

从“气盛言宜”说解 ——兼探“中国文学理论”构建之路

陈伯海

摘要 “气盛言宜”是唐代古文运动领袖人物韩愈所倡扬的文章写作原理,用以纠正六朝骈文专事辞藻、典故修饰的不良积习。此说的意义并不限于当时,其源头可追溯至孟子“知言养气”、楚骚“发愤抒情”、曹丕“文以气为主”以及《文心雕龙》《诗品》等的有关论述;其衍流下开唐宋“诗文复古”尚气、明清格调诗学重“气格”,乃至清桐城派重“文气”的主张,在整个中国文论传统中具有重要影响。它的哲学思想基础是“天人合一”理念下的“气化生成”“物我一体”观,既与西方“主客二分”理念迥然有别,亦与西方文艺观重想象、重情感而不涉及“文气”自有差异,这种思想作为民族传统的精义值得关注与发扬。

关键词 自然元气;气盛言宜;民族传统;文章精义

中图分类号 I206 **文献标识码** A **文章编号** 1672-7320(2026)05-0005-07

基金项目 国家社会科学基金重大招标项目(18ZDA248)

中国古代文论中有“气盛言宜”一说,由唐代古文运动主将韩愈提出,用以纠正六朝骈文讲究排比声律的习气,在后世古文运动中产生深远影响。其意义并不仅限于文论范围,而跟整个中国文化精神有内在联系,本文尝试就此问题进行解说。

一、骈文之弊与“气盛言宜”说的提出

“气盛言宜”说是针对六朝骈体文章盛行所产生的不良风气而发。按骈文最早当出现于东汉末期,经魏晋至南朝大行于世,不但用于抒情写物,且广泛使用于各种应用文体。骈体文章的通制,是按四字和六字相间组织成句,两两相对,故有“骈四俪六”之称,它在当时被认作一种美文,但也因其过分追求形式之美,在相当程度上限制了作者情意的真切表达。古文运动的兴起正是为了打破这种人为、呆板的骈体形式,以恢复文章著述的自由,便于表达人的真情实感。

古文运动初始导源于北魏孝文帝时的文化复古运动。北魏统治者倡扬文化复古,连带而起文体复古,此即“古文”一词的来由。初期的文体复古是真正意义上的“复古”,让文人学士模仿上古《尚书》的文体来写作文诰,但这样实行的效果并不佳。如西魏苏绰用《尚书》体写诰令,但由于走上文字形式拟古的道路,也并不能为世人所接受。因为语言是随时代而变迁的,上古文体难以为人通晓,故不便流行。唐人立国后,试图改变那种模拟因袭的作风,尝试用易于为人通晓的方式来作文,比较接近汉魏风格,但仍跟时代有一定距离,所以把自己的文章称为古文。这种变革文体的思想首先在史传文的领域内由刘知几提出,继而由陈子昂加以实践,后由萧颖士、李华、梁肃、独孤及等古文家加以总结发挥。古文家倡扬古文,本意不仅在于语言文字,更是为了复兴古道,用古道与古文来取代六朝骈文光讲形式美的机械倾向,这是他们的夙愿。

至韩愈之前的柳冕,还提出了养气之说,要求从培育作者自己的人格精神入手来发扬古道。他在

《答衢州郑使君论文书》中说:

夫善为文者,发而为声,鼓而为气。直则气雄,精则气生,使五彩并用,而气行于其中。故虎豹之文,蔚而腾光,气也;日月之文,丽而成章,精也。精与气,天地感而变化生焉,圣人感而仁义生焉。^[1](P5360)

从这一段话中可以看出三点:一、所谓“气”,指人的那种饱满而旺盛的精神气概,这种精神气概表现在文章中便形成文章的气势;二、虎豹的美不仅在于其毛色花纹,更在于毛色花纹反映出来的雄猛生气。同样,文章之美也不仅在于辞采藻饰,更紧要的是贯穿于文辞中的健旺文气;三、如果能以健旺文气驾驭辞采,这样的文章就会有极强的感染力,从而发生巨大的社会作用。柳冕的这段议论已经给古文家的“文气”说构成一个基本轮廓。

