



国家社科基金成果文库

SELECTED WORKS OF THE CHINA
NATIONAL FUND FOR SOCIAL SCIENCES

道教美学 思想史研究

潘显一 李 裴 申喜萍等 著

 商务印书馆



国家社科基金成果文库

SELECTED WORKS OF THE CHINA
NATIONAL FUND FOR SOCIAL SCIENCES

道教美学思想史研究

On Taoism Aesthetic Thoughts

ISBN 978-7-100-07151-2



9 787100 071512 >

定价：82.00 元



国家社科基金成果文库

SELECTED WORKS OF THE CHINA
NATIONAL FUND FOR SOCIAL SCIENCES

道教美学 思想史研究

潘显一 李 斐 申喜萍等 著

 商务印书馆

图书在版编目(CIP)数据

道教美学思想史研究/潘显一等著. —北京:商务印书馆,2010
(国家社科基金成果文库)
ISBN 978-7-100-07151-2

I. 道… II. 潘… III. 道教-美学思想-思想
史-研究-中国 IV. B958

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第086605号

所有权利保留。
未经许可,不得以任何方式使用。

DÀOJIÀO MĚIXUÉ SĪXIǎNGSHĪ YÁNJIŪ

道教美学思想史研究

潘显一 李 裴 申喜萍等 著

商 务 印 书 馆 出 版
(北京王府井大街36号 邮政编码100710)
商 务 印 书 馆 发 行
北京中科印刷有限公司印刷
ISBN 978-7-100-07151-2

2010年5月第1版 开本700×1000 1/16
2010年5月北京第1次印刷 印张46.5 插页1

定价:82.00元



作者简介

潘显一 四川省自贡市人，1951年生，哲学博士、教授。四川省学术带头人，获得国务院政府特殊津贴，教育部宗教学学科跨世纪人才，四川大学“985工程”宗教与社会研究创新基地学术带头人、文科学位委员会委员、道教与宗教文化研究所博士生导师，兼任中国宗教学会理事，四川省美学学会会长。作为负责人承担或完成国家社科项目、教育部社科项目6项；出版专著3种，编著8种，论文90余篇，以个人或第一作者获得省、部级社科优秀成果一、二等奖3项，三等奖2项，其中专著《大美不言：道教美学思想范畴论》获得教育部全国普通高校社科优秀成果二等奖、四川省政府社会科学优秀成果一等奖。

《国家社科基金成果文库》

出版说明

国家社科基金研究项目优秀成果代表国家社科研究的最高水平。为集中展示这些优秀成果，全国哲学社会科学规划领导小组决定编辑出版《国家社科基金成果文库》。《文库》将按照“高质量的成果、高水平的编辑、高标准的印刷”和“统一标识、统一版式、统一封面设计”的总体要求陆续出版。

全国哲学社会科学规划领导小组办公室

2005年6月

序

道教是中国土生土长的宗教,也是中国传统文化的重要组成部分。到目前为止,中国道教研究的好多领域,经过几代专家学者的不懈努力,已经接近世界领先水平。“中国道教”的学术研究,就在中国!然而,比起国外学者,特别是西方专家学者,对佛教、基督教、伊斯兰教等“世界宗教”的深入而广泛的研究,我们的“中国道教”研究,在某些方面还有些薄弱或缺,有的领域甚至还有“空白”。道教美学思想史研究,就是其中的薄弱环节和空白地带之一。潘显一教授主持的《道教美学思想史研究》即将出版,作为他的导师,阅读这近80万字的书稿,甚感欣慰:这是一部填补中国道教研究空白的优秀作品,是他用专著《大美不言——道教美学范畴论》勾画了道教美学思想范畴框架之后,再用十多年的辛苦和汗水换来的道教学和中国的又一丰硕成果。对于这部专著的最终面世,我很愿意在这里就其学术价值和创新意义谈谈我的看法。

首先,道教美学思想史是道教思想史的一个有机组成部分,此前还没有系统研究和独立专著问世。十年前我承担了国家社科重点项目《中国道教思想史》,在拟订详细大纲和分工的时候,道教美学思想史本来包含在其中,后来尊重潘显一意见,将道教美学思想史内容独立出来单独成书。《道教美学思想史研究》对道教美学思想进行了系统化的研究工作,开展了道教史、道教思想史与美学思想史的交叉研究,并形成了自成体系的专著,填补了道教思想史研究中道教审美思维和美学思想史的空白。这既开拓了道教研究的新领域,有“补空”意义,也有运用辩证唯物史观占领道教美学思想研究这一特殊思想文化阵地的意义。

道教美学思想史属于道教哲学史和广义的道教思想史范畴。道教美学思想史研究既是道教研究的一个分支,也是道教文化和中国文化研究的重要内容。千百年来,道教的思想观念、思维方式早已深深渗透到我们民族生活的各个层面,如道德行为、人格养成、处世方式、风俗习惯、思维模式、审美趣味等等。从这个意义上说,在中国人审美活动的背后,必然隐藏着一整套深刻的道教文化价值观念和人生信仰,并以多姿多彩的审美文化形态显现出来,成为道教审美文化精神的一种印证。将道教美学思想史作为中国传统文化的一部分来认识和研究,既可以防止学术上文化上的民族虚无主义,又具有探索中华民族文化根源的意义。

道教美学思想史研究,还是一个新的领域。道教近两千年的历史发展及其思想的兼容并蓄特点,使之成为一个极为复杂、矛盾、变化多端的文化体系和思想体系,也使它更多地保持了传统文化和传统美学的原生态形式。在道教的典籍中,道教美学思想是零散的、潜在的、隐含的和曲折的。但从它所涉及的广泛程度来说,道教美学思想又是复杂的、丰富的、有特点的、有体系的。从道教原典出发,对道教美学思想发生发展变化的历史本身,进行系统研究和描绘,是前人未曾做过的,也没有一个现成的理论框架可以依傍。所以,这部书勾画出清晰的道教美学思想史线索,本身就是重大的创新。

研究道教美学思想史,当然同一切文化史研究一样,也要认真区分其中的精华与糟粕。发掘它,研究它,正是为了发掘和研究中国人传统文化思想中所包含的“好美”思想及其民族特点,重新认识和评价道教美学思想史在中国传统文化中的影响和地位,给予道教思想文化中这个最特别、最能代表中国文化特色的思想板块恰当的评价,使之在当前有中国特色的社会主义文化建设中发挥“古为今用”的借鉴作用。应该说,这对于我们探索民族美学思想的渊源和历史,弘扬国人审美意识中的民族性优点,都应该有所帮助,有所借鉴。

其次,道教美学思想史也是中国美学思想史不可或缺的组成部分。《道教美学思想史研究》通过清理中国古代思想文化中儒、释、道三大支柱及其关系,勾勒了“道家—道教”美学思想产生和发展的线索,把中国美学史研究中向来受到忽视的部分呈现在了我们面前,填补了中国美学思想史特别是魏晋之后道教美学思想这条历史线索的空白。

老子、庄子的道家思想中本来就包含了丰富的美学思想。到东汉末年,太平道、五斗米道在吸收道家思想的同时也吸收了道家美学思想,成为此后道教美学思

想延续不绝的起点。1800年来,历代道教代表人物和具有道教情怀的思想家、文学家、艺术家,通过自己的创作实践和宗教活动,形成了贯串于整个中国传统美学思想中的这条道教美学思想线索,推动了中国美学思想和审美文化的发展。道教思想史中反映出来的这种以老、庄道家美学思想为基础的宗教的美学思想意识,实际上是近两千年来中国人美学思想的一个特定的分支,是中国传统美学思想史上不可忽视之重要部分,同样包含着中国人传统的审美意识和美学观念,同样体现着中华民族的“爱美之心”的发展路线。

《道教美学思想史研究》一书共分了六个部分,依照时间顺序勾勒出完整的中国道教美学思想史。第一部分是道教前美学思想史,或称前道教美学思想史,探寻道教美学思想产生及其发展的文化渊源、思想依据,着重探讨了道家美学思想衍变为道教美学思想的原因和脉络。第二部分是早期道教美学思想史研究,主要勾画和分析太平道、五斗米道等民间道教富于民众性、民间性的美学思想,分析了学者化的“玄学”派美学思想及其所受到的道家一道教美学思想的重大而根本的影响,突出阐述了早期道教美学思想的主要范畴和基本特点,划定了道教美学思想研究的领域和范围,奠定了道教美学思想史研究的基础。第三部分是隋唐五代时期的道教美学思想史研究,认为这一时期的道教美学思想进入成熟阶段,观点丰富,大家纷呈。第四部分是北宋时期的道教美学思想史研究,突出了“三教融合”背景下非道教人士对道教美学思想的阐发与贡献。第五部分是南宋金元时期的道教美学思想史研究,认为这一时期的道教美学思想进入深入与分化阶段,是一种非官方的、民间的美学思想,是以一种暗流形式存在的美学思想,上承隋唐,下启明清。第六部分是明清时期的道教美学思想史研究,重点阐述了这一时期道教美学思想的世俗化变化和发展,展现了道教美学思想在传统文化中最后的面貌。通过这个主要内容和框架,这部书反映出道教美学思想的发展线索及其民族文化特点。

一般中国美学史著作对葛洪之后的道教美学思想涉及较少,且基本没有将道教美学思想作为一条区别于儒、佛的美学思想史线索来加以讨论和研究。《道教美学思想史研究》的完整叙述正好填补了这一空白,肯定了道教美学思想在中国美学思想史上的重大价值与意义。一方面,道教美学思想不仅源远流长,而且别具特色,承续道家美学思想,自汉末太平道、五斗米道以来,以生命的无限延续为其审美理想,在近两千年的发展过程中,形成了一条相对完整而又独特的历史线索,一直以宗教化的形式影响着中国人的审美意识和审美趣味。另一方面,它的以

“真”、“善”为“美”的人格修养要求,以反映“性—命”之人性本质为“美”的审美判断,崇尚“素朴”美的艺术审美观点,以“浑沌”喻“道—美”、以“氤氲”喻美感和审美快感的朦胧美论,以及它善于汲取时代思想营养而展现出“多变—不变”的特点等等,不仅是中国美学历史发展固有的部分,也应该成为今天建立健康审美思想意识的基础和借鉴。

其三,《道教美学思想史研究》一书,内容丰富,资料翔实,结构严谨,论述充分,语言生动,思维活跃,堪称佳作。

道教美学思想史研究,是站在今天的思想和理论高度,去检视和评价道教文化史所提供的美学思想遗产。对道教美学思想遗产所持有的理论高度和认识深度,决定了这一研究的质量与水平。此书从道教典籍中爬罗第一手资料,资料工作非常扎实,也保证了本书的质量。同时文字朴实严谨,结构完整严密,对道教美学思想史的总结和归纳妥帖到位,对中国思想史、中国美学史、中国宗教史研究的进一步深化和拓展,都有启发和示范意义。

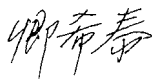
我认为,道教思想不但拥有丰富的文学和艺术表现形式,而且有相当完整的思想体系;道教美学思想是中国传统美学思想的一部分,是宗教化了的道家传统美学思想,既有包罗万象的综合性特点,又有典型的中国特色和民族特色;道教美学思想扎根于民族文化的深厚土壤,因而对我们进行现代美育,提高民族自信心、自豪感,建设社会主义精神文明,都具有批判地继承与借鉴的意义。同时,这一研究也为中西方宗教美学、宗教审美文化的平等对话提供了一个平台。我认为,说这部书已经达到了道教研究的国内领先水平是不为过的,至少在国内是独一无二、别开生面的。

最后,《道教美学思想史研究》一书漫长的学术研究和成书过程,让我再次感受到一种“十年磨一剑”的刻苦治学精神。这种精益求精的精神,是我们每一个人最为宝贵的财富。

“宝剑锋从磨砺出,梅花香自苦寒来。”《道教美学思想史研究》一书的写作,前后历时13年,数易其稿,反复求证,字斟句酌。这是一种沉得下心甘于寂寞、甘于“坐冷板凳”、淡泊名利的认真精神,是对学术研究的一种“宗教式”的敬畏与虔诚。要看到,学术无止境,任何形式的评价都只是阶段性的,只有不满足于已经取得的成绩、对学术“情有独钟”的人,才能不断超越自己。早在2004年,此书即已达到国家社科项目优秀成果的高标准,入选《国家社科基金成果选介汇编》第一辑。按

一般思路:完成项目、成果出版、成果评奖就行了,对已经完成的且经同行专家评价优秀的项目成果还要不断完善、反复修改,不是为了别的,而是为了精益求精。正是由于这种不急于出版、不忙着参加评政府奖、不断补充修改完善的严谨求实的学风,才有了现在我们看到的这部优秀著作。

愿我们从事道教研究的同行都能有这样严谨求实的治学态度,为道教研究奉献更多更好的优秀成果。特此为序以为奖掖。



2010年5月14日于川大

目 录

序	卿希泰
前言 道教美学思想史在中国传统美学史中的地位和影响	1
一、道教美学思想的文化史价值	1
二、道教美学思想史研究的学术价值	4
三、道教美学思想史研究的内容和目标	6
绪论 道教美学思想的产生、发展及其嬗变	8
一、道教美学思想的渊源	8
二、美学思想从道家到道教的嬗变	9
三、道教美学思想及审美文化的成熟	10
四、道教美学思想“三教融合”趋向的形成	13
五、道教美学思想的鼎盛与分化	16
六、明清道教美学思想的世俗化及提升	17
第一章 道教美学思想的历史文化渊源：前道教时期的美学思想	20
第一节 “至道一至美”：道教核心美学观渊源	21
一、“道一美”：道教美学的核心范畴	21
二、“道一美”的“不可见”与“可见”	24

三、“玄”、“一”：“道一美”之别称	27
第二节 “大德曰生”：道家“生一美”观的宗教化	29
一、“道在养生”：“大德曰生”的通俗的美学解释	30
二、“贵生”、“乐活”：追求生命现实美的观点	32
三、从“惜生畏死”到“养气全身”：“生一美”的主观性	36
第三节 “至善一至美”：儒道互补的伦理美学观的形成	38
一、“善”即“美”：道家伦理美学思想及其宗教化	39
二、“忠”、“孝”：道教伦理美学的核心	43
三、“仁慈”、“博爱”：道教人格美、心灵美的观点	45
第四节 道家“仙真”到道教“神仙”：美学人格理想的蜕变	48
一、“仙”：可学致的美学理想人格	48
二、“真”：道教理想人格美	51
三、“朴”：到达道教人格美的阶梯	56
第五节 先秦其他思想派别与道家美学思想	59
一、墨子“非乐”美学思想	59
二、韩非子“画犬马难”艺术美学观	63
三、《乐记》的“音生人心”艺术美论	66
第六节 《易经》美学对道教美学的影响	69
一、“阴”与“阳”对举的美学观	70
二、“刚”与“柔”相推的形象说	72
三、“变”与“通”统一的美学论	75
四、“神”与“几”相交织的美学思维论	77
五、“中”与“和”为中心的平衡美	80
六、“象”与“意”统一的美学观	82
第七节 《淮南子》的汉代新道家美学思想	85
一、“一”为至“美”：美的本体论	85
二、“西施毛嫱，其好美均”：多样美论	87
三、“靚黼在颊则好”：适宜美论	88
四、“小恶不足妨大美”：美的本质与加工	88
五、“形、气、神”艺术美论	90

第八节 《河上公章句》与《想尔注》美学思想之一：道家人格美到道教	
“仙格”美的嬗变	92
一、内藏美好，外在质朴：道家一道教人格美	92
二、“文饰”与“质朴”：“凡一圣”人格差异	94
三、除嗜欲、守清静：“道人”审美心理修养	95
四、“五色”与“五音”：与“圣”仙人格相悖	97
第九节 《河上公章句》与《想尔注》美学思想之二：“道一美”妙不可言	99
一、“道美大之”：道美的非感性特点	100
二、“道一美”：无形无象且难得	101
三、“浮华”之文：有悖“道一美”观	103
四、“情欲文饰”：大乱之源	104
五、“道一美”：文艺的无用之用	106
 第二章 道教美学思想的形成：魏晋时期的道教美学思想	108
第一节 《太平经》的“寿—美”思想	108
一、以“寿”为“善”（美），以“活”为“乐”的美学观	108
二、“与元气比其德”：“寿—美”之最高目标	110
三、“爱气，尊神，重精”：修道与审美双重超越	111
第二节 《太平经》的伦理美学思想	113
一、道即“神”：伦理的人（仙）格美观点	114
二、“喜乐者，乃道德之门”：伦理化美感论	116
三、“天地之至情”：伦理化美学情趣论	119
第三节 《太平经》的文艺美学思想	122
一、“出真文”：对真善美的呼唤	122
二、“弃除邪文巧伪”：对假恶丑的批判	125
三、“乐盛刑绝”：文艺美学价值观	128
四、“音声者，乐之语谈”：艺术美规律探索	132
第四节 葛洪的神仙美学思想	136
一、“仙”：可学致的理想美人格	137
二、“真”、“朴”：神仙品格之美	140

三、“绝迹幽隐”:融冶自然美与神性美之途	143
第五节 葛洪的“道一美”观	145
一、以“玄”代“道”之美学史意义	146
二、“一”之美:物性到神性	149
三、“大德曰生”:生命的美学解释	151
第六节 葛洪的道教文艺美学思想	153
一、“文非余事”:以“文”行“道”的主张	153
二、古书“未必尽美”:文艺美学发展观	156
三、“众色乖而皆丽”:文艺美的多样性观点	158
第七节 陶弘景道教美学思想	160
一、“炼形莹神”:陶弘景的“生一美”观	161
二、“游心忘形”:陶弘景的环境美学思想	163
三、“手随意运”:陶弘景的文艺美学思想	166
 第三章 道教美学思想的兴盛之一:隋及初唐的道教美学思想	175
第一节 成玄英美学思想之一:生命美学思想	176
一、“虚通至道,无始无终”:“道一美”的特点	178
二、“道通生万物”:“生一美”的实质	180
第二节 成玄英美学思想之二:“知足止分”的内在修养美	182
一、“形逸神凝”:人格美的追求	183
二、“养中和臻长生”:平和的心性美	185
三、“积德”与得道:内在美要求	188
第三节 成玄英美学思想之三:“自然大治”的生态美学思想	191
一、“天道运转,覆育苍生”:自然之“大”美	191
二、“物我平等”:天道之“大”爱	194
三、“人天不二”:和谐美	197
第四节 成玄英美学思想之四:文艺美学思想	200
一、“物我兼忘”:审美观照活动	200
二、“言以传意”:“妙理”文质观	202
三、“动乐音以和性”:音乐美学思想	205

第五节 李荣的审美教育思想·····	208
一、“得道要妙”:忘言美育观 ·····	209
二、“去华取实”:“真一美”修养论 ·····	213
三、“美成在久”:“忘身”、“守身”之道 ·····	217
第六节 魏征的美学思想·····	221
一、“华实”与“文质”:真美观 ·····	223
二、“性情”与“化俗”:宗教美育观 ·····	226
三、“止水鉴美丑”:审美心境论 ·····	228
第七节 孙思邈的美学思想·····	231
一、“少乐”与“少好”:形神观 ·····	232
二、“尽善尽美”:宗教伦理美学思想 ·····	236
三、“人命千金”:“生一美”论 ·····	239
 第四章 道教美学思想的兴盛之二:盛唐的道教美学思想 ·····	242
第一节 司马承祯“坐忘”中的美感体验 ·····	244
一、“道超色味”:“道一美”论 ·····	244
二、“收心观妙”:审美心态论 ·····	247
三、“山林白云”:隐逸情怀 ·····	251
第二节 张万福的道教服饰美学思想·····	255
一、法服与道教伦理美学观 ·····	256
二、“暂假衣服,随机设教”的美育思想 ·····	260
第三节 吴筠“神仙可学”的至美境界 ·····	263
一、“生一美”与“神仙可学” ·····	264
二、“道反于俗”的宗教审美观 ·····	268
第四节 玄宗的“妙本”观 ·····	271
一、“虚无者,妙本之体”:道教美学本体论 ·····	273
二、“自然者,妙本之性”:道教美学审美标准 ·····	275
三、“当则所服皆美”:服饰审美标准 ·····	277
第五节 李白的“清真”文艺美学 ·····	280
一、诗贵“清真”的文艺美学主张 ·····	281

二、寄情山林的道教美学趣味	286
第六节 李筌《阴符经》注疏的美学思想	289
一、“至乐至静”:审美心态论	290
二、“神妙不测”:道与技	293
三、《阴符经》与道教辩证美恶论	296
第七节 张志和的美学思想	299
一、“逍遥”与“无待”:审美时空观	300
二、“玄”与“真”:道性之美	303
三、拥抱自然:艺术化的人生境界	306
第五章 道教美学思想的兴盛之三:唐末五代的道教美学思想	310
第一节 谭峭《化书》的审美内涵	311
一、至“乐”即“道”:辩证审美人生观	312
二、“感激之道”:宗教化的“用乐之术”	314
三、“风不知美”:审美差异论	315
四、“真信动人”:主观美论	317
五、“忘弦匏知乐”:艺术技巧论	319
第二节 杜光庭的美学思想	322
一、“心之虚矣,纯白自生”:虚静的审美心境	323
二、“淡言”与“美词”:文艺美学思想	326
三、“生一美”与“善一美”	331
第三节 沈汾《续仙传》的审美追求	335
一、“用显真仙”:美学目标论	335
二、“孝养宿庆”:神仙伦理美学	337
三、“仙道多途”:世俗化审美趣味	340
第四节 罗隐《太平两同书》的美学思想	344
一、“适度”养生:“寿一美”思想	345
二、“修德致美”:伦理美学思想	348
第五节 吕洞宾形象与唐末五代道教的审美文化精神	351
一、仙风道骨:宗教神仙艺术典型	352

二、“神仙可学”:世俗化的审美趣味	355
三、“物外烟霞为伴侣”:超脱的审美态度	357
四、“削平浮世不平事”:神仙的审美人格	360
第六章 “三教融合”的趋势:北宋时期的道教美学思想	363
第一节 陈抟的美学思想	365
一、“天道有序”的结构美	366
二、从“慎独”到“不空”的人格美学	367
三、空灵、逍遥的自然审美趣味	369
第二节 陈景元美学思想之一:“目击众妙”的生命美学	371
一、“冥会”与“目击”:“道一美”可感论	372
二、“妙道生万物”:道教生命美学观	375
第三节 陈景元美学思想之二:“质素神纯”的美育观	377
一、“质素神纯”:人格美要求	377
二、“剖形存妙”:心性美论	379
三、“德在内则成身”:风度美论	382
第四节 陈景元美学思想之三:环境美学思想	385
一、“山林无情,人多乐之”:对环境美的欣赏	385
二、“不傲倪于万物”:人与境之和谐美	387
三、“万物皆我”:审美的“物化”境界	389
第五节 陈景元美学思想之四:文艺美学思想	391
一、尚质轻文:文艺“文—质”观	391
二、“大声至音,里巷所惑”:文艺“雅—俗”观	394
三、“交乐和性”:音乐美学思想	396
第六节 蹇昌辰的美学思想	398
一、“以虚为守、以寂为宗”的审美心态	399
二、“道为主宰不逐物迁”的审美境界论	403
三、“观者观其心,执者执其心”的美育论	405
四、三才“轮转和合”的生态美学思想	409
第七节 苏轼的道教审美人格理想	411

一、道教审美符号中的人格理想	412
二、外丹烧炼中的美学趣味	413
三、内丹炼养中的审美体验	415
第八节 宋徽宗的美学思想	419
一、以“神”为核心的宗教审美判断	419
二、“无心”的审美态度	422
三、“淡而无为”的道教文艺观	424
第七章 道教美学思想的深入及分化之一:南宋时期的道教美学思想	428
第一节 金丹派南宗白玉蟾的美学思想	429
一、“真快活”:以“乐”为核心的审美趣味说	430
二、“无心于山,无山于心”:终极的自然审美论	433
三、“水向石边流出冷,风从花里过来香”:艺术美论	437
第二节 金丹派南宗翁葆光的美学思想	441
一、“虚无寂寞”:人与天一的审美思想	441
二、“倏存倏亡”:审美的“高峰体验”	443
第三节 净明忠孝道融儒入道的美学思想	445
一、“外净”与“内净”:外在审美与内在心性	446
二、修仙与人格:忠孝与内炼	449
第八章 道教美学思想的深入及分化之二:金元时期的全真教美学思想	456
第一节 王重阳向道家复归的美学思想	458
一、“风仙”形象:衰骀它的宗教美学版本	458
二、分梨与骷髅:庄子寓言的教化嬗变	465
三、“林泉”反映“大美”:道家追求亦禅宗追求	470
四、“物外”与“物化”:全真生命美学的道家归趋	473
五、通俗与俚俗:文学语言的俗化特色	474
第二节 马钰的美学思想	480
一、“常清常净处真常”:人生的审美化取向	481
二、“意静心清放慧灯”:阴柔美学观	484

第三节 刘处玄的美学思想	487
一、“只要真心常湛然”:尊法自然的审美心境	487
二、“得意忘言”:道家美学的宗教化归趋	489
第四节 丘处机的政治美学思想	492
一、“心上无尘到处宜”:自然审美观	493
二、“欲罢干戈致太平”:和谐美思想	501
三、“混混沌沌,纯一不杂”:内丹氤氲美	504
第五节 尹志平的美学思想	508
一、“刻出从来无相身”:雕塑美学思想	509
二、“忘心之趣”:庄子式的审美体验	515
三、“名者,实之宾”:言、意之辨的继承和发展	519
第六节 姬志真的美学思想	521
一、“大地全形共一蜗”:禅宗式的审美体验	521
二、“神游八极无穷尽”:游仙诗之艺术想象	523
三、“亘初无乐亦无知”:至乐无乐的审美感悟	525
四、“不知人世之易”:桃花源式理想境界	527
第七节 李道纯的“中和”美学思想	530
一、“乐天知命而不忧”:中和之美	531
二、“不可知知,不可识识”:道家思想的宗教嬗变	533
三、“真常之道,悟者自得”:审美超越精神	535
 第九章 道教美学思想的深入及分化之三:金元时期的正一派美学思想	538
第一节 张雨的美学思想	538
一、以物自况的“观物比德”观	539
二、“予心本无待”:对庄子美学思想的改造	540
三、十二道品:美学人格论	544
第二节 郑思肖的美学思想	548
一、“发愤著书”说的宗教化发扬	548
二、“人本文末”的人、文关系	552
三、对“无琴之琴”的审美追求	554

四、“静室静心”的审美心态	557
第三节 杜道坚“德法自然”的政治美学思想	560
一、“德法自然”的政治美学思想	560
二、“明君圣主”的政治美学追求	561
第十章 道教美学思想的深入及分化之四:南宋金元时期的绘画美学思想 ..	564
第一节 赵孟頫“援书入画”的美学思想	566
一、借诗传达失意的情怀	567
二、“援书入画”:开创元代绘画特性	573
第二节 黄公望“静定”的绘画美学思想	578
一、静定的审美心态	579
二、“三远”:绘画审美中的宗教情趣	582
三、“画不过意思而已”:重要美学原则	583
四、留白:绘画中的“有一无”观	586
第三节 倪瓒的“逸民”美学思想	588
一、逸民:艺术的超越精神	588
二、逸气:绘画艺术的最高表达	592
三、逸格:绘画境界的最高层次	594
第四节 吴镇“不技之技”的美学思想	597
一、“骷髅”意象:有意味的形式	597
二、自成一家的艺术创作论	599
三、虚静:绘画创作的心态	602
第五节 马臻的美学思想	603
一、“大道”与“元气”:绘画的艺术本体	603
二、不同层次的审美体验	606
第十一章 道教美学思想的世俗化及提升:明清时期的道教美学思想	610
第一节 张宇初的美学思想	610
一、道法自然,清静无为之美	611
二、动天地的“真精诚”之美	614

三、“海阔江平”:诗文与“道美”	615
第二节 张三丰的文艺美学思想	617
一、“道”、“时”相系的文艺美学思想	618
二、“灵性”观的提出	619
第三节 陆西星美学思想之一:生命美学思想	622
一、“道一美”:“不可见”与“可见”	623
二、“生一美”:“道一美”的具体化	625
第四节 陆西星美学思想之二:大其心胸的内在精神美	626
一、“人必大其心”:崇高美论	626
二、“德者,性命之正”:内在美的更高标准	629
三、“正身和心”:内在美的状态	630
第五节 陆西星美学思想之三:“无天则无人”的生态美学思想	631
一、“人与天一”:生态美学的哲学基础	631
二、“天地乃巨室”:生态美学的审美客体	633
三、“游乎山林皋壤”:“欣然自乐”的情趣	635
第六节 陆西星美学思想之四:重“理”的文艺美学思想	637
一、“理”:艺术本体论	637
二、“积厚”与“大用”:文化积淀论	639
三、“不桎”与“入妙”:“神形”美学观	640
四、“玄乎妙哉”:文艺鉴赏论	642
第七节 程以宁美学思想之一:生命之美	645
一、“道即金丹”:“道一美”的特点	646
二、“气聚则生”:“生一美”观的内丹论表达	648
三、“性理”与“命气”:“道一美”的宗教实践论	650
第八节 程以宁美学思想之二:“内观无心”精神美论	651
一、“总领在神凝”:逍遥审美观	651
二、“至大心也”:虚无空明的心境	655
三、“纯一其德”:至善一至美的风采	657
第九节 程以宁美学思想之三:“天地大美”的生态美学思想	660
一、“天地大父母”:自然审美观	660

二、“人不为物害”:物我齐一美学观	662
三、“天人两尽”:人天和谐美论	664
第十节 程以宁美学思想之四:“素朴”文艺美学观	666
一、“复归于朴”:素朴的美学主张	666
二、“文字变化之妙”:文艺鉴赏的标准	668
三、“大雅非里巷所乐”:音乐美学思想	670
第十一节 王常月的宗教伦理美学思想	674
一、“妙明真性”:人格美和内在美的追求	674
二、“功德”与“福报”:宗教伦理美学观	677
第十二节 闵一得的生命美学思想	681
一、“天元”与“人元”:生命美思想	681
二、“大无外,久无疆”:道之无限美	683
三、“心性”与“灵光”:审美心态论	685
四、“内治身,外治世”:宗教济世美学观	688
第十三节 刘一明的人生美学思想	692
一、三教混融的“道一美”观	692
二、“道一气”之朦胧虚无美	694
三、以“精气神”为核心的生命美学观	696
四、“假真”与“虚实”:人生境界论	699
结语 道教美学思想的文化史价值	701
一、神性与人性	702
二、海纳百川与“德一道”趋向	703
三、“内省”要求与世俗化立场	705
主要参考文献	708
后记	715

Contents

Preface	Qing Xitai
Foreword	The Significance and Influence of Taoist Aesthetic Thoughts
	in Chinese Traditional Aesthetic History
1	The Cultural Value of Taoist Aesthetic Thoughts
2	The Academic Value of the Research on Taoist Aesthetic Thoughts
3	The Content and Purpose of the Research on Taoist Aesthetic Thoughts
Introduction	The Emergence, Development and Evolution of Taoist
	Aesthetic Thoughts
1	The Origin
2	The Evolution
3	The Maturity
4	The Tendancy of “Mergingining Three Teachings”
5	The Flourish and Divergence
6	The Secularization and Sublimation in Ming and Qing Dynasty
Chapter I	The Historical and Cultural Origin; The Aesthetics
	Thought in Pre-taoism Period
1	“Perfect Tao-Perfect Beauty”; The Origin of the Core of Taoist Aesthetics
2	“The Great Te Means Begetting”; The Divinization of “Living-Beauty” Concept
	of Taoist School

2 On Taoism Aesthetic Thoughts

3	“Perfect Good-Perfect Beauty”: A Complementary Ethical Aesthetics from both Confucianism and Taoism	38
4	The Evolvement of Aesthetic Personality Ideal: from “Celestial Being” in Taoist School to “Immortal” in Taoism	48
5	Other Pre-Qin Schools and Taoist Aesthetics Thoughts	59
6	The Influence of <i>I Ching</i> on Aesthetics	69
7	The Neo-taoist Aesthetics in Han Dynasty in <i>Huainanzi</i>	85
8	First Aesthetic Idea of <i>Heshang Gong Zhang Ju and Xiang’er Zhu</i> ; the Transformation from “the Beauty of Human” in Taoist School to “the Beauty of Immortal” in Taoism	92
9	Second Aesthetic Idea of <i>Heshang Gong Zhang Ju and Xiang’er Zhu</i> ; the Subtlety of “Tao-Beauty”	99

Chapter II The Formation of Taoist Aesthetic Thoughts: Wei-Jin

and Northern and Southern Dynasties

1	“Longevity-Beauty” Concept in <i>Taiping Jing</i>	108
2	Ethical Aesthetics in <i>Taiping Jing</i>	113
3	Literary Aesthetics in <i>Taiping Jing</i>	122
4	Celestial Aesthetics of Ge Hong	136
5	“Tao-Beauty” Concept of Ge Hong	145
6	Taoist Literary Aesthetics of Ge Hong	153
7	Taoist Aesthetic Thoughts of Tao Hongjing	160

Chapter III The Flourish of Taoist Aesthetic Thoughts: First Period: Sui

and Early Tang Period

1	Taoist Aesthetic Thought 1 of Cheng Xuanying: Life Aesthetics	176
2	Taoist Aesthetic Thought 2 of Cheng Xuanying: Inner Cultivation Beauty of “Contentment”	182
3	Taoist Aesthetic Thought 3 of Cheng Xuanying: the Ecological Aesthetics of “Nature Cultivation”	191
4	Taoist Aesthetic Thought 4 of Cheng Xuanying: Literary Aesthetics	200

5	The Aesthetic Education Thoughts of Li Rong	208
6	The Aesthetic Thoughts of Wei Zheng	221
7	The Aesthetic Thoughts of Sun Simiao	231

Chapter IV The Flourish of Taoist Aesthetic Thoughts; Second Period:

	The Zenith of Tang Dynasty	242
1	The “Oblivion in Meditation” Aesthetic Experience of Sima Chengzhen	244
2	The Aesthetics about Taoist Costumes of Zhang Wanfu	255
3	The Perfect Beauty Ideal of “Immortals Can be Nurtured” of Wu Jun	263
4	“The Subtle Nature” Concept of Emperor Xuanzong	271
5	The Literary Aesthetics of “Purity and Truth” of Li Bai	280
6	The Aesthetics of Li Quan in his Annotation to <i>Yinfu Jing</i>	289
7	The Aesthetic Thoughts of Zhang Zhihe	299

Chapter V The Flourish of Taoist Aesthetic Thoughts; Third Period:

	The End of Tang and the Five Dynasties	310
1	The Aesthetics Connotation of <i>Hua Shu</i> of Tan Qiao	311
2	The Aesthetic Thoughts of Du Guangting	322
3	The Aesthetic Pursuit of Shen Fen’s <i>Xu Xian Zhuan</i>	335
4	The Aesthetic Thoughts of Luo Yin’s <i>Tai Ping Liang Tong Shu</i>	344
5	The Image of Lü Dongbin and the Aesthetic Essence at the End of Tang and the Five Dynasties	351

Chapter VI The Tendancy of “Merging the Three Teachings”: The

	Northern Song Dynasty	363
1	The Aesthetic Thoughts of Chen Tuan	365
2	Taoist Aesthetic Thought 1 of Chen Jingyuan; the Life Aesthetics of “Witnessing the Common Beauty”	371
3	Taoist Aesthetic Thought 2 of Chen Jingyuan; The Aesthetic Education Thoughts of “The Simple Temperament and the Pure Spirit”	377
4	Taoist Aesthetic Thought 3 of Chen Jingyuan; The Environmental	

Aesthetics	385
5 Taoist Aesthetic Thought 4 of Chen Jingyuan;The Literary Aesthetics	391
6 The Aesthetic Thoughts of Jian Changchen	398
7 The Aesthetic Ideal of Su Shi	411
8 The Aesthetic Thoughts of Emperor Huizong	419

Chapter VII The Deepening and Diverging of Taoist Aesthetic Thoughts

Period One;The Southern Song Dynasty 428

1 The Aesthetic Thoughts of Bai Yuchan from the South Sect of the School of Golden Alchemy	429
2 The Aesthetic Thoughts of Weng Baoguang from the South Sect of the School of Golden Alchemy	441
3 The Aesthetic Thoughts of Learning from Confucianism by the School of Jing Ming and Zhong Xiao	445

Chapter VIII The Deepening and Diverging of Taoist Aesthetic Thoughts

Period Two;The Jin and Yuan Dynasty 456

1 The Aesthetic Thoughts of Wang Chongyang;Returning to Taoist School	458
2 The Aesthetic Thoughts of Ma Yu	480
3 The Aesthetic Thoughts of Liu Chuxuan	487
4 The Aesthetic Thoughts of Qiu Chuji	492
5 The Aesthetic Thoughts of Yin Zhiping	508
6 The Aesthetic Thoughts of Ji Zhizhen	521
7 The “Golden Mean ” Aesthetic Thoughts of Li Daochun	530

Chapter IX The Deepening and Diverging of Taoist Aesthetic Thoughts

Period Three;The Aesthetic Thoughts of Zhengyi Sect in the Jin and Yuan Dynasty 538

1 The Aesthetic Thoughts of Zhang Yu	538
2 The Aesthetic Thoughts of Zheng Sixiao	548
3 The “Te Emulating the Nature” Political Aesthetic Thoughts of Du Daojian	560

Chapter X The Deepening and Diverging of Taoist Aesthetic Thoughts

Period Four: The Aesthetic Thoughts in Painting in the

Southern Song, Jin and Yuan Dynasty 564

- 1 The Aesthetic Thoughts of “Integrating Calligraphy into Painting” of Zhao Mengfu 566
- 2 The Painting Aesthetic Thoughts of “Tranquility” of Huang Gongwang 578
- 3 The Aesthetic Thoughts of “Detached People” of Ni Zan 588
- 4 The Aesthetic Thoughts of “The Technique Without any Pretension” of Wu Zhen 597
- 5 The Aesthetic Thoughts of Ma Zhen 603

Chapter XI The Secularization and Sublimation of Taoist Aesthetic

Thoughts: Ming and Qing Dynasty 610

- 1 The Aesthetic Thoughts of Zhang Yuchu 610
- 2 The Literary Aesthetic Thoughts of Zhang Sanfeng 617
- 3 The Aesthetic Thoughts of Lu Xixing One; The Aesthetic Thoughts of Life 622
- 4 The Aesthetic Thoughts of Lu Xixing Two; The Broad-minded Inner Spiritual Beauty 626
- 5 The Aesthetic Thoughts of Lu Xixing Three; The Environmental Aesthetic Thoughts of “Human cannot Exist without the Nature” 631
- 6 The Aesthetic Thoughts of Lu Xixing Four; The Literary Aesthetic Thoughts of Emphasizing “Ethics” 637
- 7 The Aesthetic Thoughts of Cheng Yining One; The Beauty of Life 645
- 8 The Aesthetic Thoughts of Cheng Yining Two; The Inner Spiritual Beauty of “Being Detached while Self-reflecting” 651
- 9 The Ecological Aesthetic Thoughts of Cheng Yining Three; “The Heaven and the Earth, the Origin of Everything” 660
- 10 The Aesthetic Thoughts of Cheng Yining Four; The Plain Literary Aesthetic Thoughts 666
- 11 The Religious Ethical Aesthetic Thoughts of Wang Changyue 674
- 12 The Life Aesthetic Thoughts of Min Yide 681

13 The Living Aesthetic Thoughts of Liu Yiming	692
Conclusion The Cultural Value of Taoist Aesthetic Thoughts	701
1 The Divinity and Humanity	702
2 Tolerance for All the Differences and the Tendancy of “Te-Tao”	703
3 “Self-reflection” Requirement and the Attitude for Secularization	705
Selected Bibliography	708
Afterword	715

前言

道教美学思想史在中国传统 美学史中的地位和影响

如果说老子是道家哲学思想的创始人,庄子就是道家美学思想的奠基者。伟大的庄子,以自己浪漫的气质、丰富的想象和文学化的语言,在继承老子哲学思想的基础上,富于创新地建构起自己的哲学体系,并看似不经意地在其中突出了自己的美学思想和美学趣味,客观上建立了道家美学思想框架,奠定了道家一道教一脉美学思想发展的基础。庄子代表的古代学者型美学思想,经过数百年流传和再造,经过早期道教各派的宗教化处理,经过葛洪以及众多魏晋玄学家、神仙家和道教学者的改造、创新、推展,到隋唐时期,终于百川归海,形成了比较成熟的道教美学思想系统。并且,这条道家一道教美学思想线索,一直贯穿于整个中国传统美学思想史之中。

本书研究工作的重点,一是勾勒道家一道教一系美学思想的产生和发展线索,填补中国美学思想史研究的空白;二是开掘道教思想文化史之意义和价值,理清中国古代思想文化中儒、释、道三条主干的发展脉络及其关系,填补道教思想史中道教审美思维和美学思想史空白;三是重新认识和评价道教美学思想史在中国传统文化中的影响和地位,给予道教思想文化中这个最特别、最能代表中国文化特色的思想板块恰当的评价,使之在当前有中国特色的社会主义文化建设中发挥“古为今用”的借鉴作用。

一、道教美学思想的文化史价值

作为中国固有的、源远流长的民族宗教,道教及其思想的复杂性和兼收并蓄特

点是极为引人注目的。道教的宗教思想、哲学思想、伦理思想、社会—政治思想、生命意识—养生思想、“环境”思想、“内炼”思想等等,都是中国古代思想文化的有机组成部分,得到了多学科、多角度、多层次的发掘与研究。而道教美学思想及其发展历史的研究,恰恰是中国思想文化史的学术空白。这也许与“五四”新文化运动以来,需要重新梳理、评价的传统文化过于庞杂有关,也许与需要建设的现代人文精神的复杂性有关,中国人思想文化的这一特殊分支没有得到整理和展现。

马克思认为,人的本性和本质,就是在能动地改造世界、能够按照“美”的要求改造客观世界的同时,也改造自己的主观世界。因此,他说“劳动创造美”,人按照“美的规律来塑造事物”^①。换言之,人的审美需求、美学理想、美感意识,必然会体现在人的文化创造和文明历史的所有阶段、所有领域。在人类文明史上,只有我们还没有认识的美,而没有审美不能达到的疆域。中国五千年文化,从来都追求“真善美”的统一,从来都在不倦地追寻着“美的规律”和美好的生活。也许,在西方人眼里,中国人是“不好美”、“不讲美”的民族。甚至我国近现代的思想巨擘,因强调以“西学东渐”救国图强,在推崇西方人格完美时,批评国人只讲功利和伦理、不讲“美”。梁启超是介绍西方文化、引进西方思想的先驱者之一,而且是学植深厚的国学大师。但这不是说他在一切文化评论中和思想领域上都会正确评价中、西文化。他认为,“欧美人高尚之目的不一端,以吾测之,其最重要者,则好美之心一也”,将西方人的“好美之心”摆在其民族特性的首位。而对国人,则认为他们是不讲“真善美”统一的,只讲“善”,所以他说,“以比较的论之,虽则中国人为不好美之国民可也”^②。这是相当偏颇的看法,实际上反映出中西文化在 20 世纪之初还存在相当程度的隔膜。

其实,中国古人是相当重视美和美育的。孔夫子就认为《韶》乐是最美的音乐,“尽美矣,又尽善矣”(《论语·八佾》),听了甚至能使人“三月不知肉味”(《述而》)。孟子也讲“充实之谓美”(《孟子·尽心下》)。老子深入地探讨了美丑的辩证关系:“天下皆知美之为美,斯恶已”(《道德经》第二章)。庄子要求人“原天地之美”,因为“天地有大美而不言”(《庄子·知北游》)。在中国人五千年的文明史

^① [德]马克思:《1844 年经济学—哲学手稿》,人民出版社 1979 年版,第 50—51 页。本书所引文献在各章首次出现时详注版本信息,再次出现只注明作者、书名和页码。

^② 梁启超:《新大陆游记》,《辛亥革命前十年时论选集》,生活·读书·新知三联书店 1978 年版,第 791 页。

上,对美的追求从来没有中断过。道教思想中反映出来的,以老、庄道家美学思想为基础的宗教美学思想意识,实际上是近两千年来中国人美学思想的一个特定的分支,是中国传统美学思想史不可忽视之重要部分,包含着中国人传统的美学意识、美学观念,体现着中国人具有民族特色的“爱美之心”。

道教作为中国土生土长的传统宗教,其思想极为复杂、广博而深邃,与其他中国宗教思想相比,明显保留了更多的文化传统和民族特色。《老子道德经河上公章句》认为大“美”在“生”,而“生”即“道”;《南华经》认为“至道”才是“至美”;《太平经》有“出真文”,“除邪文巧伪”的美学观点;《抱朴子》有“非染弗丽,非和弗美”这样推崇艺术美的说法;《化书》有“忘手笔而知书”和“师心”的艺术创作论;《本相经》有“随染即著”论等等,加上《玄珠录》、《坐忘论》、《水云集》、《悟真篇》、《初真戒说》等道书所蕴藏的丰富美学观点,构成了一部从语言表达到思想内容都十分富于中国色彩的、富于发展性的宗教美学思想史。中国道教美学思想不仅源远流长,而且别具特色。继道家美学思想之后,自汉代以来,道教同佛教一样,一直以宗教文化形态影响着中国人的美学思想、美学意识、美学趣味。从审美理想的角度说,道教的宗教理想和宗教追求,同时也是一种富于民族特点的美学理想和美学追求,它更多地保留了传统文化和传统美学的原生态形式。比如,道教讲“善下”的美学倾向,尚“朴素”的美学爱好,尊“神仙”的美学境界,求“虚静”的审美心态,崇“逍遥”的美学风度,“道在山林”的隐逸兴趣,“文非余事”的尚文艺术美观点,“今必胜古”的文艺美学发展论,从“专气致柔”而讲“气韵”、“气象”的“文气”论等等,既前承先秦道、儒、墨等百家美学思想,又有意吸收后来传入中土的佛教美学思想。不过,道教美学思想说到底是一种宗教思想,是用宗教的语言表达出来的,是适应其传教、以“道”化人的需要的。因此,它既不像文人论“美”那样,直接结合艺术美的创造和鉴赏活动来展开论述,又不像哲人论“美”那样,着力探索美的本质、美感的根源和建构美学的学术理论系统。道教谈“美”,总是与其论“道”相表里的,甚至达到谈美就是论道的地步。不把道教美学思想史作为中国传统文化的一部分来认识和研究,其实也是一种变相的民族虚无主义;而研究道教美学思想史,显然具有探索中华民族之文化根源的意义。

道教美学思想史研究,也可以为我们今天的“美育”乃至中国特色的社会主义精神文明建设提供借鉴。鲁迅称之为“中国的根柢”的道教,其美学思想、审美意识中那些反映中国人的爱美之心和美育思想的部分,那些鼓舞人积极向上、求道不

辍的部分,对我们今天的美育,也很有借鉴的意义。道教美学思想从汉末“太平道”、“五斗米道”以来,在近两千年的发展过程中,形成了一条相对完整又独特的历史线索。它的以“真”、“善”为“美”的人格修养要求,以反映“性一命”之人性本质为“美”的审美判断,崇尚“素朴”美的艺术审美观点,以“浑沌”喻“道一美”、以“氤氲”喻美感和审美快感的朦胧美论,以及它善于汲取时代思想营养而展现出“多变一不变”的特点等等,都应该成为中国美学历史发展的一部分,也可以成为建立今天健康审美思想意识的基础和借鉴。因此,研究和梳理道教美学思想史,也是很有意义的“古为今用”的实践和探索。因此,研究包含道教美学思想在内的中国传统美学思想,必定会有助于当代的美育实践,对整个社会主义精神文明建设也会有借鉴意义。

二、道教美学思想史研究的学术价值

虽然道教美学思想史在文化史、思想史上的意义如此重要,但一般中国美学史著作对葛洪之后的道教美学思想涉及较少,且基本上没有将道教美学思想作为一条区别于儒、佛的美学思想史线索来研究。中国现代意义的“宗教学”,起步的确较晚,但中国道教研究的好多领域,经过几代专家学者的不懈努力,已经接近世界领先水平,“中国道教”的学术研究,就在中国!然而,比较国外特别是西方专家学者对佛教、基督教、伊斯兰教等“世界宗教”的深入而广泛的研究,我们感到本土的“中国道教”研究,在某些方面还有些薄弱或欠缺,有的领域甚至还有“空白”。道教美学及道教美学史(或称“道教美学思想史”)研究,就是其中的薄弱环节和空白地带之一。这一学术空白,应该由中国人自己来填补,这是中国学人的光荣责任和崇高使命。我们之所以不揣浅陋,在以系列论文和专著勾勒了道教美学思想范畴之后,再来清理道教美学思想史线索,也是基于这样的考虑。因此,勾画出道教美学思想线索,对它作出美学史评价和民族文化史定位,十分必要又相当困难,最具吸引力和挑战性。筚路蓝缕,是我们研究工作最大的学术意义和价值。

道教美学思想史研究,还是一个新的领域,没有一个现成的理论框架可以依傍。在道教的典籍中,道教美学思想是零散的、潜在的、隐含的和曲折的。但从它思想的广阔程度说,道教美学思想又是复杂、丰富、有特点、有体系的。研究道教美学思想史,当然同一切文化史研究一样,也要认真区分其中的精华与糟粕。道教近两千年的历史发展及其思想兼容并蓄的特点,使之成为一个极为复杂、矛盾、变化

多端的文化体系和思想体系。发掘它,研究它,正是为了发掘和研究中国人传统的宗教思想中所包含的“好美”思想及其民族特点。应该说,这对于我们探索民族美学思想的渊源和历史,弘扬中国人审美意识中的民族性优点,剔除其中包含的文化“劣根性”,都应该有所帮助、有所借鉴。我们需要站在今天的思想和理论的高度,去检视和评价道教美学思想史提供的文化遗产。对待道教美学遗产的理论高度和认识深度,将决定我们研究的学术质量。

在西方,哲学家、美学家们探讨美学问题,往往很注意从宗教思想文化中寻找根源。从古希腊到19世纪以至今天,一直都有人在很认真地论证“真善美统一于神”、“美在上帝”、“在一切事物中上帝最美”等宗教神学化的美学命题^①。饱受欧洲传统文化熏陶的马克思,在他青年时代,也对“宗教与美学”问题极感兴趣,据说曾经写过一部有相当篇幅的专著,来探讨宗教与艺术的起源及其关系,其中不乏对宗教美学思想及其历史发展的阐述^②。在国内,涉及宗教美学思想的学术著作也有不少,近年对中国化的佛教特别是禅宗的文艺思想、美学思想的研究已成阵势。然而,恰恰对于本土的宗教——道教的美学思想及其发展史,却研究得不够、不系统。比如,谈“道家”美学思想的不少,但真正肯花爬梳工夫来研究道教美学思想史的,可说是少而又少。这种情况说明我们的宗教学,特别是“道教学”还不够成熟,学科体系还不够完备。从这个角度说,我们的研究应该会使有中国特色的道教学乃至宗教学的学科体系更加完整和成熟。

当然,要从两千年来浩若烟海的道教文献资料中归纳、提炼、整理出道教美学思想史,从两千年的“变化”中寻找其中的“不变”,从其民间的、官方的,南北东西、各朝各代的教派及其思想中理清那一以贯之的线索,谈何容易。同时,道教美学思想史研究不但是填补学术空白的研究,也是若干学科和多种研究方法交叉融合的新型研究。道教美学思想史属于道教哲学史和广义的道教思想史范畴。从道教原典出发,对道教美学思想发生发展变化的历史本身,进行系统研究和描绘,是前人所未曾做过的。我们致力于道教美学思想史研究的系统化工作,开展中国道教史与美学思想史交叉研究,既想在一定程度上“补空”,也考虑用马克思主义美学思

① 参见北京大学哲学系美学教研室编:《西方美学家论美和美感》,商务印书馆1980年版,第57—59页,第63页,第90页。

② T. Eagleton: *Marxism And Literary Criticism*, London: Methuen Co. Ltd., 1976, p. 1.

想方法深化这一特殊思想文化领域的研究。

三、道教美学思想史研究的内容和目标

20 世纪 80 年代以来,国内外美学理论和美学史研究(包括中国美学史研究)形成学术的“大涌流”。一方面是理论的逐渐成形、成熟,另一方面又是百家争鸣、各有轩輊。真正美学成“学”的历史只有两百年,而人类自原始意识形态产生之时起,就将信仰的、伦理的、审美的因素结合在一起了,仅可考的中外哲人、学者对美和美感的论述,也长达两三千年。“史”和“论”之间,存在对比强烈的“时间差”。同时,东西方文化、思想方式的差异,也要求把包括马克思主义美学观点在内的现代美学理论“中国化”,才能帮助并指导我们的道教美学思想史研究。这就要求我们一边研读《道藏》等原典,了解中国道教的历史和现状,了解道教审美文化和美学思想的历史和现状,一边研读马克思主义美学原著,研读当代西方美学论著,了解人类审美文化和美学思想的历史与现状,逐步形成自己以马克思主义为指导的美学基本观点和理论,才能逐步清理出道教审美文化和美学思想的历史线索。道教美学思想史研究,实际上是“道教史”和“美学史”两个基础研究领域的交叉、融合。这种交叉和融合是多方面的:一是道教一千七百多年的美学思想史,与两百余年美学“学术”史的交叉和“时间差”;二是中国传统思想史、道教史研究,与马克思主义为指导、西方美学史研究的交叉和反差;三是宗教学领域的道教美学思想史研究,与哲学—美学领域的美学思想史研究的交叉、融合;四是集中体现道教美学思想的文学艺术,包含了许多民族性、民主性思想成分以及道教美学思想与其本质上的宗教神秘性之间的矛盾和冲突等。这种种“交叉”及冲突,造成了道教美学思想史研究在理论体系、研究方法、资料文献、内容的时空跨度、立论角度等方面的困难。道教美学思想史研究,既需要新的视角、新的观点、新的方法,也需要新的材料、新的范畴、新的内容。对于“道教美学思想史”的研究,是在我们十年前以 30 余篇学术论文和一部专著归纳出的一个基本完整的道教美学思想范畴体系基础上^①,进一步作出的拓展和深化。

道教美学思想史研究作为一个宏大的学术工程,同样也是不可能一蹴而就的。也就是说,几部几十万字的专著、几十篇相关的学术论文,实际上仅仅建构起了由

^① 即潘显一专著《大美不言——道教美学思想范畴论》,四川人民出版社 1997 年版。

代表人物、重要著作、重要美学思想观点、重要时间段经纬交错而成的道教美学思想史框架。虽说是框架,我们还是按照道教美学思想本身发生、发展的脉络,进行断代的勾勒和描述,并且突出重点,突出各个阶段的特点,同时也顾及到道教美学思想史线索的相对完整和清晰。本书的主要内容和基本框架是:第一部分是道教前美学思想史,或称前道教美学思想史;第二部分是早期道教美学思想史研究,主要勾画和分析太平道、五斗米道等民间道教富于民众性、民间性的美学思想,分析学者化的“玄学”派美学思想及其所受到的道家—道教美学思想的重大而根本的影响;第三部分是隋唐五代时期的道教美学思想史研究;第四部分是北宋时期的道教美学思想史研究;第五部分是南宋金元时期的道教美学思想史研究;第六部分是明清时期的道教美学思想史研究。这个主要内容和框架,反映出整个中国道教美学思想及其发展历史的民族文化特点。

我们的行文立足于“论述”,力图做到:既要求在内容上抓住道教美学思想的主要问题、主要矛盾,又要求在论述方式上“言之有物”和“言必有据”;引文力求规范,文字力求准确,结构层次力求清楚;以“述”引出“论”,以“论”统率“述”,力求每一章每一节都有新的材料和新的观点。我们想要做出的结论是:道教思想不但拥有丰富的文学、艺术的表现形式,而且有相当完整而成体系的美学思想;它的美学思想是中国传统美学思想的一部分,是宗教化了的道家传统美学思想,既有包罗万象的综合性特点,又有典型的中国特色和民族特色;它扎根于民族文化的深厚土壤,对我们进行现代美育,提高民族自信心、自豪感,建设社会主义精神文明,都具有批判地继承和借鉴的意义。

绪 论

道教美学思想的产生、发展及其嬗变

宗教都讲“真善美”，研究宗教应该从这三者的统一上来考察其文化内涵。道教思想所反映的，以老、庄道家美学思想为基础的宗教美学思想意识，实际上是近两千年来中国美学思想的一个特定的分支，是中国传统美学思想史不可忽视的重要部分，包含着中国传统的美学意识、美学观念，体现着中国人具有民族特色的“爱美之心”。它是古代美学思想的一个重要方面。

我们将中国道教美学思想史，按道教及其思想发展的历史特点，大致划分为六个阶段，并努力从每一个阶段的发展中寻找其思想特点，探讨其对中国美学史和中国审美文化史的贡献。

一、道教美学思想的渊源

道教前美学思想史，或称前道教美学思想史，是道教美学思想史的序幕或前奏。这个部分，以上古神话美学思想，《周易》的朴素辩证美学思想，先秦诸子百家之美学思想，特别是道家老、庄的美学思想为主要研究对象，寻找道教美学思想产生及发展的文化根源、思想依据；以西汉以来的“天人感应”神学—美学思想、黄老道家生命美学思想为主要研究对象，探索东汉末年产生民间道教及其美学思想的文化历史根源，着重探讨道家美学思想演变为道教美学思想的原因和脉络。

这个部分的前四节，集中探讨道家美学思想的四个核心内容即“道—美”论、“生—美”论、“善—美”论、“真朴”人格美论，怎样从先秦道家的哲学、美学理论，逐步演变为汉魏之后道教的宗教哲学、美学理论，集中探讨道家—道教美学思想间思想文化的血缘关系，并从中揭示中国传统美学思想史上“道家—道教”这一系统

产生的历史必然及其思想文化基础。这四节,可以说是整个道教美学思想史研究的理论框架和理论核心。而本部分的其余各节内容,都或远或近、或直接或间接地围绕这一核心进行阐述。其中《老子道德经河上公章句》、《老子想尔注》,既是前道教美学思想的终结之作,又是早期道教美学思想出现前的曙光。

二、美学思想从道家到道教的嬗变

该部分是对早期道教美学思想形成历史的研究。时间跨度在汉末至隋唐之前。该部分主要勾画和分析太平道、五斗米道等民间道教富于民众性、民间性的美学思想;分析学者化的“玄学”派美学思想及其所受到的道家、道教美学思想的重大而根本的影响;分析“魏晋风度及文章”(鲁迅语)中道家道教美学思想意识之地位和价值;分析文学、书法、绘画等文艺美学思想中,道家道教美学思想潜在的影响和限定;分析对自然美的欣赏从自在演变为自觉的过程,并注意分析在此过程中道教思想所发挥的作用;分析道教产生以来对学者的影响,特别注意分析葛洪为代表的神仙道教美学思想及其在整个道教美学思想史和中国美学思想史上的地位和价值等等。这部分内容,试图勾画和阐述早期道教美学思想的主要范畴和基本特点,划定道教美学思想研究的领域和范围,奠定道教美学思想史研究的基础。因此,对于中国道教美学思想史的第一个阶段——唐代以前的道教美学思想史结合前道教美学思想史进行研究,实际上就是阐发中国美学思想史上“道家—道教”一脉,从哲学到宗教的衍化历程。纵观这一漫长的衍化过程,无疑可以证明道教美学思想前承道家美学思想,广泛地汲取了上古以来美学思想精华,并改造加工成为一条独特的传统美学思想史线索。

先秦道家到葛洪神仙道教之间,美学思想有一个宗教化的逐渐转化过程。汉代的《河上公章句》、《想尔注》、《太平经》的美学思想,如反“感性”的审美观、反具象的“道—美”说、反“浮华”的文艺论,就典型地反映了这种转化。从这三个方面可以看出,先秦道家美学传统经过河上公、《想尔注》及《太平经》的二重双向改造,即学者化改造和民间化改造,无论葛洪及其同时代神仙道教学者承认不承认,都已经成为他们以及后世道教美学思想的基础和框架,其中关于“道—美”的抽象性、审美的非感性和反对“浮华”文风等思想,都被后世道教继承、改造和发扬光大。这也就是《想尔注》、《太平经》在中国道教史及道教美学思想史上的位置所在。我们将《想尔注》放在上一部分即前道教美学思想史部分论述,是因为它带有汉代学

者注经的痕迹,更接近“黄老道家”思想的品位,还带有过渡性思想特点。而《太平经》,则毫无争议地彰显出早期民间道教的思想特点,其法、律、咒、诀形式运载的,是太平道粗放而鲜活的民间宗教思想,包含了非学者、非上层的宗教美学思想和审美文化意识,反映了真正的早期民间道教的美学思想内容,也是我们将《太平经》美学思想研究作为该章之起首的根本原因。

晋代道教学者葛洪将“仙”作为可学而达到的人生美学理想,将“真”和“朴”作为“仙”人的美学品格,认为“绝迹幽隐”于山林之中会有助于修炼成这种美学品格,更容易到达这种美学理想,这就将山水之自然美与修道之神秘美统一起来,构成了他自成体系的神仙美学思想之核心。葛洪的“玄”、“一”、“德”观点,是对老、庄道家的“道一美”思想的改造和发展,是“道一美”观从哲学到宗教转化的标志。这对我们全面准确分析葛洪的美学思想及其美学史价值,正确理解、评价和定位葛洪之后的道教美学思想,都有提纲挈领的意义。过去学界囿于葛洪自己的说法,多认为其代表作《抱朴子》内、外篇表现了“外儒内道”思想即美学思想。其实不然。即使《抱朴子》外篇的文艺美学观点,也是以神仙道教思想为核心的。他强调“文”的社会价值和意识形态性质,就是为了要行神仙之“道”;他认为古书“未必尽美”,直接针对汉代以来儒家的文艺、文化复古主义思潮;他鼓吹“众色乖而皆丽”,也是要打破汉儒家文艺美学思想的“正统”地位,为神仙道教思想张目。

同样作为第一阶段代表人物的道教学者,还有葛洪之后的陶弘景,而陶弘景的美学思想,为后来道教美学思想的发展与成熟,做出了多方面的探索。

三、道教美学思想及审美文化的成熟

隋、唐、五代时期,是道教美学思想及审美文化蓬勃发展的时期。隋及初唐的民族融合以及各种思想的碰撞,为道教美学思想的成熟奠定了基础,不仅以成玄英、李荣为代表的道教学者援佛入道,形成了独特的重玄美学思想;像魏征一样由道入仕的政治家在治国理身中也体现出道家一道教的美学智慧。盛唐至中唐,道教美学思想纷呈,广泛涉及美的本质、审美心态、审美标准、审美时空观、道教伦理美学、服饰美学以及美感教育等重要问题,司马承祯、吴筠、张志和、张万福、孙思邈等道教学者的精辟论述和个人实践标志着道教美学思想在这一阶段的丰富和成熟。唐末五代,道教美学思想继续发展,其中,谭峭对“内美”的强调,对艺术技巧论、鉴赏论的分析都值得关注,以沈汾《续仙传》,杜光庭《墉城集仙录》、《神仙感遇

传》为代表的笔记体文学作品也是文艺美学研究的重要素材。

总的来说,这一时期道教美学思想及审美文化的特点表现为:

第一,道教美学的包容性、开放性在这个异质文化交融的时代得到了极好的阐释。道教美学思想驳杂多端,在其漫长的发展过程中,它对各家美学思想兼收并蓄,显示出开放性和包容性的特点,而这一特点在隋、唐、五代时期,尤其在唐代得到了极大的发挥。据史家考证,隋、唐王室均具有鲜卑族血统,曾有学者提出这时期的汉族是以汉族为父系、鲜卑为母系的“新汉族”^①。“新汉族”的出现不仅是异族之间血缘的交融,更重要的是豪爽刚烈的游牧文化与礼教熏陶下的农业文化的交融,这从根本上改变了人们的生活方式与精神面貌,使唐帝国在经过了南北朝长期的分裂与民族融合之后,能够对各民族的思想文化采取兼容并包的态度,助长了唐人对自由不羁人格的追求。这种高蹈豪迈的气概与解放精神不仅在文学、宗教、艺术等各方面呈现出放旷恣肆之风,更与仙之空灵飘逸暗相呼应,与道教的美学思想、审美心态和美感趣味水乳交融。异质文化的交融还表现在以佛、道思想为代表的中印文化交流上。道教美学大量吸收佛教哲学思辨性的内容,以成玄英、李荣为代表的重玄学派在初唐第一次以其理论的圆通无碍、长于思辨而体现出佛、道思想结合后的道教重玄美学的崭新面目。

第二,道教在这一时期所走的上层化道路,使道教美学思想、美学趣味成为当时社会美学思潮及审美文化的主流。道教在隋、唐登堂入室,得到了统治者的承认,甚至一度成为大唐王朝的国教。唐代统治者尊道教教主老子为始祖,扶植道教势力,提高道士地位。以玄宗为代表的唐朝数位统治者都是狂热崇道的典型。这是道教在唐代繁荣昌盛的重要原因。据统计,唐代至少有6个皇帝因误食丹药而中毒身亡,公主为女冠者有13人之多,上至帝王、嫔妃、公主、大臣,下至文人、士子、妓女、平民,信道者众,道教的审美趣味甚至影响到唐代的服饰审美观,宽袍广袖的普遍流行就是唐人崇尚飘飘欲仙审美效果的结果。

第三,隋、唐时期是封建社会的鼎盛期,经济发达、文化开放、国力强盛,文学艺术作品繁多,很多道教学者多才多艺,而一般文人士大夫也多受道教思想影响。其中,司马承祯、吴筠、李白、贺知章、张志和、颜真卿、吴道子等人都是突出的代表。因而,这一时期为数众多的诗歌(尤其是游仙诗)、绘画、书法、雕塑、音乐作品反映

^① 参见王桐龄《中国民族史》,文化学社1934年版,第322页。

出道教的审美理想和精神追求。而道教学者也有意识地利用文学艺术寓教于乐,宣扬道教的神仙理想和伦理美学标准,以济世度人。

第四,魏晋以降,道教哲学的宗趣由玄学转向了重玄学,由本体论转向了心性论。重玄思想和心性论思想成为了那个时代哲学的重要论题。“重玄”一词,出自《老子》首章之“玄之又玄,众妙之门”。重玄思想是在阐发老、庄义理的过程中建立并发展起来的,既融合了佛教“离四句”“绝百非”的中观理论,同时也复归了老庄的清虚自然、顺任物化、“涤除玄览”、“心斋”、“坐忘”、“损之又损,以至于无为”等传统,显示了道教重玄学者在借鉴中对固有哲学传统的超越。纵观重玄思想的发展历程,魏晋是重玄思想的奠基期,理论家们着重于对传统的有无、本迹、体用、三一等范畴进行详细的讨论;唐代是重玄思想的鼎盛期,成玄英、李荣、王玄览、司马承祯、吴筠、唐玄宗等逐步完成了重玄思想的理论建设并开始向道教的神仙理想回归。从广义上讲,唐以降,重玄思想不但没有衰竭,反而阐发更精。道教美学因重玄思想的浸润,呈现出了不同以往的特点:首先,重玄思想极大地提升了道教“逍遥”“无待”的美学理想,将这一理想上升到了超越有无对立、绝对无待的高度。其次,在美学趣味上对圆通无碍的智慧之境的追求,使得道教美学比以往融入了更多的理性色彩。复次,在审美把握方式上既继承了老庄的“损”和“忘”,也吸收了佛教的“双非双遣”,发展出了不同于二者的“真观”的审美把握方法。此外心性论的转向也是这一阶段道教美学的重要特征。要而言之,绝对超越的精神、辩证思想的品格和圆通无碍的境界正是重玄思想和道教美学的契合之处。从道教发展史来看,绝对超越的精神和难以割舍的“此岸”性,同为道教美学和重玄思想演进时上下摇摆的两维。从“玄”到“重玄”,从“重玄”到“成仙”的上下起落,已不再是一次简单的思想回归。道教美学的超越不可能离开它的宗教追求与关怀,然而也正是对有限性的超越才更能展示其美学之张力。唐末五代的内丹心性学以及性命双修的修炼方法的兴起就是对道教哲学和美学转向的呼应。

作为隋、唐、五大道教的集大成者,杜光庭的美学思想十分具有代表性。他擅长诗文、书法,所作《神仙感遇传》中的《虬髯客》^①,是唐传奇中的名篇,明代戏曲家张凤翼、凌濛初先后据此改编为戏剧《红拂记》和《红拂三传》,广为流传,晚清画坛大师任伯年一生之中多次以此为题材,创作“风尘三侠”,而现代武侠小说家金

^① 《太平广记》录为《虬髯客》。

庸更盛赞其为“武侠小说鼻祖”^①。同时,杜光庭众多的著述对于这一时期道教美学思想的研究也提供了丰富的素材。杜光庭提倡“心之虚矣,纯白自生”的虚静审美心境。他说:“室者,心也,视有若无,即虚心也。心之虚矣,纯白自生。纯白者,大通明白之貌也”^②。他还提倡“无味”的恬淡美学趣味。“道之出口,淡乎其无味。视之不足见,听之不足闻,用之不足既”^③。甚至认为文学、音乐的有味之美远不及至道淡然无味之美。杜光庭笔下的神仙以长生为美,以寿为美,杜光庭笔下“年二百八十岁,颜如桃花,口如含丹”^④的太阳女、“灵颜绝世”^⑤的西王母等神仙形象,都以其美丽、青春、长寿强化了道教成仙思想,证明超越有限生命的障碍以摆脱生死束缚、与道合一的终极理想并非虚幻。这既反映了宗教美学的人格理想,也折射出“长生之本,惟善为基”^⑥的宗教伦理美学特色。

总之,道教美学在隋、唐、五代进入了一个相对成熟的发展时期,作品众多,思想丰富,大家纷呈,为宋以后的继续深化奠定了基础。

四、道教美学思想“三教融合”趋向的形成

随着赵宋王朝的建立与巩固,道教进入了又一个兴盛时期。在文化氛围格外浓厚的北宋,道教的审美意义似乎得到了人们特别的认同。此时道教的一个重要特点,是它与儒、佛的交流及融合。在经过了长时期的相争互绌之后,互补显然是三教中多数人士认为更为明智的态度,而这又以道教人士的态度更为积极。北宋初年的高道陈抟即以“明皇帝王伯之道”著称,其学则融道教修炼与儒家修养、佛教禅理于一体。之后的张守真、张继先、施肩吾、张无梦、陈景元、张伯端等,莫不在自己的著述中大量使用儒释概念,以至“释藏”也将张伯端的《悟真外篇》收录为佛门经典^⑦。对后世影响颇深的邵雍,既是高道,又为鸿儒。而当时的众多非道教人士,从皇帝、大臣到普通文人,则普遍使用道教语言。这里最著名的当是苏轼,他深受儒家思想熏染,且长期沉浮于宦海,但其内心却又向往道家的自由逍遥,在他大

① 金庸:《三十三剑客图》,《侠客行》,生活·读书·新知三联书店1994年版。

② [唐]杜光庭:《道德真经广圣义》,《道藏》第14册,上海书店1988年版,第353页。

③ 《老子》第三十五章。

④ [唐]杜光庭:《墉城集仙录》,《道藏》第18册,第199页。

⑤ 同上书,第169页。

⑥ 同上书,第166页。

⑦ [宋]张伯端撰,王沐解:《悟真篇浅解》,中华书局1988年版,第3页。

量的艺术杰作中体现出儒释道融会贯通的特色。另外如周敦颐、黄庭坚、苏轼、王安石、蔡京、宋徽宗等,其道家风格也都十分鲜明。北宋时期道教的审美思想和审美文化,就这样在这两类群体中以不同的方式展开着。

宋代是一个文化繁荣兴盛的时代。诗词、书画、建筑、工艺以及文艺理论,都是中国审美文化史上令人景仰的高峰,而其精髓或灵魂之一,就是人们对“自然”的崇尚。各种艺术作品都不约而同地以大自然作为主要的对象,如山水诗、山水画、山水游记等等。人们以对山林水泉的描述赞美,表达着对摆脱物欲、逍遥于自然的向往。而对“自然”的崇尚,正是道教的美学原则。

“道法自然”,天地自然就是道教尊崇的“大美”,与山林为伴,投入大自然怀抱,无疑是美的。陈抟在辞谢宋太宗的挽留时写道,“得隐此山,圣世优贤,不忝前古……获饮旧溪之水,饱聆松下之风,咏味日月之情,笑傲云霞之表,遂性所乐,得意何言”^①。在这里,表达了修道人“无欲、恬淡”的审美趣味。宋初毛道人咏诗曰:“仁者从来好乐山,乐山宜隐向深湾。包藏遁世攀高洁,浣濯灵台养素闲。杜老每思千广厦,卢仝惟爱数茅间。卷舒遂作忘机客,荣辱穷通事莫关。”^②其儒道融合而又终归于道的脉络清晰可见。陈景元则进一步说:“水静则毫发难隐,心静则有无易照,故虚静则吉祥止而妙道生,恬淡则神气王而虚白集,寂寞则灵府宽而真君宁,无为则和理全而性命永。”^③他将置身于山水林泉,提升到心灵的恬淡寂寞,强调了“无为无欲”的道教美学趣味,而其中的禅意亦颇为明显。深受道教影响、徘徊在出世与入世之间的宋儒们,难于归隐山林,便追求精神上的朴素、淡泊与正直。“予独爱莲之出淤泥而不染,濯清涟而不妖,中通外直,不蔓不枝,香远益清,亭亭净植,可远观而不可亵玩焉”,周敦颐的这段话,结合了儒家理想人格与道、佛思想因素,深受人们推崇。美学理论中,欧阳修对“山林之乐”的赞识,苏轼的“君子可以寓意于物而不可以留意于物”,都是这一思路的延伸。

北宋的艺术风格对“平淡”十分推崇。据说陈抟曾著有《诗评》,有人向其学诗,写出的诗“尤为清丽”。从陈抟留传下来为数不多的诗来看,“清丽”当属自然平淡之意。周敦颐说:“乐声淡而不伤,和而不淫。入其耳,感其心,莫不淡且和

① [元]赵道一:《历世真仙体道通鉴》,《道藏》第5册,第369页。

② [五代南唐]沈庭瑞:《华盖山浮丘王郭三真君事实》,《道藏》第18册,第69页。

③ [宋]褚伯秀:《南华真经义海纂微》,《道藏》第15册,第390页。

焉。淡则欲心平,和则躁心释。优柔平中,德之盛也。”^①黄庭坚说:“平淡而山高水深,似欲不可企及,文章成就,更无斧凿痕,乃为佳作耳。”^②苏轼更进一步论说道:“凡文字少小时须令气象峥嵘,五色绚烂,渐老渐熟,乃造平淡,其实不是平淡,绚烂之极也。”^③这种平淡有丰富内涵,是人为努力达到最高境界,已消失了人工痕迹的结果,可理解为老子的“大音”、“大象”,已经达到“希声”、“无形”的境界。苏轼还对“淡”作了专门解释,即是“外枯而中膏,似淡而实美”^④。苏轼的“平淡”说,是对“道法自然”思想在文艺审美领域的深入阐发。

内丹学在北宋得到了极大的发展。众多修炼高士大都以诗歌的形式阐述自己的内丹思想和审美追求。张伯端即是其中的一位集大成者。作为道教丹法南宗创始人的张伯端,自幼习读儒经,后入道门,同时其佛学造诣亦相当高深,以至传说他死后火化时,竟有“舍利千百若鸡头实者”^⑤。当时儒、释、道三教融合的状况由此可见一斑:

其一,“大道贵生”的生命美学。追求人的长生久视是道教的一贯思想,亦是内丹派的至高宗旨。张伯端《悟真篇》开篇便说:“不求大道出迷途,纵负贤才岂丈夫?百岁光阴石火烁,一生身世水泡浮。只贪利禄求荣显,不顾形容暗瘁枯。试问堆金等山岳,无常买得不来无?”^⑥人如果不追求提升生命质量的“道”,纵然是圣贤才俊或是家财巨万,都只能是在迷途上挣扎的“愚痴”。因为生命才是最美好的。内丹修炼就是“大道”与“大药”。在张伯端的思想中,时时都在提醒人们珍爱生命,“一电光,何太速?百年都来三万日。其间寒暑互煎熬,不觉童颜暗中失”^⑦。但是,人生并不必然是悲观的,只要走上“大道”就有希望,而这个希望的根源在于人自己:“人人自有长生药,自是愚痴枉把抛。”^⑧通过修炼就能走上“大道”,“一粒

① [宋]周敦颐:《通书》乐上,《全宋文》卷一〇七四,第25册,巴蜀书社1992年版,第271页。

② [宋]黄庭坚:《与王复观书》,刘琳等校点:《黄庭坚集》第2册,四川大学出版社2001年版,第471页。

③ [宋]苏轼:《与侄论文书》,北京大学哲学系美学教研室编:《中国美学史资料选编》下,中华书局1980年版,第34页。

④ [宋]苏轼:《评韩柳诗》,《中国美学史资料选编》下,第34页。

⑤ [宋]翁葆光:《紫阳真人悟真直指详说三乘秘要》,《道藏》第2册,第1024页。据考:原署作者翁葆光应为戴起元。

⑥ 同上。

⑦ [宋]翁葆光:《紫阳真人悟真篇注疏》卷八,《道藏》第2册,第963页。

⑧ [宋]翁葆光:《紫阳真人悟真篇注疏》卷二,《道藏》第2册,第924页。

灵丹吞入腹,始知我命不由天!”

其二,“聚散氤氲”的审美体验。修道的最终目的是求得长生的“大美”,修炼过程本身也是一种审美体验。在张伯端看来,内丹修炼到一定程度就会达到特别的“氤氲”状态。“安炉立鼎法乾坤,锻炼精华制魄魂。聚散氤氲为变化,敢将玄妙等闲论。”^①“氤氲”的本义是大气弥漫或与火光混合升腾的状态。《易·系辞下》曰:“天地氤氲,万物化醇。”后世文人多用其来形容一种烟气缭绕、色彩斑斓的朦胧之美。而张伯端却用来形容人体内“元气”的修炼状态。显然,这是一种玄妙朦胧的美感。在另一首诗歌中,他又明确说道:“坎雷烹轰金水方,火发昆仑阴与阳。二物若还和合了,自然丹熟遍身香。”^②由于炼丹成功,修炼人的身体也透出异香。“氤氲”在这里,既是人体内的“元真”之气,也是道教的天地混沌之气,修道人通过修炼,使自己与天地自然交会,达到返朴归真的境界。

五、道教美学思想的鼎盛与分化

南宋金元时期的道教美学思想在整个道教美学思想史中处于一个分化、深入、整合的时期,此时道教美学思想呈现出一种独特的面貌。南宋道教和南宋朝廷一样,一直偏安于江南,和当时的主流思想——理学密切相关,二者互相影响,互相促进。此时的道教明显带有理学化的倾向,反映到道教美学思想中,也把忠孝思想、“存天理、灭人欲”的理学人伦思想作为修身养性的第一目标,把人格的“善”和道教的最高目标成仙结合起来,用儒家的伦理观念来要求自己。净明忠孝道就是这方面的典型代表(为了论述方便,兹把元代时期净明忠孝道的美学思想放到宋代,进行综合分析)。它把朱熹这样的大理学家也列为神仙,认为“至善”就是“至美”,提倡一种美善完全同一的道教人格美学思想。就是一直强调修炼内丹的金丹派南宗,也不例外。金丹派南宗的创始人白玉蟾,著述中也有《朱文公像疏》、《赞文公遗像》等存世。由之可见,道教美学在南宋的特质就表现为儒家美学对道教美学的影响和渗透,以及道教美学对其进一步提炼和升华。

百余年来的纷争,阻断了文化上的交流,地域文化也就具有了更鲜明的特色。北方一直处于战火纷飞的局面,老百姓过着一种朝不保夕的日子,因此禅宗“顿悟

① [宋]翁葆光:《紫阳真人悟真篇注疏》卷四,《道藏》第2册,第936页。

② [宋]翁葆光:《紫阳真人悟真篇注疏》卷六,《道藏》第2册,第947页。

心性”的精神说和提倡禁欲主义的物质观,无疑就更具有吸引力。王重阳正是融合了禅宗的思想,创立了全真教。因此,全真教的美学思想,也就更多地带有了禅宗美学思想的韵味。伴随着元统治者的恩宠,全真教得到极大的发展。尹志平、李志常、王志坦、姬志真等纷纷著书立说,申发自己的美学主张。元代的统一,使得南北文化交流成为可能。融会南北文化于一身的当属李道纯,他对儒释道文化融会贯通,著作等身,在他留下的众多著作中,为我们勾勒了一个完整的三教融合的美学思想体系。

这个时期的道教美学思想有以下几个特点:第一,由于民间道教和上层道教的有机结合,道教美学思想在诗歌中呈现出书面语和口语并重的局面。这在全真教中体现得非常鲜明。由于全真教起于民间,其传播对象大多为民间老百姓,因此,大量俚语、口语等浅显易懂的话语就被纳入到诗文中来。除了对民众的吸引外,对遗老遗少的吸引力也是巨大的,这些饱学之士加入到全真教中,又给其增加了几分雅致味道,使得其诗词达到了相当高的程度。第二,道教美学思想的一个重要表现就是当时发展到极致的绘画美学。赵孟頫曾师从著名高道杜道坚、刘大彬,是一位闻名遐迩的道士画家;元季绘画四大家中的黄公望、吴镇都是道士,倪瓒、王蒙虽不能考证他们是否入道,但他们与道教渊源很深,思想中充斥着浓郁的道教思想,绘画中也表达了浓重的出世思想。第三,道教美学思想还在当时的道教建筑上得到了鲜明的体现。王重阳初创全真教时,曾掘地数尺,自居其中,号为“活死人墓”,这是全真教修道的最初环境选择。在全真教创立的初期,为了斩断情缘,割舍爱欲,在简陋的环境中进行苦修,还是一种可取的办法。等到已经了悟形而上之道的时候,顺应道人的修行需要,实现发展全真教的宏大目标,何时何地修道都已经不重要了。全真教的修道环境经过了一个从简陋山林到繁华宫殿的发展过程,环境的变化无疑正是当时社会审美理想的反映。

六、明清道教美学思想的世俗化及提升

明清两代的道教审美思想特点主要是趋向世俗化。这里有两个重要原因。一是明代帝王对宗教信仰的实用主义态度使得重方术的正一教贵盛一时;二是明代出现了资本主义的萌芽,商品经济的发展,使人们的价值观发生了变化,人们对宗教信仰的追求也发生了改变。人们不再注重空泛的说教和虚无缥缈的神仙世界,而是注重现实,希望宗教能帮助他们解决现实社会中各种各样的问题。对于道教

来说,符咒禁忌、去病禳灾、祈晴止雨等方术,都成了人们信仰中实际的需求。明代的道教信仰已经深入到人们的社会生活当中,成为人们社会活动不可缺少的组成部分。道士完全变成了满足社会宗教需要的从业人员。整个道教的发展越来越趋于世俗化和民间化,道教的审美思想也随之趋于世俗化。

明清两代,道教在世俗化、民间化的过程中,道教教团内部也渐趋腐化,道士或纷纷倾向权贵,极尽阿谀奉承之能事,或以方术迷惑人主,邀取高官厚禄,他们所关心的,并不是道教信仰的传播,而是自己在现实社会中获得利益的多寡。道士不再超脱,而成为普通的社会成员。针对此种积弊,许多高道如赵宜真、张宇初、张三丰、陆西星、程以宁、闵一得、刘一明、王常月等都试图对道教审美思想加以提升。他们以先秦道家之学为正统,以清静无为之道为本,重修戒律,同时批判方士之术,贬抑符篆祈禳之道,减少方士巫祝的陋习,欲令道教徒返本归原。他们为明、清两代道教美学思想和审美文化的转型发展做出了贡献。其中,陆西星、程以宁按照传统的“注《庄》”方式,集中阐释他们不同思想趋向的道教美学思想。他们的美学思想是明、清道教美学思想中最后一道学者化的灵光。

明末清初道士王常月的美学思想最具有代表性。他强调人的“妙明真性”,即修道的目的,并将身心清净的审美要求,强化为必须遵守的戒律。只要能做到“持戒在心”,就“可以入圣成真,可以登仙了道,在俗化导,国治民安,时和岁稔,忠孝节义,廉洁贞精”^①。因此,“戒行精严”成为王常月修道的主体。王常月所宣讲的戒律,为“初真十戒”、“中极戒”和“天仙大戒”,这三者各有不同的功用,每一个等级都表明了道徒修道所达到的水平。在这里,伦理标准成了道教的审美判断标准,成为修善以获得至道的前提。王常月在他的宗教体系中,将儒家的伦理道德规定为凡人要修得至道的最基本的要求,凡人所追求的幸福以及获得“妙明真性”的最终要求,无一不处于其内。因此,处于现实中的凡人就必须绝对地、毫无疑问地信从、遵守它的准则。儒家的伦理道德在王常月的宗教体系中就得到终极化、神圣化,从而成为一种宗教伦理道德,至善就是“至美”,“善”、“忠”、“孝”、“仁”、“慈”、“爱”等世俗的伦理标准,就等同于道教的审美判断标准。另一方面,道教的审美标准被伦理化,这种世俗化倾向是与当时整个社会的审美价值取向相一致的,从而易于为世俗社会接受,得到一般民众的响应。

^① [清]王常月:《碧苑坛经》,《藏外道书》第12册,巴蜀书社1992年版,第161页。

道教的审美思想通过俗文学的宣传,采取大众喜闻乐见的形式来教化大众,进一步渗透于社会文化生活之中。如话本小说的代表《三言》、《二拍》中的道教题材作品,神魔小说《封神演义》、《西游记》,神仙小说《韩仙子全传》,志怪小说《聊斋志异》,世情小说《金瓶梅》、《红楼梦》等,里面的故事多表现道人生活、神仙故事、灵怪故事、鬼蜮世界等内容。充满瑰丽想象力的道教给这些文学作品增添了绚丽奇诡的意象群,如神仙、仙境、鬼魅精怪等,使得那些小说更神奇动人。道教的思想也在其中得到了艺术化的体现。在这些文学作品中,作者以道教的思想观照世俗人生,极力铺陈渲染富贵豪华正是为了衬托失去时的虚幻与渺茫,并将世俗生活所普遍追求的“建功树名”、“家用肥饶”等人生理想一一消解,用“成仙”将其彻底否定。还有的是将代表邪恶的鬼妖与体现正面价值的神仙融为一体,成为既美且善的狐仙或鬼女,仙趣与艳趣在一个新的层面上交相辉映,道教的审美趣味与世俗人情融合在一起,折射出明清文人的审美趣味。同时,当道教的审美思想通过世俗文学的审美形式来实现其对民众的传播和教化时,它自身也就逐步世俗化了。

纵观中国道教美学思想及其发展历史,可以看到道教十分强调生命之美,强调此岸生活本身的意义和价值,也可以看到道教美学理想人格是独特的由“人”而“仙”、即身成仙的“神仙”人格,还可以看到道教美学思想具有强烈的伦理化色彩,中国人以“善”为“美”的美学观始终贯串在道教思想发展过程中。总之,从以上六部分内容和思路的简略描述中,我们的研究工作应该给予读者明确的印象:道教美学思想史及道教审美文化史,是中国传统美学思想史和审美文化史的重要组成部分,应该给予重视、发掘和实事求是的文化史定位与评价。这个工作,不但对弘扬优秀的民族文化有其意义,而且对于我们认清那些当代邪教的反传统、反社会、反人类的丑恶本质,也会有积极的作用。

第一章

道教美学思想的历史文化渊源： 前道教时期的美学思想

在道教美学思想中,“至道一至美”的美的本质论是统领美的本质论、美感论、艺术美学论等所有观点的核心观点。道教美学思想与道教两千年的历史一样,有一个漫长的发展过程。在这过程中,道教美学思想对各个时代的、各家的美学思想兼收并蓄,显出与道教同样“杂而多端”的风貌。因此,我们在讨论中不但要时时顾及到它的历时性特点,看到不同时期、不同道派思想的巨大差异,也要准确而不牵强地提炼出它的共时性特点,做出整体性的评价。这无疑给我们的论述增加了难度。特别需要说明的是,国内研究中国美学思想史的专著、论文中,在谈到老子、庄子或葛洪的美学思想、文学思想的时候,几乎都是把他们作为思想家(美学家),把他们的著作作为学术著作来讨论。自然,他们的美学思想观点也就被归入先秦“道家”及其后世发展看待。而本章第一节至第四节要做的,首先就是把《道德经》、《南华经》、《冲虚经》、《文始真经》、《洞灵真经》等等作为道教经典,把它们的思想(包括美学思想)作为道教美学思想的有机组成部分来论述。也就是说,本章关心的首先是它们在道教思想、道教美学思想史上的地位和价值,它们对《太平经》、《抱朴子》及其以后的道教著作和经典的影响,对中国美学思想发展史的意义。

道教思想以什么为“美”,什么是最高的、绝对的“至美”,这“美”的界定又与道教产生前古人的审美意识有何联系和区别,这是研究道教美学思想史首当其冲的核心问题;道教对人生命的认识和看法,最有文化价值和民族特点,这种生命意识体现在美学思想上,又表现为什么样的观点,怎样的“生命”才是最美的存在等

等,都是十分有特点的命题;作为中国的宗教,道教也有很强的“伦理”化倾向,而它的理论判断怎样转化为审美判断,进而从“善—美”双向上深刻地影响着中国人的价值观、审美观,也是相当重要的“核心”问题;此外,道教以“仙真”向往为核心的美学人格理想,既是修道的驱动力,又是修道人的心理平衡的杠杆,既是“道—美”的形象化教材,又是“神仙”境界的人格化,也是带根本性的美学观点。本章第一节至第四节研究的是“道—美”与“生—美”、“善—美”、“仙真”形象的关系等相互关联的四个重要范畴和观点的形成发展过程。这四节内容都以道家美学思想为核心和基础,更为理论化,更具有论证性,而不强调思想史常规写法的叙述性。这样,本章前四节就成为本章和本书的理论框架和逻辑线索,而第五节之后才分论先秦道家之外的其他各家美学与道教美学思想的渊源关系。

第一节 “至道一至美”:道教核心美学观渊源

本节讨论的核心内容是道教美学思想中“至道一至美”的核心观点怎样以先秦道家美学为基础,广泛吸收道教产生之前各家各派美学思想元素,最终在魏晋产生,至隋唐之际成熟的过程。

一、“道—美”:道教美学的核心范畴

道教的“道”,是其最高信仰、教理枢要、宗教哲学的最高范畴,也是道教美学的最高范畴。

道教之“道”,虽来自先秦道家,但由于它已经是宗教化了的范畴,老、庄著作中那种论“道”的无神论的、朴素唯物主义的思想因素,被轻轻地淡化乃至抹杀了,而其中那种朦胧的范畴规定和时代所带来的神秘色彩,却被大大地强化乃至转化,再加上殷周以来的上帝、天道观念,终于在汉末变成了道教最高的宗教信仰——“大道”、“常道”。这“大道”、“常道”,在早期也许还保留某些哲学的抽象,比如它的不可言道、不可名状的特点,但终究越来越彻底地成为“神”的代名词。早期道教经典《老子道德经河上公章句》的作者“河上公”就认为,“常道”乃“自然长生之道”^①,修道之人的终极关怀就是这个“自然长生之道”,想方设法使自己的有限的

^① 王卡点校:《老子道德经河上公章句》卷一,中华书局1993年版,第1页。

生命与之合为一体,达到长生久寿,不死成仙的目的——也就是神仙家和道教信徒认为最美好、最快乐的宗教终极目标。河上公认为,作为“道”的别名的“无名”,和作为“万物之母”的“天地”别名的“有名”,“此两者,同出而异名”,都“同谓之玄”,所以,这“道”就是“玄之又玄,众妙之门”。这“玄之又玄,众妙之门”的涵义,从《老子》产生以来就有各家各派的种种不同解释。河上公的解释只是其中之一,不过是较早的宗教化解释就是了。

这“众妙之门”之“妙”,不单有河上公所解说的奥妙无穷的“道要”之义,也还有“妙”字本来的“美好”之义^①。也就是说,这“道要”正像少女一样美好、美妙,“道”正是众“美”之门的枢机。联系《老子》文本的用词习惯,如“善”、“美”、“大”、“真”、“佳”、“乐”等与美学有关的正面词语的使用情况,说“道”之“妙”即“道一美”,应该是不牵强的。这可能是道教美学中最早出现的“道一美”观点。值得强调的是,道教之“道”,是抽象化了的“神仙”的代名词,不再是老、庄笔下的那个“道”了;因此,道教美学的“道一美”,也不再是老、庄之“道”的抽象的、观念的“美”,而是道教的神仙理想之“美”。由于这种宗教理想具有“治身”特点,具有与其他宗教(如基督教、佛教)相比更为明显的“此岸性”,而且它后来达到这一宗教理想的方法和途径越来越具有“可操作性”,“道一美”也就具有越来越多的宗教的“现实性”。所以我们在以下的论证中,特别注意从本质上区别老、庄的“道”与“美”和道教的“道一美”观点。

《庄子·刻意》认为,“天地之道,圣人之德”,是“不刻意而高,无仁义而修,无功名而治,无江海而间,不导引而寿,无不忘也,无不有也”的,故而,这“道”和“德”就“澹然无极而众美从之”^②,成为最高的美,统率一切美的“美”——“道一美”了。这个“道一美”,就是《庄子》所说的“大美”,即“天地之道”、“天道”之“美”。在道教的“道”的哲学体系中,“天道”被看做统率的、核心的范畴:“何谓道?有天道,有人道。无为而尊者,天道也;有为而累者,人道也。主者,天道也;臣者,人道也。”^③

① 《广雅·释诂一》解说:“妙,好也。”而《说文·女部》解说:“好,美也。”可见,“妙”确有“美”的意思。

② 《庄子南华真经·刻意》,《道教三经合璧》,浙江古籍出版社1991年版,第190页。该本为最常见三国魏王弼注《老子道德经》、晋郭象注《庄子南华经》、张湛注《列子冲虚经》点校本,为从学术上研究三经思想的主要本子,故用之。以下需参考他本时,再作注明。

③ 《庄子·外篇·在宥》。

按照道教的教理体系,既然“天地”是“道”的产物,是“道”的物质形式、物质形象,那么,“天地”之“美”就是“道一美”的可感觉的、物质化的形式——“大美”了。所以其《外篇·天道》说,“夫天地者,古之所大也,而黄帝尧舜之所共美也”。有形的天地,体现的是“无为无形”的“道”的“大”美。正是从这个角度,《庄子》才说:

天地有大美而不言,四时有明法而不议,万物有成理而不说。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。(《外篇·知北游》)

“天地”所体现的“道”的“大美”,是一种绝对的、雄伟壮阔的、无比伟大崇高的“美”。正是由于对这种“大美”(即“道一美”)的向往,道教才从其产生之日起,两千年来一直上穷碧落下黄泉,不懈探求着能让人与之“为一”、“合一”的方法,以便使人能白日飞升、羽化成仙,享受这种“大美”之中的大快乐、大幸福。《通玄真经·精诚》也说:

大道无为……无形无声,视之不见,听之不闻。是谓微妙,是谓至神。绵绵若存,是谓天地之根。

这里,“微妙”、“至神”讲的就是“道”的不可言喻的“虚无”之美,也就是“道一美”。接下来,它还说,“二德之美,与天地配,故不可不轨大道以为天下母”^①。它的把“大道”之美与“天地”之美相提并论、互为比喻的行文方式,与《庄子》是完全一致的。特别是“微妙”一词,在其他道经或道教著作中,比如《冲虚真经》、《抱朴子》,也同样是用来形容“道”、“至道”之美的,是用来概括“道一美”的特点的。

“德”也是道教美学的重要范畴。关于“德”美,我们将在后面专节讨论。

^① 《通玄真经》卷二《精诚》,《道藏》第16册,上海书店1988年版,第682—683页。《通玄真经》原名《文子》,《汉书·艺文志》著录《文子》九篇,注称文子“老子弟子,与孔子同时”,近年河北定县出土竹简本《文子》,确为战国时道家著作,但与今本内容殊异颇多。本文所引《通玄真经》为《道藏》本,可见后世注疏家的加工修改,但也能反映道家思想与道教思想之渊源。

二、“道一美”的“不可见”与“可见”

《庄子南华真经·大宗师》用最美、最富想象力的言词描述说：

夫道，有情有信，无为无形；可传而不可受，可得而不可见；自本自根，未有天地，自古以固存；神鬼神帝，生天生地；在太极之先（他本作“上”）而不为高，在六极之下而不为深，先天地生而不为久，长于上古而不为老。^①

这又把“道”即“道一美”那种博大精深、无所不包、充满勃勃生机却又不可言状的“朦胧美”作了认真的描绘。其《天地》篇也说，道“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（一本作“故深而能物焉”）；神之又神，而能精焉。故其与万物接也，至无而供其求，时骋而要其宿”^②。“道”的美，实难捉摸，人们也许可以通过自己的神秘的心灵的视觉和听觉（“视”、“听”、“见”、“闻”，亦即“直觉”耶？）从“冥冥”和“无声”之中，感受到它的“晓”（明亮、光彩的朝霞似的“色彩美”）与“和”（和谐、动听的音乐之“和声”似的天籁的“音乐美”）。而它的“深”和“神”的美（这里应该理解为道教的最高信仰的宗教的神秘之美，而不应该理解为古代哲学、美学的哲理的“抽象”之美），就不是靠感官或者思想可以把握的了。这样理解，是符合《庄子》的直觉主义的思维方式的，也是符合由后世道教学者和道教人士以“注”和“改”的方式加入许许多多宗教思想而成为道教祖经之一的“南华真经”文本的宗教思维方式的。

一般意义上的美，首先必须通过人的感官来感受。而道教所极力赞颂的“道一美”（亦即“道”的本体），却断然否定了它的可感觉性：“道不可闻，闻而非也；道不可见，见而非也；道不可言，言而非也。”“有问道而应之者，不知道也。虽问道者，亦未闻道。”正由于此，才有庄子“每下愈况”之比喻：

东郭子问于庄子曰：“所谓道，恶乎在？”庄子曰：“无所不在。”东郭子曰：“期而后可。”庄子曰：“在蝼蚁。”曰：“何其下邪？”曰：“在梯稗。”曰：“何其愈

① 《庄子南华真经·大宗师》，《道教三经合璧》，第116页。

② 《庄子南华真经·天地》，《道教三经合璧》，第160页。

下邪？”曰：“在瓦甃。”曰：“何其愈甚邪？”曰：“在屎溺。”东郭子不应。庄子曰：“夫子之问也，固不及质。正获之问于监市履狴也，每下愈况。汝唯莫必，无乎逃物。至道若是，大言亦然。”^①

这里虽然不是直接讨论“道一美”，但因为“道”即“道一美”，而“道一美”与“至道”一样，是无所不在却又无法把握其“质”的，所以，无论用什么实有的东西来比拟“道一美”（即“道”、“至道”），都是支离破碎、捉襟见肘、不得其要领的；也就是说，“至道若是”，“道一美”亦然。把这段话放在道教的宗教理论体系中，就不再是先秦哲人对于宇宙“规律”的形象化表述，而是宗教的最高信仰的哲理化的宣传了。这可以说把道教的“道一美”的非感性和非理性特点表露得再清楚不过了。这样的“道一美”，显然只有通过特殊的修炼才可能与之“合一”或者把握它。这就为“至道”、“道一美”在包括《庄子南华真经》在内的道教经典中，很容易地转化成为妙不可言、飘然出世又使人心向往之的神仙形象，做好了铺垫。当《庄子南华真经·大宗师》在描述了“道”（亦即“道一美”）的“不可见”之美之后，接下来的一段话，在学术著作《庄子》里最初也许只是对“道”的作用的形象化的表达，但在后世道教那里，就成了“神仙”即“道”，亦即“神仙”即“道一美”化身的宗教说教的最初版本：

湣氏得之，以挈天地；伏戏氏得之，以袭气母；维斗得之，终古不忒；日月得之，终古不息；堪坏得之，以袭昆仑；冯夷得之，以游大川；肩吾得之，以处大山；黄帝得之，以登云天；颀顼得之，以处玄宫；禺强得之，立乎北极；西王母得之，坐乎少广，莫知其始，莫知其终；彭祖得之，上及有虞，下及五伯；傅说得之，以相武丁，奄有天下，乘东维，骑箕尾，而比于列星。^②

有了如此生动丰富、美不胜收、又长生不死的“神仙”作榜样，那么，本来“不可见”、“不可受”的“道”，就成了可以通过某种方式修炼达到的最美好的宗教追求，“道一美”就在宗教信仰的意义上成了“可见”、“可受”的，并不虚无缥缈的极“美”

① 《庄子南华真经·知北游》，《道教三经合璧》，第243页。

② 《庄子南华真经·大宗师》，《道教三经合璧》，第116页。

的东西了。这些“神仙”已经是“南华真经”时代(唐代)的道教的“神仙”,而不是《庄子》中、或更早的文献资料中、或神话传说中的文学形象了。比如,上古“觚竹、北户、西王母、日下,谓之四荒”(《尔雅·释地》),“西王母”只是某个原始部落或部落首领的名称;后来《山海经·西次三经》记载“西王母,其状如人,豹尾虎齿而善啸,蓬发戴胜,是司天之厉及五残”,显然还保留着上古神话传说或原始宗教凶神痕迹;道教成立之后,西王母就成了“年可卅许,修短得中,天姿掩霭,云颜绝世”^①的女神形象。从此以后,这一形象就基本定型,并且成为道教的最高女神和东王公的配偶。如《云笈七签》卷一一四“西王母传”说她叫“九灵太妙龟山金母”,“乃西华之至妙,洞阴之至尊”,群仙恭侍,仪仗威严,衣饰华美,彩云缭绕,香风拂拂,仙乐阵阵,俨然女神之尊了。这正是学术著作怎样成为道教经典,哲学语言怎样成为宗教语言,世俗的理性之“美”怎样变成宗教的感性之“美”的生动例证。

其实,道教之经典一般也要用最美好的文学语言来尽可能地描述、展示“大道”、“至道”之美,虽然这种描述只是《道德经》、《南华经》大同小异的翻版。比如《通玄真经·道原》就说:

老子曰:有物混成,先天地生,惟象无形,窈窕冥冥,寂寥淡漠,不闻其声,吾强为之名,字之曰道。夫道者,高不可极(及),深不可测;苞裹天地,禀受无形;原流浊浊,冲而不盈;浊以静之,徐清施之;无穷无所,朝夕表之;不盈一握,约而能张;幽而能明,柔而能刚;含阴吐阳,而彰三光;山以之高,渊以之深;兽以之走,鸟以之飞;麟以之游,凤以之翔;星历以之行……^②

这段话的前半,作者按自己的行文风格引述、化用《道德经》;后半,则以“水”的种种流动、“善下”之阴柔美(亦即“上善若水”之喻也),以“气”的种种创造宇宙运动与生命的无言的承载力、举托力(道教认为“天下一气”耳)之阳刚美,以及它们的对比与交绥,来展现“道”之美。同时,这段文字还从“道”的无微不至的、浩瀚无边的伟大作用,来折射“道”体本身的美。读这段文字,如果你的美感能被这诗一样的语言打开,你会被“道”的无处不在的“不言”之美所震撼,会被“道一美”的

① 参见《汉武帝内传》,《道藏》第5册,第48页。旧题汉班固撰,经后人考订,应为魏晋人所撰。

② 《通玄真经》卷一《道原》,《道藏》第16册,第674页。

朦胧、缥缈又似曾相识的、介于“可见”与“不可见”之间的、既非物质又非精神之壮美所感动。那么,《文子》描绘“道一美”的努力就成功了,它的以“道一美”来吸引人的目的就部分地达到了。这既是中国古代文献常用的表达法,也是中国式的“接受美学”成功运用的例子。

三、“玄”、“一”：“道一美”之别称

本来,“玄”、“一”在道教的哲学体系中,只是“道”在某种道教经典或著作的特殊表述或别称。但由于它们在文字上本身所具有的,也是后来被道教教理所赋予、所增加的那种抽象—形象相结合、感性—理性相结合的特点,因而实际上又成了“道一美”的别称,成了“道一美”的另一种更具有美学意蕴的表达形式。

从美和美感的角度讨论“玄”、“道”的本质,是道家学者(如老、庄者)、也是道教祖经(这里指《道德经》、《南华经》)的论述传统。如前引《老子》第一章,就认为“道”及“名”、“有”、“无”这些核心的范畴,是“玄之又玄,众妙之门”。老子笔下,“妙”讲的是美,“玄”又何尝不是指美呢?在紧接的第二章第一句话就是“天下皆知美为美,斯恶矣”。笔者以为,第一章的最末一句与第二章的第一句紧紧相连,决不是偶然的:从文势来看,讲了“道”之“玄”、“妙”(即美),接着讨论这“美”与“恶”的关系,既是一个自然的转折和连接,也为进而探讨善与不善、有与无、难与易、长与短、高与下、音与声、先与后之间的辩证关系作了一个合情合理的铺垫,并非如有的论者所说的第一章连第二章是“错简”(如因“韦”断绝而编错竹简)所致。所以,在老子那里,“玄”就是“妙”,“妙”就是“玄”,既可用作形容词(美的),又可用作名词(美)。

《抱朴子》说:“玄者,自然之始祖,而万殊之大宗也。眇昧乎其深也,故能微焉;绵邈乎其远也,故称妙焉。”^①这里的“能微”之“微”,也许还是指“玄”的作用;但其“称妙”之“妙”,显然是指美学意义上的“美”和“美感”。(“妙”字的古已有之的“美”的涵义,上文已经论证,此不赘述。)*“故称妙焉”,直译为现代汉语就是“所以就(把它)称为美哦”。葛洪当然也使用了老子、庄子创造的美学词语,如“万殊之大宗”之“大”,实际上还是老、庄的“大美”之“大”,并没有完全脱离老、庄的思想。葛洪为什么要用“玄”来代替老子的“道”,用“玄”之“妙”来代替老子的“道”

① 王明:《抱朴子内篇校释·畅玄》,中华书局1985年版,第1页。

之“妙”？因为他认为，人生在世最为重要的事就是想方设法长生成仙。因此，他虽然也尊崇老子，但却是认为“老子，得道之圣也”，是个神仙，长生不死，值得崇敬。他还假托“老子曰神仙之可学”^①，把这个学者神化，以便以老子之口来宣传他的仙道思想。葛洪也论“道”，但却用“玄”取代了“道”的位置，把老子那里主要用作形容词的“玄”（美的）改成名词，作他的哲学的核心范畴。葛洪的“玄”，不单有从老子的“玄之又玄”带来的“美”的涵义^②，而且以此为基础把“玄”改造成了自己的美学范畴。“玄之所在，其乐不穷；玄之所去，器弊神逝。”这是说，从美感体验来讲，只要你领会了“玄”之美，你就能感到“其乐不穷”，会得到无穷的审美愉悦、无限的快乐。换句话说，不单“玄”中有“美”，而且这种“美”还可以在你的审美体验中得到证明。实际上，这种美感体验式的美论，正是道教美学的一个特点。可见，道教对“玄”之“美”的描绘与对“道—美”的描绘是一样的，“玄”之“美”就等于“道—美”。关于李荣、成玄英们的“重玄”美论，我们将在后面有关章节再来讨论。

《老子》第四十二章说，“道生一，一生二，二生三，三生万物。”《老子道德经想尔注》第十章就解释说，“一者，道也”，“一散形为气，聚形为太上老君”。《想尔注》直接将老子的“一”（本来并不能等同于“道”）解释为“道”，然后说“一”聚形就成了“太上老君”，这当然还是宗教造神的惯例、常法。不过，从美学的角度说，道教主神之一的“太上老君”形象的庄严肃穆、伟大崇高之神性美，就寄寓了太抽象、太难于把握的“道——”之美，“一”之美就变得形象化、可感可触。既然在道教教理中，“道”即“一”，那么，在道教美学中，“道—美”就自然是“一”之美了。

老子本来就说过，“天得一以清，地得一以宁，神得一以灵，谷得一以盈，万物得一以生，侯王得一以天下贞（一本作“正”）”^③。这个说法一旦纳入道教思想体系，“一”的伟大造化作用，也就被解释为“道”亦即太上老君等神仙的经天纬地的大神通，就成了世间万物“秩序”（即“和谐”之美，这也是道教美学的基本范畴之一）的根据和基础。葛洪也从神仙之学的角度，以同样的口吻，强调了“一”的至广至大的“秩序”规范作用：“天得一以清，地得一以宁，人得一以生，神得一以灵”，“春得一以发，夏得一以长，秋得一以收，冬得一以藏”。正因为“一”即是体现宇宙

① 王明：《抱朴子内篇校释·塞难》，第138页。

② 《玉篇·玄部》：“玄，妙也。”而前注文已说过，“妙”有“美”的涵义。

③ 《老子道德经》第三十九章，《道教三经合璧》。

之“秩序”和“规律”之“和谐美”，葛洪才认为修道成仙，最重要的方法是“守一”。从美学心理学的角度说，“守一”即是通过自我的心理调整，沟通或泯灭物我，创造出一种和谐宁静、与世无争、恬淡舒展的审美心理状态。在这种心理状态下，肉体的饮、食的需要，也可以用精神的自我陶醉来满足。所以他说，“故仙经曰：子欲长生，守一当明。思一至饥，一与之粮；思一至渴，一以之浆”^①。因为在葛洪看来，“不施不与，一安其所；不迟不疾，一安其室；能暇能豫，一乃不去；守一存真，乃能通神；少欲约食，一乃留息；白刃临颈，思一得生；知一不难，难在于终；守之不失，可以无穷；陆辟恶兽，水却蛟龙；不畏罔俩（魍魉），挟毒之虫；鬼不敢近，刃不敢中”^②，“一”的作用是巨大而周详的。后来，在道教“内丹学”、气功理论认为，“一”（也就是内“气”）在人体中至关重要，它在上中下“丹田”的存在与运行决定了内丹的成败，故“守一”可作为内丹修炼操作中的基本技法。从这个角度看，“一”之美的实在性，同样可以从道教内丹追求与“一”相合的可操作性中折射出来。这再次说明，“一”是道教宗教哲学的基本范畴，“玄”、“一”之美也就是“道一美”的别称，在道教美学中同样具有统率群“美”的意义。

总之，“道一美”是道教美学的最基本、最核心的范畴。“道一美”就是道教最高信仰的美学观念化，是一种宗教的神秘主义的崇高美；它与先秦道家关于“道”的美学范畴相比，具有更明显的直观性，因为它从神仙道化的角度将“道”等同于神、等同于最高的“美”；“玄”、“一”即“道”，同时也是“道一美”的别称，在将“道”神化而产生宗教神秘美的道路上，它们与“道”的作用、意义是一样的。“道一美”观念，反映了古代中国人对于世界、人生的“自觉的”信仰主义的审美方式的掌握。这种掌握方式是不同于上古原始宗教时代的那种“自为的”信仰主义审美掌握的方式的。这也就是我们研究道教的“道一美”观念及其美学范畴，在探讨人类的、特别是中国人的审美思维的发生、发展史方面的意义。

第二节 “大德曰生”：道家“生一美”观的宗教化

道教的思想在其漫长的发展过程中发生过很大的变化，然而，它在追求人的生

① 王明：《抱朴子内篇校释·地真》，第323、324页。

② 同上。

命与“道—美”的结合方面,却是一以贯之的。在道教看来,现实生活是有价值的,人生也是有幸福和快乐的。如果人能锲而不舍地求“道”,将自己的生命与“道”合一,那么,生命就进入了永恒的境界,人就成为长生不死的神仙,人的生命本身就达到“至美”的物我两忘的(“至道”)高度,而身外的现实环境也因此变成了得道成仙的必要的阶梯,即使有痛苦和不幸也可以容忍,可以用宗教的超然态度,把整个人生、整个物质存在当做审美鉴赏的对象。

一般来说,“人为宗教”(马克思语)都是以现实人生为痛苦和丑恶的,都把追求“彼岸”的理想的乐园作为彻底解脱。而道教的这种以生为乐,以“长生久视(寿)”为乐的“此岸”态度,实在与其他宗教区别鲜明。道教的“道—美”观,对于修道者与普通信众来说,归根到底还是热爱生命、追求现实之美的“生—美”意识和美学追求。这是道教思想中最能体现民族文化特色的重要方面,也是它根源道家而超越道家的证据之一。

一、“道在养生”：“大德曰生”的通俗的美学解释

先秦道家本来就有以“生”为“美”的思想。《庄子》中关于牺牛、神龟等的寓言,讲的就是“生”比“死”美好的道理,哪怕“死”后受到崇敬和美化。道教从一产生,其思想之中的道家血脉就直接推动“生—美”观往宗教化方向发展。道教的神仙信仰和长生成仙的追求,将“长生”看成是最核心的标准和宗教目的,“生”就是最高尚的情趣和最大的快乐,“生”就是“道”的具体体现和最高境界。

最早将先秦道家的“生—美”观转化为宗教理论的,是晋代著名学者、神仙家葛洪。他认为,天地之间最伟大、最崇高的事情便是“生”。他说:“天地之大德曰生。生,好物者也。是以道家之所至秘而重者,莫过于长生之方也。”^①也就是说,生命与生存是人生天地之间的最“好”(即最美)的事物,也是人生最喜“好”的(即能够从中感到最大美感享受的)事物,它就是“天之大德”,是天地之间最为伟大崇高的神圣的生命之“德”,也就是“道—美”在有生命界里的活生生的展现。“道”即“美”,是对宇宙万物(当然也包括人及其生命)而言;“德”即“生”之美,则是对生命而言,对人的现实生活而言的。对于每个人来说,生命和生活都是人人每日体验的,都是平凡、平常而又不乏美好的。道教的“大德—生—美”论,正是建立在这种

^① 王明:《抱朴子内篇校释·勤求》,第252页。

人人可以体验的生命感觉、生命意识之上的。

对此,后来的道教学者司马承祯又从另一角度,将“生”与“道”(“道—美”)的关系说得十分明确:

人之所贵者,生;生之所贵者,道。人之有道,如鱼之有水。^①

他的意思是,人最可宝贵的是生命,而生命里最可宝贵的就是“道”。这里的“道”,其实就是葛洪之所谓“天之大德”的另一种说法,是为了使道教教理更为简练,更为集中,更便于群众接受。伟大“德”美,在这里已经转变成了易于为老百姓接受理解的“道—美”了。他的《坐忘论》,在思想上对佛家多有吸收,内容复杂且时有矛盾,但也同样沿袭早期道教的观点,认为修“道”的关键还是在“养生”,而整个道教教理的枢机,就是用宗教的语言讲生命(身、神)的可贵和生命的美好:

道者,神异之物,灵而有性,虚而无象,随迎不测,影响莫求。不知所以然而然,通生无匮,谓之道。道有深力,徐易形神。形随道通,与神合一,谓之神人。^②

“道”的作用是那么“神异”,无处不在,却又难于捉摸,然而在你自己身上、身边就有“道”存在着。人的精神如果能够与“道”结合,就叫做“得道”了。而做到了这一点,人的肉体就能永不衰老,生命就能“长生久视”(寿)。只要保护你本身就有的“神”不离你而去,那你的身和神都可以和你追求的“道”一样永远存在、永远不死了。而这样的将身、神修炼得合了“道”的人,就成了“神人”,或者等而下之的,至少也可以通过“尸解”方式成为地仙。无论对修道的人还是对一般世俗社会中人,成为神仙,当然是最为美好的、最为快乐的事。《坐忘论》以道教传统的“贵生”思想,来强调“道”在身、神修炼中的决定性作用,一方面说明它还保留了早期道教的思想内核,另一方面说明道教思想的各个方面,包括其美学思想,最终脱离不了中国古代文化的看重“现实美”的特点。这与其他宗教偏重“拯救灵魂”的教

① [唐]司马承祯:《坐忘论》,《道藏》第22册,第892页。

② [唐]司马承祯:《坐忘论·得道七》,《道藏》第22册,第896页。

义相比,显然突出了道教作为中国本土宗教的民族特点和思想特点。所有这些以生为“贵”的说法,既是一种社会的、伦理的价值取向,同时,又因为“贵”字本来带有的以生为宝贵、珍贵之义,即以“生”为珍贵之“美”,所以也就成为一种审美的价值取向了。

由此可见,道教总是将人的生命本身看成是与“道”相联系的至高无上的“美”。如果说道教的“道一美”观在宗教的本质上没有同其他宗教的思想拉开距离的话,那么,道教的“生一美”观却在宗教美学思想特色方面,同其他宗教的观点区别鲜明。

道教的这种以“生”为“道”,以“生”为“美”的思想,两千年来贯串始终。河上公注解《老子》,就直截了当地把道教的“不可道”之“道”称为“自然长生之道”,以区别于当时流行的儒、法各家的那种“可道”的“经术政教之道”^①。这说明,在道教产生之前,汉代黄老道家就已经将“长生”作为“至美”之道的终极追求了。一千多年之后,近代道教学者陈撄宁提倡的“仙学”,开宗明义也是讲“吾国仙道,始终黄帝”,是不同于儒、释、道三教的,却又特别赞扬“道教倡唯生学说,首贵肉体健康,可使现实人生相当安慰”,甚至说“神仙家的理论思想与方术,综合而观,可称为超人哲学。虽其中法门,种种不同,程度有深浅之殊,成功有迟速之异,然其本旨,总在乎改变现实之人生,不在乎创立迷信之宗教”^②。正由于此,至今在四川青城山等不少道教宫观中,还立有“道在养生”的石碑牌坊,以最简洁的语言宣布着道教这一热爱人生的美学观点。不管道教思想在近两千年发展历程中有多大变化,以“生”为“美”这一点,或隐或显,都是它的生命之根、思想之泉。

二、“贵生”、“乐活”:追求生命现实美的观点

我们必须看到,道教的“生一美”观点,带有中国人的那种积极向上的、不懈的追求精神。《庄子》就以神龟宁可“曳尾涂中”的寓言,来强调生命的美好和重要。道家一道教的这种“生一美”观,扎根于中国古人传统的、充满创造性的、旺盛的想象力,再加上脚踏实地的、务实与求实的态度,而展现为一种强烈的主体、主观的美学扩张倾向。不过,道教宗教美学追求的目标,最终还是在人间“即身成仙”——

① 《老子道德经河上公章句》卷一《体道第一》,第1页。

② 卿希泰,唐大潮:《道教史》,中国社会科学出版社1994年版,第334—339页。

世俗化的宗教终极美。

道教认为,要达到修道者所追求的这种“不老不死”的美妙的神仙境界,却也不是那么容易的,需要努力修炼才有可能。所以,葛洪在讲完“长生”即“至道”之后进一步论证说,“然长生养性辟(避)死者,亦未有不始于勤、而终成于久视(寿)也。道成之后,略无所为也;未成之间,无不为也”^①。因而,他为了长生而无所不为:既爱好“金丹大药”,又崇尚服食房中,还兼炼行气导引,一心要白日登仙。这种美好的宗教理想体现在他的修道理论中:“或问曰:‘世有服食药物、行气导引不免死者,何也?’抱朴子答曰:‘不得金丹,但服草木之药及修小术者,可以延年迟死耳,不得仙也;或但知服草药,而不知还年之要术,则终无久生之理也。或不晓带神符,行禁戒,思身神,守真一,则只可令内疾不起,风湿不犯耳。若卒有恶鬼强邪、山精水毒害之,则便死矣。’”如果把这段话中如“金丹”、“神符”、“禁戒”、“身神”、“真一”等与宗教信仰相联系的神秘的东西忽略不计的话,那么,这话几乎可以说是相当“客观”、相当“科学”的了——人,都是要老要死的。这难道不是真理吗?而老和死,正是神仙家认为最无可奈何、最可悲的。如前所说,道教美学认为,可喜的事、令人愉快的事,就是“美”;而可悲的事、令人伤心的事,就是“丑”(即“恶”事)。因此,“惜生”之“惜”,就是对于生命的极大的热爱;“恶死”之“恶”,就表达了对于死亡的极大的憎恨。对于道教的“生—美”观来说,对生的爱和死的恨是永远需要表达和表现的主题。当然,作为道教的第一个“理论家”,葛洪已经感觉到,要在人世间的修炼成为一个至美的、快乐的神仙,是要历尽艰辛、“无所不为”的。

虽然到达“至美”境界的过程是如此漫长而艰辛,但对于生活在颠沛流离、动荡不安之中的老百姓来说,这“至美”的神仙生活还是有很大吸引力的。在汉末,道教刚刚成立之初,作为最富大众性的早期民间宗教,太平道的传教方式和吸引群众的办法,就是用宗教形式的医和巫,来救治人们的肉体,解除人们灵与肉的现实苦难,进而获得信众的。再加上它很有“互助组织”意味的宗教组织形式,有利于团结和组织群众,特别是农民群众反抗现实生活的压迫,因此,当农民起义需要它作为信仰和理想的支柱的时候,宗教组织很容易就变成了政治和军事组织。太平道的这种“此岸性”,自然会反映到宗教思想方面,其美学思想也不例外。所以,

^① 王明:《抱朴子内篇校释·地真》,第296页。下引未注出处的见《抱朴子内篇校释·极言》。

《太平经》说：“人最善者，莫若常欲乐生，汲汲若渴，乃后可也。”^①这是说，人们应该了解，人间最美好（即“最善”）的事，不是高官厚禄、封妻荫子，或者发财致富、锦衣玉食，甚至也不是“彼岸”的、“天堂”的幸福，而是人人都可以体会到的现实的平凡生活之乐，一种现实的审美的愉悦。这种以“生”为“美”的观点，被认为既是一种本能，又是一种人生态度，也是一种被道教认为是最美好的、非功利的、充满了审美情趣的人生态度。“生”，是人生目的，也是审美态度，更是人生追求的终极的快乐和最神圣、最崇高、最伟大的美。所以，《太平经》宣称“三万六千天地之间，寿最为善”^②。“寿”，就是长生不老（即后来的长生成仙）的古代的通俗说法；“善”在古汉语中本来就有“好”和“美”的涵义^③。也就是说，健康长寿，在道教中是永远的宗教理想和至高的美学境界。这其实就是道教的“生—美”思想的总纲，也是道教美学思想核心的“道—美”观点的进一步“世俗化”和“人道化”。道教的“生—美”观点，明显带有早期道教所吸收的那些民间宗教思想的色彩。从中国传统文化思想发展的整个历程来看，道教不但比这时已经进入中国的佛教思想更具有民族特色，而且比汉末魏晋知识分子追求生命“自由”的玄学及放诞作风，具有更为脚踏实地的“现实性”和“务实性”。

如果将论证的时空作个跨越，我们就会发现，西方美学家也有这种以“生”为“美”（以“活”为“乐”）的观点。美学家车尔尼雪夫斯基说：

在人觉得可爱的一切东西中最有一般性的，他觉得世界上最可爱的，就是生活；首先是他所愿意过、他所喜欢的那种生活；其次是任何一种生活，因为活着到底比不活好；但凡活的东西在本性上就恐惧死亡，恐惧不存在，而热爱生活。所以，这样一个定义：“美是生活”。^④

这段话表达的正是人本性中的以“生”为“美”的“一般性”，也是曾被列宁称赞的杰克·伦敦的小说《热爱生命》的人性主题，甚至也是后来的“存在主义”所标

① 《太平经》卷四十《乐得天心法第五十四》，《道藏》第24册，第397页。

② 王明：《太平经合校》，中华书局1960年版，第222页。

③ 《说文解字》释义：善，“与义、美同意。”又如《论语·八佾》：“（《韶》）尽美矣，又尽善也”，“（《武》）尽美矣，未尽善也”。可见，“善”确有“美”的涵义。

④ [苏]车尔尼雪夫斯基：《生活与美学》，周扬译，人民文学出版社1959年版，第6页。

榜的“生命自由”的西方人道主义源头。这种说法与中国道教的“乐活”的“生一美”论何其相似乃尔!一个是近两千年前阐扬“生一美”观点的中国道教,另一个是近代提倡“美是生活”的最负盛名的西方现实主义美学家,这种并非偶然的相似,谁说不是人类本性和人性追求的相通?这再一次说明了中国道教思想(包含美学思想)是极为“此岸”化和“现实”的。

问题是,这种西方现实主义的“生命美学”,本质上是与西方的宗教(美学)思想背道而驰的。罗马新柏拉图派创始人、中世纪宗教神秘主义哲学的始祖普洛丁一方面承认“活人的美是更可爱的,其所以更可爱,是因为他具有生命,具有活的灵魂”;然而,另一方面他却强调“死是灵魂和肉体的分离,喜欢独立于肉体之外的人,就不怕这种分离。心灵的伟大就在对尘世事物的鄙视。……心灵一旦经过了净化,就变成一种理式或一种理性,就变成无形体的,纯然理智的,完全隶属于神,神才是美的来源,凡是和美同类的事物也都是从神那来的”。所以,他认为“真善美”只存在于神、“统一于神”^①。

稍后的圣·奥古斯丁作为欧洲中世纪初期基督教神学的主要代表,同样认为人世间的“这些东西的确有其美丽动人之处,虽则和天上的美好一比较,就显得微贱不足道。”故尔,他认为只有“创造万有的天主”才具有真正的“美”,才能使人得到“快乐”和“欢愉”^②。

应该说,西方宗教美学(哲学)思想中的这种把“美”归于上帝和“彼岸”世界的看法,也是一以贯之的,是万变不离其宗的。然而,中国道教却从将近两千年前开始,就以人的现实生活即“此岸”人的生活(亦即生命)为“美”了。中国道教将宗教美学思想与中国传统的唯物主义的、现实主义的美学思想挂起钩来,用“即身成仙”、“尸解成仙”来强调人的现实努力、自我“修炼”的能动意义和神学价值。这比起西方的宗教美学来,无疑具有更强的可“操作”性,并且与它自己的神秘主义的宗教思想核心相比,也刚好是南辕北辙的。

总之,活得健康、快乐、自由、长久,是道教以“神仙”形象推出的美学理想人格,也是传统思想中关于自我生命的实现与强化的意识之宗教美学的表达。其重

① [古罗马]普洛丁:《九卷书》第一部分卷六、第六部分卷七,朱光潜译,转引自《西方美学家论美和美感》,商务印书馆1980年版,第53—58页。

② [古罗马]圣·奥古斯丁:《忏悔录》,转引自《西方美学家论美和美感》,第64页。

大的思想、文化的意义在于:在中国古代的那种窒息个性、人性的封建社会里,道教美学如此强调个人的生命之美学价值,强调人生的“长生不死”追求(也就是达到“至美”的“至道”境界)的必要与重要,强调人通过努力(也就是潜心修炼,终与“道”合)完全可以达到人格的理想(“成仙”)而获得最高的幸福和美感享受。这在它的文化本质上,无疑包含一种具有中国特色的人道主义(在道教美学思想中)和人性论观点在内。道教的“生—美”意识中包含的自我意识、生命意识、个人意识、自强意识、生命的自由和发展的意识,虽然都抹不掉宗教思想、宗教文化烙印,但在中国文化的人道主义传统中,它们无疑应该有自己的一席之地。

三、从“惜生畏死”到“养气全身”:“生—美”的主观性

道教的“生—美”意识,到底不是道家的美学观,有一种类似宗教神秘主义的审美感知的特点,一种只有从宗教的神秘直觉和心灵体验出发才能达到的“内省”特色。这正如它的体“道”证“仙”一样,对于修炼者个人来说,是一种自我“体验”和“内省”的功夫。这不是说道教也像佛教及后来的阳明“心学”那样,只讲“心性”修炼,而是说,它爱惜和宝贵肉体生命而达长生的方式,归根到底还是只能向“内”去追求,因为实际上任何人的肉体生命都不可能永恒。换句话说,“生—美”最终只有通过修道者内心的体验、感受来领会、鉴赏,“生”是否“美”,标准还是在自我、在内心。这从哲学的本质上说,当然属于唯心主义的美学范畴。但是,联系到它是在抹杀人性和个性的社会里,不可多得的发扬个性、强调人性的(美学)思想火花,它的文化“启蒙”意义应该远远大于其哲学思想的归趋了。这恐怕也是我们从道教的宗教思想中寻找中国美学思想之根时,首先可以得到的最重要的、具有积极意义的启示。

在道家《老子》的哲学思想体系(不是指汉代以后逐渐成为道教经典的《道德经》的宗教思想体系)中,“道”生化出来的“一”,也许就具备了后来的“气”、“元气”或“先天之气”的朦胧的雏形,但“一”终究还只是关于宇宙的物质存在的一种早期哲理化说法。在《庄子》的思想体系(不是指汉代以后逐渐成为道教经典的《南华真经》的宗教思想体系)中,虽然有了“气”的概念,如其《至乐》说“(气)而本无形,非徒无形也,而本无气……变而有气,气变而有形,形变而有生”;其《知北游》也说“人之生,气之聚也”,“通天下一气耳”,但这只是哲学家对宇宙本体的一种形象化说法。“气之聚”生人,与“气之聚”而生万物一样,只是道家(不是指道

教)哲学中唯物主义思想因素的形象化表达。只有道教,才第一次将人的生命养护与“元气”的保持相联系,将人体生命力的永恒作为人生最美好的追求,第一次敢于把人的个体的生命之修短与天地之长久相提并论。这不能不说是人类自我意识的伟大觉醒和更高层次上的自我欣赏的曲折表现。

这里,我们需要特别注意分析的是,道教养“气”即养“生”的观点,虽然它论证的思路并非独创,比如,先秦儒家就提倡“吾善养吾浩然之气”(《孟子·公孙丑下》)以作为自我身心锻炼的方式,但是,道教的具体的“养”气的方式起点只能基于修养者的内心体验。把这种内心体验式的道教“生—美”范畴中的审美愉悦解说得淋漓尽致的,还有与《南华真经》一样从古代的学术著作吸收、改造来的《冲虚真经》:

孔子游于太山,见荣启期行乎(成)之野,鹿裘带索,鼓琴而歌。孔子问曰:“先生所以乐,何也?”对曰:“吾乐甚多。天生万物,唯人为贵,而贵得为人,是一乐也;男女之别,男尊女卑,故以男为贵,吾得为男矣,是二乐也;人生有不见日月者,不免襁褓者,吾既已行年九十矣,是三乐也。”^①

荣启期这样的健康长寿者,对人生之三种“乐”现身说法,是很有吸引力的。这三种“乐”,不但可以作为宗教的信仰主义的人生价值判断和“修道”例证,更可以作为现实的美学的超功利的审美判断标准。并且,以现实的、世俗的眼光看,这种以“生”为“乐”(亦即“审美愉悦”)的价值取向,根本上还是属于审美心理学的范畴。更意味的是,有的道教经典甚至还从人性的根本上,来论证“生—美”观点的真实性、可靠性、正确性,以便让人们从自己的审美心理体验上找到诚心向道的依据:

水之性欲清,土者滑之,故不得清;人之性欲寿,物者滑之,故不得寿。^②

① 《冲虚真经·天瑞篇》,《道教三经合璧》,第346页。《冲虚真经》即《列子》,相传为战国时人列御寇所作,现存《列子》为魏晋时人伪托之作,唐玄宗尊其为《冲虚真经》。

② 《洞灵真经·全道篇第一》,《道藏》第11册,第557页。《洞灵真经》即《亢仓子》或《庚桑子》,实为唐天宝年处士王士元编撰,内容采自《庄子》、《列子》、《文子》、《商君书》、《吕氏春秋》等古籍。

也就是说,“人之性”本质上都有追求长生成仙的欲望,物欲使人性受到扭曲和压制,使人得不到长生成仙的快乐。因此,排除物欲的干扰,是保持人的内心平静和人性纯粹的首要功夫。遵循人性,就是遵循得道成仙的快乐原则;而看重物欲,就会背上沉重的心理的包袱,为种种身外的东西绞尽脑汁,不但得不到得道成仙的快乐,还会不能终其天年、短命而死。一边是长寿的快乐,一边是不能终其天年的痛苦,这是任何人都可以做出判断的事情。自然,这快乐和痛苦的标准,最终还是存在于人们自己心中,存在于自己的人生体验和审美观念之中。

《太平经》很早就提出了追求个人生命不死的问题:“守道而不止,乃得仙不死;仙而不止,乃得成真;真而不止,乃得成神;神而不止,乃得与天比其德;天比而不止,乃得与元气比其德。”^①这里,法道守道是修炼而达长生的起点,其最完美的境界,则是能“与元气比其德”的、与道合一的、无限又“无待”的生命状态。这种状态,便是人生现实美的终极追求,也就是道教神性美的最高等级和最高境界。这恐怕是最早提出“元气”与养生密切相关的道教经典了。

总之,从以上三个方面可以看出,道教的“生一美”观点,其实是它的“道一美”观点的进一步现实化,是道教美学思想中“现实美”观点和其他美学观点的基础(关于道教的“现实美”观点,笔者将另在下面专门讨论)。道教“生一美”观点,有明显的主观“体验”性特点,这与中国古代美学思想那种注重主观、注重想象、注重灵感的传统是一脉相承的,从某种意义上来说,它还推进了这一传统的继承和发展。中国古代美学中的“神气”说、“气韵”说、“风骨”说、“心气”说、“妙心”说、“性情”说、“性灵”说、“明道”说,多与它的主观性与现实性相结合的特点有关。更重要的是,它的这种主观性,在文化精神上容易与中国人的那种在艰难困苦中不懈奋斗的向上性格接轨;而它的这种现实性,也容易与中国人传统的务实态度合拍。这些,对于我们今天弘扬民族优秀传统文化,都有一定的借鉴和启示的意义。

第三节 “至善—至美”:儒道互补的伦理美学观的形成

古罗马神学美学家普洛丁(Plotinus, 205—270)认为,“美也就是善;从这善里

^① 王明:《太平经合校》,第78页。

理性直接得到它的美。心灵由理性而美,其他各种事物——例如行动与事业,之所以美,都是由于心灵在那些事物上印上它自己的形式”^①。几乎在同一时代,远在中国的道教也认为,“至道”就是“至美”,而“至美”就是“至善”。早期道教认为,肉体生命的无限延续,即长生久视、得道成仙,就是修成或达到了与“至道”合一的“至美”境界;而隋唐以后,道教逐渐将得道成仙的标准改变为心、性修炼,以获得精神生命的绝对自由为“至美”境界。在这种漫长的历史和思想的变化中,作为浸透了中华民族伦理主义传统的道教,自始至终都十分强调人与人关系和个人与社会关系上的伦理原则,都十分看重修道者道德品行的修养在整个修道过程中的重要作用。因此,道教美学思想中出现将“至善”等于“至美”的观点,出现将“善”、“忠”、“孝”、“仁”、“慈”、“爱”等“世俗的”伦理标准等同于道教“宗教的”审美判断标准的观点,也就不奇怪了。关键在于,道教思想是怎样做到这一点的?道教的“宗教的”伦理美学观点与道家、儒家伦理有怎样的关系?在道教美学思想中伦理思想究竟占据着怎样的位置?这正是本节所要集中探讨的问题。

一、“善”即“美”:道家伦理美学思想及其宗教化

追根寻源,中国古代美学思想,本来就极为重视“美”的社会、伦理、教化作用。如《左传》记载有这样的关于“艺术美”作用的观点:“夫乐以安德,义以处之,礼以行之,信以守之,仁以厉之,而后可以殿邦国,同福禄,来远人。”(《襄公十一年》)孔子关于音乐的审美伦理教化作用的阐述,是先秦时代美学思想影响深远的部分成果。《老子》也总是将“美”、“善”并举的,如“天下皆知美之为美,斯恶已;皆知善之为善,斯不善已”(《第二章》),这些都直接为后来道教的修道求“善—美”论奠定了基础。只不过,《太平经》更突出了主观的“人心”是否“善—美”在修道成果方面的决定意义,更加强了“善—美”的伦理制约(当然是宗教神学的)效果,使之具有更大更广泛的社会功能和更强的社会影响力。

道教美学认为,“道”就是最高的“美”,求道也就是求美。这里,我们还要进一步论证说,求美就是求善,因为善本来就是修道人在道德品行或宗教伦理意义上的人性美。求道过程中对于“至道”的美学判断,归根到底还是修道者人格和人性美的伦理判断。在道教看来,善恶观念是与人的欲望、思想、伦理道德、行为规范相联

^① [古罗马]普洛丁:《九卷书》第一部分卷六,朱光潜译,转引自《西方美学家论美和美感》,第58页。

系的。人做到清静无为,不受外物诱惑,保持自己的真性,就是“善”,也就是“得道”;相反,如果躁而多欲,拘于外物的诱惑,行为不端,知错不改,就违背了人的本性,就是“恶”,也就是失道。所以说,“修道”其实就是修养人自己的本性(善性),就是将人自己的人性之美加以充分发挥发展,最终达到与“道”合一的“至善一至美”境界,人就可以享受逍遥自在的神仙生活了。

最为人熟知的道教“格言”就是:“祸福无门,唯人自招;善恶之报,如影随形”(《太上感应篇》)。不只是后来的道经这样说,实际上,早期的《太平经》就从传统的“天人感应”的角度,指出人的善恶品行会反过来直接影响他的社会的、物质的存在:“夫天地之性,自古到今,善者致善,恶者致恶,正者致正,邪者致邪,此自然之术,无可怪也。故人心端正清静,至诚感天,无有恶意,瑞应善物为其出。”^①这里的“致”,是“招来,引来”之意。这段话是说,存心善良的人或人做了善事,可以得到善报;心术不良的人或人作了恶,就会招来恶报;正人君子或为人正直端庄,必然会命运平安顺利;而邪恶小人或总是邪思恶行之人,就会走进命运的死胡同,不得善终。更重要的是,《太平经》强调这种行为与报应的正面的对应关系,是合于“天地之性”的。合于“天地之性”,就是合于“道”,也就合于“道一美”。而且,善性美行与恶性丑行,根本上取决于“人心”是否向善(亦即向“道”),是否有“端正清静”、“致诚”的美好心灵,如果有,你就可能得到善报,“瑞应善物”之类美好的东西就会出现在你的面前。将这种“天人感应”式的因果报应论用一个公式表示就是:

美(心)—善(行)—美(命)

动因—行为—结果

显然,这里说善的(美的)心灵必然得到美果善报,还是相当正宗的宗教伦理价值观。如果从道教美学思想的角度来讨论,则这就是一种伦理化了的审美判断方式。实际上,《太平经》对此也是直言不讳的:“人君为善于内,风雨及时于外,故瑞应反从人胸中来。”^②这就是说,人(包括“人君”)的心灵和品行决定一切。这样的绝对的主观决定论在其他宗教教义中也并不鲜见。而《太平经》强调“善一道一美”和“心一行一命”的统一,其思想价值在于:在汉末那种秩序崩溃、人心混乱、社会凋敝的情况下,以宗教的方式提出伦理的、审美的判断准则,实际上反映了人民

① 王明:《太平经合校》卷一〇八《瑞议训诀》,第512—513页。

② 王明:《太平经合校》,第719页。

普遍追求美好生活的要求,对统治者某些邪行恶德进行了一定程度的批判。

道教的这种“善—美”观,在其教义中是以宗教的“善恶报应”论——即“承负”说的形式出现的。首先,太平道认为“天地”(后即“道”及其人格化:太上老君等等神仙)对人间的“善恶—美丑”有绝对的“伦理—审美”裁判权。《太平经》就已经把“天地”人格(神格)化,认为“天地”对于人世的“善恶—美丑”(此即前述“人心—行品”之美丑,下同),有无处不在的伦理—审美判断。因此,“天地睹有道德为善,则大喜;见人为恶,则大怒忿忿”^①。见“善—美”而“大喜”,见“恶—丑”而“大怒”,这种人(神)化了的“天地”形象,不但已经超过了“自然宗教”的崇拜对象,也一定程度上超越了早期道教的“天君”形象本身,而具备了“人为宗教”(马克思语)崇拜对象的某些全知全能的特点。顺便说,这“喜”和“怒”,无疑还带有人世的“伦理—美学”的感知和判断特点,还是一种变相的人(神)性。同时我们也应该看到,这“天”到底已经具备了最高神的某些性质,可以统率和指挥其他“神”,派遣其他“神”去负责勘查人间善恶,“天遣神往记之,过无大小,天皆知之。簿疏善恶之籍,岁日月拘校”^②,十分严格周详,明显有向神学宗教过渡的特色。

其次,人的“善恶—美丑”是“天”的赏罚根据。“天”按照“有善者,财(裁)小过除,竟其年耳;如有大功,增命延年”的原则,对人作增减寿命的赏罚。所以,“神仙之人,皆不为恶者,各惜其命,是善之证也”^③,修仙学道的人更要注意心灵美、行为美的修养,切不可对自己的生命掉以轻心。

其三,人的“善恶—美丑”还将影响到子孙后代的寿夭祸福,因为“力行善反得恶者,是承先人之过,流灾前后积来害此人也;其行恶反得善者,是先人深有积蓄(蓄)大功,来流及此人也。能行大功万万倍之,先人虽有余殃,不能及此人也。因复(负)过去,流其后世,成承五祖”^④,前五代先人的“善恶—美丑”影响你,而你的“善恶—美丑”又影响你的后辈五代,怎能不慎之又慎!可见,“承负”说具有明显的社会伦理—美学的教化意义,体现了一种宗教化的伦理—美学的社会责任感。

① 王明:《太平经合校》,第374页。

② 同上书,第526页。

③ 同上书,第537、602页。

④ 王明:《太平经合校·解承负诀》,第22页,引者对文字略有校改。该书第70页《解师策书诀》解释“承负”说更为清楚:“承者为前,负者为后。承者,乃谓先人本承天心而行,小小失之不自知,用日积久,相聚为多,今后生人反无辜蒙其过谪,连传被其灾,故前为承,后为负也。负者,流灾亦不由一人之治,比连不平,前后更相负,故名之曰负。负者,乃先人负于后生也。”

这同样也是汉代“独尊儒术”以来传统的“文一道”论美学观点的宗教化。

道教的“善—美”(亦即“道—美”)观点,在后来的发展历程中有许多变化,但在重视修“道”中的伦理要求这一点上,却是一以贯之的。唐代著名高道吴筠在他的《玄纲论》中论及修道人的品德修养的重要性,就用了他的宗教理论的伦理系统语言:“阳之精曰魂与神,阴之精曰尸与魄。神胜则为善,尸强则为恶。制恶兴善则理,忘善纵恶则乱。理久则尸灭而魄炼,乱久则神逝而魂销。故尸灭魄炼者,神与形合而为仙;神逝魂销者,尸与魄同而为鬼。自然之道也。”^①按照他的理论,人自身就存在着“善”和“恶”的对立和统一,“善”就是“魂与神”在伦理道德方面的外化之“阳”面,而“恶”也就是“尸与魄”在伦理道德方面的外化之“阴”面,关键看你是“兴善”还是“纵恶”,是想“为仙”还是“为鬼”了。这也是你是否真正有向道之心,是否真有可能修道成仙、享受至美至妙的大幸福的前提条件。更重要的是,这种“善恶决定论”不但有与其他宗教相似的伦理—美学的社会教化意义,而且有个个人内炼内省过程的可操作和可控制特点。为什么呢?因为“善”(美行)即是“功”,“恶”(丑行)即是“过”,善恶无论大小,“神真”都是记录在案的,不是不报,时候未到,时候一到,一切都报:“功欲阴,过欲阳,功阴则能全,过阳则可灭。功不全,过不灭,仙籍何由书?长生非可冀。然功不在大,遇物斯拯;过不在小,知非则俊。不必驰骋于立功,奔波于改过。过在改而不复为,功惟立而不中倦,是谓日新其德,天自佑之。若尔者,何必八节三元,言功悔过,神真明察,固其常也。”^②为了使这种“善恶决定”观点更有强制力和威慑性,唐代高道杜光庭干脆说,“为恶于明显者,人得而诛之;为恶于幽暗者,鬼得而诛之”。他还引经据典地说,“为善者善气至,为恶者恶气至,从太上垂惩劝之旨也”^③。人不为善,不注意“心灵美”的修养,人鬼共诛,说不定连命都保不住。这样的道德训诫,不可谓不严厉了。为“恶”得“恶”,这里的“恶”,不但是美学—伦理判断意义上的(品行的)“丑恶”,而且成了功利判断意义上的(命运的)“险恶”;而为“善”得“善”,这里的“善”,也不但是美学—伦理判断意义上的(品行的)“美好”,同样成了功利判断意义上的(命运的)“美好”了。

① [唐]吴筠:《玄纲论·制恶兴善章第二十一》,《道藏》第23册,第679页。

② [唐]吴筠:《玄纲论·立功改过章第二十》,《道藏》第23册,第678页。

③ [唐]杜光庭:《道教灵验记序》,《道藏》第10册,第801页。引者对文字略有校改。

二、“忠”、“孝”:道教伦理美学的核心

如前所说,道教认为人的心灵道德之美才是真正的美,从人的本心本性发出的善才是真正的善。但是,人是离不开自己的社会存在的,自觉不自觉都是按照自己所处的社会地位及其与之相适应的意识形态看待社会的一切事物的。究竟什么是心灵道德之美?对于封建主义社会、特别是动乱的时代来说,在“人—社会”的关系层面上,最美的品行无疑是“忠”;而在“人—人”的关系层面上,最美的品行无疑是“孝”。这也是道教建立其“审美—伦理”判断核心观点的基础。这说明,一个社会占统治地位的思想必然是统治阶级的思想,虽然有时这种思想是以宗教的面目出现的。

《太平经》就十分强调“臣民”的行为伦理规范:

上善之臣,子民之属也。其为行也,常旦昔(夕)忧念其君王也。念欲安之心,正为其疾痛,常乐帝王垂拱而自治也,其民臣莫不象之而孝慈也。其为政治,但乐使王者安坐而长游,其治乃上得天心,下得地意,中央则使万民莫不欢喜,无有冤结失职者也,践行之属,莫不向风而化之;无有疫死者,万物莫不尽得其所。天地和合,三气喜悦,人君为之增寿益算,百姓尚当复为帝王求奇方殊术,闭藏隐之文莫不为其出,天下响应……帝王得之,可以延年。^①

《太平经》提出的成为“上善”“臣民”的标准,即使放在唐宋之后也还算得上是“忠臣”典范、顺民代表:你的“心”,要时时“忧念”着“帝王”,关心着他的江山社稷的安危,关心他是否健康快乐心情良好;你要是作为“臣”帮着“帝王”管理朝政,你就要彻底地为他分忧代劳,把让“帝王垂拱而自治”、“王者安坐而长游”当做你心中最大的“快乐”,当做最大的治理目标和成绩;同时,作为“上善之民”和“上善之臣”,还要有“子民”态度,主动地到处去收罗搜寻,“为帝王求奇方殊术”,注意发掘发现“闭藏隐之文”,以便“帝王得之,可以延年”。这里,找不到一点后世道教大德高隐飘然“出世”的仙风道骨,倒像是一位儒者出身的忠君老臣或一辈子想入仕而不得的乡下老绅士在絮絮地教训后代子孙。这段文字,不但说明道教的思想

^① 《太平经》,《道藏》第24册,第330页。

“杂而多端”，从一开始就兼收并蓄、不拘一格，还说明道教美学的“善—美”论，一开始就是以俗世的“忠君”思想作为自己的伦理判断原则的。从“忠”的社会教化作用及其在封建伦理思想体系中的地位来看，其影响力是无可比拟的。南宋新出现的“净明道”派，干脆就宣布“以忠孝为本”，认为心性的真正“净明”就在于将“忠”、“孝”、“悌”完全内化。这“忠”、“孝”、“悌”，简直就等于“道”。这“道”与朱熹的“道者文之根本”论和陆九渊的“文以明道”论中所视为根本的那个“道”是一脉相承、毫无二致的。这个“道”的世俗味和儒家伦理味，不是昭然若揭的吗？宗教思想包括宗教美学思想，作为一定时代、一定社会的意识形态的特点，不也是很清楚的吗？

“孝”，就是“君—臣”关系中“忠”的伦理要求，在“父—子”人伦关系中的体现。道教要求事君“忠”，也就必然要求事父“孝”。“忠”是伦理—审美意义上的心灵美，“孝”也同样是这样的心灵美，从某种意义上还是一种更普遍更广泛的心灵美。所以，道教经典中凡是论及“忠”的地方，几乎都论及“孝”。葛洪十分热衷修道成仙，但也十分强调“忠孝”等方面的伦理—美学修养在修道成仙过程中的决定性意义。他认为“欲求仙者，要当以忠孝和顺仁信为本。若德行不修而但务方术，皆不得长生也。”^①什么是“孝”呢？他又认为，“盖闻身体不伤，谓之终孝。”^②也明显是大儒世家的口吻。而更早一些的《太平经》却将“孝”置于“顺”和“忠”之前：“子不孝，则不能尽力养其亲；弟子不顺，则不能尽力修明其师道；臣不忠，则不能尽力共敬事其君。为此三者而不善，罪名不可除也。天地憎之，鬼神害之，人共恶之，死尚有余责于地下，名为三行不顺善之子也。”^③可见，这部早期道经来自民间，并且包含有更多的民间的人伦观念和审美情趣。以“孝”为先，反映出了民间道教思想的某些群众性、人民性特色，从文化角度说，也体现了中华民族传统美德的巨大的文化涵盖面和强大的社会的、思想的凝聚力。汉末民间道教的“孝—美”思想，无疑比后世（千年之后）的“孝道”具有更重要的思想史价值和美学史价值。当然，这种“孝—美”观点，显然也带有“独尊儒术”时代的思想印记。

无独有偶，经刘玉重建、整顿的宋、元净明道的经典，也十分强调“孝”配合“忠”的作用：“道者性所有，固非外而铄。孝弟（即“悌”），道之本，固非强而为。

① 王明：《抱朴子内篇校释·对俗》，第50—52页。

② 此段及前述引文见《太平经合校·六极六竟孝顺忠诀》，并参引《道藏》第24册《太平经》。

得孝弟而推之忠,故积而成行。行备而道日充足。是以尚士学道,忠孝以立本也,本立而道生矣。”还认为“学道以致仙,仙非难也,忠孝先之;不忠不孝而求乎道,而冀乎仙,未之有也!”^①这也说得再清楚不过了,“孝”——“忠”——“道”——“仙”,既是积善修仙的阶梯,又是个人道德品行和内心纯化(也就是“善—美”化)的修养等级。而“孝悌者也,其为人之本与”(《论语》),的确是儒教教主孔夫子孔圣人的教导,是孔教伦理思想的核心观点之一,也是刘玉这段话最好的注脚。联系宋、元时代的思想格局来看,说刘玉是戴着道冠的儒生,他的思想是儒、道混合的时代思想,应该是毫无问题的。

三、“仁慈”、“博爱”:道教人格美、心灵美的观点

隋唐以来,尽管道教在思想上越来越明显、越来越主动地吸收儒、释思想,但为了争夺信仰阵地,道教在主动认同儒教的同时越来越激烈地抵制佛教思想,以之为异族邪教,不合中华的人伦道德。唐代著名道士吴筠就公开写文章攻击佛教,认为佛教的传入给中华文明、社会道德带来了极大的损害和冲击,“华夏之礼废,边荒之风扇(煽);沴气悖以兴行,人心飒以倾变。遂侮君亲,蔑彝宪,髡跣贵,簪裙贱”,真是天下大乱,人心大乱。他还认为,佛教“迹无征于班马,理唯窃于老庄,褒蚩蚩为中土,贬诸夏为偏方。务在乎噬儒吞道,抑帝掩王,夺真宰之柄,操元化之纲。自古初以逮今,未有如此之弊”,所以他认为应该兴道教、灭佛教,“然后人伦可以顺化,神道可以永贞”^②。这是说,这种使人忧心忡忡的外来宗教的渗透、扩张,用现代语言来说,就叫做“文化侵略”,不可不加以注意、防范啊!这样的文化立场,也反映出吴筠及当时道教人士的“正统”观点。

吴筠在美学思想上和他的道教前辈一样,十分强调心性美、内在精神美。他的美学—伦理判断,一方面继承道教前辈的“至忠至孝”准则,另一方面又增加了富于时代特色的东西:“至贞至廉”,“乐贫甘贱”,“希高敦古”,“体至仁含至静”,“抱经济之器”,“洞古今之学”等等新的、极富儒学气息的内容^③。如果不是他一直在谈论“神仙可学致”的命题,如果不是他孜孜以求的从根本上说是修道人的内在精

① 《太上灵宝首入净明四规明鉴经·章(道)本章第一》,《道藏》第24册,第614页。

② [唐]吴筠:《宗玄先生文集·思还淳赋》,《道藏》第23册,第657页。

③ [唐]吴筠:《宗玄先生文集·神仙可学论》,《道藏》第23册,第659—661页。

神美,那么,只从以上这些方面看他的道论,就只能得出这是一派纯儒语录的结论。的确,除了强调人伦关系上的“至忠至孝”等精神美要求外,他还提出了人际关系上的“仁慈”、“博爱”原则:

身居禄位之场,心游道德之乡;奉上以忠,临下以义;于己薄,于人厚;仁慈恭和,弘施博爱;外混嚣浊,内含澄清;潜行密修,好生恶死。^①

表面看,这段话中只有“道德之乡”、“内含澄清”、“好生恶死”还算是道教神仙家言,其他都是俗家儒者论调。其实不然。这些“忠”、“义”、“厚”、“薄”、“仁”、“爱”等等美学—伦理准则,已经不是一般的社会伦理要求,而是对“心游道德之乡”的那个“心”的品格的美学—伦理要求了。也就是说,吴筠论证的“可学致”的成仙之“道”,基本要求就是人的内在精神之美;而这个内在精神之美的起点就是俗家儒者眼中的最高的伦理标准、人格品行美的标准。仔细推敲,这种“仁慈”、“博爱”标准,也同样不仅仅是儒家的、中国的传统美德的“神仙化”,实际上还包括了隋唐以来已经相当中国化了的佛教的“慈航普度”的思想和“悲心施一人,功德大如地”,“造一所寺,不如救一人命”(《丈夫论》)的思想。尽管吴筠在宗教思想的“战场”上是一位辟佛的急先锋,但他的文章中反映的恰恰是“三教融通”、兼收并蓄的思想事实。

正出于这种富于传统特点的“仁慈”、“博爱”精神,后被宋徽宗加封“妙应真人”、也就是老百姓尊称为“药王”的孙思邈,行医施药才十分注重“医德”,注意医生自身的品德美的修养,强调医生要从“人命至重,有贵千金,一方济之,德逾于此”去看“医德”的问题^②。这话的美学—伦理的价值,当然不止于“道医”讲“医道”本身,其中国古代的人格美、心灵美的美学—伦理标准,在当时显然是具有普遍意义的。再看唐末身为“道隐”、心在朝堂的罗隐,干脆认为“夫人主所以称尊者,以其有德也,苟无其德,则何以异于万物”;他进一步解释什么是“人主”的“德”：“夫所谓德者何？唯慈，唯仁矣”^③。也是一片儒者贤臣之忠君报国的痴心

① [唐]吴筠：《宗玄先生文集·神仙可学论》，《道藏》第23册，第659—661页。

② [唐]孙思邈：《孙真人备急千金要方·序》，《道藏》第26册，第2页。

③ [唐]罗隐：《太平两同书·贵贱第一》、《太平两同书·强弱第二》，《道藏》第24册，第912—913页。

和口吻。真是出入儒、道，儒、道“两同”！南宋末，全真“七子”之一的丘处机，秉承全真道“三教合一”的精神，把自己的传道活动、修道过程都作为弘扬这种“仁”、“爱”教义的机会。他在自己的一首诗中宣称：

莫问天机事怎生，唯修阴德念常更。

人情反覆皆仙道，日用操持尽力行。^①

他认为，朝代更替，个人命运的升沉荣辱，人情世故的“反覆”无常，都不是个人能够左右的。只要你抓住“修阴德”这个根本不放，从每天每时每一件事做起，抱着与人为善的心态去尽力修养自己的善性，那么，得道成仙的可能也就在每时每事之中。从这些不同朝代的道教言论看，“仁慈”、“博爱”的精神、心灵美标准的确是道教美学—伦理思想中最有价值的一部分。这种观点的人格感化力量，是随着封建社会的发展而日益增强的，也是随着道教思想中“内向”修炼要求的增强，而日益倾向于冲破传统教义、广泛吸收儒、释思想因素的必然结果，同时也是中国人传统文化精神在不同时代的道教中的共同展现。如果我们把这种“仁慈”、“博爱”的人格要求，称为中国古代的“人道主义”的话，那么，正是这种富于“人道主义”爱心色彩的文化精神，支撑着包括道教在内的传统文化，支撑着中国人精神世界的一角。

总之，道教美学思想将“善—美”观点作为自己美学—伦理判断的核心标准，这个标准又是建立在“忠”、“孝”、“仁”、“爱”等等传统的“礼教”化了的美学—伦理的观点之上的。正因为道教将“忠”、“孝”、“仁”、“爱”等传统观念纳入了自己的宗教理论体系，所以那些明智的、试图利用道教及其文化来教化人心、统一思想、巩固统治的历代统治者，总是推崇道教的这种以“善”为“美”的理论，总是将自己与道教神仙或教主拉上这样那样的关系，以沾点“道”的“善—美”之气。这样，我们就容易理解在《老子》里（不是后来经过道教“注解”的《道德经》）十分理念化、十分抽象又充满辩证因素的“善”、“美”、“大”哲学观点，怎样逐渐地变成神秘的、有具体社会思想标志的、又十分绝对的宗教观点和神学说教。中国人历来都讲人性人格人品之美，道教就是从信仰这一层面上满足了中国人的这个要求。至于那

① [宋]丘处机：《磻溪集》卷二《答樊生》，《道藏》第25册，第816页。

些愚昧的修仙者死于金丹之毒,或干些爱江山更爱“神仙”(长生不死)的傻气勾当,倒刚好成了不懂道教“善—美”观之真谛的反证。

第四节 道家“仙真”到道教“神仙”： 美学人格理想的蜕变

当人在人为宗教中按照自己的理想塑造宗教之神和上帝形象的时候,最高神和上帝必然集中了真、善、美,必然是宗教美学人格(即神性)理想的最高代表。在西方神学美学中,这种宗教美学人格理想被表述为“真、善、美统一于神”,“美在上帝”,“上帝是美的根源”^①。同样,在中国的道教中,这种至真、至善、至美的宗教人格理想也是体现在绝对神性的代表“神”和“人一神”化的“仙人”、“真人”身上的。从美的本质论和审美感知论的角度来看,中国道教和西方宗教神学都强调“美”的主观性,强调美的判断标准在于审美主体的人格和心灵,这种主观唯心主义的美学观点当然是与它们的宗教本质相适应的。区别在于,西方的神和上帝之美是绝对的、人是不可能达到的,而道教的“仙真”之美是相对的、人是可以学致的。这恐怕正是中、西文化的根本区别在宗教思想领域的表现,也是中、西民族性格在宗教神学美学思想当中泾渭分明的表现。本节将着重讨论体现在道教“仙真”理想中的美学人格(神格)观点及其道家思想渊源。

一、“仙”:可学致的美学理想人格

道教以求长生不死、得道成仙为主要目标。这个目标就是道教美学理想人格的宗教化表现。按照《抱朴子》以后道教的观点,“神仙”中的“神”,是组成天地万物的“道”、“一”或“玄”元之气的化身,是人格化(亦即神化)的“道”——如以太上老君为代表的“三清”、“四御”——具有一种无法模拟的、无与伦比的、绝对的神性“美”;而“神仙”中的“仙人”、“真人”,是“人”经过艰苦修炼而与“道”合,或白日飞升,或内外丹成,或德行感天地得仙人度脱,或死而不亡“尸解”而去,终于成为

^① 这是〔古罗马〕普洛丁(Plotinus, 205—270)、〔古罗马〕圣·奥古斯丁(S. A. Augustinus, 354—430)、〔法〕库申(Victor Cousin, 1792—1867)等人的著名观点,可见在长达十五六个世纪之中西方宗教神学美学核心观点的一贯性。转引自《西方美学家论美和美感》,第57、64、234页。

永享逍遥自在大幸福、大快乐的“仙”——如彭祖、容成公、安期生、赤松子、张三丰、三茅真君、宁封子、尹真人、许真君、“八仙”——他们的人格(即神性)中明显还保留了“人性”的一面,因此他们的人格“美”中更多的保留了俗世的美学观点和审美倾向。所以,“仙人”、“真人”作为宗教美学人格理想,明显具有中国特色——具有相对的神性美(这是修仙的基础)的“人”,可以并且能够“修”成具有绝对的神性美的“仙人”,人性美与神性美在这一点上变得可以相通了。

由于神仙思想早在道教形成之前很久就已经产生,“神化的自然力”和神化的社会力量在上古神仙传说中混杂交融,而“长生不死”是这种神仙传说的主题。《山海经》里,不但有“不死之山”、“不死之国”、“不死之民”的传说,而且还有“不死之药”和登天之梯(“灵山”)的描写^①。《列仙传》里,就有“常食桂芝,善导引行气,历夏至殷末”而“在世八百余岁”的彭祖,有自称“黄帝之师”而“见于周穆王,能善补导之事,取精于玄牝”,后来“发白更黑,齿堕更生,事与老子同,亦云老子师”的容成公,有“好养生,食橐卢木实及芜青子,游诸名山,在蜀峨嵋山,人世世见之,历数百年而去”的“楚狂接舆”陆通^②,都是后来道教宣扬的最早的一代“仙人”,他们的种种修炼之法也给后世道教徒的修炼提供了榜样。《穆天子传》、《淮南子》里,也保留了不少古代的“仙话”故事,如西王母曾经与周穆王在昆仑山瑶池之上宴饮、诗酒唱和,“羿请不死之药于西王母”,而羿的妻子嫦娥“窃以奔月”^③等等。这些故事,一方面留存了上古神话的那种不自觉的将自然力人格化的特点,保留了质朴真纯的艺术思想、美学思想和“自然宗教”的意识,另一方面又直接启迪了后世道教的神仙塑造、道行修炼和对宗教美学思想中的真、善、美的追求。

同时,先秦道家也以“长生久视之道”(《老子》第五十九章)为追求,以“神仙”为大美,以无为而绝对自由的生命状态为“至美”(《庄子》)。《庄子》甚至还提出了一整套的“神仙”论,提出了神仙三级的标准:

“真人”——“登高不栗,入水不濡,入火不热”,“不知说生,不知恶死”,

① 分别见《山海经》之《海内经》、《大荒南经》、《海外南经》、《海内西经》和《大荒西经》,《山海经校注》,上海古籍出版社1980年版,并参引《道藏》第21卷《山海经》。

② 《列仙传》卷上,《道藏》第5册,第64—67页。

③ 《穆天子传》,《道藏》第5册,第36页。《淮南子》,上海古籍出版社1989年影印本,并参引《淮南鸿烈解》,《道藏》第28册。

“其寝不梦，其觉无忧，其食不甘，其息深深，”，“真人之息以踵，众人之息以喉”。（《大宗师》）

“至人”——“至人神矣！大泽焚而不能热，河汉沍而不能寒，疾雷破山、飘风振海而不能惊。若然者，乘云气，骑日月，而游乎四海之外，死生无变于己”。（《齐物论》）

“神人”——“藐姑射之山，有神人居焉，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，其神凝，使物不疵疠而年谷熟”。（《逍遥游》）^①

这里，对于自由来往于天地之间的三种神仙，从外貌写到内心，从神通广大写到精神特点，极尽浪漫想象之能事，充分展现了哲学家，也是文学家、美学家的庄子心目中美好的理想人格和人格理想。对于后世的哲学、美学来说，庄子的神仙论最重要的贡献不在于描写神仙及其神通，为文学创作、论证方式的发展和成熟做出了贡献，为道教的宗教“造神”打下了理论和“实证”的基础，而在于它标志了一种完美的、神秘的、超现实的人格理想，提出了一种与先秦儒家的“圣人—贤人”理想人格论完全不同的人格修养目标。这种立足于对“人”与“物”、“内”与“外”关系之思辨基础上的人格理想，是很容易将其中的“人”和“内”无限扩张，以至于成为“超人”（即后世道教的“神仙”）和通过“坐忘”而达到“无外”之绝对的“内”在协调（如后世道教之“内丹”）。那么，后世道教美学将这种人格理想和达到这种人格理想的途径和方式加以“神仙”化和神秘化就是自然而然的了。

由于这种以绝对自由为追求的美学人格理想，十分适应那些在野的、失意的知识分子的心理调整、自我平衡的需求，因而他们自觉不自觉地用自己还没有被剥夺的笔，创造、描绘了“前宗教”的“神仙”形象，借以抒发自己的抑郁和向往。写实主义的历史家司马迁，就在《史记》中十分详细地记叙、描写了秦皇汉武好道求仙的种种施为，方士们以炼丹、成仙奔走宫廷，争宠邀功，信口雌黄，请神驱鬼，荣辱浮沉等史实；他还不无欣赏地借方仙道士公孙卿等人之口，转述了黄帝最终得道成仙等故事，曲折地表达了自己遗世而独立的人格理想^②。更为典型的，还有晋代的大知

^① 《南华真经注疏》，《道藏》第16册，第273页。

^② 《史记》卷二十八《封禅书》，中华书局1959年版。

识分子葛洪。这位世家出身的、被后世道教尊为“神仙”的读书人,虽然儒、道兼修,却是以道为“内”(核心)的。他的主要著作《抱朴子·内篇》第一次将道教理论纳入系统化的神仙道教理论,并在修道成仙的方式、方法方面,用自己的广博知识,有“理”有“据”地提出了成套的理论和方法,为道教的成熟和上层化发展奠定了基础。他引证古书《仙经》说:“朱砂为金,服之升仙者,上士也;茹芝导引,咽气长生者,中士也;餐食草木,千岁以还者,下士也。”^①他将“神仙”分为上、中、下三等,这三等“神仙”的归宿也是不同的:“上士得道,升为天官;中士得道,栖集昆仑;下士得道,长生人间。”^②他在书中还专章讨论“神仙可学”,为后来隋唐道教的“神仙可学”论作好了铺垫,他还引经据典地为这三等“神仙”定了等级称谓:“上士举形升虚,谓之天仙;中士游于名山,谓之地仙;下士先死后蜕,谓之尸解仙。”^③他十分热衷于研究成仙之方法与途径,因而对金丹、服饵、行气、导引、辟谷、房中、养生、医药等,认真体会,评价优劣,反复推敲,广有心得。同时,他又从修道人内炼要求的角度(如修“玄”道、“守玄一”、“守真一”等),提出了成“仙”这一理想人格修炼中的伦理道德方面的详细要求,这又与他在《抱朴子·外篇》中所表达的儒家的某些入世为“圣贤”的思想互为表里了。至于金末元初“全真道”派的王重阳及其弟子“七真”,大部分都是由儒入道的读书人出身。无论是马丹阳、孙不二们的离尘出世、刻苦修炼,还是丘处机们的万里应召、为帝王师,对于他们个人来说,都是为了弘扬道教精神、实现宗教美学理想人格(仙),而不再斤斤于个人究竟要活多少年头了。道教两千年来所向往、追求的“神仙”,前后竟有如此之大的差别。但在其美学理想人格这一点上是一致的:即个人人格超现实(即神学的)、超功利(即美学的)的充分发展和绝对自由。这实际上是中国古代知识分子一种用宗教思想打扮起来的,绝对的、真善美统一的美学人格理想!从这里再次看出:美学是“人学”,无论它穿上了什么外衣,即使是宗教的外衣。

二、“真”:道教理想人格美

“真”,是美学的基本范畴。神仙,是道教修道人的美学理想人格(亦即“神

① 王明:《抱朴子内篇校释·黄白》,第287页。

② [晋]葛洪:《抱朴子内篇校释·金丹》,上海古籍出版社1990年影印本,第26页。

③ [晋]葛洪:《抱朴子内篇校释·论仙》,第11页。

格”),是道教的宗教意义的真善美的统一体。耐人寻味的是,为何道教将得道的仙人称为“真人”?“真人”一说,语源很早,原是先秦道家用来指那些保持本性、领悟了宇宙真谛(即“至道”)的彻悟者。

《庄子》就提出了先秦道家“真人”理想人格的标准。这标准之一,是“有真人,而后有真知。何谓真人?古之真人,不逆寡,不雄成,不谟士。若然者,过而弗悔,当而不自得也”^①。这是说,修成或造就“真人”,是天下人得以了解世界本质、得到绝对真理“真知”的前提和保证。庄子还认为,古代的“真人”,在心智上、在对自我和世界的了解和认识上,有一种深邃的感悟力、洞察力;对自己的心理和行为,又有着极强的主观控制力。“真人”应该能够自然而然地、毫不勉强地做到不去预测事物刚刚萌芽的先兆,因为事物有它自身的发生发展的规律,你不必、也不可能去了解和控制它。这当然是以“看破红尘”形式出现的不可知论。所以庄子认为“真人”应该做到不因为成功而沾沾自喜,不处心积虑地去谋划、考虑某件事,有了过失而不感到悔恨,对事物有了得当的了解和处置也不感到得意。这种超然物外、对世事人生淡然处之的人格理想,当然是庄子按照自己“心静自然少忧烦”的隐于市的“大隐”风格及自得其乐的切身体会创造出来的。这之中所包含的哲人和知者的自我确认和自我陶醉,对后世试图保持人格独立的知识分子,无疑一直都很有吸引力,特别是对葛洪、王重阳这样好道求仙的知识分子。这个“真”,是先秦道家以透彻悟“道”而得“真知”之“真”,也是后来道教修炼中得“真道”而成仙的“真道”之“真”。

庄子提出“真人”标准之二,是“登高不栗,入水不濡,入火不热,是知之能登假于道者也若此”。庄子的本意,是说真正得道的“真人”,因为看透了物我的同一、沧桑变迁的必然、人世生死沉浮的更替,便认为人生的一切都如梦境,不必较真才是“真”性,所以,面对艰难困苦和危险就会抱一种超然的、无所谓的态度。这态度,在表面看起来就像是无所畏惧于赴汤蹈火一样。这是先秦道家心目中最优雅、最飘逸、最美好的处世态度和为人品格。它最初也许只是文学家、哲学家的一种形象化比喻,但当《庄子》成为道教经典,特别是被敕封为《南华真经》之后,这种超然

^① 《庄子南华经·大宗师》,《道教三经合璧》,第111—113页。本段以下引文,未注明出处者均在此章。对原文原义的解释,参考了多种当代学术著作,有的部分按笔者自己的看法直接释义,为不枝蔓于考释,不再作说明。

态度被逐渐神秘化为“真人”的一种特异功能,一种可以从历代的巫术和超能力中找到依据的“神通”。这种转化,可以从《太平经》对于各等级神仙和凡人的能力、职司、神通的描写中得到证明:

夫人者,乃理万物之长也。其无形委气之神人,职在理元气,大神人职在理天,真人职在理地,仙人职在理四时,大道人职在理五行,圣人职在理阴阳,贤人职在理文书,皆授语;凡民职在理草木五谷,奴婢职在理财货。何乎?凡事各以类相理。无形委气之神人与元气相似,故理元气;大神人有形,而大神(人)与天相似,故理天;真人专又信,与地相似,故理地;仙人变化与四时相似,故理四时也;大道人长于占知吉凶,与五行相似,故理五行;圣人主和气,与阴阳相似,故理阴阳;贤人治文便言,与文相似,故理文书;凡民乱愤无知,与万物相似,故理万物;奴婢致财,与财货相似,可通往来,故理财货也。夫皇天署职,不夺其心,各从其类,不误也;反之,为大害也。^①

这九等仙、凡,还通称为“人”,说明《太平经》时代的道教正处在从准宗教向成熟的宗教体系转化的时期,还保留着比较多的民间宗教的色彩,也还保留着部分先秦道家对于天人关系的认识、身心修炼的方法、“神人”“真人”的原始说法等等。这个时候的“真人”,位在非凡人的七个等级的“神仙”的第三等,职司管理整个大地,地位和神通在“大神人”之下、“仙人”之上,既有些像后世称作“地仙”的神仙,又有些像民间崇奉的“土地爷”。唐代以后,历代帝王常以“真人”的称号来尊称(或赐封)其推崇的道家人物和著名高道,如唐玄宗称庄子为“南华真人”、列子为“冲虚真人”。到了《云笈七签》时代,道教神仙谱系已经十分完备,“上清仙境”就住着“上真”、“高真”、“大真”、“玄真”、“天真”、“仙真”、“神真”、“灵真”、“至真”等九种“真人”^②。元世祖封丘处机为“长春演道主教真人”,并当面称他为“神仙”。可见,获得“神通”,修成“真人”,后来成为道教神学中颇具号召力的人(神)格理想。这个“真”,就成了能以道行和“神通”长存于世的“真仙”之“真”。

庄子提出的标准之三,是“古之真人,其寝不梦,其觉无忧,其食不甘;其息深

① 《太平经》卷四十二《九天消先王灾法第五十六》,《道藏》第24册,第400页。

② 《云笈七签》卷三《道教本始部·道教三洞宗元》,《道藏》第22册,第13—14页。

深,真人息之以踵,众人息之以喉”,“不知说(悦)生,不知恶死。其出不訢,其入不距”,“古之真人,其状义而不朋”。庄子是说,“真人”表现出来的感情和情绪应该是极为稳定的,这是因为他参透了宇宙和人生,连生死这样的人生大事都不能引起他心田的涟漪,他的顺乎“自然”之心已经完全内化为像灵魂一样了。所以这种稳定是超人的、绝对的。睡觉也没有梦,醒来也没有什么忧烦的事在心头;即使吃了好东西也没有甜美的感受;他永远保持心情的平静,以至他的呼吸就像是从脚后跟出入,又深又平稳,而不像平常人那样用喉管呼吸、容易激动;他已经达到对于“生”都不感到高兴、对于“死”也不感到悲伤,对生死就像对待“出入”家门一样平静、无动于衷的地步;他处世正义不结朋党,独往独来,襟怀开阔,永不发言表态……总之,这是一种超越社会人,甚至超越了自然人的纯审美心态和非功利人格。至于后来道教将这种心态和人格神化为一种修炼的方法(如内丹功法),纳入追求长生成仙的宗教思想体系,则又是另外一个问题了。当然,应该承认,庄子的这种审美心态和理想人格,在某种意义上说也是后世道教的修炼心态和理想人格。先秦的庄子就充满崇敬地赞美“关尹、老聃乎,古之博大真人也”^①,表明自己将这两位先贤作为理想和典范及自己在人格理想方面的美学价值取向。而这三位前辈(包括庄子)的高道大德,同样被后世道教尊称为“真君”或“真人”,表明后世道教在文化遗产、审美倾向、心理锻炼、人格理想方面与先秦道家的相似性和血缘关系。这个“真”,是得道者永葆心情平静安详和心理、人格上的纯真之“真”。

这些都是道家、道教美学人格理想方面的一致性。然而,道教思想(包括其美学思想)在漫长的发展过程中有了很大的变化。早期的“五斗米道”、太平道和葛洪之后的道教自然是不同的;同一时代不同道派的人格理想(神仙思想)又何尝一样?正一道“神仙”思想都立足于解除人们肉体和精神上的痛苦,故以“救人”为善,讲积善成仙;而全真派道教思想吸收了很多佛教禅宗理论,其美学人格理想更加趋向于个人心性修炼和自我人格要求实现的程度(即人生的“质”),而不再拘泥于肉体的“长生久视”和生命存活的时“数”,以“自救”为真,讲修真成仙。从这一点上说,全真派的人格理想,绕了一个大圈,又回到了道家那里,实际上更接近道家人格理想的原始意义。无论道家和道教,以及道教各派别在对人性的本质的认识方面有多大的不同,都是要求理想人格的“真”美的。

^① 《庄子南华经·天下》,《道教三经合璧》,第332页。

“真”的涵义的这种从哲学美学到神学的转变,可以从对其语源的仔细推敲中发现。“真”的最初的基本涵义恐怕不是如古人所说(如《说文》),是指得道的“真人”的意思。在《庄子》中,虽然有的“真”的确与“真人”有关,如《列御寇》有“夫免乎外内之刑者,唯真人能之”就是。《说文·匕部》因此解释“真”说:“真,仙人变形而登天也”;段玉裁也认为,“此真之本义也”。这些语言学家的根据是什么呢?就是《庄子》的这句话。这还显得证据不足,因为《庄子》原文是提的“真人”,明显是个偏正结构的“合成词”,还不是“真”字本身。但是,同样是《庄子》,也还有更多其他的说法。必须注意,“真”还有一个更为古老的涵义——“精、淳”之义,见《老子》第二十一章:“窈兮冥兮,其中有精,其精甚真,其中有信。”这个真就是“精”或“精而又精、精中之精”的意思,是哲学家老子创造的哲学范畴。所以,有的古人就将《庄子·渔父》中的“真者,精诚之至也”句之“真”,解为对《老子》哲学范畴的解释^①。这很有道理。与此相关,《庄子·山木》说“见利而忘其真”,这个“真”却是“身”的意思,(而“真”与“身”音、形均相近)历代语言学者也都这样释义。由此,“真”又有“本性、本源”的引申义,如《庄子·秋水》:“谨守而勿失,是谓反其真。”郭象注曰:“真在性分之内。”成玄英疏曰:“谓反本还源,复于真性也。”可见,后世道教学者是按“真”的“真性”、“本性”义来阐发道教的宗教教理的。“真”,又引申为“本来的、固有的”涵义,如《庄子·马蹄》:“马蹄可以践霜雪,毛可以御风寒,齧草饮水,翘足而陆,此马之真性也。”《庄子·田子方》中的“其为人也真”,这个真就是“真实,不虚假”的意思,这种含义的“真”,我们在现代汉语中也是经常遇到的。至于成玄英疏曰“所谓真道人也”,是将这个引申义往道教的教理方面转化,意思还是用的“真实”义。由此又有《渔父》中“真者,精诚之至也……真在内者,神动于外,是所以贵真也”,显然是“真实”义之引申为“真诚、诚实”。作“正”、“真切、清楚”讲的“真”,则都是后起的、更远的引申义了。那么,我们就可以比较清楚地看出,道教之所以将得道成仙者之一类称为“真人”,是基于《老子》的作“精”解的“真”的本义和《庄子》的作“本性”解的“真”的涵义的。也就是说,对于后世道教教理来说,“真人”是那种领会了“道”之“精髓”并且与之融为一体的仙人。他的“真”就是保持了自己“本性”(如求“道”、求“善—美”的本性等等),

^① 《篇海类编·身体类·目部》:“真,精也。”《字汇·目部》:“真,淳也。”而王筠《说文句读·匕部》也认为《庄子·渔父》用的是《老子》的本义。

并且将这个“本性”充分发挥而融入了“至道”(即“至美”),因而这个“真”即“道”化了的“本性”,也就是道教神仙的“仙品”,即修道人的美学人格理想。这样来理解“真”的语义的变化发展,应该说比《说文》解其本义为“神仙”更为合乎道教的历史发展事实和语言变化的规律。当然,从“真”的语义的历史变迁中,也再一次证明了先秦道家不但是道教宗教思想(包括其美学思想)的主要基础,而且也是道教宗教语言(包括其美学语言)的主要来源。换言之,由于道教的宗教之力,道教的美学思想及其语言对汉唐以来美学、文学思想及其语言的巨大影响就是自不待言的了。

三、“朴”:到达道教人格美的阶梯

“朴”在道家 and 道教的理论中,原意是“真”(即上文所述的“本性”、“本真”),换一个角度的说法,也就是“道”。《道德经》认为,“道常(恒)无名,朴虽小,而天下莫能臣也”(第三十二章)。这“朴”,即是“道”的另一种说法,显然具有本源意义,也是道家一道教哲学(包括其美学)的元范畴之一。同时,“朴”也是道教修道论中的修道目标,是修道者追求的一种得了道的理想人格和美好的人格人品美。怎样达到“朴”的精神境界?道家老子是这样说的:

知其雄,守其雌,为天下溪。为天下溪,常德不离,复归于婴儿。知其白,守其黑,为天下式。为天下式,常德不忒,复归于无极。知其荣,守其辱,为天下谷。为天下谷,常德乃足,复归于朴。朴散则为器,圣人用之则为官长。^①

这段话中,对于道家的修养功夫(也包括后来道教的“修炼”)来说,最重要的是人的本性的“复归”理论。“复归”到哪里去呢?就是回到“朴”的状态,充分发挥他的永恒的“德”,这也就是达到了与“道”合一的状态了。这种状态,对于宋元以后的全真道派来说,实际上也就是得道成“仙”了。这“朴”,按王弼注,就是“真”(即“道”),就是人性与“道”合一了的“真性”：“朴，真也。真散则百行出，殊

^① 《老子道德经》第二十八章,《道教三经合璧》,第19页。在“朴散则为器”中的“朴”,笔者认为已经是兼用本义和比喻义了。其本义,还可以从后世著作和语言学家的释义中找到一点影子,如《说文·木部》:“朴,木素也。”段玉裁注:“素,尤质也。以木为质,未雕饰,如瓦器之坯然。”实际上,《论衡·量知》也是这样解释的:“物实无中核者谓之郁,无刀斧之断者谓之朴”,也是指没有经过加工的木头。

类生,若器也。圣人因其分散,故为之立官长。以善为师,不善为资,移风易俗,复使归于一也。”^①王弼认为最后要“复归”的目标,乃“一”也。“一”即“道”,也即“真”,也即“朴”也。在前几节中已经论证过,道教美学思想中以得“道”(亦“玄”、“一”)为美,上文又刚刚论证了道教的以“真”为美(人格美、心灵美),这里要说的是:“朴”,不但是一种得“道”状态和一种完美的人格(即“真”,亦美也)标准,同时也是一种达到或炼成这种状态和人格的阶梯和途径(“常德乃足,复归于朴”)。“朴”,是个具有意象之“朦胧美”的哲学、美学的观念,同时作为一种人格目标,在道教中被赋予了越来越多的可操作性和通过修炼达到的可能性。晋葛洪之所以自号“抱朴子”,除了表达自己对于“道”的执著追求外,还表达了自己“抱朴”——永远拥抱“朴素”的美好人格理想和人格追求。

怎样达到“真人”级的人格理想?《道德真经》认为只要做到“见素抱朴,少私寡欲,绝学无忧”,就有可能。本来,结合这句话的上文“绝圣弃智,民利百倍;绝仁弃义,民复孝慈;绝巧弃利,盗贼无有。此三者,以为文不足……”^②,可以看出,哲学家老子的原意主要还是针对“政治”问题、或者说是“政治哲学”问题。然而,对于他所劝告的对象来说,这又是讲统治者的自我“修养”问题。故尔,后世道教将这句话从“修”的角度解释为“修道”要领,也是有道理、有根据的。号称“万古丹经王”的《周易参同契》的作者、东汉丹学理论家魏伯阳,在这本书的《魏真人自序》(即“作者自序”)中,开宗明义就说:“邻国鄙夫,幽谷朽生,挟怀朴素,不乐权荣,栖迟僻陋,忽略利名,执守恬淡,希时安宁,宴然闲居,乃撰此文。”^③这位“魏真人”自我评价的“挟怀朴素”,其实就是一种人品美和人格美的写照。“朴素”,也就是《道德经》提出的“素朴”,两者的区别除了词素顺序先后不同外,都是指一种超功利、超世俗的人格美。魏伯阳宗源老庄,强调的是修道者的一种心理素质和人格美要求,这为后世道教的“清修”理论(如全真派的修道理论)打下了理论的基础。

① 《老子道德经》第二十八章王弼注,《道教三经合璧》,第19页。

② 《老子道德经》第十九章,《道教三经合璧》,第13页。这种“朴素无为”的政治理想,还可参见该书第三十七章(第24页)，“道常无为而无不为。帝王若能守之，万物将自化。化而欲作，吾将镇之以无名之朴。无名之朴，夫亦将无欲。不欲以静，天下将自定”。这个“无名之朴”，甚至被说成是一种(名词性的)政治体制和统治术。

③ [清]仇兆鳌集注:《古本周易参同契集注》，上海古籍出版社1990年影印本，第39—40页。

这里,自然就要提到《南华真经》的一句名言:“静而圣,动而王,无为也而尊,朴素而天下莫能与之争美。”^①表面看,庄子在这里也像老子一样是讲的“圣王”之道,即统治术或政治理想。但是,中国的政治思想,无论儒家、道家的,从来都将政治清明的程度与统治者的个人修养与个人品行联系起来谈论。要求“无为”的政治统治,实际上就是要求统治者“无为”、“朴素”。这也符合中国古代的“人治”的传统及其“人治”思想的。郭象注解这种理想政治状态就说:“夫美配天地者,唯朴素也。”他认为,只有“朴素”的政治和“朴素”“无为”的统治者,才称得上可以同天地相提并论的“美”。实际上,《道德真经》早就设计了这种“无为”之治、天下同“朴”的理想蓝图:“故圣人云:我无为而民自化,我好静而民自正,我无欲而民自朴。”^②不但统治者要归于“朴”,被统治的老百姓也可以归于“朴”。这“朴”,也就成了一种用处广泛的心理—人格的清静无为状态了。通观后世道教在老、庄基础上发展起来的修道论,通观道教各时期、各教派共同的对修道人的“清静”、“无为”、“朴素”的要求,可见《南华真经》的这种“人格化”的政治—审美的判断标准的巨大影响。庄子论述中的政治—人格美,在后世道教思想中,很容易被转化成了宗教—人格美。道教所憧憬的“朴素”人格美,就是要求修道者全性保真,不慕荣利,远离物欲,达到“返朴归真”的境界,这就是得道成“仙”。在修炼理论方面,“抱朴”的人格与“守一”、“炼气”的方法,“安时处顺”、“知雄守雌”的态度,“心斋”、“坐忘”、“朝彻”、“见独”的程序,“无待”、“逍遥”的境界,“精、气、神”三全的要求,“与道为一”、“道法自然”的准则等等,都是完全一致的。“朴”与“真”在道教美学思想中的不同之处在于,“真”是一种人为色彩和主观色彩比较浓厚的宗教“人格美”,而“朴”则是一种原始状态的、未经斧凿的天然的“自然美”;恢复到“朴”的状态,然后通过提纯和修炼这种人性人格的“自然美”,就可以达到与道合一的“真—美”的程度和阶段,修道者的人格就升华为至真、至善、至美的“仙格”了。保持或恢复到“朴”,正是得道升仙的基础、阶梯和必由之路。

总之,道教将“神仙”作为凡人可以企及的美学理想人格和神学修炼目标,将“真”作为这种理想人格的主要特点和主要标志,将“朴”作为达到这种人格的理想美的重要阶梯和基础,以此构成道教美学人格论的基本框架。以“真”、“朴”为美

① 《南华真经·天道》,《道教三经合璧》,第172页。后文引郭象注,也见同页。

② 《老子道德经》第五十七章,《道教三经合璧》,第38页。

的美学人格要求,同时也是古代文学艺术传统的作家人格论和艺术风格论的核心部分,如明李贽的“童心说”、袁宏道的“淡是文之真性灵”的“真趣”说、清袁枚的“性灵”说等,都是以要求作家具有和表现心灵的真纯为出发点的。那么,道家—道教的美学人格理想多大程度上影响了古代文艺美学,古代文艺美学又多大程度上为道教的宗教思想提供了营养?它们是互为因果、交叉影响,还是只各取所需、为我所用?这些,都是古代美学史中亟待回答的问题,对此,我们将在以后另文阐述。由此联系到我们今天的健康的美学取向和美育内容来思考:“真”(真实)不也是最基本的要求吗?“朴”(朴素、自然)不也是既传统、又大众化的标准吗?这也许正是我们在这里认认真真讨论道教美学人格论的现实意义吧。

第五节 先秦其他思想派别与道家美学思想

先秦诸子百家,对于中国古典美学都有所贡献,而儒、道两家的贡献当然是最大的。儒、道两家的孔、孟和老、庄之后和之外,也还有一些人的美学思想大致也可以归入儒或道之列。墨子、韩非子和属于儒家学派的公孙尼子《乐记》中的美学思想之中,都有比较明显的道家美学思想的痕迹。这一方面说明先秦各家学说具有共同思想根源,另一方面也说明各家相互的影响是深刻的,道家思想包括美学思想始终是一条或明或暗的独特发展线索,并且影响到了后来黄老道家以及汉末道教的思想包括美学思想。

一、墨子“非乐”美学思想

墨子(约前480—前420)名翟,鲁(一说宋)人。墨子所创立的墨家学派在先秦与儒家学派并称为“显学”,影响颇大。墨子的著作,据《汉书·艺文志》著录为71篇,现存《墨子》为15卷,53篇。历史上,墨子通常被看做是小生产者的代表者;而唐宋以还,墨子被神化成了道教的神仙。

墨家与道家思想有相当多的接近之处。近代道教学者陈樱宁这样称赞墨家:“老子三宝:‘一曰慈,二曰俭,三曰不敢为天下先。’墨子皆得之。兼爱、非攻,慈旨也;节用、节葬,俭旨也;备城门、备高临、备梯、备水、备突、备穴等篇,皆极尽守卫之能事,自处于被动地位,而对于先发制人之战略,则绝口不谈,是真能笃实奉行不敢

为天下先之古训者。”^①可见,对于老子的很多重要思想,墨家确实是以实际行动来身体力行的。

墨家是有鬼神信仰的学派。东汉桓帝时期,张道陵于蜀中创立了早期道教“五斗米道”。墨子的尊天、明鬼和兼爱、互助的思想均为道教吸收,道徒也将某些神仙方技依托于墨子。晋代葛洪《抱朴子·金丹》中记有《墨子丹法》。《遐览》一篇中记有言“变化之术”的《墨子五行记》,“其法用药用符,乃能令人飞行上下,隐沦无方,含笑即为妇人,蹙面即为老翁,踞地即为小儿,执杖即成林木,种物即生瓜果可食,画地成河,撮土成山,坐致行厨,兴云起火,无所不作也”。^②葛洪更将墨子本人纳入《神仙传》,说他得神人授书,成了地仙。

在中国古典美学史上,由于墨子提出“非乐”说,其美学思想一直遭到忽视。墨子说:

仁之事者必务求兴天下之利,除天下之害,将以为法乎天下。利人乎,即为;不利人乎,即止。且夫仁者之为天下度也,非为其目之所美,耳之所乐,口之所甘,身体之所安。以此亏夺民衣食之财,仁者弗为也。是故子墨子之所以非乐者,非以大钟鸣鼓琴瑟竽笙之声,以为不乐也,非以刻镂(华)文章之色,以为不美也;非以刳熬煎炙之味,以为不甘也;非以高台厚榭邃野之居,以为不安也。虽身知其安也,口知其甘也,目知其美也,耳知其乐也,然上考之不中圣王之事,下度之不中万民之利,是故墨子曰:非乐也。^③

其实,墨子的“非乐”说并非否认艺术的审美作用,也没有否定美的存在。他承认美声、美色、美味、美居的存在,也承认享受这些美能给人带来快乐。墨子之所以要“非乐”,只不过是认为这些审美享乐,“亏夺民食之财”,“不中圣王之事”,“不中万民之利”,认为艺术不利于国计民生。

与墨子的观点相似,先秦道家也对声色滋味等世俗之美采取否定态度。老子说:“五色令人目盲,五音令人耳聋,五味令人口爽,驰骋畋猎令人心发狂。难得之

① 陈樱宁:《道教与养生》,华文出版社1989年版。

② 王明:《抱朴子内篇校释》,第337页。

③ 《墨子》卷八《非乐上》,上海古籍出版社1989年影印本,第63—64页。

货令人行妨。是以圣人为腹不为目,故去彼取此。”^①后世道教更从修道的角度来批判世俗之乐,认为妨害了成仙了道,指出“常俗之人爱之以声色,悦之以滋味,畅情适意,故为上乐,然欲是害根,声是聋原,口以味臭,眼为色昏,不由外来,皆因内起”^②。

墨子从社会、国家的公共利益出发,提出了“非乐”,老子从个人修养、全身保命的角度提出了“去彼取此”,二者都因这种表面上反艺术、反美学的倾向遭到非难。但事实上,墨子与先秦道家一样,并没有完全否定艺术的审美价值、否定艺术的娱乐作用。他只是反对统治者占有劳动者创造的物质财富和精神财富用于自己的享乐。当然,墨子将“为乐”,即创造美和审美活动,等同于感官的享乐以至物欲,在理论上是有点问题的。他站在人民、国家、社会的立场上,猛烈地批评了统治者“暴夺民衣食之财”以满足自己声色犬马之好的奢侈、贪婪。墨子尖锐地指出,这种好乐贪色嗜美之举的必然结果则是“国家乱而社稷危”^③。在生产力低下、社会动乱、下层人民为衣食而奔忙之际,锦衣美食乃至钟鼓琴瑟笙竽之“美”,只是统治者的奢侈品;对于衣不蔽体、食不果腹的下层人民,是谈不上这份享受的,也不可能从中审出“美”来。墨子站在下层人民的立场,强烈反对骄奢淫逸的行为,认为古代的暴君和昏君,都是过分贪恋声色之乐而亡国的,“桀女乐三万人,晨噪闻于衢,服文绣衣裳”,“秦穆王遗戎王以女乐二八,戎王沈于女乐,不顾国亡,政国之祸”^④。艺术的作用竟至于亡国,不可不加以排斥、否定。这个观点,后来在民间道教的经典中得到了继承和发扬。《太平经》里有一些说法,从用语到逻辑,与墨子的这段话十分相似^⑤。这至少可以证明墨子的这个观点,对于道教产生的东汉末年来说,已经是由来已久的。

同时,墨子“非乐”观具有浓厚的实用功利主义色彩,表面看是非审美的。在对待功利判断与审美判断的关系问题上,他认为:

是故圣王作为宫室,便于生,不以为观乐也;作为衣服带履,便于身,不以

① 《老子》第十二章,《道教三经合璧》,第9页。

② 《西升经集注》,《道藏》第13册,第588—589页。

③ 《墨子·辞过》,第11—12页。

④ 《墨子·佚文》,第134页。

⑤ 参见潘显一“《太平经》文艺美学思想探要”,载《社会科学研究》1999年第1期。

为辟怪也……当今之主,其为宫室则与之异矣,必厚作敛于百姓,暴夺民衣食之财。以为宫室台榭曲直之望,青黄刻镂之饰。为宫室若此,故左右皆法象之。……圣人为衣服,适身体和肌肤而足矣,非荣耳目而观愚民也。……当今之王,其为衣服,则与此异矣,冬则轻暖,夏则轻清,皆已具矣。必厚作敛于百姓,暴夺民衣食之财,以为锦绣文采,靡曼衣之(应为“之衣”——引者注);铸金以为钩,珠玉以为佩……以此观之,其为衣服非为身体,皆为观好。^①

墨子在这里谈到宫室、穿衣的问题,以“圣王”与“当今之王”作对比。圣王筑宫室是为了居住,做衣服是为了“适身体和肌肤”。总之都是出于实用的需要。而当今之王筑宫室不只是为了居住,而是为了“观乐”;做衣服不只是为了保护身体而是为了“观好”。为“观乐”、“观好”,就要对宫室、衣服做很多非实用性的修饰。在墨子看来,一切劳动创造的产品和成果,只是为了满足基本的物质需求,只要达到了这个最起码的功利目的就行了,不必甚至不能要求产品另外再具有审美的功能。在他看来,产品的审美功能都是白白浪费人力物力,没有实用价值,因而也就是没有意义的。这样极端的说法,其实也是事出有因的。考虑到其目的是反对统治者的穷奢极欲,这种言过其辞就可以理解了。

墨子反对统治者的奢侈享受,无意之中又揭示出一条重要的美学规律,即由功利到审美,先功利后审美。普列汉诺夫在《没有地址的信》中用大量的从原始部落所获得的材料证明了这一规律,也因为这一规律为普氏充分论证并明确地提出,为其在美学史上赢得了重要地位。墨子虽没有像普氏那样去做美学上的概括,但他在从另一角度谈此问题时,实际上已揭示了这一唯物主义的美学原则。

沿袭这一思路,墨子提出“食必常饱,然后求美;衣必常暖,然后求丽;居必常安,然后求乐”,“先质而后文”^②。这些说法都是相当唯物而深刻的。这段话,符合艺术产生和发展的实际,符合美学的唯物主义原则,正如恩格斯所说:“人们首先必须吃、喝、住、穿,然后才能从事政治、科学、艺术、宗教等等。”^③的确,在生存的问题尚未得到解决的情况下去谈审美,怎么可能呢?而墨子能够在那个时代提出

① 《墨子·辞过》,第11—12页。

② 《墨子·佚文》,第133页。

③ 《马克思恩格斯选集》第3卷,人民出版社1972年版,第574页。

这样的观点,实在令人惊叹。仅从这一点来说,墨子在中国美学史上就应该占有一席之地。墨子这段话,提出了经济活动与审美活动的关系问题。

如果说墨子“先质而后文”的观点还只是在强调艺术产生、发展的物质条件,那么,到了以“真”和“自然”为美的道教那里,就进一步演变成了重质轻文甚至文质对立的观点。在后世的道教学者们看来,文与质是相对立的,文是质得以显现的障碍,形式上的美掩盖了内容上的真。唐代著名道教学者李荣说:“形者身为质碍,本自无知,死为灰土,复何所识?”^①又说:“子能知一。万事毕知者,不博也。文灭质,博溺心,迷至理,不知也。”^②从这个意义上讲,道教把一切世俗之美当成妨碍追求至道、体悟真美的障碍,带有十分浓厚的宗教美学思想的意味。

除了“非乐”观,墨子所提出的技术性制作的“五法”也具有美学意义。他说:

虽至百工从事者,亦皆有法。百工为方以矩,为圆以规,直以绳,正以县。无巧工不巧工,皆以此五者为法。巧者能中之。不巧者虽不能中,放依以从事犹逾已。故百工从事皆有法所度。^③

作为一位杰出的工艺师,墨子从切身经验谈到了“法”(艺术规律)与“巧”(艺术技巧)的关系问题。他认为工匠的劳动是一种技术性活动,需要有高超的技巧,而这种技巧又来自对“法度”的熟练掌握及创造性运用。所谓熟能生巧,巧匠之巧就在这里,从技术使用到艺术创造的飞跃也正在于此。“不巧者”,只会依法办事,模仿他人,缺乏产生艺术之美的创造性。这番工匠制作理论移之于艺术创作,便是艺术创作的法度问题。有法度可依,又不囿于成法。从古至今,“法”与“创”、“有法”与“无法”,在中国美学史上留下了众多精彩的话题。

二、韩非子“画犬马难”艺术美学观

韩非(约前280—前233),战国末期韩国人,思想家、政治家,法家学派的代表性人物,他是荀子后学,也吸收了一些道家思想。他的美学思想,代表了“实用派”

① 《西升经集注》,《道藏》第13册,第537页。

② 同上。

③ 《墨子·法仪》,第8—9页。

的美学思想,对老子、庄子美学思想也有所吸收和改造。

表面看,韩非只讲“功利”不讲美,其实他是美学修养很高的人。韩非子有关艺术美学的言论,常被后人引用的,有一个画犬马最难、画鬼魅最易的寓言故事:

客有为齐王画者,齐王问曰:“画孰最难者?”曰:“犬马难。”“孰易者?”曰:“鬼魅最易。”夫犬马人所知也,旦暮罄于前,不可类之,故难。鬼神无形者,不罄于前,故易之也。^①

这个寓言强调:艺术写实是一种很难的技巧。由此韩非又提出了艺术美学中最为重要的“形”与“神”关系问题。“形—神”的讨论几贯串于中国古代美学史始终,汉代《淮南子》、《后汉书·张衡传》都有论述;在唐宋文学艺术发展的顶峰时期,李杜、苏王都对艺术美学的“形—神”关系发表过自己的见解;到清代,王夫之还在谈“形—神”美学观。韩非子提出的“画犬马难,画鬼魅易”不但涉及文艺美学中最重要的“形—神”问题,也从哲学和美学的层面上启发了后世道教的宗教“形—神”观和宗教艺术论。

韩非也有直接有关美与审美问题的论述。比如,他有一整套的音乐理论,能够很内行地讨论音乐问题。他认为:

夫教歌者,使先呼而诌之,其声反清微者乃教之。一曰:教歌者先揆以法,疾呼中宫,徐呼中微。疾不中宫,徐不中微,不可谓教。^②

当然,他终究是“至王霸之业”的人,谈论美也是从政治高度来讲的。如他说,“万物莫如身之至贵也。此四美者,不求诸外,不请于人,议之而得之矣”^③。后三者,是政治的标准,前者即对于“身”和生命的看重和宝贵,有别于儒、道诸家的主张,对于后世道教以生命为重和即身成仙思想以及道教“生—美”观点的形成很有启发。

① 《韩非子·外储说左上》,《道藏》第27册,第366页。关于韩非子以及下面关于《乐记》的主要美学观点的论述,参见陈望衡《中国古典美学史》,湖南教育出版社1998年版。

② 同上书,第380页。

③ 《韩非子·爱臣》,《道藏》第27册,第310页。

韩非对没有直接功利性的艺术表面上是排斥的,然而,他却像庄子那样用可以用于审美的形式即寓言故事,来表达自己的美学主张:

客有为周君画荚者,三年而成,君观之,与髹荚者同状,周君大怒。画荚者曰:“筑十版之墙,凿八尺之牖,而以日始出时加之其上而观。”周君为之,望见其状尽成龙蛇禽兽车马,万物之状备具,周君大悦。此荚之功非不微难也,然其用与素髹荚同。^①

从审美的角度来看,这位能在薄薄的豆荚膜上画出龙蛇、禽兽、车马等许多事物的画家,技艺可谓相当精湛。然而韩非却不以为然,根本无视它的美学价值。在他看来,这片惟妙惟肖的画有种种物象的“髹荚”与没有画上物象的“素髹荚”没有什么不同,因为其功用是完全一样的。这种极端的功利主义立场,与墨子的“非乐”有所不同。如果说墨子只是不主张过分喜好艺术,怕统治者迷上艺术而劳民伤财,提出“非乐”,那么,韩非子则完全否定了艺术的审美价值。墨子认为,正因为艺术具有极大的吸引力,统治者才应该采取坚决的措施去“禁止”它。他所谓的“禁”只是禁其“奢侈”,不是禁绝。言下之意,随着社会物质生活条件的改善,温饱问题的解决,人民安居乐业,这“美”还是可以讲究的。韩非只从事物的功用上去看待问题,因而对一切艺术的审美价值视而不见,可以说,这样的“非乐”才是真正的“非乐”。这方面,他将老、庄对于“五色”、“五音”的排斥,引导到了一条极端的道路上去了。

不过,与此相关的韩非子的“文一质”观,对后世的中国美学产生了比较的积极的影响。这种美学思想,主要反映在他关于“质”与“饰”的看法上。他说:

礼,为情貌者也;文,为质饰者也。夫君子取情而去貌,好质而恶饰。夫恃貌而论情者,其情恶也;须饰而论质者,其质衰也。何以论之?和氏之璧,不饰以五彩,隋侯之珠,不饰以银黄,其质至美,物不足以饰之。夫物之待饰而后行者,其质不美也。^②

① 《韩非子·外储说左上》,《道藏》第27册,第366页。

② 《韩非子·解老》,《道藏》第27册,第336、337页。

韩非子重“质”轻“文”。他以和氏璧、隋侯之珠作例,说明它们不需要“五彩”、“银黄”的装饰,“其质至美”。强调“质”即事物本身的质地、内在的美,主“真”疾“伪”,这是具有一定的积极意义的,与道家、道教“法天贵真”、崇尚自然质朴之美的思想也有相当的契合之处。葛洪的“真—朴”美论,既祖述先秦道家观点,无疑也受到墨、韩重“质”轻“文”美学思想的影响。

其实,艺术审美的内容与形式是对立统一的。光有好的内容而没有美的形式并不能产生完好的作品。以韩非子的例子而言,和氏璧原存于一块顽石之中,在人工加以琢磨之前,其美好的本质不为人知,和氏也因此惨遭刖刑。可见,本质美的事物有时候同样需要修饰。事实上,韩非子从功利主义的角度出发,对于修饰,也并不完全否定。对于“饰”,如果他认为有用、有助于贯彻推行他的政治主张,就不做一般的反对,反而极力论证其必要性。比如他认为,说客为了完成自己的政治之“务”,为了要“说之成”,“在知饰所说之所矜而灭其耻,彼有私急也,必以公义示而强之。其意有下也,然而不能已,说者因为之饰其美而少其不为也”;“有欲矜以智能,则为之举异事之同类者,多为之地,使之资说于我,而佯不知也以资其智。欲内相存之言,则必以美名名之,而微见其合于私利也”;“有以同污者,则必以大饰其无伤也;有以同败者,则必以明饰其无失也”。(《韩非子·说难》)可见,为了功利主义的需要,他对于“美”和“饰”也是并不排斥的。后代道教学者葛洪更提出“文非余事”,认为“匪染弗丽”,“匪和弗美”^①,实际上对艺术的修饰和形式的美旗帜鲜明地作了充分的肯定。葛洪的这一美学观点,既有反对墨、韩“文—质”美学观的成分,又有纠正道家、儒家“文—质”美学观的含义。这种以“用”为标准的审美观,在民间道教经典《太平经》里可以找到明显的脉络。这虽然不能证明后者受到直接的影响,但至少可以证明,这种以“用”为标准的审美观,在先秦两汉也是一种流行观点。

三、《乐记》的“音生人心”艺术美论

《乐记》一书在中国美学史上具有重要地位,因为它是我国古代第一部较系统的音乐美学著作。据说《乐记》古传有23篇,今实存11篇。其成书年代与作者均已难考定。郭沫若先生认为《乐记》的作者为公孙尼子,但公孙尼子的生平如何也

^① 《抱朴子外篇·勖学》,上海古籍出版社影印本,第173页。

已难于确定。从《乐记》中所反映的思想倾向来看,它属于儒家,与荀子思想有明显的联系。《乐记》中有好几段文字同于荀子的《乐论》,因而有人认为《乐记》抄自《乐论》,当然也有人认为《乐论》抄自《乐记》。有学者认为《乐记》成书于汉代,但就它的思想体系和用语特点来说,属于先秦更得当,因为它与荀子《乐论》的血缘关系太明显了。关键是,它与后世道教美学思想关系如何。

《乐记》对后世道教的影响,主要在两个方面:

一是音乐的艺术美产生的基础。《乐记》比之《乐论》,更注重音乐的审美性质,并以之作为立论的基点。《乐记》第一篇《乐本》云:

凡音者,生人心者也。情动于中,故形于声;声成文,谓之音。凡音之起,由人心生也。人心之动,物使之然也。感于物而动,故形于声。乐者,音之所由生也,其本在人心,感于物也。感于物而后动,世故先王慎所以感之。

在这里,《乐记》提出了几个重要概念:“心”、“情”、“声”、“文”、“感”、“物”,并指出情感是音乐的内容。根据这一重要界定,作为艺术的音乐与非艺术的其他声音,比如语言,就被区别开来。这一点,在荀子《乐论》中是没有明确提出的。《乐记》中这几段简短的话语,涉及到几个重要的问题。

首先是音乐的起源问题。《乐记》指出音乐“由人心生”,“人心之动”,又源于“物”。这种朴素的唯物主义的观点为后世历代美学家和文艺理论家以及道教学者所选择、吸收。比如,以王重阳为代表的“全真”道派,就选择其“心”生“情”、“情”生(音)“乐”加以发挥、阐释,建立了自己的艺术美学思想体系。

其次是音乐与情感的关系问题。《乐记》认为“情感”是音乐的内容,所谓“情动于中,故形于声”。同时指出,光有内容还不是音乐,它必须外化为声,即所谓“形于声”。而并非所有情感外化的声音都是音乐,比如哭声、笑声就不是。所以,《乐记》又提出:“声成文,谓之音。”即是说,音乐的“声”是按照一定的结构关系组织起来的,只有经过了一定程度的组织、修饰的声音,才能成为音乐。故而,音乐本质上就是按一定的规则“成文”即秩序化、修饰化了的声音。

与此相关,《乐记·乐本》对于主体感情与音乐表现的关系有这样的看法:

是故其哀心感者,其声噍以杀;其乐心感者,其声啾以缓;其喜心感者,其

声发以散;其怒心感者,其声粗以厉;其敬心感者,其声直以廉;其爱心感者,其声柔以和。六者非性也,感于物而后动。

这是说,音乐(声乐)表现的不同感情,是由主体的情感状态所决定的,主体的喜怒哀乐,必然要影响到声乐的喜怒哀乐。后世道教经典之一的《太平经》讲(音)“乐”有喜怒哀乐,根据也是如此,只不过将“心”和“感”作为本原的、绝对的东西罢了。

二是音乐美的社会功能。《乐记》对音乐的社会作用和社会功能,做了儒家一系的艺术美学的理论探讨。第一,乐有使人“耳目聪明”、“血气和平”的作用;第二,乐有“通伦理”、“教民平好恶”、“反人道之正”的作用,“仁近于乐”;第三,乐有“统同”人心,使君臣上下“和敬”、“族长乡里”“和顺”、“父子兄弟”“和亲”的作用;第四,乐有“善民心”、“移风易俗”的作用;第五,乐有“率神而从天”、“应天”的作用。“大乐与天地同和”。《乐记》所说的音乐的这些社会作用,大体上,《乐论》已经谈到。关于“乐”与“礼”的关系,《乐记》完全同于《乐论》:“乐统同,礼辨异……故乐也者,动于内者也;礼也者,动于外者也。乐极和,礼极顺,内和而外顺,则民瞻其颜色而勿与争也。”但《乐记》的发挥在于它将“乐”、“礼”及其关系推至“天人合一”的高度。它把“礼”这种人类社会的秩序看做天地自然的秩序,把“乐”这种人类社会所创造的情感和谐看做天地自然的和谐。这种思想超过了荀子,而与《易传》有着某种渊源关系。《乐记》有一段文字,其中许多句子同于《易传》:

天尊地卑,君臣定矣;卑高已陈,贵贱位矣;动静有常,小大殊矣;方以类聚,物以群分,则性命不同矣;在天成象,在地成形,如此,则礼者,天地之别也。地气上齐,天气下降,阴阳相摩,天地相荡,鼓之以雷霆,奋之以风雨,动之以四时,浚之以日月,而百化兴焉,如此,则乐者天地之和也。

《乐记》与《易传》孰为先后已难确考。不过《乐记》与《易传》属同一个思想体系看来可以确定,即属于有强烈宗教化倾向的“儒”家。而这种“儒”到汉董仲舒时代,则直接与谶纬神学挂钩,与黄老道家没有本质区别。

《乐记》对于音乐的社会功能的理解,在很大程度上为后来的道教继承。比如,在论及音乐家与国家、政局、人际关系时,《太平经》卷一百十三说:

具乐器以为常,因以和调相比,上有益国家,使天气和调,常喜国家寿,天下亦被其德教而无咎。……乐,小具小得其意者,以乐人;中具中得其意者,以乐治;上具上得其意者,以乐天地法者,天地为其和。……上士治乐,以作无为以度世;中士治乐,乃以和乐俗人以调治;下士治乐,以乐人以召食。……夫乐者治乐,刑者致刑,犹影响之验,不失铢分也。^①

可见,对于社会而言,好的音乐有益国家,使社会稳定;对自然而言,好的音乐使“天气和调”,五谷丰登;对于人而言,好的音乐可使人悦喜,陶冶情操。归根到底,音乐的目的是和人治世。

道教作为宗教,也十分关注音乐的宗教功能。葛洪在《抱朴子内篇·道意》中说:

心受制于奢玩,情浊乱于波荡,于是有倾越之灾,有不振之祸,而徒烹宰肥腍,沃醑醪醴,撞金伐革,讴歌踊跃,拜伏稽顙,守请虚坐,求乞福愿,冀其必得,至死不悟,不亦哀哉?^②

当人们遇到灾祸,就会烹宰猪羊,歌舞娱神,稽首礼拜,以求得庇佑。这正是早期道教在举行斋醮仪式时赈济施食、歌舞以拜的生动写照。而从《太平经》、《抱朴子》开始的道教音乐理论继承《乐记》思想,在探讨音乐的社会功能时,已涉及社会的世俗层面,带有较浓郁的“人情味”了。音乐,不仅能“通神明”,而且能“相和相化”、“有益国家”^③,使道教逐渐摆脱巫风,达到神学宗教的目的,更与社会政治联系起来,因而具有了更广泛的、更现实的社会意义。

第六节 《易经》美学对道教美学的影响

《易经》在中国文化史上具有无可比拟的地位,其所反映的上古哲学思想和美

① 《太平经》卷一一三,《道藏》第24册,第566页。

② 王明:《抱朴子内篇校释》,第171页。

③ 《太平经》卷七,《道藏》第24册,第356、358页。

学思想,给先秦诸子百家的哲学、美学以启迪,也是汉代以来以中国道教为代表的中国宗教哲学、美学思想的来源和基础之一。据史载,中国夏、商、周三代曾出现过三种易书,夏为《连山易》、商为《归藏易》、周为《周易》。《连山易》、《归藏易》均已失传。现存的《周易》分为两个部分,一是《易经》,即“六十四卦”。六十四卦为八卦相重而成。八卦的作者,相传是包牺氏。重卦为何人,先秦古籍并未提及。关于八卦、六十四卦以及卦、爻辞的作者是谁,说法很多,但在春秋时期《周易》已经广泛流行是可以证明的。

《周易》的另一部分为《易传》。《易传》由《文言》、《彖传》上下、《象传》上下、《系辞传》上下、《说卦传》和《杂卦传》组成,其中《系辞传》哲学味最浓,是阐释《易经》内蕴的最重要的著作。关于《易传》的作者与产生的年代,众说纷纭,没有定论。司马迁说“孔子晚而喜《易》,序《彖》、《系》、《象》、《说卦》、《文言》”^①,没有充足根据。早在宋代,欧阳修对此就质疑过。现在,学术界大多认为《易传》不可能是孔子所作。《易传》的作者究系何人,已不可考,看来也非一人所作,产生的年代大体上可定为战国末至西汉初,各篇有先有后。

《易传》向来被称为儒家典籍,不过,一直也有人指出它并非纯粹的儒家学说,而杂有道家、阴阳家的思想。当代学者陈鼓应教授倡“道家主干说”,他从阴阳说、道气说、刚柔说等诸多方面论证,认为《系辞传》明显受老子思想影响,并由此进一步论定《易传》非儒家典籍,乃道家系统的作品^②。应该说《易传》是兼受道家、儒家的影响的。就宇宙本体论、认识论这方面而言,受道家思想影响较多;而就人生哲学、伦理学这方面而言,受儒家思想影响较多。换言之,《易传》反映了先秦儒家、道家思想的交互影响,同时对秦汉以来的中国哲学、美学思想影响既深且广。其中,道教在思想上受《易》影响最大的自然是丹学,如号称“万古丹经王”的魏伯阳著《周易参同契》以及北宋高道陈抟著《易龙图》;而美学思想所受的影响,则主要展现在以下几个方面。

一、“阴”与“阳”对举的美学观

阴阳是《周易》的一对基本范畴^③。“阴阳”二字连用,出现很早,金文中已有,

① 《史记·孔子世家》。本节关于《易经》的重要美学观点,参见陈望衡《中国古典美学史》相关部分。

② 陈鼓应:《老庄新论》,上海古籍出版社1992年版,第255—286页。

③ 参见《十三经注疏》,中华书局1980年影印本。

《诗经》也有记载,但都是用其本义。只有到了西周东周之交和战国时期,“阴—阳”才与“气”的概念结合。《易经》中,虽然还没有出现阴阳对举,但《易传》中就已有了“阴—阳”、“刚—柔”、“上—下”、“大—小”等明显对举的概念。在对卦象的传解中,尽管缺乏精确性,却本来就包含着朴素的、前科学的哲学、美学辩证思想因素。从《周易》的文本《易经》来看,八卦以及由八卦重叠而成的六十四卦均是由阴阳二爻构成的。阴阳二爻的基本含义是什么,关系到对《周易》基本意义的理解。

据《系辞传》,古代包牺氏做八卦,其形象资料的来源主要有两个方面:“近取诸身”,“远取诸物”。因此,钱玄同、郭沫若等学者认为,阴爻“--”是女阴的象征,阳爻“—”是男根的象征。阴阳二爻可谓生命之密码。《系辞上传》云:“《易》有太极,是生两仪,两仪生四象,四象生八卦,八卦定吉凶,吉凶生大业。”太极是宇宙未分的混沌状态,相当于“气”,“两仪”即为阴阳,是太极初分的形态。就人类而言,有了男女,就意味着人的产生;就宇宙来说,有了天地,就意味着人的活动空间的诞生。《系辞上传》又云:“一阴一阳之谓道。”人类社会、宇宙自然的根本规律就在阴阳的相对、相交、相和的关系之中,而这种相对、相交、相和的最大意义在于“生”。“天地氤氲,万物化淳,男女构精,万物化生。”(《系辞下传》)“天地之大德曰生。”(《系辞下传》)“生生之谓易。”(《系辞上传》)整个《周易》就建立在阴阳相交、生命大化的基础上,而整个《周易》哲学可以说是生命的哲学,它的美学也是生命的美学。在中国哲学史上,由《周易》奠定的这种宇宙模式及生命哲学贯串始终,渗透一切,成为中国人最基本的宇宙观、人生观。它在中国美学和中国艺术上的重要意义就在于建立了以阴阳相交为特征的生命美学。

对于生命美,中国的各个哲学美学流派都一定要有所阐发,只是角度和侧重点不同。儒、道两家对于阴阳对举的朴素辩证思想的吸收就各有偏重。儒家肯定、赞颂的主要是生命力阳刚的一面、进取的一面,重在生命力之张扬、奋发。《易传》的“天行健,君子以自强不息”为历代儒家所推崇。道家则肯定、赞颂生命阴柔的一面,重在生命力之保存。老子提出要“复归于婴儿”,认为婴儿的生命力是旺盛的。这种旺盛,在老子看来,不在于刚强,而在于柔弱。老子说:“坚强者死之徒,柔弱生之徒。”老子主柔实质也还在于重生,老子的哲学仍然是生命哲学。表面看来,儒家与道家各执一面,是对立的。其实,生命本来就有坚强与柔弱、进取与保存两面,在重生这个实质上,它们是一致的。后世道教企图通过修炼、服食的方式追求即身成仙,把长生久视为最终的目标,也可谓是一种对《周易》生命美学的张扬,

对先秦道家尚柔思想的继承。

事实上,禅宗的生命哲学亦近于道家,甚至比道家更追求生命的超脱、自由。与其说禅宗是看破红尘而遁入空门,还不如说禅宗是对人生烦恼的超越而进入自由。圣、仙、佛分别是儒家、道教、禅宗追求的最高境界,这三种境界都可以看做是生命的最高理想和生命之美的极致。特别是道教对于生命美的重视和发掘,是其他宗教无法比拟的,其美学思想的朴素辩证法,也有《易经》的营养和启迪,其中关于“天地之大德曰生”的基本观点被葛洪以后的道教反复引用作为立论的根据。

中国传统的儒、释、道文化对生命之美的重视,反映在艺术创作中,即强调对创作主体生命力、情感、性灵的张扬,同时,又重视对客观对象之精神、气象的反映。比如,中国人在对自然美的欣赏中,就更着重于客观对象所展现的生意和生趣。唐代诗佛王维说过,观山水要“先看气象,后辨清浊,定宾主之朝揖,列群峰之威仪”,将山水形于图画,“要见山之秀丽”、“显树之精神”^①。正因为这样,中国古代画论重写神、传神,艺术家在观赏自然山水时往往将自然山水人格化,将山水自然的气韵转化成人的精神气概,使天人合一、自然与人的生命力融为一体。东晋画家、文学家王微说图画“本乎形者融灵”,此一“灵”字,可以理解为天地精神、生命意味,“灵”融入形中,则是说山水画不仅要传出山水之形,更要传出山水之神。与此说法类似的还有宗炳的“神本亡端,栖形感类,理入影迹”等。

二、“刚”与“柔”相推的形象说

在《周易》(主要是《易传》)里,阴阳经常与刚柔相联系,阴即阴柔美,阳即阳刚美,可以说刚柔本是阴阳的重要属性。讲哲学,阴阳概念比刚柔概念显得重要些,谈阴阳多,谈刚柔少;而讲审美和艺术,刚柔则远比阴阳重要而普遍。可以说,“刚一柔”是中国美学的一对重要范畴,至少汉代(道教建立)以来是这样。

如果说“阴阳”最基本的含义是男女,由此认为《周易》中的阴阳理论包含有古老的生殖崇拜的意义,那么“刚柔”最基本、最原始的含义也带有生殖崇拜的意义。《系辞下传》说:“乾,阳物也;坤,阴物也。阴阳合德而刚柔有体。”当然,《周易》中的刚柔并不限于性的意义,也用来象征或概括天地、日月、昼夜、君臣、父子这些相对立的事物。而且,刚柔也与许多对举的事物性质相联系,如动静、进退、贵贱、高

^① [唐]王维:《山水论》,《中国美学史资料选编》上,中华书局1980年版,第270页。

低……刚为动、为进、为贵、为高；柔为静、为退、为贱、为低。《系辞》云：“天尊地卑，乾坤定矣。卑高以陈，贵贱位矣。动静有常，刚柔断矣。”刚柔在艺术领域中最重要意义，在于它成为两大美学风格的代名词，这就是阳刚之美与阴柔之美。

中国古代美学范畴中，阳刚之美与阴柔之美历来都是对举的、对立的。从先秦起，儒、道两家在美学范畴、美的本质、美学趣味、审美判断等方面就已各不相同。这与《易》（此处指“卦象”而非“传”）的象数哲学体系及其象征的语言表达形式似乎有直接的关系。汉代以后，儒家崇尚阳刚美与道家（道教）崇尚阴柔美似乎更是“自觉”的或有意为之的。这也可以从它们各自对《易经》的传、解中看出。唐宋以后，迫于外来宗教——佛教逐渐“中国化”后的巨大竞争压力，儒、道传统的美学思想悄悄地、但意义深刻地主动互相吸收，并且与释家美学思想实现“三教融合”，此后中国传统美学思想变得更加“杂而多端”，儒、释、道都有刚柔相济的美学观点。直到明代中叶后，新的市民美学思想“起于青萍之末”（如李贽、金圣叹、龚自珍的美学思想），潜移默化然而坚决地冲击着传统美学思想，传统美学思想中的辩证思想也开始发生质的、深刻的变化，这时中国美学的“刚一柔”对立就不是儒、释、道哪一家为主的问题了。从“阴一阳”、“刚一柔”等美学范畴的历史的演变可见，《周易》的影响是深刻而深远的。

《易传》将“阳”与天道、君道、父道、夫道相联系，将“阴”与地道、臣道、子道、妻道相沟通，以天、君、父、夫为尊，以地、臣、子、妻为卑，贯彻了儒家“礼教”的尊卑上下观念，其《泰·彖传》解“下乾”为阳和“上坤”为阴说：“君子道长，小人道短”，即以“阳”为君子，“阴”为小人，而君子当然美，小人当然丑。又《大壮·彖传》说：“大者壮也，刚以动，故壮。‘大壮，利也。’大者正也，正大而天地之情可见也。”《渐·彖传》还说：“刚得中也，止而巽，动不穷也。”可见，“阳”不但是“刚”（刚健、刚强），也是“大”（伟大、崇高、广阔），是正直、强盛、生命、智慧、光明磊落、运动、上升、前进、希望等美的体现。为此，儒家宣扬《易传》的阳刚观念，提出“大人”、“君子”的美学人格理想：

子曰，“大哉！尧之为君也。巍巍乎！唯天为大，唯尧则之。荡荡乎！民无能名焉。巍巍乎！其有成功也。焕乎！其有文章。”^①

^① 《论语·泰伯》，《十三经注疏》，第2487页。

而与儒家相反,道家、道教继承了《周易》中阴柔的一面。强调自我,崇尚自然,而淡化审美的社会性的。《道德经》说:“道大,天大,地大,王亦大。”^①此一“大”美绝不像儒家“大”美般轰轰烈烈、振聋发聩、触目惊心,而是一种不可捉摸、朦胧恍惚、非物质实在的美。老子论道,崇尚其“无为而无不为”、“柔弱胜刚强”、“恬淡为上,胜而不美”、“知其雄,守其雌”。显然,这些对“道”的表述都不属于阳刚美范畴,“无为”、“虚静”、“恬淡”、“守雌”,从意象上来体会,无疑都是属于阴柔美范畴。这与儒家在美学取向上是刚好对立的。

中国美学的儒家传统,向来推崇文学的言志载道和进取精神。但道家道教对“上善若水”所代表的阴柔之美,明显有意推崇,并在文艺创作中形成独特的审美派别。自北宋后,阴柔派借助于禅宗、道教对艺术的广泛渗透,显得越来越有势力。“词”这样一种文体的出现,在一定程度上可以说是为了满足社会对阴柔美的需要(还不说“词牌”多有“游仙”的内容与形式)。词的出现为情感的自由抒发提供了广阔的天地。词中的阴柔派作品比诗中的阴柔派作品多得多。联系词中的阴柔派作品大量涌现之时道教出现许多新的派别的情况,可明显看出道教文化本身对阴柔美文艺的促进力。

《周易》虽说分阴阳、刚柔,但强调的并不是阴阳、刚柔之分,而是阴阳、刚柔之合。中国美学历来以刚柔相济的和谐为最高理想。中国的艺术批评学也总是以刚柔相济作为一条最高的审美标准。中国文艺从来自觉追求刚柔的统一,并不一味地去追求纯刚或纯柔,而总是或柔中寓刚或刚中寓柔。柔中寓刚,在魏晋之后的道教文艺和道教美学思想中特别明显。或者说,魏晋之后讲究刚柔相济,其实或多或少都是在论证柔中有刚或柔中寓刚。南北朝道教领袖陶弘景、宋代高道白玉蟾,都在自己的关于书法艺术的论著中,将刚柔相济的艺术美学思想做出相当成体系的阐述。刘熙载是我国清代卓越的艺术批评家,他的《艺概》一书,涉及文、诗、赋、词、曲、书法等艺术领域,有不少精辟的论断,他最为推崇的艺术审美理想就是刚柔相济。他不仅对书法要求“兼备阴阳”二气,而且提出其他艺术也应如此,比如词曲就应该“壮语要有韵,秀语要有骨”^②。而中国历代知识分子也向来是儒道互补,鲜有纯粹的儒家或道家;在艺术创作上,同一个作家也会有两种不同类型的作品,

