

试论中国传统美学的新生

徐碧辉

一. 中国传统美学的精神实质

1. 哲学基础：阴阳五行说、天人感应说和元气自然论

像大多数历史悠久的民族一样，中华民族的文化是从远古时代发源、延续下来的。这种文化的延续性使中华民族还保留了许多先民的思维方式和思维传统。这种思维方式的主要特征是泛神论。到了文明进一步发展时，这种泛神论的世界观就以五行的理论形态被保留下来了。“五行的起源看来很早。卜辞中有五方（东南西北中）观念和‘五臣’字句；传说殷周之际的《洪范·九畴》中有五材（水火金木土）的规定。到春秋时，五味（酸苦甘辛咸）、五色（青赤黄白黑）、五声（角征宫商羽）以及五则（天地民时社）、五星、五神等等已经普遍流行。人们已开始以五为数，把各种天文、地理、历算、气候、形体、生死、等级、官制、服饰……，种种天上人间所接触到、观察到、经验到并扩而充之到不能接触、观察经验到的对象，以及社会、政治、生活、个体生命的理想与现实，统统纳入一个齐整的图式中。”^[1]到了汉代，以董仲舒为代表的汉儒更以理论化系统化的形式把人与“天”即自然相类比、对应、穿凿附会起来。认为，天与人之间在情感上有一种相互感应和贯通关系：“天亦有喜怒之气，哀乐之心，与人相副。以类合之，天、人一也。”^[2]“故气同则会，声比则应，其验皎然也。试调琴而错之，鼓其宫则他宫应之，鼓其商而他商应之。……美事召美类，恶事召恶类，类之相应而起也。如马鸣则马应之，牛鸣则牛应之。帝王之将兴也，其美祥亦先见；其将亡也，妖孽亦先见。”^[3]

作为一种宇宙观或世界观，从哲学上、特别是从科学上说，五行说和天人感应说也许是原始的、幼稚的，甚至是荒谬的。但是，从审美和艺术创作及艺术欣赏的角度来说，这种把整个宇宙看成有生命的整体的思维方式正是审美的思维所需要的。这种泛神论的世界观和思维方式最后落实到理论建构中便是“道”的概念的形成。如果说，在老子那里，道还具有某种宇宙自然的本源、本体、还有某种在世界之外的意味的话，那么，在庄子那里，道便有了更多的人间意味，更多地自然神论色彩。《庄子》正面谈论道的地方是《大宗师》：“夫道，有情有信，无为无形；可传而不可受，可得而不可见；自本自根，未有天地，自古以存；神鬼神帝，生天生地；在太极之先而不为高，在六极之下而不为深，先天地生而不为久，长于上古而不为老。”道既是万物本源，又存在于万物本身，既是万物的本质，又是万物本身。既生万物，又存在于万物。道在这里的含义更接近于自然。它变成了“无所不在”、“无逃乎物”的一种就在世界之内存在的东西，具有了类似于今天所说的物的本质、规律性的性质。因此，当东郭子一定要追问道到底在哪里时，庄子回答说，道“在蝼蚁”、“在【禾弟】稗”、“在瓦壁”，“在屎溺”。^[4]

自老子把“道”作为其学说的本体之后，中国传统哲学基本上沿袭了这一思想，即把道看作是宇宙自然和人生的最高本体。不同的是，在以后的嬗变过程中，“道”的概念常常与“气”、“理”、“心”的概念相互替换。如在元气自然论中，“气”就是与道同级的，它也是充塞宇宙、化生万物并体现在万物之中的本真性存在。它既是物质的，也是精神的，既是万物的本源，也是宇宙的本体。但是“气”比“道”显得更灵活，更具有再生性。从气的概念中生长出一系列有关的范畴：元气、神气、气韵、气概、气质……正是由于中国古代哲学建立在带有泛神论色彩的阴阳五行说和天人感应说基础上，因此，中国古代哲学把宇宙自然与人生看成一个整体的不同方面。哲学中的天人合一说便由此而来。同样，中国美学和艺术的精神实质也必须放到这样一个背景中去理解。

