

# 死法与活法

## ——中国文学与艺术中的法与无法的探讨

中国诗歌一般而言被视为表现自然的范式,即使只是从翻译作品中认识中国诗歌的人,也会对其中所展现的物我合一、情景交融的诗境赋予高度的评价;而熟悉中国诗歌原文的人,则会体认到中国诗歌中其他、间或更为困难的面向——中国诗歌表达所善用的典故和暗示,诗境的开放性与诗意的双关性。他也将了解到,中国诗歌如何因中国语言与诗学的特性而能开展出一种意境深远的“象外之象,景外之景”<sup>①</sup>。

这种“言外之旨”的意境也正是本世纪初欧洲与美洲的意象派诗人所发现的诗歌特色(如透过庞德对中国诗歌的译介)。我们甚至可以说,中国诗歌早在千年之前便知道采用这种对西方现代诗坛影响甚巨的诗歌特色来创作。

然而,中国文学另有一与自然性和含蓄性同样典型的面向,此即中国诗歌中“格律化”的倾向,这也是中国诗歌形式与方法上的特性。当然,在中国文学里,尤其是在中国古典诗词中,自然性与规律性正如硬币的两面相互隶属无法分开:中国诗词含蓄与自然的特质只能经由法则性来表现,自然与法则两大因素在中国文学里相互补充互为条件。

以下将通过中国文学史来考察中国诗歌与艺术中“法与自然”的关系,本文并不进行比较文学的研究,而是以中国诗歌本身内在的发展为考察的依据。论述主要以明、清两代的文学理论为重点,同时参照清代的绘画理论。

论述的结果将揭示:法与自然、法则与自由的对立关系不只出现在中国文学与艺术之中,它甚至贯穿了中国哲学与社会的整个思想。因此,本文不仅仅只是作为对中国美学的一次探索,并试图去发掘属于中国文化模式的“文化心理结构”<sup>②</sup>。

## 一、思想史的背景

“法”这个在中国文学艺术理论中起了重要作用的概念,在中国政治、宗教思想史中已有其固定的地位。法家是古代中国除儒家与道家之外另一重要的思想流派,法家提倡权威君主之下严刑竣法的贯彻实行。战国七雄之一的秦国正是因为采纳这种绝对权威的思想,而能在公元前3世纪扩张并强化其势力,成功地击败列强,进而一统中国于享国仅十五年之久的独裁专政的秦代之下(公元前221—207年)。

儒家的领导阶层虽然极力反对法家的思想,然而他们对一个明治安定社会的向往却与法家极为类似。儒家虽不主张绝对君主权威或严刑竣法的施行,转而强调德治的政府与国君道德的合法性,然而儒家的学者却要求人们必须遵从另一同样严峻的礼教制度来行事,儒家之“礼”<sup>③</sup>规范了人类生活各个层面的行为模式。儒法两家的密切的关系同时显示于以下的事实之中:在以法家思

想作为立国基础的秦代灭亡之后,遭民所怨的秦王所实施的种种社会改革规范、行政制度都被保留了下来,并持续作用到近代。因此,一些研究中国思想的历史学家便指出传统中国实为“外儒内法”。其中,“法”标示了中国政治上绝对的一面,代表了中国历史上亦儒亦法、强调恪守法规的主导传统。

然而,对中国古代思想家而言,“法”不仅标举了人为的礼教规范与典章制度,它同时意味着宇宙秩序的规律。成书于先秦时代,介于儒、法思想之间的《管子》一书(大约编汇于公元前2—1世纪)便指出:

如四时之不贷,如星辰之不变,如宵如昼,如阴如阳,如日月之明,曰法。<sup>④</sup>(《管子》正第四十三)

《管子》中的观点实与道家相去不远。《道德经》第二十五篇在论及“法之道”与宇宙的根源时,也提出了“道法自然”的看法。换言之,大自然任其自化的运作是“道”的原则,同时也是“道”开展时所依据的法则;而道本身的运作即为自然的表现。

此外,“法”作为中国佛教的主要概念之一,对中国后世也产生了重大的影响。中国佛教之“法”综合上述所提“法”的两个面向(人类之法与宇宙之法)。在佛经里“法”是梵文术语 dharma 的中译名称,同时含有佛理本身与实相界的本源的双重意义。因此,佛教之“法”也可理解为中国儒、道思想中“道”这个概念的同义词,既指人(伦理)之道,又指自然之道。

在古代中国我们已经能够发现“法”这个概念中所界立的两个极端:一为儒家与法家所重视的由人类制定传承的礼教规范与典章制度,一是道家所强调自然生成变化的法则,大自然运作虽听任自化,同时展现了一定的自律性<sup>⑤</sup>。

如果我们问及:哪些因素强化了中国文学中格律化的倾向?

则主要可提出以下三点：意识形态的、语言学的和社会的因素。意识形态的因素正是前面所提，儒家与法家主张依照既定礼教来行事的主导思想。此外，在中国还有另一语言学因素，也以其特有的方式对中国诗歌格律化的形成产生了莫大的影响。较之于西方修辞手法中对诗节、节奏诗韵与文体诸多的规定与限制，中国文学传统并不见得有更丰富的法则与形式。然而中国语言的两大特性促成了中国诗歌特有的“法则性”的形成。第一：由于汉语的单音特色与汉字天然特性的结合（也就是说，汉语的每一个字都以单一、固定的音节来发声，同时呈现一个字组），非常适合中国诗歌与散文特有形式规则的排列，如长短一致、字数固定的诗句，对句尤其是对偶的结构的安排。第二：中国语言的音调特性也促成中国诗歌中以平仄作为区分标准的音律规则的形成。唐代的律诗便是展现这些取决于语言学因素的格律化最明显的诗歌形式。（详见下文）

最后，还有一个社会因素，在唐代，这一因素对以前无论在风格或诗韵上仍可任凭作者自由发挥的诗歌演变为固定的格律之作了起了关键的作用。唐代以前，诗歌的创作仍是属于贵族士绅阶级自由的艺术创作活动。隋唐以来，由于科举制度的设立，诗赋的创作成了国家考试的必要科目之一。以既定的格律来创作诗歌（虽然唐代并不是以律诗的形式来测试）与对古代经典的诠释皆是科举考试中测试能力的项目。人们对中国官员的要求，不是他是否精通行政法规，而是能够诠释经典与创作诗赋。诗赋创作因而成为一种社会风尚，这不仅是促成“格律化”有利的条件，同时也成就了中国文人惊人的博学性：中国文人精通熟悉整个诗歌传统，不断地适用典故与通过引文来征引，却不必担心别人（像我们今天一样）不懂。

