

魏晉玄言詩的文學史地位

張廷銀

評價玄言詩的文學史地位正如評價玄學的功過是非，標準最不易把握，因而分歧也最為明顯。在過去很長的歷史時期裡，人們對玄言詩往往持一味貶斥譴責的態度，近幾年的評論則在確立其應有的文學史地位的同時，又不免暴露出有意拔高之偏頗。本文將在山水詩的遞變與哲理詩的發展這樣兩個系統的坐標中，從積極的推動作用和消極的影響效果兩個方面，說明玄言詩的文學史地位與價值。

一、積極作用之一：推動了真正山水詩的形成

山水詩的概念有廣狹兩種，本文則取其廣義。

如果從《詩經》的“灼灼狀桃李之花，依依盡楊柳之貌，杲杲爲出日之容，漉漉擬雨雪之狀”^①說起，那麼中國山水詩的發展史就並不算太短。比如在《詩經》中就出現了“淇水悠悠，檜楫松舟”^②，“汶水湯湯，行人彭彭”^③，“坎坎伐檀兮，置之河之干兮，河水清且漣漪”^④，“蒼兮蔚兮，南山朝隴”^⑤，“崧高維岳，駿極於天”^⑥等寫山水的句子，寫到山水的篇目並不算少。然而，正如清代詩論家王士禎在爲宋牧仲《雙江唱和詩》寫的序中所說：“詩三百五篇，於興觀群怨之旨，下逮鳥獸草木之名，無弗備矣，獨無刻畫山水者；間亦有之，亦不過數篇，篇不過數語，如‘漢之廣矣’‘終南何有’之類而止。”^⑦由於《詩經》中所寫到的山水，祇是作爲創作主體抒情言志的一種輔助手段，大多是信手拈來的“即興”之辭，即後來人們所概括的“比興”，還沒有被作爲正面描寫的對象予以精心細緻的“刻畫”。也就是說，山水本身的面貌形態並沒有得到全面的反映。即使是某些詩句在某一方面捕捉到了山水的一些特點，但這些特點之被發現、被描寫，完全依賴於主體心理情感之需要，是它們與主體的心理狀態出現了同構甚至同質的交匯，是主體的心理選擇並規定了客體形貌所應出現的內容，這樣就使得另外那些同樣屬於它們的主要特點的部分，並未能得到充分的反映。從《楚辭》開始，到兩漢魏晉時期，詩歌作品中描寫山水自然的細緻程度逐漸增強了，可是，詩人對待自然山水的態度以及自然景象所充當的角色依然沒有太大的改變。因此王士禎就說：“漢魏間詩人之作，亦與山水了不相及。”^⑧

到了東晉，由於文人隨着國家政權的南遷，而紛紛雲集於川澤成網、雨水充沛、林木蓊鬱、山巒蒼翠的江南水鄉，經常徜徉出入於這樣的地理環境中，他們就會很自然地

增強對自然景觀的發現和欣賞。一方面是江南勝境吸引了文人的注意力，另一方面則是進一步感召文人去發現自然美，所以在東晉的文學作品中，比較多地出現了關於山水自然的描寫。但是，就詩歌創作來看，山水景物的形貌姿態仍然不是文人欣賞和發現的主要部分，而從玄學的領悟入手，發現並賦予山水以全新的象征意義，却顯得極為突出。

在老莊的道家思想中，由於山水草木等自然景物沒有人所表現的言語、機心等，本來就是自然之道的最完美體現和最充分證明，莊子曾經欣然自道：“山林與？皋壤與？使我欣欣然而樂與？”^⑧又稱：“大林丘山之善於人也，亦神者不勝。”^⑨也就是說，進入山林自然世界，不僅可以味道，還可以適性。從而使人對自然的態度實現了由“比德說”向“證道說”或“適性說”的轉變。魏晉玄學又以老莊關於“有”“無”關係的基本觀點為根據，進一步闡發了“有”生於“無”即大道寓於萬有之中的思想，於是認識無聲無形之大道，就完全可以而且應該以有形之萬物為途徑，特別是支遁借用佛教“即色義”解釋《莊子·逍遙游》，而提出“物物而不物於物”的觀點後，當時的文人們就更加相信“物物”即憑借於物，而可以達到“不物於物”即超越於有待有限的不自由生活，也使人們進一步明白面對有形有色的山水景象，就可以體味到無形無狀的空無之道。這種對山水自然的哲學領悟很快又成為一種美學認識，引起了人們由寄情於景向“以玄對山水”^⑩的轉變。詩人們凝神斂氣、滌瑕蕩垢，長期對山水自然靜觀默察、遺貌取神，不但在其中發現了山水寄寓自然之道的本體意義，實現了面對景象而體味玄道的目的，而且通過靜觀而達到莊子所謂坐忘，遺落一切，忘却自我，心靈與萬化冥合的適性效果。宗炳在《畫山水序》中說：“聖人含道應物，賢者澄懷味象。至於山水，質而有趣靈。……聖人以神法道而賢者通，山水以形媚道而仁者樂。”很完整地說明了這一審美過程，此即主體以虛靜澄明之心面對山水，自然山水則以靈趣飛動之形作為形而上之道的具象體現走進觀賞者的心裡。在山水中游覽，使人塵纓盡捐、俗累悉除，猶如達到道境般輕鬆自由。在以“蘭亭詩”為代表的玄言詩中，我們都可以聽到詩人們暢游山水而神清志爽的縱情歡呼：

| | |
|--------------|-------|
| 馳心域表，寥寥遠邁。 | （庾友） |
| 散懷山水，蕭然忘羈。 | （王徽之） |
| 今我斯游，神怡心靜。 | （王肅之） |
| 嘉會欣時游，豁爾暢心神。 | （王肅之） |

