

庄子美学思想中的艺术精神

赵德鸿

(哈尔滨师范大学 文学院, 黑龙江 哈尔滨 150080)

摘 要: 庄子是中国艺术精神的拓荒者,也是先秦诸子当中最富艺术气息的哲人。庄子的美学思想来源于天地宇宙给予其的深切思考,在庄子的美学阐述里始终深藏着“天地精神、内圣精神、忘我精神、超越精神”,此四者又成为艺术不可或缺的精神来源,并给艺术提供了无比丰富的哲学底蕴。凡是经典艺术都会不期然而然地与庄子精神契合,可见庄子审美意识抵达了艺术的最高境地。

关键词: 庄子; 艺术精神; 天地精神; 内圣精神; 忘我精神; 超越精神

中图分类号: J0-02

文献标识码: A

庄子美学思想给古今艺术世界提供了前所未有的精神底蕴,作为庄子思想核心的“道”所确证和体现的“天地精神、内圣精神、忘我精神、超越精神”恰恰是艺术世界里最为需要的精神养料,正如徐复观所言:“庄子之所谓道,落实于人生之上,乃是崇高的艺术精神,而他由心斋的工夫所把握的心,实际乃是艺术精神的主体”^①。可见,庄子美学思想是所有艺术本体的灵魂。

一. 天地精神: 艺术创作的精神塑造

宗白华先生在《艺境》里明确提出:“大艺术家最高的境界是他直接在宇宙中观照的超形象的美”^②,庄子美学思想就是在宇宙的观照里发现了美的底蕴。庄子的观照出于天地,又入于天地,天地意识是庄子美学的核心思想。庄子在体

^①徐复观《中国艺术精神》,春风文艺出版社 1987 年版,第 3 页。

^②宗白华《艺境》,北京大学出版社 1987 年版,第 74 页。

察天地过程里发现了天地精神，并一下子把人类的认识提升到一个前所未有的观看世界的境地和立场，为后世的艺术开拓了一条通往最高境地的道路。

（一）天地精神的内涵。

天地精神就是泯灭自我意识，去掉主观成见，进入“吾丧我”的精神状态，站在自我之外观看世界，也即宇宙意识。在庄子时代，天地也即宇宙，《说文》：“宇，屋边也。”引申为空间；《说文》：“宙，舟舆所极覆也。”引申为时间。由此可见，表示空间的“宇”和表示时间的“宙”，就组成了代表时空的宇宙，宇宙也即时空。文子及三苍云：“上下四方谓之宇，往古来今谓之宙”。刘安《淮南子·齐俗》：“往古来今谓之宙，四方上下谓之宇”。《庄子·庚桑楚》“有实而无乎处者，宇也；有长而无本剡者，宙也”。本剡即为本末，庄子此说正与“上下四方曰宇、往古来今曰宙”意思相同。可见庄子很早就发现了自身之外宇宙所具有的空间大小无限性，时间往复不绝的特征，由此形成自觉的天地意识，并以天地精神观看自我和自我之外的一切外部世界。冯友兰在《中国哲学简史》里把人生分成四个从低到高的等级境界：“自然境界，功利境界，道德境界，天地境界”^①。一个人只是顺着生物本能或其社会的风俗习惯做事，就是自然境界。一个人为了他自己利益做各种事，就是功利境界。一个人为了社会民众大多数人的共同利益而做事，就是道德境界。一个人能够跳出社会整体利益，面向古往今来的万物众生思考问题和做事，就是天地境界。冯友兰认为“这四种人生境界之中，自然境界、功利境界的人，是人现在就是的人；道德境界、天地境界的人，是人应该成为的人。前两者是自然的产物，后两者是精神的创造。自然境界最低，往上是功利境界，再往上是道德境界，最后是天地境界。中国哲学的传统，哲学的任务是

^①冯友兰《中国哲学简史》，北京大学出版社2013年版，第322页。

帮助人达到道德境界和天地境界，特别是达到天地境界……生活于道德境界的人是贤人，生活于天地境界的人是圣人”^①。儒家、法家、墨家都只抵达了道德境界就停滞了，唯有道家抵达了天地境界，特别是庄子本人以一种出于宇宙，又入于宇宙的天人合一的精神，为哲学和艺术开辟了前所未有的精神理念和道路，这也就是道家的思想之所以成为艺术精神的根本原因。

张岱年曾经说过“宇宙即是整个的时空及其所包含的一切”^②。在庄子的天地精神里，既包括着天地时空，又包括着时空里的万物。庄子的天地精神既是一种境界，又是一种怀抱。庄子把境界从世俗提高到了天地，把情感从自我提高到了无我。庄子的天地精神就包含着这两方面的精神指向：一是代表时空的宇宙意识，也就是站在“天地与我并生”（《齐物论》）的天地宇宙的立场观看天下万物，宛如以天地为眼，鸟瞰世间众生，恰如“流水下滩非有意，白云出岫本无心”，这主要指向的是艺术境界；二是代表万物的自然情怀，也就是站在“万物与我为一”（《齐物论》）的世间万物的立场观看自我，正如庄周梦蝶，不知何者为我，何者为物，实现物我互化，天人合一。恰如辛弃疾“我见青山多妩媚，料青山见我应如是”物我互化的境地，陆游“何方可化身千亿，一树梅花一放翁”的天人合一的意识，这主要指向的是艺术情感。庄子的这种天地精神指向正是后来艺术所要抵达的最高境界和标准。