韩愈在接受前人关于“明道”“养气”观念的基础上,明确宣示以“原道”作为文章的根本,而以“气盛言宜”作为发动并加以落实。韩愈从个人修养的角度来立论,指出“行之乎仁义之途,游之乎诗书之源”是养气的基本途径^[2](P99),也就是把行道和学道作为养气的根本,这同柳冕的观点相互配合。韩愈在《答李翊书》中说:“气,水也;言,浮物也;水大而物之浮者大小毕浮。气之与言犹是也,气盛则言之短长与声之高下者皆宜。”^[2](P99)其间阐明气与言的关系,指出气势要旺盛,才能驾驭文辞,这一观点同柳冕基本相同。值得注意的是,韩愈特别指出“言之短长与声之高下”,并拿来同文章气势联系起来论述,这就触及古文创作艺术特点方面的一个核心问题。原来古文同骈文相比,其形式上的一个根本特点就在于它是散体文章,不像骈文那样有整齐的字句、对偶和声律。骈文的这一套形色声律对表达思想是一种束缚,因以受到古文家的抨击,从而创造了新的散文形式来宣扬儒道。但是,骈文整齐的字句、对偶和声律却具有某种艺术性,可给人以一定的美感。故而古文如果要真正取代骈文,那就不仅要有充实的思想内容,还必须创造出一套适合本身体裁特点的艺术方法和艺术形式。也就是写出的散文不仅要说理清楚,还要有艺术力量,才能最终夺取骈文的统治地盘。这个问题的关键终于被韩愈抓住,他意识到古文的特点就在于“言之短长与声之高下”。因此,虽不能像骈文那样用人为的整齐化句法来取得艺术效果,但恰恰可利用语言的错落参差来表达说话人自然的语气,又透过语气传达出说话人的心理、情感、精神状态,这样的语言就不仅是表达思想的语言,也是表达情绪的语言,会对别人产生情绪上的感染作用。

如果说,骈文语言的美只是在其外表形式,那么古文语言的美就在于它能够作为表情的语言,作为有感染力的语言,因而胜过骈文。而古文的这种表达情绪和感染情绪作用,则被归结为文章气势问题,并以之同语句的长短、语音的低昂结合在一起,这就为写作指出了具体门径。因此,韩愈的“气盛言宜”说从理论上初步解决了古文创作的艺术方法问题,也促进了古文运动进入成熟的阶段,从而为古文运动的理论取向作出了较为圆满的解答。“气盛言宜”也就成为历代古文家写作古文的一个纲领。

二、“气盛言宜”说的历史渊源

按“气盛言宜”之说,实有其悠久的历史渊源。最早可追溯到孟子的“知言”“养气”之说,孟子虽没有将二者的关系解说分明,但《孟子·公孙丑上》记:“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。是集义所生者,非义袭而取之也。行有不慊于心,则馁矣。”^[3](P199-202)孟子所言揭示出“气”的三个特点:一、气充盈于天地之间,是贯通天人、弥纶宇宙的普遍存在;二、推崇“至大至刚”的盛大浩然之气;三、行为有愧于心,内在之气便会虚耗匮乏,这虽未论及“文”,却毕竟点出了内充之气与外在行为之间的必然关联,为后世由气通向外在表现(文、言、行)埋下伏笔。这段话即为唐代古文家关于“行道养气”之说所本。

《乐记》则在孟子基础上,进一步将“气”提升为贯通天地的生命本源。其文有言:“夫民有血气心知之性,而无哀乐喜怒之常。”^[4](P494)既然如此,则需对人先天之“气”加以规范引导:“是故先王本之情

性，稽之度数，制之礼义，合生气之和，道五常之行，使之阳而不散，阴而不密，刚气不怒，柔气不慑，四畅交于中而发作于外，皆安其位而不相夺也。”^[4](P495)这首先指出了“气”最佳的修养状态，乃是以“阳”为主导而达至刚柔相济、畅达中和之境界。孟子之“气”，需要“善养”而成“至大至刚”，方能充盈于天地之间，需配之以“义”与“道”才能完足，故孟子主张以仁义之行涵养此气。《乐记》将气提升至生命本体地位，强调气是人与生俱来的生命根基，因而先王制礼作乐，对人的本性加以规范、调和与引导，使内在的血气阴阳和畅、刚柔相济，从而自然表现于外在行为。这便直接打通了内“气”与外“文”的关联，即所谓“情深而文明，气盛而化神，和顺积中，而英华发外，唯乐不可以为伪”^[4](P498)。

