

中国古代文艺学

蔡钟翔 袁济喜 著

人民文学出版社



图书在版编目(CIP)数据

中国古代文学/蔡钟翔,袁济喜著. - 北京:人民
文学出版社,2010
ISBN 978 - 7 - 02 - 008306 - 0

I. ①中… II. ①蔡…②袁… III. ①文学 - 研
究 - 中国 - 古代 IV. ①I0

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 184611 号

责任编辑:廉 萍 装帧设计:何 婷
责任校对:马云峰 责任印制:董文权

人 民 文 学 出 版 社 出 版

<http://www.rw-cn.com>

北京市朝内大街 166 号 邮编:100705

北京新魏印刷厂印刷 新华书店经销

字数 230 千字 开本 880 × 1230 毫米 1/32 印张 9.25 插页 2

2011 年 3 月北京第 1 版 2011 年 3 月第 1 次印刷

印数 1 - 2000

ISBN 978 - 7 - 02 - 008306 - 0

定价 25.00 元

如有印装质量问题,请与本社图书销售中心调换。电话:01065233595

引 言

这本《中国古代文艺学》，顾名思义，是将西方现代文艺学与中国传统诗文评理论相融合的一本书，可以广泛用作研究与教学参考。

中国古代文艺学是指梳理与研究中国古代文艺现象发生演变与内在机杼的学术。从西方学术影响下的文艺学的学科意义来说，文艺学是一门以文学为对象，以揭示文学基本规律，介绍相关知识为目的的学科，研究文学的性质和特点及其发生、发展的规律的科学，属于社会科学范畴。从学科的结构来说，文艺学有三个主要组成部分：文学理论、文学史、文学批评。文艺学三个部分紧密联系、互相包容，组成一个有机整体。

但是，如果仅仅从一般的学科概念去简单地解释中国古代文艺学，显然是远远不够的。这几年，不管是在中国还是在外国，将中国古代文艺学完全纳入西方文艺学的框架，用西方文艺学的模式来解释中国古代文艺学，甚至不惜削足适履，最终遭致失败与诟病的事例并非少数。因此，许多学术界的同仁提倡回到中国古代诗文评的语境中去研究文艺学，还原过去。在一些学术会上，我们就不止一次听到要写一本原汁原味的中国古代文论原理教材这样的呼吁。但是在操作上却很难。现在的中国古代文艺学研究，不可能脱离中国现实文化情境。在世界一体化的过程中，中国文化与文论必须“望今制奇，参古变法”，融合中国传统的诗文评理论资源与现代西方文艺学的精髓，写出具有中国特色，同时吸纳现代西学的中国古代文艺学著作。正是基于此，我们尝试写作了这本

中国古代文艺学。这本书基本是采用专题与概述的方式来论述中国古代文艺学的。

当然,要写出一本好的中国古代文艺学,除了需要深厚的学术功力与长期的学术积累之处,首先面临的是观念与方法的选择。这本书的写作始于2002年,当时,中国古代文论已经有了长足的发展,取得了许多成就,除了出版了许多中国文学理论批评史的专著与教材之外,还问世了不少中国古代文论范畴与专题研究方面的书,我们自己也组织编写了中国美学范畴丛书,也出版了不少中国古代文论范畴研究方面的专著与《中国文学理论史》这样的多卷本著作,初步积累了一些这方面的研究经验。我们最深的体会便是,从事中国古代文艺学的研究,一定要尊重中国的传统文化,一定要将中国传统的文艺理论资料与西方的文艺学精髓有机结合起来。这说起来容易,做起来则不易。我们的做法是,首先从整理中国古代文艺学的原始资料出发,做好专题与范畴的研究,同时,从通史的宏观角度去观察与分析,借鉴西方文艺学与美学的基本理念与方法,去梳理与研究中国古代文艺学。

我们认为,西方的文艺学概念与中国文学理论批评这门学科比较相似。西方文艺学一般分成“文学理论”、“文学史”、“文学批评”三个部分,但我们认为,西方文艺学所说的狭义的文学批评并不完全适合中国,中国传统的文学批评是广义的文学批评,按中国传统的诗文评范畴,应当是涵括文学创作、文学批评诸方面的学问。后来出版的一些同类著作就用了“中国文学理论批评史”的名称。中国古代的文学批评,更能彰显中国古代文艺学通过文学评论来阐释原理的特点,是中国古代文艺学关注人文性、现实性精神的生动体现,中国古代文艺学,基本上不采用西方文艺学好作理论思辨的方式,而是贴近具体的文学批评,因此,我们这里所说的中国古代文艺学,接近于中国古代文学理论批评,同时也包括一部分中国美学与艺术学的内容。

