

陶弘景环境美学与文艺美学思想探讨

潘显一 李雄燕

提 要：陶弘景是葛洪之后道教美学思想最成体系、最有影响的道教人物，其“游心忘形”的环境美学思想，标志了南北朝时期道教对于人与环境和谐的朴素思考；其融会儒道的“文以传道”的文艺美学观，“吟啸运八气”、“所在皆逍遥”的诗学理论，及其“手随意运，笔与手会”的书法艺术美学论，又为唐、宋道教文艺美学思想的提升和成熟，作了深广的铺垫。

潘显一，教授，博士，四川大学“985”工程“宗教与社会研究”社科创新基地学术带头人，道教与宗教文化研究所博士生导师；李雄燕，博士，贵阳学院讲师。

主题词：陶弘景 环境美学 文艺美学

南北朝时期，南方道教重要人物陶弘景（公元456—536）改革道教，发展道教的神仙学说和修炼理论，整理和规范道教的教义及科仪，大力促进道教文化的上层化发展，故今人评价“陶弘景的主要影响在学术”。^①陶弘景著述丰富，除道教宗教理论的深化和提高外，对文学和艺术都多有建树。他的道教美学思想，集中于生命美学、环境美学和艺术（主要是书法艺术）美学三方面，是葛洪之后道教美学思想最成体系、最有影响的部分，也是唐代道教美学思想真正成熟之前的最集中的总结和酝酿突破的最后探索。本文就其环境美学与文艺美学思想进行探讨。

一、“游心忘形”的环境美学思想

陶弘景认为，炼形炼神获得长生久视，离不开安静优美的自然环境。陶弘景并无专章阐述其山林自然美观点，但从陶弘景的志、铭、碑等文体中可以发现他将自然环境美的欣赏与神仙境界直接挂钩。

首先，他认为山林居处之美能够使人想象神仙境界。

陶弘景认为神仙境界是最美的，而人在对山水环境美的欣赏中，“游心未已”，并“得志者忘形，遗形者神存”，也就可以领略神仙境界的美好。因此，他少年时期写《寻山志》，即以俊秀之笔，极力铺陈了山林居处之美：

荆门昼掩，蓬户夜开。室迷夏草，迢惑春苔。庭虚月映，琴响风哀。夕鸟依簷，暮兽争来。时复历近，垄寻远壑。坐磐石，望平原。日负嶂以共隐，月披云而出山。风下松而舍曲，泉濞石而生文。草藿藿以拂露，鹿飒飒而来群。扞虚罗以入谷，傍洪泽而比清。照石壁以端色，攀桂枝而齐贞。函扈兰而佩蕙，及春馱之未鸣。且含怀以屏炁，待惠风而舒情。乃乘兴而逐往，遵岩路以远游。竚天维而漂思，悄怳惚而莫求。眺回江之淼漫，眩叠嶂之相稠。日斜云而色黛，风过水而安流。触嵌岩而起嶬，值阔达而成洲。石孤耸而独绝，岸悬天而似浮。绿蹬道其过半，魂眇眇而无忧。悟伯昏之条宕，蹶千仞而神休。遂乃凌岩峭，至松门。背通林，面长源。右联山而无际，左凭海而齐天，竹泫泫以垂露，柳依依而迎蝉。鸥双双而赴水，鹭轩轩而归田。赴水兮汎滥，归田兮翱翔。^②

道教中人为了得道成仙，总会选择自然环境优美的山水作为自己的修炼之所，并有所谓“洞天福地”之说。陶弘景所隐居之茅山，即是“十大洞天”之一。道教中人所选择的修炼之所，往往环境优美。正如有学者所说：“几乎所有有关洞天福地文献提到的洞天，其自然环境都无一例外是异香芬芳，绿树成行，井泉甘美，气候宜

人，灵凤翱翔，神龙飞舞，五灾不侵，百病不生”^③

陶弘景选取了山野中草、鸟、日、月、水、云、树、竹等常见的动植物，作为自己的审美对象。他熏染了齐梁时期骈丽之风，以清丽俊秀的语言，把山林之静寂，万类恬然自乐，各得其所的和谐自然之美，表现得淋漓尽致，呈现出空灵虚静之美。

