
从工艺的文章到自然的文章*

——关于宋代两则谚语的另类解读

周裕锴

内容提要 《文选》和苏氏文作为中国古代两种不同性质的文章经典，分别体现了六朝人和宋人的文章本体观念和审美趣味。以《文心雕龙》为代表的六朝人关于“天文”的工艺形式因素、“人文”模仿“天文”的工艺制作态度以及华丽形式为文章本质的观念随着时代逐渐发生了变化，以苏氏为代表的宋人关于“风行水上”的文章“元气”本体论、“无意于文”的写作态度以及“随物赋形”的文章实用性的观念渐次兴起。北宋中叶以来以“水”为隐喻系统的文章学，是对六朝贵族工艺审美观的绮丽华美和雕琢装饰的颠覆，体现了更为平民化的趣味。

关键词 文章学 《文选》 《文心雕龙》 苏文 工艺制作 自然成文

—

陆游在《老学庵笔记》里记载了两则谚语：“国初尚《文选》，当时文人专意此书……方其盛时，士子至为之语曰：‘《文选》烂，秀才半。’建炎以来，尚苏氏文章，学者翕然从之，而蜀士尤盛。亦有语曰：‘苏文熟，吃羊肉。苏文生，吃菜羹。’”^① 学者们一般从观照科举考试的立场出发，认为这两则谚语既夸张又准确地反映出宋初与宋中期以后截然不同的社会风气与文章价值取向：作为骈文时代文章经典《文选》的地位已被唐宋古文的新典范苏轼文章所代替了。这样的解释当然是不刊之论。不过，当我们跳出科举考试的藩篱，从文章学的视野来思考的时候，就会发现这两则谚语可能昭示了更大的意义，也就是说其反映的经典转换实际上暗示了文章本体观念以及文章审美趣味的演变，换言之，从《文选》的“文章”到苏文的“文章”，古人对什么是“文章”这一看法已经发生了巨大的转变。

二

众所周知，《文选》选文的标准是“综辑辞采，错比文华，事出于沉思，义归乎翰藻”，就是说专收有“辞采”、“文华”、“翰藻”的作品。而其文章的本体观念无非来自《周易》：“观乎天文，以察时变；观乎人文，以化成天下。”人文是对天文的模仿，“物既有之，文亦宜然”^②。这一人文模仿天文（实即自然之文）的观点在同时代刘勰《文心雕龙·原道》中表现得更为充分：“夫玄黄色杂，方圆体分，日月叠璧，以垂丽天之象；山川焕绮，以铺理地之形：此盖道之文也。仰观吐曜，俯察含章，高卑定位，故两仪既生矣。惟人参之，性灵所钟，是谓三才：为五行之秀，实天地之心。心生而言立，

* 本文为四川大学“985工程”文化遗产与文化互动项目、四川大学十一五“211工程”重点建设学科项目。

① 李剑雄等点校《老学庵笔记》卷八，中华书局1979年版，第100页。

② 李善注《文选·文选序》，中华书局1977年版，第2页下。

言立而文明，自然之道也。傍及万品，动植皆文：龙凤以藻绘呈瑞，虎豹以炳蔚凝姿；云霞雕色，有逾画工之妙；草木贲华，无待锦匠之奇。”^①这种人文对天文的模仿，诚如美国学者包弼德所说：“文学写作的骈偶相对和内部组织反映了宇宙的两极结构……这些范畴来自相应于天地之观念的对立并存和平行的创造。”^②这是六朝人的基本观念，也是文学批评史的常识，兹不赘述。

值得我们注意的有三点：其一，六朝的人文究竟对什么类型的“天文”感兴趣？或者说对“天文”中的什么形式因素感兴趣？其二，六朝的人文是怎样模仿“天文”的？在人文模仿天文的过程中，采用了什么样的态度和作法？其三，六朝的人文模仿天文的结果，即文章，到底具有一种什么样的性质，凝聚了什么样的审美趣味？

