

励耘文库·古代文学与古典文献书系

经与纬的交结

——中国古代文艺美学范畴论要

张海明

著

JINGYUWEIDELIAOLIE

励耘文库·古代文学与古典文献书系是北京师范大学文学院古代文学研究所部分骨干教师学术研究成果的展示。作者均为年富力强、学有专长的中青年学者。他们思维敏捷，学殖深厚，是当今学术界的中坚力量。“励耘”是已故国学大师、北京师范大学老校长陈垣先生的书斋名称。



陕西人民教育出版社

励耘文库·古代文学与古典文献书系

经与纬的交结

——中国古代文艺美学范畴论要

海明 著

陕西人民教育出版社

I01
14

2006

图书在版编目 (C I P) 数据

经与纬的交结：中国古代文艺美学范畴论要 / 张海明著. 西安：陕西人民教育出版社，2006.1

(励耘文库 · 古代文学与古典文献书系)

ISBN 7-5419-9409-X

I . 经... II . 张... III . 美学范畴—研究—中国—古代 IV . B83-092

中国版本图书馆CIP数据核字 (2005) 第095752号

励耘文库 · 古代文学与古典文献书系

经与纬的交结

——中国古代文艺美学范畴论要

张海明 著

陕西人民教育出版社出版发行

(西安长安南路 181 号)

各地新华书店经销 西安永惠印务有限公司印刷

850×1168毫米 32开本 9.875印张 195千字

2006年1月第1版 2006年1月第1次印刷

ISBN 7-5419-9409-X / I · 471

定价：22.00元

目 录

第一章 绪论	001
一、中国古代文艺美学范畴的形成与发展 ...	005
二、中国古代文艺美学范畴的特征	009
三、对中国古代文艺美学范畴体系的简单描述	015
四、走向比较诗学	020
第二章 形而上者谓之道	028
一、从哲学之道到审美之道	028
二、悟道与审美体验	040
三、道作为美的本原和依据	051
第三章 文以气为主	067
一、气范畴含义的发展演变	068
二、气范畴含义的系统分析	074
三、气作为沟通天与人的中介	084
第四章 诗可以兴	095
一、作为修辞手法的兴	095
二、作为审美范畴的兴	104
三、兴象、外应物象、原始意象	117
第五章 以形写神	130
一、说形象	131
二、传神说的格式塔心理学阐释	142
第六章 词以境界为最上	159

一、境界,一种独特而真实的审美感受	160
二、境界、境、意境	169
三、境界与兴趣、神韵及其他	181
第七章 韵者美之极	191
一、有余意之谓韵	193
二、舍声言韵,自晋人始	196
三、韵者美之极	201
四、悠扬婉转,声外之音	206
五、余论	211
第八章 辨于味而后可以言诗	218
一、味作为审美范畴的历史及含义	218
二、以味论美的理论依据和文化背景	228
三、涵咏与妙悟	237
第九章 风清骨峻,文明以健	244
一、黄侃的失误及其他	245
二、风骨即作品的情感倾向和思想倾向	250
三、风骨与人物品评及书画论中的相关概念	258
四、风骨·风力·壮美	266
第十章 淡然无极而后众美从之	277
一、绚烂之极,归于平淡——冲淡美的历史发展 ...	277
二、外枯中膏,似淡实美——冲淡美的审美特征 ...	287
三、博极而约,淡者屡深——冲淡美的审美价值 ...	294
主要参考书目	308
重印后记	311

第一章

绪论

本书所要论述的，是中国古代文艺美学范畴。

“范畴”一词，原为英文 Category 的汉译，它源于希腊文的 Kategoria，意思是种类、部属，汉译者从《尚书·洪范》“天乃锡禹洪范九畴”一语中取出“范畴”二字，来对译 Category，洪范指大法，九畴意为九类，所以范畴二字原有种类之义，的确接近希腊文之 Kategoria。在哲学史上，亚里斯多德第一个对范畴作了系统的研究。他将范畴看作是从不同方面对宏观事物进行分类归属所得出的基本概念，从而提出了实体、数量、性质、关系、地点、时间、姿态、状况、活动、遭受共十个范畴。后来康德又将范畴理解为知性先天原则或概念，他构筑了一个范畴体系，包括四类十二范畴，即：

1. 量的范畴：统一性、多样性、全体性；
2. 质的范畴：实在性、否定性、限制性；
3. 关系的范畴：依附性与存在性、因果性与依存性、交互性；
4. 样式的范畴：可能性——不可能性、存在性——非存在性、必然性——偶然性。

