，跟窥情志深结合，还是以情志为主，不是通过形象来表达情思。通过形象来表达情思，情思含蕴在形象里，不一定点明。这样以情志为主来写形象，跟以形象为主来反映生活不同。所以《物色》里又说：“物色虽繁，而析辞尚简；使味飘飘而轻举，情眇眇而更新”，“物色尽而情有余者，晓会通也”。这样写物色，还是以情味为主。物色有尽而作者的情思无穷，所以对同一景物，不同作者写得各不相同，是情有余，还是以情为主。因此“析辞尚简”。他讲“写气图貌”尚简，故“灼灼状桃花之鲜，依依尽杨柳之貌”。《诗·周南·桃夭》：“桃之夭夭，灼灼其华。”用“灼灼”的红艳来写桃花，“灼灼”还含有表达新嫁娘的热烈感情的意思。《诗·小雅·采薇》：“昔我往矣，杨柳依依。”用“依依”来写杨柳的柔软，“依依”还含有征人与亲人依依不舍的感情。这就是“与心徘徊”，也就是“物无隐貌”。这样来写物貌，主要是抒情，写灼灼的热情，依依的难舍。这样写物貌，不是跟现在讲的通过形象来反映生活的不同吗？通过形象来反映生活，要描绘形象。这里的“灼灼”、“依依”，通过它们来写热情和难舍之情，对形象缺少具体描绘。再看《比兴》的“物虽胡越，合则肝胆。拟容取心，断辞必敢”。这里前两句指比，后两句指兴。兴怎

么“拟容取心”呢？“关雎有别，故后妃方德。”《诗·关雎》：“关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。”《毛传》：“鸟挚而有别，后妃若关雎之有别焉。”拟容即以关雎比淑女，取心即取关雎的挚而有别，以表淑女的挚而有别。这样是不是写形象呢？写形象是通过形象来表达情思，情思即含蓄在形象之中。如诗人写一对雎鸠，其中一头死了，另一头徘徊哀鸣，永远不再和别的雎鸠结合，这才是通过形象来表达挚而有别的含意。在《关雎》这首诗里只写“关关”，“关关”是和鸣的形象，这里根本没有“挚而有别”的含意，所以说“发注而后见也”。这个含意只有看了注才知道，诗里根本没有。所以“拟容取心”，也不同于写形象。再看《诔碑》的“论其人也，暧乎若可觌”，即仿佛像看见。如潘岳的《皇女诔》：“妙妙弱媛，窈窕淑良；孰是人斯，而罹斯殃！”主要是写悲，不是对皇女形象的描绘，也跟用形象来表情思的不同。所以刘勰的讲文，还是以言志抒情为主。就是《神思》里讲的“神用象通，情变所孕。物以貌求，心以理应”。还是以情理为主。所以《情采》称：“故情者文之经，辞者理之纬；经正而后纬成，理定而后辞畅；此立文之本源也。”本源在情理。

刘勰的文论，以言志抒情为主，所以《体性》开头提“夫情动而言形，理发而文见”，强调情理。但情志要本于性情，所以在《体性》里讲作家的风格，就从作品本于性情来立论，称：“才力居中，肇自血气；气以实志，志以定言，吐纳英华，莫非情性。是以贾生俊发，故文洁而体清；长卿傲诞，故理侈而辞溢。”贾谊的性情俊发，所以作品文洁体清，司马相如的性情傲诞，所以作品浮侈溢美。他还举了不少人来说明。他又提出作品的风格，称“雅与奇反，奥与显

殊，繁与约舛，壮与轻乖”。认为作家和作品风格的形成，跟“才有庸俊，气有刚柔，学有浅深，习有雅郑”有关，都是“情性所铄，陶染所凝”。对于八种风格，他在《总术》里指出要分别玉石。“精者要约，匮者亦鲜；博者该赡，芜者亦繁；辩者昭晰，浅者亦露；奥者复隐，诡者亦曲。”这样，在评价作品时，要分清玉和石的不同，对于匮者、芜者、浅者、诡者，不能认为它们具有精、博、繁、奥的风格，要从作品中排除出去。可见用言志抒情来论文，还要看它们是不是本于性情，是不是具有风格。对于造成风格的才、气、学、习，他是赞美才俊、气刚、学深、习雅的。这就接触到《风骨》。

《风骨》开头讲风，“志气之符契也。是以怊怅述情，必始乎风”，这里就提到情志。又说：“情之含风，犹形之包气”，“意气骏爽，则文风清焉”，强调情和气。这里提到“骏爽”，又说“刚健既实，辉光乃新”，可见他是赞美气刚、才俊的。他又讲“潘勖锡魏，思摹经典”，指他的习雅。“相如赋仙，气号凌云”，指他的才俊。他又要求“熔铸经典之范，翔集子史之术，洞晓情变，曲昭文体”，这是学深。才俊、气刚、学深、习雅才能构成风骨。这是对言志抒情的作品提出的更高要求。他这样讲文的理论，是从文体论中归纳出来的。所以《通变》里说：“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。”所说的“诗赋书记”，即从诗赋到书记，包括论文叙笔的全部，包括论古代应用文在内。因此，讲刘勰的文论，忽略他的论笔部分，是不符合他的用意的。他在《体性》里举例，提到“子政简易”，“孟坚懿雅”，就包括刘向、班固的笔在内。他在《风骨》里举“潘勖锡魏”，“相如赋仙”，一指笔，一指文，所以讲他的创作论是不能排除他的论笔的。他在《通变》里讲

的“文辞气力，通变则久”，跟“变乎骚”结合。又称“矫讹翻浅，还宗经诰”，跟“体乎经”结合。他的创作论，就这样结合总纲和宗经的六义与文体论来立论的。他在《定势》里指出“因情立体，即体成势”，又提出情来。他在“随势各配”里，提到“章表奏议，则准的乎典雅；赋颂歌诗，则羽仪乎清丽；符檄书移，则楷式于明断；史论序注，则师范于核要；箴铭碑诔，则体制于宏深；连珠七辞，则从事于巧艳：此循体而成势，随变而立功者也”。这里指出作品的循体成势，包括各种文体在内，即包括笔在内。因此抛开笔而讲刘勰的创作论，是不符合刘勰的用意的。

从《神思》到《通变》是刘勰创作论的主要部分，就这主要部分来看，是跟文体论密切结合的。刘勰的创作论是讲文学的，这点很少有人怀疑。那它跟文体论的密切结合，跟论笔的密切结合，应该不发生疑问了。把笔认为是文学作品，用形象来作说明有困难，这也说明刘勰讲的文，主要是就言志抒情说的。此外的创作论，像《情采》的讲情，指出“夫铅黛所以饰容，而盼倩生于淑姿；文采所以饰言，而辩丽本于情性”。认为言志抒情本于情性。又称“诗人为情而造文”，“繁彩寡情，味之必厌”。《熔裁》称“檃括情理，矫揉文采”，“情周而不烦”，都着重情。《声律》称“标情务远，比音则近”。《章句》称“设情有宅，宅情曰章”。又称“控引情理，送迎际会”，“环情草调，宛转相腾”。章句的安排，脉络的贯通，都有待于情理。《事类》称“学贫者迍邅于事义，才馁者劬劳于辞情，此内外之殊分也”。以情为内，以学为外。《隐秀》称隐为“文外之重旨”，旨即指情理。《养气》称“率志委和，则理融而情畅”，为情理而养气。《附会》称“以情志为神明”，是创作的首要。《时序》称“逮姬文之德

盛，《周南》勤而不怨；大王之化淳，《邠风》乐而不淫。幽厉昏而《板》《荡》怒，平王微而《黍离》哀”。这里讲的“不怨”、“乐”、“怒”、“哀”，都指抒情。称建安文学，则“志深而笔长，故梗概而多气”。讲志深，归结到“文变染乎世情”，用世情的变化来说明历代文学的变化。《知音》称“缀文者情动而辞发，观文者披文以入情”。统观全书，他的文论，以情志为主，或称情理，或称情义，或称情，都是一致的。他所讲的文，主张文以明道，通过言志抒情，要求情信而辞巧。这种言志抒情本于性情，构成作品和作家的风格，进一步要求风骨，注意通变。这一切都是跟文体论密切结合的。这是讲中国古代诗文的文论。这个文论就其原道宗经到言志抒情来说，跟唐宋的古文运动的文论是一致的，只是古文运动不谈对偶声律。到桐城派姚鼐讲的“神理气味，格律声色”，把声律藻彩都包括进去，跟刘勰的文论更为接近，可见刘勰文论影响的深远。

总之，今人所讲的文学，指用语言塑造形象来反映生活，表达作者的思想感情。刘勰所讲的文论，指用语言来表达作者的思想感情，以情为主，在表达感情中反映作者的风采，具有感人的力量，构成作者或作品的风格。就《物色》讲，刘勰认为文的特点，在情景交融，构成一种意境，不强调形象；就《史传》讲，他认为在于褒贬的正确，即表达正确的情志，使“万古魂动”，震动后世读者的灵魂，重在感人的力量，不重在塑造人物形象。从这里，看到刘勰讲的论文，是古代论诗文的文，有他的局限性；但强调抒情、感人、意境、风格，有他的特点。

