



庐山慧远美学思想论

刘运好

内容提要 慧远通过论述禅与智的心理认知、神与兴的情理演变、实与虚的艺术表达和丽与趣的境界生成，阐释了由主体到主体之于对象、再由客体到客体之于主体的主客之间双向互动的两层审美关系。前一层以“禅静智照”“反本求宗”描述主体的心理特点及观照方式，揭示了“心理意象”的生成；再以“神”“冥神”“畅神”及“兴”“开兴”“理兴”，描述主体与客体发生审美关联时的双向互动，揭示了“前文本意象”的生成。后一层以“有”“无”的二元存在为理论逻辑，以“有待”“无待”、“有间”“无间”的主客关系为哲学基点，通过论述文学艺术的实与虚、文与意、象与情，揭示了文本意象及其意义的生成；再以“神遇”“神游”“冥神绝境”及“神变”“神理”“以之穷神”，描述对象与主体发生审美关联时的双向互动，揭示了文本境界的生成。四点两层，建构了一个完整的佛教美学理论体系。

关键词 庐山慧远；美学思想；心理意象；前文本意象；文本意象

慧远是东晋佛教美学发展的转关人物。目前关于慧远美学研究，主要集中于三个方面：一是佛性与南北朝美学观念；二是禅智与审美虚静理论；三是形神与重神美学^[1]。这些研究或从佛性本体、或从禅智特点、或从形神关系上，阐释慧远对中国佛教美学的贡献，主要揭示佛教理论与美学范畴之间的生成关系。本文通过圆照佛教与美学密切相关的禅与智的心理认知、神与兴的情理演变、虚与实的艺术表达、丽与趣的境界生成，在细致分析佛教理论与美学范畴之间逻辑联结的基础上，系统论述慧远佛教美学的理论体系建构，揭示东晋佛教美学发轫期的体系特点。

一 禅与智的心理认知

禅智，虽是禅学的一种修习方式，但是其中所蕴含的心止一境的直觉心理特点、智照一切的超越观照方式，也正是审美心理及审美观照的基本特点。由于慧远行为上虔心佛学，理论上依傍玄学，使其由禅静、智照以“反本求宗”（《沙门不敬王者论》）的证悟佛理，同庄子由心斋、坐忘，“朝彻而

后能见独”（《庄子·大宗师》）^[2]的见道路径，在本质上融贯互通。二者虽然立足于谈禅论道，却又共同揭示了审美心理及其认知的本质属性。仔细考察，禅智又包含三层理论特点：因果同体、体用一如的心理特点，动静相生、虚实同贯的思维表象，缘以成鉴、反鉴求宗的认知方式。比道家的虚静见道论具有更为丰满的审美心理内涵。

先论体用一如、因果同体的心理特点。禅智是禅学重要的理论范畴。“禅”即静虑，是神秘的心理体验；“智”即照见，是刹那的直觉证悟。从哲学上说，就是主体通过直觉思维方式，不假逻辑判断而直击对象的本质意义。这就与审美心理构成直接联系：审美心理的思维特点是直觉思维，认知特点是直觉判断。东晋僧肇《长阿含经序》概括为“玄心超诣”“妙悟自然”^[3]。此后，“直觉”和“妙悟”成为中国美学描述审美心理二元存在的一对基本范畴。禅智说与妙悟说在内涵上是一种叠合关系，乃以不同视角共同描述审美心理的特点。然而，由于禅智的产生经历禅静到智照的过程，所以在心理生成上，禅是因，智是果；但在思维过程中，又因果同体，体用一如。



作为心性修行，禅智体用一如。慧远所论之禅智，源于念佛观想。《念佛三昧诗集序》曰：“夫称三昧者何？专思寂想之谓也。思专，则志一不分；想寂，则气虚神朗。气虚，则智恬其照；神朗，则无幽不彻。斯二者，是自然之玄符，会一而致用也。”^[4]思专，如佝偻承蜩，思维专注一境；想寂，犹南郭隐几，神气虚空清朗。气虚，则虚一而静，智照周遍；神朗，则玄览万物，洞察一切。从哲学上说，禅智乃以禅一止为体，以智一观为用。然而，“专思寂想”则泯灭了体用之间的界限，使禅智在心性修行的过程中，亦体亦用，体用一如。

作为心理认知，禅智因果同体。禅与智，内涵不同，因果有别，但意义生成上生生互证，逻辑关系上因果同体。《庐山出修行方便禅统经序》曰：“禅非智无以穷其寂，智非禅无以深其照。然则禅、智之要，照、寂之谓。其相济也，照不离寂，寂不离照。感则俱游，应必同趣。”^[5]从理论上说，由禅入寂，因寂生智，由智入照，禅智存在着时间次序的因果逻辑。但是，因为智生，禅方能达乎至寂；因为禅寂，智方能洞察深微，禅智在心理上几乎同时发生，意义上生生互证；禅之用在寂，智之用在照，禅与寂、智与照二元同体。然而，因寂而生照，因照穷其寂，禅与照、寂与智又相济相生。

简言之，禅一止，摆脱一切世俗牵累，空诸一切，使生命复归于本然状态，这是智照生成的心理前提；智一观，摈弃一切外物干扰，住心一境，使心性复归于澄澈境界，这是妙悟对象的观照方式。这两点与审美心理异质同构：第一，建立于“专思寂想”的体用一如的心理属性，也正是审美发生之初的心理特征。第二，“照不离寂，寂不离照”，因果同体的心理运动，也正是审美发生之后的心理特征。

再论动静相生、虚实同贯的意象生成。如果细致区分，禅一止唯寂唯静，智一观唯照唯觉，二者一静一动，一虚一实。但是，禅一止因象而入，智一观因空生象，在意象生成上，具有动静相生、虚实同贯的特点。这种建立在认知上的现象存在，恰恰与审美发生时的意象生成和直觉认知具有本质上的同构性。

由静而动，因空生象，是禅智心理意象的生成途径。《念佛三昧诗集序》又曰：“是故靖恭闲

宇，而感物通灵。御心惟正，动必入微。……况乎尸居坐忘，冥怀至极，智落宇宙，而暗蹈大方者哉！……及其神变也，则令修短革常度，巨细互相违，三光回景以移照，天地卷舒而入怀矣。”^[6]这种由静而动、因空生象的意象生成论有两点值得注意：第一，由“感物通灵”可知，禅静智照以至于妙达神灵，乃是感物而生。所谓念佛三昧，即目注佛象，心驰神境。由于主体情感的介入，这种感物而生之象，就由客观之象转化为心理意象。第二，一旦“及其神变”，所形成的“三光回景”“天地入怀”的笼罩天地的宏阔意象，又超越了原生的心理意象而形成新的心理意象。按照逻辑次序，可以把“感物”而生的意象称之为“原始意象”，“神变”而生的意象称之为“新变意象”。

