

曹丕「文氣説」の来源及其評価問題

袁, 濟喜
中国人民大学 : 講師

<https://doi.org/10.15017/9698>

出版情報 : 中国文学論集. 20, pp.7-19, 1991-12-31. 九州大学中国文学会
バージョン :
権利関係 :

曹丕「文氣說」的來源及其評價問題

袁 濟 喜

關於莊子思想和曹丕『典論·論文』之間的關係，在歷來的研究者中間論述得很少，或者是根本沒有。這一方面是莊子和曹丕的年代遙距甚遠，另一方面是『典論·論文』之中也沒有明確地談到老莊之說的地方。但是如果我們不停留在表面現象之上，而仔細地爬梳剔理一番，就可以發現，莊子和『典論·論文』在思想邏輯方面，有一定的內在聯系。揭示這種聯系，無疑会有助于我們進一步深入地研究和評價『典論·論文』的理論價值。

『典論·論文』中最著名的是以下的一段論述：

文以氣為主，氣之清濁有體，不可力強而致，譬諸音樂，曲（一作「典」）度雖均，節奏（一作「操」）同檢，至于引氣不齊，巧拙有素，雖在父兄不能以移子弟。

曹丕認為文章當以「氣」為主。這種「氣」體現在每個作家身上，又因人而異，好比吹奏音樂時，樂器構造雖同，由于吹奏人用氣不齊，巧拙有分，所以音調也各不相同。這種先天素質就是父親也不能移給兒子，哥哥也不能傳給弟弟。很明顯，曹丕在這裏強調了兩點：第一，文章是作者之「氣」的體現，他以「氣」取代了兩漢傳統的「詩言志」之說。關於「氣」的內涵是什麼，這一點我們在下面再詳細辨析。第二，這種「氣」為作家所獨稟，他人不能移易改變，即令是有血緣關係的父子，兄弟之間也不能互相授受。很顯然，曹丕強調了創作的個體性和先天稟賦性。關於曹丕的這一觀點，歷來受到很多批評，比較有代表性的是下面幾種：

①郭紹虞主編的『中國歷代文論選』，曾經長期作為中國高等院校文科教材。它對曹丕的這段話是這樣評論的：「過分強調作家的材性，而不懂得作家的風格是社會實踐和藝術修養的結果，觀點不夠全面」。

②蔡鐘翔諸氏所著的『中國文學理論史』（共五冊）是新近出版并受到好評的一部關於中國文學批評與理論史的

曹丕「文氣說」的來源及其評價問題（袁）

專著。其独特之处在于不囿旧說、頗多新解。書中对曹丕的這一觀點却依旧認為：「曹丕把作品風格的成因單純地歸結為「氣」、又把「氣」的成因單純地歸結為作家与生俱来的先天稟賦、而抹殺後天的培養、這是錯誤的。由于把社會因素排除在外、对文氣這種複雜的文学現象必然不能給以正確的說明。」

③林田慎之助氏的『中国中世文学評論史』是一本較為系統地研究中国魏晋南北朝時代文学創作与文学理論的著作。其中關於曹丕『典論·論文』的評價是這樣說的：「曹丕的文学創造力理論是基于一種宿命論·決定論之上的設想。它排除了後天修養和摸習对于提高文学創造力能力的思想。」

以上這些評論都有一定的道理。但是对一種新觀點的評價、應該加以全面和充分地考察、既要看到它与前人學說的聯系、又要把它放到特定的歷史環境中去解釋、這樣以乎才能作出更為全面、更有說服力的結論。

基于此、筆者試对作為曹丕「文氣說」理論前導的莊子和曹丕當時的文論作一些介紹和闡述、以求得对曹丕「文氣說」作出更為全面的評價。

一

在中国古代文芸思想史上、較早地闡發和揭示技芸創造活動是一種独特的精神治動的是莊子。莊子（約公元前三六九——二八六年）、是先秦道家學說的重要代表人物。莊子雖不是如曹丕那樣的文学家和文芸理論家、但是莊子思想对後世整個中国文芸創作与思想產生的巨大而深遠的影響、却是任何人也無法否認的。莊子对文芸思想的影響、并不在于具体的論述上、而在于哲学觀念与方法論上的啓迪。

