

“文气”是中国古代文论史上最具中国特色的理论范畴，在西方传统文艺学中找不到与之相近或相对应的理论术语。对古代文艺理论研究者来说，“不了解气论，就很难深刻把握华夏美学的精粹要义之所在”（'）。按古代理论家们的主张，“文气”是文艺理论的核心问题：艺术的本源乃“天地元气”，“养气”是艺术家提高艺术素质与创作能力的基本手段，而文艺作品则“以气为主”（曹王），“有气则生，无气则死”（朱庭珍），气是作品的灵魂与生命，是作品之成为作品的基本条件和根本特征。“气”是中国古代文艺理论乃至整个中国古典美学的“元”范畴，古代文论中的许多范畴都是由气“变异”而来，它们或与气相通，或是气的别名；“文气”论在历史长河中的发展脉络，表征着中国古典美学逻辑展开的过程。“文气”论在长达一千多年的发展历程中浸透了民族文化精神，是中国文化传统的表现形态之一，是先辈留给我们的宝贵思想资源。

“文气”论自曹王提出之后，就一直被艺术家、理论家们纳入文艺研究的视野，成为历代文论家们热衷研究讨论的问题。“五四”以来，除少数学者对此进行祛神秘性、追求现实实用的研究外，研究往往停留在以下几个层面上：或做整体性的描述研究，如对“文气”的文脉历程做理论梳理；或对其进行某一理论侧面的探讨，如对它的源流进行论述，对其生命意识、生命精神进行研究；或者对某一文论家“文气”的具体理论进行单独阐释等。这些努力使得“文气”研究在理论深度上得到了拓展，但对其内涵界定、总体特征、价值层面的关注则相对较少。

“文气”论基本上贯穿了整个古代文论发展的全过程，源远流长的文脉历程使其具备了许多不同与其他文论范畴的特征。对“文气”总体特征的解读，可使对它的认识更加地清晰、明朗。

“文气”范畴理论探源

目前学术界对于“文气”论的渊源问题主要有两种认识：一是认为“文气”论是建立在哲学“气”论的基础上；二是认为“文气”来源于“原始人的宗教观和生命主义思想”。笔者更为认同前一种观点，即哲学“气”论凝结或者说被援引到文艺上便形成了“文气”。魏晋之前“气”大量地被用来解释自然现象、人类社会现象等诸多问题，这就为“气”被援引到文艺领域创造了先决条件。由于“文气”特征与“气”的某些特征具有内在的相关性，故对其理论渊源的探讨，有助于对“文气”特征的分析。

（一）“气”在“历史轴心期”的运用

先秦时代被称为中国“历史轴心期”（雅斯贝尔斯语）。大量的文论和美学概念、命题、范畴在这一时期产生。“气”也在此时期出现并被广泛运用，它的意义也由自然领域拓展到人类社会领域，逐渐成为了一个重要的哲学范畴。

对于“气”的本义，东汉许慎《说文解字》云：“气，云气也，象形”，将“气”理解为云气。《殷墟书契前编》中云：“贞今日其口（引者注：疑为雨字）。王占曰：疑兹气雨，之日允雨，三月’，，罗振玉将“气”字解释为乞求。气还表示水汽蒸发后的干涸状态。气，“象河床涸竭之形，=象河的两岸，加·于其中表示水流已尽，即乞之本字。《说文》：‘乞，水涸也’，fsJ0“云气”、“乞求”等解，更多的偏重于理性，应为气的引申义，而“象河床涸竭之形”更为接近气的初义。此时的气为一种自然现象。后来气又写作“氧”，《说文解字》曰：“馈客当米也，从米气声。”尽管“气”字从文字学上讲是假借为“气”，但因其从“食”，在义理的层面似乎又像是自然之气向生命体气的意义的潜在引申。这两种涵义汇入中国文化的发展之中，使文字学意义上的“气”逐渐成为一个哲学范畴。

《左传·昭公元年》记医和之言：“天有六气，降生五味，发为五色，微为五声，淫生六疾。”《左传·昭公二十五年》记载：“民有好、恶、喜、怒、哀、乐，生于六气。”《国语·周语上》中“幽王二年，西周三川皆震。伯阳父曰：周将亡矣！夫天地之气，不失其

序;若过其序,民乱之也。”《左传》、《国语》从气与自然宇宙、个体生命、社会方面三个角度对“以气为本”做出了最初的理论阐释。“气”已是一个涵盖自然、社会和人生的普遍概念,开始成为哲学范畴。

《左传》、《国语》之后,先秦诸子对“气”做了比较充分的论述。《老子·四十二章》中“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。”叶朗认为,“这是老子的宇宙发生论。‘道’产生混沌的‘气’(‘一’),混沌的‘气’分化为‘阴’、‘阳’二气(‘二’),‘阴’、‘阳’二气互相交通而形成一种和合的状态(‘三’),万物就从阴阳二气交通和合中产生出来。所以万物的本体和生命就是‘气’,也就是‘道’。”(9J日本学者大田晴轩也认同“道一气一物(人)”的宇宙发生模式,他说:“道,理也;一,一气也;……二,阴阳也;三,行气质之始也。……意谓道生一气,一气分为阴阳,气化流行于天地之间,形气质具,而后万物生焉,故曰‘三生万物’也。”〔5〕两位学者都认为这是对万物生成

