

---

## 山水詩与自然美

朱光潜

山水詩是中国詩歌中的一个重要的組成部分。所謂“山水”泛指大自然界的事物，所以涉及自然美的問題。这是近来学术界所殷切关心和热烈討論的一个問題。問題的癥結在于山水詩乃至于一般自然美是不是反映社会基础的意識形态？它有无阶级性？我的回答是肯定的。

問題的这种提法会遭到这样一种反对論調：山水詩只反映自然美，与自然美不是一回事，山水詩的美是艺术美，自然美不是艺术美，不能相提并論。关于这一点，我在参加美学討論中已一再表示过我的意見，这里不准备复述，只須提出我的基本論点：第一，艺术是一种反映社会基础的意識形态，在阶级社会里有它的阶级性，这是馬克思主义者所公认的。山水詩作为詩歌艺术中的一种类型，当然也就不能是例外。其次，詩人在山水詩里反映他所欣赏的自然美，如果承认自然美在他的詩里反映出他的意識形态或阶级性，就必须同时承认在他写詩之前，在他的欣赏意識里就先已或多或少的反映出他的意識形态或阶级性，詩作品里所反映出的自然美和詩人先在欣赏中所意識到的自然美只能有程度上的分別，不能有本质的分別。不可能他先在欣赏中所意識到的自然美沒有意識形态性或阶级性，而在他的作品中就无中生有地突然現出意識形态性或阶级性。总之，人不感觉到自然美則已，一旦感觉到自然美，那自然美就已具有意識形态性或阶级性。換句話說，人的意識形态性或阶级性在那感觉过程中便与自然景物由对立而統一，这統一体反映了自然，也表現了他自己，美就在这个統一体上。至于人所感觉到的自然美之外，是否还有一种非意識形态性的无阶级性的早已存在的純然客觀的“不依人的意識而轉移”的“自然美”呢？以蔡仪同志为代表的美学家們說有这样一种純然客觀的“自然美”，我說沒有，这就是目前爭論的分歧点所在。

先摆事实。如果承认“美”是自然事物原已有之的一种屬性，那么，它就應該像自然事物的其它屬性如“大小”、“輕重”、“紅白”之类一样可以用科学器具来测量和分析，而“美”这个屬性尽管在許多艺术品和自然景物上面都可以感觉到，任何科学却不能像测量分析紅色那样来把美这个屬性测量出来，分析出来。这就証明它不是什么一种純然客觀存在的自然屬性。单靠自然不能产生美，要使自然产生美，人的意識一定

要起作用。自然美也好，艺术美也好，都是主观与客观的辩证统一的产品。

从历史发展看，在人类社会出现以前，自然就不能有所谓美丑。美是随社会的人出现而出现的。自然本来是与人相对立的。人自从事劳动生产，成了社会的人之日起，自然就变成人的实践和认识的对象，成为人所征服和改造的对象，成为为人服务的生产资料和生活资料。只有到了这个时候，自然才开始对于人有意义，有价值，有美丑。人为什么感觉到自然美？马克思曾经反复说明过，这首先是由于人借生产劳动征服了和改造了自然，原来生糙的自然就变成了“人化的自然”，它体现了人的“本质力量”，满足了人的理想和要求，人在它身上看到他自己的劳动的胜利果实，所以感觉到快慰，发见它美。这是最原始的也是最本质的美感经验。

所以在起源时，美与用总是统一的。从石器时代起，自然事物就已出现于艺术品（主要是手工艺品如生产工具，斗争工具，生活日用品，装饰品之类），而这些在艺术品中出现的自然事物，总是与作者所属部落的生产方式或职业有关。渔猎民族的艺术运用自然事物为“母题”时，那些事物总是与渔猎生活有关，例如法国玛德伦（La Madeleine）岩洞中的壁画就是专画当地原始部落的狩猎对象，特别是鹿。猎人在所住岩洞里画他们所获得的猎物，一则是庆功，一则是研究猎物形态，增进狩猎的知识和技巧。像这样的事例是不胜枚举的，可以参看像谷鲁斯的《艺术起源》，普列汉诺夫的《论艺术的公开信》之类讨论原始艺术的著作。自然事物在中国艺术中出现得很早很广泛，也与中国民族的农业生活有关。