① [三国魏]王弼注:《道德经》第二十五章,《道教三经合璧》,第15—17页。

② [清]刘熙载:《艺概·词曲概》,转引自《中国美学史资料选编》下,第402页。

如欧阳修、苏轼等人,即是典型。一方面,他们在文学主张上倡扬言志载道的儒家传统,一方面在个人散文、诗词中又体现出阴柔之美。这是中国文学,也是中国美学史上的奇特现象。

三、“变”与“通”统一的美学论

“易”者,变也。变,可以说是《周易》的灵魂和核心。《周易》认为世界上万事万物都是发展变化的,没有什么永恒的、不变的东西,而人们行动的最高规则是“唯变所适”(《系辞下传》)。《周易》的辩证法,最突出地表现在“变易”的哲学观中。《周易》认为,宇宙万物变化的原因不在什么外力(如上帝、神),而在于事物之间的和事物内部的阴阳刚柔两种力的斗争,即所谓“刚柔相推,变在其中矣”。《系辞下传》说:“易,穷则变,变则通,通则久。”“穷”就要“变”,“变”就要突破原有范围,在更高的层次上逆着原有的方向发生突变。《周易》的泰卦和否卦就最清楚地表明了这一观点。通常说的“否极泰来”、“物极必反”就出自《周易》。《周易》的这一思想暗合辩证法否定之否定的规律。这些关于变的观点对中国文化包括中国美学影响深远。对于中国美学来说,变化即美,变化才有美,是美学各个派别都认可的观点,道家道教美学更是推崇“变—美”观。

《周易》中的“象”,不管是卦象还是爻象,既是物质性的概念,又是功能性的概念。“象”的最大功能就是能变。《系辞上传》云:“刚柔相推而生变化……变化者,进退之象也。”《系辞上传》又说:“法象莫大乎天地,变通莫大乎四时。”最大的象是天地,最大的变通应是春夏秋冬四时的更迭。实际上,观察事物应该有两种相交叉的视角,空间的——天地(自然、社会),时间的——四时(历史)。用今天的语言来说,就是要以整体的眼光、历史的眼光观察世界;这是《周易》对中国文化的珍贵奉献。这种观察方法对中国文化包括中国美学、中国艺术影响很大。《系辞传》云:“刚柔者,立本者也;变通者,趣时者也。”(《系辞下传》)“穷则变,变则通,通则久。”(《系辞上传》)“变而通之以尽利。”(《系辞上传》)“参伍以变,错综其数,通其变,遂成天地之文。”(《系辞上传》)这“天地之文”是什么,即是庄子所说的“天地有大美而不言”之“大美”,是“天籁”。后来道教所推崇的“丹法”之要义,即“顺则生人,逆则成仙”,也是基于这个“变”、“通”理论。而道教“变”化的最好结果和最高理想,就是美好的神仙生活。

《周易》“变通”的美学思想对于道家、道教最大的影响在于能以审美的态度对

待人生。《南华真经》说：“古之得道者，穷亦乐，通亦乐。所乐非穷通也，道德于此。则穷通为寒暑风雨之序也。”^①用今天比较通俗的话来说，“穷”即人生之路坎坷曲折、前途黯淡，本来是容易使人产生消极情绪、悲观失望的，但真正的得道者却能在逆境中保持乐观的人生态度。“通”即人生道路平顺通达、前途光明，而真正的得道者同样能不骄不躁，保持乐观向上的精神。这种辩证的审美人生观，成为道教修道理论的哲学、美学基础。道教全真派六大祖经之一的《化书》开宗明义讲：

道之委也，虚化神，神化气，气化形，形生而万物所以塞也；道之用也，形化气，气化神，神化虚，虚明而万物所以通也。是以古圣人穷通塞之端，得造化之源，忘形以养气，忘气以养神，忘神以养虚。虚实相通，是谓大同。^②

谭峭从“道之委”和“道之用”这两个相对立的方面，探讨了“道”在正反方向的变化过程：从虚到实（即“形”），又从实到虚，一顺一逆，就是外部世界和内部世界对立和发展的基本规律。这里，不但虚实是对立统一的，而且运动变化的结果也是对立统一的，即万物达到“形生”而“塞”，或万物达到“虚明”而“通”。所以，谭峭总结说：“虚实相通，是谓大同。”用现代哲学语言来说，就是虚和实的对立统一和变化运动，才是伟大的统一啊！按他的修炼理论，加上他的修炼体会，他指出修炼的要领是“忘形以养气，忘气以养神，忘神以养虚”。这个“忘”字，说出了道教修炼（即后世“内丹”之基础）的要点，全在于是否保持对于世界和自我的“忘”的审美的（无功利和超功利的）态度。而这种审美态度又来自修道者能否真正了解、参透“虚一实”和“通一塞”的对立和统一——对于人的生命来说，它们就是“死一生”的对立统一（即“大同”）。这个“大同”，显然是先秦道家“大通”提法的流变，而“大通”的（心理）状态正是得道者认为最美的。

在文艺理论上，刘勰是第一个将“通变”运用于文学评论的批评家。他的“通变”文学观建立在对“常”与“变”的辩证理解的基础上。他提出“文变染乎世情，兴废系于时序”。《文心雕龙》还设“通变”专章，主张以变化和发展的观点来看待文学，对文学的继承革新提出了一套相当严密完整的看法，认为“文律运周，日新

^① 《南华真经·让王》，《道教三经合璧》，第299页。

^② 《化书》卷一《道化·紫极宫碑》，《道藏》第23册，第588页。

其业；变则堪久，通则不乏”。这里提到的“变”与“通”，与《周易·系辞传》所谈的“变”与“通”有明显的继承关系。他说：“设文之体有常，变文之数无方……凡诗赋书记，名理相因，此有常之体也；文辞气力，通变则久，此无方之数也。名理有常，体必资于故实；通变无方，数必酌于新声；故能骋无穷之路，饮不竭之源。”^①即是说，文章的体制、名称、规矩、法则之类是有一定规定的，相对来说比较稳定，可以说是“有常”；但是文章的内容、辞采、风格又是没有一定规定的，变化万端，可以说是“无方”。刘勰美学思想无疑受到佛家和道家的深刻影响，而当时道家（道教）、佛家在思想上本是一家。

说“变”代表艺术的创新是自然的，而与“变”对立的“复古”思潮也是值得推敲的。在中国艺术史上，“复古”的口号多次打出，其实质各不一样，有些是真复旧，是创新的对立面；有些是假复旧，真创新。“师古”与“创新”可以做到统一，这种统一的前提是承认文章、诗歌、艺术都是随着时代的变化而变化的，变是根本规律。晋代道教学者葛洪就针对当时儒家泥古不化的观点，提倡“文章”“今胜于古”，认为文艺随时代进步，“若舟车之代步涉，文墨之改结绳”；而“古书虽多，未必尽美”^②，因为今天时代已经变化了，文章的内容和形式也必然随之变化，而且应该是越变越成熟。基于这种观点，后来邵雍甚至说连“经典”都是随时代而变化的，是“时有消长，经有因革”的；社会总是既“因”又“革”，才会发展前进，因而，“以化教劝率为道者，乃谓之《易》矣”^③，可谓得了《易》经“变”化美学观之真传。

四、“神”与“几”相交织的美学思维论

“神”是中国美学中的重要范畴。“神”，并非《易经》最早提出，但它比较系统而多角度地阐述了“神”的哲学、美学内涵。《易经》中谈及“神”的地方很多，有少数几处是直接谈鬼神的，大多数的地方不用来谈鬼神。这种情况，与汉代统治者和汉儒热衷于将天地与鬼神并论且日益精致有关。这里只讨论其影响道教美学思想的部分。

《易经》将“神”作为认识论的范畴来讨论。它讲“穷神知化”（《系辞上传》），

① [南朝梁]刘勰：《文心雕龙·通变》，转引自《中国美学史资料选编》上，第198页。

② [东晋]葛洪：《抱朴子·钧世》，《道藏》第28册。

③ [宋]邵雍：《皇极经世》卷一一上，《道藏》第23册，第424页。

“知几其神乎”(《系辞下传》)，“神以知来，知以藏往”(《系辞上传》)，“夫易，圣人之所以极深而研几也。唯深也，故能通天下之志；唯几也，故能成天下之务；唯神也，故不疾而速，不行而至”(《系辞上传》)。这些地方谈“神”，总是与“知”相联系，而且还与“几”相联系。“几”是什么呢？《系辞下传》说：“其知几乎？几者，动之微，吉凶之先见者也。”就是说，“几”是事物变动的微妙而又关键之处，它是吉凶的先兆。《周易》非常强调、非常重视这个“几”。坤卦初六爻辞说：“履霜，坚冰至。”从微霜预见到坚冰将至。这微霜是坚冰将至的信号，它就是“几”。“几”因其微，常不易引人注目，但它极为重要，需要及时把握，因而神奇绝妙。能“知几”自然就是知神了。《系辞下传》认为，《周易》的最大价值就在于它“彰往而察来而显微阐幽”。它的教人趋吉避凶的最大秘密也就在这里。

那么，这“神”又是怎样通向美学的“妙”(《说文》：“妙者，美也。”)的呢？《系辞上传》云：“是故阖户谓之坤，辟户谓之乾，一阖一辟谓之变，往来不穷谓之通，见乃谓之象，形乃谓之器，制而用之谓之法，利用出入，民咸用之谓之神。”这几句话把《周易》的奥秘及价值说得非常透彻。乾辟坤阖，乾刚坤柔，乾进坤退。就在这辟阖、刚柔、进退之中产生了变，这种变，往来不穷，上通下达。其可见之处叫做“象”；其成形之处叫做“器”；掌握它，利用它就叫做“法”。如果能够把“法”运用得十分纯熟、灵活，富有创造性，那就叫“神”了。因而，《易传》说：“神也者，妙万物而言者也。”(《说卦传》)此处的“妙”作动词用，直解即“美化”，全句谓：“神”，其实就是讲它(指“道”，即《易经》讲的“一阴一阳之谓道”)能美化万物，或是说美化万物就叫做“神”奇。

《周易》之“神”表现在思维活动中，也就是后世所谓“神思”。《周易》中虽然没有将“神”与“思”组合使用，但《系辞上传》中有这样一段话，却与神思相类似：“易无思也，无为也，寂然不动，感而遂通天下之故，非天下之至神，其孰能与于此。夫易，圣人之所以极深而研几也。唯深也，故能通天下之志；唯几也，故能成天下之务；唯神也，故不疾而速，不行而至。”这段话本意并不论及思维，但它关于“无思”、“无为”、“寂然不动”、“不疾而速”、“不行而至”等说法，对于刘勰、陆机等文艺理论家讨论“神思”却产生了直接的影响。刘勰说，处于神思境界的作家，其思维状态是“寂然凝虑，思接千载；悄焉动容，视通万里”^①。陆机生动地描绘神思：“其始

① [南朝梁]刘勰：《文心雕龙·神思》，《中国美学史资料选编》上，第195页。

也,皆收视反听,耽思傍讯,精骛八极,心游万仞……观古今于须臾,抚四海于一瞬。”^①这些描绘与上面所引的谈《周易》之神文字,其内在精神是相通的,从文艺创作的角度说,这应该是指“灵感”状态的“神思”。这种精神状态,后来在道教的“内丹”修炼中被转化成一种特别的心理状态,也被道教书家、画家描述为一种艺术创作心理。本书后文多有论述,此不赘。

《周易》中关于“神”的几种用法,在中国的有关艺术创作、艺术欣赏的言论中,可以明显地看到它的影响。“神”在中国美学中还经常作为一种最高的批评标准,或作为艺术的一种最高境界来使用。唐代著名的书法家张怀瓘提出两个非常重要的概念:一个是“风神”,一个是“神品”。这两个概念都用来评价艺术作品,被视为艺术的最高境界。张怀瓘说:“识书之道,以风神骨气者居上,妍美功用者居下。”“风神”与“骨气”相连,显然是讲作品高超的品格、骨力、气概。他认为“风神”在妍美之上。明代的胡应麟提出“兴象风神”说,对张怀瓘的“风神”说作了新的发挥。其实,真正将“神”向宗教美学引申的,首先是早期道教的《太平经》。它把“道”的神圣、崇高及其种种伟大作用赞为“神”,它说:“王者行道,天地喜悦;失道,天地为灾异。……天与帝王相去万万余里,反与道相应,岂不神哉!”^②这个“神”,不是神明、神灵之神,而是“神异”、“神圣”、“神妙”的意思。而这种“神”,根源于“道”本身。思想相当驳杂的《太平经》自己解释说:“神者,道也。入则为神明,出则为文章,皆道之小成也。”^③这个解释不但说明了《太平经》的确是从“神明”使然的角度使用“神”(即“道—美”)的概念,而且还将“文章”(按《太平经》的用语习惯,这里是泛指包括文学在内的一切艺术创造和艺术美)看成是“道”的“神”性美的外化,是“道之小成”。这也是东西方皆然的神学美学观点。从汉末的现实看,对于广大普通道众来说,赞“道”为“神”比赞“道”为“大”更通俗、更容易理解;同时,这标志着“道—美”(“大”美)思想从哲学到宗教的发展和过渡。应该承认,“神”的这种美学范畴用法(形容词用法)也不是《太平经》的首创,先秦诸子都曾用过,甚至最具唯物主义“无神论”气息的荀子也讲过“不见其事而见其功,夫是之谓神”(《荀子·天论》)。不过,到底是《太平经》以及《老子道德经河上公章句》和

① [西晋]陆机:《文赋》,《中国美学史资料选编》上,第156页。

② 王明:《太平经合校》,第17页。

③ 同上书,第734页。

《老子想尔注》等早期道经,将“道”的“神”(即“大”)美论向宗教的方向推进了一大步。这一点,是讨论道教美学思想必须注意到的。

五、“中”与“和”为中心的平衡美

“中”与“和”在《周易》中的地位仅次于“阴”与“阳”。“中”在《易经》中首先是指中位。每卦六爻,二、五爻分居下卦、上卦之中,号称中位。按易理,阳爻居奇数(一、三、五)爻位,阴爻居偶数(二、四、六)爻位,谓之“正”。如果阳爻居第五爻位,阴爻居第二爻位,那就是又“中”又“正”,号称“中正”。“正”很重要,它强调的是阴阳各居其位,但“中”比“正”更重要。占筮得中位,即算“失正”,也往往是吉利的。比如乾卦第二爻位,阳爻居之,因是中位,仍然吉利,爻辞云:“见龙在田,利见大人。”《文言传》评论此爻:“论德而正中者也。”又如坤卦的第五爻位,是阳位,但阴爻居之,因是中位,也是吉利的,爻辞云:“黄裳元吉。”黄是土之色,土在五行中也居中,因此,五行中的土、五色中的黄都是吉的象征。“中”,在儒家美学里被汉儒改造为与“中庸之道”合拍的“中和”美学观,而道家道教美学却从完全不同的角度和路线改造和发展了《易》的这一美学思想。

《周易》的“中”,给道教哲学、美学以极强的主体意识。《易》的“中”,与“三才”相联系。“三才”为天、地、人。在一卦之中,五、六两爻代表天,初、二两爻代表地,三、四两爻代表人。人居中,头顶青天,脚踩大地,位于天地之间。这种素朴的空间意识,以文化视角来看,则是一种以人为中心的主体意识。中国人在处理天人关系问题时,特别重视人的主体地位。革卦的《彖传》云:“顺乎天而应乎人。”“顺”是人去顺,不是被动的,而是主动的,归宿还是人的需要,所以,“顺乎天”的目的还是要让“天”“应乎人”。早期道教经典中更提出“我命在我不在天”的观点,这无疑是对人的能动性、主体性的极大张扬。作为占筮之作,《周易》谈天命不多,而更多的是谈人事。益卦九五爻辞云:“有孚惠心,勿问元吉。”意思是说,只要处处以诚待人,处事公正,其实不必去占筮问吉凶。不管面临何等艰难的局面,《周易》都鼓励人们去抗争,去奋斗,而且总是给人以希望,坚信“否极泰来”。“天行健,君子以自强不息”这句最充分体现人的主体意识的话,可以看做是《周易》的灵魂。道教一开始就将“即身成仙”作为理想,将神仙作为理想的美学人格,可以说是将《周易》的这种超级主体意识从宗教的角度加以进一步强化。至于魏伯阳《周易参同契》开拓的道教“丹道”,更是将《易》的这种主体意识转化为修炼方式。后

来,唐代李筌作《阴符经疏》,其中贯彻“盗机”思想,提出人应当“盗天地以资身”,也体现出道教重视人的主体作用,与困难抗争,趋吉避凶的思想。

《周易》对“中”的重视,从美学角度看,不仅是时空意义上的以中为美,而且以“中道”为内涵,吸取“和”这一概念的意蕴,形成以中和为美的审美理想。

从时空意义上看,中国的风俗、礼仪、艺术创作、欣赏趣味中以“中”为美的例子比比皆是。“中国”这一概念本身就很能说明问题。宋代著名学者石介云:“天处乎上,地处乎下,居天地之中者曰中国。”中华民族以中为美的审美意识在这里表现得最为充分。在中国人的方位意识中,中最为崇高,五行中土居中,土也就被赋予最高的地位,与之相配的是人间之首——君王。《韩非子》云:“事在四方,要在中央。”司马相如在《大人赋》中高歌:“世有大人兮,在乎中州。”而在古代建筑中,中国的城池、宫殿讲究对称之美,故宫就是典型的纵向展开的对称性结构。中国的园林设计也讲究“中”,这“中”,根据不同的情形,或为堂,或为楼,或为水面,或为山丘。园林内的其他建筑、景点,皆从此散开,又皆朝向这个中心。“中”是整个布局的中心,是园林的灵魂。

“中”在美学上,往往与“和”相联系,形成“中—和”审美理想。“和”在《周易》中通常是指阴阳交感所形成的和谐状态。阴阳和谐最基本的意义是男女关系的和谐,以此引申、扩展,则有人际关系的和谐、人天关系的和谐、人神关系的和谐等。在这诸多的和谐中,最具哲学意义的是人天关系的和谐。《乾卦·文言传》中有一段话,对此作了简洁的概括:“夫大人者与天地合其德,与日月合其明,与四时合其序,与鬼神合其吉凶。先天而天弗违,后天而奉天时。”这里说的“与天地合其德”、“与日月合其明”、“与四时合其序”,都可以理解成人与天和,或者人与自然的统一。中国哲学的基本命题“天人合一”最早的源头之一即出于此。而道教经典往往直接引用这段话,作为自己宗教哲学、美学的理论根据。中孚卦九二爻辞说:“鸣鹤在阴,其子和之,我有好爵,吾与尔靡之。”画面何等鲜明,情感何等奔放,音韵何等铿锵,真是一首绝妙的抒情诗。“和”在这里就是非常具体的美。而寻找这种男女和合之美,被道教某些派别认为是直接关乎得道成仙的通道和方法。

“和”,作为一种美学观,在中国美学史上有它的特殊重要的地位。“和”从一个哲学概念发展成一种最具中国特色的美学观,是经过许多学者、艺术家富有创造性的阐释完成的,发展和引进了一些概念如“同”、“平”、“冲”、“中”,它们或与“和”相对照又区别,或与“和”相融合而丰富。比如,“和”与“冲”相联系,在道家

道教美学思想的加工下,最终发展成一种充满“虚静”、“恬淡”的审美观。“冲”,虚也。《道德经》说:“道冲而用之或不盈,渊兮似万物之宗。”“冲”,《说文》均作“盅”。“盅,器虚也。”“冲和”即虚静融和。庄子继承和发扬了老子的观点,从审美心理的角度提出了“虚无恬淡”心态的重要,他说,“夫恬淡寂寞虚无无为,此天之本而道德之质也”,“虚无恬淡,乃合天德”^①。庄子美学思想走的还是老子“上善(美)若水”、“利而不争”、“冲而不盈”的美学思想路线。文子甚至更形象地描述了这种冲虚的审美境界,他说,“大丈夫恬然无思,淡然无虑,以天为盖,以地为车,以四时为马,以阴阳为御,行乎无路,游乎无怠,出乎无门”^②,方可达到这种审美的境界。唐太宗论书法说,“夫字以神为精魄,神若不和,则字无态度也……所资心副相参用,神气冲和为妙。今比重明轻,用指腕不如锋芒,用锋芒不如冲和之气,自然手腕轻虚,则锋含沉静。夫心合于气,气合于心。神心之用也,心必静而已矣”^③。而唐太宗推崇道教、重用魏征,是人所共知的历史事实。他作为开国之君表现出的“无为而治”思想,本出道家,而他的“冲和”美学观,明显根源于道家、道教的“冲和”审美观。“冲和”美学观对中国文艺思想的影响很大,如中国的文人画明显受到道教美学思想的影响,其美学风格就是冲和。

六、“象”与“意”统一的美学观

《周易》在意象理论上的重要贡献,在于它最早提出“意”与“象”的概念,奠定了“意象”美学论基础。意象是中国美学的核心范畴之一。中国美学的许多重要范畴,如“比兴”、“兴象”、“形神”、“气韵”、“神韵”、“意境”都建构在“意象”的基础之上。关于“意象”的解释,陈望衡先生的说法比较准确而简要:“‘意象’的基本要素是‘象’与‘意’。‘象’包括物象、心象,二者相互联系。心象是物象的反映,物象是心象的基础。‘意’包括‘理’与‘心’。‘理’指物理,是客观事物的规律;‘心’指心理,包括思想与情感。‘意’与‘象’的关系既体现出事物现象与本质的关系,又体现出主体与客体的关系。”^④

《周易》提出了两个与“意象”有关的命题,一是“观物取象”,二是“立象以尽

① 《庄子南华经·刻意》,《道教三经合璧》,第191页。

② 《通玄真经》卷一《道原》,《道藏》第16册,第675页。

③ 《唐太宗指意》,转引自《中国美学史资料选编》上,第236页。

④ 陈望衡:《中国古典美学史》,第201页。

意”。《系辞传》云:“古者包牺氏之王天下也,仰则观象于天,俯则观法于地。观鸟兽之文与地之宜,近取诸身,远取诸物,于是始作八卦。”“观物取象”是说“象”的制作过程,即:物象—心象—形象(卦象)。这既是反映论,又是创造论,是二者的统一,符合艺术创作的规律。而《系辞上传》又云:“子曰:‘书不尽言,言不尽意’。然则圣人之意,其不可见乎?子曰:‘圣人立象以尽意,设卦以尽情伪,系辞焉以尽其言,变而通之以尽利,鼓之舞之以尽神。’”这里强调易象丰富的象征功能,说书(文字)不能尽言,言不能尽意,所以“圣人立象以尽意,设卦以尽情伪”,实际上揭示了一条很重要的美学规律,即形象大于概念(概念的表现形式即为语言文字)。

用概念(言)来表达思想(意)和用形象(象)来表达思想(意)是有区别的。概念比形象简洁、明确,在对某些复杂的问题进行思考时能迅速抓住事物的本质,但概念舍弃了客观世界诸多的丰富性,更难以充分表达人的细微复杂的思想情感。所以《易传》说“书不尽言,言不尽意”。象(形象)的好处在于它以近乎生活本身的状态让人去领悟其中所包含的丰富的意义。缺点是太过芜杂,事物的内在性质往往隐晦难明。以形象反映世界的是艺术,以概念反映世界的是科学,《周易》的“言不尽意”、“立象以尽意”的理论接触到科学地反映世界与艺术地反映世界的某些重要区别。

对于立象尽意的问题,《系辞下传》作了相当深入的探讨。它说:“其称名也小,其取类也大,其旨远,其辞文,其言曲而中,其事肆而隐。”意思是说:《易经》的六十四卦,每卦标举的名称虽然很小,但它所概括的同类事物却很多,它的用意是深远的。它的卦爻辞很有文采,话语曲折却极为中肯,它无所不谈,涉事极多,却又隐晦。艺术形象与卦象相似,首先,它也是“称名”小,“取类”大。每一形象都具有一定的代表性、概括性。以小见大,以个别见出一般,正是艺术形象的本质特征。其次,艺术形象也是“其旨远,其辞文”的。“其旨远”,它的内涵深邃、丰富,在隐晦、含蓄之中给欣赏者留下了广阔的再创造空间;“其辞文”,它的外部形象鲜明、生动,富有极强的艺术感染力,带给欣赏者美的享受。

在中国美学中,“以象尽意”的命题至少与以下几个理论有渊源关系:“兴”的理论、“含蓄”的理论和“得意忘象”说以及意境理论等,而其中与道家、道教的美学思想关系最大的还是“得意忘象”说。《周易》提出“立象以尽意”,此理论进一步发展,即出现了“得意忘言”说和“得意忘象”说。“得意忘言”是由庄子最早提出:“筌者所以在鱼,得鱼而忘筌;蹄者所以在兔,得兔而忘蹄;言者所以在意,得意而

忘言。”^①而魏晋哲学家王弼更以此为基础,提出“得意忘象”的重要命题:“夫象者,出意者也;言者,明象者也。尽意莫若象,尽象莫若言。言生于象,故可寻言以观象,象生于意,故可寻象以观意,意以象尽,象以言著,故言者所以明象,得象而忘言;象者,所以存意,得意而忘象。”而王弼也是精研道家的学者,明显祖述道家。

继承《周易》美学“言不尽意”的重要命题和魏晋“言意之辩”的美学传统,初唐道教学者李荣提出“多言则丧道,执教则失真”。在他看来,“道本虚玄”,“道为虚寂之常道”,这样的“道”不可道、不可名、不可用常识的时空观念看待。“不可以言言,言之者非道;不可以识识,识之者乖真。”^②所以,他是主张对“道”不加解释的,并一再强调“去大时之有识,反小日之无知”^③。要求人们回归一种如婴儿般无知觉的状态。他以彻底的中道精神表明道是不可申说,不可以诠释的,只有通过“悟理”,而悟理的具体方式却在于言说,由此李荣建立起一条“言一理一道”的体道之路。而这一“言一理一道”系统也丰富和促进了初唐时期道教重玄美学的发展。

“得意忘象”说对于道教更重要的影响还在于它开辟了道教由即身成仙往向内修心转化的道路。唐代道教学者司马承祯的“坐忘”论正是这一变化的标志性产物。“坐忘”一说,初见于《庄子·大宗师》“堕肢体,黜聪明,离形去知,同于大通,此谓坐忘”。魏晋时期,玄学家进一步发展了此说,郭象注《庄》曰:“夫坐忘者,奚所不忘哉!既忘其迹,又忘其所以迹者,内不觉其一身,外不识有天地,然后旷然与变化为体,而无不通也。”^④后来的道教将这一思想继承发挥,将它与成仙、得道联系起来。在唐代外丹修炼成风的社会背景下,司马承祯力倡“坐忘”、“修心”,以老庄思想为依据,并吸收佛教止观、禅定的方法,在道教由外丹转向内丹、由外向内探寻成仙之道的过程中起了重要的理论指导作用,促进了宋元道教内丹学的发展。从这个意义上讲,修道的过程其实也就是不断除去心垢,令其保持虚静,最终以一种“坐忘”的审美心态去领悟道之至美的过程。这样,修道人的内在精神之美与“道美”本身直接联系起来。得道之人不仅因此而得以长生久视,超越生死、有无的界限,而且更与万物融为一体,无惧无待,“与天地精神相往来”。这是一种物我

① 《庄子南华经·外物》,《道教三经合璧》,第288页。

② 《道德真经玄德纂疏》,《道藏》第13册,第392页。

③ 同上。

④ 《庄子南华经·大宗师》郭象注,《道教三经合璧》,第125页。

两忘、心领神会的艺术境界和审美境界,也是个体生命所能达到的最高境界。

第七节 《淮南子》的汉代新道家美学思想

《淮南子》,在收进明《正统道藏》时称《淮南鸿烈》^①,是汉代初期皇族淮南王刘安主持编撰的一部著作。刘安生于公元前179年(汉文帝元年),卒于公元前122年(汉武帝元狩元年)。刘安喜爱文艺,善于言辞,据说曾著《离骚传》(已佚),对屈原有很高评价,其言论被司马迁写入《屈原列传》。刘安还著有《淮南王赋》八十二篇、《群臣赋》四十四篇、《淮南歌诗》四篇。《淮南子》共二十一卷,其思想基于道家,这与西汉初政治上崇黄老之术,实行“无为”而治相一致。这部著作涉及面很广。从自然到社会,从哲学到养生都谈到了。其中涉及美学的地方不少,虽然较零散,但却显示出明显的道家美学思想归趋,是老、庄道家美学到道教的《想尔注》、《太平经》美学之间的中间环节和过渡。《淮南子》是汉代美学的奠基者,它突出地反映了汉代初期的时代精神和审美意识,同时,它的基本精神是道家的宇宙观,因此它对汉末以后兴起的道教从宇宙观到美学思想都做了一个直接的准备。道家的那种“周游六合”、腾越古今,“与天地精神相往来”的豪放气魄在《淮南子》中不仅得到继承,而且这种气魄显得更坚实,更厚重。先秦道家天马行空式的神游转变成高瞻远瞩、胸襟阔大的进取。汉代美学,无论其理论形态,还是艺术形态,都以阔大、雄伟、绚丽、奔放为特点。先秦道家思想给汉代美学灌注了一种自由奔放的精神。《淮南子》的美学与先秦道家美学相异主要在其对现实生活的执著,不做那种虚幻的精神上的畅游。《淮南子》被后世道教徒收入《道藏》,既反映它祖述先秦道家,也因为从思想的各个方面为道教思想打下了广泛而深刻的基础。

一、“一”为至“美”:美的本体论

《老子》提出:“道生一,一生二,二生三,三生万物。”《淮南子》就“一”做了重要阐发:“夫无形者,物之大祖也;无音者,声之大宗也。……所谓无形者,一之谓

^① 参见许慎《淮南鸿烈解》,《道藏》第28册,第1页。关于《淮南子》的主要美学观点,参见陈望衡《中国古典美学史》相关部分,又潘显一“《淮南子》道家—道教美学思想研究”,载《四川大学学报》2005年第4期。

也。所谓一者,无匹合于天下者也。”字里行间,那种“登泰山履石封,以望八荒,视天都若盖、江河若带”的一往无前的气概显然是雄视古今的汉代精神的体现。显然,《淮南子》将“一”作为与“道”直接相关的哲学的第二层次范畴来看待,同样具有本体性质。针对“一”在审美的领域的意义和价值,书中又说:

音之数不过五,而音之变不可胜听也;味之和不过五,而五味之化不可胜尝也;色之数不过五,而五色之变不可胜观也。故音者,宫立而五音形焉;味者,甘立而五味生焉;色者,白立而五色成焉;道者,一立而万物生矣。^①

可见,“一”是介于不可见不可闻的“道”和“五音”、“五味”、“五色”和世界“万物”之间的东西,既带有本原之美的抽象性(即《老子》和《庄子》之所谓“道一美”),又带有可以感受万事万物之美的具象性之双重特点。

《淮南子》说的“一”,近于老、庄所说的“道”,但《淮南子》的阐发有其特点。它不仅强调“一”是“万物之总”、“百事之根”,而且强调它“其动无形,变化若神。其行无迹,常后而先”。也就是说,它看待“一”的本质,立足点是其“变”,不是多样统一,而是一而多样。“一”之美,是至美,因为“视于无形,则得其所见矣;听于无声,则得其所闻矣。至味不嫌,至言不文,至乐不笑,至音不叫,大匠不斫,大豆不具,大勇不斗。……听有音之音者聒,听无音之音者聪,不聒不聪,与神明通”^②。所以《淮南子》认为:“所谓无形者,一之谓也。”^③这个观点出于老、庄,而有所发展。其“不聒不聪,与神明通”,将“一”纳入审美的范畴,归于“直觉”的领域之中了。

《淮南子》论“一”还涉及“无”与“有”、“虚”与“实”、“动”与“静”的关系。不仅“无形”可谓“一”,“无声”、“无味”、“无色”皆可谓“一”。“无”不是什么也没有,更不是死寂的别称。恰相反,“无形者物之大祖也;无音者,声之大宗也”。“无”具有最大的生成力,这是“无”的重要性质。“无形而有形生焉,无声而五音鸣焉,无味而五味形焉。无色而五色成焉。”^④由此看来,这“一”可说是“无”与“有”

① 《淮南子·原道训》,上海古籍出版社1989年1版,第12页。

② 《淮南子·说林训》,第183页。

③ 《淮南子·原道训》,第11页。

④ 同上书,第12页。

的统一。这种统一不是两种东西的统一,而是由一物生另一物即由“无”生“有”的统一。由“无”与“有”的关系又导出“虚”与“实”、“静”与“动”的关系。“无”为“虚”,为“静”;“有”为“实”,为“动”。“有生于无,实出于虚”,同样,动也生于静。这样,“无”与“有”的统一又可导出“虚”与“实”的统一,“静”与“动”的统一。这三个统一,《淮南子》本是用来论“道”的性质,然而它却是与艺术、与审美相通的。艺术创作的奥妙、艺术美的奥妙尽在这三个统一之中。这种“一一美”论,属于道家“道一美”论范畴,并带有道家辩证美学思想的特征,也是晋代葛洪提出“玄一美”论的基础。

二、“西施毛嫱,其好美均”:多样美论

《淮南子》关于美丑的理论基本上源于道家的美在“道”、美在“天地”,但《淮南子》对美的认识更具开放性,更见辩证法,有所发展,有所创新。《淮南子》说,“跼越者或以舟,或以车,虽异路,所极一也。佳人不同体,美人不同面,而皆说于目。梨橘枣栗不同味,而皆调于口。西施、毛嫱,状貌不同,世称其好美均也”^①。美人也好,美味也罢,“不同”才构成比较,才产生差异,才有千姿百态之世界,才有可能从“不同”中找到“同一”之美。《淮南子》还说,“故秦楚燕魏之歌也,异转而皆乐;九夷八狄之哭也,殊声而皆悲,一也。夫歌者乐之征,哭者悲之效也”^②。不同地方、不同民族的歌、哭不同,表达的都是相同的欢乐与悲伤之情,而对艺术来说都是一致的,都是满足不同人群的情感需求。

《淮南子》这种看法在先秦是没有的。持如此宽容的态度,似乎只是一种美学观点而已。其实,不只是如此,它是新建立的大一统汉王朝在思想领域持宽容政策的反映,是一种时代精神。汉代初期,儒、道、阴阳各种学说都有自己一席之地,《淮南子》本身即以道家为基础,杂糅了儒家、阴阳家诸家学说,因而号称“杂家”。美的多样性看来是一个比较普通的美学观点,但这一观点在先秦时代不能明确提出,而在西汉初期却能明确提出,这是有比较深刻的时代意义的。这种开放而包容的美学观,也给葛洪以后的道教美学提供了借鉴。

① 《淮南子·说林训》,第185页。

② 《淮南子·修务训》,第210页。

三、“靥辅在颊则好”:适宜美论

《淮南子》说:“靥辅在颊则好,在颊则丑。绣以为裳,则宜,以为冠则讥。”^①的确,酒窝(一说颊饰)生在脸颊上就美,生在额头上就丑了,刺绣用在衣服上是适宜的,用在帽子上则因不合时俗为人讥笑。它还说:“翟煎对曰:‘今夫举大木者,前呼邪许,后亦应之,此举重劝力之歌也。岂无郑卫激楚之音哉,然而不用者,不若此其宜也。’”^②借翟煎之口,相当深入地阐述了艺术审美的适宜原则。这个观点在先秦没有人明确地提出过,对于中国美学史的价值自不待言。“美在适宜”观在西方美学中比较受人重视,柏拉图在《大希庇阿斯》中就借希庇阿斯之口提出过这一观点。《淮南子》在这个方面的美学贡献应该予以充分的研究和肯定。

《淮南子》中所谓适宜,主要还是从物的功能上考虑的。《淮南子》为说明适宜的重要性,还说:

马不可以服重,牛不可以追速,铅不可以为刀,铜不可以为弩,铁不可以为舟,木不可以为釜。各用之于其所适,施之于其所宜……明镜便于照形,其于以函食,不如簞;牺牛粹毛,宜于庙牲,其于以致雨,不若黑蜩。^③

当然,《淮南子》讲适宜,无意于建立一种美学观点,只是为了说明从“道”的观点看问题,则“物无贵贱”,主张“以物观物”,物尽其用,而不要“以人灭天”。但它讲的哲学原理在美学上的意义无疑是重大的。儒家认为美是在道德意义上的善,道家认为美是在自然本性上的真,墨家认为美是在物质上的功利,相对来说,都忽视了美自身的形式、结构与其功能的和谐。《淮南子》将这一点突出地提出来了,而且《淮南子》讲的美在适宜,是形式对其功能的适宜,形式的作用得到了重视。

四、“小恶不足妨大美”:美的本质与加工

《淮南子》认为,审美对象的美与丑是客观存在的,是事物的本质属性,所以

① 《淮南子·说林训》,第189页。

② 《淮南子·道应训》,第123页。

③ 《淮南子·齐俗训》,第112页。

“美之所在，虽污辱世不能贱；恶之所在，虽高隆世不能贵”^①，不因环境的差异而改变其美丑的本质。《淮南子》还认为，要善于透过事物表面的现象去看它的本质。“明月之珠出于蚌，周之简圭生于垢石，大蔡神龟出于沟壑。”^②这是说美质为丑形所遮蔽，反过来丑质因美形而掩饰也常有所见。《淮南子》的这个观点，也是出于老庄道家而超越了前辈。对于美丑皆有的事物，《淮南子》提出要能正确地判断何者为主，何者为次。因此决定事物性质的是事物内部矛盾中占主导地位的矛盾方面。它说：“夏后氏之璜不能无考，明月之珠不能无类。然而天下宝之者何也？其小恶不足妨大美也。”^③即使是夏后氏的璧玉，价值连城的夜光宝珠，也会找出那么一点小缺点，但毕竟只是小疵，所谓“白璧微瑕”，其“小恶”不足以妨害它们的“大美”。《淮南子》的“大美”与《庄子》所讲的“大美”（“天地有大美而不言”）都是哲学、美学层面的美的本质，只不过《淮南子》例证更具体更生活化而已。对于后世的道教来说，《淮南子》的“大美”本质论，给予葛洪、成玄英们的直接启发就是“大美”即“道”美，即契道的“神仙”生活之美。

虽然如此，美的本质还需要艺术加工来凸显，所以《淮南子》十分强调艺术加工的重要性。它说：

今夫毛嫱西施，天下之美人。若使之衔腐鼠，蒙猬皮，衣豹裘，带死蛇，则布衣韦带之人过者，莫不左右睥睨而掩鼻。尝试使之施芳泽，正娥眉，设笄珥，衣阿锡，曳齐纨，粉白黛黑，佩玉环，揄步，杂芝若，笼蒙目视，冶由笑，目流眇，口曾挠，奇牙出，靨辅摇，则虽王公大人有严志颀颀之行，无不悼怵痒心而悦其色矣。^④

以西施作比喻谈美，孟子、庄子都做过，但《淮南子》显然提出一种不同于孟子、庄子的新说。《淮南子》认为即使是西施、毛嫱这样天生丽质的美人，也需要恰当的修饰。恰当的修饰可使之更美；反过来，修饰不恰当，让西施、毛嫱“衔腐鼠，蒙猬皮，衣豹裘，带死蛇”，就把美女变成令人讨厌的丑女了。修饰是人为，而道家

① 《淮南子·说山训》，第180页。

② 同上。

③ 《淮南子·汜论训》，第146页。

④ 《淮南子·修务训》，第217页。

老、庄的观点是美在本色,美在自然,即“素朴”美为上。《淮南子》此处的观点显然不同于老、庄道家,更看重形式美,也更强调艺术加工和创造。这个观点,到了后世葛洪那里,就发展为“文非余事”,变成文艺为宗教传播服务的明确要求了。

《淮南子》对美—丑关系还有一个重要的观点,认为美中有丑,丑中也有美,因而美—丑是相对的,是相得益彰的。它说,“桀有得事,尧有遗道,嫫母有所美,西施有所丑”^①。《淮南子》这一观点不同于庄子的“厉与西施,道通为一”,既认为美丑有别,但又不把美丑绝对化,而是认为美中有丑,丑中亦有美。在那个时代看问题能如此辩证,难能可贵。如果说庄子的说法是基于“哲学”的话,《淮南子》则主要基于“美学”。这些观点,都在唐宋以后的道教学者的美学论著中得到发展和发挥。

五、“形、气、神”艺术美论

“形”、“气”、“神”,是中国艺术美学的重要概念。虽然这概念不是《淮南子》最早提出的,但《淮南子》对这个概念的阐发较前人有新的贡献,而且更切近于美学。更重要的是《淮南子》第一次将这三个字串成一个概念,这对于后世道美学思想的形成和提升,意义更加重大。虽然,《淮南子》是从黄老道家的养生要求出发来论证“形”、“气”、“神”问题的,但是,它的思想史意义不单在于直接开启了葛洪之后的道教养生论,还在于它为后世道教文艺美学的许多根本性论点,包括“形”、“气”、“神”论,埋下了在创作和鉴赏中沟通“道”与“艺”的理论伏笔。

首先,我们看《淮南子》对“形”、“气”、“神”基本概念的理解:

夫形者生之舍也,气者生之充也,神者生之制也。一失位则三者伤矣。是故圣人使人各处其位,守其职而不得相干也。故夫形者,非其所安也而处之则废;气不得其所充而用之则泄;神非其所宜而行之则昧。^②

“形”是人的身体、生命所寄托的物质躯壳;“气”是人体中的“血气”,它充实于人的身体各处;“神”是人的精神,它是生命的统帅。《淮南子》认为“人所以眴然

^① 《淮南子·说山训》,第180页。

^② 《淮南子·原道训》,第15页。

能视,瞀然能听,形体能抗,而百节可屈伸,察能分白黑、视丑美,而知(同“智”——引者注)能别同异、明是非者,何也?气为之充,而神为之使也”^①。可见“气”与“神”是人的意识之本。

《淮南子》关于“气”的论述,因为是从养生的角度解释为“血气”,与我们讲的精神有些关系,但还不是直接讲精神气质。只是到了魏晋以后佛教、道教的文艺美学才将修炼中的“气”,与艺术创造中的“气韵”和风格联系起来,才具有美学的意义。

《淮南子》在美学上的主要贡献是对“神”的论述,对于“神”的重大作用作了种种描述。如:“神与化游,以抚四方”^②;“故心者,形之主也;而神者,心之宝也”^③;“身处江海之上,而神游魏阙之下”^④;“神经于骊山太行而不能难,入于四海九江而不能濡,处小隘而不塞,横肩天地之间而不窅”^⑤。这里的“神”,既是精神之心“神”,相对于肉体之身“形”;又是艺术创造中艺术思维之“神”,能够统摄内外,沟通古今,明鉴宇宙秋毫的飞扬的“神”思。《淮南子》将“神”与“形”构成一对概念,他说:“故以神为主者,形从而利,以形为制者,神从而害。”^⑥《淮南子》强调神对形的主导作用、统制作用,不能“形胜”,只能神胜;不能形制,只能“神制”。它的本义主要是讲养生,但影响绝不止于此。《淮南子》也有将形神论直接用到艺术创作上去的言论:“画西施之面,美而不可蜕(悦);规孟贲之目,大而不可畏,君形者亡焉。”^⑦“使但吹竽,使工厌窍,虽中节而不可听,无其君形者也。”^⑧“形”、“神”作为一对相互依存的概念在中国美学中占据重要地位,自汉魏到清,几乎每个朝代都有精彩的论述,可见其重要。虽然单个的概念《淮南子》前就有人提出来了,但《淮南子》将其构成一对概念并着重强调“神”的主导作用却是首创。《淮南子》的“形神论”是中国美学史上“形神论”实际上的开端,它对魏晋南北朝美的觉醒有直接而重要的启发。整个魏晋南北朝的美学就是以“神”为中心范畴展开的。艺术

① 《淮南子·原道训》,第15页。

② 同上书,第5页。

③ 《淮南子·精神训》,第70页。

④ 《淮南子·俶真训》,第19页。

⑤ 同上书,第24页。

⑥ 《淮南子·原道训》,第16页。

⑦ 《淮南子·说山训》,第178页。

⑧ 《淮南子·说林训》,第185页。

美创造,讲“传神写照”;人物品藻,讲“神锋”、“神气”、“精神”;自然美欣赏,讲“山水以形媚道”。“形、气、神”论,在葛洪之后的道教著作中,进一步发展为既是“道”论,又是“美”论。

总之,《淮南子》同《庄子》一样,虽不是纯粹的美学著作,但它在中国美学史上的地位是不可忽视的,可以说是《庄子》之后道家美学的又一里程碑。它虽融会百家,但核心还是道家——新道家的思想。它虽在思想史、哲学史上归于汉代新道家的代表,但在历代《道藏》中作为道教专著收录,主持编撰的淮南王刘安也被尊为神仙。这从一个侧面证明了《淮南子》思想包括其美学思想在道家与道教之间的过渡关系。

第八节 《河上公章句》与《想尔注》美学思想之一： 道家人格美到道教“仙格”美的嬗变

纵观道教美学思想发生、发展的历史,在先秦道家和葛洪为代表的神仙道教之间,想来应该还有一些过渡性美学思想环节,有一些标志性的作品和人物。这之间,除了太平道经典《太平经》中,可以发现早期道教、民间道教的美学思想之外,《老子道德经河上公章句》和《老子想尔注》也都是这种中间环节的例证,甚至是更加典型的例证,如果我们认同饶宗颐先生、王明先生关于这两种古籍成书年代及其先后的判断的话^①。从《河上公章句》到《想尔注》,可以清楚地看出,人格美怎样转化为神仙品格美,人性准则怎样转化成神(仙)性准则。

一、内藏美好,外在质朴:道家—道教人格美

从先秦《老子》、《庄子》的本意看,道家的政治学说、个人修养、审美趣味,都强调内在美重于外在美,内容重于形式,人格重于学识,品德重于地位。托名“河上公”者,既祖述老、庄,又强调“黄帝”式的政治、人生理想,其美学思想既秉承老、庄,又明显具有黄老道家遗风,在中国思想史包括美学史上,应该占据特定地位。

河上公十分强调人格美和心性美。他在谈到《道德经》的第二句“名可名,非

^① 参见饶宗颐《老子想尔注校笺》,香港自印本1965年版,王明“老子河上公章句考”,《道家 and 道教思想研究》,中国社会科学出版社1984年版,第293页。

常名”的时候,使用的语言就是形象的、美学的。他解释该句说:“非自然常在之名也。常名当如婴儿之未言,鸡子之未分,明珠在蚌中,美玉处石间,内虽昭昭,外如愚顽。”^①河上公把“常名”作为有形有象的“道”的直接体现,但还具有“道”的原始性状,混沌朦胧,自由自在,藏美而不露,就像是还藏在珠蚌之中的珍珠,还蕴涵在璞石之中的美玉,“内虽昭昭,外如顽愚”,一般人是发现和欣赏不了这种内在美的。同时,将这种内在美作为“道一美”的一般表现形式,强调的其实还是审美主体的主体性和审美活动的主观性,强调对象合于“道”深藏不露特点的本质之美。而对于人来说,就是要求人心合于道意,要求一种外表上质朴无华而内在心存高远之人品人格美。

如果说河上公的这段话主要还是一般泛指的话,那他对老子的美学名言“天下皆知美之为美,斯恶已”的解释,则明显是将人格人品修养作为他的美学研讨对象了。他解释老子的这句话的意思是“自扬己美,使显彰也”,有意宣传和发展自身的“美”,有意扩张和流露自己的“美”,结果可能会事与愿违,给自己的“美”造成损害,“有危亡也”^②。这也是从个人修养和为人处世的“世故”角度讲的。这样理解,是否符合河上公准宗教思想的基本原则和基本逻辑呢?回答是肯定的。他的准宗教思想根本上就是在提出和解答“人一天”关系、“人一人”关系以及人自身的“内一外”关系问题,所以,从人情世故来谈怎样韬光养晦、掩藏自己的优秀与美好,也是其“道一美”论题中应有之义。也就是从这个角度,他在遵循老子的内在“敦、朴”美观点的基础上,进一步阐释《道德经》所讲“敦兮其若朴”,“敦者质厚,朴者形未分”,求道的人应该“内守精神,外无文采也”^③。河上公还通过解释《道德经》讲的“不自伐,故有功”,继续深入探讨人格美、“道德”美(包含“德”政)的自我欣赏与社会价值之关系,说:“伐,取也。圣人德化流行,不自取其美,故有功于天下”;解释“不自矜,故长”,说:“矜,大也。圣人不自贵大,故能(长)久不危”^④。这里,“自取其美”的“美”和“不自贵大”的“大”,都属于美学范畴,都是“美”,只不过“大”指的是高尚、伟大之“美”,与一般的“美”略有区别。

如果对比其后号称张天师(张陵或张鲁)所做的《老子想尔注》对“不自矜,故

① 王卡点校:《老子道德经河上公章句》卷一《体道第一》,第1页。

② 《老子道德经河上公章句》卷一《养身第二》,第6页。

③ 《老子道德经河上公章句》卷一《显德第十五》,第58页。

④ 《老子道德经河上公章句》卷二《益谦第二十二》,第91页。

长”的解释,就更清楚地看出《河上公章句》与《想尔注》的传承发展关系。《想尔注》说:“圣人法道,但念积行,令身长生生之行;垢辱贫羸,不矜伤身,以好衣美食与之也。”^①显然,它将“好衣美食”归于物质享受或物质满足之列,认为并不重要,更看重的是通过“法道”、积累“(德)行”而得到“长生”。它认为,这才是根本的东西,即“自然,道也,乐清静。希言,入清静,合自然,可久也”^②。这种宗教逻辑和说法,在《太平经》里也随处可见。这种情况,可证饶宗颐先生的判断之正确,即《想尔注》与《太平经》当属于姊妹经典,且都从《河上公章句》吸收过思想营养包括其美学思想的营养。

二、“文饰”与“质朴”:“凡一圣”人格差异

河上公强调,“圣人”(即后来道教所谓得道的“神仙”)的欲望和追求,就是与众不同,因而其判断标准包括审美判断标准,也是与众不同的。《道德经》所谓“是以圣人欲不欲,不贵难得之货”,在河上公看来,就是讲圣人内向性格之美,是完全不流俗的,“圣人欲人所不欲”,“人欲彰显,圣人欲伏光;人欲文饰,圣人欲质朴;人欲(于)色,圣人欲于德。圣人不眩(晃)为服,不贱石而贵玉”^③。虽然他讲的是圣人道德人格的品级问题,但用的却是形象的、审美的比喻。当然,这种形象审美的比喻,并非偶然,而是出于一种用语习惯和论述逻辑。其中,“彰显”与“伏光”、“文饰”与“质朴”是对举的美学概念;而对“石”、“玉”可能引起的联想,作者主要还是从它们的审美对象的差别上来讲的,因为“玉”所标志的价值,主要还是审美的。

这种内涵、内向的美学标准,同样被用在政治方面,形成河上公的黄老道“政治美学”思想。他解释老子讲的“功成、名遂、身退”符合“天之道”,是因为“言人所伤,功成事立,名迹称遂,不退身避位,则遇于害,此乃天之常道也。譬如日中则移,月满则亏,物甚则衰,乐极则哀”^④。这完全是从哲理上(“物甚则衰”)和美学上(“乐极则哀”)为封建时代(河上公时代)的政治家——文臣武将们设计的“仕途经济”,是既要“功成”,对政治、对君王作出贡献,又要“身退”,从而防止历来就有的鸟尽弓藏、兔死狗烹的结局。对于民众、被统治者,河上公几乎用不着重新设

① 饶宗颐:《老子想尔注校笺》,第31页。

② 同上书,第32页。

③ 《老子道德经河上公章句》卷四《守微第六十四》,第250页。括号中字为原文所缺文。

④ 《老子道德经河上公章句》卷一《运夷第九》,第32页。

计和解释。因为老子本来就讲“常使民无知无欲”就行了,(孔子也说过类似的话,如“民可使由之,不可使知之”等),所以河上公只是简单阐释,这就是要让老百姓“反朴守淳”^①。自然,统治者还要明确宣传提倡什么和反对什么,老百姓总会跟着跑的,就像老子讲的“音声相和”一样,因此河上公认为“上唱下必和也”^②。这里的“唱”、“和”,也是用艺术形式比喻政治之术。至于怎样理解老子关于“不尚贤”的说法,河上公认为,“贤谓世俗之贤,辩口明文,离道行权,去质为文也。不尚者,不贵之以禄,不尊之以官也”^③。世俗的“贤”,其实是称不起“贤”的,因为这种“贤”虽然能言善辩,熟读经书,文笔可观,但却为了政治的眼前利益而离开了“道”的准则和目标,也同样是抓住了一些外表的美丽而丢掉了对于本质美的追求。因此,对这种“贤”就不必“尚”,不必给他“官”和“禄”。“不尚”世俗之“贤”,才符合“道”的原则,符合以“质朴”为美的美学精神。也因此,河上公认为,为政为治应该遵循老子提出的政治原则“能为雌”,也就是“治身当如雌牝,安静柔弱,治国应变,和而不唱也”^④。治国同治身的道理是一样的,内心要平静,不要强迫自己、扭曲自己,应当“道法自然”,顺应政治潮流,顺应人心向背,不要硬性地提倡、推行什么,这样才能达到“和”美的政治美学境界。

三、除嗜欲、守清静:“道人”审美心理修养

中外美学家特别是宗教思想浓厚的美学家,都强调灵与肉在审美和美感中的区别和对立。

19世纪法国著名哲学家、美学家库申(Victor Cousin)认为,“美的情感与欲望相去甚远,甚至于互相排斥”,“美的特点并非刺激欲望或把它点燃起来,而是使它纯洁化,高尚化”,“真正的艺术家善于打动心弦,而不愿眩惑五官;他描写美在于激发我们的情感;如果做到把情感提升为热情,他就获得艺术上最大的成功”,“所以美感是一种特别的情操,正如美的概念是一个单纯的概念一样”^⑤。富于宗教情感的老托尔斯泰甚至说“生理上的作用”不是“美感作用”、“没有艺术存在”,而作

① 《老子道德经河上公章句》卷一《安民第三》,第11页。

② 《老子道德经河上公章句》卷一《养身第二》,第7页。

③ 《老子道德经河上公章句》卷一《安民第三》,第10页。

④ 《老子道德经河上公章句》卷一《能为第十》,第35页。

⑤ 《西方美学家论美和美感》,第230—231页。

品对“生理的效果”也“不是艺术效果”^①。

一千多年前的黄老道教学者河上公也强调,生理欲望的满足,不能代替对“道”和“美”的追求。他解释老子的“不贵难得之货”说,“言人君不御好珍宝,黄金弃于山,珠玉捐于渊也”;又因为老子说过“不见可欲,使心不乱”,河上公解释说,这是指“放郑声,远佞人(佞,诸本作“美”——引者注)”,“不淫邪,不惑乱也”^②。凡是那些可能会引起人贪欲的东西,虽然美好却可能使人玩物丧志、玩人丧德的满足感官欲望的东西,都要有意排斥,“放”而“远”之,不要惑乱了自己的道“心”。对统治者来说,以“道”治,也就是要做到有意“不见可欲”而保持“心不乱”。老子说的“虚其心,实其腹”,在河上公看来就是修道之道,即“除嗜欲,去烦乱”,“怀道抱一,守五神也”^③。特别值得指出的是,这里的“怀道抱一”和“守五神”,实际上都是比较具体的道教修炼理论。河上公还从同样的角度注解老子的“金玉满堂,莫之能守”句意,认为这是讲“嗜欲伤神,财多累身”^④。物质欲望太多,与个人资财太多一样,都会对身心造成伤害。因此,“嗜欲”是与“怀道抱一”背道而驰的,并不是对“道”和“美”的追求。

河上公认为,节制欲望的同时,也应该节制情感和情绪,不要因为过度的情感情绪变化伤害身心、妨碍延年益寿的养生之道。河上公从“爱养”魂魄的角度,来讨论调节自己情感情绪的重要性,他说,“人载魂魄之上得以生,当爱养之。喜怒亡魂,卒惊伤魄。魂在肝,魄在肺。美酒甘肴,腐人肝肺。故魂静志道不乱,魄安得寿延年也”^⑤。喜怒、卒惊、美酒、甘肴,都是不能过度的。且不说这种说法以现代医学来看多有合理之处,仅看他强调心理健康、强调内心的“静”与“安”,就知道从心理学角度来理解他的这段话,基本上就能把握其要点了。河上公将老子讲的“圣人为腹”释为“守五性,去六情,节志气,养神明”,把“不为目”释为“目不妄视,妄视泄精于外”^⑥。这都是从保“养”自身的“性”、“情”、“志”、“气”、“神”、“精”来立论的,而这些又都是与追求“道—美”相联系的。

① 《西方美学家论美和美感》,第264—265页。

② 《老子道德经河上公章句》卷一《安民第三》,第10页。

③ 同上书,第11页。

④ 《老子道德经河上公章句》卷一《运夷第九》,第32页。

⑤ 《老子道德经河上公章句》卷一《能为第十》,第34页。

⑥ 《老子道德经河上公章句》卷一《检欲第十二》,第45—46页。

四、“五色”与“五音”:与“圣”仙人格相悖

特别耐人寻味的,是河上公从养护身心的规则来解说老子关于艺术美鉴赏问题,反映了“道家”朴素唯物的、辩证的艺术美学论怎样被巧妙地改造为“道教”的宗教的、绝对的美学观点。老子说,“五色令人目盲”,“五音令人耳聋”,主要是依据他的朴素辩证理论,一般性地讨论作为艺术美鉴赏对象的“五色”、“五音”,如果变成过分的感官享受和毫无节制的满足,就会失去鉴赏艺术美的初衷,甚至会失去其审美价值,而成为一种事与愿违、伤害身心的精神负担和审美“灾害”。而河上公则将这种辩证美学观点改造为宗教美学的艺术美“绝对有害”论。河上公先将“五色”、“五音”排斥于艺术美鉴赏之外,直接把它们等同于内容萎靡或黄色的东西。为什么“五色令人目盲”、“五音令人耳聋”呢?河上公认为,“五色”就是“贪淫好色,则伤精失明,(不能视无色之色)”,有伤于求道者的道德;而“五音”都让人心神不定,所以“好听五音,则和气去心,不能听无声之声”,失掉了接收“天籁”的心性基础^①。参照后来据说为张天师所作的《想尔注》对“五色”、“五音”的看法,就可见河上公解老子《道德经》的说法对后来的道教有多么大的影响了。《想尔注》认为“五色”会使人“目光散故盲”,“五音”“非雅音也,郑卫之声,抗诤伤人,听过神去故聋”^②。这种说法,不但说明《想尔注》的思想包括美学思想的重要来源是《河上公章句》且宗教化程度更高,而且也说明《想尔注》与《太平经》为同时代产生的道经,这从它们都反对“郑卫之声”就可见其汉儒的影响和时代的烙印。

怎样才能做到对“五色”、“五音”、“五味”、“难得之货”不动心呢?河上公认为,总的要求是做到老子所说的“至虚极,守静笃”,即要按照“得道之人”的要求去做,“捐情去欲,五内清静,至于虚极”;要“守清静,行笃厚”^③,要做到老子所说的“涣涣兮若冰之将释”,即“涣者解散,释者消亡”;要自我消解,也就是自我修炼,“除情去欲,日以空虚”^④。具体做法是,按老子所说,“塞其兑,闭其户,终身不勤”,“开其兑,济其事,终身不救”。河上公的解释是,要努力“(使)目不妄视”,“使口不妄言”,“人当塞目不妄视,闭口不妄言,则终身不勤苦”;否则,“开目视情

① 《老子道德经河上公章句》卷一《检欲第十二》,第45页。

② 饶宗颐:《老子想尔注校笺》,第15页。

③ 《老子道德经河上公章句》卷一《归根第十六》,第62页。

④ 《老子道德经河上公章句》卷一《显德第十五》,第58页。

欲”，“益情欲之事”，“祸乱成也”^①。从宗教化的修身养性说，自外于纷乱的尘世，自放于人世间的一切物质享受和物质需求之外是非常必要的；而抛弃一切“情”、“欲”以及一切杂念，要点就在于必须修炼到能够主动闭目塞听，注意力只投向自己的内心世界，只关心个人的修和养。这样，一切通过感官感触的东西，包括审美范畴的东西如“五色”、“五音”，都可能被当做“妄”和“祸”的根源，排斥在“道人”的视听之外。

人是有“身”的，身是有“情”和“欲”的，而引发情欲之物是通过感官扰乱人心的。因此，要做到清心寡欲，达到“虚极”、“静笃”、“清静”、“空虚”的境界，光是防止感官的防线被突破还不够，最为彻底的办法，就是“解散”、“消亡”这个“身”！但这刚好又是与“道人”修炼的目的相矛盾的。求“道”的目的，不是“亡身”，而是要使自己“长生久视”、寿比南山。那怎么办呢？河上公的解决办法是：一，提高自己的“道德”水平，薄待自己、厚待他人，神明将保佑你，“薄己而厚人”，“百姓爱之如父母，神明（佑）之若赤子，故身常存”^②。二，“人能除情去欲，节滋味，清五藏（脏），则神明居之也”^③，“治身者当除情去欲，使五藏（脏）空虚，神乃归之”^④，意思是，“神明”就会住到你的身体里，保佑你的“身”和命。虽然这有循环论证之嫌，但对当时人来讲，不能不说是有一定深度、一定新意的宗教“身—神”观和精神“修养”法。

联系后来的《想尔注》将一切“美好”等同于“欲”而有悖于“清静”之道，可见这二者有一条前后相承袭的道教美学思想脉络。

《想尔注》提出“保身”而不“爱身”的说法和“做”法，比河上公又进了一步。论及人之“身”与“欲”时，《想尔注》认为应当不为“身”累，应当“有身不爱”，“志欲无身，但欲养神”。对于《道德经》所说的“贵以身于天下，（若可托天下）”，《想尔注》以注解的形式阐发自己的观点说，“若者，谓彼有身贪宠之人，若以贪宠有身，不可托天下之号也。所以者，此人但知贪宠有身，必欲好衣美食，广宫室，高台榭，积珍宝，则有为；令百姓劳弊，故不可令为天子也”。这是说，物质享受、包括具有审美价值的享受，都是不足取的，都会有所“贪”和求，会“有为”（而不是道家要求的“无为”）地去强求。这样的人是不能把天下交给他的。这实际上是一种以宗

① 《老子道德经河上公章句》卷三《归元第五十二》，第199—200页。

② 《老子道德经河上公章句》卷一《韬光第七》，第26页。

③ 《老子道德经河上公章句》卷一《虚用第七》，第18页。

④ 《老子道德经河上公章句》卷一《无用第十一》，第41页。

教修“身”面目出现的、现实针对性相当强的“政治伦理”学说。在此基础上,《想尔注》提出,“设如道意,有身不爱,不求荣好,不奢侈饮食,常弊薄羸行;有天下必无为,守朴素,合道意矣。人但当保身,不当爱身,何谓也?奉道戒,积善成功,积精成神,神成仙寿,以此为身宝矣。贪荣宠,劳精思以求财,美食以恣身,此为爱身者也,不合于道也”^①。按照《想尔注》的说法,“积善成功,积精成神,神成仙寿”,积累自己的“善”行“善”心,积累体内之“精”,并且“以此为身宝”,就会“成神”而至“成仙寿”,从而达到“奉道”的最终目的。

这是具体的“成仙寿”之道。它不但要求主动地排斥“美食”、“荣好”之类欲望,而且顺理成章地扩而大之,也要求排斥一切审美的、类审美的需求。因而,《想尔注》要求,人应该保持“痴浊”的“混沌”心态,保持“清静”、“清明”的心境,一切“俗”的东西(包括“五色”、“五音”之类)都在“不欲”之列。它说,“求生之人,与不谢,夺不恨,不随俗转移,真思志道,学知清静,意当时如痴浊也。以能痴浊,朴且欲就矣。然后清静能睹众微,内自清明,不欲于俗。清静大要,道微所乐,天地湛然,则云起露吐,万物滋润。迅雷风趣,则汉惨物疼,道气隐藏,常不周处。人法天地,故不得惨处;常清静为务,晨暮露上下,人身气亦布至,师设晨暮清静为大要,故虽天地有失,为人为戒,辄能自反,还归道素,人德不及,若其有失,遂去不顾,致当自约持也”^②。值得指出的是,《想尔注》强调“清静”是需要“学知”的,并非人心里自生的,人需要向“天地”学习,“还归道素”,混沌朦胧,“道微所乐”,则可“求生”得长生了。而“生”、“神”、“仙”,正是道教追求的终极目标和最大的价值。

第九节 《河上公章句》与《想尔注》美学思想之二:“道一美”妙不可言

在庄子那里,代表宇宙万物的“天地”体现了至高的“道”美,但是,“天地有大美而不言”,“大美”是无法用言语表达,也是无法用感官直接感受的。本来,从美学原理说,美本身的主观性特点和非抽象性特点是既矛盾又统一的,绝对的客观的美,可以说本身就无法抽象出来,无法超越感性去直接把握,也是不存在的。因此,

^① 以上均见饶宗颐《老子想尔注校笺》第17页。

^② 饶宗颐:《老子想尔注校笺》,第20页。

反过来讲,“道”以及“道—美”的本体,也难于通过感官直接把握,难于用理性化的语言作抽象的、理论的描述。这给古代道家道教学者讨论什么是“道—美”,设置了一道不可回避的理论难题。从《河上公章句》到《想尔注》,可以明显看出“道—美”观从道家到道教发展、过渡的线索。

一、“道美大之”:道美的非感性特点

河上公也意识到老、庄“道—美”论的抽象性和难于表达的特点。不过他认为,既然得道之人拥有“道德”之“大美”,也许可以采取迂回战术,通过描述“道者”之“德”美,进而认识“道”之“大美”。老子讲“夫唯不可识,故强为之容”,对此,河上公解为“举事辄加重慎,与与兮若冬涉川,心难之也”,“其进退犹如拘制,若人犯法,畏四邻知之也”,“如畏主人,俨然无所造作也”,而且是“除情去欲,日以空虚”,“内守精神,外无文采”的^①。《想尔注》讲得更为直接,“独行道,德备渊深,不知当名之云何,强名之善为士者,道美大之也”^②。对于那些“行道”而“德备”者,只能用“道美”这样非感性、不可言说的说法来赞美他的崇高伟大。用侧面的赞美,而不是用正面的描述来论证虚无的“道”和“道美”;侧面赞美有道之“士”,而不是正面赞美“道”本身来讨论最高的、终极的“道美”。这样来论证,既是出于不得已,又是聪明的旁敲侧击之法。

河上公基于对“道”的本质之解释的需要,提出了新的哲学概念“一”,并将它做了宗教化美学的解释。在他看来,“一”,是“道”之“要”,也是“道”之“妙”,体现了“道”之“美”及特点。他解释老子所说的“故常无欲,以观其妙”更加哲理化。他说:“妙,要也。人常能无欲,则可以观道之要,要谓一也。一出布名道,赞叙明是非也。”^③老子所谓“妙”,从语源学角度说,本来就具有“美”的涵义。而河上公将“妙”解为“要”,又将“要”解为“一”,亦即“一”乃“道要”和“道妙”(“道—美”)的意思。因此,讨论“一”,既是在讨论其哲学核心之“要”,又是在讨论其美学核心之“妙”和“大美”,甚至还涉及到对其伦理核心“是非”的讨论。应当指出,河上公提出的“一”,已经不是一般“理论”意义的新概念,我们不可简单地将它定性为唯

① 《老子道德经河上公章句》卷一《显德第十五》,第58页。

② 饶宗颐:《老子想尔注校笺》,第19页。

③ 《老子道德经河上公章句》卷一《体道第一》,第2页。

心主义,还要进一步去探索其宗教化本质,从宗教化的思路去探讨其宗教美学史价值。河上公说:“人能抱一,使不离于身,则(身)长存。一者,道之所生,太和之精气也,故曰一。一布名于天下,天得一以清,地得一以宁,侯王得一以为正平。入为心,出为行,布施为德,总名为一。一之为言志一无二也。”^①所谓“太和之精气”,从哲学角度说就是“道”生之“一”的宗教化表达,从美学角度说就具备了最高意义的“和”谐(“太和”)之美。换言之,即大美来自这种“太和”形态,来自这种最高的和谐。从这个意义说,河上公在美学史上的一大贡献,就是早在两千年前就提出了“道”的“和谐即美”。

河上公还对“一”所体现的最高的和谐之美的审美特点,作了进一步的阐述。他倾向于从美学的角度解释老子提出的“夷、希、微”说,“无色曰夷”,“言一无采色,不可得视而见之”;“无声曰希”,“言一无音声,不可得而闻之”;“无形曰微”,“言一无形体,不可持持而得之”。还说“夷、希、微”“不可致诘者,夫无色、无声、无形,口不能言,书不能传,当受之以静,求之以神,不可诘问而得之也”^②。很清楚,河上公将老子的“夷、希、微”作为“一”的审美特点,无色、无声、无形,是对“一”之和谐美的抽象。为什么不说这是对“一”的哲学本质特点的抽象,而说是美学特点的抽象呢?后来的《想尔注》对此讲得更为直接,是更明显的美学论,完全可以作为河上公这段话的注解。《想尔注》说,“夷者,平且广;希者,大度形;微者,道炁清,此三事欲叹道之德美耳”,又说“此三者淳说道之美”^③。显然,它认为“夷、希、微”并非是讲抽象美,而是用平常人都能够想象和感受的形象的、审美的东西(平、广、大、清等)来比喻“道”所具有的美学本质——“德美”!河上公将其归结为抽象美,《想尔注》将其比之为形象美,表面看南辕北辙,实际上殊途同归。因为河上公偏于哲理化,而《想尔注》侧重审美性,大家讲的都是同一个内容,都是从审美角度切入的。

二、“道一美”:无形无象且难得

在进一步深入讨论“一”的审美特点的时候,河上公也直接使用美学语言。他

① 《老子道德经河上公章句》卷一《能为第十》,第34页。

② 《老子道德经河上公章句》卷一《赞玄第十四》,第53—54页。

③ 饶宗颐:《老子想尔注校笺》,第17—18页。

解释老子“绳绳不可名”说,“绳绳者,动行无穷极也。不可名者,非一色也,不可以青黄(赤)白黑别,非一声也,不可以宫商角徵羽听,非一形也,不可以长短大小度之也”。而且,“一无形状,而能为万物作形状也”;“一无物质,而(能)为万物设形象也”^①。这明显还是“准宗教”的说法,基本上还保持了《老子》本经的哲学、美学的言语特点。“青黄赤白黑”、“宫商角徵羽”、“长短大小”,应该是属于美术、音乐、雕塑或建筑艺术之类艺术美学“语言”的范畴。河上公强调不能用一般的艺术审美感知方式去把握“一”之美,其假设和前提其实就是把“一”划归到他的美学范畴当中,强调的是“一”之美的特殊性。《想尔注》对老子同一句话的解释,明显更具有宗教味道,更富于针对性和“排他性”,它说,“道至尊,微而隐,无状貌形象(象)也;但从其戒,不可见知也。今世间伪伎指形名道,令有服色名字、状貌、长短非也,悉邪伪耳”^②。这就是说,真正的“道”和“道美”,是没有形态、色彩、声音的,不是用平常人的感官能够把握的,更不是“邪伪”之“道”或“伪伎”所塑造的、供人膜拜的、像人那样的神灵形象。人工塑造的神灵形象,哪怕十分令人敬畏,也既不能引起“道”的联想,又不是最高的“道”之“德美”。可见,《想尔注》是反对偶像崇拜的,也是反对将“道美”、“德美”感性化、庸俗化的。

“道美”既难于感受,自然更难于得到。河上公认为,求道之人要获得真正的“道德”之美,是不容易的,所具有的“道德”之美也是普通人难于想象的。他说,“大方正之人,无委屈廉隅”,“大器之人若九鼎瑚琏,不可卒成也”,“大法象之人,质朴无形容”,其“道潜隐,使人无能指名”;“明道之人,若闇昧无所见”,“质朴之人若五色,有渝浅不明也”^③。即使是大“道德”者之美,也是“俗人”所难于感觉、难于体味、难于认同的。正如《想尔注》所说,“道之所言,反俗绝巧,于俗人中甚无味也”,不是一般“俗人”所能够理解、感觉的,而“无味之中有大生味,故圣人味无味之味”^④。这种“大生味”,正是河上公所代表的“黄老道”和《想尔注》所代表的“天师道”一直都在追求的共同目标,是“大德曰生”的美学表达,是升华了的生命“美”之趣味。

① 《老子道德经河上公章句》卷一《赞玄第十四》,第53—54页。

② 饶宗颐:《老子想尔注校笺》,第18页。

③ 《老子道德经河上公章句》卷三《同异第四十一》,第163—165页。

④ 饶宗颐:《老子想尔注校笺》,第48页。

三、“浮华”之文:有悖“道一美”观

任何审美活动都有自己的审美评价原则和标准。黄老道的河上公和天师道的《想尔注》也是这样。他(它)们虽然并没有正面提出系统的审美标准和审美原则,但反对什么、批判什么,却是态度鲜明、所指清楚的。他(它)们反对“滋美之华辞”,反对“邪文”,并非行文之偶然,而是阐扬其道家道教美学观的必然。河上公阐释老子“信言不美,美言不信”观点,说是因为“信(言)者,如其实也”,“不美者,朴且质也”;而“美言者,滋美之华辞”,“不信者,饰伪多空虚也”^①。意思是,真话总是不那么漂亮,而漂亮话则往往是经过伪装修饰的虚假。那些“滋美之华辞”,是“饰伪多空虚”的,应该加以反对。美,不在于形式的华丽优美,而在于内容的真实可信。这不是一般性的反对形式美,而是反对华美形式所掩盖的虚伪不真实的内容。至于为何不谈“信言”是否也能做到“美”,是否也能出之以“华辞”,则是因为河上公是以“章句”形式解释《道德经》,而不是一般意义的立论或驳论。何况,他感兴趣的是反对那些虚伪的“华辞”和乱“真”的“诈伪”,而并非“理论”的严密。再如,河上公说,“绝仁之见恩惠,弃义之尚华言”,“绝巧者,诈伪乱其真也”^②。这也是将“华言”与丢掉了“仁义”相联系,将“巧”的形式美与“诈伪”的、“乱其真”的内容相联系。

河上公将这种对立思想扩展到他的“政治美学”领域,就流露出他之所以反对“华辞”、“华言”的政治和社会的原因,即他所说的“智慧之君贱德而贵言,贱质而贵文,下则应之以为大伪奸诈”^③。自以为聪明的人君看重“文”、“言”之美,必然会鄙薄乃至丢掉美德和善良本性,给“大伪奸诈”留下可乘之机。同时,人“君”言传身教也会潜移默化地使社会风气、社会伦理道德发生改变,有时是为人“君”者所不愿意看到的改变。即所谓“君信不足于天下,下则应君以不信也。此言物类相从,同声相应,(同气相求),云从龙,风从虎,水流湿,火就燥,自然之数也”^④。这里所讲的“声”、“气”感染说,即是一种艺术美学技巧论,用以比喻他的政治美学技巧论。“信”,即真实,既是政治学的标准,也是美学的标准。

① 《老子道德经河上公章句》卷四《显质第八十一》,第307页。

② 《老子道德经河上公章句》卷二《还淳第十九》,第75—76页。

③ 《老子道德经河上公章句》卷二《俗薄第十八》,第73页。

④ 《老子道德经河上公章句》卷二《虚无第二十三》,第95页。

后来的《想尔注》更直接地将“邪文”与“真道”相对立,显露出其宗教立场和政治目标的鲜明性。它说,“真道藏,邪文出,世间常伪伎称道教,皆为大伪不可用。何谓邪文?其五经半入邪,其五经以外,众书传记、尸人所作,悉邪耳”^①。它对“邪文”的定义或规范,实际上就是指天师道所用经典之外的一切文字、文章、文学作品。世俗之“五经”,已经是“半入邪”,之所以没有被全盘否定,大约只是因为其道德伦理还有可取之处。而“五经”以外,包括号称“道教”的“伪伎”,更是不合“真道”的邪门歪道、胡说八道。它甚至直截了当地将以“孔书”为代表的儒家典籍文章作为与正宗“道文”相对立的东西,将老子的“孔德之容,唯道是从”,解释为“道甚大,教孔丘为知;后世不信道文,但上孔书,以为无上;道故明之,告后贤”^②。这里,“道甚大”其实就是对“道美”的评价。“甚大”之“道”,其实是包含了孔丘之“知”的,仅仅推崇孔丘,就会因小失大、以偏概全,以至“不信道文”。

四、“情欲文饰”:大乱之源

河上公和《想尔注》提出,“邪文”无“道美”,也“不足以教民”。河上公针对俗世之“圣智”、“仁义”、“巧利”之文章,说这三种“文不足”就是“文不足以教民”,既无“素朴”之美,也不能当做评价的原则,因此,用来教化世人的东西,“当抱素守真,不尚文饰也”^③。河上公还将“政教礼乐之学”对立於“自然之道”,认为“政教礼乐之学”学得愈多,就会“情欲文饰日以益多”,妨碍“为道”。他将老子“为学日益,为道日损”说解释为“学,谓政教礼乐之学也。日益者,情欲文饰日以益多”,“道,谓自然之道也。日损者,情欲文饰日以消损也”^④。这里的“乐”以及“情欲文饰”,从一般意义来理解,自然包括审美的因素。反对它们,并非反对一般意义的审美活动,而是反对那些有妨“自然之道”的世俗的“礼乐”和“情欲文饰”,即儒家的、俨然有庙堂之尊的“乐”和“文”。《想尔注》对此发表了更为激烈的意见。它说,此“三事”,乃“天下大乱之源”,“欲演散之,亿文复不足,竹素不胜矣”,“故令属此道文,不在外书也。揲说其大略,可知为乱原”^⑤。这种“邪文”为何出现且泛

① 饶宗颐:《老子想尔注校笺》,第24页。

② 同上书,第29页。

③ 《老子道德经河上公章句》卷二《还淳第十九》,第76页。

④ 《老子道德经河上公章句》卷三《忘知第四十八》,第186页。对原句标点略有改动。

⑤ 饶宗颐:《老子想尔注校笺》,第26页。

滥?《想尔注》解释说,乃因为“道绝不行,耶(即邪——引者注)文滋起,货赂为生,民竞贪学之,身随危倾”。因此,“当禁之,勿知邪文,勿贪宝货,国则易治。上之化下,犹风之靡草。欲如此,上要当知信道”。如果“上信道不倦,多知之士,虽有邪心,犹志是非,见上勤谨,亦不敢不为也”^①。将非“道”的“邪文”看做是祸国殃民的根源,这不能不说是相当激烈的政治内容方面的判断。

河上公和《想尔注》都认为,必须去除“邪文”、“邪学”,方能得道之美。河上公解“绝学无忧”说,“绝学不真,不合道文”,所以,“除浮华则无忧患也”^②。这里所说的必须“除”去的“浮华”之“学”、“文”,就是指非“道”的一切世俗之“学”、“文”,包括儒家的“章句”之学。《想尔注》在讨论“绝学无忧”和“唯阿”问题时说,“未知者复怪问之,绝邪学,道与之何?邪与道相去近远?绝邪学,独守道,道必与之;邪(疑衍——引者注)道与邪学甚远,道生邪死,死属地,生属天,故极远”^③。对于老子《道德经》中最有兴味的美学命题“美—恶(丑)”差异论,河上公采取改“美”为“善”的办法,即改为“善之与恶,相去若何”,然后解释为“善者称誉,恶者谏诤,能相去何如?疾时恶忠直,用邪佞也”^④。这是从善恶伦理和人格差异方面着眼。对此,《想尔注》不改动老子《道德经》原字句,只是将“美”解为“善”,将“恶”(本义为“丑”)解为“不善”,说,“未知者复怪问之,欲知美恶相去近远,何如道与邪学近远也?今等耳。美,善也。生故属天,恶死亦属地也”,也同样达到了以“善”解“美”的目的^⑤。当然,“善”总是美好的。应该说,伦理判断是比较审美的判断,从学者到老百姓都更容易理解和解释。河上公还强调,道人应该“不尚(华)言”,要“去彼华薄,取此厚实”^⑥。这里,他一方面阐明了“浮华”、“华薄”之“文”“学”即“邪”,另一方面强调了必须除去“浮华”的“邪文”、“邪学”方能得“道美”。河上公还说,讲究浮华“文”“学”的统治者,是很令人担忧、令人害怕的,“(道)人所畏者,畏不绝学之君也”,因为他“不可不畏,近令色,杀仁贤”,对道和道人很有威胁。而“欲进学为文”,也会使“众人”“淫放多情欲”,损害人们的求道

① 饶宗颐:《老子想尔注校笺》,第6—7页。

② 《老子道德经河上公章句》卷二《异俗第二十》,第79页。

③ 饶宗颐:《老子想尔注校笺》,第26页。

④ 《老子道德经河上公章句》卷二《异俗第二十》,第79页。

⑤ 饶宗颐:《老子想尔注校笺》,第27页。

⑥ 《老子道德经河上公章句》卷三《论德第三十八》,第150—151页。

之心^①。既然浮华的“文”和“学”有如此糟糕的作用，河上公认为还不如“绝圣制作，反初守元”，“五帝画像，苍颉作书，不如三皇结绳无文”^②。干脆，连“五帝画像”、“苍颉作书”都一齐扔掉，回到上古“结绳”记事的时代，更能使人回归“素朴”状态。否则，“言世俗(之)人荒乱，欲进学为文，未(有)央止”，就会离“道美”越来越远^③。

五、“道一美”：文艺的无用之用

当然，河上公和《想尔注》都清楚，“道一美”具有本原性质，且同大多数艺术美、自然美一样，并非实用之“物”，只具有无用之“用”，即审美价值。河上公认为，《老子》为什么要讲“美言可以市”呢？是因为“美言者独可于市耳，夫市交易而退，不相宜善言美语，求者欲疾得，卖者欲疾售也”^④。那些华丽的言词，就像市场上交易的货物，卖方急于兜售，买方也急于要得到。这是买卖双方都有求于这场“买卖”的缘故。这样的“美言”，显然不是体现“道美”的东西，而只是空有华美辞藻的“邪文”、“邪学”。体现“道美”的，恰恰是那些“质朴”的东西，是“去华文，微服饰，民则随我为质朴”的东西^⑤。求“道”的人，欲望要少，最好“常无欲”，要“美其恶衣，不贵五色”，要“安其茅茨，不好文饰之屋”，要“乐其质朴之俗，不转移”，还要“无情欲”，等等^⑥。可见，这“美”、“贵”、“安”、“好”、“乐”之类审美活动，都不是建立在对象的实用(如物质需求)上的。

符合“道美”的人和物，不一定为人所“贵”或所“贱”，“不欲如玉为人所贵，如石为人所贱，当处其中也”^⑦。如果说石头还有实用性的话，那玉却主要是“用”于审美方面。这是十分符合一般的美学规律的。正如当代美学家朱光潜所说，“实用的态度以善为最高目的，科学的态度以真为最高目的，美感的态度以美为最高目的”。“就‘用’字的狭义说，美是最没有用处的。……从实用的观点看，许多艺术家都是太不切实用的人物。然而我们又何必来讲美呢？人性是多方面的，需要也

① 《老子道德经河上公章句》卷二《异俗第二十》，第79页。

② 《老子道德经河上公章句》卷二《还淳第十九》，第75页。

③ 《老子道德经河上公章句》卷二《异俗第二十》，第79页。

④ 《老子道德经河上公章句》卷四《为道第六十二》，第241页。

⑤ 《老子道德经河上公章句》卷三《淳风第五十七》，第222页。

⑥ 《老子道德经河上公章句》卷四《独立第八十》，第304页。

⑦ 《老子道德经河上公章句》卷三《法本第三十七》，第157页。

是多方的。真善美三者俱备才可以算是完全的人。”“真和美的需要也是人生的一种饥渴——精神上的饥渴。”“人的美感的活动全是无所为而为,是环境不需要他活动而他自己愿意去活动的。在有所为而为的活动中,人是环境需要的奴隶;在无所为而为的活动中,人是自己心灵的主宰。”“在实用的和科学的世界中,事物都借着和其他事物发生关系而得到意义,到了孤立绝缘时就没有意义;但是在美感世界中它却能孤立绝缘,却能在本身现出价值。照这样看,我们可以说,美是事物的最有价值的一面,美感的经验是人生中最有价值的一面。”^①这从本质上揭示了“美”的非“实用”性。也许正因为意识到这一点,河上公才认为,像战争胜利这样的大事,为人君者也不应该欣喜和感到快乐,“虽得胜而不以为利美也”,“美得胜者,是为喜乐杀人者也”^②;《想尔注》也说是“道人恬淡,不美兵也”,人君“乐兵乐煞不可也”^③。推而广之,世间的一切功利的判断,都不合“道”的准则,也不合“美”的要求。

① 朱光潜:《谈美》,安徽教育出版社1997年版,第18—20页。

② 《老子道德经河上公章句》卷二《偃武第三十一》,第127页。

③ 饶宗颐:《老子想尔注校笺》,第42—43页。

第二章

道教美学思想的形成：魏晋时期的道教美学思想

第一节 《太平经》的“寿—美”思想

早期道教经典《太平经》所展示的宗教美学思想,标志着道教美学思想的产生和形成。

一般来说,人为宗教都是以现实人生为痛苦和丑恶的,都把追求“彼岸”的理想乐园作为彻底解脱。而中国道教,从民间道教天师道、太平道开始,就是以“生”为“乐”,以“长生久视”(长寿)为美的。这是一种“此岸”态度,是热爱生命、追求现实生活之美的美学意识、美学追求,实在与其他宗教区别鲜明。

《太平经》认为,现实生活是有价值的,人生也是幸福和快乐的。如果人能锲而不舍地求“道”,将自己的生命与“道”合一,那么,生命就进入了永恒的境界,人就成为长生不死的神仙,人的生命本身就达到“至美”的物我两忘的“至道”的高度,而身外的现实环境也因此变成了得道成仙的必要的阶梯,即使有痛苦和不幸也可以容忍,可以用宗教的超然态度,把整个人生、整个物质存在转化为审美鉴赏的对象。

一、以“寿”为“善”(美),以“活”为“乐”的美学观

在汉末,作为最富大众性的早期民间宗教的太平道,其传教方式和吸引群众的办法,就是用宗教形式的医和巫,来救治人们的肉体,解除人们现实的灵与肉的苦难,进而获得信众的(三张一系的“五斗米道”也是这样)。再加上它的很有“互助

组织”意味的宗教组织形式,有利于团结和组织群众、特别是农民群众抗拒现实生活的压迫和痛苦,因此,当农民起义需要它作为信仰和理想的支柱的时候,宗教组织很容易就变成了政治和军事组织。太平道的这种“此岸性”,自然会反映到它的宗教思想的方方面面,其美学思想也不例外。《太平经》说:

人最善者,莫若常欲乐生,汲汲若渴,乃后可也。^①

“善”在古汉语中本来就有“好”和“美”的含义^②。《太平经》强调,人们应该了解,人间最美好(即“最善”)的事,不是高官厚禄、封妻荫子,或者发财致富、锦衣玉食,甚至也不是“彼岸”的、“天堂”的幸福,而是人人都可以体会到的、现实的平凡生活之乐,一种现实的审美的愉悦。这种以“生”为“美”的观点,被认为既是一种本能,又是一种人生态度,是一种最美好的、非功利的、充满了审美情趣的人生态度。“生”,是人生目的,也是审美态度,更是人生追求的终极的快乐和最神圣、最崇高、最伟大之美。所以,《太平经》宣称:

三万六千天地之间,寿最为善。^③

“寿”,就是长生不老(即后来的长生成仙)的古代的通俗说法。也就是说,健康长寿,在道教中是永远的宗教理想和至高的美学境界。这其实就是道教的“生—美”思想的总纲,也是道教美学思想核心的“道—美”观点的“通俗化”和“人道化”阐述。道教的“生—美”观点,明显带有早期道教所吸收的那些民间宗教思想的色彩。从中国传统思想的发展历史看,它不但比这时已经进入中国的佛教的思想具有更强的民族特色,而且比体现汉魏晋知识分子追求生命自由的“玄学”及放诞作风,更具有脚踏实地的“现实性”。

① 《太平经》卷四十《乐得天心法第五十四》,《道藏》第24册,上海书店1988年版,第397页。又见《太平经》,《正统道藏》,上海古籍出版社1993年影印本,第172页。因该影印本早于三家本《道藏》出版,故从当时习惯用之。以下未注之《太平经》均为此版本。

② 《说文解字》:善,“与义、美同意。”又如《论语·八佾》:“子闻《韶》‘尽美矣,又尽善也’;谓《武》‘尽美矣,未尽善也’。”可见,善确有“美”的含义。

③ 王明:《太平经合校》,中华书局1960年版,第222页。

基于这种基本的“寿一善”观点,《太平经》还提出“人命最重”的人生价值标准和审美价值标准,认为神仙都是“不贪尊贵”、“但乐活而已”的人^①。这“乐活”之“乐”,即是道教的一种以生命意识为根据的非功利的审美态度。活着,就是愉快;活着,就是美好;活着,就是神仙。这种以生为美的审美态度、人生态度,既是超然世外的,又是极为注重现实人生的。这体现早期道教思想的内在积极精神,也是《太平经》在现实美问题上的典型表述角度。所以书中还说:

古者三皇之臣多真道也,故其君多寿;五帝之臣少真道,故其君不若三皇之寿也;三王之臣复少真道,不能若五帝也;五霸之臣最上(尚)功伪文祸,无有一真道,故多夭死,是明效也。^②

以长生久“寿”为美好神仙生活的标准,用三皇五帝、三王五霸(之臣)的寿夭来进一步证明,可见这一标准深广、彻底的程度。哪怕你同样贵为帝王,或同样位居一人之下、万人之上,你的行为不合“真道”,你一样享受不到美好的长生久“寿”的神仙生活,你留在历史上的形象也将是不美好的。

二、“与元气比其德”：“寿一美”之最高目标

太平道从两千年前就开始以人的现实的生活即“此岸”生活(亦即生命)为“美”、以“寿”为“善”(美)、以“活”为“乐”,应该说具有更多的民族文化价值。这种思想不但比西方宗教美学思想更“现实”,而且也比唐宋以后的道教保留了更多的“民间”色彩和民众特色。

由于《太平经》是庞杂的民间道教各种经典的合集,虽然经过后世道教学者的整理编校,但还是可以看出各经、诀、咒之间从用语到思想水平的明显差异。即便如此,神仙可以修炼成,德、道之美可以从修炼中体会,在书中贯穿始终。比如,书中写道:

守道而不止,乃得仙不死;仙而不止,乃得成真;真而不止,乃得成神;神而

^① 王明:《太平经合校》,第34、288页。

^② 《太平经》卷四十七《上善臣子弟子为君父师得仙方诀第六十三》,第209页。

不止,乃得与天比其德;天比不止,乃得与元气比其德。^①

这里,“守道”是修炼的起点,一直坚持“守道”,可以不死而长生成仙,实现道教修炼的第一步目标——过上超越凡俗的、美好的“仙人”的生活;然后,如果再“仙而不止”,不断地按照更高的标准要求自己,不断实现更高层次的肉体与精神的冶炼和熔铸,就会到达更高层次、更美好的“真人”的境界;如果继续努力,继续修炼,继续超越自己,“真而不止”,就有可能达到只有极少数人能够达到的美妙的“神人”的地位;如果道心坚定,继续锲而不舍地向更美好目标前进,也就有可能超越“神人”、高于“神人”,成为“与天比德”的“天神”,即后世道教文学作品中所谓“与天地同寿”的意思吧;而道教的修炼还有最高、最美、最终极的目标,那就需要“天比不止”,最后达到守道(即后世所谓修道)的最完美的境界,则是能“与元气比其德”,达到与“元气”(道)合一的状态,既无限又“无待”(《庄子》)的绝对的生命状态。这种状态,大概就是后来道教所谓“老子一气化三清”式的能力和能量,是无内无外的绝对超越境界,是人生现实美的终极追求和绝对状态,是道教的神性美的最高等级和最高境界。

三、“爱气,尊神,重精”:修道与审美双重超越

太平道所代表的早期道教,是以“生”为美,以“死”为丑的。此后道教一直关心怎样把美好的“生”无限延长,以至长生不“死”(早期称为“白日飞升”),或者“先死后蜕”、“尸解”成仙。这都是希望将“死”转化成“生”,将“丑”转化成“美”。这转化的契机,就是“修”道,通过各种各样的“修炼”来实现转化。《太平经》认为人“三气共一,为神根也;一为精,二为神,三为气……”所以必须“爱气,尊神,重精”,提倡“守一”之修炼法。它说:

欲寿者当守气合神,精不去形,念此三合以为一,久则彬彬自见,神中形渐轻,精益明,光益精,心中大安,欣然若喜,太平气应也。^②

^① 王明:《太平经合校》,第78页。

^② 同上书,第728、739页。

这是道教修炼法中最早提出的“神、精、气”合一之法,同时也是从审美或类审美体验的角度提出的“快感”论或美感论。特别是它指出“三气共一”之时,修炼者内心那种“心中大安,欣然若喜”的美好感受,实际上十分接近审美活动中主体的心理体验,属于一种排遣烦恼后的轻松、认同生命后的快乐。它还认为,这种类审美的美好感受,来自修道者与“太平气”相互感应的结果。而这“太平气”既是外在的,又是内在的;既可向外去吸收和感应它,又可向内去开发、扩张它。这大约就是另外一卷中所说的“天地之藏气”:

夫天以要真道生物,乃下及六畜禽兽。夫四时五行,乃天地之真要道也,天地之神宝也,天地之藏气也。六畜禽兽皆怀之以为性,草木得之然后生长。若天不施具要道焉,安能相生长哉?^①

它将万物的生命和运动,统统归结为秉承天地的“神宝”或“藏气”。按照这个逻辑,生长于天地之间的人自然也是如此。对于人来说,“太平气”也好,“藏气”也罢,通过修炼是可以得到或保有的。这也就是《太平经》生命美学的宗教理论基础,它强调的是人的现实努力,即自我“守气”修炼的能动意义。

在《老子》的哲学思想体系(不是指汉代以后逐渐成为道教经典的《道德经》的宗教思想体系)中,“道”生化出来的“一”,似乎就已具备了后来的“气”、“元气”或“先天之气”的朦胧的雏形,但“一”终究还只是关于宇宙的物质存在的一种早期哲理化说法。在《庄子》的思想体系(不是指汉代以后逐渐成为道教经典的《南华真经》的宗教思想体系)中,虽然有了“气”的概念,如其《至乐》篇说“(气)而本无形,非徒无形也,而本无气……变而有气,气变而有形,形变而有生”;其《知北游》篇也说“人之生,气之聚也”,“通天下一气耳”,但这只是哲学家对宇宙本体的一种形象化说法。“气之聚”生人,与“气之聚”而生万物一样,只是道家(不是指道教)哲学中唯物主义思想因素的形象化表达。到了太平道时代,人们才第一次将人的生命养护与保持“元气”相联系,将人体生命力的永恒作为人生最美好的追求,第一次敢于把人的个体的生命之修短与天地之长久相提并论。这不能不说是人类自我意识的伟大觉醒和更高层次上的自我欣赏。

^① 《太平经》卷九十七,第392页。

不过,必须看到,《太平经》从“守道”可获得一种类似审美感受的体验,一种类似宗教神秘主义的心理特点,或者只有通过宗教体验渠道才能达到的神秘“直觉”感受。这对于修炼者个人来说,是一种自我“体验”和“内省”的功夫。但是,这不是说《太平经》也像佛教以及后来的阳明“心学”那样只讲“心性”修炼,而是说,它极为爱惜和宝贵肉体生命以及它提供的达到永生的方式,归根到底还是只能向“内”去追求——因为,实际上任何人的肉体生命都不可能永恒,永恒的“寿”美只能是一种理想。换言之,生之美和“寿”之美,最终只有通过修道者内心的体验、感受来领会、鉴赏;“生”是否“美”,标准还是在自我,在内心。这当然还是一种主观唯心的美学观。

总之,活得健康、快乐、自由、长久,实际上是《太平经》时代的早期道教以“神仙”形象推出的美学人格理想,也是传统思想中关于自我生命的实现与强化意识之宗教美学的表达。其重大的思想、文化意义在于:在中国古代的那种窒息个性、人性的封建社会里,道教美学如此强调个人的生命之美学价值,强调人生的“长生不死”追求(也就是达到“至美”的“至道”境界)的必要与重要,强调人通过努力(也就是潜心修炼,终与“道”合),完全可以达到人格的理想(“成仙”)而获得最高的幸福和美感受。这在它的文化本质上,无疑包含一种具有中国特色的朴素的人道主义美学观点和个性主义观点。道教的“生—美”意识中包含的自我意识、生命意识、个人意识、自强意识、生命的自由和发展的意识,虽然都抹不掉宗教思想、宗教文化烙印,但在中国文化人道主义传统中,它们无疑应该有一席之地。同时,《太平经》提出的主观体验性的“生—美”审美论,与中国古代美学思想那种注重主观、注重想象、注重灵感的传统是一脉相承的,从某种意义上来说,它还推进了这一传统的继承和发展。中国古代美学中的“神气”说、“气韵”说、“风骨”说、“心气”说、“妙心”说、“性情”说、“性灵”说、“明道”说,多与它的主观体验性特点有关。更重要的是,它的这种主观性,在文化精神上容易与中国人的那种在艰难困苦中不懈奋斗的向上性格接轨。这些对我们今天弘扬民族优秀传统文化,有一定的借鉴和启示意义。

第二节 《太平经》的伦理美学思想

《太平经》的美学思想,与其他各种宗教一样,有明显的伦理化特色。而它的

这种伦理的宗教美学思想,实际上是从审美的角度来规范修道者和信众的宗教行为 and 美学标准的。从价值取向说,审美要求超越现实,而伦理要求面对现实。这无疑有矛盾。那《太平经》又是怎样将两者统一起来的,宗教伦理要求怎样与人的审美需求合二而一的呢?

一、道即“神”:伦理的人(仙)格美观点

《太平经》的宗教思想,最基本之点是:人是可以修炼而得长生以至成仙的。仙,即是能体现“道”之大美的特定的“人”。神仙之美,或曰神仙生活之美,并非与人毫无关系,而恰恰是以人之美为基础升华出来、超越而来的。它认为,人不只是人,而是“天地之神统”在现实世界的集中表现。它说:“夫人者,乃天地之神统也。灭(之)者,名为断绝天地神统,有可伤败于天地之体,其有害甚深,后亦天灭煞人世类也。”^①换句话说:人乃“神”的传续,你如果害人或有了害人之心,就是伤天害理,也就为天地所不容。这是典型的宗教伦理观点。同时,它认为人的美也与天地有着密切的联系,是天地之美(即老、庄所说的天地体现的“大美”)的人格化形式。

《太平经》吸收了汉代流行的“天人合一”的神学观点,认为“天”赋予了人肉体和精神,并且是按照天、地、四时、五行的象征形象创造出来的。它说:

人生皆含怀天气具乃出:头圆,天也;足方,地也;四肢,四时也;五脏,五行也;耳目口鼻,七政三光也。……反之,天之为形,比若明镜,比若人之有两目洞照,不欲见污辱也……是故人头口象天,不欲乐见污辱也。常欲得鲜明,得善物。故天下以淹污辱恶。^②

这实际上是一种宗教伦理—美学判断的根据和基本逻辑。在《太平经》看来,人体的美学价值,不在于人体本身,而在于人体所象征的大自然的形象或神秘的“天气”,也在于“天”所体现的能够“洞照”人间善恶美丑的“形”象,以及“不欲见污辱”,即见不得人间丑与恶的性格。这段话包含的美学观点,最能体现中下层

^① 《太平经》卷四十《乐生得天心法》第五十四,第172页。

^② 王明:《太平经合校》,第36、660页。

“群众”的宗教伦理—美学观点。人的形体之所以美,是因为它是“道”按照天、地、四时、五行、“七政三光”的形象和规律创造的,因而具有一种与“天地”、“四时五行”等人(神)格化自然物同样神圣而神秘的“合(有)规律之美”。

一千年后,西方神学家托马斯·阿奎那说,世间的事物的确具有那种体现了“神”的创造意志的“完整、和谐、鲜明”之美。其原因何在呢?这是因为:“神是美的,因为神是一切事物的协调和鲜明的原因。”^①这是西方宗教美学最经典的论述。不过,这比《太平经》关于“神”性美根源的说法晚了一千年。

上引《太平经》所说的“天”,已经有了明显的人(神)格特点,有意志、好恶和炯炯的双眼,不喜欢看到世间的丑和恶,希望欣赏美好而光彩夺目的事物,得到令人愉快和可敬的美好的东西。这在神学象征上说,此“天”即“神”。《太平经》的思想体系里,“道”的最伟大的体现就是“天地”;天地之“美”(即老、庄所说之“大”美)就体现了“道”之大美。同时,《太平经》的“太平”治世理想,无疑包含了它的社会理想、人生理想、人格理想和美学理想。这种种理想,都需要通过修“道”(即追求“道—美”)去实现。因此,《太平经》对“道”的审美评价,是通过“道”的种种伟大、神圣作用的赞颂来表达的,它对“道”之崇高神圣美的评价是“神”:

王者行道,天地喜悦;失道,天地为灾异。……天与帝王相去万万余里,反与道相应,岂不神哉!^②

这个“神”,不是指上古就有的“神灵”(名词)之涵义,而是指与之相联系的(语言学称为“派生”的)“神异”、“神圣”、“神妙”、“神秘”(形容词)的意思。《太平经》对此也有所解释:

神者,道也。入则为神明,出则为文章,皆道之小成也。^③

① [意]圣·托马斯·阿奎那(Saint Thomas Aquinas, 1226—1274),欧洲中世纪末期基督教神学家和经院哲学家。他的美学观点具有神秘、唯心的性质,是其神学的一个组成部分。其美学思想中最有代表性的观点是:“事物之所以美,是由于神住在它们里面。”《西方美学家论美和美感》,朱光潜译,商务印书馆1980年版,第65—66页。

② 王明:《太平经合校》,第17页。

③ 同上书,第734页。

这个解释不但说明了《太平经》的确是从“神明”使然的角度使用“神”(道—美)概念的,而且还将“文章”看成是“道”的“神”性美的外化,是“道之小成”。而按《太平经》的用语习惯,这里“神”是泛指包括文学艺术在内的一切艺术作品、艺术美,甚至可能还包括天造地设的天然景物、自然美。

从汉末的现实看,对于广大普通道众来说,赞“道”为“神”比赞“道”为“大”更通俗、更容易理解;同时,这标志着“道—美”(“大”美)思想从哲学到宗教的发展和过渡。应该承认,“神”的这种美学范畴用法(形容词用法)不是《太平经》的首创,先秦诸子都曾用过,甚至最具唯物主义“无神论”气息的荀子也讲过“不见其事而见其功,夫是之谓神”^①。荀子的“神”,其实是神奇、神妙的意思,更偏重于审美判断。这样,《太平经》赞美“道”之“神”,即是赞美得“道”之仙,赞美修道人向道之心。

二、“喜乐者,乃道德之门”:伦理化美感论

美感作为一种认识活动,其特征之一就是包含着情感体验。人无论欣赏美(如自然美)还是创造美(如艺术美),都会由审美主体直射到人的本身、满足了审美需要和美的理想,而产生愉悦、快乐、幸福等情感。这种审美体验完全不同于生理快感,还包含着理性的、精神的内容。被后世道教尊为南华真人的庄子,提出了“至乐”说。他所说的“至乐”,显然超越了一般生理快感,属于一种精神上的极大快乐,实际上接近于我们今天所说的美感或审美愉悦。他说:

今俗之所为与其所乐,吾又未知乐之果乐邪?吾观乎俗之所乐,举群趣者,诮诮然如将不得已,而皆曰乐者,吾未之乐也,亦未之不乐也。果有乐无有哉?吾以为无。^②

这里,有几个意思值得注意。一是不以“俗之所乐”为乐。众人趋之若鹜、甘之如饴的事物,庄子既不随俗,跟着别人认为可乐,也不认为可悲(不乐),不赶潮流,不人云亦云。他提倡的是一种遗世独立的人格,一种与众不同的快乐。二是提

^① 章诗同注:《荀子简注·天论》,上海人民出版社1974年版,第177页。

^② 《庄子·至乐》,《道教三经合璧》,浙江古籍出版社1991年版,第210页。

出“无为”才真正有“乐”,才是真正的快乐。俗世之人以为“无为”是巨大的痛苦,因为他们将俗世的(物质的)享受当成了快乐。因此,他们总是在物欲中打圈子而不能自拔,但欲壑难填,物欲是永远无法满足的,所以他们总是充满痛苦。三是庄子重申老子的“至乐无乐”观点,并将“至乐”境界作为体悟“至道”以后出现的极大快乐。而这种“至乐”究竟是什么样的快乐呢?庄子将老子并提的“至誉无誉”连成一句话来说,显然有他的深意。“誉”,即是赞美,是一种审美评价,或以审美评价为基础的伦理判断。“至誉”,也就是最高的赞美,是一种最高审美评价。以此相类,“至乐”也就是最高的审美快乐。应该承认,虽然作为思想家的庄子并非在谈宗教问题,但由于其特定语言方式,的确很容易被后世兴起的道教改造成宗教审美思想和宗教教理。

《太平经》大约就是最早将庄子的这种“至乐”、“至誉”观点转变为宗教思想的道经。《太平经》以“乐生”、“乐道”、“乐人”、“乐善”、“乐凶”之“乐”为准来作美学判断^①。这些美学判断里面,既包含对“道”的态度,又包含对“人”的态度,还包含伦理(如善、凶)判断的成分。在此基础上,《太平经》提出了“天地乐”观点,这一观点大略相当于老子、庄子的“至乐”、“至誉”说。在《太平经》所代表和表现出的早期道教思想里,“天地”已经具备了相当明显的人格神特点。《太平经》讲“天地乐”,就是从宗教人格神角度出发立论的。它说:

乐则天地道德悉出也,怒则天地恶悉出也。故天地乐者,善应出也;天地不乐者,恶应出也。^②

这段话有两方面的涵义。一方面,是人要保持或修炼达到“乐”而不“怒”的超然态度,对世事人生都采取审美式的超功利态度,你就能合天地之“道德”;另一方面,是“天地”也是有情感的,你的所作所为能使“天地”赞赏而“乐”,就会有种种好事、美事回报给你,你自然就在思想上、感情上与“天地”一致了,与“天地”同“乐”了。这里,值得注意的是“道德”与“恶”对举并非偶然,是以“道德”替代了“善”。这从后一句中的“善”、“恶”对应可以清楚地看出来。这实际上是在审美

^① 如《太平经·乐生得天心法》、《急学真法》、《三合相通诀》、《六罪十治诀》等诸经诀。

^② 《太平经》卷一一三《乐怒吉凶诀》,第509页。

判断中融入了伦理判断。

更重要的是,《太平经》将“喜乐”这样明显的美感的情感因素,直接和至高的“道德”挂钩,这是有其宗教信仰逻辑的。《太平经》说:

喜乐者,乃道德之门也。故当从之,使生道德之根,勿止之也;止之,反则生刑祸之门也。此者,吉凶之所出,安危之所发也。故乐者,阳也;刑罚者,阴也。阴之与阳,乃更相反。阳兴则阴衰,阴兴则阳衰。阳者,君也;阴者,臣也。君盛则臣服,民易治;臣盛则君治侮乱。此天自然之法也,故当从其君乐也,以厌其民臣,止其数怒也。下古之人愚,不深知其意,反多断绝之,故使阴气盛,阳气衰也。阴气盛,则多盗贼,罪人不绝,凡万物不生也,多被阴害,大咎在此。乐气生则阳气盛,以断此害。^①

这“喜乐”,既是主体(审美)的判断和体验,对个体的修道、得道都有其不可忽视的意义;同时也具有社会教化作用,甚至政治辅助作用的。如果将这段话以现代哲学社会科学的术语来阐述,我们会惊讶地发现,它在以“阴一阳”对立统一的朴素辩证思想为核心的论证过程中,涉及了如此广泛的领域,从政治到哲学,从美学到伦理,从历史到现实,从天地到生命,从生理到心理,等等,又是如此自然地过渡到宗教教理上去,几乎使人忘记它原是一部庞杂的民间道教经典。

《太平经》的这种宗教美感论,还体现在其以“乐一怒”对举为代表的朴素辩证美学观上:

凡乐者,所以止怒也;凡怒者,所以止乐也。此两者相代。是故乐则怒止,怒则乐止。故怒乃生刑罚,斗之根也;喜乐者,乃道德之门也。^②

显然,“乐一怒”这样的对立情感,从美感说也是对立的审美感受。并且,“乐一怒”又有实际的社会功能,可以对社会的安定或动乱、政治的严厉或宽松起作用。总之,你若能立足于获得“喜乐”之情,也就相当于立足于获得“道德”之美

① 《太平经》卷一一三《乐怒吉凶诀》,第508页。

② 《太平经》卷七《太平经钞》,第95页。

(即神仙),通过“喜乐”可以到达“道德”——这又从宗教的角度超越了美学。这种“实用”的美学观点,正是中国传统美学的伦理化特色之一。以“乐”止“怒”,是“乐”符合“道德”涵义的社会作用的进一步发挥,也是对美感怎样影响个体行为和社会心理的朦胧阐释。虽然《太平经》的“喜乐”论只说出了美感的一种情感特征,既未做出科学的理论分析,又缺乏情感、美感和审美感知之间的联系和区分,但对于一千多年前的非学者文本来说,这种泛审美情感论之认识史、思想史价值,也值得高度肯定。

三、“天地之至情”:伦理化美学情趣论

道教的修道炼性的要求和方法在老、庄的“清静”观基础上,向普及和可操作方向发展。与此相应,审美情趣方面也有明显向这个方向发展的趋势。道教思想中的“清静”,实际上就是“无为”哲学的美学表述,或叫做通俗的宗教审美趣味。这种非实用的审美要求,同相当实用的“学”道要求能够如此和谐地结合,再次说明道教美学思想从来就带有较强的“现实”成分。只要透过《太平经》宗教说教的语言外壳,这种思想实质是不难把握的。比如,《太平经》借古论今地讲“清静”情趣的由来及根源,说:

故古者上皇之时,人皆学清静,深知天地之至情,故悉学真道,乃后得天心地意。^①

将“清静”作为“天地之至情”,作为学道的动因和起点,说明《太平经》也是相当重视内心锤炼的,也是把“心”、“意”和“情”的美化,作为“学道”和得道的前提。至于它为什么并不祖述老、庄的“虚静”观点,大约是因为它是民间的、群众的宗教“文本”,而不是学者著作之故。尽管如此,《太平经》的“清静”和老、庄的“清静”,本质上是毫无二致的。这不但因为《太平经》的“道”、“法”与老、庄之“道”有文化血缘上的联系,而且因为它们同样具有浓烈的(如果不是更多的话)美学情趣论的味道。

在另一处,《太平经》又从“政治哲学”角度,提出“为人君者”保持精神(神魂)

^① 《太平经》卷四九《急学真法》,第222页。

上的快乐、愉快的重要性。它认为,统治者治国平天下,应该“合天心”、“得天意”,要不然,“人君”死了之后“魂神”(略相当于后世宗教或民间信仰中的“魂魄”、“鬼魂”)也会在“地下”(略相当于后世所谓“阴间”)受到责难。它说:

是故古者大圣贤深计远虑知如此,故学(道)而不止也。其为人君者乐思太平,得天之心,其功倍也,魂神得常游乐,与天善气合。其不能平治者,治不合天心、不得天意,为物功于天上,已到终,其魂神独见责于地下。^①

探讨本论题特别值得注意的是,“人君”统治得法的内在标准,一是“乐思太平”,二是“魂神得常游乐”,都是指一种精神的情绪、情感状态,而不是“平治”天下的实际政治业绩。这一方面体现了《太平经》终究是宗教文本,必然将宗教对政治、社会的控制力无限扩展、夸大,另一方面又反映出早期道教作为民间文化产物折射了老百姓对政治和社会的伦理化理解。此外,《太平经》提出的精神愉快来自“魂神”“与天善气合”,实际上也体现它从审美情感角度对伦理(善)的强调,或者从伦理的角度对审美愉悦的强调。因为,它所说的“魂神得常游乐”的精神状态,只有在超现实、超物质、超功利的审美或类审美活动中才可能获得。

《太平经》对修道者(或作者)的心灵美以及“文”(即广义的“文学艺术”)之内容,还提出具体的要求:

善者著善之文,不失其常,不失其宜,是谓上德。无所不成,无所不就,不失其实,不失阴阳所生成,不失四时主生之气所出入,不失五行之成,不失日月星宿,不失其度数,不失其吉凶之期,不失有灾异之变,不失水旱之纪,人命短长,不失所禀系星宿厚薄之意,是上德之所当行也。^②

这是说,“文”(文艺)的内在标准是“善”,是符合“四时五行”、“日月星宿”、“阴一阳”、“出一入”、“吉一凶”、“水一旱”、“短一长”、“厚一薄”等有关天时、人命的“上德”。从文艺内容来说,《太平经》强调的实际上是艺术美的核心是内容的

① 《太平经》卷四十《努力为善法》,第169页。引者对原文略有校改。

② 《太平经》卷一一〇《大功益年书出岁月戒》,第476页。

社会、伦理的价值。换言之,文艺的形式美是服从思想内容的。

自然,《太平经》所强调的思想内容美必然是排斥纯物质享受和物欲的。在《太平经》的宗教思想中,虽然物质享受还不能说是完全的不合“德道”,但物欲太过,肯定是被明确反对的。比如,《太平经》以通俗的语言论“身”与“财”的关系说:

身在,财物固属人身;身亡,财物他人有也,故无可爱惜。极以财物自辅,求索真道异闻也,故其身反得长存,财则在,常属于人也。^①

如将这种人生态度转化为审美情趣,必然就成了上文所说的讲究“清静”的趋向。所以,后世道教中人都推崇这种态度为真正的“神仙”态度,并借鉴吸收佛教的断绝“财色”的观点,发扬儒家、道家的“安贫乐道”的传统,形成一种宗教化的看轻一切物质享受与需求,而仅以“得道”为“美”、为“乐”的修道思想、修道环境和修道方式。在《太平经》以来的道教看来,物质生活只有与修道相联系才有意义,“道”之美妙趣味只有在长生成仙的追求过程中才能体悟得到。

应当指出,《太平经》与后世道教经典在伦理—美学价值标准方面最大的不同在于《太平经》更富于民众性和现实性。所以,《太平经》提出的宗教伦理—美学标准,更多的是与平民和农民日常生活相关的道德、审美“习惯”。如,《太平经》认为最“善”(同时也即“美”)的是“乐生”,其次是“乐成”,再其次,则是明显的世俗标准了。它说:

人最善者,莫若常欲乐生……其次莫若善于乐成……其次莫若善于仁施,与见人贫乏,为其愁心,比若自忧饥寒,乃可也;其次莫若善于设法,不欲乐害,但惧而置之,乃可也;其次人有过莫善于治,而不陷于罪,乃可也;其次人既陷罪也,心不欲深害之,乃可也;其次人有过触死,事不可奈何,能不使其家与比伍,乃可也;其次罪过及家与比伍者,愿指有罪者,慎毋灭煞人种类,乃可也。^②

它要求修道人(道学)对人应仁慈地施予,看到别人贫乏要像自己处在饥寒中

^① 《太平经》卷八十九《冤流灾求奇方诀》,第331页。

^② 《太平经》卷四十《乐生得天心法》,第172页。

那样“愁心”；立法的目的不是制裁人，而是让人有所畏惧；要善于纠正那些犯了错的人，但不要直接论罪；就是别人真的犯罪了，你的内心也不能光想着狠狠地整治他；即使罪犯犯了死罪，也不要让他的家人牵扯进去；要是罪犯牵连了家人，也不要随便就株连九族，搞扩大化的暴政。总之，这样要求“道学”的心灵美，要求相当具体的“仁”、“善”行为，既承继了儒家的仁爱精神，又寄托了平民百姓对于当时兵荒马乱时政的憎恶。从这点来说，《太平经》的“善一美”要求，就超出了一般意义的伦理—美学价值。

第三节 《太平经》的文艺美学思想

文学艺术之美，从本质上来说当然是属于人为美。奇怪的是，崇尚“自然”、“无为”的道教，从《太平经》以来一直用文艺弘扬“至道”精神、宣传教理教义，且在道经中还常常自觉不自觉地强调文艺美的必要和重要，常常将儒家传统的“文一道”观点、“文一德”观点，吸收改造为道教的宗教文艺美学观点，将文艺美作为体道之途、弘教之器、化人之大音。这是否与它的“自然”、“无为”的理想相冲突呢？它又是怎样把重“道”与重“文”统一起来的呢？应该说，这方面正是一般美学史付诸阙如或相当薄弱的部分，从这里深入开掘一下，也许我们会发现中国传统美学思想的另一个层面、另一种表现。

一、“出真文”：对真善美的呼唤

从文艺美学的角度理解，《太平经》所说的“文”，是包括“文艺”形态美和自然形态美的。因此，它主张的“出真文”，实际上就成为一个重要的美学原则：

欲得天道大兴法者，取诀于拘校众文与凡人诀辞也。欲得良药者，取诀于拘校凡方文而效之也。欲得疾太平者，取诀于悉出真文而绝去邪伪文也。欲乐思人不复杀伤女者，取诀于各居其处，随力衣食，勿使还愁苦父母而反逆也。欲除疾病而大开道者，取诀于丹书吞字，欲知集行书诀也。如其文，而重丁宁，善约束之，行之一日，消百害独人心，一旦转而都正也，以为天信。^①

^① 《太平经》卷七《太平经钞》，第80页。

可见,“出真文”是与太平道的“天道大兴法”、“得良药”、“太平”世界、“乐思人而不复杀伤女者”、“除疾病而大开道”、“消百害独人心”等重大的宗教理想和具体的救人度世的种种计划相关联的大问题,作为达到“太平”世界的前提条件提出。这不可谓不重要了。

什么是“真文”呢?《太平经·核文寿长诀》说:

文书满室,中有能得天心、平理治者,真文也,其余非也。^①

从个体讲,“真文”能“增寿”、“益命”、“安身”,是一种有助于、有利于修道的文本;从其内容看,“真文”是“得天心”的,且有“平理治”作用,有助于理顺政治、社会关系。“真文”所运载的“真”理,也就是《太平经》教理之核心的、至美的“至道”,其作用和效果是十分巨大、周全的。如在《去邪文飞明古诀第六十七》中,以“上皇神人”答“六端真人纯”问的形式说,如果要“求真”,“欲使天地平安,阴阳不乱,常顺行,灾害不得妄生,王者但日游治,为大乐之经”,等等,诀窍何在呢?神人说,你应该致力于“进至道而退去邪文”,使“帝王能力用吾书,灾害悉已一旦除矣,天下咸乐,皆欲为道德之士;后生遂象先世,老稚相随而起,尽更知求真文校事”,“如是天凡事,各得其所,百神因而欢乐,王者深得天意,至道往佑之,但有日吉,无有一凶事也”^②。“求真”,也就是“求真文校事”,即用“神人”所说的“吾书”来教化天下、指导王者政治,所以要推崇“至道”,远斥“邪文”。说穿了,“真文”就是体现和宣扬“至道”的“神”造经书,包含的是能使天下“太平”、“欢乐”并且“各得其所”的至理名言。

《太平经钞》也有对“真文”之“真”的解说。它模拟“神人”语气说,“吾之为文也,乃与天地同身同心同意同方同理同好同恶同道同路。故令德君按用之,无一误也;万万岁不可去,但有日彰明,无有冥冥时;但有日理,无有乱时;但有日善,无有恶时也。故号天之洞极正道。乃与天地心相抱,故得其上诀者可老寿,得中诀者为国辅,得下诀者可常自安”,这就是“正言正文正辞,乃是正天地之根,而安家国宝

① 《太平经》卷九十八,第404页。

② 《太平经》卷五十,第230—231页。

器父母也,而天下凡人万物所受命也”^①。这里,“真”即“至道”,是天下万事万物的本质和总体规律。而至道是至美的,这个“真”,就是一种有别于世俗涵义的宗教“伟大”、“崇高”之美。《太平经》的确也是这么说的,(真文)“书凡事之至意,(故)天地阴阳之文,略可见矣。其头足皆具,上系下连,物类有自然,因共安其意;善者集成一说,是以圣人欲得天道之心意,以调定阴阳,而安王者;使天下(太)平,群神遍悦喜。故取众贤荣贯中而制以为常法,万世不可易也”^②。这也是说“真文”是体现“道”之本质美的一种“形式”。古汉语“真”、“正”相通,“真文”也就是“正文”。所以,其《校正邪正法》就说,“(正文)真得天心,得阴阳分理,帝王众臣共知其真,是乃后下于民间,令天下俱得诵读正文。如此,(则)天气得矣,太平到矣,上平气来矣,颂声作矣,万物长安矣,百姓无言矣,邪文悉自去矣,天病除矣,地病亡矣,帝王游矣,阴阳悦矣,邪气藏矣,盗贼断绝矣,中国盛兴矣,称上三皇矣,夷狄却矣,万物茂盛矣,天下幸甚矣,皆称万岁矣”^③。这就将这部道经关于“真文”至高至大之美的观点,通过它的周详而巨大的作用展现出来了。当然,我们在这里不是说《太平经》已经将“真文”美学观点阐释得多么清楚透彻,而只是说,它是最早提出这一观点的道教经典之一。因而,它在道教美学思想上的开创性,在中国古代美学思想发展史上的代表意义,是应该得到重视的,也是值得认真研究、深入探讨的。

“出真文”的哲学渊源或美学渊源,很容易在《庄子》中发现。这说明了道教(包括早期的太平道)在美学思想上与道家的“血缘”关系。《庄子》中有一段话,简直就是对道教“真文”观点的理论铺垫,它说:

真者,精诚之至也。不精不诚,不能动人……真在内者,神动于外,是所以贵真也。其用于人理也,事亲则慈孝,事君则忠贞,饮酒则欢乐,处丧则悲哀……礼者,世俗之所为也;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。^④

① 《太平经》卷六《太平经钞》,第68页。

② 《太平经》卷五十《去浮华诀》,第235页。笔者作了必要的文字校订。

③ 《太平经》卷五十一《校文邪正法》,第247页。

④ 《庄子南华经·渔父》,《道教三经合璧》,第315—316页。

庄子的“贵真”与老子的“信言”(即《道德经》第八十一章所说“信言不美,美言不信”和第六十二章所说的“美言可以市,尊行可以加人”)又是一脉相承的。老、庄讲的内在之“真”、“信”,到了道教美学思想里,就成为对“道”的“精诚”之心的高扬,对修道人排斥物欲,甚至排斥物质之美的鼓励。

二、“弃除邪文巧伪”:对假恶丑的批判

与“出真文”相应,道教艺术美学还提出反“邪文”、反“伪文”、反“巧伪文”的主张。《太平经》几乎每一涉及文风、文品之处,都要旗帜鲜明地大反“邪伪文”。除前文所引外,激烈的还有“吾书本道德之根,弃除邪文巧伪之法”,“按行真道,共却邪伪”等说法^①。《太平经》认为,不反“邪文”,就无法排斥奸灾、奸伪、邪恶东西对人心的侵蚀。它以主、客作比,论证“邪文”、“邪言”与“奸伪”(即假恶丑)的关系说:“邪文邪言,乃奸灾之主人也;夫正文正言,乃遂(逐)邪奸恶之吏也。以文正言,以吏正奸伪,无主人则无止宿之所矣。夫邪言为奸主人,比若盗贼有舍止之所也。主人已死亡,盗贼无缘复得来止息也。”^②《太平经》将“邪文邪言”作为假恶丑的外在“形式”,认为只要将其“弃除”,假恶丑的“内容”就没有藏身之地,也就无法产生作用。也就是说,反对“邪文邪言”,目的在于反对它所运载的假恶丑。

《太平经》基于古已有之的“天人感应”的宗教理论,不但反对道经之外的“邪文巧伪”,而且反对道经之内具有“邪文乱道”内容的东西。它说:

夫邪文乱道经书,道经乱,则天文地理乱矣。天文地理乱,则天地病矣。故使三光风雨四时五行,战斗无常。岁为其凶,帝王为愁苦,县官理乱,民愁苦饥寒。此为邪文所病矣。夫邪文邪言误辞以理国也,日日得乱,于是臣为枉法而妄为,民为之困穷,共吁天地之理乱,天官大怒,哭泣呼冤不绝矣。夫邪言邪文误辞以理家也,则父子夫妇乱,更相憎恶,而常斗辩不绝,遂为凶家矣。^③

按照《太平经》的说法,“邪文”要是进入道教经书,将会引起道教思想的混乱,

① 《太平经》卷九十七《妒道不传处士助化诀》,第394页。

② 《太平经》卷六《太平经钞》已部,第76页。

③ 同上书,第67—68页。

还会进而造成“天文地理”的混乱,天灾人祸将由此产生,社会将会动乱,统治者和老百姓都将深受其害。要是遵照这种“邪言邪文误辞”办事,治国国乱,治家家乱,以至于不可收拾。这也是从“文”之“用”的角度论证“邪文”的非正统性。它进一步讨论,“浮华伪文”一旦以宗教形式出现,将会对政治、社会、伦理产生重大负面影响,将造成许多恶果。它说:

非真要德……下愚之师,(以之)教化小人也,忽事不以要秘真德敕教之,反以浮华伪文巧述示教凡人。其中大贤得邪伪巧文习知,便上共欺其君;其中中贤得习伪文,便成猾吏,上共佞欺其上,下共巧其谨其良民;下愚小人得之,以作无义理,欺其父母,巧其邻里,或成盗贼不可止,贤不肖吏民共为奸伪,俱不能相禁绝。睹邪不正,乃上乱天文,下乱地理,贼五行所成,逆四时所养,共欺其上,国家昏乱,其受害甚甚,不可胜记。^①

而且,对于个人来说,注意防止和克服“邪伪文”的坏影响,是修道人在“道德”方面达到善、美,进而多“正气”、“多寿”的必须。它说:

真道德多则正气多,故人少病而多寿也;邪伪文多,则邪恶气多,故人多病而不得寿也。^②

总之,“伪文”之害已经远远超出了文风范畴,变成是否得真道以治天下、天下是否太平的政治、社会的问题了。“伪文”所运载的,必然是“伪道”,而《太平经》所指“伪道”,实际上是远远超过宗教思想(包括其美学思想)斗争的、意识形态之间的冲突。

《太平经》反对“邪文”,还注意了解其根本和来历。所以,《太平经》还探讨了“伪文”的根源问题:

今念从古到今,文书悉已备具矣,俱愁其集居而不纯,集厕相乱,故使贤明

① 《太平经》卷九十七《妒道不传处士助化诀》,第393页。

② 《太平经》卷四十七《上善臣子弟子为君父师得仙方诀》,第209页。

共疑迷惑,不知从何信,遂失天至心,因而各从其忤是也。使与天道指意微言大相远,皆为邪言邪文。书此邪,致不能正阴阳,灾气比连起,内咎在此也。^①

这是说,“道”教之外来“邪言邪文”,虽出于“文书”,但其结果和效用是灾难性的。这还不是最可怕的,最大的危险和威胁来自于内部,即打着“道”教旗号的“浮文外学”。本来,“真道”之教已有成法,照办就行了。但掌握这一“真道”法又并非人人都能做到。稍不留心,就会学“道”不成,转入“浮华”、“外学”去了。它模拟“神人”的口吻说:

吾之道法,乃出以规阳,入以规阴;出以规行,入以规神;出以规众书,入以规众图;出以消灾,入以正身;出以规朝廷之学,其内以规入室,凡事皆使有限。努力好学者各以其才能,反失其常法,外学遂入浮华,不能自禁;内学不应正路,反入大邪。诸学者乃有大病,不能自知也。其好外学,才大过者,多入浮华,令道大邪,而无正文,反名真道,更以相欺殆也;内学才太过者,多入大邪中,自以得之也。今古文众多,不可胜限,凡学得其真事,勿违其本也。^②

从读书学习角度说,这实际上是要求读书要有所选择,要有意识地排斥那些包含假恶丑内容的东西。

《太平经》还从“文”(形式)与“意”(内容)的关系上,要求不能只重“章句”,而应求得真道之“要意”。它说:

夫学之大害,合于外章句者,日浮浅而致文而妄语也;入内文合于图讖者,实不能深得其结要意,反误言也。^③

拨开其宗教的说教外衣,这话可说相当深刻地揭示了“文”(广义即文艺作品)应该以内容的传达为目的的美学观点。真“文”,应该为传播真“道法”而作,而不

① 《太平经》卷五十一《校文邪正法》,第244页。

② 《太平经》卷五《太平经钞》戊部,第49页。

③ 同上书,第50页。

只要求写得漂亮,否则就可能成为只有“浮华”“章句”的“浮浅”之文,甚至可能脱离传道的写作目的,变成“大邪”的“妄语”!这说明,《太平经》重视“文”的内容甚于其形式,重视文艺的教育作用更甚于其美感作用。它说:

学凡事者,常守本文而求众贤说以安之者,是也;守众文章句而忘本事者,非也,失天道意矣。使人身自化为神者,是也;神无道而不成神,自言使神者,非也。但可因文书相驱使之术耳。^①

强调得“天道意”的追求,否定只讲“章句”的做法,在那个时代是有积极意义的,也与同时代的“魏晋文风”合拍。以此观之,《太平经》批判的“浮文”,不但是空洞的,更是假恶丑的。它反复告诫说:

今愚人日学游浮文,更迭为忤,以相高上,不深知其为大害,以为小事也。安知内独为阴阳天地之大病乎哉?天下不能相治正者,正此也!^②

将“浮文”之害,提到了是否以“真道”治世的高度,可见这部早期道经对于“文”(艺)美学问题的重视和认识的深刻程度。这也使我们联想起现当代中国文艺美学中,曾经出现过的将文艺与政治和社会问题直接挂钩的做法,原来是有其历史文化渊源的!

《太平经》这种“除邪文”的观点,对后世道教文艺美学思想的发展变化影响很大,如在后世与佛教的多次辩论和“斗争”中,道教其实就依托了“除邪文”思想的批判锋芒和绝决态度。这里,《太平经》实际上开了以“文”为政治思想武器的宗教文艺美学观的先河。

三、“乐盛刑绝”:文艺美学价值观

《太平经》文艺美学价值论的核心,就是对文艺美的社会教化作用的认识和强调。这是道教文艺美学的强烈“时代意识”和时代感的自然流露。作为一种土生

^① 《太平经》卷七十《学者得失诀》,第296页。

^② 《太平经》卷五十一《校文邪正法》,第244页。

土长的宗教,道教在萌芽初期,就具有强烈的“参与意识”和政治意识。太平道、五斗米道不约而同地将民间宗教组织政治化甚至军事化,绝不是偶然。从外部看,当时动乱的社会,需要一种能够凝聚民众的组织、即使是宗教组织;从内部看,太平道、五斗米道是应运而生的,其宗教思想中必然包含社会运动思想因素,必然反映民众以“宗教”形式干预社会、参与政治的需求。这种内在需求,反映在道教的文艺思想中,就必然将古代的“诗言志”的传统思想扩展一步,转变成以文艺(主要指道教之“文艺”)来团结民众、教育训练信徒、推广教义的理论工具。《太平经》说:

太平气至,人民但日相向而游,具乐器以为常,因以相和相化。上有益国家,使天气调和,天下被其德教而无咎。和与不和,以为效乎?得天地意者,天地为和。人法之其悦喜;得天地人和悦,万物无疾病,君臣为之常喜。是正太平气至,具乐之悦喜也。^①

以《太平经》本身的宗教逻辑来讲,这样看重和推崇文艺的“德教”作用,是自然而然的,并无故意的夸大其词。《太平经》还分上、中、下三个层次来阐释文艺的作用,认为发挥文艺的最高级的作用,可使人得到守道诀窍而“度世”成仙;发挥文艺中级的作用,可使人得到太平美好的生活;即使仅仅发挥文艺最低级的作用,也可使人得到审美的快乐。对于社会人群来说,文艺的作用虽然有高下之分,但总的来说是正面的、积极的,统治者可通过文艺活动沟通、打动“神灵”;中等人群,可通过文艺使身中的“精”(精神)感到愉快;下层群众,也可通过文艺欣赏去愉悦自我。因而,要是全社会的人都得到文艺的熏陶,那就天下太平了,天上的上帝和人间的帝王会轻松得无事可干了。它说:

故举乐,得上意者,可以度世;得其中意者,可以致(太)平、除凶害也;得其下意者,可以乐人也。上得其意者,可以乐神灵也;中得其意者,可以乐精;下得其意者,可以乐身。俱得其意,上帝王可游而无事。^②

① 《太平经》卷七《太平经钞》庚部《虚无自然图道必成诫》,第94页。

② 《太平经》卷一一六《某诀》,第541页。

为什么以“乐”(音乐)为代表的艺术美,会有如此周详而巨大的作用呢?《太平经》按照自己的宗教哲学和美学价值观解释说:

乐起而刑断绝,精神相厌也。……乐者,太阳之精也;刑者,太阴之精也。阳盛则阴服,阴盛则阳服。故乐盛则刑绝也。^①

从这样的艺术美学价值论出发,《太平经》就必然会以“乐”(文艺)的政治和社会的作用来区分艺术之高下:“上士治乐,以作无为以度世;中士治乐,乃以和乐俗人以调治;下士治乐,裁(才)以乐人以召食。”而修道人“治乐”的根本目的,还是为了使天下回到“道”的规范和“道一美”的形态。所以它又说:“乐,则五方道德悉出;怒,则五方恶悉出也。乐,则天地道德悉出也;怒,则天地恶悉出也。故天地乐者,善应出也;天地不乐者,恶应出也。故五方乐而和者,五方善应出也;故五方不乐而怒者,五方恶应出也。是非小事也!”这部道经还进而详细分析说:“乐小具小得其意者,以乐人;中具中得其意者,以乐治;上具上得其意者,以乐天地。得乐人法者,人为其悦喜;得乐治法者,治为其平安;得乐天地法者,天地为其和。天地和,则凡物为之无病,群神为之常喜,无有怒时也,是正太平气至,具乐之悦喜也。”因此它认为,道教艺术美之作用的极致和理想是:

太平气至,人民但当日相向而游,具乐器以为常,因以和调相化,上有益国家,使天气和调,常喜国家寿,天下亦被其德教而无咎。^②

以“乐”治天下,以“乐”安国家,音乐的艺术作用和价值,已经被宗教和准宗教的美学思想加工成了远远超出其实际能量的“超级”意识形态。

由于重视文艺的社会价值,《太平经》进而提出“使用”文艺也必须慎重、得当。它说:

将太平者,得具作乐。乐者乃顺乐王气,平气至也。先以道之凶年者,不

① 《太平经》卷一一六《某诀》,第541页。

② 《太平经》卷一一三《乐怒吉凶诀》,第507—509页。

得作乐,不得无故兴乐。囚废之气,与天地反逆,故凶年凶事,不得无故作乐也。故王相之气,德所居也;囚废之气,刑所居也。故有德好生之君,天使其得作乐;无德之君,不得作乐也。^①

这就叫道教“德—乐”对应观,也就是“政治—艺术”批评方法的宗教形态。在太平道看来,艺术与“天时”也有感应,它说“乐”要与“天气”相匹配才能和谐,要“皆顺其气,如其数。独六月者,以夏至之日,并动宫音,尽五月、六月者,纯宫音也。又乐者,乃举声歌舞。夫王气者宜动摇,动摇见乐相奉顺见奉助也……故天之所向者兴之,天之所背者废之。是为知时之气,吉凶安危可知矣”^②。从哲学思想上说,这自然是汉代流行的“天人感应”观点的翻版。不过,也要看到它作为音乐理论本身的价值,因为它同时也强调说,“五音不足,不成歌舞之曲”。^③可见,仅仅从“政治—宗教”或“天人感应”的观点去分析,还是远远不够的,它的确还包含了比较丰富的艺术美学的内容。比如,《太平经》讲音乐艺术要符合“天”之“三气”中的“乐气”与“和气”:

天有三气,上气称乐,中气称和,下气称刑。故乐属于阳,刑属于阴,和属于中央。故东南阳乐好生,西北阴怒好杀,和气随而往来,一藏一见,主避害也。故乐但当以乐吉事、乐生事,不可以乐凶事、乐死事。自天格法如此,不可反也。^④

这“乐”,不仅是“乐气”(属东南之阳气),而且是可以操作的、演奏的欢快音乐,是可以用来表达快乐情绪、烘托吉祥喜庆气氛的艺术形式。从它对音乐(欢快音乐)的美感愉悦作用的理解来看,其观点基本上还是正确的。只是它将音乐同“天”和“三气”生硬地加以比附,自然会把它对音乐的正确理解,本末倒置地放置在它的宗教思想基础上去。当然,如果从《太平经》是强调音乐的社会价值方面去理解,那么,它实际上是在呼吁正确发挥音乐(特别是道教音乐)的社会教化作用或美育作用。

① 《太平经》卷一一六《某诀》,第543页。

② 同上书,第539页。

③ 同上书,第539页。

④ 同上书,第540页。

四、“音声者,乐之语谈”:艺术美规律探索

在重视艺术美思想内容的同时,《太平经》也重视艺术形式美,重视对于艺术本质和规律的探讨。虽然《太平经》里直接涉及艺术和美学的经、诀比较少,而且即使涉及也总是将艺术和美学问题归结到宗教问题上,但是,其中论及艺术和美学的一些言论、就事论事范围内的某些观点,也往往是富有启迪意义的。

对艺术和美感的根源或起源问题,《太平经》也有自己独特的看法,其逻辑很有特点。它说:“乐为乐善生,武为兴凶作”,“无为生乐,乐生无为。……乐生歌舞,歌舞生乐。”^①特别值得注意的是“无为生乐”、“乐生歌舞”的说法,显然含有“闲暇产生艺术”的观点。无为,作为一种生存状态,略相当于现代人所说的闲暇,中国人也称之为“闲适”。从“无为”状态中产生一种快乐、一种类审美愉悦的心理快感,实际上是人暂时摆脱人世烦恼的一种心理状态。在宗教,即为宗教体验之一种;在审美过程,即为审美或类审美愉悦。而从这种审美愉悦的排遣、发泄和表达需要,产生“歌舞”之类艺术活动,从艺术心理基础来说,也是合情合理的。但是,这种“无为”状态又是从哪里来的呢?《太平经》却用循环论证法将问题引向不可解,即“乐生无为”。这在它的宗教逻辑内也许是通顺的,但在宗教理论之外就显得荒唐了。当涉及到具体的“岁”与“乐”、“歌舞”的关系时,《太平经》对“社会心理”与艺术关系的说法,就有相当的深度了。它说:

夫上善大乐岁,凡万物尽生善,人人欢喜,心中常乐欲歌舞,人默自相爱,不相争,自生乐;上下不相戕贼,皆相乐。故乐生于善以乐善,天使自然如此也……夫大凶年,凡物无一善者,人人皆饥寒,啼呼哭泣,更相戕贼,默自生愁苦忿恚。心中不乐,何而歌舞乐?默自废绝。故凶年恶岁无乐,天使其自然无也。^②

虽然归根结底还是未能脱离“天人感应”的窠臼,但它将艺术的、社会的、社会

① 《太平经》卷一一六《某诀》,第548页。

② 同上。

心理的基础,分析得如此充分,还是让人惊异、感叹的。

《太平经》对审美过程中的形象思维特点,特别是以“类推”形式出现的“典型”认识论特点的论述虽然粗浅但很有价值。《太平经》将那种完全符合“真道”的“文”(即广义的文艺作品),当做最美的审美对象,称为“道化美极也”^①。对这样的对象,读者或鉴赏者应该由此及彼地去领会其中的真善美,而不要就事论事地停留在具体单个对象上。《太平经》说:

然宜拘校凡圣贤文,各以家类引之,出入上下大小,莫不相应。以一况十,十况百,百况千,千况万,万况无极。众贤共计,莫不尽得。故但为子举其端首,不复尽悉言之也。^②

这既可以说包含文艺“典型论”因素,又可作为古代的“类比论证法”的范例。从“接受”角度讲,即是说读者要“以一况十”,以此类推,掌握这许许多多道书的“端首”(即范例、典型),不必去一个一个地逐一了解“端首”所包含的所有事物。“端首”和“圣贤文”中的“一”个,就代表和概括了无数的类似对象,“类引”之法完全可以将读者的经验转化成对“道”(即“道一美”)的整体把握。对象是无限的,而人们的认识(包括审美)是有限的。有限的认识怎样掌握无限的对象,不靠“类推”或“典型”来认识是不行的。如果不计较这“类推”或“典型”的认识起点或基点,那《太平经》关于这个问题的说法是大致正确的,也是比较深刻的。

对艺术发挥作用的特点,道教从宗教教化意识出发,自然认为艺术美“教育”价值主要还是通过对“人”起潜移默化作用来实现。《太平经》说:

人安得生而为君子哉,皆由学之耳。学之以道,其人道;学之以德,其人得(德);学之以善,其人善;学之以至道善德,其人到老长,乃复大益善良……学之以恶,其人恶;学之以文,其人文;学之以伪,其人伪;学之以巧,其人巧。(人)学之,其中大贤者则巧言,其习书者则巧文,小人得之为猾民。^③

① 《太平经》卷五十《诸乐古文是非诀》,第242页。

② 《太平经》卷一一六《某诀》,第540页。

③ 《太平经》卷九十七《妒道不传处士助化诀》,第395页。

可见,“道”、“善”、“德”、“恶”、“文”、“伪”、“巧”等美与丑的品格,都是通过“学”得到的。艺术的“文本”(即前述之“乐”与“文”),在这从“学”入“教”的转化中,起着桥梁和中介的作用。

与此相关,《太平经》从两个方面提出了类似“共鸣说”的观点。一方面,它认为艺术(音乐)是天地万物精神所“引动”的(即产生共鸣),艺术是“精神”的共鸣,“善”(真善美)来自艺术与万物的相互“动摇”和“和合”。它说:

五音乃各有所引动:或引天,或引地,或引日月星辰,或引四时五行,或引山川,或引人民万物。音动者,皆有所动摇,各有所致,是故和合。其意者致善,不得其意者致恶。动音,凡万物精神悉先来朝乃后动,占其形体,故动乐音。^①

这是讲总的规律。另一方面,《太平经》还将这种互动关系,归结为“气同故相迎也”,“与天同气,故相承顺而相乐。主所言和同者,相乐也”^②。换言之,宗教哲学上的“同气相求”,必然是艺术(音乐)哲学上的“同声相应”。而“休囚死气皆欲安静,不欲见动摇,即不悦喜则战怒。战怒则生凶恶邪灾害矣。是乃自然天地之性格,万不失一也”^③。“死气”与快乐的乐曲之间没有共鸣,故“死气”宜“安静”,不宜演奏和欣赏鼓舞性的、欢快的音乐。否则,音乐的“乐气”与“死气”相反逆,相冲撞,就会有“灾害”性后果产生。如果将“死气”解释为一种心理状态或精神状态,那么,从“接受美学”角度讲,《太平经》以宗教用语阐发的,实际上是审美过程中主体的心理定势、文化积淀的重要意义。

《太平经》认为,艺术审美对具体个人来说是有差异的,同一个作品,不同的人可能有不同的感受,有不同的收获。因此,它强调审美主体的主观能动性,强调审美主体提高自身的美学修养和文化素质,才能“深知古今天地人物之精竟”。它说:“拘校上古中古下古道书者,假令众贤共读视古今诸道文也。如卷得一善字,如(卷)得一善诀事,便记书出之,一卷得一善,十卷得十善,百卷得百善,千卷得千

① 《太平经》卷一一六《某诀》,第540—541页。

② 同上书,第538页。

③ 同上书,第539页。

善,万卷得万善,亿卷得亿善……因次其要文字而编之,即已究竟,深知古今天地人物之精竟矣。”^①在“讖纬之学”还很有市场的时代,它这样强调读经(道教的经)得“善”,也是有现实针对性的。既然“道”集真善美为一体,《太平经》要求接受者、鉴赏者应该从“道”的高度上去理解和掌握作品。它说:“书卷上下众多,各有事宜。详读之,更以相足,都得其意,已备具;不深得其要意,言道无效事,故见变不能解阴阳战斗。……吾书乃为仁贤生,往付有德,有德得之,以为重宝。得而不能善读,言其非道,故不能乐其身、除患咎也。”^②又设问:“今凡书文,尽为天谈,何故其治时乱时不平”?答案是读者自身的缘故:“能正其言、明其书者,理(治)矣;不正不明,乱矣。”^③在《太平经》看来,文艺发挥、产生正面或负面的作用,根基不但在于“文”(艺术作品)本身的客观的教育、鉴赏价值,而且在于读者、鉴赏者各自的感受、理解和解释。从今天“接受美学”角度说,这是强调鉴赏主体在鉴赏“再创造”中的主观能动性。这与后世的“六经注我”观点,在文化归趋上有其共通性。

更为可贵的,是《太平经》已经注意“文”(文学艺术)有其自身规律,有一种内在生命,有自己的无形的“规矩”。它说:

书卷虽众多,各各有可纪。
比若人一身,头足转相使。
一字适遗一字起,贤者次之以相补。
合其阴阳以言语,表里相应如规矩。^④

这段话,不但涉及作品内容与形式的区别与联系问题,也涉及它们的主从关系和“表里”一致的问题,还提出文章(即文艺作品)自身规律问题。它使用的是诗体的、形象化的语言,但它想要表达的思想还是相当清晰的。因此,《太平经》在有些关于宗教艺术的经、诀中,直接讨论了好多有关艺术规律、审美规则、批评要点等方面的问题,有的甚至还是相当“纯粹”的艺术“形式”问题。比如,它这样论及“艺术

① 《太平经》卷四十一《件古文名书诀》,第174页。

② 《太平经》卷五十《却邪而致正文法》,第242页。

③ 《太平经》卷五十一(三)《校文邪正法》,第243页。

④ 《太平经》卷五十《诸乐古文是非诀》,第242页。

语言”问题:

音声者,即是乐之语谈也。占远占近,皆当合之,日时姓字,分画境界,王相休废,更相取舍,以为谈语。精者听之无失也。^①

它提出的“音乐语谈”观点,至少从艺术学角度初步区分了形式与内容、“语言”与思想,认为形式、“语言”运载思想内容,在中国音乐理论史上应当有自己的地位。《太平经》还以宗教哲学阴阳对举为基础,建立音阶体系。它说:“为阴阳者,动则有音声,故乐动辄与音声俱。阳者有音,故一宫三徵五羽七商九角,而二四六八不名音也。”^②音阶,是音乐“语言”构成的词汇,而《太平经》所说的“乐动辄与音声俱”,实际上是指乐曲是由“音”和“声”按照一定的规则构成的,而“一三五七九”所标志的“五音”,是其中最具实质性的音符。无论如何,作为一部非专业的道教经典,在涉及音乐理论的部分能如此“内行”地阐述乐理问题,能如此和谐地将宗教理论融入音乐理论,使人不由地对它的文化、艺术水平发出赞叹。

《太平经》在道教史上具有特殊的意义,因为它是真正宗教目的的宗教文本。它在中国美学思想史上也有特殊地位,因为它是展示中国的“人为宗教”的美学思想最早、最集中、最丰富的文本。

第四节 葛洪的神仙美学思想

美学史家论葛洪,多仅从其《抱朴子》的“外篇”着眼,因为葛洪自己讲“内篇言神仙,方药,鬼怪,变化……属道家;其外篇言人间得失,世事臧否,属儒家”^③。的确,“外篇”的好些篇章集中讨论了美学和文艺问题,与汉魏时代儒家美学、文艺学的说法没多大区别。然而,因此就将“内篇”、“外篇”看做其“道”、“儒”两条思想脉络的代表、毫不相干,它既不符合这部著作融会“儒”、“道”,以“道”为核心的特点,也无法把握他所代表的上层化神仙道教的美学思想之实质。实际上,葛洪以

① 《太平经》卷一一六《某诀》,第541页。

② 同上书,第539页。

③ [晋]葛洪:《抱朴子·自叙》,《道藏》第28册,第170页。

“道”为基础、为核心、为溶剂来溶解“儒”,站在“道”的角度和立场来理解和解说一切(包括美学与文艺)，“儒”只是借用来做一种表达的“语言”和“环境”。从美学和文艺学角度来讲,与其用“外儒内道”来概括《抱朴子》的“外篇”和“内篇”的区别,倒不如用来指这部作品“外”在用“儒”而“内”核在“道”的特点。因此,我们讨论本题即从“内篇”入手,并着重探索“内篇”所蕴涵的道教的美学思想,以区别于过去的讨论方式和角度。

一、“仙”:可学致的理想美人格

审美,并非人人同一标准,而是因人而异、千差万别的。什么样的人生才美,古来百家也有不同。道教以求长生不死、得道成仙为主要目标。这个目标就是道教美学理想人生的宗教化表现。到汉代之后,经历“独尊儒术”思潮的推动,入世的政治化的人格理想显然成了主流的美学理想。葛洪清楚地看到这一点,但他却不同流俗。他先阐述和概括“时人”亦即世俗的美学人生理想:

问者大笑曰:……故古人学不求仙,言不语怪;杜彼异端,守此自然。推龟鹤于别类,以死生为朝暮也……未若摅匡世之高策,招当年之隆祉,使紫青纁纁,玄牡龙跼,华辂易步趣,鼎饔代耒耜,不亦美哉?^①

这里的“问者”及他们所标榜的“古人”之理想人生,主要指孔、孟儒家的入世的“圣贤”人生,同时一定程度上还包括某些祖述老、庄的“道德”人生。这些“问者”以为美的理想生活,不过是及时“待善价而沽”,弄到一官半职,脱离农业劳动,出门有车坐,身上穿的尽是绛罗绸缎,钟鸣鼎食,享受荣华富贵,认为这才称得上是人生之“美”。葛洪却认为,这种种世俗的美学人生理想,实际上是相当俗气而没有眼光的,同这样的人讨论“道”的“朴素”人生美,就像对聋子弹琴、对瞎子讨论日月星辰的美丽一样,完全没用。他直截了当地反驳说:

抱朴子答曰:夫聪之所去,则震雷不能使之闻;明之所弃,则三光不能使之见。岂辘轳之音细,而丽天之景微哉?而聋夫谓之无声焉,瞽者谓之无物焉。

^① 《抱朴子内篇》卷二《论仙》,《道藏》第28册,第173页。

又况弦管之和音、山龙之绮粲，安能赏克谐之雅韵、晬晬之鳞藻哉？故聋瞽在乎形器，则不信丰隆之与玄象矣。^①

当然，光说敌手是毫无审美鉴赏力的“聋夫”与“瞽者”，还不能回答敌手提出的古来求仙者“无验”的问题。因此，葛洪以形式上的“类比论证”轻轻地冲淡了论题内容上的证据不足（事实上也是不可证的）。

凡世人不信仙之可学、不许命之可延者，正以秦皇、汉武求之不获，以少君、栾太为之无验故也。然不可以黔娄、原宪之贫，而谓古者无陶朱、猗顿之富；不可以无盐、宿瘤之丑，而谓在昔无南威、西施之美。^②

这就是说，神仙境界之美，不是不可追求，而是在于你信与不信。信，则神仙可学，神仙不远，神仙得做。

按照《抱朴子》及其后世道教的观点，“神仙”中的“神”，是组成天地万物的“道”、“一”或“玄”元之气的化身，是人生化（亦即神化）的“道”——如以太上老君为代表的“三清”、“四御”——具有一种无法模拟的、无与伦比的绝对的神性“美”；而“神仙”中的“仙人”、“真人”，是“人”经过艰苦修炼而与“道”合，或白日飞升，或内外丹成，或德行感天地得仙人度脱，或死而不亡“尸解”而去，终于成为永享逍遥自在大幸福、大快乐的“仙”——如彭祖、容成公、安期生、赤松子、张三丰、三茅真君、宁封子、尹真人、许真君、“八仙”——他们的人生（即神性）中明显还保留了“人性”的一面，因此他们的人生“美”中更多地保留了俗世的美学观点和审美倾向。“仙人”、“真人”，作为宗教美学人生理想，明显具有中国特色——具有相对的神性美（这是修仙的基础）的“人”，可以并且能够“修”成具有绝对的神性美的“仙人”，人性美与神性美在这一点上变得可以相通了。

由于神仙思想早在道教形成之前很久就已经产生，“神化的自然力”和神化的社会力量在上古神仙传说中混杂交融，而“长生不死”是这种神仙传说的主题。《山海经》里，不但有“不死之山”、“不死之国”、“不死之民”的传说，而且还有“不

① 《抱朴子内篇》卷二《论仙》，《道藏》第28册，第173页。

② 同上书，第175页。

死之药”和登天之梯(“灵山”)的描写^①。《列仙传》里,就有“常食桂芝,善导引行气,历夏至殷末”而“在世八百余岁”的彭祖,有自称“黄帝之师”而“见于周穆王,能善补导之事,取精于玄牝”,后来“发白更黑,齿堕更生,事与老子同,亦云老子师”的容成公,有“好养生,食橐卢木实及茺青子,游诸名山,在蜀峨嵋山,人世世见之,历数百年而去”的“楚狂接舆”陆通^②,都是后来道教宣扬的最早的一代“仙人”,他们的种种修炼之法也给后世道教徒的修炼提供了榜样。《穆天子传》、《淮南子》里,也保留了不少古代的“仙话”故事,如西王母曾经与周穆王在昆仑山瑶池之上宴饮、诗酒唱和;“羿请不死之药于西王母”,而羿的妻子嫦娥“窃以奔月”等^③。这些故事,一方面留存了上古神话的那种不自觉地将自然力人格化的特点,保留了质朴真纯的艺术思想、美学思想和“自然宗教”的意识,另一方面又直接启迪了后世道教的神仙塑造、道行修炼和对宗教美学思想中的真、善、美的追求。

作为晋代大知识分子的葛洪,世家出身,虽儒、道兼修,却是以道为“内”(核心)的。他第一次将道教理论纳入系统化的神仙道教理论,并在修道成仙的方式、方法方面,用自己的广博知识,有“理”有“据”地提出了成套的理论和操作法,为道教的成熟和上层化发展奠定了基础。他引证古书《仙经》说:“朱砂为金,服之升仙者,上士也;茹芝导引,咽气长生者,中士也;餐食草木,千岁以还者,下士也。”^④他将“神仙”分为上、中、下三等,这三等“神仙”的归宿也是不同的:“上士得道,升为天官;中士得道,栖集昆仑;下士得道,长生人间。”^⑤他在书中还专章讨论“神仙可学”,为后来隋唐道教的“神仙可学”论做好了铺垫,他还引经据典地为这三等“神仙”定了等级称谓:“上士举形升虚,谓之天仙;中士游于名山,谓之地仙;下士先死后蜕,谓之尸解仙。”^⑥他十分热衷于研究成仙之方法与途径,因而对金丹、服饵、行气、导引、辟谷、房中、养生、医药等,认真体会,评价优劣,反复推敲,广有心得。同时,他又从修道人的内炼要求角度(如修“玄”道、“守玄一”、“守真一”等),提出了

① 分别见《山海经》之《海内经》、《大荒南经》、《海外南经》、《海内西经》和《大荒西经》,《山海经校注》,上海古籍出版社1980年版,参见《山海经》,《道藏》第21册,第782页。

② 《列仙传》卷上,《道藏》第5册,第64—67页。

③ 《穆天子传》,《道藏》第5册,第36页。《淮南子》,上海古籍出版社影印本,又参见《淮南鸿烈解》,《道藏》第28册,第1—170页。

④ 王明:《抱朴子内篇校释·黄白》,中华书局1985年版,第287页。

⑤ 王明:《抱朴子内篇校释·金丹》。

⑥ 王明:《抱朴子内篇校释·论仙》。

成“仙”的理想人生修炼中的伦理道德方面的详细要求,这又与他在《抱朴子·外篇》中所表达的儒家的某些入世为“圣贤”的思想互为表里了。

葛洪设想和描述的成仙的“逍遥”之美,是相当具体、细腻的,充满了“艺术”的想象和魏晋时代知识分子对摆脱世间俗务及烦恼的美好憧憬。他如吟诗般地铺陈道:

夫得仙者,或升太清,或翔紫霄,或造玄洲,或栖板桐;听钧天之乐,享九芝之饌;出携松羞于倒景之表,入宴常阳于瑶房之中;曷为当侣狐貉而偶猿狖乎?所谓不知而作也。夫道也者,逍遥虹霓,翱翔丹霄,鸿崖六虚,唯意所造。^①

这种充满了艺术想象力的描写,谱写了后世道教得道成仙、永享“逍遥”快乐生活的描述基调。这种描写和想象,本身就是一种美,一种建筑在神仙之学基础上的、以艺术美装点的“仙话”美。

二、“真”、“朴”:神仙品格之美

“朴”在道家 and 道教的理论中,原意是“真”(即所谓“本性”、“本真”),换一个角度说,也就是“道”了。《道德经》认为,“道常(恒)无名,朴虽小,而天下莫能臣也。”(第三十二章)这“朴”,即是“道”的另一种说法,显然具有本源意义,也是道家一道教哲学(包括其美学)的元范畴之一。同时,“朴”也是道教修道论中的修道目标,是修道者追求的一种得了道的理想人生和美好的人生人品美。怎样达到“朴”的精神境界?溯其源,道家老子讲,“朴散则为器,圣人用之则为官长”^②。在“朴散则为器”中的“朴”,笔者认为,已经是兼用本义和比喻义了。其本义,还可以从后世著作和语言学家的释义中找到一点影子,如《说文·木部》:“朴,木素也。”段玉裁注:“素,尤质也。以木为质,未雕饰,如瓦器之坯然。”实际上,《论衡·量知》也是这样解释的:“物实无中核者谓之郁,无刀斧之断者谓之朴”,也是指没有经过加工的木头。这段话中,对于道家的修养功夫(也包括后来道教的“修炼”)来说,最重要的是人的本性的“复归”理论。“复归”到哪里去呢?就是回到“朴”的

^① 王明:《抱朴子内篇校释·明本》,第198页。

^② 《老子道德经》第二十八章,《道教三经合璧》,第19页。

状态,充分发挥他的永恒的“德”,这也就是达到了与“道”合一的状态了。这种状态,对于魏晋以后的道教来说,实际上也就是得道成“仙”了。这“朴”,按王弼注,就是“真”(即“道”),就是人性与“道”合一了的“真性”:

朴,真也。真散则百行出,殊类生,若器也。圣人因其分散,故为之立官长。以善为师,不善为资,移风易俗,复使归于一也。^①

王弼认为最后要“复归”的目标,乃“一”也。“一”即“道”,也即“真”,也即“朴”。这里所说的“朴”,不但是一种得“道”状态和一种完美的人生(即“真”,亦美也)标准,同时也是一种达到或炼成这种状态和人生的阶梯和途径(“常德乃足,复归于朴”)。“朴”,是个具有意象之“朦胧美”的哲学、美学的观念,同时作为一种人生目标,在道教中被赋予了越来越多的可操作性和通过修炼达到的可能性。

晋代道教理论家葛洪,其所以自号“抱朴子”,除了表达自己对于“道”的执著追求外,还表达了自己“抱朴”——永远拥抱“朴素”的美好人生理想和人生追求。葛洪指出,人生在世,并非人人都以升官发财为乐,世间的确还有比物质享受更为美好的东西。他说:

亦有心安静默,性恶喧(即“喧”——引者注)哗者,以纵逸为欢,以荣任为戚者;带索蓝缕,如草操耜,玩其三乐,守常待终,不营苟生,不惮速死,辞千金之聘,忽卿相之贵者。无所修为,犹常如此,况又加之以知神仙之道,其亦必不肯役身于世矣。^②

在世家出身的葛洪看来,人生在世,得到“荣任”、“千金之聘”、“卿相之贵”的确不失为美事。这是承认“美”的客观性。但那些“心安静默,性恶喧哗者”、那些“玩其三乐,守常待终”者,却能够“辞”之、“忽”之、以之为“戚”——反而会感到哀愁,感到毫无美感或审美愉悦可言。这又在强调“美感”的绝对主观性。为什么那些“知神仙之道”的人会“必不肯役身于世”呢?葛洪解释说,因为“其事在于少思

① 《老子道德经》第二十八章王弼注,《道教三经合璧》,第19页。

② 王明:《抱朴子内篇校释·释滞》,第148—149页。下引未注出处的,均见该页。

寡欲,其业在于全身久寿,非争竞之丑,无伤俗之负”。人与人之间的“争竞”,在他看来也是“丑”恶的,不美的,当然他就不愿意为这些事耗费自己的心智了。用这样的观点,也就容易解释后世王重阳和“全真七子”为何能够做到抛弃现有的优裕生活,甚至割断夫妇、父女等人伦关系,而在一心一意的修炼中体会并得到心灵的至大至高的审美愉悦。应该说,道教越来越强调这种主观的求道审美心理需求和得道的快感、美感。葛洪所说的“朴”与“真”,与老、庄所说相比,不同之处在于,“真”是一种人为色彩和主观色彩比较浓厚的宗教“人生美”,而“朴”则是一种原始状态的、未经斧凿的天然的“自然美”;恢复到“朴”的状态,然后通过提纯和修炼这种人性、人生的“自然美”,就可以达到与道合一的“真—美”的程度和阶段,修道者的“人格”就升华为至真、至善、至美的“仙格”了。

庄子的清贫又自得其乐的个人经历,本身就给后世道教修道者以用“审美的眼睛”看待贫困的榜样。虽世家出身,葛洪却十分藐视权势和金钱。葛洪说:

夫有道者,视爵位如汤镬,见印绶如縲紲,视金玉如土粪,睹华堂如牢狱。岂当扼腕空言,以侥幸荣华,居丹楹之室,受不赀之赐,带五利之印,尚公主之贵,耽沦势利,不知止足,实不可得道,断可知也。^①

他将荣华富贵作为有碍“得道”、有损修养的身外之物,必抛弃之而后快。至于道者为何要热心“黄白”之术,烧金炼银,可不是为了致富,而是为了成仙:

真人作金,自欲饵服之致神仙,不以致富也……故谚云,无有肥仙人富道士也。^②

以贫穷自居、以贫穷自傲、以贫穷为乐之态,溢于言表。

葛洪比较了儒、道在“道”与人生追求两方面的不同,他认为:“夫升降俯仰之教,盘旋三千之仪,攻守进趣之术,轻身重义之节,欢忧礼乐之事,经世济俗之略,儒者之所务也。外物弃智,涤荡机变,忘富逸贵,杜遏劝沮,不恤乎穷,不荣乎达,不戚

① 王明:《抱朴子内篇校释·论仙》,第19页。

② 王明:《抱朴子内篇校释·黄白》,第286页。

乎毁,不悦乎誉,道家之业也。儒者祭祀以祈福,而道者履正以禳邪。儒者所爱者势利也,道家所宝者无欲也。儒者汲汲于名利,而道家抱一以独善。儒家所讲者,相研之簿领也;道家所习者,遣情之教戒……”^①他对儒、道两种不同思想文化归趋的概括,除了立场好恶因素外,可以说是相当准确的。他对“道家”的赞美,正是学者化了的“道的美感论”。

三、“绝迹幽隐”:融洽自然美与神性美之途

明确地将山水之好与宗教的修炼活动相联系的,恐怕首先还是要推葛洪。他是极推崇“金丹”的,其道教的修炼理论基本上都归结为论证“大丹”之妙:“长生之道,不在祭祀鬼神也,不在道(导)引与屈伸也,升仙之要,在神丹也。知之不易,为之实难也。”而他的炼丹术也是有环境要求的,这就是:

合丹当于名山之中,无人之地,结伴不过三人,先斋百日,沐浴五香,致加精洁,勿近秽污,及与俗人往来,又不令不信道者知之,谤毁神药,药不成矣。^②

他要求的人“名山之中”去炼丹,显然不只是保密的需要,而是想让此事的过程和氛围尽可能地与“金丹大药”的神圣、神秘、神奇合拍,试图用虔诚信仰的力量排除世俗的一切干扰,最终通过“金丹”达到至美的神仙境界。与此相关,凡可用于炼丹的金、石原料,在葛洪看来都是美的。比如,“用古秤黄金一斤,并用玄明龙膏、太乙旬首中石、冰石、紫游女、玄水液、金化石、丹砂,封之成水”,叫做“金液”,还说是“老子受之于元君,元君曰:此道至重,百世一出,藏之石室合之,皆斋戒百日,不得与俗人往来,于名山之侧,东流水上,别立精舍,百日成”。看来,“金液”的“合”成,也同样需要特定的、幽静的山水环境。

表面看,道教喜欢的“登山”、“涉水”,似乎并不是出于审美的需求,而是有很明确的功利目的,有时甚至是不得不冒点险的——“登”与“涉”终究是充满危险的活动。葛洪认为,“凡为道合药,及避乱隐居者,莫不入山。然不知入山法者,多遇祸害。故谚有之曰:太华之下,白骨狼籍。皆谓偏知一事,不能博备,虽有求生之

① 王明:《抱朴子内篇校释·明本》。

② 王明:《抱朴子内篇校释·金丹》,第74页。本段以下未注出处的引文均出该篇。

志,而反强死也”^①。危险从哪里来呢?他又说,“山无大小,皆有神灵,山大则神大,山小则神小也。入山而无术,必有患害。或被疾病及伤刺,及惊怖不安;或见光影,或闻异声;或令大木不风而自摧折,岩石无故而自堕落,打击煞人;或令人迷惑狂走,堕落坑谷;或令人遭虎豹毒虫犯人,故不可轻入山也”。他以整章篇幅列举了许多关于“入山避害之法”和“涉江渡海避害之法”,如“择吉日佳时”、“带符佩镜”、“行遁甲之术、禹步而行”、“悬缢秘咒”、“知呼精怪名”、“禁咒蛇虫毒恶”、“服药驱风湿寒冷”、“禁咒蛟龙法”、“带符避百鬼及蛇蝮虎狼法”、“犀角避恶法”等等。甘冒如此多、如此大的风险去“登涉”,当然是有比非功利的审美需求更大、更强烈的目的驱使,这就是前文所说的“为道合药”。然而,“为道”也好,“合药”也好,都是为了长生成仙这个“至美一至乐”的最终归宿。因而,这里体现的不是对于世间一时一事的好恶或苦乐的零碎感受,而正是宗教信仰范畴里的最高、最终的超越世间功利评价的美学需求。雅好“山林”之美,是传统美学趣味和道教宗教神秘意蕴的自然结合。

然而,道教之“道”虽然能生产宇宙万物,但“道”并非上帝,是非形象的(后来的“三清四御”也只是“教主”形象),所以物质的、形象的自然物(特别是“山林”、“山水”等无生命自然物)是不可能直接表达抽象的“道”之“大美”的。葛洪以问答的形式解释这一点说:

或问曰:昔赤松子、王乔、琴高、老氏、彭祖、务成、郁华皆真人,悉仕于世,不便遐遁,而中世以来,为道之士,莫不飘然绝迹幽隐,何也?抱朴子答曰:曩古纯朴,巧伪未萌,其信道者则勤而学之,其不信者,则嘿然而已。谤毁之言,不吐乎口,中伤之心,不存乎胸也。是以真人徐徐于民间,不促促于登遐耳。末俗偷薄,雕伪弥深,玄谈之化废,而邪俗之党繁,既不信道,好为讪毁,谓真正为妖讹,以神仙为诞妄,或曰惑众,或曰乱群,是以上士耻居其中也。昔之达人,杜渐防微,色斯而逝,夜不待旦,睹几而作,不俟终日。故赵害鸣犊,而仲尼旋軫,醴酒不设,而穆生星行;彼众我寡,华元去之。况乎明哲,业尚本异,有何恋之当住其间哉?夫渊竭池漉,则蛟龙不游;巢倾卵拾,则凤凰不集;居言于

① 王明:《抱朴子内篇校释·登涉》,第299页。本段以下未注出处的引文均出该篇。

室,而翔鸥不下;凡卉春剪,而芝萸(瑞草——引者注)不秀;世俗丑正,慢辱将臻。彼有道者,安得不超然振羽乎风云之表,而翻尔藏轨于玄漠之际乎?山林之非有道也,而为道者必入山林,诚欲远彼腥膻,而即此清静也。^①

按他的意思,并非“山林”本身“有道”(这与后世道教内丹修炼中所谓“采天地之真气”的要求不是属于同一范畴),而是入“山林”可以远离“腥膻”的人世,而进入相对“清静”的修炼环境之中。这种不受人世俗事干扰的环境,当然更加有利于修道炼丹,同时,如上文所说,“清静”(包括清静的环境)也是一种美。这也就是要求修道者全性保真,不慕荣利,远离物欲,达到“返朴归真”的境界,这就是得道成“仙”。在山林僻静处修炼,更符合“抱朴”的人生观,与“守一”、“炼气”的方法,“安时处顺”、“知雄守雌”的态度,“心斋”、“坐忘”、“朝彻”、“见独”的程序,“无待”、“逍遥”的境界,“精、气、神”三全的要求,以及“与道为一”、“道法自然”的准则相符合。一句话,山林本身并非“道”,但身处山林便于悟“道”和修“道”,更容易与“清静”的“道一美”契合,则显得更必要和重要。山水的自然美和神仙的神秘美,就通过这个渠道统一起来了。

总之,道教学者葛洪将“仙”作为可学致的人生美学理想,将“真”和“朴”作为“仙”人的美学品格,认为“绝迹幽隐”于山林之中会有助于修养这种美学品格,更容易到达这种美学理想,这就将山水之自然美与修道之神秘美统一起来,构成他自成体系的神仙美学思想之核心。我们在讨论葛洪美学思想的时候,切勿忘记这些重点、要点和特点。

第五节 葛洪的“道一美”观

道教的“道”,是其最高信仰、教理枢要、宗教哲学的最高范畴,也是道教美学的最高范畴(即“道一美”)。道教之“道一美”观,虽根源于先秦道家,但它已经过宗教化,老、庄著作中那种论“道”的无神论的、朴素唯物主义的思想因素,被淡化、取代了,而其中那种朦胧的范畴规定和时代所带来的神秘色彩,却被大大地强化、转化了,再加上殷周以来的上帝、天道观念,终于在汉魏变成了道教的最高的宗教

^① 王明:《抱朴子内篇校释·明本》,第186—187页。

信仰——“大道”、“常道”。这“大道”、“常道”，在早期也许还保留有某些哲学的抽象，比如它的不可言道、不可名状的特点，但终究是越来越彻底地成为“神仙”的代名词。在“道—美”观从道家到道教的转化过程中，做出重铸、定型重要理论贡献的，是葛洪。

一、以“玄”代“道”之美学史意义

“玄”，在老庄道家的哲学、美学范畴里，似乎还只是用于对“道”的理解、把握上的一种修饰和加强，并非一种本体性的概念。由于“玄”在字面上本身具有一个抽象与形象相结合、感性与理性相结合的特点，因而实际上又用于表达与“道—美”有关的内容，成了一个更具美学意蕴的表达词语。《老子》第一章，就认为“道”（及“名”、“有”、“无”）的这些核心范畴，是“玄之又玄，众妙之门”。老子笔下，“妙”讲的是美，“玄”又何尝不是指美呢^①？紧接的第二章第一句话就是“天下皆知美为美，斯恶矣”。笔者以为，第一章的最末一句与第二章的第一句紧紧相连，绝不是偶然的：从文势来看，讲了“道”之“玄”、“妙”（即美），接着来讨论这“美”与“恶”（丑）的关系，既是一个自然的转折和连接，也为进而探讨善与不善、有与无、难与易、长与短、高与下、音与声、先与后之间的辩证关系做了一个合情合理的铺垫，并非如有的论者所说的第一章连第二章是“错简”（如因“韦”断绝而编错简片）所致。所以，在老子那里，“玄”即“妙”，“妙”即“玄”，被用作形容词。又如其第十五章说：“古之善为道者，微妙玄通，深不可识。”这里的“玄”，也包含“美”的意思。另外，《老子》中的“玄牝”、“玄德”之“玄”，均为形容词，也含“美”的意思。这是哲学家的用法。

而神仙道教却将“玄”改造为“道”的别称。葛洪在其著作《抱朴子》内篇第一章开宗明义就说：

玄者，自然之始祖，而万殊之大宗也。眇昧乎其深也，故能微焉；绵邈乎其远也，故称妙焉。^②

^① 《玉篇·玄部》：“玄，妙也。”《广雅·释诂一》：“妙，好也。”《说文·女部》：“好，美也。”可见，“玄”本来就具“美”的涵义，在《老子》中基本上用作形容词。

^② 王明：《抱朴子内篇校释·畅玄》，第1页。

这里的“能微”之“微”,也许还是指“玄”的作用;但其“称妙”之“妙”,显然还是美学意义上的“美”和“美感”(“妙”字的古已有之的“美”的涵义,上文已有论证,此不赘述)。“故称妙焉”,直译为现代汉语就是“所以就(把它)称为(或看做)美呀”。从美和美感的角度讨论“玄”、“道”的本质,也是道家学者(如老、庄)、道教祖经(这里指《道德经》、《南华经》)的论述传统。但是,“玄”却被改造为“自然之始祖,而万殊之大宗”,成为一种本体性的东西,是一种比天地万物更为根本的东西。这“玄”,即是“道”之异名,既区分于儒家之“道”,也明显区分于老、庄道家之“道”。这是有意为之的。

问题是,葛洪为什么要用“玄”来代替老子的“道”,用“玄”之“妙”来代替老子的“道”之“妙”?笔者以为,一个重要原因是,老、庄都有消极出世、以身为累的思想,而葛洪对这一点是很不以为然的。相反,葛洪认为,人生在世,最为重要的事就是想方设法修道成仙、长生不死。因此,他虽然也尊崇老子,但却认为“老子,得道之圣也”,是个神仙,长生不死,值得崇敬。他还假托“老子曰神仙之可学”^①,把这个学者神化,以便借老子之口来宣传他的仙道思想。因此,葛洪论“道”,饶有深意地用“玄”取代了“道”的位置,把老子那里主要用作形容词的“玄”(美的),改成了名词作为他的哲学的核心范畴。葛洪的“玄”,不单有从老子的“玄之又玄”带来的“美”的涵义^②,而且以此为基础把“玄”改造成了自己的美学范畴。其《抱朴子》第一章《畅玄》,在定义了“玄”之后,紧接着就铺陈“玄”之美:

其高则冠盖乎九霄,其旷则笼罩乎八隅;光乎日月,迅乎雷电;或倏烁而景逝,或飘灑而星流;或晃漾于渊澄,或霏霏而云浮;因兆类而为有,托潜寂而为无;沦大幽而下沉,凌辰极而上游;金石不能比其刚,湛露不能等其柔;方而不矩,圆而不规;来焉莫见,往焉莫追;乾以之高,坤以之卑;云以之行,雨以之施;胞胎元一,范铸两仪;吐纳大始,鼓冶亿类;回旋四七,匠成草昧;轡策灵机,吹嘘四气;幽括冲默,舒阐璨尉;抑浊扬清,斟酌河渭;增之不溢,挹之不匮;与之不荣,夺之不瘁;故玄之所在,其乐不穷;玄之所去,器弊神逝。^③

① 王明:《抱朴子内篇校释·塞难》,第138页。

② 《玉篇·玄部》:“玄,妙也。”前注文已说过,“妙”有“美”的涵义。

③ 王明:《抱朴子内篇校释·畅玄》,第1页。

真是写得语词铿锵,穷形尽相,比喻生动,想象丰富,飘逸卓绝,道骨仙风。

我们从他对“玄”之美的描写中,很容易发现与老子、庄子描述“道”之“美”的相似之点。作为一个大学者、大文学家,葛洪散文笔法的优美和老到,的确已经达到了当时的最高水平,而作为神仙道教理论家,他对“玄”的描写更形象、更生动,更具有宗教理论的纲领意义和美感。这段对“玄”之美的描写,最后落在其点睛之笔上:“玄之所在,其乐不穷;玄之所去,器弊神逝。”这是说,从美感体验来讲,只要你领会了“玄”之美,你就能感到“其乐不穷”,会得到无穷的审美愉悦、无限的快乐。换句话说,不单“玄”中有“美”,而且这种“美”还可以在你的审美体验中得到证明。实际上,这种内在体验式的美论,正是道教美学的一个特点。老、庄认为得“道”即可得到超越俗世的“至乐”,而葛洪认为得“玄”即可得到“不穷”之“乐”。可见,道教的“玄—美”,即是老、庄道家的“道—美”,而且是更为可感的、更为意象化的美。这种美,已经走出了哲学家的象牙塔而来到了更广阔的社会意识领域,因而更接近大众的,至少是当时知识分子群体的美学素养和美学观,更具有传播性。这正是葛洪开创的上层化神仙道教所需要的哲学、美学思想。从中国美学史来说,这既是对老、庄道家“道—美”观的总结,又是对道教“道(玄)—美”观的开启。

也许由于葛洪本来是文学家,所以他对无处不在的“玄”(即“道—美”)的表述和形容,就更多地从形象的“朦胧美”角度着手,而不像老、庄总是试图开掘“道—美”的抽象内涵。前述引文中他对“玄”的形容,就那么朦胧、那么美:“眇昧其深”而“称微”,“绵邈其远”而“称妙”;“其高则冠盖九霄”,“其旷则笼罩八隅”;又形容其运动的形态曰“倏烁”、“飘湮”、“滉漾”、“雾霏”;其形象是“方而不矩,圆而不规”,“来焉莫见,往焉莫追”的;还有什么“汗漫”、“窈眇”、“逍遥”、“恍惚”、“徜徉”、“仿佛”、“徘徊”、“茫昧”、“尘氛”、“恢恢荡荡”、“浩浩茫茫”、“如暗如明”、“如浊如清”、“邈辽”,等等^①,都是朦胧而含蓄的铺陈。对照老、庄、列的形容,比较《云笈七签》所引后世道经的对“道”之“混沌”美的描写,可以看出《抱朴子》对“玄”的朦胧美进行铺陈而体现的“魏晋文章”之“风度”(鲁迅语),以及它在道教美学思想史中承上启下的过渡性特点。

葛洪的道教神学之“玄”所取代的老、庄哲学之“道”,本来就是对包括人在内的物质世界和精神世界及其规律的抽象,所以,葛洪之“玄”不可能将老庄“道”论

^① 王明:《抱朴子内篇校释·畅玄》,第1页。

进一步哲理化、抽象化,而只能按“宗教的”对世界的“掌握”方式(马克思语),将其进一步感性化、“形象化”和神格化。葛洪认为,对于“涵乾括坤”的至高无上之“道”,只能意会,而不能用感官的、形象的方式去把握,因为它——

隶首不能计其多少,离朱不能察其仿佛;吴扎晋野扬聪,不能寻其音声乎窈冥之内;猗狶涉褚疾走,不能迹其兆朕乎宇宙之外。^①

正是通过这种形象化形容,他实际上就将老、庄的对“道”的哲学直觉,顺理成章地转化成了道教对“玄”的“神”“妙”朦胧美的艺术表达。

二、“一”之美:物性到神性

葛洪还改造了老子的“一”,创造了类似审美愉悦的“守一”心理状态学说。

老子说,“道生一,一生二,二生三,三生万物”(《老子》第四十二章),以“一”为物质的某种存在形态,具有物质性和本原性;又说“天得一以清,地得一以宁,神得一以灵,谷得一以盈,万物得一以生,侯王得一以天下贞(一本作“正”)”(《老子》第三十九章),强调了“一”的真理性及规律性。这个说法一旦纳入道教思想体系,“一”的伟大造化作用也就被解释为“道”亦即太上老君等神仙的经天纬地的大神通,就成了天地间万事万物的“秩序”(即美学之“和谐”美,这也是道教美学的基本范畴之一)的根据和基础。葛洪从神仙之学的角度,以权威的口吻,铺陈了“一”的至广至大的“秩序”规范作用:“天得一以清,地得一以宁,人得一以生,神得一以灵”,“春得一以发,夏得一以长,秋得一以收,冬得一以藏”。如果仅此而已,那基本上还是对老、庄道家之“一”的解释和发挥。

重要的是,葛洪进一步从神仙道教的角度解释“一”的作用和意义:既然“一”体现了宇宙之“秩序”和“规律”之“和谐美”,那么,修道成仙最重要的方法便是“守一”,即保持和强化身中之“一”,或沟通和扩张天地万物的“一”来满足人的修炼需要。从美学心理学的角度说,“守一”即是通过自我的心理调整,沟通或泯灭物我,创造出一种和谐宁静、与世无争、恬淡舒展的审美心理状态。在这种心理状态下,不但美感或审美陶醉不必通过审美活动本身,甚至肉体的饮、食的需要,也可

^① 王明:《抱朴子内篇校释·道意》,第170页。

以用精神的、类审美的自我陶醉来满足。所以他说：

故仙经曰：“子欲长生，守一当明。思一至饥，一与之粮；思一至渴，一以之浆。”……不施不与，一安其所；不迟不疾，一安其室；能暇能豫，一乃不去；守一存真，乃能通神；少欲约食，一乃留息；白刃临颈，思一得生；知一不难，难在于终；守之不失，可以无穷；陆辟恶兽，水却蛟龙；不畏罔俩（同“魍魉”——引者注），挟毒之虫；鬼不敢近，刃不敢中。

可见，“一”的作用是巨大的，人一旦“守一”有成，则效果十分可观，就处于美好的神仙境界，过上美好的神仙生活了。

葛洪还用拟人化（即神话）的文学语言，充满激情地描绘了“真一”的居处之美，以折射“一”本身的至高无上：

吾闻之于先师曰：一在北极大渊之中，前有明堂，后有绛宫；巍巍华盖，金楼穹隆；左罡右魁，激波扬空；玄芝被崖，朱草蒙胧；白玉嵯峨，日月垂光；历火过水，经玄涉黄；城阙交错，帷帐琳琅；龙虎列卫，神人在旁。^①

如按字面直解，这是写的一个叫做“一”的最高尊神，“在北极大渊之中”无比华美、神奇的宫阙居处，建筑是如此巍峨雄伟、金碧辉煌，环境是如此幽静典雅、神圣肃穆，“列卫”的都是“龙虎”和“神人”。这虽然没有直接描写“一”的容貌举止，但不是也从中暗示了“一”这位尊神的庄严伟大、神秘神奇的“崇高美”吗？在技法上，这与汉代“古诗”通过“行人”的目光来描写美女“罗敷”容貌之美是一样的手法。后来，在道教“内丹学”、气功理论中，这段话用来解说“一”（也就是内“气”）在人体中至关重要，它在上中下“丹田”的存在与运行，可作为气功操作中“守一”的基本技法。从这个角度看，“一”之美的实在性，同样可以从道教内丹追求身神与“一”合的操作性中折射出来。这再次说明，“一”即是道教宗教哲学的基本范畴，“玄”、“一”之美也就是道教的“道一美”，在道教美学中具有统率群“美”的意义。

^① 上引均见王明：《抱朴子内篇校释·地真》，第323—324页。

三、“大德曰生”:生命的美学解释

道教的思想在其漫长的发展历史过程中发生过很大的变化,然而,它在追求人的生命与“道—美”的结合方面,却是一以贯之的。在道教看来,现实生活是有价值的,人生也是有幸福和快乐的。如果人能锲而不舍地求“道”,将自己的生命与“道”合一,那么,生命就进入了永恒的境界,人就成为长生不死的神仙,人的生命本身就达到“至美”的物我两忘的(“至道”)高度,而身外的现实环境也因此变成了得道成仙的必要的阶梯,即使有痛苦和不幸也可以容忍,可以用宗教的超然态度,把整个人生、整个物质存在当做审美鉴赏的对象。一般来说,“人为宗教”(马克思语)都是以现实人生为痛苦和丑恶的,都把追求“彼岸”的理想的乐园作为彻底解脱。而道教的这种以生为乐,以“长生久视(久寿)”为乐的“此岸”态度,实在与其他宗教区别鲜明。道教的“道—美”观,对于修道者与普通信众来说,归根到底还是热爱生命、追求现实之美的“生—美”意识和美学追求。“生”就是唯一的标准、目的,“生”就是最高尚的情趣和最大的快乐,“生”就是“道”的具体体现和最高境界。葛洪认为,体现在天地之间最伟大、最崇高、最重要的事情是“生”,即现实的生存和长生不死。他说:

天地之大德曰生。生,好物者也。是以道家之所至秘而重者,莫过于长生之方也。^①

也就是说,生命与生存是人生天地之间的最“好”(即最美)的事物,也是人生最喜“好”的(即能够从中感到最大美感享受的)事物,它是“天地之大德”,是天地之间最伟大崇高的、神圣的生命之“德”,也就是“道”、“玄”之“美”在生物界里活生生的展现。“道”即“玄”,“玄”即“美”,是对宇宙万物(当然也包括人及其生命)而言;而“德”即“生”之美,则是对生命而言、对人的现实存在而言的。对于每个人来说,生命和生活之美好,是每日都在体验和感受的,是平凡、平常而又十分美好的事情。他的“大德”即“生美”观,正是建立在这种人人可以体验的生命感觉、生命意识之上。

^① 王明:《抱朴子内篇校释·勤求》,第252页。

从这个角度,我们就比较容易理解葛洪的一些话了。他不但直截了当地说,“长生之道,道之至也,故古人重之也”^①,而且还解释说,“夫神仙之法,所以与俗人不同者,正以不老不死为贵耳”^②。生怕芸芸众生不明白“不老不死”的“神仙之法”与庸庸碌碌的“俗人”的世俗生活的重大原则区别。他坦率地承认,对于任何人来说,都是“生可惜也,死可畏也”。“可惜”,即“可爱”,可珍贵的意思。这是当时最渊博的学者和最虔诚的神仙家葛洪的道教“生一美”观点的直白的解释。这“惜”和“畏”,都是以人的社会经验、审美价值为基础的内心的感情、感觉、感受,是一种社会的、个体的心理状态。如果说道教的宗教思想同其他宗教思想在本质上区别不大的话,那么,经葛洪理论化的道教“生一美”观却在宗教美学思想领域表现了鲜明特色。这种“生一美”观点,带有中国人积极向上的、不懈的追求精神,扎根于中国传统的充满创造性的旺盛想象力,以及脚踏实地的人生态度。在美学思想上,展现为一种强烈的主体的、主观的自我扩张倾向。

当然,要达到修道者所追求的这种“不老不死”的美妙的神仙境界,却也不是那么容易的,需要努力修炼才有可能。所以,葛洪在讲过“长生”即“至道”之后进一步论证说,“然长生养性辟(避)死者,亦未有不始于勤、而终成于久视(寿)也。道成之后,略无所为也;未成之间,无不为也”^③。因而,他为了长生而无所不为:既爱好“金丹大药”,又崇尚服食房中,还兼炼行气导引,一心要白日登仙。这种美好的宗教理想体现在他的修道理论中:“或问曰:‘世有服食药物、行气导引不免死者,何也?’抱朴子答曰:‘不得金丹,但服草木之药及修小术者,可以延年迟死耳,不得仙也;或但知服草药,而不知还年之要术,则终无久生之理也。或不晓带神符,行禁戒,思身神,守真一,则只可令内疾不起,风湿不犯耳。若卒有恶鬼强邪、山精水毒害之,则便死矣。’”^④如果略去其中如“金丹”、“神符”、“禁戒”、“身神”、“真一”等种种与宗教信仰相联系的、神秘的东西,那么,这话几乎可以说是相当客观而深刻的——人,都是要老、要死的。而老和死,正是神仙家认为最莫可奈何、最可悲的。道教美学认为,可喜的事,令人愉快的事,就是“美”;而可悲的事,令人伤心的事,就是“丑”(即“恶”事)。因此,“惜生”之“惜”,就是对生命极大的热爱;“恶

① 王明:《抱朴子内篇校释·黄白》,第288页。

② 王明:《抱朴子内篇校释·道意》,第174页。

③ 王明:《抱朴子内篇校释·地真》,第326页。

④ 王明:《抱朴子内篇校释·极言》,第243页。

死”之“恶”,就表达了对死亡极大的厌恶。对于道教美学和文艺来说,对生与死的爱和恨,是永远都需要表达和表现的主题。显然,作为道教的第一个“理论家”,葛洪已经感觉到,要在人世间修炼成为一个至美的、快乐的神仙,是要历尽艰辛,“无所不为”的。从这个角度说,葛洪的神仙思想包括他的美学思想,是相当“此岸”化和注重现实的。

总之,葛洪的“玄”、“一”、“德”观点,是对老、庄道家的“道—美”思想的改造和发展,是“道—美”观从哲学到宗教转化的标志。这对我们全面准确分析葛洪的美学思想及其美学史价值,对正确理解、评价和定位葛洪之后的道教美学思想,都有提纲挈领的意义。

第六节 葛洪的道教文艺美学思想

葛洪是晋代最著名的道教学者之一。他在文艺美学方面的建树是多方面的,因而成为列名中国美学史最早、也是最后一位“道教”美学家。所谓“最早”,乃是因为老子、庄子是道家美学代表,至于《太平经》、河上公注解《道德经》,具体的作者还有争议;所谓“最后”,不是说道教学者中再没有出现过美学家,或道教美学在其后世不能形成一以贯之的思想脉络,而是说美学史没有清理出这条脉络,甚至好些道教学者也被当做一般儒家学者来论述。葛洪,不但是道教史上里程碑式的人物,而且也是中国美学史上里碑式的人物。对他的代表作《抱朴子》的思想,学术界的传统说法是“外儒内道”,即其“内篇”言“神仙”之道,“外篇”言儒家学术。这当然也是葛洪本人的说法。然而,任何人的思想,都有其主要的和倾向性的方面,葛洪思想的主线其实就是他明确推崇的神仙道教思想。《抱朴子》无论内篇还是外篇,都从不同角度展示着这一核心思想。看不到这一点,论述其美学思想就可能以偏概全或差之毫厘,谬以千里。因此,我们讨论葛洪的文艺美学思想,也就十分注意从他“神仙道教”思想主线出发,对《抱朴子》外篇也应该如此。

一、“文非余事”:以“文”行“道”的主张

葛洪认为,“文”之所以重要,在于“文”有利于传“道”、行“道”。他用设问问答的方式,就文艺的美学作用阐述自己与众不同的、很有些反传统色彩的观点。他针对的是有人讲(或曰):“德行者,本也;文章者,末也。故四科之序,文不居上。

然则著纸者,糟粕之余事;可传者,祭毕之刍狗。卑高之格,是可讥(识)矣”。可见,一般世俗文人即儒家学者及其“文一德”论,是他辩驳的目标。对此,“抱朴子答曰:筌可以弃,而鱼未获则不得无筌;文可以废,而道未行则不得无文”^①。即为了至道能够通行天下,“文”艺美还是需要的。他以文学家、评论家的权威语气论述道:

若夫翰迹韵略之宏促,属词不比事之疏密,源流至道之修短,蕴藉汲引之深浅,其悬绝也,虽天外毫内,不足以喻其辽邈;其相倾也,虽三光熠耀,不足以方其巨细,龙渊铅铤,未足譬其锐钝,鸿羽积金,未足比其轻重。清浊参差,所禀有主,朗昧不同科,强弱各殊气。而俗士唯见能染毫画纸者,便概之一例。斯伯牙所以永思锺子,郢人所以格斤不运也。盖刻削比肩,而班、狄擅绝手之称;援琴者至众,而夔、襄专知音之难;厩马千驷,而骐、骥有邀众之价;美人万计,而威、施有超世之容。盖有远过众者也。且文章之与德行,犹十尺之与一丈,谓之余事,未之前闻。夫上天之所以垂象,唐虞之所以为称,大人虎炳,君子豹蔚,昌旦定圣谥于一字,仲尼从周之郁,莫非文也。八卦生鹰之所被,六甲出灵龟之所负,文之所在,虽贱尤贵,犬羊之鞮,未得比焉。且夫本不必皆珍,末不必悉薄,譬若锦绣之因素地,珠玉之居蚌石,云雨生于肤寸,江河始于咫尺尔。则文章虽为德行之弟,未可呼为余事也。^②

这段文采沛然的话,杂引儒、墨、道典故,充分论证了他的“文非余事”、行道“不得无文”的主张。他将孔子“质胜文则野,文胜质则史,文质彬彬,然后君子”^③的关于文艺的形式—内容和谐美论,作为自己立论的起点,又改造、活用了庄子“得意而忘言”的“筌蹄”说^④,强调的核心实际上是文艺审美的社会思想价值和对生活美的超越。这显然又超过了儒家、道家的美学“文一德”观,既符合他以“真”为“美”的美学总倾向,又充分强调了文艺美,特别是文艺形式美在审美活动中的重要性。

① 《抱朴子外篇》卷三十二《尚博》,上海古籍出版社1990年影印本,第259页。

② 《同上书》,第259—260页。

③ 《论语·雍也》,《十三经注疏》下,第2479页。

④ 《庄子南华经·外物》,《道教三经合璧》,第288页。

首先,葛洪在这里所说的“文”,指的是文艺的形式,“文章”指的是文艺形式之美。他认为,艺术家和鉴赏家就像超群出众的千里马和美女,在创造和欣赏艺术美和美的形式方面,有其突出贡献和特殊的才能。而艺术美、美的形式本身,就是艺术作品得以流传、获得受众的根据。这实际上再一次论述了“文”、“文章”对于推行、弘扬“道”、“德”的重要性。

其次,他认为文学艺术的内容和形式互相依存的,而不是互相排斥的。即便是“本”和“末”的关系,也不能厚此而薄彼,“文章之与德行,犹十尺之与一丈”,形式的美和美的形式并非可有可无的东西。再其次,道德与圣贤,也需要“文”饰之美,需要“虎炳”、“豹蔚”那样的美的外在形式来展示他的内在德行之美,因为“锦绣”、“珠玉”到底比“素地”、“蚌石”美。而“文之所在,虽贱尤贵”,内容也好,形式也罢,其高下“珍”“薄”之分,关键在于美或不美。

葛洪作为神仙道教的积极实践者和标准意义的文艺理论家,他的道教文艺美学观点是有代表性的。他虽然也注重“真一美”和“朴素”美、天然美,但他更看重人为美和艺术美。他说:

虽云色白,匪染弗丽;虽云味甘,匪和弗美。故瑶华不琢,则耀夜之景不发;丹青不治,则纯钩之劲不就。火则不钻不生、不扇(同“煽”——引者注)不炽;水则不决不流、不积不深。故质虽在我,而成之由彼也。^①

以艺术美学的语言来表达,就是说事物(生活)的本质、基础也许是好的,但只有通过艺术加工,才可能成为动人的、“美”“丽”的艺术品,才具有更深的、更有意味的艺术美。再从宗教思想的角度看,葛洪“非染弗丽,非和弗美”思想的实质,是强调人为美和艺术美,体现了道教美学的崇尚艺术美的观点,是艺术美高于生活美的艺术美论与神仙可学致观点的有机结合。同时,这与道家的“求真”美学观点并不相悖。因为道家(如庄子)的“真”是讲思想内容的标准,而葛洪追求的经过“染”、“和”加工的艺术美,既包括思想内容,又包括艺术形式,是内容和形式的有机统一。这是中国美学的一大进步,与刘勰及其《文心雕龙》的思想处在同一制高点上。

^① 《抱朴子外篇》卷三《勖学》,第173—174页。

二、古书“未必尽美”：文艺美学发展观

经过汉儒的鼓吹,到葛洪的时代,文艺美学思想上的“贵远贱近”、厚古薄今,显然已经成了一种很有时代特色的流行观念。葛洪在将道家思想及前代道教思想提升为神仙道教的“理论建设”过程中,也没有忘记以“外儒内道”的语言,曲折而有力地反对儒教的“崇古”文艺观,努力建设和宣传神仙道教的“是今”文艺观。他批判当时的“崇古”者以“古书”为至高无上之美的观点说:

守株之徒,喽喽所玩,有耳无目,何肯谓尔!其于古人所作为神,今世所著为浅,贵远贱近,有自来矣。故新剑以诈刻加价,弊方以伪题见宝也。^①

他从以下几个方面驳斥汉儒的文艺崇古倾向:

其一,“然古书虽多,未必尽美,要当以为学者之山渊,使属笔者得采伐渔猎其中。然而譬如东瓠之木,长洲之林,梓豫虽多,而未可谓之为大厦之壮观,华屋之弘丽也。云梦之泽,孟诸之藪,鱼肉之口虽饶,而未可谓之为煎熬之盛膳,渝狄之嘉味也”^②。这是说,众多古籍文献,作为后世今人文艺创作的借鉴和依傍则可,因为它们还只是没有经过加工的“原材料”;同时,古书也只是古人的作品而已,“未必尽美”,不可神化。

其二,“古诗与今诗,俱有义理,而盈于差美。方之于士,并有德行,而一人遍长艺文,不可谓一例也。比之于女,俱体国色,而一人独闲百伎,不可混为无异也”^③。这是说,古今文艺虽然都是“美”的,但又是不一样的,是个发展的存在;而今天的文学艺术,就像“遍长艺文”的“士”、“独闲百伎”的“女”,不再仅仅是同众人一样的“美”了。这强调了艺术从低到高的历史发展的总规律。这样,说文艺美之今胜于古就是必然的了。

其三,“若夫俱论宫室,而奚斯路寝之颂,何如王生之赋《灵光》乎?同说游猎,而《叔畋》、《卢铃》之诗,何如相如之言《上林》乎?并美祭祀,而《清庙》、《云汉》之

① 《抱朴子·钧世》,第254—256页。

② 同上。

③ 同上。

辞,何如郭氏《南郊》之艳乎?等称征伐,而《出军》、《六月》之作,何如陈琳《武军》之壮乎?则举条可以觉焉。近者夏侯湛、潘安仁并作《补亡诗》,《白华》、《由庚》、《南陔》、《华黍》之属,诸硕儒高才之赏文者,咸以古诗三百,未有足以偶二贤之作也”^①。这是葛洪从他自己的创作经验和文学艺术发展的客观事实出发,从题材、文体、艺术水平的古今发展提高的角度,论证了“今文”足可以高于“古文”,“今人”足可以胜于“古人”的道理。

其四,“且乎古者事事醇素,今则莫不雕饰,时移世改,理自然也。至于鬬锦丽而且坚,未可谓之减于蓑衣;辘骈妍而又牢,微未可谓之不及椎车也。书尤言也,若人谈话,故为知有;胡越之接,终不相解。以此教戒,人岂知之哉?若言以易晓为辨,则书何故以难知为好哉?若舟车之代步涉,文墨之改结绳,诸后作而善于前事,其功业相次千万者,不可复缕举也。世人皆知之快于曩矣,何以独文章不及古邪?”^②这是说,今人之“事事雕饰”并非坏事,而恰恰是历史的进步、文艺的进步。他认为,文艺进步的意义和价值,就像“舟车之代步涉,文墨之改结绳”的进步一样,不容抹杀,不容忽视,不容否定。

应该看到,葛洪的这种“是今”文艺观的进步意义,还不仅仅在文艺美学方面。正如他讨论“古—今”之辨,本身就不仅是讨论文艺一样,他的这种观点,实际上主要还是针对社会、文化发展问题,而且是针对儒家的“崇古”、“尚周”的复古主义文化思想,是对汉代以来的儒家社会、文化观的反驳。应该看到,儒家也有发展和变化的历史。汉代以来的“儒家”,已经不再是先秦时代的儒家,也不是孔、孟那个时代还不太受最高统治者重视的儒家,也不是“百家争鸣”中的一家,而已经成了被汉代以来的封建统治者青睐、推崇、推行的“主流思想”,是用“时代思想”加以改造、诠释过了的东西。因此,他反对这个时代的“崇古”文艺思想,就超越了单纯的学术论争,具有肯定社会进步、文艺进步的内涵,也就具有相当大的思想文化冲击力和创造性。

可见,葛洪《抱朴子·外篇》中提出的“是今”文艺美学观点,其哲学文化基础,不是“儒”家文艺论,而是祖述道家的。这一点,正像孔子“梦见周公”与庄子“梦为胡蝶”的本质性区别一样,同样都是以“梦”喻理、以“梦”言志,但前者象征的是

① 《抱朴子·钧世》,第254—256页。

② 同上。

“克己复礼”的复古政治理想,后者象征的却是“自喻适志”的充分张扬和发展个性的朴素“个性主义”的人生理想。孔子的政治理想,是向外的、向后看的;而庄子的人生理想,却是向内的、向前看的。葛洪的“是今”文艺观,从总体和大方向上,与庄子的浪漫主义文艺趋向是合拍的,沿袭了庄子的人生修养的“至美”的浪漫目标。而对儒家的文艺美学思想,葛洪仅仅取用了其中强调文艺的“认识作用”那部分,融会在自己的以“古书”为“山渊”的论点中,并且用来反对汉儒的复古文艺论。

三、“众色乖而皆丽”:文艺美的多样性观点

与“道一美”本身的兼容性相一致,道教对于文艺美的审美态度和美学评价也是海纳百川、兼容并包的。因此,在道教看来,文艺作品、艺术美无论从“形式”或“风格”说,应当都不是单一的。葛洪对此,已经思考得相当深入,他说:

妍姿媚貌,形色不齐,而悦情可均;丝竹金石,五声诡韵,而快耳不异。缴飞钩沉,罾举置(捉兔子的网——引者注)抑,而有同功;树勋立言,出处殊茨,而所贵一致。^①

文艺美,其内容和表现形式是多种多样的,但它们的“美”(给人的美感)从本质上说,又可能是一致的、共同的。葛洪在这里涉及到的,是美学中“美的单纯性”与“美的多样性”、“美”的本质与美的形式等基本的、重要的范畴。同时,他做出的解答是具有一定辩证特色的,也是基本得当的。他认为:

法无一定,而慕权宜之随时;功不倍前,而好屡变以偶俗……五味舛而并甘,众色乖而皆丽。^②

“五味”和“众色”,虽然千差万别,但它们都蕴涵了美,都能给人以审美的愉悦。从文化根源和思想根源讲,葛洪这个观点体现的是神仙道教的包容百家、变化发展、“杂而多端”的多元化思想,是反对“独尊儒术”的美学思想,是富于批判精神

① 《抱朴子·博喻》,第282—283页。下段未注明出处的引文见该书第278页。

② 《抱朴子·辞义》,第299页。

的宗教美学观点。

从中国美学思想史角度来说,这种“多样化”的文艺美论,是前承老子“大美不言,众美从之”观点的。无论在当时还是在今天,其美学史价值和思想借鉴意义,都要比儒家的“善—美”论或“中庸”美论更为重要。

此外,从审美差异的角度,葛洪也树立了自己与道教思想相一致的观点。孟子说,“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。”孟子因此得出的结论是,“故理义之悦我心,犹刍豢之悦我口”^①,审美是“无差异”的。葛洪提出的“好恶不同”艺术审美差异论,明显与儒家的这种“无差异”论相反,而与道家庄子的“鱼处水而生,人处水而死,彼必相与异,其好恶故异也”^②的观点有继承性。葛洪阐述说:

妍媸有定矣,而憎爱异情,故两目不相为视焉;《雅》《郑》有素矣,而好恶不同,故两耳不相为听焉;真伪有质矣,而趋舍舛忤,故两心不相为谋焉。以丑为美者有矣,以浊为清者有矣,以失为得者有矣。此三者,乖殊炳然,可知如此其易也,而彼此终不可得而一焉。^③

他的意思是,无论美丑,还是真伪,并非人人持同一看法,甚至将美丑、真伪弄颠倒的也不鲜见。这是人所共知的事实。为什么会出现这种情况呢?他解释说:

华章皂莖,非矇瞍所玩;英逸之才,非浅短所识。夫瞻视不能接物,则袞龙与素褐同价矣;聪鉴不足相涉,则俊民与庸夫一概矣。眼不见则美不入神焉,莫之与则伤之者至焉。且夫爱憎好恶,古今不均;时移俗易,物同价异。譬之夏后之璜,曩直连城;鬻之于今,贱于铜铁。^④

他从时代、爱好、修养、环境条件、主体与对象等方面的差异,分析了审美差异的产生及其原因,强调了审美差异的必然性与合理性。我们今天的现代人,理解

① 《孟子·告子上》,《十三经注疏》下,第2749页。

② 《庄子南华经·至乐》,《道教三经合璧》,第212页。

③ 《抱朴子·塞难》,第53页。

④ 《抱朴子·擢才》,第216页。

“差异是绝对的”的道理自然不成问题,但对于一千多年前的学者哪怕是大学者来说,能够继承并一定程度上超越道家的审美辩证法观点,就不能不说是极大的进步和功绩。这是葛洪本人对中国美学史的贡献,也标志了道教文艺美学思想在当时的实际地位。同时,他提出这种“差异美”论,是向汉代以来渐成“正统”的儒家美学思想争一席之地,为神仙道教及其美学思想的传播作理论铺垫。

总之,汉魏以后,道教与文学艺术的联姻,使道教美学受到当时渐趋完善的文艺美学的助力,得到巨大的发展。葛洪就是鲜明的典型例证。他既是文艺美学的大家,又是神仙道教美学的开创人,还是热心于写作的作家。虽然一般美学史著作在葛洪之后几乎不再论及道教美学思想,但我们仔细分析邵雍的“以物观物”、“以我观物”区别论及“造真”论,二程的“学诗妨事”、“作文害道”及“和顺积中、英华发外”的“文一道”论,苏轼的“忘声而后能言,忘笔而后能书”以及他的“论画以形似,见与儿童邻”的“神似”观,朱熹的“洗涤心胸”和以《易》“阴阳之说观人事文章”的文艺创作论和文艺批评观,李贽的“世之真能文者,其初皆非有意于为文”说和“童心”说,都可以看出这些不同时代不同艺术倾向的作家,从葛洪神仙道教美学思想中受到的深刻影响。从这个意义说,从神仙道教美学思想来把握葛洪,不单有挖掘古代美学思想之源的意义,也有利于更全面、更完整地认识和把握中国人审美意识的特点。

第七节 陶弘景道教美学思想

南北朝时期,南方道教重要人物陶弘景改革道教,发展道教的神仙学说和修炼理论,整理和规范道教的教义及科仪,大力促进道教文化的上层化发展,故今人评价“陶弘景的主要影响在学术”^①。陶弘景著述丰富,除道教宗教理论的深化和提高外,对文学和艺术都多有建树。他的道教美学思想,集中于生命美学、环境美学和艺术(主要是书法艺术)美学三方面,是葛洪之后道教美学思想最成体系、最有影响的部分,也是唐代道教美学思想真正成熟之前最集中的一次总结和酝酿突破的最后一次探索。

^① 王明:“论陶弘景”,载《世界宗教研究》1981年第1集。

一、“炼形莹神”:陶弘景的“生一美”观

陶弘景在道教整顿发展过程中,思想和理论上的贡献巨大。他为道教建立了神仙谱系,同时,陶弘景发展了道教养生理论,他撰写了《养性延命录》,认为养生应该“形”、“神”俱修,对道教养生学进行了一次系统的总结。魏晋以来的道教贵人重生,追求“长生久视”,对生命充满礼赞的传统和以生为美、重生乐活的人生态度,在陶弘景那里得到了很好的继承和发展。道教美学思想的核心部分生命美学,由他从理论上做出了更为缜密的阐发。他说:

夫禀气含灵,唯人为贵。人所贵者,盖贵为生。^①

他认为要长生久视,获得生命之美,必须通过修炼体道得道,生道合一,才能延年益寿。他引用《混元妙真经》说:“人常失道,非道失人。人常去生,非生去人。故养生者,慎勿失道。为道者,慎己失生,使道与生相守,生与道相保。”^②可以说“生一美”即是“道一美”。要获得长生久视,关键在于获得玄之又玄的“道”,获得了“道”,就能获得“生”。

首先,陶弘景认为,人是“形一神”结合体。生命要长久,既需清静少欲以养护形体,也需息心绝虑以养护精神。他引用司马谈的话作为自己思想的注解:

夫神者,生之本;形者,神之具也。神大用则竭,形大劳则毙。神形早衰,欲与天地长久,非所闻也。^③

因此,要获得“道”,进而获得“生”,就必须炼养自己的形与神。他的“形一神”观,对于宗教哲学来说无疑十分重要,而对宗教美学来说同样十分重要。因为这既前承先秦道家、汉代新道家的美学的“形一神”论,又将开拓唐代道教“重玄”美学的“形一神”观和“道一艺”论。

① 《养性延命录》,《道藏》第18册,第474页。

② 同上书,第475页。

③ 同上书,第476页。

其次,他提出了“炼其形”同时“莹其神”的双向要求。这观点对于宗教来说是通向“修仙”理论的,而对艺术的锤炼来说,就是要在内容和表达形式两方面都要提要求、下工夫;对于审美来说,则要求审美对象,特别是文学艺术作品必须“神”、“形”皆备,才是真正的美。

他在《答朝士访仙佛两法体相书》一文中,提纲挈领地论述了获得“道”的途径和方法:

凡质像所结,不过形神,形神合时,是人是物,形神若离,则是灵是鬼,其非离非合,佛法所摄,亦离亦合,仙道所依。今问以何能而致此仙,是铸炼之事,极感变之理通也。……假令为仙者,以药石炼其形,以精灵莹其神,以和气濯其质,以善德解其缠。众法共通,无碍无滞。^①

陶弘景认为,要成为超越时空限制的“仙者”,获得生命之美,需“炼其形”、“莹其神”、“濯其质”、“解其缠”。他甚至十分具体地论述了“炼形莹神”的种种方法,其中最重要的标准是适度。而“适宜”为“美”,也是先秦道家、汉代新道家以及道教美学思想中的重要传统。在他看来,饮食起居有节度是与修道成仙,从而获得长生久视密切相关的,即所谓“此道为生命之要”^②。同时,有节制地生活,其实是“道”的表现和要求,从道家到道教,“道”具有以简单、素朴为美的特征。

再次,陶弘景将道家“虚静”的审美化心境追求转化成道教的“和气”宗教美学观。道教继承道家传统,认为只有在虚静中,才能体道证道,才能实现长生久视。为了达到虚静的境界,道教中人强调绝耳目视听,通过拒绝外在的诱惑对人感官的刺激,使人心神保持宁静。而人的生命是形神合一的,炼形的同时,其实也涉及了养神。邀名射利,会扰乱人心神的宁静,故无法与虚静之道合一,也与道教追求的虚静境界相隔甚远。因此,要获得生命之美,必须达到内心无欲无求,人与周围世界实现“和气”充盈,才能实现“生”与“道”合一的神仙境界。

陶弘景认为,要达到“虚静”境界,必须克制世俗的物质欲望。他引用彭祖的话说:

^① 《华阳陶隐居集》卷上,《道藏》第23册,第646页。

^② 《养性延命录》,《道藏》第18册,第477页。

道不在烦,但能不思衣,不思食,不思声,不思色,不思胜,不思负,不思失,不思得,不思荣,不思辱,心不劳,形不极。^①

他认为,做到这么多的物质生活、社会生活方面的“不思”还不够,还必须从心态、心境方面做到“十二少”,力戒“十二多”:

有经曰:少思,少念,少欲,少语,少笑,少愁,少乐,少喜,少怒,少好,少恶,行此十二少,养生之都契也。多思则神殆,多念则志散,多欲则损志,多事则形疲,多语则气争,多笑则伤藏,多愁则心摄,多乐则意溢,多喜则忘错悖乱,多怒则百脉不定,多好则专迷不治,多恶则憔悴无懽。此十二多不除,丧生之本也。^②

实践“十二少”,或可得道以臻长生;力行“十二多”,则一定会导致生命的短促。这既是“炼其形”的要求,也是“莹其神”的要求。陶弘景的“除十二多”,就是“莹其神”的具体方法。除“十二多”从根本上来说,就是要人除去对功名利禄的追求和向往。在他看来,这些东西会伤及人的心境、情绪、精神,于养生无益,还须以“游心虚静,委虑无欲”为原则以“莹其神”。“虚静”的审美化心境,成了他修仙活动与艺术活动都需要的心性基础;而修仙和审美,都可以促进心境的“虚静”。

二、“游心忘形”:陶弘景的环境美学思想

陶弘景认为,炼形炼神以获得长生久视,离不开安静优美的自然环境。陶弘景并无专章阐述其山林自然美观点,但从陶弘景的志、铭、碑等文体中可以发现他将自然环境美的欣赏与神仙境界直接挂钩。

首先,他认为山林居处之美能够使人想象神仙境界。

陶弘景认为神仙境界是最美的,而人在对山水环境美的欣赏中,“游心未已”,并“得志者忘形,遗形者神存”,也就可以领略神仙境界的美好。因此,他少年时期写《寻山志》,即以俊秀之笔,极力铺陈了山林居处之美:

① 《养性延命录》,《道藏》第18册,第477页。

② 同上书,第476页。

荆门昼掩,蓬户夜开。室迷夏草,迳惑春苔。庭虚月映,琴响风哀。夕鸟依簷,暮兽争来。时复历近,垄寻远壑。坐磐石,望平原。日负嶂以共隐,月披云而出山。风下松而舍曲,泉濛石而生文。草藿藿以拂露,鹿飒飒而来群。扪虚罗以入谷,傍洪泽而比清。照石壁以端色,攀桂枝而齐贞。函扈兰而佩蕙,及春缺之未鸣。且含怀以屏炁,待惠风而舒情。乃乘兴而逐往,遵岩路以远游。伫天维而漂思,悄恍惚而莫求。眺回江之森漫,眩叠嶂之相稠。日斜云而色黛,风过水而安流。触嵌岩而起巘,值阔达而成洲。石孤耸而独绝,岸悬天而似浮。绿蹬道其过半,魂眇眇而无忧。悟伯昏之条宕,蹶千仞而神休。遂乃凌岩峭,至松门。背通林,面长源。右联山而无际,左凭海而齐天,竹泫泫以垂露,柳依依而迎蝉。鸥双双而赴水,鹭轩轩而归田。赴水兮泛滥,归田兮翱翔。^①

道教中人为了得道成仙,总会选择自然环境优美的山水作为自己的修炼之所,并有所谓“洞天福地”之说。陶弘景所隐居之茅山,即是“十大洞天”之一。道教中人所选择的修炼之所,往往环境优美。正如有学者所说:“几乎所有有关洞天福地文献提到的洞天,其自然环境都无一例外是异香芬芳,绿树成行,井泉甘美,气候宜人,灵凤翱翔,神龙飞舞,五灾不侵,百病不生。”^②

陶弘景选取了山野中草、鸟、日、月、水、云、树、竹等常见的动植物,作为自己的审美对象。他受到齐梁时期骈丽之风的熏染,以清丽俊秀的语言,把山林之静寂、万类恬然自乐、各得其所的和谐自然之美,表现得淋漓尽致,呈现出空灵虚静之美。

自然山水之美,能使修道者远离尘世,减少功名利禄等尘世俗务扰乱修道者的心境,使修道者在优美的环境中颐养性情、保持心胸的开阔和愉悦。这是陶弘景喜欢山林丘壑的原因所在。他在《告游篇》中用诗歌抒发自己的山水情怀:

性灵夕既肇,缘业久相因。即化非冥灭,在理淡悲欣。冠剑空衣影,鑣轡乃仙身。去此昭轩侣,结彼瀛台宾。倘能踵留辙,为子道玄津。^③

① 《华阳陶隐居集》卷下,《道藏》第23册,第640—641页。

② 张广保:“唐以前道教洞天福地思想研究——从生态学视角”,郭武主编:《道教教义与现代社会国际学术研讨会论文集》,上海古籍出版社2003年版。

③ 《华阳陶隐居集》卷下,《道藏》第23册,第651页。

他之所以喜欢自然山水,一方面是因为自然山水本身之美颇能吸引人,另一方面,自然山水之幽静能与自己审美化的性情与修仙目标相吻合,在山水中,他能自得其乐。在他看来,幽美清静的自然山水能净化人心灵,使人忘却尘世纷争、心旷神怡。在著名的《答谢中书书》,他相当明确地阐述了追求“山川之美”与“仙都”境界在审美中的联系:

山川之美,古来共谈。高峰入云,清流见底。两岸石壁,立色交晖。青林翠竹子,四时俱备。晓雾将歇,猿鸟乱鸣。夕阳欲颓,沉鳞竞跃,实是欲界之仙都。自康乐以来,未复有能与其奇者。^①

山川不但本身就相当美,而且更重要的是,这样秀美的山水“实是欲界之仙都”,能使人从凡俗事务中超脱出来,能净化人的情感、陶冶人的情操,使人产生审美愉悦。

其次,陶弘景还从修仙环境需要,强调了道教宫观的审美功能。

为了修道成仙,道教中人不但注重以清幽静美的山林作为自己修炼的大环境,而且对道教宫观建造的审美功能也十分在意。道教宫观是道教徒祭祀神灵、与众仙相接的场所,道教中人历来十分强调道教宫观与所依托的自然环境之间的和谐。正如张继禹所说,道教宫观“都基本能做到巧妙地利用自然,或依山就势,或见水筑桥,或因高建亭,或就洞修宫,灵活布局,就地取材”^②。

陶弘景《茅山曲林馆铭》很好地反映了茅山曲林馆犹如云中仙阁之状:

层岭外峙,邃宫内映。仄穴旁通,萦泉远镜。尚德依仁,祈生颺命。且天且地,若凡若圣。连麓比栋。各谓知道,参差经术。跌宕辞藻,孰如曲林?独为劲好,掩迹韬功,守兹偕老。^③

该馆依山岭而建,近有仄穴,远有泉水,“且天且地,若凡若圣”,亦远亦近,亦真亦幻,虚虚实实,宛如人间仙境,其状美不胜收,可以“守兹偕老”,实在是深山中

① 《华阳陶隐居集》卷下,《道藏》第23册,第652页。

② 张继禹:《道法自然与环境保护——兼论道教济世贵生思想》,华夏出版社1998年版,第184页。

③ 《华阳陶隐居集》卷下,《道藏》第23册,第652页。

美妙的园林建筑,是优美宜人的人居环境。

有学者将中国古典园林从审美欣赏的角度分出若干层次。即“以视觉为主的绘画的美感”、“以听觉为主的音乐的美感”、“以想象兼理解为主的诗句的美感”、“天人合一,人间仙境”^①。陶弘景所寻之山,犹如一幅浓墨重彩的水墨画,万类竞自由,洋溢着蓬勃的生命气息,富有生命意味,给人极大的视觉美感;陶氏之曲林馆,既可居住,也可游玩,更重要的是精神上的畅游。正如他《诏问山中何所有赋诗以答》所云:

山中何所有,岭上多白云。只可自怡悦,不堪持寄君。^②

大山及建筑于其上的宫观,为白云缭绕,人处其中能超凡入圣,人的精神接天接地、自由翱翔,达到了“天人合一,人间仙境”的审美境界,在这样的“仙境”,修道者忘却了人间纷争,精神处于无忧无虑的超然物我状态,竟如不长生久视一般。

三、“手随意运”:陶弘景的文艺美学思想

陶弘景对文艺美学贡献巨大,主要是因为他本身就是有着丰富创作实践的文学家 and 艺术家。他的诗歌辞赋、纪传小说、散文小品、艺术鉴赏、文学批评,都反映出他作为“国师”级道教学者的美学素养之高,以及能够与当时一代鸿儒、高僧、帝王相唱和的艺术品味和文化层次。

首先,陶弘景具有明确的“经心则能”、“文以传道”思想。

陶弘景通过创作志怪小说《周氏冥通记》并对该作品进行评论,折射了他文艺思想中明确的宗教目的性。

经过从远古到先秦两汉的长期准备,魏晋南北朝时期志怪小说蔚然成风。在众多的作家中,有不少当权者和知名之士,如魏文帝曹丕,梁元帝萧绎,刘宋大臣刘义庆,著名学者干宝、陶渊明、祖冲之、颜之推、任昉等。关键是这些作家都有一个共同特点,即思想上都倾向于道家、道教,因而从他们的作品中都能清晰地发现神仙题材和道教“长生久视”的追求。

^① 陈望衡:《环境美学》,武汉大学出版社2007年版,第329—331页。

^② 《华阳陶隐居集》卷上,《道藏》第23册,第643页。

《南史·隐逸传》载“(陶弘景)性好著述,尚奇异”。“尚奇异”的一代道教宗师陶弘景有《古今刀剑录》、《冥通记》、《周氏冥通记》等述奇异之作。也就是说,他进行志怪小说的创作,是为了通过形象化、故事性极强的叙事手段,宣传经过自己整理和理论化了的道教思想。他对文学艺术的喜爱,在人物刻画中时时流露出来,如写周子良不但从小喜欢读道经,出家学道后,在“香灯之务”之余,“凡好书画,人间杂伎,经心则能”^①。这表现出他对文艺的喜欢,也说明他认为文艺有利于修道和传道。

《周氏冥通记》具有志怪小说的特征。明代小说史家胡应麟论述魏晋南北朝小说时说:“凡变异之谈,盛于六朝,然多是传录舛讹,未必尽设幻语。”^②在佛道宗教思想兴盛的魏晋时代,侈谈神鬼,称道灵异,认为神鬼实有是当时普遍的社会现象。正如鲁迅先生所云:“盖当时以为幽明虽殊途,而人鬼乃皆实有,故其叙述异事,与记载人间常事,自视固无诚妄之别矣。”^③不知何故,后世众多的古小说研究专家,对道教学者陶弘景所创作的志怪小说只字未提。鲁迅《中国小说史略》第五篇、第六篇对六朝之鬼神志怪书进行了详细分析,提到了梁代的任昉:“至于现行之《述异记》二卷,称梁任昉撰者,则唐宋间人伪作,而袭祖冲之之书名者也,故唐人书中皆未尝引”^④,而对梁代名重一时之大家陶弘景及其作品,并未提及。这只能说是时代的遗憾。

陶弘景在文艺思想上将生活和历史的“真实”混同于小说的艺术“真实”。这与志怪小说产生的具有浓厚时代色彩的神仙信仰分不开,也与陶弘景的宗教世界观分不开。志怪小说以记载神鬼怪异故事以及人的异行幻梦为主要内容,常常借用历史上真实的人物来表现所传录事件的真实性。《周氏冥通记》就具有这样的特征。其所记载的主人公周子良非历史上的名儒巨贾,但为了证明记载的真实性,陶弘景对周氏的身份进行了具体的介绍:

玄人周子良,字元和,茅山陶隐居之弟子也。本豫州汝南郡汝南县都乡吉迁里人,寓居丹阳建康西乡清化里,世为胄族,江左有闻。晚叶凋流沦,胥以

① 《周氏冥通记》卷一,《道藏》第5册,第518页。

② [明]胡应麟:《少室山房笔丛·二酉缀遗》中,上海书店出版社2001年版。

③ 鲁迅:《中国小说史略》,东方出版社1996年版,第25页。

④ 同上书,第29页。

瘁。祖文朗，举秀才，宋江夏王国左常侍所生。父耀宗，小名金刚，文朗第五子，郡五官掾，别住余姚，天监二年亡，年三十四，仍（疑“乃”）假葬焉。所继伯父耀旭，本州主簿，扬州议曹从事。母永嘉徐净光，怀娠五月，梦一切仙室中，圣皆起行，四面来绕己身，乃以建武四年丁丑岁正月二日人定时，生于余姚明星里。期岁为姨宝光所摄养，同如母之义。子良幼植端惠，立性和雅，家人未尝见其愠色。^①

志怪小说虽然是史传的支流，但是它毕竟是小说，是以记载神鬼怪异故事以及人的异行幻梦为主要内容的，具有虚构的艺术特征。以“幻”为“真”，在宗教来说是“写实”，在文学来说只能是“想象”。

道教“贵人重生”的宗教思想，在《周氏冥通记》中得到充分的展示。甚至可以说这篇小说其实就是对追求长生成仙的生命之美的颂歌。道教徒希望通过摈弃世俗生活，去除爱欲贪嗔，以体道证道，生道合一，从而实现长生不死。在《周氏冥通记》中，周子良就表达了对生的期望。当府丞告之冥府中缺一任，欲以周子良补之。“今府中阙一任，欲以卿补之。事目将定，莫复多言。来年十月当相召。可逆营办具，故来相告。若不从此命者，则三官符至，可不慎之。”^②而周子良面有惧色，正体现了周子良对生的期望。这十分符合道教死王不如生鼠的思想，就连冥间的府丞也说：“夫生为人，实依依于世上，死为神，则恋恋于幽冥。”^③要得“仙道”，先得“人道”。而“人德”难全，“人道”难致。紫阳童曰：“君言：神仙易致，而人德难全。是故二象虽分，其间犹混。真道可闻而不可见，人道可见而其行难闻。”因此，修德以成就人道、成就仙道显得十分必要。

在《周氏冥通记》中，还反映了陶弘景对道教斋仪等方面的整顿。一般认为南北朝时期，道教的整顿，形式方面主要是靠北方的寇谦之，而思想方面主要依赖南方的陶弘景。其实，陶弘景对道教斋仪等形式方面的规范也有自己的贡献。如针对周子良裸睡及睡觉时鞋子随便摆放的情形，陶弘景借仙真之口，多次陈述了仪表容态对修道的重要。“又曰：‘卿自幼至今，不无小愆，可自思悔谢。若不尔者，亦

① 《周氏冥通记》，《道藏》第5册，第518页。

② 同上书，第521页。

③ 同上书，第524页。

为身累。凡修道者,皆不裸身露髻,枉滥无辜,起止饮食,悉应依科。’”^①这些“生活美学”的要求,反映了陶弘景在规范道士起居行为时,注意使用“美育”的方式。

在艺术上,《周氏冥通记》具有的独特美学特征。正如有人所指出的,《周氏冥通记》以日记的形式,记载了一百多个梦,“开创了记梦体的小说体裁”、“开创了日记体小说体裁”^②。这也是陶弘景对中国文艺美学的贡献。

