

北朝的夷夏融合与中华美学的构建

陈望衡

摘要: 夷夏是中华文化中的重要概念。先秦以来,“夷夏之辨”发展为夷夏融合。南北朝是夷夏融合的高峰期,主要在北朝进行,代表是北魏。夷夏融合的主流是汉化,汉化的主体不是自然血缘的同化,而是文化上对于华夏文化的认同。南北朝是佛教汉化的关键时期,主要在北朝地区进行,集中体现为佛像的汉化。佛教的汉化不仅推动了中华文化一体化工程的进行,而且有力地推动了中华美学的构建。中华美学的构建可以分为基本观念构建和审美文化构建两大方面。基本观念建构集中在对于艺术功能的认识上。先秦儒家确定的艺术功能为教化与审美统一,此后这一认识在承传过程中发生偏移,南朝偏于审美,北朝则突出教化。在审美文化上,北朝在承传中原文化的同时又融入了草原文化,在书法、音乐、文学、城市建设等诸多方面均有建树。唐代美学兼取南北而主要承传北朝美学传统,从理论与实践上重新树立儒家艺术审美理想:文质彬彬、尽善尽美。北朝开创的以夷夏之合为核心的中华美学在唐代得以巩固提高和发展,成为中国的国家形态美学。

关键词: 夷夏;中华美学;南北朝;北魏

中图分类号: B834 **文献标识码:** A **文章编号:** 1003-0751(2023)01-0159-11

夷夏是中华文化中的重要概念。按照传统的说法,夏指汉族,夷指少数民族。它们之间的关系主要是中华民族内部的关系。夷夏是不同族群的对立,更是不同生产方式、不同文化的对立。夷夏在不同的历史时期、不同的社会背景下,其关系有着不同的意义。周王朝时,诸侯国打着“尊王攘夷”的旗号驱逐夷,为的是保卫周王室;孔子强调“夷夏之辨”,为的是维护周礼的国家意识形态地位。而在东周以后,夷以多种方式广泛地进入中原地带,夷夏的关系逐步由对立走向融合。南北朝是夷夏融合的一个高峰期,突出的表现是北方少数民族政权的汉化。北朝的夷夏融合是中华文化形成的关键因素,它的伟大成果为后来的李唐王朝所继承。从此以后,中国的民族由单一的汉族变成以汉族为核心的多民族共同体——中华民族,汉族中国变成中华民族的中国,中华美学也就成了中国的美学。

一、夷夏一体探源

史前时期,生活在中国大地上的先民们主要有三大集团:华夏集团、东夷集团和苗蛮集团,它们均为部族集团,是具有血缘关系的部族的联合体^{[1]37-66}。在这三大集团中,华夏集团为如今的汉族,他们尊奉的始祖是炎帝和黄帝,主要活动地区为中国西北部一带;东夷集团的首领有太昊、少昊、蚩尤,主要活动地区为中国东部一带;苗蛮集团的首领主要有祝融氏、驩兜等,主要活动地区为中国南部一带。

徐旭生先生认为,“华夏、夷、蛮实为秦汉间所称的中国人的三个主要来源”^{[1]39}。三大部族共同生活在中国的大地上,彼此之间并不是隔绝的,而是有交往的。为了争夺地盘与人口,它们之间也经常

收稿日期:2022-10-25

基金项目:国家社会科学基金项目“中国审美意识通史”(11AZD053)。

作者简介:陈望衡,男,武汉大学哲学学院教授(湖北武汉 430072)。

发生战争,战争的积极成果之一是促进了民族的融合。徐旭生先生指出:“到春秋时期,三族的同化已经快完全成功,原来的差别已经快完全忘掉。”^[1]³⁹在三大部族集团中,炎黄部族集团居于绝对的优势地位。正因为如此,三大部族集团早期的融合,突出地表现为向炎黄部族的融合。炎黄部族建立的国家政权被奉为中央政权,称为“夏”,而没有融合进华夏部族的国家政权就被称为“夷”。

从整体上来看,夏与夷之间的关系既对立又融合,总体方向是融合,而且是融夷入夏。于是,作为中央政权的中国就成为以华夏族为中心的多民族统一的国家,国与族就这样融为一个整体。夷夏融合重在观念上的认同,主要体现在祖先认同和文化认同两个方面。

1. 祖先认同

从理论上讲,中华大地上生活的诸多民族始祖是不同的,但它们之间存在着通婚,因而在血缘上不可能是纯粹的。基于汉族文化的先进性,更基于汉族政权被视为正统,在中国大地上存在的诸多少数民族政权为了争得正统地位,也将自己看成为炎帝和黄帝之后。这种祖先认同,在中国诸多古籍之中都有所体现。如《山海经》说“犬戎是黄帝之后”^[2]²⁸⁷,“炎帝之孙名曰灵愬,灵愬生氏人”^[2]²⁷³,还说黄帝之孙“颡项生驩头,驩头生苗民”^[2]²⁸⁷。《汉书·匈奴传》记载,匈奴“其先夏后氏之苗裔”^[3]。这种说法也为《辽史》所接受和继承,并且将其祖先上推至炎帝与黄帝:“辽本炎帝之后,而耶律俨称辽为轩辕后。”^[4]

当然,这些说法有推崇炎黄正统之嫌。不过史前诸部落之间确实大量存在着婚姻关系,在血缘上已经发生融合,因此,从这个意义上既可以说戎夷等少数民族为炎黄之后,也可以说炎黄是戎夷之后。《国语·晋语四》说:“昔少典取于有蟠氏,生黄帝、炎帝。”^[5]炎帝为姜姓,黄帝为姬姓。“姬姜两姓的族系渊源,是不是就上溯到生出炎、黄的少典、有蟠两族为止了呢?其实还不是。少典、有蟠两姓的族系渊源还可追溯得更远,那就是古代的氏、羌族。”^[6]这样说来,炎帝族、黄帝族也有氏羌、羌族的血统。夏朝实际的开国之君大禹,史说他为黄帝之后,但又有羌人血统。《史记·六国年表》云:“禹兴于西羌。”^[7]故《潜夫论·五德志》称禹为“戎禹”^[8]。

魏晋南北朝时期,鲜卑人建立的魏(北魏)一度统一中国的北部,他们也被史书认为是黄帝之后,北

齐魏收所著《魏书·序纪第一》这样记载:

黄帝以土德王,北俗谓土为托,谓后为跋,故以为氏。其裔始均,入仕尧世,逐女魃于弱水之北,民赖其勤,帝舜嘉之,命为田祖。爰历三代,以及秦汉,獯鬻、猃狁、山戎、匈奴之属,累代残暴,作害中州,而始均之裔,不交南夏,是以载籍无闻焉。^[9]¹

按此说法,鲜卑拓跋氏与黄帝具有血缘关系,它的祖先始均是黄帝的后裔,在帝尧时代曾做过官,帝舜时代受过舜的嘉奖,被封为田祖。与獯鬻、猃狁、山戎、匈奴这些蛮夷不同,鲜卑拓跋氏不为害中原,因此它默默无闻,没能载著史册。这些记载固然有虚构的成分,不可全信,但至少说明鲜卑拓跋氏是认祖黄帝的。