战国末期，在南楚一地产生了楚辞这一文体，屈原的“发愤以抒情”^[5](P108)和宋玉“贫士失职而志不平”^[5](P191)的表述，是“气”与“用言”紧密联系的印记。汉代始出现“文”和“文章”的观念，文章即相当于今天所谓的文学作品。汉人讲文章，重在它的文字章采，并不一律主气。但是作为汉代文学的代表体式，汉赋，特别是大赋，铺张扬厉，以气势取胜。诚如刘熙载所言“楚辞风骨高，西汉赋气息厚”^[6](P468)，“建安名家之赋，气格迥上”^[6](P467)，可见主气在汉人的文学理念中也占据相当的地位。不过，由汉赋发展出来的骈体文章，其后来“骈四俪六”的套式一味标榜“事出于沉思，义归乎翰藻”^[7](P10)，以用典修辞为能事，反倒束缚了文人的意气和文章的体式，因而招致韩愈的抨击。

汉魏之际的曹丕明确揭示“文以气为主”^[8](P1098)的宗旨，从气性与言辞的关系来评论同时代文人，已为“气盛言宜”的提出埋下了伏笔。曹丕说的“气”，在作品是指语言的气势、风格，在作家是指人的个性、气质，两个方面互相统一。在各类文气中，曹丕特别推崇那种刚健、爽朗、旺盛、饱满的精神气概，并以之作为衡量作品的重要标准。由此看来，“文气”说一开始就是旨在倡导旺盛的志气和刚健的文风，这个传统为唐代古文家所继承。随后，阮籍、嵇康、左思、陶渊明等人，各个发扬其自身风力从事创作。刘勰《文心雕龙》和钟嵘《诗品》中也多标榜“风骨”“气骨”之类。刘勰谓“缀虑裁篇，务盈守气，刚健既实，辉光乃新”^[9](P384)，明言内在之气刚健充实，外在文采便自然焕发。王昌龄称：“夫文章兴作，先动气，气生乎心，心发乎言，闻于耳，见于目，录于纸。”^[10](P385)揭明文章的生成根源于作者内心之气的发动。

这些均为“气盛言宜”说的实现埋下伏笔。故韩愈倡扬“气盛言宜”非一人一时之心血来潮，实有久远的历史积累，值得关注。

三、“气盛言宜”说的历史流变

“气盛言宜”之说，经韩愈倡扬后，在唐代古文运动中得到广泛的承续与衍流，成为贯穿于古文写作中的一个基本纲领。这一理论为文章注入刚健之气，但由于过分强调作者的主体精神，也带来尚怪异的弊病。后世古文家自觉纠偏，使文气论朝着自然圆融的方向不断深化。这一以“气”论文的批评传统绵延不绝，对中国文论产生了深远影响。

韩愈的尚气说往往与其怪奇的文风紧密联系在一起。韩愈主张“气盛言宜”，要求作品的语言形式适合于所表现的思想内容和精神气概，那么为何唐代古文运动中会产生这种力求怪异的新形式主义倾向？原来文学复古运动发展到这一阶段，中心任务是否定旧形式、创造新形式，按照“矫枉者过其正”^[11](P4050)的规律，不免会趋于另一极端。一者，旧形式是对偶、字句、声律整齐的骈体文，而要破除这种旧形式，则特别要在字句、声调的长短高下上用功夫，这就难免产生过分标新立异的弊病。再者，过分突出作者的主体性。韩愈所养之气，源于他辟佛老、卫道统的强烈使命感，这股“气”本身即带有刚健猛进的力量。当这种高度饱满的“气”外化为言辞时，寻常平易之语便不足以承载其重，于是他主动驱遣古奥奇崛的字句，难免出现为“异”而“异”的问题，对唐代古文写作带来若干不良影响。柳宗元亦受韩愈波及，文风追求“峭拔”，虽不似韩愈刻意求奇，终未能全然脱去尚奇之气。从皇甫湜到孙樵，则在实践和理论上进一步发展了这种倾向，造成艰涩怪僻的文风。对于这种倾向，与韩愈同时的裴度曾有敏锐的察觉，他在《寄李翱书》中加以批评，指出文章之高下当在“气格”“思致”之间求之，而不能在文句的“高之下之，

