# 气论与中国美学的生命精神

陈德礼

**内容提要** “气”是中国古代美学、艺术理论使用最广的范畴之一。它在由哲学范畴向美学范畴的转化过程中,其审美的心理内涵和艺术内涵越来越丰富,它以宇宙生命为依归的万物一体观孕育了中国古代审美意识的生命精神,甚至构成了以“气”为内在逻辑的审美心理体系,对美学理论和艺术创作产生了重大影响。

**关键词** 气 元气 文气 气韵 韵味 意境

“气”本是一个哲学范畴,代表了中国古代一种独特思维方式,由于这一思维方式注重宇宙的生命有机性和注重宇宙生命运化规律等特点,使它很自然地和美联系起来,并逐步进入美学领域,成为中国古代美学、艺术理论使用最广的范畴之一。气论在由哲学范畴向美学范畴的转化过程中,其审美的心理内涵和艺术内涵越来越丰富,它以宇宙生命为依归的万物一体观孕育了中国古代审美意识的生命精神,甚至构成了以“气”为内在逻辑的审美心理体系,对美学理论和艺术创作产生了重大影响。

## 1

中国古代的“气”概念最早是一个物质概念,它的原型是大气和其他一些气态物质。许慎《说文》云:“气,云气也。”段玉裁注:“气本云气,引申为凡气之称。”可见,气字在早期是指一种客观存在的物质,后来哲学范畴的气,正是由此引申而出。张岱年先生在《中国哲学大纲》中指出:“气之观念,实即由一般所谓气体之气而衍出。气体无一定的形象,可大可小,若有若无,一切固体液体都能化为气体,气体又可结为液体固体。以万物为一气变化的见解,当即由此事实而导出。”[①] “以万物为一气变化的见解”,在气论的萌芽期已基本成熟。春秋时《左传·昭公元年》记医和之言:“天有六气,降生五味,发为五色,徵为五声,淫生六疾。六气曰阴、阳、风、雨、晦、明也;分为四时,序为五节”。这是“六气”“五行”说的滥觞,六气“经之以天”,五行“纬之以地”,是决定世界秩序、影响事物变化的重要因素,代表了当时人们对于世界的主要看法。战国时代的《管子》一书,最早把气作为宇宙万物的本源,指出自然界的一切事物都是“根天地之气”,(《管子·七法》)“有气则生,无气则死,生者以其气”。(《管子·枢言》)这一思想到汉代被表述得更加明确。《淮南子·天文训》说:“道始于虚廓,虚廓生宇宙,宇宙生元气。元气有涯垠,清阳者薄靡而为天,重浊者凝滞而为地。……天地之袭精为阴阳。阴阳之专精为四时。四时之散精为万物。”这里所说的“元气”,是天地未分之前的混沌之气。天地、阴

阳、四时、万物，均为元气所化生，明确指出了气是物质世界的本源。唐宋以降，以气为世界本源的哲学家，有的讲气，有的讲元气，或指原始的天地未分之前的浑然之气；或指天地之间的总体之气，逐步形成了以宇宙生命为内涵的“自然元气”论，并成为赋予整个中国文化以生命的一个要素。