首先、莊子把「道」作為万事万物、自然也包括一切創造活動的最高範疇。在莊子看来、「道」具有双重的含義、一是世界的本原、二是客觀的必然性。莊子的論述更強調了後者、他說：「天不得不高、地不得不廣、日月不得不行、万物不得不易、此其道與？」把道解釋為「不得不」然、也就是一種必然性。而且他還認為道「無所不在」、「在蟻蟻」、「在梯稗」、「在瓦礫」、「在屎溺」……道存在于一切事物之中。就連斲輪那樣的手工技芸也「有數存焉其間」、「數」是低級形態的道。因此、道不僅表現為宇宙運行的總規律、也表現為万事万物的各種具體規律、而具

體規律又是受總規律所支配的。

莊子認為道可見而難識。老子曾經說過「道可道，非常道」，莊子更是極言道的不可知，不可言：「道不可聞，聞而非也；道不可見，見而非也；道不可言，言而非也。」「至則不論，論則不至。明見無值，辨不若默。道不可聞，聞不若塞」。道所以難認難言，就在于它因人而異，因為個人的掌握，運用而千差萬別。特別是一些技藝高超的匠人，他們對道的掌握已經超出所能言傳身教的技術境界，達到了出神入化的神聖境界。莊子『養生主』中的著名寓言便說明了這一點。庖丁向文惠君解廚自己的高妙技藝時說道：

臣之所好者道也，進乎技矣。始臣之解牛之時，所見無非全牛者，三年之後，未嘗見全牛也。方今之時，臣以神遇而不以目視，官知止而神欲行。依乎天理，批大郤，導大窾，因其固然，技經肯綮之未嘗，而況大軀乎？良庖歲更刀，割也；族庖月更刀，折也。今臣之刀十九年矣，所解數千牛矣，而刀刃若新發于硎。彼節者有間，而刀刃者無厚；以無厚入有間，恢恢乎其於游刃必有余地矣！是以十九年而刀刃若新發于硎。雖然，每至于族，吾見其難為，怵然為戒，視為止，行為遲。動刀甚微，謦然已解，如土委地。提刀而立，為之四顧，為之躊躇滿志，善刀而藏之。

莊子的這段寓言是甚為有名的。莊子認為，庖丁解牛所以游刃有余，而一般的庖丁時常換刀，在于庖丁掌握了操作的規律，而這種規律是獨特的技藝，達到了「以神遇而不以目視，官知止而神欲行」，也就是不凭一般的五官感覺去操作和辨識，以特殊的精神狀態去創作。這種特殊的精神狀態和技能，也就是庖丁通過長期的實踐所掌握的本領。很顯然，庖丁和其它「良庖」、「族庖」的不同之處，就在于有自己獨特的一套本領和技藝。莊子通過這段寓言說明了「道」的掌握是因入而異的。為了突出這種思想，莊子的『天道篇』還提出了另一則有名的輪扁斲輪的故事：

桓公說書于堂上。輪扁斲輪于堂下，斲椎鑿而上，問桓公曰：敢問公之所說為何言邪？公曰：聖人之言也。曰：聖人在乎？公曰：已死矣。曰：然則君之所說者，古人之糟魄已夫！桓公曰：寡人讀書，輪人安得議乎？有說則可，無說則死！輪扁曰：臣也，以臣之事觀之：斲輪，徐則甘而不固，疾則苦而不入；不徐不疾，得之於手而應於心，口不能言，有數存焉于其間，臣不能以喻臣之子，臣之子亦不能受之于臣，是以行年七十而老斲輪，古之人與其不可傳者死矣，然則君之所說者，古人之糟魄已夫！

曹丕「文氣說」的來源及其評價問題（袁）

這段話与「庖丁解牛」的寓言相比，說得更為明確和具体。第一、它反復說明、高超的技芸要心察默會、「不徐不疾、得之于手而應于心；口不能言、有數存焉于其間」輪扁斲輪時要掌握力度与分寸、太快不行、太慢也不行、要不緊不慢、恰到好处、但怎樣恰到好处、這種手工技芸与現代機械和電子計算機操縱不同、它不可定量化・程序化、完全要靠自己隨機應變、所以它不可言說、只能心中有數。第二、正因為無法言說、所以也無法向別人傳授、我們知道、任何技術和技能的傳授都必須依靠語言和概念來進行。莊子在這裏提出的技芸活動「臣不能以喻臣之子、臣之子亦不能受之于臣」、同曹丕『典論・論文』所說：「雖在父兄、不能以移子弟」應該說有一定聯系的、區別在于莊子用鑿輪作為例子、而曹丕不以音樂作為譬喻、但在突出創作活動的個体性和独特性方面、却是一脉貫通的。

