

中图分类号:

UDC:

学校代码:

10055

密级:

公开

南开大学
博士学位论文

魏晋南北朝形式问题研究

The Research of the Form of Wei Jin
Southern and Northern Dynasties

论文作者 马 草

指导教师 薛富兴 教授

申请学位 哲学博士

培养单位 哲学院

学科专业 美学

研究方向 中国美学

答辩委员会主席 程相占

评 阅 人

南开大学研究生院
二〇一七年五月

南开大学学位论文原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师指导下进行研究工作所取得的研究成果。除文中已经注明引用的内容外，本学位论文的研究成果不包含任何他人创作的、已公开发表或者没有公开发表的作品的内容。对本论文所涉及的研究工作做出贡献的其他个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本学位论文原创性声明的法律 responsibility 由本人承担。

学位论文作者签名：

非公开学位论文标注说明

根据南开大学有关规定，非公开学位论文须经指导教师同意、作者本人申请和相关部门批准方能标注。未经批准的均为公开学位论文，公开学位论文本说明为空白。

论文题目			
申请密级	<input type="checkbox"/> 限制(≤2 年)	<input type="checkbox"/> 秘密(≤10 年)	<input type="checkbox"/> 机密(≤20 年)
保密期限	20 年 月 日至 20 年 月 日		
审批表编号		批准日期	20 年 月 日

限制★ 2 年(最长 2 年,可少于 2 年)
秘密★10 年(最长 5 年,可少于 5 年)
机密★20 年(最长 10 年,可少于 10 年)

摘要

魏晋南北朝审美获得了全面发展,实现了自觉,是中国美学发展的关键期。形式的自觉与完善是魏晋南北朝审美自觉的重要组成,是艺术之为艺术的根本之一。形式是美学的基本层面与基础领域,形式研究是理解魏晋南北朝美学存在与发展的关键环节。对形式的认知,标志着美学研究所能达到的深度与高度,具有重要的价值与意义。

绪论对形式及相关概念、形式研究的意义与中国美学中的形式观念进行了研究。形式指对象各要素间的结构、秩序,及各要素呈现的外在感性表象。形式、形式美与形式美学,形式与内容等是一系列相关联,而又彼此区分的概念。“文”是中国美学的形式概念,是研究中国美学形式问题最恰当的对象。

第一章对魏晋南北朝形式的基本问题进行了探究。个体生命觉醒是审美自觉的必要前提。审美自觉既是个体生命觉醒的重要组成,又推动了个体生命的觉醒。形式自觉是审美自觉的重要构成,标志特征是精致化、专业化、体系化与个性化。魏晋南北朝形式发展实现了由文到采的转变,采成为形式自觉的时代主题。采的核心是对品质的追求,主导精神是新变精神。观念自觉是形式自觉的重要内容,形成了若干具有稳定性、抽象性、普遍性的专业概念,如道、言、体、法、丽等。此时期形成了有关形式的若干重要命题,如文道、文笔、言意、情采、形神、功夫与自然等。此时期形式生成有两大基本原则:个体性与集体性原则、审美性原则与功能性原则。

第二章探究了人物美与自然美形式。人物美是魏晋南北朝审美最早自觉的领域,形式美是其重要内容。人物美的自觉与对身体的认知密不可分。人物的形式美分为容貌之美与服饰之美。对人物美的认知奠定了审美活动的基础,人物美的形式成为审美形式的主体来源。对物的肯定是自然审美自觉的必要条件。自然的形式美指声色之美,其在刘宋实现了真正的独立。自然审美是审美活动的基础环节,自然形式成为审美形式的客观来源。

第三章对文学形式进行了探究。魏晋南北朝言辞选用以采为标准,辞藻呈现出丽化趋向。辞在理论层面获得全面、深入的探讨;实词化成为诗歌语言发展的趋向,意象走向繁密。诗歌语言区别于日常语言,建构起了诗性逻辑关系

和结构。魏晋南北朝对文体进行了细致的辨析和深入的理论探讨。五言成为最重要的文体，其句法、句式结构多样，语法与语意功能完备，建构起了诗性的语法关系、逻辑关系与语言结构，具有流动性的节律美。文字的声音得到了专门开发，形成声律，实现了诗歌内在的音乐化。通过声律，诗歌建立了音乐化的结构与音义对比结构，重组了时空结构，建立了节律化的诗歌结构，生成了流动性的形式美感。隐喻成为普遍的表达方式，物兴与用典得到广泛使用。借助物兴与用典，文学具有了双重的意义结构和时空结构，建立了诗性逻辑和结构，生成了多样化的美感效应。乐府民歌是文人诗歌的形式来源，后者是对前者的精致、专业发展。二者形式差异的根本原因取决于形式生成的基本原则。

第四章研究了书法与绘画形式。新书体在东晋定型，技法体系逐渐完善，奠定了书法自觉的形式基础。书法形成了专门的形式概念，如笔、法、体、骨、势等。妍媚成为书法形式发展的趋向，体现为线条品质的精致化与形态的丰富性。新体广泛使用提按，对线条及其组合进行了改进，强化了线条的表现性，重构了时空结构，建立了审美性的艺术语言结构和体系。绘画在东晋实现了自觉。绘画形成了专门的形式概念，如笔、采、位置、形、骨等。精微成为绘画形式发展的趋向，表现为造型的准确性与线条的表现性。绘画强化了线条的表现性，实现了色彩与构图的进步，重构了时空结构，建立了审美性的艺术语言结构和体系。集体书画是个体书画的形式来源，后者是对前者的精致化发展。形式生成的基本原则是集体书画与个体书画形式差异的根源。

第五章对魏晋南北朝形式自觉进行了评价。丽是形式自觉的审美理想与必然，本质是生命的体现，包含三个类型与层次。通过与秦汉、隋唐形式的比较，认为魏晋南北朝为形式自觉的第二阶段，即全面展开期，具有过渡性、时代性与个体性、经典性等特征。此时期形式自觉分为三个阶段：魏、西晋的转折期，东晋与刘宋的突破期，齐梁陈南北朝的全面发展期。高度成熟的形式与庸常的情感内涵间失衡，致使形式超越了内容，产生了形式主义。南北朝文风不应被称之为形式主义，其原因在于内容，而非形式。中国美学抒情特征的形成与形式密不可分，成熟的形式是抒情特征生成的前提。魏晋南北朝是形式的自觉期，是中国美学抒情特征形成的关键期。

关键词：形式；自觉；采；文学；书法；绘画

Abstract

The aesthetic of Wei Jin Southern and Northern Dynasties entered a period of comprehensive development, and reached to its self-consciousness phase, which became the critical part of Chinese aesthetic history. The consciousness and perfection of form is an important component of aesthetic consciousness in the Wei Jin Southern and Northern Dynasties, and is one of the basic reasons of art for art. The study of form is not only the critical component of aesthetic because of its fundamental function, but also presents profundity of aesthetic study. Which possesses great value and significance.

The introduction introduces the basic concept of form, the meaning of form study and the particularity of Chinese aesthetic form. The form refers to the structure and order of each element of the object, and the external perceptual idea of elements. Form, formal beauty, formal aesthetics, form and content are a series of concepts, which not only related but also distincted. Form, which is not a common word used in Chinese aesthetic study, has its counterpart in the Chinese aesthetic concept which called Wen, the most suitable object for the study of Chinese aesthetic form.

The first chapter discusses the basic questions of the form in Wei Jin Southern and Northern Dynasties. The awakening of individual life is the essential premise of aesthetic consciousness. In the meantime, aesthetic consciousness is not only an important part of the awakening of individual life, but also promotes the awakening of individual life. Formal consciousness is an important component of aesthetic consciousness, which is characterized by refined, professional, systematic and personalized. The development of the form of Wei Jin Southern and Northern Dynasties completed the transition from Wen to Cai, that's when Cai became the theme of formal consciousness. The heart of Cai is the pursuit of life quality and leads by the new changing spirit. The idea's consciousness is an important content of formal consciousness, which consists of a number of professional categories that are

stable,abstract and universal,such as Tao,Word,Style,Technique,Exquisite and so on.Which leads to several topics like Wen Dao,Wen Bi,Yan Yi,Qing Cai,XingShen,Artificiality and Nature,etc.There are two basic principles of form generation:the principle of individual and collective,the principle of aesthetics and functional.

The second chapter explores the beauty form of character and nature.The beauty conscious of character rose earliest in the Wei Jin Southern and Northern Dynasties.The consciousness of characters' beauty is closely related to the cognition of human body.The beauty of the characters is divided into two parts: the beauty of appearance and the beauty of garments.The cognition of characters' beauty laid the foundation of the aesthetic activities,and became the main source of the aesthetic form in this period.The affirmation of the object is a necessary condition for the natural aesthetic consciousness.Meanwhile,The beauty form of nature is the beauty of Shengse,which achieved real independence in LiuSong Dynasty.Natural aesthetics is the basic line of aesthetic activities,during which the natural form constituted the objective source of aesthetic form.

The third chapter probes into the form of literature.The selection of language is based on the standard of Cai in Wei Jin Southern and Northern Dynasties,and the rhetoric has a gorgeous tendency. The exploration of words has been serious and well-informed theoretically.At the practical level,notionalization has become the trend of the development of poetry ,and the images became more and complicated. Poetry language is different from living language,and constructs poetic logical relationship and structure.Wuyan,functions most at syntax and structure as a literary form,has it's own logic and poetic structure based on well-organized sentence and meaningful words,which presents a live beauty of rhythm.Also,the emphasis on the sound of word has realized the inner musical feel of poetry through which poetry reforms the relationship of temporal and spatial,constructs a comparison of sentence and meaning,creates a fluid form of beauty.Moreover,the use of metaphor has become a universal way of expression.Literature has a two fold meaning structure by quotations and human feelings for object matters,generates various effects of aesthetic beauty.The origin source of literature poetry is Yuefu folk song, which distinguished from

literature because of the basic principle of their forms, but developed the latter in a more professional and exquisite way.

The fourth chapter explores the form of calligraphy and painting. The new style realized the stereotype in the Eastern Jin Dynasty, and its technique system gradually improved, which laid the foundation of formal consciousness of calligraphy. Calligraphy specialized the concepts of form, such as Bi, Technique, Style, Bone, Shi, etc. Yan Mei is the direction of calligraphy at this time, which reflected the refinement and the richness of lines. By using Ti An widely, the new style improved the lines and its combinations, strengthened the performance of the lines, and reconstructed the space-time structure, and established artistic language structure and system. Simultaneously, painting realized consciousness in the Eastern Jin Dynasty and has formed special concepts of forms, such as Bi, Cai, Position, Shape, Bone, etc. Refining became essential of the painting form, which showed the accuracy of shape and the represent-ability of the line. Painting enhanced the expression of the line, and achieved the progress of color and composition as well as reconstructed the space-time structure, established a brand new artistic language structure and system. Collective calligraphy and painting are the source of individual painting and calligraphy, which is less exquisite compared to individual unit because of the difference of principle form.

The fifth chapter evaluates the formal consciousness of Wei Jin Southern and Northern Dynasties. Li concludes three levels and types, which presents the essence of life, that bonds to the aesthetic ideal of formal consciousness. The second phase is fully developed of which is Wei Jin dynasty, based on the comparison of form between Qin and Han dynasty and Sui and Tang dynasty, can be described as temporary, updated, individual and classic. The formal consciousness of this period can be divided into three stages: the transitional period of Wei and Western Jin Dynasty, the breakthrough period of the Eastern Jin and Liu Song Dynasty, the full-development period of Qi, Liang, Chen and Northern Dynasties. Formalism is the imbalance between the highly mature form and low emotional connotations, of which the form transcends content. The style of the Southern and Northern Dynasties should hardly called formalism in this way because it's not based on form but content. The unique way

Abstract

Chinese aesthetics shows to express emotions is closely related to its form. Well-developed shape of form is the premise of lyrical features. As the form of Wei Jin dynasty is self-conscious, it also presents its critical importance of lyrical feature in Chinese aesthetics.

Key words: Form; Consciousness; Cai; Literature; Calligraphy; Painting

目录

摘 要.....	I
Abstract.....	III
目 录.....	VI
绪 论.....	1
一、选题意义及国内研究现状.....	1
二、研究内容、创新点.....	16
三、形式的概念界定.....	16
第一章 魏晋南北朝形式问题.....	29
第一节 形式与审美自觉.....	29
一、个体生命自觉与审美自觉.....	29
二、形式之于审美自觉.....	37
第二节 形式发展的时代主题.....	41
一、由文到采.....	42
二、采之核心.....	45
三、采之主导精神.....	49
第三节 形式范畴下的相关概念.....	53
第四节 形式的相关问题.....	65
第五节 形式生成的基本原则.....	84
一、个体性与集体性原则.....	85
二、审美性与功能性原则.....	90
第二章 人物美与自然美形式问题.....	98

第一节 人物美形式问题.....	98
一、身体观与人物审美.....	99
二、容貌与服饰之美.....	103
三、人物美形式的影响.....	118
第二节 自然美形式问题.....	121
一、物的观念与自然审美.....	122
二、声色之美.....	130
三、自然美形式的影响.....	143
第三章 文学形式问题.....	146
第一节 辞藻的丽化.....	146
一、辞的理论探讨.....	148
二、实词的选用.....	154
三、意象的繁密.....	163
第二节 文体的辨析.....	168
一、文体的探讨.....	168
二、体式的功能.....	177
三、体式的形式美.....	185
第三节 声律的形成.....	189
一、由韵到声律.....	190
二、声律的功能.....	196
三、声律的形式美.....	199
第四节 隐喻的演变.....	201
一、物兴的演进.....	202
二、用典的流行.....	213
第五节 文人诗歌与乐府民歌的形式关联.....	226
一、乐府民歌对文人诗歌的形式影响.....	227
二、文人诗歌与乐府民歌的形式区别.....	231
第四章 书法与绘画形式问题.....	236

第一节 书法形式.....	236
一、新体与书法自觉.....	237
二、线条的演进.....	241
三、书法形式的功能与形式美.....	296
第二节 绘画形式.....	299
一、绘画形式的理论探讨.....	300
二、绘画形式演进的具体呈现.....	307
三、绘画形式的功能和形式美.....	373
第三节 个体书画与集体书画的形式关联.....	375
一、集体书画对个体书画的形式影响.....	377
二、个体书画与集体书画的形式区别.....	395
第五章 魏晋南北朝形式自觉的历史评价.....	414
第一节 形式自觉的审美理想.....	414
第二节 形式自觉的历史地位.....	420
一、形式的历时性比较.....	421
二、形式自觉的特征.....	429
第三节 形式自觉的历程.....	438
第四节 形式主义再审视.....	444
一、形式主义的由来与审视.....	445
二、形式与中国美学的抒情特征.....	448
结语.....	452
参考文献.....	457
致谢.....	467
个人简历与在学期间的学术成果.....	469

绪论

一、选题意义及国内研究现状

魏晋南北朝是中国文学艺术发生转折，全面发展的时期，奠定了中国古典文艺的基本形态。鲁迅先生把此时期称为“文学自觉的时期”，学界多遵从其说。在美学领域，魏晋南北朝被视作审美自觉的时代，可见此时期的的重要性。此时期的审美自觉大致可分为两个方面：一是情感的扩展与细化，表现为个体情感的抒发；一是形式的自觉，表现为情感的表达方式与外在呈现逐渐成熟，形成一个自洽的系统。形式的自觉是魏晋南北朝时期审美自觉的重要构成部分，是艺术之为艺术的根本之一。后世所说的此时期文学艺术自觉、独立，很大程度上指形式的自觉。因此，形式研究是理解此时期美学存在与发展的关键环节。内容与形式是对审美领域的基本划分，对二者的研究构成了美学研究基础领域。从国内学界对魏晋南北朝美学的研究状况来看，主要集中于内容方面，即思想情感层面的阐释，相关成果蔚为大观。但关注形式问题的并不多，研究相当薄弱。相关研究或泛泛而论，或者局限于某一学科或艺术门类；不仅缺乏对此时期形式问题的整体探究，更缺少美学视角的自觉审视。此时期的形式研究还存在着侧重于个体艺术的形式研究，对集体艺术的形式关注较少的问题；侧重于形式观念、理论研究，对艺术实践中形式的关注较少等问题。本选题将以魏晋南北朝形式为对象，研究此时期的审美自觉与形式发展间的关联，从个体和群体、功能和审美的角度对此时期的形式问题进行透视，以期对魏晋南北朝的美学面貌产生新的认识与理解。

（二）研究现状

魏晋南北朝美学是中国美学研究的重镇，名家辈出，成果丰硕。无论是通史性的著作，还是断代史方面的研究，亦或针对单个研究对象、问题，均是数量庞大，成果突出。如前所言，此时期美学研究的重点在思想情感方面，对形式问题的研究成果很少，尤其缺少美学视角的审视。虽然如此，但仍有一些研究成果值得重视，奠定了此时期的形式问题研究的基础。本文依托传统学术资源及中国知网、万方数据库、读秀网等网络学术资源，尽可能搜集大陆学界对

此问题的研究成果，以呈现当前研究的现状。

1、对形式问题的美学原理研究。此方面主要指是从美学基本原理层面对此时期形式问题进行的研究。国内学界对形式美学的关注及成果并不多见，以赵宪章（《西方形式美学》上海人民出版社 1996 年版）、汪正龙（《西方形式美学问题研究》黑龙江人民出版社 2007 年版）、张旭曙（《西方美学中的形式——一个观念史的考索》学苑出版社 2012 年版）三位最有代表性，但三人所关注的重心为西方美学形式问题，而非中国古典美学的形式问题，故在此不再一一介绍。鲁迅在《魏晋风度及文章与药及酒之关系》中提出魏晋时期是文学自觉的时代，是为艺术而艺术的时代，并指出文风尚华丽的特征。此论断成为有关此时期文学、艺术和美学的基本判断，被广泛接受、采纳。有关中国美学史的著作，大凡论及魏晋南北朝，都会关注此时期的形式问题。李泽厚的《美的历程》（文物出版社 1981 年版）认为文的自觉是此时期文艺的新形式，它与人的主题（内容）的密切适应和结合成为各种艺术形式的标准，指出这一时期对创作规律和审美形式的关注贯穿在文学艺术中。李泽厚、刘纲纪主编的《中国美学史（魏晋南北朝卷）》（中国社会科学出版社 1984 年版）认为齐梁时期开始专门讲究形式美，这是此时期美学取得的重要成果。此书在具体论述中颇多涉及形式问题，只是较为散乱。袁济喜的《六朝美学》（北京大学出版社 1999 年版）单辟形式美理论一章，对此时期的文体、文笔之辨、声律论等问题进行了专门论述，认为此时期的形式美追求的主要意义是积极的。此外叶朗的《中国美学史大纲》（上海人民出版社 1985 年版）、吴功正的《六朝美学史》（江苏美术出版社 1994 年版）、陈望衡的《中国古典美学史》（湖南教育出版社 1998 年版）、祁志祥的《中国美学原理》（山西教育出版社 2003 年版）等均涉及此时期形式问题，只是较为散乱，不集中，在此不再一一简介。

代表性的论文有：王锺陵在《关于言、意之辩》（古代文学理论研究 1983 年第八辑）《玄学上的“简约”风尚与文学上的“以少总多”》（古代文学理论研究 1987 年第十二辑）《哲学上的“言意之辩”与文学上的“隐秀”论》（古代文学理论研究 1989 年第十四辑）等文章中考察了玄学文本的层次论（言象意）如何转化为文学文本的层次（以少总多、隐秀），指出了玄学对认识文学语言二重性的重要作用。祝菊贤的《魏晋南北朝时期对艺术形式的崇尚》（陕西师大学报（哲学社会科学版）1995 年第 1 期）认为魏晋南北朝艺术的形式美获得独立价值，魏晋人萌生了把诗歌形式分为内形式与外形式的思想。审美情感在“形

似”中寻找内形式，语言声律构成文学艺术的外形式。他们对艺术形式的探讨主要集中在文学的外形式上，总结出比较完备的声律理论。但由于脱离缘情本体，导致了声律对情感的桎梏与悖离。郭德茂的《从六朝文论看古典诗文的形式美理论观》（陕西师大学报(哲学社会科学版)1995 第2期）认为六朝文学以美为尚，形式美是六朝文论的中心议题，具体表现为文字藻采的华丽、语言音韵的和谐、情感抒发的婉转深厚等。健康的形式美审美标准主张情采相胜，丽而不淫，由人工而达“自然”之境。黄应全的《六朝“形式主义”文论辩》（文艺研究1999年第2期）把六朝的文学自觉分为文章艺术性质（情性及情性感动力）和文章审美性质（文采）两个方面，对“形式主义”文论进行了重新解说和阐释，认为其是文章审美价值的表现，是六朝文学自觉最突出的标志。陆家桂的《形式美之古今观》（山东农业大学学报(社会科学版)2000年第3期）梳理了中国美学史上的形式美观念，在涉及魏晋南北朝时认为魏晋六朝重视形式美，并多有突破。徐中原 王凤的《“诗赋欲丽”论析》（四川文理学院学报(社会科学版)2007年第3期）认为“诗赋欲丽”说主张诗赋要讲究文辞华丽之形式美，其是文学进入审美自觉的宣言，引领了魏晋南北朝重形式美的文学风尚。李玲玲的《魏晋南北朝时期的形式主义文风及其批判》（安徽广播电视大学学报2013年第1期）认为形式主义文风是魏晋南北朝特有的现象，表现为辞藻华丽、对仗工整、数事用典和声律规则。形式主义对文学发展有一定的积极意义，但也产生了思想空洞的弊端。曾婷芳的《魏晋六朝文学艺术形式美之文体辨析》（南昌教育学院学报2013年第11期）认为对文体的关注的背后是对形式美的关注，并对魏晋六朝时期的对文体的认识进行了梳理。吴建民的《魏晋南北朝语言批评理论的审美化转向》（北方论丛2014年第6期）认为魏晋南北朝语言批评发生了由实用为本论向审美中心论的转化，体现为辞采美、声律美、句式美、文字美四个方面；四者属于语言的表层美，主要诉诸读者的视觉和听觉。范英豪的《从“非美”到“美”——魏晋南北朝艺术与设计的形式美转向》（苏州大学学报2015年第5期）认为随着儒家思想的分崩离析，艺术与设计的体系也从中心走向边缘，其社会功能、礼制规范的撤退，使造物的形式真正进入人们的审美视野。玄学与佛教赋予了形式美更深广的内涵指向，使设计与艺术中的形式发生了“非美”向“美”的质变过程中，导致了形式美的独立。

对魏晋南北朝形式问题关注的另一个重心是对此时期美学范畴的研究。代表性的成果有：薛富兴在《文与质：古典艺术的定位》（山西师大学报(社会科

学版)1996年第3期)《文与质:一对具普遍意义的美学范畴》(学术研究2012年第7期)中认为文与质是中国古典美学的逻辑起点,是一对贯穿了整个古典美学始终的范畴,在美学基础理论研究层面具普遍性阐释价值。“文”正对美学理论上的形式美,它直接指向人类早期审美意识的核心,首先指向美感的基础层面——形式感,后来“文”又成为一切美之总名。他从美学史范畴、审美风格范畴、审美文化范畴的角度对文与质进行了探究,揭示了其美学价值。唐祖敏的《论汉魏六朝文学观念中的“丽”》(内蒙古民族大学学报(社会科学版)2003年第2期)认为“丽”是汉魏六朝文学观念中的一个重要范畴,体现了文学的审美特性。《文心雕龙》对文学形式美全而深刻的探讨,标志着“丽”观念在文学自觉中臻于成熟。何世剑的《魏晋南北朝时期古典美学“丽”范畴论》(济南大学学报2006年第6期)认为魏晋南北朝时期“丽”已纳入社会文化审美视野,被广泛地用来审美领域,表现出多重审美内涵。“丽”成为整个六朝文学的核心问题之一,并被理性地抽象出来,建构出一个独立自足的审美体系,成为一个多维度的、综合的反映客观事物本质特征的古典美学“风格”范畴。汪泽的《由“清丽”看刘勰对作品形式美的提升》(安康学院学报2015年第5期)认为“清丽”是刘勰的理想审美风格,并将其广泛施用于《文心雕龙》的杂文学批评体系中。“清”涉及作品内容与形式多方面的要求,“丽”主要用于对文辞体貌的形容。以“清”限制并充实“丽”,是在“宗经”的标准下对作品形式美的提升,“清丽”体现出宗经传统与通变原则的圆融结合。

2、魏晋南北朝人物审美与自然审美领域中的形式问题研究。学界对此方面的关注较少,代表性的成果也不多,上升到形式层面探讨此问题的成果更少。在研究人物审美的成果中,涉及到形式问题的一般是指容貌与服饰。李泽厚 刘纲纪主编的《中国美学史(第二卷)》(中国社会科学出版社1987年版)对魏晋人物品藻进行了颇为细致的探究,认为赏容貌是人物品藻的重要内容,赋予了人物容貌举止之美以独立的意义。此观点被学界广为接受,论及此时期人物美中的形式美,均会关注容貌问题,殊无新意,在此不再赘述。孟娟的《论魏晋至宋代服饰形式美的时代变迁》(苏州大学学报(工科版)2009年第5期)分析了魏晋至宋服饰形式审美的流变历程及其审美特征,指出魏晋服饰形式总体上呈现出华丽的趋向,注重腰部与比例协调,衣纹线条自然、流畅,达到俊俏潇洒、飘然若仙的美学效果。曾小明的《魏晋风度的身体表达》(《湖南大学学报(社会科学版)》2012年第1期)认为魏晋名士以追求自我身心愉悦为

人生宗旨，啸歌、裸程、服药、饮酒等种种身体行为成为他们日常生活的一部分，构成了魏晋风度的外在表达形式。席格的《庄子身体审美观与魏晋时期的身体美》（《商丘师范学院学报》2013年第5期）认为魏晋身体审美以庄子身体审美观为理论资源，把“神人之美”作为身体美最高理想的同时，又在实践中高度重视身体感性自然的审美，实现了对庄子的超越。学位论文方面：郭丽的《〈世说新语〉的人物美》（中国社会科学院硕士论文2005年）对《世说新语》中形体美进行了研究，认为其表现为男子的容貌美、女子的风韵美和少年的聪慧美。李林红的《从〈世说新语〉和魏晋文献看魏晋人体审美》（西北大学硕士论文2007年）分析了魏晋名士的人体审美的演变、观念和标准，总结了此时期的审美类型：男子的阴柔美、男子的瘦弱美、“风神”美和裸体之风。何潇在《魏晋南北朝妇女妆饰审美研究》（四川师范大学硕士论文2008年）中分析了这一时期妇女服饰的形制纹样、容貌妆容及审美特征。王晓声的《魏晋身体观念与审美风尚之关系》（河北师范大学硕士论文2008年）则从身体的角度研究魏晋时期的人物美，认为其存在身体审美取向，并对所呈现的服饰之美、放达之美与情感之美进行了分析。李修建在《名士风流——魏晋士人形象研究》（中国人民大学博士论文2008年）中认为魏晋人物审美重视外在形象，形成了白、瘦、高、丽为标准的玉人形象；从服饰的角度研究魏晋士人形象，分析了此时期的服饰风尚。韩佳璐的《魏晋南北朝时期士人女性化审美现象研究》（北京服装学院硕士论文2011年）对此时期士人的女性化审美现象进行了研究，认为其呈现出了以瘦、白、丽、玉为美的女性化倾向，并分析了其在服饰方面的表现与身体意识。辜国娟的《魏晋南北朝服饰美学研究》（四川师范大学硕士论文2013年）是不多见的专门研究此时期服饰美学的学位论文。此文在特定时代文化背景下分析了魏晋南北朝时期服饰类型，阐述了魏晋南北朝时期南北方服饰的差异，进而分析了影响魏晋南北朝服饰审美观念的因素及其对后世的影响。

在魏晋南北朝自然审美研究方面，关注自然审美中形式问题的成果更少。比较有代表性的有：李浩的在《山水之变——论先秦至唐代自然美观念的嬗变》（西北大学学报（哲学社会科学版）1995年第5期）中认为魏晋自然审美更关注自然的感性外在形式，注重其感官娱乐效果；晋宋以来的自然审美更多地满足于外在形式引发的娱乐和快适，实质是寻求感官的满足。主客体并未真正统一，自然山水并未与主体进行感应交流。吕逸新在《魏晋文学自然审美的生命意识》（《名作欣赏》2007年第11期）中认为魏晋自然审美更注重对自然生命存在本

身风姿的审美体认，更多地观照自然景物的感性形式之美，更尽情地感受自然本真的生命意识。吴莉 袁方的《论魏晋时代自然美的产生》（《作家杂志》2011年第3期）认为魏晋时期把自然当成客观性存在，奠定了自然审美的哲学基础。其他关注自然审美形式问题的成果更为散乱，很少单论此问题，在此不再赘述。

3、魏晋南北朝文学中的形式问题研究。较早能从美学角度关注魏晋南北朝形式问题的成果来自于海外汉学家，代表学者及著作为美国汉学家高友工的《中国抒情美学》《律诗美学》（《北美中国古典文学研究名家十年文选》江苏人民出版社1996年版）、日本汉学家松浦友久的《中国诗歌原理》（辽宁教育出版社1990年版）《节奏的美学——日中诗歌论》（辽宁大学出版社1999年版）。二人著作针对的中国诗歌的普遍形态，非研究此时期的专著，但他们对诗歌形式问题的关注，所提出的一系列论断，对国内学界影响甚大。葛兆光的《汉字的魔方——中国古典诗歌语言学札记》（复旦大学出版社2008年版）是一部通论性的著作，亦非专门针对此时期的著作，但其视野囊括了此时期。此书从语言学的角度探究诗歌的语言，即形式问题，对格律、典故、虚字、诗眼等问题进行了分析，揭示了其结构、功能与美感，对国内学界颇有影响。国内学界真正自觉以美学视角研究此时期文学形式问题的代表著作有辛刚国的《六朝文采理论研究》（中国社会科学院出版社2005年版）。本书以西方形式美学理论为参照，对六朝文学批评理论中的文学语言形式美问题进行了系统而有深度的研究，认为文采是此时期文学创作与批评的追求目标，是此时期文学语言形式美的独特时代表征。本书对六朝文采的审美构成进行了研究，从语言文字的听觉与视觉方面将其析分为声采和辞采；从文采的角度对涉及的相关问题，如文的性质、界域、情与采、文采与自然、文采与滋味等问题进行了探究；从文采的角度对文的自觉进行了透视，揭示了文采的独特价值。本书还对六朝文采的生成的文化语境、文采涉及的文学现象等问题进行了探讨。李鹏飞的博士论文《中古五言诗形式美学研究——以用典和律化为中心》（浙江大学博士论文2012年）是另一部从美学角度研究文学语言形式美学的代表成果。此论文从《古诗十九首》和左思的诗歌为对象探究了中古时期的用典现象，认为《古诗十九首》中的用典是一种结撰技术，使抒情主题获得时间性的转折、升华与空间性的平列、对比的美学效果，即转调与复调；左思则采用了对比性用典形式，强化了文本的自洽性。永明诗歌以声律美学为中心，追求对比性声律形式，发展了声律技术，提高了诗歌的律化水平，逐渐生成一种细部音声的对比和谐与整体音声的

浑厚圆融相合一的五言诗新形式。张节末从美学角度对此时期的诗歌创作进行了一系列卓有成效的研究。在《古诗十九首与美学技术》（《中外文化与文论》2010年第1期）、《论玄言诗的诗体革命》（《社会科学战线》2012年第9期）、《作为审美游戏的杜甫夔州七律——以中古诗歌律化运动为背景》（《学术月刊》2009年第9期）等一系列文章中，他从诗歌文本出发，对《古诗十九首》所采用的勾连技术、玄言诗的诗体变革及中古诗歌的律化运动进行了精彩地阐发，值得学界重视。^①此外，任国福的《刘勰的〈楚辞〉阐释与〈文心雕龙〉的形式美学论》（暨南大学硕士论文2008年）从刘勰对《楚辞》的阐释入手，分析了《楚辞》对《文心雕龙》形式美学思想影响，认为前者对后者有着直接性的影响。于欧洋的《六朝骈文的兴盛与形式美学的发展》（哈尔滨师范大学硕士论文2010年）从形式美学的角度对六朝骈文进行了研究，分析了骈文的形式构成与审美风格，并对骈文产生的时代文化背景、作家心态、文学史意义进行了研究。

魏晋南北朝形式研究的另一个领域集中于文学批评领域。如罗根泽的《中国文学批评史》（古典文学出版社1957年版）在论及魏晋南北朝部分时，对形式问题的探讨几乎占据了半数篇幅。对文学的概念、文体问题、文笔之辨以及音律说进行了非常细致详尽的研究。郭绍虞的《中国文学批评史》（上海古籍出版社1979年版）在涉及魏晋南北朝时期时，对此时期文学批评中的形式问题颇多关注。尤其是在探讨南朝文学批评时，指出此时期文学偏于骈俪，文学批评重在形式方面，并对此时期的形文、体制、文笔、音律等问题进行了深入的研究，颇多肯定之词。王运熙、杨明的《魏晋南北朝文学批评史》（上海古籍出版社1989年版）对此时期的文学形式问题也进行了关注，其观点能结合时代背景，较为客观。此著作的长处在于对文学形式问题方面的材料收集，举凡经史子集中的相关材料几乎被搜罗殆尽。罗宗强在其专著《魏晋南北朝文学思想史》（中华书局1996年版）中指出，魏晋南北朝时期文学思想出现了由功利向非功利的巨大转变，其重要表现为求华美。即对文学的独特的表现技巧与表现形式的追求，主要体现在辞采、对偶、声律等方面，这是文学自觉的重要方面。对文学形式问题的关注在本书中颇占分量，他既研究形式理论，又注意从文学创作中总结形式技巧，极具功力。贾馥然的《六朝文体批评研究》（北京大学出版社2005年版）对六朝文学中的文体批评进行了专门研究。作者以文体为切入

^① 张节末这部分文章与李鹏飞的博士论文中有关律化的部分，合写为《中古诗学史——境化与律化交织的诗歌运动》，浙江大学出版社，2013年版。

点，对当时文学评论中涉及的对文体的批评进行了探究；既有历史回顾和理论范式的研究，又有文体基本内涵的辨析，还有文化学分析，较为系统、完整。熊江梅的《六朝文体思想研究》（湖南师范大学 2011 年）探究了此时期的文体理论，对文体的生成背景、文体概念、文体思想内涵、构成、意义进行了研究。此外蔡镇楚的《中国文学批评史》（中华书局 2005 年版）、陈钟凡的《中国文学批评史》（江苏文艺出版社 2008 年版）等一些文学批评史著作也均涉及此时期的形式问题，观点并无别异之处，在此不再赘述。

古代文学研究领域对此时期形式的研究多集中于具体问题，如文体、格律、用典等方面。此方面的相关研究比较多，在此不一一列举，只简要介绍一些比较有代表性的成果。褚斌杰的《中国古代文体问题概述》（北京大学出版社 1990 年版）、郭英德的《中国古代文体学论稿》（北京大学出版社 2005 年版）、吴承学的《中国古代文体形态研究》（北京大学出版社 2013 年版）等通史、通论性著作，虽涉及此时期，并专门针对此时期文体的研究，在此不再赘述。由一系列论文集结而成的葛晓音的《先秦汉魏六朝诗歌体式研究》（北京大学出版社 2012 年版）是关于此时期诗歌体式研究的代表性著作。本书对魏晋南北朝的七言诗与五言诗的体势特征、节奏特征、结构特征、生成原理和历史演变等形式方面的研究深入而又细致，极具功力。朱光宝的《魏晋南北朝诗歌变迁——诗体之变与诗人之变》（四川文艺出版社 2009 年版）关注了此时期诗体的变迁，对乐府、三言、四言、五言、七言、格律等形式问题进行了梳理。相类似的著作还有何诗海《汉魏六朝文体与文化研究》（北京大学出版社 2011 年版）等。吴小平的《中古五言诗研究》（江苏古籍出版社 1998 年版）主要是一部探讨中古五言诗发展演变问题的专著，是此领域比较有代表性著作。此书探讨了中古五言诗诗体的发展与兴起，对五言诗体的律化的具体表现、审美机制等进行了深入的探讨。类似著作还有王今晖的《魏晋五言诗研究》（中国社会科学出版社 2010 年版），在此不再赘述。陈顺智的《魏晋南北朝诗学》（湖南人民出版社 2000 年版）认为对诗歌形式的探讨是魏晋南北朝诗学的重大贡献之一，对形式美的追求是此时期诗学的总体趋势，并对涉及诗歌形式问题的语言论、声律论、对偶论、典故论进行了颇为细致的探究。这些著作多是对文学形式进行整体性的审视与研究，借此说明此时期形式的发展状况。

代表性的论文有：赵素蓉的《五言诗的生命力》（四川教育学院学报 1996 年第 1 期）具体对比分析了四言与五言的句法结构，从而揭示了五言取代四言

的原因。赵敏利的《四言诗与五言诗的句法结构与语言功能比较研究》（中州学刊 1996 年第 3 期）深入剖析了四言诗与五言诗的句法结构，以及由此形成的语言功能差异，指出了四言向五言发展的必然性。陈祥明的《中古五言诗句法初探》（镇江高等专科学校学报 2000 年第 3 期）讨论了中古五言诗中的连贯句、倒装句和两种特殊的句式，指出了唐诗中的一些句法现象已在此时期萌芽。戴建业的《论元嘉七言古诗诗体的成熟——兼论七古艺术形式的演进》（文艺研究 2008 年第 8 期）认为七言古诗成熟于刘宋元嘉时期，其韵式和句式在元嘉已经基本定型，形成了文体风格。钱志熙的《论魏晋南北朝乐府体五言的文体演变——兼论其与徒诗五言体之间文体上的分合关系》（中山大学学报（社会科学版）2009 年第 3 期）认为魏晋南北朝的五言诗因功能不同形成了不同的风格，分析了乐府五言的发展演变，及其与徒诗五言的分合关系。张莉的《浅论魏晋南北朝四言诗盛衰流变》（黑龙江大学硕士论文 2008 年）对此时期四言诗的创作情况进行了阶段性划分，描述了不同的创作趋向，并探讨了四言诗衰落的原因。此外，还有数目众多的研究此时期文体的期刊、博硕论文，其与美学研究并无多大关联，在此不再一一简介。

声律问题是此时期文学研究关注的重点，其焦点在于永明声律、四声说的形成原因。王力的《汉语诗律学》（上海教育出版社 1958 年版）、启功的《诗文声律论稿》（中华书局 1977 年版）等声律方面的专著均是通论性著作，而非专门针对此时期的研究，在此不再简介。陈寅恪的《四声三论》（清华学报 1934 年第 2 期）对永明声律的形成原因进行了研究，认为四声产生于永明年间，源自于佛经转读，揭开了对此时期声律研究的大幕。针对此问题，郭绍虞发表了一系列的文章与陈寅恪探讨，如《中国文学批评史上之永明声律说》（天津益世报文学副刊 1935 年 3 月 20 日）《从永明体到律体》（天津大公报文艺副刊 1936 年 6 月 29 日）《再论永明声律说》（中华文史论丛 1963 年第四辑）等，反对陈寅恪的观点，认为佛经转读只是声律形成的部分原因，非关键性问题；声律是语音的自然发展，存在着长期的演变过程，最终形成于永明年间。此外罗根泽、王瑶、游国恩、林庚、朱光潜、詹鍈、逯钦立、曹道衡、王运熙、罗宗强、饶宗颐等先生在其著作中均对此问题进行过关注，其成果奠定了此时期声律问题的基础。这些成果多是探讨永明声律的形成原因，大致可分为赞成陈寅恪的观点与反对此说两派，在此不再赘述。专著方面，刘跃进的《门阀士族与永明诗学》（三联书店 1996 年版）从宗族文化和区域文化的角度审视了门阀

士族在近体诗发展过程中的影响。其中涉及了永明诗体形式方面的研究，对其句式、律句、用韵、俳偶等问题进行了极为细致的研究，其资料收集、统计数据与结论多为学界所引用。吴相洲的《永明体与音乐关系研究》（北京大学出版社 2006 年版）探究了永明声律与音乐的逻辑与历史关系，认为声病说源于民间歌唱，永明体诗多为入乐歌词等观点。何伟棠的《永明体到近体》（广东教育出版社 2005 年版）对永明体的声律内涵进行了探究，并定量分析了永明律诗的声律格式。杜晓勤的《齐梁诗歌向盛唐诗歌的嬗变》（东方出版社 1997 年版）、龚贤的《佛典与南朝文学》（江西人民出版社 2005 年版）等著作，也对此问题进行了研究，不再赘述。探讨此问题的论文很多，但其观点并没无大的推进；此外还有数目众多的研究此时期具体诗歌创作声律的使用状况的期刊论文、博硕论文，不再一一简述。

从美学角度对声律说进行研究的成果并不多见，除张节末与李鹏飞外，较有代表性的有：杜书瀛的《“四声”的发现及其在诗文中的运用——魏晋南北朝一场伟大的形式运动》（学术月刊 2012 年第 7 期）认为，六朝时期四声的发现及其在诗歌中的使用有理论、纲领、实践与队伍，是一场伟大形式运动，对中国古代的审美文化、诗歌创作影响深远。陈静的博士论文《唐宋律诗诗体流变的审美规律研究》（山东大学博士论文 2006 年）虽不是针对此时期研究，但由于律诗所具有的形式特征与永明体是相同的，其结论也适用于永明声律。此篇博士论文自觉地运用俄国形式主义、格式塔心理学等美学理论研究律诗流变中的形式规律，认为律诗的诗体流变中形式的完成是诗体繁荣的首要条件，诗体流变的整个历史过程是形式先于内容，并总结出了其基本规律。此外，尚有李力的《古代近体诗的形式美——对称美探索》（郑州大学学报（哲学社会科学版）1995 年第 4 期）、张国庆的《近体诗声律结构体现的美学文化精神》（社会科学战线 1997 年第 6 期）、阮俊的《中国古代诗歌声韵格律的美学价值》（文学教育 2007 年第 9 期）、黄悦的《中国传统诗歌格律的美学价值》（中国社会科学院研究生院学报 1989 年第 5 期）等文章是从美学的角度整体审视声律的审美属性与价值，如音乐性、和谐美等，不再赘述。

用典是魏晋南北朝文学创作的重要现象，一直是学界关注的问题。整体审视用典现象的著作多集中于语言学领域，其研究视角与立足点是把用典视作修辞方式。罗积勇的《用典研究》（武汉大学出版社 2005 年版）是此领域的代表著作。此论著立足于语言本位，注重从用典的方式进行研究，对用典的界定、

分类、语义观照、功能显现、修辞效果等问题进行了研究。不过此书是语言学领域著作，将用典视作修辞方式，较少涉及美学效果。类似成果还有郭荣的硕士论文《古代汉语用典理论研究》（河北大学 2004 年）等。对用典进行美学分析的代表性文章有：谌东飏的《六朝审美风尚与颜诗用典》（长沙水电师专学报（社会科学版）1989 年第 1 期）探究了六朝时期“以用事为博”的审美风尚及其对颜诗用典的影响。之后他在《颜诗用典与诗的律化》（求索 1994 年第 6 期）一文中把用典与律化结合起来，认为颜延之的用典技术推动了诗歌的律化进程。池万兴的《古文化积淀的艺术再现——论魏晋南北朝抒情小赋的用典》（运城高专学报 1992 年第 1 期）认为赋体用典是一种文化积淀的艺术现象，是文化发展的必然规律，探究了此时期的抒情小赋中用典现象，指出了其对赋的音韵美、形式美的影响。杨胜宽的《用典：文学创作的一场革命》（复旦学报（社会科学版）1994 年第 6 期）把用典当做一种思维机制，认为其主要艺术特征是比兴手法，是文学自觉的重要体现，具有革命性与划时代性。许瑶丽的《论六朝赋之用典及其审美特征》（成都理工大学学报（社会科学版）2004 年第 3 期）分析了六朝赋用典的情况，认为具有传情与“比”的审美效果。祁志祥的《中国古代文论中的“用事”说》（浙江社会科学 2004 年第 6 期）梳理了晋宋以来关于用事的四次争论及审美规律，分析了用典产生的文化背景。孙玉华的《古代诗词用典的美学意义》（江苏工业学院学报 2005 年第 2 期）把用典当作“错彩镂金”美的特征之一，并分析了其美学意义。江弱水的《互文性理论鉴照下的中国诗学用典问题》（外国文学评论 2009 年第 1 期）从西方的互文性理论审视了刘勰与钟嵘的用典理论，对用典的整个机制进行了深入研究，反驳了以往对用典的批评。葛红的《互文性与用典之辩》（求索 2009 年第 9 期）把互文性与用典理论进行了对比研究，认为二者的内在机制相似。曾小月的《中国古代诗歌用典的符号学分析》（重庆大学学报（社会科学版）2010 年第 3 期）从西方符号学的角度分析了用典，把用典当做一种含义丰富的符号来处理，并指出了规避弊端的方法。徐爱华的《中国古代诗论用事研究》（南昌大学硕士论文 2006 年）涉及到了刘勰与钟嵘的用事理论，探究了用事的驱动机制与审美效果。此外，对此时期用典的研究多集中于文学领域，主要是对诗歌创作中用典情况的分析，如黄漫的《谢灵运诗歌用典艺术研究》（河北师范大学硕士论文 2012 年）、徐志学的《魏晋南北朝隋唐五代石刻用典研究》（上海交通大学出版社 2013 年版）、李志慧的《三曹诗歌用典艺术研究》（烟台大学硕士论文

2013年)、黄远明的《陆机作品用典研究》(福建师范大学硕士论文2015年)、李鑫的《曹丕诗用典研究》(辽宁大学硕士论文2013年)等,在此不再一一介绍。

4、魏晋南北朝书法与绘画中的形式研究。能从美学角度对书画中的形式问题进行研究的论著比较少,大部分成果仍是本艺术门类内部的形式研究。书法方面,刘纲纪的《书法美学简论》(湖北人民出版社1979年版)和陈振濂的《书法美学》(山东人民出版社2006年版)两部著作涉及了书法的形式法则,探究了其美感原理。楚墨的《书法形式美学》(上海书店出版社2014年版)是国内不多见的从美学角度对书法形式问题进行研究的专著。此书系统而完整,颇具理论深度。因其属于基本原理方面的研究,较少涉及魏晋书法史问题,不在此进行介绍。国内书法形式研究最具代表性的著作当属邱振中的《书法的形态与阐释》(中国人民大学2009年版)。在本书的前半部分,邱振中对书法的形式构成进行了颇具创新性研究。他对书法的线条、笔法和章法问题进行了大量的形式分析,揭示了书法语言的形式原理、形式与情感表现间的关系及书法形式的历史演变信息。其中涉及了魏晋南北朝时期的书家及书法创作,为理解此时期书法的形式问题打下了坚实的基础。蔡梦霞的《魏晋书法视觉形式研究》(人民美术出版社2013年版)是对此时期书法形式问题进行研究的专著。本书对魏晋时期书法视觉表现得材质与形式、影响书法视觉表现的书写工具与姿势、不同用途书法的视觉形式、书论中的形式观念以及文化背景等方面进行了研究。本书分析颇为细致,尤其在对不同用途的书法的视觉形式分析方面颇见功力。但其理论性稍显薄弱,局限于文本分析,并未总结出此时期书法视觉形式的共同原理与模式。左剑峰的《六朝书法美学及其自然主义精神》(南华大学学报(社会科学版)2012年第6期)认为从汉代隶书开始,书法便在不违背基本形式规则的基础上力求生动变化,即形式的丰富性。而到了六朝时期,行书、草书的勃兴将这种形式追求推向了新的阶段,形成了妍媚的风尚。孙喜艳的《从苏珊·朗格的“生命形式说”论中国书画艺术的生命性》(艺术百家2013年第1期)从生命形式说的角度研究了中国书画艺术形式中的生命性,认为其体现在四个方面:运动性、节奏性、生长性和有机统一性。张嫣格的《魏晋书法视觉形式的审美管窥》(成都大学学报(社会科学版)2015年第3期)认为魏晋书法是中国书法的重要转型期,书法形式多变、兼容,进入了审美自觉的阶段。通过视觉形式呈现出点画、线条以及空间上墨与色的关系,表现自然韵味和生命精神,

实现了对艺术自觉的追求。其他的成果多是从书法内部的文本形式分析,主要集中于笔法、结体、章法等方面。比较有代表性的博士论文有:姚宇亮的《“魏晋古法”源流析论》(浙江大学博士论文 2007 年)认为“魏晋古法”表现为一定历史时期汉字书写的特殊运笔方式,是对由“隶势”向“楷法”转变过程中种种笔法范式的总称。文章对“魏晋古法”在汉字各笔画中的具体呈现进行了详尽的分析,总结其基本原理,并举例加以分析。无论是理论的反思层面,还是实践分析的层面,均颇见功力。杨涛的《东晋“新体”书法成因研究》(中国艺术研究院博士论文 2010 年)从思想潮流、政治因素、文化风尚、工具材料、书写方式、书法世家等角度探究了东晋新体书法的成因,其中从形式的角度对比了新旧书体之间差别,并分析了王羲之代表的新体的形式特征。寻鹏在《章草书形体演变研究》(山东大学博士论文 2010 年)中采用形式分析的方法,从连带、使转、结构三个层面入手,对章草书演变不同阶段的形体变异情况进行描写和分析。硕士论文有马龙的《魏晋六朝行草尺牍章法及成因初探》(河南大学硕士论文 2005 年)以王氏家族的行草尺牍为对象,从字势、行款、字距、行距、章法等角度分析了这一时期行草尺牍的章法特征。常海琴《古代行草书中“字组”现象研究》(河南大学硕士论文 2011 年)探究了字组产生的原因、特征和意义,对字组的基本规律和历史流变进行了颇为细致的分析。周治锐的《王羲之书法艺术单字空间造型的研究——以《怀仁集王圣教序》为例》(中国艺术研究院硕士论文 2014 年)以《怀仁集王圣教序》为例,从点画、结字造型、单字空间布白分析了王羲之单字空间造型的特征,揭示了其中暗含的一些规律。丁伟《草书“字组”研究》(西南大学硕士论文 2015 年)探究了字组的定义、性质和功能,并分析了魏晋南北朝时期草书中的字组表现形态,探究了字组的构成成因和组合方式。其类论著甚多,在此不再一一赘述。

绘画方面,陈振濂的《中国绘画形式美探究》(上海书画出版社 1991 年版)是研究中国绘画形式美的代表著作。此著作属于基本理论著作,对中国绘画形式所涉及的概念、构成、内涵、层次和临摹等问题进行了多方位的探讨,对于理解中国绘画的形式问题甚有帮助。除此之外,从美学角度研究绘画形式问题的论著并不多见,较有代表性的论著有:樊波的《魏晋风流——魏晋南北朝人物画审美研究》(中国社会科学院博士论文 2003 年版)对此时期的人物画进行了颇为全面的研究,在涉及到绘画的形式方面,论文对著名画家的艺术语言特征、壁画与刻线人物的审美特征、绘画线条的运用等方面进行了分析和总结。

王文娟的《墨韵色章——中国画色彩的美学探渊》（中央编译出版社 2006 年版）是绘画领域为数不多的从美学角度探讨绘画色彩的专著。本书对中国古典色彩美学思想进行了探究，分析了青绿山水和文人画色彩的异同与审美表现，比较了中西绘画色彩观。其中涉及魏晋南北朝时期的色彩，本书认为这一时期是绘画色彩的自觉阶段，除了传统汉族的五色体系，由佛教传入带来的异域色彩观，改变了魏晋色彩调式。远小近的《论中国早期画论中形的观念及其意义》（美术研究 1992 年第 4 期）探讨了魏晋南北朝画论中的重要范畴“形”，认为顾恺之、宗炳、王微、等人的绘画思想均重“形”，但相互间有所区别；齐梁画论则确立了形神对立的思维；并分析了绘画六法的意义。王潇莎的《论中国古代人物画的形式美》（西华师范大学学报（哲学社会科学版）2005 年第 2 期）、张清的《论中国古代绘画艺术的形式美》（山东省青年干部管理学院学报 2005 年第 4 期）、李蕊的《探析魏晋南北朝时期的色彩特点——从绘画、陶瓷、服装、妆饰说起》（美术大观 2015 年第 11 期）、刘天浩的《中国绘画形式美探源》（东北师范大学硕士论文 2006 年）等均是泛泛之论，并非力作，既无新见，亦较少涉及魏晋南北朝时期，故不再介绍。大部分论著仍是绘画领域内的技法分析，现兹举几例，不再一一赘述。牛克诚的《色彩的中国绘画——中国绘画样式与风格历史的展开》（湖南美术出版社 2002 年版）认为魏晋南北朝时中国色彩绘画体制的初创期，分别探究了西域画风与晋画画风的典型特征，对此时期绘画的线条、色彩等的分析颇为细致。郑岩的《魏晋南北朝壁画墓研究》（文物出版社 2002 年版）是研究此时期墓葬壁画的代表性著作。本书对此时期的壁画墓进行了分区、分期整理，分别探究了郛城地区墓葬壁画、竹林七贤与荣启期画像和傅家画像石的渊源、特征、功能、意义等方面，对于学界认识此时期的墓葬壁画大有裨益。陈葆真的《〈洛神赋图〉与中国古代故事画》（浙江大学出版社 2012 年版）对辽宁本《洛神赋图》的构图方式、叙事方法和空间表现方法进行了颇为细致深入的研究分析。代表性的论文有：张朋川的《中国古代人物画构图模式的发展演变——兼议〈韩熙载夜宴图〉的制作年代》（南京艺术学院学报（艺术与设计版）2007 年第 3 期）梳理了中国古代绘画构图模式的发展演变，认为魏晋南北朝时期中国人物画的写实模式开始确立，卷轴和立轴的出现对构图产生了重要影响。覃洪萍 王铁飞的《中国画线条演变简史——兼论中国绘画“气”“韵”的载体》（社科纵横 2008 年第 5 期）对中国画中线条的发展轨迹进行回顾、梳理，认为对线条的表现力的追求是演变的动力，文中颇多

涉及魏晋南北朝绘画家之语。刘晓达在《试论中国早期画像艺术中对“空间”的表现变化——对先秦—隋唐时期画像艺术的解读》（广东教育学院学报 2008 年第 4 期）《中国早期画像艺术对“纵深空间”的视觉表现变化——以先秦至魏晋南北朝时期若干画像的解读为中心》（美术学报 2014 年第 1 期）中对中国早期绘画艺术中的空间表现进行了研究，指出了先秦至西汉中国绘画采取的是“上下式”平面布局，而到了魏晋南北朝时开始采用俯瞰式的空间视点，表现纵深的空间。张愜寅的《略论中国古代绘画中的空间营造——以顾恺之〈女史箴图〉为例》（美术教育研究 2016 年第 5 期）对《女史箴图》反映出的空间营造进行了简略的分析，指出了迁想妙得、阴阳互动、悟对神通等方法。冯丽娟的《高台魏晋墓壁画形式与风格的研究》（西北师范大学硕士学位论文 2009 年）对高台魏晋墓艺术表现形式方面的构图、线条、笔墨、赋色等进行了颇为细致的研究。张晶的《晋唐绘画色彩观演变研究》（华东师范大学硕士学位论文 2002 年）对魏晋南北朝以丹青为主的色彩观的兴起、演变和表现样式进行了初步的梳理。杨玉山的《魏晋南北朝绘画构图研究》（西北师范大学硕士学位论文 2009 年）对魏晋南北朝的构图理论、绘画作品的构图特征以及构图的审美内涵进行了细致的考察。王江鹏的《魏晋南北朝墓葬人物图像与艺术转型》（西安美术学院博士学位论文 2012 年）从艺术转型的角度探究了此时期墓葬人物画像，分析了其造型特征的转变以及艺术转型的原因。王伟的《汉魏六朝人物图像研究》（中央美术学院博士学位论文 2012 年）在人物构形上把汉代图像分为“第一类型”与“第二类型”，从汉代至魏晋逐渐走向“第二类型”，并对画面空间的“人”字型结构和图像叙事法进行了分析。刘雯《汉魏六朝画像砖研究》（山东大学博士学位论文 2014 年）从制作工艺、画面布置、内涵表达和形象塑造方面探究了此时期画像砖的艺术创作手法，并对不同地区的画像砖的特征及其总体的审美观念进行了梳理。

（三）研究现状的不足

1、缺乏对魏晋南北朝形式发展的整体考察，缺乏对审美自觉与形式自觉间关联的深入考察；侧重于个体精英艺术形式的研究，忽视集体艺术形式问题，及其对二者区别联系的研究；缺乏美学视角的透视，局限于某一艺术门类或学科，揭示的仅是某一方面、层次的面貌，而非整体性的存在状况与内在规律。

2、侧重形式的观念研究，缺乏对艺术实践中形式问题的分析；缺少对形式问题的内部研究，对其时代主题、范畴、相关命题、生成原则、美学原理等问

题的分析较为模糊；缺少对此时期形式发展历史分期、特征等方面的梳理。

二、研究内容、创新点

（一）研究内容

1、从形式的角度透视魏晋南北朝美学发展史，厘清魏晋南北朝审美自觉与形式自觉间的逻辑与历史关联，研究此时期形式自觉之于艺术发展的重要作用；对形式自觉的时代背景、时代主题、相关概念、相关命题、生成原则等进行分析，系统地揭示魏晋南北朝形式自觉涉及的基本问题。

2、深入分析形式自觉在各审美形态中的具体呈现，揭示形式自觉的内在发展线索，展示魏晋南北朝形式自觉的整体面貌；从个体与集体、功能与审美的角度解读魏晋南北朝艺术形式的存在与发展状况，探究此时期形式分化的内在原因，较为完整地呈现此时期形式存在的真实面貌。

3、把魏晋南北朝形式自觉置入中国美学形式的历史发展进程，揭示此时期形式的历史地位、特征与价值，并作出较为合理的评价。

（二）创新点

1、从个体（主线）与集体、功能与审美的角度透视魏晋南北朝形式问题，理清此时期审美与形式存在与发展的内在逻辑、线索，揭示此时期艺术形式存在的复杂形态与分化原因，呈现魏晋南北朝形式存在的真实面貌。

2、从观念和实践层面研究魏晋南北朝形式自觉，加强理论与实践的关联性研究；探究各审美形态中形式自觉的具体呈现与美学原理，深入分析其功能与形式美感。

3、在文化视野中研究魏晋南北朝形式自觉，分析影响形式存在与发展的内外因素，总结艺术形式分化的内在原因。

三、形式的概念界定

（一）形式及相关概念

既然探讨形式问题，须先对其概念进行界定。形式一词是外来术语，源于西方。在西方哲学与美学中，形式是一个普遍使用，而又颇为含混的概念。不同流派、哲学家、美学家在不同时代、语境下对形式的理解与界定并不相同，

且常处于相反、相对的状况。波兰美学家塔塔科维兹在《西方美学概念史》中，对西方哲学史上关于形式的理解进行了概括性的总结，将其归结为五类：

美学史上至少有五种不同含义的形式，这五种含义对恰当地理解艺术都是十分重要的。

(1) 首先，**形式是各部分的排列**。我可将此称作形式A。在这种情形下，形式的对立面或相关物就是形式使之联结或溶为一体的成分、元素或各部分。柱廊的形式就是圆柱的排列，曲调的形式便是声音的秩序。

(2) 当“形式”这一术语形式用于表示那种**被直接给予感觉**的东西时，我们便称之为形式B。其对立面或相关物便是内容。在此意义上，诗之中语词的声音便是形式，而语词的含义便是内容。

.....

(3) 形式可以表示对象的范围或**轮廓**，我们可将这种概念称作形式C。其对立面或相关物便是质料与材料。就日常生活中经常采用的这种含义而言，形式近似却又不等于形式B：形式B包括轮廓与色彩，而形式C则只包含轮廓。

我们可以说，上述三种形式概念都是美学本身的创造。另一方面，还有两种形式概念则是从一般的哲学之中产生的，而后才进入到美学里来。

(4) 其中之一（我们称之为形式D）是亚里士多德创造的。形式在这里表示对象的概念本质，这样理解的形式有另一个亚里士多德的术语，即“隐德来希”。形式D的对立面与相关物是对象的偶因。近代的大多数美学家都忽略了这种形式概念，但也并非总是如此。在美学史上，形式D与形式A同样古老，而且实际上是先于形式B与形式C的概念的。

(5) 第五种含义，我们称之为形式E，这是康德所采用的。对于他和他的追随者来说，这是指**心灵对感性对象的作用**。康德的形式，其对立面与相关物是这样一些东西：这些东西不是由心灵产生并得到说明的，而是从外部由经验而给予心灵的。^①

在以上的五种概念中，除形式E不常用外，其他形式概念均普遍存在于美学中，其中形式A、形式B和形式C是我们对形式的典型理解。张旭曙先生对西方的形式观念进行了更为细致的总结与区分^②：

^① 符·塔塔科维兹. 西方美学概念史[M]. 屠朔维译, 北京: 学苑出版社, 1990. 297-298.

^② 张旭曙. 西方美学中的形式——一个观念史的考索[M]. 北京: 学苑出版社, 2012. 17-18.

层次	名称	首创者 (使用者)	含义、要素
材料媒介层	艺术材料、感性物质媒介		语言、乐音、颜料、手势、大理石、布景等
技巧手法层	艺术语言		艺术品的要素、表现手段(手法)技巧、物质 结构、情节、语词、蒙太奇、透视、线条、色彩、节奏、旋律、和声等
	创作规则		艺术创作公认的形式、习惯、规范。三一律、赋格曲式、十四行诗、山水画等
艺术审美层	和谐形式	毕达哥拉斯学派	各部分的有规律的排列、组合，对立面是成分、要素、部分
	感性形象(形式)	黑格尔	单纯的感觉对象、外在表现，对应面是内容、生命、情感、经验、思想真理
	可感形式		对象的形状、轮廓、构图，对应物是材料、质料
	结构整体	结构主义者	一个整体的各要素组成的结构、各要素间的关系
	内形式		主体的生理心理结构、想象力的结构、创作过程中的内部组合加工
	形式化		艺术家表现意图的外化、审美意象的物化、知觉对材料的整合、构型
	风格形态		处理题材的方式、艺术的组织构造、技巧手段的共同性(巴洛克式、洛可可式、哥特式等)
	审美形式或范畴		崇高、优美、喜剧、悲剧、丑等

	艺术形式		艺术的种类、体裁（文学、绘画、音乐、美术等）
形而上学 本质层	超验理式	柏拉图	独立存在永恒不变的非物质实体，对立面是现实世界中的个别事物
	实体形式	亚里士多德	对象的概念本质，相关物是对象的偶因
	先验形式	康德	心灵对知觉对象的规范作用，对应物是从外部由经验给予心灵的东西
	理性形式	席勒	形而上学的概念，对立面是被精神力量主宰的感性材料
	范畴形式	英伽登	确定某物并作为它的规定性、构型，相关物是作为非自主要素包含在整体中的质性
	符号形式	卡西尔	人类文化整体的有机组成部分，艺术、神话、历史、宗教、语言、科学
	生命形式	维特格斯坦	一切语言游戏赖以存在的文化模式
	知觉形式	现象学者	在知觉中被给予的事物，对立面是被呈现的对象
	构型形式	新康德主义者	在被给予的东西基础之上形成的东西，对立面是某种被给予、被奠基的东西

在诸种理解中，形式的含义大致可区分为哲学层面的与美学层面的，二者存在着明显的区分。最根本的区别在于，近代之前的哲学中的形式概念常指向事物存在的本体、本质，而美学上的形式概念则指向现象或感性形象，并不关乎事物存在的本体、本质。^①基于以上理解，并结合当今的审美实践，本文的形式是指对象的各要素间的结构、秩序，及各要素呈现的外在感性表象。更具体而言，自然和生活形式指对象的形状、声音、色彩、味道、质地、轮廓等的感

^① 不过自近代以来，美学与艺术中形式的内涵发生变化，开始用于指称事物存在的本体、本质。可参见苏宏斌. 形式何以成为本体——西方美学中的形式观念探本[J]. 学术研究, 2010(10).

