



國家藝術基金

CHINA NATIONAL ARTS FUND



南開大學

Nankai University

2017年度国家艺术基金

2017 China National Arts Fund

中国绘画意象造型

艺术人才培养项目论文集

The Collected Essays of "Art Talent Program on Interpretation and Composition in Chinese Painting"

尹沧海 主编

南開大學 出版社



2017年度国家艺术基金
2017 China National Arts Fund

中国绘画意象造型

艺术人才培养项目论文集

The Collected Essays of “Art Talent Program on
Interpretation and Composition in Chinese Painting”

尹沧海 主编

南开大学出版社
天津

图书在版编目 (CIP) 数据

2017 年度国家艺术基金“中国绘画意象造型艺术人才培养”项目论文集 / 尹沧海主编. — 天津: 南开大学出版社, 2019.1

ISBN 978-7-310-05696-5

I. ①2… II. ①尹… III. ①绘画—人才培养—中国—文集 IV. ①J205.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 266304 号

版权所有 侵权必究

南开大学出版社出版发行

出版人: 刘运峰

地址: 天津市南开区卫津路 94 号 邮政编码: 300071

营销部电话: (022) 23508339 23500755

营销部传真: (022) 23508542 邮购部电话: (022) 23502200

*

北京隆晖伟业彩色印刷有限公司印刷

全国各地新华书店经销

*

2019 年 1 月第 1 版 2019 年 1 月第 1 次印刷

210×285 毫米 16 开本 11.75 印张 2 插页 271 千字

定价: 72.00 元

如遇图书印装质量问题, 请与本社营销部联系调换, 电话: (022) 23507125

前 言

“意象”是华夏先民对于天人关系思索的结晶，《周易》有“《易》者，象也”“立象以尽意”。在意象哲思中，我们总能体察到华夏文明既重于感性经验的直观体悟，又重于理性认知的辩证思考，以个别形象透视普遍规律的思维路径与文化基底。刘勰《文心雕龙》有云：“独照之匠，窥意象而运斤。”在审美意象中，我们总能体会到诗、文、书、画以鲜明生动的形象传达着丰富多样的思想感情，徜徉在“登山则情满于山，观海则意溢于海”的移情世界之中。“意象”是中国绘画始终奉行的创作圭臬，画家讲求“澄怀味象”的审美心胸，讲求“外师造化，中得心源”“度物象而取其真”的审美观照，讲求“画者当以此意造”“写物之生意”的审美创造。在绘画意象中，我们总能品味到“诗画交融”“缘情言志”的写意精神，以及物我为一、天人一体的人生境界。一言以蔽之，“意象”是中国文化的核心所在，以之为途，可以透视华夏文明之精神、中国书画之本源。

2017年度国家艺术基金“中国绘画意象造型艺术人才培养”项目根植于中华古典美学核心范畴——“意象”，旨在厘清中国绘画“意象造型”与“写意性”的学术内涵。项目实施期间，共聘请了国内外相关领域权威专家、学者和艺术家二十余人，开展了历时八周的集中授课教学，其中“主干课程”与“专题讲座”共二十余次。课程结束后，项目专家与项目培养人才围绕中国绘画意象造型及相关问题提交了论文。我们将项目专家论文与经过审阅、修改的项目培养人才论文合编为一册，即《2017年度国家艺术基金“中国绘画意象造型艺术人才培养”项目论文集》，与《2017年度国家艺术基金“中国绘画意象造型艺术人才培养”项目作品集》互为姊妹篇，全面呈现本项目倡导之艺术实践与理论研究并重理念的教学成果。

本书收录的论文从不同侧面和视角探讨了中国绘画意象造型这一重要问题，大致可分为以下三方面：

其一，在艺术与哲学的对话中，探讨中国绘画意象造型、写意性的本源与表现。绘画与哲学的互动关系是一个历久弥新的话题，对于中国绘画的意象造型与写意性问题来说更是如此。只有深入剖析中国哲学中“象”“气”“道”等核心范畴，才能从根本上理解中国绘画审美观照、审美创造所依托的文化精神土壤。在这部论文集中，部分论文从周易、庄禅、儒家等哲学学说出发，梳理传统哲学与中国绘画之间的内在关联，建构起二者之间互为表里的“道”“器”关系，为深入理解中国绘画缘何以“意象”为要旨，提供了富有价值的学说与观点。此外，部分论文从传统哲学审美内涵之人性思考出发，阐释中国绘画的“写意性”，以