在“自然元气”论看来，“气”为生命的根基，而生命也是宇宙万物的基本属性，所以宇宙万物的生命也必然以“气”为基本前提。程颢说：“生之谓性，性即气，气即性，生之谓也。”（《二程遗书》卷一）“气”的概念也就逐渐从自然现象界进入到人体生理活动领域，并扩展到精神领域；它不仅是一个适用于物质世界，揭示物质世界有机统一性的概念，更是一个适用于天人合一的大宇宙生命运化规律的范畴了。从宇宙大生命的角度来看“自然元气”论，它的精义有三：一是气分为阴阳二气，二气相交，生生不息，其运动和聚散形成自然万物，自然万物是阴阳二气互相激荡而和谐统一的产物。也就是说，气具有生成天地万物，化成宇宙生命的功能。在这个意义上说，气就是道。《老子·四十二章》说：“道生一，一生二，二生三，三生万物。万物负阴而抱阳，冲气以为和。”庄子说：“人之生，气之聚也。聚则为生，散则为死。若死生为徒，吾又何患？故万物一也。是其所美者为神奇，其所恶者为臭腐，臭腐复化为神奇，神奇复化为臭腐。故曰：通天下一气耳。”[②]《管子·内业》说：“凡物之精，化则为生。下生五谷，上为列星；流于天地之间，谓之鬼神；藏于胸中，谓之圣人；是故名气。”这些说法都指出，气是生命的根本，是构成生命力的本质，因此当古人把气当作宇宙本源之时，主要是将气作为生命的活力，即一切运动变化的推动者来看待的。这就是说，气既代表物质，又代表功能，是一个体现着规定性、秩序性、运动性、创生性的生命概念，这就逐步使“气”论从宇宙论向人生论推进，与化生、流变、鬼神、圣人等智慧形态相沟通了。二是将“气”与人的精神现象直接联系起来，指人的精神力量的主观心理状态，即所谓人体生命之气，它既是构成人的生命的最基本的物质，同时又是人的生命活动的产物。它的运动形式表现为人的心理活动、精神活动，这就由客观物质之气演变为主观精神之气，这是气得以成为审美范畴的重要前提。从人的生命之气所具有的性质来看，气之聚散、动静、阴阳的运动，表现为人的心理、情感的活动，生成人的情感之气，此即所谓“人有五脏，化五气，以生喜、怒、悲、忧、恐”（《素向·阴阳应象大论》）。于是，很自然地便有志气、意气、神气、才气、风气、血气等相应概念的出现。三是把气作为沟通天与人的中介，构成了自然感应说的理论前提。既然人与万物皆由气化所生成，故而人体生命之气与自然万物生命之气是相通相应、相感相交的，万物与人处于一个相互类同、相互感应的关系中，故庄子曰：“天地与我并生，而万物与我为一。”（《齐物论》）以气的观点看宇宙，人的自然生命、思想感情和存在方式被置于宇宙大生命之中，八极六合融融一气，天地万物和然无对，人与自然融合为一，反映了古人对宇宙生命的认识，从哲学本体论向文化功能论的演变。化宇宙生命为自我生命，强调自然生命与精神生命的统一，构成了中国古代文化的精神内核，也孕育出中国古代美学精神的生命本质。

英国著名科学史学家李约瑟在《中国科学与文明》一书中曾指出，在古代和中世纪，中国人认为物质世界是一个连续的整体。“气”凝聚成可感之物。一切都依赖于“阴”、“阳”两种基本力量以类波或振动的方式在各个层次有节奏地相互感应。因此个体有它们的内部节奏，这些个体都在一个宇宙和谐的普遍形式中得到统一。他说：“在希腊人和印度人发展机械原子论的时候，中国人则发展了有机宇宙哲学。”[③]李约瑟的见解无疑是正确的，因为无论从哲学形态还是从价值的、历史的形态上看，中国气论都有别于西方注重结构性、思辨性的机械原子论。中国哲学是重化生的生命哲学，其气论是超越二元对立的“相互感应”、“天人合一”的浑融境界，它是以

阴阳为基本内核，以重生为价值标准的一切物质、精神与生命现象的总和。从根本上说，它是一个宇宙大生命运化规律的范畴，甚至可以说，是古代文化和古代美学的一个元范畴，古代气论产生之时，审美意识也就随之诞生了。