2. 精神实质：在现世中超越，以有限通达无限。

正因为宇宙自然与人之间有一种心灵相通、血肉相联的关系，当艺术从原始巫术中独立出来以后，它的任务就不是像西方传统艺术所要求的那样去客观精确地摹仿、再现自然或其它对象，而是要以有限的艺术空间去体现和表达无限的时间，通过有限的文字而走向无限的宇宙本体，是通过艺术创作或审美欣赏把人的感情与宇宙最本真的“道”联通起来。因而，中国艺术的最高范畴历来不是美，不是逼真，而是“道”或“气”。具体到艺术中，这种最高境界就是“气韵生动”，是“笔简形俱、得之自然”的“逸品”（画论），是“境界”、“神韵”（诗论），是“与天地同和”的“天籁”之音（乐论）。因此，中国古代绘画中提倡的不是逼真的再现客体对象，而是表现出人与对象之间的某种相互感应、相互亲近的精神，也就是气韵生动。绘画的最高评价不是真实，而是自然。中国文论虽有载道和缘情之争，但在这二者之上，又有一个共同的要求，跟绘画中一样，是对“气韵”的要求。无论是“气象”也好，“风骨”也好，还是“神韵”也好，或是“妙悟”也好，或是“境界”也好，它们的内在要求其实都是一致的：要求文学之中有“气”。有气才能活，才不是僵化的对对象的机械描摹。文学中“气韵生动”的要求具体落实为意境说或境界说。也因此，在审美和艺术批评之中注重的不是那种刻意工求、繁复冗杂的人工美，而是清远谈逸、恬静高迈自然之美。不是错彩镂金、雕梁画栋之美，而是清水芙蓉、天然去饰之美。所以，中国山水画中发展出了独特的水墨画，并且成为中国画中最具独特性的画

种。因为水墨画如烟似雾，朦胧不定，在那看似单调的水墨之色中蕴含着宇宙间最丰富的颜色，在它那烟云缠绕如梦似幻的画面中体现了艺术家心中的宇宙和生命本体——道（或气）。中国乐论认为音乐应该与天地节律相应和，所谓“大乐与天地同和”。作为中国古代艺术的代表——书法，更是把自然作为最高境界。卫夫人的笔阵图直接用自然之物来比拟、说明书法的要求。书法被看作是对自然万物情态的模拟和摹仿，但这种模拟和摹仿又不是照猫画虎，而是对自然进行线的抽象之后，用线条展示、比拟出自然万物之情态，是“同自然之妙有”。

由于中国美学这种有限中蕴含无限，具体艺术意象之中体现宇宙本体的精神实质，因此中国艺术的情感特色既不是那种如痴如颠、如醉如狂的酒神精神，也不是那种静观微笑的、如梦似幻的日神精神，而是亦喜亦悲、悲喜交集的悲凉之感，是一种彻底感悟人生宇宙之本质之后的欢喜与感伤交织的复杂情感。即使在情感最为强烈的时候，中国古人在艺术中所表现的情感也是有节制的，没有像西方人那样把这种情感推向极致，没有发展出狄奥尼索斯精神。这不仅仅是由于儒家的温柔敦厚的诗教传统的影响所致，还是由于古代中国整个的哲学和思维方式上的特点所决定的。由于自然、社会与人三者的同一性，人的情感总是受到自然节律的感应和启发，“人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然”。^[5]“喜柔条于芳春，悲落叶于劲秋。”（陆机《文赋》）“临春风思浩荡，望秋云神飞扬”（钟嵘《诗品》）。这里没有浮士德式的对本体的无限追问，只有对自然之美的投入与欣赏；没有狄奥索斯式的狂欢沉醉，也没有阿波罗式的白日梦幻，只有“我欲乘风归去，又恐琼楼玉宇，高处不胜寒”的对本体的既向往又怀疑、既憧憬又拒绝的矛盾心态，有“欲说还休，欲说还休，却道天凉好个秋”的饱经沧桑、看破世情的悲凉情境，是亦喜亦悲，喜中有悲，悲喜交集。因此，中国艺术总是在欢乐的时候看见悲哀，而悲哀也从来不被推向极致，成为叔本华式的彻底的悲观主义。

