

March 2018

A Study on the Realm and Spirit of Drunkenness in Ancient Chinese Aesthetics

Yulong Tan

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Tan, Yulong. 2018. "A Study on the Realm and Spirit of Drunkenness in Ancient Chinese Aesthetics." *Theoretical Studies in Literature and Art* 38, (2): pp.77-86. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol38/iss2/3>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

论中国古典美学的“醉”境理想与精神

谭玉龙

摘要:“醉”孕育于先秦、发展于秦汉,秦汉以后逐步成为一种兼具工夫与本体的审美理想与精神境界。同时,它指向人生美学与艺术美学两个维度。人生美学之“醉”不仅是一种助人超越功名利禄、欲望追求的工夫,它还让人打破人与人、人与物的界限,从而达到齐生死、等万物的境界,这种境界是一种集真善美为一体的本体之境、存在之域。艺术美学之“醉”首先让人澄明心胸、超越功利,以一颗自然之心进行艺术创作与审美鉴赏,它还让艺术家冲破技法的束缚,将技法内化于无意识之中,获得“无法之法”,最终在艺术创作中进入“天人合一”的境界。因此,“醉”不仅是中国古典美学为我们留下的宝贵理论遗产,它还彰显着中华民族独特的美学与艺术精神。

关键词: 酒文化; “醉”; 工夫即本体; 天人合一; 中华美学与艺术精神

作者简介: 谭玉龙,文学博士,重庆邮电大学传媒艺术学院讲师,四川师范大学文学院博士后,主要从事中国古典美学研究。通讯地址:重庆市南岸区崇文路2号重庆邮电大学传媒艺术学院,邮政编码:400065。电子邮箱:tanyulong911@sina.com 本文系国家社科基金艺术学重大项目“中华美学与艺术精神的理论与实践研究”[项目编号:16ZD52]阶段性研究成果。

Title: A Study on the Realm and Spirit of Drunkenness in Ancient Chinese Aesthetics

Abstract: The idea of drunkenness originated in the pre-Qin period and developed in the Qin and Han dynasties. After that, drunkenness was gradually transformed into an aesthetic standard of Gongfu and noumenon. Meanwhile, it consisted of life aesthetics and art aesthetics. The drunkenness of life aesthetics not only helped individuals surpass fame and fortune, but brought them into a realm of absolute equality to communicate with the ontological realm. The art aesthetics aspect of drunkenness made one disinterested so as to create art naturally. Besides, it let individuals break the bondage of skills and brought them to the realm of unity of the universe and the human. Therefore, drunkenness was not only a precious theoretical legacy of aesthetics of ancient China, but also a manifestation of the aesthetic and artistic spirit of the Chinese people.

Keywords: spirits culture; drunkenness; Gongfu as noumenon; unity of the universe and the human; the aesthetic and artistic spirit of China

Author: Tan Yulong, Ph. D., is a lecturer in the Institute of Media and Art, Chongqing University of Posts and Telecommunications and a postdoctoral fellow in the School of Liberal Arts, Sichuan Normal University. His main research field is ancient Chinese aesthetics. Address: Institute of Media and Art, Chongqing University of Posts and Telecommunications, No. 2 Chongwen Street, Nan'an District, Chongqing 400065, China. Email: tanyulong911@sina.com This article is sponsored by The National Social Sciences Fund for Major Project of Art (No. 16ZD52).

作为人类饮食发明之一的“酒”,在中国,具有悠久的历史。1979年,属于大汶口文化晚期的山东莒县墓葬中就出土了一组成套的酿酒器

具。^①这说明我国先民至少在5000年前就已经掌握了酿酒技术,中国酒文化也具有至少5000年的历史。“酒”不仅具有悠久的历史,它还广泛被人

们接受并渗入生活、政治、宗教、文艺等各个方面。宋代朱肱《酒经》曰：“大哉，酒之于世也。礼天地，事鬼神，射乡之饮，鹿鸣之歌，宾主百拜，左右秩秩。上至缙绅，下逮闾里，诗人墨客，渔夫樵妇，无可以缺此”（2）。“酒”之所以能被统治阶层的缙绅大夫、精英阶层的诗人墨客以及作为平民大众的渔夫樵妇接受，正是由于它兼具物质与精神两重属性。如果“酒”仅具有物质属性，只是一种饮品，那么它不可能源远流长，因为“酒”并非生活的必需品。“酒”广泛被人们所接受的原因是它具有的精神属性，对于统治阶层来说，它是祭祀、外交等活动的工具，对于诗人墨客来讲，“酒”则成为他们超越束缚、冲破禁锢、激发灵感、宣泄情感的触引。前者体现为“礼”，后者体现为“醉”。所以，我国古代文人墨客们因“醉”而嗜酒，酒因“醉”而受到他们青睐，“醉”逐步成为了中国古代人生美学、艺术美学的重要理想与精神境界。

一、“醉”观念的孕育与生成

许慎《说文解字》曰：“醉，卒也。卒其度量，不至于乱也。一曰溃也。从酉、卒”（750）。从字形结构上看，“醉”从“酉”、从“卒”。“酉”就是酒，“卒”就是完毕、终结。所以，“醉”指人喝酒喝到不能再喝的程度。而许慎所言之“醉”带有价值评判，欲教人在自己的酒量范围之内饮酒，以免造成“乱”。这就是说，饮酒超过了一个人的酒量就是“醉”，且会导致“乱”。唐代释慧琳《一切经音义》则一语中的：“饮酒过度，神识蒙昧曰醉也”（徐时仪 1013）。由此可见，“醉”指由于过量饮酒而导致的精神迷离、神志不清的状态，此乃“醉”之本义。

作为饮酒过度、神识蒙昧之“醉”早在《诗》中就大量出现，如：“既醉以酒，既饱以德”“既醉以酒，尔肴既将”（阮元 536）；“厌厌夜饮，不醉无归”（阮元 421）。到战国及以后，《庄子·列御寇》曰：“醉之以酒而观其侧”（郭庆藩 1054）。《淮南子·汜论训》曰：“夫醉者，俯入城门，以为七尺之闾也；超江、淮，以为寻常之沟也；酒浊其神也”（刘文典 457）。前后两“醉”虽在词性上不同，但究其本质，皆为过量饮酒而“浊其神”的意思，是由生理到心理的变化与不适。如果说“醉”

