

语境的变迁与范式的转换

——对魏晋南北朝审美文化的一种阐释

仪平策

(山东大学 文艺美学研究中心, 山东 济南 250100)

摘要: 本文旨在从魏晋南北朝社会文化语境的变迁轨迹出发, 来解释和描述一下该时期审美文化发展转换的主流范式: 认为审美文化语境的变迁, 分总体性语境和阶段性语境两个方面。总体性语境变迁的关键因素有二, 即社会力量方面门阀士族阶层的崛起和意识形态方面玄、佛思潮取代儒学而成为主导。这带来了该时期社会文化总理念上“人的自觉”, 进而是审美文化总范式上“文(美)的自觉”的历史大转折。阶段性语境的变迁则展开为三大环节, 与之相应的则是审美文化三大范式的转换, 即第一, 以儒学的逐渐“隐退”和玄学的日趋隆盛为语境, 审美文化呈现为以“人格超越”为主题的发展范式; 第二, 以佛学逐步置换、取代玄学而成为社会思想文化主流为语境, 审美文化呈现为以“情灵摇荡”为主题的发展范式; 第三, 以庶族的壮大和儒学的复兴及与玄、佛的调和为语境, 审美文化呈现为以“合其两长”为主题的发展范式。

关键词: 魏晋南北朝审美文化; 历史语境; 发展范式

文献标识码: A

魏晋南北朝审美文化是中国古代审美文化大转折的关键, 这已逐渐成为人们的一种共识。但在这一大转折阶段中, 审美文化发展嬗变的内在机制和历史趋向究竟怎样, 却还是一个亟待深入探讨的问题。本文旨在从该时期社会文化语境的变迁轨迹出发, 来解释和描述一下该时期审美文化发展转换的主流范式, 以期对该时期审美文化的演化规律作一点探索。

1

何谓“语境”和“范式”? 这两个概念在本文的研究中有什么意义? 这显然是首先要解释的问题。

从语言学的角度说, “语境”也就是语言环境, 或者叫上下文之间的某种规定性的话语规则。字词语义的传达一般有两个决定性因素, 一是词语本身的意义, 一是语境或上下文赋予词语的意义。所以要准确理解语言的意义就要求逐字为训和随文释义相结合, 特别是随文释义, 对理解语言的实际意义尤为重要。陈原在《社会语言学》中指出, 对鹦鹉来说, 它学会的那几句话“是完全没有意义的——虽则如恩格斯所示, 在特定语境中它也能学会懂得它

所说的是什么”。¹这都突出了语境的关键作用。回到魏晋南北朝审美文化的历史进程中，所谓语境，也就是在整个社会现实和思想文化的主流层面上，审美文化所必须遵循、体守的某些“语义界域”和“语法规则”，它赋予并规定着该时期审美文化的特定蕴涵和具体意义，它旨在让审美文化自觉意识到“应该说”什么“话”以及“怎样说”这些“话”，也让该时期的人们都能较为准确的读懂审美文化“说”的是“什么”话，领会到这些话的独特蕴涵和深层意义，当然也可以让作为当代研究者的我们通过这个语境的解读切入该时代审美文化的主旨与核心。

“范式”(Paradigm)这一概念则为美国科学哲学家 T. 库恩(Thomas Kuhn)在 1962 年出版的《科学革命的结构》(The Structure of Scientific Revolutions)一书中首次明确提出。范式，又译作范型、范例、规范、模范等，从库恩对该词的使用来看，“范式”主要指的是特定时期被某一科学家集团(或共同体)所引为指导和共同分享的一种基本、普遍、共通的理论框架、体系、思路和方法。那么，科学的发展和进步，在“范式”理论看来也就是一种“范式转换”，即一种范式取代另一种范式的过程，如量子力学取代牛顿力学就是如此。库恩所提出的“范式”理论，无疑是从事科学史研究的人不可不读的基本文献，然而又不仅如此，库恩的影响还波及到(科学)历史和哲学之外，在社会学、心理学、美学、文学、语言学等当代著作中，也频频出现“范式”、“学术共同体”、“常态”之类的库恩式术语。比如，接受美学中的代表人物尧斯就运用过库恩的“范式”概念，从而提出了文学史的“三大范式”(即所谓“古典主义——人文主义”范式；“历史主义——实证主义”范式和“审美形式主义”范式)说。这是文论界、美学界所熟知的事情，庸庸赘述。这说明，库恩的“范式”理论不仅对自然科学史，而且对人文科学史研究也具有普遍的参照价值。

毫无疑问，“范式”理论适当引入魏晋南北朝审美文化(史)研究，在学术上应当是无意义的。因为其一，“范式”理论本身就是库恩所提出的一种现代史学理论，其学术功能即旨在揭示科学理论史乃至社会史的演变规律，因而也应当适应于同样是历史研究的魏晋南北朝审美文化研究。而且，库恩的“范式”理论虽着重于自然科学史的研究和描述，但其学理也更多地与人文科学理论相通，其影响也更多地蔓延于人文社科史研究领域。特别是，库恩认为科学理论的新范式取代旧范式的原因，主要取决于科学共同体的社会心理因素，取决于某种信仰的、世界观的更换，这就将自然科学理论的发展几同于人文社科理念的演变了。这就是库恩常被称作社会史模式倡导者的原因。所以，将“范式”理论引入魏晋南北朝审美文化研究不仅是应当的、而且在学术上也是可行的、有广阔前景的。

