

Guoxue Juyao

主编◎汤一介■副主编◎蒙培元



134



文

# 国学举要

## 文卷

王先谦 著

湖北教育出版社

◎历史概要◎思想精要◎知识辑要

我国有很长的文化发展的历史  
其内容之丰富

在世界各种文化传统中也是数一数二的

它已成为中华民族的精神支柱

对此自古以来

人们都对它非常珍惜

要把我们的国家

建设成为一个

文明·繁荣·富强的国家

是不能离开对其

自身传统文化的继承和发扬的

这是因为中华民族的传统文

化是我们这个民族赖以生存发展的根

是我们这个民族生命力的源泉

因此很需要

大家了解它和爱护它



ISBN 7-5351-3294-4



9 787535 132949 >

定价：29.00元

Guoxue Juyao

本书列为国家“九五”重点图书选题出版规划



主编◎汤一介■副主编◎蒙培元

# 文 国 学 举 要

## 文 卷

王先谦 著

湖北教育出版社



\*20031960\*

(鄂)新登字02号

**图书在版编目(CIP)数据**

国学举要. 文卷 / 王先霈著. —武汉: 湖北教育出版社, 2001

(国学举要 / 汤一介主编)

ISBN 7-5351-3294-4

I. 国... II. 王... III. 文学思想史—中国  
IV. Z126

中国版本图书馆CIP数据核字 (2001) 第031183号

出版 发行: 湖北教育出版社  
网 址: <http://www.hbedup.com>

武汉市青年路277号  
邮编: 430015 传真: 027-83619605  
邮购电话: 027-83669149

经 销: 新 华 书 店

印 刷: 精一印刷有限公司

(430034·武汉市发展大道32号)

开 本: 880mm×1230mm 1/32

5 插页 14 印张

版 次: 2002年9月第1版

2002年9月第1次印刷

字 数: 300千字

印数: 1-3 000

ISBN 7-5351-3294-4 /z·3

定价: 29.00 元

如印刷、装订影响阅读,承印厂为你调换



## 总序

《国学举要》是由八卷本组成的一套介绍中国传统文化的丛书。这套丛书分为“儒”、“道”、“佛”、“文”、“史”、“艺”、“医”、“术”八卷，每卷又分概要、精要、辑要等三篇。我们希望用较准确，但又较通俗易懂的语言把中国传统文化的基本内容奉献给读者。在我们设计这套丛书时就想到，希望它能体现“举要”的特点。所谓“举要”，大体上说，应能把某一主题的基本内容的要点介绍给读者，并且方便读者了解其内容，所以它在一定程度上又可以作为工具书使用。

我国有很长的文化发展的历史，其内容之丰富在世界各种文化传统中也是数一数二的，它已成为中华民族的精神支柱，对此自古以来人们都对它非常珍惜。要把我们的国家建设成为一个文明、繁荣、富强的国家，是不能离开对其自身传统文化的继承和发扬的。这是因为中华民族的传统文化是我们这个民族赖以生存发展的根，是我们这个民族生命力的源泉，因此很需要大家了解它和保护它。但是对我们的传统文化仅仅去了解和保护是不够的，还必须去发展它，使之适应今天世界和中国发展的要求，这样就要对传统文化给以新的诠释。这就是说，今天我们肩负着文化上的“继往开来”的伟大使命。“继往开来”的文化使命，

当然不是我们这套丛书可以完全担当的，它是我们全民族和整个国家的任务，但我们这套丛书多少体现着这一“继往开来”的精神，我们希望这套丛书能在这一伟大事业中起点添砖加瓦的作用，希望读者能通过它大体上了解中国传统文化的过去，而且能从这出发来考虑当今中国文化的发展问题。

德国哲学家雅斯贝尔斯(Karl Jaspers,1883—1969)曾经提出“轴心时代”的观念。他认为，在公元前一千年至前五百年，在古希腊、以色列、印度和中国几乎同时出现了伟大的思想家，他们都对人类关切的问题提出了独到的看法。古希腊有苏格拉底、柏拉图，以色列有犹太教的先知们，印度有释迦牟尼，中国有孔子、老子，从而形成了不同的文化传统。这些文化传统经过两三千年的发展成为人类文化的主要财富，而且这些地域的不同文化，原来都是独立发展起来的，并没有互相影响。“人类一直靠轴心时代所产生的思考创造一切而生存，每一次新的飞跃都回顾这一时期，并被它重新燃烧起火焰。”(雅斯贝尔斯《历史的起源与目标》，华夏出版社1989年版，第14页)在人类社会进入21世纪时，我们也许可以说，人类文化又将进入一个新的“轴心时代”。在可以预见的一段时间里，各民族、各国家在其经济发展的



同时一定会要求发展其自身文化，因而经济全球化将会加强文化多元的格局。从今后世界文化发展的总趋势看，将会出现一个在全球意识观照下的文化多元发展的新局面。21世纪的文化发展很可能形成若干个重要文化区：欧美文化区（西方文化）、东亚文化区、东南亚文化区、中东与北非文化区（伊斯兰文化区），以及以色列（包括散在各地的犹太人）希伯来文化等等。这几种大的文化潮流将会成为主要影响世界文化发展的力量。在这一新的历史时期，中国文化如果要实现新的飞跃，使它得以复兴，就必须回顾中国文化发展的源头，这就像欧洲的文艺复兴正是回顾到希腊文化那样而重新燃起火焰。但是，这个新的“轴心时代”的文化发展与公元前一千年至前五百年之间的那个“轴心时代”的情况会有很大的不同。在这个新的“轴心时代”，由于经济全球化，科技一体化，信息网络的发展，把世界联成一片，因而世界文化将不是各自独立发展，而是在相互影响和相互吸收的情况下形成多元共存、“你中有我，我中有你”的局面。各种文化将由其吸收他种文化的某些因素和更新自身文化的能力决定其对人类文化贡献的大小。原先的“轴心时代”的几种文化在初创时虽无互相的影响，但在其后的二千多年中，却都是在互相影响中发展

的。罗素在《中西文明比较》中谈到西方文化的发展时说：

不同文明之间的交流过去已经多次证明是人类文明发展的里程碑。希腊学习埃及，罗马借鉴希腊，阿拉伯参照罗马帝国，中世纪的欧洲又模仿阿拉伯，而文艺复兴时期的欧洲则仿效拜占庭帝国……

欧洲到17、18世纪又曾吸收过印度文化和中国文化。可以毫不夸大地说，欧洲文化发展到今天之所以有强大的生命力，正是由于它能不断地吸收外来文化而得到发展。同样，中国文化也是在不断地吸收外来文化而得到发展的。众所周知，在历史上，印度佛教传入中国促进了中国文化的诸多方面的发展。近代在西方文化的冲击下，中国文化又在不断地吸收西方文化，更新自己的文化。因此，我们在了解本国传统文化的同时也很需要了解其他国家与民族的文化。如果可能的话，希望湖北教育出版社能组织力量接着出版《西学举要》、《印度学举要》等等，这也是很有意义的。

《国学举要》这套丛书的倡议者是原湖北教育出版社编辑胡





伟同志,他要我作主编。我认为他的倡议很有意义,就答应了。于是我以北京大学中国哲学与文化研究所的名义进行了组稿工作,但由于种种原因一拖就是五年,现在总算基本完成了。胡伟同志现在已调离湖北教育出版社,而由该社副总编陆才坚同志负责审订和出版工作。我想,如果没有胡伟和陆才坚两位同志的努力,大概这套丛书很难完成。在此,我作为主编对他们两位同志以及各位作者表示深深的敬意。

汤一介

2001年4月15日

## 绪 论

《国学举要·文卷》所要介绍和评析的,是中国古代学者对文学的研究和论述,或者说,所要介绍和评析的,是中国古人提出的文学观念、文学思想。中国文学是世界上历史最悠久的文学之一,中国的文学思想,当然也有漫长而辉煌过去。1827年1月31日,歌德和他的助手爱克曼谈话,讲到 he 刚看过的一部中国小说(据说可能是清代题署“名教中人”所作的《好逑传》),他认为这部作品“极可注意”。爱克曼问:“这部传奇在中国算不算最好的作品呢?”歌德说:“绝对不是,中国人有成千上万这类作品,而且在我们的远祖还生活在野森林的时代就有这类作品了。”<sup>①</sup>与歌德多有交往的他的同胞黑格尔,差不多在与我们上面引述的谈话同时,正讲授《历史哲学》,其中说:“历史必须从中华帝国说起,因为根据史书的记载,中国实在是最古老的国家。”<sup>②</sup>谈历史,谈文化,谈文学,谈世界的文化史或者文学史和文学理论批评史,都不应该也不可能忽略中国。中国的历史,中

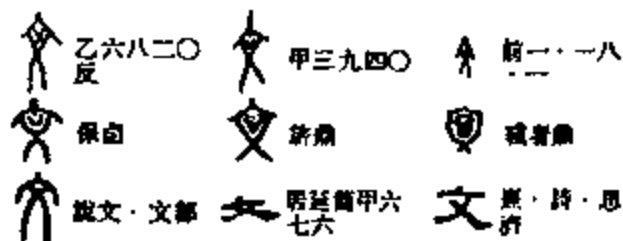
① [德]歌德:《歌德谈话录》,朱光潜译,第111-113页,人民文学出版社1978年,北京。

② 王造时译黑格尔《历史哲学》第161页,三联书店1956年,北京。黑格尔19世纪20年代多次讲授历史哲学课程。

国的文化,有自己鲜明的特色;而中国的文学思想,把中国精神的特点体现得相当充分,相当全面。歌德以博大的胸怀对中国文学作了肯定,也有的西方大学者对中国文学和文化表示过轻慢。我们既不能因前者而盲目自满,也不必因后者而盲目自卑。我们的祖先留下的传统是后人由以出发的起点,是后人不应该和不能够抛开的遗产。古人对文学的研究,是古代学术的重要组成部分。不仅是今天的文学工作者,而且今天所有对思想史、文化史有兴趣的人,都会关注国学的这个专门领域,各自都能从对国学的这个专门领域的回顾中有所收益。下面将要叙述的,只是一个文学研究工作者对于中国文学思想史的概略的观感;更详细而深入的探讨,要靠读者自己直接去披览古代典籍。《吕氏春秋·察今》说:“审堂下之阴而知日月之行、阴阳之变,见瓶水之冰而知天下之寒、鱼鳖之藏也;尝一脔肉而知一镬之味、一鼎之调。”它说的是察今可以知古,同样,知古也有助于更深刻地理解今天。由“一脔”而引发对“一鼎”的兴趣,进而能知“一鼎”,这也正是我们写作本书的目的所在。

本卷为“文卷”,“文”指文学,文学这个概念,古今有很大差异。我们现在所说的文学,是指语言的艺术,即人们用语言文字

进行审美的艺术创造的活动及其成果。古人开始并没有这样的概念。和今天的“文学”概念有直接而密切关系的字词,最早的是“文”。文,在甲骨文中已经出现。它的书写形式,在甲骨文、金文和以后的字体中的演变,如下图所示<sup>①</sup>:



<sup>①</sup> “文”字字形选自《汉语大字典》第三册第 2169 页,湖北辞书出版社、四川辞书出版社 1988 年,武汉。

甲骨文中的“文”，像人正面站立，中间的交叉，指胸前纹饰。文，就是文身的文，是在人身上刺画花纹，这是“文”作为一个词最早的本义。<sup>①</sup>《庄子·逍遥游》说“越人断发文身”。《春秋谷梁传·哀公十三年》：“祝发文身。”范宁注：“文身，刻画其身以为文也。”《礼记·王制》：“被发文身……雕题交趾。”郑玄注：“雕文，谓刻其肌以丹青涅之。”从这个含义引申出来，“文”就是形体或颜色交错的意思。《说文》：“文，错画也，象交文。”王筠《句读》：“错者，交错也；错而画之，乃成文也。”《左传·隐公元年》：“仲子生而有文在其手。”这里的“文”是花纹状的胎记。《易·系辞下》：“物相杂，故曰文。”韩康伯注：“刚柔交错，玄黄错杂。”《礼记·乐记》：“五色成文而不乱。”古人强调相杂才成文，单一不是文，这是一个很重要的思想。《国语·郑语》：“物一无文。”可见，文又有多样统一的意思。编织物，叫做“织文”。《书·禹贡》：“厥篚织文。”孔传：“织文，锦绮之属。”《楚辞·招魂》：“被文服纻，丽而不奇。”王逸注：“文，谓绮绣也。”由此孳生、扩展，就有了华丽等含义。《论

① 有的学者对“文”字的本义持不同意见，参见刘若愚：《中国的文学理论》，第11页及第209页，四川人民出版社1987年，成都。

语》中多次以文与质相对，“质”是未经修饰加工的质朴，“文”是经过修饰加工的华丽。修饰加工要遵循规律，遵循美的规律；这种规律和体现规律的格律、体制、表现形式，也可以叫做文。《礼记·乐记》说“乐文同则上下和矣”，“乐”是音乐，“乐文”是音乐的和谐、变化造成的美。孔颖达疏：“文，谓声成文也，若行乐文采诸同，则上下各自和好也。”《乐记》又说：“屈伸俯仰、缀兆舒疾，乐之文也……升降上下、周还裼（加在裘上作为美饰的外衣）裘（衣外之衣），礼之文也。”《荀子·礼论》：“故钟鼓管磬、琴瑟笙簧，《韶》、《夏》、《护》、《武》、《洵》、《桓》、《箭》、《筒》、《象》，是君子之所以为憺诡（意为变异激发的情感）其所喜乐之文也。”音乐的美的规律，就表现在高低、疾徐、清浊、轻重的变化和配合上，这就是它的文。作为表现形式，大而言之，天有天文，地有地文，人有人文；细而言之，音乐之文是声文，绘画之文是形文，文学之文就是言文。这些“文”都是相通的。以上说的是作为名词的文，作为动词，文有修饰、粉饰的含义。《礼记·玉藻》：“大夫以鱼须文竹。”孔颖达疏：“文，饰也。”文，就是修饰、装饰。文的另外重要义项是字或文辞，《孟子》说“不以文害辞”，那个“文”就是字。《国语·楚语》“文咏物以行之”，韦昭注：“文，文辞也。”

所以,文的多重含义,一头是文字、言辞,一头是修饰、藻丽。东汉刘熙《释名·释言语》将两者结合起来解说:“文者,会集众采以成锦绣,会集众字以成辞义,如文绣然也。”《文心雕龙》说:“古来文章,以雕缛成体。”“圣贤书辞,总称文章,非采而何?”文,就是以语言文字造成的审美艺术品。

在古代,与我们要讨论的文学问题有关的词语最早的不是“文学”,而是“文章”。章,有花纹的意思,是对“文”的修饰等含义的强调。《墨子·非乐》说墨子“非以刻镂华文章之色以为不美也”,“文章”指美丽的外形。屈原的《橘颂》说“青黄杂糅,文章烂兮”,形容橘树叶子青、果实黄,色彩斑斓。稍后,文章用于指精心修饰的文字,《史记·儒林列传序》说“文章尔雅,训辞深厚”,《后汉书·延笃传》说“能著文章,有名京师”。曹丕《典论·论文》誉称“文章经国之大业”,他说的“文章”所指较为宽泛;曹植《与杨德祖书》说自己“少小好为文章”,那里的“文章”很具体,所论“今之作者”都是诗歌辞赋作家。陆机《文赋》第一段谈创作的准备说道:“游文章之林府,嘉丽藻之彬彬。”“文章”与前面的“典故”明确区分,是指有美感的作品。及至唐代,杜甫诗中频频使用了“文章”,如“文章曹植波澜阔”(《追酬故高蜀州人日见寄》),“文

章有神交有道”(《苏端薛复筵简薛华醉歌》)，“文章憎命达”(《天末怀李白》)，“庾信文章老更成”(《戏为六绝句》之一)，“文章千古事，得失寸心知”(《偶题》)，文章则指狭义的文学创作了。

现代汉语里的文学一词，现代文艺学里文学这个术语，其学术性内涵是近代从西方的 literature 翻译移用过来的。作为古汉语词典的《辞源》(商务印书馆 1988 年修订版)和《古代汉语词典》(商务印书馆 1998 年版)，对“文学”的解释都没有和“语言的艺术”相关的内容。《论语·先进》讲的“文学，子游、子夏”，邢昺疏释为“文章博学”。从秦汉到明清，学者所说的文学，大都是指文献典籍和精通文献典籍的人。即如《文心雕龙》，其《时序》说“自献帝播迁，文学蓬转”，那个“文学”也是如《韩非子·六反》所说“学道立方，离法之民也，而世尊之曰‘文学之士’”，泛一点是指有才学的人。西方的 literature，含义也有历史的发展变化，《简明不列颠百科全书》“文学”条解释：“用文字写下的作品的总称。常指凭作者的想像写成的诗和散文，可依作者的意图以及写作的完美程度而识别。”《中国大百科全书·中国文学》卷“文学”条说，西方狭义的文学观念是 18 世纪确定，中国是 20 世纪初确定和流行的。我们在本书中依据现代文艺学的文学观念，重在概



念的内涵而不是表达概念的词语,凡是古人有关文学问题的论述,不管用什么词语表述,都是我们研究的对象。当然,我们也将注意概念的形成和发展变化。

## 国学举要·文卷



## 目 录

总序 .....	1
绪论 .....	1

## · 历史概要 ·

一、中国古代文学思想的文化背景和文学背景 .....	3
(一)宗法制度下以伦理为社会意识的核心,文学思想注重教化 .....	3
(二)以抒情文学为正宗,轻视模仿艺术,叙事理论发展滞后 .....	11
(三)独体、表意的文字带来的对文学形式美的特殊追求 .....	17
二、中国古人对文学的几种基本态度 .....	23
(一)以文为用 .....	23
(二)以文为哭 .....	28
(三)以文为戏 .....	31
三、中国古代文学思想发展的几个阶段 .....	35
(一)中国文学思想的发源(泛文学时代) .....	37
(二)从广义文学向狭义文学的过渡(经学时代) .....	50

## 国 学 举 要 · 文 卷



(三)中国文学思想的独立和成型(文学的审美自觉时代)·····	65
(四)中国文学思想的繁盛(文化和文学的高峰时代)·····	81
(五)中国古代文学思想的转折(文体大变革时代)·····	116
(六)中国古代文学思想的新潮(思想转型时期)·····	138

## · 思想精要 ·

一、三不朽·····	158
二、诗言志·····	162
三、诗缘情·····	168
四、美刺,风教·····	172
五、文以载道·····	178
六、发愤抒情·····	181
七、兴、观、群、怨·····	184
八、养气·····	190
九、辞达与意在言外·····	194
十、以意逆志,知人论世·····	200

## 国学举要·文卷



十一、中和 .....	203
十二、用志不分,乃疑于神 .....	206
十三、体道 .....	211
十四、才性 .....	215
十五、赋、比、兴 .....	219
十六、神 .....	225
十七、味 .....	229
十八、悟 .....	232
十九、兴会 .....	235
二十、意境 .....	238
二十一、阳刚阴柔 .....	241
二十二、设身处地 .....	244
二十三、提掇敷演 .....	247

## · 知识辑要 ·

一、著名人物 .....	253
--------------	-----

国学举要·文卷



二、重要著作 .....	339
主要参考文献 .....	423

历史概要



国 学 举 要 · 文 卷

## 一、中国古代文学思想的文化背景和文学背景

文学思想是针对着文学创作和文学的传播、接受现象而发的,它自然只能是后于文学创作而发生,并且为其后的作者和欣赏者提供思维的坐标。考察文学思想不能不联系到它所由以出发的和它影响所及的文学创作、传播和欣赏的状况。这是文学思想史的第一方面的背景。文学之树在社会的土壤中萌生,在社会的气候中发育、成长,文学思想也必然植根于社会历史。了解中国文学思想的性质、特色,要到中国社会里寻找它的根源。中国人的生活方式和思维方式,中国文学的性质和特点,规定和制约了中国文学思想的性质和特点。这是文学思想史的第二方面的背景。我们先就从这两个方面,寻绎中国文学思想史迥异于其他国家文学思想史的地方,以及所以如此的原因。

### (一)宗法制度下以伦理为社会意识的核心,文学思想注重教化

中国几千年间的正统的主导的思想体系,是在春秋战国时期建立框架和打下基础的。文学思想也是这样。那个时代里提出的文学思想,如《尚书》记舜帝所说的“诗言志”,《论语》记孔子所说的“思无邪”,《孟子》记孟子所说的“吾养吾浩然之气”,在后



世长期被奉为根本的原则。这些思想是在怎样的环境里形成的呢？孔子很明白地说：“周监于二代，郁郁乎文哉，吾从周。”（《论语·八佾》）他还感慨过：“甚矣吾衰也，久矣吾不复梦见周公！”（《论语·述而》）孔子的思想以周代的制度为轨范，孟子则继承着孔子的信念，“诗言志”也是经儒家阐释而流传的。这些思想都是周代意识形态上层建筑的构成部件。

周武王讨伐殷商的纣王夺取政权之后，进行了大变革。这个变革对于此后中国社会的影响实在是太深远了。王国维 1917 年所作的《殷周制度论》开头说：“中国政治与文化之变革，莫剧于殷周之际。”“殷、周间之大变革，自其表言之，不过一姓一家之兴亡与都邑之移转；自其里言之，则旧制度废而新制度兴，旧文化废而新文化兴；又自其表言之，则古圣人之所以取天下及所以守之者，若无以异于后世之帝王；而自其里言之，则其制度文物与其立制之本意，乃出于万世治安之大计，其心术与规摹迥非后世帝王所能梦见也。”<sup>①</sup> 姬姓王室虽不能绵延“万世”，周代制度却为历代王朝所沿用。周代制度大不同于殷商的，按王国维所说，首先是立子立嫡之制。商朝的承袭制度，主要是兄终弟及，哥哥去世传给弟弟，无弟可传才传给儿子。周公姬旦是武王姬发的弟弟，开国、建国的功劳又最大，武王死后周公没有自立，而是立武王的儿子成王姬诵，自己先摄政然后还政。<sup>②</sup> “自是以后，子继之法，遂为百王不易之制矣。”“商人无嫡庶之制，故不能有宗法……周人嫡庶之制，本为天子诸侯继统法而设，复以此制通

① 此文见《观堂集林》第十卷，载第二册第 451 - 480 页，中华书局 1959 年，北京。

② 《荀子·儒效》说，武王崩，周公屏成王而及武王，履天子之籍；“及”就是兄终弟及。后来，周公归周，反籍于成王。这又是一种说法。

之大夫以下，则不为君统而为宗统，于是宗法生焉。”<sup>①</sup> 在王位的传承、爵位名号的传承、财产的传承上，都通行嫡长子继承制。重视和强调的是父方的亲属关系，确认男性最长的后裔享有继承权。长子蕃衍的家族称之为大宗，他的弟弟们蕃衍的家族称之为小宗，大宗为“百世不迁之宗”。以父子关系为主干建立起社会关系的纲目，依靠这些关系维系社会制度的运作和稳定。在这个体制中，家庭是基本的单元。《礼记·大学》说：“古之欲明明德于天下者，先治其国；欲治其国者，先齐其家；欲齐其家者，先修其身；欲修其身者，先治其心。”《孟子·离娄》说：“人有恒言，皆曰‘天下国家’，天下之本在国，国之本在家，家之本在身。”既然家庭是基本的单元，孝就是道德的核心。《孝经》说：“夫孝，德之本也。”《论语·学而》记有子说：“其为人也孝弟（悌）而好犯上者鲜矣；不好犯上而作乱者，未之有也。君子务本，本立而道生。孝弟也者，其为仁之本与！”孝和它导致的忠是宗法制的伦理基石，是规范和指导其他意识形态的根本准则。

《仪礼》、《礼记》中的大量材料表明，周代的宗法制度相当细密，与宗族组织结合，构成社会的基本的政治秩序。因此，血统在社会生活便至关重要，血统观念也就成为至为重要的观念。于是，伦理关系成为社会政治制度的基础，伦理思想成为社会意识的核心。说到伦理或人伦，古代多称五伦。《孟子·滕文公》说，圣人忧虑百姓没有共同的准则，“使契为司徒，教以人伦：父子有亲，君臣有义，夫妇有别，长幼有序，朋友有信”。《礼记·中

<sup>①</sup> 王国维在后面补充说明：“周人以尊尊、亲亲二义，上治祖祧，下治子孙，旁治昆弟，而以贤贤之义治官。故天子诸侯世，而天子诸侯之卿大夫皆不世。”本节所谈，是中国古代社会制度的基本的主要的方面，除了这一面之外，它还有扩大统治基础的措施，那些方面此处不可能讨论。

庸》说：“君臣也，父子也，夫妇也，昆弟也，朋友之交也，五者天下之达道也。”关于五伦的具体内容，历史上有不尽相同的说法，最先是指家庭内部的关系，如《左传·文公十八年》称“五教”，说是“父义、母慈、兄友、弟共、子孝”。孔子则强调了君臣关系，《论语·颜渊》记齐景公问政于孔子，孔子对答说：“君君，臣臣，父父，子子。”这正是五伦的核心。《管子》称“六亲”“八礼”，《礼记·王制》称“七教”，《礼运》称“十义”等等。名目不同，彼此间的根本原则都是一致的。后来，《白虎通》称为“三纲六纪”：“三纲者何谓也？谓君臣、父子、夫妇也。”“故《含文嘉》曰：‘君为臣纲，父为子纲，夫为妻纲。’”“人皆怀五常之性，有亲爱之心，是以纲纪为化，若罗网之有纪纲而万目张也。”《吕氏春秋·处方》说：“凡为治，必先定分，君臣、父子、夫妇六者当位，则下不逾节而上不苟为矣，少不悻辟而长不简慢矣。”即此确立了中国古代意识形态的基本准则。西周建立的这种制度，到五四新文化运动之前，虽然发生了多种变化，但基本原则一直是被强化、被维护，成为占统治地位的意识形态的主干。这些足以说明，伦理原则是古代社会意识的核心，社会秩序建立在血缘关系的基础上，而靠“五常”的伦理来维持。这便和古希腊、古印度等民族的情况有了很大的区别，而对文学和文学思想产生决定性的影响。

在这样的精神气候下，中国文学思想的第一个突出之点是，把伦理价值作为判断作品的最重要的标准。《论语·为政》记孔子之言说：“《诗三百》，一言以蔽之，曰，‘思无邪。’”“思无邪”本是《诗·鲁颂·驹》中的一句，原是赞颂马的主人即僖公的，孔子按当时的风气“断章取义”，用以表示对《诗经》的赞颂。对于孔子这句话，对于《诗经》的这句诗，历来有很多种解释。南宋项安世《项氏家说》认为，这里的“思”是句首助词，没有实在的意义；清

代陈奂《诗毛氏传疏》亦持此说。又有学者认为，“无邪”的“邪”，不是“邪恶”而是“虚徐”“伪托”的意思，“无邪”即“心无他骛，专诚一志”。<sup>①</sup> 这样的解释用于《驹》，可以讨论商榷，用于《论语·为政》则显然不对。道理很简单，“专心而不他骛”不可能用来概括《诗》中全部作品的内容或品格。郑玄笺《诗》，谓“思无邪”是“专心无复邪意”。朱熹注《论语》，谓“凡《诗》之言善者，可以感发人之善心；恶者，可以惩创人之逸志，其用归于使人得其情性之正而已”。李中孚《四书反身录》说：“六经皆古圣贤救世之言，凡一字一句，无非为后人身心性命而设。”明代焦竑《焦氏笔乘》引人之语云：“道无邪正。自正人视之，天下万物未始不正；自邪人视之，天下万物未始不邪。如《桑中》、《墙有茨》、《东门之枌》之诗，具道闺房淫泆之事，圣人存而不削者，以其一念自正也。”更推论到读《诗》者的“思无邪”。这些，才是两千多年来广泛流行的被奉为正宗的解释。“思无邪”，就是思虑、心理没有邪曲，合于五伦，合于三纲六纪。<sup>②</sup> 这正是以伦理标准定取舍和褒贬的文艺观。孔子的“思无邪”的文艺观，在《礼记·乐记》、《毛诗序》中得到系统的阐释和发挥。《乐记》说：“乐者，通伦理者也。”“知乐，则几于礼矣。”“乐也者，圣人之所乐也，而可以善民心，其感人深，其移风易俗易，故先王著其教焉。”“先王……使亲疏、贵贱、长幼、男女之理，皆形见于乐。”音乐、诗歌，它们本来就是礼制的

① 参见清代郑浩《论语集注述要》。今人程树德据此发挥：“夫子盖言《诗》三百篇，无论孝子、忠臣、怨男、愁女皆出于至情流溢，直写衷曲，毫无伪托虚徐之意。”“若夫《诗》之是非得失，则在乎知人论世，而非此章论《诗》之本旨矣。”见《论语集释》第67页，中华书局1990年，北京。

② 参见王先谦《诗三家义集疏》：“思无邪者，思之真正无有邪曲。”王氏认为此诗八处连用“思”字，“上‘思’，思虑；下‘思’，语词”。

一个方面,是与宗法等级制度相为表里的;它们的主要作用是使人民甘于接受三纲五常,从乐于接受传统的伦理秩序,进而自然地乐于接受现存的政治秩序。中国古代的庙堂音乐,深深渗透着宗法等级制度的伦理精神,古代的文学理论也极力提倡这种精神。《毛诗序》说:“《关雎》,后妃之德也,风之始也,所以风天下而正夫妇也。故用之乡人焉,用之邦国焉。风,风也,教也;风以动之,教以化之。”“故正得失,动天地,感鬼神,莫近于诗。先王以是经夫妇,厚人伦,美教化,移风俗。”中国文学和中国文学思想的高度重视文学的伦理作用的特性,从孔子的时代一直到五四之前,一直占据着主导地位。正是这种特性,引起歌德的注意。他对爱克曼说:“我看贝朗瑞的诗歌和这部中国传奇形成了极可注意的对比。贝朗瑞的诗歌几乎每一首都根据一种不道德的淫荡题材,假使这种题材不是由贝朗瑞那样具有大才能的人来写的话,就会引起我的高度反感。贝朗瑞用这种题材却不但不会引起反感,而且引人入胜。请你说一说,中国诗人那样彻底遵守道德,而现代法国第一流诗人却正相反,这不是极可注意吗?”<sup>①</sup>歌德从一部二三流的作品,就准确地捕捉到中国文学的一种特质,除了因为他具有敏锐的感受能力、精细的观察能力和深刻的思辨能力的原因外,很可能是因为他以欧洲启蒙时代以后的文学为背景,在强烈对比中较易于抓住不同之点,他对中国小说如此重视伦理感到特别新奇。中国现代学者陈寅恪也做过类似的工作。他在1934年所作《王静安先生遗书序》指出,“吾中国文化之定义,具见《白虎通》三纲六纪之说”。1932年写的《莲花色尼出家因缘跋》,从对比中看中国和印度古代文化的差别。

<sup>①</sup> 朱光潜译:《歌德谈话录》第112-113页,人民文学出版社1978年,北京。



他发现印度佛教的若干观念,主要是涉及男女之间的关系,涉及性的问题的观念,与中国“民族传统之伦理观念绝不相容”。1943年所作的《唐代政治史略稿》中指出,种族和文化问题是唐史关键所在,而朱熹说“唐源流出于夷狄,故闺门失礼之事不以为异”含有深刻意义。即是说唐人因汉族以外文化的影响,对男女关系有与传统不同的观念。这就抓住了、至少是触及了中国文学和中国文学思想的文化精神。他的《元白诗笺证稿》提出许多独到观点,就在于不是就文学看文学,而是从文化背景出发看文学。

由于“三纲六纪”对文学的规范和制约,文学家写作中就要求保持对君父的尊崇,即令他们有过失、有恶行也不能照实反映。《春秋公羊传·闵公元年》阐释《春秋》的撰写原则:“《春秋》为尊者讳,为亲者讳,为贤者讳。”这种原则被普遍应用到历史和文学著作当中。对尊者、亲者、贤者不书其恶,同时,对“贱者”、疏者、“不肖”者也就不言其善。确如唐代刘知几《史通·疑古》所说:“美者因其美而美之,虽有其恶,不加毁也;恶者因其恶而恶之,虽有其美,不加誉也。”他认为不仅《春秋》如此,六经都是这样。例如,“国风”都有怨刺,鲁国独无,“鲁多淫僻,岂无刺诗?盖夫子删去而不录”。后来的小说戏曲,写好人 不写缺点错误,写反面人物不写长处,使人物形象脸谱化,也是这种遗风所及。当然,出现过反对的意见,《史通·惑经》要求“爱而知其丑,憎而知其善;善恶必书”。在封建制度下,这种意见很难占到上风,“为尊者讳”的教条对文学的压抑,一直是存在的。

古代一些人把伦理要求贯彻到文学的各个方面,不但是作品内容,而且包括作家修养。习用的赞辞“道德文章”,道德总是故在前面。孔子说:“有德者必有言,有言者不必有德。”孟子说

知言养气,养气方能知言。章学诚《文史通义·文德》说:“古人所言,皆兼本末,包内外,犹合道德文章而一之。”不但以道德统率、支配文章,而且以道德代替文章,视文章为末事,在理学家那里达于极致,出现“为文害道”之说。虽然古代论者多数并不这样主张,它却是从重德轻言的立场逻辑地引申出来的结论。

文学作为精神产品,会受到伦理观念的影响,也每每会表现出一定的伦理观念。人们常说文学应有真善美三性,善就是伦理的要求。只是,文学不仅限于伦理性,还有审美性;不是每件文学作品都必须和都能够牵涉到伦理;伦理观念随着人们生活方式的变化而较快地变化,文学的审美性却是较为稳定的。文学家常被当做社会的良心,当做民族之魂,人们对他们的品德期望很高。但作品的思想艺术水平与作家的道德水平,毕竟不总是均衡的,更不是等同的。文学史上优秀的作家和理论家,对文学与伦理关系的处理和看法,大多比较通达,注意到两者关系的各个方面。偏狭的道学家把文学的伦理性强调到绝对化的程度,而他们的伦理观念本身极为狭隘迂腐,起着戕害文学审美性的作用。

从歌德的上述谈话到现在,过去了一百七十多年,从陈寅恪提出上述见解到现在,也过去了半个多世纪。今天,世界各国之间的交流远比以前频繁、广泛和深入,各种文明之间的冲突和融合同时发生。西方现代文学与中国古代文学之间“极可注意的对比”,更加突出地摆在人们眼前。用文化的眼光看中国古代文学和文学思想,能够看得更深透,能够更客观地分析其长处和弱点,认识它在不同情势下的不同作用和不同命运。从这里出发,中国文学史上的一些现象可以得到深入一步的理解。比如,唯美主义、为艺术而艺术的思潮,为什么在中国极少形成规模,即

使露头也总是受到普遍的指责？又比如，传奇小说在唐代是那么深婉绰约，为什么到宋代却那么枯燥板滞？从这里出发，可以客观地分析自家的遗产，对文学的性质和作用作出全面的解释。

## （二）以抒情文学为正宗，轻视模仿艺术，叙事理论发展滞后

各个民族初始的文学都是抒情文学，是同舞蹈、音乐结合在一起的歌谣，是诗。中国文学也是这样。不同的是，中国的叙事文学和戏剧文学发展得很迟。古希腊的荷马史诗，大约产生于公元前9世纪到公元前8世纪；悲剧之父埃斯库罗斯、索福克勒斯和喜剧之父阿里斯托芬，生活于公元前5世纪到公元前4世纪。中国的严格意义上的短篇小说，应从唐人传奇算起，在公元8世纪前后；长篇小说则成型于元明之间，约在公元14世纪；戏剧的成熟在元代，即公元13世纪。和诗歌、散文的发展相比，都已经是很晚很晚了。刘知几《史通·疑古》早就指出：“记事之史不行，而记言之书见重，断可知也。”更可诧异的是，汉族竟然没有严格意义的史诗。世界著名的史诗，除古希腊的《伊利昂纪》和《奥德修纪》之外，还有很多，如印度的《摩诃婆罗多》、《罗摩衍那》，古日耳曼人的《希尔德布兰特之歌》，冰岛的《埃达》，亚美尼亚的《萨逊的大卫》，芬兰的《卡勒瓦拉》，法国的《罗兰之歌》，稍晚的有俄罗斯的《伊戈尔远征记》、德国的《尼贝龙根之歌》。可是中国古代却没有史诗。鲁迅的《中国小说史略》指出，神异之说，“自古以来终不闻有荟萃融铸为巨制，如希腊史诗者”，并转述日本的盐谷温的《中国文学概论讲话》第六章所解释的两个原因，一者自然条件恶劣，华土之民，“其生也勤，故重实际而绌玄



想”；“二者孔子出，以修身齐家治国平天下等实用为教，不欲言鬼神”。<sup>①</sup> 胡适也注意到这个问题，他说：“故事诗(Epic)在中国起来的很迟，这是世界文学史上一个很少见的现象。要解释这个现象，却也不容易。”<sup>②</sup> 他还是作了解释，大抵仍是采用盐谷温的说法：“古代的中国民族是一种朴实而不富于想像力的民族。他们生在温带与寒带之间，天然的供给远没有南方民族的丰厚，他们须要时时对天然奋斗，不能像热带民族那样懒洋洋地睡在棕榈树下白日见鬼，白昼做梦。”<sup>③</sup> 这种说法经不起推敲。希腊的气候固然比中国为优，冰岛的气候却更为严酷，为什么冰岛在有人移居不久，就产生了史诗《埃达》呢？于是，沈雁冰乃另造新说，他认为：“……原因有二：一为神话的历史化，二为当时社会上没有激动全民族心灵的大事件以诱引‘神代诗人’产生。”<sup>④</sup> 前一点与上面所说的宗法制有关，后代统治者为了证明其统治的“合理性”而将神话历史化，将神奉为其家族的祖先，或将其祖先奉为神；后一点所谓“大事件”在当时主要指战争，中国古代的战争不少于别的国家民族，传说时代，殷周之际，都有过大战；春秋战国战争不断，有许多规模也不小。倒是胡适提出而不拟采用的“也许是古代本有故事诗，而因为文字的困难，不曾有记录，故不得流传于后代”<sup>⑤</sup> 的说法，似乎有些道理。史诗，都是经过长期的传说阶段，逐步积累，而后由若干人，或者一两个人整理而成。

① 《鲁迅全集》第九卷第21-22页，人民文学出版社1981年，北京。

② 胡适：《白话文学史》第六章“故事诗的起来”，见该书第53-55页，东方出版社1996年，北京。

③ 胡适：《白话文学史》第55页，东方出版社1996年，北京。

④ 茅盾：《中国神话研究初探》，百花文艺出版社1981年，天津。

⑤ 胡适：《白话文学史》第53页，东方出版社1996年，北京。

中国的文字的特点和古代的书写方式,阻滞了对神话传说的搜集整理。我们看现在博物馆里的刻了文字的甲骨,铸了文字的钟鼎,写了文字的竹简,要用它们抄写史诗,确实太难。但最主要的原因恐怕还并不在文字,史诗往往经过长期传唱,最后才被用文字记录,如果本来确有史诗,应该能够传下哪怕是某些部分,到书写工具进步后还来得及记录。中国没有史诗的原因主要是社会生活方式,是社会政治制度。

如上节所说,西周以后的几千年实行嫡长子继承的宗法制度,统治者要证明世袭的君权的合理,便将自己的家族史神话化和将神话变成家族史。其结果是历史记载中掺进了虚构和附会,而神话则被篡改而消亡,史诗也就没有了原料。

更深一层剖析,宗法制下的血统观,要保证血统的纯正,必然导致对女子片面贞操的极度重视,这是确保江山和家财不致落入异姓之手的生死攸关的大事。倘若男女关系自由,尤其是倘若女性的婚嫁自由和与异性交往自由,则强调血统便失去了意义。王国维《殷周制度论》说:“男女之别,周亦较前代为严。”应该说以后是愈来愈严,至宋明理学作为统治思想的时代,男女之“大防”被强调到无以复加。这和叙事、戏剧文学的发展有什么关系呢?盖因叙事文学、戏剧文学是模仿的艺术,它们都要把人生的故事搬演到艺术之中,复现于读者眼前。爱情、婚姻,男女之间的悲欢离合,是人类生活的最常见的内容。小说、戏剧繁荣而不涉及爱情题材,是难以想像的。小说、戏剧大量表现爱情婚姻,而与礼教没有妨碍,也是极为困难的。中国古人以史传代替史诗和小说,加上一点志人、志怪小品;以俳優代替戏剧;至于绘画、雕刻中,也竭力避免表现人体,统统都是为了确保人们的“思无邪”,是担心“三纲六纪”受到冲击和侵蚀。

胡适《白话文学史》又说：“小百姓是爱听故事又爱说故事的。他们不赋两京，不赋三都，他们有时歌唱恋情，有时发泄苦痛，但平时最爱说故事。”“绅士阶级的文人受了长久的抒情诗的训练，终于跳不出传统的势力，故只能做有断制，有剪裁的叙事诗：虽然也叙述故事，而主旨在于议论或抒情，并不在于敷说故事的本身。”文人受正统思想熏陶较深，但他们全都不乐意歌唱恋情吗？不是。问题在于，具体描写恋情，即会受到指责、压制。这种指责和压制逐渐精致化，融进关于技巧的理论中。例如，白居易的《长恨歌》，是一篇优美的诗体小说，他自己也十分得意。但杜牧责以“纤艳不逞”，“淫词蝶语，人人肌骨”（《唐故平卢军节度巡官陇西李府君墓志铭》），李飞“以粉黛为乐天之罪”（见唐代黄滔《答陈磻隐论诗书》），宋代魏泰说白氏“不晓文章体裁”（《临汉隐居诗话》）。《长恨歌》的作者怎样“不晓文章体裁”？清初的王夫之论之较详，《薑斋诗话》说：“艳歌有述欢好者，有述怨情者，‘三百篇’亦所不废。顾皆流览而达其定情，非沈迷不反，以身为妖冶之媒也。嗣是作者，如‘荷叶罗裙一色裁’、‘昨夜风开露井桃’，皆艳极而有所止。至如太白《乌栖曲》诸篇，则又寓意高远，尤为雅奏。其述怨情者，在汉人则有‘青青河畔草，郁郁园中柳’，唐人则有‘闺中少妇不知愁’、‘西风夜静百花香’，婉委中自矜风轨。迨元白起而后将身化作妖冶女子，备述衾裯中丑态，杜牧之恶其蛊人心、败风俗，欲施以典刑，非已甚也。”<sup>①</sup> 说白居易“不晓体裁”的理由有两点，一是写艳情，没有稍稍点到便及时而止，二是不该将身化为人物，化为“妖冶”女子。对情节的铺叙和对人物、环境的细致描写，是叙事文学的基本要素。如果只是轻轻一

<sup>①</sup> 《薑斋诗话笺注》第149页，人民文学出版社1981年，北京。

点即止,哪里还有叙事文学?至于设身处地、化身为人物,是小说创作思维、戏剧创作思维的必然要求,只有这样,才能体贴入微,生动地描绘出人物的性格特征。这些人讥笑白居易不晓体裁,正暴露中国古代大多数文人不晓体裁,不懂得抒情诗之外,还可以有别的文学类型,还可以有小说和戏剧文学。而他们所以如此,又显然是受到“三纲六纪”、“男女大防”的伦理观念的拘束。清代平步青《霞外摭屑》卷八“唐人咏马嵬事皆大不敬”条引祝德麟《悦亲楼集》卷十一《读白诗偶有所触因韵成篇》云:“玉环工狐媚,天子困蒙尘。诗家本忠爱,各各歌咏繁。特著色荒戒,以明丧乱原。不拘《春秋》例,隐讳为尊亲。白傅《长恨歌》,实开传奇门。一笑百媚生,七字无穷春。侍儿扶出浴,形容更温存。既非杨白花,飘荡感红巾。又非长发尼,秽迹彰金轮。后妃妖冶态,臣下岂宜云?原其立言体,滥觞三百篇。《卫风·硕人》章,所颂君夫人。脂肤螭蛭领,细腻如手扞。情盼光合离,阿堵能传神。一幅佳丽图,千载犹销魂。小君处宫闈,出则乘翟辇(四面有衣蔽的车子,多供妇人乘用)。谁曾亲见来,写此婵娟真?文章妙绝世,礼教恐未安。倘令触忌讳,谓是蝶狎言。律以大不敬,夫何辞罪愆。文人兴会到,好骋词藻妍。六经不敢议,圣人偶未删。”平步青进而议论说:“冯孟亭《玉谿生诗详注》云,杜公《北征》,援引褒姒,出于忠愤,正得《小雅》之遗。若义山《华清宫》云,‘未免被他褒女笑,只教天子暂蒙尘’;与《骊山有感》云,‘平明每幸长生殿,不从金舆唯寿王’;《龙池》云,‘夜半宴归宫漏永,薛王沉醉寿王醒’,皆大伤名教。《渔隐丛话》曰,‘用事失体,在当时非所宜言’,是也。《唐阙史》,郑相国荥阳公畋,为凤翔从事日,《题马嵬》诗曰,‘肃宗回马杨妃死,云雨虽亡日月新。终是圣明天子事,景阳宫井又何人?’观者以为真辅相之句,冯谓超然

杰作，非义山辈可及。林文忠公《云左山房诗集》中《过马嵬题杨太真墓八绝》末章云，‘籍甚才名《长恨》篇，先皇惭德老臣宣，诗家解识君亲义，杜老而还只郑虔。’一时传诵，为咏马嵬绝唱，其实本孟亭评与芷塘诗也。”<sup>①</sup> 这里提供了非常典型的个案，让我们清楚地看到，伦理观怎样制约古人对文学体裁、文学技巧的认识。祝德麟诗说《长恨歌》文章虽妙而礼教未安，证明史诗、小说和戏剧很容易与宗法制的礼教冲突。又问“谁曾亲见”后妃妖冶之态，否定了小说家想像、虚构的权力。陈寅恪说：“宋人论诗，如魏泰临汉隐居诗话，张戒岁寒堂诗话之类，俱推崇杜少陵而贬斥白香山。谓乐天长恨歌详写燕昵之私，不晓文章体裁……殊不知长恨歌本为当时小说文中之歌诗部分，其史才议论已别见于陈鸿传文之内，歌中自不涉及。而详悉叙写燕昵之私，正是言情小说文体所应尔，而为元白所长者（见拙著读莺莺传）。如魏张之妄论，真可谓‘不晓文章体裁，造语蠢拙’也。”<sup>②</sup> “不晓”小说体裁，尤其是不懂言情小说文体特性，在古代文人中，是普遍的。这不仅是少数人认识的局限，而且是中国古代制度文化造成的根深蒂固的文学观念的局限。

古人并非不懂想像对于艺术的重要，但想像只能用于山水花木，不宜用于人事，更绝不可用于女子“妖冶”之态，绝不可用于男女之私情。戏曲繁荣于礼教相对松弛的元代，小说繁荣于新思潮兴起的明代中后期，而且一直没有摆脱被歧视乃至被禁毁的命运。家训、家规多有禁看小说、戏曲的戒律。《红楼梦》第四十二回“蘅芜君兰言解疑癖”，薛宝钗教训林黛玉的一番“兰

① 《霞外摭屑》第 572--573 页，上海古籍出版社 1982 年版，上海。祝德麟，乾隆年间进上，官至御史。

② 《元白诗笺证稿》第 11 页，上海古籍出版社 1978 年，上海。

言”，主旨是不要看小说剧本：“既认得了字，不过拣那正经的看也罢了，最怕见了些杂书，移了性情，就不可救了。”所说的“性情”，即指忠孝节义等五伦之性情。清代李绿园的《歧路灯》第二十四回插入一诗说：“每怪稗官例，丑言曲拟之。既存劝惩意，何事导淫辞？”“曲拟”即细致生动地摹拟。他把小说的详悉描述，视作导淫之辞。以上种种证明了，封建礼教，它的性质，与小说艺术，与戏剧艺术，是相敌对的。

由于小说、戏剧发展迟缓，叙事理论、戏剧理论，到明代、清代，才有系统的著述。又因为诗歌和散文理论发育早、著作多、成就大，叙事理论、戏曲理论常常把诗论、文论现成套用。另外，叙事理论也借用史论的成果。中国的史论中有一些与叙事艺术有关的内容，如唐代刘知几的《史通》，有相当精彩的篇章和段落，但毕竟不是直接就文学而发。五四后的新小说，在很长时间里，更多地受西方和俄苏的小说和文学理论的影响，因为本土的思想资源在这方面相对薄弱。我们研究中国古代文学思想史，对于这一点应该有清醒的认识。

### (三)独体、表意的文字带来的对文学形式美的特殊追求

汉语是中国主要的语言，除了汉族之外，回、满、壮、黎等许多少数民族也有使用汉语的。在全世界几千种语言当中，汉语是很特殊的一种语言。<sup>①</sup> 它的词汇以单音节和双音节的为多，没有形态变化。记录汉语的汉字，不是拼音文字，而是独体文字，

<sup>①</sup> 关于汉语和汉字的特性，参见张世禄《中国音韵学史》导言和第二章第一节，1938年出版，1984年经作者校阅上海书店重印，上海；裘锡圭：《文字学概要·汉字的性质》，商务印书馆1988年，北京。

一字一音；在一般情况下，每个汉字表示一定的词义。这样的文字有助于减少方音差异和古今语音差异造成的交流障碍，超越空间和时间的限制，被称为“第二语言”。汉字作为符号是象征性的，它从象形文字演变而来，而早已脱离象形文字（图画文字）的范围；汉字本身不能直接表示读音，即使假借字和形声字，也只是表示在某个时期、某个地区，此字与彼字的读音的相同或者近似。汉字的读音，形声字的声符，同时还有一定程度的表意作用；在这个字里作为声符的，到那个字里可能成为意符。虽然至少在汉代就有了对汉语的专门的深入的研究，但关于汉语的性质、特点，学者们至今仍有很不相同的见解。

汉语的性质和特点，与汉语文学的性质、特点，关系非常密切。比如说，古代汉语尤其是上古汉语里，单音节词比复音词多出几倍，且使用频率也高出多倍。与此相关的是，词的多义、歧义现象极为突出，一个单音词有二十、三十个义项，并不罕见。汉字在词义发展中多通过引申和假借。由本义产生几个引申义，由一个引申义再产生若干新的引申义。因此，字与字同音不同形是普遍的，同形不同音、不同义也常出现。词义模糊，在句子里，对一个词作不同的解释，有时都可以讲得通。词的能产性强，以一个单音词为核心，可以构成许多的复音词。这就使诗人、使文学家施展语言技巧，有了广阔的天地。词的歧义和词义的模糊，使得中国古代诗文多具朦胧、含蓄之美，并为欣赏者的再创造预留充分的余地。

汉字具有音、形、义三项，汉语文学作品也就具有声文之美、形文之美和意义之美三个方面。鲁迅说：“诵习一字，当识形音义三：口诵耳闻其音，目察其形，心通其义，三识并用，一字之功乃全……故其所函，遂具三美：意美以感心，一也；音美以感耳，

二也；形美以感目，三也。”<sup>①</sup> 意美是一切语种的文学所共同的，形美和音美则各与其文字的特性紧密相依。汉字比之拼音文字更易于造成多样的形文之美。《文心雕龙》有《练字》篇，主要就是讲汉语文学的形文之美。它提出：“缀字属篇，必须练(拣)择。一避诡异，二省联边，三权重出，四调单复。”诡异，是指“字体瑰怪”；联边，指“半字同文”；重出，指“同字相犯”；单复，指“字形肥瘠”。拿最后这类来说，“瘠字累句，则纤疏而行劣；肥字积文，则黯黹而篇阔”。笔画稀少的字连在一起，或者笔画繁多的字连在一起，都很难看，应该把它们交错，“善酌字者，参伍单复，磊磊如珠矣”。例如，楹联是中国古代文学中由汉字的特点而生成的特别种类，楹联就很需要讲究字形肥瘠，如果一边都是笔画少的字，另一边都是笔画繁的字；一边都是上下结构的字，一边都是左右结构的字，就很不相称。修辞中的对偶，诗歌散文、尤其是律诗和骈文中的对仗，是古代最基本的写作技巧，也是建立在汉字特性的基础之上。王力说：“中国古典文论中谈到的语言形式美，主要是两件事，第一是对偶，第二是声律。”“惟有以单音节为主(即使是双音词，而词素也是单音节)的语言，才能形成整齐的对偶。在西洋语言中，即使有意地排成平行的句子，也很难做到音节相同。那样只是排比，不是对偶。”<sup>②</sup> 对偶除了声律的变化外，外形的整齐也给人美感。古代有宝塔诗、盘中诗<sup>③</sup>，是用文字排列成图形，虽然带有较浓厚的游戏意味，也不乏审美价值。对

① 鲁迅：《汉文学史纲要》，《鲁迅全集》第九卷第344页，人民文学出版社1981年，北京。

② 《王力文集》第十九卷第280页，山东教育出版社1990年，济南。

③ 参见《玉台新咏》及宋代桑世昌编《回文类聚》。回文诗也是凭借汉字特性而创制的一种诗体。



形文之美的追求并没有完全过时,现代诗人也有注意诗行的排列外观的。这方面的理论思想依然值得进一步发掘和择取。<sup>①</sup>

至于声文之美,更是诗歌的普遍要求。原始诗歌本来和音乐密不可分,《诗经》里的诗也不离开乐,但文字的音乐性不同于乐曲的音乐性,它是独立于乐曲之外的声文之美。刘勰《文心雕龙·声律》谈到两者的区别说:“今操琴不调,必知改张,操文乖张,而不识所调。响在彼弦,乃得克谐,声萌我心,更失和律,其故何哉?良由外听易为巧,而内听难为聪也。故外听之易,弦以手定;内听之难,声与心纷,可以数求,难以辞逐。”刘勰把听音乐之声叫做外听,听诗文字句之声叫做内听,他看出了其间难易之别现象,对其内在原因的分析却未中肯綮。在音乐上,周代就创造了十二律理论,并且有了命名系统(如以黄钟、大吕作律名)。对音阶的音级、音高等,可以准确描写、记录。而汉字不是拼音文字,汉代以前,大体上用直音的方法注音,用汉字注汉字,字体的音值难以确定。加上方音的差异和语音的时代变化,以及实际言语活动中音色、音量的差异,同一个字可能出现很不相同的读音,准确描写和说明诗歌散文的声律,当然就不容易。中国音韵学的研究,历史很长,只是在借用了外国的音标体系作工具以后,才逐渐精确。汉字包括声、韵、调三种元素,对于声和韵的认识很早,对于调的认识则较晚,四声是南朝梁代的发现。所以,东汉以前诗文的声律是作者们凭着自己的感觉来调整的,齐

① 徐丽霞《文心雕龙练字篇之修辞学考察》:“《练字》篇所讨论的重点,即是这文字形象于文章修辞所造成的视觉美感效果。”日本学者户田浩晓《文心雕龙练字篇之现代意义》:“《声律》是就听觉的立场,去讨论文学的音乐性,《练字》篇则就视觉的立场,去讨论文学美术的问题。”并见詹锳《文心雕龙义证》第1444-1445页所引,上海古籍出版社1989年,上海。

梁以后按照音韵学的理论建立起格律,有了规则作依据。中国诗文的声律同汉语汉字的特性关系更加密切。王力说:“西洋语言的复音词很多,每一个复音词都是长短音相间或者是轻重音相间的,便于构成长短律或轻重律;汉语的特点不容许有跟西洋语言一样的节奏。那么,汉语的诗是否也有节奏呢?从传统的汉语诗律学上说,平仄的格式就是汉语的节奏。”<sup>①</sup>诗人、骈文家和散文家从长期实践中体会到汉语的特性,摸索出来平仄的格式,能够有效地体现汉语的音乐性。汉语里元音占优势,有声调的区分,运用得当,便可造成句子的抑扬顿挫。《文心雕龙·声律》说:“异音相从谓之和,同声相应谓之韵。韵气一定,故余声易遣;和体抑扬,故遗响难契。”异音相从,是指一句之中平仄相间;同声相应,指句末押韵,所谓押韵,也就是同一元音在对称位置的重现。刘勰认为,同声相应不难做到,异音相从则颇为困难。从技术上说,句子既要意思顺畅、精微,又要调整好各个位置上字的平仄,比较复杂,所以刘勰要专门指出抑扬变化之难契。从审美追求上说,中国人主张和而不同,差异、对立造成的和谐,是最佳的和谐。《左传·昭公二十年》记晏婴论“和与同异”,“声亦如味”,“清浊,小大,短长,疾徐,哀乐,刚柔,迟速,高下,出入,周疏,以相济也”。晏子的这番话,对音乐和诗文都适用。不但诗词曲讲求声律,不但骈文讲求声律,散文也要讲求声律。韩愈就很注重文章的声文之美,清代古文家还提出“因声求气”之说,认为文章的声调可以寄寓作者思想和人格。总之,汉语、汉字的特性,给中国文学形式美的创造提供了特别的工

<sup>①</sup> 王力:《略论语言形式美》,《王力文集》第十九卷第309-310页,山东教育出版社1990年,济南。

具。20世纪以来,新文学的作者和读者对中国古典文学的形式美的技巧甚少注意,中小学和大学中文系的文学教学对这方面也颇为忽视。有位诗人兼诗评家提出:“作为语言的一种特殊形式,汉语文言文在语法之灵活、信息量之超常、文本间内容的异常丰富、隐喻与感性象形的突出诸方面,都证明其是一种十分优越的语言形式。作为汉文化的继承者,为什么不敢向它索取我们在发展现代汉语时所需要的启示和智慧呢?”<sup>①</sup>了解古人在这方面的思考、研究和实践,会大大增强我们欣赏古典文学时的快感,也会拓宽我们在文学形式创造上的新天地。

<sup>①</sup> 郑敏:《如何评价五四白话文运动》和《关于〈如何评价五四白话文运动〉商榷之商榷》,《文学评论》1993年第3期、1994年第2期。

## 二、中国古代对文学的几种基本态度

中国古代的人们提出过的、论证过的、实践过的文学观,有多种多样。人们所处的时代不同,面对的情势不同,自身的处境不同,其文学观也就千差万别。同一个人,文学观常常可能前后变化,或者同时容纳不同的甚至是对立的成分。但是,截至五四以前,社会的体制,人们的生活方式,文人可能有的选择,保持着基本的模式;通行的、常见的文学观,也保持着基本的模式。文人的遭际,无非是“穷”和“达”,达则兼济天下,穷则独善其身。文学,或者是“兼济”的舟楫,或者是“独善”的伴侣。归纳起来,主要有以文为用、以文为哭和以文为戏三种态度。

### (一)以文为用

以文为用的文学观,主要是所谓社会的“积极成员”<sup>①</sup>所持

<sup>①</sup> 马克思、恩格斯的《德意志意识形态》说到,统治阶级中的思想家是“这一阶级的积极的、有概括能力的思想家,他们把编造这一阶级关于自身的幻想当做谋生的主要泉源”,“另一些人对于这些思想和幻想则采取比较消极的态度”。见该书第43页,人民出版社1961年,北京。普列汉诺夫说,“功利主义的艺术观不论与保守的情绪或革命的情绪都能很好地适应”,对某种社会制度或社会理想怀有强烈的兴趣,就会倾向这种观点。见《艺术与社会生活》,《普列汉诺夫美学论文集》第834页,人民出版社1983年,北京。

有和维护的。刘邦在与项羽争夺天下之时，酈食其着儒衣由侍从通报求见，刘邦说：“我方以天下为事，未暇见儒人也。”酈生“瞋目按剑”闯进，对刘邦说：“吾高阳酒徒也，非儒人也。”其实，他所起的作用，还是儒人的作用。刘邦得天下，有儒人的一份功劳。几年后，汉初的文臣陆贾，时时在刘邦跟前“说称《诗》、《书》”，刘邦很不耐烦地骂道：“乃公居马上而得之，安事《诗》、《书》！”陆贾回复说：“居马上得之，宁可以马上治之乎？……文武并用，长久之术也。”他这里说的“文”，是广义的文，是文化，其中自然包括了艺术文学。文和武一样，是统治阶级长治久安的不可缺一的两手中的一手。司马迁把以上刘邦创建汉朝前后的两件事，一起写进《史记·酈生陆贾列传》，这篇传记反复强调了开国之君对“儒”和对“文”的态度重要性。从历史记载不难看出，刘邦之得天下，也借助过艺术文学的力量。垓下之战，汉军四面作楚歌，使项羽军心动摇，就是一个成功的范例。“楚歌”不就是“文”，不就是音乐和诗歌吗？在刘邦看来，在各个朝代的帝王将相们看来，文学和艺术的价值，就在对他们夺取政权和维护政权能够有多少帮助。在他们没有意识到“文”和“儒”的重要的时候，竟然“解来人之儒冠溲溺其中”；一旦认识了“文”和“儒”对夺天下、保天下的用处，便立即“辍洗起摄衣”，“延之上座”。他们对文学艺术采取的是实用的态度，这种态度，我们称之为以文为用。

中国古代的统治者和他们的思想家把“文”同“化”连在一起，文和化最初不是一个词，文是主词，化是动词，“文”的用处首先是“化”，主要也是“化”。西汉刘向的《说苑》说：“凡武之为兴，为不服也；文化不改，然后加诛。”“武”用来对付不肯服从的人，次序在后，先用“文”去“化”，不接受“化”的，再用武去强制、去消

灭。南齐王融的《曲水诗序》说：“设神理以景俗，敷文化以怀远。”“文”和“神”即宗教一样，都是统治的手段。用武力镇压，用神力威慑和感召，用文学教化。《易·贲》彖传说，“观乎人文，以化成天下”，孔颖达《正义》阐释：“观乎人文以化成天下者，言圣人观察人文，则诗、书、礼、乐之谓，当法此教而化成天下也。”所谓“化”，就是将被统治者的思想转变到统治者拟定、构筑的意识形态系统中来。以文为用的“用”，就是“化”的作用。儒家的文学思想中，教化是重要的基本的方面，本书在前面已经提到，后面还要论及。以文为用，对“用”的理解宽泛，一般较为合理；对“用”的理解狭隘，则必致否定审美、否定文学。《旧唐书·郑覃传》载郑覃对文宗的进言称，除“三百篇”之外，“降此，五言、七言，辞非雅正，不足帝王赏咏”，“陈后主、隋炀帝皆能章句，不知王者大端，终有季年之失。章句小道，愿陛下不取也”。这类议论在各朝代曾屡次出现，并因其依托政治的势力，所以对文学的性质、品味，起到扭曲、拘束的作用。

“化”的施动者是统治阶级，受动者是被统治的老百姓。但是，从统治阶级的整体的、根本的、长远的利益着想，不能完全仅限于此。统治者要避免和化解政治危机，需要顾及老百姓的起码的生存权利，顾及老百姓能承受的极限，需要及时掌握老百姓的思想、情绪，以改善其政策措施和统治方式，这也用得着文学艺术。“文”可以作为统治者掌握民情的工具，又可以帮助在上者和在下者之间的沟通。《毛诗序》说：“上以风化下，下以风刺上，主文而谏，言之者无罪，闻之者足以戒，故曰风。”它在“上化下”的主导方向之外，补充了“下刺上”的反向互动。“下刺上”同样有很高政治实用价值，《毛诗序》所谓“……风其上，达于事变而怀其旧俗”，同样为着统治的长治久安。清儒程廷祚《诗论》

说：“若夫《诗》之有刺，非苟而已也。盖先王之遗泽，而贤人君子弗忍置君国于度外，故发为吟咏，动有所关……岂若后世之为诗者，于朝廷则功德祥瑞，于草野则月露风云，而甘出于无用者哉！”“然则刺诗之作，亦何往而非忠爱之流播乎？”他认为一味宣扬“功德祥瑞”的作品没有多人用处，“刺上”的作品则是“忠爱”的表现，它能规劝统治者不越出祖宗法度的范围。文学创作的实践表明，“上化下”的文学作品，大抵是些迂腐的训诫，读之令人生厌，它们的生命多很短促；而“下刺上”的作品，则有相当一部分深刻地揭示了社会的矛盾，表达了真挚的情感。《汉书·艺文志》记载了“采诗”的传说，谓“古有采诗之官，王者所以观风俗，知得失，自考证”。这在史实上未必可信，但这一传说对后世文人甚多启示。白居易的“新乐府”即效法于此，“唯歌生民病，愿得天子知”。许许多多了解并且同情民生疾苦的文人，揭露社会政治的弊端，他们的苦心，虽多不被当局所理解，他们的作品则为世世代代所传诵。

“下刺上”的作品，除了有提醒执政者，对他们的警醒作用和客观上反映社会真实面貌的作用之外，更为现实的，是对写作者和他所代表的群体，有宣泄的作用，这在客观上具有缓解社会异动压力的作用。写刺诗的人，看到社会的不公，心怀愤懑。愤懑的情绪驱使他和他所代表的人们要作出反应，写作文学作品是反应的方式之一。对于统治者来说，用“言”反应总比用“行”反应要好一些。当然，大多数统治者不喜欢听到这类不满的声音，很可能采取压制的手段。郑覃甚至提出“夫《诗》之雅、颂，皆下刺上所为，非上化下而作”。这个反审美、反文学的官员，以古喻今，想要取消文学以防止不满情绪的流露。但是，古代明智的思想家认为，让愤懑的情绪表达出来，对维护统治秩序的稳定、

防止颠覆性情绪和思想的爆发,有不可忽视的功用,这是文学的又一种“用”。《国语·周语》有邵公谏厉王弭谤的记事。厉王为政暴虐,国内民众对他有许多非议指责。厉王派专人监督,发现了就处死,于是人们沉默了,厉王因而很得意。邵公进谏道:“是障之也。防民之口,甚于防川。川壅而溃,伤人必多,民亦如之。是故为川者决之使导,为民者宣之使言。故天子听政,使公卿至于列士献诗,瞽献曲,史献书,师箴,瞽赋,矇诵,百工谏,庶人传语,近臣尽规,亲戚补察;瞽、史教诲,耆、艾修之,而后王斟酌焉,是以事行而不悖……夫民虑之于心而宣之于口,成而行之,胡可壅也?若壅其口,其与能几何?”“为川者”,是治理河道的人;“为民者”,是国君大臣,是治理国家的人;瞽、史、师以至百工等是各类官吏,掌管音乐或告诫等各种事项。邵公的一篇话,建议国君从各种渠道,其中包括从诗和乐曲中了解下情,全面地了解社会情况,使其政治措施较为符合实际。他还有一层意思,是说把诗人的口堵住,把文人的口堵住,把老百姓的口堵住,好比是把汹涌奔腾的大江大河堵住,结果必定是决口伤人。文学和艺术,可以当做泄洪闸、减压阀,释放一部分动摇社会秩序的心理驱力,降低了政治上层建筑所承受的压力。当然,如何使这类作品不是传播和强化反抗情绪,而是弱化它们,那就看政治家的能力和谋略了。站在被统治者的立场,以文为用,是用文学艺术揭露统治阶级的残暴,揭露统治秩序的不合理,鼓动人民起而反抗。这种思想,在过去时代不可能得到系统的理论阐述。

以文为用的文艺观,注重文学艺术的社会性、伦理性、政治性,比较容易导致对文学艺术审美性的忽视;注重体现阶级、集团的利益和意志,比较容易导致对个体独有的思想情感的忽视。传统文艺观的这一面,20世纪30年代以来,与现代庸俗社会学



结合,孳生偏执倾向,需要澄清和纠正。

## (二)以文为哭

马克思和恩格斯在《德意志意识形态》中说过,统治阶级内部也可能发生两部分人之间的分裂、对立和敌视。这种情况在中国古代很是普遍。那些遭受当朝权臣打击的文人,往往是对统治阶级特别忠诚的人。他们忠诚而不被信任,而受到贬斥,而遭到拘禁、放逐;他们的政治主张、他们的抱负得不到实行、施展的机会。这些人中有很多又思想深邃、才华富赡,被压抑的思想和才华便向文学创作的渠道流泄奔涌。他们以文学创作,诉说委屈、抒发愤慨、寄托悲伤;他们的作品里,回响着哭声,哭自己怀才不遇,哭王朝的危殆,哭生灵的苦难。高度评价这类作品、概括这类创作实践的理论,可以称之为以文为哭。

以文为哭因为是作者情不自禁的自然流露,其历史也许比以文为用更加久远。而且,有的人不仅用文学的审美的方式“哭”了,还要在作品里面道出为什么用文来代哭,这就是以文为哭的理论的滥觞。《诗·魏风·园有桃》首章说:“园有桃,其实之肴。心之忧矣,我歌且谣。不知我者,谓我士也骄,彼人是哉,子曰何其。心之忧矣,其谁知之?其谁知之,盖亦勿思。”《毛传》说,“大夫忧其君……故作是诗”,应该说是忧其君而更伤自己。作者郑重声明,他是由于心忧才作歌。《小雅·正月》全篇弥漫“忧心愈愈”,尤其是第六章:“谓天盖高,不敢不局(弯腰缩身)。谓地盖厚,不敢不跼(提心吊胆地小步侧行)。维号斯言,有伦有脊(脊通迹)。哀今之人,胡为虺蜴!”他在行动上避让、退缩,而用诗,倾诉他的委屈和痛哭;他的诗,就是他的哭号。

心忧而歌且谣,从个体的角度说,从较低的也是最自然的层次说,是一种自我排遣。因为忧伤、哀怨、悲愤,都属于消极心理,对主体的心理和生理都会有损伤,所以,为了自我保护,主体便会经由转移、宣泄或者替代,来淡化、减弱消极心理,使作者从愁苦中自拔。《乐府诗集》卷六十二《悲歌》说:“悲歌可以当泣,远望可以当归。”“当”,是抵当,也就是替代。回不了故乡,远望也可以聊慰乡愁;“心思不能言,肠中车轮转”,平常的话语诉不出的悲哀,用艺术文学的方式宣泄,吟诗,可以抵当哭泣。后来有“长歌当哭”的成语,“长”,是说诗歌的声调徐缓悠曼;“长歌”,也可以理解为哀戚凄怆的文学作品。用文学的方式来表达哀思,比之痛哭,更富于感染性,并且加入了美质。在多数情况下,这类作品比之以文为用的思想指导下的作品,艺术价值要更高。明代汪柯玉《珊瑚网·苏子瞻书武昌西山赠邓圣求诗迹》有句云:“我为长歌吊此老,恸哭未抵长歌哀。”生活中的恸哭,在情感的深切上,也比不上抒发哀情的诗文。

这种悲歌宣泄,固然一般不以政治上的功利为直接目标,还是可能招致嫌憎。苏轼屡屡以言获罪,而这些“言”,很多就是他的文学作品。其《思堂记》称:“言发于心而冲于口,吐之则逆人,茹之则逆余。以为:宁逆人也,故卒吐之。”吐出来,也就是“悲歌”、“长歌”。由此可以看出,苏轼在长期的贬谪中,有意识地长歌当哭。然而,由于诗歌创作中艺术思维的情感性,作者完全沉浸在悲哀之中,也有可能不但没有由转移而弱化,反而增强了悲哀的烈度。洪迈《容斋随笔·长歌之哭》说:“嘻笑之怒,甚于裂眦;长歌之哀,过于恸哭。”苏轼《读孟郊诗》云:“诗从肺腑出,出辄愁肺腑。有如黄河鱼,出膏以自煮。”其结果是,诗人用自己的平安、幸福以至生命,换得了传之永久的佳作。

再进一步,有的人“以文为哭”是哭诉,是让激烈的社会性的政治性的怨愤情绪喷涌而出。屈原的《九章》以《惜诵》为首章,此诗的开头为“惜诵以致愍兮,发愤以抒情。所在忠而言之兮,指苍天以为正”。有人认为是他的全部作品“二十五篇之首也”<sup>①</sup>,概括了屈原所有作品的创作动机和性质;又有人认为这是他的“临绝之音”,“倔强疎卤,尤愤懣而极悲哀”<sup>②</sup>,总结了屈原的创作心理。司马迁在为屈原作传时说,“‘离骚’者,犹离忧也。夫天者,人之始也;父母者,人之本也。人穷则反本。故劳苦倦极,未尝不呼天也;疾痛惨怛,未尝不呼父母也。屈平正道直行,竭忠尽智以事其君,谗人间之,可谓穷矣。信而见疑,忠而被谤,能无怨乎?屈平之作《离骚》,盖自怨生也。”《离骚》中“长太息以掩涕兮,哀民生之多艰”,《悲回风》中“涕泣交而凄凄兮,思不眠以至曙;终长夜之漫漫兮,掩此哀而不去”,都明确表示屈原是自觉地以文为哭,用诗歌倾诉他在政治实践中未能施行的政治理念。他的哭,远远超过个人之哀,而主要是家国之恨,社稷之悲。这是最受尊崇的一种以文为哭。刘鹗的《老残游记·自叙》历数中国文学史上的杰作,认为都属以文为哭:“《离骚》为屈大夫之哭泣,《庄子》为蒙叟之哭泣,《史记》为太史公之哭泣,《草堂诗集》为杜工部之哭泣,李后主以词哭,王实甫寄哭泣于《西厢》,曹雪芹寄哭泣于《红楼梦》。”他的《老残游记》当然也是哭泣。他把哭泣区分为“有力”和“无力”两类,“有力”类又区分为以哭泣为哭泣和不以哭泣为哭泣。后者就是以文为哭了,而且,在以文为哭中,并不一定是字而上直接呼天抢地,如《红楼梦》之从“醒酒

① 清代蒋骥:《山带阁注楚辞》。

② 朱熹:《楚辞集注》。

喷饭”的故事中深隐着“辛酸泪”。这类作品,动摇统治阶级的乐观主义,“不可避免地引起对于现存事物的永世长存的怀疑”<sup>①</sup>,并且由情生文,深挚动人。

### (三)以文为戏

文学和游戏,本来就有某种血缘关系。对于原始人,艺术和游戏难以区分开来。游戏,是为了获得愉快,而不是为了获得利益;艺术以及文学,它们的一个方面,也是给主体以快感、以愉悦。孔子认可艺术文学的愉悦作用,《论语·述而》说:“志于道,据于德,依于仁,游于艺。”朱熹《四书集注》说,“游者,玩物适情之谓”,近似于今之所谓游戏。但孔子的这一思想,没有被后世儒家发挥,反而一再被狭窄化和曲解。朱熹认为游于艺比前三项低一个层次,有轻重之别,只是志道、据德、依仁的手段,为的是使心不放失而违仁。清代李中孚《四书反身录》说:“今之所谓艺,诗文字画而已,究何关于日用耶?”又引人言曰:“诗文是一厄……若谓此是正业,是指寻花问柳与力穡同也。”<sup>②</sup>这些人视诗文为末事,认为,以文为用尚且无大用,若以文为戏就更加不可容忍了。唐代韩愈写过《毛颖传》、《石鼎联句诗序》等颇富小说意味的文章,五代王定保《唐摭言》说:“韩文公著《毛颖传》,好博塞之戏,张水部以书劝之。”张水部即张籍,他致信韩愈说:“执事聪明,文章与孟轲、扬雄相若,盍为一书以兴存圣人之道,使时之人、后之人知其去绝异学之所为乎!”“比见执事多尚驳杂无实之

① 恩格斯:《致敏·考茨基》(1885年11月26日),《马克思恩格斯选集》第四卷第454页,人民出版社1972年,北京。

② 转引自程树德《论语集释》第445页,上海古籍出版社1990年,上海。

说,使人陈之于前以为欢,此有以累于令德。”兴存圣人之道是以文为用,陈之于前以为欢是以文为戏,以文为戏会成为德行之瑕疵。韩愈回信辩解说:“吾子又讥吾与人人为无实驳杂之说,此吾所以为戏耳,比之酒色,不有间乎?”张籍不同意这一辩解,又批评道:“君子发言举足,不远于理,未尝闻以驳杂之说为戏也。”韩愈再答:“昔者夫子犹有所戏,《诗》不云乎:‘善戏谑兮,不为虐兮。’《记》曰:‘张而不弛,文武不能也。’恶害于道哉!”同时,裴度写信给韩愈的门人李翱,非议韩愈,“不以文立制,而以文为戏,可矣乎,可矣乎?!”足见,能够不能够以文为戏,在古代文人中间,有着激烈的争论。张籍、裴度的指责声色俱厉,韩愈的辩护则颇乏自信。柳宗元是韩愈的同情者,他在《答杨海之书》中说:“足下所持韩生《毛颖传》来,仆甚奇其书,恐世人非之,今作数百言,知前圣不必罪侏也。”“侏”,也就是戏,以作文为戏。他的《读韩愈所著〈毛颖传〉后题》,主旨是说,在太羹玄酒之外,还需要奇异小虫、水草、楂梨橘柚:“韩子之为也,亦将弛焉而不为虐欤,息焉游焉而有所纵欤,尽六艺之奇味以足其口欤?”息、游、弛、纵,是暂时抛开社会身份所规定的面具,抛开功利的追求,使自己完全放松。中国古代诗作中,有一些就是文字游戏;小说写作,很多人是以游戏心理进行的。明代李昌祺《剪灯余话》的书稿被曾棨偶然看到,“乃抚掌曰:‘兹所谓以文为戏者非耶?’”以文为戏,有不少是在形式上“戏”,在修辞、音韵、结构的技巧运用上别出心裁,如诗钟、藏头诗、顶针续麻之类;也有在内容上“戏”,即诙谐滑稽、轻松闲适的抒情或叙事,如打油诗,特别是小说。小说原本起于人们休息时讲谈故事以相娱乐。《淮南子·缪称》所谓“侏儒瞽师,人之困慰者也,人主以备乐”。不过,游戏,并非就是毫无意思的消遣,更不等于无所用心。关于《毛颖传》,曾国藩

说,东坡诗云:“退之仙人也,游戏于斯文。”凡韩文无不狡狴变化,具大神通,此尤作剧耳。张裕钊也说,游戏之文,借以抒其胸中之奇,洗洋自恣,而部勒一丝不乱,后人无从追步。<sup>①</sup> 所以,以文为戏,有粗鄙的、低俗的、浅薄的戏,也有精细的、高雅的、优美的戏。有的人仅限于用作文或观文来打发时光,在平庸乏味的生活中得到一点刺激;另一些人是追求感性和理性的协调,使被抑制的心理能力得到伸展的机会。席勒曾经分辨两种休息。他说,休息即是从强制的状态转到自然的状态。第一种,如果把理性对感性的制约看作强制,那么,休息就是精神的完全安静。第二种,“如果我们把我们的自然状态理解为以各种方式表现我们的人性的无限可能性以及以同样的自由处理我们的力量的能力,那么这些能力的任何分离和孤立都将是强制的状态,而休息的理想则在于,经过能力单方面发展之后,我们个人作为自然的整体得到恢复”。所以,以文为戏的理想状况,不是“在平庸的软枕上尽情享受空洞的虚无”,而是“人的全部力量必须集中在一个焦点上,而那些把心分散在抽象思想上,为日常生活琐碎公式弄成气量狭小,或者被脑力劳动弄得筋疲力尽的人们情况则不是这样”。<sup>②</sup> 以文为戏的戏,相应也有两种,其高境界是人性与能力的自由舒展所带来的快乐。陆机《文赋》说:“伊兹事之可乐,固圣贤之所钦。课虚无以责有,叩寂寞而求音。函绵邈于尺素,吐滂沛乎寸心。”他描述的是想像力的纵横驰骋和从遵循形式规则(音韵格律等)中达到的创造的自由,从而自证作者的才华智力,获得高度的快感。曹植《与丁敬礼书》说:“故乘兴为书,

① 转引自马其昶《韩昌黎文集校注》第566页,上海古籍出版社1986年,上海。

② 席勒:《论素朴的诗与感伤的诗》,《古典文艺理论译丛》第二册,第44页,人民文学出版社1961年,北京。

含欣而秉笔，大笑而吐辞，亦欢之极也。”苏籀《栾城遗言》记苏轼的话：“某平生无快意事，惟作文章，意之所到，则笔力曲折无不尽意，自谓世间乐事无逾此者。”以文为戏，搁置外在的实用的目的，撇开利益得失的考量，突出了审美的非功利性、超功利性。

以文为戏，包括自遣和娱众两个方面或两种类型。上面列举的主要是作者在文学创作过程中获得欢乐。曹雪芹绳床瓦灶，举家食粥，写作不辍，“况那晨风夕月，堵柳庭花，更觉得润人笔墨”。金圣叹《第六才子书》序言说：“我今日天清日朗，窗明几净，笔良砚精，心撰手写，伏承蜂蚁来相照证，此不世之奇缘，难得之胜乐也。”一些位高权重者，则借文学创作，消除公务的烦劳。纪昀《姑妄听之序》说：“时拈纸墨，追录旧闻，姑以消遣岁月而已。”《滦阳续录序》说：“时作杂记，聊以消闲。”他的所有笔记小说，“皆弄笔遣日者也”。以上两者都属自遣。《红楼梦》的作者又说，“只愿世人当那醉余睡醒之时，或避事消愁之际，把此一玩”，便兼有娱众的功能。

以文为用和以文为哭，都不能完全离开以文为戏，毫无“戏”的成分与效果的文，索然无味，别的功能也无从发挥。



### 三、中国古代文学思想发展的几个阶段

中国古代文学思想留存至今的资料,最早的要算《尚书》中舜帝命夔“典乐”时关于“诗”“歌”功能的一段教导。记载这一言论的《尧典》,大约是西周初年之人所作,距离今天已经三千多年了。三千年来,文学思想的发展经历了许多的阶段。本书有专门部分评述文学思想史上的人物和著作,这里要作的是梳理思想史发展的脉络、线索,追踪认识前进的脚印。在下面的叙述中,古代文学思想的阶段怎样划分呢?各种文学史和文学理论批评史、美学史著作,往往以王朝的更替作为分期标志,分成先秦文学史和文学批评史、两汉文学史和文学批评史、魏晋文学史和文学批评史等等。王朝的更替是政权的变换,是政治上的变动;政治的变动和政权的更替对社会经济和道德等各个方面会发生明显影响,也会对文化,对精神生活,包括对文学和文学思想发生影响。但是,这种影响一般是间接的,是经由若干中介而实现的,是通过文化的、精神生活的各个门类的内部规律,通过文学和文学思想的内部规律而起作用的;而且,这种影响在多数情况下,不是立即发生,往往经过较长时间才逐渐显示。新的王朝、新的君主确立自己的文化政策并使之产生实际效果,需要一个过程,何况他们还要应付各种主观的和客观的因素的干扰。恩格斯说,一些“更高的即更远离物质经济基础的意识形态”,其



“观念同自己的物质存在条件的联系,愈来愈混乱,愈来愈被一些中间环节弄模糊了”。“任何意识形态一经产生,就同现有的观念材料相结合而发展起来,并对这些材料作进一步的加工;不然,它就不是意识形态了,就是说,它就不是把思想当做独立地发展的、仅仅服从自身规律的独立本质来处理了。”<sup>①</sup>显然,精神生产部门,有其自身规律、独立本质。这个“独立”,既是独立于经济,也是独立于政治,还是彼此独立。文学和文学思想的发展,从横向说必然受到社会的经济基础和政治上层建筑的制约,同时,从纵向说也必然受到前代文学和文学思想传统的制约。人类进入文明阶段以后,特别是文化和意识形态分工细致以后,每一时代的文学和文学思想,都是在纵横两个方向的合力推动下前进。谁也无法撇开传统在空地上建立什么全新的文学、全新的文学思想。按照文学的自身规律的独立本质,按照文学思想的自身规律的独立本质来处理,它们的发展史的分期,与政治史、经济史可能有一致或相近的地方,也可能有不一致的地方。即使是参照政治史、经济史的分期,论述中还是应该突出各时期文学和文学思想的特点。具体地说,我们以为,应该突出各个时期文化范型和文学范型、文学思想范型的变化,突出那些代表、反映新范型的文学观念和文学理论范畴。范型的变更是分期的重要依据。当然,作这样的分期,有许多困难,它只能建立在大量实证研究的基础上,建立在断代专题研究的基础之上。迄今为止,为学界所公认的,按照文学思想内部规律划定的文学批评史和美学史分期,还有待探讨。本书参照通常的分期法,在阐述

<sup>①</sup> 恩格斯:《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》,《马克思恩格斯选集》第四卷第249-250页,人民出版社1972年,北京。

中依据以上想法略加补充说明。

## (一)中国文学思想的发源(泛文学时代)

虽说西周初年就有了文学思想的萌芽,真正较为成型并且对后世保持重大影响的文学思想,是在春秋战国时代形成的,是在孔子的时代形成的。从孔子、墨子、老子、庄子到荀子、韩非子生活的时期,约在公元前6世纪到前3世纪,这是中国文学思想发展的第一阶段,是文学思想萌生和发源的阶段。相比后来,这虽然还只是童年时代,却是一个光辉灿烂的童年,是创造了许多“高不可及的范本”的童年,是“作为永不复返的阶段而显示出永久的魅力”的童年(马克思《〈政治经济学批判〉导言》论古希腊艺术之语)。罗素的《西方哲学史》讲到古希腊文明时说,古希腊人“自由地思考着世界的性质和生活的目的,而不为任何因袭的正统观念的枷锁所束缚。所发生的一切都是如此之令人惊异,以至于直到最近的时代,人们还满足于惊叹并神秘地谈论着希腊的天才”<sup>①</sup>。中国古代文明与古希腊文明、古埃及文明和巴比伦文明并立,并且是惟一延续而未中断的古老文明。中国的诸子百家时代,比之古希腊毫无逊色,欧洲人赞美古希腊人的创造力和文明成果的话,移用到我们那时的祖先头上也是当之无愧的。在这一时期里,人们所说的“文学”,人们头脑里的文学观念,还没有分化,没有从文化的整体中离析;文学和音乐紧紧地融合在一起,和哲学连结在一起,所以我们说是“泛文学”的时期。

这一时期的最大特色是思想的多元性和原创性。所谓原创

<sup>①</sup> [英]罗素:《西方哲学史》上卷第24页,商务印书馆1963年,北京。

性,是说思想观念都是思想家们独立地运用理论思维从实际中提炼而成,没有因袭,无所依傍,充满了蓬勃的朝气。这是拥有古老文明的民族的健康的美好的辉煌的精神童年。巨人一批批地涌现,智慧如江河一样奔泻,才华如花朵一样绽放。所谓多元性,是说各种不同的学说平等地竞争,没有一家一派能够凌驾于其他各家各派之上。《庄子·天下》是最早的一篇学术史和学派评述的论文,它叹息学术(道术)之今不如昔:叹息“天下多得一察焉以自好”,叹息“天下之人各为其所欲焉以自为方”。各为所欲、各是其是,正是当时的实际情况。《天下》篇作者的叹息,正描画出了当时良好的学术生态环境。各持己见,从不同角度探讨宇宙人生的大问题,才构成群星璀璨的美景,百花争妍的盛况,给后人留下那么丰硕的遗产。《天下》篇对儒、墨等多家均有非难,荀子的《非十二子》也尖锐批评了流行的若干学派的观点,这些被批评的著作当时并没有因为受到批驳而消失,而对它们作批判的论著至今也依然具有价值,因为彼此靠的都是理论自身的力量。明代袁宏道说:“昔老子欲死圣人,庄子讥毁孔子,然至今其书不废。荀卿言‘性恶’,亦得与孟子同传。何者?见从己出,不曾依傍半个古人,所以他顶天立地。”(《与张幼于》)辩难促进了理论的深入和进步。原创和多元相联系。人人都模仿剿袭,怎么会多元?天下定于一尊,何来原创?

