

儒道异趣与中国传统美学

黎孟德

内容提要:儒、道的审美理想和审美趣味,异趣而又互补,构成两千多年来中国古代美学思想的主线。在美的本质、美与艺术的社会教化作用、美的道德观念和自然属性、作家艺术家创作个性、艺术表现形式、审美鉴赏等多方面。儒、道对立,但二者的结合,又形成了我国古代审美理想中既重思想内容又重艺术表现,艺术鉴赏既重道德教化又重情感愉悦的优良传统。

关键词:儒家思想 道家思想 审美理想 审美趣味 艺术表现

中国古代美学思想,可以说是在儒、道两家思想的对立和互补中发展起来的。儒家思想和道家思想在很多问题上针锋相对的,因而形成了人们对艺术的不同追求,产生了不同的审美理想与审美趣味,也因此形成了艺术多姿多采的不同风格。儒、道的对立,有时因各自走到极端而失之片面与偏颇,影响了艺术的创造与欣赏;儒、道的互补,又使这种片面归于完善,偏颇趋于平正。儒、道思想的对立与互补,是两千年中国古代美学思想的主线。

一、善与真

美与真、善,既不能混为一谈,又有着十分密切的联系。古今中外的美学家,都在探索它们之间的关系。先秦时儒家学派十分重视美与艺术的社会教化作用,因此,他们特别重视善。孔子称赞《韶》乐“尽美矣,又尽善矣”;称赞《武》乐“尽美矣,未尽善矣”(《论语·八佾》),就是从“尽善”与“未尽善”来判定其高下的。孔子的这段话,成为后来儒家评定艺术优劣和进行审美的标准,乃至有人往往就把“善”作为评判艺术优劣的主要依据,而忽视了作品的美与真。荀子就说“凡言不合先王,不顺礼义,谓之奸言”(《荀子·非相》)。白居易论诗,全以《诗经》的“六义”为标准,也就是把作品的思想内容放在首要地位,而忽视了作品的艺术性,所以他甚至认为李白的诗歌“才矣奇矣,人不逮矣,索其风雅比兴,十无一焉”,杜甫的诗歌,合于风雅比兴与具有美刺意义的,“亦不过三四十首”,而梁、陈时的作品,包括谢朓描写自然风光的“余霞散成绮,澄江静如练”这样的优秀作品,都被他斥为“嘲风云,弄花草”而一笔抹杀(均见白居易《与元九书》),这不能不说是一种片面。唐张彦远《历代名画记》引曹植的话说:

观画者见三皇五帝,莫不仰戴;见三季异主,莫不悲惋;见篡臣贼嗣,莫不切齿;见高节妙士,莫不忘食;见忠臣民难,莫不抗节;见放臣逐子,莫不叹息;见淫夫妒妇,莫不侧目;见令妃顺后,莫不嘉贵。

这完全是从作品的内容和教化作用去评论绘画，而不及其艺术美。

道家以自然无为为美，自然无为的真谛就是真。所以道家，尤其是庄子学派特别强调美与真的统一，而不太注重善。《庄子·渔父》说：

真者，精诚之至也，不精不诚，不能动人。故强哭者虽悲不哀，强怒者虽严不威，强亲者虽笑不和。真悲无声而哀，真怒未发而威，真亲未笑而和。真在内者，神动于外，是所以贵真。……真者，所以受于天也，自然不可易也，故圣人法天贵真，不拘于俗。

所谓“法天贵真”，也就是“法自然”，不以人为的因素去破坏自然，这里所说的“天”，也就是自然的真。《秋水》中说：“牛马四足，是谓天，落（络）马首，穿牛鼻，是谓人。故曰，无以人灭天，无以故天命，无以得殉名，谨守而勿失，是谓反其真。”

