

古代文藝思潮中的“道”與“陰陽”

王鈺婕¹ 徐國榮²

摘 要：中國古代文藝從發生至生成，在整體流變中呈現出《易》的生生之道，即由“道”生“陰陽”，陰陽不斷消長轉換進而化生萬物的狀態。文藝由初始混融的“道”漸分而生“陰陽”，這種“陰陽”二元的關係在文藝思潮中可不斷得到印證，且在生生之變即思潮變遷中又體現出對原始之“道”也即“真”的回歸。文藝便在不斷返本複化的進程中螺旋式上升。

關鍵詞：古代文藝思潮；“道”；“陰陽”；本真；《賁》

清代黃子雲在《野鴻詩的》中以“太極”論詩：

詩猶一太極也，陰陽萬物於此而生，變化無窮焉。故一題有一義，一章有一格，一句有一法；雖一而至什，什而至千百，毋沿襲，毋雷同。如天之生人，億萬耳目口鼻，方寸間自無有毫髮之相似者，究其故，一本之太極也。

太極，誠也，真實無偽也。詩不外乎情事景物，情事景物要不離乎真實無偽。一日有一日之情，有一日之景，作詩者若能隨境興懷，因題著句，則固景無不真，情無不誠矣；不真不誠，下筆安能變易而不窮？是故康樂無聊，慣裁理語；青蓮窘步，便說神仙；近代牧齋某年蕭瑟，

¹ 王鈺婕，女，暨南大學文學院研究生。

² 徐國榮，男，暨南大學文學院教授，博士生導師。

行文未半，輒談三乘矣。¹

黃子雲以“詩猶太極”，在詩的發生過程中，每首詩的題義、章格、句法等變化中皆不相同，如同天生人，無有全然相同之人，人作詩，也無有全然相同之詩，其生發衍化之道遵循太極生生之變。“太極”從《周易》中出現，《系辭上》曰：“是故易有大極，是生兩儀。”《易》道之大，乃至於極，“太極”是天地未分萬物混成之太初、太一，為本體中的一元論。也即老子談論的“道”，“故老子云‘道生一’，即此太極是也。”³黃子雲從本體層面論“詩猶太極”，由此談及詩歌的生成，以“誠”、“真實無偽”解太極之變。在生成階段諸種情事景物皆由“真”出，景無不真，情無不誠，“誠”也即內在的真誠、誠情。他將詩歌創作類比為太極演化，以太極運行的“真實無偽”提倡詩人應以“真情”寫“真景”，若以“真”作詩，縱使情事變化，也能寫出變易不窮的“真誠”之作。在他看來，“太極”也即詩的本體表現為“真”，若以此擴大推及中國文學藝術的發生與生成，其根本便也在求“真”。如文藝思潮中的情禮（理）之爭，情為發乎內心之真情誠情，理為作品中所暗含的有待揭露的本質，前者從創作者的角度，後者從作品生成的角度，二者深層的追求都為“真”。又如儒家主張復古，道家渴望復古；儒家主張復古，以禮法約束人，而實則禮法也出自人倫之情，出於天性之真誠，進而擴大到對秩序的遵守形成禮，其亦是發乎天性

¹（清）王夫之等：《清詩話》，第857—858頁，中華書局1963年版。

²《宋本周易注疏》，（魏）王弼、（晉）韓康伯注，（唐）孔穎達疏，於天寶點校，第422頁，中華書局2018年版。

³《宋本周易注疏》，（魏）王弼、（晉）韓康伯注，（唐）孔穎達疏，於天寶點校，第423頁，中華書局2018年版。

出於真意。道家比儒家走得更遠，主張復歸原始純自然的世界，一切自然無“偽”，“偽”也即人為，即渴望回歸不經過人為干涉的本真狀態。黃子雲所言“太極”即道，“陰陽萬物於此而生，變化無窮”，陰陽合而化生萬物，“陰陽”為存在對立的兩端，在文學藝術的生成流變中表現為此消彼長的文藝思潮，一般來說，這種思潮在某段時間以某端為主，卻必然會向對立面轉化，一陰一陽，此起彼伏。究其源頭，陰陽二者之劃分源於古人的二元思維。

一、二元思維與文藝發生中的陰陽之分

二元思維是古人認知世界的方式，表現在與人有關的各個方面，以陰陽論為典型。“陰陽”在《說文》中分別釋為“陰，暗也。水之南，山之北也。”¹“陽，高、明也。”²最早用來指光的明暗之分，後引申出地理位置向背，再引申為中國古代哲學中構成本源的一對對立存在。一天之中光的變化是連續的，然人在認識時卻將日光連續不斷的變化切分為陰陽兩端，在人類感知世界時，會將圓融的世界以二元視角劃分，如天地、寒暑、男女、高下等。《周易·系辭上》曰：“一陰一陽之謂道，繼之者善也，成之者性也。”³《易傳》在釋《周易》時提出“陰陽”兩端，意謂道的生成為陰陽二元相互作用，這是萬物連續不斷的本質屬性。《道德經》曰：“道生一，一

¹（漢）許慎：《說文解字》，陶生魁點校，第477頁，中華書局2020年版。

²（漢）許慎：《說文解字》，陶生魁點校，第477頁，中華書局2020年版。

³《宋本周易注疏》，（魏）王弼、（晉）韓康伯注，（唐）孔穎達疏，於天寶點校，第392頁，中華書局2018年版。

生二，二生三，三生萬物。萬物負陰而抱陽，沖氣以為和。”¹（《道德經·第四十二章》）提出由道化生萬物之過程，陰陽二者相交而生萬物，萬物同時具有陰陽兩端。老子留意到人類認識世界時的二元觀，他在文中提到許多對立的範疇如“美醜”“善惡”“禍福”“得失”等，同時又用二者轉換的方式看待，提出“禍兮福之所倚，福兮禍之所伏”²“正復為奇，善復為妖”³（《道德經·第五十八章》）的觀點。這種離合在中國古代的文藝思潮中也長久地存在。

文學創作是人運用主體思維情感對客體進行創造的過程，呈現出的文學作品實質上就是作者本人，作者的思維邏輯勢必決定了作品面貌。在二元思維影響下，所創作的作品自然也在宏觀上呈現出二元模式，如文質、情禮（理）、虛實、古今、雅俗、南北等貫穿於整個古代文藝思想史的對立雙方。

