



神话在人间

——大足石窟艺术及其文化阐释

肖宇窗◆著

中国文联出版社

重庆文理学院学术专著出版资助



神话在人间

——大足石窟艺术及其文化阐释

肖宇窗◆著

中国文联出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

神话在人间 / 肖宇窗著. —北京: 中国戏剧出版社,

2011. 11

(育文丛书)

ISBN 978 - 7 - 104 - 03599 - 2

I. ①神… II. ①肖… III. ①大足石窟—研究

IV. ①K879. 274

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 222821 号

神话在人间

责任编辑: 肖楠

美术编辑: 王恬

责任印制: 冯志强

出版发行: 中国戏剧出版社

出 版 人: 樊国宾

社 址: 北京市海淀区紫竹院路 116 号嘉豪国际中心 A 座 10 层

网 址: [www. theatrebook. cn](http://www.theatrebook.cn)

电 话: 010 - 58930221 58930237 58930238

58930239 58930240 58930241 (发行部)

传 真: 010 - 58930212 (发行部)

读者服务: 010 - 58930221

邮购地址: 北京市海淀区紫竹院路 116 号嘉豪国际中心 A 座 10 层
(100097)

印 刷: 北京天正元印务有限公司

开 本: 710mm × 1000mm 1/16

印 张: 17

字 数: 306 千字

版 次: 2011 年 11 月 北京第 1 版第 1 次印刷

书 号: ISBN 978 - 7 - 104 - 03599 - 2

总 定 价: 300.00 元 (本册: 50.00 元)

版权专有 违者必究: 如有质量问题, 请与出版社联系调换。

前言

艺术的发生衍变以及在未来时代的演化，都是以文化为依托，物质文化和精神文化的成果直接或间接地影响到艺术的品格、艺术的性质和艺术的成就，艺术创作、艺术接受以及艺术商品的流通都受到一定的文化环境的制约；相应地，文化也离不开艺术，文化借艺术作品所表现出来的艺术精神突显民族文化、地域文化的精神品格，至今所有关于“文化”一词的学理性定义中，大多数将“艺术”置于显著的位置，从其发生学意义上来看，艺术与文化同时发生，并且，艺术要随着文化的演化而演化，在文化建构和文化运演的过程中，艺术又因其独特性和价值超越性而发挥着不可替代的作用。

作为华夏文化的一个分支——巴蜀文化，源远流长，民风民俗自成系统，别具面目，但是如果没有我们高度程式化的川剧、没有水墨意境的吊脚楼、没有儒释道兼容的宗教艺术，那么，所谓巴蜀文化也只剩下黑格尔所说的一堆“理念”而已。所以，唐宋时期巴蜀之文化架构，如果凭空从中抽出大足石窟为代表的宗教艺术组成部分，那么，巴蜀文化必因缺失血脉生气而神情呆滞，无足可观。

大足石窟作为承载三教融合思想的艺术宝库，它穿越时间和空间的限制，以其艺术性的表现和世俗化的理解，对中国传统文化的核心价值和深厚内涵作出了全新的诠释。它所蕴含和展现的坚忍不拔、与时俱进的开创精神，以及兼收并蓄、宽容共存的包容姿态，与“自强不息”“厚德载物”的中国传统文化的基本精神如出一辙；它所宣扬和倡导的惩恶扬善、儆戒世人的道德要求，以及心主一切、百行孝为先的行为准则，又与中国传统文化的核心价值观异曲同工。

把大足石窟放在全人类文化史的坐标中，从某种意义上来说，对推动中国乃至世界宗教、哲学、思想的发展和石窟艺术的历史化进程将起到划时代的作用。因此，本书从艺术与文化的视角，对大足石窟造像、装饰、铭文等艺术特

点及其承载的历史文化信息进行了较全面地阐释，以反映、观察石窟赖以产生和存在的环境状态，进而认识古代巴蜀（乃至更大范围）社会历史的真实及其沧桑变迁。

大足石窟，20世纪40年代前，还不为国人注目。佛教文献，1980年4月知识出版社出版的《中国佛教》一书，在论及宋代石刻时，才轻轻地提了一下：大足“宝顶摩崖各像都极生动”一语。此后，在党的十一届三中全会光辉的照耀下，大足石窟涉外开放，大足文物事业蓬勃发展，国内外学者纷纷对其展开学术研究。这些研究大多是对大足石窟的考古调查报告、分期、性质、信仰、专论、雕塑、碑刻等专题研究文章或专著，以重“史实”轻“阐释”的多。如：《大足石刻研究文集》系列、重庆大足石刻艺术博物馆等著《大足石刻雕塑全集》、郭相颖主编《大足石刻雕塑全集》、黎方银著《大足石窟艺术》、陈明光著《大足石刻考古与研究》、李正心著《大足石刻漫记》、重庆大足石刻博物馆等著《大足石刻铭文录》等。

