

中西诗学

“文学性”研究



Zhongxi

Shixue

Wenxuexing

Yanjiu

郭 恒 董首一 赵娟茹 杜亚鑫·著



四川大学出版社



中西诗学

Zhongxi
Shixue
Wenxuexing
Yanjiu

“文学性”研究

郭 恒 董首一 赵娟茹 杜亚鑫·著



四川大学出版社

责任编辑:谢正强
责任校对:杨合林
封面设计:墨创文化
责任印制:王 炜

图书在版编目(CIP)数据

中西诗学“文学性”研究 / 郭恒等著. —成都:
四川大学出版社, 2015. 11
ISBN 978-7-5614-9156-0

I. ①中… II. ①郭… III. ①比较诗学—诗歌研究—
中国、西方国家 IV. ①I207.22②I106.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 279823 号

书名 中西诗学“文学性”研究

著 者	郭 恒 董首一 赵娟茹 杜亚鑫
出 版	四川大学出版社
地 址	成都市一环路南一段 24 号 (610065)
发 行	四川大学出版社
书 号	ISBN 978-7-5614-9156-0
印 刷	四川永先数码印刷有限公司
成品尺寸	148 mm×210 mm
印 张	6
字 数	169 千字
版 次	2016 年 4 月第 1 版
印 次	2016 年 4 月第 1 次印刷
定 价	20.00 元

版权所有◆侵权必究

◆读者邮购本书,请与本社发行科联系。

电话:(028)85408408/(028)85401670/
(028)85408023 邮政编码:610065

◆本社图书如有印装质量问题,请
寄回出版社调换。

◆网址:<http://www.scupress.net>

目 录

绪 论	(1)
第一章 中国诗学“文学性”内涵	(9)
第一节 哲学的旨归：“道与自然”	(9)
第二节 生命的流动：“神与气”	(15)
第三节 形而下的表现：“情、志、意、境”	(21)
第四节 中国文学性的特色：多样与共通	(29)
一、文体的多样性	(30)
二、艺术风格的多样性	(31)
三、多样性在作家作品中的体现	(37)
第五节 中国文学性的变化：“奇、变、新”	(38)
第二章 西方诗学“文学性”内涵	(47)
第一节 俄国形式主义的“文学性”	(47)
一、俄国形式主义“文学性”问题的提出	(47)
二、俄国形式主义“文学性”的内涵	(51)
三、俄国形式主义“文学性”的特点	(61)
四、俄国形式主义“文学性”的局限和价值	(64)
第二节 英美新批评的“文学性”	(66)
一、英美新批评“文学性”问题的提出	(66)
二、英美新批评“文学性”的理论内涵	(70)
三、英美新批评“文学性”的局限和价值	(83)

第三章 “隐秀”与“张力”

——中西文学“诗性”之核心…………… (86)

第一节 “隐秀”与“张力”内涵的重新界定…………… (86)

一、“隐秀”说的内涵…………… (87)

二、“张力”论的内涵…………… (90)

第二节 “隐秀”说与“张力”论的类同性…………… (94)

一、重视对文本语言层面及“象”的营构…………… (94)

二、注重对文本深层意义的建构…………… (101)

三、“隐秀”与“张力”均属“文学性”的范畴…………… (107)

第三节 “隐秀”说与“张力”论的相异性…………… (114)

一、求美与求真…………… (114)

二、酝酿感悟与分析综合…………… (120)

三、自然会妙与铺陈修饰…………… (125)

第四节 差异性产生的原因

——深层“文化模子”探讨…………… (130)

一、思维方式的不同：审美的感悟与科学的实证…………… (130)

二、哲学基础不同：老庄哲学和逻各斯理性主义哲学…………… (133)

第四章 从文学到大文学

——边缘与泛化…………… (140)

第一节 从文学到文化…………… (140)

第二节 文化研究对传统文学研究的消解…………… (144)

一、文化研究的发源…………… (144)

二、文学“内部研究”走向文学“外部研究”…………… (147)

第三节 20世纪90年代中国文化研究…………… (148)

一、中国步入消费社会…………… (150)

二、视觉景观的冲击…………… (152)

第五章 两种文学性的对抗与融合

——以中国当代影视改编为例…………… (157)