其次,陶弘景善于以玄理为诗意:“吟啸运八气”,“所在皆逍遥”,展示了理性与感性、宗教与审美的结合。

魏晋南北朝时期是道教建立自己的理论体系、向成熟的正统宗教形态演变的重要时期。这个时期,玄学思潮也由正始发端,并及于南北朝。玄学与道教理论之间,呈现出各自独立发展而又相互渗透的状况。处在这样的时代大潮中,陶弘景又显得十分矛盾了。一方面,作为道教宗师,陶弘景对玄谈清议持批评态度。其诗可以为证:“夷甫任散诞,平叔坐空论。岂悟昭阳殿,遂作单于宫。”另一方面,他自己未能摆脱时代风尚的习染,写了大量的玄言诗。他创作的《真诰》里收录的玄言诗约有一百首,《周氏冥通记》、《陶隐居集》等也有不少玄言诗。

玄学虽源自老庄,但主要是以圣人观念或名教与自然之辩为中心问题,并涉及本末有无的本体论及形神、有待、贵真等一系列问题^③。陶弘景的玄言诗,对有待无待、齐同万物、形神等玄学议题多有探讨。他有时专论某一玄学命题,如《太虚真人歌》、《西城真人歌》,不厌其烦地阐述他对“形—神”问题的观点。《太虚真人歌》曰:

观神载形时,亦如车从马。车败马奔亡,牵连一时假。哀世莫识此,但是惜风火。种罪天纲上,受毒地狱下。^④

《西城真人王君歌》曰:

神为度形舟,薄岸当别去。形非神常宅,神非形常载。徘徊生死轮,但苦

① 《周氏冥通记》,《道藏》第5册,第522页。

② 刘雪梅:“论陶弘景的文学史地位”,载《中国文学研究》1998年第3期。

③ 参见汤用彤《魏晋玄学论稿》,上海世纪出版集团2005年版,第7—9页。

④ 《真诰》,《道藏》第20册,第507页。

心犹豫。^①

“形一神”问题是中国哲学、美学范畴系统中一个颇有特色的范畴。自先秦以来,直到范缜,在此问题上,虽然不乏形神相合论者,但形神关系的二元论倾向是占有一定地位的。王充以粟囊喻形神。其在《论衡·论死》中说:“人之精神藏于形体之内,犹粟米在囊橐之中也。”“形一神”离合论,被道教学者所吸收借鉴。葛洪在《抱朴子·至理》中用堤坝与流水的关系来形象说明形与神的关系。他说:“形者,神之宅也。故譬之于堤,堤坏则水不留矣。方之于烛,烛糜则火不居矣。身劳则神散,气竭则命终。”^②陶弘景则用车拉马、载人之舟等具体形象来说明形与神的关系,虽然借用的物象与葛洪等前人不同,但他无疑也认为形体与精神是可以分离的。因借助具体鲜明的物象进行阐述,玄理一点也不显得抽象难懂,相反,显得明白易懂。

陶弘景还善于把诸多玄学命题纠集在一首玄言诗中。如《太虚南岳真人歌》:

无待太无中,有待太有际。大小同一波,远近齐一会。鸣弦玄霄巅,吟啸运八气。奚不酣灵液,眇目娱九裔。有无得玄运,二待亦相盖。^③

此诗把庄子“有无二待”思想及“齐物我”思想,精妙地融合在一起,反映出陶弘景深谙老庄思想。又如《南极紫元夫人歌》:

控飏扇太虚,八景飞高清。仰浮紫晨外,俯看绝落冥。玄心空同间,上下弗流停。无待两际中,有待无所营。体无则能死,体有则摄生。东宾会高唱,二待奚足争。命驾玉锦轮,舞辔仰徘徊。朝游朱火宫,夕宴夜光池。浮景清霞杪,八龙正参差。我作无待游,有待辄见随。高会佳人寝,二待互是非。有无非有定,待待各自归。^④

① 《真诰》,《道藏》第20册,第507页。

② 王明:《抱朴子内篇校释》,第110页。

③ 《真诰》,《道藏》第20册,第505页。

④ 同上。

“有无”、“生死”、“是非”等完美联结,写景、哲思水乳交融。陶弘景精深的哲学思想、丰富的想象力及幽玄的审美能力得到鲜明的体现。

在艺术上,陶弘景的玄言诗也有着自己的特色,对仗十分工整,语言圆美。如《清灵真人歌》:

朝游郁绝山,夕偃高晖堂。振辔步灵峰,无近于苍浪。玄井三仞际,我马无津梁。脩歎九万间,八维已相望。有待非至无,灵音有所丧。^①

齐梁文士行文十分讲究对偶。刘勰《文心雕龙·丽辞》就说:“体植必两,辞动有配。左提右挈,精味兼载。炳烁联华,镜静含态。玉润双流,如彼珎珎。”刘勰很好地概括了对偶动静结合,讲究艺术辩证法的特点。陶弘景的《桐柏山真人歌》“朝夕有无”等语前呼后应,对仗十分讲究。同时,他用语十分精当,炼字琢句,所以语言十分精美。如《中侯夫人歌》:

龙旂舞太虚,飞轮五岳阿,所在皆逍遥,有感兴冥歌,无待愈有待,相遇故得和,沧浪奚足辽,玄井不为多。郁绝寻步间,俱会四海罗。岂若绝明外,三劫方一过。^②

据刘勰的观点,对仗有所谓事对与言对之分。用典的叫事对,不用典的叫言对。陶弘景的玄言诗大量化用老庄语言或典故,使其玄言诗因典故繁复而文采焕发,大量事对的使用,使其玄言诗“藻丽而富”。如上面提到的《桐柏山真人歌》、《清灵真人歌》就大量化用了老庄思想。

再次,“手随意运,笔与手会”:陶弘景书法美学论。

陶弘景在书法美学方面也有自己独到之处。他有自己丰富的书法实践。《梁书》卷五十一《陶弘景传》:“读书万余卷,善琴棋,工草隶。”陶弘景工草隶的书法实践,有一定的家学渊源。其父陶贞宝就很擅长隶书,并以羊欣、萧思话为师。《本起录》载:“父讳贞宝,字国重,司徒建安王刘休仁辟为侍郎,迁南台侍御史,除江夏

① 《真诰》,《道藏》第20册,第505页。

② 同上。

孝昌相。亦闲骑散,善藁隶书。家贫,以写经为业,一纸直价四十,书体以羊欣、萧思话法。”家学渊源,再加上他自己的聪颖努力,陶弘景在书法实践方面取得了一定的成就。刻在镇江焦山江边崖上的《瘞鹤铭》,铭文书法雄健有力,该铭题署“华阳真逸”、“上皇山樵”、“丹阳外仙尉”、“江阴真宰”等。因此,有人认为该《瘞鹤铭》是陶氏之作。“宋黄伯思《东观余论》首将《瘞鹤铭》的书撰之功归于陶弘景,后人多附和其说……及今,《瘞鹤铭》为陶弘景代表书几成定讞。”^①若该铭真是陶氏所作,则陶弘景书法之功力,非同一般。

陶氏不仅有丰富的书法实践活动,而且对书法鉴赏有着自己的见解和标准。他的书法美学思想,从《梁武帝与陶隐居论书启九首》中可一窥全豹。正如王明先生所说:“(陶弘景)不仅工于书法,而且善于鉴赏书法……他于梁武帝往返的信札里,表达了精于鉴赏书法的见解。”^②梁武帝与陶弘景之间关于书法通信共九函,其中陶弘景上梁武帝五函,梁武帝答函为四。陶氏之奏函很好地反映了其书法美学思想。他不无夸张地表达了自己对于书法艺术的酷爱,说“愚固本博涉(书法)而不能精,昔患无书(法)可看,乃愿作主书吏;晚爱隶法,又羨掌典之人”,甚至将对书法艺术的追求与对神仙境界的追求相提并论,“每以为得作才鬼,亦当胜于顽仙”^③。

书法作为一个艺术门类,其美既强调外在的形态美,也注重内在的神韵美。外在的形态美易见,内在的神韵美则需好好把玩或可领略。陶氏之书启五函,虽然多少对形态美有所涉及,但更多的是论及了书法之内在神韵。他认为书法美就美在笔法之“媚”:

前奉神笔三纸,并今为五,非但字字注目,乃画画抽心。日觉劲媚,转不可说。以讎昔岁,不复相类。正此即为楷式,何复多寻钟、王。^④

该函所说的“神笔三纸”,指的是梁武帝手诏。该函对梁武帝书法,虽不免赞誉过甚之病,但也体现了其书法美学思想。“字字注目,画画抽心”,反映了他对书法审

① 王家葵:《陶弘景丛考》,齐鲁书社2003年版,第277页。

② 王明:《道家 and 道教思想研究》,中国社会科学出版社1984年版,第91页。

③ 《上梁武帝启》,《道藏》第23册,第644页。

④ 《上梁武帝论书启》,《道藏》第23册,第644页。

美的要求。在该函中,他没有具体论及怎么通过笔画的变化来做到字字注目。但在他看来,书法不但外形要能一下子吸引住鉴赏者的目光,更重要的是要“画画抽心”,一笔一画要能打动鉴赏者的心灵。外形之美就离不开内在的神韵做支撑。陶弘景顺势云:“日觉劲媚,转不可说”,“何复多寻钟(繇)、王(羲之)”,当然有些溢美梁武帝书法的意思,但这“劲媚”二字评语,是很耐人寻味的。

陶弘景常用“媚”和其他文字进行组合来品评书法。他曾以“笔力鲜媚”赞誉王羲之的书法。“媚”,有美好之意,往往形容女子之婀娜多姿。“鲜媚”体现了陶弘景对书法内蕴美的审美观,在他看来,书法要鲜活灵动,妩媚多姿。在上述书信中,他又使用“劲媚”标准。“媚”多少带有阴柔之美,而“劲”讲究字体的遒劲刚健,也就是他在另一函中讲的“逸少(王羲之)飞白一卷”,“唯觉势力惊绝”^①。两者似乎是矛盾的。但这对矛盾体,正体现了陶弘景动静结合、刚柔相济的书法审美要求。而按这样的标准,书法家需要丰富的书法实践作积淀,需要丰厚的文化素养做底蕴才可能达到。

陶弘景力主“媚”为书法美之标准,但他又反对“媚”得“过为沦弱”,反对书法的“媚”转化为过分的没有骨力,那就变成书家自己气质上的“沦弱”。他说:

《乐毅论》,愚心近甚疑是摹,而不敢轻言,今旨以为非真,窃自信频涉有悟。箴咏吟赞,过为沦弱。许静素段,遂蒙永给,仰铭矜奖,益无喻心。此书虽不在法例,而致用理均,背间细楷,兼复两玩。^②

同时,他还认为在运笔时,书法创作者应该适度地把自己的思想情感、主观意识倾注到自己的创作中。在创作中不倾注自己的思想情感,或者过多地倾注创作者的主观意识,都是有损于书法之美的。他说:

前《乐毅论》书乃极劲利,而非甚用意,故颇有坏字。《太师箴》、《大雅吟》,用意甚至,而更成小拘束,乃是书扇题屏风好体。^③

① 《上梁武帝启》,《道藏》第23册,第644页。

② 同上。

③ 《又上梁武帝论书启》,《道藏》第23册,第645页。

可见,书法创作中,主观和客观、激情和效果、审美追求和书法技巧,都应该做到某种程度的结合与和谐,应该做到“手随意运,笔与手会”,物我两忘,主客合一,才能达到既有艺术创新、又有刚柔相济的和谐美的境界。他说:

所奉三旨,伏循字迹,大觉劲密,窃恐既以言发意,意则应言而新,手随意运,笔与手会,故益得谐称。^①

在古典艺术论中,这种“手随意运,笔与手会”的说法一般会被归入艺术“技巧论”。而其实,这之中的美学涵蕴比字面上表达的东西深刻和丰富得多。陶弘景的这一说法,前承道家美学的“无用之用”(亦即“无艺之艺”)、“游刃有余”的观点,后启唐宋之谭峭、苏轼、白玉蟾的“忘手笔而知书(法)”的艺术美学思想,体现出他在道家—道教一系的“意—技—艺”的艺术美学观发展史上的中坚地位。

^① 《又上梁武帝论书启》,《道藏》第23册,第646页。

第三章

道教美学思想的兴盛之一： 隋及初唐的道教美学思想

纵观整个道教发展史,隋、唐、五代至北宋时期,是道教兴盛、繁荣的时期。经过南北朝的改造和发展,道教在这时逐渐走向成熟,并开始正式登堂入室,得到了统治者的承认,甚至一度成为大唐王朝统治者的家教、国教。这种繁荣体现在道教哲学、美学思想的丰富上,也体现在道教作为宗教的空前壮大上。

在道教史上,隋代道教处于一个承上启下的转折时期,也是唐代道教哲学、美学思想大繁荣的准备时期。正如范文澜曾经指出的那样:“秦始皇创秦制,为汉以后各朝所沿袭;隋文帝创隋制,为唐以后各朝所遵循。秦隋两朝都有巨大的贡献,不能因为历年短促,忽视它们在历史上的作用。”^①隋文帝杨坚当政之际,由中国传统文化孕育而成的道教,经过南北朝时期的改造,逐渐走上上层化道路;同时,东汉就已传入中国的佛教,这时也经过与中国传统文化的交流、磨合而在中华大地扎下根来,汉代独尊儒术的态势在这时已不复存在,代之而起的是儒、释、道三教鼎立的格局。在这一大背景下,南北道教充分融合,道教与儒、释两家相互吸收,为道教美学对儒家伦理美学思想、佛教美学思想的吸收、借鉴打下了基础。

隋代采取三教并行不悖的思想文化政策,尤重佛、道二教以实行思想统治。道教茅山宗领袖王远知在陈朝时就被宣帝召入重阳殿讲论,隋朝时炀帝亲执弟子礼,为其设“玉清玄坛”,隋末远知又向当时尚在“龙潜”中的唐高祖密告符命,由此得到两代统治者的重视。王远知的弟子潘师正,致力于道教在北方的传教活动,成为

^① 范文澜、蔡美彪主编:《中国通史》第3册,人民出版社1978年版,第4页。

茅山宗的又一重要人物。唐高宗对其十分优宠。今《道藏》所收《道门经法相承次序》，就是潘师正与高宗的对话录。

在由南向北的传道过程中，以茅山宗为主流的道教横贯大江南北，唐代历朝高道多出于茅山宗也正是由于这个原因。而东汉已传入中国的佛教依附于黄老道和玄学，逐渐完成自身的本土化，形成了有别于印度佛教的中国佛学，对中国传统文化造成了巨大的冲击。面对这股强大的思想巨流，儒、道两家都做出了相应的反应，尤其是道教美学吸收佛教美学思辨性的内容及大量语汇，以此充实和提高自己的。相较于保守的儒家，道教充分展现出其理论系统中无比强大的包容性和开放性，呈现出南北道教融合后的新特征。

李唐王朝建立以后，继承隋代的思想文化策略，确立了三教并用的政策，但改变了隋代轻视儒学、重点扶持佛教的做法，以道教为扶植重点，尊重儒学，对佛教既有利用又有抑制。这种改变促进了三教的相互融合和发展，同时又导致了它们相互之间的竞争。一方面，为了抬高自己的地位，表明“李氏将兴，天祚有应”^①，唐初统治者尊道教教主老子为始祖，扶植道教势力，提高道士地位，倍加优宠。另一方面，道家、道教的清静无为思想极大地影响了初唐统治者们的政治决策。同时，受儒家思想影响，道教美学上承早期道经中“善者致善”^②的思想，形成了“善—美”的宗教伦理美学观。

在此背景下，以魏征为代表的一些政治家，在治世方略中显示出了极具道家、道教特色的美学智慧。以孙思邈为代表的道教学者从医德的角度提出了道教人格美学的问题。以成玄英、李荣为代表的重玄学派在初唐第一次以其理论的圆通无碍、长于思辨而体现出佛、道思想结合后的道教美学的崭新面目。而稍后的王玄览在论著中也体现出援佛入道的特色。这种不滞于有无又不滞于玄的境界在表现精神的极度超脱自由上与美学找到了契合点，从而开启了唐代道教美学思想的大门。

第一节 成玄英美学思想之一：生命美学思想

成玄英，字子实，唐代杰出的道教重玄学学者。其生平事迹少见史乘。其著述

① 《旧唐书·本纪第一·高祖》，《二十五史》，上海古籍出版社、上海书店1986年版，第3486页。

② 王明：《太平经合校》，中华书局1960年版，第512—513页。

主要有《老子注》、《庄子疏》及《元始无量度人经疏》。《新唐书·艺文志》载:“道士成玄英注《老子道德经》二卷,又《开题序决义疏》七卷,注《庄子》三十卷;《疏》十二卷。”^①其《老子注》散见于强思齐《道德真经玄德纂疏》及顾欢的《道德真经义疏》中。现存辑校本有三,按成书先后,分别为:蒙文通《老子成玄英疏》6卷,严灵峰《道德经开题序决义疏》5卷,日人藤原高男《辑校赞道德经义疏》。最晚出的藤原本,对前两种辑校本多有指正。

《南华真经注疏》是成玄英最为勉力的成果,也是最能反映其哲学、美学思想的著述。在《庄子序》中他写道:“少而习焉,研精覃思三十矣。”^②该疏在宋代以后广为流传。今《道藏》本收郭象、成玄英《南华真经注疏》35卷。清人郭庆藩《庄子集释》将其全文收入。严灵峰《无求备斋庄子集成初编》中,亦有辑录。《南华真经注疏》是成玄英在流放期间完成的。《新唐书》载其“贞观五年,召至京师。永徽中,流郁州”^③,晁公武《郡斋读书志》也载其“永徽中流郁州云台山,不知坐何事”^④。可见,成玄英的人生遭际是跌宕起伏的,这样的遭遇使得其《庄子疏》对人生、生命的领悟甚为深沉。

隋唐之际,“重玄”之学风靡一时。重玄思潮始于东晋,风行于隋唐之际,唐末五代及宋初仍余音回响,涌现了一大批重玄学者,如“梁朝道士孟智周、臧玄靖,陈朝道士诸粲,隋朝道士刘进喜,唐朝道士成玄英、蔡子晃、黄玄旷、李荣、车玄弼、张惠超、黎元兴,皆明重玄之道。”^⑤“重玄”思想的形成,明显受到龙树等人中观学说的影响。以佛解《老子》、《庄子》,颇能得《老子》、《庄子》之神气,而这也正是成玄英注《庄子》的基础。

而初唐时期,以成玄英为代表的重玄学者开始了对中观思想的超越。“着重阐发了作为绝对存在的‘重玄’之境,使‘重玄’理论又更多地具有道家思想的色彩。”^⑥体现在成玄英处,则是他尽力想摆脱佛教之影响而不得。正如苏新淦先生所说,在本体论、认识论、政治论、人生论等诸多方面,“甚且亦仍有未能摆脱佛教

① 《新唐书·艺文志》,中华书局1975年版,第1517页。

② [唐]成玄英:《南华真经疏序》,《道藏》第16册,上海书店1988年版,第274页。

③ 《新唐书·艺文志》卷五十九,第1517页。

④ [元]马端临:《文献通考》卷二十一《经籍》八《郡斋读书志》,四部丛刊本。

⑤ [唐]杜光庭:《道德真经广圣义》卷五,《道藏》第14册,第340页。

⑥ 张成权著:《道家与中国哲学》,人民出版社2004年版,第177页。

之影响而微杂佛义之疏也”^①。这样的思想背景,必然影响他的美学思想。正是在这个意义上,我们以成玄英的《南华真经注疏》为代表,对其重玄美学思想进行深入分析。

一、“虚通至道,无始无终”:“道一美”的特点

从道教美学的角度讲,“道”集真善美于一体,是“大美”的最终体现。那么,“道”之“美”究竟具有怎样的特点,修道者又如何去感受和领悟其至美至妙呢?成玄英注疏《庄子》,发挥“重玄”思想,归纳了“道一美”的特点。

首先,他认为道是无处不在的。

道无不偏,于何不在乎!^②

且道在五气之上,不为高远;在六合之下,不为深邃……言非高非深,非久非老,故道无不在而所在皆无者也。^③

大道无不在,而所在皆无,故处处有之,不简秽贱。^④

“道”是超越一切具体领域的抽象存在。这种无处不在、包纳一切的特点,成玄英用大海作了很好的比喻。“尾闾泄之而不耗,百川注之而不增,渊澄深大,故譬玄道。”^⑤无独有偶,宋代陈景元、明代程以宁在注解《庄子》时,也都将道比喻为海。道本虚无,难以用感官把握,故成玄英以大海为喻,实际上是以一种艺术的想象将不可感知的虚寂至道变成可以以感官、知觉把握的泄而不耗、注而不增、“渊澄深大”的大海,由此,修道者形象地感受到了至道的美妙。

其次,道没有具体形象可感,更无法言说。

至道凝然,妙绝言象^⑥。

① 苏新湜:《郭象庄学平议》,台湾学生书局1980年版,第410页。

② 《南华真经注疏》卷二,《道藏》第16册,第295页。

③ 《南华真经注疏》卷七,《道藏》第16册,第366页。

④ 《南华真经注疏》卷二十四,《道藏》第16册,第550页。

⑤ 同上书,第547页。

⑥ 《南华真经注疏》卷八,《道藏》第16册,第369页。

大道虚廓，妙绝形名，既非色声，故不可称。^①

道无声，不可以耳闻，耳闻非道也；道无色，不可以眼见，眼见非道也；道无名，不可以言说，言说非道也。

至道微妙，体非五色，不可以眼识求，故识之不见。……体非宫商，不可以耳根听……体非形质，不可搏触而得。^②

至道“妙绝言象”的特点，使它的美难以用语言表达，用感官把握，但真正的“道”和“道美”，是没有形态、色彩、声音的，不是用平常人的感官能够把握的。在这个意义上，成玄英继承了《老子想尔注》以来反对将“道美”、“德美”感性化、庸俗化的美学传统。至道微妙，不仅超越了言象、形名，甚至难以用五色、宫商等艺术的方式把握，那么，修道者要如何才能感受、把握道之大美呢？成玄英提出了以下的方法与途径。

他以“玄”、“一”释“道”，以“一”为“道”之“要”、“妙”。他说：“玄，原也，道也。”^③又说：“一，道。”^④在《河上公章句》、《老子想尔注》等早期道经和以葛洪为代表的神仙家那里，“玄”是自然之始祖，代表着美学意义上的“美”和“美感”。“一”既体现宇宙之“秩序”和“规律”之“和谐美”，又往往被当成最高尊神，具有一种庄严伟大、神秘神奇的“崇高美”。同时，“守一”这一修道成仙最重要的方法，既能满足人的修炼需要，又是一种类审美愉悦的心理状态。它通过自我的心理调整，沟通或泯灭物我，创造出一种和谐宁静、与世无争、恬淡舒展的审美心理状态。在这种心理状态下，不但美感或审美陶醉不必通过审美活动本身，甚至肉体的饮、食的需要，也可以用精神的、类审美的自我陶醉来满足。在这个意义上，成玄英对道的解释，体现了“道”之“美”及其美学特点。从可感受性出发，以“玄”、“一”释道，把不可言说、不可把握的至道变成了可感知、有形象的“玄”、“一”。而“玄”、“一”之美也就是道教的“道一美”，在道教美学中具有统率群“美”的意义。正是在此意义上，成玄英才说“重玄之域，众妙之门”。

① 《南华真经注疏》卷三，《道藏》第16册，第305页。

② 《道德真经玄德纂疏》卷四，《道藏》第13册，第389页。

③ 《南华真经注疏》卷十二，《道藏》第16册，第406页。

④ 《南华真经注疏》卷三十五，《道藏》第16册，第657页。

第三,道具有中和之美的特点,所谓“保恬淡一心,处中和妙道”^①。成玄英从重玄思想出发,提出了道的中和特点,由此也明确对审美情感的节制有度提出了“恬淡”、“中和”的要求。“中和”是儒家思想反复强调的一个范畴。《中庸》云:“喜怒哀乐未发谓之中,发而皆中节谓之和。中也者,天下之大本也;和也者,天下之达道也。致中和,天地位焉,万物育焉。”孔子亦曰:“乐而不淫,哀而不伤。”^②要求审美情感应该有所节制,适当而不过分。而道教美学思想亦深受“中和”美学观影响,从艺术审美的角度看,艺术鉴赏者因无欲无求、不偏不倚才能获得真正的艺术美的享受,而保持审美的虚静心态在艺术创作中也是对创作者本身的要求。成玄英不仅认同“道一美”的特点之一是“中和”,进而认为乐器也应当体现“和”之美。他说:“琴者,和也,可以和心养性,故奏之。”^③他以“中和”来体现“妙道”之美,体现了对儒家美学思想的吸收。

二、“道通生万物”:“生一美”的实质

道教以生为美,成玄英继承老庄道家“道生一,一生二,二生三,三生万物”的思想,认为道最大的功能就在能通生万物。他说:“道通生万物,故名道为物之初也。”^④正是因为无形之“道”有通生有形之万物的强大功用,所以才有了大美,才会日新、鲜而不败。

日新思想,早见于《周易》。《周易》载:“大畜,刚健,笃实,辉光,日新其德。”^⑤成玄英在注疏《庄子》时,多次使用“日新”来描述“道”。他说:“夫道通生万物,变化群方,运转不停,新新变易,日用不知,故莫觉其代谢者也。既日新而变,何始卒之有耶!”^⑥在中国艺术史上,“创新”与“师古”之说总是相连属的,但从总的潮流上看,创新的主张还是占据主要地位。自《周易》而来的这种美学传统承认“变”是根本规律,这种通变观曾影响了刘勰。刘勰从文学实际出发,建立起一套完整的文学通变理论,在中国美学史上产生了深远的影响,成为考察文学艺术的独特审美视

① 《南华真经注疏》卷十三,《道藏》第16册,第416页。

② 《论语·八佾》,杨伯峻:《论语译注》,中华书局1980年版,第31页。

③ 《南华真经注疏》卷二十三,《道藏》第16册,第643页。

④ 《南华真经注疏》卷二十三,《道藏》第16册,第536页。

⑤ 宋祚胤注译:《周易》,岳麓书社2000年版,第129页。

⑥ 《南华真经注疏》卷二十二,《道藏》第16册,第530页。

角。而成玄英对道之常变常新的特点的描述,继承了《周易》的通变观,从审美角度看,将“生”与“日新”相联系,也是对“生一美”思想的进一步阐发,体现了道教美学以生为美,以变为美的深刻内涵。正是在这个意义上,成玄英指出:

夫欲有为养形者,无过弃却世间分外之事。弃世则无忧累,无忧累则合于正真平等之道。平正则冥于日新之变,故能尽道之玄妙。^①

即是说养生、养形的方法在于弃却分外之事,无忧累才能合于日新之变,从而体会到至道之美妙。由此,成玄英对体悟“生一美”的途径进行了探寻,提出了静养长生的观点。

静养长生,是成玄英“重玄”美学思想的宗旨。他认为保身全身、体会生命之美与现实生活之乐的关键在于静养去躁,无欲无为,“保恬淡一心,处中和妙道”^②。

他认为内心的竞躁是由名利等不安分因素造成的,因此,必须“知止守分”。他说:“守分清虚。”^③守分之人,虚心忘怀,心中没有太多的功利计较,自然能逍遥适性。在“去躁养静”的基础上,才能处一中之道,体悟至道的中和之美,从而得到长生久视的大快乐。成玄英这样描述得道长生后的美妙感觉:

夫证于玄道,美而欢畅,既得无美之美而游心无乐之乐者,可谓至极之人也。^④

正是在这个意义上,他指出养生之妙在于“能顺一中之道,处真常之德”^⑤,甚至明确地说:“守中则长生久视。”^⑥又说:“欲得虚玄极妙之果者,须静心守一中之

① 《南华真经注疏》卷二十一,《道藏》第16册,第510页。

② 《南华真经注疏》卷十三,《道藏》第16册,第415页。

③ 《南华真经注疏》卷三十,《道藏》第16册,第628页。

④ 《南华真经注疏》卷二十三,《道藏》第16册,第536页。

⑤ 《南华真经注疏》卷四,《道藏》第16册,第317页。

⑥ (台)严灵峰辑校:《道德经开题序诀义疏》卷一,台湾艺文印书馆1965年版,第14页。

道,则可得也。”^①表现了对长生久视的至美至乐境界的追求。

强调虚静,是老、庄道家的传统。吸收道家思想而来的道教,十分重视“清静”对修道炼性的重要作用。早期道教经典《太平经》就说:“上皇之时,人皆学清静,深知天地之至情,故悉学真道,乃后得天心地意。”^②《通玄真经》也说:“静漠恬淡,所以养生也;和愉虚无,所以据德也。外不乱内,即性得其宜;静不动和,即德安其位。”^③

成玄英以静养生、体悟“生一美”的思想,无疑是对传统的承继。但是,儒释道三家思想的交叉、融会,使他并不完全墨守成规,而能有所发展。他“知止守分”的思想,颇有孔子“从心所欲,不逾矩”^④、“乐而不淫,哀而不伤”^⑤的味道。而佛教的影响,又令他把“处中和妙道”作为养生的条件和体悟生命之美的途径。对儒、佛美学思想的吸收,反映了一个道教学者受时代思想影响所做出的理论创新。

作为一个宗教家,成玄英是从修道养生获得生命之美的角度来阐述虚静的意义,认为修道就是要全身心地投入,排除感性知觉,排除一切世俗杂念,保持内心的澄静,用全部心灵去感觉、体验道之妙与美。从美学上说,他的“虚静”思想,正是从事审美活动所不可缺少的。要到达“虚静”,则要求人把物质功名利禄和是非观念全部忘却。“虚静”的心态,其实是一种非功利的心态,在这种心态下,所观之物,不是欲念之物,而是审美之物。

第二节 成玄英美学思想之二:“知足止分” 的内在修养美

隋唐时期,道教修炼逐渐由外丹炉火趋向于走内在的心性路线。而道教重玄学,为道教神仙信仰的理论转型作了方法论的论证。在这样的时代背景下,重玄学者成玄英强调在修炼虚淡心性上下工夫,由此提出了“止分知足”的修养美论,从

① (台)严灵峰辑校:《道德经开题序诀义疏》卷一,第32页。

② 王明:《太平经合校》卷四十九,第158页。

③ 《通玄真经》卷三,《道藏》第16册,第687页。

④ 《论语·为政》,杨伯峻:《论语译注》,第12页。

⑤ 《论语·八佾》,杨伯峻:《论语译注》,第31页。

守神、养心、积德等几个方面锤炼心性，在精神上达到“与道为一”的境界，从而“不复生死”。这种对于内在心性美的强调，给后来的道教学者以深远影响，如陈景元、陆西星、程以宁等人，都格外重视内炼心性之于修道成仙的重要性。

一、“形逸神凝”：人格美的追求

道教以“生”为“美”，在《庄子疏》中，成玄英多处谈到长生之法。他认为要长生久视，获得“生一美”，必须守护精神，使神清形逸，他说：“清神静虑，体无所劳，不缘外境，精神常寂，心闲形逸，长生久视。”^①即从养形、护神的角度，提出了获得神、形俱妙的美好人格的方法。

形神观是中国哲学的一对重要的范畴，自魏晋玄学人物品藻始，“神”多与人的气质、才华、智慧、情感等内在美相联系，并借助于外形显示出来，由此“神”、“形”均具有浓厚的美学意味。道教的养形、护神虽然具有明确的宗教目的，但从修炼内在心性以臻长生的角度出发，对心性的锻炼同样也涉及到人格美的问题，而“身者，神之舍”^②，精神对形体有依赖，美好的内心要通过形体显示出来，在这个意义上，形神俱妙、与道合一成为修道者最终极的追求。

从获得“生一美”的角度出发，成玄英对形、神均有丰富的论述。他认为要想永存生命之美、永享生命之乐，就得“禀受形质，保守精神”^③。而要做到这一点，关键是安顺守命，不分外妄为，做到“清神静虑”，使“精神常寂”。在神、形之中，他更为重视的是心灵的美好，所谓“德有所长而形有所忘”，这种思想也是对庄子以来的道家—道教重内美的美学传统的继承。

在此基础上，成玄英指出了养护生命、培养美好人格的正确方法。生命既然是形体与精神的合一，因此，要想长生，必须使形不劳，精不亏。他说：

形全不扰，故能保完天命，精固不亏，所以返本还原；形神全固，故与玄天
之德为一。^④

① 《南华真经注疏》卷十三，《道藏》第16册，第415页。

② 《南华真经注疏》卷二十五，《道藏》第16册，第563页。

③ 《南华真经注疏》卷十四，《道藏》第16册，第432页。

④ 《南华真经注疏》卷二十一，《道藏》第16册，第510页。

与天合一,即是与道合一。与道合一,自然能长生。成玄英说:“夫无形之道,能生有形之物,有形之物,则以形质气类而相生也。”^①人的形体与万物之形一样,本来就是至道所生,而养生本身就是一个返朴还淳、回归原初的美好、追求与至道合一的过程。故成玄英说:“闻道故得全生,是以反少还童,色如稚子。”^②他极力赞美这种反本还原的愉悦,认为养形护神不仅可以使形体美好、返老还童,更可以从精神上体现出“道”的本体之“大美”的性质。故云:

忽然反本,会彼真原,归其重玄之乡,见其至道之境,其为乐也,岂易言乎!^③

要达于长生之大美,成玄英认为,首先应知足止分。在他看来,人的精神与形体之所以出现衰败,主要是因为过分追求外在之物、虚耗生命所致。当然,他并不否认物质对养生的重要。“颐养身形,先须用物。”^④人要养形保神、长生不死,离不开外物。但过于追求分外之物,则不能把握“养神之道”,“逃自然之理,散淳和之性,灭真实之情,失养神之道者,皆以徇逐分外,多滞有为故也”^⑤。所以,他极力反对超出“分定”、“积聚有余而养卫不足”^⑥的错误做法。同时,更明确指出过分劳神将不利于达到“游虚涉远”的美妙境界。他说:

好为遗问,徇于小务,可谓劳精神于跛蹇浅薄之事,不能游虚涉远矣。^⑦

“游虚涉远”,从宗教角度看,是得道后的一种自由无碍的美妙状态,而从审美的角度看,则是一种精神的愉悦,是一种类审美的体验。刘勰说:“文之思也,其神远矣,故寂然凝虑,思接千载;悄焉动容,视通万里。”^⑧这是对艺术想象活动超越时空界限的描述。在这个意义上,成玄英的“游虚涉远”与刘勰的“神思”接通,要求

① 《南华真经注疏》卷二十四,《道藏》第16册,第547页。

② 《南华真经注疏》卷八,《道藏》第16册,第368页。

③ 《南华真经注疏》卷二十七,《道藏》第16册,第596页。

④ 《南华真经注疏》卷二十一,《道藏》第16册,第510页。

⑤ 《南华真经注疏》卷二十七,《道藏》第16册,第601页。

⑥ 《南华真经注疏》卷二十一,《道藏》第16册,第510页。

⑦ 《南华真经注疏》卷三十四,《道藏》第16册,第651页。

⑧ 《文心雕龙·神思》,《中国美学史资料选编》上,中华书局1980年版,第195页。

人彻底从物质功利之中解脱出来,追求精神上自由超越的美好境界。

其次,他提出“忘形神智虑”以获长生之美的方法,认为要形神永存,则需心无挂碍。“夫神智,不足恃也。是故至人之处世,忘形神智虑。”^①

忘掉物累,形神相合,“形必顺物,情必率中”^②,自然精神饱满,身体健康,“不劳于形,不亏其精者,故能随变任化而与物俱迁也”^③。在此基础上,体道证道,“耳目无外视听,抱守精神,境不能乱,心与形合,自冥正道。”^④

通过“知足止分”和“忘形神智虑”,最终实现形逸神凝,臻于人格的完美境界。故云:

人世虚无,何足捐弃?生涯空幻,何足遗忘?故弃世事则形逸而不劳,遗生涯则神凝而不损也。^⑤

成玄英从其空寂的重玄之境着眼,提出“弃世事”、“遗生涯”,染上了佛教破空执的色彩。但是,他提出忘外物以养神的思想,正是审美的要件。因为超越功利,是审美产生的前提条件。同时,他的“弃世事”、“遗生涯”的观点,从美学上看,也是要求人从世俗事务中解脱出来,超越现实功利和物质需求,是带有美学意味的精神活动。而他“重神”的思想,又是与中国美学中重“神似”、“传神写照”的发展脉络相一致的,且对其发展做出了自己的贡献。

二、“养中和臻长生”:平和的心性美

成玄英认为要获得长生之美、到达重玄至道之境,除养神护形以外,还应做到“无心”、“忘心”,使心性虚静平和。他在《逍遥游疏》中说:

彼列御寇得于风仙之福者,盖由炎凉无心,虚怀任远,非关役情取舍,汲汲求之。欲明为道之要,要在忘心。若运役智虑,去之远矣。

① 《南华真经注疏》卷二十八,《道藏》第16册,第613页。

② 《南华真经注疏》卷二十二,《道藏》第16册,第527页。

③ 《南华真经注疏》卷二十一,《道藏》第16册,第510页。

④ 《南华真经注疏》卷十三,《道藏》第16册,第415页。

⑤ 《南华真经注疏》卷二十一,《道藏》第16册,第510页。

在成玄英看来,“心”本来就具有清静的特点,心不着物,说:“灵台,心也。妙体空静,故世物不能入其灵台也。”^①而“性”是“自然之性者,是禀生之本也”^②,他强调心性应是没有受过世俗社会污染的,认为万物皆是自然而然,率性而动,不骄矜、造作的,所谓“率其天道之性,忘于人道之情,因合于自然之理也”^③。告诫人们不要丧失本性之真。“清静”、“自然”是人天然的内美,体现了道家道教所推崇的“真”,而外在的耳目视听等物质刺激,却打破了人内心的安静,也损坏了本来的“真”美,影响到了修道成仙的终极理想。故成玄英认为应清虚养性,保持内心的安静、自然,使心性安乐、美好。

但人往往沉迷于外物,丧失真性,无法保持内心的清静。故成玄英提出要想长生不死,最好的办法是“当分各足”,“不由心智”,也就是要“忘心”、“无心”,在此基础上,指出了锤炼美好心性的办法。

首先,是要去除非分的物质欲望。他说:“人外用耳目而为声色所获者,则心神闭塞于内也;若内用心智而为欲恶所牵者,则耳目闭塞于外也……夫唯精神定于内,耳目静于外者,方合全生之道。”^④由于外在的感官为声色所扰,心无法安静,所以应该休心息智,排除外在的干扰和主观的知见,“遣之又遣,渐阶玄妙”,逐渐向至道靠近,向长生久视的目标靠近,最终感受到道之玄妙与生之美好。故云:

心有知觉,犹起攀缘;气无情虑,虚柔任物。故去彼知觉,取此虚柔,遣之又遣,渐阶玄妙也乎!

其次,要长生,要获得生命之美,就要顺应物性而不沉迷于物,这样才能精神自由,身心愉快。

唯当顺万物之性,游变化之涂,而能无所不成者,方尽逍遥之妙致者也。^⑤

① 《南华真经注疏》卷二十五,《道藏》第16册,第564页。

② 同上书,第571页。

③ 同上书,第572页。

④ 同上书,第561页。

⑤ 《南华真经注疏》卷一,《道藏》第16册,第280页。

不执著于物,与物迁移,顺万物自然之性,却在心性上不留下任何痕迹,这正是—种独与天地精神相往来的美好境界。故成玄英说:“虚淡无心,忘怀任物,故无复运为谋虑于灵府耳。”^①“虚空其心,随顺物性”^②,自然不用劳心劳神,这既符合养形护神以臻长生的宗教目标,同时,也体现了道教对心性美的追求。不以物喜,不以己悲,保持平和中正的心绪,这样才能顺应物性,尽物之妙理,体悟到天然、纯真之美,所谓“寄必然之事,养中和之心,斯真理之造极,应物之至妙者乎”^③。

其三,内外兼忘,养中和之心,成玄英提出了修养心性的最重要步骤:

堕形体,忘身也。吐聪明,忘心也。身心两忘,物我双遣,是养心也。^④

物我双遣,忘身忘心,保持清虚恬淡的心境,自然能获得生命之美。故成玄英又说:“保恬淡一心,处中和妙道,摄卫修身,虽有寿考之年,终无衰老之日。”^⑤从重玄思想出发,成玄英认为道之美好在于“中和”,在于“纯粹”^⑥,人之心性亦是如此,一旦被外物所干扰,就无法纯粹,无法不偏不倚、清虚自守,也就无法保持自身的美好。所以他用鱼、水为喻,十分形象地说:

鱼在大水之中,窟穴泥沙,以自资养供给也。亦犹人处大道之中,清虚养性,无事逍遥,故得性分静定而安乐也。^⑦

概而言之,成玄英认为人要长生不死,离不开炼养心性。只有忘身、忘心,养中和之心使之合于中和之道,才能“无事逍遥”,“性分静定而安乐”。也只有实现了忘心、无心、保持心之清虚,才能更好地体道悟道,才能长生久视,领悟生命之美。这就是成玄英所说的“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”。这里的“虚其心室”也就是“忘心”、“无心”,它与老子的“涤除玄

① 《南华真经注疏》卷九,《道藏》第16册,第388页。

② 《南华真经注疏》卷五,《道藏》第16册,第342页。

③ 同上书,第334页。

④ 《南华真经注疏》卷十三,《道藏》第16册,第418页。

⑤ 同上书,第416页。

⑥ 《南华真经注疏》卷五,《道藏》第16册,第323页。

⑦ 《南华真经注疏》卷八,《道藏》第16册,第376页。

鉴”、庄子的“坐忘”、宗炳的“澄怀味道”等观点,都是相通的,目的就是要排除心中的功利物欲,到达澄净的审美心境。

三、“积德”与得道:内在美要求

审美与道德在许多人看来,是矛盾的。原因在于“一是审美是感性自由的,而道德是理性自律的;二是审美是张扬生命的,而道德是压抑或扭曲生命的”^①。这只是看到了审美与道德不同的一面。其实,审美与道德之间存在着同一性。正如学者所说:“当我们深入到审美的底蕴,我们就会发现审美和道德的另一面的本质。审美有着二重性:审美表面上的无目的、无功利的后面,积淀着普遍的社会价值和伦理功利,只不过这种功利由于审美的自由而淡化……道德的二重性:道德有其社会功利性,但同时道德也有超功利、普遍性的一面。很多人以前忽视了这一点,而忽视它就无法理解道德和审美在高远境界上的一致性,也无法理解伦理精神和艺术精神的内在相通之处。”^②另外也有学者提出,审美与道德的内在统一性在于生命活动,“审美与道德的本源目的,实际上就在于‘生命的自由扩张’,即通过审美的方式来体验生命,通过道德的方式来强化生命”^③。

道教提倡“劝善成仙”,主张通过积善修德以实现成仙理想。“仙”之特点就是长生不死,即在时间上能长久。“仙人之所以能够不死是因为他们能够摆脱凡人世间的时间控制,所以他们能够避免衰老和死亡的威胁”^④,成仙反映出道教对生命的热爱和以生命为美的乐活态度,也就是说道教其实是以审美的方式来体验生命。而要成就这种生命之美,积善修德是一个重要的手段,因而道教同时也在以道德的方式来强化生命。

作为一个道教学者,成玄英继承了道教这一传统,他认为要获得生命之美,必须积累“真常之德”,说:

善恶两忘,刑名双遣,故能顺一中之道,处真常之德,虚夷任物,与世推移,

① 李咏吟:《审美与道德的本源》,上海人民出版社2006年版,第2页。

② 韩望喜:《善与美的人性》,人民出版社2001年版,第11页。

③ 李咏吟:《审美与道德的本源》,第1页。

④ 王孝廉:《中国的神话世界》,作家出版社1991年版,第85页。

养生之妙，在乎兹也矣。^①

在成玄英看来，“德”与“道”关系紧密。“德”就像“道”的一面镜子：“道能通生万物，故非道不生；德能鉴照理原，故非德不明。”^②“道”体“德”用，“道”能通生万物，而“德”也与生死有着重要的关系。故成玄英用极富文学性的语言赞美“德”之美好，说：“天地大德曰生，故生化万物者，盛德之光华也。”^③又说：“盛德高明，照达空理，故能与日俱新，随年变化。”^④获得大德，就能与日俱新，随年变化。太阳每天都是新的，生命如同太阳一样，生生不息，其旺盛的生命力不就彰显出来了吗？

德既然关乎生死，那么要长生，自然就得积善修德。成玄英说：“善恶两忘，刑名双遣，故能顺一中之道，处真常之德，虚夷任物，与世推移，养生之妙，在乎兹也矣。”^⑤这指出了修德与体验生命之美的关系。他多次提到圣人、至人，认为这些人是因为德行高尚，才超越了生死之限，说：“至人道迈三清而神游六合，故蕴智以救殃孽，约束以检散心，树德以接苍生，工巧以利群品。”^⑥简单地说，顺道处德，就能长生久视。

在此基础上，成玄英谈到了积累德行的方法。其一，要顺应物的本性。他说：

以德接物，顺物之性，性各有分，止分而足，顺其本性。^⑦

顺物而不强求于物，那么自然就会德行、德性纯洁，不被外界环境所同化污染。因此他说“修道之人，和光处世，卑顺于物，而志行清高，涅而不缁其德也”^⑧。

其二，“至善忘善”，保持德的纯真。道教讲究积善立功，积累功德是成仙的前提。在引导世人修道成仙的过程中，往往把与人为善、积功累德放在十分重要的位置。甚至认为行善与成仙之间，是一种必然的因果关系。成玄英认为得道之人之

① 《南华真经注疏》卷四，《道藏》第16册，第317页。

② 《南华真经注疏》卷十四，《道藏》第16册，第427页。

③ 《南华真经注疏》卷二十五，《道藏》第16册，第571页。

④ 《南华真经注疏》卷二十七，《道藏》第16册，第603页。

⑤ 《南华真经注疏》卷四，《道藏》第16册，第317页。

⑥ 《南华真经注疏》卷六，《道藏》第16册，第354页。

⑦ 《南华真经注疏》卷七，《道藏》第16册，第362页。

⑧ 《南华真经注疏》卷十三，《道藏》第16册，第421页。

所以能长生成仙,原因之一就是他们行善积功,拥有真常之德。而修道不成,主要是因为过于看重名利,以致丧失了德之真性。所以,真正的有德之人,应该去除名利这些外在的东西,去除伪善,并彻底地舍弃、忘记“善”这回事。所谓“欲明至适忘适,至善忘善”^①,如此才能积累真德。故成玄英说:“爱心弘博谓之大,冥符玄道谓之德。”^②在这里,德是一种毫无机心的至善,是对世人的无私关爱和救助,是人格范畴的宗教化“美德”。

其三,要保持内心的平静安宁。成玄英说:

憎恶、爱欲、欣喜、恚怒、悲哀、欢乐、六者德(家)之患累也。^③

他认为,喜怒哀乐等心理变化往往会扭曲人的德性,要修德长生,就得去掉情绪、好恶,保持内心的祥和。这样,才能无所偏执,契合中和之道的特点,同时也契合德的要求。真正的至德之人不仅没有情感,而且没有心机,无所偏执,“妙契道境,得无所得,故曰德人。德人凝神端拱,寂而无思,假令应物行化,曾无谋虑”^④。“千变万化,与物无穷,无所偏执,故是德之正。”^⑤具备了这样平和中正的内美,自然心安理得,心静气和。

“德”固然体现的是人的内在美,但当“德”充于内,自然会影响人外在的形貌、风度之美。成玄英说:“以柔弱谦和为权智外行,以空惠圆明为实智内德也。”^⑥显露在外的柔弱谦和,既是一种美好的姿态,也体现出德之内美空惠圆明的温馨。

对于道教徒而言,最美好的是生,而修德的过程,其实就是渐渐与道合一、获得生命之美的过程。成玄英说:“至德者,谓得至道之人也。虽复和光混世,处俗同尘,而不为四序所侵,不为三灾所害。”^⑦不仅死亡、疾病无法侵害他们,而且因为与道契合而内心安详,姿态雍容,“不喜不怒,无忧无乐,恬淡虚夷”^⑧。从内到外,从

① 《南华真经注疏》卷四,《道藏》第16册,第320页。

② 《南华真经注疏》卷二十六,《道藏》第16册,第585页。

③ 《南华真经注疏》卷二十五,《道藏》第16册,第570页。

④ 《南华真经注疏》卷十四,《道藏》第16册,第438页。

⑤ 《南华真经注疏》卷十,《道藏》第16册,第390页。

⑥ 《南华真经注疏》卷三十五,《道藏》第16册,第666页。

⑦ 《南华真经注疏》卷十九,《道藏》第16册,第495页。

⑧ 《南华真经注疏》卷十七,《道藏》第16册,第477页。

精神到形体,都体现出与道契合的美好,故成玄英又云:“既德行内融,芳声外显,故渐阶虚寂,以至于玄冥故也。”^①

第三节 成玄英美学思想之三:“自然大冶” 的生态美学思想

一、“天道运转,覆育苍生”:自然之“大”美

道教的核心美学观以“道法自然”为根本原则,表现了向最高的自然“美”——“天地之美”学习的要求。在成玄英的《庄子疏》中,“自然”包含两层含义。其一,即自然而然,不矫揉造作。任何事物均有自己的本性和合乎自己本性的存在方式,从美学的角度来说,不违背本性,意味着美在本色,美在真,代表了道家、道教对“真—美”的一贯追求。故成玄英云:

随造化之物情,顺自然之本性,无容私作法术,措意治之。放而任之,则物我全之矣。^②

其二,“自然”,即天道、宇宙,具有生化万物的强大功能和崇高美。成玄英歌颂自然的这种长养万物之功,说:

云行雨施,川源岳渎,非关人力,此乃天生,能知所知,并自然也。^③

“自然”具有非人力所能及的伟大和崇高,“天地”所体现的“道”的“大美”,是一种绝对的、雄伟壮阔的“美”。正是由于对这种“大美”的向往,道教才从其产生之日起,就一直不懈探求着与道合一的方法,以便白日飞升、羽化成仙,享受这种“大美”之中的大快乐、大幸福。在成玄英这位道教学者的眼里,自然的壮美无与

① 《南华真经注疏》卷八,《道藏》第16册,第370页。

② 《南华真经注疏》卷九,《道藏》第16册,第384页。

③ 《南华真经注疏》卷七,《道藏》第16册,第357页。

伦比,他这样感叹:“仰视圆穹,甚为迢递,碧空高远,算数无穷,苍苍茫昧,岂天正色!”^①

从生态美学的观点看,“自然”之生养和陶铸万物的崇高、伟大对于道教学者而言,具有特殊的审美价值。而成玄英作为一位道教学者,他对于作为审美客体的对象——“自然”,也有其独特的审美感受。具体而言,这种人与自然的现实审美关系体现在以下几个方面。

首先,天地无私,以公正平等的态度对待万物。成玄英说:

天覆地载,阴阳生育,故形气之中最大者也。天道能通万物,亭毒苍生,施化无私,故谓之公也。^②

天道自然之无私、无智,与道家、道教所提倡的“堕肢体,黜聪明,离形去知,同于大通,此谓坐忘”^③的精神是一致的。正是因其无私,故能“心若明鉴,应物无穷”^④,能观物照物而不伤于物,也就能直观审美地关照宇宙万有。

第二,“自然”为万物的生化提供所需要的生活资料。“山岳产育,川源流注,包容万物,运载无穷,春生夏长,必无差忒。”^⑤“百物昌盛,皆生于土,及其凋落,还归于土。”^⑥人也不例外地需要土地,需要土地上的谷物才能生存,所谓“夫人非土不立,非谷不食”^⑦。自然的伟大就在于它不仅能生化万物,同时,还养育万物,是人与万物赖以生存的基础。“四时八节,云行雨施,覆育苍生,亭毒群品。”^⑧

第三,“自然”陶铸万物。成玄英形象地把“自然”比喻为炉子。他说:“夫造化洪炉,物皆备足。”^⑨在这个洪炉里,“物皆备足”,各种物质都有。它创造万物,“造物者,自然之洪炉也,而造物者无物也,能造化万物,故谓之造物也”^⑩;它雕琢万

① 《南华真经注疏》卷一,《道藏》第16册,第275页。

② 《南华真经注疏》卷二十七,《道藏》第16册,第606页。

③ 《庄子·大宗师》。

④ 《黄帝阴符经解·神仙抱一演道章》,《道藏》第2册,第761页。

⑤ 《南华真经注疏》卷十六,《道藏》第16册,第458页。

⑥ 《南华真经注疏》卷十三,《道藏》第16册,第416页。

⑦ 《南华真经注疏》卷十二,《道藏》第16册,第402页。

⑧ 《南华真经注疏》卷十六,《道藏》第16册,第458页。

⑨ 《南华真经注疏》卷二十五,《道藏》第16册,第564页。

⑩ 《南华真经注疏》卷三十四,《道藏》第16册,第649页。

物,“自然大冶,雕刻众形,鸟兽鱼虫,种种皆作”^①;它锤炼万物,“用二仪造化,一为炉冶,陶铸群物,锤锻苍生,磅礴无心,亭毒均等,所遇斯遇,何恶何欣”^②。也就是说,自然作为人类生存的基础,它一方面生化万物,“天无情于生产而万物化生。地无心于长成而万物成育”^③,一方面也成就万物。从美学的角度,“陶铸群物”,实际涉及审美意象的创造问题。自然万物,只有进入心灵,经过酝酿陶铸,才能化为胸中的意象,再借助纸张、笔墨、琴瑟等相关的介质将其具体化。

第四,“自然”不仅具有化育苍生的伟力,而且对于修道者更为特别的是,它提供了修道所必要的条件。自然山川以其幽静,有助于修道者与充满喧嚣的尘世隔绝,使修道者清心寡欲,妄心不生,可以说离“自然”越近,离“道”就越近。而自然山川的清新空气,优美环境,有利于修道者健身养生。实际上,为了达到飞升成仙,道教一直以来都十分重视选择清静幽静的环境进行修炼。成玄英就十分重视选择幽静的环境作为修道之所。他说:

夫栖遁之人,全角养生者,故当远迹尘俗,深就山泉,若婴于利禄,则粗而浅也。^④

从美育的角度看,自然山水对培养人的审美心胸、培养人的高尚情怀、形成健康人格等方面,都具有十分珍贵的价值和意义。

“自然”之“覆育苍生”、“陶铸群物”的功能,反映了“自然”的崇高之美。对伟大的“自然”,成玄英充满了敬意。他没有像后来的道教学者陆西星、程以宁等人那样称“自然”为父母,但他认为人应该以“自然”为师。他说:“夫物之智能,禀乎造化,非由从师而学成也。故假于学习,辅道自然,报其天性,不报人功也。”^⑤他认为,人的智能不是从“师”那里学来,而是从自然造化处得到,表明了他以“自然”为师的思想,反映了他对“自然”之崇高美的欣赏和敬畏。

以“自然”为师,是唐五代美学的一个重要成果。唐代著名画家张璪就说:“外

① 《南华真经注疏》卷八,《道藏》第16册,第372页。

② 同上。

③ 《南华真经注疏》卷十五,《道藏》第16册,第448页。

④ [唐]成玄英《南华真经论疏》卷二十七,《道藏》第16册,第558—559页。

⑤ [唐]成玄英:《南华真经论疏》卷三十四,《道藏》第16册,第649页。

师造化,中得心源。”^①“外师造化”,反映了审美意象的创造必须以自然万物作为审美观照,积累相关材料,“立万象于胸怀”^②。白居易也说:“画无常工,以似为工;学无常师,以真为师。”^③“外师造化”、“以真为师”,其实就是以“自然”为师。现有的古典美学研究,更多的是关注儒家的理论成果,而对道教相关成果的整理略嫌不够。成玄英的这一观点,无疑是对唐五代美学主张的一大补充。

二、“物我平等”:天道之“大”爱

人与万物一样,皆秉自然之道而生,物我之间是一种平等的关系。成玄英说:“大道开辟天地,造化苍生,滋泽无穷而不偏爱,故不为仁。”^④这种无偏私的爱即为道教所歌颂的“道”之“大”爱,体现了道之长养万物的崇高美及“正真平等”、“冥于日新之变”^⑤的玄妙。

“物无贵贱,道在则尊。”^⑥道本身具有“正真平等”的属性,而道的生化之功不仅使万物得到了生命,也使万物具有了与道一样平等、尊贵的特点。对于道教而言,道遍在于“屎溺”、“瓦砾”之中,更不用说有生命的物体了。在这个意义上,物我之间应是平等的,自然万物都是人应该亲和的对象,是美的对象。无独有偶,禅宗也提倡“佛性遍在”,认为“青青翠竹,尽是法身;郁郁黄华,无非般若”^⑦,体现了中国审美文化传统中佛、道二家在这一问题上的共识。中西优秀的文化传统和美学传统,都把人与自然的和谐统一作为一种审美理想;与天地万物为友,也是中国古代众多美学家、艺术家的追求。《世说新语》载简文帝入华林园,“觉鸟兽禽鱼,自来亲人”^⑧。晋末宋初的山水画家王微称:“望秋云,神飞扬,临春风,思浩荡”^⑨。这些说法都体现出审美欣赏中人与自然万物之间的亲和感,也强调了自然万物带给人的愉悦感受。

① [唐]张璪:《历代名画记》卷十,《中国美学史资料选编》上,第281页。

② [南朝]姚最:《续画品》,《中国美学史资料选编》上,第220页。

③ [唐]白居易:《记画》,《中国美学史资料选编》上,第301页。

④ 《南华真经注疏》卷十五,《道藏》第16册,第446页。

⑤ 《南华真经注疏》卷二十一,《道藏》第16册,第510页。

⑥ 《南华真经注疏》卷三十三,《道藏》第16册,第647页。

⑦ 《景德传灯录》卷二十八《越州大珠慧海和尚语》,《大藏经》卷五十一,大正一切经刊行会发行,第441页。

⑧ 《世说新语·言语》,《中国美学史资料选编》上,第184页。

⑨ [南朝宋]王微:《叙画》,《中国美学史资料选编》上,第179页。

自然万物有其天生丽质之美,这种美是客观的,不以欣赏者的主观情感意志为转移的,具有道家、道教所崇尚的“真”、“朴”之美,独立于欣赏者而存在。成玄英认为,只有当物我之间的关系实现了平等、和谐,物我之间才能发生审美关系,审美主体才能真正领会到“天地”、“自然”带给人的审美愉悦。他通过遣有遣无又遣中,期望达到“重玄至道之乡”。在这一不可言说的物我兼忘的“虚寂”境界中,主体和客体的对立消失,万物都无分别、无是非,物我之间处于完全平等的状态。这种状态既是宗教修炼所追求的得“道”的至高境界,也是一种心无旁骛、无功利的审美境界。故成玄英说:“夫圣主神人,物我平等,必不多贪滋味而自与焉。”^①

与这种物我平等的思想相反,“人类中心主义”以人为宇宙中心,把人与自然的关系形成二元对立,从自身的利益出发去对待其他事物,这实际上损坏了物我关系中最珍贵的平等友爱,损坏了人与自然的亲和感,也极大地破坏了自然万物带给人的审美愉悦,甚至使人陷入了环境污染、生态危机等困境之中。作为对“人类中心主义”的解构和颠覆,以生态哲学为理论基础的生态美学,强调人与自然之间平等友爱的关系,追求人与自然的和谐美。而成玄英“物我平等”、“不以己理物”的思想,显示了道教在人与自然审美关系上的独特体验,有助于使人们形成正确的生态审美观,为建设人与自然整体和谐的生态美学理论做出了独特的理论贡献。成玄英说:

自然之理,亭毒众形,虽复修短不同,而形体各足称事,咸得逍遥。而惑者方欲截鹤之长续凫之短以为齐,深乖造化,违失本性,所以忧悲。^②

万物的形体、长短都符合自然生成之理,具有自身的客观之美,故能各自适性逍遥。如果把主观的愿望强加给外物,“以己理物”^③,则必然悖离物之本性,不仅违背了道家—道教所崇尚的“真”、“朴”之美,而且产生使人“忧悲”的恶果。

“以己理物”最常见的表现就是把所谓的仁义强加给外在的客观事物。为此,成玄英批判了假“仁义”之名,不遵“一中之道”、贪求名利的行为。他指出“矫性伪

^① 《南华真经注疏》卷二十六,《道藏》第16册,第575页。

^② 《南华真经注疏》卷十,《道藏》第16册,第392页。

^③ 《南华真经注疏》卷十四,《道藏》第16册,第436页。

情”，故很难以平等的态度对待万物。他以“蓬”、“麻”、“水”、“鱼”等常见之物为喻，强调其天然之性，并彻底地否定了礼、乐、仁、义等儒家美学所认可的传统美育方式，说：

夫天下万物，各有常分。至如蓬曲麻直，首圆足方也，水则冬凝而夏释，鱼则春聚而秋散，斯出自天然，非假诸物，岂有钩绳规矩胶膝？索之可加乎？在形既然，于性亦尔。故知礼乐仁义者，乱天之经者也。^①

要以公正平等的态度，不带偏见、不分贵贱地对待天下万物，人内在的修养很重要。由此，成玄英提出了自己的修养美论。首先，要求人要“无心”、“忘怀”，摒除内心的欲望，息心绝虑，使自己的心境处于澄明洁净的状态。成玄英说：“绳无心而正物，圣忘怀而平等。”^②“无心”、“忘怀”，也就是一种无欲无求的精神状态，无论在宗教修炼活动还是在审美活动中，“仁义”等机巧之心都无非是实现自由的障碍，故成玄英提出：“既无可欲之境，内无能欲之心，心境两忘，故即心无心也。”^③心境两忘，意味着物我之间的交融平等，意味着主体的虚静的无功利的审美心态。

其次，以慈爱之心待人待物，人我之间、物我之间才不会处于相互防范对立的状态。成玄英绘声绘色地描述了一幅人与鸟兽和谐共处的理想画面，说：

人无害物之心，物无畏人之虑。故山禽野兽，可羈系而遨游；鸟鹊巢窠，可以攀援而窥望也。^④

物我友爱，互不伤害，天地自然就会平衡，万物自然就会各安其性，各得其所。他说：“飞禽走兽不害，所以成群；蔬草果木不伐，遂其盛茂。”^⑤这是多么和谐美好、欣欣向荣的景象。而造成这一和谐共生局面的原因，成玄英把它归结为“慈悲”，说：

① 《南华真经注疏》卷十，《道藏》第16册，第393页。

② 《南华真经注疏》卷二十六，《道藏》第16册，第589页。

③ 《道德真经玄德纂微》，《道藏》第13册，第367页。

④ 《南华真经注疏》卷十一，《道藏》第16册，第399页。

⑤ 《南华真经注疏》卷十一，《道藏》第16册，第399页。

内蕴慈悲，外弘接物，故能俯顺尘俗，惠救苍生，虚己逗机，终无忤逆。^①

以慈悲心肠“惠救苍生”，体现了道教对生命之美的渴慕与崇拜，同时，也有儒家仁学的影子，更是大乘佛教“一切众生皆有佛性”的另一种表达。在这个意义上，成玄英“物我平等”、“惠救苍生”的“大爱”理想，反映了儒、释、道三教所代表的中国传统文化对人与自然和谐美的共同追求。

三、“人天不二”：和谐美

“天人合一”既是中国传统哲学最普遍的观点，也是道教的基本观点之一。道教“天人合一”的思想源头要追溯到老、庄。老子提出：“人法地，地法天，天法道，道法自然。”^②老子虽然没有明确提到天人合一，但人、地、天都以自然为最高法则，人、天在共同效法自然的基础上，实现了同一，其实蕴涵了天人合一的思想萌芽。庄子则明确提出：“天地与我并生，而万物与我为一。”^③道教早期经典《太平经》也说：“天、地、人本同一元气。”^④葛洪也认为天人是合一的。他说：“人在气中，气在人中，自天地至于万物，无不须气以生者也。”^⑤成玄英借鉴和承袭了前人的思想，提出了独具特色的“人天不二”观点。

夫人伦万物，莫不自然，爱及自然，是以人天不二，万物混同。^⑥

关于“天”，有学者提出：“‘天’这个观念在夏、商、周三代就有了。根据现代学人对《诗经》、《书经》、《左传》、《国语》以至殷墟卜辞的研究，中国先民所信奉的‘天’既不是自然意义上的‘天’，也不是万物的普遍法则意义上的‘天’，而是有自由意志的神、万物的本源、善恶的根据。”^⑦除了神灵之天，成玄英所说的“人天不二”中的“天”也指人赖以生存的自然环境。季羨林先生就说：“‘天’就是大自然，

① 《南华真经注疏》卷三，《道藏》第16册，第305页。

② 《老子》二十五章。

③ 《庄子·齐物论》。

④ 王明：《太平经合校》，第236页。

⑤ 王明：《抱朴子内篇校释》，中华书局1985年版，第114页。

⑥ 《南华真经注疏》卷二十二，《道藏》第16册，第530页。

⑦ 刘小枫：《拯救与逍遥》，华东师范大学出版社2007年版，第99页。

‘人’就是我们人类，‘天人合一’是讲人与大自然合一。”^①汤一介先生也说：“所谓‘天人合一’，就是说‘人’和‘天’（自然）成为一和谐的整体。”^②而从成玄英的思想脉络来看，他的“人天不二”所指的“天”，两种意义兼而有之，而又更侧重于“自然”。

成玄英“人天不二”的思想，一方面是他追求“重玄至道之乡”的体现，一方面，也是其天人感应、天人相通思想的反映。他认为人天之间是相互感应的，并具体描述了天人相通的诸多方面。

其一，天人之间有相似的秩序和尊卑。他说：

天地之行，谓春夏先，秋冬后，四时行也。夫天地虽大，尚有尊卑，况在人伦，而无先后。是以圣人象二仪之造化，观四序之自然，故能笃君臣之大义，正父子之要道也。^③

自然界和人类一样，有自己的管理机构。“天官，谓日月星辰，能照四方，纲维万物，故称官也。地官，谓金木水火土，能维持动植，运载群品，亦称官也。阴阳二气，春夏秋冬，各有司存，如藏府也。咸得随任，无不称适，何违造化，更立官府也。”^④

其二，人的形体变化与自然的物候迁移有着对应之处。

素秋摇落，玄冬肃杀，物景贸迁，骤如交臂，愚惑之类，岂能觉邪！唯争虚妄是非，诂知日新消毁，人之衰老，其状例然。^⑤

事实上，天人感应的思想在中国美学史上的影响是非常深远的。成玄英在将“天”伦理化、神圣化的同时，也将“天”情感化了。成玄英所说的“天”兼具自然的

① 季羨林：《“天人合一”新解》，方克立主编：《走向二十一世纪的中国文化》，山西教育出版社1999年版。

② 汤一介：《中国传统文化的特质》，汤一介主编：《国故新知：中国传统文化的再诠释》，北京大学出版社1993年版。

③ 《南华真经注疏》卷十五，《道藏》第16册，第449页。

④ 《南华真经注疏》卷十三，《道藏》第16册，第416页。

⑤ 《南华真经注疏》卷二，《道藏》第16册，第290页。

含义,在这个意义上,天人相感实际上是将本没有情感的自然情感化了、生命化了。成玄英的这种天人相感的思想继承了汉代董仲舒以来儒家美学的传统和道教天人同构的思想。这些传统一旦与道教以生为美的思想结合,就更加突显出中国美学的一大重要特点,即极为重视现实生命之美。中国美学实质上就是生命美学,在中国人的审美视域中,处处充满了生命的意味。

其三,人的情绪变化,也与天地变化相互感应。

人喜怒过分,则天失常,盛夏不暑,隆冬无霜。既失和气,加之天灾,人多疾病,岂非反伤形乎!不可有为作法,必致残伤也。^①

与自然有四序寒温相似,人也有穷通否泰。人的情绪与自然的变化互相感发。“生灭不离自然”^②,自然与人的关系如此密切,这就与审美上的“移情”理论,艺术创作中的“感物言志”说、“比兴”说等发生了关系。陆机《文赋》中“悲落叶于劲秋,喜柔条于芳春”的感叹,充分表现了自然对人的情感的激发。而艺术家的情感反过来又可以影响进入审美视野的自然景物的色彩。如郭熙在论画山时就说:“春山艳冶而如笑,夏山苍翠而如滴,秋山明净而如妆,冬山惨淡而如睡。”^③在这种交感论的基础上,艺术家笔下的自然无不染上了人的情感色彩。

从“人天不二”的思想出发,成玄英提出了“顺应”的观点,即遵循万物本身的规律,不违逆物的本性。这种顺应表现在“顺时而动,不逆物情”^④、“顺阴阳而养物”^⑤,最后还要应天顺人。而要做到顺应,成玄英提出应该“虚心忘己”^⑥,这就又回到了物我之间交融平等的主题上,它既意味着主体的虚静的无功利的审美心态,又预示了物我之间和谐共生的美好状态。

成玄英提出“人天不二”的观点,从审美的角度看,是把人与自然、人与环境之间的生态审美关系放在了重要的位置。他从人、天之间(即人与自然之间)的互相

① 《南华真经注疏》卷十三,《道藏》第16册,第410页。

② 同上书,第418页。

③ [宋]郭熙:《林泉高致》,《中国美学史资料选编》下,第13页。

④ 《南华真经注疏》卷二十八,《道藏》第16册,第616页。

⑤ 《南华真经注疏》卷十六,《道藏》第16册,第470页。

⑥ 《南华真经注疏》卷三十五,《道藏》第16册,第661页。

感发、互相影响出发,审视和探讨了人与自然、人与环境的审美关系。在此基础上的“交感论”,既不同于西方古代的摹仿论,亦有别于现代的表现论,是中国艺术审美思想中独特的艺术创作论。而他万物平等、和谐共生的思想,在当前仍然有着积极意义,如可以在生态环境建设中起指导作用,建设一个适宜人们居住、工作、生活的优美环境等。而其“惠救苍生”的“大爱”理想,更反映了中国传统文化对人天和谐美的共同追求。

第四节 成玄英美学思想之四:文艺美学思想

一、“物我兼忘”:审美观照活动

从重玄思想出发,成玄英遣有遣无又遣中,在他看来,一切客观存在的矛盾都是虚幻的,都必须忘掉,“忘违顺、忘毁誉、忘高下,忘去来,忘荣辱、忘物我、忘亲疏、忘利害、忘祸福、忘夭寿”^①,在他的《庄子疏》中,多次提出“物我兼忘”的观点。他说:

物我双遣,妙得其宜,不知我外有物,何哉是非之有。^②

“妙得其宜”,在成玄英看来,美在于“得其宜”。欧洲中世纪初期基督教神学的主要代表圣·奥古斯丁也认为除事物本身和谐的美外,适宜也是一种美。他说:“另一种是配合其他事物的适宜,犹如物体的部分适合于整体,或如鞋子适合于双足。”^③但与奥古斯丁不同,成玄英的“妙得其宜”除具有“适合”、“配合”的意思之外,更深一层的意思是指“重玄之境”。他认为,物我双遣合一,是达到“重玄”之境的前提。他说:“物我冥极,然后始可与论重妙之境,议道德之遐也。”^④要妙契重玄至道,必须物我兼忘。“是知物我兼忘者,故冥会自然之道也。”^⑤成玄英“重玄之

① 卿希泰:《中国道教思想史纲》第二卷,四川人民出版社1985年版,第551页。

② 《南华真经注疏》卷二十五,《道藏》第16册,第570页。

③ [古罗马]圣·奥古斯丁:《美与适宜》,转引自北京大学哲学系美学教研室《西方美学家论美和美感》,商务印书馆1980年版,第65页。

④ 《南华真经注疏》卷十二,《道藏》第16册,第406页。

⑤ 《南华真经注疏》卷十四,《道藏》第16册,第434页。

境”是“能所两忘，境智双遣”的，用他自己的话说就是：“淡泊之心，通乎至道，虚忘之智，合乎上德，斯乃境智相会，能所冥符也。”^①“能所”本是佛教术语。“能”指所观之主体，“所”是所观之境，或称对境。“能所冥符”也就是“物我兼忘”，物我之间，主客之间圆融无碍。

“物我兼忘”、“物我双遣”，作为主体的“我”应该“灰心”、应该“于物我之际淡然忘怀……不以物境易夺己心也”^②。也就是说，“我”应该摒弃物质利益的影响。这其实又回到了老子的“涤除玄鉴”论，与庄子的“坐忘”说一脉相承，也与《文始真经》“勿以我心揆彼，当以彼心揆彼。知此说者，可以周事，可以德，可以贯道，可以交人，可以忘我”的观点，有着异曲同工之妙。

要实现“物我兼忘”，则需取“一中之道”。成玄英认为通过“一中之道”，物我皆空，所达到的虚妙之境无以复加。他热情歌颂了达到“物我兼忘”之后的愉悦状态，说：

知既造极，观中皆空，故能用诸有法，未曾有一物者也，可谓精微至极，穷理尽性，虚妙之甚，不复可加矣。^③

这样的“虚妙之境”，无论是治国、治身都能“妙得其宜”。就治国而言，“道清虚淡漠，物我兼忘。故……争夺自消”^④，自然无需花精力在管治上；就治身而言，人则得逍遥适性，超脱生死，“忘于物我，故万物可以为一府；冥于变化，故死生同其形状。死生无变于己，况穷通天寿之间乎”^⑤。这是一种多么美好的状态！

作为一个道教学者，成玄英是从获得重玄之道的角度来论述“物我兼忘”的，而“物我兼忘”正是审美活动的一个突出特点。它是主体和客体之间交融与沟通的最佳状态。《庄子·齐物论》中“周与蝴蝶，则必有分矣。此之谓物化”的思想以及陶渊明“采菊东篱下，悠然见南山”的诗句都体现了“物我兼忘”的美学意蕴。

“物我兼忘”既要求“忘我”，也就是要摆脱物质肉体的制约，使人从日常世俗

① 《南华真经注疏》卷十五，《道藏》第16册，第456页。

② 《南华真经注疏》卷二十六，《道藏》第16册，第585页。

③ 《南华真经注疏》卷二十五，《道藏》第16册，第568页。

④ 《南华真经注疏》卷二十七，《道藏》第16册，第598页。

⑤ 《南华真经注疏》卷十四，《道藏》第16册，第426页。

的存在状态中解放出来;也要求“忘物”,使对象物从被遮蔽的状态中解放出来。它是超越现实功能和物质需求的一种自由的心灵体验,人在这种心灵体验中建构一个具有独特生命意味的诗意世界,使生命处于自由之中。正如席勒所说:“如果在权利的动力的国度里,人和人相遇,他的活动受到限制,如果在职责的伦理的国度里,人和人以法律的威风互相抵抗,他的意志受到了束缚,那么,在美的社会交际里,在审美的国度里,人就只需以形象的身份呈现于人,只作为自由游戏的一种对象而与人对立。通过自由去给自由,这就是审美的国度的法律。”^①在审美活动中,人的这种自由快适,更主要的是一种精神的快乐,是灵魂的解放。正如黑格尔所说:“审美带有令人解放的性质。”^②因此,他把审美活动“看作一种灵魂的解放,而摆脱一切压抑和限制的过程”^③。

在成玄英看来,只有在“物我兼忘”的“重玄至道之乡”,人才能“填填而处”、“颠颠而游”,才能适志怡情。用他自己的话说就是:“夫太上淳和之世,遂初至德之时,心既遣于是非,行亦忘乎物我。所以守真内足,填填而处无为;自不外求,颠颠而游于虚淡。”^④因此,尽管成玄英“物我兼忘”带有“万事销亡”的消极色彩,但是他的这一观点与主客统一的审美观照活动多有契合之处。

二、“言以传意”:“妙理”文质观

成玄英为到达“重玄至道之乡”,借鉴佛教中观“不落二边”思想,主张通过对对立双边偏见的否定,取得折中的见解,以臻圆融无碍之境。他说:

虚心凝淡为道,智用明敏为才。言梁有外用之才而无内凝之道,女偶有虚淡之道而无明敏之才,各滞一边,未为通美。然以才方道,才劣道胜也。^⑤

他明确表明自己反对偏执、追求“通美”的主张。受这一思想的影响,成玄英从宗教家的立场出发,对文学艺术提出了圆融不偏执的标准。他说:“宇内学人,

① [德]席勒:“美的交流和审美的国度”,《西方美学家论美和美感》,第179页。

② [德]黑格尔:《美学》第一卷,商务印书馆1979年版,第147页。

③ 同上书,第337页。

④ 《南华真经注疏》卷十一,《道藏》第16册,第399页。

⑤ 《南华真经注疏》卷八,《道藏》第16册,第368页。

各滞所执，偏得一术，岂能弘通！”^①

当然，成玄英是在阐述他的重玄之道时偶尔涉及文艺，因此，他对文艺的论述无疑是零碎的，但其中还是有许多睿智的思想火花。

首先，他认为不同的文艺形式所起的作用是不同的。他说：

夫《诗》道情志，《书》道世事，《礼》道心行，《乐》道和适，《易》明卦兆，通达阴阳，《春秋》褒贬，定其名分。^②

典雅的形式，不只是形式而已，它应该具有改变人思想的作用。在注疏《庄子·天下》“饰人之心，易人之意”一句时，他说：“纵兹玄辩，雕饰人心，用此雅辞，改易人意。”^③

其次，在内容上，他认为主旨必须“清远”，这样才能打动人心。他说：“词旨清远，感动王心。”^④因此，他特别重视内容的真实，认为“真”才能动人。他说：“夫真者不伪，精者不杂，诚者不矫也。故矫情伪性者，不能动于人也。”^⑤这种真实，就是自然而然，就是率性而动，他说：“率性而动，任朴直前，岂复求假文迹而待用饰其形性哉！”^⑥他从“真”、“朴”的修道要求出发，反对“情伪辞华”^⑦。他说：“夫修道之夫，日损华伪，既而前损有，后损无，有无双遣，以至于非有非无之无为也，寂而不动，无为故无不为也。”^⑧他继承老、庄道家思想，认为美在于朴素，“去华，故美恬淡”^⑨。他对“情伪辞华”的批判，实际上反映了他对内容与形式统一的要求。他“用此雅辞，改易人意”的观点，反映了他要求形式必须发挥应有功能的思想，这多少带有儒家诗教的影子。

成玄英对内容和形式必须统一的要求，也反映在他的“言意”观上。他继承庄

① 《南华真经注疏》卷三十五，《道藏》第16册，第658页。

② 同上。

③ 《南华真经注疏》卷三十五，《道藏》第16册，第672页。

④ 《南华真经注疏》卷三十二，《道藏》第16册，第641页。

⑤ 《南华真经注疏》卷三十三，《道藏》第16册，第645页。

⑥ 《南华真经注疏》卷二十二，《道藏》第16册，第528页。

⑦ 《南华真经注疏》卷三十四，《道藏》第16册，第652页。

⑧ 《南华真经注疏》卷二十四，《道藏》第16册，第543页。

⑨ 《南华真经注疏》卷十二，《道藏》第16册，第407页。

子的“筌蹄”观、王弼的“言一象一意”理论,并对此进行了发挥,阐述了“书一言一意”之间的关系。他说:

夫书以载言,言以传意。^①

道者,言说;书者,文字。世俗之人,识见浮浅,或托语以通心,或因书以表意,持诵往来,以为贵重,不知无足可言也。^②

他创造性地对“意”进行了解释,认为“意”就是“妙理”、“玄理”。言与意之间的关系,实际就是言与理之间的关系。获得了“理”,作为工具的“言”自然可以放弃。他说:“意,妙理也。夫得鱼兔本因筌蹄,而筌蹄实异鱼兔,亦犹玄理假于言说,言说实非玄理。鱼兔得而筌蹄忘,玄理明而名言绝。”^③他认为世俗之人的问题在于不能“忘言求理”。他说:“而末世之人,心灵暗塞,遂贵言重书,不能忘言求理。故虽贵之,我犹不足贵者,为言书糟粕,非可贵之物也。”^④

成玄英的“意”即是“妙理”,这“妙理”其实就是“重玄之道”。他说:“道者,虚通之妙理,众生之正性也。”^⑤因此,忘言得理,其实就是得“重玄之道”。“忘言得理,目击道存。”^⑥因此,成玄英的“言意”观,既有庄子及魏晋玄学言意观的痕迹,更富有重玄学者的开拓。

成玄英的“言意”观,反映了内容与形式相统一的审美要求。在他看来,如果只是形式富有文采,而没有内容,那么“道”就不存在。他说:“夫众雌无雄,无由得卵。既文无实,亦何道之有哉!”^⑦他把“理”也就是“道”放在比语言形式更重要的位置,提出“忘言得理”。从艺术审美的角度来讲,如果艺术形式与内容无法统一,那么就应注重作为内容的“理”。用他自己的话说:“雕琢华饰之务,悉皆弃除,直置任真,复于朴素之道者也。”

因此,成玄英的“文实”观,既有儒家的因素,更是重玄学者在达到“重玄之境”

① 《南华真经注疏》卷十五,《道藏》第16册,第456页。

② 同上。

③ 《南华真经注疏》卷二十八,《道藏》第16册,第617页。

④ 《南华真经注疏》卷十五,《道藏》第16册,第456页。

⑤ 严灵峰辑校:《道德经开题序诀义疏》卷四,第41页。

⑥ 《南华真经注疏》卷二十八,《道藏》第16册,第617页。

⑦ 《南华真经注疏》卷九,《道藏》第16册,第385页。

时的一个独具匠心的创造,既有玄学传统,更具新时代特色,是一个与他“物我兼忘”主张密切相关的独具美学意味的观念。

三、“动乐音以和性”:音乐美学思想

成玄英认为要长生,必须心态和乐。他说:“夫有为滞境,尘累所以撓其心;无为自得,忧患不能处其虑。俞俞和乐,故年寿长矣。”^①心态和乐,必须知足足分,如前所述,通过修德修心等,使内心恬静无欲,处中和之道,这样方可养生。他说:“保恬淡一心,处中和妙道,摄卫修身,虽有寿考之年,终无衰老之日。”^②除此之外,成玄英认为音乐也是使人心身和悦的一种方法。

在论述以音乐养生的方法时,他大量谈及了音乐,不仅从理论上对音乐进行解释,说:“乐者,咸池大夏,律吕八音。”^③而且,他对竽、笙、瑟等多种乐器也十分熟悉和了解。他说:“竽形与笙相似,并布管匏内,施簧于管端。瑟长八尺一寸,阔一尺八寸,二十七弦……然后人皆自得,物无丧我,极耳之所听而反听无声,恣目之能视而内视无色,天机自张,无为之至也。”^④在很多地方,他都谈到了音乐的性质和作用,并指出音乐的特点在于“和”,说:

夫文采本由相间,音乐贵在相和。若各色各声,不相显发,则宫商黼黻,无由成用。^⑤

音乐最大的作用也是“和”——使天地间生灵和乐。“凡百苍生,皆以自然为其性命。所以奏此咸池之乐者,方欲调造化之心灵,和自然之性命也已。”^⑥具体来说,他认为音乐“和”的作用表现在如下几点:

其一,“和心”。“礼以检迹,乐以和心。情苟不散,安用和心。性苟不离,何劳检迹。是知和心检迹,由乎道丧也。”^⑦

① 《南华真经注疏》卷十五,《道藏》第16册,第444页。

② 《南华真经注疏》卷十三,《道藏》第16册,第416页。

③ 同上书,第410页。

④ 《南华真经注疏》卷十二,《道藏》第16册,第406页。

⑤ 《南华真经注疏》卷十一,《道藏》第16册,第400页。

⑥ 《南华真经注疏》卷十六,《道藏》第16册,第463页。

⑦ 《南华真经注疏》卷十一,《道藏》第16册,第400页。

其二,“和性”。成玄英认为应该以音乐来陶冶性情,用他自己的话来说就是:“贞者,事之干也,故以功绩为主;饮酒陶荡性情,故以乐为主。是以功在其美,故不可一其事迹也。”^①

其三,调和人与天地之间的关系。“乐者,和也……夫帝王之所以作乐者,欲上调阴阳,下和时俗也。古人闻乐即知国之兴亡,治世乱世,其音各异。是知大乐与天地同和,非羽毛钟鼓者也。”^②

“和”是中国音乐审美的理想和追求。传统音乐中以“和”为审美理想,其起点可以上溯至《国语》。《国语·郑声》记载周太史史伯回答郑桓公“周其弊乎”的询问时,联系日常生产、生活的实践活动,阐述音乐的作用,说:“夫和实生物,同则不继。以他平他谓之和,故能丰长而物归之。若以同裨同,尽乃弃矣。故先王以土与金木水火杂,以成百物。是以和五味以调口,刚四支以卫体,和六律以聪耳。”^③史伯“以他平他谓之和”的定义及“和六律以聪耳”的音乐审美实践,是与万物的生长、人的身体健康及社会的和谐发展密切相关的,这反映了传统音乐审美中浓厚的生活气息和生命意蕴。

春秋时期,公元前522年,齐相晏婴在与齐景公的谈话中,从音乐审美角度对“和实生物”的思想进行了发展和推进。《左传·昭公二十年》记载了晏婴对“和”的认识:“先王之济五味,和五声也,以平其心,成其政也。声亦如味,一气,二体,三类,四物,五声,六律,七音,八风,九歌,以相成也。清浊,小大,短长,疾徐,哀乐,刚柔,迟速,高下,出入,周疏,以相济也。君子听之,以平其心。心平德和。”^④晏婴论音乐之“和”,既从对立因素中去把握音乐的本质,关照了音乐本身的规律,富有艺术辩证思想,又强调了音乐“平其心,成其政”的社会功能。这一观点,无疑比史伯的思想丰富得多。

孔子继承并总结了前人的音乐美学思想,基于“中庸”思想,提出了“乐而不淫,哀而不伤”的“中和”审美原则,并且认为音乐既有淳化民风、稳定社会之用,又有修养身心、陶冶性情之效,强调音乐的社会功能和教化作用。“子曰:‘兴于

① 《南华真经注疏》卷三十三,《道藏》第16册,第645页。

② 《南华真经注疏》卷十五,《道藏》第16册,第448页。

③ 《中国美学史资料选编》上,第8页。

④ 同上书,第4页。

《诗》，立于礼，成于乐。”^①

作为一位具有儒道佛三家思想痕迹的道教学者，成玄英在谈及音乐“和”的作用时，明显带有儒家的色彩。他将音乐与仁义等相对照，强调音乐“和性”的功能。他说：“布仁惠为恩泽，施义理以裁非，运节文为行首，动乐音以和性，慈照光乎九有，仁风扇乎八方，譬兰蕙芳声，香气薰于遐迹，可谓贤矣。”^②因此，也就有了“夫帝王之所以作乐者，欲上调阴阳，下和时俗也”这样明显带有儒家色彩的论调。

但成玄英毕竟是道教学者，他更强调的是音乐悦志愉神的作用，认为音乐让人不受世俗羁绊。

歌商颂响，韵叶宫商，察其词理，雅符天地，声气清虚，又谐金石，风调高素，超绝人伦，故不与天子为臣，不与诸侯为友也。^③

音乐这种“超绝人伦”的功能，离不开一定的物质材料和传达媒介。而选择传达心灵活动的媒介，总是和人相关的。美学眼光和美学观念不同，那么进入审美视野的自然物就会富有民族、时代及个人特色。中国道教追求的是长生不死，所以龟、蛇、松柏、白鹤等自然物就成了道教审美观照的对象。同时在以乐器调养心性方面，道教选择了幽雅的“琴”，有所谓“无为道士三尺琴，中有万古无穷音”^④之称。

人的审美活动总是具有个性的。同样是“琴”，不同的人其观点是不一样的。《白虎通》从社会教化功能出发，持“琴是禁”说：“琴者禁也。禁人邪恶，归于正道，故谓之琴。”^⑤追求个性解放的明代思想家李贽则认为“琴”是心灵的反映，琴声即心声：“琴者心也，琴者吟也，所以吟其心也。”^⑥

成玄英基于其“和”的音乐理想，十分重视“琴”在调养心性方面的作用，提出“琴”是“和”，他说：“琴者，和也，可以和心养性，故奏之。”^⑦以琴来调养心性，强调

① 《中国美学史资料选编》上，第12页。

② 《南华真经注疏》卷三十五，《道藏》第16册，第657页。

③ 《南华真经注疏》卷三十，《道藏》第16册，第628页。

④ [宋]欧阳修：《弹虽在指声在意》，《中国美学史资料选编》下，第3页。

⑤ [明]李贽：《琴者所以吟其心》，《中国美学史资料选编》下，第131页。

⑥ 《中国美学史资料选编》下，第131页。

⑦ 《南华真经注疏》卷三十三，《道藏》第16册，第643页。

琴“和”的功能特色,这并非始于成玄英,也并非止于成玄英。魏晋名士嵇康在《琴赋》中就提出,琴声对不同心境的人,其作用是不一样的,就心态平和者而言,则心情愉悦:“若和平者听之,则怡养悦愉,淑穆玄真,恬虚乐古,弃事遗身。”^①他认为“音乐可以导养人的精神,使人的精神处于平和宁静的‘大和’境地”^②,因此,在服药之外,还希冀以五弦之音来怡神养生,“无为自得,体妙心玄。忘欢而后乐足,遗生而后身存”^③。

明代徐上瀛仿照司空图二十四诗品,创造了著名的《溪山琴况》二十四论,提出了和、静、清、远、古、淡、恬、逸、雅、丽、亮、彩、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速等范畴,系统地论述了古琴演奏的美学追求、技巧、音色、风格等问题。而第一况“和”是全篇的总纲。他说:“稽古至圣,心通造化,德协神人,理一身之性情,以理天下人之性情,于是制之为琴。其所首重者,和也。”^④认为“琴”的功能在于“理天下人之性情”,这和成玄英何其相似。

成玄英“琴和心性”的思想既有儒家痕迹,更具道家道教色彩。总结和梳理成玄英这一理论,有利于丰富中国音乐美学思想。

第五节 李荣的审美教育思想

从初唐到盛唐时期,重玄美学经历了一个从建构重玄审美理想,到关注具体审美实践和审美教育的过程,这也是一个由纯哲学思辨向神仙道教复归的过程,而李荣正是这一过程中承上启下的重要人物。

李荣,道号任真子,绵州巴西(今四川绵阳)人,生卒不详。蒙文通先生疑其为成玄英弟子,此说尚待考证,但究其学术思想,确与成玄英有着一脉相承之处。李荣为当时蜀中道教界名流,高宗时被征召进京,在长安、洛阳等地活动,曾代表道教方面参与同佛教的辩难,被尊为“老宗魁首”^⑤。李荣曾注《西升经》、《老子》、《庄子》,除《庄子注》已佚并不可考之外,其他两种今存于《道藏》所收《西升经集注》

① [三国魏]嵇康:《琴赋》,《中国美学史资料选编》上,第154页。

② 袁济喜:《六朝美学》,北京大学出版社1999年版,第103页。

③ [三国魏]嵇康:《养生论》,武秀成编:《嵇康诗文选译》,巴蜀书社1991年版,第102页。

④ [明]徐上瀛:《琴谱》,《中国美学史资料选编》下,第173页。

⑤ 转引自卿希泰主编《中国道教史》第2卷,四川人民出版社1996年版,第188页。

及强思齐《道德真经玄德纂疏》中。而近人蒙文通亦曾收李荣《老子注》四卷,1947年由四川省立图书馆石印刊行。

李荣与成玄英一样,深受佛教中观思想的影响,他以重玄注老,其中多以中观方法进行论证。但不同的是,成玄英重“虚”,他建构了重玄审美理想,令重玄之道坠入了遣之又遣、玄之又玄的纯粹思辨,而李荣重“理”,其思想表现出向老子原旨复归的倾向,作为宗教家,他试图以此令修道和体道变得更为实际和便于把握,从而,在他的重玄美学体系中,体现出与成玄英不同的审美教育思想。

一、“得道要妙”:忘言美育观

“立象以尽意”是《周易》美学的重要命题,也是后来魏晋“言意之辩”的主要论题之一。《系辞上传》云:

子曰:“书不尽言,言不尽意”。然则圣人之意,其不可见乎?子曰:“圣人立象以尽意,设卦以尽情伪,系辞焉以尽其言,变而通之以尽利,鼓之舞之以尽神。”

“书不尽言”、“言不尽意”,故圣人立“象”,因“象”恰比“书”与“言”更能尽意。这实际上传达出一条重要的美学规律:形象大于概念。即是说,形象是比语言文字等概念性的东西更容易传达出意味的。

继《周易》美学思想之后,庄子提出了“得意忘言”,此说在魏晋王弼那里得到了继承和发扬。在阐释《周易》的意象理论时,他提出了“得意忘象”的重要美学命题,认为寻言是为了观象,观象是为了得意,由此排出了一个“言—象—意”的体系。在这个体系中,前者依次是获得后者的工具,而后者依次是前者导致的结果。

但对于传“道”来说,李荣认为“言”与“象”都是远远不够,甚至是不能的。在与沙门灵辩对论时,他再三强调:“道玄,不可以言象诠。”他描述说:“至真之道,非进非退,非明非昧,无色无声,无形无名”^①,“道”不是一个具象化的东西,也不仅仅是一个概念或者象征。如果硬要给它一个规定,只能说它是一个宗教化的意象。

“意象”是中国美学的核心范畴。后来古典美学中的“比兴”、“形神”、“气

^① 《道德真经玄德纂疏》,《道藏》第13册,第456页。

韵”、“意境”等重要范畴往往都建构在“意象”的基础之上。“意象”的基本要素是“象”与“意”。“象”包括物象、心象,前者是后者的基础,后者是前者的反映。“意”包括“理”与“心”。其中,“理”是客观事物的规律,“心”则是思想情感。实际上,“意”与“象”反映出事物现象与本质的关系,也反映出主体与客体之间的关系。那么,如何来体悟“道”这个宗教化的意象呢?

作为一个宗教学家,体道是李荣最终的追求,而他亦意识到至道是不能以“言”、“象”去把握或导出的,于是,他继承周易、庄子、王弼以来的美学传统,在“言”与“道”(“意”)之间,设置了“理”这一范畴。这个“理”不同于王弼言意系统中的“象”,它不仅仅是一个概念、形象或象征,而且是“道”的一个“圆通之名”,是帮助人们去体悟道的一个方便之法,由此体现了他的得道忘言的美育观。李荣是这么表述的:

道者,虚极之理,体不可以有无分,其象不以上下极其真。所谓妙矣难思,深不可识。圣人坦兹玄路,开以教门,借圆通之名,目虚极之理,以理可名,称之可道。^①

李荣在他的著述中曾多次提到“理”这一范畴,曾说:“天道者,自然之理也。”^②他将“理”上升到宇宙本体的高度,开宋代理学家以天理释天道的风气之先。而他以“理”释“道”的根本目的还在于通过对“理”这一环节的体悟来实现对“道”这个意象的最终显现。所谓“既其知者不言,言者不知,云何圣人而作玄言,本欲借言以通达于理,而道本无言也”^③。由此,李荣搭起一个“言—理—道”的阐释体系。“理”即是“道”,而借“言”可以“通达于理”,由此达成对无言之道的领悟。

玄道实绝言,假言以詮玄。玄道或无说,微妙至道中,无说无不说。^④

① 《道德真经玄德纂疏》,《道藏》第13册,第358页。

② 同上书,第467页。

③ 《西升经集注》,《道藏》第14册,第568页。

④ 《集古今佛道论衡》卷丁《大慈恩寺沙门灵辩与道士对论》,《乾隆大藏经》第1525部,中国书店2006年版。

在这里,李荣以彻底的中道精神表明道是不可申说、不可诠释的。但要“论玄”,却必须要“假言”,必须要用有形的言语、文字、形象、比喻、象征等手段才能指向对无形之至道的领悟,才能体验到其中的“微妙”之美。利用重玄学典型的否定式思维方式,在“无说无不说”中,李荣以不落二边的方式轻松地把问题的解决落脚到“言”、“象”等可操作的范畴,体现出李荣作为一个宗教学家的矛盾和机变。

事实上,李荣极其重视“言”、“理”之间的关系。如果我们把他所谓的“理”、“道”看成意象理论中的“意”,那么,他所有的阐释实际上都是围绕着言与意展开的。

音非虚发,必自弦来,理不独明,终因言显。^①

“言”与“理”(意)的关系正如“弦”与“音”。通过这样形象化的比喻,李荣不仅显示了言、意之间相互依存、密不可分的关系,同时,更表明了对“言”的重视态度。在他看来,“言”的存在有其合理性,也有其必然性。“古者书契未作,结绳为政,文字既兴,浇薄尤甚。”^②语言文字在古时候应人类的需要就已产生,不仅如此,在日常生活中,“言”也是无所不在的。所谓“为道问道,访理须达理也。为经问经者,请教须解教也”^③。不管是“问道”还是“访理”,“问经”还是“请教”,背后都隐含着——“言”。

在李荣的著述中,“言”的另一种说法是“教”。他说:“由教而显理,因教显无教,理无所穷,教籍难明;无理教何?所说既知,理教之相由,是体有无之为用。”^④“理”、“道”所代表的“意”通过“言”(教)进行传达、授受,只不过“理”与“道”都深深退到“言”的背后,直到一层层剥去修饰,最终,至道才得以显现。这样的显现方式正如刘勰所谓的“隐”的艺术,具有一种“言不尽意”的含蓄之美。刘勰说:“隐也者,文外之重旨也。”又说:“夫隐之为体,义生文外,秘响旁通,伏采潜发,譬爻象之变互体,川渚之韞珠玉。故互体变爻而成四象;珠玉潜水,而澜表方圆,始正而末

① 《西升经集注》,《道藏》第14册,第568页。

② 《道德真经玄德纂疏》,《道藏》第13册,第536页。

③ 《西升经集注》,《道藏》第14册,第574页。

④ 《道德真经玄德纂疏》,《道藏》第13册,第383页。

奇,内明而外润,使玩之者无穷,味之者不厌矣。”^①正是因为“言”指向“意”却不能完全的穷尽“意”,其中生发出来的隐微、含蓄、言外之意、味外之旨才令审美感受更为丰富,更加回味无穷。从这个意义上讲,修道人在“假言詮玄”、传道悟道的过程中,除了宗教目的的达成,额外得到的也是一种类审美的体验。

当然,“言”毕竟不是目的。它只是实现“悟理”、体道的工具,“多言则丧道,执教则失真”^②。正如庄子的“得意忘言”、“得鱼忘筌”,王弼的“得意忘象”,如果过多地滞于“言”、“教”,则本末倒置,迷乱了通向“道”这个最终之“意”的方向。故李荣说:“多言数穷,少言合道。故曰自然。道则非空非有,理亦非少非多。”^③又说:“大辩若讷,无劳词费,善者不辩也。偏词过当,多言数穷,辩者不善也。”^④同时,对必须要使用的“言”,他也进行了一番规定:“言必有中,千里应之,非法不言,有何过也?”^⑤就是说“言”必须合于中道,合于法,才能合于“理”、“道”,才能更好地体现“言”背后的“意”。当体道尽意之后,理所当然就应该“忘言”^⑥,所以又说:“知者不言,得意忘言,悟理遗教。”^⑦这正如钱锺书先生所说:“到岸舍筏,见月忽指,获鱼兔而弃筌蹄,胥得意忘言之谓也。”^⑧

通过以上“言—少言—忘言”的步骤,李荣将结果表述为:

若能随不言之教,依无为之理,自然悟道。智无不知,虽无所不知,而即无知,能忘于知,得道枢机,今言得者,得道要妙。^⑨

由“假言詮玄”、到“少言合道”,再到“得意忘言”,最终“得道要妙”,指向了道这一最高的美本身。李荣可谓深得“言意”美论的精髓。

另一方面,“道本虚玄”,这样的“道”不可道、不可名,不可用常识的时间、空间

① [南朝梁]刘勰:《文心雕龙·隐秀》,《中国美学史资料选编》上,第203—204页。

② 《道德真经玄德纂疏》,《道藏》第13册,第487页。

③ 同上书,第412页。

④ 同上书,第537页。

⑤ 同上书,第421页。

⑥ 同上书,第487页。

⑦ 同上。

⑧ 钱锺书:《管锥编》第1册,中华书局1979年版,第12页。

⑨ 《西升经集注》,《道藏》第14册,第584页。

观念看待。“不可以言言，言之者非道；不可以识识，识之者乖真。”^①所以，李荣甚至连“言”这个工具也想一并抛却，主张对“道”不加解释。他说：“不假筌蹄得鱼兔，无劳言教悟至理，此不窥牖见天道也。”^②他一再强调“去大时之有识，反小日之无知”^③，要求人们回归一种如婴儿般无主观知见的状态。在这种状态下，唯一领悟道的方式就是直觉。这是一种“形象的感发、想象的腾越、无意识向有意识的瞬间转换”^④。通过直觉领悟的方式，实现思维由现象到本质的飞跃，直接把握“道”这一终极的美。从这个意义上讲，李荣的“不窥牖见天道”与唐代盛行的禅宗的思维方式以及后来宋代严羽的“妙悟”说是有异曲同工之妙的。李荣提出的以直觉去把握道的方式实际上也可以说是一种审美直觉。

总而言之，继承《周易》美学传统中的“言—象—意”的意象理论系统，李荣以“理”释“道”，建构起一个“言—理—道”系统，由“言”而显“理”，由悟“理”而体“道”，最终将“言”、“教”遣去，独留领悟至道后的至乐，这与中国古典美学中以形写神、重在传神的思想颇有一致之处。但李荣的“言—理—道”毕竟不是《周易》传统中的“言—象—意”，李荣“言—理—道”系统中的“理”是他为了解决“道本无言”、“言”不能述“道”的矛盾而设置的，他的“理”与“道”同属宇宙本体，“理”甚至就是“道”，故李荣的系统实际上是可以简化为“言—意”的，“理”和“道”都是“言”背后深藏的“意”。而“言—象—意”系统中的“象”却确实是“言”、“意”之间的中间环节。从这个意义上讲，李荣的体“道”忘“言”、悟“理”遗教以及“不假筌蹄得鱼兔，无劳言教悟至理”的直觉审美方式等所构成的审美教育思想，既是他作为一个宗教家提出的体道途径，又是对《周易》传统美学的继承和创新，具有十足的中国传统文化的特色。

二、“去华取实”：“真—美”修养论

“文”与“质”是中国古典美学中经常讨论的一对范畴。子曰：“质胜文则野，文胜质则史，文质彬彬，然后君子。”^⑤就孔子所说的“文质彬彬”的本义而言，是指人

① 《道德真经玄德纂疏》，《道藏》第13册，第392页。

② 同上书，第467页。

③ 《老子注》卷上，四川省立图书馆1947年版，第7页。

④ 陈望衡：《中国古典美学史》，湖南教育出版社1998年版，第655页。

⑤ 《论语·雍也》，《中国美学史资料选编》上，第15页。

既有内在的品德修养,又有外在的风度、形象,做到善与美的统一。引申开来,则“文”代表事物的形式,而“质”代表内容。“文质彬彬”作为美善结合的典范,代表了儒家的审美理想,后来还演化成了中国美学中最重要的问题之一——文道关系。历代学者如刘向、刘勰、王充等人都对文质关系有过精辟的论述。但总的来说,他们都沿袭了孔子的传统,从美与善的角度来探讨文质关系。

而作为道教学者,李荣的文质观却是从美与真的角度来切入的。他清楚地指出:“质,真也。”^①最本真的“质”是至道,它如同纯净的白色,所谓“太素,清净洁白之道也”^②。而外在的巧饰(即“文”)如果不能契于“道”之“真”,只不过平添对体道的迷惑罢了。由此提出对修道者自身修养上的要求,充分体现了道教以真为美的思想以及儒、道两家在文质问题上的不同认识。在李荣那里,对“文”与“质”的另一表述是更为形象易懂的“华”与“实”:

道德者,道之实也;仁义者,道之华也。先知仁义者,识华不识实也。夫明者自然合理,闇者方俟师教,知礼非上智之基,乃是下愚之始。^③

以“华”、“实”为比喻,他的矛头直指儒家的文质观。他认为儒家所谓的“质”(仁义)其实仍然只是“华”,而未得道家之“实”(道德),所以力主返朴归真,去仁义之华而获道德之实。他说:“非是人贵之以礼义,尚之以浮华,丧身以成名,忘己而殉利,失道后德,此教方行。今既去仁义之华,取道德之实,自浇薄之行,归淳厚之源,反彼恒情,故曰非常道也。”^④

重实轻华、去华取实,是李荣文质观的核心思想,也是他的“真—美”观的显现。道家、道教尚真。庄子早就提出了“真人”一说作为理想人格的标准,用来“指那些保持本性、领悟了宇宙真谛(即‘至道’)的彻悟者”^⑤。后来的道教也沿袭此说,将得道的仙人称为“真人”。而“真”又与道教美学中的另一范畴“朴”紧密相关。在道教思想中,“朴”是“道”的另一种说法。它既指一种得道的状态,又指一

① 《道德真经玄德纂疏》,《道藏》第13册,第455页。

② 《西升经集注》,《道藏》第14册,第576页。

③ 《道德真经玄德纂疏》,《道藏》第13册,第447页。

④ 同上书,第359页。

⑤ 潘显一:“论道教‘真’美观”,载《社会科学研究》1996年第6期。

种完美(“真一美”)的人格,表现出人性与道相契合后的真性。

从道家、道教的思想出发,李荣明确指出:

体道忘言,信言不美,饰非之辩,未可契真,丧实之言,岂足称道?华辞惑众,饰伪以为真,浮说乱人,以恶而为善,适可用之于市肆焉。能立德而怀道,达至道者忘于彼此,悟自然者混之于和同,岂可尊己而卑人,是我而非彼,自加于物上也。^①

“华辞惑众”,外表华丽的言辞之美虽具有迷惑性,但它本身是不可“契真”的“浮说”,而真正符合道之精神的“信言”,在外在形式上却是不美的。这充分体现出道之朴拙的特点,也反映出道美与俗美的巨大区别。联系“言—理—道”的悟道体系,李荣提出:

言以宣心,非关妄作,务存实理,不在华词,故云信言不美;甘言失真,轻诺寡实,故言美言不信也。^②

即是说,释“理”之言应该是平实的,道之美并不显现于“华词”之中,因为“甘言失真”,由此也丧失了通往至道之美的可能。在他看来,“文”与“质”、“华”与“实”是相对立的;“文”是“质”得以显现的障碍,“华”(形式)的美掩盖了“实”(内容)的真。于是他说:“文灭质,博溺心。”^③

既然悟道、求理均不可通过“华词”、“甘言”实现,修道者锻造自己至真至美的人格也应该去华取实、去伪存真。在李荣这样的道教学者眼中,最美的人物形象、最接近于仙真的人格理想不是“文质彬彬”,而是被褐怀玉,“顺欲同尘”,哪怕穿得破破烂烂,外表甚为不美,但却契于真道,故能“玄德无染,纯白光生”^④,散发出一种至美的圣洁光辉。唯有至道才是至真,而唯有至真才是至美,外在的修饰对于修道者而言,不过是伪美,假美。正是在此意义上,李荣对修道者提出

① 《道德真经玄德纂疏》,《道藏》第13册,第500页。

② 同上书,第537页。

③ 同上书,第537页。

④ 同上书,第519页。

了“去华取实”以求“真一美”的理想人格的宗教美学要求,甚至认为即使普通人立身处事的准则也应该是“处其厚不处其薄,居其实不居其华,去彼取此,散朴以为器,原其始也”^①。由此体现出完全不同于儒家传统文质观的美学思想内涵。

当然,李荣虽然贵实轻华,但他对形式上的美也并不是一味反对的。原因不是在于他意识到了形式之美的重要性,而在于他认为真正的怀道君子无须刻意避开外在华饰、声色等形式之美的诱惑。从体道的角度来看,“体道则百虑俱遗,任真则万涂皆适,实亦无逆无顺,不美不恶”^②。从体道者的心态来看,“圣人虚心知足,去甚也;见素抱朴,去奢也;忘欢而后乐,足去泰也”^③。心怀真道,自然窥见至美,自然有了至美的体验,根本无所谓形式上的美、丑之别。所以,李荣指出:“圣人所贵者大道,所宝者重静,虽有瑶台琼室之丽馆,身之所托者虚寂,姍姍飞燕之美,御心之所游者无为,情欲不足以累真,华屋未能以惑已,物无所累者,故曰超然。”^④泯灭了美与恶(丑)的差别,怀着这样超然的心态,真正的圣人可谓怀道抱“实”,故而不在乎外在的“华”之有无。所谓“大洁白高行之人,和光同尘,不曜于物,故能混迹扬波,如污辱也”^⑤。

李荣的文质观以“华”、“实”为喻,贵质轻文,去华取实,去伪存真,由此提出对修道者的人格修养要求,即以真为美,返朴归真。作为一名道教思想家,他所谓的“真”正是至道的特性,而他所谓的“实”、“质”,实际上亦可视为对至道的称谓,认为凡离于至道的东西即使拥有形式上的美,仍不值得推崇。基于这样的思想,他批判了儒家“善一美”统一的文质观,认为儒家所谓的“质”只是“文”的另一种表现,仍然停留在对形式之美的追求上,并未指向真道的至美本质。李荣的文质观充分体现出道家、道教以“真”为美的特点。这种“真一美”文质观虽然在对“文”的看法上不无偏颇,但对于儒家传统中“善一美”结合的文质观而言,却无疑具有补充和纠偏作用,在中国古典美学史上自有其特殊的地位。

① 《道德真经玄德纂疏》,《道藏》第13册,第447页。

② 同上书,第403页。

③ 同上书,第428页。

④ 同上书,第420页。

⑤ 同上书,第455页。

三、“美成在久”：“忘身”、“守身”之道

以成玄英为代表的重玄学派利用双遣双非的中观思想消解玄学的有无之辨，在道德、本迹、体用、三一等范畴上极尽玄辨之能。这对于加强道教思想的思辨性确实功不可没，但从宗教神学的角度来看，这种彻底否定的思维方式使学者耽于玄辨，在宗教修持上不着实处，从而导致了道教自身的消解。因而，李荣在保留重玄学前期理论成果的基础上表现出了向老子原旨复归的趋势，并将研究重心转移到实际的修炼、渐悟之中。后来的学者，如盛唐时期的司马承祯、吴筠等也都吸取了李荣这种思想的营养，更多地关注宗教修炼，而避免耽于玄辨、坠入空泛之失。从美学的角度来看，这种修炼指导实际上也是一种美育教育的过程。

针对早期重玄学耽于玄辨的事实，李荣提出了“道不可不修”的实修观。他说：

修之身，其德能真；修之家，其德有余；修之乡，其德能长；修之国，其德能丰；修之天下，其德能普。夫道不可不修，德不可不立。立德修道，自家形国，何往不安？死生无变。^①

一言以蔽之，真道要修，只流于空谈显然是不够的。那么，道应该如何修持呢？

从具体的修道实践出发，李荣首先提出了“道与俗反”的观点。在他看来，修道者与俗人的审美观是正好相反的，所以修道就必须反俗人之道而行之。

常俗小人所好者有为，怀道君子所好者无为，此善人之所不善也。人皆悦于声色，我独忘于名利，此乐人之所不乐也。人皆作憎爱，我独作不憎不爱，此为人之所不为也。人皆信邪，我独信正，此信人之所不信也。人皆行恶，我独行善，此行人之所不行也。^②

那么，俗人与修道者为什么会有这么大的不同呢？李荣认为，这是因为他们的

① 《道德真经玄德纂疏》，《道藏》第13册，第483页。

② 《西升经集注》，《道藏》第14册，第598页。

人生观、价值观不同,换言之,是他们对何为人生之“乐”(美)的看法不同。

中国传统美学观深受古代音乐理论的影响,将美感与美混为一体,认为美并不是外在于人的客观对象,而是直接存在于人的主观感受之中,具有十分感性化的色彩。因而,可以说就是一种愉悦的感觉。因而,李荣说:“美,乐也。”^①又说:“情悦谓之为美。”^②然而,在李荣看来,俗人与修道者虽然都有美的感觉,但这种美感的来源却是完全不同的。因为“人之禀性咸不能以道为娱,而以荣为乐”。^③所以,“百姓不能以性制情而乃纵心逐欲,注耳目于声色,专鼻口于香味,因兹昏惑,以此聋盲”^④。而“怀道君子绌聪明,绝视听,慎言语,不华绮,节饮食,断滋味,虚心玄览,故曰内知不失微妙,称之抱玄”^⑤。俗人以声色滋味的感官之乐为美,修道者却截然相反,遣情去欲,抱玄守一,以得道的逍遥之乐为美。

对于李荣而言,俗人之乐与修道人之乐显然以后者为上、为美。“常俗小人爱之以声色,悦之以滋味,畅情适意,故为上乐。然欲是害根,声是聋原,口以味臭,眼为色昏,不由外来,皆因内起。”^⑥这些被俗人自以为是上乐的感官享受不但不能永恒,反而会招致祸端。所以李荣指出:“乐不可极,乐极则哀来,欲不可纵,纵欲则伤至,故曰:人皆以色声滋味为上乐,不知色声滋味祸之大朴。”^⑦而怀道君子则“与人同心,心无分别;与道同身,身无形假;将天合德,共道齐真”^⑧，“浴玄流以洗心，涤也；荡灵风以遣累，除也。内外圆净，同水镜之清凝；表里贞明，绝珠玉之瑕类也”^⑨。修道者之乐可以与道齐真，表里贞明，与世俗之美的易变与虚妄相比，高下立见。

所谓“爱染罪垢，躁竞有为，是常人流俗之心也。圣人清静捐欲，无常俗之心也。有心者逐末入于生死，无心者反本归于真道，无复生死也”^⑩。修道者的这种得道之美除了精神上的逍遥、适意之外，还有一层很重要的意思就是肉体长生理想

① 《道德真经玄德纂疏》，《道藏》第13册，第362页。

② 同上书，第439页。

③ 同上书，第362页。

④ 同上书，第471页。

⑤ 《西升经集注》，《道藏》第14册，第589页。

⑥ 同上书，第588—589页。

⑦ 《道德真经玄德纂疏》，《道藏》第13册，第362页。

⑧ 《西升经集注》，《道藏》第14册，第589页。

⑨ 《道德真经玄德纂疏》，《道藏》第13册，第380页。

⑩ 《西升经集注》，《道藏》第14册，第587页。

的实现。甚至在李荣看来,精神上的自由、逍遥根本就是以肉体的长存为前提的。因为“神虽至妙,仍不自立,要托于身,方能运用。今但含神不守于身,身败形离,神无所寄,欲神长存,先须守身”^①。如果说李荣所说的“神”代表了重玄理想的自由逍遥,那么他所说的“守身”则反映出其重视现实生命的思想。从这个意义上讲,李荣这种对“守身”的关注与成玄英提倡精神上绝对自由无碍而不重视肉体存亡的思想形成了鲜明的对比,充分表现出李荣向神仙道教复归的倾向。李荣在其著述中经常提到“得成仙骨自强”^②、“道在则寿自长”^③、“道者自古以固存,圣则永享无期寿也”^④,又云:“人若能法天地以无心,不自营以厚养,仙骨冠金石以长存,惠命络方圆而永固。若不能捐是非以契道,遗情欲以凝真,声色聒音于耳目,香味困爽于鼻口,形劳于外,心疲于内,则百年同于朝露,千金齐于墓槨。”^⑤这些说法充分表达了李荣对于肉体长生之至美的赞赏,对不能契道长生的世俗感官之美的鄙夷。同时,他将虚玄的审美理想拉回到现实的感性生命之中,使两者在修道者身上融为一体,对于重玄美学而言,这无疑是个不小的进步。

区分了道美与俗美之后,李荣进一步提出“美成在久”的渐修观。他说:“积习生常,美成在久,故知修行非一朝一日可以致也。”^⑥重玄之美超绝有无,体道之人“身与道同,命无期尽”^⑦,要达到这样的境界,以世俗染滞之心而言,显然还有极大的差距,需要付出艰辛的努力。所谓“素丝无恒,逐玄黄而改色,中士不定,随好恶而异心,闻真道存身以安国,则存道而忘俗,见财色悦性以娱情,则存俗而忘道也”^⑧。正是因为世俗的诱惑太多,修道者发生中途改变的可能性太大,所以李荣提倡实修、渐修,认为长期的修持才是通往至美之正途。“若外不立行,内不修心,强令为之,道终不得。”^⑨而修道的入门之阶就是对道经的深入学习。“暗者不解求真明,人始能修道。道非孤得,必自由经,故知入道之理,经为学先也。”^⑩通过对道

① 《西升经集注》,《道藏》第14册,第590页。

② 李荣《老子注》“强其骨”章下注。

③ 《西升经集注》,《道藏》第14册,第594页。

④ 《道德真经玄德纂疏》,《道藏》第13册,第397页。

⑤ 同上书,第374页。

⑥ 同上书,第455页。

⑦ 《西升经集注》,《道藏》第14册,第570页。

⑧ 《道德真经玄德纂疏》,《道藏》第13册,第453页。

⑨ 《西升经集注》,《道藏》第14册,第588页。

⑩ 同上书,第576页。

经的学习,明白了善恶、道俗的区别,就会培养起慕道恶俗的心理,并努力排除世俗(妨害修道之“恶”)的诱惑,“耳不闻郑卫丝竹之声,眼不见褒姒妲己之色,洗心洁已,遗情去欲”^①。以绝对的禁欲精神“制情忍色”^②,为自己静心体道打好基础。

其次,便是要消除分别知见。“善者,吾善之。不善者,吾亦善之。若有心分别,有善与不善。有善与不善,不得以为善。今既无心分别,非唯善于善,亦善于不善,亦善与不善皆善,是以谓之得善也。”^③刻意人为地闭门塞兑,回避世俗之美的诱惑,只不过证明了自己心有所滞,反而不能与至道无所不在的品性相合。因而,李荣从重玄的思维方式出发,否定了有无、善恶、是非、逆顺的区别。他说:

信者吾信之,不信者吾亦信之,得信信顺也。物情既有可有不可,从事有顺有不顺,不得以俱顺。今圣人无可无不可,皆可。无顺无不顺,皆顺。是以名为大顺。^④

在审美判断中保持着如此豁达的态度,才能无所逃避,无所拘束,从而才能实现精神上真正的自由、逍遥。当然,这是对“我”之外的事物而言。而对修道者自身而言,“身为寒热所恼,心为忧愁所毒,唯心与身内外俱患”,所以应该“外忘于身,内灰于心”^⑤。从“守身”的要求出发,要想长生久视,只有物我齐观,虚忘其身。李荣说:“虚己忘心,无身也。是非患累,起在于身,身苟忘也,则死生不能累,宠辱不能惊,何患之有?”^⑥

通过以上两个步骤,修道者可说是已经排除了世俗的诱惑,泯灭了分别知见,但仍然对物我齐观、虚忘其身有所执着,所以仍然不能算是无滞,也不符合重玄美学的要求。“若舍兹有累,归彼无名,有归还成有欲。若其有欲,则非安静,则失正道。”^⑦所以,李荣认为应该连“无名”本身也一并遣去,“今不见有累之可舍,不见

① 《道德真经玄德纂疏》,《道藏》第13册,第366页。

② 《西升经集注》,《道藏》第14册,第601页。

③ 《道德真经玄德纂疏》,《道藏》第13册,第470页。

④ 同上。

⑤ 《西升经集注》,《道藏》第14册,第576页。

⑥ 《道德真经玄德纂疏》,《道藏》第13册,第387—388页。

⑦ 李荣《老子注》“无欲以静”章下注。

无名之可取，取舍既忘则情欲不起，自然安静”^①。这样，既遣“有累”，又除“无名”，李荣通过彻底的否定，终于使他的修道理论立于“一中之道”。用李荣自己的话来说，他的“美成在久”的渐修理论或者说其重玄美育的过程大致可以概括为：

但可按经法奉而行之。先舍于恶，次忘于善，先破有欲，次灭无为，有为无为并忘，若善若恶皆泯，念念欲起，次次荡除。^②

如此一来，通过忘身的“守身”之道，便可“与天地合德，共道齐真，疏通无滞，动皆合理”^③，不仅实现精神上极度的超越、自由，而且永享无期之寿。

综上所述，李荣以重玄思想注老注经，但为了避免耽于玄辨，使宗教发挥应有的功能，他以虚极之“理”解“道”，向老子原旨复归，从而使他的重玄之道并不如成玄英彻底，在其审美教育思想上也表现出与其他重玄学者不同的旨趣。他通过“理”这一概念的引入而构造的“言一理一道”的论说体系是对周易美学的继承和创新。他的贵质轻文、去华取实的文质观反映出道教以真为美的重要特点。而他“道不可不修”的实修观和“美成在久”的渐修观也体现了他对具体修炼的关注。较之早期重玄美学重玄思而不重修持的倾向，李荣的重玄美育思想呈现出重视现实生命、向神仙道教复归的特色。这种对成玄英重玄美学的纠偏为后来盛唐的道教名家继承，产生了深远的影响。

第六节 魏征的美学思想

经过南北朝的改造、分化，隋代道教日益向上层化发展，很多道教徒积极参与到上层统治集团的斗争中去，而民间道教在隋末农民大起义中逐渐衰落。至大业末（605—618），群雄并起，政治集团林立，岑仲勉的《隋唐史》举出128个集团，而势力较强的就有46个之多。眼看隋王朝无可挽回的迅速衰亡，很多胸怀大志的道士纷纷出山，他们为各个政治集团制图作谶，大造舆论，有的甚至亲自投身到起义

① 李荣《老子注》“无欲以静”章下注。

② 《西升经集注》，《道藏》第14册，第585页。

③ 《道德真经玄德纂疏》，《道藏》第13册，第397页。

队伍之中,期望寻找新的政治靠山,以便在新王朝建立后获得较高的政治地位,以隆兴道教,著名的如王远知、楼观道士歧晖等。据《大唐创业起居注》载:“其来诣军者,帝并节级授朝散大夫以上官。至于逸民道士,亦请效力。”^①可见,道教徒们确实在新王朝的建立与巩固中产生了作用。而贞观名臣魏征就是其中之一。

魏征(580—643),字玄成,巨鹿曲城人,父亲曾做过北齐屯留令。“征少孤贫,落拓有大志,不事生业,出家为道士。好读书,多所通涉,见天下渐乱,尤属意纵横之说。”^②战乱之中,他曾先后效力于李密及后来的太子建成。建成在政治斗争中败于李世民,李世民继位后,不计前嫌,对魏征委以重任。“太宗新即位,励精政道,数引征入卧内,访以得失。征雅有经国之才,性又抗直,无所屈挠,太宗与之言,尝不欣然纳受。征亦喜逢知己之方,思竭其用,知无不言,太宗尝劳之曰:‘卿所陈谏前后二百余事,非卿至诚奉国,何能若是?’”^③由于魏征早年曾为道士,他的治国思想也与老子《道德经》的清静无为思想基本一致。他以历史上亡国的前车之鉴劝谏太宗守静、尚俭、去奢、垂拱而化,按无为之大道来行事,正好顺应了当时的国情和社会发展的要求。太宗后来追忆当时,曾说:“贞观初,人皆异论,云当今必不可行帝道、王道,惟魏征劝我。既从其言,不过数载,遂得华夏安宁,远戎宾服。”^④而这个让贞观之治的大好局面得以出现的王道、帝道显然不是传统儒家的王道政治,而是富有浓郁道家色彩的“王道”。魏征主张:“文武争驰,君臣无事,可以尽豫游之乐,可以养松乔之寿,鸣琴垂拱,不言而化。何必劳神苦思,代下司职,役聪明之耳目,亏无为之大道哉。”^⑤在文化方面,魏征也颇有贡献。贞观初,他曾奏请太宗命学者校定四部书,后来又主持编修周史、隋史、梁陈史、齐史,并整理《礼记》编修顺序,加入先儒训注,删去重复,修成《类礼》20卷,深得太宗赞赏。并据唐末杜光庭《道德真经广圣义》载:“唐嵩山道士魏征,作要义五卷,为太宗丞相。”^⑥魏征后来官至左光禄大夫,封郑国公。晚年因患目疾,多次告病辞官,但太宗屡加挽留,并多次亲自看望。魏征死时年六十四,太宗闻讯恸哭,废朝五日,赠司空相州都督,

① [唐]温大雅:《大唐创业起居注》,上海古籍出版社1983年版,第29页。

② 《旧唐书·魏征传》卷七十一,第3782页。

③ 同上书,第3782页。

④ [唐]吴兢:《贞观政要》卷一,上海古籍出版社1984年版,第18页。

⑤ 《旧唐书·魏征传》卷七十一,第3783页。

⑥ 《道德真经广圣义》,《道藏》第14册,第309页。

加谥号文贞。以一品大员礼葬。但魏夫人裴氏以魏征平生俭素而坚辞,最终以布车载柩,毫无文采之饰。“太宗登苑西楼,望丧而哭,诏百官送出郊外。帝亲制碑文,并为书石。”^①

魏征一生耿介清俭,是贞观之治的功臣、诤臣。他的生平思想、政治主张集中反映在他留下的疏、谏之中,表现了其以“大道”治天下的理想。当然,作为贞观名臣,魏征首先是一位政治家,他的行文中很少直接谈及美学。但他的治国道论中仍然表露出道家、道教的美学思想与智慧。

一、“华实”与“文质”:真美观

老子曰:“五色令人目盲,五音令人耳聋,五味令人口爽,驰骋畋猎令人心发狂,难得之货令人行妨,是以圣人为腹不为目。”^②又说:“信言不美,美言不信。”^③即是说,真正的美是能超越感性形式的美。道家学派从一开始就把“内美”置于形式美之上,从美学角度讲,老子否定人为之美、推崇自然无为的思想实际上指出了美在本真,认为合乎事物本性、规律的存在方式才是美的表现。这直接影响到了后世道教对善恶、美丑的判定标准。

从道家、道教思想出发,魏征继承了老子美在“真”的观点,指出:

居崇茅宇,乐不般游,黄屋虽贵,天下为忧。人玩其华,我取其实,还淳反本,代文以质,居高思坠,持满戒溢,念兹在兹,永保贞吉。^④

在这里,“华实”、“文质”与道家思想中的“伪真”是可以互训的概念。“华”、“文”,指事物外在的形式之美;“实”、“质”,指合于真道的内容。在道家、道教看来,“华”与“文”不过是裹着漂亮外衣的人为的虚伪装饰,合于自然无为之大道的“实”和“质”才具有真美的属性。而真正的美(即“真”)仅凭自身就可以显露出来,毋需“华”、“文”等多余的伪饰。故而,魏征提出去华取实,“还淳反本,代文以质”,体现出道家、道教对“真一美”的追求。相似的论述又如:

① 《旧唐书·魏征传》卷七十一,第3784页。

② 《老子》第十二章。

③ 《老子》第八十一章。

④ 《九成宫醴泉碑铭》,《全唐文》卷一四一,中华书局1983年影印版,第1434页。

其语道也,必先淳朴而抑浮华;其论人也,必贵忠良而鄙邪佞;言制度也,则绝奢靡而崇俭约;谈物产也,则重谷帛而贱珍奇。^①

“贵淳朴而抑浮华”、“绝奢靡而崇俭约”、“重谷帛而贱珍奇”的做法,正是魏征去“华”、“文”而取“实”、“质”的思想在修行、择人、治世等方面的表现,也是道家、道教注重事物“内美”,即本真之美,而摒弃外在形式之伪美的具体表现。

对“内美”的崇尚,反映在修道者个人品德的培养上,则是对心的修养,是对心灵美的追求。魏征说:“心庄则体舒,心肃则容散。”^②对于“心”之美的熔炼、修养,道家、道教历来十分重视,后来的道教甚至明确提出了“修道即修心”的说法。对于修道者而言,真正的美不是感官享乐之美,不是外在形式之美,不是人工雕琢修饰之美,而是内在的平淡素朴,是合乎天然的“真”。若心中怀“道”,便具有了自然无为、天然无损的“内美”,即心灵美。而道家、道教所谓的心灵美不是儒家伦理道德意义上的“善”,而是以契道合真为目标,以契道合真为美德,极富道家、道教伦理美学的特色。在这个意义上,魏征认为品德合真的人即为君子,而不具有“内美”的人即为小人。因此说:

为人君者,在乎善善而恶恶,近君子而远小人,善善明,则君子进矣;恶恶著,则小人退矣,近君子则朝无秕政,远小人则听不私邪,小人非无小善,君子非无小过,君子小过则白玉之微瑕,小人小善则铅刀之一割。铅刀一割,良工之所不重,小善不足以掩众恶也,白玉之微瑕,善贾之所不弃,小疵不足以妨大美也。善小人之小善,谓之善善,恶君子之小过,谓之恶恶。此则蒿兰同嗅,玉石不分。^③

“小疵不足以妨大美”,人无完人,但行为品德合真的君子具有魏征所推崇的大美、真美、内美,故外表的一点微瑕不能掩盖白玉的光辉,无伤于“内美”。而小人之小善,即使具备了一些形式上的可欣赏之处,却终不能改变其不美(“众恶”)

① 《十渐疏》,《全唐文》卷一三九,第1418页。

② 《论治道论》,《全唐文》卷一三九,第1414页。

③ 《论君子小人疏》,《全唐文》卷一四〇,第1421页。

的本质。所以良工、善贾都知道从内在本质的美恶来看待和选择事物。魏征在这个问题上的相似论述还有“采尺璧者，弃其微瑕；录大功者，不论细过”^①等，充分反映出他去华取实、去伪存真、去小善取“内美”的思想特色。

而一旦将这种贵“真”、尚“内美”的思想落实到政治统治上，便形成了这样一种认识，即自然无为是美的本质特征，万物均按自然真性而自由自在地生长、运动，这种天然的状态就是美。除此之外，一切“劳神苦思，代下司职”的行为都是“役聪明之耳目，亏无为之大道”^②的不智之举，反而有害于人民，有害于治国。因此，魏征说：

文武争驰，君臣无事，可以尽豫游之乐，可以养松乔之寿，鸣琴垂拱，不言而化。^③

在他看来，“无为”是治国的最好方法，由此奉劝太宗：

性与道合，动妙几神，无德潜通，化前王之所未化，损己利物，行列圣所不能行。^④

顺应大道的精神，顺事物本性而动，便无需劳心费力、严政苛刑，老百姓亦能安居乐业，帝王亦可鸣琴垂拱，逍遥治国。这是道教以真为美的思想在政治生活中的反映，也体现出一位道教思想家的政治智慧。

从美学角度讲，魏征的这种“无为”政治亦有着十分重要的意义。首先，“无为”是要求人道合乎天道，主张人与自然统一，主、客观统一，将人与自然的和谐视为人生的最高境界，这种境界其实也就是美的境界。一方面，以天道来规范和指导人道，“君子自强不息，无为而化。”^⑤另一方面，又站在人道的立场，以人道的眼光

① 《谏西行诸将不得上考疏》，《全唐文》卷一四〇，第1423页。

② 《论时政疏第二》，《全唐文》卷一三九，第1410页。

③ 同上。

④ 《群书治要序》，《全唐文》卷一四一，第1431页。

⑤ 《论时政疏第四》，《全唐文》卷一三九，第1413页。

去看待天道。“谷神不死，是谓玄牝。玄牝之门，是谓天地根。”^①这样，整个宇宙都被人情化了，一个诗意的宇宙展现在人们面前。

二、“性情”与“化俗”：宗教美育观

作为一位道教政治思想家，魏征高瞻远瞩地看到了“理民心”^②的重要性，由此提出了顺应民之性情，缘人情而制礼，以道化人的宗教美育观。他说：

人君之理，莫大于道德教化也。民有性有情，有化有俗。情性者，心也，本也；俗化者，行也，末也。是以上君抚世，先其本而后其末，顺其心而履其行，心情苟正，则奸慝无所生，邪意无所载矣。是故上圣无不务理民心。^③

应该说，魏征所谓的“道德教化”与传统儒家所谓的“道德教化”是有区别的，它并不是典章制度的限制、严刑苛法的驯化，而是充分认识到“民有性有情，有化有俗”，所以“上君抚世”，“顺其心而履其行”，这仍然是道家一道教“无为而治”的思路。而从根本上，这种“道德教化”的目的，是引导人们产生一种求“真”的主观意图，而非儒家的求“善”。这是他作为一位道教思想家，其美育观与儒家美育观的根本不同。

“情性者，心也，本也；俗化者，行也，末也。”人之行为活动是内心思想的具体反映。而魏征以性情为本，以化俗为末，实际上把对人心的修养、陶冶放到了首要位置，认为只有抓住了内心修养这个核心，才能进一步影响和规范被教化者的行为。而如何修养、锻造至真至美的人格，这是道教历来探讨和重视的重要问题，它反映出魏征作为一位道教徒的宗教美育观，同时，也侧面反映出其贵质轻文、弃华取实、重内容轻形式的“真—美”思想。

从“顺其心而履其行”出发，魏征提出了“礼在人情”、“缘情制礼”的美育思想。

礼，所以决嫌疑，定犹豫，别同异，明是非者也。非从天降，非从地出，在人

① 《老子》第六章。

② 《理狱听谏疏》，《全唐文》卷一四〇，第1423页。

③ 同上。

情而已矣。^①

道之以礼，务厚其性而泯其情，民相爱，则无相伤害之意；动思义，则无（畜）奸邪之心。若此非律令所理也，此乃教化之所致也。圣人甚尊德礼而卑刑罚。^②

如果“礼”是一种可以作为判定是非标准的规章制度，那么它的制定依据也只“在人情而已”。它不是无中生有、凭空臆造的东西，是顺应人之性情的自然规律而产生的。所以要求统治者应该缘人情而制礼，“尊德礼而卑刑罚”，这样，教化就与人情是一致的，自然能够收到无为而治的效果。一切都按照事物的本性而动，老百姓自然而然地“相爱而无相伤害”，这是多么理想，而又多么合乎“道”的美好生活状态。

在这种理想社会里，弃“威刑”而取“德礼”，人民都各安其分，顺情而行，严刑苛法都失去了作用。故魏征说：“人皆从化，而刑罚无所施；马尽其力，则有鞭策无所用。”^③而能否达成这个理想境界，其根本症结还在于帝王统治者。“圣帝明王皆敦德化而薄威刑也。德者，所以循己也；威者，所以理人也。民之生也，犹铄金在炉，方圆薄厚，随熔制耳。是故世之善恶，俗之薄厚，皆在于君世之主。”^④一方面，对于人民而言，是陶冶性情、修养内心以复归真性之美；另一方面，对于统治者而言，则是缘情而制礼，因势利导。所以，“俗之薄厚，皆在于君世之主”。“性情”是本，“化俗”为末，只有抓到了实质和核心，才可能使本末皆合于道，达到道家一道教所推崇的无为而治的至美境界。

当然，魏征也承认，有时候统治者对人民的教化仍然是需要借助一些人为手段的，并不是完全的自然然而，而根本目的却仍然指向了“缘情合道”这一宗旨。他说：

夏禹哲王，致美于祭服；周公大孝，备物于宗祀；圣人设教，夫岂徒哉。然则身处卑宫，神居重屋，斯岂苟求壮丽，崇饰华侈。固亦致孝尊亲之道。因高

① 《嫂叔舅服议》，《全唐文》卷一四一，第1428页。

② 《理狱听谏疏》，《全唐文》卷一四〇，第1423页。

③ 同上。

④ 同上书，第1424页。

事天之义,求其远趣,非无深旨,盖以神本虚元(玄),无声无臭,视之不见,听之不闻,既杳冥而莫测,故广袤之度罔知。夫孝因心生,礼缘情立,心不可极,故备物以表其诚,情无以尽,故饰宫以广其敬,宣尼美叹,意在兹乎。^①

古代的贤君在祭祖活动中,准备华美的祭服、丰盛的祭品,不是因为他们推崇形式上的华丽奢侈,而是“备物以表其诚”、“饰宫以广其敬”,以此作为教化人民“致孝尊亲”的手段。而“孝由心生”,孝亲是人之常情,自然本性,圣人、君主缘此立礼,不过是要以此弘扬大道无为的精神,并没有违背大道自然而然的规律,故“宣尼美叹,意在兹乎”。通过这个看似与“缘人情而制礼”相乖谬的事例,魏征再次强调:“人情”,即自然的情性,是君王治理国家最应重视的东西。只有在顺应人情、物情的基础上,加以适当的引导,才能使人民为道所化,从而做出合于道的美好行为,汇聚出淳朴善良的民风化俗,形成一个和谐社会,从中得到美果善报,而统治者也能“至人无为,大圣不作,彼竭其力,我享其功者也”^②。

“缘情制礼”、以“道”化人,求“真”得“美”,这种无为而治的境界正是道家、道教真、善、美相统一的最高追求在政治统治中的表现。而值得注意的是,魏征的美育思想不是一种从上往下的俯视,而是把被教化的对象放在与至道相合的崇高地位,要求施行教化的一方去主动了解民之性情,顺应人情而制定德礼,从而影响整个社会的风俗、行为。这样的审美教育思想契合于道教所追求的真道自然无为的精神,是极富特色的宗教美育观。

三、“止水鉴美丑”:审美心境论

在中国古典美学体系中,“虚静”说历来占据着重要的地位。“虚静”主要是指审美心境而言。道家学派中,老子提出的“致虚极”、“守静笃”^③,就是要清除欲望杂念,使内心清净虚寂,以静观道妙。庄子的“心斋”^④、“坐忘”^⑤亦是对一种虚静

① 《明堂议》,《全唐文》卷一四一,第1427页。

② 《九成宫醴泉碑铭》,《全唐文》卷一四一,第1433页。

③ 《老子》第十六章。

④ 《庄子·人间世》。

⑤ 《庄子·大宗师》。

空明的心理状态的推崇。至于后来刘勰的“陶钧文思，贵在虚静”^①，则直接是从文艺创作、欣赏的角度去谈“虚静”的审美心境了。

从贵静的思想出发，魏征提出以“止水”为鉴的观美丑之法。

夫鉴形之美恶，必就于止水，鉴国之安危，必取于亡国。^②

鉴貌在乎止水，鉴己在乎哲人，能以古之哲王，鉴于己之行事，则貌之妍媸，宛然在目，事之善恶，自得于心。^③

止水因其静而能明，于是可以作为观照相貌美丑的镜子。魏征由是提出以“亡国”鉴“国之安危”，以“古之哲王”鉴“己之行事”，实际上是用道家一道教的比喻，表达了以“静”为参照反观美丑、反观治身与治国的观点。这充分反映出魏征主静的思想，同时这也是儒家文艺反映论的另一种表达。儒家有“兴观群怨”说，其中的“观”，郑玄注为“观风俗之盛衰”^④，即意味着以诗这种文艺形式作为风俗民情的反映，成为统治者治国的重要参考。在这个意义上，魏征的“止水鉴美丑”，不仅有着道家、道教主静思想的深厚积淀，同时，也可以见出中国文化中儒道互补的特点。

在动与静这对重要范畴上，中国哲学、美学历来都是推崇静的。从立身处事的角度来讲，守静才能清心寡欲、返朴还淳，去除人为之伪，达于无为之真，这不仅符合大道运行的规律，而且也是十分值得推崇的人生哲学。宋代理学家程颐有诗为证：“万物静观皆自得，四时佳兴与人同。”^⑤治身的关键，在于节制欲望，去除主观的爱憎、知见，保持中正平和、虚一而静的心态，否则就不能客观地对待事物、对待自身。故魏征批评“心所爱则虽僻不以为非，心所嫌则虽正不以为是”^⑥的行为，指出：“未免爱憎之心，不可以为政。”^⑦去欲、去分别心，是实现虚静心境的必要条件，

① [南朝梁]刘勰：《文心雕龙·神思》，《中国美学史资料选编》上，第195页。

② 《论时政疏第三》，《全唐文》卷一三九，第1411页。

③ 《论君子小人疏》，《全唐文》卷一四〇，第1421页。

④ [晋]何晏：《论语集解》，《十三经注疏》，台北新文丰出版社影印本。

⑤ [宋]程颐：《秋日偶成二首》，《中国美学史资料选编》下，第29页。

⑥ 《答太宗手诏疏》，《全唐文》卷一四〇，第1423页。

⑦ 《论治道论》，《全唐文》卷一三九，第1415页。

而反过来讲,只有保持中正平和的虚静心态,才能更好地静观万物,获得周敦颐所说的那种清静中的美好感受。

从治国的角度讲,主静说也有着十分积极的意义。统治者守静,意味着节制政治上的欲求和骄奢淫逸,寻求安定和平,最终导致社会和谐发展的美好结果。魏征探讨了历史上败亡之君的经验教训,以此为“止水”鉴别统治者行为的美丑。

彼炀帝岂恶天下之治安,不欲社稷之长久,故行桀纣以就灭亡哉?盖恃其富强,不虞后患,驱天下以从欲,罄万物以自奉。采域中之子如,求远方之奇异。宫宇是饰,台榭是崇,徭役无时,干戈不戢……遂以四海之尊,殒于匹夫之手,子孙殄灭,为天下之笑。深可痛矣。^①

夫美玉明珠,孔翠犀象,大宛之马,西旅之獒,或无足也,或无情也,生于八荒之表,途遥万里之外,重译入贡,道路不绝者何哉。盖由乎中国之所好也。^②

历史上败亡的君主因个人欲望的极度膨胀使徭役干戈不断,老百姓不能安居乐业,最终导致国家的覆灭。这就是政治上弃“静”而取“动”的结果。不适当的“动”,必然导致统治上的混乱、民心的不安,最终带来政治上丑和坏的结果。故魏征又说:“隋氏以富强而丧败,动之也;我以贫寡而安宁,静之也;静之则安,动之则乱,人皆知之。”^③他毫不客气地把“不念居安思危,戒奢以俭,德不处其厚,情不胜其欲”的弃“静”取“动”的行为称为“伐根以求木茂,塞源而欲流长者”^④。

而相反的,历史上的贤王明君无不节制个人欲望、弃“动”取“静”。所以,魏征又说:“傲不可长,欲不可纵,乐不可极,志不可满,四者前王所以致福,通贤以为深诫。”^⑤过分追求形式美,骄奢淫逸,必然走向求美的对立面。

由此,以“止水”为鉴,以正、反两方面的历史事实为依据,魏征郑重告诫统治者:

知存亡之所在,节嗜欲以从人。省畋游之娱,息靡丽之作,罢不急之劳,慎

① 《论时政疏第一》,《全唐文》卷一三九,第1409页。

② 《论御臣之术》,《全唐文》卷一三九,第1416页。

③ 《论时政疏第三》,《全唐文》卷一三九,第1411页。

④ 《论时政疏第二》,《全唐文》卷一三九,第1410页。

⑤ 《十渐疏》,《全唐文》卷一四〇,第1420页。

偏听之怒，近忠厚，远便佞，杜悦耳之邪说，甘苦口之忠言，去易进之人，贱难得之货，采尧舜之诽谤，追禹汤之罪己。惜十家之产，顺百姓之心，近取诸身，恕以待物，思劳谦以受益，不自满以招损。^①

圣人取静。从道家道教的思想出发，大道运行，无声无息，道本虚寂，不仅大道本身具有静的特点，人们体味道、领略道的方式也应该是静观，由此才能真正领略到那种至大至小，在不言之中化天下万物的奥秘。静不仅在立身处世、政治统治上具有妙用，同时，也是审美心境的重要特点之一。从艺术创作与欣赏的角度来看，这种虚静的心境使精神专注，心无旁骛，从而能够体物入微，全身心投入，进入一种物我兼忘的境界。《北江诗话》称：“静者心多妙，体物之工，亦惟静者能之。”^②故而，中国美学对虚静的心境备极推崇。同时，在艺术创作和欣赏环境的选择上也颇以虚静为妙。“凡鼓琴，必择净室高堂，或升层楼之上，或于林石之间，或登山巅，或游水湄，或观宇中；值二气高明之时，清风明月之夜，焚香静室，坐定，心不外驰，气血和平，方与神会，灵与道合。如不遇知音，宁对清风明月，苍松怪石，巖猿老鹤而鼓耳，是为自得其乐也。”^③这种极静谧极安宁的环境与艺术家的词境、画境、琴境相契合，就成为一种美的艺境，带来极高的精神享受。

主静说对中国美学影响颇深，自中唐以后，甚至成为一种很高的美学品格，与逸、妙、神等概念相联系，尤其在具有阴柔美风格的艺术作品中，更能见到虚静的影子。

第七节 孙思邈的美学思想

孙思邈(541 或 581—682)是中国历史上有名的济世良医，也是一位历隋文帝、炀帝、唐高祖、太宗、高宗各朝的高道。据史载，他自幼聪颖，“七岁就学，日诵千余言。弱冠，善谈庄、老及百家之说，兼好释典”^④，可惜身体羸弱，自称“幼遭风

① 《论时政疏第三》，《全唐文》卷一三九，第1412页。

② [清]洪亮吉撰，陈迺东点校：《北江诗话》卷二，人民文学出版社1983年版，第44页。

③ [明]杨表正：《弹琴杂说》，《重修正文对音捷要真传琴谱》卷一，明万历十三年刻积秀堂印本。

④ 《旧唐书·孙思邈传》卷一九一，第4088页。

冷,屡造医门,汤药之资,罄尽家产”^①,所以年十八便立志究医,“颇觉有悟”^②。孙思邈曾在隋朝中过进士,但却因政治黑暗而无心仕途,只专注于炼气养形,行医采药,期待政治清明时出山,“以济生人”^③。到唐王朝建立后,太宗召之,并高度评价了他的医术与医德,在《赐真人孙思邈颂》中,太宗赞叹:“凿开径路,名魁大医,羽翼三圣,调和四时。降龙伏虎,拯衰救危。巍巍堂堂,百代之师。”^④可谓是十分中肯的评价。

孙思邈一生著述颇丰,除了他对后世影响极大的《备急千金药方》和死前完成的另一部传世名作《千金翼方》,他还曾“自注《老子》、《庄子》,撰《千金方》三十卷,行于代。又撰《福禄论》三卷,《摄生真录》及《枕中素书》、《会三教论》各一卷”。^⑤另外,还有《摄养枕中方》、《太清丹经要诀》、《神仙修养法》、《黄帝神灶经》、《烧炼秘诀》、《龙虎论》、《医家要妙》、《千金养生论》一卷、《养性杂录》一卷、《枕中记》一卷、《气诀》一卷等,其中大部分已亡佚。今天可见的只有《道藏》所著录的《备急千金要方》、《摄养论》、《枕中方》、《唐太古妙应真人福寿论》及《保生铭》、《存神炼气铭》等。对于孙思邈的医学思想及在道教养生方面的巨大成就,学界已有大量论述。然而,孙思邈在这些著述中表达的对世界、人生的独特的审美观照,包括“少乐”、“少好”的形神观,“尽善尽美”的宗教伦理美学思想,以及“人命千金”的“生一美”观等,却很少有人论及。事实上,这些美论与其他道教学者的美论一样,都是中国古典美学思想的重要组成部分。整理这些不同于佛教美学、儒家美学的思想,对于我们廓清道教思想史上的一些问题,也大有裨益。

一、“少乐”与“少好”:形神观

对于宗教徒而言,最美的东西莫过于宗教崇拜的对象,即神灵。而道教中的神仙作为与至道合一的偶像,更是至真至美至善的人格化形象。从这个角度来说,志道学仙的过程实际上就是一个合道求真,并最终使自身的形与神均臻于完美的过

① 《千金要方自序》,《道藏》第26册,第2页。

② 《旧唐书·孙思邈传》卷一九一,第5095页。

③ [唐]刘肃:《大唐新语》卷十,中华书局1984年版,第155页。

④ 《全唐文》卷四,第49页。

⑤ 《旧唐书·孙思邈传》卷一九一,第4088页。

程。作为一名医道合一的学者,孙思邈从养生求仙的角度,对形、神之美的锻炼提出了自己的要求。

夫养生者当少思、少念,少欲、少事,少语、少笑,少愁、少乐,少喜、少怒,少好、少恶。行此十二少者,养生之都契也。^①

这段话是从养生的角度切入的,但却揭示出欲望以及感官所知觉到的美对于长生久视的阻碍。长生久视,即身成仙是每个道教徒最崇高的理想。不善养生者,自然谈不上护形养神、问道求真。从这个意义上说,养生与道教对仙真形神美的追求只是一个问题的两个方面而已。

早在魏晋时期,道教学者陶弘景曾经提出“十二少”、“十二多”的观点,认为修道者应从心态、心境上力戒“十二多”,力行“十二少”。孙思邈继承和发展了这一思想,并把它具体落实到养形、养神的修仙活动中去。认为过分地耽溺于“好”、“乐”等娱乐形式,会造成“形躁而不宁,神散而气越”,并最终使“应生者死,应存者亡,应成者败,应吉者凶”^②。也就是说,即使是艺术的审美愉悦,也不能过度,否则便会有害于形、神的健康与清静,最终导致不能长生久视的恶果。

故此,孙思邈从养护“形”、“神”的角度出发,提出节欲、凡事以适宜为美的思想。他说:“唯无少无多者几乎道也。”^③对于普通人而言,他认为:“夫常人不可无欲,又复不可无事。但和心约、念靖躬、损思虑,则渐渐自息耳。”^④又说:“衣食之非分者,纹彩有余,余而更制箱篋之无限……饮食之非分者,一食而其水陆,一饮而取其弦歌。其食也寡,其费也多。”^⑤这是实事求是地从普通人的情况出发来谈节欲的问题,认为常人做不到无欲,但可以节欲,同时,认为满足温饱需要之外的“纹彩”、“弦歌”等艺术形式,都是“非分”的,不美的。而这种以适度为美的思想甚至也体现在对采药时节的正确把握之中,孙思邈说:“古之善为医者,皆自采药,审其

① 《枕中记》,《道藏》第18册,第466页。

② 同上书,第465页。

③ 同上书,第466页。

④ 同上书,第467页。

⑤ 《唐太古妙应真人福寿论》,《道藏》第34册,第466页。

体性所主,取其时节早晚,早则药势未成,晚则盛势已歇。”^①分寸、时节的适宜,才能得到最好的药性效果。

当然,如果说孙思邈对普通人的要求是“少好”、“少乐”的适宜观,那么,对修道者则至为严格:

夫习真者都无情欲之感、男女之想也。若丹白存于胸中则真不感应,灵女上尊不降矣。纵有得者不过在于主者耳,阴气所接永不可以修至道。……故知真道不可对求,要言不可偶听也。^②

欲望不仅对普通人是应该节制的,对于修道求真者而言,更是保持内心宁静、达到形神合一的极大障碍。世俗的物质欲望过多,影响到生命的长短,更降低了生命的质量。只有驱除了生理、名利的欲望,驱除了感官所知觉的五色、五味、五音等外在的伪美,才更加靠近了本原的真,使本性得以充分发挥并与至道结合,最终达到形神俱美的境界。故孙思邈云:“俗人竞利,道士罕营。”^③

事实上,“少私寡欲”的思想早在先秦道家时便已问世。老子说:“是以圣人之治也,虚其心,实其腹,弱其志,强其骨,恒使民无知、无欲也。”^④《庄子·天地》亦言:“古之畜天下者,无欲而天下足。”后来的道教继承并发展了这些思想,并将其落实到修炼、求真的活动中去,从而去除感官的感受,重视内心的体验,以清静澄明的心态去更好地追寻至道。《老子想尔注》曰:“道常无欲,乐清静。”^⑤《清静经》更明确指出:“众生所以不得真道者,为有妄心。既有妄心,即惊其神……永失真道。”^⑥无欲意味着一种身心清静的至高境界。无欲方能观妙。排除内心的杂念,方能窥见至道不言之美。而从艺术创作与欣赏的角度来看,虚静审美心境的获得,其首要条件也是要排除欲望与主观知见,由此才能体物入微,进入一种物我兼忘的境界。

① 《孙真人备急千金要方》卷一《序例·处方第五》,《道藏》第26册,第29页。

② 《枕中记》,《道藏》第18册,第467页。

③ 同上书,第466页。

④ 《老子》第三章。

⑤ 饶宗颐:《老子想尔注校笺》,香港苏记书庄1956年版,第4页。

⑥ 《太上老君说常清静经注》,《道藏》第17册,第142页。

当然,孙思邈少欲、无欲的思想是以其养神、养形的根本宗旨为出发点的。“存身”、“安神”,实现“身心凝静”、“身存年永”、“合于真性”,享受“日月齐龄”的快乐才是他的终极追求。所以,他对形、气、神的问题,极为重视,提出:

若欲存身,先安神气。即气为神母,神为气子。神气若俱,长生不死。若欲安神,须炼元气。气在身内,神安气海。气海充盈,心安神定。定若不散,身心凝静。静至定俱,身存年永。常驻道源,自然成圣。气通神境,神通慧命。命住身存,合于真性。日月齐龄,道成究竟。^①

人是“形一神”的结合体。要想长生久视,必须清静少欲以养护形体,更要息心绝虑以养护精神。从宗教哲学的角度来讲,形神观十分重要,从中国古典美学的角度讲,亦是如此。形不仅具有自身的美学价值,同时,还是传神的唯一途径,东晋顾恺之的“以形写神”、“传神写照”论,就从绘画艺术的角度阐明了形、神的关系问题。对于孙思邈这样的道教学者而言,修仙活动需要虚寂清静的心境,在此基础上,才能实现对形、神的锻炼、修养。而同样,虚静的心境也是审美活动所需要的。在这个意义上,修道要求与审美需要相当契合。

在修道过程中,通过息心竭虑,将心境由“静少而动多”调教到“动静相半”,“静多动少”,最后达到“一向纯静”^②。在至虚至寂的心境下,真正得道的快乐就来了。所谓“抱一守中,喜悦日新”,从形体上讲,是“身轻”,从精神上讲,是“心畅”。如果说容貌上的“色返童颜”还只是外在形式之美的获得,那么得道者“自存光明”^③,则由内而外,体现出与道合真的人格美所散发出的光辉。心之纯静令形神俱美,最后身存道成,这是中国古典美学“主静”思想在道教形、神炼养观中的具体反映。

孙思邈将发源于先秦道家的“无欲”思想扩展至对普通人的要求,提出“少乐”、“少好”、以适度为美的观点,从养生的角度提出了安神存身、神应虚静的要求,这种形神观不仅反映了中国古典美学对虚静心境的崇尚,同时,宗教修炼中的

① 《存神炼气铭》,《道藏》第18册,第458页。

② 同上。

③ 同上。

类审美感受以及与道合真后的逍遥无待也为中国古典美学增添了新的内涵。

二、“尽善尽美”:宗教伦理美学思想

“尽善尽美”,是儒家的美学理想。它既强调了审美的独立品格,又把伦理要求置于十分显要的位置。而作为一名道教学者、名医,孙思邈对尽善尽美亦是至为推崇的。

在探讨大医的修养问题时,他提出要成为一名真正的大医,必须饱读医书,还要从各个方面提高自己。

又须妙解阴阳禄命,诸家相法……若不尔者,如无目夜游,动致颠殒。次须熟读此方,寻思妙理,留意钻研,始可与言与医道者矣。又须涉猎群书……若能具而学之,则于医道无所滞碍,而尽善尽美者矣。^①

作为一个医道合一的学者,他并不提倡只埋首于道家、道教的经书,而是提出应“涉猎群书”,读五经以晓“仁义之道”,读三史以知“古今之事”,读内经而知“慈悲喜舍之德”,读庄老而“任真体运”,同时还要能熟读“诸部经方”,“妙解阴阳禄命、诸家相法、五行、天文”^②。这实际上要求习业者博古通今,兼具多方面的才能。真正的修炼不是靠顿悟完成的,而是靠日积月累和不懈的努力,只有通过这样的“熟读”、“寻思妙理”、“留意钻研”,才能精诚所至,金石为开,最终才能“于医道无所滞碍”,达到“尽善尽美”的境界。审美能力的培养也是如此,逐渐积累,循序渐进,始能提高艺术修养,领悟“玄妙之意”^③,也即所谓“熟能生巧”的问题。

孙思邈对“尽善尽美”的追求,不仅表现在他对医生个人修养的强调上,更重要的是反映在他以神仙人格为理想的济世积功思想中。

古代,巫、医往往合于一体。后世也有不少医者本身就是学道之人,唐代孙思邈亦是如此。对于他们而言,炼性与益世是不可截然分开的。道教讲究清修与心性的锤炼,同时,也吸收儒家封建伦理观念、济世思想和佛教“普度一切人”的精

① 《孙真人备急千金要方》卷一《序例·大医习业第一》,《道藏》第26册,第25页。

② 同上。

③ [唐]张彦远:《法书要录》卷四《张怀瓘议书》,文渊阁四库全书本。

神,强调学道者除了道法上的修行,还要注意行善积功,才能最终与道合真,成就其真善美的美学人格理想。

传说孙思邈就曾因修道功少而感叹“吾修心五十年,不为天知”,而伊洛二龙告知:“非利济生人,岂得升仙?”^①于是孙思邈撰《千金方》三十卷以利世人,不仅成为历代尊奉的药王,而且自己也终于成仙。《大唐新语》卷十载:孙思邈死后,“月余,颜色不变;举尸入棺,如空焉。时人疑其尸解矣”^②。可见,济世是学道者修行的手段之一。对于宗教徒而言,炼性与济世是统一的,相互促进的。表面上看,这是宗教的功利性,然而剔除表面现象,剩下的就是非功利的审美要求,表现出对道教理想人格的执着追求。

中华民族历来注重道德伦理,道教自始至终浸润在中华民族的“忠”、“孝”、“仁”、“义”、“慈”、“爱”的伦理主义传统中,不仅强调人与人、人与社会之间的关系,更注重修道者人格、品行的培养,形成了与世俗化的伦理美学“和光同尘”的宗教伦理美学。作为一位医术高明、医德深厚的有道之士,孙思邈所认为的理想人格不仅是真、朴的,合于本性的,同时也是尽善、尽美的。换句话说,修道者所追求的神仙人格既有“肌肤若冰雪,绰约若处子”的曼妙身姿,又有至真至纯、超然物外的处世态度,还要具备符合世俗伦理标准的美的心灵。在行为上,应该“体其道而不为”,“知其祸而不欺”,“断其命而不求”,“保其信而静守”,“守其仁而廉谨”,“谨其士而谦敬”^③。这种超道德的自我约束使修道者从主观上杜绝一切非分的作为,是宗教徒借以除欲修心、塑造理想人格的重要手段。

对修道者而言,神仙是真、善、美统一的化身,行善积功则是通往神仙境界的必要途径,而“积不善”、“积不仁”^④,则反其道而行之,成为人短命的根源。从这个意义上讲,伦理道德无疑有助于修道者锻炼善性,培养美好的神仙人格。

福者,造善之积也;祸者,造不善之积也。鬼神盖不能为人之祸,亦不能致人之福,但人积不善之多而煞其命也。^⑤

① [唐]李亢:《独异志》卷上,《唐五代笔记小说大观》,上海古籍出版社2000年版,第913页。

② [唐]刘肃:《大唐新语》卷十,第156页。

③ 《唐太古妙应真人福寿论》,《道藏》第34册,第466页。

④ 同上书,第467页。

⑤ 同上书,第466页。

可见,人的祸福寿夭是由人自己的行为决定的,人是可以凭借主观努力来实现长生久视的目标的,鬼神只是命运的执行者,而不是真正的决定者。积善还是积不善,人可以自由地选择,当然也必须承担起选择的结果。就这一点而言,现代西方的存在主义学说倒是与之有几分相似之处。只不过,存在主义是建立在人生苦难、现实无奈的悲观立场上的,其所谓的选择往往是渺小角色的悲剧行为,人无论怎么选择,结果都是令人悲哀的,现实都是使人无奈和痛苦的。而道教热爱现实人生,选择行善来实现即身成仙的理想,培养真善美统一的神仙人格,这样的选择实在称得上是积极乐观。

据南唐沈汾《续仙传》称,孙思邈曾因救一条小青蛇而被龙王迎入泾阳水府,得到龙宫馈赠的药方三十首,后将其散入千金方中以济世度人。《酉阳杂俎》又载唐明皇到蜀中,梦见孙思邈银髯飘飘,在云雾缭绕之中、两童儿随伺之下,来乞武都雄黄。这些后来被元代赵道一收入《历世真仙体道通鉴》的宗教神话中。虽然有虚构之嫌,但就其精神本质而言,仍然是与孙思邈本人相契合的。从第一个故事看,主人公是因为怜悯、博爱之心得到了报答,又再把这种馈赠回报世人,这种益世的善性是形成美的人格的必要条件,也是美之人格、美之心灵的动人展现。第二个故事中,孙思邈显然已经达到了他曾向往的“游诸名山,飞行自在,青童侍卫,玉女歌扬,腾蹶烟雾,绿云捧足”^①的神仙境界,却仍然不忘救人济世,这种完全剔除宗教的功利目的之后显现出来的人格之美确已臻于极至,给后世寻仙问道之人树立起理想的人格典范。正因为这样,孙思邈后来被宋徽宗加封为“妙应真人”,更为后世千千万万的人们敬仰,将其尊称为“药王”。历代各地都建药王庙以供祭祀,医药行业更将其视为祖师。据《邵阳县志》载,唐开元年间,在今新邵县龙山建有药王殿祀孙思邈,与南岳圣帝、盘古神农一起接受香火。而他隐居过的五台山也被称为“药王山”。至此,真善美统一的宗教伦理美学思想和理想人格标准在药王身上得到了完美的体现。

从文化修养到道德修养,孙思邈对行医者提出了“尽善尽美”的要求,最终展现在我们面前的大医形象“澄神内视,望之俨然,宽裕汪汪,不皎不昧”^②,一派与道合真的雍容姿态。这是学道者所追求的理想人格的具体显现,也是真善美统一于

① 《存神炼气铭》,《道藏》第18册,第458页。

② 《孙真人备急千金要方》卷一《序例·大医精诚第二》,《道藏》第26册,第26页。

一体之后的必然表现。在这个意义上,孙思邈的“尽善尽美”论,深刻地体现了道教伦理美学思想援儒入道的特色。

三、“人命千金”：“生一美”论

易传曰：“天之大德曰生。”道教历来重生,《太平经》称：“人命最重。”^①东晋神仙家葛洪更认为天地之间最伟大的事便是生,说：“生,好物者也。是以道家之所至秘而重者,莫过于长生之方也。”^②在道教看来,生命与生存是天地之间最美好的东西,也是人能从中得到最大美感享受的东西。

继承道教传统中以生为美、贵生、重生的思想,孙思邈从医生的角度提出：

人命至重,有贵千金。一方济之,德逾于此。^③

修道者修命以求长生,是从关注个体的现实生命出发的,贵生乐活是人的本能。从宗教修炼的角度讲,修道者是要通过形神的炼养,来最终达到长生久视的目的。生命的延续意味着现实生活的延续,对于道教徒而言,现实生活本身就是值得赞美的,不像世界上其他宗教,如基督教,要将美好生活的理想求之于彼岸世界。这是道教“生一美”思想的重要特色。而在追求长生久视、与道合真的过程中,道教徒炼养形、神的经历本身,也能带来极大的审美享受。孙思邈在诗歌中就咏叹过这种美感“透出两仪,丽于四极”^④,这种光芒四射、无与伦比的愉悦感受,体现了道教徒在修命求道的过程中所获得的极大心理满足。

人是天地之间最尊贵的物种,“夫二仪之中,阴阳之内,惟人最贵。人者,禀受天地中和之气,法律礼乐莫不由人”^⑤。孙思邈贵生、惜生,他对人命的珍重,不仅体现在个人对修道、长生的追求上,更因其大医的身份,而推己及人,“普同一等,皆如至亲之想”^⑥。甚至在此基础上,进一步将人之生扩大到物之生,将对人的生

① 王明：《太平经合校》，第34页。

② 王明：《抱朴子内篇校释》，第252页。

③ 《孙真人备急千金要方》序，《道藏》第26册，第1页。

④ 孙思邈：《四言诗》，《全唐诗》第24册，第9717页。

⑤ 《孙真人备急千金要方》卷一《序例·治病略例第三》，《道藏》第26册，第27页。

⑥ 同上书，第26页。

命的重视扩大到对所有有生命之物的重视。他说：

自古名贤治病多用生命以济危急，虽曰贱畜贵人，至于爱命，人畜一也。损彼益己，物情同患，况于人乎？夫杀生求生，去生更远。^①

因而，孙思邈的《千金药方》，多不以有生命之物入药。甚至像水蛭一类的药物，他也认为应“市有先死者，则市而用之，不在此例”^②。又说：“只如鸡卵一物，以其混沌未分，必有大段要急之处，不得已隐忍而用之，能不用者，斯为大哲亦所不及也。”^③这种对生命的珍视，对万物一视同仁的慈爱之心，既有大乘佛教一切众生皆有佛性的慈悲，也有儒家仁学的影子，更是道教对生之渴慕与崇拜的充分表达和高道大德的深刻展现。在生命至重、以生为美的前提下，孙思邈“人畜一也”、“物情同患”的思想，强调物、我之间平等友爱的关系，显示了道教在人与自然审美关系上的独特体验，有助于引导人们形成正确的生态审美观，体现了追求人与自然和谐的纯朴理想。

道教惜生恶死，作为一名道教医生，孙思邈对生死的爱憎表现得更是极为强烈。从人命至重的思想出发，孙思邈要求医者不仅有精湛的医术，更应有高尚的人格。无论是养生还是修道，均要把拯救生命放到第一位，所谓“人命至重，有贵千金”。否则，不仅有悖于道教贵生的精神，从修道者个人的角度而言，也不利于保真炼性，铸造完美的神仙人格。故孙思邈说：

凡大医治病，必当安神定志，无欲无求，光大慈惻隐之心，誓愿普救含灵之苦。^④

越是“无欲无求”，驱逐了人为的因素和外界声色的影响，就越能够保持自然、本真，体现出道教所追求的真、朴之美，从养生的角度靠近“生—美”的理想；而作为医生，越不贪名图利，则越是能够拯救更多的生命，行善积功，获得长生不死的

① 《孙真人备急千金要方》卷一《序例·大医精诚第二》，《道藏》第26册，第26页。

② 同上。

③ 同上。

④ 同上。

大快乐。无论修身还是积善,孙思邈所推崇的大医之仁,都体现出道教真、善、美合一的美学人格理想。

总之,道教贵生乐活,以生为美,以宗教语言来描述,其最终理想是要“回颜驻色,变体成仙,隐显自由,通灵百变,名曰度世,号曰真人,天地齐年,日月同寿”^①,而从根本上说,则是要长久地留住现实的平凡生活之乐,享受生命的美好。在此基础上,以孙思邈为代表的道教学者,不仅重视个人生命,更把这种贵生思想推己及人,甚至扩大到对所有有生命之物的珍视,体现出道教对现世生活的热爱,对人人都可以体验的生命感觉和生命意识的珍视。这是道教不同于世界上其他宗教的显著特点,也昭示出道教美学思想的独特内涵。

^① 《存神炼气铭》,《道藏》第18册,第458页。

第四章

道教美学思想的兴盛之二： 盛唐的道教美学思想

唐代是中国封建社会的鼎盛时期，而盛唐更是这一鼎盛时期中的黄金时代。经过太宗、武后等朝的准备和积蓄，以庶族地主阶级为主体的新的政治制度逐渐巩固，儒、释、道三教并立的多元意识形态渐渐形成，具有强大的政治实力，雄厚的经济基础，比“贞观之治”更为富足、美满、和谐、充裕的“开元盛世”出现了。“是时，海内富实，米斗之价钱十三，青、齐间斗才三钱。绢一匹钱二百。道路列肆，具酒食以待行人；店有驿驴，行千里不持尺兵。”^①“家给富足，人无苦窳。四夷来同，海内晏然。”^②随着政治、经济、文化的逐步发展，审美文化也日趋繁盛，一种蓬勃、向上、自由、豪放、内涵丰富又雍容典雅的审美思潮出现了。而这种审美思潮经与道教思想结合，最终产生出多元、丰富、兼收并蓄的盛唐道教美学思想。

唐代自建立以后，对各民族的思想文化采取了包容态度，在选拔官吏上更抛弃宗族血源纽带，实行科举取士的政策。自魏晋以来长达两三百年的门阀制度崩塌了。论功授爵的取士制度不仅对广大知识分子是个极大的鼓励，对整个社会风气的改变也起了巨大的作用。唐人高蹈豪迈、自由不羁的解放精神由此喷薄而出。这种对自由的崇尚与道家、道教思想中对有限的超越、对精神自由的追求接通，成为盛唐道教美学产生的基础。

更值得一提的是这一时期唐朝与世界上其他国家及周边地区的频繁往来。据

① 《新唐书·食货志》卷五十一，中华书局1975年版，第1346页。

② [唐]杜佑：《通典》卷十五《选举典·历代制》，中华书局1988年版。

《唐六典》记载,唐王朝曾与三百多个国家和地区互相来往,长安城内设有鸿胪寺、典客署、礼宾院等机构,专门负责接待外国宾客和少数民族使节,而设在长安的最高学府国子监,曾接受日本、新罗等国的留学生。

这种异质文化之间的深入交流,在宗教事务方面表现得格外明显。作为外来宗教的佛教,在唐初,其影响达到了顶峰,在哲学、文学、艺术领域都做出了重大贡献,而道教对佛教思想的包容吸纳,不仅丰富了道教思想,同时也促使道教学者进行反思和变革。这一时期的道教美学思想涉及的问题众多,观点丰富,人们思考的广度和深度较之前代都有长足的发展。司马承祯提出“坐忘”的审美心态和“修心”的内炼标准,是以老庄思想为依据,吸收佛教止观、禅定的方法,在道教由外丹转向内丹、由外向内探寻成仙之道的过程中起了重要的理论指导作用。而其他道教学者,如吴筠、张万福、张志和、李筌等,也分别从道教伦理美学、道教服饰美学、道教审美时空观及审美心态论等角度提出了自己的见解。这些思想既继承了隋及初唐道教美学长于思辨的特点,同时又呈现出向神仙道教复归的趋势。重视实修、渐修,重视修炼过程中的内心体验和对审美快感的把握,根本目的还是“至道一至美”这一终极的美感和快感的获得。

从道教发展的进程看,道教在这一时期经过了南北朝的改造以及隋、初唐的南北融合和发展,逐渐走向成熟,并且日益巩固了其作为王室宗教的地位。尤其是玄宗即位后,将武则天列佛于道前的顺序颠倒过来,一再诏令天下诸州普遍建立玄元皇帝庙,大量制作玄元皇帝图像,在宫中进行大规模斋醮,而且亲注《道德经》,亲受法箓,以道士为师,更从此将崇道纳入了科举教育体系。一时间,“灵山水府,俱为炼玉之场,甲第离宫,多入空歌之地”^①。在这种社会背景下,一方面,一般的文人士大夫深受道教思想影响,创作了大量蕴含道教思想的艺术作品,甚至直接提出了一些打着道教烙印的美学主张。另一方面,同时代的道教学者,如司马承祯、吴筠等,也自觉参与艺术创作,以文学艺术为宣传道教思想、加强道教信仰的工具。他们充分认识到文艺的美育功能,有意识地利用它为宗教发展服务,提出了不少在今天还有借鉴作用的宝贵见解。其时,盛唐的宗教与艺术交相辉映,富含道教思想的艺术作品反映出道教的审美理想和美学趣味,同时也为道教美学思想研究提供

^① [唐]卢照邻:《益州至真观主黎君碑》,祝尚书笺注:《卢照邻集笺注》卷七,上海古籍出版社1994年版,第415—416页。

了对象和题材;反之,道教美学观点、思想的提出又指导和促进了艺术的发展。

总的来说,盛唐道教美学思想是继隋及初唐之后出现的一个高峰,其特点是观点丰富、大家众多,广泛涉及到美的本质、美感、审美趣味、美恶辩证观等多方面的问题,是道教美学思想史上异彩纷呈的一页。

第一节 司马承祯“坐忘”中的美感体验

司马承祯(647—735),字子微,法号道隐,河内温(今河南温县)人,为唐代著名道士,茅山宗第十二代宗师。唐人崔尚著《唐天台山新桐柏观颂并序》中称他为“晋宣帝弟太常璠之后裔”,“名贤之家,奕代清德”^①。出身于仕宦世家的司马承祯,饱读诗书却不肯做官,于乾封二年(667)出家当了道士。此时他年仅21岁,先居嵩山,以上清派第十一代传人潘师正为师。后游句曲山(即茅山)、天柱山、衡山等道教名山,长隐于天台山玉霄峰,“构层轩于坛上,目为众妙台”^②,自号“白云子”或“白云道士”,又号“天台白云”。

作为上清派第十二代传人和有道高士,司马承祯受到唐朝几代帝王如武则天、睿宗、玄宗的优宠,被尊为帝王之师。他一生著述颇多,主要包括《坐忘论》1卷、《天隐子》8篇、《修真秘旨》12篇、《修身养气诀》1卷、《服气精义论》1卷、《修真秘旨事目历》1卷、《修真精义杂论》1卷、《灵宝五岳名山朝仪经》1卷、《登真系》《采服松叶等法》1卷、《茅山贞白先生碑阴记》《素琴传》1卷、《上清侍帝晨桐柏真人真图赞》1卷、《太上升玄经注》《太上升玄消灾护命妙经颂》1卷。其代表作《坐忘论》和《天隐子》,蕴含了丰富的道教美学思想。

一、“道超色味”：“道一美”论

审美判断的标准具有主观性。美不仅是一种客观存在,也是主观的、非现实的,甚至会影响甚至否定美的客观存在。司马承祯在《坐忘论》中明确指出了审美判断的这种主观性特点。

《坐忘论》曰:“色若定是美,何故鱼见深入,鸟见高飞,仙人观之为秽浊,贤人

① [清]董浩等编,孙映逵等点校:《全唐文》卷三〇四,山西教育出版社2002年版,第3090页。

② 《历世真仙体道通鉴》卷二十五第六,《道藏》第5册,上海书店1988年版,第246页。

喻之为刀斧,一生之命,七日不食,便至于死。百年无色,翻免夭伤,故知色者,非身心之要适,为性命之仇贼,何须系著,自取消毁?”^①人的容貌之美在普通人看来,是客观上存在着的美,但对于鱼和鸟而言,这样的美毫无意义,而在仙人、贤人的主观感受中这种所谓的“美”更是“秽浊”、“刀斧”,毫无美感愉悦可言。为什么呢?因为美是客观与主观的对立统一,一言以蔽之,审美标准是因人而异的。对于道教徒而言,人命最重,而“一生之命,七日不食,便至于死”,“妖妍美色,甚于狐魅。狐魅媚人,令人厌患,虽身致死,不入恶道,为厌患故,永离邪淫;妖艳惑人,令人爱著,乃至身死,留恋弥深,为邪念故,死堕诸趣,生地狱中”^②。在死亡的威胁面前,容貌的美丽显得无足轻重,虚假不真,甚至还会因为好色而伤身、短寿,“为性命之仇贼”,故而,在司马承祯看来,这样的美是假美,甚至是恶,因而是不足取的。“至道超于色味,真性隔于欲而能闻”^③,真正的美感愉悦只有在对至道的追求和获得中才能体味。这才是符合道教审美标准的美。

从强调美感的主观性出发,司马承祯否定了客观之美的“色”,但是,对待那种已经深为色所迷,色病甚重的人应该怎么办呢?司马承祯从济世救人的角度出发,借助佛教思想进一步论证了“色”即“空”的观点。

他说:“若色病重者,当观染色都由想尔。想若不生,终无色事,当知色想外空,色心内妄,妄想心空,谁为色主?经云:色者,想尔。想悉是空,何有色也?”^④此论犹如釜底抽薪,彻底否定了“色”之美的存在。司马承祯隐居浙江天台时,深受佛教天台宗心性思辨理论的影响,他的这种“色空”论述使道教自老、庄时期就已形成的尚真道之美、反世俗之美的传统更加彻底,并具有了佛教思辨色彩,可谓道教美学在唐代的一大显著特点。在道教学者看来,只有这种主观的求道心理需求和得道后的快感、美感才是真实、永恒、美好的。可见,审美判断的主观性被强调到了何等的程度。

正如色被认为是美一样,贫穷、卑贱、疾病等等往往为人所厌恶,被认为是不美的。司马承祯客观上承认贫病之恶、丑,但从审美标准的主观性特点出发,他又提出了自己独特的苦乐观,即如何正确看待贫病等人生苦恼的问题,同时,这也是极

① 《坐忘论》,《道藏》第22册,第895页。

② 同上。

③ 同上书,第892页。

④ 同上书,第895页。

具现实意义的人生观。

天地平等,覆载无私。我今贫苦,非天地也。父母生子,欲令富贵,我今贫贱,非父母也;人及鬼神,自救无暇,何能有力,将贫与我?进退寻察,无所从来,乃知我业也,乃知天命也。业由我造,命由天赋,业之与命,犹影响之逐形声,既不可逃,又不可怨,唯有智者善而达之,乐天知命,故不忧。何贫之苦也。^①

首先,必须认识到贫贱不是天地、父母或鬼神、别人造成的,不能怨天尤人,贫贱的原因是自己所造的业,这种业的影响如影随形,与生俱来,既然不可逃避,不如泰然处之。所以,智者能够乐天知命,并不感受到贫病之苦。从主观体验的意义上讲,贫病并不一定等同于苦恼和丑恶,由此,司马承祯消解了贫苦带来的恶感。

接着,他又打比方:“又如勇士逢贼,无所畏惧,挥剑当前,群寇皆溃,功勋一立,荣禄终身,今有贫病恼乱我身,则寇贼也;我有正心,则勇士也;用智观察则挥剑也,恼累消除则战胜也,湛然常乐则荣禄也,凡有苦事来迫我心,不以此观而生忧累,则如人逢贼不立功勋,弃甲背军,逃亡获罪,去乐就苦,何可悯焉?”^②也就是说,不仅要通过乐天知命消解这种恶感,而且还要像勇士灭寇一样,从内心扫除忧累,从而得到一种建立功勋的荣耀感,“湛然常乐”,从中得到愉悦的感受。当然,如果做不到像勇士一样逢贼立功,反而“弃甲投军”,那就属于“去乐就苦”,绝对不能苦中作乐、恶中见美了。因而也是不可取的审美态度和人生观。

通过对贫贱等客观存在的“丑”的主观判断,司马承祯消解了“丑”,同时将战胜这种“丑恶”的过程变成了一种充满荣耀的愉悦的审美过程,这种“丑一不丑一美”或者说“苦一不苦一乐”的渐进发展过程就是司马承祯对人生苦乐的理解和成功转化,也是他对审美判断之主观性特点的充分肯定。当然,不可否认,他对贫病的理解具有宿命论的特点,但并不消极,反而体现出宗教思想家乐天知命的达观态度,同时,这种善恶承负(“业”)的思想也是合乎道教崇尚个体内在精神美的道德伦理评价的。

^① 《坐忘论》,《道藏》第22册,第895页。

^② 同上。

通过这种对客观存在的美(如“色”)、丑(如“贫”、“病”)的主观消解,司马承祯进一步提出了他对生、死的看法。“若恶死者,应思我身是神之舍,身今老病,气力衰微,如屋朽坏,不堪居止,自须舍离,别处求安,身死神逝,亦复如是。若恋生恶死,拒违变化,则神识错乱,失其正业,以此托生,受气之际,不感清秀,多逢浊辱。”^①“若当生不悦,顺死不恶者,一为生死理齐,二为后身成业,若贪爱万境,一爱一病,一生岂可得乎?凡有爱恶者,皆是妄生。积妄不除,以妨见道。”^②在他看来,生、死只是一个自然发生的变化过程,生是因为神气寄托于身体,死则是因为身体老病,神气离开,故而生、死并无悲喜可言,人应顺应自然来保持平静的心态。如果对生、死存着爱、恶的主观偏见,“拒违变化”,则会成为“积妄”,轻则妨碍下一次生命的质量,重则妨碍对至道的体悟。当人能够“舍诸欲,住无所有,徐清有本”,与道相合之后,“返观旧所爱处”,“自生厌薄”^③,才发现原来爱憎、生死并不像原来所执着的那样值得为此执着。这时的人,是摆脱了俗世的审美判断和主观知见的人,也是真正体悟了“道”之精神的人,从而,也才获得了极度的心灵自由,无拘无束,从精神上最大限度地超越了客观上束缚着人的一切障碍。而也只有这种状态下的人,才能真正体味到大道无处不在、无所不包、圆融无碍的终极之美。这样的境界,是道教修炼所追求的最高境界,也是道教审美判断标准的最高境界。

司马承祯站在道教学者的角度,从审美判断的主观性出发,消解了俗世的审美判断标准。通过对色、贫病、生死的评价,彰显了道教的审美标准,指出只有与大道相融,泯灭生死、爱憎,才能彻底摆脱感官、肉体等的羁束,在精神上获取极度的自由和愉悦,体味到最精深最博大最妙不可言的至道之美。而作为宗教学家,司马承祯毫无疑问地把这种审美标准付诸他所倡导的炼质登仙的修行实践中去。

二、“收心观妙”:审美心态论

司马承祯认为,神仙分为两种:一种是“神性虚融,体无变灭,形与道同,故无生死,隐则形同于神,显则神同于气,所以蹈水火而无害,对日月而无影,存亡在己,

① 《坐忘论》,《道藏》第22册,第895页。

② 同上。

③ 同上。

出无间”的“神人”^①，即庄子所称“登高不栗，入水不濡，入火不热”的“古之真人”^②；另一种神仙则是“人生时禀得虚气，精明通悟，学无滞塞”，“宅神于内，遗照于外。自然异于俗人，则谓之神仙，故神仙亦人也”^③。这种说法承袭了上清派主要经典《黄庭经》的思想。司马承祯认为前一种“神仙”是保持自然真性的超凡脱俗之人，而后一种“神仙”则需通过后天的修持达成。在他看来，这种后天的修持很大程度上是指对心的修持，由此，他提出了“坐忘”、修心的方法，以图登仙成圣。而从美学心理学的角度来看，“坐忘”是领悟“道”美的过程中呈现出来的一种独特的审美心态，而“修心”则是道教徒在自我修炼过程中的心理、行为准则，也是一种自我审美评价的目标和方式，可以称之为“内炼”，表现了道教学者对内在精神之美的注重。

道教认为“修道即修心”^④。道是人能感知的道，属于人的思维世界，而心在古代被当做人的思维器官，所以，心与道得以统一起来，成为万物产生的最根本的源头、宇宙万物的本体，司马承祯将其称为“心源”。心源即是道心，道心的本质是虚无的道性。这种存在于心内、非空非色的中道之性，即道性，是人人都具有的，然而在尘世之中，“心神被染，蒙蔽渐深”，“众生情性劣”^⑤，以致不能明了这种道性，迷惑于声色、有无，也迷失了“道”，故而需要通过实际的修道，“净除心垢”^⑥，使之恢复本来的虚静，“虚心忘形，破疑悟道”，破除人的感官知觉带来的疑惑与偏见，最终了悟道性。从某种意义上讲，修道的过程其实也就是不断除去心垢，保持虚静，最终以一种“坐忘”的审美心态去领悟道之至美的过程。这样，修道人的内在精神之美与“道美”本身直接联系起来，而“坐忘”、“修心”也成为修道人复归真性的必经路径。

“坐忘”一说，初见於《庄子·大宗师》：“堕肢体，黜聪明，离形去知，同于大通，此谓坐忘。”魏晋时期，玄学家进一步发展了此说，郭象曰：“夫坐忘者，奚所不忘哉！既忘其迹，又忘其所以迹者，内不觉其一身，外不识有天地，然后旷然与变化为

① 《坐忘论》，《道藏》第22册，第896页。

② 《庄子·大宗师》。

③ 《天隐子》，《道藏》第21册，第699页。

④ 《大道论·心行章》，《道藏》第22册，第908页。

⑤ 《坐忘论》，《道藏》第22册，第893页。

⑥ 同上。

体而无不通也。”^①后来的道教将这一思想继承发挥,将它与成仙、得道联系起来。在唐代外丹修炼成风的社会背景下,司马承祯力倡“坐忘”、“修心”,以老庄思想为依据,并吸收佛教止观、禅定的方法,在道教由外丹转向内丹、由外向内探寻成仙之道的过程中起了重要的理论指导作用,促进了宋元道教内丹学的发展。

司马承祯在答唐睿宗问时明确指出:“经云:‘为道日损,损之又损之,以至于无为。’且心目一覽,知每损之尚未能已,岂复攻乎异端而增其智虑哉!”^②而这种损己之道很大程度上是通过“忘”来实现的。忘形、忘情、忘身,最后达到“坐忘”,摒弃感性与知性,与大道融通为一。在《坐忘论》中,司马承祯具体地以“敬信”、“断缘”、“收心”、“简事”、“真观”、“泰定”、“得道”七个“修心”阶段来标示了“损己”、“坐忘”的过程。

有“信道之心”的修道者,首先要排除来自心内、心外的干扰。去除心外的干扰,主要通过“简事”,因为“弃事则形不劳,无为则心自安,恬简日就,尘累日薄”^③,直到“收心离境,住无所有”^④。当然,断缘和弃事,并非要人不食人间烟火、不染俗尘,更不是要废弃基本的生活需要,因为“修造之身必资衣食,事有不可废,物有不可弃者,当须虚襟而受之,明目而当者,勿以为妨,心生烦躁”^⑤。“简事”的目的在于“损”去基本生存需要以外的更多的物质欲望,“于生无所要用者,并须去之,于生之用有余者,亦须舍之”^⑥,以达到“有事无事,心常安泰,与物同求而不同贪,与物同得而不同积。不贪,故无忧,不积,故无失”^⑦。“损”去对“酒肉罗绮”的追求之欲,保持“蔬食蔽衣”^⑧的俭朴生活,才能保持内心的宁静。

而对付心内的障碍,则要靠除去那些心中已经形成的主观知见,因为“爱见思虑是心荆棘,若不除翦,定慧不生”,“如良田荆棘未诛,虽下种子嘉苗不茂”^⑨。通过去除来自心内、心外的干扰,使放纵不收之心日益安定,久而久之,便自然调熟。

① 《庄子·大宗师》。

② 《大唐新语》卷十,中华书局1984年版,第158页。

③ 《坐忘论》,《道藏》第22册,第894页。

④ 同上书,第893页。

⑤ 同上书,第894页。

⑥ 同上。

⑦ 同上书,第895页。

⑧ 同上书,第894页。

⑨ 同上书,第893页。

“心不受外,名曰虚心,心不逐外,名曰安心。心安而虚,道自来居”^①。“是故收心简事,日损有为,体静心闲,方可观妙。”^②

修心的过程是一项漫长的持续的工作,换言之,道是需要渐修的,在于积累,而不在于顿悟。“蔽日之干,起于毫末,神凝至圣,积习而成。”^③“一餐一寝俱为损益之源,一行一言堪成祸福之本。”^④“若心得定,即须安养,莫有恼触,少得定分,即堪自乐。”^⑤换言之,即使心已得以安定,还是不能有丝毫懈怠,仍要通过继续的修持使这种状态得以保持,从而因“定”生“慧”。到这时,浮躁流浪之心已由动转静,以前对客观事物的主观爱憎也发生了变化,以前所热爱并狂热追求的名利、声色等,与至道相比,成为蔽陋的东西,美之真假立判。故而,司马承祯说:“平生所爱,已嫌蔽陋,况因定生慧,深违真假乎。”^⑥

这种对内心的修持,使人生慧,能明至理。然而,得慧并不等于得道,“慧能知道,非得道也,人知得慧之利,未知得道之益”。“慧既生已,宝而怀之,勿以多知而伤于定,非生慧难,慧而不用难。”^⑦在司马承祯看来,“慧”能使人明白比常人更多的道理,能够“真观”,更为聪明,然而,过多地意识到自己的智慧并有意地动用心机,便会使心浮躁不安,有害于“定”,同时,若执着于“定”、“慧”而刻意追求,也会成为迷执,以至于妨害见道。所以,要“定而不动,慧而不用”,这样,才能无心于“定”、“慧”,避免迷执,“为无道过,故得深证真常”^⑧。“慧而不用,实智若愚,益资定慧,双美无极。”^⑨利用佛教的心性思辨思想,司马承祯精辟地论述了自己的修心理论。

这样,通过不断排除来自心外、心内的障碍,达于“定”、“慧”的境界,并排除对“定”、“慧”的执意追求,修道者“形若槁木,心若死灰,无感无求,寂泊之至,无心于定,而无所不定”^⑩,最终达于“坐忘”的状态,即“无物无我,一念不生”,“内不觉其

① 《坐忘论》,《道藏》第22册,第893页。

② 同上书,第894页。

③ 同上。

④ 同上。

⑤ 同上书,第893页。

⑥ 同上。

⑦ 同上书,第896页。

⑧ 同上。

⑨ 同上书,第897页。

⑩ 同上书,第896页。

一身,外不知乎宇宙,与道冥一,万虑皆遗”^①,在一种完全虚静寂泊的空明境界中,心与道完全相通、相合,融为一体,在这种“坐忘”的审美心态之下,在精神的极度自由无碍的状态下,修道者终于领悟到道之至大至美。这种美超越一切感官所能知觉的世俗之美,带给人极大的精神愉悦,甚至是狂喜,“身与道同,则无时而不存,心与道同,则无法而不通”^②,人不但能长生不死,更能智照万方,达到一种“存亡自在,出入无间”的神仙境界,这种状态下人的身、心、形、神都极度的自由和无拘无束,与大道无所不包、无所不在的终极之美完全相融。这正是道教徒通过“坐忘”、“修心”所要达到的最高境界。司马承祯说:“山有玉,草木以之不凋,人怀道,形骸以之永固。资薰日久,变质同神,炼形入微,与道冥一,散一身为万法,混万法为一身,智照无边,形超靡极,总色空而为用,含造化以成功,真应无方,其惟道德。”^③得道之人不仅因此而得以长生久视,超越生死、有无的界限,而且更与万物融为一体,无惧无待,“与天地精神相往来”。这是一种物我两忘、心领神会的艺术境界、审美境界,也是个体生命所能达到的最高境界。

三、“山林白云”:隐逸情怀

作为一位隐居山林的道教学者,司马承祯除了身体力行道教修炼,弘扬传统文化,还致力于著书立说,将个人心得传诸同道。比如他的代表作《坐忘论》和《天隐子》就是以通俗易懂的语言讲述修心、服气的道理,使学道简便易行。由此,也结纳了很多志趣相投的好道、修道之士。比如,他与当时著名的文人陈子昂、卢藏用、宋之问、王适、毕构、李白、孟浩然、王维、贺知章等交好,号称“仙宗十友”。司马承祯多才多艺,武则天曾慕名将其召至京都,不仅亲降手敕加以赞美,及将还,又遣麟台监李峤饯之于洛桥之东。睿宗景云二年(公元711年),司马承祯又应召入宫,睿宗问以阴阳术数及治国之事,承祯对答入流,睿宗赐宝琴及霞纹帔遣之,公卿赋诗相送者达百余人,可见司马承祯在当时颇负盛名^④。除了著书立说、与道友交往,与文人士大夫诗酒唱和也是司马承祯生活中的重要内容。唐睿宗在《赐司马

① 《坐忘论》,《道藏》第22册,第892页。

② 同上书,第897页。

③ 同上。

④ 参见《真系》,《道藏》第22册,第25—26页;《续仙传》卷下,《道藏》第5册,第91—92页。

天师白云先生书诗》中说：“司马炼师以吐纳余暇，琴书自娱，潇洒白云，超驰元圃。”^①侧面反映了司马承祯艺术化的人生及生活情趣。

在唐代文学史上，司马承祯留下的痕迹也许算不上深刻，然而，他在文学造诣上的不凡，却从“仙宗十友”的提法中可以窥见一斑。在《全唐诗》中，现仅存有司马承祯《答宋之问》诗一首：

时既暮兮节欲春，山林寂兮怀幽人。
登奇峰兮望白云，怅缅邈兮象欲纷。
白云悠悠去不返，寒风飐飐吹日晚。
不见其人谁与言，归坐弹琴思逾远。

冬末黄昏，独自在寂静的山林思念远方的友人，白云悠悠，寒风阵阵，没有知心好友在身旁互诉心声，只好怅然归去，在琴声中寄托遥远的思念。简洁的语言，简单的意象，勾勒出一幅似淡却浓的图画，淡的是意境，浓的是友情。这样优美而纯净的诗句在同时代的作品中，也足称上乘。

除了文学，音乐也是司马承祯的喜好。唐玄宗推崇道教，并雅好道乐，他曾经多次诏令朝臣和高道制作道乐，其中著名的《玄真道曲》就出自司马承祯之手。据《新唐书·礼乐志》载：“帝方寝，喜神仙之事，诏道士司马承祯制玄真道曲。”^②这是正史上对司马承祯音乐才能的记载和肯定。

另外，司马承祯在道教绘画与造像、建筑方面也颇有心得。开元十五年，玄宗将司马承祯召至京都，令其于王屋山自选形胜，筑阳台观以居之。司马承祯到达王屋山后，创建阳台观，于天尊殿内绘制了高1.6丈、长9.5丈、周回20丈的大型壁画；内容为神仙云气和王屋山洞天福地，并将画本题目上奏朝廷，受到唐玄宗褒奖，玄宗亲自题写匾额，并命玉真公主及光禄卿韦縠至其所居，修金篆斋。司马承祯又向唐玄宗建议：“今五岳神祠，皆是山林之神，非正真之神也。五岳皆有洞府，各有上真人降任其职，山川风雨，阴阳气序，是所理焉。冠冕章服，佐从神仙，皆有名

① 《天坛王屋山圣迹记》，《道藏》第19册，第704页。

② 《新唐书·礼乐志》，第466页。

数,请别立斋祠之所。”^①唐玄宗采纳了他的建议,下令五岳各置真君祠一所,以奉祀上清真人。这些真君祠的建筑格局及神像造像模式,均由司马承祯考察道经并结合自己的创新予以制定,从而使上清派的信仰崇拜成功地得以艺术化。

对于道教徒日常的起居安坐之所该如何选择和布置,司马承祯也有一番自己的见解,他说:“何谓安处?曰:非华堂邃宇,重裯广榻之谓也。在乎南向而坐,东首而寝,阴阳适中,明暗相半,屋无高,高则阳盛而明多,屋无卑,卑则阴盛而暗多,故明多则伤魄,暗多则伤魂,人之魂阳而魄阴,苟伤明暗则疾病生焉。此所谓居处之室尚使之然,况天地之气有亢阳之攻肌,淫阴之侵体,岂不防慎哉?修养之渐倘不法此,非安处之道术。”^②同时,以自己的居所为例,曰:“吾所居室,四边皆窗户,遇风则阖,风息则开,吾所居座,前帘后屏,太明则下帘以和其内暎,太暗则卷帘以通其外曜,内以安心,外以安目,心日皆安矣。明暗尚然,况大多事虑,大多情欲,岂能安其内外哉?”^③从方位、阴阳、修心等角度体现了道教特有的建筑美学观。

司马承祯擅长书法,除精于篆、隶二体,还自创“金剪刀书”。玄宗曾令其以三体写《老子》,刊正文句,定著五千三百八十言为真本。此外,锻铸镜、剑,则是司马承祯的又一爱好,他曾将自铸的镜、剑送给唐睿宗和唐玄宗,颇受称赞。

开元二十三年(735),承祯以89岁高龄卒,玄宗赐封为银青光禄大夫,谥曰贞一先生,并亲制碑文^④。备极哀荣。以司马承祯的一生观之,他既是一位极有学养的高道大德、帝王之师,又是一位隐居山林、醉心于文学、音乐、绘画、书法艺术的隐士。他的人生可以说是艺术化的。在这种艺术化的人生中,他追求个体生命的自由解脱,把功名利禄、道德礼义看成束缚人的自然本性(“真”性)的枷锁,认为只有生命的自由本身才是最真实的存在,才是最有价值的追寻。而只有这种自由自在的艺术人生才能使他享受到真正的隐逸之趣。

据《历世真仙体道通鉴》卷二十五载:“仙宗十友”中的卢藏用早年曾隐居终南山,也是一位具有道家思想的隐者,然而后来他却登朝为官,彻底离弃了隐逸的生活。他见承祯辞别京都将回到隐居的天台山,便以手指终南山,说:“此中大有佳处,何必天台?”承祯答说:“以仆所视,乃仕宦之捷径耳。”话中暗含对卢藏用假隐

① 《旧唐书·司马承祯传》卷一九二,中华书局1975年版,第4092页。

② 《天隐子》,《道藏》第21册,第700页。

③ 同上。

④ [唐]李渤:《王屋山贞一司马先生传》,《全唐文》卷七一二,第7318页。

逸而图入仕的讽刺和不屑,后来,遂有成语“终南捷径”之说,用来指易于入仕之途。从修道的角度,司马承祯认为这种走终南捷径的行为“既非顺道,深妨正业,凡此类例,皆应绝之”^①。从审美的角度讲,这种“假隐逸情希升进”^②的带有功利性的行为不能使个体与自然真正地融为一体,不能令心灵实现无拘无束的自由,因而,是不近于“道”,也是不切合于“美”的。

阮籍曾在《乐论》中说:“乾坤易简,故雅乐不烦。道德平淡,故无声无味。不烦则阴阳自通,无味则百物自乐,日迁善成化而不自知,风俗移易而同于是乐。此自然之道,乐之所始也。”^③这种以“平淡”为特征的境界使人超越尘世的物欲追求与扰攘纷争,与无限自由宁静的人格本体相合一。司马承祯也正是在其平凡、平淡的隐逸生活中,找到了人生的解脱与感悟。他著书、弹琴、写诗、作画,在日常的现实人生中保持着自己的理想、节操,从中获得心灵的自由、平静与安乐。“微妙无形,寂寞无听,然后乃可以睹窈窕而淑清。”^④作为一名道教学者,司马承祯既彻悟人生的苦难,又不否定现实的人生,他贵为帝王之师,却能寄情艺术、自然山水,质朴而率真地肯定了现实人生中美好可亲的一面,从远离富贵的平淡日常生活中去寻求心灵的安慰与满足,体现了道家、道教思想中豁达、逍遥和对现实人生充分肯定的乐观精神,也反映出学者本人艺术化、审美化的人生,并从中体现出真正的隐逸趣味。

与大多数道教学者一样,司马承祯认为神仙也可以由凡人修炼而成。“神仙之道,以长生为本……是故人身大率不远乎神仙之道矣。”^⑤但他在修仙的途径选择上,却认为真正的长生之道在于“修我灵气,勿为世俗所论污”^⑥,在于“坐忘”、“修心”,认为只有这样才能成为真正的得道之人。为此,他贬低斋醮祈禳、禁咒符箓、外丹服食等方法,把修真长生的基点从外在的虚幻神灵及丹药转向了人自身心与气的修炼,从丹田下手而性命双修,以归根复命,通过持之以恒的形神兼修,达到形、神、道的完全统一,从中领悟到大道任运自在、融通无碍的极至之美。

① 《坐忘论》,《道藏》第22册,第892页。

② 同上。

③ [三国魏]阮籍:《乐论》,《中国美学史资料选编》上,第140页。

④ [三国魏]阮籍:《清思赋》,《传世藏书·别集一·阮籍集》,海南国际新闻出版中心1996年版,第3页。

⑤ 《天隐子》序,《道藏》第21册,第699页。

⑥ 《天隐子》,《道藏》第21册,第699页。

司马承祯以老、庄思想为本,汲取佛教止观方法,为道教练养术从外丹向内丹的转变提供了理论上的支持,开宋、元内丹修炼风气之先,由此表现出来的他对审美判断的主观性特点及“道”美的肯定和追求,“坐忘”修心的审美心态,以及他个人艺术化、审美化的人生所表现出来的隐逸情趣在中国道教美学史上也是意味无穷的。

第二节 张万福的道教服饰美学思想

服饰,既是人的一种文化表征,也是社会文化的体现方式。它所具有的鲜明的社会性,不仅反映出当时人们思想感情的总趋势,而且反映出风俗、文化、宗教、经济、科技等方面的社会情况。

大唐盛世,经济繁荣,文化鼎盛,四夷来朝。反映在普通老百姓的服装衣饰上也是款式多样,华美大度。初唐女装沿袭隋代旧制,又受胡服影响,上着小袖短襦,下着紧身长裙,而进入盛唐以后,随着国力的强盛,随着统治者对道教的崇奉日益加强,服装也开始追求神仙化的飘逸、华美。尤其是女装,衣袖不断加宽,裙子也极为肥大,力图表现一种雍容华贵、飘飘欲仙的美学效果。这种风气在中唐以后愈演愈烈,不仅过犹不及,而且在经济上造成了极大的浪费。以至于到了文宗时期,政府只好明文规定服装的尺寸:“以四方车服僭奢,下诏准仪制令……衣曳地不过二寸,袖不过一尺三寸。妇人裙不过五幅,曳地不过三寸,襦袖不过一尺五寸。”^①与这种繁荣背景下尚奢的风气相适应,唐代对服装色彩的选择也至为浓重、艳丽。周锡保在《中国古代服饰史》中说:“道家的服色有褐、青和绯,是指法服而言。自唐开始赐李泌紫色之后,宋代也有赐林灵素以紫服的。”^②可见,唐代是以紫色为贵的。唐代女子多以红、紫为时髦的颜色,红罗衫、红罗襦、紫罗衫在唐诗的描写中比比皆是。白居易《秦中吟·议婚》就有“红楼富家女,金缕绣罗襦”的句子。^③

由于文化上的包容性,盛唐时期的服装形式开放洒脱,不仅盛装艳服成为时尚,甚至袒胸露臂的服装也普遍为社会所接受。李白有诗云:“吴刀剪采缝舞衣,

① 《新唐书》卷二十四,第531页。

② 周锡保:《中国古代服饰史》第九章,中国戏剧出版社1984年版。

③ 《秦中吟》,《全唐诗》卷四二五,中华书局1960年版,第4674页。

明妆丽服夺春晖。”^①还有如：“翡翠黄金缕，绣成歌舞衣。若无云间月，谁可比光辉？”^②足见当时服饰审美文化的总体倾向是崇尚明艳、华贵、飘逸、曼妙。受这种倾向的影响，道教学者这时候也开始注意到服装的审美特点，从以前对道服的纯粹宗教性规定，转向对服装本身之美及所蕴含的伦理美学思想的研究，并利用服装艺术所具有的形象、直观的特点对道徒进行审美教育，以此坚定信仰者追寻至道的理想和决心。这方面，最为突出的人物是张万福。

张万福，生卒年不详，据史崇玄《一切道经音义妙门由起序》称，张万福在玄宗时以京太清观大德的身份参加了修《一切道经音义》的工作。张万福辑录的道教斋仪也多自称为“三洞弟子京太清观道士张万福编录”，如他在《传授三洞经戒法箓略说》的末尾题记中就称“大唐先天元年(712)岁次壬子十二月丙申十二日丁未太清观道士张万福谨记”。卷下又称：“窃见金仙、玉真二公主以景云二年岁次辛亥(711)春正月十八日甲子于大内归真观中，诣三洞大法师金紫光禄大夫鸿胪卿河内郡开国公上柱国太清观主史尊师受道。”由此可知，张万福在唐睿宗时已为京城道士，在玄宗时则为太清观大德，参与了《一切道经音义》的编撰工作。张万福一生致力于道教科仪经典的编修，有大量的科仪经文传世。《道藏》收录《传授三洞经戒法箓略说》、《三洞法服科戒文》、《洞玄灵宝道士受三洞经戒法箓择日历》、《洞玄灵宝三师名讳形状居观方所文》、《醮三洞真文五法正一盟威箓立成仪》等，而宋人陈景元的《度人经集注》中也收有张万福《洞玄灵宝无量度人经经诀音义》的一部分。张万福因其对道教斋醮科仪的重视，被后世道徒尊称为道教“科仪三师”之一，与陆修静、杜光庭并立。其中特别突出的是，张万福对于道士法服尤为关注，他对法服之美的描绘以及对穿着法服的严格规定反映了其宗教化的伦理美学观，而“暂假衣服，随机设教”^③的观点也反映出借服饰艺术之美教化众生的美育思想。这些服饰美论即使在千年之后的今天，仍然有着相当的现实意义。

一、法服与道教伦理美学观

人类的服装是伴随着文明进步而产生的一种文化现象。它随着人类文明的发展

① 《白紵辞三首》之一，《全唐诗》卷一六三，第1696页。

② 《赠裴司马》，《全唐诗》卷一六九，第1742页。

③ 《三洞法服科戒文》，《道藏》第18册，第229页。

展而不断加深其文化价值内涵。对于文明进程中的人类而言,服装的意义早已超越了御寒、遮羞,而日益突出其审美的功能。但服装不仅仅是纯粹的审美符号,更重要的是,它还反映出特定时期的人类价值观念,这种价值观包含了审美与社会伦理的内容,可以这样说,不同时代、不同民族的服装体现着不同的伦理美学内涵。

中国自古就十分重视服饰的伦理美学意义,《易·坤卦》曰:“六五,黄裳,元吉。”据王弼注:“黄,中之色也;裳,下之饰也。坤为臣道,美尽于下……以柔顺之德,处于盛位……以文在中,美之至也。”^①认为黄裳因具柔顺之德而成为能致大吉的伦理美学象征,这直接导致了后来的道教因贵柔、守雌而崇尚黄色的传统,甚至道士就可以直接代称为“黄冠”。不仅服饰的颜色有着伦理美学的意义,不同服饰还意味着等级的划分,可以标识出不同的社会伦理地位,《尚书·益稷》曰:“以五彩彰施于五色,作服。”孔安国传认为“作服”的真正含意是“作尊卑之服”^②。这样,服饰同时成为了审美符号与伦理符号。

现实社会中服饰所具有的伦理美学意义,在中国传统的宗教——道教中得到了深刻的体现。道士服饰从南朝陆修静起,依古代衣冠之制,结合宗教需要,定为制度,称为“法服”。此后,经过不断地增修,至南北朝末,已形成一套较完整的服饰制度。基本形制为:上褐、下裙(裳),外罩帔。并按道士入道年限及学道的深浅分为若干等级,具体到每种等级道士的衣服、冠巾、靴履及其所用颜色、布料、样式等,都有十分严格的规定。到张万福时,已演化为七种等级的服饰。

具体来说,“初入道门,平冠黄帔;二者正一,芙蓉玄冠,黄裙绛褐;三者道德,黄褐玄巾;四者洞神,玄冠青褐;五者洞玄,黄褐玄冠,皆黄裙对之,冠象莲花或四面两叶,褐用三丈六尺,身長三尺六寸,女子二丈四尺,身長二尺四寸……六者洞真,褐帔,用紫纱三十六尺,长短如洞玄法,以青为里……飞青华裙,莲花宝冠,或四面三叶,谓之元始冠。女子褐,用紫纱二丈四尺,长二尺四寸……作青纱之裙,戴飞云凤气之冠;七者三洞讲法师,如上清衣服,上加九色,若五色云霞,山水袖帔,元始宝冠,皆环佩执板,师子文履,谓之法服。悉有天男天女玉童玉女侍奉护持,得叨谬,诸天敬仰,群魔束形。”^③总而言之,在教内的等级越高,修行的品次越高,所穿服饰

① 李学勤主编:《十三经注疏·周易正义》,北京大学出版社1999年版,第29—30页。

② 李学勤主编:《十三经注疏·尚书正义》,第116页。

③ 《三洞法服科戒文》,《道藏》第18册,第229页。

也更为复杂和华丽。

一般的修道者是这样,那么神仙世界的服饰又是如何呢?同样有着严格的等级区分。在《三洞法服科戒文》中张万福借太上之口说:“衣服者,身之章也。随其秉受品次不同,各有科仪,凡有九等。”^①而品次越高的服饰越加华美珍奇。剔除张万福文学性描述中的神学荒诞逻辑,显现在我们面前的是繁复森严的神仙等级制度。它是现实的伦理秩序和审美情操在宗教领域的投射和反映。中国现代文学家沈从文说过:“服饰在人类社会,尤其在中国古代社会,占有十分重要的地位,除了其本身具有诸如御寒、审美等作用外,传统观念还把它看做是‘礼仪’的一部分。宋儒朱熹云‘蒙童之学,始于衣服冠履。’”^②道教服装亦是如此。在《无上黄箓大斋立成仪》之《丛官法服品位第七》中,张万福指出:“服者,所以旌礼也。登坛朝真,不容紊乱经图,备职箬高卑,用以彰明,各在法度。”^③显然,道教服饰是用以彰显宗教礼仪、法度、秩序的重要象征,这种道教法服所代表的信徒内部伦理秩序和仙品等级是不可僭越、错乱的,否则将会受到严厉的惩罚。“应服不服,非服而服,皆四司考魂,夺算一千二百。”^④道教以生为美,以寿为善,夺算^⑤即是减损生命的长度,对于道教徒而言,这无疑是十分具有约束力的禁忌。换言之,“应服不服”、“非服而服”是有损于生的,也是有悖于道的,故而不美不善,不符合道教的伦理美学观。

在张万福看来,道教的每一种服饰都具有特定的象征意义:

冠以法天,有三光之象;裙以法地,有五岳之形;帔发阴阳,有生成之德;总谓法服,名曰出家。内服己身,六根三业,调练形神;外服众生,三涂五道,救援人天,遍及圣凡。知有所法,景行可尊。又法天尊,圣真仙服,住持经戒,教化人间,必使师资相习,真道流通,易此俗衣,著彼仙服,道能服物,德可法人,以

① 《三洞法服科戒文》,《道藏》第18册,第228页。

② 沈从文:《中国古代服饰研究》,上海书店出版社1997年版,第260—261页。

③ 《无上黄箓大斋立成仪》,《道藏》第9册,第388页。

④ 《三洞法服科戒文》,《道藏》第18册,第231页。

⑤ 《说文解字·竹部》:“算,数也。从竹,从具,读若算。”又,“算,长六寸,计历数者。从竹,从弄,言常弄乃不误也。”清段玉裁注曰:“算为算之器,算为算之用。”又说,“算”,“算”,“古书多不别”。事实上,宋版算经中,“算”均作“算”。今径改为“算”。

是因缘，名法服也。^①

穿上法服，便意味着皈依至道，精诚信仰，心甘情愿接受宗教道德的束缚，意味着不同于普通人的身份，可以说，“道教法服乃是一种涵融和固化着伦理价值观的文化符号，是伦理价值、伦理秩序的高度集成化体现”^②。

与世界上各种宗教普遍存在的情况类似，道教作为宗教，其伦理价值观、审美观，不同于世俗文化，具有禁欲主义（asceticism）的内在特征。反映在服饰上，就是以禁欲主义的清苦淡装来表示自己摆脱世俗物质生活的精诚之心。宗教服饰包括物饰，是宗教信仰者用以表达宗教意识的物化标志，也是表示接受宗教束缚的神圣象征。道教一方面以神仙世界美轮美奂的未来相牵引，一方面又要求信仰者目不贪五色，身不贪五彩，以接受宗教伦理的禁制来规范自己的行为与思想意识，执素抱朴，执着身心，从而换取通往玄门仙国的门票。故张万福称：“道士衣服卧具坐褥，皆不得用青绿绀绛，红碧玄素，锦绮绣画，珠玉间错，违者四司考魂，夺算八百。”^③而他借天师之口所宣布的四十六条法服科戒，其中第二十九、第三十一分别明确规定：“法服不得用五彩作”，“法服不得用锦绣绮作”^④，反映出其去华取实、去奢尚简的宗教化伦理美学思想。

由于道教服饰所具有的伦理内涵和宗教的神圣象征意义，道教要求信仰者对之十分珍视。不仅道士入道时要举行仪式来授予法服，而且对它的使用、存放甚至毁弃也有严格的规定。简言之，“若道士常须备其法服，整饰形容，沐浴冠带，朝奉天真，教化一切，勿得暂舍法服，不住威仪，勿使非人犯法服也。”为此，张万福不仅以太上有“玉女玉童二百四十人典侍法服，清静烧香”为例，动之以情，以神仙的表率作用鼓励道徒珍惜法服，同时更严格规定了关于法服的四十六条科戒，务使“道士护持法服，当如两眼，又如手足”^⑤。可见其对法服的重视程度。

张万福对法服科戒的规定，实际上是对道教服饰神圣性的维护，同时也是对道教伦理的神圣性的维护，它强化了服饰作为文化符号所代表的宗教意义和审美内

① 《三洞法服科戒文》，《道藏》第18册，第229—230页。

② 姜生：《汉魏两晋南北朝道教伦理论稿》，四川大学出版社1995年版，第174页。

③ 《三洞法服科戒文》，《道藏》第18册，第231页。

④ 同上书，第230页。

⑤ 同上。

涵。可以说,道教法服以其符号化的语言表达了道教的信仰、伦理思想及审美追求,以形象、具体、直观的方式表现了道教重视等级秩序、崇尚简淡、具有宗教禁欲主义特征的伦理美学观。

二、“暂假衣服,随机设教”的美育思想

由于服装所具有的伦理美学的意义,道教也十分注意利用服装直观、鲜明、形象化的特点来对教徒进行宗教教育和美感教育,张万福还明确提出了“暂假衣服,随机设教”^①的观点。他说:“上圣无形,实不资衣服,但应迹人间,而有衣服。若归真返本,湛寂自然,形影尚空,何论衣服?今虽示迹,略有九阶,要而言之,大归两种。一者无衣之衣,谓四梵之上,妙体自然,变化无常,本无形质,或隐或显,应见化身,接引下凡,暂假衣服,随机设教,逐境分仪,神用自然,变化不测,此不衣而衣,示同凡也。二者有衣之衣,谓三界之下,乃至弃贤,质尚粗,未能合道,游行出处,要籍威仪,衣服阶修,致有差别。”^②这番话概括起来有两层意思。一者认为上圣仙真,本来变化无常,无所谓衣服,但为了教化凡人,所以借助于衣服;二者是说普通的修道者因为形质尚粗,所以要以衣服来区分修行品次的高低,以示宗教的威仪。所以前者被称为“无衣之衣”,后者被称为“有衣之衣”。这两种衣服都是道教借以体现自己宗教教化和美育思想的工具。

首先,我们来看“无衣之衣”。所谓“无衣之衣”,是神仙为了以其服装之美教化众人而穿,而神仙服装所体现出来的美学趣味也迎合了普通人和修道者追求和崇尚美的心理。“夫神道非形,至诚斯感。真灵无象,启必有方。”^③张万福认为,至圣仙真虽然妙体自然,或隐或显,但为了“接引下凡”,还是以外在的穿着来昭示神仙之美,唤起普通人对神仙世界、对美的向往。

事实上,服装美也是人体美(外表美与心灵美)的体现。服饰作为美的艺术,一个重要原因是它直接穿在人体身上,与人体结合而产生艺术魅力,因此服装之美与人体自身之美是相结合的。如果说西方艺术重写形(摹仿),中国艺术重写意(表现),那么服装艺术同样体现出这样的特点。西方较为注重服装所体现的直观

① 《三洞法服科戒文》,《道藏》第18册,第229页。

② 同上。

③ 《醮三洞真文五法正一盟威箓立成仪》,《道藏》第28册,第495页。

的形体美,而中国则强调从服装上反映出来的精神意蕴。西方伟大的雕塑家罗丹说过:“没有比人体的美更能激起富有感官的柔情了;在他们塑造的形象上,飘荡着一种沉醉的神往。”^①所以,在雕塑中,他努力表现的是人体的肌肉、力量与线条之美。但他同时也将人体看做心灵的镜子,认为“最大的美就在于此”^②。与西方的侧重点不同,中国服饰审美更看重其中所表现的精神力量。屈原在《涉江》中说:“余幼好此奇服兮,年既老而不衰,带长挾之陆离兮,冠切云之崔嵬。”这就是用“奇服”来表现自己不同流合污的高尚节操了。尽管中、西方在服装审美问题上突出的重点不同,但二者的共同点在于都认识到服装可以体现出人内心世界的美丑。张万福对道服的描写也体现出这一特点,他将服装之美与修道者内心之美结合起来,以此启迪后学。

为此,张万福将上圣仙真分为九等,各等所着服装不同。其中位列第一等的大罗法王元始天尊“冠须臾万变九色宝冠,依千种离合自然云帔,著十转九变青锦华裙,七明四照参差宝褐,五种变化十宝珠履”^③。与仙人的得道程度相匹配,以后各等服装的华美、珍奇程度逐渐下降,但即使位列末等的山上灵宫及五岳名山洞宫诸神仙灵官、真官、守土职司等也是“冠七宝之冠,衣九光霞帔,飞青华裙,云锦绣褥,鸾凤文履,悉以诸天锦绣及下方珍物或变炼而成,非如世间之所制造”^④。对于这九等仙人的服饰,张万福极尽铺陈想象之能事,务求以其珍奇、美妙的服饰反映出神仙美好的内心世界,以此吸引和感召道徒们对神仙们产生崇拜、敬爱的心理,在对美的感受和向往中去加强自己追寻至道的决心。正如笠原仲二所说,这些神仙形象“以柔和而又洋溢着生命感的流动的线条,刻画出那丰满美丽的躯体和裹着匀称四肢的薄绢一样的裙带、衣裳……通过宗教式的净化和艺术的升华,以其浮现着威严、理智或慈爱的容貌,而给人以强烈的美的感受”^⑤。这样,信仰者特定的感情色彩渗透在审美活动中,不但令人感到亲切,同时,也加强了宗教的说服力。

其次,“有衣之衣”对于宗教信仰者而言,也是有力的美育工具。服装是有式样、有颜色、有质地、有生命的艺术形式,比之生硬的宗教教条、规范,更为日常、亲

① [法]奥克斯特·罗丹:《罗丹艺术论》,傅雷译,人民美术出版社1978年版,第32页。

② 同上。

③ 《三洞法服科戒文》,《道藏》第18册,第228页。

④ 同上书,第229页。

⑤ [日]笠原仲二:《古代中国人的美意识》,魏常海译,北京大学出版社1987年版,第14页。

切、富于美感,更加具有渲染力和直观的教育感染力。正因为这样,张万福将道教服装的每一部分都赋予了相应的宗教思想,以起到“暂假衣服,随机设教”的作用。

冠者,观也。内观于身,结大福缘。天地百神威奉于己,当自宝贵,以道护持,制断六情,抑止贪欲,虚心静虑,涤荡尘劳,念念至诚,克登道果;外观于物,悉非我有,妄生贪著,惑乱我心,当须观妙,常使无欲,以其观察德美于身,上法三光,照明内外,如彼莲花,处世无染。又花为果始,用冠一形,举之于首,圆通无碍。

帔者,披也,内则披露肝心,无诸滓秽;外则披扬道德,开悟众生,使内外开通,彼我皆济,随时教化,救度众生。

褐者,遏也,割也。内遏情欲,使不外彰,割断诸根,永绝萌蘖;外遏贪取,使不内入,割断诸物,永无烦恼,内外遏绝,物我兼忘。行道颂经,不可阙也。

裙者,群也。内断群迷,外祛群累,摄化万物,令入一乘,永出樊笼,普今解脱。^①

冠、帔、褐、裙都有各自所代表的具体意义,修道者穿上它们、看到它们,就会联想到这样服饰所代表的内涵,可以在日常生活、修道中时刻提醒自己“内观于身”,“常使无欲”,“救度众生”、“普今解脱”。所以张万福强调:“凡开灵蕴诵经之时,皆当烧香整具法服。”^②同时又认为只有正确地穿戴道服,才体现出了服装真正的美。所以又说:“务以齐整为急,急以齐整身心。”^③服装的齐整与身心的齐整被提到了同样的高度。服装的美丑成为人们内心美丑的外在表现。由此引导道徒们培养、发展符合道教审美情操和伦理美学要求的品德修养。

《国语·鲁语下》曰:“楚公子甚美。”其下注云:“美谓服饰盛也”。可见,服饰之美自古就是美的代名词。张万福受唐代文化思潮的影响,充分认识到了服装的审美性和它所蕴藏的伦理美学内涵,以服饰艺术为手段对道徒们进行审美教育。他以外在的穿着为人之内心的外化表现,将外表美与心灵美有机地结合在服装上。

① 《三洞法服科戒文》,《道藏》第18册,第230页。

② 《洞玄灵宝无量度人经诀音义》,《道藏》第2册,第527页。

③ 《三洞众戒文》,《道藏》第3册,第400页。

以上圣仙真的服饰之美来感召修道者,又以服装所承载的伦理美学内涵来警戒、提醒穿着者“内外遏绝,物我兼忘”^①,以此向道之至美境界不断靠近。这种“暂假衣服,随机设教”的服饰美育思想,既符合中国古典美学在服饰审美上的一贯传统,同时又由于它自身所具有的宗教化特点,而突现出更为丰富、深刻的内涵。

第三节 吴筠“神仙可学”的至美境界

吴筠(?—778),字贞节,华州华阴(今属陕西)人,为唐代著名道士。“少能经,善属文,举进士不第。性高洁,不伍流俗,乃入嵩山,依体元先生潘师正为道士。”^②开元(713—741)中,吴筠南游金陵,访道茅山,又游天台,观沧海,与名士相娱乐。玄宗闻名,召见于大同殿,并令待诏翰林问以道法及神仙修炼之事。与唐初李荣相似,吴筠也是唐代道教徒中的辟佛先锋,曾经专著《思还淳赋》一篇,从政治经济、思想文化、伦理风俗等各方面列举了佛教兴起以来的弊端,提出应以道教的威力来消灭佛教。这种激进的态度,给自己造成了不利的后果。据《旧唐书》载,“骠骑高力士素奉佛,尝短筠于上前”^③。后来,吴筠多次请求回嵩山,玄宗挽留,还下诏于岳观别立道院。直到安禄山叛乱,吴筠又求返茅山,这时才得到玄宗同意。此后,吴筠东游会稽,常于天台剡中往来,与李白、孔巢夫等诗酒唱和,逍遥泉石。代宗大历十三年(778),吴筠卒于越中,弟子邵冀元等私谥为“宗玄先生”。

吴筠一生著述颇丰,他不仅对道教基本理论多有阐发,留下了《玄纲论》、《心目论》、《神仙可学论》、《形神可固论》等著作,同时也有大量的游仙诗、赋、步虚词等流传于世。唐礼部尚书权德舆称其“凡为文,词理宏通,文彩焕发,每制一篇人皆传写,虽李白之放荡、杜甫之壮丽,能兼之者,其唯筠乎”^④。今《道藏》收有《宗玄先生文集》上、中、下三卷及单独成篇的《玄纲论》,亦分上、中、下三卷,凡三十三章。

在这些作品中,吴筠继承发扬道家道教以“生”为“美”的思想,以“神仙可学”的论断强化了道教的成仙理想,其“道反于俗”的思想体现出宗教化的审美观,但

① 《三洞法服科戒文》,《道藏》第18册,第230页。

② [唐]权德舆:《吴尊师传》,《道藏》第23册,第682页。

③ 《旧唐书》卷一九二,第4092页。

④ [唐]权德舆:《吴尊师传》,《道藏》第23册,第682页。

同时又与儒家伦理美学思想相结合,体现了这一时期道教尤其是茅山宗的理论特色。

一、“生一美”与“神仙可学”

一般来说,“人为宗教”都认为现实人生是痛苦、丑恶的,而以达到彼岸世界作为彻底解脱。但道教思想与之相反,它惜生畏死,贵生乐活,认为现实人生本来就是有滋有味的,是美的。吴筠说:“仙者,人之所至美者也。死者,人之所至恶者也。”^①又说:“死生于人最大者也。”^②把长生不死作为人生最高的追求。可以说,“这种以生为乐,以‘长生久视’(寿)为乐的‘此岸’态度”^③,一直是道教的鲜明标志。早期道经《老子道德经河上公章句》就直接把《道德经》中的“不可道”之“道”释为“自然长生之道”^④,《太平经》也说:“人最善者,莫若常欲乐生,汲汲若渴,乃后可也。”^⑤而东晋神仙家葛洪更称:“长生之道,道之至也。”^⑥在道教看来,最美好的人事不是人世间的高官厚禄,锦衣玉食,也不是“彼岸”和“天堂”,而是一种现实的审美的愉悦,是平凡生活中的每一个人都能真真切切感受到的,它就是生活本身,即所谓“不贪尊贵”,“但乐活而已”^⑦。这种以“生”为美的观点,既是人类趋吉避凶、惜生畏死的本能反应,也是一种充满了审美情趣的人生态度,活着就意味着快乐、美好,能够长生久视更意味着超越生死障碍,意味着精神的极度自由逍遥,这是神仙的境界,也是凡人所向往的至美至乐境界。所以有学者指出,道教的“生”,“是人生目的,也是审美态度,更是人生追求的终极的快乐和最神圣、最崇高、最伟大的美”^⑧。

正是以这种“生一美”观为基础,道教发展出一整套长生成仙的理论学说,而无数的道教徒也为此进行了大量的实践。认为人如果能锲而不舍地修道、求道,使自己的生命与道合一,就不仅能够长生不死、得以永恒,而且其生命本身也能达到

① 《宗玄先生玄论·明取舍章第三十二》,《道藏》第23册,第681页。

② 同上书,第680页。

③ 潘显一:《大美不言——道教美学思想范畴论》,四川人民出版社1997年版,第26页。

④ 《老子道德经河上公章句》卷一《体道第一》,中华书局1993年版,第1页。

⑤ 《太平经》卷四十《乐得天心法第五十四》,《道藏》第24册,第397页。

⑥ 王明:《抱朴子内篇校释·黄白》,中华书局1985年版,第252页。

⑦ 王明:《太平经合校》卷三十五、六十五,中华书局1980年版,第34、228页。

⑧ 潘显一:《大美不言——道教美学思想范畴论》,第26页。

与至道一样至美的境界。这种境界下的人就是道教所称的神仙。在道教思想中,“仙”既是“生”的标志,也是“道”的具体表现和人格化产物,是真、善、美高度统一的化身。故而,道士修道学仙,既是求得生命永恒的过程,也是追求至美境界的过程。

关于神仙是否可以学致的问题,自汉代起已在道教中占有重要地位。道教早期经典之一的《太平经》、东晋著名神仙家葛洪等都认为神仙是可以学致的,而嵇康却在《养生论》中提出神仙是特受异气,秉之自然,不是靠后天学习就可以炼成的。后来,陶弘景在《真诰》中综合两种意见,把神仙分为两种,一种是先天的,“不学道而仙自来也”,另一种则是后天学习培养的,“皆须笃志也”。而吴筠的《神仙可学论》则是对此问题的进一步阐发和总结。