明代在科举制度中另外增加了一项新的规定：古籍经典的诠释必须通过以结构法则的严谨性而著称的“八股文”的形式来表达<sup>⑥</sup>。在八股文中，对偶的形式继续以散文的方式延续了下来。中国文学对对句的喜好，除了前面所提及的语言学的条件之外，似乎也与中国无所不在的阴阳思想有关。Achilles Fang 指出，对句法已在中国人的思想中生根了(*ingrained in Chinese thinking*)<sup>⑦</sup>。以对仗的方式来展现一个互相依属的整体关系，这种表达方法在中国语言中也以种种不同的形式表现了出来：从大多数成语的结构，到深受大家喜爱、在中国寺庙或餐馆门柱上随处可见的对联<sup>⑧</sup>等等，都是明显的例子。

然而，律诗与八股文绝不是展现中国文学艺术中“格律化”倾向的唯一例子<sup>⑨</sup>。稍后形成的诗歌形式，如宋代的词与元代的散曲，虽有长短不同的诗句，却仍然必须遵守原有的曲调、韵律与平仄等等的规定。宋代《沧浪诗话》中便列举了种种形式特殊的“杂体”：如“回文诗”<sup>⑩</sup>，因汉语单一和固定音节的特性，而较西方的语言更适合这种文字游戏式的创作方式。另外，又如集古人诗句佳作而成诗的“集句”、步所和诗词原韵韵脚来写作的“和诗”<sup>⑪</sup>等等不同的诗体。

这种“格律化”的倾向同时表现在中国绘画与书法之中。在书法不同的书派之中，历代的大师的名作到现在仍然具有一定的模范作用。今人用以临摹的范本，古时人称“法书”（可供取法的文字），现代汉语则以“书法”（文字的典范）称之。在中国绘画里，人们也必须以一定的笔法，按照种种结构安排的规则来作画，同时必须遵守宋代发展用以突显结构的皴笔法。按照这种方式，中国绘画鲜少以自然的客体为作画依据，而多以历代名家的范本为依归。这使得中国艺术从根本上成为 Max Loehr 所说的“艺术史的艺

术”<sup>⑫</sup>。

在中国文学中,法与天然,形式与精神,法则与自由的互动性又是如何开展呢?

就儒家而言,我们在其经典著作中只能看到为数极少关于诗歌、艺术的论述。然而这些少量的论述却已经足够传达一个严格的指令。对于始终以过去与传统为取向的儒者而言,诗文创作的楷模只能在神化了的先古时代,如在奉为经典的《诗经》中找得到;中国文学中,以“正”来品评艺术的主张,就可以回溯到《诗经》。根据《诗经》,诗歌的主要作用在“言志”,同时必须具备教导民众与批评时政的双重功用,诗文的创作不可含有任何不道德的思想,表达方式亦须力求中道和协,不应过分矫饰。任何与这种方式相违背的创作风格则为“变”,其中常常包含了非正统或不适当的内容<sup>⑬</sup>。

道家的经典中直接与文学艺术相关的论述更为少数。然而《庄子》一书却以其生动诙谐的寓言和轶事带给了后代的诗人与画家较其他经典著作更多的灵感与启发,如《庄子》中庖丁解牛的故事,庖丁向惠文王解释,如何在与道合一的境界中来肢解牛体:

庖丁为文惠君解牛,手之所触,肩之所倚,足之所履,膝之所踦。砉然、向然,奏刀騞然,莫不中音:合于桑林之舞,乃中经首之会。文惠君曰:“嘻!善哉!技盖至此乎!”庖丁释刀对曰:“臣之所好者道也,进乎技矣。始臣之解牛之时,所见无非牛者;三年之后,未尝见全牛也。方今之时,臣以神遇而不以目视。”<sup>⑭</sup>(《庄子》内篇·养生主)

这里主要的句子是:“臣之所好者道也,进乎技矣。”这也就是说,艺术的创作如果由“道”而生,则能超越纯粹艺术能力与技术的层面;由此完成的作品,正如大自然的创作,不带任何技术方法雕琢的痕迹而天然化成,故能臻至艺术的完美境界。

儒道两种对艺术创作的见解——前者重法则性,后者重自然性——并非势不两立不可协调。早期文学理论著作,如刘勰于公元五世纪所著《文心雕龙》一书中,便已提出了堪称经典的综合命题。刘勰在《文心雕龙》的首篇《原道篇》中考察“文”字的多义性,而作出了以下的类比:“文”同时意味着文字/文章、文理/文采、文化/文明多重意义。对刘勰而言,大自然本身奥妙的生成与形构即为“道之文”的体现;“同时,文”作为“文学”乃是人类精神现象“文心”的表征。最后,“文”也代表了影响中国社会甚巨的先人的智慧与古代经典中留给后世之“道”。正如前面《管子》一书的引文所示,大自然的运作自有其规律,这展现在大自然壮丽的山川风云形式之中;艺术创作如能师法造化,则也能创作出美丽自然的形式。因此,有规则的美与自然天趣并不相互排斥,相反的,在两者的协调中,文学作品成了“道”的承载,同时呈现了道家自然生成之道与儒家智慧之道。

几乎与刘勰同时,谢赫在绘画理论中也提出了“六法”之说。六法之首即要求画作应符合“气韵生动”<sup>⑮</sup>的条件。这是另一个试图协调法与自然的例子,我们可以说,这里推出了一个要求“实现自然的法则”。这种调和法与自然的思想,也成为日后中国绘画理论的中心思想。

协调法规性与自然性的美学理念,虽已散见于唐代以前的著作中,却一直要到了唐代(尤其是在盛唐时代,约715—765),才真正实现。唐代开创了一个被后世誉为完美的诗歌盛世,这主要体现在杜甫(712—770)与李白(701—762)的诗作中。另一方面,前面所提及结构严谨的律诗在唐代日渐普及。律诗对形式有诸多的要求,律诗多以八句为限,又分五言与七言,五言每句的第二字、七言每句的第四字为停顿。在律诗中如何一个字可都不可以重复使

