



## 学科导航4.0暨统一检索解决方案研讨会

### 绚丽之美与儒家美学观的内在矛盾

<http://www.fristlight.cn> 2007-06-18

[作者] 魏家骏

[单位] 淮阴师范学院中文系

[摘要] 人们通常认为,儒家美学思想的一个重要特征是讲求朴素与实用,反对奢靡华丽,并且据此把“朴素为美”的美学观升华为中国传统文化的基本观念之一。这样来理解儒家美学观是不全面的。事实上,儒家美学观存在着内在的矛盾,它既有提倡“节用而爱人”即赞同朴素与实用的一面,又有重视外表的“文饰”即提倡绚丽与华美的另一面。在儒家的美学思想体系中,绚丽与华美都是权力、地位和礼仪的象征,又是同他们所提倡的“礼”的思想紧密联系着的。对“朴素为美”的提倡,更多地表现为道家、法家和墨家的美学观。在中国美学史上,儒家美学中对绚丽与华美的赞赏,很难得到民间的认同。追求绚丽与华美的美学态度和艺术风格,还常常受到泛道德化的批判。

[关键词] 绚丽;美;儒家;美学观;矛盾

现代美学理论认为,美有优美和壮美这两种基本形态,这样的分类方法是由西方美学史中的美与崇高演变而来的,而中国美学史还有另外一对与之相对应的概念,就是阴柔之美和阳刚之美。对美的形态作这样的分类,最早又可以追溯到孟子所说的“充实之谓美,充实而有光辉之谓大”(《孟子·尽心章句下》)。在美学理论中建立起这样的对应关系,就形成了一种误解,使人以为美只有这两种形态。但就美的基本形态而言,至少还有第三种美学形态:绚丽之美,只不过这种美学形态常常受到人们的鄙视和排斥,认为这种美比较俗气,而且对这种美的追求还表现出一种奢侈华靡的生活态度,有背于中国人崇尚俭朴、以朴素为美的传统观念,所以在美学著作中一般都闭口不谈还存在这样一种美学形态。其实以朴素为美也还不能简单地看成是儒家的美学思想,对待朴素的美和绚丽的美,儒家美学思想存在着内在的矛盾或者说二重性的标准。正确认识和评价儒家美学观中的这一内在矛盾,对于中国美学史的研究和美学理论的发展与完善应当是不无裨益的。“大”并不完全等于壮美中国现代美学对美的形态的划分,主要来源于西方美学史上对美与崇高的认识,而这样的划分方法恰好适应了中国传统的哲学观念。中国古典哲学认为,“一阴一阳之谓道”(《周易·系辞上》),世间的万事万物——乾与坤、天与地、阴与阳、刚与柔等等——都存在着相反相成的二元对立关系,《周易》:“阴阳合德而刚柔有体,以体天地之撰,以通神明之德”(《周易·系辞下》),“观变于阴阳而立卦,发挥于刚柔而生爻”(《周易·说卦》),“乾坤刚柔,比乐师忧”(《周易·杂卦》),“刚柔者,立本者也”(《周易·系辞下》),既从观念上,也从方法上确立了美的形态分类的哲学基础。美学形态两分法的另一个重要来源是清代的古文家姚鼐对“阳刚之美”和“阴柔之美”的论述。作为古文家,姚鼐运用中国传统的哲学观念来解释美的形态的二元对立的特点:“鼐闻天地之道,阴阳刚柔而已。文者,天地之精英,而阴阳刚柔之发也”,“自诸子以降,其为文无弗有偏者。其得于阳与刚之美者,则其文如霆,如电,如长风之出谷,如崇山峻崖,如决大川,如奔骐驎;其光也,如杲日,如火,如金镠铁;其于人也,如冯高视远,如君而朝万众,如鼓万勇士而战之。其得于阴与柔之美者,则其文如升初日,如清风,如云,如霞,如烟,如幽林曲涧,如沦,如漾,如珠玉之辉,如鸿鹄之鸣而入寥廓;其于人也,濇乎其如叹,邈乎其如有思,熨乎其如喜,愀乎其如悲。观其文,讽其音,则为文者之性情形状举以殊焉。”(姚鼐:《惜抱轩文集》卷六,《复鲁絜非书》)姚鼐对美的形态研究的独特贡献在于,他以中国古代哲学的阴阳、刚柔观念来解释文学创作风格的差异,并以丰富的比喻对文学风格的外部状态作了生动的描述,而以阴柔之美和阳刚之美这两种形态来概括中国的文学艺术创作的基本风格类型也比较切合实际。我国早期开始引进西方美学思想时,便采用洋为中用的方法对美的形态作一分为二的划分。王国维在《古雅之在美学上之位置》中最先提出“美之为物有二种:一曰优美,一曰壮美。”他根据西方美学史上英国美学家博克和德国哲学家康德关于美和崇高的论断来加以发挥,提出:“美学上之区别美也,大率分为二种,曰优美,曰宏壮。自巴克(按:即博克)及汗德(按:即康德)之书出,学者殆视此为精密之分类矣。”(王国维:《静庵文集续编》,《古雅之在美学上之位置》)我以为,这就是我国现代美学理论对美的基本形态的最初的命名,此后,美学理论研究便沿用优美与壮美这两种形态来进行分类了。现在我们可以来研究,能不能把孟子所说的“充实之谓美,充实而有光辉之谓大”中的“美”与“大”,比附于西方美学中的“美”