关于对其艺术和文化的综合研究，龙红《风俗的画卷——大足石刻艺术》是一部十分优秀的学术专著，他从大足石刻的背景、艺术手法和装饰特征入手，着重探讨了唐宋时代的世俗审美精神。其他大多是从图像学、文化单体、某一历史时间点或大足石刻局部入手进行研究，如：龙红《具象美与抽象美的高度融合》从形式美的法则探寻了大足石刻图案世界的魅力；胡良学《大足石刻“孝”文化研究》就大足石刻艺术所表现的孝文化的形成、内容、意义和价值等进行了探讨；崔圣银《关于大足石窟北山的晚唐雕刻的考察》探究了大足北山的晚唐与唐末中国社会的审美观、文化情绪以及五代的政治、社会状况等因素的关系；王天祥《意义系统的生成与阐释：大足宝顶石窟造像分析》将大足宝顶石窟造像的意义系统分为三部分进行了分析；不一而足。

将“文化”置于显著的位置，对大足石窟艺术进行全面的、综合性的研究并形成完整、准确的艺术学、美术学成果，在过去来说确是缺乏的。

艺术与文化的关系不可强行拆解，以至于当代的艺术学学者中有人就认为艺术学学科与文化学的关联更为密切，如杨恩寰、梅宝树在其所著《艺术学》一书中认为：艺术学是具有哲学和科学双重性性质的学科。这样一种学科应定位在人文学科，尽管涉及自然科学和社会科学，涉及心理学、社会学、而与文化学更关联密切。言外之意，即相对于艺术的科学实证研究以及艺术的心理、社会学研究来说，艺术的文化学研究更能揭示出艺术现象的本质和规律，更能够精确地描述艺术现象，阐释艺术活动的功用，从而指导艺术实践。

因此，本书的理论基础是艺术文化论。艺术文化论是一门用文化场研究艺

术“场效应”的学问。所谓文化场，亦即丰富复杂的、处在动态过程的整个文化环境，所谓“场效应”就是在这一立体的文化空间中，因内外各种因素交互作用而产生连锁反应的复杂境况。

艺术文化论主张从艺术的深层结构窥视文化。艺术风格体现时代的趣味和文化倾向，艺术意蕴包含着文化的精髓，艺术的主张披露出文化的变迁，艺术的创新常常是文化革命的先兆。我们从艺术中透视的是文化最深刻最隐秘的信息。

本书正是本着这样的学术理路，在前人研究成果的基础上，尝试越雷池一步，放开眼界，打破壁垒，运用综合的对话的观点，探索大足石窟艺术与文化的互动性关系，以此来探讨其精神属性和整体特征，从而探究大足石窟艺术作为文化价值系统的组成部分其独立的存在价值，进而对艺术的本体性存在作出新的诠释，这即是本书的特殊之处。

目 录

CONTENTS

前 言	1
第一章 儒、道、佛文化与艺术：信仰的升华	1
一、儒、道、佛美学思想与理论	/ 1
二、石窟艺术表现与视觉心理	/ 24
第二章 包容多元文化的艺术宝库：大足石窟	46
一、大足石窟概况	/ 46
二、大足石窟艺术的成因与发展	/ 62
三、大足石窟艺术总体特征	/ 79
第三章 大足石窟艺术雕镂的机缘：世俗的渗透	93
一、大足石窟与其它石窟的关系	/ 94
二、大足石窟造像的世俗观念	/ 110
三、大足石窟造像世俗化的具体表现	/ 126
第四章 大足石窟艺术的文化阐释：神话在人间	135
一、大足石窟艺术雕镂的文化基点	/ 135
二、大足石窟造像的文化阐释	/ 155
第五章 富于人间情趣的大足石窟造像：世俗的神祇	172
一、宋代大足石窟造像总貌	/ 172

