

魏晉玄學與文藝(提要)

姚漢榮

中國晉代的大詩人陶淵明，韓國朋友對他是很熟悉的。關於陶淵明，有很多有趣的故事。其中有一則故事是這樣的：詩人家里有一把琴，但這把琴是沒有弦的，可是每次有朋友到詩人家里，他們喝酒喝到高興的時候，詩人就要拿出那把琴進行撫弄，當然，無弦琴是發不出聲音來的，但詩人說：只要能夠領略彈琴的情趣，何必一定要讓琴弦發出聲音來呢？

為什麼陶淵明不去彈有弦琴，而要去撫弄無弦琴呢？陶淵明傳記中說因為詩人不懂音樂。

其實，這個解釋是錯誤的。因為，在陶淵明自己寫的詩歌中，就多次說到他從小時候開始就愛好彈琴，可見他並不是一個不懂音律的人。陶淵明這種借撫弄無弦琴以領略琴趣的行動，乃是老子“大音希聲”思想的發揮，也是魏晉玄學中“得意忘言”說的直接演繹。按照老子“大音希聲”的觀點，最大，最美的音樂是沒有聲音的。

“得意忘言”說是魏晉玄學家們特有的思想方法，也是建立魏晉玄體系的根本方法。“得意忘言說”是由魏晉玄學的主要創始人之一王弼提出來的。在王弼之前，荀粲提出了“言不盡意”說。荀粲認為，人們的語言只能表達一般的思想，而意之精者，理之微者，或者我們常說的言外之意，弦外之音，畫外

之趣，却是普通的語言所難以表達的。王弼的“得意忘言”說，發揮了荀粲的“言不盡意”說，他在理論上要比前者嚴密得多。王弼的“得意忘言”說認為：言生于意，但不能以言爲意，言不過是意的工具，所以應該通過言而體會其意，甚至應該拋開言而去體會“言外之意”。

陶淵明愛彈無弦琴，正說明他受了“得意忘言”說的影響，所追求的言而是意，不是樂器的音響而是音樂的意趣，是言外之意，弦外之音。

詩人這種彈琴不求音響，但求意趣，追求言外之意，弦外之音的態度，甚至可以說是詩人對待一切事物的共同態度。比之如詩人在帶有自傳性的《五柳先生傳》中就說：“好讀書，不求甚解，每有意會，便欣然忘食”。可見，詩人的彈琴方法也就是詩人的讀書方法。又如在陶淵明的《飲酒》之五這首詩的最后兩句：“此中有真意，欲辯已忘言。”在這里，詩人把王弼的“得意忘言”說的詞句直接搬到詩中去了，由此可見，在陶淵明那里，玄學中的“得意忘言”說不僅是詩人的一種方法，而且已化爲詩人的思想和觀點，并且滲透到詩人的作品中去了。

在中國歷史上，人們對魏晉玄學的評論是貶多于褒。這是因爲，歷代那些批評玄學的人，基本上都是站在儒家正統的立場上，在他們看來，玄學丟掉了儒學，不尊儒求，不尊禮法。他們看不到魏晉玄學推動着中國哲學理論思維的發展，而只看到玄學家的迂誕浮華，不涉世務，空談誤國，不可否認，在魏晉玄學發展過程中，確實有些玄學家的生活下流放蕩，丑惡不堪，但這是玄學末流中的現象，并不能据此就否定玄學作爲一

個哲學流派在中國思想史上所作出的積極貢獻。魏晉玄學在歷史上的最大貢獻，就在于他促進了人的覺醒。具體地說，他推動了真正思辨的，理性的“純”哲學和真正抒情的，感性的“純”文藝的產生。

魏晉南北朝時代，是中國古代文藝理論發展的飛躍時期，陸機的《文賦》，鐘嶸的《詩品》，就是這個時期所建的豐碑，至于劉勰的《文心雕龍》，更成為中國古代文藝理論發展的高峰。同樣，在文學藝術創作方面，魏晉南北朝也是一個百花競放時期，詩歌，小說，書法，繪畫，雕塑，都在他們各自發展的歷史上劃出了一個新時期，而這些，都是和玄學有着密切的關係。

魏晉玄學怎麼會對文學藝術產生那樣大的積極作用呢？這是因為魏晉玄學家的很多理論對文學藝術有着直接的啓示作用。如我們前面提到過的“得意忘言”說，就是對魏晉南北朝的藝術和美學產生了巨大而深刻的影響的玄學理論之一。此外，如“有無之辨”，“名數與自然之辨”，“有情”說，“形神”論這些玄學理論，也都是對文學藝術產生過巨大影響的。