如果说，《文选》中的作品使我们对六朝人的文章观念有了感性认识的话，那么，《文心雕龙》的批评术语则使我们有可能从理性上获知六朝文章学的奥秘。

在论述“天文”时，《原道》用了这样一系列形容词，如“叠璧”、“焕绮”、“吐耀”、“含章”、“藻绘”、“炳蔚”、“雕色”、“贲华”这样华丽鲜艳的词汇；而选择的模仿对象则是“凤凰”、“虎豹”、“云霞”、“草木”这样色彩斑斓、文理华美的自然物象。在《情采》、《物色》中我们可看到一些类似的用词，如“沦漪”、“花萼”、“彪炳”、“纁采”、“玄驹”、“丹鸟”之类。而《丽辞》对“天文”的描述则是：“造化赋形，支体必双；神理为用，事不孤立。”^③也就是说天地间的自然文章都是成双成对的，都是骈偶对称的。由此我们可窥探出六朝人对“天文”中这样一些形式因素特别感兴趣：华丽的色彩，明亮的光线，精工的线条，骈丽的形象，对称的结构。我们进一步探究就会发现，这些被“人文”所模仿的“天文”形式，其实体现出一种“人文”自身的工艺眼光，如日月叠的“璧”，是玉石；山川焕的“绮”，是丝绸；“云霞雕色，有逾画工之妙；草木贲华，无待锦匠之奇”，“天文”类似于画工、锦匠的制品。换言之，当六朝人讨论“人文”与“天文”的对应时，更倾向于把“人文”特点覆盖到“天文”上去，使“天文”变得仿佛更是更伟大的工艺品。其实，这种工艺眼光也常常不自觉表现在诗歌创作中，以六朝最自然清新的诗人谢朓的名句“余霞散成绮，澄江静如练”为例^④，天空的云霞被比作绚丽的罗绮，澄澈的江水被比成静静的匹练，天文地理都有如人工的丝织品。在六朝的写景咏物诗中，这样的例子并不少见。

而在刘勰讨论“人文”模仿“天文”的过程时，更表现出一种典型的工艺品式的制作态度。在《原道》中，有这样几个词组：“斧藻群言”，“镕钩六经”，“雕琢情性”，“组织辞令”^⑤。这些词组意味着文章是非自然的人工的工艺品，“斧藻”对应雕刻饰品，“镕钩”对应金银制品，“雕琢”对应玉石制品，“组织”对应丝绸制品。与之类似的词几乎贯穿整部《文心雕龙》。比如“藻绘”对应建筑装璜，“图写”对应绘画作品等等。事实上，《文心雕龙》在很大的程度上可以说是一部讨论文章的工艺制作的书籍，不仅书名“雕龙”给我们这样的暗示，“雕”是精细、巧妙、专业的工匠艺术，“龙”是华贵、高雅、文采斐然的工艺成品。而且很多篇章的设置也体现了这样观念，如《镕裁》下统率的《声律》、《章句》、《丽辞》、《比兴》、《夸饰》、《事类》、《练字》、《隐秀》、《指瑕》、《养气》，都谈的是如何制作，如何注意工艺的细节。“蹊要所司，职在镕裁，隐括情理，矫揉文采也。规范本体谓之镕，剪裁浮词谓之裁。裁则芜秽不生，镕则纲领昭畅，譬绳墨之审分，斧斤之斫削矣”^⑥。这里所使用的一系列词汇如“镕裁”、“隐括”、“矫揉”、“规范”、“剪裁”、“绳墨”、“斧斤”都是古代形容工匠的词

① 范文澜《文心雕龙注》卷一《原道第一》，人民文学出版社1978年版，第1页。

② [美]包弼德著、刘宁译《斯文：唐宋思想的转型》，江苏人民出版社2001年版，第102页。

③ 《文心雕龙注》卷七《丽辞第三十五》，第588页。

④ 谢朓《晚登三山还望京邑二首（其一）》，《文选》卷二七，第385页上。

⑤ 《文心雕龙注》卷一《原道第一》，第2页。

⑥ 《文心雕龙注》卷七《镕裁第三十二》，第543页。

汇。我们甚至可以这样说,《文心雕龙》论述文章观念的整个隐喻系统几乎都借用了古代工艺制作的话语。何以为证?《情采》所谓“昔诗人什篇,为情而造文;辞人赋颂,为文而造情”^①,其中心动词是“造”、“为”(make);《知音》所谓“缀文者情动而辞发,观文者披文以入情”^②,其中心动词是“缀”(sew)、“披”:均采用了人工的制作活动的隐喻。