3. 人生态度：审美化生存

人与自然相感应相交融的观念还直接导致了审美化的人生态度。整个庄子学说的宗旨就在探讨作为个体的人如何才能超越现实处境的限制而得到自由。对于庄子来说，这种超越可以通过两个途径来进行，一是通过自我修炼而达到齐物我，泯是非，泯灭主客体之分，把自己化身于整个自然之中去，与天地精神往来并与之融为一体，从而超越有限的生命。怎么才能做到这一点呢？这就是要通过“心斋”、“坐忘”、“朝彻”、“见独”等途径来进行。所谓心斋就是：“若一志，勿听之以耳而听之以心，勿听之以心而听之以气。耳止于听，心止于符。气也者，虚而待物者也。唯道集虚。虚者，心斋也。……瞻彼阕者，虚室生白，吉祥止止。夫且不止，是之谓坐驰。”^[6]就是说，不能仅仅依靠感官（耳）和理性（心）去认知外物表象，而要用整个身心（气）去体验和领悟万物的本体。因为感官只能得到一种模糊的印象，而理性判断则往往流于一些概念，用凝固的概念去套用在活生生的现实，必然对现实是一种损害。只有整个身心合一，并去除心中的成见与师心，用与自然相通合一的完整的身心去体会和把握自然，才能真正与自然合而为一，体验它的真谛。所以，气是“虚而待物”的。“虚”，是虚静，而不是无，不是空，不是什么都没有。它预示着一种等待，展示着一种接纳一切的姿态。正因为虚，所以它蕴含着一切可能性，能够包容一切。因而它能够随时接受、容纳“实”。在这种虚与实相交融、相激荡的过程中，人体会到天地之间存在的美与和谐。天地之美是一种大美，一种对人来说可以包容人、融化人的东西。所以庄子又说“天地有大美而不言”。由虚与实相交融激荡，产生生生不息的生命，这就是“坐驰”。因此，人可以通过耳目等感官感受外物，但最后必须超越这种感受，达到用整个身心去体验万物。这样将使人达到神明之境。这是一种大美、大善的境界。在这个境界中，自我与外物、存在与非存在、身体与心灵等等都是相融合一、浑然一体的，这就是庄子讲的“道通为一”的境界，也是人们常讲的天人合一的境界。

另一个超越途径是通过艺术创作而达到对现实处境的超越。《庄子》里讲了很多关于艺术创作的故事，这些故事的一个特点是，这些从事艺术创作的人都不是现代意义上的职业艺术家，而只是一些做着一些卑微的劳动的下层人。但是这些人通过对他们所从事的工作熟悉和热爱，把一些看起来很枯燥无味的劳作变成了一种神奇的创造性的活动，由此他们也超越了他们的有限人生，而得到生命的升华，把自己的有限生命与那个无限的宇宙本体“道”结合起来，从而在某种意义上达到了超越。比如著名的“庖丁解牛”的故事，“梓庆削木为”的故事，“宋元君画图”的故事，以及“偻者承蜩”的故事，“津人操舟”的故事，“吕梁丈夫蹈水”的故事，“工旋而盖规矩”的故事（均见《达生》篇）等等。

从个体生存论角度来说，中国古代哲学和美学这种把人与自然看作一体、把人看作自然的一部分、强调人对自然的从属、依赖和自然对人的亲切、包容、安抚的思想不正是当代人所需要的吗？特别是对于美学和艺术学来说，也许可以说这种对人与自然的亲近的强调、这种把人当作自然的一部分、强调和注重和人与自然的血脉相联的关系的思想正是当代美学和艺术学的出发点所在。

二. 中国传统美学的现代意义

1. 美学研究方法论

从美学研究方法上看，中国传统美学从来没有把审美问题看作一个知识论问题，从来不是用知识论的方法去研究美是什么，美感是什么，而是把美学放在整个人文和生命思考之中，把哲学、美学和人生体验融于一体，从生命存在本身的感悟中去理解和把握审美和艺术问题。这一点可以和现代生存——实践论哲学相互参照。实践是一种生命存在方式，这种生命存在方式联结着个体——社会——自然——人生，因此，由对实践的生命方式的具体分析入手，可以把握审美和艺术的本性。在这一点上，中国古代的意境说特别不但具有本体论上的意义，而且具有方法论上的意义。