2 在审美意义上使用气范畴，较早的大约是先秦的孟子和庄子。由于两人立论的侧重点不同，则形成了气之审美的两大理论源头，对后世美学及艺术理论产生了深远影响。庄子在《达生》篇中指出，通达生命实情的人，当求形体健全，精神充足，与自然为一（"形全精复，与天为一"），在此基础上，庄子提出了"纯气之守"的命题，并由"纯气之守"说到"壹其性，养其气，合其德，以通乎物之所造"的"神全"。"纯气之守"即保守纯和的精神；"神全"即精神的凝聚。"纯气"是气的生命力的要求，亦是对气的审美要求。它一方面从自然之性的角度强调气的朴素性、本真性；另一方面又从精神心理的角度强调气的纯粹性。《刻意》篇云："纯素之道，惟神是守，守而勿失，与神为一；一之精通，合于天伦。"这就是说，生命力的审美显现在于精神的纯粹，在于保守自然本性之气，这就将气与人的精神现象联系起来，对人的生命表现的最高形式——审美精神，给予了充分肯定。庄子还将气与审美心态联系起来，《人间世》云："若一志，无听之以耳而听之以心，无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。""听之以气"就是消除主客物我的差异，去掉是非得失的计较，以一种静澈澄明的心态去体悟大道，与道为一。也就是以人的自然之气去应和天地万物的自然之气，"原天地之美而达万物之理"（《知北游》），去感受宇宙生命的和谐律动和天地之大美。庄子还在一系列技艺寓言中反复强调创造活动都是"心斋"、"坐忘"和"听之以气"的结果。梓庆削木为　，斋七日，"未尝敢以耗气也"（《达生》），　偻者承蜩"用志不分，乃凝于神"（《达生》），庖丁解牛"以神遇而不以目视"（《养生主》），都是描述"气"对于创造性的审美活动的重要作用。可以说，庄子的气论对中国古代审美理论的建立奠定了一块坚实的基石。

孟子所提出的"养气"说，也是后世以气论艺的一个源头之一。《孟子·公孙丑上》云："我善养吾浩然之气。……其为气也，至大至刚，以直养而无害，则塞于天地之间。其为气也，配义与道，无是，馁也。"孟子在这里所讲的"养气"，强调的是一种精神美。它至大至刚，可以充塞天地之间，成为一种巨大的主观精神力量。"浩然之气"是个体在修养过程中所达到的自由状态，代表了一种肯定自我力量的人格美。它越出了伦理学的范围，明显地具有了审美的性质。当然，孟子的"养气"说又不同于庄子的"守气"说。庄子的"守气"强调保守自然本性之气；而孟子的"养气"则强调主体的内心修养过程，要求的是集义以为气，尽管它超越了伦理性内容，充满着个体的审美要求的内在感情色彩，却重在道德修养；而庄子要求的是离形弃智，无欲无虑，以空明的心境虚而应物，与自然的生命节奏合而为一。由于孟子认为气是一种主观精神状态而未能将其看作是人的生命力，包括人的本性、心理、精神、能力等各种因素在内的整体力量，因此，从审美心理角度看，庄子的"守气"说比孟子的"养气"说更为切合审美心理特征，更为切合人类的审美需求。应该说，庄子的气论对审美理论的影响，较之孟子的气论更为直接，也更为深远。

孟、庄之后，直接以气论艺者，则推《乐记》。《乐记》接受了自然元气论阴阳二气相互作用化生万物的观点，并认为乐正是阴阳二气和谐作用的表现。《乐记》云："先王作乐，合生气之和"，"使其阳而不散，阴而不密，刚气不怒，柔气不摄。"又云：诗、歌、舞"三者本于心，然后乐气从之。"古时诗歌舞不分，故"乐气"是指三者的三位一体，即通过诗、歌、舞等手段所传达出来的音乐情绪、情感内容。《乐记》把"气"和"乐"相联系，认为音乐生命在于气，气是审美活动的根源，

从这里已可看到后来“文气”说之端倪。

真正明确把“气”和文艺创作活动联系起来，将“气”作为一个心理美学概念的，是曹丕。他在《典论·论文》中说：“文以气为主，气之清浊有体，不可力强而致。譬诸音乐，曲度虽均，节度同检，至于引气不齐，巧拙有素，虽在父兄，不能以移子弟。”这里所说的气，是指创作主体所具有的气质和个性。当然，曹丕的文气说既包括创作主体之气，也包括作品之气。他在分析当时作家作品时，指出的所谓“齐气”、“体气”、“逸气”等等，显然是指作品之气，即文章表现出来的总体风格和美感特征。他把艺术创作过程看作气化过程，文之气便是创作主体之气在作品中的体现，这是前此人们对气之意义的使用在美学上的自然延伸。