自然山水之美，能使修道者远离尘世，减少功名利禄等尘世俗务，扰乱修道者的心境，使修道者在优美的环境中，颐养性情，保持心胸的开阔和愉悦。这是陶弘景喜欢山林丘壑的原因所在。他在《告游篇》中用诗歌抒发自己山水情怀：

“性灵夕既肇，缘业久相因。即化非冥灭，在理淡悲欣。冠剑空衣影，鑣轡乃仙身。去此昭轩侣，结彼瀛台宾。倘能踵留辙，为子道玄津。”^④

他之所以喜欢自然山水，一方面是因为自然山水本身之美，颇能吸引人，另一方面，自然山水之幽静与自己之审美化的性情与修仙目标相吻合，在山水中，他能自得其乐。在他看来，幽美清静的自然山水能净化人心灵，使人忘却尘世纷争，心旷神怡。在著名的《答谢中书书》，他相当明确地阐述了追求“山川之美”与“仙都”境界在审美中的联系：

“山川之美，古来共谈。高峰入云，清流见底。两岸石壁，立色交晖。青林翠竹子，四时俱备。晓雾将歇，猿鸟乱鸣。夕阳欲颓，沉鳞竞跃，实是欲界之仙都。自康乐以来，未复有能与其奇者。”^⑤

山川不但本身就相当美，而且更重要的是这样秀美的山水，“实是欲界之仙都”，能使人从凡俗事务中超脱出来，能净化人的情感，陶冶人的情操，使人产生审美愉悦。

其次，陶弘景还从修仙环境需要，强调了道教宫观的审美功能。

为了修道成仙，道教中人不但注重以清幽静美的山林作为自己修炼的大环境，而且对道教宫观建造的审美功能也十分在意。道教宫观是道教徒祭祀神灵，与众仙相接的场所，道教中人历来十分强调道教宫观与所依托的自然环境之间地和谐。正如张继禹所说，道教宫观，“都基本能做到巧妙地利用自然，或依山就势，或见水筑桥，

或因高建亭，或就洞修宫，灵活布局，就地取材”^⑥

陶弘景《茅山曲林馆铭》很好地反映了茅山曲林馆犹如云中仙阁之状：

“层岭外峙，邃宫内映。仄穴旁通，萦泉远镜。尚德依仁，祈生颯命。且天且地，若凡若圣。连薨比栋。各谓知道，参差经术。跌宕辞藻，孰如曲林？独为劲好，掩迹韬功，守兹偕老。”^⑦

该馆依山岭而建，近有仄穴，远有泉水，“且天且地，若凡若圣”，亦远亦近，亦真亦幻，虚虚实实，宛如人间仙境，其状美不胜收，可以“守兹偕老”，实在是深山中美妙的园林建筑，是优美宜人的人居环境。

有学者将中国古典园林从审美欣赏分出若干层次。即：“以视觉为主的绘画的美感”；“以听觉为主的音乐的美感”；“以想象兼理解为主的诗句的美感”；“天人合一，人间仙境”。^⑧陶弘景所寻之山，犹如一幅浓墨重彩的水墨画，万类竞自由，洋溢着蓬勃的生命气息，富有生命意味，给人极大的视觉美感；陶氏之曲林馆，既可居住，也可游玩，这种游更重要是的精神上的畅游。正如他《诏问山中何所有赋诗以答》所云：

“山中何所有，岭上多白云。只可自怡悦，不堪持寄君。”^⑨

大山及建筑于其上的宫观，虽多白云萦绕，但人处其中，能超凡入圣，人的精神接天接地，自由翱翔，达到了“天人合一，人间仙境”的审美境界，在这样的“仙境”，修道者忘却多少人间纷争，精神处于无忧无虑的超然物我的审美状态，不长生久视都很难了。

二、融会儒道的“文以传道”的文艺美学观

陶弘景对文艺美学的贡献，根本上是因为他本身就是有着丰富创作实践的文学家和艺术家。他的诗歌辞赋、记传小说、散文小品、艺术鉴赏、文学批评，都反映出他作为“国师”级道教学者的高度的文艺美学素养，以及能够与当时一代宏儒、高僧、帝王相唱和的艺术档次和文化地位。陶弘景通过自己志怪小说《周氏冥通记》的创作以及该作品的评论，以艺术创作折射了他文艺思想中的明确的宗教目的性。