2. 文化认同

文化认同基于文化影响,因此文化认同是相互的。文化认同在史前时期就已经开始,但大规模的文化认同则是在周朝。周文王的儿子周公辅佐周武王执政,为了在意识形态上统一国人的思想,创立了礼制。礼制是一种先进的政治文化,它主要建立在家庭伦理文化的基础上。以孔子为创始人的儒家学派对于家庭伦理与国家礼制的统一做出了精彩的阐释。儒家移孝为忠,移悌为义,将家庭伦理延展到国家政治,家庭伦理中建立在自然血缘基础之上的等级制与公平制延展成为政治意义上的等级制与公平制,至此一套完善的治国制度已经形成。这套治国制度一直延续到清王朝结束,在新的时代仍然发挥着一定的影响。

儒家讲“夷夏之辨”,这个“辨”主要不在族性上,而在文化上。简言之,凡是认同周礼的就是夏,反之就是夷。春秋时期,一些诸侯国的夏夷性质是不确定的。例如,楚原本为夷,接受周礼后就成为夏。吴国的情况则相反,吴本为夏,但在攻入楚国之后,吴王住进楚王的宫殿,吴国大夫住进楚国大夫的府第,这就属于非礼了,因此,《春秋》中曾一度将吴称为夷。

“夷夏之辨”发展到此,文化意义上的中国概念油然而生。生活在中国大地上的中国人,不管是汉人,还是非汉人,都认同并服膺以儒家为代表的中国文化。汉化工程在没有政治、军事干预的情况下自然地进行着。南北朝时期,北方的大多数政权为胡族政权,但其国家制度几乎与南朝的汉人政权没有太大的差别。不仅北魏如此,十六国中的“秦赵及燕,虽非明圣,各正号赤县,统有中土,郊天祭地,肆

类咸秩,明刑制礼,不失旧章”^[9]2745。北宋时期,少数民族建立的政权辽、金、西夏也以中国正统自居。

二、北朝对华夏正统的认定

魏晋南北朝时期是中华民族融合发展的重要时期,主要表现为汉化与反汉化的斗争,其中的主流是汉化。汉化的主体不是自然血缘的同化,而是文化上对于华夏文化的认同。当然文化的影响总是相互的,虽然汉化的主流是夷的夏化,但也存在汉的胡化现象。如北齐的开创者高欢本为汉人,但他长期在胡族政权中为官,因而“极度胡化”^[10]48。

晋惠帝元康元年(291年),“八王之乱”开始。这一内乱前后长达十六年,对晋朝造成了灾难性的破坏,北方的少数民族集团趁机进入中原地带,晋王朝灭亡,王族被迫南迁,在江南建立政权,史称东晋。活跃在中国北方的少数民族主要为匈奴、羯、鲜卑、氐、羌,他们建立的政权共有十六个,故这一阶段史称“五胡十六国”。在五胡十六国时期的汉化过程中,有一个观念至关重要,那就是对华夏正统的认同。当时对于华夏正统的认同主要体现在以下三个方面。

第一,将汉民族建立的政权视为华夏正统。“汉族承认继承西晋的东晋是自己的朝廷,就是非汉族的豪酋也不敢否认南方朝廷是华夏正统。这种建立在南方的各朝,一直到隋统一始终享有正统的威望,为居住在北方的汉族的向往。”^[11]氐人建立的国家前秦曾一度统一北方,但是,当前秦皇帝苻坚企图南下灭掉东晋时,他的儿子苻融竟然不自信地说,我们的国家本为戎狄之国,虽然强大,但不算正统;东晋虽弱,却是中华正统,天意不会灭绝它^①。而事实也正如苻融所料,苻坚攻晋果然大败,前秦最后亡国。

第二,虽然不是汉人建立的政权,但只要其在政治制度与意识形态上实行汉化,也可以将其视为华夏正统。十六国均在不同程度上实行了这样的汉化政策。十六国中汉国建立最早,开国皇帝刘渊本为匈奴人,因崇拜汉高祖刘邦,故也姓刘。刘渊推翻西晋建立汉国之后,宣告匈奴刘氏是两汉刘氏的外甥,汉国继承两汉,祭祖不祭匈奴单于,而祭汉代皇帝。刘渊爱好汉文化,他曾师事儒生崔游,学习《周易》《诗经》《尚书》三经,博览《史记》《汉书》以及诸子书,尤好《春秋左传》、孙吴兵法。刘渊之子刘聪精通经史诸子书,工书法,善诗文。

在北方十六国中,羯人建立的后赵汉化工作也非常出色。后赵由羯人石勒所建,石勒不识字,但他自觉接受汉文化,让人为他读《左传》《史记》《汉书》,他能听懂书中大意,并提出自己的见解。石勒重视汉文化教育,令各郡立学官,置博士、祭酒职位,还亲自到太学考试诸生,后赵的政治制度基本上参照汉制。石勒认同儒家伦理道德标准,有“大丈夫”观念,自己企盼做大丈夫。因此,他瞧不起曹操、司马懿,认为他们从孤儿寡妇手里夺取天下,不符合大丈夫行事风格。

第三,能够获得汉人拥戴的政权也可以视为华夏正统。353年,东晋的使臣来见前燕国的皇帝,前燕国的皇帝慕容儁对使臣说:“汝还白汝天子,我承人乏,为中国所推,已为帝矣。”^[12]前燕国的皇帝特意向东晋使臣强调自己为中国人所推戴,以此说明他做皇帝是有合法性与正当性的。前燕国建立于西晋怀帝永嘉元年(307年),建国者为鲜卑人慕容廆。这个鲜卑人建立的政权几乎完全采用汉族的制度、生活方式,可以说完全汉化了。也正是因为如此,慕容儁才敢于说自己也是中国皇帝。

其实,在少数民族内心深处有一种自卑感,非常渴望归属华夏正统。因此,他们一方面竭力压迫、屠杀敢于反抗的汉人,另一方面又竭力淡化、抹煞胡汉的区别。出于对华夏的敬崇,十六国的少数民族国君,均不同情况地对于自己的身份有所忌讳。后赵的皇帝石勒为羯人,但他严禁国内说“胡”字,将羯人统称为“国人”。

十六国中最后的赢家是鲜卑人建立的国家魏,史称“北魏”。北魏作为北方统一的政权,在汉化的道路上走得更坚定、更彻底,在推动夷夏融合方面居功甚伟。北魏为鲜卑拓跋部的政权,据《魏书》,拓跋部原生活在中国东北,生活方式主要为游牧。东汉击走北匈奴之后,拓跋部南迁,进入北匈奴旧地。310年,拓跋部的酋长猗庐被晋朝封为代公,314年进封为代王。386年,拓跋部首领拓跋珪为部下拥戴,即代王位,同年定都盛乐(今内蒙古自治区林格尔县),改称魏王,398年,迁都平城(今山西大同),399年,改号称皇帝。拓跋珪建立的魏国,史称北魏。430年,北魏统一黄河流域,收复洛阳,南北朝对峙的形势基本形成。

魏道武帝拓跋珪在汉化的道路上较之前十六国有重要发展。他将都城由蒙古大草原的盛乐迁至山西平城,这是一项具有战略性意义的重大举措。平城为汉人聚集区,那里是农牧混合地带,主要生产方