用,文法助词即所谓的虚字必须尽量避免。此外,律诗对押韵也有强制性的规定,中间两联即颔联、颈联必须对偶,诗中的每一个字都必须符合一定的平仄音律规则,但也可援用所谓的“拗救法”来变动平仄规律、调整音节。透过这种方式,中国诗歌变成了合乎既定法规,却同时具备音律特质的字组排列。这些从属于“法”复杂的诗体创作,唐人称格律或律诗。在唐代,由于表现这些特质的诗歌形式为新兴形式,故亦称之为“近体诗”。直到我们这个世纪近体诗仍以一种普及流行的诗歌形式保留了下来。

虽然律诗在创作上诸多的规定与禁令,但唐代诗人大家仍能在这个新兴形式里游刃有余自由创作,好像这些规定不曾带给他们任何限制,特别是杜甫成了律诗的大家,而李白则独钟更为自由的创作形式。杜甫、李白两人代表了中国诗歌中两大态度:杜甫作为以儒家为取向忧国忧民的诗人,他的格律诗作流传给后世可供学习法则;反之,李白作为展现自然,道骨仙风的艺术天才,其备受后世赞叹的诗歌成了千古绝唱<sup>⑯</sup>。

## 二、方法的讨论

唐代诗人本身很少质疑有关诗歌格律问题,反而视这些经由他们所建立新形式的局限性为创作能力上的一种挑战。一般的文人雅士不仅熟悉新兴诗歌形式的特性,也会对能在这些限制中展现自我的名家们赋予高度的评价,并能从中感受到某种美感情趣。这正如在西方,当我们尝试去理解巴哈的赋格曲或贝多芬的奏鸣曲中的形式结构,如开展部和倒转部时,所获得的美感情趣是一样

的。至于诗文格律的问题亦即方法的讨论一直到唐以后才正式提出,唐代之后也因此开始了诗文创作的反省时期。

就中国思想史而言,宋代是理学时代。宋代的理学虽然融合了道家与佛教的影响,对方法的要求却极为严谨,强调一切都应按照既定的礼教规范来行事。“天下万事皆有一定之法,学之者须循序而渐进。”<sup>⑰</sup>即为12世纪的儒学大家朱熹所流传下来的一句名言。在宋代禅宗是与儒家同时普及于文人之中的另一大思潮,它不仅对中国的艺术、文学甚至是儒学本身都产生了深远的影响。禅宗为中国化了的佛教,实际上是以佛教的外表来推展道家的思想。禅宗的术语,尤其是“悟”这个概念(即日文中的 satori)作为达到主客合一的认识突破,在中国文艺理论中多被用来作为理解创作本质,掌握创作法则的工具与手段。

究竟哪些法则属于宋代文人所讨论的创作规则与方法呢?首先,自然是前面所提及种种诗体中的格律。诗歌中各种结构法则尤其引发了方法讨论上的广泛兴趣:如诗句的建构,文字的选取与安排,结构平衡等等规则。后两者包括在八股文中作为结构准则的“起、承、转、合”的顺序,以及由阴阳原则而导生的“起伏”,“开阖”、“呼应”与“情景”,“虚实”的和谐组合。另外还包括关于诗歌风格上的法则,如避免直露,而借用图像与文学暗示达到诗境含蓄。

宋代的诗歌与中、晚唐的诗歌一样,已和盛唐时期的诗歌大异其趣。虽然旧有与新兴诗体格律化的倾向依然保持不变,格律本身也不曾成为争论的焦点,甚且其他同样困难的形式相继成立(如宋词)。然而宋诗在风格、措词与题材上却产生了重大的变化<sup>⑱</sup>。宋代诗人的创作一般而言更为散文化,更加特殊,更具自省性,题材的选取也更为日常生活化(按照席勒的类别论我们可以说,与朴

质无华的唐诗相较之下,宋诗则显得多愁善感)。中国文人本身对此发展趋势作了以下的诠释:按照变易的规律,接续唐诗正统之后而来的必为一变体。这种“正变”的关系已在汉代为诠释《诗经》一书所用。敏锐的宋代诗人不久也意识到,杜甫的诗作从根本上已呈现了与以前的诗作截然不同重大的改变,而他正是通过这种变体而成为自宋代之后的正统。因此,为了求取真正的诗作技能,仅以固定既有的法则来摹拟名家是绝对不够的。

宋代对规则的讨论主要围绕这一问题:如何能够追配古人同时又能推陈出新?针对此问题,以黄庭坚而首的江西诗派发展出了一套深思熟虑“古为今用”的法则与方法,实际的运作如下:或“窥入其意而形容之”,或“不易其意而造语异”,前者人称脱胎,后者称之为换骨<sup>⑯</sup>。另外,江西诗派在创作上亦力求不多加润色修辞,黄庭坚弟子陈师道于《后山诗话》一文中写道:“宁拙毋巧,宁朴毋华,宁粗毋弱,宁僻毋俗,诗文皆然。”<sup>⑰</sup>总而言之,这种朴中带雅,不拘泥死守典范的创作方式不仅突显了江西诗派的特色,在某种程度上也反映了整个时代的创作风气。宋代有关法则的讨论突显了以下的认知:根据正统与变体的转变法则,创作之“法”不应是个一成不变的概念,这样的认知主要表达在深受佛教影响“活法”一词用语中。“活法”一词首见江西派诗人吕本中的著作之中:

学诗当识活法。所谓活法者,规矩备具,而能出于规矩之外;变化不测,而亦不背于规矩也。是道也,盖有定法而无定法,无定法而有定法。<sup>⑱</sup> ([宋]吕本中《夏均父集序》)

虽然江西诗派在方法的运用上抱持了“规矩备具,而能出于规矩之外”即定法且无定法的态度(Sowohl – als – auch – Position),江西诗派诗人在创作整体上仍倾向于一种合乎方法与法规的诗歌写作方式。与江西诗派同代的苏轼,亦为黄庭坚的好友与表亲,则主

张一种更为自由的创作。身为“诗、书、画”三才的大师和中国文学史上伟大诗人之一,苏轼与唐代诗人有着更密切的关系。苏轼虽曾多次指出技巧与法则的重要性<sup>⑲</sup>,如以下引文所示:

虽然,有道有艺。有道而不艺,则物虽形于心,不形于手。<sup>⑳</sup> (苏轼《书李伯时〈山庄图〉》)

但从整体看来,他所重视的却是创作的另一面向——创作的自然性。他是这样描述自己的创作过程的:

吾文如万斛泉源,不择地而出,在平地滔滔汩汩,虽一日千里无难。及其与山石曲折、随物赋形而不可知也。所可知者,常行于所当行,常止于不可不止,如是而已矣。其他虽吾亦不能知也。<sup>㉑</sup> (苏轼《文说》)

