

四种辩证 四重超越

——马克思主义视角下的中国传统文艺辩证法研究

文章摘要：

辩证法是马克思主义哲学和中国传统文艺理论的共性特征，只不过由于文化背景的差异，两者呈现出不同的话语体系和表达方式。因此从马克思主义辩证法视角切入中国传统文艺理论是有助于推动马克思主义美学自身理论建构和中国化进程的，同时也有助于传统文艺理论的现代转型和当代复兴。从马克思主义视角来看，中国传统文艺理论中的辩证思维可概括为以下四种：文艺作品构成上的“相生”辩证法（虚实相生）、文艺作品创作中的“相感”辩证法（心物相感）、文艺作品批评上的“相对”辩证法（美丑相对）、文艺审美境界上的“相碍”辩证法（天人相合）。这四种辩证法并非并列关系，而是层层递进的否定之否定关系，即，后者可以解释和概括前者、作为前者的理论基础，反之则不行。最后的“相碍”辩证法揭示了一切辩证关系的根本来源以及辩证法的实质，超越了这个“相碍”辩证法也就超越了一切相对性，获得了对于绝对真理（即传统文化中的“道”）的直接认知。因此，上述四种辩证法以及四重超越过程就是传统文艺对于“道”的追寻过程，它体现着“文以载道”的传统文艺美学与马克思主义美学之间的内在契合性和相通性。

关键词：马克思主义美学、传统文艺理论、辩证法、相通性

作者简介：

- 1、何艳珊，就职于广州大学音乐舞蹈学院，音乐学博士，毕业于中央音乐学院，哲学博士后，主要从事中国音乐美学史研究。
- 2、王杰，浙江大学传媒与国际文化学院教授，教育部长江学者特聘教授。

基金项目：国家社科基金重大项目“当代美学的基本问题与批评形态研究”（课题编号 15ZDB023）

近年来“传承中华优秀传统文化”、“实现中华民族伟大复兴”已成为一股重要的社会思潮，而马克思主义作为一种源自西方的理论也存在如何与传统文化相通相容、共同发展的的问题，因为任何一种外来理论只有与本民族的文化土壤有机融合才能生根发芽、开花结果。然而当前面临的问题是：“继承传统文化愈多，在思维方式和话语表达上愈难以与马克思主义理论相对接，而在深入研究马克思主义理论时，又往往缺少了中国文化自身特有的意蕴，因而迟迟无法将两种体系有机统一起来。”¹马克思主义能够在短短百年内被中国人广泛接受并成为我国主流意识形态的重要组成部分这绝非偶然，这一事实本身足以说明马克思主义与中国传统文化之间是具有高度契合性和相通性的。只不过由于两种文化产生的时代和社会背景不同才导致两者在话语体系和表达方式上的差异。透过这种表层差异，我们还是不难发现两者的很多共同特性，如强调对立统一、质量互变、否定之否定的辩证法是马克思主义理论的核心内容，而传统文化中相生相克的五行思

¹ 王炳林、闫莉：《中国传统文化与马克思主义辩证法之间的融合》，《中国特色社会主义研究》2015年5月，第71页。

想、阴阳原则以及无过无不及的中庸智慧等学说也都表现出显著的辩证思维，只不过这种辩证性是隐含在阴阳五行、伦理道德、文艺美学等传统文化土壤当中的，并没有通过系统的哲学术语和理论体系彰显出来。

有鉴于此，从马克思主义辩证法的视角切入我国传统文艺理论是有助于实现传统文化现代转型和当代复兴的；反过来看，由于辩证思维已经渗透到我国传统文化的方方面面，包括文艺作品分析、文艺创作、文艺批评等等，因此，借助这种解读也有利于马克思主义美学理论自身的体系建构。因为迄今为止，“马克思主义美学并没有完全建立起来”，“我们现在还缺乏成熟的马克思主义中国化的美学理论”，还缺乏“利用马克思主义美学、马克思主义的基本原理把当代中国的艺术结合得很好的”研究成果。²基于上述考虑，本文从马克思主义辩证法出发，将中国传统文艺理论的辩证思维概括为“相生”（虚实相生）、“相感”（心物相感）、“相对”（美丑相对）、“相碍”（天人相合）四个层次，分别涉及文艺作品构成、文艺创作、文艺批评和审美境界四个方面，在系统阐发我国传统文艺理论的文化特色和学术价值的同时，亦有助于充实和丰富马克思主义美学体系、推动中国特色社会主义文艺理论现代建构。