式为农业,魏道武帝将都城迁至这里,意味着魏将要学习汉人先进的生产方式,走农业兴国的道路。拓跋珪大力重用汉族知识分子,接受汉族政权的统治制度。他深知儒家对于治国安民的重大价值,因而亲自祭拜先圣周公、先师孔子。

后来的魏孝文帝深受汉文化的熏陶和影响,他的志向远不在统一中国的北方,而是希望统一整个中国。而统一整个中国,必须承续华夏正统,必须使北魏政权在内容和形式上均展现出中原大国的气象。为了实现这一目的,他采取了五个重要措施。第一,迁都洛阳。洛阳是华夏文化的中心。周公在洛水北岸修建王城和成周城,史称“初迁宅于成周”“宅兹中国”。周平王后迁都洛阳,是为东周开始。刘邦建汉,初都也是洛阳,后才迁长安。汉光武帝刘秀定都洛阳。洛阳是华夏文明的核心区域,北魏迁都于此便于掌控汉人,更具有象征意义。迁都洛阳这一举措意味着孝文帝不甘心做夷狄之君,而是要做中国之君。第二,禁胡服。在中国服饰具有重要的政治意义,《周礼》对于国君、诸侯、大臣的衣饰有着极为具体的规定,不同的衣饰体现着不同的身份、不同的社会地位。魏孝文帝刚刚迁都洛阳,立马做出禁胡服的决定。他将胡服改为汉服,改的不只是官服,还有百姓的日常衣服。与之相关的,还有发型等改变。这种改变,试图在外观上消除鲜卑人与汉人之间的差别。第三,禁鲜卑语。迁都的第二年(495年),魏孝文帝颁布诏令,将汉语定为官方用语,禁止在朝廷说鲜卑语,只能说汉语。此举意义重大,实质是对汉族意识形态的认同。第四,改汉姓。魏孝文帝下令把鲜卑族人的姓氏改为单姓,把皇族姓拓跋氏改为元姓。如今很少人知道元姓原来是鲜卑人,足以说明鲜卑族早就彻底汉化了。第五,与汉族通婚。魏孝文帝下诏禁止鲜卑族同姓相婚,提倡鲜卑贵族与汉人贵族通婚,通过婚姻关系融合民族感情,获得汉族高门士族的支持。

当然,汉化并不是简单地化夷为夏,在一定程度上也是改夏为夷,实质是夷夏的统一。由北魏开创的夷夏合流并没有因北魏的灭亡而终结,北魏之后的东魏、西魏以及其后的北齐、北周也都继承了北魏融合夷夏的国策,其中西魏丞相、北周的奠基人宇文泰表现最为出色。据《北史》,宇文泰“其先出自炎帝。炎帝为黄帝所灭,子孙遁居朔野。其后有葛乌兔者,雄武多算略,鲜卑奉以为主,遂总十二部落,世为大人”^{[13]311}。宇文泰虽然出身鲜卑族,但他非常倾慕汉族文化。主掌西魏政权时,他善待儒家,选择

诸多有作为的儒家知识分子进入决策集团,其中即有苏绰。苏绰建议宇文泰实行周朝的礼制,从体制上归依华夏正统,宇文泰接受了这一建议。在用人政策上,他竭力淡化夷夏之分,一律以才德选人、用人。由宇文泰打造的关陇军事集团聚集了当时最优秀的军事人才,其中既有鲜卑人,也有汉人,相互之间大多有姻亲关系。关陇军事集团人才济济,其中就包括隋朝创建者杨坚的父亲杨忠、唐朝创建者李渊的祖父李虎。关陇军事集团不仅为隋、唐帝国的兴起准备了人才,也准备了文化——夷夏合一的中华文化。陈寅恪说:“在北朝时代文化较血统尤为重要。凡汉化之人即目为汉人,胡化之人即目为胡人,其血统如何在所不论。”^{[10]200}这种文化之别导向了夷夏融合,而这种融合主要不是血统之合,而是文化之合。正是这种文化之合,使隋朝和唐朝在性质上有别于以前的夏商周秦汉诸朝代,隋唐帝国不只是夏民族(汉)的帝国,而且是夷夏融合的中华民族的帝国。

三、外来佛教汉化与夷夏融合

南北朝是佛教汉化的关键时期,主要在北朝进行。佛教的汉化有力地促进了夷夏之合,不仅推动着中华文化一体化工程的进行,而且有力地推动着中华美学的构建。佛教汉化在南北朝主要贡献体现在译经和造像两个方面。

1. 译经

佛教是哲学意味浓厚的宗教,大量的佛教思想存在于佛经之中。佛经用梵文写成,将其译成汉语时,最难的是将佛教的经义中国化。中国与印度在地理环境、文化渊源、思维方式、生活方式、政治经济状况等方面差别相当大,产生于印度的佛经要想为中国人所接受,不只是传达工具——语言需要转换,其意蕴、内涵也要进行相应的转化。这种转变既要符合佛教的基本经义,又要易于为中国人理解和接受。这样翻译佛经时就必须与中国人的思想基础——儒家思想、道家思想相融合。另外,汉译的佛经是用汉语表达的,在文辞上也必须既精美又通俗,雅俗共赏,高下相宜。因此,译经本身就是一项重要的汉化工程。我们现在谈及中国传统文化,往往是儒道释并举,释之所以能够成为中国传统文化的一个重要组成部分,就是因为它已经汉化了,而汉化的关键环节就是译经。

北朝佛教事业的最大贡献是译经。后秦由羌人

姚苻建立,姚苻死后,儿子姚兴继位。姚兴大兴儒学,重视佛教。姚兴灭后凉后,亲迎天竺高僧鸠摩罗什入长安,让其翻译佛经。鸠摩罗什于后秦弘治三年(401年)十二月到长安,到弘始十五年(413年)四月去世,前后11年,共译出佛经三十五部二百九十四卷,其译经事业为佛教的中国化做出了巨大贡献。鸠摩罗什祖籍印度,出生于中国,其父为龟兹国的国相,自幼受到良好的教育,汉文化功底扎实,并且精通梵文、印度文化,对佛教有着精深的研究。他对佛经的翻译真正做到了信、雅、达,其翻译的《无量寿经》《金刚经》《心经》成为中国人精神之殿堂、美妙之渊藪,在中国的影响几乎达到与儒道经典并列的地步。

中华文化中纳入佛教,很大程度上得益于佛经翻译与传播。经过汉语翻译的佛教思想与中华文化中固有的儒道思想既各自独立,又相互吸纳,最后融入中华民族文化的有机整体。佛经的翻译促进了佛教在中国的本土化,也为中华美学的构建做出了重要贡献。

第一,佛教思想为中华美学提供了诸多思想资料。自佛教传入中国之后,中华美学对于审美的认识、对于艺术的认识发生了重大变化。虽然佛教并没有从根本上改变中国人早在先秦时期就已奠定的美学观念,但它使这些观念的内涵更丰富、更深入、更灵动。