对友人的诗作苏轼曾作了以下的评论(并不是完全与他自己的创作无关):

大略如行云流水,初无定质,但常行于所当行,常止于所不可不止,文理自然,姿态横生。<sup>㉒</sup> (苏轼《答谢民师书》)

换言之,艺术的创作虽为一种出自强烈力量即兴自然的发生,但仍有一定的内在自律性,以自然为法“行于所当行”,“止于所不可不止”。当宋代的江西诗派的诗人仍试图以“活法”作为取法古人的准则,进而在其中力求表现的自然性,苏轼则进一步地以“法自然”为其创作的依据。

### 三、法与悟

在明、清两代法则的讨论主要由两大对立思潮开展出来:一是

居主导地位,考察各种角度的复古运动,他们谨遵正统并捍卫其法;一为由所谓反正统的异端文人所发展出来的对立运动。以下我们将会看到,这两大思潮的界限并非如想象中的那般明确清楚。

明代(公元14到17世纪)被视为诗文复古运动的时代。在诗文的创作上人们不仅以唐诗为师法的依据,进而独尊唐诗。诗文复古运动主要以南宋严羽(活跃于1180—1235)的文学理论作品《沧浪诗话》与明代高棅(1350—1423)所编纂的《唐诗品汇》两大著作为依据,而在所谓的明代前后七子身上发展到了高峰。前七子之一李梦阳流传下来了一句名言:“文必先秦,诗必盛唐。”<sup>⑩</sup>对师法古人遵从其法,李梦阳提出了以下的看法:

文必有法式,然后中谐音度。如方圆之于规矩,古人用之,非自作之,实天生之也。今人法式古人,非法式古人也,实物之自则也。”<sup>⑪</sup>(李梦阳《答周子书》)

李梦阳的评注读来像是对师法古人的巧妙辩解。虽然今天我们或许会对这些诗人汲汲营营求取技巧纯熟、合乎法规的诗歌时所作的努力报以一笑,但如果我们因此对他们不加正视,并如文学史上常常听到论调,将他们归类为纯粹的诗歌技巧家或写诗匠,这对他们也有失公允。

让我们首先来回顾一下中国艺术创作的崇高的理想:形式与精神,结构与自然的统一与协调。对唐代之后的诗人而言,这样的理念早已在唐诗中实现了。如以禅宗为喻,我们可以说唐代的诗人是在所谓主客合一的悟境中创作的,正如禅宗冥想实践的练习方式一样,复古派诗人期望通过摹拟唐诗的法则来达到与唐代诗人同等的境界。这种努力为复古运动的核心,李梦阳所谓的“今人法式古人,非法式古人也,实物之自则也。”正是出于这种想法。

对明代复古派的诗人而言,“悟”与“法”是创作中不可分割的

整体。复古派诗人胡应麟对法与悟的关系作了以下的描述:

皆千古词场大关键。第二者不可偏废,法而不悟,如小僧缚律;悟不由法,外道野狐耳。<sup>⑫</sup>(胡应麟《诗薮·内编卷五》)

在另一处他写道:

严氏以禅喻诗,旨哉。禅则一悟之后,万法皆空,棒喝怒呵,无非至理。诗则一悟之后,万象冥会,呻吟咳唾,动触天真。<sup>⑬</sup>(胡应麟《诗薮·内编卷二》)

对复古诗人而言,诗歌的创作不全然是纯粹的文学实践,同时是新儒家所谓的自我修养的精神实践。尽管对禅宗术语的偏好,明代文人仍受限于儒家的思考。对中国文人而言,卓越的诗作同时为作者崇高德性的表征,因此师法古人不仅意味吸纳古人的精神与灵气、表示对古人的认同,同时也可促进对诗歌悟境的领会,换言之,促成一种对诗歌艺术直观的把握<sup>⑭</sup>。这种以摹拟为主的学习的方式,不仅过去、甚至现在仍为中国(不止是在中国)学习任何一门艺术时所惯用的方法,其中不寻常的地方可能正在于这种方式同样适用于诗歌这门艺术吧!这种不断摹拟大师之作的艰苦学习方式在中国称为功夫。而德语形式中的“Kungfu”却成了中国空手道的同义词。然而,功夫所指称的不仅是中国的武术,同时标举了学习一门艺术的练习实践与从中获取的成就。这样的实践方式适用于所有中国传统艺术中,同样适用于中国的诗歌与绘画艺术。

我们于是可以坚持以下的看法:通过不断的摹拟练习,一方面可使得技巧高度纯熟,即能使创作形式臻于完美;另一方面还能使自己在其中熟悉并归属至整个主流传统之中。“法”这个概念正如一条红线,贯穿了中国所有的传统艺术。

## 四、法与意

明代晚期在复古运动到达其高峰之时,另一股强大的对立思潮也同时形成,这主要体现在以其籍贯著称的公安派代表袁宗道、袁宏道与袁中道三兄弟身上。他们嘲讽当时模仿的创作实践与拘泥于格套的写作方式,进而强调诗文的创作应为诗人个人性灵与时代特征的表现。在批评复古派独尊唐诗的同时袁宏道(1568—1610)指出,唐代诗人的伟大之处正在于他们“无法”,换言之,不以即便是备受尊崇的历代大师作为仿效的范本<sup>③1</sup>。

在法则活用的相关讨论中,除了“悟”之外,另一概念“意”也扮演了重要的角色,“意”乃指诗人在其作品中所体现的艺术构思。公安派的袁中道即认为创作的关键在于“以意役法,不以法役意”<sup>③2</sup>。中国绘画理论中也有类似的倾向,元朝以后出现的“写意”,即强调艺术应作为艺术家遣兴抒怀的自发表现。

从复古派的阵营中我们也可以听到类似的声音。明代后七子之一王世贞(1526—1590)写道:

“吾来自意而往之法。意至而法偕立,法就而意融乎其间矣。夫意无法而法有体也。”<sup>③3</sup>(王世贞《王弇州集》卷三《五岳山房文稿序》)

清代沈德潜(1673—1769)则以“不以意运法,转以意从法,则死法矣。”<sup>③4</sup>与其相呼应。如果“意”在此代表作者权衡法用时主体精神之表现,在以下的论述中,我们则可以看到“意”的另一个面向,即“意”本身的客观意义(如一字之意)。清代文人朱彝尊引用

有许小杜之称的明代诗人许伯旅论作诗之法时写道:

法可言也,法之意不可言也。上士用法得法之意,中士用法得法之似。吾诗几用法矣。如是而起,如是而终,如是而为开阖,如是而为抑扬顿挫,如是而为轻重高下。意之所至,辞必与俱,固未尝囿乎法,亦未尝废乎法也。古之艺人若庖丁辈,随其心手所出,无他焉,亦用其法尔。由此而观天下之术,未有不用法而能神者也。<sup>③5</sup>(朱彝尊《静志居诗话》卷四)

在“意”之中似乎包含了两个面向:一方面“意”作为艺术创作过程中主导“意念”(die leitende “Idee”),此即自晚明以来备受强调的诗人的“自我”(das “Ich” des Dichters);另一方面“意”作为只能直观加以掌握,进而超越格式规范本身的“法之意义”(der Sinn der Regel)。《静志居诗话》中对“法”与“意”关系所作的评论,与《庄子》论及“言之意”时所作的“筌蹄鱼兔”比喻相符合:

筌者所以在鱼,得鱼而忘筌;蹄者所以在兔,得兔而忘蹄;  
言者所以在意,得意而忘言。<sup>③6</sup>(《庄子》杂篇·外物)

就庄子的寓言而言,只知拘泥于法,正如同捕鱼后只知将鱼具而不把鱼带回家。《静志居诗话》指出,重要的不是法本身,而是它的意义,一旦得到了“法之意”,则不必再死守于“法”的条文形式。

我们若比较“悟”与“意”两者在艺术创作过程中之作用,则可发现“悟”乃是一种直观式的(intuitiv),而“意”则为一种自觉式的(bewußt)对艺术媒介的掌控。一个由“悟”成就的作品,在其意念形构的过程中“法”不留痕迹;另一方面,若以艺术意念(die künstlerische Idee)来引导创作法则,“法”就不含有规范限制的作用,而成了艺术家、诗人手中可随心所欲加以运用的工具。

士中，教之于耕夫田土。此古而不失之老，此古不老。  
长而吴歌，短而吴歌，张良之于秦。始之于君去  
转，至之于君。不离重壁而吴歌，壁壁而吴歌，隔于  
丁都人之古。太平真君未衣，太平固崇未固，斯是衣

如前所述，复古派强调“法”的概念，反正统诗人则倾向于“无法”的创作方式。如果说，这两种艺术主张在明代基本上还是并行分流的，那么清代便开始并完成了两者的交汇融合。在这个段落中，将旁涉一下清代绘画理论，并藉此指出，法则问题作为美学中的根本命题，所有的艺术中都曾对其详加讨论过，并作出了类似的答案。

清代被视为反正统画家的时代，他们承继发扬了公安派在文学中所提出的“无法之法”的主张，并成功地将其转化为艺术性的概念。清代早期抗拒时尚复古之风的画家中，石涛（又名道济，约1641—1717）是对此必须提及的第一人选。石涛——中国画史上最重要的反正统人文画家之一——以其名句：“无法而法，乃为至法。”<sup>37</sup>来回应当时剽窃成习的画风。在一幅1619年的画作题词中，他继续发挥了这样的观念。

吾昔时见“我用我法”四字心甚喜之，盖为近世画家专演  
古论之者。亦且曰：某笔肖某法，某笔不肖可唾矣…及今  
念之，却又不然。夫茫茫大盖之中，只有一法。得此一法，  
则无往非法，而必拘拘然名之为我法？吾不知古人之法是何  
法，而我法又何法耶，情生则力举，力举则发而为制度文章。  
其实不过本来之一悟，遂能变化无穷，规模不一。或今写此  
卷，并不求合古法，亦并不定用我法，皆是动乎意、生乎情、举  
乎力、发乎文章，以求变化规模…则后之论者指而为吾法也

可，指而为古人之法也可，即指而为天下人之法也亦无不  
可。<sup>38</sup>

石涛不再以绘画的法则或画家的自我作为艺术创作过程中的主导机制，他所主张的创作上的“一法”与“天下人之法”正是中国思想中“道”这个概念。在此，法与自我被超越到道的神秘境界了。

在另一幅画的题词中，石涛说明了绘画的法则如何经由艺术创作本身的理念“意”(die eigene künstlerische Idee)的导引而产生：

不道古人法在肘，古人之法在无偶。以心合心万类齐，以  
意释意意应剖。千峰万峰如一笔，纵横以意堪成律。<sup>39</sup>

扬州八怪之一郑燮(1693—1765)也于1760年的题画中提出了类似的看法，关于作画之法他作了如下的描述：

画兰之法，三枝五叶；画石之法，丛三聚五。皆起手法，非  
为竹兰一道仅仅如此，遂了其生平学问也。古之善画者，大都  
以造物为师。天之所生，即吾之所画，总需一块元气团结而  
成。

他同时加以补充道：

敢云我画竟无师，亦有开蒙上学时。画到天机流露处，无  
今无古寸心知。<sup>40</sup>

在此我们再次得到与李梦阳相同的提示：古人所谓的“法自  
然”不是以摹拟自然的成品为标的，而是希望在师法自然的过程中  
与自然并驾齐驱。

清代并非一个诗文创作发达的时代，新的形式已不再产生，旧  
有的形式也日渐凋零，这更加突显了清代文人对反省文学创作理  
论所作的努力。17世纪末叶，文人叶燮在其《原诗》<sup>41</sup>一文中便对  
法的问题进行了深入的研究。在《原诗》一文中，叶燮尝试用一个

非文学的例子来阐明法的两个面向——死法与活法——的区别：

彼曰：“凡事凡物皆有法，何独于诗而不然？”是也。然法有死法，有活法。若以死法论，今誉一人之美，当问之曰：“若固眉在眼上乎？鼻口居中乎？若固手操作而足循履乎？”夫妍媸万态，而此数者必不渝，此死法也；彼美之绝世独立，不在是也。又朝庙享燕，以及士庶宴会，揖让升降，叙坐献酬，无不然者，此亦死法也。而格鬼神，通爱敬，不在是也。然则彼美之绝世独立，果有法乎？不过即耳目口鼻之常而神明之，而神明之法，果可言乎？彼享宴之格鬼神，合爱敬，果有法乎？不过即揖让献酬而感通之，而感通之法，又可言乎？死法则执涂之人能言之，若曰活法，法既活而不可执矣…而谓作诗另有法，法在神明之中，巧力之外，是谓变化生心，变化生心之法，又何若乎？则死法为定位，活法为虚名；虚名不可以为有，定位不可以为无；不可为无者，初学能言之；不可为有者，作者之匠心变化，不可言也。<sup>④2</sup>（叶燮《原诗》）