中国古代文艺学的研究,应当关注中国古代文艺学自身的民族文化特点。在具体的研究过程中,我们经常发现,一些西方哲学与文艺学的概念只能有限度地加以引进与解释。比如本体论概念可以引入中国古代文艺学的诠释,但一旦引入,我们就发现它实质上与西方原来的用法并不完全一致。中国古代文艺学的本体论在很多地方,更是包含有生成论与价值论的意思,比如原道论,既可以作本体论来解释,也可以用作发生论与价值论的概念来使用。《文心雕龙》的《原道篇》便是兼而有之,“心生而言立,言立而文明,自然之道也”,这可以当作本体论与生成论来讲;“爰自风姓,暨于孔氏,玄圣创典,素王述训,莫不原道心以敷章,研神理而设教”,这又可当作价值论来说;“故知道沿圣以垂文,圣因文而明道,旁通而无滞,日用而不匮”,这又可以作为方法论来看待。所以,我们看待中国古代文艺学,如果多关注其自身的特点,适度借用西方文艺学的逻辑性与理论性,这样就能更好地彰显中国古代文艺学的特点,接近于事实本身。比如说,西方的文艺学多强调文艺学与自然科学的对应性,强调它的认识性与工具性,因而认为文艺学没有解释不了的文艺现象,而中国古代文艺学则更多地强调文艺自身的精神活动与审美体验的非知识性、非逻辑性,强调其不可知的特点,强调要靠体验来领会。这就决定了中国古代文艺学作为一门学科来说,与西方相比,其范畴、理论都是具有某种模糊性与多元性,不可能完全依赖于现代西方的逻辑理性,而更多的则要靠体会与感悟,是一种精神智慧的彰显。

从学习的角度来说,中国古代文艺学,首先源于其自身所具备的民族文化特性。中华民族的文化自古以来就形成了天人合一的价值观念与理论形态,古代文艺学自先秦以来就是在这种大的文化环境中生长起来的。最早的文学批评是从先秦时代的思想家论述天道人事时而衍变产生的,后来这种文化精神一直延伸了下来,造就了中国古代文艺学注重总体性、有机性的特点,喜欢以“道”、

“气”等浑朴性的概念去把握对象。因此,学习中国古代文艺学首先要从中华文化的一体性去加以思考,注重从中国传统文化的哲学与伦理层面去下工夫,而不能局限于西方文化本位的视角与方法。

中国古代文艺学有着丰富的创作与鉴赏的经验。许多批评家不仅有着深厚的理论素养,而且有着自己从事创作的体会与经验,比如韩愈、苏轼等人的文论就是如此。中国古代文艺学,侧重于作品与作家的评论,有着很强的现实针对性,清代纪昀编修《四库全书》时,就将历代对于诗歌与文章的评论放到集部中作为诗文评。它虽然不是近代从西方引进的学科划分,但是却表现出中国古代文艺学重视作品与作家评论的特征。因此,学习中国古代文艺学必须与学习中国文学史紧密相联,使二者互相渗透与促进。

中国古代文艺学植根于它博大精深的文化土壤之上。中国文化在最高境界上是审美与文艺的境界,是生命精神的结晶,这种精神意蕴与人格境界,决定了中国古代文艺学不仅关注的是理论范式,更追求的是形而上的人格精神与超验境界。学习中国文学批评史不仅要注意把握基本典籍与观念范畴,更要领会这些思想学说背后的人文精神。比如对先秦诸子文论的把握,以及对六朝文学批评的认识等。在这里,学习中国古代文艺学与学习中国文学史一样,除了从知识层面加以把握之外,体验与对话是更为根本的把握方式。这样,我们才能真正走进中国古代文艺学中去,领略与把握这门学科。

目 录

引 言	1
第一章 本体论	1
第一节 道本论	2
第二节 气本论	8
第三节 心本论	11
第二章 价值论	16
第一节 关于文艺价值的论争	17
第二节 功利性价值论	23
第三节 非功利性价值论	41
第三章 发展论	51
第一节 源流论	52
第二节 演变论	54
第三节 规律论	65
第四章 创作论	78
第一节 发生论	78
第二节 营构论	97
第三节 传达论	139

