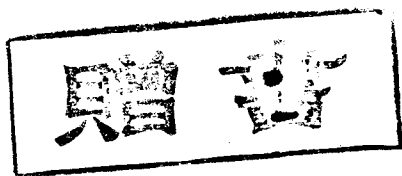


660

7206.2
H516

中国古典文艺学丛编 (一)

胡经之 主编



A0993039

北京大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国古典文艺学丛编/胡经之主编. —北京:北京大学出版社,
2001.7

ISBN 7-301-05079-8

I. 中... II. 胡... III. 文艺学-中国-古代-参考资料
IV. I206.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 036661 号

书 名: 中国古典文艺学丛编(一)

著作责任者: 胡经之 主编

责任编辑: 高秀芹

标准书号: ISBN 7-301-05079-8/I·0577

出版者: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区中关村北京大学校内 100871

网 址: <http://cbs.pku.edu.cn/cbs.htm>

电 话: 出版部 62752015 发行部 62754140 编辑部 62752025

电子信箱: zpup@pup.pku.edu.cn

排版者: 北京军峰公司

印刷者: 北京大学印刷厂

发 行 者: 北京大学出版社

经 销 者: 新华书店

850 × 1168 毫米 32 开本 13.875 印张 385 千字

2001 年 7 月第一版 2001 年 7 月第一次印刷

总 定 价: 65.00 元(全三册)

前 言

古代中国，诗话、词话、曲话、文论、画论、乐论、剧说、赋说、书品、点评等等，浩如烟海、散见于各种典籍。如要加以概括，本可统名为“艺文学”，以与历代的“艺文志”相照应。但在犹豫再三之后，我还是按照现代称谓，把这些统称为古典文艺学，这更便于和现代文艺学相照应。

中国古典文艺学源远流长，传统悠久，卓然独立于世界文艺学之林。

中国古典文艺学在漫长的历史发展过程中，逐渐概括了中华民族的艺术经验，自成体系，运用了一套独特的范畴，具有鲜明的民族特色。

如何探索中国古典文艺学，掌握完整体系，理清基本范畴，这已经成为文艺学界密切关注的重要课题。这个课题的解决，有待集思广益，共同努力。

置中国古典文艺学于世界文艺学之林，把它和西方及东方其他各国的文艺学作比较研究，这也许是探索中国古典文艺学体系及其特点的重要途径。有比较才能鉴别。然而，比较，不是比枝节皮毛，而是找本质特征，这就需要马克思主义这个根本方法。

比较要从实际出发，必须实事求是。比较，当然不止于事实比较，而应提高到价值比较的水平。但是，价值比较必须建立于事实比较的基础之上。为了比较，需要掌握对象的基本事实，既要知己，又要知彼，知己而又知彼，才能两相比较，辨别异同，评判优劣，从而取

长补短,为我所用,发展具有中国特色的当代文艺学。

为了掌握中国古典文艺学的基本轮廓,可以按照历史顺序逐代考察,理出古典文艺学的历史脉络。此外,是不是也可以从考察中国古典文艺学的基本范畴着手,进而弄清其思想体系呢?这也许是曲径,然而不妨一试。范畴,乃是思想体系这张网中的许多纽结,从各个纽结着手,弄清纽结之间的联系,亦能掌握思想体系之网。

无疑,无论是理论科学还是历史科学,都要追求理论和历史的统一。研究中国古典文艺学的历史,当然不能仅仅停留在罗列现象、只摆事实,而要在事实的基础上,探索基本范畴、思想体系的历史生成。若要对古典文艺学作理论研究,掌握基本范畴的内在逻辑,了解它的理论价值,也需要弄清历史发展的脉络。

文艺学范畴随着历史的变化而发展,因此,考察文艺学范畴也当然不能离开历史。

任何艺术思想都产生于人类的艺术和审美活动基础之上。作为人类活动的方式之一,审美活动在开初并不独立存在,而是伴随着人类最基本的活动(生产、交往、生活等等)的发展而产生,并且就渗透在这些活动之中。庄周所曾描绘过的一些实践活动,如庖丁解牛、轮扁斲轮、佝偻承蜩、梓庆削木等等,其实都已带上了审美活动的性质,只是这样的审美活动还未从实践活动中分离出来。宰牛巨匠庖丁经过近二十年的苦练,解牛数千,熟而生巧,因而能在解牛时,从容自如,游刃有余,获得了实践的自由。在这种自由实践活动中直接享受到了审美的愉悦,劳动本身就具有了审美性质。“手之所触,肩之所倚,足之所履,膝之所踦,砉然响然,奏刀騞然,莫不中音”(《庄子·养生主》)。解牛而达到这种境界,就上升为审美活动了,但这还不是艺术活动。