这一时期思想的另一特色,是它的综合性。精髓的思想多是关乎宇宙人生,而较少直接精细地针对人类生活的具体领域。意识形态的各个部分还没有来得及分化,学科还没有来得及细致划分。综合性,并不减低这些思想遗产对文学理论批评的启迪作用。文学,本来就是人们探寻人生意义和表达对于人生意义的认识的一种途径。关于宇宙人生的思考,不是文学以外的

话题,不是与文学无关的话题。吉尔伯特和库恩的《美学史》把美学说成是“宇宙学的产物”,它说:“这种关于世界的一般理论,使人和自然相互之间紧密联系起来,根据人的行为的价值来判断世界,这就为建立关于美和艺术的专门科学奠定了良好的基础。”<sup>①</sup> 诸子百家对宇宙人生的议论,也有文学思想的性质,并且确实构成了几千年来的文学和文学理论的源头,两千多年来,所有重要的文学家和文学理论家、文学批评家,没有人不从这一传统中获取营养和教益。

《左传》、《诗经》、《国语》等典籍中保存了春秋时期许多有关诗歌、音乐的评论,但形成明确的独立的有关文学艺术观念的,还是儒、道、墨、法诸家。儒、道、墨、法是哲学和政治思想的学派,并不是文学思想的学派。它们代表人物的文学思想与其哲学思想、政治思想有关系,但却不见得是简单的附庸关系。首先是他们的哲学、政治思想对后世的文学理论批评产生了长远的影响,其次是他们还有涉及文学艺术问题的或长或短的直接的议论;这些议论在许多情况下,也是论证和阐明哲学、政治观点的例子。所以,对于文学思想史来说,更重要的其实是前者。我们需要先理解这些人当时立言的本意,主要是其哲学的涵义,再来探讨其在文学理论上的意义;我们又需要从有关论点对后世文学艺术的巨大影响,来认识它在文学理论上的价值,而不为立言者的本意所限。

### 1. 入世者的文学思想——儒家的文学思想

儒家的开创者孔子,学问广博、多才多艺,他关心社会,力图

<sup>①</sup> [美]凯·埃·吉尔伯特、[德]赫·库恩:《美学史》,夏乾丰译,第14页,上海译文出版社1989年,上海。

以自己的主张影响社会。公山弗扰和佛肸先后反叛,都召孔子襄助,孔子也准备着前去,引起弟子的不满,以为违背了孔子本人的信念和原则,孔子于是激忿地说:“吾岂瓠瓜也哉?焉能系而不食!”桀溺劝子路“与其从辟(避)人之士也,岂若从辟世之士哉?”孔子听后,颇为感伤地说:“吾非斯人之徒与而谁与?天下有道,丘不与易(变易,即澄清浊乱的政治)也。”他认为当时天下无道,礼崩乐坏,他为自己定下的准则是克己复礼。为了这一目标,不和政治家打交道怎么行呢?礼乐是西周的政治规范,周王室已经无可挽回地衰落了,但孔子仍然要为维护周礼而奋斗,所以,同时的人称他是“知其不可而为之者”(《论语·宪问》)。郑人形容他“累累若丧家之狗”,孔子听了不但不生气,反倒“欣然笑曰:‘形状,末也;而谓似丧家之狗,然哉,然哉!’”司马迁称“学者宗之,自天子王侯,中国言六艺者折中于夫子”,这是完全合于实际的。孔子的最主要的继承者孟子,也和孔子一样以天下为己任,他说:“夫天未欲平治天下也,如欲平治天下,当今之世,舍我其谁也?”他们所主张的一切,都不离开根本的目标,他们关心诗歌和音乐,也围绕着这个总目标,即是为着“复礼”,为着“平治天下”。

孔子把音乐、诗歌等等放在附属的地位。子夏曾经问他“巧笑倩兮,美目盼兮,素以为绚兮”这几句诗是什么意思,孔子回答“绘事后素”,就是说绘画是在素白的底子上添加的。子夏再问:那么,礼乐是在仁义的伦理原则之后建立的吗?孔子高兴地肯定:“起(启发)予者商(子夏姓卜名商)也,始可与言《诗》已矣。”孔子认为,诗、画、乐,一切艺术,都是仁义之道的体现,是推行仁义之道的手段。懂得这个道理的人,才配参与关于诗歌、音乐的讨论。他教导儿子伯鱼,“不学诗,无以言”;教导学生说,“小子

何莫学夫诗？诗，可以兴，可以观，可以群，可以怨，迩之事父，远之事君，多识于鸟兽草木之名？”说的都是诗的实际应用价值。

然而孔子却不是简单的实用主义者，他对音乐和诗歌有很高的鉴赏力，很重视艺术的审美性质和品格。他曾说，知之者不如好之者，好之者不如乐之者。对于音乐、诗歌，他是乐之者，可以“乐”到痴迷的程度。他听《韶》乐，以至“三月不知肉味”。《史记·孔子世家》记孔子学鼓琴于师襄子，先习其曲，再得其数，再得其志，最后得其为人。他是下过一番苦功的。他指点鲁国的乐官：“乐其可知也——始作，翕如也；从之，纯如也，皦如也，绎如也，以成。”足见他已经是很高明的专家。他评论《武》乐尽美而不尽善，《韶》乐则尽善而又尽美。由此可见，孔子主张把艺术的形式和内容结合起来，审美性质和伦理性质结合起来，并不偏废其一。

孟子比孔子晚了差不多两百年，其间社会有了巨大的变化。孔子因为季氏“八佾舞于庭”而怒不可遏，孟子则正视时代的变迁和社会变迁中艺术的变迁。梁惠王为自己喜爱世俗之乐而非先王之乐而羞惭，孟子却宽慰他说，“今之乐犹古之乐也”。艺术的形态、风格随时代而变化，人们的审美趋向随时代而变化，不必因为向往周礼而固守周代音乐。君王不喜欢沉闷的庙堂音乐而喜欢活泼的新兴民间音乐，孟子是容忍的。孟子对音乐的了解可能不及孔子那样细腻和深入，而柳宗元说“吾独以孟子为知乐”（《非国语·无射》）。因为，孟子认为，喜欢什么样的音乐，并不是最重要的，重要的是不要“独乐”，而要“与民同乐”。他关注艺术，考虑的则是艺术背后的政治。孟子高度重视作者的人格力量，认为这是立言的根本，是作品感染力的源泉。先讲立身做人，然后才谈得上作文和知言。

荀子论证社会等级制度的合理,礼和艺术则是引导人们克制自然欲望、遵从社会秩序的工具。《荀子·礼论》说,人生而有欲,各逞所欲则必起争乱,先王“制礼义以分之,以养人之欲给人之求,使欲必不穷乎物,物必不穷于欲,两者相持而长……雕琢刻镂、黼黻文章,所以养目也;钟鼓管磬、琴瑟笙簧,所以养耳也”。《荀子·乐论》更完整地论述了艺术文学的功用,说是“感动人之善心,使夫邪污之气无由得接”,“乐中平则民和而不流,乐肃庄则民齐而不乱,民和齐则兵劲城固,敌国不敢婴(撻)”。比之孔孟,荀子的文学思想具有更强的政治性,便于统治者采用,而其深刻性、启悟性和感染力则大为逊色。

儒家的代表人物,都有政治的抱负,也都表现了努力实践其志向的坚忍,他们显示了人格魅力,其中孔子的艺术修养臻于当时的一流水准。他们的艺术思想、文学思想中重视伦理性、政治性的一面,为历代统治者和文人所接受、强化,而他们思想中重视艺术的审美性、感染力的一面,则被不少人有意或无意地忽略。

## 2. 出世者的文学思想——道家的文学思想

先秦的道家是一群不愿和当政者合作的人,他们愤世嫉俗,冷眼看现实社会,并用尖锐的言辞加以批判。《庄子·秋水》叙述两则小故事,一是说楚王派两位大夫前去请庄子为相,其时庄子正在钓鱼,握着鱼竿不看使者,嘴里道,“听说楚国有一只三千岁的神龟,被楚王用小箱装起供在庙堂之上。请问:乌龟是宁愿以它的遗骨显示尊贵,还是愿意拖着尾巴在泥沼爬行?”两大夫自然说乌龟会选择后者,于是,庄子说,你们回去吧,“吾将曳尾于涂中”。二是说,惠施在梁国为相,听说庄子到了梁国,又听说庄

子可能想要取代他的相位,便派人接连三天三夜搜捕。庄子于是主动去见惠施,向惠施说,南方有鸟名为鹓雏,从南海飞到北海,不是梧桐不栖息,不是竹实不吃,不是洁净的醴泉不饮。途中遇到得了一只腐烂老鼠的鸱(猫头鹰),鸱生怕鹓雏抢吃腐鼠,仰起头叫“嚇!”末后,庄子问惠施道:“今子欲以子之梁国而‘嚇’我邪?”相是仅在王之下的最高官位,而在庄子看来,不过等同一只腐鼠,不但对之毫无艳羡之心,反而充满嫌恶之感。他厌恶当时的政治,怎么可能主张文学艺术与政治配合、起教化作用呢?

老子的重要主张是无为,按照他的想法,统治者和被统治者都应该无为。行动上无为,首先要思想上无为。《老子》第五十七章说:“我无为而民自化,我好静而民自正,我无事而民自富,我无欲而民自朴。”在上者自身无为了,再设法让百姓无为。第六十五章说:“古之善为道者,非以明民,将以愚之。”不要使老百姓精明,而要使老百姓混沌。无为又先须无欲,第十二章说:“五色令人目盲,五音令人耳聋,五味令人口爽(爽,意为伤),驰骋畋猎令人心发狂,难得之货令人行妨。是以圣人为腹不为目。”为腹是求温饱,为目就是追求心理的精神的享受,包括审美的享受。老子甚至希望“使民复结绳而用之”(第八十章),庄子则说“夫至德之世,同与禽兽居,族与万物并”(《马蹄》),他们都宣称要退回到原始的时代。既然有这种反文明的倾向,怎么可能赞成提倡和发展精湛的音乐、诗歌、绘画艺术呢?所以,《老子》要说“信言不美,美言不信”(第八十一章),“绝巧弃利”,“见素抱朴”(第十九章);《庄子》要说“朴素而天下莫能与之争美”(《天道》),“性情不离,安用礼乐;五色不乱,孰为文采;五声不乱,孰应六律?”(《马蹄》)“擢乱六律,铄绝竽笙,塞师旷之耳,而天下始人含其聪矣;灭文章,散五采,胶离朱之目,而天下始人含其明矣”(《胠篋》)。由



以上引文看来,老子和庄子,先秦道家,是反对艺术文学的,是反对审美的。可是,他们的论述却被后世许许多多文学家、艺术家以及文学艺术理论家所乐于称引,所深深喜爱,并且对这些人的创作和思想起到滋育、引导、启迪、鼓舞的良好作用。现代有的研究者接触过此一似乎矛盾的现象。朱东润说:“道家之论,颇涉玄妙,于后世文学,良多影响,至于评鹭文学,固无可述。”<sup>①</sup> 黄海章说:“道家崇尚自然,反对人为,崇尚素朴,反对浮华,从基本上说来,他们对文学是采取否定态度的。”<sup>②</sup> 反艺术的理论而为大艺术家所钟爱,甚至对现代外国艺术家仍起着激发妙思灵感的作用,例如美国现代建筑家莱特的“有机建筑论”,就以老子哲学为基础。他的“空间是建筑的灵魂”出于《老子》的“有生于无”<sup>③</sup>。这个现象实在是含有深厚的学术意味,很值得我们进一步思考和分析。

首先,我们应该看到,道家对于文化的抨击,在很大程度上是一种愤激之辞。他们对现实社会的丑恶现象十分反感,因而把前文明时代理想化。他们所要攻击的是社会的欺诈、掠夺、虚伪、奢侈,他们谈论的是社会制度的合理与否的问题,而不是要讨论文化问题。《庄子》中也有对于艺术的热情赞美。如《达生》篇里的梓庆,削木为镞,“见者惊犹鬼神”。梓庆便是一位雕刻家。《田子方》篇中那位迟到而被赏识的“真画者”,则是一位绘画家。《庄子》不仅没有轻视、贬低、否定他们,而且对他们极尽推崇。老庄反对人为藻饰,主张自然天成。他们反对的,是把艺

① 朱东润:《中国文学批评史大纲》第8页,上海古籍出版社1983年,上海。

② 黄海章:《中国文学批评简史》第16页,广东人民出版社1981年,广州。

③ 参见高介华《楚学——莱特学派的基础》,《楚文艺论集》第317-331页,湖北美术出版社1991年,武汉。

术作为个人谋生牟利的手段,把艺术作为实现社会目的的工具。《庄子·秋水》说:“无以人(人为)灭天(天然),无以故(刻意造作)灭命(性命),无以得(贪求)殉名,谨守而勿失,是谓反其真。”我们可以说,老子、庄子与孔子、孟子的分歧,与当时其他各派的分歧,不是肯定和否定艺术文学的分歧,而是主张什么样的艺术文学,主张人们怎样进行艺术文学活动的分歧。

其次,老庄的人生态度,就是一种艺术化的处世态度,他们以艺术的态度作为自我生命的方式。庄子的妻子死了,他鼓盆而歌;他与旷野里的枯骨谈心,枕着枯骨入睡,枯骨给他托梦,大谈死的乐趣:“无君于上,无臣于下,亦无四时之事,徒然以天地为春秋,虽南面王乐,不能过也!”(《至乐》)正是这种艺术化的生活态度,吸引了后代的文人,开启了中国艺术精神传统的一个重要方面。《老子》第十六章提出“致虚极,守静笃”,《庄子·达生》提出“齐(斋)以静心”,要排除内心的各种功利计较,“不敢怀爵禄庆赏”,“不敢怀非誉巧拙”,“辄然忘吾有四枝(肢)形体”。道家理想的哲学心理与艺术规律所要求的审美心理是一致的。所以《文心雕龙·神思》说:“陶钧文思,贵在虚静。”

再次,老庄瞧不起世间流行的艺术文学,而追求高超玄妙的艺术文学。《老子》第四十一章说“大音希声,大象无形”。1973年长沙出土的帛书《老子》和1993年湖北荆门出土的楚简《老子》,“大象”均作“天象”。<sup>①</sup>“大音”、“天象”或“大象”都是指天道的体现,不是指声音、形象,更不是指音乐或绘画的音和象。<sup>②</sup>

① 高明:《帛书老子校注》第24-25页,中华书局1996年,北京;荆门市博物馆:《郭店楚墓竹简》第8页(图版)、第118页(释文),文物出版社1998年,北京。

② 参看王乐耕《“大方无隅,大器晚成,大音希声,大象无形”新译》,《社会科学战线》1986年第2期。

大音希声是说大道不可言说。《庄子·天运》述黄帝谈论自己奏乐的过程是,先让人惊惧,后让人松懈,进入无意识,“天机不张而五官皆备,无言而心悦,此之谓天乐。故有焱氏为之颂曰:‘听之不闻其声,视之不见其形。’”这里所讲本来是“道”,是哲学,但历来被人作为艺术审美的最高境界来理解。《韩非子·喻老》引“大器晚成,大音希声”以说明鸟之三年不鸣而一鸣惊人,已经从实义来理解《老子》的“音”。老庄的“大音希声”、“听之不闻其声”为天乐的论断,甚至从先秦时期开始,已经被人们用之于艺术文学,本来是说“体道”之境,却通于审美。如钱钟书《管锥编》所言:“游艺观物,此境每遭。”这些命题对艺术文学思想的影响,是很大很深的。至今,研究者还在不断作出新的阐释。<sup>①</sup>由于以上所说的原因,老子、庄子对两千年来的文人,一直具有很强的吸引力。龚自珍诗说,“庄骚两灵鬼,盘踞肝肠深”。老庄思想深深地融入了中国传统的文化精神、艺术精神之中。

### 3. 崇尚功利者的文学思想——墨家和法家的文学思想

在文艺问题上,墨子以“非乐”著称。《墨子》原有《非乐》上、中、下三篇,中、下篇已经失传,现仅存上篇。儒家把音乐放在极其重要的乃至神圣的地位,墨子却要非乐,这显然是针锋相对。但是,针锋相对的,主要并不是对音乐的认识,而是对治国方略的观点。墨子所攻击的不是音乐本身,而是当时掌握着权力和享受音乐的统治者。墨家与儒家的对立并不只是在音乐问题上,而是在

<sup>①</sup> 参见钱钟书《管锥编》第二卷第432-433页,449-450页,中华书局1979年,北京;李泽厚、刘纲纪:《中国美学史》第一卷第221-222页,中国社会科学出版社1984年,北京;顾易生、蒋凡:《先秦两汉文学批评史》第177-185页,上海古籍出版社1990年,上海。

一系列问题上。墨家与儒家是战国时期最重要的两个学派。《韩非子·显学》篇说：“世之显学，儒墨也。”《淮南子·要略》说：“墨子学儒者之业，受孔子之术，以为其礼烦扰而不说，厚葬靡财而贫民，服伤生而害事，故背周道而用夏政。”指墨家出于儒家而批判儒家，在艺术文学思想上，这种说法可能是有根据的。

《非乐》说：“子墨子之所以非乐者，非以大钟、鸣鼓、琴瑟、竽笙之声以为不乐也，非以刻镂华文章之色以为不美也；非以糝豢煎炙之味以为不甘也，非以高台厚榭邃野之居以为不安也；虽身知其安也，口知其甘也，目知其美也，耳知其乐也，然上考之不中圣王之事，下度之不中万民之利，是故子墨子曰：为乐非也。”王公大人造为乐器，“将必厚措敛乎万民”，“然即当为之撞巨钟、击鸣鼓、弹琴瑟、吹竽笙而扬干戚，民衣食之财将安可得乎？”又，《鲁问》篇说：“子墨子曰，凡人国，必择务而从事焉：国家昏乱，则语之尚贤、尚同；国家贫，则语之节用、节葬；国家熹音湛湎，则语之非乐。”战国之时，各国统治者无不“熹音湛湎”，墨子的非乐就是针对这种社会风气而来。反对奢靡当然是正确的，反对奢靡而反对艺术文学活动，则是片面的、错误的，其结果是达不到反对奢靡的目的。

墨子非乐是从他的思想体系出发，墨子的言论有其自觉的标准。他的标准是什么呢？《非命》上篇说：“言必有三表，何谓三表？子墨子言曰：有本之者，有原之者，有用之者。于何本之？上本之于古者圣王之事；于何原之？下原察百姓耳目之实；于何用之？废（发）以为刑政，观其中国家百姓人民之利。此所谓言有三表也。”非乐，就是根据这一标准，因为墨子认为音乐不中圣王之事，不中万民之利，所以要“非”。可见，墨子的功利主义是以他心目中对百姓的利害为标准的。处在贫困境地难以发展审

美能力的下层人民,很容易对艺术文学持简单否定立场,墨子反映了这种情绪化的态度。墨子及其弟子“日夜不休,以自苦为极”(《庄子·天下》),他们能与下层百姓发生共鸣。事实上,艺术文学的审美上的精致化和百姓物质生活的提高有时存在矛盾,尤其是在所占社会投入份额上存在矛盾。政治家在对此一矛盾勉强必须作出选择的时候,会遇到很大的困难。墨子接触到了社会生活中这一常存的矛盾,这是他的深刻之处。历代政治家处理这一矛盾,既可以见出其立场之异,也可以见出其素养和智慧之别。列宁曾说:“在总数以百万计的人口中,艺术对几百个人甚或几千个人的贡献,也是不重要的……难道当工农大众还缺少黑面包的时候,我们要把精制的甜饼干送给少数人吗?”<sup>①</sup>他否决担任文化领导工作的卢那察尔斯基给大剧院拨款的要求,说“当我们连在农村里维持最简陋的小学校的经费都不够的时候,不能花费巨款来维持这么一所奢华的剧院”;还说,大剧院“是纯粹的地主文化”。<sup>②</sup>同时,他又指出,苏维埃政权建立之初许多人相信可以用面包和马戏来应付目前的危险,而他认为:“我们的工人和农民理应享受比马戏更好的东西。他们有权享受真正伟大的艺术。”他并且作出深一层的推论:“创造性的生活,看来是需要社会中的一点浪费的。”<sup>③</sup>他的前一类说法和做法,和墨子多少有相通之处;他的后一类思想,却是墨子不可能

① [德]蔡特金:《回忆列宁》,《列宁论文学与艺术》第912-916页,人民文学出版社1960年,北京。

② [俄]卢那察尔斯基:《列宁和艺术》,《列宁论文学和艺术》第923-924页,人民文学出版社1960年,北京。

③ [德]蔡特金:《回忆列宁》,《列宁论文学与艺术》第916页、第918页,人民文学出版社1960年,北京。

具有的。这正是人类的进步。

法家形成于战国后期,它的代表韩非彰明较著地宣称,“夫言行者,以功用为之的轂者也”(《韩非子·问辩》),竖立起功利主义的大旗。单从功用上衡量,就导致反对文饰、文采。《解老》篇说:“君子取情而去貌,好质而恶饰。”“佳丽也者,邪道之分也。”对于“饰”、对于“佳丽”,一概视为邪道。与墨家不同,法家是从统治者的利益而不是从穷苦百姓的利益考虑,从而反对文饰、文采的。《商君书·垦令》说:“声服无通于百县,则民行作不顾,休居不听。休居不听,则气不淫;行作不顾,则意必一。”废除艺术文学,目的是让老百姓专心劳作。同篇还说:“民不贵学问则愚,愚则无外交,无外交则国安而不殆……无得居游于百县,则农民无所闻变见方;农民无所闻变见方,则知农无从离其故事。”“故事”在这里也就是本分,农民的本分是力耕,艺术文学的欣赏对他们不但毫无必要,而且还会妨碍他们尽其本分。《算地》篇说“故事《诗》、《书》谈说之士,则民游而轻其君”,则进一步认为文学、文化可能动摇老百姓对统治者的服从,在思想上有扰乱作用。商鞅把礼、乐、诗、书等称为“六虱”(《商君书·靳令》);《韩非子·五蠹》把“学者”、“言者”列为蠹虫之首,说“儒以文乱法”,“文学者非所用,用之则乱法”。法家为中国建立了封建专制的政治哲学,为历代独裁者所乐于采用。郭沫若说:“韩非忌视‘文学’,菲薄‘技艺’,把‘綦组锦绣刻画’认为‘末作’,该加以禁制;把‘优笑’与‘酒徒’等量齐观,不得‘乘车衣丝’,无疑是‘非乐’的发展……一直到秦代的焚书坑儒才得了它们的结果。”<sup>①</sup>对法家当然需要作历史的全面分析,但可以说,一切赞赏和实行焚书坑儒

<sup>①</sup> 郭沫若:《韩非子的批判》,《十批判书》第347页,科学出版社1956年,北京。

的独裁者,都对韩非、商鞅的理论有好感,他们与墨子在理论上有着性质的不同。

不管哪一种功利主义,抽象地从理论上分析,似乎总是与审美规律扞格,其实也不尽然。功利主义文学观,从一个侧面揭示文学的性质和功能,也有其合理的内核。普列汉诺夫指出,康德的超功利的审美观,用在一个人身上十分正确,倘若是站到社会的观点上看,情形就改变了,“社会的人最初是从功利的观点来看事物和现象的”,“审美的享受的主要特点是它的直接性。但是功利毕竟是存在的;它毕竟是审美的享受的基础(我们要提醒一下,这里所说的不是个别的人,而是社会的人)”。<sup>①</sup> 墨家和法家的论述,也有值得重视和可以吸取的成分。

## (二)从广义文学向狭义文学的过渡(经学时代)

秦始皇建立中央集权的统一国家,汉代沿袭了秦代中央集权的国家制度,并且把这种制度逐步巩固、充实、完善、细密化,它们为此后中国长时期的制度运作奠定了一种稳定的模式。在政治统一的基础上,秦汉两代都致力于文化和思想的统一,但采取了完全不同的策略和方法,得到截然相反的效果。

秦始皇建立中央政权的几年之后,一天,置酒咸阳宫,博士七十人上前向皇帝致敬,淳于越进言:“不师古而能长久者,非所闻也。”希望秦始皇继承春秋战国的传统,重视学术。淳于越的意见遭到李斯的反驳。李斯说,古者天下散乱,莫之能一,“人善

<sup>①</sup> [俄]普列汉诺夫:《从社会学观点论十八世纪法国戏剧文学和法国绘画》,《普列汉诺夫美学论文集》第497页,人民出版社1983年,北京。

其所私学,以非(非议、反对)上之所建立”,“今皇帝并有天下,别黑白而定一尊”,“私学而相与非法教人(用与法令抵触的思想指教他人)”,“入则心非,出则巷议”。这些话明白地表示,李斯理论的原则和目标是“一”,不但四海“一”于咸阳,而且思想“一”于宫廷,“一”于皇帝。凡在皇帝所定的惟一规范之外,都属异类,应予翦除。他认为,多种多样的学术并存、争鸣,必定妨碍全国思想上的一致,进而建议:“非秦纪皆烧之;非博士官所职,天下敢有藏《诗》、《书》、百家语者,悉诣守尉杂烧之;有敢偶语(相聚谈论)《诗》、《书》,弃市;以古非今者,族。”他容许保存的是医药、卜筮、种树之书;学习法令,则以吏为师。秦始皇否定淳于越的意见,而采纳了李斯的意见。其后,侯生等议论说,秦始皇专任狱吏,博士备员而不用。始皇闻之大怒,将诸生四百六十余人坑之咸阳。以上的事件过程见《史记·秦始皇纪》和《李斯列传》。司马迁在《史记·儒林列传》开头,感慨地追溯几百年学术的沧桑,说“及至秦之季世,焚书、坑术士,六艺从此缺焉……汉兴,然后诸儒始得修其经艺”。汉代与秦代不同,皇帝逐渐重视学术了。然而,汉代皇帝之征召故老、大收古代篇籍,与秦之焚书坑儒,其做法截然相反,内里的用意却有共通之处——都是为着政治上的长治久安,致力于思想的归于一统。汉朝的皇帝同样不希望别人以古非今,同样希望天下的思想定于他所规定的一尊。顾颉刚说,“秦始皇的统一思想是不要人民读书,他的手段是刑罚的裁制;汉武帝的统一思想是要人民只读一种书,他的手段是利禄的诱引。结果,始皇失败了,武帝成功了。”<sup>①</sup> 汉武帝要人民

<sup>①</sup> 顾颉刚:《汉代学术史略》,《中国现代学术经典·顾颉刚卷》第38页,河北教育出版社1996年,石家庄。



读的“一种书”，即是儒家之书。对这种书，也只准有一种读法、一种阐释。这种阐释，就是汉代主流的学术，叫做经学。

经学就是对经典的阐释之学。重视经学，是国家、皇帝掌握经典的阐释权，并从而控制全社会的思想的方法和途径。这个时代，可以称之为经学的时代。汉代正统的文学思想，也是以经学的面貌呈现。经学，以阐释早已存在的儒家原始经典为己任，放弃了思想上原创性的追求。学者之间的分歧，是如何理解经典的分歧。他们的研究对象是前人既有的文本，而不是自然、宇宙和社会、人生。我们看先秦的思想家，如孔子在河川边的感慨：“逝者如斯夫，不舍昼夜！”庄子仰望蓝天的遐想：“天之苍苍，其正色邪？其远而无所至极邪？其视下也，亦若是而已矣。”其思绪是怎样自由驰骋！其心胸是何等的开阔宏远！其风度是多么潇洒自如！而汉代经师，即使杰特如董仲舒者，也是以“三年不窥园”而传为美谈，其余大部分人更是一辈子在字里行间爬梳，死于章句之下。所以，即便是对经典阐释，也不允许人人独出心裁，而要求讲究师法、家法。汉代的“家”与先秦的“家”，含义有了实质的区别。这种区别来源于文化范式的转变，体现了文化精神的深刻变化。先秦的“家”，要求独创；汉代的“家”，必须守成。在春秋战国之交，“家”的含义是“由一个大师、一群亲近的弟子和为数众多的学生组成”的群体，“一个团体或学会，它在与当时政权的关系上具有某种精神上的独立性”；而在汉代，“对每一种经书的各种不同解说的传统逐渐确立。这是汉代各派这一说法的真正含义。它们应当更确切地被称为经学研究的

诸学派”。<sup>①</sup> 相对于政权,这些学派都不再具有独立性,而是具有依附性;至于各派各家之间,其差别更多是知识细节方面的,而不是基本信念方面的。例如研究《诗经》的齐、鲁、韩三家,“三者之间的差异不过是细微的经文变易和不同的注疏”<sup>②</sup>。《后汉书·儒林传》说,光武中兴,“立五经博士,各以家法教授”。家法和师法结合,“专相传祖,莫或讹杂”,门户深严,彼此不愿互相吸收。东汉鲁丕对和帝说:“臣闻说经者传先师之言,非从己出,不得相让,相让则道不明,若规矩权衡之不可枉也。”<sup>③</sup> 鲁丕要求“传先师之言”,徐防则反对“皆以意说(即按照本人的体会和理解去阐述)”,都禁止超越固有的规范。对这种风气,范曄说“通人鄙其固(僵硬不变)焉”,“终能远至者,盖亦寡焉”。它对个人与群体在思想上的束缚都很大,使学者难以“远至”,不能有大的创新。<sup>④</sup>

汉代影响此后两千年思想发展格局的大事,是董仲舒提出并得到汉武帝同意施行的“罢黜百家,独尊儒术”。董氏《举贤良对策》之三说:“《春秋》大一统者,天地之常经、古今之通谊也。今师异道、人异论、百家殊方,指意不同,是以上无以持一统,法制数变,下不知所守。臣愚以为诸不在六艺之科、孔子之术者,皆绝其道,勿使并进。邪辟之说息,然后统纪可一而法度可明,民知所从矣。”董仲舒批评了秦代所实行的韩非、李斯的主张,他

① [英]崔瑞德、鲁惟一编:《剑桥中国秦汉史》,杨品泉等译,第801-802页,中国社会科学出版社1992年,北京。

② [英]崔瑞德、鲁惟一编:《剑桥中国秦汉史》,杨品泉等译,第811-812页,中国社会科学出版社1992年,北京。

③ 唐晏:《三国两汉学案》第239页,中华书局1986年,北京。

④ 参见马宗霍《中国经学史》第49-51页“师法家法,为汉儒所最重”一段,其中称“其不守师法者,则同门相与攻之,朝廷亦不用”,上海书店1984年,上海。

用确立规范的办法来统一思想,罢黜百家在消灭异道上显然比焚书坑儒有效多了。清人皮锡瑞《经学通论·序》赞美汉代:“其时上无异教、下无异学,君之诏旨、臣之章奏,无不先引经义;所用之士,必取经明(明了经典)行修(行为符合经典),此汉代人才所以极盛,而治法最近古。”<sup>①</sup> 他描述的情况接近事实,至于他所引出的结论,当然不能为我们所认同。“无异教”、“无异学”,统治者少了许多麻烦,学术却遭到窒息。经学时代的基本特点是,以六经为思想的轨范,以阐释为治学的任务和途径,阐释要整齐划一,严格限制个人思想的独立创造。与春秋战国相比,放弃原创,转为沿袭;反对多元,转为划一。它对人才、对学术,构成极大的障碍。据清人唐晏《两汉三国学案》,当时治《诗经》的学者一百八十余人,治《乐》的学者十人。这些人中没有思想家型的大学者,流传下来,在文学思想、艺术思想上有创造性见解的,只有很少一点。绝大部分人一辈子的精力,都耗费在对被当成经典的著作的毫无意义的繁琐的牵强穿凿的解说中了。

当然,绝不是说汉代文学思想发展停滞了,没有值得介绍的内容。我们也必须看到,汉代,尤其是西汉武帝前后,在国家和社会的治理上是卓有成效的。经济上繁荣富庶,国家的实力有了长足的发展,版图扩大,对外交往明显增多,在中国的历史上是一个鼎盛时期,在当时的世界,属于一流强国。经济的繁荣为文化的发展提供了物质前提,史学、校勘学、天文历算以及农学、医学等等,都产生了一批大家;辞赋、乐府和音乐、绘画等创作数量很大,且都不乏佳作,并得到广泛传播;骈文和小说等新的文学体式出现,为人们认识艺术文学的特性,提供了更丰富的实践

<sup>①</sup> 皮锡瑞:《经学通论》第1页,中华书局1954年,北京。

依据。这一时期,人们的文学观念在慢慢地从广义的泛文学向狭义的纯文学过渡之中。过渡,是漫长的过程,而且是在经学统治的沉闷空气中进行的。同时,我们还应看到,经学家们虽然谈不上原创,他们对儒家的文学思想作出阐说并加以系统化,这种成绩也不容忽视。特别是在主流之外,在经学之外,文学思想更有明显的进展,主要表现在三点:经学确立和制度化之前,学者对诗歌、音乐理论的空前完整的论述;论者们就屈原的《离骚》和其他文学作品评价发生的争论;反正统、反权威的思想家王充关于文学艺术的言论。下面分别作些简介。

### 1.《乐记》和《毛诗序》对感应说和教化说的总结与发挥

在春秋战国时代,人们出于对礼的重视,对于音乐以及和音乐结合在一起的诗歌十分重视,关于它们的议论广泛存在于各种著作之中。但是,这些议论又大都是零散的,而且论述涉及文艺和审美问题时多数并不是很具体很细致,更不是很完整。到了汉代,出现了《乐记》和《毛诗序》,这是我国两种最早的具有系统性的艺术的、文学的理论著述。《乐记》和《毛诗序》的作者各是什么人,古来即多有不同说法,从现在能够掌握的材料看,较为合理而较有说服力的意见是:作为带有总结性的论著,它们采纳了许多先秦以来的思想资料,乃至采用了若干前人的现成文字,而由西汉前期的学者写成。<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 参见蔡仲德《〈乐记〉作者辨证》等文,见《〈乐记〉〈声无哀乐论〉注释与研究》第72-184页,中国美术学院出版社1997年,北京。蔡氏认定《乐记》作者为河间献王刘德。另见顾易生、蒋凡《先秦两汉文学批评史》“《乐记》的作者和时代”、“《毛诗序》的时代与作者”两段,该书第375-381页、第398-400页,上海古籍出版社1990年,上海。

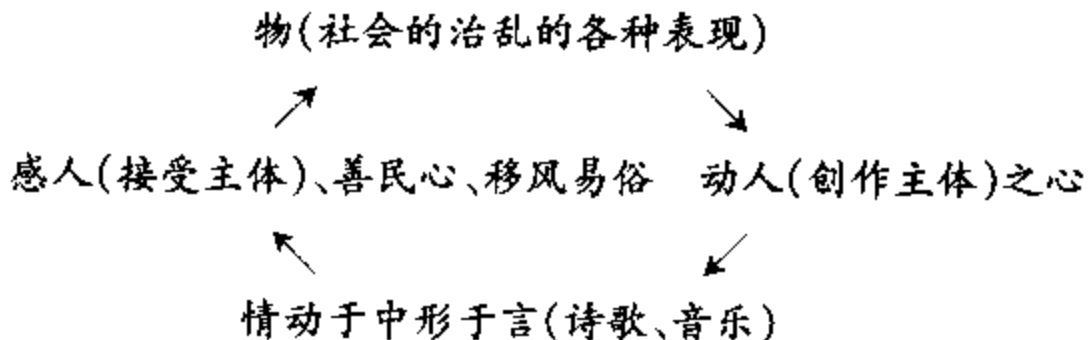
《乐记》被收入《礼记》和《史记·乐书》，现存有十一篇，其内容主要是论音乐的本原和音乐的功用。《毛诗序》是“毛诗派”《诗经》的第一篇《关雎》的小序后的一大段文字。毛诗在《诗经》各篇之前均有简短文字，多为议论诗意，这就是“小序”；而《关雎》后的这一大段则是全面论述诗歌的性质和功用，与其他各篇小序迥然有别，后人称之为“大序”、“毛诗大序”或“毛诗序”。在汉代，诗歌和音乐还没有完全分开，《乐记》与《毛诗序》一个谈音乐，一个谈诗歌，基本立场却颇多相近和相通之处，甚至有一些句子也大同小异。《毛诗序》一开始就论到诗乐一体：“情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之、足之蹈之也。”“言”是文学，“歌”是音乐，“舞”是舞蹈，三者可以连接，可以融合。《乐记·乐象》也说：“诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容也。三者本于心，然后乐器从之。”所以，在那时，乐论和诗论，没有截然的界限。《乐记》论音乐，我们谈文学思想，也不能不提到它。

《乐记》和《毛诗序》最重要的内容，是论述了艺术文学的本原和本质。《乐记》说：“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。”《毛诗序》说：“诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。”它们勾画出了“物→心→诗(乐)”的艺术文学发生路线的图式。古今中外，关于艺术的发生，比较常见的有反映论和表现论两种认识。反映论认为文学艺术的产生，是由物到心，心中所显乃物之影像，而艺术文学则是此影像的摹写；表现论认为文学艺术是由心生文(诗和乐)，诗和乐中之物是心的造影。《乐记》和《毛诗序》的图式既不属反映论，也不属表现论，而是感应论。在此图式中，关键是“心”。它们所说的“心”，当然是指创作主体的心理；人的心理有非常丰富复杂的内容，而它们所一致关

注的是作为人的心理的一个方面“情”。《乐记·乐本》说：“乐者，音之所由生也，其本在人心之感于物也。是故其哀心感者，其声噍（急促）以杀（细弱）；其乐心感者，其声啍（宽舒）以缓；其喜心感者，其声发（昂扬）以散；其怒心感者，其声粗以厉；其敬心感者，其声直以廉（庄重）；其爱心感者，其声和以柔——六者非性也，感于物而后动。”其中所说“哀”、“乐”、“喜”、“怒”、“敬”、“爱”是人的六种情感状态或情感类型；它们不是先天自有，而是受到外界刺激后产生。主体有了不同性质与类型的情感，就产生不同内容和风格的音乐。音乐（以及其他的艺术和文学）是主体对于外界刺激的感应。《毛诗序》把次序倒过来说，“情发于声”，情感通过音乐之声体现，“治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困”。（同样的话也见于《礼记·乐本》。）良好的社会状况，激起积极的情感；恶劣的社会状况，激起消极的情感；不同的情感产生不同的艺术。这种感应论，比之反映论和表现论较为通达。反映论偏于客体的决定作用，对主体的能动性和审美心理的特点不能很好地解释；表现论偏于主体心理的作用，忽视了它的客观基础和前提。感应论把艺术发生的关键放在主客体的撞击上，这是中国古代文学创作论的特色，也是哲学上思维理论的特色。《关尹子·五鉴》说：“物我交心生，两木摩火生。不可谓之非我，不可谓之非彼。执彼而我之，则愚。”关键是“交”，是接触、碰撞。马克思在批判施蒂纳的时候，嘲笑他以为人的心理产生于主体内部犹如火隐藏在火石的内部，马克思说，连小孩都知道，火既不在石头里面，也不在

钢里面,而是由物体与物体的特定关系而产生的。<sup>①</sup> 皮亚杰提出了很有影响的发生认识论,他说:“认识既不是起因于一个有自我意识的主体,也不是起因于业已形成的(从主体的角度来看)、会把自己烙印在主体之上的客体;认识起因于主客体之间的相互作用,这种作用发生在主体和客体之间的中途,因而同时既包含中途又包含着客体。”<sup>②</sup> 古代人自然没有这么明确的认识,但感应论承认主客体的互动,体现了思维的辩证法。

关于诗歌和音乐的作用,《毛诗序》和《乐记》都强调它们的教化作用。《毛诗序》说:“故正得失,动天地,感鬼神,莫近于诗。先王以是经夫妇,成孝敬,厚人伦,美教化,移风俗。”《乐记·乐施》说:“乐也者,圣人之所乐也,而可以善民心。其感人深,其移风易俗易,故先王著其教焉。”它们又描画了另一个图式,即诗歌(音乐)→情感→道德→政治。艺术文学作品打动接受者的情感,陶冶他们的道德情操,影响社会风气,从而维护或动摇社会政治秩序。两个图式合起来,构成一个圆环。古人之所谓“物”,兼指自然之物和社会之物。现以后者为例,主要谈社会之物,看看汉代人心目中文学艺术创作和接受的整体图式:



① 马克思恩格斯:《德意志意识形态》,《马克思恩格斯全集》第三卷第495页,人民出版社1960年,北京。

② [瑞士]皮亚杰:《发生认识论原理》第21页,商务印书馆1981年,北京。

两端一是社会生活,一是文学艺术作品;中间两翼一是创作者的情感,一是接受者的情感。这情感是审美情感与道德情感的结合,是审美式的道德感或道德化的美感。所以,感应论和教化论讲的是完整的大过程中彼此对应和对称的两个阶段。这对后世产生了非常深远的影响。

## 2. 对屈原评价上的争论

除了被当成经典的《诗》之外,汉代影响力最大的文学作品是屈原的《离骚》(东汉王逸称《离骚经》,他解“经”为“径”,并且没有被广泛接受),它自然成了人们谈论的重点,对它的不同评价,体现出不同的文学观。

最早对屈原作出认真完整评论的是淮南王刘安,汉武帝曾让他作《离骚传》,“旦受诏,日食时上”(《汉书·淮南王传》)。这篇“传”早已失传,其主要论断被班固在《离骚序》里引述。司马迁的《屈原列传》虽然没有说明来源,但无疑是正面采纳了刘安的一些观点,而班固却是对之持批评态度。屈原是中国第一个大作家,他的作品有极强的社会性和极高的艺术性,他的遭遇、他的政治态度及他的创作动因有极广泛的代表性,围绕屈原作品的争论因而具有深刻的理论内涵。

首先是对屈原地位的确定问题。班固《离骚序》说:“淮南王安叙《离骚传》,以《国风》好色而不淫,《小雅》怨悱而不乱,若《离骚》者,可谓兼之。蝉蜕浊秽之中,浮游尘埃之外,嚼然泥而不滓。推此志,虽与日月争光可也。——斯论似过其真。”司马迁《屈原列传》对刘安的论述肯定并加发挥:“《国风》好色而不淫,



《小雅》怨诽而不乱。若《离骚》者，可谓兼之矣……其文约，其辞微，其志絮，其行廉，其称文小而其指极大，举类迩而见义远。其志絮，故其称物芳。其行廉，故死而不容自疏。濯淖污泥之中，蝉蜕于浊秽，以浮游尘埃之外，不获世之滋垢，皜然泥而不滓者也。推此志也，虽与日月争光可也。”这就是说，在中国文学中，《离骚》足与作为经典垂范后世的《诗经》并肩而立；它既表现了诗人高尚的人格，又运用美妙的文辞，塑造了富有魅力的形象。两种评价哪一个比较客观，比较符合对象的实际呢？经过两千年时间的检验，回头去看，刘安、司马迁对《离骚》的赞扬，一点也不过分；班固对他们判断的保留，则是缺乏眼光的。

班固并不是对屈原一概否定，并不是反对刘安和司马迁的所有意见。《离骚序》说：“其文弘博丽雅，为辞赋宗，后世莫不斟酌其英华，则象其从容……虽非明智之器，可谓妙才者也。”可见，班固对屈原的文学才华，对《离骚》的艺术品格，也是很赞赏的。

那么，班固对屈原的不满在哪里呢？他的《离骚序》中说：“今若屈原，露才扬己，竞乎危国群小之间，以离（遭受）谗贼。然责数怀王，怨恶椒兰，愁神苦思，强非其人，忿怼不容，沉江而死，亦贬絮狂狷景行之士（是偏激、激进的文人所景仰的人）。多称昆仑冥婚宓妃虚无之语，皆非法度之政、经义所载。谓之‘兼《诗》风雅而与日月争光’，过矣！”从作者的人格上说，班固认为，屈原不能明哲保身，而是愤世嫉俗、张扬个性、突出自己，只能为处境困窘的偏激的文人所崇敬；从作品的体式上说，《离骚》背离了经典的法度，有许多荒诞的虚构。

班固的原则是：“《大雅》曰，‘既明且哲，以保其身’，斯为贵矣！”要像《论语》中孔子称为“其智可及，其愚不可及”的宁武子

那样，“全命避害，不受世患”。他和司马迁的分歧，他对屈原的不满，根本在于人生哲学的不同，由此引出艺术哲学的不同。在班固看来，问题不在于怀王们和椒、兰们是否坏和坏到什么程度，而在于文学家不应该把“责数”的任务放到自己肩上，不应该公开表露自己的“怨恶”；文学家应该“无闷”，文学作品应该“哀而不伤”。

司马迁其实早已预先反驳了班固的观点，《史记·屈原列传》说：“‘离骚’者，犹离忧也。夫天者，人之始也；父母者，人之本也。人穷则反本，故劳苦倦极，未尝不呼天也；疾痛惨怛，未尝不呼父母也。屈平正道直行，竭忠尽智以事其君，谗人间之，可谓穷矣。信而见疑，忠而被谤，能无怨乎？屈平之作《离骚》，盖自怨生也。”司马迁这里论证了发愤抒情的必然性、合理性、正当性。撇开政治上的是非、伦理上的善恶暂且不论，仅从文学创作心理学的角度看，没有愤怒，压抑愤怒，人间便少了许多好诗。愤怒出诗人，真诚的正义的愤怒出好诗，这是普遍的规律。汉代有关屈原评价的论争，在这一点上给我们深刻的启示。至于以“昆仑冥婚宓妃虚无之语”为《离骚》的疵病，是对文学、尤其是浪漫主义文学的特征缺乏认识的缘故。班固有学识、有才能，他在别的地方对屈原和《离骚》曾作高度赞扬，如《奏记东平王苍》说的“和氏之璧，千载垂光；屈子之篇，万世规善”，《汉书·艺文志·诗赋略叙论》说的“大儒孙（荀）卿及楚臣屈原，离谗忧国，皆作赋以风，咸有恻隐古诗之义”，而《离骚序》却作了那样不公正的指责，这只能看做是经学时代审美意识受到压制、损害的结果。

### 3. 王充的“眇思自出”的创作论

王充是汉代一位战斗的进步学者，他的《论衡》有《问孔》、

《非韩》、《刺孟》等篇，指出孔子、韩非、孟子书中的谬误，被认为是“背经离道、好奇立异”<sup>①</sup>；在经学的时代“背经”，在儒学独尊的时代“离道”（离儒家之道），这是他一生郁郁不得志的原因，也正是他的卓异过人之处。其实，他对孔孟并没有完全地根本地否定，《论衡》称引孔孟有四百四十多处，大部分是正面的引用；他之“问”、“刺”，不过是反对“以为贤圣所言皆无非”的迷信。《论衡》不少地方论及文学，提出了很好的见解，如强调创作主体的真诚：“实诚在胸臆，文墨著竹帛……精诚由中，故其文语感动人深。”（《超奇》）主张文辞“喻深以浅”，“喻难以易”，“文字与言同趋……笔著者，欲其易晓而难为，不贵难知而易造；口论务解分而可听，不务深迂而难睹（《自纪》）”，等等。其中最可贵的，也和他本人在治学上的态度完全一致的是，确定精神劳动的创造性。

《论衡》的《超奇》篇，是中国古代关于著作家创造精神的第一篇专论；也有人提出，“关于作者的通论，《超奇》实开先河，因而可认为是文学批评中‘作家论’的滥觞”<sup>②</sup>。

汉代的经生们皓首穷经，社会衡量学者水平的普遍标准，往往是看他对经典熟悉的程度，阅读书籍数量的多少。王充的议论首先针对此种风气而发。他说：“凡贵通者，贵其能用之也。即徒诵读，读诗讽术，虽千篇以上，鹦鹉能言之类也。”把饱读诗书却不能应用的人，比之为学舌的鹦鹉，十分尖锐又相当深刻。清代叶燮提出作家必须有识，说：“且夫胸中无识之人，即终日勤于学，而亦无益，俗谚谓为‘两脚书橱’。记诵日多，多益为累。

① 参见黄晖《论衡校释》“附编·论衡旧评”，该书第1245页，中华书局1990年，北京。

② 郭绍虞主编：《中国历代文论选》《超奇》篇“说明”，见该书第一册第118页，上海古籍出版社1979年，上海。

及伸纸落笔时,胸如乱丝,头绪既纷,无从割择,中且馁而胆愈怯,欲言而不能言。”<sup>①</sup> 这是把王充的意见扩展发挥了。正如叶燮在同一地方所说,文学写作本来是抒写挥洒的乐事,如果用记诵材料限制了作者的想像力,怎么可能写出有强烈感染力的作品呢!

《超奇》篇又说:“故夫能说一经者为儒生,博览古今者为通人,采掇传书、以上书奏记者为文人,能精思著文、连结篇章者为鸿儒。故儒生过俗人,通人胜儒生,文人逾通人,鸿儒超文人。故夫鸿儒,超之又超者也。”他把当时所谓“儒”分为四类,四个等级。前两种主要是知识的广度的区别:只能讲说一种经书的叫儒生,兼通多家和古今的叫通人。这两种人,都是接受已有的知识加以传播,在传播中加些阐释。第三种能自己独立写作,“抽列古今,纪著行事”,这就叫文人。文人应有的一项重要能力是“连结篇章”,就是要撰构完整的著作,而不是支离的片断的文字。这种工作需要材料的吸收力、消化力和重新组织的能力。篇中说,“人山见木,长短无所不知;人野见草,大小无所不识。然而不能伐木以作室屋,采草以和方药,此知草木所不能用也。”读了很多书,熟悉经典及其训释,却不能自己动手写出文章,这种人的用处很有限。所以说,“好学勤力,博文强识,世间多有;著书表文,论说古今,万不一”。读书,读懂书,还是不够的,还要能写书。

然而,写书的人之间仍然会存在很大区别。王充认为,司马迁、刘向“累积篇第,文以万数……然而因成纪前,无胸中之造”。

<sup>①</sup> 叶燮:《原诗》,见《原诗 一瓢诗话 说诗碎语》第25页,人民文学出版社1979年,北京。

当然,他这样评价刘向、特别是这样评价司马迁,是很不合适的;不过,要求著书有“胸中之造”,却是正确的,对汉代的时弊是很有针对性的。连结篇章,有了文章,有了著述,还远远不够,文章、著述还要表达新鲜的人所未道的思想。王充接着说,“若夫陆贾、董仲舒论说世事,由意而出,不假取于外,然而浅露易见”。著述者的见解有深刻、有浮浅。陆贾、董仲舒有自己的见解,但见解不深刻。只有如扬雄作《太玄经》,“造于眇(诸本作‘助’,据孙诒让之说,应为‘眇’)思,极宵冥之深”,不是具有接近于圣人的才能,是不能达到这一境界的。

他确认的独创的典范,还是孔子。“孔子得《史记》(此指鲁国史书)以作《春秋》,及其立意创意,褒贬赏诛,不复因《史记》者,眇思自出于胸中也。”“因”是因袭,利用了前人的材料,却不因袭。“眇思”,是精妙高远的思想;“自出”,是主体自己的独创。这是文学创作的最重要的前提。别林斯基说:“为了获得文学上的成就,为了在我们的时代获得作家的声誉,只有才能是不够的:那才能还须天生具有独创性的烙印……独创性给才能提供了作家用以观察世界的观点,提供了眼镜的色彩,一切事物就通过它反映在作家理性的眼睛上。”“没有独创性就不可能有巨大的才能,而不巨大的才能——在这种情形下是一文不值的。”<sup>①</sup>缺乏独创性,不配称为文学家,更谈不上优秀的文学家。

文学艺术要求独创,每一创作主体都有自己的独创性,文学艺术当然就多姿多彩。“百夫之子,不同父母,殊类而生,不必相似,各以所禀,自为佳好……美色不同面,皆佳于目;悲音不共

<sup>①</sup> [俄]别林斯基:《一八四七:鲁甘斯基的哥萨克中篇小说、故事和短篇小说》,转引自[苏]别列金娜选辑《别林斯基论文学》,梁真译,第149-150页,新文艺出版社1958年。

声,皆快于耳。”(《自纪》)王充反对以单一的范型泯灭主体的个性,赞扬主体各“涌胸中之思”(《效力》),在经学时代举起一面反叛思想的旗帜,为后世树立了一个榜样。清人攻之者谓“此与明末李贽之邪说何异?”<sup>①</sup>李贽处在另外一种经济发展水平和经济关系的背景下,他的思想具有新质。但王充的若干论点,对后代个性解放的思潮,确实能有启示作用。

### (三)中国文学思想的独立和成型(文学的审美自觉时代)

如果说,汉代的学术思想、包括文学思想,其总体特点是在继承中综合,那么,魏晋南北朝的学术思想、包括文学思想,其总体特点就是在撞击中融汇。汉代是在统一的局面下建立其文化统治,经历了从重黄老到尊儒术的文化政策的摸索、调整和改变,最终以儒学为骨干,综合不同的文化类型,建立起一种文化系统,一种粗线条的文学观念系统。魏晋南北朝的三百余年,先是三国鼎立,东晋时北方先后有“十六国”,而后南朝和北朝政权连续更迭,在纷乱的局面下,各民族、各地域文化发生摩擦、冲撞和整合。汉族与少数民族,南方与北方,世俗与宗教以及宗教与宗教(佛教和道教),各种文化思想和文学思想并存、交锋。这是秦统一以后的第一次大分裂的时期,也是春秋战国以后又一次大融汇的时期。不同文化的交往,分布的地域比春秋战国时期广阔得多,不但是中原地区,现今的东北、西北、华南的许多地方都卷进来了。涉及的民族很多,汉族之外,主要有匈奴族、羯族、鲜卑族、氐族和羌族等。这次交锋和融合,更多了相互之间的主

<sup>①</sup> 《论衡校释》“附编·论衡旧评”,见该书第1245页,中华书局1990年,北京。

动选择,汉族吸收少数民族文化,少数民族也主动吸收汉族文化,交叉交错。融合体现在物质和精神的各个领域,从服饰、饮食到哲学、语言、文学,一直到政治制度和生活方式。这一背景下,强制的统一的规范被冲破,传统的伦理价值标准和审美价值标准受到严峻的挑战,被怀疑乃至被抛弃。

魏晋南北朝旧时称为乱世,政局动荡,战乱频仍。人们对自身的命运难以把握,因而,对生命的珍惜和对人生意义的追寻,便成为哲学和文学的常见的题目。连曹操这样的显赫人物,也慨叹“对酒当歌,人生几何?”文学中个人之情的舒泄挤占着道德训诫和政治的灌输的领地;同时,文学,成为某些规避和厌恶政治的文人的精神栖居之所。于是,在相当范围内和在相当程度上,文学的政治意识、伦理意识淡化了,审美意识觉醒了。文学理论批评中重真情、重形式、重个人风格,在这几个方面迥异于前代。鲁迅说,“曹丕的一个时代可说是‘文学的自觉时代’,或如近代所说是为艺术而艺术(Art for Art's Sake)的一派”<sup>①</sup>,这个“自觉”不仅仅限于曹丕之时,还贯串着两晋和南北朝。

### 1. 外力的推动:玄学、佛学、音韵学的助力

一时代文学理论批评的发展,常常需要别的精神文化领域、别的学科给它提供新的工具。魏晋南北朝的学术在许多领域作了开拓创新,创建了一些新的学科,建立了新的学术范式。玄学取代了汉代的经学,佛学开始体系化并展开重大理论问题的深入探讨,音韵学成了专门的研究领域——这三项对文学理论批

<sup>①</sup> 鲁迅:《魏晋风度及文章与药及酒之关系》,《鲁迅全集》第三卷第504页,人民文学出版社1981年,北京。

评产生了直接的影响。

玄学,本意为玄远之学,其实就是一反汉代经学的繁琐,转而重抽象的思辨,要从具体的现象背后,探寻普遍的规律。在方法论上,汉代经学首重训诂;魏晋玄学,则重言意之辨。“言意之辨”的方法论,为文学创作和文学理论开拓了新的思路。<sup>①</sup> 经学家解释经典文本,拘泥于字句。用这种方法解释《诗经》这样的文学作品,往往完全失去诗的韵味。依玄学的方法,则不拘于文字而体味其精神。《世说新语·轻诋》篇刘孝标注引《支遁传》说:“遁每标举会宗,而不留心象喻,解释章句,或有所漏,文字之徒,多以为疑。谢安石闻而善之曰,‘此九方皋之相马也,略其玄黄,而取其偶逸。’”《高僧传》的一段与此大同小异,说是“每至讲肆,善标宗会,而章句或有所遗,时为守文者所陋”。“文字之徒”、“守文者”,那就是恪守经学传统的书生了。言意之辨是他们不能理解、更不能掌握的。陶渊明《五柳先生传》自称“好读书,不求甚解”。语言是表达思想的工具,研究著作的语言是为着理解作者的思想,远离这一目的去旁征博引,穿凿附会,那就是“甚”,也就是钻牛角尖。不求甚解就是不缠夹于字句。《晋书·阮籍传》说他“读书不甚研求,而默识其要”。颜延之《五君咏·向秀》:“探道好渊玄,观书鄙章句。”足见,不拘章句,不是一两个人的作风,而是一时代的风气。明人杨慎《丹铅杂录》说:“《晋书》云,陶渊明读书不求甚解,此语俗世之见,后世不晓也。余思其故,自两汉以来,训诂甚行,说五千之义,至于二三万言。陶心知厌之,故超然真见,独契古初,而晚废训诂,俗士不达,便谓其不求甚解

<sup>①</sup> 关于“言意之辨”,参看汤用彤《言意之辨》,《汤用彤学术论文集》第214-232页,中华书局1983年,北京。文中说,“言意之辨……实为玄学家所发现之新眼光新方法”,“玄学统系之建立,有赖于言意之辨”。



矣。”杨慎所谓《晋书》云云，实际是《晋书》引《五柳先生传》，而后说“时人谓之实录”。《宋书》、《南史》也都引用，可见历来均甚重视。不求甚解，原来毫无贬义，而是很高的境界；接下去说，“每有会意，便欣然忘食”。“会意”同“甚解”相对，后者是经生的方法，前者是魏晋文人的新方法。这种方法，对文学欣赏十分适合。陆机和刘勰都认真思考过文学创作中的语言表达问题，提出“意不称物，文不逮意”，“言所不迫，笔固知止”。他们已经不再是停留在修辞层面上，而是有艺术哲学意义上的探究。

在魏晋南北朝时期，外来的佛教逐渐与本土文化融合。中国佛学既不同于印度佛学，也不同于中国原有的文化，与汉代佛徒竭力攀附儒学以求取生存空间有所不同，魏晋以后，佛学取得与儒、道分列的独立地位。文学家与佛学的关系，可以拿陶渊明与慧远、谢灵运与竺道生、刘勰与僧祐为例。这是三个大文学家和三个大佛学家的关系。慧远从北方辗转到南方，定居庐山，是东晋南方佛学的大师。他到庐山后，“谨律息心之士，绝尘清信之宾，并不期而至”，陶渊明家在庐山之麓，与他多有往来。他创建白莲社，为中国净土宗之始，净土宗描绘虚幻的西方极乐世界，陶渊明虽然并不信佛，但他的《桃花源记》描绘的也是想像中的乐园。慧远主张“形尽神不灭”，他说：“盖神者，可以感涉面不可以迹求。必感之有物，则幽路咫尺；苟求之无主，则渺茫何津？”（《沙门不敬王者论·形尽神不灭论》），陶渊明读了此文，作《形影神》三首，表达了不同的见解。这是哲学的基本问题，而“神”的问题与文学也密切相关。陈寅恪认为这三首诗提出了“新自然说”：“新自然说不似旧自然说之养此有形之生命，或别学神仙，

惟求融合精神与运化之中,则与大自然为一体。”<sup>①</sup>显然,这里涉及自然美观念的哲学基础,是山水诗、山水画的创作和理论的哲学基础,也触及对大自然的审美观照。东晋时,围绕着竺道生提出的“大顿悟”,展开激烈的论争,持续很长时间,诗人谢灵运也曾参与。他的《辨宗论》反映了这场论争中的主要观点,他说:“释氏之论,圣道虽远,积学能至,累尽鉴生,方应渐悟。孔氏之论,圣道既妙,虽颜殆庶(即使如颜回那样的,也只能接近而不能达到圣道),体无鉴周,理归一极。有新论道士(当时称僧人为道士,此指道生),以为寂鉴微妙,不容阶级(不允许靠一步一步渐进地积累的方式掌握),积学无限,何为自绝?今去释氏之渐悟,而取其能至;去孔氏之殆庶,而取其一极……道家之唱,得意之说,敢以折中自许。”汤用彤《谢灵运〈辨宗论〉书后》指出,这篇文章是“在中国中古思想史上显示一极重要之事实”,“谢侯采生公之说,分别孔释,折中立言以解决此一难题(指圣人是否可至、如何能学的问题——引者),显示魏晋思想之一转变,而下接隋唐禅门之学,故论文虽简,而诏示于吾人者甚大也”<sup>②</sup>。文学创作和文学欣赏,都离不开悟,顿渐之争对文学理论也十分重要,严羽《沧浪诗话》把它应用到诗学中间。僧祐,是梁代佛教的律学名师,对佛教文献的整理、佛教造像艺术的发展有很大贡献,梁武帝和许多王公贵族对他很是尊重。刘勰在定林寺跟随他十多年,《梁书·刘勰传》说,“遂博通经论,因区别部类,录而序之。今定林寺经藏,勰所定也”,又说“勰为文长于佛理”。无疑,刘勰是

① 陈寅恪:《陶渊明之思想与清淡之关系》,《陈寅恪史学论文选集》第141-142页,上海古籍出版社1992年,上海。

② 汤用彤:《谢灵运〈辨宗论〉书后》,《汤用彤学术论文集》第288-294页,中华书局1983年,北京。

素养很高的佛学家。僧祐设计剡县石佛,刘勰撰写碑铭,想必他们对佛教艺术也曾切磋。《文心雕龙》中有多少佛学思想,学界对此有不同意见。我们想要强调的是,公元6世纪,佛教逻辑传人中国,带来新的思维方式<sup>①</sup>。佛典往往长于分析,论证过程比较完整,与中国儒家、道家的思维方式区别至为明显。《文心雕龙》的体系之细密,在中国古代文论中不但空前,其后也无他书可以比并。这不能不使人联系到佛教典籍的影响。这种影响甚至比具体观点上的影响更大更深。佛典中直接有关文学观念的毕竟很少,刘勰的文学思想中,不难看出儒道两方面的传统,但在思维方式方法上,在《文心雕龙》的叙述方式上,佛学和佛教典籍则对他有重大启示。

佛教对文学还有一种启发,那就是对语言音乐性的重视。僧人的一项功课是诵经,梁代慧皎《高僧传·诵经论》说:“若乃凝寒靖夜,朗月长宵,独处闲房,吟讽经典,音吐遒亮,文字分明。足使幽灵忻踊,精神畅悦。所谓歌咏诵法言,以此为音乐者也。”这里所说的“音乐”不是谱曲,而是“文字分明”,是指语音的音乐性。《高僧传》又有《唱导论》,“唱导”是说法以开导信徒,要求“声、辩、才、博”。“声”当是指讲者的音色和抑扬顿挫,“擎炉慷慨,含吐抑扬”,“至若响韵钟鼓,则四众惊心,声之为用也”。“声之为用”,对于文学,对于诗歌,当然更加重要得多。学习者、欣赏者可以讽诵,创作者是不是可以自觉地追求作品的音韵之美呢?要这样做,需要音韵学理论的支持,而音韵学在魏晋时开始有了专门的著作。《颜氏家训·音辞》篇扼要叙述了古人对于语

<sup>①</sup> 参看[俄]舍尔巴茨基《佛教逻辑》,宋立道、舒晓炜译,第61页,商务印书馆1997年,北京。

音的研究历程。汉代以前,有关语言的著作,“皆考名物之同异,不显声读之是非”,汉儒注经,“始有譬况假借以证音字”,“譬况”,是描述字的读音状况。同时,还用“直音”,即以音同或音近的字注音。“汉末人独知反语”,反语就是反切。反切是二合音,它的广泛应用,表明人们普遍认识到字音包括声和韵的音素组织。<sup>①</sup>接着,进一步发现汉语是有声调的语言。曹魏时李登著《声类》,以音乐术语宫、商、角、徵、羽区别字调。梁代周颙著《四声切韵》,沈约著《四声谱》。《南史·陆厥传》说:“汝南周颙,善识声韵。(沈)约等文皆用宫商,将平上去入四声,以此制韵。”陈寅恪《四声三问》认为,四声的发现与佛经转读有关。音韵学的进步,使人们在训诂之外,单纯从语音上来考虑作品中文字的关系及其审美效果。这就使文学思想开辟了新的角度、新的领域。永明体的产生,声律论的出现,都因为有了音韵学建立的前提。

## 2. 文学重个性、重人情而远离教化

这一时期文学观念变化,首要的是摆脱把文学单纯作为教化的工具的旧观念,突出其舒泄个人独特真挚情感的功能,突出其超功利的性质。

文学观念发生深刻变化,文学上的审美自觉,有一个很重要的前提,就是文人心理的变化。这里说的心理,不是枝节的、短暂的心绪,而是建立在人生态度基础上的整体心理状态;不仅是几个人的、少部分人的心理,而是社会性的群体心理。罗宗强曾指出:“如果比较一下汉、晋士人的心态,我们就会惊异地发现,

<sup>①</sup> 王利器:《颜氏家训集解》第529页,并参见此篇首段注9、注14所引诸家之说,中华书局1993年,北京。

他们之间的差异是何等巨大！他们的信念，他们的思维方法，他们的人生理想，他们的生活风貌和生活情趣，都有着天壤之别。从规行矩步的经生，到放荡不羁的名士，士人的心态经过了一个很长的变化过程。”他归纳士人心态变化主要的表现有：正统观念的淡化以至崩溃，士人对政权的态度由维护到疏离，士人从服从儒家道德准则到寻求独立人格。“凝聚力消失了，自我觉醒了，思想变动不居，而心灵也动荡不宁。”<sup>①</sup> 心态的变化是由于社会的变化。刘师培说过，“建安文学，革易前型，迁蜕之由，可得而说”。他列举四个方面的原因，首先是“两汉之世，户习七经”而“魏武治国，颇杂刑名”（刑名：循名责实），经学的独家统治改变了；另一原因是“建武（东汉光武帝刘秀的年号）以还，士民秉礼，迨及建安，渐尚通脱”。<sup>②</sup> 归结起来，就是：礼教的束缚松弛了。自我的觉醒，个性的张扬，必定导致文人的兴趣从政治、伦理向审美的转移。

在儒家思想熏陶下，两汉的文人，不论是正統的还是反叛的，大都有宏远的人生抱负。晋代一下，却不尽然。嵇康有《卜疑》一文<sup>③</sup>，其中虚拟人物弘达先生向太史贞父询问立身处世的原则，历数二十八种，“聚货千亿，婉变美色”或“卑懦委随，承旨倚靡”之类，当然为他所不取；而“苦身竭力，剪除荆棘，山居谷饮，倚岩而息”，也不是他的选择。文末正面表述的是：“文明在中，见素表朴，内不愧心，外不负俗。交不为利，仕不谋禄，鉴乎古今，涤情荡欲。夫如是，吕梁可以游，汤谷可以浴，方将观大鹏

① 罗宗强：《玄学与魏晋士人心态》第1-2页，浙江人民出版社1991年，杭州。

② 刘师培：《中国中古文学史讲义》第8页，人民文学出版社1957年，北京。

③ 见严可均校辑：《全三国文》卷四十七，《全上古三代秦汉三国六朝文》第1320-1321页，中华书局1958年，北京。

于南溟,又何忧于人间之委曲。”这种态度,与经典的教导、礼制的要求相违背。嵇康在《与山巨源绝交书》中自我描述:“纵逸来久,情意傲散,简与礼相背,懒与慢相成……此犹禽鹿少见驯育,则服从教制,长而见羈,则狂颠顿纓、赴汤蹈火,虽饰以金鑲,饗以嘉肴,愈思长林而志在丰草也。”信中说他所向慕的是“抱琴行吟,弋钓草野”,是“游山泽,观鱼鸟”。“今但愿守陋巷,教养子孙,时与亲旧叙离阔,陈说平生,浊酒一杯,弹琴一曲,志愿毕矣。”他的《幽愤诗》的结尾道:“采薇山阿,散发岩岫。永啸长吟,颐性养寿。”

我们还可以举出另一位诗人陶潜,他在《归去来辞序》中说,“质性自然,非矫励所得;饥冻虽切,违己交病”。他向往的是:“悦亲戚之情话,乐琴书以消忧。”“登东皋以舒啸,临清流而赋诗。”他的文学创作,是他质性的自然流露。嵇康、陶潜是两个突出的例子,但当时和他们怀有类似心态的文人,则很多很多。总之,他们都没有想到承载厚人伦、敦风俗的重任,只是希望自己的自然的质性不受压制、不被扭曲。这种人生态度,为审美心理提供了适合的土壤。康德说:“每个人必须承认,一个关于美的判断,只要夹杂着极少的利害感在里面,就会有偏爱而不是纯粹的欣赏判断了。”<sup>①</sup> 魏晋人与两汉人比,利害感淡漠了很多,于是,审美的感觉才格外敏锐起来。所以,陶潜才能够“采菊东篱下,悠然见南山”,嵇康才能够“息徒兰圃,秣马华山。流磻平皋,垂纶长川。目送归鸿,手挥五弦。俯仰自得,游心太玄”(《赠秀才入军》之十五)。文学对于他们是“游心”,是“自得”,是“情意”的“纵逸”;他们便能在别人熟视无睹的处所发现真美,他们的文学

<sup>①</sup> [德]康德:《判断力批判》上卷,宗白华译,第41页,商务印书馆1964年,北京。

活动,真正成为审美的活动。就在这样的背景下,陆机提出了“缘情而绮靡”、“缠绵以凄怆”之说,他所说的“情”,不再如汉以前的文论,必定是指政治性伦理性的感情,“止乎礼义”的情,而是包括了体现普遍人性的情感。所以,纪昀才责备说:“自陆平原‘缘情’一语引入歧途,其究乃至于绘画横陈,不诚已甚乎!”(《云林诗抄序》)两晋南北朝文论中的情,更富人情味,情在文学中的表现,也与美感更加协调。

### 3. 创作心理的深入研究

认识到文学的独立性,认识到文学不同于儒家之“学”、道家之“道”、佛家之“法”,不同于政论、哲学,就会意识到文学创作心理不同于治学和悟道的心理。文学创作的繁荣,人们在诗歌、散文写作中实践经验的积累,也把创作心理的正面的、专门的、深入的研究提上了日程。持不同观点不同立场的人,都逐渐注意到了文学创作心理特点的存在。《颜氏家训·文章》说,自古文人,多陷轻薄,甚至有文学之才华的天子也不能免,究竟是什么缘故呢?“每尝思之,原其所积,文章之体,标举兴会,发引性灵,使人矜伐,故忽于持操,果于进取。今世文士,此患弥切,一事愆当,一句清巧,神厉九霄,志凌千载,不觉更有傍人。”清代黄叔琳《颜氏家训节抄》在此处批道:“文章与学问各别,深于学问,则无此病矣。”《家训》是教儿女后辈做人的,它注意到文学创作要求特殊的心理,并会对主体的心理带来变化。它所说的实际上是艺术思维和理论思维的不同。此外还有艺术思维和实务思维的不同。沈约《宋书·谢灵运传》称:“灵运为性褊激,多愆礼度,朝

廷惟以文义处之，不以应实相许。”“文义”，即指文学创作<sup>①</sup>。应实，指授予掌管实务的官职。文义和实职，要求不同的性格，不同的心态。作了如此的分别，文学创作心理的研究就有了前提。陆机《文赋》说：“余每观才士之所作，窃有以得其用心。”他从历来和当世的名篇，从他自己的切身体验，或者还从他人的自述，多途径地探讨文学创作心理，寻找其特点和规律。刘勰《文心雕龙·序志》谈全书的性质：“夫‘文心’者，言为文之用心也。”《文赋》最精彩的段落，是对进入创作过程之后主体心理几个阶段的描述：“其始也，皆收视反听，耽思旁讯，精骛八极，心游万仞。其致也，情曛眊而弥鲜，物昭晰而互进……”陆机和刘勰，对文学创作中的触发、构思、灵感、想像，对心与物、形与神、情与志、言与意等范畴，都作了认真的分析。所以，章学诚《文史通义·文德》说：“古人论文，惟论文辞而已，自刘勰氏出，本陆机之说，而昌论‘文心’。”“古人”应该是汉代以前的人，谈到文学，大都是谈文辞；陆机、刘勰，才直接地着重地谈到艺术心理，这是中国文学理论批评独立、成型的一个重要标志。

#### 4. 有关文体特点和作家风格的探讨

随着对文学的独立性的日益重视，对文学形式的研究也就日益细致、具体。除声律之外，篇章、辞藻问题进入人文论家的视野，同时，怎样从形式上把文学和非文学区分，并探究、归纳文学作品的各种不同体式各自的特点的工作，也提上日程。此时遂有文笔说的产生，把多种多样的文体，分为“文”和“笔”两大类，

<sup>①</sup> 《晋书·李玄盛传》：“通涉经史，尤善文义。”《宋书·颜延之传》：“时尚书令傅亮自以文义之类一时莫及，延之负其才辞，不为之下。”文义都指驱遣文辞、结撰文章的能力。



这和对文学形式的美感性的认识相关。《宋书·颜峻传》记载,宋文帝问颜延之:“卿诸子谁有卿风?”颜延之回答中讲,每个儿子继承了一个方面,其中“峻得臣笔,测得臣文”,文和笔属于两种文体,需要的是两种不同的才能。文和笔的区别在哪里呢?《文心雕龙·总术》篇说:“今之常言,有文有笔,以为无韵者笔也,有韵者文也。”韵,一般本是指句尾押韵;而凡押韵的,则也要求句式整齐,并且在遣词造句上下更多功夫。与刘勰同时的萧绎的《金楼子·立言》篇说:“至如不便为诗如同纂,善为章奏如伯松,若此之流,泛谓之笔。吟咏风谣、流连哀思者,谓之文。”“至如文者,惟须绮縠纷披,宫徵靡曼,唇吻遒会,情灵摇荡。”不仅仅要押韵,还要整体的音乐性,还要有真情、有美感——这已经是在谈文学的基本特性了。按照这个方向引申发挥,“文”是文学文体,“笔”是应用文体。

联系到对文学特性的认识来区分不同的文体,最早是曹丕的《典论·论文》,其中说“诗赋欲丽”,显然强调的是美感因素。晋皇甫谧《三都赋序》也说:“然则赋也者,所以因物造端,敷弘体理,欲人不能加也。引而申之,故文必极美;触类而长之,故辞必极丽。然则美丽之文,赋之作也。”他也把“丽”作为赋的文体风格的核心。以后,对文体的区分愈来愈细,西晋挚虞的《文章流别论》按文体选收前人作品,此书已经失传,它列出的体裁有诗、赋、颂、箴、铭、诔等,都能解释名称,考索源流,并举具体作品为例。陆机《文赋》列举十种文体,每种都从风格上作出概括。刘勰论文体,有严密的程式,即:“原始以表末,释名以章义,选文以定篇,敷理以举统。”他解释名称,考察源流和发展变化,联系代表性作品作具体说明。如果把楚骚包括在内,他提到的文体共三十四种,其中有些还再细分为几种。今天看来,大部分是应用

文体,不属于文学范围。但刘勰重点论述的却是诗、骚、赋、乐府,而且,他更明确而深入地讨论不同体裁要求的不同风格。《定势》篇说:“夫情致异区,文变殊术,莫不因情立体,即体成势也……圆者规体,其势也自转;方者矩形,其势也自安。文章体势,如斯而已。”“是以括囊杂体,功在论别,宫商朱紫,随势各配。章表奏议,则准的乎典雅;赋颂歌诗,则羽仪乎清丽;符檄书移,则楷式于明断;史论序注,则师范于矍要;箴铭碑诔,则体制于弘深;连珠七辞,则从事于巧艳——此循体而成势,随变而立功者也。”就是对应用文体,他也能从语言风格上说明。比如《檄移》说:“故其植义颯辞,务在刚健。插羽以示迅,不可使辞缓;露板以宣众,不可使义隐。必事昭而理辨,气盛而辞断,此其要也。若曲趣密巧,无所取才矣。”说的都是语言风格上的要求。后代关于文体的著作不少,也都不离这一传统。明人顾尔行《刻〈文体明辨〉序》说:“陶者尚型,冶者尚范,方者尚矩,圆者尚规;文章之有体也,此陶冶之型范,而方圆之规矩也。”<sup>①</sup>徐师曾则在《文体明辨》的自序中说:“夫文章之有体裁,犹宫室之有制度,器皿之有法式也。为堂必敞,为室必奥,为台必四方而高,为楼必陝(狭)而修曲,为宫必圆,为筐必方,为簠必外圆而内方,夫固各有当也。苟舍制度法式而率意为之,其不见笑于识者鲜矣,况文章乎!”<sup>②</sup>和西方比较,中国古代缺乏对文学种类的宏观的研究,这与文学种类发育长期不平衡相关。本书绪论中已经谈到,中国古代叙事文学和戏剧文学兴起较迟,文学作品的类别主要是诗

① 《〈文章辨体序说〉〈文体明辨序说〉》第75页,人民文学出版社1962年,北京。

② 《〈文章辨体序说〉〈文体明辨序说〉》第77页,人民文学出版社1962年,北京。

和散文。所以,文学文体分类也基本是把这两个方面的作品再作细分。但在具体阐述中,则对抒情文和叙事文各自的特性,多有涉及。古代文体论中讲得最多的是写作技巧,并且主要是修辞和章法上的技巧,它们考虑的主要是对写作实践的指导,而较少理论上的深入探究。西方人对文学种类体裁的划分也有他们的弊病。现代学者曾指出:“……对文学基本种类的探讨趋向两个极端,一个极端是依附于语言形态学,另一个极端是依附于对宇宙的终极态度。这样的探讨虽然是有‘启发性’的,但极难指望它会导致客观的结果。”<sup>①</sup> 文学的体裁随时代而有很大变化,在如何研究文学体裁的问题上,本土的和外域的遗产,都可以提供有益的参照。

在注意文体风格的同时,魏晋以后,人们也注意到作家的个人风格。曹丕的《典论·论文》既讲八种文体的风格,又讲了建安七子各人的风格。通常说,形成个人独有的风格是一个作家艺术上成熟的标志。歌德说:“……风格,这是艺术所能企及的最高境界。”<sup>②</sup> 那么,当然也可以说,对作家风格的专门研究,是文学理论批评走向审美自觉的标志。《文心雕龙·体性》就是中国最早出现的论述作家风格的专篇。

文学风格最突出的特点,是它的不可重复性。马克思曾经引用过法国 18 世纪文学家布封的名言“风格就是人”,他自己则

① [美]韦勒克、沃伦:《文学理论》第 259 页,刘象愚等译,三联书店 1984 年,北京。

② 歌德:《自然的单纯模仿·作风·风格》,歌德等著《文学风格论》,王元化译,第 3 页,上海译文出版社 1982 年,上海。

用“构成我的精神个体性的形式”<sup>①</sup>来表述,强调的都是风格的独特性质。《体性》篇说,作家们“各师成心,其异如面”——刘勰在公元6世纪,就抓住了风格问题的核心和关键。《左传·襄公三十一年》记子产的话说,“人心之不同如其面焉,吾岂敢谓子面如吾面乎!”世界上没有两个人长得完全一样,没有两个人的个性完全一样,也不会有两个作家的风格相同。越是艺术造诣高的作家,风格的独特性越强。风格的独特性源于作家个性的独特性,个性的形成有先天和后天两方面的因素,刘勰将两方面因素从才、气、学、习四项来说明。才和气属先天,学和习属后天。《体性》篇开头说:“夫情动面言形,理发而文见,盖沿隐以至显,因内而符外者也。然才有庸俊,气有刚柔,学有浅深,习有雅郑——并情性所铄,陶染所凝。是以笔区云譎,文苑波诡者矣。”刘勰又在对大量文学现象归纳的基础上,提出八体:“若总其归涂,则数穷八体——一曰典雅,二曰远奥,三曰精约,四曰显附,五曰繁缛,六曰壮丽,七曰新奇,八曰轻靡。”八体的每一种都有与之对应的:“雅与奇反,奥与显殊,繁与约舛,壮与轻乖。”应该指出的是,八体并不是如一些研究者所说是八种风格。每个作家风格都不相同,不能把古往今来作家的风格归为几种,只能归为若干类型。个人风格虽然千差万别,刘勰认为,都不出这八种类型的范围。在对不同风格类型的说明中,刘勰的感情倾向明显不一样。如说“轻靡者,浮文弱植,缥缈附俗者也”,当然绝不是肯

① 马克思:《评普鲁士最近的书报检查令》,《马克思恩格斯全集》第一卷第7页,人民出版社1956年,北京。布封之语出于他的《论风格——在法兰西学士院为他举行的人院典礼上的演说》,《译文》1957年第9期,那里说:“知识、事实与发现都很容易脱离作品而转入别人手里……这些东西都是身外物,风格却是本人。因此,风格既不能脱离作品,又不能转借,也不能变换。”

定和赞扬。但是,刘勰也没有否认八体中任何一种的存在价值。他说:“八体虽殊,会通合数,得其环中,则辐辏相成。”八种类型两两相对,各自都不宜走向极端。划分风格类型对于文学批评、文学理论和文学史的研究,提供了便利。后来的人提出十多种乃至二十多种风格类型,也有笼统地划为阳刚阴柔两大类。他们都从刘勰受到过启发。

风格类型的划分依据,既有作品内容方面的,也有作品形式方面的。如说典雅是“谠式经诰,方轨儒门”,这是就思想而言;说精约是“覈字省句”、繁缚是“博喻酿采”,是就文字和修辞而言。但两者并未完全分割,篇中说“文辞根叶,苑囿其中”,每种风格类型,都牵涉“根”和“叶”。德国 19 世纪文艺理论家威克纳格说,风格论的对象是语言表现的外表,是外在形式,如词汇的选择、句法的构造,“可是,老实说,风格并不仅仅是机械的技法,与风格艺术有关的语言形式大多必须被内容和意义所决定”。“因而,在风格论的探讨中,我们必既然不容许也不期待超越诗学或修辞学所处理的范围。同样,风格论的目的也只能是对已有的文学材料加以理论上的阐释,而理论家所能做的则不过是在学生中间唤起理性的自觉的欣赏力并培养他们的批评力而已。”<sup>①</sup> 刘勰的风格论,确实起到了唤起欣赏力和培养批评力的作用。

风格的形成既然有先天和后天两方面的因素,于是,作家就有自觉追求和养成某种他所喜爱的、理想的风格的可能。篇中说,“若夫八体屡迁,功以学成”,“才有天资,学慎始习,斫梓染

<sup>①</sup> [德]威克纳格:《诗学·修辞学·风格论》,歌德等著《文学风格论》,王元化译,第 15-16 页,上海译文出版社 1982 年,上海。

丝,功在初化”,“故宜摹体以定习,因性以练才”。

刘勰论风格,多是从理论上归纳和概括,钟嵘则在对具体作家的评论中,体现他的风格观。他盛赞曹植“骨气奇高”,批评张华“务为妍冶”,“儿女情多、风云气少”,并引谢灵运的话:“张公虽复千篇,犹一体耳。”他和刘勰一样不喜欢“轻靡”的风格,也不满于风格的单调。

#### (四)中国文学思想的繁盛(文化和文学的高峰时代)

从公元 220 年曹丕废汉献帝而自称魏文帝,到公元 589 年隋文帝杨坚率兵入建康俘获陈后主,经历了三百多年的战乱(中间西晋有过短期统一)之后,终于又由隋王朝实现了中央政权对全国的统治。隋、唐、宋三朝,历时八百多年,其间唐末的五代十国的全国性分裂局面只有几十年,隋至北宋的多数时间是统一的和相对比较安定的,而到南宋就走向明显的衰弱。这八百年呈马鞍形变化,它是中国封建社会的中段,是它成熟和收获的时期,是它由顶峰而渐向下坡的时期。政治和经济是这样,文化、文学和文学思想也是这样。唐宋两代,是中国封建社会发展的分水岭,是古代文学和文学思想发展的分水岭。八百年的上升、登峰面下降的长过程,展示了五光十色的画卷,给后人留下许多值得探讨的题目,从中能够更深刻地认识古代文学和文学思想发展的规律。

盛唐时期,版图从朝鲜半岛到阿姆河流域,从贝加尔湖到安南,在当时世界上是最先进的大国。国土广阔,军事和经济实力强大,文化精神也显出泱泱大国之风。印刷术在唐宋有巨大进步,雕版印书和活字法先后出现,对文化的流传和保存其功至

伟。指南针用于航海,火药用于军事。学术方面如史学、哲学,艺术方面如美术、音乐、舞蹈,较前代都有长足进步。佛教哲学达到很高的思辨水平,与南北朝时大批印度僧人来华传法不同,唐代则有较多僧人西去求法,他们的学问使印度的高僧大德也深为敬佩。在文学领域,唐宋真可谓是黄金时代,王孟、李杜、高岑、元白、温李、苏轼、陆游的诗,柳永、苏轼、辛弃疾、秦观、李清照的词,韩柳欧苏的散文,还有传奇小说等等,在整个中国古代,都形成难以逾越的高峰。元代以后,上述文学体式的辉煌便成过往,虽然也有律绝和古风写得很好的,也有填词高手,也有古文名家,但在这些体式的创作上都不能超过唐宋两代的巨匠。苏轼说:“智者创物,能者述焉,非一人面成也。君子之于学,百工之于技,自三代历汉至唐而备矣。故诗至于杜子美,文至于韩退之,书至于颜鲁公,画至于吴道子,而古今之变、天下之能事毕矣。”<sup>①</sup> 然则不止唐代,宋代的诗、文、书、画,也后继有人。苏轼本人的诗文、书法就可以无愧地进入历代大师的行列。即如散文,向称韩海苏潮<sup>②</sup>;欧苏和韩柳是并列的。唐诗与宋诗优劣高低之争,持续长久,也难有结论<sup>③</sup>。朱熹说:“国朝文明之盛,前世莫及。自欧阳文忠公、南丰曾公巩与公(此指苏轼)三人,相继迭起,各以其文擅名当世,然皆杰然自为一代之文。”<sup>④</sup> 文学之外,

① 苏轼:《书吴道子画后》,《苏轼文集》第2210页,中华书局1986年,北京。

② 清人俞樾《茶香室丛钞》卷八“韩海苏潮”:“国朝萧墨《经史管窥》引李青卿《文章精义》云,‘韩如海,柳如泉,欧如渊,苏如潮。’然则今人称‘韩潮苏海’,误矣。”

③ 钱钟书:《谈艺录》“诗分唐宋”,其中说“唐宋诗之争,南宋已然,不自明起”,见该书第4页,中华书局1984年,北京。

④ 朱熹:《楚辞集注》中《服胡麻赋》注,见该书第300页,上海古籍出版社1979年,上海。



推广而言之,王国维说:“宋代学术方面最多进步,亦最著。其在哲学,始则有刘敞、欧阳修等,脱汉唐旧注之桎梏,以新意说经;后乃有周敦颐、程颢、程颐、张载、邵雍、朱熹诸大家,蔚为有宋一代之哲学。”在提到科学、史学之后,又说:“绘画,则董源以降,始变唐人画工之画,而为士大夫之画。在诗歌,则兼尚技术之美,与唐人尚自然之美者,蹊径迥异。考证之学,亦至宋而大盛。故天水一朝(赵氏郡望为天水——引者)人智之活动与文化之多方面,前之汉唐,后之元明,皆所不逮也。”<sup>①</sup> 陈寅恪简赅地指出:“华夏民族之文化,历数千载之演进,造极于赵宋之世。”<sup>②</sup> 总之,宋代文化、学术和文学艺术的恢宏博大,是毋庸置疑的。只是,唐代的文化和文学是上升趋势,宋朝却是下落趋势;唐宋文学作品的气势也有不同。

为什么这几百年有那么多杰出人物产生呢?《旧唐书·文苑传》说,“爰及我朝,挺生贤俊……巍巍济济,辉烁古今”,“并非肄业使然,自是天机秀绝。若隋珠色泽,无假淬磨;孔玃翠羽,自成华彩”。唐宋两代的文学和文学思想之达到高峰,当然不能仅仅归结为作家、理论家个人的勤奋,但同样也不能仅仅归结为个人的天资。哪个时代都有聪明颖慧的人,唐代和宋代文学领域却是群星璀璨,几百年中久盛不衰,这实是时代使然。

和秦汉相比,作为统一王朝的主宰,唐代统治者的思想文化政策显得开明、开放。这既是由于国力强大而怀有自信的缘故,也还有皇族出身的特殊因素。李唐皇族有少数民族的血统,因

① 王国维:《宋代之金石学》,《王国维文集》第四卷第120页,中国文史出版社1997年,北京。

② 陈寅恪:《邓广铭〈宋史职官志考证〉序》,《金明馆丛稿二编》第245页,上海古籍出版社1980年,上海。



之,他们能够不拘守儒家一种传统,更不对这种传统维持单一狭隘的阐释。陈寅恪《唐代政治史述论稿》开篇就说:“《朱子语类》壹叁陆《历代门》叁云:‘唐源出于夷狄,故闺门失礼之事不以为异。’朱子之语颇为简略,其意未能详知。然即此简略之语句亦含有种族及文化二问题,而此二问题实李唐史事关键之所在,治唐史者不可忽视者也。”<sup>①</sup> 我们论述中国文学思想史,也应该考虑这两个问题。“闺门失礼之事不以为异”,就是没有严格的礼教束缚,那些风流倜傥、潇洒豪放的文学家们,借此而得到较为宽松的环境。宋人洪迈《容斋续笔》卷二有“唐诗无讳避”条,说:“唐人歌诗,其于先世及当时事,直辞咏寄,略无避隐。至宫禁嬖昵,非外间所应知者,皆反复极言,而上之人亦不以为罪。如白乐天《长恨歌》讽谏诸章,元微之《连昌宫词》,始末皆为明皇而发。杜子美尤多……今之诗人不敢尔也。”之所以“不以为罪”,原因是他们本身就“不以为异”,伦理标准、行为规范与正统儒家不同。对于文学家,不仅生活作风上较少拘禁,思想上也多了选择的可能。

前面曾经说过,到南北朝时,儒、道、佛三者并立的格局已经形成。唐代朝廷,对儒、道、佛均能容纳。唐人能够不被古老的亡灵所缠绕、控制,敢于和乐于吸收各种文化成分。玄奘和义净去印度取经,受到皇帝本人的嘉奖、支持和鼓励,佛经翻译和研究,其规模和水准空前绝后;禅宗则把佛教、佛学本土化,平民化,使佛教文化深深地融进中国传统文化之中。隋文帝即扶植道教,隋唐依佛、道、儒的次序排列三教地位。唐代尊《老子》为《道德真经》,规定为士子必读之书,道教的思想得以理论化、系

<sup>①</sup> 陈寅恪:《唐代政治史述论稿》第1页,上海古籍出版社1997年,上海。

统化。王维、柳宗元、司空图等受到佛家思想影响，白居易、李翱等被载入禅宗灯录（见《五灯会元》卷第四、卷第五）。李白受道家思想影响，杜甫、韩愈则接受儒家传统。思想的多元有利于文学艺术的丰富性多样性，形成不同的诗风文风。

以上是从对内而言，至于对外文化交流，隋唐时代更是十分活跃。隋炀帝“扬威异域”<sup>①</sup>，唐代派遣使臣到西域、南海，唐代用和亲、互市、通贡等方式加强对外交往，开辟了“海上丝绸之路”。“海上丝绸之路”又称“陶瓷之路”，从南海，经今之东南亚、南亚到中东、东非。陶瓷中有许多艺术品，尤其是唐三彩，成为文化交流的载体。随着佛教绘画和造像的发展，外国的技法传入，被吴道子等画家所吸收。“吴带当风”，据说是把由佛教绘画带来的凹凸法技巧，同原有的线描技法融合，使人物衣纹既有立体感，又飘然而具动感。胡乐、胡舞曾风靡长安、洛阳和其他一些城市，白居易和元稹都写有《胡旋女》诗，极赞其“千匝万周无已时，人间物类无可比”。许多大作家接触少数民族文化，接触来自日本的文人，接触民间文艺（如歌姬，如说书），接触各种艺术形式。眼界开阔，心胸廓远，知识贍博。而宋代文人却处身另一种环境气氛，受到众多有形和无形的限制。

学界有人尝试提出“唐型文化”和“宋型文化”的概念，谓：“大体说来，唐代文化以接受外来文化为主，其文化精神及动态是复杂而进取的。”“到宋，各派思想主流如佛、道、儒诸家，已趋融合，渐成一统之局，遂有民族本位文化的理学的产生，其文化精神及动态亦转趋单纯与收敛。南宋时，道统的思想既立，民族

<sup>①</sup> 参见黄时鉴主编：《中西关系史年表》，第117页、第122—123页，浙江人民出版社1994年，杭州。

本位文化益形强固,其排拒外来文化的成见,也日益加深。”<sup>①</sup> 唐型、宋型的划分在学术上的意义,显然因为它突出了不同的取向。“从文化上看,唐朝代表了中国封建文化的上升期,宋朝则是由中唐逐渐发展起来的新型文化的定型期、成熟期。因此,类型的划分比单纯朝代的划分,更具有文化史上的意义和价值。”<sup>②</sup> 从类型、性质上看,唐朝(主要是其晚期)已经有了“宋型文化”,而宋代也有唐型文化,但整体的流向、大势所趋是由唐型而宋型。这种划分,对于我们认识中国文学思想发展的路线轨迹,及其与社会政治经济发展路线轨迹的对应关系,会有一些启发。

