

郭象玄冥观与审美意象创构的 玄学理路

余开亮

审美意象经由朱光潜、宗白华、叶朗、汪裕雄、朱志荣等现当代学人的阐发，成为了理解中国传统美学特色的一个重要概念。叶朗说：“在中国传统美学看来，意象是美的本体，意象也是艺术的本体。中国传统美学给予‘意象’的最一般的规定，是‘情景交融’。”^①“情景交融”可谓代表了学界对审美意象乃至审美意境的一般性理解。从“最一般的规定”上来说，情景的统一确实是审美意象的基本创构方式。然而，在传统儒道释等不同的美学体系下，对“情、景”与“情景如何交融”的理解是存在很大差异的。因而，要透彻地理解审美意象的深刻内涵与多元意蕴，必须深入考察其创构之不同文化背景方能得其要义。本文意图以学界较少关注的郭象《庄子注》的玄冥观为切口，以展示中国审美意象创构的玄学理路，并意图在由庄向玄、玄儒融通、玄佛合流的思想脉络中凸显郭象玄学对审美意象创构之历史地位。

一、郭象玄冥观与原发性物我关系

中国美学与中国艺术上的情景关系理论源于哲学上对心物关系或物我关系的探讨。哲学上的物我关系建构的一种人生在世的存在方式，而美学上的情景关系则将这种人生在世方式具体转化为了一种人与世界相遇的审美经验。可以说，审美意象与西方审美形象最大的不同在于其是与中国传统宇宙观、人生观等哲学观念一体共在的。郭象的《庄子注》以“寓言出意”的诠释论方法把庄子超迈高远的人生哲学拉进了现实世界，从而使得庄学成为了一种“涉俗盖世之谈”。其中，郭象对物我玄冥关系的论述更是将庄子心物一体的精神性境界转化为了一种现实的客观性物我关系，对魏晋南北朝的“寓目”“直寻”“即事”“即目”的情景关系影响深刻。

在庄子那里，心物关系呈现为一种以虚静之心悠游于物的精神超越境界。为了确保内在心性不受外在世界的撓扰，庄子以超然于物的精神状态持守内在心灵的自由。正因如此，庄子在面对外在世界时，不但批判了日常生活中五色、五声、五臭、五目等生理性愉悦与仁义、礼乐等道德性愉悦物我关系，而且连面对山林、皋壤等自然景物带来的审美性愉悦也一并予以了否定。在庄子看来，人正是因为纠缠于主体情感与外在物感之间的无休止关联，方带来了生命的困顿与不安。由此，庄子提倡以“用心若镜”“不将不迎”的超越精神去“虚己以游世”，从而在“无情”“不动心”的精神境界中确保心性的自由。郭象《庄子注》对庄子哲学的一大改造就是把庄子这种超越的精神境界拉进了现实世界，在肯定现实世界的基础上将庄子的心物一体的境界式在世方式转化为一种具有现实实践性的物我玄冥式在世方式。

在郭象那里，“玄冥”是一个重要的哲学概念，它是一个贯通物性自身、物物关系、物我关系的概念。正因为郭象论“玄冥”时存在着不同的使用场合，所以学界对郭象哲学“玄冥”概念的理解一直存在

