



学科导航4.0暨统一检索解决方案研讨会

关于大巧若拙美学观的若干思考

<http://www.fristlight.cn> 2007-06-15

[作者] 朱良志

[单位] 北京大学哲学系

[摘要] 大巧若拙是中国美学的重要命题。这一命题包含去机心重偶然、去机巧重天然、去机锋重淡然等内容，体现出中国美学师造化、轻人工的理论倾向。中国美学还将拙视为生命存养之方，强调回复生命的本然境界，它是传统美学颐养心性理论的组成部分。中国美学民族特点的形成与这一命题有密切关系，它对中国美学的历史发展也有影响作用。

[关键词] 大巧若拙;机心;机巧;机锋;平淡

大巧若拙是体现中国美学基本特点的理论命题之一。中国人重视“拙”的智慧，中国美学推重枯槁的美感。中国人对枯藤、残荷、老木、顽石等有一种特殊的情感，艺术家在深山古寺、枯木寒鸦、荒山瘦水中，追求生命的韵味，书画家喜欢在枯笔焦墨中追求“干裂秋风”式的境界，西方有些学者将中国园林假山称为“一些古怪的胡乱堆积起来的破石头”，中国人却认为其中包含着无限的美感。可以说，中国人发现了枯槁的美感，大巧若拙便是体现这一美学旨趣的简洁理论表达。“大巧若拙”由老子提出。大巧，是最高的巧；拙，是不巧。最高的巧看起来像是不巧。大巧，或者说是拙，不是一般的巧，一般的巧是凭借人工可以达到的，而大巧作为最高的巧，是对一般巧的超越，它是绝对的巧。这涉及老子关于自然和人工关系的思想。老子认为，最高的巧，可以称之为“天巧”，自然而然，不劳人为，拙就是夺天之巧。从人的技术性角度看，它是笨拙的，没有什么“技术含量”；但从天的角度看，它又蕴涵着无上的美感，它是道之巧，具纯全之美。在老子看来，一般意义上的技术之巧，其实是真正的拙劣，是小巧，是出自人机心的巧。机心即伪饰，伪饰即不能自然而然。如果说它有什么巧的话，它也是局部的巧、矫情的巧。这样的巧是对自然状态的破坏，也是对人和谐生命的破坏。老子执著于拙的本身，强调一种独立于人机心之外的自然本真状态，这是他自然无为哲学的组成部分。道家大巧若拙的哲学表述，将人为与天工两种截然不同的创造状态呈现于人们面前，前者是机心的，后者是自然的；前者是知识的，后者是非知识的；前者是破坏生命的，后者是养生的；前者是造作的，后者是质朴的；前者以人为徒，后者以天为徒；前者是低俗的欲望呈露，后者是高逸的超越情怀。大巧若拙，就是选择天工，而超越人为。大巧若拙为道禅哲学所推崇，儒家也在某种程度上接受这一观点。围绕大巧若拙这一命题，中国美学形成了丰富的理论，中国美学民族特点的形成也与这一命题密切相关。本文试图通过相关问题的辨析，揭示这一命题所蕴涵的重要理论意义。一拙是超越机心，达到偶然的兴会。《庄子·天地》说，子贡南游楚国，返回晋国，过汉阴，见到一老翁浇菜园，抱着一个大瓮到井中灌水，吃力多而功效少。子贡说：你为什么不用水车呢，水车用力少而功效大。这老翁说了一段意味深长的话：“有机械者必有机事，有机事者必有机心。机心存于胸中，则纯白不备；纯白不备，则神生不定；神生不定者，道之所不载也。吾非不知，羞而不为也。”故事核心在反对机心，因为用机械，就是一种机事，是机事，就会有机心，有了机心，就破坏心灵的“纯白”——纯而不杂、光明澄澈的心灵。超越机心，就是恢复一种从容自由的真实生命。机心就是巧，而纯白的境界则是道之拙。在中国美学看来，机心意味着：（1）它是一种目的性的活动。机心，就是有所期待。目的性的求取制约心灵的选择，它不是一种自由的创造境界。（2）它是一种知识的活动，人的理智、经验等构成了机心的发动根源，从而形成对生命真性的遮蔽。（3）它是一种依循法度而进行的活动，机心就意味“定法”，法定而澄明之心不存。大巧若拙的美学观念强调对机心的超越：它反对目的性的求取，强调偶然性的兴会；反对知识的盘算，强调当下的超越，知识的参与实与审美的深入成反比；反对先行存在的秩序，强调法无定法，审美不是对先行存在的法度的实现，而是自在、自由、无所依循的创造活动。南朝张融说：“不恨臣无二王法，恨二王无臣法”；唐李北海说：“似我者俗，学我者死”；石涛说：“法无定，定无法”，即在破法执。为艺者，不能做随波逐浪人。中国美学强调，审美活动是一种无意乎相求、不期然相会的活动，审美超越在于“默会想像之表”，可遇而不可求。可求者，就是目的的活动。而遇，则是一种偶然的际遇。偶然性其实是对人原初生命动力的彰显。在偶然性的际遇中，去除一切遮蔽，放弃外在的理性努力，让生命本身自在澄明。这偶然性状态，就是拙——一种毫无牵系的心灵状态。中国美学形成了一系列与此相关的美学问题。中国美学提倡“无营”——一种没有心灵营算的无意识创造方式。董其昌说：“古人神气，淋漓翰墨间，妙处在随”