性显现和各要素的排列组合；艺术形式指内容或情感的赋形、构形所呈现出来的结构、秩序及形象。以内外而分，形式可分为内形式和外形式两类。外形式是指对象的各要素所呈现的外在感性表象，如轮廓、形声色味等；内形式则指对象各要素之间的结构方式及其关系。以动静而论，静态层面的形式指对象各要素的外在表象与内在结构；动态层面的形式指对象各要素的生成；前者指向空间，后者指向时间。鉴于艺术形式是各审美形态中最为集中、典型的，在此对艺术形式问题加以详细说明。在艺术层面而言，外形式指艺术各构成要素的外在感性特征，如文学中的声音、章节、典故等，书画中的线条的形态、质感与色彩等，音乐中的声音等；内形式指文学中的体裁、修辞、声律等，书画中线条、色彩的构成方式和空间安排等，音乐中的旋律等。静态的形式指艺术中艺术语言的物化呈现，如文字、线条、色彩及其组合；动态的形式指艺术的技法，即艺术语言的生成与表现方式，如文学中的格律、用典、叙事等，书法中的笔墨章法，绘画中的用笔、赋彩和经营位置等。在艺术中，静态形式是动态形式的外在对象化，是其物化显现和结果；动态形式是静态形式的生成源头和生成方式、规则；二者是一体、合一的。

内容和形式常被视为一组默认的相对立的概念，这是一种简单但不确切的划分。在西方哲学史上，内容和形式是一对重要的哲学范畴。在柏拉图那里，形式是指理式，内容则指现实世界中的个别事物。在亚里士多德的四因说中，内容与形式的划分则是指质料和形式。质料（内容）指事物的原始材料，形式则指材料的结构或组成方式。质料只是一种潜能，而形式将之转化为现实，二者是潜能与现实的关系。亚里士多德对内容与形式的区分在西方哲学史上影响深远，奠定了对此问题的基本理解。美学中的内容与形式的内涵与哲学史上含义的密切相关，其主要有两种理解：一是源自于哲学，即材料和材料的结构、组成方式；一是情感与表现方式。在一般的认知中，艺术的内容和形式分别指情感或意义和艺术语言及其组合、技法。内容与形式的二元划分方法被视为是古典的，自近现代以来这种划分遭到了很多批判。但作为一对简单有效的概念，本文仍采用这种古典的划分方法和理解。对于内容与形式的关系，可作以下概括：内容与形式相互决定，相互生成；既不存在无形式之内容，形式赋予内容以现实性，亦不存在无内容之形式，内容赋予形式以实在性。

与形式密切相关的两个概念是形式美与形式美学。既然解决了形式的概念内涵，那么二者的界定也就非常简单了。所谓的形式美是指对象的各要素间的

结构、秩序及其外在感性表象生成的美感。形式美属于审美经验领域，指称形式的美感。因此，形式问题不仅仅涉及审美对象，它还关涉审美经验领域。于是形式所生成的趣味、风格、效果及审美能力、语境等问题，便与形式建立了千丝万缕的关系。这把形式问题从生理层面扩展到精神层面。此处的形式美是广义的概念，即对形式产生的审美感知。面对形式，人们所生成的并非只是单纯的愉悦感（优美），还可能产生悲剧、崇高、丑等感知。形式美学指对形式问题的美学研究，或美学领域对形式问题的研究。形式、形式美与形式美学的区别在于，形式指对象，形式美指对象的美感，形式美学指对对象的研究、阐释及理论成果。三者联系在于，形式美与形式美学均是基于形式的，是在形式之上的延伸。就其论域而言，形式最大，形式美学次之，形式美最为狭窄。形式美隶属于形式，是形式的一个层面，属于形式美学的研究对象。

人们对任何概念的理解均是历史的理解，都是在具体历史中存在的，这意味着概念的历史演变是理解它必不可少的参照维度。或者说，概念的历史存在构成了当今的理解，是理解任何问题的基础与起点。形式问题不仅是逻辑层面的普遍性问题，还是贯穿历史发展的普遍性问题。对形式问题的考察，不应缺乏对其历史演变的梳理。因此，形式的发展演变史是研究形式问题必不可少的组成部分。由于形式问题在西方美学史上具有重要的地位，涉及的时代、人物、著作众多，限于篇幅，本文在此不再对此问题进行梳理。况且梳理西方美学中的形式及其相关概念的发展演变，国内学界所取得的成果已然颇多。赵宪章等人的《西方形式美学》、汪正龙的《西方形式美学问题研究》、张旭曙的《西方美学中的形式——一个观念的考察》等著作对西方美学中的形式问题的演变进行系统、深入的考察。这些著作奠定了本文研究形式问题的基础，对此问题感兴趣的读者可参考这些著作。再对此问题进行论述已无必要，亦不再狗尾续貂。同时，由于本文所论述的形式问题是中国古代形式问题，对西方形式问题的历史探讨亦非本文任务。

综上所述，可从三个方面对形式问题进行探讨：审美对象、审美经验和历史存在。作为审美对象的形式，主要涉及对象各要素的结构、秩序与外在感性形象，以及各审美形态中形式的具体表现；作为审美经验的形式，主要涉及审美趣味、能力、风格及其美学效果；作为历史存在的形式，主要涉及各个历史时期对形式的认知和演变。此三方面是我们理解形式问题的主要视域。

本文所探讨形式属于美学领域中的形式问题，是对形式问题的美学研究。

它属于形式美学的论域，但为了避免产生误解，在此并未采用形式美学的命名。本文的选题为魏晋南北朝形式问题研究，可以理解为对此时期形式问题的美学考察。本文研究的具体对象，既包含观念层面的形式，即此时期对形式问题进行的理论总结、认识与探讨；还包括实践层面的形式，即人类实际审美活动中形式的构成与创作，如自然审美、生活审美中的形式构成，艺术活动中的形式创造等问题。观念形态与实践形态并重是本文考察魏晋南北朝时期形式问题的基点。此外，本文所探讨的形式问题除上文提及的审美对象、审美经验和历史存在中的形式问题外，还涉及形式的本体、本质、功能等问题，这些构成了本文写作的主要内容。

（二）形式研究的意义

在学界的普遍印象中，形式常被视为是肤浅的，无关事物存在的本质。然而，这种对形式的价值、意义的理解是有失偏颇的。形式并非是浅表的、肤浅的，而是内在的、深刻的。如果把事物划分为内容（材料）与形式两部分，那么事物均可理解为由具有特定形式的材料构成的，此特定形式指特定的结构、方式、规律、规则。即，事物是按照某种规律、规则，赋予材料以特定的结构、方式生成、存在的。此特定形式不仅是此事物与其他事物相区分的关键，更是把握、认识事物存在本质的关键之一。正是借助形式，材料才得以赋形，得以现实化或对象化，构成事物。若无形式，材料便无法赋形，事物便不复存在。

“任何事物总要以某种特定的结构与方式存在，没有了这种特定、具体的结构、方式，其存在就无法与其他事物相区别，就是一种不可思议的抽象的存在，甚至可以理解为一种不存在。”^①正因如此，亚里士多德视质料为潜能，其只有具有特定形式时才能成为现实。形式先于质料，构成了事物的本体。“由于形式，故物质得以成为某些确定的事物；而这就是事物的本体。”^②在此，本文虽不认为形式为事物的本体，但形式确是理解、认识事物的本体、本质的关键性因素。故而，形式是内在的、深刻的，关系着事物的本质，形式研究对于事物的认知来说至关重要。同样，对于审美而言，形式亦是至关重要。形式的生成是内在审美经验的赋形过程，其为审美经验赋形的规则与结构。形式关系着审美经验的内在结构，关系着其内在结构与感性形象的生成。脱离了形式，审美便无由生成。内在的审美经验在外化为作品的过程中，形式并非是被动的。审美经验

^① 薛富兴. 文化转型与当代审美[M]. 北京: 人民文学出版社, 2010. 218.

^② 亚里士多德. 形而上学[M]. 吴寿彭译, 北京: 商务印书馆, 1997. 162.

必须借助形式才能顺利实现外化，它必须适应形式的构成规则，必须接受形式的限制。形式本身的特性，在某种程度上决定了审美经验的存在形态。因此，形式的生成是审美经验重组的过程，是审美经验对象化的关键。在审美经验赋形的过程中，形式本身也生成了美感。形式美感是审美鉴赏的核心内容之一，它构成、决定了欣赏者的审美经验。无论是创造者的内在审美经验，还是欣赏者的审美经验，其生成均与形式密切相关。它是审美经验赋形的结果，是对审美对象内在结构、秩序的反映，因而形式是内在的、深刻的。正因如此，形式是我们理解、认识审美，把握审美本质的关键之一。

就在美学中的地位来说，形式是美学领域的基本问题。从现实的审美活动来说，形式是审美活动的现实起点。审美是以感性材料为基础的精神性活动。审美的起点是由感性材料所激发的，而感性材料之所以能够产生美感，关键在于其独特的构成。这一构成便是形式。因此，审美活动的是由对象的形式所引发，其起点是形式。在审美活动发生后，形式更是其重要内容之一。形式普遍地存在于各审美形态中，是审美对象的基本构成元素。就审美对象而言，若无形式，则对象各要素或是无法构型，或是无法与普通对象区分，也就无法生成审美对象。对于更具体的艺术门类而言，所谓的审美规律、艺术规律、法则，其主要内容就是形式规律；所谓的审美性、艺术性或诗性，主要体现在形式之上。从普遍的意义上而言，形式是审美活动的起点、基本对象与内容，形式研究是美学研究的基础层面与不可缺少的重要内容。因此，无论是起点，还是进程中，形式均是审美活动的基本对象与内容。如果将之推及历史层面，我们便会发现，人类早期审美活动最早的审美对象便是形式。从存在形态而言，形式普遍地存在于人类的审美形态（自然美、工艺美、艺术美、生活美）中，是理解、考察各审美形态的重要角度与层面。任何审美形态与对象均由感性材料有规律的构成，这意味着形式是其的基本构成元素。以此而论，形式是美学研究的基本对象与内容。此两点决定了形式在美学研究中的重要地位，“形式美又远不止人类早期审美活动最早、最简单的历史审美形态，它同时也是人类审美对象之基本形态、永恒形态，在其后乃至当代审美中均有重要位置。形式并非只是人类审美对象的原始、历史形态，它同时也是一种长久如此的人类审美对象的永恒形式。”^①

形式虽是审美的基础层面，是美学研究的基本问题，但其亦有特殊之处：

^① 薛富兴. 文化转型与当代审美[M]. 北京: 人民文学出版社, 2010. 130.

它并非完全独立自足的实体性审美对象。换言之，形式虽是审美对象，但并非独立的审美对象。形式普遍地存在于自然、工艺、艺术和生活中，是构成四者的基本要素。但形式并不能与作为实体性存在的四者同等、并列，并成为独立的审美对象。以此而论，形式属于各审美形态之中，是它们的基础环节。但在另一方面，形式又构成了一个自足的审美对象，即形式有其独特的构成体系。就构成而言，形式是自成一体的，自足的。在审美活动中，人们会专注于形式，而不理会内容、情感方面。在此情况之中，形式成为专门的审美层次或对象。形式虽不牵涉审美实体，但与实体息息相关。若无实体，则无形式。若无形式，亦无实体性的审美对象。除此之外，思考形式问题还需注意一点。在审美中，形式关涉的是感知的生理层面，其获得的美感是一种生理快感。而审美活动属于精神性活动，这意味着必须超越生理层面的形式，而进入精神层面的意义。但形式的创造是一种高级的精神活动，尤其是艺术、工艺中那些复杂的形式创造。对这些复杂形式的欣赏不仅需要生理层面的参与，更需要精神层面的介入，其获得的美感除生理快感之外，主要是精神快感。因此形式及其美感既是审美的底层环节，也涉及审美的高级层面。同时，形式既关乎事物的外在感性形象，又关乎事物的内在构成。前者关系着事物的表象，后者关系着事物的本质。两种截然不同的属性与层面，均在形式上体现出来。故而，形式关系着材料与精神、外在与内在、实体与非实体、自足与非自足等审美的本质特性，关系着对审美本质的认知。由此而言，形式虽然简单，但形式问题却很复杂。正是这种复杂的状况，决定了形式研究的难度，决定了其在美学中的重要地位。欲真正深入理解形式，需对其进行专门性研究。而在形式方面取得的突破，常成为推动美学研究发展的重要动力。近代美学研究的重要成就之一，便是在形式方面获得的。无论是俄国形式主义、英美新批评、原型批评，还是结构主义、解构主义、文化研究，抑或叙事学、图像学、符号学、视知觉研究等流派、倾向，形式问题均是其关注的核心、焦点，乃至唯一的对象。在此，对形式的认知程度，或形式研究的水平，在某种程度上决定着、标志着美学研究的发展程度。

（三）中国古代的形式观念

中国古典美学领域中并无“形式”一词。作为单个词存在的“形”与“式”与西方的形式概念虽有共同之处，但差异亦很大，追究二者的含义对于理解中国古代的形式观念意义并不大。尽管“形式”一词源于西方，且中国古典美学并无此词汇，但这并不意味着中国并无关于形式的美学思想。实际上，中国古典

美学领域存在着蔚为大观的有关形式的思想，只不过并未采用这一词汇而已。在中国古典美学中，有一个词能与西方的形式概念相对应，这便是“文”。追究中国古典美学的形式问题，“文”是最符合、最恰当的对象。

先秦时期，“文”便已广泛地应用于文化领域，其含义亦是文化含义，而非仅指美学含义。“文”的本意为“纹”，有纹理、纹饰之义。《说文》云：“文，错画也，象交文。”^①此含义是指事物的外在感性表象，即外形式。“文”可指自然事物的纹理、色彩，如“古者包牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文与地之宜”^②，“五采备而成文”^③，“五色成文而不乱”^④。只要是色彩的交错便可称之为“文”。《考工记》云：“青与赤谓之文，赤与白谓之章，白与黑谓之黼，黑与青谓之黻，五采备谓之绣。”^⑤此处的“章”“黼”“黻”“绣”与“文”的意义相同。“文”亦指人工制作的纹饰、图案、图像，如“依类象形，故谓之文”^⑥，“织文鸟章，白旆未央”^⑦。此两层含义发展为凡具有“错画性”或修饰性的形式，均可称之为“文”。《周易》曰：“物相杂，故曰文。”^⑧《周易》中“观乎天文，以察时变”^⑨的“天文”有两层含义：一是总体指称自然万物的外在感性形态，一是世间万物运动变化的规则、规律、法则。由以上的含义可见，“文”似乎并不涉及西方形式概念中的对象各要素的结构、秩序之义，但细究下来，实际暗含了此层含义。无论是自然而成的纹理，还是人工图案、纹饰，均不会是杂乱无章的排列，而是有规律的组成。这种规律便是由对象的各要素之间结构和秩序的表现，上文说的“不乱”便是如此。而且“天文”中事物的运动变化规律不仅包括整体性的变化，还包括内部的运动变化，这也意味着对象各要素间的结构与秩序是有规律地变化的。只不过相较于西方的形式概念，中国的“文”比较隐晦罢了。

在纯粹的人类文化创造领域，“文”的含义很广泛。“文”可指文辞、文采，“言之无文，行而不远”“吾不如衰之文也”^⑩“文之以礼乐”^⑪。有时“文”

^① 许慎.说文解字[M].北京:中华书局,1963.185.

^② 高亨.周易大传今注[M].济南:齐鲁书社,1998.172.

^③ 王先谦撰.荀子集解[M].北京:中华书局,1988.475.

^④ 杨天宇.礼记译注(下)[M].上海:上海古籍出版社,2004.485.

^⑤ 林尹.周礼今注今译[M].北京:书目文献出版社,1985.450—451.

^⑥ 许慎.说文解字[M].北京:中华书局,1963.314.

^⑦ 程俊英.诗经译注[M].上海:上海古籍出版社,1985.326.

^⑧ 高亨.周易大传今注[M].济南:齐鲁书社,1998.443.

^⑨ 同上,172.

^⑩ 杨伯峻.春秋左传注(修订本)[M].北京:中华书局,1990.1106、410.

^⑪ 杨伯峻.论语译注[M].北京:中华书局,2009.147.

“辞”连用，合为“文辞”，其义上同，如“道以文辞”^①。此层含义的“文”便是指文学形式——语言。“文”可指文字，如“古者伏牺氏之王天下也，始画八卦，造书契，以代结绳之政，由是文籍生焉。”^②在此基础之上，“文”进而指代文章、文学，其内涵偏重于学术，为文献、典籍之义。“君子博学于文，约之以礼”^③“文学：子游，子夏”^④“行有余力，则以学文”^⑤。这是“文”最常见的含义，尤其是在汉代出现的“文”“文学”大部分为文献、典籍之义。从更宏观的层面上，“文”指人类文化制度、体系，即文化。“文明以止，人文也……观乎人文，以化成天下。”^⑥在儒家那里，此“文”指上古三代的典章制度，尤其是周所代表的礼乐文化。如“周鉴于二代，郁郁乎文哉”^⑦中的“文”指丰富多彩的周代礼仪制度。不仅如此，凡是与人相关的事物，均可称之为“文”。如“服，心之文也”^⑧“言，身之文也”^⑨“动作有文”^⑩。

论及“文”，便不得不提及另一个概念“质”。在中国古代，文与质是一组相对的概念，很多时候，“文”的具体含义需要“质”来确定。二者的含义随着语境和指称对象的变化而发生变化。文质可分指形式和内容，如“质胜文则野，文胜质则史。文质彬彬，然后君子。”^⑪“虞、夏之质，殷、商之文，至矣。虞、夏之文不胜其质，殷、周之质不胜其文。”^⑫在此基础之上，因内容与形式在审美对象中的比例关系不同，便会生成不同的审美风格。于是文质便可引申为两种审美风格、趣味，“文”指那种华美、绮丽的审美风格或趣味，其义可同于“丽”；而“质”指质朴、典雅的审美风格或趣味，其义同于“素”；二者的区别即后人所谓的“错彩镂金”与“芙蓉出水”。“文与质作为两种基础审美风格，实质上是因形式与内容二要素在审美对象中量的比重关系而形成的两种对象结构类型，是在审美对象结构类型基础上产生的审美风格……文乃具突出外在感性特征（色彩、线条、形态、声音、词藻、修饰等）者，质乃以

^① 杨伯峻. 春秋左传注(修订本)[M]. 北京: 中华书局, 1990. 1103.

^② 尚书正义[M]. 北京: 北京大学出版社, 1999. 1-2.

^③ 杨伯峻. 论语译注[M]. 北京: 中华书局, 2009. 62.

^④ 同上, 109.

^⑤ 同上, 4.

^⑥ 高亨. 周易大传今注[M]. 济南: 齐鲁书社, 1998. 172.

^⑦ 杨伯峻. 论语译注[M]. 北京: 中华书局, 2009. 28.

^⑧ 徐元诰撰, 王树民 沈长云点校. 国语集解[M]. 北京: 中华书局, 2002. 187.

^⑨ 同上, 376.

^⑩ 杨伯峻. 春秋左传注(修订本)[M]. 北京: 中华书局, 1990. 1195.

^⑪ 杨伯峻. 论语译注[M]. 北京: 中华书局, 2009. 60.

^⑫ 杨天宇. 礼记译注(下)[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2004. 725.

形式背后之内在精神性意蕴取胜者。”^①此层面的文质属于美感范畴，是由对象所生发出的不同美感。在此，“文”已经不再单单属于审美对象领域，亦包含了审美经验领域。很多时候，单个“文”亦可指丰富多彩、绮丽的审美风格，如前文所提的“言之无文，行而不远”“郁郁乎文哉”等。上文所论及的有文采之义的“文”，已包含着美感经验。作为审美风格类型的文质在六朝及之后大量采用，本文将在后面进行集中论述此种情况。

西方的形式内涵包含对象的结构与秩序一层，而先秦、秦汉时期的“文”并没有直接涉及这一层面，只是隐性地包含此层意义。实际上，六朝是审美自觉时期，文学艺术领域中的技法体系与意识逐渐强化。这意味着文学艺术自觉必须从艺术语言层面做起，尤其是艺术语言单位间结构与秩序的构成，这决定了艺术所自觉的程度及达到的高度与深度。六朝时期不断出现的“法”“术”“律”等词汇，各个艺术门类对自身技法体系的探索与总结，恰恰说明了这一趋向。因此，“文”包含对象各要素的结构、秩序这一层面，只不过这一层面的含义是在审美自觉之后才更凸显出来，显得更为重要。

可见，无论是审美对象层面，还是审美经验层面，“文”均可与西方的“形式”相对应。换言之，形式在中国的具体呈现便是“文”。“文”一个广义的概念，它是对形式所涉及的各个具体方面的概括与总结。研究形式问题，并非只是探究出现“文”这一词语的地方，而是在这一整体性概念之下，研究其涉及的更为具体的形式问题。“文”是一个总的形式范畴，在它之下包含众多次级形式概念与现象，而后者才是我们进行研究的具体对象，如色、采、音、言、声、辞、术、笔、法、丽、绮、自然等等，如自然审美与生活审美中对外在形态特征的重视，如文学艺术中的语言、技法问题。“文”既然指形式，那么凡属于形式的范畴和现象均可纳入“文”的视域，这正是本文研究的思路：以“文”为指导性的概念，具体对象则为其所包含的具体的形式问题及其相关问题。

以上论及的是先秦、秦汉时期“文”的意义，而在魏晋南北朝时期，形式——“文”有了突破性发展与突出的时代特性。这种选择本身就包含着对形式的历史发展演变的判断。换言之，选择魏晋南北朝形式作为研究对象，本身就包含着一种历史性的维度，是在历史层面上的横向研究。此时期之前与之后的形式的具体存在，是研究此时期形式问题必不可少的参考。这正是本文以此为题的关键之所在，亦是本文的核心与基本内容之所在。本文对魏晋南北朝形式

^① 薛富兴. 文与质：一对具有普遍意义的美学范畴[J]. 学术研究, 2012(7).

——文——问题的研究，不仅仅包含理论层面对形式问题的总结与探讨，还包括文学艺术实践中的形式创造问题。这是本文研究魏晋南北朝形式问题的对象属性的总体性思路。

需指出的是，本文所研究对象的历史跨度是魏晋南北朝，对此时期的起止时间有着自己的规定。本文所谓的魏晋南北朝的起始时间并非是曹丕建立魏国的时间（220年），也并非曹操被封为魏公（建安十八年，213年）或魏王（建安二十一年，216年）的时间，而是从建安元年（196年），即以曹操迎汉献帝并迁都许昌为标志。此事件标志着东汉中央政权中心发生转移，曹操成为东汉末期政坛上举足轻重的政治力量，标志着曹操实际统治的开始，开启了新的政治时代。政治虽然不能完全作为美学分期的充分必要因素，但确实会对当时的文学艺术产生影响，有时还是决定性的。深究此时期的美学史便会发现，虽然魏晋南北朝美学的若干线索可追究至建安之前，但建安时期却是此时期美学的真正开始。三曹及其周围形成的文学群体，以其独特的文学创作，成功开启了新的时代风气，这便是后世所谓的建安文学。至于下限，则以隋灭陈（公元589年）为标志。不过，改朝换代不一定会立即对美学产生直接的影响，审美经验、审美对象或文学艺术的传承与风格延续受到强大的传统惯习的影响，在换代之后，其仍会在一定时期内保持原有传统。故在举例说明时，会有一些超出魏晋南北朝的人物、作品或审美现象，如东汉末年、隋、唐早期。在列举这些时期的审美现象，本文已对此进行了甄别，认为其更多地体现了魏晋南北朝时期的特征，而非其他朝代的特征。

第一章 魏晋南北朝形式问题

论及魏晋南北朝时期的美学，审美自觉是对其最恰当的定性，这是此时期美学最重要的价值与意义之所在。作为审美的基本层面与内容，形式亦在魏晋南北朝实现了自觉。那么审美何以在魏晋南北朝实现自觉，其生于何种特殊的时代文化背景？审美自觉与形式自觉的关系为何，形式自觉的时代主题或特殊历史形态是什么？此时期形式的范畴有哪些，涉及形式的相关命题有哪些？此时期形式生成的原则是什么？这些均是理解魏晋南北朝形式问题的基本内容，是我们深入认识形式自觉的关键性问题。对于这些问题，本文将在第一章进行详细的论述。

第一节 形式与审美自觉

魏晋南北朝的审美自觉与个体生命的自觉密不可分，后者是前者的前提与条件，这是学界的定论。不过从个体生命自觉到审美自觉，中间存在着若干的转换环节及漫长的历程。个体生命自觉与审美自觉的必然关联是什么，这是值得深入探究的。个体生命情感的抒发只是审美自觉的一部分，而非全部内容。形式的自觉与完善，构成了审美自觉的另一极。就形式自觉与审美自觉的关系而言，前者亦是后者的重要组成部分，是其必要环节。

一、个体生命自觉与审美自觉

自汉武帝接受董仲舒的建议，“推明孔氏，抑黜百家”^①以来，汉代儒家学者通过一系列的话语阐释、调整与建构，使得儒家思想符合朝廷统治的需求，逐渐转化为国家意识形态。作为回馈，儒学得到了中央政权的支持。武帝罢黜其他学派博士，专设儒家五经博士，博士之下设若干弟子员。博士可直接入仕，弟子员学有所成，通过选拔，亦可入仕。“一岁皆辄试，能通一艺以上，补文学掌故缺，其高第可以为郎中者，太常籍奏。即有秀才异等，辄以名闻。”^②征

^① 班固. 汉书[M]. 北京:中华书局, 1962. 2525.

^② 司马迁. 史记[M]. 北京:中华书局, 1990. 2372.

辟察举、乡举里选等选拔人才的方式，也必须以符合儒家的“经明行修”^①为基本条件。儒家思想由理想转化为现实，即由文化话语的拥有转变为现实的政治行为。于是，儒学在汉代大兴，这不仅包含作为实际政治活动的施政行为，还有作为意识形态建构的经学。学与权、道统与政统趋于合一，双方相互支持、合作，士人与政权之间建立了相互制约的平衡关系，并将之确立为稳固的制度性关联。

这种情形在东汉中期被打破。东汉中期以来，外戚和宦官势力膨胀，掌握了中央权力。士人阶层逐渐被排挤出权力中心，面临着边缘化的生存危机。儒家经典成为标准化的文本，其内涵逐渐定型。“当思想逐渐定型，并通过官方的认可成为意识形态，通过教育的传播成为普遍知识，知识阶层就失去了凭借‘真理’与‘权力’对抗的能力，从‘王者师’的地位降到了‘帝之臣仆’的地位。”^②为了避免被边缘化的命运，士人阶层开始了抗争。话语权是士人阶层得以立足的基础与唯一资源，于是他们利用话语权，建构起理想的真理模型与标准，欲借此制约与对抗世俗权力集团。在理想、真理的感召及其认同下，士人阶层开始集结在一起，形成了游离于政权外的群体。基于共同的理想信念与话语知识体系，加之现实生存的威胁，士人群体逐渐觉醒，这便是士人的群体自觉^③。士人标榜儒家理想与真理，推举领袖，相互声援，或交游结党，或大规模集会，声势浩大。他们聚会讨论，发表对时局的看法，对朝廷形成了强大的舆论压力。“太学诸生三万余人，郭泰及颍川贾彪为其冠，与李膺、陈蕃、王畅更相褒重。学中语曰：‘天下楷模，李元礼；不畏强御，陈仲举；天下俊秀，王叔茂。’于是中外承风，竞以臧否相尚，自公卿以下，莫不畏其贬议，屣履到门。”^④当此行为超越了一定限度，甚至世俗权力都不得不忌惮时，那么后者感受到了直接威胁。为了维持中央政权的权威与统治，把持中央的世俗政权对士人阶层的抗争进行了镇压。延熹九年（公元166年）至建宁二年（公元169年），朝廷对不合作的士人进行了逮捕和镇压，领袖杜密、李膺、巴肃、荀翌、魏朗、范滂等百余人死于狱中。其余士人或先死未及追究，或逃亡得以幸免。这种镇压不局限在京城，还波及州郡，“又州郡承旨，或有未尝交关，亦离祸

^① 范曄. 后汉书[M]. 北京: 中华书局, 1965. 176.

^② 葛兆光. 中国思想史(第一卷)[M]. 上海: 复旦大学出版社, 2001, 302.

^③ 余英时. 士与中国文化[M]. 上海: 上海人民出版社, 1987. 288.

^④ 司马光. 资治通鉴[M]. 北京: 中华书局, 1956. 1788.

毒。其死徙废禁者，六七百人。”^①这便是两次党锢之祸。经由此祸，这一士人群体不复存在。党锢之祸对士人阶层影响深远，“一方面它给知识阶层的理想主义带来了阴影，并使知识与权力抗衡的想象彻底幻灭，从而引出个体生存为中心的思路，一方面它使得一批士大夫厌恶了群体认同互相标榜的方式，转而寻求一种更个人性的独立与自由的精神境界。”^②话语权在世俗权力面前的无力与软弱，使得士人阶层不得不放弃这种直接的抗争。群体集结招致的无情打击，使得士人怀疑、远离这种群体认同与抗争。士人阶层的群体认同开始降低，其注意力逐渐转移到个体之上。个体开始超越群体，成为士人阶层认同的重心之所在。“最大限度的个人性的逃避现实与坚持理想，东汉时代大规模的群体抗议，在公元 166 年党锢之事后，就真的转化为这种个体的坚持与逃逸；而对于人的存在的价值与意义，人们的评判标准，也从社会功绩转向了个人品格。”^③当群体性或社会性受到质疑时，个体性便开始上升。个体代替群体成为思考问题的新起点与新标准，一切的价值乃至真理便开始由群体原则转移、奠基到个体原则之上。士人阶层逐渐意识到“真理的终极依据并不在‘群体的确认’而在于‘个人的体认’，人的存在价值并不在于社会的赞许而在于心灵的自由”^④。于是，士人的群体自觉便逐渐转变为个体的自觉，而这正构成了魏晋南北朝时期个体自觉的必要前提与背景。关于此中具体环节，余英时先生在《汉晋之际士之新自觉与新思潮》一文中所论甚详，不再赘述。^⑤当然，个体自觉并不意味着群体自觉的消失，相反，群体自觉始终存在，构成了士人主体性的基础。

魏晋南北朝个体自觉的现实动因源自于政治格局的失序所导致的社会的动乱。光和七年（184 年），黄巾军发动叛乱，极大地消耗了中央政府的实力与权威。在这次战乱中，地方政权与豪强获得了地方军政大权，形成割据势力，具备了与中央对抗的实力。中平六年（189 年）至建安元年（196 年）的董卓之乱与李郭之乱，中央政权的实力被严重削弱。自此之后，群雄并立，中央政权彻底失去了对国家统一的掌控力和权威。政治格局的失序意味着中央政权失去了维持统一的能力，其所带来的便是无穷的政治动乱与战争。三国纷争，西晋八王之乱，五胡乱华，晋室东迁，王敦、桓玄等人叛乱，北方十六国混战；之后，

^① 范晔. 后汉书[M]. 北京: 中华书局, 1965. 2188.

^② 葛兆光. 中国思想史(第一卷)[M]. 上海: 复旦大学出版社, 2001, 315.

^③ 同上, 314.

^④ 同上, 318.

^⑤ 余英时. 士与中国文化[M]. 上海: 上海人民出版社, 1987. 286-400.

北朝与南朝频繁的朝代更迭，政治动乱、战争不断；南朝与北朝内部叛乱频起，南北双方不断相互攻击。在中央内部之间，中央与地方之间，中原政权（汉族政权）与少数民族政权之间，始终存在着激烈的争斗。纵观整个魏晋南北朝，乱世成为此时期政治格局的最恰当概括。伴随着战乱带来的大规模的人口迁徙，饥荒疾病灾疫不断，以及执政者的苛政，生命朝不保夕，人口锐减，史书对此情况记载颇多。汉末至三国战乱不断，“是时天下户口减耗，十裁一在”^①，“今大魏奄有十州之地，而承丧乱之弊，计其户口不如往昔一州之民。”^②“晋武帝咸宁元年十一月，大疫。京都死者十万人。”^③“至于永嘉，丧乱弥甚。雍州以东，人多饥乏，更相鬻卖，奔迸流移，不可胜数。幽、并、司、冀、秦、雍六州大蝗，草木及牛马毛皆尽。又大疾疫，廉以饥谨，流尸满河，白骨蔽野。”^④梁末侯景之乱，致使建康“都下户口百遗一二”^⑤。北地更是“比年以来，兵革屡动……死丧离旷，十室而九。细役烦徭，日月滋甚；苛兵酷吏，因逞威福。至使通原遥眇，田荒罕耘，连村接阡，蚕饥莫食。”^⑥东汉桓帝时，人口约有五千万；至三国时，总人口已减至三千万；西晋太康元年为一千六百万，东晋灭亡时约为一千七百万；南朝人口总数不会超过两千万；北朝人口顶峰约有三千万。^⑦近四百年间，人口总数几无增长，可见社会动乱造成的人口锐减程度之高。千里无人烟，废邑无行人，可谓是对此时期社会状况的真实写照。

在如此剧烈的社会动乱中，不仅普通百姓遭受荼毒，作为统治阶层的士族、士人也难逃屠戮。魏晋南北朝时期，大批士人因卷入政治斗争中而遭到杀戮，如孔融、杨修、祢衡、嵇康、陆运、陆机、张华、潘岳、石崇、欧阳建、嵇绍、郭璞、王敦、恒玄、谢混、谢灵运、戴法兴、范晔、鲍照、袁粲、王融、谢眺、萧纲等人。尤其是在更朝换代与叛乱时期，均有大批皇族、士人被杀。还有一批士人虽未卷入政治斗争，却死于战乱、疾病或其他原因，如徐干、陈琳、刘桢、李重、潘尼、左思、阮瞻、挚虞、刘琨、卢湛、卫玠、裴秀、王珣、何逊、萧统、萧子良、陆厥、王琨、崔浩、孙处、庾悦等等。梁末之乱，对南方士族集团产生了毁灭性的打击。侯景叛乱摧毁了建业士族集团，“中原冠带随晋渡

^① 陈寿. 三国志[M]. 北京: 中华书局, 1982. 262.

^② 同上, 499.

^③ 沈约. 宋书[M]. 北京: 中华书局, 1974. 1009.

^④ 房玄龄等. 晋书[M]. 北京: 中华书局, 1974. 791.

^⑤ 李延寿. 南史[M]. 北京: 中华书局, 1975. 2014.

^⑥ 魏收. 魏书[M]. 北京: 中华书局, 1974. 1056.

^⑦ 葛剑雄. 中国人口发展史[M]. 福州: 福建人民出版社, 1991. 126-143.

江者百家，故江东有百谱，至是在都者覆灭略尽。”^①西魏攻陷江陵，摧毁了江陵士族集团。“汝南王大封、尚书左仆射王褒以下，并为俘以归长安。乃选百姓男女数万口，分为奴婢，小弱者皆杀之。”^②至此，南朝士族在梁末几被全部消灭。^③北朝士族寄身少数民族政权下，时遭屠戮。门第最高的清河崔氏和范阳卢氏举族几被杀尽，其他士族时常遭难。

个体觉醒的前提之一是士人对政权的离心力的增强。九品中正制的建立，使得之前儒家与政权建立的制度化关联被摧毁，门第取代儒学成为入仕的衡量标准，大批底层士人被排挤出政权之外；加之士族庄园经济与武装力量的发展，士族拥有足以与中央政府对抗的实力；而激烈的政治斗争与社会动乱使得大批士人遭难；这一切破坏着中央政府的统治力与权威，极大削弱了士人对中央政府或政权的向心力。当士人对政权和社会公共事务丧失信心乃至兴趣时，其关注重心便很快转移到自我之上，这便是个体生命的觉醒。“汉以后长期纷扰，政治混乱，制度崩坏，人民尤其知识分子对社会制度发生失望，流于‘为我’‘出世’（道家）。 ”^④社会动乱导致的生命消逝感，成为个体觉醒更为直接的动因。个体生命短暂与生命无常成为士人阶层普遍的感受。所谓“对酒当歌，人生几何。譬如朝露，去日苦多”^⑤，所谓“感性命之不永，惧凋落之无期”^⑥成为当时士人普遍的深切体验。在生命消逝面前，功名、富贵、学问、道德等都显得不堪一击。那么人生存在的价值与意义为何？既然生命短暂，那么应该如何把握好此短暂的生命呢？这是摆在士人面前的迫切问题。如果说，东汉末年所萌发的从群体自觉到个体自觉还算是部分士人的追求，那么到了魏晋南北朝，士人的个体意识愈加强烈，并成为普遍的潮流。承继自东汉末年的个体觉醒，在魏晋南北朝越来越走向自我，走向个性化。“我与我周旋久，宁做我”^⑦便是对此个体觉醒最为有力的表述。在此情形之下，个体所拥有的一切得到了充分的开发、重视，并成为思考、衡量其他的基点与标准。

魏晋南北朝士人所关注的不仅仅是个体的社会价值，还有纯粹的个体生命价值。立德、立功等社会价值并非士人关注的唯一重心，他们开始关心个体的

^① 李百药.北齐书[M].北京:中华书局,1972.621.

^② 李延寿.南史[M].北京:中华书局,1975.245.

^③ 万绳楠.陈寅恪魏晋南北朝史讲演录[M].贵阳:贵州人民出版社,2007.171.

^④ 汤一介.魏晋玄学论稿[M].上海:上海古籍出版社,2005.118.

^⑤ 逯钦立辑校.先秦两汉魏晋南北朝诗[M].北京:中华书局,1983.349.

^⑥ 严可均辑.全晋文[M].北京:商务印书馆,1999.335.

^⑦ 余嘉锡.世说新语笺疏[M].北京:中华书局,2011.455.

自我价值。士人不再一味醉心仕途，开始追求个性化的自我生活。此时期的道德律令虽还维持着相当大的效用，但士人已开始追求非道德化的自我生活。废弃虚伪的礼法，追求纯粹的自我生活，所谓的“越名教而任自然”^①，“礼岂为我辈设”^②成为相当多数量士人的普遍共识。乘兴而作，率性而为，成为士人认同的风尚。这种对于当下行为与存在境遇的肯定，使得士人从普遍性的社会确证转移到瞬间的个体生命体验上。行为的旷达、洒脱、无检，乃至放纵、任诞，所宣扬的是对普遍社会规范的蔑视，所高扬的是个体的纯任性情与无所顾忌。享乐、饮酒、服药、求仙，其所追求的正是个体自我生命的密度和长度，所生成的是个体独特的生命体验。隐逸之风盛行，隐逸与隐士成为士人崇尚的理想人格与典范，一方面反映出士人对世俗生活及其价值规范的厌弃与背离，另一方面反映出个体主义的抬头与盛行。

魏晋南北朝个体生命觉醒的重要内容之一便是对个体生命情感的确认。伴随着世事无常而产生的对生命的叹谓，使得现实情感成为士人人生经验的重心。个体生命情感被现实所激发，并成为士人生存体验的重心。感性的个体情感被视为人之本性，成为衡量士人品性的重要标准。正所谓“情之所钟，正在我辈”^③。在魏晋南北朝士人看来，基于当下所产生的感性情感，是现实生活中的个体存在的本真。故而一往深情、泫然流泪等反映个体当下情感趋向的人生经验，被视为真性情受到赞赏与认同。对真性情的崇尚，意味着对普遍的社会道德规范的疏离，意味着当下性、私人性、真实性成为人物评价的基本原则。在此，当下的日常生活及由此而生的个体生命情感占据了士人的生存空间，具有了合法性的地位。由于当下总是变动不居的，故而当下的生命情感便是极大丰富的。一旦当下的存在受到肯定，那么个体所具有的一切都会被开发与崇尚。于是个体的才智、相貌成为士人关注的重点，个体才貌的鉴赏成为人物品藻的重要内容。个体的才貌属于纯粹的个性化的特征，它被关注一方面标志着对个体当下存在的感性特征的开发，另一方面也说明了个体生命的觉醒已经由内到外延伸至个体的各个方面。

个体生命觉醒的另一个重要体现便是对个体才能的肯定与弘扬。曹操在求贤令中招揽人才的标准便是“唯才是举”^④，重才而轻德。这里的才不仅仅是经

^① 严可均辑. 全三国文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 517.

^② 余嘉锡. 世说新语笺疏[M]. 北京: 中华书局, 2011. 631.

^③ 同上, 552.

^④ 严可均辑. 全三国文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 18.

国治世之才，还包括文学艺术之才。“唯才是举”的提出，实现了人才品评的标准由群体性的德向个体性的才转变，显示了对个体生命的重视与强调。刘劭的《人物志》从理论上肯定了才的重要性，极力肯定个体才能。在他看来，“夫圣贤之所美，莫美于聪明”，“夫草之精秀者为英，兽之特群者为雄。故人之文武茂异，取名于此。是故聪明秀出谓之英，胆力过人谓之雄，此其大体之别名也。”“智者，德之帅也……圣之为称，明智之极名也。”^①此处的“聪明”

“智”便是指向个体的才能。刘劭还对个体的个性、才能进行了区分，显示了对个体意义上的才能的重视。个体的才情成为人物品藻的重要方面，这在《世说新语》有很多体现。值得注意的是，《世说新语》中肯定的才，“虽然仍包含政治之才，但更重要的，却是指在文艺（包括绘画、音乐、书法等）的创造欣赏、玄学的思考论辩，以及日常生活的其他方面所表现出来的种种智慧才能。并且强调地描述了各种天才、个性、气质的特出过人之处。”^②随着魏晋南北朝士族的文学化，文才成为衡量士人才能的重压内容，其地位逐渐上升。而对个体才能的肯定，使得主体的创造性得到强调和弘扬，这在文学艺术的创造中非常重要。

政治格局的失范打破了思想界原有的格局，使其处于失序的混乱状态。与个体觉醒的事实相同步的，还有思想领域对此的反思与探讨。二者互为资源，相互支撑。面对此时期动乱局面，儒学无力应对，无法提出有效的应对措施；加之学官体制受到破坏，人才凋零，家法难以为继；这表明儒学已经失去了独尊的局面，走向了衰微。此时期的思想格局与政治格局一样，处于多元失序的状态，这为倡导个体觉醒的思想资源提供了生存空间。此时期思想界探讨的中心，已扬弃了汉代经学的命题，转向其所忽视的本体和个体问题之上。玄学的兴起为个体觉醒提供了强大的思想资源支撑与精神空间。玄学所探讨的一系列命题，如有无本末、言意之辩、圣人有情与无情、名教与自然等，都为个体存在的合法性提供了论证与支持，成为士人新的精神依傍。《列子》所代表的享乐主义，对当下个体感性存在经验的强调与重视，成为个体觉醒的另一思想支撑与理论呈现。于此同时，道教与佛教的兴起，它们本身包含的思想内涵无疑为个体觉醒提供了理论支撑。道教养生理论及实践，幸福观、长生观与神仙想象；佛教的众生观、救赎观、空色观、顿悟观，以及建立的一整套世界观与神

^① 刘劭著 梁满仓译注. 人物志[M]. 北京: 中华书局, 2014. 2、93、119.

^② 李泽厚 刘纲纪主编. 中国美学史(魏晋南北朝编)[M]. 合肥: 安徽文艺出版社, 1999. 81.

灵世界；不仅为个体自觉提供了形而下的具体指导，也提供了形而上的精神信仰空间。这一切，都为个体觉醒创造了新的存在空间，提供了思想支撑。

纵观魏晋南北朝士人，“我们看到许多人都各有自己的秉性、爱好，都在过着自己的与众不同的日常生活。以至于，我们可能不大知道他们的社会角色和社会活动，却清楚他们的仪容风度、个性特征。就是说，在这个时期我看到才看到了许许多多活生生的、血肉丰满的个体的人。这就是人的个体意识的觉醒。”^①除普遍的社会性的政治、道德活动外，士人开始拥有了个性化的私有生存空间，并以此为主要的存在状态。个性、感性、当下、本真，成为魏晋南北朝个体生命觉醒的关键词。它大大推进了东汉末年的个体自觉的深度，拓展了士人的存在空间，对士人的生命存在产生了革命性的变革。

个体的觉醒并不代表着之前建立在社会、群体上的一整套文化资源、体系的失效或崩溃，而是意味着原有的文化资源已不能为个体的觉醒继续提供思想支撑与指导，意味着需要在个体之上建立新的文化资源、体系。个体的觉醒不是目的，而是开端。尤其是在生命无常的社会环境中，那么个体存在的价值为何，其归依与解脱之道是什么？饮酒、服药、归隐，谈玄、求仙、佛道信仰……从日常生活行为到精神活动，魏晋南北朝的士人为自我个体不断寻找、开拓生存空间。在这之中，审美成为士人重要的生存活动与方式。在功利却充满痛苦的世界中，如何为个体寻找到自由与解放之道，如何为个体价值寻找到坚实的出路，这是士人所面临的生存困境。作为非功利的当下的即时性的精神性活动，审美正可为士人提供一条解脱之路。审美所提供的对生命忧嗟的宣泄，对精神世界的净化，对自由的期许与达成，为士人开拓了另一生存空间。审美的本质是一种话语活动，它一方面具有解放与确证自身的功能，另一方面此话语活动还能为他人所认同，产生社会性效果。换言之，即使作为纯粹的个体创造活动，审美仍然能够通过个体价值向社会价值的转换，实现对个体价值的确证。在此，审美为士人的个体价值创造找到皈依，为个体的存在提供了合法性的支撑。与此同时，审美活动对个人才智的倚重，对文化资源的创造性开发，与士人所拥有的话语资源优势相吻合，也符合士人所重视的个性化原则。在魏晋南北朝时期，这些因素被士人意识到，并产生认同，他们开始从事专门的审美创造活动。这种依托于个体的审美，已不同于基于群体之上的审美活动，它以自身为目的，专注于自身的完善与拓展，而不再是其他活动的手段，具有综合性

^① 成复旺. 中国古代的人学与美学[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 1992. 221.

或混杂性的特征。审美成为专门的精神活动门类，其地位开始提升，在整个社会的文化系统与士人的精神活动中占据重要地位。个体的觉醒为审美提供了个体性的基础和原则，审美以此为基础，建立了自我的形态与存在。这便是魏晋南北朝的审美自觉，或学界常言的审美独立。论及个体觉醒与审美自觉的关系，可如下表述：个体觉醒是审美自觉前提与推动，若无前者则无后者；审美自觉本身是个体觉醒的重要组成部分，是个体觉醒的确证与标志之一；审美自觉推动了个体觉醒的发展，代表了个体觉醒所能达到的广度和深度；二者是一体的，合一的。

二、形式之于审美自觉

论及审美自觉，大致有以下几个标准：一、审美以自身为目的，建构起本体层面的存在依据；二、审美非功利性的强调，美与善分离；三、各审美形态全部实现自觉，并涌现出了典范式的作者与作品；四、各艺术门类对审美特征的强调，建构起审美性的艺术语言及其体系；五、总结与反思性的理论著作的出现，并形成了若干具有稳定性、普遍性的审美范畴。以此来衡量魏晋南北朝的审美实际，便会发现其大致符合这些标准。首先，魏晋南北朝审美已出现了本体层面的建构，建立起了审美的本体——道、理、神等。文学中原道论的提出，自然审美的“以形媚道”、“以玄对山水”等，绘画可“以一管之笔，拟太虚之体”^①，可“穷理尽性，事绝言象”^②等等。这标志着审美具有了本体存在的依据，意味着审美开拓出了形而上层面的精神境界。其次，此时期的审美不再以教化为目的，或者说，教化不再是审美的唯一功用，出现了对非功利性的审美功能强调。在文学领域，提出了缘情说，认为“夫导达意气，其惟文乎？”^③；在绘画领域，提出了传神说，认为“本乎形者融灵，而动变者心也”^④；自然审美领域的畅神说，书法领域的晓意论等等。此时期的审美不再是善的附庸，而是以其自身的愉悦性、感知性特征实现审美效用，为人类的精神生活开拓了非功利性的空间。再者，魏晋南北朝各审美形态均出现并相继完善，出现了代表性的观点、人物与作品。人物美领域，人物品藻的盛行，形成了颇为系统的

^① 于民主编. 中国美学史资料选编[M]. 上海: 复旦大学出版社, 2008. 146.

^② 严可均辑. 全齐文 先陈文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 260.

^③ 严可均辑. 全晋文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 1175.

^④ 于民主编. 中国美学史资料选编[M]. 上海: 复旦大学出版社, 2008. 146.

品评标准，并出现了专门的记录著作《世说新语》。自然审美领域，自然审美成为士人的普遍精神活动，园林审美逐渐盛行；自然审美的形而上领域出现了畅神说，谢灵运等人对山水形色的描绘反映了对自然形式特征的重视。文学领域，涌现出了众多的典范性作家与作品，《昭明文选》《玉台新咏》等文集的编纂，个人文集的出现，形成了文学的经典时代；书法领域，出现了二王及《兰亭序》《快雪时晴帖》《鸭头丸帖》《二十九日帖》《真草千字文》等经典作品，及王氏、谢氏、崔氏、卢氏等书法家族；绘画领域出现了卫协、顾恺之、陆探微、谢赫、张僧繇等著名画家及《女史箴图》《洛神赋图》《列女仁智图》《五星二十八宿真形图》等经典画作。这些代表性观点、作家与作品的出现，既是审美成熟的标志，也为后世的审美创造与审美鉴赏提供了对象与典范。第四，此时期重视和强调各艺术门类的审美特性。这主要体现在两个方面，一是艺术实践领域技法体系的完善，如文学领域内体式的完善与定型、声律、用典、言辞的选用，如绘画领域的六法、凹凸法等，书法领域中二王代表的帖学技法体系的完善。这标志着各艺术门类对自身艺术语言构成规律、规则的探索与定型，逐渐形成了有机、系统的艺术语言体系，奠定了各艺术门类成熟的基础。二是对艺术的审美特性的强调，如文学领域对绮、丽等的重视与追求；绘画领域对造型准确性、线条、赋彩精微化的追求，书法领域内妍媚书风的盛行等等。第五、魏晋南北朝文学艺术领域艺术批评繁盛，出现了数目众多的理论著作，对艺术规律、艺术问题进行了进行了系统地反思与探讨。如文学领域中的《典论·论文》《文赋》《文章流别论》《文心雕龙》《诗品》《文选序》等，书法领域中的《四体书势》《采古来能书人名》、《书赋》《古今书评》《草书状》《观钟繇书法十二章》《书品》等，绘画领域中的《古画品录》《画山水序》《叙画》《续画品》等，此外还有音乐领域的《声无哀乐论》《乐论》等著作。这些著作一方面对此时期的代表人物及其作品进行了实际的艺术鉴赏与批评，总结其风格、成就及不足；另一方面，在此基础上对各门艺术的内部要素、结构和规律进行专门的探讨，总结、提炼出一系列适合各艺术门类的，具有普遍性和稳定性的概念、范畴，并初步形成了体系化的理论成果，如道、文、采、丽、言、意、情、形、神、感、笔、力、势、自然、功夫、妍、媚、气韵、位置、生动、色等等。总而言之，审美自觉是对魏晋南北朝审美发展状况与属性的判定，是本文立论的基础。

从审美自觉的角度而言，形式是审美自觉的重要组成部分，即形式自觉是

审美自觉的重要构成。审美自觉是由他律到自律，由粗略到精致，由业余到专业的过程。在此过程中，内在的情感内容与外在的形式表现同样重要，只有二者共同自觉，相互促进、推动，融合为一体，才能最终实现审美自觉。若无形式，情感无由表现，审美境界无由创造，审美便成为空中楼阁。若无形式自觉，丰富的个体情感得不到精微的表现，审美境界不能实现精致、深远，审美难言自觉。如果把对个体生命情感的表现视为审美自觉的标志之一，那么其没有相对应的形式，则很难实现此目的。或者说，内容（情感）的表现和演进必须依赖于形式的发展。很难想象，若无绮丽的五言诗、骈赋，若无新妍的行楷今草，若无精美的人物画、山水花鸟画，魏晋南北朝士人如何抒发、表现丰富的生命情感。因此，无形式自觉，则审美不能实现自觉，无法走向独立。形式自觉意味着对象各要素之间的结构与秩序被发现与有目的创造，并呈现为规律化的外在感性特征。就形式自觉的内容而言，精致化、专业化、体系化及个性化是其标志性特征。所谓精致化是指形式的基本构成单位——艺术语言日趋精细，其品质逐渐提高，其针对细节。所谓专业化是指形式的各个方面相继获得重视，并获得专门的开发，日趋完善，并形成了专业的指称范畴，其针对专注度和层面。所谓体系化是指形式在各个方面的探索相互联系，相互融合，最终形成了一个有机的自洽系统，其针对整体。所谓个性化是指艺术家创造的形式间的辨识度逐渐增强，形成了明显的个性化色彩，其针对的是全部形式和风格。风格的形成是审美活动的最高境界，是审美活动成熟的标志。在四者中，前两者是基础，后两者为延伸。

对于艺术来说，形式自觉表现为艺术语言的内部探索，精致化，专业化，并形成了一个有机的语言体系。艺术的自觉是从艺术语言基本单位开始的，如文学中的字词（音义），绘画中的线条与色彩，书法中的线条，音乐中的声响。首先是基本单位品质的提升，之后是基本单位之间组合及组合规律的探索。当艺术语言的基本单位及其组合形成了专业化、精致化、系统化的有机体系时，这就生成了形式的自觉。就自然美与人物美而言，审美自觉主要表现为审美对象由外至内的细化与完善，并融合为一个整体。自然美的形式自觉表现为自然对象的外在感性特征被发现与体认，并总结出了相对系统的感知特性与标准，人物美中的形式自觉表现为人的外在形体特征、服饰等修饰被发现、体认与创造，并形成了系统的感知特性与标准。因此，形式的自觉与完善程度标志着审美自觉的程度。研究审美自觉，必须论及形式自觉，否则便无法真正理解审美

自觉。

从特殊历史时期而言，魏晋南北朝是中国古代审美的全面自觉时期。若以一语对魏晋南北朝审美自觉进行概括，可表述为：审美活动的精致化与专业化，审美实践与观念的全面发展。审美的领域、深度、完整度、程度等方面逐步拓展与完善；审美自身由内至外、自形而上至形而下的全面发展，并融为有机的整体。在这之中，形式的自觉与完善是魏晋南北朝审美自觉的重要内容与组成部分，是此时期审美活动的显著性特征。若想真正深入了解此时期审美的实际状况，必须研究形式问题。就此时期的审美实践而言，魏晋南北朝的形式确实获得了长足的发展，奠定了审美自觉的基础。人物美领域对容止的鉴赏品藻，自然美领域对山水声色的观赏，艺术领域技法体系的细致与完善，以及理论著作对形式问题的反思与探讨，均表明此时期的形式问题非常重要，是理解审美自觉的重要维度。从内容与形式的地位来说，在审美自觉中，形式的演进、发展和情感内容的嬗变与抒发同等重要，二者缺一不可。换言之，此时期审美活动发展的突出标志是，由之前对审美活动内容的重视发展为对内容、形式的同等重视。甚至在某些时候，对形式的重视犹在内容之上。在魏晋之前，人们总是在诗歌中寻找情志（内容）的价值与意义，而在此时期，形式成为士人所津津乐道的对象。这典型地体现在此时期对诗歌的认知中。魏晋之前对诗歌本质的认识是以情志的抒发（内容）为核心的，如“诗言志”“吟咏性情”。至于其形式方面，魏晋之前的诗学总体持重质轻文的态度，讲究“文质彬彬”。除“六义”“文质”外，此时期对诗歌形式的讨论维持在一种低限度的水平。但到了魏晋南北朝，对诗歌本质的认知虽不脱离情志论，但其重心转向形式。形式的地位上升，其价值与情志等同。此时期的文论著作体现得最为明显。无论是“诗赋欲丽”^①，“诗缘情而绮靡”^②，还是“圣贤书辞，总称文章，非采而何？”^③“至如文者，惟须绮縠纷披，宫徵靡曼，唇吻遒会，情灵摇荡”^④，其所关注的均是文学形式，所体现的是形式之于文学的重要性。这一方面说明，以情志论诗歌本质已成为历史共识，以形式论诗歌本质成为时代的新风尚；另一方面说明，形式创造成为魏晋南北朝诗歌创作的核心方向，成为衡量诗歌艺术性的主要判定标准，成为审美的重要对象。至于齐梁陈文学创作中体现出的

^① 严可均辑. 全三国文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 83.

^② 严可均辑. 全晋文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 1025.

^③ 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 346.

^④ 郭绍虞主编. 中国历代文论选(第一册)[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1979. 340.

“形式主义倾向”，则说明形式开始超越内容，成为维系诗歌艺术性的关键。

形式有意识的发现与创造、精致化与专业化，是魏晋南北朝形式发展的总体判定。立足于形式内部，可将形式的这种发展状况称之为形式冲动。所谓形式冲动指在服从于情感表现的原则下，形式获得了有意识的发展，形成了自主性的发展趋向。形式冲动使得形式获得了自律性，实现了对情感的精致化表现。形式冲动是魏晋南北朝审美活动发展的动力之一，其贯穿在审美活动的各个领域。无论是人物美领域的容貌、自然美领域的声色，还是文学对选辞、文体、声律、用典等诸方面的关注与探索，抑或书法领域中新书体的定型、线条的妍媚化、技法的自觉，绘画领域画种的完备、线与色的精微、技法的进步与体系的完善，都可视作形式冲动的结果。形式冲动构成了魏晋南北朝形式发展的内在动因，其推动了形式走向自觉。正是在形式冲动的推动下，丰富的情感得以精致的表现，审美走向了自觉。

由以上论述可看出，魏晋南北朝形式发展的本质特征是形式的自觉与完善。自觉指明了形式的基本属性，完善显示了形式发展的水平、程度。不过此时期形式虽已自觉，但发展程度还未至顶峰。完善只是初步的，处于走向顶峰的过渡阶段。魏晋南北朝形式的发展具有不平衡性：一方面，各个审美形态、对象的形式虽已全面发展，但相互间的发展水平并不平衡；另一方面，观念形态与实践形态的形式发展不平衡。关于此，将在下文进行详细论述，在此不再赘述。这是本文对此时期形式属性的基本判断，也是本文写作的基本立场与原则。

第二节 形式发展的时代主题

上一节提到，魏晋南北朝形式发展的基本判定是形式的自觉与完善，即精致化、专业化、体系化与个性化。这是一种非常概括性的说法，那么其具体表现是什么呢？文作为中国古代的形式概念，是一个普遍性的指称。魏晋南北朝作为审美自觉的时期，形式层面的文应当呈现出与前代不同的存在形态，其具体表现为何？是否有更为具体的范畴或更为准确的范畴能够指称文的自觉。同样，文的自觉意味着艺术语言基本单位开始发生一系列的变革，那么这些基本单位包括哪些方面？这正是本节所要解决的问题。

一、由文到采

魏晋南北朝的审美领域，文的出现频率非常高。不过作为一个概括性的概念，文并不指称更为具体的对象、层面。文自先秦便广泛使用，既然此时期文已自觉，那么其应当与之前所有区分。形式的自觉恰好是对概括性的背离，走向精致化与专业化。在此之下，文亦走向精致化，开始具有更具体、专业的形态。从魏晋南北朝时期文的使用场合与内涵而言，难以看出与之前有何本质性区别。文要想指称更为具体的层面，要么搭配其他概念组成一个词组使用，要么直接起用更为具体的新概念。在前者中，词组的内涵显然不是由文来承担的，而是由所搭配词来确定的。在后者中，新概念更为具体化、专业化，弥补了文的局限性。从此时期的审美实践而言，形式自觉是从具体层面开始的，即对象的基本构成要素开始发生变化，其结构、秩序及其外在感性呈现日渐精致化、专业化的，从点到线、面，然后形成整体。因此，在形式自觉的背景下，论述魏晋南北朝的形式问题，文虽然是一个有效的概念，但不是最恰当、最准确的概念。文已不能显示其自觉之后的新变化，不能够指称形式自觉中出现的更为具体的对象、层面，这就需要启用新的概念。这一新概念既能具有与文一致的内涵，又能描述魏晋南北朝形式自觉所发生的新变化，能指称更为具体的对象、层面。能符合这一要求的，便是采。所谓的采便是形式；更确切地说，采是魏晋南北朝的形式。采构成了形式发展的时代主题，即采是魏晋南北朝形式自觉的时代主题。

与文一样，采是一个自先秦就广泛使用的概念。魏晋之前，审美领域的采的含义主要有以下几种：其一指色彩，此层含义下的采与“彩”意义相同，如“五采备而成文”^①“一衣而五采具”^②；进而引申为纹理、纹饰，如“锦绣文采靡曼之衣”^③“服物昭庸，采饰显明”^④；其二指华丽的文辞，一般与“文”组成“文采”，“敏捷辩给，繁于文采”^⑤，“鄙没世而文采不表于后”^⑥；其三指声采，即声音的组织结构及其变化，如“文采节奏，声之饰也”^⑦。在三种

^① 王先谦. 荀子集解[M]. 北京: 中华书局, 1988. 475.

^② 吴则虞. 晏子春秋集释[M]. 北京: 中华书局, 1982. 135.

^③ 吴毓江. 墨子校注[M]. 北京: 中华书局, 1993. 47.

^④ 徐元诰. 国语集解[M]. 北京: 中华书局, 2002. 60.

^⑤ 王先谦. 韩非子集解[M]. 北京: 中华书局, 1998. 22.

^⑥ 班固. 汉书[M]. 北京: 中华书局, 1962. 2733.

^⑦ 杨天宇. 礼记译注(下)[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2004. 487.

含义，第一层为基础含义，最为常见，后两者可视为引申义，使用不多。可见，魏晋之前采的含义均包含在文之内，可视为文的次一级范畴。采的使用多存在于自然美与工艺美领域，艺术领域虽已出现，但使用频率不高。

在魏晋南北朝审美领域，采的使用场合和频率大大增加，其突出的特征是在艺术领域使用的频率大大增加。就其基本内涵而言，采已能与文基本相对应。采可指色彩、纹理、纹饰，即事物的外在感性表象，如“草含春而动色，云飞采而轻来”“日月华采”“错彩镂金”^①“《周书》论士，方之梓材，盖贵器用而兼文采也”^②。此层含义应用到绘画中，指绘画中的色彩，与“彩”“色”相通，如“随类赋彩”^③“赋彩鲜丽”^④。采可总指文采，即艺术所具有的诗性结构与特征。“圣贤书辞，总称文章，非采而何？”“情理设位，文采行乎其中”^⑤，“润之以丹采”^⑥。此层含义用之于书法领域，可用来形容书法的笔画形态多变，繁富妍丽，如“有范仰恒献上张芝缣素书三百九十八字，希世之宝，潜采累纪”“《太丘》之碑可就摹采”“李镇东书如芙蓉出水，文采镂金”“稚恭（庾翼）声彩遒越”^⑦。采可分指文学中各要素呈现的结构、秩序、组合方式及生成的美感特征。具体而言，采可指辞采或词采，即文学语言具有的诗性结构及美感，如“辞采妍富，事义毕举”^⑧“词采华茂”^⑨“辞采九变”^⑩；采可指声采，即文学语言的声律结构及美感，“年世渺邈，声采靡追”，“属采附声”^⑪，此层含义等同于刘勰所说的“声文”；采可指对偶的手法，如“俪采百句之偶”，“丽句与深采并留，偶意共逸韵俱发”^⑫，此处的“丽”指对偶。实际上，在刘勰那里，采的含义还要广泛。他把《文心雕龙》中创作论的内容总结为“剖情析采”^⑬，以此而论，采便包含了文学中所有的形式问题。就《文心雕龙》来说，采指文学中的创作技巧，包括声律、章节安排、对偶、用典、比喻、夸张、用典、练字、婉曲与精警、删改等问题，涉及《声律》《章句》《丽辞》、《比

① 严可均辑. 全梁文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 90、395、604.

② 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 525.

③ 于民主编. 中国美学史资料选编[M]. 上海: 复旦大学出版社, 2008. 154.

④ 严可均辑. 全齐文 全陈文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 402.

⑤ 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 346、355.

⑥ 严可均辑. 全梁文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 600.

⑦ 历代书法论文选[M]. 上海: 上海书画出版社, 1979. 51、70、81、89.

⑧ 姚思廉. 梁书[M]. 北京: 中华书局, 1973. 715.

⑨ 严可均辑. 全梁文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 601.

⑩ 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 479.

⑪ 同上, 2、493.

⑫ 同上, 49、384.

⑬ 同上, 535.

兴》《夸饰》《事类》《练字》《隐秀》《指瑕》等篇章。可见，魏晋南北朝文学中的采几乎涵盖了所有的形式（技法）问题，其内涵与文相同，但更具体。采可用于人物美领域，即风采。风采含义有二，一是形而上层面的精神状态，一是人物容貌举止及风度。“帝与朝士素不接，即位之后，群下想闻风采。”^①不过此层含义在此时期的人物美中应用还比较少。

与文相比，采更倾向于主观感受，更强调本身的美感特征。审美领域的采基本含义是色彩，其他意义均由此引申而来。色彩是光所产生的视觉效应，但在人类文化领域中，色彩并非只是客观的物理现象，还指由此产生的复杂的心理感受。人类对色彩的感知是客观现象所引发的主观感受过程，是二者的综合。采的引申含义无不是沿着主观感受层面而生成的，是主体心理感知的进一步开发与拓展。采虽指审美对象，但强调对象具有的审美特性。故而，采本身就属于审美经验领域，具有突出的美感特性。以采来指代形式，包含了审美对象与审美经验两个基本层面的含义——形式、形式美。从上文所列举的采的不同含义来看，亦可看出采强调美感特征的一面。在由采和其他词语构成的概念中，采主要承担词语所指向的美感特征，如文采、辞采、声采、俪采等。魏晋南北朝形成了一系列专门描绘形式的美感特征的概念，如丽、绮、艳、妍、靡、华、繁、茂、富等。这些词汇可纳入采的含义之中，作为采在审美经验层面具体化。

从形式自觉的角度来说，采比文更能说明这一变化。无论是自然审美领域对声色之美的追求，人物美领域对容貌的品藻，还是文学领域体式的定型，声律的初步形成，辞藻的丽化，各种修辞的广泛使用等，它们所呈现出来的规律化的结构、秩序与明显的美感特性，很难用普遍性的文来描绘，而用采则更为准确、恰当。在形式自觉时间最早、程度最高的文学领域，采成为区别文学与非文学的关键。“诗赋欲丽”^②“诗缘情而绮靡”“其谴言也贵妍”^③“文必极美；触类而长之，故辞必尽丽。然则美丽之文，赋之作也”^④“圣贤书辞，总称文章，非采而何？”^⑤“且夫古者事事醇素，今则莫不雕饰，时移世改，理自然也。”^⑥“至如文者，惟须绮縠纷披，宫徵靡曼，唇吻遒会，情灵摇荡。”^⑦在

^① 陈寿. 三国志[M]. 北京: 中华书局, 1982. 91.

^② 严可均辑. 全三国文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 83.

^③ 严可均辑. 全晋文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 1025.

^④ 同上, 756.

^⑤ 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 346.

^⑥ 郭绍虞主编. 中国历代文论选(第一册)[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1979. 207.

^⑦ 同上, 340.