逻辑演绎与历史梳理的方式，探究“笔墨”与人性流露之间的关系，揭示出了“写意性”的深层文化内涵。

其二，在多学科交叉中，开拓中国绘画意象造型的研究视野。如果说中国古代绘画是在丰厚人文历史土壤中绽放的一朵仙葩，那么，当代中国绘画应是在多学科交融中茁壮成长的一棵新苗。本书中的部分论文将研究视角延伸到了艺术之外的其他人文学科之中，甚至突破了人文社会科学与自然科学的界限，而指向了人类文化的总体。这些看似与中国绘画并不直接关联的领域，实则将对中国绘画的未来发展构成影响。中国绘画的意象造型与写意性等概念虽然有着悠久的历史，但是历史的厚重并不仅仅意味着追思、复古，甚至停滞。相反，这份悠久，恰恰使其能够不断吸收人类文明进程中出现的新营养。这些突破学科界限、突破文理界限的论文，将为中国绘画的前行提供新方向，使得古老的意象造型传统能够在更为广阔的人类文明视域中呈现富有当代价值的新貌。

其三，在理论与实践的互动中，树立中国绘画意象造型的学术独立性。在通过跨学科交流为中国绘画研究增添多种维度的同时，仍旧需要保持中国绘画自身的话语体系与学科独立性。这种独立性存在的基础就是“意象造型”与“写意性”的艺术实践。换言之，具有独立性的中国绘画理论研究，是根植于并面向绘画创作中的体悟与问题，并以理性思考的方式展现出来的。这部论文集集中的多数论文立足于当下中国绘画艺术实践，对于绘画意象、诗画关系、书画关系、写生问题、工笔与写意等具有学科特质的具体问题展开了论述。或通过重新阐发传统画学思想来解决当下的艺术困境，或通过直面现实创作问题来构建新的艺术观念。相较于论文集中涉及哲学思想、历史文化、人类文明的相关研究，这些论文虽然在研究视野上略显单一，却能够以当代人的审美角度更加显著地表现中国绘画自身的魅力。

在中国绘画意象造型的研究中，我们力图倡导一种兼容并蓄、博采众长、实践与理论互通的理念。这部论文集正是对于这种研究理念的一次展示。“意象”作为中国绘画的核心课题，对它的研究既应当以文、史、哲乃至自然科学的广阔视角来扩展丰富性，也应当以绘画实践的专业体悟来深化独立性。如此，意象造型的研究才能做到以古为今、与时俱进、体用不二，闪耀出中国绘画作为世界文明的一颗明珠的当代光芒！

新的历史时期，在国家提出“把跨越时空、超越国度、富有永恒魅力、具有当代价值的文化精神弘扬起来，把继承传统优秀文化又弘扬时代精神、立足本国又面向世界的当代中国文化创新成果传播出去”的指示引导下，兼具历史底蕴与当代意义的中国绘画意象造型研究，必将为“增强文化自信”“提高国家文化软实力”“展示中华文化独特魅力”贡献绵薄之力！

尹沧海

2018年9月

目 录

项目专家论文

- 传统与现代：中国画的意象性 陈福春（3）
- 艺术的源头活水——“庄禅”灵性 陈洪（6）
- 说“线”
- 现代工笔人物画创作思考之一 陈孟昕（14）
- 论国画 陈绶祥（18）
- 中国书画笔墨概念的提出和确立 樊波（28）
- 中国画的笔墨担当 霍春阳（34）
- 医学与美学 郎景和（39）
- 明斯特雕塑十年展 李军（43）
- 艺术创新与文化自信 李毅峰（46）
- 中国书法的文化特质 刘运峰（50）
- 再谈工笔画的“写意性” 唐勇力（57）
- 篆书艺术研究 王德恭（62）
- 论艺术家的审美能力 王志耕（66）
- 劳动的拯救
- 论禅宗农禅思想对劳动异化问题的克服 吴学国 金鑫（72）
- 对书画一律论的反思 薛富兴（85）
- 印度的自然审美观 杨岚（98）
- 自由与纯粹的表达——禅宗写意画的精神 尹沧海（106）