第一节 中国当代经典改编：对传统美学的“流放”和背弃	(158)
一、人物：重“形”而失“神韵”	(158)
二、景物：逐“采”而失“意境”	(160)
三、情节：求“全”而失“飞白”	(162)
第二节 沿波以索源：西方美学注视下的异化与消解	(165)
一、视觉追求：对传统意蕴的削弱	(165)
二、媚俗倾向：对经典风格的解构	(166)
三、唯科学主义：对“尚美”传统的遮蔽	(167)
第三节 “杂语共生”与“中体西用”：拯救影视美学“失语”的良方	(169)
结 语	(171)
参考文献	(176)
后 记	(182)

绪 论

众所周知，“文学”最核心的东西是“文学性”。文学作品论是20世纪人们十分关注的理论之一。特别是俄国形式主义、英美“新批评”、法国结构主义批评、现象学批评、符号论批评等都关注作品论问题，它们就作品的本体等问题提出了一些重要观点：如什克洛夫斯基的“反常化与自动化”、“变形与差异”，新批评派的“含混与复义”、“构架—肌质”、“张力论”、“反讽”等。而中国诗学是建立在抒情文学传统上的，可以说，中国诗学也即诗歌诗学。它有关“诗性”的概念“言”、“意”、“象”等是从哲学命题转换而来的。《周易·系辞上》道：“圣人有以见天下之赜，而拟诸其形容，象其物宜，是故谓之象。”在庄子的“道”的观念中，“言”的功能有限，它只能接触到事物的表皮。《庄子·秋水》：“可以语言者，物之粗也；可以意致者，物之精也。言之所能论，意之所不能察者，不期粗精焉。”在这，“言”“象”“意”三个级别是递进的，“意”是根本，也是最后目的。在此基础上产生了中国“言外”、“象外”、“韵外”的诗歌“诗性”思想。

但是，随着文学研究向文化研究转向，文学研究似乎脱离了其最本质的东西。今天，不论在文学批评还是艺术批评中，我们往往以精神分析论、后殖民理论、女性主义、存在主义等一系列现代或后现代理论来对文学艺术进行分析，如有学者用精神分析的方法得出屈原有同性恋倾向，有不少学者用女性主义理论分析出曹雪芹是中国女权主义的集大成者。这些研究成果虽不无道理，但一旦极端发展便不再是

文学的幸事，最后，文学只会成为佐证这些理论的材料，这无疑是舍本逐末。

既然文学的本体是“文学性”（或“诗性”），那我们就必须以“文学性”为中心来对文学进行研究。但是，目前很多研究者不知甚至忽略“文学性”。国外很多文学研究者多是由文化研究跨界而来，他们可以用一系列先进时髦的理论术语将一部文本解说得头头是道，但却并不知道这部作品之所以流行或大受欢迎的核心原因所在。因此对中西文学的“文学性”作出系统的概括和比较十分有必要，藉此发现它们共有的诗学成分，建立交流的平台。

那么中西“文学性”具体有哪些呢？它们有哪些不同呢？这两个问题综合起来简而言之就是，由于西方受逻各斯中心主义及主客二分思维的影响，西方对“文学性”（也称“诗性”）的探讨是以语言为中心，进行条分缕析的理性剖析，由此诞生了形式主义诗学的种种观点；而中国由于受天人合一观念的影响，对“文学性”进行整体性的直觉感悟，从而追求“言外之意”、“象外之象”和“韵外之致”的美之本质。但中西诗学“文学性”也逐渐有合流的趋势。典型的如韦勒克、沃伦的新层次论就不仅仅关注到语言的声音、谐韵等表层方面，而且还注意到语言的隐喻象征等深层内容。纵观西方诗学，我们可以发现，他们对“文学性”从语言外层至语言内层的探讨过程，正与中国传统诗学对“文学性”把握的三个层面，即“言外之意”、“象外之象”和“韵外之致”相一致。前者有一个漫长的认识过程，而后者却被同时把握感知。由此可见中国诗学的早熟。但这种整体感悟式的诗学在“言说”面前往往不占优势。对中西诗学诗性比较的紧迫性就摆在我们面前。笔者认为，在中西诗学“文学性”方面，具有相通性的有以下几组概念：

