

---

November 2013

## The Dao Shown in Skills or Integrated into Skills: An Examination of Zhuangzi's Aesthetics on Skills

Huoqing Chen

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



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

---

### Recommended Citation

Chen, Huoqing. 2013. "The Dao Shown in Skills or Integrated into Skills: An Examination of Zhuangzi's Aesthetics on Skills." *Theoretical Studies in Literature and Art* 33, (6): pp.102-110.  
<https://tsla.researchcommons.org/journal/vol33/iss6/17>

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.

# “技中见道”抑或“遗技合道”？ ——庄子技艺美学思想辨识之一

陈火青

---

**摘要:** 关于庄子技艺故事中道与技的关系,流行的看法是“技中见道”,其实,“技中见道”并非庄子本身固有的思想,而是后世艺术家或理论家立基于艺术与审美的实际从其思想转化出来的一种理论,也可以说是儒道会归的结果。“技外见道”的心斋、坐忘体验既非艺术精神,也非审美精神,而是道德精神。庄子追求一种大巧神技,反对现世的技艺。从技艺出发见道的过程,恰好是“遗技合道”的过程。

**关键词:** 技中见道 技外见道 遗技合道 审美精神

**作者简介:** 陈火青,博士,贵州师范学院文学院副教授,主要研究方向为文艺学、美学。电子邮箱: cqingshi@126.com 本文系贵州省教育厅高校人文社科规划项目、贵州师范学院社会科学研究基金项目(12BS012)阶段性研究成果。

---

**Title:** The Dao Shown in Skills or Integrated into Skills: An Examination of Zhuangzi's Aesthetics on Skills

**Abstract:** In Zhuangzi's relationship between Dao and skill, the prevailing understanding is that Dao can be shown in skills. This understanding, the paper argues, may not be internal to Zhuangzi's thought but derivative from later theorists and scholars on the basis of their understanding of artistic and aesthetic practice. The later theorization may also result from the integration of Confucian and Daoist thoughts. The within-heart epiphany and the experience of "sitting and forgetting" do not correspond to the spirit of arts or aesthetics but to the spirit of morality. The pursuit of the fantastic skills instead of the practical skills in Zhuangzi's thought is a way to approach the Dao starting from skills and ending in integrating skills into the Dao.

**Key words:** the Dao shown in skills attaining the Dao beyond skills integrating skills into the Dao aesthetic spirit

**Author:** Chen Huoqing, Ph. D., is an associate professor at the Department of Literature and Arts, Guizhou Normal College (Guiyang 550018, China) with research interests in aesthetics. Email: cqingshi@126.com

---

庄子文本中有不少关于技或艺的故事。<sup>①</sup>如果从庄子思想的体系来看,这些技艺故事并没有自身独立的意义,是庄子诠释其思想的一个例证。但是,由于艺术与技术天然的亲和性,在美学文艺学研究中成为寻绎或阐释庄子艺术理论所亲睐的对象。流行的看法认为,这些技艺故事因“技中见道”恰好深刻地揭示了艺术的精神或本质特征,从而以之作为庄子的艺术理论。<sup>②</sup>如果说庄子的道是自然无为的,从庄子思想本身出发,现世的艺术也好技术也好,它们都是人之智慧实践的体现,都是人从主观目的出发的有为之作,都不可能

是无为的,那么,认为技艺故事体现了艺术的精神或本质的看法就与庄子本身的思想相抵牾。事实上,庄子是反对现世的技艺的,从技艺出发而“见道”的过程,恰好是“遗技合道”的过程。

## 一、“技中见道”并非庄子本有的思想

庄子的这些技艺故事是为喻道的,故道与技的关系成为一个重要问题。关于此问题,一种非常有影响的说法就是道是本、技是末,但技中可见道或技近乎道,<sup>③</sup>这种看法在庄子美学或文艺学

研究中最典型的代表是徐复观。

徐复观的基本观点是道是艺术精神道是美，之所以如此，是因为修道的工夫与境界和艺术家的修养工夫（或创造工夫）与艺术精神境界是相契合的。徐氏特意强调说，“庄子之所谓道，有时也是就具体的艺术活动而升华上去的”（38）。也就是他所说的“技中见道”或“由技进乎道”。为了说明这个问题，徐氏举了三个例子。第一个例子是“庖丁解牛”，徐复观的论述有如下要点：第一，在道与技的关系上，庖丁“所好者道也，进乎技”，是“技中见道”，不是“技外见道”；第二，庖丁解牛是艺术性的，因为他所得是超出了技术物质性享受的艺术性享受，这种精神享受实质上是从技术中得以解放出来的那种自由感，其表现是“心—物”与“手（技术）—心”的对立的解消；而这种精神自由感也正如同道落实在精神上所得的自由感（即逍遥自由），也就是说庖丁解牛的艺术精神状态与得道的精神状态是一致的，都是一种自由感；第三，庖丁“初始解牛→方今解牛”所用的工夫过程，既是“技→道”（技进乎道）也是“技术→艺术”的工夫过程。可见，庖丁的艺术性解牛所用的修养工夫（艺术修养工夫）与所得的精神境界（艺术境界），与庄子所说的修道的工夫与精神境界是一致的，所以“道的本质是艺术精神”（徐复观 37）。第二个例子“女偶论学道”与第三个例子“梓庆削木为鐻”是对比着论述的，其要点是：女偶所说的学道的“心斋”工夫与梓庆所说的造鐻的修养工夫是相同的；学道所得的是得道的人生艺术，造鐻所得的是作品艺术；二者的修养过程与功效也是完全相同的，只是人生艺术与作品艺术有范围的广狭不同。这是对该问题的进一步说明。