妙悟而入，研虑入微，是禅智直觉认知的生成途径。其“新变意象”乃以“冥怀至极，智落宇宙”为生成条件，所得结果是“暗蹈大方”的直觉认知。这种认知也就是“妙物”。《庐山出修行方便禅统经序》曰：“其妙物也，运群动以至一而不有，廓大象于未形而不无。无思无为，而无不为。是故洗心静乱者，以之研虑；悟彻入微者，以之穷神也。”^[7]妙物，也是一种直觉思维，是“无思无为”。要达到这一境界，必须清静寂灭，心止一念，才能思深虑远；必须透彻之悟，妙入幽微，方可穷尽神妙。这也说明：第一，“妙物”的生成，或由“洗心静乱，以之研虑”，或由“尸居坐忘，冥怀至极”，二者心理运动轨迹完全一致。可见，“妙物”也是以由静而动、因空生象为心理前提。第二，“妙物”的内涵，或由“智落宇宙”到“暗蹈大方”；或由“悟彻入微”到“以之穷神”，即始于超越宇宙万象，妙悟万物之微；终之于暗合终极大道，穷尽一切神理。

在心理意象及直觉认知的生成上，禅智论与审美心理具有同构性。唯物论美学家鲍列夫指出：“在艺术创作中既有意识，也有潜意识，既有理智，也有直觉。在这里，潜意识过程起着特殊作用。”^[8]从潜意识到意识、直觉到理智是审美心理的基本特征。因此感物而动的“心理意象”有两种基本形态：一是“登山则情满于山，观海则意溢于海”^[9]，初始的思维表象，虽也渗入情感，却只是主体直觉观



照的外在物象。二是作家通过对思维表象的选择、过滤、整合，在直观观照中渗入理性思考，这才真正产生意象，这类拟进入文本书写的意象，可称之为“前文本意象”。如果比较慧远描述的感物通灵→原始意象→新生意象与审美心理的感物而动→思维表象→前文本意象，则可见在意象生成及其融入理性的直觉认知上，二者完全具有心理同构性。

三论缘以成鉴、反鉴求宗的理性认知。“妙悟而入，研虑入微”，只是融入理性的直觉认知，尚带有“庄周梦蝶”式的直觉呈现的特点，要证悟真谛，仍然必须借助理性认知。佛教证悟真谛，虽唐代以后有顿、渐之分，但注重渐次修习而证入涅槃，则是佛教的基本观念。慧远禅智论在论述直觉认知的基础上，特别凸显“缘以成鉴”“反鉴求宗”——从直觉认知到理性认知的意义。这种心理认知的逻辑次序也与审美认知具有同构性。

作为一种认知，禅智观照对象的本质意义，首先必须借助于“缘以成鉴”的意象观照。所以《念佛三昧诗集序》曰：“故令人斯定者，昧然忘知，即所缘以成鉴。鉴明，则内照交映，而万像生焉。非耳目之所暨，而闻见行焉。于是睹夫渊凝虚镜之体，则悟灵根湛一，清明自然。察夫玄音以叩心听，则尘累每消，滞情融朗。”^[10]念佛三昧是禅修“穷玄极寂”的重要法门。一旦入定，心境进入冥然坐忘的状态，无心智照，却又缘相成镜，智照一切。从而寂照相映，心生万像。在这种情况下，再返观内照于深厚、澄澈的空灵之境，就可觉悟慧根沉静一体，清澈自然。通过这一修行，将外在的观照佛像、佛音转化为内在的听之以心、听之以气，一旦完成这一转化，就进入通透空明的自然之境。可见，缘于禅静而“成鉴”，是道家“涤除玄览”的过程，也是“朝彻见独”的境界。所不同的是，道家追求见道，佛家追求涅槃。

作为一种判断，禅智观照对象的本质意义，又离不开“反鉴求宗”的思维过程。如果说“缘以成鉴”可以“察夫玄音”，在直观观照中渗入理性认知，那么“反鉴求宗”即能“悟彻入微”，在理性认知中证悟真谛。无论是道家追求见道，抑或佛教追求涅槃，都不可能一蹴而就，必须经过循环往复的认知过程。不仅庄子所论的“见道”，必须经历

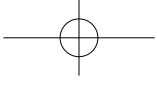
“外天下”“外物”“外生”^[11]的过程，即便慧远所说的“缘以成鉴”，要达到“鉴明”的境界，也必须经历由“成鉴”到“反鉴”的过程。《大智论钞序》曰：“知有无回谢于一法，相待而非原。生灭两行于一化，映空而无主。于是乃即之以成观，反鉴以求宗。鉴明，则尘累不止，而仪像可睹。观深，则悟彻入微，而名实俱玄。”^[12]要真正认知有无相待，自非本原；生灭两行，性空无主——“缘起性空”的真谛，不能仅仅凭借“即之以成观”，还必须“反鉴以求宗”。所谓“成观”也就是《念佛三昧诗集序》所说之“成鉴”。成鉴→反鉴，反鉴→成鉴，是一种循环往复的螺旋式认知方式。

从“缘以成鉴”到“反鉴求宗”的意义在于：追寻由直觉到理性的这一认知的心理轨迹，超越了佛教神秘的认知方式，具有普遍认知的意义。所以，慧远论心理认知，已经涉及现代心理认知的层次问题。朱光潜《文艺心理学》指出：“据近代哲学家的分析，对于同一事物，我们可以用三种不同的‘知’的方式去知它。最简单最原始的‘知’是直觉，其次是知觉，最后是概念。”^[13]直觉、知觉、概念是心理认知的三个阶段。慧远心理认知论与现代心理认知论无意中构成了契合关系。

综上，慧远禅智论所论禅一止、智一观的心理特征、认知属性及其相生相济、生生互证的关系，蕴含了审美的心理特点、意象生成以及本质认知的诸多方面。普慧认为：“中国传统的虚静说在慧远之前，主要涉及了一般的心理过程，远没有慧远的禅智论丰富、深刻。”^[14]可以说，慧远禅智说汲取了道家虚静说，又超越了道家虚静说。