的描述,“冲气”即是不停运动着的阴阳二气,二气相互激荡,万物和合而化生。

孔子重点谈到了与人相关的“血气”说。他认为:“君子有三戒:少之时,血气未定,戒之在色;及其壮也,血气方刚,戒之在斗;及其老也,血气既衰,戒之在得。”(((论语·季氏》)其“血气”说没有只停留在生理方面的涵义上,而是将其与人的心性相联,“它(血气)与人的心性相关,包含着孔子对修身立性的基本判定,与血气相关的是人的感性情感欲望,呈现为‘色、斗、得’这些具体形态的欲求行为。他比较客观地认识到人的心性欲念的复杂性,并承认这都是人的自然本性,然而放任人的欲念必将导致血气失和,而血气平和才是生命体和谐存在的前提,故而人的心性欲念在社会人文化成中被塑造,让‘仁’逐渐内化入生命体中,成就理想的生命存在样态—君子。;[s1“孔子关于‘血气’的观念,包含有气与心性相互联系的思想,为后世儒家所发挥,发展成为儒家心性学说的重要内容。,

《管子》的精气说,对后世“气”的理论发展产生了重要的影响。叶朗在《中国美学史大纲》中谈到:“抽调《管子》四篇,中国古典美学体系中‘气’这个重要范畴,以及和这个范畴有关的一系列重要命题,就不可能得到历史的说明。”[8]由此可见精气说在历史承传上的重要性。“《管子·内业》等四篇认为‘道’就是‘精气’,从而明确地提出了以

‘精气’为化生世界万物的元素和本原的思想。”[9]《管子》一方面认为气是宇宙万物根源和本体,认为物质和精神现象都是由“气”构成的,万物都是“气”变化的结果。例如:

凡物之精,此则为生,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。是故此气,杳乎如登于天,杳乎如入于渊,淖乎如在于海,卒乎如在于己。是故此气也,不可止以力,而可安以德;不可呼以声,而可迎以意。敬守勿失,是谓成德。德成而智出,万物果得。(《内业》))

另一方面是用“气”来解释人的生命和智力,认为生命力的大小和人的智力的大小与个体所凝聚的气成正比关系,并提出采用保持虚静的方法来获得气。如:

世人之所职者,精也。去欲则寡,寡则静也。静则精,精则独立矣。独则明,明则神矣。(《心术上》))

气者,身之充也。充则美,则心不得。”《心术下》))

灵气在心,一来一逝,其细无内,其大无外。所以失之,以躁为害。心能执静,道将自定。(《内业》))

《管子》与《老子》相比,不再是单纯地谈论自然之气,而是将气的范围扩展到人之气,这一点对孟子“浩然之气”的提出影响巨大。

孟子谈“气”受到了齐国稷下学派自然元气论的直接影响,如“夫志,气之神也;气,体之充也。夫志至焉,气次焉。故曰:持其志,无暴其气。志壹则气动,气壹则动志也。

今夫操者趋者，是气也，而反对其心”(((孟子·公孙丑上)))，此时的“气”与属于人的精神方面的“志”相对，更多侧重于人的生理方面。孟子没有仅仅停留在这个物质层面，而更多的是“对于气与精神思维相联系的一面则作了肯定和发挥”。(10)《孟子·公孙丑上》谈到：“敢问何谓浩然之气？”曰：“难言也。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。是集义所生者，非义袭而取之也。”其“浩然之气”，“并不是《管子》四篇中讲的物质性的气，而是一种主观精神力量，是一种勇往直前、无所畏惧的主观心理状态”[11]，是“指人的仁义道德修养达到很高水平时所具有的一种正义凛然的精神状态”[12]。孟子把“气”与义、道相结合，将“气”上升为一个道德层面的范畴，并提出“养气”的思想，开“养气”之先河，对后世文论家产生了深远的影响。孟子的“气”论也使儒家的心性学说向前发展，“孟子提出的‘善养浩然之气’的思想，深化并丰富了孔子的‘血气’观念，奠定了儒家心性道德之学的理论基础，从主体道德心性方面丰富了中国哲学的气范畴”。[13]

《庄子》认为宇宙间流行生息变化的就是气本身，气的聚散交感运动形成、凝结、显现为各种生命样态。如《庄子·秋水》篇中论述北海若“自以比形于天地，而受气于阴阳”，就是说，明阴阳二气交互作用是北海若(万物)得以化生的缘由。庄子在《知北游》篇中更将气上升到与“道”相当的本体论意义层面，他提到：“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，其所恶者为腐臭。腐臭复化为神奇，神奇复化为腐臭。故曰：通天下一气耳。圣人故贵一。”它强调了气为生命的根本，天下万物皆是气。由此可见，庄子将“气”拓展到人的层面上来，为以后“气”拓展到文学领域奠定了基础。故“庄子从气寻求天地人物的共同基础，以气解释生死、美恶等生命和物体的本质，比老子的气论思想更为深刻。”[14]