曹丕的文气说，开启了中国古代文艺学中“养气”论与作家作品风格审美理论的先河，对后来的美学思想产生了很大影响。刘勰在《文心雕龙》中就多次运用“气”的概念，如他所提出的“清和其心，调畅其气”，“神居胸臆，而志气统其关键”，“情之含风，犹形之包气”，“意气骏爽，则文风清焉”，“缀虑裁篇，务盈守气”，“思不环周，则索寞乏气”等等，从气质、才气、格调、文势、气貌、养气等各个方面，极大地丰富和发展了“气”的内涵。刘勰之后，历代文论家和作家、艺术家各从不同角度发挥和阐释“气”的美学意蕴，有的从作家主观因素方面立论，有的从作品或审美对象的客观因素方面立论，并出现了一系列相关概念。就前一类而言，有才气、志气、意气、血气、风气、体气、素气、神气等概念；就后一类而言，有辞气、文气、气韵、气象、骨气、气势、气脉、气味等概念。主观之气论大多受到曹丕“文气”说的影响，强调作家、艺术家的人格基质对于审美创作的影响，同时也强调后天的“养气”对于人格基质形成的作用。曹丕的“气之清浊有体，不可力强而致”，刘勰的“才力居中，肇自血气”（《文心雕龙·体性》）之说，侧重点是讲作家的气质、才气等得之先天，为“情性所铄”；而“养气”之说则指读书积理、增长阅历等后天的作用。韩愈曾有“气盛言宜”（《答李翊书》）之说，柳宗元也有“凡为文，以神志为主”（《与杨京兆书》）的主张，都强调“气”要由“道”和“仁”来涵养，实为孟子“配义与道”的气论的发展。而陆游所说“才得之于天，而气者我之所自养”（《傅德亨诗集序》），这里的“养气”则包括创作主体的社会心理特质和艺术心理特质。社会心理特质指学习和阅历；艺术心理特质指审美感知能力，它们共同构成审美创作主体的心理结构，并共同决定于“气”。清人朱庭珍对此讲得最为透辟，他说：“盖诗以气为主，有气则生，无气则死，亦与人同。……气须以至动涵至静，非养不可。养之云者，斋吾心，息吾虑，游之以道德之途，润之以诗书之泽，植之在性情之天，培之以理趣之府，优游而休息焉，蕴酿而含蓄焉，使方寸中怡然焕然，常有郁勃欲吐畅不可遏之势，此之谓养气。”[④]也就是说，通过“养气”以增强和完善其审美心理结构，培养主体的审美能力，这是审美活动得以进行的基本前提。

就客观之气而言，天地间万事万物都饱含着生气，并呈现为千姿百态之美，生机活力之美。审美主体在进行审美观照中，领悟和把握宇宙自然的生气，是对生命力的肯定。“山形树态，受天地之生气而成；墨滓笔痕，托心腕之灵气以出”[⑤]，吸取宇宙自然的生气以充实自己的灵气，表现于作品之中，转化为作品的生命力，则产生了以气为本源的风骨、气韵、格调、神理、情趣等之审美。如刘勰的“志气”说，钟嵘、司空图的“生气”说，苏轼的“意气”说，姚鼐的阳刚、阴柔二气说，方东树的“神气”说，刘熙载的“骨气”说等等，构成了“气”之审美的范畴体系，都在一定程度上体现了中华民族审美意识的特点。