^① 叶朗：《美学原理》，北京：北京大学出版社，2009年，第55页。

较大分歧,或认为玄冥为“神秘主义世界观说”,^①或认为玄冥为一种精神境界,^②或认为玄冥即本性,^③或认为玄冥即绝对精神本体之无,^④或认为玄冥为物物间微妙又默契的关系,^⑤或认为玄冥是独化本体论、人生境界论、理想社会存在论三者的统一,^⑥等等。笔者认为,对“玄冥”的理解应从郭象的具体语境入手,如“与物冥”指的是一种物我微妙关系,“绝冥之境”指的是一种圣人精神境界,“各冥其分”指的是反诸本性,“独化于玄冥者”指的是物物关系,等等。从物我关系讲,郭象的“玄冥”指的是一种人与物之间微妙又默契的关系。郭象《齐物论注》云:“故彼我相因,形景俱生,虽复玄合而非待也。明斯理也,将使万物各反所宗于体中,而不待乎外,外无所谢,而内无所矜,是以诱然皆生而不知所以生,同焉皆得而不知所以得也。今罔两之因景,犹云俱生而非待也,则万物虽聚,而共成乎天,而皆历然莫不独见矣。故罔两非景之所制,而景非形之所使、形非无之所化也。”这里,玄冥指的即是物我相因、俱生、无待、自得的关系。我和物的关系,就如同形与影的关系一样,二者之间不是因“形生影”的因果有待关系,而是形影俱生无待的关系。“外无所谢,而内无所矜”表明的是,“我”与“物”的相遇,既不是让“物”来扰乱“我”的自生独化,也不是让“我”去点染“物”的独化。因为“物”与“我”是各自因自身本性而独化的。“物”与“我”虽各自独化,但又相因相济,遂成就一种物我玄冥的“适性逍遥”。

郭象的物我关系与庄子的心物关系有着两大方面的不同。其一,庄子心物关系的展开立足于主体心性的精神境界,其顺利的开展需要主体心性修养工夫的努力方能达成;郭象物我关系的展开则立足于主体的生命本性,其展开更多是一种“冥于当下”的无意识的自然状态。由于没有心之曲折的反本工夫,可谓“当任所遇而直前耳”(《人间世注》),故其体现的是一种充满生命活力的原发精神。这种生命的原发精神相比庄子的心境,虽然缺少了精神超越的维度,但却更具有生命的原动力。这种以生命自然本性去面对外界的简易之道使得生命的“适性逍遥”不再需要艰深的体道工夫,受到了魏晋名士的普遍欢迎。其二,庄子心物关系中的“物”表现为超越表象的本然之物、整全之物,更多以一种整体大全之道的方式而存在。郭象物我关系之“物”则是各具其性的“殊物”,所谓“物各有性,性各有极”(《逍遥游注》)、“所禀之分,各有极也”(《养生主注》)、“物之自然,各有性也”(《庄子·天运注》)等等。郭象哲学对“物”的意义的发现使得其物我关系具有了一种现实的丰富性。正因如此,庄子在心物关系上对自然山水之物的欣赏进行了拒斥,而在郭象原发性的物我关系中,由于自然山水之物本身即道,恰是物我关系展开的极佳场所。

郭象物我玄冥观的展开即是人之本性与物之本性的直接、当下照面。萧驰就说:“‘游于变化之途,放于日新之流’,‘知故不可执而留矣,是以涉新而不愕,舍故而不惊’,‘照之以天而不逆计,放之自尔而不推明’,‘直无心而恣其自化,非将迎而靡顺之’,‘无心玄应,唯感是从,泛若不系之舟,东西之非己也’,‘自然御风行耳,非数数然求之耳’……所有这些表述中对过往的‘执’‘留’,对未来的‘逆计’‘将迎’‘推明’的否定,皆凸显与此相反的‘冥于当下’的工夫。”^⑦这种“冥于当下”的物我关系使得生命自然之性的原发精神与外物的本真面貌都得以全盘脱出。《列御寇注》云:“必将有感,则与本性动也。”《庚桑楚注》亦云:“天光自发,则人见其人,物见其物,物各自见而不见彼,所以泰然而定也。”现实中的个体生命往往是被情感欲望、推明逆计裹挟的。只有在这种“冥于当下”的物我相遇中,生命方能不执留、“无心”于外物,感受作为生命本源的自然之性的独化自由,从而摆脱时序迁化