二 神与兴的情理演变

禅智与审美，虽有宗教与艺术的区别，但在心理认知上都包含“情”与“理”的心理内容。慧远所提出的“神”和“兴”，既具有佛教认知意义，也具有审美认知意义。所涉及的心理机制，主要是主体精神以及情理的发生、变化、运动轨迹：一是神、冥神、畅神——主体精神的发生及其演变；二是兴、开兴、理兴——情理认知的发生及其演变。主体精神及情理认知又直接决定文学的审美发生和



审美品格。所以，佛教与审美无论在心理认知抑或心理内容上都具有同构性。

慧远所论之“神”，具有存在与超越的双重属性。神，既是主体生命的存在，又是超越生命的永恒。《沙门不敬王者论》曰：“神也者，圆应无生，妙尽无名，感物而动，假数而行。感物而非物，故物化而不灭。假数而非数，故数尽而不穷。有情则可以物感，有识则可以数求。……推此而论，则知化以情感，神以化传。情为化之母，神为情之根。情有会物之道，神有冥移之功。”^[15]简言之，神既存在于具体现象之中，又是超越了一切现象的永恒；既是生命本体，又是哲学本体。

因此，“神”能够圆应万物，妙尽事理；感应外物而动，借助名数（概念）而行。就如韩康伯《周易·系辞上》注所言：“神也者，变化之极，妙万物而为言，不可以形诘者也。”^[16]神，虽然“妙万物而为言”，却又“无生”“无名”。虽然“不可以形诘”，却又因为有情，可“感物而动”；有识，可“假数而行”。可知，神是抽象的，又是具体的。作为哲学本体，神是抽象的；作为生命本体，神则是具体的。神之所以能够“感物而动”，是因为作为生命本体，“神”与“物”之间又存在着一个相互关联的媒介——“情”。情是感物变化的母体，神是情感产生的根本；情可体察万物之道，神有潜在的支配万物迁变之功能，二者互证生生。

由此即构成两组逻辑生成关系：神→情→感物而动，即由神生情，情乃感物而动；神→情→会物之道，即由神生情，情乃察物之理。前者说明了主体情感的生成，后者说明了主体认知的生成。两组逻辑生成关系，皆以“神”为生成本原，以“物”为观照对象，以“情”为主体生命精神。这就深刻揭示了在观照森罗万象时情与理的生成过程，这也是审美发生的两大重要问题。

慧远所论之“神”，又经历从“冥神”到“畅神”的心理变化。所谓冥神，是指主体在禅修过程中所呈现的心理状态，即禅智所言之“禅那”；畅神，则指主体在观照对象时所获得的精神愉悦，即佛教所言之“欢喜”。从“冥神”到“畅神”，实际上也是从审美发生到审美愉悦的心理变化过程，前者是生成条件，后者是审美效应。

畅神虽然不是冥神的唯一结果，但是没有冥神就不可能产生畅神。因为一旦“尘想制于玄襟，天罗网其神虑”（《万佛影铭序》），就不可能有畅神的产生。冥神的核心在于寂：“寂乎唯寂，其揆一耳”（《庐山出修行方便禅统经序》）。然而，寂并非心如古井，而是感物通灵，练神达思，即“深怀冥托，霄想神游”（《万佛影铭》）。故冥神因寂生动，是产生饱满生命神思的心理前提。冥神的本质在于空：“落影离形”“迹绝而冥”（《万佛影铭序》）。空又并非一无所有，而是水镜六腑，动而入微，从而产生“万象”，再经过“与化而感，与物斯群”的思维运动，最后进入“三光回景以移照，天地卷舒而入怀”的境界。在审美发生过程中，冥神是起决定性的心理元素，不仅静动相生，“静也渊默，动也天随”（《襄阳丈六金像颂》），而且寂照相生，“静无遗照，动不离寂”（《念佛三昧诗集序》）。因此，冥神既具有超越视听的属性，“非耳目之所暨，而闻见行焉”；又具有直觉认知的功能，“洞玄根于法身，归宗一于无相”（《念佛三昧诗集序》）。这种因冥神而生万象，因万象而达玄理，也就是“新生意象”生成的全部过程。

这种意象并非仅仅来源于观想念佛，也能够直接产生于山水观照。一旦山水观照与观想念佛的心境叠加，就会形成一种超越现实经验的持久的生命律动，这就是“畅神”。

《游石门诗序》细致描摹了因山水观照而“神之以畅”的发生过程：“斯日也，众情奔悦，瞩览无厌。游观未久，而天气屡变。霄雾尘集，则万象隐形。流光回照，则众山倒影。开阖之际，状有灵焉，而不可测也。乃其将登，则翔禽拂翮，鸣猿厉响。归云回驾，想羽人之来仪；哀声相和，若玄音之有寄。虽仿佛犹闻，而神之以畅；虽乐不期欢，而欣以永日。当其冲豫自得，信有味焉，而未易言也。”^[17]畅神，孕育于“众情奔悦，瞩览无厌”的情感愉悦，生成于“天气屡变”、山光物色的审美观照，得之于“开阖之际，状有灵焉”的山水灵气。就心理内容而言，有“翔禽拂翮，鸣猿厉响”的应目感会，有“羽人来仪”“玄音有寄”的想象联想；就审美构成而言，有“乐不期欢，欣以永日”的心理愉悦，有“冲豫自得，信有味焉”的悠



远韵味，从而具有饱满的审美生命张力。

从审美活动上说，“畅神”是“超越时间空间并且涵融万有，凸显出审美的精神质量”^[18]；从审美认知上说，“畅神”还是“四瞻辽朗，寓目长怀，用兹畅而悟”（《游山记》）的触媒，这就深刻揭示了审美判断的认知意义。在审美境界上，“畅神”还蕴含着“羽人”“玄音”的佛理关怀。本质上，“畅神”说将从屈原到司马迁“发愤抒情”的主体表达性功能转化为具有社会意义的审美认知功能。

由前文所论以“神”为核心所构成的两组逻辑关系也可以看出：神，是情感生成本原，情感是“感物而动”的媒介，所以慧远又以兴、开兴、理兴（理感）论述主体情感的发生及其演变。

“兴”，是中国传统美学的一个重要概念。乃指发诸心灵的感动，是审美发生的内在驱动力。《文章流别论》曰：“兴者，有感之辞也。”^[19]这种感动，或是因物而生，即郑司农所言“兴者，托事于物”^[20]；或是因事而生，即黄彻所言“兴者，因事感发”^[21]；或是因文而生，即孔子所言“诗可以兴”（《论语·阳货》）。

