

孙殿玲 著

阐释与探索

中国美学的理论与实践

中国社会科学出版社



孙殿玲 著

阐释与探索

中国美学的理论与实践

中国社会科学出版社



图书在版编目 (CIP) 数据

阐释与探索：中国美学的理论与实践 / 孙殿玲著. —北京：
中国社会科学出版社，2011.3
ISBN 978-7-5004-9622-9

I. ①阐… II. ①孙… III. ①美学史 - 研究 - 中国
IV. ①B83-092

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 044623 号

策划编辑 冯春风
责任编辑 张晓秦
责任校对 韩天炜
封面设计 郭蕾蕾
技术编辑 王炳图

出版发行 **中国社会科学出版社**

社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号

邮 编 100720

电 话 010—84029450 (邮购)

网 址 <http://www.csspw.cn>

经 销 新华书店

印 刷 北京君升印刷有限公司

装 订 广增装订厂

版 次 2011 年 3 月第 1 版

印 次 2011 年 3 月第 1 次印刷

开 本 880 × 1230 1/32

印 张 9.375

插 页 2

字 数 240 千字

定 价 25.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书，如有质量问题请与本社发行部联系调换
版权所有 侵权必究

目 录

第一编 中国美学的起点

第一章 老子庄子美论	(3)
一 老庄“大巧若拙”论	(3)
二 老庄的“不巧之巧”论	(14)
三 庄子“非美”论	(23)
第二章 老子庄子审美意识论	(30)
一 庄子的美感思想	(30)
二 庄子生命意识的审美品质	(42)
三 道家的生态美思想	(54)
第三章 道家审美创造与审美教育论	(64)
一 “雕琢复朴”的审美创造论	(64)
二 老庄艺术创造技巧论	(71)
三 道家的美育思想	(80)
四 道家美学的潜体系性	(95)

第二编 中国美学的文艺考察与阐释

第四章 中国美学问题的文艺延伸与发展	(105)
一 刘勰儒道互融的文艺美学思想	(105)

二 韩愈的文艺美学理论	(109)
三 张戒的诗歌美学理论	(116)
四 李渔《闲情偶记·词曲部》的戏曲美学理论	(125)
第五章 中国美学体系建构	(133)
一 王国维的美学思想	(133)
二 中国美学理论的现代转换	(159)

第三编 中国美学的当代思考

第六章 美学基本问题研究	(171)
一 论美与过程	(171)
二 论美与空白	(180)
三 美育的历史与现实命运思考	(190)
四 崇高美育的历史使命性	(198)
第七章 审美与文艺的理论问题探索	(206)
一 艺术欣赏中的理解	(206)
二 西方悲剧的中国传承与发展	(212)
三 叙事文学的美的形象的高级形态确立	(240)
第八章 文艺文本的美学解读	(270)
一 道家人格美思想的当代文学创作影响	(270)
二 武侠小说的审美价值	(277)
三 王充间散文的审美文化蕴涵	(283)
参考文献	(293)

第一编 中国美学的起点

中国美学体系的建构从近代王国维开始。一个世纪以来，由于学术环境的日益改善，无数学者的付出和努力，中国美学得到了极大发展，先后经历了 20 世纪 50—60 年代的美学大讨论、80 年代的美学热、90 年代的美学多元化和转型，美学专著、论文数量实现了跨越式增长，其研究内容不断呈现多元化。尽管如此，美学自身建设和学术研究仍很薄弱，而且西方美学印迹也十分明显，甚至在某一时期失去自己的话语权。建设中国当代美学体系，应首先立足于本土美学。中国人的审美意识萌发时间早，但美学专著出现较之西方却很晚，而且不系统、不成熟。中国古典美学理论在先秦时期，大多存在于哲学、经学、政治学等著作当中，直到刘勰第一部文学理论专著《文心雕龙》出现，但《文心雕龙》也不是一部纯粹的美学专著。可以说，中国美学最