最后再让我们看看“人文”模仿“天文”凝结成的文章具有什么样的性质。《情采》里的定义是:“总称文章,非采而何?”^③所谓“形文”、“声文”、“情文”,其具体形式都是华丽的,“五色杂而成黼黻,五音比而成韶夏,五情发而为辞章”^④。甚至庄子和韩非子也被刘勰借来作为追求文采的证据:“庄周云辩雕万物,谓藻饰也;韩非云艳采辩说,谓绮丽也。绮丽以艳说,藻饰以辩雕,文辞之变,于斯极矣。”^⑤因而,优秀的文章就相当于一件成功的工艺品:一段五彩的锦绣制品——“正采耀乎朱蓝,间色屏于红紫”^⑥,或如《原道》所称一版华贵的金玉制品——“玉版金缕之实,丹文绿牒之华”^⑦。在《文心雕龙》各篇中,如此华丽工艺的说法比比皆是,诸如“乃含章之玉牒,秉文之金科矣”^⑧、“比雕玉以作器,谓五经之含文”^⑨、“盖纬之成经,其犹织综,丝麻不杂,布帛乃成”^⑩、“虽取谿经意,亦自铸伟辞”^⑪、“子夏监绚素之章,子贡悟琢磨之句”^⑫、“如组织之品朱紫,画绘之著玄黄”等不胜枚举。事实上,刘勰在《序志》里讨论《文心雕龙》书名的来历时就明确表示:“古来文章,以雕缛成体,岂取骏爽之群言雕龙也。”^⑬在他看来,“雕缛”就是自古以来“文章”的性质,雕而成文,缛而成章,华丽为文章之本质,乃是天经地义之事。

当然,流行的文学批评史著作通常说,刘勰是反对形式主义的文学的,提倡建安风骨云云。但是,他那个时代是贵族文学的时代,而贵族的审美趣味往往表现出一种对富丽华美的形式的偏爱,其《文心雕龙》也无法自拔于那样的时代精神。刘勰、萧统醉心于“翰藻”的文章学,乃是与六朝整个绘画、工艺、建筑的趣味相匹配的。事实上,六朝的文章学主要建筑在辞赋传统之上,而这一传统自两汉以来一直把“雕刻”作为其写作态度,把“绮丽”作为其中心风格。杨雄反省少时作赋,称为“童子雕虫篆刻”^⑭,又称“诗人之赋丽以则,辞人之赋丽以淫”^⑮,均可看出赋体的华丽工艺品的性质。曹丕《典论·论文》称“诗赋欲丽”^⑯,《七略》中“诗赋略”的单列,都是当时文章观念的具体体现。从创作方面来说,“张衡研《京》以十年,左思练《都》以一纪”^⑰,广为人所称道,正可说明赋的创作乃是一件复杂的工艺品的“研”(玉石)和“练”(锦绣)的过程。这种文章如华丽工艺品的观念还可从六朝津津乐道的江淹的两个梦中得到证明,一是梦到张景阳叫他还“一匹锦”,一是梦到