物固有所然，物固有所可。無物不然，無物不可。故為是舉莛與

楹，厲與西施，恢恠憭怪，道通為一。其分也，成也；其成也，毀也。

凡物無成與毀，復通為一⁴（《莊子·齊物論》）

莊子所言，對立的雙方本質上沒有什麼不同，祇是由於人的主觀臆斷產生了分離，美醜也好，成毀也罷，無需互相轉換，因為在“人”之外並無差別，二者本來一體，“道通為一”。觀文藝思潮中的二元結構，對立的雙方本也一體，在原初狀態時沒有區分。文學的產生源於遠古巫術，巫術中歌樂舞一體，其中“歌”演變為樂再化而為詩，產生文字之後，逐漸從口耳相傳

¹ 陳鼓應：《老子注譯及評介》，第225頁，中華書局2009年版。

² 陳鼓應：《老子注譯及評介》，第462頁，中華書局2009年版。

³ 陳鼓應：《老子注譯及評介》，第462頁，中華書局2009年版。

⁴ （清）郭慶藩：《莊子集釋》，王孝魚點校，第69—70頁，中華書局1961年版。

變為文字書寫，生成可以通過物質載體而流傳的文學作品。文學的生成就是由原初之時文學藝術交融在一起逐漸分離的過程，由載體、表現形式的不同劃分為詩、樂、舞、畫等等，再在每一個表現中逐步劃分出不同類別，形成不同特點。從形而上的角度，這一發生過程是由“一”變“多”，也是由“混沌”進行分離，體現了創作主體從物我不分的狀態拉開物我之間距離進而去觀察審視“物”的過程。

“文”在今日有多種含義，產生多種特指性的概念屬性，而向古追溯“文”的流變史，可以發現它的含義也是由“一”至“多”的過程。魏晉南北朝是文的概念被詳細地分門別類，創作者有意識以文為文的“文的自覺”時期，在這一時段，文體被區分並就不同文體的創作風格產生文筆之辯，以曹丕的《典論·論文》為始，有陸機的《文賦》、摯虞《文章流別論》、劉勰《文心雕龍》等論著對文的各方面進行觀照。在此之前文的含義未被細化，漢代的“文”承襲先秦而來，既有文飾典籍之意又演變出對文學作品的指稱含義。而先秦時期的“文”則更加兼收並蓄，包括典籍、文飾、文章等具象內容，又含有文化、品行、學問等抽象意義。再向前追溯，在《周易》中的《賁》卦裏，文的含義僅二分為“天文”和“人文”：

彖曰：賁，亨。柔來而文剛，故亨。

分剛上而文柔，故小利有攸往。

剛柔交錯，天文也。文明以止，人文也。

觀乎天文，以察時變；觀乎人文，以化成天下。¹

¹（宋）朱熹：《周易本義》，廖名春點校，第104頁，中華書局2009年版。

“賁”在《說文解字》中釋為“飾也”¹，《易》：“《象》曰：‘山下有火，賁。’”²《正義》曰：“‘賁’，飾也，以剛柔二象交相文飾也。”³賁，皆以“文飾”解。鄭玄《注》曰：

賁，變也，文飾之貌。賁，文飾也。離為日，日，天文也；艮為石，石，地文也。天文在下，地文在上，天地之文交，相飾成賁者也。猶人君以剛柔仁義之道，飾成其德也。⁴

《賁》卦由上艮下離組成，按鄭玄所注，艮為地文之代表，離為天文之代表，離在艮下即為天在地下，文為天地相交之景，故天地文飾相交而成賁。人法天地，人君也應通曉剛柔並濟之人文進而化成天下。

韓康伯《注》曰：

剛柔交錯而成文焉，天之文也。止物不以威武而以文明，人之文也。解天之文，則時變可知也；解人之文，則化成可為也。⁵

《周易》為人合於天之學，人觀法天地而用之，《賁》卦是天文時變的顯現兼具人文化成。“文”在《周易》這本代表了中國先民思想邏輯運行的書中，僅被分作天文與人文兩方面，後世一切定義皆由此衍化而生。“文”的含義被擴展到極致，在天文人文一對概念中無所不包，“四時之變，懸乎日月；聖人之化，成乎文章。觀日月而要其會通，觀文明而化成天下。”⁶

¹（漢）許慎：《說文解字》，陶生魁點校，第199頁，中華書局2020年版。

²（魏）王弼：《周易注》，樓宇烈校釋，第121頁，中華書局2011年版。

³《宋本周易注疏》，（魏）王弼、（晉）韓康伯注，（唐）孔穎達疏，於天寶點校，第160頁，中華書局2018年版。

⁴（宋）王應麟：《周易鄭康成注》，鄭振峰等點校，第27頁，中華書局2012年版。

⁵《宋本周易注疏》，（魏）王弼、（晉）韓康伯注，（唐）孔穎達疏，於天寶點校，第160頁，中華書局2018年版。

⁶（唐）李鼎祚：《周易集解》，王豐先點校，第151頁，中華書局2016年版。

天文為始，人文為末，此為“文”之陰陽，人在其中充當人文化成之動力，取法天文，化成人文，澤被天下。而這段“化成”不僅包括廣義上民族之興衰文明、社會之遷移變化、人類之存亡成毀，也包括狹義上的文章文學之發展、文辭文飾之變遷，可謂“陰陽接而變化起”。

再以《詩》為例，未成為“經”時，其作品內容採自各地兼具“南北”特色，且在時間上從西周建立至春秋中期具有五百餘年的“古今”，既有“彼狡童兮”之情，又有“魯道有蕩”之理；既有“碩鼠碩鼠”之質，又有“如圭如璋”之文；既有國風之俗，又具雅、頌之正。當然這與《詩》是詩歌總集，創作者分屬不同階層有關，但當時人作詩之際文藝理論中的“陰陽”未分，作者也未如後世一般思考“文質彬彬”“盡善盡美”“緣情綺靡”“存理滅欲”等二元關係，更不會如後代作者一樣為了主張“緣情綺靡”、“雕琢蔓藻”或是“文以道載”、“抑情揚理”以默認某種範式進行創作。如胡應麟以“天地元氣”論文藝發源：“太初始判，未有男女，孰為構精乎？天地之氣也。既有男女，則以形相禪，嗣續亡窮矣，複求諸天地之氣可乎？周之《國風》，漢之樂府，皆天地元聲，運數適逢，假人以泄之，體制既備，百世之下，莫能違也。”¹他認為世界初始即“太初”由天地元氣構成，天地化生男女之後，男女陰陽合而繼續生成後嗣，雖代代不息，卻也難以復歸於元氣。詩歌的生成亦然，在格套體制未生成之前，彼時人與天地未有隔膜，《詩》之《國風》，漢之樂府，所發之聲源於天然，為“天地元聲”，而後天人漸離，詩歌也漸漸由渾然一體的“元”分離出種種形式體制，由“一”變為“二”再分為“多”，在表層結構上一去不復返。

