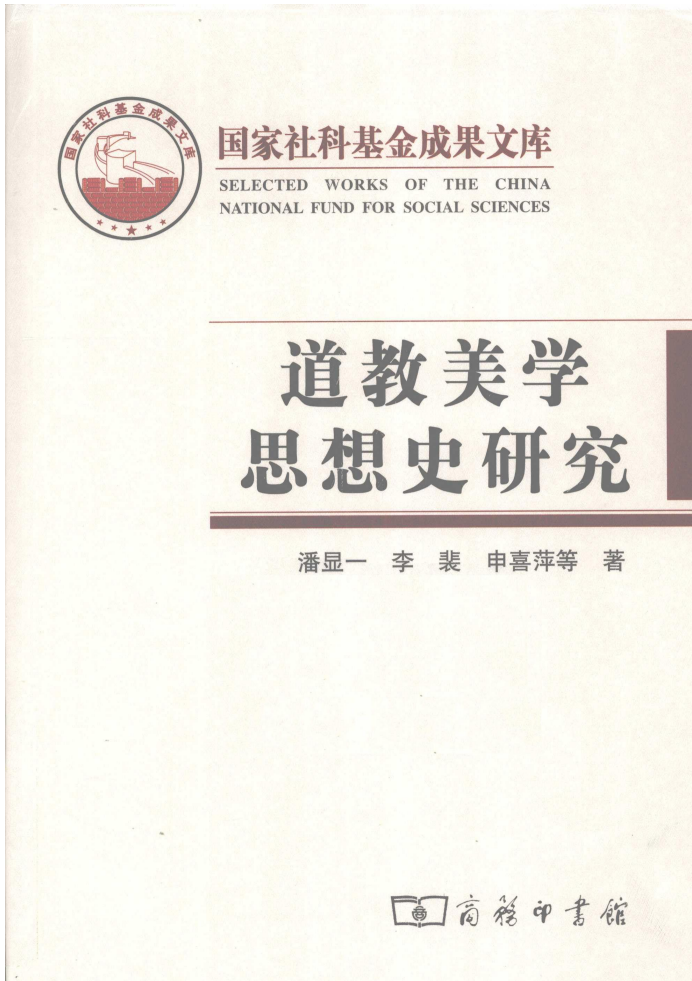


实名举报四川大学哲学系副主任、 道教与宗教文化研究所副所长李裴 学术成果严重抄袭一事

举报人：李翎
2025年11月21日

李裴等抄袭著作



图书在版编目(CIP)数据

道教美学思想史研究/潘显一等著. —北京:商务印书馆,2010
(国家社科基金成果文库)
ISBN 978-7-100-07151-2

I. 道… II. 潘… III. 道教-美学思想-思想
史-研究-中国 IV. B958

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 086605 号

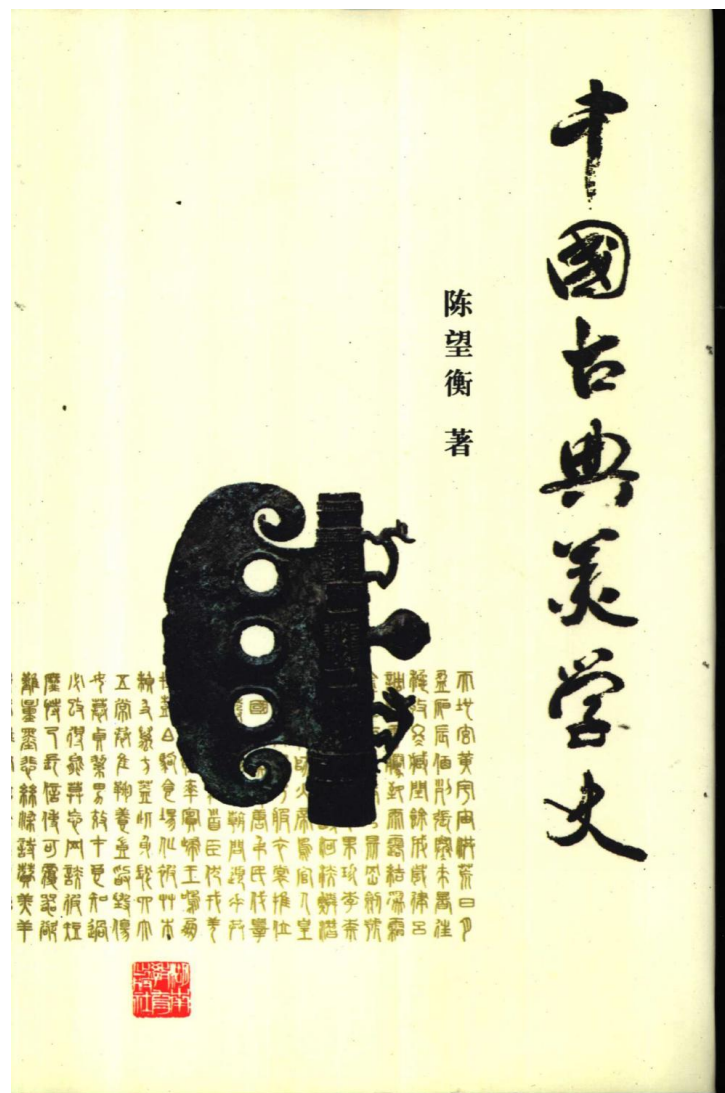
所有权利保留。
未经许可,不得以任何方式使用。

DÀOJIÀO MÉIXUÉ SÌXIÁNGSHǐ YÁNJIŪ
道教美学思想史研究
潘显一 李裴 申喜萍等 著

商务印书馆出版
(北京王府井大街36号 邮政编码100710)
商务印书馆发行
北京中科印刷有限公司印刷
ISBN 978-7-100-07151-2

2010年5月第1版 开本700×1000 1/16
2010年5月北京第1次印刷 印张46.5 插页1
定价:82.00元

被抄袭陈望衡原著作



中国古典美学史

陈望衡

责任编辑：龙育群

湖南教育出版社出版发行

湖南省新华书店经销 湖南省新华印刷一厂印刷

850×1168 毫米 32 开 印张：38.375 字数：995000

1998 年 8 月第 1 版 1998 年 8 月第 1 次印刷

印数：1—2000

ISBN 7—5355—2709—4/G·2704

定价：53.50 元

本书若有印刷、装订错误，可向承印厂调换

抄袭示例：红线左为被抄袭的陈望衡原著作 右为李裴等抄袭著作

从目录就开始抄

中国古典美学史

第五节	美感论(二):“心斋”(113)
第六节	美感论(三):“坐忘”(115)
第七节	美感论(四):“物化”(119)
第八节	艺术论(一):“言”与“意”(123)
第九节	艺术论(二):“道”与“技”(125)
第十节	艺术论(三):功利与非功利(128)
第四章	孟子的美学思想.....(132)
第一节	美的本质(一):“牛山之木尝美矣”(133)
第二节	美的本质(二):“充实之谓美”(135)
第三节	人格美:“浩然之气”(138)
第四节	共同美感:“目之于色也,有同美焉”(141)
第五节	《诗经》论:“以意逆志”(144)
第五章	荀子的美学思想.....(149)
第一节	“无伪则性不能自美”(150)
第二节	“由礼则雅”(153)
第三节	“相形不如论心”(157)
第四节	“不全不粹之不足以为美”(158)
第五节	“夫玉者,君子比德焉”(160)
第六节	“虚壹而静”(161)
第七节	“乐合同,礼别异”(164)
第六章	先秦其他诸家美学思想.....(167)
第一节	墨子的美学思想(167)
第二节	韩非子的美学思想(170)
第三节	公孙尼子的《乐记》(173)
第七章	《周易》与中国美学.....(177)
第一节	“阴”与“阳”(178)
第二节	“刚”与“柔”(183)
第三节	“变”与“通”(187)

目 录

第四节	“神”与“几”(191)
第五节	“中”与“和”(195)
第六节	“象”与“意”(201)
第八章	屈骚美学.....(209)
第一节	君子人格(209)
第二节	悲剧命运(214)
第三节	发愤抒情(218)
第四节	浪漫诗风(222)
第二编	中国古典美学突破期
第九章	汉代美学(一): 《淮南子》的美学思想.....(232)
第一节	“一”论(232)
第二节	美论(234)
第三节	形、气、神论(240)
第四节	《淮南子》的美学意义(242)
第十章	汉代美学(二): 儒家美学的新发展.....(244)
第一节	董仲舒:天人感应论(244)
第二节	刘 向:礼乐相成(249)
第三节	扬 雄:华实副礼(256)
第四节	《毛诗序》:诗言志(261)
第五节	王 充:疾虚妄(267)
第十一章	汉代美学(三): 屈骚美学的新发展.....(274)
第一节	司马迁:“发愤著书”说(275)
第二节	王 逸:“引类譬喻”说(278)
第三节	司马相如等:赋论(281)

2 道教美学思想史研究

三、“玄”、“一”:“道—美”之别称	27
第二节 “大德曰生”:道家“生—美”观的宗教化	29
一、“道在养生”:“大德曰生”的通俗的美学解释	30
二、“贵生”、“乐活”:追求生命现实美的观点	32
三、从“惜生畏死”到“养气全身”:“生—美”的主观性	36
第三节 “至善—至美”:儒道互补的伦理美学观的形成	38
一、“善”即“美”:道家伦理美学思想及其宗教化	39
二、“忠”、“孝”:道教伦理美学的核心	43
三、“仁慈”、“博爱”:道教人格美、心灵美的观点	45
第四节 道家“仙真”到道教“神仙”:美学家格理想的蜕变	48
一、“仙”:可学致的美学理想人格	48
二、“真”:道教理想人格美	51
三、“朴”:到达道教人格美的阶梯	56
第五节 先秦其他思想派别与道家美学思想	59
一、墨子“非乐”美学思想	59
二、韩非子“画犬马难”艺术美学观	63
三、《乐记》的“音生人心”艺术美论	66
第六节 《易经》美学对道教美学的影响	69
一、“阴”与“阳”对举的美学观	70
二、“刚”与“柔”相推的形象说	72
三、“变”与“通”统一的美学论	75
四、“神”与“几”相交织的美学思维论	77
五、“中”与“和”为中心的平衡美	80
六、“象”与“意”统一的美学观	82
第七节 《淮南子》的汉代新道家美学思想	85
一、“一”为至“美”:美的本体论	85
二、“西施毛嫱,其好美均”:多样美论	87
三、“醜陋在颊则好”:适宜美论	88
四、“小恶不足妨大美”:美的本质与加工	88
五、“形、气、神”艺术美论	90

第六章 先秦其他诸家美学思想

先秦诸子百家，思想相当丰富，应该说各家对于美学都有不同程度的贡献。儒、道两家的贡献当然是最大的。儒、道两家之中，除我们上面重点介绍的孔、孟、荀、老、庄外，也还有一些人物的美学思想值得重视。这里，我们主要介绍墨子、韩非子和属于儒家学派的公孙尼子《乐记》中的美学思想。

第一节 墨子的美学思想

墨子（约公元前480—前420）名翟，鲁（一说宋）人。墨子所创立的墨家学派在先秦与儒家学派并称为“显学”，影响颇大。墨子的著作，据《汉书·艺文志》著录为71篇，现存《墨子》为15卷，53篇。墨子通常被看作是小生产者的代表者。

由于墨子提出“非乐”说，其美学思想一直被忽视，其实，墨子的“非乐”说并非否认艺术的审美作用，也没有否定美的存在。他说得很清楚：

仁之事者必务求兴天下之利，除天下之害，将以为法乎天下。利人乎，即为；不利人乎，即止。且夫仁者之为天下度也，非为其目之所美，耳之所乐，口之所甘，身体之所安。以此亏夺民衣食之财，仁者弗为也。是故子墨子之所以非乐者，非以大钟鸣鼓琴瑟笙簧之声，以为不乐也，非以刻镂华文章之色，以为不美也；非以刳胎煎炙之味，以为不甘也；非以高台厚榭逴野之居，以为不安也。虽身知其安也，口知其甘也，目知其美也，耳知其乐也，然上考之不中圣王之事，下

的美学人格要求，同时也是古代文学艺术传统的作家人格论和艺术风格论的核心部分，如明李贽的“童心说”、袁宏道的“淡是文之真性灵”的“真趣”说、清袁枚的“性灵”说等，都是以要求作家具有和表现心灵的真纯为出发点的。那么，道家一道教的美学人格理想多大程度上影响了古代文艺美学，古代文艺美学又多大程度上为道教的宗教思想提供了营养？它们是互为因果、交叉影响，还是只各取所需、为我所用？这些，都是古代美学史中亟待回答的问题，对此，我们将在以后另文阐述。由此联系到我们今天的健康的美学取向和美育内容来思考：“真”（真实）不也是最基本的要求吗？“朴”（朴素、自然）不也是既传统、又大众化的标准吗？这也许正是我们在这里认真真讨论道教美学人格论的现实意义吧。

第五节 先秦其他思想派别与道家美学思想

先秦诸子百家，对于中国古典美学都有所贡献，而儒、道两家的贡献当然是最大的。儒、道两家的孔、孟和老、庄之后和之外，也还有一些人的美学思想大致也可以归入儒或道之列。墨子、韩非子和属于儒家学派的公孙尼子《乐记》中的美学思想之中，都有比较明显的道家美学思想的痕迹。这一方面说明先秦各家学说具有共同思想根源，另一方面也说明各家相互的影响是深刻的，道家思想包括美学思想始终是一条或明或暗的独特发展线索，并且影响到了后来黄老道家以及汉末道教的思想包括美学思想。

一、墨子“非乐”美学思想

墨子（约前480—前420）名翟，鲁（一说宋）人。墨子所创立的墨家学派在先秦与儒家学派并称为“显学”，影响颇大。墨子的著作，据《汉书·艺文志》著录为71篇，现存《墨子》为15卷，53篇。历史上，墨子通常被看做是小生产者的代表者；而唐宋以后，墨子被神化成了道教的神仙。

墨家与道家思想有相当多的接近之处。近代道教学者陈樱宁这样称赞墨家：“老子三宝：‘一曰慈，二曰俭，三曰不敢为天下先。’墨子皆得之。兼爱、非攻，慈旨也；节用、节葬，俭旨也；备城门、备高临、备梯、备水、备突、备穴等篇，皆极尽守卫之能事，自处于被动地位，而对于先发制人之战略，则绝口不谈，是真能笃实奉行不敢

为天下先之古训者。”^①可见，对于老子的很多重要思想，墨家确实是以实际行动来身体力行的。

墨家是有鬼神信仰的学派。东汉桓帝时期，张道陵于蜀中创立了早期道教“五斗米道”。墨子的尊天、明鬼和兼爱、互助的思想均为道教吸收，道徒也将某些神仙方技依托于墨子。晋代葛洪《抱朴子·金丹》中记有《墨子丹法》。《遐览》一篇中记有言“变化之术”的《墨子五行记》，“其法用药用符，乃能令人飞行上下，隐沦无方，含笑即为妇人，蹙面即为老翁，踞地即为小儿，执杖即成林木，种物即生瓜果可食，画地成河，掘土成山，坐致行厨，兴云起火，无所不作也”。^②葛洪更将墨子本人纳入《神仙传》，说他得神人授书，成了地仙。

在中国古典美学史上，由于墨子提出“非乐”说，其美学思想一直遭到忽视。墨子说：

仁之事者必务求兴天下之利，除天下之害，将以为法乎天下。利人乎，即为；不利人乎，即止。且夫仁者之为天下度也，非为其目之所美，耳之所乐，口之所甘，身体之所安。以此亏夺民衣食之财，仁者弗为也。是故子墨子之所以非乐者，非以大钟鸣鼓琴瑟笙簧之声，以为不乐也，非以刻镂（华）文章之色，以为不美也；非以刳胎煎炙之味，以为不甘也；非以高台厚榭逴野之居，以为不安也。虽身知其安也，口知其甘也，目知其美也，耳知其乐也，然上考之不中圣王之事，下度之不中万民之利，是故墨子曰：非乐也。^③

其实，墨子的“非乐”说并非否认艺术的审美作用，也没有否定美的存在。他承认美声、美色、美味、美居的存在，也承认享受这些美能给人带来快乐。墨子之所以要“非乐”，只不过是认为这些审美享乐，“亏夺民食之财”，“不中圣王之事”，“不中万民之利”，认为艺术不利于国计民生。

与墨子的观点相似，先秦道家也对声色滋味等世俗之美采取否定态度。老子说：“五色令人目盲，五音令人耳聋，五味令人口爽，驰骋畋猎令人心发狂。难得之

① 陈樱宁：《道教与养生》，华文出版社1989年版。

② 王明：《抱朴子内篇校释》，第337页。

③ 《墨子》卷八《非乐上》，上海古籍出版社1989年影印本，第63—64页。

度之不中万民之利，是故墨子曰：非乐也。^①

这段文字说得再清楚不过了。墨子承认美声、美色、美味、美居的存在，也承认这些美能给人带来快乐。墨子之所以要“非乐”，只不过是认为这些审美享乐，“亏夺民食之财”，“不中圣王之事”，“不中万民之利”。

我们可以批评墨子看问题片面、偏激，只看到为乐有不利社会民生国家的一面，没有看到为乐也有有利社会民生国家的一面，但不能说墨子闭眼不承认艺术的审美价值，不承认艺术的娱乐作用。

墨子的“非乐”说也具有积极的意义。

首先，他站在人民、国家、社会的立场上，猛烈地批评了统治者“暴夺民衣食之财”以满足自己声色犬马之好的奢侈、贪婪及残酷。墨子尖锐地指出，这种好乐贪色嗜美之举的必然结果则是“国家乱而社稷危”。

这个立场是对的。事实上，“美”在当时是统治者的奢侈品，广大劳动人民是谈不上这份享受的。对于衣不蔽体、食不果腹的穷人来说，哪还能谈得上美衣、美食呢？

第二，墨子提出：“食必常饱，然后求美；衣必常暖，然后求丽；居必常安，然后求乐。”^②这是非常深刻的。它符合历史唯物主义的基本原理，恩格斯说：“人们首先必须吃、喝、住、穿，然后才能从事政治、科学、艺术、宗教等等。”^③在墨子那个时代能够提出这样的观点，可说令人非常惊讶了。只凭这一点，墨子在美学史上的地位就应另行评价。

墨子实际上提出了经济基础与审美活动的关系问题，他认为

① 《墨子·非乐》。

② 《墨子·墨子佚文》。

③ 《马克思恩格斯选集》第3卷，第574页。

为天下先之古训者。”^①可见，对于老子的很多重要思想，墨家确实是以实际行动来身体力行的。

墨家是有鬼神信仰的学派。东汉桓帝时期，张道陵于蜀中创立了早期道教“五斗米道”。墨子的尊天、明鬼和兼爱、互助的思想均为道教吸收，教徒也将某些神仙方技依托于墨子。晋代葛洪《抱朴子·金丹》中记有《墨子丹法》。《遐览》一篇中记有言“变化之术”的《墨子五行记》，“其法用药用符，乃能令人飞行上下，隐沦无方，含笑即为妇人，蹙面即为老翁，踞地即为小儿，执杖即成林木，种物即生瓜果可食，画地成河，掘土成山，坐致行厨，兴云起火，无所不作也”。^②葛洪更将墨子本人纳入《神仙传》，说他得神人授书，成了地仙。

在中国古典美学史上，由于墨子提出“非乐”说，其美学思想一直遭到忽视。墨子说：

仁之事者必务求兴天下之利，除天下之害，将以为法乎天下。利人乎，即为；不利人乎，即止。且夫仁者之为天下度也，非为其目之所美，耳之所乐，口之所甘，身体之所安。以此亏夺民衣食之财，仁者弗为也。是故子墨子之所以非乐者，非以大钟鸣鼓琴瑟笙簧之声，以为不乐也，非以刻镂（华）文章之色，以为不美也；非以刳菹煎炙之味，以为不甘也；非以高台厚榭逴野之居，以为不安也。虽身知其安也，口知其甘也，目知其美也，耳知其乐也，然上考之不中圣王之事，下度之不中万民之利，是故墨子曰：非乐也。^③

其实，墨子的“非乐”说并非否认艺术的审美作用，也没有否定美的存在。他承认美声、美色、美味、美居的存在，也承认享受这些美能给人带来快乐。墨子之所以要“非乐”，只不过是认为这些审美享乐，“亏夺民食之财”，“不中圣王之事”，“不中万民之利”，认为艺术不利于国计民生。

与墨子的观点相似，先秦道家也对声色滋味等世俗之美采取否定态度。老子说：“五色令人目盲，五音令人耳聋，五味令人口爽，驰骋畋猎令人心发狂。难得之

① 陈樱宁：《道教与养生》，华文出版社1989年版。

② 王明：《抱朴子内篇校释》，第337页。

③ 《墨子》卷八《非乐上》，上海古籍出版社1989年影印本，第63—64页。

货令人行妨。是以圣人为腹不为目，故去彼取此。”^①后世道教更从修道的角度来批判世俗之乐，认为妨害了成仙了道，指出“常俗之人爱之以声色，悦之以滋味，畅情适意，故为上乐，然欲是害根，声是聋原，口以味臭，眼为色昏，不由外来，皆因内起”^②。

墨子从社会、国家的公共利益出发，提出了“非乐”，老子从个人修养、全身保命的角度提出了“去彼取此”，二者都因这种表面上反艺术、反美学的倾向遭到非难。但事实上，墨子与先秦道家一样，并没有完全否定艺术的审美价值、否定艺术的娱乐作用。他只是反对统治者占有劳动者创造的物质财富和精神财富用于自己的享乐。当然，墨子将“为乐”，即创造美和审美活动，等同于感官的享乐以至物欲，在理论上是有所问题的。他站在人民、国家、社会的立场上，猛烈地批评了统治者“暴夺民衣食之财”以满足自己声色犬马之好的奢侈、贪婪。墨子尖锐地指出，这种好乐贪色嗜美之举的必然结果则是“国家乱而社稷危”^③。在生产力低下、社会动乱、下层人民为衣食而奔忙之际，锦衣美食乃至钟鼓琴瑟笙簧之“美”，只是统治者的奢侈品；对于衣不蔽体、食不果腹的下层人民，是谈不上这份享受的，也不可能从中审出“美”来。墨子站在下层人民的立场，强烈反对骄奢淫逸的行为，认为古代的暴君和昏君，都是过分贪恋声色之乐而亡国的，“桀女乐三万人，晨噪闻于衢，服文绣衣裳”，“秦穆王遗戎王以女乐二八，戎王沈于女乐，不顾国亡，政国之祸”^④。艺术的作用竟至于亡国，不可不加以排斥、否定。这个观点，后来在民间道教的经典中得到了继承和发扬。《太平经》里有一些说法，从用语到逻辑，与墨子的这段话十分相似^⑤。这至少可以证明墨子的这个观点，对于道教产生的东汉末年来说，已经是由来已久的。

同时，墨子“非乐”观具有浓厚的实用功利主义色彩，表面看是非审美的。在对待功利判断与审美判断的关系问题上，他认为：

是故圣王作为宫室，便于生，不以为观乐也；作为衣服带履，便于身，不以

① 《老子》第十二章，《道教三经合璧》，第9页。

② 《西升经集注》，《道藏》第13册，第588—589页。

③ 《墨子·辞过》，第11—12页。

④ 《墨子·佚文》，第134页。

⑤ 参见潘显一“《太平经》文艺美学思想探要”，载《社会科学研究》1999年第1期。

经济是基础,审美是建立在这个基础之上的高层次的生活方式。说是高层次的,是因为还有低层次的,那就是求生存。正如马斯洛的需要学说所说,只有低层次的需要满足以后才能谈得上高层次的需要。在生存的问题尚未得到解决的情况下去谈审美,怎么可能呢?墨子的“食必常饱,然后求乐”的思想与马斯洛的需要学说是一致的,但墨子早于马斯洛两千年来。

墨子也涉及功利与审美的关系问题。

他说:

是故圣王作为宫室,便于生,不以为观乐也;作为衣服带履,便于身,不以为辟怪也……当今之主,其为宫室则与之异矣,必厚作斂于百姓,暴夺民衣食之财。以为宫室台榭曲直之望青黄刻镂之饰。为宫室若此,故左右皆法象之。……圣人为衣服,适身体和肌肤而足矣,非荣耳目而观愚民也。……当今之王,其为衣服,则与此异矣,冬则轻暖,夏则轻清,皆已具矣。必厚作斂于百姓,暴夺民衣食之财,以为锦绣文采,靡曼衣之(疑“之衣”),铸金以为钩,珠玉以为佩……以此观之,其为衣服非为身体,皆为观好。^①

墨子在这里谈到宫室、穿衣的问题,以“圣王”与“当今之王”作对比。圣王筑宫室是为了居住,做衣服是为了“适身体和肌肤”。一句话,是出于功利的需要。而当今之王筑宫室不只是为了居住,而是为了“观乐”;做衣服不只是为了保护身体而是为了“观好”。为“观乐”、“观好”,就要对宫室、衣服做很多非实用性的修饰。这种非实用性的修饰就是美化。

由功利到审美,先功利后审美这是又一条重要的美学规律。普列汉诺夫在《没有地址的信》中用大量的从原始部落所获得的材料证明了这一规律,也因为这一规律为普氏充分论证并明确地提

① 《墨子·辞过》。

为辟怪也……当今之主,其为宫室则与之异矣,必厚作斂于百姓,暴夺民衣食之财。以为宫室台榭曲直之望,青黄刻镂之饰。为宫室若此,故左右皆法象之。……圣人为衣服,适身体和肌肤而足矣,非荣耳目而观愚民也。……当今之王,其为衣服,则与此异矣,冬则轻暖,夏则轻清,皆已具矣。必厚作斂于百姓,暴夺民衣食之财,以为锦绣文采,靡曼衣之(应为“之衣”——引者注);铸金以为钩,珠玉以为佩……以此观之,其为衣服非为身体,皆为观好。^①