审美活动范围要比艺术活动领域广阔得多,美学范畴并不限于运用于文学艺术。中国古典美学的一些基本范畴美丑、虚实、形神、动静、气韵、虚静等等,开始并未用于文学艺术,而是泛及审美活动中

的许多现象。古人论美,伍举说“夫美也者,上下、内外、大小、远近皆无害焉,故曰美”(《国语》);孟轲说“充实之谓美”(《孟子》);荀况说“不全不粹之不足以为美”(《荀子》)。这些说法,都不把美仅限于文学艺术范围。

古代中国,确实在有些人的眼中,大自然中就存在着美、丑。魏晋人袁准就说“凡万物生于天地之间,有美有恶”(《才性》)。其实,更早的庄子,早就说过“天地有大美而不言”,而高明之人,可以“原天地之美,而达万物之理”(《庄子》)。美、丑是客观存在,只是要发现天地万物之美,却需要人去体验、领悟,必得有特殊的才性。所以,清人叶燮说道:“凡物之美者,盈天地间皆是也,然必待人之神明才慧而见”(《集唐诗序》)。

可见,在一些古人的心目中,并未混淆美丑和审美,物之美丑和人之体悟,和而不同,并非为一。而且,审美的对象,可以是文学艺术,也可以是天地万物。审美不限于艺术审美,而艺术的创造,更有自己的特殊规定。

人在生产、交往、生活的实际活动中,既感受到假、丑、恶,又体验到真、善、美,既产生审美的快感,又产生审美的反感。有了审美体验,有感而发,就想把审美体验表现出来,而这需要通过一定的手段。所以,文学艺术的产生,并不仅是在天地万物中发现美,而是要创造美,用来表达人在实践中得来的对人生的审美体验。

艺术活动是审美活动独立发展的结果。审美活动和其他实践活动(生产、交往、生活等等)分离而独立,产生了艺术活动,成为审美活动的集中而凝炼的形式。人类在实践活动中获得自由而体验到审美的享受。这种审美的体验被人整理、组织、加工,运用特定的物质符号把它固定和物化,这就成了文学艺术。例如音乐的产生,古人说得好:“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,及干戚羽旄,谓之乐。”(《乐记》)古人并不一定了解心之感物乃由人类实践活

动所引起,但看到了音乐乃是人感物而动心,心动而形于外的结果。诗歌、舞蹈也是如此:“诗者,志之所之也,在心为志,发言为诗。情动于中而形于言,言之不足故嗟叹之,嗟叹之不足故永歌之,永歌之不足,不知手之舞之,足之蹈之也。”(《毛诗序》)文学艺术就是为了要把人类的审美体验用美的形式体现出来而产生、发展的,因而不仅是一种审美活动,而且还是一种创美活动,要创造出一种新的美:艺术美。

从审美体验到美的形式的转化,是一个复杂的创造过程。审美体验产生在内心,看不见、摸不着,而要形之于外,就要使审美体验转化为意象,使意和象相融,甚至,还要在内心展开意象活动,各种意象相互作用,连结为一个复杂的意象世界。这是意象在内心的创造(意象经营)。这种意象的创造,同时又转化为形式的创造。艺术家必须使用一定的物质材料作为符号(语言的或非语言的),以一定的方式构筑成美的形式,以体现那个内心营构的内心意象、意象世界。而这种美的形式的创造,需要有高超的技艺。艺术家在创造形式美时,必须身心相应,得心应手,意匠经营,忽视不得。其实,任何劳作,若想做得精美,都需要技艺。古代的“六艺”,礼、乐、射、御、书、数,既包括了“文”艺,又包括了“武”艺,都需要各自掌握技艺。历代的文人、武士,都要在技艺上精益求精,“学成文武艺,货与帝王家”,才能安身立命。