（二）天地自然是庄子艺术精神生成的主要来源。

刘勰《文心雕龙·原道》：“文之为德也大矣，与天地并生者何哉？夫玄黄色杂，方圆体分，日月叠璧，以垂丽天之象；山川焕绮，以铺理地之形：此盖道之文也。仰观吐曜，俯察含章，高卑定位，故两仪既生矣。惟人参之，性灵所鍾，

^①冯友兰《中国哲学简史》，北京大学出版社 2013 年版，第 323 页。

^②张岱年《中国哲学大纲》，中国社会科学出版社 1982 年版，第 2 页。

是谓三才。为五行之秀，实天地之心，心生而言立，言立而文明，自然之道也”。天地自然是庄子艺术精神的主要来源，天地精神也是庄子一切哲学的出发点，更是其艺术精神企及抵达的最高境地。在《庄子·知北游》里，庄子明确说出了自己的精神来源：“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”。庄子认为天地具有哺育万物的大美大德，但是天地从来都不自表其功；春夏秋冬具有自己的节奏和节气，但是春夏秋冬从来都不相互争论；每个事物都有自己的规律，但是每个事物从来都不自我言说。无论天地、春夏秋冬、每个事物都是默默地各安其所安，静静地各事其所事。“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。故道之所在，圣人尊之”（《庄子·渔父》）。庄子在观看天地的过程中，悟出了一个生于天地而又超拔于天地的情怀，所以圣人就应该像“天地、春夏秋冬、每个事物”一样都是默默地各安其所安，静静地各事其所事，圣人之所以能够如此，都是在观看天地的过程中得到的启发，所谓“天不得不高，地不得不广，日月不得不行，万物不得不昌，此其道与”（《庄子·知北游》）。

由此我们不难看出，庄子在总结圣人精神来源的过程，也充分表明了自己对于天地精神的认可和遵循。“夫天地者，古之所大也，而黄帝、尧、舜之所共美也。故古之王天下者奚为哉？天地而已矣”（《天道》）。故而，在《庄子·逍遥游》的开篇，庄子就抛出了一个“鲲化为鹏”的宏阔场面，预示着开启了一个超越自我世界观看自我的审美方式，一下子就打开了一个前所未有的审美境地，把万千事物都放着天地里去观看和审视，并且把天地精神贯穿自己人生的始终，“独与天地精神往来，而不敖倪于万物。不谴是非，以与世俗处”（《天下》）。诚然，庄

子用天地视角和宇宙意识给人类开启了重新认识世界的全新画面,并将人的精神境地提高到了至今无法逾越的天地精神的高度,也成为其后艺术一直追随和向往的最高精神世界。

（三）天地精神是艺术作品呈现的最高境界。

南朝梁刘勰在《文心雕龙·物色》就明确说过天地自然对于艺术的熏陶和浸染,“山林皋壤,实文思之奥府。略语则阙,详说则繁。然屈平所以能洞监风骚之情者,抑亦江山之助乎”^①,刘勰把屈原的艺术才华归结为“江山之助”,而“江山之助”正是艺术得天地精神的总结和概括。清黄宗羲也说过“古人不言诗而有诗,今人多言诗而无诗。其故何也?其所求之者非也。上者求之于景,其次求之于古,又其次求之于好尚”。(《金介山诗序》)黄宗羲把艺术上乘之作归结为取自于自然,因为只有秉承天地精神的艺术才有其穿越和超越时代的力量。

像屈原的《离骚》、王羲之的《兰亭集序》、陶渊明的《归去来兮辞》、李白的《将进酒》、苏轼的《前赤壁赋》、萧红的《呼兰河传》、路遥的《平凡的世界》、阿炳的《二泉映月》、罗丹的《思想者》、贝多芬的《致爱丽丝》、梵高的《向日葵》等等艺术作品,他们的艺术作品虽然都是自己时代的产物,但是他们所要表达的精神却是具有摒弃世俗的天地情怀,因而才具有时代的超越性,不单单被自己所处的时代认可,也能够被更多的时代所认同。这些作品的伟大之处就在于他们都具有超越时代的宇宙意识,也就是都具有摒弃利害关系的无功利的审美属性,有一个高于本时代本阶级的美蕴藏其中,进而能够呈现出人的一切的本质追求。相反,那些不具有天地精神的艺术作品离开了自己的时代也就立刻沉沦了。丹麦的批评家勃兰兑斯说过文学的无功利:“我们观察一切事物,有三种方式,实际

^①刘勰《文心雕龙》中州古籍出版社2008年版,第430页。

的、理论的和审美的。一个人若从实际的观点来看一座森林，他就问这森林是否有益于这地区的健康，或是森林主人怎样计算薪材的价值；一个植物学者从理论的观点来看，便要进行有关植物生命的科学研究；一个人若是除了森林的外观没有别的思想，从审美的或艺术的观点来看，就要问它作为风景的一部分其效果如何”^①。

可见，只有摒弃利害算计的艺术，才会给人类带来美的享受。康德就说过“每个人必须承认，一个关于美的判断，只要夹杂着极少的利害感在里面，就会有偏爱而不是纯粹的欣赏判断了”^②。显然康德主张审美判断必须保证利害关系的彻底撤出，保持审美的纯粹性，才能够进入艺术的最高境界。1938年萧红在“现时文艺活动与《七月》文艺座谈会”上就表达过这样的艺术精神：“作家不是属于某个阶级的，作家是属于人类的。现在或是过去，作家们写作的出发点是对着人类的愚昧”^③。萧红对艺术的理解是透彻的，视野是宏阔的，她把文心变成画笔，跳出阶级的拘囿去思考文学的精神指向，就如庄子一般用天空的眼睛观看地上来来往往的人流，使得呼兰河流淌出一种史诗般的天地情怀。