的本义是指由于过量饮酒而导致的由生理到心理的变化和不适的话，那么与此几乎同时出现的具有引申意义的“醉”则更多地指向了人类的情感之维，即“为酒所酣曰醉”（乐韶凤 宋濂 164）。可见，引申义之“醉”乃是由饮酒而获得的一种情感体验。这种情感体验之“醉”亦在《诗》中就已出现，如《诗·王风·彼黍》曰：“彼黍离离，彼稷之穗。行迈靡靡，中心如醉”（阮元 330—331）。郑玄《笺》曰：“醉，心忧也”（阮元 331）。《诗·秦风·晨风》曰：“未见君子，忧心如醉。如何如何？忘我实多”（阮元 373）。此处的“醉”不是饮酒过量的本义之醉，而是指一种因外物（事）未能满足自我需要而产生的心情（“心忧”）。《庄子·应帝王》中亦有此用法，如“列子见之而心醉”（郭庆藩 297）。要言之，无论是“酣”还是“忧”，引申义之“醉”并不是指饮酒过量而造成的神志不清，而是指向了人类的情感之维，它成为了一种情感体验，即“心醉”。

本义与引申义之“醉”都是在日常生活用语意义上使用的，不具有价值评判意义，所以它们还未进入哲学和美学领域。不过“醉”之本义与引申义又奠定了它进入哲学、美学之域的基础。儒家以积极入世的态度，参与国家管理与制度建设，倡导以“礼”治国。是否符合“礼”也成为了儒家评价衡量政治、道德、文艺等的重要标准。许慎《说文解字》所谓的“卒其度量，不至于乱也”旨在控制饮酒、防止醉酒而不至于“乱”。这其实揭示了儒家对待“醉”的态度。因为“醉”会导致“乱”，而“乱”无论在个人道德上还是在国家政治上都指向了“非礼”，所以在儒家看来，“醉”是违背礼法的。而这种思想早在《诗》中就已经出现。《诗·小雅·小宛》曰：“人之齐圣，饮酒温克。彼昏不知，一醉日富”（阮元 451）。《诗》用“齐”“圣”来标举饮酒克制的人，而那些饮酒过量、毫无节制的人则是无知糊涂之人。“醉”在此指向“齐圣”“温克”的反面，具有了道德评判的意味。《诗·小雅·宾之初筵》是一首揭示统治者饮酒无度的诗。该诗描绘到，在未饮酒时，宾主相互谦让而守礼节，即“宾之初筵，左右秩秩”；喝了一巡后，宾主还未过量，故仍然温文尔雅、庄重自矜，即“宾之初筵，温闻其恭。其未醉止，威仪反反”“其未醉止，威仪抑抑”；但酒过三巡，宾主却嬉皮笑脸、疯疯癫癫、丑态百出，如“曰既醉止，威仪幡

幡。舍其坐迁,屡舞仙仙”“曰既醉止,威仪忸怩。是曰既醉,不知其秩”“宾既醉止,载号载呶。乱我笱豆,屡舞僛僛。是曰既醉,不知其邮。侧弁之俄,屡舞傴僂”(阮元 484—487)。由此可见,由“未醉”到“醉”的过程就是由“礼”到“非礼”的过程,“醉”就是“伐德”(阮元 487)。但值得注意的是,儒家并不是否定“酒”,而是否定毫无节制的饮酒所导致的“醉”。《尚书·酒诰》曰:“越庶国,饮惟祀,德将无醉”(阮元 206)。孔《传》曰:“于所治众国,饮酒惟当因祭祀,以德自将,无令至醉”(阮元 206)。《酒诰》是周公所制定的限制饮酒而非禁止饮酒的政策。其中“德将无醉”指明了过度饮酒以及由此而导致的“醉”是为“非德”。这也奠定了后世儒家对待“醉”的态度,即“醉”乃失礼败德。进入战国后,“醉”继续被儒家所否定。《孟子·离娄上》曰:“今恶死亡而乐不仁,是犹恶醉而强酒”(阮元 2718)。《荀子·解蔽》曰:“醉者越百步之沟,以为跬步之浚也,俯而出城门,以为小之闾也,酒乱其神也”(王先谦 404)。《礼记·乐记》曰:“夫豢豕为酒,非以为祸也,而狱讼益繁,则酒之流生祸也。是故先王因为酒礼,一献之礼,宾主百拜,终日饮酒而不得醉焉;此先王之所以备酒祸也。故酒食者所以合欢也,乐者所以象德也,礼者所以缀淫也”(阮元 1534)。《孟子》将“醉”与“不仁”对举,《荀子》视“醉”为神之乱,而《乐记》则因“礼”而要求“饮酒而不得醉”。所以,“醉”逐步具有与儒家仁义道德、伦理纲常相违背的内涵,逐渐成为了一种与儒家道德思想相悖的观念,即“醉必伐德丧仪”(张自烈 廖文英 107)。

“醉”在儒家思想中逐渐成为了一种具有否定意义的观念,而“醉”在道家哲学中却呈现出另一副面貌。道家以无为出世的态度观照世间的人和事,向往着回到文明未开、原生态性的社会之中,所以自然无为、逍遥无待(即“道”)成为道家追求的目标。庄子哲学中的“至人”“神人”“圣人”等就是道家的最高理想——自然无为、逍遥无待——的人格化。易言之,成为“至人”“神人”“圣人”就达到了自然无为、逍遥无待、与道为一的境界。而“醉”被庄子哲学视为通向“圣人”境界的工夫,“醉者”就等同于“圣人”。《庄子·达生》曰:

夫醉者之坠车,虽疾不死。骨节与人同而犯害与人异,其神全也,乘亦不知也,坠亦不知也,死生惊惧不入乎其胸中,是故遯物而不慑。彼得全于酒而犹若是,而况得全于天乎?圣人藏于天,故莫之能伤也。(郭庆藩 636)

