

葛洪美学思想三论

潘显一

提要：

葛洪以“玄”代“道”改造发展了老、庄道家的“道—美”思想的，同时理论化地提出了“神仙”美学人格理想，并从文艺社会作用入手，提出了一系列文艺美学思想观点。这三点，对我们全面准确分析葛洪的美学思想及其美学史价值，正确理解、评价和定位葛洪之后的道教美学思想，都有提纲挈领的意义。

潘显一，博士，四川大学道教与宗教文化研究所教授，博导。

主题词： 葛洪改造道美观

葛洪在美学方面的建树是多方面的，因而成为列名中国美学史最早、也是最后一位“道教”美学家。所谓“最早”，乃是因为老子、庄子是道家美学代表，而《太平经》、河上公注解《道德经》，具体的作者还有争议；所谓“最后”，不是说道教学者中再没有出现过美学家，或道教美学在其后世不能形成一以贯之的思想脉络，而是说美学史没有清理出这条脉络，甚至好些道教学者也被当做一般儒家学者来论述。葛洪，不但是道教史上里程碑式的人物，而且也是中国美学史上里程碑式的人物。对他的代表作《抱朴子》的思想，学术界的传统说法是“外儒内道”，即其“内篇”言“神仙”之道，“外篇”言儒家学术。这当然也是葛洪本人的说法。然而，任何人的思想，都有其主要的和倾向性的方面，葛洪思想主线其实就是他明确推崇的神仙道教思想。《抱朴子》无论内篇还是外篇，都从不同角度展示着这一核心思想。看不到这一点，论述其美学思想就可能以偏概全或差之毫厘、谬以千里。因此，我们讨论葛洪的文艺美学思想，也就十分注意从他“神仙道教”思想主线出发，对《抱朴子》外篇也应该如此。

一、葛洪对“道—美”的重新定义

葛洪的“玄”、“一”、“德”观点，是对老、庄道家的“道—美”思想的改造和发展，是“道—美”观从哲学到宗教转化的标志。这对我们全面准确分析葛洪的美学思想及其美学史价值，正确理解、评价和定位葛洪之后的道教美学思想，都有提纲挈领的意义。以“玄”代“道”，是葛洪

对道教思想和中国古代美学的独特贡献。“玄”，在老庄道家的哲学、美学范畴里，还只是用于对“道”的理解、把握上的一种修饰和加强，并非一种本体性的概念。由于“玄”在字面上本身所具有的一种抽象与形象相结合、感性与理性相结合的特点，因而实际上又用于表达与“道—美”有关的内容，成了一种更具美学意蕴的表达词语。《老子》第一章，就认为“道”（及“名”、“有”、“无”）这些核心的范畴，是“玄之又玄，众妙之门”。老子笔下，“妙”是讲的美，“玄”何尝又不是指的美呢？①在其紧接的第二章第一句话就是“天下皆知美为美，斯恶矣”。笔者以为，第一章的最末一句与第二章的第一句紧紧相连，绝不是偶然的：从文势来看，讲了“道”之“玄”、“妙”（即美），接着来讨论这“美”与“恶”（丑）的关系，既是一个自然的转折和连接，也为进而探讨善与不善、有与无、难与易、长与短、高与下、音与声、先与后之间的辩证关系作了一个合情合理的铺垫，并非如有的论者所说的第一章连第二章是“错简”（如因“韦”断绝而编错简片）所致。所以，在老子那里，“玄”即“妙”，“妙”即“玄”，用作形容词。又如其第十五章说：“古之善为道者，微妙玄通，深不可识。”这里的“玄”，也包含“美”的意思。另外，《老子》中的“玄牝”、“玄德”之“玄”，均为形容词，也含“美”的意思。这是哲学家的用法。而神仙道教却将“玄”改造为“道”的别称。葛洪在其著作《抱朴子》内篇第一章开宗明义就说：“玄者，自然之始祖，而万殊之大宗也。眇昧乎其深也，故能微焉；绵邈乎其远也，故称妙焉。”②这里的“能微”之“微”，也许还是指的“玄”的作用；但其“称妙”之“妙”，显然还是用的美学意义上的“美”和“美感”的涵义。（“妙”字的古已有之的“美”的涵义，上文已经论证，此不赘。）“故称妙焉”，直译为现代汉语就是“所以就（把它）称为（或看作）美呀”。从美和美感的角度讨论“玄”、“道”的本质，也是道家学者（如老、庄者）、道教祖经（这里指《道德经》、《南华经》）的论述传统。但是，“玄”却被改造为“自然之始祖，而万殊之大宗”，成为一种本体性的东西，是一种比天地万物更为根本的东西。这“玄”，即是“道”之异名，既区分于儒家之“道”，也明显区分于老、庄道家之“道”。这是有意为之。问题是，葛洪为什么要用“玄”来代替老子的“道”，用“玄”之“妙”来代替老子的“道”之“妙”？笔者以为，一个重要原因是，老、庄都有消极出世、以身为累的思想，而葛洪对这一点是很不以为然的。相反，葛洪认为，人生在世，最为重要的事就是想方设法修道成仙，长生不死。因此，他虽然也尊崇老子，但却是认为“老子，得道之圣也”，是个神仙，长生不死，值得崇敬。他还假托“老子曰神仙之可学”③，把这个学者神化，以便以老子之口来宣传他的仙道思想。因此，葛洪论“道”，饶有深意地用“玄”取代了“道”的位置，把老子那里主要用作形容词的“玄”（美的），改成了名词作他的哲学的核心范畴。