第二,佛教作为心学,其特色在重视心灵的开发,这为中华美学精神的建构提供了新的路向。儒道两家也重视人心,但其学说之本并不是心,儒家重礼,道家重道,礼与道均在心之外。儒道两家的哲学路径都是由外入内,分别表现为礼化心与道化心。而佛教学说之本在心,佛在心中,即心即佛。儒道释三教虽然侧重不同,但本质相通。在佛教汉化的过程中,受佛教的影响,儒道也在某种意义上佛化了,这样就开始了中国文化的主体——理学(道学)的建构。中国美学始于先秦诸子百家;汉代归之于新儒学(经学)与新道家(黄老之学);而到魏晋南北朝,中国美学中加入了佛学,又部分升华为玄学;至唐代,则融会成为以儒为主体的理学;宋明清时期的美学从总体上来说,都是唐代开始的理学美学的嬗变、深化与发展。

第三,中华美学的诸多范畴,如境、境象、境界、妙悟、澄怀、庄严、圆融、空灵等,都与佛教有着或直接或间接的关系。其中“境”“境象”“境界”“意境”这四个重要美学概念就来自佛经。经过唐宋明清时

期诸多学人的努力,这四个概念发展建构成为中华美学的本体概念。

译经的美学成果在南北朝时期就有所展现。南北朝时期最伟大的美学家刘勰曾一度遁入空门,其所撰《文心雕龙》是儒道释三家美学思想融会的产物,其中诸多地方可以发现佛教的因素,如《神思篇》所云:“文之思也,其神远矣。故寂然凝虑,思接千载,悄然动容,思通万里。”又如《养气》篇所云:“水停以鉴,火静以朗。”这些句子我们在诸多佛经中似有相会。

2. 造像

十六国时期,北方对于佛教的贡献还体现在造像方面。北朝的佛教造像清楚地显示出佛教汉化的过程。

佛教造像始于孔雀王朝阿育王时期而盛于贵霜王朝,造像成就最高的地区为今属巴基斯坦的犍陀罗。由于受到希腊文化的影响,犍陀罗的佛像具有浓郁的希腊风格。除了犍陀罗风格,笈多王朝时还出现了一种名为抹菟罗的佛像风格。印度佛像大约在一世纪进入中国,首先在新疆地区造像,随后扩展到甘肃、山西一带。十六国时期的北凉时代,敦煌、凉州(今甘肃武威)开凿有最早的佛教石窟。北魏时代,佛教石窟开凿达到全盛时期。北朝造像的洞窟著名者很多,主要有敦煌莫高窟、炳灵寺石窟、麦积山石窟、庆阳北石窟、天梯山石窟、大同云冈石窟、洛阳龙门石窟等。北朝佛像造像鲜明地体现出印度文化与中国文化的交合、印度风格向中华风格转变,这中间还带有夷文化与汉文化的融合与整一。

在北朝早期的造像中,佛像面目深目高鼻,外着通肩大衣,偏袒右肩;内着僧祇支(又译僧却崎,汉语为掩腋衣)。这是一种长形衣片,着于袈裟之下。《大唐西域记》记载:“僧却崎,覆左肩,掩两腋,左开右合,长裁过腰。”^[14]这种面目和衣饰,明显地体现出印度犍陀罗、抹菟罗的佛像风格。在北朝后期的造像中,印度风格减弱,人物更具汉人特色,如《历代名画记》卷五所云:“秀骨清像,令人懔懔若对神明。”造像既有鲜卑人的雄健,又有汉族人的清奇。佛像外衣也不再是印度通肩长袍,而是变成了汉族褒衣博带式大衣。

北朝石窟佛像造像以北魏为代表,北魏建造的佛像有两个高峰,一个是都平城(大同)时在大同城西的武州山的云冈造像,另一个是迁都洛阳后在龙门造像。关于云冈造像,《魏书·释老志》中有记载:“和平初,师贤卒。昙曜代之,更名沙门统一。

初昙曜以复佛法之明年,自中山被命赴京……昙曜白帝,于京城西武州塞,凿山石壁,开窟五所,镌建佛像各一。高者七十尺,次六十尺。雕饰雄伟,冠于一世。”^{[9]3037}当时的造像,印度风格还比较浓厚,如第十八窟的立佛像和胁侍菩萨像,“全部用浅直阶梯式剖面表现衣纹,与印度(Sahethmahet)出土的迦腻色迦王纪年铭文露足结跏趺坐于狮子座的佛像刻法大致相同。至于僧祇支边的连珠纹,法国哈金(J. Hackin)等人认为是受波斯萨珊式艺术的影响。大衣袖下作折带纹,又与塔克西拉占利安(Taxila-Janlian)发现的残半身犍陀罗后斯造像的形式相似。这三身大像的粉本,完全可能来自印度或犍陀罗,因而衣饰与雕刻技法与之相似”^{[15]21-22}。值得指出的是,“尽管佛像粉本是来自笈多王朝,但雕刻风格应是在汉代画像石的‘减地平级’的基础上,吸收犍陀罗、抹菟罗的造像风格而创造的新刻风”^{[15]33-34}。

洛阳龙门的宾阳三洞,为魏高祖孝文帝、文昭皇太后和魏高世宗宣武帝所开。关于宾阳中洞的正壁造像,佛教造像研究专家李文生有详细的介绍:

主像释迦牟尼居中,趺坐于须弥座上……头上雕高肉髻,刻波状纹,面容稍长,额广颧窄,眉目疏朗,鼻高而短,嘴唇上翻,嘴角微翘,微露笑意。颈长而细,肩削窄,胸平。左手展掌平伸下垂,掌心向前;右手展掌伸五指举胸前,手心向前,身体各部比例适当,内着僧祇支,裙带作结下垂,外披褒衣博带式袈裟,襟搭左肘上。肩部、胸侧和手臂上的衣纹呈阶梯并行线,衣裙前垂覆盖佛座,臂褶呈羊肠状,这些都是北魏后期龙门佛装的通式。^[16]

这一形象已经基本上汉化了。从面相来看,人物长圆形,大眼,鼻直,鼻头大,均符合中华民族的审美标准;从衣着来看,除了内衣仍为僧祇支之外,外衣已变成汉族的褒衣博带式袈裟。当然,作为佛像,肉髻、手势、坐姿均是佛教专用式的,而与普通人区别开来。

北朝佛教造像汉化首先是从道教中的神仙人物化开始的。在最早的佛教人物造像时,人们不知道应该如何造,就按照道教中的神仙形象来造。道教为了突出自己的主体地位,也编造出“老子化胡”的神话,这里的“胡”即为佛教。后来,因为法显等人去过印度,在犍陀罗等地看到过佛教造像,他们将这样的风格带到中国。而且晋代以前,在新疆克孜尔一带已经有犍陀罗佛像的石窟,这种石窟形式通过

多种途径传进内地。于是,人们逐渐摒弃了按道教神仙造像的做法,基本上按照印度犍陀罗和马图拉的模式造像。人物通常是高鼻与额平行,深目透出阴沉;衣着类似希腊罗马长袍。但是,此种佛像与中国人的形象相距过远,缺乏亲和力。因此,北朝的造像出现新的汉化方式,这就是帝王化、圣贤化、女性化。