人欣赏凭自己劳动实践所征服和改造的自然，因为这种“人化的自然”体现了人自己。关于这个道理，黑格尔说过一段很精辟的话：

人有一种冲动，要在直接呈现于他面前的外在事物之中实现他自己，而且就在这实践过程中认识他自己。人通过改变外在事物来达到这个目的，在这些外在事物上面刻下他自己内心生活的烙印，而且发见他自己的性格在这些外在事物中复现了。……儿童的最早的冲动就有要以这种实践活动去改变外在事物的意味。例如一个小男孩把石头抛在河水里，以惊奇的神色去看水中所现的圆圈，觉得这是一个作品，在这作品中他看出他自己活动的结果。这种需要贯穿在各种各样的现象里，一直到艺术作品里的那种样式的在外在事物中进行自我创造。（《美学》卷一，三十六至三十七页）

这个很浅显的比喻可以适用于一切对自然的欣赏和艺术创造。这里所说的水纹是自然，是“人化了的自然”，所以就是雕形的艺术作品。那小孩“以惊奇的神色去看”这水纹时，他所经历的正是欣赏自然美。能否说这水纹的美是纯然客观存在的，无论有没有那抛石的小孩，也无论是对那小孩或对其他任何人，它都一律是那样美，就像它一律是那样圆呢？我想不能这么说，因为那小孩之所以感觉到水纹美，是由于他“在这作品里看出他自己活动的结果”，那水纹不是单纯的水纹，而是有那小孩自己在里面。我们不能脱离那实践的小主人，而孤立地抽象地说那水纹美。

人在觉得自然美时，那自然里一定有人自己在内，人与自然必然处于统一体。这种统一在艺术发展史中采取过各种不同的形式，最重要的有神话，寓言以及中国过夫

詩論家所說的“比”和“興”。這些形式有一個基本共同點，那就是拿人和自然事物作比較而見出其中某種類似或暗合，它們都運用不同程度的人格化和象徵過程。

先談神話。關於神話，馬克思說得最精辟：“任何神話都在想像上並借助想像以征服自然力，支配自然力，把自然加以形象化”。神話是“在人民幻想中經過不自覺的藝術方式所加工過的自然界和社會形態。”它是“藝術的土壤”。馬克思的這番話是就希臘神話說的，雖不適用於一切民族的神話，卻適用於多數民族的神話。中國神話中的天神地祇，雨師風伯，神龍，共公，女媧等，也和希臘的神一樣，都是人對於自然力不自覺的藝術加工，而這種加工的方式都是憑借幻想，對自然加以人格化。每種神往往不僅代表一種自然力，而且還象徵人的某一種品質、活動或職業。神話體現了原始民族對自然的認識，它把自然的力量和人的生活糅雜在一起，形成了一種人與自然的統一體，一種雛形的藝術作品。原始民族所認為美而加以歌詠和刻劃的正是這經過“不自覺的藝術加工”以後的統一體，體現了他們的意識形態的統一體，而不是未經藝術加工以前的那種生糙的自然。

寓言比神話後起，它的形成方式卻與神話有些類似。寓言不限於自然，就涉及自然時來說，它也是在自然現象與人事之中看到某種類似或暗合，於是就借自然現象來暗寓人事，在這過程中自然也往往經過人格化。像《伊索寓言》之類寓言大半以動物為主角，但是也有些寓言以山水風雨日月之類自然現象為主角，例如莊子《秋水》篇里的河伯與北海若就是把河與海加以人格化，來比喻大小相對的道理。寓言不同於神話的主要有三點：第一，神話是全民族對於整個自然界的藝術加工，往往成為一個完整的系統；而寓言則由個別作者注意到零星人事與零星自然現象的暗合，沒有完整的系統；其次，神話是對自然現象的不自覺的藝術加工，寓言則是對自然現象的自覺的加工，暗合的痕迹往往很明顯；第三，神話的出發點是自然，從自然里看到人事的意蘊；寓言的出發點是人事，借自然來對人事加以形象化。儘管有這些不同，寓言也還是人事與自然的統一，自然並不因它本身而有意義，而是因它與人事發生了關係而有意義。