一、“虚实相生”：文艺作品构成上的“相生”辩证法

辩证思维源自于人们对于天地自然之规律的观察和抽象，这一点无论是马克思主义哲学还是中国传统文化都不例外。马克思主义哲学认为，世界上的万事万物都是普遍联系、永恒发展的，由此提出了对立统一、否定之否定的唯物辩证法；而中国文化认为，天地万物生生不息、循环往复，由此也提出了也具有辩证性的“有无相生”理论。《老子》在第一章中就用“有”、“无”之间的对立统一对中国文化的 worldview 进行了哲学概括：“无，名天地之始；有，名万物之母。故常无，欲以观其妙；常有，欲以观其徼。此两者，同出而异名，同谓之玄。玄之又玄，众妙之门。”³《老子》第二章中又说：“有无相生，难易相成，长短相形，高下相倾，音声相和，前后相随，恒也。”⁴上述引文的大致含义是说，有与无、难与易、长与短等看似矛盾对立的双方，实际上却是相辅相成的，因为离开了一方另一方也不可能存在，这就是万事万物的普遍规律。而在所有的矛盾体中，有和无是最基本的矛盾，我们可从“常有”和“常无”两个视角窥探世界和宇宙的终极奥秘，此即“玄之又玄，众妙之门”。

《老子》中的“有”和“无”用现代术语来说就是指“存在”和“不存在”。所谓“存在”（有）是指某物占据一定的空间和时间，而“不存在”（无）则与之相反，这一对在西方哲学中截然相反的概念，在中国文化中却是辩证统一的，它们不仅互为基础，而且还能够相互转化。《老子》曾列举过很多形象的例子，比如器皿的中间部分是空的（无），但正因为这个空，器皿才能够作为器皿来使用；房间的内部也是空的（无），但正因为这个空，房间才能够作为房间来起作用……⁵。也就是说，对于器皿、房间等现实事物来说，“存在”和“不存在”是互为基础的两个方面，缺一不可。这种相互依存的关系是从空间角度上来说的，如果从时间角度来看，“存在”和“不存在”就是相互转化的关系。比如鲜花本来是不

² 王志、史晓琳：《马克思主义美学的当下与未来》，《当代文坛》2018年第1期，第25-26页。

³ 饶高宽译注：《老子》，中华书局2006年版，第2页。

⁴ 饶高宽译注：《老子》，中华书局2006年版，第5页。

⁵ 饶高宽译注：《老子》，中华书局2006年版，第27页。原文为：埴埴以为器，当其无，有器之用。凿户牖以为室，当其无，有室之用。

存在的，春天的到来使得鲜花开放，这就从“不存在”转化成了“存在”（无中生有）；春天逝去，鲜花凋零，这样又从“存在”转化成“不存在”（有化为无）。由于时间本身是流动不息的，所以任何处在时空当中的事物，无论是无生命的物质还是有生命的动植物，都时刻处在“有无相生”的状态中。因此，“有无相生”的辩证关系可以涵盖时空当中的一切事物，当然，也可以涵盖艺术作品，因为艺术作品也是万物中的一种。

“有无相生”表现到艺术作品中就是“虚实相生”，它是中国传统绘画、音乐、戏曲、诗歌、文学等诸多艺术作品在结构组成上的共性特征。以绘画为例，齐白石先生绘虾，只画虾而不画水，让人们通过虾的形态去想象其在水中自由嬉戏的场景。这个没有被画出来的水就是画作中的“虚无”部分，但“虚无”也是作品的组成部分，而且还是其最有中国审美趣味的部分。此类“留白”手法在传统绘画中是十分常见的，如《富春山居图》中的无边天际，《寒江独钓图》中的浩渺江水都属于画作中的“虚无”部分，它们和画作中“实有”的部分既相互对立又相互依存，共同构成了“虚实相生”的辩证统一体。音乐艺术也不例外，唐代吕温在《乐出虚赋》中说：“其始也，从妙有而来，向无间而至”，“根乎寂寂……率尔熙熙”⁶；白居易在《琵琶行》中说“别有幽愁暗恨生，此时无声胜有声”，这些都是音乐音响形态上的“有无相生”、“动静相生”；中国传统音乐在记谱上还具有“定谱不定音，定板不定腔”的特点，那些在乐谱当中没有被确定下来的部分就是音乐作品中的“虚无”部分，它们和乐谱中被确定下来“实有”部分一起，共同构成了“虚实相生”的完整音乐作品。此外，中国戏曲表演中常用挥动马鞭代表骑马、用摇动船桨代表乘船、用上楼的动作代表楼梯、用跑圆场代表走了千山万水……这些也都属于“虚实相生”的艺术手法；中国的诗词创作和文学创作讲究“言有尽而意无穷”，“言”与“意”之间也构成了“虚实相生”的辩证关系。