第十九讲　《文心雕龙》的美学思想

刘勰的《文心雕龙》，是一部中国古代文学理论的名著，他在《序志》里谈到“文之枢纽”的文学总论，“论文叙笔”的文体论，“剖情析采”的创作论。即就这三部分看，都跟美学思想有关。

刘勰的美学思想是继承了先秦儒家、道家的美学思想，再加上魏晋时代曹丕、陆机的新的美学思想，用来纠正宋齐时代以门阀世族为主的追求声色享乐的浮靡文风，是给唐代美学作为先驱的开创者。

先看他作为“文之枢纽”的文学总论的美学观点，主要表现在《原道》里。在《原道》里，他提出：“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。”在这里，刘勰把儒家的天地人相配的三才说，与道家的自然说结合起来，即把儒家的、道家的美学理论结合起来了。人怎么能与天地相配呢？《易·说卦》：“是以立天之道曰阴与阳，立地之道曰柔与刚，立人之道曰仁与义。”人以仁义与天的阴阳和地的刚柔相配。孟子认为这种仁义可以使人得到充实。《孟子·尽心下》说：“充实之谓美，充实而有光辉之谓大，大而化之之谓圣，圣而不可知之之谓神。”人与自然

相配，即由美发展到大、到圣、到神了。《中庸》称“唯至诚”“能尽人之性”，“能尽物之性”，“可以赞天地之化育，可以与天地参矣”。“至诚”怎样“赞天地之化育”呢?《孟子·梁惠王上》讲实行仁政，“数罟不入洿池，鱼鳖不可胜食也。斧斤以时入山林，材木不可胜用也”。这里，他是从食与用来讲的，这里实际上含有保护动物、保护森林的保护生态平衡的意义在内，加上封山育林等，这就是从“尽物之性”到“赞天地之化育，可以与天地参矣”。这就是从美发展到大、到圣、到神，是儒家的美学观点之一，这也是儒家所称的“致中和”（《中庸》）之美。道家纯任自然，要求人服从于自然，像《庄子·逍遥游》那样要使人进入一种绝对自由的有如自然本身那样的境界，这是道家所推崇的自然之美。刘勰认为儒家的人的配合自然，与道家的人的归向自然是一致的。所以他讲的道，既是人与天地相配的道，也是人归向自然的道，即把儒家的天人配合致中和的美，与道家崇尚自然的美统一起来了。

《原道》里又说：“龙凤以藻绘呈瑞，虎豹以炳蔚凝姿；云霞雕色，有逾画工之妙；草木贲华，无待锦匠之奇。夫岂外饰，盖自然耳。至于林籁结响，调如竽瑟；泉石激韵，和若球锽。”这里指出龙凤、虎豹、云霞、花草的各种色彩的美，林籁泉石的音韵之美，都是自然界的美。这种自然界色彩的美，胜过画工和织锦；自然界音韵之美好比音乐。这里还是用自然界的色彩、音韵和人为的画工、织锦及音乐相配，又含有人工的美归于自然的含义。从自然界的有了天地就有“玄黄色杂，方圆体分”，以及“龙凤藻绘”和“虎豹炳蔚”的相对，加上色彩和音韵的都出于自然；就人工和自然相配说，即《情采》篇说的自然界色彩的“形文”、音韵的“声文”和人为的“情

文”相配，因此骈文的辞藻、声律、对偶正好和自然界的色彩、音韵、对偶相配，也都是自然。这说明他在《原道》里要论证骈文的辞藻、声律、对偶的美，本于自然；与自然界的色彩、音韵、对偶相配，正是儒家的人与自然相配和道家的归向自然说相结合。

儒家讲美，又主张美与善统一。《论语·八佾》：“子谓《韶》，尽美矣，又尽善也；谓《武》，尽美矣，未尽善也。”《韶》是舜乐，《武》是周武王乐。朱熹《集注》：“美者，声容之盛；善者，美之实也。舜绍尧致治，武王伐纣救民。”认为舜是靠禅让得天下，所以尽善，武王是靠武力夺取天下，所以未尽善。说“善是美之实”，即美与善合一。那么《武》只极声容之美，美之实还有不足。

《文心雕龙·征圣》里讲“政化贵文”，“事迹贵文”，“修身贵文”，这都指与善结合的美。在《宗经》篇里讲到“故文能宗经，则体有六义”，“六义”中“三则事信而不诞，四则义[直]贞而不回。”事信和义贞都是善，也是美与善的结合。《辨骚》篇称《离骚》：“故其陈尧舜之耿介，称禹汤之祗敬，典诰之体也；讥桀纣之猖披，伤羿浇之颠陨，规讽之旨也。”这里赞美《离骚》有典诰之体、规讽之旨，也是善与美的结合。又认为《离骚》有“诡异之辞”、“谲怪之谈”、“狷狭之志”、“荒淫之意”，认为“摘此四事，异乎经典者也”，认为不够善。那么怎样来评价呢？“观其骨鲠所树，肌肤所附，虽取熔经意，亦自铸伟辞。”还是看重它“取熔经意”这部分，即美与善结合这部分是主要的。再强调它“自铸伟辞”，赞美它在文辞上有壮伟的风格美。不提它不够善的部分。那么刘勰一方面接受儒家美与善结合的美学观点，一方面又强调文辞的风格美掩盖它美与善不结合的部分。孔子也是这样评价的，他说“《韶》尽美矣，又尽善

也”，是美和善结合的最好的美。“《武》尽美矣，未尽善也”，《武》是美与善不结合的次一点儿的美。但就音乐的声容说，也是尽美。那刘勰对《离骚》的评价还是用孔子的评价标准的，但他在《辨骚》里总结说：“酌奇而不失其[真]贞，玩华而不坠其实。”要求既有奇华，又有贞实，还是归结到美与善的结合。

再看文体论，同样贯彻美与善结合的观点。他在《明诗》里指出：“诗者，持也，持人情性；三百之蔽，义归无邪。”持人情性和无邪，都是善，诗是美与善的结合。《诠赋》里说：“情以物兴，故义必明雅，物以情观，故词必巧丽。”明雅是善，巧丽是美，也是善与美的结合。因此批评“繁华损枝，膏腴害骨”，即美而不善之作。但在具体论到赋家时，他指出“宋发夸谈，实始淫丽”；“相如《上林》，繁类以成艳”，都不提“义必明雅”，只提“淫丽”和“繁艳”，说明他们的赋美而不够善，但也承认他们是“辞赋之英杰”。那在他看来，美与善结合是最高要求，美而不够善，还是好的。

在美与善结合上，刘勰是不是以儒家思想为善，要求按照儒家思想来创作呢？那又不是的。刘勰在《诸子》里说：“诸子者，入道见志之书。”他提出“原道”，诸子也入道，而且“李实孔师”，老子还是孔子的老师，所以原道就不必按照孔子的思想来写作。他又说：“夫自六国以前，去圣未远，故能越世高谈，自开户牖；两汉以后，体势浸弱，虽明乎坦途，而类多依采。”他认为先秦诸子，无所依傍，自开户牖，所以好；两汉以后，依傍儒家，就弱了。他在《时序》里讲后汉，“磊落鸿儒，才不时乏，而文章之选，存而不论”。这些鸿儒的文章，就存而不论了。可见依傍儒家思想来创作是不行的。那么依傍道家思想来创作怎样呢？也不行。《时序》批评了东晋的玄

言诗，“因谈馀气，流成文体。是以世极迍邅，而辞意夷泰”。不能反映时代。那么怎样才算美与善的结合呢?《时序》里又说：“逮姬文之德盛，《周南》勤而不怨；大王之化淳，《邠风》乐而不淫；幽厉昏而《板》《荡》怒，平王微而《黍离》哀。故知歌谣文理，与世推移，风动于上，而波震于下者也。”那么就文学创作说，所谓美与善的结合，就是结合世的治乱、政的得失和人民的勤乐怒哀来创作，这就是美与善的结合，是创作，不是依傍哪一家学说来写的。所以《论说》里赞美论说的杰作，“并师心独见，锋颖精密”，是有创见的。

儒家论美，又是美与真统一的。《易 · 乾 · 文言》：“修辞立其诚。”朱熹《本义》：“修辞见于事者，无一言之不实也。”实指真实。《文心雕龙 · 情采》：“昔诗人什篇，为情而造文；辞人赋颂，为文而造情。”“故为情者要约而写真，为文者淫丽而烦滥。”“故有志深轩冕，而泛咏皋壤；心缠几务，而虚述人外。真宰弗存，翩其反矣。”热衷利禄，空说隐居，说假话，就不行。《夸饰》讲夸张，夸张有两种。一种是“辞虽已甚，其义无害”。如“是以言峻则嵩高极天，论狭则河不容舠”。《诗 · 大雅 · 崧高》：“崧高维岳，骏极于天。”讲山高的是四岳，高碰到天。《诗 · 卫风 · 河广》：“谁谓河广，曾不容刀（舠）。”谁说黄河宽广，连一只小船也容不下。这种夸张，表示诗人形容山的极高，谁都知道是夸张，不会相信山会碰到天。说黄河容不下一只小船，诗人极言黄河并不宽广，容易渡过，表达迫切想过河的心情，不会有人相信黄河容不下一只小船的。这样的夸张，是真切地表达感情，不夸张，就不能表达出诗人的这种感情来，所以并不妨碍美与真的结合。另一种夸张“至《西都》之比目，《西京》之海若，验理则理无可验，穷饰则饰犹未穷矣”。班固《西都