北宋立国之时,就面对辽国威胁。整个宋代,来自北方的威胁从未稍减,而是不断加强。面对此种形势,统治者却采取“守内虚外”的方针。宋太宗赵匡义曾说:“外忧不过边事,皆可预防。惟奸邪无状,若为内患,深可惧也!”守内,就要加强中央集权,削夺将领的军权,削弱宰相的权力。宋代是历史上统治地区最小的中原王朝,皇帝统治的地盘远远狭于唐代,其统治的严密程度则大大超过前朝。不但实际的权力要集中,思想上的控制也要强化。司马光说明《资治通鉴》的纪年原则,论证了正统观念,这在宋代很有代表性。他说,三代以前,“有民人社稷者通谓之君,合万国而君之,立法度,班号令,而天下莫敢违者,乃谓之王”。秦以后,有了变化,“窃以为苟不能使九州合为一统,皆有天子之名,而无其实者也”。<sup>③</sup> “一统”,最简要地标示了宋代思想

① 傅乐成:《唐型文化和宋型文化》,见作者所著《汉唐史论集》,台湾联经出版事业公司1977年,台北。

② 王水照主编:《宋代文学通论》“绪论”,河南大学出版社1997年,开封。

③ 司马光:《资治通鉴》卷六十九,该书第460页,上海古籍出版社1987年,上海。

的特质。史学上讲正统,理学上讲道统,文学上讲文统。有的学者分析道:“‘统’有两重意义:一统和传统。换句话说,天下只此一家,古今相传一脉。在文学创作里,这种观念发展成为保守的、过分强调继承的倾向。”<sup>①</sup> 但凡追求“统”,追求“九州合为一统”,则其时思想断难有长久活力。

### 1. 从音情顿挫到沉郁顿挫再到清壮顿挫——时代的足音

六朝文学在获得的审美自觉的同时,创作和鉴赏也有偏于清绮浮艳的明显倾向。隋代矫正此风,隋文帝和李谔君臣等人,从巩固统治的目的出发,不可能顾及文学的特性,他们要走质木无文的回头路。唐代连续出现“贞观之治”、“开元盛世”,科举和边功给士子们以出仕扬名的机会,文人中普遍具有乐观进取精神。这种精神反映到文学上,既鄙弃纤弱、雕琢的文风,也不满枯燥、板滞的笔调,而要追求与“盛世”、与大国相匹配的新的风格。中晚唐至北宋、特别是到了南宋,形势有很大变更,但唐宋两代几百年间,豪迈而不失潇洒,雄健而兼具妩媚的风格,始终成为主调;对这类风格的鼓吹、提倡、论证、分析,是文学理论批评的重要内容。较早而影响巨大的是陈子昂的《与东方左史虬修竹篇序》。他第一个提出“唐型文化”在文学上的纲领:“文章道弊五百年矣,汉魏风骨,晋宋莫传,然而文献有可征者。仆尝暇时观齐梁间诗,彩丽竞繁而兴寄都绝,每以永叹。思古人常恐逶迤颓靡,风雅不作,以耿耿也。一昨于解三处见明公《咏孤桐篇》,骨气端翔,音情顿挫,光英朗练,有金石声。不图正始之音,

<sup>①</sup> 中国科学院文学研究所中国文学史编写组:《中国文学史》“宋代文学的承先和启后”,见该书第542页,人民文学出版社1962年,北京。

复睹于兹，可使建安作者相视而笑。”所谓“文章道弊五百年”，似乎是对晋以下文学的否定性评价，但这是针对初唐诗坛“梁陈宫掖之风”而发，并不意味着全面否定六朝。西晋的“正始之音”，就被他作为很高的典范肯定了。至于其正面提出的美学原则即“骨气端翔，音情顿挫，光英朗练，有金石声”，所要求的是内容与形式协调配合所产生的气势和风貌。历来论者对此序注意“风骨”、“兴寄”和“风雅”，那无疑是正确的，而对“音情”有所忽视，则似不妥。“风骨”、“兴寄”、“风雅”等概念继承了曹丕的“文气说”、刘勰的“风骨论”，“音情”一词则更多为陈子昂的独创。对此序的思想，应联系这几项完整地理解。“兴寄”并不脱离“音情”而直白地陈诉，“风骨”也不撇开“音情”而直接呈现；反过来说，“音情”不是单纯的形式技巧问题，不只是“宫羽相变，低昂互节”的问题，而是要以音传情，并且是要求传特定的情，要求以音表现风骨和传达兴寄。朱熹曾在《斋居感兴二十首》序中说到，读陈子昂《感遇》诗，“爱其词旨幽邃，音节豪宕”<sup>①</sup>。“音节”是说音，“豪宕”是说情，从铿锵声韵中传豪宕之情。当然不止是从音节，包括辞藻、句式、篇章，用一切富有美的感染力的形式因素，传达豪放、高昂、深沉的情感。这正是陈子昂适应时代召唤，提出的新颖思想。陈子昂以庶族而中进士、受武则天恩宠，怀着报国从政的热心。“感时思报国，拔剑起蒿莱。西驰丁零塞，北上单于台。”（《感遇》之三十五）以后遭冷遇，他的《登幽州台歌》：“前不见古人，后不见来者。念天地之悠悠，独怆然而涕下。”表达的不是失意的穷愁，而是跨时空的慷慨苍凉。后来韩愈诗云：“国

<sup>①</sup> 朱熹：《斋居感兴二十首》，《宋诗钞》第306页，上海三联书店1988年，上海。

朝盛文章，子昂始高蹈。”<sup>①</sup> 元好问诗云：“论功若准平吴例，合著黄金铸子昂。”<sup>②</sup> 都是确认他的“风骨”、“兴寄”、“音情”说的开路之功。

与陈子昂的“音情顿挫”衔接，杜甫则标举“沉郁顿挫”。“沉郁顿挫”最先见于《进鹏赋表》，此表为天宝十三载杜甫四十三岁时向玄宗皇帝所进<sup>③</sup>，其中说：“倘使执先祖（指杜审言）之故事，拔泥涂之久辱，则臣之述作，虽不能鼓吹六经，先鸣数子，至于沉郁顿挫，随时敏捷，而扬雄、枚皋之徒，庶可企及也。”此时尚在安史之乱以前，杜甫最重要的作品尚未产生。但他个人生活早已经历过困厄，能体会时代的矛盾和历史的潮流，“沉郁顿挫”四字绝非随便道出。他以扬雄为追踪的目标，《文心雕龙·体性》称扬雄“志隐而味深”，学习扬雄，表明中年的杜甫要作品既有“志”的寄寓，又有“味”的蕴涵。沉郁，主要指内容的深厚。顿挫，有人以为是讲声韵，这种理解不够全面。杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行序》说，“记于郾城观公孙氏舞剑器《浑脱》，浏漓顿挫，独出冠时”。浏漓顿挫，是形容舞蹈之活泼而富变化；沉郁顿挫，也应该是形容诗文深沉而富于变化。杜甫《同元使君春陵行序》谓读元结之诗，“不意复见比兴体制、微婉顿挫之词”；诗中有“道州忧黎庶，词气浩纵横”之句，“顿挫”，含有纵横捭阖、起伏跌宕的意思。总之，沉郁顿挫，是情感真挚深沉而具有时代的历史的内容

① 韩愈：《荐士》，《韩愈选集》第88页，上海古籍出版社1996年，上海。

② 元好问：《论诗三十首》之八，《元好问诗选》第10页，人民文学出版社1959年，北京。

③ 参见仇兆鳌《杜诗详注》第2172页，《进鹏赋表》题注，中华书局1979年，北京。

和艺术形式的活泼、丰富而多有变化两者的恰当配合。<sup>①</sup>无论在社会政治问题上,还是在艺术风格技巧问题上,杜甫都具广阔的胸襟。他心中时时怀着国运和民艰,他虚心地借鉴古人和今人。冯至说,杜甫的胸襟“永远是阔大而开朗的。他的广阔的胸怀往往通过自然界的壮丽景色给表达出来”,像《登岳阳楼》中的“吴楚东南坼,乾坤日夜浮”,《旅夜书怀》中的“星垂平野阔,月涌大江流”,《登高》中的“无边落木萧萧下,不尽长江滚滚来”,《阁夜》中的“五更鼓角声悲壮,三峡星河影动摇”等等。“这是诗人面前的风景,同时也是诗人的心境。又如‘日月笼中鸟,乾坤水上萍’(此为《衡州送李大夫赴广州》中的诗句——引者),‘笼中鸟’和‘水上萍’是在现实社会中所过的局促的生活,‘日月’和‘乾坤’是无边的宇宙,作者若是没有阔大的胸襟,‘笼中鸟’和‘日月’是不可能连缀在一起的。这绝不只是‘本是形容凄凉之意,乃翻作壮丽之语’(见吴景旭《历代诗话》卷四十一)的一种修辞学上的艺术手法。杜甫有了广阔的胸襟,才能用这样壮丽的景色来衬托他所写的时代的艰辛和个人的不幸。这是杜诗的一个特点,所以他的诗尽管悲哀沉痛,可是读者在深受感动的同时,并不意气消沉,而反倒兴起昂扬振奋之意。”<sup>②</sup>冯至作为现代的优秀诗人和学者,对古代诗圣的“沉郁”的领会是准确而深刻的。

杜甫的沉郁顿挫,是中国诗艺和诗歌美学长期积累而形成的结晶。当时和后世的人,不少都能认识杜甫的思想和艺术的

① 关于“沉郁顿挫”的解释,参看王运熙、杨明《隋唐五代文学批评史》第291—295页,上海古籍出版社1994年,上海;乔象钟、陈铁民主编:《唐代文学史》第515—516页,人民文学出版社1995年,北京;安旗:《沉郁顿挫试解》,《四川文学》1962年第6期。

② 冯至:《人问要好诗》,见《杜甫传》第143页,人民文学出版社1980年,北京。

总结性、综合性或者叫做“集大成”的性质,认识到他的博大。韩愈《题杜工部坟》说,“独有工部称全美”。元稹《唐检校工部员外郎杜君墓系铭序》倡杜诗集大成之说:“余读诗至杜子美,而知小大之有所总萃焉。”“盖所谓上薄风骚,下该沈宋,古傍苏李,气夺曹刘,掩颜谢之孤高,杂徐庾之流丽,尽得古今之体势,而兼人人之所独专矣。”明代胡应麟《诗薮》说:“杜诗正而能变,大而能化,化而不失本调,不失本调而兼得众调,故绝不可及。”在这个意义上说,杜甫的“沉郁顿挫”的诗学主张和诗作实践,是标志中国古代文学和文学思想成熟的里程碑。

杜甫之后的文学大师是苏轼。杨万里《江西宗派诗序》说,“唐云李、杜,宋言苏、黄”;宋荦《漫堂说诗》称,“南渡后,陆游学杜、苏,号为大宗”。从杜甫到苏轼,客观环境发生了巨大的变迁,苏轼本人的一生,其身世遭遇、人生态度和创作风格,前后也有重大转变。然而,变化中仍不难看出一脉相承的线索。元好问以“清壮顿挫”描述苏轼和他影响下的宋人词风,其《新轩乐府引》说:“唐歌词多宫体,又皆极力为之。自东坡一世,情性之外,不知有文字,真有一洗万古凡马空气象……坡以来,山谷、晁无咎、陈去非、辛幼安诸公俱以歌词取称,吟咏情性,流连光景,清壮顿挫,能起人妙思。”<sup>①</sup> 清壮顿挫,用于概括苏轼诗文的风格,也同样适合;它与陈子昂的音情顿挫、杜甫的沉郁顿挫,同中有异,异中有同。苏轼在诗的创作上,继承和发展韩愈以文为诗的做法,才思横溢,触处生春,滔滔汨汨,别开生面,清人赵翼《瓯北诗话》说,“杜诗如乔岳之矗天,苏诗如流水之行地”<sup>②</sup>。在词的创

① 元好问:《新轩乐府引》,转引自刘泽《元好问〈论诗三十首〉集说》第294页,山西人民出版社,太原。

② 赵翼:《瓯北诗话》第56页,人民文学出版社1963年,北京。



作上,开豪放一派,刘辰翁说:“词至东坡,倾荡磊落,如诗如文,如天地奇观,岂与群儿雌声学语较工拙?”<sup>①</sup> 在文的创作上,磅礴澎湃,发扬蹈厉,杨慎说:“东坡文如长江大河,一泻千里,至其浩浩流转,曲折变化之妙,则无复可以名状。”<sup>②</sup> 历来人们对于苏轼作品的体认,颇相接近,对苏轼作品之“壮”和“顿挫”,均没有异议。至于“清”,则须作些辨析。苏轼仕途上一再遭受重大打击,逐渐养成外儒内道的人生观。这种人生观是他个人的处境和时代的潮流共同作用的产物。儒、道、释互渗互融,为宋代学术发展的总趋势。他在被贬黄州途中与弟弟苏辙相见,有诗云:“别来未一年,落尽骄气浮。”<sup>③</sup> 早年的意气有所消减,他在佛家、道家思想中寻求慰藉。同时,宋代以义理之学取代汉唐重训诂注疏的经学,文士群中风气为之一变。苏轼原本对唐代文学艺术,对杜甫,景仰中也还有些遗憾,曾说:“予尝论书,以谓钟、王之迹,萧散简远,妙在笔画之外。至唐颜、柳,始集古今笔法而尽发之,极书之变,天下翕然以为宗师,而钟、王之法益微。至于诗亦然。苏李之天成,曹刘之自得,陶谢之超然,盖亦至矣。而李太白、杜子美以英玮绝世之姿,凌跨百代,古今诗人尽废,然魏晋以来高风绝尘,亦少衰矣。”于是,他接着就来赞扬柳宗元“法纤秣于简古,寄至味于淡泊”。<sup>④</sup> 他还称赞陶渊明“质而实绮,癯而实

① 刘辰翁:《辛稼轩词序》,转引自邓广铭《稼轩词编年笺注》第526页,古典文学出版社1957年,上海。

② 杨慎:《三苏文范》卷七,转引自王水照:《苏轼选集》第345页,上海古籍出版社1984年,上海。

③ 苏轼:《子由自南都来陈三日而别》,《苏轼诗集》第1018页,中华书局1982年,北京。

④ 苏轼:《书黄子思诗集后》,《苏轼文集》第2124页,中华书局1986年,北京。

腴,自曹、刘、鲍、谢、李、杜诸人皆莫及也”<sup>①</sup>,称赞陶和柳的诗“外枯而中膏,似淡而实美”<sup>②</sup>。正是在这种思想的引导下,他自己在创作上向“清”的方向靠拢。其初到黄州所作的《定惠院寓居月夜偶出》和《次韵前篇》,查慎行评为“清真”,纪昀评为“清峭”。他的《与侄书》说得很明白:“文字亦若无难处,止有一事与汝说。凡文字,少小时须令气象峥嵘,彩色绚烂;渐老渐熟,乃造平淡。其实不是平淡,绚烂之极也。”<sup>③</sup>清壮和沉郁的同中之异,不但是苏轼与杜甫两个人风格的差异,也是由宋代与唐代两代文学的差异、文化的差异生成的。

陈子昂的音情顿挫,杜甫的沉郁顿挫,苏轼的清壮顿挫,既有自觉的理论主张,又有成功的创作实践,在不同阶段,奏出盛世之声,体现出大国之风,标志着文学前进的步伐,标志着古代文学和文学思想的成熟。

## 2. 思潮和流派——文学思想与创作实践紧密结合

唐代有一种特殊的文学现象,就是以一两位人物为领袖,以明确的理论主张为指导,用大量的作品去实行、推进文学上的革新。近代人把这种现象命名为“运动”,有古文运动和新乐府运动。宋代也有一种特殊的文学现象,就是以为一位或几位人物为核心,在相同、相近的审美选择的前提下,用大量的作品去倡导一种艺术风格,这即是今人所谓文学流派,如西昆派、苏门弟子、

① 参见苏辙《子瞻和陶渊明诗集引》所述苏轼致苏辙书,曾枣庄选释:《三苏文艺思想》第222页,四川文艺出版社1985年,成都。

② 苏轼:《评韩柳诗》,《苏轼文集》,中华书局1986年,北京。

③ 苏轼:《与侄书》,曾枣庄选释:《三苏文艺思想》第166页,四川文艺出版社1985年,成都。

江西诗派。唐宋两代出现的这类现象,也是中国古代文学和文学思想臻于成熟的标志。苏联文学理论家波斯彼洛夫说:“文学思潮是在某一个国家和时代的作家集团在某种创作纲领的基础上联合起来,并以它的原则为创作自己作品的指导方针时产生的。”按这个理解,他认为,任何一种民族文学的较早时代,都还没有明确地形成思潮;那是17世纪法国文学才开始产生的前所未有的新特质,当时的“作家由于自己世界观的特点,达到了高度的创作自觉性。他们不仅创作,而且思考一般应当怎样创作,并且终于意识到和形成了自己文学创作的一些共同原则。换言之,17世纪法国作家团体第一次拟定了一定的创作纲领,并在创作自己的作品时以它的原则为指导方针”<sup>①</sup>。波斯彼洛夫不知道,在法国古典主义思潮之前好几百年,中国文学已经出现了完全符合他所给定的条件,可以称为思潮的文学现象。波斯彼洛夫又说:“显然,只有为表示某个国家和时代的那些以承认统一的文学纲领而联合起来的作家团体的创作,保留‘文学思潮’的术语,而称那些仅仅具有思想和艺术的共性的作家集团的创作为文学流派,才是相宜的。”<sup>②</sup> 中国文学中流派的出现至少在汉末,只不过唐宋时流派多,而且当时流派的现象更为人们所注意。唐宋时还有的创作群体,其性质介于思潮和流派之间,即作家彼此间的结合,不如同一思潮的成员那么紧密,也不像有的流派成员那么松散。在古文运动、新乐府运动之前,作家群体多有出现,如建安七子、初唐四杰等等,这些群体也取得了很高的成

① [苏]波斯彼洛夫:《文学原理》第172-173页,王忠琪等译,三联书店1985年,北京。

② [苏]波斯彼洛夫:《文学原理》第175页,王忠琪等译,三联书店1985年,北京。

就,发生了很大的影响,但都还不是思潮。文学思潮要有明确的理论思想,要有大量的创作成果,创作要以理论为指导,把理论变为实践。唐代文学思潮的出现表明,文学思想和文学创作的结合的自觉、直接、紧密。

唐代的古文运动经过较长历程,在此历程中,其理论自觉性的程度、创作实践的成就和影响力都有很大幅度的提升。《新唐书·文艺传序》说:“唐有天下三百年,文章无虑三变。高祖、太宗,大难始夷,沿江左余风,缔句绘章,揣合低卬,故王(勃)、杨(炯)为之伯;玄宗还经术,群臣稍厌雕琢、索理致,崇雅黜浮,气益雄浑,则燕(燕国公张说)、许(许国公苏颋)擅其宗。是时,唐兴已百年,诸儒争自名家。大历、贞元间,美才辈出,擩啜(研求、品味)道真,涵泳圣涯,于是韩愈倡之,柳宗元、李翱、皇甫湜等和之,排逐百家,法度森严,抵铄晋魏,上轧汉周,唐之文宛然为一王法,此其极也。”到了序中所说的第三变,有倡有和,法度森严。宋祁《新唐书》此说原有所本,唐人早有类似言论,独孤及和李肃都谈到过唐代文章的“三变”,独孤及说李华和萧颖士等人“勃焉复起,振中古之风……于时文士驰骛,飘扇波委,二十年间,学者稍厌折杨、黄华而窥咸池之音者什五六,识者谓之文章中兴”<sup>①</sup>。同时代和稍后的人的这些说法表明,对古文的提倡和实践,到韩、柳之时,从其影响的广度、深度和强度看,已经成为实实在在的运动,地地道道的思潮。

所谓“古文”,是唐代人造出的一个专门术语,“盖文体坏而

<sup>①</sup> 独孤及:《检校尚书吏部员外郎赵郡李公中集序》,见《全唐文》卷三八八,第1746页,中华书局1990年,北京。

后‘古文’兴，唐之韩、柳，承八代之衰而力挽之于古，始有此名”<sup>①</sup>。古文是相对于“今文”，亦即初唐依然盛行的梁陈以来藻丽雕绘的骈体文而言，是要以复古来矫正文风。所以，从名称的设立，就具有鲜明的挑战意识。从萧颖士等直到韩愈写作的环境中，古文常被时人目为怪异。韩愈在一封信中，颇带悲凉之意地说：“古人不难到，但不知直似古人，亦何得于今人也！仆为文久，每自则意中以为好，则人必以为恶矣——小称意人亦小怪之，大称意即人必大怪之也。时时应事作俗下文字，下笔令人惭，及示人，则人以为好矣——小惭者亦蒙谓之小好，大惭者即必以为大好矣。不知古文直何用于今世也，然以俟知者知耳。”<sup>②</sup>正是因为对时俗不满，对自己的主张充满自信，韩愈等人以坚强的毅力鼓吹古文。清人张裕钊在“何得于今人也”下批注道：“一折便入深处，便可想其襟抱。”这“襟抱”是以复古为名而实行文学革新，他也终于实现了自己的期望。李汉《昌黎先生集序》说：“洞视万古，愍惻当世，遂大拯颓风，教人自为。时人始而惊，中而笑且排，先生益坚，终而翕然随以定。呜呼！先生于文，摧陷廓清之功，比于武事，可谓雄伟不常者矣。”<sup>③</sup>扭转天下文风，并非韩愈一人之力，而是积百来年许多位作者的鼓吹呼吁，特别是多位作者在散文写作上的改革探索的成绩而达致。但一种文学思潮，总有自己的旗帜，韩愈是古文运动的旗帜。他的作用，别

① 吴敏树：《与篆岑论文派书》，见王先谦编：《续古文辞类纂》卷十一，转引自《中国近代文论选》第68-69页，人民文学出版社1959年，北京。

② 韩愈：《与冯宿论文书》，马其昶校注：《韩昌黎文集校注》第196页，上海古籍出版社1986年，上海。

③ 李汉：《昌黎先生集序》，马其昶校注：《韩昌黎文集校注》第2页，上海古籍出版社1986年，上海。

人无法取代。

古文运动的理论思想,集中地由韩愈的《答李翊书》阐述出来。这封书信里“惟陈言之务去”一语,成为响亮的口号,它告诉我们,古文运动的实质并不是复古,而恰恰是创新。韩愈和他的前辈萧颖士等一样,强调作文要明道、宗经;萧颖士等人实绩甚微,而韩愈却“文起八代之衰”,相差如此巨大,关键在韩愈并不仅仅把文当做载道之具,他说:“愈之志在古道,又甚好其言辞。”<sup>①</sup> 许多人早已发现韩愈与在他之前提倡古文的人的这种主要区别,虽则他们持的是批评的态度——宋代吴子经说:“古之人好道而及文,韩退之学文以及道。”清代程廷祚说:“退之以道自命,则当直接古圣贤之传,三代而四,而六经可七矣。乃志在于沈浸醖郁,含英咀华,作为文章,戛戛乎去陈言而造新语,以自标置,其所操抑末矣。”<sup>②</sup> 韩愈的去陈言,是兼去思想之陈和语言形式之陈,兼创思想之新和艺术之新;而作为文学思潮,成功的因素更多的在后一方面。对于古人,韩愈主张“师其意,不师其辞”,他说:“若圣人之道,不用文则已,用则必尚其能者;能者非他,能自树立,不因循者是也。”<sup>③</sup> 意则可师古人而文辞则必须自创。他的矫六朝之弊,并非否定六朝人在文学形式上的创造,相反,他很善于吸收六朝人的技巧,吸收骈文的写作技巧。其《进学解》上承汉代东方朔的《答客难》和扬雄的《解嘲》,文中句式骈

① 韩愈:《答陈生书》,马其昶校注:《韩昌黎文集校注》第176页,上海古籍出版社1986年,上海。

② 分别见吴曾《能改斋漫录》卷八、程廷祚《青溪集·卷十·复家鱼门论古文书》,转引自孙昌武:《唐代古文运动通论》第132页,百花文艺出版社1984年,天津。

③ 韩愈:《答刘正夫书》,马其昶校注:《韩昌黎文集校注》第207页,上海古籍出版社1986年,上海。

散错杂,整齐中多变化,若干段落排比而兼用韵。林纾说:“其骤也若盲风骤雨,其夷也若远水平沙;文不过一问一答,而啼笑横生,庄谐间作,文心之狡狴,叹观止矣!”<sup>①</sup> 刘熙载说:“韩文起八代之衰,实集八代之成。”<sup>②</sup> 蒋湘南说:“浅儒但震其起八代之衰,而不知其吸六朝之髓也。”<sup>③</sup> 他复秦汉以前之古而能变革,除六朝初唐之弊而善吸收,更能够独创,所以取得成功。于是,在公元8世纪后期到9世纪前期,“自贞元末以至于兹,后进之士,莫不视公以为法”<sup>④</sup>。韩愈在给冯宿的书信中说,李翱、张籍跟随自己学文;除此之外,李汉、皇甫湜、沈亚之、樊宗师,都是韩门弟子,还有与他们同道的人,如欧阳詹和李观。当时有人说:“常与君(指欧阳詹)同道而相上下者,有韩侍郎愈、李校书观洎君,并数百岁杰出,人至于今伏之。”<sup>⑤</sup> 李翱晚年卧病时说:“翱昔与韩吏部退之为文章盟主,同时伦辈,惟柳仪曹宗元、刘宾客梦得耳。”<sup>⑥</sup> 这都表明,团体的力量,才能在不长的时间形成潮流,改变文坛的风气和面貌。

古文运动是散文中的革新,新乐府运动是诗歌中的革新,两者同盛于一时,并且都把矛头指向齐、梁文风。乐府原本是汉代

- 
- ① 林纾:《韩柳文研究法》,转引自孙昌武选注:《韩愈选集》第340页,上海古籍出版社1996年,上海。
- ② 刘熙载:《艺概·文概》,《艺概》第21页,上海古籍出版社1978年,上海。
- ③ 蒋湘南:《与田叔子论古文第二书》,转引自孙昌武:《唐代古文运动通论》第136页,百花文艺出版社1984年,天津。
- ④ 李翱:《故正议大夫行尚书吏部侍郎上柱国赐紫金鱼袋赠礼部尚书韩公行状》,《全唐文》卷六三九,第2862页,中华书局1990年,北京。
- ⑤ 李贻孙:《故四门助教欧阳詹文集序》,《全唐文》卷五四四,第2442页,中华书局1990年,北京。
- ⑥ 刘禹锡《唐故中书侍郎平章事韦公集记》述李翱之语,《刘宾客文集》卷十九,第116页,上海古籍出版社1993年,上海。

的官署之名,后来人把这个官署所搜集的民歌称之为乐府,再后又把文人们按乐制词的仿制之作和仅袭用汉乐府题目的作品叫做乐府体。萧统的《文选》列有乐府,收录的主要是曹氏父子,陆机、谢灵运等文人的作品。《文心雕龙》有“乐府”篇,谓“武帝崇礼,始立乐府”。乐府是否始于汉武帝,论者看法不一,但始于汉代,是没有问题的。魏晋南北朝乐府诗颇盛行。宋人郭茂倩《乐府诗集》卷六十一说:“自晋迁江左,下逮隋唐,德泽寝微,风化不竞,去圣逾远,繁音日滋,艳曲兴于南朝,胡音生于北俗,哀淫靡曼之辞,迭作并起,流而忘反,以至陵夷。原其所由,盖不能制雅乐以相变,大抵多溺于郑卫,由是新声炽而雅音废矣。虽沿情之作,或出一时,而声辞浅近,少复近古。”<sup>①</sup>南朝乐府确实多言情篇章,很少社会政治内容。至于如何评价,则另当别论<sup>②</sup>。唐代新乐府运动的倡导者,是完全否定南朝乐府的,他们反感流风至于唐初的“哀淫靡曼之辞”,决心力挽狂澜,开辟新径。

刘勰说,“故知诗为乐心,声为乐体”,“乐辞曰诗,咏声曰歌”。乐府,是音乐和诗歌的结合。唐代诗歌和音乐同时繁荣,大诗人如王维、李白、杜甫、岑参、刘禹锡、李贺都深谙音乐。白居易、元稹在中国音乐史上,有相当地位。唐人也喜作乐府诗。郭茂倩《乐府诗集》收五代以前作者五百六十余家,其中唐代有二百九十多家。唐人作乐府,有用前人旧题的,有自立新题的,于是有了新乐府的名称,开创者主要是杜甫。《乐府诗集·新乐府辞》解题说,“乐府之名,起于汉魏”,有因声而作歌者,有因歌而造声者,有有声有辞者,“有有辞无声者,若后人之所述作,未

① 郭茂倩:《乐府诗集》第539-540页,上海古籍出版社1993年,上海。

② 可参看萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》第240-241页,其中引陈绎曾、胡应麟肯定三国六朝乐府之言,人民文学出版社1984年,北京。



必尽被于金石是也。新乐府者，皆唐世之新歌也。以其辞实乐府，而未尝被于声，故曰新乐府也”<sup>①</sup>。杜甫的《兵车行》、《丽人行》等都是自拟新题。李白、岑参、元结等都有新题乐府。唐代的新乐府，不见得都有辞无声，白居易《新乐府序》就称他的作品要播于乐章歌曲。

元和四年(809年)，早年写过《悯农二首》的李绅，寄给元稹《新题乐府二十首》(现已失传)，元稹当即作《和李校书新题乐府十二首》，并在序中说：“余取其病时之尤急者，列而和之”，“世理(社会安定有序)则词直……故直其词”。“病时”、“直词”，标示了新乐府运动思想和艺术的基本原则，这就是：关注社会现实，语言明白晓畅。白居易同年作新乐府五十首，序中说：“系于意不系于文，首句标其目，卒章显其志，《诗三百》之义也。”其辞质而径，其言直而切，其事覆而实，“其体顺而肆，可以播于乐章歌曲也”。新乐府运动的文学思想，主要由白居易的《与元九书》表述。他认为秦代之后，“六义”渐缺，“至于齐、梁间，率不过嘲风雪、弄花草而已”。“仆常痛诗道崩坏，忽忽愤发，或食辍哺、夜辍寝，不量才力，欲扶起之。”元稹的《乐府古题序》说明要制“新”乐府的缘由：“自风雅至于乐流，莫非讽兴当时之事，以贻后代之人，沿袭古题，唱和重复。于文或有短长，于义咸为赘馀，尚不如寓意古题，刺美见事，犹有诗人引古以讽之义焉……近代惟诗人杜甫《悲陈陶》、《哀江头》、《兵车》、《丽人》等，凡所歌行，率皆即事名篇，无复依傍。予少时与友人乐天、李公垂辈谓是为当，遂不复拟赋古题。”即事名篇，就是按照所写的题材事件来自拟篇名。这样做，能突出“为时而作”、“为事而作”，突出作品的现实

<sup>①</sup> 郭茂倩：《乐府诗集》第766页，上海古籍出版社1993年，上海。

针对性。元稹《叙诗寄乐天书》，回顾本人几十年创作；白居易《读张籍古乐府》、《寄唐生》评对方之作，都申述、宣传他们的作诗宗旨。于是，造成声势，成为一场运动。

早在唐初，卢照邻《乐府杂诗序》就说道：“潘（岳）、陆（机）、颜（延之）、谢（灵运），蹈迷津而不归；任（昉）、沈（约）、江（淹）、刘（孝绰），来乱辙而弥远。其有发挥新题（或作新体），孤飞百代之前，开凿古人，独步九流之上，自我作古，粤在兹乎？”<sup>①</sup>但其时缺乏高质量的作品来引起人们注意，杜甫等有了优秀的乐府诗，却未及提炼出相应的理论。白居易、元稹既有理论，又有创作。白居易的《新乐府》五十首、《秦中吟》十首等，元稹的《织妇词》、《夫远征》等，王建的《水夫谣》，张籍的《猛虎行》，反映了中唐社会众多阶层的生活中的矛盾和苦难，还有唐衢、刘猛、李馀、马逢等人，也有类似的诗作，但多已散失。及至晚唐，皮日休、陆龟蒙、聂夷中、杜荀鹤、罗隐等，也有乐府诗作。与此同时，杜牧、张祜、温庭筠、李商隐等也写乐府诗，但内容、风格与白居易等倡导的相去甚远。古文运动，到宋代得以继续，欧阳修力倡韩愈文风，他和王安石、三苏等取得辉煌成就；新乐府运动则后继乏人。这和韩愈是“学文以及道”，而白居易则是“为君、为臣、为民、为物、为事而作，不为文而作”（《与元九书》），各自主张的着眼点不同有些关系。这里而透露的文学主张生命力长短的规律，值得今人深思。

唐宋两代作家因风格相近而构成群体的甚多，如“初唐四杰”，杜甫称“王、杨、卢、骆当时体”，其中王、杨、骆少时皆有神童

<sup>①</sup> 卢照邻：《乐府杂诗序》，《全唐文》卷一六六，第746页，中华书局1990年，北京。

之誉；如“吴中四士”，《新唐书·包佶传》说，“父融……与贺知章、张旭、张若虚有名当时，号吴中四士”<sup>①</sup>，这是几位风流狂放的文人；又如王维、孟浩然称王孟，与储光羲、祖咏、綦毋潜、裴迪、卢象、崔兴宗等常相唱和，后人称为山水田园诗派；高适、岑参称高岑，与王昌龄、王之涣齐名，后人称为边塞诗派。宋代有“西昆体”诗人（杨亿、刘筠、钱惟演等馆阁文人编纂《册府元龟》期间唱和之作，编为《西昆酬唱集》），有“永嘉四灵”（指赵师秀、徐照、翁卷、徐玑四人）和“江湖派”（当时临安书商陈起同编刻《江湖集》及《江湖前集》、《江湖后集》、《江湖续集》，作者甚众，人称江湖派）。晚唐时张为作《诗人主客图》，著录八十四位诗人，分为五层，即：主、上人室、人室、升堂、及门；后四者是客。又分六系：广大教化、高古奥逸、清奇雅正、清奇僻古、博解宏拔、瓌（瑰）奇美丽。明代胡震亨斥其“妄分流派，谬僻尤甚”<sup>②</sup>。但从纷纭复杂的现象中，作归纳流派的尝试，也是文学批评上的探索。宋代规模最大的江西诗派。南宋徽宗时吕本中作《江西诗社宗派图》，此图已失传，《苕溪渔隐丛话》说，吕本中“自言传衣江西，尝作宗派图，自豫章（黄庭坚）已降，列陈师道、潘大临……合二十五人以为法嗣，谓其源流皆出豫章也”<sup>③</sup>。吕本中把黄庭坚树为诗派之祖，后来元代方回的《瀛奎律髓》把杜甫列为诗祖，而把黄庭坚、陈师道、陈与义列为三宗，这种做法显然是受禅宗的影响。文人之间，本重神交，唐代文人或登高、或泛舟，饮酒赋诗，蕴藉潇洒，江西诗派讲宗派、法嗣，就有些与诗人风度不协调。方回

① 欧阳修、宋祁：《新唐书》第503页，上海古籍出版社、上海书店1986年，上海。

② 胡震亨：《唐音癸签》卷三十二，该书第273页，古典文学出版社1957年，上海。

③ 胡仔：《苕溪渔隐丛话》前集第327页，人民文学出版社1962年，北京。

说：“老杜诗为唐诗之冠，黄、陈诗为宋诗之冠；黄、陈学老杜者也；嗣黄、陈而恢张悲壮者，陈简斋也；流动圆活者，吕居仁也；清劲洁雅者，鲁茶山也。七言律，他人皆不敢望此六公矣。”<sup>①</sup>江西诗派的上述成员的创作成就相差很大，这些人并不都是江西人，他们的理论观念被后人常常提及的是黄庭坚“夺胎换骨”、“点铁成金”的说法。他说：“自作语最难，老杜作诗，退之作文，无一字无来处，盖后人读书少，故谓韩、杜自作此语耳。古之能为文章者，真能陶冶万物，虽取古人之陈言入于翰墨，如灵丹一粒，点铁成金也。”<sup>②</sup>惠洪《冷斋夜话》转述：“山谷言，诗意无穷而人才有限，以有限之才追无穷之意，虽渊明、少陵不得工也。不易其意而造其语，谓之换骨法；规摹其意形容之，谓之夺胎法。”<sup>③</sup>这些言论遭到后来很多人的非议。杨万里是江西人，且也受到江西诗派影响，他曾写道：“传派传宗我替羞，作家各自一风流。黄陈篱下休安脚，陶谢行前更出头。”<sup>④</sup>其实，黄庭坚等数人诗歌创作成就甚高，黄氏的诗论也有丰富、精粹的内容，但作为诗派，江西诗派流弊较大，过于看重诗法，津津乐道于“句法”、“句眼”、“布置”，左规右矩，不遗余力。后期追随者把前行者的思想和诗风固定化，扩大了他们原已存在的毛病，创作道路越走越窄。这个流派的弱点，在一定程度上反映了宋诗的弱点，宋代文学和文学思想的弱点。

① 方回：《瀛奎律髓》第14页，上海古籍出版社1993年，上海。

② 黄庭坚：《与洪甥驹父》，黄宝华选注：《黄庭坚选集》第380页，上海古籍出版社1991年，上海。

③ 惠洪：《冷斋夜话》，见胡仔《苕溪渔隐丛话》前集卷三十五，第235页，人民文学出版社1962年，北京。

④ 杨万里：《跋徐恭仲省幹近诗》，周汝昌选注：《杨万里选集》第165页，中华书局1965年，北京。

### 3. 科举制度与唐宋文学

隋唐时代,制度方面的一大创革是科举制的建立。选拔官吏,东汉的制度是征辟、察举,依据的是被评者的道德,当然是按照儒家的标准;魏晋之时,用的是九品中正制,首先要看家世,即是看被考察者的族望、父祖的官爵,这就逐渐导致“上品无寒门,下品无势族”。隋文帝开皇七年(587年),下令诸州每年贡士三人。州县保举贡士看的是文才,此实为科举制度之滥觞。隋炀帝大业三年(607年),定十科举人,其中有“文才秀美”一科,科举制正式实行了。唐代前期,科举制得以完善、定型。京城和各地设立学校,以名儒为学官,学生学习后经逐级考试,通过者可以做官。考试科目中最重要的是明经和进士两科,明经是要熟读五经经文,进士则考诗赋。进士考试难度大,进士出身的官员格外受人尊重。至宋代,进士更加成为最主要的科目,读书做官的人皆以登进士第为荣。宋代科举制更具广泛性,不重门第重文章,举人中寒门出身的占多数。这一制度因为是分科举人,所以叫做科举制。科举制为寒门庶族的读书人开了一扇入仕之门,也使文学写作受到重视。关于科举制与文学的关系,20世纪以来,多位学者曾有论述<sup>①</sup>。它与文学思想的发展,也有密切关系。

同魏晋及其以前的选拔制度比较,科举制有利于人才的发

<sup>①</sup> 程千帆《唐代进士行卷与文学》说:“关于唐代进士科举和文学的关系……陈寅恪、冯沅君等人,对于这个问题,都有所论列。”他列出有关著作篇目,其中有陈寅恪《唐代政治史述论稿》、《韩愈与唐代小说》、《元白诗笺证稿》,施子愉《唐代科举制与五言诗之关系》,李嘉言《词之起源与唐代政治》,冯沅君《唐传奇作者身分的估计》,刘开荣《唐代小说研究》,张长弓《唐宋传奇作者暨其时代》,日本铃木虎雄《唐之考试制度与诗赋》。见该书第1页,上海古籍出版社1980年,上海。



现,给有才者施展才华提供了较大的可能,这里面包括了文学人才。比如韩愈,三岁失去父亲,十岁时一直抚养他的哥哥被贬韶州,不久去世,韩愈生活更为贫窘;韩愈十九岁开始参加进士科考试,三次失利,到第四次才得中。如白居易,父祖仅为地方小吏,他到二十多岁还要在县里做主簿的哥哥接济,近三十岁才得及第。如元稹,八岁丧父,生计维艰,母亲携他到外地亲戚家寄居,学习刻苦,十五岁科举得中。如欧阳修,四岁早孤,家贫,以荻画地学书,多次考试失败,终于进士及第。其他如柳宗元、刘禹锡、王安石,都是进士出身。这些人的文学成就的取得,主要当然不能归之于科举制度,但也不能否认,科举得中是他们命运的重要转折,替他们后来的发展提供了较好的客观条件。倘若没有这一转折,其中很多人可能就被埋没了。唐代的苦吟诗人孟郊,四十一岁才举乡贡,多次到长安参加进士考试,到四十六岁方得中,作《登科后》:“昔日齷齪不足夸,今朝放荡思无涯。春风得意马蹄疾,一日看尽长安花。”从中可以看到科举对于文人心理影响是何等巨大。苏轼、苏辙,弟兄同榜进士,名动京师,以至朝廷下诏命其父苏洵赴京应试。这对三苏的鼓舞是很大的,他们的作品这时起才逐步广为人知。

进士科以诗赋取士,而进士科在诸科中地位最高,于是,社会风气就以能诗善赋为荣。玄宗时的杨绾,进士出身,举词藻宏丽科,却反对科举的办法,其《条奏贡举疏》说,自隋至唐实行科举后,“从此积弊,浸而成俗。幼能就学,皆诵当代之诗;长而博文,不越诸家之集”<sup>①</sup>。由此可见科举制提高了文学在人们心目

<sup>①</sup> 杨绾:《条奏贡举疏》,《全唐文》卷三三二,第1484页,上海古籍出版社1990年,上海。

中的位置,提高了人们学习文学写作的兴趣。

科举制对文学更直接的作用,在行卷与诗文和传奇小说写作的关系中表现得最鲜明。所谓行卷,是准备应试的士人,把自己得意的文字抄写成卷,事先送给有地位、有声望的人看,请他们向主考官推荐。因为当时试卷上写出真实姓名,考官在决定录取时可以参考试卷之外的作品。这种情况到宋初依然存在。王闿之《渑水燕谈录》说:“国初袭唐末士风,举子见先达,先通笺刺,谓之请见。既与之见,他日再投启事,谓之谢见;又数日再投启事,谓之温卷。或先达以书谢,或有称誉,即别裁启事,委曲叙谢,更求一见。”由于许多著名的文学家都曾与行卷有关,或是向别人呈递作品,或是接受别人作品,所以,历来笔记中记载了不少这方面的故事。这类记载有些经不起考证,但记载虽不准确,总还事出有因,至少说明行卷的做法曾普遍存在,说明人们以优美的文学性很强的作品行卷。康骈《剧谈录》描述,以明经及第的元稹,想交结善为歌篇的李贺,以诗文造李之门,李贺不见,叫仆人对元稹说:“明经擢第,何事来看李贺?”<sup>①</sup>人们常引此例以证进士身分之高。五代时张固《幽闲鼓吹》说,白居易到长安应举,以诗谒顾况,顾况看了姓名,熟视白居易而后说:“长安米贵,居大不易。”打开卷首是《赋得古原草送别》,乃赞赏道:“道得个语,居即易矣。”孙光宪《北梦琐言》记载,刘禹锡问太尉李德裕是否得到白居易的文章,李答:“累有相示,然未披览。”取出时,“盈其箱笥,没其尘坌”,打开又即卷起说:“吾于此人,不足久矣。”李德裕反对科举制度,主张“显官须是公卿子弟”,因为他们从小熟

<sup>①</sup> 康骈:《剧谈录》,见吴企明编《李贺资料汇编》第13页,中华书局1994年,北京。

悉台阁仪范，“寒士纵有出人之才，登第之后，始得一班一级，固不能熟习也”。反对科举制度的人，往往厌恶文学和文学之士，李德裕就说他的祖父“不于私家置《文选》，盖恶其祖尚浮华，不根艺实”（事见刘昫：《旧唐书》卷十八上《武宗纪》），《太平广记》也有相近记载，两书同叹：“其抑才也如此！”<sup>①</sup>这也证明科举制能突破官僚世族对政权的控制，对文学之士有掖进之功。南宋严羽《沧浪诗话·诗评》说：“或问：唐诗何以胜我朝？——唐以诗取士，故多专门之学。我朝之诗所以不及也。”<sup>②</sup>明人胡震亨《唐音癸签》也说，唐代科举重诗赋“诗之日盛，尤其一大关键”<sup>③</sup>。科举中的进士考试，对诗文写作的促进，是客观存在。

行卷的数量和编排需要讲究，要用较少的作品，全面展示自己的才华，单凭诗作颇为困难。宋代赵彦卫《云麓漫钞》说：“唐之举人，先藉当世显人以姓名达之主司，然后以所业投献。逾数日又投，谓之温卷。如《幽怪录》、《传奇》等皆是也。盖此等文备众体，可以见史才、诗笔、议论。至进士则多以诗为贄，今有唐诗数百种行于世者，是也。”<sup>④</sup>《幽怪录》、《宋史·艺文志》著录为李德

- 
- ① 以上几则并见陈友琴编：《白居易资料汇编》第22-23页，中华书局1962年，北京。
- ② 郭绍虞：《沧浪诗话校释》第136页，人民文学出版社1961年，北京。郭绍虞批驳严氏此说，程千帆则认为严氏此说应具体分析，见《唐代进士行卷与文学》第46-56页，上海古籍出版社1980年，上海。
- ③ 胡震亨：《唐音癸签》第237页，古典文学出版社1958年，上海。同书同卷说到唐诗兴盛的多方面原因，如说皇帝的喜好，“上好下甚，风偃化移”；而皇帝尚文学和对进士科的重视密切相关，《唐语林·企羨类》说宣宗“尚文学，尤重科名”，敕翰林放榜后“仰写及第人姓名及所试诗赋题目进入”。
- ④ 赵彦卫：《云麓漫钞》，转引自汪辟疆校录《唐人小说》序，该书第1页，上海古籍出版社1978年，上海。汪序接着评述：“景安（赵彦卫）生际绍熙，去唐匪远，《四库总目》尝推其言有根据，盖不诬也。风会既开，作者弥众。”



裕撰,已经失传;《传奇》为裴铏所撰。李德裕不会以文学作品投献,唐代究竟有哪位文人以哪篇传奇投献,不见记载。但是,唐代有才气、有名气的文人作传奇小说的不少,却是事实。明代胡应麟说:“小说,唐人以前,纪述多虚,而藻绘可观;宋人以后,论次多实,而采艳殊乏。盖唐以前出文人才士之手,而宋以后率俚儒野老之谈故也。”<sup>①</sup> 胡氏说得不够确切,唐代小说艺术有一飞跃,是文言小说的一座奇峰。鲁迅说:“小说亦如诗,至唐代而一变,虽尚不离于搜奇记逸,然叙述宛转,文辞华艳,与六朝之粗陈梗概者较,演进之迹甚明,而尤显者乃在是时始有意为小说。”<sup>②</sup> 唐代小说与诗艺同时演进,同样多文辞赡丽之作;唐代还出现若干诗体小说,如白居易的《长恨歌》、元稹的《上阳白发人》等。这和上面说的进士考试的范围、方式很可能有较密切关系。陈鸿《长恨歌传》末尾说,他和王质夫、白居易暇日游玩,叙说杨贵妃事,相与感叹,王质夫向白居易道:“夫希代之事,非遇出世之才润色之,则与时消没,不闻于世。乐天深于诗,多于情者也,试为歌之,如何?”元稹的《莺莺传》、沈既济的《任氏传》、白行简的《李娃传》,都是在欢聚谈说故事之后,在文友的敦促下写成。足见当时确是把小说写作作为展现出世之才的方式,这和诗赋取士至少是有间接的关系。总而言之,科举制的施行,对于文人的升沉至关重要,对社会文化环境起到长久深远的作用,对文学写作,特别是诗文和传奇小说,发生直接的影响。

① 胡应麟:《少室山房笔丛·九流绪论》,第375页,中华书局1958年,北京。

② 鲁迅:《中国小说史略》,《鲁迅全集》第九卷第70页,人民文学出版社1981年,北京。

#### 4. 民间接受和创作风格

陈寅恪《唐代政治史述论稿》说,“唐代新兴之进士词科阶级异于山东之礼法旧门者,尤在其放浪不羁之风习。故唐之进士一科与娼妓文学有密切关系”<sup>①</sup>。科举制度与文学有关,又与娼妓有关;娼妓中之艺人,以及其他民间艺人,对唐宋文学亦有贡献。前已提及,唐代皇族不以“闺门失礼”为异,导致社会伦理观念的某些变化,文人则多通达乃至放浪。他们和歌妓经常来往,接触各种民间文化,他们的作品也常能及时传播民间。白居易《与元九书》中写道:“闻有军使高霞寓者,欲聘娼妓,妓大夸曰:‘我诵得白学士《长恨歌》,岂同他妓哉!’由是增价。”“昨过汉南日,适遇主人集众乐,娱他宾,诸妓见仆来,指而相顾曰:‘此《长恨歌》主耳。’自长安抵江西,凡乡校、佛寺、逆旅、行舟之中往往有题仆诗者,士庶、僧徒、孀妇、处女之口,每每有咏仆诗者。”李益的诗“每一篇成,乐工争以赂求取之,被声歌,供奉天子”<sup>②</sup>,元稹的作品“自六宫、两都、八方至南蛮、东夷国皆传写之,每一章一句出,无胫而走,疾如珠玉”<sup>③</sup>。诗人们显然以此为骄傲。据当时人说,王之涣的诗,“传乎乐章,布在人口”。唐人薛用弱《集异记》有“王之涣”一则,记王昌龄、高适、王之涣三诗人在天寒微雪时同到旗亭(酒店),正值梨园伶官十余人会宴,“妙妓四辈,寻续而至”,都是当时很有名的。三人相约:“我辈各擅诗名,每不自定其甲乙,今者可以密观诸伶所讴,若诗人歌词之多者,则为优

① 陈寅恪:《唐代政治史述论稿》,第90页,上海古籍出版社1997年,上海。

② 《新唐书·李益传》,第5784页,中华书局1986年,北京。

③ 白居易:《河南元公墓志铭并序》,《白居易集》第1468页,中华书局1979年,北京。

矣。”开始无人唱王之涣诗，他乃说：“此辈皆潦倒乐官，所唱皆巴人下里之词耳，岂阳春白雪之曲俗物敢近哉？”指诸妓中最佳者道，“待此子所唱，如非我诗，吾即终身不敢与子争衡矣。脱是吾诗，子等当须拜床下，奉吾为师。”果然那人唱的是王之涣《凉州词》。<sup>①</sup>由以上记载可以窥见，唐代许多诗人的作品，及时地流传在普通下层百姓之中，广受欢迎。而文人也喜爱民间通俗文学艺术，元稹的《酬翰林白学士代书一百韵》中有“光阴听话移”一句，“听话”即是听艺人说书，自注道：“尝于新昌宅说《一枝花》话，自寅之巳，犹未毕词也。”《一枝花》话，就是李娃的故事，想来白行简是先听到艺人的说书，而后撰写《李娃传》传奇。

宋代文人与大众的文学接受继续保持紧密的关系。宋代虽理学渐兴，但文人生活中仍多蓄伎酣酒，据沈括《梦溪笔谈》卷九，“当时侍从文馆，士大夫各为燕集，以至市楼酒肆，往往皆供帐为游息之地”。词至宋代大盛，而词的兴盛繁荣，歌妓有传播之功。词是合乐歌唱的，歌唱者主要就是歌妓。开始的时候，没有那些歌妓，很难想像有词的繁荣。笔记中载，有地方官宴请出使归来的欧阳修，召妓劝酒，担心她长期居山野僻地，缺乏文化修养，及至演唱时，“永叔把盏侧听，每为引满”，主人觉得奇怪，原来所歌均为欧阳修所作。远方歌妓且能如此，通都大邑自不待言。欧阳修居汝阴时，“一妓甚韵，公歌词尽记之”。<sup>②</sup>同一个欧阳修，其诗文正气凛然，而词却缠绵绮艳，许多人觉得不可理

① 薛用弱《集异记》，见汪辟疆校录《唐人小说》第304-305页，上海古籍出版社1978年，上海。汪辟疆谓：“此事虽盛传于唐时，恐不足信。”

② 见《词林记事 词林记事补正合编》所引多种材料，第199-200页，上海古籍出版社1998年，上海。

解,因而说那些词是仇家为诽谤欧阳修而伪作<sup>①</sup>。其实,人的生活是多面的,其思想、心理也是多面的。文学创作并不是作者的孤立行为,作品总是给作家设定的读者看、为设定的读者写的。当作家执笔之时,他的身后、他的头脑中有“潜在读者”,向他提出这样那样的建议和要求。某些下层艺人本身有良好的艺术素养和卓越的创造才能,对作家的帮助就更多更大。姜夔的词作名篇《暗香》、《疏影》,他自己在序中说是应范成大之请所制新曲,范氏“把玩不已,使工妓隶习之”,并且把习唱此曲的小红赠给姜夔。姜夔赋诗云:“自作新词韵最娇,小红低唱我吹箫。”此后,姜夔“每喜自度曲,吹洞箫,小红辄歌而和之”。今人杨宝霖《词林记事补正》引几种版本的《砚北杂志》记此事之异文,“自作新词”又作“自琢新词”,并称“琢字佳”。“琢”,或者包含了与小红等工妓的讨论推敲吧?那么,说这类艺人参与了词的创作,也就不为夸张。在宋词作家中,柳永与歌妓、乐工来往更为密切。叶梦得《避暑录话》说:“柳耆卿为举子时,多游狭邪;善为歌辞,教坊乐工,每得新腔,必求永为辞,始行于世。余仕丹徒,尝见一西夏归朝官,云:‘凡有井水处,即能歌柳词。’”《方輿胜览》、《独醒杂志》等均记柳永死后被人怀念,“死之日,家无余财,群妓合金葬之于南门外,每春月上冢,谓之‘弔柳七’”。对柳词的各种褒贬很多,批评者说他“多杂以鄙语,故流俗人尤善道之”,“唯是浅

<sup>①</sup> 陈振孙:《直斋书录解題》:“欧阳公词多有与《花间》、《阳春》相混,亦有鄙亵之语厕其中,当是仇人无名子所为也。”见黄蓑笺注《欧阳修词笺注》第205页,中华书局1986年,北京;同书第25页《生查子》录王士禛《池北偶谈》:“今世所传女郎朱淑真‘去年元夜时,花市灯如昼’,见《欧阳文忠公集》一百三十一卷,不知何以讹为朱氏之作。世遂因此词,疑淑真失妇德,记载不可不慎也。”

近卑俗，自成一体，不知书者尤好之”，“彼所以传名者，直以言多近俗，俗子易悦故耳”。同时，这些人也说，他的作品“音律谐婉，词意妥贴”，“掩众制而尽其妙”<sup>①</sup>，都不能不承认他在词的艺术形式发展上的贡献和他作品的广受俗众欢迎。他的情况，典型地说明了民间接受对于文人创作的巨大作用。

### 5. 禅思与文思

从公元7世纪开始，在中国的隋、唐、宋时代，佛教在它的发源地印度及其周边几个国家迅速走向衰落，而在中国却获得极大发展，佛教的中心转移到了中国，并且向四围辐射。佛教带来的不仅仅是一种宗教信仰，它带来了一种异质的文化。当中国成为佛教的中心之后，佛教文化也被中国化，溶进中国社会生活的各个方面；同时，佛教成为不可忽视的社会力量，它在文学上也打下深深的印痕。白话诗人王梵志和王维、柳宗元、白居易、苏轼、黄庭坚等都与佛教关系密切，皎然、寒山、拾得本是僧人，连杜甫都写过“身许双峰寺，门求七祖禅”，“余亦师粲、可，身犹缚禅寂”<sup>②</sup>之类的诗句。唐代的有些文学家排佛或信佛，关系着他们的进退出处、毁誉荣辱。一种宗教，包括教团组织、教义和教律等方面。唐宋两代的文学家、文学理论家，许多人并不参与或者较少参与教团活动，不用佛教戒律约束自己，但乐于研读佛

① 见《词林记事 词林记事合编》第230-232页，上海古籍出版社1998年，上海。

② 分别见《秋日夔府咏怀奉寄郑监李宾客一百韵》和《夜听许十一诵诗爱而有作》，《杜诗详注》卷十九、卷三，中华书局1979年，北京。双峰寺在黄梅，为禅宗五祖向六祖传法之地，七祖指神会；“粲”指僧璨，“可”指慧可，是为三祖、四祖。

经,对佛教教义有所采择。

隋唐佛教的一大特征是宗派的形成,有所谓八大宗派,其中流传最广、流传时间最长、在佛教内外影响最大的是禅宗,与文学和文学思想关系最深的也是禅宗。佛教修行的基本内容和方式为戒、定、慧,禅和定并称禅定,是佛教徒修行必不可少的。禅宗则用禅定作为修行的全部内容,因此而得名。“禅”是从梵文音译而来,禅是略译,全译为禅那,意译为静虑,要求将心专一于确定的对象,以获得对佛教精义的体悟,这和艺术思维颇有易于相通之处。中国人历来认为文学创作要澄心凝思,儒家讲专心致志,道家讲涤除玄鉴;而佛教的禅定,更有细致的方法步骤,有较完整的理论,为文士乐于借鉴。禅宗传说是由菩提达摩创立,到五祖弘忍之后分为南北两宗,即“南能北秀”,南宗是慧能,北宗是神秀。北宗主张渐修,南宗强调顿悟。顿渐之争和文学修养的提高、灵感的触发等等,很容易联系起来。人之禀才不同,每次创作情形不一,兴会之来去常有偶然性。文学写作的人门和提高,有迟有速,有顿有渐。文论家和佛学家在这里也有些共同话题。禅宗又主张“不立文字,教外别传”,“以心印心”,这很合乎许多文学家的口味。文学创作和欣赏,凡妙处总是难与人说,言所不追,笔固知止,靠的是会意,心领神会。由于这种种原因,隋唐以下,佛学,特别是禅宗佛学,在文学家中颇为流行。所以,古来有“诗为儒者禅”,“夫诗者,儒中之禅也”<sup>①</sup>的说法。清人李邕嗣更说,“唐人妙诗若《游明禅师西山兰若》诗,此亦孟襄阳之禅也,而不得尚谓之诗;《白龙窟泛舟寄天台学道者》诗,此

<sup>①</sup> 分别见于僧尚颜《读齐己上人集》和徐寅《雅道机要》中,转引自张伯伟《禅与诗学》第11页,浙江人民出版社1992年,杭州。

亦常征君之禅也，而不得嵩谓之诗；《听嘉陵江水声寄深上人》诗，此亦韦苏州之禅也，而不得嵩谓之诗。使招诸公而默契禅宗，岂不得此中奇妙？”<sup>①</sup>一部分诗人以禅为诗，以诗为禅，对诗歌带来新的韵致，也造成一些弊病。

诗人王维与禅宗的南北两宗都有来往，他为禅宗六祖慧能写的《能禅师碑》，是一篇佛教重要文献。《旧唐书》本传说，安史乱后，他每常“退朝之后，焚香独坐，以禅诵为事”。他的诗中说，“中岁颇好道”（《终南别业》），“晚知清静理，日与人群疏”。他的《鸟鸣涧》、《鹿柴》和《辛夷坞》等五绝饱含禅意。人们常说王维诗中有画，画中有诗；还可以说，他的诗画中都带着禅味，禅和诗画融合自然。柳宗元自幼学佛，其《禅堂》诗道：“万籁俱缘生，窅然喧中寂。心境本同如，鸟非无遗迹。”他的《江雪》也把禅和诗沟通了。苏轼与多位有学问、有才华的僧人为友，时相唱和。苏辙为他写的《墓志铭》叙述：“既而谪居于黄，杜门深居……后读释氏书，深悟实相，参之孔、老，博辩无碍，浩然不见其涯也。”<sup>②</sup>他的一些诗因理趣与禅味而为人传诵，他的一些散文把哲理寄托在景物描写之中，体现了佛家万念皆空的思想。《夜直玉堂携李之仪端叔诗百余首读至夜半书其后》说：“暂借好诗消永夜，每逢佳处辄参禅。”<sup>③</sup>他指出写诗要心境“空且静”，显然吸收了佛理。

唐代文学思想的一个突出贡献是“境界”说的提出，其哲学基础来自佛学。皎然《诗式》说，“夫诗人之诗思初发，取境偏

① 李邕：《慰弘禅师集天竺语诗序》，转引自孙昌武《佛教与中国文学》第357页，上海人民出版社1988年，上海。

② 参见《苏轼诗集》“附录”，第2183页，中华书局1982年，北京。

③ 《苏轼诗集》第1616页，中华书局1982年，北京。

高”。佛学中的“境”，指的是人的感觉作用之区域，心的活动范围，原先也翻译为“境界”。取境，应是指诗人的审美心理活动。皎然不赞成“不要苦思”之说，而认为“取境之时，须至难至险，始见奇句。成篇之后，观其气貌，有似等闲，此高手也”。佛教把人的主观的作用无限夸大，而文学家在想像时，倒是需要充分发挥其心理能力。《诗式·总序》说：“彼天地、日月、元化之渊奥，鬼神之微冥，精思一搜，万象不能藏其巧。”他的《酬张明府》诗说，“爱君诗思动禅心”，《奉应颜尚书真卿观玄真子置酒张乐舞破阵画洞庭三山歌》诗道：“道流迹异人共惊，寄向画中观道情。如何万象自心出，而心淡然无所营。”<sup>①</sup>刘禹锡说的“境生于象外”，“片言可以明百意，坐驰可以役万里，工于诗者能之”<sup>②</sup>，都着重于以心造境。王昌龄说的“欲为山水诗，则张泉石云峰之境，极丽绝秀者，神之于心，处身于境；视境于心，莹然掌中，然后用思，了然境象，故得形似”<sup>③</sup>，则把境看作是物境了。后来，境界说向心物交融方向发展。

宋代以禅喻诗很是多见，吴可写了三首《学诗诗》，其一说“学诗浑似学参禅，竹榻蒲团不计年。直待自家都了得，等闲拈出便超然。”引出许多人的和作。至于严羽的《沧浪诗话》的以禅喻诗，则是一部有系统的著作，本书另有介绍，这里不再赘述。

- 
- ① 《全唐诗》卷八一九、卷八二一，第2009页、2013页，中华书局1986年，北京。  
② 刘禹锡：《董氏武陵集记》，《刘宾客文集》卷十九，第120页，上海古籍出版社1993年，上海。  
③ 王昌龄：《诗格》，见张伯伟编撰《全唐五代诗格校考》，陕西人民教育出版社1996年，西安。



## (五)中国古代文学思想的转折(文体大变革时代)

王国维在《宋元戏曲史·序》中提出过一个后来屡被文学史家征引的论断,他说:“凡一代有一代之文学:楚之骚,汉之赋,六代之骈语,唐之诗,宋之词,元之曲,皆所谓一代之文学,而后世莫能继焉者也。独元人之曲,为时既近,托体稍卑,故两朝史志与《四库》集部,均不著于录;后世硕儒,皆鄙弃不复道。”他力排旧时史臣和四库馆臣造成的偏见,为元曲著专史,对元曲作出客观的很高的评价:“往者读元人杂剧而善之;以为能道人情,状物态,词采俊拔,而出乎自然,盖古所未有,而后人所不能仿佛也。”<sup>①</sup>他在《人间词话》中也说到文体之代变,并议及所以代变的原因:“四言敝而有楚辞,楚辞敝而有五言,五言敝而有七言,古诗敝而有律绝,律绝敝而有词。盖文体通行既久,染指遂多,自成习套。豪杰之士,亦难于其中自出新意,故遁而作他体,以自解脱。一切文体所以始盛终衰者,皆由于此。”<sup>②</sup>从王国维的话中可以归纳、引申出如下三点意思:第一,文学的体裁、体式不是固定不变的,而是有它发展变化的历史,有它的少年、壮年与老年,一种文体盛极必衰,衰落后则让位于新的文体;第二,文学体裁、体式的变化,不是偶然的或杂乱的,而有规律可以探寻,一种体裁、体式的生命力呈逐渐减弱的趋势,当它被很多高手反复运用,便可能程式化,其形式美的表现力逐渐降低,不易再创造

① 王国维:《宋元戏曲史》,《王国维文集》第一卷第307页,中国文史出版社1997年,北京。

② 王国维:《人间词话》,《王国维文集》第一卷第154页,中国文史出版社1997年,北京。

新鲜动人的形式美感,这正是它被后来的作家冷落、抛弃以致由盛而衰的原因;第三,在传统的文学观念中,文体有雅俗高低之别,如元曲,被认为是卑俗文体,向受轻视。

这个“一代有一代之文学”的观点,并非王国维所首倡,而是早有多人述及。王水照主编的《宋代文学通论》有“‘一代有一代之文学’说的来由”一节,其中引元代罗宗信《〈中原音韵〉序》、明代茅一相《题词:评〈曲藻〉后》、明代息机子《刻〈杂剧选〉序》、明代王骥德《〈古杂剧〉序》、明代沈宠绥《弦索辨讹》、清代焦循《易余籥录》的相关论述,如引焦循说:“夫一代有一代之所胜……余尝欲自楚骚以下至明八股,撰为一集。汉则专取其赋,魏晋六朝至隋则专录其五言诗,唐则专录其律诗,宋专录其词,元专录其曲,明专录其八股,一代还其一代之胜。”《通论》而后指出:“清理此说的源流脉络,可以看出:他们都是从推崇元曲的立场而提出这一说法的。”<sup>①</sup> 王国维和明代以来的学者,主要都是从文体发展的内部因素找文体变动的原因。我们若把眼光放远些、放开阔些,则可在他们论断的基础上,作若干补充和修正。元明以下,中国古代文学发生了极其深刻的变化,这是文学文体大变革的时代,这种变革的表现是:第一,俗语、白话文学以其蓬勃的活力,实际上一步一步取代着文言文学而占据主流地位,最优秀的作家,不再是用典雅的文言写作的作家,而是运用活的大众日常使用的白话写作的作家;第二,戏剧文学和叙事文学(杂剧和小说)以其新颖的审美趣味,实际上一步一步取代着抒情文学(诗歌,特别是古体、近体等传统体式的诗歌)而占据主流地位,作为

<sup>①</sup> 参见王水照主编《宋代文学通论》第一章第一节,该书第43-45页,河南大学出版社1997年,开封。

时代文学丰碑的文学作品,不再是杜诗韩文苏辛词这类体式的作品,而是《窦娥冤》、《水浒传》这类体式的作品;第三,与民间文学和大众的文学接受保持直接的密切关系的底层作家,以其全新的写作风格,实际上取代当时正规的上流文坛的作家而站到了时代文学的最前列,领导着文学的潮流。

我们说“实际上”,就是说,经过长期实践检验、经过时光淘洗之后,被历史证明是如此。当时的人,包括那些创作了不朽的戏曲、小说的作家本人,并不是这样认为的;甚至20世纪的古代文学史研究者,也并不见得都摆脱了以传统诗文为正宗的观念。“一代有一代之文学”之说体现出史家的新颖眼光和宽阔胸襟,但元、明、清的学者对这一命题的阐释,却不能让我们完全满意。焦循拿来作为明代文学代表的不是戏曲,也不是小说,而是八股文。虽然焦循本人对戏曲深有研究,著有《花部农谭》、《剧说》等有价值的戏曲理论著作。需要特别指出的是,上述学者都没有能够指出:元代以后文体的变化,不同于由五言而七言、由诗而词的变化,前者是局部的渐进的变化,后者是全面的、深刻的、革命性的大变化。文学的整体风貌、文学的内部构成乃至文学的性质,都发生了巨大的变化。当时的文人,敢于和肯于正视这种变化的,只是少数;能够认识这种变化的必然性,欢迎这种变化,尽力促进这种变化的,更是稀少。

文体变迁的根源可以也应该从形式发展的内部规律来研究,但仅仅这样还是不够的,它和文学所反映的内容的变化,和文人身分地位的变化,和全社会文学活动方式的变化,和文学的第一要素语言的变化,等等,都有不可忽视的干系。我们在前面讨论过科举制度对唐宋文学的某些推动作用,主要是对诗赋和传奇小说创作的推动作用,而在元代短短百来年时间,科举时行

时止；又由于民族的矛盾，汉族儒生受到歧视、排斥，甚至沦为奴仆，想要靠诗才、文笔而踏上仕途，没有多少希望。有人记述金朝被蒙元灭亡前夕的情况：“金季丧乱，士失所业，先辈诸公，绝无仅有；晚生后学，既无进望，又不知适从……于是士风大沮。”<sup>①</sup>“夫士惟不得用于世，则多致力于文字之间，以为不朽。”<sup>②</sup>社会的变动，造成文人命运的改变、生活方式的改变、心态的改变。他们进身无望、沉沦下流而致力于文学之间，不再一定是选择律绝歌行、骈文古文，而更可能选择他们周围的人们所乐于读到的，更便于传达他们的情感，更便于表现他们所选定的内容的文学体式，那就是白话小说和戏曲。关汉卿的《不伏老》道，“我是个普天下郎君领袖，盖世界浪子班头……通五音六律滑熟”，“会歌舞、会吹弹、会噱作、会吟诗、会双陆”。关、白、马、郑和李、杜、苏、辛的生活方式与思维方式的差别极为明显。唐代诗人之接触歌妓，是主仆关系；元代文人则与下层艺人有着较平等的关系，彼此较易对话、较易共鸣；明代凌濛初等小说家则与书商来往密切，成为朋友。这些，是促使戏曲、小说兴盛的外部因素。

元明的文体革新当然不是凭空而起，而是渊源有自，远的不说，至少从唐代起，在佛门宗教通俗宣传形式“俗讲”的带动下，白话叙事文学就有了迅速发展。俳优、百戏更是源远流长。宋代以后，城市里的瓦子勾栏为娱乐消闲场所，说书、唱曲的职业艺人日渐增多。《水浒传》里雷横听书等回目，多次写到叙事艺术、说书艺术的吸引力；《金瓶梅》写了西门庆在玉皇庙听说《鸿

① 王恽：《秋涧集·故翰林学士紫山胡公祠堂记》，转引自邓绍基主编《元代文学史》第13页，人民文学出版社1991年，北京。

② 余闾：《青阳先生文集·贡泰父文集序》，转引自邓绍基主编《元代文学史》第14页，人民文学出版社1991年，北京。

门会》评话,透露了其时的真实情形。社会文化消费的需要,引导和鼓励文体革新的加速进行——戏剧文学、戏剧艺术和叙事文学、说书艺术,更适宜进入文化市场,而市场具有非常强劲的推动力。唐代功名利禄的吸引,到元明转换为衣食需求的催逼。小说家中不少人是应书贾之请而编撰作品。明代中后期,城市经济的繁荣,市民阶级的崛起,为文化市场的发育创造了必要条件。《水浒传》里白秀英的父亲向观众说,他们是“普天下服侍看官”。到清代,像李渔这样富有才华的文人,以家庭戏班演出为生活来源。他们的创作动机,同屈原、司马迁,同曹植、阮籍,是大不相同了。总之,“遁而作他体”,不只是因为旧文体已经难出新意,还有那些愿意掏钱看戏、掏钱听书、掏钱买小说的人,他们的审美意向起到很大作用。此外,在六朝北方话的基础上形成的白话,经过唐代的变文、宋代理学家的语录,反复锤炼,词汇日益丰富,表达思想、描绘物象、记叙事件的能力优于文言,给文学家提供了更便利的手段、工具。语言变化了,文学表达方式不变也不行。

文体变革的根源不但要从作者的心态、意图和读者的接受心态方面寻索,还应从生活内容对文学形式的要求方面考察。戏曲、小说塑造人物、编织情节,它们反映社会生活时,较之抒情诗歌,少受时间和空间的限制,可以详细叙述战争始末、家族盛衰,以及儿女私情、宦海风波,铺叙形形色色、大大小小各种场面。新兴的市民阶级不满足于仅仅作为受众,他们希望在文学中看到自己的生活、自己的形象。这个任务只宜由戏曲和白话小说承担。中国古代文学太长时间以抒情文学为正宗,到这时,悠久的历史、纷繁的现实呼唤文学家去描写,文体大变革势在必行,势不可挡。

文体变革的实际,冲击着人们在文学体裁上的传统观念,使相当一部分文人处于矛盾惶惑之中。胡应麟《少室山房笔从·九流绪论》说:“古今著述,小说家特盛,而古今书籍,小说家独传,何以故哉?怪、力、乱、神,俗流喜道,而亦博物所珍也。”“至于大雅君子,心知其妄而口竟传之,且斥其非而暮引用之。犹之淫声丽色,恶之而弗能弗好也。”这很真切地描画出了在新体式文学面前,文人的惶惑、矛盾的心理状态。于是,明清两代,在文学理论批评中间,对于小说和戏曲,猛烈攻击者有之;肯定它们存在的权利,而尽量用传统思想的风教劝讽的功能规范它们的有之;客观地深入细致研究者,也有之,产生了以前从未有过的文学思想的论题。

明代哲学上和文化思想上的极关重要的事情是王学的兴起,王学即王阳明所创立、所代表的心学。对王阳明的哲学思想体系的全面评价,是哲学史家的话题;对他的政治态度、他在为官施政上的功过的评价,是历史学家的话题。我们感觉兴趣的,是他的思想对文学和文学思想的影响。王阳明不满程朱理学的“支离决裂”,不满于他们把“物理、吾心终判为二”。他的为人们乐于称道的“龙场大悟”,悟到的便是一切“求诸于心”,他的学说特点在于强调人的意识、心理的主观能动性,这起到了使人们从理学的束缚中解脱出来的作用。他甚至认为,如果求之于我心而非,虽其言出之于孔子,也不敢以为是。他日常待人接物,尊重各人个性,使各人自如自适。如暑日与弟子聚谈,叫诸人“你们用扇”,弟子们说“不敢”。王氏说:“圣人之学,不是这等捆绑苦楚的,不是妆作道学的模样。”且以《论语》记孔子问曾点等人之志为例,说:“以此章观之,圣人何等宽宏包含气象!且为师者问志于群弟子,三子皆整顿以对。至于曾点,飘飘然不看那三子

在眼,自去鼓起瑟来,何等狂态!及至言志,又不对师之问目,都是狂言。设在伊川(指程颐),或斥骂起来了。圣人仍复称许他,何等气象!圣人教人,不是个束缚他通做一般,只如狂者便从狂处成就他,狷者便从狷处成就他。人之才气,如何同得?”<sup>①</sup> 他的重视个人思想性格特殊性的理论,为明代文人张扬个性提供了哲学的依据。他的学说当时风靡天下,而各人对之作了不同的发挥。

李贽对王阳明很崇拜,他四十岁到北京读到王氏著述,后在《阳明先生年谱后语》中说:“乃知得道真人不死,实与真佛、真仙同,虽倔强,不得不信之矣。”又说:“人之尊信朱夫子,犹夫子也;而能识朱夫子之非夫子,唯阳明之学乃真夫子,则其识见为何如者!”<sup>②</sup> 李贽的“童心说”,显然是从王阳明的“良知说”而来,并且具有更加鲜明的反传统的色彩,是只有在新的经济关系的基础上才可能出现的战斗的呼喊。李贽由童心说推导出文体变化的正当理由,他说,只要童心常存,各种体格创制都一样,并无雅俗高低贵贱之分,“诗何必古选?文何必先秦?降而为六朝,变而为近体,又变而为传奇,变而为院本、为杂剧,为《西厢曲》,为《水浒传》,为今之举子业,大贤言圣人之道皆古今至文,不可得而时势先后论也”。李贽当时就有一批崇信者,其中不少是杰出的文学家、学问家。《明史·异教传》说,“士大夫靡然信之”,“后士风大都由其染化”。顾宪成《当下绎》说“学人喜其便利,趋之若狂”。如焦竑,是位重要学者,创作整理笔记小说,并有评论。《四库全书总目提要》责备他“讲学解经,尤喜杂引异说……皆乖

① 王阳明:《传习录下》,《王阳明全集》第104页,上海古籍出版社1992年,上海。

② 李贽:《续藏书·太傅席文襄公》第244页,中华书局1959年,上海。

迂正经,有伤圣教。盖竑生平喜与李贽游,故耳濡目染,流弊至于如此也”。袁宗道在给李贽的信中说,“读他人文字觉懣懣,读翁片言只语辄精神百倍”。袁宏道的《送焦弱侯老师使梁因之楚访李宏甫先生》中有“自笑两家为弟子”的诗句,尊焦竑、李贽两人为老师。袁中道的《妙高山法师碑》记述,袁宏道“既见龙湖(李贽),始知一向掇拾陈言,株守俗见,死于古人句下,一段精光不得披露,至是,浩浩焉如鸿毛之遇顺风,巨鱼之纵大壑,能为心师,不师于心;并转古人,不为古转,发为言语,一一从胸襟流出”。汤显祖有《读〈锦帆集〉怀卓老》(《锦帆集》是袁宏道的诗集),诗中说李贽“都将舌上青莲子,摘与公安袁六休”。从以上诗文不难看出,王阳明倡导的“致良知”、“求之于我心”、“人之才性如何同得”、“狂者便于狂处成就他”的哲学命题,经过当时最优秀的文人们之心、之口、之笔,转化为美学的文学思想的命题,造成了声势浩大的与文体革新配合的文学内容革新的思潮。

### 1. 为文学的通俗性而呼吁

明代中后期文坛的一个中心话题是古今之辩。先是盛行复古论调,李东阳主“音声格调”之说,写诗模仿汉魏乐府;以李梦阳、何景明为首的前七子,主张学诗于盛唐、汉、魏;唐顺之、归有光等唐宋派提倡为文学韩、柳、欧、苏;王世贞、李攀龙、谢榛等后七子,称“文自西京(指西汉)、诗至天宝而下,俱无足观”;胡应麟《诗藪》曾论证“体以代变”、“格以代降”,今不如古。针对此类论调,袁宏道大声疾呼不必摹古,其《与江进之》说:“古之不能为今者也,势也。其简也、明也、整也、流丽痛快也,文之变也。夫岂不能为繁、为乱、为艰、为晦?然已简安用繁?已整安用乱?已明安用晦?已流丽痛快安用聱牙之语、艰深之辞?”这是从文学



的发展观对文学通俗性的必然性、合理性所作的申述,他很明确地指出了,文学语言发展变化的不可逆转的趋势是以简代繁、以明代晦。这几乎可以理解为,白话文学正取代并胜于文言文。更为可贵的是,他拿明代的民间情歌与一向被奉为经典的《诗经》中的国风比较,说:“毛诗郑、卫等风,古之淫词蝶语也,今人所唱《银柳丝》、《挂针儿》之类,可一字相袭不?世道既变,文亦因之,今之不必摹古者,亦势也。”<sup>①</sup>他还在致董其昌信中说:“《金瓶梅》从何得来,伏枕略观,云霞满纸,胜枚生《七发》多矣。”<sup>②</sup>在给龚惟长的信中,讲人生乐事之一是:“篋中藏万卷书,书皆珍异。宅畔置一馆,馆中约真正同心友十余人,人中立一识见极高,如司马迁、罗贯中、关汉卿者为主,分曹部署,各成一书,远文唐宋酸儒之陋,近完一代未竟之篇,三快活也。”<sup>③</sup>将罗、关与太史公并列为识见极高之人,在四百年前算得上是石破天惊之语。他有《斋中偶题》诗云:“野语街谈随意取,懒将文字拟先秦。”还有《答李于髯》诗云:“当代无文字,间巷有真诗。却沽一壶酒,携君听《竹枝》。”在给袁宗道的一封信里说:“近来诗学大进,诗集大饶,诗肠大宽,诗眼大阔。世人以诗为诗,未免为诗苦;弟以《打草竿》、《劈破玉》为诗,故足乐也。”<sup>④</sup>他的类似议论还有很多,足见,虽然“质文代变”的道理早已由历代学者反复讲过,明代后期的袁宏道等人所说的变,却是超越两千年传统规范的大变化。他已经把戏曲、白话小说和民间情歌,高置于传统体

① 袁宏道:《与江进之》,《袁宏道集》第515-516页,上海古籍出版社1981年,上海。

② 袁宏道:《与董其昌》,《袁宏道集》第289页,上海古籍出版社1981年,上海。

③ 袁宏道:《与龚惟长》,《袁宏道集》第205页,上海古籍出版社1981年,上海。

④ 袁宏道:《与伯修书》,《袁宏道集》第492页,上海古籍出版社,1981年,上海。

式的诗文之前,高置于拟古作品之上。文体大变革的现实,促使他们眼光转变;他们的呼吁,推动文体大变革的发展。

袁宏道本人毕竟以诗文写作为主,他的诗文用的是文言;而戏曲、小说的作者和评论者,更直接地面对语言的通俗化的课题。文人自幼接受的教育训练,使他们中的多数人一动笔就要讲文采、排偶、用事、声律,视白话小说为俚谈琐语、文不雅驯。而用文言来写剧本、写小说,已经不能适应。凌濛初有杂剧和话本的写作经验,又著《谭曲杂劄》和《拍案惊奇》序言,多次讨论到作品语言的通俗性问题。《谭曲杂劄》批评戏曲中华靡工丽之作,“不惟曲家一种本色语抹尽无余,即人间一种真情话,埋没不露已”。从作品中人物的身分、素养与他的语言风格的关系论证说,“又可笑者,花面丫头、长脚髯奴,无不命词博奥、子史淹通,何彼时比屋皆康成之婢、方回之奴也?”从大量接受者的语言理解能力和阅读习惯论证说,“今之曲既斗靡而白亦竞富,甚至寻常问答,亦不虚发闲语,必求排对工切。是必广记类书之山人、精熟策段之举子,然后可以观优戏——岂其然哉?”<sup>①</sup>徐渭不满有的戏曲剧本“散白太整”,为“秀才家文字语”,他的《〈昆仑奴〉题词》说:“语人紧要处,不可着一毫脂粉,越俗、越家常,越警醒……若于此一恣缩打扮,便涉分该婆婆犹作新妇少年,哄趋所在,正不人老眼也。至散白与整白不同,尤宜俗宜真,不可着一文字与扭捏一典故事,及截多补少,促作整句。锦糊灯笼,玉相刀口,非不好看,讨一毫明快不知落在何处矣。”<sup>②</sup>以上诸人把语

① 凌濛初:《谭曲杂劄》,《中国古典戏剧理论论著集成》第四集第259页,中国戏剧出版社1959年,北京。

② 徐渭:《〈昆仑奴〉题词》,转引自叶长海著《中国戏剧学史稿》第109页,上海文艺出版社1986年,上海。

言的通俗化,和戏曲、小说体裁的特殊要求联系起来讨论。诗文诉之视觉,可以从容细读,可以反复读;戏曲和说书诉之听觉,接受者不能控制其速度,所以戏曲、小说的语言“宜俗、宜真”。宜俗、宜真这一原则,对后来的戏曲家小说家很有指导作用。李渔对汤显祖《牡丹亭·惊梦》中的名段“袅晴丝”提出异议:“以游丝一缕逗起情思,发端一语即费如许深心,可谓惨淡经营矣。然听歌《牡丹亭》者,百人之中有一二人解出此意否?……字字俱费经营,字字皆欠明爽。此等妙语,止可作文字观,不得作传奇观……予最赏心者,不专在《惊梦》、《寻梦》二折,谓其心花笔蕊,散见于前后各折之中。”<sup>①</sup> 最后一句点到要害上——体裁的变革要求语言风格的变革;古诗古文中的好文字,放在戏曲、小说中却欠明爽。他的出发点是:“曲文之文采,与诗文之文采非但不同,且要判然相反。何也?诗文之词采贵典雅而贱粗俗,宜蕴藉而忌分明;词曲不然,话则本之街谈巷议,事则取其直说明言。”<sup>②</sup> 绿天馆主人的《古今小说序》谈及唐传奇与宋话本的不同:“大抵唐人选言,入于文心,宋人通俗,谐于里耳。天下之文心少而里耳多,则小说之资于选言者少,而资于通俗者多。”唐传奇给考官、名流和文友看,宋元话本讲给村夫市民听,面对不同对象。《警世通言》、《醒世恒言》的序言和题识分别讲到,古来作品“不足以触里耳而振恒心”,“通俗演义一种,尤便于下里之耳目”。他们一再强调里耳俗目,无疑是反映和代表着下层民众的审美需求。

在许多国家的文学史上,文学语言的通俗化,是新兴阶级崛起并要求文学表现他们的生活、供给他们欣赏的结果;它往往是

<sup>①</sup> <sup>②</sup>李渔:《闲情偶寄》,中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》(七)第23页,第22页,中国戏剧出版社1959年,北京。

从古代社会向近代社会演变的一种迹象。意大利文艺复兴的前驱但丁,14世纪初写过《论俗语》;法国近代文学的奠基者约瓦辛·杜·伯勒,16世纪中叶写过《维护和发扬法兰西语言》。资本主义性质的经济关系,新的生活方式,新的文学传播方式,有助于文学语言的通俗化进程。明代万历之后文学语言通俗化的呼声,也是在资本主义经济因素萌芽的气候中出现。

## 2. 叙事技巧理论的繁荣和系统化

20世纪60年代,从法国发源,兴起一种称为“叙事学”的文学批评理论。叙事学就是关于叙事作品的科学,或者说是关于叙事作品、叙述、叙述结构和叙事性的理论。这个文学批评的分支学科非常年轻,但它从小说理论吸收了不少既有的概念、论题,而小说理论则有颇为久远的渊源,在西方如此,在中国也是这样。广义的叙事学,还要研究报纸等传媒以及传记和历史中的叙事,乃至介入戏剧、电影和绘画(含情节的绘画)等诸多种类。中国古代当然并不存在现代学科意义上的叙事学,但确实存在叙事理论。首先,在史学理论中,含有许多叙事理论的成分。如唐代刘知几的《史通》三十六篇,内有《叙事》、《书事》、《人物》、《烦省》等很多篇章,论述了史书叙事的种种问题。其次,南宋以后,随着说书艺术的兴旺,为了吸引听众,必须不断提高说书的叙事技巧。民间艺人积累了有用的经验,可惜留下的记载不完全。吴自牧《梦粱录》卷二十“小说讲经史”条,提到“谈经”、“讲史书”等等,说那些行当“最畏小说人,盖小说者,能讲一朝一代故事,顷刻间捏合”。由这条材料可知,“小说人”已经自觉地不断提高叙事技巧,“捏合”便是其中的一项。《梦粱录》的作者也已经认识到,小说的叙事不同于并且是优于史书之叙事,所以

才使讲史书的竞争者畏惧。以上只能说是叙事理论的雏形,古代叙事理论的活跃,只有在小说艺术以及戏剧艺术趋于成熟,小说、戏曲的写作成为许多人研究的对象之后,即在明清两代,才得以实现。小说理论和戏曲理论,在广义叙事理论的大范围内,尤其在情节结构和人物安排等问题上,有共性,常常互相吸收、互相影响;它们又有各自的特殊论题,在介绍、评述时须有合有分。明清戏曲理论专著,讲音韵曲律的较多,此处主要介绍小说理论中的叙事技巧论。

明代文人,在自己的欣赏实践中,直感到叙事艺术的特殊魅力,胡应麟《少室山房笔丛·庄岳委谈》说:“今世人耽嗜《水浒传》,至缙绅文士,亦间有好之者。第此书中间用意,非仓卒可窥,世但知其形容曲尽而已。至其排比一百八人,分量重轻,纤毫不爽,而中间抑扬映带、回护咏叹之工,真有超出语言之外者。余每惜斯人,以如是心用于至下之技,然自是其偏长,政使读书执笔,未必成章也。”他在这里说的,涉及小说的人物配置,描写人物时分寸的把握,各种人物在小说中地位的安排,情节进展节奏的起伏变化之协调等等,都是叙事理论的重要问题。他看出,这需要与写传统诗文或时文很不一样的创作才能,擅长此种未必擅长彼种。胡应麟把叙事才能当做“至下之技”,因为他属于复古派“末五子”的阵营,文学观念偏于保守。但他承认小说叙事也是一种“偏长”,其超出语言之外的妙处,非一般人所领略,则也可见出他的审美感受的细腻。

明清时代的叙事理论属于狭义叙事理论的范围,它讨论的主要是小说、戏曲的叙事艺术。现代叙事学为一种形式主义理论,由结构主义符号学衍生出来。我国古代的历史叙事理论,更多地关注史书的内容的政治性、伦理性和史实的准确性,当然也

讲到详略繁省等技术性问题；明清小说、戏曲叙事理论，逐渐明显地偏向形式方面。不过它们没有离开古典现实主义框架，现实主义小说的三要素即故事、人物、环境，在明清小说理论中都得到探讨；戏曲理论注重的也是人物和情节结构问题。

对于古典小说，故事是最重要的。小说称为“话”、“说话”或者“话本”，“话”就是故事。小说的艺术，从最朴素的意义上说，也可以看成是讲故事的艺术。从文献理论上说，“故事”有内容和形式两个方面的含义。早期小说的故事，如志人、志怪小说中的故事，可以是一件新闻，也可以是一段历史，它涵纳有社会的、现实的内容；从写作技巧上研究，故事则是指叙事的结构，属于形式、技巧问题。古代叙事理论先是偏于内容方面，及至明清叙事理论，讲结构技巧的特别多，这一点倒是与现代叙事学相通。这表明叙事理论脱离史学，在总结小说创作经验的基础上，成为文学理论的一个独立部分，重点转到形式技巧的研究。在现代叙事学中，人物、情节、环境都包括在“故事”之中，学者们用比较解剖学的方法，从许多故事中抽象出共有的模式性的结构骨架<sup>①</sup>。明清叙事理论也好作抽象的模式研究，只不过，那时的论者往往把古文和八股文的起承转合的结构技巧套用到小说叙事研究之中。我们须要剔除冬烘词语，剥离出其中有用的内核。

明清论者提出，结构必须有整体感、统一性，全篇、全书要有

<sup>①</sup> 参见[美]华莱士·马丁：《当代叙事学》第137-145页，伍晓明译，北京大学出版社1990年，北京。其中说，“在上一个世纪，绝大部分论述小说的教科书和专题论文一直是按情节、人物、背景、视点这样一个系列来讨论小说的……亨利·詹姆斯强烈抨击了这种方法……普罗普、托马舍夫斯基、巴尔特与詹姆斯完全一致：功能与人物不可分离”，他们是以符号学方法来研究叙事。

严密的组织。小说文本的结构整体感,来自作家构思的整体感。金圣叹在《水浒传》第十三回总评中说,“有有全书在胸而始下笔著书者,有无全书在胸而姑涉笔成书者”。“夫欲有全书在胸而后下笔著书,此其以一部七十回一百有八人轮回摺叠于眉间心上,夫岂一朝一夕而已!”在“读法”中说:“《水浒传》不是轻易下笔,只看宋江出名,直在第十七回,便知他胸中已算过百十来遍。”李渔对戏曲的结构艺术极为重视,把它放在第一位,比之于建造房舍前的设计,认为衡量剧本优劣,关键是“结构全部规模”之善与不善,并提出立主脑、密针线、减头绪等具体要求。在他之前,李贽的戏曲评论突出“关目”,“关目”就是剧本的情节结构。这种思想,逐渐成为叙事作品作家的共识,在写《红楼梦》第一回的时候,曹雪芹已经把书中所有人物归宿、情节的发展和收束想得清清楚楚;脂砚斋评点中多有关于结构技巧的提示。结构,本来就是安排各个部分之间的关系,就是把关系看得比元素重要。讲结构,必然是讲整体。明清人在这方面的许多论述,很是精当。