意所如，自成体势。故为书者，字如算子，便不是书，谓说定法也。”[1]所谓“算子”，就是事先盘算好，这是刻意经营，刻意经营，便不是自然。北宋苏洵有关风水的比喻在美学史上很著名。他说：“天下之无营而文生者，惟水与风而已。”[2]风行水上，自然成文，是“无营”的，因为没有机心存在的地方，审美的超越仰赖于偶然的兴会。风行水上之喻，与《周易》涣卦有关。此卦下坎上巽，大象以“风行水上，涣”释此卦。风乍起，吹皱一池春水，无所知来，无所知去。虽不知，其形成的自然纹理，却具天下之至美。水上行风，涣然而合，涟漪为散，散中有文。一切都在无意中。此卦讲散的道理，散和聚是相对的，然散中有聚，形散而神不散，外散而内不散，表面上的不经意，却有大的创造。此卦六四爻辞说：“涣其群，元吉。涣有丘，匪夷所思。”大水冲去，冲散了众人。水的冲击，居然聚集成山丘，真是难以想像，此之谓涣中有聚。这里的“匪夷所思”在中国美学中极受重视，真正的创造不是“思”而致，而是“遇”而得，艺术的超越在自然的兴会——“机遇”中。不在人心的揣度中，而在自然的因缘和合中。石涛将此称为“只在临时间定”，没有一个先行存在的控制创造主体的意识在。唐张怀瓘《书议》说：“云霞聚散，触遇成形。”此即为风行水上之美。陈师道曰：“善为文者，因事以出奇。江河之行，顺下而已。至其触山赴谷，风搏物激，然后尽天下之变。”[3]苏轼提出“随物赋形”的观点，他说：“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。”[4]行于所当行，止于所当止，所取乃在自然之势，而非人的机心所可逆料①。苏轼的随物赋形，所得即在“无营”之妙，是不“知”的境界，唯任其自然而已。风行水上，其实就是让心灵自由的“游戏”，在真实的境界“游戏”。南宋邓椿在谈到一位叫虚静（觉心）的僧人画家时说：“虚静师所造者道也，放乎诗，游戏乎画，烟云水月，出没太虚，所谓风行水上，自成文理者也。”[5]说的就是这个道理。中国美学有一种“不即”的观点，就是不追求，“不期然”，如“期然”，则不必然。《二十四诗品·冲淡》云：“素处以默，妙机其微。饮之太和，独鹤于飞。犹之惠风，荏苒在衣。阅音修篁，美曰载归。遇之匪深，即之愈希。脱有形似，握手已违。”不刻意求取，一刻意即落有为，一有为就破坏物我之间玲珑微妙的契合，破坏温和淡雅的意致。放弃目的的、理智的、欲望的追求，也即放弃对“巧”的追求。诗人是以心去“遇”——无意乎相求，不期然相遇，而不是去“即”——孜孜以追求。因为一“即”就“希”，渺然而不可见；一遇即“深”，契合无间，意象融凝。中国美学有“无心凑泊”的观点。所谓“凑泊”，即出自人机心的活动，它是有意的，有目的的，所以不自由。董其昌说，艺术的高妙之境，在“无心凑泊处”见分晓，强调微妙玲珑的兴会。明末画家恽香山是一位倪云林画风的继承者，他说，“云林之妙，在无心凑泊处”，如果有心去追之，则失云林，如果从形迹上求云林，终不得云林，云林之妙，由自由心性中流出。南宋严羽认为唐诗的境界在“不可凑泊”，如水中之月，梦中之影，相中之色，镜中之花，言有尽而意无穷。唐诗之妙，不是“做”出的，“做”出的，便是出自机心，而是心灵中“流”出的。像刘昫虚“道由白云尽，春与青溪长。时有落花至，远随流水香”小诗，彰显的是人性灵的悠然、生命的超越，真不是“做”出的。中国古代有一种“无心”美学观。云无心以出岫，鸟倦飞而知还。有心为之则不得，无心为之则触之。有心栽花花不发，无心插柳柳成荫。柳宗元诗云：“回看天下中流，岩上无心云相逐。”他说的就是无心的境界。石涛曾画过一幅意味深长的《睡牛图》，他在其上题有一跋：“牛睡我不睡，我睡牛不睡。今日清吾身，如何睡牛背？牛不知我睡，我不知牛累。彼此却无心，不睡不梦寐。”牛无念，我无念，无念处大千，不睡不梦寐。我作画如牛儿吃草，自在运行，不秉一念，不受一拘。此之谓无心。八大山人有“天心鸥兹”的图章。这出自古代中国的一个著名故事。《列子》中有一个故事：从前有一个住在海边的人，喜欢鸥鸟，每天早晨到海边，和鸥鸟玩乐，成百上千的鸥鸟落在他的身边，一点也不害怕。他父亲知道后，就对儿子说：“为我抓一只来，让我玩玩。”第二天早晨，此人照例到海边，但鸥鸟在他的头上飞来飞去，不再落下。因为此人这时有了机心，有了贪欲，有了目的，而鸟儿是忘机的。八大山人要做一只“天心”鸥鸟，与世界自在游戏。在中国艺术中，“忘机”成为一种境界，像唐代画家、诗人张志和号称“忘机鸟”，他的“江上雪，浦边风，笑著荷衣不叹穷”的讴歌，他的“乐在风波不用仙”的境界，就是无心。苏轼词云：“谁似东坡老，白首忘机。”这也在彰显一种无心的境界。在中国哲学中，道禅哲学都强调无心，老子的“天地不仁，以万物为刍狗。圣人不仁，以百姓为刍狗”，所谓“不仁”，是一种无心的境界，即庄子的纯白之境。庄子“泉涸，鱼相与处于陆，相响以湿，相濡以沫，不如相忘于江湖”的著名寓言，所谓“相忘于江湖”，说的就是无心于万物的境界。禅宗的“三无”学说中，以无念为宗，无念，就是“于念而不念”，所谓一念心清净，处处莲花开。中国美学在创造方式中的生熟问题，其妙意也在巧拙之间。生和熟是一对概念，书画需由生到熟，又由熟到生。开始的生，因为技法不熟悉，故需要基本的技法训练，但当艺术技法相对熟悉之时，最容易成为技法的奴隶，还应该回到生，这就是熟外之生。中国艺术厌恶熟，认为熟，就会俗、甜、腻，这样的艺术有谄媚之态。艺术太熟了，就会为成法所拘，一切似乎都在人定之中，天心则无从着地。郑板桥有诗道：“三十年来画竹枝，日间挥洒夜间思。冗繁削尽留清瘦，画到生时是熟时。”熟外求生，不做秩序的奴隶。董其昌说：“画须熟后生。”这一观点被有的论者说成是度人金