帝王化即按照帝王的模样建造佛像。北凉时期的南山洞窟佛教塑像还基本上是印度风格,高鼻深目。北魏灭北凉之后,北凉的高僧昙曜奉命在距离北魏首都平城不远的云冈开凿佛教洞窟。昙曜在这里开凿了五座洞窟,各窟建佛像一尊,高大雄伟,虽然主要为犍陀罗风格,但在气质上透显出北魏五个帝王——太祖道武帝拓拔珪、太宗明元帝拓拔嗣、世祖太武帝拓拔焘、恭宗景穆帝拓拔晃、高宗文成帝拓拔濬的风采。其实,在昙曜之前的师贤法师就已经开始以帝王的风采来塑造佛像了。《魏书·释老志》记载:“师贤仍为道人统。是年,诏有司为石像,令如帝身。”^{[9]3036}

圣贤化就是按照中华民族心目中的圣贤形象来塑造佛像。在中华民族心目中,圣贤是儒家文化的最高代表。这种形象具有两个突出特点:庄严而不失温和,饱满而显睿智。北魏盛行秀骨清像式的佛像,其实人物并不瘦,主要是有一股清俊秀雅、超凡入圣之风采。人物服饰也逐渐由印度袒右式袈裟,演变成中国汉代士大夫的礼服——褒衣博带式。云冈16窟的主尊佛像,据说是文成帝的象征,此佛像面目清癯,与汉人无异,着褒衣博带式袈裟,胸前还结有领带,很容易让人联想到中华民族理想中的圣贤形象。

女性化就是按照女性形象来塑造佛像。这一现象在北朝已经见出端倪。北魏时期冯太后、胡太后下令建造的佛像,就是按照她们的模样制作的。武则天在洛阳建造的卢舍那大佛,也是按照她自己的容貌仪态雕刻的。在北朝后期的石窟中,既有男神观音,又有女神观音。在诸多佛、菩萨中,观音都是以大慈大悲而著称。在中华民族的心目中,具有大慈大悲胸怀的应该是母亲的形象。在南北朝时期,观音形象的女性化只是个别现象,并不普遍。到了唐宋时期,观音的女性化成为一种普遍现象,男性观音完全消失。中华民族史前有着漫长的母系氏族社会,尽管封建社会主张男尊女卑,但实际上,不仅在统治者高层,而且在普通百姓家庭,优秀的女性掌权人往往具有重要的地位。佛像的女性化或者中性

化,足以见出汉文化对于佛教文化的渗透与巨大影响。

佛教造像对于中华美学的重大意义,一方面体现在外族文化的汉化,另一方面体现在汉族文化的夷化。中国雕塑艺术远可追溯到史前,秦汉多见于画像石、画像砖以及各种陵墓装饰。在南北朝以前,雕塑艺术中没有佛教因素的影响,而在南北朝大量的佛教造像后,以中国文化为题材的造像也不同程度的吸取了来自佛教造像的因素。虽然佛教的完全汉化是在唐朝完成的,但它的前奏是在南北朝尤其是北朝。没有北朝佛教翻译、佛教汉化上的卓越成就,就没有唐朝佛学的辉煌。

四、中华美学基本观念的构建

北朝的夷夏融合对中华美学的构建起到了重大作用。中华美学的构建可以分为基本观念构建和审美文化构建。关于基本观念的构建,主要集中在对于艺术本质的认识上。这也是儒家美学的核心。

儒家对于艺术本质的认识,集中体现在教化与审美的关系上。先秦儒家关于艺术本质的认识可以概括为:以教化为主,兼及审美。《尚书》强调“诗言志,歌永言”,但同时又要求“声依永,律和声”,希望达到“八音克谐”“神人以和”的境界,也就是实现教化与审美的统一。孔子提出“文”“质”概念,内涵丰富,亦关涉艺术。就艺术来说,“质”侧重于思想教化,“文”侧重于审美娱乐。孔子认为“质胜文则野,文胜质则史”,主张“文质彬彬”。他指出,诗“可以兴,可以观,可以群,可以怨;迩之事父,远之事君;多识于鸟兽草木之名”,同样是兼顾教化与审美。尽管如此,儒家对于艺术本质的认识突出教化功能,强调思想雅纯,对于一味追求娱乐的“郑卫之声”,则明确表示要予以放逐。

汉代继承先秦儒家美学的传统,但显然更看重教化。扬雄论乐时,主张“中正以雅,多哇则郑”^[17]¹¹⁴。“雅”,联系着教化;而“郑”即郑国民歌,联系着审美。东汉时的《毛诗序》将儒家的教化精神发扬到极致,认为:“正得失,动天地,感鬼神,莫近于诗。先王以是经夫妇、成孝敬,厚人伦,美教化,移风俗。”^[17]¹³⁰虽然不能说汉代的儒家美学完全排斥审美,扬雄也曾说过“言不文,典谟不作经”,但这些言论相较于对教化的鼓吹,显得有些微不足道。

魏晋时期,天下动乱,儒家地位旁落,玄学兴起。

虽然玄学的主题是调和儒家哲学与道家哲学,但其主调是道家哲学。玄学不是以儒统道,而是以道统儒。儒家哲学更多地关注家国大事,而玄学更多地关注个体的生存。玄学美学大谈以无为本,以纵情山水为乐。在玄学诸家中,嵇康最具有美学情怀,艺术修养也最高。他提出“声无哀乐论”,直接批评儒家的音乐美学思想,认为音乐与政治并没有内在的关系。他认为,对于音乐来说,重要的不是它反映了怎样的世态,也不是它透露出怎样的哀乐,而是它的曲调是否和谐,和谐即和声,而和声就是美的音乐。对于先秦两汉儒家都一致批评的“郑卫之声”,嵇康则从纯音乐的角度给予很高的评价:“若夫郑声,是音声之至妙。”学界一般将嵇康看作真正的美学家,因为他注重形式美,而形式美是美的真谛之所在。嵇康的观点对后世影响很大。《世说新语·文学》载:“旧云,王丞相过江左,止道声无哀乐、养生、言尽意三理而已,然宛转关生,无所不入。”^[18]嵇康的“声无哀乐”成为玄学三大命题之一,由此可见玄学美学对于儒家教化说的严重忽视甚至反对。

西晋灭亡后,南北分治。南朝虽为汉人政权,但儒家美学并没有很高的地位。南朝文人对于艺术本质的认识虽然并不明言轻视教化,但其艺术实践却明显地体现出对于审美的偏爱与重视。这里所说的审美,亦如嵇康所说的音声之妙,为形式美。南朝齐梁文人醉心于诗文声韵和谐,要求“五色相宣,八音协调”,“一简之内,音韵尽殊,两句之中,轻重悉异”,只有“妙达此旨,始可言文”^[19]。他们特别追求词藻的华丽,作品风格绮丽、柔弱、奢靡,如南朝徐陵《玉台新咏序》中所云“奏新声于度曲,装鸣蝉于薄鬓”^[20],弥漫着一片脂粉气息。这种文艺风尚明显地与儒家教化说相对立。《北史·文苑序》明确指出其危害:“雅道沦缺,渐乖典则。”“盖亦亡国之音也。”^[13]²⁷⁸²正因为如此,南朝文坛虽然也出现了谢灵运、谢朓这样的大家,但后世对其总体评价并不高。

