

第一章 道家的知识论及其美学

徐复观《中国艺术精神》第二章《中国艺术精神主体之呈现——庄子的再发现》整整用了八十多页的篇幅讨论了庄子思想对于中国艺术的影响，并多有卓见。方闻在《心印》一书中注意到，中国艺术传统中有很大的—部分是由“隐逸行为、个人怪癖”所构成的，并且认定，文人艺术家在隐退期间主要转向“艺术上的自我表现”，而隐逸者及其道德理想在中国诗歌和绘画发展史上，充当着一个特殊的角色。^{〔1〕}

而在进一步研究之前，我们显然还有必要划分一下“道家”在中国艺术中的影响。因为就“道家”一词而言，约有两义：一种是道家思想的影响，一种是道教题材的影响。我们这里注重的是前者而不是后者，虽然后者同样值得我们进一步的研究。

进言之，在研究道家对中国艺术的影响时，“道家思想”与“道教题材”是必须做出区分的两个重要内容——前者集中于哲学思想方面，后者则是由艺术家创作出来的道教神像画。在艺术史领域，我相信法国学者安娜·塞德尔的判断，在汉墓发掘中出土的大量艺术品使我们增长了对于死亡世界信仰的知识，并且可以解释，为什么在汉代贵族们奢华的坟墓中充满了天国景象的壁画。如果带着这样的问题去研究的话，那么不但是汉代，而是两千年来中国大量的坟墓建筑、丰富的艺术品和碑铭一定能够回答许多道教神仙信仰的问题。^{〔2〕}

要而言之，中国艺术发展到宋元以后，并不重在艺术题材方面，而是在于彻底探求艺术形式自身的生命——艺术之究极的本原，即“神”、“意”、“生意”或“天真”，并把它充分体现于作品中。

道是自然而然的，自然而然即为万物生机意趣之本。于是道、天、地、人、自然的生命摆脱了种种外在的界限，使自身的生命生机显发。因此突破一切局限、形役、物役，返回到本然之生的本真性上去，就是庄子所谓的“真人”，就是艺术中的“逸”。因此我们这里要进行详细探讨的，是由道家思想而来的艺术思想。而欲研究此种问题，则必须首先究明，道家思想是如何进入艺术的，也就是在何时、由何人带入艺术中的，如果这个问题不弄清楚的话，道家思想与艺术的关系将继续模糊下去。

恰好有一条文献可以说明这一问题。见于《世说新语·文学》第四中的一条注，说袁宏：

以夏侯太初、何平叔、王辅嗣为正始名士，阮嗣宗、嵇叔夜、山巨源、向子期、刘伯伦、阮仲容、王睿冲为竹林名士，裴叔则、乐彦辅、王夷甫、庾子嵩、王安期、阮千里、卫叔宝、谢幼舆为中朝名士。

这虽然是流行于魏晋时期的典型的人物品评^{〔3〕}，其中却有着一个思想史的转变——通过这种转变，同时也可看出美学思想的转变——徐复观在《中国艺术精神》中就此指出：“正始名士，在思想上系以《老子》为主而傅以《易》义。这是思辨的玄学，乃由繁琐的经学的反动而来。其中除夏侯玄有‘规格度’为世所重外，何、王在生活上都非常庸俗。从这些名士身上，不能启发出艺术精神。竹林名士，在思想上实系以庄子为主，并由思辨而落实于生活之上。这可以说是性情的玄学，他们虽形骸脱略，但都流露出深挚的性情。在这种性情中，都含有艺术的性格……《三国志·魏书》卷二十一《王