① 《文心雕龙注》卷七《情采第三十一》,第538页。

② 《文心雕龙注》卷一〇《知音第四十八》,第715页。

③④⑤ 《文心雕龙注》卷七《情采第三十一》,第537页。

⑥ 《文心雕龙注》卷七《情采第三十一》,第539页。

⑦ 《文心雕龙注》卷一《原道第一》,第2页。

⑧ 《文心雕龙注》卷一《征圣第二》,第15页。

⑨ 《文心雕龙注》卷一《宗经第三》,第23页。

⑩ 《文心雕龙注》卷一《正纬第四》,第30页。

⑪ 《文心雕龙注》卷一《辨骚第五》,第47页。

⑫ 《文心雕龙注》卷二《明诗第六》,第65页。

⑬ 《文心雕龙注》卷一〇《序志第五十》,第725页。

⑭ 汪荣宝撰、陈仲夫点校《法言义疏》卷三《吾子》,中华书局1987年版,第45页。

⑮ 《法言义疏》卷三《吾子》,第49页。

⑯ 曹丕《典论·论文》,见严可均辑《全上古三代秦汉三国六朝文》,中华书局1958年版,第1098页上。

⑰ 《文心雕龙注》卷六《神思第二十六》,第494页。

郭璞叫他“五色笔”，其结果大家都知道，这就是“江郎才尽”^①。刘勰批评西晋文人“采缙于正始，力柔于建安”^②，其实建安文人如陈思王曹植的“采缙”绝不下于“晋世群才”，这只要看看他的《美女篇》中“攘袖见素手，皓腕约金环。头上金爵钗，腰佩翠琅玕。明珠交玉体，珊瑚间木难。罗衣何飘飘，轻裾随风还”之类的描写^③，便可领略到他对莹心耀目的工艺饰品的偏爱——所谓“美女”，主要不是其自然形态，而是其头上、腰间的装饰的华贵。

三

值得注意的是，尽管刘勰在谈“文心”时会首先“原道”，为工艺的文章寻找本体论上的合法依据，但在六朝人眼中，“文”与“道”实际上是相对分离的，文是文，道是道，擅长文章之人不必精通玄理，反之亦然。最典型的例子是乐广和潘岳：“乐令善于清言，而不长于手笔。将让河南尹，请潘岳为表。潘云：‘可作耳。要当得君意。’乐为述己所以为让，标位二百许语。潘直取错综，便成名笔。时人咸云：‘若乐不假潘之文，潘不取乐之旨，则无以成斯矣。’”^④乐广善言名理，却非文章家。符合六朝文章观念的是潘岳的手笔，钟嵘《诗品》引李充《翰林论》称其“翩翩然如翔禽之有羽毛，衣服之有绡縠”，又引谢混语称其“烂若舒锦，无处不佳”^⑤，正是将其比喻为华丽的织品。这就是《文选》选文标准“翰藻”后蕴藏着的带着工艺眼光的贵族审美趣味。

隋唐科举制度的建立，所谓以诗赋取士，文章学的审美标准正是建立在《文选》这种趣味之上的，因为说到底，隋唐时代的社会仍然在相当程度上延续着门阀世族的观念。杜甫“熟精《文选》理”、“续儿诵《文选》”^⑥之类的劝勉和自白，正是唐代士人选择文章典范的普遍看法。

众所周知，随着古文运动的兴起，六朝以来的文章学观念受到中唐部分文士的猛烈抨击。“文起八代之衰，道济天下之溺”的韩愈，从“道”与“文”两方面提出了革新主张，为了与文以明道的要求相适应，他力主“气盛则言之短长与声之高下者皆宜”的文章观念^⑦，力图改变六朝以来人为的“声文”的传统，即声律、丽辞、骈偶的文章形式。尤为值得注意的是，韩愈首次言及文章如水一样自然生成的写作态度：“文如翻水成，初不用意为。”^⑧虽然这只不过是他偶然使用“翻水”之喻，却隐然成为后世宋代自然文章观念的滥觞。

不过，韩愈及其文学之友仍有一点未打破“人为的”文章学的宿命。他的《贞曜先生墓志铭》称孟郊作诗“剝目铄心，刃迎缕解，钩章棘句，掏擢胃肾，神施鬼设，间见层出”^⑨，其所使用的动词“剝”、“铄”、“钩”等，虽然在一定程度上颠覆了贵族华丽的趣味，却仍然保持着视文章为工艺制作的镌刻精神，只不过这些工艺品多了几分险怪和荒诞。无论如何，中唐的文章学仍保留着人工制造的性质，李贺称赞韩愈“笔补造化天无功”^⑩，意思就是人工之“笔”能“补”造化的“天文”的不足。