墨子在这里谈到宫室、穿衣的问题,以“圣王”与“当今之王”作对比。圣王筑宫室是为了居住,做衣服是为了“适身体和肌肤”。总之都是出于实用的需要。而当今之王筑宫室不只是为了居住,而是为了“观乐”;做衣服不只是为了保护身体而是为了“观好”。为“观乐”、“观好”,就要对宫室、衣服做很多非实用性的修饰。在墨子看来,一切劳动创造的产品和成果,只是为了满足基本的物质需求,只要达到了这个最起码的功利目的就行了,不必甚至不能要求产品另外再具有审美的功能。在他看来,产品的审美功能都是白白浪费人力物力,没有实用价值,因而也就是没有意义的。这样极端的说法,其实也是事出有因的。考虑到其目的是反对统治者的穷奢极欲,这种言过其辞就可以理解了。

墨子反对统治者的奢侈享受,无意之中又揭示出一条重要的美学规律,即由功利到审美,先功利后审美。普列汉诺夫在《没有地址的信》中用大量的从原始部落所获得的材料证明了这一规律,也因为这一规律为普氏充分论证并明确地提出,为在美学史上赢得了重要地位。墨子虽没有像普氏那样去做美学上的概括,但他在从另一角度谈此问题时,实际上已揭示了这一唯物主义的美学原则。

沿袭这一思路,墨子提出“食必常饱,然后求美;衣必常暖,然后求丽;居必常安,然后求乐”,“先质而后文”^②。这些说法都是相当唯物而深刻的。这段话,符合艺术产生和发展的实际,符合美学的唯物主义原则,正如恩格斯所说:“人们首先必须吃、喝、住、穿,然后才能从事政治、科学、艺术、宗教等等。”^③的确,在生存的问题尚未得到解决的情况下去谈审美,怎么可能呢?而墨子能够在那个时代提出

① 《墨子·辞过》,第11—12页。

② 《墨子·佚文》,第133页。

③ 《马克思恩格斯选集》第3卷,人民出版社1972年版,第574页。

出,故而普氏在美学史上赢得了重要地位。墨子虽没有像普氏那样去做美学上的概括,但他在从别一角度谈此问题时,实际上已揭示了这一唯物主义的美学原则。

墨子不仅是一位卓越的学者,也是一位杰出的工艺师。他提出技术性制作的“五法”具有美学意义。他说:

虽至百工从事者,亦皆有法。百工为方以矩,为圆以规,直以绳,正以县。无巧工不巧,皆以此五者为法。巧者能中之。不巧者虽不能中,放依以从事,犹逾己。故百工从事皆有所度。^①

墨子这里谈到“法”与“巧”的关系问题,首先,它适合于技术美创造。工匠的劳动是一种技术性活动,需要有高度的技巧,这种技巧来自“法度”的熟练掌握及创造性运用。巧匠之巧就在这里,墨子说“不巧者”,只会依法办事,模仿他人,少的就是那个创造性。墨子这番谈工匠制作的理论也可移之艺术创作。艺术创作既有一定法度可依,又必须不为此法度所囿。围绕“法”与“创”、“有法”与“无法”的问题,中国美学史有很多精彩的论述,成为一个贯穿古今的美学话题。

第二节 韩非子的美学思想

韩非(约前280~前233),韩国人,战国末期思想家、政治家,法家学派的代表性人物。

韩非子是一个极端的功利主义者,而且他所说的功利都是直接的功利,因此他对没有直接功利性的艺术是排斥的。在《外储说左上》中,他说了这样一个故事:

客有为周君画荚者,三年而成,君观之,与荚荚者同状,

^① 《墨子·法仪》。

这样的观点,实在令人惊叹。仅从这一点来说,墨子在中国美学史上就应该占有一席之地。墨子这段话,提出了经济活动与审美活动的关系问题。

如果说墨子“先质而后文”的观点还只是在强调艺术产生、发展的物质条件,那么,到了以“真”和“自然”为美的道教那里,就进一步演变成了重质轻文甚至文质对立的观点。在后世的道教学者们看来,文与质是相对立的,文是质得以显现的障碍,形式上的美掩盖了内容上的真。唐代著名道教学者李荣说:“形者身为质碍,本自无知,死为灰土,复何所识?”^①又说:“子能知一。万事毕知者,不博也。文灭质,博溺心,迷至理,不知也。”^②从这个意义上讲,道教把一切世俗之美当成妨碍追求至道、体悟真美的障碍,带有十分浓厚的宗教美学思想的意味。

除了“非乐”观,墨子所提出的技术性制作的“五法”也具有美学意义。他说:

虽至百工从事者,亦皆有法。百工为方以矩,为圆以规,直以绳,正以县。无巧工不巧工,皆以此五者为法。巧者能中之。不巧者虽不能中,放依以从事犹逾己。故百工从事皆有所度。^③

作为一位杰出的工艺师,墨子从切身经验谈到了“法”(艺术规律)与“巧”(艺术技巧)的关系问题。他认为工匠的劳动是一种技术性活动,需要有高超的技巧,而这种技巧又来自对“法度”的熟练掌握及创造性运用。所谓熟能生巧,巧匠之巧就在这里,从技术使用到艺术创造的飞跃也正在于此。“不巧者”,只会依法办事,模仿他人,缺乏产生艺术之美的创造性。这番工匠制作理论移之于艺术创作,便是艺术创作的法度问题。有法度可依,又不囿于成法。从古至今,“法”与“创”、“有法”与“无法”,在中国美学史上留下了众多精彩的话题。

二、韩非子“画犬马难”艺术美学观

韩非(约前280—前233),战国末期韩国人,思想家、政治家,法家学派的代表性人物,他是荀子后学,也吸收了一些道家思想。他的美学思想,代表了“实用派”

^① 《西升经集注》,《道藏》第13册,第537页。

^② 同上。

^③ 《墨子·法仪》,第8—9页。

周君大怒。画荚者曰：“筑十版之墙，凿八尺之牖，而以日始出时加之其上而观。”周君为之，望见其状尽成龙蛇禽兽车马，万物之状备具，周君大悦。此荚之功非不微难也，然其用与素髹荚同。^①

这位能在薄薄的豆荚膜上画出龙蛇、禽兽、车马等许多事物的画家，其技艺是惊人的；从美的角度应该给以很高的评价，可是韩非却根本无视它的美学价值，在他看来，这片画了如许生动物象的“髹荚”与其他没有画上物象的“素髹荚”没有什么不同，其功用完全一样。

这是一种极端的功利主义立场，与墨子的“非乐”是不同的。墨子只是不主张过分喜好艺术，怕的是因迷上艺术而劳民伤财，他不否定艺术的美学价值，而且明确说，正因为艺术具有很大的吸引力、诱惑力，为人君者要采取坚决的措施去禁止它。不过这“禁”也只是禁其“奢侈”，不是禁绝。随着社会物质生活条件的改善，温饱问题的解决，这“美”还是要讲究的。所以墨子的“非乐”，“非”的其实不是“乐”，而是奢乐，韩非子才是真正的“非乐”。

由于韩非子偏狭的立场，他的这一观点在后世几乎没有多少人赞成，自然也就没有什么积极的影响。

韩非子对中国美学有着一定的积极影响的是他关于“质”与“饰”的看法：

礼为情貌者也，文为质饰者也。夫君子取情而去貌，好质而恶饰。夫恃貌而论情者，其情恶也；须饰而论质者，其质衰也。何以论之？和氏之璧，不饰以五彩，隋侯之珠，不饰以银黄，其质至美，物不足以饰之。夫物之待饰而后行者，

① 《韩非子·外储说左上》。

韩非对没有直接功利性的艺术表面上是排斥的，然而，他却像庄子那样用可以用于审美的形式即寓言故事，来表达自己的美学主张：

客有为周君画荚者，三年而成，君观之，与髹荚者同状，周君大怒。画荚者曰：“筑十版之墙，凿八尺之牖，而以日始出时加之其上而观。”周君为之，望见其状尽成龙蛇禽兽车马，万物之状备具，周君大悦。此荚之功非不微难也，然其用与素髹荚同。^①

从审美的角度来看，这位能在薄薄的豆荚膜上画出龙蛇、禽兽、车马等许多事物的画家，技艺可谓相当精湛。然而韩非却不以为然，根本无视它的美学价值。在他看来，这片惟妙惟肖的画有种种物象的“髹荚”与没有画上物象的“素髹荚”没有什么不同，因为其功用是完全一样的。这种极端的功利主义立场，与墨子的“非乐”有所不同。如果说墨子只是不主张过分喜好艺术，怕统治者迷上艺术而劳民伤财，提出“非乐”，那么，韩非子则完全否定了艺术的审美价值。墨子认为，正因为艺术具有极大的吸引力，统治者才应该采取坚决的措施去“禁止”它。他所谓的“禁”只是禁其“奢侈”，不是禁绝。言下之意，随着社会物质生活条件的改善，温饱问题的解决，人民安居乐业，这“美”还是可以讲究的。韩非只从事物的功用上去看待问题，因而对一切艺术的审美价值视而不见，可以说，这样的“非乐”才是真正的“非乐”。这方面，他将老、庄对于“五色”、“五音”的排斥，引导到了一条极端的道路上去。

不过，与此相关的韩非子的“文—质”观，对后世的中国美学产生了比较的积极的影响。这种美学思想，主要反映在他关于“质”与“饰”的看法上。他说：

礼，为情貌者也；文，为质饰者也。夫君子取情而去貌，好质而恶饰。夫恃貌而论情者，其情恶也；须饰而论质者，其质衰也。何以论之？和氏之璧，不饰以五彩，隋侯之珠，不饰以银黄，其质至美，物不足以饰之。夫物之待饰而后行者，其质不美也。^②

① 《韩非子·外储说左上》，《道藏》第27册，第366页。

② 《韩非子·解老》，《道藏》第27册，第336、337页。

其质不美也。^①

韩非子在这里提出他的文质观,其基本观点是重“质”轻“文”。他以和氏璧、隋侯之珠作例,说明它们不需要“五彩”、“银黄”的装饰,“其质至美”。强调“质”即事物本身的质地、内容的美,主“真”疾“伪”,这有一定的积极意义,但此观点过头,反对一切修饰,就成问题了。和氏之璧原存于一块顽石之中,就是因为未加琢磨,其质不为人知,和氏也因之数次惨遭刑,因此,事物怎么能不需要修饰呢?当然各物情况不一样,要不要修饰,怎么修饰都需要视具体情况具体分析。就艺术来说,光有好的内容,而没有好的形式是不行的。形式不消说是要修饰的,它本属于“文”,就是内容,也不能不根据艺术家的意图与读者的接受能力去做某些必要的加工。

尽管韩非子在这里表述的观点也有一定的片面性,但在后世还是发生了积极的影响。汉代刘向在《说苑》中就申述过韩非的这一观点:

吾亦闻之,丹漆不文,白玉不雕,宝玉不饰,何也?质有余者不受饰也。^②

韩非子有关艺术的言论,常为后人引用的还有一个画犬马最难画鬼魅最易的寓言故事:

客有为齐王画者,齐王问曰:“画孰最难者?”曰:“犬马最难。”“孰易者?”曰:“鬼魅最易。”夫犬马人所知也,旦暮罄于前,不可类之,故难。鬼魅,无形者,不罄于前,故易之也。^③

这个故事,汉代《淮南子》、《后汉书·张衡传》都复述过。它

① 《韩非子·解老》。

② 刘向:《说苑·反质》。

③ 《韩非子·外储说左上》。

在美学上还是很有意义的。它强调艺术写实是一种很难的技巧。中国传统艺术观重视真实地反映生活,其中又提出“形”与“神”问题。形神的讨论几贯穿于中国古代美学史始终,到清代,王夫之还在谈它。韩非子的画犬马难画鬼魅易与“形神”问题有一种直接的联系。

韩非子重“质”轻“文”。他以和氏璧、隋侯之珠作例,说明它们不需要“五彩”、“银黄”的装饰,“其质至美”。强调“质”即事物本身的质地、内在的美,主“真”疾“伪”,这是具有一定的积极意义的,与道家、道教“法天贵真”、崇尚自然质朴之美的思想也有相当的契合之处。葛洪的“真一朴”美论,既祖述先秦道家观点,无疑也受到墨、韩重“质”轻“文”美学思想的影响。

其实,艺术审美的内容与形式是对立统一的。光有好的内容而没有美的形式并不能产生完好的作品。以韩非子的例子而言,和氏璧原存于一块顽石之中,在人工加以琢磨之前,其美好的本质不为人知,和氏也因此惨遭刑。可见,本质美的事物有时候同样需要修饰。事实上,韩非子从功利主义的角度出发,对于修饰,也并不完全否定。对于“饰”,如果他认为有用、有助于贯彻推行他的政治主张,就不做一般的反对,反而极力论证其必要性。比如他认为,说客为了完成自己的政治之“务”,为了要“说之成”,“在知饰所说之所矜而灭其耻,彼有私急也,必以公义示而强之。其意有下也,然而不能已,说者因为之饰其美而少其不为也”;“有欲矜以智能,则为之举异事之同类者,多为之地,使之资说于我,而佯不知也以资其智。欲内相存之言,则必以美名名之,而微见其合于私利也”;“有以同污者,则必以大饰其无伤也;有以同败者,则必以明饰其无失也”。(《韩非子·说难》)可见,为了功利主义的需要,他对于“美”和“饰”也是并不排斥的。后代道教学者葛洪更提出“文非余事”,认为“匪染弗丽”,“匪和弗美”^①,实际上对艺术的修饰和形式的美旗帜鲜明地作了充分的肯定。葛洪的这一美学观点,既有反对墨、韩“文一质”美学观的成分,又有纠正道家、儒家“文一质”美学观的含义。这种以“用”为标准的审美观,在民间道教经典《太平经》里可以找到明显的脉络。这虽然不能证明后者受到直接的影响,但至少可以证明,这种以“用”为标准的审美观,在先秦两汉也是一种流行观点。

三、《乐记》的“音生人心”艺术美论

《乐记》一书在中国美学史上具有重要地位,因为它是我国古代第一部较系统的音乐美学著作。据说《乐记》古传有23篇,今实存11篇。其成书年代与作者均已难考定。郭沫若先生认为《乐记》的作者为公孙尼子,但公孙尼子的生平如何也

① 《抱朴子外篇·勸学》,上海古籍出版社影印本,第173页。

的美学思想,对老子、庄子美学思想也有所吸收和改造。

表面看,韩非只讲“功利”不讲美,其实他是美学修养很高的人。韩非子有关艺术美学的言论,常被后人引用的,有一个画犬马最难、画鬼魅最易的寓言故事:

客有为齐王画者,齐王问曰:“画孰最难者?”曰:“犬马难。”“孰易者?”曰:“鬼魅最易。”夫犬马人所知也,旦暮罄于前,不可类之,故难。鬼神无形者,不罄于前,故易之也。^①

这个寓言强调:艺术写实是一种很难的技巧。由此韩非又提出了艺术美学中最为重要的“形”与“神”关系问题。“形—神”的讨论几贯穿于中国古代美学史始终,汉代《淮南子》、《后汉书·张衡传》都有论述;在唐宋文学艺术发展的顶峰时期,李杜、苏王都对艺术美学的“形—神”关系发表过自己的见解;到清代,王夫之还在谈“形—神”美学观。韩非子提出的“画犬马难,画鬼魅易”不但涉及文艺美学中最重要的“形—神”问题,也从哲学和美学的层面上启发了后世道教的宗教“形—神”观和宗教艺术论。

韩非也有直接有关美与审美问题的论述。比如,他有一整套的音乐理论,能够很内行地讨论音乐问题。他认为:

夫教歌者,使先呼而诂之,其声反清微者乃教之。一曰:教歌者先揆以法,疾呼中宫,徐呼中徵。疾不中宫,徐不中徵,不可谓教。^②

当然,他终究是“至王霸之业”的人,谈论美也是从政治高度来讲的。如他说,“万物莫如身之至贵也。此四美者,不求诸外,不请于人,议之而得之矣”^③。后三者,是政治的标准,前者即对于“身”和生命的看重和宝贵,有别于儒、道诸家的主张,对于后世道教以生命为重和即身成仙思想以及道教“生—美”观点的形成很有启发。

① 《韩非子·外储说左上》,《道藏》第27册,第366页。关于韩非子以及下面关于《乐记》的主要美学观点的论述,参见陈望衡《中国古典美学史》,湖南教育出版社1998年版。

② 同上书,第380页。

③ 《韩非子·爱臣》,《道藏》第27册,第310页。

无效注释

在美学上还是很有意义的。它强调艺术写实是一种很难的技巧。中国传统艺术观重视真实地反映生活,其中又提出“形”与“神”问题。形神的讨论贯穿于中国古代美学史始终,到清代,王夫之还在谈它。韩非子的画犬马难画鬼魅易与“形神”问题有一种直接的联系。

第三节 公孙尼子的《乐记》

《乐记》一书在中国美学史具有重要地位,它是我国古代第一部比较系统的音乐美学著作,其价值及地位堪与亚里斯多德的《诗学》相比。

《乐记》古传有23篇,今实存11篇。成书年代与作者均已难考定。郭沫若先生认为《乐记》作者为公孙尼子。^①公孙尼子的生平如何,也是渺如烟云。从《乐记》中所反映的思想倾向来看,属于儒家无疑。《乐记》中有好几段文字同于荀子的《乐论》,因而有人认为是《乐记》抄自《乐论》,当然也有人反认为是《乐论》抄自《乐记》。笔者认为,《乐记》抄自《乐论》的可能性较大,《乐记》一书很可能出自荀门弟子之手。在中国古代,学生阐发师说摘引师论是很正常的。有学者认为《乐记》成书于汉代。不排除有这种可能,但就它的思想体系来说,应属先秦,毕竟它与荀子《乐论》的血缘关系太明显了。

《乐记》虽本于《乐论》,但不是说就没有新的创造。比之《乐论》,它似乎更为注重音乐的审美性质,并以此作为立论的基点。

《乐记》第一篇《乐本篇》云:

凡音者,生人心者也。情动于中,故形于声;声成文,谓

之音。

这里,提出了几个重要概念:“心”、“情”、“声”、“文”。认定音乐的内容是情感,这是一个很重要的界定,据此可以将作为艺术的音乐与非艺术的其他声音如语言区别开来了。这点,荀子《乐论》没有讲得这样明确。“情感”是音乐的内容,但光有内容还不是音乐,它必须外化为声。一般的声也不行,一般的声如哭声、笑声均可看成是情感的外化,但不是音乐。音乐的“声”需要按照一定的结构关系组织起来,这经过一定组织的声即为“文”。只有“成文”的声才是音乐。所以,音乐的本质应是根据一定的规则“成文”即秩序化、修饰化了的声音。如果说“情”,荀子的《乐论》已经提到,不算《乐记》的新创造的话,那么,这“文”应是《乐记》的新创造了。

关于音乐的审美本质,《乐记》还有一段文字,可以参看:

凡音之起,由人心生也,人心之动,物使之然也。感于物而动,故形于声。声相应,故生变,变成方,谓之音。比音而乐之,及于戚羽旋,谓之乐。^②

这里,提到音的起源,音起于“人心”,“人心之动”,又源于“物”。这是唯物主义的观点。谈“声”如何成“音”,此段文字提出“相应”、“生变”、“成方”三个阶段。“相应”指声与心应;“生变”是“声”成“方”(即“文”)的关键,这“变”就是对“声”的形式处理,这中间包含一系列的美学规律及艺术技巧。“成方”即已经完成的音乐作品。“乐”是音乐的审美效应。音乐经常与舞蹈结合起来,所以说是“比音”,“及于戚羽旋”。

《乐记》中的大量篇幅是谈音乐的社会功能,主要有这样几点:

第一,乐有使人“耳目聪明”“血气和平”的作用。^③

① 《乐记·乐本篇》。

② 《礼记·乐象篇》。

三、《乐记》的“音生人心”艺术美论

《乐记》一书在中国美学史上具有重要地位,因为它是我国古代第一部较系统的音乐美学著作。据说《乐记》古传有23篇,今实存11篇。其成书年代与作者均已难考定。郭沫若先生认为《乐记》的作者为公孙尼子,但公孙尼子的生平如何也

① 《抱朴子外篇·勖学》,上海古籍出版社影印本,第173页。

已难于确定。从《乐记》中所反映的思想倾向来看,它属于儒家,与荀子思想有明显的联系。《乐记》中有好几段文字同于荀子的《乐论》,因而有人认为《乐记》抄自《乐论》,当然也有人认为《乐论》抄自《乐记》。有学者认为《乐记》成书于汉代,但就它的思想体系和用语特点来说,属于先秦更得当,因为它与荀子《乐论》的血缘关系太明显了。关键是,它与后世道教美学思想关系如何。

《乐记》对后世道教的影响,主要在两个方面:

一是音乐的艺术美产生的基础。《乐记》比之《乐论》,更注重音乐的审美性质,并以此作为立论的基点。《乐记》第一篇《乐本》云:

凡音者,生人心者也。情动于中,故形于声;声成文,谓之音。凡音之起,由人心生也。人心之动,物使之然也。感于物而动,故形于声。乐者,音之所由生也,其本在人心,感于物也。感于物而后动,世故先王慎所以感之。

在这里,《乐记》提出了几个重要概念:“心”、“情”、“声”、“文”、“感”、“物”,并指出情感是音乐的内容。根据这一重要界定,作为艺术的音乐与非艺术的其他声音,比如语言,就被区别开来。这一点,在荀子《乐论》中是没有明确提出的。《乐记》中这几段简短的话语,涉及到几个重要的问题。

首先是音乐的起源问题。《乐记》指出音乐“由人心生”,“人心之动”,又源于“物”。这种朴素的唯物主义的观点为后世历代美学家和文艺理论家以及道教学者所选择、吸收。比如,以王重阳为代表的“全真”道派,就选择其“心”生“情”、“情”生(音)“乐”加以发挥、阐释,建立了自己的艺术美学思想体系。

其次是音乐与情感的关系问题。《乐记》认为“情感”是音乐的内容,所谓“情动于中,故形于声”。同时指出,光有内容还不是音乐,它必须外化为声,即所谓“形于声”。而并非所有情感外化的声音都是音乐,比如哭声、笑声就不是。所以,《乐记》又提出:“声成文,谓之音。”即是说,音乐的“声”是按照一定的结构关系组织起来的,只有经过了一定程度的组织、修饰的声音,才能成为音乐。故而,音乐本质上就是按一定的规则“成文”即秩序化、修饰化了的声音。

与此相关,《乐记·乐本》对于主体感情与音乐表现的关系有这样的看法:

是故其哀心感者,其声噍以杀;其乐心感者,其声哗以缓;其喜心感者,其

① 郭沫若:《公孙尼子与其音乐理论》。

第二,乐有“通伦理”^①、“教民平好恶”、“反人道之正”^②的作用,“仁近于乐”。^③

第三,乐有“统同”人心,使君臣上下“和敬”、“族长乡里”“和顺”、“父子兄弟”“和亲”的作用。^④

第四,乐有“善民心”、“移风易俗”的作用。^⑤

第五,乐有“率神而从天”、“应天”的作用。^⑥“大乐与天地同和”。^⑦

《乐记》所说的音乐的这些社会作用,大体上,《乐论》已经谈到。

关于“乐”与“礼”的关系,《乐记》完全同于《乐论》:“乐统同,礼辨异”,^⑧“故乐也者,动于内者也;礼也者,动于外者也。乐极和,礼极顺,内和而外顺,则民瞻其颜色而勿与争也……”。^⑨

比较地有所创新的在于《乐记》将“乐”、“礼”及其关系推至“天人合一”的高度:

乐者,天地之和也;礼者,天地之序也。和,故万物皆化;序,故群物皆别。

乐由天作,礼以地制。过制则乱,过作则暴;明于天地,然后能兴礼乐也。^⑩

大乐与天地同和,大礼与天地同节。^⑪

《乐记》把“礼”这种人类社会的秩序看成是天地自然的秩序,把“乐”这种人类社会所创造的情感和谐看成是天地自然的和谐,

①② 《乐记·乐本篇》。

③④ 《乐记·乐礼篇》。

⑤⑥ 《乐记·乐化篇》。

⑦ 《乐记·乐施篇》。

⑧⑨⑩ 《乐记·乐论篇》。

⑪ 《乐记·乐情篇》。

此种思想超过了荀子,而与《易传》有着某种渊源关系。《乐记》中有一段文字许多句子同于《易传》:

天尊地卑,君臣定矣;卑高已陈,贵贱位矣;动静有常,小大殊矣;方以类聚,物以群分,则性命不同矣;在天成象,在地成形,如此,则礼者,天地之别也。地气上齐,天气下降,阴阳相摩,天地相荡,鼓之以雷霆,奋之以风雨,动之以四时,浚之以日月,而百化兴焉,如此,则乐者天地之和也。^①

《乐记》与《易传》孰为先后已难确考。不过《乐记》与《易传》属同一个思想体系看来可以确定。

《乐记》在中国美学史上占有重要地位,就它研究的对象主要是音乐来说,则是中国最重要的音乐美学文献;而就它涉及审美、艺术许多重大问题来说,则是先秦艺术美学的辉煌的总结。

① 《乐记·乐礼篇》。

声发以散;其怒心感者,其声粗以厉;其敬心感者,其声直以廉;其爱心感者,其声柔以和。六者非性也,感于物而后动。

这是说,音乐(声乐)表现的不同感情,是由主体的情感状态所决定的,主体的喜怒哀乐,必然要影响到声乐的喜怒哀乐。后世道教经典之一的《太平经》讲(音)“乐”有喜怒哀乐,根据也是如此,只不过将“心”和“感”作为本原的、绝对的东西罢了。