对于徐复观把道等同于艺术精神的看法，张节末指出徐氏实是出于对“庖丁解牛”等故事的误读。张氏的论述要点如下：第一，庖丁的“道进乎技”被错误地翻转为“技进乎道”，“进乎”被误解作“升华”，虽合常识却有违庄子本意；第二，庖丁“初始解牛→方今解牛”所用的工夫，以及女偶与梓庆心斋的工夫，三者都是用于“守”（心斋）的工夫，而非艺术训练或创作的工夫；第三，心斋工夫是一种忘却和排除的过程，其中就包括艺术训练，它真正是“技外见道”，而非“技中见道”。另外，张氏还从徐复观关于“心斋”与现象学纯粹意

识理论、拟想理论、象征理论等方面指出“技进乎道”说的失误。进而，张氏认为，徐复观虽然已经把“道”与审美观照相挂钩，但是却颠倒了心斋经验中的自然对艺术的优先关系，因此，“以‘体道’为目的，以‘以天合天’为最高境界的心斋经验，就它为纯知觉活动，超越于经验的性质而论，以审美观照而非艺术精神来定义之，是更为恰当的”（154）。也就是说，把庄子的心斋经验中那种向自然回归所获得的自然或自由的精神境界也即“天地精神”解作审美精神才是更切合庄子思想本身的（张节末 156）。

## 二、“技外见道”也非审美精神

应该说，张节末所作的“技外见道”的分析是合乎庄子思想事实的。在中国古代美学史中审美体验优先于艺术经验，在庄子的心斋坐忘的神秘体验中自然对艺术处于优先地位，这些都是值得肯认的观点。但是，具体到把心斋这种工夫向自然回归的“天地精神”定位为“审美精神”，在我们看来，仍然是值得商榷的。

其实，张氏看到心斋这种经验与审美体验的差异，指出“以天合天”的体道活动只是“回归自然的浑沌”，类似于现象学本质直观那样的纯粹的审美经验是经过的玄学的转化直到禅宗那儿才达到的。他在分析庄子的自然理念优先规定审美经验而非艺术经验时指出：第一，庄子的自然是自发的存在，而“艺术至少必须存在或默认一个赋予作品生命的创造者”；第二，庄子的时空意识是浑沌的，而“艺术精神却必须有明确的创造者的主体意识”；第三，体道通向自然之和，庄子是以自然之和来规定艺术的，而非相反（155 - 56）。这些都是非常有力的见解，指出了心斋等修道心理与艺术经验的实质性差异。

问题在于，第一，向自然回归的“以天合天”的浑沌状态，人作为自然本性的存在而非自为和为他的存在，此种状态能不能称得上是审美状态，这是大可怀疑的。池田知久指出，“通过反复的、彻底的批判，最终达到了‘一之无’即‘齐同的非存在’的境界，‘无’之我直接和‘无’之世界相融合，成为一体”（185）。“以天合天”，并不是以现实存在的姿态而是以非存在的姿态（本然状态）出现的合一，也即把“我一物”的关系变成了

“物—物”的关系,这是原始的天人相合状态。张世英指出,在人与世界的相遇时,原始的天人合一状态中,人无主客区分、无自我意识,人与世界打交道的方式是本能活动,这种关系可以说是“物—物”关系,而主客二分中的关系是“我一它”或“人—物”的关系,审美的高级天人合一中则是“我一你”(世界/他人他物)或“人—人”关系(22;256)。在审美的天人合一中,“我”与“你”都是“个体化”原则下的互为主体的存在,而在庄子的“以天合天”中,“我”与“物”都为大道所规定的本性所泯灭、所吞噬,都是道化之无差别之物。很清楚,老庄的“以天合天”虽然与审美的天人合一表面相似,但还缺少本质上的飞跃。如婴儿的那种浑沌体验恐怕就算不上是审美体验。

第二,艺术有创造者及其主体意识,在对自然的审美中要不要创造者及其主体意识?其实,无论是艺术美还是自然美,美之为美,其实质都是相同的,从创造之维言,美都是人的创造成果,审美都是人的创造性活动。朱光潜指出:“世间并没有天生自在、俯拾即是的美,凡是美都要经过心灵的创造”(140)。他认为,在审美体验中,须“见”到一个意象,“见”即是直觉也就是创造,意象须表现某种情趣,见到意象恰好表现情趣,就是审美。在对自然物的审美中,觉得自然物美时,自然物就已经成为表现情趣的意象。自然物如果没有人去审,它就只是自然物还不是自然美,人就是自然美的创造者,没有主体意识的审美性创造也就不存在什么自然美。心斋没有清晰的主体及其意识,能否形成对自然的审美关系也是值得怀疑的,审美是超越主客关系而不至于连主体意识都分不清。

第三,心斋的回归自然体验是一种“浑沌”,又如何区分它是审美体验,还是道德体验与认识体验,这也是个问题。它作为审美的独特价值表现在哪里?在那种体验中,心性得到了修养从而与道为一、与万物为一,这是精神状态或人格的“提升”,这种心性修养甚至可以无关乎外物,此其间美的价值是无以体现的,也没有价值的高下之分,这与美学中的美的价值问题是相背离的。