项目培养人才论文

- 从谢赫“六法”谈“似与不似” 陈小西（113）
- 论意的不可言说 杜道伟（115）
- 中国画线条意象性的表现特征 傅晓辉（121）
- 论中国绘画的临摹 葛洪强（126）
- 写生何用？ 韩京雷（131）

略谈中国绘画意象造型的审美特质	韩淑英 (134)
意象造型与写生的关系	郝志远 (136)
浅析当代中国画“禅宗审美取向”的现实意义	惠菲 (139)
谈诗论画	
——浅谈诗与画的“象”“意”关联	李爱峰 (144)
论中国大漆材料的美学特征	李明谦 (149)
浅析中国山水画审美形态的构成特征	马科 (153)
构建当代中国画意象造型的审美观	文艺 (157)
浅议中国画的“留白”与意境	徐冰 (160)
从两汉画像石与画像砖中看传统意象造型的艺术特点	于露 (164)
中国画的构图与意象空间刍议	张斌 (169)
试论工笔画的“意象之美”	赵松岩 (175)
后 记	尹沧海 (179)

项目专家论文

传统与现代：中国画的意象性

陈福春

(天津美术学院)

《易传》中“立象以尽意”的命题是“意象”概念提出的哲学基础，其解决的是如何抽象、概括宇宙万物的问题。“观物取象”是抽象、概括宇宙万物的基本方式，即从眼前的客观物象中进行选择性的抽取，这种选择过程就是“意”对于“象”的融合，就是主观与客观的结合。中国绘画立足于“意象”的诗性文化，既非写实，也非抽象，中国绘画与西方绘画的区别正在于此。

“观物取象”的哲学思想落实在绘画实践之中，就是创作中如何选择、如何融合、如何变化的问题，具体来说就是对于物象进行保留与修改，使之符合自己的创作需要，从而形成自己的程式、符号与艺术风格。当下重提中国绘画的“意象造型”问题，是对于传统的回望，是以古人的智慧促进当下的中国绘画创作。

画作中的造型背后都是有意趣的。中国绘画讲求变形，我们不仅应当学会变形，更应当明晰变形的理由。比如有些画家的禽鸟造型是大头小身，刻画得十分笨拙，这表现的是对于儿童般天真的追求；有些画家将鸟头画小，是为了把鸟探头探脑的情趣展现出来。画家在观察客观物象之时，应当细致精微，把握物象的本质。“四君子”要由表及里地去解读，而非仅仅着意于物象表面。菊花临风傲寒，腊梅不畏寒苦，竹子坚毅刚正，兰草清雅宜人，这些精神指向需要体悟并表现在画作中。中国绘画要品读，不仅要领略整体的气息，也要观照细节之中的意趣以及背后的精神指向。高雅的精神指向是花鸟画艺术创作的关键，其可以使一般甚至俗气的题材焕发出艺术魅力。以齐白石创作的牡丹画为例，他以大笔图写的牡丹花舒展、洒脱，将其从容大方地表现出来，使得牡丹花这种“俗”题材有了精神气质。因此，花鸟画创作中没有俗题材，只有俗画，关键在于画家是否能够读出物象的内在精神，能否找到表现这种精神的方式。

将生活经验与生活判断融入创作是中国文化观念下中国绘画的根本性要求。从选择物象到塑造物象的过程，就是“立象以尽意”的过程，作品是画家之意情真意切的表达。每个人

对于客观物象的解读不尽相同，由此形成的境象就有所不同。只有认真品读物象、主动处理物象，才能使绘画作品反映自我内心的声音。

中国水墨当是华夏民族精神的视觉表现和形象体现，其对境、象的追求与把握，有着独特的审美视角与文化内涵，并因此而获得了足够感人的艺术魅力。目前无论从哪一种水墨形式上看，均不可能自主地排拒对境、象的追求与把握。赋予任何一种水墨形式以意义，是水墨创作的根本所在。只不过目前诸种水墨形式在对境、象的认识层面上，与对笔墨语言的运用方式有所不同；然而在创造境象的本质追求上是一致的。但无论如何，对于笔墨语言的不重视，甚而排拒语言形式，都应该是错误的，或至少是不明智的。