首先,他清楚地指出了学仙修道的动机,即求得长生久视。为此进一步阐述了“生—美”观,指出:“死者,天人之荼毒,孰能黜彼荼毒?拂衣绝尘,独与道邻,道岂远乎,将斯至矣。”^①代表长生的仙是最美的,而死则是最令人恐惧和厌恶的事,要摆脱死的纠缠,人只有“拂衣绝尘”,与道为邻。为什么呢?因为天地万物之间,惟有道才是永恒的存在。所谓“道无兴废而物有存谢”^②。这种万物与“道”在时空存留上的区别,吴筠在《登真赋》中也有相似的咏叹:“悟世促而道永,知名疏而体亲,遂忘机而灭迹,方炼骨而清神。道不予欺兮感通象罔,天必我鉴兮保合元真。”^③一边是短暂的生命瞬间即逝,不可避免地逐渐靠近令人厌恶的死亡;一边是与道相邻,与至道一起成为永恒的存在,孰美孰丑,孰善孰恶,立见分晓。

其次,他指出神仙是存在的,这是神仙可学、长生可求的基础。但学仙分几种情况:“有不因修学而致者,禀受异气也;有必待学而后成者,功业充也;有学而不得者,初勤中堕,诚不终也。三者各有其旨,不可以一贯推之。”^④能否修成首先是由自己的本质决定的。所谓“工者必因其材而施乎巧,学者必有其骨而志乎道,故冰不可镂,愚不可仙,自然之理也。所以神不清骨不峻者,皆非禀阳灵之气也。非禀阳灵之气者必无慕仙之心也。苟有慕仙之心者,未有不夙挺夫仙骨者也”^⑤。具

① 《神仙可学论》,《道藏》第23册,第661页。

② 《崖栖赋》,《全唐文》卷九二五,第9641页。

③ 《登真赋》,《道藏》第23册,第658页。

④ 《宗玄先生文集卷中·神仙可学论》,《道藏》第23册,第659页。

⑤ 《宗玄先生玄纲论·明取舍章第三十二》,《道藏》第23册,第681页。

备了修仙的先天条件,还需要后天坚持不懈的努力,所以吴筠又说:“然则有仙骨不修而可致乎?曰有骨而不学者,亦如有材而无工,故金藏于矿也,不冶而为石,道在于人也,不炼而为凡,虽无骨而不仙,亦不可恃骨而待轻举也。”^①

从初唐到盛唐时期,道教美学经历了一个从建构重玄审美理想(如成玄英)到关注具体审美实践和审美教育(如李荣)的过程,这也是一个由纯哲学思辨向神仙道教复归的过程,在此过程中,很多道教名家,如司马承祯、吴筠,都深受影响,从宗教角度关注修道本身,重视实际修持,重视现实生命,强调长生成仙的理想和审美追求。相对于魏晋名士追求生命自由的放诞作风和初唐重玄学的纯粹思辨,这时的道教美学更具有了现实和务实的特点。所以吴筠特别强调实际修道中的问题。

再次,他还谈到了对炼形与炼性的看法。认为炼形为修身之道,而炼性得修真之妙,二者不可偏废。通过炼性而令神存,是对死亡的超越方式。所谓“当生不悦,将死不惧,翛然自适,忧乐两忘,则情灭而形在,形歿而神存,犹愈于形性都亡,故有齐死生之说。斯为至矣。何为乎不尚仙者也。夫之所以死者,形也。其不亡者,性也。圣人所以不尚形骸者,乃神之宅,性之具也,其所贵者,神性尔。若以死为惧,形骸为真,是修身之道,非修真之妙矣”^②。形亡而神不亡,故此修道者超越死生界限,获得真正的精神自由。而通过炼形来保存形骸,使肉体长生,则是更高层次的要求。在吴筠看来,有形无形是高仙与清灵善爽之鬼的区别。因为有形,才能“见六合之广,三光之明”^③;因为有形,才能身与道合,“升玉京游金阙,能有能无,不终不歿”^④。这种观点实际上与道教注重现实人生的快乐,以“生”为美的审美态度是暗相呼应的,同时也符合这一时期总体上向神仙道教复归的趋势。所以吴筠一再强调:“生者,天地之大德也。所以见六合之广,三光之明者,为吾有形也。若一从沦化,而天地万物尽非吾有,即死者人伦之荼毒也。”因此,不仅要炼性以打破生死的障碍,还要炼形以超越有形无形的障碍;不仅要获得精神上的极度超脱、无惧无待,还要追求长生久视的巨大快乐;这是现实人生乐趣的永恒持续,也是超然世外、非功利的审美态度。通过实际的修炼,“自凡而为仙,自仙而为真,真与道合,谓之神人。神人能存能亡,能晦能光,出化机之表,入太漠之乡,无心而玄鉴,

① 《宗玄先生玄纲论·明取舍章第三十二》,《道藏》第23册,第681页。

② 《宗玄先生玄纲论·长生可贵章第三十》,《道藏》第23册,第680页。

③ 《宗玄先生玄纲论·以有契无章第三十三》,《道藏》第23册,第681—682页。

④ 同上。

无翼而翱翔，嬉明霞之馆，宴羽景之堂，欢齐浩劫而无疆，同太虚而不可量”^①。这是凡人所追求的自由无待、至乐至美境界，也是吴筠所强调的道教终极理想。

为了强调这种理想，对于神仙境界，吴筠写了大量诗、赋予以歌颂、描绘，被收入《道藏》的游仙诗就有 24 首之多。所谓游仙诗，是一种歌咏神仙漫游之情的诗歌作品，其体裁多为五言，句式不一。魏晋南北朝期间，有不少道士、文人写游仙诗，曹操、曹丕、曹植、嵇康、阮籍等都有作品传世，唐代道教隆盛，许多大诗人，如李白、李贺、白居易、李商隐等，也积极创作游仙诗，反映道教生活和神仙境界的诗歌十分繁荣。这些诗歌的作者有的本身就是道士或者具有道教思想的文人，因此作品的思想旨趣与道教的神仙理想完全合拍，虽然有的作者并不信仰道教，但在他们的创作中也反映出对道教神仙意境的追求，可见，道教美学思想极大地影响了唐代的审美文化，道教的审美趣味也极大地影响了当时整个社会的审美趣味。吴筠作为盛唐时期的高道、文士，他的游仙诗充分体现出这一时期的审美文化中崇玄慕仙、尚奇幻、尚超脱的基本特色。从手法上看，则多是结合山水名胜的描写，来表现对道教宗旨的见解和神仙信念。以下试举三首为例：

碧海广无际，三山高不极。金台罗中天，羽客恣游息。霞液朝可饮，虹芝晚堪食。啸歌自忘心，腾举宁假翼。保寿同三光，安能纪千亿。

九龙何蜿蜒，载我升云纲。临睨怀旧国，风尘混苍茫。依依远人寰，去去逾帝乡。上超星辰纪，下视日月光。倏已过太微，天居焕煌煌。

予招三清友，迥出九天上。挠挑绝漠中，差池遥相望。太空含常明，八外无隐障。鸾凤有异翮，冷然恣飘扬。寥寥唯玄虚，至乐在神王。^②

这些诗歌吟咏道事，游仙畅玄，描绘道教神仙胜境，反映道人生活，表现道教的理想世界，充满了神奇瑰丽的想象和文学的浪漫主义色彩。

总之，在对道教以“生”为“美”的审美标准进一步阐发的基础上，吴筠作出了“神仙可学”的论断，并创作大量的游仙诗，以此强化道教的成仙理想，关注现实生命，关注修道实践（审美实践），强调人只要通过自身的努力，就可以实现成仙的人

① 《神仙可学论》，《道藏》第 23 册，第 661 页。

② 《游仙诗》，《道藏》第 23 册，第 665—666 页。

格理想,获得最高的幸福和美感享受,这种对个人生命的重视、对自我意识和个人价值的张扬,相对于中国封建社会对人性的压抑和束缚而言,无疑具有重大的思想文化意义。而道教以“此岸”的现实生活为美,也与西方宗教美学将“美”归于上帝和“彼岸”世界的思想大相径庭,由此,道教对“美”的追求也具有更强的可操作性。可以这样说,“神仙可学”、“即身成仙”,这既是对人的能动性的充分肯定,又反映出打上宗教文化烙印的现实主义的美学思想,是中国文化的人道主义传统中不可或缺的重要组成部分。

二、“道反于俗”的宗教审美观

作为一种宗教,道教的基本思想首先是禁欲的。老子曰:“五色使人目盲,驰骋田猎使人心发狂,难得之货使人之行妨,五味使人之口爽,五音使人之耳聋。是以圣人之治也,为腹而不为目。故去彼而取此。”^①感官声色之类世俗快乐的诱惑、享受使人本末倒置,蒙蔽了对至道终极之美的探求之心。故而,道家、道教从一开始就极力反对世俗的感官之美,提出了以“道”为至美,以与道相合为追求的宗教化审美判断标准。要求修道者务必身体力行,戒绝世俗快乐,全身心投入对至道的精诚探求中,以获得与道合一的极致美感。吴筠在他的《玄纲论》中单列一章为“道反于俗章”,并多次指出“道俗反其情”^②、“清浊殊流,真凡异境”^③,其义也正在于此。

吴筠说:“人耽厚味与华饰,吾不知其所美也。于是远尘境、栖云岑、洁其形、清其心,方冀睹杳冥之状,闻虚寂之音,真人居高以流惠,正气无远而见寻,鉴双景之皎皎,翼万灵之森森,莹丹宫之神光,漱玉池之灵液,修五纬以飞奔,蹈七元而纵历,阳晶晔以景粹,阴滓涣而冰释,体因用而弥和,心有存而转寂,味玄旨以永日,讽灵篇以自怡。”^④道美与俗美是截然不同的,俗人以声色滋味的感官享受为美,而修道者清心洁欲,以得道的逍遥、超脱的快乐为美。在吴筠看来,道美显然是高于俗美的。

首先,世俗之美是短暂的。“以轩冕为得意,功名为不朽,悦色耽声,丰衣厚

① 《老子》第十二章。

② 《宗玄先生玄纲论·以阳炼阴章第十四》,《道藏》第23册,第677页。

③ 《宗玄先生玄纲论·以有契无章第三十三》,《道藏》第23册,第682页。

④ 《洗心赋》,《道藏》第23册,第657页。

味……焉知盛必衰,高必危,得必丧,盈必亏,守此用为深,固置清虚于度外,肯以恬智交养中和、率性通真为意乎?”^①辩证地来看,代表世俗之美的功名利禄、华衣美食,无不变幻无常,得失、盛衰更替频繁,与至道的永恒之美相比,短暂、虚幻的俗美(俗乐)并不值得追求。

其次,对世俗之美的追求往往使人受到伤害,“夫目以妖艳为华,心以声名为贵,身好轻儇之饰,口欲珍奇之味,耳欢妙美之声,鼻悦芳馨之气,此六者皆败德伤性,祇以伐其灵根者也。故有之即可远,无之不足求。”^②又说:“人情之所至爱者,皆道家之所至忌。何也?愚应之曰:夫福与寿,人之所好,祸与夭,人之所恶,不知至爱者招祸致夭,无欲之介福永寿。若斯而过求自害,何迷之甚乎?且燕赵艳色,性之冤也;郑卫淫声,神之喧也;珍饌旨酒,心之昏也;搢绅绶冕,体之烦也;此四者舍之则静,取之则扰,忘之则寿,耽之则夭,故为道家之至忌也。”^③很显然,吴筠是把俗美作为道美的对立面,加以批判和贬斥的。在修道者眼中,世俗的快乐是伪美,甚至根本就不能称之为美,真正的美是至道的特性,而最大的美感是在与道合一的快乐中体会的。

那么,如何辨别真美(道美)与伪美(俗美),如何才能与道合一,获得最大的快乐与美感呢?吴筠指出:“神符性以契道,人应情以丧真。”^④简言之,遵循自然之性便是契道之举,而受情欲支配迷失本性,则丧失真、淳,与道背离。“自然”是至道基本的特征和修道遵循的基本原则。道家、道教崇尚天然,以保持自然、天真的本性为美,老子讲“常德不离,复归于婴儿”^⑤,就是要将人的本性复归到如婴儿一般“真”、“朴”,回归到未受尘世污染的状态。在这种状态下的人是自然的、合于道的,也是符合道家、道教“朴素”的美好人格理想和人格追求的。所以吴筠感叹道:“得失在乎己,而靡由其他,故泰然忘情,美恶不动乎衷者,至人哉。至人哉。”^⑥故提出人应该忘情,灭情,从根本上断绝世俗情欲之乐的诱惑,这样才能保性全真,与道相合。并说:“故生我者道,灭我者情。苟忘其情,则全乎性。”^⑦

① 《神仙可学论》,《道藏》第23册,第660页。

② 《宗玄先生玄纲论·委心任运章第二十三》,《道藏》第23册,第679页。

③ 《宗玄先生玄纲论·道反于俗章第二十八》,《道藏》第23册,第680页。

④ 《洗心赋》,《道藏》第23册,第657页。

⑤ 《老子》第二十八章。

⑥ 《宗玄先生玄纲论·真人为侍章第十八》,《道藏》第23册,第678页。

⑦ 同上。

当然,忘情节欲只是对过度欲望的节制要求。衣食是人生存的基本物质需要,是不可避免的。吴筠也认识到了这一点,故说:“惟衣于食,人之所切,亦务道者之一弊耳。”^①但他同时认为不应该刻意去追求,还是要遵循一切顺应自然的原则。所谓“天地之生禽兽也,犹覆之以羽毛,供之以虫粒,而况于人乎?必在忘其所趣,任之自然尔”^②。凡事只要委心任运,不刻意,不强求,便顺乎自然,与道的精神契合。

毋庸置疑,这种“道反于俗”的审美标准是深深地打着宗教烙印的,它与其他宗教对最高美的看法相似,企图最终超越凡俗,高于凡俗。但决定性的区别在于道教没有把这种绝对的美归于上帝,而是归于“道”。神仙可学,人是可以通过修炼,与道相合的,所以,归根到底,对于“至道”的美学判断,还是落到对修道者人格和人性美的伦理判断中。可以说,在道教美学思想中,始终浸透了中华民族的伦理主义传统,始终强调修道者的道德品行在修道过程中的作用。尤其是隋、唐以后的道教更是注重“内美”,将心性的修炼提到比长生久视更重要的地位,认为如此才能达到至美境界。吴筠对于儒家伦理的吸收、借鉴就是道教美学思想与“世俗化”的伦理美学思想“和光同尘”的典型范例。

他一方面继承道教早期经典《太平经》中“善者致善,恶者致恶”^③的思想,将伦理与仙道联系起来,提出“制恶兴善”^④、“立功改过”^⑤,认为修仙的方法中包含了道德修养;一方面,进一步在《神仙可学论》中,明确地把遵循忠、孝、贞、廉等儒家的伦理标准作为修仙的捷径,认为“至忠至孝至贞至廉……此例自然近于仙道七也。”^⑥这实际上是在道教的伦理美学标准中增加了儒家的内容,把道家、道教对“善”的要求具体到儒家所注重的世俗化社会伦理的方方面面。他的《高士咏》50首,除了赞美广成子、南华真人、冲虚真人等“动与造化游,静合太和息。放旷生死外,逍遥神明域”^⑦的仙人、得道之人,同时还歌颂了伯夷、叔齐、柳下惠、陶渊明等品行高洁、恪守社会伦理规范的历史人物。不仅如此,在《玄猿赋》中,因猿的习性

① 《宗玄先生玄纲论·委心任运章第二十三》,《道藏》第23册,第679页。

② 同上。

③ 王明:《太平经合校》卷一〇八,第512页。

④ 《宗玄先生玄纲论·制恶兴善章第二十一》,《道藏》第23册,第679页。

⑤ 《宗玄先生玄纲论·立功改过章第二十》,《道藏》第23册,第679页。

⑥ 《神仙可学论》,《道藏》第23册,第661页。

⑦ 《高士咏》,《道藏》第23册,第670页。

颇似儒家所谓的君子,吴筠也对其大加褒奖,说:“雨昏则无声,景云则长啸,不践土石,超遥于万木之间,春咀其英,秋食其实,不犯稼穡,深栖远处,犹有君子之性异乎狙獮之伦。”^①

当然,道教美学思想对儒家伦理美学思想的吸收,是有其政治上的原因的。唐高祖说:“父子君臣之际,长幼仁义之序,与夫周礼之教,异辙同归;弃礼悖德,朕所不取。”^②从统治者的角度出发,宗教神学必须严格服从于政治、经济、军事的需要,归根到底是要落实到儒家的纲常伦理上去。从发展道教出发,道教界的有识之士,尤其是这一时期的茅山宗师,如司马承祯、李含光等都充分认识到这一点。而就吴筠一生的政治活动而言,他的思想总体上也是以道家为本,儒家为末,以仁义礼智为“容饰”,以道德为“心灵”的。^③

天宝初,玄宗招吴筠至长安,与语甚悦。玄宗问道法,对曰:“道法之精,无如五千言,其诸枝词蔓说,徒费纸札耳。”^④玄宗深重之。天宝十三年(754),吴筠又献《玄纲论》三篇,将老子的道德观和儒家的仁义思想糅合统一起来,认为道家的道德是根本,儒家的仁义礼智是由此衍生出来的枝节。而当今之世,道德已演变为仁义,所以应该用仁义礼智等手段对人的情性加以约束,以达到恢复道德之本的目的。说:“仁义礼智者,帝王政治之大纲也。”^⑤这种将老子的哲学思想与儒家的治世态度结合的做法,深得统治者赞赏。而糅合儒道,从治国修身角度阐发老、庄思想,也代表了唐代茅山道的理论特色。

总而言之,吴筠一方面坚持“道反于俗”的审美判断标准,一方面又因道教自身发展的需要而吸收世俗化的,尤其是以儒家伦理美学思想为代表的审美判断标准,呈现出将宗教化的审美观与儒家伦理美学思想相结合的特色。

第四节 玄宗的“妙本”观

隋唐五代时期,是中国封建社会的兴盛时期,经济发达、文化开放、国力强盛,

① 《玄猿赋·序》,《道藏》第23册,第659页。

② 《唐会要》卷四十七,上海古籍出版社1991年版。

③ 《宗玄先生玄纲论·明本末章第九》,《道藏》第23册,第676页。

④ 《旧唐书》卷一九二,第4092页。

⑤ 《宗玄先生玄纲论·明本末章第九》,《道藏》第23册,第676页。

宗教也进入了全面发展的繁荣时期。唐代儒、释、道三教鼎立,而唐王室尤以尊道教教祖老子为祖先而抬高其家族地位,武德八年,李渊正式颁了《先老后释诏》,明确规定:“老教孔教,此土先宗,释教后兴,宜崇客礼,令老先、孔次、末后释。”^①认为道教在佛教之上,这使道教在这一时期得到了极大发展,不仅教理教义更为系统丰富,道典整理编纂入藏,而且教徒人数增加,宫观规模扩大,成为唐代的皇家宗教、国教。上自朝廷统治者,下至百官、文人、一般群众,信道者甚众。其中,唐玄宗李隆基就是一个尊道崇祖的典范。

唐玄宗李隆基(685—762),又称唐明皇。太极元年至天宝十五年(712—756)在位。李隆基是高宗李治的孙子,为唐睿宗李旦第三子。他善骑射,通音律、历象之学,擅长八分书,多才多艺。《旧唐书·玄宗本纪》称:“玄宗至道大圣大明孝皇帝讳隆基,睿宗第三子也,母曰昭成圣皇后窦氏。垂拱元年秋八月戊寅,生于东都。性英断多艺,尤知音律,善八分书。仪范伟丽,有非常之表。”^②唐玄宗政治上励精图治,发展文治武功,在他治下的开元(715—714)至天宝(742—755)年间,唐朝进入了长达四十余年政通人和的鼎盛时期,政治、经济、文化的发展都远远超过前代,这为唐玄宗崇道求美的活动提供了强大的物质基础和社会背景。国泰民安,物质上的丰足、精神上的满足使他更为留恋现实人生,而道教所宣扬的长生成仙的理想,正好符合他的需求。他平生笃信道教,登基之后更是崇重祠醮,日夜斋心礼谒老子近30年。不仅御注、御疏《道德经》,认为《道德经》“可以理国,可以保身”^③,更于开元九年和天宝七年,分别向唐代上清派高道司马承祯、李含光等亲受法箓,是个货真价实的道士。他崇尚斋醮,特别爱好各种斋醮乐曲,并亲自组织、参与创作。使“道调”、“道曲”在唐代宫廷盛极一时,这时期的道乐也充分吸收佛教音乐、民间俗乐与宫廷燕乐的营养,为隋唐燕乐曲子的繁荣做出了贡献。其中唐代法曲的代表之作《霓裳羽衣曲》,有多种传说与记载表明是唐玄宗“望仙山”或游月宫闻仙乐所作,并与西凉所进《婆罗门》曲融汇而成。可见,唐玄宗对道教在唐代的发展是颇有贡献的。而研究唐玄宗留下的《道德真经》注疏,对于了解一位封建帝王

的道教思想,尤其是道教美学思想,也有很重要的价值和意义。

① 《续高僧传·释慧乘传》,《大正藏》卷五十,台湾新文丰公司1973年版,第634页。

② 《旧唐书·玄宗本纪》卷八,第3503页。

③ 唐玄宗:《策道德经及文列庄子问》,《全唐文》卷四十,第437页。

一、“虚无者,妙本之体”:道教美学本体论

唐玄宗说:“虚无者,妙本之体,体非有物,故曰虚无。自然者,妙本之性,性非造作,故曰自然。道者,妙本之功用。所谓强名,无非通生,故谓之道。幻体有名,即谓之虚无自然道尔。寻其所以,即一妙本。”^①即是说“虚无”是“妙本”的形状,“自然”是“妙本”的特点,而“道”,是“妙本”的功用。“妙本”这一核心范畴的提出,是唐玄宗在道教哲学和美学本体论上的一大贡献。

老子《道德经》称:“道生一,一生二,二生三,三生万物。”^②又称:“人法地,地法天,天法道,道法自然。”^③从哲学理论的严密和周圆上讲,一个哲学体系只能有一个本体,而老子提出的两个命题却使道教哲学有了两个本体,一是“道”,一是“自然”。《西升经》和《升玄内教经》等道教经典,也一方面认为道是万物的本体,一方面又说“道出于自然”或“道本自然”,这种矛盾和不能自圆其说历来受到佛教学者们的攻击。故而,唐玄宗在自己的理论中提出了“妙本”这一最高范畴,使引发争议的“道”和“自然”都作为“妙本”的特性之一而退到“妙本”身后,在对《道德经》的注疏中,他多次解释“妙本”,说:“朴,妙本也。语其通生则谓之道。论其精一则谓之朴。”^④指出“道”和“朴”分别是“妙本”的“通生”与“精一”两个特性的代称。又说:“道者,虚极之妙用。”^⑤而“虚极者,妙本也。”^⑥在他笔下,“道”作为“妙本”的功用,后退到从属的地位。而“妙本”成为道教哲学的核心范畴。这种提法使道教哲学的本体论更为严密,可以说是对道教哲学本体论的一种推进。

“妙本”同时也是道教美学的核心范畴。在论述“妙”与“道一美”的关系上,有学者从文字学的角度指出,“妙”确有美好的意思,而“道”作为众美之门,更使“道”之“妙”与“道一美”之间产生了紧密的联系。甚至使“道一妙”等同于“道一美”。^⑦因而,“妙本”事实上也是道教美学的最高本体。这样,真正的本体只有“妙本”一个,由此出发去解释说明一切,道教美学的本体论也得以周圆。

① 《唐玄宗御制道德真经疏》卷三,《道藏》第11册,第768页。

② 《老子》第四十二章。

③ 《老子》第二十五章。

④ 《唐玄宗御制道德真经疏》卷四,《道藏》第11册,第774页。

⑤ 《唐玄宗御注道德真经》卷一,《道藏》第11册,第716页。

⑥ 同上书,第722页。

⑦ 参见潘显一《大美不言——道教美学思想范畴论》,第13页。

正如御注第一章中表明的,“道”是虚极妙本的“用”,而“妙本”是万物的根本,也是道教美学的最高本体“道美”。那么,如何体会“道一美”,如何窥见“妙本”呢?老子曰:“常无欲以观其妙。”^①玄宗则更进一步提出“正性”的问题,说:“若常守清静,解心释神,返照正性,则观乎妙本矣。若不正性,其情逐欲而动,性失于欲,迷乎道原,欲观妙本,则见边徼矣。”^②可见,能否“正性”是能否观乎“妙本”的关键。

“道性清静,妙本湛然”^③,所谓“正性”,是指“自然之性”,“清静之性”等“道”所具有的本质性的基本属性。也是人从受生起的自然的基本属性。御注把这些属性统统归于“妙本”的属性,认为是人们应该追求和恢复的。因为“人受生,皆禀虚极妙本。及形有受纳,则妙本离散”,所以必须“绝弃尘境染滞,守此雌静笃厚,则虚极之道自致于身也”^④。这种要求是与老子提出的“无欲观妙”的思想相呼应的,同时,玄宗进一步提出“畏绝俗学”,即抛弃主观知见和先入之见,以免“众生正性荒废,其未有央止之时”^⑤。通过对“正性”的恢复,人得以回归“妙本”,这正是唐玄宗道教美学思想的核心。

唐玄宗以“妙本一道美”作为其道教美学思想的最基本最核心的范畴,他所说的最高的美是至虚的“虚极妙本”。这种“虚无”之美在时间上无终无始,在空间上无边无际,这种无限性使它包含了“空”与“虚”两方面的特点。中国传统美学崇尚空灵美,空中见有,虚中见实,于有限中见无限,同时,因“空”而“灵”,变化万千,生机盎然。这种空灵之美有时也被称为含蓄美,孔衍栻说:“以虚运实,实者亦虚,通幅皆有灵气。”^⑥这种含蓄之美就主要是通过以虚写实来实现的。可以说,中国美学的审美范畴或多或少都与“虚实”、“空灵”、“无”有着联系。唐玄宗讲“虚极妙本”,“妙本”这种虚无的特性正是中国美学范畴体系之本。以中国美学中最有特色的意境理论而言,意境由虚、实构成,而重点在虚。所谓“象”、“味”是实,而“象外之象”、“味外之旨”是虚,也是神韵、灵气所在。实中见虚,以虚为本,虚实相彰。

① 《老子》第一章。

② 《唐玄宗御注道德真经》卷一,《道藏》第11册,第716页。

③ 《唐玄宗御制道德真经疏》卷五,《道藏》第11册,第777页。

④ 《唐玄宗御注道德真经》卷一,《道藏》第11册,第722页。

⑤ 同上书,第724页。

⑥ [清]孔衍栻:《石村画诀·取神》,转引自陈望衡:《中国古典美学史》,湖南教育出版社1998年版,第42页。

同样,中国美学中的形神论、气韵说也是以虚无为本。形实神虚,以形写神。而气韵更是建立在形神统一的基础上,强调对象外之神韵、风度、气势的传达。唐代张怀瓘评顾恺之画之气韵,曾说“其神气飘然在烟霄之上,不可以图画间求”^①。而宋代梅尧臣论诗之气韵也说:“状难写之景如在目前,含不尽之意见于言外。”^②而艺术上的“空白”、“虚静”,“此处无声胜有声”,“道是无情却有情”的传神之笔,也往往能收到言已尽而意无穷的特殊审美效果。

从这些理论来看,老子以“虚无”为本的宇宙观和以唐玄宗为代表的道教学者提出的“虚极妙本”的道家、道教美学思想,对于中国古典美学理论是具有相当大的影响和贡献的。这种“妙本一道美”的美学见解,不仅是道教美学核心范畴的重新确立,也是一种穿越美的表象,直接与大道契合的美学观,是极具生命力的,也为两千年来中国传统美学理论所继承。

二、“自然者,妙本之性”:道教美学审美标准

“自然者,妙本之性,性非造作,故曰自然。”^③唐玄宗对“自然”美的强调,继承了道教美学趣味中最有意味的部分,也是道教“道一美”思想的美学化形态。以老子为代表的道家、道教强调天然状态、原始之美。其“道法自然”的根本原则,直接导致了道教徒对山水林泉之美的热爱。所以道教徒往往隐循山林,其哲学、美学根源正在于道家一道教对自然的崇尚。而道教讲长生久视,飞升成仙,也要求向最高的自然美——“天地之美”学习,认为天地之美体现“道”的大美,老子曰:“天长地久”^④。天地之所以美,就在于它们像道一样永存不坏。这在本质上与道徒对长生久视、肉体永存的追求是一致的。

道教对自然之美的强调,有的时候甚至十分极端。比如道教认为“大成若缺”,“大巧若拙”^⑤,从审美观的角度看,他们认为审美对象即美好事物,应该是“若缺”、“若拙”的,应该外表上像是不完美甚至是有缺陷的,以此强调不刻意追求外表的完整无缺之美,而重在保持自然天真状态下的原生之美。因而,唐玄宗指出

① [唐]张怀瓘:《论顾恺之画》,《中国美学史资料选编》上,第266页。

② 《宋史》卷四四三《文苑传》五,《二十五史》,中华书局1962年版,第6656页。

③ 《唐玄宗御制道德真经疏》卷三,《道藏》第11册,第768页。

④ 《老子》第七章。

⑤ 《老子》第四十五章。

“性非造作”^①。不造作是自然之美的本性,是天然的、不加修饰的美,这正是道家、道教美学思想的精髓所在。而唐玄宗的诗句也恰当地反映出这种对“自然”之美极为崇尚的观点。

唐代帝王多长于做诗,而以太宗李世民、玄宗李隆基的诗最为后世称道。《全唐诗》中存玄宗诗1卷,明代胡震亨称其“藻艳不及文皇(即太宗),而骨气胜之”^②。王世贞《艺苑卮言》也指出其诗“骨气”胜于太宗,并高度评价了《早度蒲津关》中的“春来津树合,月落戍楼空。马色分朝景,鸡声逐晓风”以及《幸蜀西至剑门》中的“翠屏千仞合,丹嶂五丁开”等诗句。玄宗的诗句生动地体现出道家原天地、自然之美的朴素思想和美在天然、不事雕琢的审美境界。

唐玄宗所提倡的“自然”,意味着本然的无伪的“真”,以“真”为美,也是一种人格境界。在注疏中,他用“朴”来表明这种“真”,称:“矜粉绘之工,骋钩绳之妙,小巧也。因材致用,任物成功,不失其宜,大巧也。无所裁割,不见其功,似若朴拙尔。庄子称造化刻雕众形而不为巧也。”^③无所裁割、自然天成的大巧似若朴拙,貌不惊人,但这种“朴”却因体现了“道法自然”的精神而标志着得道的状态和完美人格。所以,玄宗指出:“欲求绝圣弃智,则常见真素;欲求绝仁弃义,则怀抱质朴;欲求绝巧弃利,则当少私寡欲。三绝虽于文不足,四行则修身有余。”^④这是从对自然之美的执着追求中提出的对处世做人的基本要求,要返回人之正性,回归自然之美,必须“见真素,抱淳朴,少私邪,寡贪欲”^⑤。这种“怀抱质朴”的自然状态,就是一种本真之美,也是道家、道教所推崇的人品美和人格美的表现。

作为帝王、统治者,唐玄宗对于自然美的崇尚,不仅表现在对“朴”的人格美的追求上,还表现在以清静无为之道治天下的政治统治术上。他认为淳朴即道,说:“无名之朴,道也。”^⑥并十分推崇“太君以道德清静龙教”,“以无为不言为教”,认为“圣人美无为之风,百姓尚无为之迹”^⑦。在注疏中,他多次表现出对无为之治的重视和强调。说:“设教立法,其迹生弊,既有余怨,则安可为善?则是缮性于俗

① 《唐玄宗御制道德真经疏》卷三,《道藏》第11册,第768页。

② [明]胡震亨:《唐音癸签》卷五,周维德集校:《全明诗话》第五册,齐鲁书社2005年版。

③ 《唐玄宗御制道德真经疏》卷六,《道藏》第11册,第784页。

④ 《唐玄宗御制道德真经疏》卷三,《道藏》第11册,第763页。

⑤ 《唐玄宗御注道德真经》卷一,《道藏》第11册,第723页。

⑥ 《唐玄宗御制道德真经疏》卷五,《道藏》第11册,第777页。

⑦ 同上。

学,以求复其初者尔。若能上化清静,无事无为,人有淳朴之风,迹无余怨之弊,方可为善矣。”^①认为统治者应以无为治天下,而不以言教治天下。同时,认为对无为思想的贯彻首先是从简政宽刑、节欲禁奢开始的,说:“夫无名之朴既将不欲,不欲之欲于此亦忘,则泊然清静,是名了出,君无为而上理,人遂性而下化,不烦教令而天下自正平。”^②于是,先后下了一系列的诏令,如:《禁州县严酷诏》、《戒州县扰民敷》、《简京官为都督刺史诏》、《禁珠玉锦绣敷》、《禁断奢侈敕》、《禁女乐效》等。可以说,开元之治的盛世景象之所以得以出现,与这些政策的制定、实施是有着密切的关系。而除此之外,玄宗更进一步提出,这种对“无为”的运用应该是无意为之,应保持淳朴自然的心境。所谓“知无为而无为者,非至也。无以无为而无为者,至矣。故上德之无为非徇无为之美,含孕淳朴,适自无为。故云而无以为,此心迹俱无为也”^③。

从唐玄宗“妙本一道美”的基本思想,衍生出“自然者,妙本之性”的道教审美标准,由此产生出崇尚山水林泉、天地自然之美的美学趣味以及对“真”、“朴”的人格美的追求和治世方略。而对于修道者自身而言,清静无为,返朴归真,使身心平静、安祥,无欲无求,既是保持审美心境的要求,也是得道与否的自我检验标准。以非功利的审美态度去看待事物,“心与道冥”,正是“妙本一道美”所追求的至美境界。

三、“当则所服皆美”:服饰审美标准

唐玄宗说:“食之甘者在于适,适则所食皆甘;服之美者在于当,当则所服皆美。苟不适当,虽玉食锦衣不足称其甘美也。”^④这个“当”是“适当”、“恰当”的意思。也就是说美在于恰当。换句话说,也可以认为美在于协调或和谐。

道教崇尚自然无为,强调不违背事物本来的运动规律,使万事万物都自适其性。唐玄宗的服饰美论也渊源于此。在他看来,食物与衣着都有个“度”的问题,适度、适当即美,反之,则不美。从服饰美学的角度来讲,这种观点十分符合服饰的实用性要求。首先衣服要符合人体结构,即所谓“量体裁衣”,这样才能便于人体

① 《唐玄宗御制道德真经疏》卷十,《道藏》第11册,第807页。

② 《唐玄宗御制道德真经疏》卷五,《道藏》第11册,第777页。

③ 《唐玄宗御注道德真经》卷一,《道藏》第11册,第732页。

④ 《唐玄宗御制道德真经疏》卷十,《道藏》第11册,第808页。

活动,穿着舒适;同时,服装也要适应季节的变化,冬暖夏凉。实用也即玄宗说的“恰当”。不具有一定实用价值的服装,无论其观赏价值有多高,也不会被人们普遍接受,“当则所服皆美”,不恰当的穿着就怎么说不上美了。当然,唐玄宗这番话还是从宗教的角度出发,突出少私寡欲、自然无为的道教精神。

“服之美者在于当”,这个“当”实际上也是唐玄宗极其强调的“分”。基于道家、道教对天然、朴拙之美的崇尚以及自己所处的统治阶级立场,唐玄宗十分强调“性分”、“天倪”,并称:“乖失天倪者,庄子曰始卒若环真得其端,是谓天均。天均者,天倪也。天倪者,天然之分也。”^①简言之,他认为适合天然之分的东西就是适当的,也是美的。反之则不当,也不美。实际上,这也是与他“自然者,妙本之性”的思想相呼应的。“人身以材器为货,难得之货者,则性分所无,求不可得。云不安本分,矫性妄求,既其乖失天然,所以妨伤道行。”^②万事万物天生就有性分的区别,人亦是如此。“夫不安性分,希慕聪明,且失天真,尽成私盗。今使贤愚袭性,可否用情。既无越分之求自轻难得之货,皆得性分,谁为盗乎?”^③所以应当保持“天倪”,各安其分,不希求分外的东西,认为这样才能人各自足,天下太平。

而要保持“天倪”,最好的办法就是不越分,也即去欲。“无欲故所居则安,化淳故其俗可乐,若逐欲无节,将自不安其居,政苛日烦,焉得复乐其俗。”^④所以,修道人把去欲放在首位。玄宗指出:“兑,爱悦也。目悦色,耳悦声,六根各有所悦,乐则生患,是故塞之,不纵六根爱悦,则祸患之门闭矣。故终身不勤劳矣。”^⑤又说:“人常能无欲无为,至虚至静者,即能近鉴己身之妙道,远鉴至理之精微也。”^⑥很明显,对无欲无为十分推崇。

同时,玄宗更进一步指出,逾分的欲望不仅不美,而且还会带来极大的危害。“夫人之正性,本自澄清,和气在躬,为至柔也。若驰骋情欲,染著代尘,为声色所诱,则正性离散,为至坚也。”^⑦从修道者的角度来讲,“性分所无,求亦不得,妄求难

① 《唐玄宗御制道德真经疏》卷十,《道藏》第11册,第818页。

② 《唐玄宗御制道德真经疏》卷二,《道藏》第11册,第757页。

③ 《唐玄宗御制道德真经疏》卷一,《道藏》第11册,第752页。

④ 《唐玄宗御制道德真经疏》卷十,《道藏》第11册,第808页。

⑤ 《唐玄宗御注道德真经》卷三,《道藏》第11册,第737页。

⑥ 《唐玄宗御制道德真经疏》卷九,《道藏》第11册,第811页。

⑦ 《唐玄宗御制道德真经疏》卷六,《道藏》第11册,第783页。

得,故令道行有所妨伤也”^①,不管是普通人还是修道之人,唐玄宗认为都应该少私寡欲,不逾越“天倪”,回归其天然澄清的正性。

对于欲望之心的消解,玄宗还从美、丑的辩证关系上加以说明。他说:“美善者,生于欲心。心苟所欲,虽恶而美善矣。故云皆知以己之所美为美,所善为善矣,美善无主,俱是妄情,皆由封执有无,分别难易,神奇臭腐以相倾夺,大圣较量,深知虚妄,故云恶已。”^②美与丑、好与坏都不过是主观判断的结果,而人往往因为主观上的欲望(“妄情”)而迷失了自我,也丧失了分辨美丑的能力。因而,提出人应该去欲去奢,以平静的心态来看待事物,看待审美对象。

玄宗“当则所服皆美”的观点强调恰当、协调,不违背天然、不逾越本分。与此相似,古罗马诗人贺拉斯(Horatius,公元前65—公元8年)也曾在其著名的《论诗艺》中提出美的“合式”原则。要求文艺创作应“合情合理”,反对“把不相协调的形象胡乱拼凑在一起”^③,并把和谐、整体的要求推广到艺术风格方面。可见,中、西方对于美在和谐、美在恰当这样的问题是有相当程度的共识的。贺拉斯曾经站在奴隶主贵族的立场反对下层阶级的文艺趣味,认为会破坏“式”,而唐玄宗所讲人生而有性分不同的论调也难免带有维护统治阶级美学趣味,轻视下层百姓的宿命论嫌疑,但应该看到,这种思想客观上也的确有着警示统治者节欲爱民的作用,反映了渴望社会安定、民各安其分的愿望。而从中国美学史的角度来讲也是第一次,明确指出“服之美者在于当”、“当则所服皆美”,可以算是对“美在和谐”的另一种诠释。它既是宗教化的审美标准,又有其独立的美学意义。

总的来说,玄宗时代是我国封建社会的极盛时期,这时的封建统治者励精图治,发展文治武功,而在宗教文化方面也做出了自己的贡献。其中,玄宗“妙本一道美”的思想,确立了以“妙本”为道教美学本体,以“自然”为审美标准的理论。这些思想对中国传统美学中的形神论、空灵说、意境说产生了很大影响,同时,由“自然者,妙本之性”的思路又直接衍生出他对服饰美学标准的见解,即“服之美者在于当”、“当则所服皆美”。作为中国历史上有名的崇道皇帝,唐玄宗有着很高的文化素养,在书法、音乐、诗歌方面都进行了艺术审美实践。其中,他的八分书丰茂英

① 《唐玄宗御注道德真经》卷一,《道藏》第11册,第720页。

② 同上书,第716页。

③ 朱光潜:《西方美学史》上卷,人民文学出版社1979年版,第99页。

特,极能代表盛唐审美文化中刚劲雄强的风格。他所喜爱并亲自参与创作的以《霓裳羽衣曲》为代表的唐代宫廷音乐、道乐,不仅以道教思想为主要内容,更大量吸收婆罗门曲、龟兹乐等域外音乐的元素,体现出唐代审美文化多元化的倾向和兼收并蓄、极富包容性的特点。这种统治者的雄伟魄力与社会上普遍的“豁达阔大之风”^①的结合、个人素养与皇权的结合,有力地推动了盛唐文化的发展和盛唐气象的形成。可以这样说,对于这一时期道教美学思想和审美文化的发展,唐玄宗是功不可没的,他对文化的贡献在于他把一切都审美化了。

第五节 李白的“清真”文艺美学

唐代大诗人李白(701—762),字太白,自号青莲居士。祖籍陇西成纪(今甘肃秦安),先世在隋末因罪徙居西域,故出生于中亚碎叶(今吉尔吉斯斯坦境内),五岁时李白随父迁居绵州(今四川绵阳附近)。李白聪慧过人,遍览群书,从小受到很好的教育,是个“五岁诵六甲,十岁观百家”^②的神童。他任侠好道,酷爱剑术,“击筑饮美酒,剑歌易水湄”^③就是他少年生活的写照。李白二十六岁时离家远游,祖国名山大川几尽游遍,每游必有诗作,而醉中作诗尤为精彩。在诗歌史上与李白齐名的杜甫曾作《饮中八仙歌》,对唐代八位嗜酒如命的名人,包括贺知章、张旭等人做了生动的描绘,其中“李白一斗诗百篇,长安市上酒家眠。天子呼来不上船,自称臣是酒中仙”^④就是李白酒后做诗的风采。天宝初,李白至长安。因贺知章的举荐而受到玄宗皇帝赏识,一度供奉翰林(起草文书)。但据《全唐文》载,因“忤高力士,摘其诗激杨贵妃,帝欲官白,妃辄沮之”^⑤。李白志存报国,却终不得重用。

李白的一生充满浪漫主义色彩,同时也充满悲剧色彩。他空有报国壮志、满腹经纶,晚年时,听说李光弼率大军征讨史朝义,他还准备请缨杀敌,但因病,不得不从投军的路上折回,终留下“天夺壮士心,长吁别吴京”^⑥的余恨。“代宗立,以左

① 鲁迅:《坟·看镜有感》,《鲁迅全集》一,人民出版社1980年版,第203页。

② 《上安州裴长史书》,《全唐文》卷三四八,第3532页。

③ 《少年行二首》之一,《全唐诗》卷一六五,第1708页。

④ 《饮中八仙歌》,《全唐诗》卷二一六,第2259页。

⑤ 《全唐文》卷三四七,第3518页。

⑥ 《闻李太尉大举秦兵百万出征东南儒夫请缨冀申一割之用半道病还留别金陵崔侍御十九韵》,《全唐诗》卷一七四,第1786页。

拾遗召,白已先卒,年六十余”^①。

在中国诗歌史上,李白是道教思想非常浓厚的一位诗人。他一生寻仙访道,自命为长庚星下凡。同时代的贺知章称其为“谪仙人”,后代也尊称其为“诗仙”。青少年时期的李白生长于道风浓郁的蜀地,很小就已接触过道教著作,孙夷中在《三洞修道仪》中称其十五岁时曾受戒于三师,举行过最初的人道仪式。^②李白在《感兴八首》(之五)中也说:“十五游神仙,仙游未曾歇。吹笙吟松风,泛瑟窥海月。西山玉童子,使我炼金骨。欲逐黄鹤飞,相呼向蓬阙。”大约二十岁时,他还从道士那里接受长生箓。诗云:“仙人抚我须,结发(二十岁)受长生。”^③李白一生出入道观,结交道友。他平生所写第一首传世诗歌就是《访戴天山道士不遇》。他与道士元丹丘交好三十年,一起寻仙访道,炼丹拜师。而与高道司马承祯的相见,更使他获得这位道教界权威人士“有仙风道骨,可与神游八极之表”^④的赞许,因而写下《大鹏遇希有鸟赋》,以大鹏自况。天宝四年,李白正式接受道箓,加入道士行列。据李阳冰《草堂集序》载:“就从祖陈留采访大使彦允,请北海高如贵天师授(道箓)于齐州紫极宫”,行了正式的授箓仪式。此后,李白又访道北上,请盖寰道士为他书写真箓。晚年时期的李白,对道教信仰更加虔诚,醉心于炼丹服砂。可以这样说,李白的壮游活动同时也是寻仙访道的活动,收入《李太白集》的诗文在这方面有大量真实的反映。

李白既是中国诗歌史上著名的诗人,又是醉心神仙生活的道士,他的美学思想是道教美学史上一个不可或缺的环节。当然,李白不是一位诗论家,他的美学主张主要还是通过诗歌来传达的。他所提出的诗贵“清真”的文艺美学主张,游仙生活中所表现出来的道教自然美的眼光,以及一生坚持的以“真”为美的人格理想,都是对道教美学史的有益补充,对于研究中国古代诗歌、古典美学也是十分有意义的。

一、诗贵“清真”的文艺美学主张

李白的诗歌是唐代诗歌艺术的高峰,也是中国古典诗歌艺术的高峰。而唐代

① 《全唐文》卷三四七,第3518页。

② 参见罗宗强“李白的神仙道教信仰”,载《中国李白研究》(1991年),江苏古籍出版社1993年版。

③ 《经乱离后天恩流放夜郎忆旧游书怀赠江夏韦太守良宰》,《全唐诗》卷一七〇,第1751页。

④ 《大鹏赋并序》,《全唐文》卷三四七,第3523页。

的美学思想最为集中地表现在诗歌艺术之中,正如郑振铎先生所说:“白的诗,纵横驰骋,若天马行空,无迹可寻;若燕子追逐于水面之上,倏忽西东,不能羁系。有时极无理,像‘白发三千丈’,有时又似极幼稚可笑,像‘愿餐金光草,寿与天齐倾’,但那都无害于他的诗的纯美。他的诗如游丝,如落花,轻隽之极,却不是言之无物;如飞鸟,如流星,自由之极,却不是没有轨辙;如侠少的狂歌,农工的高唱,豪放之极,却不是没有腔调。他是蓄储着过多的天才的。随笔挥写下来,便是晶光莹然的珠玉。在音调的铿锵上,他似尤有特长。他的诗篇几乎没有一首不是‘掷地作金石声’的。尤其是他的长歌,几乎个个字都如‘大珠小珠落玉盘’,吟之使口齿爽快,若不可中止。”^①李白将中国古典诗歌之美发展到极致。

当然,李白的诗中最能体现其美学思想的还要算以下二首《古风》:

其一

大雅久不作,吾衰竟谁陈?王风委蔓草,战国多荆榛。龙虎相啖食,兵戈逮狂秦。正声何微茫,哀愁起骚人。扬、马激颓波,开流荡无垠。废兴虽万变,宪章亦已沦。自从建安来,绮丽不足珍。圣代复元古,垂衣贵清真。群才属休明,乘运共跃鳞。文质相炳焕,众星罗秋旻。我志在删述,垂辉映千春。希圣如有立,绝笔于获麟。^②

其二

丑女来效颦,还家惊四邻。寿陵失本步,笑杀邯郸人。一曲斐然子,雕虫丧天真。棘刺造沐猴,三年费精神。功成无所用,楚楚且华身。大雅思文王,颂声久崩沦。安得郢中质,一挥成风斤。^③

这两首诗充分表达了李白崇尚天然、自然的艺术审美观,同时,也肯定了道家、道教“尚真”的美学思想。“圣代复元古,垂衣贵清真”,“一曲斐然子,雕虫丧天真”。所谓“清真”、“天真”指的都是自然、本色。

如果说李白在人生哲学上具有中国知识分子“达则兼济天下”的儒家政治抱

① 郑振铎:《插图本中国文学史》第2册,作家出版社1957年版,第319页。

② 《全唐诗》卷一六一,第1670页。

③ 同上书,第1676页。

负,那么,在艺术主张或者说美学思想上,还是以道家一道教为主导地位的。儒家美学以善为美,而道家一道教美学尚真,认为美在自然、无为。庄子曰:“天地有大美而不言”^①。天地之所以美,因为天地有生成之功,四时有分明的规律,万物有形成的道理。圣人效法天地之美,无为顺物,即达到与天地看齐的圣人境界。天地这种自然无为的本性体现了“道”的根本特征。所以庄子提倡法天贵真,借渔父之口批评孔子所倡导的世俗人为的“礼”,就是要肯定美在真,谓圣人效法天然,崇尚真诚。一方面效法天的真实本性,天地自然,素朴无为;一方面真的表达也是一种自然的流露,不假于物,不事雕琢。这种“法天贵真”的思想对中国文艺理论和文艺创作影响极大,李白的诗文创作就可以从中找到源头。

对道家这种“道法自然”、“法天贵真”的美学观,后世道教徒作了理论上的进一步阐发。《无上秘要》称:“自然者,道之真也;无为者,道之极也;虚无者,德之尊也;淡泊者,德之宫也……人为道能自然者,故道可得而通;能无为者,故生可得而长……是故凡人为道,当以自然而成其名。”^②道教将老、庄美学思想中的“自然”趋向与修炼意义上的“无为”、“清静”要求结合,但在美学趣味上还是完全一致的。“‘道’之美就是‘自然’风格的美,即‘真’,‘真’即本性的、不加修饰的美。”^③

继承道家一道教对“真一美”的崇尚,李白提倡文艺创作中的天然、清真之美。他强烈反对齐梁间彩丽竞繁的浮艳文风,批判那种内容空洞、格调低下、一味追求形式上浮艳的作品。所以咏叹:“自从建安来,绮丽不足珍。”而“丑女来效顰,还家惊四邻,寿陵失本步,笑杀邯郸人”一句用了“东施效顰”和“邯郸学步”两个典故,其意也在批评那种一味摹仿别人,丧失本色天真的艺术创作。东施本来或许并不丑,但她矫揉造作,虚假效仿,造成效顰之丑;而西施捧心之美正在于她不事人工雕饰的自然本色。李白《古风》的思想既是对《庄子·天运》的继承,同时,也是从文艺创作本身的角度对返璞归真的倡导。

在《经乱离后天恩流夜郎忆旧游书怀赠江夏韦太守良宰》一诗中,李白进一步表达了自己对“清真”之美的崇尚:

① 《庄子·知北游》。

② 《无上秘要》卷一百《入自然品》引《妙真经》,《道藏》第25册,第294—295页。

③ 潘显一:《大美不言——道教美学思想范畴论》,第122页。

览君荆山作,江、鲍堪动色。
清水出芙蓉,天然去雕饰。^①

作为一种审美理想,“清水出芙蓉,天然去雕饰”的实质就是“真”。从创作的角度讲,“清真”之美,美在艺术家感情的真挚、心地的真诚。李白的诗作从不掩饰自己的情感,敢爱、敢恨、敢怒、敢怨,其情沛然而起,不加掩饰,因而无比真诚感人。李白“一斗诗百篇”就是一种凭才气、灵感和自然真情而创作的心理状态。清代诗论家赵翼对这种天真的创作心理十分赞赏,他说:“(李白)其神采必有迥异乎常人者,诗之不可及处,在于神识超迈,飘然而来,忽然而去,不屑于雕章琢句,亦不劳劳于镂心刻骨,自有天马行空,不可羁勒之势。”^②这种脱口而出、少加斟酌的创作状态就是李白所崇尚的天真,不管是“将进酒,君(一作‘杯’)莫停”^③的豪放,还是“我寄愁心与明月,随君直到夜郎西”^④的缠绵,都是艺术家真诚、直率之心的展露。

这种情感上的真挚,事实上也是道教以“真”为美的理想人格的体现。李白一生以求仕报国和学道成仙为目标。对于这两点,他从不掩饰,在《代寿山答孟少府移文书》中,他说:“近者逸人李白自峨眉而来,尔其天为容,道为貌,不屈己,不干人。巢由以来,一人而已。乃蚪蟠龟息,遁于此山。仆尝弄之以绿绮,卧之以碧云,嗽之以琼液,饵之以金砂。既而童颜益春,真气愈茂,将欲倚剑天外,挂弓扶桑。浮四海,横八荒,出宇宙之寥廓,登云天之渺茫。俄而李公仰天长吁,谓其友人曰:吾未可去也。吾与尔,达则兼济天下,穷则独善一身。安能餐君紫霞,荫君青松,乘君鸾鹤,驾君虬龙,一朝飞腾,为方丈、蓬莱之人耳,此则未可也。乃相与卷其丹书,匣其瑶瑟,申管、晏之谈,谋帝王之术。奋其智能,为辅弼,使寰区大定,海县清一。事君之道成,事亲之义毕,然后与陶朱、留侯,浮五湖,戏沧州,不足为难矣。”^⑤达则兼济天下,穷则寻仙访道,这种直白的袒露,充分体现出他心地的真诚。

现实生活中,报国的理想屡屡受挫,但诗人的气节却从未更改,他说:“安能摧

① 《全唐诗》卷一七〇,第1752页。

② [清]赵翼:《瓠北诗话》,人民文学出版社1963年版,第3页。

③ 《将进酒》,《全唐诗》卷一六二,第1682页。

④ 《闻王昌龄左迁龙标遥有此寄》,《全唐诗》卷一七二,第1769页。

⑤ 《代寿山答孟少府移文书》,《全唐文》卷三四八,第3535页。

眉折腰事权贵,使我不得开心颜”^①,又说:“仰天大笑出门去,我辈岂是蓬蒿人”^②,得意、自信、希望等诸多情感都活生生地展现在读者面前。《酉阳杂俎》载:“李白名播海内,玄宗于便殿召见,神气高朗,轩轩然若霞举,上不觉亡万乘之尊,因命纳履。白遂展足于高力士,曰:‘去靴。’力士失势,遽为脱之。”这些大诗人的生活片断充分反映出他不畏强权、单纯如孩童的天真。这种个人生活中的“真”与文艺创作相结合,就使“清真”之美与人生境界接通,产生出清新自然、浑然天成的艺术珍品,也体现出真挚、朴拙的人格之美。

李白一生写诗长达四十年。从第一首传世之作《访戴天山道士不遇》,到最后一首《临路歌》,气魄博大、感情充沛、天才横溢。所以杜甫称赞说:“落笔惊风雨,诗成泣鬼神。”^③应该说,作品的成功与他个人真诚、率直的人格魅力是分不开的。

从欣赏的角度讲,“清水出芙蓉”也肯定了真诚、自然的美学价值。因为情感的表现如果虚假掩饰,必定不能感发人心。正如鲁文忠先生所说:“真情在内而形于神外的,则会无声而哀,未笑而和,以己心动人之心,以己情动人之情,是无需外饰做作的。”^④

从作品自身来讲,“清真”美主要体现为风格上的清新自然。“清水出芙蓉”的美,清纯、率真、自然,生机盎然,具有这种风格的作品受到历代诗评家推崇。明代谢榛说过:“自然妙者为上,精工者次之。”^⑤清代薛雪也说:“不去纤响,惟务雕绩,仅同百衲琴,拼凑虽工,胶滞清音,究非上品。”^⑥李白在《明堂赋》中称:“丽不及素”^⑦,也是对淡雅、清新之风的肯定。

李白所崇尚的“清真”、自然的诗风,在晚唐司空图的《二十四诗品》中,得到了理论上的继承和系统化。司空图在《与李生论诗书》中说:“直致所得,以格自奇。”要求诗歌直抒胸臆,自然流露,表现出对自然、冲淡的艺术风格的崇尚。当然,司空图所处的晚唐与李白所处的盛唐毕竟不同,晚唐政治动乱,使司空图的冲淡自然较之李白的清真自然,更添一派淡远的隐逸之风。

① 《梦游天姥吟留别》,《全唐诗》卷一七四,第1780页。

② 《南陵别儿童入京》,《全唐诗》卷一七四,第1787页。

③ 《寄李十二白二十韵》,《全唐诗》卷二二五,第2430页。

④ 鲁文忠:《中国美学之旅》,长江文艺出版社2000年版,第94页。

⑤ [明]谢榛:《四溟诗话》,《历代诗话续编》下,中华书局1993年版,第1229页。

⑥ [清]薛雪:《一瓢诗话》,《全唐文》卷三四七,第3519页。

⑦ 同上。

总的来说,李白所倡导的“清真”之美在艺术境界上以道家一道教崇尚自然无为的思想为源头,尤其是继承了庄子“法天贵真”的思想。南朝钟嵘《诗品》曾指出诗歌作品的两种风格:“谢(灵运)诗如芙蓉出水,颜(延之)诗如错采镂金。”李白的“清真”美无疑是对“芙蓉出水”一脉的发扬,而更甚于谢诗。整个盛唐时期,不仅以李白的诗为代表,岑参、高适、王昌龄、孟浩然、韦应物等人的诗作也是如此,自然清新,仿若天成。可以说“清水出芙蓉”正是盛唐时期社会普遍的审美理想。

二、寄情山林的道教美学趣味

李白一生好壮游,他历遍祖国大好河山,而游仙访道更是其中的重要内容。

还在蜀中时,李白就访过不少道教名山,如峨眉山、青城山、戴天山、紫云山等。其中,峨眉山为道教第七洞天,而青城山亦为道教圣地,传为张天师所治处。杜光庭《洞天福地岳渎名山记》将其载为道教十大洞天之第五洞天,名宝仙九室之洞天。开元十三年(725),李白经巴渝、出三峡,出游襄、汉,吞金服砂,“云卧三十年,好闲复爱仙。篷壶虽冥绝,鸾鹤心悠然。归来桃花岩,得憩云窗眠”^①就是他此时生活的写照。开元十八年,李白入长安,隐居终南山,以待征召,这时结识了玄宗胞妹、著名女道士玉真公主。求仕受挫后,他又与道友元丹丘憩隐嵩山,在这里寻访女道士焦炼师^②,炼丹求仙。开元二十三年,李白又携元丹丘共赴随州,拜高道胡紫阳^③为师,修习上清派内丹之术。随后,从故御道登泰山,写下《游泰山》六首,表现了对神仙世界的渴慕之情。是年秋,他二游会稽,据《旧唐书·文苑列传》载,“天宝初,客游会稽,与道士吴筠隐于剡中”^④。此后,李白在天台山采药、服丹,又从天台山被召入翰林。

天宝三年(744),李白被唐玄宗“赐金放还”,从政之梦破灭,于是更加寄情山水、热衷炼丹,于齐州(山东济南)紫极宫正式受箓入道。安史之乱后,李白在庐山炼丹服饵,与庐山屏风叠之北的李林甫之女李腾空为邻,并写有《送内寻庐山女道士李腾空二首》,其中有“水舂云母碓,风扫石楠花。若恋幽居好,相邀弄紫霞”的诗句。

① 《安陆白兆山桃花岩寄刘侍御筵》,《全唐诗》卷一七二,第1766页。

② 《赠嵩山焦炼师》,《全唐诗》卷一六八,第1739—1740页。

③ 胡紫阳,师从唐代高道李含光,为司马承祯再传弟子。李白撰有《汉东紫阳先生碑铭》。

④ 《旧唐书》卷一九七,第4083页。

就李白一生的壮游和寻仙访道而言,他所钟情的地方大多是风景秀丽、山清水秀、与世隔绝的山林。这种山林之好既是宗教修炼活动的需要,同时,也反映出道教原天地自然之美的美学趣味。

自春秋时期起,人们对自然的审美关系,已经不再像原始先民一样仅仅是生产对象与成果之间的直接功利关系,而开始注意到自然山水景物与人的品德方面的联系。孔子曰:“知者乐水,仁者乐山。知者动,仁者静。知者乐,仁者寿。”^①就是以山、水来譬知者与仁者的两种品质特征。而以老、庄为代表的道家思想则是从自然、无为的角度来赞颂天地自然之美,庄子甚至将这种自然展露的美视为“至美”,说“素朴而天下莫能与之争美”^②。这可以说是后世崇尚山水自然之美的源头。

唐、宋以后,道教对自然山水之美更为关注。修道也更多地选择山明水秀的地点。《太上洞玄灵宝真一劝戒法轮妙经》指出:“下士修身断情忍色,服御养身;远弃荣丽,栖憩幽林,爱山乐水,耽玩静真;淡泊守固,绝谷休粮,长斋念道,过中不餐;端坐则与师宝相对,出入则与鸟兽为群;孤旅岩穴,独景空山;思不慕归,悲不悼形;契阔林涧,怡神拟餐;面有饥容,心如怀丹;难苦备婴,玄有和颜;见试不恐,心静敬安。如之之行,上感虚皇,九生九灭,志愿不退,执固殊坚,克得变化,乘空飞行,游宴五岳……”^③空山、岩穴、幽林的奇险、峻逸、秀丽是修道者所喜爱的,因为它们是天地自然之美的具体展现,在山水之间颐养性情,自得其乐,使修道者的心胸、品格与自然山水相和谐,体现出返朴归真的真性情与追求自由、拥抱自然的活泼泼的赤子之心。

从道教修炼的角度看,选择山林的主要目的的确与修炼的要求有关。但这并不排除修炼过程中所产生的审美因素。首先,修道者进入山林,可以远离凡尘人世,避免俗事打扰,获得一个相对清静的修炼环境。但同时,在道教看来,清静(包括清静的环境)本身就是一种美。《老子想尔注》曰:“道常无欲,乐清静。”^④有道之士心存出世之想,便隐居山林,养性存真,不仅求得清静,同时也更容易契道。这种契道之心的获得,在一定程度上超越了对自然之美本身的欣赏。道家一道教历来十分强调审美主体的主观因素在审美活动中的决定性作用。因而认为,对自然美

① 《论语·雍也》,《中国美学史资料选编》上,中华书局1980年版,第16页。

② 《庄子·天道》。

③ 《太上洞玄灵宝真一劝戒法轮妙经》,《道藏》第6册,第171页。

④ 饶宗颐:《老子想尔注校笺》,香港苏记书庄1956年版,第4页。

的欣赏,很大程度上也取决于鉴赏者的审美心情和态度。李白说:“浮四海,横八荒,出宇宙之寥廓,登云天之渺茫。”^①这种契道的心情比真实的自然山水之美更为美妙。

其次,炼丹所需的药物往往生长于高山密林,需要翻山越岭采集。李白的《古风》之四就反映了他采集炼丹药物、烧炼金丹的过程:“吾营紫河车,千载落风尘。药物秘海岳,采铅青溪滨。时登大楼山,举手(一作“首”)望仙真。羽驾灭去影,飚车绝回轮。尚恐丹液迟,志愿不及申。徒霜镜中发,羞彼鹤上人。”^②晚年时期的李白翻山越岭,不辞辛苦,只为找到炼丹所用的紫河车,这种行为表面上带着强烈的功利目的,但从根本上讲,还是为了长生成仙这个“至美一至乐”的最终归宿。它超越了对世俗间平凡琐事的苦、乐感受,直接指向宗教信仰范畴里最终极的、最高的美学需求。

第三,幽静的山林环境不仅为炼丹所需的原材料,如药物、矿石提供生长环境,同时,也满足了保密的需要。须知道教的秘方是不能轻易外泄的,如果所传非人,将会受到“一身风刀之诛,九祖同酆山之罚”^③的严厉惩罚。同时,这种私密的要求也是道家、道教推崇“阴”、“私”、“隐密”之美的表现。庄子推崇不言之美,李筌也在《黄帝阴符经疏中》说:“天者,至道也。言至道包含万类,幽深恍惚,无有形段,不可窥测,是名至私。私者,隐匿之义也。能于杳冥之中,应用无穷,生成万物,各具形体,随用立名,乃至公也。”^④可见,“隐密”、“守静”这一类的概念本来就是道家一道教美学所倡导的,而修道者也从这种隐密的修炼过程中获得极大的审美快感和乐趣。

可以这样说,李白所寄情的山林既是他壮游生活的一部分,也是他仕途失意时的隐居之所,同时对于他这样的修道者而言,山林也提供了必要的修炼环境,其中所包含的审美因素和爱山乐水的道教美学情趣都是十分有意味的。

综上所述,自春秋时期起,儒、道两家都已注意到人与自然之间除了功利关系之外的审美关系,尤以老、庄对天地自然之美的崇尚使后来的玄学、道教思想受到深远影响。魏晋时期,由于玄学的发展,自然美成为人们自觉的审美对象。山水

① 《代寿山答孟少府移文书》,《全唐文》卷三四八,第3535页。

② 《古风》,《全唐诗》卷一六一,第1671页。

③ 《上清灵宝大法》,《道藏》第31册,第545页。

④ 《黄帝阴符经疏卷下·强兵战胜演术章》,《道藏》第2册,第744页。

诗、山水画、山水游记蓬勃兴起,其潇洒的风度、张扬的个性都离不开道家一道教的思想底蕴。“道”与“玄”在传统美学思想中的扩张,也促成了一代文风的转变。唐代以后,道教的爱山乐水思想发展到另一个高峰,李白从文艺美学的角度,提出“圣代复元古,垂衣贵清真”的主张,实质上也是对谢灵运、陶渊明创作的继承、发扬。同时,在个人游仙访道的壮游生活中,他也以回归自然的方式,做出了个人的美学实践,充分体现出道家一道教寄情山林的美学趣味。

第六节 李筌《阴符经》注疏的美学思想

李筌,号达观子,陇西(今甘肃境内)人,生卒年不详。大约活动于唐玄宗至肃宗时期,但不为正史所载,故生平事迹不可考。唯《集仙传》称其仕至荆南节度副使、仙州刺史,晚唐范摅《云溪友议》卷上称:“李筌郎中为荆南节度判官,集《阆外春秋》十卷,后为邓州刺史。”又宋人晁公武《郡斋读书志》卷七载李筌曾撰《中台志》,称其于肃宗上元年间(760—761年)自进表。综合各家说法,李筌很有可能曾在唐玄宗及肃宗朝为官,但其后踪迹飘渺,难以考定,按《神仙感遇传》的说法,是“竟入名山访道,不知其所终”^①。

据唐宋人记载,李筌的著作主要有《太白阴经》十卷、《中台志》十卷、《阆外春秋》十卷和《阴符经注》等。其中,欧阳修《新唐书·艺文志》除著录前三种外,还有《青囊括》一卷、《六壬大王赋歌》十卷、《孙子注》二卷、《骊山母传阴符玄义》一卷,并在《骊山母传阴符玄义》一卷下注云:“筌,号少室山达观子,于嵩山虎口岩石壁得《黄帝阴符》本,题云:‘魏道士寇谦之传诸名山。’筌至骊山,老母传其说。”^②杜光庭的《神仙感遇传》也有类似记载。《正统道藏》及上海书店本《道藏》中现存题名为李筌的《黄帝阴符经疏》三卷和宋代袁淑真所收《黄帝阴符经集解》。前者较后者中的李筌注更为清晰。据刘师培《读道藏记》考证,认为《黄帝阴符经疏》中的疏实为袁淑真所作,唯注出自李筌之手。而按《中国道教史》第2卷的看法,认为《阴符经疏》的注文与疏文在义理上是一致的,所以认为注疏均为李筌所作。^③我

① 《神仙感遇传》,《道藏》第10册,第885页。

② 《新唐书》,第1521页。

③ 卿希泰主编:《中国道教史》第2卷,四川人民出版社1996年版,第251页。

们采纳后一种观点,由《黄帝阴符经疏》三卷去考察李筌的美学思想。

作为“全真六经”之一的《阴符经》,行文诡譎,思想丰富,故堪与《道德经》、《文始经》、《南华经》、《冲虚经》等道教主经和谭峭《化书》并提。从《阴符经》注疏着手,去挖掘道教的审美心态论、创作技巧论和辩证美恶论,不仅对研究李筌本人的思想很有助益,对于梳理道教美学思想在一些关键问题上的认识也是必要的。

一、“至乐至静”:审美心态论

至乐者,非丝竹娱乐之乐也。若以此乐,必无余。故家语云:至乐无声而天下之人安……无所忧惧,自然心怀悦乐,情性怡逸,逍遥有余。岂将丝竹欢宴之乐而方比此乐乎?至如古人鼓琴拾穗、行歌待终,故曰至乐性余也。至静则廉者,既不为小人丝竹奢淫之乐,自保其无忧无虑之欢,如此则不为声色所挠,而性静情怡神贞志廉也……故谓至乐至静也,人能至静可致神通,是名至静则廉也。^①

李筌不认同“丝竹娱乐”等艺术之美,而推崇“至静”之美,认为“至静”才是“至乐”,即是说最大最强烈的审美感受来源于“至静”。从审美主体的角度出发,“至静”是指主体的心态“无所忧惧”、“不为声色所挠”,故能“心怀悦乐,情性怡逸,逍遥有余”。

在中国古典美学传统中,“静”是审美心境的重要特点之一。所谓“至尚廉静则心无忧惧,情怀悦乐而逍遥有余”^②,这种无忧无虑、不被外在感官声色所牵绊的审美心态,便于对感情的陶冶、理智的提炼,而且“静”在中国美学的艺术创作和欣赏理论中,也是一种极高的美学品格。尤其是中唐以后,还与“逸”、“妙”、“神”这些概念相联属,成为词境的写照。一般来讲,至静是与至虚的审美心境相联系的,老子说:“致虚极,守静笃。”^③而“虚静是一种弱型的、松弛的、愉快的、简单的情绪状态。这种情绪状态在艺术构思中的好处是多方面的”^④,可以说,虚静的审美心

① 《黄帝阴符经疏卷下·强兵战胜演术章》,《道藏》第2册,第743—744页。

② 同上书,第743页。

③ 《老子》第十六章。

④ 陈望衡:《中国古典美学史》,第63页。

态是审美主体感知、把握、观照天地之大美、至道之大美的必不可少的前提。排除外部世界的一切干扰,精专于崇道求美,使主体处于绝对的虚静状态,才能专心于审美活动,感知人生命的自由发展和宇宙万物的自然之美。所以李筌说:“至乐至静也,人能至静可致神通。是名至静则廉也。”^①

而要实现这样一种“至静”的审美心态,李筌认为审美主体需要心的修养,由此提出了自己的审美教育思想。

首先,应培养其“精专”。

李筌说:“人眼贪色则耳不闻正声,听淫声则目不睹正色,此视听二徒俱主于心也。”^②这实际上揭示了一条重要的艺术美学规律,即艺术感官之间是有着相互影响的。又说:“人九窍俱邪,皆能生患,在于要者,耳目口也。切使谨慎,无令祸生。”^③现代审美心理学普遍认为视、听为主要的审美器官,触、嗅、味只是辅助器官。李筌提出从眼、耳、口着手杜绝欲望,实际上是认识到了它们作为审美器官的重要性,这与现代审美心理学的看法十分相近,在当时可以说是难能可贵的。

古代以心为思维之官,李筌把耳、目等感官作用的原因归结于心,说:“夫人心主魂之官,身为神之府也。”^④在此基础上,提出了修心的目标:

绝利者塞耳则视明,闭目则听审,务使身心不乱,主事精专也。^⑤

认为“戒目收心”^⑥、少私寡欲,能使修道者“身心正定,耳目聪明,举事发机,比常十倍”^⑦。从“盗机”的角度看,心的“精专”使人体物入微,更能正确认识自然规律、把握利用自然的时机,取得事半功倍的效果。从审美的角度看,审美主体心无旁骛,全神贯注于审美对象,这是身心进入“至静”、忘我境界的基础。

其次,强调“守中”、“合宜”。

① 《黄帝阴符经疏卷下·强兵战胜演术章》,《道藏》第2册,第744页。

② 同上书,第742页。

③ 《黄帝阴符经疏卷上·神仙抱一演道章》,《道藏》第2册,第738页。

④ 同上书,第737页。

⑤ 《黄帝阴符经疏卷下·强兵战胜演术章》,《道藏》第2册,第742页。

⑥ 同上书,第743页。

⑦ 同上书,第742页。

在《阴符经》注疏中,李筌多次指出“适其中道”^①、“知分合宜”^②、“处中则吉”^③。又说:

夫能栖神静乐之间,谓之守中。六情不染,二景常然。^④

如果说“知分合宜”尚可理解为是强调日常生活中的合宜、适度,那么,“栖神静乐之间,谓之守中”,则明确对审美情感的节制有度提出了要求。《礼记·中庸》云:“喜怒哀乐未发谓之中,发而皆中节谓之和。中也者,天下之大本也;和也者,天下之大道也。致中和,天地位焉,万物育焉。”孔子曰:“乐而不淫,哀而不伤。”^⑤这些思想都是要求艺术所表达的以及激发读者的情感应该有所节制,适当而不过分。认为只有这样的艺术,才是具有审美性的。而道教美学思想亦深受“中和”美学观影响,如唐代崇道皇帝李隆基就提出了“当则所服皆美”^⑥,而后来唐末五代的道教学者杜光庭亦提出“天然之分也”^⑦。正是在此意义上,李筌的“守中”思想体现出唐代道教美学思想援儒入道的显著特色。

通过对“精专”和“守中”的强调,李筌完善了其审美主体的修养理论,为创造“至乐至静”的审美心态奠定了基础。由于“精专”和“守中”,“道德之士心无邪妄,虽耳目闻见万种声色,其心正定,都无忧悦贪著之心,与无耳目不殊”^⑧,审美主体便能“心平性正”^⑨,因心境之虚空至静而无所不知,无为而无不为之。正如后来唐末五代的道教学者谭峭所说:“游云无质,故五色含焉;明镜无瑕,故万物象焉。”^⑩艺术鉴赏者因无欲无求、不偏不倚而获得了真正的艺术美的享受。同时,保持审美的虚静心态在艺术创作中也是对创作者本身的要求。许多至美的艺术珍品正是艺术家在虚静的审美心态下灵感迸发而创造出来的。张彦远在《历代名画记》中指

① 《黄帝阴符经疏卷中·富国安人演法章》,《道藏》第2册,第741页。

② 《黄帝阴符经疏卷下·强兵战胜演术章》,《道藏》第2册,第744页。

③ 《黄帝阴符经疏卷中·富国安人演法章》,《道藏》第2册,第740页。

④ 《黄帝阴符经疏卷下·强兵战胜演术章》,《道藏》第2册,第744页。

⑤ 《论语·八佾》,杨伯峻:《论语译注》,中华书局1980年版,第31页。

⑥ 《唐玄宗御制道德真经疏》,《道藏》第11册,第808页。

⑦ 《道德真经广圣义》,《道藏》第14册,第373页。

⑧ 《黄帝阴符经疏卷中·富国安人演法章》,《道藏》第2册,第742页。

⑨ 《黄帝阴符经疏卷下·强兵战胜演术章》,《道藏》第2册,第744页。

⑩ 《化书》卷一《道化·游云》,《道藏》第23册,第591页。

出:“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?所谓画之道也。”^①也正是在此意义上,李筌指出:“乐在安静。”^②

当然,对于道教学者而言,“精专”、“至静”的最终指向,还是要以内在精神的修养去实现长生久视的宗教目标、感受成仙悟道的“至乐”。但从道教美学的角度看,以内心修养为基础的“至乐至静”观,把虚玄的宗教审美追求拉回到现实人生的道德修养上,使修道者崇道求美的活动更具有可操作性。就《阴符经》及其注疏思想而言,这种道德修养主要还是通过君子(修道者)开动心中“习善之机”^③,以此滋养自己的本性,获助“盗机”,最后与道契合,“窃其深妙”^④,修成神仙。落脚点还是在以善为美的道教伦理美学标准上。这种标准与《阴符经》的“盗机”论结合,在唐代道教美学思想中可谓独具一格。

二、“神妙不测”:道与技

李筌释“阴符”之义说:“阴,暗也,符合也。天机暗合于行事之机,故曰阴符。”^⑤从此经的标题望文生义,即知作者推崇的是一种隐密含蓄之美。对于“天机”与“行事之机”的这种“妙而不测”的暗合,李筌用的描述词是“神”。

神者,妙而不测也。《易》曰:阴阳不测谓之神。人但见万物从阴阳日月而生,谓之曰神,殊不知阴阳日月从不神而生焉。不神者何也?至道也。言至道虚静寂然而不神,此不神之中能生日月阴阳三才万物,种种滋荣而获安畅,皆从至道虚静中来。此乃不神之中而有神矣,其理明矣。饮食修炼之士明悟无为不神之理,反照正性,而修无为之业,存思守一,返朴还淳,归无为之道,玄之又玄,方证寂默而不神,此则不神而能至神,故曰明矣。

以“神”、“明”言灵妙、智慧,始于庄子。唐君毅说:“以神明言灵台灵府之心,

① 转引自张建军《中国画论史》,山东人民出版社2008年版,第95页。

② 《黄帝阴符经疏卷下·强兵战胜演术章》,《道藏》第2册,第746页。

③ 《黄帝阴符经疏卷中·富国安人演法章》,《道藏》第2册,第742页。

④ 同上。

⑤ 《黄帝阴符经疏卷上·神仙抱一演道章》,《道藏》第2册,第737页。

尤庄子之所擅长。神与明之异,唯在‘神’乃自其为心所直发而说,‘明’则要在自其能照物而说,故明亦在神中。”^①而对于道教学者李筌来说,“神”、“明”主要是围绕至道的特性来阐发的。由虚寂至道化生万物,“至道包含万类,幽深恍惚无有形段,不可窥测”^②,但由至道化生的日月、阴阳、三才、万物,则“各具形体,随用立名”^③,所谓“不神而能至神”。从艺术审美的角度讲,揭示了神与形之间的关系。

“神”是唐代重要的审美范畴。以审美对象而言,它主要指艺术作品的形意高度融合,一片天机。继魏晋时代对艺术形式美的追求,唐代审美文化发展出自身的理想之美,即形与意的高度结合。艺术创作过程中,如果只有冥思苦想和精雕细凿,而无灵感的喷薄,这样产生的作品只可能是支离破碎的人为之作,只有经过与自然心会神遇,在灵感之中迸发出的作品才可能是圆融完美的审美意象。而以创作主体而言,则是指在自由运用艺术技巧的同时,创造出极富神韵的艺术境界。李筌说:“从无出有,功用显著,故曰神明出焉。”^④就是所谓“大匠运斤”、“有若神助”^⑤的境界。宋代严羽《沧浪诗话》云:“诗之极致有一,曰入神。诗而入神,至矣,尽矣,蔑以加矣。”^⑥

至道虚静无为,却又出神入化。李筌对这种“至私”之美极为推崇。他说:

天者,至道也。言至道包含万类,幽深恍惚无有形段,不可窥测,是名至私。私者,隐匿之义也。能于杳冥之中,应用无穷,生成万物,各具形体,随用立名,乃至公也。公者,明白显用,众可观之义也。^⑦

至道至私,不可窥测。“私者,隐匿之义也”。道家、道教历来推崇“阴”、“私”、“隐密”之美。不仅道教所追求的至道本身有着“隐密”、“守静”的特征,道教的修炼过程和环境选择、道法的传承等,也极为讲究隐密、保密。这也是修道多选择与世隔绝的高山密林的原因之一。故“阴符”二字寓意深远,宋人黄震曾感叹

① 陈鼓应:《庄子今注今译》,中华书局1983年版,第856页。

② 《黄帝阴符经疏卷下·强兵战胜演术章》,《道藏》第2册,第744页。

③ 同上。

④ 《黄帝阴符经疏卷中·富国安人演法章》,《道藏》第2册,第742页。

⑤ [唐]朱景玄:《唐朝名画录》,转引自张建军《中国画论史》,第98页。

⑥ [宋]严羽:《诗辨》,《中国美学史资料选编》下,第77页。

⑦ 《黄帝阴符经疏卷下·强兵战胜演术章》,《道藏》第2册,第744页。

说：“经以符言，既异矣；符以阴言，愈异矣。”^①李筌对这种隐密、含蓄之美大加赞赏，说：

人怀性智巧拙贤愚，悉共有之。但少而言之……故《道德经》云：大辩若讷，大巧若拙，其言隐密也。^②

老子言“大巧若拙”^③，是从自然无为、返朴归真的角度来谈的。而李筌的“隐密”则是从刻意的“伏藏”而来：

贤人养道育德，巧拙之性，俱隐伏于身心，然后内观正性，外视邪淫，善则行之，不善则舍之，修身炼行而成圣人，外人焉能知我巧拙之性乎？皆谓我天然贤圣，不知我修而致之。故曰伏藏也。^④

所以，有道之士不是真的性拙，而是通过自身的修养，“伏藏”其巧，以朴拙示人，呈现出“天然”之态。由此，李筌揭示了他“隐密”、“伏藏”的艺术技巧论。

最高的艺术境界是没有人工雕凿之痕的，对于道教美学或者艺术美学而言，“大巧若拙”可谓艺术技巧和艺术美的最高范畴。对此，唐玄宗御注曰：“巧不伤于分外，故若拙。”^⑤又有御疏曰：“矜粉绘之工，骋钩绳之妙，小巧也；因材致用，任物成功，不失其宜，大巧也；无所裁割，不见其工，似若朴拙尔。庄子称‘造化刻雕众形而不为巧’。”^⑥真正的大巧”，即艺术美的至高境界，是“朴素”，“淡雅”，是貌不惊人的“拙”，看不出艺术加工的痕迹，浑然天成。而那些以技巧、技法来创作绘画、雕刻、演奏的艺术不过是“小巧”罢了。“巧”与“拙”对于道教徒而言，不仅是艺术创作技巧问题，同时也是“伪”与“真”的问题，它关系到个人在修道过程中能否去伪存真，返朴（“拙”）归真，最后是否能够通达神仙境界等重要问题。

① 《黄氏日钞》卷五十八，清朝历代版刻。

② 《黄帝阴符经疏卷上·神仙抱一演道章》，《道藏》第2册，第738页。

③ 《老子》第四十五章。

④ 《黄帝阴符经疏卷上·神仙抱一演道章》，《道藏》第2册，第738页。

⑤ 《唐玄宗御注道德真经》，《道藏》第11册，第735页。

⑥ 《唐玄宗御制道德真经疏》，《道藏》第11册，第784页。

“巧者，殫其方巧，有为明万利。而利多则害身也……拙者，至性而通纯贤，外貌似其愚拙，则谓之返朴也。”^①对于修道者而言，“巧”所代表的思想内涵不仅直接与道的朴拙之美相悖，还蕴含着极大的“害身”因素。故李筌说：“人有少巧智辩慧，便驰骋显露，不料得失，显招其咎者，何也？为不能隐密，不自诫慎，以致倾败耳。”^②

正是在这个意义上，与“巧”、“驰骋显露”相对，李筌推崇的是“不巧”、“隐伏”、“藏匿”，说：“贤人君子纵有巧智辩慧之性，博学多闻之才，动静合其机宜，可不为巧乎？常能隐伏藏匿，巨细用之。”^③

“盗机深妙，易见难知。”^④通过对“神妙不测”的“至私”之至道的把握，通过对“巧”的“隐伏藏匿”，李筌显然已经抓住了《阴符经》所强调的“盗机”，把握了艺术创作中道与技的关键问题。

三、《阴符经》与道教辩证美恶论

建立在先秦道家哲学基础上的道教美学思想以老子《道德经》为代表，表现出强烈的朴素辩证法的特征，这在《阴符经》及其注疏思想中突出地表现为对美、丑问题的辩证思考。

老子曰：“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，长短相较，高下相倾，音声相和，前后相随。”^⑤老子朴素地认识到美与恶（现代意义上的“丑”）、善与不善（现代意义上的“恶”）是相比较而存在的，这是中国美学史上第一次用辩证的审美观来看待美丑问题。道教继承并发扬老子美学思想中的朴素辩证法，如早期道教经典之一的《太平经》就善于利用“阴一阳”、“出一入”、“吉一凶”、“短一长”等对举的概念来说明对修道者心灵美及文学内容的要求。而后起的《阴符经》及注疏中不断对举“阴一阳”、“动一静”、“吉一凶”、“隐一显”、“公一私”、“恩一害”、“神一不神”等相反相成的范畴，也是力图以此说明人在与自然、社会等关系问题上的审美价值判断，可以说是道教辩证美恶观在具

① 《无为清静长生真人至真语录》，《道藏》第23册，第714页。

② 《黄帝阴符经疏卷上·神仙抱一演道章》，《道藏》第2册，第738页。

③ 同上。

④ 《黄帝阴符经疏卷中·富国安人演法章》，《道藏》第2册，第742页。

⑤ 《老子》第二章。

体问题上的具体表现。

道家一道教认识到美与丑是相对立而存在的,同时并不把美、丑绝对化。也就是说他们承认美与丑的差别,承认美的客观存在,但认为应该辩证地看待美丑问题。《阴符经》及其注疏就指出美、丑不是绝对的,不同的人从自己的主观意识出发,对美丑的判断可能不同,而即使客观存在的美丑,在一定条件下也可以相互转化。

审美价值判断具有主观性特点,以庄子为代表的先秦道家早就认识到这样的问题。而对道教而言,这种审美判断上的主观差异往往是由修道者与普通人的区别表现出来的。《阴符经》以人的天性巧拙为例,认为贤人(修道者)“隐密”、“伏藏”其性,以外表的愚钝、朴拙为美,而愚拙之人(普通人)“驰骋显露”,以外表的“巧智辩慧”^①为美。看待事物的角度不同,造成了审美价值判断的不同,也造成了不同的后果。凡人“不能隐密不自诫慎重,以致倾败”^②,而修道者“养道育德,巧拙之性,俱隐伏于身心,修身炼行,而成圣人”^③。由于修道者与普通人在审美价值判断上存在着主观差异,对美的理解不同,因而所追求的人生目标也有着根本的差别。普通人“营求金帛,不惮劬劳,或修才学武艺不辞疲瘁,饰情巧智以求世上浮荣之机,或荣华宠辱,或军旅倾败,贪婪损己,或耽财好色”^④。不错,人生在世,按世俗的审美标准来看,能拥有荣华富贵、聪明才智、醇酒美人的确不失为美事,但对于修道者而言,这些俗人眼中的美却毁坏了“习善之机”^⑤,与至道之美相比,这些凡俗中所认为的美不但不值一提,反而耗费心智,带来争端,因而从修道者的主观判断出发,它们不仅不美,反而是丑恶的,“虽暂得浮荣,终不免于患咎”^⑥。而修道者抛弃尘世的快乐,一心一意于修炼中体味心灵至高至大的审美愉悦,“动其习善之机,与道契合,乃致守一存思,精心念习,窃其深妙”^⑦。可以说,道教对主观的求道审美心理需求和得道的快感、美感是十分强调的。

当然,道家、道教强调审美价值判断所具有的主观性特征,并不意味着否定美

① 《黄帝阴符经疏卷上·神仙抱一演道章》,《道藏》第2册,第738页。

② 同上。

③ 同上。

④ 《黄帝阴符经疏卷中·富国安人演法章》,《道藏》第2册,第742页。

⑤ 同上。

⑥ 同上。

⑦ 同上。

的客观性。他们承认美、丑的客观存在,但认为这种存在会在一定条件下相互转化。《阴符经》曰:“死者,生之根;生者,死之根。”^①普通人以“广设华宇,衣服执采,滋味肴膳”为美,认为可以带来身体的健康和感官的享受,殊不知“养之太过,役心损虑”^②,反而招来祸患,甚至导致短命的严重后果,这是美转化为丑。而修道者“心若死灰,形同槁木,世人观之必死之象”^③,却因为“损己忘勋”^④、培养道德而获取长生之道,这又是丑转化为美了,故李筌称其已得“长生之根本”^⑤。同样的论述还有如“恩生于害,害生于恩”^⑥等。李筌举例说:“至如贤人君子,小有患难,得人拯拔,怀恩感激,终身不忘,是恩生于害也。至如小人承君子之上恩顾,身居荣禄,不能戒慎,终始保守,一朝恃宠失权,身陷刑纲,不知己过,反生怨害,此曰害生于恩。”^⑦恩、害的转化也是美、丑的转化。所以李筌提出“修善行正,反朴归元”,“守静默以生淳和”^⑧,认为这样可以避免在现实生活中恩害相生,宠辱更致、患得患失,其目的最终还是要把人引向对长生成仙的至乐至美的追求。

总之,《阴符经》及其注疏继承先秦道家美学朴素的辩证思想,认识到美、丑是相对立而存在的,在一定条件下可以相互转化。同时,既承认美、丑的客观性,又强调审美判断中的主观性特点,尤其以修道者内在精神之美来作为把握“盗机”、长生成仙乃至领悟至道不言之美的关键。这种思路实际上指出,美不必外求于心,关键取决于主体对于世界、人生的审美心理状态。而这种无功利的审美心态是修道者认为最美的,也是后来道教学者谭峭所说的“虚实相通,是谓大同”^⑨的境界。

综上所述,《阴符经》及其注疏提出了“至美至静”的审美心态论和修养方法,又从至道的“神妙不测”和“至私”等角度涉及了形与意、道与技等艺术美学的重要问题。同时,以“阴—阳”、“动—静”等概念的对举来阐明美、丑对立存在的辩证美恶论,强调美、丑的客观性和审美判断中的主观性特点,由此引出美不必外求于心

① 《黄帝阴符经疏卷下·强兵战胜演术章》,《道藏》第2册,第744页。

② 同上。

③ 同上书,第745页。

④ 同上书,第744—745页。

⑤ 同上书,第745页。

⑥ 同上。

⑦ 同上。

⑧ 同上。

⑨ 《化书》卷一《道化·紫极宫碑》,《道藏》第23册,第588页。

的思想,将落脚点从宗教的虚幻目标拉回到现实的伦理美学要求。这不仅是对先秦道家美学中朴素辩证法思想的继承,同时又是结合宗教伦理的审美标准和别具一格的“盗机”思想,不仅向社会的道德伦理评价体系靠拢,同时又体现出向修道者内在精神美的自我评价体系深入的特色。

第七节 张志和的美学思想

张志和(约730—约810),原名龟龄,字子同,道号玄真子。会稽山阴人(一云婺州金华人)。唐代诗人、道教学者,在《历世真仙体道通鉴》等道教神话中被视为白日飞升之人。《新唐书·隐逸》云:其“十六擢明经,以策干肃宗,特见赏重,命待诏翰林,授左金吾卫录事参军,因赐名。后坐事贬南浦尉,会赦还。以亲既丧,不复仕。”^①从此,张志和自称烟波钓徒,混迹江湖,著《玄真子》,今《道藏》亦有收录。又著《太易》十五篇,其卦三百六十五,但今已亡佚。《续仙传》称志和“博学能文,进士擢第,善画,饮酒三斗不醉,守真养气,卧雪不冷,入水不濡,天下山水皆所游览”^②,同时,他广交文人雅士,并与鲁国公颜真卿交好,其著名的《渔父词》“西塞山前白鹭飞,桃花流水鳜鱼肥。青箬笠,绿蓑衣,斜风细雨不须归”^③,据说就是他与颜真卿等人席间诗酒唱和之作。其中,透露出对自由生活的讴歌、在自然景色中的恬适,表现出一位高仙隐士的山水隐逸之趣。清代刘熙载盛赞其“风流千古”。唐代诗僧皎然曾作《奉应颜尚书真卿观玄真子置酒张乐舞破阵画洞庭三山歌》:“赏君狂画忘远游,不出轩墀坐苍翠”^④,也侧面记录了玄真子张志和与当时的文人雅士们以诗、酒、乐、舞、画相往来的风雅生活。

张志和文采斐然,这在他的《玄真子外篇》中也得到了酣畅淋漓的展现。其文想象奇诡,文词瑰丽,贯穿了道家、道教的思想内涵。既是一篇美文,亦沿袭《庄子》之风,表达出道家、道教学者独特的审美态度、审美体验、审美境界。而作为一名据有道家、道教思想的文人,张志和这种独特的审美观照从未进入美学家的视野并引起足够的重视,这可谓研究中的一大缺憾。事实上,在中唐文人中,张志和的

① 《新唐书》卷一九六《隐逸》,第5608页。

② 《续仙传》卷上,《道藏》第5册,第77页。

③ 《全唐诗》卷三〇八,第3491页。

④ 《全唐诗》卷八二一,第9256页。

美学思想和人生境界都是十分具有代表性的,而对于这一时期的道教美学思想也无疑是重要的内容。

一、“逍遥”与“无待”:审美时空观

《淮南子》曰:“上下四方曰宇,古往今来曰宙。”上下四方是指空间状态,古往今来则是时间过程,人类从时、空两种角度展开对世界的认识。审美意义上的时空观体现着人对自身价值意义和自身所处位置的自觉探寻。自先秦以来,以庄子美学为代表的中国古典美学历来注重对时、空的思考,时间、空间构成了中国古代审美观念中的核心内容。如何才能超越生、死(时间有限性),如何才能摆脱物质对人的束缚(对物的追逐表现为对空间的占有),如何中实现心灵的绝对自由与愉悦,如何超越有限走向无限,张志和通过《玄真子外篇》,以文学的方式提出了自己的见解。

在《玄真子外篇·碧虚》中,玄真子张志和讲述了这样一个故事:“黄郊之帝曰祇卑,紫微之帝曰神尊,碧虚之帝曰灵荒。祇卑王于地,山河草木属焉;神尊王于天,日月星汉属焉;灵荒王于空,风雷云雨属焉。”三帝聚会,灵荒“积肉成霞,散酒成雨,电走雷奔,风歌云舞,累月为中道主”^①,以致祇卑与神尊感其厚德,又同情灵荒的碧虚之中空无所有,因此有心将自己的国土让给灵荒。而灵荒不仅没有接受这番好意,反而作出了这样的回答:

噫,天地之形,造化信然,实如所论,固当息焉。朕之空茫唐濛,同无不通,无内无外,无西无东,旷阔潏荡,苍茫青冥,含日月之光,震雷霆之声,挂虹蜺之色,飞龙鸾之形。朕坐而游之,卧而泅之,泛然飘飏,皆可停。豁乎,包乎,毋廓乎,坚乎,寿非春夏之能生,非岁年之能朽,先天地不见其初,后天地不知其久,若然者,安能弃朕之长无,寄君之暂有哉?^②

在灵荒或者在张志和看来,天与地再广大,也是有限的,有待的,“天如帐,胡

^① 《玄真子外篇·碧虚》,《道藏》第21册,第718页。

^② 同上。

悬乎其上也?地如坛,厥下乎何安?”^①它们都依靠别的东西维持着,所以并未达到完全的自由状态。而碧虚之中虽空,却“无内无外,无西无东”,正因为它打破了空间的约束,才能最终打破时间的界限,所以其“寿非春夏之能生,非岁年之能朽,先天地不见其初,后天地不知其久”,它的“无”才是“长无”,而天地的“有”只是“暂有”。因此,灵荒弃“有”而不顾,“坐而游之,卧而泅之”实现了极度的自由无碍与精神上的适性逍遥。在这里,张志和郑重地提出了时、空的无限性。

当意识到时、空的无限性时,也就从现象界进入了本体界,自觉的审美发生了,而这时的时、空亦不再是对自然宇宙的认知,而是一种审美价值观的体现。在张志和看来,“空”与“无”才是最永恒的存在,是“长无”,而空间意义上的“有”是一种“暂有”,它是假象,或者说是不能永恒的存在。这一点,就人的物质生命而言,体现得最为明显,也最为深刻。

人的生命是有限的,而世俗中人追名逐利,到头来所能占有的东西也是有限的(时、空的有限性),生命的短促和不可逆转突出了人生的悲剧性和追求全身、保身的迫切性。这种保身不是留恋肉体的苟活,而是怎样从精神上保有自由,去探寻人之本心的价值和意义。为此,张志和批评了那种苟且偷生的短视行为。《玄真子外篇·鸶鹭》中,烛腹、篋躯、负垢、根蟬四虫都自认为颇得养生之道,所以相互嘲笑,认为只有自己才能获得真正的逍遥。而“眩华闻之,哂乎根蟬曰:‘子之自谓养生之固者也。藏乎口,匿乎目,虚乎心,实其腹,根乎足,润水土于外而不行苗乎春……然而累乎质,碍乎有,苟遇掘凿之患,恠乎物,亡乎身,未若吾之瞥然之逍遥也。’”^②不同的时空观决定了不同的人生视野。烛腹等四虫满足于在有限的时间、空间中多占据一些,就鼠目寸光地以为得到了保生之道。然而,“质”和“有”只是负累和障碍,患大若身,正是因为有身才会有患、有惧,张志和通过对肉身意义上的死灭的超越表达了他追寻彻底的精神自由,打破生死大碍的决心。

生与死是人作为个体从生理上无法跨越的极限。张志和并不回避这个问题。他说:“日月有合璧之元,死生有循环之端,定合璧之元者,知薄蚀之交有时,达循环之端者,知死生之会有期。”^③然而,死生的交替在他看来并不可怕,因为“薄蚀之

① 《玄真子外篇·碧虚》,《道藏》第21册,第718页。

② 《玄真子外篇·鸶鹭》,《道藏》第21册,第722页。

③ 《玄真子外篇·涛之灵》,《道藏》第21册,第725页。

交不能伤日月之体,死生之会不能变至人之神。体不伤,故日月无薄蚀之忧,神不变,故至人无死生之恐者矣”^①。生死的循环是自然之道,只要保持“神不变”,就能超越死生,超越时、空的有限性,就能无惧无待。

张志和所说的“神不变”实际上是指精神的不朽。这种不朽的精神不是宗教意义上的灵魂不死,而是“独与天地精神相往来,而不傲倪于万物”^②的自由飞翔的心灵,这种无拘无束的自由只能“内在地超脱地求得”,只能求助于内心,求助于对至道的体验。张志和曰:

道非有无之殊……然则至道之见乎心也,亦犹是哉。在忘观而不一,或以为有或以为无,以道为有,使观君处妄台而见无以道为无,使忘后游观亭而知有斯,乃忘观之心自尔有无之体,不殊由意之情,执滞者也。然则竞三光之远近者,不晓乎夷险之微,竞至道之有无者未通乎执滞之碍矣。^③

道之非有非无,使它既是真实的存在,又是深奥的万物之源,既非物质实体,又非精神抽象,因而得以突破时间与空间的限制成为永恒的存在。《玄真子外篇·鸞鹭》云:

至小至大者莫甚乎空,至无至有者莫过小道,其所然者何也?包天地至有外者唯乎空,非空之至小邪,巡六合求之而不得者,非道之至无邪?出造化离之而不免者,非道之至有邪?故曰至小者大,至大者小,至无者有,至有者无。^④

正是在对这种至大至小至有至无的道的体验中,在时、空的无限性中,张志和实现了对象化的自由,并将其作为永恒自由的象征。

如果说庄子是先秦哲学家中对时、空问题理解得最为深刻的一个,借《逍遥游》证明了空间的无限,借《齐物论》反证了时间无穷。那么,张志和的《玄真子外

① 《玄真子外篇·涛之灵》,《道藏》第21册,第725页。

② 《庄子·知北游》。

③ 《玄真子外篇·涛之灵》,《道藏》第21册,第724页。

④ 《玄真子外篇·鸞鹭》,《道藏》第21册,第721页。

篇·碧虚》则上接庄子,以“空”、“无”超越了时、空意识的有限感,把对生命价值的追求落实到对道的永恒探求上,从而实现了精神上的逍遥与无待。在此意义上,张志和的时空观脱离了一般意义上的对客观世界的认知,而成为一种审美价值观的体现。

二、“玄”与“真”:道性之美

《碧虚》篇中红霞子问于碧虚子,曰:“夫造化之端,自然之元,其体若何?”碧虚子回答说:“无自而然,自然之无;无造而化,造化之端。廓然恣然,其形团圞。”^①这个“廓然恣然,其形团圞”的造化之端、自然之元,即为道。道教的“道”是其最高信仰、教理枢要、宗教哲学的最高范畴,同时,也是道教美学的最高范畴。它集真、善、美于一身,因而它的美是绝对的,至道亦为至美。而这种至道之美在张志和笔下是以“玄”和“真”来描述的。“无自而然,是谓玄然;无造而化,是谓真化。之玄也,之真也,无玄而玄,是谓真玄,无真而真,是谓玄真。”^②“玄”、“真”既是道的本性,也是道美的体现。

“玄”在道教哲学体系中,常用作“道”在道教经典作品中的特殊表述或别称。但由于它“在文字上本身所具有的,也是后来被道教教理所赋予、所增加的那种抽象—形象相结合、感性—理性相结合的特点,因而实际上又成了‘道—美’的别称,成了‘道—美’的另一种更具有美学意蕴的表达式”^③。比如道教名家葛洪就曾以“玄”代替老子的“道”,用“玄”之“妙”来代替“道”之“妙”。并说:“玄者,自然之始祖,而万殊之大宗也。眇昧乎其深也,故能微焉;绵邈乎其远也,故称其妙焉。”^④与“玄”一样,“真”也是道教美学的基本范畴。《老子》二十一章曰:“窈兮冥兮,其中有精,其精甚真,其中有信。”这个“真”即“精、淳”之义。而《庄子·山木》说:“见利而忘其真”,这里的“真”却为“身”的意思,引申为“本性、本源”。而后来的道教学者往往以“真性”、“本性”来阐发“真”的宗教意义,如成玄英疏云:“谓反本还源,复于真性也。”因而,张志和认为道的本性即为“真”、“玄”。并说:“真,真乎

① 《玄真子外篇·碧虚》,《道藏》第21册,第719页。

② 同上。

③ 潘显一:《大美不言——道教美学思想范畴论》,第20页。

④ 王明:《抱朴子内篇校释·畅玄》,第1页。

玄；玄，玄乎真；玄乎，无真乎真真；真乎，无玄乎玄玄。”^①“玄”之美妙、“真”之精淳、自然，构成了对道性的根本理解。

一般意义上的美，是通过人的感官来感受的。然而，这种“玄”、“真”之道美却是感官无法体会的。“尔之视绝，尔之思可以观。”^②只能通过直觉体悟的方式才能体验道的美妙。《玄真子外篇·碧虚》中讲了一个红霞子问道的故事，问道其实也是问美。当造化问两个牧道童子道之所在时，二童回答说：“无亡无不亡，道不离乎皇之乡。”于是，造化欣然曰：“无有其有者，无亡其亡；无不有其不有者，无不亡其不亡。放乎玄原之郊而无边，童子得牧道之方矣。”^③道原来是无所不在的，然而又是看不见摸不着、难以言表的，“冥灵精之难明，茫唐荒之难详，殊万形之无穷，异万心之无方”^④，若亡若存，朦胧缥缈。所以张志和感叹：“化元灵哉，碧虚清哉，红霞明哉，冥哉，茫哉，惟化之工无疆哉，非夫同万形之殊，殊万形之同，一万心之异，异万心之一，驰不想而届乎冥茫之端倪者，则何以环游太无观造化之无矣。”^⑤这一段文字以美好的文学语言，从美和美感的角度描述了“玄”、“真”之道的本质。道之朦胧、缥缈，无微不至又浩瀚无边，这种“同万形之殊，殊万形之同，一万心之异，异万心之一”的壮美，在“不言”之中给人以深深的震撼。

前文说过，“真”的意义在道教中是作为“本性”来加以阐发的，而对于道而言，其本性的“真”则体现为自然无为，张志和用“大”来表示真道这种“恬淡”、“守雌”的阴柔之美。“大”是早在先秦时期就已采用的美学概念。在儒家思想中，它代表一种积极进取的阳刚之美，《大壮·彖传》曰：“大者壮也，刚以动，故壮。”而道家、道教的“大”美则是退守的，向下的。它不像阳刚之“大”激进张扬、轰轰烈烈，而是虚静恬淡，寂寞无为，呈现出特有的阴柔之美。《老子》二十五章曰：“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，字之曰道，强为之名曰大。”可见，“大”本来就是“道”的别称。“道”之所以“大”就是因为它朦胧恍惚，不可捉摸，是一种非物质实在的美。故庄子云：“天地有大美而不

① 《玄真子外篇·碧虚》，《道藏》第21册，第719页。

② 同上。

③ 同上书，第720页。

④ 同上。

⑤ 同上。

言”^①,然而,这种无为、不言之“大”道却是“万物之本也”。

在《鸞鸞》篇中,张志和用阳刚、阴柔两种“大”的对举,反衬了道之寂寞无为却能以柔弱胜刚强的至美。造化之初,云、风、日、海、地、火、天、空、雷九大各自竞能,争相为“大”。风则“蹶石拔木蹙浪奔涛”,云则“翳海吞山遏日漫天”,雷则“霆惊劈历”,海则“翻鳌荡鲸”,火则“涸泽焦山,炽日熏天”,日则“光天照地,流金铄石”,地则“浸海流河”、“奔山走陵”,天则“包水旋风,盖地寰空”,纷纷大显神威,却难以分出胜负,于是问之于道。没想到“入道之境,声者让响,形者让影,不有不无,不动不静”,“九大观之,各惭而还,遂相让为无为之色,相与成无为之域,以终乎尘劫之极而已焉”。“道之形也虚,道之影也无,道之声也初,道之响也如。昔之为状乎,廓然其虚者,空也;莫然其无者,灭也;永然其初者,远也;静然如其如者,定也。字之曰遗、遐、明、默、恣、博、玄、圆者。何也?遗以尽其失,遐以邈其遥,明以照其光,默以湛其寂,恣以坚其固,博以大其广,玄以神其妙,圆以规其周。故曰德者。”^②道以它的无为而无不为、无处不在而又毫不张扬的“真”性战胜了风、云、雷、火等,它的“大”才是真“大”,也是真美。它具有遗、遐、明、默、恣、博、玄、圆的品质,因而,“文宣德之而无我,老氏德之而未孩,南华德之而独与天地精神往来,而不敖睨于万物噫。冲虚德之泠然御风,颜回德之,同于大通”^③,可见得道的美妙。

从美学意义上讲,去除了伪巧的自然而然的“玄”与“真”还是一种清静澄澈的审美心态。去除主观的知见,忘物忘己,复归最自然的本性、真性,在与道相合中体验美、创造美。《玄真子外篇·涛之灵》中那个善于画鬼的吴生就是如此。他的图鬼之术十分精淳,“粉壁墨笔风驰电走”,“若合自然,似见造化”,而“天下之图工迹其妙而不能尽”^④。如此高超的绘画本领,如此美妙的绘画艺术,何以吴生能够掌握呢?当玄真子向他请教图鬼之方时,他说:“吾何术哉,吾有道耳。吾尝茶酣之间,中夜不寝,澄神湛虑,丧万物之有,忘一念之怀,久之寂然、豁然、倏然、恍然,匪素匪画,诡怪魍魉,千巧万拙,一生一灭,来不可阙,邈不可竭,吾以其道之妙,其方

① 《庄子·知北游》。

② 《玄真子外篇·鸞鸞》,《道藏》第21册,第722页。

③ 同上。

④ 《玄真子外篇·涛之灵》,《道藏》第21册,第724页。

之要，每以图鬼为事，未尝告术于人。”^①

在审美观照中，保持无物无我的心态是十分重要的。为了驱除杂念，需要凝神定志，专注于审美鉴赏或审美创造。老子提出了“涤除玄览”，庄子提出了“心斋”、“坐忘”，而张志和则提出了“玄真”。所谓“玄真”，即是“澄神湛虑，丧万物之有，忘一念之怀”，彻底将客观外物的影响和内心世界的纷纭杂念，甚至已经具有的知识都排除在外，以一颗本然状态的心（自然的“真”）去与道相合，此时的艺术创作不带有任何的功利色彩，不带有任何主观的知见，在一片清澈澄明中，在“寂然、豁然、倏然、恍然”中去把握道美。同时，这种审美观照的思维方式也是一种理性的直觉思维方式，它不同于单纯的灵感或神示，而是包含了感觉经验不断积累的过程。比如，故事中的吴生就是在“丧”、“忘”的基础上，“久之”，才产生了质的飞跃，进入了理性感悟的阶段。这种用理性知觉去悟道的方式正是庄子所说的“以神遇而不以目视”，在这种凝神观照中领悟大道之美，从而实现心灵的自由，得以创造出高超绝妙的艺术作品。由于审美创造中保持着“玄真”的心态，能够与道相合，吴生的绘画艺术达到了众人望尘莫及的境界。而世人“声吾响而不终，形吾影而不穷，响吾巧而竭力，影吾道而莫测”^②，原来正是因为他们的审美心态建立在单纯感官享乐的基础上，而没有得到与道相合的美妙啊。

在张志和看来，“玄真”既是道性，又是体道的心态，而归根结底还是一种自然无为、无为而无不为的状态。正是在这种状态下，大道化育天地，长养万物，个体生命倏忽运转，自由无碍，各自充分展示出自身的本然“真”性。从天人合一、物我一体的观念上说，“真”即自由。这种自由不是从对自然界必然性的认识和把握中得到的自由，而是心灵的自由，精神的自由。从这个意义上说，求“真”即是求“美”，是追求一种自由的精神境界。

三、拥抱自然：艺术化的人生境界

张志和的哲学其实也是一种生命哲学，他执着于对人生意义、个体生命价值的追寻，这在他的审美时空观中得到了充分的展现。自安史之乱以后，李唐王朝由盛转衰，中央王权统治日趋衰弱，地方藩镇割据，吏治腐败，民生多艰。在这种乱世纷

^① 《玄真子外篇·涛之灵》，《道藏》第21册，第724—725页。

^② 同上书，第725页。

争中,张志和将目光转向了个体生命的自由解脱,把功名利禄、道德礼义看成束缚人的自然本性(“真”性)的枷锁,认为只有生命的自由本身才是最真实的存在,才是最有价值的追寻。

在张志和看来,审美活动实际上就是生命的自在任运活动,而自在任运的生命活动在个体身上则体现为自由旷达的个性。在这一点上,张志和的美学思想不仅上承庄子美学、魏晋风度,同时,与关注活泼泼生命律动的禅宗美学接通,体现了唐代道、佛美学思想互补的总体特色。

他热爱自然,寄情山水,极具自由个性。他随缘放旷,追求生命的自由不羁,体现出亲近自然的纯朴心灵。其室“以生草椽栋,不施斤斧,豹席梭屨”,其居“门阻流水,无梁”,后来还是观察使陈少游“为构之”,因此人称“大夫桥”。他将奴婢配为夫妇,号为“渔童、樵青”,他以“太虚为室,明月为烛,与四海诸公共处”。他的性情真淳率性,毫不造作。“每垂钓不设饵,志不在鱼也”,“县令使浚渠,执畚无忤色”;“尝欲以大布制裘,嫂为躬绩织,及成,衣之,虽暑不解”,“善图山水,酒酣,或击鼓吹笛,舔笔辄成”^①。这些看似乖谬的行为正是玄真子张志和以一颗挣脱了礼义枷锁、名利欲望的活泼泼的赤子之心拥抱自然的结果,也是其美好人格、自然真性的具体展现。

在对自然之美的关注和评价上,张志和尤为推崇朴素自然、不事雕琢之美。往往从大自然中感受到生机勃勃的生命活力,在对大自然的欣赏中获得浑然天成、自然适意的诗意的审美情趣和生命情调。在另一首题为《渔父》的诗中,张志和写道:

八月九月芦花飞,南溪老人垂钓归。
秋山入帘翠滴滴,野艇倚槛云依依。
却把渔竿寻小径,闲梳鹤发对斜晖。
翻嫌四皓曾多事,出为储皇定是非。^②

在字里行间,作者勾勒了这样一幅画面。秋天的落日余晖下,一位闲云野鹤般

^① 《新唐书》卷一九六《隐逸》,第5609页。

^② 《全唐诗》卷三〇八,第3492页。

的老人,从飘飘洒洒的芦花丛中垂钓归来,远处是青翠欲滴的山峰,水面有无人驾驭的小船,白云悠悠,老人扛着鱼竿,寻着小径踏上归途,心情闲适而自得。表现了作者沉浸在自然天籁景色中的恬适喜悦之情和对自由自在生活的讴歌,透露出不求功名利禄而流连于山水之间的隐逸思想情趣。他笔下的自然景物都是饱含生命力量的存在,它们将自身生机勃勃地展现出来,而同时,在审美活动中,作者把自己也置身于大自然,使个体与自然形成和谐的整体。在这种对自然的静默观照之中,作者体会到宇宙生生不息的内在生命,领悟到了人生的真谛与生命的内涵,在物、我为一的状态中实现了个体之心与宇宙之心的交流与合一。

即使在他带有宗教意义的作品,如《玄真子外篇》中,张志和也力图写天地自然之美:碧虚、红霞、风云雷电、江河海洋、根蝉小虫……歌颂自然流转的大道之美、造化之工。其中,《太寥歌》唱道:“化元灵哉,碧虚清哉,红霞明哉,冥哉茫哉,惟化之工无强哉。”^①而《空洞歌》也说:“无自而然,自然之元;无造而化,造化之端。廓然慤然,其形团圞。”^②在自然的流畅运转中,在万事万物和谐生存的序列中,他领悟出对人的个体生命的自由观照。造化之美原来正在于无为而无不为、无拘无束、圆融无碍的化育之道。当心灵摆脱了尘世的纷争,在与自然交汇中恣肆驰骋,个体生命也就在与大道融合中获得了完全的自由。由此达到生命的最高境界。

当然,这种对于自然之美的欣赏和推崇重要的还不在于自然之美本身,而在于由自然反映出来的生命意味与自由精神。在《玄真子外篇》中,红霞子“杳然浮光沈影,溯濂沿波,与二童乘玄涛之腾澹,泛六合之外”^③;吴生“中夜不寝,澄神湛虑,丧万物之有,忘一念之怀,久之寂然、豁然、儻然、恢然”^④,这既是自由畅达的生命运动和心灵驰骋的精神世界,同时也是物我两忘、心领神会的审美境界和艺术境界。由此得到的逍遥不仅是生命体验的快乐,同时也是审美体验的愉悦。此时的个体生命达于“至人”的境界,泯灭了生死、得失、荣辱的分别,从人格和审美的双重意义上都已臻于美的极至。

冯友兰先生曾把人生分为四境界(自然境界、功利境界、道德境界、天地境界),其中,最高境界就是天地境界。“在此境界的人,其行为是‘事天’的……了解

① 《玄真子外篇·碧虚》,《道藏》第21册,第720页。

② 同上书,第719页。

③ 同上书,第720页。

④ 《玄真子外篇·涛之灵》,《道藏》第21册,第724页。

社会的全之外,还有宇宙的全,人必于知有宇宙的全时,始能使其所得于人之所以为人者尽量发展,始能尽性。”^①这种天地境界从艺术上讲是情景合一,从哲学上讲则是天人合一。它表现为人与宇宙的同一,而在这种同一之中,人超越了理智,获得了对宇宙人生的最终觉解,这可以说是人与世界关系的最高阶段。“达到这种境界的人,进入了知性、知天、乐天以至同天的状态,获得精神的最大自由”^②,这也正是张志和上承庄子天人合一的余绪所要达到的最高人生境界,即艺术化的人生境界,也即审美境界。

张志和作为唐代极有影响的文学家、诗人和道教学者,其美学思想体现出唐代中后期道教美学思想的重要特色,他的审美意义上的时、空观和以“玄真”为道性之美和审美心态的思想既有庄子思想的深刻影响,又有自己的时代特色。而他以活泼泼的赤子之心拥抱自然、亲近自然的生命活动不仅上接庄子美学思想,而且与唐代兴盛的禅宗美学思想也颇有一致之处。

① 冯友兰:《三松堂全集》第4卷,河南人民出版社1986年版,第500页。

② 陈德礼:“法天贵真:庄子的人生境界论及其美学精神”,载《江汉论坛》1997年第11期。

第五章

道教美学思想的兴盛之三： 唐末五代的道教美学思想

安史之乱后至五代十国,即唐肃宗李亨即位(756年)至后周恭帝柴宗训禅位(960年)的两百年间,是李唐王朝由极盛而至衰亡,中国封建社会又一次由统一进入短暂分裂的历史时期。在这一时期,中央王权统治日趋衰弱,地方藩镇割据,战争频仍,吏治腐败,民生疾苦,唐僖宗时爆发的黄巢起义,加速了李唐王朝的灭亡,促成了五代十国的局面。

安史之乱后,道教随着唐王朝的衰落由极盛而一度陷入衰落局面,但唐末五代的统治者崇道者仍然甚众,这在一定程度上有助于道教的恢复和发展。唐玄宗以后至唐代最后一个皇帝哀帝之间的14个皇帝中,迷信道教的神仙方药、信奉祈禳之术者为数不少。为了维护自身的利益,维持道教的发展,不少道士也投统治者所好。即使在社会动乱中,道教势力仍然行于朝野,在道教理论、斋醮科仪及修炼方术方面也有所发展。

由于唐末五代社会的长期动乱,广大人民痛苦不堪,渴望太平安定的生活。一些道教学者编纂典籍和撰写新作,反映了人民的这一现实愿望。其中,闾丘方远选录的《太平经钞》、罗隐的《太平两同书》和谭峭的《化书》就是这一时期的代表作品。罗隐儒、道双修,既是当时十分有名的诗人,又援儒入道,发挥道德仁慈的政治思想,出现了将儒家“善—美”观与道教“真—美”观相结合的倾向。而谭峭的《化书》则是唐末五代时期由乱思治的又一代表作。《化书》分为道化、术化、德化、仁化、食化、俭化六化,共110篇。运用道教哲学思想和儒家伦理观念,以类推比附的手法,通过事物的变化来阐述修道成仙的观点,探寻社会治乱的根源,表现了对太

平治世的渴望。在《化书》中,谭峭继承老、庄思想,提出“神可不化”、“民无死生”的长生论,形散神明,追求绝对的精神自由。同时,其虚形互化的自然观成为道教内丹术的基础理论依据,其“化化不间”的观点充分体现出道教“济世度人”的社会理想,既反映了广大人民的呼声,又体现出道教学者人格美学的理想。同时,《化书》中也蕴含着丰富的道教美学思想。对道教尚“真”审美观的认识,对审美判断的主观性特点的强调,对艺术之于宗教发展的巨大推动作用,谭峭都有相当精辟的见解。而他在艺术技巧、艺术鉴赏方面所提出的“忘手笔然后知书之道”和“不能者听”的观点对于中国古典美学也产生过深远的影响。《化书》可算是唐末五代道教美学思想的力作。

另一方面,面对唐王朝统治的江河日下、道教影响的渐趋低落,道门中的有识之士纷纷致力于道教神话、理论、方术、斋醮科仪的研究和重建,为维护和加强道教信仰做出了不懈的努力。其中,杜光庭就是十分突出的代表。他一生著述繁多,总结《道德经》的研究、编录神仙住地的宗教神学地理集、修订斋醮科仪,对道教建设做出了多方面的贡献。作为唐末五代道教重要的代表人物,杜光庭的思想、著述对于这一时期道教美学的研究也提供了丰富的素材,从中反映出这一时期道教独特的审美心态与美感趣味。

总体上讲,相对于隋及初唐、盛唐,这一时期的道教美学思想处于一个回顾和总结阶段。大量神仙传记、逸闻小说的出现,可算是对隋、唐道教发展的一种文学形式的总结。其中,著名的如沈汾的《续仙传》、杜光庭的《墉城集仙录》、《道教灵验记》、《录异记》、《神仙感遇传》、《历代崇道记》等。这些笔记体形式的文学作品为文艺美学研究提供了重要的素材,直至今日,还是文艺美学界研究的重要对象。而张荐明所作的《道体论》也从理论上对重玄学作出了回应,其“道妙”的思想为盛于初唐的重玄美学划下了一个完美的句号。

第一节 谭峭《化书》的审美内涵

谭峭是唐末五代时期道教的代表人物之一,生逢乱世,虽然出身宦宦,少小就读书学习,被“训以进士业”,但他一直喜好“黄老”,最终以游历终南山为借口,“辞父学仙”,一去不返,“师于嵩山道士十余年”,又云游天下道教名山,后来在南岳炼

丹,最后“复入青城山而不出矣”^①。谭峭应该是诗、文均擅的,但除了其传记中收录的一首行吟诗,“线作长江扇作天,趺鞋抛向海东边,蓬莱信道无多路,只在谭生拄杖前”,就是那六卷曾经被谭峭自己看好的道徒宋齐丘窃为己作的《化书》。^②《化书》从六个方面探讨变化之“道”,论证多用形象比喻和类比,有语录体的凝练,又有庄子三“言”的恣肆,文学性、审美性很强。它是谭峭的代表作,后成为全真道主要经典之一,与《阴符经》、《道德经》、《文始经》、《南华经》、《冲虚经》相提并论,号称“全真六经”,在道教思想史上有相当重要的地位,同时也最为集中地反映了谭峭的美学思想。

一、至“乐”即“道”:辩证审美人生观

被奉为道教祖经的《南华真经》即《庄子》,非常强调以审美态度对待人生,强调以乐观的超越世俗的心态对待人生。《庄子》说:“古之得道者,穷亦乐,通亦乐。所乐非穷通也,道德于此,则穷通为寒暑风雨之序也。”^③用今天比较通俗的话来讲,“穷”即人生之路坎坷曲折、前途暗淡,本来是容易使人产生消极情绪、悲观失望的,但真正“得道者”却能在逆境和困苦中保持乐观的人生态度;“通”即人生道路平顺、通达,前途光明,而真正的“得道者”同样能心态正常,不骄不躁,永葆乐观向上的精神。为什么会这样呢?因为他“乐”的是“道”,对于客观世界和主观世界的对立变化采取的是达观的、审美的态度,他的快乐和愉悦来自于对生命、生活采取的审美的(非功利的)“鉴赏”愉悦(即“乐”),而不在于人生之途是“穷”是“通”。

道教继承了这种辩证的审美人生观,并将它改造为道教修道理论的哲学和美学的基础。这在上清、全真派思想中,表现得更为突出。谭峭《化书》开宗明义就说:

道之委也,虚化神,神化气,气化形,形生而万物所以塞也;道之用也,形化气,气化神,神化虚,虚明而万物所以通也。是以古圣人穷通塞之端,得造化之

① [唐]沈汾:《续仙传》,《道藏》第5册,上海书店1988年版,第79页。

② 参见《历世真仙体道通鉴》卷三十九,《道藏》第5册,第326—327页。

③ 《南华真经·让王》,《道教三经合璧》,浙江古籍出版社1991年版,第299页。

源，忘形以养气，忘气以养神，忘神以养虚。虚实相通，是谓大同。^①

谭峭从“道之委”和“道之用”这两相对立的方面，探讨了“道”在正反方向的变化过程：从“虚”到“实”（即“形”），又从“实”（“形”）到“虚”，一顺一逆，就是外部世界和内部世界对立和发展的基本规律。这里，不但“虚”和“实”（“形”）是对立统一的，它们运动变化的方向和过程是对立统一的，而且运动变化的结果也是对立统一的：即“万物”达到“形生”而“塞”，或“万物”达到“虚明”而“通”。所以，谭峭总结说：“虚实相通，是谓大同。”用现代哲学语言来说，就是虚和实的对立统一和变化运动，才是最伟大的统一！按他的修炼理论和修炼体会，他指出修炼的要领是“忘形以养气，忘气以养神，忘神以养虚”。这个“忘”字，说出了道教修炼（即后世内丹之基础）的要点全在于是否保持对于世界和自我的“忘”的审美心态和审美（无功利和超功利的）态度。而这种审美态度又来自修道者能否真正了解、参透“虚—实”和“通—塞”的对立和统一——对于人的生命来说，它们就是“死—生”的对立统一（“大同”）。这个“大同”，显然是先秦道家的“大通”提法的流变，而“大通”的（心理）状态正是了道者认为最美的。

因此，谭峭将“道”与“俗”之间的审美差异，归结为“道—美”与世俗的物欲享受的冲突。他认为，世俗的物欲只能“滑”人心，而体“道”之美才可能得到真正的“乐”。他说：

金笏玉豆，食之饰也；鼓钟戛石，食之游也；张组设绣，食之惑也；穷禽竭兽，食之暴也；滋味厚薄，食之忿也；贵贱精粗，食之争也。欲之愈不止，求之愈不已；贫食愈不足，富食愈不美。^②

在他看来，食器无论怎样雕琢精美，伴奏的乐器无论怎样美妙动听，室内陈设华丽加上歌舞伴食，也只能起到陪衬的、娱乐的作用，对于“食”的本质意义并无多大的价值。即使是吃尽一切飞禽走兽，享受完一切美妙的味道，在饮食的花费上穷奢极欲，也只是满足了一时的物质欲望而已，并非得到了真正的美（即“道—美”）。

① 《化书》卷一《道化·紫极宫碑》，《道藏》第23册，第588页。

② 《化书》卷五《食化·奢僭》，《道藏》第23册，第600—601页。

而欲壑难填,食物少了愈是感到肚皮空,而食物太丰富则再也体会不到美味了。耐人寻味的是,当这位谭真人讨论“食”(以喻“道”)的时候,将他认为不利于人心修炼的那部分艺术美,也等同于“食”的本质(即“道”)之外的物欲享受加以排斥。这不是说他认为艺术美在任何时间、任何情况下都有悖于“道一美”,而是强调艺术美在无助、或有碍人心的返归“真一朴”的情况下,就是多余的,也是不美的。他从宗教情怀与物质的、生理的欲望的冲突中,有意无意地探讨和揭示了纯艺术审美超越物欲的一面。他说,“欲之于人也如贼,人之于欲也如战。当战之际,锦绣珠玉不足为富,冠冕旌旗不足为贵,金石丝竹不闻其音,宫室台榭不见其丽。”^①他这个观点的哲学归趋,不消说是“唯心”一派,然而,从这段话看,他的哲学—美学思辨水平无疑是值得高度评价的。同时,他对艺术美与“道”的关系的看法,也从一个独特的角度呼唤美育反对物欲主义。

二、“感激之道”:宗教化的“用乐之术”

道教一直都是十分重视文艺的教化作用的。谭峭有一段关于音乐发生及其作用特点的论证,很有艺术家的见识和体会。他说:

操琴瑟之音,则翛然而闲;奏郑卫之音,则乐然而逸;解钗簪之音,则背膺凜森;挝鼓鞀之音,则鸿毛踣蹐,其感激之道也如是。以其和也,招阳气,化融风,生万物也;其不和也,作阴气,化厉风,辱万物也。气由声也,声由气也。气动则声发,声发则气振,气振则风行,而万物变化也。是以风云可以命,霜雹可以致,凤凰可以歌,熊罴可以舞,神明可以友。用乐之术也甚大!^②

他认为“声”是从“气动”而生、并可以使“气振”(振动)的看法,无意中在“前科学”范畴里,把握到了现代声学原理的一部分,对现代“乐理学”有直接的启示。这种有相当“唯物”论价值的观点,是这位道教学者对中国古代文化的独特贡献。当然,他将“气”—“声”—“乐”的“感激之道”的作用极度夸大,特别是认为可以因此而做到“风云可以命,霜雹可以致,凤凰可以歌,熊罴可以舞,神明可以友”,似乎

① 《化书》卷五《食化·战欲》,《道藏》第23册,第601页。

② 《化书》卷二《术化·声气》,《道藏》第23册,第595页。

掌握了“用乐之道”“用乐”得当，“至道”就会成竹在胸，就会有呼风唤雨、以神仙为伴的大神通，这不消说就是宗教家的神秘逻辑和想当然的结论了。我们在这里强调的是，谭峭时代的道教对文艺的社会、宗教作用的重视，以及这种重视在思想、理论上的历史渊源。文艺美，在道教看来，并不仅仅只有它的“愉悦”作用才可取。

艺术的“文本”（即前述之“乐”与“文”），在这从“学”入“教”的转化中，起着桥梁和中介的作用。这种以“乐”“化人”的文艺观点，在《化书》的“道化”文艺美学思想体系中，是与道教“以道化人”的观点相适应的，并以“渐习”论（即潜移默化论）表达出来，就是谭峭所说的：

强弩可以渐引，巨鼎可以渐举，水火可以渐习，虎兕可以渐偕。逆者，我所化；辱者，我所与；不应者，我所取。所以信柔马不可驭，渐贼不可御，得之以为万化之母。^①

从艺术创作技巧的角度说，这段话说的实际上是艺术修养的提高和艺术技巧的获得的问题，就是“熟能生巧”的宗教版解说。从这个角度说，道教塑造神仙像，就是为了使人们从这些用“丹青金碧”装点的艺术形象中，联想起道教众神的“圣容”，肃然起敬，进而五体投地，如同遇到真的神仙“见（现）身”。这样的逻辑并不奇怪，宗教美学必然要求艺术为宗教目的服务。所以《化书》说：“为巫者，鬼必附之；设像者，神必主之。”^②这就大大超过了儒家“祭神如神在”的“象征”的美学价值论，而达到了宗教神学的艺术论范畴了。

三、“凤不知美”：审美差异论

从审美主体的角度来分析造成审美差异的原因，早在列子那里就已经有所论述了。这就是他的“状同近爱”论。他认为，人们都是按照自己的审美标准观照对象，一般人在一般情况下都是以是否“状同”于主体作为审美判断标准，而圣人则是以是否“智同”于主体为标准来判断美丑。这种“众人”和“圣人”所代表的审美

① 《化书》卷四《仁化·踰躅》，《道藏》第23册，第599页。

② 《化书》卷五《食化·巫像》，《道藏》第23册，第600页。

主体的差别,实际上体现了审美标准的巨大差异。这是道家—道教审美差异论的源头,而其“智同”与“人心”论,则开辟了后世道教对“修心”要求的强调以及看重人性美的先河。谭峭对此也有体会,他引经据典地说:

凤不知美,鵠不知恶,陶唐氏不知圣,有苗氏不知暴。使陶唐氏恃其圣,非圣也;使有苗氏知其暴,不暴也。众人皆能写人之形,而不能写己之形;皆能求人之恶,而不能求己之恶;皆能知人之祸,而不能知己之祸。是以大人听我声,察我色,候我形,伺我气,然后知人之情伪。^①

他是从“自知之谓明”的角度,分析“众人”与“大人”、“凤”与“鵠”、“陶唐氏”与“有苗氏”之间审美标准的巨大差异,得出只有能够判断自己美丑—善恶的人,才是真正了解了人的本质和人性美的“大人”。这除了说明这位谭真人在美学思想上的确祖述道家之外,还说明他设想的“仁化”目标的确也还有点儒教气息。因此,谭峭进而宣扬一种“准儒家”的道教文艺作用论,也就不奇怪了。谭峭说:“君子作礼乐以防小人,小人盗礼乐以僭君子。”^②这显然化用了儒家经典语言,但其比喻本身,还是包含了传统的对文艺(礼乐之“乐”)的社会意义的重视。

谭峭的许多精彩语录,能够帮助我们理解这一点。如他说,“涧松所以能凌霜者,藏正气也;美玉所以能犯火者,蓄至精也。”^③这“正气”和“至精”,实际上就是傲雪凌霜的松树、入火不焚的玉石的美的本质,虽然这本质是以“能凌霜雪”和“能犯火”两种不同形态表现出来的。谭峭的“异同”论,也正好能间接说明这一点:

梟夜明而昼昏,鸡昼明而夜昏,其异同也如是。或谓梟为异,则谓鸡为同;或谓鸡为异,则谓梟为同。孰梟鸡之异昼夜乎,昼夜之异梟鸡乎?孰昼夜之同梟鸡乎,梟鸡之同昼夜乎?夫耳中磬,我自闻;眼中花,我自见。我之昼夜,彼之昼夜,则是昼不得谓之明,夜不得谓之昏。能齐昏明者,其惟大人乎!^④

① 《化书》卷四《仁化·凤鵠》,《道藏》第23册,第599页。

② 《化书》卷三《德化·弓矢》,《道藏》第23册,第596页。

③ 《化书》卷二《术化·涧松》,《道藏》第23册,第594页。

④ 《化书》卷一《道化·梟鸡》,《道藏》第23册,第590页。

这是说,猫头鹰夜间目光敏锐而白天成了睁眼瞎,鸡白天双目炯炯而到了晚上就什么也看不见了,它们的眼睛有这样大的差别,但由此而体现的“道”(道理或自然规律),却是一样的。得了道的人能够“齐昏明”,也就像庄子能够“齐死生”一样,了解了宇宙的真“道”,把握了天下的“至美”,而不被事物表象的巨大差别搅乱视听、蒙蔽心智。差别大到南辕北辙的地步,“大人”们还能从差别中找到本质上的“同”(即“道一美”)来,就更不要说那些仅仅是“分类”上具有差别的事物了。所以他又说:

太上者,虚无之神也;天地者,阴阳之神也;人虫者,血肉之神也。其同者神;其异者形。是故形不灵而气灵,语不灵而声灵,觉不灵而梦灵,生不灵而死灵。^①

这就从“神一形”即内容和形式上,阐释了他的审美“异同”论的实质,阐释了形式和内容相互依存又相互区别的美学事实,阐释了审美差异的宗教神学的根据。

四、“真信动人”:主观美论

“真”,是重要的美学主题。早期的太平道提出的“出真文”美学思想,其哲学渊源或美学渊源,很容易在《庄子》中发现。如庄子这一段话,简直就是对道教“真文”观点的解说:“真者,精诚之至也。不精不诚,不能动人……真在内者,神动于外,是所以贵真也。其用于人理也,事亲则慈孝,事君则忠贞,饮酒则欢乐,处丧则悲哀……礼者,世俗之所为也;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。”^②其实,庄子“贵真”,与老子的“信言”(即《道德经》第八十一章所说“信言不美,美言不信”和第六十二章所说的“美言可以市,尊行可以加人”)又是一脉相承的。老、庄讲的内在之“真”、“信”,到了道教美学思想里,就成为对“道”的“精诚”之心的高扬,对修道者排斥物欲、甚至排斥物质之美的鼓励。

谭峭说:“有宾主之敬,则鸡黍可以为大享,岂在乎箫韶也;有柔淑之态,则荆

^① 《化书》卷一《道化·神道》,《道藏》第23册,第592页。

^② 《庄子·渔父》。

芷可以行妇道,岂在乎组绣也。”^①按照文艺美学的说法,即是讲“箫韶”或“组绣”所标志的艺术形式美或华丽美,并不能代替和取代“敬”意或“柔”态所标志的思想内容美或质朴美。在谭峭看来,“道一美”的“真”、“正”、“信”本质,才是最重要的美。所以他说:“智有诚实之谓信……义济安拔危,必有否臧,故授之以礼;礼秉规持范必有疑滞,故授之以智;智通则多变,故授之以信。信者,成万物之道也。”^②这里,道家之“真”,已经化为了道教之“信”,而本质上都是体现“至道”的(文艺)思想内容美。这个说法再向前发展一步,就成了“识真”为要、而“言”(艺术形式)无足轻重了。

这是典型的注重“精神”的宗教化文艺美学观点,既前承老、庄(如否定“五音”之类),又与《太平经》“出真文”的总体艺术精神合拍。这是发展进步,还是向非艺术的道路上走得更远呢?参考谭峭的其他说法,也可推知其本意。《化书》说:“好行惠者,恩不广;务奇特者,功不大;善搏(博)奕者,智不远;文绮丽者,名不久。是以君子惟道是贵,惟德是守,所以能万世不朽。”^③在谭峭看来,与“道”相比,“奇特”、“博奕”、“绮丽”等富于艺术审美意味的东西,都不足道了。这是将不像“道”“德”那样“素朴”的艺术美都当做排斥对象了。虽然这种只考虑内容、不讲究形式的观点有些不符合我们今天的美学观,但如果你将它放在当时的历史条件下来看,它强调的其实是抓住事物的本质而不是其表现形式,这样才可能立于不败之地、垂之久远。这种脱离一切表现形式的观点,虽然是偏颇的哲学、美学的观点,但它符合其以“道”“德”为核心的宗教理论和思想逻辑。

如果将与“道”相通的“神”理解为美的本质,那天地万物、有形无形,就都是这本质的不同表现形态和形式而已,不同的形态和形式也就都是“美”的了。这正是道教“多样”文艺美论的宗教哲学基础。谭峭认为,艺术创造上的高层次和高水平,就是“形惚惚兮不知其所为。若一气之和合,若一神之混同,若一声之哀乐,若一形之穷通”^④。因此,人的情感表达、艺术表达,应该是极为自然的流露,而不是为表达而表达、为艺术而艺术,应该达到“知喜怒非我作,哀乐非我动,我为形所

① 《化书》卷六《俭化·乳童》,《道藏》第23册,第603页。

② 《化书》卷四《仁化·得一》,《道藏》第23册,第598页。

③ 《化书》卷四《仁化·善恶》,《道藏》第23册,第600页。

④ 《化书》卷一《道化·神交》,《道藏》第23册,第592页。

昧,形为我所爱”^①的地步。

从艺术表现的角度,谭峭认为人的眼睛和眼神最能展现人的精神状态、心理素质、审美趋向甚至人格特点。因为,在阅历丰富的艺术家看来,人的眼睛即是心灵的窗户,是难于伪装、难于掩饰的。他说,“高视者强,低视者贼,斜视者狡,平视者仁,张视者怒,细视者视佞,远视者智,近视者拙,外视者昏,内视者明”。^②这简直就是当代艺术学校的素描课老师在教学生。更重要的是,他这种对于眼神所传递的信息的了解和解释,是基于艺术的主体和主题的“真—信”要求的,而这种“真—信”要求已经超越了宗教的情怀,达到了纯审美的境界。

五、“忘弦匏知乐”:艺术技巧论

作为一个道教理论家和文艺家,谭峭对艺术创作和鉴赏的技巧,也从美学理论上进行了总结、探讨。

对创作而言,谭峭认为要达到艺术创作和艺术鉴赏的高水平和高境界,必然要求将对象和主体在艺术创造过程中融为一体,艺术动机和创作的结果完全一致,作品的内容和形式达到完美的和谐,创作的主体应该完全超越技术—技巧阶段,而达到随心所欲的地步。他以艺术和美学的理论权威口吻讲述“书道”说:

心不疑乎手,手不疑乎笔,忘手笔然后知书之道。和畅非巧也,淳古非朴也,柔弱非美也,强梁非勇也,神之所浴,气之所沐。是故点策蓄血气,顾盼含情性,无笔墨之迹,无机智之状,无刚柔之容,无驰骋之象,若黄帝之道熙熙然,君子之风穆穆然。是故观之者,其心乐,其神和,其气融,其政太平,其道无朕。夫何故?见山思静,见水思动,见云思变,见石思贞,人之常也。^③

谭峭的这段话,将达到“至艺”水平的书法艺术的“至美”,讲得再清楚不过了。从宗教思想角度看,这是庄子“坐忘”境界、“物化”要求之艺术美学化的说法,即是我们一般人讲的艺术创作中的“物我两忘”的“灵感”状态。这种状态下创造的艺

① 《化书》卷一《道化·爪发》,《道藏》第23册,第592页。

② 《化书》卷一《道化·阳燧》,《道藏》第23册,第592页。

③ 《化书》卷四《仁化·书道》,《道藏》第23册,第599页。

术品,才不是匠人斧凿下的产品,更非为了某种功利目的而制造的“商品”。他将平常人认为很有特色的“和畅”、“淳古”、“柔弱”、“强梁”等艺术风格,当做创作中作者独有的“神”、“气”使然的结果,不是刻意摹仿可以做得到的。真正伟大的、至高无上的艺术,是“无笔墨之迹,无机智之状,无刚柔之容,无驰骋之象”的,完全与创造和鉴赏的主体相一致,相和谐。他的“忘笔知书”说,在北宋的苏东坡和南宋的白玉蟾那里,得到一再的阐发。

与他的“忘笔知书”文艺美学观点相似的论述,在其《化书》中还有不少。如他论“射虎”之道说:“射似虎者,见虎而不见石;斩暴蛟者,见蛟而不见水。是知万物可以虚,我身可以无。”^①这里,“射”者、“斩”者,都是只知道自己攻击的目标和对象,而忘记了自身的存在的,甚至也忘记了“对象”之外的物质世界、物质环境的存在。“万物”和自“身”,都在精力极为集中的情况下变得虚化和无足轻重了。在艺术创造中的过程中,这种“忘身”的状态实际上就是“灵感”状态。可以“忘身”,自然会“忘笔”、“忘手”。艺术创造过程,是一种极为投入的创造性思维过程,当艺术“灵感”袭来之际,“主体”在头脑中与“对象”完全相通,是常见的现象,是被古往今来无数文艺家的创作实践所证明了的。这是艺术创造中的“道法自然”,是艺术美学上的“得意忘言”。

同时,对于艺术上故意去追求“巧妙”的做法,谭峭持否定态度。他对“巧”所蕴涵的“害身”因素,就讲得既通俗又富艺术性。他有个相当形象生动的比喻:“海鱼有吐黑水上庇其身而游者,人因黑而渔之。夫智者多屈,辩者多辱,明者多蔽,勇者多死。”^②这种自作聪明、弄巧成拙的“海鱼”(大约就是乌贼,俗称墨斗鱼)的烟幕战术,反而引来被“渔”捕的结果,真是始料未及。因此,他承继老子的思想和语言,把“智”、“辩”、“明”、“勇”都一股脑同“巧”划上等号,加以排斥。这无疑对立于儒家的哲学美学观点。在谭真人的时代,这样的思想,虽然有宗教外衣掩盖,也还多少带点“异端”色彩。玩弄技巧,往往是自以为“聪明”,但其实有“大不能”、“大不知”的。他说:“无所不能者,有大不能;无所不知者,有大不知。夫忘弓矢,然后知射之道;忘策筭,然后知取之道;忘弦匏,然后知乐之道;忘智虑,然后知大人

① 《化书》卷一《道化·射虎》,《道藏》第23册,第590页。

② 《化书》卷四《道化·海鱼》,《道藏》第23册,第598页。

之道。是以天下之主，道德出于人；理国之主，仁义出于人；亡国之主，聪明出于人。”^①虽然这段文章的主题，是落在“道德”对治理“国”家须臾不可少的论点上的，但其中的比喻，特别是关于“忘弦匏，然后知乐之道”，也可以看出这个“黜聪明”的道理实际上也是适用于文学艺术的。这也不是孤证。他还说：“画者不敢易于图像，苟易之，必有咎；刻者不敢侮于木偶，苟侮之，必貽祸。始制作于我，又要敬于我，又置祸于我。是故张机者用于机，设险者死于险，建功者辱于功，立法者罹于法。动一窍，则百窍相会；举一事，则万事有害。所以机贵乎明，险贵乎平，功贵乎无状，法贵乎无象。能出刻划者，可以名之为大象。”^②最为耐人寻味的是这段话的最末一句。什么叫“出刻画”？按上文来理解，即是说“超越”“刻画”艺术形式和手段本身，达到认识、了解“大象”（即“无形”）的水平，就会获得真正的创作的“自由”，这才是不必斤斤于“刻画”手段的“刻画”，不必再注意艺术表达方式和技巧的“至艺”！用宗教的语言来说，这“不艺之艺”的原理，就是谭峭自己讲的“其道也，忘其形而求其情”^③的“忘一求”大技巧。

对于艺术鉴赏、艺术审美的原理和技巧，谭峭也做出了重要的理论贡献。他论及“歌舞”的欣赏时说：

能歌者，不能者听之；能舞者，不能者观之。巧者，不巧者辩之；贤者，不贤者任之。夫养木者，必将伐之；待士者，必将死之。网之以冠冕，钓之以爵禄。若马驾车轂，贵不我得；彘食糟糠，肥不我有。是以大人道不虚贵，德不虚守，贫有所倚，退有所恃。退者，非乐寒贱而甘委弃。^④

这段话论证的要点，如果我们联系它所在的卷名“术化”来分析，可以看出是落在修道之“术”上的。修道之“术”，与艺术之“术”（包括鉴赏艺术的规则和技巧），本来就有内在的天然的联系。因此，它从“歌舞”的表演者与“歌舞”的鉴赏者具有不同的审美角度和审美要求入题（古代诗学也叫“起兴”），就是很自然的了。重要的还在于，他在这段话中开宗明义地提出了一个论点：“能歌者，不能者听之；

① 《化书》卷三《德化·聪明》，《道藏》第23册，第596页。

② 《化书》卷三《德化·刻画》，《道藏》第23册，第597页。

③ 《化书》卷二《术化·琥珀》，《道藏》第23册，第595页。

④ 《化书》卷四《仁化·歌舞》，《道藏》第23册，第599页。

能舞者,不能者观之”。为什么他要说“不能者”才是真正的“观”众和“听”众呢?难道能歌舞者,就不够资格作观众和听众了吗?从这段话的主题看,他的原意主要是说,歌舞者同“巧者”、“贤者”一样,是被他人指使和评价的,与“木”、“土”、“马”、“麋”一样,是因为他人的某种需要,才获得其存在价值的。而在这种情况下,观众和听众才是主体,被“观”和“听”的歌舞者,与被养殖的树木、猪马一样,只是鉴赏、思考的“对象”。就观众和听众究竟“能不能”歌舞,就文艺鉴赏者的文化素养来说,是应该考虑到的一个因素,但是,从“术”的论证层次和逻辑来说,又是可以忽略不计的。同时,从这段话明显的“对举”句式来说,“能”与“不能”、表演者和鉴赏者都存在着对立的关系。以哲学—美学的抽象讲,观众和听众恰恰因为其“不能”歌舞,才不越俎代庖地去“歌舞”,而安分守己地做鉴赏者。这样的鉴赏者,才没有干预艺术创作、没有人为地改变艺术品本身的“形象逻辑”(对叙事作品来说就是“人物命运”和“故事情节”)。这也就是“无为”的(也是“无欲”的)、客观的艺术鉴赏者。总之,在他的眼里,高明的审美就是不在乎表现形式和外在技巧,而在于对对象的本质之美“至美”的把握。这样,他的美学“巧—拙”论,就归结到其“道—美”论之中了。

综上所述,谭峭在以上这五个方面对文化史、美学史的贡献是突出的,既前承葛洪的“道—玄”美论,又后启苏东坡的“忘笔”和“胸竹”艺术美论,更对后世道教学者的美学思想产生了重要影响。他以“道”论美、以美喻道的基本美学论证方法,也给后世艺术家和文艺理论家提供了可资借鉴的基本思路和方法。

第二节 杜光庭的美学思想

杜光庭(850—933),唐末五代道教学者,字宾至(或云宾圣),号东瀛子,处州缙云(今浙江缙县)人,一云京兆杜陵人。他博极群书,好为辞章,唐懿宗咸通(860—873)中,应九经举不第,“乃奋然入道,事天台道士应夷节”^①,后“郑庭荐之于朝,僖宗召见,赐以紫服象简,充麟德殿文章应制,为道门领袖”^②。中和元年(881),黄巢兵逼长安,他随僖宗西逃入蜀,遂留成都,后事前蜀王建,官至光禄大

① 《历世真仙体道通鉴》卷四十,《道藏》第5册,第330页。

② 同上。

夫尚书户部侍郎上柱国蔡国公,赐号广成先生。王衍继位后,又受封为传真天师、崇真馆大学士。晚年隐居于青城山白云溪,广收门徒,显扬道法。年八十四卒。葬于清都观后。杜光庭学识渊博,儒、道兼修,与诗僧贯休亦为好友。他在《道德真经广圣义·序》中说:“内则修身之本,囊括无遗;外则理国之方,洪纤毕举。”而《历世真仙体道通鉴》也说他“凡所著述,未尝不以经济为意”^①。故而,他的作品总是具有强烈的宣扬道教信仰、维护帝王统治的倾向。他所作《神仙感遇传》中《虬须客》一篇,生动刻画了李靖、红拂、虬髯客等艺术形象,表现了“佐真主,赞功业”的政治抱负,是唐传奇中的名篇。明代戏曲家张凤翼、凌濛初先后据此改编为戏剧《红拂记》和《红拂三传》,广为流传,晚清画坛大师任伯年一生之中也多次以此为题材,创作“风尘三侠”,而现代武侠小说家金庸更盛赞其为“武侠小说鼻祖”^②。

杜光庭擅长诗文、书法,《全唐诗》中收其存诗一卷,其中“帆力劈开沧海浪,马蹄踏破乱山青。浮名浮利过于酒,醉得人心死不醒”^③、“斜阳古岸归鸦晚,红蓼低沙宿雁愁”^④等都是唐末五代较有代表性的佳句。杜光庭生平著述极多,仅收入《道藏》的就有二十余种,包括《道德真经广圣义》50卷、《太上老君说常清静经注》、《广成集》17卷、《历代崇道记》、《洞天福地岳渎名山记》、《道教灵验记》15卷、《神仙感遇传》5卷、《墉城集仙录》6卷、《录异记》8卷、《道门科范大全集》87卷、《太上黄箓斋仪》58卷,另有其他斋忏科仪十余种。这些著述整理了历代对《道德经》的研究,系统地神化了道教教主老子,并为道教神仙异事作传,编录宗教神学地理集。在道教自盛转衰的唐末五代时期,总结唐以前的道教思想对于维护和加强道教信仰有着十分重要的意义。作为唐末五代道教重要的代表人物,杜光庭的思想、著述对于这一时期道教美学的研究也提供了丰富的素材。其中,“心之虚矣,纯白自生”所表现的虚静的审美心境,“乐饵非久”中蕴含的恬淡趣味,以及从其神仙传记中体现出的道教“生一美”观与“善一美”观的结合,都是十分值得关注的。

一、“心之虚矣,纯白自生”:虚静的审美心境

道家、道教认为审美的心境应该是“虚”的,虚则无欲,无欲方能观妙。“虚”是

① 《历世真仙体道通鉴》卷四十,《道藏》第5册,第331页。

② 金庸:《三十三剑客图》,载《侠客行》,生活·读书·新知三联书店1994年版。

③ 《伤时》,《全唐诗》卷八五四,中华书局1960年版,第9666页。

④ 《句》,《全唐诗》卷八五四,第9668页。

进行审美活动的必要条件。《庄子·人间世》曰：“瞻彼阙者，虚室生白，吉祥止止。”即是说虚空之室能生出神异的光辉。杜光庭对此进一步申说，提出：“室者，心也，视有若无，即虚心也。心之虚矣，纯白自生。纯白者，大通明白之貌也。”^①在杜光庭看来，人心如室，唯“虚”才能使“道”来居。所以又说：“惟道集虚，虚心则道集于怀也。”^②而所谓“大通明白”的“纯白”就是一种澄心去欲、至道来居之后所达到的“神与化游，心与天通”^③的至美境界。从审美心态的角度来看，由于心之虚，才能在审美观照中心无旁骛、聚精会神，才能使观照者与被观照物之间一刹那发生碰撞，生发出纯白那样至为素朴、至为恬淡，又与道相合、极度自由的美。

要实现心之虚，重点在于去欲。杜光庭说：“夫机械之心，藏于胸中，即纯白不粹，神德不全，存身者不和，此有欲也；若欲害之心忘于中，即虎尾可履而况于人乎？此无欲也。有欲者任耳目以视听，劳心虑以为理，视听逾迷，为理愈乱，可谓见边徼矣。无欲者神合于虚，气合于无，无所不达，无所不通，与天地同功，乃合乎大通，可谓观其妙矣。”^④有欲与无欲是能否使“纯白”纯粹、能否观妙（审美）的关键，相形之下，取舍自明。从美学的角度来讲，去欲与审美心境是十分切合的。审美的重要特点在于非物质的功利性，可以说审美是与私欲、贪欲根本对立的。康德曾将人的愉快分为：“快适的愉快”、“善的愉快”和“美的愉快”，并指出：“只有对于美的欣赏的愉快是唯一无利害关系和自由的愉快。”^⑤而审美理论中的“心理距离说”，其核心也是要排除对美的狭隘的功利观，在美与实际人生的具体功利之间保持适当的距离，所以去欲对于审美是十分必要的。

为了使“虚室生白”，杜光庭将“去欲”放在了首要地位。他说：“天倪，天然之分也。”^⑥在他看来，“欲”与“越分”是一对同义词。什么是“欲”，超出本分、逾越自然之性（“天倪”）的就是欲。杜光庭从身、心两方面举例来说明越分之欲。就身体而言，满足基本生活需要的物质是恰当的，而过此即为“逾分”。所以他说：“衣在蔽形，所以御寒燠也。食则充口，所以济饥乏也。温饱既适，冻馁不侵，足以安其身

① 《道德真经广圣义》，《道藏》第14册，第353页。

② 同上。

③ 同上。

④ 同上书，第343页。

⑤ 〔德〕康德：《判断力批判》上卷，宗白华译，商务印书馆1964年版，第46页。

⑥ 《道德真经广圣义》，《道藏》第14册，第373页。

而乐其性。”^①而在此基础上还想追求“五彩相鲜，女工精巧”、“绮丽珍羞”^②，就逾越了衣、食对于人本来的意义，这就是“欲”。就人的心智而言，“性识有限而羨望聪明，是为越分，名之为欲”^③。不管是身体感官，还是心识智慧，对人而言，逾分的欲望不仅不美，而且还会带来极大的危害。“夫目悦妖丽之色，耳耽郑卫之声，口嗜珍鲜之味，则心有滞著不通而流通忘返，大则忘天地四时之序，次则违尊卑礼乐之伦，小则生侵凌怨争之祸，惟国惟家皆失理矣。则自古及今，以色以声亡其家国者众矣。”^④又说：“淫巧悦目，珍奇荡心，上耽玩而不除，下增饰而弥甚，华侈既作，朴素遂忘，固可戒矣。”^⑤

为了去除身、心欲望，使“道”来居，不使“纯白不粹”，杜光庭提出“忘身”、静心，务使人不逾“天倪”，少私寡欲。他指出：“忘患忘身，内忘肝胆，外遗耳目，彷徨乎尘垢之外，逍遥乎无事之业，此即有身亦犹无也。岂复忧其患乎？”^⑥有身即是有患，有患即是有待，若能忘身，便能不滞于物、不滞于身，不为境所牵，“天地之大，吾不知也；日月之明，吾不有也；何荣辱爱恶之可滞哉？”^⑦这样，才能修心全真，回归恰如其分的自然朴拙之美，做到“事由自然，莫出于己，顺天之时，随地之性，因人之心”。^⑧这种顺遂天地自然之性的做法就是合乎于道的，同时，也为实现至虚的审美心境创造了条件。

当然，“虚”的心境还需要“静”作为前提。“虚”与“静”本来就是一对联系紧密的概念。老子曰：“致虚极，守静笃。”^⑨道本来就是至静的，它悄无声息，周行不殆，故而对“道”应该采取静观的方式。同样，审美也需要静观的态度。因为守静才能澄心，才能使精神专注、不为杂念所扰，进而进入一种忘我境界，如此才能清心虚心，体物入微。这既是艺术创作也是艺术欣赏中所追求的最高境界。《庄子·天道》称：“万物无足以挠心者，故静也。”所以，杜光庭认为“去欲”的更高层次的要

① 《道德真经广圣义》，《道藏》第14册，第563—564页。

② 同上。

③ 同上书，第352页。

④ 同上书，第372页。

⑤ 同上书，第518页。

⑥ 同上书，第375页。

⑦ 同上书，第376页。

⑧ 同上书，第355页。

⑨ 同上。

求是要清静其心。“心无所著,即无心可观,无心可观,则无所用无所修,即凝然合道,故心无其心,乃为清静之道矣。”^①

既忘其身,又静其心。这时的审美主体,处于一种美恶皆忘的状态。

虽尧舜之殊,生死之变,是非之别,寿夭之异,荣贱之隔,哀乐之感动,古今之递代,皆忘之也。不知尧舜之殊,忘美恶也;不知生死之变,忘有无也;不知寿夭之异,忘长短也;不知荣贱之隔,忘高下也;不知哀乐之感动,忘音声也;不知古今之递代,忘前后也。处乎无是之乡,立乎不疾之途,遭之而不违,过之而不守,调而应之以道也,益之而不加益,损之而不加损,此了乎中道之士,忘前后之别,忘变动之机矣。^②

物我兼忘,艺术创作或鉴赏的主体在一片至虚至寂的审美心境中与被观照物灵感交通,物我相融,感受到了至美的神奇光辉。“心之虚矣,纯白自生”,保持“虚静”的审美心境,自然体悟到杜光庭所说的“纯白”之美。这种审美观照的感受与中国传统美学及艺术理论中所讲的“澄怀观象”、“澄怀味道”有着异曲同工之妙。无论“澄怀”还是“虚心”,都是一个弃除一切私心妄念、主观偏见,创造虚空澄明的审美心境的过程。可见,在审美心境的问题上,杜光庭“心之虚矣,纯白自生”的观点是契合于中国传统美学的思路的,而其“去欲”以“虚”心的方法也抓住了审美的本质特征。

二、“淡言”与“美词”:文艺美学思想

“道之出口,淡乎其无味。视之不足见,听之不足闻,用之不足既。”^③“无味”是道的特征之一。它不是没有味道,而是一种无味之味。这种无味之味因其至淡而美于一切有味之味,故而杜光庭说:“道微妙应变,玄通其用,冲寂难以智察,无不无也,无不有也,澹然无极而众美从之。”^④

① 《太上老君说常清静经注》,《道藏》第17册,第185页。

② 《道德真经广圣义》,《道藏》第14册,第348页。

③ 《老子》第三十五章。

④ 《道德真经广圣义》,《道藏》第14册,第381页。

道家、道教历来推崇恬淡无味的美学趣味。老子说：“味无味”^①。庄子曰：“虚无恬淡，乃合天德。”^②“无味”是至道的美学品格。这种品格也就是中国美学所崇尚的恬淡之美。魏晋时期，谈玄风盛，老、庄的这种思想不仅有利于知识分子以淡泊、隐逸、清高为特征的人生理想的产生，更关乎魏晋以来形成的崇尚恬淡的诗歌传统，对这种恬淡之趣，唐代司空图以“冲淡”二字来加以概括。朴素、恬淡、自然的美学趣味在中国美学史上历来被视为十分高雅的趣味。中国艺术也极为崇尚这种冲淡、恬淡的风格。诗以恬淡为高，画以水墨为色，特别是宋代文人画，更是从题材到形式，甚至总体风格上也以恬淡为贵，不求形式上的华丽、精致，而讲求意境上的淡而有味，含义隽永。唐代著名诗人、画家王维就曾经说过：“画道之中水墨最为上，肇自然之性，成造化之功。”^③宋代大文人苏轼更认为“平淡”是一个诗人、艺术家成熟之后才能达到的境界。“凡文字少小时须令气象峥嵘，五色绚烂，渐老渐熟，乃造平淡。其实不是平淡，绚烂之极也。”^④这些见解都是相当深刻而有代表性的。

然而，正所谓“道本无事无为，人尚有为有事，道本无情无欲，人尚有欲有情，故俗与道反”^⑤，恬淡、平淡虽好，这种美却如至道一般，淡而无味，很难被普通人理解。

甘言美词，所谓有味也，无为之理，清静之训，至道之言，其出淡然。安有滋味乎？^⑥

美丽动听的言语有滋有味，至道之言则淡然无味。人生而有别，不是所有人都能领会至道这种高于一切的无味之美。从文艺创作与欣赏的角度来讲，“甘言美词”是有自己的价值的。但正如前文所说，至高的艺术反而是以“平淡”为上的。“平淡”，其实是绚烂之极的结果，是艺术臻于极致才能达到的境界。只不过普通

① 《老子》第六十三章。

② 《庄子·刻意》。

③ [唐]王维：《山水诀》，《中国美学史资料选编》上，第267页。

④ [宋]苏轼：《与侄论文书》，《中国美学史资料选编》下，第39页。

⑤ 《道德真经广圣义》，《道藏》第14册，第470页。

⑥ 同上书，第450页。

人很难理解和被其吸引罢了。所以,杜光庭说:

人之生也,气有清浊,性有智愚,虽大块肇分,元精育物,富贵贫贱,寿夭妍媸,得之自然,赋以定分,皆不可移也。然道无弃物,常善救人,故当设教以诱之,垂法以训之,使启迪昏蒙,恭悟真正,琢玉成器,披沙得金,斯之谓也。^①

要吸引人们去接近、体会无味之大道,只有“设教以诱之”。这里的“教”指的是言教,尤其是指有味、动人的“美言”,甚至是文学本身。

作为一个创作了大量文学作品,包括神仙传记、传奇小品、地理风物的文人,杜光庭本人对文学艺术的美育功能有着相当程度的认识,认为文艺是教人向往真善美、通向至道的途径。所以他说:“道之立言,淡泊无味,不善之人安得而悦之?故圣人设美言以诱之,故从之者如求利之赴市矣,示尊高之行以化之,随之者如慕羯而归受矣。不善之人因此所化亦皆修道,所谓道无弃人也。”^②但他同时认为,美好的言辞只是用以帮助人们认识真道之美的工具,而并非最终目的。如果不能正确认识手段与目的之间的关系,甚而至于把手段当成目的,就会本末倒置。对于此,他以镜、影、身的关系来打比方,说:

圣人知代人不可无言以训,故立言以明教,因教以训人,众人则执教而滞言,故有瑕疵之病,谪责之过,不通于理,不达于道,言愈多而道愈远矣。善修行之人,因言而悟教,因教而达理,寻理而契道,契道而忘言,故无瑕疵之病,谪责之过也……如临镜照影,影非骨肉之身,若执影为身即失真影,若不因影,无以识其真身,镜喻言也,影喻象也,身喻意也。言得意者,但冥契真心矣。于法有三,谓言象意也。言喻能詮,意喻所詮,象通所能,是则遺象而存意,得理而忘言,达于此者,则无瑕疵、谪责之事矣。^③

事实上,道家、道教都不主张对大道过多地言说。庄子曰:“天地有大美而不

① 《道德真经广圣义》,《道藏》第14册,第473页。

② 同上书,第529页。

③ 同上书,第421页。

言。”^①中国佛教禅宗更是讲究不立文字，明心见性。道本虚玄，不可道，不可名，更不可言。故而，杜光庭指出：道“得之于玄会，契之于无为，非文字能诠，非言句能述。老君曰：道若可献，则臣献于君；道若可传，则父传于子。斯固非可言传也”^②。又说：“要，精要也；妙，玄妙也。精要玄妙非书可传，理绝于言议之间。故云书不尽言矣。《易》曰：书不尽言，言不尽意。盖无言之言，穷理之理。”^③然而，从逻辑上讲，这种不可言传的玄妙至道仍然需要被讲述和证明，作为一个宗教徒，杜光庭必须借助言辞或者文学作品来阐述至道，引领后学。那么，如何解决这个矛盾呢？只有不滞于言，得道忘言，也就是借助有味的言辞或者优美的文学作品来使读者领悟至道无味之美，但又不可执着于言教。正所谓“夫执滞于言教，则致不通，失至道之宗，迷言教之说。能明筌蹄之用，则无封执之迷，亦无飘骤之害，而彰散润之德”^④。只有遣去言教，不为其所束缚，才不会把言教误作大道，不会把手段当成了目的。因此，杜光庭说：“愚人不知筌蹄，可取鱼兔，执筌蹄以为鱼兔，失之远矣。言者所以宣理教者，所以告人：道不可无言而悟，因言以宣之；法不可不告而悟，故立教以告之。愚人不知言教所以悟道，执言教以为道，亦失之远矣。夫至虚至静，方能集道，滞言束教，何以契真？至虚以忘言，至静以忘教，不可执矣。”^⑤得意忘象，不滞于言教，不迷于有味，这才不会迷失于“甘言美词”而悖离了澹然无极的大道。

杜光庭对文艺的态度，不仅表现在“甘言美词”上，也表现在音乐方面。他承认音乐是感情的强烈表达，“夫天地噫气，而众籁作焉，律吕合和，而众乐生焉。声之作也，美恶随之，故有安乐怨怒哀思憇懣之别也”^⑥。同时，他也认识到音乐巨大的美育功能，说：

知声而不知音者，禽兽也；知音而不知乐者，庶众也；唯君子能知乐。审声以知音，审音以知乐，审乐以知政，不知声者不可以言音，不知音者不可与言

① 《庄子·知北游》。

② 《道德真经广圣义》，《道藏》第14册，第333页。

③ 同上书，第336页。

④ 同上书，第408页。

⑤ 同上书，第409页。

⑥ 同上书，第347页。

乐,知乐者几于礼也……清浊、小大,短长、疾徐、哀乐、刚柔、迟速、高下、出入、周疏,以相成也,以相济也。君子听之,以平其心;心平德和,而后几于道矣。舜作五弦之琴以歌南风,夔始制乐以赐诸侯,理国之道以音而知理乱,故吴公子季札历听三代古今之乐,而知其兴废也。^①

但在他看来,音乐的作用再大,也只是帮助人们领悟至道之美的工具。就像以有味的言辞去引领学道之人体悟无味的至道一样,人们不应该执着于此,舍本逐末。所以又说:

人君有道,天下慕之,如行过之客遇饮食音乐而为留止。庄子至乐篇云:咸池九韶之乐,张之洞庭之野,人卒闻之,相与还而观之是也。夫乐者,历代之所用也。乐以象天,奏之圆丘,则天神降;奏之方泽,则地祇升;鼓之以和八风,接之以政四特,黄帝有咸池,尧有大章,舜有大韶,禹有大夏,汤有大濩,文王有辟雍,武王周公有大武,乐以和之,人则安其性,故为人之所重。王者功成而作乐,理定而制礼,所以通天地神明也。然此举喻者,以道则长存,乐饵非久,所以乐悦于耳,乐罢而人散;饵以美口,食毕而众离,虽留止于一时,故难期于永久。唯无为理国,则众归而不可离;有道理身,神全而不可散。^②

音乐虽然使听觉得到享受,甚至能教育人民,但毕竟只留存一时,不能永久,真正能够永恒常在的大美还是至道。所以杜光庭称“修身之士,闭视反听,以听无声,然后可与言道矣”。^③又说:“美恶都忘,方为达道。达道之士,虽天地之大,万物之殷,犹无有也。”^④一句话,还是回到了他悟道遣教、得道忘言的思路。

对杜光庭而言,言教与音乐都是有味的诱惑,至道才是淡然无味的至美,“乐饵非久”,至道长存,利用文艺的美育功能来达到领悟至道的目的,然后遣去言教、音乐,惟余至道。所谓“不知尧舜之殊,忘美恶也;不知生死之变,忘有无也;不知寿夭之异,忘长短也;不知荣贱之隔,忘高下也;不知哀乐之感动,忘音声也;不知古

① 《道德真经广圣义》,《道藏》第14册,第347页。

② 同上书,第450页。

③ 同上书,第347页。

④ 同上。

今之递代，忘前后也。处乎无是之乡，立乎不疾之途，遭之而不违，过之而不守”^①。这样的境界才是道教所追求的最高境界，这样的美学趣味也才是道教美学所推崇的。

道家、道教以至道为至美，从庄子到后来的杜光庭认为“澹然无极而众美从之”^②。他们并不否认文艺之美，甚至十分重视文艺的美育功能，但最终目的是要通过文艺达到对至道之美的领悟。杜光庭“乐饵非久”的文艺观和对无味之味的崇尚可以说是十分具有代表性的。

三、“生一美”与“善一美”

《庄子·天地》曰：“千岁厌世，去而上仙，乘彼白云，至于帝乡。”仙是中国人关于肉体长存而精神自由的浪漫幻想。道教贵生乐活，把长生成仙当做追求的目标。《太平经》称：“三万六千天地之间，寿最为善。”^③东晋道教学者、神仙家葛洪也明确提出：“天地之大德曰生。生，好物者也。是以道家之所至秘而重者，莫过乎长生之方也。”^④道教以生为美，以寿为美，从道教的神仙形象中充分体现出道教这种人格美学理想。从宣扬这种理想的角度出发，杜光庭写作了大量神仙传记，其中就包括专记女仙的《墉城集仙录》。

在古代神仙传说中，墉城多指西王母在昆仑山上的仙宫，故杜光庭以此为名，记述了 37 位女性成仙的故事，形成一个以西王母为首的女仙谱系。女仙与男仙相比，更加青春美丽、体态婀娜，符合人们对女性的审美心理，对于加强道教神仙信仰也更有说服力。故事中的女仙们都长生不死，青春永驻，容貌美丽。在《山海经·大荒西经》中，“有人戴胜，虎齿，有豹尾，穴处，名曰西王母”^⑤，是一个原始凶神的形象，而经过《穆天子传》、《淮南子》、《真诰》等的美化和改造，到杜光庭笔下，干脆指出那个凶恶的形象并非王母真形，而是“王母之使金方白虎之神”^⑥。真正的西王母“乘紫云之辇，驾九色斑麟，带天真之策，佩金刚灵玺，黄锦之服，文彩明鲜，

① 《道德真经广圣义》，《道藏》第 14 册，第 348 页。

② 《庄子·刻意》。

③ 王明：《太平经合校》，中华书局 1960 年版，第 222 页。

④ 王明：《抱朴子内篇校释·勤求》，中华书局 1985 年版，第 252 页。

⑤ 袁珂译注：《山海经全译》，贵州人民出版社 1991 年版，第 300 页。

⑥ 《墉城集仙录》，《道藏》第 18 册，第 168 页。

金光奕奕。腰分景之剑,结飞云大绶,头上大华髻,戴太真晨缨之冠,蹑方琼风之履,可年二十许”,俨然一位“灵颜绝世”的绝代佳人。^①这种对女仙形象的刻画,使道教的宗教理想更为形象化,更富有美感。

从科学的眼光来看,人都是要老要死的,这是不可抗拒的自然规律。而惜生畏死是一种普遍的社会、个体的心理状态,是建立在人的社会经验、审美价值基础上的内心情感,也是道教建立自己宗教理论的社会和思想基础。杜光庭塑造一系列女仙形象,就是以她们的美丽、青春、长寿来强化道教成仙理想,鼓励人们以她们为榜样去寻求个人生命的完善和永存。为此,他生动描写了许多因修道而得以青春永驻、长生不老的女仙形象。商王的宫女采女“少得养神之道,年二百七十余岁,视之如十五六岁耳”^②;太阳女修道有方,“年二百八十岁,颜如桃花,口如含丹,肌肤充泽,眉鬓如画,光彩照人,视之如十七八者”^③。青春是美的象征,是生命中最华彩的篇章,而永远不会随时间流逝而老去褪色的青春,是道教长生理想和审美追求的最具体表达。杜光庭以文学形式塑造一系列充满青春气息、艳光动人的女仙形象,试图证明道教能够超越有限生命的障碍以摆脱生死束缚,与道合一的终级理想并非虚幻。而这些通过修道而达到高寿并使容貌始终保持在妙龄的女子,也反映了宗教美学的人格理想符合普通人对于美而寿的心理需求。

然而,应该看到,如果只有美的外表而没有美的内在,神仙之美也并不是那么具有说服力。古希腊哲学家德谟克利特曾经说过:“身体的美,若不与聪明才智相结合,是某种动物性的东西。”^④这指出了美的形式与内容的关系问题,并明显更侧重于后者。同样,神仙的感召力量不仅来自于外表的美丽,而且来自于内在的智慧、善良、造福苍生、与道契合。只有建立在道德人格基础上的美感体验才能使美的追求与善的目的相一致,才能引起人们的赞美和崇拜之心。早在古罗马时期,神学家、美学家普洛丁(Plotinus, 205—270)就已指出:“美也就是善,从这善里理性直接得到它的美。心灵由理性而美,其它各种事物——例如行动与事业,之所以美,都是由于心灵在那些事物上印上它自己的形式。”^⑤与此相似,道教也认为美与善

① 《墉城集仙录》,《道藏》第18册,第169页。

② 同上书,第197页。

③ 同上书,第199页。

④ 北京大学哲学系美学教研室编:《西方美学家论美和美感》,商务印书馆1980年版,第16页。

⑤ [古罗马]普洛丁:《九卷书》,朱光潜译,转引自《西方美学家论美和美感》,第58页。

是不可割裂的。道教早期经典之一的《太平经》认为：“夫天地之性，自古到今，善者致善，恶者致恶，正者致正，邪者致邪，此自然之术，无可怪也。故人心端正清静，至诚感天，无有恶意，瑞应善物为其出。”^①所谓“端正清静”、“至诚”，都是善的心灵，也是道教所认为的美好心灵的反映。具备了美善的心灵，就必然得到美好的结果。从道教美学思想的角度来探讨，这种宗教伦理价值观，就是一种伦理化了的审美判断方式。

继承早期道教的“善一美”观，隋唐以后，在佛、儒思想的影响下，道教的伦理美学思想更得到了相当程度的加强。如果说早期道教还以肉体长生、得道成仙为终极目标，那么隋唐以后的道教则逐渐以心、性修炼及由此带来的精神生命的绝对自由代替了即身成仙的理想，尤其重视修道者的道德修养在修道过程中的作用，将世俗化的善、忠、孝、仁、慈、爱等伦理标准与宗教的审美判断标准结合，形成了与世俗伦理美学和光同尘的道教伦理美学思想。杜光庭所说的“善”也充分体现了这个特点，他不仅借笔下人物之口表达“长生之本，惟善为基”^②的观点，而且明确指出：“不善之人，行与教违，故远于道矣。虽欲保身倚道，解难救厄，亦不可得矣。又经或云不善人之所不宝，言不善之人违反于道，故不宝于道也。何者？道好柔弱，不善人好强梁；道好恬和，不善人好刚躁；道好冲寂，不善人好喧哗；道好谦卑，不善人好格捍；道好无事，不善人好有为；道好生成，不善人好伤害；行与道违，故不善之人不宝贵于道也。”^③很明显，善与不善是能否契于道的关键，也是符不符合道教审美标准的关键。

在杜光庭看来，要达到善的标准，首先要遵守社会伦理规范，“夫载仁伏羲，抱道守谦，忠孝君亲，友悌骨肉，乃美善之行也”，而“反于此者，乃不善之行也”^④。其次，善的行为还表现在济世救人，行善积功。当然，这是对道的更高层次的追求，所以做起来也更为困难。“积和而成人，积功而成道，非朝夕之可就，故曰晚成。”^⑤这一点，在杜光庭的神仙传记中十分突出。很多修道者都是经年累月保持着对道的虔敬精诚之心，济世积功，造福人民，最终得到美好的结果。《神仙感遇传》中

① 王明：《太平经合校》，第512—513页。

② 《墉城集仙录》，《道藏》第18册，第166页。

③ 《道德真经广圣义》，《道藏》第14册，第529页。

④ 同上书，第345页。

⑤ 同上书，第477页。

“崔玄亮”一篇就描写了一个精诚好道的人,因为“勤于香火,常讽黄庭道德经”,又在为官期间设黄箓斋,于是引来数百只白鹤降坛,紫气萦绕。他死时“异香盈室”,“棺轻若空衣”^①,暗示其已尸解成仙而去。“丰尊师”一篇述一丰姓道士屡建宫观不成,某年大疫横行,得天师授丹药,以丹药行善救人,终于在老百姓的帮助下重修了宫观,后来又从天师处得赐神剑一柄,“令且于山中修道,绩有旨命,即出人间,用此剑扶持社稷”^②。《墉城集仙录》中的九天玄女熟谙兵法,常常以此替天行道,蚕女“食桑叶吐丝成茧,用织罗绮衾被以衣被于人间”^③,这些修道者因为造福人们而得到美果善报,同时也赢得了世人的尊崇和敬爱。

杜光庭说:“道之无形,用术以济人。人之有灵,因修而契道。”^④仙道虽然无形,但道教成仙理想却反映出中国人追求生命永恒的勇气和积极向上的精神。而以“善”为实现长生久视的基础,也符合中华民族的伦理传统。道教以生为美,以善为美的思想在杜光庭笔下的众多神仙形象尤其是女仙形象中,实现了完美的结合。

杜光庭是道教历史上承唐启宋的重要人物,《历世真仙体道通鉴》称其“学海千寻,辞林万叶,扶宗立教,海内一人而已”^⑤。他博学多识,不仅整理、总结历代学者对道教经典的研究,而且写作各类神仙传记、宗教神学地理集以加强道教信仰,在修订、整理道教斋醮科仪方面也有突出贡献,并因此与陆修静、张万福同被尊为“道教科仪三师”。在道教美学思想方面,他的“心之虚矣,纯白自生”的观点渊源于老、庄美学思想,并作了进一步的理解和阐述,使其更加具有美学思维的特点。这种对虚静的审美心境的创造,与中国传统美学中所说的“澄怀”极为神似,也符合审美的本质特征。而其“乐饵非久”的文艺观一方面体现出道教对文艺美育功能的重视,一方面又认为文艺不及于道,反映出以道之“无味”为最高境界的恬淡趣味。同时,杜光庭的大量神仙传记作品,尤其是对《墉城集仙录》中女仙形象的刻画也结合了道教的“生—美”、“善—美”观,体现出道教从即身成仙理想到修心炼性实践的历史渐变。

① 《神仙感遇传》,《道藏》第10册,第884页。

② 同上书,第886页。

③ 《墉城集仙录》,《道藏》第18册,第196页。

④ 同上书,第167页。

⑤ 《历世真仙体道通鉴》卷四十,《道藏》第5册,第330页。

第三节 沈汾《续仙传》的审美追求

安史之乱以后,道教文学中新增了一些神仙传记、逸闻小说,如沈汾的《续仙传》和前述杜光庭的《神仙感遇传》、《墉城集仙录》等。其中,尤以记述唐至五代间修道成仙事迹的仙话作品《续仙传》较为突出^①。《续仙传》传神仙36人,其中多为唐代道士,而形形色色的好道者更是遍及士、农、工、商、医、吏社会各阶层,反映出道教在唐代的广泛社会影响。而作为唐末五代的仙话代表作,《续仙传》在一定程度上也反映出特定时代的审美追求和道教美学的发展趋势。

一、“用显真仙”:美学目标论

《续仙传》从体裁上讲,是纪传体文学作品;而从思想内容上讲,则属于民间故事中的“仙话”一类。它是文人有意识的创作,而不是原始先民的想象;是仙话,而非神话。按沈汾自己的话说,他创作《续仙传》的目的,是“用显真仙”。他以世俗生活的题材,糅合神仙思想、道教情感,反映特定时代的审美取向,体现了宗教的美学目标和追求。

关于“仙话”的定义,袁珂先生曾经提出过“广义神话”的概念,他认为“神话是非科学但却联系着科学的幻想的虚构,本身具有多学科的性质,它通过幻想的三棱镜反映现实并对现实采取革命的态度。”^②这样,神话的范围囊括了所有“非科学”的“幻想的虚构”。赵炎秋先生在“中西神话仙话比较研究”中对此提出反对意见,认为这种无所不包“模糊了神话的特性,实际上等于取消了神话”^③。他指出神话与仙话并非一个阶段的产物,仙话是在神话不再可能产生的社会历史条件下产生的一个文学品种。他认为:“当人类社会整体上进入比较高的发展阶段之后,神话的产生便不再可能,但是这并不等于人们对超自然的力量不再向往甚至渴望。这种向往与渴望必然导致对于超自然力量的有意识地想象与描述,从而导致仙话的

① 《续仙传》原题“朝请郎前行溧水县令沈汾撰”。此书卷下《聂师道传》称杨吴为朝廷。陈国符《道藏源流考》据此断定沈汾为五代杨吴人。该书现存诸本中,以《道藏》本早出。《云笈七签》卷一一三下有节本。

② 袁珂:《再论广义神话》,马昌仪编:《中国神话学文论选萃》下编,中国广播电视出版社1994年版,第329页。

③ 赵炎秋:“中西神话仙话比较研究”,《中国文学研究》2001年第3期。

产生。”我们对后一种观点持肯定态度,即认为仙话不等于神话。理由如下:

首先,从文字学的意义上讲,“神”与仙是有区别的。先从字形上看,神从示申声,说明与祭祀有关;仙从人山声,说明该字本义指人间事。《说文解字》说:“神,天神,引出万物者也。”^①即万物的支配者与创造者,与“祇”(地神)相对。东汉刘熙的《释名·释长幼》曰:“老而不死曰仙。仙,迁也,迁入山也。”^②从这个意义上讲,“仙”不是支配万物的统治者或权威,而是长生不死的人。

其次,从经典理论上讲,马克思认为:“任何神话都是用想象和借助想象以征服自然力,支配自然力,把自然力加以形象化;因而,随着这些自然力之实际上被支配,神话也就消失了。”^③认为神话只可能是在极其低下的生产力水平和认识水平上的一种自然而然的对自然与社会事物幻想的产物。神话是在原始先民的生活中自然而然地涌现出来的,它本身就是原始先民日常生活的一部分,是原始先民的生活现实。一旦人们有意识地创造某种有关超自然力的故事,那它就不再是神话了。因此,从这个意义上讲,仙话应该是在神话之后出现的一种文学体裁,如果说神话反映原始先民与自然的关系,那么仙话则反映着人与人、人与社会的现实关系,它不是人类集体无意识的创造,而是个体或少数人有意识的创作。

在这个意义上,仙话的孕育可以追溯到先秦时期的神仙传说。《穆天子传》、《山海经》等作品,已有不少神仙传说的内容。自汉以降,随着道教的建立和道教活动的逐渐展开,各种新的神仙传说、道人故事不断产生。道教中的知识分子为了树立理想典型、宣扬道教思想,遂注意收集整理各种故事传闻,编撰成书。早期的如刘向的《列仙传》、东晋时期的《道迹灵仙记》等。作者基本上都采用史传文学的笔法,认为实有其事。但由于他们搜集的素材大多来源于民间传说,本身就已带有某种夸张、虚构的成分。一旦成篇,即具有了小说的基本要素,属于传记体小说一类。因此,仙话作品是道教信仰与小说形式的结合,也是道教情感的一种艺术表达。它是人们有意识创作的产物,而不是原始先民对超自然力的想象。

《续仙传》原题“朝请郎前行溧水县令沈汾撰”。可见,《续仙传》的作者本身是位文人。《续仙传序》中,他清楚地表明了自己的创作意图:“古今神仙奉世知

① [东汉]许慎撰,[清]段玉裁注:《说文解字注》,上海古籍出版社1981年版。

② [清]王先谦:《释名疏证补》,上海古籍出版社1984年版。

③ [德]马克思:《〈政治经济学批判〉导言》,《马克思恩格斯选集》第2册,人民文学出版社1962年版,第29页。

之,然飞腾隐化俗稀可睹……汾生而慕道,尤愧积习,自幼及长,凡接高尚所谈,兼复积年之间闻见皆铭于心,又以国史不书事散于野,矧当中和年兵火之后,坟籍犹缺,诎有秉笔,纪而述作,处世斯久,人渐稀传,惜哉……今故编录其事,分为三卷,冀资好事君子学道之人谈柄,用显真仙者哉。”^①所以,我们说《续仙传》是文人有意识的创作,而不是原始先民的想象,是仙话,而非神话。它将神仙思想、道教情感融会于世俗生活的题材之中,反映着特定时代人与人之间的现实关系、世俗生活的生动场景和特定人群的审美取向。

而这种审美取向,在《续仙传》中,主要表现为两个方面。一个是强调精勤向道,善有善报,强调与儒家正统思想和光同尘的以“孝”为核心的伦理美学观;一个则是宣扬“仙道多途”和反传统礼教、反传统修仙途径的世俗化的审美趣味。这两种看似矛盾的审美追求,反映着特定时代道教思想自身发展的必然要求,同时也是道教知识分子自觉强化道教信仰、维护道教发展的产物。它符合特定时代受众的审美需求,体现出唐末五代道教审美文化的时代特色,也预示了后来道教美学思想发展的两个不同趋向。

二、“孝养宿庆”:神仙伦理美学

作为仙话,《续仙传》宣传神仙实有,学仙可致,具有强烈的宗教目的和旨趣。其所传 36 人的飞升或隐化故事,多宣扬他们孝亲、度人、济世的事迹,认为这是修炼服饵之外一个重要的成仙之途,反映出道教以“善”(特别是以“忠”、“孝”)为“美”的伦理美学观。举例来说,《续仙传》卷上载:宜君王老行善向道,最后连鸡犬也随之升天;卖药翁,在世间卖药施药益世济人,后食药飞腾而去。卷中又载孙思邈因救受伤小青蛇,被引入泾阳水府,得龙宫仙方,散龙宫药方于《千金方》三十卷中,救人济世,最终尸解成仙。而卷下所载聂师道,以孝著名,他也是作者所用篇幅最长的一个,对其孝亲、寻仙的过程描写得最为详细,突出表现了唐末五代道教以“孝”为核心的伦理美学思想。

世界上任何宗教都有着自己的伦理体系,道教也是如此。作为中国土生土长的传统宗教,它对中国传统文化兼收并蓄,其思想来源十分庞杂。而它的宗教伦理观在很大程度上也受到传统伦理思想的影响。这在道教早期经典《太平经》中就

^① 《续仙传序》,《道藏》第 5 册,第 77 页。

表现得十分明显。《易传》中有“积善之家必有余庆,积不善之家必有余殃”的说法,而《太平经》几乎原样照搬了这一伦理思想,称“善者致善,恶者致恶,正者致正,邪者致邪,此自然之术,无可怪也”。^①后来的东晋神仙家葛洪也说:“欲求仙者,要当以忠孝和顺仁信为本,若德行不修而但务方术,皆不得长生也。”^②这种与社会主流伦理美学思想和光同尘的宗教伦理观以及宗教人格美标准,发展到后来,就衍生出以“忠孝”作为立教根本的道教派别——净明忠孝道。这一道派甚至提出:“不忠不孝而求乎道而冀乎仙,未之有也。”^③

在《续仙传》中,这种对“忠孝”的重视是通过聂师道成仙的故事来反映的。作者借聂师道母亲之口说:“汝以孝养,我以道资,亦幸为汝母矣。此盖宿庆之及也。”^④后来聂精勤慕道,遇到谢通修真人赐素书一卷,但当他“欲求住师学之”的时候,却遭到了真人的拒绝,曰:“尔有亲老,虽有兄能养,若欲更南游,此未可言住……”^⑤这些内容既反映出道教自《易传》继承的善恶承负思想,同时更十分强调儒家孝亲的思想,甚至使之凌驾于道教修炼的要求之上。道教所谓“善”的涵义,是由极为“国粹”的东西组成的。这些“国粹”包括了“忠”、“孝”、“悌”、“仁”、“义”、“智”、“信”等伦理意义上的美德。其中,“‘忠’和‘孝’被自始至终强调,作为美学—伦理的核心范畴”^⑥。《续仙传》对于儒家伦理的重视,正好反映出道教美学思想与它的整个宗教思想体系一样兼收并蓄的强大包容性,反映出十分具有东方伦理特色的道教伦理美学观。

当然,《续仙传》以“孝”为核心的伦理美学观既体现了道教思想的包容性,同时也具有其本源性的特点。道教是植根于中国传统文化的宗教,它的思想在本源上与正统的儒家思想有着密不可分的关系。徐复观先生说:“以儒家为正统的中国文化,其最高的理念是仁,而最有社会生活实践意义的却是孝(包括悌)。”^⑦他从日本桑原博士转引美国的 Headland 的话说:“若不牢牢记住孝道是中国人的家族、社会、宗教乃至政治生活的根据的这一事实,即终究不能理解中国及中国人的

① 王明:《太平经合校》,第512—513页。

② 王明:《抱朴子内篇校释·对俗》,第53页。

③ 《太上灵宝首入净明四规明鉴经·章本章第一》,《道藏》第24册,第614页。

④ 《续仙传》卷下,《道藏》第5册,第93页。

⑤ 同上书,第95页。

⑥ 潘显一:《大美不言——道教美学思想范畴论》,四川人民出版社1997年版,第250页。

⑦ 徐复观:《中国思想史论集》,上海书店出版社2004年版,第131页。

真相。”^①《续仙传》中对“孝”的特别强调,继承了《太平经》以来的思想传统,以仙话的形式生动地举出了“孝”能致仙的例证。如果说早在汉代同为仙传作品的刘向《列仙传》中所述的“为龙治病”、“助产有恩”等故事已将“善有善报”作为一个成仙途径的话,那么发展到《续仙传》,这种“善”的含义得到了进一步的确定,即集中在以“忠”、“孝”为核心的人格美学标准上。这既是中华民族独特的文化现象,也是符合道教发展的必然要求。当然,笔者认为,道教的劝善与佛经中的劝孝经典还有所差别。正如徐复观先生所言,佛经的很多劝孝经典是为了适合中国社会心理的要求而“伪造”出来的,但道教作为中国传统文化的组成部分,它本身对于“忠”、“孝”这样的伦理美学标准就有着强烈的认同感。

孟子说:“人少,则慕父母;知好色,则慕少艾;有妻子,则慕妻子;仕则慕君。”^②这种发自人类生理性的爱缺少道德性的自觉,因此,儒家认为要进行“孝”的教养以达到所谓“仁”的境界。在这个意义上,道教以仙话形式强调“孝”能致仙的作用,正是以艺术的感性形式对信徒所作的一种伦理美学的理性教育。将“孝”从肤浅自私的爱父母变成一种具有普遍意义的评判人格的标准,这种标准与成仙理想结合,就成为与儒家思想和光同尘的道教伦理美学观。而儒、道共同推崇的“孝亲”再升一级就是“忠君”,这就足以解释为什么后来关羽、岳飞等人间英雄能够成为民间道教所供奉的俗神,历代香火不绝。

特别值得提出的是,从汉代《列仙传》到唐末杜光庭的《神仙感遇传》、《墉城集仙录》等,各种仙传文学作品无不劝善止恶,但《续仙传》对“孝”的特别重视却反映出仙话的时代特点。与沈汾几乎同时代的杜光庭就提出“仙道多途”,他在三种传统的成仙形式(白日升天、山林隐化、尸解神游)之外别立“鬼仙”一种,专为“积功未备,累德未障”或“至孝至忠,至贞至烈”^③的凡人量身定做。从这个意义上讲,唐末五代的仙传作品体现出强烈的对以“孝”(包括“忠”)为核心的儒家伦理美学思想的认同,它们所宣扬的道教的“善”与道教的人格美学标准是一致的,也符合中国的伦理传统。

那么,为什么“孝”能致仙的仙话故事会在唐末五代时期出现并被写进传记

① 转引自徐复观《中国思想史论集》,第131页。其中,Headland语,见 *Home Life in China*, p. 194。

② 《孟子·万章上》,杨伯峻:《孟子译注》,中华书局1988年版,第206—207页。

③ 《墉城集仙录序》,[清]董浩等编,孙映逵等点校:《全唐文》卷九三二,山西教育出版社2002年版,第9705页。

呢?我们说,仙话与神话不同,它反映人与人、人与社会关系,是有意识的文学创作。那么,它必然要受到社会各种力量,特别是统治阶级力量的影响与制约。在沈汾所处的时代,《续仙传》的创作自然也受到同时代主流统治思想的影响。我们知道,有唐一代,从统治者到社会各阶层的崇道活动达到了空前绝后的高潮,而经历安史之乱和黄巢起义后,道教的地位随着唐王朝的衰落江河日下。长时间的社会动乱,也使广大人民痛苦不堪,渴望过上太平安定的生活。于是,道门中的有识之士为了挽救道教衰败的颓势,抚慰人心,纷纷致力于道教仙话、理论、斋醮科仪的研究和建设。《续仙传》就是这时期应运而生的产物。徐复观先生说:“孝弟所以培养人类的爱苗,有了这种爱苗,便不会以仇恨的心理去看社会,而会以爱的心情去看社会,于是社会的问题只努力在和平中求解决,因而这个社会可以保持和平的状态。”^①这种观点足以解释沈汾、杜光庭等在其作品中屡屡提及“孝”的原因。另举一旁证,杜光庭在修订斋醮科仪过程中,将《太上黄箓斋仪》的“十二愿”排序为:“愿家多孝悌”、“愿国富才贤”、“愿圣人万寿”、“愿学道成仙”,^②这些愿望突出表现了人们对尘世生活的善良愿望和美好向往。而“孝悌”被放到最重要的位置,也从侧面印证了《续仙传》对以“孝”为核心的道教伦理美学思想的强调。

总而言之,《续仙传》以“孝”为核心的伦理美学观既反映出道教思想兼收并蓄的强大包容性,也反映出道教作为中国传统文化与儒家思想的同源性和认同感。它以仙话故事为载体,将“孝”能致仙作为美育的教材,宣传神仙实有、神仙可致,抚慰动乱中的人心,“培养人类的爱苗”,生动地反映出唐末五代道教伦理美学思想的时代特色。

三、“仙道多途”:世俗化审美趣味

《续仙传》的作者沈汾,其生活的年代主要在唐末五代一段。唐末五代的时代审美精神、审美文化与初唐的勃勃生机以及盛唐“山河千里国,城阙九重门”^③的宏大气象相比,显然是有着巨大差别的。而这种差别反映在《续仙传》一类的仙话作品中,则主要体现为世俗化、大众化色彩的加强。笔者认为,与早期仙传作品相比,

① 徐复观:《中国思想史论集》,第143页。

② 《太上黄箓斋仪》,《道藏》第9册,第190页。

③ [唐]骆宾王:《帝京篇》,《全唐诗》卷七十七,第834页。

《续仙传》更多的把视角从遥不可及的仙真转向有血有肉的广大普通群众,把歌颂赞美的对象从精勤向道、孝心感天的信仰者扩大到疯癫狂妄、逾越传统道德伦理规范的酒肉道士,甚至成仙的幸运也可以降落在并不信道的普通百姓身上。这种世俗化的审美倾向既符合道教思想自身发展的规律,体现着道教独特的“此岸化”特点,又突出反映了唐末五代大众的审美心理需求,体现出特定时代的审美文化特色。

就《续仙传》产生的时代背景来说,有唐一代,以道教为国教,统治者崇奉老子,寻仙问药之风极盛,上自帝王公主,下至普通文人、一般群众,都有着浓厚的神仙情结。这些事实,我们从《新唐书》、《旧唐书》、道教史,从李白的游仙诗、吴道子的宗教画中都可以见到深刻的印记。这种时代特色即使在一些被称为现实主义诗人的身上也有相当鲜明的反映。举例来说,元和、长庆时期,两位进行文学革新运动的著名诗人白居易和元稹,在文学史上被称为现实主义诗人,但在时代精神的影响下,他们同样也具有出世游仙的思想。在《寻郭道士不遇》中,白居易吟道:“郡中乞假来相访,洞里朝元去不逢。看院只留双白鹤,入门惟见一青松。药炉有火丹应伏,云碓无人水自舂。欲问参同契中事,更期何日得从容。”^①一方面,他写过《海漫漫——戒求仙也》,称:“不言药,不言仙,不言白日升青天。”^②另一方面,他又研究被称为“万古丹经王”的道教著作《参同契》,对炼丹服药求长生充满向往,诗人复杂的心理状态由此可见一斑。同样,元稹也有表现神仙思想的诗歌。他在《以州宅夸于乐天》中称“我是玉皇香案吏,谪居犹得住蓬莱”^③即为例证。这种仙风炽烈的文化氛围可以说是整个唐代的时代特色,也是《续仙传》中成仙范围能够增至各个阶层普通百姓的大背景。

而结合沈汾所处的时代来看,这一时期,大唐王朝江河日下,不仅昔日的辉煌不再,而且藩镇割据,战争频繁,吏治腐败,民生疾苦。马克思说过:“宗教是那些还没有获得自己或是再度丧失了自己的人的自我意识和自我感觉。”^④在唐末五代混乱的大环境下,普通知识分子及老百姓朝不保夕,无法把握自身的命运,当他们“还没有获得自己或是再度丧失了自己”的时候,他们被迫把希望寄托在虚幻的神

① 《全唐诗》卷四百四十,第4899页。

② 《全唐诗》卷四百二十六,第4691页。

③ 《全唐诗》卷四百十七,第4599页。

④ [德]马克思:《〈黑格尔法哲学批判〉导言》,《马克思恩格斯选集》第1卷,第1页。

仙世界之中,在寻药成仙、海上遇仙的仙话故事中找到“自我意识”和“自我感觉”,找到黑暗世界的一线光明。正是在这个意义上,马克思指出:“宗教是被压迫生灵的叹息,是无情世界的感情。”^①这种从神仙故事中寻找慰藉、寻求解脱之道的心理,为仙话在唐末五代的继续发展、尤其是走向大众的世俗化发展奠定了基础。而沈汾的《续仙传》正是这一时期仙话向世俗化发展的一个突出代表,反映出浓厚的世俗审美趣味和贴近大众的时代文化特色。

首先,从《续仙传》所述的核心——升仙、隐化人物来看,与东汉刘向的《列仙传》相比,沈汾的《续仙传》中凡人升仙占了很大的比例。《续仙传》中所述成仙之人遍及士、农、工、商等社会各个阶层,甚至包括了普通的劳动妇女(如“谢自然”、“裴玄静”、“戚逍遥”)、外国人(如“金可交”)等。不管是富贵贫贱、男女道俗,还是文庄粗野,在《续仙传》中都能找到对应的代表,社会各阶层的人都能从中找到亲近的对象,这不仅迎合了社会各阶层的心理需求,同时也是道教自身宣传的需要。而这些人物的外在形象,较之早期《列仙传》等仙传所刻画的人物更为生动活泼、多姿多彩。以作者浓墨重彩描写的术士殷文祥来说,他卖弄道术,邀宠于各军阀之间。后刘浩军变时,被推坠江中而死,但作者却说“其后人见在江西十余年,后卖药入蜀,莫知所之”^②,为这个在道德意义上并不高大的江湖术士续上了一个光明的尾巴。同样,在《续仙传》中,有酩酊大醉、口出狂言的疯道士(如“俟道华”),有喝酒食肉、贪恋女色的荤道士(如“宋玄白”),这些人物与正襟危坐、道貌岸然的各路神仙煞是不同。然而,正是这种不同,使天上的神仙更接近人间。这些与传统礼教相悖逆的神仙,混迹世间,不嫌贫贱,不拘礼教,与普通老百姓并无太大的区别。这种对世俗化道教神仙的塑造,反映出老百姓在乱世中的痛苦和期许,反映出道教世俗化的倾向。而从《续仙传》中人物的成仙途径上看,有寻药成仙,也有酒醉飞升,有炼丹成仙,也有济世升仙,有因精勤向道成仙,也有于海上、山中遇仙成仙……正如这一时期道教思想家杜光庭所总结的“神仙之道百数,非一途所限,非一法所拘”^③。《续仙传》形象描绘的这种仙道多途论,满足了各种修道学仙者的多层次要求,也为后来的仙话小说提供了更多、更丰富的创作题材。

① [德]马克思:《〈黑格尔法哲学批判〉导言》,《马克思恩格斯选集》第1卷,第2页。

② 《续仙传·殷文祥》,《道藏》第5册,第97页。

③ 《墉城集仙录序》,《全唐文》卷九三二。

其次,从作者对仙境或神仙世界的描写来看,沈汾笔下的神仙世界与世俗社会并没有本质的区别。在早期仙话中,仙境的描写是“有长年之光景,日月不夜之山川,宝盖城台,四时明媚,金壶盛不死之酒,琉璃藏延寿之丹,桃树花芳,千年一谢;云英珍结,万载圆成。”^①而到了沈汾《续仙传》的“王可交”一节中,仙境则与世俗一般的贵族生活场景无异,彩画花舫,几个玉冠霞帔的少年,身边有十余个吹奏乐器的歌妓,除了他们请王可交吃的栗尚有神异之效外,几乎看不出神仙与人间贵族的区别。道教讲究“即身成仙”,其强烈的此岸化特色本来就与世界其他宗教有着很大不同。如果说《山海经》中所记载的“不死之乡”还是神话中不可达到的绝域仙乡,那么随着道教的发展、神仙思想的成熟,道教仙境被愈来愈拉近人间,道教的“此岸化”色彩也愈加明显。早在葛洪《抱朴子》中就记载了有“正神在其山中”^②的二十八座名山,而发展到唐末五代,与沈汾同时代的道教思想家杜光庭则进一步规范了神仙世界,整理出一部宗教神学地理集——《洞天福地岳渎名山记》。其中的“三十六洞天”、“七十二福地”均有具体的州县属地,无一处不有出处,无一处不在人间。沈汾的《续仙传》与此呼应,以仙话的形式再次反映了仙境向人间的回归。在这些仙话中,本应悬置于彼岸世界的仙境复归到与尘世同构的此岸世界,为信道、甚至不信道的凡人铺设了一条达于仙境的通途。这既反映出道教知识分子有意识发展道教、强化道教信仰的努力,同时也符合道教自身“此岸化”的特点。

综上所述,以沈汾《续仙传》为代表的唐末五代仙话,既有对反传统礼教的世俗化神仙的刻画,又有对儒家正统的“善”(表现为对亲之“孝”、对君之“忠”、对道之“诚”)的歌颂。这两种看似矛盾的追求,真实地反映出这一时期道教的不同审美趣味,预示着道教美学思想后来不同的发展趋势。^③

就《续仙传》产生的根源来说,一方面,唐代的崇道流风和唐末五代的具体时代背景有力推动了仙话的继续发展;另一方面,道门中的有识之士,如沈汾、杜光庭等,在道教衰微的局面下,自觉承担起振兴道教、强化道教信仰的责任。于是,以

① 《恒真人升仙记》,《道藏》第5册,第513页。

② 王明:《抱朴子内篇校释·金丹》,第85页。

③ 南宋金元时期,以“忠孝立本”的净明忠孝道就将“存天理、灭人欲”的理学人伦思想作为修身养性的第一目标,把人格的“善”和道教的最高目标成仙结合起来,它把朱熹这样的大理学家也列为神仙,认为“至善”就是“至美”,提倡一种美善完全同一的道教人格美学思想。而明清之际,道教审美思想却朝另一个方向发展,出现了世俗化的倾向及提升要求。这两个发展分支在唐末五代沈汾的《续仙传》中就已可以看出苗头。

《续仙传》为代表的仙话作品应运而生,并且展现出与早期道教仙话作品截然不同的一面。它既体现出大众化、世俗化的审美趣味、审美取向,反映出道教成仙思想“此岸化”的特色,同时又极力维护儒家正统的以“孝”为核心的伦理美学观,强调孝亲、忠君,反映出道教思想兼收并蓄的强大包容性以及道教作为中国传统文化与儒家思想的同源性和强烈的认同感。

第四节 罗隐《太平两同书》的美学思想

罗隐(833—909),字昭谏,浙江新城县(今富阳县)人,主要活动于宣、懿、僖、昭四朝。罗隐本名罗横,他恃才傲物,蔑视公卿,遂更名为隐。他一生做过钱塘县令、节度判官、盐铁发运副使、谏议大夫等官职,师从道士闾丘方远,还与郑云叟隐于华山,“终日怡然对饮”^①,是一位儒道双修的人物。时人著诗称其“猩袍懒著辞公宴,鹤氅闲披访道流”^②,又称其“三征不起时贤议,九转终成道者言”^③。这应该是罗隐当时生活状态的写照。

罗隐生活在晚唐时期。其时中央王权旁落,藩镇割据,宦官专权,国力虚弱,外族入侵,李唐王朝江河日下,人民不堪压迫,纷纷揭竿而起。面对这种时局,罗隐著《两同书》两卷,其中包括《贵贱》、《强弱》、《损益》、《敬慢》、《厚薄》、《理乱》、《得失》、《真伪》、《同异》、《爱憎》共十篇。上卷五篇,皆终以老子之语;下卷五篇,皆终以孔子之言。作者集合儒道思想,阐发君人南面之术,期望由乱而治,天下太平。故此,现存《道藏》本将此书名题为《太平两同书》。

作为一名儒道双修的知识分子,或者说作为一位入仕的道者,罗隐的思想是丰富而复杂的。在《太平两同书》中,我们可以清楚地看到罗隐对统治者的劝导、对治乱的看法,看到他治国平天下的理想;同时,我们也可以发现许多富有道教特色的人生观、价值观,比如他对于贵贱、真伪的审美判断,对于以生为美的道教思想的继承,对于阴柔、俭朴之美的崇尚,等等。这些思想上承先秦道家美学思想及早期道教美学思想,下与传统儒家的价值观、审美观结合,并融入了当时时代的特色,形

① 《宴莘酒谱》,转引自《罗隐集·附录》,中华书局1983年版,第336页。

② [唐]杜荀鹤:《献钱塘县罗著作判官》,《全唐诗》卷六九二,第7966页。

③ [唐]黄滔:《寄罗郎中隐》,《黄御史集》卷三,丛书集成初编本。

成了罗隐式的儒、道合一的美学思想。这既反映出唐末五代“三教融合”的发展趋势,也极具个人特色和代表性,体现了这一特定时代美学思想的总体特点。

一、“适度”养生:“寿—美”思想

热爱生命,重视现世生活的快乐是道教与世界其他宗教迥异的一个特点。如果说世界上大部分宗教将彻底解脱的希望寄托在“彼岸”,那么道教则鲜明地标榜长生久视之乐,把即身成仙、与道合一作为超脱的方式,这种“此岸”态度,使道教信仰者能够超然地对待现实人生的痛苦和不幸,将现实环境作为得道成仙的必要阶梯,以审美的态度去对待自身和身外的世界,将整个人生和整个物质世界作为审美鉴赏的对象。这样,“此岸”的生命不再是痛苦和忍耐,长生久视反而成为道教徒的最高追求。可以说,“此岸”本身就是解脱,与道合一的现实人生本身就是一种至美境界。这种以生为美、以长寿为美的思想极具民族特色,体现出现实、积极、乐观的道教精神。

早期道教经典《太平经》称:“三万六千天地之间,寿最为善。”^①又称:“人最善者,莫若常欲乐生,汲汲若渴,乃后可也。”^②这些思想明确地反映出道教从一开始就具有的以生、寿为美的人生态度,这种态度既是人的本能体现,又是一种非功利的审美态度。在道教看来,最美好的事情莫过于活着,活在平凡的现实人生之中。这种思想对后世道教产生了深刻的影响。

《太平经》是人们在乱世中寻求太平的历史产物。唐末,著名道教学者闾丘方远将早期道教经典《太平经》170卷节录为10卷^③,希望借此作为治世之鉴。而《太平两同书》的作者罗隐曾受道于闾丘方远,他的思想也深受感染。尤其在《太平两同书》提出的养生思想上,罗隐远承《太平经》,近袭其师闾丘方远,提出了具有罗隐特色的“寿—美”思想以及与之相应的养生之道。

罗隐说:“夫大德曰生,至贵唯命。故两臂重于四海,万物少于一身。”^④对于道教思想而言,“生”就是最高的标准和目的,是比天下、万物都更美好更值得追求的

① 王明:《太平经合校》,第222页。

② 同上书,第80页。

③ 现存《正统道藏》中的《太平经钞》即为闾丘方远所录的节钞本。

④ 《太平两同书》卷上《厚薄第五》,《道藏》24册,第915页。

东西。罗隐的这种观点与早期《太平经》思想、与东晋神仙家葛洪“天地之大德曰生”^①的观点一以贯之,但意味的是,他由此提出的达到长生的途径却与历代道教思想家有所区别。

长生久视、与道合一,是道教徒的最高目标。因此,道在养生,也是道教界的共识。从葛洪到初唐孙思邈、到盛唐时期的高道司马承祯均对养生之道有自己独特的见解。比如,神仙家葛洪就把长寿的希望寄托在长生之秘方上。他称:“生,好物者也。是以道家之所至秘而重者,莫过乎长生之方也。”^②而唐代高道名医孙思邈则以陶弘景的“十二少”、“十二多”为基础,从生理学、医学的角度强调:“夫养生者当少思少念,少欲少事,少语少笑,少愁少乐,少喜少怒,少好少恶。行此十二少者,养生之都契也。”^③盛唐时期,高道司马承祯在修仙的途径选择上,却认为真正的长生之道在于“修我灵气,勿为世俗所论折”^④,在于“坐忘”、修心,认为这样才能达到形、神、道的完全统一,从中领悟到大道任运自在、融通无碍的极致之美。与这些前辈道教思想家相同,罗隐也提出要长寿必须重视养生。他认识到“寿之有长短,由养之有厚薄也”^⑤,并严肃地指出:“苟以养生之不存,则五藏(脏)四支(肢)犹非我有。而况身形之外,安可有乎?”^⑥

在此基础上,罗隐进一步提出了自己的养生路径。首先,他明确指出长寿与否主要在于后天的养生。他说:“虽秉精神于天地,托质气于父母,然亦因于所养,以遂其天理也。”^⑦认为无论人先天资质如何,后天的养生得法与否都会对人是否长生、得道起到最终的决定作用。这种提法,把葛洪、孙思邈、司马承祯等都未说出口的后天决定论直截了当地说了出来,把人的能动性、自觉性推到一个新的高度,其中包含的个人意识、自强意识、生命的自由和发展的意识,虽然抹不掉宗教思想、宗教文化的烙印,但在中国文化的人道主义传统中,无疑应占有自己的一席之地。

其次,罗隐指出养生的关键在于节欲。他认为世俗之人与有道之人的区别在于前者以生理感官、物质名利的欲望得到满足为追求,而后者则以身体的长生久视

① 王明:《抱朴子内篇校释·勤求》,第252页。

② 同上。

③ [晋]葛洪:《枕中记》,《道藏》第18册,第466页。

④ [唐]孙思邈:《天隐子》,《道藏》第21册,第699页。

⑤ 《太平两同书》卷上《厚薄第五》,《道藏》第24册,第915页。

⑥ 同上书,第916页。

⑦ 同上书,第915页。

为目标。故而,感叹道:“悲夫饮食男女者,人之大欲存焉。人皆莫不欲其自厚,而不知其厚,所以薄也。人皆莫不恶其为薄,而不知薄之所以厚也。”^①在他看来,以牺牲身体为代价去求得身外之物的满足,正如“美玉投蛙,明珠弹雀,舍所贵而求所贱”^②,因此,他把“嗜欲之心”视为养生之大妨,说:“今以至尊性命之重而自轻于嗜欲之下,岂得为不惑乎?”^③然而,与老子对“五色”、“五味”、“五音”的排斥相反,罗隐并非完全否定身外之物的作用,他认识到身体的健康、长寿必须仰仗外物,“夫外物者,养生之具也”。只不过,这种养生工具不宜过度,“苟以养过其度,则亦为丧身之源也”^④。

与医学家孙思邈的少思少欲、神仙家司马承祯的炼气功夫相比,罗隐的养生之道实在简单,一言以蔽之,不放纵过度的欲望,不追求过分的享受,适度就好。

以适度、适宜为美,是道教一贯的传统。作为道教信仰者的唐玄宗就曾提出“食之甘者在于适”,“服之美者在于当”^⑤,唐末道教学者杜光庭亦云:“天倪,天然之分也。”^⑥这些观点都是从道家、道教崇尚自然、朴拙的思想出发,认为符合自然之性的即为适度、适宜,具有恰如其分的美,反之则不美,还会给人带来极大的危害。从美学上讲,这种适宜美学观与儒家的“中和”美学观有着异曲同工之妙,都是强调审美情感的节制有度,要求艺术在表达和激发读者情感的时候应该恰如其分。只是二者从哲学思想根源上说,是有所区别的。

以适宜求长生,以长寿为美,这样的养生之道和美学思想简便易行,具有极强的现实意义。《山海经·大荒南经》载:“帝药,八斋。”郭璞注说“天帝神仙药在此也”^⑦。可见,中国古代早就相信服食药物可至长生成仙。服食之道也是古代养生之道的重要法门。然而,晋代以来,五石散之为害,久已有人论之^⑧。而唐代十数位皇帝因服食药物而早夭也是可见的事实。因而,北宋开始,外丹服食派遭遇冷

① 《太平两同书》卷上《厚薄第五》,《道藏》第24册,第915页。

② 同上书,第916页。

③ 同上。

④ 同上书,第915页。

⑤ 《唐玄宗御制道德真经疏》,《道藏》第11册,第808页。

⑥ 《道德真经广圣义》,《道藏》第14册,第373页。

⑦ 袁珂注:“八斋,谓八厨也,后世谓精舍为斋义盖本此。郭注‘神仙药’,当即是神仙不死之药。”参见袁珂《山海经全译》卷十五,第287页。

⑧ 参见余嘉锡《寒食散考》,《余嘉锡文史论集》,中华书局1963年版,第166—209页。

落,而内丹学有了长足的进步。从现有的文献史书中看,罗隐既非内丹家,又不可能再标榜以服食为主的长生之术,于是他提出“节欲”和“后天养生决定论”,避神仙家之短,着眼现实性和操作性,使其养生之道不同于前辈诸多神仙家。

对于他所面对的封建统治者而言,适度节制物质感官的享乐欲望会带来“永保神仙之寿”^①、江山永固的效果,而对于他所忧心的百姓而言,“圣明之主”会更多地造福现实社会,为人民的心灵带来安慰,使现实人生变得更为美好,使人间天堂离普通人更近。所以他向往“古先圣君,务修俭德。土阶茅宇,绌衣粗裘,舍难得之货,培无用之器,薄赋敛,省徭役,损一人之爱好,益万人之性命,故得天下欢娱,各悦其生矣”^②。

与罗隐相隔千余年后,近代道教学者陈撄宁首倡“仙学”。他指出:“道教倡唯生学说,首贵肉体健康。可使现实人生,相当安慰。”^③又说:“神仙家的理论思想与方术,综合而观,可称为超人哲学。虽其中法门,种种不同,程度有深浅之殊,成功有迟速之异,然其本旨,总在乎改变现实之人生,不在乎创立迷信之宗教。”^④这些思想与两千年来道教以“生”为“道”、以“生”为“美”的思想一脉相承,标示着道教独树一帜、不同于其他宗教的特性。这个对人生充满着现实、乐观态度的宗教,自始至终在生命的自然过程中体味快感与美感,并希望通过养生方式将这种活着的快感与美感延续至永恒。正是在这个意义上,罗隐以“适度”养生的“寿—美”思想,以简便可行的方式利用中国土生土长的宗教实践对现实人生的热爱,反映了中国文化独特的美学视角。

二、“修德致美”:伦理美学思想

中国传统文化中,儒、道两家始终是交融的。在道家立场而言,葛洪曾谓:“道者,儒之本也;儒者,道之末也。”^⑤《洞真太上太霄琅书》又谓:“智者悟之能归内道,救理外儒,诗礼传易至千尚书乐经孝经,敛末崇本,本孝合乎道,习乐同乎德,德

① 《太平两同书》卷上《厚薄第五》,《道藏》第24册,第916页。

② 《太平两同书》卷上《损益第三》,《道藏》第24册,第914页。

③ 陈撄宁:《前中华全国道教会源起》,《道教与养生》,华文出版社1989年版,第2页。

④ 陈撄宁:《口诀钩玄录(初集)》,《道教与养生》,第292页。

⑤ 王明:《抱朴子内篇校释·明本》,第184页。

道弘深,仁义备举,礼智常用,信不暂亏。缘末入本,引外还内,上学之功,于此乎在也。”^①作为一位儒、道兼修的学者,罗隐外儒内道的思想是十分深刻的。他出入儒道、儒道“两同”,他的《太平两同书》就是一部汇聚了儒、道两家思想的作品。他所坚持的伦理美学标准,一方面是世俗的、传统儒家的,一方面又因与之相连的“福”、“祸”、“鬼神”等思想而打上了宗教的烙印,散发着浓郁的道教伦理美学思想气息。

我们知道,道教作为人为宗教,按自己的理想塑造宗教之神,其最高神必然集中了真、善、美,必然是宗教美学人格(即神性)理想的最高代表。按西方神学的观点,这叫“真、善、美统一于神”^②。而道教的神仙人格,也具备了真、善、美统一的特点。区别在于,西方的神是绝对的,神性之美也是人无法企及的;而道教的神仙是可以学致的,神仙集真、善、美一体的美学人格理想是普通人可以通过修养去追求和达到的。这是中、西方宗教美学思想的区别,也是中、西方文化的根本区别。

如何实现真、善、美统一的人格理想?事实上,中国儒、释、道三家都在内心修养上下功夫。按萧应叟的说法,“三教皆由心地发明,儒曰存心,仙曰修心,佛曰顺心”^③。语虽简扼,可谓十分精到。道教的修心既从宗教修炼的要求入手,包括去欲、坐忘、保持真性等内容,又从世俗伦理的要求入手,力求使道教徒同时也是符合世俗伦理要求的好人、善人。站在封建社会人与社会关系的立场上,世俗审美标准中最好的品行无疑是“忠”、“孝”。葛洪曾谓:“欲求仙者,要当以忠孝和顺仁信为本。若德行不修,而但求方务,皆不得长生也。”^④而以“忠”、“孝”为核心,一系列儒家世俗的美学—伦理原则,如“礼”、“信”、“义”、“悌”、“仁”、“爱”、“厚”、“薄”等,也不再是一般的社会伦理要求,而借以成为道教徒自身品格修养的宗教伦理美学标准,是能否长生久视、成仙了道的根据。

由此,我们来分析罗隐的这样一席话:

由是乾以健刚,总有亢极之悔;谦以卑下,能成光大之尊。则其致也。然夫所谓德者何?唯慈唯仁矣。所谓力者何?且暴且武耳。苟以仁慈则天地所

① 《洞真太上太霄琅书》卷九,《道藏》第33册,第695页。

② 《西方美学家论美和美感》,第57页。

③ 饶宗颐:《中国宗教思想史新页》,北京大学出版社2000年版,第198页。

④ 王明:《抱朴子内篇校释·对俗》,第53页。

不违,鬼神将来舍,而况于迕乎?①

道家、道教崇尚阴柔之美,罗隐在这里舍“乾”之刚健,取“谦”之卑弱,是道家一道教美学思想中贵柔守雌的体现。而这种柔顺、卑下的意义,在罗隐看来还更多地在于,它是个人品德“慈”和“仁”的表现。而这种“慈”和“仁”,不但是世俗伦理美学认可的标准,对于修道者而言,也是能否入道、能否得到美好结果的关键。早期《太平经》就从天人感应的角度,认为人的品行善恶会直接影响到他自身社会的物质的存在。所谓“善者致善,恶者致恶”②。这种行为与报应的对应关系,在罗隐那里有如下表述:

苟以仁慈则天地所不违,鬼神将来舍。③

岂皇天之有私,惟德佑之而已矣。④

以敬事天则神降,以敬理国则人和;以慢事天则神欺,以慢理国则人殆……则敬慢之间,美恶殊致。⑤

苟以修德,不求其贵,而贵自求之;苟以不仁,欲离其贱,而贱不离之。⑥

也就是说,人的心灵与品行决定了一切。这种绝对的主观决定论在其他宗教中并不鲜见。但罗隐在唐末乱世中强调美好心灵与美好结果的对应关系,则反映了人民对美好生活的要求、对统治者恶行的批判,他以宗教方式提出的伦理审美判断标准,既是对早期道教美学思想的继承,同时也是对现实人生丑恶的鞭笞。在美学思想上,罗隐和他的道教前辈葛洪、吴筠一样,十分强调“忠”、“孝”、“仁慈”、“博爱”等品德带来的内在精神美。他的伦理—美学判断,一方面基于道教修仙的立场,一方面也基于儒者报国的痴心。正因为如此,身为“道隐”、心在朝堂的罗隐才会大声疾呼:“人主所以称尊者,以其有德也。苟无其德,则何以异于万物乎?”⑦

① 《太平两同书》卷上《强弱第二》,《道藏》第24册,第913页。

② 王明:《太平经合校》卷一〇八,第512页。

③ 《太平两同书》卷上《贵贱第一》,《道藏》第24册,第913页。

④ 同上。

⑤ 《太平两同书》卷上《敬慢第四》,《道藏》第24册,第914页。

⑥ 《太平两同书》卷上《贵贱第一》,《道藏》第24册,第913页。

⑦ 《太平两同书》卷上《强弱第二》,《道藏》第24册,第912—913页。

当然,必须指出的是,罗隐“唯慈唯仁”的伦理美学标准并不仅仅是儒、道两家独有。事实上,东汉传入的佛教,其思想要素对中国传统社会也有着很大的影响。隋唐以来佛教已经相当中国化,其“慈航普渡”、“悲心施一人,功德大如地”的思想更是深入人心。对于这些思想,道教历来都有相当程度的吸收。比如,南朝陆修静所撰《洞玄灵宝斋说光烛戒罚灯祝愿仪》就已经提出:“三合成德……仁,一也;行功德,二也;德足成道,三也。”^①可见,那时的道教已经把仁慈、做功德与修道三者融为一体,并以此作为得道的前提。

在中国传统文化中,儒、释、道三家均以仁慈、博爱、济世度人作为自己的伦理美学要求。其直接后果是,“中国在多元民族多元文化之熏陶、熔铸之下,已逾二千年,此一三教混融之历史经验,足为人类文明成长之一种教训与借镜。其政治成就似乎高于宗教成就,最少在中国未受过狭隘性之宗教斗争之摧残,宗教之对立竟消融于无形之和谐并行不悖之状态之中。”^②这是中国传统伦理美学思想的功绩,也是中国文化豁达包容、亲切和谐的基本特点的展现。

从道教美学思想的角度来看,罗隐所著《太平两同书》的价值在于其上承先秦道家美学思想及早期道教美学思想,下与传统儒家的价值观、审美观结合,形成了罗隐式的儒、道“两同”的美学思想,反映出唐末五代“三教融合”的发展趋势以及这一特定时代美学思想的总体特点。

第五节 吕洞宾形象与唐末五代道教的审美文化精神

吕洞宾,五代宋初道士。道教全真派奉其为北五祖之一,称“吕祖”。元代受封为纯阳孚佑帝君。世传八仙之一,号纯阳子。关于这一人物,历史上留下的资料不少,但纷纭芜杂,许多是托名伪作甚至扶乩之作。但民间对这一人物又极度尊崇、敬爱,尤其是以其为首的“八仙”形象,极具审美文化价值,即使对分析今人的审美文化心理、取向等也颇有趣味。鉴于此,我们以历史上的相关文本为素材,具体考察这一人物形象的美学意蕴。

所谓“文本”,包括口传文本(oral text)与书写文本(writing text)两大类。较之

① 《洞玄灵宝斋说光烛戒罚灯祝愿仪》,《道藏》第9册,第823页。

② 饶宗颐:《中国宗教思想史新页》,第198页。

于口传文本,书写文本往往能够提供更为传统,更为官方,也更为可靠的研究依据,而口传文本则从另一个角度提供了更为民间,更为鲜活的研究素材和旁证。结合二者来考察吕洞宾这一道教著名人物形象的产生、塑造及最后定型,我们才能对特定时期道教的审美追求、道教审美趣味与民间审美文化的相互影响等问题进行深入分析,并获得较为全面、立体的认识。

一、仙风道骨:宗教神仙艺术典型

典型是指能够反映现实生活某些方面的本质规律而又具有极其鲜明生动个性特征的艺术形象。文学艺术审美认识的特征,就是通过个别的艺术形象来反映现实生活某些方面的本质规律。文学艺术之所以能够在娱乐和美的享受中达到对生活真理的领悟,能够通过富有感染性的艺术形式达到对生活规律性的认识,就因为创造了典型。从这个意义上讲,吕洞宾这一神仙形象被不断塑造,其故事被广为传唱、歌颂,正是由于其作为艺术典型的审美价值。

关于吕洞宾人物形象的原型,众说纷纭。其籍贯、生卒年均不详。较早的宋代的记载,称他为“关中逸人”或“关右人”。如北宋张方平《华中重修云台观记》称“关中逸人吕洞宾,有剑术,虽数百里,顷刻辄至”,并谓“此皆旧史之文也”^①。北宋王举《雅言系述》有《吕洞宾传》,云“关右人,咸通(860—873)初举进士不第”,值黄巢之乱,“携家隐居终南山,学老子法”^②。元代辛文房《唐才子传》卷八又谓其为“京兆人”。但元代以后较多的说法是《历世真仙体道通鉴》中所指的河中府蒲坂县永乐镇(今属山西芮城)人,或称“世传以为东平(今属山东)人”^③。之所以有籍贯山西、山东的差异,其原因“或疑各本载帝君生所及居处不一,详推乃父仕宦迁移,又作者欲在本乡人物为美,是以差误不一”^④。直到元代全真道士在永乐镇建纯阳万寿宫,吕洞宾籍贯为山西永乐才得到普遍认同。

① [宋]张方平:《乐全集》卷三十三记序,《张方平集》,中州古籍出版社1992年版。

② [南宋]吴曾《能改斋漫录》卷十八,其有考辨《枕中记》中吕翁非吕洞宾的一段文字:“盖洞宾尝自序以为吕渭之孙,渭仕德宗朝,今云开元中;则吕翁非洞宾,无可疑者。而或者又以为开元想是开成字,亦非也。开成虽文宗时,然洞宾度此时未可称翁……《雅言系述》有《吕洞宾传》,云:‘关右人,咸通初举进士不第,值巢贼为梗,携家隐居终南,学老子法’云。以此知洞宾乃唐末人。”

③ 《历世真仙体道通鉴》卷四十五,《道藏》第5册,第358页。

④ [元]苗善时:《纯阳帝君神化妙通纪·瑞应明本第一化》,《道藏》第5册,第705页。

至于生年,道教典籍较多地认为其生于唐德宗贞元年间。^①明《万历续道藏》所收《吕祖志》及清乾隆年间刊刻《吕祖全书》均采用了“贞元十四年”的说法。这也是目前学界较为认可的说法。^②

至于生平事迹,《历世真仙体道通鉴》、《金莲正宗记》、《上阳子金丹大要列仙志》等均有记述。但因作者皆系道教中人,故有神化人物之嫌。而其他书写文本,如笔记、史传,对这一人物形象的描写则更接近历史真实。如宋代范致明的《岳阳风土记》,该书详考山川古迹、佚闻逸事,《四库全书》史部地理类著录,系宋人风土书之佳本。其中有文称:“先生名岩字洞宾,河中府人,唐礼部尚书渭之孙。”^③又据《宋史·陈抟传》载,“关西逸人吕洞宾,有剑术,百余岁而童颜,步履轻疾,顷刻数百里,世以为神仙,皆数来转斋中,人咸异之”^④。

结合以上材料,我们可以大致勾勒出吕洞宾的人物原型:生于唐末(唐德宗贞元年间),山西芮城永乐镇人。主要生活年代为五代宋初,与陈抟等传奇人物交好,以内丹为修仙路径,兼摄禅宗,“幼习儒业,长好性宗,修天爵而弃人爵,鄙顽空而悟真空。天爵止于人事,真空不离因缘”^⑤。

那么,吕洞宾是如何从五代宋初的一位长于内丹的道士,被不断地在口传和书写文本中加以创造、敷演其事,最终享有一系列崇高地位,成为全真道北五祖之一、民间喜爱的“八仙”之一以及封建帝王统治者加以册封的“真人”、“帝君”的呢?而两类文本对这样一个神仙典型的塑造过程,又体现了道教怎样的审美趣味和审美人格追求呢?