葛洪的“玄”，不单有从老子的“玄之又玄”带来的“美”的涵义④，而且以此为基础把“玄”

改造成了自己的美学范畴。其《抱朴子》第一章《畅玄》，在定义了“玄”之后，紧接着就铺陈

“玄”之美：“其高则冠盖乎九霄，其旷则笼罩乎八隅；光乎日月，迅乎雷电；或倏烁而景逝，或飘毕而星流；或晃漾于渊澄，或虹霏而云浮；因兆类而为有，托潜寂而为无；沦大幽而下沉，凌辰极而上游；金石不能比其刚，湛露不能等其柔；方而不矩，圆而不规；来焉莫见，往焉莫追；乾以之高，坤以之卑；云以之行，雨以之施；胞胎元一，范铸两仪；吐纳大始，鼓冶亿类；徊旋四七，匠成草昧；譬策灵机，吹嘘四气；幽括冲默，舒阐璨尉；抑浊扬清，斟酌河渭；增之不溢，挹之不匮；与之不荣，夺之不瘁；故玄之所在，其乐不穷；玄之所去，器弊神逝。”^⑤真是写得语词铿锵，穷形尽相，比喻生动，想象丰富，飘逸卓绝，道骨仙风。我们从他对“玄”之美的描写中，很容易发现与老子、庄子描述“道”之“美”的相似之点。作为一个大学者、大文学家，葛洪的散文笔法的优美和老到，的确已经达到了当时的最高水平，而作为神仙道教理论家，他对“玄”的描写更形象、更生动，更具有宗教理论的纲领意义和美感。这段对“玄”之美的描写，最后落在其点睛之笔上：

“玄之所在，其乐不穷；玄之所去，器弊神逝”。这是说，从美感体验来讲，只要你领会了“玄”之美，你就能感到“其乐不穷”，会得到无穷的审美愉悦、无限的快乐。换句话说，不单“玄”中有“美”，而且这种“美”还可以在你的审美体验中得到证明。实际上，这种内在体验式的美论，正是道教美学的一个特点。老、庄认为，得“道”即可得到超越俗世的“至乐”，而葛洪认为得“玄”即可得到“不穷”之“乐”。可见，道教的“玄—美”，即是老、庄道家的“道—美”，而且是更为可感的、更为意象化的美。这种美，已经走出了哲学家的象牙塔而来到了更广阔的社会意识领域，因而更接近大众、至少是当时知识分子群众的美学素养和美学观，更具有传播性。这正是葛洪开创的上层化神仙道教所需要的哲学、美学思想。从中国美学史来说，这既是对老、庄道家“道—美”观的总结，又是对道教“道（玄）—美”观的开启。葛洪的“大德”即“生美”观，是“玄—美”根本上开出的“生命美学”之花。他说，“长生之道，道之至也，故古人重之也”^⑥，而且还解释