艺术创造当然追求完美的“创意”和高超的“技艺”有机结合,融为一体。但这谈何容易!善于创意构思,长于形式建构,两种能力不一定都能得到均衡发展。在实际创作中,意象创造和形式建构,时常发生矛盾。就是最为自由的艺术如文学,在创作时,文学家常会感到“辞”不达“意”。文学艺术的发展也就在这种矛盾中不断前进。

文学艺术的发展,使得文艺学范畴丰富和复杂起来。许多范畴,如美丑、虚实、形神、动静、气韵、虚静等等,都相继进而用于文学艺术。春秋时,吴国季札观周乐,不时发出“美哉”的赞叹,这已经不仅只是在欣赏声音的美,而且是在赞赏意蕴的美。这里的美,已经是艺

术美,具有特殊的涵义了。不仅如此,随着文学艺术的发展,更多新的文艺学范畴出现了,运用于解释文学艺术,例如意象、意境、真幻、情景、神思、妙悟、感兴、意趣、比兴等等。

艺术活动,作为一种集中而复杂的以创美为中介的审美活动,形成一个独特的系统,由各种要素的相互作用所构成。创造——作品——接受,是这个独特系统中的三个主要环节。中外不同文艺学对艺术活动的解释尽管各不相同,但不约而同,都这样或那样地接触到了艺术活动的这三个环节。中国古典文艺学对艺术创造、艺术作品和艺术接受都有过种种探索。从言、象、意到赋、比、兴,一直到观、怨、观,古典文艺学的探索,都在捕捉艺术活动的流动轨迹和生命流程。随着探索的进展,不时在产生新的范畴,因而日益丰富。

中国古典文艺学的范畴远比西方文艺学的丰富多彩。大量的文艺学范畴,大多直接在艺术审美中涌生。诗、文、书、画等的艺术论家,在“品鉴”艺术的过程中,直接体悟到艺术的意味和意蕴,有感而发,乘兴评说。这种品评,运用的范畴,从审美中自然流出,和感性具体密切联系。那“体悟”中已蕴含了理性,瞬间提升到理性,但并非脱离了感性具体而另作知性的抽象,孤立由概念、判断走向推理,抽象演绎。最具体是最丰富的,这造成了中国古典文艺学范畴的丰富多彩,却也导致范畴的多义和含混,因此只能从不同的具体语境中去捕捉那不同的涵义。

科学要从理论上去把握对象的有机整体。为此,科学思维的基本路数,应从感性具体出发,上升为知性抽象,然后又返回到具体。但这已是理性具体,经过抽象分析(以概念、判断、推理的演绎方式),综合了对象的多样性,呈现出对象的整体。在中国古典文艺学中,隐约也能辨出这种思维路数。像《文心雕龙》,对“文”作了系统的理论概括,“体大思精”。叶燮的《原诗》,对“诗”作了全面的思索,自成系统。刘熙载的《艺概》,甚至进而对诗、词、曲、赋、文、书法等多种艺术放在一起研究,力求作系统阐释,近乎中国古典文艺学的总结(实际

上成了终结)。但是,中国古典文艺学的整体趋向,想不离感性具体,而又要超越感性具体,把握艺术的奥秘,因而发展了形象思辨的多种方式,假象见义、比拟喻示、整体感悟、象征意会等等,不大乐意去作抽象思辨。结果,艺术经验丰富、审美体验深切、思辨能力高超的论家,就能实现从感性具体到理性具体的飞跃,但更多论家却实现不了这种飞跃,只能停留在感性具体,偶而也爆出一一些智慧的火花。

相比之下,西方文艺学却更善于在知性抽象这个层面大显身手、施展才能。面对对象,西方文艺学特别擅长从感性具体中抽象出某个特性、某个维度,运用概念、作出判断、进行推理,演绎成成套理论。那抽象思辨,汪洋恣肆,充分展开,淋漓尽致。但却越来越离开那活生生的具体对象,不能在那更高阶段上回到理性具体。于是,文学艺术这个具体对象被分析为形式、符号、话语、结构、象征、幻想、再现、表现、直觉、想象、移情、拟人等的某个维度,将此维度无限伸展,成为片面的深刻。甚至像德国古典美学,深谙“具体—抽象—具体”之道,但抽象思维大师黑格尔还是抓住了“绝对理念”,片面发展,天马行空,回不到艺术实践这个活生生的具体了。在抽象思辨逐步展开的历史发展过程中,西方文艺学自有一套抽象程度很高的范畴,如本质—现象、感性—理性、主观—客观、个性—共性、内容—形式等等,逐渐被我们所理解或接受。