赋》说："出比目"，在长安钓出比目鱼。张衡《西京赋》："海若（海神）游于玄渚。"在西京长安既没有比目鱼，也没有海神，这样说既不真实，也谈不上夸张。这是不真实的失误。

道家论美，是情与真的结合。《庄子·渔父》中说："真者精诚之至大。不精不诚，不能动人。故强哭者虽悲不哀，强怒者虽严不威，强亲者虽笑不和。真悲无声而哀，真怒未发而威，真亲未笑而和。真在内者，神动于外，是所以贵真也。"刘勰在《情采》里正指出这种情和真的统一。他讲文采有两种：一是藻饰，外加的；一是发于真情，不是外加的。他说："夫铅黛所以饰容，而盼倩生于淑姿；文采所以饰言，而辩丽本于情性。"铅黛的饰容，跟文采的饰言，都是外加的。这种外加的美，不如"巧笑倩兮，美目盼兮"，一笑一盼之美，本于淑姿的美。辞藻用来饰言，也是外加的，不如发于情性之真的辩丽的动人。"本于情性"，即《庄子》说的"真悲无声而哀，真怒未发而威"了。刘勰讲的本于情性之美，就跟道家学说中情和真统一之美一致了。

儒家论美，又主张情和理的统一。《毛诗序》说："诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。情动于中而形于言。"诗既要言志，又要抒情，是情和理的统一。到了"乱世之音怨以怒，其政乖"，那时的诗称为"变风、变雅"，要求"发乎情，止乎礼义"。"止乎礼义"的情，即情与理的统一。到了陆机作《文赋》，提出"诗缘情而绮靡"，突破了"止乎礼义"的要求。因为汉末的五言诗，如《古诗十九首》称"荡子行不归，空床难独守"，"何不策高足，先据要路津"，王国维《人间词话》称为"淫鄙之尤"，已经不"止乎礼义"了，所以陆机要提"诗缘情"，不求情与理统一了。刘勰的态度，在

《明诗》里不提“止乎礼义”，但称“诗者，持也，持人情性；三百之蔽，义归无邪”，还是主张情理统一的。对于《古诗十九首》，称为“婉转附物，怊怅切情，实五言之冠冕也”，又极为推崇。那他一方面主张情理统一，一方面对于缘情而不“止乎礼义”的也加肯定，对情理的要求又放宽了。他在《情采》里说：“故情者文之经，辞者理之纬；经正而后纬成，理定而后辞畅，此立文之本源也。”在理论上还是主张情理统一的。

道家讲道，又认为意不可言传。《庄子·天道》中说：“故视而可见者，形与色也；听而可闻者，名与声也。悲夫！世人以形色名声为足以得彼之情。夫形色名声，果不足以得彼之情，则知者不言，言者不知，而世岂识之哉！”刘勰在《序志》里说：“但言不尽意，圣人所难”，也用了道家所说的言不尽意。刘勰在《隐秀》里称：“隐也者，文外之重旨者也。”“隐以复意为工。”“夫隐之为体，义生文外。”张戒《岁寒堂诗话》引刘勰说：“情在词外曰隐。”那他所说的隐，即把庄子说的“不足以得彼之情”的“情”通过隐来透露出来。情怎么通过隐来透露？这就接触到情景交融的问题。《物色》称：“是以诗人感物，联类不穷；流连万象之际，沉吟视听之区。写气图貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊。故‘灼灼’状桃花之鲜，‘依依’尽杨柳之貌，‘杲杲’为出日之容，‘瀌瀌’拟雨雪之状……并以少总多，情貌无遗矣。”这里指出“诗人感物”，是有感情的。经过“随物宛转”的描状，加上“与心徘徊”的感情，收到“情貌无遗”的效果。这里的貌指描绘景物，情是诗人之情，那么诗人之情还是可以在景物描绘中透露的。如《诗·周南·桃夭》：“桃之夭夭（状美盛），灼灼其华。”“灼灼”状桃花的鲜明，这是图貌，

怎么又是“与心徘徊”呢？原来灼灼如火，也透露了“之子于归”的新嫁娘的热情如火。《诗·小雅·采薇》：“昔我往矣，杨柳依依。”“依依”状柳条的柔软，这是图貌；“依依”又表达出征时依依不舍的感情，这是“与心”。《诗·卫风·伯兮》：“其雨其雨，杲杲日出。”“杲杲”状太阳的高照，这是“图貌”；“杲杲”又写出思妇在家盼望出征丈夫回家像盼望下雨一样，却看到太阳高照透露出失望的心情。《诗·小雅·角弓》：“雨雪瀌瀌，见晛曰消。”“瀌瀌”描写雪下得大，本想看见日光雪就会停止而消融，可是雪却下得很大，也表达失望的心情。在这里，只用“灼灼”、“依依”等较少的词，概括较多的情意，达到“情貌无遗”。这就是借景物来表达情味。所以说“使味飘飘而轻举，情眸眸而更新”。在这里，根据道家言不尽意的说法，变为创作上的“情在言外曰隐”，借景物来透露情思了。

儒家论美，又指出人的性情与自然景物的统一。如《论语·雍也》：“子曰：‘知者乐水，仁者乐山。知者动，仁者静。’”邢昺疏：“言知者性好运其才知以治世”，“仁者之性好乐如山之安固”。这里就用人性的好动与好静来比水与山。结合人的性情来立论，就成了刘勰的《体性》，称：“然才有庸俊，气有刚柔，学有浅深，习有雅郑，并情性所铄，陶染所凝。”他把风格的形成，归于才气学习，认为才与气本于人的情性，学与习本于社会的陶染。“气有刚柔”，更指出人的气质有刚与柔的不同。他又写了《风骨》，称：“若能确乎正式，使文明以健，则风清骨峻，篇体光华。”有了风骨，就“刚健既实，辉光乃新”。那么风骨实是一种刚健清峻的风格，这正是刘勰在风格上的极高要求。他提出风骨，是要纠正宋齐以来浮靡的文风。《序志》称：“辞人爱奇，言贵浮诡”；“离本弥甚，将遂讹滥”。他要

纠正浮诡讹滥的文风，所以要提倡刚健清峻的风骨。风骨的提出，实际是给唐代文论作了先导。陈子昂《与东方左史虬修竹篇序》提出“汉魏风骨”，就是继承刘勰的《风骨》篇来的。陈子昂认为有风骨的作品，“骨气端翔，音情顿挫，光英朗练，有金石声”。这正是《风骨》里说的，有了风骨，就“结言端直”，“意气骏爽”；没有风骨，就“振采失鲜，负声无力”。刘勰的美学思想，不仅指导创作，还给唐代文论的确立起到先导作用，这是很杰出的。

刘勰的美学思想也有不足的地方。儒家论美，极推重中和，《礼·中庸》：“致中和，天地位焉，万物育焉。”把中和推到极高。刘勰在《乐府》里称汉朝的音乐，“中和之响，阕其不还”，认为已经失去中和了。到三国魏的乐府诗，自然离中和更远了。因此他说：“观其北上众引，《秋风》列篇，或述酣宴，或伤羁戍，志不出于淫荡，辞不离于哀思，虽三调之正声，实《韶》、《夏》之郑曲也。”他既认为是“三调之正声”，就是从音调看，是平调、清调、瑟调的正声，从内容看，是郑曲。这篇讲乐府，乐府是把民间的歌配上音乐。民间的歌，它的内容不免有郑曲，所以配乐，只看音乐，既认为是“三调之正声”，就不能因它的内容称为郑曲。《乐府》篇中对于著名乐府诗，记录得较少，就是这个毛病。

第二十讲　《文心雕龙》与《文选》的同一错误

《文心雕龙·书记》："赵至赠离，乃少年之激切也。"范文澜注："《文选·赵景真（至）与嵇茂齐（蕃）书》李善注曰：《嵇绍集》曰：'赵景真与从兄茂齐书，时人误谓吕仲悌（安）与先君（嵇康）书，故具列本末。赵至，字景真，代郡人，州辟辽东从事。从兄太子舍人蕃，字茂齐，与至同年相亲。至始诣辽东时，作此书与茂齐。'干宝《晋纪》以为吕安与嵇康书。二说不同，故题云景真而书曰安。《晋书·文苑·赵至传》：'至与康兄子蕃友善，及将远适，乃与蕃书叙离，并陈其志。'兹据《文选》所载录于后：'安白（本传无此二字）……'"照李善注，认为这封信有两种说法：一是按《嵇绍集》说，称为《赵景真与嵇茂齐书》；一是按干宝《晋纪》说，这是《吕安与嵇康书》。李善没有说哪种说法对。范注认为是赵至与嵇蕃书对，因此，他引这封信时，在"安白"下注"本传无此二字"，说明干宝《晋纪》的说法不可靠。