《晋书·阮籍传》谓籍‘倜傥放荡 行己寡欲 以庄周为模则。’《世说新语·德行篇》：‘籍本有济世志。属魏晋之世 天下多故 名士少有全者 籍由是不与世事 遂酣饮为常。’《世说新语·德行篇》：‘晋文王称阮籍至慎 每与之言 言皆玄远 未尝臧否人物’……而他对‘天地解兮六合开 星辰陨兮日月颓’的情形 要求‘我腾而上将何怀’。‘腾而上’即是对世俗的超越。他怎样‘腾而上’呢 庄子本人是靠虚静的工夫 而阮籍则是模则庄周的遗躅。庄周的精神本来就是艺术精神。所以竹林名士，实为开启魏晋时代的艺术自觉的关键人物。到了元康名士（即中朝名士）则性情的玄学已经在门第的小天地中浮薄化了，演变而成为生活情调的玄学。这种玄学，只极力在语言仪态上求其合于‘玄’的意味 实即求其合于艺术形态的意味，于是玄学完全成为生活艺术化的活动了。”^[4] 据此可知，道家思想进入艺术，乃是由于玄学的转化，而玄学的体味自然与赏玩人生，建立起来的是最高的晶莹的美境，而玄远深邃的道家思想，也透显在吾人的美感与艺术之中。

自道家思想加入中国艺术以后，艺术的意义就通过一个变化着的形式，在形式的背后深深地潜含着的道的精神，宛类似于宇宙中的创造方式来进行艺术的创造。所以中国绘画、书法、音乐 表现的多是自然的力的节奏与旋律 而不是对自然的逼真的模仿。谢赫最赞叹陆探微的“穷理尽性，事绝言象”卫协的“虽不说 该 披形妙 颇得壮气”，^[5] 无不是这种涵义的最佳注脚。而唐代孙过庭《书谱》所谓“好异尚奇之士 玩体势之多方 穷微测妙之夫 得推移之奥赜”表明的也是吾人以虚灵超变的笔墨点线点醒与演绎着吾人对事物之本真样相的透视。而当它在吾人笔下流露之际，透过吾人的灵魂 同着那艺术中笔墨点线的粗或细、刚或柔、秀或苍 墨色的浓或淡、湿或干、有或无 竟仿佛有着相同不可解的、前定般的夙缘 心里即刻融化成——同你的内在——一个完整

的形象。张怀瓘说：“使夫观者玩迹探情 循由察变 运思无已。”或者是：

其有一点一画 意态纵横 偃亚中间 绰有余裕 结字峻秀 类于生动 幽若深远 焕若神明 以不测为量者 书之妙也！〔6〕

这里所谓的“书之妙”不正是道家所谓的“妙”吗？中国最纯粹的艺术精神的自然流露 原来竟是“体道”、“亲道”之心的自然流露！

再看一些画史中的记载，以供进一步的研究。下面这段引文是来自于朱景玄《唐朝名画录》：

王墨者 不知何许人 亦不知其名 善泼墨画山水 时人故谓之王墨。多游江湖间 常画山水松石杂树 性多疏野 好酒 凡欲画图障 先饮醺酣之后 即以墨泼 或笑或吟 脚蹙手抹 或挥或扫 或淡或浓 随其形状为山石为云为水 应手随意 倏若造化 图出云霞染成风雨 宛若神巧。俯观不见其墨污之迹 皆谓奇异也。

李灵省 落拓不拘检 长爱画山水 每图一样 非其所欲 不即强为也。但以酒生思 傲然自得 不知王公之尊重 若画山水竹树 皆一点一抹便得其象 物势皆出自然 或为峰岑云际 或为岛屿江边 得非常之体 符造化之功 不拘于品格 自得其趣尔。

张志和 或号曰烟波子 常渔钓于洞庭湖。初颜鲁公典吴兴 知其高节 以渔歌五首赠之 张乃卷轴随句赋象 人物、舟船、鸟兽、烟波、风月皆依其文 曲尽其妙 为世之雅律 深得其态。

此三人非画之本法，故目之为逸品。盖前古之未有也。〔7〕

从引文中可以看出 王墨的泼墨作画 是创作方法上的“逸”；李灵省的落拓不拘 是行为上的“逸”而张志和的《渔歌》五首 则是诗意上的“逸”〔8〕——由于他们作品的不存在 美术史中也很少有人提到他们，然而在他们身上所具有的浓厚的道家色彩，却有必要引我们进一步的研究：道家究竟在哪些方面影响了中国艺术及其创作的思想？