¹ 胡應麟：《詩藪》，第127頁，上海古籍出版社1979年版。

二、“真”——陰陽發生之“道”

探究詩文作品的創作起源，離不開“文”的生成，“文”在《說文》中釋義為“錯畫也。象交文。凡文之屬皆從文。”¹《注》曰：“黃帝之史倉頡，見鳥獸蹏迹之跡，知分理之可相別異也，初造書契。百工以乂，萬品以察，蓋取諸夬。‘夬，揚於王庭’，言文者宣教明化於王者朝廷，君子所以施祿及下，居德則忌也。倉頡之初作書，蓋依類象形，故謂之文。”²最初的“文”是對交錯線條的象形模擬。在漢字產生之前，先民以“畫”“圖案”記錄自然，陶器、龜甲、獸骨上留存的文字圖案如同童稚之畫，是人類初始對自然的模擬。彼時“人文”未生，人類尚且懵懂，更不懂如何以“人文化成”，書寫的“文”是對自然天地“天文”的真實記錄。這種記錄無關個人情感，僅僅是純粹的象天法地。遠古人類濃烈的情感在群體的巫術祭祀活動中宣洩而出，從“葛天氏之樂”的八闕中可見一斑，樂伴隨着愈漸精細複雜化的情感逐漸從這種融合的活動中分離出來，形成歌詩，再以文字的方式記載為詩，成為文學作品其中的一類。

可以說，詩文等文學作品的發生由“物”“我”兩方面構成，“物”是指天地自然，一切外在於人的現象，觀法天文是產生人文的前提。而“我”則是人類由內產生的主觀情感，“在心為志，發言為詩，情動於中而形於言。”³（《毛詩序》）文學作品的產生本質上是人對物而感的過程，其中物是來源，情感是動力，人是物我交流的連接口。沒有人可以無物而感，也沒

¹（漢）許慎：《說文解字》，陶生魁點校，第287頁，中華書局2020年版。

²（漢）許慎：《說文解字》，陶生魁點校，第492頁，中華書局2020年版。

³《毛詩傳箋》，（漢）毛亨傳，（漢）鄭玄箋，（唐）陸德明音義，孔祥軍點校，第1頁，中華書局2018年版。

有作品可以有物而無感。無論是被稱作“抑情揚理”的宋詩，“理過其辭”的玄言詩，也都是情感推動下的產物，與它者的區別不過是在於“真情”或是“偽情”，是“發自肺腑”還是“虛情假意”。人居於群體之中，固然有不得已而為之事，也有不得已而發之情，但卻無有終其一生對人對己皆曲意之人，縱使為了種種目的示他人以偽，而終究示己以真。這是人的天性，人無法逃離本真的自我。人既如此，由人生產的文學亦然。文學是人類思想的產物，是人類照見自我的一扇鏡子，人如何文學就如何，在生命進程中人有對地位高於自己的人卑躬屈膝、諂媚討好之時，那麼在文學在流變中也有稱頌功德、歌頌太平之態；人有多愁善感、情感細膩之時，文學便也呈現出矯飾辭藻、靡麗多情之態；人有哀生之嗟，文學便呈現出慷慨悲涼之狀；人要受規矩繩墨約束，文學便要符合“文質彬彬”的限度；人有七情六欲，文學便以“吟詠情性”。文學的本質還是人，無論是人還是文學，原初皆以“本真”的狀態存在。

“真”最早見於西周早期，《說文》曰：“僊人變形而登天也。”¹先秦時期“真”多在道家典籍中出現，而於他家諸子中鮮見。在《老子》中有：

道之爲物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物。

窈兮冥兮，其中有精；其精甚真，其中有信。²（《道德經·第二十一章》）

在《老子》中，“真”是對“精”的形容，而非獨立的境界。“真”在《莊子》中大量出現，含義豐富，既有對“道”的指稱，又有“極物之真”“采真之遊”“守其真”“葆真”“全真”等對物之本然真性的指稱，還有“真

¹（漢）許慎：《說文解字》，陶生魁點校，第261頁，中華書局2020年版。

²陳鼓應：《老子注譯及評介》，第447頁，中華書局2009年版。

君”“真宰”等指向人之真情。“真”在《莊子》中已然成為一種境界：

客曰：“真者，精誠之至也。不精不誠，不能動人。故強哭者雖悲不哀，強怒者雖嚴不威，強親者雖笑不和。真悲無聲而哀，真怒未發而威，真親未笑而和。真在內者，神動於外，是所以貴真也。”¹（《莊子·漁父篇》）

“精誠之至”是“真”的最高境界，“客”從人的五情出發，真情發於內心，從神色中自然流露，內外相合。成玄英《疏》道：“夫真者不偽，精者不雜，誠者不矯也。故矯情偽性者，不能動於人也。”²極言“真”乃發乎內中的真情真性，本真出乎天性，無任何矯飾故能動人，又言即人事：

其用於人理也，事親則慈孝，事君則忠貞，飲酒則歡樂，處喪則悲哀。忠貞以功為主，飲酒以樂為主，處喪以哀為主，事親以適為主，功成之美，無一其跡矣。事親以適，不論所以矣；飲酒以樂，不選其具矣；處喪以哀，無問其禮矣。禮者，世俗之所為也；真者，所以受於天也，自然不可易也。故聖人法天貴真，不拘於俗。愚者反此。不能法天而恤於人，不知貴真，祿祿而受變於俗，故不足。³

此段衍生到世俗人事，人事以理，也即禮，言重要的不是表達情感的外在禮節而是內在稟於自然、天生天成的真性，效法自然、守其本真即可，無須拘泥於世俗之禮。成《疏》曰：“節文之禮，世俗為之，真實之性，稟乎大素，自然而然，故不可改易也。法效自然，寶貴真道，故不拘束於俗禮