二、石窟艺术皇冠上的明珠：北山石窟造像	/ 174
三、崖壁上的哲学论理巨著：宝顶石窟造像	/ 180
四、集“三教”文化之大成：南山等石窟造像	/ 198
第六章 渲染宗教色彩的大足石窟装饰：和谐的图符	201
一、佛教装饰艺术特征及其文化意蕴	/ 201
二、大足石窟装饰类型及其表达	/ 211
三、大足石窟纹样的装饰性	/ 214
四、大足石窟布局的装饰性	/ 221
五、大足石窟人物造型的装饰性	/ 225
六、大足石窟装饰审美文化意蕴	/ 230
第七章 可资正史补史的大足石窟铭文：永恒的镌刻	233
一、中国石刻铭文概述	/ 233
二、大足石窟铭文类型	/ 238
三、可资正史补史的镌刻	/ 241
结 语	257
参考文献	259
后 记	263

第一章

儒、道、佛文化与艺术：信仰的升华

大足石窟开凿于唐代，其第一个高峰是唐末五代，然而其盛期却是两宋，特别是南宋。造像题材包括佛、道、儒三教，以佛教为主，其“世俗化”的艺术表象充分反映了中国人不止足与外来文化而以中华文明的方式追求精神解放的深层理想和思维。

一、儒、道、佛美学思想与理论

文化是人类生活的反映，活动的记录，历史的积淀，是人们对生活的需要和要求、理想和愿望，是人们的高级精神生活；是人们认识自然，思考自己，是人精神得以承托的框架。她包含了一定的思想和理论，是人们对伦理、道德和秩序的认定与遵循，是人们生活生存的方式方法与准则。思想和理论是文化的核心、灵魂，没有思想和理论的文化是不存在的。任何一种文化都包含有一种思想和理论，生存的方式和方法，宗教文化也不例外。

1. 儒、道、佛美学思想

在我国数千年光辉的文明史中，美学思想以其独有的民族特色而大放异彩。它的形成和发展，标志着我国古代文明发展的水平，也反映出我国历代学术思想发展和文学艺术发展的水平。在其源远流长的发展过程中，我国古代美学思想形成自己独特的传统，从审美观念的形成，到审美判断和审美趣味的发展变化，都具有鲜明的民族特色。

研究我国古代文艺理论和美学思想的民族特色，是一个复杂的命题，要从多学科作综合研究，才能说清其来龙去脉，找到它发展变化的轨迹。然而，在这多学科、多方面的因素中，儒、道、佛三家学术思想，对我国古代美学思想的形成和发展，起着至关重要的作用。先秦时期的儒学和老庄的道家学说，已

包含着丰富的美学思想资料，直接影响我国古代艺术的发展。东汉以后，佛教传入，佛学思想在和我国固有的儒、道学说的又斗争、又融合的过程中，扎下了根，并渗透到文学艺术领域中。经六朝而至于唐宋以后，许多学者和文学家的学术思想和美学思想，往往是儒、道、佛兼而有之，形成我国特有的美学理论和审美趣味。

（1）儒、道、佛审美观念

什么是美？这是关于美学的一个基本命题。在还没有美学家从理论上加以研究的时候，实际上在人们的头脑中已萌生了美的观念，这种观念的产生，自然是和人们的生产劳动、社会生活的特定条件分不开。我们的祖先在创造“美”这个字的时候，用“大羊”来表示，自然是有其原因的。原始先民们在生产力极低下的情况下，也许还是以游牧生活为主吧？当他们看到羊群长得又肥又大时，意味着可以美餐，过着美好的生活，这不就是最原始的“美”的意识吗？然而，这是在特定条件下产生的美的意识，在另一种特定条件下，美的意识又可能有另一种含义。因此，在不同的国家，不同的民族，人们对“什么是美”的回答，也就有各式各样的答案。例如亚里士多德认为“美是一种善，其所以引起快感正因为它是善”，并认为美的形式是“秩序匀称”，即“整一性”^①。而黑格尔则认为：“美是理念的感性显现”。^②意大利近代美学家克罗齐则又认为：美就是直觉，而直觉就是表现，也就是艺术。

美的观念有千差万别，这些差别使人们有不同的审美趣味，从不同的角度获得美感享受，这是客观事实。在我国儒、道、佛三家学说中，就表现出不同的审美观念，反映出不同阶层的人对于美的不同看法，他们各自具有不同的哲学基础。

