

# “气”与建安文学

党圣元

(中国社会科学院 北京 100732)

**摘 要:**“气”在传统思想文化中是一个具有元理论性质的重要范畴。“气”有“物质态”与“精神态”两种区分,“气”以其强盛的观念衍生、吸附力,生成、聚拢成为“气论”、“文气论”。“文气论”有其清晰观念史演进轨迹,并且在魏晋时期蔚为大观。“文气论”激荡、塑形了魏晋文学精神,尤其是建安文学精神。“文气论”的实质是用以辨析、诠释作家的个性、精神风貌以及独特的审美创造力等,在文学风格学方面确实是一个重大的理论发现。“气”与“文气”是中国传统思想文化、文学和美学中具有标识性的概念,属于传统文化、文学与文论的根脉之一,由它们组成的文论话语体系蕴涵着中华文化的精义和风采神韵。

**关键词:**气;气论;文气论;建安文学;重气

**中图分类号:** I01 **文献标识码:** A **文章编号:** 1002-6924(2018)05-032-041

**DOI:**10.13713/j.cnki.cssci.2018.05.005

“气”在中国古代思想文化体系中是一个具有元理论性质的主干范畴,“气”观念渗透在中华思想文化的方方面面,贯穿于经史子集四部之中,塑型了传统政治、哲学、艺文、史学、医学、道德伦理、宗教等等的体性风貌,或曰神理意趣,实为理解认知包括文艺在内的中华思想文化的“命门”。“气”自产生以来,便以其强盛的观念衍生力和吸附性,随着上古时代中国古代思想文化的发端而发展演进,逐步形成了一个庞大的范畴、概念、术语、命题家族。历代对于“气”的诠释与阐发,在话语的相似性、相近性中保持了思想和理论的连续性与稳定性,“气”论对于传统思想文化、文论与美学的影响和形塑,正因此。

## 一、从“气”到“气论”

《说文》云“气,云气也,象形。”甲骨文中的“气”写作“𠄎”,是云气的象形,与“三”相似,但“三”字的三横长短相近,而甲骨文中作为

“气”字的“三”,则中间一横较短。“气”字西周金文作“𠄎”,春秋金文为了进一步与“三”区别,上部一横弯曲,作“𠄎”。战国时期“气”有多种异体,如“𠄎”(气)继承了甲骨文、金文,“𠄎”(气)、“𠄎”(气)等则是形声字。后世的“气”,多写作“气”。“气”的本义是赠送(粮食),“气”后来用来表示“气”,而原本表示赠送(粮食)之“气”则以“飢”来表示。我们现在用的“气”是“气”的简化字,但它并非新造的字,恰恰相反,它是更为原始的写法。此外,“气”除了表示气体,还表示乞求,只是到后来这个用法被“乞”字所取代。出土战国竹简中的“气”多写作“𠄎”“𠄎”“𠄎”“𠄎”等,例如:

郭店简《太一生水》:“下,土也,而谓之地。上,气也,而谓之天。”郭店简《语丛一》:“凡有血气者,皆有喜。”

上博简《性情论》:“喜怒哀悲之气,性也。”

**基金项目:**国家社科基金重点项目“中古文学理论文献整理与研究”(17AZD027)。

**作者简介:**党圣元,中国社会科学院研究员,中国社会科学院研究生院文学系教授、博士生导师,主要研究方向:中国古代文论、传统思想文化、马克思主义文艺理论批评。

上博简《凡物流形》：“五气并至，吾奚异奚同？”

清华简《汤在啻门》：“唯彼五味之气，是哉以为人。”

“气”的概念出现较早，如西周末周太史伯阳父云：“夫天地之气，不失其序。若失其序，民乱之也。阳伏而不能出，阴迫而不能蒸，于是有地震。”<sup>[1]</sup>又春秋时医和云：“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，过则为灾。”<sup>[2]</sup>这里之“气”，显然指运行于天地自然之间的一种物质性的东西。春秋战国以来的思想家们经常用“气”这一概念来表示构成宇宙万物包括人的生命现象的一种基本物质要素。如《老子》曰：“万物负阴而抱阳，冲气以为和。”<sup>[3]</sup>《管子》则进一步提出了“精气”说，《内业》篇云：“凡物之精，此则为生。下生五谷，上为列星。”<sup>[4]</sup><sup>931</sup>又云：“精也者，气之精者也。……凡人之生也，天出其精，地出其形，合此以为人。和乃生，不和不生。”又《枢言》篇云：“有气则生，无气则死，生者以其气。”<sup>[4]</sup><sup>241</sup>《管子》还认为人的精神也由“气”构成，如《心术》篇曰：“气者身之充也。……思之思之……其精气之极也。一气能变曰精。”<sup>[4]</sup><sup>778-780</sup>庄子则提出了万物为一气之变化的观点，如《庄子·知北游》云：“人之生也，气之聚也，聚则为生，散而为死。……故曰通天下为一气耳。”<sup>[5]</sup>荀子则认为气为宇宙间万事万物赖以存在之基础，《荀子·王制》云：“水火有气而无生，草木有生无知，禽兽有知而无义。人有气有生有知且有义，故最为天下贵也。”<sup>[6]</sup>《易·系辞上》亦有“精气为物”云云。《吕氏春秋·尽数》云：“精气之集也，必有入也。集于羽鸟，与为飞扬；集于走兽，与为流行；集于珠玉，与为精明；集于树木，与为茂长；集于圣人，与为琼明。”<sup>[7]</sup>