庄子心斋坐忘的工夫与境界并不能成为美学学科意义下的审美体验,当然更不是艺术经验(有反艺术倾向)。如果说修道得道的向道回归中所把握的那种“大美”<sup>④</sup>之类的东西或所达到的

那种精神境界也是一种美或美的境界,那也只不过是一种道德精神意义上的美或美的境界,实际上是一种道德的理想化或乌托邦,这是两种不同的价值表现,因为,道家的向道回归中,它是一种向先定的理念的回归,它首先也是最根本地是向人的自然本性回归(性修返德),是向一种理想化道德品性的回归;而在这种回归中,其体验表现出众多的与审美体验不相合甚至相排斥之处。

从目的上看,审美是为满足审美需要获得审美享受,庄子的修道是为回归人的道德本性。审美不以“道”之类的形而上东西为出发点和落脚点,不对它做自觉的追求;而庄子的“心斋”、“坐忘”等工夫显然从体道的目的出发,而以得道(得道为德)境界为落脚点。从直觉上看,虽然它们都采取了一种直觉体验的方式,但其分别却是明显的,庄子“心斋”之“无听之以耳”、“无听之以心”,“坐忘”之“堕肢体,黜聪明,离形去知”,表明体道取消了外在感官的感性作用,而审美却必然要依赖于这些外在感官;体道的内向直觉是一种纯粹的无待的精神体验,它排除一切感知和心智活动,而审美的直觉则必然关系到对象的感知活动;这种自然无为的精神操守,与其说是审美的直觉,不如说是道德的精神体验。从对象来看,审美的对象,无论从结构特点还是从存在方式去考察,一个共识就是,它应具备感性形式或形象这一基本特征,这种特征,在众多的研究者看来具有其必然性;但是体道可以无需外在对象,也可以从无差别、无选择的万物出发,逐渐或忘或损地抛弃外物而最终与道为一,而道本身无论是从其形上性质及其存在形态,还是从其内化为精神境界来说,道都不可能是一种审美对象,事实是,修道的工夫与境界根本容不下任何具体感性的有限物,得道的逍遥只是一种自然无为的品德,为了突显这种德,庄子曾对外形给予极大的贬损。

我们的看法是,心斋坐忘等体道修养表现的,不是艺术精神,也不是审美精神,而是道德精神。

### 三、庄子反对现世技艺

以上表明“技中见道”并不是庄子本身固有的思想,“技外见道”是切合庄子的,但它的那种心斋体验的见道方式也不同于审美体验。进一步要问的是,道与技之间到底有无关联?关系究竟

如何定位？在庖丁解牛的故事中，徐复观认为庖丁解牛是“技”，此技可升华为“艺”（道）；张节末认为，庖丁解牛已不是“技”，而是“道”。那么，庄子描述的庖丁解牛这一行为是什么？如果是一种“技”，那不就是“技进乎道”？看来对“技”的理解也不一致。这些都有待深入分析。

我们首先看庄子所表明的技。庄子《天地》篇曰“能有所艺者，技也”。艺最初的本意是“种植”，<sup>⑤</sup>是一种实践操作行为，此种行为是为了达到一定的目的与效果，所以它需要行为者具有一定的技巧能力，“技”就是由艺而来的，是于某方面具有技艺能力的目的性行为活动。<sup>⑥</sup>在庄子书中“技”单独出现12次，是“技术、技艺”的意思（王世舜、韩慕君293），如“胥易技系，劳形怵心”（《应帝王》、《天地》），“是相于技也”、“不如众技众矣”（《在宥》），“犹百家众技也”（《天下》）。与“技”相当的还有“艺”、“巧”等，如“是相于艺也”（《在宥》）、“而天下始人有其巧矣”（《胠篋》）、“百工有器械之巧则壮”（《徐无鬼》）等。这种技艺是“百家众技也，皆有所长，时有所用”（《天下》），大约是现实生活中在某一领域有所专长能为世所用的技艺，庄子笔下的那些尚未得道的各种工匠式人物的技艺应该属于此列，如为宋元君作画的众画者、为庄公驭马的东野稷、初始解牛的庖丁、师旷、工倕、离朱等等，所能施展的都是世俗的技艺。与这种技艺相应的，就是那些得道者如方今解牛的庖丁、削木为斲的梓庆、宋元君之画史的之类的那种合乎道的疑似技艺的行为。这些合道的疑似技艺行为应该不是世俗之所谓技艺，庖丁说他所喜好的是道而不是技，梓庆认为他不是用什么术在做斲，画史则根本没有什么具体技艺表现，对此种技艺行为庄子称之为“大巧”（《胠篋》：“大巧若拙”），或许可称为“神技（艺）”。庄子常把这种合道的“大巧”与“神”相连接，如庖丁解牛“以神遇而不以目视”（《养生主》），痾偻丈人承蜩时“用志不分，乃凝于神”，津人操舟“若神”，吕梁丈人蹈水被误以“为鬼”，梓庆“疑神”之斲“见者惊犹鬼神”（《达生》），因此我们且以“神技”称之。庄子的态度非常鲜明，“所好者道也，进乎技矣”，对合道之“神技”赞誉有加，谓之“刻雕众形而不为巧”（《大宗师》），而对具体现实的世俗之“技”则鄙薄不已，谓之“劳形怵心”，这就是庄子的吊诡。