明清小说、戏曲理论的另一重点是人物论,其中,分量多而价值高的是关于人物性格的论述。容与堂本《水浒传》第三回总评称赞作者为“传神写照妙手”,“《水浒传》文字妙绝千古,全在同而不同处有辨”。金圣叹也称赞:“别一部书,看过一遍即休,独有《水浒传》,只是看不厌,无非为他把一百八个人性格都写出来。”“同而不同”即共同性与特殊性,论者偏重于特殊性一面,要求写出每个人物的与众不同之处。人物的行为动作、语言等,都要个性化。《水浒传》、《西厢记》、《红楼梦》的评论中,对此均有精彩论述,本书后面将会提到。评论家们将传统的“传神论”应用到人物性格塑造中,要求不仅写人物的形貌,更要传人物之

神，“追魂摄魄”。李贽还提出“欲求巨鱼，必须异水；欲求豪杰，必须异人”。一定的人物性格，生成于一定的社会环境之中。但关于环境与人物的关系，古人语焉不详，小说中具体环境的描写，也多较简略。

明代叙事理论提出小说的叙述角度问题，与近代西方小说理论相通，而时间要早很多，这是古代叙事理论中很值得重视和珍惜的一部分。金圣叹从实践中对此有亲切的体会，他自己改写《水浒传》，自己评点，多处强调叙述角度变换的艺术效果。如小说写武松醉打孔亮后，走出店门，捉脚不住，一只黄狗看着他叫，评点云：“上句从作者笔端写出，此句从武松眼中写出。从笔端写出者，写狗也；从眼中看出者，写醉也。”又如杨志丢失生辰纲后，醒来看那十四个同伴，十四人眼睁睁看着他，评点云：“本是杨志看十四个人也，却反看出十四个人看杨志来，两‘看’字，写得睁睁可笑。”类似的评点在金圣叹笔下很多，脂砚斋评《红楼梦》中也有一些，如宝黛第一次见面，作者从黛玉眼中写宝玉，从宝玉眼中写黛玉，评者对此十分赞赏。叙述角度问题，直到20世纪初，才在欧洲小说理论中明确提出。亨利·詹姆斯被当做西方现代小说理论的奠基人，他的突出贡献之一就是关于叙述角度的理论。珀西·卢伯克发挥詹姆斯的意见，他在1921年出版的著作《小说技巧》中说：“小说技巧中整个错综复杂的方法问题，我认为都要受角度问题——叙述者所站位置对故事的关系问题——调节。”<sup>①</sup>这主要是从对西方现实主义小说创作经验的总结中得出的结论。金圣叹认为，《史记》已经有不少叙述角度的

<sup>①</sup> 珀西·卢伯克：《小说技巧》，《小说美学经典三种》，方土人、罗婉华译，上海文艺出版社1990年，上海；参见该书中译本前言第3页，“在他（詹姆斯）所写的小说评论中也以强调‘角度’问题作为话题的中心”。



变换。但是,那是无意间为之,且较简单。即在说书人口头表达的阶段,小说的叙述角度仍比较单调,在文人整理和创作小说之后,这方面的积累才丰厚起来;到金圣叹手里,就从理论上作出了概括<sup>①</sup>。

### 3. 童心、真我、至情与性灵

明代万历以后,文人中张扬个性蔚为风气。这和魏晋文人的任情适性在表现形式上颇为相似,而性质实大不相同,乃是在新的经济发展阶段上兴起的新思潮。在文学理论上,李贽的“童心说”、徐渭的“真我论”、汤显祖的“至情说”和袁宏道的“性灵说”,便是新思潮中的突出产物。这些主张都有强烈而鲜明的叛逆性、异端性。李贽说:“今世俗子与一切假道学,共以异端目我。我谓不如遂为异端,免彼等以虚名加我,何如?”<sup>②</sup> 汤显祖的老师是泰州学派的罗汝芳,其哲学观与李贽相近。他的《合奇序》说:“世间惟拘儒老生不可与言文——耳未多闻,目未多见,而出其鄙委牵拘之识,相天下文章,宁复有文章乎?”<sup>③</sup> 袁宏道早年学为狂禅,据袁中道说,“每于稠人之中,如颠如狂,如痴如愚”。关于徐渭的狂怪,甚至在民间流传成许多故事。他们都是要在俗流、主流之外自标一帜。

童心、真我、至情和性灵,指的是没有受到正统教育扭曲的

① 可参看王先谦、周伟民著《明清小说理论批评史》第四章“小说理论的体系化——金圣叹”,该书第245-315页,花城出版社1988年,广州;胡亚敏《叙事学》一书附录《金圣叹的叙事理论》,该书第247-297页,华中师范大学出版社1994年,武汉。

② 李贽:《答焦漪园》,《焚书 续焚书》第8页,中华书局1975年,北京。

③ 汤显祖:《合奇序》,《汤显祖集》第1078页,上海人民出版社1983年,上海。

自然纯真的本性。李贽说：“童子者，人之初也；童心者，心之初也。夫心之初，曷可失也。”然而童心是怎样失去的呢？是由于闻见从耳目入，道理从闻见人，这些来自社会、来自传统的灌输习染，掩障了童心。“夫既以闻见道理为心矣，则所言者皆闻见道理之言，非童心自出之言也。言虽工，予我何与？岂非以假人言假言而事假事、文假文乎？”“六经、《语》、《孟》，乃道学之口实，假人之渊藪也，断断乎其不可以语于童心之言，明矣。”他强调“护此童心”，只有保持童心，才能够写出真挚优秀的文学作品，“天下之至文，未有不出于童心焉者也”。<sup>①</sup>《读律肤说》以情感论声律：“盖声色之来，发于情性、由乎自然，是可以牵合矫强而致之乎？”<sup>②</sup>道理闻见损害童心，读书识理的结果是造出假人假文。李贽的这些言论，除了反对程朱理学的现实针对性之外，从哲学史、心理学思想史上看，还有突出人的天生本性、本能的意义。这一点，在中国思想史上较为少见，今天仍然值得我们重视。

李贽的上述观点在汤显祖那里，得到充分发挥。汤显祖论戏曲、小说及诗文，特重一个“情”字。在《耳伯麻姑游诗序》里，他说，“世总为情，情生诗歌”；在《复甘义麓》中说，他的戏曲创作是“因情成梦，因梦成戏”；他的代表作《牡丹亭》中有“白日消磨肠断句，世间只有情难诉”的警句。一般地说“情生诗歌”的提法古已有之，并不新鲜；汤显祖和他同时及之后的一派人说的情，却不是一般的情，而是与理学针锋相对之情，是指男女之情，是指男女之真情，是指与礼教冲突的男女爱悦之情。陈继儒《〈批点牡丹亭〉题词》记述武英殿大学士张位与汤显祖的各见锋芒的

① 李贽：《童心说》，《焚书 续焚书》第99页，中华书局1975年，北京。

② 李贽：《读律肤说》，《焚书 续焚书》第132页，中华书局1975年，北京。

对话,张位说:“以君之辩才,握麈而登皋比,何渠出濂、洛、关、闽下?而逗漏于碧箫红牙队间,将无为青青子衿所笑?”汤显祖答:“某与吾师终日共讲学,而人不解也。师讲性,某讲情。”陈继儒接下去写道,“张无以应”——双方的根本立场相左,找不到共同语言。汤氏在《牡丹亭题词》中说:“如丽娘者,乃可谓之有情人耳。情不知所起,一往而深,生者可以死,死者可以生。生而不可与死、死而不可复生者,皆非情之至也。”《牡丹亭·惊梦》,写少女杜丽娘在园中春色前,多年被压抑的青春心理迸发腾涌,怨诉“锦屏人忒看的这韶光贱!”伤感于“年已及笄,不得早成佳配,诚为虚度青春”。这无疑性心理的觉醒,而作家把这种心理、情感写得很美、很动人。后来,《红楼梦》中有“《牡丹亭》艳曲警芳心”,林黛玉听《惊梦》听得心动神摇、心痛神痴。曹雪芹在小说的开篇申明,此书“其中大旨谈情”,谈的是“男女之真情”。中间写宝玉搜罗“古今小说并那飞燕、合德、武则天、杨贵妃的外传”,都是言情作品。他对黛玉说,“真真这是好书,你要看了,连饭也不想吃呢!”“三言”、“两拍”多为言情之作,主要不是写知书识礼的小姐之情,而是里巷街衢普通女子之情,那就更加直率、大胆。《古今小说》中《蒋兴哥重会珍珠衫》,对偷情女子不是谴责而是同情,甚至被欺骗的丈夫蒋兴哥也说,“当初夫妻何等恩爱,只为我贪着蝇头微利,撇他少年守寡,弄出这种丑来,如今悔之何及!”《红楼梦》第七十四回写司棋与表哥的私情被人发现,她的外婆王善保家的只恨没地缝儿钻进去,而她本人“并无畏惧惭愧之意”。以上创作中和理论上的重情、重男女之情,与欧洲14至16世纪文学可相媲美。我们在薄伽丘的《十日谈》,莎士比亚的剧本、十四行诗,拉伯雷的小说中,看到大量类似情况。在创作中,这种思想的表现有粗鄙与纯真之分。但除了牟利的海淫之

作,在对抗禁欲主义的思想文化专制上,各种写情作品都起过冲破桎梏的作用,而李贽、汤显祖等人思想的先导之功,是不可埋没的。

袁宏道的性灵说,主要是从诗文创作概括出来,也是用之于诗文创作,因而历来在文人中影响更直接和广泛。江盈科为袁宏道《锦帆集》作序引袁氏之语说,“以出自性灵为真诗”。他所强调的性灵,多指个性的自然流露,如其《读张幼于箴铭后》所言:“性之所安,殆不可强,率性而行,是谓真人。”其《答刘光州》信云:“不肖才不能文,而心有所蓄,间一发之于文,如雨后之蛙,狂呼暴噪。闻者或谓之阁阁,或谓之鼓吹,然而蛙无是也。”这与历来诗论家强调的温柔敦厚、含蓄蕴藉迥异其趣。他也尚质、尚俗,但不像白居易是为了使读者易懂,而是为了在文坛上与众不同。在《与冯琢庵师》里说,“宁今宁俗,不肯拾人一字”。他追求的俗,是本性、本能之流露,所以,在《叙小修诗》中才说,“佳处自不必言,即疵处亦多本色独造语。然予则极喜其疵处,而所谓佳者,尚不能不以粉饰蹈袭为恨”。喜疵不喜佳,似乎不合常理、不近人情,而这正证明他把个性的表露放在一切之上。《叙陈正甫〈会心集〉》说,童子之时,无往非趣;山林之人,不求趣而趣近之;乃至求酒肉、声伎无所忌惮,也是一趣,“迨夫年渐长,官渐高,品渐大,有身如桎,有心如棘,毛孔骨节俱为闻见知识所缚,入理愈深,然其去趣愈远矣”。他所求的趣,是带有浓厚市民气的审美趣味。这是只有明代以后才有的新的情趣。

清代袁枚也主性灵,其《随园诗话》卷三曾引王阳明所说“人之诗文,先取真意”,譬如童子垂髻而自有佳致,若装作老人之态,则令人生厌;他觉得许多诗写得好,“妙在皆孩子语”。程晋芳写信劝他删去集内缘情之作,不要像白居易、杜牧以此类诗而

为后人所讥。他回信说：“足下之意，以为我辈成名，必如濂、洛、关、闽而后可耳。然鄙意以为，得千百伪濂、洛、关、闽，不如得一真白傅、樊川。”“使仆集中无缘情之作，尚思借编一二以自污，幸而半生小过，情在于斯，何忍过时抹杀！吾谁欺，自欺乎？”信中更有惊人之语：“且夫诗者，由情生者也；有必不可解之情，而后有必不可朽之诗。情所最先，莫如男女。”<sup>①</sup> 敢于把离经叛道的看法表述得如此直截了当，表述得如此理直气壮、无所顾忌，这也证明着时代风气的变化。

#### 4. 复古派的自省

明代前七子的首领人物李梦阳，推动了一场声势浩大的复古运动，称：学不的古，苦心无益。《明史·文苑传》说他“倡言文必秦汉，诗必盛唐”，天下文风为之一变。到了晚年，写《诗集自序》，回头看自己的作品，却说：“予之诗，非真也。王子（指曹县王叔武）所谓文人学子韵言耳，出之情寡而工之词多者也。”他说本想“改之以求其真”，但年纪老了，做不到了。听说有人刊刻传布自己的诗集，“惧且惭”。他用赞同的态度引王叔武的话：“夫诗者，天地自然之音也。今途号而巷讴，劳呻而康吟，一唱而群和者，其真也，斯之谓风也。孔子曰，礼失而求诸野，今真诗乃在民间；而文人学子，顾往往为韵言谓之诗。”他在听王叔武谈话的过程中，“矍然而兴”，“恍然失，已，洒然醒”，“黯然而无以难也”。对本人心理这种真切生动的陈述，有着耐人寻味的深邃的历史内容。一个名满天下的人，要否定自己大半生的创作成果，承认

<sup>①</sup> 《答戴园论诗书》，乾隆刻本《小仓山房文集》卷三十，转引自郭绍虞主编《中国历代文论选》第三册第473-474页，上海古籍出版社1980年，上海。

那些作品没有多少价值,远不如村妇俗子的情歌,是多么不容易、多么痛苦的事!接受王叔武的观点,感情上有困难,但理智上却清醒地意识到那是不可辩驳的。李开先《词谑》载,李梦阳在河南时,有外省士子前来求学诗文,李梦阳教导说,“若似得传唱《锁南枝》,则诗文无以加矣!”所以,说真诗在民间,并非只是引用他人见解,并非偶尔的夸张之语,而确是他经过反复思索得出的认识。能够作出这样的反省,除了当事者具有真诚的品格之外,再就是时代潮流难以抗拒的力量了。

王世贞是后七子的领袖,钱谦益《列朝诗集小传》说,当时“天下咸奔走其门,若玉帛职责之会,莫敢后至。操文章之柄,登坛设墀(祭祀),近古未有”。就是这样泰斗式的人物,晚年颇悔其少作,其《东阳乐府跋》说:“余作《艺苑卮言》时,年未四十,方与于鳞辈是古非今,此长彼短,未为定论。至于戏学《世说》,比拟形似,既不切当,又伤儇薄,行世已久,不能复秘,姑随事改正,勿令多误后人而已。”<sup>①</sup>对作为自己文学思想结晶的论著,自责甚苛;这与从李贽到袁枚宣讲童心、性灵的自信恰成鲜明对照,由另一个方向证明着社会对于文学体式、文学表达方式的雅俗、高低估量之变化。

韩愈发起古文运动,其复古实际是革新。李梦阳、王世贞的复古,本意也是去除台阁体的流弊,虽起初均使天下翕然相从,但随即均自我怀疑,起来修正前言。前七子、后七子都没有也不可能拿出韩愈及其同道们的创作成绩,除了个人才能的限制之外,更重要的原因是,传统的文学体式,传统的文学的语言表达

<sup>①</sup> 转引自《四库全书总目提要·集部·读书后八卷》,提要并说:“然则此书(《读书后》)为晚年进境,以少许胜多多矣!”认定了王世贞晚年文学思想的巨大变化。

方式,生命力早已走过峰顶,新的文学体式,新的文学的语言表达方式,已经焕发光彩。就在前七子、后七子宣扬复古的最盛时期,他们的言论也已经包含着矛盾,带有调和折衷的色彩。李梦阳《张生诗序》曾说:“夫诗发之情乎?声气其区乎?正变者时乎?”<sup>①</sup>既讲“情”又讲“变”。他在《缶音序》中还批评宋人之诗寡情:“宋人主理,作理语,于是薄风云月露,一切铲去不为,又作诗话教人,人不复知诗矣。诗何尝无理?若专作理语,何不作文而诗为耶?”<sup>②</sup>王世贞的《邹黄州鹓鹓诗序》也有“有真我而后有真诗”之句。他们也在思考和探寻文学思想的转变。

#### (六)中国古代文学思想的新潮(思想转型时期)

19世纪之前,中国的学者谈文学,基本上都限于中国自己的文学;研究文学以外的问题,大体也是局限在本国的范围。其原因自是为学者们的视野所限。司马迁的《史记》记张骞出使西域,“身之所至,大宛、大月氏、大夏、康居;而传闻其旁大国五六,具为天子言之”,涉及周围的一些国家。虽然后来的史书也大多有类似的记载,但是,有此种经历者,只是极少数。在中国绝大多数人心目中,在中国文学家和文学思想家心目中,中国之外的世界,只是渺茫的传闻或荒怪的异域;属于志异小说的描述范围,而不是学者的研究对象。本来,世界历史的发展,也是一个从隔绝到连结的过程,是从时断时续的局部的交往到构成整体

① 李梦阳:《张生诗序》,转引自蔡景康编选《明代文论选》第108页,人民文学出版社1993年,北京。

② 李梦阳:《缶音序》,转引自蔡景康编选《明代文论选》第106页,人民文学出版社1993年,北京。

的漫长历程。马克思、恩格斯说：“在历史发展的最初阶段，每天都在重新发明，而且每个地方都是单独进行的。”<sup>①</sup>科学技术成就不能及时交流，文学艺术成果也难于传播。各国的文学思想，只有从本国的文学现象中概括出来。资本主义工业化改变了这种情况，“它首次开创了世界历史，因为它使每个文明国家以及这些国家中的每一个人的需要的满足都依赖于整个世界，因为它消灭了以往自然形成的各国的孤立状态”<sup>②</sup>。马克思、恩格斯又在《共产党宣言》中说：“资产阶级，由于开拓了世界市场，使一切国家的生产和消费都成为世界性的了。”“物质的生产是如此，精神的生产也是如此。各民族的精神产品成了公共的财产。民族的片面性和局限性日益成为不可能，于是由许多种民族的和地方的文学形成了一种世界的文学。”<sup>③</sup>《共产党宣言》写作和发表时的中国，不属于“文明国家”，它没有经历资本主义的工业化，它是被强迫而不是自愿纳入世界的整体。当欧洲各国的探险家、传教士以及紧随其后的商船、军舰接连不断奔向世界各地的时，中国的统治者却依然竭力闭关锁国，直到被大炮轰开国门。近代中国的文学思想就是在这种背景上发生的。

这个时期文人面对的重大问题，是对西方的政治和文化的态度。古来文人不太感觉到这个问题的存在。虽然早有舍身求法的文化使者，历代也接待过外来的文化人，但以前大都是平等交流，或者以天朝大国地位接受朝觐。19世纪却完全是另一种

① 马克思、恩格斯：《德意志意识形态》，第51页，人民出版社1961年，北京。

② 马克思、恩格斯：《德意志意识形态》，第58页，人民出版社1961年，北京。

③ 马克思、恩格斯：《共产党宣言》，《马克思恩格斯选集》第一卷，第254-255页，人民出版社1972年，北京。《选集》编者注：“这句话中的‘文学’（Literatur）一词是指科学、艺术、哲学等方面的书面著作。”



情况,中国人向外看,看到的是强大而先进的、又是极具威胁的世界;与此同时,反顾国内,不能不痛感落后,不能不痛感传统文化之无法适应当世的生存。这一时期有影响的文学思想,多与这种失落感和危机感的心态相关。

写了一些小说并提出小说理论观点的王韬,曾在欧洲游历两年多,后又到日本,著成《漫游随录》、《扶桑游记》。他在这些著作里说道:“今日者,我即欲驱(列强)而远之,画疆自守,亦势有所不能;盖今之天下,乃地球合一之天下也。”“故善为治者,不患西人之日横,而特患中国之自域,天下聚数十西国于一中国,非以弱中国,正欲强中国,以磨砺我中国英雄智奇之士。”作为一个秀才出身的文人,他能够不怀成见,看到近代中国和欧洲文化构成因素、结构、比例上的差异,《漫游随录》说:“英国以天文、地理、电学、火学、化学、重学为实学,弗尚诗赋词章。”“所考非止一材一艺已也,历算、兵法、天文、地理、书画、音乐,又有专习各国之语言文字者。如此,庶非囿于一隅者可比。故英国学问之士,俱有实际;其所习武备、文艺,均可实见诸措施,坐而言者可以起而行也。”尚词赋与重科学,已经见出取向不同;而中国仍然科举取士,用八股文写作衡量人的才能,更加显得十分可笑。在诗文、小说创作上都有所成的邱炜菱,著有《五百石洞天挥麈》,论清代各家之诗,称赞林则徐能知环球大势,并说:“今日时势,五洲大通,凡属文明政治,靡不欲各扩市场,交相为益,世未有黜聪隳明、自阻进化而可为国者,亦未有离群遗世、蔑弃众人共由之公理,而可国于群雄之间者。”王韬等人认识了世界走向连结,认识到中国教育制度的落伍,认识到中国文化结构的不合理;同时,这些人普遍产生了急功近利的思想,他们主张学习西方的先进技术,学习西方的政治制度,而文学也要用以推动这种学习,

鼓吹这种学习。

在此前后,在创作和理论上,兴起新的经世致用之风。方东树又重新强调说,“要之,文不能经世,皆无用之言,大雅君子所弗为也”<sup>①</sup>。黄遵宪,长期任外交官,主张维新,戊戌变法失败后罢官归家,他的弟弟说,“先兄之不忍为诗人,而又不得不有求子自立之道”,于是就以诗自立。他早先所作《日本杂事诗》,“所以规国情,纪风俗”<sup>②</sup>,侧重点在诗外之事。梁启超称:“生平论诗,最倾倒黄公度……在震旦,吾敢谓有诗以来所未有也。以文名名之,吾欲题为《印度近史》、欲题为《佛教小史》、欲题为《地球宗教论》、欲题为《宗教政治关系说》,然,是故诗也,非文也。有诗如此,中国文学界足以豪矣。”<sup>③</sup> 诗歌而可以这样命名,因为诗人的着力点主要在诗外,在教育国民,传播新知。

把文学的当前政治功利作用强调到极点的是康有为、梁启超,这是两位政治家而兼文论家。康氏有《闻菽园居士(邱炜菱)欲为政变说部诗以速之》一首,鼓动、支持用小说宣传政治:“或托乐府或稗官,或述前圣或后觉,偃出一治更一乱,普问人心果何乐。庶俾四万万国民,茶余睡醒用戏谑。以君妙笔为写生,海潮大声起木铎。”<sup>④</sup> 要以小说为“木铎”,宣传维新变法。梁启超则要小说负载更新道德、宗教、政治、风俗的任务。他的小说《新中国未来记》的绪言中说:“兹编之作,专欲发表区区政见,以就

① 方东树:《复罗月川太守书》,同治刻本《仪卫轩文集》卷七,转引自郭绍虞主编《中国历代文论选》第三册第314页,上海古籍出版社1979年,上海。

② 黄遵宪:《人境庐诗草跋》,《中国近代文论选》第170-171页,人民文学出版社1959年,北京。

③ 梁启超:《饮冰室诗话》第4-5页,人民文学出版社1959年,北京。

④ 康有为:《闻菽园居士欲为政变小说诗以速之》,《中国近代文论选》第154页,人民文学出版社1959年,北京。

正于爱国达识之君子。”从这样的出发点，自然就导致了宁愿牺牲文学的审美品格以追求其政治效果，而其小说终究因缺乏审美魅力，也很难产生多大的政治作用。但他们的主张当时却有巨大的影响力，附和者甚多。如夏曾佑《论文学之势力及其关系》反复论证：注重文学足以兴国，捐弃文学足以亡国，无文学不足以立国，无文学不足以新民。<sup>①</sup> 而由这种主张的片面性引起的后果也逐渐被人们所感觉，王先生《论小说与改良社会之关系》提到：“近年以来，忧时之士，以为欲救中国，当以改良社会为起点；欲改良社会，当以新著小说为前驱。而新小说之出现者，几于汗牛充栋，而效果仍莫可一睹，此不善作小说之过也。”<sup>②</sup> 不过，他没有能把效果之差与指导思想的偏颇联系起来。

近代中国思想界持久而响亮的声音，是救亡爱国，这也在文学创作和理论批评中反映出来，是文学思想家们欲“急”之“功”、欲“近”之“利”的主要方面。王韬的文言小说《因循岛》，以寓言的手法，控诉西方强国对中国人民的压榨。1895年中日甲午之战，签订屈辱的马关条约后，林纾与诗论家陈衍上书要求皇帝下“罪己诏”，林纾写了许多诗，大声疾呼以文学救国，如《国仇》写道：“国仇国仇在何方，英俄德法偕东洋。”《村先生》写道：“今日国仇似海深，复仇须鼓儿童心。法念德仇亦歌括，儿童读之涕沾襟。”不久后，山东人孔广德刊印的《普天忠愤集》，收录甲午战后指斥清政府丧权辱国的诗文，在自序中说：“自倭人作难，大才不出，忠愤销沉，驯至溃败而不可收拾。于是或则忧愤而上封章，或则感愤而抒议论，又或则蓄其孤愤而形之于咏歌，无非愤也，

① 此文见《中国近代文论选》第246-250页，人民文学出版社1959年，北京。

② 王先生：《论小说与改良社会之关系》，《中国近代文论选》第223页，人民文学出版社1959年，北京。

即无非忠也……当此主忧臣辱之余，正我辈发愤为雄之日，此编一出，使读之者因耻生愤，因愤生励，秉其公忠，群思补救，挽既倒之狂澜，撑天下之全局，伤羹吹薤，亡羊补牢，胥在是矣。”<sup>①</sup> 这类诗文多议论、控诉，与新小说之正面勾画维新理想内容上不一样，而以政治宣传压倒美的创造则并无二致。

同一些论者，并不见得一概忽视文学的审美韵味。他们以为，唤起民众的小说、歌谣，是政治灌输，只求明白；而抒发诗人文士心襟的诗文，还是可以、还是需要讲求韵味；真正能够长久流传的，也是既表现民族危机感又有意境、耐涵咏的作品，如林则徐、龚自珍、魏源的一些诗篇。林昌彝《射鹰楼诗话》评魏源诗道：“默深所为诗文，皆有裨益经济，关系运会，视世之章绘句藻者，相去远矣。诗笔雄浩奔轶而复坚苍遒劲，直入唐贤之室，近代与顾亭林为近。虽粗服乱头，不加修饰，而气韵天然，非时髦所能躐步也。”康有为评黄遵宪诗说：“上感国变，中伤种族，下哀民生，博以环球之游历，浩渺肆恣，感激豪宕，情深而意远，益动于自然，而华严随现矣。”<sup>②</sup> 他们既反对雕章琢句脱离社会的无病呻吟，也不欣赏于直白浅露的呼喊。这些人对通俗文体突出其宣传作用，对传统诗词讲审美特质，这种区别，出于他们对民众居高临下、以精神领袖自居的心理，是不足为训的。

### 1. 为新白话开路的新文体

在晚清飘摇动荡的环境里，敏感的文人们的思想情感不断

① 孔广德：《普天忠愤集·自序》，该书光绪二十一年孟冬校印本，转引自郭绍虞主编《中国历代文论选》第四册第140页，上海古籍出版社1979年，上海。

② 康有为：《入境庐诗草序》，钱仲联《入境庐诗草笺注》卷首，古典文学出版社1957年，上海。

在冲突、寻觅,他们处在传统与现代的断裂间,试图找到新的风格和新的表达方式。领风气之先的是龚自珍,他有《文体箴》自述自己的思考和探索:“呜呼!予欲慕古人之能创兮,予命弗丁其时。予欲因今人之所因兮,予收然而耻之。”<sup>①</sup>古人自由创造文体的时代已成过去,跟随今人因袭又引以为耻,他决心发挥艺术个性,大胆挥洒。魏源总结他的创作,比之于传说中越女论剑:非受于人也,而忽自有之。“夫忽然得之者,地不能囿,天不能嬗(通禅,即传授),父兄师友不能佑。其道常主于逆。”<sup>②</sup>逆,在这里是不同凡响、独树一帜的意思。他因此而招致指责,前辈尊宿劝他:“不宜立异以自高”,“至于诗中伤时之语,骂坐之言,涉目皆是,此大不可也”。<sup>③</sup>他也因此使天下震惊,开了文体适时而变的先河。梁启超描述他在那个时期的地位和影响说:“生网密之世,风议隐约,不能尽言,其文又瑰玮连犴,浅学往往不得其指之所在。虽然,语近世思想自由之向导,必数定庵。吾见并世诸贤,其能为现今思想界放光明者,彼最初率崇拜定庵,当其始读定庵集,其脑识未有不受其刺激者也。”<sup>④</sup>龚氏的向导作用,主要就是人外无诗、诗外无人,“心迹尽在是,所欲言者尽在是,所不欲言而卒不能不言在是,所不欲言而竟不言,于所不言求其言

① 龚自珍:《文体箴》,《龚自珍全集》第7辑,中华书局1959年,北京。转引自郭绍虞主编《中国历代文论选》第四册第18页,上海古籍出版社1979年,上海。

② 魏源:《定庵文录叙》,《中国近代文论选》第7页,人民文学出版社1959年,北京。

③ 张祖廉:《定庵先生年谱外纪》引王芑孙语,郭绍虞主编《中国历代文论选》第四册第7页,上海古籍出版社1979年,上海。

④ 梁启超:《论中国学术思想变迁之大势》,转引自郭绍虞主编《中国历代文论选》第四册第20页,上海古籍出版社1979年,上海。

亦在是。要不肯捋撻他人之言以为己言”<sup>①</sup>。他感受着内忧外困,感受着清代统治者的思想高压,极力思变,但在文体改变上走的不远。梁启超在另外地方评价稍有节制:“其文辞俶诡连犴,当时之人弗善也”,“所有思想,仅引其绪而止,又为瑰丽之辞所掩,意不豁达”,“初读《定庵文集》,若受电然,稍进乃厌其浅薄”。<sup>②</sup>他在文体上,有时是从古奥求瑰奇,只适于接受传统教育的文人。

西方产品、西方技术、西方文化的滔滔涌进,引起中国社会的种种变化,作者们出国的新鲜见闻,急迫要求文学作品的内容和形式去适应它们,促进文学的题材和文学的语言的更新,突破固有范式成为必不可免。首先作出新的坚实成绩的是黄遵宪,他有明确的理念为指导,其《杂感》诗末尾云:“我手写吾口,古岂能拘牵?即今流俗语,我若登简编。五千年后人,惊为古斓斑。”<sup>③</sup>“我手写吾口”,表现了与此前龚自珍等人不同的适应大众而求变求新的气魄,成为一个响亮的口号。胡适引此诗而后说:“这种话很可以算是诗界革命的一种宣言。末六句竟是主张用俗语作诗了。”胡适推想黄遵宪那么早就有如此大胆的意见,是由于少年时代受了平民文学的影响<sup>④</sup>,这个推断并没有抓住事情的关键。关键在于他对域外新事物的了解,是前辈不可比并的,所以,他的理论和创作中能有全新的质性。晚清文体变革的

① 龚自珍:《书汤海秋诗集后》,转引自郭纪虞主编《中国历代文论选》第四册第1页,上海古籍出版社1979年,上海。

② 梁启超:《清代学术概论》第67页,东方出版社1996年,北京。

③ 黄遵宪:《杂感》,《人境庐诗草笺注》卷一,古典文学出版社1957年,北京。

④ 胡适:《五十年来中国之文学》,《胡适学术文集·新文学运动》第118-122页,中华书局1993年,北京。

动力,主要来自时局艰危和西方思潮对中国传统的冲击,主要来自作家们对西方文化有选择的吸取与借鉴。康有为《人境庐诗草序》说,黄遵宪“所得于政治尤深浩,及久游英美,以其自有中国之学,采欧美人之长,荟萃熔铸而自得之,尤倜傥自负,横览举国,自以无比,而诗之精深华妙,异境日辟,如游海岛,仙山楼阁,瑶花缟鹤,无非珍奇矣”<sup>①</sup>。陈三立在《跋人境庐诗稿本》中说他“驰域外之观,写心上之语”,此话非常贴切。梁启超“生平论诗,最倾倒黄公度”,正是为他的革新精神所折服,是钦佩他“独辟境界”。他本人晚年回顾,却提出更高的目标:“思少日喜为诗,谬有别创诗界之论,然才力薄弱,终不克自践其言。譬之西半球新国,第不过独立风雪中清教徒之一人耳,若华盛顿、哲非逊、富兰克林,不能不属望于诸君子也。”<sup>②</sup> 他的这些话,冷静客观地估量已有的成绩,意识到文学革新的艰难性,意识到还需要许多人长期的努力。

树起文学“革命”大旗的是梁启超。他在《清代学术概论》里曾称,清代思潮之蜕分期的代表人物,是康有为和他自己。“有为、启超皆抱启蒙期‘致用’的观念,借经术以文饰其政论,颇失‘为经学而治经学’之本意,故其业不昌,而转成为欧西思想输入之导引。”<sup>③</sup> 此语用之于文学思想方面,也完全合适。他先后提出“诗界革命”、“文界革命”、“小说界革命”。“革命”一词,全非中国古代原意,系从翻译而来,由15世纪末意大利所首创。梁

① 康有为:《人境庐诗草序》,见钱仲联《人境庐诗草笺注》卷首,古典文学出版社1957年,上海。

② 黄遵宪《与邱菽园书》,钱仲联《人境庐诗草笺注》卷首,古典文学出版社1957年,上海。

③ 梁启超:《清代学术概论》第6页,东方出版社1996年,北京。

启超曾以为当译为“变革”，后依从日本译法译为“革命”。<sup>①</sup> 所谓革命，不是一般的变革，而是根本性质的变革。梁氏《饮冰室诗话》说：“过渡时代，必有革命。然革命者，当革其精神，非革其形式。吾党近好言诗界革命，虽然，若以堆积满纸新名词为革命，是又满洲政府变法维新之类也。能以旧风格含新意境，斯可以举革命之实矣。”<sup>②</sup> 此前，早在1899年的《夏威夷游记》中就已说过：“……且其所谓欧洲意境语句，多物质上琐碎粗疏者，于精神思想上未之有也。虽然，即以学界论之，欧洲之真精神真思想尚且未输入中国，况于诗界乎？此固不足怪也。吾虽不能诗，惟将竭力输入欧洲之精神思想，以供来者之诗料，可乎？要之，支那世界非有诗界革命，则诗运殆将绝。”同书还称赞“善以欧西文思入日本文”的日本政论家，并说“中国若有文界革命，当亦不可不起点于是也”<sup>③</sup>。梁氏的“革命”，成功的是“文界革命”，他开创新文体，无论是当时还是以后，无论在创作实践上还是文学思想上，都产生了巨大的影响。《清代学术概论》中回顾办报以宣传为业的那段经历说：“启超夙不喜桐城派古文，幼年为文，学晚汉魏晋，颇尚矜炼，至是自解放，务为平易畅达，时杂以俚语韵语及外国语法，纵笔所至不检束，学者竞效之，号新文体。老辈则痛恨，诋为野狐。然其文条理明晰，笔锋常带情感，对于读者，别有一种魔力焉。”<sup>④</sup> 为什么诗界革命、小说界革命收效甚微，梁启超

① 参见熊月之：《西学东渐与晚清社会》第677页，上海人民出版社1994年，上海。

② 梁启超：《饮冰室诗话》第51页，人民文学出版社1959年，北京。

③ 梁启超：《夏威夷游记》，《饮冰室合集》第七卷第190-191页，中华书局1989年，北京。

④ 梁启超：《清代学术概论》第77页，东方出版社1996年，北京。



本人的诗与小说,难觅传世之作,而文界革命却风靡天下,为许多高手叹服呢?想来,除了作者天资倾向于文的方面之外,也因他在文的方面的成功,集中于政论文的缘故。以政论文宣传其政治观点,形式与内容易于融洽;而用小说、诗歌宣传其政治观点,小说要塑造人物,诗歌要营造意境,与政治宣传难免扞格不入。政论文中,俚语、外来语与古语并列,相互映衬,彼此增辉;旧体诗歌面杂以俚语、外来语,每易不伦不类。政论文纵笔不检束,正好痛快淋漓地表达梁氏的有启示力的政见,表达他对旧中国腐败的愤恨,传输欧美新声;小说中人物语言也不检束,则只会使读者生烦。诗歌革命、小说革命和抒情叙事散文的革命,真正彻底的文学革命,要到五四,内外各种条件成熟的时候。梁启超的开创之功,却是不应忘记的。钱玄同说:“梁任公实为近来创造新文学之一人……鄙意论现代文学之革新,必数及梁先生。”<sup>①</sup>这是客观公正的结论。

## 2. 中外文学比较研究的尝试

文学的比较研究,主要是指不同国别、不同语种文学之间的比较,其前提是对本国、本语种以外文学的了解和重视。有外来文化的输入才有比较,中国的比较研究起于印度文化输入,主要是佛教文化输入之后。陈寅恪指出:“西晋之世,僧徒有竺法雅者,取内典外书以相拟配,名曰‘格义’,实为赤县神州附会中西学说之初祖。”<sup>②</sup>唐宋两代,佛学中的比较研究继续进行。元明

① 钱玄同:《寄陈独秀》,《中国新文学大系·建设理论集》第52页,上海良友图书公司1935年,上海。

② 陈寅恪:《与刘叔雅论国文试题书》,《金明馆丛稿二编》第223页,上海古籍出版社1980年,上海。

两代,马可波罗等人带来欧洲文化,使中国人有可能开始与西欧的比较。而在文化的各个方面,有声势成规模的自觉的比较研究,则是在近代,是在中国知识分子意识到中国的落后的时代。他们的比较研究,不是单纯书斋的研究,而是为着救亡图存、自强自立。1872年(壬申)蠡勺居士翻译英国小说,题名《昕夕闲谈》,作“小序”说:“今西国名士撰成此书……此则所谓铸鼎象物者也,此则所谓照渚然犀者也。因逐节翻译之,成为华字小说,书名《昕夕闲谈》,陆续附刊,其所以广中土之见闻,所以记欧洲之风俗者,犹其浅者也。”<sup>①</sup>其中已有比较的意思。译者以为,看外国作品主要不在于增广见闻,而是作道德的熏陶。严复与夏曾佑合作《国闻报馆附印说部缘起》,其中谈及:“凡为人类,无论亚洲、欧洲、美洲、非洲之地,石刀、铜刀、铁刀之期,支那、蒙古、西米底、丢度尼之种,求其本原之地,莫不有一公性情焉。”人性的共同性和人类社会文化发展规律的共同性,是文化和文学比较研究的起点与基石。比较是求出同中之异。严复的《译天演论例言》,是一篇翻译理论文章,也是比较研究的一个方面。在文学上进行系统的比较研究,并且产生极为广泛影响的,是林纾。他用二十多年的时间,共翻译英、美、法、俄、德、日等11个国家98位作家的163种作品<sup>②</sup>,其中多数为小说;他还为这些译作写序、跋、小引、例言等七十余篇。林纾与资产阶级革命派政见分歧,直到20年代,他仍然申明,“一日不死,一日不忘大清”;他还猛烈攻击陈独秀等人白话文学的主张。但上述译著译序多

① 蠡勺居士:《昕夕闲谈小序》,《中国近代文论选》第240页,人民文学出版社1959年,北京。

② 参见俞久洪《林纾翻译作品考索》,见薛绥之、张俊才编《林纾研究资料》第403页,福建人民出版社1982年,福州。

数是此前完成,是在“国人纷纷言变法、言救国”,“畏庐先生以为转移风气莫如蒙养”(高梦旦为林纾《闽中新乐府》所作序言)的思想支配下所作,其目的是唤醒民众。阿英《晚清小说史》指出:“他使中国知识阶级,接近了外国文学,认识了不少的第一流作家,使他们从外国文学里去学习,以促进本国文学的发展。”<sup>①</sup> 郭沫若在《少年时代》里回忆时说:“他在文学上的功劳,就如梁任公在文化批评上的一样,他们都是资本主义革命潮流的人物,而且是相当有些建树的人物。”林纾是一位特殊的翻译家,是一位爱国者,他没有自觉的比较文学的思想。比较文学作为一个学科,是19世纪刚刚在欧洲建立,林纾不可能接触这方面的材料。他是为着应答时代社会面临的急迫问题而比较,是为着向西方借鉴药方而比较。当然他的比较除了大量涉及作品内容之外,也有写作技巧的分析研究。

关于内容方面,林纾在《〈雾中人〉叙》里说:“吾恒语学生曰,彼盗之以劫自鸣,吾不能效也,当求备盗之方。备胠篋之盗,则以刃、以枪;备灭种之盗,则以学。学盗之所学,不为盗而但备盗,而盗力穷矣。”<sup>②</sup> 这番话,很能代表当时众多知识分子、爱国者的心理。毛泽东1949年回顾时说过,鸦片战争失败之后,先进的中国人向西方寻找真理,以为西方资产阶级民主主义文化可以救中国。但是,“很奇怪,为什么先生老是侵略学生呢?”<sup>③</sup> 林纾倒是认识到了西方的“先生”本身就是侵略者,就是强盗;想要

① 阿英:《晚清小说史》第182页,人民文学出版社1980年,北京。

② 本节所引林纾小说序跋,均据阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》,人民文学出版社1963年,北京。

③ 毛泽东:《论人民民主专政》,《毛泽东著作选读》第675-676页,人民出版社1986年,北京。

学习他们的“强”，而反击他们的“盗”。翻译小说是他选择的学习途径。《〈不如归〉序》说：“纾年已老，报国无日，故日为叫旦之鸡，冀吾同胞警醒，恒于小说序中摭其胸臆，非敢妄肆嗥吠，尚祈鉴我血诚。”《〈黑奴吁天录〉跋》说：“今当变政之始，而吾书适成，人人既蠲弃故纸，勤求新学，则吾书虽俚浅，亦足为振作志气、爱国保种之一助。”他比较中西人之民族性格，开始思考中国人国民性的弱点。《〈埃司兰情侠传〉序》说：“自光武欲以柔道理世，于是中国姑息之弊起，累千数百年之前而不可救。”“彼英、法之人，重私辱而急国仇，宁今日为然？盖千数百年之前已然矣。”“是书情迹奇诡，疑彼小说家之侈言，顾余之取而译之，亦特重其武概，冀以救吾种人之衰惫，而自励于勇敢而已。”除了尚武之外，还有好学。《〈滑铁庐战血余腥记〉序》说：“波奈巴之出，实法人鼓铸学问之炉冶也。”“余观滑铁庐战后，联军久据法京，随地置戍，在理可云不国，而法独能至今存者，正以人人咸励学问，人人咸知国耻，终乃力屏联军，出之域外。读是书者，当知畏庐居士正有无穷眼泪寓乎其中也。”

林纾又在文学观念方面进行比较。他大量翻译小说，深感中国传统的小说观与西方的小说观有异。古代的寓言、笔记，都属小说的源头。他在《〈伊索寓言〉叙》中说：“小说克自成家者，尤若刘纳言之《谐谑录》、徐髓之《谈笑录》、吕居仁之《轩渠录》、元怀之《拊掌录》、东坡之《艾子杂说》，然专尚风趣，适资以侑酒，任为发蒙，则莫逮也。余非黜华伸欧，盖欲求寓言之专作，能使童蒙闻而笑乐，渐悟乎人心之变幻，物理之歧出，实未有如伊索氏者也。”《〈斐洲烟水愁城录〉序》说：“综而言之，欧人志在维新，非新不学，即区区小说之微，亦必从新世界中着想，斥去陈言不言。若吾辈酸腐，嗜古如命，终身又安知有新理耶？”《〈红礁画桨

录》译余剩语》说：“西人小说，即奇恣荒眇，其中非寓以哲理，即参以阅历，无苟然之作。”他所提到的“黜华伸欧”，是取西欧文学观重视启蒙益智作用之长，而补中国仅以小说为谈资之短，并不是要打击国人的民族自信心，而正是要树立民族自信心。所以，他的《〈块肉余生记〉前编序》说，在狄更斯的小说中，“英伦半开化时民间弊俗，亦皎然揭诸眉睫之下，使吾中国人观之，但实力加以教育，则社会亦足改良，不必心醉西风，谓欧人尽胜于亚，似皆生知良能之彦——则鄙人之译是书，为不负矣”。学习欧美而不必心醉欧美，而坚信努力必能进步，这是很可取的态度。

林纾也在中外小说创作上作了多种比较研究。承认外国文学有长处，愿意学习借鉴，在那个时代，需要客观的开放的态度。林纾《〈洪罕女郎传〉跋语》说：“予颇自恨不知西文，恃朋友口述，而于西人文章妙处，犹不能曲绘其状。故于讲舍中敦喻诸生，极力策勉其恣肆于西学，以彼新理，助我行文，则异日学界中定更有光明之一日。”“以彼新理，助我行文”，是纲领性的主张，对西方文学的“新理”表示肯定和赞赏，这体现了林纾的眼光、识力。钱钟书《林纾的翻译》引陈衍的话：“文学又何必向外国去学呢！咱们中国文学不就很好么！”并指出：“好多老辈文人有这种看法……他们不得不承认中国在科学上不如西洋，就把文学作为民族优越感的根据。在这一点上，林纾的识见超越了比他才高学博的同辈。”<sup>①</sup>

因为中国叙事文学发展远较抒情文学为迟，且受史书叙事之影响，所以，在人物描写、场面铺叙上，笔法较粗。林纾翻译的

<sup>①</sup> 钱钟书：《林纾的翻译》，《七缀集》第102页、第115页，上海古籍出版社1994年，上海。

是西方近代小说,艺术上较为成熟。他的《〈利俾瑟战血余腥录〉叙》中说:“余历观中史所论战事,但状军师之捷略、形胜之利便与夫胜负之大势而已,未有贍叙卒伍生死饥疲之态及劳人思妇怨旷之情者。盖史例至严,不能间涉于此……然则小说一道,又似宜有别才也。”史例乃历史叙事之范例,史书不宜细写下层士兵百姓的生活和情感;小说则正是要写普通人的日常生活。欧洲19世纪现实主义小说,其思想艺术特色是关注下层。林纾看出这一点,《〈孝女耐儿传〉序》说:“……从未有刻画市井卑污龌龊之事,至于二三十万言之多,不重复,不支离……则迭更司盖以至清之灵府,叙至浊之社会,令我增无穷阅历,生无穷感喟矣。”《三国演义》等小说里没有普通一兵的形象,这是中国讲史类小说的弱点;明末的“三言”、“两拍”、《金瓶梅》,把笔锋转向市民,却为文人阶层所鄙视。林纾提倡向欧洲小说学习,改变小说的描写对象,符合社会发展和文学发展的要求。写下层阶级日常生活与写历史大事件、写上层阶级,需要不同的笔墨,不同的手法、技巧;前者难以题材本身吸引读者。《〈块肉余生述〉序》说:“若是书,特叙家常至琐至屑无奇之事迹,自不善操笔者为之,且恹恹生人睡魔,而迭更司乃能化腐为奇,撮散作整,收五虫万怪,融汇之以精神,真特笔也。”这可以说是抓住了批判现实主义小说艺术上最大的特色。欧洲的文论家指出:“巴尔扎克的重大秘密就在这里:在他的笔下没有不足道的小东西,他会把一个题材的最卑鄙的细节提高起来,并使之戏剧化。”<sup>①</sup>“一篇引起读

<sup>①</sup> [法]腓力克思·达文:《巴尔扎克〈十九世纪风俗研究〉序言》,见《古典文艺理论译丛》第三册第170页,人民文学出版社,1962年北京。按:此文为巴尔扎克授意达文所写。

者注意的中篇小说,内容越是平淡无奇,就越显出作者才能过人。”<sup>①</sup> 林纾后来还在自己写小说时谈过:“为小说者,惟艳情最难述。英之司各得,尊美人如天帝,法之大仲马,写美人如流娼——两皆失之。惟迭更先生,于布帛粟米中述情,而情中有文,语语自肺腑流出,读者几以为确有其事。”他当然不可能了解异国文论家如别林斯基那时的论述,但他领会到现实主义与浪漫主义、古典主义小说的区别,并推崇现实主义小说家的创造,希望中国的作者朝此努力。郑振铎说,“自他以后,中国文人,才有以小说家自命的”,这也可见林纾在文学观念转变上的作用。

梁启超、黄遵宪、王国维等,在文学的比较研究上具有更开阔的眼光,对西方社会、学术和文学也有更切近的了解。周树人和周作人,在20世纪之初,辛亥革命前,热心“别求新声于异邦”。周树人作《摩罗诗力说》,翻译介绍外国文学思想,其中说:“欲扬宗邦之真大,首在审己,亦必知人,比较既周,爰生自觉。自觉之声发,每响必中于人心,清晰昭明,不同凡响。……故曰国民精神之发扬,与世界识见之广博有所属。”在各种新声之中,“至力足以振人,且语之较有深趣者,实莫如摩罗诗派”。所谓“摩罗”诗派,就是“立意在反抗,指归在动作,而为世所不甚愉悦者”。<sup>②</sup> 这篇文章有选择地译介了富有反抗精神的德、俄、波、匈等国诗人的创作,所介绍的多是一流的大文学家。周树人兄弟的比较研究,在社会性与文学性的结合上,比林纾进了一大步。

① [俄]别林斯基:《论俄国中篇小说和果戈理君的中篇小说》,《别林斯基选集》第一卷,满涛译,第178页,人民文学出版社1959年,北京。

② 令飞:《摩罗诗力说》,《鲁迅全集》第1卷第65页,人民文学出版社1981年,北京。此文原发表于1908年《河南》月刊第二号、第三号,署名令飞。

思想精要





国 学 举 要 · 文 卷

文学思想,如同人类智慧的一切领域一样,其精粹比较集中地浓缩在历来思想家提出的命题之中。下面介绍中国古代文学思想的精要,就是选取重要的、精彩的、被历代学者反复阐释的命题,说明其本来的涵义和后来的变化。在现代的逻辑学、思维科学里,所谓命题,指的是用语句表达的对事物的判断和解释。但是,在思想的形成、发展和传播过程中,命题并不一定都以完整的句子形式呈现,更不一定都用陈述句的形式呈现。本部分所列各条,倘若改用现代汉语表述,可以是一个规范的陈述句,但我们还是用古人原来的表达方式,以保持其本有的难以穷尽的特殊韵味和特定涵义。此外,我们还选取少量重要的概念,加以介绍阐说,因为在它们的提出和运用中,也表达了对文学的特别的认识。

## 一、三不朽

三不朽,其中有立言足以不朽,是古人确立的人生追求的最高目标,也包含对文学的价值和地位的肯定。

古人感慨生命的短促,常常为此发出浩叹。个体生命既然有限,他们就思考怎样使个体创造的事业永恒。《左传·襄公二十四年》记秦国的叔孙豹(穆叔)出使晋国,范宣子在接待的时候问他:“古人有言曰:‘死而不朽’,何谓也?”穆叔还没有回答,宣子就说,从前勾(gai)的祖先,在虞舜以上是陶唐氏,在夏代是御龙氏,在商代是豕韦氏,在周代是唐杜氏,晋国主持诸侯盟会的是范氏——这大概就可以叫做不朽了罢!范宣子这番话,很明显是自我夸耀的意思,夸耀自己家族的显赫。穆叔却冷静从容而严肃地告诉他:“以豹所闻,此之谓世禄,非不朽也。”这不过是后代承袭前代的权力与财富,每个国家都普遍存在此类情况,不论官爵多大,都谈不上不朽。什么才是不朽呢?穆叔继续说:“鲁有先大夫曰臧文仲,既没,其言立,其是之谓乎!豹闻之:‘太上有立德,其次有立功,其次有立言’——虽久不废,此之谓不朽。”立,在这里是站得住,经得起事实的检验,经得起时间的淘洗,能够流传于后世的意思。晋代杜预《春秋左氏传集解》说:“立,谓不废绝。”立德,指的是创设轨范与制度,使后世得以遵循。孔颖达的《春秋左氏传正义》解释说:“立德,谓创制垂法,博

施济众,圣德立于上代,惠泽被于无穷。”立德不一定是最高统治者的事,而主要是大思想家的功业,是“圣人”的功业。三国时李康的《运命论》说得好:“若夫立德必须贵乎?则幽、厉之为天子,不如仲尼之为陪臣也。”周代的幽王、厉王不能立德,大多数国君都不能立德。孔子做官时间很短,官职不高,他却是中国古人心目中立德的最高代表。立功,是建树功绩,替国家、民族、人民做了好事。东汉的班超投笔从戎,他说:“大丈夫无它志略,犹当效傅介子、张骞立功异域,以取封侯,安能久事笔研间乎?”他说的是武将的战功。不仅武将,文臣也可以立功。李冰父子建造都江堰,给百姓造福,立了大功。立言,是提出了有价值的观念、学说。唐人孔颖达解释说:“立言,谓言得其要,理足可传,其身既没,其言尚存。”

所谓三不朽,乃是对于人生的价值和意义的追求,把声名的显彰看得比肉体的享乐更重,把青史留名看得比生前得意更重。叔孙豹简洁的几句话,两千多年来影响至为深远,一切胸怀远大的人,无不奉之座右。司马迁《与挚伯陵书》说:“迁闻君子所贵乎道者三:太上立德,其次立功,其次立言。”他委婉地批评挚伯陵,说他虽然有才,虽然注意行为端正,但“未尽太上之所由”,人生的目标定得低了。司马迁自己志向高迥,他蒙受极端残忍的刑罚、蒙受极大的羞辱而坚强地活下来,他痛切而理智地思考了,“人固有一死,或重于泰山,或轻于鸿毛”,“恨私心有所不尽,鄙陋没世,而文采不表于后世也”。他的后半生,完全是为了“文采表于后世”而活着。他写《史记》,“亦欲究天人之际,通古今之变,成一家之言”,“以著此书,藏诸名山,传之其人,通邑大都,则仆偿前辱之责,虽被万戮,岂有悔哉!”(《报任少卿书》)立了言,写出著作,藏之于名山,期望得到后代人的崇敬。他的处境虽然极

为不利,仍然对自身价值充满信心。他说:“古者富贵而名磨灭,不可胜记,唯非常倣傚之人称焉。”所以,他“函粪土之中”而傲视当时的公侯权贵,并且果然因立言而不朽。曹丕《典论·论文》说:“盖文章,经国之大业,不朽之盛事。年寿有时而尽,荣乐止乎其身,二者必至之常期,未若文章之无穷。是以古之作者,寄身于翰墨,见意于篇籍,不假良史之辞,不托飞驰之势,而声名自传于后。”他还在《与王朗书》中说:“生有七尺之形,死唯一棺之土,唯立德扬名,可以不朽;其次莫如篇籍。”刘勰的《文心雕龙·序志》说明自己写作的动因道:“君子处世,树德建言,岂好辩哉,不得已也。”叔孙豹讲立言,是指提出独到的思想、学说;司马迁之立言,是撰写史书;曹丕之立言,则是创作文章;刘勰之立言,乃是撰写文学理论著作。晋朝葛洪《抱朴子外篇·行品》列举各种类型的人,其中有:“摛锐藻以立言,辞炳蔚而清允者,文人也。”就是说,到后来,“立言”一步步从泛指著书立说到侧重指文学创作了。清代的赵翼《七十自述》诗说:“少年意气慕千秋,拟作人间第一流;岂意壮怀三不朽,终成老物四宜休。”赵翼在史学、诗论和诗歌创作上都有杰出成就,他算得是立言了。

“三不朽”给人生事业排了次序,把立德,即为当世和后世树立轨范摆在首位。这是数百年一遇的圣人的事业。苏轼称韩愈“匹夫而为百世师,一言而为天下法”(《潮州韩文公庙碑》),这是极少数人才能够达到的极致。立功,即给社会带来安定、发展,给百姓带来福祉的政治家,摆在第二位。立言,成一家之言的著作家、匠心独运的文学家,只能放在第三位。第一种人非常罕见。过去时代的知识分子,是在谋求立功而不可得之后,再转而从事于立言。文学家的地位并不是最高。曹植《与杨德祖书》说:“辞赋小道,固未足以揄扬大义,彰示来世也。昔扬子云,先朝执戟

之臣耳,犹称‘壮夫不为’也;吾虽德薄,位为蕃侯,犹庶几戮力上国,流惠下民,建永世之业,流金石之功,岂徒以翰墨为勋绩、辞赋为君子哉!若吾志未果,吾道不行,则将采庶官之实录,辩时俗之得失,成一家之言。”从后人的观点看,从一千八百年之后的今天看,曹植幸亏“志未果”、“道不行”,蕃侯的野心未能施展,才得以成就一个优秀的诗人。他作为诗人的价值比作一个蕃侯的价值高得多。文人自己不特别尊崇文学,文学就难以具有独立的、超越的地位。三不朽的思想,表明中国古人极少为文学而文学、为艺术而艺术,他们是把文学艺术作为肯定个人价值,赋予人生以意义的途径。而他们在考虑人生价值时,又总爱以天下为己任,总习惯于认为“如欲平治天下,舍我其谁!”总是在“吾道不行”之后再“屈就”文学写作,并且把“立德”、“立功”的情结带到立言中,带到文学创作中来。文学创作是立言,是生产政治性的伦理性的观念、信念、理想,是向当世和后世传播这种观念、信念、理想。文学家在立言的时候,仍然向往着立德、立功。这既使文学具有较深切的时代感和较深厚的历史内涵,也使文学常居于文治武功的附庸地位,并且安于这种地位。

俄罗斯诗人普希金 1836 年在短诗《纪念碑》中写道:“我为自己建立了一座非人工的纪念碑,/在人们走向那儿的路径上,青草不再生长,/它抬起那颗不肯屈服的头颅/高耸在亚历山大的纪念石柱之上。/不,我不会完全死亡——我的灵魂在圣洁的诗歌中,/将比我的灰烬活得更久长,和逃避了腐朽灭亡。”普希金以诗歌创作实现不朽,他把他的诗歌创作成就看得高于帝王功业,高于亚历山大纪念石柱。普希金是 19 世纪诗人,他受到进步思潮的影响;同时,欧洲人较为重视文学事业的独立价值,在他那里也体现出来。而这些,正是古代中国所缺乏的。

## 二、诗言志

诗言志,不仅是中国文学思想的最早记录,也是纵贯古今、影响最大和最能代表中国古代文论特色的命题之一。在较长时间里和在多数情况下,“言志”的意思被解释为强化文学的社会内容、强化文学的政治和道德倾向,“志”似乎就是经邦济国之志,“诗言志”成为儒家的文学理论、儒家的整个思想体系的组成部分;甚至在现代,还又再加进政治性的阐释。其实,它原先的意思并不是这样;历来,不同的人对它也有多样的理解。

“诗言志”一语出于《尚书》。在《今文尚书》中见于《尧典》一篇;伪《古文尚书》截取《尧典》的后半(并增加了28个字)为《舜典》,它也就被搬到《舜典》里了。《尚书》记述舜向掌管音乐的官员夔说:“夔,命女(汝)典乐,教胄子:直而温,宽而栗,刚而无虐,简而无傲。诗言志,歌永言,声依永,律和声,八音克谐,无相夺伦,神人以和。”《尚书》在先秦时的《左传》、《论语》、《孟子》等多种文献中,都被引用,那时称为《书》。到了西汉才称为《尚书》,意思是上古之书。它记载了距离今天四千年到两千六百年之间虞、夏、商、周的文献和史事。上面所引的“诗言志”一段话,就是我国最早的文学思想的文字记录。到了战国时代,一些记述中屡屡见到类似的说法,例如,《庄子·天下》说,“古人其备乎……《诗》以道志,《书》以道事”;《荀子·儒效》说,“《诗》言是,其志也;

《书》言是，其事也”。看来，诗言志，在春秋战国，已经成为人们共同的认识和常见的成语。东汉郑玄《诗谱序》提出：“《虞书》（即《舜典》）曰，‘诗言志，歌永言，声依永，律和声。’然则诗之道，放于此乎！”孔颖达解释郑玄这话说：“彼《舜典》命乐，已道歌诗经典，言诗，无先此者。故言，‘诗之道，放于此乎！’”“无先此”，就是前无古人，是最早的记载；中国人关于诗歌的论述，由此开始。朱自清《诗言志辨·序》说，“我们的文学批评似乎始于论诗……‘诗言志’是开山的纲领”<sup>①</sup>。“诗言志”在中国文学思想史上有特别的地位，它的含义，却并非始终一样，而是有漫长的演变过程。

“诗言志”，它的含义是什么，应该怎样来理解它呢？闻一多在《歌与诗》一文中说：“我们可以证明志与诗原来是一个字。志有三个意义：一记忆，二记录，三怀抱，这三个意义正代表诗的发展途径上三个主要阶段。”<sup>②</sup>文字学家杨树达的《释诗》一文，也认为早期诗、志两字同用，属于“音近假借”；所以，许慎《说文解字》才以志释诗，说“诗，志也”。把“志”解释为记忆和记录，不是没有根据的。古代文字中，“志”与“识”音同义通，识即是记。由《尧典》的上下文体会，志也可能有记的意思，“歌”的作用是把词句吟诵咏唱<sup>③</sup>，“声”（乐声）是配合咏唱的需要和规律而构成的，“律”（律吕）是用以调和乐声的。诗歌，句式大体整齐，各句的字数相差不多，而且押韵，音乐性强，这些都便于记忆。但是，把《尚书》里的“志”字仅仅解释为记忆，却不十分顺畅，更不十分完美。《荀子·解蔽》中说：“人生而有知，知而有志——志也者，臧

① 朱自清：《诗言志辨》第4页，华东师范大学出版社1996年，上海。

②③ 闻一多：《闻一多全集》第一卷第185页，三联书店1982年，北京。



也。”臧，就是藏，蕴藏，存留，蓄积。汉代的《毛诗序》中说：“诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗。”唐人孔颖达《毛诗正义》进一步发挥说：“诗者，人志意之所之适也。虽有所适，犹未发口，蕴藏在心，谓之为志；发见于言，乃名为诗。”这也就是闻一多所说的“怀抱”的意思吧？诗言志，就是说，诗歌是把蕴藏在作诗人心里的情感、意愿表达出来。这是很朴素的说法，同时也是很有概括力和普适性的说法，适用于古今中外所有的诗歌。《尚书》所说的诗，是上古时代的诗，是与音乐紧密结合在一起而不能分割的诗，因而，它所表达的作者内心蕴藏的“志”，只能是情，是与当时人的生活直接相关的情绪，而不是抽象的思想或具体的事实。因为上古时代的，与音乐、舞蹈结合在一起的诗歌，不适合表达复杂的思想。格罗塞说：“大多数的原始诗歌，它的内容都是非常浅薄而粗野的……然而，这些作品却是依韵律的形式用口头传述的感情的真实表现。”<sup>①</sup>鲁迅《门外文谈》说：“我们的祖先的原始人，原是连话也不会说的，为了共同劳作，必需发表意见，才渐渐的练出复杂的声音来，假若那时大家抬木头，都觉得吃力了，却想不到发表，其中有一个叫道‘杭育杭育’，那么，这就是创作；大家也要佩服，应用的，这就等于出版……这作品确也幼稚得很，但古人不及今人的地方是很多的。”<sup>②</sup>他还认为《诗经》中的不少作品，也属于这类幼稚的阶段的产物。原始诗歌是言志的，这“志”却不是什么“高尚”的“深刻”的思想，而是单纯的与感官快乐相联系的情感。志，本来也就是情。《左传·昭

① [德]格罗塞：《艺术的起源》第184—185页，商务印书馆1985年，北京。参见同书第176—177页。格罗塞的论述提示人们充分注意原始诗歌与后来诗歌的不同，《尚书》所说的“诗”，保留了原始诗歌的一些特性。

② 鲁迅：《鲁迅全集》第六卷第94页，人民文学出版社1981年，北京。

公二十五年》所说的“六志”，即“好、恶、喜、怒、哀、乐”六情。孔颖达说：“此‘六志’《礼记》谓之六情。在己为情，情动为志，情、志一也。”诗言志，即是早期人类用诗表达朴素的、单纯的和在文明人看来是幼稚的情感。这是它最初的含义。

到了战国时代，“诗言志”有了新的解释和新的用法。《左传·襄公二十七年》记晋国的赵孟请跟随郑国国君的子展等七人赋《诗》（吟诵《诗》的某一篇章），“以观七子之志”。晋代杜预《春秋左氏传集解》在此处注：“‘诗’以言志。”这里的“诗”，不再是一般广泛意义的诗歌，而专指后来被称为《诗经》里的诗篇；这里的志，不再是指蕴藏于主体心中的自然的情感，而是一种意见、见解、看法、观点；“诗言志”，是在交往礼仪中用委婉含蓄的方式向对方传达重要的想法。例如，子展赋《草虫》，《草虫》是《诗经·国风·召南》中的一篇，其中有“未见君子，忧心忡忡”等句。子展的用意是尊赵孟为君子。赵孟听懂了，便谦让道，“不足以当之”。伯有赋《鹑之贄贄》，这是《国风·邶风》里的一首，其中有“人之无良，我以为君”之句，其用意是当着客人之而暗刺郑君。赵孟当时没有点出，背后则说，“伯有将被戮矣！‘诗’以言志，志诬其上而公怨之，以为宾荣，其能久乎？”赋诗言志成为风气，以至假若不是对《诗》十分熟悉，就无法在交际场合里应对。《汉书·艺文志》说：“古者诸侯卿大夫交接邻国，以微言相感，当揖让之时，必称《诗》以谕其志，盖以别贤不肖，而观盛衰焉。故孔子曰：‘不学《诗》，无以言’也。”从《诗经》有限的篇章中选出作品，表达现实中丰富复杂的思想感情，那是很困难的，结果只能断章取义。《左传·襄公二十八年》记卢蒲癸的话：“赋诗断章，余取所求焉。”不顾上下文的关联，截取作品的只言片语，来传达某种思想，这在交往实践中会有效果，说话者显得有教养、有风度，在双方意

见相左时留下缓冲的余地。但从诗学、文艺学上看，“赋诗言志”、“断章取义”则是不足取的。赋诗言志，是某一时期上层社会的风气，不具备普遍性。

汉代儒生对诗言志给了自己的阐释。《汉书·艺文志》说：“《书》曰，‘诗言志，歌永言。’故哀乐之心感而歌咏之声发。诵其言谓之诗，咏其声谓之歌。故古有采诗之官，王者所以观风俗，知得失，自考正也。”《毛诗序》说：“诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗……故正得失，动天地，感鬼神，莫近于诗。先王以是经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗。”他们给“诗言志”注入了伦理的和政治的内涵。本来，志字的含义早就在产生变化。《论语》里讲到言志，子路、颜渊、曾皙等以及孔子本人言志，都是关乎修身、齐家、治国、平天下的大志。《国语·楚语》说对太子“教之诗而为之导广显德，以耀明其志”，更是统治者之志、政治家之志。《楚辞·九章·悲回风》有“介眇志之所惑兮，窃赋诗之所明”，王逸解释说：“言己守高眇之节，不用于世，则铺陈其志，以自证明也。”屈原把政治家的志，用诗歌形式感人地抒发。《后汉书·冯衍传》记冯衍论自己的《显志赋》说：“显志者，言光明风化之情，昭章玄妙之思也。”《尚书》说的诗言志，从原始诗歌的实际出发，以声为用，具体指用乐声传达较为单纯的情感。《毛诗序》说的诗言志，继续肯定了以声为用，但其侧重点发生了明显的重大的变化，主要是以义为用。它要求用诗来正得失，厚人伦，美教化，那么，诗歌的言志，当然不能再是表达“浅薄、粗野”、“幼稚”的情感，而是要“发乎情，止乎礼义”。它说：“是以一国之事，系一人之本，谓之风；言天下之事，形四方之风，谓之雅……颂者，美盛德之形容，以其成功告于神明也。”这样的志，就是经邦济国之志，是以天下为己任之志。渐渐的，这种对于诗言志的解

释,成为中国诗学的一种传统。诗言志,是说诗歌要表达合乎伦理规范和政治规范的思想。

古代的读书人,大都遵循“达则兼济天下,穷则独善其身”的准则,诗言志也就分成两大类别。陆游《曾裘父诗集序》说:“古之说诗曰言志。夫得志而形于言,如皋陶、周公、召公、吉甫,固所谓志也;若遭变遇谗、流离困悴,自道其不得志,是亦志也。”表示建功立业的意愿是言志,愤怨有志难酬也是言志。前面的一种,强调过头,把诗歌等同于训诫。唐代柳冕说:“故在君子之心为志,形君子之言为文,论君子之道为教。”(《与徐给事论文书》)柳冕是教化论的一个代表。后面的一种,强调过头,内容偏于狭窄。《文选》赋体中专门有“志”类,收作品四首,都是叹个人的不遇。从屈原到陆游的诗作,则两者兼而有之。他们言志,把关心国势兴衰与伤感个人穷通融合在一起,把言志与抒情结合在一起,成为中国古代诗歌的主流。

### 三、诗缘情

“诗言志”一语中本来已经包含了诗缘情的意思,甚至,在早期,诗言志说的就是诗缘情,是说诗要表达蕴藏在心中的情感。但是,汉代以后,儒家对于言志解释的重点,转向思想观念的表达,转向与政治和道德有关的思想观念的表达。于是,到了晋代,出于对片面强调教化的不满,出现了“诗缘情”的主张。陆机《文赋》说:“诗缘情而绮靡,赋体物而浏亮。”《文选》李善注说:“诗以言志,故曰缘情。绮靡,精妙之言。”按照李善的理解,诗缘情是对诗言志的补充、丰富、发挥。朱自清《文学的标准与尺度》说:“诗本是‘言志’的,陆机却说‘诗缘情而绮靡’。‘言志’其实就是‘载道’,与‘缘情’大不相同。陆机实在是用了新的尺度。”《文赋》的“缘情绮靡”说,在对“诗言志”的补充与修正中,是最有代表性和影响最大的,但却不是孤立的,它是文学创作发展和文学观念进步的产物,也是当时时代风气和文学思潮的产物。在陆机之后,缘情一语被广泛使用,以至成为作诗的代语。梁元帝萧绎《金楼子·立言》说:“至于文者,惟须绮縠纷披,宫徵靡曼,唇吻遒会,情灵摇荡。”他说得比陆机更加明确。梁代王筠《昭明太子哀册文》称萧统的作品“属词婉约,缘情绮靡”。唐人令狐德棻等的《周书·王褒庾信传论》评述北朝文学状况也说:“章奏符檄,则粲然可观;体物缘情,则寂寥于世。”前者指应用文,后者指诗

赋,指今之所谓纯文学。初唐四杰之一的王勃《平台秘略论·文艺》称:“故文章,经国之大业,不朽之能事,而君子所役心劳神,宜于大者、远者,非缘情体物,雕虫小技而已。”同样,“文章”指奏议策论等应用文,而“缘情”指诗词歌赋等纯文学。唐代刘太真《与韦应物书》说:“宋、齐间沈、谢、吴、何,始精于意理,缘情体物,得诗人之旨。后之传者少矣!惟足下制其横流……”韦应物的诗,清丽高雅,很注意文学不同于非文学的特性所在。刘太真认为韦应物继承了沈约、谢灵运的传统,得诗人之旨,因为他的诗是“缘情”的。杜甫的五言古诗《偶题》,是他表述文学思想的重要诗作,其中写道:“缘情慰漂荡,抱疾屡迁移。”明人王嗣爽《杜臆》说:“‘缘情’,用陆机语,谓作诗也。诗缘情生,止自慰其漂荡。”唐代独孤及《送开封李少府勉自江南还赴京序》说:“缘情者莫近于诗,二三子盍咏歌以为赠?”把“缘情”作为成语使用,意为抒发感情、表达感情。总而言之,在陆机以后,谈论诗,谈论文学,而突出情,突出言情、缘情,是不罕见的。陆机本人的《叹逝赋》和《思归赋》中都曾出现过“缘情”字样。《叹逝赋》说:“顾旧要于遗存,得十一于千百;乐隤心其如忘,哀缘情而来宅。”《思归赋》说:“彼离思之在人,恒寂寂而无欢。悲缘情以自诱,忧触物而生端。”在这两例中,“缘”的意思是沿着、顺着,“情”指人的感情心理。赋中句子是说“哀”和“悲”的情绪、情感渗入人的心理。“缘”又有围绕、缠绕的涵义,缘与隤相对,隤是失落,缘是牵绕。《文选·叹逝赋》李善注“哀缘情”一句说,“言乐易失而哀易居也”。缘与触相对,触是为外物激发,是被动;缘是内心油然而生,是主动。在《叹逝赋》、《思归赋》中,“缘”的主词是“哀”是“悲”。在《文赋》中,“缘”的主词是“诗”,缘,有缘附、缘饰等涵义。缘与体相对,赋铺陈物事,诗缘附感情;赋重再现,诗重

表现。

诗言志,最初是就人类早期的原始的诗歌而说;诗缘情,则是在艺术成为人的思维方式的一个独立门类,文学又成为艺术中的一个独立门类之后,在人们对文学的特性有了自觉的认识之后,对发展成熟的文学而说。诗言志,是就广义的诗,综合着音乐、舞蹈,与劳动、巫术、仪式融杂在一起的“诗”而说;诗缘情,是就狭义的诗,与应用文相区别,与赋、与诔相区别,与其他文学体裁相区别的诗而说。诗言志,被汉儒用来强调文学、诗歌表达政治和道德观念;诗缘情,是六朝人用来强调文学、诗歌抒发个人情感。诗言志的理论主张也要求抒情,那主要是社会性强烈、时代性鲜明的情感;诗缘情的理论主张,则偏重于抒个人之情,超越时间、空间限制的人类共通的情感。清代纪昀《云林诗抄序》说:“《大序》‘发乎情,止乎礼义’二语,实探风雅之大原。后人各明一义,渐失其宗。一则‘止乎礼义’而不必其发乎情,流而为金仁山《濂洛风雅》一派,使严沧浪辈激而为‘不涉理路、不落言筌’之论;一则知‘发乎情’而不必‘止乎礼义’,自陆平原‘缘情’一语,引人歧途,其究乃至绘画横陈,不诚已甚与?”《濂洛风雅》是元代金履祥(字仁山)选编的诗集,收周敦颐、二程等四十八位理学家的诗,认为这是风雅的正统。《四库全书总目提要》批评道:“自履祥是编出,而道学之诗与诗人之诗千秋楚越矣!夫德行、文章,孔门即分为二科;儒林、道学、文苑,《宋史》且别为三传。言岂一端,各有当也。以濂洛之理责李、杜,则李、杜不能争,天下亦不敢代为李、杜争。然而天下学为诗者,终宗李、杜,不宗濂、洛也。此其故可深长思矣!”把言志归结到宣扬礼义,导致否定文学的特性。言志说,走到这一步,也不完全是理学家的曲解,诗言志说,自汉代以后,本身就有一定的保守性、片面性。

至于陆机的“诗缘情”说，正是对言志说的反拨，从审美上说，从诗学理论上说，它并没有把人引入歧途，而正是引导人们，细心地辨识、大胆地确认文学的特性。陆机的缘情说，受到批评很多，到了清代沈德潜还说：“‘诗缘情而绮靡’，殊非诗人之旨。”这里诗人特指《诗经》的作者们，其实，《诗经》的作者，尤其是“国风”的作者，确是以缘情为旨的。至于“绮靡”，即是要求美，要求形式美，主要是要求声韵美，也体现了文学观念的进步。

文

诗缘情



## 四、美刺，风教

美刺、风教，是确定文学的社会功用。美，是说赞颂诗人心目中正面的神圣的事物，刺，是揭露诗人心目中反面的丑恶的事物；风教是说文学作品要起到教育感化作用，改善提高社会的道德水平。

《诗经》中有一些篇章，直接地、明白地陈述了写诗的动机。作者自己表白的动机，概括说来，无非是两大类，一类是颂美，一类是怨刺。前者如《魏风·葛屨》的末尾两句：“维是褊心，是以为刺。”作诗者感到，有人劳苦，有人享福，如此世道太不公平，于是写诗来加以抨击。又如《陈风·墓门》的后章说：“夫也不良，歌以讯之。”讯(sui)又作淬，意为告诫、警告。此诗是对不良之人的警告。后者如《大雅·崧高》的最后：“吉甫作诵，其诗孔硕，其风肆好，以赠申伯。”申伯是周宣王的舅舅；尹吉甫是宣王的朝臣，作诗歌颂君主。诗歌，各种文学作品，其创作动机有两种：或揭露、抨击不合理的现象和事物，或歌颂美好事物、歌颂善行丰功。这也是诗的两种社会功能。在《诗》许多首作品前的小序中，《毛传》标有“美”或“刺”，标明“美”的有28篇，标明“刺”的有129篇。郑玄《诗谱序》说：“论功颂德，所以将顺其美；刺过讥失，所以匡救其恶。各于其党，则为法者彰显，为戒者著明。”清代程廷祚《诗论十三》说：“汉儒言诗，不过美刺二端。”程氏此语符合汉

代诗论的实际情况，然而，美刺却并不是汉儒的发明，此前的论者早有许多论述。即如上引《诗经》的诗句中，已经直接表白。美刺的基本思想，在先秦都已经提出，并且有所论述。

刺，有专门的指向，它指的是下对上的讽喻。春秋战国时代，有的明智的官员，研究和思考了历来统治者施政的得失成败，研究了各国的经验教训，因而主张容忍甚至适度地提倡“刺诗”，认为这对他们政权的长治久安有利。《国语·周语》有厉王弭谤的故事。周厉王为政暴虐，因而受到民众指责，他指派人专事监视，发现说他坏话的人就杀戮。他得意地告诉邵公：“吾能弭谤矣，乃不敢言。”即是说，他能够消除讥刺的意见，没有人敢讲反对的话了。邵公反驳和劝导他说：“是障之也。防民之口，甚于防川。川壅而溃，伤人必多，民亦如之。是故为川者决之使导，为民者宣之使言。故天子听政，使公卿至于列士献诗，瞽献曲，史献书，师箴，瞽赋，矇诵，百工谏，庶人传语，近臣尽规，亲戚补察。……夫民虑之于心而宣之于口，成而行之，胡可壅也？”邵公认为，管理国家，要让百姓说话，“宣之使言”。这里的“言”显然包括“谤言”，甚至侧重是指“谤言”；就诗歌而言，即是刺诗。要采取各种手段、方式，包括“列士献诗”的方式，了解百姓虐之于心的不满。刺诗对于作诗者、诵诗者，起到宣泄作用，不至于让不平之气积累而最终爆发导致反抗行动。对于统治者，可以从刺诗及时掌握百姓的心理动向，调整政策，采取对策。

邵公是从治理国家的经验与策略来谈，到汉代，《毛诗序》正式从文学理论上加以阐述。它谈到《诗》有六义，第一就是风；它讲风，其实就是讲诗歌、文学的社会作用。它说：“上以风化下，下以风刺上，主文而谏，言之者无罪，闻之者足以戒，故曰风。”六义的第六是颂，这是讲诗歌、文学的另一方面的作用。“颂者，

美盛德之形容,以其成功告于神明也。”风和颂,大致相当于刺和美。谈到风,《毛诗序》分别由统治者与老百姓两个角度论述诗歌的社会作用:统治者利用诗歌统一老百姓的思想,老百姓利用诗歌诉说自己的不满。它认为,在正常情况下,前者是主要的,“风,风也,教也;风以动之,教以化之”。《毛诗序》谈风教、风化,是对孔子、荀子的思想的继承。《礼记·经解》记孔子之言:“入其国,其教可知也——其为人也,温柔敦厚,《诗》教也”。利用《诗》,作为教育的重要内容,使受教育者文雅、淳朴、循规蹈矩。《荀子·乐论》说:“夫声乐之入人也深,其化人也速,故先王谨之为文。乐中平则民和而不流,乐肃庄则民齐而不乱。”《礼记·乐记》说:“乐也者,圣人之所乐也,而可以善民心。其感人深,其移风易俗易,故先王著其教焉。”都是要利用诗歌熏陶百姓,让他们遵守现行秩序。

这种风教、风化的思想,一直被历代统治阶级所承袭。教化的理论把文学艺术当做一种工具、手段,与文学艺术的特性很容易发生冲突。唐代柳冕《与徐给事论文书》说:“文章本于教化,形于治乱,系于国风。”他据此把楚辞、汉赋、建安至六朝的诗全都否定。后来,教化观被用到戏曲、小说创作理论之中。元代高则诚《琵琶记》开场词“水调歌头”写道:“秋灯明翠幕,夜案览芸编。今来古往,其间故事几多般?少甚佳人才子,也有神仙幽怪,琐碎不堪观。正是——不关风化体,纵好也徒然。论传奇,乐入易,动人难。知音君子,这般另作眼儿看。休论插科打诨,也不寻宫数调,只看子孝共妻贤。骅骝方独步,万马敢争先!”“不关风化体,纵好也徒然”两句,被很多人引用,流传甚广。所谓“好”,显然是指艺术性而言。他们把诗歌、文学作品的艺术性、吸引力,只当做手段,传播道德、政治观念的手段。倘若未能

传播为统治者认可的政治、道德观念,那样的作品,纵然艺术性再高,也被认为没有价值。明代冯梦龙编纂话本集“三言”,书名用“喻世”、“醒世”、“警世”,可见他对小说的教化作用何等重视!笑花主人的《今古奇观序》说:“仁义礼智,谓之常心;忠孝节烈,谓之常行;善恶果报,谓之常理;圣贤豪杰,谓之常人。然常心多不葆,常行多不修,常理多不显,常人多不见。则相与惊而道之,闻者或悲或叹,或喜或愕;其善者知劝,其不善者亦有所慚恧悚惕,以告成风化之美。”署名古吴龙子犹的《石点头序》说得更明白:“小说家推因及果,劝人作善,开清净方便法门,能使顽夫伧子,积迷顿悟,此与高僧悟石何异?”政治、道德的教化和宗教的教化结合起来,利用通俗文学的影响力,向普通百姓灌输其信念、信仰。清代李绿园《歧路灯自序》说:“借科诨排场间,写出忠孝节烈,而善者自卓千古,丑者难保一身。使人读之为轩然笑,为潸然泪,即樵夫牧子、厨妇爨婢,皆感动于不容已。以视王实甫《西厢》、阮圆海《燕子笺》等出,皆桑濮也,诂可暂注目哉!因仿此意为撰《歧路灯》一册,田父所乐观,闺阁所愿闻。子朱子曰,善者可以发人之善心,恶者可以惩创人之逸志。友人皆谓于纲常彝伦间,煞有发明。”《歧路灯》是一部说教的小说,跟《西厢记》、跟《红楼梦》无法相比。而它的作者居然瞧不起《西厢记》,可见其文学观偏执到了何等程度!风教、风化的诗论,对于诗歌的发展,对于文学的发展,主要起着阻碍的作用。鲁迅说:“宋时理学极盛一时,因之把小说也多理学化了,以为小说非含有教训,便不足道。但文艺之所以为文艺,并不贵在教训,若把小说变成修身教科书,还说什么文艺。宋人虽然还作传奇,而我说传

奇是绝了,也就是这意思。”<sup>①</sup> 这可以看作是对风教说的中肯的批评。

《毛诗序》讲“下以风刺上”,虽然出发点和讲“上以风刺下”是一样,是为了统治者的根本利益,但相对于“弭谤”的做法,总是一种理智的正确的主张,鼓励诗人揭露社会生活中的黑暗,抒发正义的情感,有利于诗歌发展。唐代诗人白居易,在理论上将美刺、教化之说作了进一步发挥,强调的是“刺”。其《采诗官》,是一篇完整的诗论:“采诗官,采诗听歌导人言。言者无罪闻者诫,下流上通上下泰。周灭秦兴至隋氏,十代采诗官不置。郊庙登歌赞君美,乐府艳调悦君意。若求讽谕规刺言,万句千章无一字。不是章句无规刺,渐及朝廷绝讽议。诤臣杜口为冗员,谏鼓高悬作虚器。一人负戾常端默,百辟人门两自媚,夕郎所贺皆德音,春官每奏唯祥瑞。君之堂兮千里远,君之门兮九重阒,君耳唯闻堂上言,君眼不见门前事。贪吏害民无所忌,奸臣蔽君无所畏。君不见,胡亥之末年,群臣有利君无利?君兮君兮愿听此——欲开壅塞达人情,先向诗歌求讽刺。”白居易并且以自己的创作实践着自己的观点,因而产生很大影响。其《策林·六十八》说:“古之为文者,上以纽王教,系国风,下以存炯戒,通讽谕。故惩劝善恶之柄,执于文士褒贬之际焉;补察得失之端,操于诗人美刺之间焉。今褒贬之文无覈实,则惩劝之道缺矣;美刺之诗不稽政,则补察之义废矣。虽雕章镂句,将焉用之?”他的五十首新乐府、十首《秦中吟》,是中国古代诗歌史上有名的刺诗。

诗歌理论中的美刺说,是从政治思想中演化出来、派生出来

<sup>①</sup> 鲁迅:《中国小说的历史的变迁》,《鲁迅全集》第九卷第319页,人民文学出版社1981年,北京。

的，即使在专讲刺的时候，也总是思想重于艺术，这种弱点，在白居易这样富有才华的诗人的讽喻诗中，也暴露得很明显。他分明有卓越的才华，但因在写讽喻诗的时候竭力避免“雕章镂句”，所以，他的讽喻诗的艺术性，远不如闲适诗，更不如《长恨歌》、《琵琶行》。清人汪琬《诗说序》说：“诗独主志，所谓‘主文诤谏与言者无罪、闻之足戒’者，其词则隐，其旨则微。”“隐”和“微”原本是为了不触怒当政者，而又能把弊端、危险指出来，其客观效果则有利于诗味的保存和醇厚。在《史记·滑稽列传》的开头司马迁写道：“孔子曰，六艺于治一也——《礼》以节人，《乐》以发和，《书》以道事，《诗》以达意，《易》以神化，《春秋》以道义。太史公曰，天道恢恢，岂不大哉！谈言微中，亦可以解纷。”司马迁是就优人以俳谐滑稽之语进谏发出这一议论，他希望把“刺”的锋芒，把“解纷”的功用，寄托在含蓄委婉的文辞之中。在关于“刺”的理论中，这是很可贵的一条线索。

## 五、文以载道

文与道的关系，是儒家文学理论中一个根本性的问题。“道”，是儒家的政治理想和道德原则，是儒家一切行动的出发点和最终目标；“文”，则是表现和鼓吹道的手段、工具。文以载道论，就是儒家的工具论的文艺观。儒家关于文与道的关系的规范，两千年间对中国文学的影响很大。

汉代董仲舒说：“道者，所繇适于治之路也；仁、义、礼、乐，皆其具也。”（《天人三策·对策一》）非常明确地把“乐”认定为推行道的工具。及至唐代，针对六朝以来文学形式化的倾向，有的人主张宗经复古，于是重新申述文道关系。柳冕《答杨中丞论文书》说：“夫君子学文，所以行道。”“故文章之道，不根教化，别是一技耳……文章，技艺之流也，故夫于末之。”这些人把文学看作工具、手段，看作附属的东西，否定其独立价值。韩愈的学生李汉《昌黎先生集序》说：“文者，贯道之器也，不深于斯道，有至焉者不也？《易》由爻象，《春秋》书事，《诗》咏歌，《书》、《礼》剔其伪，皆深矣乎！”“司马氏以来……文与道藁塞固然莫知也。”他对晋代以后的文学深为不满，把文学的审美自觉统统抹煞了。宋代理学的先驱周敦颐在《通书》第二十八章中说：“文所以载道也。轮辕饰而人弗庸，徒饰也，况虚车乎？文辞，艺也；道德，实也。笃其实而艺者书之，美则爱，爱则传焉。贤者得以学而至之……”

不知务道德，而第以文辞为能者，艺焉而已。”周敦颐的这段话，就是文以载道的出处，一直被许多正统文人所崇奉。柳开说：“文章为道之筌也，筌可妄作乎？筌之不良，获斯失矣。女恶容之厚于德，不恶德之厚于容也；文恶辞之华于理，不恶理之华于辞也。”（《上王学士第二书》）南宋王柏《题碧霞山人王文公文集序》认为“文以载道”是“精确不易”的论断：“文以气为主——古有是言也；文以理为主——近世儒者尝言之；李汉曰，‘文者贯道之器’，以一句蔽三百年唐文之宗，而体用倒置不知也。必如周子曰‘文以载道也’，而后精确不易。”文以载道，有时“道”指的是道德精神和信念，并且是发自作者深心的，如朱熹所说，“此文皆是从道中流出”，而不是“待作文时旋去讨个道来入放里面”；有时“道”指的是政治的制度、功业，如宋代陈襄所说，“文者载道之舟，事之在文，如舟之载物”（《答刘太傅启》）。后一种思想对文艺的审美性质起着更大的抑制、妨害作用。

在独立的文学理论建立的初期，理论家们对文和道的涵义作比较宽泛的解释，文指自然现象，道指支配、决定现象的规律。人作为万物之灵，能自觉从观察自然现象，制作出文章，来体现天地之道。《文心雕龙·原道》说：“日月叠璧，以垂丽天之象；山川焕绮，以铺地理之形——此盖道之形也……夫以无识之物，郁然有彩，有心之器，其无文乎！”天象、地貌、人文，都是道的自然而然的体现。对文与道的关系给以比较全面的论述，并以亲身实践产生深远影响的，是韩愈、柳宗元。他们反对耽溺于形式、专门讲求骈偶、藻饰，而力主文学要以其社会内容为重，要以儒家的仁义之道为指归；他们重道而不轻文。韩愈《答陈生书》说：“愈之志在古道，又甚好其言辞。”《答李秀才书》说：“然愈之所志于古者，不惟其辞之好，好其道焉耳。”他不止是看重文学在传道



上的作用,而且肯定文学的独立价值,《答刘正夫书》说:“若圣人之道不用文则已,用则必尚其能者。能者非他,能自树立,不因循者是也。有文字来,谁不为文?然其存于今者,必其能者也。”他赞扬文学中的标新立异,指出为文者“不为当时所怪,亦必无后世之传”。吴曾《能改斋漫录》引他人之语称:“古之人好道而及文,韩退之学文而及道。”前者的基点是政治和伦理,后者的基点是文学。程颐、朱熹对韩愈有同样的批评,他们的批评,在今天有人看来,或许正是赞扬。韩愈以及柳宗元重道不废文,并且他们主要的社会角色是文学家,是散文发展中起衰变古的关键人物,这就和当朝者或理学家迥然有别。韩愈的《争臣论》说:“君子居其位,则思死其官;未得位,则思修其辞以明其道。”柳宗元的《答吴武陵论〈非国语〉书》说:“在长安时,不以是(文章)取名誉,意欲施之事实,以辅时及物为道;自为罪人,舍恐惧则闲无事,故聊复为之。然而辅时及物之道,不可陈于今,则宜垂于后。言而不文则泥然,则文者固不可少也。”他们的散文,不是宣讲空洞死板的道理,而是有独立的见解,有充沛的感情,有精美的文字。所以,他们的文以明道的思想,比较他们之前和之后的文以载道的思想,有明显的区别。清代的曾国藩主张载道但不赞成周敦颐贬低文学性的说法,其《致刘孟容书》云:“周濂溪氏称‘文以载道’,而以‘虚车’讥俗儒。夫虚车诚不可,无车又可以行远乎?”曾国藩是一个政治家,他在文学上持正统的儒家的观点,但他也懂文学,文章写得好,他重视文学的形式、技巧。总之,即使只是为了有效地载道,也必须重视文本身。