其二，应当指出的是，“范式”理论在被引入魏晋南北朝审美文化研究中来时，其学术功能必须发生某种必要的转换。也就是说，库恩的范式理论主要指的是特定时期的科学家群体所共同遵循的用以指导科学研究的一套概念框架和理论体系，一套共享的研究路数和方法模式。而我们引用“范式”概念，则着重用它来表示魏晋南北朝审美文化在发展的整个时期或某个阶段所显现出来的占据主导地位的美学思想主题(理性层面)和审美趣尚模式(感性层面)。也就是说，“范式”概念在这里，主要不是我们这些研究者所遵循的用来指导研究行为的某种理论框架和方法体系，而是我们所研究的对象本身，亦即魏晋南北朝审美文化本身在发展中历史地显现出来的整体性或阶段性的观念主题与趣尚模式，简言之，就是魏晋南北朝审美文化本身以“范式”概念表述出来的发展“逻辑”(规律、趋势、主流等)。

其三，“范式”理论在学理上重在超越那种将历史看作许多孤立事实或命题的集合的观念，反对对历史事实或命题加以零散化、单个化观察和描述的方式，而强调理论观念的内在联系与整体属性，强调在特定时期被社会共同体所公认的主流性思想倾向和价值观念，实际上就是更偏于从总体、宏观、系统、逻辑、共性、一般的层面上观察历史、解释历史。“范式”理论实际就是一种强调主导性、趋势性把握的科学理论。范式研究，实质也就是总体研究、主流研究、趋势研究的科学模式。“范式”理论的这个特点恰好有助于我们从总体的、

系统的、宏观的角度来研究魏晋南北朝审美文化发展演变的主流趋向和内在轨迹。

其四，“范式”理论将科学史看作一种“范式转换”的过程，实际上，人文科学史、审美文化史的发展过程也可以视为一种“范式转换”过程。当然，这个“范式”的思想内涵及其“转换”机制有可能与库恩所描述的自然科学史不尽相同，但在基本的思维视角和学术立场上二者应是没有本质区别的。人文科学、审美文化的历史从整体的、宏观的、普遍的、系统的角度看，其实也呈现为某种“范式转换”过程，具体说，展现为由制度的、文化的、阶级的、哲学的、伦理的、信仰的、美学的、艺术的等等因素综合而成的某种“精神型式”的“转换”过程。从审美文化史的角度说，这个“精神型式”可以理解为审美文化的“主流观念”、“主导思潮”、“核心范畴”、“基本价值”、“轴心理论”等等，而“范式转换”作为“发展”的形式，则可以视为这些主流的、主导的、核心的、基本的、轴心的审美文化精神的“逻辑化”、有序化、层递化、规律化发展演变过程，亦即在审美文化的内在扬弃机制中不断生长新因素、增加新规定的辩证展开之过程。

从这个意义说，我们借用“范式”理论，主要是借用它所体现的整体把握、系统分析、宏观阐释、逻辑推进、有序描述等学术立场和方法，来完成我们试图揭示魏晋南北朝审美文化发展演变的内在轨迹和基本趋势的任务。因而，所谓魏晋南北朝审美文化的“发展范式”，也就是该时期审美文化在一种逻辑化的演变“型式”中所展现的主流轨迹和整体趋向。

我们为什么要运用语境规则和范式理论来研究魏晋南北朝审美文化呢？应当说，这是针对魏晋南北朝审美文化研究的现状而做出的学术选择。这个研究现状表现为两方面，一方面，自近现代以来，对该时期文学史、艺术史、批评史、美学史、文化史、社会史等的研究，早已程度不同地展开，成果很多，成就斐然，为我们今天的研究提供了重要资源和基础。另一方面，这种研究又主要表现为，就史论史、就事论事的具体考据和微观研究占绝对主导地位，而那种从语境分析出发的宏观的、整体的、系统的、“范式”的解释视野则非常薄弱；由此导致的理论解释方面的偏差和学术结论方面的问题实际上是相当多的；而选择语境的视角可以使更准确更深入地解读对象，而现代“范式”理论作为一种强调主导性、趋势性描述的科学理论，恰好能矫正以往微观研究在学术视野和方法上的不足，实现把握该时期审美文化发展的主流轨迹和总体走向的学术目标。

2

魏晋南北朝审美文化语境的变迁，可以从总体性语境和阶段性语境这两个方面来考察。

该时期总体性语境的变迁，对该时期审美文化总体性特征的影响是决定性的。从大的方面看，这一总体性语境的新变主要体现在这么几个基本的因素上：

其一、在现实生存环境上，政治的险恶、世道的变乱和生存的危机导致了传统价值的崩毁和“内向”意识的新生。魏晋南北朝时期可以说是中国历史中最黑暗、最恐怖、最混乱、最痛苦的时代之一，真可谓政治无常，战乱频仍，宦海肃杀，哀鸿遍野，让人无时无刻不感到生存的危机和忧惧，正如《晋书·阮籍传》中所说：“魏晋之际天下多故，名士少有全者”。这样恶劣的现实生存环境，其后果除了直接给人以朝不保夕的畏惧感、恐怖感之外，还会产生其他种种社会“离心”效应。比如，它强烈刺激了个体超脱、生命安乐、人格独立、性情自由等等“内向性”文化意识的迅速发展；再比如，它引发了诸如王道理想、皇朝权威、正统道德、伦常秩序之类往昔曾被视为神圣的价值观念和意识形态的“信仰”危机。

其二、在社会阶级结构上，该时期的一个重大变化是，汉末三国崛起而到东晋达到鼎盛

的门阀士族取代了秦汉世家贵族的地位，而跃升为时代的主导力量和权力阶层。世家贵族主要指有封国封邑的王侯，而门阀士族（亦称门阀世族）则主要指以“士”为骨干的累世做官的特权阶层。称世族是说他们世袭做官，称士族是指他们掌握文化知识权力。他们在政治、经济、军事、文化等方面享受特权，相对独立。门阀士族崛起为社会主导的、权威的力量，称得上该时期一件异乎寻常十分重大的事情。它不光对大一统的中央专制集权是一极大的冲击和瓦解，而且也为思想文化、特别是审美文化的新变和转折奠定了新的社会阶级力量基础。他们的人生哲学、价值观念、生活方式、审美趣好等，直接决定着此时期审美文化的发展水平和趋向。事实上，此时期审美文化领域所发生的几乎所有事件，都跟他们直接相关。