魏晋南北朝时人看来,只有具备采——自觉的形式美——才能称得上文学。以此来审视书法、绘画中的形式自觉,那么采也适用于这两个领域。形式自觉的本质是对象各要素之间的结构、秩序及其外在感性表象的精致化、专业化,最终达到了自律。采对对象审美特性的重视与强调,正好符合此特征,这可从上文对魏晋南北朝采的内涵的梳理可以看出。这种变化亦可从文采一词中看出。魏晋南北朝经常把文与采合为“文采”一词,这在上文中已经列举了一部分。在文采一词中,词语的重心在于采,而非文。文更多的是修饰成分,其词语意义主要由采来承担,强调其具有的审美特性。在某些时候,单用采就可以描述出其确切含义,而只用文则很难准确地说明。因此,从形式自觉的角度而言,采更符合此时期形式发展的特征。

从概念的层次性而言,采既可指总体性、概括性的形式概念、问题,亦可指更为具体的形式现象、层面。采虽可指称形式的具体问题,但这是通过与其他具体词语搭配,生成更为专业化的概念实现的,如文采、辞采、词采、声采、俪采等。这说明,采本身仍是概括性的概念,而不是一个真正的具体概念。这使得它避免沦为仅作为形式的一部分,而失去与形式同等层面上的对等性。同时,采对美感特征的强调,使其具备了审美经验层面上的含义。它可作为一个总体性概念,包含更为具体的指称美感特征的词汇。因此,我们可以把采看作文的发展,看作文具体历史的存在形态。它是文的次一级概念,但又比更专业化的具体概念高一层级。在普遍性的文与具体性的专业概念之间,采即可保证与文同一层面上的整体内涵,又可以与其他词语结合,生成特定历史时期具体层面的专业概念,用于统摄各个具体概念。在文与具体概念之间,采起到了连接的桥梁作用,做到了普遍与特殊、形而上与形而下层面的较好结合。文——采——具体概念,这便是采这一概念所处的层次。

综上所述,采是文的具体发展,是魏晋南北朝形式自觉的具体表征与呈现。魏晋南北朝形式发展的总体趋势便是由文到采,采成为此时期形式发展的主题。因此本文把采作为此时期形式发展的具体存在形态与时代主题。

二、采之核心

先秦时期,形式并非审美的中心话题,情志问题占据了主导地位。此时期的形式并不具有独立的价值,重质轻文是其普遍倾向。除文、言、声等少数词

语，很难再找到用以表述具体形式问题的概念。就审美实践中的形式属性而言，质朴或是对其最恰当的描述。汉代各审美形态中的形式意识已初步萌发，纯粹意义上的形式美开始成为自觉的追求，这典型地体现在汉赋、书法、画像石等艺术门类中。丽这一概念开始被广泛使用，并成为评判标准，标志着此时期形式观念的发展与自觉程度。可以说，汉代是中国古代审美自觉的第一阶段，也是形式自觉的第一阶段。魏晋南北朝是古代审美全面自觉的时代，是形式全面自觉的时代。采代替文，成为形式发展的时代主题与核心。

在自然美与人物美领域中，形式的生成并非人力，而是天成。此两者的形式自觉并非是指形式的创作，而是指形式被有意识的发现、体认，并由此形成了对其外在感性形态的自觉欣赏。代表形式自觉深度的是艺术美领域对形式的自觉创造和欣赏。故而，艺术形式的水平是衡量一个时代形式发展的最高标准。在此小节中所谈论的形式主要指艺术形式。形式的自觉或自律，意味着形式由内到外均发生了质的变化。这表明，品质成为形式的核心。采之所以能代替文，成为魏晋南北朝形式发展的时代主题，就在于它准确反映出了这一变化。要想实现对品质的追求，那么必须从对象的基本元素入手。只有对各要素及其组成方式进行改进，乃至重组，才能达到形式的品质要求，实现形式自觉。所谓的形式全面自觉，便是发生质变的过程。魏晋南北朝，各艺术门类的艺术语言的基本构成单位及其组合方式均发生了进化，其结构、秩序逐渐改进，实现了重构，形成了全新的艺术面貌。魏晋南北朝形式的发展基本特征——精致化与专业化，其体现便是对品质的追求。

在文学领域，诗歌中的虚词被剔出，四言被五七言所代替，五言体式逐步定型；骈文的四六句式逐渐成型；声律形成，成为诗歌语言构成的规则，并足以与词义相并立；各种修辞手法广泛使用，语言表达方式空前繁荣，等等。于是，文学基本单位——字——的音义均得到开发，并逐步延伸到句，直至形成体式。文学实现了重组，获得了新的存在形态。书法领域，楷、行、今草等新书体逐渐定型；笔法获得改进，提按广泛使用，用笔趋于简洁明快；点画的基本生成法则趋于固定，具体形态极大丰富；结体趋向欹侧，纵引笔势广泛使用，字群结构大量出现。由点画、线条，到线条的组合结体与章法，并进一步形成了书体。绘画领域，笔法的扩展与总结；线条质量提升，组合疏密有度，造型能力提高；多元色彩广泛使用，随类赋彩原则的提出；卷轴式的横向空间布局开始出现。从线条、色彩开始，到空间布局，形成新画风。

在时人与后人眼中，魏晋南北朝正是艺术语言日趋精细，追求品质与华采的时代。文学方面，“魏晋群才，析句弥密，连字合趣，剖毫析厘。”^①“晋世群才，稍入轻绮，张潘左陆，比肩诗衢，采缁于正始，力柔于建安；或析文以为妙，或流靡以自妍：此其大略也。……宋初文咏，体有因革，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：此近世之所竞也。”^②“至于建安，曹氏基命，二祖陈王，咸蓄盛藻，甫乃以情纬文，以文被质……降及元康，潘、陆特秀，律异班贾，体变曹、王，缁旨星稠，繁文绮合。缀平台之逸响，采南皮之高韵，遗风余烈，事极江右。在晋中兴，玄风独振，为学穷于柱下，博物止乎七篇，驰骋文辞，义殫乎此。自建武暨于义熙，历载将百，虽缀响联辞，波属云委；莫不寄言上德，托意玄珠，遁丽之辞，无闻焉尔。仲文始革孙、许之风，叔源大变太元之气。爰逮宋氏，颜谢腾声。灵运之兴会标举，延年之体裁明密，并方轨前秀，垂范后昆。”^③“江左齐梁……唯矜吟咏。遂复遗理存异，寻虚逐微，竞一韵之奇，争一字之功。连篇累牍，不出月露之形；积案盈箱，唯是风云之状。”^④书法领域，精熟妍媚成为风尚，经典书家莫不如此。“河东卫觊……善草及古文，略尽其妙。草体微瘦，而笔迹精熟”，“王羲之……博精群法，特善草隶”，“王献之……骨势不及父，而媚趣过之”，“夫古质而今妍，数之常也；爱妍而薄质，人之情也”，“逸少学钟，势巧形密，胜于自运”^⑤，“形绵靡而多态……其委貌也必妍”^⑥。绘画方面，形式日趋精微细密。“卫协 古画之略，至协始精。六法之中，迫为兼善。”“顾恺之 深体精微，笔无妄下”^⑦，“谢赫……点刷研精，意在切似。目想毫发，皆无遗失。丽服靓妆，随时变改。直眉曲髯，与世事新。别体精微，多自赫始。”^⑧。绵密、精微、细微、精谨、精细等词汇，成为形容画家及其作品的重要术语与评判标准。与之相应的是，观念领域出现了一系列用以反映此种变化的专门词汇，即大量用以指称形式各具体层面的专业概念的出现与使用。文学领域，言、辞、词、声、律、风、骨、气、势、夸饰、事类（典故）、练字等等。书法领域，笔、点画、筋、骨、肉、势、形、结字、位

① 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 384.

② 同上, 49.

③ 沈约. 宋书[M]. 北京: 中华书局, 1974. 1778.

④ 严可均辑. 全隋文 先唐文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 229.

⑤ 历代书法论文选[M]. 上海: 上海书画出版社, 1979. 46、47、47、50、70.

⑥ 历代书法论文选续编[M]. 上海: 上海书画出版社, 1993. 20.

⑦ 严可均辑. 全齐文 先陈文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 260-261.

⑧ 同上, 401.

置、笔力、肥瘦等等，还有大量形容字势的形容词汇；绘画领域，笔、骨、采（彩）、色、貌、形、体、迹、位置等等。这表明，艺术形式从各个方面、层面开始进化，实现了全面的自觉。在此三领域，还出现了表示技法的词汇：术或法。这表明，艺术领域内的创作技巧日趋高超，技法体系逐渐完善。

可见，魏晋南北朝艺术从基本的语言单位开始发生变化，其组合方式不断进化，其结构、秩序不断演进，最终形成了质变。品质成为此时期艺术创造与鉴赏的追求与标准。当我们把采视为此时期形式发展的时代主题时，那么采的核心便是对品质的追求。

采本身包含形式构成与形式美感，那么作为其核心的品质亦当包含此两个方面。换言之，品质既是对形式构成及其属性的反映，亦是对形式美感的描绘。采强调形式美感，而品质则是对此的集中表现。若以一词指称品质所蕴含的形式美感，丽可谓最恰当的词语。换言之，丽是采具有的形式美感的具体指称。魏晋南北朝出现了一系列反应形式美感的专业词汇，如“丽”“绮”“清”“质”“妍”“艳”“真”“繁”“富”“媚”“美”“妙”“趣”“奇”“拙”“巧”等基础性词汇。这些词汇相互搭配或与其他词汇相搭配，生成了更为精制、专业的形式美感词语：“清丽”“高丽”“壮丽”“新丽”“工丽”“绮丽”“绮靡”“繁富”“繁芜”“富艳”“浮艳”“华茂”“华艳”“华美”“华瞻”“华绮”“轻靡”“清靡”“轻绮”“清绮”“淫丽”“清越”“清拔”“绮艳”“雅媚”“鲜丽”“妍冶”“清雅”“精巧”“清峻”“浮浅”“绮密”“清润”“雅壮”“悲壮”“壮采”“壮美”“写真”“真古”“古直”“古雅”“芙蓉出水”“错彩镂金”等等。如此众多的用以形容形式美感的词汇，这是前代无法想象的。这反映出，魏晋南北朝人们对形式美感的感知日渐精细、专业。这些精微细密的形式美感，彼此之间相差并不大。它们是通过艺术形式精微的细节呈现出来的，一字之差，风格便相差甚远。这种情况只有在形式高度发达，品质高绝的情况下才能实现。因为对品质的要求越高，对细节越是重视，那么彼此之间的区分愈加明晰细致，愈加专业化。品质提高的背后，反映出了人们的感知能力的增强。人们对其中细微差别，便能够很快辨别出。因此，丽反映出了魏晋南北朝时期形式美感的精致化与专业化的特征。当把形式美感理解为风格，那么对品质的追求，也推动了风格的成熟。风格的形成基于品质，其是对对象品质的整体性与个性化的反映。风格是审美成熟的标志，是审美活动的最高境界，而这一切均是奠基于品质之上的。

形式自觉的重要内容之一是形式的多元化。魏晋南北朝形式美感发展的重要标志，便是多元化的审美趣味的存在。换言之，采本身就包含形式美感的多元化，这种多元化是通过美感的层级变化而体现出来的。采的层级主要体现为两个方面：一是不同层级间的形式美感的多元化，一是同层级内形式美感的多元化。上文我们列举了众多描绘的形式美感词汇，在此便以这些词汇为例说明采的层级变化。在以上的词汇中，我们根据其形式给予人们的感官刺激程度，可以大致区分为质与丽两种。根据内部使用词汇、修辞方式及感知程度不同，丽又可区分为三种：壮丽、清丽、绮靡。至于三者间的区别、评价及适用对象，将在第五章的第一节形式的审美理想——丽——中进行详细的论述，在此不再赘述。

三、采之主导精神

在个体生命觉醒的背景下，审美成为士人舒泄情感、净化精神世界、确证生命价值的重要途径。在此之下，审美创造活动便成为彰显士人才学、个性的的重要手段。对于审美活动来说，其内容往往是较为恒定的，即其所表现的思想情感是固定的，因此对士人个性才学的显示往往体现在形式之上。于是，形式的新奇精巧便成为士人逞才的主要场域，这是立足于主体角度而言的。从情感的表现来说，个体生命觉醒的内容之一是对当下个体生命情感的肯定，而这造成了情感的极大丰富。欲想表现如此丰富细腻的情感，那么形式必须不断的发展、变化，以获得丰富、精致的形态与之相对应，完成对情感的表现。以上两点体现在形式之上，形式便呈现出由粗至精、由质到丽、由他律至自律的发展特征。我们将此特征理解为形式冲动，而形式冲动的本质便是求新求变。故而，新变构成了魏晋南北朝形式自觉的主导精神，即采的主导精神为新变。

新变始终是贯穿魏晋南北朝形式自觉的主导精神。新变成为魏晋南北朝文学艺术发展的内在要求与时代风尚，正如萧子显所倡导的那样，“若无新变，不能代雄”^①。新变成为推动文学艺术发展的动力，成为衡量文学艺术发展的主要标准之一。在魏晋南北朝有关形式的理论批评著作中，对新变的肯定与认同构成了其基本倾向与特征。文学领域，新变被视作文学发展的动力，成为评价某一时代、作家的主要内容之一。陆机在《文赋》中反对抄袭模拟，提倡独创。

^① 萧子显. 南齐书[M]. 北京: 中华书局, 1972. 908.

“苟伤廉而衍义，亦虽爱而必捐”，“其会意也尚巧，其遣言也贵妍”^①。此处的“巧”“妍”的实质便是新变精神。葛洪则认为古者质朴，今者尚新，这是事物发展的内在规律，文学亦是如此。“且夫古者事事醇素，今则莫不雕饰，时移世改，理自然也。”^②刘勰认为，只有不断的走向新变，文学才能具有生命力。“文辞气力，通变则久”，“文律运周，日新其业，变则堪久，通则不乏”^③。在他眼中，绮丽正是新变的结果，“绮丽以艳说，藻饰以辩雕，文辞之变，于斯极矣”^④。他在总结文学自古至今的发展状况时，认为新变是其主导精神与动力。“汉世迄今，辞务日新，争光鬻采”，“宋初文咏，体有因革，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：此近世之所竞也。”“近代辞人，率好诡巧，原其为体，讹势所变，厌黷旧式，故穿凿取新”^⑤。故而刘勰倡导新变，“凭情以会通，负气以适变。”^⑥正是在新变精神的主导下，文学在实践领域获得了迅猛的发展：文体的完备与完善，五七言、骈文的形成与定型；言辞的提炼意识增强，趋于新奇密丽；声律得以形成与发展，成为诗歌语言结构的新法则；物兴与用典得到发展，重组了诗歌的时空与意义结构。相对于汉代，魏晋南北朝文学在这些方面的发展正是求新求变的结果。

在书法与绘画领域，新变亦是其形式发展的主导精神与核心动力。妍媚成为魏晋南北朝新书体的基本特征，而欲生成妍媚必须求新求变，以获得形式的丰富性。故而，妍媚的实质便是新变。在此时期的书论中，妍媚成为书法品评的主要标准。“形绵靡而多态……其委貌也必妍”，“尺牍书疏，千里面目也”^⑦。“淹留草法，拟效渐妍”，“百体千形，巧媚争呈”，“百体千形”，“各尽其美”^⑧，等等。这些描述书法线条与形态的词语，无不彰显了书法形式的丰富性。相较于旧体（篆书、隶书与章草），新体（行书、楷书和今草）确实在形式（线条及其组合）上实现了新变，凸显了线条的审美特质，推动了书法的自觉。魏晋南北朝书论中有对书家个性风格的描绘，如袁昂的《古今书评》和萧衍的《古今书人优劣评》等。个性风格的彰显本身就是书家求新求变的结果，

^① 严可均辑. 全晋文[M]. 北京:商务印书馆, 1999. 1024-1025.

^② 杨明照. 抱朴子外篇校笺(下)[M]. 北京:中华书局, 1997. 77.

^③ 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京:人民文学出版社, 1981. 330、331.

^④ 同上, 346.

^⑤ 同上, 455、49、340.

^⑥ 同上, 331.

^⑦ 历代书法论文选续编[M]. 上海:上海书画出版社, 1993. 20、28.

^⑧ 历代书法论文选[M]. 上海:上海书画出版社, 1979. 50、79、79、91.

其典型地体现了此时期书法形式的新变精神。绘画方面，精微与新奇成为品评画家、画作重要的评价标准。如谢赫在批评历代画家时，精微与新变是主要标准。如“卫协 古画之略，至协始精。六法之中，迨为兼善。……陵跨群雄，旷代绝笔”“顾骏之 精微谨细，有过往哲。始变古则今，赋彩制形，皆创新意”“陆绥 一点一拂，动笔皆奇”“毛惠远 画体周赡，无适弗该，出入穷奇，纵黄逸笔，力遒韵雅，超迈绝伦”“吴曦 体法雅媚，制置才巧”“张则 意思横逸，动笔新奇。师心独见，鄙于综采。变巧不竭，若环之无端”“蘧道愍 章继伯 人马分数，毫厘不失，别体之妙，亦为入神”^①，等等。姚最在评价画家时，亦重视精微与新奇。“谢赫 点刷研精，意在切似，目想毫发，皆无遗失。丽服靓妆，随时变改，直眉曲鬓，与世事新。别体细微，多自赫始。”“焦实愿 衣文树色，时表新异”^②，等。精微指造型的准确性与线条色彩的精致化，新奇主要指技法的创新巧妙。新奇便是新变，二者的关系自不必说。精微是相对于前代绘画的质朴而言的，是对魏晋南北朝绘画形式特征的描述。对于绘画来说，实现造型的准确性是绘画艺术自觉的基础。精微是汉代绘画未能实现的，而魏晋南北朝绘画形式求新求变，最终实现了此目标。因此，精微的实质为新变，其是绘画形式发展的必然结果。因而，新变是魏晋南北朝书法与绘画的主导精神。

新变的本质是创新。新变的肯定标志着创新获得了认同。创新成为形式发展的动力与标准。这意味着，形式的发展是源自于自身内部的内在要求，而非外在的推动。所谓的形式冲动便成为形式内部的主体性趋向，具有某种程度的自主性。在此之下，形式冲动亦演变为自主的创新冲动。要想实现持续不断的创新，形式必然走向专业化与精致化。于是，形式便由他律走向自律，走向自觉。纵观魏晋南北朝形式所获得的巨大发展与成就，其正是在创新的主导下完成的。故而，论及魏晋南北朝的形式自觉与审美自觉，创新为其主导精神与动力。

新变成为形式发展的主导精神与内在要求，其背后折射出了审美领域古今观的变化。先秦时期，《诗经》与符合礼制的音乐（如《韶》等）被视作经典，成为千古不移的范式。在儒家文化系统内，诗与乐被固定化为具体的文本，被视为上古三代理想文化的范本的体现，受到尊崇。今之文学艺术并不占据显著

^① 严可均辑. 全齐文 全陈文[M]. 北京:商务印书馆, 1999. 260-262.

^② 同上, 401-402.

的地位，亦难以与古之经典相媲美。在此之下，古是高于今的，贵古贱今是普遍倾向。到了汉代，此种情况已有所改变。尤其是在王充那里，今超越了古，获得了肯定。不过，审美领域的今获得广泛的认同，却是在魏晋南北朝时期。随着个体生命的觉醒，当下的生命存在得到普遍肯定。体现在审美领域，便是今之地位的上升。无论是“诗赋欲丽”，还是“诗缘情而绮靡”，其对“丽”“绮靡”的强调不同于传统的雅正、中和观，反映出时代新变的趋向。这些主张虽不否定古，但更多的折射出对今的肯定。葛洪批评了“贵远贱今”^①的倾向，在他眼中，事物不断向前发展，今是超越古的，文学亦是如此。“何以独文章不及古邪？”^②他认为文学自古至今是不断变化的，由质朴发展为华丽。在他眼中，汉赋、今诗在艺术形式上超越了《诗经》。“《毛诗》者，华彩之辞也，然不及《上林》、《羽猎》、《二京》、《三都》之汪濊博富也。”“今诗与古诗，俱有义理，而盈于差美。”“近者夏侯湛、潘安仁并作补亡诗：《白华》《由庚》《南陔》《华黍》之属，诸硕儒高才之赏文者，咸以古诗三百，未有足以偶二贤之所作也。”^③在葛洪这里，今是超越了古的。刘勰论文倡导征圣宗经，古仍具有不可置疑的地位。不过，对古的尊崇并不妨碍他对今的肯定。在他看来，古乃权威、典范，是今之源头。而文学随时代而变，“文变染乎世情，兴废系于时序”^④。故而，今乃文学发展的必然。在古今关系上，刘勰讲求会通，即通晓古今。而通晓古今的目的，仍然是为了今之创作。“趋时必果，乘机无怯。望今制奇，参古定法。”^⑤可见，在刘勰这里，古的地位未变，但今之地位得到提升，古今处于一种相对平衡的状态。钟嵘在论述齐梁的文学创作时，认为当时存在着贵今贱古的倾向。“笑曹、刘为古拙，谓鲍照羲皇上人，谢朓今古独步。”^⑥这说明在齐梁士人的认知中，今已超越了古。在书法领域，随着新体的定型，古质今妍成为普遍的共识。随着二王代表的新妍书风的流行与肯定，今得到了肯定，超越了古。“夫古质而今妍，数之常也；爱妍而薄质，人之情也。锺、张方之二王，可谓古矣，岂得无妍质之殊？且二王暮年皆胜于少，父子之间又为今古，子敬穷其妍妙，固其宜也。”^⑦绘画方面，精微成为绘画演变

^① 杨明照. 抱朴子外篇校笺(下)[M]. 北京: 中华书局, 1997. 71.

^② 同上, 78.

^③ 同上, 70、74、76.

^④ 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 479.

^⑤ 同上, 331.

^⑥ 严可均辑. 全梁文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 600.

^⑦ 历代书法论文选[M]. 上海: 上海书画出版社, 1979. 50.

的关键，其以晋代卫协为节点。“古画之略，至协始精”^①。在古略今精的对比中，今获得了肯定。谢赫的《古画品录》与姚最的《续画品》在品评画家时，所选取的均为晋至梁时期的画家，反映出对今的重视。谢赫在批评画家时，常有“古今独立”“旷代绝笔”^②之语，可见在他那里，今是超越古的。

纵览魏晋南北朝形式发展的古今观，其总体倾向是今获得肯定与认同，地位不断提升，甚至超越了古。这与前代贵古贱今的状况形成了对比，显示了此时期审美观的重大变化。正是在古今关系的变化中，新变得到肯定，成为魏晋南北朝形式自觉的主导精神与内在动力。

第三节 形式范畴下的相关概念

审美自觉的标志之一是总结与反思性的理论著作出现。这些理论著作对审美实践活动进行批评和鉴赏，总结其成就与不足。在此基础之上，这些理论著作针对艺术内部的内部要素、结构和规律进行探究，提炼出一系列特定的观念，以之作为普遍性的原则与标准。这些观念不断地深化、升华，最终形成了一系列具有共享性、稳定性、专业性的审美概念。^③概念是对事物的本质属性与普遍联系的反映，代表了人类认知所能达到的深度与高度。魏晋南北朝形式自觉包含两个层面，一是实践层面的形式创造的自觉，一是理论层面的形式概念的自觉。在美学领域，形式是基础性范畴，魏晋南北朝已形成了此基础性范畴，即采。不过采仍是一个概括性的概念，它只标示了形式的基本特征，并不能详细说明形式发展的具体层面。对于形式发展而言，精致化与专业化的体现便是形式的各个层面获得专门性的开发，具有精致化的品质。体现在理论层面，便是形成针对形式各个层面的专属性概念，并具有了稳定性与普遍性的特征。这些专属形式概念针对形式的不同对象或层面，建构起人们对形式的认知框架与深度，指导着审美实践不断推进。这些专属概念的总结、提炼、升华与普遍运用，一方面意味着对此问题的认识不断深入，另一方面意味着建立起了某种普遍性原则与标准。形式相关概念的形成标志着对形式某个层面的本质属性反思的某个终点，标志着理论反思的抽象程度与专业深度，亦是形式自觉的重要内容。

^① 严可均辑，全齐文 全陈文[M]. 北京：商务印书馆，1999. 260.

^② 同上，260.

^③ 薛富兴，汉魏美学概观[J]. 思想战线，2005(2).

形式相关概念的形成还代表着审美实践中形式创造所达到的程度，即使是实践未必能达到理论所探讨的程度，但起码开启了理论所昭示的方向。

魏晋南北朝是形式的相关概念形成的关键时期，之所以如此说，其关键就在于内在化、精致化、专业化、抽象化和体系化。在魏晋南北朝之前，并非没有形成关于形式的概念，但它们均是非专业性的，抽象化程度不高，零散、不成系统，且数量不多，如文、质、情、志、赋、比、兴、丽等。魏晋南北朝形式的各个方面与层面被充分注意到，获得专门性的开发，形成了与之相对的针对性概念，其精致化与专业化水平日渐提高。此时期形式的相关概念蔚为大观，其数量之大，应用之广，体悟之深，让人叹为观止，奠定了后世对形式概念的使用和理解的基础。这些概念的描述、概括能力不断强化，抽象化程度不断提升，具备了适用于各艺术门类的普遍性。此时期形式的相关概念的专业化与抽象化程度虽已达到很高的程度，但并未有理论家与著作对其进行体系化的努力，并未出现专门探讨形式概念的著作。在此时期的批评与理论著作中，形式的众多概念处于一种普遍使用，却又互不干扰，并未出现混乱的状况。这说明此时期的形式理论虽未形成一个层次分明、体系完整的概念系统，未达到自觉的体系化程度，但已形成了普遍性的约定，存在潜在的共识。这些潜在共识构成了某种隐性的规则，规范着、约束着形式的概念内涵与使用的边界。这是一种隐性的体系，是一种虽未系统化却存在规则的体系形态。只要对其略微的梳理，不难显现其体系化的框架与结构特征。正是基于此，我们把体系化视为此时期形式发展的基本特征之一。在此，我们对此时期形式的相关概念进行梳理，认为其可分为四个层面：一是本体层面的道，一是艺术语言层面的言，一是技法层面的体、法，一是审美经验层面的丽。

魏晋南北朝形式自觉的重要内容之一是形式本体的提出。此时期整个哲学、文化均存在着本体建构的努力，审美亦不例外。本体建构成为整个审美领域的普遍行为，形式自然包括其中。审美领域中的本体建构得之于哲学领域对本体问题的探索。经过玄学的阐发，道成为宇宙万物的本体和终极依据。与此同时，道的抽象化程度不断提升，最终凝结为稳定性、普遍性的哲学范畴。审美直接接引过玄学的成果，把道视为审美的本体。哲学范畴的道便转化为审美范畴的道，道成为形式的本体概念。在这其中，最具标志性的成果便是刘勰《文心雕龙》中的原道篇。在这篇文章中，刘勰建构起文与道在本体论层面的联系，将道视为文的本原，文之本于道，用于原道。刘勰所言的文首先是指普遍的形式，

之后才是文学与文化，故而道成为审美的本体，成为形式的本体。原道篇成为阐释整个审美活动本体问题的文献。所谓“动植皆文”，此“文”为“道之文”^①，“本乎道”^②。文乃“原道心以敷章，研神理而设教”，“道沿圣以垂文，圣因文而明道”，“辞之所以能鼓天下者，乃道之文也。”^③在此，道被视为普遍的形式与文学的本体。

魏晋南北朝士人常从山水中体认道的存在，所谓的道即无、玄、无为、自然、造化、理等，即“以玄对山水”^④。在他们眼中，自然万物乃道之表象，可由此体悟自然之道。“天地任自然，无为无造”^⑤，“天地生于自然，万物生于天地。自然者无外，故天地名焉。”“夫山静而谷深者，自然之道也”^⑥。在自然审美领域，道被视为自然山水的本体。自然的外在形式以道为本，“山水以形媚道”^⑦。人们对自然的审美，可由自然的外在表象——形式——体悟道。顾恺之认为“吴城西北有虎丘山者，含真藏古，体虚穷玄。”^⑧王羲之在欣赏山水之外在形式时，由形而体道，进而生发出对自然造化的叹谓。“三春启群品，寄畅在所因。仰望碧天际，俯磐绿水滨。寥朗无厓观，寓目理自新。大矣造化功，万殊莫不均。群籁虽参差，适我无非新。”^⑨在此，道成为自然形式的本体。

在绘画方面，道被建构为绘画的本体，后者的目的就是表现道，所谓“以—管之笔，拟太虚之体”^⑩，“穷理尽性，事绝言象”^⑪，“心师造化”^⑫。此处的“太虚”“理”“性”“造化”便指道。道成为绘画的本体，亦成为绘画形式的本体。这种本体建构的典范文本为宗炳的《画山水序》。在此篇文献中，宗炳论述了山水画的—价值在于透过绘画而领悟自然之道。于是绘画的形式——线条与色彩及其组合——便成为表现道的途径，成为道的表象。“画象布色，构兹云岭。夫理绝于中古之上者，可意求于千载之下。旨征于言象之外者，可心取于书策之内。况乎身所盘桓，目所绸繆。以形写形，以色貌色也……夫以

① 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 1.

② 同上, 535.

③ 同上, 2.

④ 余嘉锡. 世说新语笺疏[M]. 北京: 中华书局, 2011. 535.

⑤ 楼宇烈. 老子道德经注校释[M]. 北京: 中华书局, 2008. 13.

⑥ 严可均辑. 全三国文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 480-481.

⑦ 严可均辑. 全宋文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 191.

⑧ 严可均辑. 全晋文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 1459.

⑨ 逯钦立辑校. 先秦两汉魏晋南北朝诗[M]. 北京: 中华书局, 1983. 895.

⑩ 于民主编. 中国美学史资料选编[M]. 上海: 复旦大学出版社, 2008. 146.

⑪ 严可均辑. 全齐文 先陈文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 260.

⑫ 同上, 400.

应目会心为理者，类之成巧，则目亦同应。心亦俱会，应会感神，神超理得，虽复虚求幽岩，何以加焉？神本亡端，栖形感类，理入影迹，诚能妙写，亦诚尽矣。”^①此时期书法理论探讨的程度尚未达到本体论的层次，其重心在于创作经验与风格的总结上。就刘勰的《文心雕龙·原道》而言，其说言的文，尤其是人文的概念，是整体性的文化和形式概念，理当包括书法及其形式在内。只不过直接提出以道为书法本体的思想尚未在此时期出现，直至在唐宋才凸显出来。在此我们只是梳理了各审美领域本体建构的状况，未触及道与形式间的内在关联。关于此问题，我们将在下一节中详细阐释。

在艺术语言层面，指称艺术语言基本单位概念的出现与广泛应用成为此时期形式概念的重要特征。此概念在不同艺术领域有着各自的称谓，如文学领域称之为言、词、字，绘画领域称之为笔、采，书法领域称之为笔。若以一词统称各艺术门类艺术语言的基本单位，可把言作为指代性概念，其他的均可纳入其涵义范围之内。艺术语言基本单位的提出，标志着魏晋南北朝艺术语言本位意识的强化，奠定了形式自觉的基础。前文提到此时期形式的核心为对品质的追求，而艺术语言基本单位概念的提出正是其体现。对于形式来说，言是基础性的单位。言之中，关键在于言的使用，如语词的选用、组合排列及其结构秩序。言的使用所体现出的是言的品质，即采。对换言之，采、品质的具体体现便是言的使用。品质的反映成为此时期言的内涵的主要特色，关于其具体表现已在前文有所涉猎，于此不再赘述。魏晋南北朝对言的称谓，并非单指作为材料存在的艺术语言，还包括对言的使用，即品质的衡量。对于审美自觉来说，关键不只是材料，更在于对材料的使用，使其达到高品质的水准。在文学领域，言包括对言辞的选用，如何排列组合，其呈现的结构、秩序等方面。所谓要做到“立义选言”^②，须得“剪截浮词”^③，“逐句无虚语，语无虚字”^④；之后选用富丽之言，“选言于宏富之路”^⑤，“巧用文字，务为妍治”^⑥，做到“绮丽以艳说，藻饰以辩雕，文辞之变，于斯极矣”^⑦；之后按照一定规则加以排列组合，做到“置言有位”，“因字而生句，积句而成章”^⑧；最后实现“宜正体制，

^① 严可均辑. 全宋文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 191-192.

^② 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 171.

^③ 同上, 355.

^④ 严可均辑. 全梁文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 602.

^⑤ 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 236.

^⑥ 严可均辑. 全梁文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 603.

^⑦ 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 346.

^⑧ 同上, 375.

必以情志为神明，事义为骨髓，辞采为肌肤，宫商为声气，然后品藻玄黄，摘振金玉，献可替否，以裁厥中。”^①由此可以看出，言及其相似概念的使用已经日益普遍。在言概念之中，对言的使用规则及其品质的追求是其核心，代表了此时期形式自觉在此艺术语言的基本单位方面所发生的变化。言呈现出的对文采的追求，常体现在辞之上。在魏晋南北朝时期，辞用以表示具有文采的语言，亦常出现在表示文采的语境中，如“辞藻艳逸”^②“属辞润色”^③“辞归繁富”^④“联辞结采”^⑤“才高辞赡”^⑥等等。

在绘画领域，用以指称绘画语言基本单位的概念已出现：笔与采。在此时期的画论著作中，笔、采成为评价画家的重要术语，它所指称的便是绘画的基本语言单位——线条与色彩。线条与色彩是绘画的主要造型手段，二者的品质成为衡量画家水平与风格的重要方面。谢赫在《古画品录》总结的六法中便有“骨法用笔”与“随类赋彩”，其他几法均是立足于此的。笔与采既指称线条与色彩，还用以指称二者的品质。笔与采常出现在表示对品质倚重的语境中。顾恺之曾指出笔与采的一毫之差，便会造成线条品质与神韵的变化。“若长短、刚软、深浅、广狭与点睛之节，上下、大小、浓薄有一毫小失，则神气与之俱变矣。竹、木、土可令墨彩色轻，而松、竹叶浓也。凡胶清及彩色，不可进素之上下也。”^⑦由笔、采所衍化出来，反映线条品质或技法的术语——用笔、下笔、笔迹、笔法、赋彩——便成为重要的评价术语。表示绘画线条的有，“一点一拂，动笔皆奇”“格体精微，笔无妄下”“用笔骨梗，甚有师法”“用意绵密，画体简细，而笔迹困弱”“笔迹超越，亦有奇观”“笔迹轻羸，非不精谨，乏于生气”^⑧“笔法不渝前制”“便工操笔，点刷研精”“笔迹调媚”^⑨等等。表示绘画色彩的有：“随类赋彩”“赋彩制形”^⑩“赋彩鲜明”^⑪“画象布色”“以色貌色”^⑫“明五采之彰施”^⑬，等。在书法领域，笔成为指称书法基

① 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 462.

② 沈约. 宋书[M]. 北京: 中华书局, 1974. 2462.

③ 严可均辑. 全梁文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 798.

④ 姚思廉. 梁书[M]. 北京: 中华书局, 1973. 170.

⑤ 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 347.

⑥ 严可均辑. 全梁文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 603.

⑦ 张彦远. 历代名画记[M]. 杭州: 浙江人民美术出版社, 2002. 91-92.

⑧ 严可均辑. 全齐文 先陈文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 260-263.

⑨ 同上, 400-402.

⑩ 同上, 260.

⑪ 同上, 402.

⑫ 严可均辑. 全宋文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 191.

⑬ 严可均辑. 全三国文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 406.

本语言单位的概念。笔所指称的是书法的线条，是书法最基本的语言单位。筋、骨、肉、施、力均是在笔的基础上形成的二级概念，是对笔的品质的描述。笔成为此时期评价书家的重要标准，如“笔迹精熟”“笔迹流怪，宛转妍媚”“笔力惊绝”“笔迹精佚”“笔道流便”^①，等。

技法是言的具体使用规则、规范，它直接决定了形式的结构、秩序与外在面貌。技法是一整套规范化、程序化的约定，它的出现与认同既奠定了艺术作为普遍艺术门类的基础性规则，又使得艺术走向精细化、专业化。技法意识的自觉，及对其的理论总结与探讨，确保了艺术的顺利发展，标志了其自觉的程度。魏晋南北朝形成了技法的专属性概念，即体与法。对于二者的关系，可做如下表述：任何文体都有着一整套相对成熟的规则、规范，与其相对应的是具体的技法。就动静属性而言，体与法是相对应而存在的，前者偏于静态，后者偏于动态。体是法的静态结果，法是体的动态源头。就普遍性与特殊性而言，体是言使用的规则、规范及形成的样式，法是则是言使用的具体技巧；前者是普遍性的，后者是具体性的。

文体是言的延伸，是言按照一定规则形成的集合。文体指艺术的话语体式与结构方式，是艺术创作遵守的基本样式，它是由一系列的约定俗成的规则、规范、惯习构成。文体的形成标志着言的精致化、专业化与系统化，是言由量到质所生成的样式。通过提供规则与样式，文体为审美经验的赋形提供了形式，确保了创作与鉴赏的顺利进行，为其走向专业化奠定了基础。魏晋南北朝是文体的日益成熟期，是古代文体发展的关键时期。它继承了汉代的文体自觉，不断推进，使之逐渐定型。对于审美自觉而言，各种审美性文体的定型是其重要组成部分与基础。此时期的审美实践中，各种文体的体式逐渐定型，日趋精致，为此时期及后世艺术的繁荣提供了典范，奠定了基础。如五言诗体日趋定型，八句、十句成一诗逐渐成为定例；赋体中四六句逐渐定型；楷行今草新书体的基本成熟；人物画成熟，山水、花鸟画开始出现。在理论层面，反映此时期文体发展成就的概念已经提出，这就是“体”。魏晋南北朝时期，“体”已成为文体的代称，普遍地应用于批评与理论探讨中。举凡此时期的理论著作，“体”出现的频率极高，是其基本语汇之一。

文学领域，各种文体的成熟度远超其他艺术门类。此时期文论著作及时反映了实践中文学文体的成熟度：对文体问题的探讨，尤其是对不同文体特征的

^① 历代书法论文选[M]. 上海:上海书画出版社, 1979. 44、53、58、61、82.

辨析成为此时期理论著作的重要内容。《典论·论文》区分为四体八科，并对每种文体的特征进行了概括。《文赋》将文体区分为十种。挚虞的《文章流别集》与李充的《翰林》对文体进行了更为精细的划分，惜已散佚，难以窥其面貌，仅剩总论的只言片语。刘勰的《文心雕龙》集魏晋南北朝文体探讨之大成，其专设文体论，从《明诗》至《书记》二十篇，六七十种文体。刘勰详细探讨了每种文体的基本特点、源流演变，“原始以表末，释名以章义，选文以定篇，敷理以举统”^①。他还在《体性》《定势》《才略》等篇章中探讨了文体的基本问题。钟嵘的《诗品》专就一种文体进行深入探讨。萧统的《文选》则以文体为组织原则，选文定篇，“凡次文之体，各以汇聚。诗、赋体既不一，又以类分；类分之中，各以时代相次”^②，选录文体三十九类。在文学领域，“体”的含义主要有三，其一是指体裁，即不同文学类型的规则、规范。此层含义的体又可区分为二，一是指总体的文体概念指称，如“文非一体，鲜能备善”^③“仲治之区判文体”^④“文体多术，共相弥纶，一物携贰，莫不解体”^⑤“有盛才重誉，改革体裁者，实吾所希”^⑥等；一是指某一特定类型的文体，如“诗体”“赋体”“骚体”“颂体”“论体”“碑之体”“传体”“表体”“书体”等等。其二是指体式，主要指字句的结构与格式，如诗歌的节奏，四言、五言、七言之别，五言中的八句为一诗等等。如“古诗率以四言为体”^⑦“若夫四言正体，则雅润为本”^⑧等。其三是指体貌、体势，即风格。此层含义的体既可指文体风格，如刘勰在《体性》篇中总结的八种风格，即“八体”：典雅、远奥、精约、显附、繁缛、壮丽、新奇、轻靡；亦可指时代风格，如沈约在《谢灵运传》中所总结的自汉至魏的文体三变；还可以指作家的个体风格，如“仲宣之体”“景阳之体”“延年之体”“刘公干体”等。三者之中，风格层面的体属于审美经验层面。此处所论的体主要是指体裁、体式，并不包含风格之体。我们把此层面的体放到后面风格层面去探讨。

在绘画、书法领域，文体自觉的意识已非常明显，但此时期绘画、书法探讨文体的理论水平远不及艺术实践中文体的成熟度。在绘画领域，中国绘画的

^① 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 535.

^② 严可均辑. 全梁文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 223.

^③ 严可均辑. 全三国文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 82.

^④ 萧子显. 南齐书[M]. 北京: 中华书局, 1972. 907.

^⑤ 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 470.

^⑥ 王利器. 颜氏家训集解[M]. 北京: 中华书局, 1993. 276.

^⑦ 严可均辑. 全晋文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 820.

^⑧ 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 50.

三大画种已经出现：人物画、山水画与花鸟画。此时期的画体主要以人物画为主，山水、花鸟正在不断发展之中。理论层面对画体的辨析并不多，亦不成熟。体直接指称画体的情况不多见，仅有一列，“王微 史道硕（五代晋时）：并师荀、卫，各体善能。”^①此处的“体”当为体式之义。书法领域，当时重要的书体均以存在：篆、隶、楷、行、草（今草）。后三者被称为新体，它们构成了书法自觉的主要书体。在理论层面，此时期对书体进行总结、探讨理论著作颇多，既有总体论述书体的特征的著作，如卫恒的《四体书势》，亦有分论某一书体的著作，如阳泉的《草书赋》、成公绥的《隶书体》、萧衍的《草书状》等。此时期书论著作对书体的划分日益细密，如卫恒将书体区分为四：古文、篆、隶、草；江式提出八体：大篆、小篆、刻符书、虫书、摹印、署书、殳书、隶书，王愔区分为三十六种，庾元威则总结为百体，可见此时书体辨析之细致。在这些著作中，“体”的出现频率很高，其文体含义与文学中体的含义相同，不再赘述。

技法体系的完善是魏晋南北朝形式自觉的重要内容。此时期各艺术门类的技法均已走向定型并成熟，形成了较为完备的技法体系。魏晋南北朝文学艺术的自觉，其主要内容之一便是技法的精致化、专业化与体系化，这体现在具体技法问题的探讨上。在此时期的理论著作中，对技法问题的总结与探讨亦是其重心之一。此时期指称技法的概念已出现，其既有概括性的技法概念——法或术，又有适用于各个艺术门类的特殊性、专业性的概念，如声律、事类、夸饰、笔法、赋彩等等。以一词来指称此时期的技法，法是最恰当的概念。法既可作为总体性、概括性的概念，指称所有的技法问题，又可细化为各个层面的具体技法问题。在二者之中，概括性的法的出现意味着法已经完成了抽象化的过程，其标志是《文心雕龙》的出现。刘勰的《文心雕龙》可谓是此时期探讨文学技法的集大成之作。在刘勰这里，法被置换为术，二者意义相同。《文心雕龙》写作的目的便是探讨驭文之术，“文场笔苑，有术有门。务先大体，鉴必穷源。乘一总万，举要治繁。思无定契，理有恒存。”^②在刘勰之前，大部分的文论著作在论及文学技法都是语焉不详的，带有某种神秘化的倾向，如陆机的《文赋》。但到了刘勰这里，他通过对文学技法的总结与梳理，使得文学创作摆脱了神秘化的倾向，使之日益明晰化、规范化、程序化。这就为文学的创作提供了清晰

^① 严可均辑. 全齐文 先陈文[M]. 北京:商务印书馆, 1999. 262.

^② 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京:人民文学出版社, 1981. 470.

的指导，拥有了具体可依的规则与标准。更为重要的是，在刘勰之前，对技法的探讨已见于诗文、书法和绘画领域，但“诗文、书画理论中探讨的是某种具体的方法和技巧，却未见有把‘术’作为一个理论命题提出，总结‘术’之重要意义者。把‘术’作为一个理论命题提出的，是刘勰。”^①换言之，刘勰把术抽象化了，摆脱了形而下的束缚，使之成为具有稳定性、专业性和普遍性的概念。

在《文心雕龙》中，术多指文学创作技巧和手法的概括性指称。如“望今制奇，参古定法”^②，“驭文之法”^③，“凡精虑造文，各竞新丽，多欲练辞，莫肯研术……执术驭篇，似善弈之穷数；弃术任心，如博塞之邀遇。”^④，此层含义的出现标志着术的理论化、抽象化的完成，这是文学技法理论的重大发展。除此之外，既然《文心雕龙》写作的目的是总结驭文之术，那么其中包含的各个分命题便是术的具体体现。因而，《文心雕龙》中的术亦可指具体层面技法问题。《文心雕龙》中的创作论部分便是对创作中各个具体问题的探讨。在这其中，《声律》《章句》《丽辞》《比兴》《夸饰》《事类》《练字》《隐秀》《指瑕》《附会》等诸篇均是针对某一具体技法问题进行的专门性探讨。这些篇章形成了许多专门性的技法概念，如声律、对偶、比兴、夸饰、用事等。这些具体概念的提出与探讨，标志着文学技法的日益精致化与专业化。

在绘画和书法领域，技法的总结已然达到了一定的程度。在这两个领域中，指称技法的概念是法，而非术。绘画方面，此时期的理论著作开始总结绘画技法，并试图建立技法体系。谢赫在《古画品录》中提出的绘画六法，一方面标志着绘画技法体系的初步建立，另一方面说明了作为抽象层面的法概念的形成。在此时期绘画领域出现的法，既有概括性意义的法，如“志守师法”，“甚有师法”^⑤“有名家之法”，“雅耽好此法”^⑥，等；又有针对具体层面的法，如骨法、笔法，“《周本纪》：重迭弥纶有骨法”^⑦，“骨法用笔”，“遗其骨法”^⑧，“笔法不渝前制”^⑨等等。书法方面，此时期技法问题的显著特征是，实践

① 罗宗强. 魏晋南北朝文学思想史[M]. 北京: 中华书局, 1996. 363.

② 同上, 331.

③ 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 463.

④ 同上, 469-470.

⑤ 严可均辑. 全齐文 先陈文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 260、261

⑥ 同上, 401、402.

⑦ 于民主编. 中国美学史资料选编[M]. 上海: 复旦大学出版社, 2008. 143.

⑧ 严可均辑. 全齐文 先陈文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 259、260.

⑨ 同上, 400.

中的技法完善度远超理论著作对技法探讨的深入度。碑学体系与二王所代表的帖学体系已经成熟，技法日臻完善。“法”这一概念已广泛应用，不过其含义主要集中于概括性的层面，泛指书法技法、法度，如“学书得法”^①“博精群法，特善草隶”“兼撮众法”^②，等。此时期的法可指某一书体或书家之法，虽仍是概括性的，但比上一层面更显具体。此层含义的法常出现的语境是“XX法”，指称书家之法的如“采斯、喜之法”“采张芝法，以觐法参之”^③“右军年少时法”^④，等；指称书体技法、法度的有，“有锺、胡二家为行书法”“草书之法”“甚有楷法”“古篆之法”“解散隶法”^⑤，等。法的出现与普遍使用，标志着此时期各个书体的技法已趋于完善，并形成了书家个性化的技法体系，这是书法自觉的重要标志。虽然此时期的“法”的含义是概括性的，但已出现了专门探讨技法具体细节的著作——萧衍的《观钟繇书法十二意》《答陶隐居论书》等。只不过，相较于总体的数量和后世对此问题的探讨，此时期对于技法具体细节的理论关注度并不多。

前文说到，魏晋南北朝形式自觉的主题是采。在审美经验层面，采强调的是形式美感。这种形式美感被此时期的人们所关注、重视，转化为实践中对形式美感的追求与强调。在理论层面，此时期理论著作对这种形式美感不断地总结、提炼、抽象，最终形成了能以指称它的一系列术语，如绮、靡、丽、媚、艳、妍、华、富、繁、茂等，以及这些基本术语所形成的二级术语：清丽”“高丽”“壮丽”“新丽”“工丽”“绮丽”“绮靡”“繁富”“繁芜”“富艳”“浮艳”“华茂”“华艳”“华美”“华瞻”“华绮”“轻靡”“清靡”“弥密”“轻绮”“清绮”“淫丽”“清越”“清拔”“绮艳”“雅媚”“鲜丽”“妍冶”“清雅”“精巧”“清峻”“浮浅”“绮密”“清润”“雅壮”“悲壮”“壮采”等等。在这些概念中，最能指称此时期形式美感的时代主题，最具有概括性与代表性的概念便是丽。丽的形成与广泛使用，成为魏晋南北朝美学理论著作的重要标志之一。丽并非是魏晋南北朝独有的时代主题，实际上自汉代开始，丽便成为审美追求的目标。“‘丽’作为审美特征和审美情趣，得到了普遍认同，是秦汉时期人们的审美情趣和审美风尚，构成了时代的审美风

^① 历代书法论文选续编[M]. 上海:上海书画出版社, 1993. 22.

^② 历代书法论文选[M]. 上海:上海书画出版社, 1979. 47、87.

^③ 同上, 14、46.

^④ 同上, 28.

^⑤ 同上, 15、16、59、66、86.

潮。”^①魏晋南北朝继承了汉代对丽的追求，并将之向前推进。不过二者相比较，汉代对丽的推崇更注重其壮丽，“‘壮丽’是秦汉秦汉审美文化的审美理想”^②，魏晋南北朝更侧重于清丽和绮丽。魏晋南北朝的丽在气度与力度上不如汉代，但在密度和深度上要远超汉代。“汉代‘丽’在外部对象世界的描述上，是最大限度的征服和占有心态的反映，六朝的丽则是感官刺激的极度满足”^③。更重要的区别在于，魏晋南北朝的丽是一种由内到外，由基本单位至整体构成所呈现出来的一种内在化、精致化、专业化的形式美感。这主要体现在丽所呈现的品质上，关于此前文已有论文，在此不再赘述。在汉代，丽常受来自儒家思想的责难，其理论抽象化程度并不高；而在魏晋南北朝时期，丽已成为整个社会的审美理想，其理论抽象程度不断提高，并成为主要的审美概念之一。因此，论及此时期的审美经验与形式美感领域，丽是最具有代表性的审美概念，它标示了形式自觉所达到的程度。

魏晋南北朝，丽已成为评价文学艺术的重要标准。一方面，丽被视为文学的本质特征。“诗赋欲丽”^④“诗缘情而绮靡”^⑤“文必极美；触类而长之，故辞必尽丽。”^⑥“圣贤书辞，总称文章，非采而何？”^⑦“至如文者，惟须绮縠纷披，宫徵靡曼，唇吻遒会，情灵摇荡。”^⑧“文章当以理致为心肾，气调为筋骨，事义为皮肤，绮丽为冠冕。”另一方面，丽成为文学批评的重要标准。在钟嵘的《诗品》中，丽成为衡量诗人风格与成就的主要尺度，通篇大量出现了表达丽含义的词语，如“文温以丽”“怨深文绮”“词采华茂”“才高词赡，举体华美”“体裁绮密”“丽典新声”“文彩高丽”“工为绮丽歌谣”“繁富可嘉”^⑨等等。刘勰亦是以丽作为《文心雕龙》的核心术语与标准，用以评点历代作家。其使用数量之大，频率之高，是前代与当时的其他理论著作难以企及的。此外，丽在宏观、中观、微观的层面上用以形容时代、文体与作家的风格，关于此将在第五章第一节中进行详细论述，在此不再赘述。

在此时期，丽被视为一种风格。风格层面上丽的含义出现，说明其抽象化

^① 周均平. 秦汉审美文化宏观研究[M]. 北京: 人民出版社, 2006. 168.

^② 同上, 173.

^③ 吴功正. 六朝美学史[M]. 南京: 江苏美术出版社, 1994. 314.

^④ 严可均辑. 全三国文[M]. 上海: 商务印书馆, 1999. 83.

^⑤ 严可均辑. 全晋文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 1025.

^⑥ 同上, 756.

^⑦ 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 346.

^⑧ 郭绍虞主编. 中国历代文论选(第一册)[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1979. 340.

^⑨ 严可均辑. 全晋文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 600-608.

程度的提升。风格是一种稳定的、独特的、整体性的面貌。风格的形成一方面代表了成熟度，即具备了稳定的、独特的面貌；另一方面代表了抽象度，即对对象面貌整体性、概括性的观照。因此，风格层面的丽的出现，使得丽摆脱了形而下的具体层面与含义，具有了更为抽象的、稳定性的指称。此时期丽概念重要的发展是对内部的不同倾向进行了详细的区分。这种精细化的区分充分说明了丽概念自觉的深度，反映出此时期对丽的重视程度。刘勰将丽区分为八种风格，并对每种风格的阐释进行了阐释。“一曰典雅，二曰远奥，三曰精约，四曰显附，五曰繁缛，六曰壮丽，七曰新奇，八曰轻靡。典雅者，熔式经诰，方轨儒门者也；远奥者，馥采曲文，经理玄宗者也；精约者，核字省句，剖析毫厘者也；显附者，辞直义畅，切理厌心者也；繁缛者，博喻酿采，炜烨枝派者也；壮丽者，高论宏裁，卓烁异采者也；新奇者，摭古竞今，危侧趣诡者也；轻靡者，浮文弱植，缥缈附俗者也。故雅与奇反，奥与显殊，繁与约舛，壮与轻乖，文辞根叶，苑囿其中矣。”^①这种区分是一种内部的辨析，是基于丽的构成元素的不同及各元素间比例关系的差异所产生的不同审美风格类型。它充分说明了此时期丽概念所具有的深度、精度与广度，已形成了稳定、专业、抽象的层次和类型。前文我们把此时期的丽分为三种：壮丽、清丽、绮靡。壮丽指向整体，以广度和力度见称，其雄浑壮阔，激迈豪放，恢弘外放，呈现的美感以壮美、崇高为主，如“壮美”“雅壮”“高丽”“悲壮”“壮采”等概念。绮靡指向细节，以密度、浓度见称，其精致细微，巧妙新奇，繁富紧密，阴柔内敛，如“繁缛”“繁密”“靡丽”“密丽”“新奇”“妍媚”“工夫”“精微”等概念。清丽则处于二者之中，整体与细节均包括其中，以精度和亮度见称，精致典雅，自然流畅，明朗俊逸，含蓄蕴藉，如“典雅”“清绮”“清越”“清雅”“清润”“清拔”“新丽”“轻绮”等。

书法方面，丽、妍、媚成为此时期书法批评的重要标准。“下笔用力，肌肤之丽”“体磊落而壮丽，姿光润以璀璨”“王献之……骨势不及父，而媚趣过之”“古质而今妍”“穷其妍妙”“笔迹流怳，宛转妍媚”“郗超……紧媚过其父”“纯骨无媚”^②“骨力婉媚”^③等等。绘画领域，丽所包含的精、密、微等词汇成为此时期绘画评价的主要标准。“《北风诗》：亦卫手。巧密于精

^① 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 308.

^② 历代书法论文选[M]. 上海: 上海书画出版社, 1979. 6、20、47、50、50、53、59、80.

^③ 历代书法论文选续编[M]. 上海: 上海书画出版社, 1993. 22.

思名作……纤妙之迹，世所并贵”^①“卫协 古画之略，至协始精”“顾骏之 精微谨细，有过往哲”“顾恺之 深体精微，笔无妄下”“姚昙度 纤微长短，往往失之”“刘頔 用意绵密，画体简细……纤细过度”^②“调墨染翰，志存精谨”“谢赫 点刷研精，意在切似……别体精微，多自赫始”“萧贲 雅性精密，后来难尚。含毫命素，动必依真”^③。

在此时期，还有其他形式的概念，如质、自然等，但这些概念在此时期并不占据主导地位，不代表主导的审美风尚，故而在不再对其进行阐述。除此之外，人物美与自然美领域的形式术语，如形色、声色、容止、容貌等。这些术语的精致化、专业化与抽象化程度均很低，难以上升到概念的层面，故在此也不再进行论述。

由此可见，魏晋南北朝形式的相关概念已涵盖了各个层面，有本体层面的道、理，有艺术语言层面的言，有技法层面的体、法，有审美经验层面的丽。它们涉及到了形式的主要层面与方面，其精致化、专业化、抽象化均达到了一定的高度，形成一个较为系统的有关形式相关概念的体系。形式相关概念的形成对于深化对形式问题的认知，指导实践中形式的创造和欣赏具有重要的意义。因此，形式相关概念的出现与成熟，是形式自觉与审美自觉的重要组成部分。除道外，以上形式概念将是本文论述艺术（文学、书法、绘画）形式自觉的框架与具体内容。本文将从这些方面入手，探究、揭示魏晋南北朝艺术是如何实现自觉的。

第四节 形式的相关问题

形式并非一个单独性的存在，其牵连着重多的问题与层面。正是在这些相关问题与层面的纠葛中，形式的诸多方面得以明晰与确立。魏晋南北朝对形式问题的探讨是多方面的、全方位的，其采取的方式也是多样化的。在多样化的方式中，其一是以两两相关的问题的方式出现，如文道、文笔、言意、形神等等。这两个方面具有某种内在的联系，构成了一个相对独立的存在场域。在二者形成的场域内，双方相互依存而又彼此抗衡，形成了一种内在的张力关系。

^① 于民主编. 中国美学史资料选编[M]. 上海: 复旦大学出版社, 2008. 143.

^② 严可均辑. 全齐文 先陈文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 260-263.

^③ 同上, 400-401.

在此张力中，双方以直接明确的对立方式，单一、专业的涉及层面，将各自的存在价值、特性和局限呈现和暴露出来。这一系列问题虽分别针对不同的方面，或形式内部，或形式与其他，但将其集中起来，便足以构成对形式问题的全面、深入的了解。接下来，我们将对此时期具有重要的理论价值，或者曾引发广泛关注的，涉及形式的相关问题进行梳理，以深化对形式的认知。这些相关问题包括：文道、文笔、言意、情采、形神、功夫与自然。

文道问题涉及的是形式与本体的问题，它所解决的是形式的来源、存在的价值和终极依据的问题。审美领域的本体建构得自于哲学文化领域对本体问题探讨的成果。汉儒所关注的宇宙生成问题不再是魏晋士人关注的重心，其所忽视的宇宙本原成为亟需解决的问题。玄学顺之而起，把形而上的终极问题推到了哲学的前台，把本体的追寻视为中心话题。最终，经过玄学的阐发，本体层面的合理性依据得以建立，道被建构为宇宙万物的本原与终极依据。这一思路与成果波及到整个文化的各个方面，对当时和后世产生了深远影响。审美领域的本体建构行为亦源自于此种对本体追寻的冲动，意图建构自身存在的终极依据。对于形式而言，本体建构的意义更是重大。在魏晋南北朝之前，形式存在、发展的合法性与必要性常常遭受质疑与责难。重质轻文、质决定文成为普遍的认知，形式难以获得学理的支撑。甚至在庄子思想中，形式——文被否定，不具备存在的合法性。即使是形式获得巨大发展的楚辞和汉赋，也难以逃脱“丽以淫”“劝百讽一”的批评。本体的建构，意味着形式可以摆脱内容决定论的命运，摆脱内容这个中介，直接与本体建立内在的关联，找寻到存在的终极依据。同时，形式本体的建构，还可以使形式拥有了独立自主的地位，具有更大的存在、发展空间。

审美形式的本体建构直接得之于哲学对本体探讨的结果，故而其时间要晚于哲学领域。当玄学已完成对此问题的探讨时，此问题还未引起审美领域的充分关注。魏晋之际的阮籍、嵇康的乐论著作多乐与道的关系进行了论述，但其论述着眼于音乐领域，不具备普遍性的美学意义。西晋的成公绥与两晋之交的葛洪，均有关于对文道问题的论述，可惜其探讨的深度和专注度均不够。直至梁代刘勰的《文心雕龙》的出现，才标志着形式的本体建构的成熟与完成。

文道问题关系着形式的来源问题。魏晋南北朝有关文道问题的代表性论述为：文源于道，道为文之本原。成公绥在《天地赋》中认为天地是至丽的，文是自然本身所有的，是道的表现。“惟自然之初载兮，道虚无而玄清。太素纷

以溷淆兮，始有物而混成。何无一之芒昧兮，廓开辟而著形。……三才殊性，五行异位。千变万化，繁育庶类，授之以形，禀之以气。色表文采，声有音律。……若夫悬象成文，列宿有章，三辰烛耀，五纬重光。”^①葛洪也认为自然本身有文，并将文的范围由天文推及人文。“夫上天之所以垂象，唐、虞之所以为称，大人虎炳，君子豹蔚，昌、旦定圣谥于一字，仲尼从周之郁，莫非文也。八卦生鹰隼之所被，六甲出灵龟之所负，文之所在，虽贱尤贵。”^②二人对于文与道关系的表述并不直接。到了刘勰那里，文与道的关系得到了非常清晰、直接、明确的阐释。“文之为德也大矣，与天地并生者何哉？夫玄黄色杂，方圆体分：日月叠璧，以垂丽天之象；山川焕绮，以铺理地之形。此盖道之文也。仰观吐曜，俯察含章，高卑定位，故两仪既生矣。惟人参之，性灵所钟，是谓三才，为五行之秀，实天地之心。心生而言立，言立而文明，自然之道也。旁及万品，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。至于林籁结响，调如竽瑟；泉石激韵，和若球铎。故形立则章成矣，声发则文生矣。夫以无识之物，郁然有彩，有心之器，其无文欤？”^③在此，文道关系非常明显：道是文之本原，文是道之文，是道之表现。因此形式亦是以道为本，其源自于道。刘勰把对文的探讨提升到了宇宙本体的层面，建立了本体层面上的文道关系。刘勰所言文的含义首先是自然之文，即天文，之后是人文，最后才是文学。这种由自然而至人类，由外及内的论证，一方面确立了道、文的普遍性，一方面使得《原道》篇成为能够适用于整个审美领域的普遍性文献。

既然道为文之本，那么道决定了文的属性和功能。道是自然的，故而文亦是自然的。“心生而言立，言立而文明，自然之道也。……夫岂外饰，盖自然耳。”^④文的所有具体内容和表现均是本于道，源自于自然，是自然而然的。“造化赋形，支体必双。神理为用，事不孤立。夫心生文辞，运裁百虑，高下相须，自然成对。”^⑤自然是丽的、美的，那么文也是丽的、美的，且文之美之自然而然之美，非刻意矫饰之美。换言之，美文、丽文是道的自然呈现。这样，文的属性与道相联系，被提升到了本体的层面。文既源于道，那么文的功能就是表

^① 严可均辑. 全晋文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 611.

^② 杨明照. 抱朴子外篇校笺[M]. 北京: 中华书局, 1991. 113.

^③ 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 1.

^④ 同上, 1.

^⑤ 同上, 384.

现道，即文的存在价值在于明道。“道沿圣以垂文，圣因文而明道……辞之所以能鼓天下者，乃道之文也。”^①文本于道，故文以明道，这便是刘勰的思路。文既本于道，是道之文，那么可由文而达道。文并非仅是道的显现，还是达道的重要途径；文不仅是被动的工具，还是主动的承载。于是，文道间便形成了双向关系，道——文——道，建立起了完整的链条。经过如此阐发，文在本原、属性和功能上均被提升至本体的层面，建构起了较为完整的本体层面的文道关系。关于文道关系的论述，西晋的陆机有着类似于刘勰的明确表达，“崔篆作诗以明道述志，而冯衍又作《显志赋》，班固作《幽通赋》，皆相依仿焉。”^②此处的道的含义比较狭窄，其义与志通，尚未上升到本体的层面，且只言片语，远达不到刘勰的深度与完整度。除此之外，自然审美与绘画领域均有类似的论述，上文多有阐发，在此不再赘述。

文道问题之所以与形式息息相关，这是因为此论域中文的含义首先是指形式，即自然的纹理、色彩。成公绥、葛洪、刘勰所言的文莫不如此。即使文用以指称人文和文学艺术，而其中便包括形式方面。因此，无论哪一个层面，文必然包含形式层面，在很多时候文道关系就是形式与道的关系。文道关系的确立，确立了形式的本体，赋予了形式以本体的存在依据，回应了对形式合法性的质疑，为形式的自觉与发展奠定了学理的支撑，开拓了广阔的发展空间。刘勰《文心雕龙》谈论的文道问题是对他所处的时代及前代相关问题的综合与进一步思考，这说明，在当时，这种本体关系的讨论已较为普遍。换言之，本体的建构是魏晋南北朝审美活动的普遍行为。刘勰将之汇集，并加以抽象化、理论化、系统化，明确地表述出来。

在魏晋南北朝时期，文笔之辩是文学领域的热门话题之一。文笔问题属于纯粹的形式领域，涉及的是文学文体与实用文体的区别，即文体的区分问题。文笔之辩反映出当时文体形式的发展程度已较高，文体形式内部的分化已较为成熟。审美形式已经独立出来，并获得了独立的地位。文笔的辨别是对形式认识的深化，是形式的精致化和专业化，构成了形式自觉重要的内容和标志之一。

明确地提出文笔之分是在刘宋时期。在此之前，有关文体的分类问题已经出现。东汉以来，随着文章著述的兴盛，各种文体已基本具备。史家在记录时，多采取逐类列举的方法进行记述。在记录时，魏晋史家“大都把有韵的诗赋等，

^① 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京:人民文学出版社, 1981. 2.

^② 严可均辑. 全晋文[M]. 北京:商务印书馆, 1999. 1019.