因为情以神为本，且有“会物之道”的功能，因此慧远论“兴”多与佛理、智慧有关。“兴”或因理而发，是探究佛理的内在驱动力，如《大智论钞序》“或开远理以发兴，或导近习以入深”^[22]；或因智而生，是慈航众生的内在驱动力，如《襄阳丈六金像颂》“感时而兴，应世成务”^[23]。但是，将“兴”视之为生命的内在驱动力，本质上就将宗教情结审美化了。尤其是将“兴”与文、象及山水密切关联，则完全位移于审美之中。

先论“兴”与文。慧远将栖心佛门、观想念佛甚至期生净土的一系列佛教活动，不仅作为庄严的仪式而产生虔诚之心，而且作为生命的自觉而产生精神动力，所以他的佛理论辩也充溢着饱满生命力和审美感染力。在《阿毗昙心序》中，他将枯燥的经卷完全作为“美发于中，畅于四肢”的审美对象，因此即便是由佛理而勃生的“兴”也同样具有审美意义。《与隐士刘遗民书》曰：“津寄之情笃，来生之计深矣。若染翰缀文，可托兴于此。虽言生于不足，然非言无以畅一诣之感。”^[24]理性的佛国崇尚转化为深情的生命期许，由此产生一种“染翰

缀文”的内在动力。于是由理而勃发的“兴”，就具有审美发生的意义。“染翰缀文”也成为“畅一诣之感”（畅神）的审美载体。

再论“兴”与象。本质上说，一切真谛的揭示都无法脱离现象的阐释，佛教亦然。慧远为了使念佛观想更加直观化，将西方佛影移植到东土，亲自主持佛影龛室的镌刻，并作《万佛影铭》。其四曰：“妙尽毫端，运微轻素。托采虚凝，殆映霄雾。迹以像真，理深其趣。奇兴开襟，祥风引路。”^[25]佛影的传神写照成为“奇兴”勃生的因缘，与顾恺之由“传神写照，正在阿睹”（《世说新语·巧艺》）而产生“迁想妙得”（《传神论》）的画论，具有同样审美意义。

最后论“兴”与山水。这一点与传统“感兴”说有直接联系。在审美过程中，虽思维运动“精骛八极，心游万仞”，具有广袤性，但审美发生则由具体物象所引起，故《礼记·乐记》曰：“乐者，音之所由生也，其本在人心之感于物也。”^[26]《游庐山记》就描述了类似的审美体验。“每因暇时，追述所经，觉情无定位，以所遇为通塞。或抚常事而牵于近，感至言而达远。更以俯圆池之内，思不出局。乘高眺物，乃发深怀。”^[27]这说明两点：一是感兴对象虽同，生成内容却没有“定位”，或牵于近俗，或感于至言；二是登高远眺，可以超越“近俗”，抒发“远怀”。这就丰富并深化了“感兴”说的内涵。可见佛教高僧一旦回归于现实世界，也显现出灵动活泼的一面。

从“开兴”到“超兴”，是慧远描述情理生成之后的心理变化曲线。“开兴”是指心灵感动的勃然发生；“超兴”则指超越心灵感动而对佛理的顿悟。《游石门诗序》完整地呈现了这一心理变化曲线。

序描述了“开兴”的发生及其诗学意义：“退而寻之：夫崖谷之间，会物无主，应不以情，而开兴引人，致深若此，岂不以虚明朗其照，闲邃笃其情耶？……应深悟远，慨焉长怀！各欣一遇之同欢，感良辰之难再，情发于中，遂共咏之云尔！”^[28]这是诗人反思游览过程中“兴”的勃生及其成诗的过程，揭示了三个核心问题：一是自然万物虽然无情，却因主体情感映射而能深刻打动心



灵；二是应物感兴的心理条件是“虚明”“闲邃”，这又与“冥神”内涵一致；三是诗歌的产生是感慨良辰美景，歌咏内心之情。可见，良辰美景→开兴引人→情发内心→共同歌咏，是诗歌生成的完整链条。而感兴——审美的发生，却决定于“冥神”。

诗则描述了“超兴”的生成及其认知意义：“超兴非有本，理感兴自生。忽闻石门游，奇唱发幽情。褰裳思云驾，望崖想曾城。驰步乘长岩，不觉质有轻。矫首登灵阙，眇若凌太清。端坐运虚轮，转彼玄中经。神仙同物化，未若两俱冥。”^[29]如果说“开兴”是由外物直接引发，带有生命本能的属性，那么“超兴”则是由联想自然升华，具有超越本能的属性。诗以“超兴”“理感”笼罩全篇，然后以“忽闻石门游”转入叙事，所发“奇唱”乃是因游览而论佛理，所生“幽情”亦为深远的灵鹫之思。唯因如此，诗以联想想象极写对圣境的向往、灵山的遥思。“乘长岩”“登灵阙”，刹那间产生端坐莲台、转法轮、颂佛经的幻觉。于是蓦然而悟：神仙亦与万物同化，唯有无我无物，冥寂俱空，才是体证终极的涅槃境界。可见，“超兴”生成于联想想象，“理感”得之于蓦然而悟，而二者所表达的正是一种人生的终极关怀。

由“开兴”到“超兴”“理感”，在审美活动中，既是由生命感官逐步向审美境界的位移过程，也是由“心理意象”逐步向“前文本意象”的位移过程。一旦通过审美表达的选择，将这两种“位移”物化为文本意象，就完成了文学创造的全部过程。

综上，“神”与“兴”所描述的主体心理与情理认知的发生及其演变，既与心理认知有密切关联，又有显著不同。前者通过静态的心理现象描述，揭示心理认知规律，后者通过动态的心理内容描述，揭示情理的生成过程。前者具有鲜明的审美发生意义，后者则具有鲜明的审美效应意义。

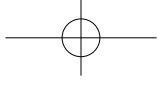
三 实与虚的艺术表达

从心理认知到情理演变，无论是佛学阐释，还是文学审美，最终都必须落实到文本的艺术表达。然而，方内与方外的文学观念毕竟有所不同。作为玄学、佛学并臻精深的高僧，论述文本的艺术

表达，玄学化佛理仍然是逻辑建构的核心。概括地说，以“有”“无”的佛教哲学为理论逻辑，以“有待”“无待”、“有间”“无间”的主客关系为哲学基点，具体论述实与虚以及文与意、象与情的二元互生，是其艺术表达论的理论三层。虽立足点是佛教文本，却与文学文本具有直接的同构性。