神話和寓言都是運用比喻的。比喻有隱顯之分。顯喻是比較明顯，一望而知的比喻，例如“東方紅，太陽升，中國出了一個毛澤東”，拿太陽比毛澤東，這是明白易曉的。隱喻是暗含的往往有待玩索才能見出的比喻，例如毛主席詠《雪》的〔沁園春〕里“須晴日，看紅裝素裹，分外妖嬈。”可以理解為隱喻革命勝利後的美麗遠景。中國過去詩論家所說的“比”和“興”所指的就是顯喻與隱喻。孔穎達在《毛詩注疏》里說得很清楚：“比之與興，雖同是附托外物，比顯而興隱”。其實比與興，顯喻與隱喻，只是程度上的分別，就實質說，它們同是用物態比擬人的情感思想和活動。它們是形象思維的一種方式，在《詩經》中最常用，在後來山水詩中也是一種主要的手法。姑舉《詩經》第一篇《關雎》為例來說明：

關關雎鳩，在河之洲，窈窕淑女，君子好逑。

這是一篇歌頌新婚歡樂的詩，頭兩句是自然，後兩句是人事，表面上是兩回事，實際

上是統一体，“关关雎鳩”两句因“窈窕淑女”两句而得到意义，“窈窕淑女”两句因“关关雎鳩”两句而得到具体生动的形象。这里的自然如果不和人事发生关系，对于人就沒有意义。詩人感觉到对对水鳥歌唱的美，是就男欢女爱的角度去看的。鳥歌表现了人情。

趁便可以略談一下美学界所爭辯的“移情作用”。上引《关雎》詩已略見“移情作用”，为着說得明白一点，我們再举毛主席的〔沁园春〕里的几句詞。

山舞銀蛇，原馳蜡象，欲与天公試比高。須晴日，看紅装素裹，分外妖嬈。

这里加重点符号的一些字本来是表达人或动物的一些活动（舞，馳）、意念（欲、試比）和情态（紅装素裹，妖嬈），現在却用来描写冰雪中的山和原，把死的東西写成了活的东西。这种現象就是美学家所說的“移情作用”。就移情作用說所要解釋的現象（死的成了活的，物态成了人情）來說，它是客观存在的事实，不是反对者所能否定掉的；就立普斯、谷魯斯等人对这种現象所作的解釋（人把自己的情感、思想、活动等移注到物里面，物于是才显得具有情感思想活动等）來說，它无疑地是主观唯心主义的。其实这种現象还是就自然現象和人的情感思想活动等作比拟，屬於上文所說的显喻或隱喻。在移情作用中人与自然也是处于統一体。

歌咏自然的詩大半有这种移情作用，值得进一步就这种現象探討一下。再举毛主席的〔沁园春〕为例來說明。就咏《雪》的詞題来看，这首詞显然也屬於歌咏自然的范畴，但是毛主席所歌咏的是不是止于自然呢？全詞分上下两闕，歌咏自然（冰天雪地的北国風光）的只在上闕，下闕却写人事（革命領袖的偉大胸襟和抱負），布局很像上文所引的《关雎》，上下两闕也是千灯相照，互映增輝的，上闕因与下闕統一，雪中的山河原野便不只是單純的自然，而是有毛主席自己在內，有他的偉大胸襟和英雄气概在里面，使山川原野像人那样活，显出既雄偉而又妖嬈的气象。这也还是移情作用的范例。毛主席在凭眺冰雪山川而用〔沁园春〕写下他的感受时，他当然是在欣赏自然美。他所見到的自然美是否有他自己在內，有他的胸襟气概在內呢？还只是一种早已存在的純然客观的“不随人的意識而轉移”的自然屬性呢？換句話說，这美是在冰雪山川和毛主席的胸襟气概的統一体上，还是只在冰雪山川本身呢？我持前說，即主客观統一的說法，而持后說（美为單純的客观屬性）者說我的看法还是主观唯心主义。这个帽子似乎还压不倒我，因为后說如果正确，毛主席写〔沁园春〕时所感受到的那种自然美就应该与你和我或任何人所能感受到的完全一模一样，〔沁园春〕也不能說有什么意識形态性或階級性，而事实似乎并不如此。