中国古代的意境说，就是把人生过程看作与宇宙本体和社会本体具有同一性的过程。在这里，艺术、人生、社会、宇宙是同一的。王国维在《人间词话》里开宗明义就说：“词以境界为上，有境界则自成高格，自有格调。”这时讲的是艺术境界。境界分为有我之境和无我之境。“有我之境，以我观物，故物我皆著我之色彩；无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物。”这是自然与情感交融的社会——自然——心理境界。然后，他又把境界与人生联系在一起，境界又成为一个人生概念：古今成大事业大学问者，必经过三种境界：第一种，“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望断天涯路”；第二种，“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴。”第三种，“众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在，灯火阑珊处”。这里是借用艺术表述概括人生境界，艺术与人生境界又合而为一。因此，在王国维的境界说中，宇宙——自然——社会——人生——艺术是不可分割的，一体的。或者说是一个东西在不同领域或方面的表现。在中国哲学中，本体之本，既是宇宙之本，也是人生之本，当然同时也是艺术之本。本体之体，在宇宙就表现为道，在自然则为气，在社会为理，落实到人生就表现为悟，而在艺术里，就是把宇宙——自然——社会——人生融合起来的“境界”。这样，艺术与人生、宇宙、自然、社会紧紧地联系到了一起。在这里，没有对艺术的本质的抽象的探讨，也没有对宇宙本体的思辨演绎，而是在形象直观之中同时把握了那个抽象的宇宙本体和人生本体。从而本体也不再是外在于人的某种绝对精神或理念，也不是与人无干的某种原子。本体就在人生之中，在人的生活过程之中，在人间世界的种种运作过程之中，当然也在人所看到的自然之中。生命展开的过程就是通过实践活动不断与本体取得同一、从而超越现实处境、达到更高的精神境界的过程。

2、纠正人类中心主义偏向，把单方面自然人化的思想扩展为人化自然和人的自然化双向融通的思想。

在中国古代，由于把整个自然宇宙看成一种有生命的存在，因而在对待自然方面采取了一种比较合理的态度。一方面，把自然看作一种有生命的存在，对自然充满了敬畏、崇敬和欣赏。在魏晋时代，伴随着哲学上对汉代经学的批判和以玄学形态出现的老庄哲学的复兴，中国人的自然美意识就开始形成，自然第一次作为纯粹的审美对象而进入了艺术和审美领域，出现了大量优秀的山水诗和一批杰出的山水田园诗人，绘画上也是在这个时代提出了中国绘画最重要的批评概念“气韵生动”，音乐上嵇康的提出了“声无哀乐论”，此后，以陶潜为代表的中国古代诗人对自然的讴歌与赞颂一直中国文学的一个重要主题。陶潜把自然看作是人精神的归依，是逃避人世的异化生活、歇息心灵的处所。“误落尘网中，一去三十年……久在攀笼里，复得返自然。”自然在他眼里是什么形象呢？“采菊东篱下，悠然见南山。山气日夕佳，飞鸟相与还。此中有真意，欲辨已忘言。”另一方面并不是被动地对待自然，在自然面前完全无所作为，而是积极地发挥人的作用，在不破坏整个自然界生态平衡的前提下对自然进行改造。这是荀子所代表的儒家的思想。荀子讲：“大天而思之，孰与物蓄而制之；从天而颂之，孰与制天命而用之；望时而待之，孰与应时而使之；因物而多之，孰与聘能而化之。”^[7]但是，改造自然不是完全破坏自然的原貌重新塑造一个自然，而是顺自然之性，因势利导，如传说中的大禹治水，以及李冰父子对都江堰流域的巧妙的改造，这个工程到今天还在造福着整个川西平原的几千万人民。今天，以工业化为基本标尺的现代化潮流席卷全球。现代化之是每一个国家发展的必由之路。但是，西方发达在现代过程中出现了一系列问题，如生态问题，环境问题，自然资源枯竭等，这已经是世界性问题。在这种背景下，中国古代哲学和美学中那种一方面尊重自然、把自然作为人的精神家园、另一方面注重因势利导地改造自然的思想不是值得很好地继承和借鉴吗？