就字面看，這些詩句好像仍然屬於主體借山水而達到心靈平衡的情況，可是，由於在整篇作品中山水已不再僅僅作為引發主體感慨的媒體存在，因此主體與客體的關係也不再是簡單的托物寄懷、借景舒憂，而是物我不分、渾然一體。主體散懷於客體之中，客體却取得了獨立發展的地位，受到主體前所未有的重視。祇不過由於主體是以玄對山水，以證道的眼光觀察自然，所以盡管此時的自然有了比較明確具體的形象特徵，但這些特徵依然祇是與道相近或可以證道的部分。體現在自然意象描寫上，就反映為象徵意味多於描述色彩，概括抽象性多於生動形象性。但不論怎麼說，東晉玄言詩對山水自然還是給予了前所未有的關注，山水自身的特點已在很大程度上得到了表現，尤其是當山水寓道的觀念越來越深入人心，人們很自然地相信祇要描寫了山水本身，就已經是體現了大道，於是談玄的成分就越來越多地從詩中隱退，而山水形象逐漸躍居重要的地位，並開

始走上純粹描寫山水的創作之途。《文心雕龍·明詩》說：“莊老告退，而山水方滋”，後來評論界鍼對這一說法提出了不同的看法，認為：“‘老莊’其實並沒有‘告退’，而是用山水喬裝的姿態又出現了。”¹²其實，我們認為分歧祇在於如何理解“莊老”和“告退”。如果說“莊老”泛指自然天道，那麼它的確沒有隱退；假如說“莊老”就是“玄言”，那麼稱“告退”就不為錯。因為盡管在東晉玄言詩里蘊含着山水描寫漸濃的趨向，但還不是真正的山水詩。真正意義上的山水詩，必然是那些以主要的筆墨正面描寫山水的詩。然而，假如要追溯具備這種特點的詩體的形成過程，我們就不能不首先肯定東晉玄言詩的巨大推動功勞。

二、積極作用之二：對古代哲理詩創作進行了有益的探索

中國哲理詩的創作源頭也是較為久遠的，在最早的詩歌總集《詩經》中，就已經有許多這樣的詩句。之後，又有楚辭、漢詩、建安詩、玄言詩，再跨入唐代王維、白居易，至宋代王安石、蘇軾及程朱理學詩等，形成了一個幾乎縱跨整個中國古代歷史的創作流程。其中，玄言詩在表現內容上最具有特色，因而對其後其他各階段的哲理詩創作的影響也最為明顯。

《詩經》裡說理的句子主要集中在“二雅”、“三頌”中，明郝敬《藝圃僊談》說：“二雅獻納，三頌揚功德，其誰不根道理、涉議論？”清張謙宜《緬齋詩談》說：“詩中談理，肇自三頌。”除了雅頌之外，一些風詩也有說理議論之句，如《唐風·鴇羽》“他山之石，可以攻玉”，《衛風·竹竿》“豈不爾思，遠莫致之”，《陳風·衡門》“衡門之下，可以栖遲”，《豳風·伐柯》“伐柯伐柯，其則不遠”等。而無論是雅頌還是風詩，所提出的都是關於自然現象、人生行為、國家政治、社會活動等方面的思考，關注着現實的人生及世界問題，這些問題的展開及其相關結論，對於現實中的每一個人都不太陌生，理解起來也不是很困難。

兩漢詩如班固《詠史詩》、高彪《清戒》、仲長統《述志詩》及“古詩十九首”的議論成分，比《詩經》又有所加強。《四庫全書總目提要》卷一百五十三“《擊壤集》提要”稱：“班固作《詠史詩》，始兆論宗。”但是，班固所兆之論雖出於古史却依然立足於現實。而仲長統《述志詩》及“古詩十九首”盡管表現出了老莊的輕社會、重個人的思想情緒，但使用的語言及表達的內容也是基於對現實的思考。建安詩歌加強了對現實的反思深度，並且對人生的思考越發具有老莊的消極悲觀基調。但此時的文人仍然深受儒家積極進取、大濟於世思想的影響，詩歌表現的主題還沒有越出現實人生與社會這個大範圍。所以說，魏晉之前的議論詩歌基本上還是表現為對現實人生及社會進行一般的反思，而沒有在更抽象的本體意義層次上進行較深刻的追問，更沒有對宇宙之外的本原問題予以探尋。