以上只是泛論自然美以及反映自然美的詩歌。反映自然美的詩歌，像我們所見到的，从《詩經》就已开始，它們不一定都可称为山水詩。山水詩作为一种詩歌体裁或类型，是特定历史环境的產品。早期詩歌在各民族中大半都从叙述动作开始（史詩、民歌等），偶尔涉及自然事物，大半只把它作为背景，陪衬或比喻。到了山水詩，自然便由次要

的地位提升到主要的地位，繪畫的發展也有類似的情形。在中國，山水詩是從晉宋時代陶潛、謝靈運等詩人才形成詩歌的一種特定類型。到了唐朝王維、孟浩然、韋應物等詩人，山水詩就達到了它的成熟期，在詩歌中成為一種強有力的傳統，由唐宋一直到明清，幾乎沒有一位重要的詩人沒有寫過大量的山水詩。

山水詩何以從晉宋時代形成了特定的類型？如果把這問題弄清楚，我們就可以認識到山水詩的意識形態性和階級性。山水詩盛行於晉宋時代，主要的原因在於社會基礎的劇烈的轉變。晉宋是在漢民族統治中原的長期統一的局面（周秦漢魏），在北方外族侵凌之下，開始土崩瓦解的時代。當時漢族的統治政權偏安江左，社會經濟處在動蕩不寧的狀態，詩人所隸屬的士大夫階級對這種局面束手無策，徬徨不安，而且統治階級內部也經常互相傾軋，多數人抱著很濃厚的“出世”思想。這時候佛教傳到中國剛不久，就盛行起來，士大夫階級整天地清談佛老，把這看作一件風雅事。他們認為生世是腐蝕，“出世”才是“清高”。出世的途徑有兩條：一條是清談佛老，另一條是“縱情山水”（這多少也還是受到佛老二家的影響，佛老都講清靜無為，名山都由他們佔住）。所謂“出世”就是逃避現實。這種逃避在過去還另有一個風雅的稱號，叫做“隱逸”。“隱逸”的理想由來已久，不過在晉宋兵荒馬亂的時期，提得特別响亮。山水詩人大半都是以“隱逸”相標榜的。例如山水詩的大師陶潛就被稱為“隱逸詩人之宗”（見鍾嶸《詩品》）。山水詩反映了當時動蕩社會中士大夫階級與現實生活的矛盾。

其次，與社會動蕩密切相關的是中國文化到了晉宋時代開始轉向頹廢。在各民族文化轉向頹廢的時期，在文藝領域的表現總是輕內容而重形式技巧，形式技巧总是由成熟轉到纖麗。晉宋不只是山水詩的奠定時期，而且也是詩歌散文都竭力講究聲律詞藻的時期。山水詩的盛行與聲律詞藻的追求有密切的連帶的關係，一則由於技巧的發達，詩歌可以克服德國萊森所說的用語言描寫事物靜態的困難，二則由於詩人所崇尚的艷麗色澤可以從自然景物中大量吸取。這個關係，劉勰在《文心雕龍》的《明詩》篇里說得很清楚：