① 任继愈主编:《中国哲学史》第2册,北京:人民出版社,1985年第3版,第227页。

② 康中乾:《有无之辨—魏晋玄学本体思想再解读》,北京:人民出版社,2003年,第277页。

③ 王晓毅:《儒释道与魏晋玄学形成》,北京:中华书局,2003年,第295页。

④ 余敦康:《魏晋玄学史》,北京:北京大学出版社,2004年,第362页。

⑤ 兰喜并:《试释郭象的“玄冥之境”》,《中国哲学史研究》1986年第2期,黄圣平:《郭象玄学研究》,北京:华龄出版社,2007年,第78页。

⑥ 高晨阳:《玄冥》,《中国哲学史研究》1989年第2期。

⑦ 萧驰:《郭象玄学与山水诗之发生》,《汉学研究》2009年第27卷第3期。

之流对生命的控制与侵袭，让自身生命与物玄同，去实现物我双方与造化为—的“适性逍遥”。郭象的这种物我玄冥观显然与汉魏时际充满时序悲情的物我关系不同，它是以当下个体生命时间的场域化来斩断时间的侵扰从而以“独化”姿态“玄合”宇宙大化之流。这里，已然透露出中国美学中“当下即是永恒”的时空妙理。

以生命本性的原发精神去玄同具体外物，使得郭象的玄冥观具有一种丰富的生命美学意蕴。随着自然山水之美的发现，以生命的原发精神去“冥于当下”风姿摇曳的即目山水，打开自我之本性与山水之性理，从而实现人之性与景之理的任化逍遥，则导致一种与汉魏“感物缘情”不同的“寓目美学观”走向了历史舞台。可以说，东晋以来的“寓目成咏”之风当是郭象玄冥观得以具体落实的必然产物。

二、“寓目美学”与审美意象创构的玄化经验

汉魏时期的缘情感物美学，因其诗歌的主旨在于表现情感，故而可以不必凭借目光所及的真实山水来进行创作。这种美学观主导下的诗歌创作更多是发生在黄昏、夜晚时期并多数是依靠听觉来完成的。随着魏晋士人对山水的亲历身游，一种直面客观山水的感知经验特别是视觉感知经验日益得到了重视。萧驰认为：“在庾阐的诗里，‘目散’‘吟’‘目翫’‘寓目’‘运目’‘仰吟’‘睨’‘眺’等词语大量出现。‘寓目’这个词也是自魏晋开始与赏玩山水的诗有了关联。”^①从晋开始，“寓目”一词作为一种最为典型的感知经验开始大量出现在诗歌创作中。正因“寓目”所彰显出的感知新义，钟嵘《诗品》对谢灵运诗歌的评价为：“嵘谓若人兴多才高，寓目辄书，内无乏思，外无遗物。”

晋宋时期所出现的这种强调“身观眼见”的感知方式被台湾学者郑毓瑜称为“寓目美学观”，后来萧驰、张节末、李小茜等人在论述六朝山水诗时也有所理论上的跟进。郑毓瑜在《观看与存有——试论六朝由人伦品鉴至于山水诗的寓目美学观》一文中这样定义“寓目美学观”：“那是以物色形象先于情理概念，并以为目光所及就足以成就意义；换言之，耳目观聆不但成为创作首要步骤，甚且是主要活动，因此所见所闻的声色形构直为创作的主体内容，而不必须被重塑、归类以便成为情志之借代品，即此身观眼见即是所欲表现（包括对象与作者）的整体实存与价值。”^②按其意，“寓目美学观”实是一种人与对象之间所形成的“冥于当下”的审美关系，而在这种“当下即是”的相互照面中，眼见先于心想，直观先于情理，从而成就被看对象与我自身一体共有的实存世界。郑毓瑜通过对《世说新语》人物品藻的解读敏锐地看到了“寓目美学观”这一新审美观照方式在东晋的盛行。《世说新语·赏誉》云：“闲习礼度，不如式瞻仪形。”《世说新语》的人物品藻中，有着大量关于“见貌征神”“即形知性”“一见奇之”“见而异焉”“一见改观”的记载。郑毓瑜据此认为这种体现于当下目前的观人方法实际开创了一种新的审美经验：“形象赏鉴至此又开拓了一个新领域，那是要求对于人物作一种本然形骸的视看，而脱离道德教义、人情规范的扭曲；‘一见’即可观照本质天性，也就是由‘见貌征神’至于‘即形知性’。”^③在郑毓瑜看来，由此人物品藻领域对“寓目美学观”的开拓与奠定，其走向山水领域并在谢灵运那里集大成者当是一种水到渠成的过程。