说，“夫神仙之法，所以与俗人不同者，正以不老不死为贵耳”^⑦。生怕芸芸众生不明白“不老不死”的“神仙之法”，与庸庸碌碌的“俗人”的世俗生活的重大原则区别。他坦率地承认，对于任何人来说，都是“生可惜也，死可畏也”。“可惜”，即“可爱”，可珍贵的意思。这是当时最渊博的学者和最虔诚的神仙家葛洪的道教“生—美”观点的直白的解释。这“惜”和“畏”，都是以人的社会经验、审美价值为基础的内心的感情、感觉、感受，是一种普遍的社会的、个体的心理状态。如果说道教的宗教思想同其它宗教的思想在本质上区别不大的话，那么，经葛洪理论化的道教“生—美”观却在宗教美学思想领域表现了鲜明特色。这种“生—美”观点，带有中国人积极向上的、不懈的追求精神，扎根于中国传统的充满创造性的旺盛的想象力、以及脚踏实地的务实与求实的

态度。在美学思想上，展现为一种强烈的主体的、主观的自我扩张倾向。这种以“生”为“美”

（以“活”为“乐”）的观点，在近代美学家车尔尼雪夫斯基那里得到充分的发挥，他说：“在人觉得可爱的一切东西中最有一般性的，他觉得世界上最可爱的，就是生活；首先是他所愿意过、他所喜欢的那种生活；其次是任何一种生活，因为活着到底比不活好；但凡活的东西在本性上就恐惧死亡，恐惧不存在，而热爱生活。所以，这样一个定义：‘美是生活’。”^⑧在这个全世界都熟知的“定义”中，表达的正是人本性中的以“生”为“美”的“一般性”，也是曾被列宁称赞的杰克·伦敦的小说《热爱生命》的人性主题，甚至也是后来的“存在主义”所标榜的“生命自由”的西方人道主义渊源。车氏的说法，与葛洪“大德”“生美”论何其相似乃尔！这种并非偶然的相似，谁说不是人类本性和人性追求的相通？从这个角度说，葛洪的神仙思想包括他的美学思想，是相当“此岸”化和注重现实的。

二、葛洪“神仙”美学人格理想

审美，并非人人同一标准，而是因人而异、千差万别的。什么样的人格美，才是真正的理想人格，古来百家也有不同。道教以求长生不死、得道成仙为主要目标。这个目标就是道教美学理想人生的宗教化表现。到汉之后，经历“独尊儒术”的思潮推促，入世的政治化的人生理想，显然成了主流的美学理想。葛洪清楚地看到这一点，但他却不同流俗。葛洪认为，种种世俗的美学人生理想，实际上是相当俗气而没有眼光的，同这样的人讨论“道”的“朴素”人生美，就像对聋子弹琴、对瞎子讨论日月星辰的美丽一样，完全没用。他直截了当地反驳说：“抱朴子答曰：夫聪之所去，则震雷不能使之闻；明之所弃，则三光不能使之见。岂？磕之音细，而丽天之景微哉，而聋夫谓之无声焉，瞽者谓之无物焉。又况箫管之和音、山龙之绮灿，安能赏克谐之雅韵、炜晔之鳞藻哉？故聋瞽在乎形器，则不信丰隆之与玄象矣。”^⑨当然，光说敌手是毫无审美鉴赏力的“聋夫”与“瞽者”，还不能回答敌手提出的古来求仙者“无验”的问题。因此，葛洪以形式上的“类比论证”轻轻地冲淡了论题内容上的证据不足（事实上也是不可证的）。“凡世人不信仙之可学、不许命之可延者，正以秦皇、汉武求之不获，以少君、栾太为之无验故也。然不可以黔娄、原宪之贫，而谓古者无陶朱、猗顿之富；不可以无盐、宿瘤之丑，而谓在昔无南威、西施之美。”^⑩这就是说，神仙境界之美，不是不可追求，而是在于你信与不信。信，则神仙可学，神仙不远，神仙得作。葛洪设想和描述的成仙的“逍遥”之美，是相当具体、细腻的，充满了“艺术”的想象和魏晋时代知识分子的摆脱世间俗务及烦恼的美好憧憬。他如吟诗般地铺陈道：“夫得仙者，或升太清，或翔紫霄，或造玄洲，或栖板桐；听钧天之乐，享九芝之饌；出携松羨于倒景之表，入宴常阳于瑶房之中；曷为当侣貉而偶猿？乎？所谓不知而作也。夫道也者，逍遥虹霓，翱翔丹青，鸿崖六虚，唯意所造。”

B11 这种充满了艺术想象力的描写，谱写了后世道教得道成仙、永享“逍遥”快乐生活描述的基

调。这种描写和想象，本身就是一种美，一种建筑在神仙之学基础上的、以艺术美妆点的“仙话”