相比同一时期的北朝,文风与南朝完全不同。《北史·文苑传序》这样总结北朝的文风:

洎乎有魏,定鼎沙朔。……当时之时,有许谦、崔宏、宏之浩、高允、高闾、游雅等,先后之间,声实俱茂,词义典正,有永嘉之遗烈焉。及太和在运,锐情文学,因以顿颡汉彻,跨蹶曹丕,气运高远,艳藻独构。衣冠仰止,咸慕新风;律调颇殊,曲度遂改,辞罕泉源,言多胸臆,润古雕今,有所未遇。^[13]²⁷⁷⁹

这里评价北魏的文风时,用的概念是“词义典正”。“典正”说明它是符合儒家经典的,也就是重视教化。“颉颃汉彻,跨躐曹丕”,是说北朝对文的教化功能的重视,比得上重视儒家的汉武帝,超得过关心时运的曹丕。北朝文风重视教化,并不意味着忽视审美,而是“艳藻独构”。北朝文人的作品多是有感而发,有现实基础,所以“言多胸臆”。北朝审美还体现出对传承与变革的统一。传承的是儒家传统,即所谓“衣冠仰止”,变革的是“律调”“曲度”,将鲜卑民族作为草原民族的雄霸之风带进文艺创作之中。前者可以说是“润古”,后者可以说是“雕今”。这古今的统一来自于华夏汉文化与草原少数民族文化的融合。

北魏开创的这种文风可以说是儒家教化与审美统一说的新发展。到东西魏、北齐北周,这种文风一直传承并发展着。北齐的颜之推著《颜氏家训》,其中谈及艺术时注重教化,强调“敷显仁义,发明功德,牧民建国,施用多途”。同时,他也重视艺术的审美性,认为“文章之体,标举兴会,发引性灵”,“一句清巧,神厉九霄”^[21]。北周的文学大家苏绰也一样,《北史》说他的文章“务存质朴”,“属辞有师古之美”^{[13]2871}。

南朝美学和北朝美学在关于文艺性质的认识与实践上,各有侧重,也各有其贡献。《北史·文苑传序》对二者做了精确到位的评价:

暨永明、天监之际,太和、天保之间,洛阳、江左,文雅尤盛,彼此好尚,互有异同。江左宫商发越,贵于清绮;河朔词义贞刚,重乎气质。气质则理胜其词,清绮则文过其意。理深者便于时用,文华者宜于咏歌。此南北词人得失之大较也。若能掇彼清音,简兹累句,各去所短,合其两长,则文质彬彬,尽美尽善矣。^{[13]2781-2782}

这里提出一种审美理想,那就是教化与审美的统一。这种统一具体体现为文艺词义与宫商即内容与形式的统一,贞刚与清绮即阳刚与阴柔、骨气与神韵的统一,而达到的理想境界则是“文质彬彬,尽美尽善”。

值得注意的是,唐朝开国后,在文艺思想上接受的正是这种理想。唐太宗在《帝京篇序》中说:“观文教于六经,阅武功于七德”,“金石尚其谐神人,皆节之于中和,不系之于淫放”,“释实求华,从人从欲,乱于大道,君子耻之”^[22]。而在为王羲之写的传论中,他明确表现出“详察古今”“尽善尽美”“凤

翥龙蟠”的审美理想。

作为中华美学的核心观念,教化与审美的统一不只是影响到艺术的发展,还影响到中华民族审美情怀的发展。中华民族的审美情怀主要有两种:一种是家国情怀,另一种是山水情怀。这两种情怀早就存在,在南北朝特有的社会环境下,它们得到充分的培育与发展。在南北分治的时代背景下,不论是南方的汉人,还是北方的少数民族,均因为山河破碎而有着强烈的家国情怀。南方气候温润、山水秀丽,又让人多出一重山水情怀。

北朝的乐府诗《木兰诗》描写了一位女英雄代父从军的故事,故事发生地应是北魏。木兰无疑是中华民族所崇拜的理想人物:忠臣与孝子的统一,英雄与君子的统一。在北朝能够出现这样的诗歌是让人感叹的,文词质朴能够体现北朝的风格倒是次要的,首要的是它完整地体现出中华民族的人生理想。这种理想不是产生在被视为华夏正统的南朝,而是产生在希望也被视为华夏正统的北朝。这足以说明,华夏文化在少数民族统治的北朝已经深深地扎下根,并且开花结果。

山水情怀,在南朝北朝的文艺作品中均可见出,而以南朝为突出。其中,陶渊明和谢灵运的文、宗炳的画最具代表性。陶渊明的山水情怀兼具田园情怀。北方也有诗人书写自然,如鲍照笔下的自然,比较具有北方的特点:荒寒、冰雪、朔风、号鸟。但鲍照的作品还算不上北方风景的代表,真正能代表北方风景的,是北齐斛律金所唱的《敕勒歌》:“敕勒川,阴山下。天似穹庐,笼盖四野。天苍苍,野茫茫,风吹草低见牛羊。”山水情怀与家国情怀不是截然分开的,山水情怀中也可以有家国情怀。《世说新语》中所描写的南渡士人隔江北望的感受,既是山水情怀又是家国情怀。斛律金所唱的《敕勒歌》更是点点风景、字字句句都饱含家国情怀!

中华美学情怀丰富,但核心是家国情怀和山水情怀,前者主要出于儒家,后者主要出于道家。儒家的入世之情建立在政治理想与伦理关怀的基础上,道家的出世之念则充满着中华民族特有的哲学思考与宗教情怀。这两大情怀在魏晋南北朝的文艺作品中得到充分发展并不是偶然的,而是自先秦以来美学发展的必然产物。

五、中华美学审美文化的构建

魏晋南北朝时期的中华美学构建,不仅表现在

基本观念上,也表现在审美文化上,审美文化涉及诸多领域,有物质领域,也有精神领域,这里试从音乐、书法、文学、城市四个方面加以论述。

1. 音乐

北朝的音乐一部分来自本民族的歌舞,一部分来自龟兹、西凉、印度的乐舞。这些乐舞总的特点是奔放、热烈,显示出草原民族大气、粗犷的艺术品格。《隋书》云:“西凉者,起苻乐之末,吕光、沮渠蒙逊等,据有凉州,变龟兹声为之,号为秦汉伎。魏太武既平河西得之,谓之西凉乐。至魏、周之际,遂谓之国伎,今曲戏曲琵琶,竖头箜篌之徒,并出自西域,非华夏旧器。”^[23]这里说的魏太武即北魏太武帝拓拔焘,他灭西凉后,获得西凉乐。而西凉乐又来自龟兹乐。“龟兹乐。自吕光破龟兹,得其声。吕氏亡,其乐分散。至后魏有中原,复获之。”^[24]云冈石窟有一北魏时期开凿的窟,编号为12窟,窟内的雕塑有诸多音乐人形象,被后世誉为音乐窟。

南朝音乐文辞优雅,韵律柔曼,色调艳丽,品位奢靡,与北朝音乐风格完全不同,被称为“清乐”。其中最著名的是《春江花月夜》《玉树后庭花》《堂堂》,均为陈国后主陈叔宝所作。“叔宝常与宫中女学士及朝廷相和为诗,太乐令何胥又善于文咏,采其尤艳丽者为此曲。”^[25]¹⁰⁶⁷因为陈后主为亡国之君,所以这些曲子也被称为“亡国之音”。