放在前面，把无韵的书奏等，放在后面，前后两截，实在区分两类了。”^①这种两类区分逐渐被概括性更强的词语——文笔取代，成为文章体裁的简要分类。文用以指称纯文学文体，如诗赋诔颂等；笔指代实用性文体，如章表奏记等。不过此种用法的文笔并未指出二者的区别，即未将文笔对举，而是泛指文章著述。文笔作为两类文体的代称，其区分始于东晋，刘宋时已开始流行。关于刘宋之前文笔使用状况，逯钦立先生著有《说文笔》一文，考论甚详，在此不再赘述。^②明确提出文笔区分的，是刘宋的范晔。范晔在元嘉二十二年（445年）所作的《狱中与诸甥侄书》中提出“手笔差易，文不拘韵故也”。联系此书信的内容，“手笔”指章表奏记等实用性的文体。范晔认为“手笔”之所以易写在于其不押韵，这里的韵当指韵脚。在此，范晔提出文笔的区分标准是否押韵，有韵为文，无韵为笔。最早把文笔对举见于刘宋的颜延之。《宋书·颜竣传》载：“太祖问延之：‘卿诸子谁有卿风？’对曰：‘竣得臣笔，测得臣文……’”^③。颜延之把文笔对举，不过并未说明文笔的指代对象和区分的标准。《宋书·颜延之传》记载了元嘉三十年（453年）的一段对话：“元凶（刘邵）弑立，以为光禄大夫。先是，子竣为世祖南中郎谘议参军。及义师入讨，竣参定密谋，兼造书檄。劭召延之，示以檄文，问曰：‘此笔谁所造？’延之曰：‘竣之笔也。’又问：‘何以知之？’延之曰：‘竣笔体，臣不容不识。’”^④此段文字还见之于《南史·颜延之传》。颜延之把其子颜竣的檄文称之为笔，那么笔便是指实用文体。由此可见，在刘宋时期，文笔的区分是以韵脚来区分的，以有韵为文，无韵为笔。

梁代刘勰继承了这种区分，明确地把文笔对举，并以押韵与否作为文笔区分的标准。“今之常言，有文有笔，以为无韵者笔也，有韵者文也。夫文以足言，理兼诗书，别目两名，自近代耳。”^⑤除提出了文笔区分的标准外，此段文字还透露出了文笔对举是“近代”以来的事情，此“近代”当指“刘宋”。刘勰的《文心雕龙》便是以此标准来划定文体的，“若乃论文叙笔，则固别区分”^⑥。自《明诗》至《谐隐》共十篇，皆为有韵之文；自《史传》至《书记》共十篇，皆是无韵之笔。不过需要注意的是，在刘勰使用的文笔中文的含义是狭义

^① 逯钦立. 说文笔. 历史语言研究所集刊(第十六册)[C]. 北京: 中华书局, 1987. 195.

^② 同上, 173-210.

^③ 沈约. 宋书[M]. 北京: 中华书局, 1974. 1959.

^④ 同上, 1903.

^⑤ 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 469.

^⑥ 同上, 535.

的，指有韵的著作。他常在普遍意义上使用“文”一词，其含义是指广义的杂文学观念，包含文笔，与文笔对举中的文的含义不同。实际上，文笔之辩是在文学内部的区分，而非是文学与非文学的区分。对于文学与非文学的区分，刘勰是以其他标准来区分的。“颜延年以为‘笔之为体，言之文也；经典则言而非笔，传记则笔而非言。’请夺彼矛，还攻其楯矣。何者？易之文言，岂非言文？若笔果言文，不得云经典非笔矣。将以立论，未见其论立也。予以为发口为言，属笔曰翰，常道曰经，述经曰传。经传之体，出言入笔，笔为言使，可强可弱。六经以典奥为不刊，非以言笔为优劣也。”^①颜延之提出了言与笔的区别，以有文采为笔，无文采为言。联系前文中的论述，颜延之把著述分为了三类：文、笔、言。他认为文、笔均是广义的文，即杂文学，言则属于非文学。范文澜先生认为“此言字与笔字对举，意谓直言事理，不加彩饰者为言，如《礼经》《尚书》之类是；言之有文饰者为笔，如《左传》《礼记》之类是；其有文饰而又有韵者为文。”^②刘勰认同颜延之的这种区分，认为文学与非文学的区分在于文采，即文（广义）与言以文采分，有文采而无韵为笔，有文采而有韵为文（狭义）。不过，刘勰不赞同颜延之把经典归为言，传记归为笔的观点。在他看来，经典传记是有文采的，只不过其文采有强有弱罢了，故其应归为文（广义），更准确的说是笔，而不能归为言。刘勰所提出的文的创作应征圣、宗经、正纬，正是基于此的。

梁元帝萧绎在《金缕子·立言》中提出了他对文笔的看法：

古人之学者有二，今人之学者有四。夫子门徒，转相师受，通圣人之经者，谓之儒。屈原、宋玉、枚乘、长卿之徒，止于辞赋，则谓之文。今之儒，博穷子史，但能识其事，不能通其理者，谓之学。至如不便为诗如阎纂，善为章奏如伯松，若此之流，泛谓之笔。吟咏风谣，流连哀思者，谓之文。而学者率多不便属辞，守其章句，迟于通变，质于心用。学者不能定礼乐之是非，辩经教之宗旨，徒能扬榷前言，抵掌多识，然而挹源之流，亦足可贵。笔退则非谓成篇，进则不云取义，神其巧惠，笔端而已。至如文者，唯须绮縠纷披，宫徵靡曼，唇吻遒会，情灵摇荡。而古之文笔，其源又异。^③

在萧绎这里，文与笔区分大体是与刘勰相同的，但亦有不同。不同之处在

^① 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京:人民文学出版社, 1981. 469.

^② 范文澜. 文心雕龙注[M]. 北京:人民文学出版社, 1981. 658.

^③ 郭绍虞主编. 中国历代文论选(第一册)[M]. 上海:上海古籍出版社, 1979. 340.

于，萧绎的所说的文，实际上指诗，文笔之别实为诗笔之别。“如不便为诗如阎纂，善为章奏如伯松，若此之流，泛谓之笔。”他对文的特征进行了说明，“绮縠纷披，宫徵靡曼，唇吻遒会，情灵摇荡”。这些特征实际上是诗歌的特征。“绮縠纷披”指文采，“宫徵靡曼，唇吻遒会”指声律，“情灵摇荡”指情意。萧绎把声律纳入文笔的区分，反映了他对永明声律说的肯定。但这并不是革新文笔之别标准，只是改动了对文的内涵的界定造成的自然结果。他把文缩小为诗，变文笔之辩为诗笔之辩。因而，声律便成为诗笔之辩的重要标准。实际上对于广义的文笔之辩，萧绎仍是以有韵无韵为标准的。不过，他突出了诗歌在文学中的地位，这是对当时诗歌成为主要的文学文体的反映。齐梁诗歌创作兴盛，成为文学创作的主要文体，时人常以诗笔并称。如“及文章诗笔，乃是往事”^①，“近世谢朓、沈约之诗，任昉、陆倕之笔，斯实文章之冠冕，述作指楷模”^②，“彦昇少年为诗不工，故世称沈诗任笔”^③，“夜琴昼瑟，自是娱怀，晓笔暮诗，论情顿足”^④，等。

纵观魏晋南北朝的文笔之辩，其涉及的是文学与非文学，文学内部的区分。文笔之辩的实质是对文学审美特性的确认，尤其是对文体精致化、专业化的反映。文笔问题之所以与形式息息相关，就在于其区分是以形式自身的品质为标准的。无论是文采、韵脚，还是声律，其所彰显的是形式之于文学的重要性，彰显了文体自觉意识的强化。同时，从文笔之分到文笔言之分，再到诗笔之分，从以韵脚为标准到以声律为标准，可以看形式的区分日益细致，反映出形式的发展进步。从此时期的文笔之辩，可看出当时形式发展的程度及人们对形式认知的深度。

言意之辩是魏晋南北朝哲学领域的热门话题。它首先是一个哲学话题，而非美学话题。不过，它所涉及的言、象、意三者，亦是审美的重要组成部分与话题，故其与审美有着天然的内在关联。同时，哲学领域的言意之辩衍化为审美领域的情采、隐秀以及形神问题，后三者是审美的基本问题之一。由此可见，言意之辩与审美、形式有着密切的关联，是此时期重要的美学问题。

魏晋言意之辩的思想资源主要来自于《周易》与《庄子》。在言意关系上，二者所持的观点相反，《周易》主张言尽意，《庄子》则主张言不尽意。《系

^① 萧子显. 南齐书[M]. 北京: 中华书局, 1972. 710.

^② 严可均辑. 全梁文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 115.

^③ 同上, 605.

^④ 严可均辑. 全齐文 先陈文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 374.

辞上》云：“子曰：‘书不尽言，言不尽意。’然则圣人之意，其不可见乎？子曰：‘圣人立象以尽意，设卦以尽情伪，系辞焉以尽其言’”^①。《系辞》承认言、象有弱点，但其还是能尽意的。正是因为言能尽意，所以圣人才制卦象以推演宇宙变化。“圣人有以见天下之赜，而拟诸其形容，象其物宜，是故谓之象。……系辞焉以断其吉凶，是故谓之爻。极天下之赜者存乎卦。鼓天下之动者存乎辞。”^②《庄子》则持相反的观点，认为言不尽意。“书不过语，语有贵也。语之所贵者意也，意有所随。意之所随者，不可以言传也”“可以言论者，物之粗也；可以意致者，物之精也；言之所不能论，意之所不能察致者，不期精粗焉。”^③《庄子》认为语言文字具有局限性，不可能把精妙之意与道传达出来。因此《庄子》主张得意忘言，“荃者所以在鱼，得鱼而忘荃；蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；言者所以在意，得意而忘言。”^④在汉代，《周易》所主张言尽意论占据了主流观点。

魏晋时期言意之辨被重新提及，其现实动因源自于人伦识鉴。汤用彤先生认为“详溯其源，则言意之辩实亦起于汉魏间之名学”，“言意之辩盖起于识鉴”^⑤。不过真正推动言意之辩深入发展，并使之成为普遍且重大意义话题的，却是玄学关于本体问题的探讨。“言意之别，名家者流因识鉴人伦而加以援用，玄学中人则因言本末体用而更有所悟。”^⑥换言之，魏晋玄学的言意之辩，是哲学本体问题的自然展开。玄学认为宇宙的本原是无，它是无名的、无形的。在何晏看来，道与现实中实存的事物不同，“夫道者，惟无所有者也。自天地以来，皆有所有矣。”^⑦况且“道本无名”^⑧，它难以用语言文字指称。“这一终极之‘无’、万象之‘本’，却是不再语言和形象之内，也不在时间和空间之内，显得玄远幽冥”^⑨。那么如何才能把握道呢？何晏认为，道虽无法用语言指称，但我们还是“强为之名，取世所知而称耳，岂有名而更当云无能名焉者邪？夫唯无名，故可得遍以天下之名而名之。然岂其名也哉？惟是喻而终莫悟，

^① 高亨. 周易大传今注[M]. 济南: 齐鲁书社, 1998. 406.

^② 同上, 1407.

^③ 陈鼓应. 庄子今注今译(最新修订重排本)[M]. 北京: 中华书局, 2009. 450、385.

^④ 同上, 772-773.

^⑤ 汤用彤. 魏晋玄学论稿(增订版)[M]. 北京: 三联书店, 2009. 26.

^⑥ 同上, 27.

^⑦ 严可均辑. 全三国文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 411.

^⑧ 同上, 411.

^⑨ 葛兆光. 中国思想史(第一卷)[M]. 上海: 复旦大学出版社, 2001. 327.

是观泰山崇崛而谓元气不浩芒者也。”^①换言之，对于无名无形之道，要想把握它又不得不借助语言文字，“用一个人们可以理解的但又是勉强的隐喻暂时指称它，使人们的意识在接受这一隐喻时可以暂时呈现它。”^②在此背景之下，言意问题便凸显了出来。三国的荀粲与其兄荀侯对言意关系进行过辩论，荀侯主张言尽意，而荀粲则主张言不尽意。“粲独好言道，常以为子贡称夫子之言性与天道，不可得闻，然则六籍虽存，固圣人之糠粃。粲兄侯难曰：‘《易》亦云圣人立象以尽意，系辞焉以尽言，则微言胡为不可得而闻见哉？’”粲答曰：‘盖理之微者，非物象之所举也。今称立象以尽意，此非通于意外者也，系辞焉以尽言，此非言乎系表者也。斯则象外之意，系表之言，固蕴而不出矣。’”^③荀粲认为，在言、象所能表达的意——象外之意外，尚有言、象不能表达的意外之意。不过这种把意分为象外之意与意外之意的做法，仍然面临着认识论与价值论的困惑：二者是以言、象能否表现为标准区分的，这是一种外在的划分，而非内在的；既然都是意，那么象外之意与意外之意是否具有价值论上的高低？若有，那么其价值的高低仍是由外在的手段决定的，而非内在的；若无，那么区分的意义何在？

王弼摒弃了荀粲的思维，他把意看作整体，不再进行内部的区分。在他看来，言是明象的，象是出意的。意通过象呈现出来，而象须借助言来领会。人们可以通过言来观象，通过象来得意。“夫象者，出意者也。言者，明象者也。尽意莫若象，尽象莫若言。言生于象，故可以寻言以观象；象生于意，故可以寻象以观意。意以象尽，象以言著。”^④不过，王弼认为，言、象虽然是尽意的，但言、象本身并非意。言、象只是指称符号，只是得意的途径和工具，不能把工具当作目的。言、象的价值来源于意，存在目的就是呈现意。一旦把握了意，就可以把言、象抛弃。在王弼眼中，世界的本原并不存在于言、象之中，而是在言、象之外，存在于它们所象征、暗示的方向之外。只有忘掉语言文字，抛弃言、象，才能真正领会意，领悟世界的本真。如果拘泥于言、象，认为意存在于此，反而不能得意。这便是得意忘言。“故言者所以明象，得象而忘言；象者，所以存意，得意而忘象。犹蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；筌者所以在鱼，得鱼而忘筌也。然则，言者，象之蹄也；象者，意之筌也。是故，存言者，非

^① 严可均辑. 全三国文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 411.

^② 葛兆光. 中国思想史(第一卷)[M]. 上海: 复旦大学出版社, 2001. 327.

^③ 陈寿. 三国志[M]. 北京: 中华书局, 1982. 319-320.

^④ 楼宇烈. 王弼集校释[M]. 北京: 中华书局, 1980. 609.

得象者也；存象者，非得意者也。象生于意而存象焉，则所存者乃非其象也；言生于象而存言焉，则所存者乃非其言也。然则，忘象者，乃得意者也；忘言者，乃得象者也。得意在忘象，得象在忘言。故立象以尽意，而象可忘也；重画以尽情伪，而画可忘也。”^①在此，在认识论和价值论的层面上，王弼表现出了对言的蔑视态度，呈现出言不尽意的本质特征。除王弼外，郭象在言意关系上主张寄言出意。不过，玄学对于言意关系的探讨，在王弼这里达到了顶峰。其余玄学人士论断，皆不能超越王弼。言不尽意，这是玄学对言意关系的判断。

对于玄学所持的言不尽意观点，稍后的欧阳建撰写了《言尽意论》一文进行了反驳。欧阳建认为，先有物、理之存在，之后才有名、言。二者的关系犹如形影，前者是后者的实质，后者是对前者的指称。随着物、理的变化，名言也会发生变化。它们之间是相对应的，是对象与符号之间的关系。“夫天不言而四时行焉，圣人不言而鉴识存焉；形不待名而方圆已著，色不俟称而黑白以彰。然则名之于物，无施者也；言之于理，无为者也。而古今务于正名，圣贤不能去言，其故何也？诚以理得于心，非言不畅；物定于彼，非名不辩。言不畅志则无以相接；名不辩物则鉴识不显。鉴识显而名品殊，言称接而情志畅。原其所以，本其所由，非物有自然之名，理有必定之称也。欲辩其实，则殊其名；欲宣其志，则立其称。名逐物而迁，言因理而变。此犹声发响应，形存影附，不得相与为二矣。苟其不二，则言无不尽矣。吾故以为尽矣。”^②欧阳建认识到了言意相一致的一面，并把这种对应关系确认为必然的、普遍性的。不过，他却忽视了言意既为两物，便不能完全对应，总存在不相对应的一面。欧阳建的言尽意论无法说明言意之间的复杂关系，存在着简单化的倾向。对于宇宙的本体问题来说，语言文字是人工的，只是体认道的途径与工具，它本身并不存有道，并不与道相对应。道虽体现于语言文字中，但它不与后者相对应。语言文字对道的表现是间接的，是通过象征、暗示等手法表现出来的。在这一点上，欧阳建的观点是难以成立的。言尽意论对文学创作意义重大，它充分肯定了言表现意的有效性，也就肯定了文学这门语言艺术在表现情感的能力与合法性。

相较于言尽意论，言不尽意论对文学艺术的影响更为深远。言不尽意论是对言的有限性的认知。肯定言的有限性并非否定言，并非否定言的有效性，而是对言意间的区别与言本身认识的深化，是一种进步。言不尽意论进一步明确

^① 楼宇烈. 王弼集校释[M]. 北京: 中华书局, 1980. 609.

^② 严可均辑. 全晋文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 1152.

了言的有效性的效果场域，明晰了言的边界与局限性。这为文学艺术中对言的使用指明了方向，亦设定了界限。既然并非言能把所有的意直接有效地表达明晰准确，那么暗示与隐喻便成为言的使用方法。换言之，直接的表达并不能尽意，那么间接的暗示与隐喻便成为不可缺少的方式。相对于直接的表达，间接的暗示与隐喻是对言的有限性的认同，其可有效地指明言外之意的存在方向及其存在场域。对于文学艺术来说，暗示与隐喻比直接的表达更能彰显言本身的特质，更加凸显言的诗性或艺术性，也就更能推动文学艺术的发展。故而，言不尽意是对言的有效性与有限性的双重肯定。

在美学领域，言意之辩所关涉的言、意、象本身就是审美所涉及的对象与元素，因而其与审美具有内在的关联。言意关系涉及的是对象与形式之间的关系，言、象为形式，意为对象。对于形式而言，其存在的价值与目的便是为了尽意，是表现意的工具。言不尽意凸显了言的有限性，即彰显了形式的局限性。言尽意论则否定了言的有限性，肯定了言的有效性。对审美而言，言意之辨明确了形式存在的目的，确立了形式的工具属性。言不尽意的讨论使得形式充分意识到了自身的局限性，不断地改进自身，从而更好地表意。言尽意则直接肯定了言的表意能力，这更激发了人们对言的重视度。言意之辩对文学有着直接的影响，一方面，言、意两个概念成为审美领域的重要范畴。另一方面，它所揭示的言不尽意的一面，对文学理论产生了直接的影响。陆机正是出于“恒患意不称物，文不逮意”^①的问题，故而创作了《文赋》。刘勰也深感言难尽意的一面，“方其搦翰，气倍辞前；暨乎篇成，半折心始。何则？意翻空而易奇，言徵实而难巧也。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。”^②故而他认为要提高自身文化修养，对言进行改进，以提高言表意的能力，获得意在言外的效果。“积学以储宝，酌理以富才，研阅以穷照，驯致以绎辞”“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！”^③《文心雕龙》中的《练字》《指瑕》《熔裁》《章句》《夸饰》《附会》等诸篇分别从不同的角度对言辞的使用提出了解决之道，其可视为对言意之辩的一种反应。在此彰显的是刘勰对言的表意能力的肯定，其背后

^① 严可均辑. 全晋文[M]. 北京:商务印书馆, 1999. 1024.

^② 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京:人民文学出版社, 1981. 295.

^③ 同上, 295、296.

所隐藏的言尽意的思维与论调。当然肯定言的有效性也并非认为言就能直接把意表现得一览无余,对于那些幽密深微的情意,言应加以适度的暗示,而非直接的呈现。“思表纤旨,文外曲致,言所不追,笔固知止。”^①一则言不可能将所有的情意都能表达殆尽,此并非言的有限性,而是言意天生的不对称关系;一则可以形成言外之意的婉曲效果。《文心雕龙》中的《隐秀》篇便是言意的此层关系在文学领域的具体衍化。只不过《隐秀》篇的内容侧重于意,而非言,其已不在本文所讨论的合法性范围内,故而不再赘述。

在美学的视域内,言意关系的实质是形式与内容的关系。在魏晋南北朝时期,内容与形式关系有着专属的表达,这便是情采。可以说,情采问题是言意问题在美学领域的具体表现。相对于言意,情采是更为内在的美学问题。二者之间的关系,关系着形式生成与存在的根本问题。

曹丕的《典论·论文》是魏晋南北朝最早在理论上探讨情采问题的文献。在论述各类文体的特征时,他提出“诗赋欲丽”的观点。在此,曹丕虽然只是涉及到了文体与文采的关系,但从当时的共识来说,诗赋是用来抒发情志的。因而,“诗赋欲丽”实际上探讨的便是情采问题。在曹丕之后,陆机在《文赋》中对情采问题提出了自己的观点“诗缘情而绮靡”。此处的“绮靡”指文采,李善注为“绮靡,精妙之言。”^②这是此时期第一篇直接提出情采问题的文献。在曹丕、陆机看来,诗歌是用于表现情感的,而人之情感是丰富多样的,难以以为状的,故言必须是丰富多彩的,加以描绘和暗示,才能把情表现出来。“其为物也多姿,其为体也屡迁。其会意也尚巧,其遣言也贵妍。暨音声之迭代,若五色之相宣。”^③陆机所说的情感“是一种属于审美、艺术之情”,“当着这种感情表现于艺术(诗)时,就要求有与之相应的美的形式,使之得到充分感人的、能唤起人的审美感受,叫人玩味不尽的抒发、表现。‘情’既然已是审美、艺术之情,那么它的形式也应是具有美的艺术的形式。”^④换言之,在陆机眼中,情感与形式是一种内在的结合。当审美情感产生时,它便内在的要求获得形式,被形式化;形式也内在的要求情感,获得存在的确证。

刘勰对情采问题的探讨深度远超过陆机。“剖情析采”是《文心雕龙》的核心,其贯穿全篇。刘勰还撰写了《情采》篇,专门探讨情采问题。他认为,

^① 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京:人民文学出版社, 1981. 296.

^② 郭绍虞主编. 中国历代文论选(第一册)[M]. 上海:上海古籍出版社, 1979. 179.

^③ 严可均辑. 全晋文[M]. 北京:商务印书馆, 1999. 1024.

^④ 李泽厚 刘纲纪主编. 中国美学史(魏晋南北朝编)[M]. 合肥:安徽文艺出版社, 1999. 261.

情感是根本的，是决定文采的根本性因素。“为情而造文”，“述志为本”，“文采所以饰言，而辩丽本于情性。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。”^①采是判定著述是否为文学的关键性因素，“圣贤书辞，总称文章，非采而何？”^②为了避免情感与言辞的泛滥，使得文学流于情感的宣泄，及“采滥忽真”“繁采寡情”^③，刘勰提出了“理”的概念。在他看来，情只有与理相结合，才能称得上是艺术情感；而言辞只有与理相结合，才能恰当地表现情感。理的存在，一方面规范着情，使之区别于日常生活情感；另一方面，理也规范着言，使之成采，才能更好地表现情感。“设模以位理，拟地以置心，心定而后结音，理正而后摘藻”^④。换言之，在刘勰看来，文学中的情与采均寓有理，情与理的集合便是诗情，言与理的结合便是文采。在审美活动中，情感一旦生成，只有赋以恰当的形式——采——才能展现出来。采需要体现情感，才能获得存在的确证。“审美之情呼唤着可见的或可听的形式，反过来，语言形式也迫使情感展现它的有序性而拒绝他的随心所欲，语言艺术本身的构成过程是有序的。在刘勰看来，这种有序的形式便是文采。”^⑤正因如此，刘勰才认为“情以物兴，故义必明雅；物以情观，故词必巧丽。丽词雅义，符采相胜，如组织之品朱紫，画绘之著玄黄。文虽新而有质，色虽糅而有本，此立赋之大体也。”^⑥“情理设位，文采行乎其中。刚柔以立本，变通以趋时。立本有体，意或偏长；趋时无方，辞或繁杂。蹊要所司，职在熔裁，囊括情理，矫揉文采也。”^⑦情感的呈现需要文采，文采需要表现情感才具有存在的价值，二者是内在的（生成论）关联。这是陆机与刘勰的共同认识。

除刘勰之外，整个南朝理论界对于情采问题的看法均是以情为本，情采是内在的（生成论）关联，与陆机、刘勰的观点是一致的。钟嵘认为文学用于“吟咏情性”，强调文词要“文温以丽”，“词彩华茂”，“润之以丹采”，但反对使用典故和讲究声律，认为其使“文多拘忌，伤其真美。”^⑧萧统主张文学是“触兴自高，睹物兴情”，文词需要做到“事出于沈思，义归乎翰藻”，“能

^① 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 346-347.

^② 同上, 346.

^③ 同上, 347.

^④ 同上, 347.

^⑤ 辛刚国. 六朝文采理论研究[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2005. 156.

^⑥ 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 81.

^⑦ 同上, 355.

^⑧ 严可均辑. 全晋文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 599-608.

丽而不浮，典而不野，文质彬彬”^①。萧纲认为文学是用于“吟咏情性”，“文章且须放荡”，做到“丽而不淫”^②。萧绎亦是主张文学“吟咏性情”^③，“至如文者，唯须绮縠纷披，宫徵靡曼，唇吻遒会，情灵摇荡。”^④在情采的问题上，沈约亦是主张以情为本，“志动于中，则歌咏外发”“文以情变……以情纬文，以文被质。”^⑤只不过，理论界的这种主张与当时的创作实践并不相符合。无论是永明声律，还是齐梁陈宫体，都存在着采重于情的现象，“意浅而繁，其文匿而彩，词尚轻险”^⑥，这是后世称齐梁陈文学为形式主义倾向的原因。单就理论探讨而言，魏晋南北朝对情采问题的主张无疑是正确的。

形神问题是魏晋南北朝时期美学的重要问题之一。形神问题起于人伦识鉴，同时与言意之辨有着密切的关联。“理论上言意之辩，大有助于实用上神形之别。”^⑦究其涉及论域而言，形神问题集中于人物美与绘画领域。魏晋人物品鉴逐渐由汉末政治才能、道德品性的评判转向个体才性的品鉴，“汉代相人以筋骨，魏晋识鉴在神明。”^⑧在此之下，如何正确品鉴人物的才能性情，即如何由外在形体探索人物的内心、精神境界，便成为人物品藻的重要课题。汉代形神问题所探讨的是肉体和精神的关系，而魏晋南北朝形神问题所探讨的则是更为具体的人物的外形与内在精神（才能性情）关系。刘邵认为，人物的精神见于形体，可由形体而探索人物精神。“凡有血气者，莫不含元一以为质，禀阴阳以立性，体五行而着形。苟有形质，犹可即而求之。”“色见于貌所谓征神，征神见貌则情发于目。”“物生有形，形有神精。能知神精，则穷理尽性。”^⑨正因神可体现于形之中，可由形而知神，故而刘邵在《人物志》列举了形神的诸种关联，提出了一整套征神的方法。通过刘邵的论述可以看出，他所持的是重神而不弃形的观点。不过他对形神问题的讨论尚处于在具体的人物品鉴领域，未延伸到美学领域。他对“神”的理解还局限在才能性情上，未上升到形而上的领域。玄学的兴起大大推进了对于形神问题的探讨。何晏把“神”的层次提升到了哲学的高度。“初，夏侯玄、何晏等名盛于时，司马景王亦预焉。晏尝

① 严可均辑. 全晋文[M]. 北京:商务印书馆, 1999. 215、216、223.

② 同上, 115、113、127.

③ 同上, 182.

④ 郭绍虞主编. 中国历代文论选(第一册)[M]. 上海:上海古籍出版社, 1979. 340.

⑤ 沈约. 宋书[M]. 北京:中华书局, 1974. 1778.

⑥ 李延寿. 北史[M]. 北京:中华书局, 1974. 2782.

⑦ 汤用彤. 魏晋玄学论稿(增订版)[M]. 北京:三联书店, 2009. 40.

⑧ 同上, 39.

⑨ 刘劭著 梁满仓译注. 人物志[M]. 北京:中华书局, 2009. 10、17、18.

曰：“唯深也，故能通天下之志，夏侯泰初是也；唯几也，故能成天下之务，司马子元是也；惟神也，不疾而速，不行而至，吾闻其语，未见其人。”^①盖欲以神况诸己也。”^②何晏提出了“深”“几”“神”是对人格理想的概括，不再是具体的才能品性，而已属于形而上的领域。王弼对“神”的理解更加抽象，其含义等同于道或无。“神，无形无方也。”^③既然神无形无方，那么神只能通过形的暗示、象征来把握，这与他的得意忘言论如出一辙。在何晏和王弼这里，神高于形，且处于形而上的领域。重形弃形，这是玄学对于形神的典型态度。

“按玄者玄远。宅心玄远，则重神理而遗形骸。”^④

阮籍认为人之形、神皆为天地阴阳化生，但神是主导性的，决定着形。“人生天地之中，体自然之形。身者，阴阳之精气也；性者，五行之正性也；情者，游魂之变欲也；神者，大地之所以驭者也。”^⑤嵇康从道家养生的角度探讨了形神关系。既然论及养生，那必然重视形体。在他看来，形神之间是相互依存关系，神必须借助形体才能存在，形依靠神才有价值。嵇康在《养生论》中重视对身体的保养，不过全身的目的是为了保神。只有保神，实现心平气和，之后服食导养，才能实现养神。“君子知形恃神以立，神须形以存。悟生理之易失，知一过之害生。故修性以保神，安心以全身。爱憎不栖于情，忧喜不留于意。泊然无感，而体气和平。又呼吸吐纳，服食养身，使形神相亲，表里俱济也。”

“精神之于形骸，犹国之有君也。”^⑥在形神之间，神是决定性的，二者是一种亲和的关系。在嵇康这里，神的含义亦是形而上的，表征的是一种自由的精神境界。对于嵇康来说，他对形神的总体态度便是形神俱重，而神高于形。与嵇康观点相似的还有陆机、葛洪和张湛。如陆机认为“应事以精不以形，造物以神不以器”，“情见于物，虽远犹疏；神藏于形，虽近则密。”^⑦葛洪主张“形者，神之宅也”，“形须神而立”^⑧，认为“瞻形得神，存乎其人，不可力为。”^⑨张湛认为“夫形质者，心智之室宇。耳目者，视听之户牖。神苟彻焉，则视听不因户牖篇，照察不阂墙壁耳”，故而“心虚则形全”，“神役形者也”^⑩。

^① 陈寿. 三国志[M]. 北京: 中华书局, 1982. 292.

^② 楼宇烈. 王弼集校释[M]. 北京: 中华书局, 1980. 77.

^③ 汤用彤. 魏晋玄学论稿(增订版)[M]. 北京: 三联书店, 2009. 38.

^④ 严可均辑. 全三国文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 480.

^⑤ 同上, 501.

^⑥ 严可均辑. 全晋文[M]. 上海: 商务印书馆, 1999. 1048、1051.

^⑦ 王明. 抱朴子内篇校释(增订本)[M]. 北京: 中华书局, 1985. 110.

^⑧ 杨明照. 抱朴子外篇校笺[M]. 北京: 中华书局, 1991. 512.

^⑨ 杨伯峻. 列子集释[M]. 北京: 中华书局, 1979. 118、124、125.

魏晋时期，嵇康的形神观被普遍接受，对人物品藻产生了直接的影响。此时期，人物的容貌成为关注的对象，赏容貌成为人物品藻的内容。《世说新语》存有“容止”篇，专门记述了魏晋时期对容貌的鉴赏，其品评的重点不是儒家合乎礼法的仪容，而是对容貌之美的赞赏。对于女性的审美，荀粲甚至宣称“妇人德不足称，当以色为主。”^①这种对人类形体美的重视，是中国古代人物美的重要发展。魏晋人物品藻虽提倡形神俱美，如《世说新语·容止》篇对嵇康的描述；但在形神关系上，仍是重神的。以神来品评人物，是人物品藻最重要的标准与风尚，这从《世说新语》对“神”及其相似概念的大量使用中可得到验证。李泽厚 刘纲纪主编的《中国美学史（魏晋南北朝编）》中曾统计过《世说新语》中涉及“神”的评语，可作为论证，在此不再赘述。^②即使形体丑陋，只要有精神风度，仍可受到赞叹。如“刘伶身長六尺，貌甚丑頓，而悠悠忽忽，土木形骸。”“庾子嵩長不滿七尺，腰帶十圍，頽然自放。”^③可见，在魏晋南北朝的人物美中，人物的形体美已受到重视与开发，但仍是神重于形。在此，形神已完全转变为美学问题与范畴。

在魏晋南北朝关于形神问题的探讨中，佛教在此方面的主张及引发的争论是值得注意的，它对绘画的形神论有着很深的影响。整体审视佛教的形神观，其主张是形尽神不灭，神高于形。这方面的代表著作是慧远的《沙门不敬王者论》。慧远认为，神不是物，不是性，它“感物而非物”，“假数而非数”^④。神者“精极而为灵”，“神道有妙物之灵”^⑤。神属于精，而形属于粗，故神高于形。形可消亡，但神可永存，“神有冥移之功”^⑥。在形神关系上，慧远认为神不能离开形而存在，二者是统一的。形乃神安宅，“以为神宅”^⑦。“形神虽殊，相与为化；内外诚异，浑为一体。”^⑧既然形神一体，形可存神，那么可由形而观神，传神于形。“神道无方，触像而寄”^⑨，故可“拟状灵范”“仪形神模”^⑩。正是在此观点之下，慧远主张建造佛像，通过佛像来感悟佛法，体悟道

① 余嘉锡. 世说新语笺疏[M]. 北京: 中华书局, 2011. 789.

② 李泽厚 刘纲纪主编. 中国美学史(魏晋南北朝编)[M]. 合肥: 安徽文艺出版社, 1999. 450.

③ 余嘉锡. 世说新语笺疏[M]. 北京: 中华书局, 2011. 530、531.

④ 严可均辑. 全晋文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 1771.

⑤ 同上, 1771、1772.

⑥ 同上, 1771.

⑦ 同上, 1776.

⑧ 同上, 1776.

⑨ 同上, 1786.

⑩ 同上, 1785.

之所在。在此，佛像成为道的表象，可由佛像而悟道。“法身之运物也，不物物而兆其端，不图终而会其成。理玄于万化之表，数绝乎无形无名者也。若乃语其签寄，则道无不在。是故如来或晦先迹以崇基，或显生涂而定体，或独发于莫寻之境，或相待于既有之场。独发类乎形，相待类乎影。推夫冥寄，为有待牙阶为无待牙时自我而观，则有间于无间矣。求之法身，原无二统，形影之分，孰际之哉！而今之闻道者，咸慕圣体于旷代之外，不悟灵应之在兹；徒知圆化之非形，而动止方其迹，岂不诬哉！”^①慧远之后，范缜在齐梁年间与佛教徒就形神问题进行了一场争论。面对佛教宣扬的“形灭神不灭”，范缜针锋相对地提出了“神即形也，形即神也，是以形存则神存，形谢则神灭也。”^②这场辩论在当时引发了巨大反响，众多士人和佛教徒参与其中，探讨此问题。这场论证对于当时人们深入形神问题确实有所帮助。不过从当时的情况而言，赞同佛教观点的人是大多数。就其对审美的影响而言，范缜的观点几乎没有反响，反而佛教的形神论的非常深远。

玄学和佛教的形神论对绘画的形神问题有着直接的影响。顾恺之在论人物画时认为“四体妍媸，本无关妙处；传神写照，正在阿堵中”^③，主张要实现“以形写神”^④。这是很明显的重神言论。不过，顾恺之并没有忽视形体。既然以形写神，那么形体对于传神来说亦是非常重要的。绘画不同于哲学，它必须以感性材料和形象为基础，故而形是基本的。顾恺之并没有忽视形体，他在评论绘画《北风诗》时赞叹了其形体描绘之精妙。“美丽之形，尺寸之制，阴阳之数，纤妙之迹，世所并贵。”^⑤同时他认为，在描绘形体时需要做到精准，否则一毫之失便会造成神气的改变。“若长短、刚软、深浅、广狭与点睛之节，上下、大小、浓薄，有一毫小失，则神气与之俱变矣。”^⑥谢赫的绘画六法首重气韵生动，这明显受到了玄学与佛教形神论重神倾向的影响。在他看来，即使形体描绘稍有欠缺，只要做到了传神，亦是佳作。卫协、张墨、荀勖三人的绘画在形体方面均有所欠缺，但因其能做到传神，谢赫仍将其放在了第一品，可见他对神的重视程度。相对于顾恺之，谢赫对形的重视程度有所增加。在谢赫那里，神韵须靠形体来表现，因此形体的描绘必须准确。故而六法中的其他五法均

^① 严可均辑. 全晋文[M]. 北京:商务印书馆, 1999. 1771. 1786.

^② 同上, 478.

^③ 余嘉锡. 世说新语笺疏[M]. 北京:中华书局, 2011. 624.

^④ 张彦远. 历代名画记[M]. 杭州:浙江人民美术出版社, 2002. 92.

^⑤ 于民主编. 中国美学史资料选编[M]. 上海:复旦大学出版社, 2008. 143.

^⑥ 张彦远. 历代名画记[M]. 杭州:浙江人民美术出版社, 2002. 91-92.

是针对形体而言的。他在评价前人绘画时，形体描绘的精妙是其基本判断标准之一，并通贯全篇，足见其对形体的重视。^①姚最的《续画品》在形神方面的思想观点基本与谢赫一致，均是重视神韵的传达，但不忽视形体，“是齐梁重写生的画风的肯定者。”^②

与前面几个问题所涉及形式与其他方面不同，功夫与自然所指的是形式美感，属于纯粹的形式内部问题。之所以把此问题拿出来探讨，原因在于它是古代美学史上首次把两个审美概念直接对举，并评价其高低优劣的美学问题。魏晋南北朝把功夫和自然作为对形式美感的基本划分，功夫用以指称语言繁富绮丽，更能显示技巧，具有较为强烈的人工雕琢痕迹的风格趋向；自然用以指称语言清新流畅，直抒胸臆，不炫耀技巧，雕琢痕迹较为隐蔽的风格趋向。功夫倾向于繁缛、绮靡，自然倾向于清丽、清越。

在文学领域，功夫与自然呈现为错彩镂金与芙蓉出水。二者的对举最早见于刘宋，与谢灵运和颜延之有关。《南史·颜延之传》记载了鲍照对谢灵运和颜延之诗歌的评价。“延之尝问鲍照已与谢灵运优劣。照曰：‘谢五言如初发芙蓉，自然可爱。君诗如铺锦列绣，亦雕绘满眼。’”^③鲍照虽没有直接用功夫和自然两个词语，但初发芙蓉和铺锦列绣的意义与其相同的。从价值倾向来看，鲍照倾向于谢灵运的自然风格，而对颜延之的功夫有些微词。梁代的钟嵘在《诗品》中评价颜延之诗歌时，引用了汤惠休的话。“汤惠休曰：‘谢诗如芙蓉出水，颜如错彩镂金。’颜终身病之。”^④在此，我们难以断定鲍照与汤惠休二人谁更早将二者对举，还是谁引用谁的评语。但从鲍、汤、颜三人的态度及钟嵘的评价来看，他们显然认为芙蓉出水要高于错彩镂金。刘勰在《文心雕龙》中推举自然之风，批评繁缛文风，可视为芙蓉出水与错彩镂金的衍化。“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。”“触类以推，表里必符；岂非自然之恒资，才气之大略哉！”“势者，乘利而为制也。如机发矢直，涧曲湍回，自然之趣也。”^⑤萧子显认为使用典故固然有富博之美，却也失去了清丽自然之风。“缉事比类，非对不发，博物可嘉，职成拘制。或全借古语，用申今情，崎岖牵引，直为偶

^① 严可均辑. 全齐文 先陈文[M]. 北京:商务印书馆, 1999. 259-263.

^② 李泽厚 刘纲纪主编. 中国美学史(魏晋南北朝编)[M]. 合肥:安徽文艺出版社, 1999. 805.

^③ 李延寿. 南史[M]. 北京:中华书局, 1975. 881.

^④ 严可均辑. 全梁文[M]. 北京:商务印书馆, 1999. 604.

^⑤ 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京:人民文学出版社, 1981. 1、309、339.

说。唯睹事例，顿失清采。”^①很显然，他是推崇自然，反对过于雕饰的文风的。钟嵘反对使用典故、声律，认为其使“文多拘忌，伤其真美”，提倡“自然英旨”^②，亦是对此命题的回应。可见，就当时的主流而言，其是倾向于自然的。

最早起用功夫和自然两个词语的是南朝齐代的王僧虔。他在《论书》中提到：“宋文帝书，自谓不减王子敬。时议者云：‘天然胜羊欣，功夫不及欣。’”^③王僧虔记录了刘宋时人对宋文帝书法才得评价，这说明功夫与自然作为两个形式美感范畴在刘宋时便已提出。从此时的论述中，还看不出对二者高低的评价问题。梁代的庾肩吾在其《书品》中，继续了这一话题。“张工夫第一，天然次之，衣帛先书，称为‘草圣’。锺天然第一，工夫次之，妙尽许昌之碑，穷极邳下之牋。王工夫不及张，天然过之；天然不及锺，工夫过之。”^④庾肩吾把功夫与自然改为工夫与天然，其含义并无变化。在价值评判上，庾肩吾虽不否认工夫，但认为天然神化所为，非人力能达到，即认为天然高于工夫。“若探妙测深，尽形得势；烟花落纸，将动风采。带字欲飞，疑神化之所为，非世人之所学”^⑤。

需要指出的，功夫与自然的对举并非质与丽的对立，二者仍属于丽，是丽的内部划分。无论是谢灵运，还是锺繇，他们的作品在形式发展方面均获得了巨大的发展，属于丽的范围。钟嵘评价谢灵运诗歌风格为“以繁芜为累”“繁富”“典丽新声”^⑥。萧衍认为锺繇书法“巧趣精细”^⑦，袁昂认为“锺繇书意气密丽，若飞鸿戏海，舞鹤游天，行间茂密，实亦难过。”^⑧功夫与自然的区分是丽内部的划分，功夫倾向于绮丽，自然倾向于清丽。

从价值倾向来看，魏晋南北朝理论界认为自然要高于功夫的。但与之形成鲜明对比的是，此时期的文艺创作明显地倾向于功夫，而非自然。这是明显的理论与创作不相符合的情况。即使是在理论界内部，功夫与自然孰高孰低，也存在着犹疑。例如钟嵘虽推崇自然，但在《诗品》中被列入上品的几乎全是以功夫取胜的，而最能体现自然的陶渊明则被分别列入了中品。由此可见，作为审美自觉时期的魏晋南北朝，其还存在着不成熟和过渡性的特征。

^① 萧子显. 南齐书[M]. 北京: 中华书局, 1972. 908.

^② 严可均辑. 全梁文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 605、602.

^③ 历代书法论文选[M]. 上海: 上海书画出版社, 1979. 57.

^④ 同上, 87.

^⑤ 同上, 87.

^⑥ 严可均辑. 全晋文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 604.

^⑦ 历代书法论文选[M]. 上海: 上海书画出版社, 1979. 78.

^⑧ 同上, 75.

就逻辑发展而言，魏晋南北朝的审美自觉，体现在形式美感上，首先应当是功夫，之后才是自然。之所以如此，这是因为功夫所代表的是形式的完善、进步，即精致化与专业化，这是审美自觉的基础和边界；而自然代表的是形式的更高层次的风格追求，它必须是在功夫之后才能实现的，即是形式完善之后的下一阶段的理想风格。此时期文学创作的历史实践恰好印证了这一逻辑线索。建安文学总体是偏向于功夫的，西晋的太康文学更是以繁缛著称。最早的体现自然风格的陶渊明、谢灵运则是在东晋和晋宋才出现的。而理论界把功夫与自然对举则是在南朝才出现的。在此，逻辑与历史取得了较为一致的契合。

魏晋南北朝提出功夫与自然两个概念，并把二者对举，一方面说明了人们对形式美感的感知能力增强，其区分走向细致；另一方面说明了人们对形式美感的理论概括能力开始增强，能以两个概念统举各种形式美感。这是魏晋南北朝美学发展的成就之一。此时期对自然风格的崇尚，奠定了中国古典美学的审美价值取向和理想，对后世影响深远。

第五节 形式生成的基本原则

魏晋南北朝是形式自觉的时期。当面对这一判断时，会生出很多疑问：是什么因素决定了形式的产生，是什么因素决定了形式的存在面貌，又是什么因素决定了形式的发展与消亡？总而言之，形式生成的基本原则是什么？生成并非仅指产生环节，而是指形式从产生到消亡的整个环节。任何事物在其产生之后，并非保持恒定不变，而是处于不断演化的过程。任何演变均会或大或小地改变事物的存在形态，生成事物不同阶段的存在状态。当深入探究影响事物的各种因素时，便会发现这些因素呈现出某种规律性。当把它们进行理论化与抽象化时，便会形成某些最基本的原则。这些基本原则是形式生成的根本性原则，决定了形式的产生、存在、发展与消亡。只有认清形式生成的基本原则，我们才能真正地理解形式及其相关问题。这正是选择魏晋南北朝的形式作为研究对象的原因。魏晋南北朝是形式的全面自觉时期，形式逐渐由他律走向自律，具有了独立的地位。只有在自律的前提下，我们才能得以观察形式生成的内部规律，获得真正属于形式的内在原则。这些内在原则与外在原则处于既对立又融合的共存局面，共同制约着形式的生成。这些内在原则在魏晋南北朝形式自觉时期才形成，并始终存在，成为中国美学形式生成的基本原则。这是本文选

择魏晋南北朝形式作为研究对象的原因。

需指出的是，此处的形式指艺术（包含文学、书法与绘画）形式，提出形式生成的基本原则亦是指向艺术的。在审美形态中，艺术形式属于人工制造品，是人类后天创造的；而自然审美、人物审美领域中的形式主要是自然或天然的，更多的属于发现。当然自然审美与人物审美既属于人类审美领域，其发现亦是主体的发现，包含着创造的成分，但其形式的存在则是客观的。相比较而言，自然审美与人物审美领域中形式的发现、观照所体现出的更多的是普遍性、共性的，而艺术形式则更多的是个性、创造性。

一、个体性与集体性原则

从形式生成的主体而言，可把魏晋南北朝形式分为个体创造的形式与集体创造的形式，简称为个体形式与集体形式。个体是指具有明确姓名的精英艺术家。从阶层属性而言，他们多属于士族；即使是寒族，也是其中的知识分子。集体是指那些无名氏或者如今已不知其名的匠人与艺术家。由于其无名，故而将其归结为某个集体。从阶级属性而言，他们绝大部分是寒族，绝大部分为民间匠人；即使是士族，也是中低阶层的士人。个体形式是指有具有确切作者归属的精英艺术家所创造的形式，其依附的艺术称之为个体艺术或精英艺术；集体形式指那些无名的匠人与艺术家创作的形式，又可称之为公共形式，其依附的艺术可称之为集体艺术或公共艺术。与个体、个体形式相关或相似的词汇有：精英、文人、个性、精致、专业、创新等；与集体和集体形式相关的词语有：民间、工匠、共性、程式化、约定俗成等。精英艺术家创造形式时体现出来的个性化规律便是个体性原则，与其相关或相似的词汇有：个性、精致、专业、创新等。无名艺术家创造形式时体现出来的公共性规律便是集体性原则，与其相关或相似的词汇有：共性、程式化、约定俗成、民间等。之所以称之为集体艺术原因在于其主体具有很强的相似性，呈现出集体性的特征，其可视为集体中的一员；其创作遵循某种公共模式，用于公共性事务或礼仪事务，呈现出共同性的一面。

主体不同，其所创造的形式便有所差异。当把主体的划分范围扩展到整个审美领域，把阶层当作划分标准时，便形成了个体性原则与集体性原则。采用这种划分方法，提出这两条原则，是有着坚实的依据的。从审美的发展史来说，

魏晋南北朝是审美自觉的时代，其自觉的主体是个体艺术家。正是他们的努力，使得艺术摆脱了功利性，由他律走向自律，逐渐实现了精致化、专业化、体系化和个性化。魏晋之前并非没有个体艺术家出现，但其整体数量、专业化程度均难以与魏晋南北朝相比。我们不否认魏晋之前的某些精英艺术家为审美自觉所做的贡献，但那仍处于量变的阶段，尚未达到质变。审美自觉是质变的阶段，而这直至魏晋南北朝才出现。推动这一过程完成的，是个体艺术家。换言之，魏晋南北朝审美自觉是由个体艺术家所推动、完成的，若没有个体艺术家则无审美自觉。个体艺术家及其作品的大量出现，是从本时期开始的，开启了审美史的新阶段。在此之前，审美之所以难言自觉，就是因为缺乏个体艺术家的推动。个体艺术的出现不代表原有的集体艺术的消亡，二者间并不一定总是取代关系，其还存在着共生共存关系。二者分别针对不同的层面，用于不同的场合和功能，评判标准不一，受众群体各异，因而它们之间并不存在对抗关系，而是一种共存关系。个体艺术的产生并不意味着集体艺术的消失，更不意味着其就能立刻占据主流的位置。集体艺术尤其独特的功能和适用场合，会延续自己的存在，不断进化。个体艺术需要不断发展，并借助内部与外部的力量，逐渐获得更大的支持和认同。魏晋南北朝形式的发展不只是形式自觉与创新，还有形式的自发与继承；不只是质变，还存在渐变；不只是个体艺术产生的过程，也包含集体艺术的发展过程。魏晋之前的艺术史可以说是集体或公共艺术史。魏晋南北朝审美自觉之后，则是个体艺术与集体艺术并存的时期。正因如此，我们才从主体的角度提出了形式生成的基本原则：个体性原则与集体性原则。

就魏晋南北朝的审美实际来说，此时期的形式特征确实与其主体息息相关。很多形式规范都是在个体精英艺术家这里得到精致化、专业化，并走向完善、定型。文学方面，曹植之于五言徒诗，曹丕、鲍照之于七言徒诗，陶渊明、谢灵运、谢朓之于田园、山水诗，沈约、谢朓等永明诗人及宫体诗人之于声律和咏物，至于骈文、实用文等文体更是众多文人的推动。书法、绘画方面，二王在新书体的定型和技法的完善方面做了巨大贡献，卫协、顾恺之、陆探微、张僧繇及齐梁宫体画家对绘画种类及技法体系的完善至关重要。对于个体精英文人而言，修辞的等级意味着文化艺术修养层次的深浅与个体生命价值的高下。修辞愈是高级，其所凸显的阶层便愈高，修养便愈深，生命价值便愈得以最大化。换言之，形式的精致度是对士人生命价值的体现与确证。故而，个体艺术的形式便朝向精致化、专业化、体系化发展。纵观此时期形式的重大演变、发

展与完善，其均与个体艺术家密不可分，其自觉亦是在他们手中实现的。

个性风格是个体艺术家的形式的本质性特征之一。前面我们提到了魏晋南北朝文艺批评的重要内容之一便是对作家的风格进行辨析，其结果便是这些精英艺术家之间彼此具有属于自己的个性化风格，如曹操的古直、曹植的华茂、嵇康的峻切、谢灵运的清丽、张华的华艳、陶渊明的真古、颜延之的绮密、鲍照的险俗、沈约的工丽等等。再如《古画品录》、《续画品》中对绘画的风格品评，王僧虔的《论书》、袁昂的《古今书评》、萧衍的《古今书人优劣评》对书家书风的品评，均是以辨析个性化风格为主要任务的。这说明，魏晋南北朝个体艺术家间的个性化风格已经形成，并且成为关注的重点。这些品评类的理论批评著作的目的便是辨析艺术家的个性化风格，并对其进行高低优劣的评价，以提供艺术经验的启示。与之相对应的，是理论界对创新的重视。前面我们在论及形式的发展主题——采时，认为此其主导精神是新变，本质为创新精神。在此背景之下，个性、天才等话题成为理论界关注的重点，这与个体艺术重视个性化特征息息相关。更值得注意的是，在个体艺术的谱系内，艺术家与其作品是不可分割的，是一体的。当我们论及某一部作品，其代表的便是艺术家；谈论某一艺术家时，所隐含的是其作品。这意味着，其作品必须与艺术家本人一样，具有个性，才能实现这种效果。因此，作品必须与艺术家一样，具有一致的个性。这便是文如其人、书如其人等命题的来源。

与之相反，集体艺术很难辨别其个性化特征。集体艺术的创造者为工匠，这是一个非常特殊的群体。在中国古代，工匠是一种职业与阶级的划分。他们世代传承，其成员数量、地域分布非常固定。同一个地区的集体艺术（墓葬、宗教、建筑艺术等）一般产自本地区，甚至制作者可能是同一批匠人。同一地区的工匠的技法体系类似，风格相对固定，彼此差异性很小。对于他们来说，只有技艺水平高低、粗精的差别，没有风格的差异。因此，在相对固定区域内，集体艺术的风格特征趋向一致，没有个性化的差异。一般而言，集体艺术只有地域和时代的差异，而极少体现为个体风格差异。即使存在多元性差异，那也是时代之间、地域之间的差异，应该是叫时代风格和地域风格，而难言个性。例如魏晋民间乐府、南朝的吴歌西曲，它们书写相同或相似的主题，共享一套的公共性语言与修辞手法，呈现出相似的风格特征。再如北朝的碑刻与洛阳地区的佛像、梁代帝王墓前的石雕、敦煌地区的佛教壁画等，它们之间只存在时代和地域的差异。对于集体艺术来说，工匠的所持的技法体系和技艺水平

才是决定性的，而这些均是共性、共享的，而非个体性的。同一时代、同一区域的集体艺术之间具有相对稳定的技法与风格传承，并不凸显个性。在集体艺术的视域中，个性是个不必要的词汇，相反文化传统、民间信仰习俗和赞助人意志是更为决定性的因素。匠人所承担的是更多的是传承者与制作者，而非创造者。对于集体艺术来说，内容远比形式更为重要，即形式所传达的内容重于形式本身。集体艺术的内容多选取公共性的题材或主题，有着不言而喻的社会流通性。形式仅仅是一个符号，它必须配合这些公共题材，而不能凌越题材凸显自身。甚至符号的精美与否，亦不在考虑范围内。他们关注的是符号存在的事实，因为符号存在便意味内容的在场。因此，符号个性与否，精美与否便不重要，重要的是存在与否。关于集体艺术所具有的这些特征，我们将在后面的章节中进行详细论述。

从审美发展程度的角度来说，个体性原则与集体性原则的区分，标示了审美形式内部的层次差异。专就形式本身的发展程度，便会发现个体性原则下生成的个体形式的完善度与成熟度要高于集体性原则下生成的公共形式。换言之，个体形式构成了形式发展的高层面，公共形式构成了形式发展的基础层面。在现行的美学史、艺术史书写中，研究对象主要是个体艺术家及其作品。尤其是涉及个体艺术与集体艺术共同存在的时期，个体艺术被视为主要书写对象，被认为代表了艺术发展的前沿和高度，集体艺术被默认为是不如个体艺术的。抛去想当然的偏见性因素，就实际情况而言，个体艺术确实构成了艺术的高级层面，代表了艺术所能达到的高度。个体艺术家的身份多是士族，有着更多的时间、精力和资源从事艺术创作。对于他们而言，艺术已不再是礼仪性的，而是其自身个性与境遇的体现。他们视艺术品为自身的象征，视为自己的专属物。在此之下，他们把注意力放在了形式之上，形式的完善，形式自身的价值、个性化，成为他们关注的重心。“他们的作品，无论是文学的还是美术的，所关心的不再是公共艺术品的一般礼仪性功能和传统象征性，而是反映出对结构、用笔、视点等抽象艺术元素的关注。”^①形式自身发展的各种可能性和潜力被个体艺术家开发，其完善度、个性度、深度远非集体形式可比。对于无名的工匠来说，艺术创作是其终身职业。而中低层士人从事集体艺术创作，只是将其作为行使交际、礼仪的手段。他们进行艺术创作并非是表现个人境遇，而是承担某种公共功能，如用祭奠死者、表达信仰，彰显中央权威等。这些集体艺术承

^① 巫鸿. 中国古代艺术与建筑中的纪念碑性[M]. 上海: 上海人民出版社, 2009. 362.

载的实现社会交流的礼仪功能，内容远比形式重要，形式必须以实现内容的传达为根本目的，而不是凸显自身。集体艺术进行创作时，受制于文化传统、民间习俗和赞助人的意志，只是按照约定俗成的程式完成，而非彰显自身个性。形式的过分凸显既不利于其既定内容的传达，也不利于社会交流的顺利实现。集体艺术的形式多是恒定的、普遍性的，它会很精美，但不精致，其完善程度、深度不能与个体艺术形式相比较。即使是碑学中的书写者为中下层士族艺术家，他们也是基于实用目的，按照约定俗成的惯习，程式化地完成任务。因而，集体艺术的形式构成了形式的基本层面，它代表了人们对形式的一般性认识。

个体艺术的形式虽代表了形式的高度，但个体艺术未必是某种形式的开创者。纵观先秦至魏晋时期的审美实践便会发现，个体艺术不一定是某种形式的最初使用者，却是其完善者。很多艺术形式均是发源自民间，而完善、成熟于个体文人。如诗歌中的五言、七言、杂言源自于民间乐府，五言四句体式在吴歌西曲早已广泛使用。精英文人接过这些诗歌形式，加以锤炼，使之日益精致完善，最终得以定型。把民间乐府、吴歌西曲与文人乐府、宫体诗相比较，便会看出其在用词、修辞、结构、体式等方面的巨大进步。如书法中的新书体（楷行草）和技法均在此时期的碑学书法^①中已经出现，但是在二王等精英书家的努力下逐渐定型、完善。如绘画中各种笔法、线型、施彩方法，山水、花鸟题材的大量出现，均是在集体艺术中首先使用的，个体画家对其总结提炼，使之日益成熟。论及形式的精美度，工匠及集体艺术未必比精英及个体艺术逊色，很多时候前者会超过后者。如把碑学中的某些书法线条的品质、章法布置的严谨不亚于精英艺术家，某些画像石、壁画中的造型的准确性，线条的表现性、施彩的熟练度不亚于，甚至要超过很多精英艺术家。但形式的自觉不仅仅包括精美度，还包括成熟度、多样性与个性化等考量因素，还包括形式对意蕴传达的张力等因素。正是在这些方面个体艺术与集体艺术拉开了距离，这便是为何精英艺术代表了形式发展高度的原因之所在。

本文选题为魏晋南北朝形式问题研究，其包含个体精英艺术与集体艺术两个部分，这是本文提出个体性原则与集体性原则的根本原因之所在。形式自觉是本时期形式发展的根本性特征，其研究对象应以个体艺术为主。但形式自觉并非魏晋南北朝形式问题的全部，集体艺术形式是此时期形式构成的另一重要

^① 本文所采用的碑学书法是广义的概念，指帖学之外的非名家书法，其内容包括甲骨、金文、简牍、碑刻、抄经等形式的书法。详见《华人德书学文集》，荣宝斋出版社，2008年版。

部分。此时期集体艺术并未停滞，处于不断的发展中，它所取得的成就同样使人震撼。我们虽把形式自觉作为此时期形式问题的主线，但并不排斥对集体艺术形式的研究。形式自觉只适用于个体艺术，集体艺术另有其他的衡量标准。审视此时期的审美发展实践，集体艺术与个体艺术共同构成了一个完整的审美生态。要想获得对此时期艺术形式存在的真实状况，必须对二者进行研究。单研究其中某一部分，不会获得关于此时期形式的全面认识。况且个体艺术与集体艺术存在着复杂关联，个体艺术的很多形式是源自于集体艺术的，而个体艺术家也会从事集体艺术创作，如戴逵的宗教雕塑，顾恺之、张僧繇的佛教绘画，孔敬通创造了墓碑铭文的左右书等等。要想弄清楚二者的源流、发展，必须都得进行研究。更为重要的，我们对某一对象的深入认识，均是源自于他者的对比。若无集体艺术的对比，很难总结出个体艺术的特征。因此个体艺术形式是本文重要的参照对象。只不过二者之中存在着主次之别，个体艺术形式是主线，集体艺术形式是辅线。

二、审美性与功能性原则

从形式存在的目的来说，其生成的原则可分为审美性原则与功能性原则。审美性原则指形式的表现性原则，即形式产生的目的就是表现内容。任何形式均是为了表现内容，并不存在无内容的形式，同样也不存在无形式的内容。表现内容是形式生成的内在要求，拥有形式是内容的内在要求。这就意味着对内容的表现这一尺度本身就包含在形式之中，是形式存在的必然要求。在审美领域，内容（情感）与形式的关联更是如此。审美形式不同于一般形式的区别在于，审美形式是有意义的。换言之，审美形式是有意义的形式，本身带有情感表现性。这包括三个方面的内容：一是情感必须接受形式的制约，与形式相互生成；二是形式本身与情感相通，具有同构性，可由形式引发情感；三是形式本身成为审美对象，具有审美价值，即形式美价值。审美性原则意味着形式的生成是基于内在的表现功能，其最终的物化形态具有表现性。情感的恰当表现要求必须以恰当的形式予以充分地表现，否则这种表现便是不恰当的或不成功的。形式与情感同构，它可以不依赖于语义，便能引发人类的情感活动。形式通过自具有的规律性存在特征，产生某种张力，与人类的情感运动规律相符合。只不过这种情感并非具体的具有明确生活内涵的情感，而是普遍的情感运动规

律。单独欣赏这些形式，亦能引发人类的情感活动，而不再需要内容的感发。形式本身便可构成单独的审美对象，生成审美愉悦。它与形式具有情感性的区别在于，它是形式本身所生成的审美愉悦，而后者是形式与人类的情感相通性。换言之，前者是形式本身便具有的，后者是形式不具有的。

具体到魏晋南北朝时期，形式自觉标志着审美性原则的确立。对于此问题，此时期的理论家已经充分注意到了，并将之付诸于实践中。曹丕在《典论·论文》中提出的“诗赋欲丽”^①；陆机在《文赋》中提出“诗缘情而绮靡”^②；刘勰认为“为情造文”，而不是“为文造情”，“文采所以饰言，而辩丽本于情性”；萧绎主张文学“吟咏性情”^③，“至如文者，唯须绮縠纷披，宫徵靡曼，唇吻遒会，情灵摇荡。”^④；沈约亦是主张以情为本，“志动于中，则歌咏外发”“文以情变……以情纬文，以文被质。”^⑤在他们看来，诗赋是缘情而发，吟咏性情，情感的丰富性要求形式必须予以恰当的表现。要想表现情感的丰富、细微，就必须采用精致、多样的形式加以表现。“其为物也多姿，其为体也屡迁。其会意也尚巧，其遣言也贵妍。暨音声之迭代，若五色之相宣。”^⑥这些丰富的形式便呈现出丽、绮靡的特征，即采。情感的丰富性只有与形式的丰富性与相配合，那么情感便得以恰当的表达，而形式也得以完成了表现的任务。情感与形式相互生成：正因情感的丰富性，才产生了形式的多样性；正是形式的多样性确保了丰富的情感的获得顺利、恰当地表现。刘勰认为，形式的丰富性，是情感表现的内在要求。情感必须接受形式的制约，不能超越形式而独立存在。因而情感必须接受形式的规则，这样才能得以赋形，得以恰当的表现。“规范本体谓之熔，剪裁浮词谓之裁。裁则芜秽不生，熔则纲领昭畅，譬绳墨之审分，斧斤之斫削矣。”^⑦此处的“本体”指情感、内容。刘勰意指“用体式为规范来衡量内容，使内容合于体式”，“内容经过删减后它的纲领要明白晓畅”^⑧，即情感必须接受形式的制约，才能获得恰当的表现。最终的目标是“能设模以位理，拟地以置心，心定而后结音，理正而后撝藻，使文不灭质，博不溺心，正

^① 严可均辑. 全三国文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 83.

^② 严可均辑. 全晋文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 1025.

^③ 同上, 182.

^④ 郭绍虞主编. 中国历代文论选(第一册)[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1979. 340.

^⑤ 沈约. 宋书[M]. 北京: 中华书局, 1974. 1778.

^⑥ 严可均辑. 全晋文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 1025.

^⑦ 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 355.

^⑧ 同上, 357.

采耀乎朱蓝，间色屏于红紫，乃可谓雕琢其章，彬彬君子矣”^①。其余如钟嵘、萧统、萧纲等人均是持此观点，前文在讨论情采问题时已经涉及，在此不再一一简述其观点。这说明，在魏晋南北朝时期，理论界已认识到形式生成的审美性原则，即表现性成为公认的形式生成的基本原则。

魏晋南北朝时期，人们已注意到了形式与情感的同构性，即形式具有情感的意味。这种意味的产生不依赖于语义，而是由形式本身所引发的。这典型地体现在此时期对声律问题的认识上。诗歌声律的发现是魏晋南北朝形式发展的重要成就之一。最早注意到形式与情感的同构性的是嵇康。他在《声无哀乐论》已意识到声音与情感的内在关联。嵇康认为，声音本身并不具有情感，二者之间没有必然的联系。“心之与声，明为二物”，“声之与心，殊涂异轨，不相经纬”^②。声音以“和”为本体，其本身并无哀乐。“声音自当以善恶为主，则无关于哀乐。哀乐自当以情感，则无系于声音。”^③此处的“善恶”指音乐的和谐与否。但嵇康只是说明声音本身与情感的区别，并没有否认二者的关联。他认为声音对情感有着感发作用，二者间的关系便是此感发关系。“声音和比，感人之最深也。”^④在他看来，声音可以感发情感，但它本身不是情感。犹如酒可以激发人的喜怒哀乐之情，但不能说酒便有喜怒哀乐之情。“和声之感人心，亦犹酒醴之发人情也。酒以甘苦为主，而醉者以喜怒为用。其见欢戚为声发，而谓声有哀乐，不可见喜怒为酒使，而谓酒有喜怒之理也。”^⑤嵇康认为声音虽对情感有感发作用，但这种关联具有不确定性，同一个声音可以用以表示不同的情感。“夫会宾盈堂，酒酣奏琴，或忻然而欢，或惨尔泣，非进哀于彼，导乐于此也。其音无变于昔，而欢戚并用，斯非‘吹万不同’邪？夫唯无主于喜怒，亦应无主于哀乐，故欢戚俱见。”^⑥在他看来，声音虽与情感相关，但并不与具体的情感（喜怒哀乐）相关。人们听声音虽有哀乐之感，但它不源自于声，而是源自于心中哀乐之事。“哀乐自以事会，先遘于心，但因和声以自显发。”^⑦声音对情感的感发是一种宇宙论的同构，属于规律性的应和。声音不产生具体的情感倾向，只与情感的波动有关，从而产生基本的燥静缓急。“琵琶、箏、

^① 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 347.