一、关于“道”的讨论

班固《汉书·艺文志》以为“道家盖出于史官者流”：“道家者流，盖出于史官，历记成败存亡祸福古今之道。”^[9]近年来一些有关古道者言的简帛文书相继出土，既使人们认识到了道家与古代史官所掌的天文历算知识之间的关系，也使人们渐渐看清道家思想与阴阳五行间的纠葛、对天人时空有深切的体验。概言之，他们从“天道”开始，然后及于社会人生。

“道家”的谱系并不像其他流派那样清晰，而它在后世的衍化也有两个含义，一个是思想层面上的，一个是宗教层面上的。就像李约瑟在《中国古代科学思想史》中径直以为“道家哲学与巫术结合，而形成了道教”。因为在李约瑟看来，道家的起源有二：一是战国时代的哲学家，一是上古的 Shamans 和术士，他们很早就由北方和南方的发源地进入了中国，以后集中在东北海岸，以燕、齐二国为最盛，这就是古代的巫和方士。巫和方士是鬼神的信仰和巫师 Shamans 方术的产物。他们深入广大的民众，而与儒家的宗庙社稷的信仰相反对。^[10]

道家思想最伟大的代表，一是老子，一是庄子。老子由对宇宙之道的设定，追思对天道、世道、人道的全面理解。而蕴含在《道德经》文本中的内在含义，亦可发展出两种路数：一个是以个人为中心的反社会的倾向，它将导引出追寻个人自由、纵逸，或保全个人生命、养生的两种不同途径；一个是以内心体验为中心的反理智的倾向，在内心体验中直探神秘的终极之境——这两种倾向在庄子都得到了更加精彩的发挥，因此庄子更偏向于人的自由境界以及由此而来的内在精神超越问题。

在道家思想中 最为重要的概念之一 就是“道”。

“道”是什么 简单地说，“道”是道路。从文字学意义上说，“道”是由“辵”与“首”所构成的。“之”意味着运动、行动，以及“路”的意义；“首”即头，引申而为首要的、第一的、重要的 或者是内在的原则。

“之”包括了左右两只脚，其所象征的是阴（右）与阳（左）之力。道既有天之道，亦有地之道。而“首”与“之”是一个封闭的循环系统，它象征着天道与地道的合一。天之道为圆，以“首”为象征；地之道为方，以“足”为象征。这不仅是宇宙论的，同时也是人生论的，即人也同时具备了天地之道，而且它是内在于人的——与天地相合，即为得道——这是道家思想中一个非常重要的观念。

“道”高深莫测，勉强析其义，约有六种：

1. 道为万物之宗。渊深而不可测；
2. 道为天地之根，其性无穷、其相无状、其用无尽，视之不可见，万物之所由生；
3. 道为玄一，为天地万物一切之所同具；
4. 道为一切活动之惟一范畴或法式；
5. 道为大象或玄牝，无象之象，是谓大象，抱万物而畜养之，如慈母之于婴儿；
6. 道为最后之根，趋万物一切，无不复归于道，谓之“复根”，道即不朽。^[12]

约言之，“道”可以“体”与“用”二字来看。就“道体”而言，“道”乃是无限的真实存在实体，后世或谓之为真几，或谓之为本体，或谓之为真宰——老子则称之为“万物之宗”，为“天地根”，为“元一”，为“玄牝”，为生命之最后归趋。就“道用”而言，无限伟大之道，即是周溥万物、遍在一切之“用”，退则藏之于密，放之则弥于六合——当道收敛之际，它隐然潜存于“无”之中，超越一切现象，退藏于本体界，玄之又玄，不

可致诘。而当道在开放之际 却弥贯宇宙万有 天下万物 皆从此中诞生。

所以在道家中，“道”是反映具有创造力的宇宙第一原理。《道德经》第四十二章最为简明地表明了这种观念：

道生一，一生二。
二生三，三生万物。
万物负阴而抱阳，
冲气以为和。^[13]