②。熟外之生，破的就是机巧。生境，就是拙境。中国艺术家说，生辣处见真心，生辣就是对机心的超越，对法度的超越，以法无定法之心，应会自然。无营、无凑泊、无心、不即、生辣等等表述，反对的是机心，推重的是拙意，彰显的是无意识的体验，反对的是目的性的求取。这样的思想，在中国美学中具有相当的普遍性，也是中国美学颇有特点的理论。二拙是超越机巧，达到天然的契合。大巧若拙作为一个哲学命题，思考的中心问题是人工技巧和自然天全之间的关系，它是中国哲学中较早的对技术主义进行批判的代表性观点。《庄子》中从超越机巧的角度，谈大巧若拙：“铄绝竽瑟，塞瞽旷之耳，而天下始人含其聪矣；灭文章，散五采，胶离朱之目，而天下始人含其明矣。毁绝钩绳而弃规矩，攬工倕之指，而天下始人有其巧矣。故曰大巧若拙。”[6] 技巧的发展，是文明进展的重要标志之一。在道家哲学看来，文明的发展，技术的进步，并不必然带来人的性灵解放。工具的发达，技巧的凝聚，技术方式的变革，由此基础上产生的对技术主义的迷恋，却构成了对人自然真性的压抑。庄子认为，人类文明就是追求巧的过程，但在这一过程中，人常常会忘记，巧只是工具上的便利，并不能解决人心中根本的问题，物质的巧并不能代表生命的体验。就像在工具理性发达的今天，人们有一种“文明空荒感”一样。道家提倡大巧若拙哲学，就是将人从知识的跃跃欲试拉回到天全的懵懂；由欲望的追求回归性灵的恬淡；从外在感官的捕捉回到深心的体悟。庄子曾就庖丁解牛的故事，提出技进乎道的观点。技是知识的，工巧的，而道是天成的，是生命的圆融境界。“技进乎道”的“进”，不是说道超过了技，而是说道是对技的超越、否弃和消解。道，就是拙。在著名的梓庆削锯故事中，有一段关于“术”的对话，梓庆削木为锯，有鬼神难测之妙，鲁侯就问他：“子何术以为焉？”他回答说：“臣工人，何术之有？”削木为锯，当然是一种技术性的工作，但这位工匠却否认这一点。他有自己的解释：“臣将为锯，未尝敢以耗气也，必齐以静心。齐三日，而不敢怀庆赏爵禄；齐五日，不敢怀非誉巧拙；齐七日，辄然忘吾有四肢形体也。当是时也，无公朝，其巧专而外骨消；然后入山林，观天性，形躯至矣，然后成见锯，然后加手焉，不然则已。则以天合天，器之所以疑神者，其是与！”他所获得的神妙莫测能力，不在技术性，而在心灵的斋戒涤荡，最终达到“以天合天”的境界，这里没有人工之巧，只有天地之巧。得道的过程不是技术积累的过程，而是养生的过程，养成内在生命的和谐圆融。大巧若拙反对技术至上的思想，其核心是反对人为世界立法。在人为世界立法的关系中，人是世界的中心，人握有世界的解释权，世界在人的知识谱系中存在，这是一种虚假的存在。大巧若拙哲学，是要还世界以真实意义——不是人所给予的意义。大巧若拙，作为中国美学的独特秩序观，不是依人理性的秩序去解释世界，而是以天地的秩序为秩序。如中国造园艺术的最高原则是“巧夺天工”，世界具有最美妙的秩序，人的一切努力就是悉心体会这样的秩序，去除心灵的粘滞，去契合它。用明计成《园冶》的话说，就是“虽由人作，宛自天开”。园林创造“虽叨人力”，但“全由天工”。园林是人的创造，是人工的，但园林的人工，强调无人工刻画痕迹，做得就像自然固有的一样，做得就像没有做过一样，这就是天工。不是“人饰”，而是“天饰”，才是中国园林的立园之本。西方传统园林有一个内隐的原则，就是人是自然的主人，重人工，重理性；中国园林强调人是自然的一部分，与自然的密合成为造园的根本原则。西方传统的英式园林、法式园林，或是罗马式园林，都强调外在整饬的秩序，要求对称、整齐，符合其追求理性的趣味。但在中国则重视美丽的无秩序，力求体现大自然的内在节奏，表面上的无秩序隐藏着深层的秩序。铲平山丘，干涸湖泊，砍伐树木，把道路修成直线一条，把花卉种得成行成列，这是西方园林的创造方式。而中国园林强调的是“天然图画”。中国园林是造“曲”的艺术，多用曲线而少用直线，一湾流水，小亭翼然，小丘耸然，加之以灌木丛生，绿草满径，云墙，回廊，潺潺的小溪，体现出强调的野趣——自然本来的趣味。像江南园林的云墙，如绵延的长龙横卧于一片青山绿水之中，别具风致。排斥技术主义的思想，在传统美学中是占主流的。中国艺术在魏晋南北朝时期，随着形神、气韵论为人所重视，重天然轻技巧的倾向就已初露面目。此时书论中提出天然、人工的分野，强调“天然”的颖悟，认为此一能力乃“神化之所为，非世人之所学”，即回到人的生命本源性的创造，对人工技巧之能力有所贬斥。唐张彦远论画提出五等说：“夫失于自然而后神，失于神而后妙，失于妙而后精，精之为病也而成谨细。自然者为上品之上，神者为上品之中，妙者为上品之下，精者为中品之上，谨而细者为中品之中。”技巧之工整，落于下品之中。而影响深广的逸神妙能四品论，更强化了张彦远的观点，据黄休复《益州名画录》的解说，四品之中，一种“拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘，笔简形具，得之自然”的逸格高立众品之上，成为艺术创作的最高范式，这一范式，就是不遵法度的“拙”的精神。而沦为第四品的能品，虽有技巧的完善，但人工的成分浓厚，走的是技术主义的道路，是所谓得人工之巧，失天性之拙，所以受到贬抑。在这其中，庄子的技进于道成为中国美学的重要创造原则。北宋末年鉴赏家董道论李公麟的画时说：“初不计其妍媸得失，至其成功，则无毫发遗恨。此殆进技于道，而天机自张者耶。”[7] 又评李成绘画说：“方其时忽乎忘四支形体，则举天机而见者皆山也，故能尽其道。”[8] 这里所说的“不计其妍媸得失”、“忽乎忘四支形体”，都是对技的超越，而强调天机自放。在中国美学看来，艺术是心灵的游戏，而不是技术，技术乃艺术创造之手段，但创作者不能成为技术的奴隶，动辄操规矩，举绳墨，按形涂抹，倾心雕刻，计妍媸，较工拙，这样便会现笔墨之痕，难掩破碎之相，成为技巧的奴隶，法度的奴隶，传统的奴隶。中国美学强调“械用不存而神者受之”，不期于似而生意发之，游戏于笔墨而法度忘之，无适而不往而窒碍破之，无