3. 对自然的审美态度及人生的审美理想

中国人对自然的审美开始很早。《诗经》里已有直接赞颂自然山水的诗，如“松高维岳，骏极于天”；“泰山岩岩，鲁邦所瞻”。当然也有更多是以山水比君子之德行、风度、气质的：“如南山之寿，不騫不崩；如松柏之茂，无不尔或承。”“委委佗佗，如山如河，象服是宜。”甚至已经有了泛舟于山水以解忧愁的诗句：“淇水悠悠，桮楫松舟；驾言出游。”如果说在《诗经》时代自然在大多数时候还只是作为一种“起兴”和比喻的而存在、在《庄子》中还具有一些神话和臆想的成份的话，那么到了魏晋时代，自然一方面已去除了庄子那些带有神秘色彩的臆想成份，成为真实的存在，另一方面则已经成了独立的审美对象。不但出现了专门的山水田园诗，而且自然成为对人的审美评价的标准。《世说新语》里，人的美与自然山水之美相互衬托，往往以自然之美来形容、比喻人的美。山水之灵秀成了人的精神风貌的比拟和见证，同时也是人的精神力量的源泉。如“时人目王右军，飘如游云，宛若惊龙。”“嵇叔夜之为人也，岩岩若孤松之独立，其醉也，傀傀若玉山之将崩。”^[8]“世目李元礼，谡谡如劲松下风。”^[9]等等。不再是作为某种道德品质的比拟，也不再是作为一种起兴，自然山水在这时已作为独立的审美对象进入了中国人的审美视野。对此《世说新语》里也有大量记载，如“顾长康从会稽还，人问山水之美。顾云：‘千岩竞秀，万壑争流。草木蒙笼其上，若云兴霞蔚。’”“王子敬云：‘从山阴道上行，山川自相映发，使人应接不暇，若秋冬之际，尤难为怀。’”^[10]在这时的中国人眼中，自然不是生存资源的提供者，不是改造的对象，更不是与人为敌的不可知的神秘力量，而是人依赖与亲近的生存环境，是人精神和灵魂的归宿，在这里，人与自然之间不存在任何隔阂。“简文入华林园，顾谓左右曰：‘会心处不必在远。翳然林木，便自有濠濮间想也，觉鸟兽禽鱼，自来亲人。’”^[11]这种对自然的赞赏与亲近一直贯穿了整个中国古代农业社会，成为文学和艺术的灵感之源泉，同时也成为以中国古代文人士大夫知识分子所代表的农业文明的主旋律。

与对自然的赞美亲近相联的是，在人的生存理念上，不是以征服自然为最高理想，而是在跟自然平等相处和对自然的欣赏与亲

近的前提下，提倡审美化生存。在个体生存范式上，无论是儒家还是道家，甚至是禅宗，它们给人提供的生存范式不是对某种虚构的神灵的献身，也不是为某种理想的献身，而是一种审美化的生存。前面我已讲到以庄子为代表的道家关于对人生的审美超越的思想。实际上，不仅是道家如此，儒家思想中也有不少这方面的思想。儒学创始人孔子，一生致力于恢复礼制梦想，并试图以“仁”作为心理依据给这种礼找到内在的心理基础。国内外学术界所注重的也正是关于礼和仁的思想。但是，关于个体的生存理想，孔子是更接近于审美的，而不是社会的，也不是道德的。《论语·泰伯》中“吾与点”的那段对话明确地表明了孔子这一理想。

“……‘点！尔何如？’鼓瑟希，铿尔，舍瑟而作，对曰：‘异乎三子者之撰。’子曰：‘何伤乎？亦各言其志也。’曰：

‘莫春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，风乎舞雩，咏而归。’夫子喟然叹曰：‘吾与点也！’”^[12]

相比起子路、冉求和公西赤，曾点的理想看起来是上不了台面的。他既不想做经济管理者，也不想去当外交官或祭司，而只想在春天穿着春装，与一些大人和孩子出去郊游。可是孔子却认可了他的理想。这段话在整个《论语》里显得很突兀，跟其它大讲仁义、讲礼制、讲孝悌的篇章都不一样。然而，正是从这里可以看到，孔子虽然把克己复礼作为其社会理想，但在对个体生存的憧憬和规划中，却是以个体的审美自由作为理想的。

孔子的另两句话可以作为这种观点的佐证。一句是：“兴于诗，立于礼，成于乐。”^[13]这里讲的是对个人人格塑造的三个阶段或三个途径：诗歌，礼教和音乐。而人格的最后完成是在音乐之中，可见孔子对艺术的重视程度。另一句话是“志于道，据于德，依于仁，游于艺。”^[14]这是对整个人格内涵的设计。道是要达到的目标和志向，德是达到这个目标的根据，仁是个体行为的依据，而艺术则是完成这一切目标的途径。游于艺被放在最后，其意应该是说，游于艺的境界是一种最高的人生境界。

孔子时代，没有工业化，许多原始自然尚未开发，但是，时代不同，人们对物欲的追求则同，所以思想家们对此的批判也是同样强烈的。孔子所希望的是恢复他理想中的周礼，用礼制来制约人们无限膨胀的欲望。这些礼包括了个体与社会关系的各个方面：对君忠，对友义，对父孝，对兄恭，对弟友等等。但是，所有这些都是把人放到某种关系中去规定的。那么，除了这种关系的规定之外，就个体本身而言，应该是一种什么样的生活状态最为理想呢？这就是曾点所描述出来的画面：悠闲，轻松，浪漫，无拘无束。这不正是一种审美化的自由状态么？