首先，让我们来看看以孔子为代表的先秦儒家的美的观念。在先秦诸子文献中，美常常是和恶对举使用，恶就是丑，美也就是善，这在孔子那里尤为明显。“子曰：‘君成人之美，不成人之恶。小人反是。’”^③这里的美恶，犹今之所谓好坏，也即是善恶、美丑。在孔子看来，美的东西，也即是善的东西。但是，他也看到，美和善毕竟是两个概念，善的必然是美的，但美的不一定是善的，因为善主要是指伦理道德以及对事物的功利主义的评价，而美则除功利要求之外，还有形式美的要求。所以孔子在强调善的同时，对文学艺术则强

① 罗念生·罗念生全集（第1卷）：亚里士多德《诗学》·《修辞学》（佚名《喜剧论纲》）[M]·上海：上海人民出版社2004。

② 黑格尔（德）·汉译世界学术名著丛书·美学第一卷[M]·北京：商务印书馆，2006。

③ 线装经典编委会·线装经典·论语[M]·昆明：云南教育出版社，2010。

调内容的善和形式的美的统一，这表现在“德”与“文”的关系上。孔子说“有德者必有言，有言者不必有德。”^①“巧言令色鲜矣仁。”^②德属善的范畴，而言是表现德的工具，本身有文辞之美的要求，德就是善，也就是美，反之，仅有文辞之美，不一定有德。最好是文德皆备，美善统一。所以说：“子谓《韶》尽美矣，又尽善也。谓《武》尽美矣，未尽善也。”^③这里的美和善是从美学意义上讲的，相传《韶》是舜乐，孔子认为是尽善尽美的作品，以至使他陶醉得“三月不知肉味”。

可见，尽善尽美，善美统一，是孔子美学观的最高要求，而善是真正美的先决条件，离开善的内容，而徒有形式之美，那就不是真正的美。

美善统一，以善为主的观点，几乎成为先秦儒家的不移之论。当然，各人论述有所不同，侧重面也不一样，例如孟子和荀子就是如此。孟子主张人性善，就天性来说，人都是善的，因而也都是美的，而爱美之心也是人皆有之：“口之于味也，有同嗜焉；耳之于声也，有同听焉；目之于色也，有同美焉。至于心，独无所同然乎？”^④这是一种超阶级的人性论观点，自然是不能科学地解释人的审美活动。但是，孟子这里说的是先天性的人性之美，而对人的后天如何保持美的问题，他提出了独到的见解，即“充实之谓美”的观点。

按照赵岐的解释，所谓“充实”就是指人的“信”和“善”的修养，有了这种修养就是美，“充实善信，使之不虚，是为美人，美德之人也。”^⑤孟子提出的“充实”的概念，和他谈养气的理论是一致的。他说：“吾善养吾浩然之气”。“气”的内容是“配义与道”，其特点是“至大至刚，以直养而无害”，有了“浩然之气”，才算得“充实”。可见，孟子的美的观念，也是和善联系在一起再加上一个“信”字，也可以说是真、善、美的统一了。

荀子主张人性恶，这和孟子的主张是针锋相对的。但是，强调仁义道德的修养，并引以为美的依据，这倒没有原则的分歧。荀子说：“人之性恶，其善者伪也”。这里的伪字，有其特定的含义，荀子自己已有明确的解释：“性者，本始材朴也；伪者，文理隆盛也。无性则伪之无所加，无伪则性不能自美。”又说：“凡性者，天之就也，不可学，不可事。礼义者，圣人之所生也，人之所学而能，所事而成者也。不可学不可事而在人者，调之性；可学而能，可事

① 《论语·宪问》

② 《论语·学而》

③ 《论语·八佾》

④ 《孟子·告子》

⑤ 《孟子》赵岐注

而成之在人者，谓之伪。”这就是说，性恶是天生的，性善是后天人为的，伪有人为的意思，即“可学而能，可事而成之在人者”。由这一基本观点出发，荀子认为人之美就在于道德修养，在于学习，在于使恶之性转入善的规范，也即是“礼义之化”。所以，归根到底，美和善是连在一起的，也可以说，美就是善。值得注意的是，荀子还提出了“不全不粹之不足以为美”的观点，这是他在《劝学》篇中提出来的。在《正论》篇中更明确地提出：“圣人备道，全美者也”。就其本义来说，所谓“全美”，也就是“全善”，全善就是“备道”。“不全不粹”，就是道德修养还不完全，不深刻，因此就“不足以为美”，只有“全”和“粹”，达到“备道”之境，才可称为“全美”。