这里的“人”与“醉者”相对,指未醉之人、清醒之人。但为什么“醉者”坠车最多会受伤而不会死亡,而未醉之人却容易坠车致死呢?这是因为“醉者”之“神全”。在庄子哲学中,“神全”是“圣人”的重要品质,如:“执道者德全,德全者形全,形全者神全。神全者,圣人之道也”(郭庆藩 436)。所以,“醉者”就是“圣人”,“醉”就是“神全”之境。在道家哲学看来,儒家所谓的“礼”是一种区分,即“礼别异”(王先谦 382),是对浑全之大道、天然之本性的割裂与伤害。故“礼”被视作“俗”,即“礼者,世俗之所为也”(郭庆藩 1032),而“圣人法天贵真,不拘于俗”(郭庆藩 1032)。因此,“圣人”超越区分、对待而效法大道、崇尚自然而然。同理,与“圣人”相通的“醉者”亦不拘于“俗”(“礼”)而超越区分、对待,那么在“醉者”眼里,“坠”与“不坠”、“生”与“死”都不会入于胸中,不会成为思量、关注的对象。因为“醉者”达到了圣人的境界,圣人因神全而形全、德全,最终与“道”冥合。在“道”的视域中,一切都是自然而然、是其所是的,“坠”就顺其自然地坠,“不坠”就顺其自然地不坠。所以,“神全”之“醉者”就是得“道”者,得“道”就是顺应自然、无欲无求,区区坠车又怎么能伤害到他的生命呢?质言之,“醉者”就是“圣人”、得道之人,“醉”通向大道之境、存在之域。在《庄子》之后,《淮南子》也对“醉”发表了极富道家意味的论述,如:“故通于太和者,惛若纯醉而甘卧,以游其中,而不知其所由至也”(刘文典 201)。刘文典《集解》曰:“太和,谓等死生之和,齐穷达之端。其中道之中也,不自知所至此也”(201)。“太和”就是“齐物”之和,就是本体之“道”,“通于太和”就是通于大道。而《淮南子》则明确指出,“通于太和”、通于大道就犹如“惛若纯醉而甘卧”,“醉”的境界就是太和、大道之境。另外,“醉”的境界是游于大道、太和之中的境界,但是“醉”之游并不是刻意为之的,而是“不知其所由至”的,即老子

所谓的“自然”、庄子所谓的“逍遥”。自然、逍遥之“醉”通向太和、大道之“醉”，即工夫之“醉”通向本体之“醉”，这使得“醉”成为了一种兼具工夫与本体的道家哲学观念。这种思想在《文子·精诚》中也有所传承：“故通于大和者，暗若醇醉而甘卧以游其中，若未始出其宗，是谓大通，此假不用能成其用也”（王利器 72）。总之，道家赋予了“醉”与儒家完全不同的精神品格，“醉者”与“圣人”相通，“醉”状态是无欲无求、自然无为、逍遥无待的状态，它通向大道之境、存在之域，“醉”既是工夫也是本体，即“心和神全曰醉”（张玉书 1273）。

由以上分析可知，“醉”的本义是“饮酒过度，神识蒙昧”，同时又引申为一种心理感受、情感体验，即“心醉”。前者侧重于生理，后者侧重于心理，它们皆是日常生活用语，还未进入哲学、美学之域。不过，哲学、美学之“醉”是在日常生活用语之“醉”中孕育的。《诗》中已经开始出现将“醉”放置于与“德”相对的位置的用法，后被儒家传承与发展，逐步形成了“伐德丧仪”之“醉”，“醉”成为了儒家道德哲学中的一种否定性观念。战国及以后，道家一方面将“醉”视作通向大道之境、存在之域的方法，另一方面又认为“醉”的状态就是自然无为、逍遥无待的境界，所以“醉”成为道家哲学中集工夫与本体为一体的观念。秦汉以后，伴随着自我意识的觉醒、各门艺术的发展，以及酿酒技术的提升，高度酒的出现，^②儒家“伐德丧仪”之“醉”与道家“心和神全”之“醉”从各自的角度促进了“醉”进入人生美学和艺术美学之域，逐步成为一种兼具工夫与本体的美学理想与精神境界。

二、人生美学之“醉”

中国古典美学最为独特的品格就是重视人与人生，且中国古典美学的许多观念、精神和境界都与人、人生息息相关。所以，“在中国传统美学看来，所谓美，总是肯定人生，肯定生命的，因而，美实际上就是人生价值的体现，是一种极高的人生境界，也即一种心灵境界与审美境界”（李天道 6）。先秦儒家美学中的“文质彬彬”（阮元 2479）、“充实之谓美”（阮元 2775）、“不全不粹之不足以为美也”（王先谦 18）等都指向了人、人

生，蕴含着“美”为人格修养、道德境界的内容。那么，“醉”自然与儒家理想中的人格美相悖，但与道家相通。因为道家思想中的“圣人”“至人”“神人”（郭庆藩 17）其实是“道”的化身，是至真、至善、至美相统一的人格境界。“醉”作为工夫，可助人通向这种境界；作为境界，它又与本体之境相通。所以，秦汉以后，受老庄思想影响较深的时期与个人通常肯定“醉”，并将“醉”视作超越现实束缚、实现精神自由、展现个人风神的方法，“醉”的境界就成为了集真善美于一体的人生美学境界。