社会阶段的不同，使得境象的内蕴与层次也时时发生着变化。所谓时代，是由社会政治、经济、伦理、文化等元素组成的集合体，生存其间的创作主体不可能回避这个现实，这也是境、象不可回避或排拒的一个实在的客观因素，究其原委，境、象概念的获得，取决于创作主体对于周围世界的精神感悟，是一种能动的反映与潜意识的把握。

境在绘画中是一个多层次的概念，其终极之谓是意境，居于自然物境与画境之上。在立象尽意的整个过程中，境是绘画的终极状态，立象是完成意境创造的手段与过程。在这个过程中，创作者以其自身的学识水平，在感受客观物象时获得一种情境，而这种情境作用于人类精神的某一点时，便促动了创作者的传达欲望。这种欲望又会调动创作者做更广泛、更深入、更细致的体味，观察客观物象间的种种状态与神契，并予以调度，从而强化了物象间的关系状态，使意境从物象间、笔墨间以及主客关系间流泻出来，完成意境的创造。故而这境的产生，便离不开对物件的认识与把握。当然，象也有客观物象与主观心象。

中国绘画的境、象与中国文化的本质是本体连枝的关系。象形文字及书画同源的现象说明了在先民意识中，存在着一种视觉依赖的文明传统。人生长于自然，存在于时代，其视觉依赖的传统便不会摒弃。“眼见为实”的俗语，即道明了中国人这一文化心理的内质状态。由此，中国绘画中境、象的创造便会与时俱进，而相应于时代。

对于境、象的追求，是中国水墨创作永久的命题，这当与绘画艺术产生的本因不可分。无论是物境、画境还是意境，皆不可离象而谈，即便不以客观物象为象，也会以心象为象，不然境无从生。其实心象又何尝不是客观物象感召与演化的结果。心象是理想对于客观物象予以修正或升华的产物，主观心源则又受着自然与文化的双重洗礼，具有民族审美特质与时代精神的双重因素。境生于象间却达于象外。所以我们说中国水墨是自然造化与主观心源的双重载体。因中国水墨注重意境，又同时不排除象因。

具状物与抒情达意双重功能的笔墨便是中国水墨最基本的语言形式，传达并缔造着传统精神与现代情怀。处身于当代文化语境中的中国水墨，无论哪一种形式都不可能排拒笔墨的传达与创造。“夫象物必在于形似，形似须全其骨气，骨气形似皆本于立意而归乎用笔”，这句话是唐人张彦远在《历代名画记》中所说的，他谈到了笔墨在绘画中不可或缺的功用。

我以为，“骨气”便是神质所在。而至于形，似有象的特征，且物象、心象皆具。对于画中万般的传达与缔造，在成就境、象的同时，也成就了笔墨自身。使之成为中国水墨独特而独有的语言体系。且这个体系也早已不是单纯的工具与材料，也不是单纯的技法指标，而

是具有综合能力、综合指数和充足语义特征的语言方式，肩负着象的塑造与境的传达等多重任务。无论传统精神与现代情怀均会依于创造者的需要而充盈于笔墨之间。由笔墨而获得的境、象，才是中国水墨或说中国文化真正意义上的面相与特征，是民族精神统摄下的美学标准，进而形象地托出中国哲学特质所映见下的理想典范。

沉沦于“旧有形式符码”，而未能赋形式以新意的，是作为创作主体的人的自身问题，与画种无涉，不能出新意，当然也不是作为语言的笔墨的错误。恰如跳高场上，一个新的高度不能逾越，是运动员自身技能、体能以及精神状态的欠缺，而非运动的过错，更不该责怪横竿与尺规的什么不是。

再以汉语为例，自先秦诸子散文、汉赋，到唐诗、宋词、元曲、明清小说、现代杂感，各随其时，创下了不朽的辉煌，其陈述方式的变化，呈现出万千气象。看来这语言之于形式、之于创造没有丝毫的阻碍。倒是作为文化核心内容的语言，古今变化并未显出有本质上的差别。这大概是文化自身在发展过程中恒久性与稳定性特质的缘故，而文字从属其后。又细究如上所列，诸文体之间差别鲜明，境界殊异，即使同一文体也是观念东西，风格迥然，充分体现了语言在其陈述方式上有着无限的可能性。