慧远佛教哲学，以“有”“无”的认知性存在为逻辑起点，以不执着于有、亦不执着于无为观照方法。《大智论钞序》曰：“有而在有者，有于有者也。无而在无者，无于无者也。有有则非有，无无则非无。……故游其奥者，心不待虑，智无所缘，不灭相而寂，不修定而闲。非神遇以斯通，焉识空空之为玄？”^[30]慧远认为有与无只是一个认知问题。以有为有，便是执着于有，执着于有即“非有”；以无为无，便是执着于无，执着于无即“非无”。二者都不能正确认知现象与本质。真正游心于玄理者，既无逻辑判断，也非具体对象，乃是不灭相而空寂，不修禅而闲静，藉其“神遇”即可了悟一切皆空的至极之理。

有无论，从佛教哲学上说，就是色与空；从存在属性上说，则是实与虚。然而佛教所说的有，如水月镜像，有而非有；所说的无，是空不异色，无而非无。所以佛教论有与无的存在属性，虽没有揭示出存在与意识的本质，却揭示了审美意象的本质；观照方法，虽不具有认知规律的意义，却揭示了审美认知的特点。一切文本都涉及内容的象与意（存在与意识）、表达的实与虚（现象与本质），以及认知上对于上述两种二元关系的辩证性选择。其中，文本之象是有、是实；文本之意是无、是虚。文本表达，既不可执着于现实之象，又不可执着于象中之意。明王廷相《与郭价夫学士论诗书》曰：“夫诗贵意象透莹，不喜事实粘著。古谓水中之月，镜中之影，可以目睹，难以实求是也。”^[31]在文本生成过程中，若执着于现实之象，则质实；执着于象中之意，则粘滞。如何做到文本意象的描述既实而虚、既有且无——真实而又空灵，是审美表达的一个难题。司空表圣云：“戴容州（叔伦）谓：诗家之景，如蓝田日暖，良玉生烟，可望而不可置于眉睫之前也。”^[32]“蓝田日暖，良玉生烟”，正是对佛教哲学“非有”“非无”的诗学阐释，也是对



文本如何处理虚实关系所确立的一条审美准则。

建构在这一理论逻辑上，慧远又从“有待”“无待”、“有间”“无间”的主客关系上，论述实与虚的关系。《万佛影铭序》曰：“法身之运物也，不物物而兆其端，不图终而会其成。理玄于万化之表，数绝乎无形无名者也。……或独发于莫寻之境，或相待于既有之场。独发类乎形，相待类乎影。推夫冥寄，为有待耶？为无待耶？自我而观，则有间于无间矣。求之法身，原无二统。形影之分，孰际之哉！”^[33]法身运化万物，无形无思，无始无终，理超象外，不可称名。或独生于性空之境，或依存于名相之场。所蕴含之理，既是有待（名相），亦为无待（性空）。若执着我见，本是一如之境（无间），却看到彼此差别（有间）；若求之法身，有待、无待本为一体，佛理之真、相待之幻本无截然界限，这正是色空一如的真谛。

“有待”“无待”，乃借用《庄子·齐物论》的概念，一指依赖外部条件，一指得乎自然之性，二者所涉及的是客观世界与主体自性的关系；“有间”“无间”，亦是借用《庄子·天地》的概念，一指有差别的存在，一指无差别的存在，二者所涉及的是客观世界与主体认知的关系，即哲学上的主客关系。然而，慧远扩展了两对范畴的内涵和外延。所说的有待、有间，是名相、是佛影，存在于“既有之场”；所说的无待、无间，是性空，是佛身，得之于“莫寻之境”。一切“既有之场”都蕴含着“莫寻之境”，即无待存在于有待之中，无间存在于有间之中。二者构成不可分离的生生互证的关系。

这种辩证关系的论述，就将“有”“无”的哲学范畴直接引入“虚”“实”的美学范畴。有待、有间，既是名相，是“既有之场”，必然是有、是实；无待、无间，既是性空，是“莫寻之境”，必然是无、是虚。但是，相对于佛身是“真”而言，佛影则是“虚”。这说明实与虚具有相对性，在有待、有间中也可能存在“虚”，无待、无间中也可能存在“实”。如果说《文赋》所言“课虚无以责有，叩寂寞而求音”，是从艺术构思中论虚实关系，那么邵雍《谈诗吟》所言“人和心尽见，天与意相连”^[34]，则是从诗歌文本上论虚实关系。这一问题严羽《沧浪诗话·诗辨》论述尤详，不赘引。

《万佛影铭序》在论述“有待”“无待”时，又特别说明：“理玄于万化之表，数绝乎无形无名者也。若乃语其筌寄，则道无不在。”^[35]筌寄，乃化用《庄子·外物》“荃者所以在鱼，得鱼而忘荃”之典，以工具与目的的关系比喻“言者所以在意，得意而忘言”^[36]。虽说至理无名无形，超绝于名相，但亦如庄子所喻，托意于言，道无不存。这就直接涉及文本表达的辞与理之关系。

慧远论语言表达，意有两层四点。第一层从言意关系上说：一是意在言外，必须忘言而得意。《沙门不敬王者论》曰“超化表以寻宗，则理深而义笃”^[37]，明确说明，虽然意义在语言描述的物象之外，无名无形，但是又存乎言中。所以艺术表达，既追求意存乎言，使语言与意义构成表达上的同一关系；又追求意超乎言，使意义与语言构成语境上的超越关系。二者叠合，就使语言表达成为有限与无限的统一体。二是意存于微言，必须统夫指归而畅其幽致。《明报应论》曰：“然佛教深玄，微言难辩，苟未统夫指归，亦焉能畅其幽致？”^[38]微言大义固然是说理、叙事的艺术表达，然而也可能惑于“微言”而难析“大义”。在这种情况下，就必须“统夫指归”，畅达幽深之理。在说理形式上，《大智论钞序》曰：“若意在文外，而理蕴于辞，辄寄之宾主，假自疑以起对，名曰‘问论’。”^[39]采用宾主问答的方式，凸显意义的逻辑层次，也是说理文章“畅其幽致”的一帖良方。第二层从语言风格上说：一是切忌绮语巧言，提倡深微朴质。《大智论钞序》又曰：“譬太羹不和，虽味非珍；神珠内映，虽宝非用。信言不美，固有自来矣。若遂令正典隐于荣华，玄朴亏于小成……不亦悲乎？”大羹不和，有味而不珍；神珠莹澈，珍贵而无用，即如《老子》云“信言不美”（第八章），《庄子》曰“道隐于小成，言隐于荣华”（《齐物论》）。因而必须谨防绮丽之语遮蔽了主旨，雕虫小技损害了大道。二是遵循依方设训，规范质文有体。《大智论钞序》曰：“圣人依方设训，文质殊体。若以文应质，则疑者众；以质应文，则悦者寡。……令质文有体，义无所越。”^[40]“依方设训，文质殊体”，就是要求按照实际需要，确立表达方式，或文或质，使文辞表达合乎文体，语辞意义不越正典。这