二

曹丕一方面繼承了莊子關於技芸創作的學說、另一方面又用「文氣說」構鑄了自己的文學理論大廈。「文氣說」的關鍵是「氣」這個概念如何界定和詮釋。歷來对于曹丕「文氣說」的解釋很多。「氣」的內涵究竟属于什麼？曹丕本人在『典論』中没有直接予以解釋。加之在中国古代、「氣」又是一個範圍廣濶、意義含渾的用語。所以後來的研究者对于曹丕的「氣」也眾說紛紜。大致說來、可以分為兩類。一類認為指創作主体的素質。如才氣・才性・才情・個、一類認為指作品本身体现的氣勢・声調・声律・語氣等。簡言之、前者認為「氣」属于主体的範疇；後者則認為指客体的範疇。我認為、对「氣」這個概念的探討、應該從兩個方面着手、既要考察它的歷史繼承性、又要看到它在特定時期的特殊用法、从總体上去把握。為了分析曹丕「氣」的內涵、這裏有必要追溯一下先秦兩漢至魏時「氣」概念的發展・演變。

在中国古代哲学中、「氣」是一個很寬泛的概念。大致說來、它是指一種組成宇宙万物和人身物質性元素、它很類似古希腊哲学家喜歡用的「原子」這個概念。較早把「氣」作為說明天地万物賴以化生的元素的、当推『周易』。『周易・系辭上』提出：「精氣為物、游魂為變」。唐孔穎達疏曰：「謂陰陽精靈之氣、氤氳積聚、而為万物化」。戰國時代的宋鉞・尹文學派也提出：「凡物之精、比則為生、下生至容、上為列量；流于天地之間、謂之鬼神、藏于胸

中，謂之聖氣，是故名「氣」。西漢劉安及其門客編纂的『淮南子』，則用它來說明世界萬物的產生：「天墜（地）未形，馮馮翼翼，洞洞灑灑，故曰太始。太始生虛廓，虛廓生宇宙。宇宙生元氣。元氣有涯垠，清陽物薄靡而為天，重濁者凝滯而為地。」後來漢代的緯書也用「氣」來說明宇宙的生成，如『易緯·乾鑿度』云：「太易者，未見氣也；太初者，氣之始也；太始者，形之始也；太素者，質之始也。」『春秋緯·說題辭』曰：「元氣以為天，渾沌無形體，言元氣之初為此也，渾沌未分也。」東漢唯物論者王充在其所著『論衡』中，更是把元氣當作宇宙萬物生成的基本要素，并擴展到社會歷史觀和倫理觀領域中。

由于古代中國哲學注重「天人合一」，把人和自然視為一體。因此，人們也認為人的生理和心理現象是由元氣化合而成的。『左傳·昭公二十五年』引鄭子產之語云：「民有好惡·喜怒·哀樂，生于六氣」。杜預注云：「六氣謂陰·陽·風·雨·晦·明」。認為人的喜怒哀樂等情緒来源于自然界的「六氣」。班固在『漢書·禮樂志』中接受了這種說法，提出：「人函天地之氣，有喜怒哀樂之情」。還有的人用氣來說明人的思維和意識等高級心理活動現象。『管子·內業篇』的作者提出：「耳目聰明，四肢堅固，可以為精舍。精也者，氣之精者也。氣道（通？）乃生，生乃思，思乃智，智乃正矣。凡人之形，過智失生。一物能化謂之神，一事能變謂之智。化不易氣，變不易智。」這裏所謂精·神·思·智·心等等，均指人的意識及其思維活動。王充『論衡·論死篇』也提出：「精神本以血氣為主，血氣常附形體。」

在『莊子』一書中，對於「氣」也提出過明確的論述。莊子認為「氣」是宇宙發生時最細微的實體。『至樂篇』中提出：

而本無形。非從無形也，而本無氣。

雜乎芒芴之間變而有氣，氣變而有形。

而人身的形成只是「氣」凝聚時的一種狀態而已。『知北游』中認為：

人之生也，氣之聚也，聚則為生，散而為死。……故曰通天下一氣耳。

莊子把氣的分散集合看做人的死生大變，這種通達眩然的人生態度，對後漢以來的人生哲學有很大的影響。例如東漢的崔瑗在臨死前對兒子們說：「人稟天地之氣以生，及其終也，歸精于天，還骨于地。」曹丕在『王朗書』中也提