笔墨是中国水墨的语言，其本身的价值是毋庸置疑的。笔墨语言的产生与发展，积淀了深厚的民族文化心理，是在持续的艺术生涯中锤炼和造就的。历代画人以其自身对生活、时代的种种感受，丰富并充实了笔墨的能量与内容。

当代画人只有从当前广阔的文化视野中感知生活的律动，疏通历史与未来的路径，才能在中华民族精神的大树上催生出新的花朵。用笔墨这种表现力极强的语言，创造出崭新的完美的境、象，这就要看我们的内功和悟性了。正如范迪安先生在“水墨本色 2002 展”中策划的命题——“修为与感知”，恰是当代画人亟须思考与行动的课题。

质疑水墨不是坏事，至少说明我们的探讨已经进入从内容到形式的各个层面，这正是创新的基础。但是，把作为语言的笔墨当成需要脱胎换骨的“旧有形式符码”，实在有点舍本求末。对传统的浅尝辄止，与现代物质主义酿就的浮躁心态，使我们的认知过于表面和急功近利，这恰与中国水墨的文化本质南辕北辙。这样不仅无法生成新的境象，连原有的语言叙述方式也不能坚持，导致患上“失语症”，倒是一件最为可怕的事。

（陈福春教授在 2017 年度国家艺术基金“中国绘画意象造型艺术人才培养”项目课程中的讲义）

艺术的源头活水——“庄禅”灵性

陈洪

(南开大学)

一、“庄禅”与人生

中国古代的文艺理论大体有两条脉络，一者是以儒、法两家思想为内核，强调道德至上、实用至上，将文学、艺术作为“经国之大业，不朽之盛事”；一者是以庄、禅两家思想为内核，突出主体之自由、个体之表现，侧重于艺术本体与境界的探索。

“庄”指庄子，“禅”指禅宗，二者在基本精神上既有相通之处，又成互补之关系，二者相加，之于人生境界与艺术境界实有大益。最早提出“庄禅”概念的是晚明的方以智，其在《通雅》卷二中言之：“庄禅者，出世之鬮几也。”近人徐复观的《中国艺术精神》、李泽厚的《中国古代思想史论》先后把庄子思想、禅宗观念联系在一起，指出“人们常把庄与禅密切联系起来，认为禅即庄”，自20世纪80年代中后期逐渐产生了较大的影响，“庄禅意识”遂成为讨论传统思想文化时常见的用语。

“庄禅意识”的特点是融通释道，主要是指一种人生的态度、人生的智慧、人生的境界，其强调主体性、精神的自由，对世界有一种透彻的看法。如果与西方哲学史做比较，类似于苏格拉底、柏拉图与第欧根尼三人思想的叠加。苏格拉底曾有名言——“做你自己”；柏拉图提出过一个经典命题——“人类的认识困境”，其意在指出，在现实的生活环境中，人类难以发现真相，认识真相需要精神的飞跃；第欧根尼则认为人类应当自我放逐，超越对于现实功利的计较，这与“庄禅意识”的主要观念皆有相通之处。

支遁与苏轼是“庄禅意识”的代表人物。支道林是东晋高僧，是佛教“即色论”的提出者，在禅修上卓有建树；他对于《庄子》也颇有研究，为时人所称道；他更喜好游历山水、养马放鹤。有人问他作为僧人何以养马？他以“独赏其神骏”回答之，认为骏马的精气神与自我内心有相合之处。支道林以审美的态度来生活，并将宗教审美化。我为其作了一首《支

道林颂》来概括他的一生：“圆融自在，大德支遁。解空说有，天花缤纷。会通庄禅，山水清音。调鹤驯马，独赏神骏。风神超迈，名重魏晋。一代宗师，玄佛深沉。审美宗教，风韵长存。”