正是传统“文质”论的引申发挥。

慧远论言意表达，无论是“理玄化表”还是“畅其幽致”，既彰显言意的同一性和差异性的辩证关系，突出有限与无限的统一；又彰显语言的表层义和深层义的辩证关系，突出“微言大义”和“统夫指归”的统一。论语言风格，无论是“信言不美”还是“质文有体”，也是既彰显语言表达与功能的统一，也彰显文辞质朴与绮美的统一。而《阿毗昙心序》所云：“标偈以立本，述本以广义，先弘内以明外，譬由根而寻条。可谓美发于中，畅于四肢者也。”^[41]标立主旨，美发其中；丰富意蕴，畅达其美，则是二者的有机统一。

在论述言意关系时，所谓“理玄于万化之表”的“万化”，就是指自然造化的森罗万象。这说明慧远始终关注语言与达意之间的重要媒介——象。“象”既与“意”也与“情”构成表达上的联系。在审美活动中，“希想光晷，仿佛容仪”“冥应有期，幽情莫发”，心理之象依稀恍惚，虽能在冥冥之中产生感应，却无法表达幽微隐秘之情。于是就借助现实之象，表达情志。故《襄阳丈六金像颂序》又曰：“故志以词显，而功业可存；德以颂宣，而形容可像。匪词匪颂，将何美焉！”

因此，象既是情感的生成媒介，也是悟理的导引途径。《万佛影铭》所描述的“淡虚写容，拂空传像”，不仅可以“感彻乃应，扣诚发响”，而且能够“留音停岫，津悟冥赏”。这就在阐扬佛理中，揭示了由象生情、因情悟理的过程。《襄阳丈六金像颂序》云：“是故拟状灵范，启殊津之心。仪形神模，辟百虑之会。”^[42]模拟佛之仪态，乃为启发殊途之心而同归佛门；描绘佛之法相，乃为摒除尘思而会通大道。如果说《万佛影铭》是描述象→情→理的审美心理接受，那么《襄阳丈六金像颂序》则是揭示象→情→理的审美艺术表达。

慧远论“象”，涉及艺术与语言两方个面。语言之象与审美表达具有直接关联。《阿毗昙心序》曰：“其颂声也，拟象天乐，若云籥自发，仪形群品，触物有寄。若乃一吟一咏，状鸟步兽行也。一弄一引，类乎物情也。情与类迁，则声随九变而成歌。气与数合，则音协律吕而俱作。拊之金石，则百兽率舞；奏之管弦，则人神同感。斯乃穷音声之

妙会，极自然之众趣，不可胜言者矣。”^[43]《阿毗昙心》模拟天乐的文本之象，在艺术描写上，“仪形群品”“类乎物情”，既摹写物象之形，又彰显物象之神；在抒写情志上，“触物有寄”“情与类迁”，既寄托主体情志，又写出情志变化；在音乐节奏上，“声随九变”“音协律吕”，既有音声曲折变化，又使音律和谐；在审美效应上，“百兽率舞”“人神同感”，具有极强的艺术感染力；在审美品格上，“拟象天乐”“云籥自发”，特别彰显“穷音声之妙会，极自然之众趣”的天籁之美。虽是论述佛经的偈颂，与阮籍、嵇康的音乐理论却殊途同归。

依据般若中道、魏晋玄学所建构的“有”“无”的理论逻辑，融贯“缘起性空”、庄子哲学所建构的“有待”“无待”、“有间”“无间”的主客关系，是慧远独特的观照视角，论实与虚及文与意、象与情等一系列艺术表达，正是建立在这一独特的观照视角上，从而使其美学观念与方内的美学家有显著区别。这种艺术表达也是构成审美境界的基本元素。

四 丽与趣的境界生成

佛教境界说传入东土后，与华夏境界说融合，并逐渐向审美渗透，王国维《人间词话》标举“境界”，是一突出例证。自唐之后，又衍生出与“境界”外延叠合、内涵有别的“意境”说，成为对中国美学影响最大、也最为缜丝难辨的一对范畴。

“境”的本义是疆界。至《庄子·齐物论》“忘年忘义，振于无竟（境）”，开始赋予齐一生死的生命境界的意义；《淮南子·修务训》圣人游心于“无外之境”，则又引申为逍遥于宇宙之道的精神境界。佛教传入东土，佛教徒遂以“境”翻译梵语 visaya 一词，又谓之“境界”。境界，虽然界说繁杂，但是多指通过修证所达到的色空一如的精神高度。总之，作为一个范畴，无论从华夏抑或佛教文化上说，境界都是建构在主体认知基础上，与生命精神不可分割。所以慧远佛学所涉及的境界乃是以“神”为主体而展开。具体分为三层：一是从“神遇”到“神游”，达到“冥神绝境”的精神境界；二是从“神丽”到“神趣”，达到“神凝所趣”的自然境界；三是从“神变”到“神境”，达到“以之穷神”的证



悟境界。最后呈现出“其妙物也，运群动以至一而不有，廓大象于未形而不无”的审美境界。

佛教境界以主体精神为核心。精神境界的生成经历了三个基本阶段：“神遇”是主体与对象发生精神关联的基本前提，“神游”是主体栖息于对象所产生的深度精神活动，最后达到“冥神绝境”——主体与对象完全混合无垠的浑融状态。

“神遇”是指主体之于对象的直觉感知。《大智论钞序》曰：“故游其奥者，心不待虑，智无所缘，不灭相而寂，不修定而闲。非神遇以斯通，焉识空空之为玄？”^[44]游心于神秘之境而产生“识空空之为玄”的理性判断，缘生于佛典之相。而王乔之《五言奉和》“超游罕神遇，妙善自玄同。彻彼虚明域，暖然尘有封”^[45]，强调唯有神遇，才能直觉感悟冥然混一之道、清虚纯一的本性，却又是缘生于山水之相。可见这种缘起之相，可以是心所攀缘的现实之象，也可以是因文而生的联想之象。传统论诗，以“感兴”描述主体与对象之间发生审美关联的初始状态，这就是著名的“物感”说。直至《文赋》才将“对象化的自然和经典性的文章”作为情志生成的两个源头，首次将“文感”说引入审美活动之中^[46]。“神遇”则包含了上述两方面内容，标志着两晋美学的新发展。