¹（清）郭慶藩：《莊子集釋》，王孝魚點校，第1032頁，中華書局1961年版。

²（清）郭慶藩：《莊子集釋》，王孝魚點校，第1032頁，中華書局1961年版。

³（清）郭慶藩：《莊子集釋》，王孝魚點校，第1032頁，中華書局1961年版。

也。”¹真性自然而生，天然而成，發乎內心，表於聲色，無需以世俗之禮飾之。《漁父》篇是莊子後學所作，雖與莊子本人的思想並不同，卻也繼承了莊子思想的主旨。“真”在孔子與漁父的這段對話中具有三重含義，一是與“偽”相對，二指人的內在真情，三指人之天然真性，其中涉及到內與外、真與偽、情與理、天與人四組對立關係，四組對立統攝於“真”的範疇之下。

“真”雖於道家中出現最多，其內涵卻不僅限於道家。借“真”以論之，非以文藝思潮出自道家思想，而因“真”最能概括文藝發端之時最為原始渾然的狀態。在發生階段，元古之時人類處於天人一體的狀態下，“同與禽獸居，族與萬物並”²，彼時世界觀、人生觀、價值觀尚且混融，未有分別，是原始的本質的天性促使人類活動，“素樸而民性得矣”³。這種狀態姑且可以用“本真”來概括，而後隨着族群的產生、分裂、融合，演化出人類群體社會，人類發現了“物”和“我”，意識開始分化再演變為觀念上的“陰陽”之別。文藝也同人一樣，從原初渾然一體的“真”態隨着人類對“物”的發現和對“我”的感知開始產生分別，形成代表自然萬物的“天文”和以人為本位的“人文”二者交感分化形成文學、文章種種，再而分化，分離為“古今”“南北”“虛實”“情理”“文質”“雅俗”等二元概念，而這些概念在古代文藝思潮發展中常常以相互對立而又可相互遷轉的形式存在。

道是本體，“真”即是道在文學藝術思潮中的具體顯現，倘若以老子《道

¹（清）郭慶藩：《莊子集釋》，王孝魚點校，第1032頁，中華書局1961年版。

²（清）郭慶藩：《莊子集釋》，王孝魚點校，第338頁，中華書局1961年版。

³（清）郭慶藩：《莊子集釋》，王孝魚點校，第336頁，中華書局1961年版。

德經》的理論結構類比，“真”便相當於“道德”之“德”。“道生之，德畜之，物形之，勢成之。”¹（《道德經·第五十一章》）“道”為本體層面使萬物發生運轉的根本依據，“德”則為“道”向下落實的表現，在萬物的發生成、循循相因的過程中得以體現，《莊子·外物篇》云：“物得以生，謂之德。”²德的本質還是道，祇不過是“道”在下行過程的表現，道生德化，缺一而不能生成萬物。在文藝思潮中，蓄養文學藝術之“德”則表現為“真”。文藝由天人之真而發生，人無法逃離本真，文藝固然，人有真情真意故能觀乎天文而作人文，人人有真性，故一文之真能動萬人之情，文藝在先天由真始，又在一去不返的推演複變中不斷反本歸真。

三、文藝生成中的“生生”之變

文藝思潮中的各組二元關係由“本真”化生陰陽而生，所生成的形式複而成陰陽，對立互補的陰陽兩端產生矛盾，再複接洽交融，以人類的思想為動力，不斷交織碰撞，生生不息，反映到生成上為文藝在不同歷史時期的發展，各種文體的推陳出新，在主體與對象的對話交流中產生種種理論範疇等。文藝思潮在生成中不斷變易，衍化無端，這也是一種陰陽生生之“變”，言“變”不可不提及《周易》，《周易·系辭上》言：“通變之謂事。”³“一闔一辟謂之變，往來不窮謂之通。”⁴“參伍以變，錯綜其數。

¹ 陳鼓應：《老子注譯及評介》，第254頁，中華書局2009年版。

² （清）郭慶藩：《莊子集釋》，王孝魚點校，第424頁，中華書局1961年版。

³ 《宋本周易注疏》，（魏）王弼、（晉）韓康伯注，（唐）孔穎達疏，於天寶點校，第397頁，中華書局2018年版。

⁴ 《宋本周易注疏》，（魏）王弼、（晉）韓康伯注，（唐）孔穎達疏，於天寶點校，第420頁，中華書局2018年版。

通其變，遂成天地之文；極其數，遂定天下之象。”¹鄭玄以“簡易”、“變易”、“不易”釋《易》之名：

易之為名也，一言而含三義：易簡一也，變易二也，不易三也。故系辭云“乾坤其易之蘊邪”，又曰“易之門戶邪”，又曰“夫乾，確然示人易矣；夫坤，隤然示人簡矣”，“易則易知，簡則易從”，此言其易簡之法則也。又曰“為道也屢遷，變動不居，周流六虛，上下無常，剛柔相易，不可為典要，唯變所適”，此言順時變易出入移動者也。又云“天尊地卑，乾坤定矣。卑高以陳，貴賤位矣。動靜有常，剛柔斷矣”，此言其張設布列不易者也。據茲三義而說，易之道廣矣大矣。²

大道至簡，以“三五之變”演出爻卦可推演萬物變化，世間萬物皆居於不斷的發展流變之中，周流無常、通變無窮，在變化之中同時含藏不變之理。《易》以象數之變揭示萬物之變，推及人事，則有“物窮則變，變而通之，事之所由生也。”³物有定極，發展至極點便會自然而然開始變化以圖通達，“易窮則變，變則通，通則久。”⁴文藝的發展也遵循《易》之變化，從古至今的文論家多主論及文藝之“變”，劉勰亦從《周易》爻卦“三五因革”之變推及文律運週：

參伍因革，通變之數也。

憑情以會通，負氣以適變。

¹ 《宋本周易注疏》，（魏）王弼、（晉）韓康伯注，（唐）孔穎達疏，於天寶點校，第414頁，中華書局2018年版。

² （宋）王應麟：《周易鄭康成注》，鄭振峰等點校，第64—65頁，中華書局2012年版。

³ 《宋本周易注疏》，（魏）王弼、（晉）韓康伯注，（唐）孔穎達疏，於天寶點校，第397頁，中華書局2018年版。

⁴ （魏）王弼：《周易注》，樓宇烈校釋，第363頁，中華書局2011年版。

文律運周，日新其業。變則其疑作可久，通則不乏。¹

縱觀從先秦至清末，在文藝伴隨歷史演進的過程中，如言志與緣情、文與質、情與禮、古與今、儒與道等二元的文藝思潮皆呈現出此起彼伏的變化形態，如同陰陽兩面，此消彼長。正如人在成長中會因種種緣由掩飾自我一樣，文藝在發展的道路上也會產生與本真相悖的情況，然縱使一時背離，本真也是天、人以及人的造物天然具備的屬性，萬般化遷，終入環中，人不可逃避本真的自我，文藝的發展也終歸於真。此體現在文藝的生成上可分作有意識的求“真”和無意識的歸“真”兩類。前者是有具體人群主導的，提出了明確的口號，有意識地對文藝進行變革的行動，最典型的為歷代文學復古運動。