心于巧而大巧得之，笔迹天放而不入畛域，持造化炉锤，秉天地神功，任其天放，随物赋形，行其所当行，止其所当止。明董其昌等论南北宗，认为南宗以拙为法，北宗以巧为法，二者一走“化工”的道路，一走技术主义的“画工”道路。清沈宗骞谈到“化工”时说：“当夫运思落笔时，觉心手间有勃勃欲发之势，便是机神初到之候，更能引机而导，愈引愈长，心花怒放，笔记态横生，出我腕下，恍若天工。”^③化工是无目的的，画工则有目的；化工是妙悟的，画工则没有放弃人工和知识；化工优游不迫，画工则伤于刻画；化工可冥然物化于对象之中，画工则是物我了不相类。他们又将工巧之类的艺术，加以“行家”的恶谥。将循拙法创作，称为“利家”之作。如董其昌认为仇英的画太用功，“刻画谨细，为造物拘”，这种全凭工力的画，被他归入“习者之流”。董其昌的拥护者、清人李修易说：“北宗一举手即有法律，稍觉疏忽，不免遗讥。故重南宗者，非轻北宗也，正畏其难耳。”^[9]沈宗骞还将重技巧之艺术称为有“作家气”，他说：“士夫与作家相去不可以道里计。”所谓“作家”之“作”乃造作之作，是有为，是机巧。而他们所提倡的创作方式是“不作”，“不作”而任由自然，由智慧去创造，而不是由机巧去创作。中国美学中这绵长的反技巧传统，强化了美学中重体验的思想，但也造成了一些负面影响。如在绘画中，逸笔草草，不求形似，蔚成风气，高明者自臻高致，至其末流，则演变为胡乱涂鸦，以色貌色，以形写形之风全然抛弃，不从工夫中进入，而等待着一味妙悟，阻碍了绘画的正常发展。清笈重光《画筌》指出：“画工有其形而气韵不生，士夫得其意而位置不稳。前辈脱作家习，得意忘象；时流托士夫气，藏拙欺人。是以临写工多，本资难化；笔墨悟后，格制难成。”所谓藏拙欺人的方式，的确是存在的。三拙是对机锋的荡涤，推崇淡然的美感。拙，不是笨拙，而是不争，淡尽一切欲望，荡尽人间风烟，去除知识的葛藤，扫除论辩的企望，在没有机心和机巧的心灵中，泊然自处，宛然自足。巧是分别境，拙是大全境。大全之境，无对待，无冲突，平淡天然，自在呈露。唐代《赵州录》有这样的记载，有僧问：“二龙相争时，如何？”赵州从谏大师回答说：“老僧只管看！”这个“只管看”，不是做一个看客，而是去除一切争锋的欲望，平和自处，淡然天真，所谓“不忤不求，何用不臧”！这就像老子所说的：“夫唯不争，故无尤。”老子认为，水具有最高的智慧，柔弱而天下莫能与之争美，水的智慧，是一种无争的智慧。在道禅哲学看来，天尊地卑之说起，而天地无安；君子小人之别出，而人无宁处。人有分别心，必引是非起，于是，人内在的平衡便被打破。道禅哲学提倡拙，在于回归内在生命的和谐，这样的和谐不是儒家温柔敦厚、过犹不及的协调，而是无冲突的和谐，其哲学的核心在于创造一种“天和”。《庄子·达生》所记载的呆若木鸡的故事，表达的就是荡去机锋的思想：“纪渚子为王养斗鸡。十日而问：鸡可斗已乎？曰：未也，方虚憍而恃气。十日又问，曰：未也。犹应响景。十日又问，曰：未也。犹疾视而盛气。十日又问，曰：几矣。鸡虽有鸣者，已无变矣，望之似木鸡矣，其德全矣，异鸡无敢应者，见者反走矣。”没有争斗的欲望，则得“德全”，在愚沌之中恢复到自然淳朴状态，善斗者不斗，淡去争斗之心，故能立于不败之地。庄子反对人世间无情的争夺，他认为，争执由知识起，争执起，而大全破。他说：“名也者，相轧也；知也者，争之器也。二者凶器，非所以尽行也。”其哲学的最高境界是“和之以是非而休乎天钧”，没有是非之心，就没有争斗，与天地同在，在天和的境界“休”乎性灵。禅宗发挥大乘佛学的平等觉慧，强调平常心即道。所谓平常心，就是没有争夺的无分别心。这和道家所谓拙的智慧颇契合。禅门以“有争则生死，无争则涅槃”为要道，强调大道无对，诸法平等。“世上峥嵘，竞争人我”，一切冲突便由争起，平常心，就是将人从内在幽暗的冲突中拯救出来。春有百花秋有月，夏有凉风冬有雪。若无闲事挂心头，便是人间好时节。此之谓拙境。