这个乍看之下似乎并不贴切的例子表明：所谓的死法，如社会宗教中的礼仪祭拜或人体的正常比例等等，只能呈现出某种自明不变的因素，却无法传达精神灵性与绝世之美。因此，对叶燮而言，诗歌中固定不变的规则，如声韵、对句等法则，也同样不值得一提：“村塾曾读千家诗者，亦不屑言之。”<sup>④3</sup>所谓艺术的法则并不是创作时必须死守一成不变的准则；相反地，在创作过程中“法”将自然地生成于作品之中，也就是说，生成于艺术家灵活妙用的能力与创作的天赋异禀之中。

叶燮并引用新儒家的宇宙论，将宇宙的运作比拟为“气”的运作：宇宙之气并没有一个固定的准则可以遵循，它玄妙的运作却创作了大自然壮丽的纹理：

岂先有法以驭是气者哉？不然，天地之生万物，舍其自然流行之气，一切以法绳之，夭乔飞走，纷纷于形体之万殊，不敢过于法，不敢不及于法，将不胜其劳，乾坤亦几乎息矣。<sup>④4</sup>（叶燮《原诗》）

叶燮并以泰山云纹的形成为例，来总结关于活法的论述。云纹与文学的可比性其实已隐含在“文”字的多义性（文理/文学）之中了（如早在刘勰那里）：

此天地自然之文，至工也。若以法绳天地之文，则泰山之将出云也，必先聚云族而谋之曰：吾将出云，而为天地之文矣；先之以某云，继之以某云，以某云为起，以某云为伏，以某云为照应，为波澜，以某云为逆入，以某云为空翻，以某云为开，以某云为阖，以某云为掉尾。如是以出之，如是以归之，一一使无爽，而天地之文成焉。无乃天地之劳于有泰山？泰山且劳于有是云？而出云且无日矣。<sup>④5</sup>（叶燮《原诗》）

叶燮的图像说出了和庄子寓言中、宋代苏轼笔下相似的艺术创作理念：艺术作品应视为一生动有机的范本，不死守既定的法则，却能在创作的过程中自然地呈现出某种规律性。

鸦片战争后，文人朱庭珍于其 1864 年出版的诗学著作《筱园诗话》中总结法与无法的关系如下：

诗也者，无定法而有定法者也。诗人一缕心精，蟠天际地，上下千年，纵横万里，笔落则风雨惊，篇成则鬼神泣，此岂有定法哉！然而丛山峻岭，长江大河之中，自有天然筋节脉络，针线波澜，若蛛丝马迹，首尾贯注，各具精神结撰，则又未始无法。故起伏承接，转折呼应，开阖顿挫，擒纵抑扬，反正烘染，伸缩继续，此诗中有定之法也。或以错综出之，或以变化运之；或不明用而暗用之，或不正用而反用之；或以起伏承接

而兼开阖纵擒，或以抑扬伸缩而为转折呼应；或不承接之承接，不呼应之呼应；或忽以纵为擒，以开为阖，忽以抑为扬，以断为续，或忽以开阖为开阖，以抑扬为抑扬，忽又以不开阖为开阖，不抑扬为抑扬；时奇时正，若明若灭，随心所欲，无不入妙；此无定之法也。作诗者以我运法，而不为法用。故始则以法为法，继则以无法为法。能不守法，亦不离法，斯为得之。盖本无定以驭有定，又化有定以归无定也。无法之法，是为活法妙法。造诣至无法之法，则法不可胜用矣。所谓行乎其所当行，止乎其所不得不止，神而明之，存乎其人也。若泥一定之法，不以人驭法，转以人从法，则死法矣。<sup>⑯</sup>（朱庭珍《筱园诗话》卷一）

叶燮与朱庭珍提出了自然性与法则性的统一，这里所根据的已不再是复古与反正统派两个毫不相关的概念。“活法”的本质并非就专断随意、毫无章法的创作或怪异独创的原创性而言的“无法性”，而是对“法”本身的超越：法则中之无法，即法且无法。这也就是说，在创作艺术的过程中一方面不应拘泥死守于习得的方法，而应以自我的艺术理念来引导创作；另一方面，作者必须信任自我的自发创造力，以便使艺术作品的秩序与结构能自然生成（如大自然的运作），一如庖丁之刀能在牛骨中游刃有余，使牛自解。郑燮在另一篇文章中称这种绘画的创作方式为信手<sup>⑰</sup>。中国美学中以“神”标示的艺术境界才是“法规性”所追求的终极目标。然而，即便是对“无法之法”的拥护者或是对艺术上的异端或怪才而言，临摹的方法与练习——即所谓的功夫——仍是学习任何一门艺术的入门之道。庄子让他笔下的庖丁承认，他也是累积了经年的功夫才能超越纯然技术的层面来肢解牛体。扬州八怪之一的郑燮也曾表达了同样的看法。

复古派所追寻的目标，通过谨守章法以期能够到达艺术的悟境，到了最后实与“无法而法”的主张相去不远，只是前者在追寻悟境的道路上仍局限于古人的法式模范中，后者虽然也以师法古人为起点，却是以自然的运作为创作的准则，并融入自我艺术理念，力求超越古人的法式。以禅宗为喻，我们可将法与无法两大主张的差异比为禅宗南北两派“顿悟”与“渐悟”不同的实践方式，禅宗南北两派目标一致，实践的方式却大异其趣，顿悟派主张以直接经验的方法来到达克服二元主客合一的境界，渐悟派则视其为长期修养的终极目标。

这两大主张的一大差异表现在他们努力的结果即艺术作品中。不论在诗歌或绘画中，复古派的作品都是按照所谓的正统的模式法则来完成，其作品因艺术家本人悟性的高低，而能展现不同程度的精神面向，他们虽能在主流传统中保有一席之地，但他们通过不受时空限制的艺术技能所完成的作品，却鲜能反映时代的特性与作家的自我。以“无法之法”完成的作品是艺术创作中的改变者，推动了艺术和诗歌的发展，自成一家，如杜甫一样标示了文学艺术史中的里程碑。

有关中国美学理念“无法之法”意识形态的背景，我们发现，它主要建立于儒家与道家/禅宗的综合命题上：在创作中试图协调按照固定法则的方法结构与大自然玄妙的生成运作。如果整个主题的申论到目前为止偏向道家/佛教成分的突显，那么在这里将补充说明（如朱庭珍），儒家的孔子也是主张超越法则思想的权威人士。在孔子以其七十高龄回顾他人生中不同阶段时，对他自己道德上的功夫作了以下的描述：“七十而从心所欲，不逾矩。”<sup>⑱</sup>