二是音乐美的社会功能。《乐记》对音乐的社会作用和社会功能,做了儒家一系的艺术美学的理论探讨。第一,乐有使人“耳目聪明”、“血气和平”的作用;第二,乐有“通伦理”、“教民平好恶”、“反人道之正”的作用,“仁近于乐”;第三,乐有“统同”人心,使君臣上下“和敬”、“族长乡里”“和顺”、“父子兄弟”“和亲”的作用;第四,乐有“善民心”、“移风易俗”的作用;第五,乐有“率神而从天”、“应天”的作用。“大乐与天地同和”。《乐记》所说的音乐的这些社会作用,大体上,《乐论》已经谈到。关于“乐”与“礼”的关系,《乐记》完全同于《乐论》:“乐统同,礼辨异……故乐也者,动于内者也;礼也者,动于外者也。乐极和,礼极顺,内和而外顺,则民瞻其颜色而勿与争也。”但《乐记》的发挥在于它将“乐”、“礼”及其关系推至“天人合一”的高度。它把“礼”这种人类社会的秩序看做天地自然的秩序,把“乐”这种人类社会所创造的情感和谐看做天地自然的和谐。这种思想超过了荀子,而与《易传》有着某种渊源关系。《乐记》有一段文字,其中许多句子同于《易传》:

天尊地卑,君臣定矣;卑高已陈,贵贱位矣;动静有常,小大殊矣;方以类聚,物以群分,则性命不同矣;在天成象,在地成形,如此,则礼者,天地之别也。地气上齐,天气下降,阴阳相摩,天地相荡,鼓之以雷霆,奋之以风雨,动之以四时,浚之以日月,而百化兴焉,如此,则乐者天地之和也。

《乐记》与《易传》孰为先后已难确考。不过《乐记》与《易传》属同一个思想体系看来可以确定,即属于有强烈宗教化倾向的“儒”家。而这种“儒”到汉董仲舒时代,则直接与谶纬神学挂钩,与黄老道家没有本质区别。

《乐记》对于音乐的社会功能的理解,在很大程度上为后来的道教继承。比如,在论及音乐家与国家、政局、人际关系时,《太平经》卷一百十三说:

第七章 《周易》与中国美学

《周易》在中国文化史上具有无可比拟的地位,冠于群经之首。

据史载,中国夏、商、周三代曾出现过三种易书,夏为《连山易》、商为《归藏易》、周为《周易》。《连山易》、《归藏易》均已失传。现存的《周易》为两个部分组成,一是《易经》,即“六十四卦”。六十四卦为八卦相重而成。八卦的作者,相传是包牺氏。重卦为何人,先秦古籍未道及,司马迁云:“文王……其囚羑里,盖易之八卦为六十四卦。”关于八卦、六十四卦及卦、爻辞的作者是谁,说法很多,此不详述。

《周易》的另一部分为《易传》。《易传》由《文言》、《彖传》上下、《象传》上下、《系辞传》上下、《说卦传》和《杂卦传》组成,其中《系辞传》哲学味最浓,是阐释《易经》内蕴的最重要的著作。

关于《易传》的作者与产生的年代,众说纷纭,没有定论。司马迁说“孔子晚而喜《易》,序《彖》、《系》、《象》、《说卦》、《文言》”^①,没有充足根据。早在宋代,欧阳修对此就质疑过。现在,学术界大多认为《易传》不可能是孔子所作。《易传》的作者究系何人,已不可考,看来也非一人所作,产生的年代大体上可定为战国,各篇有先有后。

《易传》向来被称为儒家典籍,不过,一直也有人指出它并非纯粹的儒家学说,而杂有道家、阴阳家的思想。当代学者陈鼓应教授经过细致、深入的研究,从阴阳说、道气说、刚柔说等诸多

① 司马迁:《史记·孔子世家》。

方面论证,说明《系辞传》明显受老子思想影响,并由此进一步论定《易传》非儒家典籍,乃道家系统之作。^①陈先生大胆推翻旧说的勇气很可嘉,所论也具一定说服力。不过,按笔者的看法,断定《易传》纯系道家系统之作也有所偏颇。应该说《易传》是兼受道家、儒家的影响的。就宇宙本体论、认识论这方面而言,受道家思想影响较多;而就人生哲学、伦理学这方面而言,受儒家思想影响较多。

《易经》与《易传》对中国美学的影响非常巨大。由于《易传》与《易经》本已合成一书,且《易传》对《易经》的阐释又是基本上符合《易经》精神的,故而我们在这里论述《周易》对中国美学的影响就不区别《易经》与《易传》了。

第一节 “阴”与“阳”

阴阳是《周易》的一对基本范畴。从《周易》文本《易经》来看,八卦以及由八卦重叠而成的六十四卦均是由阴阳二爻构成的。阴阳二爻的基本含义是什么,关系到对《周易》基本意义的理解。

关于阴阳二爻基本含义的理解众说纷纭。有人说阴阳概念及其符号来自对太阳的认识,太阳高照,光辉灿烂,则谓之阳;太阳被遮蔽,大地晦暗,则谓之阴。有人说,阴阳二爻来自对太阳与月亮的观察,太阳为阳,月亮为阴。有人说,阴阳二爻分指天地,天浑然一体,故用“一”来代表,地分水陆两部分,故用“--”来象征。此外,还有结绳说,说是上古社会人们为了生活的需要,用结绳的方法记数,阴阳二爻就是从这受到启发而产生的。结绳结一大结为阳爻,结两个小结为阴爻。今人高亨持筮具说,说是

① 参见陈鼓应:《老庄新论》,上海古籍出版社1992年版,第255页至286页。

第六节 《易经》美学对道教美学的影响

《易经》在中国文化史上具有无可比拟的地位,其所反映的上古哲学思想和美

① 《太平经》卷一一三,《道藏》第24册,第566页。

② 王明:《抱朴子内篇校释》,第171页。

③ 《太平经》卷七,《道藏》第24册,第356、358页。

学思想,给先秦诸子百家的哲学、美学以启迪,也是汉代以来以中国道教为代表的中国宗教哲学、美学思想的来源和基础之一。据史载,中国夏、商、周三代曾出现过三种易书,夏为《连山易》、商为《归藏易》、周为《周易》。《连山易》、《归藏易》均已失传。现存的《周易》分为两个部分,一是《易经》,即“六十四卦”。六十四卦为八卦相重而成。八卦的作者,相传是包牺氏。重卦为何人,先秦古籍并未提及。关于八卦、六十四卦以及卦、爻辞的作者是谁,说法很多,但在春秋时期《周易》已经广泛流行是可以证明的。

《周易》的另一部分为《易传》。《易传》由《文言》、《彖传》上下、《象传》上下、《系辞传》上下、《说卦传》和《杂卦传》组成,其中《系辞传》哲学味最浓,是阐释《易经》内蕴的最重要的著作。关于《易传》的作者与产生的年代,众说纷纭,没有定论。司马迁说“孔子晚而喜《易》,序《彖》、《系》、《象》、《说卦》、《文言》”^①,没有充足根据。早在宋代,欧阳修对此就质疑过。现在,学术界大多认为《易传》不可能是孔子所作。《易传》的作者究系何人,已不可考,看来也非一人所作,产生的年代大体上可定为战国末至西汉初,各篇有先有后。

《易传》向来被称为儒家典籍,不过,一直也有人指出它并非纯粹的儒家学说,而杂有道家、阴阳家的思想。当代学者陈鼓应教授倡“道家主干说”,他从阴阳说、道气说、刚柔说等诸多方面论证,认为《系辞传》明显受老子思想影响,并由此进一步论定《易传》非儒家典籍,乃道家系统的作品^②。应该说《易传》是兼受道家、儒家的影响的。就宇宙本体论、认识论这方面而言,受道家思想影响较多;而就人生哲学、伦理学这方面而言,受儒家思想影响较多。换言之,《易传》反映了先秦儒家、道家思想的交互影响,同时对秦汉以来的中国哲学、美学思想影响既深且广。其中,道教在思想上受《易》影响最大的自然是丹学,如号称“万古丹经王”的魏伯阳著《周易参同契》以及北宋高道陈抟著《易龙图》;而美学思想所受的影响,则主要展现在以下几个方面。

一、“阴”与“阳”对举的美学观

阴阳是《周易》的一对基本范畴^③。“阴阳”二字连用,出现很早,金文中已有,

无效注释

① 《史记·孔子世家》。本节关于《易经》的重要美学观点,参见陈望衡《中国古典美学史》相关部分。

② 陈鼓应:《老庄新论》,上海古籍出版社1992年版,第255—286页。

③ 参见《十三经注疏》,中华书局1980年影印本。

第一节 “阴”与“阳”

中国古典美学史

第七章 《周易》与中国美学

上古用竹竿作筮具，凡无结的竹竿即为阳爻，有两个节的竹竿即为阴爻。

笔者认为，以上诸说都不是阴阳二爻的最早的或者说基本的含义。据《系辞传》，古代包牺氏做八卦，其形象资料的来源主要为两个方面：“近取诸身”，“远取诸物”。“近取诸身”，取的是什么呢？人本身最重要的事实是分男女。有男女，才可能有子孙后代的蕃衍。人类的生产有两种：一种是物质生活资料的生产，一种是人类自身的生产。人类自身的生产就是人的繁殖。不仅是人，就是动物也都把子孙繁殖看得十分重要。人的生命有两种含义，一种是个体的生命，一种是种族的生命。人类往往把种族生命的保存看得比个体生命保存还要重要。而种族生命的保存和发展是以男女的区分、男女的存在为前提的。因此，笔者同意钱玄同、郭沫若等学者的看法，认为阴爻“--”是女阴的象征，阳爻“—”是男根的象征。阴阳二爻可谓生命之密码。阴阳关系最基本的、最原始的意义是男女（夫妻）的关系。

男女关系，准确地说是夫妻关系，为何称为阴阳关系？这可能与伏羲造八卦的第二条启示——“远取诸物”有关系。“远取诸物”，“物”很多，最重要的物是什么呢？从时间观念来看，是昼夜交替，昼有太阳，夜有月亮。昼、太阳为阳，夜、月亮为阴。从空间观念来看，天与地是最重要的、最大的物。人就生活在天地之间这样的环境中。因此，阳又代表天，阴又代表地。此后，阴阳的含义越来越多，以至宇宙的一切无不可以分为阴阳这样对立的两方面。于是，阴阳成为宇宙万物对立关系的代名词。

不管怎样，男女应是阴阳最原始、最基本的含义，由此决定了《易传》对《易经》基本意义的阐释：在《易传》中，阴阳概念运用得很多：《说卦传》云：“观变于阴阳而立卦”，说八卦、六十四卦是以阴阳的各种变化为基本建立起来的。《系辞上传》云：“《易》有太极，是生两仪，两仪生四象，四象生八卦，八卦定吉

179

凶，吉凶生大业。”太极是宇宙未分的混沌状态，相当于“气”，“两仪”即为阴阳，是太极初分的形态。就人类来说，有了男女，就意味着人的产生；就宇宙来说，有了天地，就意味着人的活动空间的诞生。《系辞上传》还说：“一阴一阳之谓道。”人类社会、宇宙自然的根本规律就在这阴阳的相对、相交、相和的关系之中，而这种相对、相交、相和的最大意义在于“生”。“天地絪縕，万物化醇，男女媾精，万物化生。”（《系辞下传》）“天地不交，而万物不兴。”（《象传》）“天地之大德曰生。”（《系辞下传》）“生生之谓易。”（《系辞上传》）

就这样，整个《周易》就建立在阴阳相交、生命大化的基础上。整个《周易》的哲学可以说是生命的哲学。

阴阳观念由人类社会向自然界移用，最重要的则有：阳为天，阴为地。于是，男（父）——天，女（母）——地的宇宙基本模式构成了。阴阳相交、相和则不仅是男女相交、相和，而且还是天地相交、相和。人类的生命观扩充到宇宙。在中国人看来，整个宇宙亦如人类一样，也都是有生命的，充满着蓬勃的生机。

在中国哲学史上，由《周易》奠定的这种宇宙模式及生命哲学，贯穿始终，渗透一切，成为中国人最基本的宇宙观、人生观。它在中国美学和中国艺术上的重要意义就在于建立了以阴阳相交为特征的生命美学。

对于生命美的肯定、赞颂，中国的各个哲学流派都是一致的，只是肯定、赞颂的角度，侧重点不同。儒家肯定、赞颂的主要是生命力的阳刚的一面，进取的一面，重在生命力之张扬、奋发。《易传》的“天行健，君子以自强不息”为历代儒家所推崇。道家则肯定、赞颂生命的阴柔的一面，重在生命力之保存。老子特别赞扬婴儿的美，提出要“复归于婴儿”。婴儿的生命力是旺盛的，不过，他的旺盛，在老子看来，不在于刚强，而在于柔弱。老子说：“坚强者死之徒，柔弱生之徒。”老子主柔实质也还在于重

180

第七章 《周易》与中国美学

生，老子的哲学也还是生命哲学。其实，生命本有坚强与柔弱、进取与保存、运动与静止两面，儒家与道家各执一面，表面看来是对立的，但在重生这个实质上，它们是一致的。中国的佛教——

一、“阴”与“阳”对举的美学观

阴阳是《周易》的一对基本范畴^③。“阴阳”二字连用，出现很早，金文中已有，

① 《史记·孔子世家》。本节关于《易经》的重要美学观点，参见陈望衡《中国古典美学史》相关部分。

② 陈鼓应：《老庄新论》，上海古籍出版社1992年版，第255—286页。

③ 参见《十三经注疏》，中华书局1980年影印本。

第一章 道教美学思想的历史文化渊源：前道教时期的美学思想 71

《诗经》也有记载，但都是用其本义。只有到了西周东周之交和战国时期，“阴—阳”才与“气”的概念结合。《易经》中，虽然还没有出现阴阳对举，但《易传》中就有了“阴—阳”、“刚—柔”、“上—下”、“大—小”等明显对举的概念。在对卦象的传解中，尽管缺乏精确性，却本来就包含着朴素的、前科学的哲学、美学辩证思想因素。从《周易》的文本《易经》来看，八卦以及由八卦重叠而成的六十四卦均是由阴阳二爻构成的。阴阳二爻的基本含义是什么，关系到对《周易》基本意义的理解。

据《系辞传》，古代包牺氏做八卦，其形象资料的来源主要有两个方面：“近取诸身”，“远取诸物”。因此，钱玄同、郭沫若等学者认为，阴爻“--”是女阴的象征，阳爻“—”是男根的象征。阴阳二爻可谓生命之密码。《系辞上传》云：“《易》有太极，是生两仪，两仪生四象，四象生八卦，八卦定吉凶，吉凶生大业。”太极是宇宙未分的混沌状态，相当于“气”，“两仪”即为阴阳，是太极初分的形态。就人类而言，有了男女，就意味着人的产生；就宇宙来说，有了天地，就意味着人的活动空间的诞生。《系辞上传》又云：“一阴一阳之谓道。”人类社会、宇宙自然的根本规律就在阴阳的相对、相交、相和的关系之中，而这种相对、相交、相和的最大意义在于“生”。“天地絪縕，万物化醇，男女媾精，万物化生。”（《系辞下传》）“天地之大德曰生。”（《系辞下传》）“生生之谓易。”（《系辞上传》）整个《周易》就建立在阴阳相交、生命大化的基础上，而整个《周易》哲学可以说是生命的哲学，它的美学也是生命的美学。在中国哲学史上，由《周易》奠定的这种宇宙模式及生命哲学贯穿始终，渗透一切，成为中国人最基本的宇宙观、人生观。它在中国美学和中国艺术上的重要意义就在于建立了以阴阳相交为特征的生命美学。

对于生命美，中国的各个哲学美学流派都一定要有所阐发，只是角度和侧重点不同。儒、道两家对于阴阳对举的朴素辩证思想的吸收就各有偏重。儒家肯定、赞颂的主要是生命力阳刚的一面、进取的一面，重在生命力之张扬、奋发。《易传》的“天行健，君子以自强不息”为历代儒家所推崇。道家则肯定、赞颂生命阴柔的一面，重在生命力之保存。老子提出要“复归于婴儿”，认为婴儿的生命力是旺盛的。这种旺盛，在老子看来，不在于刚强，而在于柔弱。老子说：“坚强者死之徒，柔弱生之徒。”老子主柔实质也还在于重生，老子的哲学仍然是生命哲学。表面看来，儒家与道家各执一面，是对立的。其实，生命本来就有坚强与柔弱、进取与保存两面，在重生这个实质上，它们是一致的。后世道教企图通过修炼、服食的方式追求即身成仙，把长生久视为最终的目标，也可谓是一种对《周易》生命美学的张扬，

生,老子的哲学也还是生命哲学。其实,生命本有坚强与柔弱、进取与保存、运动与静止两面,儒家与道家各执一面,表面看来是对立的,但在重生这个实质上,它们是一致的。中国的佛教——禅宗其实也是生命哲学。禅宗近于道家,但比之道家更追求生命的超脱、自由。禅宗的机锋、偈语活泼泼地,充满奇趣,在近似怪诞之中让人倍感生命之颖悟、透脱。与其说禅宗是看破红尘而遁入空门,还不如说禅宗是对人生烦恼的超越而进入自由。圣、仙、佛分别是儒家、道家、禅宗追求的最高境界,这三种境界都可以看作是生命的极致,美的极致。

在艺术的审美创作上,中国传统美学最为强调的是创作主体生命力之张扬,认为这是艺术成功之关键。这大致又可分为两个方面:一个方面是强调创作者志向、品格、道德修养对创作的作用;另一方面是强调创作者情感、性灵、才气对创作的作用。儒家的“诗言志”,将诗之美归属于志之美。王充提出“精诚由中,故其文语感动人深”,文词之美同样来自于人的生命之美。朱熹认为书札细事均与人的德性相关,要想写出好文章,首先是“洗涤心胸”,袁中道将为文的主体心理条件归纳为“识、才、学、胆、趣”五条,可谓至论。

中国人对自然美的欣赏,重在自然美的生机。王维说观山水要“先看气象,后辨清浊,定宾主之朝揖,列群峰之威仪”,将山水形之图画,“要见山之秀丽”、“显树之精神”。^①邵雍谈到赏花时有一段十分精彩的言论:“人不善赏花,只爱花之貌;人或善赏花,只爱花之妙。花貌在颜色,颜色人可效;花妙在精神,精神人莫造。”^②邵雍说的花之精神就是花的生命力,花的美既在它的颜色,更在它的精神。中国古代的艺术家在观赏自然山水的时候特别喜

① 王维:《山水论》。

② 邵雍:《善赏花吟》,《伊川击壤集》卷十一。

欢将自然山水人格化,将山水自然之精神气概转换成人的精神气概,使自然之生命力与人的生命融为一体。

对先秦道家尚柔思想的继承。

事实上,禅宗的生命哲学亦近于道家,甚至比道家更追求生命的超脱、自由。与其说禅宗是看破红尘而遁入空门,还不如说禅宗是对人生烦恼的超越而进入自由。圣、仙、佛分别是儒家、道教、禅宗追求的最高境界,这三种境界都可以看做是生命的最高理想和生命之美的极致。特别是道教对于生命美的重视和发掘,是其他宗教无法比拟的,其美学思想的朴素辩证法,也有《易经》的营养和启迪,其中关于“天地之大德曰生”的基本观点被葛洪以后的道教反复引用作为立论的根据。

中国传统的儒、释、道文化对生命之美的重视,反映在艺术创作中,即强调对创作主体生命力、情感、性灵的张扬,同时,又重视对客观对象之精神、气象的反映。比如,中国人在对自然美的欣赏中,就更着重于客观对象所展现的生意和生趣。唐代诗佛王维说过,观山水要“先看气象,后辨清浊,定宾主之朝揖,列群峰之威仪”,将山水形于图画,“要见山之秀丽”、“显树之精神”^①。正因为这样,中国古代画论重写神、传神,艺术家在观赏自然山水时往往将自然山水人格化,将山水自然的气韵转化成人的精神气概,使天人合一、自然与人的生命融为一体。东晋画家、文学家王微说图画“本乎形者融灵”,此一“灵”字,可以理解为天地精神、生命意味,“灵”融入形中,则是说山水画不仅要传出山水之形,更要传出山水之神。与此说法类似的还有宗炳的“神本亡端,栖形感类,理入影迹”等。

二、“刚”与“柔”相推的形象说

在《周易》(主要是《易传》)里,阴阳经常与刚柔相联系,阴即阴柔美,阳即阳刚美,可以说刚柔本是阴阳的重要属性。讲哲学,阴阳概念比刚柔概念显得重要些,谈阴阳多,谈刚柔少;而讲审美和艺术,刚柔则远比阴阳重要而普遍。可以说,“刚一柔”是中国美学的一对重要范畴,至少汉代(道教建立)以来是这样。

如果说“阴阳”最基本的含义是男女,由此认为《周易》中的阴阳理论包含有古老的生殖崇拜的意义,那么“刚柔”最基本、最原始的含义也带有生殖崇拜的意义。《系辞下传》说:“乾,阳物也;坤,阴物也。阴阳合德而刚柔有体。”当然,《周易》中的刚柔并不限于性的意义,也用来象征或概括天地、日月、昼夜、君臣、父子这些相对立的事物。而且,刚柔也与许多对举的事物性质相联系,如动静、进退、贵贱、高

① [唐]王维:《山水论》,《中国美学史资料选编》上,中华书局1980年版,第270页。

心不动，反欲掩耳避喧者为何如？岂非冷中之热，胜于热中之冷；俗中之雅，逊于雅中之俗哉？”^①——这是说的热冷，雅俗的处理。

……

以上仅稍举数例，亦可见“阴阳不测之谓神”在艺术美的创造中发挥何等重要的作用！

第二节 “刚”与“柔”

阴阳在《周易》（主要是《易传》）中，经常与刚柔相连属。在《易传》作者看来，刚柔是阴阳的重要属性。在哲学领域内，阴阳概念比刚柔概念显得重要些，谈阴阳多，谈刚柔少，而在艺术领域内，刚柔概念的运用，则远比阴阳概念的运用普遍。可以说，刚柔是中国美学的一对重要范畴。

《周易》的文本《易经》倒是没有刚柔这对概念，不过，《易传》谈刚柔又确是建立在《易经》的基础之上的。是不是可以这样说，《易经》虽在文字上不用刚柔概念，但其内涵却是充满刚柔的意义的。《易传》只不过是符合实际地当然也是富有创造性地阐发了《易经》这一深刻的内涵。

我们把阴阳的最基本含义理解成男女，并且认为《周易》中的阴阳理论包含有古老的生殖崇拜的意义。与此相应，刚柔的最基本的最原始的含义也包含有生殖崇拜的意义。《系辞下传》说：“乾，阳物也；坤，阴物也。阴阳合德而刚柔有体。”这“阳物”、“阴物”即是指男女生殖器。当代学者王振复先生说：“阴阳合德即‘阴阳合得’，是指男女性交感，而刚、柔则指交感时的两种性状，所以阳刚、阴柔原指人之生命的原始。而且这种生命的原始

① 李渔：《闲情偶寄·演习部·剂冷热》。

在‘易传’看来是美。”^①这种说法是深刻的，很有见地的。

从这种角度看《周易》中的六十四卦，许多问题迎刃而解。《乾·文言》云：“乾乎，刚健中正，纯粹精也，”这是对男性生命力的赞颂。坤卦六四爻辞：“括囊，无咎无誉。”分明含有对女性生殖器崇拜的色彩。坤卦上六爻辞：“龙战于野，其血玄黄，”也可看作是对性交感的直接描绘。《系辞上传》云：“夫乾，其静也专，其动也直，是以大生矣；夫坤，其静也翕，其动也辟，是以广生矣。”这里对“乾”、“坤”的描绘也可以看作是对男女生殖器的描绘。

当然，《周易》中的刚柔也不只是具有性的意义，它也用来象征或概括天地、日月、昼夜、君臣、父子这些相对立的事物。而且，刚柔也与许多成组相对立的事物性质相连属，如动静、进退、贵贱、高低……刚为动、为进、为贵、为高；柔为静、为退、为贱、为低。《系辞》云：“天尊地卑，乾坤定矣。卑高以陈，贵贱位矣。动静有常，刚柔断矣。”

刚柔在艺术领域中的最重要的意义在于它成为两大美学风格的代名词。这就是阳刚之美与阴柔之美。用现代美学的概念来说即是优美与壮美。

一般来说，阳刚之美的作品，其境界雄浑宏阔，风骨遒劲，以气概胜。其取景多为大漠、高山、飞瀑、江海之类而内寓经国济世之志、悲歌慷慨之情。阴柔之美的作品，其境界轻灵纤巧飘逸含蓄，以神韵胜。其取景多杏花春雨、小桥流水之类而多抒一己私情；或閨阁儿女之缱绻，或超尘绝俗之潇洒，或复归自然之闲适。

《周易》不仅提出刚柔两个相对的概念，对它们的内涵做了一定的规定，而且提出刚柔应该各有自己的位置。要求“当位”，即

① 王振复：《周易的美学智慧》，湖南出版社1992年版，第301页。

二、“刚”与“柔”相推的形象说

在《周易》（主要是《易传》）里，阴阳经常与刚柔相联系，阴即阴柔美，阳即阳刚美，可以说刚柔本是阴阳的重要属性。讲哲学，阴阳概念比刚柔概念显得重要些，谈阴阳多，谈刚柔少；而讲审美和艺术，刚柔则远比阴阳重要而普遍。可以说，“刚—柔”是中国美学的一对重要范畴，至少汉代（道教建立）以来是这样。

如果说“阴阳”最基本的含义是男女，由此认为《周易》中的阴阳理论包含有古老的生殖崇拜的意义，那么“刚柔”最基本、最原始的含义也带有生殖崇拜的意义。《系辞下传》说：“乾，阳物也；坤，阴物也。阴阳合德而刚柔有体。”当然，《周易》中的刚柔并不限于性的意义，也用来象征或概括天地、日月、昼夜、君臣、父子这些相对立的事物。而且，刚柔也与许多对举的事物性质相联系，如动静、进退、贵贱、高

① [唐]王维：《山水论》，《中国美学史资料选编》上，中华书局1980年版，第270页。

低……刚为动、为进、为贵、为高；柔为静、为退、为贱、为低。《系辞》云：“天尊地卑，乾坤定矣。卑高以陈，贵贱位矣。动静有常，刚柔断矣。”刚柔在艺术领域中最重要意义，在于它成为两大美学风格的代名词，这就是阳刚之美与阴柔之美。