东晋是一个玄言诗赋盛行的时代。《文心雕龙·时序》云：“自中朝贵玄，江左称盛，因谈余气，流成文体。是以世极屯遭，而辞意夷泰；诗必柱下之旨归，赋乃漆园之义疏。”正因如此，诗史上对玄言诗的评价不高，认为其“理过其辞，淡乎寡味”。但是，这种评价是以“诗言志”“诗缘情”的传统诗学观念做出的。如果换一个角度来看的话，玄言诗恰恰就是对“诗言志”“诗缘情”诗学的反动，追求的就是寡味、玄理。檀道鸾《续晋阳秋》言：“自司马相如、王褒、扬雄诸贤，世尚赋颂，皆体则《诗》《骚》，傍综百家之言。及至建安，而诗章大盛。逮乎西朝之末，潘、陆之徒虽时有质文，而宗归不异

① 萧驰：《郭象玄学与山水诗之发生》，《汉学研究》2009年第27卷第3期。

② 郑毓瑜：《六朝情境美学综论》，台北：台湾学生书局，1996年，第123—124页。

③ 郑毓瑜：《六朝情境美学综论》，第134页。

也。正始中,王弼、何晏好《庄》《老》玄胜之谈,而世遂贵焉。至江左李充尤盛。故郭璞五言始会合道家之言而韵之。询及太原孙绰转相祖尚,又加以三世之辞,而《诗》《骚》之体尽矣。”^①从檀道鸾的描述可见,玄言诗的出现本身就是对传统讽咏比兴、言志抒情的《诗》《骚》之体的终结。所以,只有把玄言诗的创作放到当时的文化语境中来进行评价方有意义。东晋时期,《庄子注》的风行与士人群体亲身性的山水游作无疑向人们昭示了一种新山水玄言诗体的规模化出现。山水玄言诗不同于直陈玄理的说理诗,而是从山水感性形象入手来体悟玄理。也许直陈玄理的说理玄言诗确实把诗当作了“柱下之旨归”“漆园之义疏”,但山水玄言诗则另当别论。事实上,玄言诗中大量存在的是一种山水玄言诗,如以兰亭、庐山、天台山等为中心的文人携手之游及其所留下的集团式山水玄言诗文之作。这种山水玄言诗与山水诗虽有着一定的距离,但其所贡献的“寓目美学观”对山水诗的出现有着不可磨灭的贡献。山水玄言诗赋所蕴含的山水审美经验可以概括为“以玄对山水”。这一观念不仅实现了玄理与具体山水的合一,而且蕴含着一种“玄化”的山水审美意象的创构经验。

这种审美意象创构的玄化经验可由玄言诗赋来予以说明。玄言诗赋不但以“义疏”的方式注解了这种意象创构的玄化经验,而且还以诗文的方式实践了这种创作经验。先看玄言诗赋对这种玄化经验的“义疏”:

寥亮心神莹,含虚映自然。亹亹沉情去,彩彩冲怀鲜。(支遁《咏怀诗》之一)

亹亹玄思得,濯濯情累除。(许询《农里诗》)

浑万象以冥观,兀同体于自然。(孙绰《游天台山赋》)

三春启春品,寄畅在所因。仰望碧天际,俯磐绿水滨。寥朗无垕观,寓目理自陈。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》其三)

乃席芳草,镜清流,览卉木,观鱼鸟,具物同荣,资生咸畅。于是和以醇醪,齐以达观,决然兀矣,焉复觉鹏鹖之二物哉!”(孙绰《兰亭集序》)

以上的玄言诗赋皆对玄化的审美经验结构进行了揭示:“心神莹”“含虚”“沉情去”“情累除”“和以醇醪”等指的是主体的无情、无心之态;“映”“冥观”“仰望”“俯磐”“寓目”“席”“镜”“览”“观”“达观”等指的是主客“身观眼见”的玄同之态;“自然”“彩彩冲怀鲜”“理自陈”“万殊”“群籁”“具物同荣”等指的是景之自性之态;“玄思得”“浑万象”“同体于自然”“寄畅”“适我”“咸畅”“焉复觉鹏鹖之二物哉”等指的是审美意象所成就的意义之态。