吕洞宾形象的塑造,文本可见的,当溯及北宋。北宋初年,张齐贤《洛阳缙绅旧闻记》卷三之“田太尉候神仙夜降”篇中谓“时人皆知吕洞宾为神仙”^⑥,可知吕洞宾作为神仙的名声早在宋初就已在民间广为流传。在北宋的大量笔记体文学作品中,屡见吕洞宾事迹。如王巩《闻见近录》、范致明《岳阳风土记》、张舜民《画墁集》、叶梦得《岩下放言》、陆元光《回仙录》等。南宋道教学者曾慥撰《集仙传》,称

① 成书于元代的几个文本分别指向唐德宗贞元年间。如《纯阳帝君神化妙通纪》卷一称其生于“贞元十四年四月十四日巳时”,《金莲正宗仙源像传》谓“唐德宗贞元丙子”等。

② 参见尹志华《吕洞宾生平事迹考》,载《中国道教》2007年第4期。

③ [元]陶宗仪编:《说郛》卷六十二上,上海古籍出版社1990年版。

④ 《宋史》卷四五六《隐逸·陈抟传》,《二十五史》,中华书局2000年版,第1520页。

⑤ [唐]施肩吾:《西山群仙会真记》,《道藏》第4册,第422页。

⑥ 《全宋笔记》第一编第二册,大象出版社2003年版。

唐五代成道之士中“独纯阳子吕公显力广大”^①,故自宋始,历代有人假托吕洞宾之名(或称“回道士”、“回客”、“回山人”等),行种种异事,因而神化事迹迭出,民间信仰吕洞宾者笃盛。与此并行,道教中人亦以编撰仙传、道经等方式将吕洞宾纳入了自己的神灵崇拜系统。其中,元初秦志安的《金莲正宗记》、元代赵道一的《历世真仙体道通鉴》、苗善时的《纯阳帝君神化妙通纪》等都以详尽的笔墨传写了吕仙的生平事迹。其中,《历世真仙体道通鉴》称:吕洞宾死后,宣和元年(1119),宋徽宗即封其为“妙通真人”,至元六年(1269),元世祖又封赠为“纯阳演正警化真君”,至大三年(1310),更加封为“纯阳演正警化孚佑帝君”。其中,元代的两次敕封亦可见于《纯阳帝君神化妙通纪》前的元帝制词。可见,吕洞宾信仰在民间的巨大影响力也最终使其取得了官方的认可,进一步加速了其神仙形象的塑造过程。

元明时期,大量关于吕洞宾的传说以民间口头文本的形式展现出来,并主要以戏曲为载体进行传播。如《吕洞宾三醉岳阳楼》、《吕洞宾度铁拐李岳》、《吕洞宾三度城南柳》、《吕洞宾桃柳升仙梦》、《吕洞宾花月神仙会》、《吕洞宾戏白牡丹》、《吕洞宾飞剑斩黄龙》、《吕洞宾九度国一禅师》等吕仙戏,就在老百姓中口耳相传,吕仙神迹亦愈演愈烈。

明代以后出现了专门敷演吕洞宾仙迹的小说,除明代流传于民间的《吕仙自叙传》、《上洞八仙传》(第23—29回专述吕洞宾事)外,另有明代邓志谟的《吕仙飞剑记》,清代汪象旭的《吕祖全传》、《吕祖全传后卷》以及清代无垢道人的《八仙得道》等。在这些以书写形式固定下来的文本中,吕仙的形象得到了进一步的加强和完善,而以前戏曲中传唱的那些纷乱零碎的小故事,也连缀成线,形成了一个吕洞宾故事的完整体系。

除此之外,今《道藏》中所存的题名吕洞宾的作品亦有助于我们更完整地理解这一人物形象。尽管这其中有不少系托名伪作,甚至扶乩降笔。包括《纯阳真人浑成集》2卷、《纯阳吕真人药石制》、《秘传正阳真人灵宝毕法》、《正阳真人钟离权云房著,纯阳真人吕岩洞宾传》等。其中,《纯阳真人浑成集》2卷中收入了《劝世吟》七言律诗29首、《戒酒》、《戒色》、《戒财》、《戒气》、《戒愁》、《心剑》、《心印》、《心镜》、《心灯》、《心月》、《心地》,另有《琴》、《棋》、《书》、《画》五言律诗,《清》、《静》、《道》、《德》四言绝句等。《全唐诗》亦收吕岩名下诗249首,词30首。这些

^① [南宋]曾慥:《集仙传》,[元]陶宗仪《说郛》卷四十三。

诗词或言志、劝世,或言内丹旨要,对钟吕金丹道的形成做出了贡献。虽然有一些作品真伪难辨,但还是反映出道教独特的信仰和人生理想。

在上述的笔记、仙传、小说、散文、诗词等书写文本和以戏曲为主的民间口传文本中,吕洞宾的形象是一位集剑仙、诗仙、酒仙为一身的文人道士。在这一形象身上,集中体现了特定时代世俗化的审美趣味、道教信仰者“物外烟霞为伴侣”^①的超脱态度和“削平浮世不平事”^②的济世精神,为我们分析道教的审美人格理想、审美趣味等提供了可贵的个案。

二、“神仙可学”:世俗化的审美趣味

这里所谓的“世俗”,是与宗教的神圣性相对而言。吕仙故事的广为流传、其形象的深入人心,究其原因,在很大程度上,正是其“去神圣化”的特点。

从前述的各类文本来看,吕洞宾形象与以前《列仙传》、《神仙传》中的道教神仙相比,有着很大的不同。与“八仙”中其他七仙的情况相似,他在普通人的生活中遭遇坎坷、历练成仙;成仙之后,也并没有高高在上,而是仍然混迹于市井生活之中,扶贫救困、济世助人。他虽“显力广大”,但较之那些遥渺不可求的神仙,又更贴近普通群众的生活。他饮酒、佩剑、吟诗,游戏人间,既似文士,又像侠客,深受民间百姓的喜爱。

与唐代贵族化神仙道教盛极一时的情况相比,吕洞宾这个充满世俗色彩与平民气息的神仙形象的诞生,有着自身深刻的时代背景。考察吕洞宾人物原型,其生活的年代主要在唐末、五代至宋初。而唐、宋两个时代的审美精神、审美文化显然有着巨大的差别。孟元老在《东京梦华录·序》中这样描绘:“举目则青楼画阁,绣户珠帘,雕车竞驻于天街,宝马争驰于御路。金翠耀目,罗绮飘香。新声巧笑于柳陌花衢,按管调弦于茶坊酒肆。八荒争凑,万国咸通。集四海之珍奇,皆归市易;会寰区之异味,悉在庖厨。花光满路,何限春游;箫鼓喧空,几家夜宴。伎巧则惊人耳目,侈奢则长人精神。”^③北宋开封的商业化、世俗化的繁华景象显然与唐代长安“山河千里国,城阙九重门”^④的浩大气势形成了鲜明的对照。这种世俗化、平民化

① [唐]吕岩:《七言》,《全唐诗》卷八五七,第9684页。

② 《化江南简寂观道士侯用晦磨剑》(一作《磨剑赠侯道士》),《全唐诗》卷八五八,第9700页。

③ [宋]孟元老著,邓之诚注:《东京梦华录注》,中华书局1982年版,第4页。

④ [唐]骆宾王:《帝京篇》,《全唐诗》卷七十七,第834页。

的时代精神反映在审美文化领域,必然是对更为入世、更为切近现实的人生态度和审美理想的推崇。而道教思想的发展脉络,也证实了这一时代的变化。

唐末五代以后,道教昔日的辉煌已经不再。为了加强道教信仰、发展道教,越来越多的道教有识之士开始宣扬“仙道多途”,以反传统礼教、反传统修仙途径的方式来吸引信众,以“去神圣化”的方式来拉近道教与普通群众的距离。以唐末五代的道教学者杜光庭为例,作为一位道教思想的集大成者,除了弘扬道德经教、修订道门斋醮科仪外,他还编撰大量神仙传记,包括《墉城集仙录》10卷、《道教灵验记》15卷、《录异记》8卷、《神仙感遇传》5卷等,以此证明神仙实有、仙道多途,宣扬积善成仙、善恶报应的道教思想。而他所编订的《洞天福地岳渎名山记》,更是通过对仙境就在人间的确证,加强普通群众对于仙境实存、神仙可学的信仰。这些努力使道教教义和道教理想更加具有现实的说服力。而这一时期吕洞宾故事的流传和再创造,恰恰符合了上述思想潮流和发展趋势。因而,这样一个不同于以往的神仙形象,也能够获得普通群众的认可和欢迎。

无独有偶,禅宗的某些思想相当符合这一时期道教神仙的入世精神。六祖慧能曾明确提出一切众生皆有佛性,“菩提般若之智,世人本自有之”^①,因此,一切众生均有成佛的可能。并提倡在日常生活中修行,“不假修道坐禅,不修不坐即是如来清静禅”^②,“青青翠竹,尽是法身;郁郁黄华,无非般若”^③。这样的观念与道教南华真人庄子所说的“道在屎溺”^④、吴筠提出的“神仙可学”^⑤、杜光庭的“仙道多途”,有着异曲同工之妙。可以说,正是在这些思想的影响下,仙境与凡境才得以拉近、合一,高高在上的神仙才得以降落人间,最终与凡尘俗世和光同尘。

值得注意的是,吕仙形象的世俗化,并无损于其作为道教神仙的神圣性。他在民间的大受欢迎反而进一步使其在道教中、甚至在封建统治者那里获得更为尊贵的地位。以他为代表的八仙,是最受中国老百姓喜爱的神仙群体。在中国民间,家用的方桌叫“八仙桌”,堂屋所用的椅子称“八仙椅”,饮酒猜拳有“八仙拳”,“八仙”故事对民间风习和道德均有着很深的影响。富贵贫贱,文庄粗野,在八仙中都

① 《坛经·般若品第二》,陈秋平、尚荣译注:《金刚经·心经·坛经》,中华书局2007年版,第151页。

② 《景德传灯录》卷二十八《江西大寂道一禅师语》,《大藏经》卷五十一,第440页。

③ 《景德传灯录》卷二十八《越州大珠慧海和尚语》,《大藏经》卷五十一,第441页。

④ 《庄子·知北游》。

⑤ 《神仙可学论》,《道藏》第23册,第661页。

能找到相应的代表,社会上不同年龄、不同阶层、不同性别的人都能从中找到自己学仙的对象。作为八仙中最有代表性、民间地位最高的一位,吕洞宾这个被口头文本与书写文本不断塑造的人物形象代表着走下神坛、投入现实人生的道教诸神,反映了在这个特定时代里,道教世俗化的审美趣味。同时,这一形象的流传,迎合了社会广大平民阶层的心理需求,使普通人也能从道教神仙中找到亲近的对象和成仙的可能,既满足了道教宣传宗教教义、宗教理想的需要,同时,也具有强大的娱乐大众的功能和与民同乐的精神。

三、“物外烟霞为伴侣”:超脱的审美态度

如前所述,吕洞宾被绝大多数文本塑造的形象是去神圣化的,贴近尘世的。而作为一位道教神仙或道教信仰者,世俗化只是传教的手段,走向神圣的至道才是最终的目的。吕洞宾形象的这一特点,在今天所存的题名吕洞宾的宗教化作品,尤其是在诗词中,得到了较好的体现。

唐、宋两代是古典诗词的全面繁荣时期,也是外丹炉火向内丹炼养的转化时期。内丹术不仅成为文人喜爱的养生之道,同时也影响到文人笔下的诗词创作、师友唱和。《道藏》及《全唐诗》中所存吕洞宾或吕岩名下的诗词,往往是直接以诗歌形式来阐述内丹养生理论和宗教理想。通过内丹的炼养,修道者不仅磨砺出真善美的理想人格,同时还实现了肉体的永恒。性命双修,达到与至道合一的最终目标。在这个过程中,修道者从精神上和肉体上离尘去世,一心追求真道,体现出坚定的信仰和超脱于世外的潇洒姿态。

完美的理想人格与不朽的永恒肉体,这是吕洞宾内丹学“性命双修”的宗旨,也是吕洞宾诗词大量吟咏的话题。如何修心?所谓“修道即修心”^①,对于道教徒而言,志道学仙的过程实际上就是一个追求真、善、美,并最终使自己的人格臻于完美的过程,这也是道教修性的主要目的。

修心的关键,在于去除世俗功利的欲望。吕洞宾《劝世吟》第一首这样吟道:

为人不可恋嚣尘,幻化身中有法身。莫炫胸中搞锦绣,好于境上惜精神。

^① 《大道论·心行章》,《道藏》第22册,第908页。

回来便访仙家侣,迷即离逃俗眷亲。为告聪明英烈士,休教昧了本来真。^①

真道的追求与欲望的克制有着密不可分的关系。《老子想尔注》曰:“道常无欲,乐清静。”^②从清静身心,扫除领悟真道的障碍出发,尘世的喧嚣在修道者看来不过是不实的幻境,只有摆脱名利、情欲的羁绊才能返朴归真。“无限竞名贪利客,几个能得见清平”,“红门不可久蹉跎,利未多时害已多。……不义之财贪得富,浮云终久待如何”。^③世俗的欲望不仅影响到生命的长短,更降低了生命的质量。只有驱除了生理、名利的欲望,驱除了感官所知觉的五色、五味、五音等外在的伪美,才更加靠近本原的真,靠近道美(真美),使本性得以充分发挥并与至道结合,最终铸就道教所崇尚的理想人格。

故而,吕洞宾诗词多批判俗世之中贪利、贪财之害,指出“是非浪里宜缄口,名利场中好缩头。妻子冤亲还了了,死生途路得休休”^④,认为只有这样,才能复归真性自由、逍遥山野林泉、超脱死生束缚,实现其“逍遥碧嶂青松下,坐看残花逐水流”^⑤的理想。

修心如此,修命又如何呢?自先秦以来,以庄子美学为代表的中国古典美学历来注重对时、空的思考,时间、空间构成了中国古代审美观念中的核心内容。如何才能超越生、死,如何才能摆脱物质对人的束缚、实现心灵的绝对自由与愉悦,如何超越有限走向无限,这是审美想要解决的问题,也是历代道教学者在修心修身的过程中所要探寻的重要课题。人的生命是有限的,而世俗中人追名逐利到头来所能占有的东西也是有限的,生命的短促和不可逆转突出了人生的悲剧性和追求全身、保身的迫切性。道教超越生命有限性的解决手段之一,即通过修身、修命,使肉体永存。所谓“只修性,不修命,此是修行第一病”^⑥。而修命的理想环境首选远离人世的山林。

① 《纯阳真人浑成集》卷上,《道藏》第23册,第685页。

② 饶宗颐:《老子想尔注校笺》,第4页。

③ 《纯阳真人浑成集》卷上,《道藏》第23册,第686页。

④ 同上书,第687页。

⑤ 同上。

⑥ 吕洞宾:《敲爻歌》,《古今图书集成》第51册,中华书局1988年版,第62825—62826页。

道士绝情去欲、隐修山林，一方面实现了使人性返朴归真的目的，一方面也从养生的角度贴近了长生久视的宗教目标。作为不染尘世烟火的清静之地，山林帮助修道者与充满诱惑的尘世隔绝，使六根清净、妄心不作，可谓最接近于自然、最接近于“道”的场所。^① 近代道教学者提倡“仙学”，其宗旨也是贵在养生。深山之中，不仅空气清新，有利于道教吐纳呼吸工夫，而且多生长各种植物鸟兽，对于医药学的发展及人类依照动物动态学习强身术，也有着很大的启发和帮助。《纯阳真人浑成集》二卷中，就有大量诗歌津津乐道于山野隐修、养生全身的生活，表达其闲适的情趣和长生久视的理想：

乔木阴阴衬落霞，好山都属道人家。寒灰温鼎重生焰，枯树归根复放花。
人世兴亡终有限，瑶宫岁月了无涯。天风触乱铿鏘佩，来往飞腾紫凤车。

云山道士任闲闲，门外黄尘总不干。心印一轮千里月，髻簪五岳七星冠。
经开秘览焚香颂，琴少知音对影弹。鹤绕药炉朱顶动，只疑飞出紫金丹。^②

当然，道教所谓的保身还不只是留恋肉体的苟活，它也包括怎样从精神上保有自由，去探寻人之本心的价值和意义。在《纯阳真人浑成集》二卷中，大量的诗词是一些炼丹歌诀和宣扬修真养性思想的宗教化作品，这些作品感叹人世的短暂虚幻，赞叹仙境的美妙、表达隐修的洒脱不羁，反映出修道者超凡脱俗的审美情操：

骑鲸几出洞庭湖，谁识逍遥厌世夫。万朵金莲开混沌，一轮心月印虚无。
不求我住黄金阙，唯愿人居白玉壶。袖得青蛇归去也，风箫声里步天都。

晖晖星斗焕文章，身逐闲云别帝乡。一粒丹于方外炼，百篇诗向醉中狂。
壶天自有长春境，海岛宁无不夜堂。踏破碧霄云外路，九重天上傲羲皇。^③

山野的宁静、仙境的美妙、心灵的自由与飞翔，作者大量的笔墨用于描写修道

① 参见李裴《现实到虚构：中国文学叙述中的“道侠”类型考》，载《民族艺术》2002年第4期。

② 《纯阳真人浑成集》卷上，《道藏》第23册，第685—686页。

③ 同上书，第685页。

者摆脱尘世羁绊后的惬意和超功利的审美情操。越是驱逐了人为的因素和外界声色的影响,越是能够保持其自然、本真,越是能够长生不死,也就越是趋于至真至美的道。

值得一提的是,吕洞宾被奉为全真五祖之一。后来全真教所提倡的返朴归真、识心见性的教义在吕洞宾处也能初见端倪。他说:“性者,神也;命者,气也。”“气神相结,谓之神仙。”^①可见,神仙之道并不神秘。故后来丘处机说:“一念无生即自由,心头无物即仙佛。”这样无欲无念、返朴归真的理想人格反映出道教超功利的审美情操,全真教融合三教的思想由此也可见一斑。

四、“削平浮世不平事”:神仙的审美人格

考察历代书写文本,有吕洞宾庐山遇火龙真人授剑法^②或庐山遇钟离权“授以天通剑法”^③之说,此剑“一断烦恼,二断色欲,三断贪嗔”^④。洞宾仗剑云游,除暴安良,欲“削平浮世不平事”。这样一个游侠似的形象深得民间喜爱,不仅符合世俗化的审美情趣,也满足了道教的济世要求。

道教讲清修,也讲济世,要求学道者除了要在道法上修行圆满,还要注意行善积功。陆修静在《洞玄灵宝说光烛戒罚灯祝愿》中称:“圣人传授经教,教于世人,使未闻者闻,未知者知,欲以此法桥,普度一切人也。”^⑤《太上洞玄灵宝本行因缘经》更假葛玄之口告诫地仙三十三人:“子辈前世学道受经,少作善功,唯欲度身,不念度人;唯自求道,不念人得道,不信大经弘远之辞,不务斋戒,不尊三洞法师,好乐小乘,故得地仙之道。”^⑥之所以不能成为天仙,而成地仙,原因是只知度己不知度人,道教不仅吸取了佛教中大乘与小乘之义,更吸取儒家封建伦理观和济世思想,提出了“三合成德”的理论:“三者,谓道、德、仁也。仁,一也;行功德,二也;德足成道,三也。”^⑦形成了自己独特的伦理观和审美人格论。

在道教济世的问题上,吕洞宾这一人物形象是十分具有代表性的。传说他曾

① 《钟吕传道集》,《道藏》第4册,第709页。

② 《历世真仙体道通鉴》卷三十一,《道藏》第5册,第276页。

③ 《金莲正宗记》,《道藏》第3册,第345页。

④ 《历世真仙体道通鉴》卷四十五,《道藏》第5册,第358页。

⑤ 《洞玄灵宝说光烛戒罚灯祝愿》,《道藏》第9册,第824页。

⑥ 《太上洞玄灵宝本行因缘经》,《道藏》第24册,第671页。

⑦ 《洞玄灵宝说光烛戒罚灯祝愿》,《道藏》第9册,第824页。

发大誓愿:“必须度尽天下众生,方愿上升也。”^①为此,他混迹世间,行侠仗义,扶危济困,施药治病,在“斩蛟劈虎”、“招蛇化剑”、“飞剑斩黄龙”等传说中都留下了他动人的身影。有诗云:“身居北斗星杓下,剑挂南宫月角头”^②,“剑术已成君把去,有蛟龙处斩蛟龙”^③,“夜深鹤透秋空碧,万里西风一剑寒”^④。这些诗歌不仅是他们游侠生活的写照,也体现出以道济世的精神。这种混迹世间、救苦救难、普度众生的行为,完全可以与佛教的菩萨媲美。《聊斋志异》的作者蒲松龄曾说:“故佛道中惟观自在,仙道中惟纯阳子,神道中惟伏魔帝,此三圣愿力宏大,欲普度三千世界,拔尽一切苦恼,以是故祥云宝马,常杂处人间,与人最近。”^⑤这正是吕洞宾在民间地位极高的原因。

英国人类学家马林诺夫斯基直接把宗教定义为“对于较高势力的乞求”^⑥。从这个意义上讲,“神也罢,佛也罢,上帝也罢,真主也罢,都是人类被拯救愿望的客体化”^⑦,当凡人在生死中颠沛沉沦,混迹世间“削平浮世不平事”的吕仙为他们带来最好的心灵慰藉。

除此之外,吕洞宾在文本中还好酒贪杯,是一位有名的酒仙。他宣称“鹤为车驾酒为粮”^⑧,“壶中别有天”^⑨。诗歌中所描述的“无名无利任优游,遇酒逢歌且唱酬”^⑩,“行即高歌醉即吟”^⑪等,正是该人物形象不羁人生的写照。明代公安三袁之一的袁中道著《澧游记》摹写澧州山水,其中提到“仙明洲,亦曰仙眠”^⑫,“相传吕道人醉岳阳,飞渡洞庭,于此地籍草酣眠,故洲得其名”^⑬。这样一个神仙形象,

① 转引自罗永麟《中国仙话研究》,上海文艺出版社1993年版,第222页。

② [唐]吕岩:《真人行巴陵市太守怒其不避使案吏具其罪真人曰须酒醒耳顷忽失之但留诗曰》,《全唐诗》卷八五七,第9691页。

③ [唐]吕岩:《绝句》,《全唐诗》卷八五八,第9696页。

④ [唐]吕岩:《题全州道士蒋晖壁》,《全唐诗》卷八五八,第9703页。

⑤ [清]蒲松龄:《关帝庙碑记》,《蒲松龄全集》第二册,学林出版社1998年版,第14页。

⑥ 转引自吕大吉《宗教学通论新编》,中国社会科学出版社1998年版,第56页。

⑦ 陈平原:《我与武侠小说(代序)》,《陈平原小说史论集》中,河北人民出版社1991年版,第927页。

⑧ [唐]吕岩:《七言》,《全唐诗》卷八五七,第24册,第9684页。

⑨ [唐]吕岩:《沁园春》,《全唐诗》卷九〇〇,第25册,第10169页。

⑩ [唐]吕岩:《七言》,《全唐诗》卷八五六,第24册,第9680页。

⑪ [唐]吕岩:《七言》,《全唐诗》卷八五七,第24册,第9685页。

⑫ [明]袁中道:《袁小修小品》,文化艺术出版社1996年版。

⑬ 马书田:《中国道教诸神》,团结出版社1996年版,第172页。

既亲切又熟悉,有棱有角,多姿多彩,与正襟危坐、道貌岸然的各路神仙煞是不同。他云游人间,劝道济世,不慕名利,不拘礼教,反映出老百姓在乱世中的痛苦和期许,反映出封建社会的人民意识。

综上所述,不同文本对吕洞宾这一神仙典型的塑造,既有道教学者的推波助澜,更有人民的自我创造。放旷与逍遥、修行与济世,吕洞宾的人格魅力体现出道教对真、善、美的执着追求,也体现出中国传统文化对道教伦理观、审美观的认知。

第六章

“三教融合”的趋势： 北宋时期的道教美学思想

经历了五代战乱之后,宋王朝的建立与一统天下,为道教的发展带来了新的契机。宋太祖赵匡胤是靠政变上台的,其弟宋太宗承位也有“烛影斧声”的嫌疑,因而都需要天命神诰来支持其合法性;而面对北方契丹铁骑的虎视眈眈,也需要本土的神灵来加以震慑,于是从宋太祖开始的北宋皇帝皆热衷于崇道,至真宗和徽宗更达到高潮。从社会文化层面来看,经受了战乱之苦的民众需要自己的信仰。而道教文化自身,则在吸收儒、释思想的基础上有了新的提升。于是,道教在北宋又进入了一个复兴的时期。

北宋时期的道教美学思想以其内容含量丰富和表现形式多样而呈现出纷繁复杂的局面。从这一时期的道教人物来看,有两个主要群体线索:一是道教中人即职业道士。北宋道教派系复杂,人物众多,原有的茅山宗、天师道均十分兴盛;许逊崇拜也空前活跃,以至到后来发展为净明忠孝道;新兴的天心派和神霄派,因得朝廷宠爱也兴旺一时;同时还有大量派系不明的道教人士在朝野享有盛名。从修炼方法来看,北宋时多为符箓道法,同时内丹修炼也逐渐发展到高峰,两派均出现了一批代表人物。众多道教人士通过自己的修炼体验和道事活动,在阐发道教义理中,从各个方面表达了道教的审美思想。其中重要的有陈抟、张伯端、张无梦、陈景元、张继先、蹇昌辰等。另一个群体则是一些具有道家情怀的文人士大夫乃至王室贵族,他们通过自己的艺术创作表达着道教的审美追求,重要的有周敦颐、邵雍、苏轼、黄庭坚、宋徽宗等。非道教人士对道教美学的阐发贡献,是北宋时代的一大特点。

在思想渊源上,儒、释、道三教的融合互补为北宋道教美学提供了新的品格气质,使其内容更加丰富。北宋时期,道教与儒、佛的关系从过去的互拙为主逐渐转为互补为主。中国佛教经过隋唐时期的繁荣,在北宋处于相对平稳发展时期,对儒、道有大量吸收。道教兼收并蓄的特点使其对儒家和佛教思想包容更多。如陈抟的《易龙图》,便是“玩索孔子三陈九卦之义,得其远旨”^①,从而推演出自己的象数思想;他对佛教也多有吸收,其《观空篇》论述了“五空”:顽空、性空、法空、真空、不空,明显吸取了佛教的空观思想。张伯端在其内丹思想中,大量使用佛家语言,如“见了真空空不空,圆明何处不圆通。根尘心物都无物,妙用方知与佛同”^②。他自己就称:“《悟真篇》者,先以神仙命脉诱其修炼,次以诸佛妙用广其神通,终以真如觉性遗其幻妄,而归于究竟空寂之本源。”^③当然这种融合并非三教平等交融,各派都企图以自己为主体去包容其他两教。提倡三教融合的宋初道士张守真曾与翊圣保德真君有这样一段对话:“‘守真睹释氏之教,言天上天下,无如佛者,未知三清之上品位何若?’真君降言曰:‘佛即西方得道之圣人也。在三清之中,别有梵天居之,于上帝则如世之九卿奉天子也。’守真曰:‘其教流演,颇盛于世,又何理也?’真君曰:‘教流中聚帝之念也。’守真曰:‘道释经典并垂于世,未审崇奉何者,即获其福?’真君曰:‘《太上道德经》大无不包,细无不纳,修身炼行,治家治国。世人若悟其所归,达其妙用,造次于是,信奉而行,岂唯增福,谅无所不至矣!释氏之《四十二章经》,制心治性,去贪远祸,垂慈训诫,证以善恶,亦一贯穿于道矣,奉之求福,固亦无涯。至于周公、孔子,皆列仙品,而五经六籍,治世之法,治民之术,尽在此矣。世虽讽诵,多不依从。若口诵而心随,心随而事应,仁义言行,礼智之道,常存于怀,岂唯正其人事,长生久视之道,亦何远哉!’”^④在这里,以道教为主体,释、儒各有所长的思想十分清楚。

这种融合也通过众多文人士子对道家一道教审美意识的阐发而体现出来。北宋的文人对老、庄的喜好十分明显,宋初晁迥即说到:“古今名贤多好读《老》、《庄》之书,以其无为无事之中,有至美至乐之理也。”^⑤今有学者指出:“在北宋中叶有一

① 《易图通变》卷五,《道藏》第20册,上海书店1988年版,第350页。

② 《紫阳真人悟真篇拾遗》,《道藏》第2册,第1030页。

③ 同上。

④ 《翊圣保德传》卷下,《道藏》第32册,第654页。

⑤ [宋]彭耜:《道德真经集注杂说》上,《道藏》第13册,第263页。

种普遍现象,既摆脱一般读者对于《庄子》的观感式理解,探寻其纵姿之言背后的真义,并在这个基础上形成儒道调和论,从而程度不同地接受庄子的思想,同样也程度不同地深化了对庄子思想真旨的理解。”^①这从一个侧面说明了在文化格外受重视、审美氛围浓郁的北宋时期文人们与道家一道教的融洽关系。

在审美的价值取向上,“济世度人”的外向型风格和“自性逍遥”的内敛型特征相互交织,构成了北宋道教审美历程不同于以往的独特性。在中国传统的文化中,“兼济天下”与“独善其身”从来就是知识分子们永远的矛盾情结,对北宋的士人来说,从中晚唐开端的进取与退隐的矛盾心理此时发展到了一个新的高度。昔日的盛唐雄风已不复存在,异族入侵的威胁却时时显现;朝内党争不断,人人难以自保。于是对“独善”、“出世”的向往便时时萦绕在士大夫们的心头,与他们自幼接受的“兼济”、“入世”的儒训交织在一起。在审美情感上,北宋士人更多表露的是沉静内敛,更加追求一种朴质无华、平淡自然的情趣。寓意于自然的山水诗词和山水画,成了文人们表现自己审美意识的最佳载体。

此时的道教,一方面要行使“保国安民”的作用,因而符箓科教道法盛行。北宋君主们频繁举行斋醮活动,广封诸神,祭天尊圣,尤以真宗、徽宗时期为盛。相应的,众多道士也在斋醮活动中投入大量精力。除了在朝廷的国事中活动外,还有大量道士或居通衢大邑、或处穷乡僻壤,为社会各阶层祈福禳灾,招神劾鬼,使道教的斋醮科仪在北宋得到了新的发展;另一方面,从隋唐兴起的“心性”说在北宋进一步发展,道教人士更加注重自身的修炼。内丹术日渐兴盛,出现了一批著名丹家,如钟离权、吕洞宾、陈抟,至张伯端而形成高峰。丹家们提倡修习“性、命”,以诗歌形式出现的大量丹经丹诀,体现了道教人士的审美追求。

第一节 陈抟的美学思想

陈抟(?—989),是一位颇有传奇色彩的道教高士。《宋史·隐逸传》对其有记载。有关他的生平事迹,传说纷纭,真伪莫辨,其生于何时何地都无定论,但知他生于唐末乱世,自幼好读经史百家之书,曾举进士不第,遂隐居山水之间。陈抟的

^① 卢国龙:“论陈景元《庄子注》的思想主旨”,《道家文化研究》第十九辑,生活·读书·新知三联书店2002年版,第378页。

师承关系已不太清楚,自言曾接受孙君仿、獐皮处士的劝言,遂隐居武当山。又曾在四川邛州天都观威仪何昌一处学“锁鼻术”(即睡功)。陈抟曾与吕洞宾交往甚密,对内丹学研究颇深。与唐末著名道士谭峭也是密友,谭峭著作《化书》被宋齐丘窃夺,正是陈抟予以揭露。陈抟虽久居山林,但仍关心时局。传说陈抟与宋太祖、太宗兄弟早就认识,并将国家统一的希望寄予其人。宋太宗即位后,曾两次召见陈抟,并赐号“希夷”,欲予以重用,陈抟坚辞归山,后卒于太宗端拱二年,据称住世 118 岁。据史书记载,陈抟著述颇丰,《宋史》称其曾“著《指玄篇》八十一章……又有《三峰寓言》及《高阳集》、《钓潭集》,诗六百余首”^①。《历代真仙体道通鉴》说他还著有“《入室还丹诗》五十首,又作《钓潭集》万余字,皆罗缕道妙,包括至真”^②。另外还有《赤松子诫》、《人伦风鉴》等。但大多今已佚失。留存于世的尚有《易龙图》、《观空篇》及为数不多的一些诗文,从中也可见其美学思想的大概。

一、“天道有序”的结构美

“道”从来就是中国古典哲学思想的基本范畴,也是中国古典美学思想的一个元范畴。从老子开始,“道”就有了至美的性质,是美的本体。“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,故强字之曰道。”^③这个“道”是万物之本原、“天下之母”,也是一切美的根源。庄子同样将“道”看成天地万物的本原:“夫道,有情有信,无为无形;可传而不可受,可得而不可见;自本自根,未有天地,自古以固存;神鬼神帝,生天生地;在太极之先(上)而不为高,在六极之下而不为深,先天地生而不为久,长于上古而不为老。”^④相比之下,老子侧重于本体论,庄子则侧重于认识论,更突出了“道”的“有情有信”,表现了人对与天地合一的至高境界的追求。正是由于“道”是美的本原,而人可以超越万物与道合一,才有了“天地有大美而不言,四时有明法而不议,万物有成理而不说。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

① 《隐逸·陈抟传》,《宋史》卷四五七,《二十五史》,上海古籍出版社、上海书店 1986 年版,第 1520 页。

② 《历世真仙体道通鉴》卷四十七,《道藏》第 5 册,第 368 页。

③ 《老子》第二十五章。

④ 《庄子·大宗师》。

也”^①的结论。

对“道”及天地万物进一步描述,老子说:“道生一,一生二,二生三,三生万物。”^②庄子则说:“何为道?有天道,有人道。无为而尊者,天道也;有为而累者,人道也。主者,天道也;臣者,人道也。天道与人行道,相去远矣,不可不察也。”^③显然,只知有“道”,而不问其究竟,是难以探得“道一美”的奥秘的。陈抟在《易龙图序》中即说:“况夫天之垂象,的如贯珠,少有差,则不成次序矣。故自一至于盈万,皆累累然如系于缕也。”^④天地万物本是井然有序、条理分明的,人们的认识若稍有差错,便不能把握到天地的真相。陈抟将天地象数分为“天地未合之数”与“天地已合之数”,前者为本,后者是前者的演变。天为阳数,地为阴数。天地未合时,25个阳数在上,5个数为一组,共5组,构成所谓“中贯三、五、九,外包之十五”图状;30个阴数在下,六个数一组,共五组,即“亦分五位,皆明五之用也”,阴阳之数截然分开。天地已合时,阴数阳数互有交换,图形也有变化。此时,“天一居上,为道之宗;地六居下,为器之本”,“一六上下覆载之中,运四十九之数,为造化之用也”。陈抟强调“一”即道的本原性,“一”是万物之宗,不可将其与其他数混淆。“凡物之理,无宗本则乱,有宗本则不当用,用则复乱矣。”^⑤在他的《易龙图》中,无论天地已合还是未合,其最上位的一个阳数始终不变,而其他数均有变化。从陈抟的图形和解释中,除了带有某种神秘色彩的象数思想,人们不难体会到一种有序、对称而又富于变化的形式结构美。

二、从“慎独”到“不空”的人格美学

达到与天地合一,以至于长生成仙,是道教人士最高的人生追求。陈抟亦是如此,但他又通过自己独特的心路历程而具有与众不同的特点。

陈抟曾博览经史,深受儒家思想熏陶。他自述为:“成童以习儒林,壮年而遍游洞府。”^⑥在作为一名高道的同时,陈抟也履行着源于儒家的训示。他说:“既受

① 《庄子·知北游》。

② 《老子》第四十二章。

③ 《庄子·在宥》。

④ 《易象图说内篇》卷上,《道藏》第3册,第223页。

⑤ 《道法宗旨图衍义》卷下,《道藏》第32册,第616页。

⑥ 《太华希夷志》,《道藏》第5册,第734页。

我命,复生我神。唯命与神,可大可久,不化而化,不言而言,乃谓神极而必通,感诚而后应。”又说:“我丞三昧,无终善始。我丞六极,得道善至。履和尽妙,感诚无思。”^①这里的“感诚”思想显然是受了儒家“诚者,天之道也;诚之者人之道也。诚者不勉而中,不思而得,从容中道,圣人也。”^②的影响。以此应用到人生境界上,便形成了陈抟的“慎独”思想。他说:“一念之善,则天地神祇、祥风和气皆在于此。一念之恶,则妖星厉鬼、凶荒札瘥皆在于此。是以君子慎其独。”^③“慎独”概念同样来自《中庸》中的“是故君子戒慎乎其所不睹,恐惧乎其所不闻,莫见乎隐,莫显乎微,故君子慎其独也”。但在陈抟这里,具有了不同的意义。陈抟的“诚”与“慎”,都是为了远离“妖星厉鬼”,达至“通神”和“得道”的人生境界,而不是对儒家“修、齐、治、平”之人生理想的向往。“诚”与“慎”是其行为准则,而不是他追求的人生目的。

陈抟在其《观空篇》中,描绘了这样一幅景象:

希夷先生曰:欲究空之无空,莫若神之与慧。斯太空之蹊也,是有五空焉。其一曰顽空,何也?虚而不化,滞而不通,阴沉胚浑,清气埋藏而不发,阳虚质朴而不止,其为至愚者也。其二曰性空,何也?虚而不受,静而能清,惟任乎离中之虚,而不知坎中之满,扁其众妙,守于孤阴,终为杳冥之鬼,是为断见者也。其三曰法空,何也?勤而不挠,静而能生,块然勿用于潜龙,乾位初通于玄谷,在乎无色无形之中,无事也,无为也,合于天道焉,是为得道之初者也。其四曰真空,何也?知色不色,知空不空,于是真空一变而生真道,真道一变而生真神,真神一变而物无不备矣,是为神仙者也。其五曰不空,何也?天者,高且清矣,而有日月星辰焉。地者,静且宁也,而有山川草木焉。人者,虚且无也,而为仙焉。三者出虚,而后成者也。一神变而千神形矣,一气化而九气和矣。故勤者,静为基;有者,无为本。斯亢龙回首之高真也。^④

从不同的角度看,如思维方式、修炼过程等,这“五空”有不同的含义,分别代

① [宋]陈抟:《广慈禅院修瑞像记》,转引自《道家文化研究》第十九辑,第398页。

② 《中庸》。

③ 《全宋文》第1册,巴蜀书社2006年版,第220页。

④ 《道枢》卷十,《道藏》第20册,第662页。

表了人生境界的五种层次或五种阶段,同时也是审美的人生境界。其一二层次为单纯的无或有,系“滞而不通”。在思维方式上,是滞于有、无之一端,而不能走出其偏执的幻象。在生活中则是沉迷于世间虚假的声色名利,而不知修身养性。陈抟认为,这是“至愚者”或“断见者”的特征。其三曰法空,这已经摆脱了有无之偏执,在思维方式上,已达到说无遣有、说有遣无,亦即“玄”的层面。人生态度做到“勤而不挠,静而能生”,能认识世间的假像,自觉地修炼身心,走上“合于天道”的正路,为“初得道”者。其四曰真空,这种层次上的人“知色不色,知空不空”,即是“非有非非有,非无非非无”的“重玄”层面。达于此境,则“真空一变而生真道,真道一变而生真神,真神一变而物无不备矣,是为神仙者也”。

作为以长生成仙为目标的道教人士来说,这似乎已经是圆满至境了。然而,陈抟认为,这还不是人生的最高境界。最高的境界是“不空”。之所以是不空,因为天并不空,“有日月星辰焉”;地也不空,“有山川草木焉”;人亦不空,“而为仙焉”。这种不空,是彻底的自由,“一神变而千神形矣,一气化而九气和矣”。也就是说,不是像以往重玄学那样专注于思辨,而是注重修持以达到“形神俱妙”。陈抟在解说丹法修炼时说道:“修玄无别法,只须冥心太无,体认生身受命之处,而培养之,扶植之,保护之而已。”^①这也正是《老子》“归根覆命”观点的体现。

在陈抟看来,达于至境的仙人,“形神俱妙”,有彻底的自由,无生无死,与天地本原合一。而这是通过求道者对“心性”的修持方可达到的,也是最高的人格美。

三、空灵、逍遥的自然审美趣味

“道法自然”是老子提出的哲学原则,也是贯穿道教的美学原则,由此产生了道教的审美趣味:无为,无欲,虚静,恬淡,以贴近自然、融入自然为美。对此,历代众多的道士方家都以自己的躬行实践加以求证。

艺术造诣颇高的陈抟,在其长期的隐居生涯中著述颇丰,从不同角度表现了道教的审美趣味思想。大约可概括为:

1. “忘我”的审美态度。陈抟有诗云:“花竹幽窗午梦长,此中与世暂相忘,华山处士如容见,不觅仙方觅睡方。”^②与世“相忘”是修道人士的必要心态,只有“相

^① 转引自《道家文化研究》第十九辑,第352页。

^② 同上书,第410页。

忘”才能达到“静心、无欲”的境界。而陈抟的“忘”更有其特色,他素以“睡功”著称于世,其“睡”动辄数十天、数月,在“睡”中彻底地与世相忘,与“我”相忘。其诗曰:“臣爱睡,臣爱睡,不卧毡,不盖被,片石枕头,蓑衣覆地,南北任眠,东西任睡。轰雷掣,泰山摧,万丈海水空里坠,骊龙叫喊鬼神惊,臣当凭时正酣睡。闲想张良,闷思范蠡,说甚曹操,休言刘备。两三个君子,只争些小闲气。争似臣,向清风岭头,白云堆里,展放眉头,角开肚皮,打一觉睡,更管甚红日西坠。”^①表现出酣畅淋漓的睡态。

这种酣睡不是普通人理解的睡,而是一种独特的“梦境”,即“仙游”。“至人本无梦,其梦乃仙游。真人亦无睡,睡则浮云烟。炉中长存药,壶中别有天。欲知睡梦里,人间第一玄。夫大梦大睡也,小梦小睡也,吾睡真睡也,吾梦真梦也,非世梦也。”^②世人看来是在梦境中,修道人却在过一种实实在在的仙人生活,而这又是“人间第一玄”。陈抟就这样借助一种亦真亦幻的意象,表达了其虚无缥缈的道教审美观。

2. “趋空”的审美意境。这里的空不是通常俗世的空灵,而是一种空幻、虚无。如:“松篁郁郁冬犹秀,桃李纷纷春渐迷。识破邯郸尘世事,白云深处可幽栖。”^③孤傲的松树冬天仍然青翠,而刚刚还繁花似锦的桃李,转眼间已经花瓣凋零。于是将世间红尘看破,到白云深处去与松鹤为伴。还有如:“南辰北斗夜频移,日出扶桑又落西。人世轻飘真野马,名场争扰似醯鸡。”^④、“九重特降紫泥宣,才拙深居乐静缘。山色满庭供画障,松壑万声即琴弦。”^⑤等。空的意境要求空的心性去创造和体会,而一旦达到心性空寂,便进入自在逍遥的超然境地。陈抟有诗曰:“若得心空苦便无,有何生死有何拘。一朝脱下胎州袄,作个逍遥大丈夫!”^⑥

“空寂”的最高境界是所谓“大寂”,陈抟如此描述它:“大寂渊奥,云施雨行。大寂圆郎,电激雷惊。或出或处,万物含英。且易且简,万物生成。至极至变,非色非声,至感至应,不灭不生。我法非法,我名非名。谁蓄谁泄,自枯自荣。”^⑦这样的

① 《太华希夷志》卷上,《道藏》第5册,第738页。

② 《历世真仙体道通鉴》卷四十七,《道藏》第5册,第370页。

③ 《太华希夷志》卷上,《道藏》第5册,第738页。

④ 同上。

⑤ 同上书,第735页。

⑥ 转引自《道家文化研究》第十九辑,第394页。

⑦ [宋]陈抟:《广慈禅院修瑞像记》,转引自《道家文化研究》第十九辑,第398页。

“大寂”,就是虚极静笃而又无所不包的“道”的特性。通过对“空”的意境的体悟达到心性的空,再在心性的修炼中最终进入“大寂”的至境。这就是陈抟道教审美思想的意指所在。

第二节 陈景元美学思想之一:“目击众妙”的生命美学

陈景元(1024—1094),字太初,玄号碧虚子,北宋著名的道教学者。据薛致玄《碧虚真人事本末》所载,“家世建昌,曾大父知逊,太父令忱,并事亲以孝闻,皆养高不仕……乃介然有方外志。”^①陈景元于庆历二年(1042)师从高邮天庆观道士韩知止,但他师从韩知止的时间很短,“十八负笈游名山,抵天台山,阅三洞经,遇高士张无梦,得老庄微旨”,“尔后,隐逸于江淮间,以琴书自娱”^②。后于醴泉观讲解《道德》及《南华》,从此声名鹊起。熙宁五年(1072),陈景元将所注《道德经》上献朝廷,受到宋神宗的高度评价,赐官“右街都监同签书教门”。熙宁六年又赐官为右街副道录。“自大丞相吴奎、做相蒲宗孟、翰林学士王歧公而下,一时宗工巨儒、洎贤士大夫,以篇什唱酬迭遗者甚多”^③,可谓盛极一时。元丰六年(1083),他归隐庐山,潜心著书。

陈景元一生著述有“《藏室纂微》二卷,《南华经章句》七卷,《总章》三卷,《抄义》三卷,《卢解》一卷,《翼真检后义》一卷,续《高士传》,改为《退身传集》,三注《通玄经》,四注《度人经》,解注《西升经》”^④。《历世真仙体道通鉴》也记载:“有注《道德经》二卷、《老氏藏室纂微》二卷、注《庄子》十卷,《高士传》百卷,《文集》二十卷,《大洞经音义》、《集注灵宝度人经》传于世。”^⑤

在陈景元所有著作中,《庄子注》最能系统地反映其道教美学思想。《通志·艺文略》著录《南华章句》7卷,《南华总章》1卷。今《正统道藏》载有《南华真经章句音义》14卷,《章句余事》1卷,《余事杂录》2卷。但其《庄子注》已散佚。蒙文通

① 蒙文通:《道书辑校十种》,巴蜀书社2001年版,第879页。

② 同上。

③ 同上。

④ 同上书,第880页。

⑤ 《历世真仙体道通鉴》卷四十九,《道藏》第5册,第382页。

先生根据《南华真经章句音义》、《章句余事》及褚伯秀《南华真经义海纂微》所引陈景元注,编成陈景元《庄子注》。

陈景元思想儒、道兼有,而其道教思想里既有内丹因素,又有重玄痕迹,尤其对唐代成玄英《南华真经注疏》中的美学思想多有借鉴。其思想的综合性和他“琴书(法)自娱”的艺术实践,构成了他注《庄子》的广阔思想背景,也形成了其《庄子》注美学思想的重要特色。

一、“冥会”与“目击”：“道一美”可感论

按照宗教的思想体系,道教之“道”,是“真善美”的统一。而“道”之“美”何在,修道的人又怎样去感受和领悟其至美至妙,从道教产生以来就是困扰历代道教学者的“元问题”。陈景元试图以自己的创造性和想象力,以抽象与形象相结合的思维,来解答这可能是无解的前美学的难题。

首先,陈景元试图将哲学问题美学化。

陈景元接受庄子关于道“无所不在”的观点。他说:“道者,虚之虚,无之无,然之自然也,混洞太无,冥寂渊通,不可名言者也。”^①但他说:“道体虚无,何处无之”^②,“道体无际”^③。正因为“道”是虚无的,广漠无垠的,所以“道”才能显得无穷尽。他说:

大壑即东海,注不满,酌不竭,以喻道源无穷。^④

虚无之“道”像大海一样,能容纳一切,从而显得相当博大。如前所述,唐代成玄英在解释“道”时,也用海来类比道容纳一切的特点。陈景元把抽象的道以具体的海来类比,体现了他对成玄英思想的融合。他说:“夫道汪洋流注,充塞太空,唯灵府虚者方能容纳焉。”^⑤道是虚无的,像空气般弥漫天地,如果你想要凭感官感受虚无的“道”,那只有在类似艺术的想象中,将它想象成“不满”、“不竭”的“汪洋”

① 《道德真经藏室纂微篇》卷二,《道藏》第13册,第694页。

② 《庄子注》,蒙文通:《道书辑校十种》,第1089页。

③ 同上书,第1090页。

④ 同上书,第1011页。

⑤ 同上书,第1003页。

“东海”才可能。实际上,在想象中,你用“心”(而非感官)去“感受”到的,已经不再是抽象的“道”,而是形象的“道”之美了。正是从这个角度,哲学家老子才抽象地说“道可道,非常道”,美学家庄子才形象地说“天地有大美而不言”。陈景元对“道一美”的阐述更像庄子。

其次,陈景元试图论证“道”的有“形”,将其转化为“物”,因而具有可感之“大美”。

陈景元提出:“大道通彻,有无咸备。”^①“有”即形象,“无”是抽象;“道”即是“物”,又是非物的。他说:“道体虚无,何处无之。无既不逃乎物,物亦不逃乎无。”^②道与物之间是不分的。具体的物质,本身就由“道”变化生成,也体现着道。他说:

道体无际,化物亦无际,有际在物,不在道也。不际者无际,故能容一切之际,若其有际,不能容无际之物矣。道有盈虚之名,而无盈虚之实,物有衰杀之迹,而无衰杀之理,道化有本末,而体无本末,物形有积散,而性无积散,由是知道物未尝相逃,妙用无乎不在也。^③

道与物之间,一般与特殊之间,有形与无形之间,如同纸张的正反两面,是紧密联系、不分彼此的,而“道物”从“妙用”的角度说,的确是无可比拟的“大美”。

因此,陈景元认为,“道”本身就是“神物”,而“神物者,阴阳不测,妙万物以为言者也”^④。

这个“神物”之神,就是它能够使“万物”变得更加美好、美妙,并通过这种审美的转化,使本来不可感受和“言”说的“道”变成可以感受和言说的审美对象了。关键是怎样去领悟和感受这难以言传的“大美”?

再次,陈景元试图找到把握、感觉“道”之“大美”的方法和途径。

陈景元先将道家的“一”解释为道教的“气”。他说:“有,一也;一者,元气也,

① 《庄子注》,蒙文通:《道书辑校十种》,第1103页。

② 同上书,第1089页。

③ 同上书,第1090页。

④ 《道德真经藏室纂微篇》卷三,《道藏》第13册,第676页。

言天下万物皆生于元气。”^①而元气是具体可感的。他说：

一者，元气也。元气为大道之子，神明之母，大和之宗，天地之祖，结为灵物，散为光耀；在阴则与阴同德，在阳则与阳同波；居玉京而不清，处瓦甃而不溷；上下无常，古今不二，故曰一也。藏于心内则曰灵府，升之心上则曰灵台，寂然不动则曰真君，制形御躯则谓之真宰。卷之则隐入毫窍，舒之则充塞太空。^②

看，“元气”不但是“灵物”，而且是有“光耀”的，它处在神仙境界时并不显得更清新，而处在世俗的瓦甃中也不显得污浊。这种不受环境影响的美，只有神仙的瑰宝才具备，只有既朦胧又混沌的“元气”才可以称得上。这正体现了“道”、“一”的最高的绝对美。

然后，从这种可感受性入手，不可“言”的“道一美”就可“言”了，不可感觉的“妙本”变成像“动（物）植（物）”那样具体可感的形象了。他说：“观道之本末，空繆恍惚，不可随迎，论其无穷无止，亦与动植无二。世以有用无为为言教之本，既形言教，则不能超物，故与之终始，有无二理，皆借妙本而行。”^③因此，修道的人就可以从“心”和“目”两个渠道去感受这种美妙。他说：

道之极也，默不能默，物之极也，言不能言，若离其言，言去其默，默然后冥会忘言之机，目击众妙之极。^④

这里，“冥会”即是我们今天之所谓“直觉”，而“目击众妙”就是通过我们的感官去“审美”。

对“道一美”的把握，具体到了可以“目击”的地步，陈景元在这点上不但超越了老子、庄子，也超越了葛洪、陶宏景和成玄英，为道教美学思想的发展做出了贡献。

① 《道德真经藏室纂微篇》卷六，《道藏》第13册，第694页。

② 同上。

③ 《庄子注》，蒙文通：《道书辑校十种》，第1135页。

④ 同上。

二、“妙道生万物”:道教生命美学观

在以“生”为“美”问题上,道家庄子与道教最为一致。陈景元认为,“道”是万物生化之源,所以有“大美”;而人要得道成仙,则必须去掉物累,进入至静之境以得“道”,从而臻于长生久视,进入“至美”的不死的神仙境界。陈景元超越前代道教学者之处,在于他能够用抽象的宗教哲学逻辑,刻画出创新的形象的道教“生—美”的画图。

首先,陈景元能够超越重玄理论的“生—死”观,创新道教的“生—美”观。

本来,他基于重玄的理论认为,“生—死”只是变化和“空”、“无”的一种寄托和假借而已,“生者化空之假借,于空论之,生为尘垢,长景况之,死为昏夜也,是故生生者不生,化化者不化,今有生乃常生,忽化乃常化,以常生观常化,则知常生不真,常化不空,空化相遇,于理何患哉”。^①“空”是重玄学者从佛教借鉴来的观点,也是他们试图达到的一个超越“生—死”的境界。因此,“生—死”都是极其平常的“物化”形式,没有“美—丑”区别,也不必有什么“喜”与“惧”,平静地等闲视之则可。他要求修道的人:

循天理而不欺,忘物累而不骄,人非既无,鬼责何有,生浮死休,任理直往,舍光藏辉,大信不约,觉梦自得,神魂不疲,虚无恬淡,乃合天德。修德者忘悲乐,履道者忘喜怒,丧己者在好恶也。^②

如果仅仅这样,道教与看破“生—死”的佛教就没区别,甚至也不能超越道家“齐生死”的观点。陈景元说:“虽生万物而未见其生生者,虽死万物而未见其死死者。生生死死而莫见其形,得不谓之自然乎?”^③实际上,陈景元虽然认为生死都是自然规律,但他强调的是顺应“生”的规律,强化生命、延长生命,因为在他看来,“生”就是“真”,就是“美”。

其次,陈景元将“生生”解释为“道”之“妙”。

^① 《庄子注》,蒙文通:《道书辑校十种》,第1047页

^② 同上书,第959页。

^③ 《道德真经藏室纂微篇》开题,《道藏》第13册,第655页。

陈景元继承道教思想传统,认为道的最大功能在于化生万物。他说:“天地之所以生生者,为其有道也。”^①“生生者”,指使生命得以为生命、得以生存在世的神秘力量,是超越了具有“大美”的“天地”的本质力量,这就是“道”。这是从宗教哲学角度强调“道”的作用、解释庄子提出的“大美”。同时他在注解《道德经》时,他又用文学的、审美的语言反复强调“道”的这一功能,说:

有妙道然后万物生焉。生万物者,其唯妙道乎?^②

古汉语中,“妙”即“美”。陈景元在这里,不讲“至”道,而讲“妙”道,不能不说他对“道”倾注有自己的情感因素,而且有刻意使用审美性语言来营造信仰崇高化、神秘化语境的目的。“妙道”、“道妙”,“道”之最大的美“妙”,就在于“万物”之“生”,使“万物”有“生”。

至于修道的人怎样才能得到这种“生”之“美”,陈景元认为要像庄子那样,超越世俗人间的一切智谋和追求,超越一切物质欲望和感官声色的享受,就有可能达到。他认为,人民要安居乐业,统治者就必须断绝智谋,才不会扰乱民心,使人无法安居。他说:“至于上好知而天下乱矣,鸟兽虫鱼不安其生,况与人乎?机诈之毒,上干天和,故草木昆虫咸被其害。”^③而对修道人来说,则须顺应天地万物,不与世相抗逆,达到“忘言”的自我平衡的自得其乐境界。他说:“顺世者不逆故自全,静虑者不扰故自正,圣人从容行道,功业自成,成犹不居,况不成乎?忘言则无累,载己则矜名也。”^④他认为,要全身安生,要尽量去掉智慧、仁义、勇动等诸多让人无法安生之物,使自己心无挂碍。他说:“凡胜物之极者久不穷,困畏不若人,久必达,此乘除之理。智慧而务外,勇动以招怨,仁义而不周,皆用失其宜,非所以全身也。故达生之情者大悟无系,达于知者肖似愚拙,达大命者随顺生死,达小命者遇则安之,何穷通之能累哉!”^⑤他认为通过这种方式,达到无用,生命才能留存,“至人以

① 《庄子注》,蒙文通:《道书辑校十种》,第932页。

② 《道德真经藏室纂微篇》卷一,《道藏》第13册,第657页。

③ 《庄子注》,蒙文通:《道书辑校十种》,第957页。

④ 同上书,第1140页。

⑤ 同上书,第1159页。

无用全生,世俗以不材见弃”,^①才真正是庄子所追求的神龟生而“曳尾涂中”的超然的美妙境界。

第三节 陈景元美学思想之二:“质素神纯”的美育观

陈景元从长生久视、获得神仙生活之“美”的终极目标来谈论“形—神”关系。但是,从外则“以道化人”、内则要求修道人“质素”而“神纯”的标准来看,他这方面的论述又和道教的人格美学和美育相关。

一、“质素神纯”:人格美要求

首先,陈景元认为,要以道化人,修道人的人格美修养非常重要。只有自己有“形—神”俱“妙”的美好人格,才可能完成传播“道”之“大美”、教化他人的任务。

他先从“神—形”的来源的不同,来讨论“神—形”怎样才能达到“同美”的途径。他认为,“神”是道的产物,而“形”是气之余绪。因此他解释说:

阳出于阴。有生于无,其理焕然。精神者冲妙之绪余,形质者和气之土苴,故错杂类分,胎卵莫侔也。^②

这里的所谓“冲妙”、“和气”,体现的都是“道”的本体之“大美”的性质。“遇此冲妙之道者,与天为一,应物无穷”^③,因此,神就显得有“空寥”的包容性和启发万物无限、和谐之“美”。

既然“形”是精神的基础,是精神的归宿和寄托,那修炼、美化人的“神”的同时,也应该强调“形”的修养与美化。他说:

形随化迁,故有骇形,心同空寥,故无损心,形乃神之传舍,今旦居之则修治,明旦迁徙为弃物,唯达者随变而常生,故无情死也。^④

^① 《庄子注》,蒙文通:《道书辑校十种》,第916页。

^② 同上书,第1087页。

^③ 同上。

^④ 同上书,第936页。

人要长生不死,就需要经常“修治”,保持“形”体的完好,就好像房子经常要修整、修饰、美化一样。

要想长生到达“大美”,必须“爱其形,保其神,贵其气,固其根”,这样便可以“终不坏死,而得神仙,骨肉同飞,上登三清”^①。在陈景元看来,要爱其形,保其神,首先是要安分,保持纯素。他说:

形劳精用,越分而伤性故也。水性不杂则清,莫动则平,身中真水亦如之。若纯粹静一,动合天理,虽不炼形而神已王矣。利剑外物,尚知珍贵,精神摇荡而不收,得不谓倒置乎?善摄御者可侔造化,善养素者保神气,故能混合冥一,通乎天理矣。野语四事,贵精为上,谓虚其灵府,塞其六凿也。质不为尘染而素,神不为事扰则纯,体备纯素,非真而何?^②

他把人性与水性进行类比,认为水不含杂,安静不动,就会清平。人性也一样。人如果不为物累,不为世缘所制约,自然就会“质不为尘染而素,神不为事扰则纯”。而人一旦保持了纯素,就“动合天理,虽不炼形而神已王矣”。形神纯素,自然就为修道成仙提供了一个好基础。

其次,陈景元认为,炼“神”归真宅(“形”),最重要的是人心需“静”,需要不为物累,保持自己类审美的超然心态。

在他看来,世人心思欲望太多,使得人心猿意马,心烦意躁,“躁则精神耗”^③,精“神”消耗,“形”体受损,自然就无法长生了。因此,他特别突出一个“静”字,认为“静”是“形—神”相抱的一个重要因素。他多次提到“静”在修道成仙过程中的重要性。他说:“若纯粹静一,动合天理,虽不炼形而神已王矣。”^④只有“静”,才能使得形体完好。只有“神”纯素了,“形”完好了,才能长生不死、达于神仙之“大美”。他说:

故神静而形正,静则神不劳,清则精不摇,不妄视故无见,不妄听故无闻,

① 《洞玄灵宝自然九天生神章经》卷一,《道藏》第5册,第843页。

② 《庄子注》,蒙文通:《道书辑校十种》,第960页。

③ 同上书,第1170页。

④ 同上书,第960页。

不妄想故无思,三者皆真,故神住形留也。慎内则虚心,闭外则塞兑,盖惧夫多知之为败,故能超乎阴阳、会乎道域也。三辰焕明,五岳安镇,天地有官也;四时资生,万物结成,阴阳有藏也。自治则物化而日强,纯一则冲和之所聚,故修身千二百岁而形未尝衰。^①

活到千多岁而形体未尝衰老,关键是精神保持了宁静,“神静而形正”,可见,陈景元也在强调精神的作用。而精神的宁静无非是断绝外界的诱惑。不妄视、不妄听、不妄想,感官被抑制,人受外界的刺激就会减少,心中的欲望就不会翻江倒海了,自然就会做到“神住形留”,美好的神仙境界可期。

陈景元还有针对性地特别指出,“名”也是一个使人折寿短夭的东西。但是世人往往看不到这一点,把名看得十分重要。他说:“世俗之人,轻生就死,何异犬豕流磔,怨愤投鼠,有如操瓢转移,皆利身后之名,而丧素养之命。”^②世俗之人往往把名看得比自家性命还重要,“夫徇外者,疾没世而名不称,甘亡身而不反。”^③因为担心死后名声不响,他们“甘亡身而不反”,他们不顾及自己生命的适意和短暂,为名辛苦奔波,反而使自己承受身心方面的痛苦,“复不能纵心娱乐,而乃焦苦其形神,以图身后之名,失淳古之道,故虽跖之凶顽,其所谓之讳,仲尼亦不能夺也。”^④要减少这种负累,一个办法就是“忘”,“善达生者忘形故形全”,^⑤即摆脱这些外在的人为因素对人的控制,自然就能保持身体的长久,神仙境界之美也就不远了。

从审美的角度说,审美观照、审美创造都要求主体欲望得到净除,精神得到解脱,这样,主体方能最大限度地向客体靠近,方可达到主客融合的审美境界。这一点上,陈景元的“神—形”观就具有对美的创造主体的人格美要求的意义。

二、“削形存妙”:心性美论

陈景元认为,要获得“长生久视”的“大美”,不但要养护形体,更要修炼自己的心性。他认为,要想长生,必须心与道合。在《杂篇·田子方·冥会》中,他写道:

① 《庄子注》，蒙文通：《道书辑校十种》，第996页。

② 同上书，第987页。

③ 同上。

④ 同上。

⑤ 同上书，第1052页。

心契常道,则目击而妙存,其可道者,礼义容声而已矣。^①

而心要契于常道,则人必须无心,即心不着物,心不为物欲所役。他说:“人无心而合道。”^②人只要到达了“无心”的境界,则“出处无心,故乘乎云气”^③。“乘乎云气”,这正是仙人的神通。你只要看得见“常道”的美“妙”,你就能超越世俗的“礼义”的纠缠,就能超越“容(貌)声(色)”这样外在美的追求。

陈景元认为“人心本静”,“静”是人自然的内“美”,但“撓之而乱,排谓毁之,进谓誉之。炎凉其外,冰炭其内,机心一发,即偏空际,成心纵荡,甚于奔马。”^④在物欲人和世俗声色美好面前,“机心”一动,就偏离了道的“静”的本质,必然导致内心真气的丧失,从而影响到自己的修道成仙。他说:“动心则真水失照,慕高则至理有乖,急欲反本,妙道已丧矣。”^⑤人心一旦动念,则“妙道已丧矣”,即使想返到本源,都是很难的了。他在《外篇·骈拇·养正性命》中说:“役性著物,失其天真,岂得谓之善哉?臧于德者以自得为善,任其性命之情,自闻自见而已。若得人之得,适人之适,皆丧己于物者也;故上不敢为仁义,下不敢为淫僻,此养正性命者也。”^⑥把自己的心性全部放在物质名利之上,自然会造成“性”的迁变。他说:“物材天性,皆由自然,故诱然皆生,同然皆得,古今若一,无兴废也。舍道德而趋仁义,是为易方,徇利名而残生,是为易性;自有虞氏举贤流凶,招呼仁义以扰天下,天下莫不奔趋丧命者,由是夸跂以至惑易也。”^⑦关键还是要使自己回到充满宁静之美的心境去。

怎样才能做到心“静”?他说:“役虑则耗气,无欲则静心。”^⑧要想“无欲”,则须“洒心”。他提出:

剝形则文皮去,洒心则嗜欲除。^⑨

① 《庄子注》,蒙文通:《道书辑校十种》,第1074页。

② 同上书,第1005页。

③ 同上书,第1032页。

④ 同上书,第994页。

⑤ 同上书,第1005页。

⑥ 同上书,第950页。

⑦ 同上书,第949页。

⑧ 同上书,第1060页。

⑨ 同上书,第1064页。

祛除漂亮华丽的外在美,潇洒自然地对待一切物欲与声色,“静”心就容易做到了。只要“功利机巧必不入斯人之心矣,非誉不受如混沌”,^①是非、荣辱、美丑等外界干扰因素不再侵袭自己的心灵,所以能安然养护自己的心灵。人自然宠辱皆忘,似乎回到了原初的“混沌”状态,他说:“心养谓以心惻养,无为则养心,有为则心养,心非我有,性原本空,动静不知,同乎滓溟,光景俱灭,归于窈冥,混沌不离,知则不离矣。无名无情,何问何窥哉?在默何求,云德不得,起辞而行,即是妙用也。”^②人一旦养心,自然“同乎同乎滓溟,光景俱灭,归于窈冥”,即到达超凡入圣、体道合仙的境界。

在他看来,人既已“洒心而无欲”,“室虚则阳明生,心定则天光发,身坐闲堂,内怀好恶,是犹马伏槽枥,驰意千里矣。夫不逆六凿于外,则反收灵光于内,人间事物无缘染污也。”^③心安定,自然就和道相通。他说:

即应而忘,离形去知也,即照而忘,同乎大通也,体同太空,则无好恶,心同造化,则无断常矣。^④

所以,在他看来,修心养心之人都能无心合道,从而离尘去世,“修心者离境,治外者同尘”^⑤,做到心体性静,快乐愉悦。他说:“圣人之静也,应物而不荡,非圆寂之静也,随物撝宁而后成,非曰静也,善故静也,物无足以扰心者故静也,水静则毫发难隐,心静则有无易照,故虚静则吉祥止而妙道生,恬淡则神气王而虚白集,寂寞则灵府宽而真君宁,无为则和理全而性命永,此非特异也,乃天地之平常,万物之至正,圣人之所以休息也。心休则事虚,事虚则理恣,理恣则性静,性静则动不妄矣。”^⑥心中无物,灵府既虚,心体性静,自然就会心情愉悦,所谓“灵府既虚,自然和理,闲豫通达,不滞常有,兑悦之怀,虚妙之心,未尝间断也”^⑦。这种“内审美”的愉悦,显然不是一般意义上的审美愉悦。

① 《庄子注》,蒙文通:《道书辑校十种》,第1010页。

② 同上书,第998页。

③ 同上书,第912页。

④ 同上书,第939页。

⑤ 同上书,第1011页。

⑥ 同上书,第1016页。

⑦ 同上书,第925页。

三、“德在内则成身”：风度美论

神仙境界是至美至善的,而“成仙”理想的核心是长生不死。正如著名道教学者葛洪所说:“天地之大德曰生。生,好物者也。是以道家之所至秘而重者,莫过乎长生之方也。”^①在道教看来,生是最高尚的情趣和最大的快乐。“生命与生存是人生天地之间的最好(即最美)的事物,也是人生最喜‘好’(即最美)的事物,它就是‘天地之大德’,是天地之间最为伟大崇高的神圣的生命之‘德’,也就是‘道一美’在有生命界里的活生生的展现。”^②道教这种以生为唯一标准、目的的思想,两千年来一直贯穿其始终。

要达到至美的神仙世界、获得长生久视,积累功德是成仙的前提。道教在引导世人修道成仙的过程中,把与人为善、积功累德放在十分重要的位置。《老子想尔注》就说:“道设生以赏善,设死以威恶。”《太上感应篇》也说:“积功累德,慈心于物。忠孝友悌,正己化人。”《抱朴子内篇·对俗》也强调:“人欲地仙,当立三百善;欲天仙,立千二百善。若有千一百九十九善,而忽复中行一恶,则尽失前善,乃复更起善数耳。”^③又云:“积善事未满,虽服仙药,亦无益也。”可见,道教认为,行善与成仙是一种因果关系。

陈景元继承道教的传统,认为要获得“生一美”,就离不开积累功德。陈景元在《杂篇·让王·处身》就说:“天地大德曰生,至人之所宝贵,故不以天下易之。”^④陈景元解释“德”说:“广济曰德。”^⑤在他看来,德是一种出自爱心的对世人的关怀和救助,是人格范畴的标准的宗教化“美德”。

“广济曰德”的具体内涵就是“见人善事,心助欢喜”;“见人有忧,助为作福”;“救济贫拔苦,见人患难,常怀拯救之心”;“道者虚通升乎上,德者柔顺降乎下”。^⑥所以,陈景元认为,“道者德之体,德者道之用”,^⑦“道者,虚无之体;德者,自然之

① 王明:《抱朴子内篇校释·勤求》,中华书局1985年版,第252页。

② 潘显一:《大美不言——道教美学思想范畴论》,四川人民出版社1997年版,第26页。

③ 王明:《抱朴子内篇校释·对俗》,第53页。

④ 《庄子注》,蒙文通:《道书辑校十种》,第971页。

⑤ 同上书,第1117页。

⑥ 同上书,第1002页。

⑦ 《道德真经藏室纂微篇》卷六,《道藏》第13册,第690页。

用”。^①同时,他也认为“道”与“德”是如影相随的,在他看来,修“德”其实是在获得“道”。他说:“善建德者,必能获道之微。”^②在《杂篇·庚桑楚·去智》中他写道:“偏得老聃之道,言其悟理最深,故智略仁义皆所不取,而臃肿不材、鞅掌自得者与之从事,是以初惊情泊,后欣俗阜,道修德长,民欲尸祝之。不释然者,尚嫌有迹,春秋皆自然之道,不言而自行,于我何功哉?”^③他明确提出“道修德长”,这“修”与“长”都是与道教最终目标相关联的。在他看来,“道”是根本的,起决定作用的,“德”只是“道”的具体表现而已。他说:“道非德无以显,德非道无以明。”^④也是这个意义上,个人的“美德”,成为修“道”求仙之“大美”的基础。

陈景元甚至使用极为诗意、极富文学想象力的语言,来歌颂“德”之“美”。他写道:“是故德业荡荡,其出无形,其动无迹,冥冥之中,见晓闻和,宝玉久藏,夜暗有辉焕之景,精神内捷,静默有灵光之祥,能物能精谓恍惚,妙物窈冥真精也。”^⑤“德”是“静默”的,但你可以欣赏到它天籁般的“和”畅之音乐;它久藏不露,但你可以观赏到它宝玉般“灵光”闪闪;它能够以祥和之光、辉焕之影,照映万物使之充满美妙,也能够照映你的内心,使之充满类审美的“恍惚”的、不可言的愉悦。

美“德”是人内在的美,但它又会对人的身形、外貌之美起促进作用。陈景元说“德在内则成身”^⑥,是说“美德”内化于人心,必然会“成”就你的“身”和“形”,使之向更美的方面转化。虽然,“德者,容德也”,“盗跖谓容美为父母之遗德也”,^⑦在古代下层人士(如庄子提到的“盗跖”)看来,美好的容貌似乎只是你父母“遗德”传给你的上天的奖赏,但是,“德”又“能物能精”^⑧,“德”可以内化于人身,又可以外化于物,“德施于外则和物,成和之理,非修莫就也”。^⑨光靠父母“遗德”的老本,只能给你美好的脸,你自己的“修”“德”,必然带给你内在外在相统一的更高层次的“德美”和“道美”。

① 《道德真经藏室纂微篇》卷七,《道藏》第13册,第702页。

② 《庄子注》,蒙文通:《道书辑校十种》,第1004页。

③ 同上书,第1096页。

④ 《道德真经藏室纂微篇》开题,《道藏》第13册,第654页。

⑤ 《庄子注》,蒙文通:《道书辑校十种》,第1004页。

⑥ 同上书,第925页。

⑦ 同上书,第1026页。

⑧ 同上书,第1004页。

⑨ 同上书,第925页。

最美的是生,而修德就是为了求生、求道。那么在这个过程中,应该怎么做才能臻于生命的最美境界呢?陈景元为修道者指出了迷津。他说:“为善近名,离道也;独行损生,险德也;去湛然之性,师自成之心,以心度心,竞为前识,此道之华而愚之始也。”^①既然如此,要长生就不能损德。他提出了增加德性、使德充盈的方法。那就是“忘势”,“忘国则身富,忘势则德充矣”^②。但是权势这东西实在太吸引人了,令人无法抗拒,他说:“权势聚禄,可以活人,今匹夫而众归者,以德为丘也。”^③更有甚者,世俗之人往往以自己的权势相炫耀。他说:“有道则乐成,无道则全生,能载轻羽之福者,无为之士,不避重地之祸者,势利之徒,夸德临人,有我厚矣,驱人徇迹,其道尤危。”^④在他看来,以德来俯视众人,往往会驱使人成为物质的奴隶,对修道会造成尤其大的危害,自然就会影响到长生成仙“大美”之获得。

为了“德充”,必须要“忘势”。但是人之所以会渴求权势,会“夸德临人”,原因在于人有“形迹”。与形迹相随的,是人的欲望。因此,忘记形迹,才能舍弃欲望,舍弃外在的东西,内在的东西才能充盈起来。《内篇·大宗师·真人行》写道:“忘外利则得内利,慎内害则远外害。身名两全谓之善士,忘身殉物,受役多矣。”^⑤但世俗之人往往全身心地投入到物质利益的获取中去,结果被物欲牵着鼻子而疲于奔命,成为他所说的“受役亡身者”^⑥。因此,他反复强调要德充,就要“忘形”,而要是能够做到忘“形”忘“德”,内外皆忘,则就自然能长生了。他说:“圣人游于忘形忘德之外,虽日用知德而不自矜。”^⑦若能这样,自然就“天然而养者也”^⑧。因此,他提出的“德充”伦理要求,从心性和人格美角度说,也就是强调人格与形象的“充实”美。

为长生,除了要做到“德充”,还须做到“德固”。在养生过程中,排除物欲、保持宁静是十分重要的。而让自己的德行不随便改变,本身就是德的一个特质。他

① 《庄子注》,蒙文通:《道书辑校十种》,第962页。

② 同上书,第924页。

③ 同上。

④ 同上书,第919页。

⑤ 同上书,第928页。

⑥ 同上。

⑦ 同上书,第926页。

⑧ 同上。

说:“天地不能易其德。”^①同时,德性的固定不变,也是保持人宁静,从而得道成仙的一个重要因素。他说:“处涂而避污,在垢而求照,非蔽蒙而何?躁竞必昏,恬静必知,有知不役,善保静也。知而不用,故能和恬而自葆,故有理虽假种习而本乎然,自得故能和众,己通故能治物,上仁与德同,以含容为本,上义与道同,以通理为原。处中和而不淫者乐也,整容貌而中节者礼也,礼以应物,乐以正性,自检则真,率人则乱。彼自正者,以蒙养己德,德固则守恬而不冒,此乃各正性命,恬知相养者也。”^②在他眼中,只有德行、德性不随物迁,不为物役,才能心灵静谧祥和,相貌端庄,进而长生久视。这种“德固”要求,也就是要求修道人在人格美、品德美、形体美上,也要能保持稳定并不断进步,最终达到极端美好的神仙境界。

第四节 陈景元美学思想之三:环境美学思想

一、“山林无情,人多乐之”:对环境美的欣赏

陈景元继承老、庄道生万物的思想,认为“道”创生了世间美好的万物。在他看来,“天”与“道”具有相同的功能,可谓异名同实。人作为万物之一,就是“天”与“道”化育的结果。他说:“一尺之面,容貌不同者,道与之也。”^③这是说人的容貌秉于天道,美与丑,都是“道与之”的。而动物植物,也同样是直接体现“道”之“大美”的“天地”的产物,“植物产乎地,得地气之正者松柏,动物育乎天,得天气之正者圣人”^④。这是说,从得“道”之“大美”角度说,人和动物植物都有同样的机会和可能,因为他们都有“生”、都具有生命的美。

陈景元认为,人对“天地”的“大美”的欣赏,对秉承这“大美”的万物之美的欣赏,不仅在于它们能够使人产生审美的愉悦,更在于人可以从理性的角度认识“天地”生育万物、滋养万物的功能。他说:“地至广大,人之所践,容足而已,恃其不践之处,而后行之无穷。”^⑤“天”化育了包括人在内的万物,而人对天地万物又存在

① 《庄子注》,蒙文通:《道书辑校十种》,第921页。

② 同上书,第961页。

③ 同上书,第926页。

④ 同上书,第921页。

⑤ 同上书,第1122页。

着依赖。人对物的依赖说到底是对“地”的依赖,因为生物都离不开“地”。因此,损害物,也就会损害人。他说:“地所用养,养物也;物之所养,养民也。今争所养之物,而害所养之民,圣人不忍为也。”^①这种爱“物”的思想,把土地作为生命维持系统和所有生命的生存条件,作为生命之美的创造、维持和发展的条件的观点,由来已久。早期道教经典甚至把土地当成有生命物。如《太平经·起土出书诀》就把大地与人身进行了类比:“泉者,地之血;石者,地之骨也;良土,地之肉也。洞泉为得血,破石为破骨,良土深凿之,投瓦石坚木于中为地壮。”^②因此,对生育万物的天地,应该有敬畏之心,应该友善对待,同时也应该像对待“道一美”那样敬畏和欣赏它们。

当然,天地自然不仅生育、滋养了包括人在内的万物,而且还有一个重要的功能,它能以优美的环境陶冶人的性情。陈景元说:“采薇西山,养志幽林,其禀性高洁也。”^③在他看来,幽静的山林是颐养心性的好处所,人之所以喜欢山林,在于山林的幽静契合修道人的本性。他说:“山林无情于人,而人多乐之者,静与性合也。”^④这完全是从审美的角度,阐释“山林”之美在陶冶人的性情方面的作用,是最有代表性的中国古代环境美学。

陈景元天地自然滋养万物的思想,其实可以说与“乐居”相通,而颐养心性的思想又与“乐游”相通。当代美学家陈望衡先生认为,人赖以生存的环境具有“乐居”的功能。“环境之美,美就美在它的利人、亲人、乐人。”^⑤同时也具有“乐游”的功能。“除了‘乐居’,环境还有另一种审美功能——‘乐游’。”^⑥

既然自然环境和山林之美对人如此重要,人就应该尊重大自然,友善对待“天地”提供的优美的环境,在欣赏山林之美的同时善待周围的自然环境。陈景元认为,不能为了人的一点点利益,就去破坏山林之美景。他说:“不以天下为利,人人不利天下,天下自治矣。”^⑦他认为天地的美景是无穷尽的:“且天地之长景,日月之

① 《庄子注》,蒙文通:《道书辑校十种》,第973页。

② 王明:《太平经合校》卷四十五,中华书局1960年版,第120页。

③ 《庄子注》,蒙文通:《道书辑校十种》,第982页。

④ 同上书,第1095页。

⑤ 陈望衡:《环境美学》,武汉大学出版社2007年版,第112页。

⑥ 同上书,第122页。

⑦ 《庄子注》,蒙文通:《道书辑校十种》,第887页。

明辉,无穷无极也。”^①山川之所以美,就是因为树林的点缀孕育着氤氲之气。而山木一旦被砍伐,必然导致“气”受损。他说:“茂林为丘山之美,林伐则气相损。”^②又说:“故山林无静景,林菽少和气,由于法度太明,割制深刻之所致也。”^③看来,只有保护住了山川茂林的原生态之美好,人才有可能从中得到“道”的启示和“大美”的享受。

二、“不傲倪于万物”:人与境之和谐美

陈景元进一步论证,既然人和万物都是天所化育,那么人与物之间是平等的、没有贵贱之分的。只有人和物(环境)的关系和谐了,人才能领会“天地”、“山林”为人提供的审美愉悦。

《庄子》载:吴王登狙之山,众狙皆仓皇而逃,唯有一狙见巧于王,终被吴王手下射杀。陈景元对此注解道:“恂懼幽潜者免祸,纵慢踟躇者罹灾,故狙恃独巧不能逃众箭也。山林异类,以无识而敖人,犹不免速死,况人为物灵,有知有识而欲敖忽同类之尊者乎?不疑归而锄其骄色,国人称之,易悟也夫!”^④陈景元认为,“人为物灵”,即人要比其他物种高贵,但他从全身保生的角度提出,人不能“敖忽同类之尊者”,不能在同类面前显得傲慢,对其他物种不能显得高高在上。他在注评《庄子》时说:

《南华》著书以中正为宗,而曼衍无穷,以重德为体,而真实不伪,以寄托为用,而广施教导,与天地精神往来,而不傲倪于万物,则侔于天而不暗于人。^⑤

陈景元认为《南华真经》具有“与天地精神往来,而不傲倪于万物”的观点,这其实也是陈景元本人的观点。只有将自然环境和万物在“天地精神”上平等相待,才能做到对周围万物“真实不伪”,不去人为地改变,而只“寄托”自己的思想和情

① 《庄子注》,蒙文通:《道书辑校十种》,第987页。

② 同上书,第1143页。

③ 同上书,第998页。

④ 同上书,第1115页。

⑤ 同上书,第1171页。

感,只当成“道”之“大成”、世间的“大美”。

陈景元也谈到了“不傲倪于万物”,超越而审美地对待天地万物的方法。他认为,人与天下万物虽然都是道所化育,但各有自己的规律。他说:“天地独化之大者,偿有先者物自先耳,不得谓先天地生者物也。然物与天地皆有所一体,虽同是物,而物物自生,前物非后物,亦犹子子孙孙各不同也,故物物各有太极,若言物而后物复先,犹其有物而物物无穷已也。”^①他明确提出“物物各有太极”,也就是万物各有自己的性质。万物在各自的性分内,自得其所。他说:“物物自利,各各营生,不货之商也。此乃天之所养,故曰天养。”^②

陈景元认为,“不傲倪于万物”,就得顺从天地万物的本性,从中找寻它们的“真”、“朴”之美。他说:“物材天性,皆由自然,故诱然皆生,同然皆得,古今若一,无兴废也。”^③顺从万物的本性,必须“无心”,必须超然物外。就天地自然而言,天地无心,均化万物,才使得万物“成于自然”。他说:“天地无心,所以均化,物物自治,所以齐一,众各异业,唯君无为,原于不德,成于自然也。”^④就人而言,人必须心无系着,无功利好恶之心。他说:

逐声色则耳目异宜,混物我则事无好恶,是故心无系着,所诣皆通,彼此委和,得丧自泯。^⑤

心无系着,才能顺物自然之本性,“顺物自然而无容私,有私则失自然矣”^⑥,这样才能混同“物我”,将身边的景物仅仅当做审美对象。

陈景元还将宗教伦理美学扩展到万物、扩展到环境领域。他认为,“不傲倪于万物”,在行为上人须惠及万物。陈景元说:“熏然慈和,惠及万物。”^⑦在道教思想传统中,自然物都是有灵性的。如唐末《无能子》就认为,动物像人一样,有思想、有语言,是好生恶死的。“夫自鸟兽迨乎蠢蠕,皆好生避死,营其巢穴,谋其饮啄,

① 《庄子注》,蒙文通:《道书辑校十种》,第1094页。

② 同上书,第926页。

③ 同上书,第949页。

④ 同上书,第1002页。

⑤ 同上书,第921页。

⑥ 同上书,第943页。

⑦ 同上书,第1163页。

生育乳养其类而护之;与人之好生避死、营其宫室、谋其衣食、生育乳养其男女而私之,无所异也。何可谓之无智虑耶?夫自鸟兽迨乎蠢蠕者,号鸣啁噪,皆有其音,安知其族类之中非语言邪?”^①植物也一样有生命和痛感。这既是道教宗教思想上将审美对象神灵化,又是文学的宗教形式的“拟人”化手法。

可见,人自身的小环境与外在的大环境之间其实是紧密相关的。

三、“万物皆我”:审美的“物化”境界

陈景元“万物皆我”的思想,发端于庄子“梦蝶”式的审美主体和审美对象的同一观,体现了道教人与万物和谐思想。

陈景元认为,天地抚育了包括人在内的万物,人与万物之间是平等友好的关系,在此基础上,人与万物之间是一种和谐的关系。他说:“至人无己,万物皆我,动而无心,静而能照,感而遂通,无常情也。”^②他的这一观点也带有一些儒家色彩。如《孟子·尽心上》就说:“万物皆备于我矣。反身而诚,乐莫大焉”,而孟子“万物皆备于我”的思想,到宋明时期就成了宋明理学讨论的重要问题。^③陈景元提出的这一看法,无疑带有鲜明的时代特色。同时,他这一思想对后世道教学者亦有启发。明代道教学者程以宁就持同样的观点。程以宁说:“然虚则能容物,故物莫不入焉。万物皆备于我矣。”^④可见,陈景元的“万物皆我”思想,根本上还是道家一道教审美论中的主体“物化”观。

陈景元从宗教哲学角度提出的人与物之间即人与环境之间的和谐原则,也为他用宗教思想解释庄子提出的审美主体的“物化”要求提供了理论基础。

陈景元认为,人与万物的和谐是以“道”为基础的。这虚无缥缈而又无处不在的“道”,既是万物生化的母体,也是万物相通的桥梁。动植物虽然各异,但两者因有“道”作为共同的基础而相通。“动植道同,则天地之间不二也。”^⑤作为万物之一的人与其他物种之间也是如此。陈景元说:“太一身之主,冲虚物之宗也。”太一、冲虚均是“道”的别名。基于此,万物与人之间,其实是相互包容、不分彼此的。

① 《无能子》卷上,《道藏》第21册,第708页。

② 《庄子注》,蒙文通:《道书辑校十种》,第1170页。

③ 张立文:《中国哲学范畴发展史·天道篇》,中国人民大学出版社1988年版,第213页。

④ 《藏外道书》第2册,巴蜀书社1992年版,第433页。

⑤ 《庄子注》,蒙文通:《道书辑校十种》,第921页。

因此,只有获得了“道”,才能任物自由发展。他说:“外有名称可纪,内有精微可志,自天地至于万物,皆随次序而相理相使,物穷则反,事始则终,殚言竭知,止极事物之粗,莫能窥道之藩篱也。唯睹道之人,不随物之废起,而任物之芸芸,我则括囊全生而已。”^①也就是说,人如果将“生美”作为“道美”的“物化”形态,那么,在人在物都能体现“道”,也都能体现“道”之“妙”和“大美”。

同时,他认为人与天地万物是相互感应的,其“美”是可以互通互感的。他说:“天地之有风,犹人身之有元气,是为无作,犹人坐忘时也……所以天籁万殊,盖亦出于自然耳。”^②他将文人墨客作品中经常歌咏的自然界的“风”,与“人身”中的“元气”相提并论,将“风”之“无作”与“人”之“坐忘”类审美心态相提并论,也就是将审美主体“物化”,同时又将天地万物即审美客体 and 对象“人化”。在这种互为主、客的观念中,人和周围环境也都成了审美对象和对方寄托情感的“物”。因此,道家庄子的“化蝶”式的“物化”的审美过程,就通过这种宗教的环境美学的论述完成了创新的解释。

即使不用宗教的眼光,人和其他生命之间也存在相互依存、相互支持的关系,存在着相互间的亲和性,而“生命的亲和性来自于生命起源的同源性”^③,但人作为有意识有思想的主体,却是处于主要地位的。陈景元说:“斯乃治世,圣人居域中之大。”^④但是作为一个和谐的自然环境和社会环境,“天地”之“大美”的恩泽是遍及万物的。所以,“宽容于物则广慈,不削于人则博济,此皆真人涉世之粗迹,关尹、老聃之所勤行者也”。^⑤而且,人要处于主要地位,又必须“宗自然之理,本不德之功,行虚通之途,逃神妙之机”^⑥,也就是必须修“道”契“道”,达到既“神”又“妙”的境界。

陈景元倡“万物皆我”,就有把人类的爱心通过类审美的形式延伸到其他生命以及“主体化”的非生命的广义的环境范畴的意味,更体现出人对“物”的关爱。而在“道”的基础上,“万物皆我”的提法,更是体现了人与自然之间的亲密关系。“人

① 《庄子注》,蒙文通:《道书辑校十种》,第1135页。

② 同上书,第892页。

③ 章海荣:《生态伦理与生态美学》,复旦大学出版社2005年版,第351页。

④ 《庄子注》,蒙文通:《道书辑校十种》,第1163页。

⑤ 同上书,第1170页。

⑥ 同上书,第1163页。

对人以外的生物和整个自然界给予道德关心、承认和保护,对生命和自然界承担道德责任,这是因为保护生命和自然界就是保护自己,是为了对人类自身包括子孙后代利益的关心。”^①反映出人与其他生命之间的互惠共生,也反映出人与环境之间的融合。现代环境美学、生态美学的特点就在于,“生命之间相互支持、互惠共生与环境融为一体的和谐性”^②。陈景元的这些思想,对现代环境与生态美学的建构仍然是十分有益的材料。

第五节 陈景元美学思想之四:文艺美学思想

一、尚质轻文:文艺“文一质”观

陈景元继承道教传统,认为修道者远离物欲,不慕荣利,才能全性保真以臻长生。这一思想反映在修行上,则要求修行者坚持素朴行持;反映在文艺上,则要求尚质轻文,反对浮华雕饰,追求拙朴真实。由于陈景元《庄子注》已散佚,仅靠《南华真经义海纂微》得以保存部分内容。因此,他关于文艺美学方面的思想是零碎的。但细心整理,还是可以发现他的文艺美学思想是与其素朴修道得仙思想有着内在的关联。

陈景元认为,庄子讲“真人”、“至人”的人格特点在于“质”“朴”无“文”,但有时候“文”也相当重要。《庄子》一书中记载了大量的至人真人形象。《庄子·田子方》记载孔子的话说:“古之真人,知者不得说,美人不得滥,盗人不得劫,伏羲黄帝不得友,死生亦大矣,而无变乎己,况爵禄乎?”陈景元对此解释说:“古之真人,朴素故难说,质真故莫渝,寡欲故远盗,无求故不屈。是知心无碍者,生死不能变,形无累者,爵禄弗能萦。”^③从美学的角度,陈景元提出“朴素”、“质真”的美学标准,前承道家庄子又超越庄子。《庄子·山木》记载了庄子与孔子就“不材之木不得伐,不鸣之雁反得杀”的对话。陈景元解释为:“雁之不存者,无其文也,木之大本者,有其质也,至人藏其质而混其文,所以游于世而不僻,道德日新也,浮游无迹

① 余谋昌:《生态哲学》,陕西人民教育出版社2000年版,第143页。

② 章海荣:《生态伦理与生态美学》,第356页。

③ 《庄子注》,蒙文通:《道书辑校十种》,第1082页。

也。”^①陈景元反复强调自己“质真莫渝”的同时,也强调“藏其质而混其文”的立场,为了向更广大的群众面传播道教思想,道教之“质”不必那么直接、直露,可以有所掩“藏”;而适当的、老百姓喜欢的“文”艺形式,是必须要采取的。这里,“质”和“文”的传统关系,又向时代的审美需求靠近了一步。

他论述了“文—质”的美学内涵及其相互关系。他认为“文”是与“知”相关的,而“质”是与“德”相关的。他说:“王果引隐士抑贪竞之心,无德而有知,尚文去质也。”^②这里,“知”是指智慧、知识、技巧等与艺术、形式相关的部分,而“德”是指与思想、伦理、感情等内容相关的部分。他还继续界定说:“形属外,因物而顺之,情属内,自率而领之,物顺则合,自领则逸,既合且逸,岂假文采以待形用,固不须外物之附己也。”^③他认为,“文”属于“形”(形式),是文学艺术的“外”在表现形式;而“质”属于作品的“内”在,即今天文艺美学所说的“内容”,所以他将“情”直接归于“内”。在对待以“文—质”为核心的内容与形式的矛盾统一体问题上,陈景元与大多数同时代的儒、道学者一样,还是认为“质”比“文采”重要。

在他看来,“质”与“真”、“朴”是相关的,是一个问题(内容)的几种说法、几个方面。他从“质真”出发,认为过分的艺术“雕琢”必然导致“朴”的散失。

《庄子·应帝王》创作了南海之帝儵、北海之帝忽为报答中央之帝浑沌之德,为浑沌琢窍,导致浑沌死亡的寓言故事。陈景元注释道:“南帝寓有为,北帝寓无为,中央之帝寓大朴也。三气未分谓之浑,五行未彰谓之沌,有无不分故曰善待。南北二帝不识浑沌之真,而妄兴空凿,以致朴散。”^④在他看来,雕琢会导致“朴”的失去。“‘朴’是一种原始状态的、未经斧凿的天然的‘自然美’。”^⑤文饰、刻意所带来的虚伪,往往会破坏这种本色之美。他说:“绘画羽毛以为饰,支蔓华辞以为文,刻意临民,故俗多伪。”^⑥因此,他十分反对雕饰、“华辞”,反对过分依靠艺术技巧。他说:“获鱼兔则筌蹄可忘,悟道妙则言教顿合,渔猎之夫尚不虚饰其笥胃,探微之士奚用巧事于谈说乎!”^⑦在他看来,“道妙”本身已经包含了足够的“真”与“美”,

① 《庄子注》,蒙文通:《道书辑校十种》,第1063—1064页。

② 同上书,第1124页。

③ 同上书,第1068页。

④ 同上书,第946页。

⑤ 潘显一:《大美不言——道教美学思想范畴论》,第67页。

⑥ 《庄子注》,蒙文通:《道书辑校十种》,第1157页。

⑦ 同上书,第1145页。

没必要“虚饰”或“巧事于谈说”。

在他看来,如反过来重“文”轻“质”,无疑是舍本逐末,缘标丧本。“质”既然是“真”与“美”,是自然的美,尚“质”轻“文”,就必须以自然为师。他说:“动静虽殊,皆以自然为师,圣人无名,人感其化,从而命之。”^①以自然为师,必须无心,也就是心不为外在的物质功利所系着。他说:“无心师天,乃师天也,若厌没于尘埃,复如之何耶!师天者必忘人事,殉物者必忘妙本。”^②这种“忘人事”、不“殉物”的思想,实则是审美的非功利性和超越性的极端化体现。

受这种以“自然为师”、“无心师天”思想的影响,陈景元认为,如果在技艺方面功利性太强、太急功近利,是无法掌握艺术技巧的,只有在心不为“物”所扰、悠闲自在的心态下,才能学艺精湛。他说:“急于人用者学未至,遁然自得者艺必精,粗迹尚尔,况妙理乎!”^③反映在文艺上,自然也不能急功近利。他说:“寒与之衣,饥与之食,犹鱼之相濡以沫,非矫情也。不任其声备也,趣举其诗不成章曲,贫病之极,求其为之者而不得,卒归之于命,任命则无不达矣。”^④“趣举其诗不成章曲”的观点就是他“急于人用者学未至”思想的体现。“趣”除“趣味”这一常用义之外,在古代还通“促”字,其义为“急忙”、“催促”。陈景元“趣举其诗不成章曲”的观点,一方面反映了不同文艺形式之间存在的不同规律,另一方面,更是说明了审美经验积累的重要。

道家一道教贵真重朴、以自然为师的思想,对中国文艺美学的影响是相当大的。明代公安三袁之一的袁宏道在《行素园存稿引》中说:“物之传者必以质,文之不传,非曰不工,质不至也。树之不实,非无花叶也。人之不泽,非无肤发也;文章亦尔。行世者必真,悦俗者必媚;真久必见,媚久必厌,自然之理也。故今之所刻画而求肖者,古人皆厌离而思去之。古之为文者,刊华而求质,敝精神而学之,唯恐真之不极也……风高响作,月动影随,天下翕然而文之而古之,人不自以为文也,曰是质之至焉者矣。大都入之愈深,则其言愈质,言之愈质,则其传愈远。”^⑤袁宏道认为文章传世靠的是“质”而不是文饰。他的“质”和“真”其实是同义的。这无疑是受

① 《庄子注》,蒙文通:《道书辑校十种》,第1125页。

② 同上书,第1126页。

③ 同上书,第1079页。

④ 同上书,第940页。

⑤ 《中国美学史资料选编》下,中华书局1980年版,第155—156页。

到了道家一道教贵真重朴思想的影响。可见,陈景元强调“质”,也就是强调“德”、“真”、“朴”的重要,既是对道教相关思想的继承,同时也丰富了道教这一思想的发展,他的这些观点融汇于道家道教思想的长河中,对后世的美学思想发挥着潜在的影响。

二、“大声至音,里巷所惑”:文艺“雅—俗”观

“雅”与“俗”是一对重要的美学范畴。中国传统美学是以“雅”为正统、占主流的,而“俗”相对来讲处于弱势。正如有些当代学者所说,“在中国传统美学数千年的历史,雅文化几乎一直占据着主导地位。这是一个事实。但同样一个事实是:中国传统美学中也始终存在着一种‘世俗化倾向’,尽管这种倾向有时很微弱,但却顽强地生存着”^①。这种微弱而顽强的倾向,在先秦时代既已存在。《乐记·魏文侯篇》载,魏文侯在听了世俗之乐“郑声”后,向子夏说:“吾端冕而听古乐,则唯恐卧;听郑卫之音,则不知倦。”听高雅音乐没精打采,听通俗音乐不知疲倦,反映了魏侯对通俗音乐的喜欢,也反映了通俗音乐本身具有的魅力。

随着社会经济的发展及社会的不安定,在唐宋时期,雅俗之间的界限似乎有打破的趋向。“原来唐朝的安史之乱可以说是我们社会变迁的一条分水岭。在这之后,门第迅速地垮了台,社会的等级不像先前那样固定了,‘士’和‘民’这两个等级的分界不像先前的严格和清楚了,彼此的分子在流通着,上下着。而上去的比下来的多,士人流落民间的究竟少,老百姓加入士流的却渐渐多起来。”^②士与民分界的模糊,使得“雅俗共赏”成了时代的标准。“‘雅俗共赏’似乎就是新提出的尺度或标准,这里并非打倒旧标准,只是要求那些雅士理会到或迁就些俗士的趣味,好让大家打成一片。”^③

宋代采用了“重文轻武”的国策,且科举制度经过隋唐几代的发展,到宋代进一步完善定型,科举制度使得许多下层的知识分子有了出将入相的机会,如范仲淹、欧阳修等人就是如此。这样使得雅俗之间的界限模糊了。“到宋朝,又加上印刷术的发达,学校多起来了,士人也多起来了,士人的地位加强,责任也加重了。这

① 樊美筠:《中国传统美学的当代阐释》,北京大学出版社2006年版,第158页。

② 朱自清:《论雅俗共赏》,北京出版社2005年版,第1—2页。

③ 同上书,第2页。

些士人多数是来自民间的新的分子,他们多少保留着民间的生活方式和生活态度。他们一面学习和享受那些雅的,一面却还不能摆脱那些俗的。”^①同时,宋代城市商业和娱乐业也发展和繁荣起来。孟元老《东京梦华录·序》就记载了宋都城开封商业繁荣之状况。“举目则青楼画阁,绣户珠帘。雕车竞驻于天街,宝马争驰于御路。金翠耀目,罗绮飘香。新声巧笑于柳陌花衢,按管调弦于茶坊酒肆。八荒事奏,万国咸通。集四海之珍奇,皆归市易,会寰区之异味,悉在庖厨。花光满路,何限春游;箫鼓喧空,几家夜宴。伎巧则惊人耳目,侈奢则长人精神。”^②

城市商业文化的繁荣,促进了口语化的俗文化发展。同时,凡俗、琐碎的日常生活也进入了诗词等艺术形态之中,导致了以俗为美、雅俗界限的打破。黄庭坚甚至提出了“以俗为雅,以故为新”的主张^③。

但是道教学者陈景元在对《庄子》疏解时,反复强调的是雅俗之间的对立和隔阂。《庄子·天地》记载:“大声不入里耳,折杨皇华则嗑然而笑,是故高言不止于众人之心,至言不出,俗言胜也。”对此,陈景元解释为:“大声之不入里耳,高言之不止众心,如击缶撞钟,其音必异,不唯听莹,而又莫知所之矣。”^④在疏解《庄子·天运》“乐也者,始于惧,惧故崇;吾又次之以怠,怠故遁;卒之于惑,惑故愚,愚故道;道可载而与之俱也”一节时,陈景元说:“大雅之音,淡而不入耳,始闻之惧,非流俗所美也。”^⑤高雅音乐,本身是给人带来美感、带来审美愉悦的。但是在他看来,大雅之音非为流俗所欣赏(美),反为流俗所惑。他说:“大声至音,里巷俗夫之所必惑也,恶得无惊乎哉!”^⑥

宋代市民文化的发达和社会阶层的变化,使得雅俗之间相互迁就。但陈景元的雅俗观与时代主流格格不入。其原因大致如下:其一,《庄子》所体现的观点,本来就是“大声不入里耳”,而陈景元在对《庄子》原文本进行阐释时,直解原文是对的,但直解针对的,其实还是当时审美文化的现实,这就多少有食古不化或借古非今的嫌疑。其二,是对道教传统美学思想的继承。如成玄英在注解《庄子》时,也

① 朱自清:《论雅俗共赏》,第2页。

② [宋]孟元老撰,邓之诚注:《东京梦华录》,中华书局1982年版,第4页。

③ 朱自清:《论雅俗共赏》,第5页。

④ 《庄子注》,蒙文通:《道书辑校十种》,第1014页。

⑤ 同上书,第1028页。

⑥ 同上书,第1062页。

一再强调雅俗对立。他说,“大声,谓咸池大韶之音也,非下里委巷之所闻。折杨皇华,盖古之俗中小曲也,玩狎鄙野,故嗑然动容,同声大笑也”。^①他还说,“至妙之谈,超出俗表,故谓之高言。适可蕴群圣之灵府,岂容止于众人之智乎!大声不入于里耳,高言固不止于众心”;^②“至道之言,淡而无味,不入委巷之耳,岂止众人之心!而流俗之言,饰词浮伪,犹如折杨之曲,喜听者多”。^③其三,陈景元追求的是修道成仙,而“神仙”当然是超凡脱俗的,因此,他的“雅—俗”相分、且“雅”高于“俗”的美学观也就容易理解了。

三、“交乐和性”:音乐美学思想

作为一个重玄学者,陈景元提出了“中道”思想。《南华真经章句余事》就将《寓言》分为中道、时化、系禄、叙学、独化、去骄等六章。《庄子·寓言》载:“寓言十九,重言十七,卮言日出,和以天倪……万物皆种也,以不同形相禅,始卒若环,莫得其伦,是谓天均。天均者,天倪也。”此节内容,陈景元以“中道”概括。“寄寓之言,十取其九,德重之言,十不信三,此世俗之见也。卮满则倾,空则仰,中则正,日出则斜,过午则昃,及中则明,卮言取其正,日出取其中,君子言出中正而明,和之以极分而已……言无言谓无情之言,卮言中正,岂有情哉!无是非爱恶之情,则无是非爱恶之言,故终身言而未尝言,若乃谨默括囊而中正未尝去心,则是终身不言未尝不言也。”^④陈景元主张以“中道”养生,获得长生之大美。他说:“圣人之中道,可以保身、全生、养亲、尽年,此所生之主也。”^⑤

只是在宋代三教并重融合的时代背景下,陈景元的“中道”少了佛教味,多了些儒家色彩。他说:“观迹可以知其本,传言犹履迹,贵乎适中,过与不及皆差矣,差则传言者殃,盖失则亏也。”^⑥基于“贵乎适中”的观点,陈景元在音乐、治身甚至理国方面都以“中道”、“和”为原则。在养身方面,他继承庄子思想,认为“心莫若和”^⑦,提出内在的“德”具有“和物”的功能,修德就是为了“和”物,即与外在

① [唐]成玄英:《南华真经注疏》卷十四,《道藏》第16册,第441页。

② 同上。

③ 同上。

④ 《庄子注》,蒙文通:《道书辑校十种》,第1147页。

⑤ 同上书,第905页。

⑥ 同上书,第913页。

⑦ 同上书,第915页。

的环境协调。在理国方面,他认为“圣人之心能养天下者,太和而已矣。”^①若上下失调,则无法治理国家,“上下俱失其和,何望乎平治哉!”^②

陈景元音乐美学思想是比较丰富的,但主要是强调突出了音乐“和”的功能。

首先,他认为曲调是变化的。他说:“曲终必改调。”^③这一思想,可以从其道论中找到理论依据。在他看来,“道”是日新的。他说:“年随时变,道逐日新”^④,“道德日新也,浮游无迹也”^⑤。如前所述,“日新”是《周易》美学思想的重要命题,成玄英也曾对此也有过充分的阐述。陈景元以“日新”来描述“道”,反映出他对儒家思想的吸收、对成玄英思想的融摄。

其次,他重点论述了“乐”的作用。他认为“乐”的作用在于“正性”。他说:“处中和而不淫者乐也,整容貌而中节者礼也,礼以应物,乐以正性,自检则真,率人则乱。彼自正者,以蒙养己德,德固则守恬而不冒,此乃各正性命、恬知相养者也。”^⑥“乐”的作用还在于“和性”。他说:“至人修德以调阴阳,庶人竭力以事稼穡,交食所以养形,交乐所以和性,人和物阜,诚心无撓,利害两忘,任常不怪,空有无系,恣其游适,是卫生之经已。夫欲至极者,必先反淳朴,淳朴如婴儿,为道之捷径,若以言为至,犹咀糟粕而求醇液之美也。”^⑦他认为要长生久视,心性的和泰是必备的要件。音乐就是使心性和泰的一个重要手段。他的这一提法,与成玄英“动乐音以和性”的观点十分相近,反映出他对前人思想的继承。但与成玄英借助具体的乐器“琴”以和性不同,陈景元没有选择某种具体的乐器以使心性和泰,从艺术美学来讲,是更加标准的审美学提法。

陈景元认为,乐之所以能“和性”,能“正性”,就在于乐本身具有“和”的特点。“和”就是对立的统一,是同中之异、异中之同的协调。他说:“堂室之瑟调则律同矣,宫角之弦变则音异焉,是故寂寞为五音之主,静默为众辩之宗。”^⑧这里,他讲了“和”与音之间的“同异”关系,更有价值的是,他从音乐美学角度,将“寂寞”纳入

① 《庄子注》,蒙文通:《道书辑校十种》,第1018页。

② 同上书,第1157页。

③ 同上书,第980页。

④ 同上书,第1024页。

⑤ 同上书,第1064页。

⑥ 同上书,第961页。

⑦ 同上书,第1100页。

⑧ 同上书,第1113页。

“五音”(即“音乐”)之中。“寂寞”不但是音乐,而且是“主”导的“音”乐,是“此时无声胜有声”。这相当于书法和绘画中的“留白”、“布白”,在艺术美学思想上具有鲜明的民族特色。

一旦将音乐与人文、社会相联系,陈景元的儒、道融合的思想特色就显露出来了。如前所述,他认为,“处中和而不淫者乐也”^①,同时“礼者,体之威仪;乐者,心之冲和”^②。而几乎同时代的道学家周敦颐(1017—1073),糅合儒、道思想,提出了“淡和”审美观。他在《周子通书·乐上》中说:“故乐声淡而不伤,和而不淫,入其耳,感其心,莫不淡且和焉。淡则欲心平,和则躁心释。”有意思的是,周敦颐融合儒、道,明确提出了“淡和”的音乐美学主张,而陈景元以“处中和而不淫者乐也”、“乐者,心之冲和”来释乐,同样反映出一个道教学者在美学思想上的包容性特点。

第六节 蹇昌辰的美学思想

蹇昌辰,生平不详。蹇昌辰撰《黄帝阴符经解》一卷,题“同知建隆观事赐紫道士保宁大师蹇昌辰解”,见录于《通志略》。据刘师培《读道藏记》考记,蹇昌辰乃北宋末成都人。建隆观乃宋代京师的重要道观,前身乃汴京太清观,该观为周世宗所修,宋太祖改为建隆观并多次临幸,重大斋醮活动均于此观举行。据载,宋太祖在开宝二年(969)攻下太原后,在镇州访问了高道苏澄隐,“戊辰,次镇州,召道士苏澄隐入见,谓曰:‘朕作建隆观,思得有道之士居之,师岂有意乎?’对曰:‘京师浩穰,非所安也。’”^③宋代高道王怀隐、刘若拙、甄栖真等都曾为建隆观道士。另外,从赐衣制度亦可推断出蹇昌辰当时的身份和地位。唐宋的赐衣制度为“三品以上赐紫,五品以上赐绯”。可见蹇昌辰在当时乃是皇恩弥厚的知名道士。此外,卿希泰主编的《中国道教史》还推断“蹇昌辰应为北宋真宗以后道士”^④,稍后于吕洞宾徒孙华阳子施肩吾的弟子李竦。

《黄帝阴符经》被认为是一部“群经之管辖,诸子之枢纽”的亘古奇书,是中国古代文化的瑰宝,道门中素有“《阴符》宝字逾三百,《道德》灵文止五千,今古上仙

① 《庄子注》,蒙文通:《道书辑校十种》,第961页。

② 同上书,第939页。

③ [清]毕沅编:《续资治通鉴》卷五,中华书局1957年版,第130页。

④ 《道教在北宋的复兴和发展》,卿希泰:《中国道教史》第二卷,四川人民出版社1996年版,第724页。

无限数,尽从此处达真詮”^①的说法。《黄帝阴符经》与《道德经》乃道家双璧,是后世道士必须早晚诵习的经典。因此,历代学者和高道无不潜心于《黄帝阴符经》的注解。北宋道士注释以蹇昌辰《黄帝阴符经解》为代表。历来对《黄帝阴符经》的注解和阐释多集中于养生之道、富国安民之法、强兵战胜之术、明哲处世之方,鲜有检讨其美学内涵之论。本节则从美学的角度出发,对蹇昌辰《黄帝阴符经解》作一次美学思想的分析和总结。

一、“以虚为守、以寂为宗”的审美心态

道教的美学理论对“虚静”多有阐发,而蹇昌辰在《黄帝阴符经解》中对“虚静”的阐释,既宗承老庄同时又另辟蹊径。“虚静”被认为是周游虚空、无所不在的“道”的根本属性。老子说:“致虚极,守静笃,万物并作,吾以观复。夫物芸芸,各复其根。归根曰静,静曰复命,复命曰常,知常曰明。”^②庄子则称:“夫虚静恬淡,寂寞无为者,万物之本也。”^③又说:“唯道集虚。”^④道的这种虚静属性使得“至虚”成为“道”的另一称谓。张宇初《岷泉集·冲道》云:“至虚之中,块垓无垠而万有实之,实居于虚之中,寥漠无际,一气虚之,非虚则物不能变化周流……夫天地之大以太虚为体,而万物生生化化于两间而不息者,一阴一阳动静往来而已。”^⑤至虚的“道”是宇宙之“本”,而无垠的万有之实则是“末”。正因为“道”的至虚属性,宇宙万有才能够阴阳往来、生生化化、变化周流。所以,认识和把握“道一美”至虚的“本”、“体”,是跟认识万有之实的“末”、“用”截然不同的,需要虚静的审美心态来体“道”达“本”。

蹇昌辰同样主张以虚静的审美心态来体认“道一美”之本。他有时候把“道”称“天道”。如他在阐释《阴符经》的“立天之道,以定人也”一句时说:“天道静而人道动。动而与阳同德,静而与阴同波。寂然不动,感而遂通者,圣人以虚受人,则能返照也,人道易动而难静,能知其静乃应于天。老氏所谓归根曰静,静曰复命谓

① 《紫阳真人悟真篇注疏》卷六,《道藏》第2册,第950页。

② 《老子》第十六章。

③ 《庄子·天道》。

④ 《庄子·人间世》。

⑤ [明]张宇初:《岷泉集·冲道》,《道藏》第33册,第181页。

定,然后能应,则穷理尽性矣。”^①在解释“天地之道浸,故阴阳胜”一句时,他特别指出:“天施地生,其益无方,天道以静,地道以动。动静失常,阴阳错序。今至大者,天地尚不能盈溢,而人岂可以逾矩矣。”^②认为天道是人道的根据,只有静才是通向“天道”的道路,人不能随便逾越“天道”。有时候蹇昌辰又把“道”叫做“自然之道”:“我无为而民自化,我好静而民自正。此自然之道也。夫天地者万物之父母,不以生为生,而况于万物乎?万物者辅道之总名,而道体自然之情状,故万物生焉。”^③又说:“道之至静,律历即不能契,是度数也。人在五行术内,不造其机,岂可以超凡入圣也?人若达于至道,岂可以律历而测乎自然之道。虚心实腹,方可语于道之涯,约若机械,稍在于胸中,去道一何远哉?”^④律历能契有形,但不能契于无形,至静的自然之道是无形的,所以律历不能得而契之。

那么,怎样才能做到虚静地把握“道一美”之本呢?蹇昌辰反复提到了“虚己以待物”、“以虚为守,以寂为宗”的审美心态。他说:“以虚为守,以寂为宗,使人心若太虚,触物合道,不凝滞于物而不动也。人既虚己以待物,则物莫不应焉。是物我两忘,乃契妙用也。有受道之质,则毋意毋必毋固毋我。动合神机,左右逢其源。是圣人无为无不为矣。夫如是,则全之尽之也。”^⑤“虚己以待物”、“以虚为守,以寂为宗”,即是对老庄的“涤除玄览”、“坐忘”和“心斋”的虚静审美观的继承。

蹇昌辰的“虚己以待物”、“用心若鉴”的审美心态还包括两方面的含义:其一,摒弃人的狭隘的功利之心,如“不以物挫志”^⑥、“不以物害己”^⑦、“不以物喜”^⑧、“物物而不物于物”^⑨。因此,轻贱世俗,高蹈独步,不为世俗的功利和万物实有所拘,是重“本”而轻“末”。蹇昌辰认为人的心易动而难静,是很容易受外物所牵引和影响的,他说:“惟心者为万法之源,有生之时,不若未生之时,何哉?有生者,因心之所役以致于见利而动,观名而念,为财而竞,睹色而思;皆物之役人心,使不

① 《黄帝阴符经解·神仙抱一演道章》,《道藏》第2册,第761页。

② 《黄帝阴符经解·黄帝阴符演章》,《道藏》第2册,第765页。

③ 同上。

④ 同上。

⑤ 《黄帝阴符经解·神仙抱一演道章》,《道藏》第2册,第760页。

⑥ 《庄子·天地》。

⑦ 《庄子·秋水》。

⑧ [宋]范仲淹:《岳阳楼记》,[清]吴楚材、吴调侯选:《古文观止》,中华书局1987版,第419页。

⑨ 《庄子·山木》。

得尽其天算而中道至于夭亡。由此观之,是人因心而有生死。未生则无有此也。老氏谓:为腹不为目,使内观无外视免景动于心也,至乎?达法成圣,悟道成真,舍此心又何达悟乎?”^①外在的名利声色成为人们审美认识的障碍,人为物役,心为物役,审美的认识便难以达成。

其二,打破人故有的知性认识的框架,摒弃事物的非审美的属性,突出和放大事物的审美属性。诚如老、庄所说的“绝圣弃智”,“堕肢体,黜聪明,离形去智,同于大道,此谓坐忘”,“人皆尊其知之所知,而莫知恃其知之所不知而后知,可不谓大惑乎”。成玄英疏曰:“所知者,俗知也;所不知者,真知也。”^②由此才能够去小知而明大知,所谓“以无知知”,“不知而后知之”。实际上,世俗之知也是审美认识的障碍,因而摒除世俗之知才是审美关照的开始。

摒除了人的功利欲求和逻辑名理的认识框架后,人的心就会变得像一面一尘不染的镜子一样敞亮。因此,蹇昌辰对“虚己以待物”的审美心态采用了“明鉴”之喻。他说:“心若明鉴,应物无穷。”^③蹇昌辰理想中的“至人”就是就能观物照物而不伤于物,也就能直观审美地关照宇宙万有,所谓“至人用心若鉴,荧然而外尘不私,容物而无私也”^④。蹇昌辰认为心若明鉴才能尘垢不染,神智清明才能嗜欲不乱。

虽然镜是道教的重要法器,在道教科仪和法术体系有着重要的功能,但是以明镜喻心性,却是佛教最惯用最典型的策略。《大方广佛华严经》卷十二云:“心如净明镜,鉴物未尝私。明镜唯照形,不鉴于心想。我王心镜净,洞见于心源。”^⑤唐代玄觉《永嘉证道歌》中对镜的比喻就丰富而深刻:“心镜明,鉴无碍,廓然莹彻周沙界。万象森罗影现中,一颗圆光非内外”、“比来尘镜未曾磨,今日分明须剖析”、“心是根,法是尘,两种犹如镜上痕。痕垢尽除光始现,心法双忘性即真”^⑥。宗密喻明心见性的过程为磨镜,宗密在《大方广圆觉修多罗了义经略疏注》卷上二云:“譬如磨镜,垢尽明现。虽云磨镜,却是磨尘。所言修道,只是遣妄。夫镜性本明,

① 《黄帝阴符经解·强兵战胜演术章》,《道藏》第2册,第763页。

② 《庄子·则阳》。

③ 《黄帝阴符经解·神仙抱一演道章》,《道藏》第2册,第761页。

④ 《黄帝阴符经解·强兵战胜演术章》,《道藏》第2册,第763页。

⑤ 《大藏经》卷十,《乾隆大藏经》,中国书店2006年版,第717页。

⑥ 《大藏经》卷四十八,第1—3页。

非从外得。尘覆则隐,磨之则显。隐显虽殊,明性不异。”^①禅宗的南北二宗的代表人物慧能和神秀的偈语也因“明镜”之喻而名满天下。神秀的心偈为“身是菩提树,心如明镜台。时时勤拂拭,勿使惹尘埃”,而慧能偈云“菩提本无树,明镜亦非台。本来无一物,何处惹尘埃”。在《指月录》的《南岳怀让禅师》中有“磨砖岂得成镜耶”、“坐禅岂得成佛耶”的探讨。其中磨砖作镜,也是禅宗的著名公案。^②

蹇昌辰的明鉴之喻来阐述“虚静”时,显然袭用了佛教惯用的语言策略。佛教美学以空境胜,因此,袭用佛教明鉴喻心性的语言策略,也必然带来道教虚静美学某种程度的变化。以著名高道谭峭、张伯端、刘一明为例:

唐末道士谭峭说:“游云无质,故五色舍焉;明镜无瑕,故万物象焉。谓水之含天也,必天之含水也。夫百步之外,镜则见人,人不见影,斯为验也。是知太虚之中无所不有;万耀之内无所不见,而世人且知心仰寥廓,而不知迹处虚空。寥廓无所间,神明且不远,是以君子常正其心,常俨其容。则可以游泳于寥廓,交友于神明而无咎也。”^③

张伯端《悟真篇后序》称:“窃以人之生也,皆缘妄情而有其身,有其身则有患。若无其身,患从何有?夫欲免夫患者,莫若体夫至道。欲体夫至道,莫若明夫本心。故心者道之体也,道者心之用也。人能察心观性,则圆明之体自现,无为之用自成,不假施功,顿超彼岸,此非心境朗然,神珠廓明,则何以使诸相顿离,纤尘不染,心源自在,决定无生者哉?然其明心体道之士,身不能累其性,境不能乱其真,则刀兵乌能伤?虎兕乌能害?巨焚大浸乌足为虞?达人心若明镜,鉴而不纳,随机应物,和而不唱,故能胜物而无伤也,此所谓至上至真之妙道也。”^④

素朴散人悟元子刘一明体述的《孔易阐真》:“厚德即顺德,顺德厚德即内虚外实之德,惟顺能虚,惟厚能实。内虚者,虚心也,虚心而能容物;外实者,实行也,实行而能应物。容物应物是能载物,物无穷,而载之亦无穷,其德愈载愈厚,愈厚愈载,君子能载物,君子有厚德也。”^⑤

这三位高道都沿用了佛教明鉴喻心性的语言策略来阐释道教的“虚静”之美,

① 《大藏经》卷三十九,第28页。

② [明]瞿汝稷编撰,德贤、侯剑整理:《指月录》上册,巴蜀书社2005年版,第129页。

③ [唐]谭峭:《化书》卷一,《道藏》第23册,第591页。

④ [清]刘一明等著,王沐选编:《道教五派丹法精选》第五集,中医古籍出版社1989版,第320—321页。

⑤ [清]刘一明著,曹志清等点校:《六十四卦与养生》,山西人民出版社1990版,第208页。

给道教的虚静之美带来了更多的空义之胜境。

二、“道为主宰不逐物迁”的审美境界论

“逍遥”、“无待”是道家一道教所推崇的至高无上的审美境界,也是道家一道教的最为超脱、潇洒和宝贵的精神资源。所谓的“逍遥”、“无待”,就是希望人们摆脱功名、利禄、权势、地位的羁绊,摆脱仁义礼乐和形骸智巧的制约,超越物我的对立,让人从有限性和局限性中解脱出来,从而达到“精神四达并流,无所不极”的绝对自由的境地。黑格尔认为所谓自由就是对必然的认识。他说:“必然性的真理就是自由。”黑格尔将必然性转化为自由的认识的精神过程描述为:“无疑地,必然作为必然还不是自由;但是自由以必然为前提,包含必然性在自身内,作为被扬弃了的东西。一个有德行的人自己意识着他的行为内容的必然性和自在自为的义务性。由于这样,他不但不感到他的自由受到了妨害,甚至可以说,正由于有了这种必然性与义务性的意识,他才首先达到真正内容充实的自由,有别于刚愎任性而来的空无内容的和单纯可能性的自由。”^①黑格尔以被理性认识了必然性为自由的内容。

蹇昌辰的美学思想同样十分推崇“逍遥”、“无待”之美。对“逍遥”、“无待”的美学传统,蹇昌辰提出了“道为主宰不逐物迁”、“道不为物迁,心不为身动”的命题。他说:“夫人之性好尚不同在彼非此处,此非役各滞偏见,不能应于无方。故见之者则大全之士,动必识机。故能役物,不为物役也。与道为主宰不逐物迁,则五贼之喻以譬之前境。心既见之,则在我提挈之内,善用之则五德,不善用之则为五贼。故为昌也。”他借注解《阴符经》的“五贼在乎心,施行于天”一句,继续发挥道:“彼五贼之用,施于天地人间,未尝不在焉,止于心而已矣。故道在物,心在身,道不为物迁,心不为身动,则确乎其不可拔。是有道之人制治于未乱,保邦于未危,一机动则百神随,天之远耶,何其至耶?是念之所生以应于天又奚远近乎哉?此言心之运者如此。”^②蹇昌辰认为所谓的“五贼”就是贼功、贼巧、贼时、贼物、贼命。以大禹、公输班、孔子、范蠡、彭祖为例:大禹贼功,公输贼巧,孔圣贼时,范蠡贼物,老彭贼命。“贼”就是取的意思,“五贼”也就是五位圣贤善取天机的意思。五贼之

^① [德]黑格尔:《小逻辑》,商务印书馆1980版,第323页。

^② 《黄帝阴符经解·神仙抱一演道章》,《道藏》第2册,第760页。

术,道家称之为仙,儒家称之为元,从外在的角度说就是善取外物、从内在的角度说就是除去内欲。人只有善取外物、善除内欲才能达到“道为主宰不逐物迁”的审美境界。

然而,人怎样才能算是善取外物、善除内欲呢?蹇昌辰认为关键在于“识机”。什么是“识机”呢?所谓“机”,本义是指弓上发箭的装置,《说文解字》称“主发谓之机”。后引申为关键、时机、征兆、素质等义。道教把“机”认作天地和万物存在的根据和变化的原因,以及人对天地万物有无阴阳动静变化的关键的认识。《庄子·至乐》中有:“列子行,食于道,从见百岁髑髅,撻蓬而指之曰:唯予与汝知而未尝死,未尝生也。”最后归结为“万物皆出于机,皆入于机”。林疑独注称:“圣人知生不长存,死不永灭,一气之变,所适万形,万形万化而有不化者,存归于不化,故谓之机。机者,动静之主,出无入有,散有反无,靡不由之也。”^①《冲虚真经·天瑞》同样也认为“万物皆出于机,皆入于机”,晋张湛注曰:“夫生死变化,胡可测哉。生于此者,或死于彼;死于彼者,或生于此。而形生之主,未尝暂无,是以圣人知生不常存,死不永灭,而一气之变所适万形,万形万化而不化者,存归于不化,故谓之机。机者,群有之始,动之所宗,故出无入有,散有反无,靡不由之。”^②《淮南子·兵略训》认为“机”是行为变化的时机,谓“故上将之用兵也,上得天道,下得地利,中得人心,乃行之以机,发之以势,是以无破军败兵”,又称良将之用兵,“发必中铨,言必合数,动必顺时,解必中揆;通动静之机,明开塞之节,塞举措之利害”^③,等等。《淮南子》的行为之“机”,同上面所谓的“动之所宗”是一致的。因此,蹇昌辰所说的“识机”就是指人如何认识宇宙万物的根据以及事物动静变化的关键。

蹇昌辰认为人是万物之灵,身钟天地之灵气而生,因此完全有“识机”的可能性。他注“宇宙在乎手,万化生乎身”时说道:“轻清者天,重浊者地,宇宙乃上下之至极,何宇宙之所在而手能执耶?老氏谓执,大象天下,往手者,掌握天地轮次阴阳,顾大道推移如运之掌上,诚宇宙在乎手也。神仙亦曰:有人识得造化机,手转日月安炉里;如扣妙门,凭乎匠手。此言幽远不可显。万化者,物之总名而云生乎身者。盖身者,生之质,惟人万物之灵,身钟天地之炁,空中四大,无不蕴焉。首圆象

① [清]王先谦编著:《庄子集解》,成都古籍书店1988年版,第102—103页。

② 《冲虚至德真经四解》卷二,《道藏要籍选刊》第5册,上海古籍出版社1989年版,第537页。

③ 《淮南鸿烈解·兵略训》,《道藏要籍选刊》第5册,第123—124页。

天,足方象地,中和乃身身,亦一天地也。列子谓天地空中一细物,岂不以万化生乎身耶?观其身则万化之生可知矣。”^①也只有识得造化之机,人才能把握宇宙的真理,才能超越人的有限性和不完美性,运大道于手掌之上,“手转日月安炉里,如扣妙门凭乎匠手”,从必然王国走向自由王国。

蹇昌辰分析并比较了“识机”而动和不“识机”而动所导致的两种截然相反的审美境界。蹇昌辰借注“天发杀机,龙蛇起陆。人发杀机,天地反覆。天人合发,万变定机”一句说道:“天人之道远而应近,与时偕行者,应天顺人,如不得时而动,终莫能会机契运也。且夫域中四大,至高者天,尚不敢擅发于人,恐龙蛇之起陆,故龙隐于水,蛇藏于泽。不藏而交相于陆,是彰天之发也。人不得天时而动,则天地晦冥,阴阳错序,变昼为夜以示人之擅发。故天得人而行,人得天而动。若人识机,以时而动者,虽鬼神莫真敢测其情,阴阳莫敢知其奥,发号施令必不徒然,是谓合发。人之运心合道,默契天真,则三才定其位,五老举其功。如古之八百诸侯同会于孟津之上,岂不谓天人合发乎?治道者,无以因循而舍之,考稽古以用之,积功行以求之,则不失其志。且静而圣,动而王者。是道合乎人天。天且弗违,而况于人乎?此天人合发之时也。”^②蹇昌辰认为天人之道虽远而应近,若“识机”而动,人就能心合于道,消除物与我、身与心和理想与现实的矛盾,统摄于圆通无碍的大道之美。

三、“观者观其心,执者执其心”的美育论

蹇昌辰的美学思想具有浓厚的心性论的特点,对“心”的强调和关注尤其体现在他的美育论当中。蹇昌辰认为美育的关键是治心,因为“居中虚以治五官者,心也。惟心者为万法之源”。

在蹇昌辰看来,虽然人的心性各有不同,但却是具有伏藏和修养的可能性的。他说:“巧拙之性在乎人,可以屈可以伸。见机而作,藏器于身,待时而动。使人见其显而不见其隐,盖有自得之场,而能全身远害,以亡后悔者也。道德之人又何加焉。故曰:国之利器不可以示人。则大巧若拙,不厌深藏,返而用之则为贵矣。”^③

① 《黄帝阴符经解·神仙抱一演道章》,《道藏》第2册,第760页。

② 同上书,第761页。

③ 同上。

他在解释“九窍之邪,在乎三要,可以动静”时指出了治心的“三要”,他说:“前贤以视听食息大小为九窍,以设三要,戒其动静不失其真。盖人之炁散太虚则无形,聚身中而应事以为动静之宜。然一身之主,唯心有九窍,故谓之。心之邪在乎三要。故治炁养心之士,身要正、意要直、心要平,乃制心之三要。非耳目口鼻之九窍为之三要也。”^①因为心是人的一身之主,所以要多作身正、意直、心平的下手功夫。

如何才能有效地治心呢?蹇昌辰认为心性是由炁使之然,要善于养炁,无暴其炁就能有效地“治心”。他说:“动静于人,炁使之然。持其志,无暴其炁;正其心,无思其邪。故诗三百一言以蔽之是曰:思无邪。此诚得内养其天真也。”^②在解释“禽之制在炁”时,蹇昌辰称为朱雀:“二足而羽谓之禽。禽者心,为朱雀也。人之有炁,则喜怒哀乐,取舍使之也,皆是心之不能善制,至乎毗于阳则喜,毗于阴则怒。尝试论之:炁果可制乎?炁者,所适善恶之马也。或人曰意马也,是皆炁之用,唯其心之运。故善炁之士,既调伏心可知也,是治炁养心之道得矣。故喜怒不变其容,荣枯不易其操,乃主宰已定矣,又谁毁谁誉乎?不逐其物迁,是制情之至也。”^③在这里,蹇昌辰用炁的理论和阴阳学说解释人的心理活动和情绪变化,认为人的喜怒哀乐的情绪是由炁的阴阳变化而致的。炁偏于阳人就高兴,炁偏于阴人就愤怒。因此,对炁的阴阳变化的控制就成了治心的要点。然而“炁”就像无缰的野马一样,是最难制服的。蹇昌辰认为善于养炁者才善于治心,也只有善于养炁的人才能返情覆性,不为情绪所动,不为毁誉所移,从而臻于完满的人格,达到不为物迁的自由无碍的审美境界。

蹇昌辰还进一步指出了不善于养炁、制炁、调心的严重后果。他分别用水火之喻和木火之喻对不养炁、不调心的后果加以生动的说明。

水火之喻:蹇昌辰的水火之喻为:“阴中之阳曰火,阳中之阴曰水;火则离也,水则坎也。今玄牝之门,是谓天地之根,亦人伦之纪,男女之序,欲性不可除止,在于有节。故水火之喻,则铅汞之合,虎龙之媾,任用稍荒,几丧吾宝矣。”^④道教采用阴阳五行和八卦学说解释宇宙万物,认为肝属木,肾属水,肺属金,心属火,脾属土。肝为青龙,肺为白虎,心为朱雀,肾为玄武,脾为中府,主御四方。肾水为阴中

① 《黄帝阴符经解·神仙抱一演道章》,《道藏》第2册,第761页。

② 同上。

③ 《黄帝阴符经解·强兵战胜演术章》,《道藏》第2册,第764页。

④ 《黄帝阴符经解·黄帝阴符演章》,《道藏》第2册,第765页。

之阳为坎卦☵;心火为阳中之阴为离卦☲。善养炁者善于取坎填离,取坎水的阴中之实来填离火的阳中之虚。在这里,蹇昌辰采用了丹道的术语如“铅汞之合”、“龙虎之媾”来阐释对心性的调伏过程,认为如果心性调伏不当就会出现“几丧吾宝”的不利局面。

木火之喻:蹇昌辰在阐发《阴符经》经文“火生于木,祸发必克;奸生于国,时动必溃;知之修炼谓之圣人”时特别说道:“夫木生火反自克,人生事反自贼。故火木之喻在人为无明,乃畜积怒炁,不自调制,内焚天和而致于殂也。若之人识自然炉鼎,修之身其德乃真。是人能体天法道,使国无奸臣,身无伪行,而近圣之徒,犹迷而失之。望圣之人,何胡越之远哉。”^①紧接着又说:“中主内欲,心役外见。虽居山林而不内息者,名曰坐驰,且丧其天真,是不识五贼之蕴而生内热扰其胸中,庄子谓焚其天和尔。”^②蹇昌辰用火来喻人的“怒炁”,认为人的“怒炁”跟火一样是具有破坏功能的,若调制不好,就会焚毁人内在的“天和”或“天真”,从而走向毁灭。蹇昌辰把调心制心视为当务之急。

蹇昌辰还用“瞽者善听,聋者善视”来说明心灵修养的程序。这源自庄子《人间世》的“听之以耳”、“听之以心”、“听之以气”道家修养功夫的一套心灵程序。其中,“听之以耳”、“听止于耳”阶段,仅仅停留在感官刺激所引生的审美愉悦;而“听之以心”、“心止于符”阶段已经超越了感官刺激所激发的审美愉悦,能够把握到艺术对象中的普遍审美规律了。蹇昌辰深入浅出地解释“瞽者善听,聋者善视。绝利一源,用师十倍;三返昼夜,用师万倍”时说:“聋瞽之辈,虽偏失耳目之不全,而至于无以听声,非以目视,惟内听之于心,神专一也。故云绝利一源而致十倍。若更三思可敌万倍。今人六根具,十相足,以视听,终莫能全其耳目,而弗若聋瞽之用心,真矣!师者众也,众人虽备耳目而皆外失于视听,彼之人不足于耳目而聋瞽乎?彼人以内得之于心,是忘耳目而视听乎?故至人用心若鉴,荧然而外尘不私,容物而无私也。”^③瞽者虽然不善视,聋者虽然不善听,但是他们却能因此而获得了听之以心、视之以心、以心审美的便利,进而超越了感官层次的审美愉悦。在此,蹇昌辰表达了要学会得于内心、忘于视听、用心若鉴的美育思想。

① 《黄帝阴符经解·神仙抱一演道章》,《道藏》第2册,第761—762页。

② 同上书,第760页。

③ 《黄帝阴符经解·强兵战胜演术章》,《道藏》第2册,第763页。

蹇昌辰认为通过养炁、调心就能培养出完美的内在的人格,蹇昌辰称之为“廉”。“廉”是蹇昌辰不遗余力推崇的审美人格。他注“至乐性余,至静则廉”时说道:“性者心之生,性余则至乐。静者性之本,至静则行廉,放之而不执者,则无着物于动静以害其生。人之所贵在于至廉而不在于至乐。故至乐则神清而且静,以为受道之本。故清静为天下正道之用矣。”^①蹇昌辰释“性余”为心性充盈,可是他却厚“至廉”而薄“至乐”,认为人格美的境界以“至廉”为最高。《阴符经》的另一个注家李筌同样厚“至廉”而薄“至乐”,但他对“性余”的解释不同于蹇昌辰。他释“余”为残留、多余之义。李筌的注为:“乐则奢余,静则贞廉。性余则神浊,性廉则神清。神者智之源,神清则智明。智者心之府,智公则心平。人莫鉴于流水,而鉴于澄水。以其清且平,神清意平,乃能形物之情。夫圣人者,不淫于至乐,不安于至静,能栖神静乐之间,谓之守中。如此施利不能诱,声色不能荡;辩士不能说,智者不能动,勇者不能惧。见祸于重开之外,虑患于杳冥之内。”^②

从词源学的角度来看,《说文解字》:“廉,仄也。从广兼声,力兼切。”“仄”即是仄,通“侧”,旁边的意思。“廉”的本义是堂屋的边缘。贾谊《陈政事疏》:“故陛九级上,廉远地,则堂高;陛亡级,廉近地,则堂卑。”^③后引申为锋利,有棱角的意思。《荀子·不苟》:“君子宽而不侵,廉而不刿。”^④《道德经》:“是以圣人方而不割,廉而不刿,直而不肆,光而不曜。”^⑤后又引申为方正、正直之义。《史记·屈原贾生列传》:“其文约,其辞微,其志洁,其行廉。其称文小而其指极大,举类迩而见义远。其志洁,故其称物芳;其行廉,故死而不容自疏。濯淖污泥之中,蝉蜕于浊秽,以浮游尘埃之外,不获世之滋垢,然泥而不滓者也。推此志也,虽与日月争光可也。”^⑥《乐记》也用“廉”来表达音乐之美:“是故其哀心感者,其声噍以杀;其乐心感者,其声啾以缓;其喜心感者,其声发以散;其怒心感者,其声粗以厉;其敬心感者,其声直以廉;其爱心感者,其声和以柔:六者非性也,感于物而后动。”^⑦又说:

① 《黄帝阴符经解·强兵战胜演术章》,《道藏》第2册,第763页。

② 同上书,第736—746页。

③ 《贾谊集》,上海人民出版社1976年版,第185—188页。

④ 王杰、唐镜注释:《荀子》,华夏出版社2001年版,第21页。

⑤ 《老子》第五十八章。

⑥ 《史记》,中华书局2005年版,第185—186页。

⑦ 吉联抗译注,阴法鲁校订:《乐记》,音乐出版社1958年版,第1页。

“是故审声以知音,审音以知乐,审乐以知政,而治道备矣”^①。

此外,在蹇昌辰的美育思想中,懂得“恩”和“害”相生的辩证道理对培养充实完满的人格具有重要意义。蹇昌辰指出,一般的人只看到常态的“恩”和“害”的关系,这是一种颠倒的“恩害”观,他们并没有看到“恩”和“害”相互转化的辩证关系。恩可以生害,害也可以生恩。“祸兮福之所倚,福兮祸之所伏”即此之谓也。蹇昌辰说:“施人曰恩,残人曰害。此恩害颠倒,任道之人,先劳其筋骨,枯槁其性,以动为静,用晦而明此,去道则一间耳。故久寓寂寞而身登圣人之域者,是害生恩也。恩生于害者,言人富贵之际,纵其所为,因其所欲,而不知修身,身既脱去神圣,不与提挈,散人诸趣,可不伤乎?故恩害二途,不可不察也。”^②

总之,蹇昌辰的美育思想侧重于从心性下手,强调“治心”、“养炁”、“勿暴其炁”和保持“天和”、“天真”的纯朴状态。此外,蹇昌辰还提到了“至静则廉”思想,认为“至廉”高于“至乐”,是其美育思想所追求的境界。

四、三才“轮转和合”的生态美学思想

道教美学思想资源中蕴涵了丰富的生态美学思想。其中比较集中地体现在“天人合一”论和“轮转和合”的美学观点上。蹇昌辰在《阴符经》的注解中表达了其独特的“天人合一”论和“轮转和合”的生态美学观。

蹇昌辰的生态美学观是建立在古代天人关系“三才”观的基础上的。“三才”指天地人,“才”亦作“材”。《易·系辞下》称:“有天道焉,有人道焉,有地道焉,兼三材而用之。”^③老子云:“道大、天大、地大、人亦大,域中有四大,人居其一焉。人法地,地法天,天法道,道法自然。”^④说明人只是宇宙万物中的一员,并不是高于自然界的其他存在。人作为三才之一,其所作所为也必然对天人关系产生影响。道教历来认为人虽为万物之灵,但人的身体是一个小天地、小宇宙,跟外在的大天地、大宇宙同构、同律,息息相通。蹇昌辰说道:“盖身者,生之质,惟人万物之灵,身钟天地之炁,空中四大,无不蕴焉。首圆象天,足方象地,中和乃身,身亦一天地

① 吉联抗译注,阴法鲁校订:《乐记》,第5页。

② 《黄帝阴符经解·强兵战胜演术章》,《道藏》第2册,第764页。

③ [宋]朱熹撰,苏勇校注:《周易本义》,北京大学出版社1992年版,第160页。

④ 《老子》第二十五章。

也。列子谓：天地空中一细物。岂不以万化生乎身耶？观其身，则万化之生可知矣。”^①

蹇昌辰认为天地人三才的关系既有相互“盗取”的关系，又有相互“轮转和合”的关系。在注释“天地，万物之盗。万物，人之盗。人，为万物之盗。三盗既宜，三才既安”一句时表达了他的这种天人观和三才观。他说道：“天地育万物也，或生或杀，万物又盗天地而不生不杀，人盗万物而生而杀，人又盗万物以资养，是天地人递相交取而成三才者，轮转和合也。故天地万物与人而成其变化。故曰三盗既宜，三才乃安。”^②

首先，天地人三才的关系是盗取关系。这里涉及“盗”和“贼”两个重要概念。“盗”有摄取精华的意思。《至游子·阴符篇》说：“天地者。盗万物，使有衰朽者也；万物盗人，使有老死者也；人盗万物使不常存而有用者也。”天地摄取万物之精华使万物衰朽，万物供人类使用却让人类日益自我膨胀、骄奢放纵，认为人类自己可以主宰一切、决定一切。最后，人类必将为自己的自我膨胀、骄奢放纵而付出惨重的代价。“贼”，《说文解字》称为“败也”。本意为毁灭和破坏，是一种毁坏性的力量。然而，若能认识到三才的相盗关系，就能变破坏性的力量为建设性的力量。所以，蹇昌辰把“贼”解释为“取”。贼命，就是能够把握命运；贼物，就是能够善于使用万物；贼时，就是善于把握时机；贼功，就是善于奖赏有功之人；贼神，指善于预见。在这里蹇昌辰的“盗”和“贼”要破除的是人类盲目傲慢和自大的“人类中心主义”。

其次，天地人三才有“轮转和合”的关系。蹇昌辰认为天人关系和三才关系并不是一成不变的，而是经常被改变和打破的。当人们认识不到三才相盗相贼的时候，三才关系就会被打破，从而带来灾害；若人类能认识三才之间的真实关系，在自然的面前懂得谦卑和尊重，放弃盲目自大与傲慢，天地人三才才能完美和谐地统一起来，即如《阴符经》所说的“三盗既宜，三才乃安”，出现“天地位焉，万物育焉”的和美局面。

《黄帝阴符经》被认为是中国古代文化的瑰宝，而蹇昌辰《黄帝阴符经解》则是北宋《黄帝阴符经》注释的代表。纵观中国美学史，宋代美学是中国美学的转折时期，既有理趣化的特点，又深受儒释道思想的交互浸润，审美人格和涵养功夫极为

① 《黄帝阴符经解·神仙抱一演道章》，《道藏》第2册，第760页。

② 《黄帝阴符经解·富国安民演法章》，《道藏》第2册，第762页。

发达。从蹇昌辰《黄帝阴符经解》中可以解读出道家一道教思想对宋代美学的巨大影响。蹇昌辰的“以虚为守,以寂为宗”是对老、庄的“涤除玄览”、“坐忘”和“心斋”的虚静审美观的继承,同时摄入了佛教美学的空义胜境;“道为主宰不逐物迁”的审美境界论,承续自道家“逍遥”、“无待”的美学传统,蹇昌辰认为关键是要“识机”而动,如此才能消除物我、身心、理想与现实的巨大矛盾,并臻于“逍遥”、“无待”之境;蹇昌辰“观者观其心,执者执其心”的美育论,侧重于从心性下手,强调“治心”、“养炁”、“勿暴其炁”并保持“天和”、“天真”的纯朴状态,“至廉”是其追求的完美人格;蹇昌辰提出的天地人三才“轮转和合”的生态美学思想是建立在古代天人关系“三才”观的基础之上的,通过对“盗”和“贼”两个概念的阐释来破除人类盲目自大的“人类中心主义”思想。

通过以上分析我们可以看出:蹇昌辰的美学思想,既继承了传统的道家一道教的美学思想,同时也摄入了儒、释的思想养分,使他既发前人之所发,也能发前人之所未发,因而在中国古代美学史上有自己的一席之地。

第七节 苏轼的道教审美人格理想

作为一名生活在文化高度成熟时期的传统士大夫,一代文坛巨子苏轼的思想绝不单一。客观地说,苏轼本身即儒、释、道皆通且持三教合一论。苏轼自言:“孔老异门,儒释分宫,又于其间,阐律交攻。我见大海,有北南东,江河虽殊,其至则同。”^①但崇道却是贯穿其一生的主线。他八岁起从道士张易简习道,至晚年谪居岭南参拜佛寺时,居然说“我是玉堂仙”^②,明确表明自己不信佛而笃志于道。

苏轼一生崇道,不仅在术的层面炼养各种道教方术,一生健体,希望长寿,而且两次精读《道藏》(一次是二十八岁时在终南山上清太平宫,另一次是晚年贬居岭南时),全面系统地学习和吸纳道教传统思想,对《抱朴子》、《南华真经》等道教经典极为熟悉;在道的层面上道教思想也予苏轼以极大影响,并构成了其思想的主旨。更重要的是,苏轼以自身的人格生命和一生的生活践证着道教的审美人格理

① 《祭龙井辩才文》,孔繁礼点校:《苏轼文集》第5册,中华书局1986年版,第1961页。

② 孔繁礼点校:《苏轼诗集》第7册,中华书局1982年版,第2283页。

想和美学趣味。

一、道教审美符号中的人格理想

千古名篇《后赤壁赋》中写道：

时夜将半，四顾寂寥，适有孤鹤，横江东来，翅如车轮，玄裳缟衣，戛然长鸣，掠予舟而西也。须臾客去，予亦就睡，梦一道士，羽衣翩跹，过临皋之下，揖予而言曰：“赤壁之游乐乎？”问其姓名，俯而不答。“呜呼噫嘻，我知之矣。畴昔之夜，飞鸣而过我者，非子也耶？”道士笑而不答，予亦惊悟。开户视之，不见其处。^①

东坡泛舟赤壁，独上危岩，他站在巨大的岩石上，向深沉漆黑的夜空大声吼啸，四周山谷回应，风动水涌，一股彻底的悲哀自心底升起，“肃然而恐”，于是，他又回到舟中，解开缆绳，任凭小舟无所凭依地漂动，就像他自己一样，在天地之间孤零地随起随落。

文学家的苏轼用艺术的手法表达了他得以解脱那彻底之悲的凭依。一只孤鹤，翅如车轮，身着仙袍，在东坡的舟旁戛然长鸣，它在召唤东坡。东坡用神秘的气氛显然在暗示一种境界，一个道教神仙境界。

仙鹤具有道教审美意蕴，是道教神仙的特殊象征符号。据道书《历世真仙体道通鉴》卷十及《诗纪外集》载，丁令威，汉代辽东（今辽宁东南）人。随师学道灵虚山，后出家曲阿，为太霄观道士。传说丁令威学道有成后化为白鹤，立于郡城门上，歌曰：“有鸟有鸟丁令威，去家百载今始回，城郭如故人民非，何不学仙冢垒。”然后冲天高飞远去。鹤不仅本身生命力旺盛，是长寿的吉祥鸟，而且高飞云天，无拘无束，是自由的象征，另外，它神清气爽，风度飘逸，具有极高的审美价值，因此道教美学很早就将其纳入符号体系，成为神仙“长生久视”之美的自然物符号与暗喻。东坡显然熟练地运用了这种文化积淀。梦中道士实即夜里仙鹤，夜里仙鹤也即梦中道士。融为一体的仙鹤与道士点醒了处于焦虑之中的东坡，“予亦惊悟”，惊悟出来什么？东坡没有明答，但是作为神仙符号象征的仙鹤，已经点出了东坡的

^① 《苏轼文集》第1册，第8页。

答案。

东坡多次运用仙鹤这一道教审美符号表达自己的理想与追求,如:

绵绵不绝微风里,内外丹成一弹指。人间俯仰三千秋,骑鹤归来与子游。^①

青骨凝绿髓,丹田发幽光。白发何足道,要使双瞳方。却后五百年,骑鹤返故乡。^②

诗中前一句说的是内丹修炼,意即内丹有成后骑着仙鹤,回到前生故乡。故乡,也是蕴涵丰富审美底蕴的符号象征。先秦具有游仙色彩的《楚辞·远游》中说:“留不死之旧乡”。唐高道王玄览在《玄珠录》中也运用了这一象征:“郭然众垢净,洞然至太清,世界非常宅,玄都是旧京。”^③

可见,东坡以道教的方式确立了自己的审美人格理想模式,期盼内丹有成,偕神仙的化身仙鹤遨游,回到绝对自由和无限美的“道”那里,去享受最大的生命自在与幸福,感受最大的快乐与美感。

道教神仙作为道教的人生价值和人格审美理想,从美学上看,一方面神仙的风姿固然是美的象征,其绝对自由与幸福享乐的理想更是美的渊藪,另一方面,在追求神仙、习道修炼的过程中,宗教体验与对神仙的审美体验也巧妙的融合在一起,从而使修道者在修道的过程中也可不断感受神仙的宗教终极美。苏轼树立的神仙的人生价值理想与人格审美理想,一方面把神仙作为自己终极超越的最终人格审美对象,另一方面,他在习道的过程中,不断感受神仙所蕴涵的道教之“道在养生”的生命审美意识。

二、外丹烧炼中的美学趣味

东坡习道,内外不废,一生练习。先说外丹。所谓外丹,即用天然矿物质配以其他药物,经炉火烧炼而成丹药。道教认为服食成品丹药即可成仙。晋代高道葛

① 《送简道士归庐山》,《苏轼诗集》第5册,第1597—1598页。

② 《戏作种松》,《苏轼诗集》第4册,第1028页。

③ [唐]王玄览:《玄珠录》,《道藏》第23册,第621页。

洪在其《抱朴子》中讲：

夫金丹之为物，烧之愈久，变化愈妙。黄金入火，百炼不消，埋之，毕天不朽。服此二物，炼人身体，故能令人不老不死。此盖假求于外物以自坚固，有如脂之养火而不可灭，铜青涂脚，入水不腐，此是借铜之劲以捍其肉也。金丹入身中，沾洽荣卫，非但铜青之外传矣。^①

外丹即用丹炉烧炼金丹服食的养生术，很早就在社会上流行。葛洪即是著名的金丹派代表人物之一。至宋代，虽然金丹服食已不如唐代盛烈，但依然被认为是修仙的一种途径。苏轼很早就开始炼养外丹服食。在黄州时他写道：

故作明窗书小字，更开幽室养丹砂。^②

老年贬迁岭南，东坡依然保持炼养外丹的修仙方式，四处写信索要炼养所需原材料。

续寄丹砂已领，感愧之极。某于大丹未明了，直欲以此砂试煮炼，万一伏火，亦恐成药。成否当续布闻。^③

东坡不仅用丹炉烧炼丹药，而且还大量服食草木味药，如茯苓、黄精、地黄等道教传统服食之药。他自叙道：

吾性好服食，每以问好事君子，莫有知之者。^④

东坡炼养服食金丹，对服食成仙的仙人和有成的修仙者艳羡不已，对他们的旺盛生命力展示出来的俊逸风姿赞美颂歌，表达了自己希求服食长生的审美人格

① 王明：《抱朴子内篇校释·金丹》，中华书局1985年版，第71—72页。

② 《南堂五首》之二，《苏轼诗集》第4册，第1167页。

③ 《与程正辅七十一首》之二十八，《苏轼文集》第4册，第1599页。

④ 《辨漆叶青粘散方》，《苏轼文集》第6册，第2356页。

理想。

觉知此身了非吾,炯然莲花出泥涂。岂知仙人混屠沽,尔来八十胸垂胡。
上山如飞嗔人扶,东归有约不敢渝。^①

诗人运用优美的文学语言描述了健康的修仙者,“炯然莲花出泥土”的意境描绘写出仙翁极具美感的审美形象,令人不由自主地进入对道教所刻画的神仙形象的审美体验中,心无滞著,心无杂念,感受到神仙形象巨大的审美感召力。

东坡炼养外丹服食,不仅渴慕自己具有神仙那样的美学人格、无穷的审美意蕴,而且在炼丹的过程中也有丰富的审美体验。

某近颇好丹药,不惟有志于却老,亦欲玩物之变,以自娱也。^②

幽窗明几,轻烟缭绕,暗香浮动,丹火或明或灭,这本身即构成了一幅极具诗情画意的审美图景,而在这幅美景中又蕴涵着丰富的道教审美意象。苏轼置身于胜景之中,以一种超然的心态,玩观丹药变化,内心获得了道教审美情趣的快乐。苏轼认为自然胜景来自“造物者之无尽藏”,即“道美”的外在表现,那么,丹药的颜色、形状的各种变化所构成的审美胜景更是“道美”的闪现。东坡以“却老”的目的进行宗教修炼的同时,感受着“道美”的外在表现,心中宁静却又涌动着审美快感,体味着独特的道教审美乐趣。

三、内丹炼养中的审美体验

东坡祈求长生的主要修炼手段还是内丹。所谓内丹,即以自身为鼎器,炼养精、气、神,最后结丹成仙。北宋时,被后世奉为道教宗祖的张伯端作《悟真篇》,阐扬内丹修炼道术,在士大夫中广为流传,遂使内丹修炼不仅在道门内,在士大夫中也极为盛行。苏轼渴求“长生却老”,摆脱生死大限,追寻彻底的自由与快乐,一生勤习内丹,对内丹修炼达到的却病健体、延年益寿甚至长生成仙的功能并不怀疑,

① 《送乔全寄贺君六首并叙》,《苏轼诗集》第5册,第1552页。

② 《与程正辅七十一首》之五十五,《苏轼文集》第4册,第1615页。

希冀成为内丹有成的理想审美人格。

长生定可学,当信仲弓言。支床竟不死,抱一无穷年。^①

所谓仲弓言,王文浩注释曰:“据《抱朴子》,故太丘长陈仲弓,笃论士也,撰《异闻论》云:其郡人张广定者,遭乱当避,有一女年四岁,不能步涉,村侧有大古冢,先有穿穴,乃以器盛缒之而舍去。后三年,欲收所弃女骨,其女故坐冢中。问从何得食,女言见豕角有一物,伸颈吞气,试效之,则不复饥,以至于今。广定索女所言物,乃是一大龟耳。”^②仲弓言即指道教传统养生功法龟息法。东坡认为习练此法,抱元守一,可像乌龟那样得以长寿甚至不死。

东坡一心向道,企慕成就内丹有成的神仙理想,而且哀叹世人痴迷,趋名逐利,何不学习内丹,追求“停颜却老”的人生理想和审美理想。他说:

停颜却老只为此,哀哉世人迷不迷。^③

东坡贬迁岭南,老病交加,衰颓不堪,大限将至,更加勤习道教内丹功法,祈求得道延生。

缺月不早出,长林踏青冥。犬吠主人怒,愧此闾里情。
怪我夜不归,茜袂窥柴荆。云间与地上,待我两友生。
惊鹊两三起,树端已微明。白露净原野,始觉丘陵平。
暗恐方夜绩,孤萤亦宵征。归来闭户坐,寸田且默耕。
莫赴花月期,免为诗酒萦。诗人如布谷,聒聒常自名。^④

这一夜开始的时候,诗人月夜起行,散步野外,深夜来归,专练内丹,“寸田且默耕”,至于花月诗酒,一切世俗繁华,都置之度外,毫不考虑了。

① 《和陶读〈山海经〉其五》,《苏轼诗集》第7册,第2132页。

② 同上。

③ 《赠陈守道》,《苏轼诗集》第7册,第2211页。

④ 《和陶赴假江陵夜行·郊行步月作》,《苏轼诗集》第7册,第2259页。

东坡希冀成就神仙的理想审美人格,在内丹修炼的宗教体验中,获得了独特的饱蕴道教意象的审美体验。

道教内丹养生,玄之又玄,道书所言,皆多隐喻,外人难以理解。东坡勤习内丹,消理解,而且曾著《龙虎铅汞说》、《养生诀》、《寄子由三法胎息法》、《学龟息法》等,用通俗的语言对道教内丹进行解说。在《养生诀》中他说:

闭息,最是道家要妙。先须闭目净虑,扫灭妄想,使心源湛然,诸念不起,自觉出入息调匀,即闭定口鼻。^①

道教内丹修炼,秉承老、庄清静无为的原则,心境湛然,勿起杂念,凭气涌动,渐入佳境。然而绝对的无任何情感的、想象的活动,显然是不可能的。修道者在修道到一定程度、一定境界时常常出现一些朦胧的、混沌的心理感觉状态,对于这种状态,本来是一些意识的幻象,但于修道者而言,却是修道有成的宗教体验,而且也是对“道美”达到一定程度的体验。当然这种体验是朦胧混沌的,无法言说的,但却又是具体的。有文学素养的习练内丹者使用文学形象的语言,去描述那种内丹修炼过程中获得的对“道美”的感受与体悟。东坡是文学天才,经他的描述,那本不可言说的独特的内心宗教体验,便成了饱含道教审美意蕴的审美意象。

赖我存黄庭,有时仍丹丘。目听不任耳,踵息殆废喉。^②

“仍丹丘”语出《楚辞·远游》:“仍羽人于丹丘兮,留不死之旧乡”,众仙聚集处就是丹丘,那里昼夜常明,是一天上美境。苏轼这一隐喻说明练黄庭内观功后,返视内观,通体明亮,妙不可言。后两句说可以像《列子·仲尼篇》所述仙人亢仓子那样能具耳视、目听的特殊神通,也可以像《庄子·大宗师》所说真人“息之以踵”那样用脚后跟进行呼吸,而不是用喉咙进行呼吸。内丹实际上是用意念运气的一种意识运动,修炼者达到一定境界后,真气在人体内部运行,无滞无碍,人整个出现一些神秘的感觉。但这恰恰表明,在内丹的修炼中,修道者由于高度的清静无

^① 《养生诀》,《苏轼文集》第6册,第2335页。

^② 《闻正辅兄将至,以诗迎之》,《苏轼诗集》第7册,第2142—2143页。

为,心理放松,出现了身心各个系统协调的状态,从而也就会出现今人所说的“通感”状态。在这种状态下,修道者(审美主体)对自己与世界的各种关系进行重组,自己也就进入了高度自由的精神状态,进入如痴如醉、四肢酥麻的“神仙”境界,这实际上也就是我们说的高度审美快感,只不过蕴涵道教内容的特殊表达形式。

空肠吐余思,静似蚕缲簇。寸田结初果,秀若铜生绿。荆棘扫诚尽,梨枣忧不熟。^①

北方正气名祛邪,东郊西应归中华。离南为室坎为家,先凝白雪生黄芽。黄河流驾紫河车,水精池产红莲花。赤龙腾霄惊盘蛇,蛇女含笑婴儿呀。十二楼瞰灵泉注,华池玉液阴交加。子驰午前无停差,三田聚宝真生涯。龟精凤髓填谿研,天地骇有鬼神嗟。一丹休别内外砂,长修久饵须升遐。肠中澄结无余粗,俗骨变换颜如葩。^②

文学家的东坡用天才的笔,用“照夜长河”、“秀铜生绿”、“池生莲花”、“赤龙惊蛇”等各种丰富的意象,不仅形象生动地描述了他独特的内丹之道的体悟与审美,而且也使我们今天获得了无尽的审美享受。

人生到处知何似,应似飞鸿踏雪泥。

泥上偶然留指爪,鸿飞哪复计东西。^③

文学家丰富的情感使得苏轼在对人生目的与意义的源初追问上,与其他哲学家的智慧与深刻相比,多了感情的沉重。正是这种对人生本体意义的哲思与情感的交葛,显示出苏轼之崇道求仙,一方面是对长生久视、飘逸逍遥的神仙风致羡慕赞颂,希冀自身具备不染尘累的神仙风范;另一方面,神仙的仙(人)格审美思想既是其自身人格的追求向往,也是其逍遥超然、人生突围的精神支撑,而且还渗透到其文艺美学的思想中,凝结为独特的语言符号、概念内涵和思想内涵。作为一个封

① 《词韵高要令刘緱山是见寄》,《苏轼诗集》第7册,第2188页。

② 《辨道歌》,《苏轼诗集》第7册,第2211—2213页。

③ 《和子由澠池怀旧》,《苏轼诗集》第1册,第97—98页。

建时代后期文化成熟时代的传统士大夫,苏轼的命运和人生思考实际上是封建社会特别是后期传统知识分子的一个侧影。作为一个封建文化高度发达时代传统士大夫的代表,苏轼之所以会选择道教的神仙思想来作为自己人生突围的精神支撑,必然有其深刻的原因:其一在于道教思想的巨大包容性和整合性,其二在于苏轼人生经历的时代性与特殊性。同情苏轼,了解苏轼,透过了解苏轼人生突围的美学解读,不仅是对以苏轼为代表的传统士大夫内心世界的侧面了解,也是对以往中国美学史研究付诸阙如的道教美学思想的重新审视与正确理解。

第八节 宋徽宗的美学思想

宋徽宗(1082—1135),赵佶,神宗第十一子。元丰五年(1082)十月丁巳生于宫中,后封端王。公元1100年,哲宗死,因膝下无子,由其弟端王继位,即后来的宋徽宗。他政治上昏庸,生活上荒唐,艺术上聪颖。其统治期内,轻佻治国,大兴土木,倦于政事,加上官僚集团趁机大发横财,终把大好江山断送给北方的金。这样一个政治上的昏君,在艺术上却是个天分极高的书画艺术家,也是艺术活动的组织者和倡导者。他的“瘦金体”书法和花鸟画都是为世人所称道的艺术精品。

他崇信道教,宠任道流,向往神仙世界,一生中曾多次亲注道经。今《道藏》收录《宋徽宗御解道德真经》4卷、《冲虚至德真经义解》6卷、《灵宝无量度人经符图》3卷及《西升经》3卷。这些作品思想内容丰富,文笔优美流畅,反映出赵佶浓厚的道家—道教美学思想及审美情趣。研究道教史,如果只对徽宗崇道误国的一面加以批评,而忽视其作为艺术家、美学家的一面,应是思想文化史研究的一大遗憾。事实上,赵佶的道教美学思想是十分丰富的,最为突出的可算是他所提出的以“神”为核心的宗教审美判断、“无心”的审美态度以及“淡而无为”的道教文艺观等。

一、以“神”为核心的宗教审美判断

“神”是中国美学的重要范畴,也是道教思想中的一个重要概念。古人认为人秉天地精气而生,不仅有形,而且有神。《荀子·天论》曰:“形具而神生。”而在道教看来,这个“神”不仅是人的精神,更是管理人身体的神灵。早期道教经典《太平经》中就有所谓阳神、阴神的说法,还分别给它们赋予了善恶的含义,并指出“神生

于内”^①,认为人的身体内有真神居住守护,这些神长短、形色、名号、居处不同,而天地精神亦可进入人体,聚为身神,身神还可离开身体,出游于外。由此出发,道教发展出了存神、思神等重要修炼方法。认为人要长生成仙、保持肉体生命的永恒,只有通过修炼,留住体内的各种神灵。作为著名的崇道皇帝,宋徽宗深谙此说,他提出:“形全者神全,神全者圣人之道也。善摄生者体性抱神,其心闲而无事,故神将守形,形乃长生。”^②由此展开了他以“神”为核心的宗教审美判断。

在赵佶看来,“神”之所以美,因为它与道是相合的,“道深微妙,与神为一”。^③《太平经》就曾明确指出:“神者,道也。入则为神明,出则为文章,皆道之小成也。”^④它不仅认为“神”即是“道”,同时认为包括文章在内的艺术创作、艺术美都是神性美(亦即“道美”)的外化表现,是“道之小成”。作为一个亲自从事艺术创作的皇帝,赵佶的书画作品堪称北宋一绝,以其艺术成就最高的花鸟画来论,现存的作品如《腊梅山禽》和《杏花鹦鹉》,用笔精炼准确,腊梅、萱草和杏花,栩栩如生,宛若有神。

那么,艺术作品中的“神”从何而来呢?在《冲虚至德真经义解》中,赵佶指出:

诚信生神,而神全者圣人之道。抱神以游世俗之间,范乎淳备,功利机巧必忘,夫人之心,死生惊惧不入乎其胸中,是故忤物而不慑,行乎万物之上而不栗。彼以伪投之,此以诚应之,乌往而不可……盖至诚之道入而与神俱,不知形体之所措,利害之所存,故能胜物而不伤焉……若夫机心存于胸中,则纯白不备,则神生不定,而道之所不载。^⑤

这段话用到艺术创作和鉴赏中,即是强调主体的虚静的无功利的审美心态。庄子认为体道的心境要虚静,他将虚静的心境称之为“心斋”。而赵佶此处所说的“诚信生神,神全者圣人之道”,也无非是要审美主体保持一种空明灵透的心境,一颗不为功名利禄、各种成见所玷污的赤子之心。他认为这样创作出来的作品才是

① 王明:《太平经合校》卷十八至三十四,第14页。

② 《宋徽宗御解道德真经》,《道藏》第11册,第491页。

③ 同上书,第494页。

④ 王明:《太平经合校·太平经佚文》,第734页。

⑤ 《冲虚至德真经义解》,《道藏》第14册,第913页。

合于道的,才会形神兼备。

“神”、“道”的合一,使“神”之美还体现在它的神异、神妙、神圣和神秘之中。赵佶说:“无师长而自治,无嗜欲而自足,死生无变于己,亲疏不累其身,不就利而利亦不至,不违害而害亦不来,都无所爱惜,都无所畏忌,而心有所忘。入水不溺,入火不热,斫𦵑无伤痛,指撻无痒,而形有所遗,乘空寝虚,不碍不蹶,恶往而不暇,以是出入往来阴阳之所不能测也。而况于人乎?故曰神行而已。”^①这里的“神”已跳出了上古就有的名词“神灵”的含义,而派生出形容词的“神”来。这些“入水不溺,入火不热”的行为,因为超越了普通人的能力,而被赵佶视为神奇的赞美对象。

道教发展成熟后,“道”的宗教神性美已经超越了早期《太平经》中的本源范畴。以宋徽宗为例,一方面,他崇尚仙道、神力,感叹:“至人神矣。纯也者,谓其不亏其神也。纯素之道,惟神是守。守而勿失,与神为一。故曰至人潜行不窒,蹈火不热,行乎万物之上而不栗,是纯气之守非智巧果敢之列也……至人行乎万物之上,以其藏于天,故能胜物而莫之能伤,是皆纯气之守不亏其神,故也。”^②与此同时,他对“神”的每一声赞美,又跟道教的生命美学(集中表现为得道成仙的理想)结合起来,跟它在修炼过程中的意义和作用联系起来。他说:“有神则有盛衰,有数则有成坏,形数具而生死分,物之理也。谷应群动而常虚,神妙万物而常寂,真常之中与道为一,不丽于形,不堕于数,生生而不穷,如日月焉,终古不息如维斗焉,终古不忒,故云不死。”^③这种变化,是后世道教美学思想对早期的发展,也是由道教长生理想带来的必然。

从其长生久视的理想出发,赵佶特别重视修道过程中对“机”的把握。“机”,道家谓万物所由发生的虚无状态。《庄子·至乐》曰:“万物皆出于机,皆入于机。”唐代道教学者成玄英疏曰:“机者,发动,所谓造化也。造化者,无物也。人既从无生有,又反入归无也。”^④唐代李筌注《阴符经》也特别强调“盗机”。他指出五行、三才之间相生相克、相互盗窃、相互利用的关系,认为人应该顺天而行,按自然法则、自然规律办事,充分体现出道家一道教注重人与自然关系、提倡道法自然的生态

① 《冲虚至德真经义解》,《道藏》第14册,第910页。

② 同上书,第911页。

③ 《宋徽宗御解道德真经》,《道藏》第11册,第846页。

④ 《南华真经注疏》,《道藏》第16册,第509页。

美学观。而赵佶对于“机”的把握则重在“机变”。他说:“万物皆出于机,入于机;大机自张,与出俱生;天机自止,与人俱死。生者,造化之所始;死者,阴阳之所变。”^①认为能否长生成仙主要在于人对机变的把握。把握了道之机,即把握了事物隐微的关键,则能自由任运,存亡无间。

从艺术审美的角度来看,创作的发动需要主体抓住最能显示客体精神风貌的关键。早在《周易·系辞下》就有“知几其神乎”的说法。而顾恺之的“传神写照”也强调了创作中对微妙而关键之处的把握、事实上,宋徽宗在他自己的艺术创作中即贯穿了这一思路。他画鸟,用生漆点睛,高出纸素,状如小豆,几欲活动,可谓抓住了事物的关键,对象的神韵。

总之,赵佶以“神”为核心的审美判断,继承了早期道教,尤其是《太平经》关于宗教神性美的论述,同时又结合了道教的生命美学,并把它运用到自己的艺术创作中去。从艺术的角度讲,他对“神”的把握与刘勰对“神思”的把握、苏轼对“书必有神、气、骨、血、肉”^②的把握是一致的,只不过用了宗教的思想逻辑和宗教的语言来阐述罢了。

二、“无心”的审美态度

《冲虚真经》中讲了一个海上沔鸟的故事:一个在海边住的人,因为喜欢沔鸟,经常和沔鸟一起游玩,鸟也不惧。其父听说这件事后,让他捉两只来玩,结果当他再去海上的时候,鸟儿都不再靠近他了。宋徽宗注道:“古之有道者,去智忘机,纯白内备,故人兽不乱群,入鸟不乱行。鸟兽不恶而况人乎?盖内本无心,物自不疑,故也。纯白不全,则机变之智多于是,有高飞而避缙戈之害,然则沔鸟之舞而不下,盖以向也去智而今也任智故也。圣人以不治治国,其有言也无言之累,其有为也无为为之迹。齐智之所知,则浅矣。”^③在此,他揭示了海边之人先前能与鸟同玩的原因是“内本无心”。因为无心,所以超越了功利,“物自不疑”。

先秦道家认为,人要获得自由是有条件的。这个条件就是庄子所谓的“三无”。他说:“至人无己,神人无功,圣人无名。”^④其中,“无己”、“无名”是主体对待

① 《宋徽宗御解道德真经》,《道藏》第11册,第870页。

② [宋]苏轼:《东坡题跋》卷上,《中国美学史资料选编》上,第45页。

③ 《冲虚至德真经义解》,《道藏》第14册,第915页。

④ 《庄子·逍遥游》。

自身的态度,而“无功”是指主体对待外物的无功利态度,与宋徽宗所说的“无心”有异曲同工之妙。从艺术创造的角度来看,创作本质上就是一种审美创造,它很大程度上决定于作者能否进入最佳的精神状态。在这种最佳的精神状态下,作者最少负担,因而诸种心理功能可以得到最大程度的自由发挥,而功利意识则会制约审美诸种心理功能的正常发挥,这是已经为无数艺术创作实践所证实的。所以在创作中保持“无心”,保持无功利的审美态度,是十分重要的。

事实上,赵佶所说的“无心”,包含三个层次。第一层次就是无欲。赵佶说:“贪欲,性之疾为甚者也……盖无为者,圣人之所行,贪欲者,众人之所主。行大道之无为,不慕众人之贪欲,则事物形名天下,所谓有者,可使之无恬淡寂寞。天下所谓无者,可使之有也。”^①所以要损之又损,以至于无为。“天地能长且久,而人不能者,以其任情肆欲,放心纵意,自遗其咎故也。诚能忘其所不忘而反求诸己,则形生而不敝,神全而不亏,形神合而不离,与天地齐其长久,斯无难矣。”^②有欲与无欲是众人与圣人的区别,也是人不如天地长久的原因。这是赵佶作为一名崇道者,从宗教的角度排斥欲望,认为有欲是有悖于真道的,也是人不能长生久视的原因。

要保持“无心”的非功利态度,除了“无欲”,还必须做到“虚心”。“谷以虚故应,鉴以虚故照,管龠以虚故受,耳以虚故能听,目以虚故能视,鼻以虚故能嗅,有实其中则有碍于此,圣人不得已而莅临天下,一视而同仁,笃近而举远,因其固然付之自尔,何容心焉?尧之举舜而用鲧,几是矣。心虚则公听并观而无好恶之情,腹实则贍足平泰而无贪求之念。岂贤之可尚,货之足贵哉?”^③只有心虚,才能容纳“受物”,才能“公听并观而无好恶之情”。成见和功名利禄一样,是扰乱心灵活动的重要因素。只有做到“心虚”,才能驱逐杂念,认识事物的本来面貌,更好地参与艺术创作和鉴赏。庄子曾说:“瞻彼阙者,虚室生白,吉祥止止。”^④“虚室生白”就是一个极富美学意味的命题。在审美观照的过程中,观照者无成见、无功利的心灵与观照物刹那间发生碰撞,生发出美的光辉。

“无心”的最后一个层次,也即最高层次的要求是“忘心”。“古之至人,明白入素,无为复朴,天机不张,默与道契。惛然若亡而存,油然不形而神,则知我稀而我

① 《宋徽宗御解道德真经》,《道藏》第11册,第500页。

② 同上书,第508页。

③ 同上书,第844页。

④ 《庄子·人间世》。

贵矣,内诚不解则未能忘心,形谋成光则未能遗形,以外镇人心,使人轻乎贵,老而重己,身劳于国,智尽于事,则惨怛之疾,恬愉之安,时集于体;怵迫之恐,忻欢之喜,交溺于心。整其所患有如此者,又乌能无惊乎哉?”^①所谓“忘心”,也即“丧己”,忘掉自身的肉体的物质性存在,摆脱生理欲望和纷繁芜杂的情绪,去掉以满足感官享乐为目的的种种享受。所谓“真乐无乐,亦无所不乐;真知无知,亦无所不知。修之身,故无忧;修之天下,故有忧之大也。”^②外忘于形,内忘于心,浑然无知,既而枯木死灰,冥同大道。在“忘心”的境界下悟道,这种感觉极似于中国的禅。这种悟道之心既非概念之心,亦非知觉之心,而是以一种直觉体悟的方式去把握道,把握美。这种直觉的心理器官在西方美学中被称为“第六感官”或“内在感官”。

通过无欲、虚心、忘心三个层次的递进,赵佶对“无心”的修道态度和艺术创作、鉴赏中的审美态度进行了肯定。十分具有讽刺意义的是,徽宗在治国治身中却未能照此实行,甚至反其道而行之。元人评价说:“迹徽宗失国之由……特恃其私智小慧,用心一偏,疏斥正士,狎近奸谀……溺信虚无,崇饰游观,困竭民力……自古人君玩物而丧志,纵欲而败度,鲜不亡者。徽宗甚焉,故特著以为戒。”^③从此意义上说,这个亡国之君的“纵欲败度”,也为他的“无心论”提供了一个有力的反面例证。

三、“淡而无为”的道教文艺观

赵佶说:“淡而无为。”^④这是他提出的道教文艺美标准,体现了道教尚真的美学观。道家一道教尚真,强调事物应遵其本性、真性,反对人为巧饰。在文艺思想上,早期道教经典《太平经》就提出了“出真文”、“除邪文”的宗教美学标准。针对当时天下重文轻质的现象,赵佶说:“先王以人道治天下,至周而弥文,及其弊也,以文灭质,文有余而质不足,天下举失其素朴之真而日沦于私欲之习,老氏当周之末世,方将祛其弊而使之反本,故襁弃仁义,绝灭礼学,虽圣智亦在所摈。彼其心岂真以仁义圣智为不足以治天下哉。”^⑤又说:“有为则伪,无为则真。以伪获福者凶,

① 《冲虚至德真经义解》,《道藏》第14册,第917页。

② 同上书,第926页。

③ 《宋史》卷二十二,《二十五史》,第5232页。

④ 《宋徽宗御解道德真经》,《道藏》第11册,第495页。

⑤ 同上书,第855页。

以真致福者吉。”^①以“无为之真”来作为文艺美的标准。

文章之所以是美的,在赵佶看来,是因为它蕴载了至道之真。而求真,即是用载道之经教化天下,指导王道政治。这样的作品能宣扬至道,包含着能使天下太平、喜乐的至理名言,因而是道教所推崇的真文。“道恶于隐而有真伪,真伪既分,道之所以判也。”^②

真文体现着至道,体现着万事万物的本质和总体规律,也是体现道之本质美的一种形式。庄子说:“真者,精诚之至也。不精不诚,不能动人……真在内者,神动于外,是所以贵真也。”^③庄子所讲的“真”,在道教美学思想中,就成为了对“道”的精诚之心的高扬,成为对修道者排除物欲、甚至排斥物质之美的鼓励。这是宋徽宗在尚“真文”之外还尚“淡文”的原因。

道教美学思想认为真正符合道的作品是质朴无味的,也即是赵佶所说的“淡”。“味之所味者,尝矣。而味味者未尝呈。故淡乎其无味。色之所色者,彰矣。而色色者未尝显。故视之不足见。声之所声者,闻矣。而声声者未尝发。故听之不足闻。若是者,能苦能甘,能玄能黄,能宫能商,无知也,而一无不知也。无能也,而一无不能也。故用之不可既。”^④这样的作品没有华丽的音符、动人的辞藻,但却“能苦能甘,能玄能黄,能宫能商”。老子说:“恬淡为上,胜而不美。”^⑤中国艺术的意境不求形式上的华艳而讲究淡而无味、含义隽永。与赵佶几乎同时期的大文豪苏轼就十分推崇恬淡之美。他论书法:“钟、王之迹,萧散简远,妙在笔画之外。”^⑥而在赵佶之后的明代李东阳也说:“诗贵立意,意贵远而不贵近,贵淡而不贵浓。”^⑦事实上,赵佶本人在其艺术创作中也深得恬淡之道。他的花鸟画有两种格调。一种用笔精细,充分表现艳丽富贵的情调,对画院画家影响很深;另一种则是用水墨渲染的技法,不太注意色彩,崇尚清淡的笔墨情趣,这类的名作如《柳鸭芦雁图》以及纯用水墨表现的《斗鹦鹉图》等,均尽得恬淡情趣。

① 《宋徽宗御解道德真经》,《道藏》第11册,第502页。

② 同上书,第495页。

③ 《庄子·渔父》。

④ 《宋徽宗御解道德真经》,《道藏》第11册,第863页。

⑤ 《老子》第三十一章。

⑥ [宋]苏轼:《书黄子思诗集后》,《中国美学史资料选编》下,第34页。

⑦ [明]李东阳:《怀麓堂诗话》,《四库全书荟要》,吉林出版社2005年版。

当然,从道教的宗教教化意识出发,赵佶还是认为艺术的最终价值是为了弘道、育人。这种思想与《太平经》认为艺术为“道之小成”的说法也是前后呼应的。他说:“道虽不可以言传,然道非音声可求,得之不离音声,圣人不得已而言者,以物固有所然,非言无自而显,必因言以求理,则各然于然矣。”^①文艺创作的根本目的是为了体现不可言之道,令后学者因言以求理,因言以获道。在道教文艺的这种目的意识上,他有着相当多的论述,比如“道不可以言传,非言不显,必辩疑解惑,斯而析之,道于是乎”^②,“经所以载道也,学者舍经欲济乎道,犹舍舟欲济乎渚也”^③。又说:“道虽不可以言传,然道非音声可求,得之不离音声,圣人不得已而言者,以物固有所然,非言无自而显,必因言以求理,则各然于然矣。”^④以上种种,足见其对文艺的美育作用的重视。

文艺可以化人,但非一蹴而就,而是循序渐进、潜移默化的。“欲速则不达,大器晚成,美成在久。”^⑤这是赵佶对这种“渐习论”的概括。从艺术创作技巧的角度来说,这实际上也是艺术修养的提高和艺术技巧的获得的问题。他说:“三年而不惑,始得夫子一哂;五年而不蔽,故至于解颜而笑;七年而不累,故引之并席而坐,九年而是非利害简之而不得,则物我两忘五官相徼,风之乘我我之乘风,何容心焉?”^⑥修道要循序渐进,为文也是熟能生巧。因而要求修道者、为文者“知之非艰,行之惟艰。故行道不可不慎。圣人怀之,众人辩之,其怀之矣,在于宝之珍之焉。苟能此道,虽与圣人居之相去异天壤而共处,曾何交臂失哉?”^⑦在这个过程中,务须专心一意,精诚对待。“弈小数也,不专心致志则不得之,况进道者哉?”^⑧赵佶形象地打比方,就像下棋这样的小事,不专心致志的话,棋艺也是不能进步的,更何况想要修道有成呢?这种对精诚之心的强调,又回到“尚真”的路子上,印证了其“淡而无为”的文艺观。

总的来说,宋代是一个文化繁荣兴盛的时代。宋的诗词、书画、建筑、工艺、文

① 《宋徽宗御解道德真经》,《道藏》第11册,第490页。

② 同上书,第495页。

③ 同上。

④ 同上书,第490页。

⑤ 同上书,第500页。

⑥ 《冲虚至德真经义解》,《道藏》第14册,第911页。

⑦ 《宋徽宗御解道德真经》,《道藏》第11册,第492页。

⑧ 同上。

艺理论,都是中国文艺史上令人景仰的高峰。宋徽宗是历史上有名的昏君,但在艺术上,他的书画作品均占有一席之地,在美学思想上也有着独特的带有宗教意味的创见。他所提出的以“神”为核心的宗教审美判断、“无心”的审美态度以及“淡而无为”的道教文艺观等在其创作中都得到了应有的体现。他最为世人称道的花鸟画体现着一个有着宗教思想背景的艺术对“自然”的崇尚。在对自然物的描画中赞美、表达着对摆脱物欲、逍遥于自然的向往。而对“自然”的崇尚,正是道教的美学原则,也是北宋艺术的总体风格。

第七章

道教美学思想的深入及分化之一： 南宋时期的道教美学思想

南宋时期的道教呈现出分化迹象,以至于道派林立。偏安一隅的南宋王朝对道教继续实行支持政策,并没有因为国力羸弱、经济困难而改变对道教的支持态度。通过修建宫观、赏赐道徒、重修《道藏》、广发度牒等一系列崇道行为,使道教在南宋得到进一步的发展。尤其是孝宗皇帝还亲自写了旗帜鲜明的《原道论》一文,为其崇道思想提供了理论的支撑。他首先论证儒、释、道三教名虽三,而旨一:“释氏穷性命,外形骸,于世事了不相关,又何与礼乐仁义者哉?然犹立戒曰:不杀、不淫、不盗、不妄语、不饮酒。夫不杀,仁也;不淫,礼也;不盗,义也;不妄语,信也;不饮酒,智也。此与仲尼又何远乎?从容中道圣人也,圣人之所为,孰非礼乐?孰非仁义?又恶得而名焉?譬如天地运行,阴阳者循环无端,岂有春夏秋冬之别哉?此世人强名之耳,亦犹仁义礼乐之别,圣人所以设教治世,不得不然也。因其强名,揆而求之,则道也者,仁义礼乐之宗也;仁义礼乐,固道之用也。扬雄谓老氏弃仁义,绝礼乐,今迹老氏之书,其所言者三:曰慈、曰俭、曰不敢为天下先。孔子曰节用而爱人,老氏之所俭,岂非爱人之大者耶?孔子曰温良俭让,老氏所谓不敢为天下先,岂非让之大者耶?孔子曰唯人为大,老氏之所谓慈,岂非仁之大者耶?至其会道,则互见偏举,所贵者清净守一,而与孔圣果相背驰乎?”在对释道思想与儒家思想比较之后,宋孝宗认为三教思想一致,应当并重而用,“以佛治心,以道养生,以儒治世,斯可也。”^①

^① 《古今图书集成·神异典》卷五十七,巴蜀书社1986年影印本,第60493页。

有了上层统治者的扶持,道教在江南很快就发展了起来。当时道派较多,较有影响的就有紫阳派(后为了与北方的全真教区分,又被称为金丹派南宗)、净明忠孝道(由于净明忠孝道在南宋至元的发展过程中,思想上大致保持了一贯性,为了论述方便,兹把元代净明忠孝道也放到这里,集中分析)、神霄派、天心派、清微派、东华派,加上仍然延续传承的天师道、上清派、灵宝派等。这个时期虽然道派众多,分歧甚大,但也有其共同特点。第一,除了紫阳派以修炼内丹为主以外,其他道派基本都是符箓派,但它们对自我心性的禁欲要求,却又是一致的,都提倡一种清静、恬淡的心态,即对审美心态的论述是一致的,这种审美心态集中表现在白玉蟾、净明忠孝道的思想中。第二,虽然各个道派都站在自己立场上阐发它们的宗教情怀,表达它们自己的宗教理想,但都受当时主流思想——理学的深刻影响。因此这一时期的道教明显带有理学化的倾向,反映到道教美学思想中,就是把忠孝思想、“存天理、灭人欲”的理学人伦思想作为修身养性的第一目标,把人格的“善”和道教的最高目标——成仙结合起来,用儒家的伦理观念来要求自己,认为只要实现了儒家的“修身齐家治国平天下”的宗旨,就具备了必要的成仙条件。净明忠孝道就是这方面的典型代表。他们把朱熹这样的大理学家也列为应当顶礼膜拜的神仙,认为“至善”就是“至美”,表现出美善完全同一的道教人格美学思想。就是一直强调修炼内丹的金丹派南宗,也不能例外。金丹派南宗的创始人白玉蟾,文作中也有《朱文公像疏》、《赞文公遗像》等存世。朱文公,即理学大师朱熹。由此可见,南宋时期道教美学的特质就表现对儒家美学的吸收融合,并进一步凝练和升华。

第一节 金丹派南宗白玉蟾的美学思想

作为陈楠的弟子,作为南宋道教内丹派南宗的实际开创人,白玉蟾的文学艺术成就及其美学思想,在整个宋代美学思想中很有代表性,也是道教文艺和美学思想发展中的又一高峰。白玉蟾的美学思想是复杂而多样的,道教思想、文化本身也如是。据传记所载,他天资聪慧,善于学习,历游华中、东、南道教名山,“独往还于罗浮、霍童、武夷、龙虎、天台、金华、九日诸山,蓬头跣足,一衲弊甚,而神清气爽,与弱冠少年无异,喜饮酒,不见其醉”,见多识广,修真悟道不辍。在文艺方面,他“传洽儒书,究竟禅理,出言成章,文不加点。随身无片纸,落笔满四方。大字草书,视之

若龙蛇飞动,兼善篆隶。尤妙梅竹而不轻作。间自写其容,数笔立就,工画者不能及”。^①从他流传至今卷帙繁多的著作可见,其文笔之流畅优美,文体格式之多样,思想内容之丰富,美学趣味之雅俗共赏,均称得上一代道教文人的典范。然而,在我们以往的美学思想史中,对道教内这位很有苏轼遗风的人物几无涉及;在我们以往的道教史里,对这位道人作为文艺家和美学家的部分也语焉不详。这不能不说是文化思想史的一个遗憾。

一、“真快活”:以“乐”为核心的审美趣味说

道教美学思想根源于道家,因而其美感论也就带有道家美感论极为强调主观性的特点。道教将道家的这种主观性与其宗教目标相结合,形成了一整套以“求道”为乐的美感判断准则。道教的“修道”的理论和方式,为这种“苦—乐”对立、转化的美感论提供了“实证”和操作性。这就使道教的美感论显示出与一般哲学的、美学的美感论(包括先秦道家的)完全不同的特色,并使之在中国美学思想史上占有相应的地位。

白玉蟾正是宋代道教以“乐”为核心的主观派美感论的积极推崇者。他有一首很有影响力的《快活歌》,开门见山地提出:

快活快活真快活,被我一时都掉脱。撒手浩歌归去来,生姜胡椒果是辣。
如今快活大快活,有时放颠或放劣。自家身里有夫妻,说向时人须笑杀。
向时快活小快活,无影树子和根拔。男儿端的会怀胎,子母同形活泼泼。
快活快活真快活,虚空粉碎秋毫末。轮回生死几千生,这回大死今方活。
旧时窠臼泼生混,于今净尽都掉脱……^②

按照文字的表层意义,这种“快活”讲的是自己经历修炼之后终于“丹成”而飘飘欲仙的感觉,是高兴得不能自己的美好心情。这是一种超越感官的快乐和愉悦,而不是人在世俗生活中获得金钱物质享受后所产生的满足感或成就感。“快活”,可能是各种各样的,但“大快活”、“真快活”却只有在这种“丹成”后的超越中才能

① 《历世真仙体道通鉴》卷四十九,《道藏》第5册,上海书店1988年版,第386页。

② 《快活歌》,《海琼传道集》,《道藏》第33册,第152—153页。

得到。这种超功利的类审美愉悦,只有对人生现实采取彻底的欣赏态度,经过反复地自我暗示,才有可能逐步形成。这与道人的自我修炼过程是一致的。美感作为一种认识活动,其特征之一就是有着情感体验。人无论欣赏美(如自然美)还是创造美(如艺术美),都会由于审美主体直观到人本身、满足其审美需要和美的理想,而产生愉悦、快乐、幸福等情感。这种美感完全不同于生理快感,还包含着理性的、精神的内容。

白玉蟾推崇的这种“真快活”,是从先秦道家引入道教并逐渐宗教化的。

庄子提出“至乐”,显然超越了一般生理快感,指一种精神上的极大快乐,实际上更接近于我们今天所说的美感或审美愉悦。他说:“今俗之所为与其所乐,吾又未知乐之果乐邪?吾观乎俗之所乐,举群趣者,诤诤然如将不得已,而皆曰乐者,吾未之乐也,亦未之不乐也。果有乐无有哉?吾以为无为诚乐矣,又俗之所大苦也。故曰:‘至乐无乐,至誉无誉。’”^①他讨论的“至乐”,是体会和实践“无为”之“道”而得到的精神上的愉悦、快乐,它不是世俗的快乐,而是世俗的“大苦”。以庄子自己的解释,“至乐”是一种“无以益其乐”的快乐,首先不是世人误认为的“当官”乐:“古之所谓得志者,非轩冕之谓也,谓其无以益其乐而已矣。今之所谓得志者,轩冕之谓也。轩冕在身,非性命也,物之傥来,寄者也。寄之,其来不可圉,其去不可止。故不为轩冕肆志,不为穷约趋俗,其乐彼与此同,故无忧而已矣。今寄去则不乐,由是观之,虽乐,未尝不荒也。故曰:丧己于物,失性于俗者,谓之倒置之民。”^②他认为“轩冕”之类,只是身外之物,了道者决不可以这种虚荣为乐,这正是后世道教以隐遁山林为乐、以恣性肆意为美(道一美)的理论根源。

较早的《太平经》说:“喜乐者,乃道德之门也。故当从之,使生道德之根,勿止之也;止之,反则生刑祸之门也。此者,吉凶之所出,安危之所发也。故乐者,阳也;刑罚者,阴也。阴之与阳,乃更相反。阳兴则阴衰,阴兴则阳衰。阳者,君也;阴者,臣也。君盛则臣服,民易治;臣盛则君治侮乱。此天自然之法也,故当从其君乐也,以厌其民臣,止其数怒也。下古之人愚,不深知其意,反多断绝之,故使阴气盛,阳气衰也。阴气盛,则多盗贼,罪人不绝,凡万物不生也,多被阴害,大咎在此。乐气

① 《庄子·至乐》。

② 《庄子·刻意》。

生则阳气盛,以断此害。”^①这“乐”,既是对个体的修道、得道都有其不可忽视意义的主体(审美)的判断和体验,同时也具有社会教化的作用,甚至政治辅助作用。如果将这段话述之以现代哲学社会科学的术语,我们会惊讶地发现,《太平经》在以“阴一阳”对立统一的朴素辩证思想为核心的论证过程中,涉及了如此广泛的领域,从政治到哲学,从美学到伦理,从历史到现实,从天地到生命,从生理到心理,等等,又是如此自然地过渡到宗教教理上去,几乎使人忘记它原是一部民间道教的经典。

葛洪比较儒、道在“道”与人生追求两方面的不同,认为“夫升降俯仰之教,盘旋三千之仪,攻守进趣之术,轻身重义之节,欢忧礼乐之事,经世济俗之略,儒者之所务也。外物弃智,涤荡机变,忘富逸贵,杜遏劝沮,不恤乎穷,不荣乎达,不戚乎毁,不悦乎誉,道家之业也。儒者祭祀以祈福,而道者履正以攘邪。儒者所爱者势利也,道家所宝者无欲也。儒者汲汲于名利,而道家抱一以独善。儒者所讲者,相研之簿领也;道家所习者,遣情之教戒。”^②他对儒、道两种不同思想文化归趋的概括,除了立场好恶因素外,可以说是相当准确的。他对“道家”的赞美,正是学者化了的“道的美感论”!