荀子既对庄子的“通天下一气耳”有所继承，又对孔孟主体之气有所发挥。“水火有气而无生，草木有生而无知，禽兽有知而无义，人有气有生有知有义，故最为天下贵也”(《荀子·修身》)，由此可知荀子指出人因有气、生、知、义，故贵于一般万物。而所谓“水火有气”，是指一切事物均“有气”的意思。荀子以气为万物之始基，同庄子“气”的思想相一致。荀子接受并发展了孔子“血气”与“三戒”的思想，在《修身》篇中提出“治气养心之术”即通过调节体内阴阳之气，达到内心血气平和，比如血气刚强的人，就应以柔弱来调和，知虑渐深之人应以率直来纠正。最后达到人的言行举止都符合“礼”的目的，这也是“治气养心之术”的关键所在。故张立文总结到：“荀子继孔子和孟子之后，从自然之气和治气养心两个方面论气，进一步发展了儒家的气范畴。……荀子从自然、社会和人的道德精神及其相互联系论气，其涵义比孔子、孟子的气范畴更为丰富、完整。”[15]

《易传》作为对《易经》的阐释，它反映了战国后期儒家的思想。它认为“精气”是构成天地万物和人类的细微原始物质。《易传·系辞上》：“精气为物，游魂为变，是故知鬼神之情状，与天地相似，故不违。”就是说，“精气”构成万物，“游魂”也是“精气”流变而成。它将自然之物、人类形体和精神意识都置于共同的物质基础之上，使万物统一于“精气”，“比荀子‘人有气有生有知亦且有义’的提法更为明确，表明了《易传》对气的认识更加深入了。”[16]

(二)具有生命色彩的秦汉“气”论

秦汉之际的“气”论更侧重于探讨与人相关的问题，如“气”与人的生命问题。对具有生命色彩“人之气”的广泛论述，向“文气”的出现又迈出了重要一步。

《吕氏春秋》继承了庄子“气聚则生”的思想，明确提出了气“动”的属性。“流水不腐，户枢不蠹，动也。形气亦然，形不动则精不流，精不流则气郁。郁处头则为肿为风，处耳则为聩为聋，处目则为眵为室，处鼻则为鼽为窒，处腹则为张为疔，处足则为痠为痿”

撮0《吕氏春秋·尽数》)气犹如流水一样流动,“动”气是生命健康的保障。“气郁”则有损健康。“而且这里又提出了一个‘形一气一精’的生命三维结构,是汉代《淮南子》‘形一气一神’生命三维结构说的前期表述。n(i71 这是《吕氏春秋》的一个创新之处。

《淮南子·原道训》讲到:“故形者,生之舍也;气者,生之充也;神者,生之制也。一失位而三者伤矣。是故圣人使人各处其位,守其职,而不得相干也。故夫形者,非其所安而处之,则废;气不当其所充而用之,则泄;神非其所宜而行之,则昧。此三者,不可不慎守也。”此段话从形、气、神相统一的角度,来论述生命的三维生命结构,还要求要守住精气。另外,“天地之气,莫大于和。和者,阴阳调。”(((淮南子·祀论训)))还明确提出了气“和”的属性。正因为此,童庆炳提出“‘和’正是中国文论基本范畴一气、神、韵、境、味一的文化之根。,,(s}

董仲舒提出“元气”说。他在《春秋繁露·天地之行》提到:“布恩施惠,若元气之流,皮毛腠理也。百姓皆得其所,若血气和平,形体无所苦也。无为致太平,若神气自通于渊也。”“元气”是指人的肉身、精神的生理根元。随后“元气”被扬雄、张衡、王符所运用,并成为他们哲学思想的重要范畴。王充“自然元气论”也受其影响较大。

扬雄论“气”通常是以其“玄”说来表述的。在《太玄·玄璃》中讲到:“玄者,幽搞万类而不见其形者也。……,通天地古今以开类,璃措阴阳而发气,一判一合天地备矣,天日回行刚柔接矣,还复其所始终定矣,一生一死性命莹矣。”“玄”是扬雄哲学的本原性范畴。气由“玄”而发,从属于“玄’,。

王充是第一位以“气”为最高范畴来构建哲学体系的哲学家。他在反对官方宗教神学体系、反对神秘的天人感应说的基础上,构建了元气自然论的哲学体系。“夫课虫三百六十,人为之本。人,物也,万物之中有智慧者也;其受命于天,察气于元,与物无异。”(((论衡·辨崇篇)))、“人之所以生者,精气也。”(((论衡·论死篇》))即是认为万物因察受元气厚薄精粗的不同而呈现出千姿百态,且人因察受“精气”而有智慧。“夫察气涯则体强,体强则其命长,气薄则其体弱,体弱则命短。”(((论衡·气寿篇》))、“人察气而生,含气而长,得贵则贵,得贱则贱。”(《论衡·命义篇》))即认为人察受元气而生,其所察之气的精粗厚薄,对人的强壮虚弱、寿命长短、人性的是非善恶,人生的贫富贵贱,有决定性的影响。王充的元气自然论思想,用气来构建自己的哲学体系,开中国气本论哲学之端。它直接影响到了魏晋南北朝时期“气”的论述。阮籍所谓“天地生于自然,万物生于天地”(《达生论》)、Tw 康提出的“夫元气陶烁,众生察焉”(((明胆论》))等观点很明显受到了王充元气自然论的影响。