歷史上的復古思潮可以按照目標分為兩類，一是以革新為目標的復古，如唐初陳子昂；唐宋八大家的唐宋古文運動；前後七子的文學復古運動；清代乾嘉學派、桐城派等。另一類是為復古而復古，即受道家影響的消極複元古。歷史上頗具規模的文學運動大都以復古為名而行革新之實，一體兩面。之所以打上“復古”的旗號革新，源於儒家思想影響下建構的政治體制，以宗法制為核心的社會關係極度穩定，從個人、家庭，再到社會、國家，整個社會的構建自上而下形成完美閉環，以集體為核心，循古人之法、按祖宗之制在意識形態中居於正統，個人的思想縱有新變，不按既成規定運轉便不能服眾，甚至被視為異端。因而無論是政治新變還是文學革新，往往要以效法先賢為名，否則易遭到來自龐大社會集團的衝擊。追溯文學復古的歷史，以

¹（梁）劉勰：《增訂文心雕龍校注》，黃叔琳注，李詳補注，楊明照校注拾遺，第394頁，中華書局2012年版。

復古為革新的第一人當屬孔子，他“克己復禮”力圖復興周禮以應對禮崩樂壞的社會現實，作《春秋》以暗喻褒貶，以“風雅比興”談《詩》，雖然“述而不作，信而好古”¹，目的卻是為了變革現實社會。

魏晉南北朝的文學突破了漢代對個體情性的束縛，回到人本身，摹寫個體情志，去除大賦後期祇圖潤色鴻業而稱頌功德之偽，存感蕩心靈、觸物興情之真，這固然是去偽存真的過程。而當對個體之情的描摹走到極致，卻落入無病呻吟、矯飾辭藻之偽，此時的詩歌雖極力摹物寫情，卻已失去原本之真情真意，陷入同後期的漢大賦一樣的“偽”中。因此，當隋唐文人總結前代亡國教訓、開啟新盛世時，自然批判六朝詩風，滌蕩陳偽之氣而重新引領文學走上求真之道。

初唐四傑、史學家、陳子昂諸人的復古是針對南朝宋齊梁陳的文風，從“緣情綺靡”走向“雕琢蔓藻，思及閨房之內”，祇顧“吟詠情性”而“擯落六藝”，“江左齊、梁，其弊彌甚，貴賤賢愚，唯務吟詠。遂復遺理存異，尋虛逐微，競一韻之奇，爭一字之巧。連篇累牘，不出月露之形，積案盈箱，唯是風雲之狀。”²（李譔《上隋高帝革文華書》）“唐之初，承陳、隋剝亂之後，餘人薄俗，尚染齊、梁流風，文體卑弱，氣質叢脞，猶未足以鼓舞萬物，聲明六合。”³（石介《上趙先生書》）“初唐四傑”以龍朔詩風為對象，批駁其雕刻字句而內無骨氣：“嘗以龍朔初載。文場變體。爭構纖微。競為雕刻。糅之金玉龍鳳。亂之朱紫青黃。影帶以徇其功。假對以稱其

¹ 《論語》，陳曉芬、徐儒宗譯注，第74頁，中華書局2015年版。

² （唐）魏徵等：《隋書》，中華書局編輯部點校，第1544頁，中華書局1973年版。

³ 曾棗莊、劉琳主編：《全宋文》，第198頁，上海辭書出版社2006年版。

美。骨氣都盡。剛健不聞。思革其弊。用光志業。”¹（楊炯《王勃集序》）陳子昂針砭齊梁浮豔詩風，主張以漢魏文章為效法對象，“不圖正始之音。複覩於茲。可使建安作者。相視而笑。”²（陳子昂《與東方左史虬修竹篇》）恢復文章的“風骨”“興寄”：“文章道弊。五百年矣。漢魏風骨。晉宋莫傳。然而文獻有可征者。僕嘗暇時觀齊梁間詩。彩麗競繁。而興寄都絕。”³（陳子昂《與東方左史虬修竹篇》）

到了中唐，安史之亂後從皇帝到士人都想再現盛唐繁華，在唐憲宗元和年間達到“元和中興”，湧現出一批以文學為政治武器，力圖矯正時弊、期望唐朝復興的士人群體，其中以韓愈等人興起的“古文運動”與白居易等的“新樂府運動”為代表。中唐社會失去了盛唐的浪漫無端，轉向現實，文學也轉而追求務實。韓愈、柳宗元、令狐楚等人針對自唐以來地位不斷提高的佛、道思想，欲改革駢文用以“載道”，故而提出“原道宗經”“文以明道”“不平則鳴”“氣盛言宜”等，廢駢文形式之弊而興內容情志之真，使其“言之有物”能自由有力地傳達真志。他們提倡文學復古，“思古人而不得見，學古道則欲兼通其辭。通其辭者，本志乎古道者也。”⁴（韓愈《題哀辭後》）“然聖人之言，期以明道，學者務求諸道而遺其辭。”⁵（柳宗元《報崔黯秀才論為文書》）所複之古為孔孟之道。隨後的白居易提出“文章合為時而著，歌詩合為事而作”⁶本質上也是從文學為政治服務出發，鞏固集團統

¹（清）陳鴻墀：《全唐文紀事》，第1373頁，中華書局1959年版。

²（清）彭定求等編：《全唐詩》，第896頁，中華書局1960年版。

³（清）彭定求等編：《全唐詩》，第895—896頁，中華書局1960年版。

⁴（唐）韓愈：《韓愈文集匯校箋注》，劉真倫、嶽珍校注，第1296頁，中華書局2010年版。

⁵（唐）柳宗元：《柳宗元集》，第886頁，中華書局1979年版。

⁶（後晉）劉昫等：《舊唐書》，中華書局編輯部點校，第4347頁，中華書局1975年版。

治。發展至晚唐，又表現出對中唐文藝功利性的反撥，複脫離集體而回歸個體，“（晚唐詩人）不論是學韓愈、學李賀、學賈島，共同的傾向是學元和年間尚怪奇、重主觀的一派。”¹“杜牧用‘文以意為主’去修正文明道說；李商隱則直接了當地反對文明道說而提倡寫真情。”²