“气”除了指构成宇宙万物之基始和生命之源泉外，又用来指人的精神状态和道德境界。《左传·昭公九年》云：“味以行气，气以实志，志以定言，言以出令。”<sup>[2]</sup><sup>1197</sup>《孟子·公孙丑上》云：“夫志，气之帅也；气，体之充也。夫志至焉，气次焉。故曰‘持其志，无暴其气。’”<sup>[8]</sup><sup>162</sup>又云：“志一则动气，气一则动志也，今夫蹶者趋者，是气也，而反动其心。”<sup>[8]</sup><sup>162</sup>又云：“我善养吾浩然之气。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。行有不慊于心，则馁也。’”<sup>[8]</sup><sup>162</sup>汉代以来，“气”的概念又有进一步的发展与深化。《淮南子·天文训》云：“道始于虚廓，虚廓生宇宙，宇宙生气，气有涯垠，清阳者薄靡而为天，重浊者凝滞而为地。清妙之合专易，重浊之凝竭难，故天先成而地后定，天地之袭精为阴阳，阴阳之专精为四时，四时之散精为万物。”<sup>[9]</sup>将“气”看作是宇宙生成演化过程中的一个环节，即“道”是经由“气”这一中介环节而产生宇宙万物的。董仲舒则揉合阴阳学说与人性论，将“气”人格化，把“气”与人的性情善恶联系在一起，赋予“气”以道德的属性，目的则在于使其所主张的道德伦理价值本体化，这同时也就使“气”概念神秘化了。如《春秋繁露·五行相生》云：“天地之气，合而为一，分为阴阳，判为四时，列为五行。”<sup>[10]</sup><sup>362</sup>但又认为：“天之大经，一情一性。性生于阳，情生于阴，阴气鄙，阳气仁。曰性善者，是见其阳也；谓恶者，是见其阴也。”<sup>[11]</sup><sup>139-140</sup>王充论“气”，是对董仲舒出于神道设教目的而将“气”人格化、道德化的解构。《论衡·谈天》篇云：“天地，含气之自然也。”<sup>[11]</sup><sup>473</sup>又《自然》篇言：“天地合气，万物自生，犹夫妇合气，子自生也。”<sup>[11]</sup><sup>775</sup>又《率性》篇曰：“人之善恶，共一元气，气有多少，故性有贤愚。”<sup>[11]</sup><sup>81</sup>认为万物之间、人与人之间之所以有不同，并非天意所安排，而是自然禀气之多少所决定的。王充的自然元气论不但在理论上有力地批判了董仲舒气论中的天命论成分，而且他的以气释性的观念与方法，对魏晋以来重视人的自然禀赋和个性特点产生了深刻的影响。

从先秦两汉思想家对“气”的认识来看，所谓“气”可分为“物质态”与“精神态”两种，前者主要用以诠释宇宙自然的构成与演化，属于本体论范畴；后者主要用以人的气质形成及精神境界，属于主体论范畴。何休《公羊传解诂》隐公元年释“元”云：“元者气也，无形以起，有形以分，造起天地，天地之始也。”<sup>[12]</sup>这里之“气”，正指“物质态”之气；郑玄注《礼记·祭义》曰：“气也者神之盛也。”<sup>[13]</sup><sup>1528</sup>这里之“气”，当指“精神态”之气。但是，由于受中国传统哲学“天人合一”思想方法的影响，古人论到人的生命、性情时往往与自然联系起来，所以古人谈“气”时，也往往是“物质态”的“气”与“精神态”的气二者密切结合，甚至是交织纠缠在一起。“气”范畴进入文论与美学，

有一个过程。孟子的“养气”说是讲人的道德修养的,他所谓的“浩然之气”是道、义经由主体内化而成为心理现实,从而形成一种充满道德力量的精神状态,这实际上开了后世将“气”与人的主体性情联系起来之先河。由于“气”关乎人的性情,所以“气”概念便频频地出现在论诗乐的文字之中。如《礼记·乐记》云“德者,性之瑞也;乐者,德之华也。金石丝竹,乐之器也。诗,言其志也;歌,咏其声也;舞,动其容也;三者本于心,然后乐气从之。是故情深而文明,气盛而化神,和顺积中,而英华发外:唯乐不可以为伪。”<sup>[13]1295</sup>认为诗、乐、舞本于人之性情,性情的善恶决定着诗乐好坏,所以注重“养气”,达到“情深”、“气盛”的境界,便成为产生既美且善的音乐之关键。所以,“气”之“象”决定着乐之“象”,故《礼记·乐记》又曰“逆气成象,而淫乐兴焉”、“顺气成象,而和乐兴焉”。<sup>[13]1292</sup>

## 二、从“气论”到“文气论”

魏晋以来,“气”这一概念被广泛运用于人物品鉴和文学批评之中,从而完成了其由哲学范畴的“气论”向文论、美学范畴的“文气论”汇通、转化,而这又与当时特定的社会现实、思想文化、文学发展密切相关。

刘邵《人物志》云“凡有血气者,莫不含元一以为质,禀阴阳以立体,体五行而著形。”<sup>[14]</sup>这里之“元一”即指“气”,刘邵用“气”来释人之性,与董仲舒的最大不同之处是他将“气”视为赋予人之自然生命和性格特征的本根,而不再将“气”与人的性情善恶直接挂钩,这自然是受王充“自然”观念的影响而来的,魏晋名理学关于人的性格、才能的认识即是以王充的“自然之气”学说为哲学基础的。正因为“气”范畴在这时已经被用来说明人的性格和才情特点,所以其便被引入文学批评,用来说明、品鉴一个作家的个性与风格特点,从而成为一个既涉及文之本源,又涉及作家主体性以及作品风格诸多方面的范畴,而这一切恰恰又是以曹丕《典论·论文》为开端。曹丕在《典论·论文》中云“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,节奏同检,至于引气不齐,巧拙有素,虽在父兄,不能以移子弟。”<sup>[15]312</sup>在此,曹丕吸收了从先秦以来“气”分清浊以及“气禀”等观念,而提出了自己的“文气说”。他所说之清“气”,指具有俊爽豪

迈特点的阳刚之气,与孟子所说“浩然之气”相似,浊“气”则指具有凝重沉郁特点的阴柔之“气”。在曹丕看来,这种或清或浊之“气”,由自然禀赋而得之,即由一个人生来对气的禀受所决定的,同于王充所说的“人禀气而生,含气而长”<sup>[11]48</sup>,所以既不能“力强而致”,又不能传授给他人。“气”作为一种生命元素,由生理和心理两方面的因素所构成,其决定着一个作家的个性、才能、情感乃至思想与行为,而又由于文学作品的风格实际上是作家主体精神的综合体现,所以“气”亦决定着文章的风格特征。曹丕提出了“文气说”,并在《典论·论文》和《与吴质言书》中从文气的角度对建安七子作了品评,如认为王粲虽然“长于辞赋”,但因“体弱”而“不足起其文”;徐干“怀文抱质,恬淡寡欲,有箕山之志,可谓彬彬君子者矣”<sup>[15]255</sup>,虽然“时有齐气”,但足以与王粲匹敌;应瑒“斐然有述作之意,其才学足以著书”只是“和而不壮”;刘桢“壮而不密”,“有逸气,但未遒耳”;孔融“体气高妙”,但是“不能持论,理不胜辞”。指出由于各人的气质不同,因而在风格方面便有所差异,甚至这种气质个性还影响到对文体的选择与驾驭,有人擅长某文体,有人则擅长另一种文体,王粲、徐干、刘桢、孔融长于诗赋,而陈琳、阮瑀、应瑒则长于章表书记之类的文体,都与他们自身的禀“气”有关。可见,曹丕不但将作家的气质个性与其文章风格联系在一起品鉴,而且与所适应的文体一并观之,所谓“文非一体,鲜能备善”云者,根本原因便在于一个作家所禀之气与他所擅长的文体存在着一定的对应关系。