汉末以后，朝纲废弛，政局动荡，名士的仕途和生命遭受着巨大威胁。他们不得不逃离政治、寄情山林以自保，并且对传统儒家那套礼法制度、伦理纲常（“名教”）产生怀疑甚至抨击，因而老庄思想得到了重视。他们的人生观呈现出“得意忘形骸，或虽在朝市而不经世务，或隐迹山林，远离尘世”（汤用彤 40）的特点。质言之，魏晋名士所追求的是一种超越功名利禄、不为世事所累的精神境界。“醉”也因此更加受到名士们的青睐，因为“醉”的状态就是“圣人”境界，通向大道，代表着逍遥。“竹林七贤”之一的刘伶就因喝酒而闻名于世，他所创作的《酒德颂》表达了他借“醉”而超越功利、欲望的追求：“兀然而醉，恍尔而醒。静听不闻雷霆之声，熟视不睹泰山之形。不觉寒暑之切肌，利欲之感情”（房玄龄 1376）。刘伶听而不闻、视而不睹、觉而不察，其实就是在“醉”中首先超越了感官、感性从而阻断了对欲望的追求，即“不觉寒暑之切肌，利欲之感情”。可见，刘伶之“醉”发挥的是老庄之“虚静”“心斋”等的功用，“醉”助他超越感官、欲望而进入澄明之境，获得那“至乐无乐”的快乐。这种“醉”的精神到唐代得到了进一步发扬，如杜甫《饮中八仙歌》云：“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”（62）。“醉”让李白冲破名教的束缚、蔑视皇帝的权威，超越时间和空间而成为酒中之“仙”。与李白一样，杜甫本人也以“醉”为工夫、为境界，其诗《壮游》云：“性豪业嗜酒，嫉恶怀刚肠。脱略小时辈，结交皆老苍。饮酣视八极，俗物都茫茫”（高楚芳 925）。“醉”的境界就是观照宇宙的境界，因此，世间的功名利禄、荣辱得失在杜甫眼中皆是“俗物”。明中叶画家唐寅以“桃花仙人”自喻，流连花酒、逍遥自在，其

《桃花庵歌》云：“酒醒只在花前坐，酒醉还来花下眠。半醒半醉日复日，花落花开年复年。但愿老死花酒间，不愿鞠躬车马前。车尘马足富者趣，酒盏花枝贫者缘”（19）。唐寅在半醉半醒之间，超越车尘马足之富贵，但求在时空超越之中获得那一份自由与自在。用白居易的话总结就是：“醉”是一种“可洗机巧心，可荡尘垢肠”（彭定求2328）的工夫与境界。

“醉”是对功名利禄、荣辱得失的超越，也是对儒家之名教、礼法的否定。但“醉”并不止于此。“醉”是“圣人”境界，“圣人”是“道”的体现，是齐生死、等万物的境界。儒家不仅不否定饮酒，反而还通过饮酒活动展现“礼”，其中蕴含着尊卑贵贱、仁义道德的思想。儒家所否定的是过量饮酒之“醉”，因为“醉”导致“乱”，“乱”是无礼、无德。汉末以后，放荡豁达、佯狂自由乃名士之特点，而名士的这些特点又往往是在“醉”中显现的。名士们不仅借“醉”超越名教而任自然，还借“醉”而齐同物我。《晋书·光逸传》载：

初至，属辅之与谢鲲、阮放、毕卓、羊曼、桓彝、阮孚散发裸袒，闭室酣饮已累日。逸将排户入，守者不听，逸便于户外脱衣露头于狗窝中窥之而大叫。辅之惊曰：“他人决不能尔，必我孟祖也。”遽呼入，遂与饮，不舍昼夜。时人谓之八达。（房玄龄 1385）

谢鲲、阮放等人“散发裸袒”，毫无拘束，可以说，这是“醉”带给他们的超越与逍遥。而光逸不仅在户外“脱衣露头”，还在狗洞里窥视大叫。这种人狗无异的行为虽不是饮酒而醉的结果，但较之其他人，光逸的“醉”是更高层次的醉，是无酒之醉。在无酒之醉中，人并不是自然万物的统治者，而是自然万物中的一员，所以狗与人的分别、高低荡然无存，人与狗齐同为一。光逸之“醉”打破了人狗之区分，而阮咸之“醉”则打破了人猪之界限。《晋书·阮咸传》载：

咸妙解音律，善弹琵琶。虽处世不交人事，惟共亲知弦歌酣宴而已。与从子修特相善，每以得意为欢。诸阮皆饮酒，咸至，宗人间共集，不复用杯觞斟酌，

以大盆盛酒，圆坐相向，大酌更饮。时有群豕来饮其酒，咸直接去其上，便共饮之。群从昆弟莫不以放达为行，籍弗之许。（房玄龄 1363）

这就是中国酒文化史上著名的“猪饮”。阮咸，“竹林七贤”之一，不问世俗之事，整天饮酒弦歌。一方面，阮咸饮酒毫不拘泥于那套饮酒的礼法，不用酒杯而“以大盆盛酒”；另一方面，他在“大酌”之后与猪共饮。儒家以“酒”为祭祀、外交等的物品，欲从饮酒活动中见出德与礼。除去祭祀不谈，饮酒活动至少应该在人与人之间进行。而阮咸之“醉”是对儒家名教、礼法的极大蔑视，因为酒可被人畜共享。这种“醉”在否定名教、礼法的基础上，展现了一种“以道观之”的境界，在“道”的视域下，人与畜生并无差别，皆是“道”的化生之物。“醉”的态度就是“以道观之”的态度。宋代辛弃疾也在“醉”后，以“道”观照松树，如其《西江月·遣兴》曰：

醉里且贪欢笑，要愁那得功夫。近来始觉古人书，信着全无是处。昨夜松边醉倒，问松：“我醉何如？”只疑松动要来扶，以手推松曰：“去！”（《辛弃疾集》209）

辛弃疾醉后与松对话、交流，松与我之间是主体与主体之间的关系。松不是外在于我的客体，而是与我一样，具有语言、情感的生命体。就在“问松”“推松”之间，辛弃疾就化“我-它”关系为“我-你”关系，松与人彼此沟通，同情共感。“醉”就对儒家视“草木禽兽”为“至微至贱”之物^③的思想进行了彻底超越，从而进入了人与天地万物等量齐观、浑然为一的境界。

人之所以为人的重要原因之一是除对现实的追求外，还要追求永恒与价值。而对永恒与价值的追求就是中国往圣先贤所谓的天人合一、与道冥合，因为对中国古人来说，“宇宙是一种价值的境界”（方东美 53）。李白《月下独酌四首》云：“三杯通大道，一斗合自然。但得醉中趣，勿为醒者传”（1063）。所谓“通大道”“合自然”就是天人合一、与道冥合的境界，这种境界是在“醉”中实现的。所以，“醉”既是通向本体的工夫，也是