“崇高”观念。孟子在这样的语境下作出这一论断：浩生不害问曰：“乐正子何人也？”孟子曰：“善人也，信人也。”“何谓善？何谓信？”曰：“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，圣而不可知之之谓神。乐正子，二之中，四之下也。”（《孟子·尽心下》）孟子在这里讲的是人格美的问题，他把人格美分为六个等级：善、信、美、大、圣、神，逐步升级，逐步完善。他确定这六个等级的标准是“仁义”，如果人能够只追求符合仁义的东西（“可欲”），那就是“善”；如果能够遵循已经内化为自身所固有的仁义的原则而决不背离这一原则（“有诸己”），那就是“信”；而如果在此基础上把仁义的原则扩大到自己的全部人格（“充实”），这就不仅具备了善与信的品格，而且连外部的容貌、举止、风度也都能体现出仁义的原则，那就可以达到“美”；如果再进一步，使自己的容貌、举止、风度做到光彩照人，气象非凡（“充实而有光辉”），那就可以说是“大”了。但是，孟子在这里所说的“美”与“大”，应当看作是对孔子有关人格美论述的诠释。《论语·雍也》：“子曰：‘质胜文则野，文胜质则史。文质彬彬，然后君子。’”《论语·泰伯》：“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。’”在孔子看来，作为人格主体的人，只有其内在的仁义品格（“质”）与外在的容貌、举止、风度的美（“文”）做到了完全的统一（“文质彬彬”），才能称得上是“君子”。而尧就是这样的君子，用孟子所设定的标准来衡量，他不仅超过了“美”的标准（“焕乎！其有文章”），也超过了“大”与“圣”的标准，甚至达到了“神”的境界（“民无能名焉”）。那么，能不能把孟子所说的“大”直接理解为崇高呢？我们就来看看什么是崇高？对于自然界的崇高，康德作了这样的描述：高耸而下垂威胁着人的断岩，天边层层堆叠的乌云里面挟着闪电在雷鸣，火山在狂暴肆虐之中，飓风带着它摧毁了的废墟，无边无界的海洋，怒涛狂啸着，一个洪流的高瀑，诸如此类的景象，在和它们相较量里，我们对它们抵拒的能力显得太渺小了。但是假使发现我们自己却是在安全地带，那么，这景象越可怕，就越对我们有吸引力。我们称呼这些对象为崇高，因它们提高了我们的精神力量越过平常的尺度，而让我们在内心发现另一种类的抵抗的能力，这赋予我们勇气来和自然界的全能威力的假象较量一下。[1] 康德在这里所描述的崇高，与姚鼐对“阳刚之美”的论述也不是一回事：阴阳刚柔并行而不容偏废，有其一端而绝亡其一，刚者至于愤强而拂戾，柔者至于颓废而暗幽，则必无与于文者矣。……文之雄伟而劲直者，必贵于温深而徐婉。温深徐婉之才，不易得也；然其尤难得者，必在乎天下之雄才也。（姚鼐：《惜抱轩文集》卷六，《复鲁絜非书》，着重点为笔者所加）姚鼐从儒家的诗教“温柔敦厚”出发，并不强调阳刚之美的恐惧的一面，因此反对“刚者愤强而拂戾”，即因为强调阳刚之美而达到令人恐怖的地步，而主张“温深而徐婉”，即力求达到严而不厉，威而不骄的境界。所以严格地说阳刚之美也不能简单地说是崇高，更不能与孟子所说的“充实而有光辉之谓大”中的“大”混为一谈了。我们再来看王国维是怎样来描述“壮美”的：后者（按：即壮美）则由一对象之形式越乎吾人知力所能驭之范围，或其形式大不利于吾人，而又觉其非人力所能抗，于是吾人保存自己之本能，遂超越乎利害之观念外而达观其对象之形式。如自然中之高山、大川、烈风、雷雨，艺术中伟大之宫室，悲惨之雕刻象、历史画、戏曲、小说等皆是也。（王国维：《静庵文集续编》，《古雅之在美学上之位置》）可以看出，他在这里所描述的“壮美”的景象，就来源于前引的康德对崇高的描述。我们可以说，孟子所说的“大”，在现代美学理论中有三个几乎与其等值的概念：崇高、壮美、阳刚之美，其中崇高与壮美这两个概念，按王国维的理解是几乎完全一致的；阳刚之美与崇高和壮美这两个概念有一定的共同点；而孟子所说的“大”其实与这三个概念是有很大的差别的。如果把孟子所说的“充实之谓美”中的“美”解释成为美丽或者美好，尚且可以说接近于现代美学意义上的“优美”，那么“充实而有光辉之谓大”中的“大”，不但不能简单地理解为“阳刚之美”或壮美，与现代美学理论中的崇高则相差更远了。这里的“大”，更多地表现为灿烂、辉煌，或者说就是绚丽之美，是与优美、壮美或者说阴柔之美、阳刚之美相并列的另外一种美的形态。而把绚丽之美作为一种独立的美学形态，正体现了儒家美学理论体系的特点。绚丽之美：“礼”的一种标志一般说来，儒家美学理论体系有其实用性的一面，他们重视事物内在的本质的美，反对雕琢装饰的美。据汉刘向《说苑》记载，孔子卜得“贲”卦，“喟然而叹息，意不平”，学生子张问他，“贲”是吉卦，为什么还要叹气？孔子回答他：“贲，非正色也”，“丹漆不文，白玉不雕，宝珠不饰。何也？质有余者，不受饰也。”在孔子看来，事物具有内在的本质的美，就无须再添加外部的装饰，把外表的华丽看作是繁文缛节和铺张浪费，主张朴实与节俭，以达到“节用而爱人”（《论语·学而》）的目的。但是，这只是问题的一个方面，儒家美学理论体系的另一方面也表现为对外在的形式美的重视。据《论语·八佾》记载：子夏问曰：“‘巧笑倩兮，美目盼兮，素以为绚兮。’何谓也？”子曰：“绘事后素。”曰：“礼后乎？”子曰：“起予者商也，始可与言《诗》已矣！”朱熹对这段话的注释是：“绘事，绘画之事也。后素，后于素也。《考工记》曰：‘绘画之事后素功。’谓先以粉地为质，而后施五彩。犹人有美质，然后可加文饰。”（引自顾易生、蒋凡：《先秦两汉文学批评史》，上海古籍出版社1990年，第65页）这就是说，仁义是属于内在的美好的品质，礼是属于外表的装饰，就像绘画一样，先有了素白的底子，然后施加彩色。孔子赞赏子夏，就是因为他能够迅即颖悟到“礼”也是后加的。把外表的美丽的装饰同“礼”联系在一起，体现了儒家美学思想体系的一个重要特点。他们从“礼”的思想出发，