## 3

古代气论的审美内涵，归纳起来，大概可以概括为三个方面：一是审美主体的生命之气；二是审美对象的灵性之气；三是艺术表现的韵味之气。

审美主体的生命之气，即指创作主体的生命力和创造力，包括审美活动中主体审

美心理结构和智能结构的构成等，是审美创作的前提和基础。中国古代哲学认为“气”是人的生命本源，《管子》所说“气者，身之充也”，《乐记》所说“血气和平”，王充所说“气凝为人”等等，都是指人的生命本源，或指生理之气；而作为审美主体的审美心理结构，人身之气又可分为不同层次和类别，除表现为生理之气外，又表现为心理或精神道德之气，如情、理、才等等。孟子所说的“浩然之气”，主要是理的内容，属于精神道德之气。而刘勰所说“风趣刚柔，宁或改其气”，则同曹丕“气之清浊有体，不可力强而致”一样，主要是气质、个性等才情方面的内容。虽然刘勰也讲“气以实志，志以定言，吐纳英华，莫非情性”（《文心雕龙·体性》），重视理（志）的作用，但仍然是情志并举。不难看出，所谓审美主体的生命力之气，主要是指创作主体的独特气质和由此而生发出的独特创造力。徐复观在《中国艺术精神》一书中说：“切就人身而言气，则自孟子养气章的气字开始，指的只是一个人的生理地综合作用；或可称之为‘生理地生命力’。若就文学艺术而言气，则指的只是一个人的生理地综合作用所及于作品上的影响。……一个人的观念、感情、想象力，必须通过他的气而始能表现于其作品之上。同样的观念，因创作者的气的不同，则由表现所形成的作品的形象亦因之而异。”[6]这就是说，气是人的整体生命力，而艺术则是人的生命力的综合表现，是人的生理、情感、理智三者高度统一的生命形式。刘勰在《文心雕龙·风骨》篇曾提出“情与气偕”，《养气》篇也说：“率志委和，则理融而情畅；钻砺过分，则神疲而气衰”，都是强调人的生理与心理的和谐，情感与理智的统一，强调艺术创作应由生命整体（即“气”）出发，将人的自然生命引入到与精神生命相协调的境界，强调整个生命在艺术中的实现。王昱《东庄论画》云：“画中理气二字，人所共知，亦人所共忽，其要在修心养性，则理正气清，胸中自发浩荡之思，腕底乃生奇逸之趣，然后可称名作。”创作主体的生命之气转化为作品的勃勃生机，则因气之不同，呈现出各自不同的奇逸之趣，并由此以构成与决定着艺术作品的审美价值和审美风格。所谓“公干有逸气”，（曹丕《与吴质书》）“孔融体气高妙”（曹丕《典论·论文》），“刘越石仗清刚之气”（钟嵘《诗品》）云云，就是创作主体的生命之气在艺术作品中的生动体现。

审美对象的灵性之气，即指作品的艺术生命力。钟嵘《诗品》和司空图《二十四诗品》都在这个意义上使用了“生气”这一概念。艺术作品必须灌注生气才能获得生命力的观点，早在《淮南子》中就已提出了。《淮南子·说山训》指出：“画西施之面，美而不可说；规孟贲之目，大而不可畏：君形者亡焉。”高诱注：“生气者，人形之君，规画人形无有生气，故曰君形亡。”这里已明确认识到“生气”是艺术作品的精神和灵魂，“有气则生，无气则死”的论点，当根源于此。关于“生气”与诗文创作的关系，清人方东树在《昭昧詹言》中有详细分析。他说：“诗文者，生气也。若满纸如剪采雕刻无生气，乃应试馆阁体耳，与作家无分。”又说：“观于人身及万物动植，皆全是气之所荡。气才绝，即腐败臭恶不可近，诗文亦然。”李重华分析李、杜诗，则把“生气”与“神彩飞动”联系起来：“诗之宗莫若李杜。杜生气远出，而总以神行其间；李神彩飞动，而皆以浩气举之。”[7]也有以“生气”论书画者，如张彦远论画：“真画一划，见其生气”，（《历代名画记》）肖衍论书法：“梭梭凛凛，常有生气”。（《书要录》）最值得注意的应属谢赫的“气韵生动”说，他把“气韵生动”列为绘画“六法”之首，其要旨亦在作品的内在生命与灵魂。“气韵”之“气”，即“生气”，它是宇宙元气和创作主体之元气化合的产物，是艺术的本体和生命。有了“气韵”，作品就活了，就有生命了，所以明代顾凝远《画引》说：“六法中第一气韵生动。有气韵，则有生动矣。”方熏《山静居画论》进一步指出：“气韵生动，须将生动二字省悟。能会生动，则气韵自在。气韵生动为第一义，然必以气为主，气盛则纵横挥洒，机无滞碍，其间韵自生动矣。”方熏在这里已把作品的“生气”与创作主体的生命之气联系起来。而叶燮更从理、事、情三者统一的角度揭示作品“生气”的实