早发端于先秦道家。道家创始人老子和庄子在其哲学著作中涉及了美的本质问题、美的表现形态问题、美感问题、审美欣赏问题、审美创造问题等，可以说对中国的美学体系框架进行了初步建构，对后世美学研究产生了深远影响，而且很多美学理论和范畴，如审美心胸、意境、美丑相互转换关系等问题，尤其是对丑的认识，都成为中国古典美学的发端。可以说，对中国美学产生深远影响的不是儒家美学，而是道家美学。所以研究中国美学应该从老庄开始。

第一章 老子庄子美论

一 老庄“大巧若拙”论

美的表现形态多种多样，巧与拙作为一对审美范畴，在我国各家学派的美学论著，如哲学、社会学等著述中都有所论及。道家老庄将美的形态分为许多种，其中在人的创造活动中的“巧”就是一种。关于“巧”，我国各家各派都有过研究，他们以各自的审美尺度来衡量巧，如儒家将最合乎“礼”、“仁”的行为方式视为最巧，法家把最合乎规度的行为视为最巧。从总体上看，绝大多数学派论“巧”在某一点上具有相通性，即“巧”的装饰性。唯独道家老庄论“巧”，有着完全不同的审美尺度和高度。老庄认为，儒家等学派所谓的巧不是真正的巧，真正的巧不拘于形式和法规，真正的“巧”不巧，而且“拙”，这就是“大巧”。“大巧”的根源在于“道”，“大巧”的本体在于道运行及其创造对象的特点，“道”创造万物而不自显，创造出的对象朴素自然。由此使老庄作为哲学范畴的“道”演化成美学范畴的巧，“道”具有拙的质朴性，甚至本身就拙。因而作为哲学层面的“道”体现在内涵和外延上，具有“大巧若拙”的特点。所以，人在审美创造中不显示巧，而是显示出拙得巧，巧得拙，但拙中藏巧，这就是“大巧”。就此现象，老庄提出了“大巧若拙”的美学命题。“拙”非一般意义上的拙，具有质朴、纯拙之意。老庄对“大巧若拙”的阐述是围绕着“道”展开的。“道法

自然”（《老子》第25章），凡是朴拙的皆自然；凡是自然的创造活动都合乎道，合乎道的创造活动都能显示“大巧”。“大巧”的境界是最自然的境界，也是最美的境界。这就是老庄崇尚自然的审美观。老庄把自然朴素美看成美的最高尺度和标准。因此，老庄提倡审美创造上的“大巧若拙”，就是提倡自然朴素美。

（一）“大巧”的本体性

老庄的学说核心是“道”，他们的哲学著作中反映出来的人生观、政治观、价值观乃自美学观，都以“道”为出发点和归宿。老庄通过对大自然、人世间乃至整个宇宙的观察和探索，提取了一个抽象性的概念“道”，它“视之不见”、“听之不闻”（《老子》第14章），为“无名之朴”，无形无象，但又让人感到它确实实存在，而且无时无刻不在起作用，所以老庄只能“字之曰道，强为之名曰大”（第25章）。

老庄没有将宇宙如何生成、创造万物如何巧妙叫做什么，正如老子云：“道可道，非常道”（《老子》第1章），我们认为“道”是不能言说的概念，即不能用具体的言辞来表达。那么“道”为何物？按照老庄的理解，它只是体现在宇宙创造万物显现出的境界中。“道”是无形的，“名可名，非常名”（第1章），“道”没有具体形象，当然“不可名”，但不是真的“无名”，老庄也不认为“道”没有形状，但这个形不是我们今天一般意义上理解的形，老子曰“其中有象”，这个“象”是“无状之状”、“无物之象”，是“大象无形”之象，是人们看不到的形象，它体现在宇宙创造万物显现出的境界中。老子虽从字面上说“道恒无名”，但究其实质，是从更深层角度来审视符合道的形，“无名”是超形、“大”形。“道”超越了人的感官和知觉，人的视觉和味觉不能触及，老庄称之为“夷”、“希”、“微”，它“淡兮其无味”、“迎之不见其首，随之不见