综合孔、孟、荀所述，足以说明先秦儒家的“美”的观念，和“善”的观念是不可分割的。他们所说的“善”的核心，就是“礼”和“仁”，而“礼”和“仁”的目的，就是要使天下归于治，即和谐、统一、中庸。从而对文学艺术，也提出“中和之美”的要求。孔子提倡“温柔敦厚”的诗教和“广博易良”的乐教，皆本中和的宗旨。荀子在《乐论》中说：“故乐者，天下之大齐也，中和之纪也。”又说：“且乐也者，和之不可变者也；礼也者，理之不可易者也。乐合同，礼别异，礼乐之统，管乎人心矣”。这样，善和美统一而又约之以中和，就完全符合儒家以政教为中心的文艺思想，赋子美的观念以功利主义的性质，并把美学引入理性主义的哲学范畴。

和儒家的审美观相比较，以老庄为代表的道家审美观就成为鲜明的对照。我们说儒家的审美观念是理性主义的，那么可以说道家则是非理性主义的，这首先也表现在对于美的认识上。老庄的美学观是自相矛盾的，一方面，他们用绝对的相对主义否定美的存在，否定一切文学艺术，但另一方面而又及谈无言之美，无声之美，无色之美，主张大美、全美这究竟是怎么回事呢？我们只要看看老庄的哲学思想，这矛盾现象就不难理解了。《老子》第二章中有这样一段话：“天下皆知美之为美，斯恶已。皆知善之为善，斯不善已。故有无相生，难易相成，长短相形，高下相倾，音声相和，前后相随。”老子在这里，既承认世俗的美和善的存在，又认为它们可以转化为“恶”和“不善”。事实上，就是否定世俗之美和善，认为那不是真美真善。所以，他又认为：“善之与恶，相去何若？”最后，美之与恶，善与不善，俱归于虚无。如果说，老子的这些理论中，还有一些辩证法的因素，那么，庄子则走向相对主义而从逻辑概念上否定一切，否定美与恶的区别和它们的存在。

在庄子看来，事物都是相对而言，所以肯定与否定，并不是绝对的：“恶乎然？然于然。恶乎不然？不然于不然。物固有所然，物固有所可。无物不

然，无物不可。故为是举莛与楹，厉与西施，恢诡谲怪，道通为一。”^① 用这样的观点去看事物，则美之与恶，并无绝对标准，因而也就无所谓美，无所谓恶。

那么，老庄是不是就否定美的存在呢？不！他们认为美就是“道”的本身，“道”是绝对的“大”和“全”，是自然，因此，美就是自然。这就是老庄哲学所推导出来的结论。老子把他所说的“道”看做是万物之本，是宇宙的本体，他说：“有物混成，先天地生，寂兮寥兮，独立而不改，周行而不殆，可以为天下母。吾不知其名，字之曰道。”又说：“道生一，一生二，二生三，点生万物”。庄子也说：“道者，万物之所由也。……故道之所在，圣人尊之”。那么，道究竟是什么呢？老庄的回答是“虚无”。老子说：“天地万物生于有，有生于无”。庄子说：“夫道，有情有信，无为无形，可传而不可受，可得而不可见。”这形而上的道，就是支配万物的自然法则，所以说是可得而不可见。老子说：“人法地，地法天，天法道，道法自然”。“道不违自然，乃得其性。法自然者，在方而法方，在圆而法圆，于自然无所违也”。^② 庄子认为：“天下有常然，常然者，曲者不以钩，直者不以绳，圆者不以规，方者不以矩，附离不以胶漆，约束不以墨索。故天下诱然皆生，而不知其所以生，同焉皆得而不知其所以得。”^③ 在老庄看来，这至高无上的道，才是绝对的善和美，谓之“大美”，这是一种自然之美。老子说的“大音希声，大象无形”，“大巧若拙，大辩若呐”；庄子说的“天地有大美而不言”，主张“原天地之美，而达万物之理”。这都是以自然为美。这个“自然”，不是我们说的自然界的山水景物，而是指天地万物形成的自然力量及其天然形态，这种自然之美，具有两个基本特点：一大，二全。先说“大”。在老庄的哲学观念中，道是绝对大，老子说：“吾不知其名，字之曰道。强为之名曰大”。又说：“故道大，天大，地大，人亦大”。这个“大”的观念，是无穷、无限、无形、无声，是美和善的最高境界，故说“大音希声”、“大象无形”、“大方无隅”。庄子对此作了充分的发挥，他认为“天地之美”，才是“大美”，又说：“夫天地者，古之所大也，而黄帝、尧、舜之所共美也”。只有绝对大则“淡然无极而众美从之”。再说“全”。老子所说的“有物混成，先天地生”的道，是一个整体概念，是无穷大，“道生一”，一也是整体，不是局部。庄子也认为