一、中国诗学“言外之意”与形式主义诗学“前推”和“陌生化”及新批评“张力论”和“反讽论”有相似之处。

在中国诗人作家那里，“言不尽意”的尴尬困境，关联到如何用

一般性的语言，来表现诗人作家的审美体验问题。他们清醒地认识到审美体验的多样性、朦胧性、流动性和复杂性，认识到一般语言的缺陷，必然想办法采取别样的语言策略，才有可能化解“言不尽意”的困境。“新批评”派对文学语言的意义生成特征给予了高度重视，也明确揭示出了文学作品在意义传达过程中语言所具有的独立艺术性。例如“构架—肌质”论的文学性内涵观就说明了文学作品不同于科学领域一味地追求认识功能，而是要美学地达到这种认识功能。张力论也是如此，文学语言一般要讲求给人以余味无穷、咀嚼不尽、词尽意远等审美效果，只有这样，这些作品才被视为上乘之作。其实这里面就涉及了语言意义中内涵与外延之间的张力关系，如反讽论则属于文学语言的典型艺术特征之一，具有特别的接受效应。

二、“象外之象”与“隐喻”和“象征”也具有相互阐发的可能。中国诗学中“象外之象”比“言外之意”又进了一步，因为言辞说到底要描绘形象，而“形象”是作品的核心，其重要性超过了语言。司空图在《诗品·雄浑》中说：“超以象外，得其环中。”孙联奎《诗品臆解》中说：“人画山水亭屋，未画山水主人，然知亭屋中必有主人也。是谓超以象外，得其环中。”在西方诗学中，一个“意象”可以被转换成一个隐喻一次，但如果它作为呈现与再现不断重复，那就变成了一个象征，甚至是一个象征系统的一部分。“比较而言，诗中几乎没有实际的象征，但却不断地、大量地使用了象征的隐喻。”叶芝评雪莱诗中的“核心象征”说：“人们在他的诗中发现，除了没有明确象征意味的意象之外，还有很多肯定就是象征的意象，以后随着时间的流逝，他有意地从越来越多的象征意义上使用意象。”可以说，“隐喻”和“象征”是“象外之象”的一部分。

三、“韵外之致”与“诗的神话”都具有一种审美的超越性。清代文论家叶燮谈到“诗之至处”时说：“诗之至处，妙在含蓄无垠，思致微妙，其寄托在可言不可言之间，其旨归在可言不可言之会，言在此而意在彼，泯端倪而离形象，绝议论而穷思维，引人于冥漠恍惚

之境，所以为至也。”对于这些存在于象征和象征系统中诗的特殊“世界”，我们称之为诗的“神话”。它们之间存在某种相似性，即审美的超越性。

通过对中西诗学“文学性”探讨理论的梳理，发现中西诗歌“诗性”理论发展的趋同现象。中国重“言外”、“象外”、“韵外”的“诗性”理论，与英伽登的“层次论”及韦勒克、沃伦的“新层次论”有趋同之处。

虽然，西方形式主义诗学以来对诗歌“诗性”的探讨与中国“言外—象外—韵外”的文学作品论的阐述有一致之处，但由于中西方不同的文化语境，也造成了它们一些实质性的差别：

一、它们所建立的诗学基础不一样，中国诗歌建立在抒情文学传统上，而西方诗歌却留有深深的叙事文学的烙印。

二、中国文学作品论对“言外”、“象外”、“韵外”的把握是同时进行的；而西方诗学对“文学性”的把握从发展历程就可看出，是由语言的表层逐渐过渡到深层的，他们对作品文学性的把握相对也是呈层状进行的。

三、中国诗学“文学性”的立足点在“象”上，一直有“立象以尽意”的传统；而西方是以语言为中心的，通过对语言的分析逐步达到对文学性的把握。

四、中国诗学对“文学性”的把握最终上升到“宇宙意识”，而西方达到文学之至往往是在“宗教性”上。

纵观 20 世纪西方诗歌“诗性”历程，我们可以发现，西方诗学对从语言外层深至语言内层对诗歌“诗性”逐渐探讨的过程，正与中国传统诗学对“诗性”把握的三个层面，即“言外之意”、“象外之象”和“韵外之致”相一致。前者有一个漫长的认识过程，而后者却被同时把握感知。由此可见中国诗歌“诗性”理论的早熟。但这种整体感悟式的诗学在“言说”面前往往不占优势。尽管“言不尽意”已成共识，但本书还是试图用西方不同时期对“文学性”理论的探讨来