二、“文气”论的形成与发展

宗白华在《美学散步》中讲到:“汉末魏晋南北朝是中国政治上最昏乱、社会最苦痛的时代,然而却是精神史上极自由、极解放、最富于智慧、最浓于热情的一个时代。因此也就是最富有艺术精神的一个时代。;(tsl 就在“精神史上极自由”的时代,曹王提出“文以气为主,气之清浊有体,不可力强而致”(((典论·论文》)),开创了“文气”论之先河。自此,作为哲学范畴的“气”便凝结在文艺上,一方面,“气”的涵义在哲学领域继续拓展、延伸;另一方面,“气”便成为古代文论重要的范畴,并衍生出“气象”、“气韵”、“气味”、“神气”、“逸气”、“生气”等其他子范畴。“文气”由曹王提出,并被援引到文艺领域,绝非偶然,而是由各种因素综合作用的结果。

一般而言,文学理论总是要以一定的哲学作为其理论基础,中国古代文论也不例外。魏晋之前哲学“气”论得到了充分的发展,特别是王充“元气自然论”,对曹王的思想产生了重要影响。这一点可以从曹王《玛瑙勒赋》中得到印证:“有奇章之珍物,寄山中之崇冈,察金德之灵施,含白虎之华章;扇朔云之玄气,喜离南之炎阳;歇中区之黄采,耀

东夏之纯苍。苍五色之明丽，配皎日之流光。”在他笔下，玛瑙的美是由生成万物的阴阳五行去解释的。这与王充“天用五行之气生万物”、“上天多文而后土多理，二气协和，法象本类，故多文采”是一致的，都认为自然万物的美由“五行之气”而来。

建安时期，被称为“个人自我觉醒”（钱穆语）的时代。“社会动荡，生命危浅以及士人重返政治舞台所带来的英雄意识与无常意识的尖锐冲突，促使了一大批文人思考人的价值、人生意义以及个人的生活道路等等诸如此类的问题。文人们惊奇地发现人之生命的可贵，个体存在的价值。”^[20]于是，士人间清议流行，品评人物才性、人物品藻成为一种社会风尚。特别是曹操设立九品中正制，主张“唯才是举”，更使这一风尚延续和展开。文学就是人学，由人物品藻继而转向品文，也是很自然的事情。

东汉末年，社会思想得到了极大的解放。特别是刑名之学和黄老之学，完全打破了汉武帝以来“罢黜百家，独尊儒术”的局面。文学摆脱了从属的地位，此时的文学不像汉赋那样偏于歌颂帝王功绩，而能面向现实和人生，摈弃模拟因袭，自创新体，倾向于作家性情的抒发，在形式和风格方面也进行了探索。曹氏父子重视文学，招揽文士，面对现实进行创作，开“建安风骨”之先风。饱经战乱颠沛之苦的建安七子和蔡琰等著名作家，直接继承了汉乐府民歌的现实主义传统，掀起了诗歌创作的高潮。文学创作的繁荣发展，推动了对文学特点、社会作用、写作方法、文体风格等方面的批评。

《文心雕龙·时序》说：“文帝以副君（太子）之重，妙善辞赋。”又《才略》说：“魏文之才，洋洋清绮。……子桓虑详而力缓，故不竞于先鸣；而乐府清越，《典论》辨要，迭用短长，亦无惜也。”依刘勰所评，曹王既有文学创作的丰富经验，又具有深邃的批评眼光，这就使他有可能会担负起文学理论研究的责任。

综上所述，在哲学思想影响、品评人物的社会风气、建安文学的繁荣、个人素质修养的综合作用下，“文气”论的提出绝非偶然。“文气”的形成与发展有着相对清晰的脉络，很多研究者往往仅按照理论家进行梳理，而忽视了对其发展阶段的划分，这就造成了对“文气”文脉历程缺乏历史的纵向的把握。“文气”论在曹王提出后，大致经过了三个重要的发展阶段。由于对“文气”的论述较多，故择其要者进行简要、概括的梳理。

（一）魏晋南北朝“文气”论体系的基本形成

曹王开“文气”论之先河，正式确立了以气论文的传统。而系统地将这一概念应用于文学理论的是后继者刘勰。O“气”在《文心雕龙》中被广泛使用，有人统计“《文心雕龙》使用‘气’这个概念多达七十一处”，fzi)“其直接提到‘气’字的如‘气往栋骨’(((辨骚)))，

c,慷慨以任气’(((明诗)))，‘气变金石’(((乐府)))，‘撮齐楚之气’(同上)，‘气爽才丽’(同上)，‘气盛而辞断’(((檄移)))，‘气实使之’(((杂文)))，‘气伟而采气’(((诸子)))，……，‘英华秀其清气’(《物色》)))，‘气形于言矣’(《刁一略》)，‘孔融气盛于为笔’(同上)。其他

间接提到气的地方，这里不及舂举。”[22]《文心雕龙》对“文气”的论述主要集中在《神思》、《体性》、《风骨》、《养气》四篇。

在讨论艺术构思问题的《神思》篇中，刘勰论述到：“神居胸臆，而志气统其关键；物沿耳目，而辞令管其枢机。枢机方通，则物无隐貌；关键将塞，则神有遁心。”他认为，“志气”指作家的情志、气质，是艺术构思精神活动的关键。那么情志与气质是什么关系？在《体性》篇中他做了解释：“气以实志，志以定言”，就是说“培养气质以充实情志，情志培养文章的言语”[23]可见，“志气”中的“气”（即作家的气质）是最为根本的。