在马克思主义哲学看来，范畴是反映客观事物的本质联系的思维形式，是各个知识领域中的基本概念。我们今天所说的范畴，主要是在这个意义上来使用的。

不过，在西方美学史上，“范畴”一词还保留了它原来的意义，即种属、类型之义。审美范畴 (Aesthetic Categories) 往往用来指审美形态。具体些说，审美范畴即是指优美、崇高、悲剧、喜剧、丑等美的不同存在形态。当然，传统的审美范畴学和近代所谓审美形态学 (Aesthetic Morphology) 毕竟有所不同。相对来说，审美形态学偏重对美的形式进行描述性研究，更为关注艺术品的形式特征，因此称为艺术形态学；而传统的审美范畴学却是由对美的基本认识入手来对美的不同存在方式作分析演绎，它关注的主要不是诸种审美形态的外在特征，而是构成这种审美形态的基本要素间的相互关系。也就是说，近代审美形态学主要为一种形而下的研究，以经验、感受的描述为主，而传统的审美范畴学则是一种形而上的研究，以抽象的分析、思辨为主。正是由于这种侧重点的不同，审美形态学对美的形态的划分更为细密，因而在一定程度上又接近于艺术风格学。

本书所论不以美的基本形态为限。众所周知，中国古人很少像西方哲人那样对客观事物作抽象的分析演绎，中国古典美学论著大多为一种感性的、经验形态的描述，即使在美的基本形态上也是如此。例如姚鼐《复鲁絜非书》对阳刚阴柔的描述，具体而形象，似乎更接近于西方的审美形态学。另外，即以美的基本形态论，以西方人的眼光来看中国古典美学，也有很大的不便。西方人研究最多的“崇高”这一范畴，在中国古典美学中几乎找不到与之完全对应的概念；而中国古典美学中极受重视的中和、冲淡，也很难在西文中找到可以对译的术语。所以，日本美学家在讨论审美范畴时，就不以崇高、优美等为限，而纳入了独具日本特色的幽玄、古雅；中国当代美学家叶朗教授主编的《现代美学体系》，也特意在“审美形态分析”一节中给“中和”一席之地。可见，西方人所划分的审美形态并不完全适用于中国古典美学。更为重要的是，如果仅限于对美的形

态的研究，则势必将不少极为重要的中国古典美学范畴拒之门外，从而使我们的研究缺乏应有的价值。

因此，我们所说的审美范畴，主要的不是取其种类之义，而是侧重其作为美学，尤其是中国古典美学、文艺学学科的基本概念的含义。就是说，它既包括美的基本存在形态，也包括其他重要的理论范畴。这样一来，我们就面临一个选择的问题：究竟哪些范畴更为重要、更为基本？我们从什么角度、以什么为标准来进行选择？

这就牵涉到我们研究中国古代文艺学范畴的目的。我以为，研究中国古代文艺学范畴，并不只是对一些名词术语进行辨析考订，并不只是说明它们的源流演变，而首先应从宏观上把握它们之间的内在联系，进而勾勒出中国古代文艺学的总体风貌，描述其独特的理论体系，这才会有助于我们今天文艺学的研究。因此，我们的着眼点，首先在于那些充分体现了中国古代文艺学特色，并在其理论体系中起着重要构架作用的范畴。这些范畴应该是古代文艺学理论大厦的基石，应该是这座大厦的梁和柱，它们在古代文艺学中的位置是如此之重要，以至一旦舍弃了它们，中国古代文艺学的理论体系就难以成立。

话虽是这样说，实际的取舍却往往因人而异，例如曾祖荫的《中国古代美学范畴》一书是国内不多见的研究古代美学范畴的专著，该书选择了情理、形神、虚实、言意、意境、体性六对范畴分别论述。之所以如此选择，据作者说，是出于当前理论研究和文艺创作的现实需要，便于归类、整理，以及着重说明文学的内部规律等。不可否认，上述六对范畴自有其重要性在，说它们比较集中地揭示了文艺的内部规律也还将就，然而这六对范畴间却缺乏内在的联系，也很难构成一个相对完整的体系。作者如此安排是出于什么考虑？为什么言意不放在形神之前？形神和虚实是否有必要各分一章？体性可以和其他五