如果说这种“义疏”式的玄言诗赋尚以理论说明为主,审美意象在其中还欠清晰的话,另有一种玄言诗赋则隐没了玄言的尾巴,直接以审美意象传达了这种玄化经验:

肆眺崇阿,寓目高林。青萝翳岫,修竹冠岑。谷流清响,条鼓鸣音。玄壑吐润,霏雾成阴。(谢万《兰亭诗》之一)

地主观山水,仰寻幽人踪。回沼激中逵,疏竹间修桐。因流转轻觞,冷风飘落松。时禽吟长涧,万籁吹连峰。(孙统《兰亭诗》之二)

策扶老以流憩,时矫首而遐观。云无心以出岫,鸟倦飞而知还。(陶潜《归去来兮辞》)

这里,几乎没有了玄言,有的只是人在山水中的“身所盘桓,目所绸缪”所带来的美景意象。小尾郊一就说:“兰亭人士爱好作为散怀场所的山水,同时也开始爱好美丽的山水。强调散怀时,便表现为玄风诗;着眼于美丽的山水时,便表现为山水诗。”^②这种以“身观眼见”的审美意象成就意义的玄化经验直接影响了谢灵运的山水诗作。王瑶先生就说:“由玄言诗到山水诗的变迁,所谓‘庄老告退而山水方滋’,并不是诗人底思想和对宇宙人生认识的变迁,而只是一种导体,一种题材的变迁。”^③

谢灵运的《石壁精舍还湖中作》云:

①《世说新语·文学》刘孝标注引,余嘉锡《世说新语笺疏》,北京:中华书局,2011年,第229页。

②小尾郊一:《中国文学中所表现的自然与自然观》,上海:上海古籍出版社,2014年,第103—104页。

③王瑶:《中古文学史论》,北京:北京大学出版社,1986年,第251页。

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。

这首诗写的是诗人从北山石壁精舍经巫湖返回南山居所的经历与感受。这种进入山水亲身游历的过程，使得谢灵运对所感知的山水有了比单纯的目视更为真实、更为立体的空间感受。人也更能在这种“身观眼见”中，更好地融入山水世界，从而与山水之美一体同在。诗篇首句“昏旦变气候，山水含清晖”只是停留于客观时序的描绘，并没有导入传统诗作的感物伤怀。正因为游览之人的泰然、虑澹与轻物心态，遂能感受到山水之美。于是，暮色映照下的林壑，夕阳边逐渐褪色的红霞与云彩，乃至近处交相掩映的芰荷、相互依偎的蒲稗等都历历在目。“遗情舍尘物，贞观丘壑美”（《述祖德诗》其二），也就是说，谢灵运在山水的游历之中通过一种寓目身观的审美经验，在打开真实本然的山水世界的同时，打开了自身之性，从而摆脱了对外物的执著念想，实现了生命的愉悦与惬意。可以看出，虽然谢灵运在观照心态、证成境界的具体内涵上与山水玄言诗有着细微的差别，但其间的审美经验模式却是相通的。谢灵运山水诗的“记游—写景—悟理”线性模式背后实际蕴含的是一种寓目美学观的审美经验结构。

可见，审美意象创构的玄化经验与言志、缘情审美经验在对“情、景”以及“情景如何交融”的理解是不同的。其一，玄化审美经验的意象创构对感物之情进行了摒弃，而是以生命的原发之性去觐面山水。这种“必将有感，则与本性动也”实是一种对生命自然之性的体认。《庄子·德充符》载有与庄子与惠施关于“有情”“无情”的论辩。按庄子的看法，人“不以好恶内伤其身，常因自然而不益生”则为无情之人。庄子的“无情”否定的是世俗被物所惑之情，持守的是一种与道合一的天地之情、性命之情。郭象《大宗师注》云：“有无情之情，故无为也。”因而，生命原发之性与山水当下寓目的审美意象创构中，其情乃一种“性命之情”“无情之情”而非感物之情。其二，玄化审美经验的意象创构之景不再是被情感灌注之景，而是充满活力的“独化”之景。这就保证了外在之景不受情感点染而能自在呈现，使得景物形态能被人细致地捕捉。“巧构形似”的山水诗因此而成为可能。其三，玄化审美经验的意象创构的“情景交融”不是情景的相互投赠而是人之性与景之理彼此独立而又相即玄同的关系。生命的原发精神与外在物色的猝然相遇、即景会心，使得审美意象“不必须被重塑、归类以便成为情志之借代品”而成就其意义。从这三点可以看出，郭象的玄冥观实际上起到了玄化审美经验的塑形之用。

