

# 禪宗美學

张节末 著



北京大學出版社  
PEKING UNIVERSITY PRESS

# 禪宗美學

张节末  
著



北京大学出版社  
PEKING UNIVERSITY PRESS

**图书在版编目(CIP)数据**

禅宗美学/张节末著. —北京:北京大学出版社,2006.7

ISBN 7-301-08177-4

I. 禅… II. 张… III. 禅宗-美学 IV. B946.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 083153 号

**书 名:** 禅宗美学

**著作责任者:** 张节末 著

**责任编辑:** 张雅秋

**标准书号:** ISBN 7-301-08177-4/B·0291

**出版发行:** 北京大学出版社

**地 址:** 北京市海淀区成府路 205 号 100871

**网 址:** <http://www.pup.cn> 电子信箱: pkuwsz@yahoo.com.cn

**电 话:** 邮购部 62752015 发行部 62750672 出版部 62754962

编辑部 62752022

**印 刷 者:** 三河新世纪印务有限公司

**经 销 者:** 新华书店

650mm × 980mm 16 开本 19 印张 274 千字

2006 年 7 月第 1 版 2006 年 7 月第 1 次印刷

**定 价:** 28.00 元

---

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话:010-62752024;电子邮箱:fd@pup.pku.edu.cn

## 目 录

引论 从庄、玄到禅	
——古代美学的两次突破·····	(1)
<b>第一章 禅宗美学前史</b> ·····	(24)
一 玄学与魏晋审美心理·····	(25)
二 玄学接引下的般若学·····	(37)
三 前禅宗美学问题·····	(54)
四 等待第二波突破·····	(58)
<b>第二章 孤明独发</b> ·····	(62)
一 除烦恼·····	(64)
二 自性自度·····	(70)
三 定与慧·····	(78)
四 无相,无住,无念·····	(82)
五 对法·····	(90)
<b>第三章 谛观与顿悟</b> ·····	(94)
一 藉境观心·····	(94)
二 灯与镜:光明崇拜·····	(102)
三 偶然之悟·····	(111)
<b>第四章 从“气”到“色”</b>	
——自然观的变迁·····	(117)
一 前禅宗自然观述略·····	(118)
二 一切色是佛色,一切声是佛声·····	(135)
三 从陶潜的“化”到王维的“空”·····	(156)

<b>第五章 说不可说之境</b> .....	(179)
一 从王国维说起 .....	(180)
二 心·意·根·境 .....	(189)
三 名相之外 .....	(197)
四 法眼和“隔”与“不隔” .....	(218)
<b>第六章 禅化与诗化</b> .....	(242)
一 禅境与诗境 .....	(242)
二 个案研究：月 .....	(251)
三 释“意” .....	(262)
<b>参考书目</b> .....	(282)
<b>旧版后记</b> .....	(287)
<b>新版后记</b> .....	(293)

## 引论 从庄、玄到禅

### ——古代美学的两次突破

—

我在本引论中援引西方社会学家、史学家和哲学家在研究古代文明发展时所使用的“突破”概念。这个概念已为余英时先生在研究中国文化时所使用。它的意思是，古代大的文明在其发展过程中大多都经历过各各不同的“哲学的突破”或“超越的突破”。那是说：

某一民族在文化发展到一定的阶段时对自身在宇宙中的位置与历史上的处境发生了一种系统性、超越性和批判性的反省；通过反省，思想的形态确立了，旧的传统也改变了，整个文化终于进入了一个崭新的更高的境地。<sup>①</sup>

余先生用突破的概念来描述儒道墨三家的崛起，而又把倾心的重点放在儒家的礼乐文化上。按照西方学者的观点，中国古代的突破最不激烈，是“在传统中变迁”，而按照余文的观点，儒家的突破在诸家的突破中“自然是最温和平正的一支”，这主要是因为儒家继承了古代的经典和礼乐传统并能“将一新的精神贯注于旧传统之中”而具有“开来于继往”的性质。<sup>②</sup>

值得注意的是，儒家的突破无论如何强调，也不能改变古代史官文化或礼乐文化的基本性质，而恰恰因为儒家的创始人孔子和孟子、荀子没有真正进入统治阶层，才将先秦各国统治阶层也极为尊重和普遍奉行的同一文化，经过转换落脚到了知识阶层，而以继承光大者自居，形