质，指出天地万物均以气贯三者，“气鼓行于其间，　　磅礴”，“文章者，所以表万物天地之情状”（《原诗·内篇》），所以才能得其生气，自铸奇辞。

作品的灵性之气还表现为天人合气的宇宙生命感，蕴涵着宇宙的气韵和生机。所谓“气韵生动”、“元气淋漓”（杜甫《奉先刘少府新画山水障歌》），并非指一人一物，而是要表现整个宇宙的生气，揭示整个宇宙、人生的奥秘，表达对宇宙人生的最终觉解。在这个意义上，“气”与“道”通，作品的灵性之气的最高境界是“以天合天”，“物我为一”，“内不觉其一身，外不知其宇宙，与道冥一，万虑俱遗”（《周易参同契发挥》），使人体生命之气与自然万物生命之气交合融一，获得“与大化融合无际”、“无天人内外之隔”的审美境界。宇宙生命是终极生命，艺术家“妙合化权”，“合于天造”，就要体现这宇宙生命。于是“气得其养，无所不周，无所不极也；揽而为文，无所不参，无所不包也。九天之属，其高不可窥，八极之列，其厚不可测，吾文之量得之；　　毁魄渊，运行不息，基地万荧，躔次弗紊，吾文之焰得之；昆仑县圃之崇清，层城九重之严　，吾文之峻得之；南桂北瀚，东瀛西溟，杳眇而无际，涵负而不竭，鱼龙生焉，波涛兴焉，吾文之深得之；雷霆鼓舞之，风云翕张之，雨露润泽之，鬼神恍惚，曾莫穷其端倪，吾文之变化得之；上下之间，自色自形，羽而飞，足而奔，潜而泳，植而茂，若洪若纤若高若卑，不可以数计，吾文之随物赋形得之”[8]。“故得笔劲机随，脱腕而出，一如天地灵气所成，而绝无隔碍。虽一艺乎而实有与天地同其造化者。”[9]这就是所谓“以一管之笔，拟太虚之体”（王微《叙画》），体现出深沉的宇宙感、人生感。这大概就是“气韵生动”所体现的“道”的境界，超越了自我生理生命，而融入到宇宙之中的大生命的境界。

艺术表现的韵味之气，有两层含义，一是指作品的内在联系与节律感，即所谓气脉、气势等等。二是指作品的深层意蕴，即所谓气象、气味等等。“文章之有气脉，一如天地之有气运，人身之有气血，苟不流动，不将成为死物乎？”[10]可见，气脉强调的是作品的流动、贯通，特别是内在的精神逻辑，而不仅仅指作品的外在章法。方东树《昭昧詹言》道：“大约诗文以气脉为上，气所以行之，脉绾章法而隐者也。章法，形骸也，脉所以细束形骸者也。章法在外可见，脉不可见。气脉之精妙，是为神至矣。”作品要有气脉，才会有生气；而气脉的动态运行则表现为气势，气势的种种变化产生节律的美感，才会跌宕起伏，妩媚多姿。正如李德裕《文章论》所云：“鼓气以势为美，势不可以不息，不息则流宕而忘返。亦犹丝竹繁奏，必有希声窈眇，听之者闻悦；如川流迅激，必有洄　逶迤，观之者不厌。”沈宗骞也认为：“气以成势，势以御气。……气能流畅，则势自合拍。气与势原是一孔所出。洒然出之，有自在流行之致，回旋往复之宜，不屑屑以求工，能落落而自合。气耶？势耶？并而发之。”[11]可见，气势也是作品的美感源泉之一。

由作品的气脉、气势所构成的意境，形成了作品的气象、气味等深层意蕴，这深层意蕴只可意会而不可言传。严羽说：佳诗“气象混沌难以句摘”，“如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象，言有尽而意无穷”[12]。刘熙载说：“仙之精神写不出，以烟霞写之；春之精神写不出，以草树写之。故诗无气象，则精神亦无所寓矣。”[13]于是，古代美学崇虚尚意，强调虚实统一。这种“崇虚尚意”的倾向可以视为气之审美的更深一层的规定，即要创造以意境为旨归的虚境审美心理场，来表现宇宙的生命活力。气象、气味云云，都是事物一种趋于形而上的深层生命内涵，这种深层生命内涵是在“有”中体现“无”，“无”中体现“有”，具有生命功能性的虚化特征，这特征突出表现在意境中。正如于民先生所说：“意境是中国艺术生命的重心，是气化谐和论在心物、情景、形意关系处理中一种特定的表现。”[14]