总之,“气”这一范畴具有非常浑厚的文化内涵,其从文化、哲学领域引入文学、美学领域,产生了“文气说”,用以诠释作家的个性、精神风貌以及独特的审美创造力等,在文学风格学方面确实是一个重大的理论发现。曹丕以“气”论文,开了传统文论作家与作品风格批评之先声,在他之后,以“气”论文便逐渐被批评家所采用,并予以充实发展,如刘勰在《文心雕龙》中、钟嵘在《诗品》中均使用“气”这一范畴来批评作家与作品,再后来就成为中国诗文评之“老生常谈”了。又由于“文气”说是由先秦以来的“气”论哲学逐步演变而来的,所以它亦带有传统文化和哲学范畴体用合一、即体即用的特点,具有多向度的理论阐释功能,简言之,它涉及到了关于文学的本体

论、主体论、文本论以及风格论等理论层面,诚如有论者所言“曹丕正是借助气这一人的生命元素,建立起了他的文学主体论。这一文学主体论,强调的是作家的创作个性,作家独立的存在价值。而作家的创作个性和作家独立的存在价值,莫不本原于人的生命元素——气。这就使曹丕的文学主体论,具有了本体论的色彩。”<sup>[16]</sup>

同时,从孟子发端的“养气”说也得到了进一步的发展充实,体现于刘勰《文心雕龙·养气》篇。传统哲学认为,气是构成万物并赋予其生命运动能力的基本要素,故而人的智慧才能、思想情感、气质个性、人格道德等均与气有直接的关系。所谓“养气”,是对人的生命和精神的一种营卫<sup>①</sup>活动,以达到自我充实、净化、完善、升华之目的。文论中的“养气”说亦如此,其目的也是为了达到一种最佳的创作状态。孟子最早提出“养气”说,他之所谓“养气”,指人的一种道德修养工夫,“气”为“集义所生”,需“配义与道”,即只要按照儒家的道义标准加强人格修养,便可生成“至大至刚”的“浩然之气”,并且这种“浩然之气”与“知言”即辨别言辞的能力有密切的联系<sup>②</sup>。刘勰在《文心雕龙》中专门列出《养气》篇,可见他对此问题之重视。文中,刘勰从作家心态和精神的生理养护的角度,探讨了“养气”与创作的重要关系,其见解集中体现于下面这段话之中:

志于文也,则申写郁滞,故宜从容率情,优柔适会。若消铄精胆,蹙迫和气,秉牍以趋龄,洒洒以伐性,岂圣贤之素心,会文之直理哉!且夫思有利钝,时有通塞;沐则心覆,且或反常,神着方昏,再三愈黷。是以吐纳文艺,务在节宣,清和其心,调畅其气,烦而即舍,勿使壅滞。意得则舒怀命笔,理伏则投笔以卷怀,逍遥以针劳,谈笑以药倦,常弄闲于才锋,贾余于文勇。使刃发如新,湊理无滞,虽非胎息之迈术,斯亦卫气之一方也。<sup>[17]</sup>

即,文章写作中,文思利钝和文笔之通塞,取决于作家内在之气的状态如何,如果精神饱满,心态从容优柔,则最有利于艺术创造力的发挥,所以善于调养之气,于写作至关重要。这也从另

一个侧面说明当时文学、美学对“气”的注视程度。

### 三、“气”与建安文人

刘师培在《中国中古文学史》中认为“汉魏之士,多尚骋词,或慷慨高厉,或溢气坌涌。”<sup>[18]</sup>之所以如此,与当时的社会现实有着密切的联系。我们知道,魏晋美学、文学主体精神是在消解汉代经学话语权威这一大的思想文化背景下产生和成长起来的。从汉武帝“罢黜百家,独尊儒术”,立五经博士始,经学便成为汉代文化之主流话语系统,而其所诠释的名教观念更成为一种思想律令,规范、垄断着士人的精神世界。董仲舒的公羊经学以阴阳五行学说为认知方法论,作为官学在统治者的支持下得以传播,就性质而言属于神学目的论,其“天人合一”论是以神道设教为价值指归的,所以在发展的过程中氾纬色彩越来越浓,最后终于成为一种迷信色彩十分浓重、政治目的十分明确的(用东汉思想家王充的话来讲)纯属“虚妄”的话语构建。在这种情况下,人只能作为名教的符号、工具而存在,是没有自身的人格独立性而言的。汉末以来,时势乱离卸除了人们精神上的负重,这时原先备受挤压的主体自性的要求就会从角落之处挪移到中心位置,并展现其资质,形成各自的独特个性。名理学的兴起更加促进了关于人的价值思想的发展,刘劭在《人物志》中所体现出的肯定人物的个性气质的鉴识人物的方法,实际上代表了当时社会中普遍流行的注重人的精神气质和才情能力的风气,而且这种风气一旦形成,又对当时文士们的精神生活以及文学艺术产生了广泛的影响。曹丕所提出的“文以气为主”就是这种风尚在文学领域的一个突出体现。

魏晋时期推崇自然,追求个性之美成为一种时代审美风尚,当然由于具体的社会环境和个人情况有所不同,在内涵和表现特征方面便有所差别。从建安时期到正始时期这一段时间里,主要体现为重“气”。这里之“气”,指一个人先天禀赋而来之气质、个性,于后天的德行修持无关。

<sup>①</sup>《黄帝内经·灵枢·天年》：“黄帝曰：何者为神？岐伯曰：血气已和，营卫已通，五脏已成，神气舍心，魂魄毕具，乃成为人。”此言气血调和、营卫通畅而产生神，而有了神，又形成五脏，由是而形神俱备，生命得以形成。见《黄帝内经》，中华书局2015年版，第217页。

<sup>②</sup>《孟子·公孙丑上》：“告子曰：‘不得于言，勿求于心；不得于心，勿求于气。’不得于心，勿求于气，可；不得于言，勿求于心，不可。夫志，气之帅也；气，体之充也。夫志至焉，气次焉；故曰‘持其志，无暴其气’……‘何为知言？’曰‘诘辞知其所蔽，淫辞知其所离，遁辞知其所穷。’”见杨伯峻译注《孟子译注》，中华书局1960年版，第61—62页。