因此，我们可以得出以下的结论：本文的讨论不仅展现了中国

文学艺术独有的特色,即中国美学中所强调一种法则美感与自然创造力的协调,而不重视原创性或个人的才华。本文的论述似乎同时呈现出了一个文化模式,一个我们在其他生活层面,如在中国人的社会行为中能够确立的行为方式。我们现在仍能在中国人身上看到的那种能力:尽管环境中严格的限制,中国人对外仍能符合规定来行事,并相对自由不受局限在其中活动,这种能力不正属于上述的文化模式吗?儒家/法家与道家/禅宗的统一与相互补充看来似乎并非中国美学的独有特色,而是本文开头所提及,并在文中详加申论了的中国“文化心理结构”的基本组成部分。

## 附录:中国现代诗

现代随五四运动所展现的不只是整个意识形态上的,同时是一种文学价值上根本的倒置,儒家与道家等传统思想都被丢到历史的垃圾堆。直到最近人们才开始尝试,以作为中国人文精神建构力量的观点,重新去认识和理解儒家与道家的意义,甚至尝试小心地与其建立某种关系。倘若古代文人视自己为以书面语言写成的“雅”文学(以诗歌为主)的传人,进而轻鄙所谓的“俗”文学,那么这个特征在本世纪之初便历经了一次巨大的改变:一个诗人的民族突然转而置身于一个散文时代,一个毫无章法可循的通俗短文小说世纪。由于鄙视自己的小说传统不愿加以承继,人们只好试着从西方法则中找寻灵感。随后所展开的与文学相关的激烈论战,最终是关于来自西方,而且越来越带有意识形态的新法则的有效性问题。

如果人们起初对抛弃格律严谨的古诗异口同声的表示赞许,并视之为一种解放,那么人们很快便认识到,由此而获取的新自由是以诗歌形式的解体与诗歌凝炼的丧失为代价的。撇开少数成功的例外不谈,大多数新兴的口语诗歌不仅平淡单调毫无诗意可言,同时常带有一种令人无法忍受的热情与诗人对自我的狂热(如郭沫若)。此间,当然也有主张找回诗歌形式的尝试,如闻一多在其《诗的格律》一文中辩称:在既定的格律中创作诗歌是一种“带着脚链跳舞”的能力,他同时要求诗歌除了必须具备图像与音乐性的美感外,还必须具备建筑结构式的美感<sup>⑭</sup>。他本人创作时所使用的匀称形式,由于诗句一致的长短,令人很容易联想到中国古诗的风格,只是他不再使用中国古诗音调与声韵等规则,转而运用西方诗歌曲步规则(如长短短格与扬抑格音步)并以现代白话口语来写诗,其他同时期的诗人则多直接袭用西方十四行诗或类似的诗体来创作。显而易见,中国现代诗在找寻失落的诗歌形式,中国现代诗歌风格所展现的若非毫无章法的自然性,则是如闻一多等人取法西方非自然天成的诗作。中国古诗的特色——儒家法则性与道家自然性的统一——也随着形式的解体而消失了。(直到 80 年代中国现代诗似乎才在所谓的朦胧诗和后朦胧诗中找到了自己新的表达方式,这种表达方式虽然在形式上与古诗不尽相同,但是其诗作中所展现深远的诗境却与中国古诗极为相似。)也因此,中国现代诗论中“法”与“无法”的对立关系,很快地便从艺术理论层面移转到政治意识形态的层面。

尽管格律繁复拘泥的旧诗词被现代文人评为不合时宜且过于古雅的形式游戏,中国的格律诗词并不那么容易便销声匿迹。即使像毛泽东那样的人物也善用古诗的格律来创作,并在其中成就了惊人的功夫。在他大约 40 首正式发表的诗词中,便有 12 首是

律诗,其中的 11 首是 1949 年后写成的。毛在 1957 年发表诗作时,曾因其不合时宜的写作风格向杂志的出版者道歉,并不无忧虑地指出,这种封建格式的广泛流传会为中国青年的心灵带来极大的伤害。由于这些旧有的形式只会束缚思想(<sup>①</sup>),因此以古体格式来写诗不宜提倡。毛虽然给人民立了个新规定,自己却执着于他所谓的只会束缚思想的旧有格式与正统律诗之作。毛在其他的信件中也曾强调创作律诗时遵守法则的重要性。这显示了毛泽东本人也是一位复古主义者,一位面向过去的保守的正统主义者<sup>②</sup>。然而,从儒家与法家的背景来看,这并不值得惊讶,儒家与法家谨守章法的主张与复古主义、诗文的正统主义、权威型的国家意识形态似乎本有许多共同之处<sup>③</sup>。

<sup>①</sup> 司空图(837—908)语;郭绍虞编:《中国历代文论选》第二册,页 210。参见 K. - H. Pohl, "Bilder jenseits der Bilder – Ein Streifzug durch die chinesische Ästhetik", *China. Dimensionen der Geschichte*, hg. von Peter M. Kuhfus, Tübingen 1990, p. 232ff.

<sup>②</sup> 李泽厚提出的概念,参见其著作《美的历程》。德文译本 *Der Weg des Schönen*, hg. K. - H. Pohl u. G. Wacker, Freiburg 1992.

<sup>③</sup> 荀子(公元前三世纪)指出:“故人之命在天,国之命在礼。”《荀子》疆国十六,《四部备要》,页 13。

<sup>④</sup> 《新编诸子集成》第五册,台北,1893 年,页 254;龚鹏程:《论诗文之“法”》,《文化、文学与美学》,台北,1988 年,页 52。

<sup>⑤</sup> 与此主题相关可参见“Menschliche Gesetze und die Gesetze der Natur” in Joseph Needham, Wissenschaftlicher Universalismus. *Über Bedeutung und Besonderheit der chinesischen Wissenschaft*, hg. von Tilman Spengler, Frankfurt 1979, pp. 260 – 293.

<sup>⑥</sup> 参见 Tu Ching-i: “Te Chinese Examination Essay: Some Literary Considerations”, *Monumenta Serica* 31(1974 – 1975), p. 400ff.

<sup>⑦</sup> Achilles Fang, “Some Reflections on the Difficulty of Translation”, in A. F. Wright (ed.) *Studies in Chinese Thought*, Chicago 1967, p. 273.