其三、在思维文化和意识形态领域，则出现了儒学的“退隐”而玄、佛之学的大盛。这一变折对审美文化的影响尤为直接而深巨。

所谓儒学的“隐退”有三重含义：一是在治学方法上，汉儒繁琐迂腐的章句之学逐步淡出，儒家经学走向了偏重义理的玄学一途。何晏的《论语集解》、王弼的《周易注》即为这种经学玄学化的代表之作。经学的玄学化，即意味着儒家学理被赋予了全新的涵义，特别是道家哲学的涵义。它可以说是在用儒家的名义讲着道家的话，更确切地说，是玄学家用老庄的思想来解释儒家经典。它不拘章句，重在义理，更多地是阐发注释者自己的见解。如王弼注《易》，就一扫汉代的象数之学，专以阐述形而上的本体之理为要务。东晋韩康伯注《易辞》，亦用玄学解《易》，则是对王弼《易》学的一种继承和发展。在这种情况下，儒学还在吗？名义上似乎还在，实际上却已经“退场”了。二是在学术地位上，儒学已不再是汉代那样为世人“独尊”的“显学”，不再是作为意识形态之主宰的“权威话语”。魏晋以降的社会主导力量——门阀士族阶层，特别是居于京都洛阳的一流士族阶层，他们研习、阐扬的主要是老庄和玄学，而不是原本意义上的儒学。当然，在何晏、王弼为代表的正统玄学那里，儒学尚被看作与道家一致的学说，甚至在王弼那里，孔子名义上还仍在老子之上。所以讲究“自然”（道家）与“名教”（儒家）的统一，大约是正统玄学一种普遍的话语模式。然而仔细研究一下玄学话语就会发现，“自然”（道家）与“名教”（儒家）的统一，实际是以“自然”（道家）为本、为体，以“名教”（儒家）为末、为用的统一。在这样的理论体系里，儒、道二家谁主谁次是不言而喻的；而到了高唱“越名教而任自然”的玄学“异端派”嵇康那里，儒家就被完全排除在玄学主流之外了。不过，这并不意味着，儒学在这一时代真的没人理睬了。它在京都洛阳大为失势，但在洛阳之外的地方却依然很有影响。《晋书·儒林传》中的人物，都是地方上的；他们多数是一些能“安贫乐道”、“潜心著述”的寒士。但这种研习群体的庶族化、非主流化，研习地域的地方化、非中心化，恰恰说明了儒学业已“退场”的“边缘化”地位。三是在学术信念上，自东汉后期始，许多士人因两次“党锢之祸”的影响，其政治态度和人生观念发生了很大变化。他们从过问政治、砥砺名教和积极入世，转变为不问政治、逃避现实，以求保身全命。于是在思想上，他们便渐渐疏离了以伦常名教、修齐治平为主旨的儒学，开始皈依以避世全身、精神超越为要义的道、佛。这是一种学术信念、人生信念由外而内、由物而心、由伦理而性情、由名教而自然的重大转折。正是在这一背景下，刘勰所说的“迄至正始，务欲守之，……于是冉（老子）、周（庄子）当路，与尼父（孔子）争涂”（《文心雕龙·论说篇》）的情形，亦即儒、道冲突的思想格局便出现了。当然，这种冲突的结果是可以想见的，那就是崇尚外向入世的儒学只能从社会意识形态领域进一步“退隐”，走向了“非主流”、“边缘化”一途。

与此同时，以老庄思想为基本内容的玄学和以般若智慧为思辨对象的佛学也就应运而生了。玄学主要是酝酿于汉末，产生和盛隆于魏晋之际的一种哲学文化思潮，是一种在魏晋之际主流社会中盛行的新的哲学观念和价值体系。它虽然主要在门阀士族中流行，但却在整个士人阶层中有着广泛基础。它是一种以士人为主体的生成的新的话语权力，新的人生信仰，新的文化思潮。它以不重章句、象数、语词而重义理、内蕴、本质的全新的思维，以不重外

物、伦常、事功而重内心、性情、超越的全新的理念，给处于精神苦闷和理想挣扎中的士人们吹来了思想解放的一缕春风，带来了期待人生超越憧憬生命自由的一种审美化快乐。《颜氏家训·劝学篇》中说：“何晏、王弼，祖述玄宗。……直取其清谈雅论，宾主往复，娱心悦耳，非济世成俗之要也。”这是对玄学为什么会吸引士人、征服士人的一种很好说明。所以，玄学作为一种超越型话语理论，它不仅只是少数上流士人的哲学，而更是符合、满足了魏晋时代一般士大夫内在需要的新的世界观、价值观、人生观。它特有的理性观念、价值取向和美学意蕴，适应了魏晋之际士人们特有的生存需求和精神渴望，东晋之后，佛学逐渐取代玄学成为东晋和南朝前期的主流意识形态。但这一种“取代”不是思想文化的转型，而是沿着同一方向的深化发展，换言之，佛学思潮是与玄学理性既一脉相承又大大深化的思想形态。它也围绕着无和有、动与静、形与神、我与物、内与外等等玄学范畴来思考和表述。只是它对这些范畴的解释模式已大不同于玄学。它提出的是一套新的思想价值系统，一套不是适应魏晋之际、而是适应东晋、南朝时期社会环境与士人需求的新哲学、新理念。于是，由玄、佛思潮所构成的思想文化语境，构成了该时期审美文化范式发生转折的直接动因。