由上可知，“有无相生”、“虚实相生”是贯穿中国传统文艺各个领域的总体原则，由此笔者将这一辩证关系概括为“相生”辩证法，指的就是艺术作品构成上的有与无、虚与实、大与小、动与静、言与意等不同矛盾体之间的对立统一关系。“有无相生”和“虚实相生”是中国传统文艺理论中最明显，也是最表层的辩证关系，其理论根源是“心物相感”的“相感”辩证法。也就是说，有与无、虚与实之间的对立统一来源于心与物的相互感应。正是由于“心物相感”才会形成“有无相生”“虚实相生”的种种现象。因此，下面笔者就来进一步阐述中国传统文艺创作中的“心物相感”辩证法。

二、“心物相感”：文艺创作中的“相感”辩证法

“心物相感”最直接的表述来自于中国第一部文艺美学专著《乐记》。《乐记·乐本篇》中说：“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而后动，故形于声；声相应，故生变，变成方，谓之音；比音而乐之，及干、戚、羽、旄，谓之乐。”⁷其大意是说，音乐艺术源自人的心理活动，而人的心理活动是由外物刺激导致的。当内心感受到外物刺激后就会产生运动，这种运动用声音的形式表现出来并加以组织就形成了音乐作品。此处虽然是以音乐为例说明文艺创作过程的，但“心物相感”的原理也同样适用于其他文艺领域，如诗歌和文学

⁶ 【唐】吕温《乐出虚赋》，转引自蔡仲德：《中国音乐美学史》，人民音乐出版社2003年版，第625页。

⁷ 蔡仲德：《中国音乐美学史资料注释》增订版（上），人民音乐出版社2007年版，第270页。

创作中“感兴”、“比兴”也即是“心物相感”。也就是说，“心物相感”辩证法和前文提到的“虚实相生”一样，都是传统文艺理论中的普遍规律。而且，从“心物相感”出发我们还能够对艺术作品中的“有无相生”和“虚实相生”获得更为透彻的理解。以戏曲表演为例，舞台上本并没有船和水，但是演员通过划船的动作使观众感觉到了船和水的存在，为什么会产生这种“无中生有”的艺术效果呢？原因就是“心物相感”，即观众的内心与演员的表演相互感应而产生出了某种“审美幻象”⁸。绘画、音乐、诗歌等艺术形式中的“有无相生”、“虚实相生”也可在这个层面得到合理解释。所以“心物相感”是“虚实相生”的理论基础，是导致文艺作品形态产生出“虚实相生”、“有无相生”这一辩证关系的理论根源。

心物关系用现代哲学术语表述就是主客关系，它是文艺创作中的一对基本矛盾体。两者虽然从表面上看是截然对立的，主体就是主体、客体就是客体，不可混淆；但在文艺创作中，心物之间、主客之间又是相互依存、辩证统一的。明代心学大师王阳明曾用“心外无物”学说来阐明主客之间的依存关系。《传习录》记载，有一次王阳明与友人同游南镇，友人指着岩中花树问道：“天下无心外之物，如此花树在深山中自开自落，于我心亦何相关？”王阳明回答说：“你未看此花时，此花与汝同归于寂；你既来看此花，则此花颜色一时明白起来，便知此花不在你外。”⁹其中的道理也不难理解。用现代话语来说就是，主客体之间是相对存在的，离开了主体就无所谓客体，就好像离开主人也就无所谓客人一样。当我们内心没有感知到花树的存在之前，你并不知道在山中是否存在这样一株花树；只有当你亲眼目睹之后，你才知道原来存在着这么一株花树，它是什么颜色、什么形状，这才有了相对于主体的客体存在。所以主体与客体、心与物一定是成对出现的，不可能有独立于心之外的物。如果仔细思考一下就会发现，我们看到、听到、想到的一切对象都不在心外，都是主与客、心与外同时存在的，这就是“心外无物”，即传统文化对主客相互依存关系的学理概括。