这里有一个奇怪的现象，《文选》李善注，向秀《思旧赋》注："干宝《晋书》曰：'嵇康，谯人。吕安，东平人。与阮籍、山涛及（安）兄巽友善。康有潜遁之志，不能被褐怀宝，矜才而上人。安，

巽庶弟，俊才，妻美，巽使妇人醉而幸之，丑恶发露，巽病之，告安谤己。巽于钟会有宠，太祖（司马昭）遂徙安边郡。’遗书与康：‘昔李叟入秦，及关而叹’云云。太祖恶之，追收下狱。康理之，俱死。《魏氏春秋》曰：‘康寓居河内之山阳，钟会为大将军（司马昭）所昵，闻而造之，乘肥衣轻，宾从如云。康方箕踞而锻，会至，不为礼，会深恨之。康与东平吕昭子巽友，弟安亲善。会巽淫安妻徐氏，而诬安不孝，囚之。安引康为证，义不负心，保明其事。安亦至烈，有济世志。钟会劝大将军因此除之，杀安及康。’”李善在这个注里引了这封信的开头两句，“昔李叟入秦，及关而叹”。那他已知道这封信是吕安写给嵇康的，为什么在这封信的注里，还说有二说，不加指明呢？因此查唐六臣注《文选》的向秀《思旧赋》的李善注，作：“善曰：臧荣绪《晋书》曰：‘安妻甚美，兄巽报之。巽内惭，诬安不孝，启太祖，徙安远郡。即路与嵇康书。太祖见而恶之，收安付廷尉，与康俱死。’”这个注，与《文选》李善的《思旧赋》注，内容相同，但文字很不同。在这个注里，不引这封信的开头两句“昔李叟入秦，及关而叹”。照这个注看，好像李善认为吕安写给嵇康的信，不一定是这封信。否则，为什么说“二说不同”，不肯定这是吕安写给嵇康的信呢？是不是六臣注《文选》本的《思旧赋》李善注，是经过删改，而李善《文选》注本的《思旧赋》注，又有人补完了呢？这个问题还不清楚。

但就《赵景真与嵇茂齐书》书，六臣注《文选》里是讲得很清楚的。（李周）翰曰：“干宝《晋纪》云：‘吕安字仲悌，东平人也。时太祖逐安于远郡，在路作此书与嵇康。’康子绍集云：‘景真与茂齐书。’且《晋纪》国史，实有所凭；绍之家集，未足可据。何者？时

绍以太祖恶安之书，又父康与安同诛，惧时所疾，故称此书于景真。考其始末，是安所作，故以安为定也。”六臣注《文选》本的李周翰注，已经考定这封信是吕安写给嵇康的。

李周翰考定这封信是吕安写给嵇康的对不对呢？先看晋史。“初，康与东平吕安亲善。安嫡兄逊（巽）淫安妻徐氏，安欲告逊遣妻，以咨于康，康喻而抑之，逊内不自安，阴告安挝母，表求徙边。安当徙，诉自理，辞引康。”（《世说新语·雅量》引《晋阳秋》）。这个《晋阳秋》里讲的与李善注《思旧赋》里的话一致。再看《嵇康集》里有《与吕长悌（巽）绝交书》，说“而阿都（吕安）去年，向吾有言，诚忿足下，意欲发举。吾深抑之，亦自恃每谓足下不足迫之，故从吾言”。“足下阴自阻疑，密表系都。”“今都获罪，吾为免之。”这封信里写的，吕安要告发吕巽，嵇康抑止他，同《晋阳秋》的话一致。吕安被巽诬告获罪后，嵇康写信和吕巽绝交，证明晋史的话是正确的。

这封信上有“安白”，说明是吕安写给嵇康的。刘勰根据《嵇绍集》说成是“赵至赠离，乃少年之激切也”，说明他没有细看这封信的内容，只听了嵇绍的话，弄错了。萧统编《文选》，文选楼中的学士也相信刘勰的话，把这封信说成是赵至写给嵇蕃的。唐朝房玄龄、褚遂良等编《晋书》，也相信这是赵至的信，收在《晋书·赵至传》里，还把这封信的“安白”删了。李善注《文选》中的这封信，指出这封信有“二说不同”，但唐朝编的《晋书》里已把这封信归入《赵至传》，他也未作考定。直到五臣注《文选》时，李周翰才考定这是吕安与嵇康书，《嵇绍集》里为什么要把它改成赵至与嵇蕃书的原因，也指出了。《文心雕龙》与《文选》的同一错误，也明白了。

第二十一讲　《刘子》与《文心雕龙》思想的差异

林其锬、陈凤金两位同志，在顾起潜先生的帮助下，就上海图书馆中所藏各种珍本《刘子》进行了集校。陈同志又遍访全国各地图书馆所藏《刘子》珍本，进行校勘。因此，他们的《刘子集校》，是超越了前人的最完善的校本。这点，堪为我们古籍整理工作者师法。

林、陈两同志在集校《刘子》的基础上，又辑录了《刘子》的历代主要序跋，考证了《刘子》的历代著录，撰成《刘子作者考辨》一文，认为《刘子》为刘勰的著作。最后，林、陈两位同志认为这“只是根据现有的材料作出的初步推论，能否成立，还有待于进一步深入的考证和研究”。怎样作进一步深入的考证和研究，应该也像林、陈两同志的考辨那样，从《刘子》的历代著录考起，一直考求到刘勰与《刘子》的思想。在这方面，杨明照先生已作了非常详尽切实的考辨。我只是仿效林、陈两同志的《刘勰的生平思想与〈刘子〉》中谈到思想这一点，谈谈《刘子》思想与《文心雕龙》思想的差异，希冀得到林、陈两同志和读者的指正。

一　《刘子》的思想自相矛盾

《刘子》在《隋书·经籍志》、《旧唐书·经籍志》里都被列于杂家。《汉书·艺文志》称："杂家者流，盖出于议官。兼儒、墨，合名、法，知国体之有此，见王治之无不贯，此其所长也。及荡者为之，则漫羡而无所归心。"杂家有两种：一种是见治理国家需要兼采儒墨名法之说，去掉各家互相抵触的部分，加以融会贯通，《文心雕龙》兼采儒道佛各家的说法，就是这样；另一种是"漫羡而无所归心"，即采取各家的说法没有一定准则，不免自相矛盾，《刘子》就是这样。

《刘子·清神》："是以圣人清目而不视，静耳而不听，闭口而不言，弃心而不虑。"这是本于道家的说法。《老子》十二章："五色令人目盲，五音令人耳聋，五味令人口爽。"四十三章："不言之教。"五十六章："知者不言。"按照《老子》的说法，十九章称："绝圣弃智，民利百倍。"二十章："绝学无忧。"四十八章："为学日益，为道日损。"那么主张道家的"不视"、"不听"、"不言"、"不虑"，就要"绝学"。可是《刘子》有《崇学》篇，说："道象之妙，非言不津；津言之妙，非学不传。未有不因学而鉴道，不假学以光身者也。"《老子》认为"为学日益，为道日损"，《刘子》却要"因学而鉴道"。《老子》认为"绝学无忧"，《刘子》却认为"津言之妙，非学不传"。原来《刘子》的《崇学》称："故不登峻岭，不知天之高；不瞰深谷，不知地之厚；不游六艺，不知智之深。"这是化用《荀子·劝学》中语："故不登高山，不知天之高也；不临深溪，

不知地之厚也；不闻先王之遗言，不知学问之大也。”这就跟他在《清神》里讲的“不视”、“不听”、“不言”、“不虑”矛盾了。“不视”、“不听”怎么能登峻岭而知天之高，瞰深谷而知地之厚；“不言”、“不虑”怎么能游六艺而知智之深。这是杂引道家和儒家之说发生的矛盾。

《刘子·去情》：“情者，是非之主，而利害之根。有是必有非，能利亦能害；是非利害存于衷，而彼此还相疑。故无情以接物，在遇而恒通，有情以接人，触应而成碍”；“是以圣人弃智以全真，遣情以接物”。这是《庄子·齐物论》要排遣是非的说法：“是非之彰也，道之所以亏也。道之所以亏，爱之所以成。”所以要去情。但是《刘子·思顺》里却说：“故忠孝仁义，德之顺也；悖傲无礼，德之逆也。顺者福之门，逆者祸之府。”这里提出顺逆和祸福来，顺逆和祸福跟是非利害有关。顺则是而有利有福，逆则非而有害有祸。提倡顺逆和福祸不是又跟排遣是非利害相矛盾吗？

不仅这样，《刘子·辩乐》说：“乐者，天地之声，中和之纪，人情之所不能免也。人心喜则笑，笑则乐，乐则口欲歌之，手欲鼓之，足欲舞之。歌之舞之，容发于声音，形发于动静，而入于至道。”这里认为声乐是人情之所不能免，歌之舞之还可以入于至道。又说：“邪者不入，则情性内和；情性内和，然后乃为乐也。”那么讲音乐是人情之所不能免，正音还可使情性内和，跟《去情》主张“去情”，不又矛盾吗？