① 李延寿《南史·江淹传》，中华书局1975年版，第1451页。

② 《文心雕龙注》卷二《明诗第六》，第67页。

③ 赵幼文校注《曹植集校注》，人民文学出版社1984年版，第384页。

④ 余嘉锡《世说新语笺疏》，上海古籍出版社1993年版，第252—253页。

⑤ 陈延杰《诗品注》卷上，人民文学出版社1980年版，第26页。

⑥ 仇兆鳌《杜诗详注》卷一七《宗武生日》，中华书局1979年版，第1478页；卷一四《水阁朝霁奉简云安严明府》，第1248页。

⑦ 马其昶校注、马茂元整理《韩昌黎文集校注》卷三《答李翊书》，上海古籍出版社1998年版，第171页。

⑧ 钱仲联集释《韩昌黎诗系年集释》卷八《寄崔二十六立之》，上海古籍出版社1994年版，第860页。

⑨ 《韩昌黎文集校注》卷六《贞曜先生墓志铭》，第445页。

⑩ 王琦等注《李贺诗歌集注》卷四《高轩过》，上海古籍出版社1978年版，第291页。

皇甫湜、孙樵的险怪，孟郊、贾岛的苦吟，在诗文两方面延续着人为雕琢的传统。

另一方面，古文运动在韩、柳之后渐趋衰微，《文选》奠定的审美趣味在李商隐、温庭筠、段成式的“三十六体”（诗）和“樊南四六”（文）中顽强地表现出来，华丽的词藻、骈偶的形式以及雕琢的写作态度，遥接六朝，近启晚唐五代。

《文选》的典范性一直延续到北宋，其存在的合理性与人们对文章本体的认识密切相关。只要人们承认文章是模仿“天文”的人工制作，只要人们把“天文”看作五色相宣、五音相协的伟大艺术品，那么，《文选》的“翰藻”便能提供恒久的样本。《西昆酬唱集》之诗以及西昆之时文，可以说是这种文章工艺性观念最后的遗声接响。杨亿之文“如锦绣屏风”^①，“精密有规裁”^②，刘筠之诗“雕章丽句，脍炙人口”^③，都在维护着工艺制作的传统，所谓“骈体精敏工切，不失唐人矩矱”^④。

四

社会的审美趣味随着一帮出身平民的士大夫登上文坛而悄然变化，从北宋中叶起，人们关于文章本体的认知较之前朝有较大不同。关于文章学的本体观念和写作技巧的讨论，无不是在“文道”关系框架下展开的。终极之道是一种自然和社会的“天理”，如何用文章去表达这种“天理”，这是宋代士大夫颇为关注的问题之一。

苏轼的文章学观念无疑最有影响，且代表了新一代文士对“何者为文”的普遍认知。在评价辩才和尚的诗时，他将两种不同性质的文章作了对举，一种是“巧人织绣”，有意的人为的文章，另一种是“如风吹水，自成文理”，无意的天然的文章^⑤。虽然他自谦属于“巧人织绣”一类，但其理想的文章却是“如风吹水”。

众所周知，苏轼“如风吹水”的文章观念来自其父苏洵《仲兄字文甫说》的论述。在描述风水相遭所形成的种种奇异景象之后，苏洵解释了“风行水上涣”这句《周易》名言中所包含的关于极品文章本体的理念——“无意乎相求，不期而相遭，而文生焉。是其为文也，非水之文也，非风之文也。二物者非能为文，而不能不为文也，物之相使而文出于其间也，故此天下之至文也”。更重要的是，苏洵特别将这种“天下之至文”与工艺品性质的文章区别开来：“今夫玉非不温然美矣，而不得以为文；刻镂组绣非不文矣，而不可与论乎自然。故夫天下之无营而文生之者，唯水与风而已。”^⑥

苏轼本人更爱以水之姿态比喻文章，其中有两个比喻最著名：一是“吾文如万斛泉源，不择地皆可出。在平地滔滔汨汨，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”^⑦。二是“大略如行云流水，初无定质，但常行于所当行，常止于不可不止，文理自然，姿态横生”^⑧。这里隐含的文章学观念是：文章是流溢出来的，而不是营造出来的；文章是无固定结构的流体，而不是可确定方圆形状的固体；文章是随着对象特征而变化的，而不是可以预先设立种种规矩的。