诚然，在社会的各个阶级和各种政治之上，存在着一个更高的世界和真理，那就是真善美，是具有天地精神的大真大善大美，是一种高于任何伦理道德的大爱，就如天地爱怜怀里的一切生灵一样，这是哲学的圣域，更是艺术企及的最高境地。

二．内圣精神：艺术创作的内在品格

庄子是先秦诸子当中最具艺术气质的哲人，这主要源于其本人深切的生命体

①（丹麦）勃兰兑斯《十九世纪文学主流》第一卷，人民文学出版社1958年版，第161页。

② 康德《判断力批判》宗白华译，商务印书馆1964年版，第40-41页。

③ 1938年4月29日在现时文艺活动与《七月》座谈会上讲话，载《七月》第3集第3期。

验和丰富的精神观照。他徜徉于人间，熟悉百工，渴慕山林，逍遥自由，丰富的人生体验给了他一种超凡脱俗的艺术品格。

美国著名美学家约翰·杜威在其《艺术即经验》里，明确表达了经验对于艺术创作的重要性，甚至断言：“艺术即经验”，认为艺术的意义就是“在拥有所经验到的对象时直接呈现自身”^①，也就是通过生命体验让心灵彻悟，使得艺术成为表达内心体验的手段，所以内心世界就是艺术的核心问题了。显然，在这个问题上，杜威与庄子是不谋而合的，但是庄子这样的思想却早于杜威两千余年。庄子在众多的人生体验里，总结出了“内圣外王”的修身之道，更是艺术创作不可或缺或的生成之道。庄子在《庄子·天下》篇里首次提出了“内圣外王”，庄子强调内修外化，这恰恰是艺术世界最为可贵的“道技合一”的最高境界。

德国卡尔·雅斯贝斯就曾经说过：“真正的哲学直接产生于个体哲学家在其生存环境即历史所遭遇的问题。实际上，他的生存哲学乃是对人的生存的危难极境所作的一种描述”^②。庄子也不例外，庄子哲学直接产生于对自己时代遭遇的回答。庄子认为：“天下大乱，贤圣不明，道德不一。天下多得一察焉以自好。譬如耳目鼻口，皆有所明，不能相通。犹百家众技也，皆有所长，时有所用。虽然，不该不遍，一曲之士也。判天地之美，析万物之理，察古人之全。寡能备于天地之美，称神明之容。是故内圣外王之道，暗而不明，郁而不发，天下之人各为其所欲焉以自为方。悲夫！百家往而不反，必不合矣！后世之学者，不幸不见天地之纯，古人之大体。道术将为天下裂”（《庄子·天下》）。庄子看到当时各家都在犯着盲人摸象的错误，又都自以为是，故而庄子提出向内修心积养自我内在精神世界的修炼主张。庄子敏锐地发现在各家的真理之外还有一个更大的真理所

①（美）约翰·杜威《艺术即经验》高建平译，商务印书馆 2013 年版，（译者前言）第 10 页。

②（德）卡尔·雅斯贝斯《生存哲学》王玖兴译，上海译文出版社 2005 年版，第 2 页。

存在，故而需要剔除自我主见，而如何才能够做到剔除自己的成见呢？庄子认为必须不停的丰富自己的内心，只有内圣者，才能够避免顽固地坚持自己的一孔之见。

关于庄子“内圣外王”的争讼，很多人仅仅把其解释为类似我们今天的“学而优则仕”，强硬地把儒家思想绑缚在庄子身上，冯友兰就认为：“内圣，是就其修养的成就说；外王，是就其在社会上的功用说。然而，圣人不一定有机会成为实际政治的领袖。就实际的政治说，他大概一定是没有机会的。所谓‘内圣外王’，只是说，有极高的精神成就的人，按道理说可以为王，而且最宜于为王，至于实际上他有机会为王与否，那是另外一回事，亦是无关宏旨的”^①。冯友兰先生恐怕忘了，庄子是先秦诸子当中最不关心政治的人，更无心通过修炼去从政，所以此种阐释全然不符合庄子本意。

庄子“内圣外王”实则指的是人的内心精神向外在行为的转化和绽放。正如《庄子·齐物论》所言：“故知止其所不知，至矣。孰知不言之辩，不道之道？若有能知，此之谓天府。注焉而不满，酌焉而不竭，而不知其所由来，此之谓葆光”。这是一种不期然而然的主体行为，这才与庄子一贯的“天地有大美而不言”的思想相吻合。正如张舜徽先生认为：“庄周之学，与孔、孟异趣，则其所谓‘圣’若‘王’，自非儒门之所谓‘圣’所谓‘王’也。……后人不解斯理，必说‘内圣’为‘圣贤’之圣，‘外王’为霸王之王，岂不过甚矣哉。君人者，掩其聪明，深藏而不可测，此之谓‘内圣’”，“显其度数，崇高而不可逾，此之谓‘外王’”^②。这就与马克思在《1844年经济哲学手稿》中提出的“美是人的本质力量对象化”的命题观点是一致的。马克思认为，人的生活活动是人的本质力量的“对