经过从远古到先秦两汉的长期准备，魏晋南北朝时期志怪小说蔚然成风。在众多的作家中，

包括不少当权者和知名之士，如魏文帝曹丕、梁元帝萧绎，刘宋大臣刘义庆，著名学者文人干宝、陶渊明、祖冲之、颜之推、任昉等。关键是这些作家，都有一个共同特点，即思想上都倾向于道家、道教，因而从他们的作品都能清晰地发现神仙题材和道教“长生久视”的追求。

《南史·隐逸传》载“（陶弘景）性好著述，尚奇异”。“尚奇异”的一代道教宗师陶隐居有《古今刀剑录》、《冥通记》、《周氏冥通记》等述奇异之作。也就是说，他进行志怪小说的创作，是为了通过形象化、故事性极强的叙事手段，宣传经过自己整理和理论化了的道教思想。他对文学艺术的喜爱，在人物刻画中时时流露出来，如写周子良不但从小喜欢读道经，出家学道后，在“香灯之务”之余，“凡好书画，人间杂伎，经心则能”。^⑩这表现出他对文艺的喜欢，也说明他认为文艺有利于修道和传道。

《周氏冥通记》具有志怪小说的特征。明代小说史家胡应麟论述魏晋南北朝小说时说：“凡变异之谈，盛于六朝，然多是传录舛讹，未必尽幻设语。”^⑪在佛道宗教思想兴盛的魏晋时代，侈谈神鬼，称道灵异，认为神鬼实有是当时普遍的社会现象。正如鲁迅先生所云：“盖当时以为幽明虽殊途，而人鬼乃皆实有，故其叙述异事，与记载人间常事，自视固无诚妄之别矣。”^⑫不知何故，后世众多的古小说研究专家，对道教学者陶弘景所创作的志怪小说只字未提。鲁迅《中国小说史略》第五篇、第六篇对六朝之鬼神志怪书进行了详细分析，提到了梁代的任昉：“至于现行之《述异记》二卷，称梁任昉撰者，则唐宋间人伪作，而袭祖冲之之书名者也，故唐人书中皆未尝引”，^⑬而对梁代名重一时之大家陶弘景及其作品，并未提及。这只能说是时代的遗憾。

陶弘景在文艺思想上将生活和历史的“真实”混同于小说的艺术“真实”。这与志怪小说产生的时代浓厚的神仙信仰分不开的，也与陶弘景的宗教世界观分不开。志怪小说以记载神鬼怪异故事以及人的异行幻梦为主要内容，常常借用历史上真实的人物来表现所传录事件的真实性。《周氏冥通记》就具有这样的特征。其所记载的主人公周子良非历史上的名儒巨贾，但为了证明所记载的事情的真实性，陶弘景对周氏的身份进行了具体的介绍：

“玄人周子良，字元和，茅山陶隐居之

弟子也。本豫州汝南郡汝南县都乡吉迁里人，寓居丹阳建康西乡清化里，世为胄族，江左有闻。晚叶凋流沦，胥以瘁。祖文朗，举秀才。宋江夏王国左常侍所生。父耀宗，小名金刚。文朗第五子。郡五官，掾别住，馀姚天鉴二年亡。三十四仍假葬焉。所继伯父耀旭，本州主簿，扬州议曹从事。母永嘉徐净光，怀娠五月，梦一切仙室中，圣皆起行，四面来绕己身，乃以建武四年丁丑岁正月二日人定时，生于余姚明星里。期岁为姨宝光所摄取，养同如母之义。子良幼植端惠，立性和雅，家人未尝见其愠色。”^⑭

志怪小说虽然是史传的支流，但是它毕竟是小说，是以记载神鬼怪异故事以及人的异行幻梦为主要内容的，具有虚构的艺术特征。以“幻”为“真”，在宗教来说是“写实”，在文学来说只能是“想象”。