① 范镇、宋敏求撰，汝沛、诚刚点校《东斋记事 春明退朝录》，中华书局1980年版，第23页。

② 脱脱等《宋史·杨亿传》，中华书局1977年版，第10083页。

③ 郑再时《西昆酬唱集笺注》，齐鲁书社1986年版，第297页。

④ 孙梅《四六丛话》卷三三，见王水照《历代文话》第5册，复旦大学出版社2009年版，第4955页。

⑤ 孔凡礼点校《苏轼文集》卷六八《书辩才次韵参寥诗》，中华书局1986年版，第2144页。

⑥ 曾枣庄、金成礼笺注《嘉祐集笺注》卷一五《仲兄字文甫说》，上海古籍出版社1993年版，第412页。

⑦ 《苏轼文集》卷六六《自评文》，第2069页。

⑧ 《苏轼文集》卷四九《与谢民师推官书》，第1418页。

无论是风行水上产生的涟漪，还是初无定质而随物赋形的水文，都绝非人工有意的“雕琢”、“铍钩”、“斧斤”、“绳墨”所能制作仿效。苏氏父子的“水”系列意象，可谓作为工艺品的对立面的自然之文的绝妙隐喻。按照他们的观念，文章可分为两个档次，人为的工艺之文属于低档次，自然的天成的无意（或曰“无营”）之文属于高档次。这个观念广为苏门文人所接受，并随着北宋元祐文化的影响以及南宋元祐文化的复兴深入人心。从某种意义上说，“风行水上，自然成文”不仅是以苏轼为代表的元祐文学集团及其追随者的标签，而且几乎是整个南宋道学、儒林、文苑共同认可的文章理念。在这个文章理念中，“人文”对“天文”的模仿不再是华丽的外在形式的模拟，而是一种天然无为的呈现态度的仿效。由此理念生发出一系列全新的文章学观点：

首先，宋人倾向于把文章看作天地间“元气”的显现。如果说《文心雕龙·原道》里更多地体现了对“玄黄色杂，方圆体分”的“形而下”自然之文的关注的话，那么，宋人则倾向于从“形而上”的层面讨论文章的内涵。文章是什么？文章是“元气”的显现。南渡词人张元幹认为：“文章盖自造化窟中来，元气融结胸次，古今谓之活法。所以血脉贯穿，首尾俱应，如常山蛇势；又如风行水上，自然成文。”^①南宋理学家真德秀指出：“盖圣人之文，元气也，聚为日星之光耀，发为风霆之奇变，皆自然而然，非用力至也。”^②由此，“风行水上”的自然文章就得到哲学本体论的支撑。

其次，宋人热衷于区分两种不同性质的写作态度——有意于文与无意于文。黄庭坚《大雅堂记》称赞“子美诗妙处，乃在无意于文”^③；吕本中《夏均父诗集序》谈及诗的“要妙”，乃“所谓无意于文之文，而非有意于文之文”^④。惠洪也持同样的看法：“风行水上，涣然成文者，非有意之文也。”^⑤“无意于文之文”之所以比“有意于文之文”更高明，并非是无条件的，而在很大程度上取决于作者平日的道德修养和学术涵养的蓄积，“夫无意而意已至，非广之以《国风》、《雅》、《颂》，深之以《离骚》、《九歌》，安能咀嚼其意味，闯然入其门耶？”^⑥换言之，必须有“元气融结胸次”，无意为文才有可行的资本。道德修养融结为“道心”，学术涵养融结为“文心”，“道心”如风，“文心”如水，无意之间，风与水相遭，“道心”与“文心”相遇，就自然生成高明的文章。既然如此，“文心”就不必依赖于“匠心”，不必“意司契而为匠”^⑦，不必“窥意象而运斤”^⑧，更不必“雕虫”或“雕龙”了。

再次，自然之文更追求“随物赋形”，即其文本在抒情、叙事、写景、议论方面的实用性，而非只注重形式、结构、声律、文采方面的修辞性。什么是好文章？苏轼的回答是：“辞达而已矣。”并指出：“夫言止于达意，即疑若不文，是大不然……辞至于能达，则文不可胜用矣。”^⑨这就是说，最高水平的“文”，不是艺术形式的“绮靡”、“浏亮”，而是实际效果的“辞达”。《元城语录》记刘安世批评《新唐书》“叙事好简略其辞，故其事多郁而未明，此作史之弊也”。并指出，文章不必以繁简为追求目标，应“如风行水上，出于自然也。若不出于自然，而有意于繁简，则失之矣”^⑩。陈师道《后山诗话》批评扬雄之文“好奇而卒不能奇也，故思苦而词艰”；与此相对的是“善为文者，因事