《刘子·法术》：“主以术为神。术以神隐成妙，法以明断为工。淳风一浇，则人有争心；情为（伪）既动，则立法以检之。”这里采用法家的讲法和术，术是君主所用的权术，称为神隐。不论用术或

法，都跟《清神》的“清目而不视，静耳而不听，闭口而不言，弃心而不虑”矛盾。“不视”、“不听”、“不言”、“不虑”就不可能行法用术。又说：“今法者则溺于古律，儒者则拘于旧礼，而不识情移法宜变改也。”这里提出“识情”，又跟“去情”矛盾。

《刘子·赏罚》：“善赏者因民所喜以劝善，善罚者因民所恶以禁奸。故赏少而善劝，刑薄而奸息。”这里提出民的所喜所恶，这是因民喜恶之情来定赏罚，又跟“去情”矛盾。又说：“故君者赏罚之所归，诱人以趣善也，其利重矣。”这里把赏罚跟善恶利害结合，又跟《去情》的排遣是非利害相矛盾。

《刘子·贵言》：“善言成德，其惠重也。……人皆欲栉之理其发，不愿善言之理其情，是弃重德而采轻功，不亦倒乎？”又说：“故臣子之于君父，则有献可替否讽谏之文。”姑不论这里的“贵言”与《清神》的“不言”相矛盾，这里的“善言以理其情”又与“去情”相矛盾。这里的“献可替否”，指“君所谓可，而有否焉，臣献其否，以成其可。君所谓否，而有可焉，臣献其可，以去其否”（《左》昭二十）。这里讲到可中有否，否中有可，就属于是非利害问题，又跟《去情》中排遣是非利害相矛盾了。

《刘子·防欲》：“情出于性而情违性；欲由于情而欲害情”；“性贞则情销，情炽则性灭”。所以称“情之伤性，性之妨情”。但《辩施》说：“不赈朋戚，人之恶；惠及四邻，人之善。盖善恶之行，出于性情，而系于饥穰也。以此观之：太丰则恩情生，窭乏则仁惠废也。”是年丰则恩情生，不是情违性了；恩情生则性贞，不是性贞则情销了。是《辩施》又与《防欲》矛盾了。

《刘子·兵术》称：“故将者必明天时，辨地势，练人谋。明天时

者，察七纬之情，洞五行之趣，听八风之动，鉴五云之候。辨地势者，识七舍之形，别九地之势。练人谋者，抱五德之美，握二柄之要。”这跟《清神》的“不视”、“不听”、“不言”、“不虑”又有矛盾。即使“不视”、“不听”、“不言”、“不虑”指君主说，这样的君主又怎能选用知兵的大将呢？

或许有人会说，《刘子·九流》称：“今治世之贤，宜以礼教为先；嘉遁之士，应以无为是务。则操业俱遂，而身名两全也。”因此，《清神》、《防欲》、《去情》是对嘉遁之士而言，《崇学》、《辩乐》、《思顺》等是对治世之贤而言，两者对象不同，所以并不矛盾。按《清神》称：“是以圣人清目而不视”，是指圣人说的，当时称帝王为圣人，不称“嘉遁之士”为圣人。又《防欲》称：“目爱彩色，命曰伐性之斤；耳乐淫声，命曰攻心之鼓；口贪滋味，命曰腐肠之药；鼻悦芳馨，命曰熏喉之烟；身安舆驷，命曰召蹶之机。”这些也不是嘉遁之士所享用的。《去情》称“是以圣人弃智以全真，遣情以接物”，所以上面的解说还是不能成立的。再说，既称“今治世之贤，宜以礼教为先”，但在《法术》里宣扬法家的用法行术，也与“宜以礼教为先”相矛盾。这样看来，《刘子》作为杂家，当属于“及荡者为之，则漫羡而无归心”这一类。

二 《文心雕龙》的思想融会贯通

《文心雕龙》的思想以儒家为主，尊采道佛诸子，融会贯通而无矛盾，与《刘子》不同。《文心雕龙·原道》：“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。”这里人参天地的三才说，本于《易·说卦》：“是以立天之道曰阴与阳，立地之道曰柔与刚，立人之道曰仁与义。”这是儒家的说法。“为五行之秀，实天地之心”，本于《礼·礼运》：“人者……五行之秀气也。”又：“人者，天地之心也”，也是儒家的说法。“自然之道”，本于《老子》二十五章：“人法地，地法天，天法道，道法自然。”在这里，刘勰把儒家的“三才”跟道家的“自然之道”相结合。纪昀评：“齐梁文藻，日竞雕华，标自然以为宗，是彦和吃紧为人处。”刘勰论文原道，提出“立人之道曰仁与义”，又有取于道家的自然，这是要纠正齐梁文藻的浮华。提出仁义是注意思想性，提出自然是反对矫揉造作，这两者互相配合以纠正浮华之文风，是没有抵牾的。

《文心雕龙·论说》：“夷甫裴颜，交辨于有无之域……然滞有者全系于形用，贵无者专守于寂寥，徒锐偏解，莫诣正理，动极神源，其般若之绝境乎？”刘勰认为，王衍的贵无，注重虚无，专守寂寥；裴颜的崇有，着眼在形象和实用，都有片面性。不如佛家的讲有和空，破除了崇有和贵无的片面性。他提出佛家的般若绝境，是就破除崇有和贵无的片面性说的。这跟他在《论说》里提出“弥纶群言，研精一理”的说法是一贯的。他认为对某一问题有各种不同意见，就要网罗各种不同说法，加以研精，得出一理，以避免片面性。他提倡佛说，就是为避免片面性而来的。

《文心雕龙·诸子》称“诸子者，入道见志之书”。他又指出：“然洽闻之士，宜撮纲要，览华而食实，弃邪而采正。”因此他指斥

“至如商韩，六虱五蠹，弃孝废仁，辗药之祸，非虚至也”，认为商鞅的被车裂，韩非的被毒死，正由于他们的弃孝废仁；又指斥“公孙之白马孤犊，辞巧理拙，魏牟比之鸮鸟，非妄贬也”。公孙龙说“白马非马”，“孤犊未尝有母”，都是诡辩。因为白马的概念虽跟马不同，马可以包括黄马、黑马，也可以包括白马，所以说“白马非马”是诡辩。“孤犊”自然无母，但孤犊刚生下来时称犊是有母的，说它不曾有过母是诡辩。商韩“弃孝废仁”，违反儒家的提倡仁孝，所以要反对；公孙龙的诡辩，违反儒家的正名，所以也要驳斥。这正说明刘勰推重儒家思想，反对跟儒家思想相抵触的说法，他的思想是融合各家而不矛盾的。

《文心雕龙·情采》称：“《孝经》垂典，丧言不文；故知君子常言，未尝质也。老子疾伪，故称‘美言不信’；而五千精妙，则非弃美矣。庄周云，‘辩雕万物’，谓藻饰也。韩非云，‘艳乎辩说’，谓绮丽也。”在这里，他引用儒家、道家、法家的说法，来论证文辞的必须讲究律采。他引了《老子》的反对美言，就用《老子》五千言的精妙来指明他的非弃美。这样，他所引三家之说是一贯地赞美文辞要绮丽的。如此看来，刘勰在《文心雕龙》里引用各家之说，是融会贯通的，这与《刘子》引用各家之说而自相矛盾，“漫羡而无所归心”大不相同。刘勰是通才，《文心雕龙》体大思精，能融会各家之说而无抵牾；《刘子》兼采儒道兵法各家，其说则互相矛盾而不可通。《刘子》作者的学识当远在刘勰以下。

三　《刘子》与《文心雕龙》思想不同

《刘子·清神》："是以圣人清目而不视，静耳而不听，闭口而不言，弃心而不虑。"《文心雕龙·神思》称："文之思也，其神远矣。故寂然凝虑，思接千载；悄焉动容，视通万里；吟咏之间，吐纳珠玉之声；眉睫之前，卷舒风云之色；其思理之致乎？"他在讲想象时，就要"思接千载"，不是"弃心而不虑"；就要"视通万里"，不是"清目而不视"；要求"吟咏之间，吐纳珠玉之声"，不是"静耳而不听，闭口而不言"。他讲"故思理为妙，神与物游。神居胸臆，而志气统其关键；物沿耳目，而辞令管其枢机。枢机方通，则物无隐貌；关键将塞，则神有遁心"。这里指出"物沿耳目"，即要耳听目视来捕捉事物的形象声音，不是"不视"、"不听"。这里指出"神居胸臆，而志气统其关键"，即以心为精神活动的主宰，由志和气来统辖，这就需要心的思虑，不是"弃心而不虑"。"物沿耳目"，要用"辞令"来表达，使"物无隐貌"，这就跟"闭口而不言"不同。又称："使元解之宰，寻声律而定墨；独照之匠，窥意象而运斤。"这里的"元解"、"独照"，都要用心来思虑；"寻声律"有待于耳听，"窥意象"有待于心虑目视；"定墨"有待于口中所发之言辞。就《神思》看，全篇皆离不开目视、耳听、口言、心虑，与《清神》的"不视"、"不听"、"不言"、"不虑"绝然不同。