影响人对现实生活作审美判断和精神的、美感的要求,进而影响人的心理平衡的,还有世间的贫富不均。庄子的清贫又自得其乐的个人经历,本身就给后世道教修道者以用“审美的眼睛”看待贫困的榜样。所以后世道教中人都以这种态度为真正的“神仙”态度,并借鉴吸收佛教的断绝“财色”的观点,发扬儒家、道家的“安贫乐道”的传统,形成其看轻一切物质享受与需求而仅以“得道”为“美”、排斥一切享“乐”的修道思想、修道环境和修道方式。《真诰》认为:“盖富贵淫丽,是破骨之斧锯,有似载罪之舟车耳。荣华矜世,争竞微时,适足以诲愆要辱,为伐命之兵,非佳事也。是故古之高人,览罪咎之难豫,知当富贵之不可享矣,遂肥遁长林,栖景名山,咀嚼和气,漱濯清川,欲远此恶迹自求多福,超豁絙聘,保全至素者也。”^③到唐代,道教美学思想如其哲学、宗教的思想一样,已经相当成熟,此时道经论及美感和情感时,明显已经将早期道教的民间色彩与学者色彩融为一体,成了具有成熟体系

① 《太平经》卷三《乐怒吉凶诀》,《道藏》第24册,第567页。

② 王明:《抱朴子内篇校释·明本》,中华书局1996年版,第187—188页。

③ [南朝梁]陶弘景:《真诰》卷二,《道藏》第20册,第499—500页。

的宗教思想。如《真诰》认为,对修道人来说,“财色之于己也,譬彼小儿贪刀刃之蜜,其甜不足以美口,亦即有截舌之患。”又针对世人家室之累说:“夫人系于妻子宝宅之患,甚于牢狱桎梏,牢狱桎梏会有原赦,而妻子情欲,虽有虎口之祸,已尤甘心投焉,其罪无赦,情累于人也。尤执炬火逆风而行也,愚者不释炬火必烧手。贪欲恚怒,愚痴之毒,处人身中,不早以道除斯祸者,必有危殆。”所以,他的结论是:“人从爱生忧,忧生则有畏;无爱则无忧,无忧则无畏。”^①

总之,白玉蟾的“真快活”论,从审美趣味角度发展了道教的这种“喜乐”观。从中国传统美学思想发展史来看,这种“真快活”论,与儒家的“仁义生乐”论^②和“乐是心之本体”论^③是殊途同归的,只不过道教美感论是以宗教的思想逻辑和宗教的语言来阐述罢了。

二、“无心于山,无山于心”:终极的自然审美论

白玉蟾提出以“隐”为“乐”,是将上述“乐心”论运用且转化为自然物审美。他说:

客或问:隐山之旨何乐乎?曰:善隐山者,不知其隐山之乐;知隐山之乐者,鸟必择木,鱼必择水也。夫山中之人,其所乐者,不在乎山之乐,盖其心之乐。而乐乎山者,心境一如也。对境无心,对心无境,此则隐山之善乐者欤。

问曰:隐山之旨故如是,山中之隐者岂不知山中之味乎?曰:山中之味,山中而移其心,不可以心之乐而殚其山。山自山也,心自心也。隐者且不曰,古何如人,今何如人;彼山如是,此山如是,有如是隐山之人,有如是隐山之时,又有如是隐山之趣。其时也,圣贤胥会;其人也,崇尚道德;其趣也,修炼神形也耶。吾恐如此知、如此见,必不逮古人者十常八九焉。山中之隐者,非曰必林峦而为山,非林峦而不为山。然其人人自有所隐之山也。其清虚寂静、高爽深幽者,此人之山者。山,其心也。其是非宠辱、贫富贵贱者,此人之市者。市,其心也。

① [南朝梁]陶弘景:《真诰》卷六,《道藏》第20卷,第524页。

② 《孟子·离娄章句上》,《十三经注疏》,中华书局1980年版。

③ [明]王守仁:《王文成公全书》卷三《语录·传习录下》,四部丛刊本。

自名利之习炽,以物欲之事攻,则厌闹思静也。自恬适之兴满,修进之念冷,则嫌静思闹也。若夫人能以此心自立,虽园林之僻者,亦此心也;市井之喧者,亦此心也。不必乎逃其心之喧,适其心之欲喧;不必乎乐其境之胜,疾其境之不胜。知如是山,乐如是心,谓之真隐焉。

欲隐山者,善隐其心也。无事治心谓之隐,有事应迹谓之山。无心于山,无山于心也。是故先须识道,后隐于山。若未识道而先居山者,见其山必忘道;若先识道而后居山者,造其道必忘其山。忘山则道性怡神,忘道则山形蔽目。是以忘山见道,人间亦寂也;见山忘道,山中亦喧也。

山静而心常喧者,莫市之若也;市喧而心常静者,莫山之若也。喧而不喧,静复何静。语默无非山,动静无非市。恬淡息于内而不萧散扬人者,殆鱼鳶之飞跃天渊也,适其所乐而已矣。其乐,非耳目之乐而后乐,非情识之乐而后乐。乐者在心,不可以形容,不可以知见。心之乐者,隐者之乐也,于山无预也。

以清静为道场,以恬退为法事,以安乐为眷属,不欲与世交,不欲与物累。其修身也,不事乎百骸;其养形也,不溷乎五味。视死之日如生之年,执有之物如无之用。其安禅也,云溪烟壑;其经行也,月洞风林。有麋鹿以为朋,有松竹以为邻。有春韭秋菘之富有,晨霞晚露之贵。语其衣也,编草而纽蒲,辑茅而缀蕙;语其食也,炊参而糗苓,饭松而饲桧。饮石骨之冷泉,哺山肝之腴泥。行枯木之前,坐古崖之下。住深林邃谷之间,卧长松幽石之上。日则长啸于泉云之幽,夜则孤眠于烟霭之深。^①

这种人与山水相和谐的美学观点也根源于先秦道家。庄子说:“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。”^②“原天地之美”,即推究和仿效天地之美,是道家美学朴素的唯物本质论和“自然美”审美论的简练表达,集中体现了道家“美在天然”、“美在无为”的思想,也直接启发了后来道教对于自然美的审美思想。

道教学者中明确地从理论上将山水之好与宗教的修炼活动相联系的,恐怕首推葛洪。葛洪解释论证“山林”之美与求道之关系说:“或问曰:昔赤松子、王乔、琴

① 《海琼君隐山文》,《海琼问道集》,《道藏》第33册,第143—144页。

② 《庄子·知北游》。

高、老氏、彭祖、务成、郁华皆真人，悉仕于世，不便遐遁，而中世以来，为道之士，莫不飘然绝迹幽隐，何也？抱朴子答曰：曩古纯朴巧伪未萌，其信道者则勤而学之，其不信者，则嘿[默]然而已。谤毁之言，不吐乎口，中伤之心，不存乎胸也。是以真人徐徐于民间，不促促于登遐耳。末俗偷薄，雕伪弥深，玄谈之化废，而邪俗之党繁，既不信道，好为訛毁，谓真正为妖讹，以神仙为诞妄，或曰惑众，或曰乱群，是以上士耻居其中也。昔之达人，杜渐防微，色斯而逝，夜不待旦，睹几而作，不俟终日。故赵害鸣犊，而仲尼旋軫，醴酒不设，而穆生星行；彼众我寡，华元去之。况乎明哲，业尚本异，有何恋之当住其间哉？夫渊竭池漉，则蛟龙不游；巢倾卵拾，则凤凰不集；居言于室，而翔鸥不下；凡卉春剪，而芝萸不秀；世俗丑正，慢辱将臻。彼有道者，安得不超然振羽乎风云之表，而翻尔藏轨于玄漠之际乎？山林之非有道也，而为道者必入山林，诚欲远彼腥膻，而即此清静也。”^①后世道教经典《真诰》就说：“若夫能眇邈于当世，则所重唯身也；罕营外难者，则无死地矣。是以古之学者，握玄茎以藏领，匿颖镜于纷务，凝神乎山岩之庭，顺真于逸谷之津。”^②正因为这样，“夫真才例多隐逸，栖身林岭之中，远人间而抱淡，则必（撝）言而玄鬓也”。有识之士心存出世之想，当然就会退而养性存真，不与世俗同流合污，躲进深山老林就是最好的“修道”途径。“夫清静未若东山，养真未若幽林，栖景而虚上，远风尘之网缠，于是荣辱之罗何足以羁至士耶？”^③可见，山林虽非有道，但的确可以求得“清静”和安宁，也的确更容易“契道”。

唐、宋以后，道教对天然山水之美似乎更为看重，修道（如炼内、外丹）与山明水秀的环境的联系似乎也越来越紧密了。有道经说：“下士修身断情忍色，服御养身；远弃荣丽，栖憩幽林，爱山乐水，耽玩静真；淡泊守固，绝谷休粮，长斋念道，过中不餐；端坐则与师宝相对，出入则与鸟兽为群；孤旅岩穴，独景空山；思不慕归，悲不悼形；契阔林涧，怡神拟餐；面有饥容，心如怀丹；难苦备婴，玄有和颜；见试不恐，心静敬安。如之之行，上感虚皇，九生九灭，志愿不退，执固殊坚，克得变化，乘空飞行，游宴五岳……”^④这里提出的“爱山乐水”，既是道教的一种修炼途径，又是一种美学情趣。修道人在山水之间养性怡情，自得其乐，甚至可以达到不思饮食的地

① 王明：《抱朴子内篇校释·明本》，第186—187页。

② [南朝梁]陶弘景：《真诰》卷二，《道藏》第20册，第501页。

③ [南朝梁]陶弘景：《真诰》卷七，《道藏》第20册，第527页。

④ 《太上洞玄灵宝真一劝戒法轮妙经》，《道藏》第6册，第171页。

步。这段话明显吸收了不少佛教(如禅宗)思想的成分,也保留了南华真人“宁生而曳尾涂中”^①的出世态度。山水、幽林、空山、岩穴、林涧乃至五岳之或奇险或峻逸或秀丽之美,是修道、得道者所喜爱的可以从中体会出无穷乐趣的自然物,因为它们与修道人的心胸和品格是那么一致,那么和谐。至于修道人所“乐”之水,更与道家的审美趣味有天然的联系。老子就讲“上善若水”,从审美角度说,“上善”即指最高的美。后世修道人不但能够从“水”的清澈、善下、流动不止、以柔克刚等特点中领悟宇宙间至上的真理,而且能从中体会到“水”既温柔又刚强、既弱小又强大、既平静安详又波澜壮阔的对立统一之美。因此,如白玉蟾这样的历代“道隐”忒好山水就不是偶然的了。

再看白玉蟾纵情山水的几首道诗,可真实地反映出他的仙风道骨以及他从山水之美中领悟“道一美”的实际审美心得:

一从脚别海南船,身逐云飞江浙天。走遍洞天寻隐者,不知费几草鞋钱。

白云和我到天台,眼入青山意豁开。到彼山中还又起,空令到处夜猿哀。^②

《天台山志》记录有白玉蟾的诗作三首:

仙翁夜来扣林壑,约我明朝过南岳。石坛对坐话松风,鹤唳一声山月落。

淡月笼苍松,清流蘸修竹。水深蟾不没,长伴道人宿。

身落天台古洞天,蒲团未暖又飘然。如何庵不琼台地,想是吾非桐柏仙。无复得餐三井水,未曾深结九峰缘。杖头挑月下山去,空使寒猿啸晚烟。^③

他又有《神霄吟三绝》:

渺渺神霄天,玉京何岌岌。琼花露湿蕊,琪树风鸣条。瑶妃侍云笈,羽童

① 《庄子·秋水》。

② 《华阳吟三十首》之三、之四,《海琼白真人语录》卷一,《道藏》第33册,第117页。

③ 《留别桐柏诗》,《天台山志》,《道藏》第11册,第96页。

舞金翘。嗟彼世间人，红尘徒朝朝。

紫琼飞清都，翠云护绛阙。不见有星辰，俯视但日月。下世二千年，不敢向人说。吾已成金丹，留下飞仙诀。

玉皇香案吏，金阙禁垣卿。宝炉烹日月，铁尺鞭雷霆。晓炼西山云，夜前北斗星。城南告树精，我家在瑶京。^①

白玉蟾这样追求“山林”之美，是传统美学趣味和道教宗教神秘意蕴的结合。白玉蟾认为：“山中之人，其所乐不在乎山之乐，盖其心之乐，而乐乎山者，心境一如也。对境无心，对心无境，斯则隐山之善乐者欤？”所以，真正能得“山之乐”者，恰恰在于能够做到“无心于山，无山于心”，“若夫人能以此心自立，虽园林之僻者亦此心也，市井之喧者亦此心也”。^② 这样，无论身处“山林”还是“市井”，都会有从内心深处自生的快乐。这样的极端的“内乐”论，很明显受到了唐代以来勃然兴起的禅宗思想的影响，其论述逻辑、行文方式甚至语言格调，无不展示出浓厚的“禅味”美感论。与西方的自然美论相比较，在对自然美的鉴赏上面，中国传统的这种融合“三教”而取决“自心”的美感论本身就带有鲜明的民族特色。

三、“水向石边流出冷，风从花里过来香”：艺术美论

白玉蟾可以说集中了道家一道教美学家的“巧—拙”论，提出了“艺术”出于人生经历、也反映作者的“心理真实”的观点。他认为，从人性人情中自然流露的才是最好的；如：“水向石边流出冷，风从花里过来香。”“有为皆是幻，无相乃为真。”^③他认为，在修道和艺术领域都是这样，“有为”难免被非“道”和非“艺术”的外加因素左右，不能达到顺其自然的美学境界和修道境界，他的内心就会被世相所蒙蔽，就会丧失其“真”。

这种反技巧的艺术美论，无疑根源于《道德经》提出的“大巧若拙，大辩若讷”（第四十五章），同时，也是唐宋以来道教艺术美学强调的东西。“长生真人”刘处玄就说：“巧者，殫其万巧，有为明万利，而利多则害身也。绝其万巧，无为明万清，

① 《海琼白真人语录》之一，《道藏》第33册，第116—117页。

② 《海琼君隐山文》，《海琼问道集》，《道藏》第33册，第140页。

③ 《武夷升堂》，《海琼白真人语录》卷三，《道藏》第33册，第127页。

而清多则全身也。”“拙者，至性而通贤，外貌似其愚拙，则谓之返朴也。真慧而通文，伪形而憨拙，则谓之伏藏也。对其伪迷，隐则拙明也；对其真悟，显则拙达也。通于世，则物达也；通于道，则真达也。”^①在他看来，“巧一拙”问题，不是一般的“技巧”问题，而是关系到个人修道过程中“身”、“貌”、“利”、“性”是否能够达到“真”、“道”、“达”的理想神仙境界的至关重要的事情。他的修养“技巧”的层次，也是划分得很细致的，一是“巧一拙”对立，要求修养达到“拙”的水平；二是“利一清”对立，要求忘“利”而求“清”以利于出世独立；三是“伪一真”对立，要求能去“伪”存“真”，内心（对艺术表达来说就是“内容”）需要保持“真”实和“真”诚；四是“拙”有“通贤一通文”的对立，要求发扬“至性”而得到“返朴”之“拙”，反对从“真慧”而“伪形”，故意做出的“憨拙”之态；五是“拙”的外观下面，也有“隐一显”对立，要求领“悟”真正的“拙”趣，而不是功利地忸怩做作在出家与当官之间；六是“世通一道通”的对立，要求脱离世俗的对现实社会的认识分析，而从本元意义（即“道”—“人”关系）上来把握世界，进入“真达”境界，也就成了真正快乐逍遥的神仙了。谭峭对“巧”所蕴涵的“害身”因素，就讲得更为通俗易懂。他有个相当形象生动的比喻：“海鱼有吐黑水上庇其身而游者，人因黑而渔之。夫智者多屈，辩者多辱，明者多蔽，勇者多死。”^②这种自作聪明、弄巧成拙的“海鱼”（大约就是乌贼，俗称墨斗鱼）的烟幕战术，反而引来被“渔”捕的结果，真是始料未及。他承继老子的思想和语言，把“智”、“辩”、“明”、“勇”都一古脑儿同“巧”划上等号，加以排斥。这无疑是与儒家对立的哲学美学观点。在谭真人的时代，这样的思想，虽然有宗教外衣掩盖，也还多少带点“异端”色彩。

那么，这样的“巧一拙”论在古代思想史上有何价值呢？其一，在古代艺术美学思想发展上，沿袭并深化了道家“大巧若拙”的艺术美学的“无艺之艺”观点，开辟和拓宽了崇尚“朴素”、“淡雅”的美学思路，直接或间接地影响了当时和后世的文学家、艺术家的创作思想和艺术技巧，同时也被“专业”的文艺理论家和批评家所确认和进一步理论化。如南宋学者、诗词评论家方回，就十分推崇李白，认为李白的诗不但有豪放、富丽的一面，还有“朴”实的一面，而且这“朴”实的一面更能代表李白诗歌求“天趣”、求“道一美”的精神实质。他以诗论之曰：“人言太白豪，其

① 《无为清静长生真人至真语录》，《道藏》第23册，第714页。

② 《化书》卷四《海鱼》，《道藏》第23册，第598页。

适富以丽。乐府信皆尔，一扫梁隋腐。余编细读之，要自有朴处。最于赠答篇，肺腑露情愫。何至昌、谷生，一一雕丽句。亦焉用玉溪，纂组失天趣。沈宋非不工，子建独高步。画肉不画骨，乃以帝闲故。”^①一般文学史家都认为，对“道家一道教”的爱好，给予李白的是自由的、飞扬的、天地“一指”（庄子语）般的浪漫理想和丰富想象。而方回更深刻地认识到，“道家一道教”文化精神，实际上已经深入到李白诗歌的骨髓里面，真正刻印着“道”的烙印的，是他质“朴”的“肺腑”和“情愫”。其二，这种“巧一拙”论，还推动和深化了道教修道论的发展，丰富和扩展了道教的宗教人格修养。对于修道者个人来说，“巧”就是头脑聪明、学识渊博、处事机敏、言辞锐利。但这并非真正的“巧”。因为“聪明反被聪明误”，峣峣者易折，皎皎者易污，弄得不好会因为计算得太“巧”而害了自己。如知常真人姬志真诗曰：“通书也胜不通书，及至通书可笑渠。只向口头闲咀嚼，几曾心上自踌躇。是非人我旋增长，利欲私邪肯破除！向上一机明不得，之乎者也竟如何？”“非破聪明总作愚，聪明唯恐自糊涂。文华秀丽知而得，清静圆明会也无。多在舌尖呈伎俩，少能心地用功夫。何时宇泰天光发，始信虚闲即道枢。”^②很明显，这样来反对知识、技能、技巧、艺术性，是想把人们“心地”上的私心杂念去除，留下外表的朴“拙”、内在的道“机”和“清静圆明”。这“拙”就是“朴”美，没有人为加工痕迹的艺术才是真正的“艺术”、真正的“美”和“巧”。

从“无艺之艺”，必然要求达到艺术创作中艺术手段、艺术形式的最高水平，要求将对象和主体在艺术创造过程中融为一体，艺术动机和创作的结果完全一致，作品的内容和形式达到完美的和谐，创作的主体已经完全超越技术一技巧阶段，而达到随心所欲的地步。白玉蟾有一段著名的话：

射似虎者，见虎而不见石；斩暴蛟者，（见蛟）而不见水。当是时，目视者有所不见，耳听者有所不闻。此盖以神用形之道也。心不疑乎手，手不疑乎笔，忘手笔然后知书之道也。^③

① 《秋晚杂书三十首》，《桐江续集》卷二，北京大学哲学系美学教研室：《中国美学史资料选编》下，中华书局1980年版，第95页。

② 《云山集》卷二《看经书》、《黜聪明》，《道藏》第25册，第374页。

③ 《鹤林法语》，《海琼白真人语录》卷二，《道藏》第33册，第124页。

谭峭曾用几乎同样的话阐述对文学艺术创作的深切体会,他说:“心不疑乎手,手不疑乎笔,忘手笔然后知书之道。和畅非巧也,淳古非朴也,柔弱非美也,强梁非勇也,神之所浴,气之所沐。是故点策蓄血气,顾盼含情性,无笔墨之迹,无机智之状,无刚柔之容,无驰骋之象,若黄帝之道熙熙然,君子之风穆穆然。是故观之者,其心乐,其神和,其气融,其政太平,其道无(目关)。夫何故?见山思静,见水思动,见云思变,见石思贞,人之常也。”^①“射似虎者,见虎而不见石;斩暴蛟者,见蛟而不见水。是知万物可以虚,我身可以无。”^②苏东坡也有言:“婴儿生而导之言,稍长而教之书,口必至于忘声而后能言,手必至于忘笔而后能书,此吾之所知也。口不能忘声,则语言难于属文;手不能忘书,则字书难于刻雕。及其相忘之至,则形容心术酬酢万物之变,忽然而不自知也。自不能者而观之,其神智妙达不既超然与如来同乎?故《金刚经》曰:一切圣贤皆以无为法而有差别。以是为技,则技疑神;以是为道,则道疑圣。故之人人与人皆学,而独至于是,其必有道矣。”^③从这其中可以清楚地看到在道教文艺美学“忘笔知书”的技巧论的影响下,苏东坡的“相忘”之“技一道”论,对宋、明以来的文艺美学思想影响深远。而白玉蟾,明显继承了谭峭、苏东坡的美学思想。

对艺术鉴赏问题,白玉蟾提出了类似的审美“共鸣”说:“师乃云:云从龙,风从虎,山鸣谷应,响合影随。若是知音,何妨漏泄。”^④对艺术创作问题,他提出“艺术”即“人生”亦即“丹道”的观点:“一吟一醉一刀圭”,“怜儿不觉丑”,“如鱼饮水,冷暖自知”^⑤。他强调对世界保持“清静”的审美心境的重要:“人能常清静,天地悉皆归”^⑥,他强调创作者的“主体性”:艺术“一等是面,由人造作”,“必竟水须朝海去,到头云定觅山归”^⑦,“万法从心生,心心即是法,语默与动静,皆法所使然”,“法是心之臣,心是法之主”^⑧,等等,都是有真知灼见的文艺美学观点。

白玉蟾也注意到文艺内容和形式的矛盾。他说,“无古无今,其去非古,其来

① 《化书》卷四《仁化·书道》,《道藏》第23册,第599页。

② 《化书》卷一《道化·射虎》,《道藏》第23册,第590页。

③ [宋]苏轼:《虔州崇庆禅院新经藏记》,转引自《中国美学史资料选编》,第38页。

④ 《武夷升堂》,《海琼白真人语录》卷三,《道藏》第33册,第127页。

⑤ 同上书,第128页。

⑥ 同上。

⑦ 同上书,第127页。

⑧ 《传法明心颂彭鹤林》,《海琼白真人语录》卷四,《道藏》第33册,第135页。

非今,所可传者,只谓之事,不谓之道。道本无传。道无声色,道无相貌,道无古今,道无往来”。但他显然更强调文艺家的主观性,他说:“精思以彻其感,忘我以契其真。苟能如此,经云:宇宙在乎手,万化在乎身。又曰:人能常清静,天地悉皆归。世人未必知此。能于喧中得静,浊中得清,作平等观,了一切念,动无质碍,得大安乐,是谓之道。”^①这给后世乃至今天的文艺家以启迪。他憧憬的“《大道歌》、《仙系图》,必刊板流广”^②的盛况,其实在明中叶《道藏》刊行和道教文艺的勃兴中,得到了前所未有的实现。

总之,从以上三个方面可见,白玉蟾的美学思想带着宋代美学思想的鲜明印记,是以苏轼为代表的北宋美学思想在南宋的继续和宗教化的发展。在整个宋代的道教美学思想史上,他与道教思想内容密切相关的文学艺术创作和他复杂而丰富的道教美学思想,都应该有各自相应的地位。他的一些美学观点和美学论述,对于全真道派尤其是丘处机开创的龙门派的文艺和美学,都有得风之先的功劳。

第二节 金丹派南宗翁葆光的美学思想

翁葆光,字渊明,象川人,张伯端的再传弟子。后人因对张伯端内丹思想的理解产生分歧,形成了清修派与双修派。翁葆光秉承师父刘永年的双修思想,通过对《悟真篇》的注疏来表达他的内丹修炼思想,而正是通过这一途径,他的内审美思想也得到了较好的表达,成为中国实践美学思想的一个有力例证。其存世作品有《紫阳真人悟真篇注疏》、《悟真篇注释》、《紫阳真人悟真直指详说三乘秘要》等。

一、“虚无寂寞”:人与天一的美学思想

翁葆光在注释《悟真篇》一文中,极力表达的一种思想就是通过修炼,最终达到由人复天、人与天一的大宇宙美学思想。他首先论述了“道”产生万物的情况:

夫混沌未显之前,虚无寂寞,无名可宗,强名曰道。道降而生一气,非动非静,非浊非清,邈不可测,圣人强名,谓之混沌真一之气。一气既判,化为阴阳。

① 《鹤林法语》,《海琼白真人语录》卷二,《道藏》第33册,第125页。

② 《与彭鹤林书》,《海琼白真人语录》卷四,《道藏》第33册,第137页。

阴阳者,天地也,男女者也。天地氤氲,万物化醇;男女媾精,万物化生。故自有天地以来,未有一物不因阴阳交而得其行者。夫欲修炼者,若以金石草木之象,名万有不同之器类,以至一身精神气血液之属而为丹质者,此皆后天地生滓质之物也。滓质之物有形可睹,安能生有形而入于无形也哉?后天地生者也,皆不离乎天地之内,而有形者,未尝不坏,安能变化而超乎天地之外也哉?不超乎天地之外而有形者,未始不堕于阴阳生死之数者也。^①

老子提出的“道”生万物的思想,在翁葆光那里得到了进一步地阐释。他完全继承了老子的“道”本体论思想,认为“道”产生“先天一炁”,“先天一炁”在自我运动下,产生了阴阳二气。他把阴阳二气和天地、男女进行了比附,从而为其双修思想打好了理论基础。同时,因为由“道”产生的人类最终会走向死亡,在如何避免死亡、达到和“道”一样的无限和永恒这一命题上,翁葆光认为必须通过技术手段即内丹修炼的方法来不断地向“道”复归。如果用公式来表示的话,即:道——混元真一之炁——阴阳相交——万事万物(人类)。这种宇宙生成观念和男女夫妻交媾非常相似,而且男、女在出生时,身上就同时具有了来自先天的阴、阳二气。按照一般的生命发展规律,人从出生到少年、青年、中年、老年,最终走向坟墓,这对绝大多数尘世中的人来说,是一个不变的真理。

现实生活中人们追逐的是声色犬马、名利富贵,对死亡等问题基本采取回避态度。“人间世所重之极至者,曰富、曰贵二者,皆人之所欲也。故天下之人莫不决其性命之情,尽其平生之志,争先力求,而以得之为快也。观其所以然者,无过浸淫于利禄声色而已矣。殊不知利禄声色实为伐性命之戈矛,囚一身之桎梏。夫世之人不明道德性命之妙,惟饕利禄,日恣贪嗔,汨没爱河,漂流欲海,是非人我交战胸中,喜怒哀乐互残躯体。是致尸魔促其气寿,寒暑削其容光,不觉在生一世,瞥然水上之沤,光景百年,瞬若石中之火。纵使金高北斗,玉等南山,迨至无常,而欲买身使不为蝼蚁之窟,可乎?哀哉!痛哉!命未告终,真灵已投于别壳矣。”^②把更多的精力、更多的时间花费在对名利、酒色、财气等的追逐上,不仅对身体起不到有利的作用,反而容易导致生命长度的缩减。基于此,翁葆光有针对性地提出了自己的内

^① 《紫阳真人悟真直指详说三乘秘要》,《道藏》第2册,第1019页。

^② 《紫阳真人悟真篇注疏》卷一,《道藏》第2册,第915—916页。

丹修炼思想。

他指出,人身体内存在着阴阳二气,人的命运就存在下面几种可能性:“纯阴而无阳者,鬼也;纯阳而无阴者,仙也;阴阳相杂者,人也。惟人者,可以鬼,可以仙。”^①人有选择做鬼或者做仙的权利。仙人是超越于人世生活之上的,它超越了人身体的有形性,而无形地存在着,因其无形而能永恒存在,与道同一。“人能修炼剥尽纯阴而形化为纯阳之气,则升仙矣。不知修炼日耗六阳而体化为纯阴之气,则为下鬼矣。”^②阳气一仙;阴、阳气一人;阴气一鬼。因此,顺着人情虚度,日渐消耗纯阳之气,最终走向死亡,变化为鬼。而要拒绝这种结局,只有逆反之。“惟于自己胸中自悟自明,方能尽其性道,而得所谓最上第一乘者也。”^③自悟性道,追求成仙,即实现人与“道”一的过程,实际上就是内丹修性的过程。内丹是能够实现人向“道”复归的重要中介之一:“夫人欲免轮回而不堕于世网者,莫若金丹大药为升天之灵梯,超凡之捷径也。”^④没有这样一个捷径,人内心深处一直是惶恐不安的。有了它,人才能够真正心情舒畅。

“丹是一,一是真一之气,天地之母气也。”^⑤在翁葆光看来,内丹就是“一”,具有和“道”一致的特性:“元始天尊悬一宝珠,大如黍米,在空玄之中,无鞅圣众,勃勃俱自珠中而入者,即此金丹之一粒也,包含万象,囊括三才,其大无外,其小无内,亘古迄今,高真上圣证此道者,不可胜举,孰不由此一黍而证无上之大道者。”^⑥它包罗万象、永恒长久,因此只要不断修炼金丹就能达到和“道”同一的境界。和“道”同一的境界,就是中国古典美学思想中一直追求的最高审美境界;而由人复天返“道”的过程,实际上也就是不断深入的内审美过程。

二、“倏存倏亡”:审美的“高峰体验”

翁葆光修炼内丹的过程和清修派的修炼有所不同。不同之处在于修炼伊始要借助女性躯体中的一点纯阳之气,通过自己的修炼,逐渐除去身中阴气。简单归纳

① 《紫阳真人悟真篇注疏》卷二,《道藏》第2册,第922页。

② 《紫阳真人悟真直指详说三乘秘要》,《道藏》第2册,第1021页。

③ 同上。

④ 《紫阳真人悟真篇注疏》卷一,《道藏》第2册,第916页。

⑤ 《紫阳真人悟真篇注疏》卷三,《道藏》第2册,第931页。

⑥ 《紫阳真人悟真直指详说三乘秘要》,《道藏》第2册,第1021页。

为两个字,即颠倒。“颠倒者,不以阴为阳,是为阴中取阳;不以阳为阴,是以阳中取阴。阴为阴,阳为阳,顺行者,世之常道也;阴取阳,阳取阴,逆行者,仙之盗机也。五行颠倒,阴阳互用,世罕知之,故曰:五行逆兮,丹体常灵常存。又曰:皆因儿产母,此之谓也。”^①按照社会的常态生活,人最终必然走向死亡,因此,翁葆光反对“顺行”,而要反其道而行之。反,就是颠倒,不仅颠倒对待现实的态度,而且在修炼中要不断地向先天复返。“故圣人采先天一气为丹,炼形还归于一气,炼气归神,炼神合道,而归于无形之形,故能超乎天地之外,立乎造化之表,掌握阴阳,契提天地。阴阳生死之所变者,九天一气使之然也。故得丹体常灵常存,不生不灭也。”^②

经过这种阴阳交媾的修炼,经过金液还丹、神仙抱一到九转金大还丹(又名金刚不坏之躯),就实现了由人复天的复归。到了这种极致,就产生了如下的“高峰体验”：“九载功备,无为之性自圆,而慧自生,纯阳之体自妙而神自灵,故得性命与道合真而无形矣。无形之形,随物现相,遇风则风,遇雨则雨,遇水火则为水火,遇飞走草木不测,倏存倏亡,瞻之在前,忽焉在后,故能分身百亿,应现无方,若一月之照万水,无不周遍。是以随缘赴感,靡无不应。原其至真之躯,处于至静之城,同归于究竟寂空之本源也。”^③翁葆光在这里描绘了一个引人入胜的审美体验,“随物现相”,即与物迁移但不执著于某一点,任何事物的去来都应该恬然接受,而没有过多的喜怒哀乐情绪。而这和人本主义心理学家马斯洛所提出的“高峰体验”观念是非常相似的:“我们的生活原本就是一场为达到某个目的地的艰巨紧张的奋斗,现在我们终于达到了。这就是目的地,这就是我们艰苦奋斗的终点,这就是我们所早已期待的成就。……产生这种体验的人突然步入了天堂,实现了奇迹,达到了尽善尽美。”^④翁葆光步入的不是天堂,而是实现了与“道”的合一。但这种合一所带来的感受是非常强烈,同时也是非常愉悦的。马斯洛还认为,“在最低级的基本需要层次上,我们所能谈的只有驱动、极度渴求以及奋求和急需,比如,在断绝氧气或经受着巨大的痛苦时就是如此。我们再顺着基本需要的序列朝上走,更为适当的词就是意欲、愿望、选择和要求之类了。但到了最高的层次(亦即超越性动机层),

① 《紫阳真人悟真篇注疏》卷四,《道藏》第2册,第934页。

② 《紫阳真人悟真直指详说三乘秘要》,《道藏》第2册,第1019页。

③ 同上书,第1020页。

④ [美]马斯洛:《关于高峰体验的几点体会》,山东文艺出版社1986年版。

这些词就主体而言显然就不恰当了,只有用下面这些词汇来描述超越性动机的感情才准确,即:向往、献身、追求、钟爱、景慕、赞美、尊敬、沉迷、或入胜等。”^①翁葆光的“随物现相”的审美体验,无疑正是对这种体验的“赞美”、“追求”、“沉迷”和“向往”。而翁葆光提出的“原其至真之躯,处于至静之城,同归于究竟寂空之本源也”的观点,和马斯洛的“较好的人和处于较好环境的人更容易产生高峰体验”是一致的。而且马斯洛也明确提出,要达到这种高峰体验,必须“做到松弛和善于感受,采取道家的态度,对万事万物听其自然,不加干涉”,只有这样,真正的审美体验才会产生。

第三节 净明忠孝道融儒入道的美学思想

净明忠孝道是在原有许逊信仰的基础上,在江南发展起来的一个符箓道派。何真公于南宋期间在江西南昌玉隆万寿宫建立净明忠孝道,但不久即湮没无闻。直到元代,刘玉(1257—1308)才在原有的基础上创立了新的净明忠孝道。元代初期,南北文化的交流虽已成为可能,但其交流的范围和力度还较小,因此,净明忠孝道的思想还被深深地打上了在南方占据统治地位的理学的烙印,呈现出理学化的倾向。^②刘玉歿后,黄元吉(1270—1324)即位,后又传位于徐慧(1291—1350)。徐慧把刘玉、黄元吉的思想及师徒间对话辑录下来,汇成《净明忠孝全书》,现存《道藏》中,是研究净明忠孝道美学思想及发展史的重要资料,另有一些经书散见于《道藏》中。

刘玉把整个修道过程形象化地比喻为造房和架桥,“要知求仙学道,譬如做一座好房屋相似,就地面上先要净除瓦砾,剪去荆榛,深筑礫窠,方成基址。次第建立柱石,位置栋梁,盖覆齐全,泥饰光净,工夫圆满,耸动观瞻。若是荆榛不除,瓦砾不去,不平基址,不筑礫窠,却要就上面立柱架梁,覆丸编壁,莫教一日风雨震凌,洪流飘荡,欹侧倾倒,枉费辛勤。又如江流中做一座石桥相似,先须推穷到底,脚踏实地,却就实地垒木叠石,大做根脚,砌到上头,平铺桥面,造屋遮覆,方保不朽。根基

① [美]马斯洛等著:《人的潜能和价值——人本主义心理学译文集》,华夏出版社1987年版,第229—230页。

② 申喜萍:“元代道教三教合一思想特征研究”,(台)《宗教哲学》1999年第5卷第4期。

直得惊涛骤浪,冲激无由,怪雨颠风摇撼不动,人人赞叹,非有他也,只是根深脚稳,所以牢固长久。若心地不好,根浮脚浅之士,何可望其有成”^①。修道成仙和造房、架桥一样,首先要去除心中的“瓦砾”、“荆榛”,脚踏实地,在净除干净的基址上构建以“忠孝”为主宰的“桥梁”、“柱石”,才可保道成仙。而去除“瓦砾”、“荆榛”的过程实际上就是修性的过程,使心性上达到超越尘世生活的境界,以一种非功利的、审美化的方式来看待事物。在审美化的心态修炼成功后,才在其基础之上构筑伦理化的人格理想,只有这样,才能够实现净明忠孝道所提倡的得道成仙。

刘玉上述的一段话,实际上高度概括出了净明忠孝道的最核心的美学思想,那就是:一、“外净”与“内净”,即外在审美与内在心性;二、修仙与人格,即忠孝与内炼。

一、“外净”与“内净”:外在审美与内在心性

刘玉提及的去除“瓦砾”、“荆榛”的修性过程包括“内净”和“外净”两个部分。

1. “外净”

虽是出家道士,但净明忠孝道具有浓郁的人世精神。其思想中直接指出,出家道士并不要求过离群索居、蓬头垢面的乞化生活,反而对于外貌修饰也有所要求。首先要整洁:“要识得此教门不是蓬首垢面,滞寂沉空的所为,所以古人道是不须求绝俗,作名教罪人。”^②然后在整洁的基础之上进行必要的装饰,即刘玉一再提及的“泥饰光净”,只有这样才不是名教罪人。至于如何修饰自己,做到不蓬首垢面而是“泥饰光净”,净明忠孝道并没有进行更多的论述。但由于净明忠孝道受理学影响较大,因此,在其日常行为中极力提倡理学的“诚”、“敬”观。通过梳理理学的思想,可以窥知净明忠孝道的“外净”美学思想。

净明忠孝道与理学要求“诚”、“敬”观保持一致,在日常修道过程中也要求做到“正心”、“诚意”。“净明大教是正心修身之学,非区区世俗所谓修炼精气之说也。正心修身是教世人整理性天心地工夫。”^③这和朱熹所谓的“敬”的意思是一

① 《净明忠孝全书》,《道藏》第24册,第636页。

② 同上。

③ 同上书,第637页。

致的。朱熹是理学的集大成者，在其思想中极力提倡道德意识的自我认识和完善，重视“知行合一”的内心修养工夫。在道德修养的自我完善中，他重视“诚”、“敬”观。朱子所言的“诚”是指按照本然之理来规范自己的言行，而“敬”则更多地涉及到了外在的容貌修饰问题。

“持敬之说，不必多言。但熟味整齐严肃，严威严恪，动容貌，整思虑，正衣冠，尊瞻视此等数语，而实加工焉，则所谓直内，所谓主一，自然不费安排，而身心肃然，表里如一矣。”“坐如尸，立如齐，头容直，目容端，足容重，手容恭，口容止，气容肃，皆敬之目也。”朱熹在这里要求做到寡言少语，给人持重之感；同时还要求做到威严、衣冠整饰等，只有这样才算是君子不怒自威的形象。

朱熹对外在的要求对净明忠孝道产生了重要的影响，只有做到这一点，“外净”修饰工夫才算是完成了。

2. “内净”

相较于“外净”，“内净”作为一种超越尘世生活，以非功利的审美态度来审视、思考事物的心性方式，无疑显得更为重要。“清则净，虚而明，无上清虚之境，谓之净明。”^①这句话是对“净明”作了一个总括式的论述。也就是说，内心做到清静无染、虚旷灵明，象镜子、流水一样，任万事万物迁变于前，而了无痕迹留下，始终处于一种清静无碍的境界。这种境界，正是进入净明忠孝道的一个最基本的条件。

刘玉、黄元吉师徒对“净”、“明”都分别做出了详细论述，可见对又“净”又“明”的心态的重视。首先，“净”是什么？“何谓净，不染物。”^②心上无尘，不染杂色，即为保持了本性或向本性的复归。刘玉继承了老子“复归于朴”的思想，认为淳朴就是“朴——人工雕琢——朴”这样一个复归的过程。“道”是“朴”，是大美，因为它无所不能，就成了完美的代名词。而在人出生后，就会沾染上世俗功利的东西，这些东西会蒙蔽人的心性，使人沉溺于世俗中而难于自拔。追逐功利性的东西太多、太久的话，非功利性地看待事物的方式就会逐渐削弱甚至丧失。而只有去除这些尘染，重新返回到素朴的“道”的阶段，非功利的美感才会重新回来，“诗意地栖居”才会成为可能。

^① 《净明忠孝全书》，《道藏》第24册，第633页。

^② 同上书，第635页。

正是从这个思想观念出发,刘玉认为入道首要的任务是复归本性,因此对净除“内祟”的重视程度远甚于对“外邪”的灭除:“大凡行法之士,未消得峻责鬼神,且要先净除了自己胸腹间几种魑魅魍魉,则外邪自然熄灭矣。所谓魑魅魍魉者,只是十二时中贪财好色邪僻奸狡胡思乱量的念头,便是也。剿除此祟,先要勇猛决烈无上之道,因此成就,况行法哉?所以道是能治内祟,方可降伏外邪。若是不能清荡内祟的人,纵有些来小去灵验,天心终是未印可,更思异时身谢之后,却有执对的事来也。”^①天人感应说一直是道教思想的一个重要组成部分,因此,有“内祟”的人,必将招致“外邪”,使本性进一步迷失,即使有些“灵验”,也终不能和“天心”相契合而得道成仙。这里作者的意思和心学家王阳明的“破山中贼易,破心中贼难”的言论如此合辙,二者在这一点上产生了极大的共鸣。

黄元吉在答“或问奉道之士,居处端庄斋戒沐浴,以崇香火,可得谓之净乎”时说:“如上所问是谓外貌之净。然就里必索要净,方谓之内外交养。大概无别说,只要除去欲念,便是净。就里除去邪恶之念,外面便无不好的行检。前辈云:通身要得无枝叶,先向根头下一刀。其次要惩忿。据愚见观之,忿亦只是欲。以其有意,必固我非欲而何?淘汰到无的田地,却是公心也。公能生明,所以曰欲净则理明。但静观人被一私缠绕的,则胸次之理顿昏矣。尚且对人争辨曰:我是公心。殊不知众心以为不公矣,只我自己道是公心,怎济得事?夫心如何肯印可?又有人虽自信是公心,行事往往发扬有过,当处言语有不节省处,俗语谓之无良公道,名称便不中听了。以其纵不贪利,亦是贪名。又有是假公行私的,皆不合圣贤之道,不合天心,用得多了,积得久了,后地却有不美的招感上身来。何如遇事触物时,平心定气,说出公道话来,则人心自然畏服,不肯为非矣。但涉忒做作处,便是不美。若能方便以理化导,是省多少气,亦且上合天心,无欲故净。于此尤可信,学到此时,方得谓之能净。”^②

在这里,黄元吉借用了理学的“存天理,灭人欲”的观念,认为“理”和“欲”是一对对立的范畴,只有灭掉人欲,才能上合天心,则理自明。他还认为,人如果不按照天理规则去办事,“但涉忒做作处,便是不美”。要想保持美,则需要涤除人世尘染,保持天理。只有这样,才是复归到了素朴的“道”美状态。

① 《净明忠孝全书》,《道藏》第24册,第639页。

② 同上书,第648页。

刘玉还总结性地提出了三则更为实用的法则：“吾有三则古语，学者可以佩受。志节要高，毋习卑污，务图近效；器量要大，毋局偏浅，不能容物；操履要正，毋殉己私，随邪逐物。”^①也即“调理贵在和淡。和而躁心释，淡而欲念平。如是则心正意诚，合乎无为，故与天地一”^②，达到与天地合一的审美层次。“和”、“淡”都是重要的审美范畴。不和谐、不自由，就难以达到心性的舒展，而不“淡然”则会热衷于世俗事物，难于消除功利心理，这里“和”、“淡”思想的提出无疑是抓住了审美思想的内核。

胡化俗在《净明大道说》中所论：“太上设忠孝大道之门，甚易知，甚易行，勉而宏之，人能弘道，非道弘人。要不在参禅问道，入山炼形，贵在乎忠孝立本，方寸净明，四美俱备，神渐通灵，不用修炼，自然道成。信斯言也，直至净明。”^③只要以忠孝为本，心地空虚净明，与天渐合为一，自然就得道了，也就是在心性上摆脱了各种尘世的纷纷扰扰，达到了真正的逍遥自由。

二、修仙与人格：忠孝与内炼

如果把“净”“明”的审美心态论比做清除“瓦砾”、“荆榛”的过程的话，那么“忠”“孝”则是在干净的基础上建造“柱石”、“桥梁”的这样一个过程。

“善是美的本质。”“美是一种善，其所以引起快感正因为它是善。”^④美和善是密切联系在一起的，也就是说，美必须合乎目的性，才能给人带来美感。实际上，善并非仅仅体现在社会美、艺术美中，更多的善体现在人性美、人格美上。“考察美决不会仅限于艺术方面。实际上，无疑是在考察人类的最高道德。”^⑤因此，道德美、人格美等都被纳入了审美对象的范围。早在春秋战国时期，孔子就提出了“尽善尽美”这样一个美善并举的命题。孟子在孔子思想的基础上，进一步发展了美善观：“可欲之谓善，有诸己之谓信，充实之谓美，充实而有光辉之谓大，大而化之之谓圣，圣而不可知之谓神。”^⑥孟子认为合乎人类目的性即为善。焦循《孟子正

① 《净明忠孝全书》，《道藏》第24册，第638页。

② 同上书，第646页。

③ 同上书，第634页。

④ [古希腊]亚里士多德：《政治学》，《西方美学家论美和美感》，商务印书馆1980年版，第41页。

⑤ [日]今道有信：《关于爱 and 美的哲学思考》，王永丽、周浙平译，生活·读书·新知三联书店1998年版，第316页。

⑥ 《孟子·尽心下》。

义》释“充实”为“充满其所有,以茂好于外”,也就是说,仁义礼智信等各种善的品质充盈人的内心(内容),通过外在的天生容貌表现出来(形式),二者和谐统一,即为美。“大”则指美的进一步发展,这种“大”更进一步发展则为“圣”,像孔子即为“圣人”,而“圣人”达到凡人只可仰视而不可知的地步时,就成“神”了,不属于我们凡人了。日本美学家笠原仲二在分析中国古代的审美意识时指出,“大”、“美”一般情况下可以互训,但“大”有时又比“美”具有更高的价值,他引用的例子即为孟子的“充实而有光辉之为大”和庄子的“美则美矣,而未大也”。同时,他认为,除了“大”、“美”有时可以互训外,“高”、“崇”与“大”也可以互训,并在文后指出,“美的对象和美的感受,已经超出了有形的、物质的东西,而向着人的心情、言行、人格性,即向着精神的、伦理的东西扩大、推移。由于其人格的崇高,就被美称为圣人、君子,由于其行为的崇高,又可被褒美为志士、仁人”^①。

这种重视人的人格美、精神美的传统文化思想,对净明忠孝道产生了重大的影响,它以“忠孝”为核心,要求极力实现个体(自我)和类(社会)之间的和谐。而只有实现这种和谐、完成“忠孝”的人格塑造,才能实现净明忠孝道一直提倡的修仙目的。完成“忠孝”的人格塑造是成仙的必要条件,因此,对“忠孝”的论述就较多。

“忠孝只是扶植纲常。”“忠孝是百行之首。”^②净明忠孝道把儒家的“忠孝”观念完全纳入到自己的思想体系中,作为修道的具体而重要的内容。那么“忠”“孝”又分别指什么呢?“大忠者,一物不欺;大孝者,一体皆爱。”^③“忠者,忠于君也,心君为先神之主宰,一念欺心即不忠也。”“人子事其亲,自谓能竭其力者,未也,须是一念之孝能致父母心中印可,则天心亦印可矣,如此方可谓之孝道格天。”^④也就是说,在思想上,也不能有不忠不孝的观念,心才有杂质,则已不忠不孝了。因此,在精神上也要经常保有忠孝的观念。对自己严格要求,力求使自己的思想、行为和社会保持一致,实现社会的和谐。这样,社会人格精神在长期的修道行为中就逐步完成了,而这种社会人格力求达到的目标就是儒家一直提倡的崇高人格。

“忠”即为忠于君,是否一定要为官入仕呢?黄元吉认为,顺应自然,不管仕与

① [日]笠原仲二:《古代中国人的美意识》,魏常海译,北京大学出版社1987年版,第57页。

② 《净明忠孝全书》,《道藏》第24册,第635页。

③ 同上书,第640页。

④ 同上书,第635页。

不仕,皆可做到“忠”:“大概仕宦之人固当以致君泽民行事,不仕宦者亦合念念在于不欺心、不昧理,紧要处先自不妄语,始能如前哲所言,方免为不忠之人,当学至此,方谓之能忠。”^①孝道亦然。“孝至于天,日月为之明;孝至于地,万物为之生;孝至于民,人道为之成。大哉,孝乎!世人但能以孝道二字常蕴在方寸内,则言必忠信,行必笃敬,忿亦渐消,欲亦渐寡,过亦能改,善亦能迁。人道备矣,然后可以配天地,曰三才。若不能以孝道自牧者,俗语谓之不做人,又曰为人不了。”^②这里的“大”,和前面孟子提出的“大”,内涵一致,都认为忠孝充盈于内,则上可比并日月,与天地相匹配,人格达到一种极高的境界。

刘玉、黄元吉认为,作为净明忠孝道的教徒,即应做一个“不欺心”、“一体皆爱”的有德之士,就像朱熹所言:“德者,得也,得其道于心而不失之谓也。”只有这样,作为个体的人的自我要求和作为类的社会的规范才能和谐,共鸣于一处,也才能真正实现善和美的结合。正如宗白华先生所说:“人生若欲完成自己,止于至善,实现他的人格,则当以宇宙为模范,求生活中的秩序与和谐。和谐与秩序是宇宙的美,也是人生美的基础。”^③

“净明大教,大中至正之学也。可以通行天下后世而无弊,紧要处在不欺昧其心,不斫丧其生,谓之真忠至孝,事先奉亲公忠正直作世间上品好人,旦旦寻思要仰不愧于天,俯不愧于人,内不作于心,当事会之难,处处以明理之心处之,似庖丁解牛底妙手,处教十分当理著,步步要上合天心,只恁地做将去,夙兴夜寐,存著忠孝一念在心者,人不知天必知之也。亦莫妄想希求福报,日久岁深,自然如所愿望。要识得此教门不是蓬首垢面,滞寂沉空的所为,所以古人道是不须求绝俗,作名教罪人。”^④这里的“仰不愧于天,俯不作于人”即是孟子所提倡的“君子有三乐”之中的第二乐。孟子认为人有三乐:“君子有三乐,而王天下不与存焉。父母俱存,兄弟无故,一乐也;仰不愧于天,俯不忤于人,二乐也;得天下英才而教育之,三乐也。”^⑤提倡崇高的个体人格美,要仰俯无愧于天地,无欲则刚,因此这样的主体人格就显得异常伟大、刚强。净明忠孝道教徒在内心自我修养时,就是要达到心地坦

① 《净明忠孝全书》,《道藏》第24册,第649页。

② 同上书,第638页。

③ 宗白华:《美学与意境》,人民出版社1987年版,第112页。

④ 《净明忠孝全书》,《道藏》第24册,第636页。

⑤ 《孟子·尽心上》,杨伯峻译注:《孟子译注》,中华书局1988年版,第309页。

荡荡、天地自无私的审美人格境界。

净明忠孝道的思想中,也存在着大量的行人道、学为人之道的言论,认为只有在道德的层次上进行自我约束,自我反省,才能真正的得道。“日以改过,崇行为第一义。积种种方便,去道不远矣。胜如念千百卷经也。若不务修德而求道,前程难望有成。所以曰:德是道之基址,道是德之华实。”^①这里的“德”以忠孝为核心,完全具有封建社会所要求的伦理思想。由此可知,净明忠孝道不仅力倡忠孝仁义等社会伦理规范,而且也力行。

如果说力倡停留在文字、语言等层面上,还较简单的话,力行则是要将自己的行为方式和社会规范相适应,是一个较复杂的工程。那么,如何力行才能做到“使君上安而民自阜,万物莫不自然”呢?那就是以善化恶:“至道不烦,只是以善化恶,以阳制阴,收万归三,收三归一,炼消阴滓,身净自然化生。每见后天之法,不曾究竟得一个大本领,搬出许多枝梢花叶,徒为己堕之魂,重添许多妄想。净明先天之学,只要了得核中有个仁,仁中有一点生意,藏之土中,春气才动,根生幹长,都出自自然。”^②老子道气论认为“道生一,一生二,二生三,三生万物”,因此,文中的“收万归三”、“收三归一”即是对老子道气论的逆返过程,即从万事万物中自然而然回归到那本初的“道”的状态下,在此状态下,仁的思想处于主宰地位。仁学是孔子思想的核心,由此更可见出净明忠孝道对理学备加推崇。只有这样,才算做到了诚,实现了真正的自然而然。这样,净明忠孝道就把老子的道气论的宇宙本体和社会的仁义礼智等伦理规范相比附,把自然社会化、伦理化,按照社会和自然的规律,实现自然而然。

此外,除了自己做到“诚意”,还要力求他人也和自己一样,也做到体顺自然、天意。“吾之忠孝净明者,以之为相,举天下之民,跻于仁寿,措四海而归于大(太)平,使君上安而民自阜,万物莫不自然;以之为将,举三军之众而归于不战,以屈人之兵,则吾之兵常胜之兵也;以吾之忠教不忠之人尽变为忠,以吾之孝教不孝之人尽变为孝,其功可胜计哉?”^③

“宗教的要求就是对自我的要求,也就是关于自我的生命的要求。我们一方

① 《净明忠孝全书》,《道藏》第24册,第638页。

② 同上书,第643页。

③ 同上书,第646页。

面知道自己是相对的、有限的,同时又想同绝对无限的力量相结合,以求由此获得永远的真正生命,这就是宗教的要求。”^①正是由于人的有限性,因此在实现自我道德完善时,更要和整个社会的伦理道德相统一。程颢认为“天地之大德曰生”,天地由阴阳二气组成,人也是由阴阳二气氤氲化生而成。因此,人和天地万物本来就是统一的,“仁者浑然与万物同体”,这种道德上的最高追求和审美境界又是一致的。刘玉继承了这种观点,认为人感应阴阳二气而生,内有阴阳二气,天地也具有阴阳二气,天人之间是可以互相感应的。在修道过程中,要不断地去阴存阳,成为得道之士:“盖得道之士,炼之又炼,内炼既精,阴滓消尽,通体纯阳,聚则成形,散则成气,飘然上征,轻清者归于天,无可疑者。”^②如果做恶,就招致天上的主杀罚的霆气,会招来各种不好的事情;如果一直以善的思想去行事,就会和天上的主生长的雷气相呼应,和这种宇宙中的绝对力量相结合,就会给我们带来真正的崇高感。

黄元吉在回答“遇事接物必洞烛善恶、邪正、是非曲直,可得谓之明乎”时,把“明”又分为“为己之学”和“待人之道”两种状态,只有二者皆明,才是真正的“明”：“如前所问明矣,未及明也。若为己之学,洞烛此理,但行善的、正的、是的、直的,道子固是不差池了。若待他人之道,洞烛其恶的、邪的、非的、曲的,不随他转而为是。此外不宜发明太尽,恶讦为直是也。但当生慈大怜悯的心,方便譬喻,引之归于正道,不可则止,毋自辱焉。若忿嫉于顽极,口攻之则是与之修怨矣,何取其为明哉?先觉有言曰:聪明深察而近于死者,好讥议人者也。”^③“明”正是要人导善去恶,力求救渡世人。仅仅停留在晨昏诵经,不求力行,也是不能做到尽明的。“道藏诸经无非教人舍恶归善,弃邪顺正,所以曰:经者,径也,是入道之径路。每见世人不肯力除恶习,克去私己,却于晨昏诵念不辍,此等圣贤不取,譬能言之猩猩也。我诸法子,要得此心,如镜之明,如水之净,纤毫洞照,日以改过,崇行为第一义,积种种方便,去道不远矣,胜如念千百卷经也。”^④把只言不行的入道之士,比做会说话的猩猩,说的是人话,行的是禽兽事,这样做,则大谬也。

做到消尽心中阴滓,达到纯阳至刚,即达到孟子提出的“吾善养吾浩然之气”

① [日]西田几多郎:《善的研究》,何倩译,商务印书馆1965年版。

② 《净明忠孝全书》,《道藏》第24册,第640页。

③ 同上书,第648—649页。

④ 同上书,第638页。

的境界。就像康德所说,崇高体现在力和数两方面。自我道德完善的人所带来的崇高感,体现在力量上,给我们带来了极大的冲击、震撼,让我们感到自己是有限的,但正是这有限的自我和无限的本质联系在一起。黑格尔在评价康德的“崇高”时指出:“崇高并不在自然事物上面,而只在我们的心情里,因为我们意识到自己比内在自然和外在自然都较优越,(才有优越感)。康德下面的一段话就是这个意思:‘真正的崇高不能容纳在任何感性形式里,它所涉及的是无法找到恰合的形象来表现的那种理性观念;但是正由这种不恰当(这是感性对象所能表现出的),才把心里的崇高激发出来。’”^①净明忠孝道提倡的以“忠孝”为核心的人格的自我塑造,无疑正是黑格尔所说的崇高,是一种巨大的人格美。

除了以上的审美思想以外,净明忠孝道还存在丰富的辩证思想。“道教美学的哲学基础,无疑建立在先秦道家哲学之上,而道家哲学本身就具有强烈的朴素辩证法特征。这就使道教美学带有先天的、‘遗传’的辩证法因素。”^②在老子的《道德经》中就有丰富的辩证美学思想。“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,长短相较,高下相倾,音声相和,前后相随。”在这段不长的文字中,老子用了“美恶”、“有无”、“难易”、“长短”、“高下”、“音声”、“前后”等多个相对的词,“这段话可以说是道家美学的朴素辩证法之总纲”。道教在把《道德经》尊为道教理论源头的时候,同时也吸取了其丰富而深刻的辩证法思想,净明忠孝道也不例外,其美学思想中也有着丰富的辩证法因素。

言与意之间的关系一直是文艺理论、美学的重要研究内容。“吾教中有大中至正之道,千圣不传之秘,出于言语文字之外者,子亦尝得闻乎?夫书之行也,乃权法也,非实发也。”^③刘玉认为道教、佛教和儒家思想的精髓是不能用语言完全表达出来的,而仅仅是用语言这种形式,试着记录先哲的思想,所以,我们在看道经时,不能仅停留在语言的表面上,需要用心去领悟道的本质,即语言之外的意蕴。

老子关于“有无”不同的美之间关系的论述,对我国传统的美学思想产生了重要的影响,净明忠孝道中也有关于有无关系的精辟论述:“夫人之耳目手足皆形之

① [德]黑格尔:《美学》第2卷,朱光潜译,商务印书馆1979年版,第79页。

② 潘显一:《大美不言——道教美学思想范畴论》,四川人民出版社1997年版,第69页。

③ 《净明忠孝全书》,《道藏》第24册,第645页。

于有,必藉其中无形者运之,犹虚空无形,以万物之形为形,是也。惟无也,故能包万有而无余,以成大道之体;惟有也,故能显一无之妙用,以成大道之功。”^①在审美中,审美感官如耳朵、眼睛等都有自己的局限性,怎样即依赖物质的审美感官(有)去进行审美活动,又超越审美感官去达到审美的忘我(无),就需要深刻地去理解有与无的辩证关系。

综上所述,净明忠孝道的美学思想整体上反映了南宋金元时期江南道派融儒入道的思想,对于把握那一时期地域道派的美学思想具有重要的意义。

^① 《净明忠孝全书》,《道藏》第24册,第645页。

第八章

道教美学思想的深入及分化之二： 金元时期的全真教美学思想

金元时期的道教和南宋局面有些相似，也是道派林立。在当时山东、河北一带，产生了大道教、太一教以及全真教，其中尤以全真教的影响最著，文献资料最多，史料也最为丰富，因此，对这一时期道教的研究也就必然地集中在全真教身上。全真教兴起时社会动荡不安，加之异族文化进入，使得当时的社会现象、文化现象呈现出一种独特的面貌，将时代的烙印体现得极为明显。正是在这样的历史条件下，王重阳起于民间，结合当时的局势，创立了融合佛教心性以及禁欲思想的全真教。当时的人评价全真教为：“今所谓全真氏，虽为近出，大能备该黄帝老聃之蕴”，其“逊让似儒，其坚苦似墨，其慈爱似佛，至于块守质朴，澹无营为，则又类夫修混沌者”。^① 确如评价的那样，王重阳也是以苦行、禁欲、高倡“三教一旨”为自己宗教思想的核心。随着全真七子在社会上的影响逐渐扩大，全真教的发展进入了一个新的阶段。丘处机西去际遇成吉思汗，则为全真教的大发展打下了坚实的基础。加上尹志平、李志常等不遗余力地推广，全真教在燕京、河南、河北、山东、山西、陕西、甘肃等地区广修宫观，普收道众，成了一个“南际淮，北向朔漠，西向秦，东向海，山林城市，庐舍相望，什百为偶；佳乙授受，牢不可破”^②的道派。1228年安葬丘处机、1241年终南山祖庭会葬，参加道徒之众，场面规模之大，都是罕见的。以一派之力独立搜集、刊行《道藏》，在历史上也仅有全真教得以完成。这一

① [元]李道谦编：《甘水仙源录》卷九，《道藏》第19册，上海书店1988年版，第803页。

② [金]元好问：《紫微观记》，《道家金石略》，文物出版社1988年版，第475页。

一切都显示出全真教拥有雄厚的群众基础并得到上层统治者的大力支持。在这个时候,许多有才华的道教徒,如尹志平、李志常、王志坦、姬志真等纷纷著书立说,表达自己的宗教情怀,阐明教理教义,抒发自己的思想。而其中丰富的美学思想也是非常值得分析和研究的。元代的统一,使得南北文化交流成为可能,融汇南北文化于一身的当属李道纯。李道纯原为金丹派南宗,后并入全真教中,他将儒、释、道融会贯通,著作等身,基本上为我们勾勒了一个完整的时代美学思想。

综观整个全真教在金元时期的发展历史,考略其留下的丰富文字资料,其美学思想大致呈现出以下几个特点:第一,民间道教和上层道教的有机结合,使得道教美学思想在诗歌中呈现出书面语和口语并重的局面。这在全真教中体现得非常鲜明。全真教起于民间,其传播对象大多为民间老百姓,因此,大量俚语、口语等浅显易懂的话语就被纳入到诗文中来。全真教除了对民众的吸引外,对遗老遗少的吸引力也是巨大的。这些人加入到全真道中,给其又增加了几分雅致味道,使得其诗词达到了相当高的程度。第二,道教美学思想还在当时的道教建筑上得到了鲜明的体现。王重阳初创全真教时,曾掘地数尺,自居其中,号为“活死人墓”,这是全真教修道的最初环境选择。在全真教创立初期,为了斩断情缘、割舍爱欲,在简陋的环境中进行苦修还是一种可取的办法。到了已经了悟形而上的“道”的时候,为顺应道教徒的修行需要、实现发展全真教的宏大目标,何时何地修道都已经不重要了。全真教的修道环境经过了一个从简陋山林到繁华宫殿的过程,审美环境的变化无疑是当时社会审美理想的反映。第三,随着全真教逐渐发展,民间宗教的极大影响力引起了统治者的注意。丘处机就接受成吉思汗的邀请,西去万里,际遇成吉思汗,最终把全真教的发展推向了高潮。在这种状态下,全真教的美学思想也由最初的融吸禅宗、注重自我的自然主义人格修炼向儒家型的社会主义人格发展。毫无疑问,丘处机前后期的美学思想就鲜明地体现了这种变化。第四,由于全真教重视修炼内丹,提倡先性后命,留下了众多的关于修炼内丹的作品,从而为研究内丹修炼所带来的氤氲、模糊等内在体验提供了宗教实践方面的文献资料。这也是这一时期尤其是全真教美学思想的一大特质。第五,审美教育的突出。王重阳利用审美教育而非简单枯燥的说教,收了全真七子,创立了全真教。这种重要的传授方法,在全真教中一直占据着重要地位,而李道纯的审美教育方法在继承王重阳的基础上又有新的发展。

第一节 王重阳向道家复归的美学思想

王喆(1113—1169),字知明,号重阳子,陕西咸阳大魏村人,生于一个经济富裕的地主家庭。王重阳“美须髯,大目,身長六尺余寸,气豪言辩,以此得众”^①,是一个任气好侠的人。王重阳仕途不顺,加之其父、兄寿命递减,对王重阳都产生了极大的刺激。“余当九岁方省事,祖父享年八十二。二十三上荣华日,伯父享年七十七。三十三上觉婪耽,慈父享年七十三。古今百岁七旬少,观此递减怎当甘?”^②于是,他于正隆四年(1159)自称甘河遇仙,弃家归于南时村,“作穴室居之,名曰活死人墓”^③。隐修三年后,王重阳毅然东迈,去山东半岛传教。先后收授马钰、谭处端、丘处机、王处一、刘处玄、郝大通、孙不二等弟子,后被称为“全真七子”,他们为全真教日后的大发展打下了坚实的基础。三年后,王重阳托付后事于大弟子马钰,无疾而终。王重阳出身名门,广览诗书,为了教化弟子、传教度人,留下了许多著作,如《重阳全真集》、《重阳教化集》、《重阳分梨十化集》、《重阳真人金关玉锁诀》、《重阳真人授丹阳二十四诀》、《重阳立教十五论》等。这些著作中蕴涵着丰富的美学思想,特从以下几个方面来展开系统地分析和论述。

一、“风仙”形象:哀骀它的宗教美学版本

要论述王重阳颠狂形象的审美意义,首先应从中国古代美学范畴中老子提出的“道”以及庄子提倡的“以丑为美”、重视德行美、忽视形体美的思想入手。

老子的哲学体系是以“道”作为其本体范畴的:“道生一,一生二,二生三,三生万物。”“道”产生了世间的万事万物,具有本体论的意义。人被“道”创造出来后,若按照人类自己的生活方式生活,离“道”会越来越远,就有了人类的苦恼以及死亡问题的困扰。要摆脱这些困扰,老子指出了一条道路,那就是向“道”的复归。老子在第六十二章提出,任何人都应当爱护“道”、向“道”复归:“道者万物之奥。

① 《终南山神仙重阳真人全真教祖碑》,[元]李道谦编:《甘水仙源录》卷一,《道藏》第19册,第723页。

② 《重阳全真集》卷九,《道藏》第25册,第739页。

③ 《终南山神仙重阳真人全真教祖碑》,[元]李道谦编:《甘水仙源录》卷一,《道藏》第19册,第723页。

善人之宝,不善人之所宝。”^①因此,就应珍视“道”,并极力做到和“道”的同一。“道”产生了人,人就应当复归于“道”。只有这样,人才能够做到长生久视,才能做到无为而无不为。这样作为本体论意义上的“道”就成了人所追求的最高目标和最高境界,向“道”复归的运动方式是老子指出的一种和儒家方向相反的运动形式。“复归于道”就是向“道”不断靠拢,最终和“道”同一。正是这种复归运动有着极为重要的作用和地位,因此,老子在其作品中就多次提出,以引起重视。关于“复归于道”的思想在《道德经》中还有:“万物并作,吾以观复。夫物芸芸,各复归其根。”^②“我独异于人,而贵食母。”^③“大曰逝,逝曰远,远曰反。”^④“知其雄,守其雌,为天下谿。为天下谿,常德不离,复归于婴儿。知其白,守其辱,为天下谷。为天下谷,常德乃足,复归于朴。”^⑤“反者道之动。”^⑥而要复归于“道”,老子也指出了具体的方法,那就是“涤除玄览”,使自己处于一种虚静的状态,直接和“道”契合一致。“涤除”是指清除后天的习染欲望,使头脑变得镜子像一样清净纯明。“玄览”指的是对“道”这个宇宙本体的观照。老子的认识论是建立在心性清明的基础之上的。

在《道德经》中,老子罕言心性,但也有关于心的论述:“是以圣人之治,虚其心,实其腹,弱其志,强其骨。”^⑦“驰骋田猎,令人心发狂。”^⑧“我愚人之心也哉!”^⑨这里的心,主要指的是心的物质层面以及某种属于精神层面的思虑活动和心理状态,不具备普遍的意义。由于“道”的虚空无形,不可言说,因此,要体认道,就必须抛弃原有的理论知识,沉浸到一种心静如水的状态中,用精神去感知、体验。这样,在老子的“道”本体论的哲学中,就为“心”留下了一个位置。庄子继承并发展了老子的思想,“视乎冥冥,听乎无声。冥冥之中,独见晓焉;无声之中,独闻和焉。”^⑩

① 陈鼓应:《老子注译及评介》,中华书局1988年版,第305页。其译文为:道是万物的庇阴。善人珍贵它,不善的人也处处保住它。

② 《道德经》第十六章。

③ 《道德经》第二十章。

④ 《道德经》第二十五章。

⑤ 《道德经》第二十八章。

⑥ 陈鼓应:《老子注译及评价》,第223页。

⑦ 《道德经》第三章。

⑧ 《道德经》第十二章。

⑨ 《道德经》第二十章。

⑩ 《庄子·天地篇》。

“听之不闻其声,视之不见其行,充满天地,苞裹六极。”^①认为天地万物的源头是没有止境的。“有始也者,有未始有始也者,有未始有夫未始有始也者;有有也者,有无也者,有未始有无也者,有未始有夫未始有无也者。俄而无有矣,而未知有无之果孰有孰无也。”^②这段话是说,世界是从什么时间开始的是无法弄清楚的一件事,只有在“堕肢体,黜聪明”的“坐忘”中才可能达到与天合一的极致。

由于“道”本体具有超越性的特点,它不是虚无一物的无,也非实际存在的万有,而是集有无于一身的。“道”的形而上特性使其只能由人心来体道、悟道,与体真合一。道教的最终目标就是得道体真,这一目标必须由具有主体意识的人来完成。此时,心作为重要的审美认识论范畴就得到了日益的重视。“道以心得之。”^③“道之无根,以心为根。”^④最终必然会推导出“道即心”的结论。“道外无心,心外无道,即心即道也。”^⑤“心等于道,道能(等)于心,即道是心,即心是道,心之与道,一性而然。”^⑥“心即道兮道即心,不劳思想别追寻。”^⑦到了宋代,张伯端进一步提出“心”在内丹修炼时的重要性。

道家一道教的“道”本体论的提出,必然会推衍出“气”本体论(道产生气,气的氤氲变化表示道的无穷生机,而且道教的内丹修炼就是按照“顺成人、逆成仙”的方式来炼气的)、“心”本体论。老子“道生万物”的宇宙观的提出,对中国古典美学的影响是非常深远的。正如我国著名美学家叶朗先生所说,老子的美学思想应从“道一气一象”这三个相联系的范畴来展开。“道”产生“气”,“气”又变化为万事万物,即“象”。因此,万事万物中都体现了本体意义上的“道”、“气”,“道”、“气”的存在也通过具体的“象”表现出来。在对具体的事物进行审美观照时,我们不应仅仅局限于那孤立的“象”,而是要从象中去体味那本体性的“道”、“气”,感知生命的本质,即要突破“象”,而于“象外求之”。重视内在,轻视外在的表现,是中国古典美学的一个重要特征。因此,我们在面对一个审美对象时,我们会更多的观照审美对象里面所体现出的生机、生意等道性。“根据《说文》,‘丑’的元初意识可以

① 《庄子·天运篇》。

② 《庄子·齐物论》。

③ 《云笈七签》卷三十五,《道藏》第22册,第248页。

④ 《云笈七签》卷六十四,《道藏》第22册,第449页。

⑤ 《大道论》,《道藏》第22册,第899页。

⑥ 《三论元旨》,《道藏》第22册,第909页。

⑦ 《玄教大公案》卷上,《道藏》第23册,第893页。

说是来源于人们对死的本能的畏恶感。这种意义不久就进一步扩展,凡是人们畏惧、嫌憎、忌讳的对象,换言之,凡是使人忧患、悲哀或苦痛的事物、束缚,压抑人们的精神畅达与自由的东西,也都用‘丑’来表达。概括地说,‘丑’意识是对于象征、意味着人类生命力的否定、毁坏、消弱、消耗的实体或姿态性的本能的感情和意识。”^①中国这种本初的对于丑的观念,是建立在生命基础之上的。与之相对,美也是对于生命的一种自我观照。二者之间在一定的条件下可以互相转换。美丑的具体表现可以分为如下四种:外美内丑、外丑内美、外美内美、外丑内丑。

庄子把这种审美思想通过寓言故事具体而形象地描写了许多外貌奇丑无比但内心又有着美德的人,哀骀它无疑正是其中的代表。

鲁哀公问于仲尼曰:“卫有恶人焉,曰哀骀它。丈夫与之处者,思而不能去也;妇人见之,请于父母曰:‘与为人妻,宁为夫子妾’者,十数而未止也。未尝有闻其唱者也,常和人而已矣。无君人之位以济乎人之死,无聚禄以望人之腹。又以恶骇天下,和而不唱,知不出乎四域,且而雌雄合乎前。是必有异乎人者也。寡人召而观之,果以恶骇天下。与寡人处,不至以数月,而寡人有意乎其为人也;不至乎期年,而寡人信之。国无宰,寡人传国焉。闷然而后应,泛若辞。寡人丑乎,卒授之国。无几何也,去寡人而行,寡人恤焉若有亡也,若无与乐是国也。是何人者也?”^②

通过这则寓言故事,庄子告诉我们,内心德行美和外在形貌美在美丑的性质区分上是不一致的,精神上的美要高于外貌上的美,“德有所长而形有所忘”。庄子的这种以丑为美的审美思想对我国文学、艺术等都产生了重要的影响。而且庄子的这种思想和佛教尤其是禅宗的审美观是一致的,二者共同推动了中国古典美学的发展。丑石、奇石在绘画中时时出现,韩愈的诗文“往往以丑为美”。卢同称赞的对象也是外丑内美:“瘦如天台山上贤圣僧,休粮绝粒孤鹤形。”王维的《伏生授经图》刻画了伏生教授弟子的风貌容姿,其四肢枯瘦,脸上皱纹纵横,面带微笑。伏生的外貌虽然老态,但其自信、恬淡适宜的心态也表露无疑,真正印证了“枯木

① [日]笠原仲二:《古代中国人的美意识》,魏常海译,北京大学出版社1987年版,第96页。

② 《庄子·德充符》。

里面有龙吟”这句话。

这种审美思想在道教中得到了极大的体现。“八仙故事”中的铁拐李就是一位跛腿乞丐,满身褴褛。金丹派南宗创始人白玉蟾也是以一种敝衣衲服的癫狂云游道人形象出现的。他们非常重视自己是否体道得真,重视内心德行的完善,对外在形貌则不在意或忽视了。“千古蓬头跣足,一生服气餐霞。笑指武夷山下,白云深处吾家。”^①“神仙伎俩无多子,只是人间一味呆。”^②在外人的眼中,白玉蟾“蓬头赤足,其右耳聋,一衲百结,辟谷断荤,经年不浴,终日握拳闭目,或狂走,或兀坐,或镇日酣睡,或长夜独立,或笑或哭,状如风颠,性喜饮酒,落魄不羁……”^③这种深刻体认美丑辩证观的人,无疑是一种具有更高审美的人。王重阳也是这样一位代表人物。

王重阳自称“甘河遇仙”后,就做出了一系列异乎常情的行为举止。“自此弃妻子,携幼女送姻家,曰:‘他家人口,我与养大,弗议婚礼。’留之而去。又为诗故以猥贱语詈辱其子孙。”^④抚养子女、顾念后代本是人之常情,但王重阳却相反,不仅不照顾年幼的女儿,而且还用语言侮辱自己的子孙。王重阳认为,要想全真,必须先屏去幻妄,而妻子、儿女无疑正是幻妄,正是世俗的枷锁。他在《述怀》一诗中,把他这种抛弃世态人情、断除妻儿牵绊的心情表达的淋漓尽致。“眼暗耳双聋,明声总不通。劝伊休唱喏,举事便和问。不去钦贤圣,何劳重害风。般般俱是妄,物物尽皆空。妻女千斤铁,儿孙万秤铜。怎知投黑暗,尚自骋殷红。恶业常穿积,良因怎得蒙。身边夸体段,心下若飘蓬。几个知元本,何人忆祖宗。肯忧归地府,曾话上天宫。只会贪财色,无非灭视听。如行平等意,走入五花丛。”^⑤在《述怀》中,王重阳把世人所珍视的财产、声色、妻儿等事情一一觑破,认为这些都是妄,是空,是枷锁,妨碍人成道。“妻女千斤铁,儿孙万秤铜”,只有把家世之累都抛去,才能获得自由,得成道果。

王重阳“甘河遇仙”前,就被村人称为“害风”;遇仙后,其行为越发异于常人,

① 《修真十书上清集》卷四十三,《道藏》第4册,第796页。

② 《修真十书上清集》卷三十九,《道藏》第4册,第785页。

③ 《海琼白真人全集》卷八《附载》,《道藏精华》第十集之二(下),自由出版社2005年版,第1154—1155页。

④ 《终南山神仙重阳真人全真教祖碑》,[元]李道谦编:《甘水仙源录》卷一,《道藏》第19册,第723页。

⑤ 《重阳全真集》卷二,《道藏》第25册,第699页。

他“于南时村作穴室居之，名曰活死人墓”^①。“先生（指王重阳）初离俗，忽一日自穿一墓，筑冢高数尺，上挂一方牌写王公灵位，字下深丈余，独居止二年余，忽然却填了。”^②中国人一般比较忌讳死以及与死有关的东西，但王重阳好好的地上生活不过，却自掘坟墓，在暗无天日的地下过了两年多，认为自己是活着的死人：活着的是道义精神，死了的是尘情凡心。得道后，自己忽然又把墓填了。这些世人不能理解的行为方式，把王重阳这个癫狂道人的形象鲜明地表现了出来。正是因为王重阳非常重视人的心性上的修炼，甚至把修性看得高于修命，因此，在他的思想中，去除尘世的各种困扰，看破世间的一切滞障就成为首先要考虑的事情。

白为骸骨红为肌，红白装成假合尸。昨日尽呼重阳子，今朝都看伴哥儿。
别躯异体皆非悟，换面更形总不知。世上枉铺千载事，百年恰似转头时。^③

嬉游外景日相亲，每到中宵睡里真。七魄乐随魔鬼转，三尸喜逐耗神津。
心猿紧缚无邪染，意马牢擒不夜巡。四假身躯皈白昼，算来何异寐时人。^④

王重阳认为，人世上的美色财产，都是外在于人的。人本来都是因缘和合的，如果不重视自己真心真性的修炼，跟随“心猿”、“意马”那样去生活，很快的就会失去这一切。在我们的躯体里面，存在着真如本性。只要不断地去除心上凡尘，自可成道。这个真如本性实际上就是王重阳为避免像佛教那样陷于空寂，所极力提倡的修命的功夫：“如金如玉又如珠，兀兀腾腾五色铺。万道光明俱未显，一团尘垢尽皆涂。频频洗涤分圆相，细细磨措现本初。不灭不生闲朗耀，方知却得旧规模。”^⑤人心本自具足，只是为后天所染，下手去除尘埃，做到心中没有丝毫尘意，不为世俗人情所扰，没有丝毫的牵绊和滞碍，一意高升远举，心性已达空灵净明之境界，就可谓悟得“道”的精髓所在了，这样，一个得道真人的形象也就塑造出来了。王重阳就他“烧庵”之举也做了如下的解释：“茅庵烧了事休休，决有人人却要修。

① 《终南山神仙重阳真人全真教祖碑》，[元]李道谦编：《甘水仙源录》卷一，《道藏》第19册，第723页。

② 《重阳全真集》卷二，《道藏》第25册，第702页。

③ 《重阳全真集》卷一，《道藏》第25册，第691页。

④ 同上书，第694页。

⑤ 同上书，第693页。

便做惺惺诚猛烈,怎生学得我风流。”^①烧掉茅庵,也就烧掉了与人世的联系。随物宛转,与物徘徊,不重视形式上的得失,更重视内心的审美体验。李道纯在注释“天下柔弱莫过于水”时为王重阳这种癫狂形象给出了原因:“至卑至弱莫过于水,破堤决岸莫之能御。以此可见柔胜刚,弱胜强也。天下人皆知而不能行,何哉?不肯卑下故也。众人所恶垢与不详,惟有有道者则能受之。”^②

王重阳按照道教提倡的“顺成人,逆成仙”的思想观念,提出修道的要义在于不可顺乎人情世俗:“修行切忌顺人情,顺着人情道不成。奉报同流如省悟,心间悟得是前程。”^③“立身之本在丛林,全凭心志,不可顺人情。”^④“顺着人情道不成”,也就是说逆着人情则可得道,这就是“反常合道”的观点。“反常合道”是禅宗经常用到的一个术语。宋代禅宗大师圆悟克勤曾经说过:“若论渐也,返常合道,闹市里七纵八横;若论顿也,不留朕迹,圣亦摸索不着。”反常,违反人们习以为常的常事、常情、常理;合道,合乎的是人们内心一直希冀的理想或憧憬,遵循自然而然的法则。也就是说,只要任运自然,随物迁移而不滞于物,心上无尘,即为“合道”同真。这和王重阳所提倡的“顺着人情道不成”的观念殊途同归,有异曲同工之妙。二者都认为,如果过多地把时间、精力放在食色财欲上,那么,很快的,随着时光的消失,生命日益衰竭,精力倦怠,齿摇发枯,免不了一死。以前所珍视的,包括自己的生命,都要丧失。如果及早悟到此理,打破世人常行的模式,则可超脱凡尘之外。但这种骇异的行为举止,给人带来的必然是一种疯狂、癫狂的感觉。

王重阳的“顺成人,逆成仙”式的修炼法,“如通颠倒法,何虑不圆成”^⑤的“反常合道”的思想内核,使其行为呈现出异常之举。但正是在这“颠狂”的背后,却有着深刻的审美意义:要想追求形而上的道,体验那永恒的本体,必须用生命去体验。只有用同一种东西去相互体验,才能体悟到永远具足的真性所在,心性上也才能达到永恒的和道同体合一的境界。

王重阳这种对待事物的方法、方式非常异常,和庄子的妻死却鼓盆而歌的方法是一样的,因此,叶维廉先生对庄子的评价也是适用于王重阳的,他认为,庄子“以

① 《重阳全真集》卷二,《道藏》第25册,第701页。

② 《道德会元》卷下,《道藏》第12册,第658页。

③ 《重阳全真集》卷二,《道藏》第25册,第704页。

④ 《重阳立教十五论》,《道藏》第32册,第153页。

⑤ 《重阳全真集》卷二,《道藏》第25册,第698页。

近乎‘大逆不道’的姿态突击读者已内在化、积习已久的情见,使其惊愕、悬惑、转思而进入生死大化自然运作的印认”^①。其癫狂的行为,被时人称为“害风”,也正如庄子学说中提到的“怪物”,只不过庄子寓言故事中的怪物是指生理上的畸形,而王重阳表现出来的则是社会学意义上的畸形。爱莲心认为,庄子学说中的怪物“所代表的价值——自然——是一种为常规社会所害怕和避开的价值。以下说法是非常恰当的:在生物学意义上违反自然法则的怪物,象征着在社会意义上对社会规则的违背”。从这个意义上说,王重阳和这些怪物没有本质的区别,因此,“当我们有勇气成为怪物或者同意怪物的观点的时候,我们也能顺其自然了。以顺其自然的方式行事,我们就会非常接近能够理解真理”^②。

这种精神上的超越性无疑非常符合庄子在《渔父》中所说:“且道者,万物之所由也。庶物失之者死,得之者生,为事逆之则败,顺之则成。”顺、逆的表现并不在于世俗的表面,而在于像王重阳一样真正地从心性上体认这一本质规律。

王重阳这种“哀矜它”式的自我修性方法,对于当前沉溺于物质之中而难于自拔的人来说,具有重要的借鉴作用。

二、分裂与骷髅:庄子寓言的教化嬗变

作为一代开山祖师,怎么样做到学有所托,使自己的思想得以传授下去,对王重阳来说,是一个非常重要的问题。他的最终目的,是使人的内心逐渐摆脱物欲尘情的束缚,按照道教的无欲无为的审美人格来教化人。美育,相对于其他普通教育方法来说,无疑有着更为得天独厚的条件。

审美教育是人认识世界、按照美的规律改造世界以及自身的重要教育方法。审美教育一个很重要的特征是以生动的形象为手段,以情感人,使受教育者在娱乐审美中接受教育。王重阳深谙审美教育的精髓,在其思想中,审美教育占据着重要的地位,这也是和他当时所处的具体历史条件有关。

王重阳甘河遇仙后,和李凝阳、和德瑾二人一同入终南山清修,后虽又收了史处厚、严处常等几个弟子,但在当地没有产生什么影响。为了宣传他的宗教思想,他毅然焚庵东去。至于王重阳为什么东去传道,大概有这样两个原因:一是“胶东

① 叶维廉:《道家美学与西方文化》,北京大学出版社2002年版,第114页。

② 爱莲心:《向往心灵转化的庄子·内篇分析》,江苏人民出版社2004年版,第59页。

乃旧齐地,多出方士道士,有学仙之风”^①,陈寅恪先生《天师道与滨海地域之关系》曾详述此种关系;二是因为金朝对民间宗教予以承认,有着宽松的宗教政策,适宜于新兴宗教的创立。这一切对于急于传道的王重阳有着莫大的吸引力。昔有张道陵西来蜀国创道,今有王重阳东去齐地传道,历史往往有着惊人的相似性。二人在道教史的发展上都起着举足轻重的作用。

王重阳虽然吸收儒、释思想,高倡“三教合一”,建构了一个异于以往符箓派的新兴道派,完全符合当时动荡的社会要求,但是一个宗教的兴起需要民众的支持,从而选贤择能,把他的宗教思想传播下去,是一个当务之急的事情。在悟道初期,王重阳就有“欲四海教风为一家”之志;同时,王重阳对其命不久矣有着清醒的认识:“害风害风旧病发,寿命不过五十八。两个先生决定来,一灵真性诚搜刷。”^②王重阳做这首诗为1167年,时年54岁,离他预期的58岁大限只剩下4年时光,但他实际上于两年后,即1169年去世。正是感觉到时不我待,寿命不久,所以传教的念头益发迫切。他留下了大量的关于教育的著述,有《重阳立教十五论》、《重阳教化集》、《重阳分梨十化集》、《重阳真人授丹阳二十四诀》等。《重阳全真集》,也蕴涵着丰富的教育思想。王重阳不仅教育思想丰富,而且寓教于乐,有着丰富的审美教育能力,在教授弟子、发展全真教方面收到了极好的教育效果。

“七十三,三十七,恁时节思量。王吉,王吉,崖畔险也兀底,却堤防脚失。奉劝回头休要执,戴包中只在来年元日。若依前,意马心猿管,终寿九十。”^③在人到七十古来稀的古代,以及时处动荡不安的社会,以九十岁的高寿来许诺,无疑有着很强的吸引力。王重阳在教化世人的同时,克服空洞、枯燥的说教,用具体的事物形象来感染人,让事实本身来说话。“皂衣脱了觉身轻,便作金蝉树上鸣。已得清风真伴侣,谁人此日悟新声。”^④“退下乌躯体便轻,高槐美荫喜长鸣。逍遥枝上亭亭坐,自在风前款款声。”^⑤王重阳利用人们熟知的蝉的蜕变过程,暗示人也应褪去凡俗事,保得真性情,与道合一。使人在娱乐和情感触动下潜移默化地把其由他律变成自律,内化为行动,真正收到“随风潜入夜,润物细无声”的效果。

① 牟钟鉴、张践:《中国宗教通史》,社会科学文献出版社2000年版,第658页。

② 《重阳全真集》卷二,《道藏》第25册,第701页。

③ 《重阳全真集》卷十二,《道藏》第25册,第755页。

④ 《六月闻蝉》之一,《重阳全真集》卷十,《道藏》第25册,第746页。

⑤ 同上。

昨宵梦请八神仙,便付鸾衣降玉编。数幅蛮笺铺锦绣,一枝象管走云烟。
广留教法开心地,善写词诗种福田。秘密天机谁得悟?害风风害独能传。^①

白袍青包宿世因,有缘遇我脱迷津。虽然未达玄中妙,已做蓬莱小道人。^②

王重阳自认得道,了悟人生,但周围的人却还生活在尘世迷俗中,对自身没有一个清醒的认识。他急于用自己的悟道机心来开启、传播他的宗教思想。“秘密天机谁得悟?害风风害独能传。”在遇到一个小孩时,他写下“有缘遇我脱迷津”的诗句,这些都表明了王重阳确实有着强烈的传教思想。这种传教动机促使他在劝谕马钰时即使遇到挫折,也百折不挠,勇往直前。

王重阳到了山东,在宁海怡老亭遇到了马钰。(马钰是王重阳的大弟子,其生平将放在“马钰的美学思想”中详细介绍。)二人一见如故,王重阳于马钰花园中结庵而居,力劝马钰、孙不二夫妇入道。马钰虽早有向道之心,但其家业兴旺、夫妻恩爱、儿女绕膝,遽然抛下这一切,对马钰来说,还是有相当大的困难的。王重阳针对马钰这种情况,主动要求马钰锁其于庵中一百天,每日只食一餐,“尝入梦于丹阳,警之以天堂地狱。又索梨、栗、芋,每十日而分赐之。自一以至五十五,为阴阳奇偶之数,皆以诗词往复酬和而显其旨意。于是丹阳夫妇开悟,厌尘俗而乐云水。”^③王重阳把深奥的道理融于鲜明的形象中,如梨,意示夫妇分离;栗、芋,意指要二人速速下手修炼,及早入道,从而使马钰、孙不二夫妇最终抛弃尘世生活,加入到全真教中。

王重阳教化马钰的审美思想大致有以下两种情况:

1. 用自身的人格力量来感染马钰、孙不二

学高为师,身正为范。王重阳与马钰相见后,二人“一见而四目相视,移时不已,及开谈笑语,如旧交夙契。”^④二人时常论及人生如电光石火,如隙驹朝露。虽有此认知,但马钰一时还是不能抛弃家业亲情。

王重阳针对这种情况,“遂入环堵。令丹阳日亲馈一食,自十月朔而处,所须唯文房四宝,布衣草屨,枕石而席海藻。隔窗牖而求诗词者,接际举意,即就略无思

① 《重阳全真集》卷十,《道藏》第25册,第743页。

② 同上书,第745页。

③ 《重阳教化集》序,《道藏》第25册,第770页。

④ 同上书,第769页。

索。当隆冬积雪之际,和气满室,居百日而方出。”^①王重阳百日之内,每日只进一食,寒冬时仍然保持不变,示以其高超的丹功异能。“百日扃门非显功,只图足下出凡笼。痴顽纵有长拖戴,决烈全无没始终。公意休令时复想,我心不与日前同。大家相见如新语,欢喜分离西又东。”^②这段话表明,王重阳正是以自己的亲身体验为示范,使马钰弃家修道的。王重阳还在长达一年的时间里,用一些超异的方法来教化马钰。“重阳师父百端诱化,予终有攀缘爱念,忽一夜梦立于中庭,自叹说:‘我性命有如一只细磁碗,失手百碎。’言未讫,从空碗坠,惊哭觉来。师翌日乃曰:‘汝昨晚警惧,才方省悟。’”^③从马钰诗自序中,可以看出王重阳曾入其梦中,有针对性地劝戒马钰,使得马钰对王重阳的神力不再怀疑,而最终下定决心,跟随王重阳出家而去。

2. 有针对性地劝谕,提高二人的审美判断力

王重阳教化马钰的内容主要有以下几方面:一、教化下手迟;二、分梨十化;三、好离乡。针对马钰抛不下家业妻儿,王重阳以人生短促,稍纵即逝,免不了一切成空来劝谕:“勘叹人人忧里愁,我今须画一骷髅。生前只会贪冤业,不到如斯不肯休。”^④“栗子前来看芋头,二人共食过重楼。三三便得三三味,六六须知六六由。用剑能挥身外影,将针会捉水中沤。饶君做尽千般计,怎免荒郊一土丘。”^⑤要马钰、孙不二速下手修行,不然就是以后的骷髅形象,荒郊野外的一土丘。人终难逃一死,连秦皇汉武对之都异常恐惧,更何况马钰、孙不二夫妇?王重阳用刺眼的骷髅、土丘来点醒二人,又用芋、栗来暗示二人要赶紧回头入道,不要最终落得曲终人散一土丘。当王重阳赠马钰、孙不二夫妇骷髅诗,二人感觉到骷髅“丑”——有意味的形式——的时候,已经用自己的全部感情和理智对它进行了无意识的分析、判断和吸收、扬弃,精神上对自己的前途会产生一种自我暗示,怎么样才使自己不落得那样的命运,很容易就会想到王重阳所宣传的道教上来。这种寓意深刻、直指人心的审美教育方式还颇为见效,马钰在和王重阳的诗词酬和中,已渐生离意。

王重阳还非常善于运用对比,在鲜明的对比中,让人自己反省直至醒悟。“道

① 《重阳教化集》序,《道藏》第25册,第770页。

② 《激发丹阳》,《重阳教化集》卷二,《道藏》第25册,第782页。

③ 《渐悟集》卷上,《道藏》第25册,第455页。

④ 《重阳教化集》卷一,《道藏》第25册,第779页。

⑤ 《重阳分梨十化集》卷上,《道藏》第25册,第792页。

成尚吃酒,岂惜千年寿。访饮若依前,不过四十九。”^①“千年寿”和“四十九”是一个对比非常鲜明的数字,对马钰的冲击是非常大的。马钰受到震撼,为了“千年寿”一样的长生,而发誓戒酒。“誓戒糟浆酒,玉液增灵寿。凡圣两俱忘,得得真九九。”^②人体中的精气神是得道成仙的重要基础,“玉液水”和“糟浆酒”也是差别很大的一对对比,用“玉液水”则可得道,选择“糟浆酒”则只会损身害命。王重阳运用这种鲜明的形象(糟浆酒、玉液水)来进行教育,马钰在读诗时,发挥自己的想象力,想象选择糟浆酒、玉液水后不同的命运,在感情上会产生对“玉液水”的强烈认可和对“糟浆酒”的坚决摒弃。这种感情的认可与不认可,实际上是对出世生活与尘世生活的一种选择,从而对在心里实现自我选择本质的塑造,对坚定其入道之心起到了非常重要的作用。

马钰对于钱财等身外之物容易看穿,而对于儿女的关爱之情、夫妻之情等则看不穿。同时,孙不二也力阻马钰出家。针对这种情况,王重阳索梨分之,让马钰、孙不二同食,以示夫妇必然分离之意。“一个浑梨作四分,翁婆共啖莫纷纷。梨分不为分离事,果结须看结里文。水涌频教乌兔饮,火来休把赤心焚。若通水火成颠倒,冷淡清闲自喜闻。”^③人难逃一死,再恩爱的夫妻最终免不了生死长诀,这在理智上是人人皆知的事情,但在感情上却不易于接受。王重阳就用分梨这件小事,让马钰、孙不二夫妇细细体会其中所蕴涵的道理。这种使情感、理智都能接受的审美教育,最终使马钰、孙不二夫妇在情感上发生变化,观照到人生无常的道理,也进一步坚定了马钰入道的决心。“分梨悟到四离分,渐觉心灰性不纷。”^④“风仙五次赐芋栗,夫妇同餐各知悉。大道如同糖与蜜,攀缘宜乎家跳出。清清滋味忒甘甜,难说难言不可诘。俗情恰似胶与漆,攀恋无异饮铜汁。猛悟回头无绪粘,物外超然闲著述。不羨荣华车与盖,众妙之门深走入。无中婴姹结夫妻,日月交光晃神室。从今达玉玄关,般若波罗蜜中蜜。省省省,吉吉吉,一灵真性无沉屈。颂曰:凡心涤尽见真心,浇灌灵根云脚底。自然陡顿忘人我,始觉元初父母你。”^⑤王重阳的赐梨、芋、栗,使马钰认识到,贪恋俗情无异于饮毒药,速下手才是真正入道之举。

① 《重阳教化集》卷二,《道藏》第25册,第780页。

② 同上。

③ 《重阳分梨十化集》卷上,《道藏》第25册,第793页。

④ 同上。

⑤ 同上书,第794页。

有针对性,一步一步劝诱,寓玄旨于鲜明形象中,这种审美教育方法不仅使马钰、孙不二入道,而且他还用这种教育方法先后收徒谭处端、丘处机、王处一、刘处玄、郝大通等,这些人大多通晓诗文,有较高文才,使王重阳托付有人。

王重阳针对弟子的不同情况,随时随地就机开悟,真正做到了因材施教。在郝大通失手打破铁罐时,王重阳就此马上写下二绝句来启发他:“扑破真灰罐,却得害风观。直待悟残余,有个人人唤。”“欲要心不乱,般般都打断。子午卯酉时,须作骷髅观。”^①手中的铁罐不值得珍惜,打破了就打破了,这个道理基本上都能够理解。但每个人内心也存在着这样一个“铁罐”,即执著于实有的东西,人更应该做的实际上是打破心中的“铁罐”,割舍种种尘情。类似这种的“玄言诗”在王重阳的著作中随处可见。而且王重阳对待教育非常耐心,他用了一年来劝谕马钰:“掷下金钩恰一年,方吞香饵任纶牵。玉京山上为鹏化,随我扶摇入洞天。”^②法国大文豪巴尔扎克曾经说过这样一句话:“艺术作品就是用最小的面积,惊人地集中了大量的思想。”王重阳诗词中蕴涵了大量的信息,因此,他仅用诗词就收到了很好的教育效果。

正是由于王重阳的这种借助鲜明形象来传教的审美教育思想,才最终造就了全真教这一大的道派。而审美教育相较于一般的教育方法,其优势是显而易见的。对道教思想中蕴涵丰富的审美教育思想进行挖掘和开拓,使之为今天我们社会不断提倡的美育思想提供一种考量的途径,不失为一种“古为今用”的较好方法。

三、“林泉”反映“大美”:道家追求亦禅宗追求

王重阳自称遇仙后,就以一种异于常人的举止行为出现在众人面前。这在前面论述其癫狂道人形象的审美意义时已有提及。在这里,主要讨论的是王重阳对修炼场所的选择,以便分析他以及全真道初期在环境选择上所体现出的审美性。

王重阳弃家别业,隐居终南山修炼。“先生(指王重阳)初离俗,忽一日自穿一墓,筑冢高数尺,上挂一方牌,写王公灵位。字下深丈余,独居止二年余。”^③他在暗无天日的墓里度过了两年的修炼时光,所以他又谑称自己为“没地埋”。王重阳为

① 《郝升化余打破罐因赠二绝》,《重阳全真集》卷十,《道藏》第25册,第747页。

② 《重阳教化集》卷二,《道藏》第25册,第783页。

③ 《活死人引子》,《重阳全真集》卷二,《道藏》第25册,第702页。

什么会选择“地下”作为自己的修炼场所呢?他在《活死人墓赠宁伯功》的诗中,详细道出了自己的心声。“活死人兮活死人,自埋四假便为因。墓中睡足偏涅槃,擘碎虚空踏碎尘。”“活死人兮活死人,活中得死是良因。墓中阒寂真虚静,隔段凡间世上尘。”^①王重阳深受禅宗的影响,认为身体本是“假尸”、“四假”,是因缘和合而来的。当际遇改变后,所有的东西也会随之发生变化。因此,没有必要过多地为外在的事物欢喜和悲伤,因为人最终免不了化为尘土。但是人心本是自足的,如果能够抛弃外在的虚假,而保留内在的真实,则可免除“聚为身体化为尘”的烦恼和痛苦。“自埋四假”、“活中得死”即是说他自己把不真实的东西埋掉,置之死地而后生,死去的是假合的身体,活着的则是真实的精神。如果说王重阳在心性上的自我认知、自我完善是呈现出一个“顺着人情道不成”、“反常合道”的癫狂道人形象的话,如何修性以及在这样的空间适合修性就成为王重阳的下一个问题。他的选择异于常人,那就是在地下过三年修性生活。“墓中阒寂真虚静,隔断凡间世上尘。”^②地下的环境不仅完全没有尘世的干扰,寂静无声,而且墓中地方狭小,易于面壁,实为修性的极好选择。人和环境作为主客体之间的一种动态平衡,二者互相制约。因此,当王重阳的地下栖居生活使得他和这个环境之间达到了一种和谐平衡的关系,从而也就确立了他与环境之间的审美关系。这种自我调节式的审美关系,使其达到了身心和谐、物我合一的境地。“墓中日服真丹药,换了凡躯一点尘。”“墓中观透真如理,吃土餐泥粪养尘。”“存神养浩全真性,骨体凡躯且浑尘。”“白云接引随风月,脱得尘劳出世尘。”^③这些都是王重阳在长期地下这个封闭的空间里面所获得的感受和享受。

在墓中,王重阳在逐渐完成了他修性的一系列过程后,改为在终南刘蒋村北结庵修炼。由于王重阳认识到人与环境之间和谐关系的重要性,因此,王重阳对道庵的作用非常重视。他认为,凡出家的道徒,必须投庵。“凡出家者,先须投庵。庵者,舍也,一身依倚。身有依倚,心渐得安,气神和畅,入真道矣。”^④王重阳用戒律的形式把“投庵”固化下来,认为有了这样一个修炼的地方,就易于“入真道”。

由于王重阳生活的时代,宋金交兵不断,民不聊生,世态多蹇,在这样的情况

① 《活死人引子》,《重阳全真集》卷二,《道藏》第25册,第702页。

② 同上。

③ 同上书,第702—703页。

④ 《第一投庵》,《重阳立教十五论》,《道藏》第32册,第153页。

下,王重阳对道庵的建造也有着严格的要求。“茅庵草舍,须要遮形。露宿野眠,触犯日月。苟或雕梁峻宇(宇),亦非上士之作为。大殿高堂,岂是道人之活计?斫伐树木,断地脉之津液;化道货财,取人家之血脉。只修外功,不修内行,如画饼充饥,积雪为粮,虚劳众力,到了成空。有志之人早当觅身中宝殿,体外朱楼,不解修完,看看倒塌。聪明君子,细细察详。”^①把道庵修建得富丽堂皇,不仅当时社会不能提供这样的经济条件,而且这是一种假修道,真正的修道是修身内宝殿。因此,只要可以遮风避雨,不触犯日月神明即可。王重阳不仅这样说,而且这样做。王重阳的这种言行极大地影响了他的弟子。马钰得王重阳点化后,就一直过着云游道人的生活。“攀缘割断云游去,誓不回眸望旧门。”^②王重阳死后,马钰、谭处端、丘处机、刘处玄等四人分头弘道,“四宗师憩于秦渡镇真武堂茂树之下,彷徨然犹有慕师之戚。执手分袂,各述其所蕴之志,俱不负祖师之嘱。长春隐于太公之磻溪,长生寓东周之灋水,长真居水南之朝元,惟丹阳反筑室于场,为今之终南重阳万寿宫也。”^③丘处机于磻溪隐居六年,复又陇门隐居七年;马钰“在终南,居于环堵,颰腿赤脚,并无火烛相,仅六年矣”^④;谭处端曾于洛阳朝元宫诛茅拾砾,葺庵而居;郝大通则在赵州古桥下打坐达六年之久;就连全真七子中的孙不二也不例外,过着云游生活。这种苦行苦修的生活使全真教的传播带来了极大的促进作用。王重阳及其弟子可谓是知行合一的真君子。

但是道是遍步的,行住坐卧,一切皆道,任何地方都有道的存在,任何地方均可修道,王重阳也认可这种思想:“虽身处于尘世,名已列于仙位。不须远参他人,便是身内贤圣。”^⑤这和王重阳初期提出的必须在简陋的地方修道存有悖论。全真教是一种内省式的宗教,向内求,不向外觅。在修道初期,如果说环境对修性、修命还有一定促进作用的话,那么,一旦体道悟真,抛弃原有形式,寻求一种更自由的修道方式无疑显得更为重要。因此,在丘处机、尹志平时期尤其是全真教的后期,对修道环境所做出的选择就大异其趣。这在丘处机美学思想中将会详细论述,兹不多述。从对环境来看全真教的发展,会得出这样的审美观念:在教派初创时,形式

① 《第五论盖造》,《重阳立教十五论》,《道藏》第32册,第153页。

② 《重阳教化集》卷一,《道藏》第25册,第773页。

③ [元]俞应卯:《鄆县秦渡镇重修志道观碑》,[元]李道谦编:《甘水仙源录》卷九,《道藏》第19册,第795页。

④ 《洞玄金玉集》卷八,《道藏》第25册,第650页。

⑤ 《第七论打坐》,《重阳立教十五论》,《道藏》第32册,第153页。

(环境)与内容(修性、修命)相比,具有更为重要的意义;到了教派发展鼎盛期,内容则较形式更为重要。二者是此消彼长的、互相作用的一对矛盾范畴。全真教对这两者在不同时期的择取,深刻地体现出那个时代的审美趣味和审美理想。

四、“物外”与“物化”:全真生命美学的道家归趋

王重阳对世间事物保持有一种超越的态度,要求心性上看破一切,出家修行;但修性修命又是不可能抛弃一切来进行的,必须在现有的物质基础上展开。因此,王重阳对世间事物的态度,就保持在一种既不过于滞有而又不完全看空的态度上。这种“不即不离,得其中道”的态度其实也就是一种审美态度。

他在论“和道伴”时明确提出,寻求道友时,要先选择人,而后决定是否做道伴,只有这样,才能做到疾病相扶,你死我埋,我死你埋。对待道伴的态度,王重阳也有明确的规定:“不可相恋,相恋则系其心;不可不恋,不恋则情相离。恋欲(与)不恋,得其中道可矣。”^①对道伴要有感情,如果没有感情,怎么可能做到疾病相扶,互相帮助,渡过修道时光?如果感情太深,则会成为一种新的牵绊,妨碍修道。只有保持处于“恋与不恋”之间的态度,才能得其中道。无疑,审美态度在审美过程中起着非常重要的作用。

心理学认为,世界上的事物(对象)对审美主体来说,具有不同级别的特性。英国哲学家洛克把事物的属性分为两级:第一级为物理属性,包括事物的数量、广延、重量、外形等,是可以计量的客观属性;第二级为感觉属性,指声音、色彩、气味等,是可以被人的感觉器官所感知的。美学家鲍桑葵在洛克的二级属性基础上,补充了第三级属性,即事物在审美主体身上所引起的美丽、快乐、喜悦等主观感受,也是一种审美感受。从审美心理这个角度讲,如果审美主体对审美客体产生了太多的感情,则可能会沉溺其中。例如只看到道伴的外貌特征,外貌好,就会爱慕;不好,则产生厌恶,而忘了修道的目的。如果将情控制在一定的度,那么,就会忽略道伴的外貌特征等一般属性,而体会他为了修道体真所呈现出的宗教情怀以及一种“我命在我不在天”的道教精神,从而受到更高层次上的感染。道教所宣扬的是一种生命哲学,因此,用生命去体悟道的本质的人,才会相互欣赏,共同修道,达到庄子在《山木》中所说的:“阳子之宋,宿于逆旅。逆旅人有妾二人,其一人美,其一人

^① 《重阳立教十五论》,《道藏》第32册,第153页。

恶,恶者贵而美者贱。阳子问其故,逆旅小子对曰:‘其美者自美,吾不知其美也;其恶者自恶,吾不知其恶也。’”

庄子在这里提出了一个关于美丑的主观相对性问题,但是从审美心理这个角度来讲,逆旅小子正是不过多关注审美客体的第一、第二属性,而把注意力放在审美客体带给审美主体的感受上,这属于一种更高层次的审美活动。

王重阳把这种审美态度还应用于“炼性”、“离尘世”、“住庵”等思想行为中:

理性如调琴弦,紧则有断,慢则不应。紧慢得中,琴可调矣。则又如铸剑,刚多则折,锡多则卷,刚锡得中,则剑可矣。调炼性者,体此二法则自妙也。^①

离凡世者,非身离也,言心地也。身如藕根,心似莲花,根在泥而花在虚空矣。得道之人,身在凡而心在圣境矣。今之人,欲永不死而离凡世者,大愚,不达道理也。^②

凡有动作,不可过劳,过劳则损气;不可不动,不动则气血凝滞。须要动静得其中,然后可以守常安分,此是住安(“安”当为“庵”——引者注)之法。^③

修性甚于修命,正是因为修性很重要,所以修性时更要把握住度。就像调琴、铸剑,要做到紧慢适中,刚柔相济。修性时操之过急,想一悟得道体真,易走入幻觉,愈急则愈迷,欲速而不达;如果异常缓慢,那么,时光又不待人,会错过美好时光。王重阳对这种情况是比较重视的,而且也是身体力行的。

五、通俗与俚俗:文学语言的俗化特色

王重阳在运用诗词进行教育的时候,非常注重语言的通俗,从而使得他的语言风格呈现出口语化的特点。

1. 语言的口语化倾向

幼慕清闲长年间,便登道岸上高坡。细搜修锻遇明师,授秘诀,分开片段。

① 《重阳立教十五论》,《道藏》第32册,第154页。

② 同上。

③ 同上书,第153页。

堪赞真性灵,灿灿也兀底。功行双全占逍遥,出尘看,玩睹长天化成仙。观向云中有一个青童来叫唤,风汉凡骨骰,换换也兀底。^①

叹彼人生百岁,七旬已罕,皆不悟光阴似箭,每日家只造恶,何曾做善。难劝酒色财气,恋也兀底。福谢身危,忽尔年龄限满。差小鬼便来追唤,当时间领拽到阎王前面。憨汉和骨骰,软软也兀底。^②

凡躯四假,便做长年终,不藉水葬鱼收,教你人咱业骨骰这回去也,一颗明珠无有价,正是真修稳驾,逍遥得岸舟。^③

这曲破,先入破,迎仙客处休言破。勘得破,识得破,看看把我肚皮憋破。会做么,是恁么,奈何子午贪眠么。说甚么,道甚么,自家暗里独自行持么。^④

昨朝酒醉被人缚肘,桥儿上扑到一场漏逗,任叫没人扶,妻儿总不救。猛省也,我咱自咒儿也,空垂柳,女空花秀。我家妻假作一枚花狗,我谨切堤防,恐怕著一口。这王三,难为闲走。^⑤

像上面所举例子中的“兀底”、“每日家只造恶,何曾做善”、“差小鬼便来追唤,当时间领拽到阎王前面”、“咱”、“看看把我肚皮憋破”、“我家妻假作一枚花狗”、“恁么”等口语化语言,在王重阳的诗文中比比皆是,举不胜举。把自己妻子比作花狗、把肚皮憋破、把死亡说成是阎王爷差小鬼或者牛头马面来拘……这些民间老百姓的常用语言、俚语出现在王重阳的作品中,是其语言的一大特点。

2. 词牌的通俗性

另外,为了传教的方便,王重阳在其著作中不仅借用古代的韵律、词牌,写一些劝人入道的诗文,而且为了醒题,自己还改写了一些词牌,以使题目和内容更贴切。如把《长相思》改为《长思仙》、《南歌子》改为《悟南柯》、《卜算子》改为《黄鹤洞中仙》、《望江南》改为《望蓬莱》、《渔家傲》改为《渔父吟》、《满庭芳》改为《神光灿》、《蓦山溪》改为《心月照云溪》、《青玉案》改为《青莲池上客》、《海棠春》改为《神清秀》、《山亭柳》改为《遇仙亭》、《玉女摇仙佩》改为《玉女摇仙辈》、《系裙腰》改为

① 《重阳全真集》卷三,《道藏》第25册,第709页。

② 《又叹贪婪》,《重阳全真集》卷三,《道藏》第25册,第709页。

③ 《减字木兰花·辞世》,《重阳全真集》卷五,《道藏》第25册,第719页。

④ 《迎仙客》,《重阳全真集》卷五,《道藏》第25册,第723页。

⑤ 《惜黄花》,《重阳全真集》卷五,《道藏》第25册,第722页。

《系云腰》、《小镇西》改为《五灵妙仙》等,更改词牌达二十三调之多。为了传道的需要,王重阳还自创了一些新的词牌,如《水云游》、《圣葫芦》、《得道阳》、《登仙门》、《俊蛾儿》、《瓦盆歌》、《五更令》、《风马令》、《郭郎儿慢》、《憨郭郎》等新调,有三十之多。而其中的《瓦盆歌》、《风马令》、《郭郎儿慢》、《憨郭郎》等都是针对郝大通、马钰、郭郎等的情况特意而创作的。如《风马令》中的“风”指的是王重阳本人,因其“疯癫行为”而被称为“害风”,“马”显然指的是马钰。由此可见,王重阳创作时往往因人而异,因势教化,从而收到较好的效果,全真教以后的大发展就可证明这一点。^①

除了王重阳对词牌的变动外,其弟子对词牌也做出了改动。马钰也改变了一些词牌,以便使题目和内容更贴切。在《洞玄金玉集》中,非常集中地表现了出来。如把《燕归来》改为《悟黄梁》、《添字丑奴儿》改为《战点掉奴儿》、《离别难》改为《离苦海》、《红窗迥》改为《清心镜》、《白鹤子》改为《白观音》、《双雁儿》改为《雁灵妙方》、《相思会》改为《平等会》、《鹧鸪天》改为《洞中天》、《秦楼月》改为《蓬莱阁》、《减字木兰花》改为《金莲出玉花》、《甘草子》改为《天道无亲》、《传花枝》改为《传妙道》等。除了马钰对词牌的改变外,丘处机、谭处端、王处一等人的诗文中,对词牌的改动也有很多:《卜算子》改为《黄鹤洞中仙》、《上平西》改为《上丹霄》、《斗百花犯正宫》改为《斗修行》、《长相思》改为《长思仙》、《西江月》改为《玉炉三涧雪》、《更漏子》改为《无漏子》、《韵令》改为《三光会合》、《渔家傲》改为《忍辱仙人》、《浣溪沙》改为《玩丹砂》、《黄莺儿》改为《水云游》、《传花枝》改为《传妙道》、《南乡子》改为《好离乡》、《念奴娇》改为《无俗念》、《望江南》改为《望蓬莱》、《声声慢》改为《神光灿》、《青玉案》改为《青莲池上客》、《软翻鞋》改为《步云鞋》等。

从全真教士对词牌的改动中,可以发现一些规律。为了传教的方便,把《长相思》、《传花枝》、《念奴娇》、《软翻鞋》、《相思会》、《红窗迥》、《秦楼月》、《软翻鞋》等世俗、香艳味较浓的词牌,改成超脱意味较强的词牌名称,以加强宣传的力度。这对于我国已经非常丰富的词牌发展,无异于锦上添花。唐圭章先生在《全金元词》一书“凡例”中指出:“《道藏》中收有大量金元道士词……其中有调,有词有

^① 陶然:《金元词通论》,上海古籍出版社2001年版,第212—214页。

曲,亦可供考订词律及词曲之演变。”^①这句话,亦可看做是对全真教为词牌的丰富、发展所做出的独特贡献的评价。

王重阳的这种填词方法,诚如刘祖谦所言:“夫大音不入俚耳,至言不契众心,故多为玩世辞语,使人喜闻而易入。”^②把大量的口语、俚语纳入到自己的作品中,在王重阳的作品中占据很大的比例。这种俗词在全真教留下的经典中依然占有很高的比例,约占同时期道士词的一半左右。王重阳作品的口语化倾向以及通俗词牌等的出现,绝非偶然,至于为什么把大量的口语、俚语纳入到自己的作品中,结合王重阳所处的时代及其自身经历来分析,有以下几个原因。

第一,时代的因素。中国文化经历了从雅文化到俗文化的转变。这种转变是从宋金元时期开始的,王重阳身处雅、俗文化的转变时期。在宋以及宋以前的社会大都推行的是雅文化,代表的是统治者的思想,文人们发出的声音也大多以维护统治者利益为旨归。民间老百姓的声音是微乎其微的。到了元朝时期,政权是由少数民族的力量来统一中国的,统治者对当时代表先进力量的汉族实行了歧视政策。科举取士的短暂推行也仅仅起到了选拔低层官吏的目的。汉族士人们没有办法跻身上层统治阶层中。即使有像赵孟頫、郝经等文人得到统治者的重用及尊崇,也多是表面上的风光,在政策的决定及施行上,是没有太多的发言权的。于是很多汉族士人下到民间,施展自己的才情。生于斯,长于斯,创作出来的作品打上民间的烙印,也是顺理成章的事。与之相似,王重阳也出身于一个少数民族当权的社会——金朝。金朝虽也推行过汉法,招募一定的汉人为官,像王重阳就当过卖酒的小官。但整个政策对汉族士人的发展是不利的。许多遗老遗少隐居不仕就是一个例证。处身于雅文化、俗文化的转折期,受这种历史趋势的影响,起于民间的王重阳采用大量俚语、口语,也是符合历史发展要求的。而且王重阳非常喜爱柳永的词,“平生颠傻,心猿轻忽。乐章集看无休歇。逸性摅灵,返认过,修行超越。仙格调,自然开发。四句七上,慧光崇兀。词中味与道相谒。一句分明,便悟彻耆卿言曲。杨柳岸,晓风残月。”^③因此,在传教时,利用当时流行和通俗的词作为教理教义传播的主要载体,不失为一个很好的办法。采用民间流行的艺术形式布道,其影响力和效

① 唐圭璋主编:《全金元词·凡例》,中华书局2000年版,第2页。

② [元]李道谦编:《甘水仙源录》卷一,《道藏》第19册,第726页。

③ 《重阳全真集》卷七,《道藏》第25册,第728页。

果,已经得到了很好得证明。

第二,传道的需要。王重阳在创立了全真教之后,面临着一个重要的问题就是传教。一个教团的形成必须具备宗教思想、宗教信徒、宗教地点(宫观等)等要素。宗教思想形成以后,怎样发展教徒,扩大影响面,就成了当务之急的事情,尤其是在王重阳知道自己寿命不久的时候。王重阳创教的方式起于民间,没有得到统治者的扶持和重视^①,因此其传教对象针对的是民间的普通老百姓以及中下层官吏。普通老百姓的受教育水平并不高,如果宗教思想过于玄奥,对其传教是非常不利的。像于公、任公、张姑、王公、邢公、杨公、赵公、吕公、战公、马公等,都是王重阳劝化的对象。而出现在王重阳诗文中的中下层代表人物也非常多,如《赴登州太守会青白堂》中的太守、《上登州知州》中的知州、《知县邀余拜亡灵余不从》中的知县,还有京兆税院的冯五郎登州奉道等。正是因为王重阳把玄奥的修性了命的道理蕴藏在浅显易懂的语言中,使得其形成了爽朗流畅的文学风格,也为其传教打下了很好的基础。

因此,当时的文人对王重阳这种传教方式给予了高度肯定:“杖履所临,人如雾集。有求教言,来者不拒。诗章词曲,疏颂杂文,得于自然,应酬即辨。大率诱人还淳返朴,静息虚凝,养亘初之灵物,见真如之妙性,识本来之面目,使复之于真常,归之于妙道也。”^②“辞近而旨远”,对王重阳的作品风格进行的评价应当是确切而中肯的。

第三,对道家“言一意”观的发展。以老、庄为代表的道家很早就看到了语言对人、对社会的制约和束缚作用,从而对语言采取了一种否定的态度。老子第八十一章提出“信言不美,美言不信”的命题。庄子继承并发扬了老子这种对语言否定的观点:“世之所贵道者,书也。书不过语,语有贵也。语之所贵者,意也,意有所随。意之所随者,不可以言传也,而世因贵言传书。世虽贵之,我犹不足贵也,为其贵非其贵也。”为了证明这个道理,庄子还用了一段故事来加以说明,那就是桓公和轮扁的一段对话。轮扁看到桓公在孜孜不倦地阅读圣贤之书,就批评桓公的这种阅读方法,他说:“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,有数存乎其间。臣不能以喻臣之子,臣之子亦不

① 申喜萍:《全真道、玄教在元代发展原因比较分析》,《宗教学研究》1999年第3期。

② 《重阳全真集·序》,《道藏》第25册,第689页。

能受之于臣,是以行年七十而老斫轮。古之人与其不可传也死矣,然则君之所读者,古人之糟粕已夫!”^①

“名,名分的应用,是一种语言的析解活动,为了巩固权力而圈定范围,为了统治的方便而把从属关系的阶级、身份加以理性化,如所谓‘天子’受命于天而有绝对的权威,如君臣、父子、夫妇的尊卑关系(臣不能质疑君,子不能质疑父,妻不能质疑夫)如男尊女卑等。”^②叶维廉有时又把这种语言所形成的固定状态称为“常”,老子看到了这种“常”给人带来的危害性:“这些所谓‘常’往往只是以前因某种政治利益或社会效应的主观执见而建构出来的一种运作准据,多是以偏概全的,是一种器囚,尤其是在某些社会的运作下,僵固偏狭,反而宰制了我们思维的活动空间,从而看不见这些强势的‘常’如何遮盖了宇宙与人性更大的胸怀。”^③老子就是在看到语言的阶级性及制约性后提出其语言观的。

这种语言观对王重阳的影响也是巨大的。他提倡重意而忘言,把语言仅仅看成是一种载体,因此,在写作时,能够表达清楚意思即可。正是由于对语言有着这样一种认知,因此,王重阳在《重阳立教十五论》中针对学习经典、接受经典进行了详细的论述。“学书之道,不可寻文而乱目,当宜采意以合心。舍书探意,采理舍理,采趣采得趣,则可以牧之入心,久久精诚,自然心光洋溢,智神踊跃,无所不通,无所不解。若到此则可以收养,不可驰骋耳,恐失于性命。若不穷书之本意,只欲记多念广,人前谈说,夸诩才俊,无益于修行,有伤于神气。虽多看书,与道何益?既得书意,可深藏之。”^④得意忘言,言之不足,可心悟之。也正是这种对语言的态度,使得王重阳没有在文字的雕琢上下大工夫,而是做到了质朴清新,这种对语言的态度在全真教中一直占据着重要地位。如马钰也是这样认为的:“夫道要心契,若复以文字系缚,何日是了期。所以道悟彻,南华迷更迷。”^⑤

今学者刘明今先生对全真教尤其是王重阳的俗词在整个文学史上的地位做出了如下的评价:“全真教人作词意不在词,以传道为目的,传统的声律格调他们一概不加顾忌,因此金代全真派歌词的流行必然加速词的俗化,促使人们采用俗曲填

① 曹础基:《庄子浅注·天道第十三》,中华书局2000年版,第199—201页。

② 叶维廉:《道家美学与西方文化》,第1页。

③ 同上书,第99页。

④ 《重阳立教十五论》,《道藏》第32册,第153页。

⑤ 《丹阳真人语录》,《道藏》第23册,第702页。

词。因此也可以说促进了散曲的诞生。”“词的俗化,其风格便自然地近于曲。”并举“坐杀王风,立杀扶风,只因伊贪恋家风。争如猛舍,认取清风。好同行,好同坐,共携风。我即真风,你即佯风。小春天,总赖温风。将来雪下,怎奈寒风。窗儿里,门儿外,两般风”这首词,认为王重阳的这首俗词,“从语言风格上看,已完全是曲的风味了”^①。由此可见,王重阳采用俚语俗词进行创作,不仅有利于全真教的发展和传播,而且对于散曲的产生也有重要的影响。

对全真教尤其是王重阳诗歌语言的研究,可以较为清晰地把握到在老、庄道家思想影响下中国传统语言观在文学作品中的发展脉络,同时,对于把握和理解中国文艺美学思想的整体性也有较好的补益作用。

第二节 马钰的美学思想

马钰(1123—1183),原名从义,字宜甫,出家后改名马钰,字玄宝,号丹阳子。因王重阳称其为山侔,因而又字山侔,道号丹阳子、无忧子、云中子,后世多尊称其为马丹阳或丹阳真人,为全真教第二任嗣教,也是王重阳东去传教所收的第一个弟子。马钰出身世家,“世业儒”,“善文学,不喜进取”^②,“常喜诗酒,陶陶自乐,而不屑世务”^③。当时有人赞马钰相貌为:“身体堂堂,面圆耳长,眉修目俊,准直口方,相好具足,顶有神光,宜甫受记,同步蓬庄。”^④娶妻孙不二,后也从王重阳出家,成为全真七子中的唯一一个女道姑,有三子,曰庭珍、庭瑞、庭珪。

在山东,马钰经王重阳一年的教化、诱导,毅然“视妻子如脱履,于是捐千金之产,偕为水云之游”^⑤。由于王重阳未来得及把全真教发扬光大就已仙逝,因此传教度人、教授师弟等重任就落在了马钰身上。马钰本身就善文采,因此留下的诗文、著作较多,有《渐悟集》、《丹阳神光灿》、《洞玄金玉集》等传世,门人辑录而成的《丹阳真人直言》、《丹阳真人语录》以及《真仙直指语录》中所收录的马钰语录,也都成为我们研究这个著名全真高道的第一手珍贵资料。从这些资料中可以发

① 刘明今:《辽金元文学史案》,上海古籍出版社2004年版,第167页。

② 《全真第二代丹阳抱一无为真人马宗师道行碑》,《甘水仙源录》卷一,《道藏》第19册,第728页。

③ 《丹阳真人马公登真记》,《甘水仙源录》卷一,《道藏》第19册,第727页。

④ 《全真第二代丹阳抱一无为真人马宗师道行碑》,《甘水仙源录》卷一,《道藏》第19册,第728页。

⑤ 《丹阳真人马公登真记》,《甘水仙源录》卷一,《道藏》第19册,第727页。

现,除了继承王重阳的传教精神外,在马钰诗词、言论中有着鲜明独特的美学意蕴。

一、“常清常净处真常”:人生的审美化取向

重阳师父百端诱化,予终有攀缘爱念,忽一夜梦立于中庭,自叹说:“我性命有如一只细磁碗,失手百碎。”言未讫,从空碗坠,惊哭觉来。师翌日乃曰:“汝昨晚警惧,才方省悟。”

吕公大悟黄梁梦,舍弃华轩返本还源。出自钟吕作大仙。山侗猛悟细磁梦,割断攀缘炼汞烹铅。出自风仙性月圆。^①

从这首词以及词前自注,可以看出马钰在长达一年接受王重阳教化的过程中,一直拿不定主意,心虽向往出世,但真正做到抛妻弃子、散尽产业,却总是狠不下心,下不了手,在入道和入世之间徘徊。日有所思,夜有所想,马钰梦到自己像细磁碗一样,坠地破碎,顿然醒悟,意识到自己时日无多,在世如同梦一场,如果连生命都不存在的话,妻子、儿女、财产等更是黄粱一梦,全是虚幻的东西,不值得珍惜,最真实的是自我的感知。在这里,马钰提到了一个人人人都不能回避的、非常严肃的哲学话题:时间与生死的问题。

李泽厚先生在论述“心理成本体”时提出:“客观公共的时间作为公共假定,是人们活动、存在的工具;主观心理的时间作为情感‘绵延’,与个体有限存在血肉相联……人在时间面前,可以丑态毕露。也由之而不断生产着各种宗教和各种艺术以停住‘时间’。”最后,李泽厚先生得出一个重要的结论:“时间逼出了信仰问题。”^②时间,就是各种宗教所关注的三大问题之一的死亡问题的代名词。^③马钰所面对的正是由这一时间问题所逼出的入道信仰问题。实际上,早在马钰遇到王重阳之前,时间、寿数问题已经开始困扰着马钰。“（马钰）因稽寿几何。曰：君寿不逾四十九。师叹曰：死生固不在人，曷若亲有道为长生计。已而与客弈棋，乃失声曰：此一著下得，是不死矣。”^④

① 《渐悟集》卷上，《道藏》第25册，第455页。

② 李泽厚：《历史本体论》，生活·读书·新知三联书店2000年版，第85—86页。

③ 宗教关注的三大主要问题分别是：死亡、苦难、罪恶。

④ 《全真第二代丹阳抱一无为真人马宗师道行碑》，《甘水仙源录》卷一，《道藏》第19册，第729页。

中国传统文化中,道教一直以“我命在我不在天”的积极精神来面对时间、生死问题。先有修炼外丹,以期通过服食外物达到身体的永恒。失败后,改而修习内丹,按照“顺成人,逆成仙”的方法,以期达到延长寿命、超越现世生活的目的。在这前仆后继的奋斗过程中,涌现了不少长寿的高道。也因为道教对生命的关注,因而才有“十个道士九个医”的美誉。儒家和佛教对生死问题则采取了和道教迥然相异的态度,不是直接面对,而是回避。孔子曰:“未知生,焉知死?”“未能事人,焉能事鬼?”仅仅把目光投注到现实社会,以“修身齐家治国平天下”作为个人活着的意义所在、价值所向。但个人存在的社会价值一旦遇到质疑时,儒家的“治、平”观念就轰然倒塌,社会意义上的人的价值观念就会被自然意义上的人的生命观念所代替。佛教则把目光放到了远离现实生活的彼岸世界、未来世界,以“离世事”的态度来麻痹自己。道教把过去、现在、未来联系起来,“齐生死”、“一万物”,像庄子那样,以达观的态度对待生死。生不过气聚,死不过气散。因此,当其妻死时,他鼓盆而歌。正是这样一种积极面对死亡、积极寻找出路的一种宗教,对老百姓以及更多士大夫才具有很强的吸引力。“至人无宅,天地为客;至人无主,天地为所;至人无事,天地为故。”^①因此,“世之名利胡足以累之哉?”悟彻这一切之后,马钰对待世态人情不再抱持一种重视的态度,而是开始以一种摆脱物累、追求精神上的超越为目标的方式进行审美化的人生生活。

马钰精神上得到解放以后,开始像庄子所说的那样,毅然弃妻儿、抛家业,跟随王重阳过上了一一种云游的道士生活。他经历过这样一种考验,深谙其中意旨,因此,他也用这种思想去劝诱别人入道,要求人早脱离世事,早入道,早下手修炼。在其诗文中集中体现了这种审美化的人生取向。

“七十韶华,暂时光景。寻思一向沉吟,酸辛入鼻苦痛事,攒心生死都来两字。既生身,有死相临,堪养气,要逃生死,物外去搜寻。心开通妙用,火中养木,水里生金。把乾坤骨髓收向朱林。龙虎变成婴姹,灵灵显,岂论阳阴无生灭,真真了了,跨鹤上瑶岑。”^②在七十古来稀的古代社会,生命的长度是非常有限的。马钰针对这种情况,劝戒世人,要及早警醒,进行修道。“孔公四个亲兄弟,小者二人倾逝。已后不须卜筮,想著先垂泪。死生、生死如何避?早把家缘猛弃。物外行功积累,得

① [三国魏]阮籍:《大人先生传》,上海古籍出版社1978年版,第68页。

② 《洞玄金玉集》卷十,《道藏》第25册,第620页。

得成仙位。”^①“词名本是燕归梁，无理趣，忒寻常。马风思忆祖纯阳，故更易悟黄粮。百年一梦暂时光，如省悟，弃家乡，常清常净处真常。累功行，赴蓬庄。”^②而要修道，首先就是要勇于抛弃。家缘、家乡，尤其家庭生活，都要放弃。只有这样，才能实现“累功行，赴蓬庄”的目标。

马钰还借助庄子所提出的“骷髅”意象来劝说：“携筇信步郊外闲游，路傍忽见骷髅。眼里填泥，口内长出臭莠。潇洒不堪重说，更难为再骋风流。想在日，劝他家学道，不肯回头。耻向街前求乞，到如今显现白骨无羞。若悟生居火院，死堕阴囚，决烈灰心，慷慨舍家缘，物外真修神光灿，得祥云衬步，直赴瀛洲。”^③马钰拿刺眼的骷髅来劝告世人，如果不停止无休止的财色贪欲，很快就会像那个骷髅一样，“眼里填泥，口内长出臭莠”，潇洒、风流都成为昨日黄花，不能再现。他回顾了他出家前的生活方式，认为自己被生活中的一些虚幻的东西牵绊，正似游鱼在沸水中煮，苦受煎熬。“山侗昔日名利忙忙，身如著剑香瘡，心似汤煎火炙，无暂清凉。万般忧愁思虑，为儿孙恼断肝肠。不知苦似游鱼在鼎，尚自游飏。因遇心方开悟，觉从前为作尽是刀枪，谎得心惊胆颤，远离家乡。常析梦也，不梦，敢生情起念思量。人问著，觉浑身汗流，失措惶惶。”^④要避免这一切，必须把生命中的各种牵绊割除，“怕死自然恩爱断，忘机决定气神清”，“慷慨舍家缘”，只有这样，才具有追求生命的超越自由的权利。

马钰试图跳出人们对生命的社会价值及意义的期望，挣脱社会行为对生命意义的决定作用，努力达到一种更高层次上的自然生命层面，这样就可以安时处顺、复归本身。生死问题就不再是一种烦扰，甚至可以形成直面、欣赏死亡的达观态度。

以上几首词，不管是劝诱别人，还是自咏，马钰都道出了“时间”这一最终的考验。尤其是上面写的咏骷髅一词，对比鲜明。就连丘处机、尹志平等都认为，马钰先得道而全真七子中的其他六子后得道，是和马钰直接悟彻生死一事有着极大的关系。

马钰这种直面死亡，否定死亡，在修炼过程中积极探讨阻止死亡，拒绝死亡，达

① 《洞玄金玉集》卷十，《道藏》第25册，第616页。

② 同上书，第598页。

③ 《丹阳神光灿》，《道藏》第25册，第631页。

④ 同上书，第633—634页。

到肉体成仙和个体生命的永恒的可贵思想,高扬了主体贵身轻利的超越精神。

二、“意静心清放慧灯”:阴柔美学观

王重阳创教之初,就有大量的劝诱世人出家入道的诗文。在这些诗文中,有一些是针对女性的。丘处机、谭处端等诗文中也有劝诱女性入道之文。但在马钰留下的诗文中,劝诱女性的诗文格外的多。

《丹阳神光灿》里有《赠洞云散人陈姑》、《赠小胡村李姑》、《寄长安王姑》、《赠泾阳县二女姑》、《赠长安吉祥散人王姑》、《赠零口通明散人害风魏姑》、《赠众女姑》等七篇写给女性的诗文。

《渐悟集》里有《赠众女姑》、《赠清净散人》、《赠明月散人》、《赠安静散人俱守极》、《赠清风散人明月散人》、《赠马姑姑》、《赠谢散人》、《赠安静散人》、《赠清风散人》、《赠烟霞散人》等诗文。

《洞玄金玉集》里有《赠松溪散人薛姑》、《赠柴姑》、《题霜溪散人颜姑》、《赠鲁姑》、《赠鄂县刘姑》、《赠鄂县王姑暨众女姑》、《赠鄂县老张姑洎众女姑》、《赠鄂县赵姑暨众女姑》、《秦镇酒都监王武德小娘子告出家以诗赠之》、《赠清净散人》、《赠侯一明》、《赠魏害风》、《兴平郭姑来投全真堂下修行》、《赠马守清》、《赠蓬瀛散人》、《赠赵先生母蓬瀛散人》、《赠蓬莱散人》、《赠傅散人》、《赠李悟道》、《赠纪散人》、《长安贾散人》、《赠谢散人》、《赠安静散人》等诗文。

由以上列举马钰诗集中写给众女性的文章可以看出,他对男性、女性的入道修炼是一视同仁的。实际上,这种尊重女性、肯定女性的积极、平等的女性观,在道家、道教的思想中颇有渊源。

老子很早就提倡“贵柔守雌”：“谷神不死，是为玄牝。玄牝之门，是谓天地根。”^①把雌性的生殖器“玄牝”喻为天地之根，认为女性在人类社会发展起着重要作用，把原始社会中的女性崇拜的传统继承了下来。有学者据此认为，老子思想所反映的可能是母系氏族社会时期的社会现象。实际上，在人类社会初期，对女性生育能力充满好奇并进而崇拜是一件非常普遍的事情。同时，老子还认为，世界是由阴阳二气共同作用产生的。只有阴或只有阳都是不能产生万事万物的，二者必须达到一种和谐状态方可。因之，阴、阳和谐平衡，在老子的宇宙本体论中有着非

^① 《道德经》第六章。

常重要的意义。

这种女性崇拜、阴阳和谐等思想在以后的道教中得到了进一步的继承和丰富。张道陵在《五斗米经》中,将北斗星奉为众星之母,认为“北斗”是阴,是女性的象征。“男女者,阴阳之本也。”^①“天地之性,半阴半阳。”^②“男不能独生,女不能独养。”^③正如陈樱宁先生所言:“在仙家眼光看起来,男女资格是平等的。若论做工夫效验,女子比男子快,若论将来的成就,亦无高下之分。至于普通重男轻女之陋习,乃是人为的,不是天然的。世界各大宗教,……皆是男女不能平等,独有仙道门中,无此阶级。仙道不为陋习所拘,女子亦同样易修实证。”^④

这种对女性的尊重还体现在对道教女神、女仙的崇拜上。西王母就是一位地位尊隆的道教女神。《穆天子传》记载有穆天子西游见西王母的传说;《汉武帝内传》载有西王母事迹,贵为皇帝的汉武帝曾叩头求教于西王母,西王母授汉武帝长生之道。而后世人更把西王母与玉皇大帝并列。另外,像妈祖、九天玄女等女神形象以及一直流传民间的“八仙过海”中的何仙姑等女性形象的出现,都从另一个角度说明了道教对女性的尊重和认可。这和中国传统文化中的儒家、佛教是有很大区别的。

儒家在董仲舒的“天人比附”观念之下,提出了这样一个模式:女性应当依附于男性。女性必须遵守三纲五常思想,在家从父,出家从夫,夫死从子,终其一生都活在男权社会中。即使日常生活中不可或缺的语言也是以男性意识建立起来的,女性的被异化现象非常的明显。^⑤女性的最大作用体现在其繁衍后代的能力上,这种只有通过生育来实现自身价值的观念,对女性来说是一种巨大的戕害。

佛教也提倡“佛性遍在”,认为“青青翠竹,尽是禅心;郁郁黄花,无非般若”。照此理论推论,佛性不仅存在于一切高贵的事物,比较低下、丑陋、罪恶的事物身上

① 王明:《太平经合校》,中华书局1960年版,第38页。

② 同上书,第702页。

③ 同上书,第149页。

④ 陈樱宁:《江苏宝应陈悟玄女士第二次来函并问答》,《道教与养生》,华文出版社1989年版。

⑤ 在我国湖南江永县及其毗邻的道县、江华和广西部分地区,出现过一种只在妇女中流行、传承的神秘文字,即女书。这种文字秀丽娟细,造型奇特,近2000个符码,只有点、竖、斜、弧四种笔画,书写成长菱形,可采用当地方言吟咏。旧时当地才情女子采用这种男人不识的文字互通心迹,诉说衷肠,将其刺绣、刻画、书写于纸扇巾帕女红,传记婚姻家庭、社会交往、幽怨私情等内容。女书在全世界都是独一无二的,因为只有它是单性别文字,只限女性使用,因此还被法国女权运动者称为“世界妇女的圣经”。

也有佛性。如果佛性不遍在,它就不具有普遍性,就会留下空白领域,大大降低它的神圣性。但如果佛性遍在,阴暗、丑陋事物所体现出的佛性必然给佛性的光辉带来损害。这样,佛教就走进了一个悖论之中。这样一个自相矛盾的理论,使得佛教虽提倡“佛性遍在”,但却没有提出一个“男女信徒平等”的结论。女性要想成佛,必须多做善事,在下辈子轮回中成为男身,然后才会有成佛的可能。即使民间广为接受的“送子娘娘”观音菩萨也存在着这种女性男身的尴尬。从而可以看出,佛教思想中男女是不平等的。

在中国历经几千年的封建社会中,君权、礼教等都是强大的社会束缚力量。深受压迫的女性在道教中却能得到平等的对待。唐代杜光庭专门为女仙写了一部《墉城集仙录》,道教《上清黄书过度仪》中就有地位颇高的“女师”,其地位仅次于系师,云“天师嗣师系师女师”,在世界各大宗教让女性走开的时候,却有一扇门为女性打开,这个宗教就是道教。

优游恬淡养真人,不须酒肉与荤辛。醍醐三盏千秋岁,蟠桃一棵万年春。^①

炼到无心正用功,玉堂深处弄清风。倒颠颠倒结殷红,万派寒泉枯药鼎。一轮明月出圭峰,本来面目赴仙宫。^②

欲要病源除削,便把尘缘拈却。心上去忧愁,性内真欢真乐。真乐,真乐,此者仙家一著。^③

从以上马钰写给众女性修炼的诗文中可以看出,马钰认为女性通过自己的修炼,一样可以成仙得道,摆脱其社会中的受压迫、受歧视的地位,摆脱异化,复返本源,非但没有男女歧视,反而鼓励众女性超越世俗权势、功名的束缚和压迫,追求自由。马钰出家后,就赞成其妻孙不二也出家修道。这种男女平等对待的思想,蕴涵着积极的美学意蕴:女性应当冲出儒家三纲五常等伦理思想的社会束缚,通过修炼,实现自身价值。也只有这样,才能构成一个平等和谐美好的局面。这种男女平

① 《赠鄂县王姑暨众女姑》,《洞玄金玉集》卷三,《道藏》第25册,第576页。

② 《赠清风散人明月散人》,《渐悟集》卷上,《道藏》第25册,第465页。

③ 《赠安静散人》,《渐悟集》卷下,《道藏》第25册,第470页。

等的思想不管是在道教史上还是中国古典美学思想史上都有重要的价值,对于补充这两种思想史的不足有着重要的意义。

第三节 刘处玄的美学思想

刘处玄(1147—1203),莱州人。其祖、父皆为武官,父早丧,刘处玄事母甚孝,誓不婚宦,早有修道厌世之心。一天在邻居壁间发现两句颂言:“武官养性真仙地,须有长生不死人。”后知是王重阳教化、劝道之意,毅然出家。乃以诗中“长生”二字为号,处玄为之讳,通妙为之字,开始了其云游访道、修心养性的道士生活。刘处玄为了做到完全忍辱不嗔,心如死灰,以与道同,在王重阳歿后,就隐居于洛阳,“炼性于尘埃混合之中,养素于市廛杂沓之丛。管弦不足以滑其和,花柳不足以挠其精。心灰为之益寒,形木为之不春”。即使别人诬告其杀人,他也不辩不争,入狱十旬,后因杀人者自首才得以出狱。这种完全顺应自然、忍辱不争的修养引起了统治者的注意和重视。金章宗召见他并赐以琳宇,名曰修真。刘处玄虽为武官,但其辞赋文采出众,并且也十分擅长书法。“翰墨绝妙,有龙蛇飞举之形。”^①刘处玄留下著作颇多,有《仙乐集》、《黄帝阴符经注》、《黄庭内景玉经注》、《无为清静长生真人至真语录》等传世。

一、“只要真心常湛然”:尊法自然的审美心境

刘处玄认为,天道自然,“道养其万物则不择其爱者,与恩布气而平也”^②。天生天杀,春生秋藏都不过是天道运行变化而已,天对任何事物都是无情无性的。这是由于道是至高无上的,包纳万有,不分巨细的:“大者,道也。道大包含天地;小者,微也。论微之妙入于毫芒,运而天地不能量,用而鬼神不能见,自然有定于方寸,圣功升焉,天之道也。”^③他在解释“天生天杀,道之理也,天地万物之盗;万物,人之盗;人,万物之盗。三盗既宜,三才既安”时说:“天生天杀者,春温和煦,天生于万物;至深秋,金风动,万物枯槁,天杀也。生杀道理,天无情而自然也。”^④天道

① 《长生真人刘宗师道行碑》,[元]李道谦编:《甘水仙源录》卷二,《道藏》第19册,第733页。

② 《无为清静长生真人至真语录》,《道藏》第23册,第711页。

③ 《黄帝阴符经注》,《道藏》第2册,第821页。

④ 同上书,第820页。

是自然而然的,完全本着无情而生、而死,无为而施,不求回报,是一种超越的、摆脱俗情的情感。“天大恩生,若无恩者,天不望其报也。”^①在道教修炼中,就是一个不断开悟、不断体道的过程,最终达到与“道”合一,没有任何事物能够扰乱心性,完全达到“无情”,也就是庄子所说的“至乐”。这种“至乐”是人体“道”顺应自然而行,才能获得的。就像鱼在水中一样,“人常顺其道,则如鱼在水也;物常顺其气,则如灯添油也。鱼离其水则死也,灯尽其油则灭也。”^②“顺真则生,违道者死;顺真则平,违道者浊;顺真则柔,违道者刚;顺真则福,违道者祸;顺真则安,违道者病;顺真则升,违道者堕;顺真则炼铅,违道者丧命;顺真则神灵,违道者气逆,魂魄散为鬼,阴阳聚成仙,身心静者为功,应变夷者为行。”^③“道”是产生世上万事万物的本体,因此,按照“道”的法则运行就会收到较好的结果,违背“道”则会受到惩罚。这种观念已经深入到每一个教徒心中,不仅仅是一种生活方式,甚至于成为一种非常重要的对待事物的审美方法。

从以上这种对比中,可以看出,刘处玄提倡人应当像天道一样,做到无情无性,这样的话,就会像鱼在水中一样,自由快乐,成就一种审美的人生。不然就像鱼离开水一样,生存都没有保障,更谈不上审美的生活。仅仅做到无情还不够,还应做到无身。因为“大道无形,古今弗坏”^④,因此,人要想永远审美般地生活,也应没有对物质身体的担忧。“道心不与世心同,悟知空物尘容。达理明真,应变自然通。憎爱是是非不染,游福地,伴松峰。炼成鹤体碧宵中,任西东,访蓬宫,出了阴阳仙寿永无穷。海变松枯真不朽,超三界,从仙翁。”^⑤出世心与入世心不一致,有着重要的分别。而要达到出世精神,必须在自我心性上做工夫。“常赞人美,只搜己非,尽除我相,德归谦卑。真平至行,抱一无离。住行坐卧,运坎迎离。知白守黑,不让围棋。自然万慧,明者实稀。”^⑥“柔弱悟真火,无物通真我。顿觉了真修,应有成真果。”^⑦“丘刘谭马敬,忘形修性命。清志有始终,寸尽万愆病。”^⑧“大悟不争

① 《黄帝阴符经注》,《道藏》第2册,第822页。

② 《无为清静长生真人至真语录》,《道藏》第23册,第711页。

③ 《仙乐集》卷二,《道藏》第25册,第433页。

④ 《仙乐集》卷四,《道藏》第25册,第435页。

⑤ 同上书,第441页。

⑥ 《仙乐集》卷三,《道藏》第25册,第436页。

⑦ 《仙乐集》卷二,《道藏》第25册,第432页。

⑧ 同上。

空,忘形见亘容。理明全至行,蜕壳住仙宫。”^①“忘贪有甚争,无我觉真明。照见亘初面,功成云路行。”^②完成心性上的修习工夫以后,就能感受到体道的快乐。“常乐道性之无余,厌身世之有余。我无喜则无忧,人有欢则有愁。悟恬淡得之真常,迷声色,失之幻梦。至静性廉,至静则尽于物也,性廉如莲不著于火也,达道之人,居尘不染,在欲无欲,磨开宝镜,应物之形影,何碍有一等不达中边,悟道之莹耀,认至静,弃有著无,有取舍之妄想,分别高下,夸得道之妙。”^③能做到体道,则能实现完全的自由,按照自然法则来生活。“但饥时不论粗细,困时睡,闲时唱,快时吟,要坐则坐,要卧则卧,要住则住,要行责行,放四大无拘自在,则百骸理也。十二时中对万景,只要真心常湛然。”^④

只要做到弃俗情,乐道性,没有太多的喜怒哀乐,悟恬淡,得至静,则是得道之本也。因此,刘处玄还针对贪恋俗情与追求体道的不同结局而进行了详细的比较分析。“乐者,乐道则处清下为乐也。乐俗则恋歌酒以为乐业也,乐清下则无喜无忧也,乐歌酒则有欢有愁也,乐无为之道则无修无证也,乐有为之相则有修有堕也,乐真性则无形无尽也,乐伪身则有生有死也。……是以天下乐推而不厌,乐道则无其争也;失其道之乐,则忧生于苦也。”^⑤

二、“得意忘言”:道家美学的宗教化归趋

任何“一部文学作品,并不是一个自身独立、向每一时代的每一读者均提供同样的观点的客体。它不是一尊纪念碑,形而上学地展示其超时代的本质。它更多的像一部管弦乐谱,在其演奏中不断获得读者新反映,使本文从词的物质形态中解放出来,成为一种当代的存在”^⑥。姚斯的这段关于接受美学的精辟论述可以概括为:任何思想史、文学史都是当代史。任何一个时代的人来阅读以前的经典之作时,实际上都是带着他那个时代的精神、思想来进入这个阅读过程的,在阅读中寻找到的意蕴带有所在时代的烙印和痕迹。尤其是像《道德经》、《庄子》这些经典作

① 《仙乐集》卷二,《道藏》第25册,第432页。

② 同上书,第430页。

③ 《黄帝阴符经注》,《道藏》第2册,第822页。

④ 同上书,第820页。

⑤ 《无为清静长生真人至真语录》,《道藏》第23册,第708页。

⑥ [德]姚斯:《走向接受美学》,《接受美学与接受理论》,周宁,金元浦译,辽宁人民出版社1987年版,第26页。

品,对每一个时代的道士来说,去探询它里面蕴涵的深意,更是必修课之一。刘处玄可说是其中的佼佼者,他不仅自己经常阅读老、庄,而且把他的阅读感受记录下来。对这些感受加以分析,可以发现,刘处玄的阅读感受竟然非常符合现代的文学接受理论。

文学接受过程有以下几个过程:首先是语言信息的接收,读者首先要具备最基本的知识储备;其次是审美意象的显现,语言只是一种物质载体,它承载的是具体可感的鲜明形象,在阅读文字的时候,形象借助读者的联想、想象而得以再现;第三是对作品意蕴的探求,重点把握作品的主旨及思想;最后就是审美心理效应的生成,读者与作品、作者之间形成共鸣,从阅读过程中获得审美愉悦和精神享受。

刘处玄关于阅读的论述和文学接受过程非常相似。第一个阶段是对语言信息的接受,在这一方面刘处玄是具备的。但他认为自己还没有完全得道,只有通过阅读老庄作品来自我提高。“四面青城,似列围幙。佛仙隐处,眼界宽明。未能达道,闲看真经。自然万慧,觉了无生。无为至行,无爱无憎。常清常净,气炼神灵。古今悟者,依此超升。闲非闲是,耳畔休听。始终敬信,福德双成。外如愚鲁,亘貌惺惺。清虚忘世,意厌浮荣。”^①看过老、庄之后,思想上受到一定的触动,一个迥然有别人间的神仙世界在刘处玄脑海中显现。“食荤勿杀生,治政似水清。无事看庄老,通天至形成。”^②而《道德经》、《庄子》等作品是勉强用文字来传达作者内心深处的思想的,因此,探求意蕴就是根本目的,其他的都是为这个目的服务。“得意忘言”就是阅读应该达到的境界。“无物道无传,真通结汞铅。要归蓬岛去,功行积三千。”^③“闲穷三教,得意忘言。”^④在刘处玄其他的作品中,这一点体现得非常鲜明,为了得道而阅读,并不是对文字的斤斤计较,而是对作品内涵进行整体的领悟。“轮回生死大,觉悟通法海。举意合真经,混尘明世外。”^⑤“守清神气灵,道理自然明。万行真平了,语通合圣经。”^⑥“忘尘觉性明,悟理洽仙经。命耀圆无缺,自然远死生。”^⑦真正悟道以后,会发现自己的一言一行都符合道的规则,“语意合

① 《仙乐集》卷三,《道藏》第25册,第435页。

② 《仙乐集》卷二,《道藏》第25册,第428页。

③ 同上书,第429页。

④ 《仙乐集》卷三,《道藏》第25册,第439页。

⑤ 《仙乐集》卷五,《道藏》第25册,第448页。

⑥ 同上书,第450页。

⑦ 同上书,第452页。

圣经”。这样,读者就可以与作者共鸣了。

刘处玄认为需要具备的非常重要的条件是要有一个适合阅读的外界环境以及一种恬淡、虚静的心态,也就是必须具备适宜阅读的客观条件和主观条件。关于这方面的论述在刘处玄的诗歌中可以找到很多的例子。“碧轩阖坐顿忘言,闲了诗书千卷。”^①阅读时的外界环境虽和阅读内容没有必然的联系,但适宜的环境有助于读者对作品更好的接受。在嘈杂、喧闹的环境中,人很难静下心来,也不易做到跟随作者的思想、情感发展和变化,以至于读后才发现自己竟然一无所获,而且疲惫不堪。因此,选择一个适宜的环境是阅读前应该做好的准备工作。像刘处玄那样,选择一个依山傍水的清静之所。

而清静的心态、稳定的情绪则是阅读者应该具备的内在条件,也是重要的条件。即使有了适宜的阅读环境,如果自己心情复杂,难以从自己的情绪中走出来,也是不可能进入到阅读中去的。正像乔治·普莱在《阅读的现象学》中所说的那样,读者没有和作者作品中的意识结合在一起,就不是一种有意义的阅读活动。“当我像我应该的那样阅读时,即没有任何精神的保留,没有任何保持我判断独立性的愿望,完全是按照要求任何一个读者那样的行事,我的理解变成了直觉,意欲向我呈现的任何感觉立即被我接受。换言之,这里所谈到的理解,不是从不知到知、从陌生到熟悉、从外部到内部的运动。它毋宁说是一种现象,通过这种现象,精神的对象从意识的深暗处上升到认识的光亮处。另一方面——与上述并不矛盾——阅读暗含着类似于我自身具有的知觉的东西,通过这种行为,我直接把握住我思考的东西,这东西又是被一个主体(如是这样,这主体不是我)所思考的。无论我经受哪一种外在化,阅读都不把我的活动视为主体。”^②因此,内在的心态对阅读活动能否成功,起着十分重要的作用。“忘世意休争,心闲看道经。了真无老死,达理自然明。”^③“临水依山,闲看庄老。”^④“夏凉冬暖,闲看仙书。”^⑤“欣时歌舞,静看诗篇。”^⑥“普劝诸公,先行孝道。无事筠轩,闲看庄老。”^⑦“人到如见,难当

① 《仙乐集》卷四,《道藏》第25册,第443页。

② [比]乔治·普莱:《阅读的现象学》,龚见明译,《最新西方文论选》,漓江出版社1991年版,第6页。

③ 《仙乐集》卷二,《道藏》第25册,第429页。

④ 《仙乐集》卷三,《道藏》第25册,第434页。

⑤ 同上书,第437页。

⑥ 同上书,第439页。

⑦ 同上书,第438页。

敬献。念道思真,闲看经卷。”^①“闲看三教造化,明周易达理妙通。”^②“忘世”、“心闲”、“闲看”、“静看”等阅读心态是符合阅读时的需要的。

具备什么样的主观条件和客观因素才能进行文艺欣赏和文艺接受,刘处玄对于当今接受美学的最大贡献就在于他提供了道教学上的有力例证。

第四节 丘处机的政治美学思想

丘处机(1148—1227),字通密,号长春子,登州栖霞人。19岁时,拜王重阳为师,入道门清修,是全真七子中年纪最小的一个,后成为全真教的第五任嗣教。王重阳死后,“乃入磻溪穴居。日乞一食,行则一蓑,虽箪瓢不置也,人谓之蓑衣。先生昼夜不寐者六年。既而隐陇州龙门山七年,如在磻溪时”^③。丘处机的苦修使得其声名大振。1216年金宣宗派使招请,1219年宋宁宗招请,同年,成吉思汗招请,丘处机审时度势,毅然接受成吉思汗的招请,不顾七十三岁的高龄,不顾西去际遇途中的艰难险阻,于1224年完成了觐见成吉思汗的壮举,为全真教的大发展打下了一个坚实的基础。正如时人所说:“全真一派,道为之源。鼻祖其谁,圣哉玄元。谁其导之,重阳伊始;谁其大之,子长春子。”^④丘处机本人也对他的一生做了一个评判,他在死前曾对门人说:“昔丹阳公(指马钰)尝记(疑为对)余曰:吾歿之后,教门当大兴。四方往往化为道乡,公正当其时也。公又当住持大宫观。其言一一皆验,吾归无遗憾矣。”丘处机不仅政治选择非常准确,而且人品道行也非常高洁。“又能以一介黄冠,上而动人主如此,下而感人心如彼,非至诚粹德,能然乎?”^⑤其著作留世的有《磻溪集》、《大丹直指》,另有诗文及言论保留在李志常所写的《长春真人西游记》、耶律楚材所录的《玄风庆会录》中。

丘处机“于道经无所不读,儒书、梵典亦历历上口。又喜属文赋诗”^⑥,因此,丘处机的诗词艺术水平在全真七子中是较高的。金人毛麾在给《磻溪集》作序时,曾

① 《仙乐集》卷三,《道藏》第25册,第440页。

② 《仙乐集》卷四,《道藏》第25册,第444页。

③ 《长春真人本行碑》,[元]李道谦编:《甘水仙源录》卷二,《道藏》第19册,第734页。

④ 同上书,第736页。

⑤ 同上书,第735页。

⑥ 同上。

这样评价丘的诗词:“嘉其恬淡闲逸,纵凡俚俚,无所拘碍,若游戏于翰墨畦迳。外者不雕不琢,匪丹匪青,土鼓黄桴之不求响奏,玄酒大羹之不事味享。知音知美,其在斯乎?”^①陈大任评价的“文直而理到”,均为的评。涵咏越久,就越能体会丘处机诗词中蕴涵的丰富美学思想。

一、“心上无尘到处宜”:自然审美观

1. 丘处机悟道前后对待自然环境的态度

王重阳初创全真教时,曾掘地数尺,自居其中,号为“活死人墓”,这是全真教修道的最初环境选择,要求远离人群、隐遁苦修,这种思想体现在后来的《重阳立教十五论》中:“茅庵草舍,须要遮形,露宿野眠,触犯日月。苟或雕梁峻宇(宇),亦非上士之作为,大殿高堂,岂是道人之活计?”^②丘处机谨守王重阳的教诲,在磻溪隐居的六年、龙门山隐居的七年时间中,不置箪瓢,一袭蓑衣即度过了十三年的苦修时光。

“孤身蹭蹬泛秦川,西入磻溪乡域。旷峪岩前幽溪畔,高凿云龕栖迹。烟火俱无,箪瓢不置,日用何曾积?饥餐渴饮,逐时村巷求觅。选甚冷热残余,填肠塞肚,不假珍羞力。好弱将来糊口过,免得庖厨劳役。壮贯皮囊,熏蒸开窍,图使添津液。色身轻健,法身容易将息。”^③“深溪古岸,到秋来,莎密茸茸无极。栋择修纤归洞府,虚落晴天吹炙。两束丝乾,千条绳就,不假良公织,闲轩亲自,结成渔父装饰。时伴樵牧嬉游,青山绿水带雨和烟适。妙绝堪珍幽径晚,披雪冲开芦荻。我本忘名,人皆易号,唤作蓑衣客(磻溪皆呼蓑衣先生)。他年功满,化云天上无迹。”^④从以上丘处机在磻溪居住的情况来看,条件是相当艰苦的:吃的是残羹冷炙,住的是随便凿的岩洞,穿的是一袭蓑衣,过的是云游僧似的苦修生活。这种生活在全真七子中是非常普遍的。郝大通曾于沃州(今河北赵县)赵州桥下打坐,不理凡尘达六年之久。就连全真七子中唯一的女性清静散人孙不二亦不例外,乞食修炼。“丘仙道密,隐迹磻溪人不识,通妙刘仙,永住终南屏万缘。谭仙通正,志在清贫修大

① 《磻溪集》序,《道藏》第25册,第809页。

② 《道藏》第32册,第153页。

③ 《磻溪集》卷五,《道藏》第25册,第832页。

④ 同上。

定。三髻山洞,愿处环墙也放慵。”^①马钰的诗词较完整地记录了全真教初期教徒的正式生活,以及在这种禁欲的生活方式下,自然景物所起到的屏蔽尘世的作用,这对于全真教徒来讲,是一个有助于修行的很好的“形式”。

但随着时日的变化,丘处机对王重阳定下的“凡出家者,必须投庵”的戒律有了不同的看法。“忘机不用苦清谈,大隐何烦住小庵。海印发光吞宝月,天口烛物迈寒潭。黄庭雅弄琴三叠,紫府高吟酒半酣。西北文章贤太守,肯将珠玉寄东南。”^②“清闲不在苦幽棲,心上无尘到处宜。北海葱葱郡城角,地多花木景多奇。昔年车马空撩乱,今日翻为玉清观。观中游戏是何人,天下往来都散汉。池塘寂寂锁烟霞,大宝莲开十丈花。借问经营谁施主,袞封千户太均家。”^③修行达到一定程度时,内心的体验比外在的形式显得更为重要。这种思想在丘处机给于志坚的手帖中也鲜明地表现了出来:“大抵上根之人,惟财色是远。汝既能推财让义,何必深山穷谷守静笃也。草字到日,复还汧陇,目今教门阙少得力人,要汝弘阐尔。”^④

老子提出的“道法自然”以及庄子推广的道“在蝼蚁”、“在稊稗”、“在瓦甓”、“在屎溺”,道在一切的观念,是道家的精髓所在。因此,深刻地体会老、庄精神,必然会顺应自然修行,不必拘泥于一定的成规。对修炼场所的固定要求,必然要受到质疑。丘处机在离乡隐居苦修的十三年中,对道家一道教的思想有了更深刻的体悟。如果说内容、形式二者不可分,在全真教创立的初期,为了斩断情缘、割舍爱欲,在简陋的环境中进行苦修,还是一种可取的办法,那么到了已经体悟人生、了悟形而上的“道”的时候,应该说,顺应道人的修行需要,实现发展全真教的宏大目标,何时何地修道都已经不重要了,重要的是遵循社会发展、教团发展的需要,与时俱进。

丘处机和马钰等其他全真六子不同,“丹阳师父以无为主教,长生真人无为有为相半,至长春师父有为十之九,无为虽有其一,犹存而勿用焉。道同时异也。如丹阳师父十劝有云:茅屋不过三间。在今日恐不可。若执而行之,未见其有得”^⑤。尹志平真可谓是丘处机的知音。“尝记师父(指丘处机)初入长春宫,登宝玄堂,见

① 《渐悟集》卷上,《道藏》第25册,第477页。

② 《磻溪集》卷一,《道藏》第25册,第815页。

③ 《磻溪集》卷三,《道藏》第25册,第825页。

④ 《终南山祖庭仙真内传》卷下,《道藏》第19册,第537页。

⑤ 《清和真人北游语录》卷二,《道藏》第33册,第166页。

栋宇华丽,陈设一新,立视良久,乃出。众邀之坐,不许。此无他,亦恐消其福也。”^①丘处机心中虽已无芥蒂,认为“大隐何烦住小庵”、“心上无尘处处宜”,大隐隐于市,只要心中有道,处处皆可成仙,但行为上仍有拘泥之举。同样的一件事,尹志平处理的则全然不同。“时有一人知其不可,故作意邀我坐,吾即从之坐。夫事有不可已者,己初无心以为,而人以巧意构令为之,己姑从之,又何害我初无心故也。”^②丘处机在思想上已不拘泥陈规,到了尹志平以及其后继者,不仅在心性上,而且在行为上也完全达到了法自然。大造华丽庙堂,芷宫琳宇,“道宫虽名为闲静清高之地,而实与一繁剧大官府无异焉”。“今为道家之教者,为宫殿楼观门垣,各物极其宏丽,象设其所事神明而奉祠之,其言曰为天子致福延寿,故法制无所禁,惟其意所欲为。自京师至外郡邑,有为之者多以来告而求识焉,大抵侈国家宗尚赋予之盛,及其土木营缮之劳而已。盖尝执笔而叹曰:世俗之卑隘沉溺甚矣,安得遗世独立奇倜之士,可以发予言哉!”这也导致了全真教后期的贵盛,给其衰落打下了伏笔。“此市朝鬻道之徒,非山林乐道之士矣。”^③

全真教的修道环境经过了一个从简陋山林到繁华宫殿的过程,环境的变化无疑正是当时社会审美理想的反映。丘处机在全真教修道环境的变化上无疑起着重要的转折作用。

2. 借山水藻雪精神,使主体的情和客体的景完全交融在一起,消除人和自然的异化,实现真正意义上的天人合一

而要做到寄情山水,忘怀得失,心性上则要做到无尘念,像丘处机所做的那样,借山水藻雪精神,使主体的情和客体的景完全交融在一起,消除人和自然的异化,实现真正意义上的天人合一。

三竿红日眠犹在,十里青山坐对闲。不觉人来幽圃外,时惊犬吠白云间。
无心自得成长往,了一何须问大还。只恐逡巡下天诏,悠扬无计乐平山。^④

西山爽气清,过雨白云轻。有客林间坐,无心道自成。^⑤

① 《清和真人北游语录》卷二,《道藏》第33册,第163页。

② 同上。

③ 上引见[元]李道谦编:《甘水仙源录》卷九,《道藏》第19册,第803页。

④ 《磻溪集》卷一,《道藏》第25册,第813页。

⑤ 《长春真人西游记》卷下,《道藏》第24册,第498页。

栖霞客,西游栖在南溪侧。南溪侧,千寻赤岸,万株苍柏。无心只有轻云白,举头不见繁华色。繁华色,空花杂乱,世人贪得。^①

仙院深沉古柏青,森森寒影拂苔轻。萧条终日爽人情。洞冷不知门外暑,心闲唯觉腹中清,绕身浑似积冰凌。^②

在上面引用的这些诗句中,丘处机用了大量的“虚心”、“心闲”、“无心”等词汇,描述他和大自然的冥然会晤,体会与大自然和谐相处以及寄身于大自然所带来的愉悦和放松感。正如李泽厚先生所说,对于“自然美的观赏,也是有关消除异化、建立心理本体的重要问题,因此正是哲学美学所应着重处理的”^③。

全真教提倡先性后命,不再过多关注肉体的长生久视,而更多地把重心转移到心性的修炼上。只要心性永存,从一定意义上来说,人也就得道成仙了。世俗的牵绊是束缚心性张扬的一个重要因素。庄子把色、声、臭、味、趣等作为伤害心性的罪魁祸首,说:“且夫失性有五:一曰五色乱目,使目不明;二曰五声乱耳,使耳不聪;三曰五臭熏鼻,困悞中颡;四曰五味浊口,使口厉爽;五曰趣舍滑心,使性飞扬。此五者,皆生之害也。”^④感官上的享受是伤害心性的重要因素,因此,在大自然的怀抱里,忘却一切,做到心忘、心闲、无心,忘情于大自然,达到与天的同一。也就是做到无我无身,没有身患,何有身死?因此,在丘处机的诗词中,作者把自身化到大自然中去,使自己和大自然完全交融在一起,达到了李白所提倡的“吾将囊括大块,浩然与溟滓同科”的畅神境界和“天人合一”的完全交融状态,体会刹那间永恒的感觉。

3. 借物喻人,借景警戒世人

我国对山水自然美的欣赏,山水诗、山水画的出现,远远早于西方。其发展大致经历了“致用”、“比德”、“畅神”三个阶段。在人类社会初期,生产力极其落后,能够满足人类生活需要的即为有用的,也就是美的。“地载万物,天垂象,取财于地,取法于天,是以尊天而亲地也,故教民美报焉。”^⑤天地给人提供生存的物质,因此,人应该“美报”它,即对它们产生审美。“人最初是从功利观点来观察事物和现

① 《磻溪集》卷六,《道藏》第25册,第843页。

② 同上书,第842—843页。

③ 李泽厚:《美学四讲》,生活·读书·新知三联书店1998年版,第74页。

④ 曹础基:《庄子浅注·天地第十二》,中华书局2000年版,第182页。

⑤ 李学勤主编:《十三经注疏·礼记正义》上,北京大学出版社1999年版,第788页。

象,只是后来才站到审美的观点上来看待它们。”^①这也就是普列汉诺夫提出的劳动先于艺术的观点,他引用了大量人类学资料论证了这个问题。例如布门什人、澳洲人,他们居住在鲜花遍地的地方,但从不用花来装饰自己。随着社会的发展,人类对自然有了更多认知,发现自然和人类之间有着内在的联系。孔子就把仁者、智者比作山、水,把人的品格比作松柏,“岁寒,然后知松柏而后凋也”。屈原也把君子的性格比作玉。这种“比德”说,在丘处机那里依然十分明显。他借鹤、月桂等动植物来比拟自己的高洁品格。

匠手亲封月桂栽,幽人自植宝花台。灵根妙绝非凡种,秀气冲和是道材。
日月交流千古异,乾坤独王四时开。英贤好顾长春景,莫把群芳一类栽。^②

一枝孤秀倚寒山,四海群芳怀腴颜。若遇清风佳气会,天香飘落满人寰。^③

一种灵禽体性高,丹砂为顶雪为毛。冥冥巨海游三岛,矫矫长风唳九皋。
灏落精神超俗物,飞腾志气接仙曹。搏风整翮云霄上,万里峥嵘自不劳。^④

树密山高隐地蟠,风多露少怯天寒。他时复向蟾宫里,五岳云收四海观。^⑤

在这四首诗中,我们看到的是对月桂、鹤的赞美,但作者本意并非只局限于此。“看得见的景象还不是诗歌真正的客体。”“还有一种,超越可见界线的、视觉综合力不能捕捉的景象。”^⑥像《又见月桂》(即中上引第一首)所写的一样,月桂是“灵根”、“道材”,是迥异于其他凡花俗种的。丘处机又号长春子,因此文中“英贤好顾长春景,莫把群芳一类栽”一句,即是作者自性高洁、苦心修道、向往飞天成仙、不甘庸碌无为为度过一生的思想的真实再现。鹤在中国传统文化中,本来就是一种纯

① [苏]普列汉诺夫:《论艺术(没有地址的信)》,曹葆华译,生活·读书·新知三联书店1973年版,第93页。

② 《磻溪集》卷一,《道藏》第25册,第812页。

③ 《磻溪集》卷二,《道藏》第25册,第817页。

④ 《磻溪集》卷一,《道藏》第25册,第813页。

⑤ 《磻溪集》卷二,《道藏》第25册,第818页。

⑥ [美]乔治·桑塔雅纳:《诗歌的基础和使命》,《美国作家论文学》,刘宝瑞等译,生活·读书·新知三联书店1984年版,第133页。

洁、长寿的象征。丘处机自喻白鹤,想像这种灵禽一样,为了“超俗物”、“接仙曹”,不畏艰险,付出了无数的精力和时间。“万里峥嵘自不劳”,正是丘处机入道苦修、际遇成吉思汗、振兴全真教的鲜明写照。这种象征手法的运用,可以很鲜明地把作者的心性形象化,让我们更易于把握。“象征的特点是:它永远不是完全任意的;它不是空洞的;它在能使与所使之间有一点自然联系的根基。”^①正是鹤、月桂等动植物的品性高洁、不同凡俗的特性,和丘处机不甘混迹红尘、碌为一生,超迈高蹈的心意有着内在的相似性,所以,丘处机是借咏鹤、月桂来表达自己。在某种程度上可以说,审视赞美自然风物,其实就是审视赞美自己。

“春游浩荡,是年年,寒食梨花时节。白锦无纹香烂漫,玉树邛葩堆雪。静夜沉沉,浮光霭霭,冷浸溶溶月。人间天上,烂银霞照透彻。浑似姑射真人,天姿灵秀,意气舒高洁。万化参差谁信道,不与群芳同列。浩气清英,仙材卓犖,下士难分别。瑶台归去,洞天方看清绝。”^②明代杨慎对这首《无俗念·灵虚宫梨花词》评价颇高,“长春世之所谓仙人也,而词之清拔如此”^③。这首词,前阙丘处机用各种比喻把梨花的洁白无瑕和月亮的澄澈纯净描写了出来,烘托出了一个姑射山神人,丰姿卓越,仪态万千,这是丘处机心里所追求的一种极高境界,也反映出作者出尘之意。这种高洁的追求在丘词中比比皆是。

丘处机的自然美学思想中还表现为借自然景物的荣枯,指代人事的变迁,要人及早脱离红尘苦海,起到一定的警戒作用。

陟彼高岗马足蹏,观乎大地我心摇。山河气象连天阔,洞府神仙避世遥。
白玉黄金终莫守,春花秋月固难饶。百年一觉浮生梦,万事俱非恨寂寥。^④

雨后方看丽景韶,风前忽耳万花凋。园林一夜无颜色,气候三春太寂寥。
正遇东君时作巧,那堪青女势还骄。生灵跋扈知难免,造化根源尚未超。^⑤

昨日花开满树红,今朝花落万枝空。滋荣实藉三春秀,变化虚随一夜风。

① [瑞士]费尔迪南·德·索绪尔:《普通语言学教程》,高名凯译,商务印书馆1980年版,第104页。

② 唐圭璋主编:《全金元词》上册,第476页。

③ [明]杨慎:《词品》卷二《丘处机梨花词》,《词话丛编》第1册,中华书局1986年版,第453页。

④ 《磻溪集》卷一,《道藏》第25册,第815页。

⑤ 同上书,第814页。

物外光阴元自得,人间生灭有谁穷。百年大小荣枯事,过眼浑如一梦中。^①

以上三首诗描写花草的荣枯,昨天为荣,今日为枯,日夜速递,人们不由自主地随时光而变化,任何事物人们都不能把握,不能和宇宙的规律相抗衡。不管是多么心爱之物,多么美妙的景物,最终总会由美到不美,“万事俱非”。因此,对此丽景韶春,更应看到它的短暂。人生亦然,必须趁着现在的时光修炼,跳出造化根源,才能保得长生。“青天莫起浮云障,云起青天遮万象。万象森罗镇百邪,光明不显邪魔生。”^②修性对丘处机极为重要。人心本自具足,只是遭受了后天社会的染习,才使心性蒙上阴影,正如万里无云的晴空,也会忽然飘来浮云。这时候,就要用慧剑斩断后天的羁绊,重返原来明净俱澄的心境。

日月循环无定止,春去秋来多少荣枯事。五帝三皇千百祀,一兴一废长如此。死去生来生复死,生死轮回变化何时已?不到无心休歇地,不能清净超于彼。^③

深蕃古迹尚横陈,大汉良朋欲遍巡。旧日亭台随处列,向年花卉逐时新。风光甚解留连客,夕阳那堪断送人。窃念世间酬短景,何如天外饮长春。^④

以上这二首诗描写了世事荣枯、韶景易逝,人生沧桑兴废,昨日王谢堂前燕,今日飞入寻常百姓家。面对这些,只有清净自心、超出凡世,才是真正的得道。“修行大抵要聪明,只恐聪明向外呈。外假内真两相克,一边败后一边成。”^⑤告诫人们内外有别,真假有别,在修行的过程中,要注意辩证地来对待。

4. 异域风光入诗来

丘处机除了以上对自然美有着独到的见解外,还有令同时代其他文人及道众难以企及之处。他历时三年,从山东半岛经河北、新疆、苏联等,一直到今阿富汗境内,两次往返,亲眼目睹了异域及沿途的风光,真正做到了读万卷书,行万里路。因

① 《磻溪集》卷一,《道藏》第25册,第814页。

② 《磻溪集》卷三,《道藏》第25册,第821页。

③ 《长春真人西游记》卷上,《道藏》第34册,第489页。

④ 同上。

⑤ 《磻溪集》卷二,《道藏》第25册,第818页。

此,在他的诗词中,还有很多的异域风光描写,诗风有粗犷、雄浑的一面。

坡陀折叠路弯环,到处盐场死水湾。尽日不逢人过往,终年时有马回还。
地无木植唯荒草,天产丘陵没大山。五谷不成资乳酪,皮裘毡帐亦天颜。^①

极目山川无尽头,风烟不断水长流。如何造物开天地,到此令人放马牛。
饮血茹毛同上古,峨冠结发异中州。圣贤不得垂文化,历代纵横只自由。^②

在途中,丘处机还遇到了一次日全食情况。塞外的风光以及文化、饮食、服饰上的不同,使得丘词中也时有大漠黄沙的苍凉,笔风雄健粗犷。他的这次行程及诗文,无疑为中原文化打开了一扇窗,他的所见所感,给我们带来另外一种异域风光美。

丘处机描写自然景物之美时,善于用比喻、象征来写出景物特有之质。正如后人所说:“邱长春《磻溪词》十九作道家语,亦有精警清切之句。《无俗念·枰棋》云:‘初似海上江边,三三五五,乱鹤群鸦出。打节冲关成阵势,错杂蛟龙蟠屈。’前调《月》云:‘霜结霜凝,金华玉润,淡荡任飘逸。’其形容棋势,如见开匣落子时,‘淡荡飘逸’,尤能写出月之神气。向来赋比二题者,殊未曾有。”^③

万壑舒纹锦,千峰列画屏。雨余蓝水白,云断玉山青。”^④

醉卧终南山,色里山色清高,夜色无云蔽。一鸟不鸣风又细,月明如昼天如水。^⑤

浮烟积翠绕山城,叠嶂层峦簇画屏。造物建标东枕海,云舒霞卷日冥冥。^⑥

这些清新的自然景物描写,获得了时人的好评。尹志平在评价其诗歌时说:

① 《长春真人西游记》卷上,《道藏》第34册,第484页。

② 同上。

③ [清]况周颐:《蕙风词话》卷三,人民文学出版社1980年版,第88页。

④ 《磻溪集》卷四,《道藏》第25册,第829页。

⑤ 《磻溪集》卷六,《道藏》第25册,第838—839页。

⑥ 《磻溪集》卷二,《道藏》第25册,第819页。

“闻说秋阳景物幽,神仙亲到此岩头。长春诗句真堪画,处处流传早晚休。”他认为丘处机关于自然景物的描写做到了“诗中有画”,就像苏轼评价王维的诗画时所说“味摩诘之诗,诗中有画;味摩诘之画,画中有诗”,对丘词评价颇高。

二、“欲罢干戈致太平”:和谐美思想

丘处机虽然师从王重阳,但王重阳并没有过多教授丘处机即辞世。辞世前,王重阳把丘处机的修道之事托付于大弟子马钰。“丹阳已得道,长真已知道,吾无虑矣。处机所学,一听丹阳、处玄、长真,当管领之。”丘处机与马钰年纪相差二十五岁,二人虽名为师兄弟,实际上却有师徒之谊。二人之间的渊源颇深,但所学却又有所不同。“丹阳之学似多参佛理,独善之为多。长春之学似多参儒术,兼善之意尤切。而两人之学皆出重阳。盖重阳宗老子而兼通儒释,而丹阳长春则学焉而各得其性之所近。”^①钱穆先生之分析可谓一针见血,指出丘处机的思想更多吸收了儒家的积极入世思想,从而有别于马丹阳的近禅的思想。正如丘处机高徒尹志平后来所总结的那样:“师父(指丘处机)曰:有有无为一而已,于道同也。如修行人全抛世事,心地下功,无为也;接待兴缘,求积功行,有为也。心地下功,上也;其次莫如积功累行。二者共出一道,人不明此,则不能通乎大同。”^②正是丘处机的内外双修的入世思想,使得其社会美学思想异常丰富。

有为、无为的思想具体表现为内外日用。“舍己从人,克己复礼,乃外日用;饶人忍辱,绝尽思虑,物物心休,乃内日用。”“先人后己,以己方人,乃外日用;清静做修行乃内日用。”“常令一心澄湛,十二时中时时觉悟,性上不昧,心定气和,乃真内日用;修仁蕴德,苦己利他,乃真外日用。”^③在丘处机的思想中,内日用是指修心炼性;外日用则包括舍己从人、克己复礼、先人后己、以己方人、修仁蕴德、苦己利他等,和儒家的仁、义、礼、智、信等思想非常相似,丘处机内道外儒的思想就是内修心性、外修德行,以儒家积极济事的社会美学思想来完成他“外日用”有为思想。

这种有为思想具体表现在不顾七十岁高龄,毅然西迈,历经三年,其目的正是为了“致君止干戈而救物”^④。在西去途中,他写了大量的诗歌,把其“真外日用”

① 钱穆:《中国学术思想史论丛》六,东大图书公司印行1976年版,第207页。

② 《清和真人北游语录》卷一,《道藏》第33册,第159页。

③ 《长春丘真人寄西州道友书》,《真仙直指语录》卷上,《道藏》第32册,第437页。

④ 《玄风庆会录序》,《道藏》第3册,第387页。

的思想表达得淋漓尽致。“十年兵火万民愁,千万中无一二留。去岁幸逢慈诏下,今春须合冒寒游。不辞岭北三千里(皇帝旧兀里多),仍念山东二百州。穷急漏洩残喘在,早教身命得消忧。”^①面对社会民众在兵火中的流离生活,丘处机的内心变化是非常大的:“昔年林木参天合,今日村坊遍地开。无限苍生临白刃,几多华屋变青灰。”^②因此,他去拜见成吉思汗的目的也就昭之若揭了:“自古中秋月最明,凉风届候夜弥清。一天气象沉银汉,四海鱼龙耀水精。吴越楼台歌吹满,燕秦部曲酒肴盈。我之帝所临河上,欲罢干戈致太平。”^③“有为”思想还表现为:“弱冠寻真傍海涛,中年遁迹陇山高。河南一别升黄鹄,塞北重宣钓巨鳌。无极山川行不尽,有为心迹动成劳。也知六合三千界,不得神通未可逃。”^④只有社会安定、百姓安居乐业,才能够做到情怀舒展:“万里乘官马,三年别故人。干戈犹未息,道德偶然陈。论气当秋夜(对上论养生事,故云),还乡及暮春。思归无限众,不得下情伸。”^⑤拜见成吉思汗后,回到北京时的作品,也可看出其有为、无为思想的合一:“溽暑熏天万里遥,洪波拍海大川潮。嘉禾已见三秋熟,早魃仍闻五月消。百姓共忻生有望,三军不待令方调。寔由道化行无外,暗赐丰年助圣朝。”^⑥

而当他见到成吉思汗,在和成吉思汗的几次对话中,丘处机充分展示了他积极“有为”的思想。耶律楚材的《玄风庆会录》详细记载了丘处机和成吉思汗的会晤及谈话。内容主要包括两部分:第一部分是修身养命之道,是一种个人评价体系;第二部分则是治国保民之术,是一种社会评价体系。

成吉思汗第一次见丘处机时问的是“长生之道”,丘处机对以卫生之理。丘处机认为,人刚初生时,禀气以生,“神光自照”,但随着后天的习染,“神光寻减,以爱欲之深故也”。因此,应当做到“世人爱处不爱,世人住处不住,去声色,以清静为娱;屏滋味,以恬淡为美”^⑦。人身内存在着阴阳二气,只有不断的驱除阴气,待得阳气全盛时,则可得道成仙。“人……负阴而抱阳,故学道之人,知修炼之术,去奢屏欲,固精守神,唯炼乎阳,是致阴消而阳全,则升乎天而为仙,如火之炎上也。”

① 《长春真人西游记》卷上,第34册,第483页。

② 《长春真人西游记》卷下,第34册,第495页。

③ 同上书,第492页。

④ 《长春真人西游记》卷上,第34册,第489页。

⑤ 《长春真人西游记》卷下,第34册,第494页。

⑥ 同上书,第498页。

⑦ 《玄风庆会录》,《道藏》第3册,第388页。

“其愚迷之徒,以酒为浆,以妄为常,恣其情,逐其欲,耗其精,损其神,是致阳衰而阴盛,则沉于地为鬼,如水之流下也。”即使贵为天子的成吉思汗亦然。“切宜减声色,省奢欲,得圣体康宁,睿算遐远耳。”丘处机还拿“金—金像—金”这样一个循环过程来比喻修道过程:“夫道产众生如金,为众器,销其像则返成乎金。人行乎善则返乎道。”^①在个人自我评价体系中,丘处机把社会的善作为重要核心,从自我做起,内去嗜欲,外行德行,“当外修阴德,内固精神耳。恤民保众使天下怀安,则为外行,省欲保神为乎内行”。“行善进道则升天,为之仙,作恶背道则入地,为之鬼。”^②其社会美中的善美同举,可谓丘词审美理想的一大特色。

人毕竟是社会的动物,除了做个不为害社会的好人外,还要力求普渡其他受众也脱离苦海。在丘处机去际遇成吉思汗的途中,他就招降群盗,解决了一个危害社会的问题。当他讲了自己的善美同举则为真乐、至乐的情形后,他又不失时机地劝谕成吉思汗治国保民,以行天子之责。“四海之外,普天之下,所有国土不啻亿兆,奇珍异宝,比比出之,皆不如中原天垂经教,治国治身之术为之大备,屡有奇人成道升天耳。山东河北天下美地,多出良禾美蔬,鱼盐丝茧,以给四方之用,自古得之者为大国。所以历代有国家者,唯争此地耳。今已为民有兵火相继,流散未集,宜差知彼中子细事务者,能干官规,措勾当与免三年税赋,使军国足丝帛之用,黔黎获苏息之安,一举而两得之。兹亦安民祈之一端耳。”^③得中原者得天下,丘处机深谙此道,他劝谕成吉思汗可以马上得天下,但不可以马上治天下,而应实施让民休养生息的“黄老之策”,让老百姓过上富裕自足的生活。水涨船高,老百姓稳固自足了,那么国家随之也会在经济上、社会秩序上得到很大程度上的改观,实现君民的双赢。拯黎民于水深火热中,不啻为一大善,这比单纯的独善其身,更加目标宏伟、气魄逼人。“余前所谓安集山东河北之事,如差清干官前去,依上措画,必当天心。苟授以非才,不徒无益,反为害也。”^④正是丘处机的前后劝谕及分析,使成吉思汗对丘处机深为信赖,“集太子诸王大臣曰:汉人尊重神仙,犹汝等敬天,我今愈信真天人也”^⑤。还对道门差发税赋均予以免收,“丘神仙应有底修行底院舍等,系逐日

① 《玄风庆会录》,《道藏》第3册,第388页。

② 同上书,第388—389页。

③ 《玄风庆会录》,《道藏》第3册,第390页。

④ 同上。

⑤ 《长春真人西游记》卷下,《道藏》第34册,第493页。

念诵经文告天底人每,与皇帝祝寿万万岁者。所据大小差发税赋,都休教著者。据丘神仙底应系出家门人等随处院舍,都教免了差发税赋者”^①。

大兵之后的税赋免除,使得全真教的招徒扩观有了更大的政治保障和经济保障。早在丘还中原时,他就对其门弟子说:“今大兵之后,人民涂炭,居无室,行无食者,皆是也。立观度人,时不可失。此修行之先务,人人当铭诸心。”^②丘处机的拯救民众于水火的思想对当时社会秩序的重建、人民生命的保全起到了积极的作用。“时国兵践蹂中原,河南、北尤甚,民罹俘戮,无所逃命。处机还燕,使其徒持牒招求于战伐之余,由是为人奴者得复为良,与滨死而得更生者,毋虑二三万人。”^③“丘公往年召对龙庭,亿兆之命悬于治国保民之一言,虽冯瀛之悟辽主不是过,天下之所以服其教者,特以此耳。”^④正是丘处机提出的自律律己以及拯救人民于水火的宗教关怀,使全真教拥有了大量信众,为其壮大发展打下了良好的基础。其善美同举思想,也更彰显出丘处机的积极入世的社会思想。

“随时之义大矣哉!谓人之动静必当随时之宜,如或不然,则未有不失其正者。丹阳师父以无为为主教,长生真人无为、有为相半,至长春师父有为十之九,无为虽有其一,犹存而勿用焉。道同时异也。”^⑤王重阳、马钰传教时,社会还处于一种动荡不安的状态,为适应那种社会情形,二者均以保全生命为意旨,更多的是内修;到了丘处机际遇成吉思汗之后,成吉思汗给全真教的大发展提供了可能性,为适应这种社会情形,丘处机的思想也发生了改变。丘处机的人世思想被其后来所创立的龙门派继承发扬光大。同时,丘处机的人世思想无疑也正是当时社会具体状况在其思想中的有力回应和反响。而这种积极入世的宗教情怀,对于今天宗教界如何更好地融入到社会中承担自己的角色,无疑有着重要的启示作用。

三、“混混沌沌,纯一不杂”:内丹氤氲美

“在历史上,气的观念和思想,属于整个华夏民族所有。换言之,这一观念和

① 《成吉思汗皇帝赐神仙手诏》,《道家金石略》,第445—446页;《长春真人西游记》卷下,《道藏》第34册,第500页。

② 《大都清逸观碑》,[元]李道谦编:《甘水仙源录》卷十,《道藏》第19册,第809页。

③ [明]宋濂等:《元史》卷二百二《释老传》,中华书局1976年版,第4525页。

④ 《怀州清真观记》,《道家金石略》,第471页。

⑤ 《清和真人北游语录》卷二,《道藏》第33册,第166页。

思想非哲学界某家某派所独具,儒、道、阴阳等学派均对气的本质和特性进行过阐述,均对气论的形成发展做出过贡献;同时,这一观念和思想亦非哲学界所独有,医、农、天文、伦理、心理以及美学诸领域,也都对气的本质和特性进行过阐述,在丰富和发展气论内涵方面,同样做出了不可磨灭的贡献。”^①韩林德认为气论对整个中华传统文化产生了非常重要的影响。由于“气”本身含有说不清道不明的特性,在道家一道教理论中,“气”又是和难于言说的、超出感官的“道”相连,从一开始,“气”就具有了模糊性,使得整个中国传统文化也呈现出模糊性,丘处机的炼气化虚的修道行为中,就蕴涵着氤氲模糊的类审美体验。

丘处机的《大丹直指》是全真教中非常重要的一部关于内丹修炼过程的著述。在修炼的过程中,丘处机分别指出在修炼时所体会到的美妙感受以及所可能看到的“幻象”,对炼“后天气”还原为“先天炁”,进而合乎神、道的这样一个逆反过程,丘处机体会到了身中阴阳二气交感时所带来的氤氲感受。

丘处机首先从人的生命形成过程来论述内丹修炼的必要性和重要性。

盖人与天地禀受一同,始因父母二气交感,混合成珠,内藏一点元阳真气,外包精血,与母命蒂相连。母受胎之后,自觉有物,一呼一吸皆到彼处,与所受胎元之气相通。先生两肾,其余脏腑次第相生。至十月胎圆,气足未生之前,在母腹中双手掩其面,九窍未通,受母气滋养,混沌沌沌,纯一不杂,是为先天之气。才至气满神具精足,脐内不纳母之气血,与母命蒂相离,神气向上,头转向下降生。一出母腹,双手自开,其气散于九窍,呼吸从口鼻出入,是为后天也。脐内一寸三分所存元阳真气,更不曾相亲,迷忘本来面目,逐时耗散,以致病夭、忧愁、思虑、喜怒哀乐。^②

这段话可以用这样一句话来表述:(人)未开窍—开窍—封窍。这和庄子的一则寓言故事极其相似:

① 韩林德:《元气论与华夏美学》,转引自王宜文、路春艳编:《美苑咀华》,北京师范大学出版社2000年版,第138页。

② 《大丹直指》卷上,《道藏》第4册,第391—392页。

南海之帝为倏,北海之地为忽,中央之帝为混沌,倏与忽时相与遇于混沌之地,混沌待之甚善。倏与忽谋报混沌之德,曰:人皆有七窍,以视听食息,此独无有,尝试凿之。日凿一窍,七日而混沌死。^①

人未出生时和混沌是一样的,九窍未通(和混沌的七窍相似),处于一种无知无为,与道合一的一种无自我状态,“混混沌沌,纯一不杂”,是纯阳之躯;但一旦出了母腹,则有了自我认知,先天气(阳气)逐渐减少,后天气(阴气)逐渐增多。如果不把后天习染的阴气消除的话,会和混沌一样因七窍开而死亡的。有身之累,则有身之死;无身之累,何有身死之说?因此,禀受阴阳二气的人就应当把后天的气通过修炼去除,达到一种纯阳之气,也就是先天气的状态。在由后天气向先天气复归的过程中,丘处机描述了所体会到的阴阳二气交媾所带来的美妙、畅意的感受。

但初行之法,闭目内视,中宫绝虑,忘思冥心,满口念津,勿吐勿咽。到此饮刀圭之事,别有口诀,不敢开写。微微敛身,并不升举,盘膝升身正坐(趺坐不得,只如常坐)。左手兜起外肾,有手掩生门(脐也),塞兑户(口也),开天门(鼻也是为玄牝之门)。须要一刀割断,然后鼻中入气(入者为吸为息为阴为水,只要柔软。入息使鼻内无闻其声),以意轻轻送入中宫,至尾闾(所谓充开混沌池,擘裂鸿蒙窍)。气极乃从夹脊三关至鼻中,轻轻放出(出者为呼为消为阳为火,轻轻放出,使耳内无闻其声)。听气自出意,且不可离中宫(意者,性也,神也,真土也,黄婆也),但所入气息入中宫,与元阳真气相接相合(经云接天地无涯之气,续父母有限之身,即天地合其德也哉),使水火二气上下往来相须(天地升降一同也),勾引肾中真气(铅也,虎也),心中木液(汞也,龙也),交媾混合于中宫(谓之五行俱全,和会一家),自然畅美。^②

在练习内丹时,先要“忘思冥心”,做到无思无欲,为内丹的修炼做好准备工作。初炼内丹时,心中想着把气送于中宫(脐内一寸三分处丹田),使阴阳二气相交,就可以达到延年益寿的目的。除了身体上的目的达成以外,精神上所获得的愉

① 《庄子·应帝王》。

② 《大丹直指》卷上,《道藏》第4册,第393页。

悦感也是不容忽视的。它给人带来身轻气爽的舒畅、超越之美感。随着修炼的一步步向后进行,修炼时那种美妙的体悟、舒畅的身体感受,丘处机更是不吝笔墨,一一道来。

在《火候图》之后,丘处机论述了火候不同所带来的不同内审美体验:“应地天泰卦,到此只要把捉一尘不著(无思念也),方得龙虎交媾。渐而阳气向上,以至满身遍体和暖。应乾卦药物透顶,亦如风雨潮浪沸滚;药熟化金液,如冷泉自降……”^①龙虎交媾、周天火候和肘后飞金精三法相须而用,并且持之不懈。“一百日口内生甘津,身有神光,骨健颜红,肌白腹暖;二百日渐厌荤腥,常闻异香,行步如飞,睡梦自然减少;三百日饮食自绝,寒暑自耐,涎汗涕泪自无,疾病灾难自除。静中时闻远乐之声,默室渐见红光之色。若见此景勿疑,是为小验。至诚行之,神异不可备载。”^②当修炼达到第六层时,得到的内在审美则更多。此时,人已经完全超越物欲人累,只识取“壶中真境”,内观真山川,“(三田)既济之后,一百日静中四象周匝内观,五气纷纭;二百日目见金花,体有圆光,青气出顶,紫雾盈室;三百日神灵知前后事,真气可乾外汞,体轻可履风烟,骨坚可齐天地”^③。

修炼时身体内部阴阳和谐,打通了人出生后被封的九窍,使得后天气在身体内部周流运转,成为一个循环的整体,这就可以选取适宜的时辰下手修炼,呼出后天的气,换成先天的气,这时不仅身体状况异于常人,而且在内视内观时,也可以看到异于常景的画面:红光、音乐,真正体会到了人和天地同一、没有自我认知的这样一种“无待”境界,达到了心游的至高境界。修道过程非常复杂,有时内视内观所看到的并非真境,而是心中阴魔所生,故要区别对待。丘处机认为,当“满耳笙簧,触目花芳,舌有甘味,鼻闻异香”时,当幻想自己“出将入相,威震八方,车服显赫,使节旌幢,满门青紫,靴笏盈床”时,或出现“仙娥玉女,罗列成行,笙歌鼎沸,对舞霓裳,双双红袖,争献金觞”^④等情形时,这是阴魔君来干扰修道,他一一罗列了十大阴魔君所带来的幻觉,并与以分析,“大抵清虚之士,久乐寂淡,乍见繁华,往往认为真境”^⑤。这种时刻,更应精进修炼,不为幻景所迷惑,片刻间就会有清凉之感,

① 《大丹直指》卷上,《道藏》第4册,第394页。

② 同上书,第396页。

③ 同上书,第399页。

④ 《大丹直指》卷下,《道藏》第4册,第400—401页。

⑤ 同上书,第401页。

达到妙不可言的审美极致。

宗白华先生曾经说过:“中国哲学是就‘生命本身’体悟‘道’的节奏。”^①道教的内丹修炼无疑就是道教徒通过一些技术性的手段来实现对本体“道”的体悟的。这种文化的特质,徐复观先生把它称为“形而中学”。他在解释“形而上者谓之道,形而下者谓之器”时指出:“道”是天道,“形”在战国时期指的是人的身体,即指的是人本身;“器”指的是人的器物。这两句话的意思就是指在人之上的是天道,在人之下的则为器物,从而提出,人的身体变化或精神感受,既不是形而上,也不是形而下,而应该为形而中,形而中谓之心。在古代,心是思维器官(“心之官则思”),对道教徒而言,心还是和道契合的重要本体,尤其对全真教来讲,修性在先,修性即修心;修心后的一系列打坐体验,也是必须用人的“心”来细细体验的。现代越来越多的人都在提“形而中”,如庞朴、胡经之、程相占等,而对人的内心感悟的研究也越来越多,从形而中的角度来研究内丹的修炼体验,就不得不涉及到一个新的美学术语,那就是“内审美”。

“‘内审美’是伴随人生修养所产生的独特的个人的审美体验。与知觉面对外在客观对象所产生的具有普遍性的审美不同,内审美是一种既没有听觉和视觉参与,又没有客观外在对象存在的特殊审美形式。它包括纯粹精神型审美,内景式审美和表象运动式审美。其心理机制在于大脑中表象的重组、优化和系统化。其产生的原因在于先天资禀与后天修养的有机结合。”^②丘处机对于修炼内丹的感受进行的描述,正是内审美的宗教实践的最好证明。这些资料对于我们补充和完善中国传统美学中实践美学具有很好的作用。

第五节 尹志平的美学思想

尹志平(1169—1251),全真教第六代嗣教,字大和,道号清和,生于大定九年,祖籍河北沧州,宋时迁莱州(今山东掖县)。“显高祖妣有子九人,俱登进士第,仕至郡守者七人”,其幼即聪慧,日诵千言,善记古事。“尝因祀事,究生死理,杳然遐

① 宗白华:《美学散步》,上海人民出版社1999年版,第80页。

② 王建疆:《修养·境界·审美——儒道释修养美学解读》,中国社会科学出版社2003年版,第6页。

想自忘。”^①其五岁时,就阴阳之学求教于先族,先族不许。十四岁时,遇马丹阳(指马钰)真人,欲出家,父母阻之再三,见其意甚决,只得任其参究道教。公元1191年,“觐长春真人(指丘处机)于栖霞观,持弟子礼,真人特器异之,付授无所隐”。其先后又师从于郝大通、王处一,“自是道业日隆,声价大振,四方学者翕然宗之”^②。

1227年,丘处机去世,尹志平继任全真教第六代嗣教。在其嗣教期间,推动全真教继续向前发展,创造了一个鼎盛的局面。1251年仙逝,享年八十三岁。在他仙逝十年后,被诏赠“清和妙道广化真人”,制辞有“性天开明,心地坦夷,接重阳道统之传,为全真门人之冠,宜锡褒章,永光仙籍”之旨,对尹志平评价非常高。1310年,又被加赠“清和妙道广化崇教大真人”。作品有《葆光集》以及弟子段志坚编写的《清和真人北游语录》传世。

一、“刻出从来无相身”:雕塑美学思想

尹志平就塑师王才问“道像法”而作答:

凡百像中独道像难为,不惟塑之难,而论之亦难。则必先知教法中礼仪及通相术,始可与言道像矣。希夷大道,视之不见,听之不闻。声色在乎前,非实不闻不见,特不尽驰于外而内有所存焉;耳而谓实不见闻,则死物也。如内无所存而尽驰于外,则是物引之而已。道家之像,要见视听于外而存内观之意,此所以为难。世间虽大富贵人,其像亦甚易见,谓如富有之人则多气酣肉重,颐颌丰满,然而近乎重浊。道像则不失其风骨清奇而有大贵人之气,见于眉目之上,天庭日月之角;又背若万斛之舟,喻其重厚也。必先知此大略,其为像庶几矣。虽然但当有其意,甚不欲主角呈露,此所以为尤难。世之富贵虽大,至于帝王,犹于术之中可求,惟道像则要于术外求之。术说外相则穷,到妙极处,至于内相则术不能尽。然有诸内则必形诸外,而可见于行事。事,迹也。所以行事者,理也;寻其事,而理可知。故知内外可通为一,惟道家贵在慎密不出,

^① 《清和妙道广化真人尹宗师碑铭并序》,〔元〕李道谦编:《甘水仙源录》卷三,《道藏》第19册,第742页。

^② 同上。

故人终不可得见。^①

这段文字主要论述了以下三个方面的意思：

1. “希夷大道，视之不见，听之不闻”

道家思想是道教思想的一个很重要的组成部分，因此老、庄的思想被道教当做圭臬。

老子认为：“大音希声，大象无形。”^②“有物混成，先天地生。寂兮寥兮，独立而不改，周行而不殆，可以为天地母。吾不知其名，强字曰‘道’。”^③也就是说，道是一种本质上的形而上的东西，是无名、无形、无象，不可知见，也不可用具体的形而下的形象来表征的。在道教思想中，这种思想继续保持：“道至尊，微而隐，无状貌形象也。但可以从其诚，不可见知也。”^④“形而上者，无体无方；形而下者，有物有像。”^⑤到元代时，这种思想仍然占据着一定的地位：“希夷大道，视之不见，听之不闻。”

受这种思想影响，道教初创时候，是没有道像的。“唐释法琳《辩正论》卷六自注：‘考梁、陈、齐、魏之前，唯以瓠卢盛经，本无天尊形象。按任子《道论》及杜氏《幽求》云：道无形质，盖阴阳之精也。《陶隐居内传》云：在茅山中，立佛道二堂，隔日朝礼。佛堂有像，道堂无像。’”^⑥

随着佛教的传入及不断传播，其崇尚造像和崇拜佛像的礼仪，对道教产生了深远的影响，加之先秦时代人们祭祖要以童子为尸，即将童子作为先祖的替身来供奉，其原因是“孝子之祭，不见亲之形象，心无所系，立尸而主意焉”^⑦。显然这种认识方法和思维方式也影响了道教，其不再满足于去捉摸和体悟那无形无色无声无象之大道，代之以制造道像，以使心有所依：“所以存真者，系想圣容，故以丹青金碧摹图形相。”^⑧在这两种合力的作用下，道教渐渐克服了“道”不可见知的观念，

① 《清和真人北游语录》卷二，《道藏》第33册，第161页。

② 《道德经》第四十一章。

③ 《道德经》第二十五章。

④ 饶宗颐：《老子想尔注校证》，上海古籍出版社1991年版，第17页。

⑤ 《灵宝玉鉴》十五卷，《道藏》第10册，第252页。

⑥ 陈国符：《道藏源流考》，中华书局1985年版，第268页。

⑦ 《礼仪·士虞礼》郑玄注，《十三经注疏》，中华书局1980年版，第1167页。

⑧ 《洞玄灵宝三洞奉道科戒营始》卷二，《道藏》第34册，第747页。

开始塑造道像。王淳《三教论》云:“近世道士,取活无方,欲人归信,乃学佛家制作形像。假号天尊,及左右二真人,置之道堂,以凭衣食。宋陆修静亦为此形。”又据玄嶷《甄正论》卷下云:“开辟以来,至于晋末,戴斑藪之冠,披黄衫帔,立天尊之像,习《灵宝经》,称道士。”《佛祖历代通载》卷十五也记有“道本无形,形之于周魏”的言论。可见道教供奉道像,当始于魏晋南北朝。“唐初道馆内立元始天尊像,左右二真人夹侍。《茅山志》卷二十二《唐国师升真先生立观碑》谓唐太宗为王远智造太平观,‘又于内殿奉为文德皇后造元始天尊像一躯,二真夹侍。’又《桐柏真人茅山华阳观王先生碑铭并序》谓王轨于唐太宗时重建华阳观,造‘正殿三间,两庑,并及讲堂,坛靖,房宇门廊。’‘又于内殿奉造元始天尊像一躯,光趺八尺。左右真人夹侍。神仪肃穆,法相希微。’”^①可见,从唐代时已开始大量塑造道像,至元代时,道像的塑造已达到相当大的规模和相当高的水平。元代设立专门管理画塑人匠的机构将作院,下设“诸路金玉人匠总管府”,辖有“画局”、“大小雕木局”、“梵像提举司”等,这些机构为元代雕塑的发展起到了极大的促进作用。

《元代画塑记》中的《儒道像》详细记载了皇室造作的大量道像,如大德三年(1230),“三清殿左右廊房真像一百九十一尊,壁饰六十四扇,梵像总局凡用赤金箔九万三千一百一十二……川色金五十斤”,仅其中所需要的粉笔、筋头笔、描笔、绫金笔、莲子笔、枣心笔等各色笔就约九千九百多支,其规模由此可见一般。当然,这也是和当时全真教的急剧发展分不开的。这些道像已经成为反映道教活动的活化石,道教美术(雕塑)也已发展成为我国美术史上具有独特风格的一块瑰宝。

2. “见识听于外而存内观之意”

叶朗先生认为研究老子的美学思想应从“道”、“气”、“象”这三个相联系的范畴来展开,此语可谓一语中的。老子在建构其宇宙发生论时认为:“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。”也就是说,“道”产生混沌的“炁”(“一”),“炁”又分为“阴”“阳”二气,“阴”“阳”二气和合而产生万事万物(“象”)。因此,万事万物中都体现了本体上的“道”、“气”,“道”、“气”也通过具体的“象”而显现出来。对一个个具体的事物进行审美观照时,我们并非只局限于那孤立的“象”,而是要从“象”中去体味本体性的“道”、“气”,以感知生命的本质,

^① 陈国符:《道藏源流考》,第268—269页。

即要突破“象”，而于“象外求之”。

这种观点对我国古典美学产生了非常深远的影响。具体到雕塑、绘画上，也就是“形”“神”统一的问题。《淮南子·原道训》对此有精妙的论述：“故以神为主者，形从而利，以形为制者，神从其害。”《淮南子·诠言训》又云：“神贵于形者，故神制则形从，形胜则神穷。”即以“神”作为整个雕塑、绘画形体的灵魂、主宰，“形”处于附从的地位，这样才能把形体生命的生机完全表现出来；反之，则是泥塑木胎一个，毫无生气可言，更没有办法引起人们的愉悦感。“画西施之面，美而不可说（悦）；规孟贲之目，大而不可畏，君行者亡焉。”^①西施、孟贲如果徒有其表，而没有把他（她）们的精神风貌、气质个性表现出来，就不具备审美性。

怎样把生命中的生意表现出来，历代都有议论和研究。其中尤以顾恺之的“传神写照”，宗炳的“澄怀味象”、“以神法道”，谢赫的“气韵生动”等为著。

顾恺之认为，要想表达一个形象的真正“妙处”，不应该在形体上要求面面俱到，而是要着眼于最能表达出神妙精神的关键部位：“四体妍蚩，本无关于妙处，传神写照，正在阿堵中。”^②也就是后来苏轼进一步阐发的“意思所在”：“凡人意思，各有所在，或在眉目，或在鼻口。”^③也就是说，要表现一个人的真正精神所在，应把那些不反应本质精神的身体部位淡化，而把反映本质精神的身体部位凸现出来（如眼睛、鼻口等），就达到了传神的目的了。

宗炳的“澄怀味象”说则指要排除一切世俗尘染的习性，认真、细致地体味“道”。谢赫的“气韵生动”说是要把生意和流动的生命力表现出来，使画面或雕塑具有活力。只要保持了“气韵生动”，整个形体自然保持了“形似”。因为“气韵”表达的生命力正是从人或物的自然形象上体现出来的。

尹志平继承了这一传统的美学思想，并把它运用到道教的雕塑上。他认为，神仙本来就是“道”的直接体现，在造作道像时，更应该体现出本质性的、形而上的“道”，而不能流于平俗，以便于教徒在顶礼膜拜时更能思索“道”的本质意味。在“形”、“神”关系上，尹志平重视以“形”传“神”，但二者又紧密不可分。不同道像的形貌塑造，道教对其有详细而又严格的规定。在不同的形貌上，要体现出不同的

① 《淮南子·说山训》，张双棣：《淮南子校释》下，北京大学出版社1997年版，第1685页。

② 《世说新语·巧艺》，徐震堃：《世说新语校笺》下，中华书局2001年版，第388页。

③ [宋]苏轼：《苏东坡集》续集卷十二《传神记》，转引自《中国美学史资料选编》下，第36页。

神仙品阶、所司职能的内在精神。“道家之像,要见视听于外而存内观之意”^①,即是要把道像的内在的、区别于别的道像的本质表现出来。“盖以能传古圣先贤之神垂诸后世也。不曰形,曰貌,而曰神者,以天下之人形同者有之,貌类者有之,至于神则有不能相同者矣。”^②人和人区别的标志是其“神”,神仙也不例外。在制造道像时,尤为注意的是要表现出其精神来,“如内无所存而尽驰于外,则是物引之而已”。如果这样,就流于“君形者”的地步。同时,“形”、“神”二者又是互为依赖的,“二者可通为一”。离开了“形”,“神”就无所依;没有了“神”,“形”也就不足以传达教义,对教徒起到归顺信服的作用。也就是说,在造作道像时,不仅要体现出物象上的“神”似,也要把物象上的“形”体现出来。这也是尹志平就“形”、“神”问题而做的另外一种解释。

他在比较道像和帝王像、贵人像哪个易为时,提出“世间虽大富贵人,其像亦甚易见,谓如富有之人则多气酣肉重,颐颌丰满,然而近于重浊”。即使贵如帝王,“犹于术之中可求”,帝王像、贵人像易为的原因是二者体现的“道”、“气”不多,“气酣”“重浊”,也就是形而上的“神”要求的少,而形而下的“形”要求的多,表“形”易,而表“神”难。因此,造作道像不仅要表“形”似,更重要的是要体现出表现“道”、“气”的“神”来。既然“神”如此重要,怎样来表达“神”呢?尹志平认为道像的“意思所在”在于“眉目之上,天庭日月之角,又背若万斛之舟,喻其重厚也”。在道像的“眉目”、“天庭”上,更能体现出“道”的本意。道教中的塑像大都“目光如炬”、“天庭饱满”、“仪态肃穆”等,就是这种美学思想的表现。

由于风格不同、内在精神不一,每个道像的“神”也千差万别,而不能千篇一律。“术说外相则穷,到妙极处,至于内相则术不能尽。”“道”本来就不易为人所把握,其表现方式多种多样,如天尊像就有五百亿相,但只要把握了“道”的本质,不论其如何变化,也就易于把握了。要想造出优秀的道像,不仅要刻苦锻炼,还要细心体会“道”的宏旨、本意,这样才能造出“神”、“形”上都相似的道像。“一点灵光用处真,精穷众妙自通神。还能更悟元初妙,刻出从来无相身。”^③

因此,尹志平的“要见视听于外而存内观之意”的雕塑美学思想,至今对我们

① 《清和真人北游语录》卷一,《道藏》第33册,第112页。下引未注均见同书第112—113页。

② [清]沈宗骞:《芥舟学画编》,转引自俞剑华编著:《中国画论类编》,人民美术出版社1986年版,第512页。

③ 《道人刘志希献雕木七真小像》,《葆光集》卷上,《道藏》第25册,第513页。

仍有极大的积极借鉴作用。

3. “先知教法中礼仪及通相术,始可与言道像”

道像是承载“道”的物质媒介,其目的在于用具体可感的艺术形象来宣传道教的教理教义、加强信徒的宗教感情。怎样赋予道像以神圣性,使其成为信徒的崇拜对象呢?这就要求把信仰和深厚的思想感情始终渗透到制作道像的过程中,在长期的制作过程中,逐渐形成了一整套符合宗教要求的模式和规范。

因为道教是多神教,所以在塑造不同的神像时,有不同的要求和规定。《洞玄灵宝三洞奉道科戒营始》卷二《造像品》中对造道像有着详细的规定,各种神仙、真人都有自己的服饰、相貌要求:“科曰:凡造像,皆依经具其仪相。天尊有五百亿相,道君有七十二相,老君有三十二相,真人有二十四相,衣冠华座,并须如法。天尊上帔以九色离罗或五色云霞,山水杂锦,黄裳、金冠、玉冠;左右皆璎珞环珮,亦金玉冠,彩色间错,上帔皆不得用纯紫、丹青、碧绿等。真人又不得散发、长耳、独角,并须戴芙蓉、飞云、元始等冠。复不得戴二仪平冠、鹿胎之属。左右二真皆供献或持经执简,把诸香华,悉须恭肃,不得放诞手足,衣服偏斜。天尊平坐,指捻太无,手中皆不执如意尘拂,但空而已。”^①金刚“长一千二百丈,按剑持杖,身挂天衣、飞霞宝冠,足蹶巨山,神兽大石、诸鬼之上,立作杀鬼之势。”^①金刚在道教中是守护神,是“道之烈气所生”,多放之于观内门户殿堂经藏之地。在表现其形象时,就要把其刚猛无比的气势表现出来,而一千二百丈的巨大身材、脚踏大山的手拿兵刃状,就把“防护守卫”的金刚形象淋漓尽致地表现出来。如果在制作道像的过程中不依规定,或有不恭行为,就会引来灾祸:“鬼神罚之,既非僭滥,祸可无乎?”

在制作道像前,要先选好优质木料,于吉日良辰开工。开工时,要伴以焚香、颂经,驱除污秽,引领神灵的到来。准备工作做好后,就进入雕造道像的具体工作中。在制作中,要把道像的“神”表现出来。而把道教的神圣性表现出来,则是至关重要的一环。这可以通过“装脏”仪式来完成,其用意是使神灵能贯注到神像中,让神像真正成为神灵的载体。“装脏”是指把经典、五谷、铜镜、药物、金银财宝等装入道像中,以代表道像已经具备了智慧、丰收、辟邪、光明、高贵等特性。最后,要举行开光点眼的仪式,期间要伴随一系列的颂经礼拜,造什么神像,就要颂相应的经文。经过这些程序后,道像就被赋予了神性,具有了自己的神格,道像也就塑造成

^① 《洞玄灵宝三洞奉道科戒营始》,《道藏》第24册,第748页。

功了。

只有具备了这些最基本的道教知识和素能,即“先知教法中礼仪及通相术”,才可以“与言道像”,也才可以制造道像。

二、“忘心之趣”:庄子式的审美体验

尹志平幼时即聪慧,当其五岁时,参加祭祀后,

吾独有所感,私念祖先悠悠不知所往。人之有死,亦自不知所归。心思惘然,坐于大桑之下,仰观俯察天地之所以立,万物之所以生,此天之上,地之下,又有何物为之覆载,何物为之维持?思察之极,以至于无思,而不知天地之大,万物之多。但见水气茫茫,通连上下,如卵壳之状,冥然、漠然,不觉心形俱丧。家人访见之,始呼起,则日已暮矣。吾初亦不知其所以然,后入道,遇师真,悟此忘心之趣。^①

这里,尹志平提出了一个重要的概念:“忘心之趣”。何谓“忘心之趣”?就是达到一种物我不分,心形俱丧,“无己”、“无我”、“无万物”,与“道”体真合一,完全超越功利、超越理性思想的一种审美境界,是一种完全自由的状态。

尹志平提出的“忘心之趣”的审美概念,和老子的“涤除玄览”、“致虚极、守静笃”,庄子的“心斋”、“坐忘”,司马承祯的“坐忘论”等如出一辙,是一脉相承的。因为“道”是宇宙产生的本体,是产生万事万物的根源,它体现在万事万物中,而又超越于万事万物。因此,认识“道”、了解“道”就不能用认知一般万事万物的感性和理性的认知方法,而应该排除内心中的私心杂念、主观想法,使头脑空无一物,在冥想中观照到“道”的本质。这就是老子提出的“涤除玄览”的观“道”方法。而要达到体“道”的目的,还需要“虚静”的心态:“致虚极,守静笃。万物并作,吾以观其复。”^②只有这样,才不会被所看到的事物表面现象所蒙蔽,而能真正地去体认本质的东西。

庄子继承并发展了老子的这一思想,提出了“心斋”、“坐忘”观。庄子借孔子

① 《清和真人北游语录》卷二,《道藏》第33册,第165页。

② 《道德经》第十六章。

之口提出“心斋”这一观点：“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。唯道集虚。虚者，心斋也。”^①庄子在这里提出的“心斋”就是空虚的心境。只有心境空无一物，没有强烈的主观爱憎、是非成见，才能达到对“道”的观照。“坐忘”也是体“道”必不可少的步骤之一：“堕肢体，黜聪明，离形去知，同于大通，此谓坐忘。”^②忘掉形体的存在，摒弃自己的感官、理性知识，达到“忘我”、“无我”的境地，和“道”相通，即为“坐忘”。“心斋”、“坐忘”的最终目的就是达到天人合一、物我一体、物我不分的“物化”境界。这也是庄子提出“庄生梦蝶”寓言故事的初衷所在。老、庄的思想对后世影响很大，对之吸纳并具体阐发的有唐代高道司马承祯。在其《坐忘论》中，他集中阐发了达到“坐忘”的七个步骤：“敬信一”、“断缘二”、“收心三”、“简事四”、“真观五”、“泰定六”、“得道七”。只有连续不断地进行以上七个步骤，才能最终得“道”成仙，永保形神合一。虽然司马承祯的最终目标是长生不老、得道成仙，但其理论对中国古典美学却也有重要的借鉴作用。

尹志平就是在继承前者的基础上，提出了自己的观点：“忘心之趣”。而要达到这种完全自由的境界，大体上需要经过以下三个步骤：

1. 去俗心，去情欲

尹志平认为“人心本自具足”，只是当人生下后，就沾染上许多尘世的功利思想，“凡世间干事处，无非爱境”^③，陷入爱欲情海中，有害性命，因此应当反省自身，去除那些妨害修“道”的东西。他拿人心和月亮作比较：“此物（指月亮）但不为青霄之下浮云障蔽，则虚明洞彻，无物不照，人皆见之矣。殊不知人人有此心，月但为浮云所蔽，则失其明。凡私情邪念，即浮云也。”月亮本性光明，被云遮蔽，才失其明；人心亦然，本为虚静，不含杂物，因此，要想不为“浮云所蔽”，必须“人能常使邪念不生，则心月如天月之明，与天地相终始，而不复昧矣”^④。怎样才能去除邪念，不为“浮云所蔽”呢？

首先，要坚定入“道”之心。他认为具有利害是非之心的人是入不了“道”的：

① 曹础基：《庄子浅注·人间世第四》，第54页。

② 曹础基：《庄子浅注·大宗师第六》，第107页。

③ 《清和真人北游语录》卷二，《道藏》第33册，第163页。

④ 《清和真人北游语录》卷一，《道藏》第33册，第162页。

“大凡利害心重则不纯,不纯则不诚,不诚何以入道?”^①这和司马承祯提出的“敬信一”是不谋而合的。“学道是主,万缘皆宾。”^②如果不坚定入“道”之心,则“如一碗水,腾倒于百碗中,碗碗不能沥尽,皆带余湿,其元水已尽矣”^③。由此可见,坚“道”之心的重要性。

其次,去除情欲。虽然“性”产生于“道”,但“一投于形质之中,则为情欲所累……是以有志之士,知心性本出乎道,而不使形气夺其志,久则克之,气形俱化而浑然复其天性。此皆由平心以致之。心平则神定,神定则气知(疑为“和”——引者注),道自生矣”^④。全真教本来提倡的就是先“性”后“命”,性命双修,因此,修“性”是全真教,也是尹志平的首要工夫。“不得西山去,天教东路行。心空常合道,性僻未全明。观妙入无相,逐边属有情。全真修实德,着假恋虚名。见色如空色,闻声悟寂声。动时无少欠,静处有余清。纵欲道难悟,收心行易成。幻身元系假,实性本来平。莫觅铅汞法,休教烟火生。同流听苦劝,别有好前程。”^⑤“本性元虚不二,奈何情欲交加。人能顿悟道生涯,世态分明是假。更要深通玄奥,须当拂去矜夸。含光默默养灵芽,便是无为造化。”^⑥只有去除了私心,自善念、善工夫上下手,做得一分,恶念、恶习便减得一分,天长日久,“渐至诸习净尽,心形两忘,恍然入于仙界”^⑦,“道”性自然回复。

2. 与物迁移不滞于物

道教一直强调“道法自然”,任何事物的发展变化都是自然而然的,不能刻意去强求或用心去挽留,只要心随物走,与物迁移,就是体“道”了。

尹志平对这一观念也做了进一步的阐发。他认为,“达人无心,任万变于前而不动,以其知吾之性本出于天,与天同体,故所行皆法于天”^⑧。这和司马承祯《坐忘论》中的“简事四”如出一辙。司马承祯认为,名利、钱财等对养生不利,应去除之,不为其得失、荣辱所左右,做一个洞达之士。只有这样,心上先有一个“逍遥”,

① 《清和真人北游语录》卷一,《道藏》第33册,第159页。

② 《清和真人北游语录》卷三,《道藏》第33册,第169页。

③ 《清和真人北游语录》卷四,《道藏》第33册,第175页。

④ 《清和真人北游语录》卷二,《道藏》第33册,第166页。

⑤ 《五言长篇》,《葆光集》卷上,《道藏》第25册,第515页。

⑥ 《赠儒生王子正》,《葆光集》卷中,《道藏》第25册,第519页。

⑦ 《清和真人北游语录》卷二,《道藏》第33册,第167页。

⑧ 同上书,第165页。

然后才能得到大的“自由”：“学道之人，不与物校，遇有事来轻醒过得，至于祸福寿夭、生死去来，交变乎前而不动其心，则是出阴阳之外，居天之上也。如此则心得平常，物自齐矣。逍遥自在，游于物之中，而不为物所转也。先必心上逍遥，然后齐得物。”^①也就是说，要消除主客观之分，无我执之心，才能做到“物我不分”，才能得“道”。“心应万变不为物迁，常应常静，渐入真道。平常是道也。世人所以不得平常者，为心无主宰，情逐物流。”^②保持一颗平常心，任事物流转，“云去云来天自静，花开花谢树常闲。”^③这就是尹志平所追求的境界。

尹志平不仅这样说，而且这样做。“师父（指丘处机）初入长春宫，登宝玄堂，见栋宇华丽，陈设一新，立视良久，乃出。众邀之坐，不许。此无他，亦恐消其福也。时有一人知其不可，故作意邀我坐，吾即从之坐。夫事有不可已者，已初无心以为，而人以巧意构令为之。已姑从之，又何害我初无心故也。”^④只要入“道”之心坚定，抱着一种顺其自然的心态，不以物迁而已喜己忧，又何患有害？由之可见，尹志平确为一个知行合一的真高道。

3. 与道合真，天人合一

如上文所引，尹志平五岁时即达到物我不分、天人合一的境界：“思察之极，以至于无思，而不知天地之大，万物之多。但见水气茫茫，通连上下，如卵壳之状，冥然、漠然，不觉心形俱丧。”在这种“忘心之趣”中，尹志平完全消除了主客观的分别，大千世界上的万事万物在他眼中没有分别，不知道“万物之多”，而只看到了氤氲的气在流动，自己随着这气流而浮动着、流动着，没有“我”、“身体”的存在，与物化为一体，在精神上达到了极大的自由。

道教的本体论中有道本体论、气本体论、心本体论，三者在一定程度上是共通的。尹志平认为“道”是宇宙产生的根源，“道”产生“气”，“气”产生万事万物和人，即“象”，这一过程即：“道”—“气”—“象”，这是一个“成人”的过程，怎样“成仙”呢？即为：“象”—“气”—“道”。这就是道教内丹修炼中的“顺成人，逆成仙”的逆向修炼方法。在审美观照中，尹志平用的也是这种逆向的方法。“梦里明明

① 《清和真人北游语录》卷一，《道藏》第33册，第155页。

② 同上。

③ 《清和真人北游语录》卷二，《道藏》第33册，第162页。

④ 同上书，第163页。

有六趣,觉后空空无大千。”^①“无心默默符无意”,^②用心去观察事物,体会其中的生气,与之同一,进而至于道,即达到了审美的最高境界。

用一段话来概括尹志平的审美三步骤即:“修行人必先全抛世事,齐修万行,使一物不累,一心致虚,至寂无所寂之地,功行兼备,则福至。福至则心开,一点光明透入,即天地之根,二物自然合而为一,方用绵绵之道以存养之,使之充实,则永劫不死矣。”^③

三、“名者,实之宾”:言、意之辨的继承和发展

尹志平认为,“名者,实之宾”^④,认为语言是“道”的载体,“道”可以借助语言而得以表达出来。“道”作为本体论的范畴,必须借助于具体事物的形象(“象”)而呈现出来,而要做进一步的宣扬、表达出“道”的涵义,则需要借助语言(“言”)的功用。也就是说,“道”需要借助语言这个物质媒介来表现。因此,在“道”和语言,即“言”和“意”的关系上,尹志平更重视“言”所传达的“意”:“今日师真虽不可见,其所贻教言具存。人但以言辞徯直,漫不加意,殊不知辞近而旨远也。文人以文章规矩校之,则不无短长。盖至人志在明道,而于文章规矩有所不恤。长生师父虽不读书,其所作文辞自肺腑中流出,如瑞鹧鸪一百二十首、风入松六十首,皆口占而成。又注三教经,笔不停缀。文不足而理有余,知者以为脱神仙模范,云:虽不读其文而尽得其理。理者,道也。”^⑤

为了传教的方便,全真七子留下的大量著作中,存在大量的口语化倾向,即“言辞徯直”。但在尹志平看来,“言”只是传播“道”的一种媒介,不能用文学的词采等来要求,否则就本末倒置了。真正的文章是为“明道”服务的。除此之外,语言本身的局限性,也是尹志平认为语言并不能从根本上把“道”表现出来的原因所在,“大凡书中重称之辞,皆不尽意”^⑥,“老庄之书,言不尽意。非得道人,难以知其微。禅语如谜,令人难解,亦非故为如此,其理有不容名言处,是以不得不耳”^⑦。

① 《清和真人北游语录》卷三,《道藏》第33册,第172页。

② 《太平兴国观作》,《葆光集》卷中,《道藏》第25册,第521页。

③ 《清和真人北游语录》卷三,《道藏》第33册,第170页。

④ 同上书,第169页。

⑤ 《清和真人北游语录》卷二,《道藏》第33册,第161—162页。

⑥ 《清和真人北游语录》卷三,《道藏》第33册,第168页。

⑦ 同上书,第171页。

但仍然立“言”的原因则是为了“设教以化人”：“夫人禀元气以生，性中各具一天。若人人能自通明而所行尽合其道，则虽无经教可也。盖缘众人为物欲所引，迷不能复，是故圣人重哀之，设此教法，以开觉拯救之。”^①“人生于道而能复于道，是不失其常性矣。圣贤有千经万论，何尝云飞腾变化，白日升天，止欲人人不失其常性。”^②

既然设教立“言”的目的是使人契于“道”、复归于“道”，因此，不应于语言的表面层次上下太多工夫。文学文本可分为三个由表及里的基本层次：文学语言层次、文学形象层次、文学意蕴层次。此即王弼在《周易略例·明象》中所提出的“言”、“象”、“意”的关系：“夫象者，出意者也。言者，明象者也。尽意莫若象，尽象莫若言。言生于象，故可寻言以观象；象生于意，故可寻象以观意。意以象尽，象以言著。”这段话的大致意思是，文学形象是表达文学意蕴的；而文学形象则是由文学语言表达出来的。究于此，要想完全表达出文学意蕴，没有比描述一个经典的文学形象更好的办法了。而要把文学形象塑造成功，则需要高超的文学语言表达能力。因此，既可以探求文学语言来观赏文学形象，又可以就文学形象来探究作者所要着力传达的文学意蕴。尹志平的观点和王弼的观点是完全吻合的，而且这种观点在中国文论中占有重要的位置，它精辟地指出了文学的三个层次以及三者之间的关系，对于我们阅读前贤的作品也指明了一个很好的方向。

“言”是表达形象的（“象”），而“意”又蕴含在“象”中。因此，我们在鉴赏文学作品时，不是为了得到它的表面意思，而是为了更好地挖掘出其内蕴的“意”来：“得道人不可于言语细事上看道性”^③，应“得意忘言”^④。这应当就是尹志平极力要传达的吧。明白了文字中所蕴含的“意”后，便要去除不合于“道”的后天习性，复归于“道”：“今者因经教明此至理，便合言下领受，将积习迷情一皆除去，不求于道而道自得。”^⑤这也就达到了圣人“假其言以传其妙，非其言，则无以拈弄其语言三昧”^⑥的教化目的。

① 《清和真人北游语录》卷三，《道藏》第33册，第168页。

② 《清和真人北游语录》卷二，《道藏》第33册，第162页。

③ 《清和真人北游语录》卷四，《道藏》第33册，第174页。

④ 《深入峡里游团山道院留题》之二，《葆光集》卷上，《道藏》第25册，第508页。

⑤ 《清和真人北游语录》卷三，《道藏》第33册，第168页。

⑥ 同上书，第171页。

“文以载道”、“言为意传”,看似有重“意”轻“言”之嫌。但除开传“道”的目的外,尹志平对“言”也是十分重视的。这不仅可以从他留下的大量诗词看出来,而且他还十分重视诗词的愉悦心情作用。“苦思奇句竟何争,无碍狂吟信笔成。乐性发言聊畅道,兴来自得不求名。”^①有时他还把诗提高到和“道”相同的程度:“山静云收入夜清,月光澄彻九霄明。照人肝胆无他虑,惟有诗情与道情。”^②他评价丘处机的诗歌美时,化用了苏轼评价王维诗画时的“诗中有画”、“画中有诗”^③的说法:“闻说秋阳景物幽,神仙亲到此岩头。长春诗句真堪画,处处流传早晚休。”^④

第六节 姬志真的美学思想

姬志真,金末元初全真高道,出身世族,颖悟好学,幼习儒业,业成,家庭发生重大变故,遂投身道门,径遂神游八表之志。他曾目睹了社会发生的巨大变化,在其作品中,这种巨变以及当时社会的凋零局面也都有所表现。著有《云山集》、《南华解义》、《冲虚断章》等,今只有《云山集》存于《道藏》中。

一、“大地全形共一蜗”:禅宗式的审美体验

道人游戏真三昧,变化神通如狡狴。渊默雷声震九天,尸居日照周沙界。金鸡报晓泥牛走,枯木龙吟顽石吼。玉女吹箫作凤鸣,木人应节翻筋陡。毫芒消息天关机,拍塞虚空无尽期。非有非无不可测,或逆或顺那能知。大妙九年必期进,造途七圣迷所之。推问放杖会未得,皱眉弄眼空相窥。^⑤

天和无喜亦无忧,石女明知笑点头。酬酢万方闲日用,本然之外更何求。^⑥

妙玄灵迹浩无涯,大地全形共一蜗。尘世小于头上角,可怜纤悉漫

① 《葆光集》卷上,《道藏》第25册,第504页。

② 《山中雨过赏月》之三,《葆光集》卷上,《道藏》第25册,第507页。

③ [宋]苏轼:《书摩诘蓝田烟雨图》:“味摩诘之诗,诗中有画;观摩诘之画,画中有诗。”

④ 《秋阳观作》,《葆光集》卷上,《道藏》第25册,第506页。

⑤ 《证怪惑》,《云山集》卷一,《道藏》第25册,第365页。

⑥ 《南华九天》,《云山集》卷四,《道藏》第25册,第389页。

争差。^①

姬志真受禅宗影响比较深,这在他艺术语言的使用上充分表现出来。“金鸡报晓泥牛走,枯木龙吟顽石吼。玉女吹箫作风鸣,木人应节翻筋陡”,在我们的经验中,泥牛、木人是死物,怎么会跟活牛、人一样能行走、会翻筋斗呢?玉女在姬志真的艺术世界里也变得具有了一般女人的特征,会笑会点头。整个人间社会比蜗牛头上的触角还要小,这些是完全违反客观基本规律、违反逻辑的。姬志真就是要借助这样一种比较极端、比较反常的语言形式,让读者读后先感觉到不可接受、怀疑,认为语言的表述存在极大的错误,进而引起读者的思考。据现代心理学研究发现,太过于熟悉或者太过于陌生的事物都不易引起人们的注意和重视。在熟悉的事物身上增加一些反常或者新的元素,对吸引读者来说,不失为一种好的办法。姬志真这种写作方法暗合现代心理学的规律,把大家习以为常的泥牛、枯木、玉女、蜗牛、社会等素材,加上了一些反常要素,使读者产生疑惑,然后思考,最后达到了悟。

姬志真作为一个著名高道,对事物有着自己的独特体验,这种体验使他摆脱了对事物的一些约定俗成的观念和看法,赋予事物以新的含义。“体验具有一种摆脱其意义的一切意向的显著的直接性。所有被经历的东西都是自我经历物,而且一同组成该经历物的意义,即所有被经历的东西都属于这个自我的统一体,因而包含了一种不可调换、不可替代的与这个生命整体的关联。就此而言,被经历的东西按其本质不是在其所传导并作为其意义而确定的东西中形成的。被经历东西的意义内涵于其中得到规定的自传性的或传记性的反思,仍然是被融化在生命运动的整体中,而且持续不断地伴随着这种生命运动。正是体验如此被规定的存在方式,使得我们与它没有完结地发生关联。”^②因此,在他的思想中,金鸡可以报晓,石牛也可以走动,枯木、顽石完全可以发出自己的吼叫……他用心来看待这个世界,这个世界就回报与他一个全新的面貌。

姬志真的这种写作方法在禅宗中非常常见。“空手把锄头,步行骑水牛。人从桥上过,桥流人不流。”这种写作方法在中国古典文论中,被称为“反常合道”、“无理而妙”。苏轼曾经指出:“诗以奇趣为宗,反常合道为趣。”清朝的吴乔在《围

① 《蛮触》,《云山集》卷四,《道藏》第25册,第391页。

② [德]H. G. 加达默尔:《真理与方法》上卷,洪汉鼎译,上海译文出版社1999年版,第85—86页。

炉诗话》中进一步阐述道:“‘诗以奇趣为宗,反常合道为趣’,此语最善,无奇趣何以为诗?反常不合道,是谓乱说;不反常而合道,则文章也。”他提倡一种按照情感逻辑(或者说是心理时空)来写作的方式,即不是按照现实生活逻辑,而是遵循作者自身的审美体验而展开,直指生命自身的意义,洞识生命的价值。姬志真写作上述诗句时,就遵循了他对道的体悟,对一般人来说,他的“反常”倒符合道教一直提倡的对现实世界的颠覆,因而“合道”,整个诗文也因此而呈现出一种哲理性,妙趣横生。姬志真借这些极端的诗句所要表达的就是对世俗人人认为重要的名利、荣辱、得失的重新考虑、重新评价。毕竟,这些东西都是身外之物,生不带来,死不带走,为了这些事物而耗尽自己的精力和时间,是否值得?这些具有哲理性的诗句对今天的我们依然具有重要的借鉴意义,同时,对于我们思考问题也提供了一种思路,即:用心去感悟生命的旨趣,而不是过多地去关注物质世界的东西。

姬志真这种对语言的运用方法实际上也就是俄国形式主义方法中所提出的“陌生化”方法。“那种被称为艺术的东西的存在,正是为了唤回人对生活的感受,使人感受到事物,使石头更成其为石头。艺术的目的是你对事物的感觉如同你所见的视象那样,而不是你所认知的那样;艺术的手法是事物的‘陌生化’手法,是复杂化形式的手法,它增加了感受的难度和时延,既然艺术中的领悟是以自身为目的的,它就理应延长;艺术是一种体验事物之创造的方式,而被创造物在艺术中已无足轻重。”^①姬志真真正体验到了宇宙的永恒和人生的短促,从而发出的沉重叹息。其诗文所起到的作用就是让人们在对事物的麻木不仁的状态下,能够有所警醒,不要一直停留在“拖沓委顺当世之然而然,不然而不然,终日劳而不能度越于禄位田宅妻子之中,数米计薪,日以挫其志气,仰视天而不知其高,俯视地而不知其厚,虽觉如梦,虽视如盲,虽勤动其四体而心不灵”^②的状态,应用心来体悟世界。

二、“神游八极无穷尽”:游仙诗之艺术想象

姬志真悟道深刻,已经超越了现实生活对他的羁绊,精神上达到了解放,自由翱翔于理想之中,实现了在想象空间(艺术世界)与现实之间的自由出入,真正达

① [俄]什克洛夫斯基:《作为手法的艺术》,转引自方珊等译:《俄国形式主义文论选》,生活·读书·新知三联书店1989年版,第6页。

② [清]王夫之:《船山全书》第12册,岳麓书社1996年版,第479页。

到了艺术的极致。

此别燕山第一程,潞川冰雪送君行。道人简事为繁事,对客无情似有情。
跼穴但宜容蛰物,转风从此奋鹏程。神游八极无穷尽,未卜何时会玉京。^①

放倒形山睫已交,耳边尘冗任喧嚣。杳冥忘记先生责,衲衲宁知弟子嘲。
何碍梦鱼游泽国,不妨为蝶戏花梢。惺惺一点遽然觉,遍界纵横无不包。^②

一切俱莫辨,得处休矜炫。性命紧护持,私邪勤锻炼。冥冥幻物忘,曷曷
阳神现。来去得自由,不忧生死变。^③

为周为蝶两形分,未见谁为做梦人。栩栩遽遽消息得,寥天大地尽
吾身。^④

姬志真在他的艺术世界里,勾画出了一个迥于人间的地方。他想象自己化蝶戏花,和庄周梦蝶所得到的“物化”自由状态如出一辙。在物我两忘的打坐过程中,看到自己阳神出窍(实际上是作者的精神超越了身体的束缚,升到一个幻想的世界中去)。在这种情况下,来去自由,生死、名利、得失、荣辱皆抛之脑后。不管是穆天子游历玄宫,还是黄帝华胥国之旅,这都是姬志真“神游八极”的艺术想象所创造出来的。

艺术想象对一个艺术家来说是非常重要的一种心理功能与心理活动,它使艺术家在记忆材料的基础上实现自由的形象组合,把实际上分离的事物通过自己的审美理想结合在一起,从而创造出新的形象与形象体系。黑格尔认为,“最杰出的艺术本领就是想象”,“通过想象的创造性劳动,艺术家在自己内心中把绝对理性转化为现实形象,成为最足以表现他自己的作品,这种活动就叫做‘才能’,‘天才’”^⑤。歌德从自己的创作实践中,深刻地体会到艺术想象的重要性,把它称为我们精神本质里的第四个主要功能,^⑥“它以记忆的方法去补助感觉;它以经验的方

① 《郭子渊北行索诗时在通州》,《云山集》卷一,《道藏》第25册,第369页。

② 《打睡》,《云山集》卷一,《道藏》第25册,第370页。

③ 《莫辨》,《云山集》卷三,《道藏》第25册,第383页。

④ 《梦蝶》,《云山集》卷四,《道藏》第25册,第391页。

⑤ [德]黑格尔:《美学》第一卷,朱光潜译,商务印书馆1979年版,第360页。

⑥ 前三个功能是指康德提出的感觉、理解和理性。

式为理解提供世界观;它为理性观念塑造或发明了形象。……假若没有它,人类会沉陷在黯然无生气的状态里”^①。中国古代文论家对艺术想象的重要性也予以了肯定。刘勰在《文心雕龙》中多次论及想象。“思接千载,悄焉动容”,“视通万里”,“形在江湖之上,心存魏阙之下”。陆机则主张“精鹜八极,心游万仞”,“观古今于须臾,抚四海于一瞬”。姬志真的“神游八极”无疑是脱胎于此,他在诗歌中表现出来的丰富的艺术想象力也正如朱熹对想象的总结:“如古初去今是几千万年,若此念才发,便到那里;下面方来又不知几千万年,若此念才发,也便到那里……虽千万里之远,千百世之上,一念才发,便到那里。”

正是这种可以超越时空的想象力,才使得姬志真创造出一个瑰丽的、引人入胜的艺术世界。“昔闻穆满游玄宫,清都绛阙云屯空。更移向上或惊悸,天风吹落归樊笼。又闻黄帝华胥国,飞步履虚如履实。云霞彻视山谷平,仍以燔林壁中出。神游梦及未离方,乘风游月非其常。一超直入昆仑顶,本然固有谁承当。尘世悠悠梦颠覆,真妄顛倒讼争鹿。槐枝勋业闹蚍蜉,蜗角功名战蛮触。觉兮梦兮俱鸿蒙,我今寐寤犹同宗。借问主人开眼未,一声风送楼头钟。”^②在魏晋南北朝时期,极为兴盛的游仙诗通过描写人们理想中的仙国世界而给读者带来了无尽的精神享受。姬志真的游仙诗一点也不逊色,以丰富的想象力、夸张的语词描绘了一个瑰丽的世界,给读者留下了极大的审美空间。

三、“亘初无乐亦无知”:至乐无乐的审美感悟

忻然有乐非真乐,乐极哀来为有心。莫若无心哀乐尽,光明一道古犹今。^③

无乐无知有活机,不妨人侮太愚痴。谁知无乐无知者,一点闲愁许上眉。^④

亘初无乐亦无知,知乐才生第二机。循本却寻知处起,游鱼彼我自

① 中国社会科学院外国文学研究所编:《外国理论家、作家论形象思维》,中国社会科学出版社1979年版,第34页。

② 《证梦惑》,《云山集》卷一,《道藏》第25册,第365—366页。

③ 《无心》,《云山集》卷三,《道藏》第25册,第387页。

④ 《真乐》,《云山集》卷四,《道藏》第25册,第389页。

同归。^①

淡静虚空著此身，宜愚宜拙更宜贫。出尘安稳真消息，不可寻常说与人。^②

姬志真在他的诗歌中，明确地提出了“至乐无乐”的观念。他认为，最大的快乐是无知无心甚至没有意识到那就是快乐的快乐，是对庄子提出的“至乐无为”、“至乐无乐”思想的进一步延伸。庄子在《至乐》一章中论述了以无为为乐的思想。“今俗之所为与其所乐，吾又未知乐之果乐耶？果不乐耶？吾观夫俗之所乐，举群趣者，诌诌然如将不得已，而皆曰乐者，吾未之乐也，亦位之不乐也。果有乐无有哉？吾以无为诚乐矣，又俗之所大苦也。故曰：‘至乐无乐，至誉无誉。’”这种超越贫富、超越世间一切，以“无为诚乐”的至乐观，对后世的影响很大。阮籍在其《大人先生传》里进一步指出了为什么只有以“无为”为基，以“无乐”为旨，才达到极大的快乐。“呜呼！时不若岁，岁不若天，天不若道，道不若神。神者，自然之根也。彼匆匆者自以为贵夫世矣，而恶知夫世之贱乎兹哉？故与世争贵，贵不足尊；与世争富，富不足先。必超世而绝群，遗俗而独往，登乎太始之前，览乎忽漠之初，虑周流于无外，志浩荡而自舒，飘摇于四运，翱翔乎八隅，欲从肆而仿佛，浣澹而靡拘，细行不足以为毁，圣贤不足以为誉。变化移易，与神明扶。廓无外以为宅，周宇宙以为庐，强八维而处安，据制物以永居。夫如是，则可谓富贵矣。是故不与尧、舜齐德，不与汤、武并功，王、许不足以为匹，阳、丘岂能与比纵？天地且不能越其寿，广成子曾何足与并容？激八风以扬声，蹶元吉之高踪。被九天以开除兮，来云气以馭飞龙，专上下以制统兮，殊古今而靡同。夫世之名利，胡足以累之哉？”人们爱富贵，但富贵本身只是人的外在事物，生不带来，死不带去。执着于这些外在的事物身上，如美妻、娇子、家产、社会地位等，但这些东西都并不是真正属于你自己。你所能把握的，仅仅是你自己。实际上就连你自己的生命你也把握不了，最终归宿是一抔黄土。所以，得到美名厚禄，不值得为之欢欣鼓舞。失去了，也不值得为之伤心落泪。只有做到像阮籍提倡的那样，“必超世而绝群，遗俗而独往，登乎太始之前，览乎忽漠之初，虑周流于无外，志浩荡而自舒，飘摇于四运，翻翱翔乎八隅，欲从

① 《濠梁》，《云山集》卷四，《道藏》第25册，第391页。

② 《三宜》，《云山集》卷四，《道藏》第25册，第392页。

肆而仿佛,浣澹而靡拘,细行不足以为毁,圣贤不足以为誉”,才能实现心地清明,实现对个体精神的永恒与无限的追求。

“万缘诸境扰心灵,幕幕红尘镜面生。匠手下功磨拭尽,冷光彻底照人明。”^①“修行大抵要修心,削尽尘缘万虑沉。露出亘初灵底物,不须知觉不须寻。”^②“修行心地要空虚,刹刹尘尘总破除。却显亘初真面目,亦无销减亦无余。”^③人心就像镜面一样,会沾上灰尘,只有像拂拭镜面灰尘一样把所有尘缘都拭去,才能还其本来清明、虚静的心境。只有在摆脱了世俗利欲的基础之上,才能实现真正的审美,这与西方美学家布洛所提倡的审美感兴必须具备无功利性是完全一致的。在海上遇到海雾是较危险的事情,但如果换一个角度去审视海雾的话:

你……看这幅轻烟似的薄纱,笼罩着这平谧如镜的海水,许多远山和飞鸟被它盖上一层面网,都现出梦境的依稀隐约,它把天和海连成一气,你仿佛伸一只手就可握住住在天上浮游的仙子。你的四周全是广阔、沉寂、秘奥和雄伟,你见不到人世的鸡犬和烟火,你究竟在人间还是在天上,也有些犹豫,不易决定。这不是一种极愉快的经验吗?^④

布洛在此基础上提出了著名的“心理距离”说。如果在船上的人都在为即将发生的大难而惊慌失措时,对于“绝美的景致”的海景,是没有办法去进行欣赏从而获得精神享受的。但如果把现实生活中的事物暂时放置一边,看到水天一色的美景,感受着四周静谧而安详的氛围,就会获得极大的精神愉悦。审美感的获得必须是在超越世俗生活的牵绊条件下才能产生,姬志真可谓深得其中三昧,而且姬志真的审美体验更高,他的“至乐无乐”的审美观的提倡,就是很好的证明。

四、“不知人世之易”:桃花源式理想境界

既然社会给人们提供的生存空间不大,而个人又无力改变这种现实,姬志真就在他自己的艺术世界里创造出了一个自足自乐、符合人类生存的理想王国。

① 《治心》,《云山集》卷三,《道藏》第25册,第387页。

② 《拂尘》,《云山集》卷三,《道藏》第25册,第387页。

③ 《空虚》,《云山集》卷三,《道藏》第25册,第387页。

④ 转引自《朱光潜美学文集》,上海文艺出版社1982年版,第21页。

秦有巢云者,不知族氏及何许人也。避始皇版筑之役而逃于大行之麓,披榛揽葛,登极延险,直趋高远深邃鸟道,人迹之不可至者,而后止焉。木食涧饮,寻及茂林丛灌,营巢而处其上,故号巢云。斯人也,方自扰攘迫侧之间,捐其俗累,出于世网,如脱免焉。木石为邻,鹿豕为侣,幸免人世驱率凌虐之苦,特以散诞无拘自乐,誓将终身焉。久习虚静,玩闲中之日月,始觉其长。步物外之云霞,不胜其喜。追忆曩日,杂纷纭之白蚁,冒汨没之黄尘,如在烘炉沸鼎,炙爆煎煮,其苦楚可胜道哉?今也虽践豺虎之径路,攀猿猱之岩穴,而与世殊绝,岂有他哉,冀获解缓轻安不扰性命之情故也。或行或立,或坐或卧,踌躇四顾,山寂寂,水泠泠,鸟之和鸣,兽之驯狎,草木竞秀,峰岭争雄,以为壶天阆苑,紫府瑶台,神仙窟宅,无过此也。时复松阴草迳,被发行歌,林际溪边,孤身影舞,其自得也。如是栖迟有年,俗虑泯灭,不知人世之易,为汉邪,为魏邪?不知自身之幻为物邪,为我邪?①

姬志真在这里描述了一个过着与世隔绝生活的人——巢云,他为了躲避秦朝时期连绵不绝的战争,以及战争给人带来的痛苦和折磨,改变那种处身“烘炉沸鼎”,“炙爆煎煮”的处境,不得已逃到了远离尘世的山中,和禽兽、小鸟为邻,与白云、流水为伴,把自己完全消融到大自然的怀抱中,“被发行歌”、“孤身影舞”,过着神仙般逍遥自在的生活。世事变迁对他的影响已经日益减少,朝代的频繁更替他也一无所知。这个人生活在世外桃源中,和陶渊明《桃花源记》里描述的一模一样。姬志真生活在战争频繁的朝代,和秦朝时期非常相似,人们宁愿与禽兽为伍,也不愿在动荡的社会中生活,所以就有人结巢山林而居。姬志真则是远离尘世,精神在世外桃源中神游。这也是对当时社会的一种间接批评和指责。“不知秦汉,无论魏晋”的理想社会在姬志真的思想中,是理想的生活方式,在虚构、杜撰这样一种审美的生活方式时,姬志真把自己所有的感情色彩都倾注进去,营造出一个引人入胜的境界,同时那也是每个人心中的福邸。

除了描绘一个世外桃源,回到老子所说的小国寡民状态之外,姬志真还在他的作品集中论述了怎样实现真正的与万物齐一、与道同真的仙人境界。“混冥与天地并生,和同与万物为一,无彼也,无此也,高厚内外一体周遍,巨细洪纤一性含

① 《巢云遇真记》,《云山集》卷八,《道藏》第25册,第420—421页。

摄。然后鼓舞提携,哦无声之诗,吹无孔之笛,弹没弦之琴,唱无生之曲,声振天地而世未之尝闻也,以致龙吟凤啸,鹤舞鸾翔,蹑景凌虚,乘风御气,皆可为之而能不为之。”^①仅仅实现社会和人的和谐是不够的,这仅仅是实现了社会按照道的法则发展而已,也即实现了杜道坚力倡的“德法自然”,处身这样社会的人也应当法地效天,做到齐万物、齐是非,做到“人法自然”才是姬志真更为关心的,这也是他在审美方面的要求高于陶渊明的地方所在。

在作品中,姬志真对儒家的思想及生活方式也进行了严厉的批评。儒家代表人物伯华看到巢云的生活状态以后,对他进行了严厉的指责:“大丈夫胸蟠锦绣,气吐虹蜺,首出庶物,泽及群生。建大功,处大名,步金闺,鸣玉珂,在鸟则为凤,在兽则为龙。不曰宁为鸡口,莫为牛后,此人情之所共欲也。今子独戚戚然、局局然,缩首于深山穷谷,曾鯢鳅、井蛙之不若,何不愤之堪乎?”^②巢云则认为,事物之间各有定数,不可人为地改变它:

子不见夫天地之间,一气流布,阴阳之开阖,云雨之变化,日月之照临,风雷之鼓舞,霜露之生杀,用各不同,此本乎天而亲上者也。山之静,川之流,火之燥,金之坚,木之植,石之固,禽之飞,兽之走,鱼之游,虫之动,蛸翘蠢蠕,各禀不同,此本乎地而亲下者也。素分已定,不可相易。已定之分不可恶,日新之变不可知。而人以知识妄计,将以力取,安有躐等而得之者乎?所谓不只常而妄作也。然秋毫之微,太山之大,彭祖之寿,殇子之夭,崇之富,宪之贫,素分已定矣。以道观之,有形有数,倏忽皆空,则大小寿夭、贫富贵贱,无以异矣。吾有非小大、非形数、无寿夭、无贫富、无贵贱者,存于中,历劫不坏,亦已定矣^③。

整个宇宙都是按照自然法则创造出来的,如果人为地改变它,用“知识妄计”或者“力取”,都是破坏这种自然而然的规律,不可能得到美感享受。在这里,姬志真把老子提倡的自然规则和庄子所推行的齐物论有机地糅合在一起,反对以人的

① 《巢云遇真记》,《云山集》卷八,《道藏》第25册,第421页。

② 同上。

③ 同上。

主观好恶来判断世事人情,认为只有人人消除了彼此的认知,各自过着大“朴”未缺的生活,才是真正的没有被异化的生活。而这种生活方式,较之儒家的生活方式何啻天上人间。当然,姬志真把这种齐物观看成是“历劫不坏”,对其作用无限地夸大,也是不可取的。

伯华不服输,继续诡辩:“有奇材而用于世,则能庇于人。今子为人而无用于世,乃无用之人而已。”^①巢云对曰:“汝以无用为苦,而不知有用之害也。物之生以身口之逼为人所制,而苦其生如马之致远,牛之引重,缰勒在前,鞭策在后,特以刍菽之安而残其性命之情也。故曰:巧者常劳,智者常忧,直木必伐,甘井先竭,漆有用则割,桂可食则折,膏以明而煎……鸟以言而笼,此皆以世有用而不安其性命之情也。”这和庄子的著名寓言故事“处于材与不材之间”即有用和无用之间,才能“不夭斤斧,物无害者,无所可用,安所困苦哉”如出一辙,从这也能看出姬志真受庄子影响很大,文风也带有庄子的纵横、雄辩精神。以自己的主观思想来强求物为我所用,本身就是一种没有深刻体悟道的说法,具有很大的偏见性。只有做到顺其自然,随其所用,才是高明的“无用之用”。“汝独不见夫水之不动而澄,镜之不垢而明者乎?物来斯照应而不藏,往而不留,照而无照,用而无用,所谓无用之用也。无用之用,故不劳其躯而躯常静;无照之照,故不伤其明而明常然。若心也,自求有用,则视不用目,听不用耳,言不用口,嗅不用鼻,拈不用手,行不用足,四肢百骸,俱为不遂,若风痹瘫痪之人也。吾心无用而百躯为之用,昊天无为而万象自驰,大地无能而万物自化,无用也,无不用也。”^②无心追求的,才是最好的;刻意求之,则已落下乘矣。姬志真借这篇小说来传达他的审美理想,可谓至矣。

第七节 李道纯的“中和”美学思想

李道纯,字元素,号清庵,又自号莹蟾子,都梁人。《水经注》云:“都梁县西有小山,上有莘水,既清且浅。其中悉生兰草,俗为兰草为都梁,州因以号,县受名焉。”后汉始设都梁为县,至元朝尚有以此为名者,故道经说李道纯为都梁人。李道纯原为茅山道士,后吸收南宗内丹理论,转入南宗系统。入元后,南宗并入全真

① 《巢云遇真记》,《云山集》卷八,《道藏》第25册,第421页。

② 同上书,第422页。

教中,李道纯集二家之大成,后成为元代一著名高道。他著述颇丰,有《中和集》、《全真集玄秘要》、《道德会元》、《三天易髓》、《清庵莹蟾子语录》等留世,为我们研究他的美学思想提供了丰富的资料。

一、“乐天知命而不忧”:中和之美

李道纯的静室名字为“中和”,其文集也有《中和集》存世,可见“中和”二字在李道纯的思想中占有重要的位置。孔子很早就提倡“中庸”。这种要求有“度”的思想对艺术的影响是深远的。“乐而不淫,哀而不伤”就是重要的代表。艺术所表达以及激发读者的情感应该是有节制的,应适当而不过分。只有这样的艺术,才是具有审美性的。叶朗先生把孔子这种对情感表达的节制方法概括为一个字,即“和”。^①《礼记·中庸》把“中和”解释为:“喜怒哀乐未发谓之中,发而皆中节谓之和。中也者,天下之大本也;和也者,天下之大道也。致中和,天地位焉,万物育焉。”“和”概念的提出,早在孔子以前就有,如“和实生物,同则不继”、“和而不同”等。“和”就是把各种不同种类的事物按照一定的关系放在一起,使之达到和谐统一;“同”则是同类事物数量上的简单堆积而已。在这种思想的影响下,孔子提出:“礼之用,和为贵。”结合他对艺术的评价,可以看出,他的着重点不在于艺术作品本身,而在于艺术品所表现出来的情感是否符合“礼”的要求。这就是儒家的审美道德化、美善并重思想的表现。清朝的李光地在《周易折中》中总结为:“刚柔各有善不善。时当用刚,则以刚为善也;时当用柔,则以柔为善也。惟中与正,则无有不善者。然正犹不如中之善。故程子曰:‘正未必中,中则无不正也。’”所以,叶朗先生主编的《现代美学体系》一书中,在论及“中和”时指出:“中和这一审美形态的内层是仁,外层是和。这就是儒家审美文化的善美统一论。”^②

除了儒家提倡“中和”以外,庄子也提倡“和”,其文中亦多次提及。“德者成和之修也。”“我守其一,以处其和。”“夫明白于天地之德者,此之谓大本大宗,与天和者也。所以均调天下,与人和者也。与人和者谓之人乐,与天和者谓之天乐。”“一上一下,以和为量,浮游乎万物之祖。”“夫神者好和而恶奸。”“若正汝形,一汝视,天和将至。摄汝知,一汝度,神将来舍。德将为汝美,道将为汝居。”“故或不言而

① 叶朗:《中国美学史大纲》,上海人民出版社1999年版,第47页。

② 叶朗主编:《现代美学体系》,北京大学出版社1999年版,第79页。

饮人以和。”因此,徐复观先生认为:“从上述天和的观念来看,庄子是以和为天(道)的本质。和既是天的本质,所以由道分化而来之德也是和;德具体化于人的生命之中的心,当然也是和。”^①

受儒道思想的双重影响及渗透,李道纯对“中和”的理解也就更为透彻。“所谓中者,非中外之中,亦非四维上下之中,不是在中之中。释云:不思善,不思恶,正恁麽时,那个是自己本来面目,此禅家之中也。儒曰:喜怒哀乐未发谓之中,此儒家之中也。道曰:念头不起处谓之中,此道家之中也。此乃三教所用之中也。”^②他在“中和图”的后面,也作了更进一步的解释和描述:“《礼记云》:喜怒哀乐未发谓之中,发而皆中节谓之和。未发谓静定中谨,其所存也。故曰中存而无体,故谓天下之大本。发而中节谓动时,谨其所发也,故曰和。发无不中,故谓天下之达道。诚能致中和于一身,则本然之体虚而灵,静而觉,动而正,故能应天下无穷之变也。老君曰:人能常清静,天地悉皆归。即子思所谓‘致中和,天地位,万物育’同一意。中也,和也,感通之妙用也,应变之枢机也。《周易》生育流行,一动一静之全体也。予以所居之舍‘中和’二字匾名,不亦宜乎哉!”^③

在这里,李道纯把“中和”思想作了下面的几层界定:一是在与社会的交流过程中,要保持一种和谐共处的局面。这更多的是儒家思想的运用,做到安贫乐道,达到一种无拘无束的自由境界。他在答弟子问“夫子饭蔬食饮水,曲肱而枕之,乐亦在其中矣。夫子乐在何处”时指出:“夫子所乐者天,所知者命,故乐天知命而不忧。虽匡人所逼,犹且弦歌自娱,于易得不远,复以修身,复见天地之心,穷理尽性以至于命,此金丹之妙也。”^④回答颜回箪瓢之乐时指出:“颜子得夫子乐天知命不忧之理,故不改其乐也。”^⑤二是自己精神上也要达到一种和谐平衡状态。要达到这种状态,就要做到内心清静自守。“盖人心静定,未感物时湛然天理,即太极之妙也。一感于物,便有偏倚,即太极之变也。苟静定之时,谨其所存,则天理常明,虚灵不昧;动时自有主宰,一切事物之来,俱可应也。静定工夫纯熟,不期然而自