无独有偶，这个“心外无物”的学说不仅出现中国传统文化中，西方哲学和马克思主义哲学中也有相似的理论。比如胡塞尔现象学认为，一切认识对象都是“意向性对象”，都是由意识活动所构造出来的现象；康德在《纯粹理性批判》中也认为，我们的感性和理性能力只能认识到事物的表象，而不可能认识“物自体”（即，完全独立于意识之外的事物是不可知的）；马克思主义哲学是强调唯物辩证法的，但即便如此，经典马克思主义哲学对于物质的定义也具有“心外无物”的特质。比如列宁对“物质”的定义是：“物质是标志客观实在的哲学范畴，这种客观实在是人通过感觉感知的，它不依赖于我们的感觉而存在，为我们的感觉所复写、摄影、反映。”¹⁰在列宁的这个物质定义中，“客观实在是通过感觉感知的”，这是因为离开了感觉感知就无法确定客观实在是否存在，这完全符合“心外无物”的观点；而列宁认为客观实在“不依赖于我们的感觉而存在”则与“心外无物”不同。那么，客观实在究竟是否依赖于主观意识而存在呢？

从辩证逻辑来看，主客体一定是相互依存的，离开了一方就不可能有另一方的存在。也就是说，所谓的“客观实在”一定是“通过感觉感知的”，没有任何例外。比如你能说宇宙之外的宇宙是客观实在吗？你能说外星人是客观实在吗？目前是很难下结论的，因为我们还没有通过感觉感知到它们，就不能下确定的结

⁸ “审美幻象”一词来自于王志教授的著作《审美幻象研究》，这个概念是王志从晚年马克思的相关思想中提炼出来的。参见王志：《审美幻象研究》，广西师大出版社2002年版，第22页。

⁹ 【明】王阳明著，于自力等注译：《传习录》下卷，中州古籍出版社2008年版，第346页。

¹⁰ 《列宁全集》第18卷，人民出版社1988年版，第30页。

论（与前文所提到的“花树”的例子相同）。因此，列宁认为客观实在“不依赖于我们的感觉而存在”并不符合辩证逻辑，是早期机械唯物主义的理论残留，并且也和他对物质定义的前半部分相左。从科学实证角度来看，列宁的物质概念是建立在19世纪牛顿物理学和当时科技发展水平上的。当时的科学发展水平就是认为物质是独立于意识之外的客观实在。但随着20世纪物理学和现代科学的最新发展，19世纪的机械物质观念已经被现代更具辩证性的物质观念推翻了。比如量子物理学中的“波粒二象性”就是一个最直接的例证，它告诉我们物质并不独立于人的意识而存在，其存在状态与意识活动密不可分：当我们用测量“波”的方法（双缝实验）去观察微观粒子的时候，微观粒子就表现为“波”的形态；而当我们用测量“粒子”的方法（光电效应实验）去观察微观粒子的时候，微观粒子就表现为“粒子”而不再是“波”。¹¹也就是说，微观粒子的存在样态会随着观察方法的不同而发生变化。这个在微观世界中普遍存在的现象告诉我们：如果我们认为宏观物质是由微观粒子构成的，而微观粒子的存在状态又是由意识参与构造的，那么我们就必须承认，并不存在绝对的客观实在，任何客观实在都和主观意识是同时存在的（在宏观领域也是如此，比如前面提到的“花树”的实例）。这也就从科学角度印证了中国传统文化中的“心外无物”学说。

“心外无物”换个角度来说就是：一切物质现象和认识对象都是在某种刺激的推动下由主观意识所构造出来的“幻象”。具体到文艺创作中来，文艺作品也是心与物、主与客双方相互作用之后（即“心物相感”之后），由意识所构造出来的“审美幻象”¹²。这种“审美幻象”既非绝对的主观，也非绝对的客观，而是“心物相感”之后产生的一种辩证统一体，即中国文化所谓的“意象”（意+象）或“意境”（意+境）。而且从更普遍的意义上来讲，不仅文艺作品是“意象”和“意境”，根据“心物相感”和“心外无物”的辩证原理可知，一切物质现象和认知对象，包括社会性的、符号性的、文化性的认知活动和认知结果也都是“心物相感”之后产生的“审美幻象”，其本质与传统文化中的“意象”和“意境”是完全相同的。

三、“美丑相对”：文艺批评中的“相对”辩证法

“心物相感”、“心外无物”告诉我们，世界上并不存在独立于意识之外的客观实在，即一切认识对象都是“意象”。那么我们的一切认识活动和实践活动就都是一种相对的存在，不具有绝对性，这就是下面要说的“相对”辩证法。“相对”辩证法主要表现在中国传统文艺批评当中。《老子》在第二章中说：“天下皆知美之为美，斯恶已；天下皆知善之为善，斯不善已。”¹³《庄子·齐物论》中 also 说：“厉与西施，诘诡傴怪，道通为一。”¹⁴其大意是说，美与丑、善与不善并没有绝对性，都只是相对的认识。人们常说，“情人眼里出西施”，西施与丑女的区分也是由主观意识参与建构的，属于相对性的认识。比如唐代以胖为美，到了清代就以瘦为美，审美标准不同，美丑之间就会相互转化。“相对”辩证法从表面上看是比较容易理解的。前文提到的心与物、有与无、虚与实、长与短等诸多辩