作家往往有两种类型的作品。欧阳修是个典型。在文学主张上,他大谈言志载道,而在具体创作实践上,他的许多作品并不是言志载道的。他的那些在文学史上享有盛名的散文、诗词基本上属于阴柔派的作品。范仲淹也是如此。同样,婉约派大家李清照,除了写有大量的婉约之作外,也还留下像“生当做人杰,死亦为鬼雄,至今思项羽,不肯过江东”这样典型的阳刚派之作。

一般来说,阳刚之美重言志,重风骨,重理,而阴柔之美重意趣,重神韵,重情。重理令人可敬,犹如对君父;重情令人可亲,犹如对妻女。人皆敬君父,人皆恋妻女,因此,在中国任何一位艺术家的笔下都会留下两类不同风格的作品,只不过有所偏重,有所擅长罢了。

在中国艺术史上,阳刚、阴柔从来就不是互相排斥的,二者都可以存在。如果说在北宋前,由于儒家正统地位的巨大影响,阴柔派作品还相对处于某种弱势的话,那么,自北宋后,阴柔派借助于禅宗、道家对艺术的广泛渗透,却显得越来越有实力了。“词”这样一种文体的出现,在一定程度上可以说是为了满足社会对阴柔美的需要。由于自孔子开始,中国的圣人、贤人已经将“诗言志”的传统确定下来了,诗歌已经被赋予“经夫妇、成孝敬、厚人伦、美教化、移风俗”的重要使命,诗的自由抒写情感的功能受到一定的限制。词的出现为情感的自由抒发倒是提供了广阔的天地。词就不必为“言志”的使命所束缚了。这样,相比之下,词中的阴柔派作品就比诗中的阴柔派作品多得多。

《周易》虽说分阴阳刚柔,对它们各自的位置、意义讲得清清楚楚,但是,《周易》强调的不是阴阳、刚柔之分,而是阴阳、刚柔之合。这一点同样在中国美学、艺术中留下深广的影响。中国美学向来视刚柔相济的和谐为最高理想。中国的艺术批评学也总是以刚柔相济作为一条最高的审美标准。于是,中国的艺术家们都自觉地去追求刚柔的统一,并不一味地去追求纯刚或纯柔,而

186

总是或柔中寓刚或刚中寓柔。刘熙载是我国清代卓越的艺术批评家,他的《艺概》一书,涉及文、诗、赋、词、曲、书法等艺术领域,有不少精辟的论断,他最为推崇的艺术审美理想就是刚柔相济。他不仅对书法要求“兼备阴阳”二气,^①而且提出其他艺术也应如此,比如词曲,就应该“壮语要有韵,秀语要有骨”。^②

而与儒家相反,道家、道教继承了《周易》中阴柔的一面。强调自我,崇尚自然,而淡化审美的社会性的。《道德经》说:“道大,天大,地大,王亦大。”^①此一“大”美绝不像儒家“大”美般轰轰烈烈、振聋发聩、触目惊心,而是一种不可捉摸、朦胧恍惚、非物质实在的美。老子论道,崇尚其“无为而无不为”、“柔弱胜刚强”、“恬淡为上,胜而不美”、“知其雄,守其雌”。显然,这些对“道”的表述都不属于阳刚美范畴,“无为”、“虚静”、“恬淡”、“守雌”,从意象上来体会,无疑都是属于阴柔美范畴。这与儒家在美学取向上是刚好对立的。

中国美学的儒家传统,向来推崇文学的言志载道和进取精神。但道家道教对“上善若水”所代表的阴柔之美,明显有意推崇,并在文艺创作中形成独特的审美派别。自北宋后,阴柔派借助于禅宗、道教对艺术的广泛渗透,显得越来越有势力。“词”这样一种文体的出现,在一定程度上可以说是为了满足社会对阴柔美的需要(还不说“词牌”多有“游仙”的内容与形式)。词的出现为情感的自由抒发提供了广阔的天地。词中的阴柔派作品比诗中的阴柔派作品多得多。联系词中的阴柔派作品大量涌现之时道教出现许多新的派别的情况,可明显看出道教文化本身对阴柔文艺的促进力。

《周易》虽说分阴阳、刚柔,但强调的并不是阴阳、刚柔之分,而是阴阳、刚柔之合。中国美学历来以刚柔相济的和谐为最高理想。中国的艺术批评学也总是以刚柔相济作为一条最高的审美标准。中国文艺从来自觉追求刚柔的统一,并不一味地去追求纯刚或纯柔,而总是或柔中寓刚或刚中寓柔。柔中寓刚,在魏晋之后的道教文艺和道教美学思想中特别明显。或者说,魏晋之后讲究刚柔相济,其实或多或少都是在论证柔中有刚或柔中寓刚。南北朝道教领袖陶弘景、宋代高道白玉蟾,都在自己的关于书法艺术的论著中,将刚柔相济的艺术美学思想做出相当成体系的阐述。刘熙载是我国清代卓越的艺术批评家,他的《艺概》一书,涉及文、诗、赋、词、曲、书法等艺术领域,有不少精辟的论断,他最为推崇的艺术审美理想就是刚柔相济。他不仅对书法要求“兼备阴阳”二气,而且提出其他艺术也应如此,比如词曲就应该“壮语要有韵,秀语要有骨”。^②而中国历代知识分子也向来是儒道互补,鲜有纯粹的儒家或道家;在艺术创作上,同一个作家也会有两种不同类型的作品,

① [三国魏]王弼注:《道德经》第二十五章,《道教三经合璧》,第15—17页。

② [清]刘熙载:《艺概·词曲概》,转引自《中国美学史资料选编》下,第402页。

总是或柔中寓刚或刚中寓柔。刘熙载是我国清代卓越的艺术批评家，他的《艺概》一书，涉及文、诗、赋、词、曲、书法等艺术领域，有不少精辟的论断，他最为推崇的艺术审美理想就是刚柔相济。他不仅对书法要求“兼备阴阳”二气，^①而且提出其他艺术也应如此，比如词曲，就应该“壮语要有韵，秀语要有骨”。^②

第三节 “变”与“通”

“变”是《周易》的灵魂。易名三义：变易、不易、简易，变易是核心。《周易》认为世界上万事万物都是发展变化的，没有什么永恒的、不变的东西。处于这个“变动不居，周流六虚，上下无常”的世界，人们行动的最高规则是“唯变所适”（《系辞下传》）。

正如许多学者所指出的，《周易》充满辩证法。而它的辩证法，最突出地表现在“变易”的哲学观中。《周易》认为，宇宙万物变化的原因不在什么外力（如上帝、神），而在于事物之间的和事物内部的阴阳刚柔两种力的斗争，即所谓“刚柔相推，变在其中矣”。周易对事物变化过程的规律的认识符合辩证法的量变到质变的规律。伏羲六十四卦的排列次序将这一规律揭示得很充分。从坤地大卦䷁开始到天风姤卦䷫，卦的阴爻逐渐减少，但初爻仍然是阴爻，表明这一个过程还只是量变。到地雷复卦䷗，则发生了根本性质的变化。初爻不再是阴爻，而是阳爻了。这是一个了不得的变化。用《说卦传》的说法，是“雷风相薄，水火相射”^③，这

是一个关键时刻，阴阳双方的对立、斗争，十分激烈，已达到风雷激荡，天翻地覆的程度，事物的性质要发生根本性的变化了。《周易》这种量变到质变的观点既体现于整个六十四卦的排列次序之中，也体现于每一个卦之中，可以说无处不在。关于事物变化（质变）的条件，《周易》认为是“穷”，即事物在自己原有性质所规定的范围内发展到了顶点，无法在旧有的轨道上再前进了。《系辞下传》说：“易，穷则变，变则通，通则久。”“穷”就要“变”。这个“变”就不能在原有范围内朝着原有的方向变了，它必须突破原有的范围，在更高的层次上逆着原有的方向发生突变。《周易》的泰卦和否卦就最清楚地表明了这一观点。通常说的“否极泰来”“物极必反”就出自《周易》。《周易》的这一思想又暗合辩证法否定之否定的规律。《周易》的这些关于变的观点对中国文化包括中国美学影响深远。

《周易》中的“象”，不管是卦象还是爻象，既是物质性的概念，又是功能性的概念，主要还是功能性的概念。“象”的最大功能就是能变。《系辞上传》云：“刚柔相推而生变化……变化者，进退之象也。”这样，象与变不可分割地联系起来了。

“变”既是空间性的，表现为物体位置的变异；又是时间性的，表现为时光的线性流程。《周易》谈变也同时兼备这样两种视角，空间的、时间的。《系辞上传》云：“法象莫大乎天地，变通莫大乎四时。”最大的象是天地，最大的变通应是春夏秋冬四时的更迭。这实际上是提出，我们观察事物应该有这样两种相交叉的视角：空间的——天地（自然、社会）；时间的——四时（历史）。用我们今天的语言来说，就是要以整体的眼光、历史的眼光观察世界。这是《周易》对中国文化的珍贵奉献。

《周易》这样一种观察事物的方法对中国文化包括中国美学、中国艺术学影响很大。中国人的观察事物，既注重“囊括四海”的整体性，又注重“纵览古今”的历史感。

如欧阳修、苏轼等人，即是典型。一方面，他们在文学主张上倡扬言志载道的儒家传统，一方面在个人散文、诗词中又体现出阴柔之美。这是中国文学，也是中国美学史上的奇特现象。

三、“变”与“通”统一的美学论

“易”者，变也。变，可以说是《周易》的灵魂和核心。《周易》认为世界上万事万物都是发展变化的，没有什么永恒的、不变的东西，而人们行动的最高规则是“唯变所适”（《系辞下传》）。《周易》的辩证法，最突出地表现在“变易”的哲学观中。《周易》认为，宇宙万物变化的原因不在什么外力（如上帝、神），而在于事物之间的和事物内部的阴阳刚柔两种力的斗争，即所谓“刚柔相推，变在其中矣”。《系辞下传》说：“易，穷则变，变则通，通则久。”“穷”就要“变”，“变”就要突破原有范围，在更高的层次上逆着原有的方向发生突变。《周易》的泰卦和否卦就最清楚地表明了这一观点。通常说的“否极泰来”“物极必反”就出自《周易》。《周易》的这一思想暗合辩证法否定之否定的规律。这些关于变的观点对中国文化包括中国美学影响深远。对于中国美学来说，变化即美，变化才有美，是美学各个派别都认可的观点，道家道教美学更是推崇“变—美”观。

《周易》中的“象”，不管是卦象还是爻象，既是物质性的概念，又是功能性的概念。“象”的最大功能就是能变。《系辞上传》云：“刚柔相推而生变化……变化者，进退之象也。”《系辞上传》又说：“法象莫大乎天地，变通莫大乎四时。”最大的象是天地，最大的变通应是春夏秋冬四时的更迭。实际上，观察事物应该有两种相交叉的视角，空间的——天地（自然、社会），时间的——四时（历史）。用今天的语言来说，就是要以整体的眼光、历史的眼光观察世界；这是《周易》对中国文化的珍贵奉献。这种观察方法对中国文化包括中国美学、中国艺术影响很大。《系辞传》云：“刚柔者，立本者也；变通者，趣时者也。”（《系辞下传》）“穷则变，变则通，通则久。”（《系辞上传》）“变而通之以尽利。”（《系辞上传》）“参伍以变，错综其数，通其变，遂成天地之文。”（《系辞上传》）这“天地之文”是什么，即是庄子所说的“天地有大美而不言”之“大美”，是“天籁”。后来道教所推崇的“丹法”之要义，即“顺则生人，逆则成仙”，也是基于这个“变”、“通”理论。而道教“变”化的最好结果和最高理想，就是美好的神仙生活。

《周易》“变通”的美学思想对于道家、道教最大的影响在于能以审美的态度对

① 刘熙载：《艺概·书概》。

② 刘熙载：《艺概·词曲概》。

③ 据帛书《周易》，流行本在“水火”与“相射”之间有一“不”字，于义不合，恐是衍文。

汉代著名的文艺学家刘勰就以这样一种眼光,考察了唐、虞、商、周、汉、魏晋、宋、齐十个朝代两千多年的文学发展演变史,提出“文变染乎世情,兴废系于时序”^①的著名理论。这“文变染乎世情”可以说是《周易》“法象莫大乎天地”的具体衍化,而“兴废系于时序”则是“变通莫大乎四时”的灵活运用。一是着眼于社会(“世情”),一是着眼于历史(“时序”),合而为一则是变。后代学者考察文学艺术的演变莫不持这种观点。

刘勰在《文心雕龙》中设“通变”专章,主张以发展的观点来看待文学,对文学的继承革新提出了一套相当严密完整的看法。他说:“文律运周,日新其业。变则堪久,通则不乏。”^②这里提到的“变”与“通”,与《周易·系辞传》所谈的“变”与“通”有明显的继承关系。《系辞传》云:

刚柔者,立本者也;变通者,趋时者也。(《系辞下传》)

穷则变,变则通,通则久。(《系辞上传》)

变而通之以尽利。(《系辞上传》)

圣人不以,错综其数,通其变,遂成天地之文。(《系辞上传》)

这里,《周易》提出了一个变革的模式,即:穷——变——通——久——利(或“文”)。因穷而变,因变而通,因通而久,因久而得利,成文。在这个变革模式中,变与通是两个关键之处。而刘勰是第一个将“通变”运用于文学理论的批评家。他的“通变”文学观建立在对“常”与“变”的辩证理解的基础上。他说:“设文之体有常,变文之数无方……凡诗赋书记,名理相因,此有常之体也;文辞气力,通变则久,此无方之数也。名理有常,体必资于故实;通变无方,数必酌于新声;故能骋无穷之路,饮不竭之源。”^③这就是说,文章的

体制、名称、规矩、法则之类是有一定规定的,相对来说,比较稳定,可以说是“有常”;但是文章的内容、辞采、风格又是没有一定规定的,变化万端,可以说是“无方”。

正如《周易》强调“变”的前提是“穷”一样,任何一种文学风格、流派,如果发展到极端,走到穷途,就必须发生变化。这种变化在现象上好像是走向反面,表现出复古的倾向,而其实质乃是向更高的境界前进,呈现出否定之否定的螺旋式上升的进程。

在中国艺术史上,“复古”的口号多次打出,其实质各不一样,有些是真复古,是创新的对立面;有些是假复古,真创新。从总的潮流来看,“创新”的主张总是占据领导地位,不过,也应该指出,中国艺术史上的创新说大多与师古说相连属,刘勰如此,陆机亦如此。陆机说:“收百世之阙文,采千载之遗韵,谢朝华于已披,启夕秀于未振”,^④这是讲创新;“昔辞条与文律,良余膺之所服,练世情之常允,识前修之所淑”,^⑤这是讲师古。总的意思是:在为文的规律、方法上应该参考借鉴古人,而在立意、遣辞等方面还宜自出心裁。纪昀说这叫作“美自我成,术由前授。”^⑥

“师古”与“创新”可以做到统一,这种统一的前提是承认文章、诗歌、艺术都是随着时代的变化而变化的,变是根本规律。纪昀说得很坦率,他说:“三古以来,文章日变,其间有气运焉,有风尚焉。史莫善于班马,而班马不能为《尚书》、《春秋》;诗莫善于李、杜,而李、杜不能为《三百篇》。此关乎气运者也。”^⑦

刘勰根据文学的特性,对于文学通变的规律做了这样的概括:“凭情以会通,负气以适变。”^⑧“情”是“通”的依据,“气”是

①② 陆机:《文赋》。

③ 转引自《文心雕龙注》下(范文澜注),人民文学出版社1978年出版,第522页。

④ 纪昀:《爱日堂遗集序》。

⑤ 刘勰:《文心雕龙·通变》。

⑥⑦

189

在文艺理论上,刘勰是第一个将“通变”运用于文学评论的批评家。他的“通变”文学观建立在对“常”与“变”的辩证理解的基础上。他提出“文变染乎世情,兴废系于时序”。《文心雕龙》还设“通变”专章,主张以变化和发展的观点来看待文学,对文学的继承革新提出了一套相当严密完整的看法,认为“文律运周,日新

其业;变则堪久,通则不乏”。这里提到的“变”与“通”,与《周易·系辞传》所谈的“变”与“通”有明显的继承关系。他说:“设文之体有常,变文之数无方……凡诗赋书记,名理相因,此有常之体也;文辞气力,通变则久,此无方之数也。名理有常,体必资于故实;通变无方,数必酌于新声;故能骋无穷之路,饮不竭之源。”^①即是说,文章的体制、名称、规矩、法则之类是有一定规定的,相对来说比较稳定,可以说是“有常”;但是文章的内容、辞采、风格又是没有一定规定的,变化万端,可以说是“无方”。刘勰美学思想无疑受到佛家和道家的深刻影响,而当时道家(道教)、佛家在思想上本是一家。

说“变”代表艺术的创新是自然的,而与“变”对立的“复古”思潮也是值得推敲的。在中国艺术史上,“复古”的口号多次打出,其实质各不一样,有些是真复古,是创新的对立面;有些是假复古,真创新。“师古”与“创新”可以做到统一,这种统一的前提是承认文章、诗歌、艺术都是随着时代的变化而变化的,变是根本规律。晋代道教学者葛洪就针对当时儒家泥古不化的观点,提倡“文章”“今胜于古”,认为文艺随时代进步,“若舟车之代步涉,文墨之改结绳”;而“古书虽多,未必尽美”^②,因为今天时代已经变化了,文章的内容和形式也必然随之变化,而且应该是越变越成熟。基于这种观点,后来邵雍甚至说连“经典”都是随时代而变化的,是“时有消长,经有因革”的;社会总是既“因”又“革”,才会发展前进,因而,“以化教劝率为道者,乃谓之《易》矣”^③,可谓得了《易》经“变”化美学观之真传。

四、“神”与“几”相交织的美学思维论

“神”是中国美学中的重要范畴。“神”,并非《易经》最早提出,但它比较系统而多角度地阐述了“神”的哲学、美学内涵。《易经》中谈及“神”的地方很多,有少数几处是直接谈鬼神的,大多数的地方不用来谈鬼神。这种情况,与汉代统治者和汉儒热衷于将天地与鬼神并论且日益精致有关。这里只讨论其影响道教美学思想的部分。

《易经》将“神”作为认识论的范畴来讨论。它讲“穷神知化”(《系辞上传》),

① 刘勰:《文心雕龙·时序》。

②③ 刘勰:《文心雕龙·通变》。

190

“变”的根由。“情”和“气”属文学的内容方面。“情”是文学审美的重要特质，情最具体特色，最为丰富，最为微妙，也最多变化。说文学“凭情以会通”是最为切合文学的实际的。一个作家当他的情感发生变化的时候，其作品的风格、意蕴乃至辞采必然相应地发生变化。

刘勰说文学变化的另一规律是“负气以适变”。“气”在中国哲学中含义非常丰富，有时它相当于“道”，是指自然、社会的最基本的规律；有时它相当于“志”，是指个人的理想、气质和个性。如果取前一种含义，则表示文学是社会时代精神的反映，时代精神变了，文学必然相应发生变化。如果取后一种含义，则表示文学是作家个人的政治、道德理想及个性、气质的反映，作家的政治、道德理想及个性、气质发生了变化了，文学也自然会发生变化。

不管是哪种情况，都说明文学的变化是有着个体的和社会的原因的，是有规律可循的。

《周易》的通变观直接启迪了刘勰。而刘勰又从文学的实际出发，建立起一套完整的文学通变理论。这一理论作为方法论在中国美学史上产生了极为深广的影响，成为中国传统的考察文学艺术的基本方法，一个独特的审美视角。

第四节 “神”与“几”

“神”是中国美学中的重要范畴，虽然不能说“神”这个概念是《周易》最早提出的，但是可以说，没有哪一部著作比《周易》更早地赋予了“神”最丰富、最哲学化的内涵。

《周易》中谈“神”的地方很多，有少数几处是谈鬼神的，但大多数的地方不用来谈鬼神。细检“神”的用法，大致有这样五种：

第一，神知。这是《周易》中“神”的主要用法。诸如：

191

穷神知化（《系辞上传》）

知几其神乎（《系辞下传》）

神以知来，知以藏往（《系辞上传》）

夫易，圣人之所以极深而研几也。唯深也，故能通天下之志；唯几也，故能成天下之务；唯神也，故不疾而速，不行而至。（《系辞上传》）

这些地方谈“神”，总是与“知”相联系而且还与“几”相联系的。“几”是什么呢？《系辞下传》说：“其知几乎？几者，动之微，吉凶之先见者也。”就是说，“几”是事物变动的微妙而又关键之处，它是吉凶的先兆。《周易》非常强调、非常重视这个“几”。坤卦初六爻辞说：“履霜，坚冰至。”从微霜，就预见到坚冰将至。这微霜是坚冰将至的信号，它就是“几”。“几”因其微，常不易引人注目，但它极为重要，需要及时把握，因而它神奇绝妙。能“知几”自然就是知神了。

引申言之，“几”就是事物的内在规律，事物的本质。事物的内在规律相比事物的现象总是隐蔽的，难以把握的。然而认识事物的目的，就深层次而言，应是认识事物的本质、内在规律。《系辞下传》认为，《周易》的最大价值就在于它“彰往而察来而显微阐幽”。它的教人趋吉避凶的最大秘密也就在这里。

《周易》将“变”看作“神”，这与它将“几”看作“神”是一致的。“几”作为事物隐微的关键，作为事物的内在的本质，不应该是僵死的、不动的、不变的，而应是充满生机的、动态的、变化的。正是因为如此，“知几”最难。

第二，神妙。《易传》中谈妙的地方极少，与“神”联系起来的只有一处，即《说卦传》中所说：“神也者，妙万物而言者也。”此处的“妙”作动词用，即“妙育万物”的意思。《韩注》云：“于此言‘神’者，明八卦运动、变化，推移莫有使之然者。神则无物；妙万物而为言也，则雷疾风行，火炎水润，莫不自然相与

192

四、“神”与“几”相交织的美学思维论

“神”是中国美学中的重要范畴。“神”，并非《易经》最早提出，但它比较系统而多角度地阐述了“神”的哲学、美学内涵。《易经》中谈及“神”的地方很多，有少数几处是直接谈鬼神的，大多数的地方不用来谈鬼神。这种情况，与汉代统治者和汉儒热衷于将天地与鬼神并论且日益精致有关。这里只讨论其影响道教美学思想的部分。

《易经》将“神”作为认识论的范畴来讨论。它讲“穷神知化”（《系辞上传》），

① [南朝梁]刘勰：《文心雕龙·通变》，转引自《中国美学史资料选编》上，第198页。

② [东晋]葛洪：《抱朴子·钧世》，《道藏》第28册。

③ [宋]邵雍：《皇极经世》卷一上，《道藏》第23册，第424页。

78 道教美学思想史研究

“知几其神乎”（《系辞下传》），“神以知来，知以藏往”（《系辞上传》），“夫易，圣人之所以极深而研几也。唯深也，故能通天下之志；唯几也，故能成天下之务；唯神也，故不疾而速，不行而至”（《系辞上传》）。这些地方谈“神”，总是与“知”相联系，而且还与“几”相联系。“几”是什么呢？《系辞下传》说：“其知几乎？几者，动之微，吉凶之先见者也。”就是说，“几”是事物变动的微妙而又关键之处，它是吉凶的先兆。《周易》非常强调、非常重视这个“几”。坤卦初六爻辞说：“履霜，坚冰至。”从微霜预见到坚冰将至。这微霜是坚冰将至的信号，它就是“几”。“几”因其微，常不易引人注目，但它极为重要，需要及时把握，因而神奇绝妙。能“知几”自然就是知神了。《系辞下传》认为，《周易》的最大价值就在于它“彰往而察来而显微阐幽”。它的教人趋吉避凶的最大秘密也就在这里。

那么，这“神”又是怎样通向美学的“妙”（《说文》：“妙者，美也。”）的呢？《系辞上传》云：“是故阖户谓之坤，辟户谓之乾，一阖一辟谓之变，往来不穷谓之通，见乃谓之象，形乃谓之器，制而用之谓之法，利用出入，民咸用之谓之神。”这几句话把《周易》的奥秘及价值说得非常透彻。乾坤阖闢，乾刚坤柔，乾进坤退。就在这辟闢、刚柔、进退之中产生了变，这种变，往来不穷，上通下达。其可见之处叫做“象”；其成形之处叫做“器”；掌握它，利用它就叫做“法”。如果能够把“法”运用得十分纯熟、灵活，富有创造性，那就叫“神”了。因而，《易传》说：“神也者，妙万物而言者也。”（《说卦传》）此处的“妙”作动词用，直解即“美化”，全句谓：“神”，其实就是讲它（指“道”，即《易经》讲的“一阴一阳之谓道”）能美化万物，或是说美化万物就叫做“神”奇。

变化,故万物既成也。”这就是说,八卦所揭示的大自然的变化,诸如天地交感、雷疾风行、火炎水润、山泽通气……的变化,正是大自然得以生生不息、化育不已的原因。这种“妙成”万物的功能,就是“神”。显然,这里说的“神”也是功能性的,是神变的具体发挥。

第三,神用。《系辞上传》云:“是故阖户谓之坤,辟户谓之乾,一阖一辟谓之变,往来不穷谓之通,见乃谓之象,形乃谓之器,制而用之谓之法,利用出入,民咸用之谓之神。”这几句话把《周易》的奥秘及价值说得非常透彻。乾辟坤阖,乾刚坤柔,乾进坤退。就在这辟阖、刚柔、进退之中产生了变,这种变,往来不穷,上通下达。其可见之处叫作“象”;其成形之处叫做“器”;掌握它,利用它就叫作法。如果能够把“法”运用得十分纯熟、灵活,富有创造性,那就叫“神”了。