《刘子·防欲》："性之所感者，情也；情之所安者，欲也。情出于性而情违性；欲由于情而欲害情。情之伤性，性之妨情，犹烟冰之

与水火也。烟生于火而烟郁火，冰出于水而冰遏水。故烟微而火盛，冰泮而水通；性贞则情销，情炽则性灭。”欲怎样害情，情又怎样伤性呢？《刘子》说：“目爱彩色，命曰伐性之斤；耳乐淫声，命曰攻心之鼓；口贪滋味，命曰腐肠之药；鼻悦芳馨，命曰熏喉之烟；身安舆驷，命曰召蹶之机。”

刘勰在《文心雕龙》里也讲情性。他在《明诗》里说：“诗者，持也，持人情性；三百之蔽，义归无邪，持之为训，有符焉尔。人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然。”这里指出诗是持人情性，使归于正的；又指出情是应物斯感的，感物吟志都出于自然。他在《物色》里说：“是以献岁发春，悦豫之情畅；滔滔孟夏，郁陶之心凝；天高气清，阴沉之志远；霰雪无垠，矜肃之虑深。岁有其物，物有其容；情以物迁，辞以情发。”这里指出不同的感情，是受外界景物的变化引起的，如春天有悦豫之情，夏天有郁陶之心，指心悦而未舒畅；秋天有阴沉之志，冬天有矜肃之虑。这种受外界影响所引起的不同感情，产生了感物吟志的诗歌，都是出于自然。因此又称：“是以诗人感物，联类不穷；流连万象之际，沉吟视听之区。写气图貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊。”他认为诗人感物引起的各种感情，跟物貌是联系的。因此诗人的感物吟志，既是“写气图貌”，又是“与心徘徊”，做到“情貌无遗”。

怎样“情貌无遗”呢？“故‘灼灼’状桃花之鲜，‘依依’尽杨柳之貌，‘杲杲’为出日之容，‘瀌瀌’拟雨雪之状。”《诗·周南·桃夭》：“桃之夭夭（状美盛），灼灼其华。之子于归（这个女子出嫁），宜其室家。”用“灼灼”来状桃花的鲜明，是“图貌”；用“灼灼”来写新嫁娘如火的热情，是“与心”。《诗·小雅·采薇》：

“昔我往矣，杨柳依依。”用“依依”来描写杨柳条的柔顺，是“图貌”；用“依依”来写分别时依依不舍之情，是“与心”。《诗·卫风·伯兮》：“其雨其雨，杲杲出日。”“杲杲”乃描状日光高照，是“图貌”。用“杲杲”来写思妇盼望丈夫回家像盼望天雨，却看到杲杲日出那样的失望心情，是“与心”。《诗·小雅·角弓》：“雨雪瀌瀌，见晛曰消。”“瀌瀌”状大雪纷纷，是“图貌”；又指希望看到日出雪消，却只见大雪纷纷时的失望心情，是“与心”。这样看来，刘勰认为“人秉七情，应物斯感”，情是受外界景物或事物的感触而产生的，诗人因而“感物吟志”，有“图貌”、“与心”两方面，做到“情貌无遗”。这样“情貌无遗”的诗，是“持人情性”，“义归无邪”，是归于正确的。因此，刘勰讲的情，是“应物斯感”而生的，不是“情出于性而情违性”的；“感物吟志”所表达的“情”，可以是“义归无邪”的，不是“情之伤性”的。“情貌无遗”的诗，可以“持人情性”，不是“情之伤性，性之妨情”的。情既“感物而动”，不是“情之所安者欲也”。诗既“持人情性”，故性贞则情正，不是“性贞则情销，情炽则性灭”的。因此，刘勰讲的情性跟《刘子》讲的情性是完全不同的。

《刘子·去情》：“情者，是非之主，而利害之根。有是必有非，能利亦能害；是非利害存于衷，而彼此还相疑。故无情以接物，在遇而恒通；有情以接人，触应而成碍。由此观之，则情之所处，物之所疑也。”《刘子》认为是非利害是从情来的，要排遣是非利害，所以要“去情”。刘勰在《文心雕龙·论说》里说：“原夫论之为体，所以辨正然否”；“是以论如析薪，贵能破理”。刘勰认为论的辨正然否，即分别是非。分别是非是靠理论分析，合理的是，违理的非，这不同

于刘子是非本于情的说法。刘勰的看法是正确的。《文心雕龙·祝盟》："若夫臧洪歃辞，气截云蜺；刘琨铁誓，精贯霏霜。"后汉末年，董卓弑帝专权，臧洪会集各州刺史，主持盟约，起兵讨卓，称"齐心一力，以致臣节，陨首丧元（头），必无二志"。东晋初年，刘琨与段匹磾结盟，共讨刘聪、石勒。盟辞说："有渝此盟，亡其宗族。"这两次结盟，与强敌作战，害多利少。可见对利害的判断，应该以道义为主：合于道义的，虽害也不能避；不合于道义的，虽利也不能取。那么判断利害，也不本于情。刘勰的认识胜过《刘子》。

《文心雕龙·情采》里称："故为情者要约而写真，为文者淫丽而烦滥。……故有志深轩冕，而泛咏皋壤，心缠几务，而虚述人外。真宰弗存，翻其反矣。"刘勰论文，极推重情，赞美诗人的"为情而造文"，指斥缺乏真情的假话。这跟《刘子》的"去情"是不同的。

《刘子·随时》："昔秦攻梁，惠王谓孟轲曰：'先生不远千里，辱幸敝邑。今秦攻梁，先生何以御乎？'孟轲对曰：'昔太王居邠，狄人攻之，事之以玉帛，不可；太王不欲伤其民，乃去邠之岐。今王何不去梁乎？'惠王不悦。夫梁所宝者国也，今使去梁，非不能去也，非今日之所宜行也。"《文心雕龙·事类》云："引事乖谬，虽千载而为瑕。"刘勰是反对引事乖谬的，《刘子》正是引事乖谬。《孟子·梁惠王上》："孟子见梁惠王，王曰：'叟，不远千里而来，亦将有以利吾国乎？'"根本没有"秦攻梁，先生何以御乎"的问。《梁惠王下》："滕文公问曰：'滕，小国也，竭力以事大国，则不得免焉，如之何则可？'孟子对曰：'昔者大王居邠，狄人侵之，事之以皮币，不得免

焉；事之以犬马，不得免焉；事之以珠玉，不得免焉。乃属其耆老而告之曰：狄人之所欲者，吾土地也，吾闻之也，君子不以其所以养人者害人，二三子何患乎无君，我将去之。去邠，逾梁山，邑于岐山之下居焉。邠人曰：仁人也，不可失也。从之者如归市。或曰：世守也，非身之所能为也，效死勿去。君请择于斯二者。’”孟子对滕文公所问，提出两个办法，不是只劝他退避。《刘子》把滕文公误为梁惠王，又把两个办法误作一个，从而批评孟子。这正是刘勰所指斥的“引事乖谬”了。

《刘子·文武》说：“今代之人，为武者则非文，为文者则嗤武，各执其所长，而相是非，犹以宫笑角，以白非黑，非适才之情，得实之论也。”《文心雕龙·程器》称：“文武之术，左右惟宜，邵毅敦书，故举为元帅，岂以好文而不练武哉！孙武《兵经》，辞如珠玉，岂以习武而不晓文也？”因此主张“摛文必在纬军国，负重必在任栋梁，穷则独善以垂文，达则奉时以骋绩”。刘勰是主张文武兼擅的，与《刘子》所言文武各相非嗤者不同。

《刘子·知人》：“故明哲之相士，听之于未闻，察之于未形，而鉴其神智，识其才能，可谓知人矣。若功成事遂然后知之者，何异耳闻雷霆而称为聪，目见日月而谓之明乎？”怎样听于未闻，察于未形，没有说明。《文心雕龙·知音》称：“凡操千曲而后晓声，观千剑而后识器；故圆照之象，务先博观。阅乔岳以形培塿，酌沧波以喻畎浍。无私于轻重，不偏于憎爱，然后能平理若衡，照辞如镜矣。”刘勰不光要听声，还要操千曲；不光要辨形，还要观千剑，还要以乔岳与培塿比，以沧波与畎浍比。这同《刘子》的听于未闻，察于未形不同。

这样看来，刘勰识照圆通，所以兼采各家而无抵牾，使《文心雕龙》成为体大思精之作。《刘子》亦兼采各家，然多自相矛盾，识昧圆通。《文心雕龙》的思想多与《刘子》不同，显出《文心雕龙》的理圆事密与《刘子》的识解偏蔽来，这不是刘勰的思想不同于《刘子》吗?