可是，從阮籍、嵇康起即玄言詩開始出現以後，不僅詩歌表達的思想情調具有濃厚的老莊自然無為色彩，而且作品的表現內容也在很大程度上擺脫了現實生活的影子，競相以老莊哲學和玄學理論作為入題立論的材料，也就是說，詩歌表現的觀點與運用的材料同時進入了淡化現實色彩的玄學境界，這樣就使原來《詩經》至建安詩中的一般議

論言理，變成了從理出發而復歸於理的集中說理過程，第一次以主體的内省精神，將人及宇宙的本體問題引入了詩歌創作領域。這個轉變不僅豐富了、擴展了“詩言志”的內容範圍，而且對以後詩歌的議論情況產生了很大的影響。

影響之一是引起了詩人對人生及社會的哲理性思考與表達，而且不再是以啓迪智慧和諷喻勸誡的形式，總結一般生活經驗和爲人處世之道。以六朝之後的唐宋兩代而言，代表者有唐代王維、白居易和宋代的蘇軾。王維深受佛教空寂及道家虛無思想的影響，在許多作品中表達了他在這兩重思想影響下對人生的看法。如《酌酒與裴迪》說：

酌酒與君君自寬，人情翻覆似波瀾。白首相知猶按劍，朱門先達笑彈冠。草色全經細雨濕，花枝欲動春風寒。世事浮雲何足問，不如高卧且加餐。

開頭慨嘆世態人情的反復無常，飽含了無限的憤世嫉俗之意，但最後的結論却是“世事浮雲何足問”這樣的具有明顯離世思想的人生態度。白居易從個人坎坷漂泊的經歷出發，對人情的翻覆、世事的無常進行了深刻的反思，因而提出了“賢者共在浮生內，貴賤同趨群動間”（《題謝公東山障子》），“面上滅除憂喜色，胸中消盡是非心”（《詠懷》），“身心安處爲樂土，豈限長安與洛陽”（《吾土》），“願學禪門非想定，千愁萬念一時空”（《元和十二年淮寇未平詔停歲仗憤然有感率爾成章》）等等近佛入禪的人生理解。

處在宋代“主言理”⁴³和“以議論爲詩”⁴⁴創作環境之中，王安石、蘇軾等人關於人生及世事的理性化思考更加突出。與王維、白居易不同的是，王安石、蘇軾經常通過對外物的觀察及其物理的發現，來表達他們對人世事理的深刻認識，即蘇軾《淨因院畫記》所說：“山石竹木，水波烟雲，雖無常形，而有常理。”王安石《登飛來峰》由“飛來山上千尋塔，聞說鷄鳴見日昇”的高峻氣象，萌生出“不畏浮雲遮望眼，只緣身在最高層”的哲理感受，直接啓示了蘇軾《題西林壁》中“不識廬山真面目，只緣身在此山中”千古言理名句的形成。而蘇軾《和子由澠池懷舊》“人生到處何所似，應似飛鴻踏雪泥”，及《琴詩》“若言琴上有琴聲，放在匣中何不鳴？若言聲在指頭上，何不於君指上聽？”分別用飛鴻踏雪泥的景象和彈琴這一行爲，說明了人生的虛無和事物的相互依賴性這兩個道理。

影響之二是出現了許多與特定的哲學觀念、學派乃至思潮緊密聯係在一起的哲理詩。就唐宋兩代而言，就分別有釋道詩和理學詩。所謂釋道詩，即分別以佛教和道教的義理與場景爲題材內容的詩，而它的創作源頭便可以追溯到魏晉玄言詩，像支遁、葛洪、楊羲等人的許多作品就屬於這一類型。到隋唐時期，道教與佛教同時受到統治者的承認和提倡，二教相容、共同信奉成爲一種社會風尚和思想潮流。受此影響，僧俗兩界的詩人競相用詩歌的形式，來說明佛道二教的理義及相關境界。唐代道士孫思邈、司馬承禎、吳筠等人創作了大量的仙逸類詩歌，就吳筠來說，《全唐詩》就收有《游仙詩》24首，《步虛詞》10首，《高士詠》50首，這些詩歌或者描寫游仙情景，或者記隱士逸民之行，都在不同程度上表現了道教的思想。而初盛唐時期的一些佛徒如僧粲、法融、慧能、神會、龐蘊等所作的贊、頌、銘及語錄，其內容雖然是關於佛教的，形式上却完全是一般的詩歌創作路數，運用或平淡直叙或形象生動的語言，來表現佛教的理義。如《荷澤神會禪師語錄》裡就記錄了一首先輩和尚說法的四言詩：“青青翠竹，盡

是法身，鬱鬱黃花，無非般若”¹⁵。龐蘊的一首七言詩“神識苟能無挂礙，廓周法界等虛空，不假坐禪持戒律，超然解脫豈勞功”，在表達形式上與純粹的文人詩極為類似，而其旨意則在剖析心性神識之理。所以唐末詩僧貫休直稱“偈是七言詩”¹⁶，法國保爾·戴密微《禪與中國詩歌》也稱僧粲《信心銘》為“一部具有很高的文學和哲學格調的作品”¹⁷，被視為“中國佛教詩歌”的代表作而遠播於西方。