把华美的雕饰看作是权力、地位、礼仪的象征。孔子曾经赞扬过禹“恶衣服而致美乎黻冕”（《论语·泰伯》），即讲究服饰之美。刘向《说苑》还记述了这样一个故事：“孔子见子桑伯子，子桑伯子不衣冠而处。弟子曰：‘夫子何为见此人乎？’曰：‘其质美而无文，吾欲说而文之。’孔子去，子桑伯子门人不说，曰：‘何为见孔子乎？’曰：‘其质美而文繁，吾欲说而去其文。’”孔子很不赞赏“子桑伯子不衣冠而处”的作派，要去劝他注意外表的文饰，可见孔子很重视绚丽华美的外表。孔子从“礼”出发对绚丽之美的肯定，在荀子的美学思想中得到了进一步的发挥。荀子说：“雕琢刻镂，黼黻文章，使足以辨贵贱而已，不求其观。……《诗》曰：‘雕琢其章，金玉其相，璜璜我王，纲纪四方。’此之谓也。”荀子甚至认为，对“为人主上者”的奢华的欲望应当尽量给以满足：“为人主上者不美不饰不足以一民也”，“必将雕琢刻镂，黼黻文章，以塞其目”（《荀子·富国》），为此他还批评“墨子蔽于用而不知文”（《荀子·解蔽》）。汉语中的华贵、雍容华贵这些词语都表明，地位越高贵，装饰越华丽，而超越了地位的装饰就是僭越。《礼记·礼器》对华美的装饰从等级上作了规定：“天子龙衮，诸侯黼，大夫黻，士玄衣纁裳；天子之冕，朱绿藻，十有二旒，诸侯九，上大夫七，下大夫五，士三，此以文为贵也。……是故先王之制礼也，不可多也，不可寡也，唯其称也。是故君子大牢而祭谓之礼，匹士大牢而祭谓之攘。管仲镂簋朱紘，山节藻梲，君子以为滥矣。”相反，作为权力、地位、礼仪的象征，不加修饰也不行。据《大戴礼记·劝学》记载，孔子就说过：“野哉！君子不可以不学见人，不可以不饰。不饰无貌，无貌不敬，不敬无礼，无礼不立。夫远而有光者，饰也；近而逾明者，学也。”正是在这个意义上，孔子才会说“质胜文则野，文胜质则史。文质彬彬，然后君子”。所以，笼统地说儒家反对华丽的装饰，主张朴素的美是不准确、不完全的。《论语·颜渊》中还记录了一段关于绚丽之美的争论：“棘子城曰：‘君子质而已矣，何以文为？’子贡曰：‘惜乎！夫子之说君子也，驷不及舌。文犹质也，质犹文也；虎豹之鞞犹犬羊之鞞也。’”子贡是孔子的得意弟子，他不同意棘子城对“文”的价值的否定，认为如果没有“文”与“质”的区别，就好像把虎豹的色彩斑斓的毛色去掉以后，虎豹的皮和犬羊的皮也就没有区别了。从文字的本义看，“文”就是指鸟兽身上华丽的花纹。《说文》：“文，错画也，象交文。”物一无文，所以在古代典籍中，“文”就具有华丽的雕饰的意思。《礼记·乐记》郑玄注：“文，犹美也，善也。”子贡的这一论述，鲜明地表述了儒家美学思想的一个重要特征，即承认绚丽之美作为一种美学形态，是具有独立的美学价值的，而子贡在这里所用的比喻也就成为儒家美学思想中的经典性的比喻。刘勰在《文心雕龙·情采》中就直接发挥了子贡的美学见解：“圣贤书辞，总称文章，非采而何？夫水性虚而沦漪结，木体实而花萼振；文附质也。