① 张元幹《芦川归来集》卷九《跋苏诏君赠王道士诗后》，上海古籍出版社1978年版，第177页。

② 真德秀《西山真文忠公文集》卷二八《日湖文集序》，《四部丛刊初编》本，第23页。

③ 黄庭坚《豫章黄先生文集》卷一七《大雅堂记》，《四部丛刊初编》本，第23页。

④ 刘克庄《后村先生大全集》卷九五《江西诗派·吕紫微》，《四部丛刊初编》本，第15页。

⑤ 惠洪《石门文字禅》卷二七《跋达道所蓄伶子于文》，《四部丛刊初编》本，第3页。

⑥ 《豫章黄先生文集》卷一七《大雅堂记》，第23页。

⑦ 陆机《文赋》，《文选》卷一七，第241页上。

⑧ 《文心雕龙注》卷六《神思第二十六》，第494页。

⑨ 《苏轼文集》卷四九《与谢民师推官书》，第1418页。

⑩ 马永卿辑、王崇庆解《元城语录解》卷下，《丛书集成初编》本，第33页。

以出奇，江河之行，顺下而已，至其触山赴谷，风转物激，然后尽天下之变”^①。这种规矩变化不测的文章写作，被宋人称为“活法”，张元幹就指出：“韩杜门庭，风行水上，自然成文，俱名活法。”^②

与“风行水上”相对应的一系列文章观念也由此而产生。佛经中关于无明无识的贬义比喻“如虫食木偶成字”在宋代演变为“如虫蚀木，偶尔成文”，成为“无意于文”的褒义比喻^③。朱弁《风月堂诗话》称杜甫诗“句法妙处，浑然天成，如虫蚀木，不待刻雕，自成文理”^④，《后耳目志》亦曰：“如风行水，如虫食木，自然成文，不假雕饰。”^⑤更将“如虫蚀木”与“风行水上”等同起来，作为自然文章观念的重要比喻。又如苏轼《次韵吕梁仲屯田》诗中的“枯朽犹能出菌芝”，也被惠洪用来比喻文章“句妙非出意匠，虽斐然有作，而廓然无营”^⑥。如惠洪《题珠上人所蓄诗卷》：“予于文字，未尝有意，遇事而作，多适然耳。譬如枯株，无故蒸出菌芝。”^⑦蠹虫蚀木留下的痕迹，枯木朽株生出的菌类，有花纹，有色彩，但都非人的意匠所能为。

与此相对应，以工艺制作隐喻文章写作的词汇，在宋人的文论中大多成了贬义词，成了应该被否决、被摒弃、被忘却、被超越的东西。黄庭坚指出：“观杜子美到夔州后诗，韩退之自潮州还朝后文章，皆不烦绳削而自合矣。”^⑧“文章成就，更无斧凿痕，乃为佳作耳。”^⑨张耒则认为：“文章之于人，有满心而发，肆口而成，不待思虑而工，不待雕琢而丽者，皆天理之自然，而性情之至道也。”^⑩虽然，苏门这两位学士的文章学观点与文章风格并不相同，但其反对“绳削”、“斧凿”、“雕琢”这类工匠手段的态度却颇为一致。骈文在六朝人那里算是最具有工艺装饰性的文章，而宋人四六文大手笔汪藻却恰恰提倡反工艺“绳削”的自然之文，他在《鲍吏部集序》中指出：“古之作者无意于文也，理至而文则随之，如印印泥，如风行水上，纵横错综，灿然而成者，夫岂待绳削而后合哉？”^⑪

最后需要说明的是，宋代文章学的“自然成文”说也在宋代其他艺术门类里有相应的体现，比如《宣和书谱》评王浑草书“其作草字，盖是平日偶尔纪事，初非经心，然如风吹水，自然成文”^⑫；邓椿《画继》评蜀僧觉心画，“所造者道也，放乎诗，游戏乎画，如烟云水月，出没太虚，所谓风行水上，自成文理者也”^⑬。其实，苏轼那段“与山石曲折，随物赋形”的文章学名言，就来自对画水名家的称赞，在《画水记》中，他称孙位“画奔湍巨浪，与山石曲折，随物赋形，尽水之变，号称神逸”^⑭。这既可以看作是苏氏父子观念在艺术领域的扩散延伸，也可以说是宋代其他艺术门类的审美精神对文章学的回馈，或者可以说是文章学和普通艺术学在形而上的层次上达到统一。