其四、南北两朝分立，是这时期社会现实背景中又一个非常特殊的因素。它对该时期审美文化的影响也是巨大的。在华夏文化的总体布局中，南、北方之间一直存在着明显差异。这种差别以一种类型性表象的形式存在于人们的心理经验中。比如“铁马秋风冀北，杏花春雨江南”的诗句，就是这种类型性经验表象的一种反映。这就告诉我们，南、北文化的差异，实际上已在历史的演化过程中积淀为一些类型化的经验表象模式。就一般性而言，北方文化呈现出的基本特点是，倡功名，重教化，主伦理，尚世俗等；折射在文化形态上，则主要表现为质朴严谨、凝重浑厚之特色；又由于北方的燕赵文化、三秦文化等与塞外游牧民族文化相邻互通，故北方文化在质朴严谨、凝重浑厚之中，又有着浓郁的粗犷豪放、雄大宏远之气象；而南方文化，则总是较少礼教法制的濡染，相对地说较为接近原始和自然。晋室南渡之后，由于趋鹜中原士族的潇洒风流，轻悍尚武的江南人逐渐向怯懦尚文转变。²这一社会风俗的转变反映在审美文化习尚上，江南人则从此开始偏好温婉灵秀、善感多情的阴柔细腻之趣。西晋覆灭，东晋南渡，社会政治文化中心遂移向南方（长江中下游地区）。由此出现南北两朝。这一南北分立的背景，对于魏晋南北朝时期的审美文化而言，一方面为其发展提供了具有多种可能的、非单一化的社会历史舞台；另一方面，审美文化的南、北差异所昭示的新与旧、古与今的对峙，实际上为矛盾双方在时间之流的更高层段上（首先在唐代）实现新的融汇和综合，不仅提供了历史性前提和契机，而且也储备了富厚博深的文化资源与美学旨趣。

魏晋南北朝总体性语境的新变，使得该时期的审美文化在中国审美文化史上崛起，流光溢彩，塑造了自己特色鲜明、迥然独特的个性化形象。换言之，独特特殊的语境导致魏晋南北朝审美文化形成了一种与其他时代区别开来的相对突出的个性特征，一种带有时代鲜明印记的总表征、总范式。这一总表征、总范式大约可以用宗白华先生所说的“大转折”一语来表述，而这个“大转折”的基本涵义概括地说，就是自此开始，古代审美文化已由“自发”阶段转向“自觉”形态。

所谓审美文化发展的“自发”阶段，指的是审美文化发展的一种自然状态，一种自身不具独立意识、自律意识的从属性、依存性、他律性状态。从中国审美文化的发展历程说，先秦两汉时期的审美文化就基本上处于一种“自发”阶段，亦即基本依附于宗法文化、政治文化、礼制文化、伦理文化而自身缺乏独立性、自律性的一种状态。“美”的意识只是以“善”为主的政治——伦理型社会价值体系的一个有机组成部分，一种特殊表现形式。当然，在这种从属性、依存性、他律性状态里，审美文化的“自发性”也不是绝对的，它有时也可能表现出某种审美活动自律或自觉的案例，如《诗经》、《楚辞》、“汉大赋”等等的创作就具有一定（或较高）程度的艺术性、审美性（所以有的学者就认为中国文学的“自觉”是从汉大赋

开始的，等等)。但实际上，这种个别的作品案例即使真的具有艺术性、审美性，也不能证明整个审美文化已经达到了“自觉”水平，因为它还是感性的、体验形态的，还不是理性的、思辨形态的，尚未形成一种自觉意识的话语形式。“自觉”的涵义本质上是一种理性的、有明确意识的内在觉悟，一般以一种思想的理论的形式体现出来，所以，感性的、体验形态的艺术不足以证明审美文化“自觉”与否。同样，先秦两汉审美文化在思想领域里，也可能表现出某种美学观念自律或自觉的案例，如孔子的“尽善尽美”、“文质彬彬”说、老子的“涤除玄鉴”说、庄子的“我与物游”说、《易传》的“立象尽意”说之类，但实质上，这些说法是在谈到宇宙、伦理、人生等哲学或伦理学的命题或概念时提出来的，或者说只是一些依附于哲学、伦理学思想体系的美学命题或概念。这类美学话语的案例总体上呈不独立、不纯粹的状态，也是个别的、不普遍、非主流的，因而不能代表审美文化发展的总体水平和一般趋向。个别的东西不可忽视，但用个别代替一般更不足取，这是基本的方法论原则。

那么何谓审美文化的走向“自觉”？就是在总体水平和一般趋向上，“美”的意识已从主“善”型理性价值体系中走向觉醒、分化和独立，就是审美文化之主体性、自律性、超越性的真正实现，一句话，就是审美文化真正摆脱“他性”，找到自性，回归自身；而这一种“美的独立”，正是魏晋南北朝审美文化所表现出来的有别于其他时代的总特征、总范式。为什么做这样的判断呢？那就是该时期不仅在审美实践上，而且在美学理论上（这是最关键的标志），都明确将审美性、艺术性与伦理性、功用性作了区分，并将前者作为自己主要的思维焦点和目标。正是在这一点上，这一时代走出了先秦两汉时期审美文化总体上的“自发”阶段，显示出了一种理性的“自觉”势态，从而历史地成为中国审美文化“大转折的关键”。