苏轼之弟苏辙在追忆兄长时这样写道：“公之于文，得之于天。少与辙皆师先君。初好贾谊、陆贽书，论古今治乱，不为空言。既而读《庄子》，喟然叹息曰：‘吾昔有见于中，口未能言，今见《庄子》，得吾心矣乃出《中庸论》，其言微笑妙，皆古人所未喻。’尝谓辙曰：‘吾视今世学者，独子可与我上下耳。既而谪居于黄，杜门深居，驰骋翰墨，其文一变，如川之方至，而辙瞠然不能及矣。’后读释氏书，深悟实相，参之孔、老，博辩无碍，浩然不见其涯也。”明确指出苏轼有会通三教之修养。苏轼在《前赤壁赋》中有“惟江上之清风，与山间之明月，耳得之而为声，目遇之而成色，取之无尽，用之不竭。是造物者之无尽藏也，而吾与子之所共识”的名句，便是其庄禅贯通的产物。

“庄”与“禅”都看重自然本性，真率放任，而反对烦冗的礼法拘束；二者都蔑弃世俗价值，求精神的自由与洒脱；在看待红尘的是非、利益时，“庄”以“彼此”，“禅”以“不二”为基本态度，也具有相同的超越倾向，这些自然都包含在“庄禅意识”中。至于《庄子》中较为突出的蔑视权贵、批判现实的思想，禅宗一脉秉承的菩萨乘的慈悲精神，虽不是对方所有，但二者连用时，人们往往也有所采撷，使得“庄禅意识”表现为以超脱旷远精神境界为主，但又不排除在现实世界中“担水砍柴，无非妙道”行为的通达用语。

二、《庄子》示隅

庄子是先秦道家学派的代表人物，与老子并称“老庄”。庄子的祖上是楚国贵族，但其生性自由，据《庄子》书中记载，他曾有两次拒绝楚国授相的礼聘。唐代将庄子称为“南华真人”，被道教作为神仙之一。《庄子》一书分为内、外、杂三篇，内篇的七篇为纲领，外、杂篇为辅助，是一部渗透着哲人微笑与文人妙悟的先秦哲学著作，其自言是“悠谬之说，荒唐之言，无端崖之辞”。

中国古人注重“天”与“人”的关系，但对于“天人合一”的阐发各家皆有所不同。庄子主张“法贵天真”，认为“天”是先天之存在，“人”是后天之存在，“人道”往往有悖于“天道”，提出“人道”应当遵循“天道”而回归本真，回归本真之后便可得“逍遥清静”。这与禅宗思想有相通之处，因而有“庄”“禅”之并称。

《逍遥游》是《庄子》中的名篇，亦是《庄子》一书的开篇之作。这里截取“小大之辩”一段加以解读：

北冥有鱼，其名为鲲。鲲之大，不知其几千里也。化而为鸟，其名为鹏。鹏之背，不知其几千里也。怒而飞，其翼若垂天之云。是鸟也，海运则将徙于南冥。南冥者，天池也。……故九万里，则风斯在下矣，而后乃今培风；背负青天而莫之夭阏者，而后乃今将图南。

蜩与学鸠笑之曰：“我决起而飞，抢榆枋，时则不至，而控于地而已矣，奚以之九万里而南为？”适莽苍者，三餐而反，腹犹果然；适百里者，宿舂粮；适千里者，三月聚粮。之二虫又何知！

……

汤之问棘也是已。穷发之北有冥海者，天池也。有鱼焉，其广数千里，未有知其修者，其名为鲲。有鸟焉，其名为鹏，背若泰山，翼若垂天之云，抟扶摇羊角而上者九万里，绝云气，负青天，然后图南，且适南冥也。斥鴳笑之曰：“彼且奚适也？我腾跃而上，不过数仞而下，翱翔蓬蒿之间，此亦飞之至也。而彼且奚适也？”此小大之辩也。