第四,神思。《周易》之神既表现在实践活动中,也表现在思维活动中,如果说表现在实践活动中的神叫“神用”,那么,表现在思维活动中的神就应叫作“神思”。

《周易》中没有“神思”这个概念,但《系辞上传》中有这样一段话,却通向神思:

易无思也,无为也,寂然不动,感而遂通天下之故,非天下之至神,其孰能与于此。夫易,圣人之所以极深而研几也。唯深也,故能通天下之志;唯几也,故能成天下之务;唯神也,故不疾而速,不行而至。

这段话的大意是:“易”所创造的世界,非冥思所得,亦非人为所致,而是阴阳交感而成。如果不是天下最高的神奇,怎能做到如此?所以,圣人殚精竭虑,探索其奥妙极为深入,也极为仔细。只有深入,才能会通天下心志;只有研几,才能成就天下事务。“易”如此神妙,犹如不用疾走也能快速前进,不用动步就到达目的地了。这段话的确不是谈思维的,但它的一些用词,如

193

“无思”、“无为”、“寂然不动”、“不疾而速”、“不行而至”与刘勰在《文心雕龙》中所描绘的“神思”是那样的相通。刘勰说,处于神思境界的作家,其思维状态是:“寂然凝虑,思接千载;悄焉动容,视通万里。”^①陆机在《文赋》中这样生动地描绘过神思:“其始也,皆收视反听,耽思傍讯,精骛八极,心游万仞……观古今于须臾,抚四海于一瞬。”^②这些描绘与上面所引的谈《周易》之神文字,其内在精神是相通的。

《周易》谈“神”的地方很多,其用法也不尽一致,但有个含义却是基本的。这就是《系辞下传》所说:“精义入神。”“精义”,事物精华之所在也,引申言之,乃事物的最高境界、最佳状态。

“神”这个概念在中国哲学,中国美学中运用得很广泛。《周易》中关于“神”的几种用法在中国的有关艺术创作、艺术欣赏的言论中可以明显地看到它的影响。

比如,“知几其神”的用法,首先为顾恺之加以创造性的发挥。顾恺之认为,画人物贵在传神,而传神的关键在于抓住最能揭示人物精神气概的细节。《世说新语》说:

“眉目”、或“鼻口”),都是《周易》所说的“几”,找到这个“几”,刻意表现这个“几”,就能传神了。

《周易》中“神变”、“神思”、“神用”这几种意思在艺术思维中巧妙地统一起来,又最好地实现在艺术作品之中,梁朝萧子显说:“属文之道,事出神思,感召无象,变化不穷,俱五声之音响,而出言异句,等万物之情状,而下笔殊形。”^③当然,在“神变”、“神思”、“神用”三种意思中,中国文论谈得最多、最精彩的还是神思。“神变”、“神用”的意思大多融合进神思。

“神”在中国美学中还经常作为一种最高的批评标准或者说作为艺术的一种最高境界来使用。唐代著名的书法家张怀瓘提出两个非常重要的概念:一个是“风神”,一个是“神品”。这两个概念都用来评价艺术作品,都视为艺术的最高境界。张怀瓘说:“识书之道,以风神骨气者居上,妍美功用者居下。”^④“风神”与“骨气”相连,显然是讲作品高超的品格,遒劲的骨力,不同凡俗的气概。张怀瓘认为“风神”在妍美之上,这一观点对后世影响很大,明代的胡应麟提出“兴象风神”说,对张怀瓘的“风神”说作了新的发挥。

那么,这“神”又是怎样通向美学的“妙”(《说文》:“妙者,美也。”)的呢?《系辞上传》云:“是故阖户谓之坤,辟户谓之乾,一阖一辟谓之变,往来不穷谓之通,见乃谓之象,形乃谓之器,制而用之谓之法,利用出入,民咸用之谓之神。”这几句话把《周易》的奥秘及价值说得非常透彻。乾辟坤阖,乾刚坤柔,乾进坤退。就在这辟阖、刚柔、进退之中产生了变,这种变,往来不穷,上通下达。其可见之处叫做“象”;其成形之处叫做“器”;掌握它,利用它就叫做“法”。如果能够把“法”运用得十分纯熟、灵活,富有创造性,那就叫“神”了。因而,《易传》说:“神也者,妙万物而言者也。”(《说卦传》)此处的“妙”作动词用,直解即“美化”,全句谓:“神”,其实就是讲它(指“道”,即《易经》讲的“一阴一阳之谓道”)能美化万物,或是说美化万物就叫做“神”奇。

《周易》之“神”表现在思维活动中,也就是后世所谓“神思”。《周易》中虽然没有将“神”与“思”组合使用,但《系辞上传》中有这样一段话,却与神思相类似:“易无思也,无为也,寂然不动,感而遂通天下之故,非天下之至神,其孰能与于此。夫易,圣人之所以极深而研几也。唯深也,故能通天下之志;唯几也,故能成天下之务;唯神也,故不疾而速,不行而至。”这段话本意并不论及思维,但它关于“无思”、“无为”、“寂然不动”、“不疾而速”、“不行而至”等说法,对于刘勰、陆机等文艺理论家讨论“神思”却产生了直接的影响。刘勰说,处于神思境界的作家,其思维状态是“寂然凝虑,思接千载;悄焉动容,视通万里”^①。陆机生动地描绘神思:“其始

① [南朝梁]刘勰:《文心雕龙·神思》,《中国美学史资料选编》上,第195页。

也,皆收视反听,耽思傍讯,精骛八极,心游万仞……观古今于须臾,抚四海于一瞬。”^②这些描绘与上面所引的谈《周易》之神文字,其内在精神是相通的,从文艺创作的角度说,这应该是指“灵感”状态的“神思”。这种精神状态,后来在道教的“内丹”修炼中被转化成一种特别的心理状态,也被道教书家、画家描述为一种艺术创作心理。本书后文多有论述,此不赘。

《周易》中关于“神”的几种用法,在中国的有关艺术创作、艺术欣赏的言论中,可以明显地看到它的影响。“神”在中国美学中还经常作为一种最高的批评标准,或作为艺术的一种最高境界来使用。唐代著名的书法家张怀瓘提出两个非常重要的概念:一个是“风神”,一个是“神品”。这两个概念都用来评价艺术作品,被视为艺术的最高境界。张怀瓘说:“识书之道,以风神骨气者居上,妍美功用者居下。”“风神”与“骨气”相连,显然是讲作品高超的品格、骨力、气概。他认为“风神”在妍美之上。明代的胡应麟提出“兴象风神”说,对张怀瓘的“风神”说作了新的发挥。其实,真正将“神”向宗教美学引申的,首先是早期道教的《太平经》。它把“道”的神圣、崇高及其种种伟大作用赞为“神”,它说:“王者行道,天地喜悦;失道,

“中”与“和”在《周易》中的地位仅次于“阴”与“阳”。

“中”在《易经》中首先是指中位。每卦六爻，二、五爻分居下卦、上卦之中，号称中位，按易理，阳爻居奇数（一、三、五）爻位，阴爻居偶数（二、四、六）爻位，谓之“正”。如果阳爻居第五爻位，阴爻居第二爻位，那就是又“中”又“正”，号称

- ① 萧子显：《南齐书·文学传论》。
② 《张怀瓘议书》，《法书要录》卷四。

195

中国古典美学史

“中正”。“正”很重要，它强调的是阴阳各居其位，但“中”比“正”更重要。占筮得中位，即算“失正”，也往往是吉利的。比如乾卦第二爻位，阳爻居之，因是中位，仍然吉利，爻辞云：“见龙在田，利见大人。”《文言传》评论此爻：“论德而正中者也。”又如坤卦的第五爻位，是阳位，但阴爻居之，因是中位，也是吉利的，爻辞云：“黄裳元吉”。黄是土之色，土在五行中也居中，因此，五行中的土、五色中的黄都是吉的象征。

《易经》中的“中”不只是具有巫术上的意义，还具有丰富的哲学含义。它是中华民族特有的观察一切事物的文化视角。

《周易》中的“中”与“三才”相联系。“三才”为天、地、人。在一卦之中，五、六两爻代表天，初、二两爻代表地，三、四两爻代表人。人居中。这种文化视角也许出自朴素的空间意识，的确，人在世界上是头顶青天，脚踩大地，位居天地之中间。不过，这种文化视角的内涵远远超出了这种朴素的空间意识，而成为一种以人为中心的主体意识。中国人在处理天人关系问题时，特别重视人的主体地位。革卦的《彖传》云：“顺乎天而应乎人。”“顺”是人去顺，不是被动的，而是主动的，归宿还是人的需要，所以，“顺乎天”的目的还是要让“天”“应乎人”。中国人就是这样一种态度去处理一切事物的。《周易》尽管是占筮之作，谈天命并不多，更多的倒是谈人事。益卦九五爻辞云：“有孚惠心，勿问元吉。”意思是说，只要处处以诚待人，处事公正，其实不必去占筮问吉凶的。不管面临何等艰难的局面，《周易》都鼓励人们去抗争，去奋斗，而且总是给人以希望，坚信“否极泰来”。“天行健，君子以自强不息。”这句最为充分体现人的主体意识的话可以看作是《周易》的灵魂。

《周易》的“中”在哲学上也指“中道”。“中道”不能简单地理解成居中之道，“中”不只是方位的概念。中道应理解成恰到好处。它的对立面是极端、片面、过分与不及。《周易》对于这点是

《老子想尔注》等早期道经，将“道”的“神”（即“大”）美论向宗教的方向推进了一大步。这一点，是讨论道教美学思想必须注意到的。

五、“中”与“和”为中心的平衡美

“中”与“和”在《周易》中的地位仅次于“阴”与“阳”。“中”在《易经》中首先是指中位。每卦六爻，二、五爻分居下卦、上卦之中，号称中位。按易理，阳爻居奇数（一、三、五）爻位，阴爻居偶数（二、四、六）爻位，谓之“正”。如果阳爻居第五爻位，阴爻居第二爻位，那就是又“中”又“正”，号称“中正”。“正”很重要，它强调的是阴阳各居其位，但“中”比“正”更重要。占筮得中位，即算“失正”，也往往是吉利的。比如乾卦第二爻位，阳爻居之，因是中位，仍然吉利，爻辞云：“见龙在田，利见大人。”《文言传》评论此爻：“论德而正中者也。”又如坤卦的第五爻位，是阳位，但阴爻居之，因是中位，也是吉利的，爻辞云：“黄裳元吉。”黄是土之色，土在五行中也居中，因此，五行中的土、五色中的黄都是吉的象征。“中”，在儒家美学里被汉儒改造为与“中庸之道”合拍的“中和”美学观，而道家道教美学却从完全不同的角度和路线改造和发展了《易》的这一美学思想。

《周易》的“中”，给道教哲学、美学以极强的主体意识。《易》的“中”，与“三才”相联系。“三才”为天、地、人。在一卦之中，五、六两爻代表天，初、二两爻代表地，三、四两爻代表人。人居中，头顶青天，脚踩大地，位于天地之间。这种素朴的空间意识，以文化视角来看，则是一种以人为中心的主体意识。中国人在处理天人关系问题时，特别重视人的主体地位。革卦的《彖传》云：“顺乎天而应乎人。”“顺”是人去顺，不是被动的，而是主动的，归宿还是人的需要，所以，“顺乎天”的目的还是要让“天”“应乎人”。早期道教经典中更提出“我命在我不在天”的观点，这无疑是对人的能动性、主体性的极大张扬。作为占筮之作，《周易》谈天命不多，而更多的是谈人事。益卦九五爻辞云：“有孚惠心，勿问元吉。”意思是说，只要处处以诚待人，处事公正，其实不必去占筮问吉凶。不管面临何等艰难的局面，《周易》都鼓励人们去抗争，去奋斗，而且总是给人以希望，坚信“否极泰来”。“天行健，君子以自强不息”这句最充分体现人的主体意识的话，可以看做是《周易》的灵魂。道教一开始就将“即身成仙”作为理想，将神仙作为理想的美学人格，可以说是将《周易》的这种超级主体意识从宗教的角度加以进一步强化。至于魏伯阳《周易参同契》开拓的道教“丹道”，更是将《易》的这种主体意识转化为修炼方式。后

很强调的，时时提及“物极”与“不及”的害处，告诫人们要警惕。

《周易》中的“中”在伦理学上也有公正的意思。这点，儒家后来格外地大加发挥。方东美先生说：“大抵孔子及其他儒家所谓‘中’，都是指着大公无私的生命精神。”^①中国历代的圣贤皆以这种精神为立身之本。范仲淹的“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”，说到底也是这样一种精神。儒家从《周易》的“中”获得启发吸取营养，建立了“中庸”的人生哲学。这种哲学涵盖了“中道”与“公正”两方面的意义。

“中”在美学上的意义，主要在于两点：第一是时空意义上的以中为美的思想；第二是以“中道”为内涵，吸取“和”这一概念的意蕴，形成以中和为美的审美理想。

时空意义上的以中为美的思想，在中国的风俗、礼仪、艺术创作、欣赏趣味中处处可见。“中国”这一概念本身就很能说明问题。宋代著名学者石介云：“天处乎上，地处乎下，居天地之中者曰中国。”“中国”，何等响亮，何等壮美，何等自豪！中华民族以中为美的审美意识在这里不是表现得最为充分吗？在中国人的方位意识中，中最为崇高，五行中土居中，土也就被赋予最高的地位，与之相配的是人间之首——君王。中国古代的阴阳家邹衍提出九州说，冀州居中，相传女媧氏杀黑龙以济冀州。在中国人的心目中，凡与“中”相联系的字眼大都是美好的。《韩非子》云：“事在四方，要在中央。”司马相如在《大人赋》中高歌：“世有大人兮，在乎中州。”

以中为美的意识在建筑中表现得最为鲜明。故宫的建构就是最典型的纵向展开的对称性结构。中国的园林设计也讲究中，这“中”不是指地理位置居中，而是指整个布局的中心，它是一园的

灵魂。这中，根据不同的情形，或为堂，或为楼，或为水面，或为山丘。园林内的其他建筑，景点，皆从此散开，又皆朝向此。

“中”在美学上的另一意义是与“和”这一概念相连属，构成“中和”的审美理想。

“和”在《周易》中通常是指阴阳交感所形成的和谐状态。阴阳和谐最基本的意义是男女关系的和谐，以此引申、扩展，则有人际关系的和谐、人天关系的和谐、人神关系的和谐等。在这诸多的和谐中，最具哲学意义的是人天关系的和谐。《乾卦·文言传》中有一段话，对此做了简洁的概括：

夫大人者与天地合其德，与日月合其明，与四时合其序，与鬼神合其吉凶。先天而天弗违，后天而奉天时。

这里说的“与天地合其德”“与日月合其明”“与四时合其序”都可以理解成人与天和或者说人与自然的统一。中国哲学的基本命题“天人合一”最早的源头之一即出于此。

“和”可以说是《周易》的主旋律。这旋律宏大、雄壮，不仅洋溢动人心魄的魅力，而且充满明媚欢快的情趣。咸卦的爻辞配合爻象是那样生动、细腻地描绘一对青年男女从以脚趾头试情到热烈的拥抱亲吻的全过程，千载而下，仍令人忍俊不禁。再看中孚卦九二爻辞：“鸣鹤在阴，其子和之，我有好爵，吾与尔靡之。”画面何等鲜明，情感何等奔放，音韵何等铿锵！真是一首绝妙的抒情诗。难怪后世圣人高唱“和为贵”。其实，和何止贵，和也美。

“和”，作为一种美学观，在中国美学史上有它的特殊重要的地位。“和”从一个哲学概念发展成一种最具中国特色的美学观，是经过许多学者、艺术家富有创造性的阐释完成的。其间，有一些概念如“同”、“平”、“冲”、“中”引进来了，它们或与“和”相对照以区别，或与“和”相融合以丰富。具体来说，有这样几种情况：

第一，“和”与“同”相区别，以确定“和”是多样统一、相

198

来，唐代李筌作《阴符经疏》，其中贯彻“盗机”思想，提出人应当“盗天地以资身”，也体现出道教重视人的主体作用，与困难抗争，趋吉避凶的思想。

《周易》对“中”的重视，从美学角度看，不仅是时空意义上的以中为美，而且以“中道”为内涵，吸取“和”这一概念的意蕴，形成以中和为美的审美理想。

从时空意义上看，中国的风俗、礼仪、艺术创作、欣赏趣味中以“中”为美的例子比比皆是。“中国”这一概念本身就很能说明问题。宋代著名学者石介云：“天处乎上，地处乎下，居天地之中者曰中国。”中华民族以中为美的审美意识在这里表现得最为充分。在中国人的方位意识中，中最为崇高，五行中土居中，土也就被赋予最高的地位，与之相配的是人间之首——君王。《韩非子》云：“事在四方，要在中央。”司马相如在《大人赋》中高歌：“世有大人兮，在乎中州。”而在古代建筑中，中国的城池、宫殿讲究对称之美，故宫就是典型的纵向展开的对称性结构。中国的园林设计也讲究“中”，这“中”，根据不同的情形，或为堂，或为楼，或为水面，或为山丘。园林内的其他建筑、景点，皆从此散开，又皆朝向这个中心。“中”是整个布局的中心，是园林的灵魂。

“中”在美学上，往往与“和”相联系，形成“中一和”审美理想。“和”在《周易》中通常是指阴阳交感所形成的和谐状态。阴阳和谐最基本的意义是男女关系的和谐，以此引申、扩展，则有人际关系的和谐、人天关系的和谐、人神关系的和谐等。在这诸多的和谐中，最具哲学意义的是人天关系的和谐。《乾卦·文言传》中有一段话，对此作了简洁的概括：“夫大人者与天地合其德，与日月合其明，与四时合其序，与鬼神合其吉凶。先天而天弗违，后天而奉天时。”这里说的“与天地合其德”、“与日月合其明”、“与四时合其序”，都可以理解成人与天和，或者人与自然的统一。中国哲学的基本命题“天人合一”最早的源头之一即出于此。而道教经典往往直接引用这段话，作为自己宗教哲学、美学的理论根据。中孚卦九二爻辞说：“鸣鹤在阴，其子和之，我有好爵，吾与尔靡之。”画面何等鲜明，情感何等奔放，音韵何等铿锵，真是一首绝妙的抒情诗。“和”在这里就是非常具体的美。而寻找这种男女和合之美，被道教某些派别认为是直接关乎得道成仙的通道和方法。

“和”，作为一种美学观，在中国美学史上有它的特殊重要的地位。“和”从一个哲学概念发展成一种最具中国特色的美学观，是经过许多学者、艺术家富有创造性的阐释完成的，发展和引进了一些概念如“同”、“平”、“冲”、“中”，它们或与“和”相对照又区别，或与“和”相融合而丰富。比如，“和”与“冲”相联系，在道家

① 方东美：《中国人人生哲学概要》，第57页。

故谓之乐也。”^①嵇康也认为“平和”的音乐能“使心与理顺，气与声相应，合乎会通，以济其美。”^②“性絮静以端理，含至德之和平，诚可以感伤心志而发泄幽情矣。”^③这种“平和”的音乐美学观，与儒家的“温柔敦厚”的诗教相配合，对中华民族的审美心理产生过深远的影响。相比于西方民族的审美趣味，中华民族的审美趣味的确是要宁静得多，恬淡得多，平和得多。

第三，“和”与“冲”相连属，发展成一种虚静恬淡的审美观。“冲”，虚也。《老子》云：“道冲，而用之或不盈，渊兮似万物之宗。”“冲”，《说文》均作“盅”。“盅，器虚也”。^④“冲和”即虚静融和。唐太宗谈书法，说：“夫字以神为精魄，神若不和，则字无态度也；……所资心副相参用，神气冲和为妙。今比重明轻，用指腕不如锋芒，用锋芒不如冲和之气，自然手腕轻虚，则锋含沉静。夫心合于气，气合于心。神心之用也，心必静而已矣。”^⑤“冲和”审美观主要为道家审美观。尽管“冲和”这一概念在中国美学史上并没有稳定下来，成为一个范畴，但它的影响很大，中国的文人画，其美学风格就是冲和。冲和比平和丰富，实际上，平和的内涵已包括在冲和之中。

第四，“和”与“中”相连属，发展成最能体现儒家思想的审美观，通常，人们就称这种审美观为“中和”。儒家经典《乐记》云：“喜怒哀乐之未发谓之中，发而皆中节谓之和。中也者，天下之大本也，和也者，天下之达道也。致中和，天地位焉，万物育焉。”这里说的“中”与“和”皆源自《周易》，但已有新的阐释。这段文章的最大意义是第一次提出“中和”这一哲学的也是美学

道教美学思想的加工下，最终发展成一种充满“虚静”、“恬淡”的审美观。“冲”，虚也。《道德经》说：“道冲而用之或不盈，渊兮似万物之宗。”“冲”，《说文》均作“盅”。“盅，器虚也。”“冲和”即虚静融和。庄子继承和发扬了老子的观点，从审美心理的角度提出了“虚无恬淡”心态的重要，他说，“夫恬淡寂寞虚无无为，此天之本而道德之质也”，“虚无恬淡，乃合天德”^①。庄子美学思想走的还是老子“上善(美)若水”、“利而不争”、“冲而不盈”的美学思想路线。文子甚至更形象地描述了这种冲虚的审美境界，他说，“大丈夫恬然无思，淡然无虑，以天为盖，以地为车，以四时为马，以阴阳为御，行乎无路，游乎无怠，出乎无门”^②，方可达到这种审美的境界。唐太宗论书法说，“夫字以神为精魄，神若不和，则字无态度也……所资心副相参用，神气冲和为妙。今比重明轻，用指腕不如锋芒，用锋芒不如冲和之气，自然手腕轻虚，则锋含沉静。夫心合于气，气合于心。神心之用也，心必静而已矣”^③。而唐太宗推崇道教、重用魏征，是人所共知的历史事实。他作为开国之君表现出的“无为而治”思想，本出道家，而他的“冲和”美学观，明显根源于道家、道教的“冲和”审美观。“冲和”美学观对中国文艺思想的影响很大，如中国的文人画明显受到道教美学思想的影响，其美学风格就是冲和。

① 阮籍：《乐论》。

② 嵇康：《声无哀乐论》。

③ 嵇康：《琴赋》。

④ 许慎：《说文解字》。

⑤ 李世民：《唐太宗指意》。

的范畴。后世儒家都十分推崇“中和”，“中和”之美几成为最能体现中华民族文化精神之美。由于儒家在中国文化史上一直居于正统的地位，“中和”这一美学范畴比“冲和”影响要大，地位要高。根据相沿成习的看法，“中”是不偏不倚的中庸之中，它包含有适中、恰当的含义，核心的东西还是儒家所推崇的“礼”。礼才是衡量“中”的标准。“和”是融和。“中”与“和”合在一起，“中”就成了“和”的灵魂、统帅。正是有了“中”，“和”才具有崇高的意味，才见出伟大的堂皇。不过，“和”也不是可有可无的，没有“和”，“中”就成了僵死的教条，就没有了生命。《乾卦·彖传》云：“乾道变化，各正性命，保合太和，乃利贞。”“太和”，大和也。这“太和”，可以说是生命之源。

第六节 “象”与“意”

意象是中国美学的中心范畴。从某种意义上讲，中国美学是意象体系。中国美学的许多重要范畴，如“比兴”、“兴象”、“形神”、“气韵”、“神韵”、“意境”都建构在“意象”的骨架上。

“意象”的基本要素是“象”与“意”。“象”包括物象、心象，二者相互联系。心象是物象的反映，物象是心象的基础。“意”包括“理”与“心”。“理”指物理，是客观事物的规律；“心”指心理，包括思想与情感。“意”与“象”的关系既体现出事物现象与本质的关系，又体现出主体与客体的关系。

《周易》在意象理论上的重要贡献，在于它最早提出“意”与“象”的概念，并且构筑了意象理论的雏形。具体来说，《周易》提出了两个重要的命题，其一是“观物取象”，其二是“立象以尽意”。

“观物取象”见自《系辞传》的两段话：

古者包牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地。

六、“象”与“意”统一的美学观

《周易》在意象理论上的重要贡献，在于它最早提出“意”与“象”的概念，奠定了“意象”美学论基础。意象是中国美学的核心范畴之一。中国美学的许多重要范畴，如“比兴”、“兴象”、“形神”、“气韵”、“神韵”、“意境”都建构在“意象”的基础之上。关于“意象”的解释，陈望衡先生的说法比较准确而简要：“‘意象’的基本要素是‘象’与‘意’。‘象’包括物象、心象，二者相互联系。心象是物象的反映，物象是心象的基础。‘意’包括‘理’与‘心’。‘理’指物理，是客观事物的规律；‘心’指心理，包括思想与情感。‘意’与‘象’的关系既体现出事物现象与本质的关系，又体现出主体与客体的关系。”^④

《周易》提出了两个与“意象”有关的命题，一是“观物取象”，二是“立象以尽

① 《庄子·内篇·刻意》，《道教三经合璧》，第191页。

② 《通玄真经》卷一《道原》，《道藏》第16册，第675页。

③ 《唐太宗指意》，转引自《中国美学史资料选编》上，第236页。

④ 陈望衡：《中国古典美学史》，第201页。

对于《中国古典美学史》仅有的正确引用

观鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦。

圣人有以见天下之赜，而拟诸其形容，象其物宜，是故谓之象。

这两段话的本意是说明《周易》中的“象”的来源。它告诉我们，易象并不是圣人头脑中自生的，而是从客观的物质世界获得各种信息，然后加以创造的。具体来说，它一是靠观察：观天象，观地象，观鸟兽之象；二是靠选取：近取诸身，远取诸物。在此基础上“拟诸其形容”，使所创之卦象生动，形象，内涵丰富，并且“象其物宜”。这样一个制作过程，体现了从物象到心象再到形象（卦象）的流水作业，是反映论与创造论的统一，是完全切合艺术创作规律的。郑板桥谈画竹的艺术创作过程：“江馆清秋，晨起看竹，烟光、日影、雾气，皆浮动于疏枝密叶之间，胸中勃勃，遂有画意。其实胸中之竹，并不是眼中之竹也。因而磨墨展纸，落笔倏作变相，手中之竹又不是胸中之竹也。”^①这个从“眼中之竹”到“胸中之竹”再到“手中之竹”的全过程与《系辞传》说的圣人创作八卦的过程是一致的。