## 六、发愤抒情

正如《诗经》中有一些篇章，作者直接陈述写作的心理动因，楚辞也有不少这样的诗句。《九章·惜诵》开头说：“惜诵以致愍兮，发愤以抒情。所作忠而言之兮，指苍天以为正。”“忠而言之”，是要向君王进谏，也就是要“刺”，但他不说“刺”，而说“发愤抒情”，这就开辟了不同于“美刺”之“刺”的另外一种传统。大略说来，“美刺”之“刺”，是以诗歌的形式，以文学的形式上谏书，它具有很强的政治性，甚至还常常直接涉及某些具体政治措施。“不悲口无食，不悲身无衣。”“非求宫律高，不务文字奇。惟歌生民病，愿得天子知。”（白居易《寄唐生》）而“发愤”之“愤”，则是抗议人世之不平，“饨郁邑余侘傺兮，吾独穷困乎此时也。宁溘死以流亡兮，余不忍为此态也”（《离骚》）。“发愤抒情”之别于“美刺”在于，它具有鲜明的个人色彩，具有更强烈的情绪性，引发读者对人的命运的思考，使读者由同情诗人的遭遇而产生对诗人所置身的社会制度之合理性的深刻的怀疑。屈原以下，所有发出对邪曲不公的抗议、对污浊政治的愤慨的作品，都遭到正统思想维护者的非议、贬斥，“发愤抒情”，正是为这类作品所作的辩护和肯定。司马迁《史记·屈原传》说：“信而见疑，忠而被谤，能无怨乎！屈平之作《离骚》，盖自怨生也。”他又在《报任安书》里说：“……屈原放逐，乃赋《离骚》……韩非囚秦，《说难》、《孤愤》，

《诗》三百篇，大抵贤圣发愤之所为作也。此人皆意有所郁结，不得通其道，故述往事，思来者。及如左丘明无目，孙子断足，终不可用，退论书策以舒其愤。”《史记·太史公自序》中有一段与此基本相同。正因为有如此重要的差异，所以，后来有的人对“美刺”说少有责难，而对屈原和司马迁的“发愤”说则颇有非议。班固《离骚序》说：“君子道穷，命矣。故潜龙不见是而无闷，《关雎》哀周道而不伤……今若屈原，露才扬己，竞乎危国群小之间，以离谗贼。然责数怀王，怨恶椒兰，愁神苦思，强非其人，忿怛不容，沈江而死，亦贬絮狂狷景行之士。”他在《汉书·司马迁传赞》中批评司马迁说：“呜呼！以迁之博物洽闻，而不能以知自全。既陷极刑，幽而发愤，书亦信矣。迹其所以自伤悼，《小雅·巷伯》之伦。夫唯《大雅》，‘既明且哲，能保其身’，难矣哉！”班固不赞成“发愤”，要求无论何种情况，都保持情绪的平和；受了冤屈，归之于天命而忍受。唐人裴度《寄李翱书》说：“骚人之文，发愤之文也，雅多自贤，颇有狂态。”殊不知屈原、司马迁的发愤说，优于《毛诗序》的“美刺”说，恰在于不是让诗人直接表达政治见解，一切政治见解、政治观念，在诗歌创作过程中，必须首先化而为诗人的情绪，化而为诚挚、真切、强烈的情绪，才有可能审美化，才可能感染人、打动人。所谓“狂态”，对于艺术心理来说，倒是正常状态、良好状态。韩愈的《送孟东野序》对这一点作了最好的阐述。他说：“大凡物不得其平则鸣……人之于言也亦然，有不得已者而后言，其歌也有思，其哭也有怀。”“楚，大国也，其亡也，以屈原鸣……汉之时，司马迁、相如、扬雄，最其善鸣者也。”陆游《澹斋居士诗序》说：“盖人之情，悲愤积于中而无言，始发为诗。不然，无诗矣。苏武、李陵、陶潜、谢灵运、杜甫、李白，激于不能自己，故其诗为百代法。”明代李贽《忠义水浒传序》说：“太史公

曰,《说难》、《孤愤》,贤圣发愤之所作也。由此观之,古之贤圣,不愤则不作矣。不愤而作,譬如不寒而颤,不病而呻吟也,虽作何观乎?”艺术创作,尤其是诗歌创作,需要以情感、情绪为动力、为燃素,以情感、情绪为艺术心理的核心和融合剂,用情感将意志、认知融合起来。情感真挚而充沛,作品的思想与形象才能冶于一炉、融为一体。所以,恩格斯曾借用古罗马诗人尤维纳利斯的诗句“愤怒出诗人”<sup>①</sup>。屈原的诗句把发愤和抒情连在一起,很符合艺术思维的特性,司马迁更清晰地提出了发愤抒情的文学思想。

<sup>①</sup> 恩格斯:《反杜林论》,《马克思恩格斯选集》第三卷第189页,人民出版社1972年,北京。

## 七、兴、观、群、怨

《论语·阳货》载孔子之言曰：“小子何莫学夫诗？诗，可以兴，可以观，可以群，可以怨。迩之事父，远之事君，多识于鸟兽草木之名。”这段话分为前后两部分。后面说，学了诗，可以使人孝顺父母，忠于君王；学诗，可以增加人的知识，包括对自然界事物的了解。这些话颇为一般，也不难理解。重点是在前面。兴、观、群、怨，讲诗歌的作用和产生作用的特点与方式，讲得精当、深刻、全面，符合文学艺术的特点。朱熹《四书集注》说：“学《诗》之法，此章尽之。”清代黄宗羲说：“昔吾夫子以兴、观、群、怨论诗……盖古今事物之变虽纷若，而以此四者为统宗。”“古之以诗名者，未有能离此四者。”（《汪扶晨诗序》）王夫之说：“诗可以兴，可以观，可以群，可以怨，尽矣。辨汉、魏、唐、宋之雅俗得失以此，读‘三百篇’者必以此也。”（《诗绎》）它被两千多年来的文人奉为论诗的圭臬。不过，历来人们对其解说不全一致，在此需要稍作辨析。

关于兴，汉代孔安国说：“兴，引譬连类。”孔安国《论语训解》早已散佚，这是魏时何晏《论语集解》中引用的。宋人邢昺《论语注疏》据此说：“诗可以令人能引譬连类以为比兴也。”这种解释不对。比兴，是汉代人的概念，不是孔子的概念。孔子所说，不是比兴之兴。孔子在《论语·泰伯》中说：“兴于诗，立于礼，成于

乐。”邢昺《集解》引汉代包咸《论语章句》解为：“兴，起也，言修身当先学诗也。”孔子所说的兴，正是兴起之兴。《泰伯》讲的是人格的培育，诵习诗歌，接受文学教育，使人奋起，激发出向上的志向；遵循礼制，才能在社会上安身立命；最后，在当时具有综合性（综合多种艺术）并且是制度化（作为礼制的重要组成部分）的音乐中，实际上是在诗歌、舞蹈和音乐的结合中，在伦理、礼仪和艺术的结合中，达到人格的成熟和完善。《泰伯》中的“兴”，讲的是人格培育的第一步；《阳货》中的“兴”，讲的是诗歌对人的作用的第一个方面，两者基本含义是接近的。《说文·昇部》：“兴，起也。”兴，有兴起，发动，生成，升起，建立，兴盛等义项。朱熹《四书集注》用“感发志意”解释兴，比较切近孔子的原意。

《毛诗序》和钟嵘《诗品》中的“兴”，是比兴之兴，但它们不但没有放弃而且进一步发挥了孔子“诗可以兴”的思想，它们用自己的语言表达和发挥孔子的诗可以兴的思想。《毛诗序》说：“故正得失，动天地，感鬼神，莫近于诗。”《诗品》也说：“动天地，感鬼神，莫近于诗。”诗歌的作用，文学艺术的作用，其特点正在打动人的情感，使人振作、振奋。明代绿天馆主人在《古今小说序》里说：“试令说话人当场描写，可喜可愕，可悲可涕，可歌可舞；再欲捉刀，再欲下拜，再欲决脰，再欲捐金；怯者勇，淫者贞，薄者敦，顽钝者汗下，虽小诵《孝经》、《论语》，其感人未必如是之捷且深也。”诗歌有着不同于哲学、伦理学著作的特殊的情绪感染作用，各种体裁和样式的文学作品都有这样的作用。

观，郑玄解释为“观风俗之盛衰”，邢昺据此说：“《诗》有诸国之风俗盛衰，可以观览知之也。”朱熹解释为“考见得失”。观，是观察，审视。在古代汉语中，它有主体自己观看和指点别人观看两种含义。《说文·见部》：“观，谛视也。”指的是前一种含义。

《尔雅·释言上》：“观，指示也。”指的是后一种含义。后一种含义往往被人们所忽视。“兴、观、群、怨”都包含使动的意思，观，是说《诗》能够使人观、助人观。伪《古文尚书·益稷》记舜帝之言“予欲观古人之象”，孔颖达疏：“谓欲申明古人法象之衣服，垂示在下，使观之也。”《汉书·严安传》：“调五声使有节族，杂五色使有文章，重五味方丈于前，以观欲天下。”颜师古注：“孟康曰，‘观，犹显也。’师古曰，显示之，使其慕欲也。”都把观解释为使人观。孔子说“诗可以观”，兼有以上两重含义，既指有选择地吟诵《诗》的篇章，可以有所显示，也就是可以委婉地表达自己的意见，使听者得以了解诵诗者的品格和志向，也指作诗者或诵诗者利用诗篇帮助听者了解社会风俗状况，当然诵诗者本人也可以从诗篇得到教益。

孔子所说的诗，基本上是短篇抒情诗，并且与音乐、舞蹈结合在一起，其中没有对于人物、事件的详细铺叙。邢昺说，“《诗》有诸国之风俗盛衰”，从哪些地方看得出来？原来，孔子这里所说的观，不是一般的看，也不是看一般的事物。《春秋经·隐公四年》有“观鱼于棠”。《谷梁传》：“常事曰视，非常曰观。”观和视有区别。看寻常的对象叫视，看不寻常的对象叫观。诗歌，文学艺术，帮助人们看到肉眼不能直接看见的东西。孔子说诗可以观，他指的是诗歌能够展示、透露作者的心理，展示、透露作者所代表的人群的心理。儒家很重视心理因素对于政治过程的作用和影响，重视人们的好恶、喜怒哀乐、亲近信任与疏远怀疑等心理对于政治的影响。而在古代，及时了解社会心理的一种方式，便是搜集民间歌谣。中国古代有关于采诗制度的传说。《春秋公羊传》何休注语说：“男年六十、女子五十无子者，官衣食之，使之民间求诗。乡移于邑，邑移于国，国以闻天子。故王者不出牖

户,尽知天下。”《礼记·王制》:天子“命大师陈诗以观民风”。《国语·周语》:“故天子听政,使公卿至于列士献诗。”《汉书·艺文志》:“古有采诗之官,王者所以观风俗。”这些,都可以作为理解“诗可以观”的依据。诗可以观,当初是说,诗可以帮助统治者及时掌握国民的心理状况,了解别国的风俗盛衰,作为政治上的重要依据。

《左传·襄公二十九年》记载了季札观乐,这是“观”的最好的例子。鲁国为季札表演《诗》的十五国风,表演中包括音乐、舞蹈。季札“观”到的是,《周南》、《召南》“不怨”,《邶》、《鄘》、《卫》“忧”,《王》“思而不惧”,《豳》“乐”以及“颂”的“哀而不愁”……总而言之,季札“观”到的不是事件,不是图像,而是情感;他观的不是社会生活画面,而是社会心理。季札从文学艺术作品体现的情调,观到社会政治心理,由此体会到国势的盛衰。

此外,“多识于鸟兽草木之名”,也是“观”的一个方面。三国时吴国陆玕著有《〈诗〉草木鸟兽虫鱼疏》,后代增补陆氏之书的类似著作甚多。这些著作像是小型的植物和动物辞典,宋代王安石的女婿蔡卞有《〈毛诗〉名物解》(后有学者认为此书全抄陆佃《埤雅》),元代许谦有《〈诗集传〉名物抄》,明代冯应京有《“六家诗”名物疏》,其范围则不限于动物植物,从天文、地理到服饰等无所不包。《四库全书总目提要》称冯书“其议论皆有根底,犹为征实之学者”。这也说明,《诗经》“可以观”的地方确实很多。1973年,物候学家竺可桢发表《中国近五千年来气候变迁的初步研究》,其中引《诗经·秦风·终南》“终南何有?有条有梅”,确定在当时终南山生长过梅树和楸树,现在,终南山梅树不能在自然条件下成活生长,证明那个地区的平均气温和最低气温下降了。这又是“观”《诗》的一个好的范例。



群,是合的意思。《荀子·非十二子》“群天下之英杰”,杨倞注:“群,会合也。”《国语·齐语》记管仲回答齐桓公提出的怎样对待“上”的问题时说:“令夫士群萃而州处,闲燕则父与父言义,子与子言孝,其事君者言敬,其幼者言弟。”这句话里,群是聚合,州(周)是密切。管仲主张,使“士”密切地凝聚在一起,但并没有讲怎样使它们“群”。群,又有和谐、协调的意思。《诗·秦风·小戎》“棧驷孔群”,郑玄笺注:“甚群者,言调也。”把群解释为协调。这句诗是说,不披甲的四匹战马在一起和谐默契。《论语·卫灵公》说“君子群而不党”,那里的群,也是和睦、和谐的意思。孔子说“诗可以群”,就是说,《诗》使个人在群体内产生向心的力量,在礼的原则下彼此更紧密而和谐地凝聚。“迩之事父,远之事君”,《诗》的教育、熏陶使得家庭、国家在“父子、君臣、夫妻、兄弟、朋友”的原则下,更为牢固地结合。孔安国说,群是“群居相切磋”,朱熹说群是“和而不流”。今人杨树达《论语疏证》说:“春秋时朝聘宴享动必赋诗,所谓可以群也。”这还是比较表层的解释。文学艺术是人与人之间交流情感、沟通思想的便利的有效的方式,在公众场合,大家同听一首诗、一个乐曲,往往会产生融为一体的感觉。一个地区、一个民族长久流行的作品,是其成员精神联结的重要纽带。这才是诗可以群的更深一层的涵义。

怨,是怨恨。诗可以怨,是说诗歌可以宣泄、表达对不公正、不合理现象的怨恨之情。孔安国说是“怨刺上政”。《春秋公羊传·宣公十五年》,说经上记载“初税亩”是“讥”,讥刺违背了古制。何休《解诂》中说:“民以食为本也。夫饥寒并至,虽尧舜躬化,不能使野无寇盗;贫富兼并,虽皋陶制法,不能使强不凌弱。是故圣人制并田之法。”即使这样,还要设法及时了解民间疾苦,“男女有所怨恨,相从而歌,饥者歌其食,劳者歌其事。”饥者、贫

者、寒者、弱者，满腔怨愤之情，可以通过音乐，通过诗歌，通过各种文学艺术形式宣泄抒发。这仍是“宣之使言”以疏导不满情绪的意思。这类作品在《诗》三百篇中占了多数。郑玄《诗谱序》说：“《十月之交》、《民劳》、《板》、《荡》，勃尔俱作，刺、怨相寻。”这些诗都是抒发怨恨的。钟嵘《诗品序》说：“嘉会寄诗以亲，离群托诗以怨……至于楚臣去境，汉妾辞宫，或骨横朔野，或魂逐飞蓬，或负戈外戍，杀气雄边，塞客衣单，孀闺泪尽；又士有解佩出朝，一去忘返，女有扬娥入宠，再盼倾国：凡斯种种，感荡心灵，非陈诗何以展其义，非长歌何以骋其情？故曰：‘诗可以群，可以怨。’使穷贱易安，幽居靡闷，莫尚于诗矣！”作诗、诵诗，使穷贱者安于穷贱，孤独者安于孤独。孔子说，诗可以怨，一方面指作诗可以委婉表达自己对朝政的不满，帮助统治者改善政治，一方面指作诗者可以在心理上自我调整，社会心理也借以调整。

兴、观、群、怨这四种作用并不是截然分开，而是相互交错、相互加强，在读者的接受活动中，很难把它们单独地离析。清代哲学家和文论家王夫之说得很好：“于所兴而可观，其兴也深；于所观而可兴，其观也审。以其群者而怨，怨愈不忘；以其怨者而群，群乃益挚。出于四情之外，以生起四情；游于四情之中，情无所窒。作者用一致之思，读者各以其情而自得。”<sup>①</sup> 诗歌，文学，发生作用的方式，不同于史学、哲学的特性之一，也正在它的各个方面作用的融会交织。

<sup>①</sup> 王夫之：《诗经》，见《薑斋诗话笺注》第5页，人民文学出版社1981年，北京。参见同书第6-8页笺中列举的若干论述。

## 八、养 气

“养气”所涉及的是,主体的道德心理与艺术心理的关系;养气说认为,纯正的道德修养,充沛的道德情感,是艺术创造力和审美鉴别力的基础。

养气说最早由孟子提出,《孟子·公孙丑》记公孙丑与孟子的对话。“敢问夫子恶乎长?”曰:“我知言,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,非义袭而取之也。”战国时论及养气的不止孟子一人。《管子·内业》讲人的内心的修持、保养,首先突出的就是气,它说:“是故此气也,不可止以力,而可安以德;不可呼以声,而可迎以音(音,当作意)。敬守勿失,是谓成德,德成而智出,万物毕得。”孟子说,“气”需要“义”与“道”相匹配;管子说,“气”需要“德”来使之坚固,他们的意见相近。

气,是中国古代哲学的基本概念之一。它原指构成万物的始基。孟子、管子所讲的,则是作为主体精神属性的气。孟子说:“夫志,气之帅也;气,体之充也。”气是意志所统率,与主体的生理状况有关,并且支配人的感觉和行动。孟子所说的浩然之气,主要指伦理性的情感、情绪。作为精神属性,气的含义,经过发展、引申,有个性、气质、习染、志气、志趣等。

养气的养,是说人的气质、志气等是长期磨练、长期自我修养的结果,由各种因素造就,它的形成有一个过程,要遵循精神活动、心理活动的自然规律,遵循人的素质培育的自然规律,不能临时为着某一种功利目的而勉强造作。他用揠苗助长的寓言形象地表明这一主张。植物的秧苗,依靠土壤、阳光、雨露,依靠自身内部的生命力,经历完整的过程而逐步成长,不能人为地拔高。孟子说:“天下之不助苗长者寡矣!以为无益而舍之者,不耘苗者也;助之长者,揠苗者也。”听之任之,不对自己的道德素养提出要求,让偏狭的心理蔓延、滋长终至积习难改而控制了主体,就会成为没有教养的道德低下的下流之人;急切地刻意造作,想在短期内变成道德高尚、气质高雅的人,也是办不到的。“气”需要“养”,也只能“养”。孟子说:“是集义所生者,非义袭而取之也。”集,是循序渐进、脚踏实地地积累、蓄聚;袭,是突然地无准备地强加;生,是从内部顺乎自然、顺乎规律地形成;取,是由外部借取、模仿、搬用。

养气说把“道德”和“文章”紧密地联系在一起,成为历代文人律己和衡文的标准。韩愈《答李翊书》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。”韩愈此信是回答李翊提出的如何作文的问题,他不讲写作技巧,而只讲养气。宋代吕居仁说:“退之此文最见其为文养气妙处。”<sup>①</sup>只要善于养气,自然就会作文,这就是他们的观点。韩愈在信中还说:“将蕲至于古之立言者,则无望其速成,无诱于势利,养其根而俟其实,加其膏而希其光。根之茂者其实遂,膏之沃者其光晔;仁义之人,其言蔼如也。”这一段

<sup>①</sup> 马其昶:《韩昌黎文集校注》第169页,上海古籍出版社1986年,上海。

精彩的文字,是对养气之“养”的极好的形容。苏辙《上枢密韩太尉书》说:“文不可以学而能,气可以养而致。”孟子的文章“宽厚宏博”,司马迁“其文疏荡,颇有奇气”,“此二子者,岂尝执笔学如此之文哉?其气充乎中,而溢乎其貌,动乎其言,而见乎其文,不自知也”。陆游说:“谁能养气塞天地,吐出自足成虹霓。”(《次韵和杨伯子主簿见赠》)有才而气不足以御之,不可能有大成就(《方得亨诗集序》)。韩愈、苏辙、陆游讲气,是浩然之气,阳刚之气。清代散文家管同说:“舍刚大而言养气,不可以为养气也。”(《与友人论文书》)也有人理解更为宽博,如明代谢榛《四溟诗话》说:“自古诗人养气,各有主焉。蕴乎内,著乎外,而隐见异同,人莫之辨也。”有雄浑、秀拔、壮丽、古雅等等,“此见诸家所养之不同也”。养气说,尤其是强调阳刚之气的人,重视作家人格力量在创作中的重大作用,这成为中国文学创作与文学理论传统的主流,起到积极作用;但以为道德好文章必定好,则失之偏颇。

孟子讲的是人的整体的长期的修养,刘勰《文心雕龙·养气》讲的是创作过程中心境的调养、控制。他说:“夫耳目鼻口,生之役也;心虑言辞,神之用也。率志委和,则理融而情畅;钻研过分,则神疲而气衰——此性情之数也。”文学创作,同一个作者,有时文思顺畅,下笔千言倚马可待;有时文思钝涩,兀坐终日一无所得。刘勰说的“率”和“委”,都是顺乎自然规律的意思。他说的气,是精气。他把文学和学术对比,“夫学业在勤,故有锥股自厉;志于文也,则有申写郁滞,故宜从容率情,优柔适会”。求学求知,刻苦勤奋,必有所获;文学创作的灵感,往往可遇而难求,是长期积累,偶然得之。所以,要保养精气,“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,意得则舒怀以命笔,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,腠理无滞,虽非胎息之迈术,斯亦卫气之一方也”。这里借用道教“胎息”等术语,无非是强调不要急于求成,要澄心息虑,保持良好的生理与心理状态。刘勰的养气说,也为后人重视,在书画理论中,得到更多应用。清代王昱《东庄论画》说,“画中理、气二字,人所共知。其言在修养心性”,“未作画前全在养兴,或睹云泉,或观花鸟,或散步清吟,或焚香啜茗……”养气,由儒家的道德修养,转换为道家的心理调适。



养  
气

## 九、辞达与意在言外

辞达与意在言外,是对文学作品的语言形式同它要表达的感情、意味的关系的两种认识、两种说明。

文学家进行艺术创造的工具和手段是语言,他在艺术表现中要处理的最基本也是最困难的课题,就是言与意的关系。陆机《文赋》序中说,文学家的困惑,是“恒患意不称物,文不逮意。盖非知之难,能之难也”。《文心雕龙·神思》也说,“意翻空而易奇,言征实而难巧”。所以,言意关系,是文学理论中受到重视并被反复讨论的问题。古人常把诗歌的写作和修改叫做觅句、觅字或炼字、炼句,那就是把文学创作当做寻找和安置词句的工作。唐人卢廷让《苦吟》诗:“莫话诗中事,诗中难更无。吟安一个字,拈断数茎须。险觅天应闷,狂搜海亦枯。不同文赋易,为著者之乎。”当然,这个问题不仅仅在文学领域里存在,语言是全社会公用的,各种人都免不了要时时刻刻碰到言意关系,而最先注意它并且对语言“求全责善,嘖有烦言”的可能是哲学家。<sup>①</sup>《论语·卫灵公》记孔子之言:“辞,达而已矣。”意思是说,语言,能

<sup>①</sup> 参见钱钟书《管锥编》:“语言文字为人生日用之所必须……作者每病其传情、说理、状物、述事,未能无欠无余,恰如人意中所欲出。”其中引墨子、《吕氏春秋》、斯宾诺莎、霍柏士、边沁等对语言作用的怀疑的言论。见该书第二册第406-408页,中华书局1979年,北京。

够把思想表达出来就可以了。这一原则有着很广泛的适用性。《仪礼·聘礼记》说：“辞，苟足以达，义之至也。”孔子的这个意见大概是针对当时外交礼仪上语言的繁缛藻饰而发。孔安国说：“凡事莫过于实，辞达则足矣，不烦文艳之辞。”宋代司马光《答孔文仲司户书》阐发孔子的话说：“今之所谓文者，古之辞也。孔子曰，辞，达而已矣。明其足以通意斯止矣，无事于华藻宏辩也。”孔子的话太过简略，我们难以揣摩他是否还另有深意。后代人为了阐发自己的观点，对“辞达”作过各种解说，那大多并不能代表孔子本人的意见。

一般说来，在辞和意之间，意是主导的决定的一方。范曄《狱中与甥侄书》说：“常谓情志所托，故当以意为主，以文传意。”明确的单纯的意，并不难“达”；朦胧的复杂的意，要“达”就很困难。文学家所从事的是精神上的独特创造，文人之意、诗人之意，与辞的关系，自有其特殊性。清人叶燮《原诗》说：“可言之理，人人能言之，又安在诗人之言之？可征之事，人人能述之，又安在诗人之述之？必有不可言之理、不可述之事，遇之于默会意象之表，而理与事无不灿然于前者也。”文学家也是要追求辞达，只是这个“达”比之日常生活中言语运用的“达”，比之于应用文体写作中语言运用的“达”，是极不相同的两种境界。高尔基说，“很少有诗人不埋怨语言的‘贫乏’”，“这些埋怨的产生，是因为有些感觉和思想是语言不能捉摸和表现的”<sup>①</sup>。苏轼对“辞达”、对言意关系作过许多论述，他也在一般意义上讲到言意关系，其《策论·总序》说：“有意而言，言尽而止者，天下之至言也。”“古之

<sup>①</sup> [苏]高尔基：《谈谈我是怎样学习写作的》，见高尔基《论文学》，孟昌、曹葆华译，第189页，人民文学出版社1978年，北京。



言者,尽意而不求于言……出其意之所谓诚然者”,自汉以下,泛滥于辞章,“言有浮于其意,而意有不尽于言”。显然,这里所说是实用的文体写作,而并非文学创作。而其《答谢民师书》则说:“孔子曰,‘言之不文,行而不远。’又曰,‘辞,达而已矣。’夫言止于达意,即疑若不文,是大不然。求物之妙,如系风捕影,能使是物了然于心者,盖千万人而不一遇也,而况能了然于口与手者乎?是之谓辞达。”苏轼说的辞达,是文学表现中的辞达,与孔子的原意,已经有了明显的区别。他所说的“意”,首先是指文学家对世界观察和体验后的审美感受,这是不难理解的;但还有一层意思,是驱遣文字以造成形式美感的“快意”,这是人们所常常忽略的。他所说的“达”,并不仅仅是指言与意之间的关系,而且含有文学家在创作活动中创造力的实现的意思。苏轼《自评文》(又题《文说》)云:“吾文如万斛泉源,不择地而出,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。”他又曾对弟弟和朋友说:“某平生无快意事,唯作文章,则笔力曲折,无不尽意,自谓世间乐事无逾此者。”(见苏籀《栾城遗言》)由他的这些言论触发,我们可以把“辞”理解为作家的语言创造活动;“达”,则略近于今人所言“人的本质力量的对象化”,即文学家将自己的才华和自己对人生、宇宙的体验,物化在作品之中,体现于作品之中,使之成为人的本质力量的一个标本。“辞达”,即是以语言创造活动体现人的本质力量。

与孔子所讲的“辞达”相异,庄子强调的是语言的局限性。《庄子·知北游》说:“道不可言,言而非也。”《天道》说:“世之所贵道者,书也;书不过语,语有贵也。语之所贵者,意也;意有所随。意之所随者,不可以言传也……故视而可见者,形与色也;听而

可闻者，名与声也。悲夫，世人以形色名声为足以得彼之情。夫形色名声果不足以得彼之情，则知者不言，言者不知，而世岂识之哉？”以老子和庄子为代表的道家学派，奉“道”为最高本体，道，是不可言说的。不但道不可言说，许许多多精微的“意”，都难以言说或不可言说。例如，工匠斫轮的经验，“得之于手而应之于心，口不能言”。《秋水》篇说：“可以言论者，物之粗也；可以意致者，物之精也；言之所不能论，意之所不能致者，不期精粗焉。”后来的佛教思想家阐发了同样的思想，僧肇的《般若无知论》说：“经云：般若义者无名无说，非有非无，非实非虚；虚不失照，照不失虚。斯则无名之法，故非言所能言也。言虽不能言，然非言无以传。是以圣人终日言，而未尝言也。”梁代慧皎《高僧传》卷八“义解论”中说：“夫至理无言，玄致幽极。幽极故心行处断，无言故言语路绝。言语路绝，则有言伤其旨；心行处断，则作意失其真。”这些话是确实有些道理的。那么，可不可以舍弃语言呢？慧皎说：“但悠悠梦境，去理殊隔；蠢蠢之徒，非教孰启？是以圣人资灵妙以应物，体冥极以通神，借微言以津道，托形（像以）传真。故曰：兵者不祥之器，不获已而用之；言者不真之物，不获已而陈之。”语言是不能不用，不能不经常运用的，言意关系是人们不能不面对的问题。言意关系，可以从语言学层面、哲学层面和诗学层面来分析。在日常语言中，某个语言符号可以有与之相对的确定的意义。有些基本词更有其指称客体，其意义等同于客体，是非常确定的。但非客体类语词，情况就复杂得多。许多哲学术语，有意义，有深刻的意义，却并不与任何确定的对象对应。某些客体类基本词，在文学作品中，疏离了甚至抛弃了原来确指的对象，而指示着新的含义，如“太阳”不再指天上那个星体，而具有完全不同的另外的意义。语言是人们经过漫

长年代约定俗成地创造的符号系统,用以交流思想。语言符号,并非总是能够与思想等值的。《文心雕龙·夸饰》说:“夫形而上者谓之道,形而下者谓之器。神道难摹,精言不能追其极,形器易写,壮辞可得喻其真,才非短长,理自难易耳。”对于“难摹”的“神道”,语言符号来传达,文学家往往只是指示一种方向,让接受者由此而充分发挥自己的推想。慧皎说,佛家对待语言的态度是,“将令乘蹄以得兔,借指以知月。知月则废指,得兔则忘蹄。经云:‘依义莫依语’,此之谓也……故须穷达幽旨,妙得言外”。诗论家和哲学家一样,认为,最精妙的意义在语言之外。皎然《诗式》说:“但见情性,不睹文字,盖诣道之极也。”“夫诗人造极之旨,必在神诣,得之者妙无二门,失之者邈若千里,岂名言之所知乎?”严羽《沧浪诗话》说:“所谓不涉理路、不落言筌者,上也。诗者,吟咏情性也。盛唐诸人惟在兴趣,羚羊挂角,无迹可求。故其妙处透彻玲珑,不可凑泊,如空中之音,相中之色,水中之月,镜中之相,言有尽而意无穷。”说文学创造的极境是“不睹文字”,绝不是轻视语言的淘炼,相反,正是对作家语言功力的高度重视。元好问《陶然诗集序》说:“诗家圣处不离文字,不在文字,唐贤所为情性之外不知有文字云尔。”不在文字,是说文学作品的意旨远远超出它的字面意义之外,作家对语言的运用不拘于社会通常的轨式;不离文字,是说作家还只能凭借语言来进行艺术创造,作家要运用表达力有限的语言文字,创造无限丰富的艺术境界。现代的诗歌研究者说:“每首真正的诗歌,从它本身看,就是这个内部实在的一种造形表现。而这个内部实在,是由诗意所构成的……于是,就出现了抒情形式本身,这是诗人创造

的个人抒情形式,从本质上看,是不可表现的诗意的形象表现。”<sup>①</sup>“不可表现的诗意的形象表现”,正是对不在文字、不离文字,对意在言外的很好阐释。



---

① [法]莫里斯·贝姆尔:《精神的形象再现和对不可表达之物的表达》,见《美学译文》(2)第274-275页,中国社会科学出版社1982年,北京。

## 十、以意逆志，知人论世

以意逆志和知人论世是中国最早的文学批评方法论的命题，由孟子提出。孟子把知言和养气放到一起来说，作为自己的特长。赵岐解释“知言”称，“孟子云，我闻人言，能知其情所趋”，就是说，能从人的言语推知人的真实的心理。这是孟子经过长期修养和实践获得的能力。《公孙丑》篇讲知言，是说能辨识片面的、过甚其辞的、邪曲的、躲闪的言辞，能够从这些言辞背后看出说话人用心的不合于“王道”之处。《万章》篇讲“说诗”，说诗也是一种“知言”，是知文学之言，从诗歌的言辞推知诗人的本意，属于文学批评中的文本分析。怎样知诗歌之言呢？《万章》篇说：“故说诗者不以文害辞，不以辞害志，以意逆志，是为得之。”对孟子这段话历来解释不一，赵岐注释说：“文，诗之文章，所引以兴事也；辞，诗人所歌咏之辞；志，诗人志所欲之事；意，学者之心意也……人情不远，以己之意，逆诗人之志，是为得其实矣。”清人吴淇《六朝选诗定论·缘起》批驳赵岐说：“汉宋诸儒以一‘志’字属古人，而‘意’为自己之意。夫我非古人，而以己意说之，其贤于蒙（咸丘蒙，拘泥于词句的字面去解诗，孟子的以意逆志，就是答复和纠正他的）之见几何矣！不知志者古人心事，以意为舆，载志而游，或有方，或无方，意之所到即志之所在，故以古人之意求古人之志，乃就诗论诗，犹之以人治人也。”吴淇的

“我非古人”所以不能以“我”之意说古人之诗，这在文学批评理论、文学接受理论上站不住。古人留下的是诗歌作品、文学作品，他的“志”或“意”都蕴藏在作品中，需要后人去体会、分析。以古人之意求古人之志，是同语反复，没有实际意义。

志和意，在上古为同义词，《说文》中志、意互训，“意，志也”，“志，意也”。以意逆志，也可以说是以意逆意或以志逆志。把握了诗人之意，就是把握了诗人之志。只有主体不同，才有“逆”的必要。所以，只能是以说诗者即接受者、鉴赏者、批评者之意逆诗人之志。逆，即是揣度、推测。《玉篇》：“逆，度也。”《易·说卦》：“数往者顺，知来者逆。是故，《易》，逆数也。”韩康伯注：“于往则顺而知之，于来则逆而数之。”“作《易》以逆睹来事，以前民用。”以今度昔是逆，以己度人也是逆，以意逆志，即是以说诗者之意，推测、体会作诗者之志。问题在于，凭借什么去逆，怎样去逆。赵岐的以己意说古人之诗，其根据是“人情不远”，这是符合孟子的思想的。孟子的以意逆志，以人性论为理论前提。孟子认为，人的天性都一样，口之于味有同嗜，耳之于声有同听，目之于色有同美；人都有恻隐之心、羞恶之心、辞让之心、是非之心。所以，一个人有可能理解另一个人的内心。以意逆志，是根据人情、人性，根据人们情感活动、心理活动的规律去揣度、推测。

当然，说诗者不应该任意地随心所欲地推断写诗人的意旨，以意逆志，要根据人的心理活动的规律，要根据艺术创作、艺术表现的规律。朱熹说：“今人观书，先自立了意后方观，尽率古人语言人做自家意思中来。如此，只是推广得自家意思，如何见得古人意思？须得退步者，不要自作意思。只虚此心，将古人语言故前面，看他意思倒杀向何处去。如此玩心方可得古人意，有长进处。且如孟子说《诗》，要‘以意逆志，是为得之’。逆者，等待

之谓也。如前途等待一人,未来时且须耐心等待,将来自有来时候。他未来,其心急切,又要进前寻求,却不是‘以意逆志’,是以意捉志也。如此,只是牵率古人言语,入做自家意中来,终无进益。”“逆”,是迎接作者之意;“捉”,是强人就己。“玩”,是细心体会;“虚”,是保持客观。朱熹所说,都属于接受文学作品的心理态度和心理技巧。除此之外,还有更加重要的方面,就是以意逆志,不能脱离作品,不能脱离作家。

“意”和“志”是作诗人的“意”、“志”,要逆志,不能停留在诗歌作品的文字上,而首先要知人。清代焦循《孟子正义》引顾镇《虞东学诗·以意逆志说》讲得很好:“所谓逆志者何?他日谓万章曰:‘颂其诗,读其书,不知其人,可乎?是以论其世也。’正惟有世可论,有人可求,故吾之意有所措,而彼之志有可通。今不问其世为何世,人为何人,而徒吟哦上下,去来推之,则其所逆,乃在文辞,而非志也。”

知人论世是以意逆志的基础,它属于社会历史的批评方法,要求从作者所处的社会环境、时代背景,理解他的性格、思想,从作者思想、性格的整体来理解一篇作品的意旨。王国维也把以意逆志同知人论世融合在一起,他的《玉谿生诗年谱会笺序》说:“由其世以知其人,由其人以逆其志,则古诗虽有不能解者,寡矣。汉人传(zhuan)诗(传诗即诠释《诗》),皆用此法。……治古诗如是,治后世诗亦何独不然?”王国维认为以意逆志和知人论世的批评方法具有普遍的适用性。

## 十一、中 和

中和本是儒家的伦理原则,儒家,首先是孔子本人把它应用到文学艺术上,成为一种审美理想和文艺批评的原则,就是要求作家的思想和情感,作品的内容和风格,都能适中,不偏向任何极端。儒家提倡不偏不倚、中正平和,当情感涵蓄在主体心里的时候,平静虚澹,这就是“中”;情感发动以至表现出来,合于礼制法度,就是“和”。《礼记·中庸》说:“喜怒哀乐之未发,谓之中;发而皆中节,谓之和。中也者,天下之大本也;和也者,天下之达道也。致中和,天地位焉,万物育焉。”唐代孔颖达《礼记正义》解释:“未发之时,澹然虚静,心无所虑,而当于理,故谓之中……不能寂静,而有喜怒哀乐之情,虽复动发,皆中节限,犹如盐梅相得,性行和谐,故云:谓之和。”董仲舒则提出美在中和,《春秋繁露·循天之道》说:“中者,天地之美达理也……《诗》云:‘不刚不柔,布政优优’,此非中和之谓乎?”“举天地之道而美于和。”他的意思是阴阳二气协调才能养育美。明代王守仁解释孔子的思想说,“知得过、不及处,就是中和”(《传习录》下)。这个解释抓住了关键。中和,即是既反对“过”,反对感情过分强烈,过分显露,也不赞成“不及”,不赞成缺乏感情,或者过于隐匿,而要求恰到好处。中和,说的是感情的度的把握问题。孔子批评过“临丧不哀”(《论语·八佾》),那是没有感情,是感情的“不及”;又要求“丧致



乎哀而止”(《论语·子张》),防止感情的“过”。这一原则用到艺术上,孔子指出:“《关雎》乐而不淫,哀而不伤。”《关雎》的乐曲表现快乐而不狂荡,表现哀婉而不伤痛。孔安国说:“乐不至淫,哀不至伤,言其和也。”朱熹说:“淫者,乐之过而失其正者也;伤者,哀之过而害于和者也。”《尚书·尧典》所说的音乐作品应该“直而温,宽而栗,刚而无虐,简而无傲”,正是把一系列对立方面调和折衷,这是儒家中和说的先导。艺术创作中情感流露要适当,情感的表现要把握分寸。感情太弱,不足以推动艺术思维,不足以推动艺术想像,不能够打动读者;感情太烈,也会损伤诗美。明代张岱《答袁箴庵》说,《牡丹亭》“寻奇高妙,已到极处”,“盖《紫钗》则不及,而‘二梦’则太过,过犹不及,故总于《还魂》逊美也”。他把孔子论《关雎》的思想,用于戏曲作品的评论。在实践中,在艺术创作、鉴赏、评论的实践中,对于什么是“过”,什么是“不及”,各种人之间,往往有不同的判断。儒家的判断,是以“礼”为坐标,不合于“礼”,他们认为是“过”了,加以批评甚或完全否定。班固就认为屈原的《离骚》太过。他们的判断,不但在今天,即令在古代,也有许多人不同意。但作为抽象的原则,在艺术上反对过与不及,主张中和,则是普遍适用的。

中和的原则还被用来处理和衡量艺术作品的内容与形式的关系,文采与情志的关系。《论语·雍也》:“子曰,质胜文则野,文胜质则史。文质彬彬,然后君子。”文质彬彬,就是文与质协调、和谐。如果内容压倒形式,作品就粗糙;如果形式掩盖内容,作品就显得虚夸。《淮南子·缪称》说:“心哀而歌不乐,心乐而哭不哀。”歌哭是哀乐的自然表现。心中之情,心中之哀乐,属于“质”;乐声、歌声,属于文。两者要配合、相称。“文者,所以接物也;情,系于中而欲发外者也。以文灭情则失情,以情灭文则失

文。文情理通，则麟凤极矣，言至德之怀远也。”刘勰的《文心雕龙》，从头到尾贯穿着“文质彬彬”的原则，“中和”的原则。《情采》篇说：“水性虚而沦漪结，木体实而花萼振，文附质也。虎豹无文，则鞞同犬羊；犀兕有皮，而色资丹漆，质待文也。”说明了文质相依的关系。有质无文或有文无质，质强文弱或质弱文强，都不能构成优秀作品。《风骨》篇说明“风”和“骨”的关系，外在的风采与内在的骨干的关系，“鞞翟备色，而翮翥百步，肌丰而力沉也；鹰隼乏采，而翰飞戾天，骨劲而气猛也。文章才力，有似于此。若风骨乏采，则鸷集翰林；采乏风骨，则雉窜文囿。唯藻耀而高翔，固文笔之鸣凤也”。刚劲而缺乏文采，藻丽而缺乏涵蕴，都不是理想的境界。

中和，其基本精神在于对立面的协调、配合。阴阳、刚柔、文质、疏密、缓急相配合。孔子说：“君子和而不同，小人同而不和。”同，是单调、单一，意味着片面、偏颇，乃至排斥异己。和，是取长补短，是丰富多样，是善于吸收和消化。

## 十二、用志不分，乃疑于神

《庄子》一书，很少直接论及狭义的艺术，很少论及后世之所谓既不同于哲学思辨，也不同于实用技艺的艺术。但是，书中提到不少手工艺人，这些人有高超的技能，他们又大都能“技进于道”，从本行技巧的掌握而体悟到哲学上的深刻道理，体悟到宇宙的根本规律；在我们今天看来，这也就涉及艺术的根本规律。后世的文学家、艺术家正是从这个意义上接受庄子的上述思想，并且贯彻到他们的创作实践中。《达生》篇里通过有关两个劳动者的寓言，提出“用志不分，乃疑于神”，就在文学艺术创作论上发生了广泛的影响。《达生》讲到一个木雕艺人的故事，就是“梓庆削镞”。镞，是古代的一种乐器，早先用木料制作，后来改用铜制，多作猛兽之形。《达生》篇说：“梓庆削木为镞，镞成，见者惊犹鬼神。鲁侯见而问焉，曰，‘子何术以为焉？’对曰，‘臣，工人，何术之有？虽然，有一焉——臣将为镞，未尝敢以耗气也，必齐（斋，斋戒）以静心。齐三日，而不敢怀爵禄庆赏；齐五日，不敢怀非誉巧拙；齐七日，辄然忘吾有四枝（肢）形体也。当是时也，无公朝（心目中忘却朝廷）。其巧专而外骨消（专心于技巧而排除了外界干扰），然后入山林，观天性形驱，至矣，然后成见镞（镞的完整形象浮现于眼前），然后加手焉（动手制作），不然，则已。则以天合天，器之所以疑神者，其是与？”同一篇又讲到“佝偻者承

螭”，即是一位驼背老人捕蝉的故事，他用竹竿粘取树上的蝉，如同在地上拾取东西一样轻而易举。他是怎么做到这种地步的呢？老人自述道：“吾处身也，若厥株拘（像树墩一样静立）；吾执臂也，若槁木之枝。虽天地之大，万物之多，而唯螭翼之知。吾不反不侧，不以万物易螭之翼，何为而不得！”寓言末尾，孔子听了老人之言，叹息道：“用志不分，乃疑于神，其佝偻丈人之谓乎！”

用志不分，是注意力的高度集中。文学创作作为创造性的思维活动，需要注意力集中才能有高效率，心有旁骛难以产生精品。孟子讲过“专心致志”（《告子上》），荀子讲过“专心一志”（《性恶》）和“目不能两视而明，耳不能两听而聪”（《劝学》），《管子·五辅》说，“心一而意专，然后功足观也”。然而，《庄子》与孟子、荀子等人立论的着重点有所不同，孟子、荀子教导人们专心求学，庄子指点人们静心悟道。庄子论述的重点放在如何才能用志不分，他认为，最要紧的是“齐以静心”。齐，即斋，就是斋戒。秦汉以前的许多古籍中，“斋”字每写作“齐”。《礼记·祭统》说：“齐之为言，齐也，齐不齐，以致齐者也。是以君子非有大事，非有恭敬也，则不齐。不齐，则于物无妨也，嗜欲无止也。及其将齐也，防其邪物，讫其嗜欲，耳不听乐，故《记》曰，‘齐者不乐’，言不敢散其志也。心不苟虑，必依于道。手足不苟动，必依于礼。是故君子之齐也，专致其精明之德也。故散齐七日以定之，致齐三日以齐之。定之之谓齐，齐者，精明之至也。”这里解释齐，也是斋戒，分两层意思。第一层，把不整齐的心理整齐，把不专注的心理专注；第二层，平息嗜欲之心，身体端正，心思端正。“散齐”，是防止外来的诱惑干扰；“致齐”，是做到内心的专一。《礼记》要求齐于礼，《庄子》则要求齐于“无”。道家与儒家不同，他们讲用志不

分,讲齐,不是要人们“有志于学”,不是要人们“非礼勿动”,他们的主张是重内而轻外,守内而忘外,把人世上的名利得失抛在一边,把别人的褒贬毁誉抛在一边,甚至把自己的肉体之身也抛在一边。道家的用志不分,最终是要求主体超功利。庄子认为,主体所关心牵挂的外物的社会功利价值越高,主体思维的创造能力就越弱,“以瓦注(赌注)者巧,以钩(银铤)注者悫(心神不安),以黄金注者殢(心绪昏乱)”,“外重者内拙”。把心思系在社会功利的获取上,就不会有所成就。其他工作如此,艺术创造更是这样。庄子在这点上同柏拉图相通,柏拉图的《会饮篇》无限向往地讲到“彻悟美的本体”,“提升到最高境界的美”,“如果你将来有一天看到了这种境界,你就会知道比起它来,你们的黄金,华装艳服,娇童和美少年——这一切使你与许多人醉心迷眼,不惜废寝忘餐,以求常看着而且常守着的心爱物——都卑卑不足道。请想一想,如果一个人有运气看到那美本身,那如其本然,精纯不杂的美,不是凡人皮肉色泽之类凡俗的美,而是那神圣的纯然一体的美,你想这样一个人的心情会像什么样呢?”<sup>①</sup> 柏拉图提倡的审美静观,与庄子的“齐以静心”,都强调审美必须摆脱物欲,超越功利。两千多年前东西方两大哲人,在相互隔绝的情况下,心灵如此相通,是颇有意味的。儒家强调文学艺术的社会性,道家的主张则有利于保护和增强文学艺术的审美性,后者对于中国文学艺术的审美性的发展起到过良好的作用。

庄子除了要求舍弃对于金钱和名声的追求之外,他所说的“不敢怀非誉巧拙”,还有心理上放松,达到自如、自由境地的意

<sup>①</sup> [古希腊]柏拉图:《文艺对话集·会饮篇》,朱光潜译,第273页,人民文学出版社1963年,北京。

思。艺术创造本应精益求精，但在创作过程中，却不宜刻意为之。《庄子·田子方》讲述：“宋元君将画图，众史（画师）皆至，受揖（接受国君的答礼）而立，舐笔和墨，在外者半（人多，有些站到堂外）。有一史后至者，僮僮然不趋（随意地站着而不按礼节快步趋前），受揖不立，因之舍（回到客舍）。公使人视之，则解衣般礴（脱去衣服裸身盘腿坐着）。君曰，可矣，是真画者也。”“解衣般礴”被后来许多艺术家所称道，杜甫诗中“能事不受相促迫，王宰始肯留真迹”，也是说艺术家创作时不受拘束，纵情任性，自由奔放。清代恽南田《南田画跋》：“作画须有解衣般礴、旁若无人之意，然后化机在手，元气狼藉，不为先匠所拘，而游于法度之外矣。”俄罗斯小说家契诃夫说，“在文学创作中，个人自由的感觉也是不能缺少的”，“要让自己自由自在”，让坎肩敞开，不系领带。<sup>①</sup> 主体在心理活动中收放擒纵舒展自如，创作上才可能左右逢源。在各种文学家艺术家中，诗人，中国的文人画家，西方现代派艺术家，对这类心理似乎更为珍视。

苏轼《书晁补之所藏与可画竹》诗：“与可画竹时，见竹不见人。岂独不见人，嗒然遗其身。其身与竹化，无穷出清新。庄周世无有，谁知此疑神。”翁方纲《苏诗补注》释此诗说，“乃疑于神者，谓直与神一般耳”。“不见人”，“遗其身”，即是忘掉爵禄庆赏，忘掉非誉巧拙，忘掉四肢形体，然后才可能下笔如神。《庄子·达生》中“疑神”，一作“凝神”。宋人张昞《云谷杂记》卷三“凝凝二字”条记苏轼之语，认为应当作疑。凝神之“神”是主体的精神、心理，凝神与用志不分是同样意思；而疑神之“神”则是微妙

<sup>①</sup> [俄]契诃夫：《写给阿·谢·苏沃陵》，《契诃夫论文学》，汝龙译，第141页，人民文学出版社1958年，北京。

莫测的意思,这在中国艺术创作论中引出了很重要的一个概念。《达生》中“见者惊犹鬼神”,也是形容其非人力所能达到。《易·系辞上》:“阴阳不测之谓神。”《荀子·天论》:“……不见其事而见其功,夫是之谓神。”神,是艺术创作可遇而不可求的最高境界。后来,这个概念在中国古代文论中,得到多方面发挥。所以,还是“凝神”近乎庄子的思想本意。

### 十三、体 道

在中国古代哲学方法论上,儒家与道家各有主张,各成其体系,他们的哲学方法论被分别应用到艺术思维的方法论中。道家方法论的独特之点,与儒家的“尽心”并立而不同的,是讲“体道”,“体”是他们的根本的方法。这种方法在魏晋玄学中、在宋明理学得到进一步发展,后来又称体验。它被许多艺术家所乐于遵循,山水诗人、山水画家更多从中受益。

道家所要掌握的是作为宇宙根本的“道”,道,不可以直观,不可以言说,不可以触摸,不可以观察辨识。《老子》说:“不出户,知天下;不窥牖,见天道。其出弥远,其知弥少。”这句话被《韩非子》、《淮南子》、《吕氏春秋》等许多典籍一再引用阐释。《老子》又说:“为学日益,为道日损。”益,是循序渐进地增添,是通过观察、学习而积累。治学需要这样,要想见天道,这样可不行。于是,《老子》要求不向外在世界寻求,而要清除掉常识和规范对主体心理的约束,那就是“损”,把世俗的外在的认识一步一步地“损”去,而让内心清净明澈。外向的逐步累积的方法是“学”,内心的逐步清除的方法是“体”。体,是通过向内而最终达到与天道的契合。《庄子·大宗师》说:“夫道,有情有信,无为无形,可传而不可受,可得而不可见。”释德清《庄子内篇注》说:“以心印心,故可传可得;妙契忘言,故无受无见。”《大宗师》里记南



伯子葵问女偶“道可得学耶？”答复是“恶，恶可！”道只能“守”而不能学，守，就要“外物”，即是把“物”“损”去，抛到心外去，把身外的一切都遗忘。《知北游》说：“夫体道者，天下之君子所系焉……视之无形，听之无声，于人之论者，谓之冥冥，所以论道而非道也。”《天地》篇说：“体性抱神，以游世俗之间者，汝将固惊耶？”成玄英疏“悟真性而抱精淳”，这是对“体”的颇为精当的说明。《应帝王》说：“体尽无穷，而游无朕。”学，是针对着实在的对象；体，是朝向远离实在的本体。成玄英疏：“体悟真源，故能以智境冥会，故曰皆无穷也。”“冥会”，是向内、向着主体内心体悟而最终悟得本体。《庄子·人间世》说得更为生动明白：“无听之以耳，而听之以心，无听之以心，而听之以气。”听之以耳，是由生理器官直接感知；听之以心，是由理性去分析、认知；听之以气的“气”，是指主体的特殊的心理状态，是忘掉爵禄庆赏、非誉巧拙、四肢形体的心理状态，是“呆若木鸡”（见《达生》）的心理状态，是空明澄澈的心理状态。体，首先是思维活动的方向问题，心理活动的方向问题，这方向是不要朝着外间实在世界，而要向主体的内心回归。之所以这样，是因为，体的目标不是现象世界，而是最高的终极性的本体。体是不直接仰赖感觉器官的特殊的思维能力和心理能力，是抽象的思辨力、敏锐的感应力和精细深邃的自省力。学，是建立在主客二分的世界观的基础之上；体，是建立在天人合一的世界观的基础之上。从艺术创造说，以神为最高境界，以“惊犹鬼神”、“疑于神”为最高境界，就必须这种内向的自省的悟性。三国时王弼提出“体无”，“无”也即是“道”，他说：“圣人体无，无又不可以训，故不说也。”他在《老子道德经注》中说：“道，视之不可见，听之不可闻，搏之不可得。如其知之，不须出户；若其不知，出愈远愈迷也。”道不能直接感知，那就只有

靠“体”。《世说新语·文学》刘孝标注转述孙绰之语有“体玄识远”四字，“体玄”，和“体无”、“体道”意义相近。

文学艺术要表现客观对象，描画山石、林泉、花木，需要“出户”观察，但观察能够掌握对象的外形，却还不能把握对象的神气、韵味。文学家、艺术家如果要从山水中感悟宇宙与人生，感悟到“道”，那就更加不能仅仅依靠观察，而必须要依靠“体”。陶渊明《饮酒》诗说：“采菊东篱下，悠然见南山。山气日夕佳，飞鸟相与还。此中有真意，欲辨已忘言。”最后一句“欲辨忘言”正是“体”的心理状态和过程、思维状态和过程。陶渊明把老庄的哲人的“体”转化为诗人的“体”。山水画家宗炳《画山水序》说：“圣人含道应物，贤者澄怀味像。”前句是指老庄，指哲学思维之“体”，后句指画家，指艺术思维之“体”。王维《终南别业》云：“中岁颇好道，晚家南山陲。兴来每独往，胜事空自知。行到水穷处，坐看云起时。”王维的“道”是佛家之道，“好道”，而求之于山，处身山水之间，其“胜事”惟有自己的品味。他把哲学思维、宗教思维、艺术思维之体融合了。他的《登河北城楼作》：“寂寥天地暮，心与广川闲。”《积雨辋川庄作》：“山中习静观朝槿。”都是诗性思维中“体”的示例。其《山中与裴秀才迪书》，描述了山中景色之妙，期待地询问“悦能从我游乎？非子天机清妙者，岂能以此不急之务相邀？然是中有深趣矣。无忽！”山水之中有深趣。从哲学、宗教的角度说叫“道”，从审美的角度说，叫“趣”；只有天机清妙之人才能“体”。

文艺的创作思维需要“体”，文艺欣赏也需要“体”。《淮南子·说林训》：“听有音之音者聾，听无音之音者聪。”从无音之处听，就是体。清人沈德潜《唐诗别裁·凡例》：“读诗者心平气和，涵泳浸渍，则意味自出。”这也就是体。

体,是由《老子》、《庄子》提出的,是指向主体内心而力图把握宇宙和人生、把握最高本体的思维活动方式和心理活动方式,对中国的艺术创作和欣赏的理论和实践发生了至为深远的影响。

## 十四、才 性

才性,指人的才能禀赋,这个问题早在先秦时就屡屡为思想家们所提及。《荀子·修身》中说:“彼人之才性之相县(悬)也,岂若跛鳖之与六驥足哉!”把才和性相连并提,显然把才性作为先天禀赋。《荀子·正名》:“性者,天之就也。”《论衡·本性》:“性,生而然者也。”《文心雕龙·体性》说:“才力居中,肇自血气,气以实志,志以定言,吐纳英华,莫非情性。”正是肯定才自性出。

由于先天和后天两方面的原因,才性在人与人之间可以有极大差异。在魏晋时期,随着对个体独立性、能动性的重视,才性问题得到特别的重视,并注入了一些全新的观念。这体现在:第一,把才和德分开而不是一味强调才和德的统一。第二,把智和能分开。智是认识、领悟能力或分析、判断能力,能是操作实践能力,才主要指后者。就文艺创作而言,才是指创作的才华、才能,能写出优秀作品才可以算得有才。第三,把各种能力分开,各行各业各有专门之才,人的天生禀赋就往往倾向某一方面。文学艺术创作是一种特殊的劳动,需要特殊的能力。这些观点,是魏晋时期社会思潮的产物,是在“独尊儒术”的文化一统的体制被严重削弱的背景下出现的,也是审美意识的自觉,文学艺术从伦理、哲学中独立的一种表现。

首开风气,改变对于才性的原有观念的是曹操,他以显赫的

政治地位,提出“唯才是举”的口号,振聋发聩。曹操本人具有多方面的才能,更为重要的是,他作为政治家,在天下纷争的局面下,深知网罗人才是决定成败的关键,所以下《求贤令》说:“夫有行(操行、品行)之士未必能进取;进取之士未必能有行也……士有偏短,庸可废乎?”“今天下尚未定,此特求贤之急时也……若必廉士而后可用,则齐桓其何以霸世?今天下得无有被褐怀玉而钓于渭滨者乎?又得无盗嫂受金而未遇无知者乎?二三子其佐我明扬仄陋,唯才是举,吾得而用之。”<sup>①</sup> 儒家一向提倡德才兼备,《论语·述面》:“子以四教——文、行、忠、信。”《论语·宪问》:“有德者必有言,有言者不必有德。”后来晋代葛洪《抱朴子·尚博》仍提到:“文章之与德行,犹十尺之与一丈;谓之余事,未之前闻也。”而曹操鲜明地提出唯才是举,把才作为主要的甚至是惟一的用人标准,这无异于思想上的一个革命。其后,徐干的《中论·智行》说,士或明哲穷理,或志行纯笃,不可得兼。葛洪《抱朴子·博喻》说:“树塞不可以弃夷吾(管仲),夺田不可以薄萧何,窃妻不可以废相如,受金不可以斥陈平。”(树塞,树立塞门。按当时礼制,只有天子能立塞门;管仲立塞门,受孔子指责,见《论语·八佾》。萧何多买田地以“自污”,使刘邦不疑心,司马相如与卓

<sup>①</sup> 见《三国志·魏书·武帝纪》。《令》中所说的“齐桓”之事,指齐桓公用管仲。管仲曾有贪财之名,被视为不廉。“被褐怀玉”指周文王发现并重用隐于渭水之滨的姜尚事。“盗嫂受金”指陈平,他从项羽处投奔刘邦,为刘邦所赏识。周勃、灌婴等忌恨而进谗言,说他在家曾“盗嫂”(与嫂有私),治军而受诸将之金。刘邦询问原先介绍陈平的魏无知,无知答曰:“臣所言者,能也;陛下所问者,行(操行)也。今有尾生(坚守信约之人,见《庄子·盗跖》)孝己(殷高宗之子,以孝行称,见《庄子·外物》),而无益于胜负之数,陛下何暇用之乎?”魏无知早已提出唯才是举的思想,不过没有明确的口号,更没有曹操的影响力。

文君私奔,陈平受金,均见《史记》。)他立论的角度同曹操并不完全一样,但却是受了曹操的影响。及至明清,人们对文学创作的特殊才能更加重视。金圣叹在《水浒传序一》中说:“圣人之作书也以德,古人之作书也以才。”“才之为言材也……又才之为言裁也。”材,是天生之才;裁,是后天的加工剪裁。光有天赋不够,还要用心学习和实践。“故依世人之所谓才,则是文成于易者,才子也。依古人之所谓才,则必文成于难者。依文成于易之说,则是迅疾挥扫、神气扬扬者,才子也。依文成于难之说,则必心绝气尽、面犹死人者,才子也。”金圣叹对文学创作才能的特殊性,对这种才能的各方面,作了更加全面的讨论。

才与智的区别或能与智的区别,先秦时也早涉及。《荀子·正名》:“所以知之在人者,谓之知,知有所合谓之智;所以能之在人者,谓之能,能有所合谓之能。”大体说来,中国古代文化是重认知而轻实践。因此,区分才与智,客观上有利于突出才的重要。就文学创作而言,陆机《文赋》指出的“非知之难,能之难也”,不但反驳了“有德者必有言”,也否定了“能知者必能言”。认识文艺创作的规律和技巧是一回事,运用技巧创作出成功的作品则又是一回事。文艺创作成就高低的最后决定因素是实际的表现能力。心里想到了还不行,必须笔下写得出来。苏轼《答谢民师书》:“能使是物了然于心者,盖千万人而不一遇也,而况能使了然于口与手者乎?”文学家在运思过程中对于对象有了认识,却不一定能用符号、材料(文字、线条、旋律等)表现出来。唐代张怀瓘《书断序》说,“心不能授之于手,手不能受之于心”,也是这个意思。

人类活动有多少领域,人的才能就有多少种类。王充《论衡·效力》讲的是才力,“壮士力多者,扛鼎揭旗;儒生力多者,博

达疏通”，“垦殖草谷，农夫之力也；勇猛攻战，士卒之力也；构架斫削，工匠之力也；治书定簿，佐史之力也；论道议政，贤儒之力也——人生莫不有力”。一个人，长于这一方面，在这方面有才，可能短于那一方面，在那一方面无才。艺术文学的领域很辽阔，诗歌、音乐、绘画、舞蹈，各自要求与之适应的才能。即使是在文学的范围，也还是有许多品种。曹丕说，“文非一体，鲜能备善”。王粲、徐干长于辞赋，其他文体则不见佳，陈琳、阮瑀长于章表书记。《文心雕龙·才略》说桓谭作论，可比司马相如，而作赋则“偏浅无才，故知长于讽谕，不及丽文也”。曹丕是从驾驭不同体式的能力看，刘勰在此之外还从作家的心理特点看，《体性》说：“是以贾生俊发，故文洁而体清；长卿傲诞，故理侈而辞溢；子云沉寂，故志隐而味深；子政简易，故趣昭而事博；孟坚雅懿，故裁密而思靡；平子淹通，故虑周而藻密。”不同的才性，因而有不同的风格，不同的表现，评论者不必扬此而抑彼。如曹植敏捷，曹丕周密，各有所长。硬要擅长于和适合于这种风格的作家追求与之相悖的风格，就违背了文学的规律。

才能有天赋，有习得。“才有天资，学慎始习”。艺术创作的才能离不开天赋，但天赋也需要学习来强化和发展，需要在实践中磨练。王羲之写字，杜甫作诗，都是天赋加上勤奋。叶燮讲才、胆、识、力，他肯定才的重要：“夫于人之所不能知，而惟我有才能知之；于人之所不能言，而惟我有才能言之；纵其心思之氤氲磅礴、上下纵横，凡六合以内外皆不得而囿之，以是措而为文辞，而至理存焉，万事准焉，深情托焉，是之谓有才。”但他更强调“才之不能无所凭而独见”，强调“识为体而才为用”。才能本是多种素质的综合，它需要与主体的诸多方面配合，方能充分发挥和发展。

## 十五、賦、比、興

《詩經》很早就被官學和私學當做基本教材，同時也就成為學者們研究的對象，人們從中總結出“六義”。《周禮·春官·大師》說：“教以六詩：曰風、曰賦、曰比、曰興、曰雅、曰頌。”把六者作為學詩的綱領，溯源很早。《毛詩序》說：“故詩有六義焉，一曰風，二曰賦，三曰比，四曰興，五曰雅，六曰頌。”這是首次正式提出“六義”，後來的許多闡釋都是從這裡引申、發揮。《周禮》和《毛詩序》把六項並列，唐代孔穎達《毛詩正義》將“六義”區分為兩類，認為“風、雅、頌者，詩篇之異體；賦、比、興者，詩文之異辭”，“賦、比、興是詩之所用，風、雅、頌是詩之成形”，“風之所用，以賦、比、興為之辭”，“雅、頌亦以賦、比、興為之”。孔穎達的解釋是正確的，風、雅、頌是《詩經》中作品的不同體式，賦、比、興則是作詩時的藝術表現方法，後者作為古典詩學的概念，更具有理論的意義和價值。賦、比、興是從古代詩歌創作實踐中概括出來的，被後來的無數詩人所遵循、應用和發展。漢代鄭玄注《周禮》時，對賦、比、興作了初步闡釋，他說：“賦之言鋪，直鋪陳今之政教善惡者，更假外物為喻，故云鋪陳者也。云比，見今之失，不敢斥言，取比類以言之。興，見今之美，嫌于媚諛，取善事以喻勸之者。”他以詩歌作品對政治教化的批評或頌揚作為劃分的依據，賦是兼及善惡，比是婉言錯失，興是含蓄地歌頌。其出發點是建



立在对多为民歌的《诗》的误读上,从每首诗里寻找本来不一定存在的政治的寓意,但他也触及文学表现方法。如说比、兴是作者不愿直接表露自己的情感倾向和伦理评价,而婉转、含蓄地表现;诗人的观点本不宜太过外露,隐藏得深一些审美效果更好。注中又引郑众之说,“兴者,托事于物”,“比者,比方于物”,则是从艺术手法上理解,且说得简单明白,但却没有能够展开。

到了钟嵘的《诗品》,对于赋、比、兴,就完全是从文学创作的性质和手法上来阐释了:“故诗有三义<sup>①</sup>焉,一曰兴,二曰比,三曰赋。文已尽而意有余,兴也;因物喻志,比也;直书其事,寓言写物,赋也。弘斯三义,酌而用之,干之以风力,润之以丹青,使咏之者无极,闻之者动心,是诗之至也。若专用比兴,则患在意深,意深则词蹶;若但用赋体,患在意浮,意浮则文散,嬉成流移,文无止泊,有芜漫之累矣。”但他的阐释也还不精审,“文已尽而意有余”是诗的效果,比和赋也可能、也应该有这种效果;说赋是“寓言写物”,则和“直书其事”相抵触。对赋、比、兴解说得比较清楚而切近的是刘勰,其后不断有人作深入的发挥,其中,朱熹的《诗集传》的诠释为人们所重视。

《诠赋》在《文心雕龙》的上篇,刘勰只是在谈赋的体裁的产生发展的源流时连带谈到赋的手法;而《比兴》篇在全书的下篇,专门把比和兴作为手法讨论。这并不是说赋不重要,而是因为赋的涵义最为明晰,对它的理解最少分歧。《比兴》说:“《诗》文弘奥,包蕴六义,毛公述传,独标兴体,岂不以风通而赋同,比显

<sup>①</sup> 有的版本的《诗品》这里“三义”作“六义”,参见曹旭《诗品集注》第39-40页引诸人之说,上海古籍出版社1994年,上海。但钟嵘此处所说的“诗”,不是《诗经》,而是广义的诗歌,包括他所论的五言诗,因此,不再涉及风、雅、颂,应是“三义”。

而兴隐哉!”“风通赋同”,历来解释不一,但“赋同”含有赋的手法运用范围最广、兼及赞扬和讽刺的意思,则是不难体会的。《论赋》说:“《诗》有六义,其二曰赋,赋者铺也,铺彩摛文,体物写志也。”朱熹说:“赋者,敷陈其事而直言之也。”赋是正面地直接地描写事物、叙述事件,是客观地描写情感和思想的状态。在大多数情况下,赋的运用较难表现出作者艺术上和技术上的巧思和独创。明代李东阳《怀麓堂诗话》说:“所谓比兴者,皆托物寓情而为之者也。盖正言直述则易于穷尽而难于感发,惟有所寄托,形容摹写,反复讽咏,以俟人之自得,言有尽而意无穷,则神爽飞动,手舞足蹈而不自觉,此诗之所,贵情思而轻事实也。”清人吴乔《围炉诗话》说:“比兴是虚句活句,赋是实句。有比兴则实句变为活句,无比兴则实句变成死句。”“大抵文章实做则有尽,虚做则无穷。雅、颂多赋,是实做;风、骚多比兴,是虚做。唐诗多宗风、骚,所以灵妙。”“宋诗率直,失比兴而赋犹存。”<sup>①</sup> 古典诗学的创作论格外重视比兴,就是这个原因。

比的涵义也明确,它既是一种修辞方法,也是一种艺术手法,其间范围有广狭之分。刘勰说:“且何谓为比?盖写物以附意,飏(颺)言以切事者也。”他研究了比喻的种类:“或喻于声,或方于貌,或拟于心,或譬于事。”他列举了《诗经》中一系列的例子证明,比喻在诗歌写作中运用的频率极高,诗歌离不开比喻。后来的诗人和诗论家对比喻作了细致的研究。朱熹说:“比者,以

<sup>①</sup> 《清诗话续编》第481-482页,上海古籍出版社1983年,上海。

彼物比此物也。”<sup>①</sup> 现代学者陈望道的《修辞学发凡》分比喻为明喻、暗喻和借喻三种。学人们接过英国瑞恰兹的说法,把彼物称为喻体,把此物称为喻指。两者之间的关系决定了比喻的性质,就文学作品而言,喻体同喻指应该是“异质”和“远距”,性质要完全不同,距离要遥远。西方诗学中有所谓隐喻,有人根据韩愈“虽无明言,潜喻厥旨”(《月蚀诗效玉川子作》)之语而译为潜喻<sup>②</sup>。隐喻是把一物的若干方面带到或转移到另一物之上,使另一物被说成仿佛就是第一物,它被看成最基本的形象化的语言形式,在诗歌中,包括在中国古典诗词中应用极广。<sup>③</sup>

比和兴两者既有区别,又有联系,“比兴”在许多时候被作为一个整体概念运用,指的是一种艺术手法。比和兴两者有时浑融在一起,颇难区分。《小雅·小宛》:“螟蛉有子,蜾蠃负之。”刘勰认为是比,说是“螟蛉以类教诲”,清代姚际恒《诗经通论》却认为这里是兴不是比。从汉代的经师到清代的学者,以至现代的研究者,对比和兴的异同、关联作了许许多多解说。其中难点是对兴的理解。对于兴,需要从发生学上探溯它的根源,也要从创作论上总结它的运用。宋代胡寅《与李叔易书》引李仲蒙之语:“叙物以言情谓之赋,情尽物者也;索物以托情谓之比,情附物者也;触物以起情谓之兴,物动情者也。”他从诗歌的构思和表现中情与物的关系的不同模式论赋、比、兴之区别,颇中肯綮。兴,又

① 参见钱钟书:《管锥编》第一册第36-41页,“比喻有两柄而复具多边”,中华书局1979年,北京;《谈艺录》第51页,“比喻之法,尚有曲折”,“类推而更进一层”,中华书局1984年,北京;《宋诗选注》第72-73页,“博喻”,人民文学出版社1982年,北京。又,参见周振甫:《诗词例话》第227-247页,“比喻”、“博喻”、“喻之二柄”、“喻之多边”、“曲喻”,中国青年出版社1979年,北京。

② 赵毅衡:《文学符号学》第169页,中国文联出版公司1990年,北京。

③ 参见[美]特伦斯·霍克斯《论隐喻》,高丙中译,昆仑出版社1992年,北京。

称起兴,是诗歌中发端之词。原始诗歌,一般是即兴冲口而出,往往从身边、眼前的物事开头,这些物事又多为鸟兽草木。后代的民歌仍然如此。可能是眼前景物激发了他的诗情,也可能是他有了作诗的兴致,一时不知从何说起,便以眼前景物发端。孔颖达说:“兴,起也,起发己心,诗文诸草木鸟兽以见意者,皆兴辞也。”朱熹说“先言他物以引起所咏之词”,皎然《诗式》说,“凡禽鱼、草木、人物、名物,万象之中,义类同者,尽人比兴”,这是由其创作方式决定的。朱熹又说,“《诗》之兴全无巴鼻”<sup>①</sup>,意指起兴与后文没有意义上的联系。钱钟书发挥上引李仲蒙的话说:“‘触物’似无心凑合,信手拈起,复随手放下,与后文附丽而不衔接,非同‘索物’之着意经营,理路顺而词脉贯。”<sup>②</sup>这都是符合原始诗歌和后代民歌创作的实际情况的通达之言。这样的起兴,多半是有声无义,即与后文只有韵律上的应和,而没有意义上的关联。原始诗歌本来就与音乐不可分割,音乐性重于词语的意义。起兴虽有声无义,对于传达感情却作用极大。明代徐渭《奉师季先生书》说:“《诗》之兴体,起句绝无意味,自古乐府亦已然。乐府盖取民俗之谣,正与古国风一类。今之南北东西虽殊方,而妇女、儿童、耕夫、舟子,塞曲、征吟、市歌、巷引,若所谓《竹枝词》,无不皆然。此真天机自动,触物发声,以启其下段欲写之情,默会亦自有妙处,决不可以意义说者。”<sup>③</sup>这种类型的兴,是诗歌史上的活化石,它保留了原始思维的属性和原始文化形态

① 《朱子语类》卷八十,第2070页,中华书局1986年,北京。

② 钱钟书:《管锥编》第一册第63页,中华书局1979年,北京。

③ 徐渭:《青藤书屋文集》卷十七,转引自钱钟书《管锥编》第一册第64页,中华书局1979年,北京。

的遗存。钱钟书说它“功同跳板”<sup>①</sup>，它是创作主体从日常实务活动与实务心理向审美活动和艺术心理过渡的跳板，是从原始诗歌主要以声传情向语音曲调与语义结合起来传情过渡的跳板。在文化的进步过程和诗歌的发展过程中，兴的性质也逐渐变化，兴句与后文的关系，从“全无巴鼻”到有着若即若离的关系，乃至兴而兼比。有些兴句，被反复套用，成了“现成词组”。从这一角度，有学者认为，“兴是借助于习惯，以某个象征性景物引起听众联想和共鸣的手法”<sup>②</sup>；有学者认为，“兴在本质上乃是在诗歌艺术从包容着各种意识形态的混沌统一的原始文化中分化出来的一种观念意识物态化混沌的标记，是扬弃了原有的宗教观念内容的习惯性联想的规范化的外在表现形式”<sup>③</sup>。到了文人诗歌中间，兴句多为后文造成一种情调、气氛上的前奏，兴句与赋句音乐性的联系减弱，意义上的联系加强。皎然《诗式》有“起首入兴体十四”，兴句与赋句均为意义上联系。其第十一“把声入兴”并非讲诗句文字之声，而是由诗人耳闻风声水声起句。由于重视意义的关联，最后，兴就消融在比、赋之中了。

① 钱钟书：《管锥编》第一册 64 页，中华书局 1979 年，北京。

② [美]王靖献：《钟鼓》，转引自赵沛霖《兴的源起》第 9 页，中国社会科学出版社 1987 年，北京。

③ 赵沛霖：《兴的源起》第 77 页，中国社会科学出版社 1987 年版，北京。

## 十六、神

神,原本是中国古代哲学的概念,后来被用于诗文理论中。《易·系辞》说,“阴阳不测之谓神”,是指卦爻或者事物的变化难以把握,占卜时出现什么样的卦事先难以预料,自然和社会、人事的变化难以预料,如果有人能够把握、能够预料,那也叫做神。所以又说,“知几其神乎”,“几”,是变化的征兆,能由刚刚萌芽的征兆预知事物的变化趋向,可以称之为神。晋人韩康伯解释《系辞》说:“神也者,变化之极,妙万物而为言,不可以形诘者也。”所以,神,既可用以说明客体之难以认识,也可用以说明主体的超常能力。用在文学理论中,神,如果是就创作主体的心理而言,是指其进入高峰状态,并因此而得心应手、左右逢源;如果是就表现对象而言,是指其超乎外表的精神性的特征;如果是指作品而言,是指其独特而生动的审美品质。这三者在古代文论中分别在神思论、传神论和神韵论中得到阐述。从孔融《荐祢衡表》的“思若有神”,到《文心雕龙》的“神思”篇,都是讲创作心理;从顾恺之《论画》的“以形写神”和“传神写照”,到《水浒》评点中“真是传神写照妙手”和脂砚斋所说“《石头记》传神摹影”,都是讲从对象的外在形貌透视出其内在质性,并且将其表现出来;“神”和“韵”先是被用来品赞绘画和书法作品,如谢赫《古画品录》讲到“神韵气力”,后来被用于品赞诗歌和散文,如胡应麟《诗薮》称盛

唐诗“神韵轩举”，直到清代发展出神韵说。

刘勰谈创作，首先是论神思。在他之前宗炳《画山水序》提到“万趣融其神思”。刘勰所说的神思，主要是指进入创作思维高潮时的想像，并且把这想像转化为语言形象。“寂然凝虑，思接千载，悄焉动容，视通万里。吟咏之间，吐纳珠玉之声，眉睫之前，卷舒风云之色。”他把艺术创作心理同理论思维或实务思维区别开来。

其后，萧子显《南齐书·文学传论》接受刘勰的思想，说：“属文之道，事出神思，感召无象，变化不穷。”神思，把本来并不实际存在的物象，召唤到眼前，显现于笔下。神思之神，首先在于它的超时空性，突破直接感觉的限制，驰骋想像。宗炳《画山水序》说：“神本无端，栖形感类，理入影迹，诚能妙写，亦诚尽矣。”王僧虔《书赋》说：“情凭虚而测有，思沿想而图空，心经子则，目想其容，手以心麾，毫以手从，风摇挺气，妍媸(柔美)深功。”神思，主要是处理心与物的关系，眼前之物与心中之物的关系，心中之物与笔下之物的关系。神思之神，其次在于它的虚构性。刘勰说的“神思方运，万涂竞萌，规矩虚位，刻镂无形”，陆机《文赋》说的“课虚无以责有，扣寂寞而求音”，都是要求文学家化实为虚，以艺术的虚构在更高层次上体现实有。神思之神，又还在于它的情绪性。刘勰说的“登山则情满于山，观海则意溢于海，我才之多少将与风云而并驱矣”，创作主体把自己的“情”融在“山”、“海”之中，在“山”、“海”的意象里折射自己的“情”。

传神论，原来出于六朝的画论。《世说新语·巧艺》称，顾恺之“画人，或数年不点目睛。人问其故，顾曰，‘四体妍媸，本无关于妙处。传神写照，正在阿堵中’”，传神是顾恺之的美学追求。宋代陈郁《藏一话腴》说：“写形不难，写心惟难……夫写屈原之

形而肖矣,倘不能笔其行吟泽畔、怀忠不平之意,亦非灵均。写少陵之貌而是矣,倘不能笔其风骚冲淡之趣,忠义杰特之气,峻洁葆丽之姿,奇僻贍博之学,离寓放旷之怀,亦非浣花翁。盖写其形,必传其神;传其神,必写其心。”<sup>①</sup> 宋代邓椿《画继》则说,画家所以能曲尽万物之态者,“止一法耳。一者何也?曰,传神而已矣。世徒知人之有神,而不知物之有神。此若虚(郭若虚)深鄙众工,谓虽曰画而非画者,盖止能传其形,不能传其神也”<sup>②</sup>。止于传形,则为画工、画匠,能够传神才是画家。山水诗和山水散文也要求传神。李贽将传神论引入小说评论,他谈《世说新语》和《类林》道:“今观二书……传神写照于阿堵之中,目睛既点,则其人凛凛自有生气;益三毛,更觉有神,且与其不可传者而传之。”<sup>③</sup> “益三毛”即颊上添毫,是指抓取特别的细节,突出人物的个性特征,传达人物的风度、情态。中国的各类艺术,一般来说,不愿意精细全而地追摹对象的外部形貌,而都是着力其精神性特征。传神是有普遍性的审美原则。

神韵论是清代王士禛所提倡的一种诗论,但其渊源甚久。“神”开始多用于评画,“韵”则多用于论音。宋代范温《潜溪诗眼》说,“有余意之谓韵”,“测之而益深,究之而益来,其是之谓矣”。最先把神韵作为评价诗歌的基本标准的是明代的胡应麟,他的《诗薮》说,“古人之作,往往神韵超然,绝去斧凿”,诗“惟以神韵为主”。“诗之筋骨,犹木之根干也;肌肉,犹枝叶也;色泽神韵,犹花蕊也。筋骨立于中,肌肉荣于外,色泽神韵充溢其间,而后诗之美善备,犹木之根干苍然,枝叶蔚然,花蕊烂然,而后木之

① 俞剑华编:《中国画论类编》第473页,人民美术出版社1986年,北京。

② 沈子丞编:《历代论画名著汇编》第129页,文物出版社1982年,北京。

③ 李贽:《初潭集·又叙》,见该书卷首,中华书局1974年,北京。



生意完。”与之同时的陆时雍在《诗境总论》中也谈及神韵：“诗之佳，拂拂如风，洋洋如水，一往神韵行乎其间。”王士禛说的神韵，有专门指向，他在唐诗中崇尚王维等人，而不取李杜。他的《池北偶谈》由孔文谷之语而议论道：“诗以达性，然须清远为尚。薛西原论诗独取谢康乐、王摩诘、孟浩然、韦应物……总其妙在神韵矣。神韵二字，予向论诗首为学人拈出，不知先见于此。”作为诗学概念的神韵，不能如此狭窄。钱钟书提出：“神韵非诗品中之一品，而为各品之恰到好处，至善尽美。”<sup>①</sup> 神韵概念的提出，表明人们不满足艺术作品反映对象能够真实与准确，而要求艺术形象体现活力、灌注生气，给欣赏者持续稳定的美感享受。

<sup>①</sup> 钱钟书：《谈艺录》第40-41页，中华书局1984年，北京。

## 十七、味

味,是中国古代的文学理论和文学批评中使用频率很高的术语,它有作为动词和名词的两种用法。作为名词,是指诗歌和各种文学作品所具有的,能够诱导欣赏者以审美方式把握世界并激发其快感的品质。除单独成词外,还同其他词素组合,组成诗味、滋味、意味、韵味、兴味等词语。作为动词,是指接受主体积极调动自己的审美触觉、审美感知能力,去探寻和判断对象的审美品质的心理动作。除单独成词外,还同其他词素组合,组成体味、玩味、品味等词语。

味,本来是味觉器官所获得的感觉,《说文》:“味,滋味也。”又:“滋,言多也。”滋味,是丰富、饱满的味觉感受。味,又指嗅觉器官所获得的感觉,《鹖冠子·泰录》:“味者,气之父母也。”在人的感觉中,视觉和听觉是进化层次较高的,其中隐含文化积淀较深厚。所以说,鹰眼比人眼看得远,而人比鹰看到的信息却多得多。味觉和嗅觉是生理性更重的感觉,其文化蕴涵相对较少,中国人将“味”用作审美心理动作和文本审美品质的语言符号,因为他们重视审美的直觉性、重视文学艺术给接受者带来快感的能力。在先,可能是在比喻的意义上使用。《论语·述而》:“子在齐闻韶,三月不知肉味。曰,不图为乐之至于斯也。”心理学上有所谓知觉对比,即是说,一个刺激的效果不仅决定于它本身的

强度,而且依赖于紧邻的前一刺激的性质和强度,或者说,知觉有赖于它的参照系。但是,闻乐和吃肉是两种截然不同的感知过程,听了美妙的音乐并不会影响到此后吃肉时味觉的细腻和敏锐程度。孔子要这样说,无非是想描述音乐欣赏的快感性质,强调其直觉性。以后,文学理论批评中,“味”常常与论理化的逻辑性的思维方式相对而言,与可感性及审美性的贫乏相对而言,钟嵘《诗品》说:“永嘉时,贵黄老,稍尚虚谈,于时篇什,理过其辞,淡乎寡味。”“理”过,“味”就寡。不讲文采,质木无华,也是乏味,陆机《文赋》说:“或清虚以婉约,每除烦而去滥。阙大羹之遗味,同朱弦之清汜。虽一唱而三叹,固既雅而不艳。”这是与对形式美、辞藻美的忽视造成的单调枯燥相对而言。“味”又与技艺化、形式的格套化相对而言,《文心雕龙·情采》说:“繁采寡情,味之必厌。”堆砌辞藻而缺乏美感内容,同样是乏味。总之,味是主观和客观的统一,美和美感的统一,形式美和情致美的统一。

在古人有关味的论述中,特别强调了余味。中国古代文论中的味,本来同含蓄、丰富、深婉、隐秀是分不开的,同开放的接受空间、绵延的接受时间、恒常的审美魅力是分不开的。清代贺贻孙《诗筏》说,李杜之诗,韩苏之文,“反复朗诵至数十百过,口颌涎流,滋味无穷,咀嚼不尽,乃自少至老,诵之不辍,其境愈熟,其味愈长”。宋代姜夔《白石道人诗话》:“句中有余味,篇中有余意,善之善者也。”它也见于小说、戏曲评论中,袁本《水浒传》就谈到“余情余味”,蒙族哈斯宝《新译红楼梦》第三十五回批语说:“文章必有余味未尽,才可谓妙。潇湘一事,业已灰飞烟灭,还定要掀起余波,先写翠竹青葱,继写如闻哭声,更写宝玉一副神态,便勾动人心,犹如自己也置身园中,看作者笔法究竟如何!”唐代

司空图《与李生论诗书》提出“味外之味”，把诗文之味分成若干层次，一看即知、人人可得的是表层的味，思之不尽、品之不厌、一层深过一层的是余味或味外之味。

文

味

## 十八、悟

悟的词义是觉悟、觉醒,《尚书·顾命》:“今天降疾,殆,弗兴弗悟。”说是疾病沉重,病人常在昏迷中,不能清醒。后为佛教用语,“悟”与“迷”相对,指断除烦恼,反转迷梦,觉悟佛教的“真理”“实相”。佛教修行的目的就是求得觉悟。晋代以后,学者文人接过此词,用之于玄学思维,孙绰《喻道论》释“悟”：“佛者梵语,晋(晋,此处与梵相对,指汉语)训觉也。觉之为义,悟物之谓,犹孟轲以圣人为先觉,其旨一也。”悟物,即把握万象背后的哲理;把悟物解释为圣人先觉,倾向于先验的神秘的一面。从汉到唐,中国佛教关于悟的理论有多样的论述。南宋严羽把佛教的思想用于论诗,提出了“妙悟”说。《沧浪诗话·诗辨》:“大抵禅道惟在妙悟,诗道亦在妙悟……惟悟乃为当行,乃为本色。然悟有浅深、有分限,有透彻之悟,有但得一知半解之悟。汉魏尚矣,不假悟也;谢灵运至盛唐诸公,透彻之悟也;他虽有悟者,皆非第一义也。”佛教所说的悟,尤其是禅宗所说的悟,有明显的非理性和反理性的色彩。严羽所说的悟,则是学诗过程中的飞跃。先有学,然后才有悟。他说汉魏之诗,自然流出,因此不存在悟的问题。两晋以下,有意作诗,这就有一个思维过程,起点是思、是学,关键是悟,悟是创作思维的转捩点。悟建立在学的基础上,却不一定是学的必然结果。学可能产生悟,也可能始终不悟。学,是有

步骤的逐步积累的心理过程；悟，是突发的带有偶然性的心理飞跃。

佛教中有主张顿悟和主张渐悟的，渐悟是在长期修行之后自然出现的悟，顿悟则与之相对，否定长期繁琐的修习功夫，而认为悟可以在刹那之间完成。两种主张激烈争论，诗人谢灵运加以调和，写成《辨宗论》，比较印度及中国的佛学的渐悟说同中国的儒学的顿悟说，并且把它们结合起来，他说：“释氏之论：圣道虽远，积学能至，累（积累）尽鉴（洞见）生，方应渐悟。孔氏之论：圣道既妙，虽颜（颜回）殆庶（接近），体无鉴周，理归一极。有新论道士（指竺道生），以为寂鉴微妙，不容阶级，积学无限，何为自绝？今去释氏之渐悟，而取其能至；去孔氏之殆庶，而取其一极。一极异渐悟，能至非殆庶。故理之所去，虽合各取，然其离孔释矣。余谓二谈救物之言，道家之唱，得意之说，敢以折中自许。”印度佛教多主渐悟，经过“十地”，最后成佛。儒学认为圣道可能接近，而不能达到。竺道生的新论，吸收了两方的见解。谢灵运认为，强调顿悟还是强调渐悟，要根据不同的对象，不能一概而论。理智胜于才气的人，需要开启直觉；感性敏于理智的人，需要加强积累。严羽也是调和顿渐。除了因人而异之外，在一个作者创作道路的不同时期，在一次创作活动的不同阶段，都应有不同的侧重点。诗歌写作中的顿悟，往往是在起初的触发，当然也包括中间的突破，如“诗眼”的获得。但是，顿悟，“悟”的主要是思路，而结构、语言仍需要推敲，推敲就不是“顿”了。方回《清渭滨上人诗集序》说：“然偈不在工，取其顿悟而已。诗则一字不可不工，悟而工，以渐不以顿。”明代胡应麟《诗薮》说：“汉唐以后谈诗者，吾于宋严羽卿得一‘悟’字，于明李献吉得一‘法’字，皆千古词场大关键。此二者不可偏废，法而不悟，如小僧缚

律；悟而不法，外道野狐耳。”“严氏以禅喻诗，旨哉！禅则一悟而后，万法皆空，棒喝怒呵，无非至理；诗则一悟之后，万象冥会，呻吟咳唾，动触天真。禅必以深造而后能悟，诗虽悟后仍须深造。”宗教思维是采取内敛的方法，去绝尘缘，无思无念，以求一悟；艺术思维则须外驰，登山观海，上天入地，以求一悟。佛家之悟，是万虑皆空；诗家之悟，却还要继之以思。