虎豹无文，则鞞同犬羊；犀兕有皮，而色资丹漆；质待文也。”他们的论述都继承了孔子关于“文”与“质”的关系的见解，强调了“文”的独立的美学价值。子贡的见解对后来儒家美学思想的发展也具有开创性的意义。汉代的王充在《论衡》中就承认绚丽之美具有独立的美学价值，《超奇》篇说：“人之有文也，犹禽之有毛也”，《量知》篇说：“绣之未刺，锦之未织，恒丝庸帛，何以异哉？加五彩之巧，施针缕之饰，文章炫耀，黼黻华虫，山龙日月。学士有文章之学，犹丝帛之有五色之巧也。”王充甚至认为，这种绚丽之美又与事物内在的美的本质有着天然生成的一致性，《论衡·书解》：“德弥盛者文弥缛，德弥彰者人弥明。大人德扩，其文炳；小人德炽，其文斑。官尊而文繁，德高而文积。……龙鳞有文，于蛇为神；凤羽五色，于鸟为君；虎猛，毛蚡蚴；龟知，背负文；四者体不质，于物为圣贤。且夫山无林则为土山，地无毛则为泻土，人无文则为仆人。土山无麋鹿，泻土无五谷，人无文德不为圣贤。上天多文而后土多理。二气协和，圣贤稟受，法象本类，故多文采。瑞应符命，莫非文者。”从王充美学思想的整体倾向看，他还是力主美的简朴与实用的，但在这里，他却也注意到绚丽之美的客观存在，并且论述了这种美学形态与其所体现的权力、地位和礼仪的关系，因此也应当把这一段论述看作是他对儒家美学思想的发挥。朴素为美并非儒家美学思想的本质特征中国传统美学思想素来以朴素为美，认为朴实无华，清新自然，表现出优美的特征，是最高形态的美。在文学美学中，人们一直推崇李白的诗句：“清水出芙蓉，天然去雕饰”（《经乱离后赠江夏韦太守良宰》），“自从建安来，绮丽不足珍。圣代复元古，垂衣贵清真”（《古风二首》其一），“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。”（《古风五十九首》其三十五）都表达了赞赏朴素清新、自然天成的美学倾向。应当承认，推崇这样的美学观有其合理性的一面，在强调“文以载道”的前提下，提倡文学表现的简洁与朴实，更能体现文学的功利性的价值。但同时也需要指出，这并非儒家美学思想的本质特征，而更多地体现了道、墨、法诸家的美学思想。朴素，这两个字原本来源于《老子》：“见素抱朴，少私寡欲。”老子在时代的变革面前，对奴隶主统治阶级无限膨胀的欲望和奢侈淫靡的生活方式表现出极度的憎恶，希望回到“小国寡民”的上古社会去，因此提出了一些极端的主张，如“绝圣弃智，民利百倍；绝仁弃义，民复孝慈；绝巧弃利，盗贼无有”，他认为仅有这些消极的措施还不够，“见素抱朴，少私寡欲”作为一种治国的原则就是这样提出来的。老子极端反对文学艺术的精巧与美丽：“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。故去彼取此。”在他看来，一个人只要能够吃饱肚子（“为腹”）就行了，而无须考虑视觉的欲望（“不为目”）。那种美丽的色彩不但对人