道家的不太注重“善”，是因为他们往往把儒家所说的“善”与“伪”联系在一起。庄子在《盗跖》中，就借盗跖的口指责孔子说：“子之道，狂狂汲汲，诈巧虚伪事也，非可以全真也。”儒家所讲的礼义，许多都是违背了人的天性的，是一种虚伪的做作，这一点，连儒学大师荀子也不得不承认，他说：“人之性恶，其善者伪也。”（《性恶》）认为“无伪则性不能自美”（《礼论》）汉代道家的代表《淮南子》也认为“立仁义，修礼乐，则德迁而为伪矣”（《本经篇》）。它说儒家讲究的“三年之丧，是强人所不及也，是以伪辅情也”（《齐俗篇》）。“以伪辅情”，就不是真情，也就不美。

受道家这种思想的影响，在传统的艺术创作和审美活动中，人们就十分强调真情、真性、真景的表现。明袁宏道有一首《显灵宫集诸公以城市山林为韵》诗：

野花遮眼泪沾涕，塞耳愁听新朝事。邸报束作一筐灰，朝衣典与栽花市。新诗日日千余言，诗中无一忧民字。旁人道我真曷曷，口不能答指山翠。自从老杜得诗名，忧君爱国成儿戏。

他用“自从老杜得诗名，忧君爱国成儿戏”为自己“诗中无一忧民字”解嘲虽然不对，但却击中了那些为博取虚名而空言“忧君爱国”的人的虚伪的要害，这样的作品也就不会感人。

在道家追求美与真的一致性的思想影响下，人们对艺术作品的艺术风格，则是追求一种“清水出芙蓉，天然去雕饰”（李白《经乱离后天恩流夜郎忧旧游书怀赠江夏韦太守良宰》）的艺术效果，把“既雕既琢，复归于朴”（《庄子·山木》）的平淡视为艺术的最高境界。宋周紫芝《竹坡诗话》载：

有明上人者，作诗甚艰，求捷法于东坡，作两颂与之，其一云：“字字觅奇险，节节累枝叶。咬嚼三十年，转更无交涉。”其二云：“衡口出常言，法度法前轨。人言非妙处，妙处在于是。”乃知作诗到平淡处，要似非力所能。东坡尝有书与其姪云：“大凡为文，当使气象峥嵘，五色绚烂，渐老渐熟，乃造平淡。

苏东坡批评明上人“字字觅奇险，节节累枝叶”，正是因为过分的雕琢，反而失去了物与情的“真”。而那种经过匠心独运，又似乎是从不经意中得来的“平淡”，才是艺术的最高境界。

儒家重美与善，道家重美与真；儒家重思想内容；道家重艺术形式，二者的互补，正是中国艺术追求真、善、美的高度统一，追求内容和形式的完美结合的审美理想的源头。

二、比德与畅神

儒家审美观的一个重要范畴是“比德”说。所谓“比德”，就是把一些事和物的自然属性与道德观念相比附，以此来判定美丑，决定人们对它的好恶。

儒家对山水的审美态度，是“知者乐水”，“仁者乐山”（《论语·雍也》）。儒家乐水乐山，是因为他们从山水的自然属性中看到了与道德规范相似的特点^[1]。朱熹说：“知者达于事理而周流无滞，

有似于水,故乐水。仁者安于义理而厚重不迁,有似于山,故乐山。”(《四书章句集注》)《荀子·法行》还谈到儒家对玉的比德:“夫玉者,君子比德焉,温润而泽,仁也;栗而有理,知也;坚刚而不屈,义也;廉而不刿,行也;折而不挠,勇也;瑕适并见,情也;扣之,其声清扬而远闻,其止辍也,辞也。”儒家的这种“比德”思想有很大影响,人们在进行审美时,总是把美与道德观念紧密地联系在一起。中国人爱松柏,是因为孔子说“岁寒,然后知松柏之后凋也”(《论语·子罕》),有不为威武易节的喻意。中国人爱竹,是同其劲节清虚,有如虚怀而有节操。中国人爱梅,也是因为它不畏严寒,能在冰封雪压中开花。中国人爱莲,是因为它“出污泥而不染”。这些都可以与某种美德相比附,它们也因此受到人们的特别爱好。文人画家就有许多偏爱梅兰竹菊,如宋代的文同、郑思肖。元代文人画家有三分之一以上爱画竹,许多人并以此名家。清代郑板桥甚至于称自己于兰竹之外,“五十余年不画他物”(《题画》)。