道教“贵人重生”的宗教思想，在《周氏冥通记》中得到充分的展示。甚至可以说这篇小说，其实就是追求长生成仙的生命之美的颂歌。道教徒希望通过摈弃世俗生活，去除爱欲贪嗔，以体道证道，生道合一，从而实现长生不死。在《周氏冥通记》中，周子良就表达了生的期望。当府丞告之冥府中缺一任，欲以周子良补之。“今府中阙一任，欲以卿补之。事目将定，莫复多言。来年十月当相召。可逆营办具，故来相告。若不从此命者，则三官符至，可不慎之。”^⑮而周子良面有惧色，正体现了周子良对生的期望。这十分符合道教死王不如生鼠的思想，就连冥间的府丞也说：“夫生为人，实依于世上，死为神，则恋恋于幽冥。”^⑯要得“仙道”，先得得“人道”。而“人德”难全，“人道”难致。紫阳童曰：“君言：神仙易致，而人德难全。是故二象虽分，其间犹混。真道可闻而不可见，人道可见而其行难闻。”因此，修德以成就人道成就仙道显得十分必要。

《周氏冥通记》还反映了陶弘景对道教斋仪等方面的整顿。一般认为南北朝时期，道教的整顿，形式方面，主要是靠北方的寇谦之，而思想方面主要依赖南方的陶弘景。其实，陶弘景对道教斋仪等形式方面的规范也有自己的贡献。如针对周子良裸睡及睡觉时鞋子随便摆放的情形，陶弘景借仙真之口，多次陈述了仪表容态对修道的重要。“又曰：‘卿自幼至今，不无小愆，可自思

悔谢。若不尔者，亦为身累。凡修道者，皆不裸身露髻，枉滥无辜，起止饮食，悉应依科。”^⑦通过这些“生活美学”的要求，反映了陶弘景在规范道士起居行为时，注意使用“美育”的方式。

在艺术上，《周氏冥通记》具有的独特美学特征。正如有人所指出，《周氏冥通记》以日记的形式，记载了一百多个梦，“开创了记梦体的小说体裁”、“开创了日记体小说体裁”。^⑧这也是陶弘景对中国文艺美学的贡献。

三，“吟啸运八气”、“所在皆逍遥”的诗学理论

魏晋南北朝时期是道教建立自己的理论体系向成熟的正统宗教形态演变的重要时期。这个时期，玄学思潮也由正始及于南北朝。玄学与道教理论之间，呈现出独立发展而有相互渗透之状。处在这样的时代大潮中，陶弘景又显得十分矛盾了。一方面，作为道教宗师，陶弘景对玄谈清议持批评态度。其诗可以为证：“夷甫任散诞，平叔坐空论。岂悟昭阳殿，遂作单于宫。”另一方面，他自己未能摆脱时代制约与风尚，写了大量的玄言诗。他的著作《真诰》里收录的玄言诗约有一百首，《周氏冥通记》、《陶隐居集》等也有不少玄言诗。

玄学虽源自老庄，但玄学是以圣人观念或名教与自然之辩为中心问题，而涉及到本末有无的本体论及形神、有待、贵真等一系列问题。^⑨陶弘景的玄言诗，对有待无待、齐同万物、形神等玄学议题多有探讨。

或专论某一玄学命题，如《太虚真人歌》、《西城真人歌》不厌其烦地阐明了他对“形—神”问题的观点。

《太虚真人歌》曰：观神载形时，亦如车从马。车败马奔亡，牵连一时假。哀世莫识此，但是惜风火。种罪天纲上，受毒地狱下。^⑩

《西城真人歌》曰：神为度形舟，薄岸当别去。形非神常宅，神非形常载。徘徊生死轮，但苦心犹豫。^⑪

“形—神”问题是中国哲学、美学范畴系统中一个颇有特色的范畴。自先秦来，直到范缜，在此问题上，虽然不乏形神相合论者，但形神关系的二元论倾向是占有一定地位的。王充以粟囊喻形神。其在《论衡·论死》中说：“人之精神藏于形体之内，犹粟米在囊囊之中也。”戴逵以

薪火喻形神，说：“火凭薪以传焰，人资气以享年，苟薪气之有歇，何年焰之恒延？”^⑫

“形—神”离合论，被道教学者所吸收借鉴。葛洪在《抱朴子·至理》中用堤坝与流水的关系来形象说明形与神的关系。他说：“形者，神之宅也。故譬之于堤，堤坏则水不留矣。方之于烛，烛糜则火不居矣。身劳则神散，气竭则命终。”陶弘景则用车拉马，载人之舟等具体形象来说明形与神的关系，虽然借用的物象与葛洪等前人不同，但他无疑也认为形体与精神是可以分离的。因借助具体鲜明的物象进行阐述，玄理一点也不显得抽象难懂，相反，显得明白易懂。