看来,中国古典文艺学,西方文艺学,各有其长、亦有所短,两者应是互补关系,中国要发展当代文艺学,需要研究这些思想资料,哪些需要吸收,哪些已无必要,最终决定于现实的需要。中国古典文艺学的范畴,能否进行现代转换,既决定于它能否阐释当代的艺术实践,又决定于我们能否对它作现代阐释。现在提供给大家的《中国古典文艺学丛编》,只是思想资料的丛编。这些思想资料有什么历史价值和现实价值,如何阐释它的当代意义,非此书所能担任。

最后,我要说一下编书的缘由。

50年代初期,我在北大攻读文学,经杨晦、朱光潜、宗白华、罗根

泽几位师长的指点,曾对中国古典美学发生了兴趣。在跟随杨晦攻读文艺学副博士课程时,曾集中精力专致于古典文艺学,积累了一些思想资料。中国古典文艺学谈论艺术创造,推崇艺术辩证法,探求情景交融、形神兼备、虚实相生、动静结合、刚柔相济、真幻交错、意象融洽、言意俱佳、气韵生动、文质彬彬、意境深远等等,这些探索深深吸引着我。80年代初,在研究文艺美学的过程中,我又积累了一些材料,想编印出来,供文艺美学硕士生阅读参考。王一川、陈伟、丁涛参与了辑录、编选、撰写提要。后来,王岳川亦曾参与补充、修改,编成了《中国古典美学丛编》一书,由中华书局出版,以此提供给广大读者,希望引起更多有志于此者进而作深入探讨。此书出版后,曾受到文艺学和古典文学的爱好者、文学艺术系科青年学生的关注。有些学者还希望有机会能另编一本中国古典文艺学的资料,和《中国古典美学丛编》相互补足。但我的精力主要放在文艺美学上,已无时间专攻中国古典文艺学。但我在培养文艺美学博士生的过程中,深切感到,必须更多吸取古典文艺学中的丰富资料和古典美学相融通,才能提高文艺美学的研究水平。因此,我想以《中国古典美学丛编》为基础,重编一套《中国古典文艺学丛编》。于是,在青年学者李健的协助下,新选了六十万字的古典文艺学资料,对原有的资料重新审视,作了删减和调整,重新别类,另作阐释,新编成这本一百二十万言的《中国古典文艺学丛编》,交北京大学出版社出版。这样,这套丛编也许能更适应文艺学和古典文学爱好者,特别是文学艺术系科青年学生的阅读需要。

全书分成三编,围绕着创造——作品——接受这三个环节展开。每一范畴之下,先作一提要说明,略说此一范畴的基本涵义及历史发展,然后按历史顺序罗列理论资料。在创造——作品——接受这个系统中,艺术作品是最中心环节,把它列为第二编。承上为第一编为创造,启下为第三编为接受。书后附录,乃论家简释,按朝代顺序排列,供读者查阅参考。

中国古典文艺学的资料,大量散见于浩如烟海的古籍之中,我们识见有限,未作广泛搜罗,难得其全。古典文艺学的不少范畴,或具有多义,或涵义不大确定,硬编人类,不免有削足适履之病。例如,文道、文气、虚实、动静,究竟应归于“创造”还是“作品”,美丑、言意该纳入“作品”抑或“接受”,就可斟酌。加之,我们的历史知识不够,理解可能会有差错,敬请各方指正。只有把中国古典文艺学的基本范畴放到历史中去考察,同对文学艺术实践及哲学、宗教、道德、政治的研究联系起来,才能给人以丰富而深刻的历史感,而这需要开展中国古典文艺学范畴史和范畴论的研究。

在成书过程中,得到了许多师友的帮助和鼓励。北京大学出版社编审乔征胜在病中,不辞劳苦,为此书付出了辛勤劳动,审阅全书,仔细修改,深为感谢。

胡经之

2001年春,深圳

目 录

前言	胡经之(1)
----	--------

第一编 创造

一 感物	(3)
二 感兴	(29)
三 比兴	(61)
四 神思	(92)
五 虚静	(124)
六 妙悟	(161)
七 物化	(189)
八 文气	(211)
九 虚实	(257)
十 动静	(281)
十一 法度	(289)
十二 立身	(340)
十三 愤书	(386)
十四 体势	(416)