庄子为什么反对技艺？这当然是因为现世的技艺从根本上是有违大道的。

首先，从道的维度来看，第一，道是全，而技是偏，执于技必然损于道。道是一种绝对的、超越的、无限的、无所不在的、不可言状的终极性的存在，可以说道是作为世界整体存在的大全。而技艺类属现实世界中的一种实用的工具性的“小成”。“道隐于小成”（《齐物论》），大道与小技完全不在一个层面，世俗之人执着于小成的追求，会造成对大道的遮蔽。“天下多得一察焉以自好。譬如耳目鼻口，皆有所明，不能相通”（《天下》）。百家众技亦如此，虽然各有所长各有所用，但是它“不该不遍，一曲之士也”（《天下》），技艺只是在某一方面的作用，这就会导致对全纯该遍之道的分裂。第二，道是无为，而技艺有为，有为必然违逆于无为。道的根本特质是自然无为，自然无为既是道的本然存在状态，也是道“无不为”的力量之源。道“无名故无为，无为而无不为”（《则阳》），而技艺恰恰是为了实现某种目的效果而采取的实践活动，是典型的与天道对反的“有为”，是目的性力量。“无为而尊者，天道也；有为而累者，人道也”（《在宥》）。人道应仿效天道，就应该去“有为”从“无为”，圣人、至人、神人就是这方面的代表。无为则能获得在世间的逍遥之游，“人能虚己以游世，其孰能害之”（《山木》），不然，“有为则亏”（《山木》），有所作为包括技艺之作为就会导致其它方面亏失，最终必为之所累，也是对道之无为原则的背离。

其次，从技艺的维度来看，第一，技艺会造成对人性与物性的双重损害。

一方面，技艺会导致人的天然本性的丧失。《骈拇》篇云：“待钩绳规矩而正者，是削其性者也；待墨索胶漆而固者，是侵其德者也。”技艺主体在技艺的实践活动中并不是出于一种天然的本性去行动，而是要借助外在工具，但在工具的使用中，天生道德本性只能受到侵害甚或丧失。同时，技艺的成果也是造成人丧失天然本性的原因。技艺的成果是为满足人们某方面的部分价值需要，但只是或实用的或享乐的需求甚至还不是人之天生本性的需要，这既是对道全的损害也是导致失性的渊藪。《天地》篇中的汉阴丈人明知道机械的使用能“用力甚寡而见功多”，但他却坚决不用，其理由是“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(性)不定,神生不定者,道之所不载也”。技术的使用是为满足人的功利需要,但会衍生“机心”,使人的纯洁天性迷失。可见,技艺并不是大道所容许的。《天地》又说“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;三曰五臭薰鼻,困悞中颡;四曰五味浊口,使口厉爽;五曰趣舍滑心,使性飞扬。”技艺的成果虽然满足了人的享乐需求,但都是对天生本性的残害。另一方面,技艺也会导致对事物的本性的戕害。技艺必然要将主体的目的诉求施加于对象,使用工具去改造对象,这也是伤生害性的。人们用木造成“牺尊”,比之弃于沟中的断木,同样都是对于本性的摧残。因此,庄子指责具有技艺能力的工匠说,“故纯朴不残,孰为牺尊!白玉不毁,孰为珪璋!道德不毁,安取仁义!五色不乱,孰为文彩!五声不乱,孰应六律!夫残朴以为器,工匠之罪也”(《马蹄》)。为了保持人或物的由道所赋予的天然纯朴本性,毁弃技艺成为庄子的决绝式选择。毁绝技艺的成果,摒弃技艺的工具,摧毁技艺的创造才能,一了百了,没有了技艺,人们就都可以处于那种原始的本然状态。

第二,技艺作为一种目的性的实践活动,它必然有待于知性认识,这也是为庄子所反对的。<sup>⑦</sup>

知性意义的“知”在庄子看来是“小知”或“俗知”,是“世俗之所谓知者”(《胠篋》)。<sup>⑧</sup>《人间世》曰“德荡乎名,知出乎争。名也者,相轧也;知也者,争之器也。二者凶器,非所以尽行也。”知性之知是争夺之工具,其产生原本也是出乎相互之争夺,实为处世之凶器。对于这种知识,庄子反复申述要“绝圣弃智”,其中当然包括技艺所需要的关于对象和工具、手段的知识。

一方面,修道的心斋坐忘要求“离形去知”,知性认识是修道过程中应排除的东西。自然无为的心性修养是靠一种内在的直觉方式去体悟的,而不可以知性认识的方式去求得,“无思无虑始知道”(《知北游》)。“象罔得玄珠”的寓言就表明了这一点,“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。黄帝曰‘异哉!象罔乃可以得之乎?’”(《天地》)。“知”喻知觉、“离朱”喻聪明、“吃诟”喻言辩,此三者都无以得“道”(玄珠),只

有“象罔”(无心)才能得之。林希逸曰“求道不在于聪明,不在于言语,即佛经所谓‘以有思惟心求大圆觉,如以萤火烧须弥山’”(198)。认识能力对个体心性修养来说是无用的。《庚桑楚》曰:“知者,接也;知者,谩也。知者所不知,犹睨也”。前“知”为感性认识,后“知”为理性认识,知性认识是极为有限的,如斜视者所见极少(曹础基282)。并且,庄子认为知性认识是阻碍得道的原因之一,“去就取与知能六者,塞道也”(《庚桑楚》),因此,应该“去知与故,循天之理”(《刻意》),体道过程中摒弃知性认识也就理所当然了。