宋初文詠，休有因革，庄老告退，而山水方滋，儻采百字之偶，爭價一句之奇，情必極貌以寫物，辭必勞力而追新，此近世之所競也。

這種追求聲律詞藻的傾向在謝靈運、謝朓等人的詩里是很明顯的，陶潛是例外。

總之，山水詩作為一種類型在晉宋時代奠定，是有它的社會歷史根源與階級根源的。它反映了當時士大夫階級對紊亂腐蝕的市朝政治生活的逃避，也反映了文藝在頹廢時期對形式技巧的追求。晉宋以後，山水詩之所以流傳不絕，不外兩個原因。第一，中國長期處在封建社會，社會經濟政治方面的矛盾和士大夫階級與現實的矛盾也是長期存在的，文人要逃避市朝作山林隱逸的原因也是長期存在的，所以社會動蕩愈劇烈的時期往往也是山水詩愈抬頭的時期。唐朝幾個有代表性的山水詩人如王維、孟浩然等都經歷過安史之亂，親嘗過流離播遷的苦楚。山水詩到了頹廢時期便蛻變為南宋的“詠物”詞，受社會動蕩的影響就更明顯。

其次，在文艺领域里，特别是在中国长期封建社会中，传统的影响是特别顽强的。一种体裁或风格既已奠定之后，就成为一种风尚，一种传统，尽管时过境迁，还本着习惯势力，长久维持它的统治地位，山水诗就是如此。许多诗人都认为既然是诗人，就得追踪陶、谢、李、杜，就得学他们做山水诗。山水诗之所以能成为风尚和传统，也有它的阶级根源。如上文所说的，纵情山水本是士大夫阶级的逃避主义，没有什么光荣。但是士大夫阶级为着替自己抹粉，来抬高自己的声价，就以“山林隐逸”互相标榜，大肆宣扬，说这是高人雅士的“清高”和“风雅”。于是爱好山水和写山水诗就成为封建时代骚人墨客中的一种风气，名士的一种招牌，甚至成为粉饰太平的一种点缀。历代专制君主下诏求贤，都特别注意“山林隐逸”。一种现象往往转化到它自己的对立面，“山林隐逸”本是摆脱“名缰利锁”的一种途径，后来却变成沽名养望、猎取高官厚禄的一种法门。《新唐书·卢藏用传》所记终南捷径的故事很可以说明这一点：

司馬承禎嘗召至闕下，將還山，藏用指終南曰：“此中大有佳處！”承禎徐曰：“以僕觀之，仕宦之捷徑耳。”藏用慚。

卢藏用就是由隐居终南而登显宦的，所以司马承祯当面用“仕宦捷徑”来讽刺他。在此以前，南齐孔稚珪在《北山移文》里对“以退为进”的“山林隐逸”也进行过辛辣的讽刺。可见这套“登龙要术”在中国士大夫阶级中流传已久。这和隐逸理想与山水诗的长久流传是有密切关系的。

提起终南山，我们不免联想到唐代山水诗的祖师王维。王维除掉在蓝田县有辋川别业以外，在终南山还有他的“茅屋”（见《答张五弟》和《终南别业》等诗）。他是否也走过“终南捷徑”呢？这位“三十年孤居一室，屏绝尘累”（《旧唐书·王维传》）的“时辈许以高流”（他的兄弟王缙的《进王右丞集表》）的高人雅士，据说也曾请托皇亲岐王介绍，穿起教坊子弟的锦绣衣服，抱着琵琶混进一位贵公主的第宅，在她的宴会上唱《郁轮袍》，得到了她的赏识，由她说情，才登进士第（见《太平广记》）。可见他的“屏绝尘累”并非出自本心。我们要了解王维，只读他的辋川山水杂咏是不够的，还须读他的集中大量的“应制”诗。他写过像《竹里馆》：

独坐幽篁里，弹琴复长啸。深林人不知，明月来相照。

那样自鸣风雅的诗，也写过《和贾舍人早朝大明宫之作》：

……九天闾阖开宫殿，万国衣冠拜冕旒，日色才临仙掌动，香烟欲傍尧龙浮……

那样歌颂帝王排场的诗。把这两类诗对照来看，就可看出像以王维为代表的山水诗人往往是有两重人格的，他是一位尚书右丞而兼大地主，同时也是一位“独坐幽篁里，弹琴复长啸”的佛教徒。他有“清高”“风雅”的一面，也有庸俗的热衷于高官厚禄的一