所谓“超游”，就是超越于具体物象的“神游”。如果说“神遇”仅仅是直观观照的猝然而生，本质上仍然存在着“有封”的物我界限，那么“神游”则是主体精神的升华，是在忘我忘物的观照中，刹那间进入物我相冥的状态。如《万佛影铭》其五：“漱情灵沼，饮和至柔。照虚应简，智落乃周。深怀冥托，霄想神游。”^[47]诗人托身冥境，神游灵霄，是经历了在“灵沼”中洗涤尘世情怀、在佛影中复归“至柔”本性之后才能发生。这一瞬间，已经超越具体物象，进入寂照虚空、境思一如的生命境界。从审美发生上说，“神游”即神思，是“疏淪五藏，澡雪精神”后的“窥意象而运斤”；从审美境界上说，“神游”是超绝物我，犹如“空游无所依”的钴鉞潭西之鱼。这种自由的境界就是由“人心之动，物使之然”而进入“与天地同和”“与天地同节”（《礼记·乐记》）^[48]的审美境界。

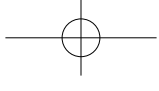
所谓“照虚应简，智落乃周”，也就是“冥神

绝境”的生命境界。《沙门不敬王者论》曰：“反本求宗者，不以生累其神。超落尘封者，不以情累其生。不以情累其生，则生可灭；不以生累其神，则神可冥。冥神绝境，故谓之泥洹。”^[49]从主体心境上说，“冥神”即空寂，是“超落尘封”；从精神境界上说，“冥神”是智落宇宙。既智落宇宙，就无境可对，所以称之“绝境”。一旦“冥神绝境”，就进入解脱生死的泥洹的生命境界。从超越尘封、解脱情累，到超越生命、解脱生死，在空诸一切中，主体与对象完全混合。这是虚拟的生命境界，却是真实的审美境界。

生命境界是建构在人作为对象存在物的哲学基础上，在主体与对象发生审美关联时，确证自我的存在及其本质所达到的审美境界。如王乔之描述的“超游神遇”，就是在现实的审美活动中，获得精神超越，凸显行为主体的审美意义，而不是对象自身的审美意义。自然境界是建构在人的本质对象化的哲学基础上，在主体与对象发生审美关联时，确证本质对象化的存在及其所具有的审美品格。从“神丽”到“神趣”，达到“神凝所趣”的自然境界，就是确证对象的存在及其本质的这一审美品格。

“神丽”是指自然山水所具有的饱满生命力的华丽之美。《游石门诗序》曰：“于是拥胜倚岩，详观其下，始知七岭之美，蕴奇于此。双阙对峙其前，重岩映带其后，峦阜周回以为障，崇岩四营而开宇。其中则有石台、石池、宫馆之象，触类之形，致可乐也。清泉分流而合注，淙渊镜净于天池。文石发彩，焕若披面；怪松芳草，蔚然光目。其为神丽，亦已备矣。”^[50]慧远登临绝顶，纵览岭下，始见七岭神丽之美。其奇也，双阙对峙、重岩映带，开阖相映；其象也，台池宫馆、触类之形，错落有致；其净也，泉渊分合、镜鉴天地，晶莹澄澈；其色也，文石照人、草木灿然，色调丰盈。自然造化的神秀、绮丽之美无不毕备。“神丽”一词东汉已经出现，然在班固《东都赋》、张衡《西京赋》中，乃渲染宫殿的轩昂华美。直至嵇康《琴赋》始以“自然神丽”描摹仙境想象中峻岳崇岗的梧桐之美，从而引入自然审美。慧远信手拈来状写庐岳，可谓得嵇康审美之精髓。

如果说“神丽”侧重于描摹对象的客观美感，



那么“神趣”则侧重于描述主体的审美体验。《游石门诗序》又曰：“退而寻之，夫崖谷之间，会物无主，应不以情，而开兴引人，致深若此。……俄而太阳告夕，所存已往。乃悟幽人之玄览，达恒物之大情，其为神趣，岂山水而已哉！”^[51]山川万物，既无神灵主宰，亦无情感相应，为何能如此引人兴致盎然，流连不已？是主体心境，抑或自然山水？在自然变幻中，诗人终于找到了答案。夕阳西下，万象成空，乃了悟大德玄览万物，通达永恒之本性，方可得其“神趣”。神趣，正是“开兴引人”的深层动因。然而，神趣既是因玄览山水而顿悟佛理，又是在山水变幻中迁想妙得。本质上是对东晋以来所勃兴的“方寸湛然，固以玄对山水”（孙绰《庾亮碑文》）^[52]的审美延伸，从而拓展了山水玄心的审美内容。

换言之，“神丽”重在描摹山水审美形态，“神趣”则重在呈现山水的审美境界。从神丽到神趣，一方面使自然山水之美由现象直观走向境界空灵，另一方面又使自然山水之美投映着审美主体的襟怀。这种化实为虚的审美转化，正是作者秉持的佛教哲学使然。《大智论钞序》曰：“其为要也……以无当为实，无照为宗。无当则神凝于所趣，无照则智寂于所行。”^[53]“无当”即无真实存在，“无照”即无意识观照。佛教中观理论强调不落两边，非无实，非有实；非无照，非有照。故曰无实为实，无照为照。如庐山七岭、森罗万象是“有”，太阳告夕、万象一空则“非有”；幽人玄览、静则智行是“照”，通达本性、寂于所行则“无照”。“神凝于所趣”“智寂于所行”，即无实而有实，无照而有照。由神丽到神趣，实际上也由真实的意象之美而转化为空灵的意境之美。

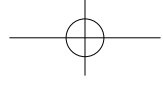
《大智论钞序》在论述无当、无照之后，特别强调“神以凝趣，则二谛同轨，玄辙一焉”。一旦凝神观照，即可顿悟真俗二谛并行不悖，所显现的玄理也由百虑而归于一体。这就深刻揭示了另一重要命题：证悟至理是佛教徒的人生归趣。而证悟至理也正是审美的终极归趣。慧远专门论述了从“神变”到“神境”，达到“以之穷神”的证悟境界。

“神变”原指佛菩萨为度化众生而应身的无穷变化。引入主体精神活动，则指因为神思变化而呈现的虚拟时空的境界。慧远将两种不同的变化有机叠

合，以佛理的形式揭示由神思到文本的境界呈现。《沙门不敬王者论》引文子之说：“形有靡而神不化，以不化乘化，其变无穷。”^[54]神虽不灭，却能顺应造化，变化无穷。这就使得“神”既具有生命的灵动，又具有美感的直观。上引《念佛三昧诗集序》所论之“神变”，就是以菩萨修证为例，说明一旦进入“神变”境界，外形错位变化，时空也可以逆转，直至于胸纳天地万象。这一境界既是“寂然凝虑，思接千载；悄焉动容，视通万里”^[55]的神思所生之境，也是“神资天凝，圆映朝云。与化而感，与物斯群”（王齐之《念佛三昧诗》）的文本审美之境。