^①冯友兰《中国哲学简史》，北京大学出版社2013年版，第8页。

^②张舜徽《周秦道论发微·道论通说》，中华书局1982年版，第64~65页。

象化”，即通过主体的活动，把自己的本质力量体现在客体当中，是客体成为人的本质力量的确证与展示。文学艺术活动作为人的精神性的生活活动，也是人的本质力量的对象化，这也是最为符合“内圣外王”精神的现代表述。可以说是“内圣”导致“外王”，但同时“外王”也能够充分证明“内圣”的前提。当然这也是一个哲学世界里争论不休的话题，比如在法国存在主义哲学家萨特看来，“存在”与“本质”的关系是“存在先于本质”，并进一步阐释说“人像一粒种子偶然地飘落到这个世界上，没有任何本质可言，只有存在着，要想确立自己的本质必须通过自己的行动来证明。人不是别的东西，而仅仅是他自己行动的结果”^①。在萨特的世界里，人是通过自己日积月累的实际行为存在而证明自己的本质的。这完全是一种用“外王”去证明“内圣”的逻辑，是一种成功主义哲学。

庄子的“内圣外王”显然指的不是这些带有功利色彩的精神指向，庄子的“内圣”指的是内在的思想、精神、修养、胸襟、品格、境界、格局等等，“外王”指的则是外在的行为、表现、作为等等。正如《楚辞·离骚》：“纷吾既有此内美兮，又重之以修能”，《论语·宪问》“子曰：有德者必有言，有言者不必有德”，这些更为符合庄子的精神主旨和审美倾向。庄子的内圣精神，实则为内美，强调的是内在品格和胸襟，是人类个体对自己心灵世界的构建。可以说，屈原是“内圣外王”的典范，《史记·屈原列传》“其志洁，故其称物芳；其行廉，故死而不容自疏”^②。人的外在行为都是对自己内在精神的坚守和实践。所以庄子强调是内圣而外王，没有内在的精神之美，也就很难实现外在的行为之美。就像很多理想和信仰堕落的人一样，精神萎靡了，随之的行为也就枯萎了。

庄子美学思想中内圣之美的精神指向主要在三个方面：一是涵养工夫；二智

^①徐崇温《存在主义哲学》中国社会科学出版社 1986 年版，第 134 页。

^②司马迁《史记》岳麓书社 1986 年版，第 495 页。

慧境界；三是品格胸襟。

（一）庄子“内圣”的涵养工夫，也就是在艺术创作中不断积养自我、孕育感念的内在过程。

“褚小者不可以怀大，绠短者不可以汲深”（《至乐》），自身力量的缺乏，必然导致外在的遇挫。在《庄子·逍遥游》里，庄子就表达了这样的思想：“且夫水之积也不厚，则其负大舟也无力。覆杯水于坳堂之上，则芥为之舟。置杯焉则胶，水浅而舟大也。风之积也不厚，则其负大翼也无力。故九万里则风斯在下矣，而后乃今培风；背负青天而莫之夭阏者，而后乃今将图南。蜩与学鸠笑之曰：‘我决起而飞，抢榆枋，时则不至而控于地而已矣，奚以之九万里而南为？’适莽苍者，三餐而反，腹犹果然；适百里者，宿舂粮；适千里者，三月聚粮。之二虫又何知”这里庄子指出了事物的辩证关系，水不厚而负大舟，风不厚而负大翼，都是难以实现的。人的成长是需要积累的和准备的，每个人都要根据自己的目标去准备自己。如果想到达百里的目标，就该准备带一宿的粮食，如果想到达千里的目标，就该准备三个月的粮食。

陈鼓应先生在解读《庄子·逍遥游》时认为：“从哲学角度来讲，鲲化鹏飞寓言中所蕴涵的哲理，体现在从工夫到境界的进程中。鲲的潜伏海底，深蓄厚养经由量变到质变，乃能化而为鸟；鹏之积厚展翅，奋翼高飞，这都是属于工夫修为的层次。而鹏之高举，层层超越，游心于无穷，这正是冯友兰先生所说的精神上达‘天地境界’的层次。工夫论和境界说是中国古典哲学的一大特色，而鲲化鹏飞的寓言，正喻示着由修养工夫到精神境界层层提升的进程^①”。这正说明人的内在积养工夫到了一定程度就会发生潜移默化的质变，会不由自主地提升自己

^①陈鼓应《道家的人文精神》中华书局 2012 年版，第 242 页。

对于外部世界的价值判断和人生取向。

艺术家尤其需要这种涵养的积累工夫，像那些艺术大家总是能够信马由缰、得心应手，其实都源于艺术家本人的日积月累工夫，就像苏轼谈自己的行文一样：

“吾文如万斛泉源，不择地皆可出。在平地，滔滔汨汨，虽一日千里无难。及其与山石曲折，随物赋形，而不可知也。所可知者，常行于所当行，常止于不可不止，如是而已矣！其他，虽吾亦不能知也”^①。艺术只是艺术家内在品格的绽放，故而“内圣”是“外化”之源，没有“内圣”的积养，“外化”就会成为无源之水、无本之木。

（二）庄子“内圣”的智慧境界，也就是通过艺术作品表达创作者审视客观世界的艺术眼光和审美涵养。

庄子哲学也可以说是生存智慧之学和通达之学。宗白华在《艺境》里就说过：“庄子是具有艺术天才的哲学家，对于艺术境界的阐发最为精妙”^②。庄子的确是独具艺术慧眼的哲学家。庄子以“道”观天下，把自己的心灵放飞到天地之外的世界来观看生灵万物，悲悯天地之间所有过客，至今无人能够超越其观看世界的境界，后人最多能够追上他等齐他，却无法超越他。庄子哲学把看世界的眼光提到了一个前所未有的高度，并一眼看穿，充分展示和确证了庄子独有的哲学目光。“天地之鉴也，万物之镜也”（《庄子·天道》），庄子以天地为心为镜，以出世精神过着入世的生活，他就在人群里度日，在自然里徜徉，“山林与，皋壤与，使我欣欣然而乐与”（《知北游》），但是他的灵魂在高处，他的思想在高处，悬于天地之上。