陶弘景还善于把诸多玄学命题纠集在一首玄言诗中。如《九华安妃歌》：

“无待太无中，有待太有际。大小同一波，远近齐一会。鸣弦玄霄巅，吟啸运八气。奚不甘灵液，眇目娱九裔。有无得玄运，二待亦相盖。”^⑬

此诗把庄子“有无二待”思想及“齐物我”思想，精妙地融合在一起，反映出陶弘景对老庄思想的娴熟。又如《诸青童君歌》：

“控飏扇太虚，八景飞高清。仰浮紫晨外，俯看绝落冥。玄心空同间，上下弗流停。无待两际中，有待无所营。体无则能死，体有则摄生。东宾会高唱，二待奚足争。命驾玉锦轮，舞辔仰徘徊。朝游朱火宫，夕宴夜光池。浮景清霞杪，八龙正参差。我作无待游，有待辄见随。高会佳人寝，二待互是非。有无非有定，待待各自归。”^⑭

“有无”、“生死”、“是非”等完美联结，写景、哲思水乳交融。陶弘景精深的哲学思想，丰富的想象力及幽玄的审美能力得到鲜明的体现。

在艺术上，陶弘景的玄言诗也有着自己的特色，对仗十分工整，语言圆美。如《桐柏山真人歌》：

“朝游郁绝山，夕偃高晖堂。振辔步灵峰，无近于苍浪。玄井三仞际，我马无津梁。脩歛九万间，八维已相望。有待非至无，灵音有所丧。”^⑮

齐梁文士行文十分讲究对偶。刘勰《文心雕龙·丽辞》就说：“体植必两，辞动有配。左提右挈，精味兼载。炳烁联华，镜静含态。玉润双流，如彼珎珉。”刘勰很好地概括了对偶动静结

合, 讲究艺术辩证法的特点。陶弘景的《桐柏山真人歌》朝夕有无等语前呼后应, 对仗十分讲究。同时, 他用语十分精当, 炼字琢句, 所以语言十分精美。如《清灵真人歌》:

“龙旂舞太虚, 飞轮五岳阿, 所在皆逍遥, 有感兴冥歌, 无待愈有待, 相遇故得和, 沧浪奚足辽, 玄井不为多。郁绝寻步间, 俱会四海罗。岂若绝明外, 三劫方一过。”^⑤

据刘勰的观点, 对仗有所谓事对与言对之分。用典故的叫事对, 不用典的叫言对。陶弘景的玄言诗大量化用老庄语言或典故, 使其玄言诗因典故繁富而文采焕发, 大量“事对”的使用, 使其玄言诗“藻丽而富”。如上面提到的《桐柏山真人歌》、《清灵真人歌》就大量化用了老庄思想。

四, “手随意运, 笔与手会”的书法艺术美学论

陶弘景在书法美学方面也有自己独到之处。他有自己丰富的书法实践。《梁书》卷五十一《陶弘景传》: “读书万馀卷, 善琴棋, 工草隶。”陶弘景工草隶的书法实践, 有一定的家学渊源。其父陶贞宝就很擅长隶书, 并以羊欣、萧思话为师。《本起录》载: “父讳贞宝, 字国重, 司徒建安王刘休仁辟为侍郎, 迁南台侍御史, 除江夏孝昌相。亦闲骑散, 善藁隶书。家贫, 以写经为业, 一纸直价四十, 书体以羊欣、萧思话法。”家学渊源, 再加上他自己的聪颖努力, 陶弘景在书法实践方面有着一定的成就。刻在镇江焦山江边崖上的《瘞鹤铭》, 铭文书法雄健有力, 该铭题署“华阳真逸”、“上皇山樵”、“丹阳外仙尉”、“江阴真宰”等。因此, 有人认为该《瘞鹤铭》是陶氏之作。“宋黄伯思《东观余论》首将《瘞鹤铭》的书撰之功归于陶弘景, 后人多附和其说……及今, 《瘞鹤铭》为陶弘景代表书几成定谳。”^⑥若该铭真是陶氏所作, 则陶弘景书法之功力, 非同一般。