亦不同于传统哲学中作为物质元素的浑沌之“气”,而是指一个人禀受自然“元气”而形成的独特气质、个性及其表现这种气质、个性的才华。建安时期的文士身处乱世而能保持建功立业、昂扬向上的思想格调与情感力度,便与他们的这种重“气”的主体精神密切相关。追求和发展个性,倡扬个性之美,是建安文人生命意识的一大特点,也是建安时期社会审美风尚的一个显著特点。其不仅表现为身处乱世、生命无常而产生的对短暂生命的那份热爱和珍惜,而且也表现为保持和重视个性。然而,传统的儒家道德伦理观认为生活在一定群体、社会中的人,应始终把群体和宗法制的利益放在第一位,并应该将群体规范作为衡量人格美丑的绝对的、唯一的标准,如孔子言“里仁为美”,孟子说“充实之谓美”,董仲舒把道德伦理本体化、终极化,所言之“仁之美者在于天”<sup>[10]329</sup>以及所谓“孝悌”、“明经修行”等人格律令,均是只强调人的德行之善,而忽视人的个性之美。尤其是两汉时期,在董仲舒“屈民以伸君,屈君以伸天”理论上所实行的礼法统治,更是将人视为一种社会、群体符号,无视人的个体性存在,使人的个性在宗法制的道德伦理关系的严密束缚和禁锢中完全消解,而成为迷失自我、毫无个性的礼法标本,阮籍在《大人先生传》中描写并嘲讽的那种“服有常色,貌有常则,言有常度,行有常式,立则髻折,拱若抱鼓,动静有节,趋步商羽,进退周旋,咸有规矩,心若怀冰,战战栗栗,束身修行,日盛一日”<sup>[19]</sup>的“儒生”,堪可为身处礼法统治之下的汉代儒生写真。汉末以来,儒家思想衰颓,礼法名教束缚渐松,道家生命哲学的影响日隆,清议与人物品鉴之风渐盛,这些无不促进了人的自我价值的觉醒,作为对先前礼法统治的一种强烈反弹,社会上出现了思想观念和个性解放的大潮。在才性之辨和人物品鉴风气的直接影响下,人们对于人的价值的思考、对于人格美的认同标准产生了新的变化,即改变了以趋合礼法风范为人之价值尊严、人格之美所在观念,而从天道自然的哲学本体观出发,认识、评价人性、人格美。于是,魏晋人以追求和发展个性为特征的主体意识逐步形成,并成为一种审美风尚,在士林中蔓延,一批士人冲破纲常伦理的罗网,以狂狷的精神,反抗礼教,追求真个性、真面貌,以致出现了所谓“人以克己为耻,士以无措为通,时无履德之誉,俗有蹈义之愆”<sup>[20]</sup>的情

形,成为当时士风之真实写照。

重“气”的表现之一是超越礼法而追求“通脱”。汉末以来,礼法松弛坠废,已失去了其精神约束作用,然而统治者又常常假借礼法来为自己的奸邪行为辩解或剪除异己分子,而士人中的一些激进者亦越发不拘礼法,以种种言论与行动来揭露统治者的虚伪无耻。于此,敢以正气凌暴虐,宁可被杀而不可受辱,以生命捍卫自身气节的孔融与祢衡堪为代表。他们二人均是生活于建安时期的文人,在人格方面做到了慷慨任气,自然率真;在文章写作方面,他们则以气遣词,体高气妙。孔融被曹操杀害时其罪名是“大逆不道,宜极重诛”<sup>[21]1540</sup>,但实际上是因为他揭露曹操“大逆不道”破坏礼法。孔融对曹操的篡汉之心有所不满,对袁绍、曹操的势力正盛,均有取天下之意,但他“无所协附”,史载“融知绍、操终图汉室,不欲与同。”<sup>[21]1530</sup>而对曹操等乱世奸雄假礼法掩饰自己虚伪的面目和除掉反对者的行为,则更是不能见容,每以辛辣的讽刺揭露之。据《后汉书·孔融传》记载,曹军破邳城后,曹丕私纳袁绍子袁熙之妻甄氏,孔融就给曹操写了一信,信中有“武王伐纣,以妲己赐周公”的怪话,曹操不明其意,问出自何典,孔融便回答说“以今度之,想当然耳。”又曹操颁发禁酒令,理由是酒可使亡国,孔融亦深不以为然,在致曹操的信中偏偏为酒大唱赞歌,称“酒之为德久矣”,并说:“昨承训答,陈二代之祸,及众人之败,以酒亡者,实如来诲。虽然,徐偃王行仁义而王,今令不绝仁义;燕哱以让失社稷,今令不禁谦退;鲁因儒而损,今令不弃文学;夏商亦以妇人失天下,今令不断婚姻。而将酒独急者,疑但惜谷耳,非以亡国为戒也。”<sup>[21]1535</sup>一下子就揭穿了曹操的老底。在与曹操往来中,孔融类似这样的偏宕乖忤之言甚多,在曹操看来自然是一种侮慢。

重“气”的主体审美精神的另一方面的表现特点是逞才弄学,唯才是论,通过才学来显示自己的人格魅力和自我价值。王充认为“人物也,万物之中有智慧者也。”<sup>[11]1101</sup>又认为“天地之性人为贵,贵其知识也。”<sup>[11]600</sup>然而,在汉代礼法统治的社会中,并非是以一个人自然天赋的才情智慧来作为评量其优劣的依据,而是从伦理的角度来加以评量,即所谓“尚贤”者是也。“别贤不肖”最为汉儒们所强调,虽然他们也谈“才”,但是并不是将“才”作为一种独立的评价人的标准,