曹丕「文氣說」的來源及其評價問題（袁）

出：「生有七尺之形，死唯一棺之土」⁽⁸⁾。這一觀點与莊子的「死達」應該說有一定聯系。

莊子還認為，对具体的個人來說，「氣」是一種感受外物的独特能力。在『人間世』中，莊子提出：「若一志，無聽之以耳，而聽之以心；無聽之以心，而聽之以氣。聽止于耳，心止于符。氣也者，虛而待物也。耳目是感知外界的器官，不能用；心是有思考能力的，它要求主觀的反映与客觀事物相符合，不是真正的「虛而待物」。莊子認為，只有用「氣」，才能達到「虛而待物」的「心齋」境界。象庖丁解牛、輪扁鑿輪，都是用這種「心齋」·「虛靜」的心態才能達到⁽⁹⁾。

值得注意的是，到了魏晉時代，把「氣」与人的氣質、個性及其才能聯系起來考察，形成了一股哲學思潮。當時的姚信在『士緯』中提出：「孔文舉」（融）金性太多，木性不足，背陰向陽，雄倬獨立。」他認為建安七子中的孔融稟受的金氣偏多，木氣過少，以至性格剛直雄倬，桀驁不馴。劉劭『人物志』提出：「凡有血氣者，莫不含元一以為質，稟陰陽以立性。体五行以著形，苟有形質，猶可即而求之。」認為人身是来源于血氣的組合。但人稟氣各有所偏，因而性分各異：「温直而擾毅，木之德也；剛毅而弘毅，金之德也」。人的才能也是由這種独特的氣質個性轉化而來的。姚信和劉劭都認為人稟受元氣時与五行中某種实体搭配不同，就会形成独特的性格氣質。當時的任昉在『道論』中說得更為明確：「木氣人勇，金氣人剛，火氣人強而躁，土氣人智而寬，水氣人急而賊。」

認為人的才能受氣質個性影響的觀點，在魏晉時代也很流行。劉劭『人物志』認為人的性情各異，而某一類性情特別適合從事某一項事業。所以，人的才幹也就与人的氣質性格密切相聯：「質性平淡，思心玄微，能通自然，道理之家也。質性警徹，權略機捷，能理煩速，事理之家也。質性和平，能論礼教，辨其得失，義礼之家也。質性機解，推情原意，能適其變，情理之家也」。劉劭強調人的情性与擅長某一方面的人才相聯系，重視自然稟賦的作用。比劉劭稍晚一些的嵇康在『明胆論』中就提出：「夫元氣陶鑠，衆生稟焉。賦受有多才，故才性有皆明，唯至人特鍾鈍美，兼周内外，無不畢備，降此以往，盖闕如也，或明于見物，或勇于決斷」。嵇康認為人們稟氣有偏，所以才性不同，有的擅長觀察事物，有的勇于胆略，只有「至人」才能兼通各才。這同劉劭的看法是一致的。

明白了「元氣說」的來源，内涵，特別是它在漢魏時期的習慣用法後，再回頭來看曹丕的「文氣說」就有了足供參考的依据了。首先我們可以肯定，曹丕「文以氣為主」的「氣」是指作家的個性氣質，而不是性行範疇或思維範

疇。因為當時人論「氣」主要偏重從氣質着眼的。曹丕，「氣」的內涵統觀全文，也主要是指作家創作主體中的氣質、個性。其次，這種「氣」也不是早期「元氣說」所指的渾沌一体的「氣」概念，而是經過重新組合、體現在個人身上的獨特氣質。氣質是由稟受的元氣組成的，但重新組合過的「氣」又畢竟不是原來意義上的「氣」了。這就猶如水是由水為之的，但水又不同於水一樣。再次，這種「氣」既是指作家的先天稟賦，同時也兼指作家後天的創作才華在內，二者是內外相符的統一体。因為在曹丕的時代，人們往往把後天的才能看作先天稟賦的轉化物。這一點，我們在前論論魏晉時「氣」論的時候已經提到過。曹丕說「徐幹時有奇氣」、「孔融體氣高妙」，這里所說的「氣」都兼有先天稟賦和後天才華的成分在內。所以，曹丕「元氣說」的「氣」的確切含義是指作家獨特的個性氣質，包括作家的才華在內。它體現在作品中，就是指作品的風格特徵。把「氣」歸結為作品的外在風貌，如聲調·氣勢和音律等，似有失偏頗。此外，將作家的氣質與才性分離開來，或者將它們完全說成是一回事，或者認為二者難可兼容，這都沒有從總體上把握建安時代用「氣」辨析人物才性時的理論特點。