陶氏不仅有丰富的书法实践活动, 而且对书法鉴赏有着自己的见解和标准。他的书法美学思想, 从“梁武帝与陶隐居论书启九首”中可一窥全豹。正如王明先生所说: “(陶弘景) 不仅工于书法, 而且善于鉴赏书法。……他于梁武帝往返的信札里, 表达了精于鉴赏书法的见解。”^⑦梁武帝与陶弘景之间关于书法通信共九函, 其中陶弘

景上梁武帝五函, 梁武帝答函为四。陶氏之奏函很好地反映了其书法美学思想。他不无夸张地表达了自己对于书法艺术的酷爱, 说“愚固本博涉(书法)而不能精, 昔患无书(法)可看, 乃愿作主书吏; 晚爱隶法, 又羨掌典之人”, 甚至将对书法艺术的追求与对神仙境界的追求相提并论, “每以为得作才鬼, 亦当胜于顽仙”。^⑧

书法作为一个艺术门类, 其美既强调外在的形态美, 也注重内在的神韵美。外在的形态美易见, 内在的神韵美则需好好把玩或可领略。陶氏之书启五函, 虽然多少对形态美有所涉及, 但更多的是论及了书法之内在神韵。他认为书法美就在笔法之“媚”:

“前奉神笔三纸, 并今为五, 非但字字注目, 乃画画抽心。日觉劲媚, 转不可说。以讎昔岁, 不复相类。正此即为楷式, 何复多寻钟、王。”^⑨

该函所说的“神笔三纸”, 指的是梁武帝手诏。该函对梁武帝书法, 虽不免赞誉过甚之病, 但也体现了其书法美学思想。“字字注目, 画画抽心”, 反映了他对书法审美要求。在该函中, 他没有具体论及怎么通过笔画的变化来作到字字注目。但在他看来, 书法不但外形要能一下子能吸引住鉴赏者的目光, 更重要的是要“画画抽心”, 一笔一画要能打动鉴赏者的心灵。外形之美就离不开内在的神韵作支撑。陶弘景顺势云: “日觉劲媚, 转不可说”, “何复多寻钟(会)、王(羲之)”, 当然有些溢美梁武帝书法的意思, 但这“劲媚”二字评语, 是很耐人寻味的。

陶弘景常用“媚”和其他文字进行组合来品评书法。他曾以“笔力鲜媚”赞誉王羲之的书法。“媚”, 有美好之意, 往往形容女子之婀娜多姿。“鲜媚”体现了陶弘景对书法内蕴美的审美观, 在他看来, 书法要鲜活灵动, 妩媚多姿。在上述书函中, 他又使用“劲媚”标准。“媚”多少带有阴柔之美, 而“劲”讲究字体的遒劲刚健, 也就是他的另一函讲的“逸少”(王羲之)“飞白一卷”, “唯觉势力惊绝”。^⑩这似乎是矛盾的。但这对矛盾体, 正体现了陶弘景动静结合、刚柔相济的书法审美要求。而按这样的标准, 书法家需要丰富的书法实践作积淀, 需要丰厚的文化素养作底蕴才可能达到。

陶弘景力主“媚”为书法美之标准, 但他又反对“媚”得“过为沦弱”, 反对书法的“媚”

转化为过分的没有骨力，那就变成书家自己气质上的“沦弱”。他说：

“《乐毅论》，愚心近甚疑是摹，而不敢轻言，今旨以为非真，窃自信频涉有悟。箴咏吟赞，过为沦弱。许静素段，遂蒙永给，仰铭矜奖，益无喻心。此书虽不在法例，而致用理均，背间细楷，兼复两玩。”^③

同时，他还认为在运笔时，书法创作者应该适度地把自己的思想情感、主观意识倾注到自己的创作中。在创作中不倾注自己的思想情感，或者过多地倾注创作者的主观意识，都是有害于书法之美的。他说：