美。葛洪将“真”、“朴”作为神仙品格之美的核心。葛洪其所以自号“抱朴子”，除了表达自

己对于求“道”的执着外，还表达了自己“抱朴”——永远拥有“朴素”美理想和追求、自诩神仙。

葛洪指出，人生在世，并非人人都以升官发财为乐，世间的确还有比物质享受更为美。攻亩 鳌K

担骸耙嚶行陌簿材 远鞞郑而础靶 保 扃 擗 宰苑莪 叮 匀偃挝 ？者：带索蓝缕，如草操耜，

玩其三乐，守常待终，不营苟生，不惮速死，辞千金之聘，忽卿相之贵者。无所修为，犹常如此，况

又加以知神仙之道，其亦必不肯役身于世矣。” B12 在世家出身的葛洪看来，人生在世，得

到“荣任”、“千金之聘”、“卿相之贵”的确不失为美事。这是承认“美”的客观性。但那些“心

安静默，性恶喧哗者”、那些“玩其三乐，守常待终”者，却能够“辞”之、“忽”之、以之为

“戚”——反而会感到哀愁，感到毫无美感或审美愉悦可言。这又在强调“美感”的绝对的主观性。

为什么那些“知神仙之道”的人会“必不肯役身于世”呢？葛洪解释说，因为“其事在于少思寡欲，

其业在于全身久寿，非争竞之丑，无伤俗之负”。人与人之间的“争竞”，在他看来也是“丑”恶

的，不美的，当然他就不愿意为这些事耗费自己的心智了。用这样的观点，也就容易解释后世王重阳

和“全真七子”为何能够做到抛弃现有的优裕生活、甚至割断夫妇、父女等人伦关系，而在一心一

意的修炼中体会并得到心灵的至大至高的审美愉悦。应该说，道教越来越强调这种主观的求道审美心

理需求和得道的快感、美感。葛洪所说的“朴”与“真”，与老、庄所说相比，不同之处在于，

“真”已是一种人为色彩和主观色彩比较浓厚的宗教“人生美”，而“朴”则是一种原始状态的、未

经斧凿的天然的“自然美”；恢复到“朴”的状态，然后通过提纯和修炼这种人性、人生的“自然

美”，就可以达到与道合一的“真—美”的程度和阶段，修道者的“人格”就升华为至真、至善、至

美的“仙格”了。

三、葛洪开创神仙道教文艺美学思想

“文—道”关系论。葛洪认为，“文”之所以重要，在于“文”有利传“道”、行“道”。他用设

问答的方式，阐述自己与众不同的、很有些反传统色彩的文艺的美学作用观点。他针对的是有人讲

（或曰）“德行者，本也；文章者，末也。故四科之序，文不居上。然则著纸者，糟粕之余事；可传

者，祭毕之刍狗。卑高之格，是可讥（识）矣”。可见，一班世俗文人即儒家学者及其“文—德”

论，是他辩驳的目标。对此，“抱朴子答曰：筮可以弃，而鱼未获则不得无筮；文可以废，而道未行

则不得无文。”即为了至道能够通行天下，“文”艺美还是需要的。他以文学家、评论家的权威语气

论述道：“若夫翰迹韵略之宏促，属词不比事之疏密，源流至道之修短，蕴籍汲引之深浅，其悬绝

也，虽天外毫内，不足以喻其辽阔；其相倾也，虽三光熠耀，不足以方其巨细，龙渊铅铉，未足譬其锐钝，鸿羽积金，未足比其轻重。清浊参差，所禀有主，朗昧不同科，强弱各殊气。而俗士唯见能染毫画纸者，便概之一例。斯伯牙所以永思锺子，郢人所以格斤不运也。盖刻削比肩，而班、狄擅绝手之称；援琴者至众，而夔、襄专知音之难；厖马千驷，而骐、驥有邈众之价；美人万计，而威、施有超世之容。盖有远过众者也。且文章之与德行，犹十尺之与一丈，谓之余事，未之前闻。夫上天之所以垂象，唐虞之所以为称，大人虎炳，君子豹蔚，昌旦定圣谥于一字，仲尼从周之郁，莫非文也。八卦生鹰之所被，六甲出灵龟之所负，文之所在，虽贱尤贵，犬羊之馘，未得比焉。且夫本不必皆珍，末不必悉薄，譬若锦绣之因素地，珠玉之居蚌石，云雨生于肤寸，江河始于咫尺尔。则文章虽为德行之弟，未可呼为余事也。” B13