对置于同一层次吗？既然重在说明文艺的内部规律，为什么不选情景而选情理？尽管作者陈述了他这样做的理由，但我们仍觉得选择这六对范畴缺乏古典美学自身的内在依据，从而带有很大的随意性。

我们承认，中国古代较重要的美学、文艺学范畴多以百十计，选择不是一件容易的事，而且人的精力、水平有限，书的篇幅有限，不可能将所有较为重要的范畴都收入、逐个加以论列。这毕竟不是中国古代美学范畴或文艺学范畴辞典，可以包罗万象。曾著之失，不在其少，而在不精。在我看来，与其多而全，对每个范畴点到为止，作一番定义性的介绍说明，不如少而精，选择若干重要范畴详加剖析，借以对中国古代文艺美学有一个整体的了解。老子说：“少则得，多则惑。”贪多误得只会导致芜杂，要紧的是正确抓住重点，然后才能收举一反三之效。在这方面，清人刘熙载《艺概序》所言，颇有启发性。他说，有人认为论艺非详不足以备道，这是不对的。“欲极其详，详有极乎？若举此以概乎彼，举少以概乎多，亦何必殚竭无余，始足以明指要乎？……尽得其大意，则小缺为无伤，且能触类引申，安知显缺者非即隐备者哉？”这话说得很有辩证眼光。他之所以以“艺概”命名，也正是出于这种考虑。

认真说来，范畴应该不同于一般的概念，它应是概念中的概念。不是所有的中国文艺美学术语都可以称为范畴。而且范畴自身也有主次、大小之别，有核心范畴，有从属范畴。所谓核心范畴，是指某一范畴群中居主导地位的范畴，而从属范畴则是围绕核心范畴的子概念。例如，阳刚、阴柔是核心范畴，雄浑、悲壮、劲健、豪放或者秾丽、婉约、清新、含蓄等则是从属范畴。范畴又是有层次的，一个相对于一级范畴的二级范畴是从属范畴，而相对于三级范畴，它又是核心范畴。例如清新对于阴柔来说是从属范畴，但相对于清丽、清奇、清空、清

远，它又成了核心范畴。如果不加区别地对所有范畴一律看待，则势必造成理解上的困惑，而且难以窥出范畴间的内在联系。所谓美学理论、文艺学理论，正是由这样一些不同层次的范畴、概念有机地组合起来而构成的。一旦我们抓住这些主要范畴，就可以少总多，执一统众，用核心范畴统领从属范畴，找出不同范畴、范畴群之间的内在联系，将这些范畴群、命题、概念加以整合，使其潜在的体系得以显豁、明朗。当然，这不是一件轻松的工作，但却应该是我们努力的目标。

一、中国古代文艺美学范畴的形成与发展

范畴既然是人们对客观事物的本质联系的思维形式，则审美范畴的出现当然是在对美的现象进行理论概括之后。这和研究审美现象不同，研究审美现象，我们甚至可以追溯到史前时期；而研究审美范畴，却不能不以人们对审美现象的抽象概括为前提。换句话说，审美范畴的出现，离不开哲学的成熟。范畴作为人类认识发展的历史的产物，它的出现标志着人类认识所达到的新的阶段。而且，范畴自身也有其产生、发展、定型的过程，只有经过这样一个过程，它才能成为理论的重要组成部分。

中国古代美学范畴的出现无疑是以中国哲学一定程度的成熟为前提的。事实上，稍加考辨，我们就会发现，中国古代美学范畴中的相当一部分都来源于先秦哲学，特别是先秦哲学中的道家和儒家，例如使用频率极高的道、气、象、味，以及言意、形神、虚实、虚静、中和、情志等等。所以，先秦可以说是中国古代美学范畴的发端期。这一时期的美学范畴还不是严格意义上的美学范畴。一方面，思想家们提出这些范畴大多不是为了说明美学问题，而只是出于阐明自己哲学思想的需要，

即使像《庄子》这种对后世美学、文艺学影响极为久远的著作，首先也还是一部哲学著作，只是庄子所讨论的哲学问题，有不少和审美理论无意中相通，所以受到后世谈艺者的重视。另一方面，这些源于哲学概念的美学范畴，其美学内涵尚不十分明确，它的美学意义尚未界定。在本书随后章节的讨论中我们会发现，尽管不少美学范畴可以追溯到先秦，但其含义和后来的理解有着明显的差异。不过，先秦仍是一个非常重要的时期，这不只是由于很多最基本的审美范畴都出自这一时期，更因为中国古代美学范畴的基本特征在这一时期已然确定，先秦哲学已经规定了中国古代美学的基本走向。