其后”(第14章),任何人的努力都是徒劳的,它既不是绝对物质性的东西,也不是绝对精神性的东西。“道”就是这么一种自为自在的存在,既无所不在,又永恒不灭,超越物外。“道”虽超越感觉,但又是可感的。老庄认为,无形的“大象”是最美的形象,人们可以通过各种思维因素可体验到它的美。老庄虽说“道”无影无形,但也不认为它绝对的虚无。所以,老庄将它描写成“惚兮恍兮”、“窈兮冥兮”、“惟恍惟惚”的境界,无形、无色、无味,我们用肉眼看不到。正是“道”的这种不可捉捕性,决定了它的创造性和审美价值属性。老庄把它这种“惟恍惟惚”的状态看成是最美的境界,也是艺术的境界。虽然它表面淡然虚白,但不是什么也没有,正是因为虚白而生出许多东西。所以回过头来,我们发现,老庄不仅认为“道”有“大象”,还丰富得很,“有情有信”,有真、有寿、有巧,这些都是虚白生分出来的超象,“可传而不可授,可得而不可见”,一旦下落到人的创造活动中,就可以与人相契合,成为人的审美观照对象。可见“道”的包容之丰、载力之大,表现之拙,威力之强,甚至“生天生地,神鬼神地”,它赋予天地之形与生命,却没有任何有意雕琢和开凿的印迹。在老庄看来,这就是“道”的创造性所在,也是至美的根源。由此可见,老庄与其他各家各派对巧的理解极为不同。

我们又从亲身的体验中感到“道”之创造的巨大之巧。它的创造之巧在于,它创造万物自然而然,没有雕琢的痕迹。我们今天面对日光月明、斗转星移、云行雨施等宇宙间神奇的变化,面对大自然的春华秋实、草木賁华、鸟翔鱼跃,面对秀丽的山川景色,会不时激起审美的愉悦,进而常常在对外界的审视中,发生对对象显形缘由的追问,我们在老庄的审美观念中找到了答案:这就是“道”之文,“道”的体现,大自然的秀丽景色都是“道”的刻雕之形,是用多少人力和能工巧匠都模

仿不出来的完美状态。老庄认为，“道”外化的原生态最自然，也最美。由此可见，“道”是万物生化的属性，是万事万物生长的本源，即老子所谓的“天地之母”、“玄牝之门”，事物的一切变化都离不开“道”，任何人为都代替不了。故“道”是美的载体和根源。

但是千万不要误解“道”有意地创造了什么，其实“道”并没有有意地创造什么，老庄也不认为它有意地创造了什么。“道”的本性是自然无为，老庄所谓的创造是万物变化发展的自然而然，不留运行的痕迹，甚至整个自然界乃至整个宇宙都是自然的对象，并无“道”的强行、显白的痕迹，是物的自然发展变化的自为性，“道生一，一生二，二生三，三生万物”（《老子》第42章），它化育万物不知不觉，而非有意识、有目的的行为，一切都是物自然的变化：“畜万物而不为义，泽及万世而不为仁，长于上古而不为寿，覆载天地刻雕万众形而不为巧”（《庄子·大宗师》），创造万物不见其巧，不是不巧，而是巧得自然。它的创造之巧，已经超越了一般意义上的技巧。这说明，“道”无所不能又无所不能。回过头来我们发现，人的高超水平的审美创造也是合乎“道”的，人也能在创造时巧妙无痕，不着人工痕迹，表现真正的巧。所以，虽然从老庄的描述上看，“道”既深奥又玄妙，似乎和人总保持着遥远的距离，其实“道”没有那么深奥和神秘，它就存在于我们所处的环境周围，存在于我们的行为活动之中，乃至我们自身。庄子把蝼蚁、瓦甓甚至屎尿都当做是“道”的载体，通俗地说明了“道”的普存性和质朴性。正因为“道”的这个特点，老庄才把它称之为大美，赋予了它至高无上的审美意义，同时也说明，“道”不是妙不可得，只要我们在创造活动中，一切遵循“自然之道”，不刻意雕琢什么，就能得“道”，也能在创造对象方面巧夺天工，创造主体也能达到自由。