① 《庄子·齐物》

② 王弼·道德真经注·卷二[M]·天津：天津古籍出版社，1989.

③ 《庄子·拼拇》

“道通于一”，是整体，而“其分也，成也，其成也，毁也。凡物无成与毁，复通为一”。他以昭氏鼓琴为喻，说“有成与亏，故昭氏之鼓琴也。无成与亏，故昭氏之不鼓琴也。”奏出一支曲子是成，然而五音不全，是为亏，不鼓琴则五音自全，这无声的音乐才是全美，故庄子特别推崇所谓“天籁”之乐，这也就是老子说的“大音”。这就是要求放弃人为的音乐，回到自然的本身。庄子还用混沌因被凿七窍而死的喻言，说明自然朴素之全美。总之，老庄的美的观念，是和道的观念联系在一起的，他们“绝圣弃智”、“绝仁弃义”，主张“擢乱六律，铄绝竽瑟”，“灭文章，散五采”，只有顺乎自然，未加人工雕琢者才为真美。可见，儒家重人为，而道家重自然，儒家重礼乐修养，而道家则重天真本性。他们的审美观是大异其趣的。

儒家和道家的思想有其根本的区别性，随着佛教传入中国、道教的宗教化以及儒家的神学化，三家的关系在鼎立的基础上开始了相互融合的历史。佛教在传入之初被认为是道教的一个支派从而被中国人接受的，然而由于道教与儒家的传统历史，所以佛教与政治的联姻是处于政治之外的。佛教发展的迅速促使儒家和道教的关系首先产生了微妙的变化，道教也开始从佛教中吸取诸如仪式的完整等方面的优点，士大夫也把佛教作为退隐的依托，同时佛教也开始运用中国化的语言和借用儒道两家的术语来宣传自己的教义。经过南北朝皇室的崇佛和灭佛运动，佛教在中国民众的生活中产生了广泛的影响，从而隋唐以来佛教不再是上层阶级的精神奢侈品，而是广大民众逃避现实的避难所。

佛教思想大多可用修心来看待的，就是说一切都是虚幻的，不要太执迷于此，不要因为虚空的东西而失掉本真，向往的是佛性，就像刚出生的孩子一样，出生时是纯洁的，但在社会的熔炉中，会慢慢失去本真，就如一面镜子，长时间不擦的话，就会落一层灰尘，所以为了找到本真而去修行，就是经常擦镜子上的灰尘，使他一尘不染，使心中纯净，不会因为外界的凡事而扰乱心境，使心静如止水，这样就不会大喜大悲，没有了痛苦。

佛家把他们所追求的理想境界——彼岸世界，也就是西方极乐世界（净土），看做是美的最高境界。道家把道视为虚无，而佛家的道则是一个“空”字，这是大乘佛教的基本教义。生活在公元二世纪中叶的印度大乘佛教奠基人龙树在他的《中论·观四品谛》中说：“众因缘生法，我说即是空，亦为是假名，亦是中道义”。佛家说的“因缘”，是指事物之间相对的依存关系，“假名”是假借的概念名相，“中道”就是排除事物间的这种因缘关系，离开名相，达到“空”的境界，这也就是最高真理。“龙树这个空是主观与客观的混

灭，没有任何性质和规定的内容，也是理智或科学思维所不能及的存在。”^①他在《大智度论》中说：“观一切法从因缘生，从因缘生即无自性，无自性故毕竟空。毕竟空者，是名般若波罗蜜。”般若，是智慧的意思，是第一等不可超越的智慧，而波罗蜜是到达彼岸的意思，即从生死之此岸到达涅槃^②彼岸。这彼岸世界，也就是佛家理想中的“万法皆空”的极乐世界。在佛家看来，现实世界是苦海，也就无美可言；一切物质现象，包括人的存在，都只不过是“因缘生法”中出现的幻影，不是实体，没有“自性”，都是空的，所谓“色即是空，空即是色”，只有那“非有，非无，非亦有亦无，非非有非无”的虚空境界，才是最高的实在。由此，我们可从中得到一点信息：涅槃——彼岸——极乐世界——空（美）。