由汉至唐是古代美学范畴的展开期。汉代经学的盛行，使儒家思想中一些带有美学意义的范畴得以明确。如赋、比、兴、中和、温柔敦厚，以及诸如比德、诗无达诂一类命题；成为这一时期美学理论的重要组成部分。尤为值得注意的是，这一时期的五行说与天人合一说，作为一种哲学思想，极大地影响了中国古代美学。这种观念要求人与自然的协调，否定此在与彼在的差异、关注现实世界中的人伦因素以及强调个体对群体的责任等，对中国古代美学特色的形成起了重要的作用。到了魏晋以后，随着个体自我意识的觉醒、玄学的兴盛，审美范畴在很大程度上得到丰富。一方面，是对先秦以来某些范畴审美内涵的确定，如形神、言意象之类；另一方面，则是对魏晋人物品评概念的借用，如气韵、风骨之类。此外，包括文学在内各类艺术的成熟，使得艺术理论较之先秦有了长足的发展，一些范畴在其使用过程中已超出它原先所属的艺术部类，具备了较为普遍的意义，如悲、传神等。与审美范畴的日渐独立相联系，这一时期还出现了一些较为重要的理论命题，如感物起兴、气韵生动、声无哀乐等。值得一提的是玄学对魏晋乃至六朝美学理论的影响。这种影响主要并不在于它的某些范畴、命题。如

有无、自然、言不尽意、得意忘象之类直接影响了美学理论，而在于它以一种新的观念将人们的目光从传统的伦理、道德价值中解放出来，将审美视为人生的极境，在于它以其对本体的关注、对现象的超越影响了一代人的思维方式。

比较而言，唐代的审美范畴在量上远不及魏晋六朝。唐代审美范畴的发展，主要在于对此前提出的一些范畴的深化，同时又结合时代的特点，在某些方面有所发展。例如诗歌美学中关于兴象、意境、风格的理论，在书法、绘画领域也产生了一些重要的美学著作，如孙过庭的《书谱》、张怀瓘的《书议》、张彦远的《历代名画记》等，都有较高的理论价值，对于某些美学范畴的成熟定型起了积极的促进作用。

宋元明可以说是古代美学范畴的深化期。所谓深化，是指一些范畴经过美学理论的筛选，在长期的使用中其美学意蕴逐步确立并得到大家的承认。同时，随着人们认识的发展，对审美现象、活动、过程的研究更为细密，出现了一些相近又不容混同的范畴，形成了以某一基本范畴为核心的范畴群。这一时期的理论注意中心，已开始转向艺术品的深层审美构成，注意审美心理，在不同的艺术理论中，形成了相对独立、稳定的审美范畴。如诗歌美学中的兴趣、妙悟，书画美学中的神、妙、能、逸等，还有如韵、味这样一些广泛用于不同艺术理论的审美范畴。与魏晋时期的情况相似，宋元明时期理学、禅学、心学等对审美范畴的影响也是十分明显的。理学发展了先秦儒家重理尚质的一面，侧重对认识主体的研究，对心、性、情、欲等范畴有所发明。理学的影响，在一定程度上深化了对审美主客体关系的研究。禅学可以说是先秦道家思想与佛教精神相结合的产物。一方面，禅学将审美理论注意的中心导向审美心态、审美方式，导向本体问题；另一方面，禅宗思想对宋元之际的审美趣味也产生了相当的影响，形成了崇尚自然平淡、简约玄

远的审美思潮，诸如严羽的兴趣、妙悟说，书画论中的逸、神、妙等，都产生在这样一个哲学背景之下。至于心学的影响，则和明代重个性、重情的文艺思潮相关，李贽的童心说、公安派提出的性灵、趣，均与心学有着思想上的渊源。

清代是中国古代美学范畴的集大成时期，也可以说是成熟期。中国古代美学范畴经由先秦到明代的发展演变，已经蔚为大观，进入全面总结阶段。因此，除了后起的艺术样式如小说、戏剧、园林建筑之类新出现了一些范畴外，这一时期美学理论的发展主要表现为对前代理论遗产的系统总结。清代乾嘉学派考据风气的盛行，在一定程度上推动了美学研究注重材料、注重范畴定义的辨析。和以前理论著作大多即事而发、点到为止不同，这时期的美学理论著作较为注重体系性，如王夫之、叶燮、王国维等人的诗学著作，都能以某一重要范畴为中心，较为全面地讨论诗学问题，画论中石涛的《画语录》亦与此相类。这些著作的共同点之一，就是不止于一般地谈论技法、评论作家作品，而是上升到美学理论高度来看问题，从而表现出较为明显的思辨色彩。