中国美学重视这荡尽风烟的拙境，对以下三种境界的推重，便是在这一思想影响下出现的。（一）老境。中国艺术推崇老境，画家说：“画中老境，最难其俦。”画以老境为至高境界。园林创作以老境为尚。清袁枚说，他的随园最得老趣。老境为书法之极境，南唐李后主是一位书法家，他说：“老来书亦老，如诸葛亮董戎……以白羽麾军。不见其风骨，而毫素相适，笔无全锋。”^[10]老境将机锋荡尽，唯存平和，如诸葛亮用兵，不动声色。董其昌说，书法的极境是“渐老渐熟，乃造平淡”^[11]。书法的老境，即平淡的拙境。韩愈《送高闲上人序》：“近闲师浮屠氏，一死生，解外胶，是其为心，必泊然无所起，其于世，必淡然无所嗜，……其于书得无象之然乎。”^[12]在韩愈看来，僧人书法家高闲的艺术，就得淡然天真的老境。枯在润，老在嫩，在枯中追鲜活，在老中取韶秀。老境并不是对沉稳、博学的推崇，老境有天成之妙韵，具天籁之音声。老境意味着成熟和天全、绚烂与厚重、苍莽和古拙。在老境中，平淡，无色相，天真，淳朴，烂漫，衰朽中透出灿烂，平定中拥有智慧，去除规矩之后得到天和。看泰山石刻《金刚经》，感到的就是这样的老境。东坡论书法说：“天真烂漫是吾师。”董其昌以此为“一句丹髓”，所强调的正是平淡天然中的灿烂，“烂漫”乃于“天真”中得之。孙过庭《书谱》提出学习书法的三阶段说：“至如初学分布，但求平正；既知平正，务追险绝；既能险绝，复归平正。初谓未及，中则过之，后乃通会。通会之际，人书俱老。”“人书俱老”成为中国书法追求的崇高境界。老境是“达夷险之情，体权变道”，是“思虑通审，志气和平，不激不厉，而风规自远”，在淡泊中有至味，在老境中神融笔畅，翰逸神飞。书法的老境如明潘之淙《书法离钩》所形容的：“神之所沐，气之所浴，是故点策蓄血气，顾盼含性情，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。”在老境中，没有了风烟。（二）枯境。中国艺术重枯境，山水画的天地，以枯山瘦水为其主要面目。中国园林少雕塑，假山可以说就是中国园林的雕塑，这些表面上看起来毫无生机的石头，在中国人看来，却蕴涵着葱郁的生命。假山于瘦淡中追丰腴，在枯槁中有韶秀。书法家却喜欢追求万岁枯藤的境界。清吴历说：“画之游戏枯淡，乃士夫之脉，游戏者，不遗法度，枯淡者，一树一石，无不腴润。”在他看来，游戏枯淡，成为艺术家的追求，因为在枯淡中有丰腴的生命。北宋文学家苏轼也是一位画家，他留存的画作很少，今藏北京故宫博物院的《枯木怪石图》，是一幅选材很怪的作品，他不去画茂密的树木，却画枯萎衰朽的对象；不去画玲珑剔透的石头，却画又丑又硬的怪石。苏轼于此表现的正是大巧若拙的智慧。苏轼说：“外枯而中膏，似淡而实美”；“发纤秣于简古，寄至味于淡泊”。他以“绚烂之极，归于平淡”来概括这样的美学追求。从枯树来看，它本身并不具有美的形式，没有美的造型，没有活泼的枝叶，没有参天的伟岸和高大，此所谓“外枯”。但苏轼乃至中国许多艺术家都坚信，它具有“中膏”——丰富的内在含蕴。它的内在是丰满的，充实的，活泼的，甚至是葱郁的，亲切的。它通过自身的衰朽，隐含着活力；通过自己的枯萎，隐含着一种生机；通过自己的丑陋，隐含着无边的美貌；通过荒怪，隐含着一种亲切。它唤起人们对生命活力的向往，它在生命的最低点，开始了一段新生命的里程。因为在中国哲学看来，稚拙才是巧妙，巧妙反成稚拙；平淡才是真实，繁华反而不可信任；生命的低点孕育着希望，而生命的极点，就是真正衰落的开始。生命是一顿生顿灭的过程，灭即是生，寂即是活。苏轼此画的命意就在对活力的恢复。大巧若拙的拙，并不意味枯寂、枯槁、寂灭，而是对活力的恢复。老子并不是一位怪异的哲学家，只对死亡、衰朽、枯槁感兴趣，老子认为，人被欲望、知识裹挟，已经失去看世界葱郁生命的灵觉。老子拙的境界，就是一任自然显现，如老子关于婴儿的论述，他具有一双鲜亮的眼睛，富有活力，纯真无邪，用这样的眼睛看世界，世界便会如其真，如其性，如其光明。