《周易》的“观物取象”说不仅为中国自己的艺术反映论与艺术创造论奠定了基础，而且，它所提出的特殊的观察事物的方式，为建立中华民族特有的审美视角构制了一个模式。

《周易》所提出的观察事物的方式是上“仰”下“俯”，“近取”、“远取”。这是一个立体的环道的流动的观察法。这种观察法既是空间的又是时间的。从空间来看，它是上下左右的圆观，可谓“周流六虚”，从时间来看，它体现为由上到下，由近到远，由此及彼的流动过程。这种观察方法与中国人特有的环道思维是一致的。

《周易》提出的这种观察事物的方式是中国画论中“三远”法

这种情况的形成与《周易》的另一种理论——“立象以象意”不无关系。

《系辞上传》云：

子曰：“书不尽言，言不尽意”。然则圣人之意，其不可见乎？子曰：“圣人立象以尽意，设卦以尽情伪，系辞焉以尽其言，变而通之以尽利，鼓之舞之以尽神。”

这里说书（文字）不能尽言，言不能尽意，象倒比文字、语言优越，可以尽意，因此“圣人立象以尽意，设卦以尽情伪”。《系辞传》的本意只是强调易象丰富的象征功能，但实际上揭示了一条很重要的美学规律：形象大于概念（概念的表现形式即为语言文字）。

用概念（言）来表达思想（意）和用形象（象）来表达思想（意）的确是有一些区别的。概念比形象简洁、明确，在对某些复杂的问题进行思考时便于迅速地抓住事物的本质，促使思维迅速地向前推进。但是概念的这种优越性是以它舍弃客观世界诸多的丰富性为代价的。像“红”这个概念就难以表示客观世界实有的多种多样的红。《易传》说“书不尽言，言不尽意”，正是从这个意义说的。实际上，不要说大千世界很难用语言文字反映，就是人的细微复杂的思想情感也难以充分表达。形象的好处就是以近乎生活本身的状态让人去领悟其中所包含的丰富的意义。它的缺点是芜杂，事物的内在性质往往隐晦难明；它的优点在于内含丰富、真实。艺术是用形象反映世界的，科学是用概念反映世界的，它们都可以做到“真”，但艺术的“真”与科学的“真”是不同的形态。《周易》的“言不尽意”“立象以尽意”的理论接触到科学地反映世界与艺术地反映世界的某些重要区别。

《系辞下传》相当深入地探讨了卦象尽意的规律。它说：“其称名也小，其取类也大，其旨远，其辞文，其言曲而中，其事肆而隐。”意思是说：《易经》的六十四卦，每卦标举的名称虽然很

204

意”。《系辞传》云：“古者包牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地。观鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦。”“观物取象”是说“象”的制作过程，即：物象—心象—形象（卦象）。这既是反映论，又是创造论，是二者的统一，符合艺术创作的规律。而《系辞上传》又云：“子曰：‘书不尽言，言不尽意’。然则圣人之意，其不可见乎？子曰：‘圣人立象以尽意，设卦以尽情伪，系辞焉以尽其言，变而通之以尽利，鼓之舞之以尽神。’”这里强调易象丰富的象征功能，说书（文字）不能尽言，言不能尽意，所以“圣人立象以尽意，设卦以尽情伪”，实际上揭示了一条很重要的美学规律，即形象大于概念（概念的表现形式即为语言文字）。

用概念（言）来表达思想（意）和用形象（象）来表达思想（意）是有区别的。概念比形象简洁、明确，在对某些复杂的问题进行思考时能迅速抓住事物的本质，但概念舍弃了客观世界诸多的丰富性，更难以充分表达人的细微复杂的思想情感。所以《易传》说“书不尽言，言不尽意”。象（形象）的好处在于它以近乎生活本身的状态让人去领悟其中所包含的丰富的意义。缺点是太过芜杂，事物的内在性质往往隐晦难明。以形象反映世界的是艺术，以概念反映世界的是科学，《周易》的“言不尽意”、“立象以尽意”的理论接触到科学地反映世界与艺术地反映世界的某些重要区别。

对于立象尽意的问题，《系辞下传》作了相当深入的探讨。它说：“其称名也小，其取类也大，其旨远，其辞文，其言曲而中，其事肆而隐。”意思是说：《易经》的六十四卦，每卦标举的名称虽然很小，但它所概括的同类事物却很多，它的用意是深远的。它的卦爻辞很有文采，话语曲折却极为中肯，它无所不谈，涉事极多，却又隐晦。艺术形象与卦象相似，首先，它也是“称名”小，“取类”大。每一形象都具有一定的代表性、概括性。以小见大，以个别见出一般，正是艺术形象的本质特征。其次，艺术形象也是“其旨远，其辞文”的。“其旨远”，它的内涵深邃、丰富，在隐晦、含蓄之中给欣赏者留下了广阔的再创造空间；“其辞文”，它的外部形象鲜明、生动，富有极强的艺术感染力，带给欣赏者美的享受。

① 《郑板桥集·题画》。

小，但它所概括的同类事物却很多，它的用意是深远的。它的卦爻辞很有文采，话语曲折却极为中肯，它无所不谈，涉事极多，却又隐晦。这段话移到说艺术很适合。艺术形象很像卦象，它也是“称名”小，“取类”大。每一形象都具有一定的代表性、概括性。成就高的艺术形象就是典型形象。以小见大，以个别见出一般，正是艺术形象的本质特征，其次，艺术形象也是“其旨远，其辞文”的。“其旨远”，它的内涵深邃、丰富，在隐晦、含蓄之中给欣赏者留下了一个广阔的再创造的天地。“其辞文”，它的外部形象应是鲜明的、生动的，富有极大的感官诱感力。这样的艺术形象当然就是美的形象。

《周易》对易象特征的揭示对文艺家们具有很大的启发性。刘勰在《文心雕龙》中就用类似《系辞下传》的话来阐释艺术的特征：“观夫兴之托喻，婉而成章，称名也小，取类也大。”^①司马迁在称赞《离骚》之美时也这样说：“其文约，其辞微，其志洁，其行廉，其称文小而其指极大；举类迩而见义远。”^②

在中国美学中，“以象尽意”的命题至少与以下几个理论有渊源关系：

第一,关于“兴”的理论。“兴”在中国美学中是个很重要的范畴。有关“兴”的解释很多,各种理解都不相矛盾,只是侧重点不同。“兴”的基本意义是“因物喻志”。^③“兴”有形象。这形象有两个作用:其一是议论、抒情的发端,“先言他物以引起所咏之词也”^④。其二是“志”、“意”、“理”、“义”等寓离所在,“兴者,

批评家也称诗中的兴为‘兴象’。”^④

第二,关于“含蓄”的理论。易传在谈到易“立象以尽意”时已经比较明确地谈到易象表意的含蓄性,比如“其言曲而中,其事肆而隐”。^⑤ 这种说法同样给予后世的文艺批评家以启发。刘勰明确提出文章可以有“隐”与“秀”两种风格。“隐也者,文外之重旨者也;秀也者,篇中之独拔者也。”^⑥ 关于“隐”,刘勰还做了

“语贵含蓄。”^①明代学者陆时雍极为推崇杜甫的诗，而重要的理由则是“少陵七言律蕴藉最深，有余地，有余情，情中有景，景外含情，一咏三叹，味之不尽。”^②

第三，“得意忘象”说。《周易》提出“立象以尽意”，把“象”的功能归之于“尽意”。“象”是手段，“意”才是目的。这一理论进一步发展，则出现了“得意忘言”说和“得意忘象”说。“得意忘言”说最早是庄子提出来的。庄子说：“筌者所以在鱼，得鱼而忘筌；蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；言者所以在意，得意而忘言。”^⑧以庄子的“得意忘言”说为“跳板”，魏晋时期的天才哲学家王弼提出了“得意忘象”的重要命题。他在阐释《周易》的意象理论时说：

夫象者，出意者也；言者，明象者也。尽意莫若象，尽象莫若言。言生于象，故可寻言以观象；象生于意，故可寻象以观意，意以象尽，象以言著，故言者所以明象，得象而忘言；象者，所以存意，得意而忘象。^④

王弼将“言”、“象”、“意”排了一个次序。认为“言”生于“象”，“象”生于“意”。所以，寻言是为了观象，观象是为了得意。言——象——意，这是一个系列，前者均是后者的工具，后者均是前者的目的。目的是重要的，工具只是为目的而存在，目的达到了，工具也就不必要了。正是因为如此，得象可以忘言，而得意又可以忘象。意是最终目的，是最重要的。钱钟书先生说：“易之有象，取譬明理也，‘所以喻道，而非道也’（语本《淮南子·说山训》）。求道之能喻而理之能明，初不拘泥于某象，变其象也

可；及道之既喻而理之既明，亦不恋着于象，舍象也可。到岸舍筏，见月忽指，获鱼兔而弃筌蹄，胥得意忘言之谓也。”^①“得意忘象”说是中国传统美学中一个独特的命题，它与中国美学中以形写神，形神兼备，重在传神的理论是配套的。西方也有自己的意象理论，但中国的意象理论显然是与之不同的。中国的意象理论非常明确地强调“意”的主导地位，由这一理论又派生出“气韵”说、“神韵”说，都是重意的。

第四，“意境”理论。意境是中国美学的最高范畴。最早提出“意境”这一概念的是唐代的诗人王昌龄（他在《诗格》中首次运用“意境”这一概念），但作为一种理论体系，集大成者应是王国维。

对于立象尽意的问题,《系辞下传》作了相当深入的探讨。它说:“其称名也小,其取类也大,其旨远,其辞文,其言曲而中,其事肆而隐。”意思是说:《易经》的六十四卦,每卦标举的名称虽然很小,但它所概括的同类事物却很多,它的用意是深远的。它的卦爻辞很有文采,话语曲折却极为中肯,它无所不谈,涉事极多,却又隐晦。艺术形象与卦象相似,首先,它也是“称名”小,“取类”大。每一形象都具有一定的代表性、概括性。以小见大,以个别见出一般,正是艺术形象的本质特征。其次,艺术形象也是“其旨远,其辞文”的。“其旨远”,它的内涵深邃、丰富,在隐晦、含蓄之中给欣赏者留下了广阔的再创造空间;“其辞文”,它的外部形象鲜明、生动,富有极强的艺术感染力,带给欣赏者美的享受。

在中国美学中,“以象尽意”的命题至少与以下几个理论有渊源关系:“兴”的理论、“含蓄”的理论和“得意忘象”说以及意境理论等,而其中与道家、道教的美学思想关系最大的还是“得意忘象”说。《周易》提出“立象以尽意”,此理论进一步发展,即出现了“得意忘言”说和“得意忘象”说。“得意忘言”是由庄子最早提出:“筌者所以在鱼,得鱼而忘筌;蹄者所以在兔,得兔而忘蹄;言者所以在意,得意而忘言。”(《庄子·外物》)

忘言。”^①而魏晋哲学家王弼更以此为基础,提出“得意忘象”的重要命题:“夫象者,出意者也;言者,明象者也。尽意莫若象,尽象莫若言。言生于象,故可寻言以观象,象生于意,故可寻象以观意,意以象尽,象以言著,故言者所以明象,得象而忘言;象者,所以存意,得意而忘象。”而王弼也是精研道家的学者,明显祖述道家。

第九章

汉代美学(一):《淮南子》的美学思想

《淮南子》又称《淮南鸿烈》，是汉代初期皇族淮南王刘安主持编撰的一部著作。刘安生于公元前179年（汉文帝元年），卒于公元前122年（汉武帝元狩元年）。刘安喜爱文艺，善于言辞，曾著《离骚传》（已佚），对屈原有很高评价，其论被司马迁写入《屈原列传》。刘安还著有《淮南王赋》八十二篇、《群臣赋》四十四篇，《淮南歌诗》四篇。

《淮南子》这部著作共二十一卷，全书基本思想出于道家，这与西汉初期统治阶级采用黄老之术，实行“无为”而治是相一致的，不过，《淮南子》并非纯粹的道家著作，其中杂有儒家、阴阳家的思想，取兼容并包的态度，这亦与汉代初期宽宏大量、雄强进取的气概相一致。这部著作涉及面很广。从自然到社会，从哲学到养生都谈到了。其中涉及美学的地方不少，但都比较零散，而且有些与美学有关的言论，作者的本意也不是谈美学的，不过这并不妨碍它对美学的影响。在中国美学史上，《淮南子》是一部值得重视的著作。

《淮南子》的美学思想很丰富，择其要点有三。

第一节 “一”论

《老子》说：“道生一，一生二，二生三，三生万物。”^①《淮南子》就“一”做了重要阐发：

① 《老子·四十二章》

两忘、心领神会的艺术境界和审美境界，也是个体生命所能达到的最高境界。

第七节 《淮南子》的汉代新道家美学思想

《淮南子》，在收进明《正统道藏》时称《淮南鸿烈》^①，是汉代初期皇族淮南王刘安主持编撰的一部著作。刘安生于公元前179年（汉文帝元年），卒于公元前122年（汉武帝元狩元年）。刘安喜爱文艺，善于言辞，据说曾著《离骚传》（已佚），对屈原有很高评价，其言论被司马迁写入《屈原列传》。刘安还著有《淮南王赋》八十二篇、《群臣赋》四十四篇、《淮南歌诗》四篇。《淮南子》共二十一卷，其思想基于道家，这与西汉初政治上崇黄老之术，实行“无为”而治相一致。这部著作涉及面很广。从自然到社会，从哲学到养生都谈到了。其中涉及美学的地方不少，虽然较零散，但却显示出明显的道家美学思想归趋，是老、庄道家美学到道教的《想尔注》、《太平经》美学之间的中间环节和过渡。《淮南子》是汉代美学的奠基者，它突出地反映了汉代初期的时代精神和审美意识，同时，它的基本精神是道家的宇宙观，因此它对汉末以后兴起的道教从宇宙观到美学思想都做了一个直接的准备。道家的那种“周游六合”、超越古今，“与天地精神相往来”的豪放气魄在《淮南子》中不仅得到继承，而且这种气魄显得更坚实，更厚重。先秦道家天马行空式的神游转变成高瞻远瞩、胸襟阔大的进取。汉代美学，无论其理论形态，还是艺术形态，都以阔大、雄伟、绚丽、奔放为特点。先秦道家思想给汉代美学灌注了一种自由奔放的精神。《淮南子》的美学与先秦道家美学相异主要在其对现实生活的执著，不做那种虚幻的精神上的畅游。《淮南子》被后世道教徒收入《道藏》，既反映它祖述先秦道家，也因为从思想的各个方面为道教思想打下了广泛而深刻的基础。

一、“一”为至“美”：美的本体论

《老子》提出：“道生一，一生二，二生三，三生万物。”《淮南子》就“一”做了重要阐发：“夫无形者，物之大祖也；无音者，声之大宗也。……所谓无形者，一之谓

① 参见许慎《淮南鸿烈解》，《道藏》第28册，第1页。关于《淮南子》的主要美学观点，参见陈望衡《中国古典美学史》相关部分，又潘显一“《淮南子》道家—道教美学思想研究”，载《四川大学学报》2005年第4期。

无效注释

道者，一立而万物生矣。是故一之理，施四海，一之解，际天地。其全也，纯兮若朴；其散也，混兮若浊。浊而徐清。冲而徐盈。澹兮其若深渊？泛兮其若浮云。若无而有。若亡而存。万物之总，皆罔一孔。百事之根，皆出一门。其动无形，变化若神；其行无迹，常后而先。^①

《淮南子》说的“一”即为老庄所说的“道”。但《淮南子》的阐发有其特点。它不仅强调“一”是“万物之总”、“百事之根”，而且强调它“其动无形，变化若神。其行无迹，常后而先”。也就是说，它看待“一”的本质，立足点是其“变”，不是多样统一，而是一而多样。这种观点与清代石涛的“一画”论相通。石涛说：“太古无法，太朴不散，太朴一散而法立矣。法于何立，立于一画。一画者，众有之本，万象之根；见用于神，藏用于人……立一画之法者，盖以无法生有法，以有法贯众法也。”^②《淮南子》论“一”重在“变”，石涛论“一”重在“用”，其精神是一致的。

《淮南子》论“一”还涉及到“无”与“有”、“虚”与“实”、“动”与“静”的关系：

《淮南子》认为：“所谓无形者，一之谓也。”^③不仅“无形”可谓“一”，“无声”、“无味”、“无色”皆可谓“一”。“无”不是什么也没有，更不是死寂的别称。恰相反，“无形者物之大祖也；无音者，声之大宗也。”^④“无”具有最大的生成力，这是“无”的重要性质。“无形而有形生焉，无声而五音鸣焉，无味而五味形焉，无色而五色成焉。”^⑤由此看来，这“一”可说是“无”与“有”的统一。这种统一不是两种东西的统一，而是由一物生另一物即由“无”生“有”的统一。由“无”与“有”的关系又导出“虚”与“实”、“静”与“动”的关系。“无”为“虚”，为“静”；“有”为

也。所谓一者，无匹合于天下者也。”字里行间，那种“登泰山履石封，以望八荒，视天都若盖，江河若带”的一往无前的气概显然是雄视古今的汉代精神的体现。显然，《淮南子》将“一”作为与“道”直接相关的哲学的第二层次范畴来看待，同样具有本体性质。针对“一”在审美的领域的意义和价值，书中又说：

音之数不过五，而音之变不可胜听也；味之和不过五，而五味之化不可胜尝也；色之数不过五，而五色之变不可胜观也。故音者，宫立而五音形焉；味者，甘立而五味生焉；色者，白立而五色成焉；道者，一立而万物生矣。^①

可见，“一”是介于不可见不可闻的“道”和“五音”、“五味”、“五色”和世界“万物”之间的东西，既带有本原之美的抽象性（即《老子》和《庄子》之所谓“道一美”），又带有可以感受万事万物之美的具象性之双重特点。

《淮南子》说的“一”，近于老、庄所说的“道”，但《淮南子》的阐发有其特点。它不仅强调“一”是“万物之总”、“百事之根”，而且强调它“其动无形，变化若神。其行无迹，常后而先”。也就是说，它看待“一”的本质，立足点是其“变”，不是多样统一，而是一而多样。“一”之美，是至美，因为“视于无形，则得其所见矣；听于无声，则得其所闻矣。至味不嫌，至言不文，至乐不笑，至音不叫，大匠不斫，大豆不具，大勇不斗。……听有音之音者聒，听无音之音者聪，不聒不聪，与神明通”^②。所以《淮南子》认为：“所谓无形者，一之谓也。”^③这个观点出于老、庄，而有所发展。其“不聒不聪，与神明通”，将“一”纳入审美的范畴，归于“直觉”的领域之中了。

《淮南子》论“一”还涉及“无”与“有”、“虚”与“实”、“动”与“静”的关系。不仅“无形”可谓“一”，“无声”、“无味”、“无色”皆可谓“一”。“无”不是什么也没有，更不是死寂的别称。恰相反，“无形者物之大祖也；无音者，声之大宗也”。“无”具有最大的生成力，这是“无”的重要性质。“无形而有形生焉，无声而五音鸣焉，无味而五味形焉。无色而五色成焉。”^④由此看来，这“一”可说是“无”与“有”

①③④⑤⑥ 《淮南子·原道训》。

② 石涛：《画语录·一画章第一》。

① 《淮南子·原道训》，上海古籍出版社1989年1版，第12页。

② 《淮南子·说林训》，第183页。

③ 《淮南子·原道训》，第11页。

④ 同上书，第12页。

“实”，为“动”。“有生于无，实出于虚”，^①同样，动也生于静。这样，“无”与“有”的统一又可导出“虚”与“实”的统一，“静”与“动”的统一。

这三个统一，《淮南子》本是用来说“道”的性质，无意于说艺术，说审美，然而它却是与艺术、与审美相通的。艺术创作的奥妙、艺术美的奥妙尽在这三个统一之中。宋代李涂论文，说：“《庄子》文字善用虚，以其虚而虚天下之实；太史公文字善用实，以其实而实天下之虚。”^②文章尚如此，诗更不必说。明何景明说：“夫声以窍生，色以质丽，虚其窍，不假声矣，实其质，不假色矣。苟实其窍，虚其质，而求之声实之末，则终于无有矣。”^③画、戏曲亦如此。明代大画家董其昌最为看重“实虚互用”，认为作画“但审虚实，以意取之，画自奇矣。”^④明代大戏曲理论家王骥德认为“剧戏之道，出之贵实，而用之贵虚。”^⑤

“动静”说，中国美学史上也多有论述，而且一般都推崇以静写动，动中有静。清代吴雷发说：“真中有幻，动中有静，寂处有音，冷处有神，句中有句，味外有味，诗之绝类离群者也。”^⑥

第二节 美 论

《淮南子》关于美丑的理论基本上源于道家美在“道”，美在“天地”，但《淮南子》对美的认识更具开放性，更见辩证法。

第九章 汉代美学（一）：《淮南子》的美学思想

一、认为美是多样的

踰越者或以舟，或以车，虽异路，所极一也。佳人不同体，美人不同面，而皆说于目。梨橘枣栗不同味，而皆调于口。^①

西施毛嫱，状貌不可同。世称其好美均也；尧舜禹汤，法籍殊类，得民心一也。^②

《淮南子》这种看法在先秦是没有的。对美持如此宽容的态度，似乎只是一种美学观点而已，其实，不只是如此。它是新建立的大一统汉皇朝在思想领域持宽容政策的反映，是一种时代精神。汉代初期，儒、道、阴阳各种学说都比较地有一己之地，《淮南子》本身就杂糅了道家、儒家、阴阳家诸家学说，因而号称“杂家”。美的多样性看来是一个比较普通的美学观点，但这一观点在先秦时代不能明确提出，而在西汉初期却能明确提出，这是有比较深刻的时代意义的。

的统一。这种统一不是两种东西的统一，而是由一物生另一物即由“无”生“有”的统一。由“无”与“有”的关系又导出“虚”与“实”、“静”与“动”的关系。“无”为“虚”，为“静”；“有”为“实”，为“动”。“有生于无，实出于虚”，同样，动也生于静。这样，“无”与“有”的统一又可导出“虚”与“实”的统一，“静”与“动”的统一。这三个统一，《淮南子》本是用来说“道”的性质，然而它却是与艺术、与审美相通的。艺术创作的奥妙、艺术美的奥妙尽在这三个统一之中。这种“——美”论，属于道家“道一美”论范畴，并带有道家辩证美学思想的特征，也是晋代葛洪提出“玄一美”论的基础。

二、“西施毛嫱，其好美均”：多样美论

《淮南子》关于美丑的理论基本上源于道家的美在“道”、美在“天地”，但《淮南子》对美的认识更具开放性，更见辩证法，有所发展，有所创新。《淮南子》说，“踰越者或以舟，或以车，虽异路，所极一也。佳人不同体，美人不同面，而皆说于目。梨橘枣栗不同味，而皆调于口。西施、毛嫱，状貌不同，世称其好美均也”^①。美人也好，美味也罢，“不同”才构成比较，才产生差异，才有千姿百态之世界，才有可能从“不同”中找到“同一”之美。《淮南子》还说，“故秦楚燕魏之歌也，异转而皆乐；九夷八狄之哭也，殊声而皆悲，一也。夫歌者乐之征，哭者悲之效也”^②。不同地方、不同民族的歌、哭不同，表达的都是相同的欢乐与悲伤之情，而对艺术来说都是一致的，都是满足不同人群的情感需求。

《淮南子》这种看法在先秦是没有的。持如此宽容的态度，似乎只是一种美学观点而已。其实，不只是如此，它是新建立的大一统汉王朝在思想领域持宽容政策的反映，是一种时代精神。汉代初期，儒、道、阴阳各种学说都有自己一席之地，《淮南子》本身即以道家为基础，杂糅了儒家、阴阳家诸家学说，因而号称“杂家”。美的多样性看来是一个比较普通的美学观点，但这一观点在先秦时代不能明确提出，而在西汉初期却能明确提出，这是有比较深刻的时代意义的。这种开放而包容的美学观，也给葛洪以后的道教美学提供了借鉴。

① 《淮南子·说林训》，第185页。

② 《淮南子·修务训》，第210页。

二、美在适宜

《淮南子》说：

皦皦在颊则好，在颊则丑。绣以为裳，则宜，以为冠则讥。^①

的确，酒窝生在脸颊上就美，生在额头上就丑了，刺绣用在衣裳上是适宜的，用在帽子上则因不合时俗为人讥笑。《淮南子》的这个观点先秦也没有人明确地提出过。美在适宜在西方美学中比较地受人重视。柏拉图在《大希庇阿斯》中就借希庇阿斯之口提出过这一观点。虽然柏拉图觉得美在适宜也还不能服人，但柏拉图自己也没找出比它更有说服力的美的定义。英国十七、十八世纪的经验主义比较地推崇美在适宜的观点。荷迦兹说：“就是极优美的形状，假

①②③ 《淮南子·说林训》。

如用的不恰当，往往看起来很讨厌。”^①“赛马的马周身上下的尺寸，都最适宜于跑得快，因此也获得了一种美的一贯的特点。”^②

所谓适宜，主要还是从物的功能上考虑的，荷迦兹如此，《淮南子》也是如此。《淮南子》为说明适宜的重要性，还说：“马不可以服重，牛不可以追速。铅不可以为刀，铜不可以为弩，铁不可以为舟，木不可以为釜，各用之于其所适，施之于其所宜……明镜便于照形，其于以函食，不如簞；牺牛粹毛，宜于庙牲，其于以致雨，不若黑蜩。”^③当然，《淮南子》讲适宜无意于建立一种美学观点，它只是为了说明，从“道”的观点看问题，“物无贵贱”，主张“以物观物”，物尽其用，而不要“以人灭天”。但它在美学上的意义无疑是重大的。儒家认为美在道德意义上的善，道家认为美在自然本性上的真，墨家认为美在物质上的功利，相对来说，都比较地忽视美自身的形式、结构与其功能的和谐。《淮南子》将这一点突出地提出来了，而且《淮南子》讲的美在适宜，是形式对其功能的适宜，形式的作用得到了重视。