面，前一面只是后一面的掩护，所谓“身寄江湖，心存魏阙”，就是这个意思。王维和后来许多山水诗人往往很像《红楼梦》里的妙玉。

山水诗和山水画是密切结合的，山水诗人大半同时是山水画家。这个传统是由王维开端的。诗画结合并不是一件易事。德国启蒙运动家莱森在《拉奥孔》里曾提出诗画异质的论点。他认为诗用语言为媒介，语言是在时间直线上承续的东西，所以较宜于叙述在时间上承续的动作；画用颜色线条为媒介，颜色线条是在空间平面上绵延的东西，所以较宜于描绘在空间平面上绵延的物体静态。换句话说，诗不宜于描写静态，如果要描写，就须把静态化为动作；画不宜于叙述动作，如果要叙述，也须把动作化成静态。专就媒介技巧来说，莱森所指出的诗画间的矛盾确实是存在的。王维克服了这个矛盾，这证明诗与画在技巧方面的发展已达到高度的成熟。由于他克服了这个矛盾，他就能把“诗意”带到画里，使画的意蕴更深永，同时也把“画境”带到诗里，使诗的形象更丰富，更精妙。从此中国画和中国诗都别开一境，这个功绩毕竟是不可磨灭的。

山水诗所表现的也并非单纯的客观自然，而是有诗人自己在内。山水诗所用的手法大半属于中国传统诗所用的“兴”或隐喻，用自然事物的某一“镜头”隐喻诗人自己的情趣或观感。就在这个意义上山水诗一般有它的意识形态性或阶级性。姑举王维的两首短诗为例：

空山不见人，但闻人语响。返景入深林，复照青苔上。

——《鹿柴》

木末芙蓉花，山中发红萼。涧户寂无人，纷纷开且落。

——《辛夷坞》

这是两首典型的山水诗，表面上很客观，好像只各托出一种画境，但是毕竟有诗人自己在里面。这首先见于诗人对事物注意的总的倾向，不在于热闹的现实生活，而在于“世外桃源”，在于一些孤独幽静的景物；其次见于诗人在事物的这种“静趣”里，仿佛如鱼得水，独乐其乐；第三见于诗人在这类孤独幽静的景物里见出他自己性格的化身，他的隐逸理想的体现。杜甫的《佳人》：“摘花不插发，采柏动盈掬，天寒翠袖薄，日暮倚修竹”，也恰好说明这三点。

山水诗是有闲阶级的产品，它还有意无意地炫耀有闲阶级的“清福”。写山水诗的总是由城市“遁世”出来的士大夫阶级，而不是本来居山居水的劳动人民。中国的民歌，从“国风”“子夜”一直到最近大跃进中的诗歌，也不断地歌颂自然，但是总是遵照着比较健康的传统，把自然作为人事的背景，陪衬或比喻，从来不让自然壟断全剧场面，也从来不宜扬隐逸遁世的思想，像山水诗那样。我们要把山水诗和一般歌颂自然的诗区别开来，就是为着这个道理。

爱好山水诗的趣味毕竟是文人的趣味，打个不大体面的譬喻来说，很类似过去没

落階級的人提着面眉鳥籠逛街。對於這種趣味，我是個“過來人”，頗知其中奧妙，所以敢這樣說。但是這樣說，並不等於說山水詩就該全盤否定，也不等於說現在勞動人民就不能從山水詩里發見一些可愛的東西。我企圖揭示山水詩反映文人逃避現實這一個最本質的方面，為着要突出論點，也可能說得過火一點。勞動人民對於過去文人在山水詩中所得到的那種樂趣（隱逸閑適的樂趣）實在是隔膜的，而且也應該是隔膜的。但是山水詩對於大自然的美景勝境畢竟揭示出一些方面，這是現在勞動人民還可以欣賞的。其次，像上文所說過的，山水詩在一些大詩人手里，往往見出詩歌技巧的高度成熟，對於我們建立新詩歌的形式和技巧也許可以提供一些正面的和反面的經驗。