## 十九、兴 会

兴会是主要用来说明创作心理状态的术语,有时也用于说明审美接受心理状态。单独的兴,即兴致、情趣,属于情绪范围。由于情绪在审美思维中的突出作用,文人的思想和行为易受情绪支配,兴在文艺心理学中格外重要。用在文学创作上,兴指创作冲动。晋王子猷雪夜饮酒,四望皎然,咏前人之诗,驾扁舟远道访友,所说“乘兴而来,兴尽而返”,为当时和后世许许多多文人津津乐道,并移用来说明创作。唐人多论兴,署名王昌龄的《诗格》说:“意欲作文,乘兴便作,若似烦即止,无令心倦。”托名贾岛的《二南密旨》说:“兴者,情也;谓外感于物,内动于情,情不可遏,故曰兴。”皎然《诗式》说:“语与兴驱,势逐情起,不由作意,气格自高。”杜甫《和裴迪登蜀州东亭送客逢早梅相忆见寄》开头道:“东阁官梅动诗兴,还如何逊在扬州。”其《峡中览物》开头道:“曾为掾吏趋三辅,忆在潼关诗兴多。”诗兴,即作诗的兴致,作诗的冲动。诗人杨万里《答建康府大军监门徐达书》谈到自己的切身体会:“大抵诗之作,兴上也……我初无意于作是诗,而是物是事适然触乎我,我之意亦适然感乎是物是事,触先焉,感随焉,而是诗出焉。我何与哉,天也——斯之谓兴。”明代谢榛《四溟诗话》说:“凡作诗,悲欢皆由乎兴,非兴则造语不工。”钟嵘《诗品》称谢灵运“若人兴多才高”,才高之人,其诗兴方才易于随处生



成。“兴会”组合成词，始见于《世说新语·赏誉》，意为积极的喜悦的情绪产生之际会。沈约《宋书·谢灵运传论》说：“爰逮宋氏，颜、谢腾声，灵运之兴会标举，延年之体裁明密，并方轨前秀，垂范后昆。”《文选》李善注：“兴会，情兴所会也。”情是原有的，兴是猝然间触发的，两者相会，便是诗思的启动。他解的是词语，没有能够阐释概念。兴会作为概念，其内涵是指诗人内源的情绪、情感、思想诸方面以及它们和外物的感召、激发，在时间上恰相配合，在心理整体中彼此融洽，形成强烈的高效率的创作心理状态。清人方廷珪《昭明文选大成》释《文赋》“应感之会”说：“感应，物感我，我从面应之，乃文之题目。会，心与物会合之时。”触及了兴会的要义。《颜氏家训》看兴会的消极作用，它说“文章之体，标举兴会，发引性灵，使人矜伐”。缺乏足够强烈的创作冲动，难以创造独具个性的新颖的艺术作品；强烈的情绪一经生成，又往往反过来支配创作主体，“使人矜伐”。巴甫洛夫说，“生物的内驱力只有经过感情体系的放大才具有动机的作用”<sup>①</sup>，对于文学家尤其如此。强烈的积极的情绪可以提高大脑的兴奋性及其感受刺激的敏锐性，充分发挥人的体力和智力。兴会的最佳境界就是灵感，即陆机所描述的“应感之会”。袁宏道《叙小修诗》说：“有时情与境会，顷刻千言，如水东流，令人夺魄。”清人王士禛有“兴会神到”之语，其《渔洋诗话》说：“萧子显云：‘登高极目，临水送归。早燕初莺，花开叶落。有来斯应，每不能已。须其自来，不以力构。’王士源序孟浩然诗云：‘每有制作，伫兴面就。’余生平服膺此言。”袁守定《占毕丛谈》阐述同一道理说：“文章之道，遭际兴会，摅发性灵，生于临文之顷也……得之在俄顷，

① 转引自杨清：《心理学概论》第420页，吉林人民出版社1982年，长春。

积之在平日。”在不同类型的作者和不同类型体式的创作中,兴会的功用不完全一样。归庄《吴门唱和诗序》说:“余尝论作诗与古文不同,古文必静心凝神,深思精择而出之,是故宜深室独坐,宜静夜,宜焚香啜茗;诗则不然,本以娱性情,将有待于兴会。夫兴会,则深室不如登山临水,静夜不如良辰吉日,独坐焚香啜茗不如与高朋胜友飞觥痛饮之为欢畅也。”诗与散文,抒情文学与叙事文学,浪漫主义文学与现实主义文学,各自对兴会的要求不同,但只是程度与形态的区别,都需要兴会,这是文学创作的共同规律。



## 二十、意 境

境,作为汉语词汇,原指空间的界域,后转而兼指人的心理状况。这一转变可能是受到佛经翻译的影响。唐代僧人圆晖所撰《俱舍论颂释疏》说:“心之所游履攀援者,故称为境。”佛教把色、香、味、声、触、法称为六境,使境由表示客观物之疆界转为表示人对外物的感觉作用的区域,人心的活动范围。唐人以“境”论诗的较多,且逐步赋予稳定的内涵。皎然《诗式》论及“取境”:  
“夫诗人之诗思初发,取境偏高,则一首举体便高;取境偏逸,则一首举体便逸。”佛教谈境是视为人的心意的对象,诗论中关于“境”的谈论,其核心自然会 是诗人的情、思同外物的作用过程和相互关系。皎然诗句云“诗情缘境发,法性寄筌空”,其《诗议》说:“夫境象非一,虚实难明,有可睹而不可取,景也;可闻而不可见,风也;虽系乎我形而妙用无体,心也;义贯众象而无定质,色也。”权德舆说:“凡所赋诗,皆意与境会。”(《左武卫曹许君集序》)刘禹锡说“境生于象外”。在这些话语里,要点是境绝非等同于自然景象。境与象的区别是经过了诗人审美之眼、审美之心。清代汪师韩《诗学纂闻》说:“切而无味,则象外之境穷。”精确地模仿物象,谈不上境,也失去了诗味。

“境”已经包含了诗人心理的投射作用,而诗论家仍觉得不够,于是乃提出意境,以更进一步强调主体性。署名王昌龄的

《诗格》谓诗有三境，即物境、情境、意境。对三者分别加以界说：“欲为山水诗，则张泉石云峰之境，极丽绝秀者，神之于心。处身于境，视境于心，莹然掌中，然后用思，了然境象，故得形似。”“娱乐愁怨，皆张于意而处于身，然后驰思，深得其情。”“亦张之于意，而思之于心，则得其真矣。”三种境，从感觉、感受到情绪、情感，再到“真意”的获得，主观的成分步步加重，诗人的思维步步升华。司空图《与王驾评诗书》说“思与境偕，乃诗家之所尚”，所论与《诗格》相合，此处“思”也应是神之于心、深得其情之后的提升。陶渊明的《饮酒》诗之五最能显示思与境交感、融会的过程：“采菊东篱下，悠然见南山。山气日夕佳，飞鸟相与还。此中有真意，欲辨已忘言。”苏轼《东坡题跋》说：“因采菊而见山，境与意会，此句最有妙处。”

意境，重要的是处理意与境或情与景或思与境的关系。欧阳修《六一诗话》记梅尧臣语云：诗家“必能状难写之景如在目前，含不尽之意见于言外，然后为至矣”。明朱承爵《存余堂诗话》，“作诗之妙全在意境融彻”。到了王国维提出“境界说”，其实也就是意境说。他的《文学小言》曾指出：“文学中有二原质焉，曰景、曰情。前者以描写自然及人生之事实为主，后者则吾人对此种事实之精神的态度也。”《人间词话乙稿序》（署名樊志厚）说：“文学之事，其内足以摅己而外足以感人者，意与境二者而已。上焉者意与境浑，其次或以境胜，或以意胜，苟缺其一不足以言文学。”《人间词话》自认为境界说较之古来诸说为高，因为能“探其本”，“言气质、言神韵，不如言境界。有境界，本也；气质、神韵，末也。有境界而二者随之矣”。境界说加入了近代的分析精神，便于在文学批评中应用。他还进一步提出，“有造境，有写境”，“有有我之境，有无我之境”，“有我之境，以我观物，故

物皆著我之色彩。无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物”。他用西方美学重新阐释意境理论，使意境论更深刻、更完整。

## 二十一、阳刚阴柔

阴阳,是中国哲学的最基本的范畴;刚柔,也是中国哲学的常用概念。在中国古代哲学里,阴阳,指的是世界万物的两种基本的相互对立和对应的属性。凡向上的、向外的、动的、明的、热的、强的为阳,向下的、向内的、静的、冷的、暗的、弱的为阴。阴阳的彼此作用形成和推动万物的孳生、发育和发展。《庄子·田子方》说,阴阳“两者交通成和,而物生焉”。《易·系辞》指明“一阴一阳之谓道”,《易》正是用阴阳二爻的错综变化,来解说一切自然的、社会的现象,推测它们的变动。刚柔是事物的两种性质或状态,刚柔同阴阳往往有对称的关系,有时刚柔可以和阴阳等同。《易·系辞》指出,“分阴分阳,迭用柔刚”,“阴阳合德,而刚柔有体”,“刚柔相推而生变化”。《易·贲卦·彖传》说:“刚柔交错,天文也;文明以止,人文也。”唐代孔颖达解释《易·系辞》“刚柔相摩,八卦相荡”一句时说:“阳刚而阴柔,故刚柔共相切摩,更递变化也。”中国医学用阴阳来说明人的生理,探讨各种疾病的根源,求得治疗的依据。阴阳刚柔也可以用来说明人的心理、人的情感及其在艺术中的表现。《礼记·乐记》说,先王制乐,“合生气(郑玄注:“生气,阴阳气也。”)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”。沈约《宋书·谢灵运传论》开头说:“民稟天地之

灵,含五常之德,刚柔迭用,喜愠分情。夫情动于中,则歌咏外发。”天地的阴阳刚柔,社会的阴阳刚柔,人心的阴阳刚柔,音乐的阴阳刚柔,一层层按相同相近的模式构成,彼此有着同构而相应和的关系,内部对立的因素相互依存,和谐互补。

从刘勰以后,阴阳刚柔多用于描述作家作品的风格。《文心雕龙·体性》说作家“气有刚柔”,是“情性所铄,陶染所凝”,难以改变,所以说,“风趣刚柔,宁或改其气?”唐人所作《晋书·文苑传》说:“赏好生于情,刚柔本于性。情之所适,发于咏歌,而感召无象,风律殊制。”作者的性情的刚柔,决定了作品风格的刚柔。将此思想总其大成的是清代姚鼐,其《复鲁絜非书》说:“鼐闻天地之道,阴阳刚柔而已。文者天地之精英,而阴阳刚柔之发也……自诸子以降,其为文无弗有偏者。其得于阳与刚之美者,则其文如霆,如电,如长风之出谷,如崇山峻崖,如决大川,如奔骐驎;其光也,如杲日,如火,如金镞铁;其于人也,如凭高视远,如君而朝万众,如鼓万勇士而战之。其得于阴与柔之美者,则其文如升初日,如清风,如云,如霞,如烟,如幽林曲涧,如沦,如漾,如珠玉之辉,如鸿鹄之鸣而入寥廓;其于人也,漻乎其如叹,邈乎其如有思,暖乎其如喜,愀乎其如悲。观其文,讽其音,则为文者之性情、形状举以殊焉。且夫阳刚阴柔,其本二端,造物者糅而气有多寡进绌,则品次亿万,以至于不可穷,万物生焉。故曰:一阴一阳之为道。夫文之多变,亦若是矣。糅而偏胜可也,偏胜之极,一有一绝无,与夫刚不足为刚,柔不足为柔者,皆不可以言文。”阴阳这对范畴是由对立的两面组成。每一事物其阴与阳的量度有多少之别,增减、升降、消长之别,阴与阳的组合方式也千差万别;在每一事物中阴与阳的比重不一,或阳胜阴,或阴胜阳,因而才各有个性,生出亿万品类。但不应该一有一无。文学

作品也是这样,雄健、豪放、壮伟的属阳刚,秀雅、婉约、冲淡的属阴柔。但这都是就其总体倾向而言,细细体味、分析,则好的作品兼具两种成分,有阳无阴或有阴无阳,都不成其为文章。姚鼐在《海愚诗抄序》中说:“刚者至于僨强而拂戾,柔者至于颓废而闾幽,则必无与于文者矣。”

姚鼐并不平均地平等地对待阳刚和阴柔两大风格类型,《海愚诗抄序》说:“其在天地之用也,尚阳而下阴,伸刚而绌柔,故人得之亦然。文之雄伟而劲直者,必贵于温深而徐婉。温深徐婉之才,不易得也,然其尤难者,必在乎天下之雄才也。”两千多年来,除《老子》谈到“柔弱胜刚强”之外,一般多尊阳刚而抑阴柔。从纯审美的角度说,两者不应有高下之分。区分高下,是加入了社会价值判断的结果。



## 二十二、设身处地

设身处地,是明清两代学者总结戏曲小说创作经验,特别是其中人物形象塑造经验提出的艺术思维方法。金圣叹在《水浒》第十八回夹批中说,“此书处处设身处地而后成文”;评论这一回关于林冲火并王伦的描写时又说,“有节次,有声势,作者实有设身处地之劳也”。其后李渔的《闲情偶寄》谈到《水浒》对人物心理隐微之处的细致描写,也说:“若非梦往神游,何谓设身处地?”冯远村《读聊斋杂说》,袭用金圣叹评点《水浒》第二十二回的批语,谓“文有设身处地法……此文家运思入微之妙,即所谓设身处地法也,聊斋处处以此会之”。纪晓岚《阅微草堂笔记》记述一位伶人谈以男性饰演旦角的体会说,对剧中人物的“喜怒哀乐、恩怨爱憎,一一设身处地”。

设身处地一语原出朱熹《中庸集注》,他解释“体群臣”的“体”字说:“体,谓设以身处其地而察其心也。”清人章学诚《文史通义·文德》谓:“凡为古文辞者,必敬以恕……恕非宽容之谓者,能为古人设身而处地也。”金圣叹正是从孔子的“忠恕一贯之义”演绎出尽己、推己的道理,用以指导小说家塑造人物的艺术思维。他要回答的问题首先是,作家怎样创造出品性、气质与自己差别很大甚至截然相反的人物。他在《水浒》第五十五回前回总评中说:“盖耐庵当时之才,吾直无以知其际也。其忽然写一豪

杰即居然豪杰也,其忽然写一奸雄即又居然奸雄也,甚至忽然写一淫妇即居然淫妇,今此篇写一偷儿即又居然偷儿也。人亦有言,非圣人不知圣人;然则非豪杰不知豪杰、非奸雄不知奸雄也。耐庵写豪杰居然豪杰,然则耐庵之为豪杰可无疑也;独怪耐庵写奸雄又居然奸雄,则是耐庵之为奸雄又无疑也。虽然,吾疑之矣。夫豪杰必有奸雄之才,奸雄必有豪杰之气,以豪杰兼奸雄、以奸雄兼豪杰,以拟耐庵,容当有之。若夫耐庵之非淫妇、偷儿,断断然也。今观其写淫妇居然淫妇、写偷儿居然偷儿,则又何也?……谓耐庵非淫妇、非偷儿者,此自是未临文之耐庵耳……惟耐庵于三寸之笔、一幅之纸之间,实亲动心而为淫妇、亲动心而为偷儿。”在第二十二回夹批中评武松打虎一段,谓老虎很难看到,真老虎、活老虎更难看到,活虎正与人相搏,无处可看而施耐庵能写出,大约他写此节时,“想亦复解衣踞地,作一扑、一掀、一剪势耶?”《阅微草堂笔记》中记述的那位伶人说,“吾曹以其身为女,必并化其心为女”,也是同样的意思。

金圣叹又以佛教的“因缘生法”来阐述他的设身处地论。第五十五回总评说:“耐庵作《水浒》一传,直以因缘生法为其文字总持,是深达因缘也。”佛家把事物生起或坏灭的主要条件叫做“因”,辅助条件叫做“缘”,“法”是指一切事物和现象;各种条件的配合导致事物的变化,叫做因缘和合或因缘生法。作家在创作过程中,应该根据一定的环境(包括社会历史环境和具体情境)推知人物的言行、心理。在这里,“因”是人物的气质,“缘”是人物所处的关系、境遇,“法”是人物性格的特征及其表现和变化。作家为什么能够设身处地呢?因为他注意到环境对人物性格的制约,了解由人物气质决定的人物行为逻辑、语言特色。

设身处地的理论,金圣叹又另称为忠恕之道。在《序三》中

说：“忠恕，量万物之斗斛也；因缘生法，裁世界之刀尺也。施耐庵左手握如是斗斛，右手持如是刀尺，而仅乃叙一百八人之性情、气质、形状、声口者，是犹小试其端也。”他在《第五才子书》的第三篇序中说，一般人写几个人物，每每彼此相近，施耐庵写一百八人各自入妙，这是因为他善于格物，“格物之法，以忠恕为门”。“忠”是坦诚地自我观照，并且能够按照人性的共同规律推己及人，从自我省察中寻找人物性格的逻辑，如实地把握对象。“恕”是善于体贴他人，善于细腻地猜测、把握别人的心理。恕或设身处地，大体相当于现代人所谓对象化，作家在创作过程中，力求使自己的感觉、情绪、思维与描写对象重叠、吻合，用描写对象的耳朵听，用描写对象的眼睛看，用描写对象的脑子思想。如同高尔基所说：“他虽慷慨，却必须想像自己是个吝啬鬼，他虽毫无私心，却必须觉得自己是个贪婪的守财奴，他虽意志薄弱，但却必须令人信服地写出一个意志坚强的人。”<sup>①</sup> 巴尔扎克指出，小说创作中，有的人物反映作家本人的性格特征，有的人物则与作家本人的性格形成鲜明对比，困难在于理解后一种情况。“在真正是思想家的诗人或作家身上出现一种包括不可解释的、非常的、连科学也难以明辨的精神现象。这是一种透视力，它帮助他们在任何可能出现的情况中测知真相；或者说得更确切点，是一种难以明言的，将他们送到他们应去或想去的地方的力量。他们根据类推创造真理，看见需要描绘的对象，或者是这个对象来接近他们，或者是他们自己走去接近对象。”<sup>②</sup>

① [苏]高尔基：《论文学技巧》，见高尔基《论文学》，孟昌、曹葆华译，第317页，人民文学出版社1978年，北京。

② [法]巴尔扎克：《〈驴皮记〉初版序言》，见《古典文艺理论译丛》第10册第113页，人民文学出版社1965年，北京。

## 二十三、提掇敷演

当说书艺术兴盛繁荣之后,从理论上总结叙事艺术经验的要求就被提出,这种总结为白话小说的创作拓宽道路;而当白话小说杰作陆续问世,叙事技巧的研究就提到更高水平。宋元之际的罗烨在《醉翁谈录·舌耕叙引》中说,小说“靠敷演令看官清耳”,“讲论处不滞搭、不絮烦,敷演处有规模、有收拾;冷淡处提掇得有家数,热闹处敷演得越久长”。这里已经显示出,中国古代叙事技巧理论的着眼点,是稳稳地吸引欣赏者,让他们始终保持浓厚的兴趣;而它的注意力,则集中在结构技巧,集中在情节的编织,情节进展节奏的掌握上。提掇,是提起、振作的意义;敷演,是陈述和发挥的意思。提掇敷演,先是说书的技巧,随后成为小说叙事技巧的中心话题。

提掇敷演,要求作家从作品整体出发,处理好每一个部分,处理好各个部分之间的关系,处理好各个部分与整体之间的关系。金圣叹在《水浒传》“读法”中说:“《水浒》七十回,只用一目俱下,便知其二千余纸只是一篇文字。中间许多事体,便是文字起承转合之法。”起承转合是文章做法,提掇敷演是小说做法,两者相通,都要数十回只是一篇文字,整个作品一气贯通。金圣叹认为,《西游记》的作者缺乏结构上的整体观,“只是逐段捏捏撮撮,譬如大年夜放烟火,一阵一阵过,中间全没贯串,便使人读

之,处处可住”。我国古代小说,特别是长篇小说,有结构严密完整的,有结构松散零碎的。后者多是在几十几百年流传过程中,经许许多多人加工连缀而成;前者则多经一人重新整理改写,或者就是个人独力创作,它们是小说艺术成熟的标志。为了使小说成为有机整体,在技巧上,就要设法贯串各种人物和情节。比如《水浒传》写一百零八人,这些人原本散处全国各地、各个行业、各个阶层,“譬如大珠小珠,不得玉盘,迸走散落,无可罗拾”,作者要设法用索子把他们拴在一起,用金锁锁上。用什么来贯串呢?金圣叹举例说:“盖杨志、鲁达,各自千里怒龙,遥遥奔赴,却被曹正轻闪出林冲,锁住一处,固已。乃今作者胸中,已预欲为武松作地。夫武松之于鲁达,亦复千里二龙,遥遥奔赴,今欲锁之,则仗何人锁之,复用何法锁之乎?预藏下张青夫妇,以为贯索之蛮奴,而反以禅杖、戒刀为金锁。呜呼,作者胸中之才调,为何如也!”用配角、用道具贯串情节,是元明戏曲创作和小说创作常用的技法,以后,《红楼梦》等更纯熟地运用。《红楼梦》第二回有一段议论说:“此回亦非正文,本旨只在冷子兴一人,即俗谓冷中出热、无中生有也。其演说荣府一篇者,盖因族大人多,若从作者笔下一一叙出,尽一二回不能明,则成何文字?故借用冷子兴一人略出其文,使阅者心中已有一荣府隐隐在心;然后用黛玉、宝钗等两三次皴染,则必耀然于心中眼中矣——此即画家三染法也。”作者在写第一回之时,心中已经有了小说的全局,对于起承转合、提掇敷演,已经有了总体安排。

在从散文结构技巧、诗歌结构技巧向戏曲、小说技巧的转变过程中,作家和文论家保持了对结构的形式美的追求。金圣叹在《水浒传》第二十三回评点中说:“上篇写武二遇虎,真乃山摇地撼,使人毛发倒卓;忽然接入此篇,下武二遇嫂,真又柳丝花

朵,使人心魂荡漾也。吾尝见舞榭之后便欲搦管临文,则殊苦手颤;铙吹之后便欲洞箫清嘒,则殊苦耳鸣;驰骑之后便欲入班拜舞,则殊苦喘急;骂座之后便欲举唱梵呗,则殊苦喉燥。何耐庵偏能接笔而出,吓时便吓杀人,愁时便愁杀人,并无上四者之苦也?”这里说的正是热后有冷、冷后有热,热中有冷、冷中有热。后来毛宗岗评点《三国演义》时说的“笙簧夹鼓、琴瑟间钟”,“寒冰破热、凉风扫尘”,以及“文章之妙,妙在极热时写一冷人,极忙中写一闲景”,都是讲情节的疏密、缓急,场面的动静、大小的交替转换。

与提掇敷演相关,金圣叹还论及“犯中求避”。《水浒传》第十一回总评说:“吾观今之文章之家,每云‘我有避之一诀’,固也。然而吾知其必非才子之文也。夫才子之文,则岂惟不避而已,又必于本不相犯之处,特特故自犯之,而后从而避之。此无他,亦以文章家之有避之一诀,非以教人避也,正以教人犯也。犯之而后避之,故避有所避也。若不能犯之而但欲避之,然则避何所避乎哉?”“此书于林冲买刀后,紧接杨志卖刀,是正所谓才子之文必先犯之者,而吾于是始乐得而徐观其避也。”写作者要避免与前人重复,要避免与自己以前的作品重复,要避免同一部作品中的重复。避免的最佳途径不是摆脱表面的相似,而是找出相似中的差别。



知  
识  
辑  
要





国 学 举 要 · 文 卷

## 一、著名人物

我们在本书开头说过,中国文学思想有很长的发展历史,那么,介绍历史上文学思想的代表人物,不是应该从它的源头开始吗?确实应该那样。从春秋战国的孔子、庄子、孟子等人到汉代的司马迁、王充等,他们提出的概念、命题,他们的一些论断,对于后世文学理论、文学思想影响非常深巨,比我们下面介绍的有的人物影响更大。但他们在其他领域的功绩远过于在文学思想上的功绩。考虑到本丛书的哲、史等卷,会对这些人物作较详细的评介,本书在人物部分就不再把这些入单独列出。下面分五类介绍在文学思想方面有过专门论述并且发生了显著影响的人物。

### (一)独立文学理论的创始人

从先秦到西汉,人们还没有建立严格的自觉的文学观念;从东汉末年开始,才有人致力于研究狭义的文学,才更明确地把关注的目光投向文学的审美的性质,写出专门的讨论文学的著作。他们把文学研究同经学、同其他学问明确地区分开来,他们是自觉的独立的文学理论的创始者。这些人的人生价值,主要不是在别的领域,而是在文学和文学思想的建树中实现。所以,我们

要从这类人物谈起,他们的代表就是曹丕、陆机、刘勰、钟嵘。

### 1. 曹 丕

曹丕(187—226),字子桓,即魏文帝,魏国的第一个正式的皇帝,沛国谯(今安徽亳县)人。他生活在一个特殊的年代——魏、蜀、吴鼎足三分的年代,生活于一个特殊的家庭——掌握着最高权力的家庭。他和父亲曹操、弟弟曹植被称为“三曹”,三个人都是政治家,又都是文学家。但曹丕政治上只是继承了父亲创立的基业,从历史长河的坐标上衡量,其经邦济国的作为赶不上在文化上的贡献。他著有《典论》一书,其中有《论文》一篇。中国古人产生自觉的文学观念,是在魏晋以后。刘勰的《文心雕龙·序志》追述魏晋人士有关文学的论述,第一个举出的就是“魏文述《典》”,也就是曹丕写作《典论·论文》。在曹丕之前,当然早有很多人提出了关于文学的看法,但在秦以前,文学是一个很宽泛的概念,孔子、孟子、荀子所谈,都是广义的文学。汉代的《毛诗序》、班固的《离骚序》,当然属于文学论文,但它们专就一部作品发表意见,缺乏有意识的、概括性强、包容性广的理论思维。曹丕的《典论·论文》则论及当时八种主要的文体即奏、议、书、论、铭、诔、诗、赋,谈论了当时众多的卓有成就的作家即孔融、陈琳、王粲、徐干、阮瑀、应瑒、刘桢,提出了“文本同而末异”、“文以气为主”等理论问题,是一篇内容广泛、见解深刻的文学论文。此外,孔子、庄子等人,主要是作为思想家而载诸史册;司马迁、班固等人,主要是作为历史家而被后世景仰;曹丕对于后世的影响,主要却是在文学创作和文学理论上。所以,我们介绍独立的、自觉的文学理论的创始人,首先要谈到他。

曹丕是曹操的次子(卞夫人所生的长子),曹操和曹丕、曹植

都是杰出的文学家。生活在文学气氛浓郁的家庭，曹丕八岁就会写文章，他在青年时代与一些富有才华的文人交游。汉献帝建安二十二年(217)疫病流行，建安七子中的徐幹、刘桢、应璩、陈琳先后病死，曹丕其后在《与吴质书》中说：“昔年疾疫，亲故多离其灾，徐、陈、应、刘，一时俱逝，痛可言耶！昔日游处，行则连舆，止则接席，何曾须臾相失。每至觞酌流行，酒酣耳热，仰而赋诗，当此之时，忽然不自知乐也。”“间者历览诸子之文，对之拭泪，既痛逝者，行自念也。”可以看出，曹丕是一个文学趣味高雅并且很重情谊的人，在当时成就最高的那个文学圈子里，他是纽带和中心。他并不是作为政治家去利用文学，更不是附庸风雅玩弄文学，他是出自本性爱好文学。他对建安文学的繁荣，起了很大的推动作用。曹丕的《燕歌行》二首是我国诗歌史上具有里程碑性质的作品，是最早的纯正的七言诗。所以，萧子显《南齐书·文学传论》说：“魏文之丽篆，七言之作，非此谁先？”《燕歌行》写的是思妇情怀，“秋风萧瑟天气凉，草木摇落露为霜。群燕辞归雁南翔，念君客游多思肠。”全篇不带政治色彩，只是描状易于引起普遍共鸣的情绪。由处身最高层的人物发出这种感叹，又写得这样优美，标志了文学的深刻的重大的变化。曹丕的散文也写得文情并茂，《文选》选录他致吴质的两封书信和致钟繇的书信，语句整齐，音节和谐，感情深挚。《三国志·文帝纪》评论说，“文帝天资文藻，下笔成章，博闻强识，才艺兼该”；钟嵘《诗品》说他的《杂诗》“西北有浮云”等十余首“殊美贍可玩”；刘勰《文心雕龙·才略》说，“魏文之才，洋洋清绮”。这些，都是指明它们比之以前的作品更加注重藻饰，更加注重文采，都是符合实际的评价。

《典论》是曹丕青年时所作，他在建安二十二年冬天《与王朗

书》中说：“疫疠数起，士人凋落，余独何人，能全其寿？故论撰所著《典论》、诗赋，盖百余篇。”《三国志》本传中说：“初，帝好文学，以著述为务，自所勒成垂百篇。”他还“集诸儒于肃城门内，讲论大义，侃侃无倦”（《三国志》裴松之注引《魏书》），这时曹丕 30 岁，而《典论》已经完成，他所“讲论”是否也包括讲论文学呢？从《魏书》这段记述来揣测，是应该作出肯定判断的。《三国志》裴松之注引《吴历》说，曹丕曾将《典论》和诗赋以“素（绢素）书”赠孙权、以纸写赠张昭。拿自己的学术的、文学的著作作为外交来往中的礼品，表现出儒雅风度，也足见《典论》为他的得意之作。《三国志·明帝纪》载：太和四年（230）“以文帝《典论》刻石，立于庙门之外”。曹叡作为儿子对父亲的遗作如此珍重，是把它奉为曹氏的传家宝物。《隋书·经籍志》称《典论》为五卷，大约在宋代散失，现存《自叙》（《三国志·文帝纪》裴松之注引）和《论文》（《文选》卷五十二）两篇，清代严可均《全三国文》还辑录了一些断片。《自叙》中说到“文武之道，各随时而用”，《自叙》主要是讲“少好弓马，于今不衰”，即讲武；《论文》就是论述文学。

《论文》一开始指出，“文人相轻，自古而然”。创作需要自信，文章总是自己的好，作家对自己估计得高些，对同行估计得低些，古往今来都是常见现象。然而，从文学批评的角度，却不应该这样，文学批评要求客观的态度。曹丕虽然也是很有成就的作者，却与一般文人相反：“君子审己以度人，故能免于斯累而作《论文》。”他是地位显赫的政治家，不靠文学成就确立自身的价值，在这方而可以大度些。曹丕为太子时，邀请诸文友欢会饮酒，宴席间命夫人甄氏出拜，所有人都低头，惟独刘桢对着女主人平视。这在当时是很失礼的，曹操处罚了刘桢，而曹丕在《论文》中仍然把刘桢与孔融等同样评价，以至后世共称“建安七

子”。这表明曹丕的文学批评确实是排除个人好恶,力求公允。《论文》中说:“夫人善于自见,而文非一体,鲜能备善,是以各以所长,相轻所短。里语曰,‘家有敝帚,享之千金。’斯不自见之患也。”这对各个时代的创作者和评论者都很有鉴戒作用。《论文》对建安七子的共性与各人的个性,对七人的长处短处判断得当,如指出“应璩和而不壮,刘桢壮而不密”,表明他的艺术感受很细腻、鉴赏力很高。

《论文》在文学批评史上第一次提出不同文学体裁的文体风格问题。文中说,“盖文本同而末异”。本,是指所有文学(他的概念中的文学)作品的共同性;末,是指某种文学体裁的特殊性。具体说来,“奏议宜雅,书论宜理,铭诔尚实,诗赋欲丽”。曹丕的文学概念,比之前人,已大进步,而从今天的观点看,仍觉太泛。但是,我们要注意,《论文》所论七人的作品,大部分为纯文学作品而不是应用文。即使对应用文,他也从文采方面评论。“诗赋欲丽”是突出文学的特性、区分文学与非文学的鲜明口号。近代陈衍《石遗室论文》称:“其谓奏议宜雅,诗赋欲丽,则与汉京贾、董、苏、李、扬、马之伦,相去已远,盖奏议不第宜雅,诗赋不徒欲丽也。”陈氏责备曹丕没有涉及奏议、诗赋的内容,他不理会,曹丕的创见,是把文学从各种文字著述的整体中区分出来,是开启文学的自觉,而不是要重复强调文学与非文学的共同点。

《论文》理论上最大的贡献是提出“文以气为主”,提出作家的气质、个性问题。本书在介绍“文气”的概念时已谈到曹丕的首倡之功。此外,它确认“文章,经国之大业,不朽之盛事”,这与稍前的扬雄,同时的蔡邕、曹植等人的贬低文学的说法相反。曹丕的弟弟曹植,诗歌创作成就高于父兄,少时以文才为曹操宠爱,又因任性面被疏远,曹操死后曹植在被疑忌监视下更郁郁不

得志。其《与杨德祖书》也是一篇文学论文，称“辞赋小道，固未足以揄扬大义，彰示来世也”，对文学价值的贬低，其实是政治上失意情绪的发泄。信中说：“盖有南威（《战国策》所称之美女）之容，乃可以论于淑媛；有龙渊（即龙泉，宝剑名，见《论衡·率性》）之利，乃可以议于断割。”认为“才能不逮于作者”即不应褒贬作品，多少带有恃才自傲的味道。不过他也说到“仆常好人讥弹其文，有不善应时改定”，而且他的诗确实写得好，当时罕有能与之相匹者。《薤露篇》说：“人生一世间，忽若风吹尘。愿得展功勤，输力于明君。”这个愿望难以实现，接着说：“孔氏删诗书，王业粲已分。骋我径寸翰，流藻垂华芬。”应该说，“垂华芬”的目标他是达到了。曹丕的父亲曹操，被鲁迅称为“改造文章的祖师”，说“他自己能做文章，又有手段，把天下的方士文士统统搜罗起来”<sup>①</sup>。他很少直接谈论文学，推想起来，或者在文学思想上对儿子们会有很大引导提示作用。隋代李谔的《上隋高祖革文华书》中说：“魏之三祖（指武帝曹操、文帝曹丕、明帝曹叡），更尚文词，忽人君之大道，好雕虫之小艺。下之从上，有同影响，竞骋文华，遂成风俗。”这几句非议贬损的话，生动有力地描述了曹氏父子在中国文学思想自觉上的开拓之功。张溥《汉魏六朝百三名家集·魏武帝集》题辞说曹操“乐府称绝，又助以子桓、子建。帝王之家，文章瑰玮，前有曹魏，后有萧梁，然曹氏称最矣”。曹丕既在理论上倡导，又付之实践，因为他是太子、是皇帝，有特殊的影响力，对提高文学的地位产生了实际作用。

<sup>①</sup> 鲁迅：《魏晋风度与药及酒之关系》，《鲁迅全集》第三卷第503—504页，人民文学出版社1981年，北京。

## 2. 陆 机

陆机(261—303),字士衡,晋代文学家,吴郡吴县华亭(今上海松江)人。《晋书》本传说他“少有异才,文章冠世”。他的祖父陆逊是东吴名将,父亲陆抗也是吴国大臣,他本人曾当过吴国的牙门将军。20岁时吴国灭亡,他和弟弟陆云闭门读书十年。后兄弟同到洛阳,著名文学家张华初见面即如旧相识,高兴地说,“伐吴之役,利获二俊”,似乎这项“战果”胜过其他一切了。他又对陆机说:“人之为文,常恨才少;而子更患其多。”陆云致陆机信称,人见陆机之文,“辄欲烧其笔砚”,意思是说,既然有如此高手,别人就不必再从事写作了。葛洪《抱朴子》说:“机文犹玄圃之积玉,无非夜光焉;五河之吐流,泉源如一焉。其弘丽妍贍,英锐漂逸,亦一代之绝乎!”当时的人对他的文学才华,评价极高。《世说新语·赏誉》形容他“声作钟声,言多伉慨”,由此可见他的风度谈吐也胜人一筹。钟嵘《诗品》把他列入上品,赞之曰“才高辞贍,举体华美”,“咀嚼英华,厌饫(饱食,即充分吸收)膏泽,文章之渊泉也”。也有人在肯定他的成就的同时指出他的弱点。《世说新语·文学》刘孝标注引孙绰之语:“潘(岳)文烂若披锦,无处不善;陆文如排沙简金,往往见宝。”说他的作品并非尽善尽美,而是有沙有金。《文心雕龙·才略》说:“陆机才欲窥深,辞务索广,故思能人巧而不制繁。”这些论者都不满于陆机诗文的繁芜。《晋书》本传张华的话似是夸赞,而《世说新语》刘注引同一段话,则以为是讽刺:“机善属文,司空张华见其文章,篇篇称善,犹讥其作文大治(大治意谓推阐尽致),谓曰:‘人之作文,患于不才,至子为文,乃患太多也。’”钟嵘《诗品》评其为“气少于公干(刘桢),文劣于仲宣(王粲)”,“有伤直致之奇”。明清之人,更视



陆机为藻丽而孱弱。王世贞《艺苑卮言》说：“陆士衡翩翩藻秀，颇见才致，无奈俳弱何！”沈德潜《说诗晬语》说：“士衡旧推大家，然通赡自足，而绚采无力，遂开出俳偶一家。”连陆云也在《与兄平原书》中说：“兄文章之高远绝异，不可复称言，然犹皆欲微多。”以其欠于精炼为憾。陆机的作品，现存诗一百余篇，赋和文数十篇。总的说来，他的作品，精于技巧，而缺乏深刻的思想和强烈的情感，也缺乏对社会生活内容的开掘。陆云在信中曾对陆机说，“往日论文，先辞而后情”，足见，陆机主观上十分重视文学写作的形式、技巧，把文辞放在比情感更为重要的地位，在形式上面下了大力气。然而，单从文学的审美意识看，这又未必只是缺点。思想家注重的是作品的社会内容，偏爱技巧、流连于辞藻的人，看重的是文学的形式。陆机以前有关文学的论述，大都偏重内容，未能深入细致地讨论形式、技巧，《文赋》第一个对文学创作的各项技巧作了全面的总结分析。他自己的创作重视形式技巧，从理论上分析技巧也就细致、具体。同时代的人对他评价特别高，也许是他能使人们产生耳目一新之感。

陆机在《文赋》序中说，“余每观才士之所作，窃有以得其用心”。他精心研究了别人的成功经验。又说，“每自属文，尤见其情”，他又在亲身实践中细心体会。曹丕和陆机，都是自己时代负有盛名的文学家，又有意识地进行文学理论批评著述——中国独立的文学理论，一开始就和创作密切结合在一起。陆机在序中说，前人作品，“其放言遣辞，良多变矣，妍媸好恶，可得而言”。他研究的眼光，集中在语言技巧上。他还说，写作之事，“盖非知之难，能之难也”，认为写作的关键，是在实际操作中对技巧的运用，主要是能力问题，而不是认识问题。

从陆机本人的创作看，从《文赋》的整体倾向看，都与儒家的

传统有明显区别。偏重技巧,偏重形式,这可以看成文学意识觉醒的一种表现。

陆机在晋朝历任太子洗马、著作郎、中书郎,《晋书》本传说他“好游权门”。曾因赵王牵连,被流放边地,遇赦;后又入成都王司马颖之幕,为平原内史,故后世称为陆平原。成都王讨伐长沙王,陆机为前锋都督,兵败受谗,被司马颖所杀,临刑时叹息道:“华亭鹤唳,岂可复闻乎!”最终怀念故乡宁静的田园生活,还能表现一种文人的风度。“华亭鹤唳”成为诗文中多见的一个典故。他的《为顾彦先赠妇》诗中有两句是:“京洛多风尘,素衣化为缁。”说京城中的污浊,把素洁的衣服染脏了。宋代陆游《临安春雨初霁》说,“素衣莫起风尘叹,犹及清明可到家”,出处正在这里。文人能够回归自我,保持人格独立,或许能避免某些悲剧,可惜陆机未能及时远离风尘,使人为之惋惜。他的《文赋》,本书在“著作”部分有专门评述。

### 3. 刘 勰

刘勰(466?—532?),字彦和,南朝齐、梁时期的文学理论家,祖籍东莞郡莒县(今山东莒县),因避战乱世居京口(今江苏镇江)。他大约出生于南朝宋明帝泰始初年,曾任梁代东宫通事舍人多年,所以后世常称之为刘舍人。刘勰的父亲刘尚曾任越骑校尉,但他早孤而家贫,不婚娶,笃志好学,入定林寺(在今南京)依靠名僧僧祐,相处十余年,博通经论,精研佛理。僧祐在中国佛教史上有很高地位,他编撰《出三藏记集》、《弘明集》等中国佛教重要典籍,刘勰可能参与其事,且起到重要作用。僧祐的墓碑由刘勰撰写碑文。南齐王萧子良,多与文士、高僧结交,与僧祐往来密切,常到定林寺,与刘勰当亦有接触。今存刘勰著作有

《灭惑论》，反驳道教徒对佛教的攻击，见于《弘明集》卷八；有《剡县石城寺弥勒石像碑铭》，记述石像建造经过，见《艺文类聚》七十六。梁昭明太子萧统好文学，刘勰任东宫通事舍人时，萧统年纪尚幼，但因都信佛教，都好文学，萧统很看重刘勰，《梁书·刘勰传》说是“深爱接之”。那前后萧统交游的还有刘孝绰、殷芸等许多文人，有颇浓的文学氛围。萧统编选了中国第一部文学总集《文选》，刘勰撰写了中国第一部体系严密的文学理论著作《文心雕龙》，这两个人直接往还，相互影响是必然的。有人推测，萧统《文选》的文体分类和作品的选择受到刘勰的影响。萧统死后刘勰弃官为僧，改名慧地，大约在梁武帝中大通四年去世。

刘勰的最伟大功绩是写作《文心雕龙》50篇，其末篇《序志》介绍了此书写作的背景、目的、原则、体例和主要内容。他是鉴于人之“形同草木之脆，名逾金石之坚”，为着垂名于后世而写作。写作的领域可以有多种选择，在当时普遍认为有价值的是注释经典。但刘勰认为，汉代的马融、郑玄等对《诗》、《书》、《礼》、《易》、《论语》，早已作过诠释，如若步随他们的后尘，“就有深解，未足立家”。而文章之道，既很重要，人们对此研究又很不够。在刘勰之前，魏晋以下，涌现了一批文学论著，《序志》举出曹丕的《典论·论文》、曹植的《与杨德祖书》、应瑒的《文质论》、挚虞的《文章流别论》、李充的《翰林论》，认为它们是“各照隅隙，鲜观衢路”，是零散的片断的议论，不是全面的系统的著述。桓谭和刘楨，应贞和陆云，则只有片断的议论（刘楨和应贞对文学的论述，没有留存下来），“并未能振叶以寻根，观澜而索源”。同时在创作上存在偏颇的倾向，“辞人爱奇，言贵浮诡”，过分注重形式，而忽视内容。针对以上情况，刘勰“于是搦笔和墨，乃始论文”。由此可见，《文心雕龙》的写作，是出于对历史和现状的深

刻的全面的考虑。这样一部著作,虽然作者本人十分看重,却不被当时社会所认识。《梁书》本传说,刘勰携此书等候在路上,当沈约的车子出来,就装作卖书的样子,沈约取来读了大为赞赏。这一传说没有确实的根据。不过,《文心雕龙》价值之被社会确认,确实经过了漫长而艰难的历程。刘勰生活在中国文化与印度文化交流,中国南方文化与北方文化融汇的时代,他熟悉儒家经典,又钻研了佛教典籍。佛家经典的逻辑性、体系性较强,这一点或许对刘勰有所启示。他在观念和方法上的突出特点是综合性、体系性,他吸收了儒家、道家、佛家的观念、方法及术语,融会贯通,把深刻的思辨同敏锐的感悟结合。《序志》说,“铨序一文为易,弥纶群言为难”,“擘肌分理,唯务折衷。按辔文雅之场,环络藻绘之府,亦几乎备矣”,他的确做到了这些。

#### 4. 钟嵘

钟嵘(468?—518),字仲伟,梁代文学批评家,祖籍颍川长社(今河南长葛),东晋永嘉之乱时迁居江南。钟嵘大约出生在宋明帝泰始初年,比刘勰稍晚。南齐武帝永明中入太学,精于《周易》,被卫将军王俭赏识,推荐他为本州秀才。永明八年(490),6岁的萧子琳被封为南康王,钟嵘为南康王侍郎。齐明帝即位后,“躬亲细务”,钟嵘上书说,明君“揆才颁政,量能授职……天子可恭己南面而已”,建议明帝管大事不要管小事,引起皇帝不悦,对近臣道:“钟嵘何人,欲断朕机务!”于此可见,钟嵘是个有见解的人,同时也是个书生气很重的人。其后陆续担任抚军行参军、安国令、司徒行参军等职。在梁代,历任临川王行参军、衡阳王宁朔记室、西中郎晋安王记室,后世称钟记室。当钟嵘为太学生时,谢朓为王俭卫将军东阁祭酒,《诗品序》说:“朓极与余论诗,

感激顿挫过其文。”《诗品序》中又说：“齐有王元长者，常谓余云，‘宫商与二仪俱生，自古词人不知用之。唯颜宪子论文乃云律吕音调，而其实大谬。唯见范晔、谢庄，颇识之耳。’常欲造《知音论》，未就而卒。”王元长就是王融。谢朓和王融都是当时活跃的文人，共同推进诗歌形式的革新。《南齐书·陆厥传》：“永明末，盛为文章，吴兴沈约、陈郡谢朓、琅琊王融以气类相推毂。汝南周颙善识声韵，约等文皆用宫商，以平上去入为四声，以此制韵，不可增减，世呼为永明体。”钟嵘与这些人交流，深入讨论有关文学的各种具体问题，对激发撰写《诗品》，肯定起了作用。但他并不为时流所左右，并不同意那些人的基本倾向，而有自己独立的文学思想。

当时，人们在日常言谈中评论诗歌，成为风气。《诗品序》说：“观王公缙绅之士，每博论之余，何尝不以诗为口实？”只是多数人是随意而发，未加深思，没有确定的标准：“随其嗜欲，商榷不同，淄澠并泛，朱紫相夺，喧议竞起，准的无依。”钟嵘鉴于这种情况，要对汉代以来，以魏、晋、齐、梁为主的五言诗作者，作出完整的研究和评价。他同刘勰一样，也指出前人论述的不足，如说“陆机《文赋》，通而无贬（缺乏褒贬）；李充《翰林》，疏而不切……观斯数家，皆就谈文体，不显优劣”，“并义在文，曾无品第”；序中又曾提及“昔九品论人，《七略》裁士”。钟嵘要按照当时品评人物的办法，把诗人加以排列，探索他们之间的师承关系，评定其高下次序。这也正是钟嵘的创造性之所在。

《南史·钟嵘传》称：“嵘尝求誉于沈约，约拒之。及约卒，嵘品古今诗为评，言其优劣云：‘观体文（沈约字体文）众制，五言最优……于时谢朓未逝，江淹才尽，范云名级又微，故称独步。故当辞密于范，意浅于江。’盖追宿憾，以此报约也。”这成为诗论史

上一桩公案。沈约历宋、齐、梁三朝，官高名显，又是文坛宗主，他是“竟陵八友”之一，创“四声八病”之说，是“永明体”的倡导者。钟嵘在诗歌美学思想上与沈约有原则分歧，《诗品序》说，沈约等人的理论和实践，“使文多拘忌，伤其真美。余谓文制，本须讽读，不可蹇碍，但令清浊通流，口吻调利，斯为足矣”。钟嵘主张诗歌诵读起来顺口，听起来悦耳就可以，不要以严格的格律去限制。《南史》采用缺乏根据的传说，把文学思想的分歧说成是个人恩怨的报复，与正史体制相违背，不够严肃。明代诗论家胡应麟《诗薮》说：“休文‘四声八病’，首发千古妙铨，其于近体，允称作者之圣。而自运乃无一篇，诸作材力有余，风神全乏，视彦昇（任昉）、彦龙（范云），仅能过之。世以钟氏私憾，抑置中品，非也。”沈约的理论对诗歌形式发展有推进作用，而他自己并未能实践，他的诗作艺术水准不高。清人张锡瑜《诗平（品）》校注说：“嵘之评约，实非有意贬抑。沈诗具在，后世自有公评。衡以范、江，适得其分，‘报憾’之言，所谓以小人之腹，度君子之心耳。延寿（《南史》作者）载之，为无识矣。”《诗品》对诗人的排列、论断，肯定有不少可议之处，而他有自己的明确的主张为基准，这也是无可怀疑的。

除《诗品》之外，钟嵘的作品还有上面提到的《上齐明帝书谏亲细务》以及《上言军官》（均见《全梁文》），后者是建议梁武帝不要以军功“遂滥清级”，被采纳。至于他的诗赋，当时不曾被人称道，后皆散失。

## （二）诗人、散文家兼文论家

上面讲到的作为独立文论的开拓者的曹丕、陆机也是诗人，

陆机甚至在钟嵘《诗品》中被列入上品,但今天看来,他们的文学创作成就,毕竟不如文学批评成就,他们毕竟不是中国文学史上一流的大家。下面要介绍的是另一种人,他们在中国文学史上占有非常重要的地位,是某一时期、某一方面的文学创作上的代表人物,而在文学理论批评上也卓有建树。他们对于文学的理论见解,与他们杰出的创作成就配合,往往产生更加深巨的影响。

### 1. 杜 甫

杜甫(712—770),字子美,唐代诗人,祖籍襄阳(今属湖北),生于河南巩县,曾住长安之少陵,自称少陵野老,故后世称杜少陵;又因曾任检校工部员外郎,故亦称杜工部。他是中国几千年历史上最伟大的诗人之一。他尊崇历代文学前辈,又不排斥同时代作家;他对多种文学风格兼容并蓄,虚心地“转益多师”。他关切民生疾苦,“穷年忧黎元,叹息肠内热”,期望改善政治,“致君尧舜上,再使风俗淳”;又细心推敲艺术形式,“晚节渐于诗律细”,“新诗改罢自长吟”。他是一位胸怀博大的大师。他对中国诗歌创作思想,产生了深刻的久远的影响。

杜甫的祖父杜审言,是唐初诗人,是“文章四友”之一,又是五言律诗的奠基者之一,父亲杜闲为奉天令。他自小受到很好的文学教育,他曾说过“诗是吾家事”(《宗武生日》),又曾自叙道:“往者十四五,出游翰墨场。斯文崔魏(崔尚、魏启心)徒,以我似班(固)扬(雄)。七龄思即壮,开口咏凤凰。九龄书大字,有作成一囊。”中年时“气劘屈(原)贾(谊)垒,目短曹(植)刘(桢)墙”(《壮游》)。他很早就表现了卓绝的才华,而且充满自信。他与当时许多诗人如李白、元结、高适、岑参、储光羲等来往,每以诗歌唱和。

《春日忆李白》写道：“白也诗无敌，飘然思不群。清新庾开府，俊逸鲍参军。渭北春天树，江东日暮云。何时一樽酒，重与细论文。”诚挚深厚的感情，高雅清醇的格调，使后人仰慕，“暮云春树”成为文人形容怀念远方友人的成语。相互切磋，对彼此的创作显然都大有好处。

杜甫认真揣摩、体会前人的创作，他善于学习，其《偶题》诗说：“文章千古事，得失寸心知。作者皆殊列，名声岂浪垂！骚人嗟不见，汉道盛于斯。前辈飞腾人，余波绮丽为。后贤兼旧制，历代各清规。”他肯定优秀的文学作品永恒的魅力和价值，也肯定各个时代艺术规范的必然发展变化。他学习的对象十分广泛，“窃攀屈(原)宋(玉)宜方驾”，“文章曹植波澜阔”，“诗看子建亲”，“谢朓每篇堪讽诵”，“颇学阴(铿)何(逊)苦用心”，“焉得思如陶(潜)谢(灵运)手，令其述作与同游”。杜甫幼年曾有机会观看公孙大娘舞剑、听李龟年唱歌，他对音乐、舞蹈、绘画也很爱好，并且具有很高的鉴赏能力。其晚年所作《观公孙大娘弟子舞剑器行》的序中说，“往者吴人张旭，善草书书帖，数常于邺县见公孙大娘舞西河剑器，自此草书长进，豪荡感激”，他充分体验到各种艺术类型的相互沟通激发。

杜甫年轻时游吴越齐赵，人们传诵的《望岳》就是他行万里路的收获之一，“会当凌绝顶，一览众山小”，记录了自然景色对他的滋养。35岁后他在京城长安居住，生活困顿，“朝扣富儿门，暮随肥马尘。残杯与冷炙，到处潜悲辛”（《奉赠韦左丞丈二十二韵》）。最可贵的是，他体察平民百姓之心，深刻反映人民的苦难。《兵车行》、《前出塞》（九首）揭露兴盛景象掩盖下民众的血泪。《自京赴奉先咏怀五百字》唱出“朱门酒肉臭，路有冻死骨”的悲愤之声。安史乱起，杜甫过着流亡生活。晚唐孟棨《本事诗》说：



“杜逢(安)禄山之难,流离陇蜀,毕陈于诗,推见至隐,殆无遗事,故当时号为诗史。”所谓“诗史”,就是要用诗歌反映时代,要求诗歌具有深刻的历史内容。杜甫以其“三吏”、“三别”等作品,为诗人树立了典范。他时刻关注社会的基本的突出的矛盾,他不仅细致生动地描绘出多幅战乱生活画面,而且寄寓了真切的感情。“请为父老歌,艰难愧深情,歌罢仰天叹,四座泪纵横。”(《羌村三首》)他的作品有极强的感染力。直到生命的最后时刻,他卧病于湘江上漂流的小舟,绝笔之作《风疾舟中伏枕书怀》仍以国家民族为念:“战血流依旧,军声动至今。”他的作品有很强的政治性,但进入创作过程,他总是要把这种关切化为审美情绪,他肯定和重视诗歌陶冶性灵的作用,《解闷十二首》有“陶冶性灵存底物”之句。杜甫常以“神”字形容艺术创作和艺术作品的境界:“文章有神交有道”(《苏端薛复延简薛华醉歌》)、“诗应有神助”(《游修觉寺》)、“诗成觉有神”(《独酌成诗》)、“将军善画盖有神”(《丹青引赠曹将军霸》),这都是对艺术才华和艺术思维特殊性的体认。这些,是杜甫远远超出同时期诗人如元结等人的地方。

杜甫对于诗歌创作,不只重视思想内容,也同样重视艺术想象,重视艺术技巧。他在中年所作《进鹏赋表》中说:“臣幸赖先臣绪业,自七岁所缀诗笔,向四十载矣,约千有余篇……臣之述作,虽不能鼓吹六经,先鸣数子,至于沉郁顿挫,随时敏捷,而扬雄、枚皋之徒,庶可企及也。”其《同元使君春陵行》称赞元结的作品为“比兴体制”和“微婉顿挫之词”。“沉郁”是指意蕴的深沉,“顿挫”是指音调的起伏抑扬。沉郁顿挫后来成为对于杜甫诗歌整体风格的概括。他的“清辞丽句必为邻”(《戏为六绝句》之五)、“为人性僻耽佳句,语不惊人死不休”(《江上值水如海势聊短述》)等诗句,充分表明他对诗歌的语言形式美的追求。律诗称为“近

体”，在唐代成熟，杜甫代表了律诗的高峰。律诗有严格的格律，技巧性强，杜甫《敬赠郑谏议十韵》写道：“思飘云物外，律中鬼神惊。毫发无遗憾，波澜独老成。”从苛严的限制中作出创造，表现诗人的智慧和能力。

杜甫除了以他的创作体现出一贯的文学思想，从而对后人作出示范、产生影响之外，还直接地集中地用诗的形式表述其艺术观念，主要有《戏为六绝句》、《同元使君春陵行》、《偶题》、《解闷十二首》（其中五首论及诗歌）等。《戏为六绝句》开创了用绝句论诗的风气，其后，宋代的吴可、戴复古，金代的王若虚、元好问，明代的宋濂，清代的王士禛、赵翼、袁枚、张问陶等，都写了许多论诗绝句。绝句篇幅短小，以最精炼的语言提出作者的观点，为读者所喜爱。

## 2. 白居易

白居易(772—831)，唐代诗人，字乐天，号香山居士，祖籍太原，曾祖父时迁家至下邳（今陕西渭南）；晚年官太子少傅，故后世称白傅或白太傅。他在《与元九书》中称：“仆始生六七月时，乳母抱弄于书屏下，有指‘无’字、‘之’字示仆者，仆虽口未能言，心已默识。后有问此二字者，虽百十其试，而指之不差，则仆宿昔之缘，已在文字中矣。”他五六岁学习作诗，九岁懂声韵。“二十已来，昼课赋，夜课书，间又课诗，不遑寢息矣。”29岁进士及第，“十年之间，三登科第，名人众耳”。曾任左拾遗等职，参与朝廷机密，因直言遭忌恨，被贬为江州司马。仕途的挫折使他思想发生变化，转而寻求闲适。晚年退居洛阳，饮酒赋诗，栖心释氏，死后葬于洛阳龙门。

白居易共留下诗篇三千余首，生前即受到广泛欢迎，自称：

“自长安抵江西，三四千里，凡乡校、佛寺、逆旅、行舟之中，往往有题仆诗者；士庶、僧徒、孀妇、处女之口，每每有咏仆诗者。”元稹《元氏长庆集序》也说，白诗“禁省、观寺、邮候墙壁之上无不书，王公、妾妇、牛童、马走之口无不道，至于缮写模勒，衒卖于市井，或持之以交酒茗者，处处皆是。……自篇章以来，未有如是流传之广者”。他和元稹唱和形成“元和体”，一时风靡天下。他在《编辑拙诗成一十五卷因题卷末戏赠元九、李二十》中所描述的“一篇《长恨》有风情，十首《秦吟》近正声。每被老元偷格律，苦教短李伏歌行。世间富贵应无分，身后文章合有名。莫怪气粗言语大，新排十五卷诗成”，《余思未尽加为六韵重寄微之》中写到的“海内声华并在身，篋中文字绝无伦……制从长庆辞高古，诗到元和体变新”（前两句后自注“美微之也”），虽自负之情溢于言表，却也符合事实。白居易的诗歌在日本和朝鲜得到广泛传播，为异国之人所珍爱，这在中国古代诗人中是很罕见的。

白居易被贬为江州司马时，在一个寒冷的冬夜，给好友元稹写了一封长信，这就是著名的《与元九书》，是他诗歌理论的纲领和宣言。此外，他的《寄唐生》、《读张籍古乐府》以及《策林》中的某些部分，也对文学发表了明确的见解。

白居易的诗歌创作最引起史家注意的是讽谕诗，特别是其中的“新乐府”50首，《秦中吟》10首。他的诗歌理论，正是和他的创作相配合的。其代表性论点为：“文章合为时而著，歌诗合为事而作”，“有可以救济人病，裨补时阙，而难于指言者，辄咏歌之”，“诗者，根情、苗言、华声、实义”（《与元九书》）。“不能发声哭，转作乐府诗。篇篇无空文，句句必尽规。功高虞人箴，痛甚骚人辞。非求宫律高，不务文字奇，惟歌生民病，愿得天子知。”（《寄唐生》）“为诗意如何？六义互铺陈，风雅比兴外，未尝著空文。”（《读

张籍古乐府》)“首句标其目,卒章显其志,《诗三百》之义也。其辞质而径,欲见之者易谕也;其言直而切,欲闻之者深诫也;其事覈而实,使采之者传信也;其体顺而肆,可以播于乐章歌曲也。总而言之,为君、为臣、为民、为物、为事而作,不为文而作也。”(《新乐府序》)他主张诗歌反映民生疾苦,揭示政治弊端,他实践自己主张的作品,使得“权豪贵近者相目而变色”,“握军要者切齿”,这都是值得肯定和钦佩的。只是,他把为时、为事同为文对立起来,作为诗人而宣称“不务文字奇”,则未免失之偏颇。白居易并不缺乏才华,他早年的《长恨歌》,贬江州时的《琵琶行》,使人百读不厌,晚年在洛阳与刘禹锡唱和之作也有佳制。刘氏《翰林白二十二学上见寄诗一百篇因以答贶》云:“吟君遗我百篇诗,使我独坐形神驰……郢人斤斲无痕迹,仙人衣裳弃刀尺。”清赵翼《瓠北诗话》解释,“刘梦得所谓‘郢人斤斲无痕迹,仙人衣裳弃刀尺’者,此古体所以独绝也”。白氏的七言歌行是唐诗中的一座奇峰。可惜,他对诗歌的思想和艺术两个方面,没有像杜甫那样融洽无间。他的创作受到文学思想的片面性的限制。

白居易的诗歌用语平易,宋代诗僧惠洪《冷斋夜话》记:“白乐天每作诗,令一老姬解之,问曰:解否?姬曰解,则录之;不解,则易之。”这则记载的可靠性不大,但白诗的通俗性则是无疑的。用平常词语,用民间俗语,写出美妙诗句,“香山用常得奇”(刘熙载《艺概》),“无不达之隐,无稍晦之词,工夫又锻炼至洁,看是平易,其实精纯”(赵翼《瓠北诗话》)。从唐代中期开始,中国文学作品语言发生变化,以至逐渐形成白话文学潮流,白居易在这个转变中发挥了重要作用。他和元稹重视自己作品的接受效应,以作品流传的广泛性为荣,以下层百姓喜爱自己的作品为荣。他们尊重平民审美选择的态度,值得所有作家效法。

### 3. 韩愈

韩愈(768—824),唐代散文家、诗人,字退之,河南河阳(今孟县)人,祖籍昌黎,世称韩昌黎;曾任吏部侍郎,故又称韩吏部。宋代大文学家苏轼在《潮州韩文公庙碑》中说:“匹夫而为百世师,一言而为天下法……文起八代之衰,而道济天下之溺。”这可以说是以极高的赞辞对他的概括。韩愈三岁而孤,由嫂抚养,“自知读书,日记数千百言,尽能通六经、百家言”(《新唐书·韩愈传》)。入仕途后,任监察御史,因上书批评朝政被贬。晚年上《谏迎佛骨表》,触怒唐宪宗,几乎被处死,因裴度等大臣缓颊,改为贬潮州刺史。潮州鳄鱼为害,作《鳄鱼文》,文中说:“今与鳄鱼约:尽三日,其率丑类南徙于海,以避天子之命吏。”当晚“暴风震电起谿中……自是潮无鳄鱼患”(《新唐书》本传)。不久回到京城,任吏部侍郎、兵部侍郎。在其中年不得意而为国子博士时,作《进学解》自嘲,有“业精于勤而荒于嬉,行成于思而毁于随”的警句,又借学子之口自我描画:“先生口不绝吟于六艺之文,手不停披于百家之编,记事者必提其要,纂言者必钩其玄,贪多务得,细大不捐,焚膏油以继晷,恒兀兀以穷年——先生之于业,可谓勤矣。觝排异端,攘斥佛老,补苴罅漏,张皇幽眇,寻坠绪之茫茫,独旁搜而远绍,障百川而东之,回狂澜于既倒——先生之于儒,可谓有劳矣。沉浸浓郁,含英咀华,作为文章,其书满家,上规姚姒,浑浑无涯,《周诰》、《殷盘》,佶屈聱牙,《春秋》谨严,《左氏》浮夸,《易》奇而法,《诗》正而葩,下逮《庄》、《骚》,太史所录,子云、相如,同工异曲——先生之于文,可谓闳其中而肆其外矣。少始知学,勇于敢为,长通于方,左右具宜——先生之于为人,可谓成矣。”这是韩愈的一个逼真而动人的写照。据《新唐书》本传说,

“执政览之，奇其才”，授予新职。用隽妙的骈体文字抒发牢骚，居然发生了效果。

韩愈文学上最高的成就是散文，为唐宋八大家之首，哺育了后代许多人，杜牧写过“杜诗韩笔愁来读，似倩麻姑痒处抓”（《读杜韩集》）；欧阳修少时即酷爱韩文，以为“学者当至于是而止尔”（《记旧本韩文后》）。他的诗歌也有独特风格和较高地位。

韩愈是所谓“古文运动”的开创者，“古文”是相对于六朝以后流行的骈文而言，韩愈主张回到西汉和先秦的文体。他在《答陈生书》中说，“愈之志在古道，又甚好其言辞”。但是，他只把辞作为手段，目的是传道，“然愈之所志于古者，不惟其辞之好，好其道焉尔”（《答李秀才书》）。与主张文以“明道”（《争臣论》）相关，必然要求作者的道德修养，“夫所谓文者，必有诸其中，是故君子慎其实”（《答尉迟生书》），勉励有志作文者“养其根而俟其实，加其膏而希其光。根之茂者其实遂，膏之沃者其光晔”，并提出气盛则言宜（《答李翊书》）。在语言运用上，韩愈突出创新的要求：“当其取于心而注于手也，惟陈言之务去。”（《答李翊书》）

韩愈的文学理论观点，主要见之于《答李翊书》、《送孟东野序》、《荆潭唱和诗序》、《调张籍》等篇。《送孟东野序》反复申述不平则鸣的道理，《荆潭唱和诗序》更揭示“和平之音淡薄而愁思之声要妙，欢愉之辞难工而穷苦之言易好”的规律。这既是韩愈从文学史、艺术史中总结出来的认识，也是他本人创作实践的体会。他的诗如《南山》炫耀才技，每为后人所讥，谓之“虽不作未害也”（宋人范温《潜溪诗眼》）；而他的数量很少的七律中《左迁至兰关示侄孙湘》，“语极凄切，却不衰飒”（清纪昀《瀛奎律髓刊误》），“云横秦岭家何在，雪拥兰关马不前”，千古传诵。他的散文有“谏墓”（见李商隐《齐鲁二生》）之作，缺少价值；而《进学解》中说，

“冬暖而儿号寒，年丰而妻啼饥”，记录坎坷之境，舒泄牢愁之声，“其骤也若盲风慄雨，其夷也若远水平沙，文不过一问一答，而啼笑横生、庄谐间作，文心之狡狴，叹观止矣！”（林纾《韩柳文研究法》）

韩愈的《毛颖传》将毛笔拟人化，介乎寓言与小说之间，类似作品他还写过一些。张籍认为是“驳杂无实之说”，不是韩愈应该写的。韩愈答复：“此吾所以为戏耳。”他虽力主文以明道，却不排斥以文为戏，表现了通达的态度。

#### 4. 欧阳修

欧阳修（1007—1072），宋代散文家、诗人，字永叔，在滁州作《醉翁亭记》时自号醉翁，晚年号六一居士，庐陵（今江西吉安）人。据《宋史》本传，他四岁丧父，家贫，“以荻画地学书”。幼年依附亲戚在湖北随州，在别人废弃的书篋中偶然得到韩愈的著作，爱慕不已，读之至忘寝食。其时流行的是杨亿、刘筠的骈俪之文，韩文风格不被赞赏，欧阳修17岁州试落第。但他并不迎合时好，继续学韩文，并默念：“苟得禄矣，当尽力于斯文（提倡韩文），以偿其素志。”（《记旧本韩文后》）可见，他很年轻的时候，就立志要扭转一代文风。23岁考中进士，与尹洙、梅尧臣“为歌诗相唱和，遂以文章名冠天下”。与欧阳修同时的石介等，反对杨亿等代表的西崑体而走向另一极端，形成艰涩怪僻的所谓“太学体”。宋仁宗庆历二年欧阳修主持科举考试，贯彻自己的主张，不取“怪僻而不可读”的所谓“古文”，“及试榜出，时所推誉者皆不在选，器薄之士，候修晨朝，群聚诋斥之，至街司逻吏不能止，或为祭欧阳修文投其家”（《续资治通鉴长编》）。他的举措之坚决和当时斗争之激烈，于此可见。“一时以怪僻知名在高第者，黜落几尽；二苏（苏轼兄弟）出于西川，人无知者，一旦拔在高等。榜

出,士人纷然惊怒怨谤。其后,稍稍信服,而五六年间,文格遂变而复古,公之力也。”(见欧阳发所记《事迹》)苏轼被录为第二,从此为天下所重。文坛风气终于被他和他的同道们改变过来了,他是宋代“新古文运动”的倡导者,有宋一朝的散文大家,无不深受其影响。《宋史》本传说他“奖引后进,如恐不及;赏识之下,率为闻人。曾巩,王安石,苏洵,洵子轼、辙,布衣屏处,未为人知,修即游其声誉,谓必显于世”。他有智慧的双眼,在作者还远未达到创作的高峰时认定其潜能;他有宽阔的胸怀,热心扶植后辈;他有反潮流的勇气,敢于向习俗偏见宣战,因而成为深受崇敬的一代宗师。

宋仁宗景祐三年,吏部员外郎范仲淹因指责宰相任用私人而被贬,尹洙等上疏为之辩解,而谏官高若讷则反而诋斥范仲淹。欧阳修写了《与高司谏书》,说如果是“身惜官位,惧饥寒而顾利禄……此乃庸人之常情”,还可以原谅;“今乃不然,反昂然自得,了无愧畏,便毁其贤(诋毁范仲淹之贤),以为当黜”,“是足下不复知人间有羞耻事尔!”末后,还叫高若讷“直携此书于朝”,邀功请赏。高果然上其书,于是欧阳修贬夷陵令。后来,西陲多事,皇帝升任范仲淹为陕西按察使,范氏要欧阳修掌书记,欧阳修笑而辞谢道:“昔者之举,岂以为己利哉?同其退、不同其进可也。”由这些事例可见,欧阳修为“天下翕然师尊之”,主要在于他的人格力量,而这也成为他的诗文作品感人力量的源泉。

欧阳修继承韩愈的“气盛言宜”之说,认为“道胜者文不难而自至也”(《答吴充秀才书》),“其充于中者足,而后发乎外者大以光。譬夫金玉之有英华,非由磨饰染濯之所为,而由其质性坚实,而光辉之发自然也”(《与乐秀才第一书》)。但他并不轻视文辞的作用,“言以载事,而文以饰言,事信言文,乃能表见于后世”



(《代人上王枢密求先集序书》)。他的文章,讲究辞藻,讲究声韵,其《醉翁亭记》、《秋声赋》、《祭石曼卿文》,读之一唱三叹,极富美感。

欧阳修多有论诗之作,如《书梅圣俞诗稿后》、《梅圣俞诗集序》,论诗诗有《水谷夜行寄子美、圣俞》、《读蟠桃诗寄子美》、《和刘原父澄心纸》等,而《六一诗话》则是第一部以“诗话”命名的著作,开创了一种新的文学评论和文学理论的体式。欧阳修晚年告老去官,退居颍州汝阴,“集以资闲谈”,共二十八条,编为《六一诗话》。其中有纪事,有议论,活泼随意。许多人竞相仿效,据说,两宋诗话有一百多种,现今留存的仍有四十多种,明清以后更是繁荣。他论诗的观点,较突出的是提出“诗穷而后工”之说,《梅圣俞诗集序》说:“予闻世谓诗人少达而多穷,夫岂然哉?盖世所传诗者,多出于古穷人之辞也。凡七之蕴其所有而不得施于世者,多喜自放于山颠水涯,外见虫鱼草木、风云鸟兽之状类,往往探其奇怪,内有忧思感愤之郁积,其兴于怨刺,以道羁臣寡妇之所叹,而写人情之难言,盖愈穷则愈工。然则非诗之能穷人,殆穷者而后工也。”这也是他自身的甘苦之言。他说诗穷而工,不是提倡倾诉个人愤懑,而是由个人遭遇体会到世事的艰危。《读李翱文》引李翱之赋“众器器而杂处兮,咸探老而嗟卑,视予心之不然兮,虑行道之犹非”,并说,“呜呼!在位而不肯自忧,又禁他人使皆不得忧,可叹也夫!”他要抒发的是天下之忧、道之不行之忧。不过,欧阳修并非一味呼号泣诉,而是要写“人情之难言”。即如《醉翁亭记》,乃贬官滁州所作,寓苍凉于欢乐之中,委婉而深沉。欧阳修主张并且实践文学风格的多样化,他的词写芳草长堤、溪桥细柳以及男女恋情,极富韵致。

## 5. 苏 轼

苏轼(1037—1101),宋代文学家,四川眉山人,字子瞻。贬官黄州时,友人为他请得废弃营地数十亩,躬耕其中,以救其生活的困匮,地在黄州东门外,故称东坡,从此自称东坡居士。《宋史》本传说,他在童子时,京中名流之诗传到蜀中,苏轼说,“正欲识是诸人耳,盖已有颉颃当世贤哲之意。弱冠父子兄弟至京师,一日而声名赫然动于四方”。他是早慧、早熟而又少年得志。宋仁宗读到苏氏兄弟所作的制策,高兴地说,“朕今日为子孙得两宰相矣”;宋神宗喜爱苏轼的诗文,“宫中读之,膳进忘食”。与父亲苏洵、弟弟苏辙同居唐宋古文八大家之列。他的诗流传至今的有四千多首,前人并称苏黄(见刘克庄《后村诗话》),实际上他的诗歌创作成就远远超过黄庭坚;《唐宋诗醇》说他“能驱驾杜(甫)、韩(愈),卓然自成一家,而雄视百代”。词作苏辛并列,宋代刘辰翁说,“词至东坡,倾荡磊落,如诗、如文、如天地奇观”(《辛稼轩词序》)。书法居宋代四大家——苏、黄(庭坚)、米(芾)、蔡(襄)——之首位。总之,他多才多艺,称他为宋代最杰出的文学家,他当之无愧。欧阳修主持考试读到苏轼的文章,惊喜以为异人,在《与梅圣俞》中说:“读轼书,不觉汗出,快哉,快哉!老夫当避路放他出一头地也。”王安石变法时,苏轼与之政见不合,自请离京外放,先后到杭州、密州、徐州任职。元丰二年,苏轼45岁,为湖州知府,御史中丞李定等弹劾苏轼,说他在诗中讽刺新法,因此被捕,囚于御史狱,即是所谓“乌台诗案”,乌台即御史台。其时,御史派人急赴湖州,“顷刻之间,拉一太守如驱犬鸡”,“郡人送者雨泣”(《孔氏谈苑》),受到凌辱折磨,后贬为黄州团练副使。司马光上台,废除新法,苏轼被调回京城,但又和旧党政见不合。

再后,新党重新上台,指称苏轼“讥斥先朝”。每次政治反复中,无论哪派当政,苏轼都受排挤打击,一贬再贬,从惠州(今属广东)直到天涯的儋州(今属海南)。对他的人生哲学和文学思想都有很大影响。徽宗即位时遇赦才得以回到内地,次年死于常州。

苏轼才华超众,曾为两个皇帝赏识,又受欧阳修推举,宦途却不如意。《宋史·苏轼传论》说:“相不相(作宰相或不作宰相)有命焉。呜呼!轼不得相,又岂非幸欤!或谓:轼稍自韬戢(掩藏自己),虽不获柄用,亦当免祸。虽然,假令轼以是而易其所为,尚得为轼哉!”为了免祸、为了升官而改变自己的行为准则,绝不是苏轼的风格。苏轼的诗文,是他人格的写照。他在儋州时曾说:“吾于渊明岂特好其诗也哉,于其为人实有感焉。”苏辙说他的兄长在那个时候,“葺茅竹而居之,日啖荼芋(每天吃苦菜和山芋),而华屋玉食之念不存于胸中”,所以,此时的诗作,“精深华妙,不见老人衰惫之气”(《子瞻和陶渊明诗集引》)。他前期仕途顺利、在朝任职时,诗文作品甚少;为避免与当政者直接冲突而主动请求外任期间,作品数量多,艺术质量也高;而贬谪黄州、惠州、儋州时期,则是他创作的高峰。政治上的委屈挫折,成就了他的文学功业。他因诗文而获罪,被捕时,朝廷下令没收他的著述以取“罪证”,“围船搜取,老幼几怖死。既去,妇女恚骂曰:‘是好著书,书成何所得?而怖我如此!’悉取烧之”(苏轼《黄州上文潞公书》)。他后来改变了创作风格,却并不放弃写作,不放弃自己的人格尊严。在黄州所作的前后《赤壁赋》,隐含了对污浊政治的蔑视。前赋跋语说:“轼去岁作此赋,未尝轻出以示人,见者盖一二人而已,饮之(即傅尧俞,苏轼的朋友)有使至,求近文,遂亲书以寄。多难畏事,饮之爱我,必深藏之不出也。”看来潇洒超

脱、无烟火气的辞赋中，其实寓含了深意；随遇而安的外表下，是刚直不阿的铮铮铁骨。苏辙说：“自其斥居东坡，其学日进，沛然如川之方至。其诗比杜子美、李太白有余。”明代袁中道说：“子瞻自遭患难之后……发为文字，洋洋乎如川之方至。”这也是诗穷而后工的范例。苏轼本人说，“秀语出寒饿，身穷诗乃亨”（《次韵仲殊雪中西湖》），“非诗能穷人，穷者诗乃工”（《僧惠勤初罢僧职》）。又曾自况曰：“问汝平生功业：黄州、惠州、儋州。”他把贬谪中的诗文看得远过于任太守和京官时的政绩。当然，他也把作文当做潦倒中自娱的方式，曾说：“某平生快意事，惟作文章，意之所到，则笔力曲折无不尽意，自谓世间乐事无逾此者。”（见苏籀《栾城遗言》）倘若他与时俯仰，迎合他人，虽然可以保住高位，却不可能写出后来那么多脍炙人口的诗赋文章。

由于经历了很多升沉起伏，阅历丰富，也由于学识广博，他对创作心理的认识有全面的认识。其《送参寥师》中说：“退之论草书，万事未尝屏，忧愁不平气，一寓笔所骋（韩愈《送高阁上人序》论张旭草书‘不平有动于心，必于草书焉发之’）。颇怪浮屠人，视身如邱井，颓然寄淡泊，谁与发豪猛？细思乃不然，真巧非幻影。欲令诗语妙，无厌空且静：静故了群动，空故纳万境。阅世走人间，观身卧云岭。咸酸杂众好，中有至味永。诗法（法，指佛家之法）不相妨，此语当更请。”他把创作心理中的动和静配合，创作心理的社会性和审美性配合，把发愤抒情和涤除玄鉴配合，区分平时的蓄积与临文的挥洒，其中多有自己长期的体验。

苏轼谈创作，强调“有触于中而发于咏叹”，“非能为之工，乃不能不为之工也”（《南行前集序》）。有深切的感受，有诚挚的感情，又有艺术上表现的能力，才会有优秀的作品。他论文要求“达”。所谓达，不是把意思说清楚就可以，而是要把心理的曲折

微妙,事物的姿态神韵,都生动地传达出来。《答谢民师书》云:“求物之妙,如系风捕影,能使是物了然于心者盖千万人而不一遇也,而况能使了然于口与手者乎!是之谓辞达。辞至于能达,则文不可胜用矣。”其《文说》云:“吾文如万斛泉源,不择地而出。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,止于不可不止——如是而已矣。”他追求的是掌握艺术规律之后的高度自由的境界。《书吴道子画后》曰:“道子画人物,如以灯取影,逆来顺往,旁见侧出,横斜平直,各相乘除,得自然之数,不差毫末,出新意于法度之中,寄妙理于豪放之外,所谓游刃有余地,运斤成风,盖古今一人而已。”

苏轼在历史上较早给予陶渊明以高度评价,他称赞陶诗“质而实绮,癯而实腴”(见苏辙《子瞻和陶渊明诗集引》),又说:“外枯而中膏,似淡而实美,渊明、子厚(柳宗元)之流是也。若中边皆枯澹,亦何足道!”(《评韩柳诗》)他还称赞柳宗元“发纤秣于简古,寄至味于淡泊”。这些,都应看作苏轼本人的诗学的理想和追求。但他同时又告诫晚辈:“文字亦若无难处,止有一事与汝说。凡文字,少小时须令气象峥嵘,彩色绚烂;渐老渐熟,乃造平淡——其实不是平淡,绚烂之极也。”(《与侄书》)平淡、自然,是经过了人生的历练和艺术的磨练之后,达到的炉火纯青的境界。阅世之后,才能有空灵旷达之心。他的《文与可筧簞谷偃竹记》说:“画竹必先得成竹于胸中,执笔熟视,乃见其所欲画者,急起从之,振笔直遂,以追其所见,如兔起鹘落,少纵则逝矣。”“胸有成竹”遂成为以后文学家艺术家创作上的座右铭。《腊日游孤山访惠勤惠思二僧》说,“作诗火急迫亡逋,清景一失后难摹”,也都是经验之谈。艺术创作需要长期积累,但最关键的触发可能是很偶然

的,火花一闪,必须及时紧紧抓住,稍一疏忽,便再也找不回来了。他从自身的体验出发,对艺术创作心理,对酝酿构思,对灵感的迸发,多有精彩论述。苏轼除论诗文之外,对画、书、乐均有独到见解。其《书鄢陵王主簿所画折枝》说:“论画以形似,见与儿童邻。赋诗必此诗,定知非诗人。诗画本一律,天工与清新。”《韩干马》说:“少陵翰墨无形画,韩干丹青不语诗。”他要求的是诗歌给读者鲜明的视觉形象,画能包含深沉的意蕴,都要做到形神兼备。《书黄筌画雀》和《书戴嵩画牛》,批评“观物不审”的画家,认为艺术不能违背生活的真实。《琴诗》说:“若言琴上有琴声,放在匣中何不鸣?若言声在指头上,何不于君指上听?”讲的是文学艺术中主观与客观的辩证关系,很有理趣。

他的父亲苏洵、弟弟苏辙,在文学理论上也留下了有价值的著述。苏洵《上欧阳内翰第一书》,评孟轲、韩愈、欧阳修散文各自的风格,主张发扬个性,其论述十分精到:“孟子之文,语约而意尽,不为巉刻斩绝之言,而其锋不可犯。韩子之文,如长江大河浑浩流转,鱼鼉蛟龙,万怪惶惑,而抑遏蔽掩,不使自露,而人自见其渊然之光、苍然之色,亦自畏避,不敢迫视。执事之文,纤徐委备、往复百折,而条达舒畅、无所间断,气尽语极,急言竭论,而容与闲易,无艰难劳苦之态。此三者皆断然一家之文也。”他的《仲兄字文甫说》也有一段精彩的议论:“且兄尝见夫水之与风乎?油然而行,渊然而留,淳泗汪洋,满而上浮者,是水也,而风实起之。蓬蓬然而发乎太空,不终日而行乎四方,荡乎其无形,飘乎其远来,既往而不知其迹之所存者,是风也,而水实形之。今夫风水之相遭乎大洋之陂也,纡余委蛇,蜿蜒沦涟,安而相推,怒而相凌,舒而如云,蹙而如鳞,疾而如驰,徐而如徊,揖让旋辟,相顾而不前,其繁如毂,其乱如雾,纷纭郁扰,百里若一。

……然此二物者，岂有求乎文哉？无意乎相求，不期而相遭，而文生焉。是其为文也，非水之文也，非风之文也；二物者非能为文，而不能不为文也，物之相使而文出于其间也，故此天下之至文也。”父子三人皆为一时之选，在中国文学史上特显异彩。

## 6. 陆 游

陆游(1125—1210)，南宋诗人，字务观，52岁之后，“以文字交，不拘礼法，人议其颓放，因自号放翁”(《宋史》本传)，山阴人。传说他取名与北宋词人秦观有关，秦观字少游。叶绍翁《四朝见闻录》称：“陆游字务观……盖母氏梦秦少游而生，公故以秦名为字而字其名。或曰，公慕少游者也。”陆游确有《题陈伯予主簿所藏秦少游像》诗：“晚生常恨不从公，忽拜英姿绘画中。妄欲步趋端有意，我名公字正相同。”不过，这只代表陆游对于文学的钟爱，他的诗作风格则与秦观判然有别。他的《夜读岑嘉州诗集》中说：“公诗信豪伟，笔力追李杜。常想从军诗，气无玉关路。至今蠹简传，多昔横槊赋……我后四百年，清梦奉巾屦。”陆游赞赏“豪伟”，他也多作“从军诗”，这才是他的主导的一面。梁启超《读陆放翁诗集》云：“诗界千年靡靡风，兵魂消尽国魂空，集中十九从军乐，亘古男儿一放翁。”陆游生于宋徽宗宣和末年，3岁时汴京陷落，徽、钦二帝被俘，高宗即位，他一辈子生活在民族的危机之中。29岁时省试第一，在荐送名次上居于秦桧的孙子之前，因而惹怒秦桧，礼部考试中被黜。秦桧死后陆游才得以任福州宁德县主簿，后任枢密院编修官、镇江府通判等职，曾参与军事策划，48岁为四川宣抚使幕僚，到过西北前线的许多地方。正当准备收复长安时，朝廷将宣抚使王炎调回临安，将陆游调成都。陆游62岁时知严州，孝宗对他说：“严陵山水胜处，职事之暇，可

以赋咏自适。”“卿笔力回斡，甚善，非他人可及。”这番赞誉的话和陆游自己的愿望却相差很远，其《夏夜大醉醒后有感》叹息说：“却将覆毡草檄手，小诗点缀西州春。素心虽愿老丘壑，大义未敢忘君臣。鸡鸣酒解不成寐，起坐肝胆空轮囷（轮囷，硕大之意）。”年老时此心不改，“僵卧孤村不自哀，尚思为国戍轮台，夜阑卧听风吹雨，铁马冰河入梦来”。陆游晚年居老家山阴，85岁时病逝，留下诗作九千多首。

陆游在诗歌技巧上下过力气苦学，求过名师，“忆在茶山听说诗，亲从夜半得玄机”（《追怀曾文清公呈赵教授，赵近尝示诗》），“六十余年妄学诗，工夫深处独心知。夜来一笑寒灯下，始是金丹换骨时”（《夜吟》之二）。但他论诗，更加注重的是诗外功夫，首先是注重生活的积累。《九月一日夜读诗稿有感走笔作歌》：“我昔学诗未有得，残余未免从人乞。力孱气馁心自知，妄取虚名有惭色。四十从戎驻南郑，酣宴军中夜连日……诗家三昧忽见前，屈贾在眼元历历。天机云锦用在我，剪裁妙处非刀尺。”他认为只是从别人现成的作品学诗，是学不好的，而有了金戈铁马的生活，诗兴、诗意就会源源而来。他谆谆教导儿子：“我初学诗日，但欲工藻绘，中年始少悟，渐若窥宏大……诗为六艺一，岂用资狡狴？汝果欲学诗，工夫在诗外。”（《示子遹》）不仅表现重大题材的诗作是如此，描写自然山水的诗也是同样。《题庐陵萧彦毓秀才诗卷后》（之二）说：“法不孤生自古同，痴人乃欲镂虚空。君诗妙处吾能识，正在山程水驿中。”其《剑门道中遇微雨》也说：“衣上征尘杂酒痕，远游无处不消魂。此身合是诗人未？细雨骑驴入剑门。”这类诗也是在自然美的直接感悟中得出，不是搬弄词句就可写成。《老学庵笔记》说：“今人解杜诗，但寻出处，不知少陵之意，初不如是……纵使字字寻得出处，去少陵之意远矣！”



盖后人元不知杜诗所以妙绝古今者在何处,但以一字亦有出处为工。如《西崑酬唱集》中诗,何曾有一字无出处者,便以为追配少陵可乎?且今人作诗,亦未尝无出处,渠自不知,若为之笺注,亦字字有出处,但不妨其为恶诗耳。”这是对于当时流行的江西诗派作风的批评。同时他也非常重视作家的思想道德修养,其《上辛给事书》说:“君子之有文也,如日月之明、金石之声、江海之涛澜、虎豹之炳蔚——必有是实,乃有是文……燭火不能为日月之明,瓦釜不能为金石之声,潢污不能为江海之涛澜,犬羊不能为虎豹之炳蔚,而或谓庸人能以浮文眩世,乌有此理哉!”他佩服苏轼,从苏轼到陆游,近百年,文人学士诵习苏轼诗文的越来越多,却“未知其文之妙在于气高天下”(《上殿札子二》)。陆游强调:“文章最忌百家衣,火龙黼黻世不知。谁能养气塞天地,吐出自足成虹蜺。”(《次韵和杨伯子主簿见赠》)他认为南宋文坛显出衰落,就由于士大夫不讲气节,“尔来士气日靡靡,文章光焰伏不起”(《谢张时可通判赠诗编》)。作家要有正义感,敢于对污浊现象、黑暗势力发出抗议,“韩子未除豪气在,污浊都待不平鸣”(《野兴》之三),“此怀岂独骚人事,《三百篇》中半是愁”(《读唐人愁诗戏作之四》),他也是主张发愤抒情、不平则鸣的。

陆游集中有许多读诗有得而写的诗,他阅读兴趣很广,兼收并蓄,如《读李杜诗》:“明窗数编在,长与物华新。”《读陶诗》:“陶谢文章造化伴,篇成能使鬼神愁。君看‘夏木扶疏’句,还许诗家更道不?”从宋到清,都有人称他的诗“丰腴”,这和他审美容受力的宽阔有关。对于文学作品的鉴赏、揣摩,也有很好的见解。他在八十多岁时深有感触地说,“诗岂易言哉!”作诗不易,品藻也难。“一卷之诗有淳漓(醇厚与浅薄),一篇之诗有善病,至于一联一句而有可玩者、有可疵者,有一读再读、至十百读乃见其妙

者,有初阅可人意、熟味之使人不满者……故论,久而后工;名,久而后定。呜呼艰哉!予固不足为知此道者,亦致其意久矣,顾每不感易于品藻。”(《何君墓表》)他所说的“文章有定价,议论有至公”(《谢王子林判院惠诗篇》),“早从学问求开益,晚悟文章要诋诃”(《初归杂咏》之四),提倡以理性的冷静的切磋、分析,求得对作品的正确认识。

陆游诗词虽以豪伟为主,却也有缠绵悱恻之作。他20岁与唐婉结婚,感情深笃,却因母亲强制而离异,其《钗头凤》词以及《沈园》诗,感动了后代无数读者。他在《长短句自序》中说:“……乃有倚声制辞,起于唐之季世,则其变愈薄,可胜叹哉!予少时汨于世俗,颇有所为,晚而悔之。然渔歌菱唱,犹不能止。”他批评《花间集》,说“方是时,天下岌岌,生民救死不暇,士大夫乃流宕如此,可叹也哉”。这一批评固然很有道理,但他为自己词作中婉约篇章而悔疚,则是生于乱世而又具有纤细审美力的诗人的特殊矛盾心理。

### (三)新思潮下的新开拓者

从明代中后期开始,中国的社会经济结构发生明显的深刻的变化,农业和手工业的生产水平超过以往任何时代,农业和手工业的区域分工加强,因此地区之间的经济交往频繁,商业发达,城市繁荣,市民阶层兴起。哲学领域里,冲击古来圣贤偶像形成风气,同时,文学艺术中白话文学向文言文学挑战,文人重视民歌的收集整理,叙事文学取得迅猛发展和巨大成就。以上这些情况在文学理论中得到反映,许多新颖的文学思想被提出、被阐述。文学理论的革新渗透在广泛的范围,以下仅列举几位