如果把釋道詩看作玄言詩的近響，宋代理學詩就是它的遙應。因為理學詩是在理學思潮的影響下產生並發展的，與玄言詩深受玄學的影響很近似，因此二者的表現形式也有很相近的地方。朱熹《致知》：“此心原自有知存，氣蔽其明物有昏。漸漸剔開昏與蔽，一時通透理窮源。”邵雍《代書寄洛陽簿陸剛叔秘校》：“知行知止為聖者，能屈能伸是丈夫。”《逍遙吟》：“兩儀長在手，萬化不關心。”張載《聖心》：“聖心惟用淺心求，聖教須專孔法修。”程顥《酌食泉詩》：“中心如自固，外物豈能遷。”這些作品多是演繹理學理論，具有明顯的說教色彩。與玄言詩中直接說理的情形極其相似。理學詩中還有另外一種從寫景寫事入手而發表議論，有理義又有理趣，如程顥《秋日偶成》“萬物靜觀皆自得，四時佳興與人同”“道通天地有形外，思入風雲變態中”，將自然機趣糅合於人生的閑境，形象地再現了《老子》“同於道者，道亦樂得之，同於德者，德亦樂得之”¹⁸和“天得一以清，地得一以寧”¹⁹的沖虛之德。朱熹《觀書有感》：“半畝方塘一鑒開，天光雲影共徘徊。問渠那得清如許，為有源頭活水來。”邵雍《和張子望洛城觀花》：“造化從來不負人，萬般紅紫見天真。滿城車馬空撩亂，未必逢春便得春。”這又與以山水自然象徵宇宙之道的玄言詩非常接近。不過，玄言詩以及隋唐釋道詩都鼓吹人生空無思想，帶有明顯的超世避世傾向，而理學詩則站在傳統儒家人生之學的立場上，宣揚積極進取、大濟蒼生的社會人生之理，表現出強烈的實用性意味。

因此，假如我們承認“詩言志”可以包括“詩言理”，假如我們不是一概否定釋道詩及理學詩，那麼，就應該首先肯定玄言詩對中國詩歌“言志”內容與論理題材範圍的擴充之功，古代詩歌從此就可以集中地談論意理而且談超驗之理了。這是一個很大的突破和十分可貴的嘗試。

三、消極影響之一：情感淡釋而至於淡乎寡味

盡管歷代都堅持認為“詩言志”是中國詩歌創作的根本綱領和根本精神，而且至今還在為“言志”的具體內涵以及“言志”與“緣情”的關係爭論不休，但有一個問題却是人人明白的，這就是，詩歌作為一種出乎人心又入乎人心的藝術產品，豐富充沛的情感內涵是它的根本生命所在。所以，陸機才明確提出了“詩緣情而綺靡”的口號，劉勰《文心雕龍·情采》稱：“情者文之經，辭者理之緯；經正而後緯成，理定而後辭暢，此立文之源也。”進一步強調了“情”的重要意義；《熔裁篇》概括創作的三條標準，其一即是“設情以位體”，把感情的醞釀與設置作為謀篇布局的根本步驟；《知音篇》講：“綴文者情動而辭發，觀文者披文以入情，沿波討源，雖幽必顯”，則從創作與欣賞兩個過程說明了“情”的關鍵性作用。相近的觀點在古代還有很多，此不枚舉。而從大量的論述中可以看出古人對文學作品中“情”的地位的充分肯定與重視。很顯

然，如果詩歌不表現人間真情，或者情味太淡，則其感人之力便無從而生，創作本身也就不會成功。清人張慶盛《芸庵詩集序》就說：“無性情之真而徒事韻語之工，則其人不可見，而其詩不足以傳。”近人胡適《文學改良刍議》更明確地指出：“文學而無情感，如人之無魂，木偶而已，行屍走肉而已。”

現在再來看看玄言詩的情感表現。玄言詩在其初始階段即嵇康、阮籍的作品中，盡管還有較濃厚的個人主觀情懷，但也已經出現了以玄學義理去消弭淡釋心靈鬱憤的傾向，這種趨勢再往後發展，情感成分便越來越淡薄，而玄理意味則越來越濃厚。尤其是到了東晉時期，以蘭亭詩為代表的玄言詩着意追求和體現所謂“理致”和“理感”，傳統詩歌所表現的對於常人之情的沖動很快為一種對於哲理的熱忱所代替。