魏晋南北朝审美文化为什么会历史地走向自觉（即我们讲的“美的独立”或鲁迅所说的“文的自觉”）？究其原因，根本还在于“人的自觉”。这里有两层涵义，一层是这个“人”是谁？从身份来说，这个“人”最主要指的就是士人，既包括上流门阀士族社会中的人，也包括一般的文人阶层。他们作为非官方的、相对清醒和独立的知识分子群体，也作为承载和创造审美文化的主流力量，是这一时代“人的自觉”的主要体现者。第二层是何谓“自觉”？就魏晋南北朝时期说，首先要了解其走向“自觉”的直接的历史诱因，那就是东汉中后期以“党锢之祸”为标志的残酷政治现实给士人群体所造成的心理创伤和心态巨变，特别是他们一直奉为圭臬的王道理想、礼教信念、伦理原则、事功抱负、道德操守等等价值理念的渐趋黯淡和崩毁。与此同时，他们关注的重心也就慢慢转向了生命、人格、情感、心灵等“自我”领域中来。用钱穆先生的话说，也就是“个人自我的觉醒”。³其次是了解士人阶层，特别是门阀士族阶层特有的生存方式和人生态度。一般说来，门阀士族作为世袭特权阶层，本就无意于在社会政治生活中有所作为，他们往往轻视世事，鄙薄事功，脱离实际，务虚尚玄，因而极易看重自我注重内心追求超越向往自由，极易在纯精神的领域寻找自己心灵的栖息地。这样，先是玄学清谈，后是佛学思辩，就成为他们主要的生存状态和思想方式。魏晋之际他们以手捧“三玄”（《老》、《庄》、《易》）相标榜，而东晋以后，他们则将《般若》、《涅槃》、《金刚》置于案头，挂在嘴边。这些学说皆为注重自我体验、心意自得的内向之学、超越之学。所以，作为这一时期思想文化语境的“轴心”，士人阶层特有的生存方式、价值观念和审美趣尚，构成这一时期审美文化之自觉的“晴雨表”和“试金石”。于是，继汉末“古诗十九首”表达出“感伤”情怀和“生命”意识之后，魏晋之际便出现了所谓“人的自觉”。这个“人的自觉”的基本内涵是，在魏晋以来士人们的意识中，人的生命意义和生存境界，不再是体现于“外”，而是实现于“内”，具体说，不再是体现在社会性的德行整饬、事功业绩、荣华富贵、名分地位等等外在价值和目标上，而是蕴涵在个体性的放情从欲、得意任心、康寿安乐、超越自由等内在感受和体验上；换言之，不是“他物”而是“自我”，不是“名教”而是“自然”，不是伦理而是性情、不是外域而是内心、不是事功而是自得，成为人们所关注的价值中枢和追慕的人格焦点。这是一种文化理念的重大转折，也是所谓“人”的自觉的基本标志。这直接导致了美的意识的真正独立。这由“人的自觉”而导致的“文的自觉”、

“美的独立”，就是魏晋南北朝审美文化的总特征、总范式。

3

魏晋南北朝时期阶段性语境的变迁，亦即语境规则在该时期各个阶段的更替和转换，也对该时期审美文化的历史飞跃和嬗变起到了根本性的作用。从内涵上说，该时期的阶段性语境，是总体语境有层次、有深度的历史展开。这里着重以思想文化语境的变迁为主要对象，来描述审美文化范式有序展开的三大阶段、三大环节。

第一阶段，在时间上大约是魏晋之际，具体讲也就是从建安到西晋。在这一阶段，儒学的逐渐“隐退”和玄学的日趋隆盛成为最为突出的语境特征。儒学和玄学虽很不同，但在着重关注个人和社会、性情和伦理，亦即“自然”与“名教”的矛盾关系上却是一致的。儒学对这一矛盾关系的解释策略大致是“以情从理”模式。《毛诗序》的所谓“发乎情，止乎礼义”说，堪称这一模式的经典表述。在这模式中，个体情感固然可以发表，可以满足，但始终不能越“礼”违“理”，社会伦理之“理”是个体之“情”不能逾越的一道底线，是管制个体之“情”的绝对权力。但玄学将这一模式大大突破了。玄学以“统无御有”、“崇本举末”（王弼）或“越名任心”、“越名教而任自然”（嵇康）的理论架构，大大弱化乃至超越了伦理之“理”的神圣性、权威性，同时也大大肯定乃至凸显了个体之“情”的自然性和自由性。王弼的“圣人有情”说，王戎的“情之所钟，正在我辈”说，向秀的“有生则有情，称情则自然得”说、嵇康的“人性以从欲为欢”说等等，都汇成了以“情”为本的玄学主旨。这就建构了一种新的“主情超理”模式。主“情”，也就是贵“我”，由此也就形成了人格本位论的、“主情超理”、“贵我贱物”的玄学化话语“规则”，也就是魏晋之际特有的“语境”。

为此语境所规定，魏晋之际审美文化相应形成了以“人格超越”为主题词、为总特征的发展范式。“人格超越”一词，简要地说，主要指称个体的人由外返内、回归自我的一种特定立场和姿态，一种追求情性自然、身心快乐的生命理想和人生境界。具体言之，所谓“人格超越”的涵义包括两方面，一方面可以叫做自我人格的本体化，即在魏晋士人心目中，自我、个体、人性、情感等等与群体、社会、伦理等等相对峙的存在，已从有限个别的有为之域、物用之场中解脱出来，被安置于至高无上的本体地位（世界）中。于是，作为个体的人，如何保持、实现自我的超然、性情的自得、人性的满足和生命的快乐，便成了魏晋士人们所关注的根本问题，成了他们所凝视的人生焦点和核心。实际上，自我人格的本体化，也就是实现了人格意识向自我、真情、生命、个体的回归，亦即钱穆先生所说的“个人自我的觉醒”，也相当于余英时先生所讲的不同于士阶层“群体之自觉”的“个体之自觉”。⁴另一方面，就是对外在价值目标的超越。与前一方面相联系，个体向自我人格的回归，也同时意味着对伦常、名教、礼法、俗规、身份、名节、操行、功业等等外在价值目标和伦理体系的疏淡与超越，意味着对以天下为己任的外向性信念的疏淡和超越，而且这种疏淡和超越并不是偶发的、盲目的和个别的，而是士人阶层的一种有意识的、理性自觉的文化选择。这两个方面统一起来，便凝成和突出了这一阶段审美文化范式的“人格超越”主题。作为这个“人格超越”主题的展开，东汉中期所萌动的审美文化新趋向，即由外而内、由伦理而性情、由名教而自然、由“天下”而自我的变折，到魏晋之际，则变成了审美文化的一种历史的自觉，一种时代的主潮。在此基础上，一种以人格（自我）本位论为基本语境的贵“我”贱“物”、主“情”超“理”、以“内”乐“外”的审美文化范式逐步形成。