^② 严可均辑. 全三国文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 514、515.

^③ 同上, 510.

^④ 同上, 509.

^⑤ 同上, 511.

^⑥ 同上, 515.

^⑦ 同上, 511.

笛，间促而声高，变众而节数，以高声御数节，故使人形躁而志越。……盖以声音有大小，故动人有猛静也。琴瑟之体，间辽而音埤，变希而声清，以埤音御希变，不虚心静听，则不尽清和之极，是以听静而心闲也。”^①

在诗歌领域，此时期的理论著作也注意到了声律与情感的同构性，只不过论证思路与嵇康并不一样。“夫音律所始，本于人声者也。声合宫商，肇自血气，先王因之，以制乐歌。故知器写人声，声非学器者也。故言语者，文章关键，神明枢机，吐纳律吕，唇吻而已。”^②刘勰认为声音本为人自身所拥有，是生命的形式。声律本于人的声音，是对人的声音的效仿与发展。那么声律的兴起是人类生命的内在需要，因而声律与生命情感异质同构，产生感应作用。“声萌我心”，“吹律胸臆，调钟唇吻。”^③沈约等人所倡导的永明声律说，则将这种声律与情感的内在关联落实到了创作实践中。通过平仄相间的声音组织，从而造成缓急快慢而又跌宕起伏的节奏，这种声音的有规律变化本身便会引发情感的波动。当声律与所要表现的情感相配合时，其自身引发的情感起伏与外在的细微的情感内容相配合，更利于情感的表现。音的情感性与义的情感相结合，其产生的效果自然要比单纯的义的情感表现要强。“事理可以专从文字的意义上领会，情趣必从文字的声音上体验。诗的情趣是缠绵不尽，往而复返的，诗的音律也是如此。”^④辛刚国先生曾比较了两首同样表达乡愁题材的作品——《古诗十九首》之六与何逊的《慈姥矶诗》，其因否具备格律而产生的不同的表现效果。《古诗十九首》之六为：“涉江采芙蓉，兰泽多芳草。采之欲遗谁，所思在远道。还顾望旧乡，长路漫浩浩。同心而离居，忧伤以终老。”^⑤何逊的诗为“暮烟起遥岸，斜日照安流。一同心赏夕，暂解去乡忧。野岸平沙合，连山远雾浮。客悲不自己，江上望归舟。”^⑥辛刚国先生认为，何逊诗声韵富于变化，第三联合于诗律。“整首诗节奏紧凑，音调抑扬铿锵，错综和谐，相对于后首古诗的厚重纯朴，显得明快而不失浓浓的韵味，似乎每个音符都能激起人们内心情感的共鸣，而语音整体的流畅协调也令人难忘。”^⑦

形式与情感的同构性更为明显地体现在书法的“势”这一概念中。魏晋南

^① 严可均辑. 全三国文[M]. 北京:商务印书馆, 1999. 514.

^② 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京:人民文学出版社, 1981. 364.

^③ 同上, 364、365.

^④ 朱光潜. 诗论[M]. 北京:三联书店, 1984. 124.

^⑤ 逯钦立辑校. 先秦汉魏晋南北朝诗[M]. 北京:中华书局, 1983. 330.

^⑥ 同上, 1704.

^⑦ 辛刚国. 六朝文采理论研究[M]. 北京:中国社会科学出版社, 2005. 164-165.

北朝论及书法多称“势”，如《九势》、《四体书势》、《草书势》、《草书状》等，《古今书评》、《古今书人优劣评》、《书品》中亦多以势论书。所谓的势是指书法的线条及其组合所呈现出来的形态、运动趋向与节奏。此时期书论中的察形论势，常常以自然事物的情态做喻指，如“其曲如弓，其直如弦。矫然突出，若龙腾于川；渺尔下颓，若雨坠于天。或引笔奋力，若鸿鹄高飞，邈邈翩翩；或纵肆婀娜，若流苏悬羽，靡靡绵绵。是故远而望之，若翔风厉水，清波漪涟，就而察之，有若自然。”“崔子玉书如危峰阻日，孤松一枝，有绝望之意。师宜官书如鹏羽未息，翩翩自逝。韦诞书如龙威虎振，剑拔弩张。”^①很显然，这种喻指所描绘的是书法形式所产生的动感。这种形式动感所生成的张力会引发的人情感波动，使得情感会随书法形式的变化而彼此起伏。书势是与人类的生命动感、节律相吻合的，但是它难以直接描绘。故而此时期的书论便多以自然事物的情态做喻指，而自然与人是同一、合一的，具有相同或相似的生命节律。故而以自然事物做喻指，其实质是指形式所具有的生命节律。既然书势是对人类生命节律的描绘，那么它自然会引发人的情感波动。或者说，书法形式的动感本身就是对人类情感状态的反映。当我们审视王羲之的《丧乱帖》时，随着其书法线条的肥瘦疏密、字群的连绵贯通、节奏的舒缓急促，情感而跌宕起伏。这种情感的波动结合其词语的意义，便产生更为具体的喜怒哀乐情感。审视其他书法作品时，其书势均会引发人的情感反应，在此不再一一举例论证。至于形式本身具有审美价值或审美愉悦性，前文在阐述采、丽时多有涉及，不再赘述。

所谓功能性原则指形式的产生是由其功能决定的，即实用目的决定了形式的具体形态与风格。广义的功能包括审美功能与实用功能，而此处功能性原则的功能指外在的实用功能，取其狭义的含义，其与审美功能相对。魏晋南北朝形式虽已自觉，但决定形式生成的并非只是审美，而是存在着其他功利性目的。这些功利性因素决定着该采用何种形式，呈现出何种风格。不同于审美性原则中形式与情感的相互生成，功能性原则讲究功能的优先性。这意味着，在形式生成之前，其具体情态便已由其实用功能所决定。在功能性原则之下，形式并无自主性，亦不可能获得独立性。形式必须与功能相配合、匹配，而不能脱离它。功能的实现是形式存在的根本，而功能的完成性则是衡量形式存在价值的唯一标准。形式的存在是为了确保功能的达成，以实现功能为先，而不能过分

^① 历代书法论文选[M]. 上海:上海书画出版社, 1979. 13、74.

凸显自己。进一步而言,在功能性原则之下,采并不是一个必要因素,也并非一个充分因素。采的程度取决于其所实现的功能,具体的功能不同,其程度也就各异。

魏晋南北朝时期,形式的功能性原则典型地体现于实用性文体。实用文体有着非常明确的功利目的,其涉及的内容是公共事务或礼仪事务,其行使的是社会功能或礼仪功能,其情感色彩偏于理性,呈现出典雅方正的特征。在此要求之下,形式必须与之相配合,这就需要形式呈现出公共事务那种严整肃穆或典雅方正的特征。为了使得形式具备这一特征,人们便为实用文体制定了一系列的相应规则,形成了一套约定俗成的惯习。只要遵守约定俗成的惯习,便可使形式合乎要求和规则。实用文体一般不允许个性化风格的存在,也不需要过分讲究文采的形式。一方面,这会使得形式与功能不相符合,另一方面会使人们关注的焦点放置到形式之上,其实用目的会受到部分阻碍,甚至被完全忽视。在功能性原则之下,实用文体的形式特征偏于典雅方正。对于实用文体的形式特征,魏晋南北朝的理论著作多有总结。曹丕在《典论·论文》认为“奏议宜雅,书论宜理,铭诔尚实”^①。陆机在《文赋》中认为,“碑披文以相质,诔缠绵而凄怆。铭博约而温润,箴顿挫而清壮。颂优游以彬蔚,论精微而朗畅。奏平微以闲雅,说炜晔而譎诳。”^②刘勰的《文心雕龙》根据各种实用文体不同的适用场合,分析了其具体的功能目的,探究了其应具备的形式特征。“章表奏议,则准的乎典雅;……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”^③。与此相对应的是,审美性原则针对于纯文学文体,其形式呈现出华丽的特征。在魏晋南北朝士人的认知中,诗歌用以吟咏性情,涉及的是私人领域。翻阅此时期的诗歌创作便会发现,直接描写政治、社会事务的诗歌并不多见,更多的是抒发个人的生命之感、生活之情的作品。因此对于这些纯文学来说,其形式的生成原则是审美性原则。采是必要的,是与情感相互生成的,故其形式须做到“丽”“绮靡”。辞赋在此时期也逐渐转向私人领域,用以抒发个人情感,与汉赋多应用于社会事务的讽刺功能不同。故而在此时期辞赋的形式呈现出华美绮丽的特征,发展为形式性更强的骈文。

书法领域,碑学书法典型地体现出了功能性原则。墓碑立于墓外,记述生

^① 严可均辑.全三国文[M].北京:商务印书馆,1999.83.

^② 严可均辑.全晋文[M].北京:商务印书馆,1999.1025.

^③ 周振甫.文心雕龙注释[M].北京:人民文学出版社,1981.339.

平，歌颂业绩品德，其场合是公共性的，实施的是礼仪功能。墓志埋于墓穴，祭奠墓主亡灵，其实施的亦是礼仪功能。墓碑、墓志的目的是祭奠死者，表达对死者的尊崇，其场合、氛围严肃静穆。为了合乎礼法，表现出对死者的敬意，墓碑、墓志在选择书体时需要选择那些古体、正书体，书写形式趋于典雅肃穆。在魏晋时期，正书体为隶书，故而墓碑、墓志书体多选用隶书；而到了南朝时期，楷书被视为正书、真书，故而墓碑、墓志的书体多选择楷书。与此相应的是，其书法的形式呈现出典雅方正的特征，不同于私人信札中行草的妍媚多姿。这是一种约定俗成的惯习，是古代礼制文化的体现。抄经用于祈福，表达对佛教的信仰，故而书体选择当时的正书体，形式趋向庄严肃穆。同样，那些用于匾额、佛教造像的书法亦是采用当时的正书体，形式趋于雅正。书信（文书）用于家人、朋友间的日常事务、情感交流，书体一般选择当时最通用、流行的书体，其书法形式趋向轻松随意，自如流畅。

绘画领域，功能性原则亦是有效。墓葬绘画与墓葬书法一样，均是用于祭奠死者，表现某种礼仪的尊崇、悼念。其绘画题材一般是通行的历史内容、民间故事传说和墓主生前生活场景、经历等，其绘画形式多采用约定俗成的表现形式，不会带有强烈的个性风格。即使存在个性化，也多是体现在题材内容的选择上。因为墓葬的题材与赞助人息息相关，其身份地位、文化程度及个人喜好会对绘画内容产生影响。墓葬绘画虽很精美，但其表现方式遵循着某种共同的模式、规则，趋向于质朴典正。佛教绘画亦是如此，只不过其形式的具体表现不一样。佛教的绘画题材取自佛教故事，用以教诲、引导信众，表达对彼岸世界的向往。这些故事带有神话奇异色彩，题材源自现实世界，但其逻辑、氛围却是非现实的。为了表现佛教故事的此种特征，实现信仰功能，佛教绘画的形式带有强烈的非写实特征。其线条流畅，奔放张扬，动感十足；色彩使用大胆，不拘于物理事实，对比强烈，绚丽热烈；造型夸张，布置稠密。置身其中，其心绪会受到强烈的感染，沉浸其氛围中，产生认同或完成信仰。即使是在个体绘画中，功能性原则亦会发生效用。士人会画一些历史人物题材，以实现道德训诫作用，如顾恺之的《女史箴图》和《列女仁智图》。这两幅绘画的题材来自于历史上著名的贤德妇女，目的是实现道德训诫。故而其线条中规中矩，人物布置单列，施色种类很少，其形式典雅规整。这与《洛神赋图》的形式不一样，后者线条流畅，富于动感，施色丰富，中间穿插大量的山水，呈现出清丽雅致的形式特征。

魏晋南北朝形式生成的情况非常复杂，除了以上原则之外，尚存在其他情况。形式的某些特征与其刚诞生时的情况相关。如，与五七言相比，四言诗呈现出雅正的特征。这是由于在形成之初，四言是须入乐的，是礼乐制度的一部分；四言诗处于诗歌产生初期，表现手法比较单一、简单，加之四言诗二二节奏和重章的结构，形成了雅正的特征。“四言正体，以雅润为本”^①。此特征是四言形成之初的特征，但在后世作为一种约定俗成的传统加以坚持。五七言、乐府起源自民间，“于俳谐倡乐多用之”^②。民间咏叹多直抒胸臆，多采用俗语、口语，在形式规则（对偶、声律、格律）方面并不讲究，呈现出通俗流利的特征，被时人称之为“俗体”。“五言流调，则清丽居宗。”^③这些特征被认为是五言、杂言、乐府本身的特征，并形成了诗体特征，在后世被广泛接受。再如，楚辞的形式特征与楚地的地域文化密不可分，其对汉赋影响深远。辞赋又受到了汉代大一统文化氛围、政治性的讽喻功能、知识性的炫耀心理等一系列因素的影响，形成了铺张华丽的特征。这一特征被认为是辞赋既定的特征，一直被坚持、使用。以上的这些因素与之前提及的原则并不相同，但均可归入外在因素。这些外在因素被视为约定俗成的惯习之后，便转变为形式的固有特征。这便是外在因素的内化，即功能转化为审美，外在积淀为内在。这与前面所提出的原则并不相同。由此可见，形式生成的因素极为复杂，并非以上提出的几种原则所能涵盖。这有待于学界对此问题进行深入研究，以获得更为合理的阐释模式与结果。

^① 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京:人民文学出版社, 1981. 50.

^② 严可均辑. 全晋文[M]. 北京:商务印书馆, 1999. 820.

^③ 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京:人民文学出版社, 1981. 50.

第二章 人物美与自然美形式问题

个体生命的觉醒是魏晋南北朝审美自觉的前提，不过这不意味着个体生命的觉醒是完全先于审美自觉的。审美自觉本身就是个体生命觉醒的组成部分，是其在审美领域的具体呈现。审美自觉标志着个体觉醒的全面度、完整度与深度。二者间并不存在绝对的谁先于谁的问题。个体觉醒是对自我生命存在的观照与开发，其实质是对当下生命存在的肯定。只有对当下生命的珍视，才会从事专门的审美活动，开拓生存空间。审美无非是为了解放与确证自我，获得对当下的肯定与超越。审美是当下性的精神活动，即使是创造的形而上的永恒境界，亦是对当下生命的延续的寄托。审美自觉起于当下，是从当下而至永恒。因而，当下性的实存便自然进入了审美的领域，成为审美对象。人物美与自然美正是在此背景之下发展起来的。

第一节 人物美形式问题

既然个体觉醒始于对当下生命存在的肯定，那么人之生命存在便首先会成为观照对象。对自我生命的肯定一旦脱离政治、道德，便会转化为纯粹的自我欣赏，这便是人物美。在人物美之中，生命的感性形式——容貌便自然成为审美观照的主要内容之一。因此，人物美的形式指人的容貌及其延伸——服饰，人物的形式美便是对人物的容貌与服饰的欣赏。无论从逻辑，还是从事实，人物美当属于魏晋南北朝审美最早自觉的领域之一。在此之中，人物的形式美是其不可缺少的一部分。

魏晋南北朝的人物美与人物品藻有着密切关系，而汉魏间的人物品藻又可分为清议、清谈两种形式。从时间上而论，清议在前，清谈再后。党锢之祸后，士人对中央政权的向心力减弱，其政治热情衰减，清议的政治色彩随之减少。人物品鉴的政治意义被削弱，其政治实用性大大弱化，但议论的风气并没有由此消歇，反而日渐兴盛。除了人物品鉴外，议论的重心转为玄理言谈。正始年间，王弼、何晏谈论老庄玄理；之后王衍、乐广专以言谈为主，祖述玄虚，宅心世外，成为士人风气。“广与王衍俱宅心事外，名重于时。故言天下风流者，

谓王、乐为称首焉。”^①这便是清谈。清谈与世俗事务相对的，其内容以谈玄为主。正始年间，清谈成为士人风尚，至东晋仍盛行不衰，延续至南朝。清谈的理论建设集中于魏与西晋，东晋与南朝只不过延续其既有形式和话题罢了。清议与清谈的区别在于，清议以政治实用性为目的，而清谈则以学术析理为目的。从清议到清谈，政治实用性大大减弱，哲学与审美色彩日渐加重。“一个是政治上如何鉴别人才转向对理想的社会政治和人生的意义和价值的哲学探讨，由此产生的玄学。另一个是从政治需求出发的对人物个性才能的评论转变为对人物才情风貌的审美品评。”^②清谈包含对人物的品鉴，但其重心由个性才能转向了才情风貌。个性才能尚不脱政治实用，而对才情风貌的赞赏则纯属于审美活动。一旦转移到审美欣赏上，人物品藻便成为专门性的人物审美。在魏晋时期，审美性的人物品藻广为流行，其内容主要包括重才情、崇思理、标放达、赏容貌等几个方面。^③在这之中，容貌的品评成为人物品藻的重要内容之一。魏晋士人重视仪容举止，并刻意地加以修饰整理。此时期对容貌的欣赏已不再是以合乎儒家礼法为标准，而是纯粹地欣赏人物的容貌之美。这已是专门的人物美领域，其针对的正是人物美的形式方面。对于自我与他人容貌之欣赏品鉴，正是个体自觉高度发展的结果与标志。“重视人的容貌声色之美，往往与自我价值的发现、个性情感的张扬、生命意义的重建等人文思潮的涌动息息相关。”^④关于此方面的具体情况，《世说新语》记载甚多，我们将在下面进行详细论述。

一、身体观与人物审美

魏晋南北朝时期，身心、形神等两两对立的范畴均涉及到身体问题。此处所谓的身体指人的肉体，与人的精神、心理相对应。人物美的形式部分指人物外在的容貌服饰之美，它与此时期对身体的认知紧密相关。前面已对此时期的形神问题进行了探讨，这里专就身体观进行论述。

魏晋南北朝的身体观与此时期之前的身体认知密不可分，是对后者的延续与发展。在这之中，以儒道身体观最为重要。在先秦儒家典籍中，“身”多为生命、完整人格之义，很少单独指代肉体层面的意义。这意味着，儒家是把身

^① 房玄龄等.晋书[M].北京:中华书局,1974.1244.

^② 李泽厚 刘纲纪主编.中国美学史(魏晋南北朝编)[M].合肥:安徽文艺出版社,1999.75.

^③ 同上,78.

^④ 仪平策.中国审美文化史(秦汉魏晋南北朝卷)[M].济南:山东画报出版社,2000.260.

心视为一体的。在儒家那里，身体是存在的直接现实，被视为仁、礼规约、规训的对象。身体亦是社会化、道德化的身体，是仁、礼的呈现场域。在面对仁、礼与身的冲突时，儒家选择杀身而成仁、礼的。这就是所谓的“朝闻道，夕死可矣”，“杀身以成仁”^①。相对于儒家，道家是贵身的，即重视身体的存有、养护和修持。在道家那里，身体是存在的基础与根本。道家重视养身，倡导养生之道，主张摒弃欲望，减损修持，顺从自然，恢复到原初状态，从而达至与道合一的自由境界。汉代身体观的基本观点承继先秦儒道两家，并有所发展。在这之中值得注意的是汉代对养生之术的重视，以及相术的兴起，这标志着汉代身体观的新发展。关于先秦儒道两家以及汉代身体观，当前学界所论甚多，在此不再赘述。^②我们把重心放到对魏晋南北朝身体观的探讨上，尤其是魏晋身体观。

从时间先后而言，刘劭的《人物志》是了解汉魏之际身体观的重要著作。刘劭是出于人物识鉴的目的，从形神关系的角度来论述身体问题的。他认为身体是人物才能性情的体现，可由外在的形体而探究内在的精神修养，即所谓的“征神见貌”^③。此理论的提出，把人物品藻落实在具体的身体性存在上。在他看来，人物的才能品质见之于形体，其与五行、五常相对应。“五物之征亦各著于厥体矣。其在体也，木骨、金筋、火气、土肌、水血五物之象也。五物之实，各有所济，是故骨植而柔者，谓之弘毅，弘毅也者，仁之质也。气清而朗者，谓之文理，文理也者，礼之本也。体端而实者，谓之贞固，贞固也者，信之基也。筋劲而精者，谓之勇敢，勇敢也者，义之决也。色平而畅者，谓之通微，通微也者，智之原也。五质恒性，故谓之五常矣。”^④刘劭认为人的心神性情可分为九种，各有相对应的外在表现。“性之所尽，九质之征也。然则平陂之质在于神，明暗之实在于精，勇怯之势在于筋，强弱之植在于骨，躁静之决在于气，惨怛之情在于色，衰正之形在于仪，态度之动在于容，缓急之状在于言。其为人也，质素平澹，中睿外朗，筋劲植固，声清色怛，仪正容直，则九

^① 杨伯峻. 论语译注[M]. 中华书局, 2009. 36、161.

^② 可参考杨儒宾的《儒家身体观》（台北中央研究院中国文史哲研究所 1996 年版）；黄俊杰的《东亚儒家思想传统中的四种‘身体’：类型与议题》，《孔子研究》2006 年第 5 期；张艳艳的《先秦儒道身体观与其美学意义考察》，上海古籍出版社 2007 年版；方英敏的《先秦美学中的身体审美和身体问题》，南开大学博士论文 2009 年；刘成纪的《形而下的不朽——汉代身体美学考论》，人民出版社 2007 年版；等等。

^③ 刘劭著 梁满仓译注. 人物志[M]. 北京：中华书局, 2009. 17.

^④ 同上, 12-13.

徵皆至，则纯粹之德也。”^①在此论证下，形神的关系得以明晰。既然神需要通过形体来探察，那么形体成为人物品鉴的发生场域，形体的重要性便得以突出。换言之，形体是精神的外在显现，是人物品鉴的必然途径。刘劭对形质与精神关系的探讨，充分肯定了作为生理性存在的身体的合法性。身体禀阴阳、五行而成，是先天性的存在，故而刘劭对身体的肯定实际上是对身体先天形态的重视。在形神之中，精神虽然是主导性的，却不能决定身体的产生与存在。身体是先天存在的，是自足独立的。由以上可看出，在刘劭这里，身体已具有存在的合法性和某种独立性，这就打通了对身体进行直接审美的通道，成为魏晋人物审美的直接来源。

决定魏晋身体观基本面貌的是玄学。纵观玄学的身体观，贵身是其基本观点。王弼的身体观是对老子的延续与阐发。王弼认为“形也者，物之累”^②，视形体为事物指局限与束缚。在此观念之下，王弼主张“无为于身”“后其身”“外其身”^③，即顺应身体之自然本性，而不是刻意为之，有意满足其欲望，否则便损其身。“夫耳目口心，皆顺其性也，不以顺性命，反以伤自然，故曰聋、盲、爽、狂也。”^④王弼主张顺身体的自然要求，即正常的欲求，这是非常明显的贵身观。王弼的贵身论与顺应自然之性的观点对魏晋养生观影响深远。魏晋盛行养生论，相关著作颇为繁盛，如《养生论》、《答向子期难养生论》、《养生术》、《养生要集》、《养性集》等。养生成为士人谈论的热点话题之一，“王丞相过江左，止道声无哀乐、养生、言尽意，三理而已。”^⑤养生包含养身与养神两部分内容，而养身的实质是贵身。魏晋盛行求仙、炼丹服药等行为，其核心追求与养生一样，即实现身体的长生。养生论的代表人物是嵇康。嵇康认为养生的目的无非是养身与养神，而养神的目的是为了全身，“安心以全身”^⑥。嵇康肯定了身体生理欲望存在的合理性，“感而思室，饥而求食，自然之理也。”“夫口之于甘苦，身之于痛痒，感物而动，应事而作，不须学而后能，不待借而后有，此必然之理，吾所不易也。”^⑦关键在于善于持生，节制欲望，做到“清虚静泰，少私寡欲”，“呼吸吐纳，服食养身”^⑧。善于养生才能实现

^① 刘劭著 梁满仓译注. 人物志[M]. 北京: 中华书局, 2009. 20.

^② 楼宇烈. 王弼集校释[M]. 北京: 中华书局, 1980. 213.

^③ 同上, 19、111.

^④ 同上, 28.

^⑤ 余嘉锡. 世说新语笺疏[M]. 北京: 中华书局, 2011. 184.

^⑥ 严可均辑. 全三国文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 501.

^⑦ 同上, 504、523.

^⑧ 同上, 502、501.

存身，“导养得理，以尽性命，上获千余岁，下可数百年，可有之耳。”^①在此，嵇康肯定了身体的当下性存在。嵇康的身体观奠定了魏晋身体观的基本观点与面貌，此后的身体观均是在此基础之上，融合其他观点持续发展的。

郭象的观点代表了西晋玄学身体观的新发展。郭象倡导独化论，以事物自性为本体。在他看来，人之生于世是自然而生，偶然而生，“人形乃是万化之一遇耳，未足独喜也。无极之中，所遇者皆若人耳，岂特人形可喜而余物无乐耶！”“人之生也，理自生矣，直莫之为而任其自生，斯重其身而知务者也。”^②人之生老病死，包括形体的消亡，均是自然而然，顺性而为的。正如春夏秋冬的轮变一样，生老病死是各个阶段自然发生的境遇。“夫形生老死，皆我也。故形为我载，生为我劳，老为我佚，死为我息，四者虽变，未始非我，我奚惜哉！”“夫死生之变，犹春夏秋冬四时行耳。故死生之状虽异，其于各安所遇，一也。”^③郭象认为，人之存在必有欲望，因此必须满足身体的这种生理欲望。但追求欲望无节制，无限度，便会灭天理，导致身体的消亡，因此要用礼来节制，乐加以导泄。“人生而静，天之性也；感物而动，性之欲也。物之感人无穷，人之逐欲无节，则天理灭矣。”“礼者，形体之用，乐者，乐生之具。”^④不过在郭象这里，以礼节欲并非灭欲，而是顺应性之所欲。他认为，人必须顺应自然天性，“天性所受，各有本分，不可逃，亦不可加。”“任万物之自然，使天性各足而帝王道成，斯乃崎于人而伴于天也。”^⑤当人之所有的欲望均被视为自然天性加以肯定时，那么人之欲望必然膨胀，对身体的生理欲望的追求与满足亦具有了合法性，那么纵情肆欲、及时行乐便会成为追求。“夫遗生然后能忘忧，忘忧而后生可乐，生可乐而后形是我有，富是我物，贵是我荣也。”^⑥这种思潮到了张湛那里，便发展为纵欲和享乐主义。在张湛那里，顺应身体之欲望是养身关键之所在，“咨体之所欲安，咨意之所欲行”，“治身贵于肆任；顺性则所之皆饰”^⑦。一旦身体的生理欲望得到肯定，那么追求身体的当下感官愉悦成为目的。在此之下，任情纵欲、及时行乐便会成为潮流，这便会导致享乐主义与虚无主义的诞生。“若夫刻意从俗，违性顺物，失当身之暂乐，怀长

^① 严可均辑. 全三国文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 501.

^② 郭庆藩. 庄子集释[M]. 北京: 中华书局, 1961. 245、202.

^③ 同上, 243、67.

^④ 同上, 230、284.

^⑤ 同上, 128、273.

^⑥ 同上, 610.

^⑦ 杨伯峻. 列子集释[M]. 北京: 中华书局, 1979. 222、279.

愁于一世；虽支体具存，实邻于死者。”“任情极性，穷欢尽娱，虽近期促年，且得尽当身之乐也。惜名构礼，内怀于矜惧，忧苦以至死者，长年遐期，非所贵也。”^①

魏晋身体观，贵身是其核心观点。贵身的实质是对当下的肯定，是对人之感性存在与感性欲望的肯定，其所追求的生命存在的密度与长度。在魏晋士人眼中，虽然神是形的主导，但它只是决定形的属性，并不决定形的产生、存在与消亡。相对精神，身体是存在的直接现实，具有独立的地位。身体的及其欲望可脱离精神而自足独立，可以成为独立的观照对象。身体的生理欲望是人之天性，满足身体欲求亦是人之天性。当身体脱离精神成为独立的观照对象，那么对身体进行专门的观照便会成为可能，专门的身体审美便会诞生。身体的感性特征得以肯定，那么对身体感性特征的观照成为可能，对人之容貌的欣赏亦顺理成章。而当下、感性正是人物的形式美的关键。因而，魏晋的身体观奠定了此时期身体审美的思想基础。南北朝的身体观均是延续魏晋，少有根本性的变化，在此不再赘述。至于佛教，其真正发生影响是在南朝，魏晋时期其尚附属于玄学，尚未对人物美产生重大影响。南朝人物美亦承继自魏晋，并无大的变化。故而在不再介绍佛教的身体观。

二、容貌与服饰之美

魏晋之前已有关于人物容貌的记述，如《史记》、《汉书》等记述了颇多的人物容貌特征。这些对容貌的记述并非是出于审美的目的，仅是记述人物形体特征而已。其中某些人物的容貌之所以被关注，在于其异于常人，是作为独特的个人标识而出现的，甚至是出于猎奇的心理。东汉末年，史书已开始专门记述人物的容貌之美。《后汉书》中的马融、郭泰、荀悦、卢植、赵壹、郗炎等人的传记均出现了对于人物容貌的记述。这些记述均是出于审美的目的，是对人物容貌之美的描述。不过《后汉书》的作者范曄是南朝人，其对人物容貌之美的记述当受到了魏晋的影响。但能在史书中留有这些记载，表明在当时仍存有关于汉末士人关注容貌美的资料，这说明东汉末年已出现了对容貌之美的特别关注。到了魏晋，随着玄学兴起、人物品藻的转向，欣赏容貌之美成为士人物品鉴关注的重心之一，而对容貌之美的追求也成为士人乃至整个社会的

^① 杨伯峻. 列子集释[M]. 北京: 中华书局, 1979. 226、223.

风尚。在此之下，对人物形体的修饰亦成为潮流。《世说新语》中的容止篇专门记述了此时期人物容貌品评的状况，而此时期的史书亦存有大量的记述人物容貌之美的资料。这标志着人物美已在魏晋实现了自觉，尤其是人物的形式美已经走向自觉。

（一）容貌之美

此处的容貌泛指形体，即人物的身体性存在。魏晋时期对容貌之美的关注已成为风尚，貌美成为名士的重要特征之一。对貌美之人的欣赏、赞叹是此时期人物审美的基色。当对貌美的推崇达到一定程度，便会有因貌丑而自惭形秽的情况，如曹操因形陋派美貌的崔季珪代己见匈奴使，王济见卫玠而自惭形秽。^①甚至出现了参与叛乱本应处死的庾亮，却因容貌秀美而被陶侃放过。^②由此可见，魏晋南北朝对人物容貌之美的推崇程度。魏晋对人物容貌之美的欣赏既有整体性审美，也有对人物容貌某一部分的具体赞叹。整体性的描述指对人物的形体美进行总体性的描绘与赞叹，如：

周仆射雍容好仪形

潘岳妙有姿容

王夷甫容貌整丽

潘安仁、夏侯湛并有美容^③

除人物形体的整体性欣赏外，魏晋时期对人物容貌美的欣赏，常聚集在某一显著部位，如肤色、眼睛和身高等，引发赞叹。在肤色上，魏晋士人尤为欣赏肤色之白，如：

何平叔美姿仪，面至白；魏明帝疑其傅粉。正夏月，与热汤饼。既噉，大汗出，以朱衣自拭，色转皎然。

王夷甫容貌整丽，妙于谈玄，恒捉玉柄麈尾，与手都无分别。

王右军见杜弘治，叹曰：“面如凝脂，眼如点漆，此神仙中人。”^④

在魏晋士人对肤色之白的赞叹与追求中，何晏可谓是代表。何晏不仅天生皮肤白皙，而且还刻意地对皮肤加以修饰。《魏略》记载：“晏性自喜，动静粉白不去手，行步顾影。”^⑤魏晋常以玉人、玉璧、玉树等喻人，其中便包含肤

^① 余嘉锡. 世说新语笺疏[M]. 北京: 中华书局, 2011. 525、531.

^② 同上, 2011. 553-554.

^③ 同上, 90、528、529、529.

^④ 余嘉锡. 世说新语笺疏[M]. 北京: 中华书局, 2011. 526、529、537.

^⑤ 陈寿. 三国志[M]. 北京: 中华书局, 1982. 292.

色白皙这一项。魏晋人物审美重视人物的眼睛，而眼睛之美的标准在于明亮。如谢安评价支道林，“林公双眼黯黯明黑”^①。上面王右军对杜弘治的评价中便包含了眼睛。漆的特质是明亮，评其眼睛如漆，喻指眼睛明亮。魏晋时期，常以闪电喻指眼睛。闪电明亮迅捷，以此喻指眼睛，最能说明其风采特征。

裴令公目王安丰“眼烂烂如岩下电”。

裴令公有俊容姿，一旦有疾至困，惠帝使王夷甫往看，裴方向壁卧，闻王使至，强回视之。王出，语人曰：“双眸闪闪若岩下电，精神挺动，体中故小恶。”^②

裴楷对王戎眼睛的评价还见于《晋书·王戎传》。魏晋时期对人物眼睛明亮之美的崇尚，直接影响了绘画，顾恺之的“传神写照正在阿堵之中”^③便由此而来。

魏晋人物审美重视身高，身长成为人物审美关注的内容，身材伟岸成为赞叹的对象。“周侯说王长史父‘形貌既伟，雅怀有概，保而用之，可作诸许物也。’”“庾太尉风仪伟长”^④。对身高的要求一般以八尺左右为基准，符合此标准的便会得到格外的重视，赢得他人称叹。如：

(刘表)长八尺余，姿貌甚伟。

(司马朗)长八尺三寸，腰带十围，仪状魁岸。

(赵)云身长八尺，姿颜雄伟。^⑤

(王育)身长八尺余，须长三尺，容貌绝异，音声动人。^⑥

嵇康身长七尺八寸，风姿特秀。^⑦

对人物的容貌之美既有直接的欣赏，也有间接的赞叹。直接的欣赏是对人物的容貌之美进行直接的品评、称赞，这在史书中最为常见，如：

(崔)琰声姿高畅，眉目疏朗，须长四尺，甚有威重。

(何夔)身长八尺五寸，体貌魁梧，善为容仪。^⑧

(魏舒)身长八尺二寸，姿望秀伟。^⑨

^① 余嘉锡. 世说新语笺疏[M]. 北京: 中华书局, 2011. 542.

^② 同上, 528、529-530.

^③ 于民主编. 中国美学史资料选编[M]. 上海: 复旦大学出版社, 2008. 142.

^④ 余嘉锡. 世说新语笺疏[M]. 北京: 中华书局, 2011. 532、315.

^⑤ 陈寿. 三国志[M]. 北京: 中华书局, 1982. 210、466、948.

^⑥ 房玄龄等. 晋书[M]. 北京: 中华书局, 1974. 2309.

^⑦ 余嘉锡. 世说新语笺疏[M]. 北京: 中华书局, 2011. 527.

^⑧ 陈寿. 三国志[M]. 北京: 中华书局, 1982. 369、378.

^⑨ 房玄龄等. 晋书[M]. 北京: 中华书局, 1974. 1185.

史书重视事实，讲究直书其事，故其对人物容貌的描绘以直接的方式为主。《世说新语》亦颇多对人物容貌之美的直接描绘与欣赏，前面已多有举例，在此不再列举。《世说新语》并非严格的史书，不以叙事为主，在描绘人物容貌之美时形式更为多样。作为一部记录魏晋名士轶事的志人著作，它保留了士人日常言行较为生动活泼的面貌。因而其对人物容貌之美的描绘方式更加多样，其中很多是间接的描绘。这些间接的描绘多以自然事物喻指人物的容貌之美，这成为《世说新语》品鉴人物容貌的显著特征。

有用动物比拟人物容貌的：

有人语王戎曰：“嵇延祖卓卓如野鹤之在鸡群。”

时人目王右军“飘若游云，矫若惊龙”。^①

有用植物来比拟人物容貌的：

嵇康身長七尺，風姿特秀。見者嘆曰：“蕭蕭肅肅，炎朗清舉。”或云：“肅肅如松下風，高而徐引。”山公曰：“嵇叔夜之為人也，岩岩若孤松之獨立；其醉也，傀俄若玉山之將崩。”

有人叹王恭形茂者，云：“濯濯如春月柳。”^②

有用山石比拟人物容貌的：

王公目太尉：“岩岩清峙，壁立千仞。”

世目周侯：“嶷如断山。”^③

有用自然现象来比拟人物容貌的：

裴令公目王安丰“眼灿灿如岩下电。”

海西时，诸公每朝，朝堂犹暗，唯会稽王来，轩轩如朝霞举。^④

无论用什么自然事物作比喻，其所呈现的是均是明朗秀拔的人物形象。“晋人的美的理想，很可注意的，是显著的追慕着光明鲜洁，晶莹发亮的意象。”^⑤最能体现此特征的便是以玉来比拟人物容貌之美。玉质地细腻温润，光滑明亮，以比类于人，既可比喻其外在形象秀美明丽，又可指其身份高贵、品德高尚。玉人成为魏晋人物美的理想形象，《世说新语》中记述了颇多以玉比拟人之容貌的事例。如：

^① 余嘉锡. 世说新语笺疏[M]. 北京: 中华书局, 2011. 530、539.

^② 同上, 527、542.

^③ 同上, 390、401.

^④ 同上, 528、541.

^⑤ 宗白华. 美学与意境[M]. 南京: 江苏文艺出版社, 2008. 142-143.

魏明帝使后弟毛曾与夏侯玄共坐，时人谓“蒹葭倚玉树”。

时人目“夏侯太初朗朗如日月之入怀，李安国颀唐如玉山之将崩。”

潘安仁、夏侯湛并有美容，喜同行，时人谓之“连璧”。

裴令公有俊容仪，脱冠冕，粗服乱头皆好。时人以为“玉人”。见者曰：“见裴叔则如玉山上行，光映照人。”

骠骑王武子是卫玠之舅，俊爽有风姿。见玠，辄叹曰：“珠玉在侧，觉我形秽。”

有人诣王太尉，遇安丰、大将军、丞相在坐。往别屋，见季胤、平子，还，语人曰：“今日之行，触目见琳琅珠玉。”^①

在魏晋人物审美中，每个人物的容貌都对应一种自然事物或现象，人们通过对这些自然事物或现象的欣赏来赞叹人物的容貌之美。在此种比拟中，自然事物被细化，不同特征的自然事物或现象用以比附人物不同的容貌特征，而不再是以自然事物或现象的某一特征或整体的自然界来比拟。比拟的标准是自然的形式特征，而非比德式的道德隐喻。无论是自然事物还是人物的容貌，均不是宽泛的、抽象的、类型化的，而是具体、个体的、生动的，并蕴含着褒扬的情感态度与倾向。人物的容貌是先天形成的，这种感性存在的先天特征在魏晋得到肯定，并成为专门的审美对象。人与人之间绝少容貌相似者，即人的容貌是独特的、个性化的。当对这些个性化的容貌进行欣赏，并以不同的自然事物加以比拟时，这意味着人物容貌之美的个性化特征得到了肯定与认同。在此，当下、感性、个性化成为魏晋人物审美的本质性特征，标志着人物的形式美的自觉。除此之外，以自然事物比拟人物形貌的方法不仅仅关涉着人物审美的，还涉及自然审美。这是魏晋时期自然审美的重大发展之一，关于此，将在下面进行详细阐述。

以上均是对魏晋男性容貌美的介绍，在此时期，女性的容貌美也受到了重视与开发。荀粲甚至宣称“妇人德不足称，当以色为主。”^②此语一反儒家主张的女子以德为主观念，虽有些极端，但其却反映出了此时期对女性容貌之美欣赏的倾向。荀粲娶妻，便是因其貌美。“粲常以妇人者，才智不足论，自宜以色为主。骠骑将军曹洪女有色，粲于是聘焉”^③。袁熙妻甄氏美色，曹操攻打

^① 余嘉锡. 世说新语笺疏[M]. 北京: 中华书局, 2011. 527、527、529、530、531、531.

^② 同上, 789.

^③ 陈寿. 三国志[M]. 北京: 中华书局, 1982. 320.

邴城时竟然声称就是为了她。“魏甄后惠而有色，先为袁熙妻，甚获宠。曹公之屠邴也，令疾召甄，左右白：‘中郎已将去。’公曰：‘今年破贼正为奴。’”^①可见魏晋士人对女性容貌之美的赞赏程度。这种对女性之色的重视与欣赏正反映出此时期对女性容貌的审美态度。不过相较于男性人物美，魏晋史书及《世说新语》中对女性容貌美的记述并不多见。有关女性容貌美的记述更多地存在于诗、赋、乐府中，其数量之多，描写之丰富详瞻，远超对于男性容貌之美的论述。

魏晋南北朝已出现了专门描绘女性容貌之美的诗歌。《古诗十九首》、曹植的《美女篇》《洛神赋》中便已经存在专门描绘女性容貌的章节；太康时期已有颇多描绘女性容貌的诗文，只不过此时期尚未出现专门描绘女性容貌之美的篇章。到了齐梁时期，对女性容貌之美的描绘成为主要的、专门的题材，形成了宫体诗。这表明，齐梁对女性美的欣赏已是有意识的，标志着人物美的充分自觉。魏晋南北朝对女性容貌美的描述既有整体性描述，又有对某一具体部位的描述。整体性描述的情况与男性的一样，无非夸其颜色好，称之为佳人、美女，了无特色，在此不再赘述。更具特色的是对某一具体部位的描写，其多采用工笔刻画的方法，以直接描写为主，极少间接描写；几乎涉及各个部位，描绘精细，用词华丽，让人时有亲见之感。有描述其眼睛、眉毛、头发、肤色、嘴唇与牙齿之美的，如：

蛾眉分翠羽，明目发清扬。（傅玄《有女篇》）
 素颜发红华，美目流清扬。（张华《感婚诗》）
 美目扬玉泽，蛾眉象翠翰。（陆机《日出东南隅行》）
 白雪凝琼貌，明珠点绛唇。（江淹《咏美人春游诗》）
 粉光犹似面，朱色不胜唇。（刘缓《敬酬刘长史咏名士悦倾城诗》）
 玉貌歇红脸，长颦串翠眉。（萧纲《妾薄命篇十韵》）
 似笑唇朱动，非愁眉翠扬。（陆琼《梁南吟》）^②

有描写其手之美的，如：

娥娥红粉妆，纤纤出素手。（《古诗十九首·青青河畔草》）
 攘袖见素手，皓腕约金环。（曹植《美女篇》）
 馥馥芳袖挥，冷冷纤指弹。（陆机《日出东南隅行》）

^① 余嘉锡. 世说新语笺疏[M]. 北京: 中华书局, 2011. 788.

^② 逯钦立辑校. 先秦汉魏晋南北朝诗[M]. 北京: 中华书局, 1983. 557、620、652、1568、1847、1903、2537.

簟文生玉腕，香汗浸红纱。（萧纲《咏内人昼眠》）^①

有描述其笑容之美的，如：

巧笑露权靥，众媚不可详。（傅玄《有女篇》）

窈窕多容仪，婉媚巧笑言。（陆机《日出东南隅行》）

朱颜已半醉，微笑隐香屏。（萧纲《美女篇》）

映户凝娇乍不进，出帷含态笑相迎。（陈叔宝《玉树后庭花》）^②

有描写其步态之美的，如：

有女怀芬芳，娉娉步东厢。（傅玄《有女篇》）

雅步擢纤腰，巧笑发皓齿。（陆云《为顾彦先赠妇往返诗四首》之二）

发袖已成态，动足复含姿。（江洪《咏舞女诗》）

金辉起步摇，红采发吹纶。（费昶《春郊见美人诗》）^③

以上分别对女性容貌的各个部分进行欣赏的情况进行了说明，这种细碎地举例并不能见出此时期对女性容貌之美的整体面貌。魏晋南北朝时期出现了很多专门描述女性容貌之美的诗歌、赋，这些诗歌、赋对女性容貌的描述精工密丽，最能见出此时期女性容貌审美的特色。在此兹举几例：

其形也，翩若惊鸿，婉若游龙。荣曜秋菊，华茂春松。仿佛兮若轻云之蔽月，飘飘兮若流风之回雪。远而望之，皎若太阳升朝霞；迫而察之，灼若芙蕖出渌波。秾纤得衷，修短合度。肩若削成，腰如约素。延颈秀项，皓质呈露。芳泽无加，铅华弗御。云髻峨峨，修眉联娟。丹唇外朗，皓齿内鲜。明眸善睐，靥辅承权。瑰姿艳逸，仪静体闲。柔情绰态，媚于语言。（曹植《洛神赋》）^④

高台多妖丽，睿房出清颜。淑貌耀皎日，惠心清且闲。美目扬玉泽，蛾眉象翠翰。鲜肤一何润，秀色若可餐。窈窕多容仪，婉媚巧笑言。……馥馥芳袖挥，泠泠纤指弹。悲歌吐清响，雅舞播幽兰。丹唇含九秋，妍迹陵七盘。赴曲迅惊鸿，蹈节如集鸾。绮态随颜变，沈姿无定源。俯仰纷阿那，顾步咸可欢。（陆机《日出东南隅行》）

佳丽尽关情，风流最有名。约黄能效月，裁金巧作星。粉光胜玉靥，衫薄拟蝉轻。密态随羞脸，娇歌逐软声。朱颜已半醉，微笑隐香屏。（萧纲《美女

^① 逯钦立辑校. 先秦汉魏晋南北朝诗[M]. 北京: 中华书局, 1983. 329、432、652、1941.

^② 同上, 557、652、1908、2511.

^③ 同上, 557、718、2074、2085.

^④ 严可均辑. 全三国文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 126-127.

篇》) ^①

这三篇作品对女性的形态容貌、服饰的各个方面进行了详尽的描绘, 可谓是毫纤必现, 精工密丽。这种对女性容貌之美的细致表现是前所未有的, 充分体现了魏晋南北朝人物形式美达到的自觉程度。不过此时期对女性容貌的审美是有所差别的: 魏晋时对女性的审美多出于审美的目的, 其描写清新工丽, 情感基调倾向于倾慕; 齐梁宫体诗中, 对女性多持赏玩的态度, 视女性为物品, 描写富丽华艳, 具有明显的艳情色彩。二者的区别可从列举的曹植、陆机与萧纲的诗歌中可以看出。这种区别说明了对女性的审美观的转变, 反映了不同时期女性审美的特征之所在。

需注意的是, 相较于此时期对男性容貌的审美, 对女性容貌的审美更多的是普遍性的观照, 以个体代整体, 无个性言之。对男性容貌的欣赏是与名士相关的, 其作为个体而存在, 有名有姓, 个性宛然。而此时期的女性是作为一个无名的集体存在的, 对其容貌的欣赏出自普遍的审美观照, 呈现的是具有普遍性的女性美。二者虽均标志着人物形式美的自觉程度, 但自觉的程度并不一样。对男性容貌的审美处于个体自觉的层次, 而对女性容貌的审美仍处于群体自觉的层次。前者标示了人物形式美自觉的高度与深度, 后者标示了人物形式美自觉的精度和密度。二者共同推动了魏晋南北朝人物形式美的自觉。

(二) 服饰之美

服饰是身体的延伸。身体是先天所成, 而服饰体现的是后天的人工努力。先天的形体容貌的缺陷可由服饰弥补, 亦可增美。服饰不仅仅是对身体的装饰, 还象征着阶层、身份、文化素养、价值取向等方面。或者说, 服饰是人之存在境遇的表征。从审美的角度而言, 服饰主要表现为一种积淀着内容的形式美。早在魏晋之前, 服饰的形式美已被人们所追求。从考古出土的实物和古代文献可以得知, 早在商代, 衣服的样式和纹饰便已经非常讲究, 种类多, 色彩和图案颇为繁多。周代的服饰样式更多, 图案和色彩更为繁复, 精美异常。到了汉代, 服饰的繁复日趋精工华丽。^②这表明服饰的形式美感早为人所注意, 并被加以特别的追求。在魏晋南北朝时期, 人们对服饰之美的追求并没有停止。不过随着名士集团的崛起, 他们对整个士人阶层的服饰审美风尚产生了深远的影响。

魏晋名士重视对外貌的修饰, 并成为风尚, 如傅粉。东汉时, 有人诬告李

^① 逯钦立辑校. 先秦汉魏晋南北朝诗[M]. 北京: 中华书局, 1983. 652-653、1908.

^② 参见沈从文. 中国古代服饰研究[M]. 北京: 商务印书馆, 2011.

固“大行在殡，路人掩涕，固独胡粉饰貌，搔头弄姿，槃旋偃仰，从容冶步，曾无惨怛伤悴之心。”^①虽是诬陷之辞，但侧面反映出当时士人已存在傅粉的风俗。何晏更是以傅粉闻名，“晏性自喜，动静粉白不去手”^②。曹植亦傅粉，“植初得淳甚喜，延入坐，不先与谈。时天暑热，植因呼常从取水自澡讫，傅粉。”^③余嘉锡先生认为傅粉“盖汉末贵公子习气如此，不足怪也。”^④傅粉风气不止汉魏，一直延续到南朝。颜之推在《颜氏家训》记载了梁朝的傅粉风气，“梁朝全盛之时，贵游子弟，多无学术，至于谚云：‘上车不落则著作，体中何如则秘书。’无不熏衣剃面，傅粉施朱，驾长檐车，跟高齿屐，坐棋子方褥，凭斑丝隐囊，列器玩于左右，从容出入，望若神仙。”^⑤这种对人体外在容貌的修饰说明了汉魏晋士人对人工修饰之美的认同与肯定，其呈现出明显的女性化倾向。人工修饰尚是对先天形体的整理，其进一步发展便是服饰。服饰不再依赖于先天的形体，而是对形体的进一步脱离与开发。不过即使是再脱离，服饰的基本功能仍是对形体的修饰，其乃身体的延伸。不过作为先天存在，容貌是既定的客观存在事实，很难体现出主体的自主性和玄学深度。与容貌相比，服饰是后天的，具有更多的选择性和更强的塑成性。服饰可更加自由地彰显士人的主动性，更能展现主体性自觉的程度。

最能体现此时期对服饰之美追求的当属士人集团。汉末大乱，政权动荡，礼仪制度遭到破坏。东汉建立的典章服制与华丽风尚已经难以维持，变动不已，呈现出简易化和变动化的特征。“丧乱以来，事物屡变：冠履衣服，袖袂财制，日月改易，无复一定。乍长乍短，一广一狭，忽高忽卑，或粗或细。所饰无常，以同为快。”^⑥此剧烈的变化性说明当时政权已无力维持服饰的礼制化。于是，六朝服饰呈现出去礼制化的特征，其作为政治、阶层象征符号的文化功能逐渐弱化，其审美意义得以彰显。服饰选择不再是制度化的群体规定，而更多的是出自个体的主动选定。在此之下，服饰所体现的便是个体的信仰追求、审美趣味。以当时记述和出土实物来看，魏晋士人所崇尚的服饰是褒衣博带。“晋末皆冠小冠，而衣裳博大，风流相方，輿台成俗。”^⑦“梁世士大夫，皆尚褒衣

^① 范曄. 后汉书[M]. 北京: 中华书局, 1965. 2084.

^② 陈寿. 三国志[M]. 北京: 中华书局, 1982. 292.

^③ 同上, 603.

^④ 余嘉锡. 世说新语笺疏[M]. 北京: 中华书局, 2011. 527.

^⑤ 王利器. 颜氏家训集解[M]. 北京: 中华书局, 1993. 276.

^⑥ 杨明照. 抱朴子外篇校笺(下)[M]. 北京: 中华书局, 1991. 11.

^⑦ 沈约. 宋书[M]. 北京: 中华书局, 1974. 890.

博带，大冠高履”^①。所谓的褒衣博带是儒生所著的衣服形制，其特点是宽松。

“凡一袖之大，足断为两；一裾之长，可分为二”^②，可见其宽松程度。穿着这种宽袍大袖的衣服，走动时呈现出飘逸潇洒的风貌，符合魏晋士人所崇尚的玄远高逸的特征。鲁迅先生认为，魏晋士人之所以崇尚褒衣博带，原因在于服食五石散。^③这只是其中的一个原因，恐怕儒家信仰才是主要原因。如东汉末年的郭太，“身長八尺，容貌魁伟，褒衣博带，周游郡国”^④。郭太为儒学学者，其生活年代是服食五石散尚未流行。从审美的角度而言，褒衣博带体现了魏晋士人崇尚的高雅飘逸的风度。衣服宽松，走动时不会束缚行动，其凌空飞动，飘逸潇洒。即使是落座，宽松的衣服遮蔽形体，望之浑然一体，彰显了其博大闲适的风貌。如图 2.1.1、2.1.2。



图 2.1.1 《洛神赋图》（东晋 顾恺之 宋摹本）

^① 王利器. 颜氏家训集解[M]. 北京: 中华书局, 1993. 322.

^② 沈约. 宋书[M]. 北京: 中华书局, 1974. 2098.

^③ 鲁迅. 魏晋风度及文章与药及酒之关系, 鲁迅全集(第三卷)[M]. 北京: 人民文学出版社, 2005. 530.

^④ 范曄. 后汉书[M]. 北京: 中华书局, 1965. 2225.

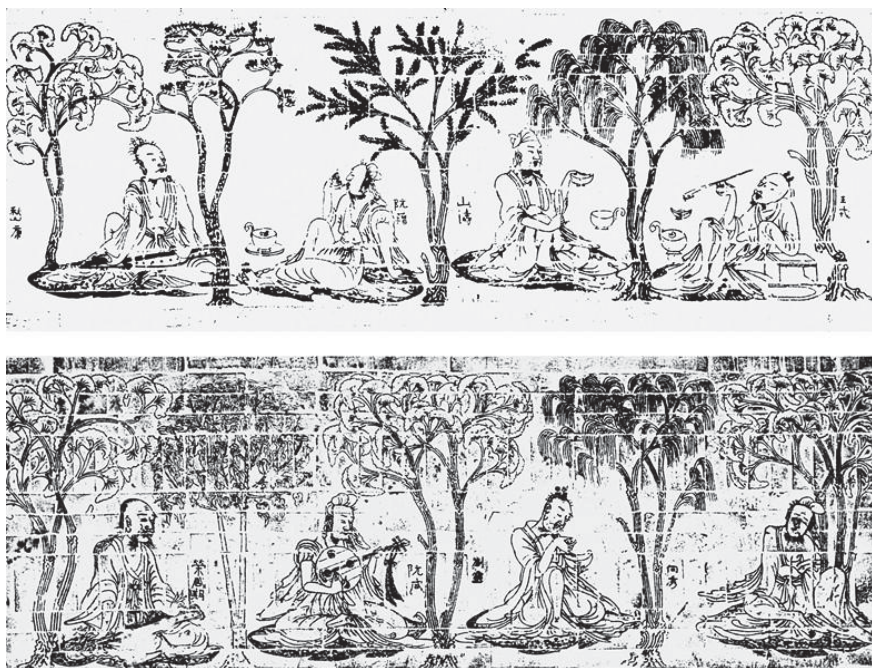


图 2.1.2 《竹林七贤与荣启期》（南朝 砖画）

褒衣博带虽彰显了士人的个性化，但作为普遍的、稳定的服装形制，其主要体现的是集体性风尚，而难具有个性化。更能体现士人审美风尚的是装饰物，如巾、屐。相对于普遍性的服饰，装饰物虽细小，却更能体现士人的个性化追求。六朝时，戴巾成为士人的风尚。巾本为古人所戴的头饰，其不分尊卑。“巾，以葛为之，形如帽而横著之，古尊卑共服也。”^①戴巾从普遍的社会行为转变为个性化的标志，当始于东汉的郭太。郭太“尝于陈梁间行遇雨，巾一角垫，时人乃故折巾一角，以为‘林宗巾。其见慕皆如此。’”^②林宗巾的出现，说明巾已开始成为士人个性化的标志。士人追求林宗巾，便在于其所彰显的超世俗的个性化人格和名士高雅飘逸的风度。当士人以戴巾为风尚时，巾便不再是普通装饰物，而被赋予人性的内涵，成为人格化的象征物。汉末至魏晋时期，巾成为名士的标志性装束，《后汉书·逸民传》中的隐居之士常与巾共同出现，如高凤、韩康、法真等。受此影响，魏晋士人常以戴巾为尚，彰显自己的高雅飘逸。“汉末王公，多委王服，以幅巾为雅，以袁绍、崔钧之徒，虽为将帅，皆著缣

^① 房玄龄等. 晋书[M]. 北京: 中华书局, 1974. 771.

^② 范晔. 后汉书[M]. 北京: 中华书局, 1965. 2225-2226.

巾。”^①此时期有关士人戴巾的记载还有：

诸葛武侯与宣皇在渭滨将战，宣皇戎服往事，使人密视武侯，乘素舆，葛巾素羽，指麾三军，皆随进止。宣皇闻而叹曰：“可谓名士矣。”^②

（郭文）恒著鹿裘葛巾，不饮酒食肉，区种款麦，采竹叶木实，贸盐以自供。^③

（许孜）元康中，郡察孝廉，不起，巾褐终身。^④

郡将候（陶）潜，值其酒熟，取头上葛巾漉酒，毕，还复著之。^⑤

谢中郎是王蓝田女婿，尝著白纶巾，肩舆径至扬州听事见王。^⑥

除头巾外，魏晋南北朝另一个名士标志物的装饰物是木屐。古代木屐为便服，用于日常生活场合，而不用于正式场合。魏晋南北朝时期士人广泛着木屐而行，是一种日常行为。魏晋时期着屐一般表示闲适的日常生活状态，如庾亮着屐外出游玩^⑦，谢灵运发明了专门用于登山的木屐^⑧。木屐成为士人闲适生活和高雅情趣的象征，甚至有的名士以收集木屐为好，如阮孚^⑨。正因着屐是一种日常生活行为，故而魏晋士人着屐常呈现非正常的状态，用以表现自己的高蹈出世，如蹑履、屣履。后二者指未完全穿好鞋子，拖着鞋走路的样子。此种着屐在魏晋南北朝士人间颇为流行，用以表征清闲优雅的生活状态与态度。如：

（孙权问诸葛恪）“卿何如滕胤？”恪答曰：“登阶蹑履，臣不如胤；回筹转策，胤不如臣。”^⑩

王子敬兄弟见郡公，蹑履问讯，甚修外生礼。及嘉宾死，皆着高屐，仪容轻慢。命坐，皆云：“有事，不暇坐。”既去，郡公慨然曰：“使嘉宾不死，鼠辈敢尔！”^⑪

谢遏夏月尝仰卧，谢公清晨卒来，不暇著衣，跣出屋外，方蹑履问讯。公曰：“汝可谓前倨而后恭。”^⑫

^① 陈寿. 三国志[M]. 北京: 中华书局, 1982. 54.

^② 欧阳询. 艺文类聚[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1982. 1187.

^③ 房玄龄等. 晋书[M]. 北京: 中华书局, 1974. 2240.

^④ 同上, 2280.

^⑤ 沈约. 宋书[M]. 北京: 中华书局, 1974. 2288.

^⑥ 余嘉锡. 世说新语笺疏[M]. 北京: 中华书局, 2011. 668.

^⑦ 同上, 535.

^⑧ 沈约. 宋书[M]. 北京: 中华书局, 1974. 1775.

^⑨ 余嘉锡. 世说新语笺疏[M]. 北京: 中华书局, 2011. 314.

^⑩ 陈寿. 三国志[M]. 北京: 中华书局, 1982. 1430.

^⑪ 余嘉锡. 世说新语笺疏[M]. 北京: 中华书局, 2011. 670.

^⑫ 同上, 706.

或复冬日之阳，夏日之阴，良辰美景，文案间隙，负杖蹑屐，逍遥陋馆，临池观鱼，披林听鸟，浊酒一杯，弹琴一曲，求数刻之暂乐，庶居常以待终，不宜复劳家间细务。^①

魏晋南北朝时期，还存在另外一种着屐状态，即倒屐或倒履。倒屐常出现在因匆忙迎客而来不及正常着装的境遇中，用以表示主人的热情好客及对客人的重视。如：

献帝西迁，桀徙长安，左中郎将蔡邕见而奇之。时邕才学显著，贵重朝廷，常车骑填巷，宾客盈坐。闻桀在门，倒屐迎之。^②

何晏为吏部尚书，有位望。时谈客盈坐，王弼年未弱冠，往见之。晏闻来，倒履出户迎之。^③

（宋繇）家无余财，雅好儒学，虽在兵难之间，讲诵不废。每闻儒士在门，常倒屐出迎，停寝政事，引谈经籍。^④

通人杨令君、刑特进已下，皆分庭抗礼，倒屐相接，翦拂吹嘘，长其光价。^⑤

蹑屐、屐履、倒屐均是非正式、非正常的着屐方式，在此成为士人生活态度和行为的具体体现。日常生活的悠然自得和士人的傲然随性，通过此看似随意自然的着屐方式体现出来。着屐状态彰显了士人不为世俗礼法所拘束，率性自为的人生态度和审美风度。相较于服饰，这种装饰物种类多，可选择余地更大，所呈现的穿着状态更为自如，故更能体现士人的个性化追求。

无论是褒衣博带，还是戴巾、着屐，魏晋士人的着衣风尚都呈现出清雅的特征。服饰不再仅仅是对身体的装饰，成为士人存在境遇的表征。服饰之美不仅是纯粹的形式美感，还是有意味的形式。此意味便是指士人所崇尚的风度，即魏晋风度。换言之，服饰开始脱离物的属性，而具有主体人的属性，实现了由物向人的转变，即物的人化。同时，这些原本用于日常生活领域的服饰，也脱离了其日常生活属性，进入了审美和哲学领域，成为审美经验和哲学经验的表征。即，由日常生活境界转变为玄学、审美境界。这便是服饰在此时期的重大发展，即形式的表现性。

^① 严可均辑. 全梁文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 533.

^② 陈寿. 三国志[M]. 北京: 中华书局, 1982. 597.

^③ 李昉等. 太平御览[M]. 北京: 中华书局, 1960. 2773.

^④ 魏收. 魏书[M]. 北京: 中华书局, 1974. 1152-1153.

^⑤ 魏征等. 隋书[M]. 北京: 中华书局, 1974. 1398.

当对服饰的崇尚达到极端时，其便呈现出相反的方向，这便是粗服乱头，更为极端的是裸袒。士人通过对以上刻意的修饰行为的反动，回复到自然本真的身体存在状态，彰显自己的名士行径和风度。粗服乱头在魏晋士人间颇为流行。所谓粗服乱头指身着粗布衣服，披散头发。粗服意味着其材质的自然性、制作的亲自性和生活的简朴性，它本身就与士人的日常生活保持了距离，由世俗的城市走向了自然简朴的乡村。乱头则是对世俗礼法所要求面容的整齐干净的背离，它呈现了身体的原始状态，重视身体的自然、自由的存在，随性洒脱。粗服乱头多指隐士行为，用以表征自然本身的存在状态，或用以表示名士不拘礼节的简傲行为。对粗服乱头的崇尚，意味着此时期服饰美除绮丽之外，尚存在自然简朴的倾向。如：

采薇山阿，散发岩岫。永啸长吟，颐神养寿。^①

古有避世士，抗志青霄岑。浩然寄卜肆，挥棹通川阴。逍遥风尘外，散发抚鸣琴。^②

（王恬）沐头散发而出，亦不坐，仍据胡床，在中庭晒头，神气傲迈，了无相酬意。^③

还有颇为惊世骇俗的裸袒行为，如：

魏末阮籍，嗜酒荒放，露头散发，裸袒箕踞。其后贵游子弟阮瞻、王澄、谢鲲、胡毋辅之之徒，皆祖述于籍，谓得大道之本。故去巾幘，脱衣服，露丑恶，同禽兽。

王平子、胡毋彦国诸人，皆以任放为达，或有裸体者。乐广笑曰：“名教中自有乐地，何为乃尔也？”^④

惠帝元康中，贵游子弟相与为散发裸身之饮，对弄婢妾，逆之者伤好，非之者负讥，希世之士耻不与焉。^⑤

（光逸）初至，属辅之与谢鯉、阮放、卓、羊曼、桓彝、阮孚散发裸程，闭室酣饮已累日。^⑥

裸袒直接展示了身体的本真样态，呈现出对自然、真实的人物美的认同。学界论述魏晋名士裸袒行为时，多将其归入放达之中。但裸袒之所以受到士人

^① 逯钦立辑校. 先秦两汉魏晋南北朝诗[M]. 北京: 中华书局, 1983. 481.

^② 严可均辑. 全梁文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 1208.

^③ 余嘉锡. 世说新语笺疏[M]. 北京: 中华书局, 2011. 668-669.

^④ 同上, 22、22.

^⑤ 沈约. 宋书[M]. 北京: 中华书局, 1974. 883.

^⑥ 房玄龄等. 晋书[M]. 北京: 中华书局, 1974. 1385.