第五章	批评论	166
第一节	条件论	167
第二节	标准论	178
第三节	方法论	188
第六章	作品论	204
第一节	风格论	204
第二节	文体论	215
第七章	作家论	235
第一节	人格论	235
第二节	天赋论	258
第三节	修养论	271
主要参考书目		284
后 记		287

第一章 本体论

在进入本论题之前,有必要对“本体”这个概念作一点辨析。

《文学评论》1996年第6期发表了朱立元的论文《当代文学、美学研究中对“本体论”的误释》。他举出了五种误释:一、把“本体”误作“本身”。二、把“本体”误释为世界万物的“本源”或“本性”。三、把“本体论”与“宇宙论”混淆起来。四、把“本体性”与过程性、体验性、自足性、根本性等意义相混淆。五、把哲学本体论与西方存在主义哲学的联系割断。他还讨论了中国哲学史学者汤用彤、张岱年、熊十力的误释。朱立元的意见应该说是中肯的,但他是严格的以西律中,则未免有些绝对化。我们认为,西方文化与中国文化是异质文化,西方的概念、范畴引进或移植往往要同中国原有的概念、范畴相比附,使之本土化,这种走样或“误释”有些是可以容许的,当然我们并不主张滥用。张岱年已经认识到西方的“本体”范畴在中国哲学中是没有的,他在《中国哲学大纲》一书中指出:

印度哲学及西洋哲学讲本体,更有真实义,以为现象是假是幻,本体是真是实。本体者何?即是惟一的究竟实在。这种观念,在中国本来的哲学中,实在没有。中国哲人讲本根与事物的区别,不在于实幻之不同,而在于本末、原流、根支之不同。万有众象同属实在,不惟本根为实而已。以本体为惟一实在的理论,中国哲人实不主持之。^①

① 张岱年《中国哲学大纲》,北京:中国社会科学出版社1982年版,第9页。

采用了“本根”这一传统概念,以示与西方的区别。但汤用彤等也没有错,因为 ontology 译为“本体”也是借用了传统概念,中国哲学中就有“本末体用”之辨,那么也可以有中国的“本体”范畴和“本体论”。《中国大百科全书·中国哲学卷》“本体论”一条将中西本体论分别疏解,不失为一种通达的处理。本文所论即是就中国哲学的本体论而言,但不把它解为“大而无当的东西”。

“本体”是什么?是指宇宙万物的本原或最高的抽象存在。“本体论”则是指探究宇宙万物存在的终极根据的理论。中国古代的哲学本体论,主要有三种观点,即以道为本的道本论、以气为本的气本论和以心为本的心本论(以理为本的理本论,可以归属于道本论)。这几种本体论,影响了文艺学中的不同的文艺本体论;文艺本体论可以说是从哲学本体论推衍出来的,而文艺本体论则对文艺理论产生深刻的影响。不了解古代的文艺本体论,就很难理解和把握古代文艺理论的基本精神。以下分别论述三种文艺本体论及其在文艺理论中的影响。

第一节 道 本 论

哲学上的“道本论”是由先秦的道家首先提出的。“道”的原始涵义是指道路。但老子所说的“道”则具有本体论的意义,已经远离了“道”的本义。《老子》中说:“道”是“万物之宗”(四章),一切事物都是由道产生的。《庄子》继承《老子》,说“道”是“自本自根,未有天地,自古以固存:神鬼神帝,生天生地”(《大宗师》),道产生一切,却自为本根,即道为万物的本根,却没有其他事物作为道的本根。这就赋予了道以本体的品格,“道”是道家哲学中的最高范畴。早期儒家虽然也用“道”这个词,但不是最高范畴。如《论语》中说:“夫子之道,忠恕而已矣”(《里仁》);《孟子》中说:“孔子曰:道二,仁与不仁而已矣”(《离娄上》)。这是指一种学说

的基本观点或核心精神,还是道路涵义的引申。(韩愈《原道》中解释“道”是“由是而之焉之谓道”,仍恪守“道”的原始义。)自魏晋玄学兴起以后,哲学重心转移到本体论的推究,而玄学的本质是融合儒道,实际上是以道家之道为本、为体,儒家之道为末、为用。这样,道家的道本论就更加发扬光大,以致一些儒家学者也采用本体论意义上“道”的概念了。