它蕴含在一切事物之中 并在每一具体事物那里以“德”这种独一无二的形式显现出来。

然而“道”是全整的 如同 J. 雅斯贝尔斯一再强调的“Comprehensive”——它意味着存在是一个既非主体亦非客体的整体，因此它必然是显示于二分法之外的“一”。换言之，“道”被看成是一种幽隐而未形的潜藏力 (potentiality)，是天地万物的根源、始源与原生命力 (primary vitality) ^[14]：

视之不见，名曰夷；听之不闻，名曰希；搏之不得，名曰微。此三者不可致诘，故混成一。

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，字之为道，强为之名为大。大曰逝，逝曰远，远曰反。^[15]

“道”既产生万物，也使万物不停地向道归趋，而万物在投入道之怀抱的过程中，丧失了其个别性、特殊性，从而消除了一切对立的因素。庄子说，道是周流而不殆的，因而它的重要特征就是永不休止的运动和无穷无尽的变化。道是处在——如同首、足之间的——一种闭合的圆周运动之中，因此所有事物，无论是存在的或不存在的，它们的一切变化都是在道的运动范围内发生的，它们也都处在返回于道的过程中，并形成一存有全体。

然而，“道”是视之不见、听之不闻、搏之不得的，所以道乃是以虚、以无为根本。道本身不会变成一个客体，正如存在不可能是一个客体一样。但是，道却包含了“有”、“无”或者说可以在“有”、“无”中得以显露^{〔16〕}。“无”是在人与世界关系的原始基础上显现出来的，它本身也在原始超越性的基础上得以成立。根据柏格森的看法，Negation（虚无或否定）作为一种精神运动来说有着一种积极的意义，这种精神运动就是拒绝一种存在以便去考虑另一种存在。因此老子又把“有”、“无”间的微妙关系叫做“玄”：

无，名天地之始；有，名万物之母……此两者同出而异名，同谓之玄。玄之又玄，众妙之门。^{〔17〕}

苏辙（1039—1112）说：“凡远而无所至极者，其色必玄，故老子常以玄寄极也。”沈一贯说：“凡物远不可见者，其色黝然，玄也。大道之妙，非意象形称之可指，深矣，远矣，不可极矣，故名之曰玄。”^{〔18〕}玄，是幽昧深远的，它是通过对所有的具体存在物加以否定（或虚无）而得到的，这里没有东西，但有存在，就像是一个力场。这个力场是无人的，否定即肯定，湮灭即创造，虚无即存在，反之亦然。老子所以谓之为“同”、为“一”。

进言之，在玄览的情形之下，“无”是作为天地鸿蒙、混沌未分之际的命名。“有”是作为万物本始之际的命名。而老子之义，即是教导吾人致力于“无”以观察本来之妙道，致力于“有”以观察万物之边际。或者说，常于“无”处观察微妙玄通、深不可识的道之深微，常于“有”处观察道之广大、无不穷尽。即以“无”去观察“道”的幽隐，以“有”去观照“道”的显呈。

“道”具有能把我们提升到高于一切思想的事物之上的能力——《列子·仲尼篇》注引何晏说：“夫道者，惟无所有者

也。自天地以来，皆有所有矣。然犹谓之道者，以其能复用无所有也”——从而借助于这种能力去改变我们对万物与道之间的体认，“无”遂成为物之根本之原始，即它是存在与一切有的前提条件，是有的各种特性赖以呈现的基础，而不仅仅是存在中的一个方面。对万物的空无性的发现，不是一种对于新的现象的发现，而是对其本质的发现。通过“无”，“道”就与吾人的内部联系起来：