正如吴文英《庄子独见》里所言：“庄子眼极冷，心肠极热。眼冷，故是非

^①胡经之主编《中国古典美学丛编》，凤凰出版社 2009 年版，第 297 页。

^②宗白华《艺境》，北京大学出版社 1987 年版，第 9 页。

不管；心肠热，故感慨万端。虽知无用，而未能忘情，到底是热肠牵住；虽不能忘情，而终不下手，到底是冷眼看穿”^①。庄子在看穿了这个世界时候，不是转身离开，而是热切地护卫生命拥抱自然。他的智慧就是看穿了人与宇宙、人与社会、人与他者的关系，并坦率地告知天下告知后世。“窃钩者诛，窃国者为诸侯”（《胠箧》），“凡人心险于山川，难于知天”（《列御寇》）等等，都是庄子褫其华袞，示人本相的呐喊，让世间的“假丑恶”心惊胆寒，无处遁形。所以说，庄子的智慧在于看穿，发现了别人没有发现的问题；庄子的境界在于坦荡，说出了别人无法说出的问题。

（三）庄子“内圣”的品格胸襟，也就是在艺术创作中表达艺术家的人生志趣和抱负。

叶朗先生说过：“中国古典美学关于审美心胸的理论，可以说就是由庄子建立起来的”^②。庄子哲学对于人类最大的贡献就在于拓展了人类的胸襟，足足影响过整个魏晋的世风和文风，乃至后世文学艺术的境界，足见庄子生于乱世又安时处顺的人生态度对于后世人的深切影响。庄子崇尚的“喜怒哀乐不入于胸次”（《田子方》）的人生哲学，这恰恰是艺术秉持冷静客观表现世界的基本品格。

庄子是在看穿生命奥秘之后的达观，不再悲悯自我个体，而是把满腔的悲悯情怀诉诸天下和万世。“庄子最是深情，人第知三闾之哀怨，而不知漆园之哀怨有甚于三闾也。盖三闾之哀怨在一国，而漆园之哀怨在天下。三闾之哀怨在一时，而漆园之哀怨在万世”^③。庄子的胸襟是“天下”和“万世”，他悲悯和观照的是宇宙里的一切存在之物，并满怀深情地替一切存在之物诉说着他们共同的喜怒

①（清）吴文英《庄子独见》华东师范大学出版社 2011 年版，第 6 页。

②叶朗《中国美学史大纲》，上海人民出版社 1985 年版，第 119 页。

③（清）吴文英《庄子独见》华东师范大学出版社 2011 年版，第 1 页。

哀乐和遭遇。叶燮在《原诗》里就明确提出过：“我谓作诗者，亦必先有诗之基焉。诗之基，其人之胸襟是也。有胸襟，然后能载其性情、智慧、聪明、才辨以出，随遇发生，随生即盛。千古诗人推杜甫，其诗随所遇之人之境之事之物，无处不发其思君王、忧祸乱、悲时日、念友朋、吊古人、怀远道，凡欢愉、幽愁、离合、今昔之感，一一触类而起，因遇得题，因题达情，因情敷句，皆因甫有其胸襟以为基”^①。《逍遥游》流淌出的是庄子固有之胸襟，《石壕吏》流淌出的是杜甫固有之胸襟，《祭侄稿》流淌出的是颜真卿固有之胸襟，《义勇军进行曲》流淌出的是聂耳固有之胸襟。《旧唐书柳公权传》记载：唐穆宗时，柳公权夏州书记的身份上奏折。唐穆宗说：“我曾经在佛庙见到你的笔迹，想（你）很久了”。随即拜柳公权为侍书学士。唐穆宗问柳公权书法的用笔方法，柳公权回答说：“心正则笔正，乃可为法”^②，可谓一语道破艺术家内在品格胸襟对于艺术创作的深切影响。叶燮《原诗》里曾言：“诗是心声，不可违心而出，亦不能违心而出。功名之士，决不能为泉石淡泊之音；轻浮之子，必不能为敦庞大雅之响。故陶潜多素心之语，李白有遗世之句，杜甫兴广厦万间之愿，苏轼师四海弟昆之言：凡如此类，皆应声而出，其心如日月，其诗如日月之光。随其光之所至，即日月见焉。故每诗以人见，人又以诗见。使其人其心不然，勉强造作，而为欺人欺世之语；能欺一人一时，决不能欺天下后世。究之，阅其全帙，其陋必呈；其人既陋，其气必尔，安能振其辞乎”^③。

艺术作品向来都是艺术家内在精神的自然流淌，王国维在《文学小言》里就表达过类似的主张：“三代以下之诗人，无过于屈子、渊明、子美、子瞻者。此

①（清）叶燮《原诗》霍松林校注，人民文学出版社 1979 年版，第 23 页。

②王镛主编《中国书法简史》，高等教育出版社 2004 年版，第 163 页。

③（清）叶燮《原诗》霍松林校注，人民文学出版社 1979 年版，第 52 页。

四子若无文学之天才，其人格亦自足千古。故无高尚伟大之人格，而有高尚伟大文章者，殆未之有也”^①。王国维从屈原、陶渊明、杜甫、苏轼的身上发现了个体的内在人格与外在文章相得益彰的逻辑关系。其实何止文章，所有的艺术作品都是艺术家人格胸襟的映照，刘熙载《艺概·书概》就说过：“书，如也，如其学，如其才，如其志，总之曰如其人而已。贤哲之书温醇，骏雄之书沉毅，畸士之书历落，才子之书秀颖”^②。总之，艺术作品都是艺术家内在精神品格的映照，庄子的“内圣”之学，不仅仅给哲学，也给艺术提供了内在观照的路径。