这一审美文化范式反映到各个层面。在现实美领域，以所谓“魏晋风度”的崇尚为典型标志，一种崭新的社会美形态——个体人格之美空前地凸显出来。社会美的重心、标准从

偏于人的群体性品质转向偏于人的个体性品格，从偏于标榜道德型、名节型、事功型人物转为比较崇尚智慧型、性情型、审美型人格。在艺术美领域，突出表现为“文的自觉”。自我的肯定、情感的表达、审美的追求成为艺术创造的直接动力和目标。以自我人格、自由性情为表现内容的文艺创作成为主流。田园诗、人物画是典型代表。在文艺美学思想方面，汉代以来占主导地位的主伦理讲功用的儒家美学观念退居“边缘”。与此相对，以个人为本位、以“缘情”为核心、以审美为圭臬的美学思潮成为主流。文艺美学所达到的这一理性认知水平，成为魏晋之际审美文化真正走向“自觉”的根本标志。

第二阶段，在时间上大约是从东晋至南朝宋齐（某些方面延伸到梁陈）时期。这一阶段语境的突出特点，就是佛学逐步置换、取代玄学而成为社会思想文化主流。从现实背景讲，这个阶段与魏晋之际已大为不同。魏晋之际那种个体与社会、“自然”与“名教”、情与理的尖锐冲突在此时已相对降温、淡化了，因之，魏晋之际那种个体在变乱黑暗的现实中所努力追求的自我超越的人格理想，在此时似乎已失去了突出的意义，个体似乎用不着通过某种放浪形骸、特立独行的方式显耀自我的人格存在了；与此相对的是，一种深入内心世界，廓展主体精神，追求情灵无限自由的文化欲求则日益成为这一时代的主流。换言之，不再是“情、理调和”，而是“心、物两忘”成为该阶段审美文化的基本矛盾形式。正是在此背景上，佛学取代玄学成为士人阶层向慕的显学。佛学用“非有非无”、“有无一观”的“性空”论话语策略超越了玄学“以无为本”、“统无御有”的理论架构，克服了玄学在解说“有”、“无”关系、建构“有”、“无”模式方面的局限性，从而一方面将魏晋玄学所标榜的“人格（自我）本体”观念转换为佛学所崇尚的“精神（心灵）自由”意识，进而大大开发了主体的内心世界、精神世界，另一方面则解决了玄学义理的内在裂缝和龃龉，消解了玄学力图解决但仍未真正解决的主与客、物与我的差异和矛盾，建构了一种真正“物我两忘”、“情景交融”、“内外相乐”、“主客俱一”的话语规则，在理论上彻底使得主客、物我、内外等矛盾因素在精神（心灵）本体的层面上成为两忘俱一、无限自由的关系。这样一种话语规则，适应了该阶段士人阶层的精神需要，进而成为该阶段一种主流的、基本的“语境”。

在这一语境规约下，该阶段展开和构造了一种以“情灵摇荡”为主题词的审美文化范式。“情灵摇荡”一词引自梁代萧绎《金楼子·立言》，其中有句为：“至如文者，惟须绮縠纷披，宫徵靡曼，唇吻遒会，情灵摇荡”。大约是讲文学作品应讲究辞采富丽，抒发情感心灵。这里主要是借用“情灵摇荡”这个词，以说明魏晋南北朝第二阶段审美文化发展范式的主要特征。在这里，“情”和“灵”分别作为两个各有偏重的词。“情”指称“性情、情感”，“灵”则指称“心灵、精神”。“情”（“性情、情感”）的一面，主要反映的是对魏晋以来“缘情”论审美趣尚的深度推进，而“灵”（“心灵、精神”）的一面，则主要体现的是对主体内在的心灵世界、精神世界的空前开发。“摇荡”一词则主要喻示情感、心灵在这一阶段被深化、被开发过程中所表现出的鼓满生趣空前活泼的特定审美状态。可以认为，个体人性、情感的充分张扬和内在心灵、精神的空前开掘，是“情灵摇荡”一词所包含的重要内容，也是这一阶段审美文化的鲜明特征。不过相对来说，主体内在心灵、精神世界的空前开发和自由扩展，更代表这一阶段审美文化发展的突出成果和主流趋势。这一事实意味着，魏晋南北朝士人阶层在此前阶段实现了以自我为本位的“人格超越”之后，在这一阶段又进入有史以来自由开掘其内在心灵、性灵、灵慧、精神的时期，或者说是步入一个空前地专注于“心灵自由”的时期。这一转换意味着，该时期审美文化范式已从偏于人格（自我）本体论的建构，开始过渡、转化到精神（心灵）本体论的沉思上来。这种由人格而精神、由自我而心灵的过渡转化，揭开了审美文化一种更加内向化、表意化、畅神化的发展，同时人与自然、心与物之间也取代了情与理的矛盾而上升为两忘俱一的自由关系。换言之，一种以精神（心灵）为本体、以“情灵摇荡”为主题、讲究“心物两忘”、“主客俱一”的审美文化范式已然构成。