儒家的“比德”思想,使中国传统审美与艺术创作始终都比较注重道德内涵,但是,它又不可避免地有很大缺陷。

首先,它遏制了人们对自然美本身的鉴赏与认识。在魏晋以前,人们虽说也“乐山”、“乐水”,但是,却并没有真正去欣赏和领略山水的自然美,在文学艺术作品中,也没有山水诗、山水画的出现即是一例。

真实山水的自然美,在文学艺术作品中,也没有山水诗、山水画的出现即是一例。

其次,造成审美范围和审美趣味的相对狭窄。中国诗画中对苍松翠柏、兰梅竹菊,对凤凰鸱鹭、苍鹰雨燕等描绘较多,因为它们都可以与某种美德相比附。和对其他一些花木鸟兽,由于不容易引起道德的共鸣,甚至比于某种恶行(如鸱枭食母,狐狸狡猾等)而被摒弃于审美对象之外。号称花王的牡丹,因其艳丽多姿而被比于富贵,所以许多文人雅士都不大喜欢它,明代著名画家有一段题跋说:“牡丹为富贵花,主光彩夺目,故昔人多以钩染烘托长,今以泼墨为之,虽有生意,多不是此花真面目。盖余本人,性与梅竹宜,至荣华富贵,风若马牛,弗相似也。”正是受“比德”思想的影响。就是兰梅竹菊,在“比德”思想的影响下,也更多地从道德联想上去审美,而忽视了它们本身所具有的自然美。

道家学派的审美观是超功利性的,审美并不以道德教化为目的,而是从物的本身及物与我的精神联系上去发现美,去感受美,也就是庄子所说的“乘物以游心”(《人间世》)。成玄英说是“乘有物以遨游,运虚心以顺世”,也就是说心中先不要有是非美丑的成见,使心先“虚”,做到“虚而待物”,才能够“虚室生白”(同上),才能很好地进行审美。《庄子·天地》讲了这样一个故事:

(黄帝)遗其玄珠,使知索之而不得,使离朱索之而不得,使吃诟索之而不得也,乃使象网,象网得之。

为什么知、离朱、吃诟索之皆不得呢?因为他们都恃其聪明,心中先有成见,而象网(无心之人)正因为心无成见,做到了“虚而待物”,所以反而得到了玄珠(喻道,喻美)。

老庄的“乘物以游心”,在魏晋南北朝时,被发展为“畅神”。

魏晋南北朝时期,儒家一统天下的局面被打破,老庄思想取得支配地位,人们开始抛开“比德”说的束缚,去领略万事万物的自然美。“池塘生春草,园柳变鸣禽”^[2];“余霞散成绮,澄江静如练”^[3],都给他们无比的美感享受。甚至于连“方宅十余亩,草屋八九间”,“狗吠深巷中,鸡鸣桑树颠”^[4]这样平常的乡村田园景色都让他们感到心旷神怡。他们在大自然的怀抱中无限感慨地说:“何必丝与竹,山水有清音。”^[5]人们不再满足于传统审美题材的狭窄,不满意山水在绘画中仅作为人物的附庸,于是出现了山水田园诗和独立的山水画。人们把山水等的自然美所引起的生理和心理