¹¹ 参见【美】B·格林著，李泳译：《宇宙的琴弦》，湖南科学基础出版社2007年第3版，第97-111页。

¹² 王志教授认为“审美幻象”是现代美学中的核心问题。笔者认为，不仅现代美学中存在“审美幻象”，中国传统美学中的“意象”和“意境”同样属于“审美幻象”，因此，这与问题实际上是古今中外一切文艺美学的核心问题。参见王志著：《审美幻象研究》，广西师大出版社2002年版，第19页。

¹³ 姚高宽译注：《老子》，中华书局2006年版，第5页。

¹⁴ 方勇译注：《庄子》，中华书局2010年版，第26页。

证范畴也都是相对存在的，都符合“相对”辩证法。所以“相对”辩证法可涵盖前面提到的两种辩证法，其适用范围更为宽泛。

从内容实质上看，“相对”辩证法也更为深刻，它可以作为前面两种辩证法的理论基础。因为当我们追寻为什么一切认识结果都是相对性的原因之时，就会涉及到中国文化的认识论哲学。我们先从几个浅显的例子说起。比如一颗榴莲放在那里，有人闻到了觉得味道很香，而有人闻起来就要呕吐，同样的榴莲在不同人的意识当中其实并不相同，究竟谁的认知结果是正确的呢？其中并无绝对标准，因为两者都是主观意识参与下的相对认识；再如贝多芬的《命运》，有人听了觉得动听，有人听了觉得像“鬼子进村”，同样的音乐在不同的主体意识中会呈现出不同的样态，哪一个才是正确的认识呢？同样没有绝对标准，也都是主观意识参与下的相对认识。人们常说，“一千个人眼里有一千个哈姆雷特”、“萝卜青菜各有所爱”其实就是“相对”辩证法的通俗表达。从哲学角度来看，“相对”辩证法是可以涵盖一切认识活动的，其中既包括审美活动和哲学思辨，也包括严禁的科学认识。

《坛经》中记载了这样一个典故：风吹幡动，两位僧人引起了争辩。一人说是风动，一人说是幡动，争执不下。这时惠能大师说：“不是风动，不是幡动，仁者心动。”¹⁵惠能大师的这个观点容易让人误以为他是唯心主义，实际上这里并不涉及唯心或唯物的问题。因为“唯心”与“唯物”的对立是本体论之争，这里只是在说认识的相对性原理。我们都有坐船的经验，当船顺水运动时，如果我们选取两岸作为参照系，那么河岸就是静止的、船就是运动的；假如我们选取船作为参照系，那么船就是静止的，你会感觉两岸的青山在向后运动。那么，究竟是船在动，还是青山在动呢？这两种认识结果并没有本质差异，它们的不同来自于主体意识对不同参考系的选择。惠能大师说，“不是风动，不是幡动，仁者心动”即是此意。爱因斯坦狭义相对论也认为，当观察者处于不同状态时（即参照系不同），观测对象的存在状态就会发生转变。比如“对于超高速运动的质子而言，周围的事物看上去缩小到了原来的 7000 分之一。如果可以乘坐质子进行观测的话，那么这个 27 千米长的圆形加速器看上去仅为 4 米左右。”¹⁶这就是由于观测者运动速度的不同而导致的时空收缩现象。这种物理现象在观测者处于高速运动时比较明显，但低速运动时也是存在的。比如我们坐在行驶的火上去观测某物和静止的状态下观测某物，该物体的长度是不一样的，只不过两种情况下的误差非常小，一般就被我们忽略了。如今已广泛应用的卫星定位和导航系统中也会出现时空收缩现象。由于卫星运动速度快，因此这种误差是不可忽略的。之所以定位和导航中没有出现误差，乃是因为我们在设计卫星算法时对这种误差进行了弥补的缘故。古人云“不知天上宫阙，今夕是何年”，其实就是对这种相对时空观的一种诗意表达。

以上仅为狭义相对论的一些结论，从广义相对论来看，不仅有形的物质与无形的能量之间可以相互转化，而且物质的质量还会导致时空扭曲而产生出引力，所以宇宙中的时间、空间、质量、能量、引力等等一切看似相互独立的事物也都是不可分割、相互联系的有机整体。比如某物的质量越大，时空扭曲就越严重，引力也就越大。由此来看，不仅心与物之间、物与物之间，乃至物与非物之间（如时空、能量、引力）等也都是符合“相对”辩证法的。“相对”辩证法的普适性