晚唐五代至宋初，文風逐漸喪失中唐時期的言之有物，情感流於易代之際的感傷淒婉，宋初西昆體注重對仗用典、雕章麗句之形式美，西昆酬唱詩人以頌唱盛世為務，缺乏創新，所見所言脫離現實而失真情真意，“楊劉以其文詞染當世，學者迷其端原，靡靡然窮日力以摹之。”³（王安石《張荊部詩序》）“今楊億窮妍極態。綴風月，弄花草。淫巧侈麗，浮華纂組。剗鋟聖人之經，破碎聖人之言。離析聖人之意，蠹傷聖人之道。”⁴（石介《怪說》）宋代的復古運動提倡復興中唐韓愈等人的文統道統，“夫文，傳道而明心也，古聖人不得已而為之也。且人能一乎心，至乎道，修身則無咎，事君則有立。及其無位也，懼乎心之所有不得明乎外，道之所畜不得傳乎後，於是乎有言焉。又懼乎言之易泯也，於是乎有文焉。”⁵（王禹偁《答張扶書》）

明代前七子反對明初自宋詩發展而來的台閣體“施之政教”“歌頌聖德”的理化、僵化，提出“文必秦漢，詩必盛唐”的文學主張，多模擬前人之作而適用今日之新變，“擬議以成其變化”。後七子沿襲前者主張，並強調作

¹ 羅宗強：《隋唐五代文學思想史》，第328頁，中華書局1999年版。

² 羅宗強：《隋唐五代文學思想史》，第346頁，中華書局1999年版。

³ （北宋）王安石：《王安石文集》，劉成國點校，第1472頁，中華書局2021年版。

⁴ （清）王梓材、（清）馮雲濤：《宋元學案補遺》，沈芝盈、梁運華點校，第147頁，中華書局2012年版。

⁵ 曾棗莊、劉琳主編：《全宋文》，第395頁，上海辭書出版社2006年版。

詩的格調：“思即才之用，調即思之境，格即調之界。”（王世貞《藝苑卮言》）明末的“複社”“幾社”等人強調“分主五經文章之選”“經世致用之學”，陳子龍提出“情以獨至為真，文以範古為合。”¹（《宋轅文詩稿序》）

歷代復古運動以“風雅”精神表現出對現實強烈的關注，強調學問的經世致用，意在通過文學的變革參與社會變革，以廢除時弊、去偽存真。“因此文體的遞嬗變化，表現出來的是形式上的不同，但促使文體變化的，卻是時代、社會、政治等決定文士心態的種種複雜因素，文士為使思想感情的宣洩更為暢達，探尋新的表現方式，從而在形式上有所發展與演變。”²縱觀文學發展史上重要的復古運動，其發生時間幾乎都是易代之際或社會經受巨變之後，“文變染乎世情，興廢系乎時序”³。歷代王朝走向滅亡之際，文藝往往會重“文”而輕“質”，重“情”而輕“理”，通過聲律辭藻等形式追求個人情感的抒發而忽視儒家所宣導之“理”或者說文學的政治功利性。新朝士人為了鞏固統治又會重新舉起儒家文論，提倡文藝的載道功能。而無論是古還是今、文或質、情或理，根本上由於所處社會環境不同、立場不同在文藝上體現出的對立，實質上都是在求真，殊途而同歸。對於舊朝文人而言，王朝已無可避免地走向衰落，個人縱然有興國之志也於事無補，於是祇能將一腔情志傾注於文藝創作，以文藝的抒情功能宣洩自我。這是文人由向外追尋轉為向內追尋的過程，因而展現出對“情”和“文”的偏向。而對於新朝士人，易代之後，他們一面要總結舊朝滅亡教訓，以史為鑒，另一面要開

¹ 李天寶：《上海地區明代詩文集述考》，第40頁，上海古籍出版社2021年版。

² 周勛初：《周勛初文集·當代學術研究思辨》，第235頁，江蘇古籍出版社2000年版。

³ （梁）劉勰：《增訂文心雕龍校注》，黃叔琳注，李詳補注，楊明照校注拾遺，第538頁，中華書局2012年版。

闢新王朝鴻業，上自政治制度，下至民間風俗，都要進行徹底的變革，以“情”“文”為主的舊朝末代文藝不足以支持新朝的發展，且為了鞏固新政權往往會對舊朝政權進行批判，反應在文藝上則表現為推陳出新、去偽存真的過程。

四、陰陽消長“複”歸於“真”

對於“復古運動”的主導群體而言，文藝是一柄武器，勢必要針對某些現實中積弊的“非古”現象進行批判，故而存在着兩者對立的情況。而每當除舊革新之後，新的文藝在發展中又會逐漸變“舊”，於是又興起再一次的革故鼎新，“新”又至“舊”，而“舊”又生“新”。袁宏道對歷史上文藝因革的現象總結得最為完整：

夫法因於敝而成於過者也。矯六朝駢麗釘鉅之習者，以流麗勝，釘鉅者，固流麗之因也，然其過在輕纖，盛唐諸人，以闊大矯之；已闊矣，又因闊而生莽，是故續盛唐者，以情實矯之；已實矣，又因實而生俚，是故續中唐者，以奇僻矯之；然奇則其境必狹，而僻則務為不根以相勝，故詩之道，至晚唐而益小。有宋歐、蘇輩出，大變晚習，於物無所不收，於法無所不有，於情無所不暢，於境無所不取，滔滔莽莽，有若江河。今之人，徒見宋之不唐法，而不知宋因唐而有法者也。如淡非濃，而濃實因於淡。然其弊至以文為詩，流而為理學，流而為歌訣，流而為偈誦，詩之弊，又有不可勝言者矣。¹（《雪濤閣集序》）

概覽前代文藝變遷，袁宏道提出“法因於弊而成於過”，認為一種新興

¹ 洪本健編：《歐陽修資料彙編》，第618—619頁，中華書局1995年版。

文藝範式的創造源於對舊範式的因革，而新範式在不斷成熟的過程中又會不斷暴露弊端，轉化成為新的“舊範式”，然後再一次被除弊。簡言之，文藝的不斷生成源於不同時期人們的矯枉過正。倘以西方視角論之，這是文藝在歷代“否定之否定”中呈現螺旋上升的發展進程。而結合中國古代思維，則可以陰陽的此消彼長理解。如《周易》之《複卦》《彖》曰：“複，其見天地之心乎！”¹王弼《注》曰：