曹丕提出「文以氣為主」、創作是作家個性才華的表現，由於作家個性氣質相異，作品的風格也不同。我們從今天所能見到的建安文人的作品來佐証曹丕的評論，可知曹丕「氣」論十分推崇作家的創作個性。在『典論·論文』中，曹丕對建安七子中的孔融、徐幹和劉楨等人的主「氣」狀況作了如下的分析評價：

應瑒和而不壯。

這是說應瑒作品氣調柔和而不迺壯。應瑒的作品今天已不可見，所以我們對曹丕的這句話暫時還不能加以詮評。劉楨壯而不密。

這是指劉楨作品氣貌高爽勁健但不够細密。我們看今天留傳下來的劉楨『贈從弟三首』，作者在詩中以秋柏和鳳凰比喻其從弟的美好品質，同時也抒寫了自己的高尚情懷，深摯感人。鍾嶸『詩品』把他列入上品，稱贊他「仗氣愛奇，動多振絕，真骨凌霜，高風跨俗」又說「自陳思（曹植）以下，楨稱獨步。」但劉楨的作品又缺少沈雄渾厚的氣息，辭采也不够豐腴，所以曹丕不無惋惜地說：「公幹有逸氣」但未適耳。其五言詩之善者，妙絕時人」。鍾嶸『詩品』也說他：「氣過其文，雕潤恨少」。

「弘融體氣高妙、有過人者」。曹丕在這裏對孔融作品的气調風貌大加稱贊，說他超絕時人。孔融性格剛烈，被

曹丕「元氣說」的來源及其評價問題（袁）

人稱為「雄偉獨立」兀傲不羈，後來終於被曹操所殺。由于這種稟性所定，他的創作也「體氣高妙，有過人者」。劉楨也稱他：「孔氏卓卓，信含異氣，筆墨之性，殆不可勝。」他的「雜言」詩云：「幸托不肖軀，且當猛虎步；安能苦一身，與世同拳措」。表現出與其它建安文人的不同風格特點。曹丕尽管對他的政治態度和為人不甚欣賞，但對他骨氣奇高的文學風格特別嗜好，稱他「體氣高妙」。在孔融死後，曹丕「摸天下有上（孔）融文章者，輒賞以金帛」。

「徐幹時有齊氣」。這是說徐幹作品風格迂緩。在建安七子中，曹丕稱賞徐幹的人格，在「與吳質書」中說：「觀古今文人，類不獲細行，鮮皆能以名節自立。而偉長（徐幹）獨懷文抱質，恬淡寡欲，有箕山之志，可謂彬彬君子者也」。但曹丕對徐幹作品中體現出來的「齊氣」則不甚贊賞，說「徐幹時有齊氣」語氣裏頗有微調。什麼是「齊氣」呢？李善注「齊氣」一調曰：「言齊俗文体舒緩，而徐幹亦有斯累。『漢書·朱博傳』說：『齊部舒緩養名』」。

顏師古注：「言齊人之俗，其性遲緩，多自高大以養名聲。『論衡·率性篇』云：『楚越之人處莊岳之間，經歷歲月，變為舒緩、風俗移也』。這是說齊地受儒風浸染日久，人民習性迂緩，喜歡自矜、誇奢，反映到作品中，就是氣調沈滯迂緩，缺之高昂的風力。徐幹長期生活在齊地，不免沾染了這種習氣，曹丕對此是不甚贊賞的。尽管徐幹著『中論』二十篇，「辭義典雅，足伝于後」而孔融「不能持論，理不勝辭」，但曹丕在主「氣」方面，仍將孔融置于徐幹之上，稱贊孔融「體氣高妙，有過人者」。

從以上的考証中，我們可以看出，曹丕提出「文以氣為主」的「氣」主要是指作家不同的氣質個性及其在作品中的體現。其實，曹氏父子自己的創作也體現了這種鮮明的氣質個性，如曹操的古直悲涼；曹丕的娟約婉麗；曹植的情采兼備。後人曾評三曹主「氣」之異：