详之略之”上刻意用工夫^[12](P350),其言切中时弊。

到北宋,古文作为通行文体被广泛接受,此时运动的核心矛盾不再是打破旧形式,而是新形式如何保持长久的艺术生命力。与此同时,宋人因受理学“主敬”“涵养”工夫的深刻影响,在“气”的运用上渐趋内敛,主张养气于内而不轻肆于外,故其标榜平易,在相当程度上改变了韩愈尚怪奇的作风。柳开以继承韩愈古文事业为己任,他在《应责》一文中却指出:古文的特点不在于“辞涩言苦,使人难读诵之”^[13]。(P12)这里就包含着对古文创作中好奇尚怪倾向的批判(柳开本人的文章还不能摆脱艰涩之弊,这是时代风气使然)。古文运动的倡导者欧阳修的文章以气格为主,又以平易近人取胜,《醉翁亭记》在自然的语言风格中自有真气流注,后人评其“以气格为主,而一归于敷愉”^[14](P866),可谓一语中的。苏洵更提出“风水相遭”^[15](P412)自然成文的观念,强调作家创作如风水相遇自然成纹,即便有奇崛之处,也是天然之势使然,而非刻意求奇。

苏轼承此观点,其所谓“求物之妙,如系风捕影”^[16](P1418),正是追求妙效自然。苏轼又说:“凡人文字,当务使平和,至足之余,溢为怪奇,盖出于不得已也。”^[16](P1532)可见,“怪奇”并非古文家主动追求的风格,而是在内在修养之“气”极度充盈、不得不发时的一种自然“溢出”状态。古文家虽不排斥这种不得已而为之的“怪奇”,但根本旨趣仍在于“平易”。苏轼又评述自己的文章道:“吾文如万斛泉源,不择地皆可出,在平地滔滔汨汨,虽一日千里无难。及其与山石曲折,随物赋形,而不可知也。所可知者,常行于所当行,常止于不可不止,如是而已矣。其他虽吾亦不能知也。”^[16](P2069)这种“随物赋形”的境界,也就是“辞达”说的注脚,实际是要求语言文字随其反映现实生活内容的变化而变化,真正做到“穷情极物”。而之所以能做到“随物赋形”“辞达”,则在于气已内化为胸中之涵养,气充乎中,方能不择地而出,行止自如。能做到这一步,作品的内容与形式也就得到融洽的统一;能达到这个地步,即使是平易自然的文字,也会有高度的艺术性。

及至南宋,周必大《宋文鉴序》又言:“文之盛衰主乎气,辞之工拙存乎理。”^[17](P1)在理学家看来,“理”虽为万物之本体,但本身“无情意,无计度,无造作”^[18](P3),必须借助于“气”方得以安顿。朱子便言:“虽是天理无亏,然却系于气。气清而理明,气浊则理晦”^[19](P216)。可见,“气”之清明盛大与否,直接决定着“理”能否充分发显。周必大亦言“气之盛也”,则“理之明也,如烛照物,幽隐无不通”^[17](P1)。而当心中道理“一分分晓,了然如在目中”之时,则“形之言语自别”^[18](P469),言辞自然精准恰切。由此,气清而理明,理明则言辞自工,“气”遂成为贯通文章生命力、思想深度与言辞工拙的根本所系。

这一重“气”的传统至明清一直流衍下来。格调派谢榛言及“诗文以气格为主”^[20](P704),徐祯卿亦将“因情以发气,因气以成声”视为“诗之源”^[21](P765)。沿而及于清桐城派刘大櫆论古文写作,在方苞倡扬“义法”说的基础上,特地拈出“气质”一词用于补充,姚鼐更将“神、理、气、味、格、律、声、色”^[22](P451)作为他论文的纲领。可见气之不可或缺,构成了贯注于中国文论传统中一种牢固的思想信念。

四、“气盛言宜”说的哲学根基

“气盛言宜”之说贯穿于中国文论,成为民族文学传统的一个基本理念。而其思想立足点便在中国哲学中的天道观及“自然元气”之说。在民族传统思想理念中,天地万物包括人的心灵皆由一气化生,《乐记·乐礼》即言:“地气上齐,天气下降,阴阳相摩,天地相荡,鼓之以雷霆,奋之以风雨,动之以四时,暖之以日月,而百化兴焉。如此,则乐者,天地之和也。”^[4](P491)天地之气交感而“化”生万物,故天人同源、万物同构,此为一切感应的依据。既同源于一气,则天人、物物、心物之间自能发生种种感应与交会,即如北齐刘昼《刘子·防欲》所称:“人之禀气,必有性情。性之所感者,情也。”^[23](P10)这一天人感应作用下的心物交感实为文章情气之说由来,由万物刺激而引发人的内在情意活动,由此而呈现为气势及其语言行动表现。