三. 忘我精神：艺术创作的 psychological 状态

庄子艺术审美思想中的天地精神就是通过“吾丧我”完成的，也就是只有进入“忘我之境”，才能真正实现艺术的天人合一的境地。“夫道，覆载万物者也，洋洋乎大哉！君子不可以不刳心焉（剔除心智）”（《庄子·天地》）。庄子美学一直呼吁的就是放下自我的认知，进入到一个与天地同呼吸共命运的境地，这与艺术要表现的宇宙意识不谋而合。艺术最为需要的就是剔除成心和偏见，能够跳出自我的看问题。

王国维在《人间词话》里提出的“出入说”，就是庄子美学思想的影子。“诗人对宇宙人生，须入乎其内，又须出乎其外。入乎其内，故能写入。出乎其外，故能观之。入乎其内，故有生气。出乎其外，故有高致。诗人必有轻视外物之意，故能以奴仆命风月。又必有重视外物之意，故能与花鸟共忧乐”^③。这里明确表达了艺术创作主体与对象之间相互关系，这也与（《庄子·齐物论》）的结尾“庄周梦蝶”的精神是完全契合的：“昔者庄周梦为蝴蝶，栩栩然蝴蝶也，自喻

^①王国维《文学小言》，凤凰出版社 2009 年版，第 31 页。

^②（清）刘熙载《艺概》，上海古籍出版社 1987 年版，第 156 页。

^③（清）王国维著《人间词话》彭玉平译，中华书局 2015 年版，第 183 页。

适志与，不知周也。俄然觉，则蘧蘧然周也。不知周之梦为蝴蝶与，蝴蝶之梦为周与？周与蝴蝶，则必有分矣。此之谓物化。”庄周与蝴蝶都消失在彼此的世界里，不知何者为庄周，何者为蝴蝶。“庄周梦蝶”体现的恰恰是物我同一的艺术精神，是主体心灵与自然客体“天人合一”的最高境界。就像画家绘画，必须处于心无旁骛的忘我状态，才能够心画合一。庄子就曾经讲过这样一个故事，“宋元君将画图，众史皆至，受揖而立，舐笔和墨，在外者半。有一史后至者，僴僴然不趋，受揖不立，因之舍。公使人视之，则解衣盘礴赢。君曰：‘可矣，是真画者也’”（《田子方》）。在宋元君眼里解衣盘礴的真画师，恰恰是最后的那位自由洒脱、从容不迫处于忘我之境的画师。画师让自我消失在对象里，实现主体忘我于对象之中的境地。在《庄子·达生》里，庄子多次提到忘我之境所促成的“道技合一”的艺术精神，比如“佝偻承蜩”、“津人操舟若神”、“梓庆削木为鐻”等神功，都是在忘我的状态下，创造了一个又一个超乎寻常的奇迹。

庄子美学甚至可以称之为心学和忘学。有一次颜回问自己的老师孔子：“吾无以进矣，敢问其方。”仲尼曰：“斋，吾将语若。有心而为之，其易邪？易之者，皞天不宜。”颜回曰：“回之家贫，唯不饮酒不茹荤者数月矣。如此则可以为斋乎？”曰：“是祭祀之斋，非心斋也。”回曰：“敢问心斋。”仲尼曰：“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”（《庄子·人间世》）。还有一次颜回向孔子汇报自己的长进：仲尼曰：“何谓也？”曰：“回忘仁义矣。”曰：“可矣，犹未也。”他日复见，曰：“回益矣。”曰：“何谓也？”曰：“回忘礼乐矣！”曰：“可矣，犹未也。”他日复见，曰：“回益矣！”曰：“何谓也？”曰：“回坐忘矣。”仲尼蹴然曰：“何谓坐忘？”颜回曰：“堕肢体，黜聪明，离形去知，同于大通，此

谓坐忘。”仲尼曰：“同则无好也，化则无常也。而果其贤乎！丘也请从而后也”（《庄子·大宗师》）。庄子借用颜回与孔子的对话，鲜明地阐述了自己的“心斋坐忘”哲学观点，也就是“吾丧我”别样的表述，是把自我交付给自然，交付给自己之外的世界，让自我融于宇宙天地而顺化。

徐复观《中国艺术精神》就对庄子评价过：“庄子在心斋的地方所呈现的‘一’，实即艺术精神的主客两忘的境界。庄子称此‘一’境界为‘物化’，或‘物忘’，这是由丧我、忘我而必然呈现出的境界。《齐物论》‘此之谓物忘’。《在宥》‘吐尔聪明，伦与物忘’。所谓物化，是自己随物而化，这是主客合一的极致。因主客合一，不知有我，即不知有物，而遂与物相忘。《庄子》一书，对于自我与世界的关系，皆可用物化、物忘的观念加以贯通”^①。显然庄子与蝴蝶是同一的，是彼此消融于对象之中。庄子已经把自己交给了“道”，顺应自然，所以才能自由地出入于万事万物之中，这种精神恰恰符合艺术的精神状态。正如林散之论书：“不随世俗任孤行，自喜当年笔墨真。写到灵魂最深处，不知有我更无人。”