東晉詩人用“理”和“致”否定世俗的個體之情，以求表現他們與“自然”大道相融相切的心理境界，以及通脫而無羈絆的胸懷，如王羲之《蘭亭詩》云：“……有心未能悟，適足纏利害。未若任所遇，逍遙良辰會。”這裡所謂的“任所遇”，就是消釋了一切煩惱之後的豁暢心境，而“逍遙良辰會”則是不為外物所累，以達到一種使人“即順理自泰”的淡泊中和。又如孫綽《答許詢》其八說：“愜在有身，樂在忘生。余則異矣，無往不平。理苟皆是，何累於情。”許詢《農里詩》：“臺臺玄思得，濯濯情累除。”袁嶠之《蘭亭詩》其三：“激水流芳醪，豁爾累心散”，支遁《述懷》之二：“達觀無不可，吹累皆自然”等，都表達了一個共同的心願，即要以冥契自然之玄理來消釋喜怒哀樂之俗情。由於玄言詩人迫切希望以虛寂空無的玄理，來祛除人間世情之累，所以在他們的心理中，反而對玄理這種理性存在產生了特殊的感情，有許多作品同時運用了“理感”一詞反映了這種轉變。如庾友《蘭亭詩》“馳心域表，寥寥遠近。理感則一，冥然玄會。”廬山諸道人《游石門詩》：“超心非有本，理感興自生。”特別是後面這兩句，尤能揭示玄言詩作者對詩歌創作動機的認識，“理感興自生”即興會生於理感，這與一般的感物起興何其不同。支遁《詠懷詩》之一還比較形象地描寫了哲人（詩人）冥求思理的活動，詩云：“中路高韻益，窈窕欽重玄。重玄在何許，採真游理間。苟簡為我養，逍遙使我閑。寥亮心神瑩，含虛映自然。臺臺沉情去，彩彩沖懷鮮。躊躇觀象物，未始見全牛。毛鱗何所貴，所貴在忘筌。”詩人沉詠於玄理世界，超越了世俗而達於理想，從有限邁向無限，猶如一面明鏡置於心靈之前，將整個世界映照其中。這種悟玄過程雖然十分艱難，但結果又是多麼誘人，支遁《詠懷詩》其二就描述過這種快樂之感：“心與理理密，形與物物疏。蕭索人事去，獨與神明居。”這裡所描述的，其實仍然是祛除世俗情累的心靈感受。“與神明居”是莊子所欣賞的一種人生境界，《莊子·天下》稱老子“以本為精，以物為粗，以有積為不足，澹然獨與神明居”。所以我們還不能絕對地說玄言詩沒有情感內容，祇不過這種“情”恰是消釋了人間常情之後的“高情”、“至情”，是一種具有高度的概括意義和抽象色彩的“大情”，而不是傳統意義上的個體之情、靈動之情，即由以理制情而到以情制情。

無庸置疑，玄言詩以情從理的現象，絕對與玄學的有關思想緊密相關。人們曾經用“一往情深”之類的詞語，來說明魏晉時期文人對人類自然感情的無限珍重，《世說新語》的“傷逝”、“惑溺”等篇也記載過大量這類事件。魏晉人對手足之情、友朋之情、夫妻之情，均表現出了深摯和珍重的態度。然而，這也祇是晉人風度或心理表現的一方

面，他們還存在着“忘情”、“無情”的另一種心理追求。

這首先得從深刻影響魏晉文人心態的道家思想說起。老子有感於世人欲望之膨脹，特別強調要以理制情，《老子·二十八章》講“大制不割”，河上公注云：“治身則以大道制御情欲，不害精神也。”《三十三章》說：“自勝者強”，河上公注曰：“人能自勝己情欲，則天下無有能與己爭者，故為強也。”莊子本人雖然反對儒家禮義對人心世情的約束限制，主張人應“任其性命之情而已”^③，“達於情而遂於命”^④。也承認哀樂之情是與生俱來而不能却止的，《至樂》稱：“人之生也，與憂俱生。”《知北游》云：“哀樂之來，吾不能禦；其去，弗能止。”但是，《莊子》却明確指出，這種情欲是人的精神達致自由的沉重負累，《庚桑楚》說：“……惡欲喜怒哀樂六者，累德也。……此四六者不蕩胸中，則正，正則靜，靜則明，明則虛，虛則無為而無不為也。”因此應該堅決予以抑制，使“喜怒哀樂不入於胸次”^⑤。