《体性》篇在论及作品“八体”（即典雅、远奥、精约、显附、繁褥、壮丽、新奇、轻靡）前，指出“然才有庸俊，气有刚柔，学有深浅，习有雅郑；并性情所砾，陶染所凝，

是以笔区云橘，文苑波诡者矣。故辞理庸俊，莫能翻其才；风趣刚柔，宁或改其气；事义浅深，未闻乖其学；体式雅正，鲜有反其习。各师成心，其异如面。”就是说，作者有怎样的才(才能)、气(气质)、学(学问)、习(习性)，便表现为怎样的文章体貌。才、气、学、习是作者创作时不可缺少的重要组成部分，其中才和气属于“性情”的部分，即是先天而成的，学和习则属于“陶染”的部分，即后天的影响。这较曹王的“不可力强而致”、“虽在父兄，不能以移子弟”中片面强调才气性情，是一大进步和创新。它还强调“气”的根本作用。“若夫八体屡迁，功以学成；才力居中，肇自血气，气以实志，志以定言；吐纳英华，莫非性情。”他不否定“功以学成”(成功在于学问)，却把“气”作为性情的根本，作家的才华来自先天的气质。

《风骨》篇对“文气”的论述最为精深、系统。对于“风骨”，学术界没有一致的看法。叶朗在《中国美学史大纲》中，列举了五种不同的看法。①郭绍虞在《中国历代文论选》中讲到“气在于作家谓之气，形之文者谓之风骨”。[24]徐复观在《中国文学中的气的问题——<文心雕龙·风骨>篇疏补》中，详细论述了“风骨与气”、“风的问题”、“骨的问题”、“风与骨的相持性”、“风与骨的艺术性”，指出“《风骨》篇之所谓‘风骨’，依然指的是作者的两种不同的生理的生命力——气，贯注于作品之上，所形成的两种不同的形相。”[25]笔者认为，将“风骨”理解为“气”在文学作品中的体现更为准确。将“风骨”理解为“气”在文学作品中的体现，王弱认为可从行文逻辑上得到论证：“这里平添出一个‘骨’字，似乎发端唯独标举一个‘风’字在逻辑上不合，但若将他所说的‘骨’理解为诗文在构思措辞体现的‘气’，将他所说的‘风’理解为诗文在思想情感上所体现的‘气’，

上下文就并无不合之处了。}f[26，刘勰将“气”分为作家内在的“气”和作品中所贯注的“气”

即“风骨”，是对曹王“文气”意义的深化和拓宽。

《文心雕龙》专设《养气》篇，可见刘勰对文学创作中气的重视。他用“钻励过分，则神疲而气衰”、“长艾识坚而气衰”、“气衰者虑密以伤神”来论述养气的必要性，其中“神”经常和“气”用在一起，“其主要区别在于：‘气’是人体所具有的内在因素，精神则是‘气’的外在表现。……或称‘气’，或称‘神’，或称‘精气’等，大都是措辞上的变化，并无实质区别。”[27]他还提出了“卫气之方”，即“是以吐纳文艺，务在节宣，清和其心，调畅其气；烦则而舍，勿使雍滞。意得则舒怀以命笔，理伏则投笔以卷怀，逍遥以针劳，谈笑以药倦……，斯亦卫气之一方也。”刘勰谈养气，注重从生理性能来讲，强调保养，要尊重创作客观规律。然而需要注意的是，要使作者精神饱满、思绪畅通、有充沛的创作活力，显然仅靠保养精神是不够的，还应要培养加强。

刘勰从作家、作品及创作等多种角度对“文气”说作了进一步的阐释，极大地丰富了它的内涵。特别是《神思》、《体性》、《风骨》、《养气》四篇对“气”的论述，使“文气”内容不断拓展。刘勰将曹丕简略而不成系统的“文气”说经修整、充实后有机地纳入其相对完整的文论体系中，确立了“文气”说在我国古代文艺理论中的重要地位。其后的文论家，尽管在“文气”说的内容拓展上有所贡献，但总的来讲都沿其流波，循其所述。

(二)唐至明代古文论家的实践和理论创新

真正在理论和实践上对“文气”发展起重要作用的，当推唐代韩愈。“气盛言宜”说和“立言养气”说是他的两个贡献。所谓“气盛”，指的是人的道德修养。它承袭了孟子“集义与道”的“养气”说，再往上溯乃是孔子所谓“有德者必有言”观点的延续。对于“养气”，韩愈论述到：“虽然，不可以不养也，行之乎仁义之途，游之乎《诗》、《书》

之源，无迷其途，无绝其源，终吾身而已矣。”(((答李诩书)))他认为要养好“气”，首先要“行之乎仁义之途”，即要信守仁义道德的标准，这和孟子的“我善养吾浩然之气”有异曲同工之妙;其次要“游之乎《诗》、《书》之源”，即要多读书，且多读《诗经》、《尚书》等古代圣人的经典，学习孔孟所强调的仁义等一套儒家的伦理道德。刘船谈“养气”是把人的生理上的“养”和精神思想上的“养”相结合，而韩愈“养气”，更多地受到了孟