道本论被引入文艺学领域,正是在玄学昌盛之后,现在可以看到的较早的文献就是南朝宋宗炳的《画山水序》。文中一再讲到“道”,说“圣人含道映(应)物”,“圣人以神法道”,“山水以形媚道”,又说“贤者澄怀味象”,而《宋书·宗炳传》中则说“澄怀观道”。宗炳喜欢游览山水,后来年纪大了,走不动了,便把山水画出来,挂在房间里,说可以“卧以游之”。但卧游的目的,不是观赏风景,而是“观道”。从《画山水序》中所列举的圣人系列来看,虽然也提到轩辕、尧、孔,但还包括几位隐者,这个圣人群体是个杂牌军,不是儒家所说的圣人,却近于《庄子》中所说的圣人。而宗炳所谓的“道”,也显然是指老庄的“道”,是本体意义上的“道”。他把山水之美看作是“道”的外化,把“道”作为审美观照的对象。审美不仅是对山水之美的观赏,更是透过山水的形象体味、感悟山水中所蕴涵、所映现的“道”,认为体道、悟道、观道、味道才是审美的最高境界。(当然,这是指贤者,圣人则不同,他已与道同体,与道合一,所以是“含道映物”,即由道及物,而不是由物及道了。)这就提出了中国古典美学中本体美的观念。宗白华说:“那无穷的空间和充塞这空间的生命(道),是绘画的真正对象和境界。”^①正是揭示了这种美学思想。宗炳实际上已论述了以道为本的艺术本体论。

但是更明确地揭橥道本论的是刘勰。《文心雕龙·原道》中

① 宗白华《艺境》,北京:北京大学出版社1987年版,第108页。

出现了“道之文”这样的提法。所谓“文原于道”或“文本乎道”，就是把“道”看作文的自体。文是“道之文”，就是说文是“道”的外化。既然“道”必然外化为文，就找到了“文”必然产生的依据。这就是刘勰的文学本体论。这种观点也为后人所继承，直到近代，刘熙载写《艺概序》还说：“艺者，道之形也。学者兼通六艺，尚矣！次则文章名类，各举一端，莫不为艺，即莫不当根极于道。”《艺概》中所论，除了诗、赋、文以外，还有词曲、书法、经义，都是以“道”为本的。刘勰所谓的“文”，是一个外延极广的概念，包括天文、地文、人文，在某种意义上相当于“美”。天文、地文指自然界的文，动植万品皆有文。人文所指则涵盖了典章制度以及一切用文字写成的典籍，文学艺术只是其中一个组成部分。这种观点可以说是一种泛文论思想。宇宙万物都是“道”的外化，莫不有文，这样来论证文学的存在根据，似乎获得了最坚实的基础。刘勰之后，唐代司空图作《诗品》，二十四诗品就是“道”的二十四种外化形态。他的诗学思想也体现了以道为本的文艺本体论。

以道为本的文艺本体论，不仅仅是抽象的形上思考，对于古代文艺学是有实质性的影响的。这里我们只谈谈中国传统审美意识中尚自然和贵无的思想。

道家把道的本质归结为“自然”。《老子》中便旗帜鲜明地标举“道法自然”。道和自然是同一的。《庄子》中有一段话透彻地说明了道家的“自然”的涵义：

不刻意而高，无仁义而修，无功名而治，无江海而闲，不导引而寿，无不忘也，无不有也，澹然无极而众美从之：此天地之道、圣人之德也。（《刻意》）

一切都淡然处之，任其自然，却能够实现从修身到治国的理想，庄子认为这是人格修养的最高境界。其意同康德所说的“没有目的的合目的性”非常近似。但庄子讲的不是审美问题，所以并不

像康德那样排斥有用性和完满性，相反地倒是以有用和完满为目的的。但庄子所阐释的超功利、无意识然而又能实现目的的自由超越的境界，确实可以看作是最高的审美境界。

“自然”作为一种审美标准运用于文艺领域，肇始于魏晋，这同玄学盛行，聘周当路，清谈家倡论自然的影响显然有关。论画，如顾恺之《魏晋胜流画赞》：“《小列女》面如恨，刻削为容仪，不尽生气，又插置大夫支体，不以（似）自然。”论书，如卫恒《四体书势》：“远而望之，若翔风历水，清波漪涟；近而察之，有若自然。信黄唐之遗迹，为六艺之范先。”虽然只是片言只语，但用是否近以自然为艺术创作的审美标准，已露端倪。到了南北朝，文论中的自然论就有了长足的进展。钟嵘《诗品》便标榜“自然英旨”，反对堆砌典故和拘忌声病，而提倡“即目”、“直寻”。（《诗品序》）刘勰《文心雕龙》首篇《原道》就揭橥“自然之道”，这是针砭时弊的有的放矢之论。对此纪昀有一段评语：“齐梁文藻，日竞雕华，标自然以为宗，是彦和吃紧为人处。”崇尚自然的思想，可以说贯穿于《文心雕龙》全书。其后，历代文论家几乎都把“自然”作为最高审美理想，把符合这一标准的作品列于最高品位。如唐代张彦远《历代名画记》将画品分为自然、神、妙、精、谨细五等，前三等属上品，自然是上品之上。后来宋朝黄休复《益州名画录》将画品分为逸、神、妙、能四格，“逸”格实际上即张彦远所谓的“自然”。在诗文评中虽然没有这类标目，但于品第时，“自然”同样被放在最高的位置上。如宋代的姜夔列举诗有四种“高妙”：“一曰理高妙，二曰意高妙，三曰想高妙，四曰自然高妙。”（《白石道人诗说》）毫无疑问，他认为“自然高妙”的品级最高。