魏晉玄學思想家們在理論上繼承了莊子的觀點，大力宣揚“忘情”、“無情”的中和思想，何晏《論語集釋》就說：“凡人任情喜怒，違理。”主張“聖人無喜怒哀樂”。王弼則不同意何晏的觀點，指出：“聖人茂於人者神明也，同於人者五情也。神明茂，故能體冲以通無；五情同，故不能無哀樂以應物。然則聖人之情，應物而無累於物者也。”^⑥後來的人一直認為，何晏與王弼在聖人有情無情的問題上確實存在差異，但我們感覺二者其實是一回事，祇是側重點不同而已：何晏強調的是最終的本體境界，即不要為喜怒哀樂所纏，而王弼則說明了一個過程或方法，即保存常情以應付人事，但最終還是要超脫於常情之上。不為物累，不就包括了不為喜怒哀樂所纏繞嗎？所以王弼又說過這樣的話：“以為未能以情從理者也，而今乃知自然之不可革。”^⑦所謂“以情從理”，就是讓感情順應自然之理而達到忘情和無情，這才是玄學家們所樹立的聖人標準。《世說新語·傷逝》“王戎喪兒萬子”條曾記載王戎說：“聖人忘情。”《言語篇》“張玄之、顧敷是顧和中外孫”條還記載，顧和的外孫張玄之和家孫顧敷同時解釋佛像中泣者和不泣者的問題，張玄之說：“被親故泣，不被親故不泣。”顧敷說：“忘情故不泣，不能忘情故泣。”時人則據此夸贊顧敷勝於張玄之，說明“忘情”的思想已深入人心。阮籍、嵇康雖然在人生行為和詩歌作品中，流露過比較激烈的主觀感情，但他們從理論上又主張冲淡平和。嵇康指出，論音聲“以悲哀為主”是“未盡其勝”即不懂音樂^⑧，提出了“聲音以平和為體，而感物無常”的觀點^⑨，推崇“愛憎不棲於情，憂喜不留於意，泊然無感而體氣和平”的人格境界^⑩。阮籍的《樂論》反對“以哀為樂”的音樂思想，主張音樂的最美妙效果是“使人精神平和，衰氣不入，天地交泰，遠物來集”。以“道德平淡”、“無聲無味”為“聖人”的理想標準。

所以，對於玄言詩中這種個體之情嚴重淡薄的現象，我們應該將其看作玄學思想本身的另一種反映而予以充分的理解。只是，從文學創作與欣賞的角度看，詩歌固然需要具備將人的心靈從欲望中解放出來的功能，這即詩歌的移情和淨化作用，但這種淨化又必須是通過情感本身而發生，絕不可能脫離情感而純粹說教。人們一般以為宋明理學是以理滅情為總體特點的，可是明代理學家陳獻章却在其《次王半山韻詩跋》中，明確主張詩人“須將道理就自己性情上發出，不可作議論說去”。文學作家及詩人應該努力格物窮理，但更應該將精粹的義理融入自己的情性之中，並以飽含情趣的語言生動地表

現出來，如果因為祛除情累欲望而在作品中一味主張以情從理和不厭其煩地講說理的內容，那就只能導致作品本身與主體所追求的心靈境界一樣淡泊平和而至於無味，當然也就不能獲得感動人心的效果了，清人沈德潛說：“議論須帶情韻以行，勿近儉父面目耳。”“儻質直敷陳，絕無蘊蓄，以無情之語而欲動人之情，難矣！”²⁸玄言詩正好在這一點上違背了詩歌創作的基本要求。明代詩人學者李夢陽《缶音序》曾批評宋詩說：“宋人主理，作理語，於是薄風雲月露，一切鏟去不爲。……詩何嘗無理，若專作理語，何不作文，而詩爲耶？”這段批評同樣適合於玄言詩。

四、消極影響之二：比興削弱而至於理過其辭

鍾嶸評價《詩品》玄言詩爲“淡乎寡味”，在很大程度上就已包括了它的淡化情感傾向，從鍾嶸的文學思想和玄言詩的創作實踐看，這種認識都是很有道理的。不過，鍾嶸《詩品》對“味”有比較確定的理解，是在一個特定的背景下提出這一概念的。《詩品》序共有三處講到了“味”，除了關於玄言詩“淡乎寡味”這一處外，其他兩處分別是：“五言居文詞之要，是衆作之有滋味者也。”“使味之者無極，聞之者動心，是詩之至也。”而他對五言詩的推崇又是在對四言詩“文約義廣，取效風騷，便可多得”的假設，和“文繁而意少”現實創作狀況的基礎上概括出的，這正好說明五言詩就是因爲做到了“取效風騷”才變成“衆作之有滋味者”的。那麼取效《風》、《騷》的什麼呢？不言而喻，除了學習它們表達深沉淒婉的感情外，就是比興手法的大量運用。看鍾嶸在另一處就講得更明確：“詩有六義焉：一曰興，二曰比，三曰賦。文已盡而意有餘，興也；因物喻志，比也；直書其事，寓言寫物，賦也。弘斯三義，酌而用之，干之以風力，潤之以丹彩，使味之者無極，聞之者動心，是詩之至也。”明確地將詩之“味”與“賦比興”聯係在一起。而且鍾嶸在這裡雖然同時提到了賦比興，但對它們的地位和意義却有很明顯的區別，一是三者的排列次序與以前的大不一樣，《周禮》和《毛詩序》都作“賦比興”，將賦置於比興之前，也許他們那樣排列純屬偶然，但鍾嶸這樣做却自有他的特殊用意，他是要着意突出比興尤其是興的作用。他解釋“興”爲“文已盡而意有餘”，“文已盡而意有餘”和下文“味之者無極，聞之者動心”不就是一回事嗎？可見，在鍾嶸看來，詩歌的味主要是由“興”來完成的。而“比”在本質上又與“興”相近，所以，對比興手法的推崇才是鍾嶸“滋味說”的真正內核。順理而推，玄言詩之所以“淡乎寡味”，也就是因爲它對比興的創作手法的大大削弱。當然我們在這裡還不能僅僅停留在由鍾嶸的觀點進行理論的推導，而必須回到玄言詩作品狀況的考察中去。