另一方面,知识也是与其“至德之世”的理想相冲突的,这是道在社会领域的反映。至德之世、建德之国,小国寡民,人们安居乐业,民性纯朴,人心安定,同与物居,处于一种原始的生存状态之中,“同乎无知,其德不离”(《马蹄》),这种美好的社会并不需要什么知识与智慧,自然地就保有道德本性。相反,导致这种理想社会的堕落的罪魁祸首就在“好知”,“天下每每大乱,罪在于好知”,“甚矣,夫好知之乱天下也”(《胠篋》)。庄子把“煊乱天下”的罪责推到“曾、史、杨、墨、师旷、工倕、离朱”等身上,就是他们显露其知识及技艺,为天下人所效法、关注。技艺之知在此间大约充当了重要的角色,<sup>⑨</sup>《在宥》篇说“说明邪,是淫于色也;说聪邪,是淫于声也;说仁邪,是乱于德也;说义邪,是悖于理也;说礼邪,是相于技也;说乐邪,是相于淫也;说圣邪,是相于艺也;说知邪,是相于疵也。”这八者都与知性认识有关,也与某种技艺相连,但却是惑乱人心扰乱天下的祸害。故庄子疾呼“绝圣弃知而天下大治”(《在宥》),反知之心,昭然若揭。<sup>⑩</sup>

应就此指出的是,庄子反对知性认识的“小知”,也是因为他有所追求的“大知”或“真知”。《齐物论》曰“大知闲闲,小知间间。”成疏“闲闲,宽裕也。间间,分别也。夫智慧宽大之人,率性虚淡,无是无非;小知狭劣之人,性灵褊促,有取有舍。”《逍遥游》曰“小知不及大知”。《外物》又曰“去小知而大知明”,成疏“小知取舍于心,大知无分别,遣闲夺之情,故无分别,则大知光明也。”庄子明显表现出对“大知”的赞赏。“小知”是有局限的、执于是非的、不真实的世俗的人为之知,只能在现实中起某方面作用的小智慧,而“大

知”当是超越现实分别的、无限的、恬淡无为的圣人之知，是能逍遥游世的大智慧。《大宗师》曰：“有真人而后有真知”，什么样的人才是真人呢？“知之能登假于道者”就是能把自己的智慧提升为与道合一之人，即“知”能通大道之人。可见，庄子所赞赏的大知、真知，是对大道的“知”，或得道之人所拥有的“知”，也就是能体悟并践行自然无为之道的智慧。此种大知或真知，究其实无非是“不知”，对于未知的不去认识，对于已有之知则忘掉不用。<sup>①</sup>心斋坐忘的心性修养中反复要求忘知。《德充符》亦要求“诚忘”，曰“故圣人有所游，而知为孽，约为胶，德为接，工为商。圣人不谋，焉用知？”智慧是灾祸，是思虑的孽根，圣人任天而游是无须用“知”的，圣人亦无用谋虑所以也是无须用“知”的，知识对于修道之德来说应予忘却。《知北游》篇写“知”问道的故事，“无为谓”是三问三不知，“狂屈”则忘知，此种连“道”也不知或忘却的人才是真正知晓大道的“真知”者，而自以为知的则是浅薄之辈，这种对“知”的否定是非常彻底的。下文“泰清”问道也表明了相同的意思“弗知乃知乎！知乃不知乎！孰知不知之知？”成疏“不知乃真知。谁知不知之知，明真知之至希也。”刘笑敢把庄子的这种“真知”称之为“以不知为真知的怀疑主义”，认为“体道必须摒除一般的知觉思虑，所以真知对于常识来说实为无所知，用庄子的话来说就是‘不知’”（167）。这是很有见地的。“不知之知”就是所谓的“大知”或“真知”，真是很吊诡的说法，不要说对事物的认识，最后连对道的认识也一齐扫掉了。这种遵循自然无为原则的“不知之知”对于主体心性修养来说可能不无意义，对于技艺活动而言，其中也包含有一定程度的尊重客观对象物的规律的意味，但是其无为之“不知”却否弃了主体的目的性意图和技巧能力、否弃了技艺活动对外在对象以及工具、方法的知性认识，最终必然是对技艺活动的一种否定。

#### 四、“技中见道”是后世转化的结果

从上述情况看，世俗之所谓技艺，在庄子恰好是背逆于道的，只有“大巧”或“神技”才是合乎于道的，笼统地说“技中见道”无疑是很混乱的说法，如果执意借用这种说法，当是“神技见道”，如