子的影响，侧重于思想道德方面的“养”。这是孟子“配义与道”的气论的发展，“他把孟子的知言养气说发展为立言养气说，从而建立了培养浩然之气以树立优良文风的理论。”;fee]韩愈的“文气”论纠正了曹王“文气”论完全靠先天察赋的认识，指出可以通过读书来养气，对刘韶仪从生理角度讲“文气”也是一个进步发展。

以“气”论文和通过“气”来加强自身修养已经成为唐代的一种社会风气。刘禹锡云：“气为干，文为支，跨栋古今，鼓行乘空”(((答柳子厚书)))，强调了气在创作中的主导地位;李德裕则从气的流动性出发，进而强调气的连贯性，他说：“魏文《典论》称‘文以气为主，气以清浊有体’，斯言尽之矣。然气不可以不贯，不贯则虽有英词丽藻，为编珠缀玉，不得为全璞之宝矣。鼓气以势壮为美。势不可不息，不息则流宕而忘返。”(((文章论》))。

宋代至明代，文学强调“理”、“道”，“气”便处于从属位置。在周敦颐、张载、二程、朱熹、陆九渊、王阳明等人的努力之下，理学得以繁荣发展。从“文以气为主”到“文以理为主”，清晰地勾勒除了“文气”地位的变化。“文以理为主”说，认为作者应在儒家孔孟之道的指导下，培养起正直刚毅的气概(浩然之气)，发为文章，就能文辞通达。“气”的地位由主导变为辅助，与理学的兴起与繁荣是密切联系的。理学重视儒学的指导作用，强调提高思想道德修养放在首要地位。故而这一时期的文论家十分注重探讨修养对“文气”的意义。因强调修养方式不同，出现了三种见解:主内(“内游”)、主外(“外游”)和折中。

见解一:以苏辙为代表的主外派。苏辙在《上枢密韩太尉书》开篇讲到:“辙生好为文，思之至深。以为文者气之所形，然文不可学而能，气可以养而致”，他强调后天养气的重要性。这与曹王“文以气为主，气之清浊有体，不可力强而致”强调先天的禀赋相比，是一大创新和进步。另外他还指出养气途径:一是如孟子那样加强人格修养，以使刚正之气充溢于胸;二是如司马迁那样仗剑远游，从山川、豪杰中得到资益，从而积养起疏荡橘之气。苏辙尤其强调了作家生活阅历和人生体验对养气的重要作用，主张到社会生活中陶冶情操，激发志气。这就是“外游”。相比韩愈将“养气”纳入儒家的道德规范，苏辙的养气论更注重外在的滋养即文人交友、游览名山大川的阅历相融合，这使得养气理论进一步充实丰富。在论及苏辙的养气方法时，张方说道:“这是中国古代文学的传统与特色，也是‘养气’说的一项独特而重要的内容。其中一个关键的字眼就是‘游’;也就是说，要想创作中‘气’盛，就须生活中去‘壮游’。二者间的能动作用是不言而喻的。”[29]

见解二:以元人郝经为代表的主内派。针对前人谈“游”重外而不重内的不足，郝经在《内游》中做了具体的阐发:“故曰:欲游乎外者，必游乎内，A!以史迁之才，果未游乎内耶?盖亦诚挚过矣。”他认为，人们赞许司马迁“能尽天下之大观以助其气”，甚至以为“欲学迁之游，先学其游可也”;实际上这只是皮相之见，且因小失大。“外游”之所以有益于为文，关键还在“内游”。郝经“不仅把‘游’的问题给深化，而且从一个更开阔视野给‘养气’说做了一次理论上的表述”。(aol

见解三:以元人陈绎曾为代表的折中观点。他认为:“右养气之法，宜澄心静虑，以此景、此人、此物默存于胸中，使之融化，与吾心为一，则此气油然而生，当有乐处。文思自然流动充满而不可遏矣。切不可作气，气不能养而作之，则昏不可用;所出之言，皆

浮辞客气非文也。气之变化无方，当以此类推之。”(((文说》)陈绎曾既不排斥对外界景物的观察，又强调了默思寸想的重要，认为两者都是必不可少的。

(三)清代文论家创作实践、批评实践后的完善补充

桐城派对古代“文气”论的发展做出了重大贡献。“桐城派更是集前人所成，以‘义法’论‘气’，从语言的角度对文章气势问题进行了更为确实、恰当的探讨，使得‘文气’理论由玄虚而坐实，由单一而系统。”(at1其中以刘大极的“神气说”贡献最大。他谈到：“行文之道，神为主，气辅之。曹子植、苏子由论文以气为主，是矣。然气随神转，神浑则气颢，神远则气逸，神伟则气高，神深则气静，故神为气之主。”(((论文偶记》)其中所谓“神”，