这一范式反映在审美文化的各个层面。在现实美领域，出现的又一个重要转折就是自

然美的走向独立。自然景物从作为人物美的“背景”、“喻体”的地位中解放出来，进入现实美世界的“前台”和中心，成为士人们独立的审美对象。“会心林水”真正成为士人们的一种生存方式。自然美的独立，标志着审美意识的自由本质在中国古代现实美领域的真正实现。在艺术美领域，也有了里程碑意义的重大进展。首先是古典诗歌，出现了由田园诗向山水诗的变迁。从语境层面说，田园诗与玄学理性相对应，山水诗与佛学思潮相联系，故田园诗是在“自然”与“名教”的矛盾关系中表达贵“我”贱“物”的情怀，突出的是“人格（自我）超越”之主旨；而山水诗则是在人与自然的浑然如一中抒发“物”、“我”两忘的意趣，突出的是“心灵（精神）自由”的主题。其次是古典绘画，出现了由人物画向山水画的演替。一如田园诗和山水诗的历史性关系，人物画与山水画各自所处的语境也分别是玄学理性和佛学思潮。人物画尤重人物本身内在性情、骨格、神意的传达，这正是玄学背景下所谓“魏晋风度”在绘画中的典型折射。而山水画则最重山水景物与画家心灵的同乐相契，最重“含道”、“澄怀”的画家在“映物”“味象”中自由地“畅神”。这也正是佛学“心为法本”（宗炳语）、“物我俱一”（僧肇语）学说在绘画中的集中反映。再次是古典书法。书法的演变与所处文化语境的对应虽不如诗歌、绘画那样清晰，但也大致与之平行。主要表现为从王羲之的笔意和谐向王献之的“意逸乎笔”（张怀瓘语）转换，亦即向写心表意转化。这与文化语境从玄学“人格本位”向佛学“心灵本体”的转换走向也总体上是相互沟通照应的。在文艺美学领域，则有了理论上的创造性、突破性建树，为后代文艺美学的发展圈定了基本趣味和路向。总体上是在继续深化“缘情”理念的同时，对艺术的“神”、“意”“韵”、“文”等概念进行了全面的探索和阐述，提出了影响后代久远的、颇富民族品格的古典文艺美学命题和思想。如文学美学方面，范晔的“以意为主”说、萧子显的“各任怀抱”说，萧统的“以能文为本”说，沈约的“四声八病”说等，表现出对文学的个体性、表意性以及形式美的自觉意识和追求；绘画美学方面，从顾恺之的“以形写神”说发展到谢赫的“气韵生动”、宗炳的“畅神”说、王微的“神明降之”说，表现出从“形神兼备”向重“神”轻“形”深化发展的趋势；书法美学方面，卫夫人的“意在笔先”说，王羲之的“点画之间皆有意”说，初步论及了古典书法艺术的写意特征。显然，这一阶段文艺美学的理论开掘，对中国古典表情论、畅神论、写意论美学的发展来说，具有值得重视的筚路蓝缕之功。

第三阶段，在时间上大约是南朝梁陈与北朝北魏以后的时期。我们称之为南北朝后期。这一阶段语境的突出特征，就是主要表现为：其一，与魏晋以来一直由门阀士族阶层主导社会意识形态的情势不同，南朝梁代出现了寒门庶族阶层崛然而起的局面。这样以来，寒门庶族所代表的反映他们自身阶层特定需要和理想的审美文化观念也就上升起来，成为与门阀士族的审美文化趣味相抗衡的力量。其二，与寒门庶族阶层的崛起相适应，魏晋以来一直处于“边缘”地位的儒学在这个阶段也开始复兴，成为思想文化语境的重要一极。这为该阶段审美文化的相应调整和重构提供了异质因素。其三，在般若学继续流行的基础上佛学又出现了以涅槃学为尚的趋向，其义理体系也随之从谈“空”转向了谈“有”。佛学不再主要是学理性、智慧性的“学问”，而且还是功能性、实践性的“法门”，这样就大大增强了其世俗性、现实性色彩。这对于一直与佛学语境关系密切的审美文化的发展来说，无疑带来了观念变更立场转型的新契机。其四，范缜《神灭论》的理论胜利，扭转了魏晋以来本“无”尚“虚”、主“空”崇“神”的文化趋势，将哲学的方向拉回到现实、存在、实践、世俗的轨道上来。这在社会思潮和一般舆论的层面上也无疑大大促进了审美文化范式的新的转型。总之，从这个阶段起，一种根基于政治、阶级、哲学、宗教等多元因素的社会文化语境的转型已经明显启动，具体来说，一种在多元矛盾因素积聚碰撞的社会文化背景上，以调整、融通、折衷、综合为话语规则的新的语境开始产生。这必然要在审美文化的进程中同步地折射出来。

在此语境的规范下，该阶段审美文化产生了以“合其两长”为主题词、为总特征的新范式。“合其两长”一词引自《隋书·文学传序》，其中有句云：“若能掇彼清音，简兹累句，各去所短，合其两长，则文质彬彬，尽善尽美矣”。这段话，显然表达的是对南、北两朝的