三、儒玄的融通与玄佛的赓续

受郭象玄学形塑的寓目美学观的确立，催生了新的山水审美经验与诗学形态。正是由于寓目美学观对一种当下感官直接性的强调以及带来的“性情渐隐”与“声色大开”，从而改变了晋宋以前之诗言情务尽、直抒情志的诗风。后世诗歌创作的发展不可能不受到这种新型诗学经验的影响。对于中国正统诗学而言，如果要重拾“诗言志”的主流观念，也不得不把这种诗学新变包容进去。这必将给另一种情景交融的诗学理论拓开路径。

关于谢灵运及其所开创的山水诗，在南朝两部重要文论中有如下评价：

一是刘勰《文心雕龙》：

宋初文咏，体有因革；庄、老告退，而山水方滋。俚采百字之偶，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。（《明诗篇》）

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。（《物色篇》）

二是钟嵘《诗品》对“元嘉三雄”之诗的评价：

“谢灵运”条为：“杂有景阳之体，故尚巧似，而逸荡过之。”

“颜延之”条为：“尚巧似，体裁绮密。”

“鲍照”条为：“善制形状写物之词，得景阳之諛诡……然贵尚巧似，不避危仄。”

可以看出,刘勰与钟嵘对刘宋元嘉时期的山水诗共同的评价是“贵形似”“尚巧似”。而且,从刘勰与钟嵘的评价可以看出,二者都对这种山水诗体带来的体物、写物之历史变革持一种赞许态度。钟嵘在《诗品序》中更是把“指事造形,穷情写物”作为其“滋味说”的重要组成部分。不过,从刘勰与钟嵘的整体诗学思想来看,二者又对刘宋山水诗存有微词。特别是刘勰的《明诗篇》就对山水诗过分追求极貌写物与追求新辞表示不满。刘勰很清楚地看到了刘宋山水诗的特点,但受传统“气感类应”哲学观与“诗言志”艺术观的影响,使得他又很难接受这种“寡情”之作。正是基于此,“唯务折衷”的刘勰在刘宋山水诗基础上重新嫁接上了“诗言志”传统,实现了寓目美学观与言志缘情美学观念的调和。

刘勰的《文心雕龙·物色》篇即是这两种美学观念进行调和的产物。据张静《“物色”——一个彰显中国抒情传统发展的理论概念》^①一文的考证,“物色”或“物+色”(如暮色、晨色、山色、夜色、秋色等)一词在东晋起开始流行,这一现象实际并非本土观念的自然延伸而是借用“色”去翻译梵文 rūpa(一切物象的显现形式)的结果。所以,“物色”揭示的佛教意义上的眼根所取之现象境。可以说,“物色”与“风景”一词一样,都是与寓目美学观相伴随行的。萧统在《昭明文选》中将《风赋》《秋兴赋》《雪赋》《月赋》归类为“物色”显然注重的是“风、秋、雪、月”之“色”的变动不居与现象之虚层面而非“物”的稳定性、实体性层面。否则的话,《昭明文选》中的物色类别与江海、宫殿、鸟兽等“物”之类别将无法得以区分。张静据刘勰在《物色篇》中把“物色”等同于“感物”的现象,认为刘勰对“物色”一词的使用显然缺乏自觉。笔者认为,对于精通佛典的刘勰而言,刘勰更可能是要有意用“感物”来给“物色”予以一种创造性的诠释,从而把“近世之所竞”的“物色”诗类与儒家传统的“感物说”勾连起来而实现其诗学理论的折衷。从《文心雕龙·物色篇》整体来看,刘勰并没有从玄学或佛学的理论源头来追溯山水诗的起源,而是将之纳入到了气感类应的儒家哲学与《诗》《骚》传统中来定位山水诗,并以此把情景相融的诗学标准注入到山水诗的评价与创作当中。