果这种神技在现世存在的话。

其实，与“技中见道”有所类似的不是道家思想而是儒家思想。《论语·述而》中说“志于道，据于德，依于仁，游于艺”。孔门不太讲“天道”，其所重之道在“人道”，其核心为“仁”。“艺”指的是礼、乐、射、御、书、数这六种“艺事”。这些艺事在孔门不过是些“鄙事”或“小艺”，其中礼、乐似乎稍微高级一点，也稍显重视一些，所谓“兴于诗，立于礼，成于乐”（《论语·泰伯》）。之所以还重视“游于艺”，子夏的说法大约透露了其中的秘密，子夏说“百工居肆以成其事，君子学以致其道”（《论语·子张》），百工用其技艺无非是完成实用之事，君子学习技艺是为了用技艺来实现“道”。很明显，孔门把技艺当作是通向“道”的一种工具或手段，看重的是技艺的中介性、操作性。也正因如此，孔门多强调技艺的运用应合乎道、从于道，强力反对“紫之夺朱”、“利口之覆邦家”（《论语·阳货》）。陈良运指出，孔儒以体现“人道”为目标的精神生产，对待“艺”的态度是“把‘艺’看成是‘道’的载体，是体现‘道’、实现‘道’的一种技术手段”（245）。可以看出，孔儒思想从这种实用功利观出发，借助技艺的功效以“致道”，是更看重也更切合那种“由技而进乎道”的观点的。这一点在后来唐代古文运动中倡导的“文以明道”理论上表现得更为清晰。从美学史或文艺理论史看，老庄道家特色的“技中见道”的命题是后世艺术家或理论家从其思想转化出来的一种理论，可以说也是儒道会归的结果，此时所通达的道也在暗中被替换为天道了。如宗炳“澄怀味象”的命题，将“味象”与“观道”看作是同一过程，艺术的审美过程也就是借助艺术体道的过程，是真正的“艺（技）中见道”。这个时候，已经把庄子的那种遵循自然无为原则的神技“下落到”庄子所反对的世俗的有为技艺的层次上了，或者说把世俗之技与大巧神技统一在一起了，“神技见道”也就变成了“技中见道”，同时还表现出一种对达道之技的追求。之所以能做这样的统一，实是与以魏晋玄学对儒道所做的统合作为思想基础分不开的。又如刘勰，他以自然之道来规定文学的本原，“文”是“道之文”，但在讲文章之用时却又沿袭了儒家的功用观，体现出明显的儒道融合的痕迹。又如苏轼曾提出“技道两进”的命题。他在《跋秦少游书》中说秦少游的草书是“技道两进”，

其书“兼百技”,但如果仅是“技进”还不行,还要“道进”,此强调有技还要有道。他在《书李伯时山庄图后》中则说“居士之在山也,不留于一物,故其神与万物交,其智与百工通。虽然,有道有艺。有道而不艺,则物虽形于心,不形于手”(苏轼629)。这里则强调了“艺”,没有艺术技巧,则无可赋形,只有道同样不能成就高超的艺术。可见,苏氏“技道两进”的命题,把艺术技巧提高到与道同样重要的程度,这对庄子排除技艺以合道的思想做了大转化。

### 五、由技体道的过程是“遗技合道”

那么从技艺出发就不能体道吗?庄子既然认为道无所不在,体道就不能从任何物开始吗?应该说体道是可以从任何“物”包括从技艺出发去体见至道的,例如庖丁可以从初始解牛之技出发最终体见了至道。但关键是,从这个技艺出发后所采取的方式方法是怎样的。笼统地说由技“升华”到道或技通于道,也是一种想当然的含糊说法。

其一,按照“道—物”模式去直接框套“道—技”,这是误解庄子。在庄子,道是天地万物的本原与本体,道生万物,道在万物,于是,有的学者就据此移之于技艺,简单地以为:道本技末或道体技用。粗略地说,此种观点是成立的;但是,这里忽视了一个问题,就是技艺并不是直接由道创生的,技艺是人的创造(实际上这一点也适合前文关于美的问题),其模式是“道—人—技”。道创造天地万物,此所生之天地万物实为“第一自然”,尽管道并没有上帝神的义涵,但在造化物为“第一自然”这一点上其实并无二样。而在道技之间,因为有了人,人并不是像自然物那样的纯粹性的本然存在,人同时也是目的性存在,技艺正是人的目的性活动的最突出的表现,技艺创造必然是人为改变“第一自然”的“第二自然”。为什么庄子反对世俗之技,正是因为技艺是人为小巧,是人按意志目的的创造,其成果是失性的第二自然,而道之创生万物是无为的,是大巧,其成果是保有本性的第一自然。此间的背逆是显然的。如果要说道本技末或道体技用,那应是道与神技之间的关系,神技才体现了道之“无为而无不为”的特性,道与技之间只会是“技必失道”。

其二,从具体的技艺出发体道的过程,将是“遗技合道”的过程。而不是从技升华为道或技通于道。技是不可能与道相通的,技之为技,就是因为它是人为,道之为道,就是因为它是无为,此二者怎么可能相通?如果是技就不可能是道,反之亦然。庄子的主张是以“人道”效“天道”,去“有为”从“无为”,那么对于技艺来说,就是去“小巧”合“大巧”,这在庖丁解牛、梓庆为鐻等技艺故事中是明示了的,所谓“道外见技”,无非就是通过心斋坐忘等心性修养工夫,排除有为之技,最后通达于无为之道的过程,此实是“遗技合道”的过程,并不存在一种不去除现实的技艺就能通达于道的过程。《天地》篇曰“通于天地者,德也;行于万物者,道也;上治人者,事也;能有所艺者,技也。技兼于事,事兼于义,义兼于德,德兼于道,道兼于天。”<sup>⑫</sup>这个技“兼于”道的过程,常常被解释为技与道相通,关键是“兼于”是怎么样“兼”的。这里指出几点,第一,技并不是直接“兼于”道的。其间要有由“事”、“义”、“德”的环节组成的过渡,而这些环节无一例外都是由“人”来实施的,也就是“技—人—道”模式,也就是说,技能否最终合乎道,取决于施技之人。第二,“兼”的理解。“兼”的一种理解是“统属”、“带”,相当于以本摄末。如成疏“兼,带也,济也,归也。夫艺能之技,必须带事。不带于事,技术何施也[……]是故示本能摄末。”另一种理解是“贬”,如吴汝纶、朱骏声等认为应训为“贬”,意为“损”(崔大华365)。作“贬”时,是指技有损于道,对技是否定的。作“统”、“带”时,是说技应该为道所统摄,即技之要在“无为”,也就是技之实施者要将技“无为”化后从而合道。可见,从技出发的体道,实际就是排除有为之技以合道的过程。这其实与从物出发,最终也要“忘物”以合道是相类似的,此为“遗技合道”。