“貴無”思想是魏晉玄學創始人何晏和王弼的主要理論，他是魏晉玄學的哲學基礎。在王弼看來，天下的萬事萬物，形形色色，都是由“聽之不可得而聞，視之不可得而彰”的“無”產生的，然而，這個“無”並不是單獨存在于萬物之外的實體，而只有通過具體的事物才能把握。但是，無形，無名的“無”是統括一切有形，有名的萬物的“宗主”，因此王弼明確指出“無”是“本”，是“母”，而“有”則是“末”，是“子”。從這種“貴無”理論出發，必然會引導人們去追求一種絕對自由的精神境界，同時

啓示文學藝術去超越有限而追求無限，這對提高文學藝術的境界是起了很大作用的。

名教與自然之辯是魏晉思想領域中的一場重要鬭爭。魏晉之際，政權實際上已由曹氏集團傳入司馬氏集團之手。司馬氏是門閥世族的代表，腐敗，荒淫，陰險，殘暴是這個政治集團的特点，但他們却又以“名教”相標榜，阮籍嵇康，特別是嵇康，對司馬氏的凶殘和虛偽深惡痛絕，因此就以“崇尚自然”去和司馬氏標榜的“名教”相對抗。嵇，阮籍所謂自然，就是要順應宇宙萬物本來的樣子。人是人類社會的主體，所以必須造就人的自然本性。嵇康說：“世之難得者，非財也，非榮也”而是“貴得肆志，縱心無悔”，總之，是要按照人的自然本性去生活，但是，儒家的經典，儒家所提倡的“名教”，恰恰是束縛人的自然本性的東西。所以，嵇康便提出“非湯武而薄周孔”，“越名教而任自然”的口號，公然號召人們去反對司馬氏所倡導的名教，而按照事物本來的樣子，按照人的本性的自然要求去行動。嵇康的這些思想，對魏晉玄學和文藝產生了深刻影響。

“有情”說也是玄學的重要理論之一。一般地說，儒家也不排斥“情”，但是要求“以情從理”，而所謂理，就是儒家所倡導的名教和禮法。玄學則強調人的自然感情不可抑制，高揚了感情的意義和價值。玄學家們不要求“以情從理”，而是主張使“情”與無限的“道”相統一，以“道”暢“情”，他們追求的是感情的體驗，抒發和表現。玄學家們的這些理論啓發了文學藝術自覺地把情感提到了極高的地位，從而使魏晉文學出現了一個新時代。

形神說本來是討論精神和肉體關係的學說，但到了魏晉玄

學家那里，形神說就不僅探討精神和肉體的關係，而且成了探討有限與無限，有限如何表現無限的問題。在玄學家看來，“形”是具體的，有限的，而所謂“神”，即是玄學所說的“無”，他是包括一切有限事物，却不為一切有限事物所限定的無限。總之，在玄學家那里，“神”被規定為超越于有限的“形”的一種無限自由的境界。

上面提到的那些玄學命題，為魏晉美學和文藝提供了新的哲學基礎，從而促使美學和文藝產生了一大批新的範疇和命題。如“聲無哀樂”，“傳神寫照”，“澄懷味像”，“氣韻生動”，“余味曲包”等等中國美學史上著名的命題，都是魏晉南北朝時期提出來的，而這些美學命題都和玄學有着思想淵源關係。

“聲無哀樂”論是嵇康提出來的，他的《〈聲無哀樂論〉》就是專門論述這個問題的著作。“聲無哀樂”論既是一個玄學命題，又是一個美學命題，他是魏晉南北朝直至唐代極有影響的音樂理論。嵇康認為：聲音是客觀的存在，而感情是主觀的感受，他們是完全不同的。而由聲音組成的音樂只有聲音的和與不和，美與不美的區別，而不包含哀或樂的感情。那末，音樂為什麼能引起人們哀樂不同的感受呢？嵇康認為，關鍵在於審美者的心態，如果審美者心中藏着悲哀的感情，他聽到音樂后就哀感于外，如果審美者心中藏的是快樂的感情，他聽到音樂后就會喜形于色。

嵇康的“聲無哀樂”論，完全是和儒家的音樂理論相對立的。在儒家那里，音樂被視為安定社會，鞏固統治的最有效的工具。嵇康從“崇尚自然”的玄學思想出發，認為人就是應該按照自己的本性去生活，所以他必然是反對儒家把音樂作為繩索