¹⁵ 高岑译注：《坛经》，中华书局 2010 年版，第 31 页。

¹⁶ 【日】芥原博司著，远宇译：《引力是什么：支配宇宙万物的神秘之力》，人民邮电出版社 2015 年版，第 51 页。

由此可见一斑。这种一切事物都相互关联的广义相对论用中国传统文化中的术语来表述就是“天人合一”：“天”就是指时间、空间、物质、能量等一切外在客体；“人”就是指能够认知和思考精神主体。从表面上看，我们大家作为精神主体都生活在一个共同的客观世界当中，这个客观世界不以我们的意识为转移，这是在一般常识中的“天人相分”观念。而从“相对”辩证法的角度来看，并不存在独立于意识之外的客观世界，每个人其实都生活在由自己的意识所参与和构造成的宇宙时空当中（即天人合一），或者说，每个人都生活在自己的世界观当中。这就是为什么“一千个人眼中会有一千个哈姆雷特”、为什么同样的对象会形成相对的、不同的认识结果的原因。当然，我们人类作为一种生命种类在心理结构上是具有相似性的，这也导致了每个天人合一的小世界之间会产生某种“视域融合”，从而在差异性认识当中也有某种程度的共性认识。但从实质上来看，每个精神主体都是生活在自己的意识所构造出的宇宙时空当中，这是导致“相对”辩证法的根本原因。当我们继续追问，人类能否超越相对性、超越自我局限之时，这就涉及到了中国传统文化中的“相碍”辩证法。

四、“天人相合”：审美境界中的“相碍”辩证法

“相碍”辩证法中的“碍”是障碍的意思。由于我们每个人都生活在自己的意识所构造出的天人合一的小宇宙中，那么这个小宇宙反过来就会障碍我们的认识活动，使我们无法超越相对性。就好像井底之蛙那样，有限的时空限制了青蛙的认识能力，使它误以为天空就是井口那么大；而青蛙的这种认知一旦被确定下来后也会阻碍它去追求和认识更为广阔的天地。这一点正如王杰教授所说：“对处于分裂状况中的个体来说，由于人们只生活在自己的意识和幻象所创造的意识形态氛围里，看不到这种意识与幻象的相对性而往往把它看作是自然的和普通的，这样，社会现实关系事实上就被掩盖起来了”¹⁷也正是在这个意义上，“天人合一”的“相合”换个角度来看就是“相碍”，即外在时空（即“天”）与内在意识（即“人”）是相互障碍的关系。

在《庄子·秋水》中有这样一则寓言涉及到这个“相碍”辩证法的问题：秋天河水上涨，无数小河汇聚到黄河之中，于是何伯洋洋自得，认为天下之美都集于他一身。他向着大海的方向游走，忽然看到一望无际的北海，这才意识到自己的浅薄。北海神教诲他说：“井鼃（通“蛙”）不可以语于海者，拘于虚也；夏虫不可语于冰者，笃于时也；曲士不可以语于道者，束于教也。”¹⁸其含义是说，井底之蛙你不能跟它谈论大海，因为空间限制了它的认识能力；夏天的虫子你不能跟它谈论寒冰，因为寿命（即时间）限制了它的认识能力；心思复杂的人你不能跟他谈论大道，因为固有的成见束缚了他的认识能力。这里虽然只有短短三句话，但基本上已经概括出了限制人类认识能力的三种障碍，即空间障碍，时间障碍和心理障碍。其中，空间障碍和时间障碍可归为一类，故这三种障碍其实是外在障碍和内在障碍两种。

外在障碍对人类认识能力的限制比较容易理解，比如人类想到银河系之外进行科考目前还做不到，因为距离太过遥远（空间障碍），而且即便乘坐光速飞船也不行。因为光速穿越银河系也要十万多年，人的寿命还不到一百岁，刚刚出发寿命就到头了（时间障碍）。所以从外在障碍来看，我们人类跟《庄子》中的“井