（二）“大巧”的自然形态

老庄论“道”同时也是论美。自然是“道”的特性，“刻雕众形而不巧”；“自然之道”创造了一切，而非有意弄巧，但创造出来的一切又是那么的美，这是一种大巧，不见其巧而成天地之美，有拙的质朴性。《辞海》解释巧曰：“巧的极致有时表现为精致，也可以表现为拙朴和粗犷。”后种解释与老庄心目中的巧是一致的。所以“拙”是“大巧”的表现形态，老庄把“大巧”看成是美的极致，甚至可以说是心目中真正的美。因而，老庄热情赞美天地之中美的自然铺陈，如天地之大美、四时之明法，万物之成理。这都是“道”雕刻、创造出来的大美，但又不见其造巧之痕，“天地有大美而不言，四时有法而不议，万物有成理而不说”，而能“原天地之美而达万物之理”，创造出来的一切又是那么美，庄子说：“朴素而天下莫能与之争美。”（《庄子·知北游》）庄子把不加雕饰的自然看成是真正的美。因而，老庄赞扬在生活中不自说、不自显、不自视的朴素行为，如庄子对人的自然行为的赞美：“若夫不刻意而高，无仁义而修，无功名而治，无江海而闲，不道引而寿，无不忘也，无不有也，淡然无极则众美从之。”（《庄子·刻意》）意思是说，真正高尚的人无须刻意克制欲望，真正修身的人不大谈仁义，治国有功的人不求功名，真正退而休闲的人无须隐去自身，人的这一切行为都出于自然，虽表面冷漠，却真正达到了目的。因此，庄子把这种行为表现看做是众中之美，“曲者不以钩，直者不以绳，圆者不以规，方者不以矩”（《庄子·骈拇》），这就是天地造化的“大巧”，巧就巧在不刻意而成，“大巧”巧在自然。这在一般人看来很难理解，但在老庄看来，这一切皆出自然，本是常态，并非“道”有为之，是物与物、人与物、人与人之间的和谐会契。

所以“大巧”是无为而无不为的体现，是无为之为，巧到无痕，巧到复朴，巧夺天工。在人的实践活动中，老庄以“无为”为美。“无为”并非万事不做，而是人的一切顺应自然，在顺应中使自己的目的自然而然地实现，做得巧妙无痕，严格地说不妄为。所以老子很重视“为”。难能可贵的是，老庄并没有把对美的这一认识停留在形而上的思想层面，而是把它落实到人的审美创造活动中，以“大巧”为审美尺度，来衡量人的创造境界，把最符合自然、最能体现人的自由的创造境界看成是一种美，进而极力推崇人在现实生活中处理事务、言行表现所达到的完美行为，如人的“善行”、“善言”、“善数”、“善闭”、“善结”（《老子》第27章），意思是善于走路的人不留纰漏，善于谈吐的人不会授人以柄。老庄以无言为美，“善言”有无言之意，无言最自然，最能保持自己的自然之性，所以老子说：“希言自然”（《老子》第23章），庄子说“至言去言”。“希言”、“至言”是去掉了言的外壳的无言之言，表面朴拙，但不会授人以柄。老子对在现实生活中的言语之巧，尤其是无华的言辞大加赞美：“卮言日出，和以天倪”；善于计数的，用不着筹码；善于关闭的人，没有锁匙别人也打不开；善于捆绑的人，没有绳索别人也解不开。是不是计数真的不用筹码，关门不用锁，捆绑不用绳？这是字面上的意思，也正说明了“大巧”的特点。按老庄的理解，无人约制而起到制约作用的行为，巧到连一丝人的踪迹也不见，是因为顺应了“道”，是人与天合的境界，否则，这样的工具用上几百条、几千个、几万把也有可能被消解。可见，老庄称善的工具都是审美超象工具，他把能驾驭超象工具的人的创造称之为美的创造。所以，美的获得必须“去言”、“去为”，以“无言”而达言，以“去为”来合“至为”。老庄极力赞美人在创造活动中不假借、不苦劳、巧到极致的行为。