複者，反本之謂也。天地以本為心者也。凡動息則靜，靜非對動者也；語息則默，默非對語者也。然則天地雖大，富有萬物，雷動風行，運化萬變，寂然至無，是其本矣。故動息地中，乃天地之心見也。若其以有為心，則異類未獲具存矣。²

複之卦象，上坤下震，震為動，坤為靜，故曰“動息地中”，為萬籟俱寂之靜，倘以農時為喻，則為“冬至”，“冬至一陽生，是陽動用而陰復於靜也。”地面上空無一物似萬物寂滅，而生機未亡，一陽在五陰之下猶如生機蘊藏於厚土之中，陰至極點正是陽復之始。孔穎達《疏》曰：

凡動息則靜，靜非對動者也。天地之動，靜為其本，動為其末，言靜時多也，動時少也。若暫時而動，止息則歸靜，是靜非對動，言靜之為本，自然而有，非對動而生靜，故曰“靜非對動”者也。“語息則默，默非對語”者，語則聲之動，默則口之靜，是不語之時，恒常默也。非

¹ 《宋本周易注疏》，（魏）王弼、（晉）韓康伯注，（唐）孔穎達疏，於天寶點校，第171—172頁，中華書局2018年版。

² （魏）王弼：《周易注》，樓宇烈校釋，第132頁，中華書局2011年版。

是對語有默，以動靜語默而無別體，故云“非對”也。¹

動靜雖有別，卻皆為天地運行的狀態，天地運行自有動靜之變，非為動滅而生靜，亦非語滅而有默。或靜或動，或語或默，祇為主體生髮的狀態不同，非是因對立而生成。即陰陽先天合一，並無絕對對立，陰中蘊含陽，陽中蘊含陰。二者在演化中此消彼長，相互轉化，而非“非此即彼”。這也是中國二元思維區別於西方的特點之一。

文藝之變亦是陰陽之變，縱觀文藝思潮之演進，除卻“未始有封”之時的渾然一體，既分之後便開始消長之化，譬如前文所概述的復古運動也即古今之爭，又如其內在的情理、文質之爭。蕭華榮在《中國詩學思想史》中提到：“古今之爭的具體表現便是情與志（道）、文與質的齟齬，亦即‘主文譎諫’與‘緣情綺靡’的齟齬”²。孔子“文質彬彬”、“盡善盡美”提出後，後世文論者悉以此為原則從“質”“文”兩方面考察作品。應玚作《文質論》提倡文勝於質：“夫諫則無義以陳，問則服汗沾濡。豈若陳平敏對，叔孫據書。言辨國典，辭定皇居。然後知質者之不足，文者之有餘。”³沈約於《宋書》以文過於質評曹植作品：“至於建安，曹氏基命，二祖陳王，鹹蓄盛藻，甫乃以情緯文，以文被質。”⁴《隋書·文學傳序》從文質方面對南北朝詩人的創作特點進行概述：

然彼此好尚，互有異同：江左宮商發越，貴於清綺；河朔詞義貞剛，

¹ 《宋本周易注疏》，（魏）王弼、（晉）韓康伯注，（唐）孔穎達疏，於天寶點校，第173頁，中華書局2018年版。

² 蕭華榮：《中國詩學思想史》，第85頁，華東師範大學出版社1996年版。

³ （唐）歐陽詢：《藝文類聚》，汪紹楹校，第412頁，中華書局上海編輯所1965年版。

⁴ （梁）沈約：《宋書》，中華書局編輯部點校，第1778頁，中華書局1974年版。

重乎氣質。氣質則理勝其詞，清綺則文過其意，理深者便於時用，文華者宜於詠歌，此其南北詞人得失之大較也。若能掇彼清音，簡茲累句，各去所短，合其兩長，則文質彬彬，盡善盡美矣。¹

其將“清綺”與“氣質”相對，以“文過其意”言南朝詩人重文輕質，北朝則“理勝其詞”重質輕文。將文質分而論之較為多見，也有將文質合一的情況，如王夫之以白馬、白雪類比文質之合：“從白類而馬之，從馬類而白之。既已為馬，又且為馬之白，而後成乎其為白馬。故文質不可分，而弗俟合也，則亦無可偏為損益矣。”²（《畢命》）一馬既已為白馬，無論是表示顏色的“白”還是表示物類的“馬”都是白馬的屬性，“白”如其“文”，“馬”如其“質”，文質不可分離猶如白馬一體不可分。

“文質彬彬”的提出其實也是為了塑造一種符合儒家之道的“理”，孔子認為人生的理想狀態為“隨心所欲不逾矩”，“心”為人的主觀意志，也即為主體情志，哪怕是“隨心所欲”順遂自己的心意，也要在禮所規定的範圍之內施為。在情禮關係中，禮為主導，而情居於被動，情以禮為本、要圍繞禮去生髮，才能達到“不逾矩”的境界。董仲舒言“禮之所重者在其志”“質文兩備，然後其禮成”³（《春秋繁露·玉杯》）儒家試圖用合乎“禮”的方式傳“情”，孔子所重之禮與後世儒者發展之理在一定程度上是對個體天然真情的制約。然愈用禮制情、以理滅情，情愈眾愈濃，如《複》卦一般，生機蘊藏於地下，悄然萌發，伺機反撲。如漢儒制情，情卻在漢末

¹（唐）魏徵等：《隋書》，第1730頁，中華書局1973年版。

²（清）王夫之：《尚書引義》，王孝魚點校，第150頁，中華書局1962年版。

³（漢）董仲舒、（清）蘇輿：《春秋繁露義證》，鍾哲點校，第27頁，中華書局1992年版。

奔湧，帶來生命意識的覺醒；晉統治者以武抑情，情卻在竹林間流蕩，帶來人的覺醒和文的自覺；宋明以理滅情，情卻創造了新的藝術形式，在詞曲話本中遍地開花。徐鍇釋義“偽”時曰：“偽者，人爲之，非天真也。故‘人爲’爲‘偽’是也。”¹無論是“禮”還是“理”，本是一部分人站在某種立場以某種目的對其他人內在外在的規定，然人天生天成，情由天生，縱使以人爲之力後天規範，終究“本真”難易，人爲豈能改易天真？