此老（指曹操）詩歌中有霜氣，而不必其王，有菩薩氣，而不必其佛。（鐘惺、譚元春『古詩歸』卷七）

子桓（指曹丕）詩有文士氣，一變乃父悲壯習氣，要其便娟婉約，能移人情。（沈德潛『古詩源』卷五）

子建（按指曹植）柔情麗質，不減文帝，而肝腸氣骨，時有块磊處，似為過之。（『古詩歸』卷七）

後人評論建安文學也常用「氣」來概括。沈約『宋書·謝靈運論』說：「子建·仲宣以氣質為體。」劉勰『文心雕龍』論建安文人為「慷慨以仗氣，磊落以使才。」鐘嶸『詩品』評曹植創作：「骨氣奇高，詞采華茂，情兼雅怨，體被文質」。劉師培『中國中古文學史』說：「漢魏之士，多尚騁詞，或慷慨高歷，或溢氣分涌」。他們的評論，多指

出了建安文学以個性氣質為美，曹丕為了突出個體的重要性，用音樂的吹奏作比喻，提出「雖在父兄不能以移子弟」、這一方面是繼承了莊子、王充等人關於創作的思想，另一法面也是當時的時代風氣使然。

三

自曹丕提出「文氣說」之後，受到許多研究者批評。我們在文章開始就引用了三種批評意見。這三種意見有一定道理，但至少還不够全面。我們認為，評論曹丕的「文氣說」不能脫離當時的時代。曹丕所以強調作家獨特的個性，首先是对兩漢時代崇尚模倣的創作風氣的一種否定。

在兩漢時代，文學藝術被當作「宗經、征聖、原道」的工具，評論作品從經學尺度出發，很少顧及作者的創作苦心。司馬遷自叙遭受非刑後，「所以隱忍苛活，幽糞土之中而不辭者，恨私心有所不尽，鄙沒世而文采不表於後也」。他撰成一代名著『史記』。但是班固却指責它「是非頗繆于聖人」，輕而易舉地抹殺了它的價值。揚雄在『法言·吾言』中將賈誼·司馬相如和宋玉·枚乘的辭賦之作比較，提出「詩人之賦麗以則，辭人之賦麗以淫。」意思是說，象賈誼·司馬相如依傍『詩經』作賦，恪守道德法度，所以值得稱贊。而景差·宋玉·枚乘那樣的辭人違背了法度，文辭煩濫華靡，不足以道。揚雄強調作品的道德尺度而抹殺了作品的個性特徵，體現了漢代儒者對文學藝術的狹隘功利要求。漢代的文學創作模倣之風頗盛。揚雄的賦倣司馬相如，『太玄』倣『易經』，『法言』倣『論語』，一生的創作幾乎不脫模倣二字。東漢王充在『論衡』中曾抨擊這種風氣說：「俗好高古而稱所聞。前人之業，菜果甘甜，後人新造，密酪辛苦。」「述事者好高古而不今，貴所聞而賤所見。」他認為文章是作者志趣人格的體現，應該表現出自己獨特的思想面目，為文不必與古人相同：

飾貌以強類者失形，調辭以務似者失情。百夫之子，不同父母；殊類而生，不必相似，各以所稟，自為佳好，……謂文當与前合，是謂舜眉當復八采，禹目當復重瞳。

王充在提出創作要勇于創新的同時，還提出「各以所稟，自為佳好」的論斷。「所稟」也就是指「稟受之氣」。王充在『論衡·率性篇』中提出：「稟氣有厚泊，故性有善惡也」、「人之善惡，共一元氣，氣有多少，故性有賢愚」。

曹丕「文氣說」的來源及其評伯問題（衷）

王充認為作者應該發揮自己獨特的稟受氣質、騁詞創新，不必与前人相同。這種觀點，在東漢沈悶的思想界中，確實是一種大胆的創見。到了曹丕的時代，兩漢帝國已經崩潰，儒學日漸衰微，出現了思想開放的潮流。魯迅說曹操：「力倡通脫，通脫即隨便之意。此種提倡影響到文壇，便產生多量想說甚麼便說甚麼的文章。」這也就是說，曹操和曹丕的時代很盛行任從個性、自由創作的風氣。曹植在著名的『与揚德祖書』中，曾描写建安文人的這種創作情景：

昔仲宣（王粲）独步于漢南，孔璋（陳琳）鷹揚于河朔，偉長（徐幹）擅名于青土，公幹（劉楨）振藻于海隅，德璉（王瑒）爰跡于此魏，足下（指揚脩）高視於上京。當比之時，人人自謂握靈蛇之珠，家家自謂抱荆山之玉。吾王于是設天網以該之，頓八紘以掩之，今悉集茲國矣。