第二十二讲　刘勰论文的局限性

刘勰论文，章学诚推为“《文心》体大而虑周”（《文史通义·诗话》）。谭献称：“并诗则《诗品》让能，后则《史通》失隽。文苑之学，寡二少双。”（《复堂日记》）皆极推重。今不具论，姑就其局限性谈谈。

一、论作家的局限

钱锺书先生《管锥编·张湛注列子》，称：“《文心雕龙·诸子》篇先以‘孟轲膺儒’与‘庄周述道’并列，及乎衡鉴文辞，同道孟荀而不及庄……《时序》篇亦称孟荀而遗庄，至于《情采》篇不过借庄子语以明藻绘之不可或缺而已。盖刘勰不解于诸子中拔《庄子》，正如其不解于史传中拔《史记》，于诗咏中拔陶潜；综核群伦，则优为之，破格殊伦，识犹未逮。……韩愈《进学解》：‘下逮庄骚，太史所录。’《送孟东野序》复以庄周、屈原、司马迁同与‘善鸣’之数；柳宗元《与杨京兆凭书》、《答韦中立论师道书》、《报袁君陈秀才避

师名书》举古来文人之雄，庄屈马赫然亦在……文章具眼，来者难诬，以迄今兹，遂成公论。”这是钱先生指出刘勰“破格殊伦，识犹未逮”。今再补说几点。

二、论文论乐的局限

刘勰《序志》称：“盖《文心》之作也，本乎道，师乎圣，体乎经，酌乎纬，变乎骚：文之枢纽，亦云极矣。”他论文原道，他说：“道沿圣以垂文，圣因文而明道。”（《原道》）那他论文原道，应该从圣人之文来求道。倘这样来原道，就同韩愈《答李翊书》相似了。韩愈说：“将蕲至于古之立言者”，“仁义之人，其言蔼如也”。讲的是求至于“古之立言者”，即古之立文辞者。先求作为仁义之人，即论文求道，道得而文辞随之，这是韩愈讲的论文求道。这个文指文辞，亦即“圣因文而明道”的文。柳宗元《答韦中立论师道书》：“及长，乃知文者以明道。”这个文指文章，这个道指圣人之道。而刘勰的《原道》却说：“文之为德也大矣，与天地并生者何哉？夫玄黄色杂，方圆体分……此盖道之文也。”这个文指形文，这个道指自然界。因此，这个“道之文”，非“圣因文而明道”之“文”，这个“道”，也非“圣因文而明道”的“道”。因为“与天地并生”的“道之文”，当时还没有人，没有圣人，没有“圣因文而明道”的道之文。刘勰讲的“至于林籁结响，调如竽瑟，泉石激韵，和若球锽”，“声发则文生矣”。这个“声文”，也不是文辞。刘勰讲的形文、声文，是自然界的形和声，不是人类作的文辞。自然界客观存在

的形文、声文，与人类创作的，属于意识形态范畴的文辞，这两者不是一回事，刘勰却把两者等同起来了。又说："性灵所钟，是谓三才。"三才指天地人。《易·说卦》："立人之道曰仁与义。"刘勰论文原道，谈到三才，却抛弃了立人之道，不谈仁义，却谈形文、声文，为什么？原来刘勰论文原道，论的是骈文，骈文要讲对偶、声律、辞藻，所以讲形文的"玄黄色杂，方圆体分"；讲声文的"泉石激韵，和若球锽"；讲"云霞雕色"，"草木贲华"，用来说明骈文的讲对偶、声律、藻采是道之文。其实自然界的形文、声文、藻采，是自然界的文采，与人类的文辞是不同的，与刘勰所称的《征圣》、《宗经》的道之文也不同。《说卦》里说的"立人之道曰仁与义"，这个"道"才是刘勰说的"圣因文而明道"的"道"，不是刘勰讲的形文声文为"道之文"的"道"。刘勰讲的"道之文"的"道"，是客观存在，"圣因文而明道"的"道"是主观认识。刘勰讲的形文、声文的"文"，也是客观存在，跟"圣因文而明道"的"文"是意识形态的东西，也不相同，刘勰说："人文之元，肇自太极。"太极是天地未分以前的元气，那时天地还未分，怎么会有人文？大概刘勰认为那时已在酝酿天地，有天地就有"玄黄色杂，方圆体分"的形文，所以说成"人文之元"了。

刘勰在《情采》里又说："故立文之道，其理有三：一曰形文，五色是也；二曰声文，五音是也；三曰情文，五性是也。五色杂而成黼黻，五音比而成韶夏，五情发而为辞章，神理之数也。"在这里，形文的五色、声文的五音，都不是文辞。他把形文、声文跟辞章的文混而为一，这同《原道》论文，把自然界的形文、声文跟人类所作的文辞混而为一一样。他把自然界的道和"圣因文而明道"的道混而为

一一样，称为“神理之数”，即把客观存在的形文、声文和主观意识构成的文辞，都看做是神理所造成的，这就是他论文的局限了。

刘勰在《原道》里说：“道沿圣以垂文，圣因文而明道。”前一句重在从圣人求道，所以要《征圣》，后一句讲从圣文明道，所以要《宗经》。韩愈《答李翊书》讲：“仁义之人，其言蔼如也。”仁义之人，而从圣人求道，求得圣人之道，成为仁义之人。柳宗元《报袁君陈秀才避师名书》：“秀才志于道，道苟成则勃然尔，久则蔚然尔。”也是先讲求学道。刘勰《征圣》，不是讲从圣人学道，是讲从圣人学文，认为“或简言以达旨，或博文以该情，或明理以立体，或隐义以藏用”。这是讲从圣文学写作法，所以纪昀评：“此篇却是装点门面，推到究极，仍是宗经。”那么他的《征圣》不能通过圣人来学道，把《征圣》说成《宗经》也有不足处。再看他的《宗经》，是承“圣因文而明道”来的，则宗经正所以明道，但刘勰宗经，归于论文，未能明道，宗经而明道，还有待于柳宗元《答韦中立论师道书》：“本之《书》以求其质（质朴），本之《诗》以求其恒（恒久之道，即孔子讲的“兴观群怨”），本之《礼》以求其宜（合宜），本之《春秋》以求其断（判断，即褒贬），本之《易》以求其动（变化）：此吾所以取道之原也。”这才是因文明道。刘勰又论《诗》，称“温柔在诵”。《论语·阳货》篇，孔子称“诗可以怨”，《毛诗序》称“乱世之音怨以怒，其政乖”，刘勰只称：“温柔在诵”，不免片面。

刘勰《乐府》篇，称“雅声浸微，溺音腾沸”，又崇尚“中和之响”。他称的“雅声”与“中和之响”，即指《鹿鸣》等古乐。因此称汉代的“《桂华》杂曲，丽而不经；《赤雁》群篇，靡而非典”。因为这些是汉代新制乐曲，不用古乐，所以认为非中和之音。纪昀评：

“《桂华》，《安世房中歌》之一也，尚未至于不经，此论过当。《赤雁》等篇，亦不得目之曰靡。”

刘勰又称曹操、曹丕的乐府诗：“观其北上众引（曹操《苦寒行》‘北上太行山’），秋风列篇（曹丕《燕歌行》‘秋风萧瑟天气凉’），或述酣宴，或伤羁戍，志不出于滔荡，辞不离于哀思，虽三调之正声，实韶夏之郑曲也。”按曹操的《苦寒行》里写行军的辛苦，曹丕的《燕歌行》写思妇的情思，都是乐府名篇。就音律说，是《平调》、《清调》、《瑟调》，皆周《房中曲》的遗声，称为正声，那为什么要把它们贬低为郑曲呢？因为刘勰认为它们不用古乐和中和之音，所以加以贬低。其实古乐和中和之音，到了汉魏也有发展，不可能再继承古乐和中和之音了，刘勰用古乐和中和之音来贬低汉魏新作，显然是落后的。因此在《乐府》篇里，他对于汉魏民间的乐府名篇，皆视而不见，不再作“选文以定篇”了。

三、辨骚的局限

刘勰在《序志》篇里提到“文之枢纽”，把“变乎骚”特别提出来，与“体乎经”相对，认为骚与经不同，这是好的。但在《辨骚》中还有用对于经的要求来辨骚，好像忘记了“变乎骚”的“变”，这是受到了宗经的局限，是不足的。

在《辨骚》里，刘勰认为“淮南作传”，王逸作章句，“汉宣嗟叹”，“扬雄讽味”，“四家举以方经，而孟坚谓不合传。褒贬任声，抑扬过实，可谓鉴而弗精，玩而未核者也”。他这样评论，实际上已