¹⁷ 王杰著：《审美幻象研究》，广西师大出版社2002年版，第22页。

¹⁸ 方冀译注：《庄子》，中华书局2010年版，第259页。

蛙”和“夏虫”并无本质不同，大家都生活在自己意识范围内的天人合一小宇宙中。内在障碍是指束缚和影响我们认识能力的各种教条、成见、立场、思维方式、性格偏好等一切心理因素，即《庄子》所谓的“束于教”。相比较于外在障碍，内在障碍是比较隐微的，不容易被人们发现，但它的影响最大、最直接、也更具根本性。就好比带个墨镜看人（而你又不知道自己带着墨镜），那么无论你怎么去观察、去进行科学实验，你看到的都不会是它本来的颜色。内在障碍对人类认识能力和世界观的影响与此类似。因此，与西方文化注重克服外在障碍相比，中国传统文化是从克服内在障碍入手的。传统文化中的“心斋”、“坐忘”、“明心见性”以及艺术审美中的“解衣盘礴”“澄怀味象”等都是克服内在障碍的方法。当然，内在障碍与外在障碍是辩证统一的整体（即前文提到的“天人合一”），只要彻底克服其中的一种障碍，另外一种障碍也会自动消失。在这个意义上，无论西方文化用科学的方法来克服外在障碍，还是中国传统文化用“明心见性”的方法克服内在障碍，都是可行的，最后是可以殊途同归的。下面我们首先来看中国传统文化中克服内在障碍的方法。

所谓克服内在障碍，就是要去除我们内心当中的各种成见、立场、偏执等等错误认识。这种错误认识有的处于心理表层，有的存储于潜意识的深层。前者是比较容易清除的，但后者却不容易根除。比如你误以为抽烟是有益的，但后来经过检验后发现不是这样，你这个错误的认识马上就转变过来了，这种情况属于表层的认知障碍，比较容易转变；但是假如你有很大的烟瘾，即便你知道抽烟是有害的，但是仍然戒不掉，这种情况其实就是潜意识中的心理能量在起作用。中国传统文化中所说的“明心见性”就是要我们明了自己内心都有哪些障碍：哪些是必须克服的负面心理能量，哪些是需要培养的正面心理能量，哪些是非负非正但会限制我们认识能力的心理能量等等。这看起来好像并不困难，但是我们内心的复杂性、尤其是潜意识的复杂性是远远超乎想象的。可以说，现代科学所研究的宇宙万物有多复杂，我们的意识活动（包括潜意识）就有多复杂，因为这两者是辩证统一的整体、好比同一事物的正反两面。唐代玄奘大师翻译的《瑜伽师地论》将人类精神活动和意识功能概括为六百六十种，这已经将无限复杂的精神活动极大简化了，但是仍显复杂。后来世亲论师将六百六十种又简化为一百种，写成《百法明门论》，这才逐渐被中国文化逐渐接受。在这一百种意识活动中，以八种认识功能最为重要，它们分别是眼识，耳识，鼻识，舌识，身识，意识，莫那识和阿赖耶识。前面七种认识功能属于表层意识，阿赖耶识属于深层潜意识。去除内在障碍的大致原理就是设法清除掉阻碍这八种认识功能的所有心理能量。当这一工作彻底完成之时，八种认识功能就会转化为四种智能：“成所做智”（前五识转化而来），“妙观察智”（意识转化而来）、“平等性智”（莫那识转化而来）、“大圆镜智”（阿赖耶识转化而来）。运用这四种智能就可以超越一切相对性，对世界和生命的绝对本质获得永恒的真理性认识。这种永恒的真理性认识也就传统文化中常说的“道”，它超越了一切对立、一切相对，是世界和生命的最终本体，也是所有辩证法的最后终点。

由于“道”超越了一切相对性，因此它是绝诸语言、无法表示的，这就是《老子》开篇时所提到的“道可道，非常道。名可名，非常名”。这个神秘的终极真理也可以通过超越外在障碍而获得，现代科学发展也越来越接近这个目标，如量子物理学中的“M理论”就有这种发展趋势。“M理论”中的“M”是mystery的第一个英文字母¹⁹，即“神秘”之意，它是在五种超弦理论和十一维空间超引力

¹⁹ “M理论”中的“M”还可以理解为“mother”（母亲）、“membrane”（膜）、“matrix”（矩阵）等，不同

理论上提出来的。1995年3月在南加利福尼亚大学的弦理论年会上，日本科学家惠藤指出：“5个弦理论尽管看起来有不同的基本结构，但都是同一基本物理学的不同表达方式。于是，我们并不是有5个不同的弦理论，而是有5扇通向同一个基本理论框架的窗口。”²⁰这里的5个弦理论是指5种不同数学形式的、描述微观粒子存在状态的物理学理论。惠藤的观点看起来比较难以理解，我们可以举出一个宏观世界中的相似例子加以说明。假设有5个人在湖边赏月，每个人都盯着水中的月亮然后朝着不同的方向散开。这时就会有5个月影分别跟随着每个人散开在不同的位置。如果这5个人时刻保持信息畅通的话，他们会发现一个奇怪的现象，即，当其中某个人身边的月亮发生改变的时候（比如被云层遮蔽），其他的4个月亮会同时发生改变。如何解释这5个月亮之间的神秘联系呢？一种具有较大可能的解释就是：这5个月亮的本体其实是一个，它们不过是同一本体在不同维度上的投影，因此才会产生神奇的内在关联。“M理论”的原理与此类似（上引惠藤所说之话即是此意）。我们前文提到，时间、空间、物质、能量、引力、意识等等都是相互联系的有机整体，但是各自又表现出不同的形态，怎么解释这种现象呢？“M理论”做出了一个大胆的假设，即所有的差异其实都源自一个共同本体。千差万别的现象实质是这个本体在不同时空维度上的投影。