诠释中国诗学“文学性”的内涵，希望找到一个对话的平台。

除绪论与后记外，本书内容设置如下：

第一章：中国诗学“文学性”内涵。本章以“道与自然”、“神与气”、“情、志、意、境”和“奇、变、新”等范畴为核心，对中国文学之“文学性”作出探讨。“道与自然”将中国文学的“文学性”上升至哲学层面，提出中国诗学的“文学性”旨归为“自然”，这是许多专著不曾提出的。“神与气”本质与上面提到的道与自然有着密切的关系，可以视作道与自然赋予人或与人相表里的精神内核。正是不同的神与气形成了作家和作品不同的特质和吸引力。“情、志、意、境”从更形而下的角度谈及中国文学的文学性特征，指出中国文学思想里的意境说总是和情、景不可分，具有多维性。在不同时代可能会有不同的理解和阐释，但其基本精神是不变的。都是抒发人心底真实的情感世界，或映之于外，在读者深入的阅读体验中获得审美感受。“多样与共通”提及文学性风格的多样性。“奇、变、新”是指文学的发展与变化，并指出，“奇、变、新”这三个字中蕴含了深刻的思想内涵，往往与个体意识、时代精神互为表里。同时不同时代的艺术家们一般会身体力行地践行这三个字，但又不会走向一味求新求变的极端，而往往能执其中，最后还是回到中国文学审美最基本的特点即道与自然之路。

第二章：西方诗学“文学性”内涵。本章指出，俄国形式主义者认为文学性仅存在于语言的形式中。什克洛夫斯基从日常语言和文学语言的差异中发现了陌生化，成为俄国形式主义文论中最有创造性和启迪性的概念之一。20世纪初，人们对文学有了不同于以往的认识，英美新批评和俄国形式主义一样将文学作品视为独立的、自足的客体，将批评的主体限制在文本之中，认为文学研究应对语言形式和客体内部的组织结构做出科学的、客观的解释，不同的理论家也形成了不同的“文学性”观点。本章还指出，但对于“文学性”这一问题，中西方诗学的探索才刚刚起步，还远未完成。赵毅衡先生认为“文学

特异性”有三个维度，“作为一种艺术，它与其他艺术有什么区别；作为一种文体，它与其他文体有什么区别；还有一点，常被许多文论家所忽视的，作为一种人的与现实环境相关联的意识活动，文学与其他此类活动有什么区别，也就是说，文学与现实的关系有什么特殊点”。可以说，新批评在中国启发了中国学者对文学性的进一步思考。

第三章：“隐秀”与“张力”——中西诗学“诗性”之核心。本章认为，“隐秀”与“张力”是中西方诗学话语范畴的代表，是中西诗学“文学性”最为核心的概念。因此，本书辟专章对其相通性与差异性进行探讨。

在相通性方面，首先，“隐秀”与“张力”均重视对文学文本语言层面的建构。“隐秀”的“秀”不仅要求文本语言的表达上要传神生动、引人注目，而且还要求文学（特别是诗歌）要创造出生动鲜明的艺术形象。而“张力”也格外重视文本表层的建构，要求诗歌的语言要逻辑清晰，语言与诗的意象之间有内在联系——即“外延”。其次，它们还重视对文本深层意义的建构。刘勰“隐秀”要求作家提炼出精炼而富有表现力的文辞，结合比喻、烘托、象征等修辞方法，表达出丰富深刻的意义与内涵，追求一种内容丰富的“含蓄”之美。而“张力”也要求文本的“外延”之下有深层复杂的含义，按推特的说法就是要有丰富的感情色彩和暗示意义，他们激发读者从外延义到内涵义深入探究诗歌语言潜在意味的审美兴趣，从而产生了丰富的联想意义，也就是诗语的多义性。最后，“隐秀”和“张力”均超出了具体文学技巧层面的探讨而指向“文学性”。

当然，“隐秀”和“张力”也有不同的方面。第一，“隐秀”要求作品有美的特色。“秀”要求文本有语言和意象的美，“隐”要求有内蕴含蓄的美。而“张力”则侧重于作品内容的真实，要求作品具有丰富、冲突的内在意义，其实这也是对整个复杂社会生活的概括。第二，对文学内涵的把握方式上，“隐秀”侧重于用“酝酿感悟”的方式，通过“象”的暗示性，体会到其中的“文外之重旨”。而“张力”

是运用“分析综合”的方式来把握文本主旨的，它侧重于用语言学的方式，在理性的参与下对语言进行分析，来完成文本复杂意义的理解。第三，在文学的整体风格上，这两者也有明显不同。“隐秀”要求文本有“简隽自然”的特色，无论从创作的动机还是从文章的构思、谋篇、遣词造句等方面都要求自然。而“张力”论是运用反讽、隐喻等修辞来使文本有复杂含义的，因此，有着浓厚的修饰特色。