而是附带于“贤”之下,于是评价一个人优劣的唯一标准便是“贤”或“不肖”。汉魏之际开始的思想文化转型,使得人们否弃了汉儒的价值观,将人看作与天地并列的“三才”之一,并认为才性本为一体,因此自然天赋所决定的才学智慧应成为人格之特质,评价人的价值的标准应是这种自然才学的高低,而不应是礼法名教律令准则。曹操“唯才是举”的思想,刘劭将自然才学作为品第人物的标准,“四本才性”辩论中对才与性离合异同的争论,促进了这种人的价值思想的发展,使之成为建安以来人们追求人生价值、主体自我实现的一个目标。加之名士清谈、品藻人物风气的推波助澜,终于酿成一种时代风尚,便是不饰自我,随时随处尽情地显露才华,务求超人,以此展现自己的价值,博取身价美誉。在这种风气的影响下,魏晋士人们渴望可以在任何场合、任何领域毫无忌讳地展露自己的学识,逞弄自己的才华,以博取生命价值中不可缺少的世人美誉。曹丕在《典论·论文》中形容建安时期的文士是“今之文人,鲁国孔融文举,广陵陈琳孔璋,山阳王粲仲宣,北海徐干伟长,沉留阮瑀元瑜,汝南应瑒德璉,东平刘楨公干,斯七子者,于学无所遗,于辞无所假,咸以自骋骥馱于千里,仰齐足而并驰,以此相服,亦良难矣。”<sup>[15]312</sup>曹植在《与杨德祖书》中说“昔仲宣独步于汉南,孔璋鹰扬于河朔,伟长擅名于青土,公干振藻于大魏,足下高视于上京。当此之时,人人自谓握灵蛇之珠,家家自谓抱荆山之玉也。”<sup>[22]153</sup>刘勰《文心雕龙·明诗》说“暨建安之初,五言腾踊。文帝陈思纵辔以骋节;王、徐、应、刘,望路而争驱。”<sup>[23]</sup>钟嵘则在《诗品序》中说“降及建安,曹公父子,笃好斯文;平原兄弟,郁为文栋;刘楨、王粲,为其羽翼。次有攀龙托凤,自致于属车者,盖将百计。彬彬之盛,大备于时矣。”<sup>[24]37</sup>此外,《三国志》中所记如曹操炫卖才智,杨修矜持才情之类的事迹亦多不胜举,而《晋书》中如嵇康“少有奇才”、吕安“才气高奇”、齐王攸“少以英奇见称”、夏侯湛“才华富贍,早有名誉”之类的记载更是比比皆是,无不证明才学已成为评价一个人的价值和人格魅力的主要依据。恰如刘勰所说,这的确是一个“俊才云蒸”的时代。

建安时期如此,其实在整个魏晋时期又何尝不是如此呢?《世说新语》一书对此多有精彩的记录,如《赏誉》篇载“苻与邢乔具司徒李胤外

孙,及胤子顺并知名。时称‘冯才捷,李才明,纯粹邢。’”<sup>[25]513</sup>《品藻》篇载“简文问孙兴公‘袁羊何以?’答曰‘不知者不负其才,知之者无取其体。’”<sup>[25]632</sup>《排调》篇记“魏长齐雅有体量,而才学非所经。被宦当出,虞存嘲之曰‘与卿约法三章,谈者死,文笔者刑,商略抵罪。’魏怡然而笑,无忤于色。”<sup>[25]755</sup>另外,又如《晋诸公别传》记:“(郭璞)奇博多通,文藻粲丽,才学赏誉足参上流。”又王隐《晋书》记:“(挚虞)与太叔广名位略同;广长口才,虞长笔才,俱少政事。众坐,广谈虞不能答,虞退,笔难广,广不能答。于是更相嗤笑,纷然于世。”犀利的谈锋,巧妙的应对,美文制作,等等,均被视为是才华超众绝伦之证明。在当时,清谈和诗文创作为人人跃跃欲试以求一显身手的比武擂台。自建安以来,士人们无不将作文赋诗看作是表现个人天赋才能的最佳途径,自建安以来,士人们无不将作文赋诗看作是表现个人天赋才能的最佳途径,如祢衡吊张衡说“南岳有精,君诞其姿;清和有理,君达其机。故下笔绣辞,扬手非文。”<sup>[26]</sup>曹丕称应瑒“其才学足以著书”<sup>[15]255</sup>;曹植评王粲“思若涌泉,文若春华,发言可咏,下笔成篇”<sup>[22]163</sup>;吴质谓“陈、徐、应、刘,才学所著”<sup>[27]</sup>;《世说新语·言语》篇记“法畅著《人物论》,自叙其美云,悟悦有神,才辞通辨。”《晋书·顾恺之传》记顾撰《箏赋》后自云“吾赋可比嵇康《琴赋》,不赏者必以后出见遗,识者亦当以高奇见赏。”它如《续晋阳秋》称许询“有才藻,善属文”,《世说新语·文学》篇著引《文士传》谓夏侯湛“有盛才,文章炳思”,至于清谈中才士们逞才斗学,以犀利的谈锋、巧妙地应对征服对方众人,甚至以一言而博得天下名的例子,在《世说新语》中随处可见,这里不赘。人们不但以才自重,寻找一切机会表现自己的才学,而且社会上重才、爱才的风气亦甚为浓重,曹氏父子网罗众才的事迹自不必言说,其它如贾谧罗致西晋著名文士为“二十四友”,自称领袖;“(潘)岳总角辩慧,离藻清艳,乡邑称为奇童,弱冠辟太尉(掾)”<sup>[28]</sup>;“(鲍照)少有文思,宋临川王爱其才,以为国侍郎”<sup>[29]</sup>。从上引之例可以看出,重视才学,或持之以自诩,或持之以论人,争价才学,博取美誉,确为魏晋南北朝时期文人中的一种风气。他们的尚才,甚至走向了唯美主义的路子,其中的极端者唯才是论,以自然才学的高下作为评价一个人个性价值的唯一标准,而不顾及人的

社会性和道德责任感,这与魏晋文人持以十分开放的思想精神境界,基于自然的独特个性,而自由地将人间美丑善恶向极端发展的总体时代精神特点正相吻合。

#### 四、“气”与建安文学

刘勰曾在《文心雕龙·时序》篇中以酣畅淋漓的笔调对建安文学之格局与风格体貌特点作了如下之描述:

自献帝播迁,文学转蓬;建安之末,区宇方揖。魏武以相王之尊,雅爱诗章;文帝以副君之重,妙善辞赋;陈思以公子之豪,下笔琳琅。并体貌英逸,故俊才云蒸;仲宣委质于汉南,孔璋归命于河北,伟长从宦于青土,公干徇质于海隅;德琏综其斐然之思,元瑜展其翩翩之乐;文蔚、休伯之俦,于叔、德祖之侣,傲雅觞豆之前,雍容衽席之上,洒笔以成酣歌,和墨以藉谈笑。观其时文,雅好慷慨;良由世积乱离,风衰俗怨,并志深而笔长,故梗慨而多气也。<sup>[17]673</sup>

这里指出了建安文学的特点是“梗慨而多气”,所谓“梗慨”即慷慨,亦及豪壮。“多气”则指充满生命意识,这种生命意识之形成既与作家的气质个性有密切联系,又与当时“世积乱离,风衰俗怨”的社会现实相关连。所以,建安时期的文学创作既体现了鲜明的主体气质个性特征,又表现了深刻的思想内涵,其时的作家正是通过个人的生命境遇来表现对于社会、人生的忧思、慨叹与怨恨。如果我们将刘勰在此处讲的建安文学“梗慨多气”与钟嵘用“建安风力”概括建安诗歌的特点合而观之,便可以有充分的理由相信重“气”确实是建安文学的一个主要特征。