最后应指出的是,大巧之神技是可以合乎道的,神技是效道而行的,能与道相通,但神技是无技之技。庄子的看法,世俗的技艺是小巧,是有损于或背离于道的,因此,要将世俗技艺通过心斋坐忘的修养或“无为化”而使之成为合乎道的神技。我们必然说,在排除了世俗技艺之后,这所谓的大巧神技并不是现世之技艺,或者说,现世中并不存在一种大巧神技般的技艺。这就意味着,神技只是一种想象。



在庄子时代,艺术与技术还处于一种原始的混然未分状态,相较于道和体道思想,这些神技故事往往更易成为后世道家一系进行艺术创造与欣赏时直接的思想源泉,是一种高超技艺的理想。如果说从儒家思想发展出了儒家的艺术及其理论,那么,后世的接受道家思想的艺术家与理论家必然会发展出道家旨趣的艺术及其理论。立足于艺术与审美的事实,以道家思想为本的艺术家或理论家逐渐创造性地转化出具有道家意味的艺术及其理论形态。但是,就庄子思想本身来说,庄子是反对现世技艺的,合道之神技也并非现世的技艺,合道之技艺与现世之技艺的结合统一远远是后来的事,因此,这些技艺故事尚未能真正成为对艺术或审美的理论揭示。

#### 注释[Notes]

①本文按照通行看法与做法,认为《庄子》是庄子及其后学即庄子学派的著作的汇集。故本文以“庄子”这一符号来指称不违庄子本人基本思想的庄子与庄子学派(主要是述庄派)及其相关文本,根据语境自不难区分具体所指。《庄子》引文出自[清]郭庆藩《庄子集释》,王孝鱼点校(北京:中华书局,2004年)。

②例如徐复观认为,庄子的这些技艺故事是“技中见道”,而道是一种艺术精神,也就是说庄子的技艺故事所体现的正是艺术精神本质,见《中国艺术精神》(桂林:广西师范大学出版社,2007年)39,100。又如李泽厚、刘纲纪说:“庄子学派讲‘道’与‘技’的关系,本意是通‘技’来使人明白‘道’[……]又恰好深刻地揭示了艺术创造活动所具有的根本特征”,见《中国美学史:先秦两汉编》(合肥:安徽文艺出版社,1999年)258。

③宋《宣和画谱》曰:“道子解衣磐礴,因用其气,以壮画思,落笔风生,为天下壮观。故庖丁解牛,轮扁斲轮,皆以技进乎道;而张颠观公孙大娘舞剑器,则草书入神;道子之于画,亦若是而已。”转引自潘运告《宣和画谱》(长沙:湖南美术出版社,1999年)40-41。此中已提出“以技进乎道”是通过画技来传神或传道,这已经是转化庄子的“道进乎技”的思想了。冯友兰也有过“技进乎道”的说法,他把根源溯到庄子,但他主要是就哲学与艺术的关系来说的,并不怎么依据庄子本身的理论,也可视为是对庄子理论的转化。详见冯友兰《新理学》,《三松堂全集》(第四卷)(郑州:河南人民出版社,2001年)150。

④“圣人者,原天地之美”、“天地有大美而不言”、“德将为汝美”(《知北游》),成疏为“二仪覆载,其功最美”;陆西星解作“大美犹言大功”,见《南华真经副墨》,蒋门马点校(北京:中华书局,2010年)313;曹础基注为“好处、功德”,见《庄子浅注》(修订本)(北京:中华书局,2007年)

256;杨柳桥译作“美德”,见《庄子译话》(上海:上海古籍出版社,1991年)430;其他家多解为其美自显而不言(重在“不言”之品性、功德);可见,这些美多有美德之义(以美德为美,这并非美学意义上的美)。审美与道德是两种价值。

⑤艺,《说文解字注》作“藝”:“種也。从廌,廌持種之。”段注:“齊風毛傳曰:藝猶樹也。樹、種義同。”《说文解字注》:“巧,技也。从工,丂聲。”“技,巧也,从手,支聲。”见许慎撰、段玉裁注《说文解字注》(上海:上海古籍出版社,1981年)113,201,607。

⑥林德宏“概括说来,技术的主要因素有技能、知识、工具、方法和活动。技术是这些因素的综合体。”参见林德宏《科技哲学十五讲》(北京:北京大学出版社,2004年)220。

⑦艺术美的创造与欣赏明显离不开潜在知识的支撑,其实自然美的欣赏也是离不开知识的,只不过审美中的知识是不确定知性概念认识,技术使用的一般是确定的知性概念认识。并不像有的研究者所说的,二者分别是在是否有精神上的享受,科学研究与道德行为中都可能得到某种精神的愉悦,但它们并不一定是审美。按照康德的说法,“审美的判断力在评判美时将想象力在其自由游戏中与知性联系起来,以便和一般知性概念(无须规定这些概念)协调一致。”见[德]康德《判断力批判》第2版,邓晓芒译、杨祖陶校(北京:人民出版社,2002年)95。一般知性概念是指不确定的知性概念。