的心理是一种摧残，而且对整个社会都是很可怕的腐蚀剂。在美与真的关系上，老子认为“信言不美，美言不信”，真实可信的言词不美，而美丽的言词就不可信，既然如此，艺术创作就只能对客观存在的现实作简单的描摹与再现，而无须作艺术的修饰，这正是老子的“无为”、“大巧若拙”的思想在艺术创作领域的推广与贯彻，也正是朴素为美的美学观念的源头。庄子美学从整体上看是追求宏大之美，《庄子》中的“逍遥游”、“秋水”等篇都表现出壮美的气势，但在对美的形态作理论上的阐述时，他却更多地强调朴素、自然、平淡的美，这使他与老子的美学思想有着明显的一致性。《庄子·天道》：“夫虚静恬淡，寂寞无为者，万物之本也。……静而圣，动而王，无为也而尊，素朴而天下莫能与之争美。”《庄子·刻意》：“若夫不刻意而高，无仁义而修，无功名而治，无江海而闲，不道引而寿，无不忘也，无不有也，澹然无极，而众美从之。此天地之道，圣人之德也。故曰，夫恬淡寂寞，虚无无为，此天地之平，而道德之质也。”这些论述都表明，庄子把朴素自然、恬淡无为作为美的最高形态，是符合天地之道的最高的美。基于这一美的理想境界，庄子痛感于绚丽之美，《庄子·骈拇》：“骈与明者，乱五色，淫文章，青黄黼黻之煌煌非乎？而离朱是也。”《庄子·天地》：“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，困憊中颡；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。”尤其是在《庄子·胠篋》中，他也同老子一样表现出对绚丽之美的深恶痛绝：“故绝圣弃知，大盗乃止；搥玉毁珠，小盗不起；焚符破玺，而民朴鄙；掊斗折衡，而民不争；殄残天下之圣法，而民始可与论议。擢乱六律，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。”这段话简直可以看作是对《老子》的“的立场，与老子也是完全一致的。因此，严格地说是道家美学思想的核心理论。