但要注意的是,从外在物象转化为审美意象,并非一次感兴即能实现,往往要经过二度感兴。通常

情况下,外物触动心灵,只会引起外在刺激的直接反应,即产生日常生活的喜怒哀乐之情。只有当物象作为审美对象,引发人的再度感兴,才有可能将实际生活的感受转化为审美感受。那么,一度感兴是如何转向二度感兴的呢?这须从两个层面加以分疏。首先,情感郁积至不得不发之境,乃其根本驱动。屈原首倡“发愤以抒情”,其“发”的前提正在于“意有所郁结”,此种郁结之情乃现实生活中长期积累的生命体验,一旦积聚至不可遏止之势,便必然寻求宣泄与抒发,这是一度感兴向二度感兴转化的根本动力。然而,仅有浓烈的情感郁结尚不足以保证审美创造的实现。若仅以大哭大叫或逢人倾诉的方式宣泄,实则仍停留于现实生活层面,未能完成向审美的超越。诗人之所以能以“著书”“抒情”作为宣发手段,其原因便如沈德潜所说的“郁情欲舒,天机随触,每借物引怀以抒之”^[24](P523)。若说“郁结”为二度感兴的根本动力,此“借物引怀”则揭示了其得以实现的具体途径。诗人不满足于直接倾吐胸中块垒,而是借助外在物象以引动情怀,在物我交感之中将现实生活感受转化为可资观照与品味的审美意象。而此“借物引怀”之所以可能,其根基正在于心物交感所依据的天人同源之理。万物与人皆由一气化生,故诗人方能借万物之形貌神味来承载、转化、升华内在之情意,万物也就成了与人心同体共振的审美取譬之源。试以大诗人屈原观之,其在楚国遭谗放逐,直接的反应只是“去国忧思”之实感。然屈原能借美人芳草、上天寻帝之类的遐思,将其实际生活感受转化为《离骚》《九章》中的审美意象,关键正在于一气所化之美人芳草与诗人忧思之情的同源交感。

故审美创作实乃二度感兴之产物,“情之郁结”提供根本动力,“借物引怀”则为具体实现途径,而心物交感之“气”则贯穿始终,为二者之共同根基。进而论之,就“情之郁结”而言,“气”与“情”本有密切关联,“情”为本体,“气”既是“情”之发动,所谓“七情是气之发”^[18](P1297),又是“情”之流动,“情”“气”实乃一体,因此,刘勰谓“情与气偕,辞共体并”^[9](P385),发愤抒情的根源正是情气凝聚壅塞之势。然正因此“气”上承天地之元气,下接人的秉性(气秉),故而郁结之情虽起于一己之现实遭际,却不囿于个人一时的喜怒哀乐,而是能借此以引动外物、形成意象,从而完成审美的超越。可见,由情气驱动,至意象圆成,标示着华夏民族对艺术创作规律的一种把握方式,这与以元气为本位的宇宙观是息息相关的。

五、“气盛言宜”说与中西心物之辨

西方文学或重摹仿、写实,或尚神启、想象,皆不涉及禀天地元气所生的“灵气”或“理气”,与我们传统所谓“气盛言宜”之说实非一回事。此种差异之根源,可追溯至中西思维传统对心物关系的不同理解。

西方文明的源头可溯至“两希文化”——古希腊与希伯来。古希腊作为海洋商业文明的开拓者,不仅赋予每个城邦公民以法定权利,还鼓励他们积极投入海外商业贸易开发,而从事这类活动的人都会脱离部族与家庭的约束,以独立个体的身份去打拼自己的事业。海外冒险还激发了古希腊人的好奇心,想要去探索大自然的奥秘和宇宙的本原。西方文明的另一源头——希伯来文化,则源出地中海东侧的犹太民族。这一民族在早期有过辉煌的历史,后遭驱逐离乡而长年漂泊无依,靠民族的凝聚力辗转各地以求安身立命之所。由此造就他们对“耶和华”(“上帝”)的虔诚信仰,以“耶和华”为犹太民族的救世主,在历经考验后终将送他们返回家园。这也是一种特殊形态的主体意识,且带有虔信的独特印记。“两希文化”在罗马帝国时开始汇聚,至中世纪得到延续与发展,文艺复兴后人本思潮兴起,加以宗教改革运动的推进,由此结为一体,构成了西方近现代文明生长的基地,其最根本的出发点在于强调个体人格的独立自主性。这种以个体为本位的文化取向,与我们由“气”化生万物、天人同构的传统大相径庭,也使得西方观念在天人、人际乃至身心之间多采取分立并峙的姿态,强调人与自然、个人与社会乃至自我身心之间的诸种张力与矛盾,由此衍生出两种观照客体的基本方式,具体如下:

其一,源于古希腊的科学哲学传统,主体将客体视为独立于自我之外、有待认识的对象,客观事象作为底本,主体心智的作用在于如实地摹写事物本相,心物之间为认识与被认识之单向关系,并无“气”贯通其间。西方自柏拉图“摹仿说”确立,亚里士多德《诗学》以“摹仿”为艺术之本质,一路下延至文艺复

兴的“镜子说”、19世纪的写实主义与自然主义,均主张摹仿自然或再现现实,其底层逻辑皆不出主客二分下如实反映客观事象的基本框架。

其二,源于希伯来文化经由基督教转化后所强化的个体信仰传统,主体面对客体时更侧重于个人意愿的表达,其重心在于揭示主体自身的需求与情感,并不涵盖外在世界的应答,故亦流于一己之主观投射。西方古代神话传说重“神启”,以为诗性智慧源于神灵凭附,诗人为神意之传达者,而外物并不介入这一沟通过程。浪漫主义强调以想象为中介,将个人情感投射于外物之上,情感与物象之间并无内在的生命关联。近现代小说戏剧创作标举“形象思维”以构造虚拟世界,其根基仍依托主体想象力的运作。凡此种种,皆不出主客二分之框架,无“气”之贯通交感为基底。

与此相对,中国传统的“心物交感”则呈现出截然不同的路径。“交感”指的是主体(心)与对象(物)之间的互动与互通,即通过“互动”(相互触发)以达至“互通”(彼此包容)，“感而遂通”^[25](P354)一语常用来表述民族思维习惯中对心物、主客这一双向作用关系的概括。此“感通”之实现,自离不开人对外界对象的认知和人自身的意愿,但最关键的还是情感生命的运作。主体以自身的生命需求和体验,去体认外在事象的生命意义;被关注对象也以自身的生命内涵来回应主体的叩求,而若双方在某种程度上能达致互动而产生共鸣,这就实现了“心物交感”。其所以能“感而遂通”,根本依据便是心物同禀一气,故能彼此感应、相互渗透,而非西方主客二分格局下之两相隔阂。通过这一“交感”作用,审美创作便非仅一己主观情感之外射,亦非客观事象之如实呈现,而是二者在双向互动中彼此开放,共同进入一个超越主客之分的、更为开阔的生命空间。这实乃贯通天地万物之气与诗人生命之气相遭相荡、融汇升华之后所成就的普遍生命体验,此正为“气盛言宜”之说得以安立的深层哲学根基。可以说,在一般认知与意志活动之外,特别重视“心物交感”的作用,将其广泛应用于审美、哲思、信仰、个人道德修养乃至日常生活感悟等方方面面,是我们民族在对待主客体关系上的一个显著特色,它固然是天人、人际、身心、物我诸关系协调的产物,亦是传统人文理念构建中突出情感生命导向的重要标志,且由这情感生命的导向归结到一个中心目标,便是生命活动及其意义的开显,更进而通往其“和实生物”的运行法则了。

“气”作为情感生命的流动直接作用于文学艺术创作,故中国文论中很重视“气”的作用,“气盛言宜”说即其典型表现。此说的意义不仅在于反对六朝骈文的“唯美”习气,更在于明确揭示作家内在精神气质与情感导向对文辞结撰的决定性意义。这是华夏民族以“元气自然”的哲理来指引文学创作与审美的范例,对把握传统文学观、审美观乃至哲学和社会观都有一定参考作用,值得充分关注并加以探讨。

(本文系由作者口述,经上海师范大学人文学院博士研究生刘嘉欣、卢旭据笔录整理加工成稿)