这段文采沛然的话，杂引儒、墨、道典故，充分论证了他的“文非余事”、行道“不得无文”的主张。他将孔子“质胜文则野，文胜质则史，文质彬彬，然后君子”的关于文艺的形式—内容和谐美论，作为自己立论的起点，又改造、活用了庄子“得意而忘言”的“筌蹄”说 B14，强调的核心实际上是文艺审美的社会思想价值和文艺美高于生活美。

这显然又超过了儒家、道家的美学“文—德”观，既符合他以“真”为“美”的美学总倾向，又充分强调了文艺美特别是文艺形式美在审美活动中的重要性。发展美论。经过汉儒的鼓吹，到葛洪的时代，文艺美学思想上的“贵远贱近”、是古非今，显然已经成了一种很有时代特色的流行观念。葛洪在将道家思想及前代道教思想提升为神仙道教的“理论建设”过程中，也没有忘记以“外儒内道”的语言，曲折而有力地反对儒教的“崇古”文艺观，努力建设和宣传神仙道教的“是今”文艺观。他批判当时的“崇古”者以“古书”为至高无上之美的观点说：“守株之徒，喽喽所玩，有耳无目，何肯谓尔！其于古人所作为神，今世所著为浅，贵远贱近，有自来矣。故新剑以诈刻加价，弊方以伪题见宝也。” B15

葛洪的这种“是今”文艺观的进步意义，还不仅仅在于文艺美学方面。正如他讨论“古—今”之辨，本身就不仅是讨论文艺一样，他的这种观点，实际上主要还是对社会、文化发展问题，而且是针对儒家的“崇古”、“尚周”的复古主义文化思想，是对汉代以来的儒家社会、文化观的反动。应该看到，儒家也有历史的发展和变化。汉代以来的“儒家”，已经不再是先秦时代的儒家，不是孔、孟那个时代还不太受最高统治者重视的儒家，不是“百家争鸣”中的一家，而已经成了被汉代以来的封建统治者青睐、推崇、推行的“主流思想”，是用“时代思想”加以改造、诠释过的东西。因此，他反对这个时代的“崇古”文艺思想，就超越了单纯的学术论争，具有肯定社会进步、文艺进步的意思，也就具有相当大的思想文化冲击力和创造性。文艺美多样性观点。与“道—美”本身的兼容性相一致，道教对于文艺美的审美态度和美学评价也是海纳百川、兼容并包的。因此，在道教看来，文艺作品、艺术美无论从“形式”或“风格”说，应当都不是

单一的。葛洪对此，已经思考得相当深入，他说：“妍姿媚貌，形色不齐，而悦情可均；丝竹金石，五声诡韵，而快耳不异。缴飞钩沉，罍举？抑，而有同功；树勋立言，出处殊异，而所贵一致。”

B16 文艺美，其内容和表现形式是多种多样的，但它们的“美”（给人的美感）从本质上说，又可能是一致的、共同的。葛洪在这里涉及到的，是美学中“美的单纯性”与“美的多样性”，“美”的本质与美的形式等基本 的、重要的范畴。同时，他做出的解答也是具有相当辩证特色的，也是基本得当的。他认为，“法无一定，而慕权宜之随时；功不倍前，而好屡变以偶俗”；“五味舛而并甘，众色乖而皆丽” B17 。“五味”和“众色”，虽然千差万别，但它们都蕴涵了美，都能给人以审美的愉悦。从文化根源和思想根源讲，葛洪这个观点体现的是神仙道教的包容百家、变化发展、

“杂而多端”的多元化思想，是反对“独尊儒术”的美学思想，是富于批判精神的宗教美学观点。从中国美学思想史角度来说，这种“多样化”文艺美论，是前承老子“大美不言，众美从之”观点的。

无论在当时还是在今天，其美学史价值和思想借鉴意义，无论如何也要比儒家的“善—美”论或“中庸”美论来得大。 审美差异论。在葛洪也树立了自己与道教思想相一致的观点。孟子说，“口之于味也，有同嗜焉；耳之于声也，有同听焉；目之于色也，有同美焉。”孟子因此得出的结论是，

“故理义之悦我心，犹刍豢之悦我口” B18 ，审美是“无差异”的。葛 槿岢龆摹昂枚癡？同”