① 余英时：《道统与政统之间》，载《士与中国文化》，上海人民出版社1987年版。

② 同上。

成了与政统不同的道统。另一方面,在道家(主要是庄子)看来,“礼坏乐崩”的局面标志着礼乐文化的没落,是无药可救的了,而儒家挽救这一文化的努力本身,也是必须予以怀疑和批判的。儒家连同生养它的文化土壤,都是道家所要突破的对象。当然,中国古代文化的突破是一个大问题,不是本书的主题。

本书的意图是将突破概念应用于研究古代文化的一支即美学上面。我的基本看法是:庄、玄和禅这些非主流文化对儒这一主流文化及其所代表的礼乐文化传统的突破,所运用的主要武器或重要武器就是美学。

## 二

本书使用突破的观念来描述中国古代美学史上几个大的发展阶段。此意义域中的突破,是指某一时期美学的理论和实践创生了古代美学的新质,美学在整个文化中的地位得到了突然的提升,由质和位的变迁,美学史循了全新的走向。这其中,最本质的是审美心理的变化,心理是最为广泛传播和根深蒂固的东西。例如,庄子美学的出现引导中国人纯粹审美经验的生成,超越了礼乐文化,摆脱了美善纠缠不清的局面,造成了影响极为深远的美学突破,相应的我们所观察到的美学理论的视野也更为清晰。

中国美学史上,至少有过两次意义巨大的突破,第一次发生在先秦,由庄子所完成,第二次延续的时间要长一些,历经魏晋至唐宋。宏观地看,两次突破有着历史的延续性:庄子的意义被魏晋人发掘出来了,于是波澜大起,汇成一股审美的文化潮流。玄学美学的突破可以说是庄子的“普及版”。从美学上看,儒家美学的教化主题黯然失色,被迫从主流文化退居非主流文化。两次突破之间是本土文化内部各种力量的消长变化。我又把第二次突破分为两波,第一波玄学美学,魏晋开始,第二波禅宗美学,唐开始。这两波之间呈现如下的特点:首先,两波构成一条连续的曲线,这曲线有先后两个波峰,即由玄到禅;其次,这一

连续曲线的两个波峰当中输入了一股外来的文化动力,即西域佛教,它的中国化轨迹形成第二个波峰。非本土文化进入中国并形成对本土文化的突破,这是一个新的历史现象。这正是本书所关注的课题。

审美的本质,简而言之,是为人们提供感性的足以提升人格的高级精神享受。中国古代的美学,有两个大的特点。其一,它是人格主义的,儒道两家概莫能外。人格可以分为道德人格和审美人格。儒家偏重道德人格,孔孟荀都是如此,他们的审美经验只是助成道德目标的附庸。道家偏重审美人格,庄子干脆把道德的语汇从他的审美语境中清除了出去。<sup>①</sup>魏晋时期左右两翼的玄学家则勉力于综合道德和审美两种人格,只是这种综合有以善为主(王弼)或以美为主(嵇康)的不同。禅宗也讲人格,它所说的“悟”、“清静”、“定”、“慧”、“解脱”和“自由分”、“佛性我”等等,都是关乎人格的。不过这种人格的眼界却是看空的。其二,中国美学是自然主义的。庄子的“齐物论”和“逍遥游”固不待言,儒家也颇倾心于“仁者乐山,智者乐水”(孔子)式的与自然比德。魏晋玄学家们则复兴庄子传统,标举清风朗月以为人的胸襟。至于禅宗,它固然把世俗界与自然界看空,然而禅者之悟却十之六七(至少是极大量地)与自然有关。从是否承认自然界为实有的角度看,如果说儒道是持主实(有)的自然观(自然主义),那么禅宗就是持主空(幻)的自然观(唯心主义)。主空的自然观与看空的人格观两相结合,就产生了一门全新的美学:心造的境界一意境。禅宗看自然,一方面巧妙地保留了它的所有细节,似乎依然是庄子、孔子和玄学家们眼中的那一个自然,另一方面,它却把同一个自然空化和心化了。由此,审美直观发生了质变,或者说,自然被赋予了新的意味。这种变化是潜移默化的,又是巨大的。它所贡献于中国人的,是一种极其细巧精致、空灵活泛和微妙无穷的精神享受。它重新塑造了中国人的审美经验,使之变得极度地心灵化,相