由此我们感到，老庄始终以无为为美，以拙为美。老庄的这

个观点，延伸到了社会实践活动的各个方面，如在军事活动中呈现出的“大巧”：“善为士者不武，善战者不怒。”（《老子》第68章）在支配对象上应表现的大巧：“不争而善胜，不言而善应，不召而自来。”（《老子》第73章）老子在处理人与对象矛盾上也追求一个巧字：“图难乎其易也，为大乎其细也”，表达了老子处理事务的态度和看待事物的审美观点。

老庄以“大巧”的行为为美，主要是以自然为美。老庄以此来规范人的言行，他认为，人的美不在于外表的聪明、伶俐、智慧，而在于愚拙、不知、不能和不美。对人的审美创造来说，创造活动要合乎“道”，表现拙，好像什么也没做，其实什么都做了，做得天衣无缝。因此，老庄提出在创造活动中表现“大巧”，其目的在于反对人的机巧，提倡人在审美创造活动中创造无华之美，无疑这将推动真美的创造。

（三）“大巧”与审美创造主体修养

老庄在其哲学著作中提出了一个美学概念“大巧”，“大巧”表现为“若屈”、“若拙”、“若讷”，是真正的巧。“大巧”是老庄“无为而无不为”的哲学和政治思想在美学上的体现。老庄认为，“大巧”与“道”相通，只要是人类体道的创造，都能通于“大巧”。但是“大巧”的实现是有条件的。既然“道”的境界至善至美，那么体道的主体就应排除一切私心杂念，修养心性，即“涤除玄览”，才能在创造中显现出“大巧”。

1. “大巧”与“心适”

“大巧若拙”（《老子》第45章）是老庄提出的美学命题，它包括合目的合规律的统一与合目的又无目的的统一，是一切任其自然规律自然而然，不在规律之外寻找自己目的，是既合目的又无目的，无目的又合目的的境界。而人的创造活动，首先要以满足自身的需要为前提，具有功利性。但人的创造活动又是人的

自由、美的表现，因而又是无功利的。老庄认为，人若想使创造活动达到自然无为的“大巧”境界，获得美和自由，就必须超出世俗的一切利害关系，顺应自然，这样，人才能摆脱外物的束缚和支配，达到自在无为的“大巧”境界。如果以功利为标准衡量人行为的优与劣，则无美可言；而以牺牲自身的自由换取功利更是不美。所以，庄子把抛弃自我、忘掉利害得失，甚至忘掉生死、不为物役，看成是精神的极大快乐。他以行赌为例，来说明如何放弃输赢滞碍而获得审美愉快的。“以瓦注者巧”（《庄子·达生》）（以下只标篇章），以瓦为注，心无负担，操作起来自然巧；“以钩注者惮，以黄金注者殚”（《达生》），因为所下的注贵重而担心害怕，自然心神不宁，不能驾驭行赌，必“外重而内拙”（《庄子·达生》），因而不巧，这是对自由的否定，必须加以抛弃。这说明，人在创造活动中，计较利害得失而为世俗的功利所左右，必然劳心费神，精神痛苦，不能与外在的对象相交融，更不能“物物”而任物来去。总之，内心的功利思想是滞碍“大巧”实现的根源。

庄子以列子射箭的前后表现为例，说明功利对实现大巧的危害性。列子射技很高，平地为射，箭发如神；当被呼为“登高山，履危石，临百仞之渊”（《田子方》）而发射时，列子连弓也不能拉。列子的前者表现说明，他心中无所待；后者表现是因为他心存生死之忧，当然无心射箭。这则寓言故事证明了功利之心对人的行为的制约性，同时也提出了一个对于“大巧”实现的重要条件：只有排除功利之心才能使精神专一；精神专一意味着忘物、忘我、忘心，忘掉一切而达到虚的“惟恍惟惚”的境界，专一对象。“虚者，道之常也”，主体只有虚静才能得“道”。老庄讲心有二：一是智巧之心，即功利之心，又是世俗之心，背道之心，为老庄所不容；二是自然之心，人的“纯纯常常”（《山木》）之心，不掺杂私心杂念的顺物之心，即无心之心，李贽所