对它们相异性产生的原因，我们应该从中西文化的不同背景中去寻找原因。首先，它们所处文化的思维方式不同。“隐秀”是立足于中国传统诗学“审美感悟”式的思维方式，而“张力”立足于西方诗学的讲究科学实证的思维方式。其次，它们思维方式不同的原因是由哲学基础不同造成的。中国诗学的哲学传统是建立在老庄崇“无”的思想上的；而“张力”的哲学基础是西方传统的逻各斯中心主义，这些造成了“隐秀”与“张力”的不同。

第四章：从“文学”到“大文学”——边缘与泛化。本章试图将传统的文学概念扩大化，成为一切文化现象的代称，以此探讨文学性的相关问题。指出从文化研究的视角来看，文学研究与文化研究不是对峙，而是共存。文化研究和文学的结合，将我们从封闭的文本空间带入广阔的文化语境，从各个侧面、特别是文化和权力的复杂关系中理解文学，使得文学研究再添新的研究维度。文学理论本身并没有消亡，只是发生了某种形式的变化，被转而用来研究新的对象，如电视、电影、广告、大众文化、日常生活；文学理论有了新的表现形式和新的话语。

第五章：两种文学性的对抗与融合——以中国当代影视改编为例。本章主要以四大名著的新旧版影视改编为例来探讨中西文学性（在此也可指艺术性）的对抗与融合。本章指出，自“失语症”提出以来，“失语”现象不仅没能得以缓解，而且还进一步恶化，不仅从文学领域蔓延到了艺术领域，而且还从艺术“话语”领域侵入至美学“精神”领域，成为一种文化病态。从最具代表性的四大名著的影

视改编可以看到，中国固有的美学精神如“神韵”、“意境”、“飞白”等在新版影视作品中丧失殆尽，并有被“洋灵魂”完全取代的危险。这一“失语”是视觉主义、媚俗主义和唯科学主义三者共谋的结果，因此解决中国影视美学失语问题必须立足中国美学，适当远离视觉主义、媚俗主义和唯科学主义。最后，本章还指出今后中国影视美学发展道路应该采用“中体西用”的发展模式。

总之，本书立足于中西“文学性”的探讨，发掘其相同与相异之处，进而找出共同对话的平台，总结共有的文学性规律。但对它们之间的相异性，我们不是消灭，而是鼓励，它符合多元意义的总体文学的趋向，正如曹顺庆先生所讲：“真正多元意义上的总体文学的定义应该是：在全球范围内，在不同文明、文学的平等对话中，努力寻求不同文化、不同国家文学之间的共同点与差异性，以此促进异质文明之间全面、深入的对话与交流，实现互相间的理解与沟通。”^①除理论探讨以外，本书还结合实践，探讨中西文学性对话及融合问题，所得结论具有一定指导作用。

① 曹顺庆主编《比较文学教程》，高等教育出版社2011年版，第220页。

第一章 中国诗学“文学性”内涵

和西方文论长篇大论的习惯不同，中国诗学的文学性往往体现在具体作品以及对具体作品的点评中，专门的文论不是没有，但总离不开具体的人物和作品。西方的文学理论，重逻辑，善分类，条分缕析，思辨性强，而中国文论则往往在表面精简的几个关键字背后，蕴含了深厚的审美传统和文化意义。本章即通过对中国重要文学理论范畴关键字词的考察，以文学史发展的时间为序，管窥中国诗学的“文学性”内涵。

第一节 哲学的旨归：“道与自然”

研究文学，首先离不开对哲学基本命题的研究。这是构成整个人文科学的基础，对文论的研究同样如此。让我们从对古代基本哲学思想的探讨来开始中国文论文学性研究，这里虽然看似哲学命题，但主旨还是紧紧围绕文学这一领域，从相关文论中展开。首先关注的是道与自然。

自然与道这一对哲学概念在中国起源最早，历来先哲贤人大都关注过这两个概念。古人从对自然宇宙的思索追问开始，渐渐将对道与自然的直觉、体悟、理解和理想移之于文，在不同的历史时期这对概念体现了不同的内涵和特点。但其中心意旨追根溯源还是统一的。