上的愉悦放在第一位,也就是所谓“畅神”。

刘宋时著名画家宗炳在《画山水序》中虽然首先肯定了山水的“仁智之乐”,但他的亲身经历使他感觉到山水和山水画的主要作用是“畅神而已”。和宗炳同时的画家王微说得更透彻,他说:“望秋云,神飞扬;临春风,思浩荡,虽有金石之乐,珪璋之琛,岂能仿佛之哉!”(《叙画》)就是把秋云春风所引起的“畅神”,即身心的愉悦,置于代表儒家礼乐的金石珪璋之上的。

道家“游心”与“畅神”的审美观,不仅拓宽了审美的领域,而且也把审美从单一的道德比附中解放出来。“诗言志”之外,人们也注意到它的“缘情”作用^[6];音乐绘画“移风易俗”,“成教化,助人伦”的政治教化作用之外^[7],也有令人身心愉悦,引起人们喜怒哀乐的情感共鸣作用。可以这样说,中国古代美学中的对逸、韵、趣、味,乃至韵外之致,象外之象等的追求,都来自道家的“游心”与“畅神”。人们在注意艺术的政治作用之外,进一步去研究神、韵、趣、味等美学范畴,使中国古代美学与艺术创作,艺术欣赏出现多姿多采的局面。

三、法度与韵味

儒家于礼乐之外,又特别重“法”,推而广之,则万事万物皆有法度,无不须要中规中矩,其影响于艺术与审美,则是重成法而抑制了作家艺术家的创作个性。

道家是主张任自然的,也就是要求解除艺术家的一切精神束缚,最大限度地发挥其创作个性,要求欣赏者不受一切成见的支配,尽可能地去驰骋自己的想象,从不同的角度去感受美,欣赏美。

儒家评定艺术的标准之一是是否合于法度,尤其是前人的成法,他们多主张继承而不太赞成创新。唐代书法理论家孙过庭有感于当时一些书家抛弃古人成法,而以抒发个性来指导书法创作的情况,写了《书谱》一文,指出学书应以二王为宗,他说:“右军之书,代多称习,良可据为宗匠,取立指归。”要做到“心不厌精,手不忘熟,若运用尽于精熟,规矩暗于胸襟,自然容与徘徊,意先笔后,潇洒流落,翰逸神飞”。而对于当时一些书家的革新主张与实践,则斥为“独行之士,偏玩所乖”,“苟兴新说,竟无益于将来”。清初以“四王”为代表的复古派山水画家,感叹“近世攻画者”,“多追逐时好,鲜知古学”,使“画道衰燿,古法渐湮”^[8],而以师法古人,恢复陈法为任。王翬更主张山水画要“以元人笔墨,运宋人丘壑,而泽以唐人气韵,乃为大成”^[9]。他们的技巧虽然很高,但是却缺少个性,缺少生活,而使其艺术成熟受到很大限制。

道家不重法度,而追求个性解放,精神自由,因此,反而更能接触到艺术的本质问题。从魏晋南北朝以来,中国传统艺术美学中重韵,尚趣、主味、贵逸等特色,无不与道家思想有紧密的联系,无不是追求个性解放,精神自由的结果。《庄子·田子方》记载了这样一个故事:

宋元君将画图,众史皆至,受揖而立,舐笔和墨,在外者半。有一史后至者,僮僮然不趋,受揖不立,因之舍。公使人视之,则解衣般礴,裸。君曰:“可矣,是真画者矣。”

“解衣般礴”,正是精神的绝对自由。后代许多有创新精神的艺术家,总是不愿为陈法束缚,总是要求突出自己的艺术个性。宋代四大书家之首的苏轼,自称“我书意造本无法,点画信手烦推求”^[10]。又说“吾书虽不佳,然自出新意,不践古人,是一快也”^[11]。古人讲究执笔,即所谓“拨灯法”^[12],并以之为不易之法,他却主张“把笔无定法,要使虚而宽”^[13]。他自己执笔据说就用“单钩”,类似今人执钢笔。古人讲究悬肘,他却用枕腕^[14]。清代著名画家石涛,更主张“我自用法”,

他说:

古人未立法之先,不知古人法何法,古人既立法之后,便不容今人出古法,千百年来,遂使今人不能出一头地也。

画有南北宗,书有二王法。张融有言:“不恨臣无二王法,恨二王无臣法。”今同南北宗,我宗耶,宗我耶?一时捧腹曰,我自用我法。^[15]

另一位法的破坏者,清代著名画家郑板桥,在一首题画诗中说:

敢云我画竟无师,亦有开蒙上学时。画到天机流露处,无今无古寸心知。

也就是他所说的“十分学七要抛三,各有灵苗各自探”(《题画》)的思想的最精辟、最大胆的表露。历史上最有成就的艺术家,无不是敢于对传统成法有所突破,而富有艺术个性的。

在道家思想影响下的审美思想,不重法度而重神、韵、趣、味。清梁献评论历代书法说:“晋尚韵,唐尚法,宋尚意,元、明尚态。”他还说:“晋书神韵潇洒,而流弊则拘苦。宋人思脱唐习,造意运笔,纵横有馀,而韵不及晋,法不逮唐。”^[16]书法在秦汉时期,是十分讲究法度规矩的篆隶。魏晋南北朝时期,人们受老庄思想的影响,追求一种放浪不羁,超逸洒脱的作风,表现在书法艺术上,则喜欢潇洒飘逸的行书,而且各自发挥其艺术个性。或如“云鹄游天,群鸥戏海”;或如“龙跳天门,虎卧凤阙”、或“剑拔弩张”,或“纵横廓落”;或如“舞女低腰”,或如“芙蓉出水”^[17];无不生动自然,韵味无穷。唐代艺术,受儒家思想影响较深,法度森严的楷书成为这个时代的代表书体。唐初四大家(虞世南、欧阳询、褚遂良、薛稷)无不遵守二王成法。到中唐柳公权,更是把楷法推向极致。宋代文人在艺术思想上大多是倾向老庄的,所以他们也重视艺术个性的表现,而不愿斤斤于三尺成法,他们对唐楷的评价都不太高。米芾就说“欧、虞、褚、柳、颜,皆一笔书也,安排费工,岂能垂世”。甚至称“柳与欧的丑怪恶札祖”^[18]。他们甚至连讲究法度的楷书都少写,而醉心于行草。

重意轻法的审美理想,并非不要法,而是主张不为法所用,变成法为己用。石涛就说“夫画者,法之表也”。但又说“有法必有化”^[19]。郑板桥则说得更为透彻,他说:“意在笔先者,定则也;趣在法外者,化机也。”^[20]所以清人冯班《钝吟书要》就说:“唐人用法勤严,晋地用法潇洒,然未有士法者,意即是法。”又说:“晋人循理而法生,唐人用法而意出,宋人用意而古法具在。”他是看到了韵味意趣与法的关系的。

儒家学派重法,就必然主张复古,在艺术上较为守旧;道家学派重意,就必然主张尚新,在艺术上较能创新。马宗霍《书林纪事》记载了清代两位大书法家刘墉(石庵)和翁方纲(覃谿)的一则轶事:

乾、嘉之间,都下言书皆推翁,刘两家。戈仙舟学士,覃谿之婿而石庵门人也,尝质石庵书于覃谿。覃谿曰:“问汝师,哪一笔是古人。”学士以告石庵,石庵曰:“我自成我书耳。问汝岳翁,哪一笔是自己。”

这可以说是代表儒家思想的复古派与代表道家思想的革新派的针锋相对的斗争。

在中国传统审美理想中,虽然有一些人有意无意走到了极端,但是,这种人毕竟是极少的。追求法度的人,往往也重视味;崇尚韵味的人,往往也讲求法度。尊古者往往也爱今;贵今者往往也鉴古,使中国传统美学在儒道互补中得到完美。