工夫所到本体境界。我们知道,明中叶以后,随着商品经济的发展、市民阶层的扩大,再加上程朱理学的式微、阳明心学的兴起,人们的思想观念、日常生活逐步冲破禁锢而呈现出自由随性的特点。作为心学家之一的颜钧就借用“醉”质疑“存天理,灭人欲”的教条而追求率性自由,如其《歌修齐》曰:“从心所欲兮,有矩则。则天时出兮,性自率。醉心醇醪兮,颇饮得。无米精食兮,饱餐咽。饮餐七日兮,精神活。醉饱三月兮,形气革”(62)。在颜钧看来,“醉”就是“从心所欲”“性自率”“精神活”的境界,它们冲破了天理的桎梏,通向心性自由,去除了本然之心上的遮蔽。“醉”就在去除遮蔽、实现自由之时,进入了本体之境、存在之域。所以,在袁宏道那里,“醉”就是“韵”,就是超越“理”的“大解脱”:

大都士之有韵者,理必入微,而理又不可得韵。故叫跳反掷者,稚子之韵也;嘻笑怒骂者,醉人之韵也。醉者无心,稚子亦无心,无心故理无所托,而自然之韵出焉。由斯以观,理者,是非之窟宅,而韵者,大解脱之场也。(钱伯城 1542)

“是非窟宅”之“理”禁锢人的思想与行为,使人不能自由自在,所以,袁宏道以“自然之韵”反对“理”,将“韵”视为“大解脱之场”。那么什么样的人才具有“韵”呢?袁宏道认为是“稚子”与“醉者”。老子美学以“自然”为美,因为“道法自然”,“自然”就是“道”的本然属性。“自然”不是外在的自然界,而是事物自然而然、是其所是的存在方式,它落实于人即为“婴儿”“赤子”。“婴儿”“赤子”无欲无求、自然澄明,象征那本体之道,所以老子美学要求人“复归于婴儿”。袁宏道正是在老子美学的基础上,提出只有“稚子”和“醉者”才能获得“韵”、才能实现“大解脱”的观点。因为“稚子”“醉者”是“无心”的,“无心”故无欲无求、无是非之见,就是“自然”。质言之,袁宏道之“醉者”“稚子”就是老子所谓的“婴儿”“赤子”,故“醉”就是一种无欲无求、自然而然的状况,也正是由于这种状态,“醉”才可使人获得“韵”而进入“大解脱之场”。

总之,中国古代人生美学中的“醉”既是工夫,又是本体境界,“醉”的工夫让人超越功利欲

望、是非分别,沟通物我,圆融心物,从而进入那无欲无求、自然而然的本体之境、存在之域,而这种境界、境域本身就是“醉”之境。

三、艺术美学之“醉”

“醉”在中国古代人生美学中是一种超越功利欲望、沟通物我的工夫,可让人进入本体之境、存在之域。人生美学之“醉”延伸到了艺术美学之中,涉及艺术创作心理、技法以及境界等问题。徐复观先生曾说:“酒的酣逸,乃所以帮助摆脱(忘)尘俗的能力,以补平日工夫之所不足;然必其人的本性是‘洁’的,乃能借酒以成就其超越的高,因而达到主客合一之境。此之谓‘酒兴相激’。酒对一切艺术家的意味,都应由此等处,加以了解。”(263—64)其实,徐先生所谓的“酒的酣逸”“酒兴相激”指的乃是饮酒而得的“醉”。因为酒本质上是一种食物或饮品,它之所以被艺术家借用是由于酒精具有使人“醉”的功能。嵇康《声无哀乐论》曰:“然和声之感人心,亦犹酒醴之发人情也。酒以甘苦为主,而醉者以喜怒为用。其见欢戚为声发,而谓声有哀乐,不可见喜怒为酒使,而谓酒有喜怒之理也”(戴明扬 204—205)。所以,酒本身没有喜怒之情,喜怒之情是由于饮酒而“醉”所获得的,古代艺术家们之意并不在“酒”而在饮酒之“醉”也,如南宋范成大云:“老去读书随忘却,醉中得句若飞来”(192);明代李东阳云:“远兴直穷高处望,豪吟多在醉中书”(283)。

无论是艺术创作心态,还是审美鉴赏心理,都不应有“任何利害关系”,因为“利害关系总是与欲求技能有关”,一旦艺术创作、审美鉴赏掺杂了一丝“利害感”,那么就会变得不纯粹(康德 451—452)。用中国美学的术语讲就是“审像于净心”(陈铁民 1149)。“醉”,正如它在人生美学中那样,代表着一种虚静、空明的心胸,它超越世俗欲求、功名利禄,可让艺术家进入自由的状态进行创作。唐代窦泉《述书赋》云:“张长史则酒酣不羁,逸轨神澄。回眸而壁无全粉,挥笔而气有余兴”(华东师范大学古籍整理研究室 256)。张长史就是唐代书法家张旭,“酒酣不羁”“逸轨神澄”揭示出张旭“醉”后而书是以一颗澄明之心、以超越功名利禄的态度进行艺术创作的,即为艺术而艺术。唐代画家李灵省则是在绘画创作中以

“醉”来涤荡心胸,如朱景玄《唐朝名画录·逸品》载:

李灵省落托不拘检,长爱画山水。每图一障,非其所欲,不即强为也。但以酒生思,傲然自得,不知王公之尊重。若画山水、竹树,皆一点抹,便得其象,物势皆出自然。或为峰岭云际,或为岛屿江边,得非常之体,符造化之功,不拘于品格,自得其趣尔。(35)

李灵省本身就是一位“非其所欲,不即强为”的具有自由精神的画家。在此基础上,他“借酒生思”,洗尽了心中的欲求,所以在酒后并不在乎“王公之尊重”。另外,他也不拘泥于“品格”,因为“品格”就是一种区分,带有高低贵贱的印迹,他追求的是自得之趣,就是自然、自由与逍遥。这也是朱景玄将其放入“逸品”的原因。饮酒而“醉”也由此与“逸”相通。