伴随着隋朝统一中国的步伐,北朝、南朝的音乐进入统一的中华帝国。唐朝的音乐融合进更多新的元素,“唐太宗平高昌,尽收其乐,又造《燕乐》,而去《礼毕曲》,令著令者,惟此十部”^[25]¹⁰⁶⁹。这种统一既是少数民族雄健华丽乐风与江南汉族清雅缥缈乐风的统一,也是中华民族传统审美理想阳刚与阴柔的统一。

2. 书法

中国的书法发展到汉代,各种书体皆备,其中隶书更是达到登峰造极的地步,以至于后世都难以逾越,竟成为汉文化的标志之一。南北朝时期,南朝的行书有长足发展,出现了像王羲之的《兰亭集序》这样伟大的作品,不仅成为古今行书第一,而且成为整个书法的卓越代表。与南朝并峙的北朝在书法艺术上也毫不逊色,其最大贡献是产生了一种新书体——魏碑体。

书法史研究学者刘涛认为“清朝碑学家所说的‘魏碑’是指北魏刻石书迹,而且是指‘真楷’,康有为所谓‘今用真楷,吾言真楷’”^[26]。碑体就字形来说,出自楷书,但与一般楷书不同,这种楷书是刻在

石头上的,因此,它自然会因刻石需要而在笔画上产生一些变化。这些变化不仅仅让刻在石头上的字看起来更清楚,保存得更久远,还能体现出一种特有的力度。这种力度,是刀与石的奏鸣,是其他书体所不可能具有的审美情趣。随着碑体为书者所喜爱,这种原本由刀、石共同创造的力之美演化为笔墨之美。这种字体不用刻石,也能见出刻石之独特风格,可以说是中国书法史上的一大创举。

刻碑并不始于北魏,而且也不是北魏所独有,但魏碑集诸碑之美,堪为碑体之最。康有为指出:“凡魏碑,随取一家,皆足成体;尽合诸家,则为具美。虽南碑之绵丽,齐碑之逋峭,隋碑之洞达,皆涵盖停蓄,蕴于其中。故言魏碑,虽无南碑及齐、周、隋碑,亦无不可。”^[27]⁹⁷虽然魏碑有着大体一致的风范,但其风格逸出,大放光彩。康有为在《广艺舟双楫·备魏第十》中说:“太和之后,诸家角出,奇逸有若《石门铭》,古朴有若《灵庙》《鞠彦云》,古茂则有若《晖福寺》,瘦硬则有若《吊比干文》,高美则有若《灵庙碑阴》《郑道昭碑》《六十人造像》,峻美则有若《李超》……通观诸碑,若游群玉之山,若行山阴之道,凡后世所有之体格无不备,凡后世所有之意态,亦无不备也。”^[27]⁹³⁻⁹⁴

魏碑体的创造与北魏时期的汉化政策及实践有着直接关系。北魏皇帝自拓拔珪始,均具有深厚的汉文化修养。孝文帝的汉文修养更是超过了前代北魏皇帝。《魏书·高祖纪》说他“雅好读书,手不释卷。五经之义,览之便讲,学不师受,探其精奥。史传百家,无不该涉。善谈老庄,尤精释义。才藻富瞻,好为文章,诗赋铭颂,任兴而作。有大手笔,马上口授,及其成也,不改一字”^[9]¹⁸⁷。

北魏实现汉化的大举措是采用汉语为官方语言,为了便于交流思想,北魏道武帝拓拔珪集汉人学者编定一部四万余字的《众文经》,以此作为汉字运用及书写的规范。北魏世祖太武帝拓拔焘曾下诏规范文字:“在昔帝轩,创制造物,乃命仓颉因鸟兽之迹以立文字。自兹以降,随时改作,故篆隶草楷,并行于世。然经历久远,传习多失其真,故令文体错谬,会义不必愜,非所以示轨则于来世也。孔子曰,名不正则事不成,此之谓矣。今制定文字,世所用者,颁下远近,永为楷式。”^[9]⁷⁰值得注意的是,太武帝在接受汉族文化的同时,也不忘记发展本民族的文化,他根据鲜卑族的生活需要,自创一千多个字。

正是在这种政治气候下,北魏的书法得到发展,各种书体并行于世,魏碑得以脱颖而出,垂范百代,

成为中华书法重要的组成部分。魏碑体现出粗犷彪悍与温润雅驯两种文化风格的统一。前者更多地来自草原民族,受北方的气候、地理、风景等因素影响;后者更多地来自华夏民族,受南方的气候、地理、风景等因素影响。魏碑刚柔相济、文野相宜的书法之美充实了中华民族中和的审美理想。

3. 文学

从风格上说,中华民族文艺作品理想的审美品位是刚柔相济,而以刚为主心骨。南方诗人如谢灵运、谢朓等人的作品,虽然佳句很多,确实很美,但缺乏风骨和气概,不是中华民族审美风格的真正代表。由于战乱,北朝留下的文艺作品很少,但我们仅从《木兰辞》《敕勒歌》等乐府民歌以及庾信、王褒等人的作品不难看出,真正体现中华民族审美风格的作品主要在北方,而不是南方。从夷夏融合对于中华美学的建构这一维度看,北朝的庾信可以说是夷夏融合的美学代表。

庾信早年在梁朝为官,热衷宫体诗,格调华艳,为典型的南方审美品位。梁元帝时他出使西魏,梁亡后被强留于北方,受到西魏和北周的优待。官至骠骑大将军、开府仪同三司。作为汉人,庾信在北朝官做到如此高位,说明他为北方的少数民族政权做出了很大贡献。这同时也意味着他在相当程度上夷化了,或者说他让北方的少数政权夏化了。庾信官居高位本身即是夷夏融合的成果,但这并不是其主要的成果,其最主要的成果体现在艺术创作上。因为北方与南方风景迥异,再加上诗人人生境遇的变化,庾信的作品一改原来的婉约缠绵,而变得沉郁顿挫。他的名篇《哀江南赋》写于北朝,主题是哀痛南方梁朝的灭亡,但全文昂扬着一种苍茫、遒劲的情调,有如北方大江、大河之势。从审美角度来看,庾信的艺术创作既有南方的优美,又有北方的壮美。这种优美和壮美,虽然从形式上看似乎与民族性、地理特征关系不大,但从内蕴上看,分明又是融进了民族性和地理特征。南方山水秀丽,优美之中融化有华夏族固有的风雅;而北方山水雄浑,壮美之中融化有少数民族固有的粗野。正是从夷夏融合的维度上,我们认为南北朝在审美实践上的真正代表是庾信。

4. 城市

鲜卑原本为草原民族,以游猎为生,不重视建城。拓拔氏自平城建都后,才开始重视城市建设。平城的建设已经吸收了汉城的诸多做法,比如说里坊制,城市布局为方格状,宫殿居中,已经见出中轴