在道家思想中，“自然”是与“无”同一的。王弼《老子注》就以“无”释“自然”：“自然，其端兆不可得而见也，其意趣不可得而睹也。”（《十七章注》）把“自然”的实质归结为“无”，这是发挥了道家以无为为本的精义。《老子》中是这样说明“道”的：

道之为物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物；窈兮冥兮，其中有精。其精甚真，其中有信。（二十一章）

所谓“惚恍”就是人的感官所不能感知的，是“无状之状”、“无物之象”，那么道就是超感觉的、形而上的。然而其中有象、有物、有精、有信，那么道似乎又是有实体的。因此，有些学者认为道是“有”与“无”的统一。但结合《老子》全书来看，既然说过“天下万物生于有，有生于无”（四十章），“道生一，一生二，二生三，三生万物”（四十二章），道的本质还是归之于无。庄子论无比老子更彻底，提出了“无无”（《天地》）、“无有一无有”（《庚桑楚》）的概念，表明“有生于无”的“无”不是与“有”相对的“无”，而是绝对的“无”。关于宇宙本体的是有是无，乃是中国哲学的根本问题，在魏晋玄学的诸论题中，“有无本末之辨”也是最根本的，而在当时“崇有”、“贵无”两派的论争中，贵无派是占优势的。

“有无本末之辨”也因玄学流行而浸润到文艺领域。晋代陆机《文赋》中说：“课虚无以责有，叩寂寞而求音。”汤用彤就认为是将“有无本末”之论应用于文学：

盖文并为虚无、寂寞（宇宙本体）之表现，而人善为文（善用此媒介），则方可成就笼天地之至文。至文不能限于“有”（万有），不可囿于音，即“有”而超出“有”，于“音”而超出“音”，方可得“弦外之音”、“言外之意”。文之最上乘，乃“虚无之有”、“寂寞之声”，非能此则无以为至文。^①

类似陆机的说法还见于其他文章，如曹植《七启》：“画形于无象，造响于无声”；王僧虔《书赋》：“情凭虚而测有，思沿想而图空”。而更值得注意的是之后南朝宋王微《叙画》中的一段话：

① 汤用彤《魏晋玄学和文学理论》，《中国哲学史研究》，1980年第1期。

古人之作画也，非以案城域，辨方州，标镇阜，划浸流，本乎形者融灵，而动变者心也。灵亡所见，故所托不动；目有所极，故所见不周。于是乎，以一管之笔，拟太虚之体；以判躯之状，画寸眸之明。

宗白华是这样解释的：

在这里王微根本反对绘画是写实和实用的。绘画是托不动的形象以显现那灵而变动（无所见）的心。绘画不是面对实景，画出一角的视野（目有所极故所见不周），而是以一管之笔，拟太虚之体。那无穷的空间和充塞这空间的生命（道），是绘画的真正对象和境界。所以要从这“目有所极故所见不周”的狭隘的视野和实景里解放出来，弃那“张绌素以远映”的透视法。^①

王微所论虽然不很明白透彻，但显然已接触到有限与无限的问题，形与灵、目与心即关系到有限与无限，形是有限的，目之所极是有限的，而灵是无限的，心之所动是无限的。但灵是看不见的，要寄托于形，心之所动可以意识到灵，然而又要借目之所见才能得以表现。“拟太虚之体”和“画寸眸之明”正是无限与有限的统一。“太虚之体”是宇宙的本体“道”，它是虚空的，“判躯之状”则是本体的局部显现（判，分也）。这里可以明显地看出道家“以无为本”的本体论和王弼“无不可以无明，必因于有”的有无体用之论的影响。绘画要通过有限表现无限，因此正如宗白华所说的“那无穷的空间和充塞这空间的生命（道），是绘画的真正对象和境界”。这种思想成为支配中国几千年传统艺术的基本精神，也造就了不同于西方的中国艺术的民族特色。