古今学者对于“小大之辩”的意旨众说纷纭，盖有三种说法。一者认为自适其适，无所谓大小。“齐物”之说，晋人郭象说：“苟足于其性，则大鹏无以自贵于小鸟，小鸟无羨于天池，故小大虽殊，逍遥一也。”（《南华真经注》）此种说法具有一定的根据，《庄子·齐物论》中有言：“各然其所然，各可其所可。彼亦一是非，此亦一是非。”一者认为大小有别，小不及大。如李白有诗云：“大鹏一日同风起，扶摇直上九万里。假令风歇时下来，犹能簸却沧溟水。”（《上李邕》）诗人显然更为欣赏大鹏，其气概非小鸟可比。再如毛泽东在《念奴娇·鸟儿问答》中写道：“鲲鹏展翅，九万里，翻动扶摇羊角。背负青天朝下看，都是人间城郭。炮火连天，弹痕遍地，吓倒蓬间雀。怎么得了，哎呀我要飞跃。借问君去何方，雀儿答道：有仙山琼阁。不见前年秋月朗，订了三家条约。还有吃的，土豆烧熟了，再加牛肉。不须放屁！试看天地翻覆。”他将自己比喻为大鹏，将赫鲁晓夫比喻为小鸟，以示眼界之别。一者认为大小皆不自由，都被条件所限制。在庄子看来，无论是大鹏还是小鸟皆有所依凭，不得真正的自由，真正的自由是如同“肌肤若冰雪，绰约若处子。不食五谷，吸风饮露。乘云气，御飞龙，而游乎四海之外”的姑射仙子一般无所依凭。

在以上三种理解之外，这段“小大之辩”亦可有另一种理解——“大小有别，别有等差”。《逍遥游》是《庄子》全书的绪言，是高屋建瓴之论。通过这篇绪言，庄子意在指出：层次有别，眼界自不同；我有天眼，与道相通。换言之，须大境界者方可读我书，明我理；凡俗之人，无法理解。对于境界与认知的问题，老子曾这样表述：“上士闻道，勤而行之；中士闻道，若存若亡；下士闻道，大笑之。不笑不足以为道。”“吾言甚易知，甚易行。天下莫能知，莫能行。言有宗，事有君，夫唯无知，是以不我知。知我者希，则我者贵。是以圣人被褐怀玉。”佛家的《华严经》也有相似的说法：“一切声闻诸大弟子，皆不能见，皆不能知，以无菩萨清净眼故。”

《庄子·秋水》中河伯与北海若的对话可以作为“大小有别，别有等差”观点的旁证：

秋水时至，百川灌河，泾流之大，两涘渚崖之间，不辩牛马。于是焉河伯欣然自喜，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。”

北海若曰：“井蛙不可以语于海者，拘于虚也；夏虫不可以语于冰者，笃于时也；曲士不可以语于道者，束于教也。”

这段河伯与北海若的对话揭示出了“大小有别，别有等差”的内涵之意：由于存在是有着层次差异的，因此认识也有相应的差异。一如白居易所言：“应是诸天观下界，一微尘内斗英雄。”正似李贺诗云：“黄尘清水三山下，更变千年如走马。遥望齐州九点烟，一泓海水杯中泻。”面对这种存在与认识的差异，应当努力摆脱低层次的局限，这是认识的超脱，也是生命的升华。这是一种难以企及的人生境界，也是一种值得向往的人生境界，以王国维之言便是：“偶开天眼觑红尘，可怜身是眼中人。”

《庄子·齐物论》中“庄周梦蝶”的寓言以“梦”为中心，对于人类认识的“此岸”性局限，以及人生终极价值的本源性缺失做了进一步论述，凝结成为大化迁流、生死相依的“物化”思想：

昔者庄周梦为胡蝶，栩栩然胡蝶也，自喻适志与，不知周也。俄然觉，则蓬蓬然周也。不知周之梦为胡蝶与，胡蝶之梦为周与？周与胡蝶，则必有分矣。此之谓物化。

此则寓言中的“梦”有四层内涵：

其一，以“梦”喻人生中不真实的一面。与庄子对于“梦”认识相似，佛家认为“诸法无常”，一切现象都在流转变化的过程中，所谓“一切有为法，如梦幻泡影，如露亦如电，应作如是观”。“梦”在文学中也具有这种不真实的象征意义，如南柯梦、黄粱梦、红楼梦等都表现了人生的虚幻不定。

其二，以“梦”和“醒”比喻“生”与“死”。《庄子·大宗师》中有这样一则故事：“子祀、子舆、子犁、子来四人相与语曰：‘孰能以无为首，以生为脊，以死为尻；孰知死生存亡之一体者，吾与之友矣。’四人相视而笑，莫逆于心，遂相与为友。”这则寓言以“成然寐，遽然觉”为结语所阐述的“梦”与“觉”的转化意在指明“生”与“死”同样是相互转化的。