四、繁与简,浓艳与淡雅

艺术表现中繁与简,浓艳与淡雅,代表了两种不同的审美趣味。

儒家特重“礼”，他们对于“礼”有一套极为繁琐的形式要求，即所谓“仪”，这一点，只要去看一看《礼记》和《仪礼》就会明白。因此，服务于这种“礼仪”的艺术，也就偏重于繁。叶朗先生说：“世俗名教的中心是‘礼’，‘礼’的一个特点就是繁琐，儒家重‘礼’，所以儒家喜欢繁。”^[21]同时，形式上的繁琐，又必然导致色泽上的艳丽。

道家任自然而贵逸，其生活态度是恬淡，对艺术的要求则是简约。叶朗先生说：“‘逸’的生活态度是任自然，是对‘礼’的一种反抗，是对世俗，名教的超越，所以必然要求简。‘逸’是道家的精神，所以道家喜欢简。表现在生活形态上是简，表现在艺术形式上也是简。”^[22]

中国古代山水画的南北宗，正是代表了儒、道两家不同的审美情趣，或者说是在儒、道两家不同的审美理想指导下的产物。

唐代李思训和李道昭，将北周至隋代发展起来的图写殿堂楼阁的界画与青绿金碧山水结合起来，元夏文彦《图绘宝鉴》卷二云：“李思训，唐宗室也，官至左武卫大将军。书画皆超绝，尤工山水林泉，笔格遒劲，得湍澜潺湲，烟霞缥缈难写之状，用金碧辉映为一家法，后人所画著色山，往往多宗之。”这种画风构图较繁，设色明丽，有一种富贵堂皇的感觉。它与宫室寺观的红墙碧瓦、雕梁画栋相映成趣，代表了“进而为儒”的达官显贵、王室贵戚的审美情趣，受到他们的喜爱，形成了“北宗”画派。

在艺术上深受道家思想影响的文人画家，对这种繁复浓艳的风格并不欣赏，他们欣赏的是一种简约隽永、清丽淡雅的风格。唐代王维、吴道子等开始变勾斫之法为渲淡，构图用笔删繁就简，用色淡雅，甚至纯用水墨，形成“南宗”画派。唐张彦远《历代名画记·论画体工用搨写》就说：“夫阴阳陶蒸，万象错布，玄化无言，神工独运。草木敷荣，不待丹碌之采；云雪飘扬，不待铅粉而白。山不待空青而翠，凤不待五色而绚，是故运墨而五色具，谓之得意。”明董其昌说：“画之南北二宗，亦唐时分也，但其人非南北耳。北宗则李思训父子着色山水，流传而为宋之赵干、赵伯驹、伯骕以及马、夏辈。南宗则王摩诘始用渲淡，一变勾斫之法，其传为张璪、荆、关、董、巨、郭忠恕、米家父子以至元四家。”^[23]南宗画派的理想，正是简约淡远。钱钟书先生说：“南宗画的理想也正是‘简约’，以最省略的笔墨获取最深远的艺术效果，以减削迹象来增加意境。”^[24]

不仅是山水画、花鸟画、人物画也都有这种倾向。五代时，西蜀画师黄筌，身居高位，继承了唐代边鸾、刁光胤、滕昌祐等花鸟画家轻线勾填，色采艳丽的画法，形成了所谓“黄家富贵”的标准院体花鸟画。而南唐画家徐熙，一生不入仕途，继承了唐代殷仲容水墨晕染画花鸟的传统，多图写汀花、野竹、水鸟、渊鱼，形成与“黄家富贵”迥然不同的所谓“徐熙野逸”的风格。这两种画风一影响于后代院体花鸟画，一影响于文人画，表现了儒道异趣的审美观。