综上所述，中国古代美学范畴，经历了一个由浅到深、由疏入密、由表及里、由作为哲学和伦理学的附庸到自成体系、蔚为大观的过程。研究中国古代美学范畴，不能只看其在一定时期一定理论中的使用情况，而应将其置于整个中国古代审美背景之下。一般说来，中国古代哲学范畴固然也有它的个人性、学派性，但更为常见的情况是经多人之手，经美学史的熔铸而成。我们既要考虑它在不同时期、不同学派那里所具有的独特涵义，又不能忽略美学史在它身上留下的痕迹，更不能忽略它的基本内涵。

二、中国古代文艺美学范畴的特征

既然中国古代文艺美学范畴的形成与发展有其独特的文化、哲学、艺术背景，那么它也必然会形成自己独特的特征。对此，学者们有不同的归纳，而在我看来，这些特征主要表现为以下三点：

（一）模糊性或者说多义性

这是研究者谈得最多的一点，也是最令研究者头痛的一点。季羨林先生曾以一个比较文学研究者的眼光说：中国古代美学范畴、概念让人“一看就懂，一深思就糊涂，一想译成外文就不知所措”。为什么说一看就懂呢？因为这些范畴大多带有感性直观的特点，使用的频率又很高。然而，这种懂是一种虚假的懂，一种浅尝辄止的理解，如果进一步追问该范畴的准确含义，便不免感到困惑，这在翻译者那里感受最为明显。对这些极为常见、看起来并不复杂的范畴，在英语等西方语言中常常找不到相应的术语。不少译文在碰到这些范畴时，只能采取一种不得已而为之的方式。或音译，如将“道”译为“Tao”；或只译该范畴的字面义，如将“风骨”译为“The wind and the bone”等；或用多个词来对译一个词，如“文”译为“Configurations, Culture, Literature”等。^[1]显然，范畴的多义性是造成这种现象的主要原因。据说在一次古代文论学术研讨会上，关于“气”的解释竟有十一种之多，而且都言之有据。又如“风骨”，自近人黄侃《文心雕龙札记》以来，也一直争论不休，屡有新解。

范畴多义性现象的出现，我以为主要有以下三个方面的原因：一是这些范畴、概念并不是纯粹的抽象概念。中国古人在给事物定性、确定名目的时候，似乎都遵循了一条共同的原则，

即“近取诸身，远取诸物”，即使是用来表示抽象意义的概念，其名称也多取自具体的事物，如道、气这样一些具有本体意味的范畴，也不违此原则。与此相关联的是人物品藻对中国古代美学范畴的影响。宗白华先生曾指出：“中国美学竟是出发于‘人物品藻’之美学。美的概念、范畴、形容词，发源于人格美的评赏。”^[2]人物品藻的概念大多也具有感性直观的特点。在“近取诸身，远取诸物”原则的支配下，中国人很少对范畴作明确的界定，而往往只着眼于事物某一方面的相似便取之以为名。这样便给后来的多种解释提供了可能。因为，当我们用具体事物的名称去表示一抽象概念时，我们也就在无意中赋予该概念种种事物的属性。这在当时只是一种潜在的意义，但人们却不难从这一具体事物的名称中引申出来。例如，当我们用“气”来表示一种抽象的内涵时，作为物质实体的气所具有的虚空性、流动性、变化性、贯通性等，都会影响到我们对作为哲学范畴的气的理解。而在实际使用中，情况也的确如此。风骨也与此相类，风和骨的依附关系，风虚而骨实的特征，也都会让人对风骨产生不同的理解。

二是中国哲学范畴本身就具有这种模糊性或多义性的特点。既然中国哲学范畴是美学范畴的一个主要来源，那么它的这一特征也必然会影响到美学范畴。例如中国哲学中经常提到的“体用”这对范畴，据学者研究，除了具有实体与功用、本体与现象这两重基本涵义外，还可以表示原因和结果、内容和形式、必然和偶然、全体和部分、主要和次要、未发和已发、常住性和变动性、第一性和第二性等。^[3]体用范畴在美学理论中较少提及，但作为一种思维方式，其影响依然存在。由此我们可以看出古人在范畴使用上的随意性，而正是这种随意性造成了范畴的多解性。