在“小”中发现了广大，在“昧”中发现了鲜亮。就像庄子所说的，拙恢复了生命的活力，如初生牛犊之活泼，在拙中，恢复了光明，如朝阳初启，灵光绰绰。（三）古境。中国艺术好古，如在艺术题跋中，经常使用古雅、苍古、浑古、醇古、古莽、荒古、古淡、古秀等来评价艺术作品，有的人说这是中国崇尚传统的文化风尚所使然，其实这是误解。这里所说的“古”，不是古代的“古”，崇尚“古”，不是为了复古，其中显示的是中国艺术的独特趣味。在世界艺术美学中，还没有哪个民族像中国这样对“古”（作为艺术境界）表现得如此神迷。它所追求的正是古淡的精神、超越的情怀。它也是大巧若拙的哲学体现。中国艺术家真是常怀太古心。在中国画中，一枝一叶含古意，一丸一勺蕴苍奇，成了画家们的普遍趣尚。林木必求其苍古，山石必求其奇顽，山体必求其幽深古润，寺观必古，有苍松相伴，山径必曲，着苍苔点点。如在元代绘画中，苔石幽篁依古木，是云林的画境；云窗古苔枯槎外，是吴镇的笔意；冷光逸透太古色，是子昂的世界。一位收藏家题元代画家方方壶的画说：“有心怀太古。”[13]有人说云林的画“淡泊中含太古意”。钱杜评王蒙“古拙之意可爱”。子昂自题竹画云：“怪石太古色，丛篁苍玉枝。相看两不厌，自有岁寒期。”一个“古”字成了元代画人的至爱。而明清承继元人之遗意，多以好古相激赏，他们的画多是古干虬曲，古藤缠绕，古木参天，古意盎然，其中高人雅意，淡不可收，常常于古屋中，焚香读《易》，饶见风韵。在园林中，造园家普遍认为，园林之妙，在于苍古，没有古意，则无好园林。中国园林习见的是路回阜曲，泉绕古坡，孤亭兀然，境绝荒邃，曲径上偶见得苍苔碧藓，斑驳陆离，又有佛慧老树，法华古梅，虬松盘绕，古藤依偎。古拙的境界是一种天真的境界（如书法中汉碑《石门颂》和《张迁碑》），超越规矩法度，达到从容自由的境界。在古拙中，有一种老辣的意味，于老辣处见苍莽淳朴。中国书法强调要有金石气，拓片的斑驳，历史的风蚀给文字带来的独特的美感，白字黑底，在沉寂中跳出，真可谓单纯的伟大，静穆的崇高，金石气就是一种古拙。以上三境，体现的是无争的境界、平和的美感，中国美学重视平淡天然的思想，在大巧若拙哲学中找到了思想根源。四拙是生命存养之方，强调回复生命的本然。中国美学重视内在生命的体验，审美活动就是超越有限人生，而达致生命的飞跃。中国美学并不重视用审美眼光去认识外在的美，而强调内在生命的和融，审美活动是由人的整体生命发出的，生命颐养之学成为中国美学的重要内容，这是中西美学的重要差异所在。拙是生命存养之方。拙如果说是一种生命存在的技巧，这一技巧就是去除技巧，复归于浑然无为的世界。中国美学将其作为生命颐养之道。明代艺术家陈继儒曾经打过这样的比方：“笔之用以月计，墨之用以岁计，砚之用以世计。笔最锐，墨次之，砚钝者也。岂非钝者寿，而锐者夭耶？笔最动，墨次之，砚者静也。岂非静者寿，而动者夭乎？于是得养生焉。以钝为体，以静为用，唯其然，是以能永年。”[14]这一条用笔、墨、砚三者来比喻人生境界，以拙为生命存养之方。它不是简单的趋利避害，而是放弃一切分别，独归于渊默之自然。中国哲学强调，藏巧于拙，用晦而明；寓清于浊，以屈为伸。为人要有退步的智慧，如老子所谓：“明道若昧，进道若退，夷道若颡，上德若谷，大白若辱，广德若不足，建德若偷，……”糊涂中有聪明，痴心中有智慧，拙是一种远离纷争之道，是一种生命颐养之方。唐代书法理论家张怀瓘《评书药石论》认为，书法艺术其实就是养生的艺术，首当以“大巧若拙，明道若昧”之心待之，心灵在混混穆穆中获得超越。在庄子庖丁解牛的故事中，有这样的寓意，世界如一大屠宰场，人如何在这充满杀戮的世界中寻求生存的可能性，这才是养生达生之道的最后落实。护持生命不是延年益寿，而是自立于世界之中。保持自然之性，奉行无为之法，是避开机锋的根本途径。与欲望浮沉，最终必被欲望所害；处处藏