四. 超越精神：艺术创作的永恒生命

艺术作品要想具备恒久的生命力，必须使其体现出有别于他者和有别于前者的超越意识。艺术没有超越就没有创新，没有创新也就没有了存在的意义。试看古今中外的经典艺术作品，无一不具备超越的属性。郑板桥曾经在自己的《题画竹》里写到：“四十年来画竹枝，日间挥写夜间思。冗繁削尽留清瘦，画到生时是熟时”。一句“画到生时是熟时”全然道出了艺术积累和创新的内在关系，“熟时”是艺术能力的积累，“生时”则是艺术创造的发生，也就是艺术创造是源于长期对艺术对象的了解和熟悉，并且一语道破了艺术创造的发生机制。庄子恰恰

^①徐复观《中国艺术精神》，春风文艺出版社1987年版，第76页。

给艺术提供了一个不断创新和超越的艺术创造思维。

我们知道庄子艺术审美思想的核心追求就是“道”，而“道”的精神实质就是“超越”。庄子全文说的无非就是“超越”之事。相对于宇宙来说，人类太渺小了，所以就出现了盲人摸象的判断。相对于真理来说，人类又太自我了，所以就出现了厚此薄彼的纷争。庄子认为这是人的自身有限性和外部世界的无限性之间的巨大矛盾造成的，在首篇《庄子·逍遥游》里，庄子就说出天人之间的矛盾存在：“小知不及大知，小年不及大年。奚以知其然也？朝菌不知晦朔，蟪蛄不知春秋”。庄子看到了人类自身不可逃避的境遇，而要克服和解决这一矛盾，人类必须实现超越自身的局限，把自己放在无限大的宇宙立场看问题，才会减少夜郎自大的错误。

《庄子·齐物论》里，庄子就抛出了“天籁”这一哲学意象，意在告诫人们如何超越自身的局限，才能够进入“道”的境界去体认一切。在《庄子·齐物论》的开篇，庄子编排一场师徒辩论的话剧，老师南郭子綦和徒弟颜成子游二人出场：南郭子綦隐机而坐，仰天而嘘，荅焉似丧其耦。颜成子游立侍乎前，曰：“何居乎？形固可使如槁木，而心固可使如死灰乎？今之隐机者，非昔之隐机者也？”子綦曰：“偃，不亦善乎而问之也！今者吾丧我，汝知之乎？汝闻人籁而未闻地籁，汝闻地籁而未闻天籁夫！”显然是弟子颜成子游对老师南郭子綦“吾丧我”的境界不能够领会，所以南郭子綦为了说明子游为什么不能够体会到“吾丧我”境界的原因，从而抛出“汝闻人籁而未闻地籁；汝闻地籁而未闻天籁”的发问。在老师南郭子綦看来，“吾丧我”是认识的前提条件，徒弟颜成子游还没有达到这样的境界，所以无法感知“天籁”的意味。结果就是徒弟子游只知道“地籁”是从万种窍穴里发出的风声，“人籁”是人吹动各种不同的竹管里发出的声音，

唯独不能够知道“天籁”的真谛。所以，老师子綦认为“天籁”就是“夫吹万不同，而使其自己也，咸其自取，怒者其谁邪”。显然“人籁”、“地籁”都是人类可以听得到的声音，唯独“天籁”是普通人类无法感知到的声音，不能听之以耳，而要听之以心，是一种超越了人的听力范围的一种声音。所以，此处庄子用“天籁”去象征无法感知的“道”，从而要想领会“道”的真谛，就必须放下常识，超越常识，不能听之以耳，而要听之以心，要靠超越现实的心灵和想象，才能够领悟“道”真谛。就像德国的卡尔·雅斯贝斯在《生存哲学》里说过那样：“我们好像永远是生活在我们知识的一个视野里，而我们又迫切要求越过每一个包围着我们妨碍我们展望的视野边线到它外面去”^①。

庄子就是一个不断突破固有传统和知识包围的人，并能够冲到知识的外围，大胆突破固有的见解，得出异乎寻常不同凡响的新见解新观念，而艺术之所以能够源远流长就在于艺术始终跟随着人类的认识向着更高的境地不断超越，并在超越里完成艺术自身新的塑造。

（一）艺术创作的精神追求：超越“生死”，从“乐生哀死”到“无生无死”的超越。

在庄子看来，“万物一府，死生同状”（《天地》）。生与死只是存在的不同状态，生和死只是物质的转化，都是在“道”中潜移默化地进行着，大可不必为此劳心伤神。故而对待自己妻子的死，采取了鼓盆而歌的方式加以欢送人生的退场。并且对待自己的死亡上，也同样豁达，“庄子将死，弟子欲厚葬之。庄子曰：‘吾以天地为棺槨，以日月为连璧，星辰为珠玑，万物为赇送。吾葬具岂不

^①（德）卡尔·雅斯贝斯《生存哲学》王玖兴译，上海译文出版社 2005 年版，第 3 页。

备邪？何以加此！’弟子曰：‘吾恐乌鸢之食夫子也’。庄子曰：‘在上为乌鸢食，在下为蝼蚁食，夺彼与此，何其偏也’”（《列御寇》）。

庄子把生死看成物质在宇宙中状态的转化，对于生死采取了蔑视的态度，可谓“适来，夫子时也；适去，夫子顺也。安时而处顺，哀乐不能入也”（《养生主》）的生死态度。完全颠覆了传统的生死观念，使得生死在“道”中得到安顿，消解了人对死亡的恐惧。