現在有越來越多的學者指出，西晉詩包括二陸三張等人的作品，存在着重賦頌之法而忽略比興手法的現象。盡管詩人們宣稱創作的靈感動機起於對外物的觀覽和感悟，但作品的呈現形式却常常是作者先具有某種主觀的意念，然後尋找相應的物象予以反映，比如用草木春榮冬枯來說明節序之遷移和人生之倏忽，這樣的“興感”最後就變成了一種先驗的固定的象徵形式，缺乏生活的實感和個體的性格。產生這種現象的主要原因是由於其時士人主體人格的萎縮和倒退，心中沒有激情，更不願在作品中表露激情和個

性。東晉士人的心態與西晉士人相比，已有很大的不同，但情感的淡化仍然是一個很突出的現象。安於現狀、不思進取，進一步內化為安時處順、恬淡寧靜，道佛無為思想又使情感一次又一次地被淡薄。所以，在此時的詩歌創作中，賦頌之法仍很盛行，那些以頌贊名篇的和講述玄理的作品，就主要是敷陳直叙、平淡冗絮。而以山水自然明道體性的詩篇，雖然也有觀物興感的主觀願望和以物寓志的表白，但由於在主觀心理上已經有以文明道的思想準備，因此所興之感最終還是落入了齊物同化、逍遙順世的玄理窠臼之中，用以比托心態的外物景象自然就只能隨之出現雷同化、類型化的現象，這就是我們多次說過的玄言詩自然意象象徵意義重於其描述意義，從而，東晉詩人的感興、比托還是一種理論驗證大於生活實感、共性有餘而個性不足的象徵過程。

象徵從最原初的意義上說也是感興和比托，但它是感興和比托的長期積累的固定程式化，就其代表的內容意義而言，象徵和比興是沒有多大區別的，但放在作品中讓人閱讀，感受效果就大為不同：一個是固定的、共性的，一個則是隨時的、個性的。而文學作品的意義却正在於通過隨時的個別的描寫達到對固定的共性的認識，強調結果，但更看重過程。如果用於比興的意象被多次重複使用，比興就會成為一種象徵，就如美國文學理論家韋勒克和沃倫所說的：“一個意象可以被轉換成隱喻一次，但如果它作為呈現與再現而不斷重複，那就變成了一個象徵，甚至是一個象徵（或者神話）系統的一部分。”²⁹而象徵性的藝術世界祇能調動人們的認同性心理機制，儻若詩歌作品以創造象徵性藝術世界為其旨趣所在，那麼，它所運用的比興就與直言鋪叙的賦頌相差無幾了，最終只能以平庸的作品去滿足平庸的讀者。

古人關於比興特別是比的理解，還常常與用事或隸事互相聯係並予以區別。皎然《詩式·用事》說：“詩人皆以徵古為用事，不必盡然也。今且於六義之中，略論比興。取象曰比，取義曰興，義即象下之意。凡禽鳥、草木、人物、名數，萬象之中義類同者，盡入比興，《關雎》即其義也。如陶公以‘孤雲’比‘貧士’，鮑照以‘直’比‘朱絲’，以‘清’比‘冰壺’。時久呼比為用事，呼用事為比。如陸機《齊謳行》‘鄙哉牛山嘆，未及至人情。爽鳩苟已徂，吾子安得停？’此規諫之忠，是用事，非比也。如康樂公《還舊園作》：‘偶與張邴合，久欲歸東山。’此叙志之忠，是比，非用事也。”皎然在這裡盡管對不同情況下的古人古事作了比興和用事的區分，但正好從另一方面反映了比興與用事最易混同，尤其是當作品所寫的人物和場景就是史實裡的人物、場景時，就更難以辨析二者的差別了，所以說比興作為傳統的創作手法，本身就發展到隸事用典或者二者混同一體的趨勢。而古代對於用事本身的態度也不一致，如劉勰就主張用事，《文心雕龍·事類》說：“事類者，蓋文章之外，據事以類義，援古以證今者也。”“……明理引乎成辭，徵義舉乎人事，乃聖賢之鴻謨，經籍之通矩也。”“綜學在博，取事貴約，校練務精，捃理須核，衆美輻輳，表裡發揮。”他認為祇要引用得當，“用人若己”“不啻自其口出”，就可收到“稱理而義要”的表達效果。而與劉勰幾乎同時的鍾嶸則堅決反對在文學作品中徵引事典，《詩品·序》云：“夫屬詞比事，乃為通談。若乃經國文符，應資博古；撰德駁奏，宜窮往烈。至乎吟咏情性，亦何貴於用事？‘思君如流水’，既是即目；‘高臺多悲風’，亦惟所見；‘清晨登隴首’，羌無故實；‘明月照積雪’，詎出經史。觀古今勝語，多非補假，皆由直尋。”鍾嶸這裡抨擊用