有机心，最后反算了卿卿性命。在庖丁解牛这个故事中，一方面是处处暗含机关的世界，一方面是游刃有余、踌躇满志的心灵愉悦，形成了极大的反差，它突出了人生命超越的价值和意义。庄子说：“吾闻庖丁之言，得养生焉。”进技于道的拙道，是一种养生之方。庄子认为，重视知识、技巧不是养生、达生之途，而是一条戕害生命的路，《徐无鬼》中说了个聪明猴子的故事：“吴王浮于江，登乎狙之山。众狙见之，恂然弃而走，逃于深蓁。有一狙焉，委蛇攫，见巧乎王。王射之，敏给搏捷矢。王命相者趋射之，狙执死。”其他“笨”猴因笨而得逃，独这只灵敏逞能的猴子丢了命。《庄子·人间世》讲了一个“散木”的故事：有个石木匠到齐国去，经过曲辕，见一棵栎树生长在社庙旁边，被奉为社神，大得难以形容，围观的人多极了，石木匠连看都不看一眼，径直向前走。他的徒弟却为它神迷，看后跑着追上师傅，道：“自跟随师傅以来，从没见过这样好的大树，而您却看都不看，这是为什么？”石木匠说：“这是没用的散木，因为无用，所以它才能有这么长的寿命。”这种“散木”的智慧，在中国美学中深有影响，苏轼说他画的枯木怪石，所表现的就是散木的智慧。他有题画诗道：“散木支离得天全，交柯蚴蟉欲相缠。不须更说能鸣雁，要以空中得尽年。”他的怪木，就是支离得天全的散木。拙是一种恢复生命本明的活动，恢复生命的“美丽精神”。这一理论之所以有持续的影响力，与中国文化的发展特点有关。中国历史从一定程度上说，是战争的历史。战争，培养了特有的生活方式，也出现了特别的智慧。战争促进了武器的发展，也刺激了战争式的智慧产生，中国历史上计谋的高度发达，其实大多是在战争直接刺激下产生的。孙子兵法、三十六计、司马法、诸葛亮十六法等等，这样的计谋之书充斥于社会。兵不厌诈，兵以诈立，欺骗的手法，在兵家是常事。孙子提出的以利诱敌深入，声东而击西，明明要打却表现出不打，明明不打却又像马上出征的样子，等等，都可以说是诈术。计谋当然为用兵之不可或缺，但老谋深算到阴鸷的地步，就损害了人的精神。历史上，老子哲学由本来的清净无为在汉代以后变成一种权谋的武器，就说明中国文化浸润于机心的程度。机心、权谋、厚黑、潜规则的流行，损伤了中国文化“年轻的心”，或者如宗白华所说，损坏了中国文化的“美丽精神”。宋苏辙认为，拙就是摆脱心灵的困境，赢得心灵的清明，告别腐朽和谋算，独存纯粹与天真。他说：“古语有之曰：大辩若讷，大巧若拙。何者？惧天下之以吾辩而以辩乘我，以吾巧而以巧困我。故以拙养巧，以讷养辩，此又非独善保身也，亦将以使天下之不吾忌，而其道可长久也。”[15]巧是困我之术，拙有助我之功，唯守拙方有长久之道，方能养得心中一团和气，方能从重重罗网中突围。在中国美学中，拙还被当作提升生命境界的重要方式。中国美学以拙为至高的生命境界，拙意味着平淡、真实、自由、原初。故陶渊明诗云：“少无适俗韵，性本爱丘山。误落尘网中。一去三十年。羁鸟恋旧林。池鱼思故渊。开荒南野际。守拙归园田。”归去的是他生命的园田，他的“拙”的世界。并不是农耕牧歌更适合他，而是自然率真的境界更适合他的生命栖居。在这里，他感到倚南窗以寄傲、审容膝之易安的愉悦，领略木欣欣以向荣、泉涓涓而始流的光华。