致虚极，守静笃，万物并作，吾以观复。万物芸芸，各复归其根。归根曰静，是谓复命。复命曰常。知常曰明。^{〔19〕}

“虚”、“静”于是成为一种根源性的本能直观。而这种根源性的本能直观，恰与审美直观有着相似性。

虚（或无）是为寻求真实存在而进行的一个过程，这个过程必然引导我们穿过有限事物，以达到无限。因此它对有限事物（即“实”）的否定，反而成为一种升华的能力。而在此虚的空间中，也变成了容纳自由的空间，甚至连“虚无”也转化为向我们有所展示的真实存在。换言之，对“道”的体验，意味着深入于“道”的自身内部，同时必然于此获得一种不可对象化，即不能客体化的标志，即“虚”：

若一志，无听之以耳而听之以心，无听之以心，而听之以气。听止于耳，心止于符。气也者，虚而待物者也。惟道集虚。虚也者，心斋也。^{〔20〕}

因为，“道”不像或在或不在的此在那样具有当下状态的意义，它具有强烈的生成性，它生成转换，闪耀迷离，自失其身，离开自身——因此它无法进入概念，也即无法进入思维。它是无条件“无待”的核心，然而却是个别状态生成的始基。所以庄子在《大宗师》中又说：

夫道有情有信，无为无形，可传而不可受，可得而不可见。

原来“道”并不是什么都没有 什么都否定 而是“无为无形”中的“有情有信”、“不可受”、“不可见”中的“可传”、“可得”。

“道”的另一大特征 是能以自我运作的方式展露各种无限的可能性 在这些可能性中 可以将其自身显现 同时也能给予任何已成事物以根源性，并能唤醒我们在现象之中感知真实存在的机能 使我们得知 在虚无澄明的背后 则为“有……”(Being)这样一个事实：

视乎冥冥 听乎无声 冥冥之中 独见晓焉 无声之中 独闻和焉。
故深之又深 而能物焉 神之又神 而能精焉。^{〔21〕}

“有”、“晓”、“和”、“物”、“精”无疑都是在意指一种亲近“道”的存在者。

“道”的这些特性 既是中国哲学上的意义 同时也是中国美学上的意义。

以“道”来设定艺术境界的标志 这就必然注定了这种艺术不是以日常的、世俗的感觉就可以把握的艺术世界，它也就必然是突破形器言表的世界，是日常生活的垂直切断。它毋宁是使艺术的形式之美向本原性的、创造性的生命复归，以揭示绝去言诠的东西的神秘奥义，领悟和体认道之所在。

故道家观照万物，举凡局限于特殊条件中始能发生作用者，一律化之为“无”——故“无”是道家思想中一个最为重要的概念之一。

“无”也者，实为玄之又玄之究竟真相。西田几多郎(1870—1945)非常明确地用了“无形态的形态”(the form of the formless)这样一个字眼来概括东西方的文化形态：“西方文化把形态作为善的存在和形成来考虑；与此截然相反，迫切要求去看无形之形、去听无声之声，则是以东方文化为其基础的。”“无”是产生一切的根源，“无形”则是产生一切形态的根源。庄子说得甚好：“视乎冥冥 听乎无声 冥冥之中，

独见晓焉 无声之中 独闻和焉。故深之又深 而能物焉。’所以在中国艺术之中 尤其是在形式方面 老子用‘无’、‘虚’、‘无形’、‘夷’、‘希’、‘微’、‘恍惚’、‘窈冥’、‘混沌’、‘寂寥’……来比拟万物之道 而使一切皆处于返于道的过程之中。

曹植在《七言》中提出：“本形于无象 造响于无声”由具体之形返于无形之象 返于无 而超脱于境象之外 径玩味于由艺术之形式间所传达出来的情理妙味。这尤其以书法与中国音乐之表现为最。佩特 Walter Pater, 1839—1894)说：“一切艺术都以逼近音乐的状态为指归。而在中国艺术美学中 这种音乐状态就是以陶渊明为代表的‘无弦琴’状态——即向宇宙洪荒中元音的归趋。