由于東漢末年發生的動亂，文人們流離失所，散在四方。由于飽受戰亂之苦和飄零之痛，他們的創作有感而發，真切感人，出現了百花齊放的繁榮景象。而曹丕和曹植雖系帝王之胄，但他們對這種任從個性的風氣却加以宏揚。曹丕強調「氣之清濁有体，不可力強而致」，反对勉強自己的個性去創作不擅長的文学体裁作品。他說：「今之文人，魯国孔融文舉，広陵陳琳孔璋，山陽王粲仲宣，北海徐幹偉長，陳留阮瑀元瑜，汝南応瑒德璉，東平劉楨公幹。斯七子者，于学無所遺，于辞無所假，咸以自騁驥驟于千里，仰齊足而并馳，以此相服，亦良難矣。」這裏以贊美的語氣描述了建安文人的創作狀況，這些文人「于学無所遺，于辞無所假」（沿襲別人）所以曹丕認為他們之間也難以相服，甚至出現文人相輕的傾向。

曹丕之後，這種崇尚作者個人才性氣質的学說在六朝就成為一種風習。西晉的葛洪在『抱朴子·尚博篇』中指出：「清濁參差，所稟有主，朗昧不同科，而強弱各殊氣。」這裏的「清濁」二氣，也就是指作家的氣質個性体現在作品中的風格特点。西晉陸機在『文賦』中論創作風格的多樣化時，也從作家的氣質個性來加以考察。他說：「体有万殊，物無一量。紛紜揮霍，形難為状。辞程才以效伎，意司契而為匠。在有無而俯仰。当深淺而不讓。雖離方而遁圓，期窮形而尽相。故夫誇目者尚奢，慙心者貴当，言窮者無隘，論達者唯曠。陸機認為創作風格千姿百態，由于物象構造的多變性，作者在審美創作時可以離方遁圓，打破規矩。所以人們往往根拠自己的個性喜好來進行創作，騁意使才。喜歡誇奢的人好為鋪陳，思路嚴密的人則追求精当得體……到了齊梁時代的劉勰，提出了精深完備的文学風格論。首先，他認為文学風貌是作家創作主体的体現与反映：「夫情動而言形，理發而文見，蓋沿隱以至顯，因内而符外者也。」

他又認為、這種創作主体是由作者的「才·氣·學·習」這四種要素組合而成的。這諸種要素的總合作用，就構成了文學作品的不同風格特徵：

然才有庸雋、氣有剛柔、學有淺深、習有雅鄭、并情性所鑠、陶染所凝。是以筆区云譎、文苑波詭者矣。……各師成心、其異如面。

劉勰認為作家由于才能有優劣之分、氣有剛柔之別、以及「學」和「習」上的差異、因而導致創作風格的不同。作者的「才」「氣」来自先天的稟賦、所以叫做「情性所鑠」、而「學」「習」則是来自後天的、「陶染所凝」。他認為作者後天的「學」（學識）和「習」（習染、即芸術趣味）對作家的創作成敗也是有影響的。從這一點來說、劉勰比曹丕、葛洪等人單純從先天稟賦出發討論文學創作的觀點要更加全面一些。但是、在「學」「習」「才」「氣」這四者當中、劉勰最強調的是前兩種先天要素在創作中的作用。他說：「功以學成、才力居中、肇自血氣、氣以志、志以定言、吐納英華、莫非情性」。他在『文心雕龍·體性篇』中列舉了許多作家的創作事例、來說明這一點。比如說：「賈生俊發、故文潔而體清」、賈誼由于才華橫溢、他的文章風格也高潔清雅。黃侃『文心雕龍札記』引『史記·屈原列傳』云：「廷尉乃言賈生年少、頗通諸子百家之書、文帝召以為博士。是以賈生年二十余、最為少、每議下、諸老先生不能言、賈生盡為之對。此後發之証。」

「長卿傲誕、故理侈而辭溢。」這是說西漢司馬相如高傲放誕、所以文理誇侈而詞藻冷澹。嵇康『高士傳贊』說：「長卿慢世、越禮自放。犢鼻（禿酒人的衣服）居市、不恥其狀。托疾避官、蔑此卿相。乃賦『大人』、超然莫尚。」『文心雕龍·才略篇』論及司馬相如的創作也說：「相如好書、師範屈宋、洞八誇艷、致名辭宗、然核取精意、理不勝辭。」司馬相如的『子虛』『上林』諸賦、就以誇張鋪陳而著稱。