三是古代哲学范畴与美学范畴的学派性使然。成中英先生指出，和西方哲学相比，“中国哲学显示高程度的概念一般性与名言共通性，这种概念一般性与名言共通性并非指不同学派有一致的思想和观念，

而是指他们运用同一概念(概念不同于观念)及名言,也承认这些概念与名言的共同意义,但却在这些一般概念与共通的名言上建立不同的哲学命题,也因之赋予这些概念与名言以不同的哲学内涵”。这就是说,中国古代不同的哲学学派可以共用某些概念术语,但实际上各自赋予这些概念术语的意义并不相同,在美学范畴中这类情况也不鲜见。例如同是一“道”字,老庄之道便不同于孔孟之道,道家美学中的道也不同于儒家美学中的道。“气”亦如此。道家所说之气,是一种超感官的直觉(如听之以气);而儒家之气,则为一种道德精神的修养(如孟子所说浩然之气)。这种学派的差异性,也是导致美学范畴多解性的原因。

总之,造成中国古代美学范畴模糊性特征的原因是多方面的,这给我们理解、辨析古代美学范畴增加了困难,也使一些人对古代美学范畴的科学性、理论性产生了困惑。其实,严格说起来,范畴的多义性是一个带有普遍意义的问题,只不过在中国美学中表现得较为突出而已。范畴,尤其是那些基本的、常用的范畴,其含义往往不是单一的、封闭的,而这恰恰是它具有生命活力的重要先决条件。罗杰·福勒在《现代西方文学批评术语辞典·序言》中指出:“很多约定俗成的批评术语(也许大部分比修辞术语更为抽象的术语是这样)是探讨性的,而不是界定性的;人们使用这些术语不是为了固定概念,而是为了派生和理解概念。……因此,最常见、表面上看来最没有异议的批评术语在读者或批评家的心目中也许在概念上是游移不定的。”他进而认为,我们必须坦率地对术语采取灵活的态度,“我们不应问‘某一术语的意思是什么?’指望得到一个颠扑不破而又便于记忆的定义。相反,我们应该问,‘这个术语潜在的可能性是什么?我可以如何使用它?’”我觉得,在对待中国古代美学范畴的模糊性或多义性这个问题上,我们不妨采取罗杰·

福勒的态度。

(二) 流变性

所谓流变性，是指中国古代美学范畴在其历史发展过程中，不断注入新的涵义，同一个范畴，在不同的历史时期，可能含有不尽相同、甚至有很大出入的解释。我们知道，中国古人很少自创新的范畴概念，至少在名言、形式上是如此。他们大多偏爱从先秦古籍中摘出名词术语，加以引申发挥，注入自己的解释，然后当作一个新的范畴或术语来使用。大概这样做能给人以学识渊博之感，而且出自先秦典籍的东西，似乎无形中也就有了一种权威性。在和别人辩论时，也就多少会理直气壮些。相反，如果用的名词术语不见于经传，特别是使用这术语的人又不过是一个默默无闻的小人物，那恐怕非但难以立住脚，而且大家、名家们都不会予以理睬的。

正是因为这个缘故，先秦典籍差不多成了中国古代哲学、美学范畴的武库，也正因为这个缘故，中国古代美学范畴旧瓶装新酒的现象尤为突出。

例如“气”作为美学范畴便是如此。它最早指的是自然界的水气、云气或气候，如《左传·昭公元年》中说的“天有六气”（阴、阳、风、雨、晦、明）。后来指人之生气，或生命力的一种表现，如《管子·心术》：“气者，身之充也。”《淮南子·原道训》：“气者，生之充也。”到了《易传》，又将气视为构成万物的元素，“精气为物，游魂为变”，开始用气来说明万物的情状、变化。这些还是将气作为哲学范畴，而孟子所谓“浩然之气”，则将气引入道德伦理领域，用以说明一个人的道德修养。他说的“其为气也，至大至刚”，“其为气也，配义与道”，即表明了这一点。曹丕说的“文以气为主”，则以气论文。就其作为作家的精神气质而言，曹丕所说之气与孟子之气不无相通之处，但曹丕显然更偏于指作家的创作个性。唐代韩愈所