二、道家的知识论

然而，“道”是如何落实在艺术及其思想中的 欲求此根源 必追溯到儒道两家对于知识的看法上来。

知识问题，向来是哲学家与思想家们所最关注的问题，即使说这是他们关注的惟一问题，也并不显得过分。人类的知识体系 大体有三：

一、感官经验之实用知识。

二、创造、发明的实用技术以及审美器物的知识。

三、纯理论的知识。这最后的知识 亦是最高的知识 求“根本原理”、“充足理由”与“证明的知识”。

从形而上学的角度来说 处于最低一层的 是感官经验，稍高者为技术知识，而更高者为原理的知识——人类由感官知觉以认识外界事物，区别其性相之异同，考察其效用之大小 积久而成之阅历经验 虽然在实用方面功效甚大 但是在认识程度上却甚低，因其于所知者甚浅，仅达到事物之表面

性相 未能洞见其深藏之原理。

至于技术家制作器物，以应世用，必先究明制作器物之原理，因此技术知识远比普通经验为高。而能发明审美器物者又比之更高，因为他们不单为实际利益所束缚，有高尚纯洁的情趣。但进一步，超越了一切经验实用的限制，纯抱为真理而求真理之精神，不只为满足理智好奇的欲愿，而穷极于宇宙万象之普遍法则及一切事物所以变化生灭的原因或理由，获得一种纯粹理论上的知识，此为人类之最高知识。庄子的最高理想也正是：

圣人者 原天地之美 而达万物之理 是故至人无为，大圣不作 观于天地之谓也（《知北游》）

但是庄子更清楚 人的生命是有限的 而知识却无穷 以有限的生命追求无穷的知识，那实在是太危险了。于是，在儒家追求无限知识的同时，道家却开始限定知识的范围。因为儒家与道家所面对的是两个不同的领域——道家面对的偏重于人的“生命智慧”而儒家所面对的偏重于人的知识 尤其是人的“理性知识”。所以孔子《论语》的一开篇便是“学而时习之 不亦悦乎？”老子《道德经》却以近乎于斩钉截铁的态度说：

绝学无忧。

老子所要弃绝的 是什么“学”？《后汉书·范升传》谓：“‘绝学无忧’ 绝末学也！”这里所谓的“末学”最堪玩味。老子又说：

为学日益，为道日损。损之又损，以至于无为。无为而无不为。〔23〕

“为学”与“为道”当然是相异的——“为道日损”是将一切外在的学问都减损掉，以接近虚无的道体以及人的清虚本性；

而‘为学’却是努力掌握并非与生俱来的知识。

《庄子》中有一则最耐人寻味的寓言：人发现知识“道”失落了，于是‘知’到处问道：

知谓无为谓曰：“予欲有问乎若，何思何虑则知道，何处何服则安道，何从何道则得道？”三问，而无为谓不答也。知不得问，反于白水之南，登狐阍之上，而睹狂屈焉。知以之言也，问乎狂屈。狂屈曰：“唉，予知之，将语若。中欲言，而忘其所欲言。”知不得问，反于帝宫。见黄帝而问焉。黄帝曰：“无思无虑始知道，无处无从始安道，无从无道始得道。”知问黄帝曰：“我与若知之，彼与彼不知也。其孰是邪？”黄帝曰：“彼无为谓真是也，狂屈似之。我与汝终不近也。”夫知者不言，言者不知，故圣人行不言之教。^{〔24〕}

“道”如何可“知”，如何可“安”，以及如何可“得”，无不是道家所最关心的问题。而黄帝的回答也意味深长：不答任何问题的无为谓是真正的知道“道”是什么，狂屈接近，而问得很清楚的知与回答得很清楚的黄帝却离“道”最远。所以说，道家的知识论，在《庄子·马蹄篇》中表现得最为彻底：

同乎无知，其德不离；同乎无欲，是谓素朴。素朴而民性得矣。

同乎“无知”，就可以接近于终极，同乎“无欲”，就可以接近于始源——它们能超然于所有的目的与目标之外，而达万物之室、万物之奥。关于道家的知识论，最为明白的表述，还在于魏源在《老子本义》中注“致虚极，守静笃”一则所说：