“前《乐毅论》书乃极劲利，而非甚用意，故颇有坏字。《太师箴》、《大雅吟》，用意甚至，而更成小拘束，乃是书扇题屏风好体。”^④

可见，书法创作中，主观和客观、激情和效果、审美追求和书法技巧，都应该做到某种程度的结合与和谐，应该做到“手随意运，笔与手会”，物我两忘，主客合一，才能达到既有艺术创新、又刚柔相济的和谐美的境界。他说：

“所奉三旨，伏循字迹，大觉劲密，窃恐既以言发意，意则应言而新，手随意运，笔与手会，故益得谐称。”^⑤

在古典艺术论中，这种“手随意运，笔与手会”的说法一般会被归入艺术“技巧论”。而其实，这之中的美学涵蕴比字面上表达的东西深刻和丰富得多。陶弘景的这一说法，前承道家美学的“无用之用”（亦即“无艺之艺”）、“游刃有余”的观点，后启唐宋之谭峭、苏轼、白玉蟾的“忘手笔而知书（法）”的艺术美学思想，体现他在道家—道教一系的“意—技—艺”的艺术美学观发展史上的中途座标地位。

（责任编辑：苟 波）

年出版。

- ④《华阳陶隐居集卷下》，《道藏》第 23 册，第 651 页。
- ⑤《华阳陶隐居集卷下》，《道藏》第 23 册，第 652 页。
- ⑥张继禹：《道法自然与环境保护——兼论道教济世贵生思想》，华夏出版社 1998 年版，第 184 页。
- ⑦《华阳陶隐居集卷下》，《道藏》第 23 册，第 652 页。
- ⑧参见陈望衡：《环境美学》，武汉大学出版社 2007 年版，第 329—331 页。
- ⑨《华阳陶隐居集卷上》，《道藏》第 23 册，第 643 页。
- ⑩《周氏冥通记》卷一，《道藏》第 5 册，第 518 页。
- ⑪胡应麟：《少室山房笔丛·二酉缀遗（中）》，上海书店出版社，2001 年版。
- ⑫鲁迅：《中国小说史略》，东方出版社，1996 年，第 25 页。
- ⑬鲁迅：《中国小说史略》，东方出版社，1996 年，第 29 页。
- ⑭《周氏冥通记》，《道藏》第 5 册，第 518 页。
- ⑮《周氏冥通记》，《道藏》第 5 册，第 521 页。
- ⑯《周氏冥通记》，《道藏》第 5 册，第 524 页。
- ⑰《周氏冥通记》，《道藏》第 5 册，第 522 页。
- ⑱刘雪梅《论陶弘景的文学史地位》，《中国文学研究》1998 年第 3 期。
- ⑲参见汤用彤：《魏晋玄学论稿》，上海世纪出版集团 2005 年版，第 7—9 页。
- ⑳《真诰》，《道藏》第 20 册，第 507 页。
- ㉑《真诰》，《道藏》第 20 册，第 507 页。
- ㉒《器物部·火》，《初学记》卷二十五引。
- ㉓《真诰》，《道藏》第 20 册，第 505 页。
- ㉔《真诰》，《道藏》第 20 册，第 505 页。
- ㉕《真诰》，《道藏》第 20 册，第 505 页。
- ㉖《真诰》，《道藏》第 20 册，第 505 页。
- ㉗王家葵：《陶弘景丛考》，齐鲁书社 2003 年版，第 277 页。
- ㉘王明：《道家 and 道教思想研究》，中国社会科学出版社 1984 年版，第 91 页。
- ㉙《上梁武帝启》，《道藏》第 23 册，第 644 页。
- ㉚《上梁武帝论书启》，《道藏》第 23 册，第 644 页。
- ㉛《上梁武帝启》，《道藏》第 23 册，第 644 页。
- ㉜《上梁武帝启》，《道藏》第 23 册，第 644 页。
- ㉝《又上梁武帝论书启》，《道藏》第 23 册，第 645 页。
- ㉞《又上梁武帝论书启》，《道藏》第 23 册，第 646 页。

①王明《论陶弘景》，《世界宗教研究》1981 年，第 1 集。

②《华阳陶隐居集》，《道藏》第 23 册，第 640—641 页。

③张广保：《唐以前道教洞天福地思想研究——从生态学视角》，载郭武主编《道教教义与现代社会国际学术研讨会论文集》，上海古籍出版社 2003