代表人物,见其一斑。

### 1. 李 贽

李贽(1527-1602),明代思想家,原名载贽,字宏甫,号卓吾,泉州人。泉州又名温陵,故自号温陵居士。自宋至明的几百年间,泉州为中国乃至亚洲的最大商港,李贽的祖先中经商者甚多,其中有人到过外国,且曾有人娶外国女子为妻,李贽自己后来也与意大利传教士利玛窦有过接触。在封闭的中国,他早年所处环境接受外来思想的机会较内地多,而正统意识则较内地淡薄。李贽40岁在北京时得读王守仁之书,十分钦服,“乃知得道真人不死,实与真佛真仙同,虽倔强,不得不信之矣”(《阳明先生年谱后语》)。他还说过:“人之尊信朱夫子,犹夫子也;而能识朱夫子之非夫子,唯阳明之学乃真夫子,则其识见为何如者!”(《续藏书·太傅席文襄公》)李贽生活在中国社会经济关系发生深刻变动的时代,新的生产关系的滋生、新的阶层的成长,呼唤着新的思想、新的学说,他回应了时代的要求。他曾说:“今世俗子与一切假道学共以异端目我,我谓不如遂为异端,免彼等以虚名加我,何如?”(《焚书·答焦漪园》)被人指为异端,自己也公然以异端自居,使他成为中国思想史和文学理论史上革新的一面旗帜。

李贽幼时丧母,随教私塾的父亲读书,26岁中举后,虽连续任多种官职,却未能摆脱贫困,几个儿女在灾荒中病饿死去。51岁任云南姚安知府,任满后辞官,到湖北黄安耿定理家居住,读书著作。因与定理之兄定向思想分歧,离黄安到麻城,定居十年,写下大量论著。万历三十年(1602),礼部给事中张问达上疏劾奏李贽“狂诞悖戾”、“刺谬不经”,明神宗以“敢倡乱道,惑世诬民”的罪名逮捕,并命将他的著作“尽搜烧毁,不许存留”。当年

三月,李贽在狱中剃头时夺剃刀自刎。这离意大利诗人和天文学家布鲁诺被异端裁判所烧死在罗马鲜花广场仅两年。东方和西方的两位志士,差不多同时用自己的生命殉了所认定的真理。

李贽的著作有《焚书》、《续焚书》、《藏书》、《续藏书》、《初潭集》、《史纲评要》等,最著名的文论是收入《焚书》的《童心说》和《忠义水浒传序》和《杂说》等。他还评点过《水浒传》、《西厢记》、《琵琶记》等小说和戏曲作品,但评语多已佚失。

李贽性格最突出之点是其对传统的批判精神和与流俗的对抗态度。当有人指责他“暴怒是学”时,他答道:“每见世人欺天罔人之徒,便欲手刃直取其首,岂特暴哉!纵遭反噬,亦所甘心,虽死不悔,暴何足云!”(《答友人书》)这使他毕生付出沉重代价,在70岁所写的《豫约》中说:“余唯以不受管束之故,受尽磨难,一生坎坷,将大地为墨,难尽写也。”然而也正因如此,他吸引了许许多多当时和后世的有个性、图革新的知识分子。他在湖北,“楚省士翕然争拜门墙”;他在南京,“南都上更靡然向之,登坛说法,倾动大江南北”;他到通州,“燕冀人士望风礼拜尤盛”(明代沈铁《李卓吾传》)。公安三袁、汤显祖、焦竑等都直接受到他的影响。《四库全书总目提要》批评焦竑“讲学解经,尤喜杂引异说……皆乖违正经,有伤圣教。盖竑生平喜与李贽游,故耳濡目染,流弊至于如此也”,从这些指责的话中我们读出了对李贽巨大影响力的肯定。袁宗道致李贽的信中说:“读他人文字觉懣懣,读翁片言只语辄精神百倍。”(《白苏斋类集》卷十五)袁宏道《送焦弱侯老师使梁因之楚访李宏甫先生》诗有“自笑两家为弟子”(见《敝篋集》)之句,这位才华横溢的文学家诚恳地尊李贽、焦竑二人为师。

李贽论文提倡童心,要旨见于《焚书·童心说》。什么是童心?他说:“夫童心者,绝假纯真,最初一念之本心也。”“童子者,

人之初也；童心者，心之初也。”可见，他所说的童心，近于人的自然本性。李贽强调先天之本性，是为了与后天的封建礼教针锋相对。他说，童心是人人本有的，为什么会失掉呢？就是因为“闻见”、“道理”从外而入，掩蔽了、障碍了童心。这“闻见”、“道理”就是礼教，就是义理，就是道学。“六经、《语》、《孟》，乃道学之口实、假人之渊藪也，断断乎其不可以语于童心之言，明矣！”顾宪成评述李贽在南京讲学的情况说：“李卓吾讲心学于白门，全以‘当下自然’指点后学，说‘人都是见见成成的圣人，才学，便多了’，闻有忠孝节义之人，却云都是做出来的，本体原无此忠孝节义。学人喜其便利，趋之若狂，不知误了多少人。”<sup>①</sup> 他的指责其实倒成了对李贽的赞扬。由此出发，李贽在文学上主张表现真情实感，并且提出以自然为美，他说：“天下之至文，未有不出于童心焉者也。”“苟童心常存，则道理不行，闻见不立，无时不文，无人不文，无一样创制体格文字而非文者。诗何必古《选》，文何必先秦；降而为六朝，变而为近体，又变而为传奇，变而为院本、为杂剧，为《西厢》曲，为《水浒传》，为今之举子业，大贤言圣人之道皆古今至文，不可得而时势先后论也。故吾因是而有感于童心者之自文也，更说什么六经，说什么《语》、《孟》乎！”又在《读律肤说》中指出：“盖声色之来，发于情性，由乎自然，是可以牵合矫强而致之乎？故自然发于情性，则自然止乎礼义，非情性之外复有礼义可止也。惟矫强乃失之，故以自然为美耳，又非情性之外复有所谓自然而然也。”所谓自然，绝不是有意追求的一种风格，而是本性的自然展现。“然则所谓自然者，非有意为自然而遂以为自然也。若有意为自然，则与矫强何异？”《杂说》中

<sup>①</sup> 《顾端文公遗书》卷十四，《当下绎》。

指出：“《拜月》、《西厢》，化工也；《琵琶》，画工也。夫所谓画工者，以其能夺天地之化工，而其孰知天地之无工乎！今夫天之所生，地之所长，百卉俱在，人见而爱之矣，至觅其工，了不可得，岂其智固不能得之欤？要知造化无工，虽有神圣，亦不能识知化工之所在，而其谁能得之？由此观之，画工虽巧，已落二义矣。”“且夫世之真能文者，比其初，皆非有意于为文也。其胸中有如许无状可怪之事，其喉间有如许欲吐而不敢吐之物，其口头又时时有许多欲语而莫可所以告语之处，积既久，势不能遏。一旦见景生情，触目兴叹，夺他人之酒杯，浇自己之垒块，诉心中之不平，感数奇于千载。”

李贽谈自然人性时，鲜明地肯定“势利之心”，“好货”、“好色”，他说：“夫私者人之心也，人必有私而后其心乃见，而无私则无心矣……然则为无私之说者，皆画饼之谈、观场之见，但令隔壁好听，不管脚跟虚实，无益于事，只乱聪耳，不足采也。”<sup>①</sup> 在《明灯道古录》中说：“虽大圣人不能无势利之心，则知势利之心亦吾人禀赋之自然矣。”他反驳历代人们对于卓文君私奔司马相如行为的非议，说是：“斗筲小人，何足计事，徒失佳偶，空负良缘，不如早自抉择，忍小耻而就大计。”<sup>②</sup> 这些议论，这种看法，在当时都说是惊世骇俗，而实际是折射了市民阶层的新观念，对于小说、戏曲的创作和评论，都有深刻的影响。李贽还提出“察迕言”，即体察普通人的世俗心理和言行，《明灯古道录》说：“唯是街谈巷议，俚言野语，至鄙至俗，极浅极近，上人所不道，君子所不乐闻者，而舜独好察之。”李贽和袁宏道等重视民间文学，是有

① 《德业儒臣后论》，《藏书》第544页，中华书局1959年，北京。

② 《司马相如传论》，《藏书》第626页，中华书局1959年，北京。

很深刻的思想认识作基础的。

李贽的《忠义水浒传序》见于《焚书》卷三,是现存的《水浒传》最早的序文之一,他称:“《水浒传》者,发愤之所作也。”这是他的一个创见。他不屑地说:“若夫好事者资其谈柄,用兵者借其谋画,要以各见所长,乌睹所谓忠义者哉?”当时的人们以及历来的许多学者,只把小说当做消闲娱乐之用,而李贽却认为如《史记》、《离骚》及韩非子的《说难》、《孤愤》一样,小说也可以、也应该是发愤之作。《水浒》之愤,不只是一两个人怀才不遇之愤,而是社会的极大不公造成的众人之愤。“若以小贤役人,而以大贤役于人,其肯甘心服役而不耻乎?是犹以小力缚人,而使大力者缚于人,其肯束手就缚而不辞乎?其势必至驱天下大力大贤而尽纳之水浒矣!”这里对于农民起义不但没有非难攻击,而且为他们作辩护。

李贽重视小说,他对《水浒传》作过评点。《续焚书·与焦弱侯》说:“古今至人遗书抄写批点得甚多,惜不能尽寄去请教兄。不知兄何日可来此一披阅之。又恐弟死,书无交阁处,千难万难舍不肯遽死者,亦只为不忍此数种书耳。有可交付处,即死自瞑目,不必待得奇士然后瞑目也。《水浒传》批点得甚快活人,《西厢》、《琵琶》涂抹改窜得更妙……唯有袁中夫可以读我书,我书当尽与之。然性懒散不收拾,计此书人手,随当散失。”袁中夫即袁小修,其《游居柿录》卷九说:“记万历壬辰夏中,李龙湖方居武昌朱邸,予往访之,正命僧常志抄写此书,逐字批点。”又记:“袁无涯来,以新刻卓吾批点《水浒传》见遗,予病中草草视之。”而李贽还曾向焦竑借原本《水浒传》,说:“闻有原本《水浒传》,无念(僧人)欲之,幸寄与之,虽非原本亦可,然非原本,真不中用矣。”李贽对《水浒传》反复研读,作了评点,这是无可怀疑的。但今存

明容与堂刊本《李卓吾先生批评忠义水浒传》及袁无涯刊本和后来的芥子园本,其中评语究竟有多少为李贽所写,则难以定论。但袁本对宋江大加赞扬,与收入《焚书》的李贽序文一致,对其他水浒英雄也取肯定态度;容本则骂宋江是“假道学,真强盗”,对其他水浒英雄也多嘲笑,恐非出于同一人之手。李卓吾的《藏书》、《史纲评要》、《初潭集》,都使用过圈点,同时也有评。李卓吾的评点,或在他稍后托名于他的《水浒传》评点,是最早评点长篇小说而且取得成功的,对清代小说批评影响极大。《焚书·杂述》中有三则短文对《玉合》、《拜月》、《红拂》进行评价,不是着眼曲、白辞藻,而注意剧本“关目”即结构,抓住了戏曲剧本不同于诗词的文体特征。

## 2. 袁宏道

袁宏道(1568—1610),明代诗人、散文家,字中郎,号石公,公安(今属湖北)人,与兄宗道、弟中道并有才名,称公安三袁。少时即与同乡的读书人结社作诗歌古文,自为社长,中进士后归家下帷读书,任吴县知县时与士大夫谈说诗文,以风雅自命。《明史》本传说,其时王(世贞)李(攀龙)诗风行天下,“袁氏兄弟独心非之”,宗道名其斋曰白苏斋,欲学白居易、苏轼;“宏道益矫以清新轻俊,学者多舍王李而从之,目为公安体”。袁宏道文学活动的初期,李贽在武昌和麻城讲学著书,宏道几次往见,大受启迪,认为此前是掇拾陈言,死于古人句下,从此则如鸿毛之遇顺风,如巨鱼之纵大壑,能为心师而不师于心,能转古人而不为古转,发为语言,一一从胸襟流出。袁宏道的性格本来就颇有狂放的色彩,认定“大丈夫当独来独往,自舒其逸”,自此更“每于稠人之中,如颠如狂,如痴如愚”(袁中道《中郎先生行状》)。由此可见,袁



宏道是在明代后期以李贽为代表的反传统、反正统的新思潮中形成自己的思想,并推动这一思潮的发展。稍后,他又生变化,收敛言行,乃至悔其少作,万历二十六年(1598)所作《西方合论》称,“余学道十年,堕此狂病,后因触机,薄有省发”。袁中道《告中郎兄文》说:“自己酉(1609)冬、庚戌(1610)春秋半载,时时聚首,论学则云须以敬持、以澹修;论用世则常云须耐烦生事、厌事等病;论诗文则常云我近日始稍进,觉往时大披露、少蕴藉。”早年因为对“七子”的复古主张发起攻击,所以故为激进之论,而且也正因如此,才能改变整个文坛风气。中年以后,经历世故,较前消沉,同时对艺术规律认识也较全面。所以,对他的变化应作多方面分析,不宜简单地判定为倒退或成熟。

袁宏道论文,提出“性灵说”,其友人江进之在《锦帆集序》中引述宏道的话说:“诗何必唐,又何必‘初’与‘盛’?要以出于自性灵者为真诗耳。夫性灵窍于心,寓于境。境所偶触,心能摄之;心所欲吐,腕能运之。心能摄境,即蝼蚁(蝻)蜂蚕皆足寄兴,不必《睢鸠》、《鸱鸒》矣;腕能运心,即谐词谑语皆是观感,不必法言庄什矣。以心摄境,以腕运心,则性灵无不毕达,是之谓真诗,而何必唐,又何必‘初’与‘盛’之为沾沾。”性灵说最核心最突出的一点,是强调个性,强调不摹古、不摹人,强调敞开、张扬作者自己的个性,“率性而行,是谓真人”(《读张幼于箴铭后》)。他在《叙小修诗》里讲了一番极端之论,说其弟小修的诗文“大都独抒性灵,不拘格套,非从自己胸臆流出,不肯下笔。有时情与境会,顷刻千言,如水东注,令人夺魄。其间有佳处,亦有疵处。佳处自不必言,即疵处亦多本色独造语。然予则极喜其疵处,而所谓佳者,尚不能不以粉饰蹈袭为恨,以为未能尽脱近代文人习气故也”。既然承认是“疵处”,又怎么可爱呢?说疵处比佳处更加可

爱,当然是故作惊人之语,是针对着复古风气而发的一种激愤之言,我们可以从那一时代的文学潮流去理解,可以从文学变革的规律去理解。美国人鲁卫士在《诗中的因袭与革命》中讲到,“诗神底山坡上拥挤着很多诗人,皆披着天才抛弃了的衣服”,后来者可以有三种选择:“第一,诗人可依其心意与目的,把惯例随便使用。第二,他可在死笨的形式与空洞的结构上施用其创造能力,作出一种变化。第三,他就激起革命,排斥一切旧的模仿,而决定铸造新的一切。这第三个步骤与其他两个一样,是很普通而不可避免的。”<sup>①</sup>袁宏道爱疵处胜于爱佳处的论调和心情,不难在20世纪西方现代派中重新看到。它们在一定时期惊世骇俗、振聋发聩,给沉闷的文坛迎头重击;过后,其偏激片面就会再被纠正。袁宏道前期的激烈和后期的变化,也是自然和必然的。

中国诗歌历来重含蓄微婉,而袁宏道为了直抒性灵,就提倡直露。《叙小修诗》说:“大概情至之语,自能感人,是谓真诗,可传也。而或者犹以太露病之,曾不知情随境变,字逐情生,但恐不达,何露之有?且《离骚》一经,忿怫之极,‘党人偷乐’、‘众女谣诼’、‘不揆中情’、‘信谗资怒’,皆明示唾骂,安在所谓‘怨而不伤’者乎?”这里,他非议传统的“中和”的审美规范,把激进的文学主张贯彻到文学风格上来了。

《明史》本传说袁宏道的作品“戏谑嘲笑,间杂俚语”,言语间含有不以为意的意思。其实,这在袁宏道是有意为之,表明他的审美观念与前人及同时代人的鲜明对立与重大转换。在致袁宗道书中,他说:“近来诗学大进,诗集大饶,诗肠大宽,诗眼大阔。

<sup>①</sup> 见杨匡汉、刘福春编:《现代西方诗论》第250页,此文由曹葆华译,花城出版社1988年,广州。

世人以诗为诗,未免为诗苦;弟以《打竹竿》、《劈破玉》为诗,故足乐也。”《打竹竿》、《劈破玉》是当时的民歌,《打竹竿》或称《打枣竿》、《打草竿》,十分流行,而袁氏尤极喜爱。《叙小修诗》说:“吾谓今之诗文不传矣,其万一传者,或今闾阎妇人孺子所唱《劈破玉》、《打草竿》之类,犹是无闻无识真人所作,故多真声,不效顰于汉魏,不学步于盛唐,任性而发,尚能通于人之喜怒哀乐、嗜好情欲,是可喜也。”他早年有诗云:“当代无文字,间巷有真诗,却沽一壶酒,携君听《竹枝》。”“竹枝”就是指民歌。《锦帆集》曾列举人生快意之事,其中说:“篋中藏万卷书,书皆珍异,宅畔置一馆,馆中约真正同心友十余人,人中立一识见极高,如司马迁、罗贯中、关汉卿者为主,分曹部署,各成一书,远文唐宋酸儒之陋,近完一代未竟之篇,三快活也。”将罗贯中与司马迁并列。《解脱集》有《听朱生说〈水浒传〉》诗:“少年工谐谑,颇溺《滑稽传》。后来读《水浒》,文字益奇变。六经非至文,马迁失组练。一语快西风,听君酣舌战。”更认为《水浒传》胜过《史记》。他在致画家董其昌的信中说:“《金瓶梅》从何得来?伏枕略观,云霞满纸,胜于枚生《七发》多矣!”袁宏道对新兴的白话小说,对民间歌谣如此推崇,他的革新精神、开放心态,值得佩服。

袁宏道崇尚自然之趣,其所谓自然,乃指真性情、真情感,而绝不是士大夫附庸风雅之“趣”。他说:“世人所难得者唯趣,趣如山上之色、水中之味、花中之光、女中之态,虽善说者不能下一语,唯会心者知之。今之人慕趣之名,求趣之似,于是有辨说书画、涉猎古董以为清,寄意元虚、脱迹尘纷以为远,又其下则有如苏州之烧香煮茶者,此等皆趣之皮毛,何关神情!夫趣,得之自然者深,得之学问者浅,当其为童子也,不知有趣,然无往而非趣也……山林之人,无拘无缚,得自在度日,故虽不求趣,而趣近

之。愚不肖之近趣也，品愈卑故所求愈下，或为酒肉，或为声伎，率心而行，无所忌惮，自以为绝望于世，故举世非笑之，不顾也，此又一趣也。迨夫年渐长，官渐高，品渐大，有身如桎，有肉如棘，毛孔骨节，俱为闻见知识所缚，人理愈深，然其去趣愈远矣。”在他看来，愚不肖之人的酒肉之趣也还算得一趣，只有高官腐儒是最无趣的。在文学中，咏唱男女艳情的民歌尚不失为趣，而庙堂文学最为无趣。

反对复古，认为文学应随时代而不断进化，“世道既变，文亦因之，今之不必摹古者也，亦势也……人事物态，有时而更，乡语方言，有时而异。事今日之事，则亦文今日之文而已矣”（《与江进之》），“秦汉而学六经，岂复有秦汉之文？盛唐而学秦汉，岂复有盛唐之诗？”（《叙小修诗》）他写过大量批驳复古论调的雄辩文字。

袁宏道在创作上，散文比诗的成就更高，传记有《徐文长传》等，游记有《满井游记》等，均清畅秀朗，富于意趣。书信多简炼明快，且常作活泼诙谐之语，在小品创作上更有较大开拓，至今为人们所喜爱。袁宗道和袁中道对文学也有不少论述，其观点与宏道相近。

### 3. 袁 枚

袁枚（1716—1798），清代诗人，字子才，号简斋，钱塘（今浙江杭州）人。史称其幼有异禀，叔父在广西巡抚幕中，袁枚在家乡生计困难，前往探视。巡抚见而异之，命作“铜鼓赋”，片刻即成，文辞瑰丽，于是推荐他应博学鸿词科，送银一百二十金，派人护送至京。全国被推举的两百六十七人，袁枚年最少。乾隆四年（1739）中进士，由于学习清书（清廷满族文化）成绩不佳而外放，历官溧水、江宁等地知县。其断案之判词，被市人作成歌曲，刻

行四方；其断案之事迹，被人编成小说。但袁枚不以为官之能自喜，称病居家。后以奉养母亲为由辞官，先曾在江宁小仓山购得废园，乃隋赫德受命抄没曹雪芹家产后所得赏赐，袁枚改隋园为随园，加以修葺，池馆相间，并自号仓山居士、随园老人，优游其中者凡五十年。时或外出，流连于佳山胜水之间，终身不再入仕途。“诗歌名流，造请无虚日”。乐于称人之美，提携后进，笃于友谊。编修程晋芳，亦当时有名文人，死时，袁枚把他的五千金借据烧掉，并抚恤其后人。袁枚与赵翼、蒋士铨并称乾隆三大家，留下诗作四千余首。他的诗明白通畅，“上自公卿，下至市井负贩，皆知其名。海外琉球有来求其书者”（《清史稿》本传）。诗风近于唐之白居易、宋之杨万里。如绝句《马嵬》（四首之四）：“莫唱当年《长恨歌》，人间亦自有银河，石壕村里夫妻别，泪比长生殿上多。”语浅而含义颇深。散文中如《祭妹文》等情辞恳挚、感染力强。

本传称“枚喜声色，其所作亦颇以滑易获世讥”。他确有若干浅滑轻佻之作，生前身后为人所讥贬。朱庭珍《筱园诗话》说：“误以鄙俚浅滑为自然，尖酸佻巧为聪明，谐谑游戏为风趣，粗恶颓放为雄豪……倡魔道妖言，以溃诗教之防。”袁枚的性格，有通脱解放、士大夫风流的一面，在其诗作和诗话中都有体现。有句云：“孔（融）郑（玄）门前不掉头，程（颐、颢）朱（熹）席上懒勾留。”做人和作诗一致，其咏岳飞诗云：“不依古法但横行，自有云雷绕膝生。我论文章公论战，千秋一样斗心兵。”今日自不必为他那些格调不高的作品辩护，但也不必站在维护“诗教之防”的立场指责。他是两百多年之前上层社会的一个才子罢了。

袁枚论诗除书信论文外，主要有《随园诗话》和《续诗品》。他的主张也是“性灵说”，曾提出“凡诗之传者都是性灵”（《随园诗

话》卷五)。同时的钱泳在《履园诗话》中说：“沈归愚（沈德潜）宗伯与袁简斋太史论诗，判若水火，宗伯专讲格律，太史专取性灵。”钱氏又说，“自宗伯三种《别裁集》（沈氏有《唐诗别裁集》、《明诗别裁集》、《清诗别裁集》）出，诗人日渐日少；自太史《随园诗话》出，诗人日渐日多。”沈德潜是所谓“格调说”的代表，主张学古，认为诗至唐为极盛，宋以后“流于卑靡”，又说“古人业之所以神明者，各自强学而得”，他注重声律音调，注重遣词造句，注重篇章结构，往往易给人带来束缚。袁枚有《答沈大宗伯论诗书》，和《再与沈大宗伯论诗书》，与沈论辩。信中肯定“诗有工拙，而无今古……未必古人皆工，今人皆拙”。其《随园诗话》卷一说：“杨诚斋（杨万里）曰：‘从来天分低拙之人，好谈格调而不解风趣。何也？格调是空架子，有腔口易描；风趣专写性灵，非天才不办。’余深爱其言。须知有性情便有格律，格律不在性情外。《三百篇》半是劳人思妇率意言情之事，谁为之‘格’，谁为之‘律’？而今之谈格调者，能出其范围否？”针对沈氏“艳体不足垂教”之论，袁枚信中说：“夫《关雎》即艳诗也，以求淑女之故至于‘展转反侧’；使文王（汉儒注《关雎》，以为“君子”指文王，“淑女”指太姒）生于今遇先生，危矣哉！”沈德潜《清诗别裁集》不收王次回《疑雨集》中诗，袁枚说：“艳诗宫体，自是诗家一体，孔子不删郑、卫之诗，而先生独删次回之诗，不已过乎？”“诗之奇、平、艳、朴，皆可采取，亦不必尽庄语也。”袁枚坦然地鼓吹诗歌言男女之情，《答蕺园论诗书》说：“且夫诗者，由情生者也。有必不可解之情，而后有必不可朽之诗。情所最先，莫如男女。”他列举许多作“浮艳”之词而人品正派，相反，“若夫迂袭经文、貌为理语者，虽未尝不窜名儒林，然非顽不知道，即庸不任事，脏私谄谀，史难屈指”。他的这类议论，尖锐泼辣，很能击中假道学的要害。

袁枚认为作诗须具天赋,诗作应该天然,好诗是天赋才能的自然表露:“诗不成于人,而成于其人之天。其人之天有诗,脱口能吟;其人之天无诗,虽吟而不如其无吟。”(《何南园诗序》)“余以为诗文之作意用笔,如美人之发肤巧笑,先天也;诗文之征文用典,如美人之衣裳首饰,后天也;至于腔调涂泽,则又是美人之裹足穿耳,其功更后矣。”(《随园诗话》卷六)《续诗品·葆真》云:“貌有不足,敷粉施朱。才有不足,征典求书。”《答蕺园论诗书》云:“以千金之珠易鱼之一目,而鱼不乐者,何也?目虽贱而真,珠虽贵而伪故也。”他有两首小诗,说的是同样的意思:“但肯寻诗便有诗,灵犀一点是吾师。夕阳芳草寻常物,解用都为绝妙词。”(《遣兴》)“老来不肯落言筌,一月诗才一两篇。我不觅诗诗觅我,始知天籁本天然。”(《老来》)我们读袁枚的论述,有可同意的,有要反对的,但觉得大抵是真心表白,比之道德说教的庄论和格律技巧的解说,可爱得多。

#### (四)戏剧家、小说家兼文论家

明清两代是古典戏剧和小说的辉煌时代。小说、戏剧的辉煌本身即是文艺革新的重要标志,最优秀的一些小说家、戏剧家,是文学艺术体式上的革新者,往往也是新思潮阵营的重要成员;他们除了对文学艺术的一般问题发表意见之外,更对小说、戏剧的特殊问题作了具体探索。小说理论思想和戏剧理论思想,不但在清代之前,而且在20世纪相当长的时间里,都没有得到足够的充分的重视,故此专列一项,以彰示那些先行者对中国文学理论批评的特别贡献。

## 1. 汤显祖

汤显祖(1550-1616),明代戏曲家,字义仍,号海若、若上,别署清远道人,江西临川人。传说他“生而有文在手”(钱谦益《列朝诗集小传》),早有文名,“于古文词而外,能乐府、歌行、五七言诗,诸史百家而外,通天官、地理、医药、卜筮、河籍、墨兵、神经、怪牒诸书”(邹迪光《汤义仍先生传》)。首辅张居正想让自己的儿子及第,打算罗致海内才士与之同榜中试,以便显扬,汤显祖是物色对象却断然拒绝。这使他直到张氏死后的次年即万历十一年(1583)三十多岁时才考中进士,授南京太常博士,为王世懋的部属。世懋之兄王世贞主文坛二十年,天下文人,趋走门庭,时在南京;王为“后七子”之首,汤显祖不赞成其复古主张,同处一城,不相来往。万历十九年上书皇帝,弹劾首辅,“谓陛下可惜者四”,招致皇帝大怒,贬徐闻典史,迁遂昌知县。以得罪权贵被夺官,回临川故家,居于玉茗堂、清远楼,专心著述二十余年。《列朝诗集小传》说他“穷老蹭蹬,所居玉茗堂,文史狼藉,宾朋杂坐,鸡埒豕圈,接迹庭户,萧闲咏歌,俯仰自得”。汤显祖的老师是泰州学派的罗汝芳,与李贽同属王学左派。他的性格、作风与李贽、袁宏道投合。汤显祖反对理学和科举考试对人性的压抑束缚,他在《答凌初成》中自述时,深为“举业之耗、道学之牵,不得一意横绝流畅于文赋律吕之事”为恨。在《张元长嘘云轩文字序》里说:“今之为士者,习为试墨之文,久之,无往而非墨也……离其习而不能言也。”《合奇序》中说:“世间唯拘儒老生不可与言文:耳多未闻,目多未见,而出其鄙委牵拘之识相天下文章,宁复有文章乎?予谓文章之妙,不在步趋形似之间,自然灵气,恍惚而来,不思而至,怪怪奇奇,莫可名状,非物寻常得以合之。”这种



观点和态度注定了他的“穷老蹭蹬”，也使他能够“萧闲自得”。

汤显祖最大的成就是戏曲创作，他的“临川四梦”，即《紫钗记》、《牡丹亭》（又名《还魂记》）、《南柯记》、《邯郸记》是明代以至整个古代戏曲史上的丰碑。沈德符说：“汤义仍《牡丹亭梦》一出，家传户诵，几令《西厢》减价。”明末女才子冯小青诗云：“冷雨幽窗不可听，挑灯闲读《牡丹亭》。人间更有痴于我，不独伤心是小青。”《红楼梦》第二十三回“《西厢记》妙词通戏语，《牡丹亭》艳曲警芳心”，对《牡丹亭》的强烈艺术感染力，作了极为生动的描写。

汤显祖的文学思想，首重言情，这是与当时作为主流思想的理学针锋相对的。其致人书信说：“师讲性，某讲情。”朱彝尊《静志居诗话》引他的话说：“诸公所讲者，性；仆所言者，情也。”他所说的“情”，含义颇广。《耳伯麻姑游诗序》说：“世总为情，情生诗歌，而行于神。天下之声音笑貌，大小生死，不出乎是。因以儻荡人意，欢乐、舞蹈、悲壮，哀感鬼神，风雨鸟兽，摇动树木，洞裂金石。”他把情感看作是文学艺术所由以发生的，而这里包罗了多种情感在内。但他的重点，则是在男女之情。《牡丹亭》第一出“标目”开场词说：“白日消磨肠断句，世间只有情难诉。”而其“题词”又说：“天下女子有情宁有如杜丽娘者乎？”“如丽娘者，乃可谓之有情人耳。情不知所起，一往而深，生者可以死，死可以生。生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也。”在描写爱情的中国古典文学作品中，《牡丹亭》的独特之处是，它写的是既不是青梅竹马之情，也不是才貌爱悦之情，而是在良辰美景、姹紫嫣红的春色面前萌动的求偶之愿，所谓“因春感情”，所谓“单则是混阳蒸变，看他似虫儿般蠢动把风情扇”。它把这种春情写得非常纯洁、非常美好，具有极强大的力量。这种对于人在青春

期恋慕异性的情欲的肯定,显然是与新思潮密切联系的。同时,比之当时民间情歌,比之“三言”、“二拍”中的许多作品的俚俗风格,《牡丹亭》优雅而富于审美意蕴。

明代中期戏曲创作上曾经发生激烈论争,即“格律”派与“言情”派之争。汤显祖作为言情派的代表并不否定格律,其《紫钗记》第六出“审音”中有词云:“唱有三紧,一要调儿记得远,二要板儿落得稳,三要声儿唱得满。”邹迪光的传中说他“每谱一曲,令小史当歌而自为之和,声振寥廓”。但他反对因格律而损害内容,为格律而损害文辞之美。《答吕姜山》说:“凡文以意、趣、神、色为主,四者到时,或有丽词俊音可用,尔时能一一顾九宫四声否?”他对于作品的文字美非常讲究,所以也就反对别人妄自改动他的剧本,《与宜伶罗章二书》叮咛:“《牡丹亭记》,要依我原本,其吕家改的,切不可从。虽是增减一二字以便俗唱,却与我原做的意趣大不相同了。”“不佞《牡丹亭记》大受吕玉绳改窜,云便吴歌。不佞哑然笑曰,昔有人嫌摩诘之冬景芭蕉,割蕉加梅,冬则冬矣,然非王摩诘冬景也。”可见,他很看重艺术的整体形式美,每一个细节、一句一词都是整体的有机构成部分;而作品整体之美又是和作者的个性、风格不可分的。格律派何良俊说:“夫既谓之辞,宁声叶而辞不工,无宁辞工而声不叶。”声叶(xie),就是音调合于格律。沈璟更提出:“宁叶律而词不工,读之不成句,而讴之始叶,是曲中之工巧。”这话也有一定道理,戏曲主要是诉之于听觉的。今人钱穆说:“中国戏剧所重,本不在文字上。此乃京剧与昆曲之相异点,实已超越过文字而另到达一新境界。若我们如上述,把文学分为说的、唱的和写的,便不会在文字上

太苛求。显然,唱则重在声不在辞。”<sup>①</sup> 这都是强调戏曲的音乐性的一面。汤显祖则与之相反,强调另一方面,《答孙侯居》说:“弟在此自谓知曲意者,笔懒韵落,时时有之,正不妨拗折天下人嗓子。”汤显祖和沈璟两人各自突出问题的一个片面,应该认为是争论之中的意气。其实,沈璟和何良俊并不是不要文采,汤显祖更是熟练地把握了戏曲的特性。只是他把情趣放在远比形式规则更主要的地位,其《董解元〈西厢〉题词》说:“余于声律之道,瞠乎未入其室也……董以董之情而索崔、张之情于花月徘徊之间,余亦以余之情而索董之情于笔墨烟波之际。董之发乎情也,铿金戛石,可以如抗而如坠;余之发乎情也,宴酣啸傲,可以以翱而以翔。然则余于定律和声处,虽于古人未之逮焉,而至如《书》之所称言为永(指《书·尧典》歌永言之语)者,殆庶几其近之矣。”汤显祖所欣赏的是较为自由的音乐性,而不是严格的格律。戏曲剧本需要较强的文学性,才能长久而广泛地流传。汤显祖的散文、诗歌创作均有相当成就,他的剧本即使离开舞台演出,也仍有很高的独立欣赏价值。林黛玉在梨香院墙外听人唱《牡丹亭》“游园”,点头自叹,心下自思:“原来戏上也有好文章,可惜世人只知看戏,未必能领略其中的趣味。”她读《西厢记》“但觉词句警人,余香满口”,欣赏的都是剧本的文学性。

汤显祖有《宜黄县戏神清源师庙记》一篇,对戏曲的特色、魅力及表演艺术等作了多方面论述。他高度评价戏曲作为综合艺术对于接受者的征服力量:“使天下之人无故而喜,无故而悲;或语或嘿,或鼓或疲,或端冕而听,或侧弁而哈,或窥观而笑,或市

<sup>①</sup> 钱穆:《中国京剧之文学意味》,见《中国文学讲演集》第128页,巴蜀书社1987年,成都。

涌而排,乃至贵倨弛傲,贫嗷争施,瞽者欲玩,聋者欲听,哑者欲叹,跛者欲起,无情者可使有情,无声者可使有声。寂可使喧,喧可使寂,饥可使饱,醉可使醒。鄙者欲艳,顽者欲灵。”这里面有文学家的夸张,但从这些蕴涵饱满情绪的语言中可以看出,汤显祖之所以投身戏曲创作,绝不是偶然的,而是出于对戏曲特性和优势的理性认识。《庙记》中很可贵的是关于表演心理的深刻论述:“一汝神,端而虚;择良师妙侣,博解其词而通领其意。动则观天地人鬼世器之变,静则思之;绝父母骨肉之累,忘寝与食;少者守精魂以修容,长者食恬淡以修声;为旦者常自作女想,为男者常欲如其人。”关于艺术创作的虚静心理前人早已论及,而要那个时代扮演旦角的男演员们设想自己是女性,体验人物心理,则是只有在戏剧写作艺术和表演艺术发达之后才可能提出,把这种经验总结和表述出来,是汤显祖的一个贡献。

汤显祖在《答李乃始》中说:“自伤名第卑远,绝于史事之观,徒蹇浅零碎,为民间小作。”他不同于文人的传统路数,除了戏曲之外,还涉及小说,曾编《续虞初志》,并作《点校虞初志序》。序文开篇就针对“前七子”的班首李梦阳,提出重视民间文学、重视当代作品的意见:“……李献吉(李梦阳字献吉)亦劝人弗读唐以后书。语非不高,然未足以绳旷览之士也。”“稗官小说,奚害于经传子史?”“《虞初》一书,罗唐人传记百十家,中略引梁沈约十数则,以奇僻荒诞,若灭若没,可喜可愕之事,读之使人心开神释,骨飞眉舞。虽雄高不如《史》、《汉》,简淡不如《世说》,而婉孌流利,洵小说家之珍珠船也。”汤显祖把那些只知背诵经书的“拘儒”视为“一堂木偶”,而认为小说中多涵“真趣”,此类议论有使人一新耳目之感。

## 2. 金圣叹

金圣叹(1608—1661),原姓张,名采,字若采。因考试时文章被认为怪诞不经,革去秀才,第二年顶金氏之名应童子试,改作趋时之文,得第一,遂改姓金,名喟,字圣叹,明亡之后改名人瑞,因学佛而以唱经堂为斋名,吴县人。清顺治十八年(1661)苏州市民进揭帖抗议吴县知县贪暴,被镇压。次日诸生哭于文庙,据说揭帖和哭庙文是金圣叹所写,金因此被判斩,当年七月被杀于南京。

金氏有《沉吟楼诗选》、《唱经堂才子书汇稿》传世,其主要成就在小说和戏曲评点。他把《庄子》、《离骚》、《史记》、《杜诗》、《水浒》和《西厢》称为“六才子书”,打算一本本批注评点,但完成的仅只《贯华堂第五才子书水浒传》与《贯华堂第六才子书西厢记》两种,其余均为未竣之稿。其《绝命词》云:“鼠肝虫臂久萧疏,只惜胸前几本书。虽喜唐诗略分解,《庄》、《骚》、马、杜待何如?”他兴趣广泛,廖燕《金圣叹先生传》说:“凡一切经史子集、笺疏训诂,与夫释道内外诸典,以及稗官野史、九夷八蛮所记载,无不供其齿颊。”“鼎革(改朝换代,由明入清)后绝意仕进……除朋从言笑外,唯兀坐贯华堂中读书著述为务。”实际上他早在三十岁就开始以评点方式著述,他评点时浮想联翩,观点独特,曾说:“圣叹本有才子书六部,《西厢记》乃是其一。然其实六部书,圣叹只是用一副手眼读得。如读《西厢记》,实是用读《庄子》、《史记》手眼读得;便读《庄子》、《史记》,亦只用读《西厢记》手眼读得。”不论是《庄子》、是《史记》还是《西厢记》,他都当做是文章,从文学的眼光来评论,重点评论其构思、技巧。

金氏的评点在他生前即颇有影响,其《春感八首》序云:“顺

治庚子(即顺治十七年,1660)正月,邵子兰雪从都门归,口述皇上见某批才子书,谕词臣:“此是古文高手,莫以时文眼看他”等语,家兄长文具为某道,某感而泪下,因北向叩首敬赋。”诗中说:“岁晚鬓毛浑短尽,春朝志气忽峥嵘。何人窗下无佳作,几个曾经御笔评!”“万卷秘书摊禄阁,一朝大事属文园。勒成盖代无双业,首颂当今有道恩。”他的评点中虽然有不少人生感慨,但并无明显政治色彩,而有较为丰富的写作技巧剖析和创作心理提示。他吸收历来史传文学的理论而有新的创造,开始建立成体系的中国古典叙事理论;他吸收诗论、文论的成果,用以评论小说的语言技巧;他吸收佛学和理学的成果,用以探讨小说和戏曲的创作心理与欣赏心理的规律。在中国文学批评史上,开了一种全新的风气,产生了巨大的影响。“顾一时学者,爱读圣叹书,几于家置一编。”(王应奎《柳南随笔》)“自金圣叹好批小说,以为其文法毕具,逼肖龙门(司马迁),故世之续编者,汗牛充栋,牛鬼蛇神,至于士大夫家儿上无不陈《水浒传》以为把玩。”(昭槁《嘯亭续录》)“今人鲜不阅《三国演义》、《西厢记》、《水浒传》,即无不知有金圣叹其人者。”(梁章钜《归田琐记》)李渔《闲情偶寄》说:“读金圣叹所评《西厢记》,能令千古才人心死。”周思仁《欲海回狂集》称:“人服其才,遍传天下。”《笺注第六才子书释解》说:“圣叹之书无不切中关键、开豁心胸、发人慧性者矣。《西厢》为千古传奇之祖,圣叹所批又为传神之祖。”廖燕在为他作的传中说:“予读先生所评诸书,领导标新,迥出意表,觉作者千百年来,至此始开生面。”“画龙点睛,金针随度,使天下后学悉悟作文用笔墨法者,先生力也……功实开拓万世,顾不伟耶!”廖燕还有《吊金圣叹先生》诗云:“诗书塞天地,斯道益蔽亏。孰具点睛手,为之抉其奇?君怀旷古才,奋笔启群疑……得君一披导,忽如新相知。面目为改

观,森然见须眉。直追作者魂,纸上闻啼嘻。高标七子作,分解三唐诗。其余经赏鉴,众妙纷陆离。陈者使之新,险者使之夷。昏愤使之灵,字字有余思。掀翻鬼神窟,再辟混沌基。遂令千载下,人人得所师。”虽用语未免夸张,却也因金氏这样为读者而写的细致的批评文字此前较少,金圣叹确实开了新生面。

金圣叹对于所评点的小说、戏曲作品,作了重大删改,而冒称“古本”,并且对自己删改之处特别加以鼓吹和称颂。他的修改本可读性强,在《水浒传》和《西厢记》的传世版本中,有颇高地位。修改表现了他的眼光与才能。从宽泛的意义上说,他也算一个小说家或戏曲作家。他以百回本《水浒传》为底本,把第一回改成楔子,删去第七十二回以后的部分,加写“梁山泊英雄惊恶梦”作为结尾。托名施耐庵写一篇序,自署真名有三篇序,更有价值的是《读第五才子书法》和回前、回末及文中的评语。他删去《西厢记》第五本,对前四本也多有改动,写了《恸哭古人》和《留赠后人》两序、《读第六才子书法》,在正文中夹有许多评语。

金圣叹的《读第五才子书法》首句提出:“大凡读书,先要晓得作书之人是何心胸。”看来,他读书、评点,是努力从大处着眼。在对《西厢记》的评论中发扬和发展了李贽、汤显祖等倡导的表现人情、人性的观点,其“读法”开头便驳斥所谓“淫书”的指责:“有人来说:‘《西厢记》是淫书’,此人后日定堕拔舌地狱。何也?《西厢记》不同小可,乃是天地妙文,自从有此天地,他中间便定然有此妙文。”“人说《西厢记》是淫书,他止为中间有此一事耳。细思此一事,何日无之,何地无之?不成天地中间有此一事,便废却天地耶?细思此身从何而来,便废却此身耶?”在《酬简》总批中写道:“有人谓《西厢》此篇最鄙秽者,此三家村中冬烘先生之言也。夫论此事,则自从盘古至于今日,谁人家中无此事者

乎？若论此文，则亦从盘古至于今日，谁人手下有此文者乎？谁人家中无此事，而何鄙秽之与有？谁人手下有此文，而敢谓其有一句一字之鄙秽哉！”“此一事”即男女之事。公开地坦率地肯定男女之情、男女之欲，描写、咏唱男女之情欲，正是明代后期新思潮的一个突出特色。金圣叹又说：“文者见之谓之文，淫者见之谓之淫耳。”《西厢记》有很高的审美价值，那些骂它为淫书的人，自己心术不正，看不到它的美，却想像出许多淫。金圣叹这一论断很机智、很尖锐，也很深刻。后来鲁迅也说，对于《红楼梦》：“单是命意，就因读者的眼光而有种种：经学家看见《易》，道学家看见淫，才子看见缠绵，革命家看见排满，流言家看见宫闱秘事……”<sup>①</sup>这显然是由金圣叹对《西厢记》的议论生发而来。关于《水浒传》，他说：“为此书者，吾则不知其胸中有何等冤苦而为如此设言。然以贤如孟子，犹未免于大醇小疵之讥（韩愈《读荀》：‘孟氏，醇乎醇者也；荀与扬，大醇而小疵。’金氏记忆有误），其何责于稗官？后之君子，亦读其书哀其心可也。”“怨毒著书，史迁不免，于稗官又奚责焉？”他对《西厢记》和《水浒传》作书人各自的心胸，看得都是很透、很准的。

对于创作原料与作者创造的关系，金圣叹从不同角度作了论述。他说：“想来姓王字实父此一人亦安能造《西厢记》？他亦只是平心敛气，向天下人心里偷取出来。”“总之，世间妙文，原是天下万世人心里公共之宝，决不是此一人自己文集。”这就是说，作品所写的情和事，是世上早已存在的，而且主要是人情之常，是人性中能相通的那些方面，作者不过是用语言把它表现出

<sup>①</sup> 鲁迅：《〈绛洞花主〉小引》，《鲁迅全集》第八卷第145页，人民文学出版社1981年，北京。



来。从另一角度,他又说:“马迁之书,是马迁之文也;马迁书中所叙之事,则马迁之文之料也……是故马迁之为文也,吾见其有事之巨者而隐括焉,又见其有事之细者而张皇焉,或见其有事之阙者而附会焉,又见其有事之全者而辄去焉,无非为文计、不为事计也。”“古之君子,受命载笔为一代纪事,而犹能出其珠玉锦绣之心,自成一篇绝世奇文;岂有稗官之家,无事可纪,不过欲成绝世奇文以自娱乐,而张定是张,李定是李,毫无纵横曲直、经营惨淡之志哉!”“彼其意期于后世之人见吾之文而止,初不取古人之事得吾之文而见也。”“若夫其人之有有无,此固从来著书之家之所不计。”“某尝道《水浒》胜似《史记》,人都不肯信,殊不知某却不是乱说。其实《史记》是以文运事,《水浒》是因文生事。以文运事,是先有事生成如此如此,却要算计出一篇文字来,虽是史公高才,也毕竟是吃苦事。因文生事即不然,只是顺着笔性去,削高补低都由我。”这就是说,文学创作,小说创作,它之吸引人,主要并不在纪事,不在于把对象真实地描写出来,甚至也不在于表现心理现象,而在作者在加工中显示的才华技巧,在作品的艺术性、审美性。

小说、戏曲,这是与抒情作品迥然有别的文学体裁,其最重要特点之一是塑造人物。金圣叹对此前文学理论批评很少涉及的人物性格问题,作了深入的阐述。他说:“别一部书,看过一遍即休,独有《水浒传》,只是看不厌,无非为他把一百八个人性格都写出来。”他强调人物性格的个别性、特殊性、差异性,说:“《水浒传》写一百八个人性格,真是一百八样。若别一部书,任他写一千个人,也只是一样;便只写两个人,也只是一样。”“《水浒传》只是写人粗鲁处,便有许多写法。”李逵的粗鲁、鲁达的粗鲁、武松的粗鲁,各各不同。人物的个性体现在行为动作上,相貌装束

上,心理胸襟上,还体现在语言上,“写武松打虎纯是精细,写李逵杀虎纯是大胆”,“军汉是个军汉的话,都管是个都管的话,句句有声情,妙甚”。金圣叹也重视人物性格的概括性、代表性,他说:“《宣和遗事》具载三十六人姓名,可见三十六人是实有。只是七十回中许多事迹,须知都是作书人凭空造谎出来。如今却因读此七十回,反把三十六个人物都认得了。任凭提起一个,都似旧时相识——文字有气力如此!”这和后来俄国别林斯基所说的典型是熟悉的陌生人意思十分相近。

金圣叹更进一步探讨了小说家为什么能够塑造出形形色色的不同人物的性格,探讨了人物塑造的创作心理。在为《水浒传》所作的第三篇序中指出:“夫以一手而画数面,则将有关兄弟之形;一口而吹数声,斯不免再映也。施耐庵以一心所运,而一百八人各自人妙者,无他,十年格物而一朝物格,斯以一笔而写百千万人,固不以为难也。”其第五十五回总评说:“若夫耐庵之非淫妇、偷儿,断断然也。今观其写淫妇居然淫妇,写偷儿居然偷儿,则又何也?噫嘻,吾知之矣。非淫妇定不知淫妇,非偷儿定不知偷儿也。谓耐庵非淫妇、非偷儿者,此自是非临文之耐庵耳。夫当其未也,则岂唯耐庵非淫妇,即彼淫妇亦实非淫妇;岂唯耐庵非偷儿,即彼偷儿亦非偷儿……若夫既动心而为淫妇,既动心而为偷儿,则岂唯淫妇、偷儿而已。唯耐庵于三寸之笔、一幅之纸之间,实亲动心而为淫妇,亲动心而为偷儿。既已动心,则均矣,又安辨泚笔点墨之非入马通奸、泚笔点墨之非飞檐走壁耶!”他讲的“亲动心”,是指小说家抛开自身,化身而为人物,进入人物的心理世界。金圣叹对此反复讲解,称之为“设身处地”,称之为“因缘生法”,称之为“格物致知”。关于设身处地,便是自己把自己当做人物,想像是在人物(描写对象)的某种处境中。

“传闻赵松雪好画马，晚更入妙。每欲构思，便于密室解衣据地，先学为马，然后命笔。一日管夫人（赵的妻子）来，见赵宛然马也。今耐庵为此文，想亦复解衣据地，作一扑、一掀、一剪势耶？”自从宋、元小说戏曲创作日渐发展繁荣，无论是作家或是说书人、演员，体验人物都成为一个关键，汤显祖、李渔等许多人对此都曾涉及，而金圣叹的论述最为详尽、精彩。至于因缘生法、格物致知则是分别以佛学和理学的命题，阐释同一文学思想。

在《水浒传》楔子的总批里，金圣叹说，著书者经过多年储备材料，多年经营布想，多年写作，方成一书，“今人不会看书，往往将书容易混帐过去……吾特悲读者之精神不生，故不辞不敏，而有此批也”，“此本虽是点阅得粗略，子弟读了，便晓得许多文法”。在《西厢记》的“读法”里又说：“圣叹批《西厢记》，是圣叹文字，不是《西厢记》文字。”他的评点分量最重、用力最多的，是写作技巧方面。他谈技巧，分量最重、用力最多的是结构。他说：“凡人读一部书，须要把眼光放得长。如《水浒传》七十回，只用一目俱下，便知其二千余纸，只是一篇文字；中间心得事体，便是文字起承转合之法。若是拖长看去，却都不见。”所谓“倒插法”、“夹叙法”、“草蛇灰线”、“背面敷粉”等等，都是结构技巧，而“犯中求避”是他很赞赏的结构原则。《西厢记》“读法”说：“文章最妙是目注彼处，手写此处；若有时必欲目注此处，则必手写彼处。”他的这类议论，有时将八股文的起承转合用之于小说分析，令人觉得乏味，但也有不少地方能启发读者，增加阅读趣味。何况，对于小说、戏曲如此细腻的艺术分析，是以前从来没有的，而从此之后，则蔚为风气。金圣叹的倡导之功不可没。

金圣叹主张把小说、戏曲当做艺术创造的成果来细细欣赏，精心揣摩。他说：“吾最恨人家子弟，凡遇读书，都不理会文字，

只记得若干事迹，便算读过一部书了。”“见文不见心，莫读我此传。”“学道必须闻一知十，看文却须闻一知二。”建议读者多体会文字之外的意味。他并不要求读者把他的评点当做最终的结论，而主张他们应各有自己的心得与体会：“天下万世锦绣才子，读圣叹所批《西厢记》，是天下万世才子文字，不是圣叹文字。”“以大雄氏之书而与凡夫读之，则谓‘香风菱花’之句，可入诗料；以此《西厢》之语而与圣人读之，则谓‘临去秋波’之曲可悟重玄。夫人之贤与不肖，其用意之相去既有如此之别，然则如耐庵之书，亦顾其读之之人何如矣。”他曾有诗谈王羲之《兰亭序》道：“三春却是暮秋天，逸少临文写现前。上巳若还如印板，至今何不永和年。”足见，他的文学批评虽然存在八股气，却仍然是提倡创作和欣赏中的独创的。

### 3. 李 渔

李渔(1611—1679?)，明清之际的戏曲、小说作家和批评家，名仙侣，字谿凡。入清后家道中落，“担簦戴笠”遨游四方，改名渔，字笠鸿，号湖上笠翁，别署觉世道人。原籍浙江兰溪，生于江苏如皋。明代曾考中秀才，其后几次应试落第，于是“卖赋以饷其口”，“十年虚名酒一壶，杖藜随地赚青蚨”。他的文学写作，在很大程度上是以给士大夫提供娱乐而维持自己和家人、姬妾的生计，有较浓的商业性质。自评道：“使数十年来无一湖上笠翁，不知为世人减几许谈锋，增多少瞌睡！”(《与陈学山少宰书》)为某些阶层的文化消费服务，有时难免妨碍艺术上高而精的追求，所以他又说：“少年填词填到老，好看词多耐看词偏少。”(《慎鸾交》之开场词)曾以姬妾为基本成员，组成家庭戏班，到各地演出，“纵使砚田多恶乡，还须载笔照常耕”，“不知明日杖，又挂阿谁钱”，“山水

有灵应笑我，老来颜面厚于初”，“三缄宁敢期多获，万苦差能博一欢”。这类诗句既暴露了他的世俗委琐，也深含着悲哀和隐痛。他在金陵置有芥子园，成为闻名的书肆，刻有画谱、小说多种。他的戏曲作品有《笠翁十种曲》，小说有《无声戏》和《十二楼》等。《闲情偶寄》是一部杂著，内容包括饮馔、居室、器玩、种植、颐养等八部，自谓“所言八事，无一事不新；所著万言，无一言稍故”，而其中词曲部和演习部、声容部是戏曲理论上系统的论著，在中国戏剧理论史上有很高地位。

“词曲部”中说：“从来名士以诗赋见重者十之九，以词曲相传者犹不及什一，盖千百人一见者也。凡有能此者，悉皆剖腹藏珠，务求自秘。谓此法无人授我，我岂独肯传人？”他则反是而行，“以生平底里，和盘托出”。这些自我彰显的话，却也大抵符合实际。由于李渔本身的长期实践，他谈戏曲创作和表演，均能首先考虑演出要求和接受效果。他论及金评《西厢》说：“圣叹之评《西厢》，可谓晰毛辨发，穷幽极微，无复有遗议于其间矣。然以予论之，圣叹所评，乃文人把玩之《西厢》，非优人搬弄之《西厢》也。文字之三昧，圣叹已得之；优人搬弄之三昧，圣叹犹有待焉。”金圣叹只是在窗前讽诵，李渔却指点演员在红氍毹上扮演。正是由这一点出发，他把戏曲的娱乐性和通俗性摆在重要位置。“常以欢喜心，幻为游戏笔。”（《偶兴》）“惟我填词不卖愁，一夫不笑是吾忧。举世尽成弥勒佛，度人秃笔始堪投。”（《风筝误》下场诗）他论戏曲的语言风格与诗词的语言风格的区别说：“曲文之词采与诗文之词采非但不同，且要判然相反。何也？诗文之词采贵典雅而贱粗俗，宜蕴藉而忌分明；词曲不然，话则本之街谈巷议，事则取其直说明言。”“文章做与读书人看，故不怪其深；戏文做与读书人与不读书人同看，又与不读书之妇人小儿同看，故贵

浅不贵深。”他批评《牡丹亭》中最为文人赏识的《惊梦》中“袅晴丝”一曲：“字字俱费经营，字字皆欠明爽，此等妙语，止可作文字观，不得作传奇观。”“百人之中有一二人解出此意否？”“索解人既不易得，又何必奏之歌筵，俾雅人俗子同闻而共见乎？”他看作是王实甫的“心花、笔蕊”的地方，却另是“意深词浅，全无一毫书本气”的曲文，如“地老天昏，没处把老娘安顿，你怎撇得下万里无儿白发亲”之类。这种见解表明李渔比之汤显祖和金圣叹，又向世俗和大众的方向前进了。金圣叹说：“当初造《西厢记》时，发愿只与后世锦绣才子共读，曾不许贩夫皂隶也来读。”而李渔则把各种观众收在视野之内。两者之间的差别，绝不仅是个人趣味的差别，而是在社会经济变化、生活方式变化背景下，文化和文学变化的产物。城市的繁荣造成大众娱乐的通俗的文学艺术的兴盛，文学体式变革，必然导致审美选择和文体观念的变化。李渔是顺应和促进这一变化的重要人物。

明代人论戏曲，无论是格律派还是言情派，其实都很重视音韵，李渔在这点上也与前人有别，“填词首重音律，而予独先结构”。金圣叹也很重视结构，指出《水浒传》作者“有全书在胸而后下笔著书”。金、李二人的论断，是中国叙事文学理论和戏剧文学理论脱离诗论、文论而独立的重要标志。长篇小说，元、明杂剧传奇，篇幅大，人物多，情节丰富，结构在创作过程中占有决定性地位。李渔说：“在引商刻羽之先，拈韵抽毫之始，如造物之赋形，当其精血初凝，胞胎未就，先为制定全形，使点血而具五官百骸之势。倘先无成局，而由顶及踵，逐段滋生，则人之一身，当有无数断续之痕，而血气为之中阻矣。”他所说的结构，意义较宽，指在酝酿构思之时，对作品的全局和主体，要作整体的考虑，使局部服从于整体。诗人着重在炼字炼句上下功夫，“两句三年

得，一吟双泪流”，而小说家、剧作家首先在整体构思上下功夫。

李渔不只强调整体结构的重要，而且对怎样作好整体结构指示了许多具体的易于被初学者领会的要领，即立主脑、密针线、减头绪、审虚实等等，“格局”部分所讲的“出脚色”、“小收煞”、“大收煞”也都属于结构技巧范围。不立主脑或主脑不明，剧本如“散金碎玉”、“断线之珠”、“无梁之屋”。密针线，是说“每编一折，必须前顾数折，后顾数折。顾前者，欲其照映；顾后者，便于埋伏……凡是此剧中有名之人、关涉之事，与前此后此所说之话，节节俱要想到”。他说的减头绪，要求“贯串只一人”，这也符合当日演员人数少的情况。他讲“大收煞”，点出“此折之难，在无包括之痕，而有团圆之趣”，“开卷之初，当以奇句夺目，使之一见而惊，不敢弃去，此一法也；终篇之际，当以媚语摄魂，使之执卷留连，若难遽别，此一法也。收场一出，即勾魂摄魄之具，使人看过数日而犹觉声音在耳、情形在目者，全亏此出撒娇，作临去秋波那一转也”。谈到词采，他强调语言和描写都要切合人物身份，“说张三要像张三，难融通于李四”，“同一月也，牛氏有牛氏之月，伯喈有伯喈之月，所言者月，所寓者心。牛氏所说之月可移一句于伯喈，伯喈所说之月可挪一字于牛氏乎？”他认为宾白与曲文同样重要，纠正前人轻视宾白的倾向。在讲到宾白中的“肖似”时，李渔有一段精彩的议论：“言者，心之声也。欲代此一人立言，先宜代此一人立心。若非梦往神游，何谓设身处地？无论立心端正者，我当设身处地，代生端正之想；即遇立心邪僻者，我亦当舍经从权，暂为邪僻之思。务使心曲隐微，随口唾出，说一人肖一人，勿使雷同，勿使浮泛。”这些意见虽然原来已经由汤显祖、金圣叹讲过，但李渔则是从亲身的创作体验中得出，读之更觉亲切。

李渔的戏曲、小说,最重新奇,他认为,戏曲比之诗赋、古文,更须求新,“古人呼剧本为传奇者,因其事甚奇特,未经人见而传之,是以得名,可见非奇不传。新,即奇之别名也”。“填词之难,莫难于洗涤窠臼;而填词之陋,亦莫陋于蹈袭窠臼”。他的创作实践,正如论者所言:“长处是关目新,人物配置的好,短处是有意求新,人工多而天工少,其结果不免失之纤巧。”<sup>①</sup>他研究技巧,懂得技巧,又为技巧所牵绊,缺少大家气度。但作为他研究心得结晶的《闲情偶寄》的戏曲部分,对后学者是有益的。

#### 4. 曹雪芹

曹雪芹(1715?—1764?),我国古代最杰出的小说家,名霁,字梦阮,号芹溪居士。关于他的籍贯和生卒年,学术界有不同说法,迄难定论。他的家庭与清皇室关系密切,祖父曹寅任江宁织造二十多年,父辈又袭此职,深为康熙信任。曹寅主持编刻《全唐诗》、《佩文韵府》,藏书十多万卷,并喜爱野史小说,使曹雪芹幼小时得以受到良好的文化熏陶,且雪芹天资敏慧,富有文学才能。他的朋友敦诚、敦敏兄弟留下的诗歌多有记述与曹雪芹的交往,敦诚《寄怀曹雪芹霁》写道:“爱君诗笔有奇艺,直追昌谷披篱樊。”后来在挽诗中又说“牛鬼遗文悲李贺”,指明他的诗歌风格近于李贺。敦敏《题芹圃画石》说:“傲骨如君世已奇,嶙峋更见此支离。醉余奋扫如椽笔,写出胸中块垒时。”则又见出他的诗、画风格和他的为人、性格是一致的。敦诚作于雪芹去世前一两年的《赠曹芹圃》诗云:“满径蓬蒿老不华,举家食粥酒常赊。

<sup>①</sup> 孙楷第:《李笠翁与〈十二楼〉》,转引自上海古籍出版社《十二楼》第345页,1986年,上海。



衡门僻巷愁今雨，废馆颓楼梦旧家。”敦敏有次偶遇曹雪芹，“呼酒话旧事”，作诗云：“秦淮旧梦人犹在，燕市悲歌酒易醺。”又有《赠芹圃》诗道：“寻诗人去留僧舍，卖画钱来付酒家。燕市哭歌悲遇合，秦淮风月忆繁华。”以上这些诗句，都应是他的生活的真实写照。从朋友们的描述及其他相关材料可知，曹雪芹幼年在南京过着豪华的生活，雍正登基之后，在皇室内部斗争中受牵连，家境急剧衰落，迁到北京西郊，在贫困中他保持文人磊落的性格。写作《红楼梦》，只写到八十回，留下残稿，就在贫病交迫中去世了。对于《红楼梦》的写作，书中第一回说：“欲将已往所赖天恩祖德，锦衣纨绔之时，饫甘膾肥之日，背父兄教育之恩，负师友规谈之德，以至今日一技无成、半生潦倒之罪，编述一集，以告天下人。”“……后因曹雪芹于悼红轩中披阅十载，增删五次，纂成目录，分出章回，则题曰《金陵十二钗》，并题一绝云：‘满纸荒唐言，一把辛酸泪。都云作者痴，谁解其中味？’”甲戌本卷首题诗是：“浮生着甚苦奔忙，盛席华筵终散场。悲喜千般同幻妙，古今一梦尽荒唐。漫言红袖啼痕重，更有情痴抱恨长。字字看来都是血，十年辛苦不寻常。”由此可证，《红楼梦》是以作者亲身经历为基础，经过艺术提炼加工而写成的。

曹雪芹没有留下别的著作(屡屡有人声称发现曹雪芹佚著，却没有一种被专家一致确认的)，但小说正文里面多有涉及对于小说、诗歌、绘画、园林的议论，《红楼梦》本身对中国的文学思想更产生了极其深远的影响。《红楼梦》抄本出现，即迅速流传。清代著名学者郝懿行说：“余以乾隆、嘉庆间入都，见人家案头必

有一本《红楼梦》。”<sup>①</sup> 嘉庆刊本《京都竹枝词》之“时尚门”有云：“开谈不讲《红楼梦》(原注：此书脍炙人口)，读尽诗书是枉然。”<sup>②</sup> 后来，出现许多的续书；甚至，关于《红楼梦》的谈论和研究成为一种专门领域，被称为“红学”。鲁迅评价它：“至于说到《红楼梦》的价值，可是在中国底小说中实在是不可多得的……总之自有《红楼梦》出来以后，传统的思想和写法都打破了。”<sup>③</sup> 这就肯定了曹雪芹在中国古代小说乃至整个古代文学中的创造性的贡献。

曹雪芹在小说创作思想上的革新，首先还是在内容方面。第一回写空空道人将全书重新“检阅一遍”，判定“其中大旨谈情”，且“又非假拟妄称，一味淫邀艳约、私订偷盟之可比”。甄士隐梦中听一僧一道交谈也说：“大半风月故事，不过偷香窃玉、暗约私奔而已，并不曾将儿女之真情发泄一二。”“大旨谈情”，写“男女之真情”，就是它的主要特色。在曹雪芹之前，冯梦龙等早已提倡小说写情，而“三言”、“二拍”以及《金瓶梅》等等，短篇或长篇小说，写情和写欲总是连在一起，表现了个性解放的积极要求，但若就思想的深刻性面言，则往往有所欠缺。曹雪芹提出写儿女之真情，突出了对女性人格的尊重，突出了对理学、对封建礼教的尖锐批判，突出了男女双方叛逆性格的共鸣，这是以前的小说不可企及的。书中写贾母和王夫人议论宝玉说：“……我为此也耽心，每每的冷眼查看他，只和丫头们闹，必是人大心大，知

① 郝懿行：《晒书堂笔录》，转引自《古典文学研究资料汇编·红楼梦卷》第355页，中华书局1963年，北京。

② 同上书第354页。

③ 鲁迅：《中国小说的历史的变迁》，《鲁迅全集》第九卷第338页，人民文学出版社1981年，北京。

道男女的事了,所以爱亲近他们;既细细查试,究竟不是为此,岂不奇怪!”宝玉若与丫头有风月之事,贾母会觉得很正常,他和黛玉及晴雯有超乎肉欲的诚挚感情,反使贾母奇怪和害怕。他与美貌的薛宝钗发生分歧,因为“好好的一个清净洁白的女儿,也学得沽名钓誉”,“林妹妹不说这些混帐话,若说这话,我也和他生分了”。曹雪芹写男女纯洁的爱情,当然并不排斥外貌的美丽,不排斥青春的欲望,但更侧重对于思想的、人性的自由的向往、追求和对戕杀人性的理学禁欲主义的抗议。

曹雪芹既反对宣扬教化的训诫式的作品,也鄙弃当时流行的俗滥的才子佳人小说。《红楼梦》第一回说:“历来野史皆蹈一辙,莫如我这不借此套者,反倒新奇别致,不过只取其事体情理罢了。”“至若佳人才子等书,则又千部共出一套,且其中终不能不涉于淫滥,以致满纸潘安子建、西子文君,不过作者要写出自己的那两首情诗艳赋来,故假拟出男女二人名姓,又必旁出一小人其间拨乱,亦如剧中之小丑然。且鬟婢开口即者也之乎,非文即理,故逐一看去,悉皆自相矛盾、大不近情理之话,竟不如我半世亲睹亲闻的这几个女子,虽不敢说强似前代书中所有之人,但事迹原委,亦可以消愁破闷,也有几首歪诗熟话,可以喷饭供酒;至若离合悲欢、兴衰际遇,则又追踪躐迹,不敢稍加穿凿,徒为供人之目而反失其真传者。”“今之人……那里去有工夫看那理治之书?所以我这一段故事……亦令世人换新眼目,不比那些胡牵乱扯,忽离忽遇,满纸才人淑女、子建文君、红娘小玉等通共熟套之旧稿。”曹雪芹提出的“新奇别致”,可以看作他的小说创作艺术纲领中核心的一条。小说的新奇,与诗歌、散文的新奇不同,最重要的是情节的新奇。此前的、当时的以至后世的小说最普遍的弊病就是情节的雷同落套。如《红楼梦》中写到贾母听女

艺人说《凤求凰》，才听开始几句，就推测出了后面的发展、转折，许许多多的这类小说所写，都是落难公子与美丽的小姐一见钟情，经过磨难，公子科举得中，奉旨完婚。恰如鲁迅在《中国小说史略》中所说：“凡求偶必经考试，成婚待于诏旨。”其思想和情节都陈陈相因。提倡新奇，正是针对此种流弊。新奇绝不是离奇，恰恰相反，新奇要求真实，来自生活的最真实也最新奇。所以，曹雪芹又说“不敢稍加穿凿”。他置身于清王朝的全盛时期，却看出表面的烈火烹油、鲜花着锦其实也不过瞬息的繁华，看出了盛极必衰、终不免树倒猢狲散。小说的情节，反映了这历史的真实，发人之所未发、发人之所不能发，当然就新奇了。二知道人的《红楼梦说梦》说：“小说家之结构，大抵由悲而欢、由离而合，引人人胜。《红楼梦》则由欢而悲也，由合而散也，非图壁垒一新，正欲引人过梦觉关也。”<sup>①</sup> 由欢而悲，打破关于现实关系的流行的传统幻想，“不可避免地引起对于现存事物的永世长存的怀疑”<sup>②</sup>，从历史的真实、生活的真实，自然地达到了新奇。

因为是由真实求新奇，不是为新奇而新奇，不是以离奇怪异为新奇，所以，曹雪芹在艺术风格上主张自然，反对矫情。《红楼梦》之第十七至第十八回，在对大观园稻香村的议论中，把矫情同自然置于强烈的对比之中：终年沉溺于案牍、应酬的贾政，步入茅堂，见纸窗木榻，富贵气象一洗皆尽，心中自是欢喜，而厌恶功名利禄的宝玉反以为不好。贾政教训他：“无知的蠢物！你只知朱楼画栋、恶赖富丽为佳，那里知道这清幽气象。”两个人，真

① 转引自《古典文学研究资料汇编·红楼梦卷》第86页，中华书局1963年，北京。

② 恩格斯：《致敏·考茨基》，《马克思恩格斯选集》第四卷第454页，人民出版社1972年，北京。

不知究竟谁俗谁雅。贾宝玉申述自己的理由是：“此处置一田庄，分明见得人力穿凿扭捏而成，远无邻村，近不负郭，背山山无脉，临水水无源，高无隐寺之塔，下无通市之桥，峭然孤出，似非大观……古人云‘天然图画’四字，正畏非其地而强为地，非其山而强为山，虽百般精而终不相宜。”贾政无言可对，只有命下人将宝玉“叉出去”，而后又把他叫进来。这一颇具反讽意味的描写，涵蓄了一种美学思想。梁代的钟嵘、唐代的李白，早就主张自然，他们讲的是诗歌的自然、抒情文学的自然，是与语言华丽、堆砌典故相对立的自然。曹雪芹继承了他们的思想，因为是在新的时代、因为是用之于小说创作，因而具有如实再现生活的本来面目和规律的意思。俄国的别林斯基说：“一部真正的艺术作品，总是以真实性、自然性、正确性、现实性来打动读者，使你在读它的时候，会不自觉地、但却深刻地相信，里面所叙述或者所表现的一切，真的这样发生，并且不可能按照另外的样子发生……而假艺术的作品却常常由于朴素而萎亡，因此，它们就必然要乞灵于精雕细琢，故布疑阵，故作惊人之笔。”<sup>①</sup>恩格斯评价哈克奈斯的《城市姑娘》说：“平庸的作家会觉得需要用一大堆矫揉造作和修饰来掩盖这种他们认为是平凡的情节，然而他们终究还是逃不脱被人看穿的命运。您觉得您有把握叙述一个古老的故事，因为您只要如实地叙述，就能使它变成新故事。”<sup>②</sup>曹雪芹关于自然、天然的思想，大不同于钟嵘、李白，而更接近19世纪欧洲的现实主义小说家了。

① [俄]别林斯基：《〈玛尔林斯基全集〉》，《别林斯基选集》第二卷第196页，上海文艺出版社1963年，上海。

② 恩格斯：《致玛·哈克奈斯》，《马克思恩格斯选集》第四卷第461-462页，人民出版社1972年，北京。

叙事文学的自然、天然，不能不涉及人物描写。曹雪芹所厌恶的才子佳人小说，男主人公一律是下笔万言、倚马可就，女主人公一律是闭月羞花、沉鱼落雁。那怎么谈得上自然？《红楼梦》则反此而行，它写宝玉同姊妹们结社吟诗，每每捉襟见肘。元春正月十五归省，要宝玉为大观园之四大处题诗，他写不及，以至宝钗说他“别人冷的那样，你急的只出汗”。写怡红院里的蕉叶，他有“绿玉春犹卷”之句，宝钗提醒不用“玉”字以免拂元春之意，宝玉便“拭汗”道，“我这会子总想不起什么典故出处来”。宝钗教他改“绿玉”为“绿蜡”，宝玉还要问：“绿蜡可有出处？”非要宝钗说出，宝玉才“洞开心臆”。宝玉已经写出的句子，显然是化用唐代钱珣《未展芭蕉》中“冷烛无烟绿蜡干，芳心犹卷怯春寒”，在宝钗点明“绿蜡”之后，宝玉不可能还问“可有出处”。曹雪芹为什么不顾细节上的疏失，定要如此描写呢？庚辰本于此处有评语说：“想见其构思之苦，方是至情，最厌近之小说，满纸‘神童’、‘天分’等语。”作者是有意不把作家心爱的主人公写成一切都好。第一回写贾雨村“腰圆背厚，面阔口方”，甲戌本评语说：“最可笑世之小说中，凡写奸人则鼠耳鹰腮等语。”这又是有意不把作者所否定的人物写成一切皆坏。鲁迅说，《红楼梦》的创造，“其要点在敢于如实描写，并无讳饰，和从前的小说叙好人完全是好，坏人完全是坏的，大不相同，所以其中所叙的人物，都是真的人物”<sup>①</sup>。这也就是人物描写上的“自然”的境界。

《红楼梦》的写作过程之中，就有了评语。以后，各种版本都有不少评点，一般总称为脂砚斋评。评语出自何人之手，难以确

<sup>①</sup> 鲁迅：《中国小说的历史的变迁》，《鲁迅全集》第九卷第338页，人民文学出版社1981年，北京。

定,俞平伯认为,其中“有作者的手笔在内,则无可疑”<sup>①</sup>。脂评中有许多琐碎的议论,也含有不少有价值的小说理论思想。

## (五)承前启后的现代开拓者

19世纪中期,中国的大门被帝国主义的大炮轰开,许多知识分子为民族存亡而忧心忡忡,他们向西方寻求真理。社会思想的转变也冲击到文学领域,文学理论发生重大的转折,产生一些新的开拓者。他们力图对中国传统的文学思想加以改造以适应世界的变化,力图把中国传统文学思想同西方文学思想结合起来。这些人从小诵习中国传统的经典,又到外国接受新的社会科学乃至自然科学的训练,回头来研究国学,便带来前所未有的新气象。

### 1. 梁启超

梁启超(1873—1929),中国近代政治家、思想家和文学理论家,字卓如,号任公,又号饮冰室主人,广东新会人。幼有神童之称,17岁中举,次年奉尚未中举的康有为为师,传为佳话。康有为把他引导上一条新的道路,他后来回忆说:“先生乃以大海潮音,作狮子吼,取其所挟持之数百年无用旧学,更端驳诘,悉举而摧陷廓清之,自辰人见,及戌始退,冷水浇背,当头一棒,一旦尽失其故垒,惘惘然不知所从事……生平知有学自兹始。”(《三十自述》)他的政治思想、学术思想和文学思想,都从此找到新的起点。

<sup>①</sup> 俞平伯:《脂砚斋〈红楼梦〉辑评》引言,见该书第1页,中华书局1960年,北京。

1895年,甲午战争失败消息传来,梁启超追随康有为发动“公车上书”,自此积极参与政治活动。1898年戊戌变法失败,梁启超逃到日本,创办《清议报》;1902年又办《新民丛报》,任主笔,每天作文五千字。几年之后,在代表维新派同革命派的论争中,政治威望和影响下降。后曾在袁世凯政府任职。1918年以后,专心致力于著述和教育工作,在清华研究院任教,1929年因病逝世于北京。梁启超著作总计大约有1400余万字,其学术代表作有《清代学术概论》、《中国历史研究法》、《中国近三百年学术史》等,文学论著有《饮冰室诗话》、《论小说与群治之关系》、《译印政治小说序》,以及《情圣杜甫》、《屈原研究》和《美术与科学》等。

梁启超是近代最出色的启蒙主义宣传家之一。他在《清代学术概论》中自评说:“启超与康有为最相反之一点,有为太有成见,启超太无成见。”“启超务广而荒,每一学稍涉其樊,便加论列,故其所述著,多模糊影响笼统之谈,甚者纯然错误,及其自发现而自谋矫正,则已前后矛盾矣。平心论之,以二十年前思想界之闭塞萎靡,非用此种卤莽疏阔手段,不能烈山泽以辟新局。就此点论,梁启超可谓新思想界之陈涉。”<sup>①</sup>这段话符合实际情况,梁启超在文学理论上的功绩,不在于建立了新的体系,或提出多少深刻的观点,而在于他以“笔端常带感情”的富于鼓动力的文字,冲破传统的限制,介绍域外新的学说,提供新的视角。黄遵宪1902年《致饮冰主人书》说,梁氏的文章“惊心动魄,一字千金,人人笔下所无,却为人人意中所有,虽铁石人亦应感动,从古至今文字之力之大,无过于此者矣”。郭沫若在《少年时代》中追述说,梁氏“是生在中国的封建制度被资本主义冲破了的时候,在

<sup>①</sup> 梁启超:《清代学术概论》第81页,东方出版社1996年,北京。



负载着时代的使命,标榜自由思想而与封建的残垒作战。在他那新兴气锐的言论之前,差不多所有的旧思想、旧风习都好像狂风中的败叶,完全失掉了它的精彩。二十年前的青少年——换句话说,就是当时有产阶级的子弟——无论是赞成或反对,可以说没有一个没有受过他的思想或文字的洗礼的”。我们正是要从这样的角度去认识和评价梁启超,包括评价他在中国近代文学理论批评史上的作用。

他先后提出“诗界革命”、“文学革命”和“小说界革命”、“戏剧改良”等口号,使中国文学艺术上风气为之一变,明确表达了从古代文学向现代文学过渡的愿望和要求。1899年在《夏威夷日记》中他曾说:“故今日不作诗则已,若作诗,必为诗界之哥伦布、玛赛郎然后可。”“欲为诗界之哥伦布、玛赛郎,不可不备三长。第一要新意境,第二要新语句,而又须以古人之风格人之。”《饮冰室诗话》专门论评和推崇同时代人的诗,提倡“革其精神”、“熔铸新理想”,在诗话的写作上开了新的范式。他说:“中国结习,薄今爱古,无论学问文章事业,皆以古人为不可及。余平生最恶闻此言。”在《饮冰室诗话》中他贬低杜甫的《北征》、韩愈的《南山》,而称黄遵宪的《锡兰岛卧佛》为“空前之奇构”,“有诗以来所未有”。这类过甚其辞的议论,就是他自己所说的为了“烈山泽以辟新局”而“卤莽疏阔”,当然经不住时间的检验。1922年的《情圣杜甫》则说:“新事物固然可爱,老古董也不可轻轻抹杀。内中艺术的古董,尤为有特殊的价值。因为艺术是情感的表现,情感是不受进化法则支配的;不能说现代人的艺术一定比古人优美,所以不能说现代人的艺术一定比古人进步。”两相衬照,前论的偏颇十分突出。陈声聪在《庚桑君近为诗渐不满于旧之作者,毅然有革新之意,此事言者近百年矣,作此示之》诗

中讥刺道：“新词新意乍离披，梁、夏亲提革命师。曾几何时看倒退，纷纷望古树降旗。（原注：梁任公、夏穗卿诸人倡诗学革命，夏早逝，任公中年后一意学宋人。）”梁启超的议论中前后矛盾的地方比比皆是，但是，应该看到，它们并不能简单地归结为浮躁浅薄的产物，而是他有意为之，是为着政治情绪驱使，让审美的判断服从宣传的需要的结果。

梁启超文学理论的重点是小说理论。他把小说抬到前所未有的极高地位，甚至说，“今后社会之命脉，操于小说家之手者泰半”。他之所以重视小说是因为小说语言通俗，影响面广而影响力大；而他之提倡小说，又完全是为着改良和革新政治。他认为，要想新道德、新宗教、新政治、新风俗、新学艺、新人心、新人格，必新小说，“何以故？小说有不可思议之力支配人道故”。黄人1907年在《〈小说林〉发刊辞》中说，“昔之视小说也太轻，而今之视小说也又太重也”，这或许就是指梁启超而言。又因为从宣传作用上重视小说，必然导致忽视小说的艺术性。他在所作小说《新中国未来记》绪言里说：“兹编之作，专欲发表区区政见……既欲发表政见，商榷国计，则其体自不能不与寻常说部稍殊。编中往往多载法律、章程、演说、论文等，连篇累牍，毫无趣味。”这样的作品，让人很难卒读。连同道友人黄遵宪当时也致信作者指出：“此卷所短者，小说中之神采（必以透切为佳）之趣味耳（必以曲折为佳）。”梁启超的政论很出色，他的文学理论文章使人一新耳目，他的小说创作实践则是失败的。

梁启超在《西学书目表》中说：“要之，舍西学而言中学者，其中学必为无用；舍中学而言西学者，其西学必为无本，皆不足以治天下。”他很注意吸收欧洲最新学术成果，以改造、丰富中国的文学理论。在解释小说的作用时，他说：“小说之为体，其易人人

也既如彼,其为用之易感人又如此,故人类之普通性,嗜他文不如其嗜小说,此殆心理学自然之作用,非人力之所得而易也。”在欧洲现代心理学也刚刚兴起不久的时候,从心理学理论上说明小说和各种文学作品对于读者的作用,表明梁启超对西方学术的热心追踪和大胆应用,而且他也同时努力与中国固有的思想资料结合,他认为中国佛学中含有丰富的心理学思想,“若就心理构造机能那方面说,他们所研究自然比不上西洋人。若论内省的观察之深刻,论理上施設之精密,恐怕现代西洋心理学大家还要让几步哩”<sup>①</sup>。在中西思想资料的基础上,他提出“趣味”的概念,认为人的感受的敏与钝,决定趣味的强和弱,而文学、音乐、美术就是诱发和刺激人的器官的三种利器。<sup>②</sup>他又说,人的本性不以现境界为满足,而小说则“导人游于他境界”,所以受到普遍喜爱;人之恒情,于所阅境界习焉不察,经小说家和盘托出,则拍案叫绝。这些,都是从人的普遍心理规律上解释小说接受、文学接受的努力。至于他总结的小说支配人的四种力,即熏、浸、刺、提,更是非常精彩,至今仍很有价值。

## 2. 王国维

王国维(1876—1927),近代杰出的历史学家、语言文字学家、文学理论家,字静安(又作静庵),一字伯隅,号礼堂。晚年以居所名永观堂,因号观堂,浙江海宁人。出身于书香世家,“家有书五六篋,除《十三经注疏》为儿时所不喜外,其余晚自塾归,每泛

① 梁启超:《佛教心理学浅测》,《近现代著名学者佛学文集·梁启超集》第229页,中国社会科学出版社1995年,北京。

② 梁启超:《美术与生活》,《梁任公先生学术讲演集》第3—5页,商务印书馆1922年,上海。

览焉。十六岁,见友人读《汉书》而悦之,乃以幼时所储蓄之岁朝钱万,购‘前四史’于杭州,是为平生读书之始”<sup>①</sup>。他的前二十多年是沉浸在传统文化典籍之中。1898年22岁时到上海《时务报》任书记,后在罗振玉所办东文学社任庶务,学习英文等课。26岁去日本留学,数月后因病归国,开始“独学之时代”,研究哲学、文学,先后在上海、南通、苏州任教。1911年随罗振玉到日本京都,羁留四暑五冬,转向经史、金石、考据之学。1916年回国,1922年应聘为北京大学研究所国学门通信导师,1924年任清华国学研究院导师。1927年旧历五月初三,在颐和园投湖自尽。

王国维之自尽,当时引起极大震动,几十年来一直是许多人竭力想要破解的一个文化之谜。梁启超当月致其长女梁令娴信中说:“此公治学方法,极新极密,今年仅五十一岁,若再延寿十年,为中国学界发明,当不可限量。今竟为恶社会所杀,海内外识与不识莫不痛悼。研究院学生皆痛哭失声,我之受刺激更不待言了。”<sup>②</sup> 陈寅恪其后不久所写《王观堂先生挽词》说:“凡一种文化值衰落之时,为此文化所化之人,必感苦痛,其表现此文化之程量愈宏,则其所受之苦痛亦愈甚;迨既达极深之度,殆非出于自杀无以求一己之心安而义尽也。”王国维之死,标志了中国古典文化的终结,而他的业绩又是中国现代学术的开端,他是新旧交替转换中的代表人物。

作为历史学家的王国维,他的重大贡献是,把西方科学的实证精神与清代朴学的考据方法结合,提出了许多重要的新论断,

① 王国维:《静庵文集续编白序》之一,《王国维文集》第三卷第470页,中国文史出版社1997年,北京。

② 转引自袁英光等《王国维年谱长编》第528页,天津人民出版社1996年,天津。

总结出重要的新方法。他重视材料的收集与考辨,尤其重视新材料,指出:“古来新学问起,大都由于新发见。”他指出 20 世纪初甲骨文、流沙坠简、敦煌文书和内阁档案等为四大新发现,“故今日之时代可谓之‘发见时代’,自来未有能比者也”<sup>①</sup>。他提出的“二重证据法”数十年来为学界高度重视,他说:“吾辈生于今日,幸于纸上之材料外,更得地下之新材料,亦得证明古书之某部分全为实录,即百家不雅驯之言亦不无表示一面之事实。此二重证据法,惟在今日始为得之。”<sup>②</sup>他又重视从国外输入新思想以及新术语,认为:“知力人人之所同有,宇宙人生之问题,人人之所不得解也。具有能解释此问题之一部分者,无论其出于本国或出于外国,其偿我知识上之要求而慰我怀疑之苦痛者,则一也。”<sup>③</sup>更为可贵的是,他清醒地认识到,外国思想的接受,必须与本土文化融合,因此,“……西洋之思想之不能骤输入我中国,亦自然之势也。况中国之民固实际的而非理论的,即令一时输入,非与我中国固有之思想相化,决不能保其势力”<sup>④</sup>。他在 1905 年提出的上述观点,后来陈寅恪 1933 年在《冯友兰中国哲学史下册审查报告》中加以引申发挥,对中国文史学界有深刻影响。(陈氏说:“窃疑中国自今日以后,即使能忠实输入北美或东欧之思想,其结局当亦等于玄奘唯识之学,在吾国思想史上,既

① 王国维:《最近二三十年中中国新发见之学问》,《王国维文集》第四卷第 33 页,中国文史出版社 1997 年,北京。

② 王国维:《古史新证》,《王国维文集》第四卷第 2 页,中国文史出版社 1997 年,北京。

③ 王国维:《论近年之学术界》,《王国维文集》第三卷第 39 页,中国文史出版社 1997 年,北京。

④ 王国维:《论近年之学术界》,《王国维文集》第三卷第 39 页,中国文史出版社 1997 年,北京。

不能居最高之地位,且亦终归于歇绝者。其真能于思想上自成系统,有所创获者,必须一方面吸收输入外来之学说,一方面不忘本民族之地位。此二种相反而适相成之态度,乃道教之真精神,新儒家之旧途径,而二千年吾民族与他民族思想接触史之所昭示者也。”<sup>①</sup>陈氏又在《王静安先生遗书序》中概括王国维治学的内容与方法:一曰取地下之实物与纸上之遗文互相释证,二曰取异族之故书与吾国之旧籍互相补正,“三曰取外来之观念,与固有之材料互相参证。凡属于文艺批评及小说戏曲之作,如红楼梦评论及宋元戏曲考唐宋大曲考等是也。此三之类著作……要皆足以转移一时之风气,而示来者以轨则。”<sup>②</sup>这是知音者的恰切评价。

王国维青年时代,身体羸弱,性格忧郁,因而着重思考人生、哲学问题,研读康德、叔本华的著作,并最先向中国读者介绍。对于西方哲学家著作反复钻研之后,1907年说:“知其可信而不能爱,觉其可爱而不能信,此近二三年中最大之烦闷,而近日之嗜好所以渐由哲学而移于文学,而欲于其中求直接之慰藉者也。”<sup>③</sup>他年轻时开始作诗填词,后辑有《人间词》、《苕华词》、《静庵诗稿》等,诗词中多流露生存的困惑与悲苦,如七律《欲觅》有云:“欲觅吾心已自难,更从何处把心安。诗缘病辍弥无赖,忧与生来讵有端?”这正是他性格、心理的基调。然而,他并不是一味悲观而无所作为,而是无悔地献身于学术。他在《文学小言》和

① 陈寅恪:《冯友兰中国哲学史下册审查报告》,《陈寅恪史学论文选集》第512页,上海古籍出版社1992年,上海。

② 同上书,第501页。

③ 王国维:《静庵文集续编自序》之二,《王国维文集》第三卷第473页,中国文史出版社1997年,北京。

《人间词话》中反复写过：“古今之成大事业、大学问者，必经过三种之境界：‘昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路。’此第一境也。‘衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴。’此第二境也。‘众里寻他千百度，回头蓦见（当作蓦然回首），那人正（当作却在），灯火阑珊处。’此第三境也。”这与屈原的“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”一脉相承，因而为许多学人所乐于称引，鼓舞他们在艰难的学术之旅上跋涉。

他的文学研究论著主要有《红楼梦评论》、《人间词话》、《宋元戏曲考》及《文学小言》、《屈子文学之精神》等。《红楼梦评论》是第一篇从西方哲学和美学思想出发研究中国文学作品的论文。《人间词话》则是保持了中国传统文论风格的著作，他采用词话的体式而不是像《红楼梦评论》那样采用论文的体式，但是，它仍然蕴涵了新的美学思想，具有新的特质。它以“境界”为其核心的概念，提出：“词以境界为最上。有境界则自成高格，自有名句。”“沧浪（严羽）所谓兴趣，阮亭（王士禛）所谓神韵，不若鄙人拈出境界二字，为探其本也。”他所说的“境”，包括自然之境与人心之境，“境非独谓景物也，喜怒哀乐，亦人心中之一境界。故能写真景物、真感情者，谓之有境界，否则谓之无境界”。他还进一步提出：“有造境，有写境，此理想与写实二派之所由分，然二者颇难分别。因大诗人所造之境，必合于自然，所写之境，亦必邻于理想故也。”“有有我之境，有无我之境……有我之境，以我观物，故物皆着我之色彩；无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物。”此外，《人间词话》中还有：“词人者，不失其赤子之心者也。”“诗人对于宇宙人生，须入乎其内，又须出乎其外。入乎其内，故能写之；出乎其外，故能观之。”这些论述，都是从中国古典诗词写作的大量现象中归纳出来，都可以在中国古代诗