参考文献

- [1] 全唐文.北京:中华书局,1983.
- [2] 马通伯.韩昌黎文集校注.上海:古典文学出版社,1957.
- [3] 焦循.孟子正义.北京:中华书局,1987.
- [4] 郑玄.礼记注.北京:中华书局,2021.
- [5] 楚辞.林家骊译注.北京:中华书局,2015.
- [6] 袁津琥.艺概笺释.北京:中华书局,2019.
- [7] 文选.张启成、徐达等译注.北京:中华书局,2019.
- [8] 严可均.全上古三代秦汉三国六朝文.北京:中华书局,1958.
- [9] 杨明照.增订文心雕龙校注.北京:中华书局,2012.
- [10] 卢盛江.文镜秘府论校笺.北京:中华书局,2019.
- [11] 汉书.北京:中华书局,1962.
- [12] 郝润华,杜学林.李翱文集校注.北京:中华书局,2021.
- [13] 柳开集.北京:中华书局,2015.
- [14] 刘德清,顾宝林,欧阳明亮.欧阳修诗编年笺注.北京:中华书局,2012.

- [15] 曾枣庄, 金成礼. 嘉祐集笺注. 上海: 上海古籍出版社, 1993.
- [16] 苏轼文集. 北京: 中华书局, 1986.
- [17] 吕祖谦. 宋文鉴. 北京: 中华书局, 1992.
- [18] 朱子语类. 北京: 中华书局, 1986.
- [19] 曾枣庄, 刘琳. 全宋文: 第248册. 上海: 上海辞书出版社; 合肥: 安徽教育出版社, 2006.
- [20] 谢榛全集. 济南: 齐鲁书社, 2000.
- [21] 何文焕. 历代诗话. 北京: 中华书局, 2004.
- [22] 姚鼐诗文集. 合肥: 黄山书社, 2021.
- [23] 傅亚庶. 刘子校释. 北京: 中华书局, 1998.
- [24] 沈德潜. 说诗晬语: 卷上//王夫之等. 清诗话. 北京: 中华书局, 1963.
- [25] 王弼. 周易注. 楼宇烈校释. 北京: 中华书局, 2011.

On "Qisheng Yanyi"

An Exploration of the Path Toward Constructing Chinese Literary Theory

Chen Bohai (Shanghai Academy of Social Sciences)

Abstract The principle of "qisheng yanyi" (气盛言宜, when qi is full, words follow with ease), advanced by Han Yu, the leading figure behind the Tang-dynasty guwen yundong (古文运动, Classical Prose Movement), was put forward to remedy the pervasive malaise of the Six Dynasties pianwen (骈文, rigidly parallel-rhythmical prose) for its excessive indulgence in ornate diction and erudite allusions. The significance of this doctrine extends far beyond its historical moment. Its intellectual roots stretch back to Mencius's notion of "zhiyan yangqi" (知言养气, understanding words and nurturing qi), the tradition of "fafen shuqing" (发愤抒情, venting grievances through lyrical expression) in *Chu Sao* (楚骚, *the Songs of Chu*), Cao Pi's maxim that "wen yi qi weizhu" (文以气为主, literary writing is governed by qi), and pertinent arguments laid out in *Wenxin Diaolong* (《文心雕龙》, *The Literary Mind and the Carving of Dragons*) and *Shipin* (《诗品》, *The Gradations of Poetry*). Its subsequent lineage laid groundwork for "shiwen fugu" (诗文复古, the Revival of Classical Prose) in Tang and Song dynasties with their emphasis on qi, ge diao (格调, style and tone) poetries in the Ming and Qing dynasties prioritizing "qige" (气格, the fusion of intrinsic vital force and extrinsic formal stature), and even the Qing-dynasty Tongcheng School's advocacy of "wenqi" (文气, literary vitality). Accordingly, it holds substantial weight throughout the entire tradition of Chinese literary theory. Its philosophical foundation rests upon the ideas of "qihua shengcheng" (气化生成, qi-transformation and generation) and "wuwo yiti" (物我一体, the unity of object and self), two concepts anchored in the overarching framework of "tianren heyi" (天人合一, the unity of Heaven and humanity). This worldview forms a sharp counterpoint to the Western framework of the "subject-object dichotomy" and also diverges from Western literary paradigms that foreground imagination and emotion yet lack a conceptual category equivalent to "wenqi". As a crystallization of national tradition, it deserves sustained scholarly scrutiny and further theoretical elaboration.

Key words natural primal qi; qisheng yanyi; national tradition; the essential spirit of literature

■ 作者简介 陈伯海, 上海社会科学院文学研究所研究员, 上海师范大学特聘教授, 上海 200233.

■ 责任编辑 何坤翁