---

<sup>①</sup> 庄子在批判社会和儒家教世主张时不免运用伦理道德的语言,但那只是为了“破”,他在“立”(构建)自己的哲学时则断然拒绝进入伦理道德的语境。



对于庄子的逍遥传统,它也许可以称为新感性。<sup>①</sup>正是在这个意义上可以说:虽然禅者不再是自然人,不过禅宗的审美经验却仍然可以是自然主义的。众所周知,佛教艺术在中国艺术史上造成了非常大的影响,但若要从论以新的美学境界推进中国人尤其是士阶层的高级精神生活,佛教中具此大能力的大概只有禅宗。这就是禅宗的美学突破。

### 三

中国早期的美学,以教化为其基本品格。远在孔孟以前,古代的政治家和宫廷的教师们已经将礼教和乐教作为贵族弟子的基本教育系统地予以实施并且颇获成就。礼乐文化或史官文化是一个连续的、在积累中前进的文化。原始儒家也不能例外,自称“吾从周”的孔子只是接着商周两代将其礼乐文化提炼、升进为儒家哲学和教育学,美学是渗透在两者之中的。孟子的美学以其浩然之气式的人格之狂而显得极有个性,但其总的方向还是与礼乐文化的善的目标和儒家的救世主义全然一致,也是在传统中的革新。荀子讲到礼乐,这样说:“乐行而志清,礼修而行成,耳目聪明,血气和平,移风易俗,天下皆宁,美善相乐。”(《荀子·乐论》)荀子在先秦儒家当中可以称得上是专业美学家,然而他的理论中教化传统不仅被接了下来,而且更为系统和清晰,达到了很高的理论水平。就原始儒家所取得的学术成就来看,孔孟荀强有力地推进了礼乐传统的文明化和意识形态化进程,不过,也许是过于入世和尊重历史的缘故,先秦儒家虽已学会了区分美与善,但却往往不免徘徊于两者之间,并且总是自觉不自觉地偏向他们所高揭的仁义之善。审美经验未能独立和强大,也就从根本上消去了造成美学突破的可能性。

第一次美学突破发生于先秦诸子百家争鸣时期的中晚期,此突破

---

<sup>①</sup> 本书所用“新感性”一词,只是在中国古代美学的论域中有效,即它是相对于庄子或玄学的感性而言,具有看空的特点,与马尔库塞的“新感性”概念涵义不同。马氏《新感性》一文见于刘小枫主编《人类困境中的审美精神》,东方出版中心1994年11月第1版。

几乎完全系于道家的第二位领袖庄子一人之大力。庄子的美学意义，已经有许多学者予以指出，这里主要从突破的视角做一描述。作为原始儒家思想的反拨形态，庄子的思想极其重要，其中有许多针对社会败落、人心虚伪和儒家救世主张的批判，这是庄子破除的一面。而美学作为庄子树立的一面，要来得更为重要，它具有决然不同于礼乐传统的文化品格，构造上几乎没有文化参照和价值参照，完全是一个新的精神形态——关于人的审美关注、潜在能力和自由创造的哲学。庄子的人与自然的亲和关系，相对主义时空观，对技艺的扬弃和超越，疏离了权力关注、技术关注和道德关注的审美关注，忘我的自由创造，等等，构成了中国人审美经验的各个基本要素。这些，都出现于庄子所编造的寓言之中，史官文化的传统典籍是没有记载的。作为文本，它是独创的，前无古人的（而儒家的文本是继承的，接着史官文化说的）。<sup>①</sup>

庄子美学充分注意到时空的相对性、运动的绝对性和人生的短暂：

物之生也，若骤若驰，无动而不变更，无时而不移。（《庄子·秋水》）

人生天地之间，若白驹之过隙，忽然而已。（《庄子·知北游》）

庄子美学是讲究亲证的：

斲轮徐则甘而不固，疾则苦而不入，不徐不疾，得之于手，而应于心，口不能言，有数存焉于其间。（《庄子·天道》）

这是一种纯粹个人经验，它与文化传承的一般方式不同，不是灌输式而是体验式的，不是见诸于语言文字而是心理的，不是群体性而是个体性的，是一种亲证。

庄子美学把人也视为自然有机的一分子，主张在纯粹的个人经验之中亲证人与物的统一：

<sup>①</sup> 叶维廉这样评价庄子的寓言：“寓言的奇特性和戏谑性，则是一种攻人之未防的‘异常’策略，使人飞越常理而有顿悟。”见《既言：道家知识论》一文，收于叶维廉《中国诗学》一书，三联书店1992年版。

与造物者为人(偶),而游乎天地之一气。(《庄子·大宗师》)  
天地与我并生,万物与我为一。(《庄子·齐物论》)