于此,有必要对“建安风力”这一审美范畴作简要的阐述。“风力”一词,本是魏晋以来的人物品鉴用语,“风”指人稟受天地自然之气而充满生机的内在生命活力及其运动,“力”也就是“气”,如王充在《论衡·儒增》中所言:“人之精乃气也,气乃力也”<sup>[30]</sup>。故“风力”实为一赞誉人物内在所具有的那种生命劲气勃发、意志昂扬的精神气质之美的用语。但是,“风力”一词同时又被引入艺术理论批评,广泛地运用于书法、绘画和文学批评之中。钟嵘在《诗品序》中将“风力”引入诗评,用来概括建安时期诗歌创作所具有的那种遒劲刚健、悲凉慷慨的美学品格与风貌。建安诗人,如曹操、曹植、王粲、陈琳等,受汉乐府诗歌精

神的影响,在诗歌创作中积极地表现社会现实和民生疾苦,以及抒发自己渴望建功立业的理想和统一天下的志向,语言清新,辞采华茂,感情炽烈充沛,情调慷慨高昂。钟嵘在《诗品序》中评述魏晋诗歌创作风格演变时,把建安诗歌的这种思想与艺术方面的特点称为“建安风力”,并主张诗歌创作要“干之以风力,润之以丹采”,又据此而批评了当时如孙绰、许询等玄言诗人专意在诗中讲述玄学理念,缺乏文采与情趣的创作倾向。“建安风力”与刘勰所说的“风骨”在涵义方面多有相通之处,而唐代以来所出现的“汉魏风骨”、“建安风骨”等术语,与“建安风力”的内涵亦基本相同。

建安文学的这一特征自然本于当时的文人普遍重“气”的主体精神。刘勰曾指出建安文人的主体特征是“慷慨以仗气,磊落以使才”(《文心雕龙·明清》)。也正因为如此,方能作到“志深笔长”。钟嵘则在《诗品》中评曹植“骨气奇高,词彩华茂,情兼雅怨,体被文质,粲然今古,卓而不群。”<sup>[24]69</sup>又评刘桢“仗气爱奇,动多振绝,真骨凌霜,高风跨俗。但气过其文,雕润恨少。”<sup>[24]72</sup>沈约亦在《宋书·谢灵运传》中指出曹植、王仲宣等文士俱“以气质为体”。这些均可以看作是对建安文士重个性而尚“气”这一具有时代特征的审美风尚的说明。

“气”作为一种审美特质,在文学创作中的体现可以从三个方面加以体认。

第一,通过作品来表现主体强烈的生命意识。魏晋作家的生命意识与他们所处之时代关系密切,社会离乱,战祸频繁,因此感时叹世,渴望功业,忧生惧死,伤逝悼亡,就成为其时文学的主题内容。曹操在《短歌行》中发出了“对酒当歌,人生几何”<sup>[31]</sup>的英雄悲唱;阮籍的《咏怀》诗则传出“徘徊将何见,忧思独伤心”<sup>[19]210</sup>的愁吟;刘琨在《重赠卢谡》诗中则有“功业未及建,夕阳忽西流”的忧感。这种哀思伤悲实际上正说明作者精神深处对人的生命、价值的恋恋难舍之情,所以我们读其时的作品,所获得的强烈感受首先就是文人们对自己的人生体验的酣畅淋漓的描述与诠释,不管是蒙上了一层忧伤的情调,还是闪耀着明亮的色彩,总之是充盈在字里行间,耐人寻思。刘勰指出阮籍是“使气以命诗”(《文心雕龙·才略》),何以言之?从李善注阮籍诗时所讲的几句话中可以得到解释:“嗣宗身仕乱朝,常恐罹谤遇祸,因兹发咏,故每有忧生之叹。”<sup>[32]</sup>正

是这种在时代重压下所产生的忧生之叹,使阮籍的《咏怀》诗具有震撼人心的力量。

曹植在诗歌艺术上取得了极高的成就,钟嵘《诗品》评其诗“骨气奇高,词采华茂,情兼雅怨,体备文质。”之所以如此,主要就是与他通过诗篇所传达出的强烈的生命意识,以及这种生命意识所具有的意蕴丰厚的审美感染力密切相关,这一点我们可以通过他的《薤露行》一诗得到充分的体认,兹不赘言。曹植曾在《与杨德祖书》中说:“吾虽薄德位为藩侯,犹庶几戮力上国,流惠下民,建永世之业,留金石之攻当然,岂徒以翰墨为勋绩,辞赋为君子哉?”<sup>[22]</sup><sup>154</sup>又说“若吾志未果,吾道不行,则将采庶官之实录,辩时俗之得失,定仁义之衷,成一家之言。”<sup>[22]</sup><sup>154</sup>正可以与本诗互读。在本诗中,曹植慨叹于天地之无穷,人生之有限,二希望能在短暂的生命过程中建功立业,而即使不能,也要退而求其次,驰骋笔翰,通过文采成就来留名于后世。《左传》曰“太上有立德,其次有立功,其次有立言,虽久不废,此之谓三不朽。”<sup>[33]</sup>“三不朽”事业,是传统的文人士大夫普遍的价值追求,曹植在兄弟中最有才华,曹操也认为他“最可定大事”<sup>[34]</sup>。因此,他怀有输力于明君的强烈愿望,执着于勋业、荣名的追求。但是由于政治上的失意,竟使他的意念无法实现,便只好转而以著述来求得垂名于后世。史书中记载“陈思王精意著作,食饮损减,得反胃病。”(见《太平御览》卷三六七引《魏略》)正可见他虽处忧患而不厌弃人生的志向。诗中充满了感慨忧生、愤怨不平之气,集中抒发了作者在特定时空中形成的生命意识,以“天地”、“阴阳”起篇,议论与抒情巧妙结合,语势浑阔,气象雄浑,悲歌慷慨,正是建安诗歌“梗概多气”特点之具现。当然,魏晋时期这种表现生命意识的作品在美学上之成功,也与其中的自然纯朴、生动鲜明的意象营构有着密切的关系,如曹植在《赠徐干》诗中以“惊风飘白日,光景驰西流”<sup>[22]</sup><sup>42</sup>来喻写人生之易于流逝;又在《七哀》诗中通篇运用比兴,借“闺怨”来寄托自己的苦闷之情;阮籍在《咏怀》第一首中以“孤鸿号外野,翔鸟鸣北林”来形容生命的孤寂,张协在《杂诗》中通过“朔风动秋草,边马有归心”来传达思乡情怀,等等,从而达到了形神兼备、生气贯注的艺术境界。