“神变”之境虽也属于文本呈现的内容，但主要侧重于描述境界生成的心理条件，“神境”则完全是描述观照对象的审美品格。所谓“神境”，就是指观照对象所蕴含的至极之境。《万佛影铭序》曰：“大通之会，诚非理所期。至于伫襟遐慨，固已超夫神境矣！”^[56]这也深刻揭示了两个美学问题：第一，“大通之会，诚非理所期”，说明一切文本都是“有限”的表达，表达的有限性与存在的无限性是一对永远无法调和的矛盾。所以《文心雕龙·神思》说：“方其搦翰，气倍辞前，暨乎篇成，半折心始。何则？意翻空而易奇，言征实而难巧也。”^[57]但是，文学艺术正是以有限表达无限，才构成生生不息的审美意义。第二，“伫襟遐慨，固已超夫神境”，说明一切联想想具有“无限”的特点，由审美对象而引发的无限联想想，正是实现文学艺术审美意义增殖的重要途径，所以《文赋》说：“恢万里而无阂，通亿载而为津。俯贻则于来叶，仰观象于古人。”^[58]唯因文学艺术以有限表达无限，才构成常读常新的艺术魅力。

当然，就其本义而言，“神境”是指证悟至极之理——真谛，这是慧远崇佛的终极追求。所以他强调“以之穷神”，凸显证悟的自觉追求。《庐山出修行方便禅统经序》认为，心境清静，寂灭其念，方可研虑对象；透彻之悟，洞悉幽微，才能穷尽神妙。在慧远著作中，“明宗”“穷神”“体极”即洞悉宗旨、穷其神妙、体证至极，意旨互相涵纳，指向却有不同，存在着明宗→穷神→体极的逻辑递进关系。其中“以之穷神”是体证至极的必要条件。可见，无论从认知还是判断上说，慧远并未完全坠



入神秘的直觉论中,“研虑”“穷神”以及“练神达思”(《阿毗昙心序》),都强调体证至极的自觉追求。至极,道家谓体悟天道,佛家谓证悟真谛,文学艺术家则表现对人类命运的终极关怀。文学艺术无论如何超越,都必须落在人类命运的终极关怀上。“一花一世界,一树一菩提”是文学存在的基本审美形态,如何在“一花”“一树”的表象中,表达对“一世界”“一菩提”的终极关怀,是作家的重要使命^[59]。这是主体和对象高度契合的审美境界,也是文本意境生成的最重要构成元素。

从精神境界到自然境界,再到主体与对象高度契合的证悟境界,是佛教徒修证的三个阶位,是哲学研究的三大对象,也是文学审美的三段呈现。其中,主体的生命精神笼罩文学呈现的全部过程。从这个意义上,一切文学境界都是“有我之境”。

概括言之,慧远所论之心理认知、情理演变、艺术表达和境界生成,实际上蕴含着由主体到主体之于对象、再由客体到客体之于主体的主客之间双向互动的两层审美关系。这一理论体系,融贯了“易学”和道家,部分改变了外来佛教的思想特质,从而使慧远成为中国佛教美学的奠基性人物。

[本文系国家社科基金重点项目“汉魏六朝佛教诗学研究”(18AZW006)的阶段性研究成果]

[1] 参见张晶《佛心论之于南北朝的美学观念》,《中国文化研究》2006年冬之卷;普慧《佛教禅智论与东晋南朝的审美虚静说》,《文艺研究》1998年第5期;刘敏《从“冥神”到“畅神”——论佛教与魏晋审美精神自觉》,《文史哲》2014年第1期,等等。

[2][11][36] 王先谦:《庄子集解》,第55页,第55页,第221页,《诸子集成》(四),岳麓书社1996年版。

[3][19]《全晋文》,严可均辑,第1823页,第819页,商务印书馆1999年版。

[4][5][6][7][10][12][15][17][22][23][24][25][27][28][29][30][33][35][37][38][39][40][41][42][43][44][45][47][49][50][51][53][54][56]《庐山慧远大师文集》,张景岗点校,第30页,第21页,第30页,第21页,第30页,第25页,第9页,第32页,第25页,第25页,第44页,第39页,第36页,第32页,第42页,第25页,第31—38页,

第37页,第5页,第17页,第24页,第26页,第27页,第40页,第27页,第25页,第204页,第39页,第39页,第31—32页,第32页,第24页,第10页,第39页,九州出版社2014年版。

[8] 鲍列夫:《美学》,乔修业、常谢枫译,第306页,中国文联出版公司1986年版。

[9][55][57] 范文澜:《文心雕龙注》,第493—494页,第493页,第494页,人民文学出版社1960年版。

[13] 朱光潜:《朱光潜全集》(一),第206页,安徽教育出版社1987年版。

[14] 普慧:《中古佛教文学研究》,第255页,世界图书出版西安有限公司2014年版。

[16] 王弼注,孔颖达疏:《周易正义》,第272页,北京大学出版社1999年版。

[18] 刘敏:《从“冥神”到“畅神”——论佛教与魏晋审美精神自觉》,《文史哲》2014年第1期。

[20] 郑玄注,贾公彦疏:《周礼注疏》,第610页,北京大学出版社1999年版。

[21] 魏庆之:《诗人玉屑》卷十三引,王仲闻点校,第385页,中华书局2007年版。

[26][48] 郑玄注,孔颖达疏:《礼记正义》,第1075页,第1087页,北京大学出版社1999年版。

[31]《中国历代诗学论著选》,陈良运主编,第652页,百花洲文艺出版社1998年版。

[32] 王应麟:《困学纪闻》,翁元圻等注,第1950—1951页,上海古籍出版社2008年版。

[34]《中国美学史资料选编》(下),北京大学哲学系美学教研室编,第19页,中华书局1980年版。

[46] 刘运好:《陆机陆云考论》,第194页,中华书局2020年版。

[52] 余嘉锡:《世说新语笺疏》(增订本),第616页,上海古籍出版社1993年版。

[58] 刘运好:《陆士衡文集校注》,第57页,凤凰出版社2007年版。

[59] 刘运好:《作家·文本·超文本——我的“二陆”研究的基本理路》,《安徽师范大学学报》(人文社会科学版)2022年第4期。

[作者单位:安徽师范大学中国诗学研究中心]

责任编辑:赵培