老庄美学崇尚“自然”而规避“人工”,禅宗美学以“平常心”追问存在。道禅美学所谓的大美、至美不是刻意为之、精雕细琢之美,而是在自然而然的状态,以一颗平常之心体悟的平淡之美。杨国荣认为:“美的境界既涉及自然的人化,也包含着人的自然化”,但是“当人化的方面过分强化时,美往往将转向其反面”(185)。在艺术创作中,“人化”就可视为技法、技巧。过分的注重技法、利用技巧所创造的美永远不能成为大美、至美。“醉”也由此进入了艺术创作的领域,因为它是对艺术技巧、技法的超越。唐代怀素以书法闻名,也以酒闻名。《佩文斋书画谱》卷三十引《金壶记》曰:“长沙僧怀素好草书,自言得草书三昧。嗜酒以养性,草书以畅志。凡一日九醉,时人谓之醉僧书”(孙岳颂 297)。可见,怀素其人为“醉僧”,其书为“醉僧书”。唐代窦冀《怀素上人草书歌》云:“粉壁长廊数十间,兴来小豁胸襟气。长幼集,贤豪至,枕糟藉曲犹半醉。忽然绝叫三五声,满壁纵横千万字”(彭定求 982)。“醉”让怀素情感充沛(“兴”),在顷刻间挥洒千万字,此间毫无技法的束缚、思维的羁绊,纯然自由地乘兴而写。怀素自己也不知道自己是如何进行书法创作的:“醉来得意两三行,醒后却书书不得。人人来问此中妙,怀素自云初不知”(马宗霍 339)。在

唐代的绘画领域,吴道子可以说与怀素一样,嗜酒如命,醉后创作。张彦远《历代名画记》卷九载:“吴道玄,阳翟人。好酒使气,每欲挥毫,必须酣饮”(284)。可见,“醉”中作画是吴道子的习惯。宋代苏轼高扬吴道子的艺术创作,称他:“出新意于法度之中,寄妙理于豪放之外,所谓游刃余地,运斤成风,盖古今一人而已”(34)。“游刃余地”“运斤成风”是庄子美学所追求的境界,庄子美学并非否定技法,而是要人不拘泥于技法。在掌握技法后,需要超越之,从无法到有法再到无法,即“无法之法”。“出新意于法度之中,寄妙理于豪放之外”之真意就在于此。吴道子“醉”后作画,虽然显示出“豪放”等特点,但并不是毫无技法、胡乱地图画,而是在一定的“法度之中”的狂乱。只不过此时的“法度”已经不着痕迹,完全内化于无意识之中了。所以,“醉”不是否定技法而是超越技法,不是拘泥于技法、受技法所缚,而是自由地运用技法。也正是由于“醉”是“无法之法”,所以才能“醉后方知乐,弥胜未醉时。动容皆是舞,出语总成诗”(张说 449),否则,“醉”毫无审美性可言,也不能成为艺术创作的一种状态和境界。

德国哲学家尼采将“日神精神”与“酒神精神”的相互作用视为艺术起源之因,“日神精神”给人以“梦”,“酒神精神”给人以“醉”。他认为,当人进入“醉”的状态中时:“不但人与人之间的联系渐渐为狄俄倪索斯祭典的魔力再度建立起来,而且自然本身,在经过长久的离裂和压制以后,现在又重新开始庆幸她和她的浪子(人)重温旧梦。现在大地自然地奉献她的赠礼,而高山和沙漠中的野兽平和地走近了”。(17)虽然,尼采所谓的“醉”与中国古典美学中的“醉”在哲学基础、理论内核等方面都有巨大差异,但是从尼采对“醉”境的描述可知,“醉”其实是一种人与自然再度融合的境界,自然山水、草木虫鱼再度向人敞开,人也再度回到自然的怀抱之中。中国古代艺术家们又何尝不是通过“醉”进行创作而展现、获得这种“天人合一”精神呢?韩愈《送高适上人序》曰:

张旭善草书,不治他技,喜怒窘穷,忧悲愉佚,怨恨思慕,酣醉无聊不平,有动于心,必于草书发之。观于物,见山水崖谷,鸟兽虫鱼,草木之花实,日月列星,风雨水火,雷霆霹雳,歌舞战斗,天地万

物之变,可喜可愕,一寓于书。故旭之书,变动犹鬼神,不可端倪。以此终其身,而名后世。(142)

张旭“醉”后之书,将天地万物、草木云烟皆化作笔下之作,即化“天之天”为“人之天”。同时,旭书又呈现出自然造化之变动、韵律,即由“人之天”显“天之天”。质言之,“醉”不仅让张旭在书法创作之中展现了天人合一,还让张旭本人以及观赏者由天人合一之作引入天人合一之境。另外,宋代郑刚中论唐代画家郑虔云“酒酣意放,搜罗物象,驱入豪端,窥造化而见天性;虽片纸点墨,自然可喜”(俞剑华 69),宋代黄庭坚论苏轼之画云“一次滴沥醉余颦中。取诸造物之炉锤,尽用文章之斧斤”(298),这都揭示了“醉”是一种由人工(“文章之斧斤”)显现天工(“造化”“天性”)的创作工夫,由这种工夫所创作的艺术给人展现的也是一种“天人合一”之境。

简言之,古代艺术家们钟情于“醉”、青睐于“醉”,是因为“醉”可以让人涤荡心胸、澄明思虑,从而获得一种毫无羁绊的自由创作状态,“醉”还使艺术技法内化于心,让技法不着痕迹,形成“无法之法”,最终让创作、创作者与作品达到“天人合一”的境界。

结 语

中华民族的“醉”观念以我国几千年的酒文化史为基础,它孕育于先秦,发展于秦汉,秦汉以后逐步成为一种兼具工夫与本体的审美理想与精神境界。同时,它指向人生美学与艺术美学两个维度。人生美学之“醉”不仅是一种助人超越功名利禄、欲望追求的工夫,它还让人打破人与人、人与物的界限,从而达到齐生死、等万物的境界,这种境界是一种集真善美于一体的本体之境、存在之域。艺术美学之“醉”首先让人澄明心胸、超越功利,以一颗自然之心进行艺术创作与审美鉴赏,它还让艺术家冲破技法的束缚,将技法内化于无意识之中,获得“无法之法”,最终在艺术创作中进入“天人合一”的境界。“工夫所至即其本体”(黄宗羲 3),“醉”的工夫通向本体之境,本体之境依“醉”的工夫而实现,“醉”既是工夫又是本体境界。当然,我们在这里并不是宣扬过量饮酒,