第二,在作品中表现对社会、命运的抗争,以及张扬个性、才智。社会不公,人生受阻,以及个

性被压抑,最能牵动诗人敏感的情怀,所以每每发为咏叹,一股不平之气喷涌而出。如“建安七子”之一的刘桢,是一个性格倔强之人。他不谄权贵,好为不平,因此在内心压抑中,往往从精神深处升腾起一种强劲的抗争意识。比如,刘桢的《赠从弟》诗第二首(“亭亭山上松”),通篇纯用比兴手法,以挺立于高山之上勇于抗迎风寒冰霜的松树为喻,勉励堂弟要坚贞自守,不要屈服于外力的压迫。这既是勉励别人,也是自况,其中所体现的精神情操和抗争意识相当浓烈。钟嵘《诗品》评刘桢“仗气爱奇,动多振绝,真骨凌霜,高风跨俗。但气过其文,雕润恨少。然陈思以下,桢称独步。”从本诗言近意远,平淡而有思致来看,也确实如此。这种情况,我们从魏晋时期曹植、嵇康、左思、刘琨、陶渊明等诗人的作品中也可以看到。梁代萧子显在《南齐书·文学传论》中云“文章者,盖情性之风标,神明之律吕也。蕴思含毫,游心内运,放言落纸,气韵天成。莫不禀以生灵,迂乎爱嗜。”<sup>[35]</sup>魏晋时期抒发抗争意识,表现个性才情的篇什,正充分地体现了这一点。而从这一意义上来说,重“气”也就是指在创作中真实地表露主体对于社会、人生的情感体验,刻画主体的个性风貌,而所谓神思飞扬、情感勃发、爱恶鲜明、气韵生动等审美特点的获得,亦正因于此。更主要的还在于在这种咏唱之中,体现着诗人主体对于生命价值的关注,以及为求伸张个性所激发出的生命情感。

第三,对于创作灵感的激发与艺术韵味的内在关联。气作为生命元素,无不体现着一个人内在的精神运动的韵律与节奏,其一旦受压必迸发,遇阻将曲进,从而使生命过程更加丰富多彩,变化不尽,而对于审美创作来讲,正可以带来灵感契机。曹植的《洛神赋》写得如此飞舞灵动曲尽运思之妙,与他在曹丕的迫害下所产生的生命压抑之感和苦闷意识是无不关系的,文中的韵律节奏与主体内在的生命情感轨迹是合拍的。陶渊明田园山水诗的写作动力与韵味情趣,也与他“少无适俗韵,性本爱丘山”<sup>[36]</sup>息息相关。这实际上涉及到了六朝时期产生的“气韵”、“风神”以及“风流”几个审美范畴。在艺术批评中,“气”指流动不息的生命活力以及与之相关的气质、个性、志趣和情操等,“韵”指超越于形表的幽微淡远的意味,合为一词则指艺术作品、艺术形象所蕴涵和表现出的鲜活灵动、余味悠长的情

趣、韵味。其既可用以评人,也可用以评论艺术作品,后者体现了中国传统文艺批评“人化”的特点。从六朝时期开始,“气”与“韵”即联为一词,成为一个极其重要的美学范畴,广泛用之于画论、诗论等艺术批评之中,绘画以“气韵生动”为上品,诗歌以“气韵天成”为至境。论艺强调“气韵”,体现了传统艺术创作重“传神”,以及讲求生气流转、意味深长的特点。

“风神”本为魏晋人物品评用语,因具有审美品鉴的意义,故又转用于文艺批评,用来指艺术作品所具有的风韵神采。汉代相人重筋骨,魏晋识鉴重神明,所以多用“神气”、“神情”、“风韵”、“风神”等语评人。《晋书》、《世说新语》中“风神”的用例有“风神高迈”、“风神清令”、“风神秀彻”、“风神魁梧”等等。风为气之流动状态,神为气之主宰,则“风神”实为人之精神气质的外部表现。唐代以来,“风神”被广泛用于文艺批评,成为一个重要的审美范畴。在书画理论方面,如孙过庭、张怀瓘、姜夔等人的书画评论,“风神”这一术语使用得非常频繁,尤其是姜夔,更在《续书品》中专列“风神”一节,并将“风神”作为书法美学的基本范畴,视之为书法美诸因素的综合体现。在诗文评方面,如胡应麟云“作诗大要不过二端:体格声调、兴象风神而已。”<sup>[37]</sup>将“兴象风神”与“体格声调”对举。茅坤则云“《史记》以风神胜,而《汉书》以矩矱胜。”将“风神”与“矩矱”(即法度)对举。标举“风神”,将文本看作是一个有机的生命个体,强调其应具有自身独特的风韵神采,此为“风神”术语被使用的一般情况,由此可见出这一范畴所体现出的审美趣味。涵咏品味“三曹”或“七子”的有关篇什,亦不难体味到建安诗歌因重“气”而在创作构思和艺术韵味所呈现出的具有独特的“气韵”、“风神”之美学新气象。如曹操的《观沧海》《龟虽寿》,前人评曰“魏武帝如幽燕老将,气韵沈雄。”<sup>[38]</sup>前者不但写出了浩淼无际的大海形象和魅力,而且其中也融进了诗人自己的人格理想与政治抱负,全诗力度浑壮,气势恢弘,意境深远,表现出了作者如海一般壮阔、豪迈的激越情怀,诗中所表现的大海的豪放疾迅、浩瀚不羁、包容一切的形象,与作者的内在之气,互为表里。后者气势雄浑,刚迈俊爽,跌宕悲凉,诗语古直,境界浑远,独臻超越,亦无不来之于诗人奋发昂扬、英雄天下之气,确如古人所评,是“以写己怀来”,“根在性

情”<sup>[39]</sup>。

“风流”亦为人物品鉴用语,指一个人所具有的神采风韵,尤偏重于那种柔婉优美的神采风韵,如《汉书·樊英传》:“世之所谓名士者,其风流可知矣。”“风流”之显现,与人物内在的“气”之特质相关,禀气不同,个性气质便不同,至于何种气质所产生的精神个性和人格魅力之美能被称为“风流”,系由时代的审美风尚所决定,建安文士的神采是一种“风流”,清谈名士的韵度是又一种“风流”,而嵇康、阮籍的放达也是一种“风流”。由于传统文艺批评“人化”批评的特点,“风流”又转用于诗文评,指艺术作品所具有的独特风格之美,有时则特指具有柔婉优美特点的风格。如葛洪《抱朴子·辞义》:“苟以入身为佳,适心反快,鲜知忘味之九成,《雅》、《颂》之风流也。”<sup>[40]</sup>此处之“风流”,即指《雅》、《颂》的风格之美。又如钟嵘《诗品》卷中评谢瞻、谢混等“才力苦弱,务其清浅,殊约风流媚趣。”<sup>[24][125]</sup>则指谢瞻等人诗作的柔婉优美的风格特点。须指出的是“风流”这一范畴,皆有指述文本的独特的风格之美和揭示作者主体精神特点之功用,如苏轼《书唐氏六家书后》:“颜鲁公书雄秀独出,一变古法,如杜子美诗,格力天纵,奄有汉魏晋宋以来风流,后之作者殆难措手。”<sup>[41]</sup>及元好问《论诗三十首》:“邺下风流在晋多,壮怀犹见缺壶歌。”<sup>[42]</sup>皆属是也。