审美主体的生命之气、审美对象的灵性之气和艺术表现的韵味之气在审美活动过程中是相互融通、有机统一的。“气”是宇宙万物的本体和生命，也是艺术作品“风姿神貌”的本体和生

命，同时又是对审美主体生命力和创造力的总体概括，体现着宇宙生命的生机活力，是一种空无一物而又涵盖万有的天人合一的境界形态。与“气”相通的“生气”、“神气”、“气象”、“气韵”、“气势”、“气脉”以及“风骨”、“境界”等范畴，构成了一种气之审美的动态有机系列，成为体悟宇宙万物深层生命意蕴的天、道、气浑然合一的“大美”境界，极大地丰富和发展了中国美学中“气”范畴的生命内涵。

注：① 张岱年：《中国哲学大纲》，中国社会科学出版社 1982 年版，第 64 页。

② 《庄子·知北游》。

③ 李约瑟：《中国科学技术史》第 3 卷，科学出版社 1975 年版，第 337 页。

④ 朱庭珍：《筱园诗话》卷一。

⑤⑨11 沈宗骞：《芥舟学画编》。

⑥ 徐复观：《中国艺术精神》，台湾学生书局 1983 年版，第 163—164 页。

⑦ 李重华：《贞一斋诗说》。

⑧ 宋濂：《文原》。

10 孙联奎：《诗品臆说》。

12 严羽：《沧浪诗话·诗辨》。

13 刘熙载：《艺概·诗概》。

14 于民：《气化谐和——中国古典审美意识的独特发展》，东北师范大学出版社 1990 年版，第 28 页。

（作者　　北京大学中文系副教授　　责任编辑　　真漫亚）

to some extent, so, in order to fulfiu his own self-value, man has to compensate consciously for the "damage" while actively transforming the environment. Man survives and develops in the dual process of transformation and compensation, constantly pursuing the unity of the true, the good and the beautiful. And this unity reflects another unity: the unity of the legitimacy and purposiveness of human existence.

**The Peculiar Style and Historical Destiny of the Modern-Script School of Gongyang Theory**
*by Chen Qitai*

The modern-script school of Gongyang theory, which pays special attention to "sublime words with profound meaning", is quite peculiar in Confucian classics. It seems to have a quite unusual historical destiny, flourishing twice in the early and late periods of China's feudal society and becoming extinct for more than 1,000 years in between. This is due to the political, changeable and hermeneutic nature of the theory. The west Han and late Qing societies are both in a transitional period, and this gives far-sighted thinkers a chance to develop this theory to the full, thus putting on political dramas and setting off academic waves. In the late Qing period, the native idea of evolution in Gongyang theory becomes an intrinsic basis for accepting the modern western theory of evolution, contributing to the development of 19th-century Chinese scholarship to modern scholarship.

**Theory of Qi (Vital Energy) and the Life Spirit of Chinese Aesthetics** *by Chen Deli*

Qi is one of the most widely used categories in ancient Chinese aesthetics and art theory. In its transition from a philosophical catetgory to an aesthetic one, its psychological and artistic connotations as an aesthetic concept become richer and richer. Its conception of the unity of all things of creation, resting upon cosmic life as its support, gives birth to the life spirit of ancient China's aesthetic consciousness and constitutes a system of aesthetic psychology with Qi as its inner logic, exerting great influence on aesthetic theory and artistic creation.

**History Will Put Everything on the Right Course: Historical Reflections on the Reunification of Hongkong** *by Zhong Zheming*

In the light of remarks made by Marx and Engels on Chinese issues and with the reunification of Hongkong in view, this paper offers some historical reflections on the history of China in the past one hundred years. Because of the Opium War launched by the British, China was excluded by force from the global link. It was only through the bloody struggle of the patriots and the people that China avoided being carved up. Only socialism can save and strengthen China and reunify Hongkong. Only by establishing a socialist civilization of a higher order can China avoid being conquered and assimilated and stand independently in the world. The various fallacies of colonialists on thd issue of Hongkong should all be refuted. In the evaluation of the historical role of capitalism and colonialism, we should take account not only of whether the productive forces have been developed, but also of whether the productive forces belong to the people. The eastern and western societies have their respective features, but they share a common law of development. The Chinese society developed abnormally due to the invasion of the world powers, yet history will sooner or later put everything on the right course.