刘勰《文心雕龙·物色篇》开篇就把“物色”置换成了“感物”之“物”：“春秋代序,阴阳惨舒,物色之动,心亦摇焉。盖阳气萌而玄驹步,阴律凝而丹鸟羞,微虫犹或入感,四时之动物深矣。”这种“感物说”对“物色论”的置换,使得气感类应宇宙观替代了玄佛自然观,导致感物情动的传统诗学观念得以重新出场。由此哲学观念的奠定,接下来“是以诗人感物,联类不穷。流连万象之际,沉吟视听之区。写气图貌,既随物以宛转;属采附声,亦与心而徘徊”的情物交感理论就自然得以引出。紧接着,刘勰开始把山水诗的历史追溯到了贯彻情物交感理论的《诗经》与《楚辞》传统,并以诗骚传统的“情貌无遗”来给山水诗确立“目既往还,心亦吐纳”“情往似赠,兴来如答”的情景交融审美准则。这样,刘勰实现了言志缘情美学与寓目美学的相互调和,以“诗言志”的诗学传统兼容了山水诗形似体物的诗学新变,创造性地提出了影响中国后世诗坛走向的“情景交融”理论。显然,这种理论调和后产生的情景交融理论在感物缘情美学与寓目美学之间开辟出了一条山水诗美学的中间道路。萧纲《答张缵谢示集书》云:“寓目写心,因事而作。”此表明的亦正是“寓目”与“写心”的调和。这条中间道路表明山水诗不能直抒情志而应该“随物以宛转”,这意味着借景抒情;同样,这条中间道路表明山水诗不能只是极貌写物而应该“亦与心而徘徊”,这意味着寄情于景。刘勰《文心雕龙·物色篇》云:“是以四序纷回,而入兴贵闲;物色虽繁,而析辞尚简;使味飘飘而轻举,情晔晔而更新”,“物色尽而情有余者”。可见,相比偏于情的汉魏感物诗,情景交融之诗在刻画景物方面有了极大的提升,而在情感的抒发上则显得隐微含蓄;相比偏于景的晋宋山水诗,情景交融之诗引入了更多的情感兴会,而在刻画景物方面则相对收敛。可以说,刘勰的情景交融理论是在(景)物的自身价值得以确立的基础上再一次进行的情感灌注,是在情景两端“允持其中”方式下的一种理论创造。

“寓目美学观”对钟嵘五言诗诗学理论的冲击也是有迹可循的。钟嵘《诗品序》言:“气之动物,物之感人,故摇荡性情,形诸舞咏。”和刘勰一样,钟嵘依然在气感类应的哲学宇宙观与吟咏情性的诗学传

^① 张静:《“物色”——一个彰显中国抒情传统发展的理论概念》,《台大文史哲学报》2007年第67期。

统下来看待五言诗的发展。不过，钟嵘鲜明地感受到了山水诗“寓目美学观”所带来的情物相触的直接性体验对于诗歌创作的意义。所以，钟嵘对诗歌创作中的“用事”“补假”“殆同书抄”“声律”等拘挛补衲现象进行了批评，而提倡一种“即目”“亦唯所见”“直寻”“自然英旨”的直接感受性。当钟嵘把“寓目美学观”倡导的“即目”“所见”“直寻”“尚巧似”观念引入五言诗创作时，其关于五言诗的“滋味说”评价标准就应运而生了。