第 一 编

创 造

一 感 物

提要

感物,是指艺术家(主体)对客观现实(客体)的感受,以“心”感“物”。感物是艺术创造的门户,它直接影响到艺术家创造性灵感(“感兴”)的勃发、想象(“神思”)的展开、构思(“虚静”)的深化、情感(“情理”)的渗透、形象(“意象”、“情景”)的孕育等。感物又是艺术创造的基础和材料,艺术家由感物而获得审美体验,才可能进行意象创造,使审美体验转化为艺术形象。

感物说的最早的萌芽可上溯到先秦时期,在先秦典籍中,有不少都涉及这一问题。《乐记》云:“乐者,音之所由生也,其本在人心之感于物也。”这里已是比较完整的感物理论,对后世影响极为深远。汉代司马迁主张体验自然和社会生活,读万卷书,行万里路。班固认为艺术创造是“感于哀乐,缘事而发”,都是有价值的理论内容。

感物说在六朝已经真正渗透到关于艺术创造的理论中。陆机提出“瞻万物而思纷”,刘勰认为“物色之动,心亦摇焉”,“情以物迁,辞以情发”,钟嵘强调“气之动物,物之感人,故摇荡性情,形诸舞咏”。

唐代文论、画论、书论重视感物对艺术创造的作用。李白认为“哀怨起骚人”。孙过庭、张怀瓘、李阳冰等强调书法“观物取象”。张璪主张绘画“外师造化,中得心源”。

宋代苏轼、陆游等认识到感物对于艺术创造具有决定性意义。苏轼主张“其神与万物交”,“杂然有触于中而发于咏叹”。张戒认为“世间一切皆诗”。董道提出“登临探索,遇物兴怀”。陆游强调从感

物中得“诗家三昧”。杨万里说感物赐予艺术家“万象”和“诗材”。朱熹对《乐记》的感物论有新的阐释。

明代宋濂、李贽等注重“心”与“物”的相互作用,更突出“心”的能动作用。宋濂说:“及夫物有所触,心有所向,则沛然发之于文。”李贽说:“文非感时发已,或出自家经画康济,千古难易者,皆是无病呻吟,不能工。”

清代金圣叹认为艺术创造应当是“妙手”写“妙眼所见”,“眼未有见”,则不能产生艺术创造。叶燮强调“仰观俯察,遇物触景”,刘熙载认为艺术是“物色”与“生意”、“观物”与“观我”的“相摩相荡”的产物。晚清王闿运、陈廷焯、谭献等强调感物的社会生活内容。

天地不仁,以万物为刍狗;圣人不仁,以百姓为刍狗。天地之间,其犹橐籥。虚而不屈动而俞出。多言数穷,不如守中。

(先秦) 老子《老子》五章,据中华书局版朱谦之《老子校注》本

圣人无心,以百姓心为心。善者吾善之,不善者吾亦善之,得善。信者吾信之,不信者吾亦信之,得信。圣人在天下,忼忼,为天下,浑其心。百姓皆注其耳目,圣人皆孩之。

(先秦) 老子《老子》四十九章,据中华书局版朱谦之《老子校注》本

江海所以能为百谷王,以其善下之,故能为百谷王。

(先秦) 老子《老子》六十六章,据中华书局版朱谦之《老子校注》本

子路、曾皙、冉有、公西华侍坐。……(子曰)“点,尔何如?”鼓瑟希,铿尔,舍瑟而作,对曰:“异乎三子者之撰。”子曰:“何伤乎?亦各言其志也。”曰:“莫春者,春服既成,冠者五六人,童子六七人,浴乎沂,风乎舞雩,咏而归。”夫子喟然叹曰:“吾与点也。”

(先秦) 孔丘《论语·先进》,据《十三经注疏》本

孔子谓季氏,“八佾舞于庭,是可忍,孰不可忍也!”