鼓励人们喝醉。因为过量饮酒而“醉”是“烂醉”,临床上称为乙醇中毒,轻则动作笨拙、语无伦次,重则脉搏快速、昏迷麻痹,甚至死亡。^④这种“醉”是不可能进行艺术创作的。其实,艺术创作与人生体验中的“醉”应该是“微醉”,人体验的和借用的是一种“醉意”。在“醉意”之中,思维活跃,情感丰富,身心皆可进入一种自由、愉悦的状态,这才能使“醉时拈笔越精神”(《辛弃疾全集》143)得以成为现实。总之,“醉”是中国古典美学为我们留下的宝贵理论遗产,彰显着中华民族独特的美学与艺术精神,同时,它还具有一定的现实意义,其合理内容值得当今文艺创作者吸收与借鉴。

注释[Notes]

① 参见包启安:“大汶口文化遗存与酿酒”,《中国酿造》(5)2008:104—105。

② 参见王赛时:《中国酒史》(济南:山东大学出版社,2010年)第77页。

③ 朱熹虽云“且如草木禽兽,虽是至微至贱,亦皆有理”,但朱子之说主要是为了说明本体之“理”存在于宇宙万事万物中,而不是要借“理”提升草木禽兽的卑贱地位。所以,对于“理”和人来说,草木禽兽始终是“至微至贱”的。参见黎靖德编:《朱子语类》第1册(北京:中华书局,1986年)第295页。

④ 参见朱宝镛、章克昌主编:《中国酒经》(上海:上海文艺出版社,2000年)第427页。

引用作品[Works Cited]

陈铁民:《王维集校注》第4册。北京:中华书局,1997年。

[Chen, Tiemin. *A Critical Annotation to Collections of Wang Wei*. Vol. 4. Beijing: Zhonghua Book Company, 1997.]

戴明扬:《嵇康集校注》。北京:人民文学出版社,1962年。

[Dai, Mingyang. *A Critical Annotation to Collections of Ji Kang*. Beijing: People's Literature Publishing House, 1962.]

杜甫:《杜工部诗集》。北京:中华书局,1957年。

[Du, Fu. *Collected Poems of Du Fu*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1957.]

范成大:《范成大诗选》。北京:人民文学出版社,1984年。

[Fan, Chengda. *Selected Poems of Fan Chengda*. Beijing: People's Literature Publishing House, 1984.]

方东美:《人生哲学讲义》。北京:中华书局,2013年。

[Fang, Dongmei. *Talks of Life Philosophy*. Beijing:

- Zhonghua Book Company, 2013.]
- 房玄龄等:《晋书》第5册。北京:中华书局,1974年。
- [Fang, Xuanling, et al. *History of the Jin Dynasty*. Vol. 5. Beijing: Zhonghua Book Company, 1974.]
- 高楚芳编:《集千家注杜工部诗集》,《景印文渊阁四库全书》第1069册。台北:台湾商务印书馆,1986年。
- [Gao, Chufang, ed. *Combined Annotations to Collected Poems of Du Fu. Complete Collection of the Four Treasuries*. Vol. 1069. Taipei: The Commercial Press of Taiwan, 1986.]
- 郭庆藩:《庄子集释》。北京:中华书局,2004年。
- [Guo, Qingfan. *Collected Annotations to Zhuangzi*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2004.]
- 韩愈:《韩愈集》。郑州:中州古籍出版社,2010年。
- [Han, Yu. *Collection of Han Yu's Works*. Zhengzhou: Zhongzhou Ancient Books Publishing House, 2010.]
- 华东师范大学古籍整理研究室:《历代书法论文选》。上海:上海书画出版社,1979年。
- [Institute of Ancient Books Collation of East China Normal University. *A Selection of Essays on Calligraphy across Dynasties of China*. Shanghai: Shanghai Painting and Calligraphy Publishing House, 1979.]
- 黄庭坚:《黄庭坚全集》第1册。成都:四川大学出版社,2001年。
- [Huang, Tingjian. *Complete Works of Huang Tingjian*. Vol. 1. Chengdu: Sichuan University Press, 2001.]
- 黄宗羲:“明儒学案自序”,《黄宗羲全集》第7册。杭州:浙江古籍出版社,1985年。
- [Huang, Zongxi. “Preface to History of Confucianists in the Ming Dynasty.” *Complete Works of Huang Zongxi*. Vol. 7. Hangzhou: Zhejiang Ancient Books Publishing House, 1985.]
- 伊曼努尔·康德:《康德美学文集》,曹俊峰译。北京:北京师范大学出版社,2003年。
- [Kant, Immanuel. *Collected Aesthetic Works of Kant*. Trans. Cao Junfeng. Beijing: Beijing Normal University Press, 2003.]
- 李白:《李太白全集》。北京:中华书局,1977年。
- [Li, Bai. *Complete Works of Li Bai*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1977.]
- 李东阳:《李东阳集》第1册。长沙:岳麓书社,2008年。
- [Li, Dongyang. *Collections of Li Dongyang*. Vol. 1. Changsha: Yuelu Publishing House, 2008.]
- 李天道主编:《中国古代人生美学》。北京:中国社会科学出版社,2008年。
- [Li, Tiandao, ed. *Aesthetics of Life in Ancient China*. Beijing: China Social Sciences Press, 2008.]
- 刘文典:《淮南鸿烈集解》。北京:中华书局,1989年。
- [Liu, Wendian. *Collected Annotations to Huainan Honglie*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1989.]
- 马宗霍辑:《书林藻鉴 书林记事》。北京:文物出版社,1984年。
- [Ma, Zonghuo, ed. *Criticism of Calligraphy; Anecdotes of Calligraphy*. Beijing: Cultural Relics Press, 1984.]
- 弗里德里希·威廉·尼采:《悲剧的诞生》,刘崎译。北京:作家出版社,1986年。
- [Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *The Birth of Tragedy*. Trans. Liu Qi. Beijing: Writers Publishing House, 1986.]
- 彭定求等编:《全唐诗》。郑州:中州古籍出版社,2008年。
- [Peng, Dingqiu, et al., ed. *Complete Tang Poems*. Zhengzhou: Zhongzhou Ancient Books Publishing House, 2008.]
- 钱伯城:《袁宏道集笺校》。上海:上海古籍出版社,1981年。
- [Qian, Bocheng. *A Critical Annotation to Collections of Yuan Hongdao*. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1981.]
- 阮元:《十三经注疏》。北京:中华书局,1980年。
- [Ruan, Yuan. *Critical Annotations to the Thirteen Classics*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1980.]
- 苏轼:《苏东坡集》卷23。上海:商务印书馆,1933年。
- [Su, Shi. *Collection of Su Dongpo's Works*. Vol. 23. Shanghai: Commercial Press, 1933.]
- 孙岳颂等:《佩文斋书画谱》,《景印文渊阁四库全书》第820册。台北:台湾商务印书馆,1986年。
- [Sun, Yueban, et al. *The Calligraphy and Painting Copybook of Peiwen Room. Complete Collection of the Four Treasuries*. Vol. 820. Taipei: The Commercial Press of Taiwan, 1986.]
- 唐寅:《六如居士集》。杭州:西泠印社,2012年。
- [Tang, Yin. *Collections of Liuru Lay Buddhist*. Hangzhou: Xiling Book Press, 2012.]
- 汤用彤:《魏晋玄学论稿》。北京:生活·读书·新知三联书店,2009年。
- [Tang, Yongtong. *Draft of Wei-Jin Metaphysics*. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2009.]
- 王利器:《文子义疏》。北京:中华书局,2000年。
- [Wang, Liqi. *Annotations to Wenzhi*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2000.]
- 王先谦:《荀子集解》。北京:中华书局,1988年。
- [Wang, Xianqian. *Collected Annotations to Xunzi*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1988.]