三、“皦皦在颊则好”：适宜美论

《淮南子》说：“皦皦在颊则好，在颊则丑。绣以为裳，则宜，以为冠则讥。”^①的确，酒窝（一说颊饰）生在脸颊上就美，生在额头上就丑了，刺绣用在衣服上是适宜的，用在帽子上则因不合时俗为人讥笑。它还说：“翟煎对曰：‘今夫举大木者，前呼邪许，后亦应之，此举重劝力之歌也。岂无郑卫激楚之音哉，然而不用者，不若此其宜也。’”^②借翟煎之口，相当深入地阐述了艺术审美的适宜原则。这个观点在先秦没有人明确地提出过，对于中国美学史的价值自不待言。“美在适宜”观在西方美学中比较受人重视，柏拉图在《大希庇阿斯》中就借希庇阿斯之口提出过这一观点。《淮南子》在这个方面的美学贡献应该予以充分的研究和肯定。

《淮南子》中所谓适宜，主要还是从物的功能上考虑的。《淮南子》为说明适宜的重要性，还说：

马不可以服重，牛不可以追速，铅不可以为刀，铜不可以为弩，铁不可以为舟，木不可以为釜。各用之于其所适，施之于其所宜……明镜便于照形，其于以函食，不如簞；牺牛粹毛，宜于庙牲，其于以致雨，不若黑蜩。^③

当然，《淮南子》讲适宜，无意于建立一种美学观点，只是为了说明从“道”的观点看问题，则“物无贵贱”，主张“以物观物”，物尽其用，而不要“以人灭天”。但它讲的哲学原理在美学上的意义无疑是重大的。儒家认为美是在道德意义上的善，道家认为美是在自然本性上的真，墨家认为美是在物质上的功利，相对来说，都忽视了美自身的形式、结构与其功能的和谐。《淮南子》将这一点突出地提出来了，而且《淮南子》讲的美在适宜，是形式对其功能的适宜，形式的作用得到了重视。

四、“小恶不足妨大美”：美的本质与加工

《淮南子》认为，审美对象的美与丑是客观存在的，是事物的本质属性，所以

① 《淮南子·说林训》，第189页。

② 《淮南子·道应训》，第123页。

③ 《淮南子·齐俗训》，第112页。

《淮南子》说：

今夫毛嫱西施，天下之美人。若使之衔腐鼠，蒙猬皮，衣豹裘，带死蛇，则有衣韦带之人过者，莫不左右睥睨而掩鼻。尝试使之施芳泽，正蛾眉，设舜珥，衣阿锡，曳齐纨，粉白黛黑，佩玉环，揄步，杂芝若，笼蒙目视，冶由笑，目流眇，口曾饶，奇牙出，龈腭摇，则虽王公大人有严志颀颀之行，无不怵怵惊心而悦其色矣。^①

①② 转引自《西方美学家论美和美感》，商务印书馆1979年版，第102页。

③ 《淮南子·齐俗训》。

④ 《淮南子·修务训》。

236

第九章 汉代美学（一）：《淮南子》的美学思想

以西施作比喻谈美，孟子、庄子都做过，对照上引文字，可以看出，《淮南子》显然提出一种不同于孟子、庄子的新说。《淮南子》认为即使是西施、毛嫱这样天生丽质的美人，也需要恰当的修饰。恰当的修饰可使之更美；反过来，修饰不恰当，让西施、毛嫱“衔腐鼠，蒙猬皮，衣豹裘，带死蛇”，就把美女变成人人讨厌的丑女了。

修饰是人为，按道家的观点，是不需要修饰的，美在本色，美在自然。《淮南子》此处的观点显然不同于道家。

修饰是形式的修饰，《淮南子》重视形式美于此可以见出。

四、没有绝对的美丑

《淮南子》认为：“桀有得事，尧有遗道，嫫母有所美，西施有所丑。”^①“自古及今，五帝三王，未有能全其行者也。”^②《淮南子》这一观点很重要。它不同于庄子的“厉与西施，道通为一”，既认为美丑有别，但又不把美丑绝对化，而是认为美中有丑，丑中亦有美。在那个时代看问题能如此辩证，难能可贵。

五、美丑是客观存在的

《淮南子》虽不认为有绝对的美丑存在，但并不否定美丑的客观性：

美之所在，虽污辱，世不能贱；恶之所在，虽高隆，世不能贵。^③

那么，面对复杂的世界又如何去判断事物的美丑性质呢？《淮南子》认为，要善于透过事物表面的现象去看它的实质。“明月之珠出于蚌蜃，周之简圭生于垢石，大蔡神龟出于沟壑。”^④这是说美质为丑形所遮蔽，反过来丑质因美形而掩饰也常有所见。《淮南

①③④ 《淮南子·说山训》。

② 《淮南子·汜论训》。

237

子》所论精辟之致。

对于美丑皆有的事物，《淮南子》提出要能正确地判断何者为主，何者为次。因此决定事物性质的是事物内部矛盾中占主导地位的矛盾方面。它说：

夏后氏之璜不能无考，明月之珠不能无类。然而天下宝之者何也？其小恶不足妨大美也。^①

是的，即使是夏后氏的璧玉，价值连城的夜光宝珠也会找出那么一点小缺点，但毕竟只是小疵，所谓“白璧微瑕”，其“小恶”不足以妨害它的“大美”。

看人也一样。《淮南子》说：“周公有杀弟之累，齐桓有争国之名，然而周公以义补缺，桓公以功灭丑而皆为贤。今以人之小过掩其大美，则天下无圣王贤相矣。”其结论是：“人有厚德无间其小节，而有大誉无疵其小故。”^②这里透出睿智，也见出气度，与新建的大汉皇朝是很相称的。

六、对无限美的追求

《淮南子》作为汉代初期的一部重要的理论著作，既有对先秦学术总结的意义，更有为新兴的刘汉政权提供治国方略的意义。前面我们谈到，《淮南子》的基本思想是道家的。这不能仅归结为《淮南子》的主持者刘安个人的意愿，而是时代使然。饱受春秋战国长期战乱、分裂之苦的中国人民渴望国家统一、社会安定、时局太平。秦的建立应该说是顺应民心的，但是秦的苛捐杂税、残酷统治，使人民大为失望，转而怨愤不已。被灭亡的六国其残余贵族利用民心四处起事，以图推翻暴秦，于是天下又致大乱。汉代吸取了秦的教训，对农民实行让步政策，在政治上采取比较宽松的政策。在这种背景下，以“无为而治”为政治主张的老子的

①② 《淮南子·汜论训》。

238

“美之所在，虽污辱世不能贱；恶之所在，虽高隆世不能贵”^①，不因环境的差异而改变其美丑的本质。《淮南子》还认为，要善于透过事物表面的现象去看它的本质。“明月之珠出于蚌蜃，周之简圭生于垢石，大蔡神龟出于沟壑。”^②这是说美质为丑形所遮蔽，反过来丑质因美形而掩饰也常有所见。《淮南子》的这个观点，也是出于老庄道家而超越了前辈。对于美丑皆有的事物，《淮南子》提出要能正确地判断何者为主，何者为次。因此决定事物性质的是事物内部矛盾中占主导地位的矛盾方面。它说：“夏后氏之璜不能无考，明月之珠不能无类。然而天下宝之者何也？其小恶不足妨大美也。”^③即使是夏后氏的璧玉，价值连城的夜光宝珠，也会找出那么一点小缺点，但毕竟只是小疵，所谓“白璧微瑕”，其“小恶”不足以妨害它们的“大美”。《淮南子》的“大美”与《庄子》所讲的“大美”（“天地有大美而不言”）都是哲学、美学层面的美的本质，只不过《淮南子》例证更具体更生活化而已。对于后世的道教来说，《淮南子》的“大美”本质论，给予葛洪、成玄英们的直接启发就是“大美”即“道”美，即契道的“神仙”生活之美。

虽然如此，美的本质还需要艺术加工来凸显，所以《淮南子》十分强调艺术加工的重要性。它说：

今夫毛嫱西施，天下之美人。若使之衔腐鼠，蒙猬皮，衣豹裘，带死蛇，则有衣韦带之人过者，莫不左右睥睨而掩鼻。尝试使之施芳泽，正蛾眉，设舜珥，衣阿锡，曳齐纨，粉白黛黑，佩玉环，揄步，杂芝若，笼蒙目视，冶由笑，目流眇，口曾饶，奇牙出，唇腭摇，则虽王公大人有严志颀颀之行，无不怵怵惊心而悦其色矣。^④

以西施作比喻谈美，孟子、庄子都做过，但《淮南子》显然提出一种不同于孟子、庄子的新说。《淮南子》认为即使是西施、毛嫱这样天生丽质的美人，也需要恰当的修饰。恰当的修饰可使之更美；反过来，修饰不恰当，让西施、毛嫱“衔腐鼠，蒙猬皮，衣豹裘，带死蛇”，就把美女变成令人讨厌的丑女了。修饰是人为，而道家

老、庄的观点是美在本色，美在自然，即“素朴”美为上。《淮南子》此处的观点显然不同于老、庄道家，更看重形式美，也更强调艺术加工和创造。这个观点，到了后世葛洪那里，就发展为“文非余事”，变成文艺为宗教传播服务的明确要求了。

《淮南子》对美丑关系还有一个重要的观点，认为美中有丑，丑中也有美，因而美丑是相对的，是相得益彰的。它说：“桀有得事，尧有遗道，嫫母有所美，西施有所丑”^①。《淮南子》这一观点不同于庄子的“厉与西施，道通为一”，既认为美丑有别，但又不把美丑绝对化，而是认为美中有丑，丑中亦有美。在那个时代看问题能如此辩证，难能可贵。如果说庄子的说法是基于“哲学”的话，《淮南子》则主要基于“美学”。这些观点，都在唐宋以后的道教学者的美学论著中得到发展和发挥。

《淮南子》虽然作者多人，但从头到尾都贯串着同一种气势：雄强奋发，乐观进取，思致风发，情理交融。请看下段文字：

凡人之所以生者，衣与食也。今囚之冥室之中，虽养之以刍豢，衣之以锦绣，不能乐也；以目之无见，耳之无闻，穿隙穴，见雨露，则快然而叹之，况开户发牖，从冥冥见昭昭乎？从冥冥见昭昭，犹尚肆然而喜，又况出室坐堂，见日月光乎？见日月光，旷然而乐，又况登泰山、履石封，以望八荒，视天都若盖，江河若带，又况万物在其间者乎？其为乐岂不大哉！^①

何等昂扬的情绪，何等宽阔的胸怀，何等远视的目光！这可看作汉朝初期时代精神的体现，亦可看作对无限美的热烈追求。

第三节 形、气、神论

“形”、“气”、“神”均是中国美学的极重要的概念。虽然这三个概念不是《淮南子》最早提出的，但《淮南子》对这个概念的阐发较前人有新的贡献，而且更切近于美学。更重要的是《淮南子》第一次将这三个概念串成一组，这于美学，意义就更重大了。

首先，我们看《淮南子》对“形”、“气”、“神”基本概念的理解：

夫形者，生之舍也；气者，生之充也；神者，生之制也。一失位则三者伤矣，是故圣人使人各处其位，守其职而不得相干也。故夫形者，非其所安也而处之，则废；气不得其所充而用之，则泄；神非其所宜而行之，则昧。^②

“形”是人的身体、生命所寄托的物质躯壳；“气”是人体中的“血气”，它充实于人的身体各处；“神”是人的精神，它是生命的统帅。

① 《淮南子·泰族训》。

② 《淮南子·原道训》。

老、庄的观点是美在本色，美在自然，即“素朴”美为上。《淮南子》此处的观点显然不同于老、庄道家，更看重形式美，也更强调艺术加工和创造。这个观点，到了后世葛洪那里，就发展为“文非余事”，变成文艺为宗教传播服务的明确要求了。

《淮南子》对美一丑关系还有一个重要的观点，认为美中有丑，丑中也有美，因而美一丑是相对的，是相得益彰的。它说：“桀有得事，尧有遗道，嫫母有所美，西施有所丑”^①。《淮南子》这一观点不同于庄子的“厉与西施，道通为一”，既认为美丑有别，但又不把美丑绝对化，而是认为美中有丑，丑中亦有美。在那个时代看问题能如此辩证，难能可贵。如果说庄子的说法是基于“哲学”的话，《淮南子》则主要基于“美学”。这些观点，都在唐宋以后的道教学者的美学论著中得到发展和发挥。

五、“形、气、神”艺术美论

“形”、“气”、“神”，是中国艺术美学的重要概念。虽然这概念不是《淮南子》最早提出的，但《淮南子》对这个概念的阐发较前人有新的贡献，而且更切近于美学。更重要的是《淮南子》第一次将这三个字串成一个概念，这对于后世道美学思想的形成和提升，意义更加重大。虽然，《淮南子》是从黄老道家的养生要求出发来论证“形”、“气”、“神”问题的，但是，它的思想史意义不单在于直接开启了葛洪之后的道教养生论，还在于它为后世道教文艺美学的许多根本性论点，包括“形”、“气”、“神”论，埋下了在创作和鉴赏中沟通“道”与“艺”的理论伏笔。

首先，我们看《淮南子》对“形”、“气”、“神”基本概念的理解：

夫形者生之舍也，气者生之充也，神者生之制也。一失位则三者伤矣。是故圣人使人各处其位，守其职而不得相干也。故夫形者，非其所安也而处之则废；气不得其所充而用之则泄；神非其所宜而行之则昧。^②

“形”是人的身体、生命所寄托的物质躯壳；“气”是人体中的“血气”，它充实于人的身体各处；“神”是人的精神，它是生命的统帅。《淮南子》认为“人所以眊然

① 《淮南子·说山训》，第180页。

② 《淮南子·原道训》，第15页。

《淮南子》认为“人所以眊然能视，聳然能听，形体能抗而百节可屈伸，察能分白黑，视丑美而知能别同异、明是非者何也，气为之充，而神为之使也。”^①可见“气”与“神”是人的意识之本。

《淮南子》关于“气”的论述，因为只是将它限于“血气”，未能提到精神上去，因而对后世影响并不大，它的主要贡献是对“神”的论述。《淮南子》对于“神”的重大作用，做了种种描述。如：“神与化游，以抚四方”（《原道训》）；“神托于秋毫之末，而大宇宙之总”（《原道训》）；“志与心变，神与形化”（《俶真训》）；“身处江海之上，而神游魏阙之下”（《俶真训》）；“夫目视鸿鹄之飞，耳听琴瑟之声，而心在雁门之间；一身之中，神之分离剖判，六合之内，一举千万里”（《览冥训》）。

《淮南子》将“神”与“形”构成一对概念，他说：

故以神为主者，形从而利，以形为制者，神从而害。^②

神贵于形也，故神制则形从，形胜则神穷。^③

《淮南子》强调神对形的主导作用、统制作用，不能“形胜”，只能神胜；不能形制，只能“神制”。它的本义主要是讲养生，但影响决不止于此。

《淮南子》也有将形神论直接用到艺术创作上去的言论：

画西施之面，美而不可说（悦）；规孟贲之目，大而不可畏，君形者亡焉。^④

使但吹竽，使工厌窍，虽中节而不可听，无其君形者也。^⑤

“形”“神”作为一对相互依存的概念在中国美学中占据重要

地位，自汉魏到清，几乎每个朝代都有精彩的论述，可见其重要。虽然单个的概念《淮南子》前就有人提出来了，但《淮南子》将其构成一对概念并着重强调“神”的主导作用却是首创。

第四节 《淮南子》的美学意义

上，《淮南子》把儒家美学注重内在人格精神的完善转向对外部现实世界的开拓。它提出的美在适宜说，兼有儒家的美善说和道家的美真说，但骨子深处则是属于它自己的务实求美的精神。对本色的尊重与对本色的修饰在《淮南子》似乎看不出什么矛盾。庄子将“天”与“人”对立起来，提出无“以人灭天”；孔、孟、荀等儒家人物却把人的后天修养看得更为重要，认为人的先天禀赋并不是不可以改造的。孟子的“砥励”说，强调成大事者必先“饿其体肤”，“劳其筋骨”，实际上已是“伤性”即“灭天”了。《淮南子》则试图将道、儒二者的学说统一起来，认为“性”与“养”二者缺一不可：“无其性不可教训，有其性无其养不能遵道。茧之性为丝，非得工女煮以热汤而抽其统纪，则不能成丝。”“人之性有仁义之资，非圣人为之法度而教导之则不可使乡方。”^①因此，在《淮南子》，是主张将本色与修饰、资禀与教导、自然与人工统一起来的，认为这才是真正的造就圣贤的道路。

《淮南子》的形神论是中国美学史上形神论实际上的开头，它对魏晋南北朝美的觉醒起了非常重要的直接的作用。整个魏晋南北朝的美学就是以“神”为中心范畴展开的，艺术美创造讲“传神写照”；人物品藻讲“神锋”、“神气”、“精神”；自然美欣赏讲“山水以形媚道”，这“道”实与“神”通。

《淮南子》不是一部美学著作，但它在中国美学史上的地位却是不可忽视的。

① 《淮南子·泰族训》。

①② 《淮南子·原道训》。

③ 《淮南子·说言训》。

④ 《淮南子·说山训》。

⑤ 《淮南子·说林训》。

能视，眊然能听，形体能抗，而百节可屈伸，察能分白黑，视丑美，而知（同“智”——引者注）能别同异、明是非者，何也？气为之充，而神为之使也”^①。可见“气”与“神”是人的意识之本。

《淮南子》关于“气”的论述，因为是从养生的角度解释为“血气”，与我们讲的精神有些关系，但还不是直接讲精神气质。只是到了魏晋以后佛教、道教的文艺美学才将修炼中的“气”，与艺术创造中的“气韵”和风格联系起来，才具有美学的意义。

《淮南子》在美学上的主要贡献是对“神”的论述，对于“神”的重大作用作了种种描述。如：“神与化游，以抚四方”^②；“故心者，形之主也；而神者，心之宝也”^③；“身处江海之上，而神游魏阙之下”^④；“神经于骊山太行而不能难，入于四海九江而不能濡，处小隘而不塞，横肩天地之间而不窅”^⑤。这里的“神”，既是精神之心“神”，相对于肉体之身“形”；又是艺术创造中艺术思维之“神”，能够统摄内外，沟通古今，明鉴宇宙秋毫的飞扬的“神”思。《淮南子》将“神”与“形”构成一对概念，他说：“故以神为主者，形从而利，以形为制者，神从而害。”^⑥《淮南子》强调神对形的主导作用、统制作用，不能“形胜”，只能神胜；不能形制，只能“神制”。它的本义主要是讲养生，但影响绝不止于此。《淮南子》也有将形神论直接用到艺术创作上去的言论：“画西施之面，美而不可说（悦）；规孟贲之目，大而不可畏，君形者亡焉。”^⑦“使但吹竽，使工厌窍，虽中节而不可听，无其君形者也。”^⑧“形”、“神”作为一对相互依存的概念在中国美学中占据重要地位，自汉魏到清，几乎每个朝代都有精彩的论述，可见其重要。虽然单个的概念《淮南子》前就有人提出来了，但《淮南子》将其构成一对概念并着重强调“神”的主导作用却是首创。《淮南子》的“形神论”是中国美学史上“形神论”实际上的开端，它对魏晋南北朝美的觉醒有直接而重要的启发。整个魏晋南北朝的美学就是以“神”为中心范畴展开的。艺术

美创造，讲“传神写照”；人物品藻，讲“神锋”、“神气”、“精神”；自然美欣赏，讲“山水以形媚道”。“形、气、神”论，在葛洪之后的道教著作中，进一步发展为既是“道”论，又是“美”论。

总之，《淮南子》同《庄子》一样，虽不是纯粹的美学著作，但它在中国美学史上的地位是不可忽视的，可以说是《庄子》之后道家美学的又一里程碑。它虽融汇百家，但核心还是道家——新道家的思想。它虽在思想史、哲学史上归于汉代新道家的代表，但在历代《道藏》中作为道教专著收录，主持编撰的淮南王刘安也被尊为神仙。这从一个侧面证明了《淮南子》思想包括其美学思想在道家与道教之间的过渡关系。

抄袭论文

· 道教研究 ·

阅一得与道教“医世”思想

盖建民

目录

医世说]		
潮影响下的/		
治其身, 次/		
和谐, “四夷		
入剖析了道/		
与入世并重/		
代价值和意/		
作者盖建		
	从全球化视角看全球宗教复兴运动	高长江 1-10
	宗教传播与文化交流	陈村富 11-16+146
	集领袖与学者于一身的天师张宇初	丁常云 17-29+146-147
	阅一得与道教“医世”思想	盖建民 30-36
	论内丹学中的阴阳交媾	戈国龙 37-47
	女冠才媛鱼玄机——中国道教文化史的光彩一页	晏宝靖 48-57
	试析东正教的遣世主义修道理念在拜占廷时期的发展	吴舒屏 58-66+147
	清代中叶四川天主教传播方式之认识	秦和平 67-78
	关于“对法”之管见	崔正森 79-84
	密教哲学的基本论题及其重要概念	吕建福 85-96
	论吕澂对佛教积极人生论的阐释	刘成有 97-104+147-148
	文益禅师在闽参桂琛的年代、因由、地点与卓庵处考辨	王荣国 105-112
	明代社会中的伊斯兰教和穆斯林	葛壮 113-122+148
	试论艾儒略对福建民间信仰的态度及其影响	张先清 123-136
	宗教—政治领域的珍贵认识资源——《伊斯兰与国际热点》评介	安维华 137-143
	一枝三葩 三车一乘——评吴吉生博士的《禅学三书》	徐文明 143-145
	《世界宗教研究》2001第1—4期、增刊(总第83-87期)目录	149-151

STUDIES IN WORLD'S STUDIES IN WORLD'S RELIGIONS(NO.83-87)

HTML

kns-cnki-net-443.webvpn.cafa.edu.cn/kcms2/article

cnki中国知网
www.cnki.net

总库

检索

CNKI AI

出版来源

我的CNKI

充值 会员

机构登录

个人登录

期刊导航

刊名(曾用刊名) 请输入检索词 出版来源检索

关注 RSS订阅 投稿 分享到

世界宗教研究
Studies in World Religions

网络首发

北大核心 AMI权威 CSSCI

基本信息

出版信息

评价信息

主办单位: 中国社会科学院世界宗教研究所

出版周期: 月刊

ISSN: 1000-4289

更多信息

编辑名称: 哲学与人文科学

专题名称: 宗教

出版文献量: 3943篇

(2024版)复合影响因子: 0.538

(2024版)综合影响因子: 0.325

该刊被以下数据库收录:

论文

期刊浏览 栏目浏览 统计与评价

主题 本刊内检索

2005

2004

2003

2002

No.04 No.03 No.02

No.01

2001

2000

1999

1998

1997

1996

1995

1994

< 1 2

目录

从全球化视角看全球宗教复兴运动

高长江

1-10

宗教传播与文化交流

陈村富

11-16+146

集领袖与学者于一身的天师张宇初

丁常云

17-29+146-147

阅一得与道教“医世”思想

盖建民

30-36

论内丹学中的阴阳交媾

戈国龙

37-47

女冠才媛鱼玄机——中国道教文化史的光彩一页

晏宝靖

48-57

试析东正教的遣世主义修道理念在拜占廷时期的发展

吴舒屏

58-66+147

清代中叶四川天主教传播方式之认识

秦和平

67-78

关于“对法”之管见

崔正森

79-84

密教哲学的基本论题及其重要概念

吕建福

85-96

论吕澂对佛教积极人生论的阐释

刘成有

97-104+147-148

文益禅师在闽参桂琛的年代、因由、地点与卓庵处考辨

王荣国

105-112

明代社会中的伊斯兰教和穆斯林

葛壮

113-122+148

试论艾儒略对福建民间信仰的态度及其影响

张先清

123-136

宗教—政治领域的珍贵认识资源——《伊斯兰与国际热点》评介

安维华

137-143

一枝三葩 三车一乘——评吴吉生博士的《禅学三书》

徐文明

143-145

《世界宗教研究》2001第1—4期、增刊(总第83-87期)目录

149-151

STUDIES IN WORLD'S STUDIES IN WORLD'S RELIGIONS(NO.83-87)

152-156

先在的“理解结构”之下进行的。但这种先在的观念正是理解得以实现的条件。因此修道时要让心灵达到虚灵不昧,没有除道之外的其他理解和世界观,要从道本身的特性和观道的独特方法来做到虚寂静笃。“是以古哲于此一道,必自炼心入手,乃能步步返元,造至虚无可虚,寂无可寂,先天乃现。”^①

闵一得关于修性的及和审美心态有关的思想 and 前人相比较而言,并没有独特之处,但他却是进一步提倡和发展了庄子思想中人人具有道性的观念,并把它落实到具体的内丹实践中,极力提倡人的平等观念,这是中国传统民主思想中一个非常重要的证据,从而具有了非常重要的学术价值,对于今天的民主建设也有较为重要的借鉴作用。

四、“内治身,外治世”:宗教济世美学观

仙学丹成功就之后,就该考虑到其价值的社会实现了。“古德有三千阴功、八万善行之说。或游戏红尘,治病救人;或著书立论,广施道法。”这些思想都是有形有相的善法,而非“为善而无近名”,“善行而无辙迹”的虚无一贯大道。闵一得在其《古书隐楼藏书》中正式提出道教的“医世说”,即发源于此种完美的、神秘的、超现实的人格理想。