重视，成为一时风尚，关键在于其身体的裸露状态与人们对身体的日常生活应呈现样态之间的冲突，而所谓的身体日常生活应呈现的样态便是指穿着服饰。在魏晋士人眼中，裸袒与身着服饰标示了两种截然不同的存在本质：裸袒代表着不拘世俗礼法，崇尚自然本真的存在状态；服饰则代表着遵守礼制，崇尚世俗社会规约的存在状态。二者均是对存在境遇的反映，只不过其具体内容不同而已。

以上是对魏晋南北朝时期男性服饰之美的探讨。自古女性尚修饰，魏晋南北朝亦不例外。此时期女性的服饰一改汉代的宽衣博袖，总体上呈现“上俭下丰”^①的样式，即上衣短小，下衣宽大。衣服上的纹饰图案丰富多彩，女性梳发髻，“西晋作十字式大髻，东晋则做成两鬓抱面遮蔽额眉形状”，“东晋末至齐、梁间改为束发上耸成双环”^②。女性普遍对面容进行化妆，大量使用脂粉，面妆样式丰富多彩。^③此时期的女性喜好戴各种装饰物，如钗、钏、珰、佩、跳脱、香草（手环）等。所戴装饰物繁多精美，呈现出华丽富贵的特征，兹举几例：

头上金爵钗，腰佩翠琅玕。（曹植《美女篇》）

被服纤罗衣，左右佩双璫。（阮籍《咏怀诗之十五》）

耳中解明月，头上落金钿。（丘迟《敬酬柳仆射征怨诗》）

花钗玉腕横，珠绳金络九。（吴均《和萧洗马子显古意六首之五》）

美人要杂佩，上客诱明珰。（刘孝绰《淇上戏荡子妇示行事诗》）

朱唇随吹动，玉钏逐弦摇。（萧纲《听夜妓诗》）

带前结香草，鬓边插石榴。（萧纲《和人渡水诗》）^④

与此时期男性的服饰崇尚清雅的风尚不同，女性的服饰呈现出明显的华丽的风格。除前面所举的曹植、陆机等人的作品外，另兹举三首诗说明：

缩臂双金环，何以致殷勤。约指一双银，何以致区区。耳中双明珠，何以致叩叩。香囊系肘，何以致契阔。绕腕双跳脱，何以结恩情。佩玉缀罗缨，何以结中心。素缕连双针，何以结相于。金薄画搔头，何以慰别离。耳后琦鬋钗，何以答欢悦。纵素三条裙，何以结愁悲。白绢双中衣，与我期何所。（繁钦《定情诗》）

^① 房玄龄等.晋书[M].北京:中华书局,1974.1385.887.

^② 沈从文等.中国服饰史[M].西安:陕西师范大学出版社,2004.71-72.

^③ 周兆望 侯永慧.魏晋南北朝妇女的服饰风貌[J]江西社会科学,1995(3).

^④ 逯钦立辑校.先秦汉魏晋南北朝诗[M].北京:中华书局,1983.432、500、1603、1746、1836、1954、1970.

度梭琼玉动，踏蹑佩珠鸣。……红衫向后结，金簪临鬓斜。机顶挂流苏，机旁垂结珠。青丝引伏兔，黄金绕鹿虑。艳彩裾边出，芳脂口上渝。……罗襦久应罢，花钗堪更治。新粧莫点黛，余还自画眉。（刘孝威《郗县遇见人织率尔寄妇诗》）

珠华萦翡翠，宝叶间金琼。剪荷不似制，为花如自生。低枝拂绣领，微步动瑶瑛。但令云髻插，蛾眉本易成。（沈满愿《咏步摇花诗》）^①

这些装饰物精美华丽，彰显了佩戴女性的美貌与富贵。不过纵观魏晋南北朝男性与女性服饰美，其呈现出与容貌美同样的特色，即男性的服饰美有着明显的个性化特征，而女性的服饰美所呈现的是普遍性特征。这也是本部分对女性服饰美介绍不多的原因：虽言华丽精美，其呈现的是普遍的风尚，无个性言之。

以上是对魏晋人物审美实践中形式状况的研究，至于此时期人物美的形式理论建设则相对滞后。就理论深度、抽象度与系统度来说，魏晋的人物美的形式均难以与同时期的文学艺术相媲美。此时期人物审美中的形式概念多来源自人物品鉴，尤其是刘劭的《人物志》。在《人物之中》涉及到人物形式的概念有骨、筋、肌、血、色、仪、容、声等。关于此，前文已有论述。虽然这些概念的含义均属于政治道德品鉴，而非审美领域，但随着政治性的品鉴转变为审美性的品鉴，那么这些概念便直接转变为审美概念。到了《世说新语》中，这些概念已属于审美领域，成为专门性人物美的形式概念，并得到了广泛的应用。这表明，魏晋时期已形成了颇为精致、专业的人物美形式概念，人物的形式美已在理论上获得自觉，只不过尚处于较低的层次。

三、人物美形式的影响

人类对事物的认知总是莫基于自身的，其对形式的感知必然与自身的感性形式密切相关。人们会以最为熟悉的感性形式去理解、认识其他事物的形式，而最为熟悉的感性形式莫过于人类所拥有的生命形式。换言之，人类会以自身的形体美来理解外在事物的美，理解文学艺术的美。之所以如此便在于，审美活动是人类的生命活动之一，审美形式自然与人类的生命存在形式有着共通之处，二者是异质同构的。故而，自然艺术的形式与人类生命存在的形式相关联，

^① 逯钦立辑校. 先秦汉魏晋南北朝诗[M]. 北京: 中华书局, 1983. 386、1877-1878、2135.

异质同构。“美所具有的感性形式必然是和人的生命的存在和发展的感性形式相联系或异质同构的，它们应该是表现了人的自由的形式。这就是说，美的感性形式与人的生命的存在发展的感性形式不可分割，抓住了人的生命的存在发展中那些表现了人的自由的感性形式，同时也就在根本上抓住了美的感性形式。而人的生命的存在发展显然离不开人的自然形体，那些表现了人的生命的自由的感性形式正是通过人的自然形体的构成和运动而具体呈现出来。”^①正是由于人从自身生命存在的角度理解审美，因此对人物美的认知影响着对自然艺术的理解。人物美构成了审美的主体源泉与基础。中国古典美学正是从人的角度认识审美的，故而人物美对整个审美活动产生了深刻的影响。而中国古代的个体生命在汉末魏晋南北朝时期实现觉醒的，人物美是在此时期实现自觉的。在此之下，魏晋人物美有着极为重要的地位。“中国古代美学历来是从人的本质出发去认识美的本质的”，“魏晋时期带有审美性质的人物品藻极大地突出了从审美的角度去认识人的本质，把对‘人物之美’的品藻推上了极为重要的地位，这就对中国古代美学的发展产生了划时代的影响，从而又有力地影响到自然美和艺术美的认识。”^②在此之下，对审美的理解便奠基在了人物美之上，即以人体结构来理解艺术结构，以生命对应艺术美的本质。体现在形式上，便是以人物美的形式对应艺术之形式。人物美的形式为审美活动提供了对象与内涵。人们对人物的形式美的理解，成为审美活动相关问题的主体来源。

在逻辑上，人物美与个体生命觉醒直接相关，其理应最先实现自觉。而在时间上，人物美确实也最早实现了独立。东汉末年，人物美便开始走向自觉，到了三国时期，人物美已走向了独立，这自然包括人物的形式美。既然在各审美形态中人物美最先自觉，最先具备了相对成熟的形态，那么其便具有了对其他审美形态的在形态与时间上的优势，对其产生影响。聚焦到形式上，魏晋人物美的形式所提出的若干概念和命题被其他审美活动所接受，成为普遍性的概念与命题，奠定了此时及后世审美活动的基础和框架，对中国古典美学产生了深远的影响。这是人物美的形式观对文学艺术的重要影响之所在。在人物美的形式概念中，最被其他审美活动广为接受的有骨、筋、肉、肌等。在魏晋南北朝的文学、书法、绘画理论著作中，这些概念出现的频率颇高，成为重要的审美概念。如在文学领域，骨、筋、肌的使用频率颇高。葛洪、萧子显、江淹、

^① 李泽厚 刘纲纪主编. 中国美学史(魏晋南北朝编) [M]. 合肥: 安徽文艺出版社, 1999. 96.

^② 同上, 93.

颜之推等人已使用骨、肌评论文章，“属笔之家，亦各有病……其浅者，则患乎妍而无据，证援不给，皮肤鲜泽，而骨鲠迥弱也。”^①“少卿离辞，五言才骨，难与争骛。”^②“楚谣汉风，既非一骨；魏制晋造，固亦二体。”^③“文章当以理致为心肾，气调为筋骨，事义为皮肤，绮丽为冠冕。”^④对骨的使用频率与次数最高的是刘勰和钟嵘。刘勰在《文心雕龙》大量使用骨一词，并撰写有《风骨》篇，这说明骨在其思想体系中占有重要地位。除骨之外，刘勰还使用了肌一词。如“观其骨鲠所树，肌肤所附，虽取镕经旨，亦自铸伟辞。”“辞为肌肤，志实骨髓。”“以情志为神明，事义为骨髓，辞采为肌肤，宫商为声气”^⑤。钟嵘在《诗品》常使用骨来批评诗人，如“魏陈思王植诗……气奇高，词彩华茂”“魏文学刘桢诗……真骨凌霜，高风跨俗”“宋参军鲍照诗……骨节强于谢混”^⑥。除骨外，他还使用筋一词，如“齐光禄江淹诗……筋力于王微”^⑦。

在书法中，广泛采用的人物美的形式概念有骨、筋、肉，用以形容书法线条品质。如“韦诞云：杜氏（度）杰有骨力，而字笔画微瘦”“（卫瓘）常云我得伯英之筋，（卫）恒得其骨，（索）靖得其肉。”“王献之……骨势不及父”“郗超草书亚于二王，紧媚过其父，骨力不及也”“崔、杜之后，共推张芝，仲将谓之笔圣，伯玉得其筋，巨山得其骨。”“骨丰肉润，入妙通灵”^⑧“其骨梗强壮，如柱础之不基”“余见学阮研书者，不得其骨力婉媚”^⑨“及其成也，粗而有筋，似蒲萄之蔓延”“纯骨无媚，纯肉无力……肥瘦相和，骨力相称”“蔡邕书骨气洞达，爽爽有神。”“陶隐居书……骨体甚峭、快。”“季琰、桓玄，筋力俱骏”^⑩。在绘画领域，骨是使用频率最高的概念。如顾恺之在评论绘画时，多重其骨。如“《周本纪》重迭弥纶有骨法”“《伏羲、神农》有奇骨而兼美好”“《汉本纪》有天骨而少细美”“《孙武》骨趣甚奇”^⑪等。谢赫把骨法视为六法之一，可见其地位。他以骨评论画家，如“曹不兴观其风骨，名岂虚成”“张墨荀勖但取精灵，遗其骨法。”“江僧宝用笔骨梗，甚

① 杨明照. 抱朴子外篇校笺(下) [M]. 北京: 中华书局, 1997. 399.

② 萧子显. 南齐书 [M]. 北京: 中华书局, 1972. 908.

③ 郭绍虞主编. 中国历代文论选(第一卷) [M]. 上海: 上海古籍出版社, 1979. 306.

④ 王利器. 颜氏家训集解 [M]. 北京: 中华书局, 1993. 267.

⑤ 周振甫. 文心雕龙注释 [M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 36、309、462.

⑥ 严可均辑. 全梁文 [M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 601-604.

⑦ 同上, 605.

⑧ 历代书法论文选 [M]. 上海: 上海书画出版社, 1979. 176、179、47、59、60、62.

⑨ 历代书法论文选续编 [M]. 上海: 上海书画出版社, 1993. 18、23.

⑩ 历代书法论文选 [M]. 上海: 上海书画出版社, 1979. 79、80、81、82、89.

⑪ 于民主编. 中国美学史资料选编 [M]. 上海: 复旦大学出版社, 2008. 143.

有师法。”^①

在人物美的形式概念中，骨的接受范围最广，使用频率最广泛。至于骨进入各艺术门类的时间，李泽厚与刘纲纪主编的《中国美学史（魏晋南北朝编）》指出，其在西晋初进入书法领域，西晋后期被引入文学领域，东晋后期进入绘画领域。^②在不同的艺术门类中，骨的含义不尽相同，但均未逸出人物美中骨的含义。在这些含义之中，骨既有原本的骨骼、骨架、形体之义，但更多的是在此基础之上的延伸义。文学中骨的含义常用以指如骨骼般刚健精炼的思想论证的力量、气势、人品等等。书法中的骨多用以指线条具有如骨骼似的方直瘦硬的形态和清刚劲健的力度。绘画描绘事物的形体，故其骨的含义多指骨节、骨架、形体。谢赫总结的六法中的骨法是指对人物形体描绘的方法，其骨的含义亦指向形体。不过谢赫所用的风骨一词则脱离了形体的含义，与刘勰近似，可理解为笔墨语言的气势力量或人物的风神气貌；骨鲠则指如用笔和线条如骨骼般强健有力度。可见，魏晋人物美中的形式概念——骨在进入艺术之后，成为此时期最为重要的审美概念之一。

除以上的形式概念之外，魏晋南北朝时期的形神问题亦是源自于人物美领域。关于此问题，前文已有论述，不再赘述。综上所述，人物美的形式是审美形式的主体来源。

第二节 自然美形式问题

对于魏晋南北朝自然审美的发展状况，学界通常有两个基本判断：一，魏晋南北朝是自然审美的自觉时期；二，自然审美自觉的标志是畅神说的提出。前者是总体性的判断，后者是具体内涵，是对前者的论证。纵观此时期的自然审美，这两个基本判断是符合事实的。不过问题在于，自然审美自觉的标志是否只有畅神说这一项。畅神说所涉及的思想情感，属于形而上的层面。前文提到，审美自觉包含两个层面：一是思想层面——个体生命情感的抒发与开拓，一是形式层面——审美形式的自觉发现与创造。两个层面相互生成，单以其中任何一个论审美自觉均是片面的。故而论及魏晋南北朝的自然审美，单论畅神

^① 严可均辑. 全齐文 先陈文[M]. 北京:商务印书馆, 1999. 260-261.

^② 李泽厚 刘纲纪主编. 中国美学史(魏晋南北朝编)[M]. 合肥:安徽文艺出版社, 1999. 463.

说是不够的，尚需要把自然审美的形式自觉纳入其中。从审美的实际状况而言，形式往往是自然审美的起点。因此，此时期自然审美的自觉包含两个方面的内容：一是畅神说的提出，二是声色之美的发现。此节集中论述后一层面，即自然审美中的形式。

一、物的观念与自然审美

对于中国古代自然审美而言，“自然”是一个极为重要的概念。不过“自然”是一个抽象的术语，并不指称实体对象。自然审美的进行须以现实中的实存物为对象，而非表征整体状态的“自然”。在此情况之下，“物”这一概念的重要性得以凸显。“物”是自然审美得以进行的现实基础，它构成了自然审美的现实对象。以对象的广狭而论，可把自然分为整体的自然环境与单个的对象自然。二者均可纳入“物”的内涵之中，即物分为整体的自然与单个的自然物。从审美对象而言，自然审美的自觉应当同时包含此两种自然对象；从形式层面而言，自然审美的自觉应同时包含此两种自然对象的形式。因此，对物的认知是自然审美展开的前提，即对物的肯定为自然审美自觉的必要条件。而对物认知的深入与完善，恰恰是在魏晋时期得以完成的。

魏晋之前，中国人对物的认知已经包含以上两个层面，但尚处于初级阶段。《周易》中的自然既包括整体的自然环境，也包含单个的自然物。不过《周易》中对自然的观照并不是审美观照，而是哲学观照；其中涉及自然的形式，亦非出于审美的目的。《诗经》所出现的自然均是现实生活经验领域的自然物，虽注意到了自然物的形式，但并未表现自然的形式美。“《诗经》中经常歌咏的自然，只是草木鸟兽虫鱼等具体的自然物的形状；诗人所着力捕捉名加以利用的，只是自然物的状态，而不是它的形状之美。”^①《诗经》出现的自然物并非出于审美的动机，而是作为比兴手法的喻体而存在的，其作用在于引发所咏的事与情。自然物只是手段，而非目的。儒家视野中的自然既包含整体的自然环境，也包含单个的自然物。尤为注意的是后者，儒家在此层面上形成了专门的自然审美观——比德说。比德说所涉及的自然均是现实生活经验领域的自然，它已充分注意到了自然的形式，并以之比拟伦理道德。不过比德说并非关注自然的形式美，而是以此通来喻指道德，故而其重心在于道德，而非形式。老庄的

^① 小尾郊一. 中国文学中所表现的自然与自然观[M]. 邵毅平译, 上海: 上海古籍出版社, 1989. 5.

自然是作为整体存在的自然环境，其所关注的并非自然的形式，而是自然的状态，即他们所称赞的自然而然的状况——“自然”。因此，老庄的自然并不处于现实经验领域，而是处于哲学思辨领域；其对自然的咏叹既不抒发个体情感，亦不关注自然的形式之美，而属于哲学层面上的观照。汉代的自然观亦是包含自然环境与自然物两个层面。前者如比情说，将自然（天）与人类情感相比附，其对自然的形式之美是忽视的。后者广泛地见之于汉赋。汉赋中存在着大量的自然描写，并以自然物的铺排为尚。但汉赋中的自然描写并非审美观照，而是出于出于知识性的炫耀，带有博物与猎奇的动机，呈现出客观的眺望色彩。汉赋的壮丽并出自自然的形式美，而是对自然进行描绘的词语的壮丽。汉赋中的自然既有想象中的自然，也有现实中的自然，后者局限于宫廷猎场、园林、都邑周围。从汉赋可以看出，在汉代，自然物的地位开始上升，此倾向在许慎的《说文解字》得到了典型的体现。许慎对当时人类经验领域所知的事物进行分类，并加以解释，体现出了汉代博大的气度与求知动机。《说文解字》的内容是对事物的解读，反映出了当时物的地位的提升。这种对生活经验领域中自然物的探索深刻影响了后世，为当时及后世对物的探讨奠定了现实基础。

真正在哲学上奠定“物”的重要性的是王充。王充的自然观属于宇宙生成论，认为宇宙由元气生成。王充认为宇宙万物的生成是“自生”，即使自然而然的，并无先天的目的。由于“自然”是一个抽象的概念，无法用以指称现实世界中的实存物。因此，王充大量启用“物”术语，以之来表述他的自然观。在他那里，宇宙、自然的自生便是“物”的自生。“天地合气，物偶自生矣。”“天之行也，施气自然也，施气则物自生，非故施气以生物也。不动，气不施，气不施，物不生，与人行异。日月五星之行，皆施气焉。”^①人亦属于物，“夫人，物也。虽贵为王侯，性不异于物也。”^②在他这里，“物”乃宇宙的实存物，其所呈现的状态便是“自然”，“天动不欲以生物，而物自生，此则自然也。”^③通过“物”这一概念，形而上的“自然”与形而下的现实存在物建立了密切的关联。通过对“物”的探讨，王充肯定了现实存在物的独立性和当下性，即感性存在，这就为自然审美的实现奠定现实基础。同时，“自然”与“物”的区分，已预示了本体和现象的区分。王充的自然观和“物”的概念对魏晋玄学影

^① 黄晖. 论衡校释[M]. 北京: 中华书局, 1990. 146、502.

^② 同上, 318.

^③ 同上, 776.

响深远，成为玄学自然观的先导。

玄学把对自然的探讨推到了更加抽象的本体论层次。在玄学的理论体系中，“自然”便是无，是宇宙的本体——道。在王弼那里，“自然”这一概念仍是指称自然而然的状态与性质。王弼认为，自然便是道，而道是宇宙的本体。不过王弼认为，宇宙万物生成之前，并不存在一个实体性的本体。道只是一种逻辑指称，而非实体。在王弼看来，道便是“无”。“道者，无之称也，无不通也，无不由也。况之曰道，寂然无体，不可为象。”^①王弼认为，无是宇宙的本源，是道与自然的代称。在论及现实存在物与“无”的关系时，王弼启用了“物”这一概念。王弼认为，无乃物的本源，物产生于“无名无形”之中。“凡物之所以生，功之所以成，皆由所由。有所由焉，则莫不由乎道也。”“夫物之所以生，功之所以成，必生乎无形，由乎无名。无形无名者，万物之宗也。”^②王弼以“物”来指称现实的实存物。物以无为本，是其在现实世界的表象。“物皆各得此一以成，既成而舍一以居成”，“天下之物，皆以由为生。有之所始，以无为本。”^③在他看来，物的本性便是“自然”，自然而生，按其自然本性而生，即自然而然。“天地任自然，无为无造，万物自相理治，故不仁也。”^④通过提出“物”“自然”“无”等概念，王弼区分了现象界与本体界。“物”指现象，即有；“自然”指本体，即无。本体的自然与现实的自然山水之间便形成了本体与表象的关系，即体用关系。王弼肯定了“物”当下存在性，建构起了本体层面的合理性，奠定自然审美的哲学与现实依据。

在深度上，嵇康的自然观并没有超过王弼。在论及宇宙的生成时，嵇康带有比较明显的汉代元气论特征。“元气陶铄，众生禀焉。”^⑤嵇康的贡献在于探究了物本身的属性特征，比王弼那抽象层面的探讨更加符合审美的实际，尤其是在音乐（声音）方面。嵇康认为色彩和声音均是“物”的自然属性，是一种客观存在。“夫声音，气之激者也。”“夫天地合德，万物资生，寒暑代往，五行以成，故章为五色，发为五音。音声之作，其犹臭味在于天地之间。其善与不善，虽遭遇浊乱，其体自若而不变也。岂以爱憎易操、哀乐改度哉？”^⑥因此，颜色有好丑之分，即绚烂与否；声音只有善与不善，即和谐不和谐的区分，

^① 楼宇烈. 王弼集校释[M]. 北京: 中华书局, 1980. 624.

^② 同上, 13、195.

^③ 同上, 106、110.

^④ 同上, 13.

^⑤ 严可均辑. 全三国文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 521.

^⑥ 同上, 511、509.

而无哀乐。它们均是事物本身客观的属性，而与主体无关。“夫五色有好丑，五声有善恶，此物之自然也。”“音声有自然之和，而无系于人情。”^①声音的理想属性是“和”，即自然和谐，“声音以平和为体”^②。换言之，声色之美便在于和谐。相比于王弼，嵇康更进了一步，探讨了物的自然属性和形式层面。这大大深化了对物的认识，且已属于审美领域。

郭象的独化论自然观代表了玄学的最高成就。在宇宙的本体问题上，郭象解构了王弼等人建构起来的本体论。在他看来，并不存在宇宙的本体——道。郭象认为，在物生成之前并不存在其他东西，即在物生成前并不存在先验的本体——道。道便是无，无便是没有，便是零。“谁得先物者乎哉？吾以阴阳为先物，而阴阳者即所谓物耳。谁又先阴阳者乎？吾以自然为先之，而自然即物之自尔耳。吾以至道为先之矣，而至道者乃至无也。既已无矣，又奚为先？然则先物者谁乎哉？而犹有物，无已，明物之自然，非有使然也。”无不能生有，有也不能变为无。“非唯无不得化而为有也，有亦不得化而为无矣。”^③此处的“有”便是“物”。郭象认为，有是一种物质性存在，其虽千变万化仍不会变为无。物既不会产生，也不会消亡，它是一种“常存”，即永恒的客观存在。

“有之为物，虽千变万化，而不得一为无也。不得一为无，故自古无未有之时而常存也。”^④既然物前无物，无不能生有，那么有或物又是怎么生成的呢？郭象主张物的生成是自生，自存自足，自然生成。“物之生也，莫不块然而自生”

“无即无矣，则不能生有；有之未生，又不能为生。然则生生者谁哉？块然自生耳。”“造物者无主，而物各自造，物各自造而无所待焉，此天地之正也。”

“明物物者，无物而物自物耳。”^⑤所谓的“块然自生”是指事物的生成并非出自于某种目的，而是无目的的自然生成。在此，郭象强调了事物的无待性和自足性。事物的生成有其内在的依据，这便是性或理。“物各有性，性各有极”。

“故理有至分，物有定极，各足称事，其济一也。”^⑥性是事物的内在规定性，是一种必然，即自然本性。“天性所受，各有本分，不可逃，亦不可加。”“性之所能，不得不为也；性所不能，不得强为。”“自然尔，故曰性。”^⑦

^① 严可均辑. 全三国文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 511、512.

^② 同上, 515.

^③ 郭庆藩. 庄子集释[M]. 北京: 中华书局, 1961. 764、763.

^④ 同上, 763.

^⑤ 同上, 46、50、112、753,

^⑥ 同上, 11、7.

^⑦ 同上, 128、937、694.

正因事物无待而自生，故其呈现为独化。“凡得之者，外不资于道，内不由于己，掘然自得而独化也。夫生也难也，犹独化而自得之矣”，“若责其所待而寻其所由，则寻责无极，卒至于无待，而独化之理明矣。”^①独化论肯定了事物的自足性、独立性，确立了物的实存性。独化的事物处于变化之中，这种变化是绝对的，永不停息。“夫无力之力，莫大于变化者也；故乃揭天地以趋新，负山岳以舍故。故不暂停，忽已涉新，则天地万物无时而不移也。世皆新矣，而自以为故；舟日易矣，而视之若旧；山日更矣，而视之若前。今交一臂而失之，皆在冥中去矣。故向者之我，非复今我也。我与今俱往，岂常守故哉？”

“日夜相代，代故以新也。夫天地万物，变化日新，与时俱往，何物萌之哉？自然而然耳。”^②既然事物处于永不停息的变化之中，那么事物是否是不可知的呢？实际上，郭象并不认为当下的事物不可知，而是认为不能预知未来的事物的活动、状态。郭象强调运动的连续性，但这种连续性是由一个个片段的或短暂的时空相联系的，即他所言的“日夜”“时”。张节末先生认为“《庄子注》讲运动变化是绝对的，认为物体在此一瞬间处于这个位置，在下一个瞬间就转到另一个位置，于是运动就被看作是无数刹那生灭状态的连续。一切事物都没有稳定的质的规定性。……这种运动观，实际上是对运动变化作了静观的描绘。”^③“它把庄子眼中磅礴大气的自然转化为个别的、片段的自然现象，这些个别只据有一段极短暂的时空。时空（广延和绵延）虽然还是一个整体，但却被无数个个别的事物分割了或者说，时空与存在开始间离了。”^④

玄学是魏晋自然审美独立的思想基础。玄学对本体问题的探讨，使得“自然”思想界的中心议题。玄学认为“自然”（道、无）是世界的本体，而自然山水（物）则是本体的表象，是道的外在体现与象征。人们可由自然山水去领悟道，于是自然山水便成为士人的观照对象。这就为自然审美的展开、独立提供了思想前提和基础。玄学对物的肯定，对物的自足性、当下性的肯定，奠定了自然审美的现实基础。同时，对单个自然物的欣赏成为现实，自然的形式美受到重视。若无此，自然审美便无从开展、独立。郭象的自然时空观，打破了原有的整体的自然观，使得自然审美由整体走向部分，使得某一、某类或某一区域的自然物成为独立的审美对象。这使得自然审美得以落实，获得了真正的

^① 郭庆藩. 庄子集释[M]. 北京: 中华书局, 1961. 251、111.

^② 同上, 55、244.

^③ 张节末. 比兴、物感与刹那直观——先秦至唐诗思方式的演变[J]. 社会科学战线, 2002(4).

^④ 张节末. 禅宗美学[M]. 北京: 北京大学出版社, 2006. 131.

现实基础。玄学对“物”与“自然”关系的阐发，建立了本体论层面上的现象与本体的关系。这使得自然审美摆脱了比兴思维的喻体和单纯的情感抒发，建构起了自然审美的本体论层面，大大深化了自然审美的思想内涵，为自然审美的独立奠定了形而上的基础。魏晋南北朝自然审美、绘画的体道模式，便是受此影响而发展起来的。

东汉时佛教传入中国，在魏晋南北朝逐渐兴盛，对中国人的精神信仰世界、文化、哲学、艺术等产生了深远的影响。佛教对魏晋南北朝“物”观念有着重要影响。就基本观点而言，佛教认为事物是无自性（本质属性、内在规定性），故其存在是虚幻的。佛教以色指称物、自然，以空指称万物的本质。在佛教看来，万物皆是虚幻，非实存。故而色即是空，空即色。“色痛想行识无常，不当于中住。何以故？无常空故。假令无常不空，则非无常，空亦不离无常。无常则是空，空则是无常。”“色与空等无异，所以者何？色则是空，空则是色，痛想行识则亦是空；空则是识，亦不见生，亦不见灭，亦不见著，亦不见断，亦不见增，亦不见减”^①。佛教否认事物存在的真实性，这似乎与自然审美相违背。但佛教空色观对事物存在属性的探讨深化了中国人对“物”的认知，并在客观上推动了自然审美的发展。不过，由于此时期佛教徒理解的不同，其对“物”的具体属性的认知也就存在差异。

支遁（道林）是东晋著名的佛教徒，但其思想带有明显的玄学色彩，在他身上可以看出玄学与佛学的某种内在沟通。支遁的自然观受玄学影响很大，在讨论自然万物时他经常使用“物”这一概念。“夫物之资生，靡不由宗。事之所由，莫不有本。宗之与本，万物之源矣。”“至人乘天正而高兴，游无穷于放浪，物物而不物于物，则遥然不我得”，“无物于物，故能齐于物”^②。不过作为一名佛教徒，支遁并不承认外在的现实世界是实有的，而是虚幻的。故而他以“色”代替“物”，用以指称外在的现实世界。在支遁看来，“夫色之性也，不自有色。色不自有，虽色而空。故曰色即为空，色复异空。”^③他否定了事物是实有的，认为事物是虚幻的，色即是空。这里的“空”并非是虚空、虚无，而是指事物的无独立、绝对、常有的自性。支遁认为万物并无自性，“色不自有”，是假有，故而色即是空。既然万物无自性，色即为空，那么万物的

^① 放光摩诃般若波罗蜜经·中华大藏经(汉文部分)第七册[M].北京:中华书局,1985.25、8.

^② 严可均辑·全梁文[M].北京:商务印书馆,1999.1721、1717、1718.

^③ 同上,1718.

存在也就是虚幻的了。不过支遁认为空存在于色之中，要通过色来认识空，故曰“即色是空”。与支遁同时期的道安是佛教本无派的代表。所谓的本无指性空，即本性空寂。昙济总结了本无宗的宗旨：“本无之论，由来尚矣。何者？夫冥造之前，廓然而已。至于元气陶化，则群像禀形。形虽资化，权化之本，则出于自然。自然自尔，岂有造之者哉！由此而言，无在元化之先，空为众形之始。故称本无。非谓虚豁之中，能生万有也。夫人之所滞，滞在未有，宅心本无，则斯累豁矣。夫崇本可以息末者，盖此之谓也。”^①道安认为在元气造物之前并无本体，是廓然无物的。他否定有生于无，即虚豁不能生万物。万物均是因缘起而生，无自性，故其本无，即本性空寂。万物本无，即空无，若能认识到此，那么便可以实现崇本息末。道安否认事物的实有，认为万物既然无自性，本性空寂，故其存在是未有、假有，是虚幻的存在。“万形之未始有。百化犹逆旅”^②。可见，支遁与道安的思想带有很强的玄学痕迹，与王弼、郭象的思想有着内在的关联。他们借助玄学来阐释佛教的自然观，即色空观，借以否定了玄学的自然观。

魏晋南北朝时期，僧肇的空色观最具有代表性。僧肇倡导不真空论，所谓不真空指不真即空，即缘起性空。在他看来，万物是待缘而存在的，其是无自性的。既无自性，那么万物便不是真的存在，即不是真有，而是假有。万物既待缘而起，那么就不能称之为无。“《中观》云：‘物从因缘故不有，缘起故不无。’寻理即其然矣！所以然者，夫有若真有，有自常有，岂待缘而后有哉？譬彼真无，无自常无，岂待缘而后无哉？若有不自有，待缘而后有者，故知有非真有。有非真有，虽有不可谓之有矣。不无者，夫无则湛然不动，可谓之无。万物若无，则不应起，起则非无，以明缘起，故不无也。”^③僧肇认为万物是非有非无的，缘起而为有，有非真有，而为假有，故而性空。“万物果有其所以不有，有其所以不无。有其所以不有，故虽有而非有；有其所以不无，故虽无而非无。虽无而非无，无者不绝虚；虽有而非有，有者非真有若有不即真，无不夷迹，然则有无异称，其致一也。”“欲言其有，有非真生；欲言其无，事象既形。象形不即无，非真非实有。然则不真空义，显于兹矣。”^④在僧肇看来，万物的存在是假有，即万物本身就是不真实的，是人所看到的幻象，“万物无

^① 转引自汤用彤. 魏晋玄学论稿(增订版)[M]. 北京: 三联书店, 2009. 228.

^② 严可均辑. 全梁文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 1735.

^③ 同上, 1811.

^④ 同上, 1810、1811.

非我造”“物非真物”^①。他虽使用“物”这一概念，但物的存在的真实性已被彻底地否定了。

僧肇不仅否认物的实有，还否认物之变化的真实性。“夫生死交谢，寒暑迭迁，有物流动，人之常情，余则谓之不然。”^②在他看来，物无来去，无运动，故无变迁。“《道行》云：诸法无所从来，去亦无所至。《中观》云：观方知彼去，去者不至方。斯皆即动而求静，以知物不迁明矣。”^③僧肇从动静论论证了事物并无变化，即物不迁论。“夫人之所谓动者，以昔物不至今，故曰动而非静。我之所谓静者，亦以昔物不至今，故曰静而非动。动而非静，以其不来；静而非动，以其不去。然则所造未尝异，所见未尝同。”^④在他看来，人们之所以主张物是变化的，是因为他们认为“昔物不至今”，即昔物变成了今物，故而谓之动。既然“昔物不至今”，那么今物非昔物，即昔物没有变为今物，所以事物是静而非动。僧肇认为事物之间是不相往来的，即无法从今物寻昔物，也无法从昔物寻今物。“既知往物而不来，而谓今物而可往！往物既不来，今物何所往？何则？求向物于向，于向未尝无；责向物于今，于今未尝有。于今未尝有，以明物不来；于向未尝无，故知物不去。复而求今，今亦不往，是谓昔物自在昔，不从今以至昔；今物自在今，不从昔以至今。……如此，则物不相往来明矣。既无往返之微朕，有何物而可动乎？然则旋风偃岳而常静，江河竞注而不流，野马飘鼓而不动，日月历天而不周。复何怪哉！”^⑤在僧肇眼中，事物并无变化，事物间也并无往来。万物的存在均是假象，世界永恒静止。只有明晓这一点，才能参破万物，把握住空。僧肇“以完全静止的观点来看待世界，以为有相不过是对无相之实相的证明。这样一来，实际上也就把时间和绵延给否定了。这一时间意识，体现了佛教自然观真正的本质。”^⑥他“以为世界的第一原理是‘至虚无生’，空静是绝对永恒的，只不过应该借万物的变化来揭示和体认这一寂灭实相，化不能作为体，却可以‘即万物之自虚’，通过万化（用）来观空无的体。因此，向郭的‘任化’”就转变为僧肇的‘观化’，观化是为了把握永恒的不变者（不化即不迁）。 ”^⑦

^① 严可均辑. 全梁文[M]. 北京:商务印书馆, 1999. 1821、1810.

^② 同上, 1807.

^③ 同上, 1808.

^④ 同上, 1808.

^⑤ 同上, 1808.

^⑥ 张节末. 比兴、物感与刹那直观——先秦至唐诗思方式的演变[J]. 社会科学战线, 2002(4).

^⑦ 同上.

佛教的时空观却对魏晋南北朝的自然审美产生了深远的影响。佛教否认世界是运动变化的,认为万物是静止不动的。相对于郭象,佛教的时空观更为彻底,它彻底否定了时空的绵延性和广延性,整个世界分割为片段的、部分的不连续的存在。在佛教看来,既然万物是以片段的、部分的形式存在的,那么对其进行观照亦是合理的。把握世界的本质,不必观照整个时空才可把握世界的本质,观照片段、部分的存在即可得。既然万物的存在是虚幻的,那么万物便成为纯粹的现象,从而实现了真正的现象直观。于是观照世界的方式发生了改变,刹那间的直观便可把握世界的本质。反映在自然审美观上,佛教虽否认了事物存在的真实性,但并不反对对事物的观照。因为欲把握世界的本质,仍需以万物为观照对象,看破色才能悟得空。实际上,正是在佛教徒参与和影响下,自然山水才成为了独立的吟咏对象。例如东晋玄言诗盛行,其高潮正是在支遁注《逍遥游》之后。很多诗人、画家均受到了佛教思想的影响,如谢灵运、谢朓、顾恺之等人。佛教徒也广泛参与了当时的自然审美与玄言诗的创作,如兰亭集会,如慧远的《庐山游记》。同时,佛教的世界的片段化、部分化,反映在自然审美中,便是对单独的自然物的审美成为现实。因此自然审美中,对某一、某类或者某一区域、地方的部分的自然事物的观赏成为主流。佛教主张对万物进行静观,使得审美静观成为重要的审美方式,自然的客观描写也成为重要的倾向,这在谢灵运的诗歌中体现的非常明显。佛教倡导的现象直观,从万物中直观世界的本质,大大深化了自然审美的形而上的层面,为自然审美和山水诗的体道模式的建立产生了深远的影响。对此问题,张节末先生有着极为精彩的论述。“时空脱出浑沌,也不再连贯。动态的时间之流(绵延)被分割为互不相干的连续而细小的静态,相应地,浑然一体的空间(广延)也解散为无数的小块。我们看到,庄子眼中大气磅礴的自然(‘大’)在魏晋时渐次分解为园林、山水等视听知觉直接所对的小型景观(此过程从《世说新语》开始,到大小谢则体现于诗中迥秀之句……),中国人的感知方式发生基础之变。空的时间意识,使得感知优先于抒情成为不可逆转的诗学趋势。”^①

二、声色之美

一旦自然物获得肯定,或者对自然物的观照具有了哲学意义上的价值,那

^① 张节末. 比兴、物感与刹那直观——先秦至唐诗思方式的演变[J]. 社会科学战线, 2002(4).

么自然物的各种元素便会得到开发。思想层面对自然物的探讨奠定的是观照自然物的思想基础，它所确立的是思想认知的高度与深度，构成了自然审美的思想背景。自然审美是对自然物观照的一种落实，它依赖于具体、感性，是观照自然的具体化。在此背景之下，自然的形式才会获得重视，形式美成为自然审美的主要内容之一。而在魏晋南北朝时期，自然的形式常被称之为声色，对自然声色的欣赏所获得的便是形式美。

（一）东汉末年的自然形式

论及魏晋南北朝自然审美中的形式，须上推至东汉末年。东汉末年，自然的形式已得到重视。前文提到汉赋中有着大量的自然描绘，但其并非审美观照，而是一种知识性的炫耀，带有博物与猎奇的心理。自然本身并未受到重视，对自然形式的观照亦非审美。值得关注的是东汉末年张衡《归田赋》中的自然描写。这篇短赋中的自然描写已经不再是知识性的列举，而是真正地出于审美的动机。自然成为审美观照的对象，自然的形式之美获得了肯定与明确的表现。

“于是仲春令月，时和气清。原隰郁茂，百草滋荣。王雎鼓翼，仓庚哀鸣，交颈颉颃，关关嚶嚶。于焉逍遥，聊以娱情。尔乃龙吟方泽，虎啸山丘。仰飞纤缴，俯钓长流。触矢而毙，贪饵吞钩。落云间之逸禽，悬渊沉之鲨鰒。于时曜灵俄景，继以望舒。极般游之至乐，虽日夕而忘劬。”^①根据其所描写的内容，我们无法确定这个自然场景是出自现实，还是想象。不过其中对自然声色的描绘，已是纯粹的形式美，这是当前能看到的第一篇明确地对自然形式美进行表现的文献。当然，这段文字中的自然形式仍属于宏观性的，而非细节性的。东汉末年的仲长统与应璩的有两段描述自然景色的文字，颇值得注意。

使居有良田广宅，背山临流，沟池环匝，竹木周布，场圃筑前，果园树后。舟……嘉时吉日，则烹羔豚以奉之。蹢躅畦苑，游戏平林，濯清水，追凉风，钓游鲤，弋高鸿。讽于舞雩之下，咏归高堂之上。安神闺房，思老氏之玄虚；呼吸精和，求至人之仿佛。^②

间者北游，喜欢无量。登芒济河，旷若发矇。风伯扫途，雨师洒道。按辔清路，周望山野。亦既至止，酌彼春酒，接武茅茨，凉过大厦。扶寸肴脩，味逾方丈，逍遥陂塘之上，吟咏花柳之下，结春芳以崇珮，折若华以翳日，弋下

^① 严可均辑. 全后汉文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 550.

^② 同上, 903-904.

高云之鸟，餌出深川之鱼。蒲且賛善，便嬛称妙，何其乐哉！^①

在这两段自然描写中，自然之美得到颇为细致的表现，其中对于自然声色的描绘明显出自现实，而非想象。不过，我们仍无法确定这是否是当下的真实景色，还是作者对美好景色的集合。可见在汉末时，已出现了对自然形式的审美。不过，此两处自然描写仍然偏于宏观，细节性的形式很少，自然的形式美呈现出清秀明丽的特征，这是东汉末年自然审美中形式欣赏的特征。除此之外，《古诗十九首》中的不少作品存在着对自然的描绘，如：

明月皎夜光，促织鸣东壁。玉衡指孟冬，众星何历历。白露沾野草，时节忽复易。秋蝉鸣树间，玄鸟逝安适。^②

诗歌呈现了秋夜中的自然景色，其中对于各种自然事物的外在特征的描绘相当精准。不过，这首诗中的自然描写并非出于对自然之美的欣赏，而是借景抒情，抒发思人的感伤之情。其自然描写带有作者移情的痕迹，充满了浓重的感伤基调。

（二）魏、西晋时期的自然形式

到了魏晋时期，对自然的表现开始增多，自然的形式之美也得以呈现。曹操的《观沧海》被称为中国诗歌史上第一首完整的山水诗。这首诗通篇均为自然描写，表现了雄伟壮阔的自然风貌。魏和西晋时期的自然描写，主要呈现在三种题材的文学中：宴游、行旅和悲秋。宴游诗中所描绘的自然对象多是园林或城郊的自然景物，其呈现了自然景物的美好。如：

翱翔戏长流，逍遥登高城。东望看畴野，回顾览园庭。嘉木凋绿叶，芳草纤红荣。（陈琳《诗》）

月出照园中，珍木郁苍苍。清川过石渠，流波为鱼防。芙蓉散其华，菡萏溢金塘。灵鸟宿水裔，仁兽游飞梁。华馆寄流波，豁达来风凉。（刘桢《公谡诗》）

乘辇夜行游，逍遥步西园。双渠相溉灌，嘉木绕通川。卑枝拂羽盖，修条摩苍天。惊风扶轮毂，飞鸟翔我前。丹霞夹明月，华星出云间。上天垂光彩，五色一何鲜。寿命非松乔，谁能得神仙。遨游快心意，保已终百年。（曹丕《芙蓉池作诗》）

公子敬爱客，终宴不知疲。清夜游西园，飞盖相追随。明月澄清景，列宿

^① 严可均辑. 全三国文[M]. 北京:商务印书馆, 1999. 302.

^② 逯钦立辑校. 先秦汉魏晋南北朝诗[M]. 北京:中华书局, 1983. 330.

正参差。秋兰被长坂，朱华冒绿池。潜鱼跃清波，好鸟鸣高枝。神飙接丹毂，轻辇随风移。飘飘放志意，千秋长若斯。（曹植《公燕诗》）^①

在宴游诗中，关注自然景物的声色之美是其主要特色。这些诗歌关注自然的外在特征，采用白描手法对自然的形式特征进行了细致的描绘。关注的对象不再是整体的自然，而是单个的自然物。其对自然物的审美皆能抓住其显著的特征，并加以表现，这反映出此时期的自然审美在审美对象及其形式美观照方面的进步。与宴游诗相类似的还有行旅诗，其对自然的描写与形式美的表现，均呈现出相同的特征。如：

日夕阴云起，登城望洪河。川气冒山岭，惊湍激岩阿。归鴈暎兰时，游鱼动圆波。鸣蝉厉寒音，时菊耀秋华。（潘岳《河阳县作诗二首》之二）

远游越山川，山川修且广。振策陟崇丘，安辔遵平莽。夕息抱影寐，朝徂衔思往。顿辔倚高岩，侧听悲风响。清露坠素辉，明月一何朗。抚枕不能寐，振衣独长想。（陆机《赴洛道中作诗二首》之二）

南山郁岑崟，洛川迅且急。青松荫修岭，绿蘩被广隰。朝日顺长涂，夕暮无所集。归云乘惝浮，凄风寻帷入。（潘尼《迎大驾诗》）^②

悲秋诗赋中的自然描绘是魏至西晋时期自然审美的另一个重要来源。悲秋起于宋玉的《九辩》，其在魏晋动乱的社会背景中得到发扬。悲秋诗赋的自然描写主要是对秋景的描写，用以抒发哀愁的思绪。

秋风萧瑟天气凉，草木摇落露为霜，群燕辞归鹄南翔。念君客游思断肠，慊慊思归恋故乡，君何淹留寄他方？贱妾茕茕守空房，忧来思君不敢忘，不觉泪下沾衣裳。援琴鸣弦发清商，短歌微吟不能长。明月皎皎照我床，星汉西流夜未央。牵牛织女遥相望，尔独何辜限河梁。（曹丕《燕歌行二首》之一）

秋风吐商气，萧瑟扫前林。阳鸟收和响，寒蝉无余音。白露中夜结，木落柯条森。朱光驰北陆，浮景忽西沉。顾望无所见，唯睹松柏阴。肃肃高桐枝，翩翩栖孤禽。仰听离鸿鸣，俯闻蜻蛚吟。哀人易感伤，触物增悲心。丘陇日已远，缠绵弥思深。忧来令发白，谁云愁可任。徘徊向长风，泪下沾衣襟。（张载《七哀诗二首》之二）

秋夜凉风起，清气荡暄浊。蜻蛚吟阶下，飞蛾拂明烛。君子从远役，佳人守茕独。离居几何时，钻燧忽改木。房栊无行迹，庭草萋以绿。青苔依空墙，

^① 逯钦立辑校. 先秦汉魏晋南北朝诗[M]. 北京: 中华书局, 1983. 368、369、400、449-450.

^② 同上, 633、648、769.

蜘蛛网四屋。感物多所怀，沉忧结心曲。（张协《杂诗十首》之一）^①

四节更王兮秋气悲，遥思恹恹兮若有遗。原野萧条兮烟无依，云高气静兮露凝衣。野草变色兮茎叶希，鸣蜩抱木兮雁南飞。西风凄悒兮朝夕臻，扇簟屏弃兮絺绤捐。归室解裳兮步庭前，月光照怀兮星依天。居世兮芳景迁，松乔难慕兮谁能仙？长短命也兮独何怨？（曹植《秋思赋》）^②

悲秋题材中的自然景物仍然是以园林和近郊的景物为主，均处于现实生活经验范围之内的自然物。悲秋诗赋中的景物以单个的自然物为主，其对自然物的描写非常细致，能够精准地呈现自然景物的特征，呈现其外在的形式美。但悲秋中自然描写的目的为借景抒情，其对自然的描写并非出于纯粹的自然审美，而是为了抒发悲情。故而在悲秋诗赋中，存在情感大于形式的特征，并不存在真正的出于审美目的的形式美。这是借景抒情的典型性特征，即形式为内容服务。

在魏和西晋时期，值得注意的是辞赋中的自然描写。此时期的辞赋已经一改汉赋的知识性铺排和作为背景而存在的形态，转向以专门表现自然美为主。尤其是魏晋的咏物赋，专门咏叹自然界中的各种动植物。“魏晋时代的咏物赋，旨在纯客观的观察事物，以美字丽句来加以铺排。”^③虽然此时期的辞赋尚难免铺排，但一些辞赋开始崇尚写实精神，致力于描写实地实景。在魏晋游览赋和行旅赋中，“描写了作为游乐环境的自然。这种自然，是作为美丽悦人的东西受到描绘的。”^④自然的形式美在魏晋辞赋中获得了专门的呈现，这与宴游诗和行旅诗的初衷是一致的。由于辞赋的篇幅很长，在此限于篇幅，不再进行列举。日本学者小尾郊一先生对魏晋辞赋中的自然描写进行了非常细致、精彩的研究，可参考其研究成果，^⑤在此不再狗尾续貂。

除此之外，魏、西晋的人物美中出现了以自然喻人的现象。以其途径和手段而言，可将之称为自然审美。在这种自然审美中，自然的外在形式特征是其关注的对象，重心是对自然形式美的发现，并以之喻指人物的容貌美。关于此，前文在论及人物容貌之美时已多有论述，不再赘述。

纵观汉末至西晋的自然审美，已出现了纯粹出于审美动机而自然形式美，

^① 逯钦立辑校. 先秦汉魏晋南北朝诗[M]. 北京: 中华书局, 1983. 394、741、745.

^② 严可均辑. 全三国文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 126.

^③ 小尾郊一. 中国文学中所表现的自然与自然观[M]. 邵毅平译, 上海: 上海古籍出版社, 1989. 137.

^④ 同上, 140.

^⑤ 同上, 130-143.

即自然美的形式已成为专门的审美对象。单个的自然物的形式成为观照的对象，其日趋走向精致化。自然及其形式与主体所建立的是一种亲和关系，自然形式与情感也建立了内在的关联。这些情况在后世仍然坚持，只不过随着时代的发展，有关形式审美的新的状况不断涌现，其已不为人关注罢了。

（三）东晋、刘宋时期的自然形式

东晋和刘宋是中国古代自然审美的关键时期，其标志性成就是自然审美的自觉。其主要表现在两个方面：一是自然形式成为独立的审美对象，奠定了自然审美形而下的基础；一是畅神说和体道模式的成立，建构起了形而上的思想层面。在此，专就形式层面进行论述。

此时期的自然审美中形式美主要体现在四类题材的文学作品中：游仙、玄言、田园和山水。游仙题材在汉魏之间颇为流行，汉乐府和曹植、阮籍等人均有相关作品。游仙诗的代表是东晋的郭璞，其作品典型体现了游仙诗的特征。在郭璞的《游仙诗十九首》中，颇多涉及仙境中的自然描绘，如：

翡翠戏兰苕，容色更相鲜。绿萝结高林，蒙笼盖一山。中有冥寂士，静啸抚清弦。放情凌霄外，嚼蕊挹飞泉。赤松临上游，驾鸿乘紫烟。左挹浮丘袖，右拍洪崖肩。借问蜉蝣辈，宁知龟鹤年。（其三）

暘谷吐灵曜，扶桑森千丈。朱霞升东山，朝日何晃朗。回风流曲棂，幽室发逸响。悠然心永怀，眇尔自遐想。仰思举云翼，延首矫玉掌。啸傲遗世罗，纵情在独往。明道虽若昧，其中有妙象。希贤宜励德，羡鱼当结网。（其八）

璇台冠昆岭，西海滨招摇。琼林笼藻映，碧树疏英翘。丹泉漂朱沫，黑水鼓玄涛。（其十）^①

在游仙题材中的自然描写中，单个的自然物为其基本的观照单位，其写颇为细致，呈现出了清逸秀美的自然形式之美。不过游仙诗所描写的自然并非现实中自然山水，而是想象中的世界，故其所表现的并非真正的自然形式美。

玄言诗深受玄学与佛教的影响，其在东晋达到了高潮，成为此时期最为重要的文学类型。玄言诗的宗旨是从自然中体味玄理，即“以玄对山水”^②。故玄言诗中涉及了大量的自然描写，代表了东晋自然审美的主要形态。兹摘录几篇代表作，以观其自然描写的特征：

三春启群品，寄畅在所因。仰望碧天际，俯磐绿水滨。寥朗无厓观，寓目

^① 逯钦立辑校. 先秦汉魏晋南北朝诗[M]. 北京: 中华书局, 1983. 865-866.

^② 严可均辑. 全晋文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 648.

理自陈。大矣造化功，万殊莫不均。群籁虽参差，适我无非新。（王羲之《兰亭诗二首》之二）

晞阳熙春圃，悠缅叹时往。感物思所托，萧条逸韵上。尚想天台峻，仿佛巖阶仰。冷风洒兰林，管瀨奏清响。霄崖育灵藹，神蔬含润长。丹沙映翠瀨，芳芝曜五爽。苍苔重岫深，寥寥石室朗。（支遁《咏怀诗五首》之三）

崇岩吐清气，幽岫栖神迹。希声奏群籁，响出山溜滴。有客独冥游，径然忘所适。挥手抚云门，灵关安足辟。流心叩玄扃，感至理弗隔。孰是腾九霄，不奋冲天翮？妙同趣自均，一悟超三益。（慧远《庐山东林杂诗》）^①

由以上诗文可看出玄言之作对自然的描写以单个自然物为主，亦有整体性的观照。玄言式的自然审美并非为了观照自然的形式美，其主要是通过自然万物领悟玄理。故玄言题材对自然的描写以直接的白描为主，不崇尚精工细致，质木无文。玄言诗一改之前自然与人的亲和态度，其偏向于客观冷静，呈现出明显的静观特征。玄言文学建立起了自然现象与道之间的本体关联，创立了自然审美的体道模式，为自然形式的存在建立了本体依据。

陶渊明诗文中存在着颇多的自然描写，不过究其自然对象来说，其多为农村田园之物（人工改造过的自然景物），应称之为田园审美，而非山水审美。他对山水的描绘虽以单个自然物为基本单位，但其所呈现的是由一个个自然物所组成的整体的环境。陶渊明对自然的观照并非以呈现自然之美为主要特征，其主要是呈现某种心境。故其自然描写并非是客观冷静的，呈现出明显的主观化特征，即非客观的写实，而是主动的写意。他不追求精致对自然外在特征的描绘，以直接的白描为主。在他的审美视野中，自然与人是一个亲和的关系，是其存在境遇的象征。

真正把自然当作专门的审美对象，以表现自然之美为主，并加以客观描绘的是谢灵运。谢灵运山水游览及相关作品的出现，标志着自然审美在事实上的独立。无论是形而上层面的体道、畅神，还是形而下的形式审美，均在谢灵运这里得到了体现。在谢灵运这里，自然已成为独立的审美对象，表现自然景物之美成为他进行文学创作的目的。谢灵运的自然描写是一种客观冷静的描绘，偏向于写实地呈现。“他极力捕捉山水景物的客观美，不肯放过寓目的每一个细节，并不遗余力地勾勒描绘，力图把它们一一再现出来。”^②即刘勰所谓的“极

^① 逯钦立辑校. 先秦汉魏晋南北朝诗[M]. 北京: 中华书局, 1983. 895、1081、1085.

^② 袁行霈主编. 中国文学史(第二卷)[M]. 北京: 高等教育出版社, 2005. 88.

貌以写物”^①。这是文学写作的特征，反映在现实自然审美中，便是对自然物各个部分、各种形态的细节的关注。在他一系列山水诗文中，自然景物的外在特征得到惊人地刻画、描摹，自然的形式之美得到了真实的再现。兹举几首代表作品为例：

潜虬媚幽姿，飞鸿响远音。薄霄愧云浮，栖川怍渊沉。进德智所拙，退耕力不任。徇禄反穷海，卧疴对空林。衾枕昧节候，褰开暂窥临。倾耳聆波澜，举目眺岖嵚。初景革绪风，新阳改故阴。池塘生春草，园柳变鸣禽。祁祁伤幽歌，萋萋感楚吟。索居易永久，离群难处心。持操岂独古，无闷征在今。（《登池上楼诗》）

昏旦变气候，山水含清晖。清晖能娱人，游子憺忘归。出谷日尚早，入舟阳已微。林壑敛暝色，云霞收夕霏。芰荷迭映蔚，蒲稗相因依。披拂趋南径，愉悦偃东扉。虑澹物自轻，意惬理无违。寄言摄生客，试用此道推。（《石壁精舍还湖中作》）

朝旦发阳崖，景落憩阴峰。舍舟眺迥渚，停策倚茂松。侧径既窈窕，环洲亦玲珑。俯视乔木杪，仰聆大壑淙。石横水分流，林密蹊绝踪。解作竟何感？升长皆丰容。初篁苞绿箨，新蒲含紫茸。海鸥戏春岸，天鸡弄和风。抚化心无厌，览物眷弥重。不惜去人远，但恨莫与同。孤游非情叹，赏废理谁通？（《于南山往北山经湖中瞻眺诗》）^②

在这之中，既有形声色味，又有动静交替，还有远近结合，可谓是全方位的观照。谢灵运按照游览的路线，采用逐一列举的方式，犹如分镜头一般，详尽无遗地描写了自然山水的美景。单个自然物成为审美观照的基本单位和重心，构成了一个相对独立的审美情境。总览他的山水诗，便会发现那些描绘山水的诗句以两个半句为一单位，每半句由两个景物组成，并进一步形成了一个相对自足、独立的山水景色。整首诗便是由一个个独立的小的山水景色按照游览的线索构成一个整体性的山水景色。由于每一句诗歌中的景色是相对独立的，故其与整体的山水景色是相对脱离的。即使是半句之中的两个景色，其存在方式是一一相对，存在着很强的分离性。即每个景物均有其显著的存在特征，彼此之间相互独立，一一相对之后生成片段式的山水景色。可见，在谢灵运那里，单个自然物被彻底独立出来，且自然物的某关键性特征凸显出来，形成了审美

^① 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 49.

^② 逯钦立辑校. 先秦汉魏晋南北朝诗[M]. 北京: 中华书局, 1983. 1161、1165、1172-1173.

观照的重心。单个组成的醒目的片段山水，成为谢灵运自然描写的主要特征和自然观照的主要对象。他的山水诗中存在着很多佳句便是对此的体现，如“池塘生春草，园柳变鸣禽”“白云抱幽石，绿筱媚清涟”“林壑敛暝色，云霞收夕霏”“野旷沙岸净，天高秋月明”等等。这些佳句所描绘的片段式自然景色特征鲜明，突出于整个景色之上，成为最主要的审美对象。反映在诗歌结构之中，便是后人所言的“有句无篇”。在此基础之上，对片段式山水的静观成为主要的观照方式，其目的是获得所谓的玄或道，建构起了自然审美的体道模式。这种片段式的自然山水构成与观照方式，显然深受玄学和佛教自然观的影响。

谢灵运喜好游览人烟罕至的荒山野岭，“寻山涉岭，必造幽峻，岩障干叠，莫不备尽。”^①因而诗歌中的描写对象常有荒野自然，超出人类日常生活经验范围之外，这在之前的山水诗中很少出现。在他之前，自然描写中的独享多是园林和都邑的近郊，即使是行旅诗，其涉及的范围仍是在人类日常活动范围之内。至于游仙题材的中的自然描写，其对象多是想象性的，并非实景。人类日常活动范围内的景色无论是自然山水还是人工园林，其所呈现的均是有秩序的、亲和的。而荒野自然则常常是无秩序的、生僻的，时常有伤人性命之忧。对荒野自然的审美意味着人类自然审美的重大突破，不仅开拓了审美对象的范围和类型，亦是彰显了人类主体性的胜利。谢灵运对荒野自然的观照不仅在其山水中有所体现，其《山居赋并注》更是显露无疑，在此限于篇幅不再列举。

刘宋时期的一些辞赋中的自然描写值得注意，如谢灵运的《山居赋》《归途赋》、鲍照的《芜城赋》《游思赋》、傅亮的《登龙冈赋》《感物赋》《芙蓉赋》、刘义恭的《感春赋》等。这些辞赋以描写自然景物为主，咏叹自然景色之美。其所描绘的多是对实地实景，偏于细节，采用客观的实写，少有铺排夸张。东晋、刘宋时期还出现了一些的专门山水游记，如慧远的《庐山诸道人游石门诗并序》《庐山记》、袁山松的《宜都山川记》、盛宏之的《荆州记》等，这些山水游记以记述某一地区的山水风景为主，描绘了自然风景之美，彰显了此时期自然审美的普及和发展，其中所涉及对自然形式美的描写，均呈现出写实性的特征。限于篇幅，在此不再赘述。

（四）齐梁陈、北朝时期的自然形式

自谢灵运之后，山水诗文的创作日趋兴盛。齐梁陈对自然山水的吟咏逐渐增多，其范围、题材、类型不断扩展，描写技巧逐渐进步。谢朓是齐代最具代

^① 沈约. 宋书[M]. 北京: 中华书局, 1974. 1775.

表性的山水诗人，其山水描写精工细致，呈现出清静明朗的特征。如：

幸莅山水都，复值清冬缅。凌厓必千仞，寻溪将万转。坚崿既峻增，回流复宛澶。杳杳云窦深，渊渊石溜浅。傍眺郁篁簌，还望森枏楸。荒隩被葳莎，崩壁带苔藓。鼯狖叫层嵒，鸥鳬戏沙衍。触赏聊自观，即趣咸已展。（《游山诗》）

戚戚苦无惊，携手共行乐。寻云陟累榭，随山望菌阁。远树暖阡阡，生烟纷漠漠。鱼戏新荷动，鸟散余花落。不对芳春酒，还望青山郭。（《游东田诗》）

结构何迢递，旷望极高深。窗中列远岫，庭际俯乔林。日出众鸟散，山暝孤猿吟。已有池上酌，复此风中琴。非君美无度，孰为劳寸心。惠而能好我，问以瑶华音。若遗金门步，见就玉山岑。（《郡内高斋闲坐答吕法曹诗》）^①

相较于谢灵运对偏重于全景式的描写，重视对景物的轮廓与形貌的勾勒，谢朓则更加关注细节。他长于对自然景物的细节和情态的刻画，精致与清丽成为其自然形式审美的重要特征。谢朓的诗歌中颇多佳句，但其并不过分突出，而是与整首诗融为一体，在一定程度上克服了谢灵运诗歌中的“有句无篇”的现象。这意味着谢朓开始走出谢灵运那种独立式的片段对象，走向整体性的自然山水。在谢朓这里，每一对象都力图与整体自然相融合，而非独立凸显，不过其彻底得到解决是在唐代。谢朓对自然的态度一改谢灵运的冷静客观，而走向亲和。他对自然的观照带有比较明显的情感色彩，其视野中的山水是情感化了的山水。

梁陈时期山水诗的写作大量涌现，对山水之美的咏叹成为主要动机和内容。在这些自然描写中，单个自然物的描绘精工细致，自然的形式美得到详尽的表现。它们彼此间相互连接构成了整体性的山水风景，形成了既突出个体又强调整体的山水存在模式。描写以白描为主，但并非谢灵运式的冷静客观，人与自然呈现出亲和的色彩。兹列举几首：

南国多异山，杂树共冬荣。潺湲夕涧急，嘈嘈晨鹄鸣。石林上参错，流沫下纵横。松气鉴青藹，霞光铄丹英。望古一凝思，留滞桂枝情。结友爱远岳，采药好长生。当畏佳人晚，秋兰伤紫堂。海外果可学，岁暮诵仙经。（江淹《渡西塞望江上诸山诗》）

暮烟起遥岸，斜日照安流。一同心赏夕，暂解去乡忧。野岸平沙合，连山远雾浮。客悲不自已，江上望归舟。（何逊《慈姥矶诗》）

^① 逯钦立辑校. 先秦汉魏晋南北朝诗[M]. 北京: 中华书局, 1983. 1424、1425、1427.

舳舻何泛泛，空水共悠悠。阴霞生远岫，阳景逐回流。蝉噪林逾静，鸟鸣山更幽。此地动归念，长年悲倦游。（王籍《入若耶溪诗》）

洞庭春溜满，平湖锦帆张。沅水桃花色，湘流杜若香。穴去茅山近，江连巫峡长。带天澄迥碧，映日动浮光。行舟逗远树，度鸟息危樯。滔滔不可测，一苇讵能航。（阴铿《游青草湖诗》）^①

与此相似的还有山水辞赋和小品文。这些辞赋和小品文均是以专门表现自然景色之美为目的，对自然的形式之美进行了详细的刻画与描摹。辞赋方面的代表作有：谢朓的《临楚江赋》《游后园赋》、萧纲的《晚春赋》《秋兴赋》、沈约的《郊居赋》、王锡的《宿山寺赋》、萧子云的《玄圃园讲赋》、庾信的《春赋》、陈炯的《幽亭赋》等。这些辞赋对自然的描写精工细致，总体上呈现出了绮丽的特征。山水小品文的主要题材是书信、散文和序文等，代表作有：萧纲的《与萧临川书》、陶弘景的《寻山志》《答谢中书书》、丘迟的《与陈伯之书》、张缵的《谢东宫赉园启》、吴均的《与朱元思书》《与施从事书》《与顾章书》、江淹的《赤红赋序》、顾野王的《虎丘山序》、沈炯的《答张种书》等。这些小品文长于对自然形态的精细刻画与描摹，总体上呈现出清丽的特征。

最能体现齐梁陈三代自然审美特征的是咏物诗。齐梁陈时期，咏物是最重要的题材之一。咏物之物既包含人工制品，也包含自然物。咏物所描写的自然物中，既有动植物，又有各种自然现象。其对象主要是园林中的景物，处于人类的日常生活经验领域。其描写以实写为主，观照方式以静观为主。咏物诗的对象是单个的自然物，整首诗以某个自然物为中心进行的咏叹。这些咏物诗中的自然描写，从多方位、多角度、各层面对此自然物的进行观照，将其各个方面的形式特征表露无遗，其精细程度是前所未有的。在咏物诗中，单个自然物彻底独立出来，成为自然审美的主要观照对象，这标志着自然审美的重大发展。单个自然物获得独立，其存在获得肯定。兹举几首代表性的咏物诗作：

窗前一丛竹，清翠独言奇。南条交北叶，新笋杂故枝。月光疏已密，风声起复垂。青鳧飞不碍，黄口独相窥。但恨从风箨，根株长相离。（谢朓《咏竹诗》）

微风摇庭树，细雪下帘隙。萦空如雾转，凝阶似花积。不见杨柳春，徒见桂枝白。零泪无人道，相思空何益。（吴均《咏雪诗》）

^① 逯钦立辑校. 先秦汉魏晋南北朝诗[M]. 北京: 中华书局, 1983. 1558-1559、1704、1854、2452.