“齐物”,是一项极高明的美学策略,它以天地宇宙的真实存在和无限广袤赋予人一种回归精神家园的喜悦和超越感。由此,庄子美学进而在天地的浑沦一气中追求无我的逍遥:

若夫乘天地之正,而御六气之辩,以游无穷者,彼且恶乎待哉?  
故曰:至人无己,神人无功,圣人无名。(《庄子·逍遥游》)

何况,这种无我,其实是真正的有我,因为在逍遥式的自由创造中出现了一个自由的人格:

宋元君将画图,众史皆至,受揖而立,舐笔和墨,在外者半。有一史后至者,僮僮然不趋,受揖不立,因之舍。公使人视之,则解衣般礴羸。君曰:“可矣,是真画者也!”(《庄子·田子芳》)

这一则寓言虽颇短小,却意义重大,其中最值得考较者有二:首先,后至的一画史与先到的众画史相异在何处;其次,宋元君对画史的态度。我以为,就前者,可以看出众画史之所以失败,根本上是因为他们为权力关注和技术关注所困扰。权力关注是指众画史应召画图,因而切望为宋元君所器重的心理,技术关注是指他们过于重视自己画技的心理压力为自身所难以承受,唯恐人际竞争失败导致发挥失常,而结果恰恰如此。两种关注都表明他们是有“我”的,而且把这种自我看得太重。而后至者之成功,则在于他全然没有困扰着众画史的两重关注,对权力之威,他是“后至”又“僮僮然不趋,受揖不立”,不拘礼法,倨傲得很;对技术发挥,他并不在心,而是“解衣般礴羸”,去除衣服,赤身裸体,看似与绘画颇不相干,其实他视裹在身上的衣服为自己艺术创造的障碍。同是为绘画做准备,那一群画史是进行技术准备,而这一个画史则进行心理准备。这是一种“无我”的审美关注。基于此,宋元君首肯之,于后至者对自己的倨傲态度也毫不介意,甚至以为理所当然。显然,宋元君首肯的是画史的审美人格,这是一个真正自由的我,大写的我。此

时,画史甚至并未进入实际的绘画操作过程,然而他的画技的高超发挥却无疑已经有了保证,因为他已经成功地创造并自然而然地进入了绘画的自由境界。

从情感论上看,庄子是无情而真正有情的。所无者世俗之情,如对权力、名利、技术等崇拜心理和攫取欲望,它们是喜、怒、哀、惧、爱、恶、欲、悲诸情感,具有人为、刻意、虚伪和扭曲的性质,违异于人性之本真。所有者自然情感,具有前者所不具备的真诚,不知悦生,不知恶死,忘却了自己有肉体(我),也不要外在的功名(物),快乐通于天地万物:“以虚静推于天地,通于万物,此之谓天乐。”(《庄子·天道》)虚静成为庄子们的平常心态,他们崇尚与天地合一的快乐。自由自在的逍遥之乐,就是纯粹的审美之情。

从此,中国人的纯粹的审美态度被培养了起来,这是突破成功的根本标志。作为精神和价值的世界,它是崭新的,超凡脱俗的,为中国人受用不尽的。道家美学的发展以及它与儒家美学长期的互相冲突、容受和发明,汇成了中国美学史的大河。这条大河中流淌着纯粹的美和非纯粹的美,其中纯粹美一支之源头为哲人庄子所引出。正是基于此,我们称之为美学的突破。

#### 四

玄学美学的基本特点,是以道家为主兼顾儒家的道儒综合美学。它的突破点在由对人伦鉴赏的重视进而极度崇尚人格美,由对自然的观照、体贴进而走向逍遥式的自由,由对情感的推重进而导引了缘情的诗学。

宗白华先生在他的《美学散步》中断定:晋人持“人格的唯美主义”。

司马太傅斋中夜坐。于时天月明净,都无纤翳。太傅叹以为佳。谢景重在坐,答曰:“意谓乃不如微云点缀。”太傅因戏曰:“卿居心不净,乃复强欲滓秽太清邪?”(《世说新语·言语》)