<sup>⑧</sup> 正如在鲁迅的文章中我们仍能读到,所谓的“对课”即对仗的练习,一直到我们这个世纪仍为中国古典文学教育中不可或缺的一部分。见鲁迅短文《从百草园到三味书屋》,收入《朝花夕拾》。(《鲁迅全集》第二卷,北京,1981 年,页 281。)

<sup>⑨</sup> 中国口语文学、小说和戏剧中也呈现了规格公式化的倾向。在以章回来分节的古典小说中,每个章节至少包含两个段落,每个段落的标题都以对句的形式来表现,每个章节都以中国说书人流传下来的公式化了的惯例:“不知后事如何? 且听下回分解!”作为结尾。一书的章节数大多为偶数,最常见的是分成一百或是一百二十个章节。中国戏剧(如京剧)正如 *Commedia dell' Arte*,演出人员都程式化了,并很快可以从他们的脸谱来辨认他们的角色,表演动作(如姿势与手势)也都有一定的模式。

<sup>⑩</sup> 见严羽《沧浪诗话》;何文焕辑:《历代诗话》下,北京,1981 年,页 691 起; Günther Debon, *T's'ang-lang's Gespräche über die Dichtung*, Wiesbaden 1962, pp. 73 – 81.

<sup>⑪</sup> 例如苏轼出于对陶渊明的崇敬与和其心灵上的契合,几乎对陶渊明的每一首诗都作了一首和诗。

<sup>⑫</sup> Max Loehr, “Art – historical Art: One Aspect of Ch'ing Painting”, *Oriental Art* N.S. 16(Spring 1970), pp. 35 – 37.

<sup>⑬</sup> 参见《诗经》大序。

<sup>⑭</sup> 《庄子·内篇·养生主》。

<sup>⑮</sup> William R. B. Acker, *Some T' ang and Pre – T' ang Texts on Chinese Painting*, Leiden 1974, p. 4.

<sup>⑯</sup> 龚鹏程,页 66 – 67。

<sup>⑰</sup> 胡经之编:《中国古代美学丛编》中,北京,1988 年,页 568。

<sup>⑱</sup> 有关唐诗与宋诗的差别可参见李泽厚《美的历程》,页 277 起。

<sup>⑲</sup> James J. Y. Liu, *The Chinese Art of Poetry*, Chicago 1962, p. 78.

<sup>⑳</sup> Debon, p. 20;《历代诗话》上,页 311。

<sup>㉑</sup> 门岿辑:《中国历代文献精粹大典》第一册,北京,1990 年,页 1117;参阅 Richard John Lynn, “The Sudden and the Gradual in Chinese Poetry Criticism: An Examination of the Ch'an – Poetry Analogy”, *Sudden and Gradual*, Peter Gregory (ed.), Honolulu 1987, p. 392.

<sup>㉒</sup> 关于取法杜甫来创作诗歌苏轼写道:“学诗当以子美为师,有规矩,

故可学[...]学杜不成，不失为工。”颜中其著：《苏轼论文艺》，北京，1985年，页161；龚鹏程，页67。

㉓ 颜中其，页183；Susan Bush, *The Chinese Literati on Painting*, Cambridge (Mass.) 1971, p.37.

㉔ 郭绍虞，第二册，页310；Bush, p.35.

㉕ 郭绍虞，第二册，页307；李泽厚，页304。

㉖ 《明史》，北京，1974年，卷286，页7348。

㉗ 郭绍虞，第三册，页52；James J. Y. Liu, p.80；参阅 R. J. Lynn “Orthodoxy and Enlightenment: Wang Shih - chen's Theory of Poetry and Its Antecedents”, *The Unfolding of Neo - Confucianism*, Wm Theodore DeBary (ed.), New York 1975, p. 232.

㉘ 《中国美学史资料选编》下册，北京，1981年，页142。参阅 Lynn, “Orthodoxy”, p.232.

㉙ 同上。

㉚ Lynn, “Orthodoxy”, p.219ff.

㉛ Jonathan Chaves(trans.), *Pilgrim of the Clouds, Poems and Essays by Yuan Hung - tao and His Brothers*, New York 1978, p.18.

㉜ 《中国美学史资料选编》下册，页165。

㉝ 胡经之，第二册，页577。

㉞ 赵永纪编：《古代诗话精要》，天津，1989年，页406。

㉟ 赵永纪，页407。

㉛ 《庄子·杂篇·外物》。

㉜ 俞剑华编：《中国历代画论类编》第二册，北京，1986年，页148；参阅 Lin Yutang(林语堂), *The Chinese Theory of Art*, New York 1967, p.140.

㉙ 此幅画的题词可参见，陈撰：《玉几山房画外录》，收入《美术丛书》初集，第八辑，台北，1963年，页79。

㉛ 《中国美术全集》绘画编，第九卷，清代第一册，上海，1990年，页71。

㉜ 郑燮：《郑板桥集》，上海，1979年，页222；参阅 K. - H. Pohl, *Cheng Pan - ch'iao - Poet, Painter and Calligrapher*, Nettetal 1990, p.141.

㉙ 参见 K. - H. Pohl, “Ye Xie's Yuan shi - A Poetic of the Early Qing”, *T'oung Pao*(通报), LXXVIII(1992), pp.1 - 32.

㉜ 见叶燮《原诗》，王夫之辑：《清诗话》上，上海，1963年，页574起；参

阅 Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, Cambridge(Mass.) 1992, p. 500ff.

㉛ 同上。

㉜ 叶燮，页576；参阅 Stephen Owen, p.506.

㉝ 叶燮，页577；参阅 Stephen Owen, p.509.

㉞ 赵永纪，页407。

㉟ 郑燮，页154。

㉛ 《论语》为政第二。

㉜ 闻一多：《诗的格律》。杨匡汉、刘福春编：《中国现代诗论》上册，广州，1985年，页121—127。

㉜ 见 K. - H. Pohl, “Mao Zedongs Lyrik: Form als Aussage”, in Thomas Heberer(Hg.), *Mao Zedong - der unsterbliche Revolutionär? Maos Visionen von einer sich wandelnden Welt*, Hamburg 1995, pp. 204 – 221.

㉜ R. J. Lynn, “Alternate Routes to Self - Realization in Ming Theories of Poetry”, S. Bush and Ch. Murck (eds.), *Theories of the Arts in China*, Princeton 1983, p. 337.

(张存华 译)