闵一得首先对“参天地,赞化育之大道”的医世说的由来进行了溯源。《三尼医世说述原序》里指出:“太始之初,道立于一……人物得其灵明之理而为性,得其屈伸之气而为命。万物皆在性命之中,性命皆在真一之中。性命之外无道,性命之外无教。三教同出于一也。儒尽性以立命,释见性而度命,道成性以复命;儒贯一、释皈一,道得一。……儒家之道,至于位天地,育万物,所过者化,所存者神;释家之道,至于无住相布施,四维上下虚空福德,不可思量;道家之道,至于万物作而不辞,生而不恃,为而不有。功成而不居,其宗旨,皆无为而济世,岂舍己而从事于世哉?有生以来,人我同此一性,同此一命,即同此一道。……斯道也,何道也,真一之道也。成已成物,皆道中之事。万物各正性命,而后道之量于是乎全。遗世独立,不可以言道。此医世之说所由来也。”^②至于医世说的旨要,他说:“其大旨不外即身

关于医世之说的由来。《三尼医世说述原序》云:

太始之初,道立于一……人物得其灵明之理而为性,得其屈伸之气而为命。万物皆在性命之中。性命皆在真一之中。性命之外无道,性命之外无教。三教同出于一也。儒尽性以立命,释见性而度命,道成性以复命。儒贯一、释皈一,道得一……儒家之道,至于位天地,育万物,所过者化,所存者神;释家之道,至于无住相布施,四维上下虚空福德,不可思量;道家之道,至于万物作而不辞,生而不恃,为而不有,功成而不居。其宗旨,皆无为而济世。岂舍己而从事于世哉。有生以来,人我同此一性,同此一命,即同此一道。形隔而气通,气通则性命通。极天之所覆,地之所载,皆一气呼吸之所通。道在我则我为之宰,其始,一物不有;其终,一物不遗。而其妙万物也,乃一物不有。斯道也,何道也,真一之道也。成已成物,皆道中之事。万物各正性命,而后道之量于是乎全。遗世独立,不可以言道。此医世之说所由来也。^①

关于医世说的旨要,“其大旨不外即身以治世。”^②也即通过内炼外养,培养真元,先治以身,次治以心,最终修真正果,达到治世宁之目的。“上续三尼心学,累积积功,惠而不费。”^③其入手之门,“当以参同悟真了命,大洞玉经化凡,唱道真言炼心,然后以三尼医世正果。则医世经义,自可以默会,而行之自有步骤”^④。

按照医世之说,要想达到“即身以治世”的医世正果,必须经历六个步骤。《吕祖师三尼医世说述》“本易象以明各步功法”,从第一步到第六步分别用大壮、夬、乾、姤、遯、否、观、剥、坤、复、临、泰等十二卦象来“说法”。现分述之:

(1)“法先闭目,意敛目神,向脑一注。”吕祖曰:存者真一,守者真元。真一是性,真元是气。脑为髓海,又为天性都会府,犹天上之有玉清胜境,其境至清,高居星月之上,乃太无之天,能知存守,自能明道。“继于脑中,向顶注之。”吕祖曰:脑为人身玉清宫,元始所居,顶曰凶门,穴名百会,乃三元聚会之所。上接三天真一,向顶注之,真一感通,真元汇注。得见红黄星点,若雨洒下为验。盖真一无形,所可见者真元。真元者,真一所生之气也。此为下手第一步。吕祖曰:法,法则也;功,功用也。法先闭目者,目为我心使气神,法聚目神在天,即为苟毕二帅,其在人身,行则注于两涌泉,坐则注于两腰肾。闭也者,凝字之义也。曰微以者,有以若无以之义,意为心神之号令,令出乃行,犹人君之有诰敕也。曰上注者,有透顶而上之义。所以注迎真一之元,以护身世也。

(2)“乃自百会,下游阙盆”。百会,穴名,其穴在顶门;阙盆,亦穴名,其穴在胸。吕祖曰:此不言意,意在其中。曰下者,引一引元,并下之义,味下句自可见。“游夫阙盆,体得闲趣。此为下手第二步。”吕祖曰:此步中必现有纷纭景象。若稍滞稍扰,天君

以治世。”^①

^① 《吕祖师三尼医世说述》,《藏外道书》第10册,第346-347页。

^② 《吕祖师三尼医世说述管窥》,《藏外道书》第10册,第355页。

^③ 《吕祖师三尼医世说述管窥》,《藏外道书》第10册,第355页。

^④ 《吕祖师三尼医世说述管窥》,《藏外道书》第10册,第355页。

以治世。”^①

道教“天人一体”的天观是“医世说”确立的宗教哲学基础，道教在人天关系上主张天人同源、天人同构、天人相应。如早期的《太平经》就从传统的“天人感应”角度，指出人的善恶品行会反过来直接影响他的社会的、物质的存在：“夫天地之性，自古到今，善者致善，恶者致恶，正者致正，邪者致邪，此自然之术，无可怪也。故人心端正清静，致诚感天，无有恶意，瑞应善物为其出。”^②实际上这就是一种伦理化了审美判断方式，而与“天地之性”相合，就是与“道”相合，也就是与“道一美”相合因之。《太平经》就说：“人君为善于内，风雨及时于外，故瑞应反从人胸中来。”^③也即是说人的心灵和品行决定一切。根据这一人天观，人的存在并非只是作为单个个体孤立生存着，而是存在于相互依存、相互制约的天地人大系统中，天地中有人，人中有天地。

闵一得还认为，在天地人这一大系统中，人之地位特殊，是中枢环节。“人禀天地之气，故通天地之气，而能运天地之气，人气为天地二气之枢纽。”^④“作善则百祥随之，作不善则百殃随之，皆自然之道也。而致殃致祥之柄，乃自人操之而天随之，是可见人有转移造化之力矣。”^⑤故可以内功外用，“内则用于治身，外则用以治世”，而达到“医世”目的。

医世说的另一个理论根据是道教的“身国同治论”。汉代《老子道德经河上公章句》就有“全身治国”^⑥的思想，还将治国与治身相提并论：“用道治国，则国富民昌，治身则寿命延长。”^⑦“万民归往而不伤害，则国安家宁而致太平矣。治身不害神明，则身安而大寿也。”^⑧道教学者葛洪也说过：“内宝养身之道，外则和光于世。治身而身长修，治国而国太平。”^⑨“一人之身，一国之象也。胸腹之设犹宫室也，肢体之位犹郊境也，骨节之分犹百官也，腠理之间犹四衢也，神犹君也，血犹臣也，炁

690 道教美学思想史研究

犹民也。故至人能治其身亦如明主治其国。”^⑩身国同治论是道教天人同构、天人相应哲学观在社会政治、医药养生领域的合理推衍。天地人既处于一个互感互应的系统之中，那么人的身心状况就与天地万物的自然环境、社会环境密切相关。换句话说，天地之病（社会关系中人与人、人与自然的冲突失序）与人体疾病（人之身心内外关系失衡）紧密相连。《太平经》中就说：“天地病之，故使人亦病之，人无病，即天无病也；人半病之，即天半病之，人悉大小有病，即天悉病之矣。”^⑪既然如此，对社会人事“疾病”的治理与人体疾病的治疗就可以相互借鉴，治国和理身从本质上就统一起来了，这种身国同治论也为道教“医世说”提供了理论根据。

二、道教“医世说”之宗教理论基础

1、道教“天人一体”的天观是“医世说”确立的宗教哲学基础

道教在人天关系上主张天人同源、天人同构、天人相应。根据这一人天观，人的存在并非只是作为单个个体孤立生存着，而是存在于相互依存、相互制约的天——地——人大系统中。天中有地，人中有天地，地中有天。正如《阴符经》所说：“天地，万物之盗；万物，人之盗；人，万物之盗。三盗既宜，三才既安。”^①同时，道教还认为，在天地人这一社会大系统中，人之地位特殊，是中枢环节，“人禀天地之气，故通天地之气，而能运天地之气，人气为天地二气之枢纽”。^②所以“人有转移造化之力矣。”^③故可以内功外用，“内则用于治身，外则用以治世”达到“医世”目的。

三才一气，原是一物，言其形则有三焉。气以成形，各有所归，是惟太极。轻清者自归天，重浊者自归地，乃各从其类。动而愈出，生清浊者真元也。玄之又玄，妙清浊者真一也。君子知而迎之，合同而化之，令各返失先天。乃为得诀。斯真一也。群居而不异，独立而不孤。同得而分，各得而合。盖元与一，是一非一，是二非二。离气而言曰真一，合气而言曰真元。天心之气曰真元，真元之宰曰真一，真

^① 《吕祖师三尼医世说述管窥》，《藏外道书》第10册，第356页。

^② 《吕祖师三尼医世说述管窥》，《藏外道书》第10册，第356页。

^③ 《吕祖师三尼医世说述管窥》，《藏外道书》第10册，第356页。

^④ 《三尼医世功诀》，《藏外道书》第10册，第364页。

^⑤ 《黄帝阴符经》，《道藏》第1册，第821页。

^⑥ 《吕祖师三尼医世说述管窥》，《藏外道书》第10册，第357页。

^⑦ 《吕祖师三尼医世说述管窥》，《藏外道书》第10册，第357页。

34

闵一得与道教“医世”思想

一即天心。天心无形，赋于人而有形，即真一也。真元有气，藉心迎一，藉一教元天以真一真元铸有形。吾以真一真元培有形。令各安泰，是曰医世。^①

宇宙生化论认为天地万物同出一源，宇宙万物包括生命在内都是按照同一法则逐渐由真元之气化生而来。因此，天地人在性质与结构上就应当相一致。天中有地，地中有天，人中有天地。这种天地人同源同构、互感互应、相互关联、共成一体的人天观，为道教由治身续治心再治世的医世说提供了宗教哲学理论基石。

2、道教“身国同治”论是“医世说”实施的宗教政治基础

“身国同治”论是道教的一个重要思想理念。汉代《老子道德经河上公章句》就有“全身治国”^②的思想，将治身与治国并论：“用道治国，则国富民昌，治身则寿命延长。”^③“万民归往而不伤害，则国安家宁而致太平矣。治身不害神明，则身安而大寿也。”^④“希能有及道无为之治身治国也。”^⑤道教理论家葛洪对此也作过阐述：“内宝养生之道，外则和光于世，治身而身长修，治国而国太平。”^⑥道书中身国同治论也很多：“一人之身，一国之象也。胸腹之设犹宫室也，肢体之位犹郊境也，骨节之分犹百官也，腠理之间犹四衢也，神犹君也，血犹臣也，炁犹民也。故至人能治其身亦如明主治其国。”^⑦身国同治论是道教天人同构、天人相应哲学观在社会政治、医药养生领域的合理推衍。既然天地人处于一个互感互应的系统之中，那么人之身心状况就与天地万物自然环境、社会环境密切相关。换句话说，天地之病（社会关系中人与人、人与自然的冲突失序）与人体疾病（人之身心内外关系失衡）休戚相关。《太平经》中就有这一认识：“天地病之，故使人亦病之，人无病，即天无病也；人半病之，既天半病之，人悉大小有病，即天悉病之矣。”^⑧既然如此，对社会人事“疾病”的治理与人体疾病的治疗就可以相互借鉴，治国和理身从本质上就统一起来了，这种身国同治论为道教“医世说”提供了理论根据。闵一得在《吕祖师三尼医世功诀》中，针对人们对医世说的疑虑，就依“身国同治”论作了明确的说明：

又疑而问曰：世之为病多端，医世之事亦多术。如穰旱涝、消沴慢……皆当有大神通、大法力，施符持咒，分应而不穷。今是书以一法而欲治众病，若是其疏乎？……凡世间之病皆五行偏胜之气。吾人一身之中，具五行之正气，应五方之分野，察其受病之源，攻其受病之方，合人世之气于一身，内不见我，外不见人世。过者损之，不及者益之，郁者散之，弱者化之，逆者顺之。病不可悉数。医道亦不可殚述。消息盈虚，各视其症而理之。人或病，以吾身之阴阳运化之；

^① 《吕祖师三尼医世说述管窥》，《藏外道书》第10册，第357页。

^② 王卡点校：《老子道德经河上公章句》，中华书局1993年版，第243页。

^③ 《老子道德经河上公章句》，第140页。

^④ 《老子道德经河上公章句》，第139页。

^⑤ 《老子道德经河上公章句》，第173页。

^⑥ 王明：《抱朴子内篇校释》，中华书局1985年版，第148页。

^⑦ 《抱朴子养生论》，《道藏》第18册，第492页。

^⑧ 王明：《太平经合校》，中华书局1960年版，第355页。

按照医世之说,要想达到“即身以治世”的医世正果,必须经历六个步骤来内炼外养,培养真元,先治其身,次治其心,最终修成正果,达到治世宁人之目的。所以,医世说还特别强调治心炼性的重要性。闵一得指出:“是道也,当于定静之中,寂审气机之通塞。及既充和,一守清明之在躬。有性命合修之理,而医世之用赅焉。”^①即是说要通过修心炼性定志,达到性命双修,目的在于由后天返先天,“得见真一为宗”。“又久之,乃一丝不挂,身世两忘,归于太无。功竣一敛,全复太初,而缩斯身斯世于祖窍之中,悠然住手。斯时也,身世两益,嗣则相力加进……身不可不端直,心不可不专一,行不可不坚不恒。”^②通过一番持久的修身“了命”与“炼心”定志,就可以达到“身世两忘”的境界。

“每到身世两忘,旋现一境。上截澈清,下截浑和,虚无边际,返而内照此身,肢体脏腑,空无所有,但觉白者天如,黑者地如,且有激浊扬清之文化,流露于动静之中……”^③这一境界,实际上就是道教丹功常常说的由后天逆返先天,复归于先天真元“真一”的一种身心状态。“真一者,持之不得,体之则存。上所言者,乃是真元。元之为物,有一以持之。”^④这正是得道者所体验到的至道之美。到了这样的一种境界,就可以进入第三个阶段,“内则用以治身,外则用以治世”,由治身继而治心,进而治世,从而完成“医世”这一神圣而崇高的目的。由闵一得重述并注

① [晋]葛洪:《抱朴子养生论》,《道藏》第18册,第492页。

② 王明:《太平经合校》,第355页。

③ 《吕祖师三尼医世说述管窥》,《藏外道书》第10册,第356页。

④ 同上书,第355—356页。

⑤ 同上书,第356页。

⑥ 同上。

关于医世说的旨要,“其大旨不外即身以治世。”^①也即通过内炼外养,培养真元,先治以身,次治以心,最终修真正果,达到治世宁人之目的。“上续三尼心学,累行积功,惠而不费。”^②其入手之门,“当以参同悟真了命,大洞玉经化凡,唱道真言炼心,然后以三尼医世正果。则医世经义,自可以默会,而行之自有步骤”^③。

按照医世之说,要想达到“即身以治世”的医世正果,必须经历六个步骤。《吕祖师三尼医世说述》“本易象以明各步功法”,从第一步到第六步分别用大壮、夬、乾、姤、遁、否、观、剥、坤、复、临、泰等十二卦象来“说法”,现分述之:

(1)“法先闭目,意敛目神,向脑一注。”吕祖曰:存者真一,守者真元。真一是性,真元是气。脑为髓海,又为天性都会府,犹天上之有玉清胜境,其境至清,高居星月之上,乃太无之天,能知存守,自能明道。“继于脑中,向顶注之。”吕祖曰:脑为人身玉清宫,元始所居,顶曰囟门,穴名百会,乃三元聚会之所。上接三天真一,向顶注之,得其屈伸之气而为命。万物皆在性命之中,性命皆在真一之中。性命之外无道,性命之外无教。所以,医世说特别强调治心炼性的重要性。其二,修命必须修性,治身须治心。闵一得指出:“是道也,当于定静之中,寂审气机之通塞。及既充和,一守清明之在躬。有性命合理之理,而医世之用赅焉。”^④这一阶段主要是通过修心炼性定志,达到性命双修,其目的在于由后天返先天,“得见真一为宗”。“久之乃一丝不挂,身世两忘,归于太无。功竣一敛,全复太初,而缩斯身斯世于祖窍之中,悠然住手。斯时也,身世两益,嗣则相力加进……身不可不端直,心不可不专一,行不可不坚不恒。”^⑤通过一番持

① 《吕祖师三尼医世说述管窥》,《藏外道书》第10册,第355页。

② 《三尼医世说述原序》,《藏外道书》第10册,第346页。

③ 《吕祖师三尼医世说述管窥》,《藏外道书》第10册,第357页。

④ 《吕祖师三尼医世说述管窥》,《藏外道书》第10册,第355—356页。

久的修身“了命”与“炼心”定志,就可以达到“身世两忘”这样一种境界。

每到身世两忘,旋现一境。上截澈清,下截浑和,虚无边际,返而内照此身,肢体脏腑,空无所有。但觉白者天如,黑者地如,且有激浊扬清之变化,流露于动静之中……^⑥

这一境界,实际上就是道教丹功常常说的由后天逆返先天,复归于先天真元“真一”的一种身心状态。“真一者,持之不得,体之则存。上所言者,乃是真元。元之为物,有一以持之。”^⑦到了这样的一种境界,就可以转入下一个基本阶段。

其三,“内则用以治身,外则用以治世”,^⑧由治身继而治心,进而治世,从而完成“医世”目的。由闵一得重述并注的《吕祖师三尼医世功诀》对此有一番说明:

余今以师传实效录述于世,惟愿学者纯以调心虚寂之门,调至胸怀清静而天都泰安,调至坤腹通泰而阊阖富庶,调至四肢通畅而四夷安靖。如是体调而身安,身安而世治,功效捷如响。^⑨

通过治身、治心进而即身入世治世,达到“天都泰安”之人与自然的和谐,“四夷安靖”之社会安定,“阊阖富庶”之民富国强“世治”目的。

在明清之际三教合一思潮的影响下,闵一得将三教的济世美学思想融合在一起,所阐释的“医世”思想反映了道教出世与入世并重的特点,体现了道教在现实社会中修身利人济世的教义,强调了道教济世利人、服务社会的人品、人格之美。

“三尼者,孔子、如来、老子也。《心印集经》曰:青尼致中,仲尼时中,牟尼空中。……纯阳真人,化号文尼,职司铎化,故诏以三尼之道,敷锡于世,阴鹭下民。

吕祖师之统儒、释、道以宣教。天所命也,是以宝诰亦称为三教之师。医世说乃三圣之精蕴。”^②道教创立之初就以除人间疾病,致天下太平为己任,带有明显的积极入世思想。汤一介先生认为:“虽然佛教和道教作为宗教说都是以所谓‘求世’为目标。但在‘出世’和‘入世’关系的问题上却存在着显著的不同,这个问题也反映了两种不同传统文化的差异。中国传统思想大都是把积极‘入世’,看成是最高

的政治和道德的准则。道教在这方面也深深地打上了这一积极入世思想的烙印。”^③“医世说”正是强调以身入世、即身治世:“一性之正,禀赋乃全。于是用志不分,以之医世,出神入化。近则一家一村,远则一县一郡。推其极则四大洲,无不调摄于此方寸之中。消其灾疹,则无水火、刀兵、虫蝗、疫疠。正其趋向,则俗无不化,人无不新,民安物阜,熙熙然如登春台。小用之而小效,大用之而大效。”^④“上合仁主之心,下济生灵之厄”,使“版图之内,无有顽民、污吏”^⑤,达到民安物阜的太平盛

世,最终建立美好的人间仙境。

① 《吕祖师三尼医世说述》,《藏外道书》第10册,第354页。

② 同上书,第348页。

③ 汤一介:《魏晋南北朝时期的道教》,东大图书公司1988年版,第375页。

④ 《吕祖师三尼医世说述管窥》,《藏外道书》第10册,第356—357页。

⑤ 《吕祖师三尼医世原述序》,《藏外道书》第10册,第345页。

名一得。病愈后返家,资性绝人,读书穷理,不为应举业。比壮有经世志,以父命人费为州司马,服官滇南。未及一年,父丧,奉诤归,绝意仕进。东篱羽化后,从东篱高弟子沈轻云同业。轻云卒,出游吴楚燕赵,先后遇金怀怀、白马李、李蓬头、龙门道者,相与往复,议论多所契合。闵一得晚年隐县之金盖山,生平勤于著述,辑书《隐楼藏书》30余种,别撰《金盖山灯》8卷。闵一得修道思想的一大特色就是“三教同修”,“以儒释之精华论道家之元妙言”,^①“其教人也,有体有用,有本有末,笃于实行,不事神奇。大旨以修身寡过为人门,穷理尽性至命为究竟”。^②

闵一得还自号发愤际连,曾遇鸡足道者,得传西竺斗法,并将释家参禅悟道、明心见性之法引为修真之要;他身为道门中人,却有“儒者气象”。临卒前一夕,集孟子作连句曰:“善养吾浩然之气,不失其赤子之心”以示门人。“医世说”系统阐发于《古书隐楼藏书》之《吕祖师三尼医世说述》、《吕祖师三尼医世说述管窥》、《吕祖师三尼医世功诀》中。

《吕祖师三尼医世说述》卷首题为龙门第八代戒子黄守中题,第十一代闵一得谨疏。开篇点明了此书系由降乩形式而成:“吕祖笔之于书,以授门下。历代祖师宝之,藏于梅岛之龙桥山房,地为黄隐真律师别业,今址犹存。……曰吕祖师三尼医世说述者,正以明是书,尚有三圣本经。吕祖述其意以教人云尔。”^③黄守中即鸡足道者,曾于北京白云观受戒于王常月,开创了龙门派一个特殊支派——西竺心宗。

医世说是明清之际三教合一思潮影响下的产物。《吕祖师三尼医世说述》明确指出“医世说乃三教之精蕴”:

三尼者,孔子、如来、老子也。《心印集经》曰:青尼致中,仲尼时中,牟尼空中。……纯阳真人,化号文尼,职司铎化,故诏以三尼之道,敷锡于世,阴鹭下民。吕祖师之统儒释道以宣教。天所命也,是以宝诰亦称为三教之师。医世说乃三教之精蕴。^④

儒释道三教虽然各有教旨,但就“尽性知命而功及于天地,则三尼同道。”^⑤

儒家向来以齐身治国平天下为宏旨,而释家也有“持世”一说。在闵一得看来,道教“医世”之说“乃有身治世宁之义”^⑥,其实质是相通的。“佛曰持世盖犹我宗之医世,乃有身治世宁之义。”^⑦“盖缘身气世气一气也,人性佛性一性也,同属陀罗尼,故可即身以持世,舍性而持便落外道,不可不悟者也。际连(指闵一得)注云:休此大可与《三尼医世》一书并参,儒教道教不外乎此训以注是经。”^⑧那么究竟什么是“医世说”呢?

① 晏端书撰《闵懒云先生传》,《藏外道书》第10册,巴蜀书社1992年版,第154页。

② 晏端书撰《闵懒云先生传》,《藏外道书》第10册,第154页。

③ 沈秉成撰《懒云先生传》,《藏外道书》第10册,第155页。

④ 《吕祖师三尼医世说述》,《藏外道书》第10册,第348页。

⑤ 《吕祖师三尼医世说述》,《藏外道书》第10册,第348页。

⑥ 《吕祖师三尼医世说述》,《藏外道书》第10册,第348页。

⑦ 《持世陀罗尼经疏》,《藏外道书》第10册,第558页。

⑧ 《持世陀罗尼经注》,《藏外道书》第10册,第577页。

世或有病,亦以吾身之阴阳调摄之。”^①

不难看出,身国同治是道教“医世说”立论的一个重要理论基础。

三、道教“医世”思想的现代意义

道教“即身以治世”的“医世”思想反映了道教出世与入世并重的特点,是道教济世利人、服务社会之“真精神”的集中体现,也折射出道教适应社会、顺应社会发展与时代俱进的时代要求。

道教创立之初就以除人间疾病,致天下太平为己任,带有明显的积极入世特征。汤一介先生认为:“虽然佛教和道教作为宗教说都是以所谓‘救世’为目标。但在‘出世’和‘入世’关系的问题上却存在着显著的不同,这个问题也反映了两种不同传统文化的差异。中国传统思想大都是把积极‘入世’看成是最高政治和道德的准则。道教在这方面也深深地打上了这一积极入世思想的烙印。”^②“医世说”强调即身以治世:“……一性之正,禀赋乃全。于是用志不分,以之医世,出神入化。近则一家一村,远则一县一郡。推其极则四大洲,无不调摄于此方寸之中。消其灾疹,则无水火、刀兵、虫蝗、疫疠。正其趋向,则俗无不化,人无不新,民安物阜,熙熙然如登春台。小用之而小效,大用之而大效。”^③由此可见,道教“医世”的目的在于“上合仁主之心,下济生灵之厄”,使“版图之内,无有顽民、污吏”,^④达到民安物阜的太平盛世,最终建立人间仙境。

道教这一“医世”思想,植根于中华传统,体现了道教在社会现实中修身济世利人的教义,是道教适应社会发展、顺应时代要求的产物。其所蕴涵的医治社会弊病,调摄与纠正人与人、人与自然、人之身心内外关系的种种见解和观点,有其现代价值和意义。21世纪道教如何适应时代的要求而发展,道教界和学术界高道群贤都发表了不少有益见解。笔者认为,我们应重视并汲取道教“即身治世”的医世思想,引导道教面向社会生活,关注社会生活,发扬道教文化优良传统和精神,诸如道法自然的行为原则,天人和諧的生态智能,虚静恬淡、抱朴守真的精神境界,崇俭抑奢的生活信条;乐人之善、济人之急、教人之危的伦理精神;重人贵生、性命双修的养生思想,匡正时弊,净化社会风气,促进社会物质生活和精神生活的和谐有序和可持续发展,使古老的道教与时代前进的步伐合拍,让道教的“真精神”在21世纪绽放异彩。(责任编辑 王子华)

① 《吕祖师三尼医世功诀疏》,《藏外道书》第10册,第361页。

② 汤一介:《魏晋南北朝时期的道教》,台湾,东大图书公司印行,1988年版,第375页。

③ 《吕祖师三尼医世说述管窥》,《藏外道书》第10册,第356—357页。

④ 《吕祖师三尼医世说述序》,《藏外道书》第10册,第345页。