是指作者的才气性格特征表现于作品的精神面貌，所谓“气”，是指语言气势。过去文论家大多统称为气，刘大柑把它一分为二，用“神”、“气”两个概念来论述，提出了“文以神为主，气辅之”的主张。显然这比曹王的“文以气为主”说更为具体，更为深化。他同时提出“神气者，文之最精处也；音节者，文之稍粗处也；字句者，文之最粗处也。然论文而至于字句，则文之能事尽矣。盖音节者，神气之迹也；字句者，神气之矩也。神气不可见，于音节见之；音节无可准，以字句准之。”(((论文偶记》)即强调神气是虚的，必须通过音节、字句来体现，强调了创作中运用语言的重要作用。这无疑使“文气”论更具有可操作性，使“文气”研究更加坐实。“神气音节”说对文章学发展具有非常重要的意义。

在“养气”、“神气”之外，刘熙载提出“炼气”说。他在《艺概》中谈到“文以炼神炼气为上半截事，以炼字炼句为下半截事，此如《易》道有先天后天也。柳州天资绝高，故虽自下半截得力，而上半截未尝偏细焉。”(((艺概·文概》)“炼气”说丰富了气的理论。

通过对“文气”形成和发展的论述，可以看到“文气”发展的历程贯穿着古代文论发展的全过程。从魏晋南北朝刘韶“文气”论体系的建立，到唐至明代对“养气”及其途径方式的探讨，再到清代“神气”、“炼气”的补充，可以看出其历史发展的脉络是相对比较清晰的。对其历史发展阶段的划分，有助于对“文气”形成一个纵向的历史的认识。由于历代文论家对“文气”理论的不断深化，“文气”的内涵也逐渐被丰富、完善。

三、“文气”论内涵界定

(一)“文气”内涵的现代阐释

在漫长的发展演变过程中，“文气”的内涵不断地被后继者赋予新的内容，再加上“文气”自身不可捉摸和难以把握的特性，也使得“文气”研究呈现出多样的局面。目前学术界对于“文气”内涵的阐释没有统一的定论，主要有如下几种观点：

1、作品气势说

持此观点者以郭绍虞、第环宁为代表，他们将“文气”理解为文章的气势。郭绍虞在((’文气”的辨析》中谈到：“气本象形字，其本训为云气。云气嘘吸出入，虽无定形，但

论其本义，并非绝对抽象的名词。其后再一再引申，以指天地之元气，以指吐纳之气息，以形容流动之气象，于是渐由具体而进入抽象。由是再展转引申，以指个人之气察，以指修养之气质，以指环境之气习，于是复由述自然现象者一变而论及人事，成为伦理上的术语了。此后再进一步指行文之气势，于是始为文学批评上的术语。所以严格地讲，‘文气’之说，不过指行文之气势言耳。”[32]第环宁在《气势论》中也讲到“气势(古文论中多称‘气’、‘文气’

), 在中国文学理论历史上已有千年。历年古人论文, 都是非常重视气势——‘文以气为主’, ‘文章最要气盛’, ‘诗文以浩荡奇伟有气势为上’, ……。” [33] 此类观点从作品出发谈“文气”, 认为它是作品表现出来的气势, 有其合理、深刻的一面, 但在解释“气之清浊有体”等问题时就表现出一定的局限性。

2、作品声律说

持此观点者以罗根泽、唐钊为代表。罗根泽在《中国文学批评史》中谈道: “……而气用文, 文须重气, 则大概由于译读佛经”, “文气是最自然的音律, 音律是最自然的文气, 所以曹王论文气, 而偏于‘气之清浊’, [34]。唐张在《文章修养》中是这样解释“文气”的: “一句话的构成, 或长或短, 或张或弛, 彼此是并不一律的, 因此读起来的时候, 我们从这些句子所得到的感觉, 以及读出来的声音, 也就有高低, 有强弱, 有缓急, 抑扬顿挫, 这就是所谓文气了。” [35] 文章学的解释也是从作品声律说出发的。将“文气”仅仅定义为作品的声律, 不具有解释“文气”内涵的通用性。

3、生命力说

持此观点者为台湾学者徐复观。他在《中国文学精神》中讲到: “按‘文以气为主’的‘文’, 实指文体而言。‘文以气为主’, 是说文章的体貌, 乃由作者的生理的生命力所决定。这句话, 直接触发了文学的最根本问题。” [36] 他指出“气”为作者生理的生命力, 即一个人的生理的综合作用所及于作品上的影响。

4、作家才性说

此观点以方孝岳、朱东润等为代表。方孝岳在《中国文学批评》中谈到: “魏文所说, 可以说是才气之说。……‘徐幹时有齐气’、‘应璩和而不壮, 刘桢壮而不密, 孔融体气高妙’, 都是就才气上说。” [37] 朱东润在谈及《典论·论文》之“文气”时讲到: “此为自古

以来论文气之始, 然子桓之所谓气, 指才性而言, 与韩愈之所谓文气者殊异。又《典论》称‘徐幹时有齐气’, ‘孔融体气高妙’, 《与吴质书》言‘公幹有逸气’, 其所指者, 皆不外才性也。” [38] 詹福瑞在《中古文学理论范畴》中指出, “‘文气’论内容之核心, 是文学主体论。曹王认为: 文章的生命力全在于它的‘气’。而文章之气, 受之于作家的气。作家的享气, 决定了创作主体的稳定的生理和心理特征, 如气质个性等等。” [39] 以上三家皆是从作家才性方面来谈“文气”。