「仲宣躁銳、故穎出而才果。」這是說王粲性格急躁、所以他馳騁才華凌厲果敏、文章鋒芒畢露。『三國志·魏志·杜襲傳』說：「王粲性躁競。」『程然篇』云：「仲宣溢才、捷而能密文多兼善、辭少暇累、摘其詩賦、則七子之冠冕乎！」『神思篇』云：「仲宣拳筆以宿構。」也都說明王粲創作的特點是才思敏捷、文多兼善。

劉勰舉出的這些例子、雖不一定都很確當、但它基本上說明了文學創作風格與作家才性氣質的關係是「吐納英華、莫非情性」的關係、這些思想、顯然受曹丕「文氣說」的影響。

曹丕「文氣說」的來源及其評價問題（袁）

曹丕「文氣說」的提出，還標志着人們對文學創作特殊規律的認識。莊子提出輪扁鑿輪的体会是「不徐不疾，得之于手而應于心，口不能言，有數存焉其間，臣不能以喻臣之子，臣之子亦不能受之于臣」。曹丕《典論·論文》也認為「氣之清濁有體，不可力強而致」，好比音樂吹奏，「巧拙有素」雖在父兄，不能以移子弟。他們都看到了創作活動只可意會，難以言傳的特点。這種思想，顯然較之兩漢時代人們對文學創作心理狀況的認識要深了一步。在兩漢時代，許多文學家把創作中的過程看得過於簡單。比如《詩大序》作者提出：「詩者，志之所之也，在心為志，發言為詩，情動于中而形于言。」認為詩人的內心情志形諸詩歌是自然而然的過程。王充《論衡·超奇》也提出：「心思為詩，集札為文，情見于辭，意驗于言。」把意與言、情與辭當成內外相符的產物。他們的理論，忽略了詩人和作家在進行審美創作時，內心情思往往難以確切地表達出來，文心的開塞閉合非語言和筆墨所能盡述。到了魏晉時代，隨着老莊思想的流行和創作活動的繁榮，許多有識之士對創作活動的複雜性開始重視起來。曹丕提出「文氣說」之後，陸機《文賦》進一步對這一問題展開論述。在《文賦》的序文中，陸機指出：「若夫隨手之變，良難以辭逮。」也就是說文章創作中變化無窮，很難用詞表現出來。在《文賦》正文中，陸機有一段文字闡述道：

若夫豐約之裁，俯仰之形，因宜造變，曲有微情。或言拙而喻巧，或理樸辭輕。或襲故而彌新，或沿濁而更清。或覽之而必察，或研之而後精。譬猶舞者赴節之投袂，歌者應弦而遺聲。是蓋輪扁所不得言，亦非華說之所能精。

這一段話進一步申言序文中「隨手之變，良難以辭逮」的意思。陸機認為各人構思不同，表現方法不妨互異。同時運用之妙又有才情工力的關係，真詣很難用文字說明，就象莊子所說輪扁鑿輪的故事一樣。劉勰《文心雕龍·神思》談到創作過程中那些細膩入微的意緒·物情，難以為筆墨所傳：

至于思表纖旨，文外曲致，言所不追，筆固知止。至精而後闡其妙，伊摯不能言鼎，輪扁不能語斤，其微矣乎！可見，莊子所說的輪扁鑿輪的典故已經成為從曹丕到劉勰等人等人創作思想的重要理論來源之一。

總上所述，我們認為曹丕提出「文氣說」，強調作家氣質天賦對創作的決定作用，決不是凭空想象的產物。它有着深刻的歷史淵源和理實根據，代表了魏晉時代人們對文學創作現象的新的認識。因此，對它的評價應該慎重進行。

注

- (1) 上海古籍出版社 一九七九年第一版
- (2) 北京出版社 一九八七年第一版
- (3) 創文社 昭和五四年第一版
- (4) 『莊子·知北游』
- (5) 『莊子·知北游』
- (6) 『莊子·知北游』
- (7) 『全後漢文』卷四五
- (8) 『三國志·魏志·文帝紀』注引『魏書』
- (9) 莊子還用了許多寓言來說明這一點。比如何倭老人承蜩(『達生』)、梓慶削木為削木為鑿(『達生』)和宋元君受画(『田子方』)等。
- (10) 『後漢書·孔融傳』
- (11) 『與吳質書』
- (12) 『魏晉風度及文章與藥及酒之關係』

曹丕「文氣說」的來源及其評價問題(袁)

一九九一年九月十六日