再从佛教的“四谛^③”和“十二因缘”来看，核心也是一个苦字。“四谛”中第一个是“苦谛”，讲人生是苦，第二是“集谛”，讲造成苦的种种原因，第三是“灭谛”，经过涅槃，超脱苦海，第四是“道谛”，到彼岸的最高境界。这个“道谛”，也就是实现超脱，到达空境的最高境界，这也就是“般若波罗蜜”之妙境。而悟道之法，就被称为“妙法”。《法华玄义序》说：“妙者，褒美不可思议之法也”。看来，佛家以“空”为核心的一切“妙境”、“妙色”、“妙土”、“妙旨”、“妙法”等等，都具有褒美之意，和美的观念是有联系的。佛学经典有《妙法莲华经》（简称《法华经》），以“妙法”和“莲华”命名，皆有褒美义，而莲华（即莲花）则更被视为最纯洁、吉祥之物，是美的象征。故佛祖的宝座为莲座，往生净土为莲胎。而这一切，又都是虚幻的现象，统归空门。佛教的以空为美，以净土为美，以彼岸为美的出世思想，在我国古代文学中留下了深刻的烙印。有些作家刻意追求那种超尘脱俗、万念皆空的境界，像王维的“老来唯好静，万事不关心”的情怀，都具有佛学审美观的色彩。如果说，道家是从主观认识上希望调和矛盾而进入“虚静”

① 黄心川：试论龙树的中观哲学 [A]．中国佛学论文集 [C]．西安：陕西人民出版社出版，1981。

② 涅槃：与“涅槃”为同义词，已合并，佛教用语。是佛教全部修行所要达到的最高理想，一般指熄灭生死轮回而后获得的一种精神境界。小乘佛教以涅槃为彻底死亡之称；大乘佛教把涅槃说成是成佛的标志，是永生常乐之佛身。

③ 四谛：也称“四圣谛”，佛教的基本教义之一，即苦谛、集谛、灭谛、道谛。佛经解释“谛”为真理之义，被认为是神圣的真理，故亦名“四圣谛”。“苦谛”是对于社会人生以及自然环境所作的价值判断，认为人生一生皆苦；“集谛”指造成人世间一切苦痛的原因；“灭谛”指解脱世俗诸苦除去业因而达到“寂灭为乐”的“涅槃”境界；道谛指超脱“苦”“集”的世间因果关系而达到出世之“涅槃”境界，就必须修道。

的思想境界，那么佛家则是企图根本否定现实而遁入空门。

儒、道、佛三家的美的观念是那样的不同，甚至可以说是对立的。但是，在我国审美观念形成和发展的长期历史中，它们却又渐渐融合在一起。在刘勰的美学思想中，就已有明显的表现，他站在儒学立场上看文学的实用主义的美，同时也吸取了道家的自然之美和佛家“般若绝境”的审美思想。以后，在陶渊明、王维、李白、杜甫、司空图，以至苏轼、严羽、王夫之、王国维等等许多诗人、作家的美学思想中，这种合流的情况都有表现。当然，这是一种复杂的现象，并不是三家美学思想的机械相加。但儒、道、佛之间的相互影响，甚至相互融合，形成我国古代特有的审美观念，这是历史事实。

(2) 儒、道、佛审美趣味

人们的审美趣味，千差万别，但也有相同或类似的时候，譬如说一幅优美的画，可能大家都喜爱，也可能这一些人喜爱，而另一些人不喜爱。在共同喜爱的人当中，所获得的美感经验，也还有深浅之别、厚薄之分。审美趣味，人皆有之，不一定只是美学家、文艺家才有，各人的审美趣味的形成，基于生活实践，同时与各人的文化素养、理论水平也有关系，所以表现出来的审美趣味也白不同。但不论怎么说，审美趣味总是人们的审美观念、审美判断的综合表现。我国古代的艺术所表现出来的种种不同的审美趣味，都可以根据不同的审美观念和审美判断去进行体验和辨析。在儒、道、佛三家美学思想影响下所形成的审美趣味，是迥然不同的。