① 陈师道《后山诗话》，见何文焕辑《历代诗话》上，中华书局1981年版，第309页。

② 《芦川归来集》卷九《亦乐居士文集序》，第155页。

③ 钱锺书《谈艺录》，中华书局1984年版，第582页。

④ 朱弁撰、陈新点校《风月堂诗话》卷下，中华书局1988年版，第115页。

⑤ 陶宗仪辑《说郛》卷一二《巩氏后耳目志》，中国书店1986年据涵芬楼1927年版影印，第17页下。

⑥ 《谈艺录》，第582页。

⑦ 《石门文字禅》卷二六《题珠上人所蓄诗卷》，第15页。

⑧ 《豫章黄先生文集》卷一九《与王观复书（之一）》，第18页。

⑨ 《豫章黄先生文集》卷一九《与王观复书（之二）》，第19页。

⑩ 张耒《贺方回乐府序》，《张耒集》卷四八，中华书局1999年版，第755页。

⑪ 汪藻《鲍吏部集序》，《浮溪集》卷一七，《四部丛刊初编》本，第8页。

⑫ 佚名《宣和书谱》卷一三，《景印文渊阁四库全书》第813册，商务印书馆1983年版，第275页。

⑬ 邓椿《画继》卷五，人民美术出版社1963年版，第62页。

⑭ 《苏轼文集》卷一二《画水记》，第408页。

五

以工艺制作为隐喻系统的文章学，一直统治着从六朝到隋唐五代的文坛。这种文章学以骈俪的修辞形式为其内核，以雕缛的语言风格为其外饰，乃至形成一个强大的“话语机器”。正如宇文所安所指出的那样，甚至刘勰在写作《文心雕龙》时，也常常不得不屈从骈体“话语机器”的修辞的控制。例如没有必要存在的《正纬》一篇，“主要是为了给第三章《宗经》提供一个对应物，使它不至于形单影只。话语机器要求字面的骈俪，这样，‘纬’自然就成了‘经’的补充”^①。在此我想补充的是，这种“话语机器”的形成，与六朝以来门阀世族的贵族审美趣味有关。当一批锦衣玉食的贵族掌握文坛话语权时，其身边日常所见的华丽的工艺品及其制作方式就自然而然成为文章的隐喻。而《文选》在数百年间的经典地位巩固和延续了工艺性、修辞性的文章学的话语权，所谓“《文选》烂，秀才半”的宋初谚语足以说明骈体“话语机器”的强大惯性。

北宋中叶出现的以“水”为隐喻系统的形而上的文章学，廓清了贵族工艺审美观的绮丽华美和雕琢装饰，语言文字少了忸怩作态，一切变得自然真率，甚至不妨有几分朴野粗疏。这也许与宋代社会中出身平民阶层的文人掌握了话语权相关。欧阳修、苏轼一脉相承的文章革新，归根到底是对贵族趣味残余的西昆体的颠覆，修辞性的文章让位于实用性的文章。从此，各种文类都走上了“辞达”的道路，诗赋、骈文的散文化就是最有力的证据。人们相信“文章本天成，妙手偶得之”^②，不再追逐“笔补造化天无功”。作家也用不着梦“一匹锦”或“五色笔”，因为风行水上的涟漪再不需要彩绘涂抹。“苏文熟，吃羊肉；苏文生，吃菜羹”，这句谚语不仅是科场风气转变的写照，也代表整个宋代新文风的形成。倘若做文章的不明白“风行水上自然成文”的道理，仍坚持以雕镌刻镂为务，唯规矩绳墨是求，那么在文坛的评价体系里真的只有“吃菜羹”的份了。

[作者简介] 周裕锺，四川大学中国俗文化研究所研究员。出版过专著《中国禅宗与诗歌》等。

(责任编辑 刘京臣)

① [美] 宇文所安著、田晓菲译《刘勰与话语机器》，见《他山的石头记——宇文所安自选集》，江苏人民出版社2003年版，第124页。

② 钱仲联校注《剑南诗稿校注》卷八三《文章》，上海古籍出版社2005年版，第4469页。