谓的“一念之本心”，就是体道之心，老庄所推崇的“大巧”之心。“大巧”是无巧之巧，是物我生化的境界，是“忘适之适”（《达生》）的审美境界。故不能忘物、忘我、忘心，就不能凝神，主体与对象就不能高度相通，主观境界与客观规律就不能契合，自然就不能实现巧。创造自然美，就必须摒弃得与失、利与弊、荣与辱等一切功利之心，甚至“绝圣弃智”、“绝巧弃利”（《老子》第19章），庄子表现得更为强烈：“堕肢体，罢聪明，离形去知”（《大宗师》），忘掉自我感官，去掉主观意识，乃至自身，这样才能“物物而不物于物”，“胜物而不伤物”（《应帝王》），“不以物挫志”（《天地》）。

老庄的观点在实践上是不可取的，但就塑造审美主体心性来说是契合的。实践证明，人在审美创造中，没有牵挂才能自然而然。所以没有忘形、忘心的表现是不行的，而忘却外物和自我最关键的是忘心，即功利之心。庄子曰：“养志者忘形，养形者忘利，致道者忘心矣。”（《让王》）无心才能“乘物”，“乘物”才能“游心”，才合乎道，做得巧，主体才能超越一切外物达到无所不适的境界，获得美的愉快。老庄审美超功利的观点，重在审美创造中的主体心境与实现“大巧”的关系的审视上，把美与无心之心联系到了一起。他们认为，一切美都来自无心，来自“忘适之适”，做到“心适”，就能忘记影响人的自由的牵累，即使是追求“适”也会滞碍人的行为，追求“适”也会不适。所以要忘掉“适”，忘掉是非甚至生命之忧就能进入“大巧”境界而感受其美。

庄子列举了一系列寓言故事，反复强调无功利的审美心胸对实现“大巧”的重要意义。《徐无鬼》中的石匠用平常的大斧砍去同伴鼻子上薄如蝉翼的灰泥，做得巧妙无痕，这是因为他心中没有被功利心所拘滞，在一般人看来实难想象，我们却从他“运斤成风”而“尽垠而鼻不伤”的运斧中感到了自由之美。轮

扁斲轮也很巧，因为他没有是非功利之心，遵循了事物的规律自然而然地操作；“工倕旋而盖规矩”也是因为“其灵台一而不桎”心灵无碍物而专心画圆的结果；捶钩老人的造钩之巧，来自他心中“于物无视也，非钩无察”，将所有的精力都贯注在钩上的结果。“津人操舟”（《达生》）因“忘水也”，不存在生死的顾虑，真正凝神于操舟，驾舟才如此巧，动作才如此优美；吕梁丈夫因蹈水“从水道而不为私焉”而从容自如。总之，在现实生活中，那些能工巧匠的创造之巧皆是无二心之巧。无功利之心是为了凝神，所以，老庄要求人不去追名逐利，保持清静无为的本性。在老庄的著述中，我们也发现了不为功利所浸染的“真人”、“赤子”、“自然人”和“潜水不窒，蹈火不热，行于万物之上在而不栗”的“至人”（《达生》），他们的行为都是美的。

2. “大巧”与功利的排除

在现实生活中，人都是社会化环境中的人，不可能绝对超然物外，那么是否永远为物所役而不能凝神于劳动创造呢？事实并非如此。老庄认为，人克服功利观念后可以凝神。于是老子提出了“涤除玄览”（《老子》第10章）的命题。“涤除”，就是洗净尘垢之意，“玄览”即深观远照，意思是涤荡一切有关功利欲望的臆想，以直观的形式感受美。庄子也持同样观点，他发挥了老子的审美虚静说，提出“心斋”、“坐忘”的观点。“心斋”即斋心，戒除心中二义，“坐忘”即忘掉自我感官形体、去掉思想意识的无知、无觉状态。我们这里不对庄子“坐忘”作是非评判，而是从审美活动的层面探讨“心斋”、“坐忘”的意义。庄子“心斋”、“坐忘”的提出，是对审美创造主体提出的条件。在审美创造活动中，主体只有抛开功利牵扰，不带任何主观因素的认识，消融物我界限，才能参悟审美对象，全面进入审美观照的境界，才能实现“大巧”。“梓庆削鐻”（《达生》）就是忘我