五、以意逆志与虚室生白

在审美鉴赏上，儒、道两家也有很大区别。

儒家重视艺术的教化作用，所以在欣赏艺术作品时，首先要求欣赏者推知作者的“志”。《孟子·万章上》说：“故说诗者不以文害辞，不以辞害志，以意逆志，是为得之。”赵岐《孟子注疏》说是“以己之意逆诗人之志”，吴琪《六朝诗选定论缘起》说是“以古人之意求古人之志”，后人多从前说，也就是要求欣赏者透过文辞的夸饰等艺术手法，以己之“意”，去推知作者的“志”，去弄清作者通过作品要颂扬或抨击什么，要发挥怎样的美刺作用，而欣赏者也从中受到教育，获得美感。

在艺术鉴赏中注重艺术作品的思想内容,在审美过程中受到潜移默化的道德情操陶冶,这无疑是十分正确的,我们读屈原、杜甫、辛弃疾、陆游等人的诗词,会受到强烈的爱国主义教育;我们欣赏颜真卿、岳飞等人的书法,会感受到他们的堂堂正气与凛凛英风。但是,把这种潜移默化的教化作用强调过分,却又影响到人们对作品艺术意境、艺术特色的品味。我们前面所引曹植对绘画的论述,就可以看出这一点,他是只从绘画的教化功能出发,而完全不及其艺术性的。唐代陆贽和张彦各有一首《晓过南宮闻太常清乐》:

南宮闻古乐,拂曙听初惊。烟霭遥迷处,丝桐暗辨名。节随新律改,声带绪风轻。合雅将移俗,同和自感情。远音兼晓漏,馀响过春城。九奏明初日,寥寥天地清。

玉珂经礼寺,金奏过南宮。雅调乘清晓,飞声向远空。慢随飘去雪,轻逐度来风。迴出重城里,傍闻九陌中。应将肆夏比,更与五英同。一听南薰曲,因知大舜功。

他们是从“合雅将俗移,同和自感情”,“一听南薰曲,因知大舜功”的角度去欣赏音乐的,所以,他们虽然也空泛地描述那乐声是“远音兼晓漏,馀响过春城”,“慢随飘去雪,轻逐度来风”,我们却很难通过他们的诗歌感受到太常清乐的优美,我们也实在看不出他们获得了多少美感享受。

欣赏者在审美时胸中横亘着自己的“意”,以此去逆作者的“志”,自不免见仁见智。比如对屈原的作品,司马迁以为“《国风》好色而不淫,《小雅》怨悱而不乱,若《离骚》者,可谓兼之。蝉蜕浊秽之中,浮游尘埃之外,嚼然泥而不滓,推此志,虽与日月争光可也”^[25]。而班固却以为“今若屈原,露才扬己,竞乎危国群小之间,以离谗贼。然数责怀王,怨恶椒兰,愁神苦思,强非其人,忿怏不容,沈江而死,亦贬洁狂狷景行之士”^[26]。同是对屈原,却有完全不同的评价,就是因为他们各以自己的“意”,去推求屈原的“志”。

道家在艺术欣赏与审美活动中,是特别注重自身的感受的,要求欣赏者要排除心中的一切杂念,做到虚怀若谷,这样才能真正领略到艺术的美。老子提出“涤除玄览”(《道德经》第十章)。楼宇烈先生说:“所谓‘玄览’,指一种排除一切物欲障碍之神秘的精神境界。”^[27]庄子讲“瞻彼阒者,虚室生白”(《人间世》)。成玄英疏说:“瞻,观照也。彼,前境也。阒,空也。观察万有,悉皆空寂,故能虚其心室,乃照真源,而智慧明白,随用而生。白,道也。”用在审美与艺术欣赏上,则是要求人们去除成见,达到内心的虚静,才能观照到美,才能很好地欣赏艺术。庄子在《德充符》中说“人莫鉴于流水而鉴于止水”,也是同样的意思。后来《淮南子》也主张“贵虚”(《齐俗篇》),认为只有做到“神无所掩,心无所载,通洞条达,恬漠无事,无可凝滞”(《俶真篇》),才能很好地进行审美。这种理论,在魏晋时期被宗炳发展成“澄怀味像”(《画山水序》)。宗炳所说的“澄怀”,就是老子所说的“涤除”,庄子所说的“虚室”。宗炳所说的“味像”,就是老子所说的“玄览”,庄子所说的“生白”。在宗炳看来,只有“澄怀”,即胸无成见,才能“味像”,即进行审美;只有“澄怀味像”,才能达到“畅神”,也就是使人得到美感享受,引起精神愉悦。