杜甫有诗云：“杜陵有布衣，老大意转拙”，又说：“养拙江湖外，朝廷记忆疏”，“用拙存吾道，幽居近物情”。拙就是他的大道，他的生命栖息之所。孟浩然有诗云：“运筹将入幕，养拙就闲居。”他在闲适的境界中，颐养心性。明谢榛有《自拙叹》诗道：“千拙养气根，一巧丧心萌。巢由亦偶尔，焉知身后名？不尽太古色，天末青山横。”在拙的境界中，把玩青山白云的意味。中国美学归于拙，其核心在建立生命的本然真实，以这一本然的真实去印认世界，而不是以知识去分别世界。正像庄子中《达生》中关于吕梁丈夫蹈水的故事所说的，吕梁丈夫之所以蹈激流而无险，在于故、性和命。这位神奇的人说：“吾生于陵而安于陵，故也；长于水而安于水，性也；不知吾所以然而然，命也。”故、性、命，说的都是人的本然。故，强调原来所具有，庄子认为，“生者，德之光”，每个人生命都有这光芒，只是我们常常被欲望和知识遮蔽。性，强调本然真实。而命，如林希逸《庄子口义》所说的，强调的是自然之理，天的秩序。三者一，而侧重点有所不同。大巧若拙思想的核心就是回到生命的原初境界，这是一种澄明的心灵本体。大巧若拙哲学，破机心、技巧、机锋，强调回复生命的本然拙态，认为拙才是颐养生命之方，突出显现了中国哲学对人类“文明”反思的智慧。此一思想培养了中国人独特的艺术精神和审美趣味。但这一理论也有其局限性。重拙道、轻知识的思想，已经在中国文化历史发展中造成其负面影响，知识和智慧，并非完全对立，转知为智，当为正途；对技术主义的排除，也在一定程度上助长了艺术创造中藏拙欺人的风气；一味提倡守拙的境界，弱化了生命的张扬和外在的进取。注释：①他在著名的《与谢民师推官书》中说：“所示书教及诗赋杂文，观之熟矣。大略如行云流水，初无定质，但常行于所当行，常止于不可不止，文理自然，姿态横生。”（《苏轼集》卷七十五）在评论孙位时说：“唐广明中，处逸士孙位始出新意，画奔湍巨浪，与山石曲折，随物赋形，尽水之变，号称神逸。”（《书蒲永昇画后》，《苏轼集》卷九十三）②清吴德旋：“董思翁云，作字须求熟中生，此语度界金针矣。……赵松雪一味纯熟，遂成俗派。”（《初月楼论书随笔》，见《历代书法论文选》，上海书画出版社1979年。）③《芥舟学画编》卷二《山水·取势》，《画论丛刊》本。关于化工，多有是论，清恽南田在评一幅画时说：“全是化工神境，磅礴郁积，无笔墨痕，等令古人歌笑出地。”又说：“元人幽亭秀木，自在化工之外一种灵气。”【参考文献】[1]画禅室随笔：卷一[M].中国书画全书本。[2]苏洵.仲兄字文甫说[A].嘉祐集：卷十五[M]。[3]王世贞.艺苑卮言：卷一[M]。

[4] 苏轼集：卷一百[M].论文（一作《自评文》）。 [5] 邓椿. 画继[M].画论丛刊本。 [6] 庄子•胠篋[M].郭庆藩《庄子集释》本。 [7] 书伯时县雷山图：广川画跋：卷四[M].中国书画全书本。

[我要入编](#) | [本站介绍](#) | [网站地图](#) | [京ICP证030426号](#) | [公司介绍](#) | [联系方式](#) | [我要投稿](#)

北京雷速科技有限公司 Copyright © 2003-2008 Email: leisun@firstlight.cn