① 徐复观:《中国艺术精神》,华东师范大学出版社2001年版,第41页。

② 上引见《中和集》卷三,《道藏》第4册,第498页。

③ 《中和集》卷一,《道藏》第4册,第483页。

④ 《中和集》卷三,《道藏》第4册,第496页。

⑤ 同上。

然,至此无极之真复矣。太极之妙应明矣,天地万物之理悉备于我矣。”^①心中做到常清常静,则能与世迁移而不执着,做到潇洒适宜。“身心世事,谓之四缘。一切世人皆为萦绊。惟委顺者能应之。常应常静,何缘之有?何谓委?委身寂然,委心洞然,委世混然,委事自然。何谓顺?顺天命,顺天道,顺天时,顺天理,身顺天命,故能应人心;顺天道,故能应物世;顺天时,故能应变事;顺天理,故能应机。既能委,又能顺,兼能应,则四缘脱洒,作是见者,常应常静,常清静矣。”^②而且进一步指出要达到圣人状态,就是要常清常静。“圣人所以为圣者,用易而已矣。用易所以成功者,虚静而已矣。虚则无所不容,静则无所不察。虚则能受物,静则能应事。虚静久久则灵明。虚者,天之象也;静者,地之象也。自强不息,天之虚也;厚德载物,地之静也。空阔无涯,天之虚也;方广无际,地之静也。天地之道,惟虚惟静,虚静在己,则是天地在己也。道经云:人能常清静,天地悉皆归。其斯之谓欤?清即虚也。虚,静也者,其神德圣功乎?”^③“虚静”思想在李道纯这里成了非常重要的修性方法,这种修性行为如果能够落实的话,实际上带来的真实感受就是精神上所获得的审美感受。

二、“不可知知,不可识识”:道家思想的宗教嬗变

李道纯借注疏《道德经》来表达他自己的思想、观念,赋予古老的经典以时代的特性。他在《道德会元》一文中的开头就对“道”作了一个详尽的阐述。

道之可以道者,非真常之道也。夫真常之道,始于无始,名于无名,拟议即乖,开口即错。设若可道,道是甚么?既不可道,何以见道?可道又不是,不可道又不是,如何即是?若向这里下得一转语,参学事毕,其或未然,须索向二六时中兴居服食处,回头转脑处校勘,这令巍巍地活拨拨地不与诸缘做对底是个甚么?校勘来,校勘去,校勘到校勘不得处,忽然摸著鼻孔,通身汗下,方知道这个元是自家有的。自历劫以来,不曾变异。所谓道也者,不可须臾离也。又道行住坐卧不离这个,况覆载之间,头头物物都是这个,亘古亘今,只是这个;

① 《中和集》卷一,《道藏》第4册,第482页。

② 同上书,第483页。

③ 同上书,第486页。

生天生地,只是这个。至于日用平常动静作息,只是这个;一切有形皆有败坏,惟有这个常在;天地虚空,亦有败坏,只有这个不坏。只这个铁眼铜睛觑不破,为甚觑不破,只伤他不曾覩面相逢。纵饶覩面相逢,也是蹉过且道蹉向甚么处去,不得乱走,毕竟作么会。清庵向这里分明举,似只是欠人承当……颂曰:至道之极,虚无空寂;无象无形,无名无质,视之不见,持之不得,听之不闻,觅无踪迹,大无不包,细无不入,生育天地,长养万物;运化无穷,隐显莫测,不可知知,不可识识。太上老子舌头无骨,向此经中分明露出,多言数穷,不如一默这○(原文如此——引者注)便是,休更疑惑。^①

在这段话里,包含着“道”的以下几个审美特性。一、永恒性。“自历劫以来,不曾变异”、“亘古亘今,只是这个”、“一切有形皆有败坏,惟有这个常在;天地虚空,亦有败坏,只有这个不坏”等。只有这个生育万物的道是永恒存在的。其他事物在它的面前,纷纷消尽颜色及生命,分崩离析,沧海也变成了桑田,没有什么是可以永远存在的。只有道才是永恒存在的。二、无限性。“大无不包,细无不入,生育天地,长养万物”、“无象无形,无名无质”等,在世间任何事物身上,都能找到道的烙印。事物在数量上是无穷多的,在体积的样式上也是无穷的,因此,道在数量和体积上也呈现出无穷性来。三、超越性。“至道之极,虚无空寂”、“视之不见,持之不得,听之不闻,觅无踪迹”、“不可知知,不可识识”等文字,说明道是超越具体的感觉器官的。用眼睛、耳朵、鼻子等感觉器官是寻找不到道的踪迹的,但它却又无所不在。

这些特征总括起来,就是西方美学中的崇高一词。用崇高来分析李道纯心目中神圣的道,是十分确切的。道在李道纯心中是全能的,是至真、至善、至美、至纯……所有的一切美好的东西都在道中体现出来。道是一个模糊不清,但又确实存在的巨大能量。审美主体无法清晰而明确地把握住它,却能充分体会到和它的分别:道的永恒存在,事物的短暂生存;道的无所不包,事物的微不足道;道的超越性,事物的沉迷性等。这一切的鲜明对比,都使人产生一种无奈甚至痛苦的感受。但这种感受很快又让位于向无限的道靠拢的激情。这种快乐的情绪引导审美主体从琐屑的日常生活中解脱出来,产生一种崇高的感受。正如李斯托威尔所说:“当

^① 《道德会元》卷上,《道藏》第12册,第644页。

崇高对象公开敌视我们生物学本能的利益时,我们感到沮丧和恐惧。可是,当克服了这种切身利益的感情时,它就把观赏者带入到一种独特无二的显著的没有利害感的状态,并完全地、虽然是暂时地使他从实用的态度中解脱出来。”^①李道纯对道所做的审美鉴赏,就是这种努力向无限靠拢而产生的崇高感。

关于缩短与崇高对象的距离的途径,李道纯也不吝笔墨,做了细致的描述:“无上正真之道者,无上可上,玄之又玄;无象可象,不然而然,至极至妙之谓也。圣人强名曰道。自古上仙皆由此处了达,未有不由是而修证者。圣师□□(原文如此——引者注),历代心心相传,所授金丹之旨,乃无上正真之妙道也。”^②只有修炼金丹才是向道靠拢的唯一途径。而金丹则指的是“性命双修”中的“性”。“道曰金丹。金丹者,如金之坚,如丹之圆,愈炼愈明,故喻性为金丹也。丹,炉鼎也,药物也。”^③又对金丹进行了一番歌颂:“亘古比物,无形无质,无欠无余,无休无息。其利如金,其红如日。释曰玄珠,儒曰太极,道曰金丹,名三体一。只在目前,世人不知。只这便是,休更疑惑。”^④他对金丹的修炼过程以及火候的把握也都有明确的要求。向无限的道靠拢,李道纯是终身力行不懈的。

李道纯不仅自己积极主动向道靠拢,而且希望整个社会也按照“道”的法则来生活。因此,他的审美理想就是人民安居乐业,常乐于道。他在注释“小国寡民”一章中说道:“以道感民则自然契合无争夺也。故次之以小国寡民,言知足而不贪也。国虽小,民虽寡,自以为足,使有才能者不得见用,则民自然无知无欲,不迁不变,无争无竞,安守常分,服食兴居,常乐于道。邻国彼此无犯,永无争夺也。颂曰:无为境界,能小能大,放去收来,廓然无碍。本来面目现,堂堂世界坏时渠不坏。”^⑤李道纯的这种审美理想在当时的社会中无疑代表了许许多多老百姓的心声。

三、“真常之道,悟者自得”:审美超越精神

与事、物过分执着,计较得与失,无疑是一种不符合道的事情。李道纯于此一点看得非常透彻。他在释“道德经”中的“经”之一字时指出:“经之一字,亦是强

① [英]李斯托威尔:《近代美学史评述》,蒋孔阳译,上海译文出版社1982年版,第216页。

② 《中和集》卷三,《道藏》第4册,第497页。

③ 《三天易髓》,《道藏》第4册,第525页。

④ 同上。

⑤ 《道德会元》卷下,《道藏》第12册,第658页。

名。始者圣人为见世人随情逐幻,嗜欲迷真,中心业识之扰攘灵地无明之炽盛,是以天真丧失,横夭伤残,不能复其本元。于是用方便力开善诱门,接引群迷,使归正道。故著书设教,强名曰经。经者,径也,众所通行之大路也。虽然读是经者,却不可泥在语言三昧上,亦不可离了此经向外寻求,须是向自己分上著意,把这五千余言细细咀嚼,点点画画,不要放过。忽然嚼得一句半句透,这一部经都在自己,方信道开口不在舌头上。到这里打开自己宝藏,把出自己经来,横拈倒用。不惟这一部经,至于三十六部尊经,一大藏教典,从头彻尾转一遍,只消一喝,都竟还委悉么。”^①

为了指引人们走出世情枷锁,不管是儒家、佛教,还是道教,都留下了大量的经籍典藏。如何对待如此众多的典籍呢?是执着于文字本身仔细斟酌呢,还是于文字之外求之,用心去领悟呢?李道纯的观点是偏向于后者的。也就是读是经,但要于文外求之。提倡一种整体悟入的审美接受方法。道本身难于明确把握,在效天法地的基础上,圣人勉强用文字把自己的经验、知识、感受等记录下来,即:道——文字的过程。但我们在阅读这些经籍、文字时,我们却又要根据文字而求原初的道,即:文字——道的过程。而道是不可用具体的知识、逻辑观念、理性思维以及具体的感觉器官来把握的,它要求读者用心去体会,直接与道契合。这就是整体悟入的文学接受方法,这种方法可以帮助读者直接领悟经典书籍潜在的深层意蕴,对于读者进行阅读有着重要的指导意义。即使在今天,这个思想依然没有过时,有着鲜活的生命力。

李道纯对禅宗的以心传心、不立文字等进行了公开的讨论。“问:达磨西来,不立文字,直指人心,见性成佛。如何是见性?”李道纯回答说:“达磨以真空妙理,直指人心。见性者,使人转物情空,自然见性也,岂在乎笔舌传之哉!”^②李道纯因此认为,儒家的《周易》、佛教的《般若经》、道教的《灵宝经》,皆非文字,“皆圣人以无言而形于有言,显真常之道也”^③。

李道纯用这种文学接受方法来阅读《心经》,不仅指出《心经》的全部意旨不仅在于一个“空”字,而且还指摘了一些泥于文字的中人以下者。“当来世尊宣说此

① 《道德会元》卷上,《道藏》第12册,第644页。

② 《中和集》卷三,《道藏》第4册,第496页。

③ 同上。

经,诱化群品,直指玄要。自起初一句,至末后一句,都不出一个空字。其间语言三昧,再四叮咛,反覆自解,使学者易为晓会。奈何后人着在文字上,或泥形体,或着空见,到底不通玄要。前代宗师不获己,下个注脚,设立种种方便,随机应物,使世人随其所解而入,只为老婆心切,反使上乘之人疑上添疑,正所谓中人以下不可以语上也。今公有疑求解义,即是悟底根本。”^①由疑到悟,是一种很好的阅读方法。“真常之道,悟者自得。”如果泥于文理,或执于文辞,则谬矣。“或泥于文理,或执着文辞,圣人作经之义,由是晦矣。”为了避免这种情况的发生,李道纯列出若干条阅读方法作为参考。“读是经者,当知此经元是强名,本无可说,说亦不得,取不得,舍不得,添不得,减不得,形容不得,举似人不得,不属讲论,不属智识,不属见闻,不属有无。莫做实相会,莫做实虚无会,莫做文理会,莫做断常会。然则从事于道者,将奚所自耶?非执大象者,则不足造也。”^②

这种超越性的审美精神可谓是道教美学思想甚或中国古典美学思想的一个重要组成部分,而李道纯的论述也成为其不可或缺的一环。

① 《三天易髓》,《道藏》第4册,第526页。

② 《清庵莹蟾子语录》卷三,《道藏》第23册,第744页。

第九章

道教美学思想的深入及分化之三： 金元时期的正一派美学思想

第一节 张雨的美学思想

张雨,又名天雨,字伯雨,号贞居子。其六祖为宋崇国文忠公九成。张雨“性狷介,常藐视流俗,悒悒思古道,知弗能与人俯仰,遂挺身戴黄冠为道士,登茅山受大洞经篆,豁有所悟”^①。师从茅山高道王寿衍。张雨是一名诗、书、画皆绝妙的高道,深受时人的好评。“张贞居词翰政如月底疏松,云中修竹,信非食烟火人所能为识。”^②“贞居先生清诗妙墨,飘飘然自有一种仙气,信非尘俗中人语也。”^③其也以善画而名重一时。其“笔力圆润,高古惊人,其山颓突,其树纵横,大得董北苑之意,即同时黄王(指黄公望、王蒙,均为元季绘画四大家——引者注)不能措手,其气韵苍兀,不逊赵荣禄(即赵孟頫——引者注),宜乎飘飘然,若羽化而登仙也。”^④其也善书。“赵见其作字劲健,赠以云麾将军碑墨,令师法之。书果超越。儒学提举杨廉夫许在陶贞居白上饮酣,伸纸作大草,尤妙。小楷变率更家数,

① [明]刘基:《句曲外史张伯雨墓志铭》,《句曲外史贞居先生诗集》,台湾学生书局1979年版,第560页。

② 《跋张伯雨杂书诗后》,《句曲外史贞居先生诗集》,第587页。

③ 同上书,第589页。

④ 《跋张伯雨山水》,《句曲外史贞居先生诗集》,第582页。

世称二绝。”^①张伯雨文才盖世,词文皆善,他与当时名士广泛交接,与赵孟頫、黄公望、倪瓒、杨维桢、范得机、鲜于伯、虞集等交善。“当元盛世,贞居以儒者抽簪入道,自钱塘来句曲,负逸才英气,以诗闻名,格调清丽,句语新奇,可谓诗家之解除者也。当是时,以诗文名世者若赵松雪、虞道园、范德机、杨仲弘诸君子,以英玮之姿,凌跨一代,谐鸣于馆阁之上,而流风余韵,播诸丘壑之间。贞居以豪迈之气,超然自得,独鸣于丘壑之间,而清声雅调,闻诸馆阁之上,诸君子亦尝与其唱酬往还,虽出处不同,而同为词章之宗匠,譬如轩轻,诂知其孰先而孰后耶?矧贞居博学多闻,襟怀潇洒,故大夫士多景慕而乐道之也。”^②正是因为张雨具有如此高的艺术成就,倪瓒评价他“诗、文、字、画皆为本朝道品第一”^③。

一、以物自况的“观物比德”观

美人折芳馨,意重苍玉玦。把玩何以滋,嚶嚶非所褻。席间树菖蒲,泓然一螺雪。猗兰与之俱,光景相洞彻。乃若离群居,濯足以自洁。又如服食士,俛首寻九节。振以冷风清,食以寒泉冽。秋菰虽云冷,宁洗肝肺热。养目良区区,出门芳草歇。^④

此君本孤直,托根泰山巔。偃为三冬卧,頽此千仞悬。咄哉老涧底,徒咏山苗篇。^⑤

在张雨的诗文中,这种歌颂、赞扬植物的句子比比皆是。张雨实际上是拿这些植物来自喻,而这种自喻就是中国传统艺术中经常用到的“比德”。所谓“比德”,是指用自然物的自然属性来比喻、比拟或象征人的道德人格。其心理机制实际上是自由联想,由自然物的自然属性联想到人的相类似的品性的心理过程和形态。由于人格的抽象性及难于表达性,借山水自然物的具体可感的形象来表达抽象难明的人性,在中国古典诗词、绘画中比比皆是。因比德的广泛应用,有人说,懂得比

① 《句曲外史小传》,《句曲外史贞居先生诗集》,第566页。

② 《藏外道书》第34册,巴蜀书社1992、1994年版,第57页。

③ 《跋张伯雨杂书诗后》,《句曲外史贞居先生诗集》,第591页。

④ 《建兰一枝浸菖蒲盆洗中宜若从类》,《句曲外史贞居先生诗集》,第8页。

⑤ 《番禺蔡忠伯为写绿竹虬枝题三韵》,《句曲外史贞居先生诗集》卷一,第42页。

德,可以读懂中国山水诗的一半。作为一个远离尘世的高道,张雨本人对人的本质有着深刻的了解。他和赵孟頫、倪瓒为至交好友,他们都有超越世态人情的要求,有着追求高洁人性的需要,不愿与俗情同流合污。为了表达心中这种冰清玉洁的心理需要,就要借助生动的艺术形象。张雨把这种艺术形象的选择放在了兰、竹、百合、梅、杏等自然事物身上。

最爱宜男草,聚幽翠作围。日长人倦绣,蛱蝶上罗衣。^①
 蒹菊三千本,无如黑竹奇。谁将霜下杰,移近右军池。^②
 墨池初月上,雪岭又春归。翻笑花光老,铨前指影肥。^③

二、“予心本无待”:对庄子美学思想的改造

“道”是道教中最高审美范畴,是道教徒毕生追求的极致。悟道也是他们的最高要求,而悟道过程就是一个不断发展的审美过程。在这个渐进的审美过程中,随着悟道层次的深入,会有不同阶段的审美体验出现。张雨在他的诗集中,比较完整地再现了他的不同审美体验。

1. 鱼乐境界

生物均至性,为乐非外借。以身而观身,予以知天下。作亭谢公墩,鱼我适闲暇。奚必濠梁游,循本此其舍。^④

闲居葛翁馆,载翻老氏书。肃然开宝蕴,浩若披海图。仰观宇宙大,颀怜心力微。日月有成毁,不毁独玄虚……林雨奔绿气,风花哆红袂。养生竹素间,而我羡蟪蛄。总角志闻道,白首将焉如。^⑤

葛洪井上访贞居,一饮甘泉足自如。拂袖莫嫌狂散甚,子非知我我

① 《萱》,《句曲外史贞居先生诗集》卷四,第231页。

② 《菊》,《句曲外史贞居先生诗集》卷四,第230—231页。

③ 《梅》,《句曲外史贞居先生诗集》卷四,第228—229页。

④ 《鱼我亭》,《句曲外史贞居先生诗集》卷一,第49页。

⑤ 《初阳台集老子注》,《句曲外史贞居先生诗集》卷一,第46页。

知鱼。^①

鱼乐境界出自庄子《秋水》,是说庄子与惠施共同游于濠梁之上。庄子看到鱼出游从容,认为鱼是快乐的。而惠施则认为人、鱼非为同类,是不能得出“鱼是快乐的”这样一个结论。这样一则故事有着深刻的审美内涵。庄子看到鱼在水中,优游快乐,是一种鱼过着鱼的生活。因为鱼的快乐,庄子把自己的主观情感移入到这样一种事物中,自然也就感受到了快乐。正如徐复观先生所说:“庄子是以恬适的感情与知觉,对鱼作美的观照,因而使鱼成为美的对象。‘鲦鱼出游从容,是鱼之乐’,正是对于美的对象的描述,也是对于美的对象,作了康德所说的趣味判断。”^②

张雨在诗中也鲜明地把鱼、我同乐的审美感受写了出来。“子非知我我知鱼”、“鱼我适闲暇”等可谓把他的恬适自宜的心情表达得淋漓尽致。

2. “无待”境界

审美应该是超越世俗的一切功利利害的,对是非得失等功利目标应该忘却,连自己的知性活动、理性思维活动也要抛弃。只有做到这一点才能得到美的感受,也就是庄子大力提倡的“逍遥游”。这种精神上的心游,必须“超越人世一切内在外在的欲望、利害、心思、考虑,不受任何内在外在的好恶、是非、美丑以及形体、声色等等的限制、束缚和规范。这样,就能从人际关系上摆脱出来,与宇宙精神合而为一”。实际上也就是庄子提出的有待、无待观念。庄子《逍遥游》一章中提出的“人生四境界”的观念,“故夫知效一官,行比一乡,德合一君,而征一国者,其自视也,亦若此矣。而宋荣子犹然笑之,且举世而誉之而不加劝,举世而非之而不加沮,定乎内外之分,辩乎荣辱之境,斯已矣。彼其于世,未数数然也。虽然,犹有未树也。夫列子御风而行,泠然善也,旬有五日而后反,彼于致福者,未数数然也。此虽免乎行,犹有所待者也。若夫乘天地之正,而御六气之辩,以游无穷者,彼且恶乎待哉!故曰:至人无己,神人无功,圣人无名”。相较于宋荣子而言,列子已经完全摆脱了社会人群,儒家所讲的思想观念在他身上已经找不到了,“独与天地精神相往来”,这样一种与天地合一的境界,在世上是少之又少了。但是庄子认为列子还没

① 《葛岭东乐闲高士并寄公文道弟》,《句曲外史贞居先生诗集》卷六,第404—405页。

② 徐复观:《中国艺术精神》,华东师范大学出版社2001年版,第59页。

有达到最高境界,因为他还需要借助外力——风才能实现他的逍遥游,而道家追求的最高境界是完全的自由,不受任何物质条件的限制,列子只是达到了相对的自由。只有那些完全达到自由状态的,才是庄子认为的最高境界。摆脱条件的限制,达到完全的逍遥、自由的至人、神人、圣人,之所以能游无穷,是因为他们摆脱了名利、荣誉、自我的观念,完全以道的自然人格来生活,“诗意地栖息在地球上”,达到了人生的最高境界。

庄子在以上四段话中列举了人生的四种生活境界,第一种是儒家的为名、为利、为德的境界;第二种是摆脱了儒家思想束缚、初步达到道家自然性的境界;第三种是完全摆脱了儒家思想,只遵循自然性,与天地精神相往来,但还没有达到完全自由的境界;第四种就是完全的自由境界。

冯友兰先生在《新原人》中也提出了人生四境界:自然境界、功利境界、道德境界、天地境界。唐君毅先生在《生命存在与心灵境界》一书中则提出了人生九境之说:万物散殊、依类成化、功能序运、感觉互摄、观照凌虚、道德实践、归向一神、我法二空、天德流行。虽然冯友兰先生、唐君毅先生对人生境界的提法和庄子有着分歧,但是,三者都是从对宇宙人生的体悟程度来区分的,依次为人生的实际境界到最终的与宇宙同一的审美境界,无疑,不管是庄子,还是后人,对人生的最高追求都是一致的。这种思想对中国整个文化的影响是巨大的,对于指导人对自我的认识、了解以及超越自己、提高自己都有着重要的意义,而且这种指导意义在今日看来依然有着它的重要性。

这种试图摆脱客观条件的限制,追求精神上的审美境界的特点,在张雨的诗文中占据着相当重要的地位。

好为山泽游,矧此灵鹫屿。松枝蕴曲盖,草带解悬组。空岩收经坐,塔像为宾主。羊何会当来,摘茗付烹煮。予心本无待,聊以阅众甫。^①

吴下多名溜,上人特贞素。粤从西涧滨,遂枉南山步。秋澹水容寂,岑连岚光注。悬知露草深,及门方易屦。何必有待游,一往自成趣。^②

① 《谢康乐宴坐图》,《句曲外史贞居先生诗集》卷一,第51页。

② 《赠惠山僧天泽二首》之一,《句曲外史贞居先生诗集》卷二,第74—75页。

作者已经完全抛弃了俗世名利,过着一种自由无碍的生活,这种生活方式实际上就是一种审美的生活方式。这里的“待”,作者有时把它理解成一种物质条件,有时又把它当做一种妨碍精神自由的束缚条件。不管作何种理解,这种有所束缚、有所依赖的生活方式都不是一种审美的生活方式。要想达到精神的自由,必须破除这种桎梏,破除对审美感官的过分依赖。“伊谁识古铁,遂将铭雅琴。金木有相感,况乃达人心。无心始朝彻,有耳皆哇淫。自非一再行,终非千丈沉。”^①“弱龄逃世网,一勇以求志。折旋四十载,竟坐有身累。大拙使为巧,小朴使为器。用是役于人,夫岂足言智。飘风鼓具区,如我长忆气。追惟年运往,通夕遂忘寐。圣人罕言命,天道昧难致。委顺待时来,余日敢终弃。”^②有身才有身之累,无身则没有这种累,达到“委顺待时来”的生活方式。因为这种生活方式和魏晋时期的隐士生活非常接近,因此,追求隐士超然心态,赞扬隐士生活就成了张雨诗文中的一种精神。“古来豪杰士,往往务为农。君看带经锄,其乐非万钟。诏减田租半,况值年屡丰。浩歌茅屋底,予以能相春。”^③而隐士代表陶渊明无疑更是作者推崇的对象。“渊明真率人,出处端不欺。饥来乞一餐,有酒斟酌之。乘兴庐山招,篮舆亦迟迟。闻钟便回首,更用一攒眉。”^④“不爱昆冈玉,不爱江汉珠。爱已有苍壁,有之利有余。吾生为我有,其利当何如。论爵不足贵,论富不能踰。达生命之情,顺生以自娱。”^⑤这里的“顺生”不是指的按照现实人们的生活方式,而是按照“道”的自然而然的方式来生活。只有委顺自然,才能真正做到像陶渊明那样精神逍遥。

3. 与道合一

抛弃了感官、名利、得失、荣辱,世间的一切都与张雨拉开了一定的距离。但张雨并非为抛弃而抛弃,其最终目的是在精神上达到与道同一,实现天人合一的人生生活极致,达到审美的最高境界。这种生活方式、审美境界的实现,是与虚静的心态、神合的精神密不可分的。

① 《句曲外史贞居先生诗集》卷一,第32—33页。

② 《十月十八日夜震泽风大作,明日大雪,风雪异常,又明日甲子出大寒,得诗二首》,《句曲外史贞居先生诗集》卷一,第49—50页。

③ 《汤师尹堦乐亭》,《句曲外史贞居先生诗集》卷二,第73页。

④ 《渊明》,《句曲外史贞居先生诗集》卷二,第71页。

⑤ 《述古》,《句曲外史贞居先生诗集》卷二,第76页。

群山如阵帆,出没洪涛中。白云自多奇,不倩粉墨工。澹然相怡悦,所得亦已丰。石门吾故庐,奚必穷华嵩。^①

体道的心境要虚静、淡泊。只有秉承虚静、淡泊的心态,才能真正的抛去各种成见,像水映月、镜子照物一样,把事物的本来特性映照出来。“澹然相怡悦,所得亦已丰”,如果不淡泊,所得是“丰”不了的。而且作者不断地提出自己是虚静者、淡泊者。“黄监为张子英作记,其论闲止无余蕴。予独爱嵇叔夜赋琴有曰:非渊静者不能与之闲止。然则闲止之趣,惟静者得之。盖予静者之流,为赋五言一篇,极其旨趣,与子英商略之。”^②“春泥未成莎,曳杖柔且平。春风不鸣条,振衣凉且轻。我意本静惬,中林便独行。松盖无曲景,水乐皆全声。踽踽迫前罔,悠悠度斜阡。老樵眼如猫,见我不问名。直赠金光草,疑是古先生。”^③张雨还借镜子为喻,把心静的重要性表达出来。“适然览镜,我在其中。当其无我,泻此顽铜。分形摄受,我在何处。火识金熔,何以回互。所见者光,孰者为镜。见光为土,所以病病。我持寸铁,不磨不莹。纵横三界,物物照瑛。”^④作者提出自己要保持一种纯然之心,去体悟万物。

神和的精神也是作者极力提倡的。“至乐本无乐,天君恒寂寥。鹏鷖体则殊,大同一逍遥。吟咏东柯仙,怡神神自超。已无赤松子,或有青城樵。”^⑤

三、十二道品:美学人格论

人物品评、人物品藻在我国有着悠久的历史。早在荀子时就有依据相貌来品评他人命运、祸富的现象,即俗称的相面术。“古者有如布子卿,今之世,梁有唐举,相人之形状颜色而知其吉凶、妖祥,世俗称之。”到了魏晋南北朝时期,人物品藻、品评更是胜极一时。刘邵的《人物志》以及刘义庆主编的《世说新语》都是关于人物品评的经典之作,为以后系统评价人物,提供了蓝本。尤其是刘邵的《人物志》,更是从仪、容、声、色、神等五个主要方面对人物进行详细品评。而《世说新

① 《陆季道为张元明作云山图求诗其上》,《句曲外史贞居先生诗集》卷一,第41页。

② 《闲止斋诗有序》,《句曲外史贞居先生诗集》卷二,第82—83页。

③ 《独行》,《句曲外史贞居先生诗集》卷一,第15页。

④ 《览镜》,《句曲外史贞居先生诗集》卷七,第455页。

⑤ 《句曲外史贞居先生诗集》卷一,第31—32页。

语》中对人物品藻则是从重才情、崇思理、标放达、赏容貌等角度进行的^①。但“这种人伦鉴识,开始是以儒家为鉴识的根据,以政治上的实用为其所要达到的目标;以分解的方法,构成他们的判断。而其关键之点,则在于通过可见之形,可见之才,以发现内在而不可见之性,即是要发现人之所以为人之本质。要从一个人的根源—本质之地,判断出一生行为的善恶。及正始名士出而学风大变;竹林名士出而政治实用的意味转薄;中朝名士出而生命情调之欣赏特隆;于是人伦鉴识,在无形中由政治的实用性,完成了向艺术的欣赏性的转换。自此以后,玄学,尤其是庄学,成为鉴识的根柢;以超实用的趣味欣赏,为其所要达到的目标;由美的观照,得出他们对人伦的判断”^②。张雨就继承了这种审美化的人伦鉴识、人物品评的方法,对道教史上众多高道进行了类的划分。

人物品藻实际上是用简洁、明确的语言,把一个人的精神气质写出来,让读者一下子就能把这个人和其他千千万万个人区别开来,这实在不是一件容易的事情。人与人的根本区别就在于内在精神、内在气质之间的区别,即要把人物“风格”^③的鲜明性突出出来。人物风格的形成要具备独特性、概括性、审美性等几个基本特征。只有这样,才能用简洁的语言,把一个人物鲜明地勾勒出来,并让人记忆深刻。而张雨的《玄品录》就是一部较好的关于人物风格评述的作品。

张雨在《玄品录》里面,把人物分成了“道德品”、“道品”、“道权”、“道化”、“道儒”、“道术”、“道隐”、“道质”、“道华”、“道默”、“道言”、“真隐”十二种类型。而“道德品”这种人物类型主要指的是尹喜、尹轨、陆通、庚桑、列御寇、庄子、范蠡等秦朝以前的人,时代性非常强,兹不详述。而“真隐”则仅指张忠一人而已。全文如下:“张忠,字臣和,中山人也。永嘉之乱,隐于泰山。恬静寡欲,清虚服气,餐松饵术,修导引之法,不修经典,劝教但以至道虚无为宗。其居依重岩深谷,凿地为穴室。弟子亦以穴居,去忠六十余步,五日一朝。其教以形不以言,弟子受业,观形而退。立道坛于穴上,每旦朝拜之。食用瓦器,凿石为釜,左右居人馈之衣食,一无

① 李泽厚、刘纲纪:《中国美学史》(魏晋南北朝编),安徽文艺出版社1999年版,第56—100页。

② 徐复观:《中国艺术精神》,第91页。

③ “风格”这个词最早在我国使用就是用来评价人的德行、形貌的。《世说新语·德行》里面评价李元就说他“风格秀整,高自标持”。后来风格被用来评价诗歌等艺术,始见于《颜氏家训·文章》:“古人之文,宏才逸气,体度、风格去今实远。”也就是我们经常所说的文学风格、作家风格等。这里,重新恢复风格的本初意义,用它来作为人物品评的一个术语,是说得通的。

所受。好事者颇或(惑),问以水火之祥。忠曰:‘天不言而四时行焉,万物生焉。阴阳之事非穷山野叟所知。’其遣诸外物类如此。在期颐而视听无爽。符坚遣使召之,赐以衣冠,辞曰:‘年朽发落,不堪衣冠,请以野服入见。’坚谓之曰:‘先生考槃山林,研精道素,独善之美有余,兼济之功未也。故远屈先生将任齐尚父。’忠曰:‘昔因丧乱避地泰山,与鸟兽为侣,以全朝夕之命,属尧舜之世,年衰志谢,不堪展效尚父之况,非感窃拟山栖之性情存岩窞,乞还余齿,归死岱宗。’坚以安车送之。行达华山叹曰:‘我东岳道士歿于西岳,命也,奈何?’行五十里及关而卒。使者驰驺白之。坚遣黄门郎韦华持节策吊,赐命服,谥曰安道先生。”^①该段文字记录了张忠这样一个真正过着穴居生活的隐士,而且教育学生的方式也与众不同,这也是他与其他“道隐”的不同之处。他不仅拒绝社会的物质文明,放弃房子不住,而且拒绝社会的精神文明,身教但言不传,非常“另类”而独特。而“道隐”中的陶渊明、宗炳、王绩、郑朴、向长等则并非像张忠那样生活着,而是抛弃俗情,过着一种超越尘世的隐居生活。如向长就是这样:“向长,字子平,河内朝歌人。潜隐于家,性尚中和,好道老易。尝读《易》至损益卦,喟然叹曰:‘吾已知富不如贫,贵不如贱,但未知死何如生耳。’贫无资,好事者更馈焉,受之取足而反其余。建武中男女嫁娶既毕,敕断家事,肆意游于五岳名山,竟不知所终。”^②

在“道品”这一类型中,集中了张道陵、魏伯阳、左慈、葛玄、鲍靓、葛洪、许迈、杨羲、陆修静、陶弘景、叶法善、孙思邈、潘师正、司马子微、陈抟、张继先等著名高道。张雨抓住他们身上共有的一个特征,即都是道教史上的高道,有着超凡脱俗、完全抛弃尘世生活的理想追求,这是他们区别于其他人群的一个独特特征。至于为什么把闾丘方远、聂师道等高道与嵇康并列,放在“道质”中,因为文中没有详细论述,也没有明确的划分标准,所以很难完全把握。笔者在对这些人做了仔细甄别以后,用心去体会他们之间的细微差别,发现他们之间并没有严格的分界,似乎是在把这些人归类为非道士身份,但思想却又属于道教思想。这个观点适合于嵇康,但并不适合闾丘方远、聂师道。“道品”、“道质”的内在区别是什么,似乎只能从这些历史人物中去细细体悟了。相较于“道品”、“道质”的区别,“道华”则比较好理解,它包括吴筠、张志和、贺知章、李白等人,后三者均为文坛名人,是文才斐然

① 《玄品录》卷三,《道藏》第18册,上海书店1988年版,第117页。

② 《玄品录》卷二,《道藏》第18册,第105页。

的道教徒。吴筠既然被放在这一类型中,也应具有这种特性。“吴筠,字贞节,华州华阴县人。少通经,善属文,举进士不第。性高洁,不奈流俗。入嵩山,依潘尊师为道士,传正一之法,苦心钻研,乃尽通其术。开元中,南游金陵,访道茅山,久之游天台,观沧海,与有名士相娱乐,文辞传京师。玄宗闻其名,遣使征之。既至召入大同殿,与语甚悦。令待诏翰林。一日问以道术,对曰:‘道术之精,无如五千言,其诸文辞蔓语,徒费纸札耳。’又问神仙修炼之事,对曰:‘此野人事,当以岁月功行求之,非人主所宜问。’筠每开陈,皆名教世务,以微言讽,天子重之,赐号宗元先生。天宝中,李林甫、杨国忠用事,纲纪日紊。筠坚求还嵩山,累表不许。乃诏于岳观别立道院。禄山将乱,求还茅山,许之。既而中原大变,江淮多盗,乃东游天台剡中,与李白、孔巢父为方外交。有文集二十卷,权德舆为序。其《玄纲》三篇、《神仙可学论》等为达识之士人所称。筠之在翰林特承恩宠,高力士好佛,故尝短筠于上前,乃坚求放外。然其辞理宏深,文彩焕发,每制一篇,人争传写。虽李白之高放,杜甫之雄雅,能兼之者,其唯筠乎?”^①把吴筠的文才比之于李白的浪漫、豪放风格和杜甫的现实、沉郁风格,两者兼而有之,评价可谓高矣,由此可见其文才之一般。吴筠确实有才华,权德舆在《宗玄先生文集序》中对吴筠的评价可谓证明。“词中工比兴,观其自古王化诗与大雅吟、步虚词、游仙、杂感之作,或遐想理古以哀世道,或磅礴万象用冥环枢,……至于奇采逸想,琅琅然若嘎云敖而凌倒景,昆阆松乔森然在目。近高游方外而言六义者,先生实盟主焉。”

至于把司马谈、扬雄、王弼、向秀、顾欢、沈道虔等归类到“道儒”中,把王羲之、魏征、李泌、张良、谢安等归于“道权”,则是因为他们思想中虽都有着浓郁的道教色彩,又都是儒门中人,也就是说他们的思想中有着重要的“道儒”融合的气质。不管是在自身的修行上,还是在施行政治制度,他们都本着“法自然”的态度,并且追求的是“游心太玄”的境界。但是,后者都是位高言重者,如魏征:“魏征,字玄成,魏州曲城人。少孤落魄,弃赀产不营,有大志。隋乱隐为道士。后佐太宗,以直谏劝行仁义,致贞观太平,为一代宗臣。唐书本传不备录。”^②王羲之官至右军将军、会稽内史,而李泌、张良、谢安等也都位极人臣,权重一时。而司马谈、扬雄、王弼、向秀、顾欢、沈道虔等则为大儒,如对扬雄的描述:“扬雄,字子云,蜀郡成都人。

① 《玄品录》卷四,《道藏》第18册,第129页。

② 同上书,第125页。

少贫好道,博览无所不见,默而好深湛之思,清静无为,少嗜欲,不汲汲于富贵,不寂寂于贫贱,不修廉隅以徼名,当世自有大度。非圣哲之书不好也,非其意,虽富贵不事也。作《太玄》、《法言》等书,皆极天人之指归。为汉名儒,盖其学本于老氏,顾其书可见也。如‘唯寂唯寞,守德之宅;爱清爱净,游神之廷。太玄中藏心于渊美,厥灵根测曰藏心于渊,神不外也。’皆入老氏之室者。”^①

从对这些著名人物的类型划分中,也可看出张雨对人物精神、容貌、仪容、举止等做的详细考察以及审美评价,这是对我国人物品藻的继承和进一步发展,在道教美学史中也是非常难得的,对我们审美地把握道教人群的分层,有着重要的指导意义。

第二节 郑思肖的美学思想

郑思肖(1241—1381),字思肖,号忆翁,又号三外野人。这些均是后来改取的,原名已不可考。祖籍福建连江,出生于浙江杭州。父郑起,号菊山,一生不仕,长期从事教学活动,曾主持过安定书院和靖山书院。他为人正直,因痛斥奸相郑清之而被捕。郑思肖受其父影响甚大,也是忠心为国之人。郑思肖终身未娶,也正如他所言:“我自幼岁,世其儒;近中年,闯于仙;入晚境,游于禅。”^②《中国道教史》在论及郑思肖时,认为他可能是阁皂宗道士^③。其前期作品,大多反映的是其对国破家亡的无奈和心痛,对元入侵所带来的生活凋敝、生产力破坏的痛恨;后期则更多地反映其超越现实的一面。这在其留下的作品中鲜明地体现了出来。上海古籍出版社把其《咸淳集》、《心史》(包括《大义集》、《中兴集》、《久久书》、《杂文》、《大义略叙》等)、《一百二十图诗》、《锦钱余笑》、《三教记》、《无弦处士说》等结集出版,目为《郑思肖集》。另有关于灵宝派度亡祭炼之术的《太极祭炼内法》一卷、《太极祭炼内法议略》二卷传世,现存《道藏》中。这些作品是研究郑思肖美学思想的重要史料。

一、“发愤著书”说的宗教化发扬

郑思肖每作一集,多作自序以为缘起。在这些自序中,他道出了诗歌创作的一

① 《玄品录》卷二,《道藏》第18册,第104页。

② 《郑思肖集》,上海古籍出版社1991年版,第277页。

③ 卿希泰主编:《中国道教史》第三册,四川人民出版社1996年版,第330页。

些基本规律。

夫诗也者，心之动也。其动维何？因所悦、所感、所忧、所苦触之尔。一动之天，多事之源也。苟知动而无动，则不为动之所动矣。今八荒翻沸，山枯海竭，身于是时，能无动乎？夫人之生，性于天之清明，形于地之重厚，我主乎其中，天地万物莫不俯首为宾，是我之所得者甚大也；奚自小之，乃不君其君，外走逆乱之区，盲其主，反臣于贼求活焉？恶俗滔滔，为江为河，不可禁止，伤如之何！我虽无知，实不敢与贼走而俱化。故哀痛激烈，剖露肝胆，洒血誓日，期毋渝此盟。五六年来，梦中大哭，号叫大宋，盖不知其几。此心之不得已于动也！夫非歌诗，无以雪其愤，所以皆厄挫悲恋之辞。我之所谓诗者，非空寄于言也，实终身不易之天也，岂徒诗而已哉！^①

郑思肖作为一名由南宋入元的遗民，亲眼目睹了故国的沦丧、元人的入侵。国破家亡的惨变一直在他脑海中重现。现实生活的巨大变化使得郑思肖发出重重感慨。面对那样的社会巨变，没有任何一个人可以做到无动于衷。这也就是在诗歌等艺术创作中，创作主体的动机所在。这种思想最早是由司马迁提出的。司马迁在遭受宫刑后，忍受常人不能忍之耻辱，提出了“发愤著书”说，这种思想对中国古代诗学产生了非常深远的影响。不平则鸣、诗穷而后工等，都是对司马迁所提出的“发愤著书”说的继承和发扬。这是指当创作主体面对社会生活中的各种不公平事件、黑暗事情等失衡现象时，内心产生的各种各样的复杂情感，这种情感就是钟嵘所说的“非陈诗何以展其义？非长歌何以骋其情？”要把这种强烈的情感发泄出来的渴望和需要，就是创作动机，是创作者从事创作活动或写作某一具体作品的内在需要或驱动力，没有这种需要、驱动力，艺术的创作是很难进行下去的。这种针对不平则鸣的发愤著书，由于对社会失衡的不满进而用手中的笔表达出来的思想，都受到郑思肖的继承和肯定。正如陆游所说：“盖人之情，悲愤积于中而无言，始发为诗，不然无诗矣。苏武、李陵、陶潜、谢灵运、杜甫、李白，激于不能自己，故其诗为百代法。”^②明代的焦竑则进一步指出，只有感至深，需要愈强烈，写出的文章才

① 《己卯夏后至庚辰八月所作自序》，《郑思肖集》，第43页。

② 《陆游集·渭南文集》卷十五《澹斋居士诗序》。

愈好。“古之称诗者,率羈人怨士,不得志之人,以通其郁结,而抒其不平,盖《离骚》所从来矣。岂诗非在势处显之事,而常与穷愁困悴者直邪?诗非他,人之性灵之所寄也。苟其感不至,则情不深,情不深则无以惊心而动魄,垂世而行远。”^①这也正应了那句“国家不幸诗家幸”的古话。

艺术是发泄情感的最好渠道。郑思肖深谙此理:“予幼好吟,长而尤苦于吟,自景定以来,至咸淳五年,所作极多。离乱之际,并所著散文尽失之,今记忆者惟诗五十篇,目曰《咸淳集》,姑存旧也。厥后数载,竟不作,欲天其隐。德祐乙亥冬,有不可遏之兴,时辄作数语,以道胸中不平事。至于丁丑岁,择七十篇,目曰《大义集》。每一有作,倍怀哀痛,直若锋刃之加于心,苦语流出肺腑间。言之固不忍,然得慷慨长歌,虽暂舒气,终则何如?呜呼痛哉!”^②《咸淳集》是作者早期作品,其作品可用一个字来概括,那就是“忧”:忧国之将丧,忧民之不朴,忧文化之将不传等。当时的南宋处于风雨飘摇之中,被蒙古军队包围攻打。郑思肖忧愁萦怀,不可遏止。“英雄登眺处,一剑独来游。男子抱奇气,中原入远谋。江分淮浙土,天阔楚吴秋。试望斜阳外,谁宽西顾忧。”^③“行李苦役役,相逢古润州。千金一夜醉,四海十年游。山静鬼行月,宵凉人梦秋。近闻边事急,犬亩得无忧?”^④自景定(1260)至咸淳五年(1270),南宋一直处于危急状态,作者的忧虑之情随着战事急而急,随着战事缓而缓,因此“所作极多”。到了乙亥(1275),作者又开始进行创作,正如自序所言,“德祐初年乙亥十二月初二日寓吴陷虏,时我年三十五”。面对这种情况,作为一介书生的郑思肖,只有用笔作为讨伐工具,把对南宋的缅怀和思念、对元朝残暴的愤慨,一一记录下来。“突兀高楼落照间,此身迥出俯人寰。客心不逐年华老,诗兴何曾月夜闲。峡水流归天际海,淮云飞度浙中山。杜鹃啼后归舟发,只有春愁满载还。”^⑤只要这种情况存在,作者的诗兴、诗性就不会休歇,作品就会源源不绝地问世。

艺术虽然是发泄情感的渠道,但在创作时,郑思肖并不按照艺术创作的法则、规则来创作,而是让言辞从胸臆、肺腑中流出,自然而然,天生而就,没有人为的雕

① [明]焦竑:《澹园集》卷十五《雅娱阁集序》,《金陵丛书》本。

② 《大义集自序》,《郑思肖集》,第22页。

③ 《咸淳集·题多景楼:时叛将刘整围襄阳》,《郑思肖集》,第5页。

④ 《咸淳集·逢陈宜之伯义》,《郑思肖集》,第5页。

⑤ 《咸淳集·怀归》,《郑思肖集》,第10页。

琢痕迹。“我苦心吟事二十年矣,德祐前诗仅存一二,记序等作则尽亡之,乱后所作幸犹存焉。今陷身不义,夔伤于心,期剪灭此而后朝食。凡有所作,意在大事,不敢囊龠风云月露之妙,铸为独乐之辞。然亦不知其果为诗、果不为诗也。自《中兴集·黄河清》以下,随得随入,更不删去,主于述怀,不以辞语为选择。”^①

有一则寓言故事,说的是有一个非常善赌的人,拿一个破瓦盆来和别人赌,结果大赢;后来他用金盆来和别人赌,就输了^②。这则寓言故事告诉我们,过于关注结果,反而适得其反。正是因为这种重情感的抒发、不重句辞的雕琢,反而能够以情感人。在郑思肖的作品中所传达出来的挚热情感,如今读来,依然让人动容。“德祐初年腊月二,逆臣叛我苏城地。城外荡荡为丘墟,积骸飘血弥田里。城中生灵气如蜚,与贼为徒廿六日。蚩蚩横目无所知,低面卖笑如相识。彼儒衣冠谁家子,靡然相从亦如此?不知平日读何书,失节报虎反衿喜!有粟可食不下咽,有头可断容我言。不忍我家,与国同休三百十六年。阅历凡几世,忠孝已相传。足大宋地,首大宋天,身大宋衣,口大宋田。今弃我三十五岁父母玉成之身,一旦为氓受虏塵。我忆我父教我者,日夜滴血哭成颠。我有老母病老病,相依为命生余生。欲死不得为孝子,欲生不得为忠臣。痛哉擗胸叫大宋,青青在上宁无闻!自古帝王行仁政,唯有我朝天子圣。老天高眼不昏花,盍拯下土苍生命!忍令此贼恣杀气,颠倒上下乱纲纪!厥今帝怒行天刑,一怒天下净如洗。要荒仍归禹疆土,四海草木沾新雨。应容隐者入深密,岁收芋栗供母食。对人有口不肯开,面仰虚空双眼白。”^③

郑思肖这篇长诗,语言质朴,没有过分雕琢的痕迹。但就是这平淡质朴的语言,给我们带来了极大的冲击力。那样一个顶天立地、毫不妥协、忠于故国的遗民形象呼之欲出,让人动容,感人至深。正是作者不求诗句自佳,结果反而收到自佳的效果。郑思肖也曾公开宣扬这种没有规则的写作规则。“我有诗一编,率皆恳切辞。但写肺腑苦,不求言语奇。矢口吐愤气,焉知诗非诗。脆语剪风露,叨叨儿女痴。昂然大丈夫,以身佩安危。何时把杯酒,大笑信双眉!”^④这种不拘泥于规则的创作方法,在中国古代文论中占有重要的一席之地。如杨万里就明确提出诗的写

① 《中兴集》,《郑思肖集》,第68页。

② 这则寓言故事出自《庄子·达生》:“以瓦注者巧,以钩注者悞,以黄金注者殢。凡外重者内拙。”

③ 《大义集·陷虏歌》(又名断头歌),《郑思肖集》,第41—42页。

④ 《中兴集·题拙作后》,《郑思肖集》,第71页。

作实际就是景触情发而已：“大抵诗之作也，兴上也，赋次也，赓和不得已也。我初无意于作是诗，而是物是事适然触乎我，我之意亦适然感乎是物是事，触先焉，感随焉，而是诗出焉，我何与哉，天也。斯之为兴。或属意一花，或分题一草，指某物课一咏，立某题、征一篇是已，非天矣，然犹专乎我也。斯之为赋。至于赓和，则孰触之，孰感之，孰题之哉？人而已矣。出乎天犹惧戕乎，专乎我犹惧弦乎我，今牵乎人而已矣，尚冀有一姝之天、一黍之我乎？……是故李杜之集无牵率之句。而元白有和韵之作，诗至和韵，而诗始大坏矣！”^①郑思肖这种不为规则所困，直抒胸臆、不求自佳而自佳的创作方法，对今日的创作者来说，仍然有极大的借鉴价值。

二、“人本文末”的人、文关系

郑思肖重视发心声为言，他认为人品与文章风格之间有着密切的联系。这在其《心史·自序》中阐述得非常清楚。

文者，三纲五常之所寄也，舍是匪人也，又奚文之为哉？幼尝问作文作诗之法于我先君子，曰：古未尝有所谓文也，惟古圣贤心正、身修、德备、行粹，凡见于兴居、践履、揖逊、问答之间，无非至文之文，安事章句乎？其或纪行事实，其或发天理之秘，不得已而托于言语，爰诏天下后世为圣贤归，本无作文心。此三代以上之事。自汉以来，专意词章，言浮于理，才骋乎学，始文而为文矣。至论古今忠臣孝子、仁人义士，颇有不达文者，其躬行之事，乃六经言也，亦伟哉！或读书作文之士，反不若之，何耶？是故行者，本也；文者，末也。有形而无文，不失为君子；有文而无行，终归于小人。行者匪他，三纲五常是也。悲今之人，委身汙下，诳辞欺世，将焉取材！汝欲为文，必本之六经，立身三纲五常之天，然后熟读《左传》、孟子、庄、骚、贾、董、韩、柳、欧、苏之书，纵观诸子、诸史、百家之说，养其气质，老其才智，秉正大之论，揭大经大法，弘播天下，一举斯民，同归三纲五常之天，始无悔于为文……苟不身之以道，惟务言语为工，是委文为技耳，良可叹息！^②

① [宋]杨万里：《答建康府大军库监门徐达书》，《诚斋集》卷六七。

② 《心史·自序》，《郑思肖集》，第3—4页。

这和19世纪的法国散文家布封提出的“风格就是人”，中国古代文论中的“文如其人”、“诗以见人”、“因文观人”等观点是一致的。为了写出好的作品，必须先从自身的修心治身开始。郑思肖不仅这样说，而且也身体力行之。作为南宋遗民，郑思肖作品中表现出的多是对故国的留恋和怀念。其所居住的地方题名为“本穴世界”，这是有深刻含义的。把“本”下面的“十”字放到“穴”的下面，就成了“大宋世界”；他与赵孟頫原为朋友，因赵孟頫出仕元朝而与之绝交；其画兰颇富盛名，但画兰不画土，认为土已被元兵夺去。而且他还仿效陶渊明在晋亡后仍书义熙年号的典故，在其作品中只书德祐年：“剑气荧荧夜属天，忍观禾黍废苍烟。梦中亦问朝廷事，诗后唯书德祐年。花柳有愁春正苦，江山无主月空圆。如今好弃毛锥子，望北长驱马一鞭！”^①“天运无情岁事新，大宝虚位孤王春。画出衔恤夜梦哭，皇皇五载臣无君。南望二王未驻蹕，北亿三宫犹蒙尘。袄祲蚀日地轴折，冤气上腾霾苍旻。百姓茹苦痛彻髓，大事未定焦如焚。我宁久处遁闷中，遽忍终死为逆民！大哉父母之遗体，与生俱生仁义身。天炼精金铸我心，上籀‘忠孝’两字文。痛忆我君我父母，眼中不识天下人。不变不变不不变，万挫以死无二心！醉喝海岳尚翻动，不信不灭犬羊群。或谓逝水不可复，叱我痴忠空愁颦。焉知汉绝十八载，光武乃兴春陵兵？即此一语断世事，仰面再拜泪如倾。”^②作者借光武借兵中兴、光复社稷一事，期望赵姓王朝复起。“忠孝”二字深埋作者心中，“不变不变不不变，万挫以死无二心”，何等的气势与豪迈。富贵、功名、威武等都不能动摇作者的忠孝之心，这种强烈而感染人的情感，使作者散发出绚丽而璀璨的人格魅力。也只有这样的人格、品质才能载得动文章气势如虹的风格。“德，水也；言，浮物也。水大而物之浮者小大毕浮。德盛则其言也旨必远，理也。昔者孔子道大而德博，其垂世立教，非有心于言也，而能言之类莫能加焉。”^③

因为重视这种人格美，爱屋及乌，具有此种忠贞不屈特性的动、植物就被纳入了郑思肖的审美视野中。

元贼南破中国，至于犬亦杀食几于尽。今之犬续续而有，皆元贼南破中国

① 《大义集·偶成二首》之一，《郑思肖集》，第31页。

② 《中兴集一卷》，《郑思肖集》，第57—58页。

③ [宋]胡铨：《澹庵文集》卷九《答谭思顺》，宋庐陵四忠集本。

后渐生者也。我行道路间,六七载以来,数数见群犬吠顶笠者,衣冠之人过之则不顾,处处皆然。犬尚能吠顶笠者,人乃不能恶顶笠者,人而不如犬乎?顶笠者,鞑贼也。以是知鞑贼又犬所嫉者也。犬且不与之,天地岂与之乎?犬诚义物也!①

向来俯首问羲皇,汝是何人到此乡?未有画前开鼻孔,满天浮动古馨香。”②

纯是君子,绝无小人。深山之中,以天为春。③

宁可枝头抱香死,何曾吹落北风中。御寒不藉水为命,去国自同金铸心。④

太极之髓日之精,生出天地秋风身。万木摇落百草死,正色与秋争光明。背时独立抱寂寞,心香贞烈透寥廓。至死不变英气多,举头南山高嵯峨。⑤

犬是义犬,兰是君子,菊花是坚贞的烈士,这种“比德”式的写作方式,使得这里的犬、兰、菊等都成了郑思肖的精神写照。

三、对“无琴之琴”的审美追求

郑思肖不仅欣赏陶渊明“解印息交,竟归去来”的淡泊心态,“拂袖归来未是迟,传家何用五男儿?不堪生在义熙后,眼见朝廷被篡时”的无奈和哀痛,而且对他的审美欣赏能力也大为赞赏。陶渊明在与朋友聚会时,仅仅搬来素琴一张,并不弹奏,说:“但识琴中趣,何劳弦上声!”也就是说,真正懂得音乐的人,不必抚琴一曲,对琴而视,在脑海中也就能引发出对音乐的欣赏。郑思肖对这种“无弦之趣”非常认同,进行了详细地分析和论述。

渊明无弦琴果何如?以吾尝闻吾之无琴之琴而逆之,或得之。吾之无琴之琴,今相安在吾心尔,不以存亡得失而失焉,不以借于听而听焉。吾心融融,

① 《犬德》,《郑思肖集》,第152页。

② 《题画兰丙午正月十五日作此一卷》,《郑思肖集》,第289页。

③ 《题兰》,《郑思肖集》,第289页。

④ 《寒菊》,《郑思肖集》,第290页。

⑤ 《菊花歌》,《郑思肖集》,第72页。

天趣空而通；彼想憧憧，世网蒙而聾。宜彼无琴之琴，无朕可寻。虽无宫商，至乐悠长；欲辨玄黄，狂见荒唐。动静泯亡，远迹苍凉；不知其方，自然成章。非配桐以梓，可以发提，天机不露，万响如瞽。纯越邃古，曷闻曷睹？妙指莫施，慧耳奚为？精神不疲，志气不移。万无欢悲，一无成亏。何必戴逵，焉用钟期？鱼鸟何知，鬼神莫窥。心听则痴，智听则疑，事听则隳，理听则支。听内持，听外遗，听有随，听无违。离微墨，俱不宜，俱不足以明之，将何以发此机？胡不委无心之心，于无理之理，操无琴之琴，出无声之声？无琴之声，淙淙琤琤。与一气同生，与两曜同明，与四时同行，与万物同荣。妙此独清，渺于八紘。索之弗闻其形，迎之罔测其灵。……无声之声，不琴于琴，此声无根，托物而存，天下万物之物之声也。非此物也，而此物也；非此声也，而此声也。奚其琴？奚其弦？奚其声？三者悉泯于无迹，然后吾之心始出；吾之心出，然后与万化冥而为一。^①

郑思肖在这里提出了审美想象的问题。想象是指人的大脑在原有表象基础上加工改造成新的形象的心理过程。而审美想象则是艺术家在记忆材料的基础上实现自由的形象组合，把实际上分离的事物通过自己的审美理想而结合在一起，从而创造出新的形象与形象体系的心理功能和心理活动。审美想象分为知觉想象和创造性想象。知觉想象是直接面对自然事物或艺术作品而展开的，毫无疑问，这种“无琴之琴”、“无声之声”不属于知觉想象，而属于创造性想象。所谓创造性想象就是在脱离具体事物的条件下，把现时虽不存在的东西在直观中将其表现出来。结合郑思肖上面一段文字，我们可以看到，创造性想象需要具备以下几个要素：

第一，这种创造性想象需要诱因。郑思肖、陶渊明等之所以能够欣赏这种无弦之音，必须先有素琴作为引子，然后发挥其丰富的想象力。他们丰富的记忆形象能够使他们充分地抓住和利用那些微不足道的暗示线索和时机，来展开想象。

第二，不限时间和地点，随时可以进行创造性想象。“吾之无琴之琴，今相安在吾心尔，不以存亡得失而失焉，不以借于听而听焉。”越是具有丰富的知识和体验，审美能力就越强。哪怕只是很小的一件事情，或者仅仅是一个装饰品，作者也

^① 《无弦处士说》，《郑思肖集》，第241—242页。

可以在自己的脑海中进行形象的自由组合,不受任何时间、空间的限制。不管身在何方,或置身于晴日、阴雨,都不会影响这种审美创造。

第三,这种想象并不真实存在,而是在精神层面完成的,是一种真正的精神享受。

这种“无声之声”、“无琴之琴”的创造性想象和老子提出的“大音希声”是一致的。艺术形象提供给我们的是一个需要我们自己进行二度创作的形象,这种形象是一个虚象,本身就具有一定的模糊性。对这种模糊性的形象进行欣赏,必然给人带来意境美。作为表现性的艺术门类之一的音乐,其最高审美范畴就是意境。意境追求的是“象外之象”、“音外之音”,要求超越音乐提供给我们的直接形象,而去感悟,去体会形象之外所蕴涵的东西。《乐记》认为乐是应该反映宇宙最基本的法则的。“凡音者,生人心者也。”^①“大乐与天地同和,大礼与天地同节。”^②这种反映宇宙法则的音乐,不是用耳朵去听的,而是应该用心去仔细体会的。只有达到了“与天地精神相往来”的天人合一境界,才能做到对音乐的真正欣赏。也就是达到了郑思肖所说的“三者悉泯于无迹,然后吾之心始出;吾之心出,然后与万化冥而为一”的最高审美境界。

为什么这种“无声之声”、“无琴之琴”式的对音乐的欣赏,会给郑思肖、陶渊明等带来如此大的快乐呢?这就要从审美投射说起。投射是人的一种心理能力,是主体将自己的记忆、经验、知识、期待等所形成的心理定向,化为一种主观程式,投射到特定的客体上,使客体符合主观程式,促成幻觉产生的心理过程。审美投射的产生,需要具备两个最基本的条件:心理定向和空白屏幕。有什么样的心理定向,在自己的脑海中就容易产生什么样的图景。空白屏幕是指作为我们欣赏的客体,本身必须具备一定的模糊性、多义性,以便使主体能在其上投射他所期待的形象。信息量太满的艺术作品没有给读者留下审美投射所必须的空白,没有提供足够的审美空间,不能够刺激读者产生投射机制,进行再创造的活动,因此,没有留下空白的艺术作品不能算做好的艺术作品。而没有声音的音乐(即“无声之声”、“无琴之琴”)提供给欣赏者的空间无疑是巨大的,欣赏者可以对之进行自由的创造,而且创造出来的作品是最符合欣赏者审美标准的作品。这种自己创造、自己欣赏的内

① 《乐记·乐本论》,吉联抗、阴法鲁译注:《乐记译注》,音乐出版社1958年版,第3页。

② 《乐记·乐论篇》,吉联抗、阴法鲁译注:《乐记译注》,第11页。

心交流活动所带来的审美程度是无与伦比的。正因为这样,郑思肖、陶渊明等人才乐此不疲的进行这种审美活动,这是有其心理学依据的。

四、“静室静心”的审美心态

作为一名道士,郑思肖广搜道教诸家祭炼之法,删烦削伪,定为《太极祭炼内法》一卷、《太极祭炼内法议略》二卷。“所谓祭者,设饮食以破其饥渴也;所谓炼者,以精神而开其幽暗也。”^①这虽是用道教中的一些法术来拯救幽冥中的众鬼,但这里面蕴涵着丰富的美学思想。作为世界殊途的人,怎样救拔众鬼于黑暗、幽冥之地呢?郑思肖认为需要“诚”。“天地之间,一至诚之道而已。《中庸》曰:唯天下至诚,为能经纶天下之大经,立天下之大本,知天地之化育。故一切事无小大,悉以至诚为主。一念不诚则伪,一事不诚则败,况于鬼神之际乎?……至诚者,无毫发杂念,极纯一之心也。此不诚者,无物也。有诚而为诚,则人诚而泯于诚,则天万事皆当先论至诚,然后论其本法。”^②郑思肖把“诚”提到了一个很高的程度。而要达到这种程度,与天地万物相融洽、相交流,则需静处修心。而静处修心则需要两个条件:一是静室,二是静心。

1. 静室

郑思肖在《太极祭炼内法》及《太极祭炼内法议略》中多次提及“静室”。

至夜深则于寂静之处严设清香净饭,竹枝净水,又沐浴。^③

凡书宝箓,当早于静室斋戒默坐。^④

书宝箓,亦当于静室中无人往来冲撞处,静坐一时。^⑤

今既静坐,只当于静室静坐。^⑥

这样的例子还有很多。要使心情尽快镇定、清静下来,静室无疑提供了一个幽

① 《太极祭炼内法》张逊序,《道藏》第10册,第440页。

② 《太极祭炼内法》卷中,《道藏》第10册,第448页。

③ 《太极祭炼内法》卷上,《道藏》第10册,第442页。

④ 同上书,第443页。

⑤ 《太极祭炼内法》卷中,《道藏》第10册,第452页。

⑥ 同上书,第454页。

谧、静寂的物质空间。按照异质同构的理论,以表现性来对各种事物进行分类的话,世界上任何事物的表现都具有力的结构。“造成表现性的基础是一种力的结构,这种结构之所以会引起我们的兴趣,不仅在于它对那个拥有这种结构的客观事物本身具有意义,而且在于它对于一般的物理世界和精神世界均有意义。像上升和下降、统治和服从、软弱和坚强、和谐与混乱、前进与退让等等基调,实际上乃是一切存在物的基本存在形式。……那推动我们自己的情感活动起来的力,与那些作用于整个宇宙的普遍性的力,实际上是同一种力。只有这样去看问题,我们才能意识到自身在整个宇宙中所处的地位,以及这个整体的内在统一。”^①物理世界和心理世界的力的结构虽然是不同质的,但可以互相对应、沟通、同一,从而达到内外两个世界的同型合一,而这种同型合一则产生艺术和美。上文中所提到的寂静、安静的环境的力的表现是和谐的、平缓的,因而具有这种力的结构的环境会给人带来相似的力的结构,让人能够很快地镇定下来。郑思肖虽然不知异质同构理论本身,但他却深谙这个道理。他认为环境对人的静心作用还是很明显的。

2. 静心

郑思肖提出了“惟道为身”这样一个概念。“凡修炼时,须沐浴清斋,洁净衣服,漱荡口腹,令内外清虚,口无余味,腹无余荤,眼无余秽,体无余尘,淡泊清虚,惟道为身。”^②道是什么呢?道是一。如何处理好一与多的关系,是最终能否得道的关键。“耳驰于声,目驰于色,念念之间,以万事分其天真之一,故众生死而为长夜之魂。悟万化还其天真之一,故太一天尊能救幽魂之苦……老子曰:天得一以清,地得一以宁,神得一以灵。庄子曰:子得一,万事毕。”^③因此,要想与道合一,必须静坐修心。“一之为妙,非静莫悟。”^④“静坐则耳目俱清,身心俱忘,神炁俱爽,内外俱空,泯于深定,湛然至一。”^⑤道本身具有无限性、神秘性,不能用具体的感觉器官来把握,只有用一己湛然人心,才能直接与道契合。静坐就是一个不断去除欲望、知识、经验、功利等的修心过程。

郑思肖的再传弟子沈之我按照这种静室精心的方式进行实践,达到了“森森

① [美]阿恩海姆:《艺术与视知觉》,腾守尧、朱疆源译,中国社会科学出版社1984年版,第625页。

② 《太极祭炼内法》卷下,《道藏》第10册,第463页。

③ 同上书,第459页。

④ 同上书,第462页。

⑤ 同上。

乎，茫茫乎，如游于六合之外”^①的程度，他认为自己已经达到了审美境界，非常高兴。但郑思肖告诉他，他还没有达到清静无为而与道合一的最高境界。这种最高境界应该是：“苟能摈耳目于视听，绝情想于升沉，破色空于有无，超生死于去来，何者为道，何者为法，何者为术，何者为想，我且无有，况于彼哉？惟其上不见天，下不见地，内不见我，外不见物，则所谓真我者。霏然廓然，周流无穷，孰是孰非，是虽天地鬼神莫能去之。夫如是，曰儒而儒，曰释而释，曰道而道，曰世间法而世间法，曰出世法而出世法。何所往而不由之？异而不异，同而不同，随其所行，莫知其然而然矣。”^②这种没有物我之分、浑然同流的情况，就是郑思肖心中的最高审美境界，也是道家一道教所追求的最高审美标准，中国古典美学的最高审美范畴也是如此。它达到了一种与万物同化，完全因任自然，没有自身主观情感的认知，真正体悟了道。站在道的高度来看世间事物，任何事物身上都有道的存在。从这点来看，任何事物没有绝对的分别和不可逾越的条件，因此，过分执着于事物之间的障碍、界限是没有意义的，应该按照自然而然的態度来生活，来审美。物我的界限在精神上一旦被打破，就达到了庄子所说的“庄周梦蝶”的“物化”状态。

素来梦觉两俱空，开眼还如阖眼同。蝶是庄周周是蝶，百花无口骂春风。^③

我未生之先，寂然而无为；我既生之后，顺天理以全归。厄之不挫也，天之不忧也，奚以富之贵之福之寿之耶？无爱风欲薪鼓爨灵台之火，情想俱枯颓，嗒丧其肢体，视实无视，听实无听，思实无思，五官咸天厥职，一无所倚。孰为梦？孰为觉？然则向之所梦，又不可以梦而梦之矣。^④

净生于静，静一其净。空然泠然，玄玄其玄，寥廓无象。先吾之先，索无首其首，洁无垢其垢。后吾之后，万化形其妄，吾静净其真。委天地，冥日月，静无静，净无净。吾其静净，静净其吾，二其二，一其一，匪二匪一，悉吾太极。^⑤

① 《太极祭炼内法》卷下，《道藏》第10册，第472页。

② 同上。

③ 《庄子梦蝶图》，《郑思肖集》，第206—207页。

④ 《梦游玉真峰餐梅花记》，《郑思肖集》，第120页。

⑤ 《静净说》，《郑思肖集》，第117页。

因物之情,与物迁移,任何富贵、寿夭、得失都不能影响自己。只有这样,才能够“顺天理以全归”,达到复返于道。乘物游心,燕然超然,心境空明,涵纳万有,但万有又不在心里留下任何痕迹,这种不执着的顺应自然的生活就是一种最高的审美方式。

第三节 杜道坚“德法自然”的政治美学思想

杜道坚(1237—1318),字处逸,自号南谷子,茅山宗高道。杜道坚虽为出家道士,但他依然关注着人民大众的生活疾苦。当元兵南渡时,他冒死为民请命,因而得到元世祖忽必烈的赏识,被赐玺书护持,提点杭州路道教,住持宗阳宫。这种超越世情的出世精神与关注民生的积极入世精神,在杜道坚身上体现得非常鲜明。为了表达这种思想,他亲注《道德经》,阐述他的思想核心。

一、“德法自然”的政治美学思想

老子《道德经》一书中本身就含有丰富的政治管理思想。魏源在《老子本义》中称《道德经》为“救世书”,古今“气化递嬗,如寒暑然。太古之不能不唐虞三代,唐虞三代之不能不后世,一家高曾祖父子孙,有不能同。故忠、质、文皆递以救弊,而弊极则将反其初”。在《老子道德经评点》中,严复也认为,“夫黄老之道,民主之国之所用也”,“君主之国,未有能用黄老者也。汉之黄老,貌袭而取之耳”。正是因为老子《道德经》一书中政治思想的丰富性,因此,历来注老子者,均是结合自身所处的具体时代来阐述自己的观念的。“然道与世降时有不同,注者多随代所尚,各自其成心而师之。故汉人注者,为汉老子;晋人注者,为晋老子;唐人、宋人注者,为唐老子、宋老子。”^①不同时代的风貌有所不同,因此结合元初蒙古族统一中原的具体情况,为解决统治者的政治需求、保全民众生命于兵火之中,杜道坚应时而作,写了《玄经原旨发挥》、《道德玄经原旨》、《通玄真经纘义》等文,系统而鲜明地表达了他以“道”为核心的南面政治管理之术。在这些阐释及注疏中,杜道坚的“德法自然”的和谐政治观,得到了鲜明的体现。

“人道之治乱安危,犹天道之盈虚,消息动极则静,静极则动,使屈原而知此道

^① 《玄经原旨发挥》卷下,《道藏》第12册,第773页。

则忠,而不必沉;伯夷而知此道则清,而不必饿。”^①在老子的整个思想体系中,道是产生一切事物的宇宙本体。“道”生一,一生二,二生三,三生万物。毫无例外,整个社会的政治制度、社会人事生活也都是“道”所产生的。以前的研究者认为道家一道教思想关注的是人与自然之间的和谐,儒家思想中更多重视的是人与社会之间的和谐。实际上,“道”是整个宇宙、整个社会的本体。因此,不管是宇宙自然,还是社会人事,都应遵循“道”的基本规律,这就是“道法自然”。杜道坚一开始就认识到这一问题,把人世的治乱安危纳入到“道”的范畴中来,极力提倡儒家与道家一道教思想的一致性。

“老圣摭古史以著道德,孔圣摭鲁史以作春秋,一也。然不以史名而名道德者,是系三五而为之题。盖周官外史掌四方之志,三皇五帝之书,三坟既轶,五典不完,尚幸世有此经,古道不坠,原老圣之意,淳淳以皇道帝德为当世告者,正以王伯杂出,功力相尚,虑其所终,而民莫措,故欲挽破碎于浑全,回淩漓于淳朴,纵不能使是民为九皇之民,独不得少窥唐虞雍熙之化乎?”^②“老圣著玄经,以道德名者,尊皇道、尚帝德也。”^③正如吴全节在《通玄真经缙义》序中指出的那样:“圣朝肇基朔方,元运一转,六合为家,洪荒之世,复见今日。南谷应运著书,以昭皇道,将措斯世于华胥氏之域,山林士不忘致君泽民智心,诚可尚也。”^④

二、“明君圣主”的政治美学追求

儒家、道教合一的工作完成以后,杜道坚要完成的是如何把老子的自然之道落实到具体儒家的修齐治平之道上来。他在阐述“有物混成”章时指出:“人能仰观俯察,近取远求,由地而知天、知道、知自然,取以为法,内而正心诚意,外而修齐治平,以至功成身退,入圣超凡,殁身不殆,是则可与此道同久也已。噫!焉得知自然者而与之言哉?惟知自然者,则可与言道也。”^⑤不仅天道要遵循自然法则,人道或者说社会人事治理也要遵循自然法则。没有过分的人为矫饰、刑名利禄,有的只是秉承自然法则,让人民休养生息,不知有国,不知有孝行,不知有君。只有这样,整

① 《道德玄经原旨》卷一,《道藏》第12册,第732页。

② 《玄经原旨发挥》卷下,《道藏》第12册,第772页。

③ 《玄经原旨发挥》卷上,《道藏》第12册,第759页。

④ 《道藏》第16册,第754页。

⑤ 《道德玄经原旨》卷二,《道藏》第12册,第735页。

个国家、社会才会呈现出一种和谐兴盛的局面。

“三皇出而大道废(废,朴散之始也),五常作而有仁义,三王兴而智慧出,五伯起而有太伪,此承前章余旨,发明皇道帝德。王伯智伪,世德下衰,益降益薄,而忠孝所由彰也。岂非天运流行,有不容不尔者乎?噫!玄古以下,吾不得而考也。如陶唐之世,比屋可封,孰为忠臣,孰为孝子者哉?……故亲和则孝之名隐,而孝未尝不在也;世治则忠之名晦,而忠未尝不在也。呜呼!忠孝彰彰于天下,则仁义失而诈伪起,其去皇风益远矣。”^①“皇道降而为帝德,帝德降而为王之仁义,王之仁义降而为伯之智力,智力降而为战国之诈乱,攘臂相仍,民不堪处。于是玄圣素王者出,《道德》著而理欲分,《春秋》作而名分定,辞虽不同而旨则一焉。”^②回到混沌状态和老子提倡的小国寡民状态,无疑也是杜道坚所推崇的。

杜道坚反对对仁义礼智信等“名”的过分提倡,而提倡一种“实”的生活方式。如果采取法自然的政治治理之术,则国治民安家强。杜道坚一直比较推崇的羲皇、黄帝就是法自然的明君圣主。“吾终此章,隐几默味,游心上古,乃见羲皇上人标枝野鹿,大朴淳风,熙熙犹在也。”^③“道大无外,圣人则而象之,以长天下四夷八蛮,兼爱并养,物无不均,故天下归往焉。往而不害,来则安之,安则平,平则泰矣。古之人有行之者,黄帝是也。观天之道,执天之行,故能垂衣裳而天下治。然则奚为治哉?乐与饵过客,止干戈之于叛寇,犹乐饵之于过客。客至则张乐饵以燕之,过则止也。”^④上有所好,下必甚焉。因此,当前的君主应当向羲皇、黄帝学习,去掉自己的私情、欲望,以身作则,少私寡欲,这样有利于达到人民乐处的和谐秩序。

“圣人在上,为民师表,天下取法焉。上之所好,下必从之,犹风云之于龙虎,水火之于湿燥,不待召而应也。故凡虚华不实害于民生者,去而弗取。知五色炫耀盲人之目,则不事华饰而守纯素;知五音嘈杂聒人之耳,则不事淫哇而守静默;知五味肥醲爽人之口,则不事珍羞而守淡泊;知田猎驰骋狂人之心,则不事般游而守安常。知贵货,难得妨人之行,则不事世宝而守天爵。是五者,皆目前之侈靡,荡摇真性,无益民生,非实腹固本悠久之道也。是以圣人为腹之实,不为目之华,故去彼取

① 《道德玄经原旨》卷一,《道藏》第12册,第732—733页。

② 《道德玄经原旨》卷三,《道藏》第12册,第741页。

③ 《道德玄经原旨》卷二,《道藏》第12册,第739页。

④ 同上。

此,而躬行俭约为民之劝,将使天下自化,人各自足,无外好之夺,天下治矣。”^①这和老子提倡的政治观是一致的。按照自然法则来治理国家,做到真正的“德法自然”,只有这样的南面之术才是杜道坚所推崇的,也是统治者应当遵循的。

杜道坚的政治美学思想进步的地方就在于他不仅仅停留在对“明君圣主”的追求上,而是要求落实到具体的现实生活中,这种“言”、“行”一致的实践观是非常值得提倡和学习的。

^① 《道德玄经原旨》卷一,《道藏》第12册,第730—731页。

第十章

道教美学思想的深入及分化之四： 南宋金元时期的绘画美学思想

道家—道教对中国绘画的重要影响作用早已成为定论。“如果没有道家思想,没有庄子,中国古代的书画艺术是不可能有这样的品格和面貌的。”^①“道家文化的‘基本意象’的代表是水墨山水画,其风格是玄妙。”^②日本著名美学家笠原仲二也认为,道家思想和绘画之间有着天然联系性。“我们曾经论述过,作为中国正统绘画艺术究极理念的‘真’,具有什么样的意义和本质。同时还提到过,‘真’是与一、元、理、道、德、性、情、法、则以及神、分、命、实、天、自然等相通的概念,其中的‘理’是‘真’的同义词。既然如此,‘真’或‘理’有时就和其他那些概念具有同样的意义。因此我们下面想要论述这些概念,主要是一、元、性、情、神、天、自然、造化、真宰等道家常用的概念,它们是如何地成为绘画艺术乃至一般中国艺术的重要理念的,也就是说,道家思想与绘画艺术有怎样的密切联系;说明气、精、灵、意这些概念也是与‘真’相通的概念。”^③在南宋金元时期,尤其是金元时期,大行其道的水墨山水画正如笠原仲二、叶朗所认为的那样,是道家—道教“基本意象”思想的体现。这些基本意象的表现主要体现在以下四个方面:

第一,玄黑色彩的大力运用。中国绘画又称丹青,丹是红色,青是一种蓝色。也就是说,中国绘画并不是一开始就不要色彩,像中国前期的绘画,大多着色,人物

① 叶朗:《现代美学体系》,北京大学出版社2001年版,第64页。

② 同上书,第40页。

③ [日]笠原仲二:《古代中国人的美意识》,魏常海译,北京大学出版社1987年版,第131页。

画更是如此。山水画着色的,是为金碧山水画;只有玄黑色彩的,是为水墨山水画。道家一道教的本体论尊崇的是道本体,而道有时又被称为玄,玄是黑色的意思,“黑在古汉语中与‘玄’语义相通,黑在道家看来恰是其精神体现”^①。道家一道教对中国绘画的影响首先就表现在色彩的运用上。张彦远就是这样认为的:“夫阴阳陶蒸,万象错布;玄化亡言,神功独运。草木敷荣,不待丹绿之采;云雪飘扬,不待铅粉而白。山不待空青而翠,风不待五色而绌。是故运墨而五色具,谓之得意。意在五色,而物象乖矣。”苏辙在注释《道德经》时也说过类似的话:“凡远而无所至极者,其色必玄,故老子常以玄寄极也。”山水画表现的就是画家心中丘壑,就是“至极”的境界,因此,选择黑墨作为自己绘画的色彩,就是一种必然的选择了。尤其是像倪瓒那样的绘画大家,在画布上竟连红色的印章都舍去不用,可谓贯彻黑色到底了。

第二,当时著名的绘画大师很多都是著名高道或者与道教有着密切的联系。元代著名画家赵孟頫曾师从于著名高道杜道坚、刘大彬,是一名闻名遐迩的道士画家;元季绘画四大家中的黄公望、吴镇都是道士,四大家中的倪瓒、王蒙虽不能考证他们是否已然入道,但他们和道教渊源很深,思想中充斥着浓郁的道教思想,绘画中也表达了浓重的出世思想,则是不争的事实。另外,当时著名的道士画家还有马臻、方从义、王正贞、宋汝志、张雨、邹复雷、邹复元、吴霞所、萧得周、卢益修、丁清晰、天师张嗣德、张羽材等,人数众多,对整个南宋金元时期的绘画做出了重要的贡献。这个时期是中国书画艺术的高峰期之一,也是中国绘画史上的文学化时期,画家同时又是诗人,诗画互相印证,共同呈现出一个独特的面貌。

第三,关于艺术本体的观点秉承了道家一道教一贯的思想。在艺术作品中,作者要传达、表现的最高本体具体是什么,在很大程度上决定着作家、作品受何种思想影响。马臻在其《霞外诗集》中指出其绘画本体就是道家一道教的道本体和气本体(详见第五节)。曹洞刚先生在《论老子哲学思想对中国绘画理念的影响》一文中明确指出,中国绘画的本体论受道家哲学思想的深刻影响:“中国绘画的形态特征和它所表现的境界特征,在很大程度上受着民族审美意识的制约,而中华民族的审美意识又根基于中国的古典哲学。因而我们看到中国绘画艺术往往透露出深层的宇宙情调和浓厚的宇宙意识。应该说,这种宇宙情调和意识的形成、确立乃至完

^① 李广元:《东方色彩研究》,黑龙江美术出版社1994年版,第35页。

成,是以先秦哲学的宇宙观和本体论为基础的。在中国美学家和艺术家看来,无论是审美心胸问题还是审美观照方式,无论是艺术创造还是形神关系等问题,都是围绕着宇宙本体这个中心展开的。离开了这个中心,这些问题都会失去它们的最终根据。”^①因此,在南宋金元时期,新道派兴起,并且对社会产生了重要的影响,在绘画作品中表现道教最高本体(道教本体是对道家本体的继承和发展),就会使得整个作品充满韵味、耐人寻味;

第四,虚静的审美心态对这一时期绘画大师的影响。这一心态实际上对整个中国传统文化都产生了深远的影响,具体到这一时期的绘画上,则以赵孟頫、黄公望为代表。(详见第一节、第二节)

第一节 赵孟頫“援书入画”的美学思想

赵孟頫(1254—1322),字子昂,号松雪道人、敢死军医人、在家道人、太上弟子、三宝弟子等,又因其家吴兴临太湖,为东西苕溪汇集之所,境内湖泊、河流交织,有水晶宫之称,故又自号水晶宫道人。赵孟頫是赵匡胤之子赵德芳的第十世子孙,后仕居元朝,为后人所诟病。赵孟頫与道教渊源颇深,其祖父赵师垂曾担任万寿观使,父赵与峕在宝祐二年(1254年)被差任主管茅山的崇禧观。其时茅山宗高道杜道坚正在茅山修炼,后成为赵孟頫的老师。在《道藏》中保留下来的赵孟頫作品《玄元十子图》后有赵孟頫《书为南华真经》的一段文字,记述了他与杜道坚的师生关系。“南谷先生杜尊师,予自儿时识之,居升元观来十年,师嘱予作老子及十子像,并采诸家之言为列传十一传见之,所以明老子之道。兹事不可以辞,乃神交千古,仿佛此卷,用成斯美。师名道坚,南谷其号云。”^②在其文集《松雪斋文集》中,也记载了他与杜道坚的这种师生关系:“非夫道德感人,仙风振远,畴能若是?凡度弟子若干人,其高第弟子孟頫粤从髫岁,夙慕高标,先君将漕于金陵,真人假馆于书塾,携持保抱,缘契相投,云将拜鸿濛为师,缅怀维旧,太白为紫阳铭墓援笔。”^③时人任士林也记有赵孟頫师从杜道坚一事:“通玄观在吴兴计筹山白石顶,尊师杜

① 载《郑州大学学报》(哲社版),2002年第5期,第113页。

② 《道藏》第3册,上海书店1988年版,第261页。

③ 《松雪斋文集》卷八《隆道冲真崇正真人杜公碑》,台湾学生书局1985年版,第384页。

道坚所建。师有道之士,蓟丘李衍、吴兴赵孟頫、金华胡长孺与之游,执弟子礼。余最晚。”^①除赵孟頫师事杜道坚以外,卞永誉在《式古堂书画汇考》卷十九录有虞集《跋赵承旨书高上太洞经》,其中记载有赵孟頫曾经受过诀,真正成了一名茅山宗道士。“近世吴兴赵子昂,……尝亲受诀于刘真人。”此处所提到的刘真人指的是茅山宗第45代宗师刘大彬。茅山宗对每一个归入道门的道徒,均授以《大洞真经玉诀》,受过此经的人即具有道士身份。赵孟頫交往的对象,也大多是著名的高道,如吴全节、张雨、薛元曦等。

赵孟頫是世所公认的绘画大师,其绘画的高超绝妙把他的其他才能给掩盖了,正像当时人所认为的那样,赵孟頫还具有文学、经济等其他才能。《松雪斋文集》是研究其美学思想的重要资料,参之以其留世的画作,赵孟頫的美学思想主要表现在:一、借诗传达失意的情怀;^②二、“援书入画”,开创元代绘画特性。

一、借诗传达失意的情怀

(一) 郁闷心情

思与君别来,几见夫容花。盈二隔秋水,若在天一涯。欲涉不得去,茫茫足烟雾。汀洲多芳草,何心采蘼杜。青鸟翔云间,锦书何时还。君心虽匪石,只恐凋朱颜。朱颜不可仗,那能不惆怅。何如双翡翠,飞去兰茗上。^③

美人隔秋水,只尺若千里。可望不可言,相思何时已。庭树多落叶,日夕秋风起。我今年已衰,素发拥两耳。回思少年时,容颜若桃李。美人何当来,一笑怀抱洗。未见令我思,既见胡不喜。^④

以上两首诗读来给人一种悲凉无奈的感受。作者在这两首诗中,描写了一个

① [元]任士林:《松乡集》卷一《通玄观记》,光绪刊本。

② 本编论述的是绘画艺术,为什么会出现关于诗歌的分析呢?笔者以为,中国诗、书、画一律,相互之间一直是一种相互促进、相互影响的关系。正如王冕在《梅谱·述梅妙理》中所言:“古人以画为无声诗,诗乃有声画,是以画之得意,犹诗之得句,有喜乐忧愁而得之者,有感慨愤怒而得之者,此皆一时之兴耳。”因此,要想很透彻地研究此期的绘画美学思想,对画家的诗文研究是必不可少的。对赵孟頫、倪瓒、吴镇、马臻等绘画美学思想的研究,在很大程度上也是借助对他们诗文的研究而展开的。

③ 《松雪斋文集》卷二《古风十首》第五首《有所思》,第69页。

④ 《松雪斋文集》卷三《美人隔秋水》,第116页。

美女形象,但不管怎样努力,如何奋斗,都不能靠近美人本身,而是永远隔着距离。这距离就是文中一直提及的“秋水”。水是礼的实际体现。如何新在《学宫、碎雍、冠礼以及死亡与再生》中所说,远古的男女隔离制度是把男女的集体宿舍建在有水环绕的地方,以阻碍男女的自由交往。这种隔离使得美人意象愈发具有吸引力,越是得不到,就越觉得痛苦、酸辛,郁闷之情无以言表。因此,“美人成了一种理想的象征,中国的人生理想、人格理想、政治理想都可以美人意象来体现”^①。赵孟頫的这种郁闷无助的心情通过美人意象得以传达,这样的诗句还比较多。

美人涉江来,遗我云和琴。朱丝缠玉轡,古意一何深。长歌和清弹,三叹有遗音。逸响随风杳,高高不可寻。奈何俚俗耳,折杨悦哀淫。此道弃捐久,沉吟独伤心。^②

惊飙吹白日,流光忽蹉跎。登山采众芳,荆蓁一何多。迷途幸未远,回车且委蛇。黄鹤志四海,雀鷃将如何?^③

赵孟頫“进拜翰林学士承旨、荣禄大夫、知制诰,兼修国史,用一品例,推恩三代”,“被遇五朝,官居一品,名满天下”,为元仁宗所称赞,认为其文学成就可以和唐朝的李白、北宋的苏轼相媲美:“文学之士,世所难得,如唐李太白,宋苏子瞻,姓名彰彰然,常在人耳目。今朕有赵子昂,与士人何异。”评价时人不及赵孟頫者有七:“帝王苗裔,一也;状貌昳丽,二也;博学多闻知,三也;操履纯正,四也;文词高古,五也;书画绝伦,六也;旁通佛老之旨,造诣玄微,七也。”^④其地位之尊隆,评价之高,都是不言而喻的。但为什么还会出现上述的美人意象、郁闷之情呢?这要从赵孟頫的生平说起。

赵孟頫事母甚孝,受其母的影响较大。他十二岁丧父,其母对他说:“汝幼孤,不能自强于学问,终无以觐成人,吾世则亦已矣。”在母亲的教导下,赵孟頫昼夜不休,刻苦攻读,高中国子监监注真洲司户参军。入元后赵孟頫闲居里中,丘夫人又

① 张法:《中国文化与悲剧意识》,中国人民大学出版社1997年版,第42页。

② 《松雪斋文集》卷二《咏怀六首》之二,第71页。

③ 《松雪斋文集》卷二《岁莫和刚父杂诗四首》之三,第76页。

④ 《松雪斋文集》附杨载《大元故翰林学士承旨荣禄大夫知制诰兼修国史赵公行状》,第504页。

对他说:“圣朝必收江南,才能之士而用之。汝非多读书,何以异于常人?”^①赵孟頫于是益发刻苦攻读诗书,希望实现其政治抱负。“士少而学之于家,盖亦欲出而用之于国,使圣贤之泽沛然及于天下,此学者之初心。然而往往淹留偃蹇,甘心草莱岩穴之间,老死而不悔,岂不畏天命而悲人穷哉!诚退而省吾之所学,于时为有用耶?为无用耶?可行耶?不可行耶?则吾出处之计瞭然定于胸中矣!”^②儒家的修身齐家治国平天下的积极入世思想在青年时期的赵孟頫身上体现的非常鲜明,他时刻渴望着成为一个对社会有用的人。这种对理想的执着而强烈的追求,一旦成为可能,就能使作者得到极大的满足,达到人本主义心理学家马斯洛所说的自我价值实现的需要,享受成功所带来的“高峰体验”;但一旦失败,作者就会品尝理想破灭所带来的痛苦。表面上看来,赵孟頫风光无限,名满天下,但实际上,他仅仅是政治联姻的牺牲品。

忽必烈统一全国后,有意收服汉人之心,故派朝臣南下搜访江南逸士文人。作为赵姓王朝的后裔,赵孟頫成为首选,三招而起,仕于元朝,在政治上起到了汉蒙政治友好的作用。实际上,他实现的仅仅是其文学、绘画、书法等才能,成为一个御用文人,其精明的经济才能、政治才能并没有得到实现,其内心深处的悲凉可想而知。即便如此,他仍然被耻于仕元的汉族士大夫所排斥。南宋遗民郑思肖就是一个鲜明的代表。“赵子昂才名重当世,公恶其宗室而受元聘,遂与之绝。子昂数往候之,终不得见,叹息而去。”^③中国传统文化中一直存在着夷夏之辨,来自朔漠的蒙古族无疑是“夷”,是外来的,为中华文化所排斥。仕“夷”的赵孟頫无疑也在被排斥之列。政治上的失意,加上文化上的相异性,使得赵孟頫心中无比痛苦,理想就像一个纯洁美丽的女子,引发人去追求,但“秋水”、“荆榛”等现实的阻碍因素的存在,使得理想就像虚无缥缈的美人,总是捉不住,得不到。理想和现实之间的巨大落差,使得赵孟頫的悲剧意识越发地明显。他认为言为心声,“言者,心之所发也。人心之动,必形于言,故凡有动于中也,虽欲不言,言而欲不类,不可得也。故喜则言便,怒则言躁,悲则言惨,忧则言塞,忿则言烦,戏则言甘,气直者刚以达,谋深者险而诡,德厚者简而中,资美者清而高,峻者必暴,而支者必疑,此类之所可

① 《松雪斋文集》附杨载《大元故翰林学士承旨荣禄大夫知制诰兼修国史赵公行状》,第488—489页。

② 《松雪斋文集》卷六《送吴幼清南还序》,第249页。

③ [明]卢熊:《郑所南小传》,《郑思肖集》,第334页。

推,而君子亦以是观人焉。传曰:言行,君子之枢机。枢机之发,荣辱之至也。一言可以为荣,一言可以为辱。言固不可不慎也,而亦不能无言也”^①。

他把这种郁闷的心情在诗文中淋漓尽致地表现了出来。在美人意象中,赵孟頫纷然杂陈的心情一览无疑。

齿豁头童六十三,一生事事总堪惭。唯余笔砚情犹在,留与人间作笑谈。^②

夜雨鸣高枕,春寒入敝袍。时光自花柳,吾意岂蓬蒿。失色黄金尽,知音白雪高。山林隐未得,空觉此生劳。^③

溪月当圆夜,看云起莫愁。曾阴连积水,伏雨暗清秋。白壁难容玷,明珠不可求。每回观节物,转觉此生浮。^④

鄂王坟上草离离,秋日荒凉石兽危。南渡君臣轻社稷,中原父老望旌旗。英雄已死嗟何及,天下中分遂不支。莫向西湖歌此曲,水光山色不胜悲。^⑤

把自己的一生当做是一个错误,“事事总堪惭”,而且觉得一生都是“劳”、“浮”,这种心情是喜、是怒、是悲、是忧,则可想而知。而到一代爱国名将岳飞墓前,赵孟頫的复杂情绪更是一泻千里,表达得淋漓尽致。

方回评价赵孟頫所画马图时说:“相马有伯乐,画马有伯时。伯乐永已矣,伯时犹见之。长林之下无花草,此马得天半饱饥。一匹背树似揩痒,一匹垂首枯羸垂。赵子作此必有意,志士失职心伤悲。我思肥马不可羁,不如瘦马劣易骑。焉得生致此二马,马亦如我老且衰。破鞍弊鞵骨似硃,狂毫敢学幽并儿。”^⑥画中的瘦马正是赵孟頫的真实写照。

怎样消解这种郁闷的心情呢?赵孟頫找到了精神隐遁的场所——自然山水。只有投身于大自然的怀抱中,才能够得到抒解,这也就是赵孟頫诗歌中出现的大量

① 《松雪斋文集》卷七《默斋记》,第272—273页。

② 《松雪斋文集》卷五《自警》,第225页。

③ 《松雪斋文集》卷四《春寒》,第147页。

④ 《松雪斋文集》卷四《次韵陈无逸中秋月食风雨不见》,第149页。

⑤ 《松雪斋文集》卷四《岳鄂王墓》,第167页。

⑥ [元]方回:《桐江续集》卷二八《为徐正题赵子昂所画二马》。

的自然风光的描写的原因所在。

(二) 自然美的作用

1. 寄情山水,忘怀得失

道家一道教对自然的重视程度业已达到较高的程度。投身于自然山水中,忘怀仕途的坎坷、心性上的烦恼、物事上的各种牵绊,见鱼之舒游从容之乐而知自己的快乐。所以,人和自然之间的和谐美就是一个很重要的审美内容。

赵孟頫认为自然的美景可以让他忘记自己的忧愁、疲惫、烦恼,达到怡情、悦情、畅情、尘虑销的目的。“对此山水咏,使人尘虑销。”^①山水实际上起到了屏蔽世俗社会的作用。“晨兴理孤榜,薄言东郊游。清风吹我衣,入袂寒飕飕。幽花媚时节,弱蒋依寒流。山开碧云敛,日出白烟收。旷望得所怀,欣然消我忧。中流望城郭,葱葱佳气稠。人生亦已繁,惠养要须周。约身不愿余,尚恐乏所求。且当置勿念,乘化终归休。”^②清风、白烟、碧云等美景给赵孟頫带来了极大的欢乐,他暂时忘记了自己的郁闷和伤心,兴起与“大化”共流行的心思,愉悦的审美感受涌现心头。而春风杨柳、雨竹风蝉等景色所带来的审美感受也非常强烈:“日出晨景澹,散发步中庭。仰见濯濯柳,春风畅人情。兹晨岂不佳,谁能空阴晴。人生亦良脆,疲劳竟何营。万事可拨遣,舍道焉求成。”^③“竹色雨余碧,蝉声风际清。方池含绿水,中有纤鳞行。浮沉各异态,亦足悦吾情。欣赏方自兹,庶复得此生。”^④

正是因为自然山水可以起到这样的作用,赵孟頫甚至产生了辞去仕途、归隐到其故乡的打算。“我今素鬓飒以白,宦途久矣思归耕。吴兴山水况清绝,白云满领堪怡情。老仙何当从我去,小筑茅屋依峥嵘。还丹已就蓬岛近,笑指尘海寻方平。”^⑤“白云满领堪怡情”,这是人与自然和谐共处、人完全融于自然中的美好感受,也代表了中国知识分子对无拘无束的山林生活的向往和追求。

投身大自然的怀抱,忘怀得失,藻雪精神,达到一种与道合一的境界。这就是赵孟頫给自己找寻的解脱之路。

① 《松雪斋文集》卷三《观先天观》,第118页。

② 《松雪斋文集》卷二《东郊》,第78页。

③ 《松雪斋文集》卷二《春后多阴偶成三首用复无逸来韵》,第78页。

④ 《松雪斋文集》卷三《清胜池上偶成》,第109页。

⑤ 《松雪斋文集》卷三《赠张彦古》,第139—140页。

2. 借景抒情,以物自况

大千世界的万事万物并非都能引起赵孟頫的眷顾和留恋。他更多的是借景寓意,散抒怀抱。“夫鸟兽草木,皆所寄兴,风云月露,非止于咏物,又况由古及今,各自各家,或以清澹称,或以雄浑著,或尚古怪,或贵丽密,或春容乎?”^①鸟兽草木不仅仅是景语,这景语是用来抒情的。正像王国维先生所说:一切景语都是情语。借景抒情,以物自况,是赵孟頫诗词中所体现出来的另外一个美学思想。“手种庭前松,于今二十年。清风时过之,我琴不须弦。高标傲岁晚,秀色凝空烟。有怀贞白君,世岂知其玄。”^②他对松树比拟为怀抱“贞白”的君子,又有几个人能够了解其真正的内涵呢?实际上,赵孟頫是在表达他不为人所了解的心情。

吾友李仲宾为此君写真,冥搜极讨,盖欲尽得竹之情状。二百年以画竹称者,皆未必能用意精深如仲宾也。此野竹图尤诡怪奇崛,穷竹之变,枝叶敏繁而不乱,可谓豪发无遗恨矣。然观其所题语,则若悲此竹之托根不得其地,故有屈抑盘礴之叹。夫羲尊青黄木之灾也。臃肿拳曲乃不夭于斧斤,由是观之,安知其非福耶?因赋小诗以寄意云。

偃蹇高人意,萧疎旷士风。无心上霄汉,混迹向蒿蓬。^③

竹子在赵孟頫的笔下是贞节高洁的君子,也是赵孟頫对不理解他的朋友的一种婉转表达方式。而且他不惜笔墨,写了一篇关于竹子的颂词以传达他的思想情感。为了再现赵孟頫的美学思想,特录了其中的一段。“猗猗修竹,不卉不蔓,非草非木。操挺特以高世,姿萧洒以拔俗。叶深翠羽,干森苍玉。孤生太山之阿,千亩渭川之曲来,清飙于远岑,娱佳人于空谷。观其临曲槛,俯清池,色侵云汉,影动涟漪,苍云夏集,绿雾朝霏,萧萧雨沐,袅袅风披。露鹤长啸,秋蝉独嘶。金石间作,笙竽谁吹。若乃良夜明月,穷冬积雪,扫石上之阴,听林间之折,意参太古,声沉寥沉。耳目为之开涤,神情以之怡悦。盖其嫋秀碧梧,托友青松,蒲柳惭弱,桃李羞容。……至于虚其心,实其节,贯四时而不改柯易叶,则吾以是观君子之德。”^④竹

① 《松雪斋文集》卷七《南山樵吟序》,第260页。

② 《松雪斋文集》卷三《庭前松》,第121页。

③ 《松雪斋文集》卷五《题李仲宾野竹图》,第199—200页。

④ 《松雪斋文集》卷一《修竹赋》,第63—64页。

子是君子,毫无疑问,赵孟頫也是君子,也具有君子的高洁品性。“操挺特以高世,姿潇洒以拔俗”的超越精神,无疑正是赵孟頫的理想追求。

二、“援书入画”:开创元代绘画特性

赵孟頫是元代著名绘画大师。董其昌因为他出仕元朝而把他从“元四大家”中排斥了出来^①。徐复观先生在《中国艺术精神》一书中对赵孟頫在画史中应有的地位作了中肯的评价:“如实地说,没有赵松雪,几乎可以说便没有‘元末’四大家的成就。”^②黄公望曾做过赵孟頫的学生,是世所公认的事情。从赵孟頫留下的绘画书法作品以及论述鉴赏艺术的言论中,可以看出其丰富的关于艺术创作以及艺术接受等需要具备的基本美学思想。

1. 师法古人

作画贵有古意,若无古意,虽工无益。今人但知用笔纤细,傅色浓艳,便自谓能手;殊不知古意既亏,百病横生,岂可观也?吾所作画似乎简率,然适者知其近古,故以为佳。此可谓知者道,不为不知者说也。^③

宋人画人物不及唐人远甚,予刻意学唐人,殆欲尽去宋人笔墨。^④

赵孟頫提倡学习北宋以前、唐五代时期的绘画。文中他反对的“今人”是指学习南宋末画法的人。南宋过分注重抒发激烈的情绪以及受南宋画院局囿所形成的画风为元人所不喜。从绘画内部要求变革,这对绘画本身无疑是一个进步。赵孟頫就是这样一个要求复古的重要代表人物。他要求向古代的大家学习,以期使绘画达到一个更高的高度。除了绘画内部要求变革以外,赵孟頫师法古人似应还有政治上的避嫌目的。作为赵姓王朝的后裔,出仕元朝,虽一直有皇帝的恩宠,但他的身份却不能不引起下面的议论。《赵文敏公行状》中记载了这样一件事。“有不

① 明王世贞《艺苑卮言》中载:“赵松雪孟頫、梅道人吴镇仲圭、大痴老人黄公望子久、黄鹤山樵王蒙叔明,元四大家也。高彦远、倪元镇、方方壶,品之逸者也。”屠隆《画笈》中也记有“若云善画,何以上拟古人,而为后世宝藏?如赵松雪、黄子久、王叔明、吴仲圭之四大家,及钱舜举、倪雲林、赵仲穆(雍)輩,形神俱妙……”。

② 徐复观:《中国艺术精神》,华东师范大学出版社2001年版,第263页。

③ 俞剑华编著:《中国画论类编》上,人民美术出版社1986年版,第92页。

④ 同上。

悦公者,间言公乃赵太祖子孙,……又有上书称:国史所载,多兵谋站策,不宜使公与闻。”《元史》也有这方面的记载。“或言孟頫宋宗室子,不宜使近左右,帝不听。”^①刻意采取回避方略,也使得赵孟頫把目光投到了师法北宋以前的绘画上来。董其昌在题《赵氏画鹊华秋色图》时指出了赵孟頫师古的根本原因所在:“吴兴此图,兼右丞北苑二家画。有唐人之致,去其纤。有北宋之雄,去其犷。故曰师法舍短,亦如画家以有似古人不能变体为书奴也。”

赵孟頫的师古还表现在临摹古人的画作上。《清河书画舫》未集《补李公麟》中记载:“赵子昂《佛母图》全学李伯时《维摩说法像》,行笔古雅,而逸趣过之。”而赵孟頫所绘《模唐人二戏马驹图》被方回赞誉有加,以米芾、李公麟相许:“我尝远过燕山北,树木已无草一色。骐驎骅骝劫万匹,互啮交蹄戏跳踰。谁软画此双名驹,似斗非斗相戏娱。唐人遗迹赵子摹,善书善画今代无。善书突遇元章米,善画追还伯时李。先画后书此一纸,咫尺之间兼二美。元章、伯时两人合一人,愧我诗书难写两人真。”^②《宝绘录》卷14也录有《赵孟頫仿晋名家十幅》。赵模仿的有:顾恺之《瑶岛仙庐》、陆探微《圆峤仙游》、张僧繇《翠嶂瑶林》、吴道子《五云楼阁》、阎立本《西岭青云》、李思训《寒江晚山》、王摩诘《辋川图》、杨升《蓬莱飞雪》、荆浩《楚山秋色》、关仝《秋江凝翠》等。由此可见,赵孟頫不仅在理论上要求有古意,而且身体力行之。因为赵孟頫高倡师法古人,所以有人认为他是复古主义者,实际上赵孟頫仅仅是在绘画风格上要求向古人学习,但并没有完全放弃向大自然学习的方法。正如狄德罗所说,学习古人和师法自然之间是没有冲突的,而且,学习古人正是为了更好的师法自然:“谁若是因为尊崇自然而菲薄古人,谁就不免冒一种危险在素描、性格、服装、表情等方面总是显得纤小、软弱和庸劣,谁若是因为尊崇古人而忽视自然,谁就不免冒另一种危险,作品显得冷淡枯燥,缺乏生气,缺乏只有从自然中才能察觉出的那种隐藏的秘奥的真理。依我看,我们要研究古人是为着要学会如何处理自然。”^③赵孟頫在学习古人和师法自然的事情上,处理的是相当好的。

① [明]宋濂等:《元史》卷一七二《赵孟頫传》,中华书局1976年版,第4018页。

② [元]方回:《桐江续集》卷三十五《题赵子昂模唐人二戏马驹图》。

③ [法]狄德罗:《沙龙》,转引自朱光潜《西方美学史》,人民文学出版社2002年版,第277页。

2. 师法自然

桑苎未成鸿渐隐，丹青聊作虎头痴。久知图画非儿戏，到处云山是我师。
溪上先人之敝庐，南山秀色照庭除。何时共买扁舟去，看钓寒波缩项鱼。^①

赵孟頫在实际生活中还是向大自然学习，甘做大自然的小学生。这不仅表现在他的大量山水画中，而且在他所擅长的人物画中也鲜明地体现了出来。

余尝见卢楞伽《罗汉像》，最得西域人情态，故优入圣域。盖唐时京师多有西域人，耳目所接，语言相通也。至五代王齐翰辈，虽善画，要与汉僧何异？余仕京师久，颇尝于天竺僧游，故于罗汉像自谓有得。此卷余十七年前所作，粗有古意，未知观者以为何如也？^②

没有和西域人的长期交往、交流的经验，画出来的不是西域人的神情，而与内地汉僧没有区别了。这也从另一个方面证明了赵孟頫是师法自然的。

3. 援书入画

宋元绘画是中国绘画史上的文学化时期，富于浪漫的表现色彩。“元人之画已由宋人之重理法，转为重笔墨之意趣，故于用笔之道极为注意，直以书法入画然，而其人又多工书善画，宜其言之亲切有味也。”^③从而书画本为一家、二者殊无二致的观念甚嚣尘上，赵孟頫是其中一个最著者。

石如飞白木如籀，写竹还应八法通。若也有人能会此，须知书画本来同。^④

赵文敏问道于钱舜举，何以称士气？钱曰：隶体耳，画势能辨之，即可无翼而飞，不尔便落邪道，愈工愈远。

① 《松雪斋文集》卷五《题苍林叠岫图》，第212—213页。

② [元]赵孟頫：《论画》，转引自沈子丞编《历代论画名著汇编》，文物出版社1982年版，第203页。

③ 俞剑华：《中国绘画史》下，上海书店1984年版，第31页。

④ [明]朱存理：《珊瑚木难》卷三《子昂竹石自题》。

把书法的简洁笔势运用到绘画中,使得画面更加洁净、有线条感。这种援书入画的做法,无疑大大拓展了绘画发展的空间。

4. 重视神、气

《大观录》卷十八《高文简山林隐居图卷》录有赵孟頫题款:“彦敬所作山水,真杜子美所为元气淋漓耶!仁近得之,可为平生壮观也。”赵孟頫认为鉴赏绘画比之于创作绘画本身,尤为困难。从他欣赏王维、李成、李伯时等作品的评语中,可以看出他是重视把事物的内在精神面貌写出来的。《壮陶阁书画录》卷三《宋蔡君谟元赵松雪行楷合册》中录有赵孟頫小楷《古人画稿》,其中详细记录了赵孟頫对古人绘画的评论,从中可以看出其重神、重意的美学取向。

“看画如看美人,其风神骨相有在肌体之外者,今人看古迹必先求形似,次及傅染,次及事实,殊非鉴赏之道。米元章谓好事家与鉴赏家自是两种,家饶资力,贪名好事,遇物收置,不过好声,此谓好事。若鉴赏则天资高明,多阅传录,自能画。或深画意,得一图终日宝玩,如对古人,虽声色之奉,不能夺也,此为赏鉴。”“唐人五代绢素粗厚,宋绢轻细,望而可别唐、宋也。古人之画,墨色俱入绢缕,精神迥出伪者。虽极力模仿,粉墨皆浮于缣素之上,神气亦自索然。盖古人笔法圆熟,用意精到,初若率意,愈看愈佳。今人虽极工致,一览而意尽矣。”“吴道玄,字道之,阳翟。少贫,游洛阳,学书张旭、贺知章,不成,因工画,深造奥妙,若悟之于性,非积习所能致也。初为袁州瑕丘尉,明皇闻之,命入供奉,由此名震天下。其笔法超妙,为百代画圣。早年行笔差细,中年行笔磊落,如莼菜条。人物有八面,生意浮动,其傅采于焦墨痕中,略施微染,自然超出缣素。世谓之张僧繇后身。信不诬也。以供奉为内教博士,非有诏不得画。”“李思训,唐之宗室也,画皆超绝,尤工山水林泉,笔格苍劲,得湍濑潺潺、烟霞飘渺难写之状,用金碧辉映,成一家法。后人所画着色画,往往宗之,然其妙处不能到也。官至左武卫大将军。”鉴赏绘画如此,对书法的评价亦然。张丑《清河书画舫》丑集《王右军眠食帖》记有赵孟頫评价书法之言论。“右王右军《眠食帖》真迹,世之博古之家所收王帖,仆亦略见之,如此帖章草奇古雄强,精神逼人,指不可再屈也。”重视传达事物的内在本质,描画出与众不同之处,这是每一个画家应达到的境界。

5. 兴趣、熟练

赵孟頫书画名冠一时,“(人)或得其书,不啻拱璧,尺牍亦藏去为荣。手写释、

道书,散之名山甚众。天竺国在西徼数万里外,其高僧亦知公为中国贤者,且宝其书。”^①“四方贵游及方外士,远而天竺、日本诸外国,咸知宝藏公翰墨为贵。”^②至于怎样才能达到如此高的水平和境界,是和赵孟頫的兴趣所在以及刻苦学习是分不开的。

兴趣是促进一个人学习的原动力。“赵魏公自云幼好画马,每得片纸,必画而后弃去,故公壮年笔意极精绝。”^③正是这种兴趣,让他在以后的生活中,不断地去搜集、整理古人的墨宝,并向他们学习。如果说兴趣是原动力的话,那么,持之以恒地临摹、练习,则是关系到一个人是否能够成功的关键。

“昔人得古刻数行,专心而学之,便可名世,况《兰亭》是右军得意书,学之不已,何患不过人耶!”^④“孟頫翻阅考摭,自童时至于白首,得意处或至终夜不寝。嗟夫,惟精惟一,允执厥中者,书之道也。”^⑤赵孟頫也经常和别人提到其书画之所以能达到如此境界也是和其勤学苦练有关的。“盖文敏之书,根于英姿敏识,而成于清机绝鉴,非可以一蹴至也。犹记寒夕宿斋中,文敏谈余,试濡墨,复临颜、柳、徐、李诸帖,既成,命取真迹一一覆校,不惟转折向背无不绝似,而精采发越,有或过之。予问其何以能然。文敏曰:‘亦熟之而已。’然则习之之久,心手俱忘,智巧之在古人,犹其在我,横纵阖辟,无不如意,尚何间哉!”^⑥“公之书所以妙者,无帖不习也。”^⑦熟能生巧,在赵孟頫那里得到了真实的体现。

6. 审美心态

除了兴趣和刻苦以外,赵孟頫取得如此大的成就,和其追求淡泊的心境是有关的。“赵松雪之所以有上述的成就,在他的心灵上,是得力于一个‘清’字;由心灵之清,而把握到自然世界的清,这便形成他作品之清;清便远,所以他的作品,可以

① 《赵文敏公行状》,转引自任道斌《赵孟頫系年》,河南人民出版社1984年版,第11页。

② [清]欧阳玄:《圭斋文集》卷九《魏国赵文敏公神道碑》,转引自任道斌《赵孟頫系年》,第11页。

③ [清]金梁:《盛京故宫书画录》卷三《元赵孟頫松阴饲马图卷》,转引自任道斌《赵孟頫系年》,第10页。

④ 《松雪斋续集·定武兰亭跋》,转引自《赵孟頫研究论文集》,上海书画出版社1995年版,第99页。

⑤ 《式古堂书画汇考·书考》卷十六载赵孟頫题杨叔谦画小像,转引自徐建融《元代书画藻鉴与艺术市场》,上海书店1999年版,第100页。

⑥ [元]柳贯:《柳待制文集》卷十九《跋赵文敏帖》,转引自陈云琴《松雪斋主赵孟頫传》,浙江人民出版社2006年版,第223页。

⑦ [元]陶宗仪:《南村辍耕录》卷七《赵魏公书画》,中华书局1997年版,第81页。

用清远两字加以概括。”^①赵孟頫追求的是一种完全融于大自然的境界,精神上超越于其所处的官场仕途。“溶溶绿水浓如染,风送落花春几多。头白归来旧池馆,闲看鱼泳白沤波。”^②庄子提出的人鱼同乐的境界是赵孟頫所汲汲追求的。“朝登西北楼,遐景舒我怀。熹微晨光动,窈窕春增华。草木罕悴色,山川一何佳。悠然斜川意,千载与我谐。及兹春服成,言咏乐无涯。此理将不泯,弃之良可嗟。”^③作者赞成曾点的春服成,郊外踏青,散抒怀抱的做法,“悠然斜川意,千载与我谐”,竟是要与天地自然合为一体。“山水画的根源是玄学,则赵松雪的清的艺术,正是艺术本性的复归。”^④

赵孟頫取得如此大的成就,与其勤奋好学以及拥有较好的学习方法是分不开的。他不仅向古代的前贤大家学习,还甘心做大自然的小学生,加上他对绘画所具有的兴趣、热情以及良好的创作心态等,从而在绘画艺术上取得了卓越的成就,开创了绘画新气象。

第二节 黄公望“静定”的绘画美学思想

黄公望(1269—1354),本姓陆,过继给永嘉黄氏,其父九旬始得之,曰:“黄公望子久矣。”于是改姓黄,名公望,字子久。号大痴,又号一峰道人,常熟人。黄公望年轻时“博学多能”^⑤,“至于天下之事,无所不知”^⑥,“经史二氏九流之学,无不通晓”^⑦,极力想要在社会中实现自己的经世治国之才能。但当时元朝实行的人才选拔制度并没有给他带来更多的机会,直到中年经由徐琰的推荐,才得以在浙西廉访司充当书吏,后又到当时大都(今北京)御史台下属的察院充当书吏,不久获罪入狱,幸而得以保全性命。从此以后,黄公望仕途之念彻底断绝,拜全真教道士金月岩为师,正式加入全真教,开始了其云游、隐逸的道士生涯,其与当时名道张雨、

① 徐复观:《中国艺术精神》,第268页。

② [元]赵孟頫:《书画题跋记》卷一《赵松雪落花游鱼图》,转引自陈云琴《松雪斋主赵孟頫传》,第271页。

③ 《松雪斋文集》卷一《二月二日尊经阁望郊外山水二首》之一,第80页。

④ 徐复观:《中国艺术精神》,第269页。

⑤ [元]杨瑀:《山居新语》,中华书局2006年版,第231页。

⑥ [元]钟嗣成:《录鬼簿》,转引自温肇桐编《黄公望史料》,上海人民美术出版社1963年版,第35页。

⑦ [明]朱谋㙔:《画史会要》,转引自温肇桐编《黄公望史料》,第37页。

莫月鼎、冷启敬、张三丰等相交甚密。黄公望在苏州天德桥开设三教堂,完全秉承王重阳的传教宗旨^①,传播道教的相关知识,为全真教在江南的传播起到了促进作用。全真教清净寡欲、宁静淡泊、修心养性的思想,对黄公望产生了极大的影响。这种影响集中体现在其绘画及其关于绘画的著作《写山水诀》中。《抱一子三峰老人丹诀》、《抱一函三秘诀》、《纸舟先生全真直指》等有关全真教修心养性的著作现存《道藏》中,其下均题“嗣全真正宗金月岩编,嗣全真大痴黄公望传”,这些修性养命丹诀也可以看做其思想的一部分。

一、静定的审美心态

陈郡丞尝谓余言,黄子久终日只在荒山丛木深筱中坐,意态忽忽,人不测其为何。又每往泖中通海处看激流轰浪,虽风雨骤至,水怪悲诧而不顾。^②

多数画史著作多称此段话为称赞黄公望深得“外师造化,中得心源”三昧,认为其在绘画前对大自然进行了认真细致的观察、研究,像文与可观竹一样,达到了以物观物的境地,外界的干扰不能左右、妨害他。“遍观众画,以顾生画古贤,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,身故可使如槁木,心固可使如死灰,不亦臻于妙理哉!所谓画之道也。”^③

除了众所周知的这一观点以外,我认为还有以下两点。

第一,练性之必要

全真教先性后命已为公论,修性对全真教徒而言,其重要性是不言而喻的,黄公望也不例外。这在《抱一子三峰老人丹诀》、《抱一函三秘诀》、《纸舟先生全真直指》中说的非常明白。

初进道之人,心猿意马,奔走如飞,无所停留。恐游外景而丧志,使耳不听,目不视,心不狂,意不乱,内观存想下丹田,安心定意,固养神炁,行持不可

^① 王重阳初期传教期间,为了提高道教地位,高倡三教一旨,建立了“三教七宝会”、“三教三光会”、“三教金莲会”、“三教玉华会”、“三教平等会”等。

^② [明]李日华:《六研斋笔记》,转引自俞剑华编著《中国画论类编》下,第756页。

^③ [唐]张彦远:《历代名画记》,人民美术出版社1983年版,第28页。

缺乏,不可执著,勿得轻示小用矣。^①

若能悟全真之妙,念念相续,专炁致柔,照一灵而不昧,返六用以无衣。守一忘一,至虚而静极,静极则性停,性停则命住,命住则丹成,丹成则神变无方矣。人之化仙,即与物之念坚,触炁而变化无有异也。^②

但只专守一物,物来则应,此乃守神之法也。若夫诸缘顿息,万虑顿忘,物来不应,虽曰静定,奈何属阴,此乃枯坐禅伯之流也。^③

从这三段话可以看出,黄公望认为修性的先决条件是忘却俗物,不为世事所扰,做到心态静定,独与天地精神相往来,不执著于物,与物迁移,但却在心性上不留下任何痕迹。因此,虽“风雨骤至”,“水怪悲谗”,都不能影响他的心态,其修性程度由此可见一般。

王弼在《道德经注》第二十九章中提到:“圣人达自然之理,畅万物之情。故因而不为,顺而不施,除其所以迷,去其所以惑,故心不乱而物性自得之矣。”

这种修性的方法以及修性的程度在全真教初期非常常见。王重阳的修性方式极为独特。他掘墓为室,地下修心养性达三年之久,令世人匪夷所思。其弟子秉承其意旨,更是刻苦修炼。刘处玄在洛阳苦修,“炼性于尘埃,养素于市廛”,“管弦不足以滑其和,花柳不足以挠其精”。郝大通在河北赵州古桥下打坐修炼,缄口不语,“河水泛滥,身不少移,水亦弗极”,“虽祁寒盛暑,兀然无变”。马钰、丘处机、王处一等无不如此。只有心性上达到空静圆明、一物不染、齐生死、齐万物的程度,修性的功夫才可谓完成。

黄公望加入全真教后,首要的任务就是修性。修性体道的工夫大多为识心见性,除情去欲,在心地上下工夫,于一念不生处体认真性,便可于一念间顿悟,乃至超出生死。《晋真人语录》云:“若要真功者,须是澄心定意,打迭精神,无动无作,真清真静;抱元守一,存神固炁,乃真功也。”王重阳在《重阳真人授丹阳二十四诀》中也说道:“诸贤先求明心,心本是道,道即是心,心外无道,道外无心也。”心道一体的观点在全真教中甚有市场。心外无道,只有用心去体悟道才是修性的根本入

① 《抱一子三峰老人丹诀》,《道藏》第4册,第973页。

② 《纸舟先生全真直指》,《道藏》第4册,第382页。

③ 《抱一函三秘诀》,《道藏》第10册,第697页。

门之法。黄公望在荒山乱石、海边的打坐,正是其修性明道的表现。“人莫测其所为”,也正是这种修性方法不足以为外人道矣。正是这种修性工夫,使得黄公望心性达到一种空明、恬淡、宁静的状态,这种心态使得其绘画大多呈现出一片空阔、寥远的境界,少有大的波动,因此作画时,就易进入物我为一、心手相忘之境。

正如什克洛夫斯基所说:“艺术是体验一事物形成的手段。”^①山水画是黄公望不断在自然山水中发现道、表现道的艺术产物。方熏在《山静居论画》中评价黄公望时曰:“痴翁性本霞举,……故其笔墨工夫,亦具九转之妙,实可与《黄庭》内外篇同玩味耳。”其代表作《富春山居图》中正如方熏所言:“此图声希味淡,无迹可寻。《诗品》所谓‘羚羊挂角’、‘香象渡河’者,其斯之谓歟。”

第二,本质的、理想的模仿

J. 斯托尔尼兹在《艺术批评的美学和哲学》一书中对模仿论进行了系统的探讨。他把模仿论分为以下三种:1. 单纯的模仿。单纯模仿论认为艺术中最重要的东西就是它的逼真性。凡看起来“像”、“相似”并能使我们联想到现实的那些作品,均可称为单纯模仿。这实际上和中国所说的“形似”大致是一样的。2. 本质的模仿。乔舒亚·雷诺兹被 J. 斯托尔尼兹称为本质论的代表。雷诺兹认为,本质就是通过观察某一类事物的大量的个别成员,而获得的一种“不变的普遍形式”。也就是把“偶然”的特质和那些能反映“本质”的特质区别开来。因此,雷诺兹提出这样一个观点:“在我看来,艺术的整体美和崇高感就在于它能高于所有单独的形式,局部的惯例、特殊性和每一个细节。”3. 理想的模仿。和本质的模仿相类似,只是进一步把对象身上的缺点去掉,把它理想化。本质的模仿、理想的模仿和我国古典美学中一直提倡的“神似”观点非常相似。

赵孟頫曾经提出过“不求形似”的主张,但实际上他并未真正实行。黄公望曾师事于赵,把赵的这一观点付诸绘画实践。黄公望作为一个全真教道士,其熟谙“道生万物”以及“道在一切”的思想观念。因此,在其绘画中,他着重表示的是对整个宇宙、自然山水的整体把握,山水画是其情绪和感情借助于山水的形式的自然流露,不停留在简单的“形似”方面,而是把自己感悟到的“道”、“神”表达出来,也即 J. 斯托尔尼兹所说的对事物的本质的模仿。前面已然论及,黄公望是在仕途失意后才转入道教中去的,因此对世事的淡泊、对宁静的追求就是其思想的核心。黄

^① 转引自〔比〕J. M. 布洛克曼《结构主义:莫斯科—布拉格—巴黎》,李幼蒸译,商务印书馆 1980 年版,第 52 页。

公望绘画中不仅表达出了那个时代的特质,而且把其精神的与众不同也表达了出来,做到了主体和客体的完美统一、共性和个性的完美统一、历史与时代的完美统一。其作品中所表现出来的“精神的现实主义”正是其独特的魅力所在,使其作品历久不衰,得以成为元季四大家之首。

二、“三远”:绘画审美中的宗教情趣

郭熙在《林泉高致·山水训》中论及“山有三远”:

山有三远。自山下而仰山颠,谓之高远。自山前而窥山后,谓之深远。自近山而望远山,谓之平远。高远之色清明,深远之色重晦,平远之色有明有晦。高远之势突兀,深远之色重叠,平远之意冲融而缥缈。其人物之在三远也,高远者明了,深远者细碎,平远者冲澹。

黄公望在《写山水诀》中对郭熙的“三远”观点进行了改造:

从下相连不断谓之平远,从近隔开相对谓之阔远,从山外远景谓之高远。山水中用笔法谓之筋骨相连。有笔有墨之分。用描处糊突其笔,谓之有墨。水笔不动描法,谓之有笔。此画家紧要处,山石树木皆用此。

老子《道德经》中也有关于“远”的论述:“大曰逝,逝曰远,远曰反。”由于“道”的无规定性、无限性、不可知性,因此,为了表达自己心中对宇宙、人生的本质体悟,在其绘画中黄公望把景物大都放在“远”的空间中来表达,如其所论及的“平远”、“阔远”、“高远”。叶朗先生在“‘远’——山水画的意境”一节中论及“远”是山水画的意境时论述精辟,观点公允而正确。兹引述其主要论点。

山水作为一种实有,是“道”的具体体现。而意境的传达是需要突破实有的物质,即于“象外求之”。“远景”、“远思”、“远视”等能突破山水有限的形质,使人的目光伸展到远处,引发人的想象,从有限把握到无限,从“象”把握到“道”。因此,叶朗先生认为,山水画把人的精神引向远离世俗社会的自然山水之中,在本质上就是和“远”的观念密切相联系的。“意境”的美学本质是表现“道”,而“远”就通向“道”。山水的形质是“有”,山水的“远景”、“远视”则通向“无”。山水形质的“有”

烘托了极目远处的“无”，反过来，极目远处的“无”也烘托了山水形质的“有”。这种“有”和“无”、“虚”和“实”的统一，就表现了“道”，表现了宇宙的一片生机。^①

“远”对于山水画的重要意义，论述颇多。“吾人一旦论及道家，便觉兀自进入另一崭新天地”。“庄子将空灵超化之活动历程推至‘重玄’……将整个宇宙大全之无限性，化成一‘彼是相因’、交摄互融之有机系统……一言以蔽之，庄子之形上学，将‘道’投射到无穷之时空范畴，俾其作用发挥淋漓尽致，成为精神生命之极诣。”^②道家“所讲的‘天人之际’，不像儒家沾滞于人这一方面……道家的思想在精神上是较为洒脱的。他们如果要谈人的问题，却并不沾滞在人本身上面。而是务必要把人解放了以后，在精神方面提升到无穷的空间远景、无穷的时间远景——然后再回顾人间世……就是隔着远距离来看……有许多不可言喻的美景……无形中已经把入给美化了！……道家的精神就是我上一次所引了的庄子的一句话：‘圣人者，原天地之美而达万物之理’，这是他们透过诗意的创造的幻想来看人性的缺陷，使之美化了，从而宽恕欣赏，这是道家精神特别的地方”^③。

因此，在理论中或是在绘画的实践中，以“远”作为自己的指导，不是仅仅黄公望一人，而是许多画家尤其是道士画家的最高准则之一。

三、“画不过意思而已”：重要美学原则

夏山欲雨，要带水笔。山上有石小块，堆其上，谓之矾头。用水笔晕开，加淡螺青，又是一般秀润。画不过意思而已。

山水之法，在乎随机应变，先记皴法不杂，布置远近相映，大概与写字一般，以熟为妙。

作画大要，去邪、甜、俗、赖四个字。

以上两段话见于黄公望《写山水诀》。黄公望不用“画”山水诀，而用“写”山水诀，一字之差，其所反映出的审美趣味、审美理想则大相径庭。中国古典美学中

① 叶朗：《中国美学史大纲》，上海人民出版社1999年版，第288—289页。

② 黄克剑、钟小霖编：《方东美集》，群言出版社1993年版，第385、388页。

③ 方东美：《新儒家哲学十八讲》，台湾黎明文化事业公司1993年出版，第85—86页。

一直存在形、神关系问题。到了宋朝时期,绘画还要求一定的形象上的相似性。中国绘画发展到元代时,人们开始意识到“画”和“写”的区别。潘天寿先生认为:“元人作画,每不曰画,而曰写。直以写字之工夫,写出其胸中所欲写者,写于画幅上,以得神逸气趣为绘画之极则。”^①

表达自己的主观思想成了绘画界的主流,山水、线条都仅仅是一种媒介,其根本之意在于抒发自己内心的思绪、情感。在绘画中倪瓒要抒发自己胸中的“逸气”,黄公望则是为了传达自己心中的“意思”。这是绘画进程中的一个巨大的进步,也是中国画学异于西洋画的特点。用“写”来代替“画”,在元代也成为一种时尚。像“子昂写竹,神而不似;仲宾写竹,似而不神;其神而似者,吾之两此君也”,“画梅谓之写梅,画竹谓之写竹,画兰谓之写兰。何哉?盖花卉之至清,画者当以意写之,初不在形似耳”^②。清代钱杜在《松壶画忆》中记有赵孟頫问画之事:“子昂尝谓钱舜举曰:‘如何为士夫画?’舜举曰:‘隶法耳。’隶者有异于描,故书画皆曰写,本无二也。”元僧觉隐说:“我以喜气写兰,怒气写竹。”这些都是对抒发自己主观情感的很好论述。

儒家提倡的是修身齐家治国平天下的伦理道德观念,重视人与社会的和谐关系、文艺的教化功能,是一种“言志”式的文艺观;道教与之相反,提倡的是一种抱朴养真、深入自然的本体论思想,重视人与自然的和谐关系,抒发内心情感,是一种“缘情”式的文艺观。作为一个道教徒,黄公望强调抒发心绪,因此在绘画中强调“意思”,而非一味地重视其他。也即俞剑华先生所说的:“元人主意。渐由客观入于主观,渐由自然(物)之表现变为自我之表现,遂至重视逸气之摅写,忽略物形之描拟,形成超自然、超现实之艺术。”因为美的本质在事物的精神气韵而不在形体,无精神气韵即无生命。正如清人吴历在《墨井画跋》中曾指出的那样:“晋宋人物,意不在酒,托于酒以免时艰;元季人士,亦借绘事以逃名,悠悠自适,老于林泉矣。”

魏晋南北朝和元代相似之处甚多,许多文人为避灾难,远离是非,大多采取一种啸傲江湖、栖居烟霞的隐逸生活方式。在和大自然日益亲近的过程中,人的价值、人的尊严得到进一步发掘,个性上得到进一步张扬。黄公望“尝于月夜棹孤舟,出西郭门,循山而行,山尽抵湖桥。以长绳系酒瓶于船尾,返舟行至齐女墓下,

① 潘天寿:《中国绘画史》,商务印书馆1926年版。

② [元]汤垕:《画鉴》,转引自陈望衡《中国古典美学史》,湖南教育出版社1998年版,第815页。

率绳取瓶,绳断,抚掌大笑,声振山谷,人望之以为神仙云。”^①“隐居小山(今常熟虞山附近),每月夜,携瓶酒,坐湖桥,独饮清吟,酒罢,投瓶水中,桥殆满。”^②黄公望性喜吹笛,杨维桢《东维子文集·铁崖先生古乐府》卷二《五湖游》记有“道人卧舟吹铁笛”之语。该文集中《望洞庭》诗云:“琼田三万六千顷,七十二朵青莲开。道人铁精(指铁笛)持在手,啸引紫凤朝蓬莱。”此处道人指的就是黄公望。正是这种诗意般的生活,使得黄公望在死后被人称为尸解、仙升。

戴表元赞其画像曰:“身有百世之忧,家无担石之乐;盖其侠似燕赵剑客,其达似晋宋酒徒,至于风雨寒门,呻吟盘礴,欲援笔而著书,又将为齐鲁之学士,此岂寻常画史也哉。”这种张扬个性、追求超然闲适的反叛精神,使得黄公望在其《写山水诀》中明确反对“邪、甜、俗、赖”,反对媚俗,只忠于自己内心世界。“邪是用笔不正;甜是画无内在美;俗是意境平凡,格调不高;赖是泥古不化,专事摹仿。”^③“大痴论画,最忌邪、甜、俗、赖,赖即专事临摹,只得貌似,不能师造化之自然。古人文章,为得江山之助,良有以也。”^④

其实中国艺术实践并未发展到纯粹追求“主观心灵的最高真实”,要求彻底与生活隔绝,而是保持着与生活实践的直接与间接的联系,即“不似之似似之”。齐白石先生也曾经指出:“作画妙在似与不似之间,太似为媚俗,不似为欺世。”^⑤黄公望的绘画作品就在于“似”与“不似”之间。

黄公望提出的“画不过意思而已”,实际上总结出了元代绘画的特征。郑午昌在其著作《中国画学全史》一书中把中国绘画分成了四个时期,五代十国至清朝这一时期为绘画的文学化时期^⑥,因此,此一时期的绘画带有鲜明的抒情色彩。“绘画发展到元代,水墨写意已很流行,而这个时期文人画家又十分强调画的‘写法’,‘写’有‘倾注’、‘倾泻’、‘渲泻’之意。‘凡倾吐曰写,故作字作画皆曰写。’‘写’在文人画家那里不仅是一个技法问题,而且是一个至关重要的美学原则,‘写’是

① [清]郑抡遣:《虞山画志》,转引自崔卫《黄公望》,河北教育出版社2006年版,第155页。

② [清]鱼翼:《海虞画苑略》,转引自崔卫《黄公望》,第155页。

③ 《黄宾虹画语》,上海人民美术出版社1998年版,第33—34页。上引文未注者均见该页。

④ 同上书,第23页。

⑤ 王振德、李天麻辑注:《齐白石谈艺录》,河南美术出版社1996年版,第70页。

⑥ 郑午昌:《中国画学全史》自序,上海古籍出版社2001年版,第7页。其对绘画的分期如下:“大概唐虞以前,为实用时期;三代秦汉,为礼教时期;自三国而两晋、而南北朝、而隋、而唐,为宗教化时期;自五代以迄清,则为文学化时期。”

艺术家借助含有水墨的毛笔将其观照外物得来的印象和内在的感受、情愫自由地有弹性有节奏地倾注于绢素,‘使万象得以在自由自在的感觉了表现自己。’”^①

而元代之所以会形成如此文学化的绘画风格,郑午昌、康有为等分别从不同的方面予以论述。郑午昌是从社会角度予以说明的。他认为,有元一代,“在上既无积极提倡,在下臣民,又皆自恨生不逢辰,沦为异族之奴隶。凡文人学士,无论仕与不仕,无不欲借笔墨以自鸣高。故其从事于图画者,非以谴兴,即以写愁而寄恨。其写愁者,多苍郁;寄恨者,多狂怪;以自鸣高者,多野逸;要皆各表其个性,而不兢兢以工整浓丽为事,于是相习为风。”^②元代虽然设有御局使,但没有设立专门的画院,文人画家的待遇也远远不如宋朝,因为作为少数民族的蒙古人对绘画艺术的理解、鉴赏水平也远远没有达到很高的水平;同时,夷夏之辩在汉族人的心目中依然存在,亡国的耻辱没有得到完全的消解,以寄情山水、啸傲烟霞来归隐、逃遁成为当时文人生活方式的一大内容。而这种生活方式又必然在他们的艺术作品中表现出来,即“写愁”、“寄恨”、“以自鸣高”,使得元代绘画的文学化色彩异常鲜明。

康有为则是从绘画自身的运动发展规律来加以论述的:“中国自宋前,画皆象形,虽贵气韵生动,而未尝不极尚逼真。院画称界画,实为必然,无可议者。今欧人尤尚之。自东坡谬发高论,以禅品画,谓作画似见与儿童邻,则画马必须在牝牧骊黄之外。于是,元四家大痴、云林、叔明、仲圭出,以其高士逸笔,大发写意之论,而攻院体,尤攻界画;远祖荆、关、董、巨,近取营丘、华原,尽扫汉、晋、六朝、唐、宋之画,而以写胸中丘壑为尚。于是,明、清从之。尔来论画之出,皆为写意之说,摈呵写形界画;斥为匠体。”

正是因为以上原因,元代绘画在中国绘画史上占有着独特而又重要的位置。黄宾虹先生曾高度评价元代绘画,他认为,唐朝绘画如曲,宋朝绘画如酒,元朝绘画如醇,元朝以后的绘画就如同加了水的酒,再也没有酒的醇厚芬芳了。元代绘画得到如此高的评价,和其大写意风格应该是有一定关联的。

四、留白:绘画中的“有一无”观

在《抱一函三秘诀》论“明神室”中有这样一段话:

① 彭修银:《中国绘画艺术论》,山西教育出版社2001年版,第91页。

② 郑午昌:《中国画学全史》,第253—254页。

神室者,丹之所由斯而修也。《龙虎经》曰:神室者,丹之枢纽。夫人之一身,脏腑室塞,无些缝罅,惟神室空虚方寸,如室之空能容人,如器之空能容物。故道经曰:凿户牖以为室,当其无,有室之用;埴埴以为器,当其无,有器之用。是故天地万物皆有神室。天地以虚无为神室,万物以胞胎为神室。^①

“凿户牖以为室,当其无,有室之用;埴埴以为器,当其无,有器之用。”这段话来自老子《道德经》,只不过顺序有所不同。这段话的意思是说,只有虚实相结合,才会有室、器,两者缺一不可。从这一例子可以看出,世界上任何事物都是虚和实、有和无的统一,而这种虚实、有无共生的思想对中国文学艺术产生了深远的影响。这种思想在黄公望的绘画中鲜明地表现了出来。其作品《九峰雪霁图》,图中有九个山峰、雪景,故名。此图山势高远,山石树木大多用淡墨勾勒,山石中、树枝间、房屋上皆为染墨,即作者所谓“冬景借地以为雪”,利用娟素的洁白质地来表现积雪。

后人评价此作品为:“创前人所未造,示后人以难摹,尤妙在生面独开,仍不露自家墨法,一片精彩,神来气来之作也。”^②“人有言绘雪者,不能绘其清;绘月者,不能绘其明;绘花者,不能绘其馨;绘人者,不能绘其情;此数者虚而不可以形求也。不知实者逼肖,则虚者自出,故画北风图则生凉,画云汉画则生热,画水于壁,则夜闻水声。谓为不能者,固不知画也。”^③黄公望这种以实写虚、用虚来衬实的写法,在中国古代文论中是较有代表性的,也是一种对空间的处理方法。“空本难图,实景清而空景现,神无可绘,真境逼而神境生。位置相戾,有画处多成赘疣。虚实相生,无画处皆成妙境。得势则随意经营,一隅皆是;失势则尽心收拾,满幅都非。”^④“夫境象非一,虚实难明。有可睹而不可取,景也;可闻而不可见,风也。虽系乎我形,而妙用无体,心也;义贯众象,而无定质,色也。凡此等,可以偶虚,亦可以偶实。”黄公望就是结合画布之白,而直表雪之白,正是“得势”之妙用,也是就虚而写实之妙。

对元季绘画四大家之首的黄公望进行研究的成果相对较多,但大多存在一个

① 《道藏》第10册,第696页。

② [清]吴升:《大观录》,转引自蒋文光主编《中国历代名画鉴赏》,金盾出版社2004年版,第970页。

③ [清]邹一桂:《小山画谱》,转引自王伯敏、任道斌主编《画学集成》(明—清),河北美术出版社2002年版,第469页。

④ [清]笪重光:《画筌》,转引自《潘天寿美术文集》,人民美术出版社1980年版,第80页。

缺憾,那就是没有把黄公望的艺术精神与其道士身份进行结合,而简单地从画家本身着手进行分析和研究,难免会给人产生以偏概全的嫌疑。本节真实结合了黄公望的道士身份以及他的教内的作品,在真实还原的基础上,力图详尽而系统地分析其思想,以便对中国艺术史以及中国古典美学思想史产生重要的补缺意义。

第三节 倪瓒的“逸民”美学思想

倪瓒,其生卒年历来有争议。周南老所撰《元处士云林先生墓志铭》云:“洪武甲寅十一月十一日甲子,以疾卒,享年七十有四。”洪武甲寅是1374年,上推可知倪瓒生于1301年。《辞源》、多种版本的《中国文学史》、《中国绘画史》、《中国美术史》等著作中把倪瓒的生卒年皆定为1301年至1374年,但倪瓒诗集《清闷阁集》和《清闷阁全集》卷五皆载其诗:“乙未年,余年适五十,幼志于学,皓首无成,因诵昔人知非之言,慨然咏叹,赋此:阴风二月柳依依……五十知非良有以,重嗟学与寸心违。”倪瓒五十岁是1355年,上推其生年应为1306年。其自述和其朋友周南老所记有所出入,今从倪瓒自述,定其生卒年为1306年至1374年。倪瓒,字元镇,又字玄瑛,号云林,又变名字曰奚玄郎,其别号甚多,曰荆蛮民、净名居士、朱阳馆主、萧散郎、风月主人、幻霞生、沧浪漫士等,有时又自书懒瓒,后人称其为倪迂,为元季绘画四大家之一。

一、逸民:艺术的超越精神

倪瓒生于无锡富豪之家,“贤雄乡里”,父早丧,依靠大哥倪昭奎(字文光)抚养。其和著名的茅山道士张雨相从过密。元季绘画四大家的黄公望、吴镇等本为全真道士,因此,倪瓒对道教的了解是颇深的。倪文光的突然病逝,把倪瓒的生活方式完全打破,他赖以依靠的一切也随之失去,家庭经济状况日渐困窘,一直远离社会尘嚣的人被拽到了现实社会中,不得不面对现实社会。

如果说倪瓒在家庭环境中所养就的孤介不群的性格只是他成为逸民的一个内在因素的话,那么,元代的民族歧视政策以及阶级压迫,则是导致倪瓒最后弃业远游的外在条件。

元朝是以少数民族一己之力独立统一全国的,对统一有功的蒙古族人以及归顺较早的色目人实行优待,对南人(黄河流域的人)、汉人(南宋王朝统治下的长江

流域的人)实行歧视政策。正如谢叠山在《送方伯载归三山序》中所指出的那样:“滑稽之雄,以儒为戏者,曰:我大元典制,人有十等,一官二吏。先之者,贵之也,贵之者,谓其有益于国也;七匠八娼十丐,后之者,贱之也,贱之者,谓其无益于国也。嗟乎,卑官哉!介乎娼之下、丐之上者,今之儒也。”南宋遗民郑所南所记与之大致相同:“黜法:一官、二吏、三僧、四道、五医、六工、七猎、八民、九儒、十丐。”儒家仅仅被排在叫花子之上,其地位之低由此可见一般。加之免除儒户赋税的法令并没有得到执行,“至元有诏,蠲免(儒户)身役,州县奉行不虔,差役如故。……有中人之产,则役使之,困辱之,产不尽不止”^①。这种严重异化的社会给倪瓒带来了不可估量的压迫,他曾写过一首《至正乙未素衣诗》,其自注云:“素衣内自省也,督输官租,羁縻忧愤,思弃田庐,敛裳宵遁焉。”

素衣涅兮,在彼公庭,载伤迫隘,中心怔营。彼苛者虎,胡恤尔氓……礼以自持,省焉内疚,虽曰先业,念毋荡失。守而不迁,致此幽郁,身辱亲殆,孝违义屈……夕风凄薄,曷其有旦,吁嗟民生,实罹百患。先师遗训,岂或敢忘,簞瓢称贤,乐道无殃。

予独何为,凄其悲伤,空谷有芝,窈窕且靡。爰宅希静,菽水和乐,载戈载钓,我心不忤。安以致养,寤寐忘忧,修我初服,息焉优游。^②

个人的、社会的合力,把倪瓒一步步逼上了隐逸之路。在诗中,倪瓒把这种经历真实地表现了出来:“嗟余幼失怙,教养自大兄。励志务为学,守义思居贞。闭户读书史,出门求友生。放笔作词赋,览时多论评。白眼视俗物,清言屈时英。富贵乌足道,所思垂令名。大兄忽捐馆,母氏继沦倾。恸哭肺肝裂,练祥寒暑并。钓耕奉父母,公私日侵袭。黽勉二十载,人事浩纵横。输租膏血尽,役官忧病婴。抑郁事污俗,纷攘心独惊。罄折拜胥吏,戴星候公庭。昔日春草晖,今如雪中萌。宁不思引去,缅焉起深情。实恐贻亲忧,夫何远道行。遗业忍即弃,吞声还力耕。非为蝼蚁计,兴已浮沧溟。云霾龙蛇噬,不复辨渭泾。邈邈岩涧阿,灵其煜紫茎。

① [元]陆文圭:《墙东类稿》卷十二《廉访使孙公墓志铭》,转引自邓绍基主编《元代文学集》,人民出版社1991年版,第8—9页。

② 《清闷阁全集》卷一,《四库全书》第1220册,上海古籍出版社1987年版,第154页。

有志而弗遂,悲歌岁峥嵘。冶长在縲绁,仲尼犹亟称。嵇康肆宏放,刑僇固其征。被褐以怀玉,天爵非外荣。贱辱行岂玷,表暴徒自矜。兰生萧艾中,未尝损芳馨。”^①

倪瓒在这首诗中集中写出他不愿为世俗所污,宁愿散尽家财,携妻游历,过着一种超越世俗的精神自由的生活。这和庄子的隐逸思想非常相似。

“逸”,本来是指一种生活形态和精神境界。先秦就有“逸民”。道家的精神是和“逸民”的生活态度相联系的。庄子就是一个逸民的典型代表。庄子身处被人称为暴君的宋康王(宋君偃)执政时期,“诸侯皆曰‘桀宋’”^②,社会动荡。他“以天下为沉浊”,要“上与造物者游,而下与外死生、无终始者为友”^③。其精神就是超越沉浊的“逸”的精神。所以,庄子哲学又被称为“逸的哲学”。^④

《庄子·山水》篇中庄子对魏王说:“今处昏上乱相之间,而欲无惫,奚可得邪?”《庄子·人间世》中还指出当时知识分子的极度艰难境况:“方今之时,仅免刑焉……怠乎怠乎,画地而趋,却曲却曲,无伤吾足!”庄子厌倦人世生活,这使得他经常亲近自然、遨游于山水之间。“就蓺泽,处闲旷,钓鱼闲处,为无而已矣。此江海之士,避世之人,闲暇者之所好也”^⑤,“故贤者伏处大山堪岩之下”^⑥,“庄子与惠子游于濠梁之上”,“庄子游乎雕陵之樊”,“庄子行于山中”等。由此我们可以看出,庄子投身大自然的怀抱以摆脱世俗的牵绊,寄情山水,忘怀得失,“独与天地精神相往来”。庄子还为处于“仅免刑焉”社会中的知识分子指出了一条道路:“古之所谓隐士者,非伏其身而弗见也,非闭其言而不出也,非藏其知而不发也,时命大谬也。当时命而大行乎天下,则反一无迹;不当时命而大穷乎天下,则深根宁极而待:此存身之道也。”^⑦隐居不仕,高尚其志,做一个逸民,是庄子追求的一种生活方式,也成为道家一道教人士最佳的现实选择。“中国古代美学历来是从人的本质出发去

① 《清闷阁全集》卷一,《四库全书》第1220册,第160—161页。

② 《史记·宋微子世家》,转引自蒋孔阳主编《中国古代美学艺术论文集》,上海古籍出版社1981年版,第115页。

③ 《庄子·天下》。

④ 叶朗:《中国美学史大纲》,第292页。

⑤ 《庄子·刻意》。

⑥ 《庄子·在宥》。

⑦ 《庄子·缮性》。

认识美的本质的。”^①因此,庄子的这种摆脱世俗尘累、游心太玄的思想本身就是一种美学观点,按照这种思想生活、处世,本身就是一种美的生活方式。正如日本著名美学理论家笠原仲二所说:美的本质,就“意味着从地上、世俗的东西和一切束缚、烦累中,从变化不定的、有限的生的不安和动摇中脱却,生活于超现世的无限平安和静寂中的自我觉悟”^②。

这种庄子式的“逸的哲学”对后世产生了深远的影响。嵇康、陶渊明等都是一代隐士、逸民的代表,而且这种思想还对中国绘画产生了非常深远的影响。

抗志山栖,游心海左。元气为舟,微风为舵。教翔太清,纵意容冶。^③

山林者,士之所独善自养而不忧天下者之所能安也;如有忧天下之心,则不能矣。^④

托好老庄,贱物贵身,志在守朴,养素全真。^⑤

君子之所以爱夫山水者,其旨安在?丘园养素,所常处也;泉石啸傲,所常乐也;渔樵隐逸,所常适也;猿鹤飞鸣,所常亲也。^⑥

由此可见,逸民在中国是一直存在的。上面我们已经提到,倪瓒在家庭、朋友的影响下早有超脱之心,加之家庭的巨变、元代实行的民族歧视政策,促使他由超脱之心走向了弃世之举,分散遗业,啸傲江湖,过的正是一种道家一道教式的“逸”的生活。同样,这种逸民的风气在倪瓒诗文中也体现的淋漓尽致。“世波汨溺毋溷我,节息炎凉且息机。”^⑦时世生活对于倪瓒来说,没有任何的吸引力,他在作品里面强调的就是如何摆脱这种生活,追求一种更诗意的生活方式。“壬子(1372)五月廿七日,吕君隐所余又来。轻舟短棹向何处,只傍清水不染埃。”^⑧“九日尘污

① 李泽厚、刘纲纪:《中国美学史》第二卷,安徽文艺出版社1999年版,第98页。

② [日]笠原仲二:《古代中国人的美意识》。

③ 转引自胡旭《汉魏文学嬗变研究》,厦门大学出版社2004年版。

④ 钱仲联、马茂元校点:《韩愈全集》,上海古籍出版社1997年版,第117页。

⑤ [三国魏]嵇康:《幽愤诗》,戴明扬校注《嵇康集校注》,人民文学出版社1962年版,第27页。

⑥ [宋]郭熙:《林泉高致》,转引自葛路《中国绘画美学范畴体系》,北京大学出版社2009年版,第155页。

⑦ 《清閟阁全集》卷六,《四库全书》第1220册,第237页。

⑧ 《乙酉元日题徐氏南园壁》,《清閟阁全集》卷七,《四库全书》第1220册,第2770页。

一日清,南园池水濯冠缨。卑卑燕雀难喻大,自拟展风九万程。”^①到烟霞中度过自己的余生,洗尽尘世的俗染,甘愿做一个老“逸民”：“古木幽篁寂寞滨,斑斑藓石翠含春。自知不入时人眼,画与蛟溪古逸民。”^②

二、逸气：绘画艺术的最高表达

黑格尔在《美学》一书中指出：“人的存在是被限制、有限的东西。人是被安放在缺乏、不安、痛苦的状态，而常陷于矛盾之中。美或艺术，作为从压迫、危机中回复人的生命力。”倪瓚把这种投身山水、忘却俗事的思想在其作品中表现了出来。作为一个有着敏锐审美眼光的艺术家，倪瓚在其绘画中，把这个“逸”字体现的非常鲜明。

董其昌在其《画禅室随笔》中论及元画与宋画的区别：“东坡有诗曰：论画以形似，见于儿童邻；赋诗必此诗，定知非诗人。余曰：此元画也。晁以道诗云：画写物外形，要物形不改；诗传画外意，贵有画中态。余曰：此宋画也。”相较于宋画，元画不太重视形似，“形似与写实迅速被放在很次要的地位，极力强调的是主观的意兴心绪。中国绘画中一贯追求的‘气韵生动’的美学原则，在这里不再放在客观对象上，而完全是放在主观意兴上。这个本是作为表达人的精神面貌的人物画的标准，从此以后，倒反而成了表达人的主观意兴情绪的山水画的标准”^③。“在倪云林等元人那里，形似基本还存在，对自然景物的描绘基本仍是忠实再现的，所谓‘岂复较其似与不似’，乃属夸张之词。”^④

倪瓚轻形，重在达意。这个意，就是其一直提倡的“逸气”：

瓚比承命倅画《陈子泾剡源图》，敢不承命唯谨。自在城中，汨汨略无清思。今日出城外闲静处，始得读剡源事迹。图写景物，曲折能尽状其妙趣，盖我所不能。若草草点染，遗其骊黄牝牡之形色，则又非所以为图之意。仆之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳。近迂游来城邑，索画者必欲依

① 《清闷阁全集》卷七，《四库全书》第1220册，第275页。

② [元]倪瓚：《古木幽篁图》题诗，转引自王永亮《中国画与道家思想》，文化艺术出版社2007年版，第231—232页。

③ 李泽厚：《美学三书》，安徽文艺出版社1999年版，第177—178页。

④ 同上书，第181页。

彼所指授，又欲应时而得，鄙辱怒骂，无所不有。冤矣乎，诘可责时人以不髯也！是亦仆自有取之耶？

（张）以中每爱余画竹，余之竹聊以写胸中逸气耳，岂复较其似与非，叶之繁与疏，枝之斜与直哉！或涂抹久之，他人视以为麻为芦，仆亦不能强辨为竹，真没奈览者何！但不知以中视为何物耳。

陈望衡在《中国古典美学史》中论及倪瓒的“逸气”时说：“‘逸气’，广义地理解可说是意兴情怀，但倪瓒不用‘意’、‘兴’、‘情’、‘志’这些概念，而偏要用‘逸气’，可见有深意。据有关资料介绍，倪瓒‘有晋人风气，性狷介，好洁’，‘晚年扁舟独坐，与渔夫野叟混迹五湖三江’。这样看来，‘逸气’当指道家、玄学的思想意识。这种思想意识正是文人画家所推崇的。”^①

倪瓒重意轻形形成的原因有其时代风尚的影响。元陈基曰：“文章与时升降，故气盛则野，词胜则巧，要非人之所能为也。”^②所以，元代绘画作品大多呈现出远离现实、吟咏性情的特点。正如程钜夫所言：“数十年来，士大夫以标致自高，以文雅相尚，无意乎事功之实。文儒轻介胄，高科厌州县，清流耻钱穀。滔滔晋清谈之风，颓靡坏烂。”^③元代著名绘画理论家汤垕说：“今人看画，多取形似，不知古人最以形似为末节。如李伯时画人物，吴道子后一人而已，犹未免于形似之失；盖其妙处在于笔法气韵神采，形似末也。”“画梅谓之写梅，画竹谓之写竹，画兰谓之写兰。何哉？盖花卉之至清，画者当以意写之，初不在形似耳。”^④

除了时代的影响之外，还有艺术本身的矛盾运动。康定斯基在论述艺术的内容和形式的关系时指出：“内在因素，即感情，它必须存在；否则艺术作品就变成赝品。内在因素决定了艺术作品的形式。”^⑤康定斯基认为相较于形式，艺术要表达的内容显得更为重要。今道友信的观点更详尽地论述了这一思想：“所谓形态，不论是在认识事物的本质或是在决定我们的态度上，都不起重要的作用，重要的倒是

① 陈望衡：《中国古典美学史》，湖南教育出版社1998年版，第816页。

② [元]陈基：《夷白斋稿》卷三十二，转引自舒士俊《探寻中国画的奥秘》，上海画报出版社2002年版，第135页。

③ [元]程钜夫：《雪楼集》卷十四，转引自李福顺《中国元代艺术史》，人民出版社1994年版，第10页。

④ [元]汤垕：《画鉴》，转引自陈望衡《中国古典美学史》，第815页。

⑤ [俄]瓦·康定斯基：《论艺术的精神》，查立译，中国社会科学出版社1987年版，第12页。

以形态为线索寻求所暗示和所超越的东西,这是东方美学和艺术的主张,也是东方美学所要论证的。否认形态的绝对性,对形态是认识和艺术的终点持怀疑态度,认为形态只是透视无形实在物的线索,这便是东方美学的思索,它是着墨不多但寓意深远的写意画,是很少跌宕起伏、韵味无穷的颂歌。”^①今道友信的观点无疑正是倪瓒“聊以写胸中逸气”的最好注脚。

倪瓒重视抒发、传达其意绪还体现在其题画诗上。

元代文人画是由诗、画、印等构成整个画面,诗作和画面互相补充,以加重画面的文学趣味和诗情画意。一般题画诗,大都是应景之作。但倪瓒重视、推崇的是抒发自己的情感,因此,其在画面上题诗时,有时并不和画面上的景物相配合,纯粹在于抒发胸中情感。他在《秋亭嘉树图》上的题诗为:“临流染翰摩出意,忽有冲烟白鹤双。”但是画中并没有双鹤。

《铁网珊瑚图》题诗第一首为:“海中铁网珊瑚树,石上银沟翡翠稍。乌夜乱啼江月白,檀栾飞影下窗坳。”其实画的是竹树,而用珊瑚比喻竹树的形象。《优钵昙花图》题诗:“优钵昙花不世开,道人定起北山隈。远山迢递窗中绿,垂柳低昂水次栽。夫室净名禅不二,三生圆泽梦应回。闲云野鹤时相遇,草草新诗为尔裁。”但画面中并没有昙花。

“元人工书,虽侵画位,弥觉其隽雅”^②,这些特性突出了倪瓒重意轻形、追求自由逍遥、不为外物所滞的审美心态。

三、逸格:绘画境界的最高层次

宋黄修复在《益州名画录》中对“逸格”的解释为:“画之逸格,最难其俦。拙规矩于方圆,鄙精研于彩绘,笔简形具,得之自然,莫可楷模,出于意表,故目之曰逸格尔。”倪瓒重视抒发“胸中逸气”,因此,其对“逸”的追求,必然像黄修复所言那样,在绘画中表现为用简约的线条传达其心中意绪,因为,“‘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”^③。

① [日]今道友信:《东方的美学》,蒋寅译,生活·读书·新知三联书店1991年版,第276—278页。

② [清]钱杜:《松壶画忆》,转引自王伯敏、任道斌主编《画学集成》(明—清),河北美术出版社2002年版,第652页。

③ 叶朗:《中国美学史大纲》,第293页。

早在老子时就提出了“少则得，多则惑”^①，宣扬“以圣人抱一为天下式”，追求一种少取或可多得、贪多反而受惑的处世原则。这种尚简的概念自此进入道家—道教的日常生活中，并在具体的作品、文论中表现出来。

“尤其是在宋、元人的山水花鸟画中，我们具体地欣赏到这‘追光蹑影之笔，写通天尽人之怀’。画家所写的自然生命，集中在一片无边的虚白上。空中荡漾着‘视之不见、听之不闻、博之不得’的‘道’，老子名之为‘夷’、‘希’、‘微’。在这一片虚白上幻现的一花一鸟、一树一石、一山一水，都负荷着无限的深意、无边的深情。（画家、诗人对万物一视同仁，往往很远的微小的一草一石，都用工笔画出，或在逸笔撇脱中表出微茫惨淡的意趣。）万物浸在光被四表的神的爱中，宁静而深沉。深，像在一和平的梦中，给予观者的感受是一澈透灵魂的安慰和惺惺的微妙的领悟。”^②倪瓒的绘画中就体现了尚简的特性。

倪瓒画自然山水，多以一河两岸、一两个山坡，三五株枯木为主，且多爱画空亭，写有“亭下不逢人，夕阳澹秋影”的名句。李泽厚先生对这句诗评价颇高：“这里即是‘冲淡’：在极其普通、简单的萧瑟秋景中，你似乎可以去接近、去‘妙悟’那永恒的本体。但若要真正去把握领会它时，它却不见踪迹，‘握手已违’了。这就是为什么倪云林的画所描写的对象总是最普通的茅亭竹树，却与前述王维、苏轼的诗一样，具有非常感人的艺术效果。”^③

张宣题倪画《溪亭山色图》云：“石滑岩前雨，泉香树杪风。江山无限景，都聚一亭中。”戴醇士曰：“群山郁苍，群木苍蔚，空亭翼然，吐纳云气。”苏轼《涵蓄亭》诗云：“惟有此亭无一物，坐观万景得天全。”一座小亭子成为一个具体的“有”，这个“有”和山川云气的“无”相互吐纳，共同构成一个宁静淡远的画面。“一座空亭竟成为山川灵气动荡吐纳的交点和山川精神聚集的处所。”^④老子的有无的审美辩证思想在这里得到了很好的体现。

尚简的用笔必然构成淡远的意境。在倪瓒绘画中，淡远的特征非常明显。其自叙曰：“疏者不厌其为疏”，“淡者不厌其为淡”^⑤。其画给人明洁、疏朗、清雅之

① 《道德经》第二十二章。

② 宗白华：《中国艺术意境之诞生》，《美学散步》，上海人民出版社1999年版，第84页。

③ 李泽厚：《美学三书》，第388页。

④ 宗白华：《中国艺术意境之诞生》，《美学散步》，第85页。

⑤ 《云林画谱》，转引自周积寅编《中国画论辑要》，江苏美术出版社2005年版，第434页。

感。“淡,或冲淡,或淡远,是后期中国诗画等各文艺领域所经常追求的最高艺术境界和审美理想。”^①宗白华先生对倪瓒的评价甚高:“中国山水画趋向简淡,然而简淡中包具无穷境界。倪云林画一树一石,千岩万壑不能过之。”^②倪瓒画风简淡,但又无一笔不繁。王世贞《艺苑卮言》云:“元镇极简雅,似嫩而苍。或谓宋人易摹,元人难摹,元人犹可学,独元镇不可学也。”

明代绘画家、绘画理论家董其昌更指出绘画中“淡”风格的形成和作者之间的关系:“世之作者,极其才情之变,可以无所不能。而大雅平淡,关乎神明,非名心薄而世味浅者,终莫能近焉。”^③作为一个超脱世俗的逸民,其追求精神自由、反对污浊现实的特性在其日常生活中也鲜明地体现出来。倪瓒爱洁如癖,几乎所有记载他的文章中都提到他“性雅洁”、“性好洁”、“有洁癖”,乃至“一盥颔易水数十次,冠服数十次振拂”,“斋阁前……下以白乳其隙,时加汛濯”。“洗尽尘滓,独存孤迥”,这种爱洁的性格在其画作中表现得十分突出,其画十分洁净。法国博物学家布封的“风格就是人”这句话用在倪瓒身上是再适合不过的。正是有这样的思想、性格以及独特的经历,造就了倪瓒绘画的独特风格。夏文彦《图绘宝鉴》称赞倪瓒多“画林木平远竹石,殊无市朝尘埃气”。清布颜图《学画心法问答》中对倪瓒做了很好的总结:“高士倪瓒,师法关同,绵绵一脉,虽无层峦叠嶂,茂树丛林,而冰痕雪影,一片空灵,剩水残山,全无烟火,足成一代逸品。我观其画,如见其人。”对其绘画风格的评价可谓的评。

正是倪瓒的孤介不群、远离世俗,才使得其作品呈现出淡远、宁静的境界。由于倪瓒的绘画呈现出极为独特的风格,对后代产生了深远的影响。明代之后,有人把倪瓒排在黄公望之前,也不是没有道理的。

倪瓒的绘画作品之所以会达到如此成就,和其“逸民”思想、“逸气”追求、“逸格”风格等是密不可分的,也是和道教情怀分不开的。但在道教史上,对其基本上是忽略的;而在艺术史上,则不提其道教情怀。要完整地再现倪瓒的美学思想,就必须把道教和艺术作品结合起来进行研究。本节进行的这种研究,是学术研究上的一种尝试,也是试图更科学地对倪瓒进行学术上的研究。

① 李泽厚:《美学三书》,第386页。

② 宗白华:《论文艺的空灵与充实》,《美学散步》,第29页。

③ [明]董其昌:《治美堂集序》,转引自徐复观《中国艺术精神》,广西师范大学出版社2007年版,第313页。

第四节 吴镇“不技之技”的美学思想

吴镇(1280—1354),字仲圭,号梅花道人,嘉兴人。曾自题其墓为“梅花和尚之塔”,元季绘画四大家之一,诗、书、画在当时号称三绝。其性高介孤洁,为免兵火之灾,以卜蓍为生,过着隐居的生活。“先生(指吴镇)独置影孤庐,日与二三羽流衲子为群,所画残缣断楮,惟自署梅花庵主。不容它人着一字。盖其至性孤寡,终不肯傍人篱落。”^①因其善卜,还留下一段佳话。吴镇为免日后坟墓被盗、挖掘,就以“和尚”二字题于墓碑之上。因为元代崇尚佛教,从而得以幸免。这也是其他汉人的坟墓大多被毁,而其得以独全的原因所在。

吴镇没有诗文集留世,只有后人辑录其题跋在绘画上的只言片语为《梅花道人遗墨》,成为研究吴镇美学思想的重要资料。

一、“骷髅”意象:有意味的形式

漏泄元阳,爹娘搬贩,至今未休。吐百种乡音,千般打扮。一生人我,几许机谋。有限光阴,无穷活计,汲汲忙忙作马牛。何时了,觉来枕上,试听更筹。

古今多少风流,想蝇利蜗名谁到头。看昨日它是,非今朝我是。二回拜相,两度封侯。采菊篱边,种瓜园内,都只到邛山一土丘。惺惺汉,皮囊扯破,便是骷髅。^②

身外求身,梦中索梦。不是髅骷,却是骨董。万里神归,一点春动。依旧活来,拽开鼻孔。^③

作为一个审美意象,“骷髅”一词可以追溯到庄子。在《庄子·至乐》一章中描述了一个骷髅形象,旨在说明这样一个哲理:人死不见得是一件坏事。死亡可以使人摆脱人世许多忧患劳苦,这比深受煎熬的活着的人还要幸福快乐。这种思想

① 《梅花道人遗墨》序,台湾学生书局1985年版,第2页。

② 《题画骷髅,调寄沁园春》,《梅花道人遗墨》卷下,第39页。

③ 《骷髅偈》,《梅花道人遗墨》卷下,第47页。

对中国审美文化产生了深远的影响。南宋时的李嵩就画有骷髅画。“余有李嵩《骷髅》团扇,绢面。大骷髅提小骷髅戏一妇人,妇人抱小儿乳之。下有货郎担,皆零星百物,可爱。又有一方绢,为休休道人大痴题。金坛王肯堂见而爱之,遂以赠去。”^①到了金元时期,由于社会动荡不安,这种思想在当时的全真教中也得到了鲜明地体现。“勘叹人人忧里愁,我今须画一骷髅。生前只会贪冤业,不到如斯不肯休。”^②王重阳就用画骷髅的形式劝诱马钰及早离家修道,而且这种形式对马钰非常的有用。“风仙化我无限词章,仍怀犹预心肠。见画骷髅,省悟断制从长。欲待来年学道,恐今年不测无常。欲来日,恐今宵身死,失却佳祥。管甚儿女,不了脱家缘。街上恣意猖狂,遣兴云游水历,别是风光。经过无穷胜景,更那堪得到金方,专一志炼丹阳,须继重阳。”^③在马钰的诗文中,关于骷髅的诗歌还有很多。“携筇信步郊外闲游,路旁忽见骷髅。眼里填泥,口内长出臭莠。潇洒不堪重说,更难为再骋风流。想在日,劝他家学道,不肯回头。耻向街前求乞,到如今显现白骨无羞。若悟生居火院,死坠阴囚,决烈灰心,慷慨舍家缘,物外真修神光灿,得祥云衬步,直赴瀛洲。”^④

从王重阳用骷髅画作为点化马钰的工具,对骷髅的由畏到深切的体悟,而且也只有做到这一切,才能真正的修道。这个历程的转变对马钰来说可谓是质的变化。而且从以上的分析论述中可以看出王重阳也曾经亲自创作过骷髅画,这就有力地反驳了《四库全书》中对骷髅画以及对吴镇的不公平评价:“镇画深自矜重,不肯轻为人作。后来假名求售,赝迹颇多,亦往往有庸俗画贾伪为题识,如题画骷髅之《沁园春》词。无论历代画家从无画及骷髅之事,即词中‘漏泄元阳,爷娘搬贩,至今未休’诸句,鄙俚荒谬,亦决非镇之所为”^⑤。

选择这样一个审美意象作为自己绘画的主题,无疑有着这样两个方面的原因:一是吴镇对当时社会的不满;二是对现实生命的否定,要求超越,了悟生死需要。渴望成道飞升,摆脱人世的情感是吴镇的真实追求。“茫茫震泽拥孤山,人在山间

① [明]陈继儒:《泥古录》卷三,转引自卢辅圣主编《中国书画全书》第3册,上海书画出版社1993年版,第1052页。

② 《重阳教化集》卷一,《道藏》第25册,第779页。

③ 《师父画骷髅相诱引稍悟》,《丹阳神光灿》,《道藏》第25册,第633页。

④ 《丹阳神光灿》,《道藏》第25册,第631页。

⑤ 《四库全书总目提要》卷一六八,中华书局1997年版,第4329页。

是泽间。安得相携仙逸侣，丹梯碧磴共跻攀。”^①

而吴镇所作的“骷髅”画，对于中国绘画史上绘画意象的丰富起到了重要的作用，而这种意象的产生又得宜于道教思想。因此，要想再现吴镇的美学思想，道教思想和绘画艺术的紧密关系就成了研究的重点，但这却是目前学术研究的盲点，进行更深层次的研究依然是非常必要的。

二、自成一家的艺术创作论

在吴镇留下的墨宝中，有大量关于绘画创作的论述。在这些论述中，含有深刻的美学思想。

1. 创作中重视法度

“如墨竹干、节、枝、叶四者，若不曲规矩，徒费工夫，终不成画。画溲墨有浅深，丁笔有轻重，送顺往来，须知去就浓淡粗细，便见荣枯，仍要叶叶著枝，枝枝著节。”^②吴镇认为在绘画之初，首先应该学习关于绘画的一般技巧。例如在画竹子时，关于竹干、竹节、竹枝、竹叶都有明确的要求，必须按照这种规则进行绘画，不然就是“徒费工夫，终不成画”。关于这些要求，吴镇也从自己亲身学画的经历出发，作了详细的描述。“墨竹之法，作干节枝叶而已。而叠叶为至难，于此不工，则不得为佳画矣。……法有所忌，学者当知粗似桃叶，细如柳叶，孤生并立，如又如井，太长太短，蛇行鱼腹，手指蜻蜓等状，均疏均密，偏重偏轻之病，使人猥观，必使疏不至玲，繁不至乱。翻正向背转，侧位昂雨打风翻，各有法度。不可一例涂去，染皂绢然也。汝求予墨竹以为法，切不可忘吾言之淳淳。”^③一枝一叶都有严格的绘画法则，初学者必须按照这种法则才能够窥得绘画技艺之一般。因此，吴镇提出：“故当一节一叶，措意法度之中，时习不怠，真积力久，因信胸中真成竹而后可以振笔直遂，以追其所见，不然徒执笔热视，将何所见而追之耶？若能就规矩初尚，苦于物久之，犹可。至于不物物地，若遽放纵，吾恐不复可久，终归无所成也。故孝者必自法度中来始得。”^④

吴镇就像一个淳淳教导的老师一样，一再强调学习绘画法则对初学者的重要

① 《泽山》，《梅花道人遗墨》卷上，第34页。

② 《竹谱》，《梅花道人遗墨》卷下，第48—49页。

③ 同上书，第50—51页。

④ 《竹卷跋》，《梅花道人遗墨》卷下，第55页。

性。从另一个角度来看,吴镇实际上是重视绘画技法的,在绘画中,技法、法度是十分重要的。但是,吴镇又并不迷信绘画技法和法度,认为绘画可以于法度中学得,但又可以超越于法度之外。这既是对法度、技艺的肯定,又是对法度、技艺的否定。因为吴镇认识到,只有继承、没有推陈出新的话,艺术难以得到长足的发展。而且,艺术创造本身就是一项自由创造的活动,因此,突破规则窠臼进行创新就成了继承后的下一步动作。“非无法也,无法而法,乃为至法。”^①这句话就是对继承和创新的辩证总结。而且,也只有做到不拘泥于陈规,才能真正做到法自然。吴镇一直非常尊崇的画竹第一人文湖州,就是一个从法度中学得、但在自己的绘画中又超越了法度的人。“古今墨竹虽多,而起凡人圣,脱去工匠气者,惟宋之文湖州一人而已。”^②至于文湖州为什么可以达到如此境界,成为绘画大师而非一个工匠,吴镇认为是其能从法度中来但又不拘泥于法度的结果。“独文湖州挟天纵之才,比生知之圣笔,如神助,妙合天成,驰骋于法度之中,逍遥于尘垢之外,从心所欲不逾准绳。”^③吴镇这种重视技法、法度但又不迷信技法、法度的思想,是难能可贵的。正是这种绘画的“活法”运用,才使得其绘画作品风格高洁不群、自成一家,但又无法可依。

2. 兴趣所在以及刻苦学习的要求

我以墨为戏,翻因墨作奴。当年若卤莽,何处役潜夫。^④

写竹之真,初以墨戏,然陶写性情。^⑤

动辄长吟静即思,镜中渐见鬓丝丝。心中有个不手事,尽寄纵横竹几枝。^⑥

吴镇借笔墨抒发情怀,表达自己的主观感受,把绘画看成是自己自娱自乐的工具。因此,在隐居的生活中,除了卜蓍为生外,大部分时间都用在了绘事自己的心

① [清]石涛:《苦瓜和尚画语录》,俞剑华注译:《石涛画语录》,人民美术出版社1962年版,第4页。

② 《竹谱》,《梅花道人遗墨》卷下,第51页。

③ 同上书,第49页。

④ 《题竹二十二首》之九,《梅花道人遗墨》卷上,第28页。

⑤ 《竹谱》,《梅花道人遗墨》卷下,第57页。

⑥ 《画竹十一首》,《梅花道人遗墨》卷上,第38页。

情上。正是对绘画有着浓郁的兴趣,吴镇乐此不疲地临摹、练习,最终达到了绘画技艺的顶峰。“墨竹虽一艺而歆精之,非心力之到者不能。故古今唯文与可一人而已。它无闻也。余力学三十秋始克窥与可一二,况初学者耶?然不知后之能视余革者几人乎?”^①

3. 达到“不技之技”的技术

初画不自知,忽忘笔在手。庖丁及轮扁(当为“扁”——引者注),还识此意否?^②

与可画竹不见竹,东坡作诗忘此诗。^③

在绘画过程中,自己手中的笔都完全忘记,吴镇完全秉承了苏轼所提倡的“忘笔知书”的关于“技艺”的思想。苏轼曾这样评价文与可画竹:“与可画竹时,见竹不见人。岂独不见人,嗒然遗其身。其身与竹化,无穷出清新。庄周世无有,谁知此凝神。”^④“口必至于忘声而后能言,手必至于忘笔而后能书,此吾之所知也。口不能忘声,则语言难于属文;手不能忘笔,则字书难于刻雕;及其相忘之至,则形容心术酬酢万物之变,忽然而自知也。自不能者而观之,其神志妙达不既超然与如来同乎?”^⑤苏轼在这里一再强调的“化”、“忘”,实际上就是庄子提倡的“物化”、“得意忘言”的进一步发展。也就是要求创造者技艺纯熟,熟练到“忘记”技艺的地步。这时,技艺已经内化成作者本身的一部分,成为一种本能,完全可以自由支配,达到了身、心、意、神完全统一的程度。只有达到这种程度,才可以创作出好的绘画作品。在《竹谱跋》中,吴镇详细地对这种思想进行了论述。“昔文湖州授东坡诀云:竹之始生,一寸之萌耳,而节叶具焉。自蜩腹蛇跗,至于剑授十寻者,生而有之也。今画者乃节节而为之,叶叶而累之,岂复有竹乎?故画竹必先得成竹于胸中,执笔熟视,乃见其所欲画,急其从之,振笔直逐,以追其所见,如兔起鹘落,稍纵则逝矣。

① 《竹跋》,《梅花道人遗墨》卷下,第53—54页。

② 《竹谱》,《梅花道人遗墨》卷上,第24页。

③ 《画竹》,《梅花道人遗墨》卷上,第18页。

④ [宋]苏轼:《书晁补之所藏与可画竹三首》,转引自《中国美学史资料选编》下,中华书局1980年版,第39页。

⑤ [宋]苏轼:《虔州崇庆禅院新经藏记》,转引自《中国美学史资料选编》下,第38页。

与可之教予如此,予心视其所以然,而手不能然者,内外不一,心手不相应耳。不学之过也。且坡公尚以为不能然者,不学之过,况后人乎?人能知画竹者,不在节节而为,叶叶而累,却不思胸中之竹,何自而来。”^①他认为要达到“内外一致”,心和手完全同一,才能达到创作的最佳状态。如果“内外不一,心手不相应”,在创作过程中时时刻刻想着用什么样的技艺、技巧,很难想象这种状态下能够创作出好的作品。

吴镇把这种达到高超水平的技艺和庄子寓言故事中的庖丁联系在一起。技艺上升到“道”的程度时,“道”成为技艺的指导准则,二者合而为一,就是吴镇提倡的境界。这种境界也是中国关于文学艺术创造时所应达到的最高境界,由“技巧”至于“道”的境界。

三、虚静:绘画创作的心态

我爱晚风清,顺适随所赏。囊古竹林仙,急急意长往。荒除杂废墟,几度蓬蒿长。可人日相亲,言笑客抵掌。新余一席宽,何用居求广。荷锄艺木蔬,刮地芟草莽。举步山水长,引引支离杖。行役忘尔汝,啸答严谷响。澹然入无何,朝来山气爽。^②

依村构草亭,端方意匠宏。林深禽鸟乐,尘远竹松清。泉石供延赏,琴书悦性情。何当谢凡近,任适慰平生。^③

吴镇的生活具有一种诗意色彩。在同大自然的亲密交往中,他把自己完全投入,没有功名利禄,没有是非人情,没有得失荣辱,有的是晚风拂过、泉声泠泠、声嘶阵阵。人与自然真正做到了亲密无间。“青山白云绕碧条,苍烟迷迷幽人日。无事坐听山鸟啼,鸟啼有真趣。对景看山随所遇,乾坤浩荡一浮鸥,行乐百年身是寄。”^④因为自然和“道”一样,是无情无欲的,在和自然的长期亲密过程中,人的情感也会得到改变和净化,最终做到心如止水。

① 《竹谱跋》,《梅花道人遗墨》卷下,第55页。

② 《题画》之一,《梅花道人遗墨》卷上,第15页。

③ 《草亭诗意》,《梅花道人遗墨》卷上,第20页。

④ 《题竹二十二首》之十一,《梅花道人遗墨》卷上,第28页。

在吴镇的诗文中,他题跋、歌颂最多的是竹子。他歌颂的并非竹子的形态,而是竹子身上体现出的品质。“落落不对俗,涓涓净无尘。缅怀湘渭中,岁寒时相亲。”^①“众木摇落时,此君时苍然。节直心愈空,抱独全其天。”^②“娟娟春前花,嫋嫋风前柳。独有此君子,可为岁寒友。”^③竹子的不与俗同的君子特性,才使得吴镇不惜笔墨,为之写作、绘画。在竹子中,吴镇尤其赞颂那些保持了自然状态的竹子,像雪竹、野竹等。“董宣之烈,严颜之节。斫头不屈,强项风雪。”^④“野竹野竹绝可爱,枝叶扶疎有真态。生平素守远荆榛,走壁悬崖穿石隙。虚心抱节山之阿,清风白月聊婆娑。寒梢千尺将如何,渭川淇澳风烟多。”^⑤雪竹、野竹等竹子身上所具有的不与世俗苟同、傲视寒霜、保持天然之性等品质,正是吴镇所追求的,对雪竹、野竹的赞美,也是对这种品质的赞美。

第五节 马臻的美学思想

马臻,生卒年月不详,是元代著名道士画家。幼时即出家做道士,隐居于西湖湖畔。其友仇远曾这样评价马臻:“其资也粹,其学也正,其言也文,其居家笃于孝弟,清勤恬雅,动以古人,自饬暨出家,著道士服,隐约西湖之滨。士大夫慕与之交,不过习清虚、谈淡泊。无一言及势力、声利,而世之能寒热人者尔尔,我我进退语嘿之间,一言不少屈。盖重内而简外,信己而不求人知,而人之知者,诚心说服焉。噫,君子哉!”^⑥马臻留下的重要诗文集是《霞外诗集》,这也是我们研究他的丰富美学思想的重要史料。

一、“大道”与“元气”:绘画的艺术本体

作为一名道士,马臻的思想中表现出的均为浓郁出世思想。在他的思想中,宇宙的本体就是“道”。“娲皇补天阙,后土遂咸宁。化化者不化,是为元化精。”^⑦

① 《题竹二十二首》之十一,《梅花道人遗墨》卷上,第28页。

② 《题青山碧条图》,《梅花道人遗墨》卷上,第17页。

③ 《题竹二十二首》之十七,《梅花道人遗墨》卷上,第30页。

④ 《雪竹》,《梅花道人遗墨》卷上,第22页。

⑤ 《野竹》,《梅花道人遗墨》卷上,第18页。

⑥ 《霞外诗集·序》,台湾学生书局1973年版,第5页。

⑦ 《怀古》,《霞外诗集》卷二,第150—151页。

“道”产生世间的万事万物,万事万物都处于不同的运动变化中,有生长、发展、衰退、死亡、消失等过程。但作为产生事物的“道”本体来说,却没有这些过程,它处于一个永恒的状态中。“四时循画机,万物随动息。众星纷荧荧,天运齐拱北。”^①

万法本归一,一从何处得。^②

茫茫天地里,元气是贞魂。至德推三让,无称见独尊。古今时自变,尸祝礼常存。再拜炉烟晚,长歌出庙门。^③

蒿师饭日午,系舟婴儿湾。大风扬巨浪,簸荡天地间。怒声若驱雷,猛兽警移山。得失禀定数,真宰炳如丹。水宿不及村,谁能惨心颜。^④

西湖天下奇,回薄太古色。春风散花柳,元气荡空碧。^⑤

万物随生化,箬瓢屡空短。短长庄说剑,得失楚藏工。机尽心如醉,言忘耳似聋。已知身是幻,休复百年中。^⑥

老子思想中的道本体论对中国古典美学影响很大。“道生一,一生二,二生三,三生万物。”“道”产生了世界上的万事万物,任何事物身上都有“道”的影子。而“道”又产生了“气”,所以说,中国道教哲学中就有“道”本体论、“气”本体论并存不悖的现象存在。马臻的思想中鲜明地把这两种本体论都体现了出来。

天人体道天机深,书画时传道之迹。葛陇龙去秋荒荒,留得烟梢凝寒碧。^⑦

平生固多愚,懒惰足弃捐。赖有诗画事,与物相磨妍。恨无鹅溪绢,幽意慙不宣。秋晚形神清,落笔且周旋。尺素混太古,象具剖辟先。溪山忽重叠,浩思浮云烟。楼观金碧开,众态敷幽妍。秋色挟以至,高风生树颠。群有备一

① 《客夜不寐偶成短句十首用渭北春天树江东日暮云为韵》之二,《霞外诗集》卷四,第218—219页。

② 《送净慈瑛照二上人往吴兴读藏经》,《霞外诗集》卷八,第414页。

③ 《吴中太伯庙》,《霞外诗集》卷三,第185页。

④ 《御河阻风》,《霞外诗集》卷三,第201页。

⑤ 《为杨简斋题空蒙图》,《霞外诗集》卷三,第205页。

⑥ 《和闲居赋》,《霞外诗集》卷四,第242页。

⑦ 《广微天师墨竹》,《霞外诗集》卷八,第396—397页。

幻，孰谓理不然。老耳厌喧卑，但觉静所便。幸遇古君子，缔此翰墨缘。见山有真意，渊明得其全。^①

马臻认为诗、画无非是为了体“道”，借书、画等艺术形式把“道”传达出来。作为艺术本体论的“道”在艺术作品中的体现，必然促使艺术作品追求深远的意境。

“道”是无情、无为的，是淡泊而又自然而然的，因此，载“道”的艺术作品也应达到这种境界。“怕侵尘土气，种竹护萧斋。吾道似无味，人生嗟有涯。日光穿墙壁，雁影落闲阶。衮衮百年内，劳生非我怀。”^②“道”无味、淡泊，与之相应，艺术作品的风格也是如此。“伯牙弹古调，冲淡心天倪。六马犹仰秣，其朕乃得窥。至音存至寂，未必钟期知。昭氏在不鼓，然后无成亏。”^③“溪烟蒙青林，秋色洒天地。归舟何人斯，杰阁吐茫昧。泄云展白练，绝巘立苍翠。真人心虚无，发颖抉元气。淋漓一尺楮，回薄万里意。长闻郭忠恕，刻画破精粹。岂若法自然，淡乎似无味。六丁慎呵护，恐有风雷至。”^④“六义关风教，吟须字字安。苦心雕琢易，出口浑成难。道合天心动，篇终鬼胆寒。极玄言不得，休作等闲看。”^⑤不管是在绘画上追求淡乎无味，还是在诗歌创作中追求兴象天然，只有和本体的“道”相一致，才是比较好的艺术作品。

而要在艺术品中体现出“道”、“气”本体，仅仅依靠一般的感觉器官是不够的。“清风窗户竹萧疏，几席无尘足自娱。囊罄未应惭北里，金销元不为西湖。大荒今古沍生水，万化枯荣户转枢。蛮触到头成底里，输他象罔得玄珠。”^⑥马臻在这里用了庄子寓言中的一个故事。“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，使吃诟索之而不得也。乃使象罔，象罔得之。”^⑦这里的“知”指的是“思虑”、“理智”；“离朱”指的是“视觉”，相传是黄帝时期视力最好的人；“吃诟”指的是“言辩”。这三者都没有寻找到失去的“玄珠”。“玄珠”则指称的是本体意义上的“道”。“象罔”则得到了“道”，可见，“象

① 《为松瀑黄尊师作溪山叠翠图》，《霞外诗集》卷五，第283—284页。

② 《萧斋》，《霞外诗集》卷六，第317页。

③ 《题弹琴画卷》，《霞外诗集》卷五，第292页。

④ 《天师真人画小景卷》，《霞外诗集》卷四，第255—256页。

⑤ 《诗》，《霞外诗集》卷二，第147—148页。

⑥ 《述怀》，《霞外诗集》卷八，第417页。

⑦ 《庄子·天地》。

罔”就是抛弃了知识体系、视觉感官、言辩术等体系,用心去体悟而得道的。

“云里掩双扉,何山采蕨薇。苔痕弥坐石,竹色犯行衣。露蝶一团宿,风花四散飞。静中观物理,各自尽天机。”^①马臻也像“象罔”一样,摒弃了一般人把握事物的方法,用心去体悟,“静中观物理,各自尽天机”,就可以和“道”同一。这种体悟式的方法在马臻的思想中占据着重要的位置。“危坐不觉久,月照一庭绿。三更白露下,夜气涇野服。恬淡失悲喜,视听非耳目。闲将《黄庭经》,更趁月下读。”^②“虐焰焦玄根,古道日沦坠。安知大化中,元气塞天地。遗山与仲美,先后本一揆。上士以神契,冥冥感灵会。长淮夜风雪,清梦短檠对。玄趣非名言,岂索形骸外。煌煌三百篇,光焰高百世。曰予托人境,尘土触肝肺。苦吟愧蝇鸣,况复事粉绘。诸公足题品,靡靡发真秘。持此寄远心,江汉已秋意。中有好风蝉,哀哀响寒翠。”^③正是因为不借助于耳目视听等感觉器官,用心去体会,所以他的画被时人评价甚高。“诗未尽兴,溢为丹青,点缀精妍,诗意故在。”^④

二、不同层次的审美体验

罗素在《变动世界的新希望》一书中提出,人类有三种冲突:人和自然的冲突,人和人的冲突,人和他自己的冲突。相反的力量造成和谐,因此这几种冲突只要能够和谐在一起,那么分别对应的就是天和、人和和心和这三种审美境界。马臻在其诗歌中集中表达了由心和到人和、天和的审美境界。

1. 心和

“五十年间递吐吞,龙争虎斗一消魂。不如野老深山冢,留得争当七世孙。”^⑤这是马臻读到五代十国时期,情不自禁发出的感慨。五十年的恩恩怨怨,都成为过眼烟云,那些为了名利而征战不休的统治者们,反而不如过着隐居生活的普通民众。“凭高怀古重依依,秦驻山头正落晖。辽鹤信沉徐福去,鲍鱼风起祖龙归。固知倚伏存天道,肯信强梁即祸机。云海微茫波浪恶,一只沙鸟傍船飞。”^⑥马臻早年

① 《访山家不值》,《霞外诗集》卷五,第279—280页。

② 《危坐》,《霞外诗集》卷一,第97—98页。

③ 《为张仲美画梦元遗山雪夜论诗图》,《霞外诗集》卷一,第126—127页。

④ 《霞外诗集》序,第10页。

⑤ 《读五代史》,《霞外诗集》卷二,第157—158页。

⑥ 《沙丘怀古》,《霞外诗集》卷二,第154—155页。

出家,对世事、人情都看得非常透彻。世事纷仍,人事杂陈,处身其中的人们为争名逐利而征战不休,但最终落得的却是一抔黄土。“固知倚伏存天道,肯信强梁即祸机”,认识到这一点,就可以置身于尘世之外,过着逍遥自在的生活。

家无负郭田,何以怀归耕。岂不有他好,复恐劳其生。穷居四十年,富贵浮云轻。乳鸟喧高枝,壮心忽然惊。所忧闻道晚,德业将无成。言此向知己,欲语已忘情。^①

无事每日不出户,满院松竹森交加。昼眠厌听啄木鸟,早凉喜见牵牛花。一真自可了生死,万事不必论等差。谁能屑屑管迎送,客来且试山中茶。^②

呼童提携老瓦盆,杖藜远远敲柴门。野苦幽草烟断续,流莺乳燕春澜翻。山深自有古意在,日静不知人事繁。花开花谢一如此,身外得失谁能论。^③

作者真正达到了齐生死、得失的淡然心境。这种恬淡自守的心境和陶渊明是一样的,所以马臻文中对陶渊明的推崇是比较多的。“早悟身为累,终期静结庐。一闲天不与,半老地犹无。篱菊陶彭泽,畦蔬阮隐居。谁能事拘束,曳尾自泥涂。”^④这种自我平衡、自我释怀的心理,使作者真正达到了他和他自身的整个和谐状态,即心和谐的审美状态。

2. 人和

人是社会性动物,即使过着隐居生活,也并非完全脱离了社会的纯粹生物学意义上的人。只不过是思想上达到了处身社会之中但又超越于社会之外的程度。人与人之间,人与社会之间保持一种和谐状态,就成为了理所当然的事情。

万玉摇空轩,亭亭护苍翠。劲色不受染,脱略花柳气。有时清风生,一扫尘土翳。客来淡无语,终日坐相对。此是诗中禅,莫作心境会。^⑤

老木苍苍合,幽禽琐琐喧。坐长楼转影,静极客忘言。云物何时定,亭台

① 《述怀》,《霞外诗集》卷一,第115页。

② 《无事》,《霞外诗集》卷一,第108页。

③ 《春游》,《霞外诗集》卷六,第325—326页。

④ 《放怀·出入韵》,《霞外诗集》卷三,第155页。

⑤ 《寄题碧净轩》,《霞外诗集》卷二,第163页。

几处存。虚怀推至理,随意且芳樽。^①

楼船耀晴天转,容与中流棹歌远。汉武仙游竟不还,汾阴几度秋风晚。至今流水愁无声,空令画笔劳经营。人间万事等一笑,云淡天长千古情。^②

人与人之间做到真正的君子之交淡如水,不交恶,没有争斗和阴谋,未尝不是作者极力追求也同时是整个理想社会的和谐局面。

3. 天和

所谓天和,实际上即中国古典美学中的最高审美境界,即天人合一。“天”是庄子所用,和老子思想体系中的“道”是同义的。“道”是无情无性的,完全无为、自然而然的,因此,人也应做到这一点。

“日暮登危峰,下视江与湖。霏霏暝色动,风声鼓天。山川气象大,云物自卷舒。邈彼六合中,海月如玄珠。列宿转天运,阴阳旋六虚。芸芸万生根,复归混元初。灵府一何静,廓落无所居。妙极忽复晒,欲言如有拘。下士昧斯理,白首空嗟吁。”^③做到与道合一,完全把自我消融到大自然、“大道”中去,做到无我、和天同一,是马臻追求的审美极致。其诗中也多次提到“天和”二字。

桑梓童年数不多,长怀令德养天和。典型已共推前辈,言语真能入四科。心殆玄门伤旧业,病侵白发动哀歌。斯人已矣堪凄断,吾道悠悠竟若何。^④

列子居郑圃,隐迹四十年。自非将适卫,讵识斯人贤。含淳养天和,遂发壶丘言。长安豪侠儿,宝马黄金鞭。身贵不读书,骄矜耀春妍。志士若殉节,箪瓢乐其全。……鱼目笑隋珠,三复道遥篇。^⑤

要达到“天和”,就要做到把自我认知忘掉,不知有我,更没有后天所得的一切东西,做到和鱼同乐,与青山相亲。

① 《遣兴二首》之二,《霞外诗集》卷一,第91页。

② 《题龙舟卷》,《霞外诗集》卷一,第108页。

③ 《日暮》,《霞外诗集》卷二,第170页。

④ 《挽月泉吴提点两首》,《霞外诗集》卷十,第479页。

⑤ 《寓意二首》之二,《霞外诗集》卷三,第175—176页。

径曲藏林表，亭孤逼水湄。顿忘三伏日，浑似入沟时。市远声不到，鱼驯乐自知。可堪文字饮，惭愧少陵诗。^①

绝怜姑恶啼晓，不分桃花笑春。万事转头陈迹，青山于我相亲。^②

诸机忘已尽，鱼鸟日相亲。移竹喜逢雨，访人愁问津。杖藜徒步弱，行李索居贫。未遂平生志，长怀郑子真。^③

我家衡门向山开，山禽住久不相猜。如今移家水边住，依旧山禽时复来。^④

“市远声不到，鱼驯乐自知”、“青山于我相亲”、“鱼鸟日相亲”，作者把自己真正地消融在大自然的怀抱中，完全没有物、我的区分，即使搬家后，小动物们依然会不邀而至，人、物之间其乐融融。可以这样说，马臻是庄子的思想在现实生活中的实现者。

不论是中国道教史还是中国古典美学思想史、中国艺术史，对于本体论的探讨和研究都是非常少的。而马臻在作品里对绘画本体的探讨以及传达，对于中国道教史、中国古典美学思想史和中国艺术史都具有重要的作用。

① 《深静亭》，《霞外诗集》卷十，第480页。

② 《春日偶成六言五首》之二，《霞外诗集》卷八，第406页。

③ 《写意》，《霞外诗集》卷五，第293页。

④ 《山禽》，《霞外诗集》卷二，第163页。

第十一章

道教美学思想的世俗化及提升： 明清时期的道教美学思想

第一节 张宇初的美学思想

张宇初(1359—1410)为明代正一派著名道士。字子璇,别号耆山。自幼喜读书,“尝受道法于长春真人刘渊然,后与渊然不协,相诋讦”^①。洪武十年(1377)嗣教,为第四十三代天师。曾受“正一嗣教道合无为阐祖光范大真人”称号,并领道教事。张宇初博学能文,为士大夫所重。他是历代天师中著述最多者,不仅博学多能,善于词墨,且善画墨竹,自成一家。又精兰蕙,兼善山水,有《秋林平远图》等作品传世。明苏伯衡称张宇初“形峻而学广,灵仙飞化之变幻,梵祝禳祈之灵异。儒经释典,靡不该贯,诸子百家,多所涉猎……天子礼貌焉,王公敬信焉,缙绅歆羡焉,郡县仰望焉。其春秋甚富,而其誉望甚隆,凡阙耆俊,风斯下矣”^②。宋濂亦赞曰:“颖悟有文学,人称为列仙之儒。”^③张宇初的主要著作有《道门十规》、诗文集《岷泉集》、《度人经通义》,还有《龙虎山志》。正一天师中,能文者不多,张宇初在其中颇具代表性。本节拟从美学的角度对张宇初的思想学说进行分析研究。

① 《明史》卷二九九《张正常传》,中华书局标点本,第7654页。

② 同上书,第7654页。

③ 《宋文宪集》卷二十七《四十二代天师张公神道碑》,《宋学士全集》,中华书局1985年影印本。

一、道法自然,清静无为之美

张宇初力倡道法自然,清静无为之美,这一思想直承先秦老、庄,有回归先秦老、庄的倾向。从字面意义上讲,“道法自然”,其中的“自然”,是指自然天成,在道教里面就是返璞归真、顺应规律,决不强求。庄子说:“古之人,在混芒之中,与一世而得淡漠焉。当是时也,阴阳和静,鬼神不扰,四时得节,万物不伤,群生不夭,人虽有知,无所用之,此之谓至一。当是时也,莫之为而常自然。”^①这种处于自然无为混沌之中的世界是最美的。《妙真经》里将庄子这一思想进一步阐释为:“自然者,道之真也;无为者,道之极也;虚无者,德之尊也……人为道能自然者,故道可得而通;能无为者,故生可得而长;能虚无者,故气可得而行;能寂默者,故声可得而藏;能清静者,故神可得而光……是故凡人为道,当以自然而成其名。”^②

按照自然本性,不受任何事物的牵累和羁绊,以一种纯粹自然的方式来生活就是张宇初所推崇的最佳生活方式,也是野梅的生存状态。这种生活方式的追求始于庄子。“马,蹄可以践霜雪,毛可以御风寒。龔草饮水,翘足而陆,此马之真性也。虽有义台路寝,无所用之。及至伯乐,曰:‘我善治马。’烧之,剔之,刻之,络之。连之以羁縻,编之以皂栈,马之死者十二三矣!饥之渴之,驰之骤之,整之齐之,前有橛饰之患,而后有鞭笞之威,而马之死者已过半矣!陶者曰:‘我善治埴。’圆者中规,方者中矩。匠人曰:‘我善治木。’曲者中钩,直者应绳。夫埴木之性,岂欲中规矩钩绳哉!然且世世称之曰:‘伯乐善治马,而陶匠善治埴木。’此亦治天下者之过也。”^③《庄子·秋水》:“牛马四足,是谓天;落马首,穿牛鼻,是谓人。故曰:无以人灭天,无以故灭命,无以得殉名。谨守而勿失,是谓反其真。”^④庄子在这两则寓言故事里分别列举了“马之真性”、木之自然状态等,他把这种状态称为“天”;而伯乐治马、匠人治木等行为,庄子认为这种行为是违反了事物本性的,把它称为“失真”的“人”。从庄子的寓意中,我们不难发现,人生真正应该追求的境界是“天”的境界,反对那种找借口来进行各种管理的伯乐们。庄子区分“天”、“人”的

① 曹础基:《庄子浅注·缮性第十六》,中华书局2000年版,第228页。

② 《无上秘要》卷一〇〇《入自然品》引《妙真经》,《道藏》第25册,上海书店1988年版,第294—295页。

③ 曹础基:《庄子浅注·马蹄第九》,第126—127页。

④ 曹础基:《庄子浅注·秋水第十七》,第244页。

思想对中国古典艺术、古典美学等都产生了重要影响,许多作品中都有关于“天”、“人”思想的描写。

张宇初用寓言故事来说明其慕道之心以及任何事物都应秉行自然的态度。“芒苋子行山泽间,见木之乔者、偃蹇低者、蕃茂曲者、拳操直者、森懋大者,数尺围;而小者不盈一指。丰畅荟懋乎山崖涧谷间,云烟与之上下,禽鸟托之和鸣。子顾而笑曰:‘吾尝爱物之蔼然,生意津津者,莫植物若也。彼翼而飞,鳞而潜,足而走者,非不皆赋物之性而植之理最可见而可喜也乎?若四时之代谢,一华一草,或红或紫,或白或黄,不违其时,不夺其色,而寒暑应节,萌孽兆焉。若其眩彩竞妍,绮绣粉黛所不能状而春者,不得而使其华于冬夏者,不得而使其茂于秋节之逾者,不可促其急时之未者,不可强其缓。虽居之堂室,培之盆瓮,曲其枝体以取容,和其性质以就养。虽若不能顺其天,害其性,亦莫知其伤于曲且隘,而不能遂其自然之质,卒死矣;亦伺时循节而华且茂焉,是果孰使之然哉?’……今夫山泽间也,粪壤之所不及,灌溉之所不至,若雨露之所濡,霜雪之所凌,燥湿不时,寒暑不均,无美恶薰蕕之异,一资于风雨之润,土石之固而已耳。而其高者、低者、曲者、直者、大者、小者,各遂其自然之性,而蕃衍硕茂,无所不至也。其得乎赋物之性之全者,虽山葩野卉争芬并秀,亦不让盆瓮间者,又非一花一草之比也。……吾观乎植物之性足以尽吾之性,故不知其乐欤?”^①

而这种尊法自然的态度和方式,在整个中国道教史上占有非常重要的地位,张宇初的思想就是这种思想在明代的集中反映。如前有马臻赞扬在山谷无人处自由生长的野梅。“彤尽群芳一树奇,傍山傍水最相宜。如何惯守坚贞操,不怕风霜怕笛吹。”^②而野梅的提出,是和宫梅的概念相对而言的。在中国绘画史上,一直存在关于野梅、宫梅的分别和讨论。^③而后有清代龚自珍对于非自然状态的病梅的批判。从这可以看出,张宇初对老庄思想的继承和发展,在整个中国道教史、中国古典美学史上都占有一席之地,对其思想的开掘具有重要的学术价值和意义。

既然自然无为是“至美”的基础,因之,他极力反对丹术之道,而高倡返本归

① 《岷泉集》,《道藏》第33册,第198页。

② 《霞外诗集》卷二,台湾学生书局1973年版,第170页。

③ “宫梅”指的是按照人的审美标准和审美偏爱而对梅花进行各种各样的人工加工,具有浓重的宫廷色彩;“野梅”指的是按照自身规律自然生长的梅花,没有任何人为的雕琢成分,体现的是知识分子的闲适、无异化的生活方式。

源,以自然逍遥的心态进行修道。这种按照自然进行修道的方法,实际上又暗合审美心态。

自元末以来,道徒由于娇贵而日趋腐朽,张宇初针对此种积弊,以先秦道家之学为正统,以清静无为之道为本,对方士之术进行批判,要求减少方士巫祝的陋习,欲图令道教徒返本归源。他在《道门十规》里说道:“自秦汉以来,方士竞出,若文成武利之以金石草木徒杀身取祸,遂世称方术矣。外而施之,则有祷祀祠祝之事,自寇杜葛陆之徒,其说方盛。由后之师匠增损夸诞,奔竞声利,而世曰异端矣。然二者,太上之初,所未彰显。后之不究其本,不探其源者,流而忘返,眩异失同,则去太上立教之本,虚无清静无为之妙日远矣。”张宇初强调神仙之道乃是出于“天”的自然之道,要靠内心的清静无为才能与天相合,而非人为的打醮设斋、炼汞化铅所致。他说:“丹之喻特假象耳,又何炉鼎、火药、铅汞、龙虎、婴姁、牝牡之谓也。若关尹有曰婴儿、药女、金楼、绛宫、青蛟、白虎、宝鼎、红炉、诵尼、土偶之类,老子之时无之,或谓为书者此也。苟执象泥文,舍源求流,姑好为神怪谲诞以夸世炫俗,皆方技怪迂之言,少君栾大、文成五利、公孙之流是也。若《抱朴子》黄白变化之事,类之务以左道惑众,侥幸一时,其肆妄稔恶,乌有不败亡者哉。”^①因之,他反复指出,“知致虚则明,明则净,净则通,通则神,神则不疾而速,不行而至,无不应,无不达矣”^②。在道教美学思想里,“自然”即清静无为。修道和审美在虚静的心态上是可以达成一致的。

这种自然无为的思想,张宇初是基于“无为”之上的“无不为”而提出的。张宇初在《道门十规》第三条里提倡道徒应性命双修,内炼为本:“近世禅为性宗,道为命宗,全真为性命双修,正一则唯习科教,孰知学道之本,非性命二事而何?虽科教之设亦唯性命之学而已。”^③而了彻性命,“坐圜守静为人道之本”。“静”是入道的必要条件,正如庄子所说:“正则静,静则明,明则虚,虚则无为而无不为也。”^④“性”修炼到一定境界,就会达到心如止水、通透明彻、一无挂碍的状态。只有达到这种心态,才能够实现张宇初一直提倡的“游物之初”的逍遥精神。“善言仙者,止曰无视无听,抱神以静,是以忘形以养气,忘气以养神,忘神以养虚而已矣。故执道

① 上引见《岷泉集》,《道藏》第33册,第182页。

② 同上。

③ 《道藏》第32册,第146页。

④ 曹础基:《庄子浅注·庚桑楚第二十三》,第355页。

者德全，德全者形全，形全者气全。我未之能易也。抑虚极则灵明，灵明则神化，乃与天为徒，游物之初矣。轻清之气上浮，则至阳之质与之俱升。”^①这也正是《清静经》里所说：“清者动之源，动者静之基，人能常清静，天地悉皆归”，“常能遣其欲，而心自静；澄其心，而神自清。”^②“遣欲”即是“无视无听”，“澄心”即抱神以静，无思又无为，自然就会达到神清气爽、“灵明则神化”的程度，即达到神仙境界，从而体会“道”美而与天地相合。

二、动天地的“真精诚”之美

“真”的最初含义是指得道的真人。《说文·匕部》的解释为“真，仙人变形而登天也”。但在《老子》里面“真”还有“精、淳”之意，“窈兮冥兮，其中有精，其精甚真，其中有信”。《庄子·天下》中说：“不离于宗，谓之天人；不离于精，谓之神人；不离于真，谓之至人。以天为宗，以德为本，以道为门，兆于变化，谓之圣人。”其中的“宗、精、真”实际上是指向同一个核心，即人的自然本性。他认为只有人的本性才是真的，其他的都虚妄不可信，而且只有在保持了自然本性的同时，才能获得美和善。“真人”的特点是与天混一，不知是非、善恶，不计利害得失、逍遥自在，任何外物都不能伤害它，因此，“真”就具体体现为人间的崇高和宇宙的永在。庄子在《渔父》里还对“真”有一段精彩的论述：“真者，精诚之至也。不精不诚，不能动人……真在内者，神动于外，是所以贵真也。”因之，“真”也就有了“真诚、诚实”之义。张宇初将老、庄讲的“真、精、诚”贯彻到他的理论中指出：“为道之宗，莫过精神专一，澹足万物，去健羨黜，聪明为要，是以虚无为本也。”^③即作为一位道教徒，要有真而不伪的宗教情怀、精而不杂的宗教信念。因此，张宇初认为只要做到以神气为本、虚中守一，即做到“真、精、诚”的统一，“道”美就可在主观直觉中获得。

而个人的身心要能与天地并行合一，就是要让人有限的心灵根植于无限的时刻，即人的“一点灵明，晖天朗地，亘古亘今，了无人识”^④。这时人的身心都处于无意识中，而同时也正是人的生命最空灵、心地最清澈见底之时，人就可跃身大化，以己身小天地之阴阳造化与宇宙大天地之阴阳造化、神灵相通相感而获得与“道”合

① 《岷泉集》，《道藏》第33册，第186—187页。

② 《太上老君说常清静经》，《道藏》第17册，第141页。

③ 《岷泉集》，《道藏》33册，第247—248页。

④ 同上。

一的审美境界。

三、“海阔江平”:诗文与“道美”

张宇初的文学作品主要收入《岷泉集》,其中各类文学作品近百篇,诗歌二百多首,词十二首。钱谦益在《列朝诗集小传》里对张宇初的诗歌创作有极高的评价:“今所传《岷泉集》二十卷(应作十二卷),诗居其半,五言古诗,意匠深秀,有三谢韦柳之遗响。其文如《玄问》诸篇,极论《阴符》上经之理,而参合于儒家。其所造诣,可谓卓然矣。……国初名僧辈出,而道家之有文者,独宇初一人,厥后益寥寥矣。”^①他认为张宇初是道士文人的代表,而且认为像这样的道士文人,在张宇初之后就很少了。

张宇初的美学思想在他的文学作品中也得到了充分的表达。作为一个道教徒,张宇初深信“道”既是天地万物的根源,又是美的根源。如庄子极力提倡的“吾游心于物之初”的审美境界,这里的“物之初”即为“道”,如果人能做到这样,“夫得是,至美至乐也”,就能达到真正与“道”相合的最高审美境界。

在张宇初的作品中就表现了这一点。他首先以气势恢弘的语言展现了一幅幅奇妙的画面:“粤太初之冲漠兮,纷万汇之资生。爰混沌之始凿兮,列仪象以为经。根动静而始画兮,迭奇偶以五行。……时俯仰于浩渺兮,互消长乎生成。维二五之妙合兮,宛历环枢而内凝……虚静而恬逸兮,求玄珠于象罔。”^②在混茫的宇宙中,万物在生死盛衰变迁,整个宇宙都在循环无休地运转,天地间充满了蓬勃的生机。这里的“游”是自由活泼、轻松愉快的。这种“游”不是实际的身临其境的观赏,而是虚幻的心临其境的徜徉,它成了一种自由快乐的逍遥精神之游,是审美化的人生。

“道”的伟大、“道”的神奇、“道”的奥妙都在这无言的“游”中体现出来了,在这里,审美成了悟“道”的途径。他认识“道”,即通过感性的“游”,达到“洞彻性命情”^③。他通过说理辨析,指出“道”才是“真”,“真”就在“道一美”之中,审美不仅可以引“真”,而且可以悟“真”。游心于“道”,就可得“至美”、“至乐”。张宇初在

① [清]钱谦益:《列朝诗集小传》,上海古籍出版社1983年版,第53页。

② 《岷泉集》,《道藏》第33册,第250页。

③ 同上书,第251页。

文中还表现了对自己信仰的确信不疑：“至道妙三极，人文著皇衷。仁义本天性，赋质何智蒙。”^①对于张宇初来说，因为在心中已树立了真正的信仰，那么人世间的宠辱是非，只不过是浮云一片，他是不会放在心上的。

张宇初继承老子“朴”的思想，力主自然无为，这一点体现在他的五言古诗中：“朝旭解微阴，侵晨步幽谷。丘园遂远托，世网何局促。千嶂耸瑶昆，孤泉漱鸣玉。衡门藉崇丘，虚牖面猗竹。……脱屣抚乔松，倾醪对丛菊。秋花艳夕姿，聊复适心目。长啸邈空冥，达观耻流俗。”^②“耦耕南亩上，资植日已茂。艺种各及时，相知或新旧。原林多丰壤，泉谷每深窞。耘耔已觉劳，纺绩夜深昼……入市归多迟，在山起常早，风霜秋已冬，衰荣岂长好。”^③“素业得幽胜，壮游知早还。读书非干禄，杖策恬丘山。卜筑隐原野，倏然林水宽……顾我迂钝质，遗形丘壑间。披览启中好，从兹期岁寒。”^④在这些诗句中，词的用意和立意都很古朴，整体风格上也有一种厚实的朴拙，没有过分的雕琢，情感真挚，真正做到了神厚、气厚、味厚。庄子讲“不精不诚不能动人”，而张宇初正是以一种质朴之情贯注到他的五言古诗中，广受后人称道。

张宇初的七言绝句则写得干净清幽，透露出一种道人的潇洒飘逸之气。“厌将粉黛污秋容，净洗风烟一雨峰。要识仙家无味处，尽抛尘垢坐长松。”“夕阳渡口水连空，落叶寒鸦古道中。走笔秋声来不尽，钓竿何处立西风。”“翠崖丹壑云千亩，只著幽居小涧东。闻说晴窗展书处，藤花飞雨更秋风。”^⑤秋雨云烟长松，碧水晴空西风，书声藤花风雨，客观的景物和主观的生活紧密结合起来，不仅写出诗人的闲适生活，更透露出诗人的高洁品格。

“玉削芙蓉照胆明，水晶苗长尽仙灵，何当学剪吴松水，割取莲峰一叶青。”“金粟秋香月半梢，喜分清影入冰绡，此身如在清虚府，不待云鬓下鹊桥。”“旷视尘劳广漠滨，半空笙鹤静中闻，一从会得无弦意，不独松巢总白云。”^⑥诗中浪漫的想象、奇绝的意象与“道”逍遥的境界交织在一起，在诗中形成一种奇丽而超凡脱俗的色

① 《岷泉集》，《道藏》第33册，第251页。

② 同上书，第255—256页。

③ 同上书，第256页。

④ 同上。

⑤ 同上书，第279页。

⑥ 同上书，第278—279页。

彩。在张宇初其他的诗如《雪晴夜月》、《幽居自适》、《题夏山过雨图》、《初秋山居雨怀》、《喜晴》、《暮春观岷泉》、《题琼林秋色》等诗中,春夏秋冬,四时各有韵致;朝暮阴晴,天地流转其光华。自然之美时时刻刻都在生成,涌现在诗人的视界。诗人虚静的心中虽不占据一物,却拥有万象。

张宇初的诗词在描绘山光云影时更多的是注入了道士主观的感情,体现了道士独特的审美人生观。“折却乌藤,便寻茅屋,谁知剩水残山。凿池种树,梅竹任萦环。芳草闲花覆地,烟霞里、藓径柴关。无人到,春风秋月,松菊伴幽潺。箪瓢随份过,无荣无辱。樵路渔湾,与林猿谷鸟,暮乐朝欢。扫尽情尘业垢。披衣坐真,息养还丹。优游处,孤琴只鹤,霜露不调颜。”^①张宇初山居的环境美不胜收,如诗如画。且“藓径柴关”“无人到”,“春风秋月”,只有“松菊伴幽潺”,没有丝毫人为的“污染”,也就“无荣无辱”,正可以安心于此“披衣坐真,息养还丹”。张宇初的诗词都写得轻松而潇洒,因为他已挣脱世俗名利的圈子,少了许多顾忌,多了几分仙气。正像他的词《无俗念》所表达的那样:“湖峰下结云松,巢子动忘昏晓。浮世衰荣无限事,一笑浪沤。萍蓼翠竹黄花,水声山色,此味知多少。湛然莹澈,色空俱自明了。天光云影徘徊,写长空色一,镜澄清沼。春去秋来心自在,付与野情鱼鸟。海阔江平,月明风轻,清籁传音杳,便须飞步沧溟,朗吟天表。”^②无论他在登山临水,看波涌云生;还是独步荒野,听草枯花落,在物象背后的世界本质的虚空中,都体会到“道”美的存在。

第二节 张三丰的文艺美学思想

张三丰为元明间的著名道士,名通,又名全一,字君实(一作“君宝”),号玄玄子。《明史·张三丰传》里记载说“张三丰,辽东懿州人,以其不修边幅,又号张邈邈。颀而伟,龟形鹤背,大耳圆目,须髯如戟,寒暑惟一衲一蓑。所啖升斗辄尽,善嬉谐,旁若无人”。《张三丰全集·道派》里说,张三丰于67岁时入终南山,遇火龙真人得丹诀。而此火龙真人是一隐居道士,师麻衣先生李和,李和师陈抟,陈抟又师尹喜。且张三丰又兼得少阳派刘海蟾一系之传,因之合老子门下文始、少阳二派

^① 《岷泉集》,《道藏》第33册,第278—279页。

^② 同上书,第280页。

为一。此说虽有些玄虚,因为火龙真人以上,二千年只有三传,但《广阳杂记》里说明末清初华山道士王莱阳曾说,华山道派有全真龙门派及宗陈抟为祖的太华两派。民国时白云观所抄《诸真宗派总簿》中也有陈抟所传“老华山派”。

一、“道”、“时”相系的文艺美学思想

道也者,时焉而已。日月往来,寒暑变迁,草木生长,禽鸟飞鸣,以及吾人日用动静,莫非运用。一时之中变化无端,时至自见,斯为天地之心,不可以一名,而况于他乎?我来也,晚阳穷于上剥换尽矣。兹当一阳初复,倏然而来,莫穷其迹,莫究其因,大地阳和,已无不潜行而默运,以此为天地之转运也。而天地不得而自主,以此为日月之进退也。而日月亦听其自然风云交易乎上,草木萌动于下,大矣哉!时之为用也。是故言道者,不离目前,即一言一动,一事一物,无不可以见天地之心,盖此天地之心,任阴阳剥换时,令推迁而无思无为,终古寂然不动,令人舍目前而谈玄说妙,则违乎时也。违时即与道背驰,何时有见道之日乎?天下之动贞乎一变动不居,何可言尽,观乎时而万变皆在目前矣。从目前一一消归于太虚,谓之见天地之心,可谓之大道之宗旨,可。时也,化也,要不离乎目前而得之矣。何道之可名,何太乙之可言乎?故曰道也者,时焉而已。^①

在张三丰的思想中,“道”是一个具有本体意义的范畴,所有的事物都是由“道”产生出来的,毫无疑问,文学作品也不例外。如果把张三丰的“道”、“时”简约到文学作品上,则可以得出“道”、“文”紧密相连的观点。而这个观点,即“时”、“事”和“文”之间的关系,是一个弥久常新的话题。文学作品随时代的变化而变化,这种变化被白居易总结为:“文章合为时而著,歌诗合为事而作。”^②袁氏兄弟也提出“世道既变,文亦因之”的观点,认为“文之不能不古而今也,时使之也”。“夫古有古之时,今有今之时,袭古人语言之迹而冒以为古,是处严冬而袭夏之葛者

① 《长生术·张三丰真人原序》,《藏外道书》第26册,巴蜀书社1992、1994年版,第581页。

② [唐]白居易:《白香山集》卷二八《与元九书》,转引自北京大学哲学系美学教研室《中国美学史资料选编》上,中华书局1980年版,第299页。

也。”^①把张三丰的“道”、“文”观放到中国古代文论中,可以看出这种既具有辩证性又具有历史发展性的观点,对今天的我们来说,依然具有重要的鉴戒作用,而且这个朴素的观点又是符合马克思文论思想的。因此,大可不必诗必唐,词必宋。文随时而变,每一时代都有与之相适应的文体形式,或者反映这一时代特征的内容。每一时代的文都大有可观之处。

二、“灵性”观的提出

张三丰的“道”、“时”相联的思想,对我们今天依然有着重要的启发意义和借鉴作用。因为时代不同,与之相适应或匹配的一些形而上的东西亦应随之发生变化,不能拘泥于经典、至理名言,囿于时势,成为墨守成规的人,而应真正做到“与时俱进”。正是因为每一时代的创造主体都具有时代性,因此,他们发出的声音才会有所不同。张三丰把这种声音的“呐喊”称为“灵性”：“书曰：诗言志。注曰：在心为志，发言为诗。是知志也者，乃人心中之灵性；诗也者，特灵性之流露也。神仙七返九还，炼此虚灵妙性，以成万古不死之谷神，见于日月光气之外，则有象隐于日月光气之中，则无形神之所至，发为诗歌。诗不同，灵性有各异也。吾尝与诸仙往来旷野，出没烟霞，每见群真妙句辄心记而笔存之，以入于水石闲谈之类。”^②

这种“灵性”的抒发有赖于个人修养的不断提高和人格的不断自我完善,要做到这一点,首先需要去除心中的尘俗杂念,以自然无为境界为追求指归,达到“虚静”的心理状态：“虚无者，老释同传之旨也。虚者何，虚心也，心虚故神清，神清故性慧，大超脱、大解悟从此生矣。无者何，无我也，无我故无人，无人故无欲，大清净、大欢喜从此得也。”^③这也是道家、道教一直比较重视和强调的修心养性的思想，要修心养性，达到“虚静”的心态，就必须“悟”，而他把“悟”又称为“觉”，对“觉”则释义为“从吾心”，听从自己清明澄彻的本心（并能够在自己的作品中表达出来）。而作为一名内丹修炼高手，张三丰的诗歌向世人描述了达到“虚静”的状态：“纷纷内外景如麻，有地驰驱事可夸。撒手不迷真捷径，回头返照即吾家。六根清净无些障，五蕴虚空绝点瑕。了了忘忘方寸寂，一轮明月照南华。”^④

① [明]袁宏道：《袁中郎全集》卷三《雪涛阁集序》，转引自《中国美学史资料选编》上，第152页。

② 《张三丰先生全集》，《藏外道书》第5册，第555页。

③ 同上书，第522页。

④ 同上书，第439页。

其次,张三丰认为作文还和养气有着重要的关系:“世人谓读书十年,养气十年。他把读书、养气分为两节事件,便不是圣贤学问。夫读书所以研理,养气所以炼性,性理功夫就在读书、养气并行不悖之中。宣圣云:学而时习之,此便是研炼性理纯一不已处。”^①从现代美学观念来看,“养气”说实际上涉及创作主体的审美静观、审美冲动以及审美想象等如何培养的问题。“养气”说首先可上溯到孟子的“我善养吾浩然之气”,但真正把“养气”概念引进文艺理论中的,则是刘勰。而“养气”则是道教徒一项非常重要的功课,张三丰更是一个“养气”高手,在其作品中得到了鲜明的体现:“一片闲心绝世尘,寰中寂静养精神。素琴弹落天边月,玄酒倾残瓮底春。五气朝元随日长,三花聚顶逐时新。炼成大药超凡去,仔细题诗警后人。”^②

第三,张三丰还认为文和人格境界有着密切的联系。其作品中为大量品性高洁的人写了传记,而且对隐逸的人进行详细地分类:“一隐于文章道学,嘉遁不出者,书曰处士,重纯儒也;一隐于泉石风流,乐志不移者,书曰逸士,重幽贞也;一隐于世治时变,解官不仕者,书曰达士,重明哲也;一隐于玄门净土,名利不贪者,书曰居士,重清修也。”^③而且他还专门写了《人品篇》,从自己的角度对人格、人品进行了详尽地论述:“人品近似之界不可不明。有人焉正气自存,离群特立,人以为傲也,吾以为毅;有人焉谦光自处,与世无殊,人以为流也,吾以为和;有人焉优游自适,率乎天真,人以为惰也,吾以为安;有人焉啸咏自如,由乎天命,人以为狂也,吾以为达;有人焉郑重持身,丰裁峻节,人以为骄也,吾以为严;有人焉浑厚立己,性格坚苍,人以为拙也,吾以为朴;有人焉义利分明,一私莫着,人以为矫也,吾以为介;有人焉襟怀卓异,一尘不亲,人以为僻也,吾以为高;有人焉雍和满著,不识文词,人以为俗也,吾以为儒;有人焉清静为缘,不知经忏,人以为愚也,吾以为觉;有人焉饮食无异,寒暑不灾,人以为怪也,吾以为仙;贤否错出之间,有相似而实不同者,不可不细观也。勿有薄人心、厚己心,轻人心、重己心,无人之心、有己之心,则至人之精神出矣。”^④并且推崇仇山村的观点“不是诗人即道人”^⑤。

① 《张三丰先生全集》,《藏外道书》第5册,第550页。

② 同上书,第439页。

③ 同上书,第394页。

④ 同上书,第521页。

⑤ 同上书,第395页。

张三丰的“灵性”说发轫于中国古代文论。中国古代文论有“诗言志”与“诗缘情”的观念,二者都指明作品要体现作者的主观情思,在作品中要把自己心中郁积的情感宣泄和表达出来,是一种重视、推崇“表现”的思想。这种思想对后人产生了深远的影响,张三丰继承并进一步发展了这种思想,提出了“灵性”的观点。“灵性”和“性灵”仅仅是顺序上的不同,而后者是由明代的袁宏道提出的。他在给其弟袁中道的诗集作序时说:“弟小修诗……大都独抒性灵,不拘格套,非从自己胸臆流出,不肯下笔。”^①袁宏道“性灵”说的提出,李贽影响不能不提。李贽紧紧围绕他的“童心”说,提出了文和人的感情的密切关系:“且夫世之真能文者,比其初皆非有意于为文也。其胸中有如许无状可怪之事,其喉间有如许欲吐而不敢吐之物,其口头又时时有许多欲语而莫可所以告语之处,蓄极积久,势不能遏。一旦见景生情,触目兴叹,夺他人之酒杯,浇自己之垒块,诉心中之不平,感数奇于千载。既已喷玉唾珠,昭回云汉,为章于天矣,遂也自负,发狂大叫,流涕恸哭,不能自止。”^②李贽青年时曾阅读了大量道书,不知他是否看过张三丰的作品,而张三丰思想对明朝后期文论的走向是否有直接或者间接的影响,因为资料的匮乏,尚不能得出一个确切的结论。但有一点是可以肯定的,那就是“言志”、“缘情”、“灵性”、“性灵”、“童心”等思想都是一脉相承的,就连张三丰自己都承认,他的“灵性”说是在“诗言志”的基础上衍化出来的。因此,整个中国古代文论都非常重视在自己的作品里表达自己的思想,这种思想因“志”的含义不同而不同。闻一多先生认为“志”有三个基本的含义:“一记忆,二记录,三怀抱。”^③前两种含义在先秦和汉代用得较多,但越到后来,第三种含义越得到重视,张三丰的“灵性”观就是从“志”的第三种含义演变而来的。

另外,张三丰还有一些具有真知灼见的思想值得我们认真分析和研究,如他在论述读书应该多与少时就提出了自己的独特见解:“先儒有言,读书者多取,不如精取。自天子以至士庶,其学问同也。永乐初,朝廷命上书胡广、侍讲王洪等编成一书,名曰大典,计二万二千八百七十七卷,一万一千九十五本,目录六十卷。其表文尝见于《蝉精集》中。夫《御览元龟》不过千卷,求多者徒具望洋兴叹而已,大典

① [明]袁宏道:《袁中郎全集》卷三《叙小修诗》,转引自《中国美学史资料选编》下,第154页。

② [明]李贽:《焚书》卷三《杂述》,转引自《中国美学史资料选编》下,第128页。

③ 闻一多:《歌与诗》,《闻一多古典文学论著选集》,武汉大学出版社1993年版,第4页。

以万计,安能推布夫海内也哉?”^①其文集中也记录下来一些比较具有见地的观点,如在《吴渊颖》的传记中,记载有吴渊颖的关于作文的精辟言论:“作文如用兵,有正有奇。正者,法度如步武分明;奇者,不为法度所缚,千变万化,坐作击刺,一时俱起,及其欲止步武,各还其对。”^②

总之,张三丰的文艺思想不仅仅是中国古典文论的一个有机组成部分,而且其中关于文学创作的观点大致可以组成下列一个谱系:“道”(文)是和“时”紧密相联的,时代总能在文中得到一定程度的体现;而创作主体“人”的因素又是生活在一定的“时”中,他经过一定的心性修炼和自我提高,把自己的“灵性”借助“文”表达出来,而“文”又是和“时”相联的——这就构成了一个不断循环往复的文艺创作观念,在今天看来,依然具有一定的合理性和科学性。

对于张三丰的研究非常多,但专门研究其美学和文艺美学思想的则少之又少。但综观张三丰的著作,会发现他美学和文艺美学思想相当丰富。就其文艺美学思想而言,在中国古代文论中占有重要的一环。其“灵性”说继承了古代文论中的“缘情”说。厘清其与后来的“性灵”说之间的关系,对于梳理中国文艺美学思想体系十分必要,对于进一步完善中国文艺美学思想、古代文论也具有重要的学术价值和意义。

第三节 陆西星美学思想之一:生命美学思想

内丹东派祖师陆西星,字长庚,号潜虚子,又号方壶外史、蕴空居士,扬州兴化县人,生于明代正德十五年(1520),卒于明万历三十四年(1606)。据载,陆西星早岁聪颖,多次参加科举考试,终因不遇,转而研究玄理。陆西星一生著述甚多,主要著作有《方壶外史》、《三藏真诠》、《楞严述旨》、《楞严经说约》等。但最能体现其美学思想的是其注释庄子的作品《南华真经副墨》。

《庄子》一书是中国传统文化中非常重要的经典之一,同时也是道教徒所奉为圭臬的经典之一,因此对《庄子》进行注疏的作品举不胜数。作为一个内丹家,陆西星对《庄子》的注疏在借鉴前人思想成果的基础上,又具有自己的时代特色。明

① 《张三丰先生全集》,《藏外道书》第5册,第392页。

② 同上书,第396页。

代儒、释、道的融合表现得较为突出和显著。不可例外的,陆西星的思想也被打上了时代的烙印,其中用儒、释思想来对道教思想进行分析和比类,在其美学思想中得到了极大的体现。因此,多角度地研究“庄注”,尤其是从大家较为忽略的美学角度进行分析和研究,对于“庄注”思想的完善有着重要的学术价值和意义。

在陆西星注庄的美学思想中,论述得较为充分的是其生命美学思想。而这一思想又主要表现在以下几个方面。

一、“道一美”：“不可见”与“可见”

“道”既是老、庄思想的哲学本体论基础,也是其美学思想的最高范畴。《老子》第二十五章曰:“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,强字之曰道,强为之名曰大。”“道”是“天下母”,但它是混沌的,体现出朦胧氤氲之美,它又是寂寥的,体现出幽玄之美。

陆西星继承老、庄“道”论,认为“道”是万物的本原、本根,他说:“本原者,道也。”^①“本根者,道也。”^②因此,在他看来,“道”是形而上的,是无迹可求的。“道,谓当然之理,形而上焉者也。”^③作为本体意义上的“道”是人的感觉器官把握不到的:“道可视乎?然冥冥尔,不可视也。道可听乎?然无声也,不可听也。”^④眼睛、耳朵这些重要的感觉器官是用来审视世间万象的,对于“道”这个形而上的本体则是无能为力的。

由于“道”无形,所以“道”不可求。“道,非聪明言语可求,只在无心得之。”^⑤因此,要体悟“道”,使其真正地为人所知、所感,是需要一定程度的“无心”的。“虽则不可视也,而冥冥之中独见晓焉;虽则不可听也,而无声之中独闻和焉。故此独见独闻者,超乎闻见之外,而行乎闻见之中。不因有闻见,而后有不以泯闻见,而遂无深之。又深莫可测矣。而物物皆能顺应,神之又神,至无方矣。而处处发见精光,其接物也,若无所有,而采取皆能供其求。不时骋出而左右皆能逢其原。语大

① 《南华真经副墨》,《藏外道书》第2册,第109页。

② 同上书,第193页。

③ 同上书,第107页。

④ 同上书,第109页。

⑤ 同上。

也而实小,语长也而实短,语修远也而实近,道之体如此。”^①正是“无心”状态,在“冥冥”中和“道”可以契合,从而体悟“道”的神妙。“无声之中”的“不可听”最后转化成“可听”,实际上听的是“大音稀声”的天籁之音,是道家美学思想中最具有代表性的审美范畴和审美境界。而陆西星对道家美学思想进行了宗教转化,使得“道”也成为了审美对象。在这一段话里,陆西星还概括了“道一美”的特征,即具有可以闻见,可以感触,又深不可测;与物为一,又若无所有;似大实小,似长实短,似远实近等。这些特征是对老子之“道”的“有无”、“虚实”等特征的丰富和发展,同时也反映出道教美学辩证思想在明代取得了长足的进步。

“道”既然是万物的总源,“道”与物之间就有不可分割的联系。“道”与物之不可分离,老、庄道家多有述及。老子提出“大道泛兮,其可左右”^②。庄子更是认为“道”在一切,“道”存在于万事万物之中。陆西星继承了老、庄思想传统,也认为“道”是无处不在的。“道”作为产生事物的本体,有时又会用各种有形的东西来表征它。“道不能不散而为器。故凡天下之有名相者,莫非道朴之所散。”^③因此,陆西星在《南华副墨》中刻画了大量因得“道”而美的诸多形象。大致来说,有以下三类。

其一是把抽象的“道”具体化为“玄珠”。《庄子·天地》记载:“黄帝游乎赤水之北,登乎昆仑之丘而南望,还归,遗其玄珠。”^④“玄珠”在庄子思想体系中本来就是“道”的代名词,代表“理智”、“视觉”和“言辩”的“知”、“离朱”和“吃诟”等找不到“玄珠”,只有“象罔”找到了它。“象罔”指的就是抛弃了“理智”、“视觉”和“言辩”等“无心”状态的代表。陆西星也认为“玄珠”就是“道”,从而使“道”具有了具体可感的形象。

其二是把“道”具体化为修道者自身。他说:“夫知物物之各足也,而吾自足之。知物物之各顺也,而吾自顺之,则我即道,道即我,道无方所,我亦无方所,道无执情,我亦无执情。”^⑤“道在一切”,在万物灵长的人身上体现得更为鲜明。在明代资本主义经济萌芽的刺激下,在个性解放的思想氛围中,陆西星大胆而鲜明地提

① 《南华真经副墨》,《藏外道书》第2册,第109页。

② 《道德经》第三十四章,《道教三经合璧》,浙江古籍出版社1991年版,第22页。

③ 《南华真经副墨》,《藏外道书》第2册,第107页。

④ 同上书,第109页。

⑤ 同上书,第149页。

出了“我即道”、“道即我”的观点,实际上是对明代思想解放的有力回应和对自我通过宗教实践最终能够完成与“道”合一的目标的自信和认同。这种思想不仅是明代道教世俗化的简单反映,而且反映出人实现自身梦想的“我命在我不在天”的坚定信念。这种思想通过陆西星的宗教实践得到了道教美学思想史上的确认。

其三则是他借用《庄子》中的“大椿”、“神人”等形象,把这恍惚朦胧之“道”具体化。

若夫楚南之冥灵以千载为春秋,上古之大椿以一万六千岁为春秋,二木之取于造物者如此之多,其中岂无灵异?