夫知，非闻见测度之谓也。能浑一于物我之间，外无不容，而内无或私者，庶乎真知之矣。是故言大则内圣而外王；言其化则合天而尽道。^{〔25〕}

在道家看来，人们像运用工具一样运用的知识，并不是本源的知识，因而更不是“真的知识”。

知识，有广义的，有狭义的。从广义的角度来说，它指人

类的一切经验；就狭义而言，乃是指智识的知识 (intellectual knowledge)。从此意义上来说，儒家注重的乃是智识的知识，这种智识的知识可以让一切都变得井然有序、合乎理性；而道家所反对的则是此智识的知识 因为智识的知识 在于分别事物，^[26] 而道家却更侧重于产生此知识前无分别之浑然一体的纯粹经验。^[27] 这种“纯粹经验”叶维廉又称为“具体经验”。

什么是“具体经验”就是未受知性干扰的经验 什么是“知性”就是语言中说的理性元素 使具体的事物变为抽象的概念的思维程度。而要全然地触及具体事物的本身，要回到“具体经验”，首要的，就是排除一切知性的干扰的痕迹。^[28] 正如老子在《道德经》的一开头就说：“道可道 非常道 名可名 非常名……”这是他所有思想的宗旨 虽然含义难定 然而引人入胜。“名”即概念 当我们刻意用理性或语言来思考或描述世界时，我们就由无智的素心进入知识的哲学思维 移入概念世界 离开即物即真之境。

叶维廉发现，在中国古典诗歌里经常会发现：

1. 作者自我融入浑然不分的存在，融入事象万变万化之中。
2. 任无我的“无言独化”的自然作物象本样地呈露。
3. 超脱分析性、演绎性→事物直接、具体地演出。
4. 时间空间化、空间时间化→视觉事象共存并发→空间张力的玩味、绘画性、雕塑性。
5. 语意不限指性或关系不决定性→多重暗示性。
6. 不作单线因果式的追寻→多线发展、全面网取；
7. 连接媒介的稀少使物象具有强烈的视觉性和具体性及独立自主性。
8. 因诗人“丧我”读者可以与物象直接接触而不隔 并参与美感经验的完成。

9. 以物视物。

10. 蒙太奇 意象并发性)——叠象美。^[29]

这一切的达成，无不是靠了道家知识论的恩惠。所以宗白华说：“中国画家不是以一区域具体的自然景物为‘模特儿’对坐而描摹之，使画境与观者、作者相对立。中国画的山水往往是一片荒寒，恍如原始的天地，不见人迹，没有作者亦没有观者，纯然一块自然本体、自然生命……中国画中不是没有作家个性的表现，他的心灵特性是早已全部化在笔墨里面。有时亦或寄托于一二人物，浑然坐忘于山水中间，如树如石如水如云，是大自然的一体。”^[30]

道家的知识论，并不像西方哲学中的知识论，求得人类理性的知识秩序，而是直面事物本真，因此它的‘知’是重抵人的本然混沌无分别之境，所以可以说是一种“无知之知”。^[31]进言之，在天道思想中，道家的知识论的最高境界是“无知之知”，因为‘无知之知’的意义是无索无求，只在自我昭示，即老子所谓的“涤除玄览”——当吾人做到这一切后，就能任万物之性而化生，因万物之性而长养，生长万物而不据为己有，兴作万物而不恃己能，长养万物而不视己为万物之主宰——这便是最深之‘德’。在这种状况下，人将自己抛入空灵之境，人生活在这种空灵之境之中，并从一切人为的规定或意义中解放出来。

在庄子看来，有‘真人’然后才会有‘真知’。这一命题，出现在《大宗师》里面。庄子所说的真人，有些神秘。惟其神秘，才令人向往。在庄子这里，“充德”的人才可能叫做‘真人’。“真”字上面从“匕”，即‘化’——当真人扩展自己，使自己变得和他的环境的自然方向共同扩充时，他就成了‘物化’者。但真人并不是化自己，而是化它物。例如在《养生主》中，庖丁和牛一起扩展彼此的‘性’；在《达生》中，挺埴者通过和黏土的‘德’共同扩展，他就能表现和理解黏土的自然原动