墨子是春秋战国之际代表小生产者利益的思想家，《墨子》的“非乐”思想，具有明显的否定艺术与审美活动的倾向，对中国传统美学思想中以朴素为美思想的形成起了重要的作用。《墨子·非乐》：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；非以刍豢煎炙之味，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。是故子墨子曰：为乐非也！对墨子的这段话，如果我们做一些具体分析就可以看出，他从下层劳动人民的立场出发，反对统治阶级穷奢极侈的生活方式，提倡俭朴节用，是有其合理一面的，至于他对绚丽之美采取的态度却还可以讨论。首先应该肯定，墨子认为造成这种美的物质基础是统治阶级“亏夺民衣食之财”的结果，而且，由于追求这种雕琢艳丽的美的效果，“必厚作敛于百姓，暴夺民衣食之财，以为锦绣文采靡曼之衣。铸金以为钩，珠玉以为珮，女工作文采，男工作刻镂，以为身服。此非云益煇之情也，单财劳力，毕归之于无用也。以此观之，其为衣服，非为身体，皆为观好。是以其民淫僻而难治，其君奢侈而难谏也。夫以奢侈之君，御好淫僻之民，欲国无乱，不可得也。”（《墨子·辞过》）既然有如此严重的后果，绚丽之美就更不值得提倡了。但另一方面我们又应该看到，排除实用的功利主义的观点，墨子毕竟承认“刻镂华文章之色”、“锦绣文采靡曼之衣”所表现出的雕琢艳丽，在人的视觉感受中是美的，因此并不妨碍我们从美的形态研究的角度来肯定这种美的存在，研究这种美的形态的特征。与墨家的“艺术有害论”一样，法家同样认为艺术既无用，又有害。韩非子否定一切艺术的创造，其标准就是是否有用。《韩非子·外储说左上》记录了一段齐国墨家学派田鸠与楚王的对话：“昔秦伯嫁其女于晋公子，令晋为之饰装，从文衣之媵七十人，至晋，晋人爱其妾而贱公女，此可谓善嫁妾而未可谓善嫁女也。楚人有卖其珠于郑者，为木兰之柜，薰以桂椒，缀以珠玉，饰以玫瑰，辑以羽翠，郑人买其椟而还其珠，此可谓善卖椟矣，未可谓善鬻珠也。”韩非子用这两个故事来说明“以文害用”的道理，其实犯了一个逻辑的错误，因为“饰媵”与“饰女”、“饰椟”与“饰珠”并不是互相排斥的，秦伯和楚人的错误在于忽略了应该“饰”的主要目标，韩非子的错误则在于以秦伯和楚人的错误来证明“饰”是不必要的，从个别性的前提得出了普遍性的结论。但是，韩非子反对“文饰”却是具有普遍性的。在他看来，俭朴可以强邦，文饰则可能丧国，《韩非子·十过》：昔者尧有天下，饭于土簋，饮于土铏，其地南至交趾，北至幽都，东西至日月之所出入者，莫不宾服。尧禅天下，虞舜受之，作为食器，斩山木而财之，削锯修其迹，流漆墨其上，输之于宫以为食器，诸侯以为益侈，国之不服者十三。舜禅天下而传之于禹，禹作为祭器，墨漆其外，而朱画其内，缦帛为茵，蒋席颇缘，觴酌有采，而樽俎有饰，此弥侈矣，而国之不服者三十三。夏后氏没，殷人受之，作为大路，而建九旒，食器雕琢，觴酌刻镂，四壁垩墀，茵席雕文，此弥侈矣，而国之不服者五十三。君子皆知文章矣，而欲服者弥少，臣故曰俭其道也。在这一点上，韩非子所代表的法家采取了和儒家完全不同的态度，在儒家看来，统治阶级的文饰是权力、地位、礼仪的象征，荀子所说的“雕琢刻镂，黼黻文章，使足以辨贵贱而已，不求其观”，“为人主上者不美不饰不足以一民也”，与韩非子所说的“觴酌有采”、“樽俎有饰”、“四壁垩墀”、“茵席雕文”的意思是一样的，都是指统治阶级所崇尚的经过雕琢刻镂所达到的艳丽的美，但儒家认为这是他们的权力和地位所决定的，而法家则把这样的美看作是奢侈的享乐而一概加以反对。就这一点来看，也可以证明法家所持的“儒以文乱法”（《韩非子·五蠹》）的立场。儒家对绚丽之美

所持的二重性立场，使这种美学形态在中国传统美学思想中无法获得民间认同，而道家、墨家、法家这几个主要的思想派别的反对态度，更强化了人们排斥与否定的立场，以至形成一种共同的泛道德化的美学观念。我们应当看到，中国传统美学思想中对绚丽之美的论述，其立足点不在这一美学形态的自体性特征，而是立足于论证追求这种美所造成的后果。他们虽然注意到了这种美，也承认这种美学形态的客观存在，但是不能容忍对这种美的追求。论者一般都采取回避的态度，我想正与这种泛道德化的美学立场有关。注释： [1] 康德：《判断力批判》，引自《美学资料集》，河南人民出版社1983年版，第337-338页。

---

[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](mailto:leisun@firstlight.cn)