随蜂绕绿叶，避雀隐青微。映日忽急起，因风乍共归。出没花中见，参差叶际飞。（刘孝绰《咏素蝶诗》）

葳蕤映庭树，枝叶凌秋芳。故条杂新实，金翠共含霜。攀枝折缥干，甘旨若琼浆。无假存雕饰，玉盘余自尝。（萧纲《咏橘诗》）

朝晖烂曲池，夕满西陂。复有当昼景，江上铄光仪。时从高浪歇，乍逐细波移。一在雕梁上，讵比扶桑枝。（徐陵《咏日华诗》）^①

在这些咏物诗中，自然物形态的多方面的描摹和呈现是其重心，正是借助这种描摹，自然的形式美得以突出，成为主要的审美对象。

纵观齐梁陈三代的自然审美，其对象多为现实世界的自然山水，对自然形式的观照是其主要内容之一。齐梁陈三代的自然审美在很大程度上脱离了晋宋的体道模式，重心转向了纯粹的对自然形式美的观照。换言之，自然的形式美已趋于成熟，成为自然审美的重要内容。这是此时期自然审美的重要特征。

总体来说，魏晋南北朝自然审美的发展是在南方获得突破性的发展的，而北朝的山水诗文创作和自然审美的兴盛不如南朝发达。不过北朝自然审美值得注意的有两点：一是北魏酈道元的《水经注》，一是北朝对荒野大漠的描绘。酈道元的《水经注》是北朝地区不多见的带有大量自然描写的著作。酈道元在对《水经》作注的过程中，常对某一河流流经区域的地理风貌进行描写。这些自然描写的对象均为现实世界中真实的地理风貌，其描写常以水流区域和方位为中心，形成了以某一区域为单位的自然审美特征。《水经注》虽非出于审美的动机而作，而是记录地理风貌。但中间亦夹杂不少描绘自然之美的篇章，对自然形式之美的描绘颇为精细，兹举几例以观其特征：

自三峡七百里中，两岸连山，略无阙处。重岩叠嶂，隐天蔽日。自非亭午夜分，不见曦月。至于夏水襄陵，沿溯阻绝。或王命急宣，有时朝发白帝，暮到江陵，其间千二百里，虽乘奔御风，不以疾也。春冬之时，则素湍绿潭，回清倒影。绝巘多生怪柏，悬泉瀑布，飞漱其间，清荣峻茂，良多趣味。每至晴初霜旦，林寒涧肃，常有高猿长啸，属引凄异，空谷传响，哀转久绝。故渔者歌曰：巴东三峡巫峡长，猿鸣三声泪沾裳！

溪水又东南与紫溪合。水出县西百丈山，即潜山也。山水东南流，名为紫溪，中道夹水，有紫色磐石，石长百余丈，望之如朝霞。又名此水为赤濬，盖以倒影在水故也。紫溪又东南流，径白石山之阴。山甚峻极，北临紫溪。又东

^① 逯钦立辑校. 先秦汉魏晋南北朝诗[M]. 北京: 中华书局, 1983. 1436、1748、1841、1959、2533-2534.

南连山夹水，两峰交峙，反项对石，往往相捍。十余里中，积石磊砢，相挟而上，涧下白沙细石，状若霜雪。水木相映，泉石争晖，名曰楼林。^①

最能体现北朝自然审美特征的是关于荒漠自然的描写。这些诗歌多以北方边塞的荒漠、草原为描写对象，呈现出雄浑壮阔、苍劲萧寒的特征。如：

沙漠胡尘起，关山烽燧惊。皇威奋武略，上将总神兵。高台朔风驶，绝里寒云去。匈奴定远近，壮士欲横行。（裴让之《从北征》）

北走长安道，征骑每经过。战垣临八阵，旌门对两和。屯兵戍陇北，饮马傍城阿。雪深无复道，冰合不生波。尘飞连阵聚，沙平骑迹多。昏昏陇坻月，耿耿雾中河。羽林犹角触，将军尚雅歌。临戎常拔剑，蒙险屡提戈。秋风鸣马首，薄暮欲如何。（王褒《饮马长城窟》）

关山夜月明，秋色照孤城。影亏同汉阵，轮满逐胡兵。天寒光转白，风多晕欲生。寄言亭上吏，游客解鸡鸣。（王褒《关山月》）^②

这些诗歌描写了边塞的自然风景，呈现北方自然特有的刚劲苍凉的形态之美。它与谢灵运笔下的对南方荒野自然的描写一样，大大拓展了自然审美对象的范围和类型，对后世产生了深远的影响。

在理论建设方面，与人物美的形式一样，魏晋南北朝自然形式美的理论概括度、抽象度和深度均较低。在魏晋之前，涉及自然审美的理论观点主要有比德说、比情说与感物说。比德说与比情说的重心在于所类比之德、情，对自然及其形式并不重视，后者只是手段与工具，且偏于整体性，缺乏对自然对象细节的观照。作为艺术发生或起源论，感物说论述了自然与情感之间的关联，但在魏晋之前仍较为粗糙简略。魏晋南北朝论及自然美的形式的理论著作有刘宋时期宗炳的《画山水序》与萧梁时期刘勰《文心雕龙》中的“原道篇”与“物色篇”。《画山水序》虽是阐述山水画的著作，但宗炳视山水画为真实山水，且从逻辑和时间上来说，必先有对真实山水之观赏，而后才有山水画，故可将之视为自然审美著作。在这篇文章中，宗炳主要讨论了山水的本体问题。在他看来，山水之形色均是道的体现，故可通过山水形色而体道。“至于山水，质有而有趣灵”，“山水以形媚道”^③。观照自然的目的是体道畅神，“圣人含道应物，贤者澄怀味象”，“应会感神，神超理得，虽复虚求幽岩，何以加焉？”

^① 酈道元. 水经注[M]. 长沙: 岳麓书社, 1997. 499、579.

^② 逯钦立辑校. 先秦汉魏晋南北朝诗[M]. 北京: 中华书局, 1983. 2262、2331、2332.

^③ 严可均辑. 全宋文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 191.

“圣贤映于绝代，万趣融其神思。余复何为哉，畅神而已。”^①体道、畅神说的提出，标志着自然审美在形而上层面的自觉。宗炳在自然形式与道之间建立了本体论的关联，在此之中，自然的形式美亦得到肯定与重视，否则体道畅神便无以实现。出于画家的敏感，其对自然声色之美的感知是一般人难以媲美的。故而他要求“妙写”，实现“以形写形，以色貌色”^②。在此之后，必然是对自然形式的精细观照才能实现此目的。与宗炳相类似的尚有顾恺之的《画云台山记》。此篇描述了顾恺之是如何画云台山的，其对各段山水的描绘与布置颇见精巧细致。由此可看出，顾恺之对自然形式观照的重视度与精致度。

刘勰的“原道篇”对自然美的论述与宗炳类似，亦是论述自然形式与道的本体关联。“原道篇”中的文首先指普遍的形式，而刘勰又是以自然的形式来举例理解文的。在他眼中，所有的文均是道的体现，自然形式亦是如此，从而建立起自然形式与道之间的本体关联。关于文道观，本文在第一章已有论述，在此不再赘述。在“物色篇”中，刘勰论述了自然与情感间的感发关系。在他看来，自然事物的变化会感发人们的不同情感，二者间存在着生命的共通感。

“春秋代序，阴阳惨舒，物色之动，心亦摇焉。”“物色相召，人谁获安？”^③而自然事物的变化主要体现为其外在感性形式的变化，因此自然形式与人类的情感具有共通性。刘勰列举了人们面对不同的时节、自然事物所产生的各异情感，说明了自然形式与情感的内在关联。钟嵘对此问题亦有相关论述，但没有刘勰这么细致。刘勰的论述虽处于列举归纳的阶段，深度有所不足，但其对自然形式与情感的内在关联的明确揭示却有着重要的意义，是感物说的重大发展。

与审美实践相比较，魏晋南北朝自然审美在理论建设方面较为滞后，尚未形成具有较高抽象化、专业化、普遍性的概念或范畴。道与自然均承继自前代，亦无源出于自然审美的形式概念上升为普遍性的概念。对此方面，也就不在强为论述。

三、自然美形式的影响

从人与自然的关系来说，人本身就是自然的一部分。自然是人类生存的物质基础，亦是人类认知的客观对象。正是在对自然的利用与认知中，人类的身

^① 严可均辑. 全宋文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 191、192、192.

^② 同上, 191.

^③ 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 493.

体得以改变,精神意识得以产生,最终与其他物种相区别,成为人类。人与自然互为对象,二者构成了马克思所说的对象性关系。^①可以说,自然是人类存在的第一对象,是最早、最基础的对象。在与自然交往的过程中,人类观照自然,感知自然对象的形式,逐渐萌发出非功利的精神性活动,审美由此而诞生。感知现有形式是第一环节,之后便是对现有形式的改造,之后是专门性的创作,这便是审美活动的发展历程。因此,从审美活动的起源来说,自然审美是人类最早的审美活动。“自然审美也许是人类最早的审美形态,人类整个审美活动的现实起点”,“理当是人类现实审美活动的第一种历史形态、第一个现实环节”^②。在人类早期的审美活动中,自然审美始终是存在的,但处于不自觉的状态。不自觉并不意味着其对其他审美活动便无影响。相反,由于自然在人类认知活动中的基础性地位,自然审美反而构成了审美活动的基础环节。自然审美成为其他审美形态的客观来源,如物质材料、对象与观念等等。如人类早期的工艺、绘画中,对自然的描摹成为主要的题材。在文学创作中,对自然的咏叹与借自然抒发情感成为重要的内容与手段。在人物美中,以自然喻指人物之美成为普遍的方式。在观念方面,由观照自然的存在状态与运行规律得来的自然、道成为整个哲学、美学的本源或本体性观念。在这之中,自然的形式构成了审美活动的基础。无论是对现象的观察,还是对本体的体悟,抑或对情感的感发,均离不开形式。在自然审美中,形式(结构、秩序与外在感性特征)是其对象、起点与基础。自然形式的感知是自然审美的基础,自然审美又是审美活动的基础环节,故而自然形式为审美活动的客观来源。

无论自然审美自觉与否,自然的形式均对其他审美形态产生着影响。就魏晋南北朝来说,自然美的形式构成了此时期人物美、艺术形式的客观来源。魏晋人物审美常以自然来喻指人之容貌,自然的感性特征成为认识人物容止的重要途径,自然形式转化为人物的形式美。关于此,前文所论甚多,在此不再赘述。文学领域,对自然特征的描绘,并借以自然抒发情感成为文学的基本方式。随着自然审美及自然形式美的独立,专门描绘自然之美的文学由此产生,这便是山水诗文。山水诗文既然是对自然之美的咏叹,那么在其创作之前必先存在着自然的自然审美,即自然审美为山水诗文之前提。若无自然的自然审美,则无山水诗文的产生。换言之,山水诗文是自然审美在文学领域的具体化,或是

^① 马克思. 1844年经济学哲学手稿[M]. 北京:人民出版社, 2000. 105-107.

^② 薛富兴. 文化转型与当代审美[M]. 北京:人民文学出版社, 2010. 148.

自然审美在文学领域的延伸。在山水诗文中，对自然形式的描绘是其主要内容。自然形式成为山水诗文内容的客观来源。魏晋南北朝感物说的发展，更是与此时期自然审美的发展、独立密不可分。绘画亦是如此。魏晋南北朝诞生了专门的山水画种，而山水画的创作必以现实的自然审美为前提。对自然形态的描绘是山水画的主要内容，故自然形式及其欣赏为山水画的前提与客观来源。书法领域，以自然事物的情态喻指书法是魏晋南北朝书法鉴赏与批评的重要手段。人们总以自然的形态来类比书法线条，来理解书法线条之美。自然物象的情态不仅是引发书家创作的重要源头与描摹对象，更是衡量书法之美的重要标准。所谓“睹物象以致思”，书法线条当“有若自然”^①。此时期的大量书论均以自然类比书法形式美，如《草书赋》《隶书体》《四体书势》《草书势》《书赋》《古今书评》《草书状》等。倘若没有以自然作类比，那么人们便很难理解书法形式美在何处。正通过此形象化方式，书法形式美得到具体的呈现。而在以自然情态喻指书法形式美之前，必然是先有自然审美。故而自然的形式及其审美成为书法形式的前提与客观来源。

在理论方面，如前所述，此时期并无源出于自然审美的形式概念上升为普遍性的概念。不过随着自然审美的普遍化与独立，自然在魏晋南北朝成为衡量艺术的重要概念与标准，道成为审美的本体与重要概念。虽然此两概念均沿袭自前代，但却是在此时期奠定其在审美中的重要地位的。关于此，第一章已有论述，在此不再讨论。

^① 历代书法论文选[M]. 上海:上海书画出版社, 1979. 13.

第三章 文学形式问题

在魏晋南北朝各艺术门类中，文学是发展的风向标。审美活动的时代脉搏和思潮，往往先在文学中反映出来，之后波及其他艺术。文学以语言文字为表现手段，其在抒情表意上比其他艺术更为直接、便利，能够灵敏迅捷地反映时代风尚。很多审美概念的使用、思潮的涌起常先起于文学，之后延伸至书画。就自觉的时间而言，文学自觉的时间最早，其可追溯至汉代，在六朝时走向全面自觉。文学在形式的各个方面、层次进行了深入的探索，成熟度超过了其他艺术。魏晋南北朝时期，文学成为士人主要的审美活动，各种题材、体裁和风格的创作非常繁盛，代表作家、作品频出。文学成为衡量士人才能的重要标准，文士成为士人新的身份属性，这是书法、绘画、音乐等难以媲美的。就理论批评建设而言，文学远超其他艺术门类。魏晋南北朝文学理论批评著作的数量、成熟度、专业度、体系度都是其他艺术门类难以企及的，成就远在同时期书论、画论之上。文学形式成为此时期审美形式精致度、专业度、体系度和个性度最高的艺术门类，代表了此时期形式发展的高度。

形式发展的关键在于艺术语言层面，这是形式自律的根本。从动态方面来说，艺术语言指一整套的艺术创作的规则、规范，即技法或技巧，这便是所谓的法；从静态而言，艺术语言指艺术客观化的外在物质呈现，如言辞、色彩、线条、体式等等，即言、体。前者是后者的生成来源，后者是前者的物化呈现，二者是合一的。魏晋南北朝时期，文学在艺术语言层面进行了多样化的深入探索，如言的音义、言构成的文体、言的表现方式等。这些方面或是针对形式的微观层面，或是宏观层面，一起推动着文学形式的发展。纵观魏晋南北朝文学形式的发展，其面貌逐渐与秦汉拉开了差距，具有了质变式的飞跃，而与唐代逐渐接近，甚至在某些方面已无异，基本定型。在此，我们选择四个最为重要的方面来透视此时期文学形式的发展，这包括：辞藻、文体、声律和隐喻（物兴、用典）。

第一节 辞藻的丽化

文学创作源于人之感于物，在内心形成审美体验，即所谓的情志。不过内

在的审美体验并非文学，情志形于言才能称之为文。文学是情志行之语言的过程及结果，故《毛诗序》云：“诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。情动于中而形于言。”^①这一观念在魏晋南北朝时期得到了继承，如挚虞认为“情之发，因辞以形之；礼义之旨，须事以明之。故有赋焉，所以假象尽辞，敷陈其志。”^②萧统认为“诗者，盖志之所之也。情动于中而形于言。”^③言成为内在审美体验与文学的关键性区别，即从内在审美体验转换为文学的关键性环节。文学可视为动态的审美性言语过程，而作品可视为静态的语言文本。因而言是审美体验构形的材料，是文学存在的物质载体。文学的基本问题均是建立在言之上的：创作是对言的运用；欣赏则是对言的品鉴；情志是言的意义承载；形式则是言的结构、秩序及使用规则。具体到形式层面，一切文学形式均是言的具体呈现，如文体是言的集合样式，声律是言的声音部分，技法是言的使用规则、规范，风格则是言的特征与辨识度。进一步来说，言是文学存在的基础和中心。

言是文学艺术语言的基本单位，是文学存在与发展的基础。作为语言艺术，文学自觉必然在艺术语言层面有所体现。只有在艺术语言层面获得突破与进展，文学才能获得根本的发展，才能称得上自觉。魏晋南北朝文学自觉的具体表现之一便是言的自觉，即文学语言的开发与进步。一方面，实践领域，言的各个层面相继获得开发，其运用技巧逐渐成熟，日益精致化、专业化、个性化。另一方面，理论领域，对言进行理论反思与总结的深度和程度日渐加强。实践探索的绝大部分在理论层面获得了专门的探讨，如文体、声律、用典、创作技法等，出现了精致化、专业化的概念与体系。此外，对作家、作品的批评均是以言为基础的，词、辞等方面的风格特征成为品评对象。文学语言的进化则贯穿整个魏晋南北朝，尤其是诗歌，其在南北朝才获得了根本性的变化。

在魏晋南北朝的文学理论与批评著作中，用以指称艺术语言基本单位的词语不只是言，还有字、词、语、辞等。就内涵而论，字与词的意义范围最小，指艺术语言中最小的语言单位；言、语、辞的范围较大，指字词、字词的集合及其使用。魏晋南北朝形式发展的时代主题是采，核心是对品质的追求，最能体现此主题与核心的词语则是辞。单个字词并不能突显出其品质，只有置于字

^① 毛诗正义[M]. 北京:北京大学出版社, 1999. 6.

^② 严可均辑. 全晋文[M]. 北京:商务印书馆, 1999. 819.

^③ 严可均辑. 全梁文[M]. 北京:商务印书馆, 1999. 222.

词的集合中才能显示其文采。辞指字词的集合，包含对言的运用及其品质的追求，其义指有文采的语言。辞多出现于表示有文采的语境，如“辞藻艳逸”^①“辞归繁富”^②“联辞结采”^③“才高辞赡”^④，等。故刘勰将两词结合在一起，构成“辞采”一词，用以指称有文采的语言。可见，采成为魏晋南北朝时期言的选用的标准。由于辞采一词的使用范围不广，仅限于刘勰。在此我们将使用频率稍高的辞藻一词，用来指称此时期言的选用情况。在魏晋南北朝时期，辞藻一词便指有文采的语言，如“辞藻可观”^⑤“辞藻艳逸”^⑥“跌宕辞藻”^⑦“辞藻竞骛”^⑧，等。此时期，辞藻呈现出明显的丽化趋势，这正是文学自觉的重要内容与标志。

一、辞的理论探讨

魏晋南北朝已充分注意到了言辞的重要性，对其进行了深入的理论探讨。从其时间而言，最先引起理论关注的是言与意之间的关系。如前所述，言意之辩是魏晋南北朝哲学领域的热门话题。它首先是一个哲学话题，而非美学话题。但它所涉及的言、象、意三者，是审美所涉及的对象与元素，故其与审美有着天然的内在关联，衍化为审美领域的情采、隐秀以及形神问题。有关言意之辩及其相关话题，本文在第一章已经进行了详尽的阐述，在此不再赘述。值得关注的是文学领域对言意相称问题的关注，这最早见于陆机的《文赋》。《文赋》的写作动机便是苦于言意间的不相称，“恒患意不称物，文不逮意”^⑨，此处的“文”便指言。陆机将此归结为“能之难也”^⑩，即主体的才能问题。陆机并未如玄学一般，持有言不尽意的观点，认同言的有限性。相反，他肯定了言的有效性，认为言能尽意，关键在于作家的才能。在陆机看来，情感的丰富性要求言辞的华丽性，这样才能把情感表现出来。所谓“诗缘情而绮靡”^⑪，便是指此。

^① 沈约. 宋书[M]. 北京:中华书局, 1974. 2462.

^② 姚思廉. 梁书[M]. 北京:中华书局, 1973. 170.

^③ 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京:人民文学出版社, 1981. 347.

^④ 严可均辑. 全梁文[M]. 北京:商务印书馆, 1999. 603.

^⑤ 陈寿. 三国志[M]. 北京:中华书局, 1982. 133.

^⑥ 严可均辑. 全宋文[M]. 北京:商务印书馆, 1999. 116.

^⑦ 严可均辑. 全梁文[M]. 北京:商务印书馆, 1999. 498.

^⑧ 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京:人民文学出版社, 1981. 477.

^⑨ 严可均辑. 全晋文[M]. 北京:商务印书馆, 1999. 1025.

^⑩ 同上, 1024.

^⑪ 同上, 1025.

陆机认为意的选择要精要，辞的选择要确切，更需华丽。“选义案部，考辞就班”，“理扶质以立干，文垂条而结繁”，“辞程才以效伎，意司契而为匠”，“其会意也尚巧，其遣言也贵妍。”^①只要作家对言辞加以雕琢锤炼，便能尽意，有效地把情感表现出来。刘勰也意识到了言意的相称问题。“方其搦翰，气倍辞前；暨乎篇成，半折心始。何则？意翻空而易奇，言徵实而难巧也。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。”^②意的虚幻性、丰富性、变化性与言的实在性、固定性形成了对立，如何以有限的言表达无限的意，这是文学创作的根本性问题。在他看来，情感的丰富自然要求言辞的华丽，即辞之丽源于情之富。“文质附乎性情”“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。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。”^③此处的情与文便是指意和言。刘勰认为只要言能按照意的要求，以绮丽之辞表达丰富之情，便可解决言意的相称问题。这暗含着另一重逻辑：只有绮丽之辞才能表现丰富之情。在此，刘勰肯定了言的有效性，认为言是能尽意的。

既然肯定言能尽意，关键在于如何实现，这就关系到言的选用问题。在陆机看来，在言的选用上需做到四个方面。一是依体选辞，即各文体各有其特定的选辞标准和规范，要遵守此规则。他列举了十种文体及其相应的风格，目的就是确立每种文体的选辞标准，实现“区分之在兹，亦禁邪而制放”^④。二是取舍斟酌，遣词得当，“在有无而傴俛，当浅深而不让。”^⑤即使有所逾越，也必须以达意为目的。“虽离方而遯圆，期穷形而尽相。”^⑥三是定去留，要严格允当。“考殿最于锱铢，定去留于毫芒；苟铨衡之所裁，固应绳其必当。”^⑦四是戒抄袭雷同，贵在独创。“苟伤廉而愆义，亦虽爱而必捐。”^⑧陆机重视言表意时的度与当，反对言辞选用时的过，即言过分绮丽，超过了表意的需要，走向形式主义。“或文繁理富，而意不指适。”“或寄辞于瘁音，徒靡言而弗华。混妍蚩而成体，累良质而为瑕。象下管之偏疾，故虽应而不和。或遗理以存异，徒寻虚以逐微。言寡情而鲜爱，辞浮漂而不归。犹絃么而徽急，故虽和而不悲。

^① 严可均辑. 全晋文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 1024-1026.

^② 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 295.

^③ 同上, 第 346-347.

^④ 严可均辑. 全晋文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 1025.

^⑤ 同上, 1025.

^⑥ 同上, 1025.

^⑦ 同上, 1025.

^⑧ 同上, 1025.

或奔放以谐和，务嘈囋而妖冶。徒悦目而偶俗，故高声而曲下。寤防露与桑间，又虽悲而不雅。”^①他也反对言辞过于清约质朴，虽能尽意，却难以体现言辞之美。“或清虚以婉约，每除烦而去滥。阙大羹之遗味，同朱紘之清沔。虽一唱而三叹，固既雅而不艳。”^②言意相合，文质相符，此为陆机选言的标准。

在言的选用方面，刘勰要比陆机论述的更为清晰细致。相对于陆机的只言片语，他把选辞的每个步骤都单独抽离出来，加以专门的论述，形成了系统化的言辞选用体系。《文心雕龙》中的创作论部分，自《情采》至《附会》，凡十三篇，皆可视为对选辞的相关问题的论述。全书的其他部分，亦有零星涉及选辞问题。在这其中，《熔裁》《练字》《指瑕》三篇更是直接论述了言的选用问题，是此时期有关此问题的最集中论述。按照文学创作的程序，第一，要依意选言。刘勰认为，并非所有的情理都要在文章中表现出来，而要加以提炼，此为练意。创作先确定要表达的情理，才能依意选言。“规范本体谓之熔”，“熔则纲领昭畅”，“履端于始，则设情以位体”，“情理设位，文采行乎其中”^③。练意为选言之前提，言之选用需以立意为准。立意确定之后，要选择与之相关的言辞，即练辞，目的是实现“文辞尽情”^④。在刘勰看来，练辞关键在于删减浮词，其原则为简练、精要，实现言意的契合。“剪截浮词谓之裁”，“撮辞以举要”，“舒华布实，献替节文，绳墨以外，美材既斫”^⑤，最终实现“字不妄也”，“辞忌失朋”^⑥，“字不得减，乃只其密”，“首尾圆合，条贯统序”^⑦。他认为，根据命意的不同，言辞的选用可分为繁略两种，要依意定辞。“精论要语，极略之体；游心窜句，极繁之体；谓繁与略，适分所好。引而申之，则两句敷为一章；约以贯之，则一章删成两句。思赡者善敷，才核者善删。善删者字去而意留，善敷者辞殊而义显。字删而意缺，则短乏而非核；辞敷而言重，则芜秽而非赡。”^⑧刘勰特别指出了选辞时注意删繁去滥，认为繁缛乃文之弊病。“骈拇枝指，由侈于性，附赘悬疣，实侈于形。一意两出，义之骈枝也；同辞重句，文之疣赘也。”“若术不素定，而委心逐辞，异端丛至，骈赘

^① 严可均辑. 全晋文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 1025、1026.

^② 同上, 1026.

^③ 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 355.

^④ 同上, 355.

^⑤ 同上, 355.

^⑥ 同上, 375.

^⑦ 同上, 355.

^⑧ 同上, 355-356.

必多。”^① 第二，言辞的选用要与文体相符合，即依体选辞。不同的文体有各异的体制规范、用途，故其言辞选用有所差别。“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”^②。第三，要特别注意锤炼，做到精练，即练字。练字与练辞的区别在于，前者注重一字一词的选择，而后者注重整体的言辞风格。刘勰提出了练字的标准，“缀字属篇，必须拣择：一避诡异，二省联边，三权重出，四调单复。”^③“避诡异”指避免使用字形诡怪，生僻少用之字；“省联边”指避免连续使用偏旁相同的字；“权重出”指避免同一诗内重复使用一字；“调单复”指避免同一篇作品重复使用笔画多或少的字，而是做到多寡相间。他还指出练字时要注意古今文字字形、字义的演变，选择恰当的字词。第四，要恰当地使用修辞方法，使得言辞多变，更为准确的表意，达到事半功倍的效果，亦有绮丽之美感。《丽辞》《比兴》《夸饰》《事类》等篇章便是论述各种修辞手法在表意上的作用与美感的，其具体内容在各篇中所论甚详，在此不再赘述。第五，要去除选辞的瑕疵，即指瑕。刘勰在《指瑕》一篇中列举了五种选辞时容易出现的瑕疵：一是用词不当，二为比拟不当，三是语音犯忌，四为模拟抄袭，五乃注解谬误。^④在他看来，这些均是选辞常犯的弊病，只有戒除才能“无惭于千载”^⑤。

以上是关于言辞选择的具体程序与步骤，对于影响言辞选择的因素，此时期亦已注意到了。陆机和刘勰均认为言辞的选择取决于作家的才学，即作家的语言才能。在陆机看来，提高作家语言才能的主要手段是学习前人的文章，汲取创作经验。所谓“颐情志于典坟”，“倾群言之沥液，漱六艺之芳润”，“收百世之阙文，采千载之遗韵”^⑥。同时，不能一味因循抄袭，要做到务去陈言，独出心裁。“谢朝华于已披，启夕秀于未振”^⑦。刘勰对影响言辞的主体因素进行了更为细致的划分，他在《体性》篇中将之归结为四个方面：才、气、学、习。前两者为先天因素，后二者为后天因素。作家的个性不同，学识有差异，其在言辞选择上必然不同。刘勰在列举了大量的作家因才学的不同而导致的文

^① 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 355.

^② 同上, 339-340.

^③ 同上, 421.

^④ 同上, 449-450.

^⑤ 同上, 445.

^⑥ 严可均辑. 全晋文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 1024.

^⑦ 同上, 1024.

章风格差异的例子，在此不再赘述。在四者之中，刘勰认为才气主导的，“才力居中，肇自血气”^①。但不可忽视后天学习，其可弥补才气之不足，亦可影响才气的发挥。“才由天资，学慎始习，斫梓染丝，功在初化，器成采定，难可翻移。”“习亦凝真，功沿渐靡。”^②所谓“积学以储宝”，“功以学成”^③，强调了后天学与习的重要性，“实际上把后天的学和习放在比先天的才和气更重要的位置。”^④刘勰注意到了时代风气对言辞选择的影响。在他看来，文学随时代发展而变化，“故知歌谣文理，与世推移”，“文变染乎世情，兴废系乎时序”^⑤。每一时代有其特定的文学风貌，体现在言辞的选用上，也会产生时代风尚。“时运交移，质文代变”，“蔚映十代，辞采九变”^⑥。刘勰列举了自上古至萧梁不同时代的文学风格，其中便包含着言辞选用的差异。如太康年间“结藻清英，流韵绮靡”，但随着玄学流行则“辞意夷泰，诗必柱下之旨归，赋乃漆园之义疏”^⑦，等。

在选言的总体趋势上，魏晋南北朝文学的倾向于丽，即辞藻呈现出丽化的风尚。所谓“诗赋欲丽”^⑧，“诗缘情而绮靡”^⑨，“汉世迄今，辞务日新，争光鬻采”^⑩。体现于言辞之上，便是要求“巧用文字，务为妍冶”^⑪，“选言于宏富之路”^⑫，“辞必穷力而追新”^⑬，达至“绮丽以艳说，藻饰以辩雕，文辞之变，于斯极矣”^⑭。故丽为魏晋南北朝言辞选择的标准。不过追求丽需讲求度，不可陷入繁缛。对于繁缛泛滥的文风，此时期文人是持批评态度的。关于此，前文已有论述。除丽之外，自然是魏晋南北朝时期言辞选择的另一个标准。鲍照、汤惠休在评比颜延之与谢灵运时，均推崇“芙蓉出水”的自然之美。言辞选择上的自然是指选言时要随情意自然而流出，选用平易晓畅的字词，而非刻意雕琢，选择新奇诡异之辞。尤其在齐梁时期，这种平易自然成为一种风尚。

① 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 308.

② 同上, 309.

③ 同上, 295、308.

④ 张少康. 中国文学理论批评史[M]. 北京: 北京大学出版社, 2005. 203.

⑤ 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 476、479.

⑥ 同上, 476、479.

⑦ 同上, 478、479.

⑧ 严可均辑. 全三国文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 83.

⑨ 严可均辑. 全晋文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 1025.

⑩ 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 455.

⑪ 严可均辑. 全梁文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 603.

⑫ 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 236.

⑬ 同上, 49.

⑭ 同上, 346.

沈约所论三易中的“易识字”^①，便是指此。刘勰认为，晋代以来用字便趋向简易流畅，但齐梁却倾向于诡异繁难。他批评了齐梁选言之风，倡导言辞要平易晓畅。“自晋来用字，率从简易，时并习易，人谁取难？今一字诡异，则群句震惊，三人弗识，则将成字妖矣。后世所同晓者，虽难斯易，时所共废，虽易斯难，趣舍之间，不可不察。”^②钟嵘在评论历代诗人作品时，批评了过度华丽繁芜的文风，推崇自然之风范。至于丽与自然的关系，此时期文人一般认为丽是从属于自然，自然本来就富于采，即丽源于自然，统一于自然。这种思想在《文心雕龙》中表露无疑，“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。”^③

魏晋南北朝有关言辞选用的探讨对于文学创作与发展是有重大意义的。它一改之前文学理论对诗歌的本质（情志）、教化等问题的关注，将重心转向文学自身——语言。对言辞的关注，表明语言已成为此时期文学创作与理论的中心话题。对此问题的探讨，彰显了言辞之于文学创作的重要性。文学的发展最终是从最为基础的层面——艺术语言的基本单位开始的，并以此为根本的。只有在语言层面获得突破，文学才能获得根本性的发展。如前所述，文学领域的基本问题均是建立在言之上的，均可视为言的衍伸或具体化。只有言辞受到重视，其他层面、问题才能获得重视与开发。魏晋南北朝有关言辞选用的讨论，确立了文学中语言的本位意识，使得文学理论与创作的思想层面得以落实，为文学的发展寻找到了最为坚实、可靠的基础。对言辞的关注，彰显的是言的自觉，其构成了文学自觉的重要内容。文学自觉，在形式层面，言的自觉是其基础。魏晋南北朝文学所取得的成就，正是在言的基础上获得的。就魏晋南北朝言辞的实践发展水平、重视程度和理论探讨深度而言，此时期的文人把言视为文学的本位，而非看作本体。本位者，本来之中心位置；本体者，事物之根源、依据。言本位的确立并非贬低言的地位，而是赋予了言以现实主体的地位，而这才是文学发展的现实基础。

^① 王利器. 颜氏家训集解[M]. 北京: 中华书局, 1993. 272.

^② 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 420-421.

^③ 同上, 1.

二、实词的选用

魏晋南北朝言辞选择的标准是丽，即辞藻的丽化。那么丽体现在什么方面呢？其一，丽体现为语言的实词化倾向，即钟嵘所言的“逐句无虚语，语无虚字”^①其二，丽体现为词语及意象的密度增加。关于后者本文将在后面论述，在此集中论述前者。实词化指文学语言中实词的比例提高，虚词的比例降低。实词指具有实际意义，能独立充当句子成分，具有词汇意义和语法意义的词，包括名词、动词、形容词、数词、量词和代词等。虚词指不具有实际意义，只具有语法意义的词，包括副词、介词、连词、助词、叹词和拟声词等。实词一般具有明确的指称物，能与事物一一对应；而虚词则不能指称物，无法与事物相对应。文学语言的实词化意味着其实际意义内涵增加，所容纳的事物的数量增多，具体情态更为准确生动，传达的情意更为丰富。文学语言的实词化标志着文学对世界的容纳范围更广和表现能力更强，代表着文学表意功能的强化。在涉及的文体上，魏晋南北朝诗歌的实词化倾向最为明显。故在此以诗歌为研究对象，主要以实词中的名词、动词和形容词作为切入点，来分析此时期的实词化倾向。

先秦诗歌中存在着大量的虚词，如《诗经》和楚辞。很多诗篇具有虚词的句子比例非常高，甚至某些诗篇逐句有虚词。到了汉乐府和东汉的文人诗那里，诗歌中的虚词虽仍存在，但日趋减少。《古诗十九首》中虚词的种类、数量、使用频率已大大减少，语法功能也相应缩小。某些虚词已消失不见，如《诗经》中常出现的语助词、语气词在《古诗十九首》已消失。某些篇章甚至能将虚词剔除殆尽，全部由实词构成，如《青青园中葵》等。到了魏晋时期，诗歌中虚词的种类、数量、出现频率延续了《古诗十九首》的趋势，呈逐渐递减的趋势。建安时期士人政治意识增强，富于进取精神；战乱频发，人生苦短；这造成了建安士人情感郁积的程度较深，慷慨悲壮，需要直接的咏叹。在此之下，采用实词，容纳的情意，更能淋漓尽致地表现此情感。故建安诗歌中实词占据绝对比例，虚词的使用受到了压制。在虚词的使用上，表达情感程度的虚词使用较为广泛，如“何”。此情况一直延续到正始年间的阮籍。在他的代表作《咏怀二十八首》中，“何”“岂”等表示情感程度的语气虚词出现的频率较高。晋太康诗风崇尚绮丽繁缛，这必然削减虚词，增加实词的使用。这是因为绮丽

^① 严可均辑. 全梁文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 602.

彰显的是语言的精致度和专业度，它与具体的情感和事物相对应，需要以实词承担。而虚词不具有实际意义，只具有语法功能，无法形成绮丽文风。纵观曹植、阮籍、陆机、潘岳等魏晋文人的诗歌作品中，虚词已被压制到最低限度。东晋年间玄言诗盛行，玄理需要直接的咏叹或通过自然事物来间接暗示。无论哪种途径均需要实词，而虚词是无法表现玄理的。故在玄言诗中，实词占据绝对优势，虚词的数量和使用频率很低。自晋代以来，诗歌中写景的成分逐渐递增，加之对仗意识的增强，实词更是占据了绝大部分篇章。到了刘宋时期，随着山水诗的独立，写景成分占据了诗歌的绝大部分篇幅。山水诗需描写自然实景，对其具体情态、各个层面进行细致的刻画，需要与之相对应的实词，这极大压制了虚词的存在空间。在谢灵运、鲍照、颜延之那里，虚词的存在感已经降低到了最低。很多长达百字的诗篇仅有寥寥几个虚词，绝大部分诗句均由实词构成。随着诗歌的篇制意识增强，五言四句、八句、十句成为定式。在诗句减少，表意功能不减甚至强化的情况下，虚词更受到了压制，齐梁陈出现了大量的全由实词构成的诗篇。尤其是那些咏物诗篇，单一的诗歌主体和描写对象，篇制的限制，使得虚词的存在成为累赘。自此之后，全部由实词构成的诗篇成为诗歌的普遍形制，虚词的使用（即使是偶然使用）常受到批判。当然，并非所有人均反对使用虚词，如刘勰。在他看来，虚词看似清闲，但在表达语意转折和语气上有着实际的作用，巧用虚字可以使文章更为严密。“据事似闲，在用实切。巧者回运，弥缝文体，将令数句之外，得一字之助矣。”^①不过，他并未明确说明所指的是何种文体。就当时的实际而言，刘勰所指的应是诗歌之外的其他文体。

以上对魏晋南北朝实词与虚词的使用情况进行了简要的梳理。在实词中，名词、形容词和动词的使用数量最多和频率最高。从词汇的内涵来看，名词用以指称事物与抽象概念。从语法功能来看，名词在句子中充当主语和宾语。名词作为句子的主体或对象，承担着句子核心意义的传达。无论是抒发情感，还是描写景物，名词始终是核心之所在。名词的选择直接决定了文学表现的对象，形成了诗歌的意义节点，构成了文学意义的基础与中心。因此，名词是文学表意的重心与核心。诗歌发展的重要内容之一是题材的扩大，即不同题材诗歌的出现。体现在言辞上，便是对名词的选用。名词决定了文学的表现对象和核心意义，而对象与核心意义恰恰正是构成题材的基础。故名词的选用决定了诗歌

^① 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 376.

表现对象的题材，透过名词的选用，可以看出诗歌流变的线索。魏晋南北朝诗歌的发展史，可视为诗歌中名词的发展演变史。汉魏之际，时局动乱，士人渴望建功立业，而人生苦短，生命无常。诗歌中用以指称情感的具体内容和自然事物、社会事物的名词居多，《古诗十九首》和建安、正始诗歌便是主要表现此内容。此时期名词所指称的事物均为日常生活经验之内的，现实存在的事物。当对名词的指称对象进行更为细致的划分，便形成了各时代不同题材的诗歌，构成了诗歌的流变史。当诗歌中的名词多用以指称宴会和游园及其相关情感时，便形成了建安时期的游宴诗。此时名词指称的事物是日常生活经验之内的实地实景。当诗歌中的名词以指称旅行或行役时的事物及相关情感为主时，便形成了行旅诗，如西晋陆机、潘岳等人。这些事物虽非日常所见，但亦不陌生，仍属于生活经验之内的现实事物。当诗歌中的名词多用以指称历史人物、事件及相关情感时，便形成了咏史诗，如西晋末年轻左思的《咏史》。咏史诗中涉及的人事是非现实的，而是历史性存在，均非当下日常生活经验之内的事物。当诗歌中的名词以指称神人、仙境及相关情感为主时，便形成了游仙诗，代表者有曹魏的曹植、阮籍和两晋之交的郭璞等人。这些名词指称的事物是虚幻、想象的，处于日常生活经验之外的非现实事物。当诗歌中的名词用以指称玄理的抽象概念、自然事物及相关情感时，便形成了东晋的玄言诗。玄言诗中的景物是现实中的实地实景，属于生活经验之内；但玄言诗中玄理名词是抽象的概念，属于日常经验之外的形而上层次。当诗歌中的名词以指称田园生活、事物及相关情感为主时，便形成了田园诗，如东晋陶渊明的诗歌。这些名词所指称的事物是现实中的农耕生活、事物，属于典型的日常生活经验的对象。当诗歌中的名词用以指称自然山水及相关情感时，便形成了山水诗，如刘宋的谢灵运、萧齐的谢朓与何逊等人的作品。这些事物既有超出日常生活经验的荒山野岭，也有属于生活经验的园林或近郊山水，均是现实中的实存物。当诗歌中的名词用以指称宫廷生活与事物、园林中的花草鸟木及相关情感为主时，便形成了宫体诗与咏物诗，如齐梁陈众多宫体诗人的作品。这些诗歌中的事物均是日常生活经验的实地实景。当诗歌中的名词指称边塞的事物与生活、从军经历时，便形成了边塞诗，如北朝的王褒的诗歌。这些事物虽是实地实景，但超出常人的日常生活，属于特殊的生活经验。

从总体上来看，魏晋南北朝诗歌中的名词范围随着时代发展逐渐拓展，逐渐由日常生活经验之内的事物拓展到日常生活经验之外的事物。自晋代开始，

随着诗歌中写景成分的增加,指称自然事物的名词增多;到了刘宋时期,表示纯粹的自然事物的名词大量增多,这得益于山水诗的发展。但到了齐梁陈,用以指称人工自然景物和社会事物的名词增多,这与当时文人生活范围的缩小,局限于宫廷与园林有关。从名词指称的精细度而言,魏晋南北朝时期的名词的精致化程度是不断增加的。《古诗十九首》和建安时期的诗歌所描写的事物多为整体性的,较少细部的刻画。随着写景成分的增加,诗歌对细节的表现愈加重视,如刘宋时期山水诗中的景物已具体到了精微事物及其细节特征。到了齐梁陈宫体和咏物诗那里,其名词的指称范围日益缩小,指向事物局部细节,精细度不断提升。从指称情感的名词的基调而言,其情感色彩是不断变化的,建安时期的慷慨、正始时期的忧愤、游宴的欢快、行役的凄凉、游仙的企羡、玄言的冷峻、田园的亲切、大谢的冷静和小谢的亲昵、宫体与咏物的绮靡、边塞的悲壮等等。从名词选用的范围、精细度和基调可看出,魏晋南北朝士人的精神世界和情感生活是逐渐拓展、丰富和细化的。当把名词的选用及其背后信息与当时社会文化背景结合在一起,便能看出魏晋南北朝诗歌发展流变的历程。

形容词主要用来修饰名词、代词,用以表示事物或人的性质、状态、特征等。在语法功能上,形容词常用作定语,亦可作表语、补语、状语等。前文提到,名词用以承担句子的核心意义,而形容词则对名词进行进一步的说明或限定。在文学中,形容词主要用来描绘事物的具体情状,对表现对象进行补充说明,以丰富其具体信息。它通过交代对象的性质、状态等细节信息,突显对象的存在特征。这些细节性的补充一方面可以使得对象的表现更加精准、深刻,另一方面其与情意的具体内容相结合,能够传达情意的细微变化,更好地抒情达意。中国诗歌在《诗经》时代便奠定了其抒情特质,此特质在魏晋南北朝走向成熟与深化。在此时期,个体生命情感成为文人诗歌表现的主要内容,情感的细致婉转远超前代。除了直接的咏叹外,此时期诗歌更多的依靠间接的方式加以抒发。而间接的方式则主要是通过对外在事物的描写,或与情感的具体内容相对应,或通过暗示、象征,使情感的细微之处得到充分的表现。在此之下,描写代替叙事成为魏晋南北朝诗歌的主要表现方式。描写需要对事物的具体情状进行细致的刻画,与情感的具体内容相配合。这就需要选用形容词对名词进行补充说明,呈现具体情状,表达细致情感。只有在使用形容词的情况下能够实现刘勰所谓的“写气图貌,既随物以宛转”“一言穷理……两字连形:并以

少总多，情貌无遗”^①的效果。

纵观魏晋南北朝诗歌对形容词的使用，其种类、数量、使用频率均大大增加。尤其是在南北朝的山水诗、宫体诗、咏物诗、边塞诗等题材中，形容词的使用更是极为普遍，远超魏晋。魏晋诗歌中形容词的使用多以实写为主，即形容词多是对事物情状的直接描述。如“明月何皎皎”“孤鸟西北飞，离兽东南下”“朝霞迎白日，丹气临汤谷”“疏林积凉风，虚岫结凝霜”。但从晋代开始，形容词的使用已出现了非现实的倾向。这可分为两种情况，一是形容词并非对事物的客观直接描写，将之挪用，带有很强的主观化倾向。如“寒猿拥条吟”，“鸣蝉厉寒音”中的“寒”。寒指称温度低，原用以指称温度，由触觉获知。“寒”用来形容猿与蝉，这是一种挪用，不符合客观事实。寒猿到底为何意？它只能用来描述其生活之地地势高寒，而非猿本身寒冷。寒猿通过视觉或听觉感知，是凭经验推测，而非实际的触觉。声音怎么称之为寒？寒音只能理解为蝉声的低沉，或者季节已至秋季。它是通过听觉感受到的，亦非触觉。二者均是对形容词的挪用，用来表达主体的感受，带有很强的主观性。二是把原本指称主观情感的形容词用来形容客观事物，即拟人化的形容词的使用，如“凄风起东谷”“侧听悲风响”等。风本是客观现象，不具有“凄”“悲”等属性。“凄”“壮”原用以形容人之情感，在此用来形容自然物，表达作家强烈的主观情绪，主观化倾向非常明显。以上二者对形容词的使用明显违背了日常生活逻辑，而纯粹是出于主观的建构。这使得诗歌在形容词的选用上明显地区别于日常生活语言，开始建构属于自身的诗性语言和逻辑。这种情况在南北朝的诗歌中日益普遍，其使用的熟练程度、选辞的范围、数量和使用频率都远远超过了魏晋时期。如“芳条结寒翠”“露繁秋色慢”“危帆渡中悬，孤光岩下晨”“凉草散萤色，衰树敛蝉声”等。即使是那些忠于客观事实的形容词选用，其锤炼意识、精致度和准确度也远超过魏晋时期。如“赤日下城圆”“初篁苞绿箨，新蒲含紫茸”“丽景花上鲜，油云叶里润”“平皋草色嫩，通林鸟声娇”等。在词汇的来源上，用来表示形容事物的性质、状态属性的词汇不止形容词，还有很多其他词汇活用为形容词。名词活用为形容词，如“烟霞乍舒卷”“井莲当下吐，窗桂逐秋开”“风岩朝蕊落，雾岭晚猿吟”等；动词活用为形容词，如“翻花满阶砌”“流萤飞复息”“浮云舒五色”等；还有短语用作形容词，如“泪逐东流水，心挂西斜月”“夜听横石波，朝望宿岩烟”“莺

^① 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 493.

随入户树，花逐下山风”等。^①在南北朝时期，这些形容词的使用非常精炼、新奇，与日常生活语言的表达方式、逻辑关系均有着明显的差距，呈现出陌生化效果。这表明，在形容词的选用上，诗歌已开始与日常生活语言拉开了距离，建构自身的诗性语言选择与表达体系，这正是文学自觉的标志之一。

在魏晋南北朝诗歌所选用的形容词中，值得关注的是指称色彩的形容词的大量使用。色彩的丰富是形成绮丽文风的重要部分。建安时期，对于色彩的使用尚处于实地实景的写实阶段，并未获得刻意的安排，其种类、数量和使用频率并不高。晋代诗人开始有意识地使用色彩形容词，并加以刻意的安排，使之得到凸显。如“绿房含青实，金条悬白璆”“黄花如沓金，白花如散银。青敷罗翠彩，绛葩象赤云。爰有承露枝，紫荣合素芬”等。在这些诗句中，颜色的对比十分强烈，很难让人相信此为真实的场景描写，人为主观设置的痕迹明显。到了南朝时期，指称色彩的形容词广泛使用，尤其是在山水、咏物诗歌中更为明显。南朝诗人重视对事物色彩的捕捉与描绘，并通过有意识的设置，使之产生对比或逐层深入，视觉效果突出。如“遨游碧沙渚，游衍丹山峰”“红草涵电色，绿树烁烟光”“雾苦瑶池黑，霜凝丹坪皓”。单句内色彩的容纳量增多，可多至两种，如“绿箬一紫荣”“黄云一白雪”“青苔一红药”。甚至用形容词代替名词，而不用再出现事物名称，如“露团池上紫，风飘庭里绿”“长乐含初紫，安榴拆晚红”等。此外，用色彩表现主观情意的情况也很常见，或欢快，或凄凉，或悲壮，主观化意味明显。如“绿草蔓如丝，杂树红英发”“繁霜白晓岸，苦雾黑尘流”“塞近边云黑，尘昏野日黄”等等。限于篇幅，不再赘述。

动词用来表示动作、状态，其所呈现的是主体或对象的存在状况及其之间的关联。从语法功能而言，动词一般充当谓语，其与名词一起构成了语句的核心意义。名词只能交代事物的存在与否，而无法呈现其存在状态。动词通过对事物在一定时空内的行为、趋向的动态呈现，揭示对象的存在状态和关联。名词和形容词是静态的，而动词是连续性过程的呈现。正是在此连续性过程中，事物存在的价值、意义得以揭示。因此，动词是事物存在状态和价值的揭示。从语法功能而言，文学中动词的存在主要由三种作用。一是揭示人物的动作或事物的发展，这在叙事中最为常见，如“采菊东篱下，悠然见南山”“京华游仙窟，山林隐遁栖”等。二是显现事物的存在状态，这在描写中最为常见，如

^① 刘燕歌. 中古诗歌中的自然描写[D]. 复旦大学博士论文, 2010. 155-156.

“秋兰被长坂，朱华冒绿池”“白云抱幽石，绿筱媚清涟”“馥雪映青山，寒雾开白日”等。三是交代事物间的逻辑关系，如“鱼戏新荷动，鸟散余花落”“暮烟起遥岸，斜日照安流”等等。对于情意的表现而言，除直接的咏叹外，以借景抒情是其最常见的表现模式。而借助对事物存在状态的揭示，可以与情感相对应，表达特定的情感。换言之，动词是抒情达意的重要手段。个体情感的精细化表现要求在动词的选用上精致、准确，以能表现情感的细微变化。从实词的运用来看，动词选择与锤炼的难度最大，最能见出作者的语言技巧和功力。就语言美感来说，精准动词的选用是构成诗歌美感的重要方面，“诗歌语言的精彩主要取决于动词的卓越运用上。”^①因此，诗歌的进步乃至自觉，当在动词的选用上有所体现，或者说，动词选用的自觉推动了诗歌的自觉。

纵观魏晋南北朝诗歌在动词选用的情况而言，其锤炼意识日渐强化，呈现的面貌日趋精致化。《古诗十九首》创作时期的动词大部分尚处于未自觉的阶段，其与日常生活动词的选择标准较为一致。动词的选用虽较为准确，但锤炼意识尚不明显。到了建安时期，动词的锤炼意识已开始显露，出现了后世所谓的“工语”。如“丹霞夹明月，华星出云间”“游鱼潜绿水”“东风摇百草”“秋兰被长坂，朱华冒绿池”，等。这些诗句中动词的选择已与日常生活语言拉开了距离，精准生动。晋代诗歌动词选用的技巧不断发展，锤炼意识不断强化，数量远超三国时期。如“凉风绕曲房，寒蝉鸣高柳”“疏林积凉风，虚岫结凝霄”“回飏扇绿竹，飞雨洒朝兰”“采菊东篱下，悠然见南山”，等。到了南北朝时期，动词的锤炼已成为自觉的意识，其与日常生活语言完全拉开了距离，建构起了诗歌自身的诗性语言锤炼标准与体系，大大推动了诗歌的发展与进步。此时期长于动词锤炼的诗人数量大，谢灵运、谢朓、王融、何逊、阴铿、江总、江淹、庾信等诗人均精于动词的锤炼，其代表作数量众多，不深枚举。其中一些诗歌的动词锤炼工夫、技巧之深，不亚于唐宋人，为后世所赞叹。如“池塘生春草，园柳变鸣禽”“行舟逗远树”“天际识归舟，云中辨江树”“夜雨滴空阶，晓灯暗离室”“夜月夺灯光”，等。此类的事例甚多，在此不再一一列举。以上所列举诗句中的动词，在呈现事物的存在状态和抒情表意方面起着至关重要的作用。在句子的表意功能中，动词成为意义生成的关键。这些动词的锤炼和存在，使得事物的本质得以显露，成为整个句子、乃至诗歌传达意蕴的关键节点。倘若抛离这些动词，或者换成日常生活中的动词，便无

^① 高友工 梅祖麟. 唐诗的魅力——诗语的结构主义批评[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1989. 105.

法显现事物的存在状态，其在表现情意的细微之处方面便大为逊色。

在使用方式上，除原有动词外，各种词类活用为动词成为动词生成的重要途径。如形容词和名词皆可活用为动词，如“原隰_下萸_下绿柳”“初篁_下苞_下绿箨”“天际晚帆孤”“微风清幽幌”“繁霜白晓岸，苦雾黑晨流”等。这既显示了此时期诗人语言意识的增强，又显示了高超的语言运用能力。拟人化动词大胆运用是此时期动词选用的基本手段之一。拟人化动词使得事物具有了人的情态，一方面强化了事物的动态存在特征，另一方面实现了物的人化，赋予物与人相似的情感、价值，生成了无尽的意味。如“白云抱幽石，绿筱媚清涟”“春草醉春烟”“夏叶依窗落”“朝花舞风去，夜月窥窗下”等等。在此之下，景物描写在描摹形态的精致准确和抒情达意的幽微婉转方面更具优势。

魏晋南北朝诗歌中动词锤炼的另一个重要作用是，诗歌通过对动词的选择建立起了诗歌的诗性逻辑关系。动词的一个重要功能是建立事物之间的逻辑关系。在魏晋之前，诗歌动词的选用多与日常生活相一致，其建立的是事物之间的生活逻辑。随着诗歌动词锤炼意识的自觉，其选用逐渐与日常生活拉开距离，转向陌生化。在此基础之上，诗歌建立了事物间异于生活逻辑的诗性逻辑。诗性逻辑是一种主观逻辑，是基于情意的表现而建立的一种想象性关联。它可能与现实逻辑相符合，是对其的强化，也可能与其相背离。诗性逻辑通过对动词的选用，对事物间的存在属性与关联进行了独特的建构和展示。在此诗性逻辑关系中，事物的存在本质得以展现。作者欲表达的情意就隐藏在事物间的诗性逻辑关系中，并获得独特、深刻的表现。魏晋南北朝诗歌动词语法功能的一个重要变化是由叙事转向描写。相对于叙事的前后相接的线性时间逻辑关系，描写所建立的更多的事物间的平行关系。在平行关系中，动词的出现使得事物间的逻辑关系走向两个方面。一方面，描写中的动词的出现强化了事物间的逻辑关系，建立了基于主观想象的逻辑关联。以“池塘生春草，园柳变鸣禽”一句为例。池塘边长有春草，柳条上的鸟类也随季节变换种类，这是现实世界的普遍事实。但它们之间只是一种物理性的关联，并无必然性的联系。但“生”的出现，强化和改造了池塘和春草间的物理关联，建立了一种必然性的存在关联。借由“生”，池塘与春草间形成了生生、生命关系，摆脱了现实存在中物理上的不相关性。这是一种纯粹的主观设想，是一种诗性逻辑关联。同样，鸟在园柳上鸣叫是极为常见的场景，但一个“变”字，使得园柳成为鸣禽变化的源头，二者建立了一种必然的关系。通过生“字”“变”，池塘和春草、园柳和

鸣禽的存在属性被改造，它们间的关系得到了强化，建立了一种诗性逻辑关系。再如“林壑敛暝色，云霞收夕霏”，林壑与暝色、云霞与夕霏间并无什么逻辑关系，仅是一种物理空间的存在。通过“敛”“收”二字，使得它们间存在了一种动态的逻辑关系，具有了人一般的情态和动作，强化了其存在属性与逻辑关联。这亦是一种想象性的非现实关联，是主观性的诗性逻辑。其他的如“海鸥戏春岸，天鸡弄和风”“鱼戏新荷动，鸟散馀花落”等亦是如此，在此不再赘述。

另一个方面，描写中动词的出现，使得事物间的逻辑关系失去了确定性，走向模糊性与多元性。如“风窗穿石窦，月牖拂霜松”两句。从语法结构上来看，整个句子形成了一种主谓宾结构；但从语意上来看，此句的意义却并非是语法结构所限定的那样。事物间的逻辑关系也并非是严格的语法关系，而是趋于不确定。从句意来看，到底是风穿过如窗的石窦，月光透过户牖拂照松树，其如白霜；还是风穿过窗如穿过石窦，户牖外的月光拂照结满霜的松树。^①在风、窗和石窦之间，月、牖、霜和松之间，其间的逻辑关系是不确定的、模糊的。每一种理解方式都讲得通，其建立的逻辑关系带有强烈的主观化色彩，呈现出多元化的特征。如“秋岸澄夕阴”。到底是秋天的黄昏堤岸在澄清的水中留下倒影，还是秋天的黄昏，堤岸倒影于澄清的水中，水面随之阴暗。岸、阴、夕、澄间的逻辑关系并不确定。再如“百年积死树，千尺挂寒藤”两句。到底是百年间积累的死树，千尺崖上挂着寒藤；还是死树积累了百年，寒藤挂下千尺。^②百年和死树、寒藤和千尺之间的逻辑关系也是不确定的，多元的。在此情况之下，动词的出现虽然呈现了事物的本质性存在，但却没有建立起稳定性的逻辑关系。它赋予事物间更多元的存在关系，给予读者更多的想象性空间，亦生成了更多的意蕴。在逻辑关系的建构上，以上是完全相反的两种作用，却在动词之上得到了统一，这正是此时期动词存在的重要特征。更为重要的是，这种基于主观想象而建立的诗性逻辑关系，使得诗歌的表达摆脱了生活逻辑的束缚，获得了自由表现的空间，得以建立自我的艺术世界，这正是文学自觉的重要内容之一。

正是动词和形容词的锤炼，使得诗歌的摹形状物的能力获得了极大的提升，强化了表意能力。时人及后世在评价魏晋南北朝的诗歌时，均注意到了其长于

^① 葛兆光. 汉字的魔方——中国古典诗歌语言学札记[M]. 上海: 复旦大学出版社, 2008. 67.

^② 同上, 67.

描摹的特征。模拟之功成为重要的评价内容，“形似”“巧似”成为重要的评价标准或术语。“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。”^①“（张协）巧构形似之言”，“（谢灵运、颜延之）尚巧似”，“（鲍照）善制形状、写物之词……贵尚巧似”，“（江淹）善于摹拟”^②等。

由于形容词和动词在呈现事物的情态和存在状态上至关重要，故而二者的存在生成和突显了事物存在的意义和价值。在语句中，动词和形容词是描摹物态和传达情意的关键之所在，是语句意义生成的关键点。它们构成了句意的重心，对句子乃至整篇的意义传达起着制约作用。它们凸显了语句的重点，使得作者、读者的注意力均放置到上面，形成创作和阅读的重心。此外，动词和形容词的选用本身便会生成美感，其会让人感受到作者的语言功力和魅力。后世把这些具有关键作用的动词和形容词称之为“诗眼”，认为其是传神写照的关键。后世在追溯诗眼的历史时，多将其追溯至魏晋南北朝，认为此时期是诗眼形成的自觉时期。诗眼的形成，意味着诗歌语言意识的自觉，成为诗歌建构诗性语言的重要途径。

三、意象的繁密

魏晋南北朝哲学领域对言象意的关系进行了辨析，就达成的共识来看，意被视作言、象存在的根本目的，后二者为前者的手段与工具。在三者中，言、象是作为意的对立面而存在的，处于同一个阵营。这说明，象并非意，处于言意中间的层次。哲学领域中象的含义比较广阔，既包含现实中的符号性存在，亦包含观念性的形象，后者与审美密切相关。审美意象就是一种观念形象，是对象的结构秩序和外在感性表象生成的形象的精神化呈现。它虽是观念性的，但并非观念或情感，而是传达观念、情感的表现媒介、工具。相对于内在的情感和整体性的意境，意象是外在的、感性的。它源自于对象的结构秩序和外在表象，借以生成独特的观念形象，具有强烈的感知特性。故在本文中，意象被视为一种形式，即内形式。意象与言密不可分，意象是在言的基础上生成的，二者直接对应。相对于物质性的言，观念性的意象与情意的关系更进一步，直

^① 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 494.

^② 严可均辑. 全梁文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 601-605.

接关联着情意的具体内容与表达效果。意象存在的根本目的就是表达情意，当然其本身亦可以构成审美对象。对于情感的表现来说，意象愈多，愈偏于精微，其所承载的情意便愈丰富，表现细微之处的能力就愈高，故而表达效果愈强。

刘勰在总结魏晋以来的文学发展状况时，指出其重要的特征便是字词的繁密。由于虚词的使用减少，实词使用增多，其字句的实际意义增多，自然产生繁密之感。在文学中，实词与意象是密不可分的。文学中的实词与意象是互为一体，合二为一的。意象由实词生成的，而非虚词。每一个实词，尤其是名词，均对应着一个意象。实词是意象的符号性存在，而意象则是实词的内化审美形象。情意、意象和实词（语言）三者间的关系为：实词生成意象，意象传达情感。相对于内容（情意），实词和意象均属于形式层面，前者为外形式，后者为内形式。二者属性虽不相同，但实词存在的目的就是生成意象，意象由实词直接生成。实词与意象是相对应的、直接关联的。在不进行细致区分的情况下，实词与意象可视为一体。基于言与象的紧密关联，本文把意象放置在言辞的选用之中，对其进行论述。实词（尤其是名词）的密度等同于意象的密度。

前文提到魏晋南北朝辞藻华丽的重要体现之一是词语及意象的密度增加。实词增多，其生成的意象变多，乃至让人应接不暇，自然产生绮丽之感。时人及后人在评价此时期文学时均注意到了这一特征。“魏晋群才，析句弥密，连字合趣，剖毫析厘”^①“延年之体裁明密”^②。钟嵘更是把“密”视为此时期很多诗人创作的重要特征，如“颜延、谢庄，尤为繁密”“（谢朓）微伤细密”“（颜延之）体裁绮密”“（沈约）词密于范（云）”“（韩）兰英绮密”^③等。可见意象的繁密成为魏晋南北朝诗歌的重要特征。单从密集度而言，此时期的意象的繁密程度是逐渐增加的。一般而言，《诗经》中的两个四言单句合在一起才能表达一个完整的意思，其单句多只能容纳一个意象。楚辞随着句式的增多，其单句的容量亦增加。从意象的密度而言，已经出现了不少同时容纳两意象的句子，但所占比例并不大数。汉乐府、汉代文人五言诗中，单句双意象数量开始增加，比例持续增加，但仍未过半。《古诗十九首》大部分写景句均是单句双意象，其占据比例开始增多，但总体上仍以单句单意象为主。魏晋诗歌单句内意象数量开始增多，其数量和比例持续增加。曹植的《芙蓉池》、刘桢

^① 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京:人民文学出版社, 1981. 384.

^② 沈约. 宋书[M]. 北京:中华书局, 1974. 1778-1779.

^③ 严可均辑. 全梁文[M]. 北京:商务印书馆, 1999. 602-608.