这是极为典型的一例，由观赏自然风光的不同视角引向针对人格的批评，虽出乎戏语，其分量不可谓不重。这一条，无论是论人还是论天，都看向纯净，那自然是审美的标准。魏晋时期当得起这一标准的人物有许多，其中较早且具有典范意义的是阮籍和嵇康。正是嵇阮们，继承了庄子美学的飘逸本性，并将其循着自然原则的轨迹极度地推进到令人高山仰止的人格境界。二位是魏晋风度的代表，他们的人格具有强烈的审美品质。审美人格的挺立是魏晋美学的一个非常引人注目的现象，我在一本小书《狂与逸》中写有这样一句话：

如果没有“《世说新语》时代”人们（包括阮嵇陶）对人格之逸的义无反顾的追求，中国美学史就会失去她一段最灿烂的光辉。

在那本小书里，我把魏晋审美人格定性为逸。逸是一种自由情结。而魏晋六朝美学史大致可以简要地概述为从逸的人格向逸的艺术之展开的过程。这一时期艺术批评中著名的“风骨”、“气韵生动”、“逸格”诸概念，都是将人格与艺术融汇在一起的结晶。

值得着重提出的是陶渊明，他的“浑身静穆”，他所营造的乌托邦式的“桃花源”境界，以及他的田园诗，一起凝聚成逸的极致，对后来的美学具有典范的意义。

自然，是中国美学的一个支点。自然在庄子，是时间上空间上都无限广袤的一个连续体，它浑沦一气，是无比丰富、变化无穷的“天籁”（自然的音乐）。它“澹然若亡而存，油然不形而神，万物畜而不知”（《知北游》）。有时人与物可以换位，如庄子梦蝶，不知是庄子为蝴蝶，还是蝴蝶是庄子。庄子眼中的自然是活的，有品格的，这里有泛神论的倾向。到了魏晋，自然的美学成为思想解放运动的重要一翼。大玄学家王弼提出“天地任自然，无为无造，万物自相治理”（《老子注》第5章），他的自然观讲道不违自然，万物就是本体（道）自己运动的表现。王弼的这一见解，从哲学高度表述了魏晋玄学的自然观，与他的“圣人有情论”是互为呼应的。玄学的左派领袖嵇康就音乐美学提出了“自然之和”的哲学本体，他的音乐美学达到了魏晋美学的高峰。他的“越名教而任自



陶潜诗意图之悠然见南山·清·石涛

然”(《释私论》)的口号,标志着人格美的理想已经由名教而转到自然上去了。他的人格理想是“以无措为主,以通物为美”(同上),又并非没有人道的原则立场。强调自然原则又不废人道原则,是他与庄子不同的地方。

向秀、郭象的《庄子注》以为自然界是许多个别的物“块然而自生”,没有什么别的力量使它产生,另一方面又以为这些个别的物之间“彼此相因”而互相为“缘”,它们是“对生”、“互有”的,这种彼此相因就是“玄合”,“玄合”是看不到的,因而它是“无”,却是不作为本体之“无”,如在王弼那儿。向郭的自然观可概括为“独化而相因”。他们的这一观点,首肯物在时空当中存在之个体性,因此众多自然现象就可以被当做审美观照的对象而孤立起来,而同时它们又是无形地“玄合”着的,这种自然观,可以在某种程度上视为禅宗美学自然观的前导。当然,禅宗是要讲自然的空化,万事万物没有自性,与向郭主独化之“有”,每一个体的事物都有其存在的理由,是基本不同的。

自然作为美学的支点,它有一个很重要的特点是自然美与人格美的统一。《世说新语》中人们赏会山水是如此:

简文入华林园,顾谓左右:“会心处不必在远。翳然林水,便自有濠濮间想也,觉鸟兽禽鱼,自来亲人。”(《言语》)

王子猷尝暂寄人宅住,便令种竹,或问:“暂住何烦尔?”王啸咏良久,直指竹曰:“何可一日无此君?”(《任诞》)

庄子的自然中有丑的一面(禅宗也是不避丑陋的),到了魏晋玄学,丑就几乎不提了。自然总是那么生机勃勃,可以令“人情开涤”,把人超升为“风尘外物”。这确实如宗白华先生所论,是人格的唯美主义,用哲学的术语概括,那是自然原则下的人格化。

陶渊明是一位当时并不有名的隐士,后人把他称为田园诗人,大致不错。陶渊明大概可以说是古代诗人当中与自然亲和最为成功的一位:

结庐在人境,而无车马喧。问君何能尔?心远地自偏。采菊东篱下,悠然见南山。山气日夕佳,飞鸟相与还。此中有真意,欲

辨已忘言。(《饮酒二十首》)