⑧涂光社“‘知’有两个读音,阴平之‘知’(先秦或作‘智’)是感知、觉察、认知、理解和知识的意思;去声的‘知’(古籍中与‘智’通)指见识和睿智而言。两种意义是有联系的。”“在认识论领域对习惯认知方式和知识、智慧进行了深刻的反思。”见涂光社《庄子范畴心解》(北京:中国社会科学出版社,2003年)206,208。

⑨《胠篋》中以技艺之知对自然所造成的破坏以喻知性之知对社会造成的损害:“夫弓弩毕弋机辟之知多,则鸟乱于上矣;钩饵罟罟筍之知多,则鱼乱于水矣;削格罗落置罟之知多,则兽乱于泽矣;知诈渐毒、颉滑坚白、解垢同异之变多,则俗惑于辩矣。”这是一个具体反对技术之知的实例。

⑩《胠篋》亦云:“绝圣弃知,大盗乃止;搃玉毁珠,小盗不起;焚符破玺,而民朴鄙;搃斗折衡,而民不争。”《应帝王》提出“无为名尸,无为谋府,无为事任,无为知主。体尽无穷,而游于无朕。”《天下》中惠子“其书五车”,“日以其知与人之辩”,颇受指责;而慎到“弃知去己”,则受到肯认。相关的例子很多。

⑪庄子反复强调“忘”,那“忘”并不是审美中不自觉的、暂时的忘,而是自觉的、永远的忘。审美中仍然有不确定性的知在活动,庄子的去知则是彻底的。

⑫曹础基“道与天分开,而且道统属于天的说法是内篇

中没有的”见《庄子浅注》(修订本)(北京:中华书局,2007年)130。

引用作品 [Works Cited]

- 曹础基《庄子浅注》(修订本)。北京:中华书局,2007年。  
[Cao, Chuji. *Annotations to Zhuangzi*. Revised edition. Beijing: Zhonghua Book Company, 2007. ]
- 陈良运《文质彬彬》。南昌:百花洲文艺出版社,2001年。  
[Chen, Liangyun. *Wen Zhi Bin Bin*. Nanchang: Baihuazhou Literature and Arts Press, 2001. ]
- 崔大华《庄子歧解》。郑州:中州古籍出版社,1988年。  
[Cui, Dahua. *Alternative Interpretation of Zhuangzi*. Zhengzhou: Zhongzhou Ancient Books Publishing House, 1988. ]
- 郭庆藩《庄子集释》,王孝鱼点校。北京:中华书局,2004年。  
[Guo, Qingfan. *Collected Annotations to Zhuangzi*. Proofread and Punctuated. Wang Xiaoyu. Beijing: Zhonghua Book Company, 2004. ]
- 池田知久《道家思想的新研究——以〈庄子〉为中心》,王启发 曹峰译。郑州:中州古籍出版社,2009年。  
[Ikeda, Tomohisa. *A New Study of Taoist Thought Focused on Zhuangzi*. Trans. Wang Qifa and Cao Feng. Zhengzhou: Zhongzhou Ancient Books Publishing House, 2009. ]
- 李泽厚 刘纲纪《中国美学史:先秦两汉编》。合肥:安徽文艺出版社,1999年。  
[Li, Zehou, and Liu Gangji. *A History of Chinese Aesthetics: Pre-Qin and Han Series*. Hefei: Anhui Literature and Art Publishing House, 1999. ]
- 林希逸《庄子鬳斋口义校注》,周启成校注。北京:中华书局,1997年。  
[Lin, Xiyi. *A Critical Annotation to Yanzhai's Interpretation of Zhuangzi*. Ed. Zhou Qicheng. Beijing: Zhonghua Book Company, 1997. ]
- 刘笑敢《庄子哲学及其演变》。北京:中国社会科学出版社,1988年。  
[Liu, Xiaogan. *The Philosophy of Zhuangzi and Its Evolution*. Beijing: China Social Sciences Press, 1988. ]
- 苏轼“书李伯时山庄图后”,《中国古代画论类编》修订本,俞剑华编。北京:人民美术出版社,2007年。  
[Su, Shi. “Postscripts to Li Boshi's Villa Painting.” *Classified Essays on Ancient Chinese Paintings*. Ed. Yu Jianhua. Beijing: People's Fine Arts Press, 2007. ]
- 王世舜 韩慕君《老庄词典》。济南:山东教育出版社,1993年。  
[Wang, Shixun, and Han Mujun. *A Dictionary of Laozi and Zhuangzi*. Ji'nan: Shandong Education Press, 1993. ]
- 徐复观《中国艺术精神》。桂林:广西师范大学出版社,2007年。  
[Xu, Fuguan. *The Spirit of Chinese Arts*. Guilin: Guangxi Normal University Press, 2007. ]
- 张节末“徐复观对庄子美学的发明及其误读”,《浙江社会科学》5(2004):152-56。  
[Zhang, Jiemo. “Xu Fuguan's Invention and Misreading of Zhuangzi's aesthetics.” *Zhejiang Social Sciences* 5 (2004): 152-56. ]
- 张世英《哲学导论》。北京:北京大学出版社,2002年。  
[Zhang, Shiyong. *An Introduction to Philosophy*. Beijing: Peking University Press, 2002. ]
- 朱光潜《文艺心理学》。北京:生活·读书·新知三联书店,2005年。  
[Zhu, Guangqian. *Literary Psychology*. Beijing: SDX Joint Publishing Company Ltd., 2005. ]

(责任编辑:查正贤)