（二）艺术创作的人生表达：超越“有无”，从“有用之用”到“无用之用”的超越。

庄子和惠子著名的“容足之论”就能够说明庄子对常识的超越。惠子一直说庄子的话都是没有什么用处的，庄子就和惠子说：“知无用而始可与言用矣。夫地非不广且大也，人之所用容足耳，然则厕足而垫之致黄泉，人尚有用乎？”（《外物》）。惠子曰：“无用。”庄子曰：“然则无用之为用也亦明矣”。庄子说惠子，“既然你认为支撑你双脚的那个巴掌大的土地是有用的，双脚之外的土地就是无用的啦，那就把无用的土地都挖至黄泉，那看你支撑你双脚的那个巴掌大的土地还有用没用”。显然，离开了“无”，“有”也就立刻失去了存在的意义。就像庄子在《逍遥游》里讲的，“宋人有善为不龟手之药者，世世以洴澼絖（漂洗）为事。客闻之，请买其方百金。聚族而谋曰：‘我世世为洴澼絖，不过数金。今一朝而鬻技百金，请与之’。客得之，以说吴王。越有难，吴王使之将。冬与越人水战，大败越人，裂地而封之。能不龟手一也，或以封，或不免于洴澼絖，则所用之异也”。都是一样不龟手的药方，但是有的人利用它就只能作为漂洗之用，而有的人利用它却可以获得大片领地和侯爵之位。

庄子的艺术审美思想完全是生活化表达，所以庄子的美学思想是生动的。同

时他又把人生哲学艺术化，所以庄子哲学又散发着美的气息。在“无”处发现“有”，恰恰是艺术亘古不变的追求。法国著名雕塑家罗丹就说过：“美是到处都有的，对于我们的眼睛，缺少的不是美而是发现”^①。庄子就是一个善于发现的人，他经常越过常识，在人们司空见惯的日常里创造出别样的天地，庄子的发现是哲学上的创举，更是艺术精神向洪荒之地的开进，大大拓展了艺术的境地。

（三）艺术创作的终极追求：超越“是非”，从“是非对峙”到“是非无常”的超越。

在庄子眼里的“是”与“非”二者始终处于转化状态，人的认识也是处于不停的变化之中，今天的“是”也许就是昨天的“非”，比如《则阳》：“蘧伯玉行年六十而六十化，未尝不始于是之，而卒诎之以非也。未知今之所谓是之非五十九非也”。在《寓言》里，庄子谓惠子曰：“孔子行年六十而六十化。始时所是，卒而非之。未知今之所谓是之非五十九非也”。庄子敏锐地发现了“是非”都是人为的、世俗的，故而断然采取超然物外的天地精神处世：“独与天地精神往来，而不敖倪于万物。不谴是非，以与世俗处”（《天下》）。庄子认识到了是非的无常，故而采取超越是非的态度，“是亦彼也，彼亦是也。彼亦一是非，此亦一是非，果且有彼是乎哉？果且无彼是乎哉？彼是莫得其偶，谓之道枢。枢始得其环中，以应无穷。是亦一无穷，非亦一无穷也。故曰：莫若以明”（《齐物论》）。也就是站在世俗的是非之外去审视，就犹如艺术需要站在对象之外去审视一样，才能发现事物的本色和本真。

诚然，超越意味着对常识的否定，只有在否定处才能让思想长出新绿。艺术经常需要的就是打破习惯思维，超越以往的惯性认知。黑格尔就曾说过“花朵开

^①葛赛尔著《罗丹论艺术》傅雷译，中国社科院出版社1999年版，第149页。

放的时候花蕾消逝，人们会说花蕾是被花朵否定了的；同样地，当结果的时候花朵又被解释为植物的一种虚假的存在形式，而果实是作为植物的真实形式出而代替花朵。这些形式不但彼此不同，并且互相排斥、互不相容。但是它们的流动性却使它们同时成为有机统一体的环节，它们在有机统一体中不但不互相抵触，而且彼此都同样是必要的；而正是这种同样的必要性才构成整体的生命”^①。黑格尔将哲学间的自我否定喻为花蕾、花朵与果实的相互否定，花的孕育否定了花蕾，果实的孕育否定了花朵。在这里黑格尔却忘了他说那花的绽放亦肯定了花蕾，果实的结出也肯定了花。朴素地说，新的事物总是在旧的事物上生长出来的。显然，庄子的超越理论与黑格尔的否定理论是截然不同的，庄子既不否定，也不肯定，而是在平常处寻找生机，总是在不经意处给人以惊奇，具有“腐朽复化为神奇”（《庄子·知北游》）的独特思想魅力。

总而言之，庄子的思想世界里流淌着源源不断的艺术精神。正如徐复观在《中国艺术精神》里所描述的：“老庄思想当下所成就的人生，实际是艺术地人生；而中国的纯艺术精神，实际系由此一思想系统所导出”^②。可见，是老庄哲学思想生成了中国的纯艺术精神，尤其是庄子审美哲学，又成为了艺术精神的主流精神，正如闻一多评论的那样：“中国人的文化上永远都留着庄子的烙印”^③。也正是因为庄子的存在，让哲学给艺术提供了源源不断的精神本根，使得道家哲学在艺术精神上超拔于其他各家，并成为艺术文化里不可或缺的精神来源。

^①黑格尔《精神现象学》，贺麟、王玖兴译，商务印书馆1979年版，第2页。

^②徐复观《中国艺术精神》，春风文艺出版社1987年版，第41页。

^③闻一多《周易与庄子研究》巴蜀书社2003年版，第77页。