儒家的审美趣味，是追求理性的胜利和功利的实现，因此在文艺创作和鉴赏中，都要求符合伦理的规范和具有经世致用的社会效果。就诗歌来说，孔子首先对其思想内容规定了“思无邪”的原则和兴、观、群、怨的标准，诗的最高目的则是“事父”、“事君”，这样，他们的审美趣味，也就不能不受这些条规的约束。他们所欣赏的文学艺术，就必须具有以下这些特色：一是抒情言志，即要表达明确的思想和有节制的感情。这情和志，都不能超越礼和仁的规范。二是反映现实生活，表现政教善恶，宣传封建伦理、道德，为封建的政治服务。三是据儒家中庸之道的原则，要求文学艺术具有中和之美。对诗来说，就是要“温柔敦厚”、“主文而诵谏”、“乐而不淫，哀而不伤”，对音乐的要求亦然，季札观乐赞美《颂》是：“直而不倨，曲而不屈，迥而不逼，远而不携，迁而不淫，复而不厌，哀而不愁，乐而不荒，用而不匮，广而不宣，施而不费，取而不贪，处而不底，行而不流。”^① 这也就是中和之美。孔子闻

^① 《左传·襄公二十九年》，北京：中华书局，1980。

《韶》，被陶醉得“三月不知肉味”，认为是尽善尽美的艺术，可惜我们今天已领略不到了。但从儒家的观点看，这无疑是一种雍容典雅、四平八稳的音乐。相形之下，生动活泼的郑卫之音（民间音乐）则被斥为“淫乐”而竭力加以排斥，这足以说明儒家的审美趣味。

儒家的这种审美趣味，在我国古代文学史上的影响是很深的，它被作为正统的思想而被传播和接受。以杜甫而论，他在诗歌创作中就体现了这种审美趣味。从思想上来看，杜甫是儒家的信奉者，他有一个“奉儒守官”的家风，自己也有“致君尧舜上，再使风俗淳”的理想，虽然，他也发过“儒冠多误身”的慨叹，但他并不因此而改变了自己的儒家思想。在政治上，他关心国事，表示对封建王朝的忠诚，由于亲身经历了颠沛流离的战乱生活，目睹人民的疾苦，自己也饱尝贫困生活的滋味，所以，作品中充分反映了现实生活状况，揭露了社会的黑暗和政治的腐败，使之成为伟大的现实主义诗人。当然，作为一位伟大诗人，杜甫在艺术上的造诣是很高的，他的诗不是枯燥无味的教条和口号，而是具有很高的艺术性。但是就其审美趣味看，他的诗富有政治性和伦理精神，兼以重现实，尚实际，如“三吏”、“三别”等名篇，“朱门酒肉臭，路有冻死骨”之类名句，都是符合这种审美趣味的。至于白居易的“文章合为时而著，歌诗合为事而作”以及“存炯戒，通讽谕”、“惩劝餐恶”、“补察时政”等种种主张，更是儒家传统文学观的政治化，把美和政治等同起来了。

道家的审美趣味则大不相同，他们把伦理道德、礼法制度看作是对人性的束缚，把现实生活看做是“物累”，甚至连一个人的存在（“有身”），也被认为是物累。至于一切知识和智慧，都被视作是“道”的亏损。因此，他们的审美趣味，不在人为而重天然，不在现实而在幻想，不在伦理道德，而在自然本性，不受规矩方圆的约束，而要绝对的自由。这就是在“原天地之美”的审美观念下产生的审美趣味。这种审美趣味本身，就应该是像庄子说的“天下诱然皆生，而不知其所以生，同焉皆得，而不知其所以得”，一切听其自然。在我国文学艺术史上，这种审美趣味的影响也是极为深远的，有时，它影响到一个时代的文艺，有时它影响到一个作家而成为个人独特的风格。魏晋玄学影响下产生玄言诗，无疑是受道家的一些影响而产生的畸形变种，其“嗤笑徇务之志，崇盛亡机之谈”的风气，固然是不足为训的，但其中崇尚自然的审美趣味，对陶渊明就有很深的影响。例如陶诗中追求返璞归真、恢复自然的思想及“欲辩已忘言”的物我两忘的情趣，还有忘情于田园山水之乐，“心远地自偏”这样一种主观精神上的自我超脱等等。当然，陶渊明毕竟是个儒