线。后来北魏迁都洛阳,那时的洛阳已经残破,需要建新城,新城如何建,魏孝文帝有自己的想法,他在《徙御旧都诏》中说:“京洛兵荒,岁逾十纪。先皇定鼎旧都,惟新魏麻,剪扫榛荒,翊兹云构,鸿功茂绩,规模长远,今庙社乃建,宫极思崇。……既礼盛周宣斯干之制,事高汉祖壮丽之仪,可依典故。”他强调“依典故”,同时也认为“庙社乃建,宫极思崇”,新都必须得有所发展,不仅要与强大的魏国相适应,而且要“鸿功茂绩,规模长远”。后来洛阳城的设计与修建正是按照这一思路进行的。魏都洛阳上承东汉的基本格局,但废弃了东汉、魏、晋以来的南北二宫结构,创立了单一的宫城制,首创里坊制,采用三重城垣结构。新建的洛阳城是鲜卑族汉化、多民族融合和中西文化交流的重要见证。正如席格所说:“平城、洛阳、邺城与长安,都展现了北朝以中原文化为主体的文化大融合。正是在文化大融合过程中,南北之间的正统之争、华夏与夷狄之间的优劣、胡汉之间的汉化与胡化、儒道与佛教之间冲突等矛盾得到了不同程度的消解。可以说,北朝都城在民族与文化构成方面,都呈现出了多元融合的特征。其中,北魏洛都又最为突出,它不仅在民族、文化维度实现了深度融合,而且缔造了共同的审美理想,使洛阳成为了一个审美共同体。”^[28]

洛阳新城是北魏汉化的重要成果,南梁大臣陈庆之访问北魏洛阳,归来后曾经发出这样的感慨:“自晋宋以来,号洛阳为荒土,此中谓长江以北,尽是夷狄。昨至洛阳,始知衣冠士族,并在中原。礼仪富盛,人物殷阜,目所不识,口不能传。所谓帝京翼翼,四方之则;始登泰山者卑培塿,涉江海者小湘沅。北人安可不重?”^[29]事实确实如此,在中华美学构建过程中北人有着特殊重要的贡献。北魏洛阳新城的建设鲜明地体现出中华美学内在机制:既坚持华夏文化的核心理念——儒家文化的礼乐思想,又根据诸多民族不同的生活方式而有所革新、有所创造,多元而一体;既尊重、继承祖先及前朝的文化传统,又根据新时代的新需要而有所发展、有所开拓,不断与时俱进。

注释

①《晋书·载记十四·符坚下》中载符融谏符坚的话:“且国家,戎族也,正朔会不归人。江东虽不绝于纒,然天之所相,终不可灭。”

参考文献

- [1]徐旭生.中国古史的传说时代[M].北京:文物出版社,1985.
[2]袁珂.山海经校译[M].上海:上海古籍出版社,1985.
[3]班固.汉书[M].北京:中华书局,1962:3743.

- [4] 脱脱,等.辽史[M].北京:中华书局,1974:1199.
- [5] 邹国义,等.国语译注[M].上海:上海古籍出版社,1994:310.
- [6] 刘起鈞.古史续辩[M].北京:中国社会科学出版社,1991:172.
- [7] 司马迁.史记[M].长沙:岳麓书社,1988:146.
- [8] 王符.潜夫论[M]//诸子集成.上海:上海书店,1986:165.
- [9] 魏收.魏书[M].北京:中华书局,1974.
- [10] 陈寅恪.隋唐制度渊源略论稿 唐代政治史述论稿[M].北京:商务印书馆,2016.
- [11] 范文澜.中国通史简编:修订本[M].北京:人民出版社,1965:312.
- [12] 房玄龄,等.晋书[M].北京:中华书局,1974:2834.
- [13] 李延寿.北史[M].北京:中华书局,1974.
- [14] 芮传明.大唐西域记全译[M].贵阳:贵州人民出版社,1995:93.
- [15] 阎文儒.云冈石窟研究[M].桂林:广西师范大学出版社,2003.
- [16] 龙门文物保管所,北京大学考古系.龙门石窟[M].北京:文物出版社,2016:265.
- [17] 北京大学哲学系美学教研室.中国美学史资料选编[M].北京:中华书局,1980.
- [18] 徐震堃.世说新语校笺[M].北京:中华书局,1984:114.
- [19] 郁沅,张明高.魏晋南北朝文论选[M].北京:人民文学出版社,1996:298.
- [20] 吴冠文,谈蓓芳,章培恒.玉台新咏汇校[M].上海:上海古籍出版社,2014:6.
- [21] 程小铭.颜氏家训全译[M].贵阳:贵州人民出版社,1993:148-149.
- [22] 周祖谟.隋唐五代文论选[M].北京:人民文学出版社,1999:42.
- [23] 魏征.隋书[M].北京:中华书局,1973:378.
- [24] 王溥.唐会要[M].北京:中华书局,1981:269.
- [25] 刘昉.旧唐书[M].北京:中华书局,1975.
- [26] 刘涛.中国书法史魏晋南北朝卷[M].南京:江苏凤凰教育出版社,2020:433.
- [27] 马洪林,卢正言,编注.康有为集·文论卷[M].珠海:珠海出版社,2006.
- [28] 席格.从都城变迁看北朝审美观念的融合[J].郑州大学学报,2017(6):22.
- [29] 杨勇.洛阳伽蓝记校笺[M].北京:中华书局,2006:113.

The Fusion of Yi-Xia in the Northern Dynasty and the Construction of Chinese Aesthetics

Chen Wangheng

Abstract: Yi-Xia is an important concept in Chinese culture. Since the pre-Qin period, “Hua -- Yi distinction” developed into a fusion between the Middle Kingdom and the barbarian. The Northern and Southern Dynasties were the peak of fusion between the Middle Kingdom and the barbarian, while the Northern Dynasty was the main force of fusion, especially the Northern Wei. Sinicization was the mainstream of the fusion of Yi and Xia, that is, the recognition of the dominant position of Han culture. The Sinicization of Buddhism mainly occurred in the Northern Dynasty, which was embodied in the Sinicization of Buddha statues. The Sinicization of Buddhism not only promoted the integration of Chinese culture, but also powerfully contributed to the construction of Chinese aesthetics. The construction of Chinese aesthetics can be divided into two aspects: the construction of basic ideas and the construction of aesthetic culture. From the perspective of concept, the understanding of artistic function in Chinese aesthetics changed. The pre-Qin Confucian thought that art was the unity of educational function and aesthetic function, while the Southern Dynasty paid attention to aesthetic function, and the Northern Dynasty focused on educational function. In terms of aesthetic culture, the Northern Dynasty inherited the culture of the Central Plains, but also integrated the grassland culture, and achieved great accomplishments in calligraphy, music, literature, and urban construction. Tang Dynasty paid attention to both the Southern Dynasty and the Northern Dynasty, but mainly inherited the aesthetic tradition of the Northern Dynasty. Tang Dynasty re-established the Confucian aesthetic ideal of art: gentleness and perfection. The Chinese aesthetics created in the Northern Dynasty with the combination of Yi and Xia as the core was consolidated, improved and developed in Tang Dynasty, and became the national aesthetic form of China.

Key words: Yi-Xia; Chinese aesthetics; Northern and Southern Dynasties; Northern Wei Dynasty

责任编辑:采薇