4、在形上追求上的审美超越

所谓形上追求是一种超越追求，是人希望超越现实人生而提升自己的一种精神向往和努力。在这一点上，各个民族都有自己的独特的途径和方式。如前所述，受历史悠久的阴阳五行说的影响，中国人不是像西方人那样把现实与本体看成两个世界，而是把自然、社会和人三者放进一个系统之中，看成是一个整体，都是由阴阳五行法则所决定和支配的。天道与人道、自然规律与社会政治、自然与人体本身之间有一种奇妙的对应关系。因此，中国人在形上追求上不是一往无前、往而不返地追求世界之外的本体存在，而是把生活的意义、生命的价值理解为就在生活过程本身之中，就在此世此岸之中。是要在有限中求得无限，在现实中寻求超越。在有限与无限、现实与本体之间并有存在不可逾越的鸿沟，而是可以在二者之间回还往复，自由来往。这样，中国人对本体的追求就不是脱离尘世去追逐某种虚幻的东西，而是看重现实当下性的存在过程，看重生活本身的过程，在具体的生活情境中随时都可以超越当下处境而达于无限。庄子说道“无所不在”，禅宗讲“一树一菩提，一花一世界”，“担水砍柴，无不成道”，就是这个意思。现实的生活过程之所以能实现超越，是因为审美和艺术的存在。在中国文化中，人生的理想境界不是献身于一个虚幻的上帝，而是把现实升华为一种审美过程，把那些现实的、世俗的活动转变成为一种自由自在的艺术创造过程，在这个过程中超越自己的现实处境而与本体、自然、宇宙合一，这就是所谓天人合一。这样，中国人的形上追求导致的就不是宗教的异化，而是审美的超越；不是宗教的献身，而是心灵的自由。

中国人这种形上追求对今天的文化建设应该说也是有重要意义的。超越追求作为人的精神追求，是人的精神性存在的证明。从整个世界文化潮流来说，科学的昌明，技术的普遍应用使科学精神在整个世界深入人心，因此，虽然西方文化有深厚的宗教传统，但信仰的衰落还是不可避免地成了一种普遍的趋势。由于信仰的衰落所造成心理的焦虑、紧张与恐慌也越来越成为普遍性的问题。在当今经济文化全球化的趋势下，以感性为旗帜的大众文化成为当代中国文化的主体，因而，精神危机、信念空场也同样是当代中国所面临的问题。由此，继承中国优秀传统文化，开展艺术与审美教育，在全社会普及审美和艺术知识，形成普遍的审美和艺术化的社会风气与风尚，就是我们今天的唯一选择。当然，传统文化中关于阴阳五行、关于天人感应等等猜测、臆想的学说必须抛弃，但审美精神却是我们民族的真正财富，是我们建设整个社会的精神文明的宝贵的理论和思想资源。

[1] 李泽厚《中国古代思想史论》，159—160页，安徽文艺出版社1994年1月。

[2] 《春秋繁露·阴阳义》，转引自李泽厚《美学三书·华夏美学》285页。

[3] 《春秋繁露·同类相助》，见《中国美学史资料选编》103页，中华书局1980年版。

[4] 《庄子·知北游》。

^[5] 刘勰《文心雕龙·明诗》。

^[6] 《庄子·人间世》。有一种解释，认为这段话是一段关于气功的论述。因为所谓“听之以心”，“虚而待物”之类的说法正是修炼气功的关键，是一种修炼气功达到一定境界之后进入的状态。这种说法也许不无道理。但是，即便它可以看着是一篇关于气功的文本，它也能够而且更应该从哲学和美学的上去解释。中国古代的气功理论在很多时候本身就是一种哲学理论，或者是以哲学理论为基础的。从这里也许可以更直观地了解中美学古代哲学人生理论那种身心合一、人生与宇宙万物相互感应的观点。

^[7] 《荀子·天论》

^[8] 均见《世说新语·容止》。

^[9] 《世说新语·赏誉》。

^[10] 《世说新语·言语》。

^[11] 《世说新语·言语》。

^[12] 《论语·先进》。

^[13] 《论语·泰伯》。

^[14] 《论语·述而》。