(先秦) 孔丘《论语·八佾》,据《十三经注疏》本

今人固与禽兽、麋鹿、蜚鸟、贞虫异者也。今之禽兽、麋鹿、蜚鸟、贞虫，因其羽毛，以为衣裳；因其蹄蚤，以为裤屨；因其水草，以为饮食。故唯使雄不耕稼树艺，雌亦不纺绩织纴，衣食之财，固已具矣。今人与此异者也！

（先秦） 墨翟《墨子·非乐》，据孙诒让《墨子闲诂》本

孟子见梁惠王。王立于沼上，顾鸿雁麋鹿，曰：“贤者亦乐此乎？”

孟子对曰：“贤者而后乐此；不贤者，虽有此不乐也。《诗》云：‘经始灵台，经之营之，庶民攻之，不日成之。经始勿亟，庶民子来，王在灵囿，麋鹿攸伏，麋鹿濯濯，白鸟鹤鹤。王在灵沼，于物鱼跃。’文王以民力为台为沼，而民欢乐之，谓其台曰‘灵台’，谓其沼曰‘灵沼’，乐其有麋鹿鱼鳖。古之人与民偕乐，故能乐也！《汤誓》曰：‘时日害丧，予及汝偕亡。’民欲与之皆亡，虽有台池鸟兽，岂能独乐哉？”

（先秦） 孟轲《孟子·梁惠王章句上》，据焦循《孟子正义》本

秋水时至，百川灌河，泾流之大，两岸渚崖之间，不辨牛马。于是焉河伯欣欣然自喜，以天下之美为尽在己。顺流而东行，至于北海，东面而视，不见水端。于是焉河伯始旋其面目，望洋向若而叹曰：“野语有之曰，‘闻道百以为莫己若者’，我之谓也。且夫我尝闻少仲尼之闻而轻伯夷之义者，始吾弗信；今我睹子之难穷也，吾非至于子之门，则殆矣，吾长见笑于大方之家。”

（先秦） 庄周《庄子·秋水》，据中华书局郭庄藩集释本

孔子观于东流之水。子贡问于孔子曰：“君子之所以见大水必观焉者，是何？”孔子曰：“夫水，大偏与诸生而无为也，似德。其流也埤下，裾拘必循其理，似义。其洸洸乎不涸尽，似道。若有决行之，其应佚若声响，其赴百仞之谷不惧，似勇。主量必平，似法。盈不求概，似正。淖约微达，似察。以出以入，以就鲜絮，似善化。其万折也必东，似志。是故君子见大水必观焉。”

（先秦） 荀况《荀子·宥坐》，据王先谦《荀子集解》本

子贡观于鲁庙之北堂，出而问于孔子曰：“乡者，赐观于太庙之北堂，吾亦未辍，还，复瞻被九盖皆继，被有说邪？匠过绝邪？”孔子曰：“太庙之堂，亦尝有说，官致良工，因丽节文，非无良材也，盖曰贵文也。”

（先秦） 荀况《荀子·宥坐》，据王先谦《荀子集解》本

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，及干戚羽旄，谓之乐。

乐者，音之所由生也；其本在人心之感于物也。是故其哀心感者，其声噍以杀；其乐心感者，其声啍以缓；其喜心感者，其声发以散；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，其声和以柔；六者非性也，感于物而后动。

（先秦）《乐记》，据人民音乐出版社吉联抗译注本

凡音者生乎人心者也，感于心则荡乎音，音成于外而化乎内。是故闻其声而知其风，察其风而知其志，观其志而知其德，盛、衰、贤、不肖、君子、小人，皆形于乐，不可隐匿，故曰乐之为观也深矣。

（先秦） 吕不韦等《吕氏春秋·季夏纪·音初》，据《诸子集成》本

堂谿公谓昭侯曰：“今有千金之玉卮，通而无当，可以盛水乎？”昭侯曰：“不可。”“有瓦器而不漏，可以盛酒乎？”昭侯曰：“可。”对曰：“夫瓦器至贱也，不漏，可以盛酒。虽有乎千金之玉卮，至贵，而无当，漏，不可盛水，则人孰注浆哉？”

（先秦） 韩非《韩非子·外储说右上》，据陈奇猷《韩非子集释》本

墨子为木鸢，三年而成，蜚一日而败。弟子曰：“先生之巧，至能使木鸢飞。”墨子曰：“吾不如为车輓者巧也，用咫尺之木，不费一朝之事，而引三十石之任致远，力多，久于岁数。今我为鸢，三年成，蜚一日而败。”惠子闻之曰：“墨子大巧，巧为輓，拙为鸢。”

（先秦） 韩非《韩非子·外储说左上》，据陈奇猷《韩非子集释》本