谢赫曾说“风范气韵,极妙参神。但取精灵,遗其骨法。若拘以体物,则未见精粹;若取之象外,方厌膏腴,可谓微妙也。”<sup>[43]</sup>文艺作品之所以含韵见妙,究其原委,无非有一种生命之气在顿挫飞舞。所以,文本的气韵生动,首先是主体精神情感的呈现,须有气贯注其间。当然,魏晋文学的内容与艺术特点是丰富多样的,但“以气为主”,在作品中扬举主体的生命意识却是最为核心的一点。

总之,“气”与“文气”是中国传统思想文化、文学和美学中具有标识性的概念,属于传统文化、文学与文论的根脉之一,由它们组成的文论话语体系蕴涵着中华文化的精义和风采神韵,当然也是一个复杂的观念系统,完全用现代学术的纯分析话语梳理阐释,殊为不易,甚至不排除有方枘圆凿之虞,而只有在古今视界融合的基础上,通过语境还原和语义分析,结合具体的文学创作和批评现象进行体认与析解,庶几可以得

之,而通过创造性阐释和创新性转化,使其在当代中国的文学创作和理论批评中获得新的生长点,并且为新时代中国文学、美学精神风骨的巩固提供滋养。

#### 参考文献:

- [1] 徐元诰撰,王树民,沈长云点校.国语集解[M].北京:中华书局,2002:26.
- [2] 杨伯峻.春秋左传注[M].北京:中华书局,1990:1197.
- [3] (魏)王弼,注,楼宇烈,校,释.老子道德经校释[M].北京:中华书局,2008:117.
- [4] 黎翔凤撰,梁运华整理.管子校注[M].北京:中华书局,2004:931.
- [5] 陈鼓应.庄子今注今译[M].北京:中华书局,1983.
- [6] (清)王先谦撰,沈啸寰、王星贤点校.荀子集解[M].北京:中华书局,1988:164.
- [7] 许维通撰,梁运华整理.吕氏春秋集释[M].北京:中华书局,2009:66.
- [8] 杨伯峻.孟子译注[M].北京:中华书局,1960.
- [9] 张双棣.淮南子校释[M].北京:北京大学出版社,1997:245.
- [10] 苏舆撰,钟哲点校.春秋繁露义证[M].北京:中华书局,1992.
- [11] 黄晖.论衡校释(附刘盼遂集解)[M].北京:中华书局,1990.
- [12] 李学勤,主编.十三经注疏·春秋公羊传注疏[M].北京:北京大学出版社,1999:6.
- [13] (汉)郑玄,注,(唐)孔颖达,疏.礼记正义[M].北京:北京大学出版社,1999.
- [14] 伏俊琏.人物志译注[M].上海:上海古籍出版社,2008:12.
- [15] (魏)曹丕撰,魏宏灿校,注.曹丕集校注[M].合肥:安徽大学出版社,2009.
- [16] (南朝梁)刘勰撰,范文澜,注.文心雕龙注(下)[M].北京:人民文学出版社,1958:647.
- [17] 刘师培.中国中古文学史讲义[M].上海:上海古籍出版社,2006:19.
- [18] 阮籍撰,陈伯君,校注.阮籍集校注[M].北京:中华书局,1987:163.
- [19] (唐)房玄龄等人.晋书·王坦之传[M].北京:中华书局,1974:1964.
- [20] (南朝宋)范晔撰,(唐)李贤等,注.后汉书[M].北京:中华书局,1999.
- [21] (魏)曹植撰,赵幼文,校注.曹植集校注[M].北京:人民文学出版社,1984.
- [22] (南朝梁)刘勰撰,范文澜,注.文心雕龙注(上)[M].北京:人民文学出版社,1958.
- [23] 吕德申.钟嵘诗品校释[M].北京:北京大学出版社,1985.
- [24] (南朝宋)刘义庆,著,(南朝宋)刘孝标,著,余嘉锡,笺疏.世说新语笺疏[M].北京:中华书局,1983.
- [25] (清)严可均辑.全上古三代秦汉三国六朝文(第二册)[M].北京:中华书局,1958.
- [26] 夏传才,主编,张兰花,程晓菡,校注.三曹七子之外建安作家诗文集校注[M].石家庄:河北教育出版社,2013:145.
- [27] 王隐.晋书[M].北京:中华书局,1974.
- [28] (南朝宋)鲍照,著,钱仲联,增补集说校.鲍参军集校注[M].上海:上海古籍出版社,1980:5.
- [29] (汉)王充,著.论衡[M].上海:上海人民出版社,1974:123.
- [30] (魏)曹操.曹操集[M].北京:中华书局,1959:5.
- [31] (南朝梁)萧统,编,(唐)李善,注·文选·卷二十三[M].上海:上海古籍出版社,1986:1067.
- [32] 左丘明,著,杨伯峻,校注.春秋左传注[M].北京:中华书局,1990:915.
- [33] (晋)陈寿撰,(宋)裴松之,注.三国志[M].北京:中华书局,1999:417.
- [34] (南朝梁)萧子显.南齐书·文学传论[M].北京:中华书局,1999.
- [35] 袁行霈.陶渊明集笺注[M].北京:中华书局,2003:76.
- [36] (明)胡应麟.诗数[M].上海:上海古籍出版社,1958:100.
- [37] (清)邓石如.邓石如书教陶孙诗评[M].天津:天津杨柳青画社,2005:1-2.
- [38] (清)陈祚明,编,李金松,校.采菽堂古诗选[M].上海:上海古籍出版社,2008:130.
- [39] (晋)葛洪.抱朴子[M].上海:上海古籍出版社,1990:299.
- [40] (宋)苏轼撰,孔凡礼,点校.苏轼文集[M].北京:中华书局,1986:2206.
- [41] 郭绍虞,集解,笺释.杜甫戏为六绝句集解元好问论诗绝句三十首小笺[M].北京:人民文学出版社,1978.
- [42] (南齐)谢赫,著,王伯敏,标点注释.古画品录[M].北京:人民美术出版社,1959:8.

[责任编辑:郑迦文]