故一切外物莫之能伤。大浸稽天而不溺,大旱流金石焦山土而不热,神德之妙有如此者。不溺不热,是极言物不能伤之意。参同契云入水不濡,跨火不焦,非得道者,诚不足以语此。^①

把抽象的“道”具体化,道教惯常如此。陆西星继承了前人,但与以往不同的是,他没再把“道”具体化为“老君”,而是或者化为“我”,或者借用《庄子》已有的“神人”、“至人”等形象。这些形象获得了“道”,因而超越生死,超越时空,神通广大,成了“道一美”的化身,体现了陆西星对生命自由之美的赞颂。

二、“生一美”：“道一美”的具体化

长生不死,是道教追求的目的,是道教贵生、保生、养生的最终归宿,体现了道教对生命的尊敬和礼赞。“从本质上说,道教主要是依于老子道家效法天道的自然论和‘重生贵己’的人生论而将‘长生久视之道’进一步发展为长生成仙之道,希望把道家所向往的逍遥人生再无限地加以延长。老子道家讲长生,却并不讲死,老子道家效法自然的长生说是一种养生论,道教则通过对永恒而自然的‘道’的敷演而将养生论发展为长生不死的宗教解脱论。”^②陆西星禀承道教固有的重视生命的思想,在自己的宗教思想中实现了对庄子道家思想的继承。

陆西星在《南华真经副墨》中,论述了自己对生死的看法,表明了对生死的淡

① 《南华真经副墨》,《藏外道书》第2册,第13、15页。

② 洪修平:“老子、老子之道与道教的发展”,载《南京大学学报》(哲学·人文·社会科学)1997年第4期。

然态度。他认为,人因为有形体,才有生死。他化用《老子》原文语句来表达自己的见解:“天下大患,为吾有身。有身则有生死。有生死则有欣厌,然欣之不可留,厌之不可避,妄生贪着,无益也。”^①就世俗而言,人们对于生死的态度,常表现出欣厌之情,往往是为生而高兴,为死而哭泣悲伤,“生而庆,死而哭,不知此直世情,非道情也”^②。陆西星在这里提出了两种对立的范畴,即“世情”与“道情”。对于人类的生命采取乐观的态度,而对于死亡则采取了悲伤、哭泣的方式,这是绝大多数人处理事物的“世情”态度和方法;而“道情”则应该是像庄子一样,对待生死的态度是一致的,“齐物论”是其哲学思想的概括,而妻死却鼓盆而歌则是“齐物论”哲学思想的美学表达,具有深刻的美学意蕴。(关于这部分在王重阳美学思想的论述中较为充分,这里不在赘述。)

对于“道情”的提倡使陆西星认为生只是一种暂时的寄托,死是回归其所来处。他说:“夫生寄也,死归也。存,吾顺事;没,吾宁也。得还造化,别作受用,又恶知夫死而有知,不悔其始者,蘄生之误乎?……死生,言人生处世一梦耳。归还造化反似大梦。方觉今在世,说觉皆梦也。”^③他借用庄子的话,认为生死如同梦寐,生死只是一个来回而已。由此,他对生死采取一种随遇而安而又超然物外的态度。“故此重重发出死生一条道理,欲人猛将此个悦生恶死念头,一刀斩断,直下安时处顺,听其自然,便可以还造化。”^④

概而言之,陆西星认为,要长生久视,则须得“道”。“生一美”实际上是“道一美”的另外一种表达方式:“道教的‘生一美’观点,其实是它的‘道一美’观点的进一步现实化。”^⑤

第四节 陆西星美学思想之二:大其心胸的内在精神美

一、“人必大其心”:崇高美论

对内在精神美的强调,老、庄道家已十分重视。这一思想,也被后世道教所吸

① 《南华真经副墨》,《藏外道书》第2册,第286页。

② 同上书,第38页。

③ 同上书,第32页。

④ 同上书,第68页。

⑤ 潘显一:《大美不言——道教美学思想范畴论》,四川人民出版社1997年版,第39页。

收。强调内在自我的修炼,在内丹学发展的明代,依然受到青睐。陆西星就认为,要体“道”,人必须修炼其心性。修道者胸怀宽大了,才能体“道”。他说:“夫人必大其心,而后可以入道。”^①陆西星所说的心,既不是作为思维器官的心,也不是指精神活动,而是指人的胸怀,气度。他说:

夫人之心体本自广大,但以意见自小,横生障碍。此篇极意形容出个致广大的道理,令人展拓胸次,空诸所有一切,不为世故所累,然后可进于道。昔人有云:振衣千仞岗,濯足万里流,君子不可以无此气节;海阔从鱼跃,天高任鸟飞,大丈夫不可无此度量。^②

因为“道”是超越于人的感觉器官的,因此,在《道德经》中,老子在树立“道”本体这个哲学范畴时,同时也为“气”本体、“心”本体等留下了重要的位置。要体悟“道”,需要“涤除”各种后天习染的事物后而呈现出“无”、“空”状态的“心”。只有“心”空、“心”大,才能够“玄览”到“道”。这不仅是道家一道教一直提倡和津津乐道的审美心胸问题,同时它 also 对中国古典美学产生了重要而深刻的影响。

“心”空、“心”大,才能够“玄览”到“道”,也就是说,“心”不空、“心”不大,是不能“玄览”到“道”的。因此,在长期的宗教实践中,陆西星有针对性地提出了“空诸所有一切,不为世故所累”的观念。而“世故”首先就包括人的思虑。“人生百年为期,会有涯尽,而心之思虑千变万化,则无涯尽。……今天下之人皆以有尽之身,随无尽之智,虚幻之身,不过百年,作为千年万年之计,将个主人相刃相靡。于是非利害之场,岂不殆哉?”^③因为思虑太多,人心就有“死心”、“胜心”、“斗心”等诸种表现。而“死心”、“胜心”、“斗心”的出现,更进一步地妨碍人心“空”。除了思虑之外,声色犬马、争强好胜等也是心不“空”的最大障碍。“物之乱性者,声色为最。”^④“人心之争,起于必。必,期必也。一有期必之心,而人或不足以副之,则相尤相责而争端自此起矣。”^⑤这些东西就是庄子一直反对的“机心”,而只要“机心”

① 《南华真经副墨》,《藏外道书》第2册,第11页。

② 同上书,第11页。

③ 同上书,第35页。

④ 同上书,第121页。

⑤ 同上书,第281页。

存在,心就处于不“空”中:“机心存则方寸扰,杂而不纯。由不纯故不白也。白如虚室生白之白。盖本体纯粹,自然光明透彻,表里如一,而其神也定。否则,日见其轳轳而已故,曰纯白不备,则神生不定,神生犹言神发,神不定者,不可以居道。故曰道之所不载也。夫此机械之心,世俗之人以为巧利,同然趋之,而不知目。有道者观之,方且以为丧心,方且以为害道,方且深愧而不肯为,宜乎?”^①

人心不“空”,被各种各样的事物填满,没有留下空间,也就不可能“大”。因此,心“空”是心“大”的必要条件。因此,“大其心胸”是非常必要的。完成了去除的工夫后,就达到了他一直提倡的“无心”状态,也就是心“大”的状态。只有这样,“心”才具有体悟“道”的能力。“无心”状态就是保持心性的“自适”,只有这样才能不扭曲自己的心性,才能达到审美状态。他说:“夫天下之物,性有常然,自适其适者,可以养生,可以尽年。故以马设譬,言马蹄践霜雪,毛御风寒,不闲放于义台路寝也。……自伯乐治马,而马之不能自适其适者,不死几矣。所以然者,以损其性,故伤其年也。然则治天下者,胡为贸贸焉,以损天下之性为哉?”^②人性的正常状态,在他看来,就是无知无欲。

针对人如何与“道”合一,陆西星也有着自己的看法:“何谓人与天一?盖人亦天也,天亦天也。无天则无人,故曰有人天也。然而天之所以为天,又必有居无事者,以为之主宰,故曰有天亦天也。有人有天,犹所谓立人之道,立天之道云尔。有人天也,而人之不能有天,则何故哉?只在性分上有了加损,是以不能顺其自化,往往至于以人而灭天,以故而灭命,故人不能以有天。圣人之学,惟晏然体逝,而圣修之能事毕矣。逝即逝者如斯之逝,乃造物之所以为卒始者,体其逝,则何人非天,何天非人,而自不受夫外来之损益矣。”^③这种话语是对于中国传统美学思想的一种总结。

审美心胸问题是中国古典美学史上一个影响很大的理论。这一理论肇源于老子,又为庄子继承和发扬。庄子认为,要体“道”,就必须排除一切利害的干扰,保持内心的纯洁虚静,并且总结出了“心斋”、“坐忘”等方法。陆西星无疑继承了老、庄道家的这些观点,提出排除利害观念,无心自然,这才是修道妙境。但是在对待

① 《南华真经副墨》,《藏外道书》第2册,第112页。

② 同上书,第85页。

③ 同上书,第181页。

老子和庄子关于“心”的不同观念中,他选择了更重视自我体验的庄子思想:“老子说心小,庄子说心空,心小是工夫,心空是体段。”^①陆西星在继承庄子“心空”范畴的基础上,进一步提出了“心大”的审美范畴,这无疑是对中国古典美学范畴的进一步补充和完善,具有重要的研究价值和意义。

二、“德者,性命之正”:内在美的更高标准

为了达到“道一美”,陆西星一方面强调要摒弃物欲,澄净心性,使自己胸怀博大;一方面强调要修炼德行,把内在美提高到道德价值水平之上。

陆西星认为“德”实际上是“道”的具体化:“大则道也,德则道之降焉者也。”^②从根本上说,陆西星认为“德”与“道”是你中有我,我中有你,两者无法分开。“道”与“德”的区分,只是前者应用于“天”,后者应用于自身而已。他说:“然道与德又岂有二乎哉?原于天则谓之曰道,即立之本原也。立于己则谓之曰德,即通神之知也。存其形而能穷其生则本原立矣,立其德而能明其道,则王德广矣。”^③因此,修“道”就具体落实到了修“德”上。

陆西星提倡通过“修德”,来强化内在美,是有其理论及现实根据的。

首先,从其理论源头看,老、庄道家就很追求内在德性的完美。庄子既刻画了外形与德性俱佳的“神人”、“至人”形象,也刻画了哀骀它等形体残缺而品行高尚的角色,并且提出了自己的审美标准。陆西星无疑继承了老、庄的这一思想。

其次,这也是宗教实践的要求。道教是以得“道”成仙为信仰的,“即身成仙”是一个在凡俗人间渐修的过程。因此,必须解决人在成仙之前所面临的人与人之间的的问题。故道教认为欲修仙道,先修人道。积累功德,就是修人道以臻仙道的一个重要方法。

陆西星沿袭了过去的传统,认为“德”在“生一美”中有着重要作用。因此,积善修德就变得非常重要和必要了。他认为要达到庄子提倡的“神人”、“至人”、“圣人”的境界,简单地说,就是不要被世俗欲望所牵引。“只是劝人皈心道德,净裸裸的,赤洒洒的,全然不以世累为心,便是圣人。”^④心不为世俗所累之人,这样的“成

① 《读南华真经杂说》,《藏外道书》第2册,第9页。

② 《南华真经副墨》,《藏外道书》第2册,第225页。

③ 同上书,第109页。

④ 同上书,第175页。

圣”要求是比较容易达到的。他的这一观点,正反映了明代道教世俗化的时代特色。道教本来就有人世的传统。到明清时期,道教世俗化倾向更加强烈。“明清道教的一个显著特点是世俗化倾向加强。……道教学者极力在理论上调和出世与入世的矛盾,强调出世法与入世法的统一。”^①而明清道教世俗化的这种倾向,必然影响到他解庄注庄。

概言之,陆西星强调把“德”作为内美的更高要求,是道教思想中“内向”修炼要求增强的结果,更是中国传统文化精神在明代的反映。

三、“正身和心”:内在美的状态

贵和尚中是中国传统文化的主流。“和是中国传统文化的主导意识,强调多元的和谐、异质的协调与对立的消解,于有限中呈现无限,无限而又回归有限,追求至真至善至美的圆融。”^②儒、道两家均提出了中和的审美观。但儒家之“和”,重在“人和”。而道家道法自然,讲究无为而为,天而不人,更多的是讲“天和”。

陆西星一直提倡的“大其心”、“修德”,就是希望心灵达到“和”的状态。他说:“形莫若就,就不欲入,心莫若和,和不欲出。”^③他的“和”继承老庄道家的特色,其立足点在“天和”,而着眼点却在“人和”。

首先,他从万物生成的角度,提出“和”就是道家一直提倡的“天和”,是阴阳有机的统一。他说:“处和者,调阴阳气序之和也。”^④万物均是阴阳交和而生:“气有阴阳,而阴阳之生也,则互为其根。故至阴肃肃,而肃肃者出乎天;至阳赫赫,而赫赫者发乎地。阳生阴降,两者交通成和而万物生焉。”^⑤而万物也正是由于这一“天和”,才显得很有生气:“天地之委形,阴阳二五,交通成和,而后始有生气。”^⑥

其次,陆西星也谈到了达到“和”的方法。要达到“和”,必须克制自己的喜怒哀乐。老、庄认为要达到“和”,需要通过“涤除玄览”,通过“心斋”、“坐忘”等方法,排除外界利害关系的影响,从而达到内心虚静澄净。陆西星在达到“和”的方法

① 孙以楷主编,李霞著:《道家与中国哲学》(明清卷),人民出版社2004年版,第5页。

② 吴中杰主编:《中国古代审美文化论》第二卷,上海古籍出版社2003年版,第144页。

③ 《南华真经副墨》,《藏外道书》第2册,第51页。

④ 同上书,第100页。

⑤ 同上书,第185页。

⑥ 同上书,第194页。

上,也体现出对道家的继承。要达到内心之“和”,则必须克制自己的情感,做到“无喜无怒”。而要做到“心中无物”,关键又在于目视耳听少受外界的刺激,息心绝虑。他说:“正汝形身,不妄动也;一汝视目,不妄视也。如是则专气致柔,而天和将自至矣。摄汝知,不起思虑也;一汝度,出入以度也。如是则心不外驰,而神将来舍矣。”^①他达到“和”的方法,看起来很复杂,其实还是老庄道家的那一套。但可贵之处在于他认识到要真正做到无喜无怒,关键还在于掌握万事万物永恒的规律。

心灵要“和”,必须保持心灵的虚静。陆西星提出以“虚”来养“和”的总原则。他说:“集虚养中,正身和心,大为立言之肯綮。”^②他对“虚”进行了详细地解释。他说:“所谓虚者,未始有我之义也。”^③在他看来,心“虚”,即心中不着一物,连“我”这个主体也不存在,空诸所有,只有这样才能达成“心大”,才会有“和”。只有这样,才能达到至美至乐,也就是“和”的境界。

第五节 陆西星美学思想之三:“无天则无人”的生态美学思想

一、“人与天一”:生态美学的哲学基础

“天人合一”思想,是中国传统哲学思想的主题。这一思想肇始于春秋。“中国古典哲学中的‘天人合一’观念渊源于春秋时代。春秋末期,郑国子太叔称述子产的言论云:‘夫礼,天之经也,地之义也,民之行也。天地之经,而民实则之。’把‘天地之经’与‘民之行’统一起来。”^④道教也讲“天人合一”。《太平经》就说:“元气恍惚自然,共凝成一,名为天也;分而生阴而成成,名为二也;因为上天下地,阴阳相合施生人,名为三也。三统共生,长养凡物。”^⑤认为天地人均由“元气”所生化而来,而元气是由“道”变化而来,因此天人合一,最终合于“道”。之后,著名的道

① 《南华真经副墨》,《藏外道书》第2册,第193页。

② 同上书,第39页。

③ 同上书,第43页。

④ 张岱年:《张岱年哲学文选》下,中国广播电视出版社1999年版,第269页。

⑤ 王明:《太平经合校》卷七十三,中华书局1960年版,第305页。

教学者葛洪也认为,天地人同源于“道”。他说:“道起于一,其贵无偶,各居一处,以象天、地、人,故曰三一也。”^①“天人合一”思想到了明清时期,依然受到道教中人的关注。元明之际,道士张三丰就说:“大道者,统生天、生地、生人、生物而名……无极为无名,无名者,天地之始;太极为有名,有名者,万物之母。因无名而有名,则天生、地生、人生、物生矣。”^②可以说,道教的天人合一观建立在天地人统一于“道”的基础之上。

陆西星“天人合一”的思想主要表现在“人与天一”及“天人感应”,在“天人”观的发展中,有着自己的特点和贡献。他认为人与天是不分彼此的,物我同源于“大道”。人天之分,物我对立,全是由人自己设定的。“大道本无物我,世人不知,妄有分别,同我则誉,异我则訾。”^③因此,他明确提倡物我同一,而人与其所栖息的大自然和谐共处无疑是陆西星关注的焦点。

但在现实生活中,天地自然有时会对人的生存造成破坏。陆西星把这种情况称之为“天损”。“何谓天损?饥渴寒暑,穷桎之困,皆天所以损我者。不知是天地之行,而运物之泄也。运物谓造物,天地行而造物泄,则消息盈虚一损一益,反覆相寻。吾惟顺化而与之偕逝,如臣子之听命于君,直易易耳。”^④所谓天损,实际上就是天的运动方式,并非是一种有意识的报复人类的行为,因此,对天不应怀有报复之心。面对这种情况,人应采取的正确态度是“直易易耳”,即顺应自然规律,跟随自然的变化而变化,是对自然最好的保护,也是对自己生命的最好保护。只有这样,才是保持长久和谐的必要态度。

陆西星继承庄子学派的观点,认为人是渺小的。《庄子·秋水》载:“吾在于天地之间,犹小石小木之在大山也。方存乎见少,又奚以自多!计四海之在天地之间也,不似壘空之在大泽乎?计中国之在海内,不似稊米之在大仓乎?号物之数谓之万,人处一焉;人卒九州,谷食之所生,舟车之所通,人处一焉。此其比万物也,不似毫末之在于马体乎?”^⑤对此,陆西星解释为:“盖以道而观天地,则天地小矣。以天地而观一世界,则世界又小。……物类有万,而人处其一,我处一中之不人耳。以

① 王明:《抱朴子内篇校释》,中华书局1985年版,第323页。

② 《张三丰先生全集》,《藏外道书》第5册,第465页。

③ 《南华真经副墨》,《藏外道书》第2册,第174页。

④ 同上书,第180页。

⑤ 同上书,第148页。

我之一,对物之万,并生并育于四海之间,不犹毫末之在马体乎?如是则益眇矣。”^①并且反复强调这一观点:“人处九州,毫末马体。至大难穷,至细莫倪。语非所尽,意岂能思。”^②在这段长篇大论中,陆西星表达了自己以不同标准看待事物所得出的不同结论。从产生世间万事万物的“道”来审视天地,广阔的天地也变得渺小了;而和天地相比,世界则更加渺小;人只是世界中一个极其微小的组成部分,大可不必产生主宰一切、凌驾于一切事物之上的想法。

陆西星的“天人合一”思想,反映出古人很早就意识到人与自然之间的有机循环。人不能无休止地向“天”榨取掠夺。“中国传统的有机论的审美情趣的意识和思维,可以使人与自然协调起来,中国传统哲学可以成为可持续发展的思想基础。”^③由此,陆西星的“天人相合”思想,构成了他的生态美学思想的理论基础。

二、“天地乃巨室”:生态美学的审美客体

陆西星的生态美学思想一方面建立在“天人合一”的思想基础之上,他在论述“天人合一”、“天人合道”的同时,也论及生态美学思想的物质基础,即“无天则无人”,表现出对自然环境的敬畏回报之情。

陆西星首先肯定了“天”滋养万物的功能及其对人类生存的重要性。《庄子·至乐》记载,惠子指责庄子妻死鼓盆而歌,庄子对此有一段辩论,其中有句云:“人且偃然寝于巨室,而我嗷嗷然,随而哭之,自以为不通乎命,故止也。”^④陆西星对“巨室”的解释是“巨室,谓天地”^⑤。天地为“巨室”,反映出天地吐纳万物的特点。这包容万物的“巨室”,有着巨大的生化功能,以其博大的胸怀滋养着万物。更为重要的是,天地成了人的审美对象。陆西星说:“此身常在大造炉中,常自逍遥快乐,又孰谓其荒唐而无当哉?”^⑥天地如同一个巨大的容器,人处身其中,常自感到“逍遥快乐”。从这个层面上来说,天地是人得以存活物质环境,同时也是人进行审美观照并得到快乐的审美客体。

① 《南华真经副墨》,《藏外道书》第2册,第148页。

② 同上书,第158页。

③ 余谋昌:《生态哲学》,中共中央党校出版社2004年版,第212页。

④ 《南华真经副墨》,《藏外道书》第2册,第160页。

⑤ 同上书,第160页。

⑥ 同上书,第154页。

作为一个内丹大家,陆西星重视客观环境的美学意蕴,这既有理论源头,也是其炼丹的实际需要。就其理论来源看,从道家到道教,一直对山水自然之美十分重视。从山水天地间获得快乐,道家老、庄均多有论及。老子提出的“道法自然”,更是成为后来道教美学思想发展的根源。“道教的核心哲学(亦美学核心)观点与天地万物及其自律的一致与联系,即‘道法自然’的根本原则,也来自后世道教的‘长生久视(寿)’、飞升成仙的宗教目的,即向最高的自然‘美’——‘天地之美’学习的要求。”^①为了达到飞升成仙,道教一直以来都十分重视选择清静幽静的环境进行修炼。著名的道教学者葛洪就说:“山林之中非有道也,而为道者必入山林,诚欲远彼腥膻,而即此清静也。”^②陶弘景也认为清静的环境有利于修道,他认为山岩与逸谷,能让人远离世俗,从而使心灵舒展。陆西星承继道家一道教已有的这些思想成就,指出在自然山水中,可以“常自逍遥快乐”,把自然山水当成使人愉悦的审美对象。

自然事物,本无所谓美丑,美丑在于人的主观判断。“自然事物的美丑两重性根源于人类社会生活的多样性,自然对象的美与丑,都是人们把它们与不同的社会生活内容相联系而作出不同的审美评价的结果。”^③道教这样欣赏名山大岳,与其修道合丹的功利目的相关。事实上,道教美学思想虽崇尚自然,但并非对所有自然山水一视同仁。道教认为自然山水有高下美丑之分。名山大岳,有利于修道者修心养性,炼丹采药;而凶山恶水则相反,不仅不利于修道,反而会带来灾祸。因此,那些幽静的自然山水,以其引人入胜的客观环境,赢得了道教的重视。葛洪就明确提出,炼丹离不开山水之好。他说:“合丹当于名山之中,无人之地,结伴不过三人,先斋百日,沐浴五香,致加精洁,勿近秽污,及与俗人往来,又不令不信道者知之,谤毁神药,药不成矣。”^④不仅外丹家重视自然山水对炼丹的重要作用,内丹家也将自然环境纳入内丹修炼之中。

正是出于炼丹实践的需要,陆西星像众多前辈一样,重视修炼环境之美,认为这是炼丹诸多条件之首要条件。他说:“兄与予细论炼丹之诀,一要得地,古人炼丹须选名山福地,可以召集和气者,若四面有粗恶之山,则避而不用。盖丹乃天地

① 潘显一:《大美不言——道教美学思想范畴论》,第131页。

② 王明:《抱朴子内篇校释》,第187页。

③ 伍蠡甫主编:《山水与美学》,上海文艺出版社1985年版,第107页。

④ 王明:《抱朴子内篇校释》,第74页。

和气所成,其机虽在于我,亦系于天。”^①从神秘主义思想出发,陆西星认为修炼内丹是人的小宇宙和天地的大宇宙相契合的过程。而污垢之地的气场是不符合修炼的规律和精神的。只有干净、美好之处才能体现出大宇宙的真正状态,也只有在这样的条件下,修炼内丹才可以和天地相吐纳,达到修炼的目的。因此,选择优美、静谧的环境是符合作为宗教实践家的陆西星的主观要求的,从而也把自然山水审美化了。

三、“游乎山林皋壤”：“欣然自乐”的情趣

人与天之间的关系,是相当复杂的。人与天合而为一,一方面是自然提供给人物质所需,而就道教而言,更重要的是自然山水与修炼者的主观要求有相互契合之处,从而使得两者之间形成你中有我,我中有你,不分彼此的关系。对此,陆西星有自己的看法和观点。

天地是由物我构成,由主客构成。物我之间是和谐统一的。这种统一除了“人天为一”的理论前提以外,更有具体的原因。

首先,他认为人作为万物之一,与万物生存之理是相通的。“果蓏之物虽微,而其卑高之相亚,大小之相缀,亦自有理而不乱。人道之大,虽难与果蓏比伦,然其所以相齿之序,则固未尝有异。故观果蓏之出于自然,则人道从可知矣。”^②

其次,人离不开天地自然,也无法逃离大自然。“然而阴阳男女,无所逃于天地之间。”^③他以十分详尽的篇幅描述了天地自然生化人及他物。“夫人地火水风,四大假合而有此身,故曰身非汝有。天地之委形,阴阳二五,交通成和,而后始有生气,故曰生亦非汝有。天地之委和,既生则有性命。而二五之妙,顺则成人,故曰性命非汝有。天地之委顺,形形相禅,无有穷尽,故孙子非汝有。天地之委蜕,其行也,孰往之;其处也,孰持之;其饭食也,孰味之,天地之强阳,气也。强阳即健动之义,天地以之而生物者。”^④陆西星认为人由地火水风等自然物质假合而成;人之形体、人之生命、人之后代,均来自于自然,因此,人来自于土,最终复归于土。

对于最能体现“道”的大自然,陆西星指出:“夫道贵乎能静而能应,四顾而物应,非静而应者也。道贵乎无心而应物,应众宜则有心而应者也。如是则与物俱

① 《三藏真诠》,萧天石:《道藏精华》第12集,台湾自由出版社1998年版,第172—173页。

② 《南华真经副墨》,《藏外道书》第2册,第196页。

③ 同上书,第210页。

④ 同上书,第194页。

化,而失其真常之性矣。”^①本体论意义上的“道”也是因为“无心”而能顺应万物,从而达到大化生生不息的状态。学道者要想达到“与道合一”的境界,就必须排除外在因素的刺激和侵扰,做到“无心”来保持内心的清静。“夫山林之士,虚静恬淡寂寞无为,各安其性命之情,自适其适而已,无所病苦,安所取劳哉?”^②人从过分关注世俗事物的功利心态,转变到超越尘俗的非功利心态,也就是对大自然不做功利的要求,从而为审美的产生提供了必要的条件。

做好了审美主体的转换工作后,再来审视一直承载人类生存的大自然时,就能发现不同以往的大自然。名山大岳往往郁郁苍苍、云烟缭绕,而且常常人烟稀少、僻静超凡,使人能够从中获得极大的精神愉悦。人“既为六贼所攘,则吾所谓元神者不胜其扰,欲求幽静之地以自安,故大林丘山一见即以为善,谓其少得以自憩耳。所以学道之人常须静养。《清静经》云:人神好清而心扰之,人心好静而欲牵之。常能遣其欲而心自静,澄其心而神自清,自然三毒不生,六欲消灭。虚静天师《大道歌》云:‘要得身中神不出,莫向灵台留一物。物在心中神不清,耗散真精损筋骨。’《道德经》云:‘至虚极,守静笃,万物并作,吾以观其复。’修真之诀,无出乎此,亦足以相发明矣。”^③大林丘山以其“清幽”的客观属性,契合了修道者“静养”的主观需求,令他产生审美的快感。陆西星明确指出天地自然为人提供了秀美清幽之处所,能使人心旷神怡,心情愉悦。“夫人游乎山林皋壤之间,既自欣然而乐矣。”^④这句话正是对自然作为审美客体而做出的最好总结。正如提出“移情说”的德国美学家立普斯所说:“审美的快感是对于一种对象的欣赏,这对象就其为欣赏的对象来说,却不是一个对象而是我自己。或换个方式说,它是对于自我的欣赏,这个自我就其受到审美的欣赏来说,却不是我自己而是客观的自我。”^⑤这样说来,陆西星等道教修炼者之所以“爱山乐水”,崇尚山林川岳之美,用立普斯的话来说,其实是对“好清好静”的“客观自我”的欣赏。

基于人与天合的哲学基础,陆西星不但看到了自然山水能让人“欣然自乐”,同时指出自然山水也常常能激发人的哀伤之情。他说:“感今伤昔,则又不能无

① 《南华真经副墨》,《藏外道书》第2册,第109页。

② 同上书,第210页。

③ 同上书,第250页。

④ 同上书,第202页。

⑤ 北京大学哲学系美学教研室编:《西方美学家论美和美感》,商务印书馆1980年版,第274页。

哀。所谓情随事迁,感慨系之。故旷然怡情之中,而又有泫然泣下者存。哀乐之来,吾不能御,其去也吾不能止,悲夫。何无定情之若是耶?溯其生哀生乐之由,良以吾身,直万物之逆旅。万物常在,而吾身不常以。故喜其相值而又悲其不能留,诚无益哉。今人但知今日之遇,而不知他日之不遇。但知今日之能游能乐,而不知他日之不能是,不达于无常之说者也。夫是无知无能者,固人之所不免也。”^①从道教长生久视的角度,陆西星指出自然山水之所以让人有悲伤之感,原因在于“万物常在,而吾身不常以”。山水自然的永恒,反衬出人生苦短。从审美的角度说,陆西星认为因外物的刺激而引起内心哀乐的思想,正切合了中国传统美学“心不孤起,仗境方生”的审美观点。心情的好坏,常常是对物,对外在环境的感应。这种“物感”说,在陆西星之前已有多人论述。刘勰就说过:“春秋代序,阴阳惨舒;物色之动,心亦摇矣。”^②钟嵘对此也有论述:“气之动物,物之感人,故摇荡性情,形诸舞咏。”^③陆西星的观点,和他们一脉相承,而且与立普斯“客观自我”的观点息息相通,都强调了把审美看做是对自我的欣赏。

第六节 陆西星美学思想之四:重“理”的文艺美学思想

美与生命之间有着内在的联系,道家很早就注意到了这个现象。《庄子·知北游》:“人之生,气之聚也,聚之则生,散则为死。”认为人的生死都是因为“元气”在起作用。元气是一种生命之气。这种生命之气,反映到古代文艺的美学思想上,是多数论者都讲究“文气”,即要求文艺作品要富有生气,富有生命力。

禀承道家而来的道教,更加重视“元气”的作用,在此基础上发展出养生理论。这在陆西星的《南华真经副墨》中,也有所体现。

一、“理”:艺术本体论

陆西星认为要做到长生久视,必须遵循天理。在对《庄子·养生主》进行诠释时,他多次强调“理”的重要。他认为《养生主》的宗旨就在于“教人循乎天理之自

① 《南华真经副墨》,《藏外道书》第2册,第202页。

② 《中国美学史资料选编》上,第205页。

③ 同上书,第212页。

然,安时处顺,将使利害不惊于心,而生死无变于己,然后谓之善养主人也”^①。并且认为庖丁为文惠君解牛,之所以能游刃有余,就在于庖丁掌握了事物之理。他说:“夫物各有理,顺其理而处之,则虽应万变而神不劳。故以庖丁寓言。事譬则牛也,神譬则刃也。所以不至于劳且伤者,则何故哉?各得其理而已矣。……庖丁言臣之所好道也,非技也。技进而精,至于自然而然,不知其然则不得以技名之,而名之曰道。当初学解牛之时,目中所见,无非牛者;三年之后,则见牛之一身筋脉骨节,各有虚处,可以游刃,不见其为全牛,喻如初学道时,人间世务看不破,觑不透,只见万事丛挫,摆脱不开。功夫纯熟之后,则见事各有理,理有固然,因其固然,顺而应之,大大小小,全不费力。”^②

从《养生主》的注释中,不难看出陆西星对这篇文章的欣赏和推崇。他不再使用老、庄哲学体系中的“道”这个本体范畴,而代之以“理”,明显地是对于道家思想的超越,同时也反映出他受到当时社会流行的理学的重要影响。他认为万事万物均有其“理”,即有各自的客观规律。只要抓住了事物的“理”,就等于抓住了事物的根本。

而在中国古代文论中,“理”也是一个重要的范畴。如接受过道家思想影响的南朝梁著名文论家刘勰就认为文思的酝酿,离不开对“理”的琢磨,“酌理以富才”^③。对“理”的研究分析,是提高才识、培育文才的方式之一。南宋思想家叶适也曾论及“理”。在《水心别集》卷五《进卷诗》中,叶适写道:“夫形于天地之间者,物也;皆一而有不同者,物之情也;因其不同而听之,不失其所以一者,物之理也;坚凝纷错,逃遁譎伏,无不释然而解、油然而遇者,由其理之不可乱也。”在叶适看来,物虽然纷纭错杂,形体多端,但抓住了物质的“理”,就可以“释然而解”、“油然而遇”。而对于道教在“理”上的探讨和研究,学术界鲜有研究。因此,陆西星关于“理”的分析和研究,对于中国古代文论来说,有着重要的补缺作用。

陆西星是否受到过刘勰、叶适等人的影响,有待于进一步考证,但他谈“理”,却是在情理之中。“理”是事物的客观规律。凡符合客观规律的,都是“真”。道家人物老子和庄子,就特别强调“真”,道家美学强调“真”与“美”的统一。“拿先秦来说,老子和庄子都强调‘真’。他们说的‘真’,就是‘道’,就是‘自然’。”^④因此,

① 《南华真经副墨》,《藏外道书》第2册,第35页。

② 同上书,第37页。

③ 《中国美学史资料选编》上,第195页。

④ 叶朗:《中国美学史》,上海人民出版社2006年版,第14页。

在道家一道教长期的发展过程中,“真”变成“信”和“理”,对它们的研究实际上就成了对道家一道教发展史的考察和研究。唐末五代道教学者谭峭就认为“道一美”的真正本质在于“信”。他说:“智有诚实之谓信。……圣道虚无也,无以自守,故授之以德;德清静也,无以自用,故授之以仁;仁用而万物生,万物生,必有安危,故授之以义;义济安拔危,必有否臧,故授之以礼;礼秉规持范,必有疑滞,故授之以智;智通多变,故授之以信。信者,成万物之道也。”^①通过这样一个授受转化的过程,“道家之‘真’,已经化为了道教之‘信’”。^②而全真道士王重阳则认为“道一美”在于只可意会不可言传之“理”。他以诗歌的形式表达了他对“理”的认识。“玄机妙理不难穷,只在无言静默中。搜出从来端的事,休分南北与西东。”^③他认为通过静默沉思,可以把握事物的“理”,也就是掌握事物的真实本质。在陆西星看来,“理”就是“天”。他说:“天者,理而已矣。”^④又说:“天者,自然而已矣。自然者,为而不为也。”^⑤同时,他认为“真”也有自然的意思。“其为人也真。真,谓质任自然。”^⑥因此,陆西星所说的“理”其实也是“真”。

无论是道家对“真”的强调,还是道教之“信”,在一定程度上,实际上就是强调要抓住事物的客观规律,即掌握事物的“理”。或者说“理”就是“真”的一种表现形式。“真,是各种事物自身具备的客观规律性……凡是美的东西,一般来说,首先应当是真的,是蕴含着客观规律性的。”^⑦陆西星对“理”的强调,实际上是在强调美与真的统一。而这种真与美在不同时期以一种什么方式统一和融合,是非常值得分析和研究的。总之,陆西星关于“理”的认识,丰富了美学思想史有关“理”、“物”等概念的认识。

二、“积厚”与“大用”:文化积淀论

要掌握事物的“理”,抓住事物的本质,揭示事物的真实面目,离不开对事物日积月累的观察和各种知识的积累。就修道而言,得道成仙也必须在见识、心性、德

① [五代]谭峭:《化书》,《道藏》第23册,第598页。

② 潘显一:《大美不言——道教美学思想范畴论》,第53页。

③ [宋]王重阳:《重阳全真集》,《道藏》第25册,第295页。

④ 《南华真经副墨》,《藏外道书》第2册,第154页。

⑤ 同上书,第105页。

⑥ 同上书,第182页。

⑦ 王长俊等:《美学基本原理》,上海人民出版社1984年版,第40页。

行等方面进行多年的积淀。因此,道教中人多强调修道成仙往往不是一蹴而就的,而是一个长年累月积累的过程。唐代有“老宗魁首”之称的道士李荣明确提出了道教修炼是一个渐修的过程。他说:“积习生常,美成在久,故知修行非一朝一日可以致也。”^①杜光庭在《太上老君说常清静经注》中指出:“清静之性,名为真道,经中不言,今人须假性修,渐进而成真也。真者,能长能久,不增不减,与天地齐寿,故为真道也。”^②陆西星在《南华真经副墨》中也表达了同样的观点。《庄子·逍遥游》记载:“且夫水之积也不厚,则负大舟也无力……风之积也不厚,则其负大翼也无力。”^③陆西星对此段文句解释之后,概括了该段文意:

此段意在兑积之厚,然后有大运用。若人平日于学问上不曾寔用其力,真见得自己有个高明广大者在,便欲渺人寰,空宇宙,出门有碍,如何去得?^④

对蜩鸠嗤笑大鹏,陆西星认为,这是它们平时积累太少,以致见识短浅。“蜩鸠盖井蛙醢鸡之徒,不知世界有如许之大者,故其见若此,只缘胸中原无所积。”^⑤

陆西星反复强调平日积累见识的重要性,这虽然是从修道的角度对修炼者提出的要求,但这一思想对文艺创作也有一定的启发意义。

三、“不桢”与“入妙”:“神形”美学观

陆西星在注解《南华真经》时,并没有专门就文艺创作的形与神发表议论。他对形神的见解,主要是为了阐述他的长生、养生思想。在形神及养生的关系上,陆西星有着自己的看法:

养生必先于养形。养形必先于备物。或富贵而夭折,则物有余,而形不养者有之矣。有形则有生,生与形不相离也。而吾生也有涯,则形不离而生亡者有之矣。生也者,形之所以为形者也。生之来不能却,生之去不可挽,悲夫。

① 《道德真经玄德纂疏》,《道藏》第13册,第455页。

② 《道藏》第17册,第187页。

③ 《南华真经副墨》,《藏外道书》第2册,第12页。

④ 同上。

⑤ 同上。

此形若傳舍耳。世人但謂養形足以存生,而養形之果不足以存生也,則尚奚以備物致養為哉?然雖不為也,而有不可不為者在焉。不可不為則其為不免矣。焉有不免于為,而得免于累者乎?何者?有身則有求,有求則有苦。故朝夕則思饗飧寒暑則思裘葛,俯仰則思事畜,交際則思往來,亦人世之所不廢者。欲免為形之累,則莫如棄世……夫棄世者,必虛靜、必恬淡、必寂寞無為而後與道相應。如是則無累,如是則正平,如是則與彼更生。如是則几矣。何者?世人生生之厚,故不正不平,生而動之死地。今也無累而正平,則一個虛靜恬淡寂寞無為,造化使死他不得,更得個活身的道理……何者,天地與我本同一氣如父母,然氣合則聚而成形,天之未始不為人。散則返于無始,人又未始不為天也。雖曰成體而虧體者多,雖曰成始而返始者鮮矣。故惟形精不虧之人,乃能入無出有而生變化。喻如以火傳薪,薪雖盡而火莫之能窮。故曰是謂能移。能移則與天為一矣。精之又精,則不惟合天而反以相天。相天猶儒言贊化,道言宇宙在手,變化生身也。人而反以相天,則聖修之能事畢矣。^①

為了宗教實踐的需要,陸西星論述了關於“形神”的問題。他認為神為形君,“神,形之主也”^②,因此,養神對於養形來說更為重要。把這種重神輕形的思想運用到藝術上,就完全符合中國傳統藝術的形神觀。

陸西星反復強調了精神專注在養生中的重要性。在《南華真經副墨》中,他有多處用“藏神守氣”、“凝神守氣”、“用志不分”等詞語來描述精神專注。《南華真經·達生》記載了孔子與一個善于捕蟬者之間的一段對話,陸西星認為這段對話“引此以明藏神守氣之用”^③。《達生》還記載了“紀省子為王養斗雞”,陸西星解釋為:“此亦凝神守氣之喻。……古之立大德,養大勇者,未始不自凝神守氣中來,而又不可以輕試。必須養之又養,以待其全,然後動無不利。”^④對“梓慶削木為鐻”,陸西星認為也是因為凝神守氣,“蓋工人亦知凝神守氣之道”^⑤。《達生》記載:“工

① 《南華真經副墨》,《藏外道書》第2冊,第165頁。

② 同上書,第99頁。

③ 同上書,第167頁。

④ 同上書,第170頁。

⑤ 同上。

倕旋而盖规矩,手指与物化而不以心稽,故其灵台一而不桎。”^①陆西星解释道:“大抵学问,最怕分心,又怕有心,分心则杂而不精,有心则物而不化。故一而不桎者,乃能入妙。”^②

在日常使用时,也常常是“美”、“妙”连用。因此,可以说,“入妙”就是进入美的境界。在陆西星看来,要进入美妙的境界,必须“一而不桎”,聚精会神、全心全意,而又不受约束。这是一种创作欣赏时,主客融合、物我不分的状态。这种状态在《庄子》中多有描述。《田子方》就记载:“宋元君将画图,众史将至,受揖而立,舔笔和墨,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,则解衣般礴羸。君曰:可矣,是真画者也。”对此,陆西星解释为:“盖善画者,神闲气定,意在笔先,元君占而善之,可谓知画者矣。”^③“神闲气定”是就创作时的具体情景而言,其原因在于“目无所视,耳无所听,心无所知,则精不摇,而神自宁”,即通过断绝外界的刺激,排除了物质欲望等外在条件的干扰,“无干禄之心”^④,从而达到艺术创作时的虚静状态。而“意在笔先”则涉及艺术创作时的构思问题。如果在创作之前,一系列艺术形象已经在艺术家头脑中成型,创作时就可以一气呵成地把艺术意象淋漓尽致地表现出来。早在唐代,王维就认为“凡画山水,意在笔先。”^⑤宋代苏轼也提出:“故画竹必先得成竹于胸中,执笔熟视,乃见其所欲画者,急起从之,振笔直遂,以追其所见,如兔起鹘落,少纵则逝矣。”^⑥陆西星的这一提法,虽乏新意,但他明确指出艺术创作前的“意在笔先”及创作中的“神闲气定”是“乃能入妙”,即进入审美状态的两个不可缺少的要素。由此可见,中国古代文论与道教理论中所涉及的文艺美学思想相辅相成,值得关注。

四、“玄乎妙哉”:文艺鉴赏论

庄子文章想象奇特,比喻新颖,后人对他灵动的文字、章句品评甚多。司马迁在《史记·老子韩非列传》说庄文“其言洸洋自恣以适己”,可谓开启了对庄子文章

① 《南华真经副墨》,《藏外道书》第2册,第172页。

② 同上。

③ 同上书,第187页。

④ 同上。

⑤ 《中国美学史资料选编》上,第269页。

⑥ 转引自王振复主编《中国美学重要文本提要》上,四川人民出版社2003年版,第419页。

进行品评的先声。但因为经典研究或重考据或重义理,对行文章句的推敲鉴赏不是十分受重视,这种状况到明清时才得以改观。在明清,从文艺的角度来解读《庄子》,可谓蔚然成风。如宣颖,他认为读《庄子》应该“先细读一节,又细读其大段,又总读其全篇,则窾会分明,首尾贯穿,盖必目无全牛者,然后能尽有全牛也”。而且他认为反复研读《庄子》,是让人心胸适意的事,他说:“读正文,再读批辞;读批辞,再读正文;反复数过,胸中必有洞彻之乐。”^①胡文英更是详细论述了研读《庄子》的要求:“读《庄子》,须是穷理;读《庄子》,须把心收得细如游丝,虚而与之委蛇;读《庄子》,须善用照法;读《庄子》,须用一路没要紧的工夫对付他;读《庄子》,须把眼界放活,则抑扬进退,虚实反正,俱无定级;读《庄子》,须笑谈鼓舞以读之;读《庄子》,要浅者深之,深者浅之;读《庄子》,要如演杂剧一般,生、旦、净、丑,各各还他神气。”^②

在“以文解庄”的潮流中,陆西星阐释《南华真经》时,对庄子文章的特色亦多有品评,提出了他独特的见解。

首先,他提出读《庄》的一个基本的原则。他说:“《南华经》皆自广大胸中流出,矢口而言。粗而实精;矫俗而论,正而若反。读《南华》者,先须大其胸襟,空其我相,不得一以习见参之。”^③他之所以提出襟怀宽广,方可读庄,一方面是因为在他看来,《南华经》本身就是从吐纳天地的旷达胸怀中流溢而出,另一方面则出于他“大其心而入道”的道教学者立场。

其次,他把《南华真经》比喻为山珍海味,给予了极高的评价。“《南华经》如山肴海错,别是一种,却不可与菽粟同味者,然使并席而陈,合口而食,亦自不相妨害。”^④他把《南华经》比做山珍海味,评价可谓之高。而其他书籍和《南华经》相较,则属于“菽粟”这样的谷类食品,只要按照自己的需要,对于它们的阅读都是能够接受和完成的。同时,他还认为《南华经》奇特富有变化:“《南华经》还是一等战国文字,为气习所使,纵横跌宕,奇气逼人。”^⑤因此,他指出了具体研读《南华经》

① [清]宣颖:《庄解小言》,谢祥和、李思乐辑校《庄子序跋论评辑要》,湖北教育出版社2001年,第326—327页。

② [清]胡文英:《读〈庄〉针度》,《庄子独见》,清乾隆刻本聚文堂藏版(三卷四册)。

③ 《读南华真经杂说》,《藏外道书》第2册,第9页。

④ 同上书,第8—9页。

⑤ 同上书,第8页。

的方法。“南华文字中有平易可解者,有艰涩不可致诂者。读者但当解其所可解,而不致诂其所不可诂,乃得之。若一一为之曲说,非惟支离破碎不得其旨,而我会文艰涩之机,熟抽毫临纸,忽焉入于其中而不自觉,此害事之不浅者,正如禅宗中谓盐可食,却不许汝满口食也。”^①他的这种研读鉴赏《庄子》的方法,大有陶渊明读书“不求甚解”的味道,似乎与前述宣颖、胡文英等的研读法,大有区别。其实无论是陆西星的“不可满口而食”的读法,还是宣颖、胡文英的字斟句酌,都反映了庄子文章汪洋恣肆、文字奇谲的特征。只是由于陆西星等人各自的身份不同,因而各自的文艺鉴赏的标准各异而已。

再次,在具体阐释《庄子》的过程中,他对庄文的特色进行了具体的点评。从中,可以看出他对文艺的一些看法。他基本是用“妙”字来品评庄文。“既说齐物,又引汤之问棘一段,以为符契,事意同而语有变化,是他文字妙处。”^②“既说地籁,就趁此文法补一句,缴断人籁,此是作文之妙处。”^③评价庄文之“妙”可谓是抓住了庄文的最主要也是最重要的特点,这个评价已成为公论。而庄文之妙就在于它抓住了文眼,也就是文章精彩之处。他说:“先以丧我二字为一篇之眼目,继以天籁提起一步说,为眼目中之正眼。”^④另外,行文有变化,显得新奇而死板也是庄文之妙的表现之处。“此中有如许新奇字法句法,如奇峰怪石,当作别观。”^⑤“之谓调调,之刁刁,看他文字奇处。此一段写出风木形声,笔端如画,千古摘文,罕有如其妙者。”^⑥而文章有起有伏,显得活泼味十足,也是庄文之妙的特性。他说:“十年九潦,八年七旱,看他下语活处,若他人径谓九年水而七年旱矣。”^⑦讲究含蓄、蕴藉和完整,是陆西星对《庄子》一书的推崇之处。在言与意的关系上,庄子主张“得意而忘言”,语言只是一个表达意义的工具,一旦目的达到了,工具自然可以放一边。陆西星发展了庄子的观点,他认为“言外立言”其实就是“意中生意”：“意中生意，言外立言，统中线引，草里蛇眠，云破月暎，藕断丝连，作是观者，许读此篇。”^⑧只有

① 《读南华真经杂说》，《藏外道书》第2册，第9页。

② 《南华真经副墨》，《藏外道书》第2册，第13页。

③ 同上书，第19页。

④ 同上书，第35页。

⑤ 同上书，第20页。

⑥ 同上书，第19页。

⑦ 同上书，第157页。

⑧ 同上书，第17页。

明白了文学语言与文学意蕴的关系,才能够真正读懂庄子,读懂其他的文章,成为一个好的接受者。

陆西星认为庄文妙处还有构思精微。他说:“先以大知小知起,语亦自前篇中小知不及大知上透来,此老构思之精微,与文字之变化,自有别样天巧,非人可及。”^①庄文构思精微,一个重要特点,就是首尾照应,前后呼应,形成一个完整的艺术品。“钧天之乐,鞀鞀铿镛;常山之蛇,首尾相望;驱车长坂,倏尔羊肠。过脉微眇,结局广洋;寻其正眼,开卷数行。”^②陆西星品庄强调的是一个“妙”字。而清人刘熙载品庄时,也像陆西星一样,认为庄文“妙”、“怪”,而且把庄文之妙落实在一个“飞”字上:“庄子文看似胡说乱说,骨里却尽有分数。彼固自谓猖狂妄行而蹈乎大方也,学者何不从蹈大方处求之?”“庄子寓真于诞,寓实于玄,于此见寓言之妙。”“文之神妙,莫过于能飞。庄子之言鹏曰‘怒而飞’,今观其文,无端而来,无端而去,殆得‘飞’之机者。乌知非鹏之学为周耶?”^③“意出尘外,怪生笔端,庄子之文,可以是评之。其根极则《天下篇》已自道矣,曰:‘充实不可以已。’”^④刘熙载品评庄文,是否直接受过陆西星的影响,不得而知。但是,在明清这股“以文解庄”的潮流中,他们都突出了《庄子》灵动变化的特点,其内在的血脉相承关系,是存在的。由此,陆西星对《庄子》的鉴赏,其意义也就突显出来了。

综观陆西星对《庄子》一书的注释,除了他丰富的美学思想对中国道教思想史、中国古典美学思想史等都具有不可或缺的重要作用外,其以时代特色来注庄,使庄学焕发出时代的生机,为时人服务的方法,也值得我们借鉴。如何使古老的传统文化在新时期的文化建设中发挥其积极的作用,一直都是研究的重点。在梳理陆西星的庄注美学思想时,借鉴其“古为明用”的做法,不失为一计良策。

第七节 程以宁美学思想之一:生命之美

有关程以宁的生平事迹,限于资料,无法详究,只能从其《南华真经注疏》所载之前后序言,大致可以了解一二。

① 《南华真经副墨》,《藏外道书》,第2册,第19页。

② 同上书,第35页

③ 转引自王振复主编《中国美学重要文本提要》下,第239页。

④ 同上。

程以宁《南华真经注疏自序》的落款为“海阳程以宁薰沐拜撰”^①。按古人把籍贯加在姓名之上的习惯,可以推断程以宁为徽州海阳人,即今安徽黄山休宁人。程以宁所撰《南华真经注疏传神集后序》载“崇祯十年八月将望日程以宁拜序”^②,可以推断,程以宁可能活动在万历后期到崇祯年间。

程以宁的著述不多。翻检《明史》、《四库全书》及《皖人书录》,均未发现有关程以宁著述的记载,见于《中国道学通典》的著作主要有两种,即《太上道德宝翼》、《南华真经注疏》。

程以宁在注解《南华真经》时,借鉴了前人已有的成果。一方面,他受到其先人的影响,有一定的家学渊源。他在自序中说:“予先人程雨峰翁,酷好读《南华》,每有超见,因予经庭而辄以垂训,予曷敢忘焉。”^③此外,在具体注解时,他还多处引用郭象、向秀、吕吉甫、陈详道、王雱等众多庄注的成果。

尤其值得重视的是,程以宁《南华真经注疏》受到成玄英、陈景元、陆西星等人注庄的影响。对陈景元的成果,程以宁也有所引用。他引用陆西星《南华真经副墨》的次数相当频繁,多为直接引用,或把陆西星的话化用在自己的注解里,甚至直接把陆西星的某些观点据为己有。可见,陆西星的注解确实影响较大,尤其是对程以宁的影响比较深远。

《南华真经注疏》所体现出来的思想,主要有三教合一思想和内丹思想。程以宁在注解《南华真经》时,多处用儒释道的思想来解释。究其原因,主要是其由儒入道的经历,再加上明清之际“三教合一”思想的影响,其《南华真经注疏》体现出明末道教内丹思想。这些思想,必然影响他的美学思想。而其生命美学思想作为他美学思想的核心,展现出鲜明的道教色彩。

一、“道即金丹”：“道一美”的特点

程以宁认为“道”是不可触摸的,呈现出浑沌之美:“以形有大小,喻道无大小;以物有精粗贵贱,喻道无精粗贵贱;以物有短长终始,喻道无短长终始。”^④“此道往

① 《南华真经注疏》,《藏外道书》第2册,第304页。

② 同上书,第496页。

③ 同上书,第304页。

④ 同上书,第390页。

来无踪迹,出入无门户,四通八达,皇皇然,而无一息之停止。”^①和具体的事物相比,“道”呈现出无形、永恒等形而上的特征。而事物则具有有形的特性,有精粗贵贱之分、短长终始之别。通过比较,对于无迹可寻但用心可以体悟的“道”来说,充满景仰、憧憬等心情就是必然的。虽然“道”与物存在着重大的区别,但“道”与物又是不可分的。“道无在而无不在,故与物无边际。”^②“道”是产生万事万物的本体,因此,任何事物身上都具有“道”性。而“道”也从各种各样繁多的事物身上体现出其端倪。“始终要在物上见道,终不能离物。”^③同时,具体的物也就是“道”：“自物观之,道本无物,自道观之,无物非道。”^④因为“道”与物不分,因此,无迹可寻的“道”又可以通过有形的事物而达到显现,从而具有了某种形象化的特性。

“道”既然与物不可分离,而人又是万物之一,因此,“道”与人之间无二。“道之与我异名同实,即道即我,何有差异。如可得而有是道,与我为二矣。”^⑤这一观点,显然受到了陈景元“道人无间”、陆西星“我即道,道即我”观点的影响。因此,人因为和“道”相似而获得了某种形上的东西,而“道”则取得了一些形下的意味。

“道”既然与物不可分,“道”也是有具体可感的形象的,因此“道”的形象就是多样的。与陆西星一样,程以宁认为“道”就是人身。但另一方面,与陆西星把“道”具象为“至人”、“仙人”等形象有别,程以宁把道具化为“海”。他说:“大道如海之渊深,而无损益,又如海之周旋而无终始。”^⑥同时,他把“道”也具化为“金丹”。他引用《丹经》中的话来描写他的金丹之道。“丹经云:人至死日为无常,故常然者长生也,即金丹也,此物可曲可直可圆可方可固可束,此物可以生人,而人不知其生从何来,此物人皆可得,而人不知其得于何地。”^⑦“金丹”具有让人长生不死的功能,但它又不是虚无缥缈的。“金丹之道”有着“可曲、可直、可圆、可方、可固、可束”的特点,呈现出圆润之美。更重要的是“金丹之道”并非高高在上,而是人人皆可获得。一些学者认为,道教之“道”的发展,经历了三个主要发展阶段,

① 《南华真经注疏》,《藏外道书》第2册,第424页。

② 同上书,第425页。

③ 同上书,第452页。

④ 同上。

⑤ 同上书,第423页。

⑥ 同上书,第424页。

⑦ 同上书,第346—347页。

“从高高在上的神学的道,发展为哲学的道,最终指向个人内心的道。”^①程以宁的“道即人身”、“此物人皆可得”的思想,便多了些人性之美。而这种思想也为“道”的形下意味和人的形上特性找到了很好的契合点,也是明代人追求生命与人性之美的精神在道教宗教实践上的有力表现。

从这个意义上来说,程以宁主张的“道即人”、“人即真”的观念,对于高扬人性、激发人的潜能、发挥人的积极主动性,有着非常重要的指导意义。即使对于今天人性的解放和平等,依然有着它积极的意义。

二、“气聚则生”：“生一美”观的内丹论表达

程以宁对生死有着自己的看法。在他看来,人因为有身躯形体,所以就有生,他说:“有身则有生。”^②但有生自然就有死,生死是无法避免的:“人生之有死,犹昼夜之循环,必不能免。”^③他继承老、庄思想,认为万物是气化的产物。“天地得此一气以升降,万物得此一气聚散以生死。圣人得此一气,守而聚之,不使之散。故长生不死,岂不贵一哉。”^④

人的生死也是气化的结果。他说:“生死一气也。气至而聚则生,气反而散则死。”^⑤尽管在源头上是共同的,但人对生死的态度则是不同的。“凡人视死生为大变,神人则视死生为旦暮,彼自变迁也。我自有不变不迁者,在任命物之化,而吾守其宗耳,即丹经养其无象,象故常存,守其无体,体故全真也。”^⑥

人控制生死的能力也是不同的。他说:“惟大人与天为徒,无生无死。若凡人则方生方死,方死方生,听其气之聚散以生死,特与人为徒耳。岂惟人为然,万物之出机入机,亦与之为一也。生则神奇,死则臭腐,俄而今者之臭腐化为来者之神奇,俄而来者之神奇复化为后日之臭腐。物异而气不异,故曰通天下一气耳。凡人得此一气,听其自聚自散,故有生死。圣人得此一气,聚之而不使散,故贵一耳,非黄帝不能达。不知者之合道,忘言者之近道,而有问有答者之离道。”^⑦凡人对生死只

① 陈兵:《道教之道》,今日中国出版社1995年版,第9页。

② 《南华真经注疏》,《藏外道书》第2册,第428页。

③ 同上书,第398页。

④ 同上书,第423页。

⑤ 同上书,第398页。

⑥ 同上书,第331页。

⑦ 同上书,第428页。

能任其自然,但圣人能让自己无生无死,原因在于圣人“贵一”,而凡人并不好此“一”,因而无法长生。生则神奇,死则臭腐,表达了一种对于生命的赞扬之情。但程以宁并没有就此止步,而是进一步指出,整个宇宙世界处于一种大化流行、生生不息的状态,今日之神奇可转化成明日之臭腐,而今日之臭腐又可转化成明日之神奇,事物之间的变动不居使得整个宇宙世界变得非常具有生命力。而这种转化不仅是对道家辩证思想的进一步发展,同时也使得庄子所提倡的“物化”论美学思想成为了可能。而“不知者之合道,忘言者之近道,而有问有答者之离道”则明确指出了真正得“道”的方法就是“不知”、“忘言”,只有抛弃了后天所习得的知识体系,其中包括对人来说影响非常大甚至是不可或缺的语言,才能真正与“道”契合。而通过思辨等方法试图对“道”来进行把握的方式是徒劳的,也是不可能真正认识到“道”的。

在这里,他所说的“一”就是“道”：“一即道也,岂劳神明而为者哉?今劳神明,以为一则与不一者,亦无以异矣。”^①把“道”称为“一”,绝不是程以宁的发明。《老子想尔注》中就曾指出：“一者,道也。”葛洪也说：“春得一以发,夏得一以长,秋得一以收,冬得一以藏。”程以宁的创造在于,他认为“一”也是“气”,也是“金丹”。他说：“一即先天真一之气,金丹也。”^②

要获得长生,享受生命之美,则须获得“金丹”。因此,“生一美”实质上也是“道一美”。而获得“金丹”,就会给人带来美妙的体悟,产生身轻气爽的舒畅感受。这种内在的审美体验,以往内丹家们多有表述。丘处机就论述了随着内炼的深入,所达到的美好境地,所获得的审美感受是不一样的：“(三田)既济之后,一百日静中四象周匝内观,五气纷纭;二百日目见金花,体有圆光,青气出顶,紫雾盈室;三百日神灵知前后事,真气可乾外汞,体轻可履风烟,骨坚可齐天地。”^③

程以宁并未分阶段涉及内炼的美感。他只是用“自适”两字概括了获得金丹后的愉快状态：“金丹一得,羽翰自生,可以朝游北海,暮苍梧,是自适其适也。视见彼得彼适彼者。总之,得人之得,适人之适,而不能自得其得,自适其适也。”^④得到金丹就相当于得“道”了,从而就拥有了超越凡世的能力,实现真正的逍遥游,

① 《南华真经注疏》,《藏外道书》第2册,第313页。

② 同上书,第355页。

③ [金元]丘处机:《大丹直指》卷上,《道藏》第4册,第399页。

④ 《南华真经注疏》,《藏外道书》第2册,第347页。

“朝游北海，暮苍梧”。这种优游自在的生活方式一直都是文人的精神追求和生活理想的范本。“自适其适”传达出来的实际上就是一种人生的最高境界。

三、“性理”与“命气”：“道一美”的宗教实践论

程以宁认为“金丹”有“大成”、“小成”之分，“小成”易得，“大成”难遇，既需潜质，又不能相信旁门：“金丹大成而难遇，非宿有道气者，必不信旁门。小成而易遇，稍有贪生之念者，往往获效焉。”^①而其他则是旁门小术。他指出旁门小术数量虽多，但都是小知小识。他说：“盖长生之道，开辟于《道德》，而发泄于《南华》。恐泄天机，故以志怪二字笼络英雄，非宿有仙骨，而得真人口诀者，必不解也。三千六百旁门，皆小知也，能以鲲鱼化鹏鸟而图南，此大知也。小知之与大知，其分量自别，不有彭祖以久特闻，其人安肯信北冥之水，可以上升化鹏而图南。”^②这些旁门有一个特点就是伪。他说：“伪者，三千六百之旁门也。”^③以审美的视角来看，则涉及了“真一假”之美的辩证关系问题。

他引用《悟真篇》来说明，获得“金丹”之关键是要保持性命之情的纯正。他说：“彼正正者不失其性命之情，谈何容易哉？正正，即的端也。”他更指出了保持性命纯正的方法。他认为性本清虚，不着一物，说：“性本静虚之中，寂然湛然，一物不着者。”^④但是，人因为有嗜欲，导致性命遭受尘垢而呈病态。因此，要保持性命纯正，不能用“乐”、“苦”来扰乱人性的平静。“人性上不可添一乐字，乐则不恬静。”^⑤“人性上不可添一苦字，苦则不愉乐。”^⑥虽然是针对修炼内丹而进行的修性，但实际上是涉及了人的虚静心态问题。“一物不着”才可保持心的虚，只有虚才可以使心真正地涵纳万物，而因为虚，心变得“寂然湛然”，不再浮躁，从而可以“了群动”。这种修性的方式和艺术创作以及艺术接受时的审美心性问题是—致的。

如果心性已经被外物蒙蔽，那么，通过学习，静虚之性是可以失而复得的。程

① 《南华真经注疏》，《藏外道书》第2册，第312页。

② 同上书，第309页。

③ 同上书，第312页。

④ 同上书，第372页。

⑤ 同上书，第353页。

⑥ 同上书，第387页。

以宁认为与“真”相对的俗学于性无益:“性非学不复,而俗学不可以复。性复非明不得,而俗思不可以求明。俗学俗思,四字极中季世腐儒之病。俗者,对真而言。言俗学障性,俗思乱明。凡为此者,谓之蔽蒙之民。”他也认为,摈弃雕琢和知识,通过长久的积累,才能保持性命之纯正,才能获得“道”:“体其受而不亏,守其性而不离,去其知而不凿,积久而纯,乃几于道。”^①借用庄子寓言故事中的典故,程以宁日渐修行,但不是去“凿开”人的心窍,而是在一种去除逻辑的朦胧状态下直接和“道”契合。

通过了性了命,获得“金丹”,就能达到“自适”的至美至乐境地。程以宁说:“命者,天下之至美,道者,天下之至乐。先了命,而后了道。故能有美则可以有乐。二者必至人斯能兼之。”^②性命双修双了,心性中不着一物,万境皆空,自然能得至美,游至乐。所谓“万化无极,亦奚足以累吾心,已为道者解乎,此故也。则得至美而游至乐矣”^③。永久保持身体的存在是天下人心目中最为美好的事情,而得“道”实际上是心性的修炼达到一定程度而实现了对于人生凡俗事物的超越,而修性相较于修命而言,显得更为重要而珍贵。这种先性后命的思想正是元明清以来道教徒尤其是全真教徒的思想的真实反映。

第八节 程以宁美学思想之二:“内观无心”精神美论

一、“总领在神凝”:逍遥审美观

了命了性,离不开炼神。陆西星双修丹法认为最关键的步骤就在于炼神。“这种以炼神为主的功法,在陆西星谓之‘玉液炼己’。他说,玉的性质温润贞纯,当炼性时损之又损,克去私欲,务使温润纯洁,和玉一般的品德,故叫玉液炼己。”^④并且认为炼神的主要步骤有澄神、养神、凝神等三步。程以宁同陆西星一样,也十分重视炼神,但他没有细分炼神的几个步骤,而是提出了“神凝”的总原则。在注解完《逍遥游》,对该篇进行总结时,他说:“一部《南华》,其精神全在逍遥。而此一

① 《南华真经注疏》,《藏外道书》第2册,第431页。

② 同上书,第417页。

③ 同上。

④ 李远国:《道教气功养生学》,四川社会科学出版社1988年版,第525页。

篇大旨,其主意总领在神凝。”^①所谓“逍遥”,有学者解释为:“道者,销也;遥者,远也。销尽有为累,远见无为理,以斯而游,故曰逍遥。自然,这种游只是一种精神的畅游,并非现实的畅游;要说这种游自由,也只是精神上的自由,并非现实的自由,要说这种快乐,也只是精神上的自得其乐,并非现实的快乐。”^②“逍遥”的精神无疑正是把握住了庄子的真实精神,而要实现这种逍遥游的状态,则是需要“神凝”这种修性方法的。

庄子哲学的基本精神追求人的解放和个体精神的自由,把人生审美化、艺术化。人生的艺术化、审美化离不开精神超越和自适。“人不只是生活在现实的物质的世界之中,人也生活在理想的精神生活之中。精神生活的丰富并不完全依赖于物质生活的丰富,精神上的自由并不完全依赖于现实世界的自由。在现实生活困顿之际,精神上的超越性有时确实能给人以鼓舞,以安慰,以力量,以勇气,以快乐。”^③从“逍遥”到“神凝”这是当代学者典型观点,通过这种解说和阐释,也有助于我们理解程以宁的论述思路。

首先,他对形神关系进行了论述。他认为形是神的归依,神是形之主宰。“既有形矣,必有形形者。形形者,神也。形以神为君,神以形为宅。故曰形体保神。神即道家之元神,佛氏之元性也。”^④形与神是密切联系的。但是两者还是有主次之分,形体是基础和条件。“形形者,神也。”前一个“形”是动词,后一个“形”是名词。精神是制约形体的。

精神主宰着形体,“神以君形”^⑤。形虽然受神的主宰,但它又要保护神。“神以君形,然非形不栖,则形体也者,所以保护其神第。四肢百骸,与元神并运,莫不有当然一定之仪则,即神中之性也,而理亦何常离器乎?”^⑥程以宁用房屋之比喻,论述了形与神的关系。他说:“形,神之舍也。神,形之主也。舍不坏,则主有所依。”^⑦同时他还用薪火之喻,强调了形与神的关系。神如火,形如薪。“内典曰:火之传于薪,犹神之传于形。火之传异薪,犹神之传异形。前薪非后薪,则知指穷之

① 《南华真经注疏》,《藏外道书》第2册,第309页。

② 转引自陈望衡《中国古典美学史》,湖南教育出版社1998年版,第109页。

③ 陈望衡:《中国古典美学史》,第109页。

④ 《南华真经注疏》,《藏外道书》第2册,第368页。

⑤ 同上书,第362页。

⑥ 同上。

⑦ 同上书,第364页。

术妙。前形非后形，则悟情数之感深。惑者见形朽于一生，便谓神情共丧，睹火穷于一木，便谓终期都尽，可乎？此语甚精，前言生之当养，此言死生如一者……乃为善养生者耳。”^①

形神与长生久视存在着密切的关系，程以宁认为生命之美与养形养神密切相关。要长生，就必须形神相守。在他看来，要长生，精神与形体要相互契合。他先从否定的方面来论述形神必须相守，认为如果形体耗尽了，神自然也会消耗殆尽。“有形者何，物四体百骸也，精也。无形无状者何，物气也，神也。凡人劳其形而摇其精，不知炼精化气，炼气化神，故精竭而形尽矣。形尽而形神者亦与之俱尽。”^②接着，他从正面强调了形神相守对长生的重要。他说：“藏神于形，无负可施，无往可适，曰游，曰不得遁。形神相守，故曰皆存。”^③要形神相抱，离不开“道”的作用。“惜神甚于惜身，死心急于死君，尧桀不分，非誉两忘。以善生之术，为善死之道。藏舟藏山藏天下，犹有所遁。藏神于形，无负可施，无往可适，欲形神相守而长存者，其谁耶？惟恃有自本自根之道，在鬼神不得不灵，天地不得不生，高深莫与并，久老莫与京。帝不得不可以为帝，日月星斗山川不得不可以为日月星斗山川，仙真圣贤不得不可以为仙真圣贤。”^④因此，形体与精神是可以分离的，而且在形与神之间，精神无疑比形体更重要。他甚至直言不讳地说，形体是有限的，而精神是可以永在的。他说：

人之传子孙者，特传气耳。形以传形，不可谓祖父之神为子孙之神。形如薪，而有尽；神如火，而可传。故仙人传神，不传形。盖悟薪者，形也；火者，神也。养形者，养其（养）生也，是留薪也。养神者，养生之主也，是留火也。仙佛之长存，特得天地之真火，如日月之常悬耳。^⑤

既然神如此重要，在养生即追求“生—美”的过程中，就要想尽办法让“神”得以长存。神最大的特点是清静，只要保持了清静，自然就能长生。程以宁说：“人

① 《南华真经注疏》，《藏外道书》第2册，第320页。

② 同上书，第363页。

③ 同上书，第335页。

④ 同上书，第339页。

⑤ 同上书，第321页。

心好静,必静而后不牵于欲;人神好清,必清而后不扰于心。无劳汝形,养外以保内也。无摇汝精,固内以壮外也,乃可以长生。神,长生也。目无所见,耳无所闻,则精不摇于耳目,犹有限也。心无所知,斯精不摇于心而神自宁。神守其形,形乃长生。慎汝内则内有出,闭汝外则外不入。”^①而心神是经过耳目等多种途径来承受外界刺激的。因此,要想保持精神的安宁,就得断绝耳目视听等方面的刺激。“多视则精摇于目,多乱则精摇与耳,多知则精摇于心。故无视无听无知,则精不摇而神自宁。神,形之主也。常守其形则形不坏而长生。”^②他论述了养神与养护耳目等的区别。“养神与养耳目鼻异。神好清静,耳目鼻口好嗜欲。万乘之君,竭一国之力,以供嗜欲,第魄许之,而神魂不自许也。夫神好清静,唯清静则与五官调和,而百体莫不从令。视声色臭味,皆奸贼也,神恶之不容,而岂肯为其所牵引也哉。”^③作为外物的表现形式,声色臭味等都妨碍神的清静,要予以去除。

他用水的特点来与养神相类比,十分形象地论证了养神的重要性。“观于水之性,以不杂而清,莫动而平,则知所以养神矣。我无驳难以扰其神,则神常静;我无二三,以乱其神,则神常宁。以淡而无为者,为神之体;动而天行者,为神之用。养神之道,曷以加焉?知实敛者,犹藏面不敢轻试,懼其锋之易折也。况吾之精神,放之则弥六合,与天帝同功用,卷之则退藏于密,吾神惟守此纯素之道而已。守之既久,则不知神之为我,我之为神。”^④而达到了“神”与“我”为一的境界时,修性功夫就基本上完成了,而“神凝”的最终目的也就达到了。

养神达到的最高境界是虚的境界。程以宁对凡人与至人的养生进行了区别,认为至人养生是善于养神。“凡人以形骸为体,故体有穷而游有朕;至人以精神为体,故体无穷而游无朕,尽其所受于天,而无一亏损,所见所得,不为不多矣。而彼不自以为见得也,亦虚而已。”^⑤达到了虚的境界,神自然而生,长生也就是自然而然的了。“求始虚心以问,虚则神生,先能领会,添了见解,已不神矣,且又为不神者求神。”^⑥

① 《南华真经注疏》,《藏外道书》第2册,第358页。

② 同上书,第355页。

③ 同上书,第440页。

④ 同上书,第387页。

⑤ 同上书,第342页。

⑥ 同上书,第426页。

程以宁是从获得长生,以享受生命之美这一思想出发,从多个角度对“神”进行论述,这些观点,无不触及美学的基本理论。如修炼时的“神凝”观,与审美创造时全神贯注的精神状态相似;为养神而摈弃外物的观点,实际已论及了审美的超越性。

二、“至大心也”:虚无空明的心境

程以宁认为,“心”是身体的“王”,是身体的主宰。而“神”又是心的主宰。他说:“夫人一身,心为王,四肢百骸皆是臣妾,所以供王之役,而神又是王之主宰。”^①要“神凝”,还必须使自己的“心空”,心中没有任何物质利害关系,方能进入“至乐无乐”的虚无空明的心境。

程以宁对心的功能进行了论述。他认为,心虽然很小,但心的功能相当大。他说:“夫人心方寸耳,可排之而下,亦可进之而上;可系之如囚,亦可制之使杀;可以淖约而柔刚强,亦可以廉剡而施雕琢,可以不火而热,亦可以不寒而冰;近可使之远,远可使之近;静可使之动,动可使之静。可内可外、可渊可天,人心之僭骄而不可制。”^②在中国道教史上,一直存在着“道”本体、“气”本体和“心”本体。在不同的时期、不同的需要下,三种本体是轮流使用而不悖的。作为本体论意义上的“心”具有和“道”一样的功能,拥有了它就可以实现现实社会中不能实现的能力,具有极大的超越性。而其“不火而热”、“不寒而冰”、“可内可外”、“可渊可天”等状态实际上就是对庄子寓言故事的化用和宗教化、审美化的进一步发展。“夫人一身,心为王,四肢百骸皆是臣妾,所以供王之役,而神又是王之主宰。世人凡为声色臭味之好,皆云所以养生,而不知琢丧其主宰实多。主既不存,臣将安附?可见,养生非养生也,养其养生之主,乃为善养生者也。”^③程以宁认为财色名利等外物会扰乱人心的安静,不利于长生。

而去掉物累会使心性变得清静。“人性上不可添一物。”^④心性受外物的牵累,自然就违背了心性的本质,导致心神无法专注。“气耗则心动。心动则神不专。”^⑤

① 《南华真经注疏》,《藏外道书》第2册,第319页。

② 同上书,第358页。

③ 同上书,第319页。

④ 同上书,第346页。

⑤ 同上书,第404页。

心神不定,要想逃出阴阳之数自然很难。“凡人只见有形之成毁,而不见所以成毁者,非有形也。故此心营营而不定,如能炼精还气,炼气还神,炼神还虚,是以有象无形也,必定能逃乎阴阳之外矣。”^①

过多地沉溺于外物之中,自然就会导致心机增多。“好智而无道,天下于是浸浸大乱矣。但以机心生而机事起,机事起而机祸深。”^②心机一多,自然就很难长生。“若夫外驰其形,内驰其性,汨没于万物之中,而无所归复,则逐物丧真矣。”^③因此,只要去掉物累,摈弃机心,人心就能保持清静,才能做到“神凝”。他引用太上老君的话来强化自己的观点:“太上云:灵台无物,谓之清,一念不起,谓之静。清静则无机心,虚室生白,放无极神光,照彻十方矣。若有一毫机心,内存则纯白不备,而神生不定,犹言神不守舍也。”^④

只有去掉物累,养护好“心”,才能获得“生一美”。他说:“不以外物累其心,则体受而身全。”^⑤无心于天下外物,自然与“道”相契合,而长生久视也就不难了。“不为物累,则心无高下决择,而与造物相为始终,便死他不得。”^⑥

摈弃外物对人心的刺激和束缚,其目的在于使心处于虚无空明的状态。他认为天地之中,“空”是大的,能吐纳万物,也就相当于老子的“虚”,而心又是最大的。他说:“俯仰天地,孰为大哉?惟空大也。空能载天地,藏万有,空中有物。物中之至大者,心也。超乎天地之上,故可以藐万物,包乎天地之外,故可以陶万物。”^⑦心,也就是主体意识,能“超乎天地之上”、“包乎天地之外”。这反映了审美主体“思接千载,视通万里”的审美想象。

而人心之所以无法达到“至大”,主要是因为受到耳目声色的刺激,对外物难以释怀,从而导致内心充塞,无法空灵。

此耳目外也,心术内也。夫全形抱生者,内忘其心术,外遗其耳目,若乃声

① 《南华真经注疏》,《藏外道书》第2册,第433页。

② 同上书,第353页。

③ 同上书,第441页。

④ 同上。

⑤ 同上书,第361页。

⑥ 同上书,第402页。

⑦ 同上书,第317页。

色获于外,在心术必塞于内。^①

因此,去掉外在之财,不受耳目声色等的限制,自然心神通达,长生不老就不难了。由此,程以宁论及心与物的关系问题,这是中国传统美学的中心议题。“翻开中国传统的美学论著,可以十分清楚的看到,其中的中心议题,就是心与物。”^②中国传统审美,一方面强调情生于物,一方面又将自己内在的精神外化为物。“中国传统美学即使在从内心转向外物、强调情生于物的时候,也没有离开自己的基本立场,即对自我人格的欣赏;而是从这个基本立场出发去解决心与物的统一问题的。”^③但是,程以宁禀承道家一道教的传统,认为物会扰乱心的清静自然,必须对物欲进行抑制,从而到达“心空”的审美胸怀。

程以宁“心空”才能“心大”的观点,其实是对老子“涤除玄鉴”,庄子“心斋”、“坐忘”,宗炳“澄怀味道”,成玄英“虚其心室”,陆西星“人必大其心”等审美胸怀理论的继承和发展。“心空”、“心大”这两个范畴,不仅对中国古典美学、中国道教史中的诸多范畴具有重要的补充作用,对于今天我们进行人格的培养也具有良好的启示和借鉴意义。

三、“纯一其德”:至善一至美的风采

美与善、伦理思想与美学思想的关系,无论中西,对此均有充分论述。苏格拉底说:“你以为美与善是截然不同的两回事吗?你不知道凡从某个观点看来是美的东西,从这同一观点看来也就是善的吗?”^④柏拉图也说:“美的音乐的和谐模仿了德行,而德行恰恰是灵魂的和谐。”^⑤亚里士多德说:“美是一种善,其所以引起快感正因为它是善。”^⑥古罗马神学美学家普洛丁明确地说:“美也就是善;从这善里理性直接得到它的美。”^⑦波瓦洛则主张“处处能把善与真与趣味融成一片”^⑧。

① 《南华真经注疏》,《藏外道书》第2册,第431页。

② 成复旺:《神与物游——论中国传统审美方式》,中国人民大学出版社1989年版,第55页。

③ 同上书,第124页。

④ 《西方美学家论美和美感》,第19页。

⑤ [美]门罗·C.比厄斯利:《西方美学简史》,北京大学出版社2006年版,第50页。

⑥ 《西方美学家论美和美感》,第41页。

⑦ 同上书,第58页。

⑧ 同上书,第80页。

在中国古典美学中,美与善也是统一的。《国语·楚语》记载了伍举关于美的论述。“夫美也者,上下、内外、小大、远近皆无害焉,故曰美。若于目观则美,缩于财用则匮,是聚民利以自封而瘠民也,胡美之为?”伍举认为美在于使民富、民乐、民安,在于政通人和,在于实施德政,美是伦理的善。

孔子也讲美与善的统一。这从《论语》的相关记载中可以得出结论。《论语·尧曰》载:“子张曰:‘何谓五美?’曰:‘君子惠而不费,劳而不怨,欲而不贪,泰而不骄,威而不猛。’”在孔子看来,美在于善,在于人有良好的品德修养。所以《论语·泰伯》记载:“子曰:大哉,尧之为君也!巍巍乎!唯天为大,唯尧则之。荡荡乎!其有成功也!焕乎!其有文章。”对尧这样道德高尚的人,孔子用一个“大”字来美化他,将其与天相类比。

道教美学也认为“道”就是“美”,求道也就是求美,也就是求善。“因为善本来就是修道人道德品行或宗教伦理意义上的人性美。求道过程中对于‘至道’的美学判断,归根到底还是修道者人格和人性美的伦理判断。”^①善作为伦理实践范畴,是与德相通的。“在大多数情况下,在我们的陈述中,包含‘德’、‘不德’……‘善的’、‘恶的’,这些术语的任何一个地方,我们就在作伦理判断。”^②积善修德,以德养生的思想,在道教中是十分普遍的。

程以宁认为要长生,必须积累德。首先,他从德的定义中,阐述了德与“道”的密切关系。他认为德是“道”的表现。“大则道也,德则道之降焉者也。为德则所谓下德执德,其可谓德乎哉?”^③更具体点说,德是道具体到人心之后的结果,“道得于心之谓德”^④。

要长生,保养精神是至关重要的。“通于神,则清通无碍,故曰其德广,其心之出而有物,物为何物?乃先天真一之气。”^⑤而保养好了精神,德性自然宽广。而德又是“道”的具体化,因此,要保养好精神,关键是要修养好道。“执道者,德全。德全者,形全;形全者,神全。丈人之道,盖全神之道也。”^⑥但是,德与“道”之间,还

① 潘显一:《大美不言——道教美学思想范畴论》,第40页。

② [英]摩尔:《伦理学原理》,商务印书馆1983年版,第7页。

③ 《南华真经注疏》,《藏外道书》第2册,第443页。

④ 同上书,第361页。

⑤ 同上。

⑥ 同上书,第369页。

是有各自的取向。他认为,“天乃德之原,故学不知天,即抱一察以自好于德,必不纯。”^①“天者,德之元;道者,事之宗。故不明于天者,不纯于德;不通于道者,无自而可道。有天人无为而尊者,天道也,亦主道也,自然而然也。有为而累者,人道也,亦臣道也,非自然也。”^②

德的重要性已无需赘言,程以宁详尽地论述了“德”的特点。其一,德位于每个人内心。“德本在我,未尝从外至。”^③人人都有德性,“德性人人所本有,吾不恃闻见,而恃不知之中,有心领神会,德性之根源,则知天矣”^④。而德性的保有则是得道的必要条件之一。其二,德有大小之分。“德有大小。大德者纲也,小德者,纪也。大德不免而中若细行,必检执之,仅谓之纪而已。”^⑤其三,德最大的特点在于生化万物。“无物不得不可以为物,德之为言得也,天地之大德曰生。”^⑥没有德,物质的生化就显得晦涩不明。“形非不生,即立之本源也。道得于心之谓德。明者,明其有物,必有则也。故生非德不明,即知通于神也”^⑦其四,德既然是“生一美”,修德也是长生的重要条件。他提出了“修德至和”,以获生命之美。他以水之平来类比德之和:“平则内能自保,停则外不摇荡。水之平,犹之德之和也。彼以成和为脩,物以不能离为德,不形即一而不分,死生无变之意。”^⑧这段话有几层意思:德和则可以长生;修养德性可以到达德和;德之和如同水之平,内心的安静,即是德之和。

程以宁也提了一些具体的达到德和的方法。在他看来,德是无为的。“德则无为。”^⑨要达到无为状态,他认为必须去智去外累。“道本自然,因人而治,是谓至治,顺性而修,是谓至德。在去智与累而已。”^⑩至人之所以能长生不老,关键在于去掉了外累。他说:“至人之德,无能所,去执着,如上数个能字,便有能所与执着矣。人心湛然,如水非有非无,乃为物欲所蔽结,如水冻而成冰,闻道悟理,则解且

① 《南华真经注疏》,《藏外道书》第2册,第357页。

② 同上书,第360页。

③ 同上书,第427页。

④ 同上书,第444页。

⑤ 同上书,第360页。

⑥ 同上书,第362页。

⑦ 同上书,第361页。

⑧ 同上书,第332页。

⑨ 同上书,第422页。

⑩ 同上书,第360页。

释矣。”^①去掉外在的牵绊,使自己处于无心无为的状态,则自然能长生了。

第九节 程以宁美学思想之三:“天地大美”的生态美学思想

一、“天地大父母”:自然审美观

在人与自然的关系上,西方世界更多是持人类中心主义的观点。“人,在西方世界居于中心地位,自然界其他东西所起的作用是作为色彩不鲜明的背景材料,或是他们的敌手。”^②相对而言,中国传统文化更强调天人亲和。众多哲学及美学思想家,从天人合一出发,对自然充满了敬畏之情和爱戴之心。庄子、《易传》、道教《太平经》等都把天地奉为万物的父母,把天地自然抬到无比崇高的地位。道教是从吸收老庄哲学、易学思想发展而来的。因此,道教也认为天地自然是人类的生活之源,必须像尊敬父母一样来对待。《太平经》说:“夫天地中和凡三气,内相与共为一家。反共治生,共养万物。天者主生,称父;地者主养,称母;人者主治理之,称子。父当主教化以时节,母主随父所为养之,子者生受命于父。见养食于母。为子乃当敬事其父而爱其母。”^③《太平经》用形象化的语言把天地比做父母,而人则是孩子。孩子对待父母的态度当然应该是亲密而不是破坏的,从这里就能推断出天地和人应当处于一种什么样的关系。

作为一个道教学者,程以宁吸收以往的思想成果,认为天地是人类万物的源头:“天又为己与人物之源头。”^④他承认天是万物生成的原因。他多次提到天地是万物之父母,对自然充满了敬畏之情。他说:“天地,大父母也。”^⑤“天,大父也。”^⑥“大”在中国古代具有崇高之意,因此,从这句话可以看出程以宁对天地的推崇和尊敬之情,就像一个孩子真实地对待父母的感情一样,是亲切而热烈的。他甚至引

① 《南华真经注疏》,《藏外道书》第2册,第432页。

② [美]费正清:《美国与中国》,商务印书馆1987年版,第14页。

③ 王明:《太平经合校》,第112—125页。

④ 《南华真经注疏》,《藏外道书》第2册,第363页。

⑤ 同上书,第428页。

⑥ 同上书,第334页。

经据典强调万物是天地之子:“礼统云:天地者,元气之所生,万物之祖也。”^①从这可以看出,程以宁将“天地奉为父母”的思想,一方面受到道教思想传统的影响;另一方面,由儒入道的经历,也使他继承了儒家的思想。

他从提供给人生活资料及休憩场所这两个方面,来阐述对天地的敬畏和热爱。他认为万物都为天地所孕育。他说:“四时万物,合乎造化之自然。”^②人也是天地的产物:“造物生人,我因人以治人。”^③而人的衣食住行等一切,都离不开天地万物:“即人之行止饮食,亦天地之强阳运动,人不得而有之,安得有夫道耶?”^④天地万物,也就成了人的必需品的提供者:“而天地为吾之官,万物为吾府矣。”^⑤天地山林也提供给人立足之地,衣食所需。“知足有不践之地,而后可以壮人之践。”^⑥自然还是人憩息之所,让人在世俗疲惫之中释放自己的心灵,满足了人的审美需要。这是“造物生人”的又一表现,使人心旷神怡,从繁复的世俗事务中解脱出来。程以宁就说:“山林非劳,庙堂为劳。”^⑦人与自然的关系,不仅仅是生产对象与成果之间的直接功利关系,还有审美关系。这一点自春秋时代起,就引起了先人的关注。

游山玩水的传统,可能肇始于周昭王。《楚辞·天问》载:“昭后成游,南土爰底。厥利维柯,逢彼白雉?”王逸注:“言昭王之制而出游,南至于楚,楚人沉之而不还。以为越裳氏献白雉,昭王德衰不能致,欲亲往逢迎之。”昭王为了得到越裳国几只奇异的白雉,久等不至,竟然亲自去南方迎接,以致返回时被楚人使计,乘坐破船而淹。迎接白雉是名,说他想到风景优美的南方来游玩,以洗涤庙堂之累,恐怕也不为过。《论语》还记载了孔子和他的学生在沂水边浴风的情景。到了魏晋南北朝时期,由于玄学的发展,再加上诸如谢灵运、陶弘景等人为审美而游山玩水,使自然美成了人们自觉的审美对象。上清派道士陶弘景更是毫不掩饰他对自然山水的赞美。

人是天地自然的儿子,自然是人类生命的基础。无论是人的有形的肉体生命,

① 《南华真经注疏》,《藏外道书》第2册,第360页。

② 同上书,第378页。

③ 同上书,第341页。

④ 同上书,第428页。

⑤ 同上书,第331页。

⑥ 同上书,第448页。

⑦ 同上书,第439页。

还是精神上的审美需要,都必须以自然作为基础。“自然是人类审美潜能之源。”^①人类的审美需要和审美能力在山林自然之中,才有可能得以舒展。程以宁就认为山林皋壤能使人的审美情感得到释放。他说:“世人以身为万物之逆旅,山林皋壤能使之欣然,乐而外感,亦能使之悲。哀乐之来不能御,去弗能止,知有其遇而不知有不遇,知有其能,而不知有无知无能。此人生之所不免也,而欲免以为能游能御,岂不悲哉?”^②而且他也继承了成玄英、陆西星等人的观点,认为赏心悦目的自然山水,先给人以怡然之乐,但终因人心为物役,无法从世俗之中解脱出来,以致使人出现先乐后哀的情况。“世人为外境所役,故哀乐得以入其舍,游山林皋壤之间,始必怡然而乐。乐极生哀,循环之理也。其来莫御,其去莫止,哀乐全不自由,直以吾身为物之旅舍耳。物常在,而吾身不常矣。”^③

程以宁把天地放在如此高的地位,虽然不是他的独创,但是他对天地对生命的尊敬,却有着丰富的美学意蕴。

二、“人不为物害”:物我齐一美学观

天地是父母,人只是天地孕育的结果之一。人的一切行为举动都在自然造化之中进行。“俯仰上下莫非造化之昭著也,进退古今不见造化之成亏也。”^④但人是“灵于万物者”,人处于天地之间主动性的位置。因此,程以宁说:“人也,天地之心也焉。”^⑤所以,“心为能知能觉者,人为天地间物类中之有知有觉者,故可谓天地之心”^⑥。人因其具有思想和主观能动性,所以历代论者都认为人对万物负有一种责任。新安理学的宗师朱熹就说:“‘人者,天地之心’,没这人时,天地便没人管。”这里的“管”,并非“管制”,而是照管,表达了人对天地万物的责任感。作为新安理学的继承者,作为一个道教学者,程以宁提出“己为人物之统会”^⑦。这虽然有点人类中心主义的味道,但与通过征服和榨取自然从而使人类利益最大化的人类中心主

① 陈望衡:《环境美学》,武汉大学出版社2007年版,第232页。

② 《南华真经注疏》,《藏外道书》第2册,第430页。

③ 同上书,第427页。

④ 同上书,第448页。

⑤ 同上书,第398页。

⑥ 张岱年:《中国哲学大纲》,江苏教育出版社2005年版,第174页。

⑦ 《南华真经注疏》,《藏外道书》第2册,第363页。

义决然不同。在他看来,人与自然是分不开的。他说:“造化不离己身。”^①自然与人之间是相互需要的,相互成就对方的。没有自然,作为主体的人,是无法生存发展的。他说:“非造化则我不能自成。”^②而天地也需要人的照管开发,因人而显示其价值。“然非我去取他,则造化亦不能自见。”^③如果没有人这个主体的存在,天地的存在与否就失去了意义。

以博大的胸怀、仁厚的心地、平等的态度对待万物,是先哲们一如既往的情怀。宋代理学家张载《正蒙·干称篇》就说:“民吾同胞,物吾与也。”《庄子》一书也明确提出万物在本质上是平等的。因此,应该尊重飞潜动植的本性及其生存的权利,而不是人为地强行去改变。在《庄子》一书中同时也提到了许多不尊重他物的例子,如《庄子·至乐》就记载了鲁侯养鸟的故事。按鸟的生活习性,应该“栖之深林,游之坛陆,浮之江湖,食之鲦鲋,随行列而止,委蛇而处,彼唯人言之恶闻”,以鸟本然的生活状态生活,鸟会怡然自乐。但是鲁侯“御而觞之于庙,奏《九韶》以为乐,具太牢以为膳。鸟乃眩视忧悲,不敢食一脔,不敢饮一杯,三日而死”。由于不尊重鸟的本性和生活方式,没有以一种平等的心态对待,鸟最终失去了它的生命。

道教也认为人与万物之间是平等的。《太上感应篇》就说:“然则,人之与飞有以异乎?肇论所谓天地与我同根、万物与我一体非诬语也。”^④《虚皇天尊初真十戒文》也持相似的看法:“夫禽兽旁生,性命同禀,有夫妇之配,有父子之情,有巢穴之居,有饮食之念,爱憎喜惧,何异于人?”^⑤道教中人如成玄英、陈景元、陆西星等也有相似的看法。程以宁秉承道教的传统,受到前人的启发,从自己的思想立场出发,阐述了他关于人与万物平等的思想。

人和物一样都是由“道”创生出来的,都具有貌象声色等表现:“貌象声色,物也;我亦物也。”^⑥人只是万物之一而已。“天地是物中之最大者,人是物中之我对者,我是天地人中之一物。”^⑦但在万物中,人作为主体又是大者:“大方无闻,浑

① 《南华真经注疏》,《藏外道书》第2册,第311页。

② 同上书,第311页。

③ 同上书,第311页。

④ 《太上感应篇》,《道藏》第27册,第59页。

⑤ 《虚皇天尊初真十戒文》,《道藏》第3册,第404页。

⑥ 《南华真经注疏》,《藏外道书》第2册,第402页。

⑦ 同上书,第310页。

然与我为一体,然天地无体,以太虚为体,我心能包虚空,是虚空无体,又以我为体也。”^①“大方”即“道”,人与道,与天地浑然无间,“物与物不相远焉”^②。因此,通过以上的层层论证,程以宁认为,人和万物之间保持一种和谐关系是具有坚实的哲学基础的,而在这种和谐关系中,人应当起到重要的主导作用,来保持万物的和谐。

人与万物之间既然是平等的,就应该保持友好的关系。人与天地万物为友,是中国古代众多美学家、艺术家的追求,也演绎了许多有趣的佳话。叶璜就说:“天清地旷,浩乎茫茫,皆我友也。如太空无言,照人心目,辄增玄妙,此禅友也;夕风怒号,击竹碎荷,败拥叶飕飕,助我悲啸,此豪友也;眉月一弯,悄然步庭外,影珊珊如欲语,清光投我怀抱……啾啾草露中,如一部清商乐,佐西窗闲话,此言愁友也。审是天地自然良友,悉集堂中,莫乐此矣。”^③程以宁虽然没有像叶璜那样把人与各种自然之间的不同关系,以不同名目的朋友关系冠名。但他持有“物不为人害”、“人不为物害”的思想,他说:“禽兽可系羁而游,物不为人害也。乌鹊可攀援而窥,人不为物害也。人可与禽兽杂居,族可与万物并处,天下尽君子也。”^④事实上,他是把自然万物都看成亲和的对象,看成美的对象。

三、“天人两尽”:人天和谐美论

人既为天地自然所养育,人与万物又是平等友爱的,那么人与自然之间应该是和谐的。人与天之间,是相互需要的,人离不开天,天也离不开人。“天非人不因,人非天不成。”^⑤程以宁对人与自然的亲和关系进行了详尽地论述。

而人与自然要达到和谐,需要具备以下条件:

其一,物得其宜,也就是物自身获得其适合自己本性的环境。他说:“大以藏小,小以藏大,物各有宜,有所藏,必有所遁者,理也。”^⑥因为受过易学的影响,所以他认为阴阳协调,万物才能得以滋生:“天地阴阳相为对待,是非治乱,相为循环,

① 《南华真经注疏》,《藏外道书》第2册,第445页。

② 同上书,第402页。

③ [日]合山究选编,陈西中、张明高注释:《明清文人清言集》,中国广播电视出版社1991年版,第166页。

④ 《南华真经注疏》,《藏外道书》第2册,第349页。

⑤ 同上书,第333页。

⑥ 同上书,第335页。

此天地万物自然之情理也。”^①万物要保持自身的和谐,离不开阴阳的协调。他从反面指出,如果阴阳不调,自然现象就会出现反常。“云行而雨施者,常也。草木必黄而后落者,理也。今皆不待先时而至,乃阴阳不调之故。”^②阴阳协调了,万物自然欣欣向荣,“阴阳既调,则群生自然各遂其性矣”^③。

人与自然之间要保持和谐,就人而言,应该得天地中和之气。“大和者造物,中和之气,人得之以生者,无喜无怒,与天为一矣。”^④程以宁认为人得了和气,就能天地和谐。他引用董仲舒的观点来强化自己的理论,说:“董子所谓心和则气和,气和则形和,形和则天地之和应之矣。”^⑤从他的相关论述中,可以概括出人天亲和须得和气的原因。他认为天人之间相通于气,有气作为中介,故相互不分彼此。

他认为万物均由气所生,万物的生化均离不开气的作用。宇宙间人与物的运动,也离不开气。他说:“宇宙间惟一气机,播弄人物,或出或入,或入或出,无须臾之停。”^⑥

其二,他认为人与天的和谐,其关键因素在人。他说:“根底造化,枢纽万物,出机入机,在我也。”^⑦人在自然中有很大的主动性,因此人天和谐,与天合而为一,应该是人主动去与天和合,即“以人合天,然后天人两尽。”^⑧他认为要做到以人合天,人必须摈弃对物质的占有,因为“以己制物,则物失其真也”^⑨,物失去其真,则物无法得其宜,失去和谐的要件。同时,人还必须摈弃偏见,否则大至自然小至昆虫,会受到不祥的影响。

程以宁对人与自然关系的理解,是对道家一道教思想的继承发展,同时又融合了儒家的优秀成就。他提倡人对自然的尊敬,人与自然的和谐,认为人能从自然中获得心灵的安顿,人必须与自然万物和睦相处。这些都是很有特色的道教生态美学观。

① 《南华真经注疏》,《藏外道书》第2册,第392页。

② 同上书,第355页。

③ 同上。

④ 同上书,第435页。

⑤ 同上书,第378页。

⑥ 同上书,第401页。

⑦ 同上书,第402页。

⑧ 同上书,第333页。

⑨ 同上书,第341页。

第十节 程以宁美学思想之四：“素朴”文艺美学观

一、“复归于朴”：素朴的美学主张

如前所述,程以宁认为要获得长生久视即获得“生一美”,必须体道悟道,切断外界刺激,回归本然状态。他说:“而不知大道之极,窈窈冥冥,昏昏默默,何有声音,何有色象。是以善体道者,返视收听,丧耳忘目,敛其聪明于不用,而复归于朴。”^①“雕琢复朴,即已雕已琢,复归于朴也。块然独以其形立,无情无为之貌,纷而封哉,不至纷而有封畛也。”^②“复归于朴”也就是回到本色自然,拙朴天真,反对雕琢。

程以宁“复归于朴”的思想,有其理论来源。追求朴素,反对雕琢,可以说是道家一道教的一贯思想。《老子》十九章就明确提到:“见素抱朴,少私寡欲。”《老子》十二章说:“道常无名,朴,虽小,天下莫敢臣。”《老子》三十七章也说:“化而欲作,吾将镇之以无名之朴,无名之朴,亦将不欲,不欲以静,天下将自定。”《老子想尔注》也说:“朴,道之本也。人行道归朴,与道合。”何谓“朴”?《说文解字》释为:“朴,木素也。”“朴”就是朴素之义。可见,老子是十分强调朴素的。

庄子更是反对刻意雕琢。成玄英、陈景元、陆西星对此也有相关的论述。因此可以说,程以宁“复归于朴”的观点既是对前人思想的继承,又有自己的理解。

首先,他分析了导致“素朴”消散的原因。他认为只有素朴才能得民性,而怀疑与分心,都会导致素朴的泯灭。他说:“素朴而民性得矣,治天下者,至今法之可也,奈何圣人以仁义强天下,而天下之心始疑;以礼乐强天下,而天下之心始分;疑与分,而太朴散矣。”^③这同时也是影响人心性的重要因素。

接着,他论及雕琢的危害。在他看来,雕琢造作,会使人失去“本然之正”。他说:“凡有增减造作,无论善恶,皆失本然之正也。”^④这“本然之正”到底指什么呢?

① 《南华真经注疏》,《藏外道书》第2册,第344页。

② 同上书,第342页。

③ 同上书,第349页。

④ 同上书,第344页。

他对“正”进行了解释。他说:“正谓正性,求诸己也。”^①先正自己之性,然后才可纠正别人之偏。他说:“正者,正也。所谓以己之正,而正人之不正也。”^②只有“正”才可以由己及人,去纠正别人的不正。

最后,他也论及“复归于朴”的内涵和途径。在内涵上,他认为复归素朴其实质就是“真”。他说:“真率则简便。”^③强调“真”是道家一道教的一致要求。《太平经》也主张“出真文”:“文书亿卷,中有能增人寿、益人命、安人身者,真文也,其余非也;文书满室,中有能得天心、平理治者,真文也,其余非也。”^④无独有偶,陆西星等也强调文贵在“真”。

程以宁从三个方面述及获得“真”的途径。他认为,要复归素朴,不能过分强调形式:“不求文矣,又何假于物哉?物即所谓名以命之,器以别之者。”^⑤如果过分追求形式,就无法回归本真素朴之性:“用其知不足,又附益之以礼乐,以文灭质,以博溺心,争逐于末,而忘其本。是以无以反性而复其初。”^⑥

要复归素朴,内容方面也要达到自然。他解释了对“质”的看法:“质如绘事以素为质之质。”^⑦他对“质”也提出了自己的要求:“任其质之自然,至让无文,奚用求问,以待形哉?”^⑧他还认为“复归于朴”,要文质兼顾,不可偏执一端。他用夏周两代为例来说明:“今吾试按齐楚吴燕之歌异转而皆乐,九夷哭殊其声而皆悲,是以圣人因时制宜为民理发,故伏羲神农教而不诛,黄帝尧舜诛而不怒。夏质而不文,周文而不质,古之法起可行于今,今之法,可行于古乎?”^⑨“齐楚吴燕之歌异转而皆乐,九夷哭殊其声而皆悲”,实际上涉及审美差异性的问题。审美差异可以因为时代、民族、地域、文化等因素产生,在这里,地域被视为主要因素。

“静则不动矣,而能使群动。故无为而尊,朴素而无文矣,而至文者出,故莫与争美。”^⑩这句话借用了苏轼的诗句,意在表明在创作时要注意审美心胸问题。只

① 《南华真经注疏》,《藏外道书》第2册,第341页。

② 同上书,第380页。

③ 同上书,第411页。

④ 《太平经》卷九十八,上海古籍出版社1993年版,第404页。

⑤ 《南华真经注疏》,《藏外道书》第2册,第411页。

⑥ 同上书,第388页。

⑦ 同上书,第442页。

⑧ 同上书,第411页。

⑨ 同上书,第379页。

⑩ 同上书,第371页。

有做到这一点,才能创作出“至文”来。

反对雕琢,崇尚天然,高扬朴素,是中国美学的一贯做法。元代学者陆辅之《词旨》就说:“词不用雕刻,刻则伤气,务在自然。”雕刻伤气,一直是历代美学家所忌讳的。梁钟嵘《诗品》记载:“汤惠休曰:‘谢诗如芙蓉出水,颜诗如错采镂金。’颜终身病之。”《南史·颜延之》也记载:“延之尝问鲍照已与灵运优劣,照曰:‘谢五言如初发芙蓉,自然可爱;君诗若铺锦列绣,亦雕绩满眼。’”颜延之以“错采镂金”为病,引“雕绩满眼”为憾,可见远在魏晋南北朝时期,古人就已反对矫揉造作了。在唐代,道教思想非常浓厚的诗人李白更是反对雕琢,他在《经乱离后天恩流夜郎忆旧游书怀赠江夏韦太守良宰》一诗中写道:“览君荆山作,江鲍堪动色。清水出芙蓉,天然去雕饰。”裴度《寄李翱书》也说:“文之异,在品格之高下,思致之浅深,不在其嵯裂章句,隳废声韵也。”在宋代,杨万里、陆游等人,也极力反对雕琢。陆游《读近人诗》:“琢雕自是文章病,奇险尤伤气骨多。”杨万里《读张文潜诗》也说:“晚爱肥山诗自然,何曾绣绘更雕镌?”明清时期反对雕琢、追求自然的传统并没有消失。李贽高举“童心”说,主张文章应该自然天成。“他以为为文之至高境界应该如风行水上,自然而然,不加雕琢,而曲成妙境。”^①清代侯方域也在《倪函谷文序》中写道:“然则至文者,雕镂之所不受,组练之所不及也。”概言之,追求天然朴素,反对雕琢,是中国美学的优良传统,其源头当肇始于老、庄。程以宁“复归于朴”的观点,有着承前启后的作用,也是对这一美学观点的有益补充。

二、“文字变化之妙”:文艺鉴赏的标准

程以宁在注解《南华真经》的过程中,不仅提出了“复归于朴”的美学原则,而且论述了文艺鉴赏的原则和标准。

在文艺鉴赏的原则上,他认为“艺”就是“德”。他说:“道德是精者,事与技是粗者,无精无粗,皆出于自然。则技即事,事即艺,艺即德,德即道,道即天,无上下也,无精粗也。故曰技兼云云,兼者合而一之之养,分而两则道器离矣。”^②“道”与“技”的问题在庄子学说中已涉及范畴,同时也是人们津津乐道的话题。在这里,程以宁继承了前人关于“道”与“技”的思想,指出二者的关系就是以“技”近“道”。

① 朱良志:《中国美学名著导读》,北京大学出版社2004年版,第195页。

② 《南华真经注疏》,《藏外道书》第2册,第360页。

在文艺鉴赏的标准上,他认为文章应该有“变化之妙”。《庄子·天地》说:“方且与物化而未始有恒。夫何足以配天乎?虽然,有族有祖,可以为众父而不可以为众父父。”^①在“虽然”一词下,他赞道:“又下一转,先抑而后扬,扬之而复抑,文字变化之妙。”^②

程以宁多次提到“妙”字,从“妙”的表现、“妙”与“巧”的关系、“巧”的功能、“妙”与“巧”的实质、达到“妙”的途径等多个方面对“妙”进行了具体阐述。

“妙”到底表现在哪里呢?他认为“妙”在于含蓄。《庄子·天地》说:“故莫若释之而不推,不推其谁比忧。”^③程以宁评:“比者,和同之意。盖不推已知天下无人矣,而又望其谁与我同忧哉?庄老忧世之心有如此。语意含蓄,似结非结,正文章三昧法也。”^④语意含蓄,似结非结,正是文章变化的表现。

同时,“妙”也在于用字之奇。《庄子·应帝王》说:“列子入以告壶子。壶子曰:‘向吾示之以天壤。’”^⑤程以宁评:“先不曰地壤而曰地文,此不曰天文而曰天壤,用字之奇处。”^⑥他还认为“妙”在于古隽。《庄子·天地》载:“厉之人,夜半生其子,遽取火而视之,汲汲然惟恐其似己也。”^⑦他对“厉之人”注解道:“丑恶人也。中添一字,文法便古隽。”^⑧可见,他认为古隽也能增加文艺之妙。

在现代汉语中,“妙”与“巧”总是合起来使用。在古汉语中,“妙”主要指美妙,“巧”主要指技巧,从含义上看,两者还是有一定区别的。但程以宁认为两者是相通的。在对《庄子·天道》“长于上古而不为寿,覆载天地雕刻众形而不为巧”的注释中,程以宁说:“巧者,为之妙耳。无为故无所称巧。乃庄子所师,此种学识,劈破千圣,传心之秘也。”^⑨他认为“巧”的作用在于使文艺作品易于被人接受:“广为譬如,令人易晓;巧为润色,令人易听。”^⑩“巧”与“妙”的连用是对于“无为”精神的高度赞扬。

① 《南华真经注疏》,《藏外道书》第2册,第362页。

② 同上书,第362页。

③ 同上书,第365页。

④ 同上书,第365页。

⑤ 同上书,第342页。

⑥ 同上书,第342页。

⑦ 同上书,第365页。

⑧ 同上书,第365页。

⑨ 同上书,第371页。

⑩ 同上书,第365页。

程以宁继承老庄“大巧若拙”的观点,提出“巧”其实就是“拙”。他说:“大巧若拙,虽是承巧,一边说来,其实有许多含蓄。”^①何谓“拙”?刘处玄解释得很明白:“拙者,至性而通贤,外貌似其愚拙,则谓之返朴也。真慧而通文,伪形而憨拙,则谓之伏藏也。对其伪迷,隐而拙明也;对其真悟,显则拙达也。通于世,则物达也;通于道,则真达也。”^②“妙”其实是巧,“巧”就是“拙”。而这一切的理论根源在于程以宁“复归于朴”的美学主张,这种美才是真正的美。“这‘拙’就是‘朴’美,没有人为加工痕迹的艺术,才是真正的‘艺术’、真正的‘美’和‘巧’”^③

那怎么做到“变化之妙”呢?程以宁认为要实现“变化之妙”,必须做到大小、动静、同异、终始的辩证统一。“大亦可为小,小亦可以为大。”^④“虚者,静之体,动者,静之生。”^⑤“便以同中之异,异中之同而为道。”^⑥“于今为始,于昨为卒,则所谓始者,即是卒矣。言变化之无穷也。”^⑦

同时,他又认为,“变化之妙”必须有个度,必须恰到好处。若变化太过,就会迷失,就不再是“妙”,而是“淫”了。他说:“凡所为过甚,皆谓之淫。”^⑧只有富于变化,同时又不过度,才能“同归于玄妙”^⑨。

三、“大雅非里巷所乐”:音乐美学思想

音乐在道教养生中,是有一定作用的。养生家嵇康就认为“五弦”是达到心灵安顿平和的方式之一。成玄英、陈景元、陆西星也认为在音乐平和的境界中可以陶冶自己的性情。程以宁在论述求金丹大道,以获长生时,也表述了他对音乐的看法。

(一)音乐之美。程以宁认为音乐之美首先在于其节奏之妙,更重要的是它“天人同和”的作用。

① 《南华真经注疏》,《藏外道书》第2册,第351页。

② [元]刘处玄:《无为清静长生真人至真语录》,《道藏》第23册,第714页。

③ 潘显一:《大美不言——道教美学思想范畴论》,第234页。

④ 《南华真经注疏》,《藏外道书》第2册,第391页。

⑤ 同上书,第370页。

⑥ 同上书,第452页。

⑦ 同上书,第411页。

⑧ 同上书,第353页。

⑨ 同上书,第351页。

程以宁从其“变化之妙”的审美标准出发，认为音乐之美要讲究跌宕起伏，讲究清浊阴阳的辩证关系，他说：“始非突然而始，自有轻扬圆转之妙，故无首。”^①在他看来，好的音乐足以令人回味。他说：“旋律之乐虽终而余音似嫋嫋不绝，故无尾。”^②余音绕梁本是孔子在听乐后提出的标准，程以宁化用了儒家的思想。

程以宁认为音乐之美，首先在于其声音旋律。他说：“其声流动而光莹，所谓美哉，洋洋乎者。”^③他用“流动而光莹”、“洋洋乎”来形容音乐之美，体现出道教学者对音乐的独特体会。音乐本身是诉诸人耳的。但他把听觉转化为视觉，这就在无意中涉及了通感手法。“通感”又叫“感觉挪移”。按钱锺书的说法，通感是指：“在日常经验里，视觉、听觉、触觉、嗅觉、味觉往往可以彼此打通或交通，眼、耳、舌、鼻、身各个官能的领域可以不分界限。颜色似乎有温度，声音似乎会有形象，冷暖似乎会有重量，气味似乎会有锋芒。”^④“感觉挪移”虽然是个外来的概念，但这种现象在中国文化传统中业已存在。

苏轼有“小星闹若沸”，视觉和听觉贯通；杜甫有“晨钟云外湿”，听觉与触觉交融。“身着居士衣，手把南华篇”的白居易在《琵琶行》中描写琵琶声：“大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私语，嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘”^⑤，听觉与视觉结合在一起。

就道教而言，道士们善用“类比推理”的方式进行思维。^⑥他们相信，服食丹药，丹药的不朽性可以转移给服食者，令服食者同样具有不朽的属性，得以永生。正如《周易参同契》所云：“金性不败朽，故为万物宝，术士服食之，寿命得长久。”同时，道门中人还认为画了某种意念的符箓，念了某种意念的咒语，会在对象身上发生意念所期望的作用。这样的理论其实就蕴涵着“感觉挪移”的性质。因此，在这样的文化背景下，程以宁触及通感，有着重要的学术研究价值。

他不但强调音乐应该有形式之美，节奏之妙，而且应该有内容之美。他说：“盛衰文武，清浊阴阳，言其节奏之妙，自四时迭起，至不可待，又言作用之妙。循

① 《南华真经注疏》，《藏外道书》第2册，第378页。

② 同上书，第378页。

③ 同上书，第378页。

④ 钱锺书：《管锥编》第二册，中华书局1979年版，第487—488页。

⑤ 朱金城：《白居易集笺校》，上海古籍出版社1988年版，第685页。

⑥ 参见詹石窗《道教文化十五讲》，北京大学出版社2003年版，第154页。

环无端,变化不穷,且作且止,而莫知归宿之地也。”^①对音乐形式与作用两全其美的要求,是他“艺即德”审美鉴赏原则的具体化。

他从“艺即德”的要求出发,认为音乐的作用在于使人与天地同和。在他看来,音乐和天地之间是有感应的,这是音乐发生作用的基础。他说:“乐非人不备而六律五音与天地之气候相表里也。”^②美妙的节奏要与天和,还需经由“圣人”这一中介。他说:“非生非死,非华非实,但见流行,节奏之妙,匪夷所思,人皆稽之于圣,以为圣人者,达乐之情而顺天之命也。”^③“圣人”即有德之人,自然就能与天地同和了。

(二)程以宁不仅论述了音乐之美,而且谈及对鉴赏者的基本要求。

他认为欣赏音乐对审美主体有一定的要求。《庄子·天地》载:“大声不入于里耳。”^④程以宁注为:“大雅之音,非里巷之耳所乐闻。”^⑤这涉及以下几方面的美学问题。

其一,对于高雅的音乐,普通百姓不是特别喜欢听。从审美的角度说,这涉及审美的个性。“每个人的生活环境、道路、命运和遭遇,以及文化教养和心境等等,是各不相同的,这种不同决定了一个人的特殊的性格、需要、爱好和情感体验,形成了个人的审美趣味、审美情感。”^⑥“里巷之耳”即居住在小胡同里的平民,限于环境,囿于文化教养,别人眼中的“大雅之音”,里巷之人自然表现平淡。

其二,审美活动是审美主体的精神活动,审美活动的发生,对审美主体有一定的要求。“里巷之耳”之所以对“大雅之音”反应平淡,原因就在于他们是“里巷之耳”,而不是“大雅之耳”。正如马克思所说:“只有音乐才能激起人的音乐感;对于没有音乐感的耳朵说来,最美的音乐也毫无意义,不是对象。”^⑦作为几百年前的一个道教内丹学者,程以宁就能提出这样的观点,不能不令人叹服。

其三,这里涉及雅—俗这对美学范畴。雅俗对举,以理论形态出现,始于刘勰。

① 《南华真经注疏》,《藏外道书》第2册,第378页。

② 同上书,第377页。

③ 同上书,第378页。

④ 同上书,第365页。

⑤ 同上。

⑥ 杨辛、甘霖:《美学原理》,北京大学出版社2003年版,第305页。

⑦ [德]马克思:《1844年经济学—哲学手稿》,人民出版社1979年版,第79页。

他明确提出:“情交而雅俗异势。”^①在中国传统美学中,雅文化一直处于主流地位。但是“俗”文化一直在为自身的生存顽强地与“雅”文化抗争。中唐以后,特别是宋明以来,随着工商业和市民阶层的形成,俗文化日益繁荣。“艺术形式的美感逊色于生活内容的欣赏,高雅的趣味让路于世俗的真实。这条文艺河谷发展到明中叶,便由涓涓细流汇为江湖河海。”^②以李贽、徐渭等人为代表的明代美学家自觉地为“俗”争取应有的学术地位。如青藤道士徐渭就明确说:“点石成金者,越俗越雅,越淡薄越滋味,越不扭捏动人越自动人。”徐渭在《又题昆仑奴杂剧后》一文中指出,美学世俗化是时代潮流。所以说,“为‘俗’正名,既是明代所发生的大规模的美学世俗化运动的一个首要目标,又是这一运动的一个重要内容和表征”^③。

但程以宁却认为雅俗相隔。何以他会提出与时代潮流相反的观点呢?从其思想背景看,程以宁由儒入道,而儒道两家都是十分推崇“雅”的。“尽管儒家美学和道家美学在对雅和俗的理解上大相径庭,但在崇雅鄙俗这一点上,它们却是惊人的一致。”^④从其身份看,程以宁作为道士,追求的是摈弃世俗欲望,以期获得长生不死的金丹大道。所谓“俗”,《释名》曰:“俗,欲也,俗人之所欲也。”因此,拒绝俗情俗欲,追求高雅,也是他修道的要求。另外,他从“神凝”出发,对欣赏音乐的过程提出自己的观点。如前所述,作为一个内丹家,程以宁为了获得使人长生久视的“金丹”,获得“生一美”,他继承老、庄的传统,认为必须摈弃内心的物质利害关系,才能实现精神的超越,并提出“总领在神凝”的观点。基于此,他对音乐鉴赏提出了具体的要求。他说:“黜其聪明而宁一其心志,以审音律之节奏也。”^⑤他认为在鉴赏时,要进入忘神的状态,必须摈弃物质利害的干扰。他在无意中涉及了审美鉴赏的超功利特征。

超功利是审美鉴赏的主要特征。康德就认为:“鉴赏是凭借完全无利害观念的快感和不快感对某一对象或其表现方法的一种判断力。”^⑥近人王国维在《叔本华之哲学及其教育学说》中也提到:“有唯美之为物,不与吾人之利害相关系,而吾

① 《中国美学史资料选编》上,第199页。

② 李泽厚:《美的历程》,天津社会科学出版社2001年版,第310页。

③ 樊美筠:《中国传统美学的当代阐释》,北京大学出版社2006年版,第161页。

④ 同上书,第193页。

⑤ 《南华真经注疏》,《藏外道书》第2册,第378页。

⑥ 〔德〕康德:《判断力批判》,商务印书馆1964年版,第47页。

人观美时,亦不知有一己之利害。”像众多的道教学者一样,程以宁并没有表达美的超功利性,囿于时代,他们也不可能以这样的术语来表达,但以美学的相关术语来审视程以宁等人的观点,就发现,其中已经蕴涵了超功利的美学思想。

第十一节 王常月的宗教伦理美学思想

王常月为明末清初道士,原名平,法名常月,号昆阳,山西潞安府长治县人。逢明末乱世,中年于王屋山遇龙门六祖赵复阳,被接纳为弟子,授以戒律。其道教思想集中体现在《碧苑坛经》和《初真戒说》二书中。

从审美理想的角度说,王常月的宗教理想和宗教追求,同时也是一种美学理想和美学追求。王常月是道教内丹派的一个重要代表人物,对他的宗教美学思想进行研究和梳理,不仅可以反映出他个人和当时道教内丹派的审美价值观,也可折射出当时整个社会的审美价值取向。本节试图从两个方面来探讨王常月的宗教美学思想。

一、“妙明真性”:人格美和内在美的追求

王常月在其著作中强调了修道的目的,即“妙明真性”。他将这种修道所需的心态和人格外化为一种内丹修炼方法,纳入其追求长生成仙的宗教思想体系,表现出他对人格美和内在审美心境的刻意追求。

“妙”出自于《老子》“玄之又玄,众妙之门”。河上公在《老子道德经河上公章句》中释“妙”为奥妙无穷的“道要”,《广雅·释诂一》解说:“妙,好也。”而《说文·女部》解说:“好,美也。”因此“妙”字的意思为“美好”之意。“真”的最初含义在《说文·女部》中意为得道的“真人”^①。《老子》第二十一章中提到“真”:“窈兮冥兮,其中有精,其精甚真,其中有信。”这个“真”指的是“精”、“淳”之义。而《庄子·山木》“见利而忘其真”,这个“真”是“身”之意。《庄子·秋水》:“谨守而勿失,是谓反其真。”郭象注曰:“真在性分之内。”成玄英疏曰:“谓反本还源,复于真性也。”由此可知,“真”又有“本性、本源”的引申义。王常月则认为,在修道时去掉种种世俗欲望之后所获致的心境为“妙明真性”:“心神自然活泼,爱喜无者,则灵

^① 《说文解字·女部》释“真”为“真,仙人变形而登天也”。

性自然空虚。寸丝不挂,万缘不生。悟者则心生光明,不为境转,不为物动,不为事乱。久之则无端妙处,无窍开通矣。”^①因此,“妙明真性”也就是美好本性,虚静空灵的人的本性,这也是修道者的美学人格理想。

王常月认为“人人都有个虚灵不昧的妙明真性”,人的“妙明真性”,并不是通过修道而获得的一个新的真性,此“天命初真无为自然之善性”是每个人与生俱来的,“无修无证,自然而然,不假人力安排”^②。对佛教来说是“妙明真心”,对儒教来说是“明德至善”,就道教而言则为“圆明道姥”,或谓“祖炁”^③。他认为“有生之初,一无污染。与太虚同体,与太虚同量”,“世人始初无假之真性,本自天命,无思无为,自然而然,无善可修,无恶可作”,即人们在初始时就具有的纯真天性,既不会去修善,也不会作恶。善恶的产生,起于人自性中的“一念”：“此念未动之前,湛然澄澈,此念一明之际,为邪为正”。

而此一初真之性,是生命之柄,必须把持住此柄,才能“观天之道,执天之行”^④,才能“心地空虚,性天朗照”^⑤,而“独见真灵,忘形忘物,忘境忘机”^⑥,达到精神上的超越之境,这一境界实为一种精神生命的绝对自由。在这里,王常月对世俗的生活(物质的,情感的)是一概排斥、抵制的。他强调要出家出世,彻底脱离人世的烦恼,必须泯灭欲望,达到物我两忘的心理状态。这是一种“不以物喜,不以己悲”的快乐度世的审美心态,也是对生命价值采取审美和美学超越的态度。这样,人的“妙明真性”也就表现为自由实现所达到的某种完满形态或境界。

那么,如何去除那些蒙蔽“妙明真性”的种种障碍和外缘呢?即如何才能保持和拥有此种内在审美心境呢?“唯有将此心清静,能出世外。”^⑦他指出只有通过修道,才能获致清静的心态,才能“返始初无极自然之真性,以还天命之本来”。修道也是修真性,因为人的“妙明真性”归根到底是一种“能应万物万事,不被万物万事粘缚了;能转世间万境,不被世间万境迷惑了;能出阴阳生死轮回了”^⑧的大自由,

① 《碧苑坛经》,《藏外道书》第10册,第167页。

② 同上书,第181页。

③ 同上书,第174页。

④ 同上书,第175页。

⑤ 同上书,第182页。

⑥ 同上。

⑦ 同上书,第174页。

⑧ 同上书,第183页。

在这里,王常月的美学人格理想已趋向于个人心性修炼和自我人格要求的实现,他不斤斤计较肉体的“长生久视”和生命存活的时数,而多次强调,“人皆有死”、“人皆有散”、“谁存不死,那见长生”^①。王常月明确地表明:长生不死,就是精神的长存。而出生死法,即自由极致境界,只在身上这点真心之内所动之念、所行之事上去修,这就表明了只能从获得的具体结果中去真实地体验自由的实现。王常月将身心清静的审美要求,强化为必须遵守的戒律。他认为,“持戒在心,如持物在手,手中之物,一放即失,心中之戒,一放即破。……莫道阴司冥而不见,生生死死,只在你心;莫说戒神幽而不显,出出入入,只在尔念”^②。在这里,他强调“心”的作用,并把道德戒律与世俗王法相提并论。只要能做到“持戒在心”,就“可以入圣成真,可以登仙了道,在俗化导,国治民安,时和岁稔,忠孝节义,廉洁贞精”^③。因之,“戒行精严”成为王常月修道的重心。

而王常月所宣讲的戒律,为“初真十戒”,“中极戒”和“天仙大戒”等三个戒律,这三者各有不同的功用,其中的每一个阶次都表明道徒修道所达到的水平和境界。

《初真十戒》为:(1)不得不忠不孝,不仁不信,当尽节君美,推诚万物;(2)不得阴贼潜谋,害物害己,当行阴德,不济群生;(3)不得杀害含生以充滋味,当行慈惠以及昆虫;(4)不得淫邪败真,秽慢灵气,当守真操,使无缺犯;(5)不得败人成功,离人骨肉,当以道助物,令九族雍和;(6)不得谗毁贤良,露才扬己,当称人之美善,不自伐其功能;(7)不得饮酒食肉,犯律违禁,当调和气性,专务清虚;(8)不得贪求无厌,积财不散,当行节俭,惠恤贫穷;(9)不得交游非贤,居处杂秽,当慕胜己,桎集清虚;(10)不得轻忽言笑,举动非真,当持重寡辞,以道德为务。^④前一至六条阐明善即为美,为人之真性,如《太平经》里所说:“夫天地之性,自古到今,善者致善,恶者致恶,正者致正,邪者致邪,此自然之本,无可怪也。故人心端正清静,至诚感天,无有恶意,瑞应善物为其出。”^⑤这种行为与报应是正面的对应关系,是合于“天地之性”的。合于天地之性,就是合于人的“妙明真性”,也就合于“道—

① 《碧苑坛经》,《藏外道书》第10册,第210页。

② 同上书,第169页。

③ 同上书,第161页。

④ 同上书,第18页。

⑤ 王明:《太平经合校》,第512—513页。

美”。第七至十条阐述简略为美,即生活简单,易于奉养,不为身外之物消耗精、气、神。“逍遥,无为也;苟简,易于养也;不贷,无出也。古者谓是采真之游”^①简略是修真契道的途径。

从这里可看出王常月十分看重修道者道德品行的修炼养成在整个过程中的重要作用。因为只有做到了清静无为,保持自己的真性,不为外物所诱惑,才能达到“善”,也就是“得道”;但如果沉迷于物欲之中,心术不正,且行为不端,就是“恶”,就失去了自己的“妙明真性”。在这里,伦理标准成了道教的审美判断标准,成为修善以获得至道的前提。

《中极戒》共有三百条,较之《初真十戒》,对戒律的要求更详细,要求也更高。其作用在于“降伏顽心,不许妄想胡思,七心八意”。得授中极戒后,再坚持不懈修持,就可获授《天仙大戒》,天仙大戒的功用在于“解脱真意,不许执著粘缚”。中极戒和天仙大戒体现了王常月的“性命双修”,以修心性为先达到性命双合的主旨。而此降伏顽心,解脱真意的修持,所获致的是一种无功利、超功利的纯粹的审美心态,这种审美心态最早是由老子提出的,即“致虚极,守静笃”,而庄子则继承和发展了老子的“虚静”思想,提出著名的“心斋”心态;道教修道炼性的要求和方法,就是在老、庄的“清静”观基础上向普及和可操作方面发展。王常月的戒律,也就是将“清静”等审美的、心理的“要求”,转为降伏身心意的功夫,强化为必须遵循的和强制性更大的思想行为准则。因为只有用这种“清静”的审美眼光和心态,才能获得“妙明真性”,才能获得精神生命的绝对自由,才能获得“大美”和“至乐”。

总之,王常月的修道思想体现了这样一种改变,即隋唐以来道教得道成仙的标准,逐渐被改为对人格美及内在审美心境的刻意追求。人通过心性修炼获得精神生命的绝对自由为“至美”境界,也由戒律定型下来,成为实现人的绝对自由的可操作的规范和个人价值超现实、超功利的极致境界,也成为人实现其身心自由的参照,表征着自由实现所达到的某种完满形态或境界。

二、“功德”与“福报”:宗教伦理美学观

王常月虽然认为俗世间的一切功名、享乐、富贵等都是人们“妙明真性”的种种障碍和外缘,必须通过修道来去除,但他的修道理论,其立足点和核心却是儒家

^① 《碧苑坛经》,《藏外道书》第10册,第18页。

的忠孝伦理实践,如果从道教美学思想的角度来讨论,王常月是将儒家的伦理道德纳入他的宗教审美判断体系中,形成了自己的宗教伦理美学观。

1. 业报:善—美的因果报应论

王常月认为天堂地狱、“业报”(即因果报应)都是真实存在的。王常月用“色身”和“法身”的关系来阐释此观点。“色身”是由地火水风四大假合而成,加之父精母血二气幻化而成的血肉之躯。“法身”是“色身”的主宰,但“法身”却不能始终保持它的至真至纯,即“妙明真性”,因为“法身”是存在于“色身”之中的。但“色身”是虚假的,是“法身”借以存在的皮囊,终究会消亡掉的,“法身”才是永恒常存的。“生男育女,娶妻买妾……买田买地,披绸穿缎,着绣拖罗,贪淫乐欲,杀生伤,美口充肠”^①等世俗欲望充满人的“色身”,但人的“法身”却因此受苦,世俗欲望就是人本身所具有的“妙明真性”的大敌。王常月进而用儒家祭祀祖先的礼仪来论证神灵是存在的,“法身”是确实存在的。

要想改变这种情况,去除“色身”上存在的各种不足,不断地向“法身”回归,王常月提出了去除不足即“业”的观点。他认为“业”有三种:第一种是不善业,如“不信鬼神,不敬天地,不怕王法,不忠君王,不孝父母,三纲不正,五伦败坏,诽谤圣贤,杀盗淫邪,奸诈凶狠,为妄作,家门畏惧,乡党欺陵”^②。这一系列行为实际上是恶的表现,心术不正,行为不端,就会招来恶报。因为他做此不善之事,就违背了人的本性,也就是失道。第二种为善业,即“聪明正直,廉洁公平,六亲欢喜,乡党和平,孝父母,敬神明,礼天地,重君王,尊师长,爱友朋,淑身化欲,临财不苟,见色不贪,五伦不乱,百事端祥”^③。这样,死后就可转生为人,并获高官厚禄,享现成富贵,得福寿双全,安乐荣华,一生快乐。人心存善良或做了善事,即做到忠孝仁义的人,就会得到善报,就会得到幸福快乐的人生。第三种业为净业,即“志在圣贤,愿希仙佛,心存善念,口说善言,身行善事,接得善人,足踏善地,手持善物,厚重端严,身不妄动,心不妄游,期于必清,期于必静,久久功课”^④、“使元神泰定,常居降室之中,黄庭之内,金阙玉堂,万缘顿息,诸念皆空,独见真灵,忘形忘物,忘境忘机”^⑤,就能

① 《碧苑坛经》,《藏外道书》第10册,第181页。

② 《初真界说》,《藏外道书》第12册,第182页。

③ 同上。

④ 《碧苑坛经》,《藏外道书》第10册,第182页。

⑤ 同上。

于此超越生死轮回,“生簿无名,死册无姓,可以长生世间,说法度人;可以飞神羽化,竟入清虚,上朝元始,永脱轮回”^①。心为善,行为善,“万缘顿息,诸念皆空”,就可与“妙明真性”相合,就可独见“真灵”,而与“道一美”相合,达到“忘形忘物,忘境忘机”的自由境界。所以说,“修道”其实就是修养人自己的本性(善性),将其人性之美充分发挥,最终达到与“道”合一的“至善一至美”境界,人就可享受逍遥自在的神仙生活了^②。

综上所述,王常月将善性融于道美之中,其间充溢着崇高而神圣的精神,这使得儒家的世俗道德伦理、情感、意志、信念得到升华。这种善一美给予了人们一种令自我心灵感兴趣,并深深影响自我的情感和决定意志的东西,给予了人们一种对善的价值追寻的最深刻的心理冲动。

2. 儒释道三教伦理在“道一美”中的融合

王常月对道教戒律的阐发,是以三教同源,三教一理为基础的。首先,王常月用佛教的观点来讲“不著相”。蒙蔽真心的障碍,就是“著相”,“心体本同天日,妄情却似浮云”^③。而之所以“著相”,就是因为真假不分,为“爱缘”所牵绊。而要做到“不著相”,就必须“先死妄心后入圈,先了爱缘后打坐”^④。凡“若念之所贪,意之所在,心之所想,神之所注,情之所恋,性之所喜,口之所欲,身之所乐,梦之所游,悉系爱缘”^⑤,都是要清除的。

俗世生活之美,在这里对修道之人来说反而是不美好的了,“若有一毫所爱之事,俱要即刻舍绝,不许复爱”^⑥。因为“舍之则心神自然活泼,爱者绝去,则灵性自然空虚。寸丝了宁,万缘不生。悟者则心生光明,不为境转,不为物动,不为事扰。久之则无端妙处,玄窍开通矣”^⑦。道人应努力用超越世俗欲望及自然对人的限制,去追求那“妙明真性”所带来的永恒的精神之美。

修道人如何将爱缘弃绝呢?王常月认为必须能在圣人与凡人、人道与仙道、人世与出世之间加以变通。首先,在圣人与凡人区别上,王常月说:“自古圣贤仙佛,

① 《碧苑坛经》,《藏外道书》第10册,第182页。

② 潘显一:《大美不言——道教美学思想范畴论》,第40页。

③ 《初真界说》,《藏外道书》第12册,第733页。

④ 同上。

⑤ 《碧苑坛经》,《藏外道书》第10册,第167页。

⑥ 《龙门心法》,《藏外道书》第6册,第735页。

⑦ 《初真界说》,《藏外道书》第12册,第735页。

看破世情,一切有为,凡所有相,皆是虚妄。便欲出世超凡,了悟生死,深入山村,忘身殒命,以求至道。”^①圣人所追求的是“出世超凡”的至道之美,因此他能“公平正大,为人不为己”,“清明沉静”,“内用刚以制身,外用柔以服人”,“为人子则尽孝,为人臣则尽忠”;而凡夫俗子“只是偏邪私假,为己不为人”,“内用柔以恕己,外用刚以责人”,“惟责他人之过”,“不但不知出世法,连世间之法尚且不知,那里知道忠于君,孝于亲。”^②因之,圣人就是真善美的化身。凡人要想修得至道,回归真性,就“要依那圣贤仙佛之实话,不要图那圣贤仙佛之虚名……须要积下圣贤仙佛之德,自然得那圣贤仙佛之道;须要行出圣贤仙佛之事,自然证那圣贤仙佛之位”^③。王常月将体现“道一美”、真性美的伦理道德内容灌注于神人、圣人的神格象征中,使其成为神性化的品格。这些获得至道之美的伦理道德要求又反过来成为凡人所需要修炼而达成的品质,成为人们所向往和敬仰的神圣的道德品质以及获得至道的价值判断标准。

而就人道与仙道的关系来看,王常月说:“欲修仙道,先修人道;人道未修,仙道远矣。”^④然后,他又用儒、释二家之说来阐释,“全人道”是“修仙道”的基础:“儒门曰:先平其家,而后可以治国。齐家犹人道,治国犹仙道。家不能治,岂能治国乎?释氏曰:须尽凡心,别无圣解。这凡心乃三纲五常之理,如依持行完,即人道全,而修仙不难矣。”^⑤“孝弟,忠信礼义廉耻……若不了此八个字,人道就不全了,如何进得仙道!”^⑥

王常月在他的宗教体系中将儒家的伦理道德规定为凡人要修得至道的最基本的要求,凡人所追求的幸福以及获得“妙明真性”的最终要求,无一不在其中。因此,处于现实中的凡人就必须绝对地、毫无疑心地顺从、遵守它的准则。这样,儒家的伦理道德在王常月的宗教体系中得到终极化、神圣化,从而成为一种宗教伦理道德,而至善就是“至美”;“善”、“忠”、“孝”、“仁”、“慈”、“爱”等世俗的伦理标准就等同于道教的审美判断标准。这种世俗化倾向是与当时整个社会的审美价值取向

① 《碧苑坛经》,《藏外道书》第10册,第190页。

② 同上书,第190—191页。

③ 同上书,第191页。

④ 同上书,第193页。

⑤ 同上。

⑥ 《龙门心法》,《藏外道书》第6册,第764页。

相一致的,从而易于获取世俗社会的接受,得到一般民众的响应,另一方面,这对教团组织的维系和巩固也起到了积极的作用。

第十二节 闵一得的生命美学思想

闵一得(1758—1836),原名茗敷,字补之,一字小艮,号守一子、懒云、金盖山人,生于乾隆戊寅(1758)十二月初二,于道光丙申(1836)十一月初十辞世,享年七十有九,浙江吴兴人(今湖州市)。因自幼体弱多病,乃经父母同意,往天台桐柏山,拜高道龙门第十代高清昱(字东篱)为师。

闵一得的著作有《黄帝阴符经玄解正义》、《雨香天经咒》、《天仙道戒忌须知》、《道规玄妙》、《栖云山悟元子修真辨难参证》二卷、订正《皇极阖辟证道仙经》、《泄天机》、《管窥编》《天仙心传》、《天仙道程宝则》、《西王母女修正途十则》、《泥丸李祖师女宗双修宝签》、《读吕祖三尼医世说述管窥》、订正《寥阳殿问答编》、《二懒心话》、《智慧真言注》、《一日真言注》、《增智慧真言注》、《祭炼心咒注》、《与林奋千先生书》、《梅华问答编》、《还源阐微》等。其中,一部分为闵一得自撰著作,一部分为闵一得对他人之书的重编、订正或注释。在闵一得的这些著作中包含着他对“道美”的独特见解,特从以下几个方面对他的美学思想展开论述。

一、“天元”与“人元”:生命美思想

闵一得把世界上有形质的物件叫做器,而“道”是无形质、无大小、是“天地之所由生,万物之所从出”的“奇器”,是“物我同得于先天”的炁。炁与气不同,炁是神秘的非物质性的东西。闵一得又把炁叫做真一,“离气而言真,合气而言真元。天心之气曰真元,真元之宰曰真一,真一即天心”。天心是没有形状的,赋之于人就是真一,这个真一就是儒家所说的无极,释教所说的佛性,道家与道教所说的“奇器”——道。闵一得认为,“天以真一真元铸有形,吾以真一真元培有形,令各安泰”^①,世界万物就是这样以“道”和道气铸成,并由圣人加以培育,使其为有秩序的存在。自然界中,四时运行,万物滋生,一切都在静默中进行,蕴藏着极其活泼的生机,它孕育万物,欣欣向荣。

^① 《持世陀罗尼经注》,《藏外道书》第10册,第559页。

闵一得极其强调“道”的伟大造化作用。他认为宇宙的本原就是真一,天、地、人三才都是真一所生。“盖人与地、天并列为三者,同属先天真一所生。”^①“盖三界与吾身同一真一所生,而各有一真一自存。”且此三才原是先天一气分而为三者:“三才一气,原是一物,言其形则有三焉。气以成形,各有所归,是惟太极,轻清者自归天,重浊者自归地,乃各从其类。”^②闵一得认为真一是宇宙的本始,无形无象,真元则是先天之气:“盖真一无形,所可见者真元,真元者,真一所生之气也。”^③二者都属先天,是决定人的性的最根本的因素。真一、真元对人的生命起至关重要的作用。

从这个思想出发,闵一得提出“天元”与“人元”的复归。“惟吾先师所述,来从太极来,去归太极去,则我求复,必当迎自太极。”^④这种复归的方法,实际上就是去尽俗染。而修性的过程,虽是内丹修性过程,但这个过程中修性的方法实际上类同于世俗社会中的功利性情感逐渐向无功利性转化,以一种超然、逍遥、自由的目光来审视事物。在这种情况下,修性成功后人们对事物的态度也是超越、无功利性的,和审美过程是类似的。

闵一得在另一处则说,应当求之无极:“人生命有先后,先天性命,散归无极,后天性命,散归天地。”“古之至人,先后散失,统自寂求于无极者,盖以无极,气包先后故耳。”^⑤真一、太极在这里都是“道”的别称,生命的根本就在道,而“生”是“道”的具体体现和最高境界。

道教美学思想一直认为“生”就是最高尚的情趣和最大的快乐,晋代著名神仙家兼学者葛洪就把体现在天地之间最伟大、最崇高的事情认为是“生”,他说:“天地之大德曰生。生,好物者也。是以道家之所至秘而重者,莫过于长生之方也。”^⑥这就是说,生命与生存是天地间最好最美的事物,是人能从中获得最大美感享受的事物,它们也是天地间最为伟大崇高的神圣的生命之德。如西方思想家尼采说:“存在——除生命外,我们没有别的关于存在的观念。也就是说,某些死亡的东西

① 《修真辨难后编参证》,《藏外道书》第10册,第277页。

② 《吕祖师三尼医世说述》,《藏外道书》第10册,第357页。

③ 同上书,第349页。

④ 《修真辨难前编参证》,《藏外道书》第10册,第243页。

⑤ 同上。

⑥ 王明:《抱朴子内篇校释·勤求》,第252页。

怎么能存在呢?”^①后来的道教学者司马承祯又进一步说明了“道”与“生”的关系:“人之所贵者,生也;生之所贵者,道也。人之有道,如鱼之有水。”

而从上可看到,闵一得在他的“道”论中,虽讲述了真一、真元在哲学本体上的意义,但更多的是在强调它们在养生和内丹学上的意义——这就是用宗教的语言来讲述生命的可贵与美好。生命就是“道一美”在生命界里活生生的展现。这样,人的生命本身就与至高无上的“道一美”紧密联系,平凡、平常的生命和生活对每个人来说就不仅是美好而且是神圣的了。追求性命的“长生久视”以及肉体的青春常驻,就已超越了世俗意义上浅薄庸俗的“贪生怕死”和肉体享乐,而成为终极意义上的至美。“道在我身”即生命本体在我身,从生命的先天来源讲,再加上意识到本体,这就是对生命本体的肯定,同时也就是对生命自我和个体的肯定。生生不已的至道给人带来超越精神,这种精神也正是道教生命美的根本旨趣所在。

二、“大无外,久无疆”:道之无限美

道教是追求绝对自由、超越与无限之美的,而在所有现象中,最有代表性的就是时间和空间。闵一得对时间和空间之无限的理解和表述,给人以极大的震撼。首先是对空间的描述:“人之所及意量者,至天地以内止耳,天地以内而止,是有外之大也。今试思三百六十五度之周天,而日月星辰系之,曾有几何,而即以谓之至大不可也。夫惟旷观乎日月轮回之外,而知虚空不可穷尽。推而数之,可以一倍天地,可以十倍天地,可以百倍天地,可以千倍天地,可以万倍天地,可以万万倍天地。使其止是仍有外矣,则更为极之,一万万倍天地,极之十万倍天地,极之百万万倍天地,极之千万万倍天地,极之万万万倍天地。然而不可穷也,不可尽也,故曰大无外焉。”^②空间的广阔无垠、超出人的感觉器官的巨大感受就体现了出来。

其次是对时间的表述:“且试言其久无疆者,人之所及意量者,至混沌以内止耳,混沌以内而止,是有疆之久也。今试思十二万九千六百年之元会,而岁月日时积之,终归于尽。而即以谓之至久不可也,惟暇思乎亥子变更之永,而知古今不可限量。推而数之,可以一番混沌,可以十番混沌,可以百番混沌,可以千番混沌,可以万番混沌,可以万万番混沌,使其止是,仍有疆矣,则更为极之,一万万番混沌,极

① [德]尼采:《权力意志》,商务印书馆1991年版,第186页。

② 《与林奋千先生书》,《藏外道书》第10册,第625页。

之十万万番混沌,极之百万万番混沌,极之千万万番混沌,极之万万万番混沌。然而不可穷也,不可尽也,故曰久无疆焉,至矣尽矣,可谓真久真大矣。虽然有觉,而何以有是大也。故大无外,亦即觉之大无外也;久无疆,亦即觉之久无疆也。”^①时间的无始无终就表达了出来。庄子对于时间有着自己的看法,他认为时间来自哪里、去向何处,人类都无从知晓,从而在认识论上得出了未可知论。实际上,这种未可知论给人带来的感受是使人产生渺小感,从而对人的感觉以及理性难以把握的事物产生崇高的感受。时空是“无穷无尽无方体”^②的这一表达非常鲜明地把闵一得的思想传达了出来。

而用人生之有限来对比时空的无限性,更容易让人产生强烈的感受。他说:“贵而王公,贱而仆役,富而贯朽,贫而带索,寿而耄期,夭而殇札。智愚之相混,贤不肖之相杂。就一时耳目论之,亦若真实,乃未几岁月更焉,又未几山河改焉,回问向之往来奔走、营营逐逐者,都已消归无有,一变而城郭丘墟,再变而桑田沧海,极而推之荒唐,而论之世运难留,乾坤易老,不转盼间,将十二万九千六百年之元会已过,而大块且不可久存。由是言之,宇内虚幻景也,虚矣幻矣。岂有一真实哉。”^③个体的人在社会力量和自然力量面前是如此的无能为力及无可奈何。而要摆脱这种无力感,就必须通过自己的努力和奋斗,力争缩短和这种力量之间的距离。在努力和奋斗中,人会产生激情,获得极大的愉悦感;而一旦达到了自己能力所及的状态,就容易使人产生一种成就感。越是难以完成的事情,完成后所获得的喜悦感也越强,持续时间也越久,精神上的享受和愉悦比之肉体上所获得的喜悦给人带来的美感享受要强得多。

关于缩短距离的方法,闵一得认为正是轻名利、重生命。他感叹人世间一切功名富贵,都是“如春红入眼,浮云过太虚,了无余味”。人应对这一切“淡然相遭,独求天所以,畀我者而力践之”。不管是富贵还是贫贱,都是虚幻之梦;不管是长寿还是短命,人生都只是短暂的一瞬,它们的存在都是毫无意义的。“物在非幻而此独真,物在非虚而此独实”,“道”才是真、才是实,“有其真而后幻者不幻,有其实而后虚者不虚”,只有将个体生命融入“道”中,融入宇宙生命中,才能享受“大无外,

① 《与林奋千先生书》,《藏外道书》第10册,第625页。

② 同上。

③ 同上书,第622页。

久无疆”的永恒与超越,这才是“此至真至实之事,而毫无虚幻者也”^①。

三、“心性”与“灵光”:审美心态论

闵一得认为人的生命是有其灵性的:“天之所以命我,而我之所以受于天者何物也?心也。心何物也?灵也。”人正是凭借这灵性来融入到天地的大美、久美之中,“盖天之所以命人,至大至久。是大也,非寻常之所谓大,盖大无外;是久也,非寻常之所谓久。盖久无疆,大无外,则东西南北上下统焉,久无疆则前古后今合焉。东西南北上下统,则六合之内、六合之外归之,前古后今合,则一元之前、一元之后贯之。何物非我有?何时非我有?夫至无物无时不为我有,岂非至真至实,而犹谓之虚幻可乎?”而人只有在觉悟意识到天地之灵性就在自己身体中,通过高度的反省过程,才能达到心灵的虚静,回归到内在的灵性美。“灵何物也,觉也。觉者,无形无象,须冥悟默会而后乃可得也。盖当返观内顾以求觉体。是体也,一意不生,前后际断,灵灵醒醒,若睡熟之被呼而未经落想转念,若默坐之闻响,而未及审音辨物时也。先儒所谓哑子吃苦瓜,意中了了,却说不得处。又言水中盐味,非无非有,如猫捕鼠,一眼看着他,一耳听着他也。”灵性对于人的重要性就在于:“失此则禽兽鬼蜮之归,得此则神圣君子之列,可不重乎?可不慎乎?孟子曰:人之所以异于禽兽者几希?曾子、子思皆教人慎独,独即几希也。几希者何?即此灵灵醒醒觉处也。”^②

人人都有灵性,而非精英人士所特有,即使动植物也不例外。闵一得认为,“天下之人,同是一心,未尝有殊,而其归,乃或至十百千万之远者,无他,觉不觉而已”^③。“夫人心之灵,千古有如一。东海有圣人出焉,西南北海有圣人出焉,此心此理,莫不皆同,象山子之言,岂欺我乎?故不肖当谓乞丐之徒,皆有道体,盖当于街衢间,闻其片言过论。时或有近道合理可听者,故知其中心之灵未当无也。岂惟人哉?虽鸟兽昆虫亦有之。观其饮啄自如,游行自适,乃知天之生物,莫不各赋以性,各给以命”^④。只要坚定信念,把自己本有的灵性发挥出来,就能够达到庄子所提出的“各适其性”的自然、逍遥的生活方式。

① 上引均见《与林奋千先生书》,《藏外道书》第10册,第622页。

② 同上书,第623页。

③ 同上。

④ 同上书,第627页。

但世俗之人并没有意识到自己的灵性,而一味地把自己消磨在日常烦琐事物中,使灵性日渐消失。“夫宇宙何穷,我生止是。奚以参三才,奚以灵万物。庸庸琐琐,浮浮沉沉,痛痒不知,死活不顾。食粟饮水,穷日穷年。”^①而一般儒生亦然。“世之儒者,亦当有志于学矣,没于辞章,拘牵于传注,固滞于闻见,缠缚于讲解。其下者,苟且功名梦想富贵,所为卑污苟贱,真有市井庸愚不屑道者。”^②人生是短暂而飘忽的,及至大限临头,一切皆为泡影。“不旋踵而老至,不旋踵而大限临身,不可少延。蜗名蝇利,烟灭灰飞。向之所谓逞能求胜计长虑短者安在乎?亦何贵为此一番空人乎哉?”^③没有觉悟到灵性,则人生等于梦幻,觉悟之后“则有天地万物”。只有觉悟到自身的灵性,才会追求那终极的、本质的“道一美”。

而要恢复灵性之美,就必须有“觉”。“曰觉则长觉,身死性生,物去神留,天壤古今一觉中境矣,天吾天,地吾地,人吾人,物吾物矣,何也?觉也者。”^④觉悟、觉醒之后,人就知道自己的本来面目,就会真实、真诚起来,对自己生命中的灵性,就会加以“慎守”,“战战兢兢如临深渊如履薄冰也”^⑤。“夷齐之求求此,孔颜之乐乐此。历代圣贤之忧勤惕厉,而不敢懈此。此也者何?觉也。觉则真实矣,真实则诚矣……如此者,不见而章,不动而变,无为而成,天德王道,共尽于此乎?”^⑥生命中的灵性在支撑自己,就自然有了此种自得其得、自适其适的心胸和广大悠闲、悠然意远的气派。

得到灵性之真美者,能顺物而行,随时而化,不执著,又不受世俗之累,如庄子在《德充符》里所说的“虽超世而未尝越世,虽同人而不群于人”,他不受外在因素和物质条件的左右,不计较利害、得失、生死而达到逍遥快乐的境界。

闵一得强调只有通过虚寂静笃这样一种独特的审美心态与境界才能与道同真,通达道之至美。“夫人纵欲则易,循理则难,天理人欲,不容并立,皆杂出于方寸之间,欲去而后理存,人尽而后天见,然不外一觉焉尽之。”^⑦这里的人欲实际上指的是人的感官和心灵对外在事物无休止的追逐,它使人们丧失了明智和灵性,因

① 《与林奋千先生书》,《藏外道书》第10册,第626页。

② 同上。

③ 同上。

④ 同上书,第623页。

⑤ 同上书,第624页。

⑥ 同上。

⑦ 同上。

此就要消除掉自我的偏执和自私的成见,以道所赋予的灵性来体悟道,才能“道通为一”,进入圆融和谐的至美境界。

虚静的心态不仅仅是修性,同时也是培养一种超越尘世生活的“灵性”。只有恢复了“灵性”,才能真正意义上与“道”合一。“个中有玄义,可以意会,不可言传,而总以虚寂静笃为宗。虚极则无障,不为后天所碍,且能以道陶镕,使之还虚。虚而后能静,静则中清,机临必觉,不致蒙昧。”^①又说:“身之本在心,心之根在神,神非虚不灵,非寂不宁,不灵不宁,神何克纯?是以学尚虚寂,运道惟神。”^②也就是说需要绝对纯净的审美心情,努力使自己的思想不要去思想,使自己的精神、思想完全处于无意识的状态中,才可以排除外物、内情的干扰,使意志处于绝对的自由,视有若无,才能观照到大道和至美。

“究其功法,不外息心静气,造至虚寂,极至极笃,而造自然。”“寂求之法,虚寂我色身,湛寂我法身,乃以不招招,不摄摄,不凝凝,绕惟循之自然,盖以自然,气融三才耳。”^③这既是排除自我,出离自身的过程,又是本体、本性显现的过程。将自己的身心都贯注于观照、道美的过程中,对道美的追求是身心合一,心之所在即身之所在,将对象融入自己的行为过程中,自己与对象之间不再有距离感。此虚寂之法,既是方法,又是修炼达到的一种境界,且是比较高级的境界。

要达此境界,还须从炼心止念入手。“据理而论,静以致清,动以致浊,而使之动一静者,非无神以宰之也。在人之宰曰心,心乃至灵之物,必凭一念以定,所谓志也。君子所以贵立志,成贤成圣,皆此志之定力,知此,则治心有法矣。治心之法,不外刚健中正四字。”^④“天仙心学,既无卦爻,又无斤两,澈始澈终,唯守无念两字。”^⑤这是要求排除一切私心杂念、偏见和成见,使心不受任何障碍和限制,向大道无限敞开。卸去一切伪饰之物,走向空灵,为道腾出所需要的广阔心境空间。“余按全部功诀,总从一念不生入手。行致心清气调,遍体充和地位,则即身世并益,第以恒久为妙。”^⑥按加达默尔的解释学观念,对对象的解释和理解总是在一种

① 《阴符经玄解正义》,《藏外道书》第10册,第311页。

② 《天仙心传》,《藏外道书》第10册,第430页。

③ 《修真辩难前编参证》,《藏外道书》第10册,第244页。

④ 《吕祖师三尼医世说管窥》,《藏外道书》第10册,第356页。

⑤ 《天仙心传》,《藏外道书》第10册,第448页。

⑥ 《吕祖师三尼医世功诀》,《藏外道书》第10册,第366页。

先在的“理解结构”之下进行的。但这种先在的观念正是理解得以实现的条件。因此修道时要让心灵达到虚灵不昧,没有除道之外的其他理解和世界观,要从道本身的特性和观道的独特方法来做到虚寂静笃。“是以古哲于此一道,必自炼心入手,乃能步步返元,造至虚无可虚,寂无可寂,先天乃现。”^①

闵一得关于修性的及和审美心态有关的思想 and 前人相比较而言,并没有独特之处,但他却是进一步提倡和发展了庄子思想中人人具有道性的观念,并把它落实到具体的内丹实践中,极力提倡人的平等观念,这是中国传统民主思想中一个非常有力的证据,从而具有了非常重要的学术价值,对于今天的民主建设也有较为重要的借鉴作用。

四、“内治身,外治世”:宗教济世美学观

仙学丹成功就之后,就该考虑到其价值的社会实现了。“古德有三千阴功、八万善行之说。或游戏红尘,治病救人;或著书立论,广施道法。”这些思想都是有形有相的善法,而非“为善而无近名”,“善行而无辙迹”的虚无一贯大道。闵一得在其《古书隐楼藏书》中正式提出道教的“医世说”,即发源于此种完美的、神秘的、超现实的人格理想。

闵一得首先对“参天地,赞化育之大道”的医世说的由来进行了溯源。《三尼医世说述原序》里指出:“太始之初,道立于一……人物得其灵明之理而为性,得其屈伸之气而为命。万物皆在性命之中,性命皆在真一之中。性命之外无道,性命之外无教。三教同出于一也。儒尽性以立命,释见性而度命,道成性以复命:儒贯一、释皈一,道得一。……儒家之道,至于位天地,育万物,所过者化,所存者神;释家之道,至于无住相布施,四维上下虚空福德,不可思量;道家之道,至于万物作而不辞,生而不恃,为而不有。功成而不居,其宗旨,皆无为而济世,岂舍己而从事于世哉?有生以来,人我同此一性,同此一命,即同此一道。……斯道也,何道也,真一之道也。成已成物,皆道中之事。万物各正性命,而后道之量于是乎全。遗世独立,不可以言道。此医世之说所由来也。”^②至于医世说的旨要,他说:“其大旨不外即身

① 《修真辩难前编参证》,《藏外道书》第10册,第238页。

② 《藏外道书》第10册,第346—347页。

以治世。”^①

道教“天人一体”的人天观是“医世说”确立的宗教哲学基础,道教在人天关系上主张天人同源、天人同构、天人相应。如早期的《太平经》就从传统的“天人感应”角度,指出人的善恶品行会反过来直接影响他的社会的、物质的存在:“夫天地之性,自古到今,善者致善,恶者致恶,正者致正,邪者致邪,此自然之术,无可怪也。故人心端正清净,致诚感天,无有恶意,瑞应善物为其出。”^②实际上这就是一种伦理化了的审美判断方式,而与“天地之性”相合,就是与“道”相合,也就是与“道—美”相合因之。《太平经》就说:“人君为善于内,风雨及时于外,故瑞应反从人胸中来。”^③也即是说人的心灵和品行决定一切。根据这一人天观,人的存在并非只是作为单个个体孤立生存着,而是存在于相互依存、相互制约的天地人大系统中,天地中有人,人中有天地。

闵一得还认为,在天地人这一大系统中,人之地位特殊,是中枢环节。“人禀天地之气,故通天地之气,而能运天地之气,人气为天地二气之枢纽。”^④“作善则百祥随之,作不善则百殃随之,皆自然之道也。而致殃致祥之柄,乃自人操之而天随之,是可见人有转移造化之力矣。”^⑤故可以内功外用,“内则用于治身,外则用以治世”,而达到“医世”目的。

医世说的另一个理论根据是道教的“身国同治论”。汉代《老子道德经河上公章句》就有“全身治国”^⑥的思想,还将治国与治身相提并论:“用道治国,则国富民昌,治身则寿命延长。”^⑦“万民归往而不伤害,则国安家宁而致太平矣。治身不害神明,则身安而大寿也。”^⑧道教学者葛洪也说过:“内宝养身之道,外则和光于世。治身而身长修,治国而国太平。”^⑨“一人之身,一国之象也。胸腹之设犹宫室也,肢体之位犹郊境也,骨节之分犹百官也,腠理之间犹四衢也,神犹君也,血犹臣也,炁

① 《吕祖师三尼医世说述管窥》,《藏外道书》第10册,第357页。

② 王明:《太平经合校》,第512—513页。

③ 同上书,第719页。

④ 《吕祖师三尼医世说述管窥》,《藏外道书》第10册,第357页。

⑤ 同上。

⑥ 王卡点校:《老子道德经河上公章句》,中华书局1993年版,第243页。

⑦ 同上书,第140页。

⑧ 同上书,第139页。

⑨ 王明:《抱朴子内篇校释》(增订本),第148页。

犹民也。故至人能治其身亦如明主治其国。”^①身国同治论是道教天人同构、天人相应哲学观在社会政治、医药养生领域的合理推衍。天地人既处于一个互感互应的系统之中,那么人的身心状况就与天地万物的自然环境、社会环境密切相关。换句话说,天地之病(社会关系中人与人、人与自然的冲突失序)与人体疾病(人之身心内外关系失衡)紧密相连。《太平经》中就说:“天地病之,故使人亦病之,人无病,即天无病也;人半病之,即天半病之,人悉大小有病,即天悉病之矣。”^②既然如此,对社会人事“疾病”的治理与人体疾病的治疗就可以相互借鉴,治国和理身从本质上就统一起来了,这种身国同治论也为道教“医世说”提供了理论根据。

按照医世之说,要想达到“即身以治世”的医世正果,必须经历六个步骤来内炼外养、培养真元,先治其身,次治其心,最终修成正果,达到治世宁人之目的。所以,医世说还特别强调治心炼性的重要性。闵一得指出:“是道也,当于定静之中,寂审气机之通塞。及既充和,一守清明之在躬。有性命合修之理,而医世之用赅焉。”^③即是说要通过修心炼性定志,达到性命双修,目的在于由后天返先天,“得见真一为宗”。“又久之,乃一丝不挂,身世两忘,归于太无。功竣一敛,全复太初,而缩斯身斯世于祖窍之中,悠然住手。斯时也,身世两益,嗣则相力加进……身不可不端直,心不可不专一,行不可不坚不恒。”^④通过一番持久的修身“了命”与“炼心”定志,就可以达到“身世两忘”的境界。

“每到身世两忘,旋现一境。上截澈清,下截浑和,虚无边际、返而内照此身,肢体脏腑,空无所有,但觉白者天如,黑者地如,且有激浊扬清之文化,流露于动静之中……”^⑤这一境界,实际上就是道教丹功常常说的由后天逆返先天,复归于先天真元“真一”的一种身心状态。“真一者,持之不得,体之则存。上所言者,乃是真元。元之为物,有一以持之。”^⑥这正是得道者所体验到的至道之美。到了这样的一种境界,就可以进入第三个阶段,“内则用以治身,外则用以治世”,由治身继而治心,进而治世,从而完成“医世”这一神圣而崇高的目的。由闵一得重述并注

① [晋]葛洪:《抱朴子养生论》,《道藏》第18册,第492页。

② 王明:《太平经合校》,第355页。

③ 《吕祖师三尼医世说述管窥》,《藏外道书》第10册,第356页。

④ 同上书,第355—356页。

⑤ 同上书,第356页。

⑥ 同上。

释的《吕祖师三尼医世功诀》对此有一番说明:“余令以师传实效录述于世,惟愿学者纯以调心虚寂之门,调至胸怀清静而天都泰安,调至坤腹通泰而闾阎富庶,调至四肢通畅而四夷安靖,如是体调而身安,身安而世治,功效捷如响。”通过治身、治心进而即身入世治世,达到“天都泰安”之人与自然的和谐,“四夷安靖”之社会安定,“闾阎富庶”之民富国强等“世治”的目的,医世之美也就得到了完满的体现。

闵一得引吕祖的话来称赞医世之法:“惟此医世,乃有循环补济,用用无穷。不费一钱,不劳丝力,坐而致之,功圆上升。与其从事三千功、八百行须藉人力,不若行凭一念、操纵自由,而诀又不繁。乃反空度岁月,不亦惑乎?时哉时哉,幸毋待焉。”^①他认为儒、释、道三家的宗旨“皆无为而济世,岂舍己而从事于世哉”。

在明清之际三教合一思潮的影响下,闵一得将三教的济世美学思想融合在一起,所阐释的“医世”思想反映了道教出世与入世并重的特点,体现了道教在现实社会中修身利人济世的教义,强调了道教济世利人、服务社会的人品、人格之美。“三尼者,孔子、如来、老子也。《心印集经》曰:青尼致中,仲尼时中,牟尼空中。……纯阳真人,化号文尼,职司铎化,故诏以三尼之道,敷锡于世,阴鹭下民。吕祖师之统儒、释、道以宣教。天所命也,是以宝诰亦称为三教之师。医世说乃三圣之精蕴。”^②道教创立之初就以除人间疾病,致天下太平为己任,带有明显的积极入世思想。汤一介先生认为:“虽然佛教和道教作为宗教说都是以所谓‘求世’为目标。但在‘出世’和‘入世’关系的问题上却存在着显著的不同,这个问题也反映了两种不同传统文化的差异。中国传统思想大都是把积极‘入世’,看成是最高政治和道德的准则。道教在这方面也深深地打上了这一积极入世思想的烙印。”^③“医世说”正是强调以身入世、即身治世:“一性之正,禀赋乃全。于是用志不分,以之医世,出神入化。近则一家一村,远则一县一郡。推其极则四大部洲,无不调摄于此方寸之中。消其灾疹,则无水火、刀兵、虫蝗、疫病。正其趋向,则俗无不化,人无不新,民安物阜,熙熙然如登春台。小用之而小效,大用之而大效。”^④“上合仁主之心,下济生灵之厄”,使“版图之内,无有顽民、污吏”^⑤,达到民安物阜的太平盛

① 《吕祖师三尼医世说述》,《藏外道书》第10册,第354页。

② 同上书,第348页。

③ 汤一介:《魏晋南北朝时期的道教》,东大图书公司1988年版,第375页。

④ 《吕祖师三尼医世说述管窥》,《藏外道书》第10册,第356—357页。

⑤ 《吕祖师三尼医世原述序》,《藏外道书》第10册,第345页。

世,最终建立美好的人间仙境。

第十三节 刘一明的人生美学思想

刘一明(1734—1821)是清朝乾隆、嘉庆年间的著名道士,龙门派第十一代传人。清《金县志》卷十三对其生平有记载:“刘一明,号悟元子,又号素朴子,又号被褐散人,山西曲沃人。博学工书,尤精于医。乾隆间,访龛谷老人,啸咏于兴隆山(在今甘肃榆中——引者注)中,一时士大夫乐与之游,每教人以养身之术。两山(指榆中县之兴隆山和栖云山——引者注)梵宇募化重修,凡四十余年,购置田亩为香火之资,又于禅寺购置义冢地,年八十八而歿。”^①

光绪年间《重修皋兰县志》谓其出身巨富,“家累万金,弃之隶道士籍”^②。刘一明生于一大户人家,少年得重病将死,遇仙家而获救,因此弃家人道。刘一明一生还云游参学过许多地方,其中,以兰州榆中县栖云山和兴隆山为最久,他的大多数著作都是在此地写成,并且最后去世于此地。

刘一明是清中叶的高道,精通玄学、易理,擅养生,是当时著名的内丹家、医学家,他撰写了大量的道教修道著作,主要有《周易阐真》、《孔易阐真》、《象言破疑》、《通观文》、《参同直指》(含《参同契经文直指》上、下篇,《参同契经文直指注》上、中、下篇,《参同契直指三相类》上、下篇)、《悟真直指》、《阴符经注》、《敲爻歌直解》、《百字碑注》、《西游原旨》、《修真辨难》、《修真后辨》、《神室八法》、《修真九要》、《无根树解》、《黄庭经解》、《金丹四百字解》、《悟道录》、《会心内集》、《会心外集》等。此外,刘一明还撰有《道德经会义》、《周易注略》、《三易读法》,以及医书《经验杂方》、《经验奇方》、《眼科启蒙》、《杂疫症治》等。刘一明的道教美学思想主要体现于他的修道著作中,特从以下几个方面展开论述。

一、三教混融的“道一美”观

道家之“道”由老子在《道德经》中最先提出,并把“道”作为天地万物的根源:“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

① 《金县志》卷十三。

② 《重修皋兰县志》卷二十七。

知其名,字之曰道,强为之名曰大。”老子把“道”看作是包括人在内的天地万物的本源和本体。道教自立教以来,承接老子“道”之范畴,加以改造、阐释、发挥为道教的最高信仰、道教哲学的最高范畴,同时又是道教美学的最高范畴。道教的各宗各派在其各时代的道论中,对“道一美”的理解阐释都各具特色,且又受同时代思潮影响,也与儒释思想相融摄。刘一明是清代道士,在他生活的年代,道教之“道”论已经过了充分的阐释、发展,似乎再无新意可言。但刘一明试图将先辈各家的道论综合起来,融为一体,因而其道论中“道一美”的含义,兼采道教各宗、旁摄儒、释二家,含义更为丰富。

刘一明为道教中人,以道教所信奉的最高终极实体“道”为皈依,把“道”看做是万有之本根、万法之究竟,即大千世界的本质和规律。他对作为天地万物本原的“道”作出了自己的说明:“夫道之为道,广大无际,高深莫测;至无而含至有,至虚而含至实;无形而能生有形,无象而能生象;包罗天地,推迁日月,运行四时,养育人物。”^①在这里,刘一明更强调了“道一美”的超越、超验、神秘、永恒、绝对等属性。首先是“道”的神秘和超越之美。“道”的根本属性是“无”,“无形”、“无名”、“无象”,“道”是不可捉摸、不可思议、不可言说的,神秘至极。“道”虽是与人类的生存息息相关,但它超出了人们日常赖以生存的事物,它具有超越性,是一种绝对的、雄伟壮阔的“美”。且“道”是人们后天的感知、思维所不能把握、理解的,具有超验性。这就表露出“道一美”的非感性和非理性特点。本根是无形无象的,这是儒、释、道三家的共识,如张岱年先生所指出的“以本根为无形或形而上者,乃是中国思想之共同特征”^②。但“道”的无形,并不是不存在、空无所有,相反,它是根源性的存在,是终级性的超越实在。其次,道是不生、无待的,万物都是被生,而“道”是自足的,独立自存的。第三,“道”是无限的绝对之物。万物都是有限的,是相对的,而“道”则是超越时间、空间、物质的限制,它“包罗天地,生育万物,其大无外,其小无内”,它“生养万物”,是无限的绝对之物,万有不同,但观其会通,则统属于一,一就是“道”,“道”就是一。第四,“道”是永恒长存的,它无毁灭,不变化。这种神秘的、超越的、超验的、永恒的、绝对的“道一美”就成了道教的终极追求。

除了论证“道一美”的特性之外,刘一明还将“道”看做与儒家尤其是程朱的天

① 《修真辨难》,《藏外道书》第8册,第467页。

② 张岱年:《中国哲学大纲》,第12页。

理同义,与佛教思想相一致:“《易》曰:‘一阴一阳之谓道’。又曰:‘穷理尽性,以至于命。’夫理即道也,道即理也。阴阳之道,即性命之道。此理此道,位天地而育万物,其大无外,其小无内,先天而天弗违,后天而奉天时,最幽最深,至精至勿。知之者,成圣、成仙、成佛;迷之者,为人、为物、为鬼。”^①

刘一明还吸收儒、释二家将“道”作为世间最真实的存在、性命之本真的观点。“世间万有皆假,惟有性命最真”,而性命又根植于天心、本心,“盖心为一身之主……但此心非肉团之顽心,乃天地之心……因其此心为天地之根,为性命之源。”^②此心即道,因之,刘一明是将儒、释、道三家所追求的最高审美形态视为一物。“道者,先天生物之祖气,视之不见,听之不闻,抟之不得,包罗天地,生育万物,其大无外,其小无内。在儒,则名曰太极;在道,则名曰金丹;在释则名圆觉。本无名字,强名曰道,拟之则非,议之则失,无形无象,不色不空,不有不无。若着色空、有无之象,则非道矣。”^③从而把“道”推广到了儒、释、道三家。

二、“道一气”之朦胧虚无美

刘一明认为“道”不是直接化生出天地万物,而要通过“气”这个中介。他在著作中将其明确规定为“先天真一之气”。在“道”与万物之间安置一个中介,这本是道家一道教的思想传统。老子就曾说:“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。”这里的“一”、“气”就是刘一明所谓的“先天真一之气”,即阴阳未分时的混沌统一体。但老子在这里并没有明确地叙说。庄子进一步把包括人在内的万事万物的生灭变化都看成是气之聚散离合的结果,他在《庄子·知北游》里指出:“人之生,气之聚也。聚则为生,散则为死。”在其《至乐篇》里也说道:“(气)而本无形,非徒无形也,而本无气。……变而有气,气变而有形,形变而有生。”但庄子也没有讲清“道”与“气”的关系。在后世道教的著述中,把“气”作为“道”生万物的中介的思想渐渐明朗。梁代陶弘景《真诰·甄命授》中说:“道者混然,是生元气,元气成,然后有太极。”^④唐宋时所出的《上方大洞真元妙经图》说:“茫茫大道,运真一元阳之气,其气无穷,无所不通,故为万物之宗。”

① 《周易阐真》,《藏外道书》第8册,第9页。

② 同上。

③ 《修真辨难》,《藏外道书》第8册,第470—471页。

④ 《道藏》第20册,第516页。

“天地人资天地真元一气之中以生成长养。”刘一明在这些思想材料基础上将“气”定名为“先天真一之气”。

刘一明在其著作中强调了“先天真一之气”的朦胧虚无美。“缘督子曰：先天之气，自虚无中来。悟真云：道自虚无生一气，便从一气产阴阳。道光云：有物先天地，无名本寂寥。能为万象主，不逐四时凋。此皆言先天之，为生物之祖气”，“是鸿蒙未判之始气，是混沌初分之灵根”，“乃自虚无中来，为万象之主，天地之宗，无形无象，无声无臭，视之不见，听之不闻，抟之不得。然虽无形而能生形，无象而能生象。”^①此种“虚无”、“混沌”的形态就是道气原始的、质朴的美。且先天精气神都是直接根植于此“先天真一之气”，均是它的显现，“始知的虚无真虚无，真一是真一；不于我有，不从他得；不可言象，不可画图；以意契之，以神会之；放之则弥六合，卷之则退藏于密；通天彻地，为圣为贤，成仙作佛，皆出于此。若人知得此先天真一之气，则大本已立，其他皆余事矣。所以古仙云：得其一，万事毕也。”^②而“得道者”所体验到的“至美至乐”的超然物外的的境界也就正是心理意义上的无视无听、无思无欲的“朦胧虚无”的特性。

对于道教徒来说，能回到道气的朦胧虚无的境界就获得了永生，就拥有了无限之美。“先天真一之气”乃生命活力之源、万物之生机，它“至虚而含至实，至无而含至有”，因此，“夫先天真一之气，是混元祖气，生天生地生人物，其大无外，其小无内，动静如一，阴阳混成；在先天而生乎阴阳，在后天而藏于阴阳；乃真一而非假一。”又由于“先天真一之气”的朦胧虚无的特性，就不可拘泥固着于它去求得它，“抱守真一，真一岂可抱守哉？如可抱守，则非真一，而所抱守者，必是假一；观止真一，真一岂可观止哉？如可观止，则一非真，而所观止者，一必是假。至于千门万户，诸多旁门，俱是认贼为子，弃正从邪，并不知真一之气，为何物色，无怪乎到老无成，而落空亡矣。”^③

“先天真一之气”所具有的朦胧、虚无等特性，正是道家一道教在审美状态下所感受到的可意会而难于言传的内在修性体会。这种宗教实践美学的梳理，对于进一步完善中国传统审美文化，弥补前人着重从儒、释为主线来研究中国美学思想的

① 《修真后辨》，《藏外道书》第8册，第496页。

② 同上书，第497页。

③ 同上。

不足,有着较为积极的意义和学术创新价值。

三、以“精气神”为核心的生命美学观

刘一明认为生命是由两重天地(先天、后天)与两方面要素构成的一个整体,人的一半在先天,一半在后天,人人都是直接源于“先天真一之气”这个超越的、永恒的本体,这样,人的生命就先天蕴涵一种超然绝对的力量。依靠这种力量,再通过后天的修习,就可返归本真,得道成仙,实现与“道”合一。这就是刘一明的生命美学观。他通过对先天精气神、后天精气神、先天性命、后天性命及天心与人心的解说表现了这一点。

1. 先天精气神与后天精气神

“紫清翁云:其精不是交感精,乃是玉皇口中涎;其气即非呼吸气,乃知却是太素烟;其神即非思虑神,可与元始相比肩。是即所谓元精、元气、元神也。”^①刘一明在《象言破疑·胎中面目》中明确指出:“人当父母为生身以前,男女阴阳二气交感之时,杳冥之中有一点生机,从虚无中来,所谓先天真一祖气者是也。”^②而在分娩之前的胎儿阶段,先天真一之气显化为精气神三种功能:“纯一不杂为精,融通血脉为气,虚灵活动为神。”^③这先天精气神为无形无象之物,在混元中潜藏,三者相互联系,相互包含,相互渗透,一体三用。

而后天精气神是在先天精气神的基础之上,以先天精气神为载体、动力,在人身之初或生身之后聚于人身:“后天之精,交感之精;后天之气,呼吸之气;后天之神,思虑之神。三物有形有象,生身以后之物。男女交媾,精血融合,结为胚胎,胎中只有元气,并无呼吸之气。及其十月胎完,脱出其胞,落地之时,‘哇’的一声,纳受天地有形之气,入于丹田,与元气相合,从此气自口鼻出入,外接天地之气以为气,此呼吸气之根也。后天之神,亦于此而生。此神乃历劫轮回之识神。生时先来,死时先去。转人转兽是这个,为善为恶是这个,生来死去,亦是这个,出此入彼、移旧住新,无不是这个。当落地‘哇’的一声,即此神入窍之时也。”^④

后天精气神与先天精气神不同,它们是有形有象的,从而构成人的脏腑血脉之

① 《象言破疑·胎中面目》,《道藏》第1册,第808页。

② 《象言破疑》,《藏外道书》第8册,第176页。

③ 《修真后辨》,《藏外道书》第8册,第495页。

④ 同上。

体,再加上识神(它是历劫轮回的,刘一明在此也没有说明它从何而来,往何而去)附体寄居,与元神相合,就产生了人的思虑情欲等活动。先天精气神与后天精气神在来源上圣凡分明,先天三物来自本原、本体,来自超越、永恒的神圣世界,是真,是修炼的“上药三品”,无形无象之真药,得之就可长生成仙,享受得道的至美、至乐;而后天三物来自有形有相、生灭不已的后天世界,是假,不能了生死,为修行中所欲化解之物。先天为主宰,后天为从属,修炼的最终结果是修得先天为主宰的本真状态,如刘一明在《修真辨难》中所说的:“炼先天元精,而交感之精,自不泄露;炼先天元气,而呼吸之气自然调和;炼先天元神,而思虑之神,自然静定。先天成,后天化。”^①返还先天,后天身心自然会发生质变,修炼者的身心也会得到与“道”相合的审美之愉悦感受。

2. 先天性命与后天气命

刘一明把性命分为先天性命、后天气命:“性有气质之性,有天赋之性;命有分定之命,有道气之命。气质之性、分定之命,后天有形之性命;天赋之性、道气之命,先天无形之性命。修后天气命者,顺其造化;修先天性命者,逆其造化。大修行人,借后天而返先天,修先天而化后天,先天后天,混而为一,性命凝结,是谓丹成。性命者,阴阳之体;阴阳者,性命之用。但有真假之分,先后之别,惟在人辨的详细,认的分明耳。”^②

性包括气质之性和天赋之性。气质之性为后天,为个人所具有的相对的人性,它是感性的、形而下的;而天赋之性是普遍而绝对的人性,来源于无形之天或“道”,是形而上的,也是永恒超越的“道”在人身上的体现,是人成仙的根据。

刘一明将命也分为先天之命与后天之命,对道教的“我命在我不在天”这一核心命题给予了更充分的论证。在儒家哲学中,命通常是指天命,即天的给予或决定、命令,强调其客观外在性。如孟子所说性是“求在我者也”,命是“求在外者也”,后世所说的命则一般转化为无可奈何的“命运”的意思。刘一明认为人有两个命,一个来源于本体、本原的天,指“道”或真一之气,这就是道气之命,它在人出生之前就具有,故为先天之命;另一个命是现象界、有形生命界的天所赋予规定的,它是外在的客观必然的规定,即命运之命,是人无力把握与控制的,它是人出生后

^① 《修真辨难》,《藏外道书》第8册,第491页。

^② 同上书,第472页。

的命运际遇,故又称为后天之命。先天之命是人的根本之命、真命,而后天之命乃假命。刘一明借此就化解了道教的“我命由我不由天”的根本的美学追求与世俗的“死生有命,富贵在天”的宿命论观念的冲突。他明确地表示世俗的生死富贵之命,虽然是人所不能控制、无可奈何的命,但它却正是不值得去追求、去控制的假命,而真正值得追求之命,正是人所本来具有的、所能控制的先天之命。既然追求后天富贵之我乃假我,追求成仙成圣的我乃真我,那么要做到“我命由我不由天”,人的主观能动性就必须得到激发并发挥出来,从而高扬了人性的光辉。

3. 先天向后天的转化

刘一明认为人在受孕前即父母未生前的本来面目才是人生的本来面目,这时是人与“道”合真的虚无本真的状态,也是修道者所应追求的最美境界,“当斯时也……返于虚空之境,而无声无臭也。无声无臭即是无极。无极者,无之极,即是一无而已”^①。在胎儿形成之后,“虽有人形而无人道,天地万物,水火刀兵,俱不能伤。七情六欲,五贼四相,俱不能近。究到实处,只一虚空而已。古仙教人修道,返于父母未生以前面目者,即返于虚空之境”^②。这样看来,胎儿和神仙境界是完全一致的。婴儿出生后,虽有了后天神气,但还是先天主宰,未受后天玷污,“但婴儿初生,虽有后天之气,后天之神,而先天统后天,后天顺先天,先后混成,混混沌沌,无识无知,一真而已。古仙教人穷取生身处,即穷取生身之初,即穷取婴儿面目也……夫生身之初,婴儿面目纯白无玷,是圣贤胚胎,仙佛根芽,故飞鸟不搏,虎兕不伤。盖不搏不伤者,以其无心也。无心则生死不碍,何灾何患,此即始极之象。始极者,始之极,未交于后天,虽与后天相混,纯是先天管事。因其在始之极,由无而方始也。”^③

到长成孩儿时后天神气开始用事,先天真一之气开始分化,但还未丢失,此时的生命还在“道一气”的美的境界中。到了二八之时,即成年期,后天逐渐取得主导地位,先天本真之气被遮蔽,真阳散失,假性当道。因此,“阴阳判,五行分,后天一交,先天退位,于是秉受气质之性发,外来习染之尘生。六根门头,门门招贼;七情孽种,种种生灾。纯白之体,渐渐阴气入内矣。”^④阴阳分判之时,先天五行也开

① 《象言破疑》,《藏外道书》第8册,第176页。

② 同上。

③ 同上书,第177页。

④ 同上书,第180页。

始分散,天人就各为一方,而先天阴阳与先天五行本是“先天真一之气”的不同表现。因此,人由胎儿到婴孩再到成年,先天真元逐渐丧失,最终走向死亡,“后天用事,阴进阳退,日复一日,年复一年,内而万念作殃,外而万物牵引,内外加攻,阳气消尽,一身纯阴,三宝耗灭,魂魄难存,不死岂能之乎”^①?要改变这样的结果,只有采用返本还元之法。

由上可看出,刘一明将人的生命养护与“先天元气”的保持相联系,这样,他就将超越成仙的依据、力量给了每一个人,因此,人人都有得到超越、无限、永恒的生命之美的可能。将人体生命力的永恒作为人生最美好的追求,刘一明对这一点的强调:即把人的个体生命的修短与天地的长久相提并论,这不能不说是强调人类自我意识和更高层次上的自我欣赏。当然,佛教也有将超越的依据先天地赋予每个人的说法,如“一切众生皆具佛性”,特别是真常唯心论系统的佛教,把“如来藏自性清净本心”作为人人本具之佛心、佛性,禅宗更是明心见性,见性成佛,以修心来发动、显发人人本具且全具的本真佛性。但刘一明认为佛教开悟所显发的“自性”、“真心”只是道本体的一半,人并不全具本真,人的先天性命本是合一,依止于真一之气这个道的直接呈现者,“性不离命,命不离性”,因后天分化,性东命西,天人各一,故修道并不是心上无事,事上无心的无为就可得道,而应发心求道,弃假从真,刻苦修行,以有为为之,性命双修,才能达到形神俱妙,实现形神的双重解脱、双重无限、双重超越。这样才是获得了真正的至道之美。

四、“假真”与“虚实”:人生境界论

刘一明是以道教的人生美学观来劝人们信奉道教来修炼成仙。他引用了许多佛教的思想来说明现实人生的痛苦和虚幻,并以此阐明以修道摆脱人生痛苦和获得真正幸福的重要性和必要性。先天世界是永恒的、尽善尽美的,后天世界是有形的、生灭不已的虚假世界。人生的终极价值追求应是形神具妙的天仙境界,即道的至美境界。

刘一明对现实人生所做出的基本的审美价值判断是:人生万般皆苦、皆虚、皆幻、皆假。刘一明认为,世人都只是在为自己的衣食住行和妻子儿女奔忙,“举世之人认假为真,将性命二字置于度外,恩爱牵绊,为衣为食。百忧感其心,万事劳其

^① 《象言破疑》,《藏外道书》第8册,第180页。

形。昼夜奔忙,千谋百计,损人利己,贪图无厌。水火刀兵之处也去,虎狼烟瘴之处也去,生死不顾,存亡不管,碌碌一生,无有休歇,为子孙作长久计”,以至于“精神耗散,气血衰败,大病临身,卧床不起”。虽有孝子贤孙,也替不得患难,姣妻爱妾,代不了自己的苦楚。“生平恩爱,到此一无所恃。”夫妻恩爱,儿孙绕膝只是虚假的快乐。等到三寸气断时,“一灵不返,彼是谁而我是谁,言念及此,生平恩爱,有何实济?既无实济,则知恩爱为人生之大苦,须要早早看破。”只要能认识到这一点,就会“自然不在泥滩上着脚,火坑中安身。别有个主见在内,而不为恩爱所牵扯矣”。最后“大解大脱,得以修持性命而无拘无束”。即使是身于红尘之中,“亦明朗朗朗,物来顺应,可无伤无损”^①。

刘一明在《通关文》中提出了五十种需要注意和戒除的事物。如被刘一明视为世间最恶最毒之事是世俗之人视为一大乐事的男女之事。刘一明认为,“凡人一见美色,魂飞魄散,淫心即动。淫心一动,欲火即起,气散神移。形虽未交,而元精暗中已洩,性已昧,命已摇。而况在色场中,日夜贪欢,以苦为乐,以害为快。有日油涸灯灭,髓竭人亡,虽欲不死,岂能之乎?”^②因之,美色对于修道者来说是第一要戒除的。即使是遇见美如西施、姣若杨妃之人,也要视如臭皮囊,更要做到遇如不遇,见如不见。而只有达到消除这五十种消磨人性的事物,人自然就可达到和“道”同一的境界。

人生要长生永恒,了脱生死,形神俱妙就应追求那最高的真实——“道”。刘一明说:“夫道者,包罗天地,运行日月,统摄造化,养育群生……人能修之,可以夺造化,扭气机,了性命,脱轮回,延年益寿,超凡入圣。故修道为天下第一件大事。”^③天心、法身正是无极道体两方面的表现,法身是回归于道体的永恒生命——“身外之身”,天心是回归道体之后的虚无之性、真如之性。

① 《通关文》,《藏外道书》第8册,第211页。

② 同上书,第210页。

③ 《会心内集》,《藏外道书》第8册,第668页。

结 语

道教美学思想的文化史价值

宗教作为“向上之民所自建”^①的一种传统意识形态和文化形态,必然从一开始就带着人类追求美、欣赏美的需求和意识。在人类的“童年”时代,宗教需求与审美意识、宗教活动与艺术创造,在其自然物崇拜和超人力量崇拜的各种活动形式中达到和谐统一。以中国道教极富舞蹈性的“禹步”来说,可以很容易地找到它与民间“巫舞”的相似之处,也很容易联想到文字记载很少(如《诗经》中间接可见)的古代“巫舞”的风貌。以文化学的观点讲,那时的宗教的教化作用,与艺术的审美教育作用,在“净化”人的心灵这点上,是相辅相成、相得益彰的。在现代的理论家看来,宗教与艺术的同源性是自不待言的。马克思认为,人们不但按照必然性和合目的性的规律来掌握世界,而且也“按照美的规律”来掌握世界^②。这一点,在宗教文化、宗教艺术中表现得淋漓尽致。成熟的“人为宗教”(包括葛洪之后的道教),总是将最高信仰“神格”化,创造出代表其宗教理想的神仙形象。这里面,也有宗教美学思想在起作用。一千多年来,道教所创造的丰富的文学艺术作品,虽然还研究得不够,但的确是巨大的文化成果和可考的历史事实,也是丰富的传统文化宝藏,等着我们去开采、提炼。这是我们研究道教美学思想的前提。

道教美学思想,是中国人的意识形态,具有鲜明的文化特色。这种文化特色,不仅是说它作为宗教美学思想相对于俗世美学思想有所区别,也是它作为“中国的”宗教美学思想与世界上其他民族的宗教美学思想的区别,甚至还有它作为“土

① 鲁迅:《破恶声论》,《鲁迅全集》第8卷《集外集拾遗补编》,人民文学出版社1981年版,第28页。

② [德]马克思:《1844年经济学一哲学手稿》,人民出版社1979年版,第51页。

生土长”的中国宗教的美学思想与外来又逐渐中国化的宗教美学思想的区别。应该说,越有民族特色的东西,越是具有世界意义。笔者认为,在以下几个方面,道教美学思想展现出强烈的民族文化特色。

一、神性与人性

宗教追求的美,不是世俗的、一般意义的自然美或艺术美,而是绝对的、至高无上的、非感性的美。从哲学上观察,一切宗教意义的美,最终都会归结为抽象的神性美,由该宗教的主神和众神所代表。主神是最高神性美的化身,比如基督教的上帝就是这样。古罗马的圣·奥古斯丁(S. A. Augustinus)认为“美在上帝”,人世虽然也有美,人世的“这些东西的确有其美丽动人之处,虽则和天上的美好一比较,就显得微贱不足道。”^①而在现代基督教理论里,上帝作为绝对“美”的“形象”已不复存在,已经走向“抽象”和理念化了,具有黑格尔“理念”美的抽象特点。这是神学美从具象到抽象的发展,是西方基督教美学的典型特色。同时,基督教的神学美和宗教美学理想,只在“天国”才有,这也是典型的宗教美学所常见的“彼岸”特色。

而在中国道教美学观念中,“道”(包括其变相“玄”、“一”等)是本元性的超物之物,是“生天生地”的宇宙之母性,是“玄之又玄,众妙之门”(《道德经》),众美所归,“澹然无极而众美从之”^②。葛洪将“道”等同“玄”,而说“玄”是“自然之始祖,万殊之大宗”,是极为“微”、“妙”的^③。这是本书第一章各节分别讨论过的主要内容。关键是,“道”也好,“玄”也好,本身并非道教最高的“神”,而是许许多多神仙都要追求的绝对真理、“天一人”本元、终极的幸福和快乐,当然也包含终极的美,“道一美”。“成仙”,是修道的目标;神仙,只是得“道”的“人”,或半人半“神”的“仙”。换言之,神仙并不是“道一美”本身,而只是获得“道一美”的人。而“道一美”是什么,则是道教美学从来探索的中心命题。虽然“道一美”也是有变化、发展的概念,但与“道”是什么一样,始终具有表达上的模糊性、观念上的“朦胧”性。当“道”体现在宇宙发展的某个阶段时,它就是“浑沌”形态,有一种无所不包的、生育万物的母性朦胧美。当修道者在超功利的类审美状态下,感受(或称“体验”)

① [古罗马]圣·奥古斯丁:《忏悔录》,商务印书馆1963年版,第31页。

② 《庄子南华真经·刻意》,《道教三经合璧》,浙江古籍出版社1991年版,第190页。

③ 王明:《抱朴子内篇校释·畅玄》,中华书局1985年版,第1页。

“道一美”的时候,他得到的是“真气”在丹田中“氤氲”激荡的类审美感受。这是可体验而不可言传的美感或类美感。因为无论通过何种途径感受“道一美”,都具有“朦胧”性,所以道教又强调对“道一美”的审美,必须保持主观“眼睛”的朦胧视野。本书第三章第四节整节都在讨论这个问题。从这个角度说,道教的“道一美”,与其说是抽象的,毋宁说是“形象”的;与其说是理性的、清晰的、理念的,毋宁说是感性(感情、体验)的、朦胧的、审美的。这正是“道一美”与其他宗教终极美的最重要的差别之一,也是中国道教美学思想的民族文化特点之一。

与此相联系,道教的宗教美学人格理想,即享受大快乐大幸福的“神仙”理想,与其他宗教的美学人格理想也有鲜明的区别。其他宗教追求的美好的理想境界不是“彼岸”就是“来世”,常常还具有“形上”特点。而道教的理想境界既可以在“天宫”,又可以在“这个”世界的海外神仙山或地处偏僻的“山林”;既可以在天上作“天仙”,又可以在地上作“地仙”。成仙的途径也是多种多样的,无论是得“金丹大药”而“飞升”、“尸解”,还是由“真仙”传授道法、“点化”成仙,或潜心修炼、“积善积德”成仙,都是由人而“仙”、“真”的。道教的神仙谱系,因此也是极为复杂的,神仙数量之多是世界上任何神学宗教都无法比拟的。而且,众多的“女真人”形象,也说明道教对现实生活所采取的,是宗教的理想主义的积极态度。这种“此岸”性的宗教美学人格理想,“此岸”的美学观点,也是世界其他宗教中少见的。这也可以曲折证实中国人的民族性中的“务实”精神,和对于现实美好生活的不懈追求,也反映了道教美学的人性化特色。

二、海纳百川与“德一道”趋向

世界上的任何宗教都有自己的“伦理”思想体系,任何宗教的美学思想都会包含其伦理思想因素。宗教的“善”,总是与宗教的“美”保持一致。乐施助人,慈悲仁爱,扬善惩恶,普度众生等等,是宗教“品行—人格”美的共性。如佛教就说要“为诸众生除无利益,是名大慈悲;自舍己乐施与他人,是名大舍”(《涅槃经·梵行品》);“志求天上道,愿度一切人”(《佛本行经》);“出家在家,慈心孝顺,供养父母,乃至肉身济活父母危急之厄,以是功德,上为天帝,下为圣王,乃至成佛”(《贤愚经》)。其中表达的思想,主要还是东方的伦理传统,也包含有中国伦理的一些特点。这与道教的“善—美”观点,即道教的人格美标准,大方向是一致的。特别是中国化的佛教——禅宗的人格美学标准,可以说与道教大同小异。但从文化的

传承来说,与其说它们是相互吸收、相互影响的,毋宁说它们是相互竞争、共同“处境化”而发展的;与其探讨它们在细节上是谁影响谁,不如探讨它们是怎样共同而有区别地吸收中华优秀传统文化,丰富发展自己的人格美评价体系的。实际上,道教美学思想与它的整个宗教思想体系一样,“兼收并蓄”、“杂而多端”,一如庄子所说,具有“海纳百川”式的巨大包容性。因此,在道教美学思想中发现种种互相矛盾抵牾的因素,是并不奇怪的。关键是看它所主导的文化因素是什么。

道教的“善—美”观,更明显地葆有中国传统文化特色。“祸福无门,唯人自招;善恶之报,如影随形”^①是道教最为人熟知的道德教训;而这种“善—美”要求,从汉末就已经开始了:“善者致善,恶者致恶,正者致正,邪者致邪,此自然之术,无可怪也”^②。而这个“善”的含义,却是极为“国粹”的:如“忠”、“孝”、“悌”、“仁”、“义”、“智”、“信”等等伦理意义上的美德。其中,“忠”和“孝”被自始至终强调,作为美学—伦理的核心范畴。《太平经》就要求“上善之臣,子民之属也。其为行也,常旦夕忧念其君王也。……常乐帝王垂拱而自治也,其民臣莫不象之而孝慈也”。葛洪也说:“欲求仙者,要当以忠孝、和顺、仁信为本,若德行不修而但务方术,皆不得长生也。”^③后来的“净明”道派,更将“忠孝”作为立教根本,认为“学道以致仙,仙非难也,忠孝先之。不忠不孝而求乎道而冀乎仙,未之有也”^④。“全真七子”之一的谭处端,有诗阐述这种宗教伦理—美学思想:

为官清政同修道,忠孝仁慈胜出家。

行尽这般功德路,定将归去步云霞。^⑤

这样强调“忠”,恐怕在世界主要的宗教中是极为罕见的,因此具有中国特色。以“德”求“道”,以“德”为“美”,也是唐宋以来道教各派别都宣传的教理。

这与基督教相比,就可看出重大的差别。如《圣经》有言:“你们不要想,我来是叫地上太平;我来并不是叫地上太平,乃是叫地上动刀兵。因为我来是叫人与父

① 《太上感应篇》卷一,《道藏》第27册,第6页。

② 王明:《太平经合校》,中华书局1960年版,第512—513页。

③ 王明:《抱朴子内篇校释·对俗》,第53页。

④ 《太上灵宝首入净明四规明鉴经》、《道本章》第一,《道藏》第24册,第614页。

⑤ [元]谭处端:《水云集》卷上,《道藏》第25册,第849页。

亲生疏,女儿与母亲生疏,媳妇与婆婆生疏。人的仇敌就是自己家里的人。”^①这种教训,如果拿到中国老百姓中来讲,多半会以为这位“上帝之子”是动乱之源,在挑拨社会、民族的矛盾,离间家庭关系,不忠不孝、大义不道。这除了反映出东西方的文化差别外,也从一个角度反映了宗教及其思想包括其美学思想,都是特定的社会历史和文化传统的产物。

三、“内省”要求与世俗化立场

任何宗教思想,都会因为它对个人的修炼要求,而带上注重“内省”、强调灵魂纯洁的特点。道教美学思想也同样是这样,十分注重个体的人格修养和思想品德之美,强调在“内炼”过程中锤炼“心”而达“真—美”。这反映了宗教美学思想的“宗教”特点,是共性。但道教美学思想的“内省”性,却与其他宗教不同,有着自己的“个性”。这“个性”表现在以下几个方面:

首先,道教美学思想的“内省”的前提或基点,是建立在人性所包含的或多或少的“善性”上的,是要求发扬光大这种善性,这与其他宗教如基督教不一样。一般来说,道教的“内炼”即内省,是基于人的“本性”的“善—美”观的,这同道教美学思想血液中的古代“性善”、“性恶”论的遗传因子有关。无论“性善”、“性恶”,着眼点还是在人的“性”(很多情况下就是“心”)本身,要么发扬善性,要么改造恶性,总之是要人心归于“善—美”。而西方基督教的“内省”观点却是基于另一个范畴的前提,这就是“原罪”论:“自当亚当犯罪,人类都沾染了罪,所以常有恶人伤害善人的事”^②;而“一个人当恶念萌芽尚幼小的时候,若奔向主基督这磐石,恶念就要粉碎,归于乌有”^③。从“原罪”角度讲,个人的人性不是“善”与“恶”的问题,而是“罪”与“赎罪”的问题。人性的“善”与“恶”,还可以由本人来判断(虽然很难),或由世间的他人来判断;但“原罪”与是否已经“赎罪”,显然只能由上帝来判断——裁判了。这是绝对的、变相的人“性恶”观点和人性必须由外力强迫改造的观点。

其次,基督教和伊斯兰教都有“末日审判”说,人性的“善—恶”和“美—丑”,

① 《新约全书·马太福音》第10章,尚海、傅允生主编《四大宗教箴言录》,中国广播电视出版社1993年版,第662页。

② [德]路德:《墨兰顿教义要点》,《四大宗教箴言录》,第756页。

③ [德]路德:《论善功》,《四大宗教箴言录》,第757页。

最终会在上帝或真主面前结算清楚。如果你的人性太恶太“丑”、作恶太多的话,上帝或真主会公平地给予你应该得到的惩罚,包括下地狱。这种“末日审判”针对的是本人,其威胁的制约力还是有限度的。因此,这些宗教要求的“内省”,多半是基于个人的自我觉悟。而道教的“内省”即心性修炼,是基于“承负”说或变相的“承负”说的。道教“承负”说的要义,是你的善一恶、行一品,要决定你个人的来生与祸福,不但来自你之前五代人的德行,而且会影响和决定之后五代人的命运,你敢不慎之又慎!因此,道教的人格美要求,更多的不是由“道德法庭”来判定,而是由相当“功利”化的、神化了的“皇权法庭”的“连坐法”(变相的“诛九族”)来判定。这是更具威慑力的神学“审判”。因为,对关系到后代子孙和家族的事,中国人是极为重视的,有时甚至比对个人的事还要重视。道教人格美化过程中的“内省”要求,就不仅仅靠“自觉”了。

再次,道教心灵美化的“内省”驱动力,还来自修道者个人“成仙”的考虑和“得道”的需要。由于道教独有的即身也可“成仙”的希望,从思想品德的美上来要求修道人的“内省”行为,自然会加强其自我锤炼心性的主动性。这终究比寄希望于来世的美好生活具体和“有用”得多。从《抱朴子》到全真派,从“清修”到“双修”,从张天师到陈樱宁,无不积极要求修道人性“返朴归真”、最终达到“神仙”境界。即身成仙对个人内心、人品完善的促进力,是极为现实、有力的。这也是一种世俗化的要求。

此外,道教的“内省”是以“修心”(“心”有区别于其他宗教的“灵”)而达于“清虚”为中心的。《洞灵真经》说:“心平正,不为外物所诱,曰清。清而能久则明,明而能久则虚,虚则道全”;《清静经》也说:“人神好清而心扰之,人心好静而欲牵之。常能遣其欲而心自静,澄其心而神自清,自然六欲不生、三毒消灭。”这明显吸收了佛教的“万法唯心”(《华严经》)的思想^①。自然,也可以说是道教、佛教都吸收了道家的“虚静”思想。而这种“虚”、“清”、“静”、“净”的审美和准审美的心理,对中国美学思想的发展所产生的影响是巨大而深远的。

总之,道教是有“中国”特色的宗教,道教美学思想是中国人美学思想的特殊

^① 还有《大智度论》说的“三界所有,皆心所作”,《大乘起信论》所说的“心生则种种法生,心灭则种种法灭”,宗炳《明僧论》所说的“心作万有,诸法本空”等等,可以看出道、释之间的交融关系。慧远的《念佛三昧诗集序》所说的“思专,则志一不分;想寂,则气虚神朗。气虚,则智恬其照;神朗,则无幽不彻。斯二者,是自然之玄符,会一而致用也”,甚至还能看出佛教吸收道家、道教的痕迹。

部分,其具有民族特色之处,很大程度上就是传统文化的过人之处,与传统文化的“劣根性”相交叉、相纠结之点。抓住其“特色”,更容易从道教美学思想的“杂多”形态中理清其思想发展的脉络,更容易在较广泛的文化比较中衡量其文化价值和世界意义。用以上的三个“特点”,来概括道教美学思想这样复杂而矛盾的庞大思想体系是不够的,也许会是捉襟见肘的。但做得不太好总比没人做好。《道德经》有言:“夫唯道,善始且善成”,可用来勉励我们将来进一步深入和拓展。而像“道”一样“微妙玄通,深不可识”的“道一美”,包括整个道教审美文化,将会是我们越来越感兴趣的研究目标。

更重要的是,我们可以从道教美学思想发展嬗变的研究中,真正理解什么是中国传统文化的“古为今用”,怎样才叫做“弘扬优秀民族文化”,怎样处理学术与文化“继承借鉴”与“开拓创新”的关系。从这个意义上说,传统文化为我们今天的社会主义文化建设、社会主义精神文明建设提供了肥沃的民族文化土壤。这才是我们研究工作最大的现实意义。

主要参考文献

(一) 原典与资料:

- 《道藏》，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社 1988 年版。
- 《藏外道书》，巴蜀书社 1992、1994 年版。
- 《道藏要籍选刊》，上海古籍出版社 1989 年版。
- 《乾隆大藏经》，台湾传正有限公司 1997 年版。
- 《道家金石略》，文物出版社 1998 年版。
- 《道藏辑要》，中华书局、巴蜀书社 1986 年版。
- 《道教三经合璧》，浙江古籍出版社 1991 年版。
- 《巴蜀道教碑文集成》，四川大学出版社 1997 年版。
- 《二十四史》，中华书局标点本。
- 《文渊阁四库全书》，台湾商务印书馆 1986 年版。
- 《太平御览》，中华书局 1960 年影印本。
- 《全唐文》，中华书局 1983 年版。
- 《全宋文》，巴蜀书社标点本。
- 《全唐诗》，中华书局 1960 年版。
- 《全宋诗》，北京大学出版社标点本。
- 《十三经注疏》，中华书局 1980 年版。
- 《唐鉴》，上海古籍出版社 1984 年版。
- 《册府元龟》，中华书局影印本。
- [唐]吴兢：《贞观政要》，上海古籍出版社 1984 年版。
- [宋]王说：《唐语林校证》，中华书局 1987 年版。
- [唐]温大雅：《大唐创业起居注》，上海古籍出版社 1983 年版。
- [唐]张鷟：《朝野僉载》，中华书局 1979 年版。
- [唐]刘肃：《大唐新语》，中华书局 1984 年版。

- [唐]段成式:《酉阳杂俎》,中华书局 1981 年版。
- [宋]汪元量:《增订湖山类稿》,中华书局 1984 年版。
- [宋]郑思肖:《郑思肖集》,上海古籍出版社 1992 年版。
- [元]沈伯玉刻:《松雪斋文集》,台湾学生书局 1985 年版。
- [元]张雨:《句曲外史贞居先生诗集》(一、二),台湾学生书局 1979 年版。
- [元]马臻:《霞外诗集》,台湾学生书局 1973 年版。
- [元]吴镇:《梅花道人遗墨》,台湾学生书局 1985 年版。
- 饶宗颐:《老子想尔注校正》,上海古籍出版社 1991 年版。
- 王卡点校:《老子道德经河上公章句》,中华书局 1993 年版。
- 王明:《太平经合校》,中华书局 1960 年版。
- 王明:《抱朴子内篇校释》,中华书局 1985 年版。

(二) 道教及哲学、历史研究著作:

- 胡孚琛:《中华道教大辞典》,中国社会科学出版社 1995 年版。
- 《道教大辞典》(影印本),浙江古籍出版社 1987 年版。
- 卿希泰:《中国道教史》(四卷本),四川人民出版社 1996 年版。
- 卿希泰:《中国道教》(四卷本),东方出版中心 1994 年版。
- 任继愈:《中国道教史》,上海人民出版社 1990 年版。
- 卿希泰:《中国道教思想史纲》第 1、2 卷,四川人民出版社 1991 年版。
- 陈樱宁:《道教与养生》,华文出版社 1989 年版。
- 卿希泰:《道教与中国传统文化》,福建人民出版社 1990 年版。
- 李养正:《道教与中国文化》,中国华侨出版公司 1989 年版。
- 葛兆光:《道教与中国文化》,上海人民出版社 1987 年版。
- 南怀瑾:《中国道教发展史略》,复旦大学出版社 1996 年版。
- 朱越利:《道经总论》,辽宁教育出版社 1991 年版。
- 牟钟鉴:《中国道教》,广东人民出版社 1996 年版。
- 吕大吉:《宗教学通论新编》,中国社会科学出版社 1998 年版。
- 牟钟鉴、张践:《中国宗教通史》,社会科学文献出版社 2000 年版。
- 牟钟鉴、胡孚琛、王葆玟:《道教通论——兼论道家学说》,齐鲁书社 1991 年版。
- 卿希泰、唐大潮:《道教史》,中国社会科学出版社 1994 年版。

- 任继愈等:《道教与传统文化》,中华书局 1992 年版。
- 汤一介:《道学精华》(上、中、下),北京出版社 1995 年版。
- 胡孚琛、吕锡琛:《道学通论——道家、道教、仙学》,社会科学文献出版社 1999 年版。
- 胡孚琛:《魏晋神仙道教》,人民出版社 1989 年版。
- 刘仲宇:《道教法术》,上海文化出版社 2001 年版。
- 李丰楙:《不死的探求——抱朴子》,台湾时报文化出版事业有限公司 1982 年版。
- 李大华:《生命的存在与境界超越》,上海文化出版社 2001 年版。
- 田诚阳:《中华道家修炼学》,宗教文化出版社 1999 年版。
- 马书田:《中国道教诸神》,团结出版社 1996 年版。
- 詹石窗:《道教文学史》,上海文艺出版社 1992 年版。
- 朱森溥:《玄珠录校释》,巴蜀书社 1989 年版。
- 徐兆仁:《道教与超越》,中国华侨出版公司 1991 年版。
- 丁培仁:《道教典籍百问》,今日中国出版社 1996 年版。
- 张志刚:《宗教文化学导论》,东方出版社 1996 年版。
- 卿希泰:《刍菹集》,巴蜀书社 1997 年版。
- 秦家懿、孔汉思:《中国宗教与基督教》,生活·读书·新知三联书店 1997 年版。
- 胡适:《中国哲学史大纲》,上海古籍出版社 1997 年版。
- 蒙文通:《古学甄微》,巴蜀书社 1987 年版。
- 萧蓬父:《中国哲学史史料源流举要》,武汉大学出版社 1998 年版。
- 卢国龙:《道教哲学》,华夏出版社 1997 年版。
- 卢国龙:《中国重玄学》,人民中国出版社 1993 年版。
- 董恩林:《唐代老学:重玄思路中的理身理国之道》,中国社会科学出版社 2002 年版。
- 强昱:《从魏晋玄学到初唐重玄学》,上海文化出版社 2002 年版。
- 潘显一、冉昌光:《宗教与文明》,四川人民出版社 1998 年版。
- 贺昌群:《魏晋清谈思想初论》,商务印书馆 1999 年版。
- 萧蓬父、李锦全:《中国哲学史》,人民出版社 1982 年版。

何立、谢路军等:《宗教词典》,学苑出版社 1999 年版。

王卡:《中国道教基础知识》,宗教文化出版社 1999 年版。

张荣:《神圣的呼唤》,河北教育出版社 1999 年版。

柳存仁:《道教史探源》,北京大学出版社 2000 年版。

饶宗颐:《中国宗教思想史新页》,北京大学出版社 2000 年版。

叶舒宪:《中国神话哲学》,中国社会科学出版社 1992 年版。

(三) 美学、艺术研究著作:

朱光潜:《文艺心理学》,安徽教育出版社 1996 年版。

朱光潜:《西方美学史》(上、下卷),人民文学出版社 1979 年版。

潘显一:《大美不言——道教美学思想范畴论》,四川人民出版社 1997 年版。

李泽厚、刘纲纪:《中国美学史——魏晋南北朝编》(上、下),安徽文艺出版社 1999 年版。

李泽厚:《李泽厚十年集》(第一卷),安徽文艺出版社 1994 年版。

李泽厚:《华夏美学》,中外文化出版公司 1989 年版。

陈望衡:《中国古典美学史》,湖南教育出版社 1998 年版。

宗白华:《美学与意境》,人民出版社 1987 年版。

宗白华:《美学散步》,上海人民出版社 1999 年版。

刘绍瑾:《庄子与中国美学》,广东高等教育出版社 1992 年版。

滕守尧:《审美心理描述》,中国社会科学出版社 1985 年版。

童庆炳:《现代心理学美学》,北京师范大学出版社 1993 年版。

王海林:《佛教美学》,安徽文艺出版社 1992 年版。

阎国忠:《基督教与美学》,辽宁人民出版社 1989 年版。

蔡仪:《论美是和谐》,贵州人民出版社 1985 年版。

蒋孔阳:《美学与艺术评论》,复旦大学出版社 1984 年版。

陆梅林:《马克思列宁主义美学原理》(上、下),生活·读书·新知三联书店 1961 年版。

郭绍虞:《中国文学批评史》,上海古籍出版社 1979 年版。

北京大学哲学系美学教研室:《中国美学史资料选编》(上、下),中华书局 1980 年版。

杨辛、甘霖:《美学原理新编》,北京大学出版社 1996 年版。

- 卢燕平:《唐代诗人审美心理》,敦煌文艺出版社 1991 年版。
- 王一川:《审美体验论》,天津百花文艺出版社 1991 年版。
- 谢凝高:《山水审美——人与自然的交响曲》,北京大学出版社 1991 年版。
- 伍鑫甫:《山水与美学》,上海文艺出版社 1985 年版。
- 高楠:《道教与美学》,辽宁人民出版社 1989 年版。
- 袁珂:《山海经全译》,贵州人民出版社 1991 年版。
- 张文勋:《民族审美文化》,云南大学出版社 1999 年版。
- 刘小枫主编:《人类困境中的审美精神——哲人、诗人论美文选》,东方出版中心 1994 年版。
- 蒋孔阳主编:《20 世纪西方美学名著选》,复旦大学出版社 1987 年版。
- 蒋一民:《音乐美学》,人民出版社 1991 年版。
- 香港圆玄学院、人民音乐出版社《音乐研究》编辑部及沈阳音乐学院编:《第二届道教科仪音乐研讨会论文集》,人民音乐出版社 1991 年版。
- 王纯五、甘绍成:《中国道教音乐》,西南交通大学出版社 1993 年版。
- 蒲亨强:《道教与中国传统音乐》,台北文津出版社 1993 年版。
- 周振锡、史新民等:《道教音乐》,北京燕山出版社 1994 年版。
- 张雪扬:《服饰艺术与美》,重庆出版社 1987 年版。
- 沈从文:《中国古代服饰研究》,上海书店出版社 1997 年版。
- 周锡保:《中国古代服饰史》,中国戏剧出版社 1984 年版。
- 华梅:《中国服饰史》,天津人民出版社 1955 年版。
- 王宜峨:《道教美术史话》,北京燕山出版社 1994 年版。
- 汪正章:《建筑美学》,人民出版社 1991 年版。
- 王昆吾:《唐代酒令艺术》,东方出版中心 1995 年版。
- 朱存明:《中国的丑怪》,中国矿业大学出版社 1996 年版。
- 陈炎:《中国审美文化史·唐宋卷》,山东画报出版社 2000 年版。
- 赵维江:《熟悉的陌生人——传统文化中的女性审美》,河北人民出版社 2001 年版。
- 邓晓芒、易中天:《黄与蓝的交响——中西美学比较论》,人民文学出版社 1999 年版。
- 刘小枫:《拯救与逍遥》,上海三联书店 2001 年版。

(四)译著及外文资料:

- [英]罗素:《西方哲学史》(上、下),商务印书馆 1991 年版。
- [英]李约瑟:《中国科学技术史》第 2 卷《科学思想史》,科学出版社、上海古籍出版社 1990 年版。
- [荷]高罗佩:《中国古代房内考》,上海人民出版社 1990 年版。
- [日]小林正美:《六朝道教史》,四川人民出版社 2001 年版。
- [日]洼德忠:《道教史》,山川出版社 1977 年版。
- [日]福井康顺等编:《道教》(三卷本),上海古籍出版社 1992 年版。
- [法]施舟人:《中国文化基因库》,北京大学出版社 2002 年版。
- [奥]弗洛伊德:《精神分析引论》,高觉敷译,商务印书馆 1984 年版。
- [美]玛丽·乔·梅多、理查德·德·卡霍:《宗教心理学》,陈麟书等译,四川人民出版社 1990 年版。
- [美]斯塔夫里阿诺斯:《全球通史》(上、下),吴象婴、梁赤民译,上海社会科学出版社 1992 年版。
- [英]约翰·希克:《宗教之解释》,王志成译,四川人民出版社 1998 年版。
- [瑞士]H. 奥特:《不可言说的言说》,林克、赵勇译,生活·读书·新知三联书店 1994 年版。
- [比]海尔曼·德·丹、[美]麦尔维尔·斯图沃特等:《欧美哲学与宗教讲演录》,北京大学出版社 2000 年版。
- [法]亨利·柏格森:《道德与宗教的两个来源》,王作虹、成穷译,贵州人民出版社 2000 年版。
- [法]安娜·塞德尔:《西方道教研究史》,蒋见元、刘凌译,上海古籍出版社 2000 年版。
- [德]黑格尔:《美学》,商务印书馆 1996 年版。
- [意]克罗齐:《美学原理 美学纲要》,外国文学出版社 1983 年版。
- [日]笠原仲二:《古代中国人的美意识》,魏常海译,北京大学出版社 1987 年版。
- [德]E. 云格尔:《死论》,林克译,上海三联书店 1995 年版。
- Michael Banton, ed., *Anthropological Approches to Study of Religion*, Tavistock Publications, 1966.

Anna Seidel, "Chronicle of Taoist Studies in The West 1950—1990", *Cahiers d'Extreme-Asie*, Vol. 5, No. 5, 1989, pp. 223—347.

Franciscus Verellen, "Shu As A Hallowed Land; Du Guangting's Record of Marvels", *Cahiers d'Extreme-Asie*, 10 (1998), pp. 213—254.

Gatherine Bell, "Ritualization of Texts and Textualization of Ritual in the Codification of Taoist Liturgy", *History of Religions*, Vol. 27, No. 4 (May, 1988) pp. 366—392.

Judith A. Berling, *A Pilgrim in Chinese Culture: Negotiating Religious Diversity*, Maryknoll, New York: Orbis Books, 1997.

Robinet Isabelle, *Taoist Meditation: The Maoshan Tradition of Great Purity* Albany, State University of New York Press, 1993.

Kohn Livia, *Taoist Meditation and Longevity Techniques*, Ann Arbor Center for Chinese Studies, The University of Michigan, 1989.

Kohn Livia, *The Taoist Experience: An Anthology* Albany, State University of New York Press, 1993.

T. Eagleton, *Marxism And Literary Criticism*, London: Methuen & Co. Ltd. , 1976.

后 记

做人文学科的学术研究,本来就是辛苦而孤寂的事,何况是如此冷僻的中国传统文化选题。自十年前国家社科基金和八年前教育部跨世纪人才基金立项研究以来,我就深感任务之艰巨。所幸我指导的宗教学道教研究方向的博士研究生和部分中国哲学中国美学研究方向的硕士研究生,有人愿意陪我“坐冷板凳”,愿意真正从古代文献原典出发来做艰苦细致的学术劳动。他们的加入,使本课题的研究工作增添了生力军。我欣慰近些年这项关于“道教美学”和道教审美文化的研究,可以说后继有人。通过这个项目以及相关项目的研究,一些青年学者在学术研究的实践中成长起来,他们不但用承担的研究之成果获得了哲学博士学位,还在CSSCI期刊上发表了系列学术文章,出版了个人学术著作,有的进入了“博士后”流动站,继续拓展和深化这方面的研究,有的晋升了副教授、教授,在自己的单位成为青年学术骨干和学术带头人,有的还作为负责人承担了省部级研究项目、甚至国家社科项目,获得了省部级优秀社科成果奖,走到了学术研究的前沿。

我本人做总体设计构思和统审稿,承担前言、后记、绪论、前道教时期的美学思想、魏晋时期的道教美学思想,以及其他阶段部分内容如谭峭、白玉蟾等章节的撰写,李裴博士、申喜萍博士除完成自己撰写的内容之外,协助我对全书进行统稿、审稿、改稿,最后我本人审改通读三过。除我们三人之外,担任各个部分撰写任务的有:李珉博士、李雄燕博士、李知恕编审、张崇富博士、雷晓鹏博士。他们的相关研究,都给本书提供了更广阔的联系和更多的预研成果,在祝贺他们的同时感谢他们为道教美学思想研究做出的贡献。书稿字数从40余万增加到80余万又删改到70余万。内容的增删,甚至以章节为单位,有的章节的初稿与定稿可能存在相当大的差异,一切以全书内容、体例的统一和较高的质量、水平为标准,在此不再一一说明。

感谢全国社科规划办公室、教育部社科司立项支持本课题的研究;感谢全国社科规划办公室将本书初稿提要收入《国家社科基金成果选介汇编》第一辑,又将本

书定稿收入《国家社科基金成果文库》;感谢我校将该项目成果列入“985”工程宗教与社会研究社科创新基地、“211”重点学科建设成果来支持。这些都是对我们研究工作的最大肯定和扶持。

最后,我还要特别感谢全国社科规划办张国祚主任:作为社会科学的著名理论家和公务极为繁忙的领导,挤出时间通读书稿,提出细致而具体的修改意见,使本书的最后修改在思想和理论上、表达文句上都按照高标准、严要求进行,才得以达到目前将就能“见公婆”的质量和水平!

潘显一于四川大学竹林村
2009年9月10日“教师节”

在本书付梓过程中,全国社会科学规划办公室成果处王武龙处长和张献锋同志,商务印书馆郑殿华主任等编校人员为文字校订和引注规范化提供了切实的帮助,付出了大量的辛勤劳动。特别向他们致以衷心感谢!

潘显一又记于川大竹林村“见道斋”
2010年5月15日