应该说,道家的“涤除玄览”、“虚室生白”、“澄怀味像”的理论,是更能接触到审美感受与艺术鉴赏的本质的。唐张彦远《历代名画记》卷二《论画体工用榻写》说:

遍观众画,唯顾生画古贤得其妙理,对之令人终日不倦,凝神遐想,妙悟自然,物我两忘,离形去智,身固可使如槁木,心固可使如死灰,不亦臻于妙理哉。

虽然说的是观画古贤,但是张彦远却不是从道德教化方面去欣赏的。身如槁木,心如死灰,正是“虚室”、“澄怀”的表现,做到胸无自我欲念,做到“物我两忘,离形去智”,才能够“凝神遐想”,进入“应会感神,神超理得”^[28]的境界,达到“妙悟自然”,“臻于妙理”,也就是最高的审美感受。这种

“虚室生白”、“澄怀味像”，以求得“妙悟自然”的审美感受的审美理想，在诗文、音乐、书法、绘画等艺术鉴赏中，有着极大的作用，人们对艺术意境的各种探求，无不由此而生。

儒家的审美理想偏重于思想内容与道德教化作用，道家的审美理想偏重于艺术意境和情感愉悦，二者的结合，形成了我国古代审美理想既重思想内容又重艺术表现，艺术鉴赏既重道德教化又重情感愉悦的优良传统。

注释：

[1]关于“智者乐水”，“仁者乐山”，可参看《尚书大传》、《荀子》、《韩诗外传》、《说苑》等书。

[2]谢灵运《登池上楼》。

[3]谢朓《晚登三山还望京邑》。

[4]陶渊明《归园田居》五首之一。

[5]左思《招隐诗》二首之一。

[6]陆机《文赋》：“诗缘情而绮靡。”

[7]《孝经·广要道章》：“移风易俗，莫善于乐。”张彦远《历代名画记·叙画之源流》：“夫画者，成教化，助人伦，穷神变，探幽微，与六籍同功，四时并运。”

[8]见王时敏《西庐画跋》。

[9]见王翬《清拳画跋》。

[10]见《石苍舒醉墨堂诗》。

[11]见《东坡题跋》卷四《评草书》。

[12]唐林蕴《拨灯序》（载《书苑菁华》卷十六）自言从卢肇授“拨灯法”曰：推、拖、捻、拽。南唐李后主《书述》谓：“书有七字法，谓之拨灯，自卫夫人并钟、王，传授于欧、颜、褚、陆等，流于此日。”

[13]见《历代书法论文选》载苏轼《论书》。

[14]黄庭坚《山谷题跋》卷五《跋东坡论笔》：“东坡不善双钩悬腕。”又《跋东坡水陆赞》：“或云东坡作戈多成病笔，又著腕而笔卧，故左秀而右枯。”

[15] [19]均见石涛《苦瓜和尚画语录》。

[16]见梁嶷《评书帖》。

[17]均梁武帝萧衍《古今书人优劣评》中评前人书法语。

[18]见米芾《海岳名言》。

[20]见郑板桥《题画》。

[21] [22]见叶朗《中国美学史大纲》293页。

[23]见董其昌《画禅室随笔》。

[24]见钱钟书《中国诗与中国画》，载《旧文四篇》。

[25]《史记·屈原列传》。

[26]见班固《离骚序》。

[27]见《王弼集校释》，中华书局1980年版，24—25页。

[28]宗炳《画山水序》