他的人格与自然,还有诗,全部地融为一体,成为一种最纯粹的逸。

陶渊明的自然还表现为一个乌托邦,那就是著名的《桃花源记》所描绘的那个小小的社会,我称之为“桃花源”境界。<sup>①</sup>其中“四海之内皆兄弟”式的纯粹自然的人际关系,是对儒家伦理秩序的突破,不妨说也是对庄子式独来独往的突破。这一境界有几个要素,如自然作为肉体和精神双重意义上的生存环境,劳动为生存之必需,人们互相结成团体,我们似乎可以把它与禅宗的特点做某些联想。

魏晋之际,玄学情感哲学以自然情感论(包含气论)的情感本体来超越道德情感哲学,偏重于个体情感的弘扬,强调普遍的实现依赖于个体的实现,情(特殊)的净化先于德(普遍)的超升。王弼的“圣人无情论”和嵇康的“声无哀乐论”是两个有代表性的理论。在王弼看来,“万物以自然为性”(《老子注》第29章),圣人与常人一样,也是有喜怒哀乐之情的,只是圣人能做到不为外物所累以至转移了他的本性,因而他固然“不能无哀乐以应物”,却能运用自己高于常人的智慧(神明)来不使情感随着物欲、名利欲转而失落自我。圣人在精神上是极超脱的,有很高的境界。这一神明超诣的境界融溶且净化了情感。王弼以性(体)情(用)不二方法,扭转了何晏圣人无情论的偏颇,孕育了玄学情感哲学,而玄学情感哲学又为魏晋崇情思潮输进了哲学的营养。

嵇康是玄学情感理论的另一位代表人物。按照他的声无哀乐论,音乐之美是没有情感的内涵的,它只是“和平”,然而却可以使各具不同德性的音乐的听者得以增进各自的德性,例如廉洁的伯夷变得更廉洁了,仁爱的颜回变得更仁爱了,等等。这一针对着德性的综合作用他称之为“触类而长,所致非一,同归殊途”(《琴赋》),它的性质是审美的。嵇康与庄子不同的是他讲善,不过这个善不是普遍的伦理概念,而是每一个体的个性德性,即寓于特殊的普遍或是具有个性的普遍。嵇康的理论与王弼也有不同,嵇康并非以善为主导来统一美,而是以美为主导

<sup>①</sup> 参看拙著《狂与逸》,东方出版社1995年版。



来统一善。这种统一下的情感也并非单纯的审美情感,而是所谓的“同归殊途”,殊途者即不同个体各自的德性,同归者即审美经验将那些不同的德性统摄起来,使之增强了,它们表现为各各不同的融溶了个体德性的审美情感。

这种情感哲学落实到文学上面,就有曹丕所倡“文以气为主”(《典论·论文》),气是人的个性气质,分为清浊,陆机所倡“诗缘情而绮靡”(《文赋》),萧绎所倡“流连哀思”、“情灵摇荡”(《金楼子·立言》)为文学的首要特征,等等。至于《世说新语》时代人们的崇情,更可以从上面的引文中见出。

以上对古代美学从庄子到魏晋玄学的两次突破做了初步的描述,现在可以进而对它们在中国美学史以及更广义地在中国文化史上的意义做一简要分疏。据上述,我们看到第一次突破为中国人创造了一种纯粹的审美经验,然而它在当时只是百家争鸣中的一家,并未占据文化的主导地位,在以后的一个相当长的时期内,儒家的教化美学仍然是美学的主流,庄子精神几乎被埋没,中国文化的成长整个都十分拘谨。到了魏晋时期,教化美学走到了穷途末路,经历着第二度的“礼坏乐崩”之局面,虚伪人格比比皆是,儒家说教所倡的自觉式的自由太过勉强刻意,让人望而生厌,已不再有吸引力。这一切造成了巨大的反推力,把人们推向自然式的自由,推向逍遥之祖——庄子。美学终于积聚了足够的能量,于是酿成了波澜壮阔的第二次美学突破运动,庄子传统被重新发现并弘扬光大。那一波突破,纯粹之审美经验普及到了几乎所有的知识分子,造就了当时通脱的时代精神、逍遥的文化氛围和审美的自由人格(虽然当时政治上极为紧张)。

此时,一种本不属于中土的高级文化正在向中古时代的中国悄悄逼近,这就是佛教。佛的进居,将使中国美学的历史进程再起波澜。

## 五

研讨佛教者大都知晓老庄为佛教之阶梯,禅宗美学则为魏晋美学