老庄不仅将道本体定位于无，而且也重视非本体意义上的

① 宗白华《艺境》，第107—108页。

“无”，即相对的“无”。如《老子》中说“有之以以为利，无之以以为用”（十一章），《庄子》中阐明此原理而有所谓“不知之知”、“无用之用”，其中之“无”都是指相对的“无”。这种“贵无”思想对于文艺理论的影响则更为广泛。如诗论中的重“空灵”，画论中的重“空白”，此类理论可谓俯拾即是，本文就不再赘述了。

第二节 气 本 论

“气”在中国古代哲学中是占有非常重要位置的基本范畴。早在春秋战国时代，“气”的概念已被广泛运用。《管子》中的《心术》、《内业》诸篇（据郭沫若考证为宋钘、尹文学派的著作），提出“精气”说，以为天上的星辰、地下的五谷，以至鬼神、圣人都是精气变化而成。这可以说是气本论的先导。到了汉代，由于哲学的理论热点转向宇宙生成论，因而气论极为盛行，但《淮南子》、《春秋纬》等书都把“气”看作从无到有的过程中的一个重要环节，并不认为“气”是宇宙的本体。最早确立气本论的是东汉的哲学家王充。他吸收了阴阳五行说，而批判了董仲舒的神学目的论，建立了元气自然论。但他所说的“元气”并不纯粹是物质性的，除天地自然之气外，还包括“五常之气”，“五常”即“仁义礼智信”，按照汉代人的观点是与“五行”相对应的。所以“元气”涵盖了物质性和精神性的气；古人并不注重物质和精神、自然现象和社会现象的区分。而且他认为人所禀受的元气的精粗厚薄决定了人的强弱、寿夭、智愚、善恶、贫富、贵贱，因而他一方面反对天人感应论，另一方面又相信自然命定论。王充以气为最高范畴，是建构起气一元论（气本论）哲学体系的第一人。但我认为不能把气本论等同于唯物论。汉代以后，元气论在中国一直持久不衰。但谈论元气的并非就是以“气”为最高范畴。值得注意的是宋代理学家张载的气本论。他认为“太虚即气”，太虚不是绝对的虚无，“太虚无形，

气之本体”，太虚实际上是气的本然状态。在张载的理学中，理是气化（气的运动）的规律，气外无理，理在气中，理是从属于气的，因此气是本体。在明代理学家中对气本论作出重大贡献的是王廷相。他明确指出“元气之上无物、无道、无理”，“天地之先，元气而已矣。元气之上无物，故元气为道之本。”（《雅述》上篇）从而与道本论、理本论的元气论划清了界限。他又修正了张载“太虚即气”的说法，以为“气虽无形可见，却是实有之物”（《内台集·答何柏斋造化论》），所以气是“本实本有”，无“无”无“空”。王廷相的元气实体论是更加彻底的气本论。

综观古代的气论是极其丰富的，不仅气本论谈气，其他各种本体论也谈气。“气”范畴遂被应用于各个领域，也包括文学艺术。在文艺领域，最早引入气本论的是魏文帝曹丕，他写了《典论·论文》，其中心观点就是“文以气为主”。他说：“文以气为主，气之清浊有体，不可力强而致。”气分清浊，这是元气论的观点。人禀受元气的精粗厚薄决定了人的个性，因此是天赋的，“不可力强而致”，这是王充的基本思想。曹丕论证这一点，是以音乐来比喻的：“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。”唱歌与吹奏都是要“引气”的，各人所禀受的气是天生有别的，而气同声音是有直接联系的，这就引出了发音巧拙的不同。刘勰《人物志》讲到鉴别人的品性要“征神见貌”，而声音是一个重要的表征：“夫容之动作，发乎心气。心气之征，则声变是也”（《九征》）。声音几乎同眼睛一样重要，秦始皇“蜂目豺声”，所以禀性是残酷的。文章虽然是文字写成的，但文字是语言的记录，语言是有声的，所以文学与气的联系，实际上也与声音有关。后世论文气往往着眼于文章的声调，如元人吴澄说：

盈天地之间，一气耳。人得是气而有形，有形而斯有声，有声而斯有言，言之精者为文。文也者，本乎气也。人与天地之气通为一，气有升降，而文随之。（《别赵子昂序》）