儒家思想创始人孔子对大自然一样有着特殊的钟爱。在《论语·先进》篇中盛赞曾皙之志。曾皙不同于同学子路、冉有、公西华的建

功立业治民之志，而愿意在春服既成的春日，和五六个二十岁以上的冠者、六七个十九岁以下的童子“浴乎沂，风乎舞雩，咏而归”。朝气蓬勃的年轻人在万物青发的春天，无忧无虑地在天地怀中沐浴，吹风，歌唱，这些其实才是孔子心目中的盛世和理想。孔子看重的不仅是自然的美好，也是人心的和平美好。

在《论语·雍也》篇中，孔子以自然比德于人。子曰：“智者乐水，仁者乐山；智者动，仁者静；智者乐，仁者寿。”这里孔子指出审美的客体“自然美”可以和审美主体“人”的内在品性结合起来，人在山水中看到其自身。水之灵活流动正如智者内心不停止智性的思索，山之崔巍安泰，正如仁者宽容稳重；智者乐在思中，仁者静以享寿。山水成了人格的化身。

先秦时对“天”这一概念有种种不同的理解，比如“人格化的神”、“天象”、“命运”、“规律”等等。西汉时的董仲舒基于对自然和人的思考和定性，提出了“天人合一”的观点和“天人感应”论。董仲舒所说的“天”是以自然化的“天”为其貌，以人格化的“天”为其神，以抽象化的天为其“道”^①。人从内到外，从情感到行为和天（自然）都有一一对应的关系，而这种一一对应是由于“以类相应”的必然规律决定的。由此进一步发展成的“灾异”谴告说对后来的文学也有一定影响，如关汉卿的剧作《窦娥冤》里窦娥蒙冤被斩后的六月飞雪和三年大旱等异常天象。

扬雄综合儒道学说，提出了“玄”的理论，他认为作为宇宙本体的“道”在人就体现于圣人之学中，故人应以圣人为师。圣人亡后，其著作便是后人取之不尽的思想精髓。“在则人，亡则书”，扬雄的这一观点对后来刘勰创作《文心雕龙》也产生了影响。这点从篇名就可看出，比如《文心雕龙》中的著名篇章，即置于卷一的前三篇：《原道》、《征圣》和《宗经》。刘勰想要表达道之传承的思路也就是“道

^① 李铎编著《中国古代文论教程》，北京大学出版社2000年版，第43页。

沿圣以垂文，圣因文而明道”^①。《原道》篇的首句就提到，文之德大至与天地并生，而日月山川的壮丽绮焕就是道在自然中显现出的“文”。此处文之德即“得”也，是道之体现，是宇宙万物最高规律对具体世界发生的作用。这种因文明道的思想对后世影响持久而深入。清代章学诚提出了“即器以明道”，指出治学的目的就是“明道”。重视载道之器——“文”，反对那些离“道”而一味追求铺陈辞藻的行为。在其《文史通义》卷二《内篇二·原道上》中他是这样理解“道”的：“故道者，非圣人智力之所能为，皆其事势自然，渐形渐著，不得已而出之，故曰天也。”^②也就是说，道就是事物的客观规律，无关智力，顺应自然，其形之显是渐出的过程。

在中国哲学中，对自然强调最强烈的莫过于老、庄。也就是从他们开始正式开启了道家一路。老子认为自然之道是至高无上的，一切都须服从自然，听命自然，人为的力量因为违背自然而应被阻止。在《道德经》第二十五章中老子对作为世界本源的“道”进行了阐述：

有物混成，先天地生。寂兮寥兮，独立不改，周行而不殆，可以为天下母。吾不知其名，强字之曰“道”，强为之名曰“大”。大曰逝，逝曰远，远曰返。故道大，天大，地大，王亦大。域中有四大，而王处一。人法地，地法天，天法道，道法自然。

老子否定并批判了一切人为的美，如他提出的“灭文章，散五彩”等，他建立的理想的美就是追求天道自然和天地境界的美，“道法自然”，“道常无为而无不为”等思想对中国古典美学有着巨大的影响。“道”的另一层含义就是无法言说，老子也不知其名，只好勉强称之为大。要想理解这无法用语言表现的道，就要实现对语句和对象

①（南朝梁）刘勰著，范文澜注《文心雕龙注》，人民文学出版社1958年版，第3页。

②（清）章学诚著，苍修良编注《文史通义新编新注》，浙江古籍出版社2005年版，第94页。