5、才性风格说

它从作家和作品两个方面统一起来谈论“文气”。王运熙、顾易生主编在《中国文学批评史新编》(上)中讲到: “所谓‘气’, 是指作家、作品给人一种总体印象、感受, 也就是指作家、作品的总体风貌, 类似于今日所谓风格。气是指作品的风貌, 也兼指作家的气质。在曹王看来, 作品之气与作者之气是一致的, 而各位作者具有其独特的风格。” [40] 刘荣凯在《“气”作为美学范畴的形成》一文中也表达了同样的观点, 即是从作家和作品两个方面来谈论“气” [41]。台湾学者朱荣智在梳理前人的认识后, 在其《文气论研究》中指出: “文气的涵义, 不能只指行文的气势, 气势一词, 不足代表文气”。“文气”应该包括作品的辞气和作者的才气, 作品的辞气, 指作品的气势和情韵; 作者的才气, 包括作者的性情和才学。因为“文气”, 一方面是指作者的性情, 透过文字的表达, 所显现出来的艺术形貌, 一方面也是指作品所能反映出来的作者生命形相。” [42] 此类观点从作家、作品两个方面来分析“文气”的内涵, 可以克服单方面理解带来的不足。

通过分析上述学者对“文气”的观点, 可以看出他们的阐释都有其侧重点, 但从总体

上都是围绕着作者和作品两个方面来谈论:从创作主体入手,认为“气”是创作主体的素质,如个性、才气、才性、性格等;从作品出发,认为“气”是指作品本身所体现出来的气势、声调、音律、语气等。笔者认为,前四种观点能够深刻地分析“文气”的某些问题,具有合理性的一面,但不具有通用性。深刻且有些片面的认识,不利于从整体上把握“文气”的内涵,所以应在界定“文气”内涵时,抱有宽容、整合的态度,克服片面的深刻。最后一种观点则从作品和作家两个方面结合起界定“文气”的内涵,是相对完整准确的。但应该注意到,在将作品和作者作为把握“文气”内涵的两个突破口的同时,还要结合“文气”理论功能的内在指向性来做到具体问题具体分析。

(二)“文气”的内在指向性

像中国古代文论“韵”、“味”、“趣”等其他范畴一样,“气”的丰富内涵同样体现出“理论功能的多指向性”[93]。在不同的语境中,“气”的理论功能主要指向三个方面:

第一,指创作主体的气质、才性、情怀等,具有人格建构的意义,体现了古人论文注重作家内在精神素质的特点。从孟子的“我善养我浩然之气”,到曹王的“文以气为主”,再到刘勰《文心雕龙》中的《风骨》和《养气》两篇所倡,以及韩愈的“气盛言宜”说,宋代以来的“养气”、“炼气”等论述,通过对“气”范畴的广泛使用,构成了古代文论对于作家主体道德、情感以及个性、才力与其写作及其作品意蕴风格之间相互贯通的理论论释系统。这实际上涉及到创作论和主体论的范围。

第二,指文学作品的由来,具有本体意义,属于文原说范围。如白居易说过:“天地间有粹灵气焉,万类皆得之,而人居多,就人中,文人得之又居多。盖足气,凝为性,发为志,散为文。”(((故京兆元少尹文集序)))明代彭时谈到:“天地以精英之气赋于人,而人钟是气也,养之全,充之盛,至于彪炳闲肆而不可遏,往往因感而发,以宣造化之极,述人情物理之宜,达礼乐刑政之具,而文章兴焉。”(((文章辨体序)))归有光说过:“文者,天地之元气,得之者其直与天地同流。”(((项思尧文集序)))此时的“气”,都指自然元气、天地之气。古代文论家用它来逢释作品的由来与哲学家们使用它诊释天地万物之基始的思路同出一辙,都是在追溯源头性的实存物。

第三,指向文学批评领域。传统的生命哲学观认为“气”为生命的本原,天地万物皆依仗“气”而存活,文论家认为诗文也是如此,有生气灌注的作品,才有生命力,否则索然无味,无异尸骸。所以,历代文论家惯用“气”来诊释作品的内在艺术生命力。如钟嵘《诗品》“齐诸暨令袁暇”条引袁瑕语:“我诗有生气,须人捉着,不尔,便飞去。”方东树在《昭昧詹言》讲到:“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”等。

综上所述,在把握“文气”内涵时,既要从作家、作品两个大方面总体把握,又要从文学创作、创作主体、文学批评等具体的方面进行把握。只有将两者有机结合,才能全面深刻地理解“文气”内涵。

四、“文气”的特征分析

“文气”论是建立在哲学“气”论基础上的,它所具有的特征与哲学层面上“气”的某些特征有着内在的相关性。前文对“文气”的理论探源有助于对这一部分的分析。“文气”除了本身固有的神秘、不易直接把握的特征外,在发展的过程中还具有如下特征:

(一)整体贯通性

“文气”论,强调因气生文,以文抒气,因而作为文学艺术发生、发展的要素,它始终贯穿、运行于文学创作和欣赏评论的整个过程。古代文论家十分重视“文气”的贯通性,如唐代李德裕《文章论》中“魏文《典论》称:‘文以气为主,气之清浊有体。’斯言尽之

以上内容仅为本文档的试下载部分，为可阅读页数的一半内容。

如要下载或阅读全文，请访问：

<https://d.book118.com/638000074013006054>