这个“M理论”和中国传统文化中的“道”是非常相似的。笔者上文中月亮的比喻即来自禅宗的“千江有水千江月，万里无云万里天”。“千江有水千江月”其实就是在描述千差万别但又相互联系的一切现象（如时空、物质、能量、意识等），它们都像月影一样，表面上相互独立，但实际上都源自于共同的本体（即“道”）；而“万里无云万里天”则是描述一切现象背后的那个终极本体，其中没有任何障碍，也没有任何主客、有无、大小、美丑等一切相对性概念（即“万里无云”）。当然，现代科学界的“M理论”还是尚处于发展中的理论假设，还有待于进一步证实。不过笔者认为，在不久的将来，科学领域对终极真理的认识与中国传统文化中的“道”将会最终合流、相互印证的。因为前者破除的是外在障碍、后者破除的是内在障碍，而这两种障碍本就是一体两面的关系，破除了其中任何一种都是可以获得同样的终极真理的。中国传统文化之所以在科学尚不发达的情况下就能够达到如此深刻的认识，关键就在于古人已经通过清除内在障碍的方式发现了这个叫作“道”的终极真理。中国的传统文艺创作、文艺审美也都是围绕这个终极真理而建构的，即人们常说的“文以载道”、“艺以载道”。“道”作为终极真理的代名词，它表现在音乐中就是“大音希声”，表现在绘画中就是“大象无形”，表现诗词中就是“羚羊挂角，无迹可寻”，表现在美学中就是“天地有大美而不言”、就是中国传统文艺审美的终极理想和最高境界。

结语

综上所述，本文从马克思主义辩证法的视角将中国传统文艺理论中的辩证思维概括为四种辩证法，分别是：“相生”辩证法（虚实相生）、“相感”辩证法（心物相感）、“相对”辩证法（美丑相对）、“相碍”辩证法（天人相合）。这四种辩证法并不是并列关系，而是逐步深入、层层超越的否定之否定关系。后面的辩证法可以涵盖和解释前者，而前面的辩证法则不能完全涵盖和解释后者。也就是说：

的理解表明了“M理论”的不同侧面和人们的不同偏好。参见李淼著：《超弦史话》（第二版），北京大学出版社2016年版，第6页。

²⁰【美】B·格林著，李泳译：《宇宙的琴弦》，湖南科学技术出版社2007年版，第298页。

“相感”辩证法（心物相感）是可以解释“虚实相生”现象的，反过来就不行；“相对”辩证法是可以解释和涵盖“心物相关”和“虚实相生”之辩证关系的（即前两种辩证法），但反过来就不行。最后的“相碍”辩证法（天人相合）则揭示了一切辩证法的实质，即，辩证法之所以会出现就是由于物质与意识之间（即古人所谓的天人之间）的“相合”与“相碍”关系所造成的。当我们彻底清除了内部障碍和外部障碍并获得终极真理之后，辩证法也就消失不见了。这四种辩证法就是通往绝对真理的四个阶梯，通过否定之否定的层层递进，最后到达辩证法的终结处就是传统文艺中的“道”了。在这个意义上，辩证法既是通向终极真理的阶梯，又是通向终极真理的最后屏障，中国传统文艺理论之所以会有“得意忘言”、“得鱼忘筌”之说，其原因也在于此。因为从“道”的角度去反观一切现象（也包括四种辩证法），它们都是“道”在不同时空维度上的投影，都属于“审美幻象”。正是在这个意义上，马克思主义学者王杰教授认为“现代美学体系的核心是审美幻象”，“它的基础理论内涵不是由个体心理活动所界定的，而是由社会性的、物质性的和符号性的文化活动所界定的。审美幻象问题是意识形态问题。”²¹而一旦超越了四种辩证法，也就超越了一切“审美幻象”。由此我们也不难看到马克思主义美学与中国传统文艺美学之间的高度契合性和内在相通性。

²¹ 王杰著：《审美幻象研究》，广西师大出版社2002年版，第19页。