文藝的發展自有人力有目的有意識的推動，如歷代復古運動或是文藝思潮推行；也有無目的無意識的推動，有個人無功利性、無政治目的地消極的內向尋求。前者以文藝適用社會，多受儒家“經世致用”的影響；後者以文藝無用而回歸個體，是個體對集體的反撥，受道家“寓諸庸”影響。對於持文藝“經世致用”者，當文藝不適應於社會發展，甚至動搖人心有害社會秩序時，自然要興起文藝變革以鞏固政權。從他們的立場出發，這未嘗不是求“道”求“真”的過程，且客觀上確實在王朝興盛的某一時段使文藝得到了有益的發展。然而陰陽消長、變動不居。無有一個政權可以常存不動，就如無一種文藝可以常新不易，“文以載道”在末代逐漸變得空洞，不足以支撐文藝內核，主流力量削弱時，個體力量逐漸興起，以文藝的抒情功能返歸內心，這是向內求真情真意的過程。而情太甚，複又流於形式，真意不再，再度興起一輪去偽存真的運動，文藝便在數次陰陽消長中螺旋式上升。葉燮以廣闊的視角論文學三千年流變，曰：

上下三千餘年間，詩之質文、體裁、格律、聲調、辭句，遞嬗升降

不同，而要之詩有源必有流，有本必達末；又有因流而溯源，循末以返

¹ 袁梅：《詩經異文匯考辨證》，第200頁，齊魯書社2013年版。

本，其學無窮，其理日出。乃知詩之為道，未有一日不相續相禪而或息者也。但就一時而論，有盛必有衰；綜千古而論，則盛而必至於衰，又必自衰而複盛；非在前者之必居於盛，後者之必居於衰也。¹（《原詩·內篇上》）

他站在時間流變的角度言詩“有源必有流，有本必達末”，就某一時段的文學而言，必有由盛及衰之化，如同高山流水自然趨於低處。若以千古視角觀之，則又有“自衰而複盛”之變。即文學之盛衰隨着時間運行一直在變化，且不斷相互轉化，如同陰陽之變，循循相因，“未有一日不相續相禪而或息者也”。陰陽消長，生生不息，其中卻有“不易”之“道”存在，陰陽之變看似愈生愈眾，一去不復返，實則不斷歸返於道，“因流而溯源，循末以返本”。《道德經》以“大曰逝，逝曰遠，遠曰反”²（《道德經·第二十五章》）描述道的運行，蔣錫昌曰：“‘逝’者，指道之進行而言，即宇宙歷史自然之演進也。‘遠’者，謂宇宙歷史演進愈久，則民智愈進，奸偽愈多，故去真亦愈遠也。‘反’為‘返’之假，謂聖人處此去真愈遠之時，應自有為返至無為，自複雜返至簡單，自巧智返至愚樸，自多欲返至寡欲，自文明返至鄙野也。”³愈是演進，去真愈遠，故而不斷迴返，此為宇宙歷史自然運轉的規律，是人類發展之“常”，也是文藝運行之“常”。然返真不祇在聖人身上體現，文藝天然具備的表情達意之功能決定了它可以承載任何人的情感，也可以被任何人使用，無論是才高八斗之文士還是目不識丁之農

¹（清）王夫之等：《清詩話》，第565頁，中華書局1963年版。

²陳鼓應：《老子注譯及評介》，第449頁，中華書局2009年版。

³高明：《帛書老子校注》，第351頁，中華書局1996年版。

夫。故而高居廟堂為天下憂可作出傳世之文章，平民百姓七情六欲之歌歎也可流傳千載。王國維在《人間詞話》中言文學歷代之升降：

詩至唐中葉以後，殆為羔雁之具矣。故五代北宋之詩，佳者絕少，而詞則為其極盛時代。即詩詞兼擅如永叔少遊者，詞勝於詩遠甚。以其寫之於詩者，不若寫之於詞者之真也。至南宋以後，詞亦為羔雁之具，而詞亦替矣。此亦文學升降之一關鍵也。¹

他以詩詞相替為例，指出由唐至宋、由詩至詞的更替原因之一為詩發展至後期流於形式而失去真意，其後詞淪為“羔雁之具”則又將被替代。由寫“真”逐步淪為“失真”，又由“失真”走向“真”，“真”之有無是文學升降的根結之一。反本歸真之思想可追溯至《周易》，《賁》卦上九爻辭曰：

上九，白賁，無咎。²

王弼《注》曰：

處飾之終，飾終反素，故任其質素，不勞文飾，而無咎也。以白為飾，而無患憂，得志者也。³

孔穎達《正義》曰：

“白賁，無咎”者，處飾之終，飾終則反素，故任其質素，不勞文飾，故曰“白賁，無咎”也。守志任真，得其本性，故象云“上得志也”。言居上得志也。⁴

¹ 王國維：《校注人間詞話》，徐調孚校注，第34頁，中華書局2003年版。

² （魏）王弼：《周易注》，樓宇烈校釋，第123頁，中華書局2011年版。

³ （魏）王弼：《周易注》，樓宇烈校釋，第123頁，中華書局2011年版。

⁴ 《宋本周易注疏》，（魏）王弼、（晉）韓康伯注，（唐）孔穎達疏，於天寶點校，第164頁，中華書局2018年版。

關於“白賁”，有從文質角度論者，也有以“平淡”論者。從六爻辭看，《賁》卦逐漸以飾轉素，最終達到“白賁”狀態。以王弼《注》解，此為“飾終反素”之回歸過程，孔穎達亦言“白賁”為葆有天性之“守志任真”。

“白”可理解為物之本真，白賁為物之複歸本原的過程。觀文藝流變，有以文辭為飾者，亦有以禮法、理教為飾者，飾終則離本真遠矣，遠則反，文藝便亟待從他處返本，或以有意識的去偽或以無意識的歸真，《文心雕龍·情采》言：“是以衣錦褻衣，惡文太章；賁象窮白，貴乎反本。”¹陰陽大化不離於道，文藝變遷不離於真，真是渾然天真中人類的真性真情，也是文藝變化之開端、複歸之本源。

綜上所言，中國文學藝術在發生與生成流變中體現為《周易》中的“道”與“陰陽”之變，“道”為文藝中最為本質的東西，並在向下落實的過程中顯現為“真”，“陰陽”則為二元思維影響下所生成的種種對立而又可相互轉化的文藝範疇。文藝由人之本真感物之天真而生，又在陰陽生生轉化中複變化生出諸種文藝思潮，思潮化遷，表層愈行愈遠卻又在深層結構中不斷反本，體現為對原初之真的返歸，如同不斷循環上升之螺旋，文學藝術便在道化陰陽、陰陽複變、返本複歸的運行中生生不息。

¹（梁）劉勰：《增訂文心雕龍校注》，黃叔琳注，李詳補注，楊明照校注拾遺，第412頁，中華書局2012年版。