去束縛人們的思想，在嵇康看來，音樂的作用就在于“導養神氣，宣和情志”，“假物以托心”。也就是說，音樂具有陶冶人的思想品格，宣泄人的思想感情的作用。嵇康有一首送給他哥哥的詩，其中有這樣幾句：“目送歸鴻，手揮五弦，俯仰自得，游心太玄。”這幾句詩，是最能說明嵇康的這種音樂觀點的。從嵇康的這些詩句中，人們可以看到，嵇康彈琴，并不一定有固定的樂曲，更不一定有明確的主題思想，所以他一邊彈琴，一邊仰望長空，注目于北去的飛鴻，此刻，詩人究意是在目送歸鴻呢，還是在深味琴趣呢？恐怕是二而爲一了。詩人由歸鴻而人生，由人生而社會，由社會而自然，他的情思，忽然與歸鴻齊飛，忽然與天地同游，迷離惝恍，神弛宇宙。他就是在這一瞬間，詩人的這種感受，又迅即化爲琴弦上的清音。嵇康就是這樣用音樂去抒發人的思想感情。

嵇康的“聲無哀樂”論，完全否定了音樂的思想確定性，所以這一理論有片面性，但是，他強調了音樂審美主體的作用，強調了音樂的抒情作用，這些理論，在那政治上異常黑暗的魏晉易代之際，有一種振聵發聵解放思想的作用。

“傳神寫照”是東晉大畫家顧愷之提出的一個重要美學命題。“傳神寫照”中的“神”，是指人的風貌，精神，個性，氣質。所謂“傳神寫照”是指繪畫（這裡指人物畫）不應該停留在人物形象的酷似上面，而應該揭示人物的內在精神，也就是在表現一個人的風神，個性，氣質。顧愷之的“傳神寫照”說，是和魏晉玄學中的“形神說”，“得意忘言”說以及整個魏晉風度有關的。所謂魏晉風度，就是任情放達，風神蕭朗，不拘形適，影響到人物畫就產生了“傳神寫照”的美學思想。

“澄懷味像”是晉宋之交的山水畫家宗炳提出來的一個美學命題。宗炳是第一個把“味”的概念引進繪畫的畫論家。這裡所說的“味”，是指一種精神愉悅，精神享受。“像”，則是指自然山水。所謂“味像”，就是指審美主體在對自然山水進行審美觀照時產生的精神愉悅。所謂“澄懷”就是審美主體在對自然山水進行審美觀照時，必須擺脫人世間的一切利害欲求，而具有一個虛靜空明的心境。在宗炳看來，“澄懷”是“味像”的前提和條件。

宗炳還認為，不僅自然山水能給人以審美愉悅，山水畫同樣能給人這種精神享受。宗炳明確指出，山水畫的功能是“暢神而已”。顯然，宗炳的這些理論是和玄學中的“崇尚自然”的觀點一脈相承的。魏晉人對自然山水有着濃厚的興趣，阮籍常常“登臨山水，經日不歸”；嵇康也常常“游山澤，觀魚鳥”；左思則說：“非必絲與竹，山水有清音”。魏晉的山水詩，田園詩，山水畫，就是在人們對自然山水這種濃厚興趣中產生的。

“氣韻生動”是南齊畫家謝赫所提出的命題。他在自己使的一本繪畫理論著作《古畫品錄》中，提出了繪畫“六法”，“氣韻生動”，則居“六法”之首，他是對繪畫作品的總要求。“氣韻”二字，本是玄學風氣盛行時品評人物的用語，“氣”是形容一個人不但具有清剛之美的形體，而且具有和這種形體美相應的精神，性格，情調；“韻”則是指一個人的體態，精神給人以美的感受。所以，“氣韻生動”是指畫中人物的精神，儀態十分生動。後來，“六法”被人們稱為中國畫“千載不易”，“萬古不移”的準則，因此，“氣韻生動”成了中國畫藝術要求的最高原則。

“餘味曲包”是劉勰在〈文心雕龍·隱秀〉篇中提出的命命。所謂“餘味曲包”，就是主張文藝作品應該有含蓄之美。劉勰在〈隱秀〉篇中對含蓄美進行了探討，強調文藝作品應該“義生文外，秘嚮旁通，伏采潛發”，也就是後來人們常說的“言外之意”，“弦外之音”，“畫外之趣”，也就是說文藝作品要有不盡之意，而不要一覽無餘。魏晉時期著名的詩人阮籍，也是魏晉文學的倡導人，他留到今天的八十二首〈詠懷詩〉，可以說是具有含蓄美的典型，阮籍詩歌的最大特点，就是詩人能將飽滿的生活感受，深刻的思想，明朗的形象，不直接訴諸于語言，而是或用自然事物象徵，或用歷史故事比喻，或用神話游仙暗示，展開于語言文字之外，言在此而意在彼。所以鍾嶸在〈詩品〉中說阮籍的詩是“言在耳目之內，情寄八荒之表”。

在魏晉玄學影響下產生的美學範疇和命題，這裡只是列舉而已，除此之外，尚有不少重要的命題，而所有的這些範疇和命題，對中國后世的文學藝術都產生了深遠的影響，我們可以這樣說：魏晉文學和藝術所以能進入一個自覺的時代，這是由于魏晉玄學推動的結果。