事之習，並沒有與比興聯係在一起，也不是鍼對玄言詩而言，但實際上所揭示的情況正是玄言詩運用比興時所存在的弊病。因為玄言詩大量地用《老子》、《莊子》中的人物行為及自然景象，來直接作為他們作品中的心志比托和環境描寫，而較少表現詩人的獨特感受和獨特觀察，這就不僅表現出明顯的用事風格，而且也混淆了比興與用事的區別，將事典用作比興，降比興而為隸事，這樣就一方面是心性行為的表現及自然景象的描寫都缺乏真切的生活實感，另一方面則是“句無虛語，語無虛字”^③，不能留下可以讓入充分自由想像的藝術空間。清人吳喬《圍爐詩話》云：“比興是虛句活句，賦是實句，有比興則實句變為活句，無比興則實句變成死句。”語言缺乏個體性，意趣喪失新奇性，當然就難以感人至深、涵咏至久了。明人李東陽《麓堂詩話》云：“蓋正言直述，則易於窮盡，而難於感發，惟有所寓托，形容摹寫，反復諷詠，以俟人之自得。”也講出了有所寓托的“虛言”對於詩歌創作的極其重要性。所以我們認為鍾嶸這裡鍼對王融、任昉等人所提出的批評，其實也可運用於揭示玄言詩的不足。因為詩歌創作本來的意義就在於創造和新變上，應該時時以表達詩人對事物、景象的獨特感受為要旨，所以優秀的詩人總是執着於對現實經驗的直覺感受，並積極尋找最能表現這種感受的言辭語句，而再有名的詩人，如果其心靈感受與眾無異，則無論詩句多麼洗練，也難以產生很好的閱讀效果。清人潘德輿《養一齋詩話》云：“門人蘇養吾問：雪詩何語為佳？……蘇生笑曰：獨遺陶詩‘傾耳無希聲，在目皓已潔’，何也？予曰：此二語亦六朝人吐屬耳，非陶公造極之言，故不喜稱說。”陶潛是後代公認的優秀詩人，但其《癸卯歲十二月中作與從弟敬遠》裡寫雪的這兩句，並沒有生動描述主客相迎之際的直覺感受，而祇是隨便借用了時人的習慣用語，故不受潘德輿的稱道。日本漢學家吉川幸次郎曾認為，中國古代文學創作太尊重典型，因而變得千篇一律，尤其是唐以前的作品，很少表達個人心聲，“缺乏個人特色”^④。這是很有道理的。出於同樣的情況，由於玄言詩用《老子》、《莊子》這兩部書中的語言以及事件場景太多，把原來的比興之法轉換成了用事之則，因而使人們感到它好像祇是轉引和重釋老莊的語言和思想，即劉勰所說的“義疏”之作，作者的感情與他們當時所處的環境風光統統隱退到了後面，讀起來自然就很難入味。這是它在當時乃至當今仍然不被人們歡迎的一個致命缺點。當然，我們認為，玄言詩的這一缺點也正是它的特點，假如它不引述《老子》、《莊子》之言之事之景之理，那它就與一般的詩歌沒有多大區別了。由此也可以說明，玄言詩的缺點並不是逐漸形成的，而是“與生俱來”的。當然，當它把這些缺點當作特點繼續予以保持發揚時，就會遇到強大的摧毀力量，這力量主要來自人們對真情和實感的呼喚，來自人們對詩歌作品特殊意趣的追求。

注釋：

- ①《文心雕龍·物色》。
- ②《詩經·衛風·竹竿》。
- ③《詩經·齊風·載驅》。
- ④《詩經·魏風·伐檀》。
- ⑤《詩經·曹風·候人》。

- ⑥《詩經·大雅·崧高》。
- ⑦⑧王士禎：《帶經堂詩話》卷五。
- ⑨《莊子·知北游》。
- ⑩《莊子·外物》。
- ⑪《世說新語·容止》注引孫綽為庾亮所撰碑文。
- ⑫王瑤：《中古文學史論》，北京大學出版社1986年版，第252頁。
- ⑬楊慎：《升庵詩話》卷八“唐詩主情”。
- ⑭嚴羽：《滄浪詩話·詩辯》。
- ⑮見《神會和尚禪話錄》，中華書局1996年版，第87頁。
- ⑯唐·釋貫休：《喜不思上人來》。
- ⑰載於《中國古代文學理論研究》第十三輯，上海古籍出版社1988年第一輯。
- ⑱《老子·二十三》。
- ⑲《老子·三十九》。
- ⑳《莊子·駢拇》。
- ㉑《莊子·天運》。
- ㉒《莊子·人間世》。
- ㉓㉔《三國志·鍾會傳》注引。
- ㉕嵇康·《琴賦》。
- ㉖嵇康·《聲無哀樂論》。
- ㉗嵇康·《養生論》。
- ㉘沈德潛：《說詩晬語》。
- ㉙劉象愚等譯：《文學理論》，三聯書店1984年版，第204頁。
- ㉚鍾嶸：《詩品·序》。
- ㉛（日）吉川幸次郎：《中國文學史》，四川人民出版社1987年版，第22頁。

（作者單位：國家圖書館分館）