诗歌创作走向综合的一种审美期待。“合其两长”的“两”，自然指的是南北双边之“两”。因为，无论是地域特色，还是文化语境，抑或是审美趣尚，南、北两朝之间的差异是显而易见的。从审美文化的角度讲，这种差异基本就表现为偏重阳刚或崇尚阴柔、推重质直或偏好文采、强调以情从理或讲究任情越理、强调伦理功能或讲究审美意味等等的区别。当然，随着时间的推移，南、北双方审美文化这些各自特点的利弊长短也逐步地显现出来。所以到这一阶段，一种将南、北审美文化“各去所短，合其两长”地综合起来的意识开始产生。不过，实际上，这个“两”又不仅指的是南、北两朝，也同时指的是古与今、新与旧意义上的两方。因为上述南、北审美文化之间那些横向地、区域性地展现出来的差异，实际上也正是魏晋以来所纵向地、历史地展现出来的新与旧、今与古的差异和冲突。因此，就“合其两长”的完整涵义讲，应既是南北之间的调和，也是古今、新旧之间的综合，应是魏晋南北朝审美文化的一种全方位、全层面的大综合。这种“南”与“北”、“古”与“今”审美文化的大综合，就具体内容说，也就是魏晋以来崛起的以玄、佛为本的审美文化新潮（这种新潮在南朝获得深入发展）与两汉之际以儒学为主的审美文化传统（这种传统基本为北朝所继承）开始从冲突趋于调和。所以这种古今、南北的大综合，也就构成了第三阶段审美文化发展范式的鲜明内涵。换言之，一种以“合其两长”为主题、讲究南北、古今、新旧等多元审美文化矛盾因素在更高层面上折衷、通融与调合的审美文化范式开始形成。

这一以“合其两长”为主题的审美文化范式主要反映在文艺美学和艺术创作两个领域。在文艺美学领域，一方面，美学思想内部出现了魏晋以来最为激烈的冲突和对抗，特别是高举儒家“劝善惩恶”伦理功用主义大旗的美学家裴子野，与身体力行地将魏晋以来缘情思潮推向极致的“宫体诗”领袖梁简文帝萧纲之间，形成了“各执一端”的尖锐对峙和冲突的态势，另一方面，这一尖锐对峙冲突态势也促成了古典审美文化内在调节机制的适时启动。于是，在诗、书、画美学领域，以刘勰“唯务折衷”思想为代表，一种旨在融通新旧、调和古今、汇流南北的美学意识，一种旨在将古典审美文化自先秦以来展开的各种矛盾因素、对峙观念折衷综合起来的理论取向，成为当时普遍共有的思想主旨。值得注意的是，这种南北融通、古今综合、新旧折衷的美学倾向，也体现在该阶段以颜之推为代表的北朝美学思想中。在艺术美领域，该时代“合其两长”的审美文化发展范式的反映虽不十分鲜明，但也在局部方面、局部样式上有所显现。特别在北朝时期，由梁入魏的庾信所代表的诗歌创作，以及南北朝雕塑艺术创作表现得尤为明显。庾信将南诗精巧纯熟的艺术技巧和北国浓郁沉重的乡愁体验密切融汇在了一起，将南朝诗歌的细腻婉丽和北地民歌的朴质刚健完美地结合在了一起，从而创建了一种新的南北融合的审美文化范型。南北朝雕塑是佛教发展的产物，而佛教的发展，本身就有个逐渐中国化的过程。这显然是一个中、外文化关系的问题；但另一方面，佛教中国化的过程，也自然回避不了，或者说最终要落实为南北、古今审美文化趣尚的碰撞与交融的问题。南北朝佛教雕塑的发展主要以北方为主线。北朝佛教雕塑审美特点的演变，在不断由异域性向中国化转变的过程中，也同时展现为一种北方与南国审美趣尚之间，以及在审美文化更深层的意义上一种汉晋传统与南朝新变之间相互对峙、影响、吸收、融合的轨迹，其“综合”的结果便是初步显露了唐代佛雕的基本气象。这一切，都意味着以“合其两长”为主题的审美文化范式的产生，已经预示着中国古典审美文化史上一个更成熟、更巅峰的新时代即将到来。

The vicissitude of context and the transform of paradigm:

An explanation of the aesthetic culture of Wei, Jin, Northern and Southern Dynasty

YI Ping-ce

(The Center for Literary Theory and Aesthetics, Shandong University, Jinan 250100, China)

Abstract: The theme of this article according as the vicissitude of social cultural context explains and bewrites the transform of paradigm of the aesthetic culture in the time. The vicissitude of context in the period concludes the total context and the physic context. The total context mostly is the new social magisterial strength and the new social fluctuant thought which leads to “the human consciousness” and “the aesthetic consciousness”. The physic vicissitude of context and the transform of the aesthetic paradigm present the three steps. First, the retreat of the Confucian doctrine and the success of the Metaphysics leads to the paradigm in the topic word of the selfhood transcendence; Second, the success of the Buddhism after its superiority to the Metaphysics leads to the paradigm in the topic word of the blended sensation and soul; Finally, the revival of the Confucian doctrine and its harmony with the spirits from the Metaphysics and the Buddhism leads to the paradigm in the topic word of the extraction of the good qualities from both sides.

Key words: aesthetic culture of Wei, Jin, Northern and Southern Dynasty; historical context; developmental paradigm

收稿日期: 2003-12-05

作者简介: 仪平策(1956-),男,山东高密人,山东大学文艺美学研究中心教授

参考文献

-
- ¹ 陈原语言学论著(第一卷)[M], 沈阳: 辽宁教育出版社, 1998: 155.
 - ² 张承宗, 魏向东. 中国风俗通史(魏晋南北朝卷)[M], 上海:上海文艺出版社, 2001: 18-19.
 - ³ 钱穆. 国学概论[M], 北京: 商务印书馆, 1997: 147.
 - ⁴ 余英时. 士与中国文化[M]. 上海: 上海人民出版社, 1987:310.