其三，以“梦觉、生死”比喻认识的局限是永恒困境。《庄子·齐物论》中这样写道：“予恶乎知说生之非惑邪？予恶乎知恶死之非弱丧而不知归者邪？……梦饮酒者，旦而哭泣；梦哭泣者，旦而田猎。方其梦也，不知其梦也。梦之中又占其梦焉，觉而后知其梦也。且有大觉，而后知此其大梦也。而愚者自以为觉，窃窃然知之。”《庄子·大宗师》对于“梦觉、生死”也有论述：“孟孙氏不知所以生，不知所以死，不知就先，不知就后，若化为物，以待其所不知之化已乎！且方将化，恶知不化哉？方将不化，恶知已化哉？吾特与汝，其梦未始觉者邪！”人类只有体察到自身在认识上并未达到本真，才能超脱现实情境的诸多困锁。

其四，“物化”之超越观——大化迁流、生死相依。“庄周梦蝶”中的“蝶”喻指广义的“非我”、客体；而“我”喻指广义的主体；其将主客视为相对而言的存在，皆为大化中同等

的一环。要超越主客、梦觉、生死等之对立，须意识到物与我皆是皆非，破“我执”，做到“道通为一”。庄子的“物化”超越观对于中国古代文人影响颇深，如金圣叹写道：“鼠肝虫臂久萧疏，只惜胸前几本书。”陶渊明言之：“聊乘化以归尽，乐夫天命复奚疑！”

《庄子·应帝王》中“浑沌凿窍”对于“人道”与“天道”的关系问题做出了反思：

南海之帝为倏，北海之帝为忽，中央之帝为浑沌。倏与忽时相与遇于浑沌之地，浑沌待之甚善。倏与忽谋报浑沌之德，曰：“人皆有七窍，以视、听、食、息，此独无有，尝试凿之。”日凿一窍，七日而浑沌死。

“浑沌”在此意指本真，而凿破“浑沌”则意味着人为性活动对于本真的损害，“浑沌死”隐喻着对“人道”损害“天道”的质疑。《庄子·天地》中的一则故事可以与此对读：

黄帝游乎赤水之北，登乎昆仑之丘而南望。还归，遗其玄珠。使知索之而不得，使离朱索之而不得，使喫诟索之而不得也。乃使象罔，象罔得之。黄帝曰：“异哉！象罔乃可以得之乎？”

这里智力、耳目的聪明知、离朱、喫诟索珠不得，而并不明目聪慧的象罔得之，也包含了对“人道”损害“天道”的贬斥。正如《老子》中所说：“五色令人目盲，五音令人耳聋，五味令人口爽。”“其政闷闷，其民淳淳；其政察察，其民缺缺。”

不以“人道”损害“天道”并非否定所有人为活动，而是要对于人为活动的方式进行再考量，思索一般认知方式的局限性，以感性体察的方式构建主体与客体之间的通路，认知逻辑语言覆盖范围之外的微妙存在，《庄子》中有几则故事正用意于此：

《庄子·秋水》中的“观鱼之辩”：

庄子与惠子游于濠梁之上。庄子曰：“儵鱼出游从容，是鱼之乐也。”惠子曰：“子非鱼，安知鱼之乐？”庄子曰：“子非我，安知我不知鱼之乐？”惠子曰：“我非子，固不知子矣；子固非鱼也，子之不知鱼之乐，全矣。”庄子曰：“请循其本。子曰‘汝安知鱼乐’云者，既已知吾知之而问我，我知之濠上也。”

《庄子·天道》中的“轮扁斫轮”：

桓公读书于堂上，轮扁斫轮于堂下，释椎凿而上，问桓公曰：“敢问，公之所读者何言邪？”公曰：“圣人之言也。”曰：“圣人在乎？”公曰：“已死矣。”曰：“然则君之所读者，古人之糟魄已夫！”桓公曰：“寡人读书，轮人安得议乎！有说则可，无说则死。”轮扁曰：“臣也以臣之事观之。斫轮，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。臣不能以喻臣之子，臣之子亦不能受