钟嵘在《诗品序》中对“专用比兴”与“但用赋体”两种诗学创作方式提出了批评。相对而言，前者多为传统“诗言志”模式采用，而后者多为晋宋山水诗采用。黄节说：“汉魏之前，叙事写景之诗甚少，以有赋故也。至六朝，则渐以赋体施之于诗，故言情而外，叙事写景兼备，此其风，实自康乐开之。”^①钟嵘则要求诗歌创作应该对“赋”“比”“兴”酌而用之。这样，钟嵘重新恢复了“比兴”在诗歌创作中的重要性。不过，钟嵘对“比兴”的理解却带上了时代诗风所带来的新意蕴。这种新意蕴当是受晋宋山水诗“寓目美学观”而形成的。“因物喻志，比也。”这种“比”要求“因物”而生，即要在刻画物象的基础上来“喻志”；“文已尽而意有余，兴也。”这种“兴”不再立足于“取善事以喻劝之”或“环譬以托讽”，而是要在诗文中蕴藉着“使味之者无极，闻之者动心”的无穷情味。所以，钟嵘“滋味说”实包含了较丰富的诗学要求，如“即目”“直寻”的直接感官经验性，详切的“指事造形，穷情写物”之形象描写，“尚巧似”的丹采之文，有打动人的情感力量等等。应该说，这一诗学要求亦体现了感物缘情美学与寓目美学的某种调和。

这样，寓目美学观被传统的“诗言情志”所收编，并在后世殷璠的“兴象”、严羽的“兴趣”、王夫之的“情景”等理论中得到持久的回响。站在儒家传统的“诗言志”“诗缘情”角度来看，情景交融理论的出现乃诗学自身发展逻辑的必然。况且，刘勰《文心雕龙·物色篇》本就是在应物斯感的感物论与《诗》《骚》传统下来谈情景交融的。这就让人更理所当然地认为从汉魏、西晋感物诗发展到情景交融之诗乃儒家主流诗歌自身创作发展的必然。但是，正如本文所揭示的，没有郭象哲学所带来的“物”的独立价值性，没有玄佛思想所带来的物我关系新变，没有晋宋时期寓目美学观的美学实践，单在儒家诗学传统中，是无法在南朝催生出情景交融的诗学观念的。

当然，情景交融理论不是寓目美学观命运的终结。随着佛教特别是禅宗思想在中晚唐的盛行，脱离情志的空观再度莅临。寓目美学观中的无情无心的直观方式伴随着道禅心性哲学与佛教“空”的宇宙观，在以王维晚期山水诗为代表的唐诗（王维、裴迪、孟浩然、常建、韦应物、刘长卿、钱起、柳宗元、刘禹锡等）中激荡出了另一番诗境。王维的道禅虚静空寂心性转换了谢灵运任性使气的才性论哲学基调，因而其山水小品对谢灵运诗中所呈现的理景截为两端的弊端进行了割除，真正做到了即色即空、无情无系的心物同境。

中古诗学观念的转换表明，中国美学上作为审美意象“最一般的规定”的“情景交融”实有着不同的理论模式与发展演变。郭象的玄冥观所形塑的“寓目美学”不但代表了审美意象创构的玄学模式，而且在不同理论模式的发展演变中起到了中介桥梁的作用。

[余开亮，中国人民大学哲学院教授（北京 100872）]

（本文为国家社会科学基金项目“郭象哲学的美学意蕴研究”（16BZX114）阶段性成果，受到中国人民大学 2018 年度“中央高校建设世界一流大学（学科）和特色发展引导专项资金”支持）

（责任编辑：）

Guoxiang's Theory of *Xuanming* and the Metaphysical Way of the Creation of Aesthetic *Yixiang*

Yu Kailiang

① 黄节：《读诗三札记》，萧涤非：《乐府诗词论丛》附录，济南：齐鲁书社 1985 年，第 368 页。

Abstract: "A fusion of feelings with scenes" is a general understanding of the theory of Yijing in the academic circles. However, there are differences in the understanding of "feeling", "Scene" and "a fusion of feelings with scenes" in different aesthetic systems. Guoxiang's Theory of Xuanming transformed the relationship between Zhuangzi's mind and objects into a realistic relationship, which deeply influenced the formation of the aesthetic view of the Jin and Song Dynasties, and created the metaphysics path of the aesthetic Yixiang of human nature and scenes. The metaphysical path of this aesthetic Yixiang creation was transformed by the transformation of Liu Xie and Zhong Rong, and the absorption of the Tang people, which led to the multiple evolution of poetic mode in the medieval china.

Key words: *guoxiang, xuanming, yixiang*, a fusion of feelings with scenes