力，从而成为巧匠。他在世界中的存在同他全部环境中的“德”是一致的，其存在扩充光大，最后把一切存在兼收并蓄于自身之中。

《淮南子·道应训》载披衣与齿缺之对话曰：“形若槁骸，心如死灰，真其实知，以故自持，墨墨恢恢，无心可与谋。彼何人哉？故老子曰：明白四达，能无以知乎？”^[32]很好地表达了这个意思。道家所面对的知识对象，还像老子所说：

道之为物，惟恍惟惚，惚兮恍兮，其中有象，恍兮惚兮，其中有物，窈兮冥兮，其中有精，其精甚真，其中有信。

徐梵澄《老子臆解》曰：“道，非可以直言者也。道固存于言，然尽天下之言，不足以言道。惟可于宇宙万象中，心得其至精至信者，于窈冥恍惚中，竟亦无可直指。然非无有其物也。曰‘自今及古，其名不去’。道固常在，而推至往古，所说亦惟其名。又是而理万事万物，故常言曰道理。”西哲有以语言为全部的知识对象者，但老子却明示，尽天下之言并不足以言道，捐弃语言，方可近于道。质言之，道不可言，然而却必须言，只是这言不能远离了道，必须指向于道。所以老子说：

道之出言，淡兮其无味也。视之不足见，听之不足闻。然则无味不足听之言，乃自然之至言也。^[33]

道的这种言说方式，在极大程度上影响了中国的艺术语言。

试做比较。《圣经》的一开始，第一章即为“太初有道”。这里“道”在英文中被译为 Word，日文译为 しふば ——即“说话”之道——上帝——道（说话）宇宙万物，包括人类在内，乃随之生生不息，此即西方之“道”，并由此而形成西方的“话语中心主义”（homocentric）的思想传统。老子《道德经》的开始亦为：“道可道，非常道，名可名，非常名”，但此道却不

是作为语言可说的 (spoken of)“道”而是超乎人的理性、概念、言词的。换言之，这种思维方式并不是那种话语行为的以语义运思的观、感的主体居中调停和裁定事物的状态、关系和意义提出说明，所以像中国人所最常爱运用的词句如“幽人空山”、“洞户寂无人”可以成立，但在西语之中，后一句却必须是 Silent is the hut beside the stream; There is no one at home (涧边的草庐是寂静的，没有人在家)它们是真实事物的“译述”、“说明”、“解释”，把真实事物加以简缩、改变、限制。因为对于西方思想来说，人与现实世界的关系首先是由语言确定下来的；而对于中国思想来说，要逾越受限制的世界，就必须超越语言。语言蕴含着时间与空间形态，逾越了语言就等于超越了时间与空间形态。

在老子思想之中，“无言”是欲求实际无碍地进入事物的整体性的第一步。“无”是天下万物的根源，故这个“无”是浑然的，是自生万物的第一原因。我们常常看到关于无名、无为、无私、无知一类的说法，但决不是代表着虚空无物，而是经常代表着道之所在的。换言之，“无”是道之本、道之体。因而在中国思想之中，道不仅是本体论的，还有生成论的倾向。同样的，在佛教中，tathata 既有“如”（原有的、本源的东西）的意义，也有“本无”的意义。支遁（312—366）《大小品对比要钞序》认为，弄清诸佛的本原，就要穷尽生命的本无，就要回归生命的本无。而回归本无，就意味着吾人之自我实现，进入了深静的和谐状态：在实践中去体验人生的意义与吾人之终极价值——人的终极状态在印度被称为“涅槃”。在中国思想中，吾人之终极状态则是虚灵不昧的灵性。所以许里和 (E. Zürcher 在《佛教征服中国》(The Buddhist Conquest of China)一书中说：

大乘佛教的观念，如智、明、空、寂和方便，自然地、不知不觉地便被并合入玄学的观念，如圣、虚、无、静、无为、自然和感应。(35)