有宗经的思想，即认为经高过骚，所以“四家举以方经”，是褒扬太过；这已受宗经思想的局限，忘记骚与经不同，不能用宗经来评价了。

刘勰把《辨骚》放在“文之枢纽”里，不放在文体论里，是有“变乎骚”的看法的。他认为从文学发展的观点看，是因时而变的。所以变乎骚属于“文之枢纽”，不属于文体论，所以《辨骚》放在《明诗》前，即放在文体论前。他在讲文学发展的《时序》篇里说：“屈平联藻于日月，宋玉交彩于风云。观其艳说，则笼罩《雅》《颂》。故知讳烨之奇意，出乎纵横之诡俗也。”他讲的“屈平联藻于日月”，也就是“淮南作传”，称《离骚》“虽与日月争光可也”。“淮南作传”里称：“《国风》好色而不淫，《小雅》怨诽而不乱，若《离骚》者，可谓兼之。”这就是刘勰说的“举以方经”，他认为褒美过实。但他称《楚辞》“笼罩《雅》《颂》”，即超过《诗经》，不是更超过“举以方经”吗？再看他称：“王逸以为：诗人提耳，屈原婉顺。《离骚》之文，依经立义：驷虬乘翳，则时乘六龙，昆仑流沙，则《禹贡》敷土。”按王逸的说法，认为《离骚》可以比经。其实就王逸所举例看，是《离骚》写得胜过经书。如《周易·乾卦·彖传》：“大明终始，六位时成，时乘六龙以御天。”大明指日，日以昼夜为终始。六位，指天地四时。天地四时的寒暑变化因日照而成，故称“时乘六龙以御天”，是一种比喻的说法。《离骚》里写的：“驷玉虬以乘翳兮”，这是想象自己用龙和凤凰驾车飞行，去找寻贤人，来共同挽救楚国危亡。这样的含义，自然超过《周易·乾卦·彖传》的“时乘六龙以御天”的比喻了。又《离骚》称：“遵吾道夫昆仑，路修远兮周旋。……忽吾行此流沙兮，遵赤水而容与”，也是到处找寻

贤人来救楚国的危亡，表达他的爱国精神。《禹贡》的“禹敷土”，指大禹治水后分土地为九州，也没有《离骚》所表现的爱国精神。至于“汉宣嗟叹”，见《汉书·王褒传》，汉宣帝认为“辞赋大者与古诗同义”，即认为《离骚》与古诗同义，亦是“举以方经”。刘勰都认为褒扬过实，即用宗经角度来立论，忘掉了“变乎骚”了。

在《辨骚》里对《离骚》的评论主要是：“故其陈尧舜之耿介，称禹汤之祇敬，典诰之体也；讥桀纣之猖披，伤羿浇之颠陨，规讽之旨也；虬龙以喻君子，云霓以譬谗邪，比兴之义也；每一顾而掩涕，叹君门之九重，忠怨之辞也；观兹四事，同于《风》《雅》者也。至于托云龙，说迂怪，丰隆求宓妃，鸠鸟媒娀女，诡异之辞也；康回倾地，夷羿弊日，木夫九首，土伯三目，谲怪之谈也；依彭咸之遗则，从子胥以自适，狷狭之志也；士女杂坐，乱而不分，指以为乐，娱酒不废，沉湎日夜，举以为欢，荒淫之意也：摘此四事，异乎经典者也。故论其典诰则如彼，语其夸诞则如此，固知《楚辞》者，体宪于三代，而风杂于战国，乃《雅》《颂》之博徒，而辞赋之英杰也。”这一段全面评价《离骚》，不论是“同于《风》《雅》”的四事，或“异乎经典”的四事，都是用宗经的观点来立论的。在这里，他已忘了“变乎骚”了。这是宗经观点所造成的局限。

《辨骚》中又论及《楚辞》的成就，称：“故《骚经》《九章》，朗丽以哀志；《九歌》《九辩》，绮靡以伤情；《远游》《天问》，瑰诡而慧巧；《招魂》《大招》，耀艳而深华；《卜居》标放言之致，《渔父》寄独往之才。故能气往轹古，辞来切今，惊采绝艳，难与并能矣。”这里指出“气往轹古”，即压倒《诗经》，“难与并能”，即“惊采绝艳”超过经典，即认为《楚辞》是“变乎骚”，不能用宗经来衡量

了。但《离骚》里主要讲的“褒贬任声，抑扬过实”，四事“同于《风》《雅》”，四事“异乎经典”，还是忘了“变乎骚”，用宗经的观点来评论，显示出宗经的局限性。

四、论史的局限

刘勰在《序志》里论及“文之枢纽”，提出“变乎骚”来与“体乎经”相对，看到骚和经的不同，但没有提到变乎史，提出《春秋》与《左传》、《国语》、《战国策》、《史记》的不同，是不足的。《春秋》记事如新闻标题，要明白《春秋》记事的内容，要看《左传》。《左传》好比新闻报道，新闻报道已与新闻标题不相同了。《左传》详于记事，《战国策》还详于记人，与《左传》又有不同。《史记》则有人物传记，又记典章制度，与《战国策》又有不同。刘勰没有在“文之枢纽”里提出变乎史来，是有不足的。刘勰在《史传》中评论司马迁《史记》，说：“尔其实录无隐之旨，博雅弘辩之才，爰奇反经之尤，条例踳落之失，叔皮论之详矣。”对于班彪论《史记》的话，好像全部接受，不加辨别。班彪论《史记》的话，见于《后汉书·班彪传》，说：

> 至于采经摭传，分散百家之事，甚多疏略，不如其本。务欲以多闻广载为功，论议浅而不笃。其论术学则崇黄老而薄《五经》，序货殖则轻仁义而羞贫穷，道游侠则贱守节而贵俗功。此其大敝伤道，所以遇极刑之咎也。然善述序事理，辩而不华，质

而不俚，文质相称，盖良史之才也。诚令迁依《五经》之法言，同圣人之是非，意亦庶几矣。……又进项羽、陈涉而黜淮南、衡山，细意委曲，条例不经。

这篇评论，说司马迁“善述序事理，辩而不华，质而不俚，文质相称，盖良史之才也”。这是对的，如《陈涉世家》“客曰：夥颐，涉之为王沉沉者”，是《史记》也记俗语，但质而不俚。至于批评《史记》，说：“采经摭传，分散百家之事，甚多疏略，不如其本。”按此当指司马迁从经传中采摭材料，编成人物传记，这正是他的创作。把分散在经传中的事，采摭出来编成人物列传、帝王本纪、诸侯世家，把适用的材料加以取用，不适用的材料弃而不取，这正是司马迁创作传记文学的成功处，班彪却批评他：“甚多疏略，不如其本。”要把经传中的材料照原本列入，那怎么能创造人物传记？这个批评是错误的。又批评他“多闻广载”，正是他创作传记文学生动翔实处，班彪的批评也是不恰当的。又批评他“论术学则崇黄老而薄《五经》”，按“崇黄老而薄《五经》”，这是司马迁父司马谈的《论六家要旨》，司马迁写老子，列在《老庄申韩列传》中，连个专传都不给他，把孔子列在《孔子世家》中，司马迁这样尊崇儒家，所以这个批评张冠李戴，也不对。又说：“序货殖则轻仁义而羞贫穷。”按儒家是轻视货殖的，《论语·先进》，孔子称：“赐不受命而货殖也。”倘如班彪的议论，“同圣人之是非”，即《货殖列传》就不能写了。其实司马迁创作《货殖列传》，正是看重经济发展的特识，班彪批评他“轻仁义而羞贫穷”。按《货殖列传》称：“是故本富为上，末富次之，奸富最下。无岩处奇士之行，而长贫贱，好语仁义，亦是羞

也。”他认为从事农业生产致富，是本富；从事商贩致富为末富，次一点；作致富为奸富，最下。至于“无岩处奇士之行”，处在山岩中间的奇士，有的像卓氏用铁致富，像程郑亦冶铸，像孔氏，用铁冶为业。倘没有这些本领，“而长贫贱，好语仁义”，既不能出来做官，又不能聚徒讲学，不能有所作为，空讲仁义，“亦是羞也”。司马迁在这里不是“轻仁义”，是认为一无所能而空讲仁义为足羞。班彪又批评他“道游侠则贱守节而贵俗功”。按《游侠列传》称：“故季次、原宪，终身空室蓬户，褐衣疏食不厌，死而已四百余年，而弟子志之不倦。”这说明他没有“贱守节”。《游侠列传》又说：“今游侠，其行虽不轨于正义，然其言必信，其行必果，已诺必诚，不爱其躯，赴士之厄困，既已存亡死生矣，而不矜其能，羞伐其德，盖亦有足多者焉。”游侠为了救士之厄困，而不爱其躯，这样救人的精神，并不是“俗功”。

班彪又就《史记》的体例，“序帝王则曰本纪，公侯传国则曰世家”，因此批评司马迁“进项羽、陈涉而黜淮南、衡山”。按《史记·项羽本纪》末“太史公曰”，称项羽“乘势起陇亩之中，三年，遂将五诸侯灭秦，分裂天下而封王侯，政由羽出，号为‘霸王’”。那他把项羽列入本纪，并无不合，又《陈涉世家》末说：“陈胜虽已死，其所置遣侯王将相竟亡秦，由涉首事也。高祖时，为陈涉置守冢三十家矣，至今血食。”那么把陈涉列为世家，并无不合。又《淮南衡山列传》末，太史公曰：“淮南、衡山，亲为骨肉，疆土千里，列为诸侯。不务尊蕃臣职，以承辅天子，而专挟邪僻之计，谋为畔逆，仍父子再亡国，各不终其身，为天下笑。”既然“父子并亡国，各不终其身”，就不是“世家”了，列在列传，有无不合？班

彪对司马迁的批评，有的是班彪思想落后造成的，有的是不切实际的。刘勰却不加辨别，称：“叔皮论之详矣。”这里显出刘勰论史的局限性。