艺术 审美差异论，明显与儒家的这种“无差异”论相反，而与道家庄子的“鱼处水而生，人处水而死，彼必相与异，其好恶故异也” B19 的观点有继承性。葛洪阐述说：“妍媸有定矣，而憎爱异情，故两目不相为视焉；《雅》《郑》有素矣，而好恶不同，故两耳不相为听焉；真伪有质矣，而趋舍舛忤，故两心不相为谋焉。以丑为美者有矣，以浊为清者有矣，以失为得者有矣。此三者，乖殊炳然，可知如此其易也，而彼此终不可得而一焉。” B20 他的意思是，无论美丑，还是真伪，并非人人持同一看法，甚至将美丑、真伪弄颠倒的也不鲜见。 他从时代、爱好、修养、环境条件、

主体与对象等方面的差异，分析了审美差异的产生及其原因，强调了审美差异的必然性与合理性。在我们今天的现代人，理解“差异是绝对的”的道理自然不成问题，但对于一千多年前的学者哪怕是大学者来说，能够继承并一定程度上超越道家的审美辩证法观点，就不能不说是极大的进步和功绩。这是葛洪本人对中国美学史的贡献，也标志了道教文艺美学思想在当时的实际地位。同时，他提出这种“差异美”论，是向汉代以来渐成“正统”的儒家美学思想争一席之地，为神仙道教及其美学思想的传播 做理论铺垫。 总之，汉魏以后，道教与文学艺术的联姻，道教美学得到当时渐趋完善的

文艺美学的助力，得到大的发展。葛洪就是鲜明的典型例证。他既是文艺美学的大家，又是神仙道教美学的开创人，还是热心于写作的作家。虽然一般美学史著作在葛洪之后几乎不再论及道教美学思想，但我们从邵雍的“以物观物”“以我观物”区别论及“造真”论，二程的“学诗妨事”、“作文

害道”及“和顺积中、英华发外”的“文一道”论，苏轼的“忘声而后能言，忘笔而后能书”以及他的“论画以形似，见与儿童邻”的“神似”观，朱熹的“洗涤心胸”和以《易》“阴阳之说观人事文章”的文艺创作论和文艺批评观，李挚的“世之真能文者，其初皆非有意于为文”说和“童心”说，以及后来《尺牍新钞》中许多文艺对立观点，仔细分析，都可以看出这些不同时代不同艺术倾向的作家，所受葛洪神仙道教美学思想的深刻影响。从这个意义说，从神仙道教美学思想来把握葛洪，不单有挖掘古代美学思想之源的意义，也有利于更全面、更完整地认识和把握中国人审美意识的特点。

（责任编辑：澧渝）

①古代的汉语工具书《玉篇·玄部》解释：“玄，妙也。”而《广雅·释诂一》解释：“妙，好也。”《说文·女部》解释：“好，美也。”可见，“玄”本来就具“美”的涵义，在《老子》中基本上用作形容词。②王明《抱朴子内篇校释·畅玄》，第1页，中华书局1985年第2版。③王明《抱朴子内篇校释·塞难》，中华书局本，第138页。④《玉篇·玄部》：“玄，妙也。”前注文已说过，“妙”有“美”的涵义。⑤王明《抱朴子内篇校释·畅玄》，第1页，中华书局1985年第2版。⑥王明《抱朴子内篇校释·黄白》。⑦《抱朴子内篇校释·道意》。⑧车尔尼雪夫斯基《生活与美学》，人民文学出版社1959年版，第6页。⑨《抱朴子内篇》卷二《论仙》，上海书店三家本《道藏》第28册，第173页。⑩《抱朴子内篇》卷二《论仙》，上海书店三家本《道藏》第28册，第175页。B11 王明《抱朴子内篇校释·明本》，中华书局本，第198页。B12 王明《抱朴子内篇校释·释滞》，中华书局本第148—149页。B13 葛洪《抱朴子》外篇第三十二卷《尚博》，上海古籍出版社影印《正统道藏》本，第259—260页。B14 《论语·雍也》，《庄子·外物》。B15 《抱朴子》外篇卷之三《勸学》，上海古籍出版社影印《正统道藏》本，第173—174页。B16 《抱朴子·博喻》，上海古籍出版社影印《正统道藏》本，第282—283页。下段未注明出处的引文见该本第278页。B17 《抱朴子·辞义》，上海古籍出版社影印《正统道藏》本，第299页。B18 《孟子·告子上》。B19 《庄子·至乐》。B20 《抱朴子·塞难》，上海古籍出版社影印《正统道藏》本，第53页。