- 辛弃疾:《辛弃疾集》。太原:山西古籍出版社,2006年。
[Xin, Qiji. *Collection of Xin Qiji's Works*. Taiyuan: Shanxi Ancient Books Publishing House, 2006.]
- :《辛弃疾全集》。武汉:崇文书局,2012年。
[---. *Complete Works of Xin Qiji*. Wuhan: Chongwen Book Company, 2012.]
- 徐复观:《中国艺术精神》。台北:台湾学生书局,2013年。
[Xu, Fuguan. *Chinese Spirit of Art*. Taipei: Taiwan Student Book Company, 2013.]
- 许慎:《说文解字注》,段玉裁注。上海:上海古籍出版社,1981年。
[Xu, Shen. *Notes to Explanations of Characters Simple and Complex*. ed. Duan Yucai. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1981.]
- 徐时仪:《一切经音义三种校本合刊》。上海:上海古籍出版社,2008年。
[Xu, Shiyi. *Combined Issue of Three Critical Annotations to the Sound and Meaning of the Tripitaka*. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 2008.]
- 颜钧:《颜钧集》。北京:中国社会科学出版社,1996年。
[Yan, Jun. *Collection of Yan Jun's Works*. Beijing: China Social Sciences Press, 1996.]
- 杨国荣:《道论》。北京:北京大学出版社,2011年。
[Yang, Guorong. *Dao Theory*. Beijing: Peking University Press, 2011.]
- 俞剑华编著:《中国古代画论类编》。北京:人民美术出版社,2004年。
[Yu, Jianhua. *Classified Collection of Historical Essays on Chinese Painting*. Beijing: People's Fine Arts Press, 2004.]
- 乐韶凤 宋濂:《洪武正韵》,《景印文渊阁四库全书》第239册。台北:台湾商务印书馆,1986年。
[Yue, Shaofeng, and Song Lian. *The Right Rhyme of*

- Hongwu. Complete Collection of the Four Treasuries*. Vol. 239. Taipei: The Commercial Press of Taiwan, 1986.]
- 张说:“醉中作”,《全唐诗》第1卷。郑州:中州古籍出版社,2008年。
[Zhang, Yue. “Drunk Creation.” *Complete Tang Poems*. Vol. 1. Zhengzhou: Zhongzhou Ancient Books Publishing House, 2008.]
- 张彦远:《历代名画记》。北京:中华书局,1985年。
[Zhang, Yanyuan. *Famous Paintings Through the Ages*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1985.]
- 张玉书等:《康熙字典》。上海:汉语大辞典出版社,2002年。
[Zhang, Yushu, et al. *Kangxi Dictionary*. Shanghai: Chinese Dictionary Publishing House, 2002.]
- 张自烈 廖文英:《正字通》西集下。清康熙乙丑年(1685)吴源起清畏堂刻本。
[Zhang, Zilie, and Liao Wenying. *Correct Interpretation to Characters*. Vol. 8. Edition of Qingwei Hall in Qing Dynasty (1685).]
- 朱肱:《酒经》,《中国古代酒文献辑录》第3册。北京:全国图书馆文献缩微复制中心,2004年。
[Zhu, Hong. *The Classic of Wine. Selected Works of Wine Literature of Ancient China*. Vol. 3. Beijing: China National Microfilming Center for Library Resources, 2004.]
- 朱景玄:《唐朝名画录》。成都:四川美术出版社,1985年。
[Zhu, Jingxuan. *Selected Famous Paintings of the Tang Dynasties*. Chengdu: Sichuan Fine Arts Publishing House, 1985.]

(责任编辑:王 峰)

(上接第35页)

- :“美学异托邦”,蒋洪生译,《生产(第8辑)》,汪民安主编。南京:江苏人民出版社,2013年。196—204。
- [---. “The Aesthetic Heterotopia.” Trans. Jiang Hongsheng. *Production*. Vol. 8. Ed. Wang Ming'an. Nanjing: Jiang Su People's Publishing House, 2013. 196—204.]
- 保罗·威利斯:《学做工:工人阶级子弟为何继承父业》,秘舒、凌旻华译。南京:译林出版社,2013年。

- [Willis, Paul. *Learning to Labor: How Working Class Kids Get Working Class Jobs*. Trans. Mi Shu, and Ling Minhua. Nanjing: Yilin Press, 2013.]
- 朱光潜:《西方美学史》。北京:人民文学出版社,1979年。
[Zhu, Guangqian. *History of Western Aesthetics*. Beijing: People's Literature Publishing House, 1979.]

(责任编辑:王 峰)