的《公宴》等诗歌中，双意象单句的比例已占据全部诗句的半数，乃至更多。晋代诗歌随着写景成分的增多，单句容纳意象的数量开始增多，且双意象单句连续出现，如陆机、张协、潘岳等人的诗歌。不过由于很多诗歌篇制较长，虽然双意象单句的数量很大，但仍未过半。陶渊明的《归园田居》其三（种豆南山下）是双意象单句的比例已过半；兰亭集会中孙绰、谢万、王彬之等所作的玄言诗中，单句双意象的比例已过半。到了南朝，随着山水诗、咏物诗和宫体诗等题材的出现，双意象单句的数量陡然增加，其比例快速增加。谢灵运山水诗中，写景的单句意象密集，双意象单句数量大，但由于篇制过长，在全诗的比例反而不高。随着诗歌篇制意识的增强，在五言四句、八句和十句成为定式的情况下，双意象单句的比例便会迅速增加，如谢朓的《送江水曹还馆诗》、何逊的《赠王丞相诗》和《慈姥矶诗》、阴铿的《渡青草湖诗》等等。很多诗篇已全部由双意象单句构成，如王融的《后园作回文诗》、刘孝绰的《东林寺诗》、萧绎《纳凉诗》、庾信的《奉和泛江诗》、王褒的《始发宿亭诗》等等。此种情况愈到梁陈，数量愈多。

值得注意的是，南朝单句容纳的意象量开始增加，单句三意象、四意象的诗句数量开始增多，密度空前加大。如“天际识归舟，云中辨江树”，后单句有三个意象：云、江、树；如“璇闺玉墀上椒阁，文窗绣户垂绮幕”，前单句有三个意象：闺、墀、阁；如“日照前窗竹，露湿后园薇”，每一单句均有三个意象；再如“云阁绮霞生，旗亭丽日明”，亦是单句三意象。单句四意象有：“桂潭连菊岸，桃李暎成蹊”，前句有桂、潭、菊、岸四个意象；“风窗穿石窦，月牖拂霜松”，后句有月、牖、霜、松四个意象。如“桃花春水木兰桡，金勒翠盖聚河桥”，后句有勒、盖、河、桥四个意象，等。此种情形愈到南朝后期，其数量愈多，只不过尚未形成全篇单句均为三、四意象的诗篇。与单句内意象密度增加相同步的，还有意象的细微化，即意象越来越偏向于细节。此种倾向在齐梁陈的宫体诗中体现得非常明显。宫体诗的题材较为狭窄，其描写事物的数量减少，多以单个事物为对象。在此之下，对单个事物的描绘便拥有了较为充分的空间，故而偏于细节，更加精细化。同时，形容词与动词广泛使用，对于事物的具体情态进行了更为细致的描述。这些精细的意象结合在一起，构成一个更大的整体意象。如萧纲的《咏橘诗》：“葳蕤映庭树，枝叶凌秋芳。故条杂新实，金翠共含霜。攀枝折缥干，甘旨若琼浆。无假存雕饰，玉盘余自

尝。”^①在这首诗中，萧纲对橘树的枝叶、颜色、甘甜等方进行了具体的描述，细致入微。再如第二章论述人物形式美时，所举的刘孝威的《都县遇见人织率尔寄妇诗》与沈满愿的《咏步摇花诗》，其对妇女容貌、服饰的描写更是偏重于细节，繁复而琐碎。

在诗歌中，单句是基本的语法与语意单位。单句联结成诗篇，表达完整的情意。在对情感的表现中，意象与情感相对应，是直接的表达媒介。随着单句内意象的增加，其指称的对象增多，与之相对应的情感内涵便愈加丰富。随着意象的细微化，其指称对象走向精细，那么与之相对应的情感便愈加精微。因此，单句内意象的增多，意味着单句所能容纳的情感容量便愈大，所表现的情感内容便愈丰富。同样，单句内意象愈细微，意味着单句便愈能表现情感的细腻微妙。故而，随着单句内意象的增多与细微化，诗歌的表达功能得到了加强，情感表现能力得到了强化。

从意象的组合方式来看，魏晋南北朝诗歌已开始自觉地建构诗性的意象结构。魏晋诗歌意象的组织多与现实中的事物组合方式相一致，或以时间为主导，或以空间线索为主导。如阮籍的《咏怀诗》其一“夜中不能寐，起坐弹鸣琴。薄帷鉴明月，清风吹我襟。孤鸿号外野，翔鸟鸣北林。徘徊将何见？忧思独伤心。”^②此诗中的意象呈现是按照视线的由近及远的顺序组合的，符合实际的事物空间布置。意象排列以线性时间线索为主导，依视觉的先后而定空间排列。再如孙绰的《秋日诗》：“萧瑟仲秋月，飏戾风云高。山居感时变，远客兴长谣。疏林积凉风，虚岫结凝霄。湛露洒庭林，密叶辞荣条。抚菌悲先落，攀松羨后凋。垂纶在林野，交情远市朝。淡然古怀心，濠上岂伊遥。”^③景物的描写均是实地实景，其意象的组合排列与现实一致，按照空间顺寻依次排列。刘宋的谢灵运则将时间和空间融为一体，按照行程组织诗歌意象，有机地安排意象空间，层次、顺序分明。如《过始宁墅诗》“山行穷登顿，水涉尽洄沿。岩峭岭稠叠，洲萦渚连绵。白云抱幽石，绿筱媚清涟。葺宇临回江，筑观基曾巅。”^④这些景物属于实地实景，诗歌中意象的排列按照行程依次排列，一步一景，并按照空间远近高低大小顺寻有机排列，彰显了极为高超的空间组织能力。自谢灵运之后，南朝诗歌的意象组合出现了新的方式。意象虽然与现实事物相一致，

^① 逯钦立辑校. 先秦汉魏晋南北朝诗[M]. 北京: 中华书局, 1983. 1959.

^② 同上, 496.

^③ 同上, 901-902.

^④ 同上, 1160.

但不再按照现实的客观时空线索组合，而走向主观，按照情感的线索安排意象的组合。换言之，除客观的时空线索外，情感的流变成为意象组合的主导，即诗性的意象组合方式。如朱超的《夜泊巴陵诗》：“月夜三江静，云雾四边收。淤泥不通挽，寒浦劣容舟。回风折长草，轻冰断细流。古村空列树，荒戍久无楼。”^①。随着情感的递进，意象依次展开。前后单句间的意象组合已看不出客观的时空线索，只是随着情感的流变不断叠加。再如庾信的《拟咏怀诗》其十八：“寻思万户侯，中夜忽然愁。琴声遍屋里，书卷满床头。虽言梦蝴蝶，定自非庄周。残月如初月，新秋似旧秋。露泣连珠下，萤飘碎火流。乐天乃知命，何时能不忧。”^②随着悲伤情感的层层深入，意象的基调愈加阴沉悲凉。全诗意象的组合便是由情感主导，呈现出逐层叠加的情况。此类的诗歌尚有阴铿的《江津送刘光禄不及》和《晚出新亭》、王褒的《渡河北》等等。在此限于篇幅，不再赘述。除此之外，值得注意的是随着对偶的盛行，对比式的意象组合方式日益凸显。或是动静，或是色彩，或是时间，或是空间，等。这种对比式的意象组合渗透的均是情感的线索，而非客观的时空次序。如“夏叶依窗落，秋花当户开”“心逐南云逝，形随北雁来”“风岩朝蕊落，雾岭晚猿吟”等。这些诗歌意象出于情感表现的需要以对比的方式出现，意象间的张力强化了情感的深度。诗性的意象组合方式的出现，赋予诗歌在意象组织上更大的自由空间，建构起了基于情感的诗性意象结构。

意象的组合方式便是情感的表现方式，亦是情感的内在结构。意象组合方式的变化，反映出情感的表达方式与内在结构的变化。诗性意象组合方式使得意象的组合脱离了日常逻辑，建立起了诗性逻辑。此诗性逻辑是基于情感表现而建立的，适合情感表现的内在要求，故而其在情感的表现方面具有不可比拟的优势。诗性意象结构的建立，使得情感的结构脱离日常生活情感结构，建构起诗性的情感结构，完成了自身结构的重组与进化。由于意象结构的诗性化，意象结构的创建具有了更大的空间。这就使得诗歌表现情感的方式更加自由性，得以创造出表现效果更强的情感结构与方式。因此，诗性意象组合方式加强了情感的表现效果，适应了文学强化自身表现性的要求。

^① 逯钦立辑校. 先秦汉魏晋南北朝诗[M]. 北京:中华书局, 1983. 2093.

^② 同上, 2369.

第二节 文体的辨析

文体是创作时所依从的规则和模式，是审美经验赋形的形式规则。文体维持着文学与非文学、文学内部各种类的边界，是文学创作的必要前提。任何作家进行创作之前必须熟悉文体的各种规则，才能创作出符合规范的作品。文学创作就是各类文体的写作，文学发展史主要是各类文体发展史。文学创作虽必须遵守规则，但也不断突破着规则，推动着文体的开拓与发展。

文体的探索是魏晋南北朝文学形式发展重要的显著标志之一。实践和理论层面上的文体发展，成为此时期文学形式所取的重要成就之一。从逻辑上来说，文学的发展应是从言到体，即从微观的言词进化至宏观的言词体系。不过从时间先后来说，文学形式发展的实际却是由体到言，即宏观之体先定型，微观之言随后逐渐进化。如五言、七言的体式在汉末魏初已经定型，但其内部言辞选用的进化却贯穿到整个魏晋南北朝。单就时间而论，此时期各类文体创作的兴盛和对文体的理论探讨亦是最早的，早于言、声律、技法等方面。如五言诗、辞赋、碑铭等的创作早在汉魏间便颇为兴盛，逐渐或已定型，南朝时已蔚为大观，这远早于在南朝才开始发展起来的声律、用典等问题。在理论方面，总结各类文体特征的著作出现也较早，并持续成为理论关注的重心。在此节中，本文将对此时期的文体问题进行探究。

一、文体的探讨

汉代是各文体充分发展的时期，到了东汉末年，各种文体基本都出现了。“文章各体，至东汉而大备”^①。依据严可均辑录的《全汉文》、《全后汉文》，加上蔡邕的《独断》、刘熙的《释名》和范晔的《后汉书》，东汉时出现的文体已有六十余种，与魏晋南北朝的文体种类相差不远。^②不过就其创作的数量和理论反思的程度而言，汉代与魏晋南北朝相差甚远。魏晋南北朝是文体的深入发展时期，是其繁荣时期。与此同时，此时期是文体的理论的自觉总结期，其理论反思的深度和抽象度远非汉代所能比。魏晋南北朝对文体问题很重视，表现有二：一是文体理论的总结与反思，一是按文体来编选文集。如前所述，文体是文学创作的必要前提，意欲进行创作必须先熟悉各文体的形式规则。“文

^① 刘师培. 中国中古文学史讲义[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2004. 22.

^② 吕逸新. 汉代文体问题研究[M]. 济南: 齐鲁书社, 2001. 7.

场笔苑，有术有门。务先大体，鉴必穷源。”^①在各种文体创作之前，先有一个对各文体形式规则的学习过程，“圆鉴区域，大判条例”，以“执术驭篇”^②。这就意味着，诗赋、碑铭、奏议、书论等文体发达的背后，是文体规则的定型与熟悉掌握。这种文体规则或是在创作之前便已定型，或是在创作中逐渐定型。在魏晋南北朝的文学创作中，涌现出了很多代表性作家、作品。它们之所以具有代表性，乃至成为经典，原因之一即在其所属的文体范围内具有某种典范性，提供了文体规则的范式。萧统选编《文选》时以文体选定文章，一方面预示了其各文体规则的定型，一方面也含有提供典范的用意。在各文体的实践探索发展的同时，对各文体的理论总结与反思也逐步推进。在此时期最重要的理论批评著作中，几乎均会涉及文体问题。如《典论·论文》《文赋》《文章流别论》、《翰林论》《文章源起》《文选序》《南齐书·文学传论》《文心雕龙》《诗品》等。此时期对文体的理论探讨，其在专业度、抽象度和体系度上均远超前代。在这其中，《文章流别论》《翰林论》《文章缘起》更是专门论述各文体的性质、源流的文体论著作，惜其大部已散佚，无从窥其面貌。刘勰《文心雕龙》的主要内容便是论述各文体的体制、写作技巧及其相关问题，探讨驭文之术，其可被视作文体论著作。故而徐复观先生认为“《文心雕龙》，广义地说，全书都可以称之为我国古典的文体论”^③。这些文体论著作这既说明了此时期各文体创作的发达，也说明了对文体问题理论反思的强化。

（一）文体发展的历史进程

在魏晋南北朝，文这一概念之中便包含有文体之义。如曹丕在《典论·论文》中认为“文本同而末异”^④，之后提出了八种文体，此处的“文”便有文体之义。如《文赋》中的“文”便包含文体，《文心雕龙》中的“文”亦是如此。此时期常讨论的“文笔之辩”是针对文体区分的专门讨论，此处的“文”主要是指文学性文体。不过魏晋南北朝的文体已有了专属概念——体。体成为文体的理论概念，其在理论批评著作中使用非常广泛。此时期亦有“文体”一词，其意义便是指文体。如“洞晓情变，曲昭文体”^⑤，“去圣久远，文体解散”^⑥，

^① 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京:人民文学出版社, 1981. 470.

^② 同上, 470.

^③ 徐复观. 中国文学论集[M]. 北京:九州出版社, 2014. 4.

^④ 严可均辑. 全三国文[M]. 北京:商务印书馆, 1999. 83.

^⑤ 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京:人民文学出版社, 1981. 321.

^⑥ 同上, 534.

“观斯数家，皆就谈文体”^①等。此三处“文体”是指总体的文体概念。“文体”亦可指风格，如“中朝贵玄，江左称盛，因谈馀气，流成文体”^②，“（陶渊明）文体省静，殆无长语”^③，“比见京师文体，懦钝殊常，竞学浮疏，争为阐缓”^④等。“文体”的意义重心在于“体”，而非“文”，故其可由更为精炼的体来代替。如前所述，魏晋南北朝的体大致有三层含义：体裁、体式和风格，在此不再赘述。体概念的提出和广泛运用，说明了此时期对文体问题进行反思达到的理论高度，昭示了文体在理论上的自觉程度。

从时间历程而言，此时期对文体的理论反思是逐渐深化的。曹丕的《典论·论文》提出了四体八科：“奏议宜雅，书论宜理，铭诔尚实，诗赋欲丽”^⑤。可以看出，在曹魏时期，得到士人重视，并用以彰显个体才华的文体只有八种文体。曹丕不仅列举了最为重要的八种文体，还指出了其各自的文体特征，这表明在当时已具有了清晰的文体区分和反思意识。在八种文体之中，属于纯文学的诗赋排在最后，并没有得到格外的重视。这说明当时的文学观仍是泛文学观，诗赋的地位并没有突出于各体之上，实用文体仍是关注的重心所在。《典论·论文》反映了三国时期文体问题的理论自觉程度，即处于初级的理论总结阶段。三国时已出现了个人文集，如曹植已开始按照目录编订自己的文集，“余少而好赋，其所尚也，雅好慷慨，所著繁多，虽触类而作，然荒秽者众，故删定，别撰为《前录》七十八篇”^⑥，“前后所著赋颂诗铭杂论凡百余篇”^⑦。曹丕为孔融编定了文集，“募天下有上融文章者，辄赏以金帛。所著诗、颂、碑文、论议、六言、策文、表、檄、教令、书记凡二十五篇。”^⑧裴松之注《三国志》时，引用了颇多的当时文人别集，可见当时文人文集的编纂已颇为繁盛。从以上可看出，当时文集的编订是依据文体进行的，其排列的顺序则是先纯文学性的文体，后实用性文体，这与曹丕的分类方法并不相同。三国时还出现了分体文集，如收集书记文体的应璩的《书林》，收录七体之文的傅玄的《七林》等。这一方面反映出文体创作的兴盛和辨析深入，另一方面亦有搜集同一文体的文章用以提供典范和欣赏之意。

^① 严可均辑. 全梁文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 602

^② 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 479.

^③ 严可均辑. 全梁文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 604.

^④ 同上, 115.

^⑤ 严可均辑. 全三国文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 83.

^⑥ 同上, 165.

^⑦ 陈寿. 三国志[M]. 北京: 中华书局, 1982. 576.

^⑧ 范曄. 后汉书[M]. 北京: 中华书局, 1965. 2279.

两晋对文体的理论探讨逐渐深入,最有代表性的是陆机的《文赋》。他列举了最为重要、流行的十种文体,并总结了其文体特征。“诗缘情而绮靡,赋体物而浏亮。碑披文以相质,诔缠绵而悽怆。铭博约而温润,箴顿挫而清壮。颂优游以彬蔚,论精微而朗畅。奏平徹以闲雅,说炜晔而譎诳。”^①陆机在曹丕八体的基础上把文体区分为十体,不再像曹丕那样采用两两相连的方式进行列举,而是把每一种文体单独并列,并总结其特征,这说明当时文体区分更加细致、专业。陆机在论述文体时不仅总结了其风格特征,还论述了其风格形成的主客观原因。他按照文学性的强弱排列了各种文体的位置,把纯文学文体诗赋放在最前面,将实用文体放置于最后,这反映出了当时文学文体地位的提升,纯文学性的才华开始成为衡量士人才能的标准。此时期汇集各种文体的总集开始出现,如荀勖的《文章叙录》、挚虞的《文章流别集》、李充的《翰林》等。此三种文集早已散佚,难以窥其面貌。总集既然汇集各种文体,那么在编订时必然要对文体进行区分辨别,并进行有序的排序。这表明在当时文体的区分、辨别应当非常细致,“编纂书目,并不是仅记书名,更重要的还是要分析各家各类的流别指归”^②。这反映在挚虞和李充的《文章流别论》《翰林论》之上。

《文章流别论》专门探讨各种文体的源流、性质、特征的,并列举历代典范之作,其论述颇为精细。《文章流别论》的佚文所涉及的文体有颂、赋、诗、七、箴、铭、诔、哀辞、哀策、对问、碑、图讖等,其成书之初涉及的文体当更多。

《翰林论》论述了不同文体的特征,但其过于简略,“翰林浅而寡要”^③。从佚文来看,《翰林论》涉及的文体有赞、表、驳、奏、盟、檄、诗等,其原书涉及的文体会更多。就别集而言,两晋时期士人别集数量蔚为大观。就当时总集、文人别集的编纂、文体论著及当时的文学创作而言,两晋时文体的析分是日渐精密的,其理论总结亦逐渐深入。在各种文体中,诗赋等文学文体的地位日渐提高,成为士人逞才、博取声誉的主要手段之一。

到了南朝,文体的辨析更加精密专业。南朝时期,文人别集非常盛行,几乎达到了“人人有集”^④的状况。在文人别集中,诗赋等文学文体常排在首位,最为引人注目。萧统编选的《文选》是现存最早的文学总集,亦是影响最大的古代文学总集。《文选》以文体来编选文章,其涉及文体有三十九类,大大超

^① 严可均辑. 全晋文[M]. 北京:商务印书馆, 1999. 1025.

^② 王瑶. 中古文学史论[M]. 北京:北京大学出版社, 1986. 94.

^③ 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京:人民文学出版社, 1981. 535.

^④ 姚思廉. 梁书[M]. 北京:中华书局, 1973. 715.

越了前代。《文选》首论赋、诗、骚等文学文体，其占据的篇幅最多，反映出纯文学地位的提升。在这之中，诗赋有分别分为二十三目和十五目，可见其文体辨析的精致程度。《文选》选录文学作品颇为考究，汇集了萧统之前的文章精华，为各类文体提供了典范。“单从文体分类学的价值而言，它不仅保留了从上古到中古各种重要文体样式的经典文本，呈现了各种文体演变发展的历史轨迹，而且通过对各文体进行聚类区分而显示了不同文体的体制形态的差异性。”^①无论是为各类文体的提供典范，还是确立文体分类的标准，《文选》均成为当时、后世的代表性著作。任昉的《文章缘起》则搜罗秦汉以来的各类文章，区别、论述各种文体之起源，共析分为八十五题。虽失之琐碎，但可见其辨析文体的精细度。在《文章缘起》中，文体的排列是以诗、赋、离骚开始，反映出文学文体的地位要高于实用文体。除此之外，南朝还出现了专门收集文学作品的文集，如徐陵编选的《玉台新咏》。《玉台新咏》专门搜集先秦至梁代的乐府民歌和文人乐府、诗歌，对了解当时诗歌这种文体的历史发展演变有着重要的史料价值。

南朝对于文体的理论反思逐渐深化，其专业度、抽象度和体系度远超魏晋，代表作为刘勰的《文心雕龙》。《文心雕龙》涉及文体的本体、分类、流变、体制、风格等诸多方面的问题，建立了“体大虑周”的文体理论体系。刘勰列举了三十三种文体，其中很多文体又可继续细分，其总共涉及的文体达七十九种之多，可谓把当时的各种文体囊括殆尽。在论述每一种文体时，刘勰均按照“论文叙笔，则囿别区分，原始以表末，释名以章义，选文以定篇，敷理以举统”^②的体例，详尽而有条理地把文体各个层面的文体论述得全面、周到。在这之中，诗、乐府、赋、颂等文学文体居于各文体之前，充分说明了文学地位的提高。可以说，《文心雕龙》是古代对文体的理论总结与反思的最富于代表性的著作，代表了有关文体自觉所能达到的理论高度。钟嵘的《诗品》则是专门的评论诗歌文体的理论著作。钟嵘对诗歌的各个代表性作家的源流、创作特征和风格进行了总结和评价，并依据人物品评区分为上中下三等。在涉及的诗歌具体目类中，既有古诗乐府，又有四、五、七言，但以五言为主。《诗品》对诗歌文体的理论反思的抽象度和体系度虽不如《文心雕龙》，但却是第一部专门评论诗歌文体的理论著作，具有重大的意义和价值。文体辨析日益细密的背

^① 贾馥然. 六朝文体批评研究[M]. 北京: 北京大学出版社, 2005. 17.

^② 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 487.

后,一方面反映出当时各文体创作的繁盛及时人对文体的重视,一方面反映出文体自身的自觉。

综上所述,魏晋南北朝的文学观是泛文学观,故而其文体也是一种泛文体观,包含文学文体与实用文体。从历史的进程来看,此时期文体发展的总趋势是:文体的析分逐渐细化,其理论的反思的专业化、抽象化和体系化不断提升,文学文体的地位和价值不断升高。

(二) 文体的基本问题

以上是从纵向的时间线索对魏晋南北文体的发展历程进行了简略的梳理,站在横向的逻辑层面,此时期对文体的探索是相当详尽的,涉及了文体的各个方面的文体。在此,我们将集中于此时期人们关注较多的文体生成的原则、主观因素、通变等方面的问题进行探究。

文体生成的根源是什么?或者说各种文体存在的依据是什么?从根源上而言,这是由人类生存活动的多样性所决定的。人类的生存活动是多方面的,不同的生存活动具有各异的具体内容与规则、规范。当以文学表现人类的生存活动时,面对不同的表现对象,必然要与各种生存活动的具体内容、规则、规范像适应。表现在文体上,这便形成的不同的文体。所谓“其为物也多姿,其为体也屡迁”,“体有万殊,物无一量,纷纭挥霍,形难为状。”^①不同生存活动的具体内容便转化为文学的题材,而相应的规范则演变为文体规则,以与题材相配合。同一文体可以表现不同的内容、题材,但其存在着适宜性的问题。换言之,不同的文体是人类不同的生存活动在文学中的具体表现,其就是针对不同的题材、规则而专门生成的。故文体与表现的内容、题材的关系是定向的、相配合的,针对某一特定生活内容和题材而形成的文体,是表现此内容和题材的最适合的文体。

以是否以审美性为目的的标准,可以把文体区分为文学文体与实用文体。文学文体指专门用以抒发情感,追求审美性的文体;实用文体指具有明确的生活实用性目的和用途的文体。魏晋南北朝文学文体主要指诗歌、辞赋、连珠、七体等,以诗赋为主,除此之外的文体均可归入实用文体。如前所述,两种文体生成的原则不同,实用文体生成的原则是功能性原则;文学文体的生成原则为审美性原则,即表现性原则。实用文体用于公共性的社会事务、场所,具有一整套约定俗成的仪式规范,呈现出严正典雅的特征。实用文体必须与表达的

^① 严可均辑.全晋文[M].北京:商务印书馆,1999.1025.

题材与规范相适应,将其规范、特征内化为具体的文章规则和风格,使得内容与形式相吻合,完成其实用目的。实用文体重视功能的实现,其被纳入文学,关键在于其形式特征。换言之,形式特征是维持实用文体的根本。实用文体承担的社会功能或礼仪功能,其呈现出的应是普遍性的风格,而非个性化的特征。曹丕、陆机、刘勰等均对实用文体由功能所决定的形式特征进行了阐发,如章、表、奏、议的内容多为国家性的事务、政策,其阅读对象为帝王,因此其文体必须要严格遵循礼制和特定规范,当以典正雅丽为标准;符、檄、书、移为军中公文,所论均为军中事务,对象为军人,其当以简明决断为范式;史、论、序、注陈说事务,阐发义理,当核对事实,论说精要,以核要为法则;箴、铭、碑、诔用以哀悼人物,纪念人物的事迹、功绩,当以质朴平实、宏达精深为体制。“奏议宜雅,书论宜理,铭诔尚实”^①“章表奏议,则准的乎典雅;……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”^②。至于每种文体更为详细的形式特征,《文心雕龙》中论述极为详细,在此不再赘述。这些用于相似或相同的实用文体还可进行进一步的细分,如“碑披文以相质,诔缠绵而悽怆。铭博约而温润,箴顿挫而清壮。颂优游以彬蔚,论精微而朗畅。奏平徹以闲雅,说炜晔而譎诳。”^③对于文学文体而言,其形式生成所遵循的是审美性原则。诗赋用以表现情感,人之情感丰富多样,要想表现出情感的细致、精微,就必须以丰富、多样的语言、修辞加以形容,体现在文体形式上,便是绮靡雅丽。所谓“诗赋欲丽”^④，“诗缘情而绮靡，赋体物而浏亮”^⑤，“赋颂歌诗，则羽乎清丽”^⑥。在诗歌内部，由于体式不同，其文体的形式特征可以在进行细分，如诗歌中的四言与五言。在魏晋南北朝时期，一般均认为四言的形式特征为雅正，五言为流俗。如“雅音之韵，四言为正，其余虽备曲折之体，而非音之正也。”^⑦“四言正体，则雅润为本，五言流调，则清丽居宗”，“诗颂大体，以四言为正”^⑧。“夫四言文约意广……五言居文辞之要，是众作之有滋味者也。故云会于流俗。”^⑨

^① 严可均辑. 全三国文[M]. 北京:商务印书馆, 1999. 83.

^② 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京:人民文学出版社, 1981. 339.

^③ 严可均辑. 全晋文[M]. 北京:商务印书馆, 1999. 1025.

^④ 严可均辑. 全三国文[M]. 北京:商务印书馆, 1999. 83.

^⑤ 严可均辑. 全晋文[M]. 北京:商务印书馆, 1999. 1025.

^⑥ 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京:人民文学出版社, 1981. 339、376.

^⑦ 严可均辑. 全晋文[M]. 北京:商务印书馆, 1999. 820.

^⑧ 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京:人民文学出版社, 1981. 48.

^⑨ 严可均辑. 全梁文[M]. 北京:商务印书馆, 1999. 599.

魏晋南北朝文体发展的趋势是以审美性或艺术性为追求目标。即以艺术性来要求各种文体，文学文体自不必说，实用文体更是追求文采。萧统编选《文选》的原则便以“能文为本”，讲求“事出于深思，义归乎翰藻”^①。刘勰亦是认为“古来文章，以雕缛成体。”^②此处的“雕缛”指文。此句话便是指文章当追求文采，这自然包括实用文体。这意味着，艺术性成为文体的普遍属性，采成为文体的普遍追求，而这正是魏晋南北朝泛文学观的重要特征之一。关于此，前文亦有论述，在此不再赘述。

相对于主体，题材、内容是客观的，其可归为文体生成的客观因素。这些客观因素会形成一整套约定俗成的规则、规范，形成了文体的“法”“术”。它们是构成文体的根本性因素，是维持文体边界的基础性因素。这就是所谓的“诗赋书记，明理相因，此有常之体也。”^③至于各种文体更为具体的形式规定，其均有其独特的、稳固的约定俗称的规则，只要遵守便可，无多大的探讨余地，亦非本文研究的任务，故在此不再赘述。除客观因素，影响文体生成的还有主观因素，即为文的主体。文学创作虽遵守客观的规则，但其既为主体的创作，故必然受到主观因素的影响。换言之，主体亦参与了文体的生成。主体对文体的影响主要集中在体裁的选定和风格特征上。那么主体的何种因素会影响到文体呢？在魏晋南北朝时人看来，主体的性情与文体密切相关。主体的情性包含先天与后天两部分，就先天而言指主体的气质与才能，即“气”与“才”。每个人的先天秉性各不相同，其才能的高低、特长便有所差异。这是先天性的，非人力可以改变。体现在文体上，便是其擅长的体裁不同和风格不同。“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。”“此四科不同，故能之者偏也。唯通才能备其体。”^④“夫才有清浊，思有短修，虽并属文，参差万品。”^⑤“才性异区，文体繁诡。”^⑥曹丕在《典论·论文》中列举了建安时期的文人因个人先天气质所导致的文体风格的差异，沈约亦指出“子建、仲宣以气质为体”^⑦。就后天因素而言，主要是指后天所获得的学识和惯习，即刘勰所言的“学”

^① 严可均辑. 全梁文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 222-223.

^② 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 534.

^③ 同上, 330.

^④ 严可均辑. 全三国文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 83.

^⑤ 杨明照. 抱朴子外篇校笺[M]. 北京: 中华书局, 1991. 394.

^⑥ 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 309.

^⑦ 沈约. 宋书[M]. 北京: 中华书局, 1974. 1778.

“习”。先天的气质、才能只能提供一种可能性，其实现尚需后天的学习。而后天的学习会影响到人的气质性情，转化为现实的创造力。“才由天资，学慎始习，斫梓染丝，功在初化，器成彩定，难可翻移。”“若夫八体屡迁，功以学成，才力居中，肇自血气”^①。徐复观先生认为“学与习一面是出自情性的要求，最后并融化到情性中去；同时，学与习，虽最后融化到情性中去，并须通过情性中之才与气而实现，……四者可以说都是情性所发生的四种作用。”^②主体的性情对文体的影响正是四者所发挥的作用，其共同决定了文体的选择和风格特征。“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。故辞理庸俊，莫能翻其才；风趣刚柔，宁或改其气；事义浅深，未闻乖其学；体式雅郑，鲜有反其习：各师成心，其异如面。”^③刘勰在《文心雕龙·体性》中列举了自贾谊至陆机十二位文人的性情与文体风格的关联，说明了主体性情与文体间的密切关系。这种对文体与主体性情关系的探究，其本质是普遍性与特殊性的关系，即普遍的文体规则与特殊的个性间的关系。

魏晋南北朝文体理论另一个值得关注的是对文体演变因素的探讨。文体的存在涉及两个层面，一是普遍性的存在，即文体存在的基本规则；一是历史性的存在，即文体在历史进程中的特殊存在形态。文体必然存在普遍性的规则、规范，这是维持其存在的基本边界。但文体又是在具体时空中历史性的存在的，因此其必然会发生变化。导致文体演变的因素有二，其一是主体的性情——才、气、学、习。“夫设文之体有常，变文之数无方，何以明其然耶？凡诗赋书记，名理相因，此有常之体也；文辞气力，通变则久，此无方之数也。名理有常，体必资于故实；通变无方，数必酌于新声：故能骋无穷之路，饮不竭之源。”^④其二是时代。时代不同，社会状况与思潮不同，故其文学也就不同，文体也会发生相应变化。因而文体是随着时代不断发生变化的，其面貌受时代的制约。刘勰认为“时运交移，质文代变……故知歌谣文理，与世推移，风动于上，而波震于下者也。”^⑤因此，他认为“文变染乎世情，兴废系乎时序”^⑥。在《文心雕龙·时序》中，刘勰详尽地论述了自春秋至梁代文学、文体演变与时代变

^① 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 308-309.

^② 徐复观. 中国文学论集[M]. 北京: 九州出版社, 2014. 4.

^③ 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 308.

^④ 同上, 330.

^⑤ 同上, 476.

^⑥ 同上, 479.

迁的关系，相类似的内容也见之于沈约的《宋书·谢灵运传论》与钟嵘的《诗品序》中，在此不再论述。

此外，涉及文体问题尚有文体演变的主导精神（新变）与文笔之辩，关于此二者已在前文有详细论述，在此不再赘述。

二、体式的功能

前文提到，文体可分为三个层面：体裁、体式与风格。体式指言词的结构与格式，其为具体的表达样式；体裁指不同文学类型的写作规则、规范，其为整体性的话语秩序与系统；风格指体式的品质、品格稳定之后呈现的辨识度，其为体式与体裁的个性化呈现。在三者之中，体裁是维持文体存在的边界；体式是文体的具体呈现；风格则是文体的最高境界。“风格是文体呈现的最高范畴。风格的形成是某种文体完全成熟的标志，因此也是文体的最高体现。”^①在实际创作中，对于主体来说，体式比体裁更为重要。体裁是约定俗成的固定规则，遵守即可，不需个人的创造，可供主体发挥的便是体式。在创作中，熟悉体裁规则之后，主体便进入了更为具体的字句使用层面。主体选择具体的表达模式或样式之后，通过对选词、语法、语调等方面的调整，实现由字词到句，由句到章、节，最终至篇，完成某种文体的创作。文体存在的目的是现实文学的表达功能，而这主要体现在体式之上。在表达功能上，体裁只是一种最为宽泛的规定，其功能的具体实现及完成程度主要依赖于体式。因此，体式是实现文学表达功能的具体承载。体式完成之后，其形成了相对稳定的辨识度，这便是风格。体式是连接体裁与风格的中介，它是文体最基本的层面。

体式是言辞的结构、秩序，其具体内容包含句式（四、五、七言等）、语法、语调、节奏、选词等方面。作为一种具体的表达样式，体式既包含普遍性的一面，如句式、语法，亦有个性化的层面，如选词、语调等。在此，本文选择句式这个最为常见、最为重要的体式内容作为研究对象。句式是体式的最基本层面，提供某种稳定的表达样式、模式。体式的其他方面必须遵守句式的规则，在此之上才能发挥作用、彰显特征。文体表达功能的实现主要依赖于体式，而体式功能的实现则主要奠基基于句式。且句式作为体式的普遍性层面，具有一定的稳定性，以此考察魏晋南北朝文体的发展情况，更具有针对性和代表性。

^① 童庆炳. 文体与文体的创造[M]. 昆明: 云南人民出版社, 1994. 160.

在考察体式功能的对象上，本文以诗歌为主要研究对象。这是因为，诗歌逐渐成为魏晋南北朝最受重视的文体，其在艺术性上最能体现文体发展的高度和自觉程度。

追溯诗歌的发展史，《诗经》、楚辞和汉乐府是魏晋之前最为重要的诗歌经典，构成了中国诗歌艺术的源头之一，魏晋南北朝诗歌创作便是在此基础之上继续推进发展。就其句式特征而言，《诗经》主要以四言为主，间或存在杂言。汉乐府以五、七言为主，杂言为辅，楚辞则以七言为主。在汉代至魏晋南北朝，楚辞被视为辞赋的先导，其对辞赋影响更大。汉乐府的出现，使得诗歌句式实现了由四言向五言、杂言过渡。魏晋南北朝诗歌的句式主要以五言为主，继承自汉代民间乐府。对于此点，魏晋南北朝时人有着清晰的认识，视五言为俗体，如挚虞认为五、七言“于俳谐娯乐多用之”^①，刘勰认为五言源自“邪径童谣”^②。文人诗歌采用五言体式，确立于在东汉时期。从现有的资料来看，东汉较早采用五言进行诗歌创作的文人有班固、张衡、秦嘉、徐淑、邴炎、赵壹、蔡邕等人，而无名文人的《古诗十九首》和苏李诗则显示了东汉末年五言文人诗歌的成熟度。到了建安时期，文人从事诗歌创作多采用五言句式，“建安之初，五言腾踊”^③。五言体式在之后得到了继承和发展，奠定了魏晋南北朝时期诗歌创作以五言为主的句式特征。

就句式结构而言，五言的句式结构比四言的更为多样，可供选择的种类和余地更多、更大，更有利于诗人的自由表达。四言单句的句式结构的基本类型有四种：二二、一一二、一三、一一一一；在此基础上可生出三种变化：二一一、一二一、三一。在实际的使用中，后三种变化类型很少使用，基本上以前四种句式结构为主。因此留给诗人使用的句式结构类型并不多，自由选择 and 表达的空间很少。相比较而言，五言单句的句式结构则就多样了，其基本类型有六种：二二一、一一一二、二三、一四、一一三、一一一一一；变化类型有九种：一二二、二一二、二一一一、一一二一、一二一一、三二、四一、三一一、一三一。^④除四一、三一一、一三一、一一一一一不常见外，可供诗人采用的仍有十一种。可见，随着五言句式结构类型的增多，提供给诗人选择和表达的自由空间也就更大。句式结构的多元化带来了句法结构的多元化，五言的句法结

^① 郭绍虞主编. 中国历代文论选(第一册)[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1979. 191.

^② 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 49.

^③ 同上, 49.

^④ 吴小平. 中古五言诗研究[M]. 南京: 江苏古籍出版社, 1998. 70-74.

构类型要远多于四言。

从四言到五言，句式结构的多样化只是其中的一个方面，更为关键的是其在单句语法功能上的变化。五言源自于民间，近于口语，其句式当以利于表达的功能为先。五言之所以取代四言，成为民间乐府与文人徒诗的主要句式，其根源便在于其句式的表现功能。表现功能根源于其语法功能，故而语法功能是决定句式演变的根本性原因。要想表达一个完整的意思，需要具备基本的结构成分和语法单位。表意的最基本要求是具备主语和谓语，而要想更为详细地说明、描述则需要附加成分，如宾语、补语、定语、状语等。四言、五言均必须遵守此规则。但四言受制于字数限制，单句之内只能容纳最基本的语法单位，形成简单的语法结构，如主谓（我徂东山）、动宾（言告师氏）、动补（在河之洲）、偏正（萧萧马鸣）、联合（鼓瑟吹笙）、复句紧缩（谁因谁极）等。在语法上，四言中的句法结构均是独立的语法单位，亦是独立的语意单位。不过，四言单句所构成的语意单位虽然独立，但其表意并非完整，在很多时候它只是一个半语意单位。四言单句能传达基本的意义，但要想描述整个事件、事物，表达完整的意思，就需要增加另外的语法结构和语意单位。换言之，四言需要两个单句的结合，才能形成一个完全的语意单位，表达出完整的意义。如“关关雎鸠，在河之洲”，两个单句在语意和语法上均是独立的，前句描述了雎鸠及其叫声，后句交代了雎鸠的位置，两句结合起来才形成关雎在河洲上鸣叫的完整场景和意义。如“氓之蚩蚩，抱布贸丝”，前句交代对象，后句描写其动作目的，两句结合起来表达了氓抱布贸丝的情态。

相对于四言，五言仅是增加了一个字，但在语法上相当于增加了一个语法单位。由此改变了四言单句内的语法结构，使五言单句的语法结构更为完整，表意能力更强。由于改变了句子的语法结构，五言单句就可形成一个完整的语法单位，足以表达一个完整的意义，实现了语法单位与语意单位的同一。五言诗可以单句表达完整的句意，而不再需要两个句子的组合。换言之，由四言到五言，实现了单句语法功能的强化，增强了单句的表意功能。我们把四言放在一起比较，就可以看出这种变化。“黄鸟于飞，集于灌木”，前句为主谓结构，表述其对象与动作，后句为谓补结构，表述其运动的方向，两句合在一起采构成了一个完整的主谓宾结构，陈述了黄鸟飞起聚集于灌木的场景。在五言诗句“胡马依北风，越鸟巢南枝”中，单句的语法结构非常完整，单句之内便把鸟飞的动作、方向交代清楚，且“巢”字也更为明确的交代了越鸟飞翔的具

体目的。因此，五言的表意功能要强于四言，其单句即可实现四言双句的表意效果。刘熙载指出了五言的这一优势“五言上二字下三字足当四言两句，如‘终日不成章’之于‘终日七襄，不成报章’是也……是则五言乃四言之约”^①。

除了单句的完整表意能力外，五言的表意功能强于四言的另一个表现是在对事物的具体情状的描述上。要想表现事物的丰富的情状，就需要增加附加成分。四言限于字数，其句子不能附加太多的修饰成分；四言句式结构类型较少，附加语言成分的位置相对有限，无法腾出更多的空间加以细致的描绘。故四言单句对事件的陈述只能交代基本事实，更为具体的信息则难以表现。单句内的描述只能是概括性的、宏观性的，而不能更为具体地描写其情状，要想实现此目标，仍需要两个或更多的句子的结合。如“我有嘉宾，鼓瑟吹笙。”此两句仅交代了基本的信息：因有嘉宾而奏乐。至于嘉宾是谁，音乐演奏的场景均未进行说明。如“出其东门，有女如云”两个单句只是交代了行动的方向（东门）和见闻，至于如何出了东门，东门的特征，并未说明；“有女如云”只是交代了女性数量之多，至于女性的具体信息（为何聚集、穿着容貌），并未说明。四言写景亦是如此，其多为宏观描述，较少具体描绘。如“蒹葭苍苍，白露为霜”，前句仅言明芦苇茂盛，后句仅说明了白露成霜，至于芦苇茂盛、遍地白霜的具体情状，却是语焉不详。当然，四言并非不能描写事物的具体情状，但需要更多句子的配合，而无法在单句内实现。如“桃之夭夭，灼灼其华”，前句言桃树茂盛，后句说桃花鲜艳，后句的桃花鲜艳是对前句茂盛的补充说明，两者结合才能实现一个相对具体的描述。如“静女其姝，俟我于城隅。爱而不见，搔首踟蹰。”前两个单句只是交代了更待的地点和对象，而等待过程的具体情况是通过后面两个单句来实现的。

到了汉魏晋南北朝，随着人们感知事物能力的增强，情感的丰富，其对诗歌表现事物、事件和丰富情感的要求提高。落实到体式，这就要求单句需提高其表意功能，完成对事物的具体情状、事件来龙去脉和基本元素的描写，表达丰富的情感。四言并不能完成此任务，而五言恰好能满足此要求。五言的句式容量大，句式结构类型多样，可以较为自由地在句内添加成分，从容地加以描绘其具体情状，增强五言单句的表现能力。“三拍子节奏的五言诗，内在地趋向于把一句诗分割成三个相对独立的语意单位，为从句结构上增加主谓以外的附加成分提供了可能。这就促使了五言诗结构的复杂化，从而提高了诗

^① 刘熙载. 艺概[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1978. 70-71.

句的表达能力。”^①在事件的陈述方面，五言可以具体地交代事件的基本元素。如“白马饰金羁，连翩西北驰”，前句描绘了马与羁的颜色和质地，后句则陈述了白马的动作（驰）、方向（西北）及奔驰的状态（连翩）。无论对象，还是动作，均交代得具体、生动。如“朝发广莫门，暮宿丹水山”，两句分别交代了出发与到达的时间（朝、暮）和具体地点（广莫门、丹水山）；前句用“发”，后句用“宿”，交代了不同的行动性质。在写景方面，五言可以凭借其灵活的句式结构和长度，详细地描绘事物的具体情态。如“郁郁涧底松，离离山上苗。”，前句说明了松的地点（涧底）和生长状态（郁郁），后句描写了苗的地点和情态（离离）。如“白云抱幽石，绿筱媚清涟”，前句交代了云和石的颜色、情态及二者的关系，后句描绘了筱和涟的颜色和质地及二者的关系。关于此种事例，第一节中已列举了大量的事例，在此不再举例。由此可见，五言在表现事物的具体情状方面强于四言，这就给予了诗歌以更多的表达空间，可以表现更丰富的思想情感。故而钟嵘认为“五言居文词之要，是众作之有滋味者也。”^②

五言中有两种句式结构值得注意：一是主谓宾结构，一是主谓结构。五言诗中存在着大量的主谓宾的句式结构，这大大改变了改变了诗歌的结构，增强了诗歌的表现力。四言中也存在主谓宾结构，如“我有嘉宾”，但其数量并不多，而到了五言中此种结构则大量出现。主谓宾结构是一个非常完整的语法结构，可以表达一个完整的意义，故而其是一个逻辑性非常强的语法单位与语意单位。主谓宾结构最常见于二三、二一二句式结构，其经典句式为AAXBB。A为主语，X为谓语动词，B则是宾语。如：“战士食糟糠，贤士处蒿莱”，“羁鸟恋旧林，池鱼思故渊”，“林壑敛暝色，云霞收夕霏”，“馀雪映青山，寒雾开白日”，“夜雨滴空阶，晓灯暗离室”等。在此结构类型中，主语和宾语分指不同事物，而谓语的存在在二者间建立了独特的存在关联。主宾及谓语动词建立的关联，构成了丰富的语意内涵。此种句式结构存在一个较为常见的变化类型：AXBBB，其出现在开头为单音节字的句子。如“我在三川阳，子居五湖阴”，“狗吠深巷中，鸡鸣桑树颠”等。五言的主谓结构有两个较为常见的基本类型，一为AABBX。在此结构中，A为主语，B为补语，X为谓语。如“芙蓉露下落，杨柳月中疏”，“远树云里出，遥船天际归”等。在此种句式类型中，补语多为另外的事物、情景的出现，它补充说明了主谓的具体情状，使得单句的内涵

^① 赵敏俐. 两汉诗歌研究[M]. 北京: 商务印书馆, 2011. 257.

^② 严可均辑. 全梁文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999. 599.

和表现力大为增强。主谓结构的另一个结构类型为 AXBBX。此种类型中，A、B 均为主语，AXBBX 便是两个主谓结构的集合，如“江暗雨欲来，浪白风初起”，“春晚绿野秀，岩高白云屯”，“鱼戏新荷动，鸟散馀花落”等。在此类型中，两个主谓结构结合在一起，使单句的内涵、容量空前增加，其表意功能翻了一倍。

由于五言句式的容量大，句式、句法结构多样，给予诗歌表达更多的自由空间。在这之中，语序的多样化是五言句式的重要发展。语序是词语组合的顺序，其暗含着语句内成分或所指称事物、事件间的逻辑关系。语序不同，句内成分的关系会发生变化，表达效果各异。《诗经》与汉代乐府以正常语序居多，很少有特殊语序。如“肃肃鸛羽，集于苞栩”，“客从远方来，遗我双鲤鱼”。诗歌语言的语序是与日常语言的语序是相同的，所论述的事物间的关系是与生活逻辑保持一致的线性时间因果关系。随着文学的自觉，诗歌开始建构诗性的语言表达方式，语序便是其中的一个方面。诗性语序的建立首先是省略，即省略掉那些表示事物间逻辑关联的语法成分——虚词，如连词、介词、副词、助词等。“由于汉字自我完足地具有意义和形象，可以脱离句法结构显示意指内容，措意使省略成为可能。”^①省略造成句子成分间的语法关系逐渐淡化、消失，使得句子结构趋于松散。省略模糊乃至消解了事物间明晰的逻辑关系，使之趋于不稳定。在语法关系不明确的情况下，事物间的逻辑关系变可能存在多种解读，其句意便趋于多元化。这就大大增强了句子的意义空间，强化了句子的表现性。省略在魏晋时便已出现，但并不多见。南朝谢灵运开始大量使用省略，如“岩峭岭稠叠，洲紫渚连绵”，在岩与岭间看不出有何逻辑关系；如“野岸平沙合，连山雾远浮”，岸与沙、山与雾之间，除了空间的存在外，不存在紧密的逻辑关系。再如“月牖拂霜松，户窗穿石窦”，在月、牖、霜、松和户、窗、石、窦间不存在确定的逻辑关系，可以存在多种解读。

省略之后，便是语序的倒置，即倒装。倒装是诗歌建立诗性语言结构的重要途径。倒装打破了句内成分间正常的语法关系，使之趋于陌生化，造成新奇的效果。“效奇之法，必颠倒文句，上字而抑下，中辞而出外，回互不常，则新色耳。”^②正是这种陌生化，使得诗歌语言与日常生活语言拉开了距离，突出了诗歌语言的诗性特质，建构起诗性语言结构。倒装改变了语言的正常结构，

^① 葛兆光. 汉字的魔方——中国古典诗歌语言学札记[M]. 上海: 复旦大学出版社, 2008. 66.

^② 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981. 340.

强化了诗歌的语言成分之间的张力和弹性。倒装改变了事物间的线性逻辑关系，建构起了语法上的诗性逻辑关系。如“花丛乱数蝶，风帘入双燕”的正常语序应是“花丛数蝶乱，双燕入风帘”，使用倒装之后，花丛与蝶之间因为“乱”的前置而生成了诗性的想象关联，而“风帘”由被动走向主动，与双燕之间建立了互动关系。倒装并不会影响语意的完整表述，但会改变语言结构的接受重点。它突出了倒装的成分，使之成为焦点，成为句意生成的重中之重。如“繁霜白晓岸，苦雾黑晨流”中的“白”和“黑”因为倒装而得到了突出和对比，进而在奠定了诗句的情感基调。再如“百年积死树，千尺挂寒藤”，正常语序应是“死树积百年，寒藤挂千尺”，倒装之后“百年”和“千尺”得到了凸显，强调了树与藤的沧桑，情感得到进一步深化。倒装与省略一样，在南朝之前并不常见，自谢灵运、鲍照大量使用倒装之后，其日益普遍。倒装使得诗歌语言自觉脱离日常语言，建构起了诗性的语言结构，这是文学自觉在体式上的重要体现。

正因为省略和倒装的使用，句内成分间的语法关系逐渐松脱，事物间的线性逻辑关系，建立起了平行性结构。换言之，日常语言中事物间的线性、稳定性被打破了，形成了并无紧密逻辑关系的平行并列关系。如“路长寒光尽，鸟鸣秋草穷”，在路长与寒光尽之间不存在必然的关联，其只是并列关系；同样鸟鸣和秋草穷也只是一种并列关系。再如“野径村田黑，江秋岸荻黄”，前后两个单句内的事物间也不存在必然关联，而是一种并列关系。当单句内的事物间并无紧密的逻辑关联，那么单句与单句间便更无多少关系。这种逻辑关系的弱化必然会造成诗歌结构的松散，那么诗歌盖如何克服句间关系的松散呢？这就需要对仗的使用。魏晋南北朝五言诗歌的一个重要特征是对仗大量使用。前文提到，四言一般需要双句才能表达一个完整的意义，故而两个单句之间是一种前后相连的顺承或因果关系。除此之外，四言诗中亦存在有两句相对的情况，但一般不将其归入对仗。四言诗常采用重章叠句的方式以构成整个诗歌结构，这在《诗经》中体现的非常明显。五言诗在继承了四言的结构关系，早期多采用单句散行的顺序叙事的结构关系以及重章叠句的结构方式。不过五言单句的独立性强化，易造成句与句间关系的弱化，形成单句散行为主的松散诗歌结构。为了克服着一问题，五言开始大量采用对仗的方式，建立较为紧密的诗歌结构。五言两句以对仗的形式出现，便形成了实际上的联系。在形成对仗的两个单句中，其句式结构，相应位置词语的属性均相同。通过句式的相同，对仗使得两

个单句间建立了一种形式关联。在此形式关联之上，两个单句构成了一个较大的语意单位。在此语意单位内，单句间的语意无论对等、互补、对立，其在各自的单句内仍是独立的。因此，对仗便形成了形式和语意上的空间平行结构。在此空间平行结构内，单句间所陈述的内容往往不存在紧密的逻辑关联，如“野旷沙岸净，天高秋月明”，从描述的内容来看，前句和后句只是在同一物理时空内的物理现象，二者间不存在意义上的紧密逻辑关系。两句仅靠形式上的相同被组织在一起，形成了形式与意义上的对应、对比关系。在平行结构中，独立的单句因为对仗建立了某种关系，强化了诗歌句子之间的联系，形成了以两句为基础的表意单位。换言之，对仗所形成的平行结构，建立了相对完整的句式单位和语意单位，构成了诗歌的结构基础。对仗多发生于两个单句内，因此诗歌便形成了以双单句为基础的形式与意义结构。不同的双单句间叠加，便形成了完整的诗歌结构。如谢灵运的《石壁精舍还湖中作》：“出谷日尚早，入舟阳已微。林壑敛暝色，云霞收夕霏。芰荷迭映蔚，蒲稗相因依。”前后三个双单句间分别描述了不同的内容，三者相叠加便形成了诗歌的结构。由于对仗是一种人工设定，故而其形成的平行结构也是一种人工结构。平行结构的存在改变了四言中的顺承、因果结构，建立了基于诗歌自身的诗性逻辑结构。这就使得诗歌的结构与现实生活拉开了距离，建构起了属于诗歌自身的结构系统。此外，平行结构的对应关系使得同一句式反复出现，因而诗歌的容量便增加了一倍，强化了诗歌的容量和密度，增强了诗歌的表意功能。

就魏晋南北朝诗歌句式的发展而言，其是处于不断地进化中的。从汉末的《古诗十九首》和建安诗歌来看来说，二三句式结构已成为主导；省略和倒装并不常见，单句散行的顺序叙事结构是主导的诗歌结构，对仗偶有出现；就一首诗内部的语句数量而言，其还尚未定型，篇制意识不强。西晋时期诗歌体式的重要发展是对仗开始广泛使用，即“俳偶渐开”^①。不过此时期的对仗仍是部分性的，但其数量开始日渐增多。到了晋宋之交，对仗的使用开始增多，在谢灵运和鲍照诗歌中出现了通篇对仗的情况，并开始大量使用省略和倒装。在鲍照、江淹那里，篇制意识已经增强，出现了不少五言四句、八句、十句的诗歌篇制。^②齐梁陈时期，四句、八句、十句为一篇成为诗歌最通行的体制。在这其

^① 胡应麟. 诗薮[M]. 上海:上海古籍出版社, 1958. 24.

^② 葛晓音. 先秦汉魏六朝诗歌体式研究[M]. 北京:北京大学出版社, 2012. 400.

中，五言四句、八句的比重逐渐提高，成为主要的诗歌体制。^①诗篇的缩短必然要求单句内部结构及表意功能的强化，以实现原来更长的篇制才能实现的功能，因此对仗成为诗歌句式演化的必然选择之一。齐梁陈三代，五言诗中的对仗出现的频率日益增多，通篇对仗的数量激增。^②同时，基于诗歌自身的诗性逻辑和诗性结构的建构逐渐走向成熟，为唐代五言近体诗的完全成熟奠定了基础。

三、体式的形式美

体式的形成和演变的根源在于其表意功能。但体式归属于形式，其自身具有审美属性。即体式本身就具有形式美，其本身就可成为审美的对象。因此，考察体式的形式美当为此时期形式研究的重要组成部分。

就诗歌句式而言，其在形式上的重要表现便是节奏。所谓节奏指字与字间的顿逗、停顿而形成的有规律的组合，基于字词的单位而划定。节奏是事物的天然属性，任何事物均具有独特的节奏。日本汉学家松浦友久把诗歌的节奏分为音节节奏和拍节节奏、韵律节奏和意义节奏、读书节奏（语言节奏）和歌唱节奏（乐曲节奏）。^③体现在句式中，主要涉及音节节奏和拍节节奏。由于汉字具有一字一音节的特性，故而不同的句式具有不同的音节。每个音节便是一个节奏，此为音节节奏。几个音节组合在一起，形成了节拍，这便是拍节节奏。拍节节奏一般根据字词意义的自然组合而成。在诗歌句式中，音节节奏是基础性的，自然形成的，而拍节节奏是人工的，是决定诗歌句式节奏的主要因素。

不同句式的节奏具有不同的形式美感。四言的拍节节奏以二二为主，两个音节组成一个拍节。二二节奏简单明晰，节拍单纯明快。二二节奏结构整个诗篇，其节奏整齐划一，具有简洁、安定、浑厚的形式特征。但是二二节奏缺乏变化，整个诗篇采用此节奏时极易使人产生单调、机械和呆板的感觉。而且，四言的拍节节奏过于稳定，很难与字词意义反映出的情感变化相结合，因而其在表现力上要相对较弱。相比而言，五言的音节节奏二三为主，拍节节奏为上1下2，即上半部分一个拍节，下半部分两个拍节。在此结构中，前短后长，其是不平衡的。当单句叠加时，二三节奏形成一个的基于单句为基础的重复性的整体结构：二三，二三，二三，二三……。由于单句内的节拍是不平衡的，因此

^① 吴小平. 中古五言诗研究[M]. 南京:江苏古籍出版社, 1998. 250-251.

^② 杜晓勤. 盛唐“齐梁体”诗及相关问题考论[J]. 北京大学学报(哲学社会科学版), 2011(2).

^③ 松浦友久. 中国诗歌原理[M]. 孙昌武 郑天刚译, 沈阳:辽宁教育出版社, 1990. 102-107.

在此整体结构内便形成了单句内的不平衡与单句间平衡的节奏模式。在这个节奏中，较小单位内部是变化的，不断打破着凝固性，追求变化性，即单句内的二三节拍的对立；但较大单位内又是相同的，形成了稳定性；故而其形成了稳定而又有变化的节奏系统。即，局部的不平衡生成整体的平衡，实现了局部的变化性与整体的规律性的新平衡，使之充满了节奏性的张力。尤其是在对仗普遍运用的情况下，二三节奏产生的动态感会更强烈。节奏的有规律的起伏变化，生成了一种流动性的形式美感。

五言的流动性节奏结构在诵读时，会产生动态的愉悦感。在诵读时，二三节奏会因结构的不平衡造成语音长短差异，打破了四言过于板滞的语音节奏，形成短长交错的动态的语音平衡。不过，诵读对于节奏的整齐性要求很高，五言的二三节奏会在诵读时产生不舒适感。因此在诵读时，人们会在调整某个音节的诵读时间和语音长短，从而获得诵读的平衡感。人们会延长第二个音节的诵读时间，以加长其语音停留，同时会缩短后三个音节的诵读，以减少其语音的停留时间。经过这样的调试，二三节奏实现了语音上的平衡，从而减弱了这种结构上的不平衡。这样，正常的语音也会产生长短急缓的变化，生成一种有规律的动态变化。于是，诵读时实际节奏结构的不平衡与语音长短而生成的平衡，又形成了一种动态的平衡。

在五言的二三节奏中，后面的三音节又可拆分为二一或一二节奏，因而二三节奏的拍节为二二一或二一二，即三个节拍。后三音节拆分的原则是基于句式的词语的意义，如谓语动词、表示程度、数量、方向等的词语、指示性的名词等词语。这些词语往往对句子意义的生成起着决定性的作用，故而是句子的核心之所在。人们在诵读诗歌时，常常会在这些词语上加重语气，以示强调，形成语音上的轻重变化。如“青青园中葵”，“葵”是整个句子的核心意义，其获得重读。如“暮烟起遥岸”，“起”对整句意义的生成起着决定作用，其会获得重读。由于这些词语多集中于后三音节，常与二二一、二一二节奏中的“一”的位置相吻合，造成了句式结构在语音上的轻重变化。其用图例表示便是：○○○○X，○○X○○，X表示重读的字词。语音上的重读，使得整句的语音形成了轻——轻——重、轻——重——轻的变化。重读使得此字词获得了语音上的强调，实现了与其他非重读的字词在语音长度的抗衡。单字的重读，弥补了语音长度的不足，实现了与双字的轻读在语音上的平衡。如“孤鸟西北飞，离兽东南下”，“飘飘西来风，悠悠东去云”，重读均在最后一个音节，其语

音轻重变化模式为：轻——轻——重，轻——轻——重。如“天际识归舟，云中辨别树”，“大江一浩荡，离悲足几重”，重读的为第三个字，其语音模式为：轻——重——轻，轻——重——轻。于是，语音上的轻重的有规律变化，生成了一种流动性的动态形式美感。

可见，五言的句式节奏不同与四言，也不同于日常语言的节奏，而是一种人工创造的专属于诗歌的节奏系统。它使得诗歌建立起了诗性的节奏结构与体系，实现了诗歌及其语言结构与生活语言的区别，是诗歌走向自觉的标志之一。

松浦友久先生认为诗型朗读节奏上的相互差异，是诗型转变的主要原因和决定因素。^①他在研究中国古代的诗歌节奏时，从拍节节奏及其产生的美学效果的角度对四、五、七言进行了分析。松浦友久在比较四言、五言的句式节奏时，提出了休音的存在是五言替代四言的重要原因。“一般认为四言诗较少的主要原因在于其四言节奏的单调性。但，更正确地说，最主要是因为四言（作为拍节节奏）的句末没有半拍的休音（亦即节奏性的真空）。”^②所谓休音是指休止音节，它是指五言的最后一个音节。他把五言的节奏划分为三拍节，即二二一的结构。最后一个节拍只有一个音节，故而是半拍的，即半拍的休音。他认为“句末有半拍（相当于一字）休音，必会产生两种表达方式：①（不改变节奏整体的流动）而把音流厘的句末的一个字的长度（半拍）切断；②或与①相反，将音流拖长一个字的长度（半拍）。”“两者都会给节奏以弹性，使发音清楚优美，加深句末一个字的印象。而且易于产生加强余韵余情的效果。句末休音的存在能使句中的节奏点（五言的第二字、七言的第四字）和句末的节奏点（五言的第五字、七言的第七字）形成不同的结构，因而使一首诗的节奏多样化，立体化。”^③此外，松浦友久先生认为“五言诗是以上1、下2拍的节奏为基调，每句本身都包含奇数（阳）与偶数（阴）的对比感”，“对于中国古代——中世的中国文人来说，阴阳（奇偶）的对比感，几乎已成为生理上体质化了的平衡感”，“存在于五言诗中的奇偶对比的次要节奏比起偶偶对比的四言诗（上1拍、下1拍）和七言诗的（上2拍、下2拍）更具魅力。”^④这两点正是汉末魏晋南北朝五言取代四言的重要原因。七言的音节节奏为四三结构，拍节节奏为上2下2，即拥有四拍节节奏。在松浦友久先生看来，七言与四言在拍节节奏上

^① 松浦友久. 中国诗歌原理[M]. 孙昌武 郑天刚译, 沈阳: 辽宁教育出版社, 1990. 130.

^② 松浦友久. 节奏的美学——日中诗歌论[M]. 石观海等译, 沈阳: 辽宁大学出版社, 1995. 169.

^③ 同上, 169.

^④ 同上, 167.

相同的，均是偶数型的。因此，它认为七言的渐增与四言的渐减是相对应的。汉魏六朝时，五言诗是诗歌创作的主要类型。“这个时期的二拍子、四拍子的偶数节奏，与其说是由散见的七言诗来实现的，显然还是由传统的四言诗来实现的。”^①七言诗的盛行需要两个前提：“①由于四言诗创作的渐减，七言诗四拍节奏具有了更明显的存在理由；②由于七言诗每句韵转变为隔句韵，‘七言一句’与‘四言两句’的相同性减少了。”^②而这两个前提在南朝时期才刚开始出现，直至唐代才完全具备，因而七言诗的创作盛行于唐，而非魏晋南北朝。

以上是对诗歌句式节奏形式美的分析。接下来我们简要分析一下此时期辞赋的形式美。魏晋南北朝时期，辞赋的重要发展是骈偶化，即骈赋的产生。“建安之世，七子继兴，偶有撰述，悉以排偶易单行。即非有韵之文，用偶文之体，而华靡之作逐开四六之先，而文体复殊于东汉。”^③骈赋最重要的特征是，广泛采用对仗手法，在体式上渐以四六句式为主。从句式上而言，骈赋的四言句拥有四个音节，可划分为两个节拍，即二二节奏，如“华山\为城，紫渊\为池”；六言句有六个音节，可划分为两个节拍或三个节拍，即三三或二二二节奏。两节拍的如“风萧萧\而异响，云漫漫\而奇色”，每一节拍占据三个音节；三节拍的如“吴蔡\齐秦\之声，鱼龙\爵马\之死”，每一音节占据两个音节。两节拍的六言句式与两节拍的四言和三节拍的六言相搭配时，由于占据的音节数不一样，其节奏自然生成变化。骈赋句式以两音节的拍节节奏为主，其节奏稳定，单纯明快。在此之下，骈赋的节奏变化在于句间，而非单句内。换言之，当单句内无法获得差异时，骈赋便依靠单句间的拍节节奏数量的多少生成变化，以获得变化性。辞赋没有诗歌那么严格的体式规范，故而在句式的组合上更为灵活，或四四相对，或六六相对，或六四、四六相对；还有单句对、隔句对、复句对等对仗形式，交替出现。这些对仗形式与拍节节奏相配合，形成了一种长短结合的有规律变化，使得骈赋的节奏变化稳定而又多样。在诵读时，节奏单纯明确，语音长短不一，相互应和，生成富于流动性的形式美感。

^① 松浦友久. 中国诗歌原理[M]. 孙昌武 郑天刚译, 沈阳: 辽宁教育出版社, 1990. 130.

^② 同上, 130.

^③ 刘师培. 中国文学讲义[M]. 扬州: 广陵书社, 2013. 181.

第三节 声律的形成

魏晋南北朝文人诗歌的创作可以分为文人乐府诗和徒诗创作。文人乐府诗是对民间乐府的模仿，而民间乐府是用于歌唱的，其音乐性依赖于外在的音乐，因而文人乐府的音乐性也是依赖于音乐的。文人徒诗是不入乐的诗歌，不过不入乐并不意味着诗歌不再依附于音乐。但音乐化是诗歌的固有属性，文人徒诗虽摆脱了对音乐的依赖，其必须建立自己的音乐结构和体系。换言之，音乐化是诗歌发展的必然。只有解决了此问题，文人徒诗才能获得真正的发展，走上自觉的道路。

既然文人徒诗已脱离了对外在的音乐的依赖，那么其音乐化必须依靠和挖掘自身所拥有的音乐属性，并在此基础上建立音乐化的结构。诗歌以文字为基本单位，故其音乐化的追求便落在了言身上。言可分为意义和声音两部分，二者在魏晋南北朝均获得了开发，建立了诗歌自身的艺术语言系统，即诗性语言系统。诗歌的音乐化的落脚点在于言的声音形式上。魏晋南北朝时期，诗歌基于文字自身的声音形式，通过有意识的选择，使声音获得了专门的开发；经过有系统的组织，文字的声音形式形成了音乐化的结构和体系——声律，生成了音乐化的效果。因而，诗歌对音乐化的追求催生了声律的兴起，而声律的产生正是诗歌音乐化的结果。由于声律是基于文字自身的声音形式，因而它所产生的音乐化便是一种内在的音乐化。内在的音乐化正是声律的本质特征，亦是诗歌（文人徒诗）走向自觉和成熟的重要标志之一。换言之，当诗歌摆脱了对音乐的附属之后，内在的音乐化是其发展的必然途径，而内在的音乐化又是推动诗歌全面发展的重要动力。张节末先生认为中古时期诗歌发展的重要内容之一是律化运动，所谓“律化运动是指，诗歌摆脱依赖外在音乐作为结构组织原则之过程中不断探索新的基于文字本身的结构组织原则……在佛经转读的激发下发生声律，通过平仄交错的节奏形式组织诗歌，辅以各种时空对比的技术，最终形成一种高度形式化的艺术。”^①在律化运动之中，声律的生成和兴盛正是关键与核心。

文字声音是一种纯粹的形式，基于声音而建立的声律更是纯粹的形式结构和系统。它使得诗歌获得了有别于音乐的、具有自身特色的诗歌的音乐化。声律的形成和兴起正是魏晋南北朝审美活动中形式冲动的重要体现，是此时期文

^① 张节末. 中古诗学史——境化与律化交织的诗歌运动·前言[M]. 杭州: 浙江大学出版社, 2013.