论中找到其渊源,也都可以看出西方现代哲学和文学理论的投影。《人间词话》是将中西美学和文学理论自然融合的最早的尝试。

王国维对中国古典戏曲进行了持续数年的系统研究,写出多篇论文,然后总结性地撰著了《宋元戏曲考》。在序中说:“凡一代有一代之文学:楚之骚,汉之赋,六代之骈语,唐之诗,宋之词,元之曲,皆所谓一代之文学,而后世莫能继焉者也。”此书中“凡诸材料,皆余所蒐集;其所说明,亦大抵余之所创获也。世之为此学者自余始,其所贡于此学者亦以此书为多,非吾辈才力过于古人,实以古人未尝为此学故也”。这是他的又一项开辟性工作。书中指出:“元杂剧之视前代戏曲之进步……则由叙事体而变为代言体也。”“元曲之佳处何在?一言以蔽之,曰,自然而已矣。”“元剧实于新文体中自由使用新言语,在我国文学中,于楚辞、内典外,得此而三。”元杂剧实现了中国文学的体裁大演变和文学语言大演变,成为中国文学史的一大转折。中国文人,包括明清两代的大多数论者,他们的文学观念却一直停滞不前,对此不能正确认识。一经王国维点破,不仅填补了学术研究上的空白,而且对于改变人们的文学观,拓展人们的眼界,起到有益作用。

### 3. 胡 适

胡适(1891—1962),现代学者、诗人和文学研究家,字适之,安徽绩溪人。出生于上海,从3岁起在绩溪家塾读四书五经和史书,并阅读明清小说。1906年考入上海中国公学,不久即开始发表白话文。1910年在北京考取留美官费生,入康奈尔大学先学农科,后改习文科,接触歌德、雪莱、海涅和莱辛等人的作品。



1915年入哥伦比亚大学哲学系,师从著名哲学家杜威。他后来在《介绍我自己的思想》中说:“我的思想受两个人的影响最大:一个是赫胥黎,一个是杜威先生。赫胥黎教我怎样怀疑,教我不信任一切没有充分证据的东西。杜威先生教我怎样思想,教我处处顾到当前的问题,教我把一切学说理想都看作待证的假设,教我处处顾到思想的结果。”胡适和现代许多学者一样,幼年受到中国传统文化的教育熏陶,青年时期接受了严格的西方社会科学的训练,他们推动了中国学术研究和文学思想的转型、变革。1917年回国,在北京大学任教,抗日战争胜利后任北京大学校长,40年代末去美国,1958年到台湾直至病故。

胡适年轻时即对文学和哲学有浓厚兴趣,1915年有给编者的信刊发于《甲寅》杂志,信中提到翻译欧洲小说、戏剧的计划。1917年在《新青年》发表《文学改良刍议》,这篇文章“在中国文化界引起了一场极大的反应”,陈独秀写《文学革命论》响应,“他坦白地说那首举义旗号召文学革命的是他的朋友胡适。他自己则高张大旗为他的朋友作声援”<sup>①</sup>。这前后陆续写作、发表的《寄陈独秀(1916年8月21日)》、《建设的文学革命论》等,反复申述文学革命之“要点”、“条件”有八项,归纳为四条,即,要有话说,方才说话;有什么话,说什么话,话怎么说,就怎么说;要说我自己的话,别说别人的话;是什么时代的人,说什么时代的话。他并且特别强调“死文字不能产生活文学”,“中国若想有活文学,必须用白话”。<sup>②</sup>他不只是在理论上提倡,而且在实践中“尝试”,以白话作诗。1916年,写有《新大陆之笔墨官司》,用白话诗申述文

① 唐德刚译注:《胡适口述自传》第151页,华东师范大学出版社1993年,上海。

② 胡适:《建设的文学革命论》,《胡适学术文集·新文学运动》第41页、第42页,中华书局1993年,北京。



学革命的主张。此诗很能显示胡适豁达、幽默的性格,显示他自如地运用白话的语言能力。诗中说:“文字没有古今,却有死活可道。/古人叫做‘欲’,今人叫做‘要’。/古人叫做‘至’,今人叫做‘到’。/古人叫做‘溺’,今人叫做‘尿’。/本来同是一字,声音少许变了。/并无雅俗可言,何必纷纷胡闹?”“难道做白话文章,/是这么容易的事?/难道不用‘教育选择’/便可做一部儒林外史?”“今我苦口晓舌,算来却是为何?/正要求今日的文学大家,/把那活泼泼的白话,/拿来‘锻炼’,拿来琢磨,拿来作文演说,作曲作歌:——/出几个白话的器俄,和几个白话的东坡。/那不是‘活文学’是什么?/那不是‘活文学’是什么?”1918年初在《新青年》发表《鸽子》,可以算做新诗的开端;1920年出版他的白话诗集《尝试集》,他还写作了剧本《终身大事》。胡适鼓吹文学革命,其着眼在文学的语言形式,没有强调深刻的社会内容,他的白话诗诗味也不很醇厚。但他起到改变人们观念和趣味的作用,早有人指出:“《尝试集》的真价值,不在建立新诗的轨范,不在与人以陶醉于其欣赏里的快感,而在与人以放胆创造的勇气。”<sup>①</sup>

胡适在学术研究包括文学研究上的一大特色和贡献,是在研究方法上对前人的继承、对西方的借鉴和他自己的富有创造性的运用。他说:“‘方法’实在主宰了我四十多年来所有的著述。”<sup>②</sup>他以杜威的实验主义哲学为指导,综合中西训诂、校勘之学的长处,提出“大胆的假设,小心的求证”,其实就是广泛搜集证据加以归纳,以循果推因的推理得出结论。从方法论上说,并

① 陈炳堃(子展):《最近三十年中国文学史》,转引自《胡适学术文集·总序》,见《胡适学术文集·新文学运动》第3页,中华书局1993年,北京。

② 唐德刚译注:《胡适口述自传》第94页,华东师范大学出版社1993年,上海。

无太大新意,但与重感悟或凭臆断的做法相比,胡适提倡实证研究对于学术发展还是有益处的。早在1911年,他就写出《诗三百篇言字解》,用所谓“西儒归纳论理之法”,判定《诗经》中夹在两个动词之间的“言”字是连接词,而非汉儒所解释的第一人称代词。产生巨大影响的是1921年所写的《红楼梦考证》和此后关于《红楼梦》的若干论文。以“历史考证法”来研究中国小说,是胡适的一项开创性工作,由此建立了“新红学”。胡适以及俞平伯、顾颉刚的“新红学”,力图纠正前人“用冥想去求解释”的做法,“处处把实际的材料做前导”(见顾颉刚为俞平伯《红楼梦辨》所写的序)。他们尖锐地批判旧红学的牵强附会,他们确定了《红楼梦》的作者,考证出其家世,考证了《红楼梦》的版本,论定后四十回为高鹗所续,并对脂研斋评语进行了细致的辑录和研究。可以说,胡适和俞平伯开创了红学的新局面。胡适还有《〈水浒传〉考证》、《〈西游记〉考证》等,着重研究它们“演化的历史”,如何由最初简单的故事,到后来有了精细圆满的情节,生气勃勃的人物。这是借鉴神话学、民俗学中母题演进的研究方法,用之于中国古典小说的研究。

1927年到1929年,胡适写作《白话文学史》。他认为,从汉代之后,中国文学有并行的两条线。“这一个由民间兴起的生动的活文学,和一个僵化了的死文学,双线平行发展,这一在文学史上有其革命性的理论实是我首先倡导的也是我个人的新贡献。”<sup>①</sup>书的引言提出,“白话文学史就是中国文学史的中心部分”,“古文传统史”乃是模仿的文学史,乃是死文学的历史,“这一千多年中国文学史是古文文学的末路史,是白话文学的发达

<sup>①</sup> 唐德刚译注:《胡适口述自传》第259页,华东师范大学出版社1993年,上海。

史”。这些话显然有失偏颇,而且这本书只写到唐代为止,即只有上卷。胡适被人称为“上卷先生”,他的《中国哲学史大纲》同样只有上卷。但这并未妨碍此书在文学史观念更新上的重要作用。胡适曾将他所说的中国文艺复兴运动的目的列为四项:研究问题,输入学理,整理国故,再造文明。参照西方的观念,对中国传统的学术批判和改造,胡适开了一条新路径,也留下许多缺憾和失误,等待后来者去弥补和纠正。

#### 4. 鲁 迅

鲁迅(1881—1936),现代思想家、小说家、文学研究家,本姓周,幼时名樟寿,字豫山,后改豫才,1918年起更名树人,1918年发表《狂人日记》起开始用鲁迅为笔名,浙江绍兴人。鲁迅作为文学家的成就为世人所熟知,而他作为文学研究家,尤其是作为中国古典文学的研究家,在中国现代学术史上也占有重要地位。1936年蔡元培在挽联中称颂他:“著述最谨严非徒中国小说史,遗言太沉痛莫作空头文学家。”郭沫若则在《鲁迅与王国维》一文中说,这两人“用科学的方法来回治旧学或创作,却同样获得了辉煌的成功。王先生的《宋元戏曲史》和鲁迅先生的《中国小说史略》,毫无疑问,是中国文艺史研究上的双璧;不仅是拓荒的工作,前无古人,而且是权威的成就,一直领导着百万的后学”。除了《中国小说史略》之外,鲁迅还有《汉文学史纲要》以及《古小说钩沉》、《唐宋传奇集》、《嵇康集》等多种成果,充分显示了他在国学上的深厚功力;他的讲演稿《中国小说的历史的变迁》、《魏晋风度及文章与药及酒之关系》,处处闪耀着真知灼见。

《中国小说史略》写于1920年,是为在北京大学文科讲课而作,1923年和1924年分上下册先后由北京大学新潮社出版。作

者在序言上说：“中国之小说自来无史；有之，则先见于外国人所作之中国文学史中，而后中国人所作者中亦有之。”鲁迅这本书，是第一本系统的中国小说专史，是一部开创性的著作。它从上古神话传说到清朝末年的小说，逐代加以论列。早在1910年，鲁迅即着手辑录古小说佚文，先编成《小说旧闻抄》，后来又编了《唐宋传奇集》。他以十分严谨的态度“废寝辍食，锐意穷搜”（《〈小说旧闻抄〉再版序言》），为自己的日后的论述建立了丰富而可靠的材料的基础。胡适对《史略》评价甚高：“在小说的史料方面……最大的成绩自然是鲁迅先生的《中国小说史略》；这是一部开山的创作，搜集甚勤，取材甚精，断制也甚谨严。”<sup>①</sup> 陈西滢却攻击鲁迅，说《中国小说史略》是抄袭日本人盐谷温的《支那文学概论讲话》。鲁迅答复说：“盐谷氏的书，确是我的参考书之一，我的《小说史略》二十八篇的第二篇，是根据它的，还有《红楼梦》的几点和一张《贾氏系图》，也是根据它的，但不过是大意，次序和意见就很不同。其他二十六篇，我都有我独立的准备，证据是和他的所说还时常相反。”<sup>②</sup> 盐谷温的《讲话》1926年才有中文节译本，全译本更晚，陈西滢很可能未见盐谷氏的原书。鲁迅的《史略》第二篇多用其说，也介绍了他的一些不妥的观点，如把中国神话散亡归因于黄河流域的气候。但鲁迅不仅如实表明这是别人（“说者”）的看法，且随即表示了保留和补充。至于第二十四篇论《红楼梦》，犹具鲁迅独到之见解，如“悲凉之雾，遍被华林，然呼吸领会之者，独宝玉而已”等语，至今为研究家乐于引述。全书其他各篇，更出于鲁迅的独立研究。

① 胡适：《白话文学史·自序》，该书第7页，东方出版社1996年版，北京。

② 鲁迅：《不是信》，《鲁迅全集》第三卷第229页，人民文学出版社1981年，北京。

小说在中国古代很受轻视,伪作充斥,作者、版本考据都极困难;且良莠混杂,又不像诗词文赋有流派、有师承,故作史殊为不易。鲁迅“从倒行的杂乱的作品里寻出一条进行的线索来”<sup>①</sup>,这是因为他不但以清代朴学的作风搜集了丰富材料,精心鉴别,而且用历史进化的观点寻找现象背后的规律。又由于撰写《史略》时,鲁迅已是知名的优秀的小说家,历史上的小说给他的创作提供借鉴,自身的经验给他看取前人作品时敏锐的眼力。鲁迅在后来曾说:“例如小说史罢,好几种出在我的那一本之后,而陵乱错误,更不行了。”<sup>②</sup>直到今天,《中国小说史略》仍属最好的中国小说史著作。

《汉文学史纲要》是鲁迅在厦门大学时编的讲义,在作者去世后收进全集,所论至汉代司马迁止。后来作者有意进一步深入文学史的研究,“如果使我研究一种关于中国文学的事,大概也可以说出一点别人没有见到的话来”<sup>③</sup>,但因客观和主观条件所限,终未付之实行。

《魏晋风度及药与酒之关系》是1927年在广州所作的演讲,它把文学放在一个时代文化的整体中间来考察,强调“我们想研究某一时代的文学,至少要知道作者的环境,经历和著作”,他的重点在讲环境对文学的影响。如说曹操尚刑名,立法严,“影响到文章方面,成了清峻的风格”;又说建安文学多“慷慨”,“因当

① 鲁迅:《中国小说的历史的变迁》,《鲁迅全集》第九卷第301页,人民文学出版社1981年,北京。

② 鲁迅:《两地书》,《鲁迅全集》第十一卷第315页,人民文学出版社1981年,北京。

③ 鲁迅:《两地书》,《鲁迅全集》第十一卷第184页,人民文学出版社,1981年,北京。

天下大乱之际,亲戚朋友死于乱者特多,于是为文就不免带着悲凉和‘慷慨’了”。文中列举大量材料,描述魏晋名士风度,讲到他们的服药、饮酒,并分析其心理动因,说阮籍“饮酒不独由于他的思想,大半倒在环境”,连同他们之“非汤武而薄周孔”,都是由于他们同当政者的冲突。“魏晋时代,崇奉礼教的看来似乎很不错,而实在是毁坏礼教,不信礼教的。表面上毁坏礼教者,实则倒是承认礼教,太相信礼教。”从这篇讲演辞看,鲁迅是接受了达尔文学说和西方社会学的文学观,对地理环境、社会习俗给予文学的影响,作细致的考察。此外,在对一千多年前的政治、文化的评述中隐含着对国共分裂后世道人心的讽谕。

## 二、重要著作

中国古代文学思想史上的著作实在太多。仅诗话一种,清何文焕辑《历代诗话》<sup>①</sup>,收 27 种;丁福保辑《历代诗话续编》<sup>②</sup>,收 29 种,均为明代以前之人所作。丁福保辑《清诗话》<sup>③</sup>,收 43 种;郭绍虞编选《清诗话续编》<sup>④</sup>,收 34 种;唐圭章编《词话从编》<sup>⑤</sup>,收 85 种。这些,已经有颇大数量,而它们的辑录都并非完备,且诗话、词话只是古代记录文学思想的一种形式。再如小说评点,据《妙复轩评石头记》所载铭东屏答张新之书,仅《红楼梦》评点在道光年间已有数十家。诗话和评点都是后起的文学理论批评形式。其他类型的著述,难以胜计。我们下面介绍的古代文学理论批评著述,选择的时候,考虑它们在所提出论述的问题上的贡献,也考虑它们在体式上的代表性,相对于古代两千年中的有关著作,不过沧海一粟罢了。

① 中华书局 1981 年,北京。

② 中华书局 1984 年,北京。

③ 上海古籍出版社 1978 年,上海。

④ 上海古籍出版社 1983 年,上海。

⑤ 中华书局 1986 年,北京。



## (一)自成体系的文论著作

中国古代没有“体系”一词,但不能说学者们就没有建立体系的愿望和要求。著书立说而有意追求体系性的首先是哲学家和史学家,呈现明显体系性的著作始于汉代。司马迁的《史记》,总计130篇,52万多字,分为本纪、世家、列传、年表、书,“原始察终,见盛观衰”,“天人之际,承敝通变”,“拾遗补艺,成一家之言”。《史记》是体系严密的史书,它给中国历史著作树立了一个良好的典范,开了史学家注重体系的传统。南朝范晔说:“详观古今著述及评论,殆少可意者。”他所欲“可”之意就是完整严密的体系。《宋书》本传说“晔性精微有思致”,他作《后汉书》,自称“自古体大而思精,未有此也”。然而,《后汉书》的体系性,主要是编写的体系,即叙述的体系。哲学家的著作比这更进一步。《淮南鸿烈·要略》说:“著书二十篇,则天地之理究矣,人间之事接矣,帝王之道备矣。其言有小有巨,有微有粗,指奏卷异,各有为语。今专言道,则无不在焉……诚通乎二十篇之论,睹凡得要,以通九野、径十门、外天地、捭山川,其于逍遥一世之间,宰匠万物之形,亦优游矣。”汉代高诱注此书,在叙目中解释:“鸿,大也;烈,明也,以为大明道之言也。”此书以“道”为中心,对于天上地下、人间帝王等等展开多方面的论述。在汉代,《淮南鸿烈》、《论衡》,都称得上是有完整思想体系又有清晰叙述体系的哲学著作。至于有理论体系的文学研究著作,则是从梁代刘勰的《文心雕龙》才开始的,而且,此后的一千多年间,文学理论著作而自成体系的,仍极罕见。这不能不说是中国古代文论的一个特点和弱点。也因此,那少数的成体系的文论著作对我们就弥足

珍贵。

### 1.《文心雕龙》

从体大思精这一点上说,《文心雕龙》在中国古代文学理论史上既是空前的,甚至也是绝后的。清代之前,文学理论上再没有产生如此博大而严密的著作。鲁迅说,在历史上,文学作品的“篇章既富,评鹭遂生,东则有刘彦和之《文心》,西则有亚里斯多德之《诗学》,解析神质,包举洪纤,开源发流,为世楷式”<sup>①</sup>。这个评价是非常之高的。刘勰写作《文心雕龙》,事先经过周密的构思,他在《序志》篇明确地表达了对体系性的追求。他不满足于前人的文论“各照隅隙,鲜观衢路”,“密而不周”,“辩而无当”,“华而疏略”,“巧而碎乱”,“精而少功”,“浅而寡要”,“并未能振叶以寻根,观澜而索源”。他当然不愿重复这种枝节的散碎的研究方式和写作方式,而要开辟一条新路。由根至叶,由源而澜,揭示对象内部的基本矛盾、发生过程 and 变化规律,这就必然要求整体观、体系观。他首先把握住“文之枢纽”,然后“原始以表末,释名以章义”,“割情析采,笼圈条贯”。这里,不仅有结构安排上的体系,更有思维逻辑的体系。那么,既然具备明确的思想体系,《文心雕龙》全书思想的出发点是什么呢?就是文学的道德伦理性质、政治教化功能和文学的审美性的统一,就在“文章之用,实经典枝条”,“古来文章以雕缛成体”和“擘肌分理,唯务折衷”。他接受儒家的传统的文学观,充分吸收魏晋以来对文学审美特性的新认识,形成了文与道并重的立场,用以对文学的各个方面作

<sup>①</sup> 鲁迅:《题记一篇》,《鲁迅全集》第八卷第332页,人民文学出版社1981年,北京。

出深入论述。他既主张“原道心以敷章,研神理而设教”,又肯定“铅黛所以饰容,而盼倩生于淑姿,文采所以饰言,而辩丽本于情性”,从这种统一观出发构筑了《文心雕龙》的理论体系。这是从儒家经学体系派生出来的文学理论的体系,它当然不同于今天的文艺科学的理论体系,也不同于西方古典的文学理论的体系。刘勰的文学思想是他的融合释、道的儒家思想的一个组成部分,是那个总的思想体系的一个子体系。这一子体系得到充分的展开,把他之前的文学理论思想作了一个总结,对文学创作、批评、鉴赏,对文学的体式、风格、演化,都作了细致的分析,而在所有的分析中贯穿着上面所说的出发点的思想。《文心雕龙》为中国古代文论的理论体系建立了最早的明确的框架。一直到近代以前,在这一框架上逐步深化和细密化的理论体系,都是中国占主导地位文学理论体系。

刘勰本人把《文心雕龙》全书 50 篇分为上下两大部分,《序志》篇说,“上篇以上,纲领明矣”,“下篇以下,毛目显矣”。前 25 篇中,自《明诗》开始,是论文体,其中不少文体属应用文,有些文体早已成为陈迹,但在论述中程度不同地表达了作者的理论观念;后 24 篇讲创作、批评和鉴赏,作家的才能以及文学与时代的关系,这些,都是今天的文学理论要讨论的重要问题。

刘勰论创作,提出的核心概念是神思,神思即是创作过程中的艺术思维。艺术思维中创作主体的心理活动路线是:物色—情志—辞令,情志由“物色”使然,情志又必须在辞令中才得到表现。他说,“岁有其物,物有其容,情以物迁,辞以情发”(《物色》),“神居胸臆,而志气统其关键;物沿耳目,而辞令管其枢机”(《神思》)。文学作品的优劣,决定的就在情志的真伪、深浅和邪正。“昔诗人什篇,为情而造文;辞人赋颂,为文而造情。何以明其



然？盖风雅之兴，志思蓄愤，而吟咏情性以讽其上，此为情而造文也。诸子之徒，心非郁陶，苟驰夸饰，鬻声钓世，此为文而造情也。”（《情采》）为情造文，才可能产生佳作；为文造情，只不过是雕虫小技，不会写出上品。“情以物迁”的“物”，既指自然景物，也可以包括社会生活现象，而刘勰和汉代以来的论者，人都把注意力放在前一方面。从具体心理操作来说，刘勰的描述是“思理为妙，神与物游”，“物以貌求，心以理应”（《神思》），这是前一阶段；到了第二阶段，“体物为妙，功在密附。故巧言切状，如印之印泥；不加雕削，而曲写毫芥。故能瞻言而见貌，即字而知时也”。总之，“写气图貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊”（《物色》），也还是“物”、“心”、“辞”三者之间的往复。至于文学鉴赏和文学批评中的心理活动，则是创作心理的逆过程，由“辞”而“心”而“物”，“缀文者情动而辞发，观文者披文以入情”（《知音》）。《文心雕龙》后半部抓住物、情、辞三个关节点，对文学的创作、批评和鉴赏，对创作主体和文本载体，对文学作品的内容和形式，作了清楚而细致的剖析。美国学者艾布拉姆斯 1953 年发表的《镜与灯》提出，每一件艺术品都有的四要素：作品、艺术家、世界、欣赏者。他以此来审视西方文学批评。刘若愚 1975 年出版的《中国的文学理论》“为了提供一个概念结构去分析中国文学批评著作”，将艾氏的图式借过来；他还提到“有几位学者把艾布拉姆斯这张值得称道的图表应用来分析中国文学批评”。<sup>①</sup> 实际上，《文心雕龙》里已经相当明确并且多次强调地提出了文、心、物，也提到“披文”的读者，提到了这些要素之间的“宛转”、“徘徊”的运

<sup>①</sup> [美]艾布拉姆斯：《镜与灯》，郇稚牛等译，第 5—7 页，北京大学出版社 1989 年，北京；刘若愚：《中国的文学理论》，田守真、饶曙光译，第 14—21 页，四川人民出版社 1987 年，成都。

动。《文心雕龙》的体系是有很强的概括力和普遍性的。

关于“物”，在全书的不同地方被赋予不尽相同的含义，但基本上是指自然景物，即“春秋代序，阴阳惨舒”，是桃花、杨柳，黄鸟、草虫<sup>①</sup>；然而《明诗》中所说“感物吟志”和“婉转附物，惆怅切情”，多少和社会生活发生关系，也有人认为，《文心雕龙》中的“物”可以指“事物、人物”<sup>②</sup>。

《附会》篇中说学习作文“必以情志为神明”，用“情志”来指称文学作品的思想内容。在全书的大多数篇里都讲到情、讲到志，实际上，是把此前人们所说的“缘情”与“言志”融合起来。当作家还没有进入具体创作过程之时，他的主观的思想和心理素养，包括才、气、学、习四个方面，才、气是先天的，学、习是后天的（《体性》）。进入创作过程，情志体现为感兴、怀抱、立意、思理，它是作品的骨骼与灵魂，所以说“情者文之经”（《情采》），“志实骨髓”（《体性》）。至于辞，就是文辞，就是文学语言。书中除了肯定“辞尚体要”（《徵圣》），也强调“词必巧丽”，设专篇论练字，论声律、丽辞（对偶）。从汉语、汉字特性与汉语文学的语言技巧的关系着眼，书中对文学作品的语言的特性在音、形、义方面作出了全面的细致的分析。《练字》篇说“心既托声于言，言亦寄形于字，讽颂则绩在宫商，临文则能归字形”。此篇中所论是文字排列给读者的视觉美感，反对“字体瓌怪”，主张减少“半字同文”（一句一行中的字偏旁相同）、回避“同字相犯”（对偶句不要出现重复字）、错开“字形肥瘠”（笔画多的字与笔画少的字调配适当）。《声律》篇说“异音相从谓之和，同声相应谓之韵”。刘勰区

① 参见王元化《心物交融说“物”字解》，《文心雕龙讲疏》第93—98页，上海古籍出版社1992年，上海。

② 周振甫主编：《文心雕龙辞典》第225—227页，中华书局1996年版，北京。

别器乐的宫商与人声的律吕,区别文学作品的声调美同音乐艺术之美,区别“内听”与“外听”。外听是主体对外界乐声的感应,内听是作家创作中对文字声韵效果的衡量、推敲。篇中还提出把声调飞扬的字同声调沉抑的字交错。《丽辞》篇讲“高下相须,自然成对”,分出言对(字词本身相对)、事对(用典故)、反对(反义词相对)、正对(近义词相对)。刘勰注意到声律,但不赞成拘泥于格律而损害情志的传达。这些,对于后世关于诗歌、散文语言的研究,都有很大引导推动作用。此外,《章句》篇论组织安排、部分与整体的关系,《铨裁》篇论提炼剪裁,从广义上说,也属于“文”的问题。

风格论是《文心雕龙》的精彩内容,在《体性》一篇有集中论述。篇中指出文学创作是“沿隐以至显,因内而符外”,“各师成心,其异如面”,他所说的不再如曹丕、陆机那样只是讲文章体裁的风格要求,不再只是讲作品的语言风格,而是讲作家和作品的整体风格,讲环境、个性与风格的关系,讲风格怎样从作品的意蕴和辞采中表现出来。他还归结出八种风格类型,即:典雅、远奥、精约、显附、繁缛、壮丽、新奇、轻靡。刘勰对最后两种风格有较多保留,但他赞成风格的多样性,八种类型交互渗透,千变万化,构成丰富绚丽的文学世界。

《知音》篇论述文学批评的原则、方法以及作好文学批评须具备的主观条件。刘勰认为,文学现象纷纭复杂,而观者、鉴者“知多偏好,人莫圆该”;他又说“圆照之象,务先博观”。显然,他理想中的文学批评的基本属性是与“偏”相对立的“圆”。他列举的“慷慨者逆声而击节,蕴藉者见密而高蹈,浮慧者观绮而跃心,爱奇者闻诡而惊听。会己则嗟讽,异我则沮弃”,作为一般的文学接受者难以避免,作为代表社会理性判断的文学批评却不应

如此。怎样达到“圆照”？刘勰提出批评者观审作品的途径与方法，“将阅文情，先标六观。一观位体，二观置辞，三观通变，四观奇正，五观事义，六观宫商。斯术既形，则优劣见矣”。这里涉及确定作品的体式，琢磨语言修辞，对前人的继承和创新，对轨范的遵守与改变，对例证或典故的运用，安排作品的声律。《宗经》篇所说的“六义”，也可以看作是刘勰所确认的衡量文学作品的标准：“文能宗经，体有六义：一则情深而不诡，二则风清而不杂，三则事信而不诞，四则义贞而不回，五则体约而不芜，六则文丽而不淫。”六观更多地关注艺术形式，六义更多地关注情志内容，两相配合，就覆盖了文学作品的各个方面。

《文心雕龙》为历代文人所重，唐代以后传播到日本和朝鲜等国，19世纪被介绍到欧洲。唐之刘知几，在《史通·自叙》里历数各朝开拓性之著述，说到《文心雕龙》：“词人属文，其体非一，譬甘辛殊味，丹素异彩；后来祖述，识味圆通，家有诋诃，人相掩蔽，故刘勰《文心》生焉。”宋之孙光宪、黄庭坚都给它正面评价。孙氏《白莲集序》说：“风雅之道，孔圣之删备矣；美刺之说，卜商之序（指毛诗序）明矣。降自屈宋，逮乎齐梁，穷诗源流，权衡辞义，曲尽商榷，则成格言，其唯刘氏之《文心》乎！后之品评，不复过此。”明人胡应麟称赞它“议论精凿”，清人章学诚称赞它“体大而虑周”。宋代开始有人注释，可惜已经失传。现在可以读到的有较大参考价值的是，清黄叔琳的《文心雕龙辑注》，今人范文澜的《文心雕龙注》、杨明照的《文心雕龙校注拾遗》和詹锳的《文心雕龙义证》。

## 2.《沧浪诗话》

诗话是中国古代文学理论著作的一种重要体式，它出现于

宋代。而在宋代众多的诗话中,最具理论深度和体系性的是严羽的《沧浪诗话》。严羽字仪卿,又字丹丘,自号沧浪逋客,福建邵武人。他生活于南宋宁宗、理宗时期即公元12世纪末期前后,著有《沧浪集》。《沧浪诗话》书末附有作者《答出继叔临安吴景仙书》,对诗话的写作作了一些说明。其中写道:“仆于作诗,不敢自负,至识,则自谓有一日之长,于古今体制,若辨苍素,甚者,望而知之。”自认其诗歌创作才能弱于理性认识能力。又说:“妙喜自谓参禅精子,仆亦自谓参诗精子。尝谒李友山论古今人诗,见仆辨析毫芒,每相激赏,因谓之曰:‘吾论诗,若那吒太子析骨还父,析肉还母。’友山深以为然。”他向吴景仙道:“吾叔试以数十篇诗,隐其姓名,举以相试,为能别得体制否?”由这些话可以看出,他对自己对诗的审美鉴别力是何等自信和引以自傲,这种能力是从多年的品赏实践中磨练升华而成,可以检验考核而并非玄虚飘渺不可捉摸。他把诗歌创作心理与佛徒之禅悟相比拟。妙喜即是大慧宗杲,是在严羽稍前的临济宗著名僧人,“看话禅”的代表人物。《五灯会元》卷十九记其上堂说法称:稽首不可思议事,第一义中真实说。严羽说诗正模仿此类风格。《沧浪诗话·诗辨》说:“大抵禅道惟在妙悟,诗道亦在妙悟。”盖宋代文人谈禅形成风气,苏轼、黄庭坚是突出代表。苏轼《夜直玉堂携李之仪端叔诗百余首读至夜半书其后》有句道:“暂借好诗消永夜,每逢佳处辄参禅。”北宋的吴可《学诗诗》说:“学诗浑似学参禅,竹榻蒲团不计年。直待自家都了得,等闲拈出便超然。”禅与诗之所以能够相联系,乃由于艺术思维与宗教思维有相似点,中国古代抒情诗的创作,它的触发兴感,它的炼字炼句,与禅宗的妙悟,与禅宗的话头、机锋,确有很多类似。它们都特别强调主体的能动创造,特别重视感性、重视直觉,重视非理性的言语道



断、不可思议的潜意识心理。严羽的以禅喻诗,要旨是把诗歌创作的艺术思维,与治学论理的逻辑思维鲜明地区别,在这一点上,《沧浪诗话》纠正江西诗派的偏谬,有不少可取之处。

《沧浪诗话》共有五个部分,即:诗辨、诗体、诗法、诗评、考证。其中诗辨为全书纲领。《诗辨》中说:“诗有别材,非关书也;诗有别趣,非关理也。”材指诗料,即创作原料;趣指趋向,即诗的旨归。诗的原料在作者的心灵,而不在典坟之中;诗的旨趣在不可言说的意味,而不在条分缕析的道理。这正显示禅宗的影响的痕迹。禅宗的兴起,就是要把佛学从经师们的讲坛上解放出来。不识字的惠能战胜满腹经典的神秀,证明了禅悟与学问无关。惠能早年曾听尼无尽藏读《涅槃经》,并向无尽藏讲说经义,说“字即不识,义即请问”,“诸佛妙理,非关文字”(见《五灯会元》)。《坛经》一开始记述,惠能到黄梅礼拜弘忍,弘忍很不客气地说:“汝是岭南人,又是獠獠(对文化发展滞后的南方少数民族的贬称),若为堪作佛!”惠能反驳道:“人即有南北,佛性即无南北。獠獠身与和尚不同,佛性有何差别!”不识字、没有文化当然可以悟佛,不识字、没有文化的人也就可以悟诗。《诗经》中的“国风”,汉魏乐府,一直到明代的“挂枝儿”、“打枣竿”的作者,很多是不识字的老百姓。严羽倒不是要为民歌争地位,他只是要区分为学和作诗是不同的两件事。诗思的特质在“兴趣”。他说:“诗者,吟咏情性也。盛唐诸人惟在兴趣,羚羊挂角,无迹可求。故其妙处透彻玲珑,不可凑泊,如空中之音,相中之色,水中之月,镜中之象,言有尽而意无穷。近代诸公乃作奇特解会,遂以文字为诗,以才学为诗,以议论为诗。夫岂不工,盖于一唱三叹之音有所歉焉。”这里流露的对于语言文字表义能力的怀疑,也和禅宗一致,禅宗的一个主要口号是“不立文字”。严羽所肯定

的诗歌的最高境界,是超语词的境界;他强调诗歌意蕴的模糊性、不确定性和对于欣赏者的开放性,以此来解释优秀诗歌审美魅力的持久性、恒久性。

与“兴趣”说密切相关,严羽极力鼓吹“妙悟”。严羽所说的“悟”,并不是对宇宙、自然、人生的直接的悟,而是对汉魏以前的古代优秀诗歌作品的悟,是“学”中之“悟”。至于汉魏以前的诗,“不假悟也”。这种说法本身包含着矛盾。许学夷《诗源辨体》、潘德舆《养一斋诗话》都附和此说,胡应麟《诗薮》说“建安以降稍属思维,便应悬解”,也同意汉以前是“不假悟”。其实,国风、楚辞的作者不从前人的作品寻求灵感,而从鸟兽虫鱼,从人生的顺逆、国势的盛衰悟得,这才是真正的悟。严羽把悟的对象限定为汉魏以前的诗,认为这样才说得上入门“正”、立志“高”,他的意见带有很大的片面性。但他指出对前人的作品,不是要“学”,而是要“悟”,则又是强调艺术才能的特殊性,强调艺术修养途径的特殊性,自有他的道理。他说:“孟襄阳学力下韩退之远甚,而其诗独出退之之上者,一味妙悟而已。惟悟乃为当行、乃为本色。”孟浩然的学问不如韩愈,诗才却胜过韩愈。诗才与学力是人的两种不同的能力。严羽所说的悟,是对于特定的专门的对象(上古之诗)学习中的悟,这也类似于禅宗的悟,是对某几部经典(如《楞伽经》或《金刚经》)、对尊宿大师机锋之悟。不过,在具体论述中,严羽曾说道:“唐人好诗,多是征戍、迁谪、行旅、离别之作,往往能感动激发人意。”“谢灵运之诗,无一篇不佳。”“谢所以不及陶者,康乐之诗精工,渊明之诗质而自然耳。”他所向往的还是“此中有真意”那样对本体的直接的“透彻之悟”。

《诗辨》说:“诗之法有五:曰体制,曰格力,曰气象,曰兴趣,曰音节。”兴趣是核心,单说兴趣不易把握,音节属外在形式方

面,音乐性是诗歌语言的特点,也可以说是诗歌艺术入门的初阶;体制、格力和气象则与诗人的艺术个性有关,形成体制、格力、气象和辨识体制、格力、气象,是创作或鉴赏达到成熟的标志。严羽非常重视诗歌的体制,特立“辨体”部分细加讨论。他认为,“体”可以“以时而论”即按时代划分,可以“以人而论”即按作家划分。但他的“体”的概念太泛,涉及体裁、样式、风格、技巧,所论也就驳杂。严羽所主张的妙悟、兴趣,他对诗歌史的某些观点,赞成和批评的意见都有不少,争论中加深了人们的认识。《沧浪诗话》清代有几种注本,今人郭绍虞的《沧浪诗话校释》综合了多种资料,有较大参考价值。

### 3.《原诗》

《原诗》的作者叶燮(1627-1703),江苏吴江人,字星期,号己畦,又号横山先生。生于明末,清代康熙时登进士第,有《己畦集》。叶燮四岁读楚辞而能成诵,但他后来的诗文并不出色。《四库全书总目提要》说,《己畦集》自序“论文章利病颇为有见;然检阅集中诸作,则颇不逮其所言”,这也不足为怪,严羽的诗作没有多少可称道的,却无妨于他在诗论上的贡献、成就;诗论家、文论家大多如此,不见得非要本人有倾城之貌才有资格议论美丑,不见得非要本人有八斗之才才有资格指点文章利病。叶燮曾任江苏宝应知县,因触忤上司而罢职,从此纵游名山大岳。至76岁时,以为会稽五泄与其家相距不远而未曾涉足乃一大憾,于是裹粮往游数月,归即卧病,次年去世。他论文与同时的长洲汪琬不合,取汪氏之作,作《汪文摘谬》;及至汪琬病故,他叹息道:“吾失一净友,今谁复弹吾文者!”这颇像庄子悲悼失去惠施的风度。《原诗》有康熙二年(1663)刻本,并有沈懋德同年所作的序,

可知此书是叶燮壮年所著。

《原诗》是一部理论著作而不是对具体作家作品的评论,它想要探求“诗之原”。《四库提要》说:“是作论之体,非评诗之体也。”沈珩作于康熙丙寅(1686)的序中说,“自古宗工宿匠所以称诗之说,仅散见评鹭间一支一节之常者耳,未尝有创辟其识,综贯成一家言”,叶燮“发为《原诗》内外篇,内篇,标宗旨也;外篇,肆博辩也……其文之牢笼万象,出没变化,盖自昔《南华》、《鸿烈》以逮,经世观物,诸子所成一家之言是也”。叶燮本人在诗论上自视甚高,《原诗·外篇上》说:“诗道之不能长振也,由于古今人之诗评杂而无章、纷而不一。”他对钟嵘、刘勰以至严羽等几乎所有论家都加以贬抑。他对古来以比喻来描述作家的感受印象的批评尤为不满,举出汤惠体说谢灵运诗如“初日芙蓉”,认为是“泛而不附,缚而不切”。这些话虽或失之偏激,也表明他对系统的深刻的探本溯源的理性思维的重视。《原诗》之所以在中国古代文论中有独特地位,就在它不是片断的感悟的记载,不是零碎的考据辑录,不是琐闻本事的收集,而是对于诗歌的创作与发展的系统的论述。“原诗”这一书名,表明他注重的不是具体的操作层面的问题,而是要探究诗歌创作的本源。“欲其诗之工而可传,则非就诗以求诗者也”。诗歌创作、文学创作,根本在哪里?叶燮说:“诗之基,其人之胸襟是也。”这倒并不是什么新颖之论,叶燮的贡献,是在明代后期“性灵说”风行之后,谈胸襟不限于性灵,不限于情感,而是对诗人的“胸襟”以及对文学创作中的心物关系作了新的、深入的全面的解释:“曰理、曰事、曰情,此三言者,足以穷尽万有之变态。凡形形色色,音声状貌,举不能越乎此。此举在物者而为言,而无一物之或能去此者也。曰才、曰胆、曰识、曰力,此四言者,所以穷尽此心之神明。凡形形色色,

音声状貌,无不待于此而为之发宣昭著。此举在我者而为言,而无一不如此心以出之者也。”就是说,诗歌的内容,诗歌表现的对象是理、事、情;诗人的修养,诗歌创作的主观条件是才、胆、识、力。

关于前一方面,情作为诗歌的内容是不难理解的,而事和理则容易引起异议。叶燮预料到这一点,书中设或人之问说:“情之一言,义固不易,而理与事,似于诗之义,未为切要也。”他的回答是:“子之言诚是也。子之所以称诗者,深有得乎诗之旨者也。然子但知可言可执之理之为理,而抑知名言所绝之理之为至理乎?子但知有是事之为事,而抑知无是事之为凡事之所出乎?可言之理,人人能言之,又安在诗人之言之;可征之事,人人能述之,又安在诗人之述之。必有不可言之理,不可述之事,遇之于默会意象之表,而理与事无不灿然于前者也……天下惟理事之人神境者,固非庸凡人可摹拟而得也。”“要之,作诗者实写理、事、情,可以言言,可以解解,即为俗儒之作。唯不可名言之理,不可施见之事,不可径达之情,则幽渺以为理,想象以为事,倘恍以为情,方为理至事至情至之语,此岂俗儒耳目心思界分中所有哉!”他举杜甫的诗句“碧瓦初寒外”为例,从字句看,似乎无理,而体会其意味,“觉此五字之情景,恍如天造地设,呈于象,感于目,会于心;意中之言,而口不能言;口能言之,而意又不可解。划然示我以默会想象之表”。他认为诗人要做的是情、理、事的自然融合。“夫情必依乎理,情得然后理真,情理交至,事尚不得耶!”中国古代长期把文学看作诠释“道”和“理”的手段,文学的作用只是明圣人之道,释经典之理。叶燮出于对文学审美特性的认识,把文学创作中的理,同经学之理,同日常实务活动之理,明确地区分开来,这是文学思想上的一大进步。黑格尔说:“凡

是有关真理的教条、信念和见解都不能成为可供艺术表现的真正的情致,因为它们的基本要求在于认识。”<sup>①</sup> 别林斯基发挥这一观点说:“艺术不能容忍掺入抽象的哲学观念,尤其是理性观念:它只能容受诗情观念;而诗情观念不是三段论法,不是教条,不是规则,它是活生生的情欲,它是激情。”<sup>②</sup> 叶燮要求传达那“不可言”之理,“呈于象、感于口、会于心”之理,“无是事”和“不可述”之事,这在17世纪,是十分难能可贵的。

关于文学创作的主观条件方面,叶燮说:“大约才、胆、识、力,四者交相为济;苟一有所歉,则不可登作者之坛。四者无缓急,而要在先之以识;使无识,则三者俱无所托。无识而有胆,则为妄、为卤莽、为无知,其言背理、叛道,蔑如也。无识而有才,虽议论纵横,思致挥霍,而是非淆乱,黑白颠倒,才反为累矣。无识而有力,则坚僻、妄诞之辞,足以误人而惑世,为害甚烈。”在这方面,他的独到之见并不太多。只是,他强调诗人的主见,强调诗人对社会、对人生、对文学的独立思考,反对摹拟,反对单纯注重技术,他说:“诗文一道,岂有定法哉?”法有死法与活法之分。“死法,则执途之人能言之;若曰活法,法既活而不可执矣,又焉得泥于法?”这些意见在当时是有针对性的,而且在此后也是有普遍意义的。

《原诗》的另一个重要内容是谈诗歌的发展变化规律,他说:“诗有源必有流,有本必达末;又有因流而溯源,循末以返本。其学无穷,其理日出。乃知诗之为道,未有一日不相续相禅面或息

① [德]黑格尔:《美学》第一卷第289页,朱光潜译,人民文学出版社1962年,北京。

② 别林斯基:《普希金作品集》,第五篇论文,转引自《外国理论家作家论形象思维》第70页,中国社会科学出版社1979年,北京。

者也。但就一时而论,有盛必有衰;综千古而论,则盛而必至于衰,又必自衰而复盛。”他赞成发展的观点,而不赞成是古非今;他所说的发展也并不是直线向前,而是有起伏曲折。针对明末复古思潮,他立论的侧重点是变革。叶燮区分两种变,一是“时有变而诗因之”,即诗歌随时代的变化而变化,“时变而失正,诗变而仍不失其正”。例如《诗经》里的变风、变雅,是政治浊乱时的产品,其思想和风格则仍醇正。二是“诗递变而时随之”,即诗歌在艺术上的变化,也就是“体格、声调、命意、措辞,新故升降之不同”。就这条线索而言,不能说“正”就长盛、“变”就是衰;相反,正总归要走向衰,而变则开启新的盛。如晚唐国势衰微,诗歌的风格也因而表现为衰飒,“然衰飒之论,晚唐不辞;若以衰飒为贬,晚唐不受也”,在思想内容上是低潮,从艺术形式的发展看却不是低潮。“盛唐之诗,春花也:桃李之秾华,牡丹芍药之妍艳,其品华美贵重,略无寒瘦俭薄之态,固足美也。晚唐之诗,秋花也,江上之芙蓉,篱边之丛菊,极幽艳晚香之韵,可不为美乎!”文学史和文学批评史每每以朝代的变换、政治的盛衰来作分期的依据和评价的标准,叶燮对此提出不同意见,他在《百家唐诗序》中说,“若夫文之为运,与世运异轨而自为途”。文学的发展变化当然与政治的发展变化密切相关,而文学的发展变化又有自身独立的规律和路线。政治之衰未必即是文学之衰,政治之盛未必即有文学之盛。盛世之声未必有很高的艺术性,衰世之音未必没有诗的魅力。叶燮的文学发展观,吸收了晚明公安派文学发展观的合理因素,但要精细得多、深刻得多。

## (二) 诗体文论

文学理论批评文字,用韵文、用诗词歌赋的形式写作,这在中国古代较为常见。即如《文心雕龙》那样的长篇巨制,也是以骈体写成。诗体在体现理论思维的精确性上也许带来不便,但却较便于记忆,有助于流传。当然,他对著作者的文笔功夫提出很高的要求。这里介绍的四种,即使单从文学性衡量,也属于精品佳构。

### 1.《文赋》

《文赋》的题目标明它用赋体写成。赋这种文学体裁,是中国古代的一种韵文,诗词歌赋都属广义的诗体。赋在汉代和六朝十分繁荣兴盛,其中又可细分为若干种。《文赋》属于骈赋,它重对偶,重排比,大体上以四字句和六字句参差错杂。《文心雕龙·诠赋》说:“赋者,铺也;铺采摘文,体物写志也。”赋是铺陈名物、排比辞藻,所以,赋多以宫殿、器物为描写对象,后来有写歌舞、写绘画雕刻的。与陆机同时的杨泉有《草书赋》,傅咸有《画像赋》,今已残缺。萧统《文选》收入《文赋》,与咏音乐的几篇排在一起。陆机擅长骈俪,他的《辨亡论》是骈体名篇,刘勰虽不甚认同陆机的文风,但《文心雕龙·论说》说:“陆机《辨亡》,效《过秦》而不及,然亦其美矣。”对陆机的《演连珠》,《文心雕龙·杂文》更赞曰:“惟士衡运思,理新文敏,而裁章置句,广于旧篇。”陆机对形式技巧的掌握,已经到了运用自如的地步。同时,他对当时的各种文体都很熟悉,《晋书》本传说:“机妙解情理,心识文体,故作《文赋》。”《文赋》能广泛流传,与它内容的细而全,与它形式



的华美而流畅,都是不可分的。

《文赋》前有小序,说明自己研读前人作品,了解其成功和失误之所在;从亲身的创作实践,体会其中甘苦——这是《文赋》写作的基础。序中“恒患意不称物,文不逮意;盖非知之难,能之难也”一句,道出了文学家普遍的永恒的痛苦,即语言的痛苦。文学是语言的艺术,文学家惟一的手段是语言;而作家之意,他对宇宙、人生的体悟,那精微之处又是语言难以传达的。意与物、文与意总是不能完全相称,而这,又不只是认识的问题,它主要是能力问题、才华问题。陆机在这里告诉人们,应该了解文学知识,学习写作技巧;但是,讲知识、技巧,讲出来的只是一部分,只是“所能言”的那一部分,是比较浅表的,还有不能言的,是更精髓的、更重要的,就只有靠各人在实践中去体会、去掌握。

正文可分为八段。第一段讲创作的准备,无非是要读书养志,要瞻物动情。第二段讲酝酿和构思,重点是讲艺术想像。“收视反听”,是指主体摆脱外界干扰,在内心自我叩问,使原来模糊的感觉映象、情绪情感逐渐鲜明,然后寻找恰当的词句表达。陆机用如下句子形容意与言相吸引、相磨合:“……倾群言之沥液,漱六艺之芳润,浮天渊以安流,濯下泉而潜浸;于是沈辞佛悦,若游鱼衔钩而出重渊之深,浮藻联翩,若翰鸟缨缴而坠曾云之峻。”“佛悦”是难出的意思。“沈辞”一句比况有意而无词以表达,诗人炼字与钓鱼确乎有点相像,鱼儿咬钩却老是钓不上来;最后终于等到一条,从深水里把它提拉出来的过程是钓者最欢欣的时候。“浮藻”一句比况丰富的辞藻成群而来,词儿宛如飞鸟一个个从眼前掠过,妥帖精当的却要耐心寻找,诗人要根据意的统帅作用去抉择精选,像精明而耐心的射手准确地猎获高空中的鹰隼。以诗的语言形容诗思的过程,格外生动贴切。第

三段讲结构安排，“或因枝以振叶，或沿波而讨源，或本隐以之显，或求易而得难，或虎变而兽扰，或龙见而鸟澜，或妥帖而易施，或岵嵴而不安”。这些话是形容结构时思路的方向，赋体文论用的是文学性的语言。后人往往一条条去坐实，那就是后人的发挥，陆机并没有那么细致的分析。第四段讲文学创作之乐，“课虚无以责有，叩寂寞而求音，函绵邈于尺素，吐滂沛乎寸心”。文学家虚构出多姿多彩的艺术世界，在有限的篇幅里容纳无限丰富的内容。第五段讲风格和体裁，分出十种文体，就中“诗缘情而绮靡”最为后人重视。第六段包括五个小段，讲各种具体的写作技巧。既从正面引导，也从反面指出常见的毛病。如强调警句的作用：“立片言而居要，乃一篇之警策，虽众辞之有条，必待兹而效绩。”又如说到作品的熔炼剪裁，指出：“或仰逼于先条，或俯侵于后章，或辞害面理比，或言顺而又妨。离之则双美，合之则两伤。”所有的技巧，都靠作者灵活掌握：“若夫丰约之裁，俯仰之形，因宜适变，曲有微情……譬犹舞者赴节以投袂，歌者应弦而遣声，是盖轮扁所不得言，故亦非华说之所能精。”第七段讲天才与灵感。灵感“来不可遏，去不可止”。来时，“思风发于胸臆，言泉流于唇齿”；去时，“兀若枯木，豁若涸流”。灵感的发生和消逝有必然性也有偶然性，陆机侧重于偶然的一面，“或竭情而多悔，或率意而寡尤”，“故时抚空怀而自惋，吾未识夫开塞之所由”。最后一段讲文学作品的社会作用。历来注释解说《文赋》的甚多，今人张少康《文赋集释》排列诸家之说，并提出自己看法，最为详尽。

## 2.《戏为六绝句》

《戏为六绝句》是唐代诗人杜甫所作，它开创了以绝句论诗

的先河。绝句是中古以后常见的一种诗歌体式。明代胡震亨《唐音癸签》说：“五言绝始汉人小诗，而盛于齐梁；七言绝起自齐梁间，至唐初四杰后始成调。”唐以后绝句盛行，据说绝句占唐诗总数五分之一。相当一部分绝句是配合乐曲而广泛传唱，绝句是文人和民众共同喜爱的诗歌体式。杜甫最擅长的是律诗，这里却采用绝句，并在题目中标明“戏”，仇兆鳌《杜诗详注》说：“此为后生讥诮前贤而作，语多跌宕讽刺，故云‘戏’也。”当时有人“轻薄为文”，随意贬损前代作家，杜甫十分不满这种态度，对他们的观点加以批评，指出他们不自量力之可笑。不用论而用诗来论文，是“戏”；对无知者加以讽刺，也是“戏”。这六首诗是杜甫居于成都草堂时所作，时年50岁，已处艺术成熟时期。六首诗前三首论作家，后三首论诗艺。前三首虽说是论作家，但其落脚点则是批评妄意鄙薄古人的轻浮作风。“今人嗤点流传赋，不觉前贤畏后生。”“尔曹身与名俱灭，不废江河万古流。”“龙文虎脊皆君驭，历块过都见尔曹（经过田野和都市的长途驰驱，显出骏马与驽马的高下）。”这里的“后生”、“尔曹”，正是杜甫要批评的，是被他认为褻渎了诗艺的尊严和神圣的人。艺术的观点可以各人有异，对作家作品的评价可以各有见解，但对艺术持轻慢儇佻的态度则是不能容忍的。杜甫对前人也并不是一味赞颂，他说“纵使卢王（卢照邻、王勃）操翰墨，劣于汉魏近风骚”，认为初唐四杰之诗不及汉魏的扬雄、曹植等人，不像那些人继承了国风、楚辞的传统；但即令如此，他们在文学史上的地位也不容抹煞，而是远远胜过那些信口雌黄者。从前三首还可以看出，杜甫提倡的是“凌云健笔”，是“近风骚”，这是他仰慕的艺术轨范。至于四杰的“当时体”，则是次一等，但也有其出现的历史必然，有其存在价值。后三首进一步申述此意：“或看翡翠兰苕上，未掣

鲸鱼碧海中。”“窃攀屈宋宜方驾，恐与齐梁作后尘。”杜甫有自己的明确的稳定的艺术信念、艺术理想、艺术追求，他坚持认为艺术的主流和基调应该是昂扬奋发，是大气磅礴，有如鲸鱼遨游于无边无际的碧海；同时，艺术又应该是兼容并蓄、多姿多彩，那些如翠鸟嬉戏于花丛的作品，虽不能胜任时代的丰碑，仍可供人们欣赏。“不薄今人爱古人，清词丽句必为邻。”“别裁伪体亲风雅，转益多师是汝师。”凡是美的他都喜爱，他都欣赏；凡是人们智慧的结晶，他都虚心去学习、吸收。他这种远见卓识和宽阔胸怀，充分体现了大家风范。元稹《唐故工部员外郎杜君墓系铭并序》说：“予读诗至杜子美而知小大之有所总萃焉。”“至于子美，盖所谓上薄风骚，下该沈宋（沈佺期、宋之问），古傍苏李（苏武、李陵），气夺曹刘（曹植、刘桢），掩颜谢（颜延之、谢灵运）之孤高，杂徐庾（徐陵、庾信）之流丽，尽得古今之体势，而兼人人之所独专矣。”正由于博大开放的艺术观念，才能有海纳百川、千汇万状的创作成果。

杜甫的这六首绝句，不但见解卓绝，而且有气势、有文采，一千多年来被人们乐于咏唱。“尔曹身与名俱灭，不废江河万古流”，“不薄今人爱古人”，“转益多师是汝师”，这些句子，超出诗艺的范围，超出文学的范围，给人们治学和立身以多方而的启示。杜甫之后，以绝句论诗的层出不穷，宋之戴复古，金之王若虚、元好问，明之李濂，清之王士禛、张问陶、袁枚，是千百论者中的代表。这类绝句中还有许多佳作。宋代陆游的《读杜诗》就是一首论诗绝句：“千载诗亡不复删，少陵谈笑即追还。常憎晚辈言诗史，《清庙》、《生民》伯仲间。”把杜诗与《诗经》并提，认为杜甫恢复了被中断的诗歌的伟大传统。杜甫创立了绝句论诗的体例，后人（不只一人）用绝句来咏颂他，这是他有权得到的回报。

今人郭绍虞《杜甫戏为六绝句集解》“比观众说”，“以杜证杜”，颇有参考价值。

### 3.《廿四诗品》

《廿四诗品》旧题司空图撰，近年有学者考证非司空图所作，但尚难作定论。司空图是唐代的诗人和诗论家，字表圣，有文集十卷、诗集三卷。其文集卷二有《与李生论诗书》一篇，提出“辨于味，而后可以言诗也”，“近而不浮，远而不尽，然后可以言韵外之致耳”，他所谓“味”是在“酸咸之外”的“醇美”；又提出“味外之旨”，并在卷三《与极浦书》中提出“象外之象，景外之景”，且引戴容州语云：“诗家之景，如兰田日暖，良玉生烟，可望而不可置于眉睫之前也。”另有《与王驾评诗书》称：“……思与境偕，乃诗家之所尚者。”以上言论，在唐代文论向宋代文论转变中起到承前启后的作用，为境界说的形成作了先导，也开启了南宋严羽的“妙悟说”和清代王士禛的“神韵说”。关于《诗品》，《四库总目提要》说：“唐人诗格传于世者，王昌龄、杜甫、贾岛诸书，率皆依托。即皎然《杼山诗式》，亦在疑似之间。惟此一编，真出图手。”近有学者提出质疑，认为是明人伪托。但究竟系何人所作，学界尚未有定论。无论如何，它还是中国古代一部重要文论著作。无论《廿四诗品》为谁所作，它和司空图的审美取向较为一致，则是有迹可寻的。历来人们关于它的评述，多联系到司空图的其他诗论以至诗作，仍可参酌。《诗品》共二十四则，故被称为《廿四诗品》。它每则十二句，每句四字，双数句句尾押韵。实际上每则为一首诗，用比喻和象征的手法，描摹某种风格、意境。清人认为《廿四诗品》为司空图作，研究评论颇多，杨廷芝《诗品浅解自序》引述他人之言说：“表圣指事类形，罕譬而喻，寄兴无端，涉笔

成趣。”孙联奎《诗品臆说自序》说：“昔钟嵘创作《诗品》，志在沿流溯源；若司空《诗品》，意主摹神取象。”许印芳《二十四诗品跋》说，此书“分题系辞，字字新创，比物取象，目击道存”。无名氏《司空表圣二十四诗品注释叙》说：“其中各品词语，俱各按其品极意形容，清词丽句，络绎不绝，实为描摹尽致，推阐无穷；是不啻以各二字为题，而以其语为诗也。不脱不粘，超玄入化。昔人谓王维诗中有画，予于此品亦云。”这些评论都肯定《诗品》虽属诗论，却又是如画的诗篇。它所列的二十四品，是二十四种诗歌风格形态，即：雄浑，冲淡，纤秣，沈著，高古，典雅，洗炼，劲健，绮丽，自然，含蓄，豪放，精神，缜密，疏野，清奇，委曲，实境，悲慨，形容，超诣，飘逸，旷达，流动。这里囊括了各种各样彼此相异的风格，既有雄浑、豪放一类的，也有纤秣、绮丽一类的，又有冲淡、疏野一类的，不拘一格、兼收并蓄。当然，司空图本人的趋向是含蓄、冲淡、飘逸等类，他所特别推许的是王维、韦应物等诗人。

《诗品》二十四则的基本写作模式是，每则介绍一种风格类型，而介绍主要是用诗的语言描摹那种风格的风神、气韵；当然也不排除适量的评价和说明。如《洗炼》一则是：“如矿出金，如铅出银。超心炼冶，绝爱缁磷。空潭泻春，古镜照神。体素储洁，乘月返真。载瞻星气，载歌幽人。流水今日，明月前身。”它的大意是：有如从粗矿中炼出纯金，有如术士把铅烧炼成白银；沉浸在那浑朴、粗陋的原料中，专心致志地提炼；像清澈见底的空潭，像纤毫不染的明镜；以纯真之“素”为本，葆有天然之洁，在皎洁的月光下返璞归真；仰望星斗，独自浩歌；涓涓的流水是我的今日，朗朗的月华是我的前身。此处所写的是作者对于“洗炼”这种风格的印象、感受，而且是间接地写，用若干景物、境象

作比喻和象征,让读者去体会、玩味。徐以坤《戏为绝句》说:“谁识庐山面目真,雌黄商榷苦陈陈。司空拈出无多语,百态牢笼万古新。”<sup>①</sup> 此种做法由来已久,例如东晋孙绰形容潘岳之文“烂若披锦”,陆机文“若披沙简金”;又如南朝宋代汤惠休论谢灵运诗“如芙蓉出水”,颜延之诗“如错彩镂金”。此种做法被历代人们广泛应用,韩愈《醉赠张秘书》:“君诗多态度,霭霭春空云。东野动惊俗,天葩吐奇氛。张籍学古淡,轩鹤避鸡群。”以诗论诗,外国也有。德国评论家史雷格尔谈到歌德评论莎士比亚的文章时说:“当一个诗人以诗人的身份直观地描写一部诗作时,产生出来的如果不是诗,还能是什么呢?”<sup>②</sup> 然而,《诗品》本身的诗性却妨碍了它理论上的精确与深刻。钱钟书《谈艺录》说:“唐人序咏之文,品目词翰,每铺陈拟象,大类司空表圣作《诗品》然……司空表圣《诗品》理不胜词;藻采洵应接不暇,意旨多梗塞难通,只宜视为佳诗,不求甚解而吟赏之。”又引道光时李元复之语,称李氏“以《诗品》作诗观,而谓用诗体谈艺便欠亲切也”。<sup>③</sup> 《廿四诗品》有启悟作用和赏鉴价值,也有思维的深度与精密上的局限。清代袁枚作《续诗品》,其小序云:“余爱司空表圣《诗品》,而惜其只标妙境,未写苦心,为若干首续之。”亦可见《廿四诗品》之影响。今人郭绍虞《诗品集解》,除会注外,尚有“题咏”、“演补”及“表圣杂文”、“序跋题记”等,辑录材料甚丰。

① 转引自郭绍虞《诗品集解》第79页,人民文学出版社1963年,北京。

② [德]弗·史雷格尔:《论莎士比亚》,杨业治译,见《古典文艺理论译丛》第九册第96页,人民文学出版社1964年,北京。

③ 钱钟书:《谈艺录》第369—372页,中华书局1984年,北京。

#### 4.《论诗三十首》

《论诗三十首》为金代著名诗人元好问青年时期所作<sup>①</sup>,是继杜甫《戏为六绝句》之后以绝句诗论诗的最有影响的文章作品。在他稍前的南宋戴复古的《论诗十绝》和金代王若虚的《论诗诗》绝句八首,在气势之宏大、涵盖之广博与观点之鲜明深刻上,都不及元好问之作。元好问(1190-1257),字裕之,号遗山,太原秀容(今山西忻县)人,家世出于北魏拓跋故姓,上溯数代皆为官宦,元好问在金代历任内乡令、南阳令等官职。七岁能诗,号为神童,其诗文在金代颇有地位,时人“以为少陵(杜甫)以来无此作也”,“于是家按其什,人嚼其句,洋溢于里巷,吟讽于道途,巍然坡(苏轼)谷(黄庭坚)复出也”<sup>②</sup>,有《遗山先生文集》。金亡后不仕,选收金代诗人作品编为《中州集》,以诗而存史,为每位诗人作有小传,其间也表露出一些文学见解。

《论诗三十首》,第一首和最末一首谈自己这一组诗的写作,其余二十八首所论对象自汉魏直至南宋,前后一千余年。第一首说:“汉谣魏什久纷纭,正体无人与细论。谁是诗中疏凿手,暂教泾渭各清浑。”第三十首说:“蚍蜉撼树自觉狂,书生技痒爱论量。老来留得诗千首,却被何人较短长?”他要“细论”、要“论量”的,是众说纷纭的大问题,这个大问题就是:什么是诗歌创作的主流和正体。元好问有《赠答杨焕然》诗说:“诗亡又已久,雅道不复陈。人人握和璧,燕石谁当分。”与《论诗三十首》同样,是说

① 原注“丁丑岁三乡作”,此丁丑为公元1217年,元好问28岁,居于福昌三乡(今河南宜阳县三镇)。《论诗三十首》最后一首之最后两句说:“老来留得诗千首,却被何人较短长?”由此推断,作者晚年还对之不断增改。

② [元]郝经:《元遗山先生墓铭》,见《全金诗增补中州集》卷六十三。



要区分“石”和“玉”。他对一千多年间诗歌的评述,不是寻章摘句的考据或赏玩,而是要从历史中确认诗歌的正道。他曾作《东坡诗雅目录》,并撰小引说:“五言以来,六朝之陶、谢,唐之陈子昂、韦应物、柳子厚,最为近风雅,自余多以杂体为之。诗之亡久矣,杂体愈备,则去风雅愈远,其理然也。”他所肯定的正体,是《诗经》的传统,是汉魏五言的传统,是陈子昂、杜甫、苏轼的传统。他所不满的,有儿女情多的“温(庭筠)李(商隐)新声”,有“斗靡夸多”的陆机作品,有“鬼画符”的卢仝的作品,有宋代以来“窘步相仍”的唱酬诗,他还讥嘲“闭门觅句”的陈师道是“可怜无补费精神”。总之,元好问论诗,有赞扬,有惋惜,有贬抑,确实是努力辨别清浊,体现了明确的审美取向。

元好问所赞扬的,首先是慷慨豪健的风格。第二首写道:“曹刘坐啸虎生风,四海无人角两雄。可惜并州刘越石,不教横槊建安中。”曹植、刘桢是建安诗歌的代表,《诗品》称曹植“骨气奇高”、刘桢“真骨凌霜”,并说“曹刘殆文章之圣”,又称刘琨“善为凄戾之词”。曹植在《前录自序》中说“少而好赋,其所尚也,雅好慷慨”。第二首刚刚进入具体评论,就标举曹刘,在这里,元好问表明了自己的诗学理想。他把曹植、刘桢看作领袖群伦的诗坛英雄。这种看法虽然前人早已提出,而钟嵘说刘桢“气过其文,雕润恨少”,曹丕则更早指出“公干有逸气,但未遒耳”;元好问仍然把刘桢与曹植并列,给予崇高评价。他叹惜刘琨不得与曹刘同时,实际上也是叹惜后代所有豪健一派的作者,可能还叹惜他本人,不得与曹刘同时;叹惜“志深笔长,梗慨多气”的风格未能始终贯穿于诗史,希望当今诗人重振雄风。建安时代已经一去不复返,横槊赋诗的气概则是后世诗人应该永远追求的。作者对于诗歌中“虎气”的无限向往之情,充溢于字里行间。在

后面的几首里,他欣慰于晋代“壮怀犹见缺壶歌”;盛赞在南朝诗风柔靡之时,北方少数民族民歌却接续了建安传统:“慷慨歌谣绝不传,穹庐一曲本天然。中州万古英雄气,也到阴山敕勒川。”论及初唐诗歌,他热情颂扬倡导“风骨、兴寄”和“音情顿挫”的陈子昂:“沈(佺期)宋(之问)横驰翰墨场,风流初不废齐梁。论功若准平吴例,合著黄金铸子昂。”把陈子昂对于重振诗风的贡献,比之于恢复越国的范蠡,认为应该用黄金给他塑纪念像。

除豪健之外,元好问诗学理想的另一方面是天然。第四首说:“一语天然万古新,豪华落尽见真淳,南窗白日羲皇上,未害渊明是晋人。”第二十九首说:“池塘春草谢家春,万古千秋五字新。传语闭门陈正字,可怜无补费精神。”举出陶渊明和谢灵运,从人格、心胸和炼句、构思的两个不同层次上谈天然风格。元好问有《继愚轩和党承旨雪诗四首》之四说:“颇怪今时人,雕镌穷岁年。君看陶集中,饮酒与归田。此翁岂作诗?真写胸中天。天然对雕饰,真贗殊相悬。”这是为人的天然,最高境界的天然。宋人叶梦得《石林诗话》说,“池塘生春草,园柳变鸣禽”,“此语之工,在无所用意,猝然与景相遇,借以成章,不假绳削”。这是写作上的天然,虽属次一等,也还应该肯定。不仅诗歌内容应该天然,形式也要自然。他批评陆机“斗靡夸多费览观”,认为“心声只要传心了”。第十七首说:“切响浮声发巧心,研磨虽苦果何心?浪翁水乐无宫徵,自是云山韶濩音。”浮声切响、宫商角徵,指作诗讲究平仄格律,元好问本人律诗写得很好,他只是反对用格律束缚诗思。浪翁即唐代诗人元结,元好问在这里发挥元结的意见,元结在有名的《篋中集》中说:“近世作者,更相沿袭,拘限声病,喜尚形似。”他曾著《水乐说》,称自己最爱听山中的水乐,淙淙然十分悦耳。第十一首说:“眼处心生句自神,暗中摸索

总非真。画图临出秦川景,亲到长安有几人!”认为创作不能靠临摹,要靠亲身体会。

清代翁方纲《石洲诗话》卷七专门解说这三十首,今人郭绍虞《元好问论诗三十首小笺》(人民文学出版社),刘泽《元好问论诗三十首集说》(山西人民出版社),都可参看。

### (三) 作家作品评论著作

关于作家和作品的评论,早先是夹在关于文学的谈论之中;司马迁的《史记》为屈原等作家立传,已经是专门的作家论了,而对一个时代一种体裁的作家逐一评论的则有钟嵘《诗品》和钟嗣成《录鬼簿》。

#### 1.《诗品》

梁代钟嵘的《诗品》,分别评论汉代以来五言诗作者共一百二十余人,是那个时代最全面的五言诗诗人论,也是我国古代最早而影响最大的作家论专著。《隋书·经籍志》说:“《诗评》三卷,钟嵘撰,或曰《诗品》。”它最初的名称是《诗评》,“评”和“品”意思相近。钟嵘在《诗品序》中说:“昔九品论人,《七略》裁士,校以宾实,诚多未值。”表明他受到东汉之后品评人物风气的启发,而又对那些品评缺乏客观性甚为不满。班固《汉书》有《古今人表》,列古今人物为九等,“因兹以列九等之序,究极经传,继世相次,总备古今之略要”,九等即:上上,上中,上下,中上,中中,中下,下上,下中,下下。其中,上上为圣人,上中为仁人,上下为智人,下下为愚人。唐代史学家刘知几称赞班固立意甚高,而实际人物排列则不适当。这也正是品评人物的难处所在:抽象地谈谈

原则还好说,具体确定其地位高低上下就很不容易。《七略》是西汉刘向、刘歆父子所作的我国最早的图书总目,它把图书分为几大类,七略是:《辑略》、《六艺略》、《诸子略》、《诗赋略》、《兵书略》、《术数略》、《方技略》。这样同时也对作者进行了分类排列。班固依据《七略》,加以调整变动,作《汉书·艺文志》,成为后人所赞的“学问之眉目,著述之门户”。九品、七略,《古今人表》和《艺文志》,其要义是详尽地收集材料,然后从整体出发作出价值判断。本来,文学批评的根本,也就是作价值判断。在钟嵘的当时,五言诗是一种新兴文体,是上层社会聚会谈论的重要资料。谈论,必然作出判断。人们怎样判断呢?钟嵘看到的是:“随其嗜欲,商榷不同。淄澁并泛,朱紫相夺,喧议竞起,准的无依。”判断而没有标准,任随个人瞬时的感受,结果往往是混乱。俄国文学批评家别林斯基说:“判断应该听命于理性,而不是听命于个别的人,人必须代表全人类的理性,而不是代表自己个人去进行判断。‘我喜欢,我不喜欢’等说法,只有当涉及菜肴、醇酒、骏马、猎犬之类东西的时候才可能有威信……当涉及历史、科学、艺术、道德等现象的时候,仅仅根据自己的感觉和意见任意妄为地、毫无根据地进行判断的所有一切的我,都会令人想起疯人院里的不幸病人。”<sup>①</sup>钟嵘同时的王公缙绅之士,多少是把五言诗与菜肴、醇酒一样,表示一下喜欢或者不喜欢。针对此种情况,有识之士乃欲加以澄清,“近彭城刘士章,俊赏之士,疾其淆乱,欲为当世诗品,口陈标榜,其文未遂,嵘感而作焉”,“轻欲辨彰清浊,掎摭病利”。从这里可见,对一时代的作家作品进行系统的

<sup>①</sup> [俄]别林斯基:《〈关于批评的讲话〉》,《别林斯基选集》第三卷,满涛译,第573—574页,上海译文出版社1980年,上海。

研究和客观的评价,不仅是钟嵘一人的想法,而是历史的要求,是五言诗发展的要求,也是文学批评发展的自然产物。

《诗品》目录标示的作家共 122 人,但《诗品》实际评论的人数比列人标目的人数多。有研究者指出:“《诗品》共品评汉迄齐梁 123 位诗人:上品 12 人(古诗算一人),中品 39 人,下品 72 人。”<sup>①</sup> 这个说法大体可以采用,由此数字不难看出,钟嵘评诗的标准相当严格。把作家明确地分成不同等级,是很大胆的,必定引起争议。钟嵘把陶渊明置于中品,遭到许多人的批评,确实不适当。但诗人的作品有优劣之别、成就有大小之分,这也是客观存在。人选《诗品》的诗人,经过钟嵘仔细斟酌,都达到一定水平;他的排列整体上显示了一贯的原则,相当部分经得起时间的检验。他给“古诗”崇高的地位,他对曹植极力推崇,对位高名显的沈约、江淹和谢朓则在肯定其贡献的同时又指出其不足,这些都是难能可贵的。

钟嵘重视创作上的传承关系,他看文学史不是只看孤立的“点”而是努力清理发展的线索,显示了史家的眼光。清代钱谦益说:“古人论诗,研究体源,钟记室谓李陵出于《楚辞》、陈王出于《国风》、刘桢出于《古诗》,王粲出于李陵,莫不应若宫商,辨同苍素。”(《与遵王书》)章学诚《文史通义》说,《诗品》“如云某人之诗其源出于某家之类,最为有本之学”,“论诗论文而知溯流别,则可以探源经籍,而进窥天地之纯、古人之体矣。此意非后世诗话所能喻也”。钟嵘超越了鉴赏式的印象批评,而是力图作宏观的历史研究。

钟嵘在评论中把华美赡丽的词句与精审简赅的文字自然结

<sup>①</sup> 曹旭:《诗品集注·序》,见该书第 10 页,上海古籍出版社 1994 年,上海。

合,为后世文学批评的语言表达,树立了良好的轨范。如论潘岳:“其源出于仲宣(王粲)。《翰林》(李充《翰林论》)叹其翩翩奕奕,如翔鸟之有羽毛,衣被之有绌縠,稍浅于陆机。谢混云,潘诗烂若舒锦,无处不佳;陆文如披沙简金,往往见宝。嵘谓:益寿(谢混小字益寿)轻华,故以潘胜;《翰林》笃论,故叹陆为深。余常言,陆才如海,潘才如江。”潘岳是有名的美男子,诗文也极妍丽;钟嵘引他人的评语,突出了潘的特点,又自己加以折中,非常生动并且较为平允。论陶潜:“文体省净,殆无长语;笃意真古,辞兴婉惬。每观其文,想其人德,世叹其质直。至如‘欢言酌春酒’,‘日暮天无云’,风华清靡,岂直为出家语耶!古今隐逸诗人之宗也。”他虽然把陶潜放在中品,但对陶诗的真美,还是有体会的。

《诗品》有长篇序言,系统阐述其文学思想,对诗歌理论的普遍原则、对五言诗的源流,有精彩的论述。他认为气动物,物感人,人的情感受到物的摇荡,于是产生了艺术、诗歌。他特别重视情,把情看作气、物和诗的中介。因为重视情,他反对滥用典故:“至于吟咏情性,亦何贵于用事?”“‘思君如流水’(徐干《室思》)既是即目,‘高台多悲风’(曹植《杂诗》)亦惟所见,‘清晨登陇首’(张华诗句)羌无故实,‘明月照积雪’(谢灵运《岁暮》)讵出经史?观古今胜语,多非补假,皆由直寻。”他不赞成当时过分强调声律的风气,认为“故使文多拘忌,伤其真美。余谓文制,本须讽读,不可蹇碍,但令清浊通流,口吻调利,斯为足矣”,这在当时是针对时弊,对后世也很有启示。只是对于文学形式美的探讨的积极意义,估计有些偏低。

钟嵘的生平被载入《梁书》、《南史》文学传,《诗品》现存最早的版本为元刊本。今人陈延杰《诗品注》,人民文学出版社 1961

年有修订本；曹旭《诗品集注》，上海古籍出版社 1994 年出版。《诗品》早在唐代即传到日本，日本学者关于《诗品》有不少研究成果。

## 2.《录鬼簿》

《录鬼簿》是元代钟嗣成的著作，记载元代 158 位戏曲、散曲作者的姓名、籍贯、职位和作品目录<sup>①</sup>，间有简要的评论，有的还附有“吊词”。钟嗣成（1279？—1360），字继先，号丑斋，汴州（今河南开封）人，长住杭州。他也是一位作家，善音律，作有小令、套数、传奇，今人隋树森所编《全元散曲》，收有他的作品多篇。他一辈子怀才不遇，布衣终老，曾作《南吕一枝花·自序丑斋》，叹惜“半生未得文章力，空自胸藏锦绣，口唾珠玑”，“近来论世态，世态有高低，有钱的高贵，无钱的低微”，充满不平之气。戏曲、散曲是元代新兴文体，其作者中不少地位低微，《录鬼簿》记载的有些是教坊中人，被士大夫所轻视。钟嗣成成为这些人记其出处和作品目录，不仅为文学史留下珍贵资料，更表现他超卓的眼光和过人的识见。《录鬼簿》是我国最早的有系统的戏曲史著作，又包含戏曲评论的内容。书前自序中说，“若夫高尚之士，性理之学，以为得罪于圣门者，吾党且啖蛤蜊，别与知味者道。”性理之学是两宋主流意识形态，钟嗣成预计到理学家们对戏曲和对为戏曲家立传的排斥反对，而有意与之相抗。“余因暇日，缅怀故人，门第卑微，职位不振，高才博识，俱有可录，岁月弥久，湮没无闻，遂传其本末，吊以乐章；复以前乎此者，叙其姓名，述其所

<sup>①</sup> 关于《录鬼簿》所载作者人数，有不同统计，这里依据浦汉明《新校录鬼簿正续编·前言》，见该书第 8 页，巴蜀书社 1996 年，成都。



作,冀乎初学之士,刻意词章,使冰寒于水,青胜于蓝,则亦幸矣。”他期望有人继承、光大戏曲创作事业。《录鬼簿》卷上记“前辈名公有乐章传于世者”47人,第一个是董解元,“以其创始,故列诸首”;记“前辈才人有所编传奇行于世者”56人,第一个是关汉卿。在介绍杨显之的时候说,“关汉卿莫逆之交,凡有文辞,与公较之,号杨补丁是也”;在介绍费君祥、梁退之的时候,点出他们是关汉卿的朋友。这标示他不是简单地排列作者姓名,而是要勾勒戏曲文学兴起发展的脉络。卷下所记是“方今已亡名公才人,余相知者,为之作传,以《凌波仙》曲吊之”,还有“已死才人不相知者”、未死相知者、未死不相知者。记述多比上卷为详,因为其中有些有直接交往,笔下每带感情。如记周仲彬云:“余编此集,公及见之,赘其姓名于未死鬼之列。尝与论及亡友,未尝不握手痛惋;而公亦中年而卒,则余辈衰老萎惫,又何以久于世也欤?”这里面许多人当时并未去世,不是“鬼”,为什么要写进《录鬼簿》呢?钟嗣成自有其独特看法。他说,酒囊饭袋、或醉或梦之人,不求学问、甘于暴弃之人,虽生犹死;相反,从来都有“不死之鬼”,就是那些有追求有成就的人。他著此书就是“使已死未死之鬼,作不死之鬼,得以传远”。书中收录有自己的原则,“其或词藻虽工而不欲出示,或妄意穿凿而亟欲传梓,政犹匿税之物,不经批验者,其何以行之哉!”所谓“批验”,是指经过欣赏者社会接受活动的检验,只有在流传中被确认的作品,才能在文学史上占一席之地。书中尝能指出作者在戏曲史上的建树,如说“以南北调合腔自(沈)和甫始”;说鲍吉甫惟务搜奇索古,“故其编撰,多使人感动咏叹。余尝与之谈论节要,至今得其良法”。“节要”,大约是情节编织的技巧。吊词中说鲍氏“平生词翰在宫商,两字推敲付锦囊……谈音律,论教坊,唯先生占断排场”。书



中对于所论作家主要是称述其贡献,但也不讳言其缺点。如对郑光祖,说他“名闻天下,声彻闺阁”,“乾坤膏馥润肌肤,锦绣文章满肺腑,笔端写出惊人句”,“惜乎所作贪于俳谐,未免多于斧凿”。

钟嗣成在全书结语中说:“右所录,若以读万卷书、作三场文,上夺巍科、首登甲第者,世不乏人,其或甘心崖壑、乐道守志者,亦多有之。但于学问之余,事务之暇,心机灵变,世法通疏,移官换羽,搜奇索怪,而以文章为戏玩者,诚绝无而仅有者也。此哀诔之所以不得不作也。”他在这里所说的以文为戏,实际是不为功名利禄,把艺术创作本身当做人生事业去追求。正是有了这种态度,才有元明以后戏曲小说的繁荣。

#### (四) 史传体文论

中国的史书,由司马迁的《史记》创立了体例,列传往往是它所占篇幅最大也最主要的部分。列传中要记述传主的有价值的文学作品(有时是全篇收录),也可能记录、反映传主的文学思想。在这同时当然更可能表现出历史家自己的文学思想,当传主是杰出文学家的时候,尤其可能这样;历史家对作为传主的文学家的创作及其命运发一番议论、感慨,相当于一篇文学评论。从范曄的《后汉书》开始,不少史书设“文苑传”,有时传前有序,其文学理论色彩更重。二十四史中这方面的材料颇多,下面介绍两种。

##### 1.《史记·屈原贾生列传》

《史记》是二十四史的第一部,它的主要篇章是传记,司马迁

是中国传记文学的开创者；屈原是中国第一个伟大的文学家、伟大的诗人，《屈原贾生列传》是《史记》列传中的一篇，与《司马相如列传》一起，属于最早的文学家传记。韦勒克和沃伦在《文学理论》一书中说：“从作者的个性和生平方面来解释作品，是一种最古老和最有基础的研究方法。”传记本身并不就是文学批评。《史记》中有帝王将相的传记，学者、名医的传记，酷吏、佞幸的传记。韦勒克和沃伦又说：“传记作者在为一个政治家，一个将军，一个建筑家，一个律师，或一个参与政事的平民作传时，都没有什么方法上的差别。”这话不很适合于《史记》。《屈原贾生列传》和《司马相如列传》是严格意义上的文学家传记，传主的人生成就，主要是在他们的文学创作。传记作者也是集中从文学上来介绍和评论他们，并且由此而表达了明确的文学观念，显示了一种文学批评方法。它们作为中国最早的文学家传记，带有非常浓厚的文学批评的性质。司马迁在这些传记中全文收录了几篇作品，对几位文学家的生平和创作给予了很精当的评价，对后世文学创作和文学理论批评有重大影响。《史记》本身有很强的文学性，鲁迅称之为“无韵之《离骚》”，它不仅在评价尺度、文学观念上卓然成家，而且在传记批评的风格、文体上也为后世树立了典范。

韦勒克和沃伦提出：“文学传记的成果对理解作品本身有多大关系和重要性？”司马迁显然信奉孟子确立的知人论世的原则，把作品与诗人的身世联系起来，把诗人与时代联系起来。既肯定诗人的个人独创性，又剖析作品从一定社会环境滋育生长的历史必然性。孟子和司马迁等人所建立的文学批评传统认为，传记研究的成果，对理解作品是至关重要的。《屈原列传》一开头不是平铺直叙传主的生平经历，而是突出介绍上官靳尚对

屈原的嫉妒、陷害,以及楚怀王因此而疏远他、贬抑他,然后强调此事对屈原的思想、心理的刺激,落脚于屈原怎样把自己的痛苦感受抒写成伟大的诗篇《离骚》。传中写道:“屈平疾王听之不聪也,谗谄之蔽明也,邪曲之害公也,方正之不容也,故忧愁幽思而作《离骚》……信而见疑,忠而被谤,能无怨乎!屈平之作《离骚》,盖自怨生也。国风好色而不淫,小雅怨诽而不乱,若《离骚》者,可谓兼之矣。”“其文约,其辞微,其志洁,其行廉,其称文小而其指极大,举类迥而见义远。其志洁,故其称物芳;其行廉,故死而不容自疏。濯淖污泥之中,蝉蜕于浊秽,以浮游尘埃之外,不获世之滋垢,皜然泥而不滓者也。推此志也,虽与日月争光可也。”这一段话(其中有些是采用了淮南王刘安的评论)把作家的品格和作品的品格作为统一体来评论,作家志洁行廉,作品才能兼有国风和小雅的优长。从创作上说,有其人才会有其文;从批评上说,观其文可以知其人。宋玉、唐勒、景差,“皆祖屈原之从容辞令,终莫敢直谏”,人格的高下必然导致文格的高下。司马迁理想的人格是,敢于坚持自己的政治的道德的信念,与背离正道的人直至最高统治者抗争,虽死不渝。后来班固提出相反意见:“今若屈原,露才扬己……强非其人,忿怼不容,沈江而死,亦贬絜狂狷景行之士……谓之兼《诗》‘风’‘雅’而与日月争光,过矣。”他认为:“君子道穷,命矣……故‘大雅’曰‘既明且哲,以保其身。’斯为贵矣。”对比班固的庸人哲学,更觉司马迁理想主义之可贵。

司马迁引用刘安的话中的“文约辞微”,反映了他的审美取向。《史记·孔子世家》称孔子作《春秋》,“约其文辞而指博”;《太史公自序》说,“夫《诗》《书》隐约者,欲遂其志之思也”;《滑稽列传》说,“谈言微中,亦可以解纷”。作品的思想内容要纯正刚直,

语言形式要委婉含蓄,富于韵味。《司马相如列传》用大量篇幅引录传主的作品,并为之辩护说:“相如虽多虚辞滥说,然其要归引之节俭,此与《诗》之讽谏何异?扬雄以为靡丽之赋,劝百风一,犹驰骋郑卫之声,曲终而奏雅,不已亏乎,余采其语可论者著于篇。”后人以为关于扬雄的几句乃班固《汉书》中的话,即便如此,《史记》前文中也称司马相如赋“卒章归之于节俭”。赋是汉代新兴的特有的文学体式,对此加以关注,是必要的。

贾谊的遭遇与屈原有相似之处,也是被谗见疏,《史记》全文引用他的《弔屈原赋》,其中也寄托了司马迁的共鸣。在这篇传的末尾说“未尝不垂涕想见其为人”,表明他的传记批评不是纯客观的介绍,而是把强烈深沉的情感与史实材料自然融合。

## 2.《宋书·谢灵运传》

在司马迁之后,正史都注意到为文学家立传,范曄的《后汉书》开始专设《文苑传》。《宋书》的作者沈约,本人是一位诗人和重要的文学理论家,他在写史时当然也不会忽视文学家,不但在谢灵运、颜延之等人的传记中详细叙述其文学活动,而且把谢传末尾的“史臣曰”写成一篇专门的理论性极强的文学论文。

他在谢灵运传中说到:“灵运为性褊激,多愆礼度,朝廷唯以文义处之,不以应实相许。自谓才能宜参权要,既不见知,常怀愤愤。”谢灵运为永嘉太守,“民间听讼,不复关怀,所至辄为诗咏以致其意焉……每有一诗至都邑,贵贱莫不竞写,宿昔之间,士庶皆遍,远近钦慕,名动京师”,“自以名辈才能,应参时政。初被召,便以此自许。既至,文帝唯以文义见接,每侍上宴,谈赏而已”。这里道出了封建社会许多具有卓越才华的文人与当局之间相互期望与实际的错位,以及由此引发的悲剧,颇堪思考。

《宋书》各篇之后的“史臣曰”，本是承袭《史记》“太史公曰”的体例，一般是对所叙之人之事而发的议论；“谢灵运传论”却超越了常规，从诗歌发展史论及诗歌的抒情性离不开文藻，诗歌的审美性离不开声律，成了一篇有很强独立性的文学论文。

沈约在这篇传论开头说，“志动于中则歌咏外发”，此系《礼记·乐记》、《毛诗序》以来的文人们的共识，然而接下去说东汉诸诗人“虽清辞丽曲，时发乎篇，而芜音累气，固亦多矣”；三曹父子，“咸蓄盛藻，甫乃以情纬文，以文被质”。在肯定情与文相互依存的同时，其强调的重点显然放在了文的方面。这就不同于汉代，可以看作六朝文学观念自觉的表现。沈约对东晋到齐梁文学观念的变革、文学形式的变化非常敏感，观察非常细致，并且作了深入研究。他不只是适应而且是主动推进文学的变革。传论中说：“降及元康（晋惠帝年号），潘（岳）陆（机）特秀，律异班（固）贾（谊），体变曹（三曹）王（褒），缙旨星稠，繁文绮合，缀平台（汉梁孝武王在平台附近建宫室，集邹阳等文士写作）之逸响，采南皮（曹丕与建安文士有南皮之游）之高韵。遗风余烈，事极江右（指西晋）。”这里说的“异”和“变”，特指辞藻华丽铺排，讲究文辞的形式美。

谢灵运传论最有独创的和影响最深远的是关于声律的论述。它说：“若夫敷衽论心，商榷前藻，工拙之数，如有可言。夫五色相宣，八音协畅，由乎玄黄律吕，各适物宜。欲使宫羽相变，低昂互节，若前有浮声，则后须切响。一简之内，音韵尽殊，两句之中，轻重悉异。妙达此旨，始可言文……自骚人以来，此秘未睹。至于高言妙句，音韵天成，皆暗与理合，非由思至。”从一般规律说，美是多样中的协调，错综中的统一，单一和杂乱都违背美的要求。就诗歌而言，诗美的突出特征是节奏与韵律。节奏

与韵律,都要在变化中显示对称、整齐。汉字为单音独体,中国古典诗歌由此形成独有的格律。魏晋六朝,音韵之学兴起,分辨字音的声、韵、调,字音清浊、抑扬、轻重。当时人们诵读以至言谈,往往注意到语言的音乐性。《梁书·周捨传》称捨“善诵书,背文讽说,音韵清辩”。僧人诵经,更如歌唱。梁代慧皎《高僧传·诵经论》描述:“若乃凝寒靖夜,朗月长宵,独处闲房,吟讽经典,音吐道亮,文字分明,足使幽显欣踊,精神畅悦。”早期诗歌本来配合着劳动或舞蹈,因而节奏感很强;配合着音乐,因而音调和谐。等到音韵学研究展开,取得成果,诗歌格律论就进到细致精审的阶段。沈约是四声(平上去入)的发现者之一,《梁书·沈约传》说他“撰《四声谱》,以为在昔词人,累千载而不寤,而独得胸襟,穷其妙旨,自谓人神之作”。他还将音韵理论用于五言诗格律的分析,提出“八病”之说,即八种音韵上的禁忌。例如,五言诗第一字同第六字、第二字同第七字不能同声,否则犯“平头”之病;第五字同第十字不能同声,否则犯“上尾”之病。沈约(和其他一些人)创立的声律论,开了一个时代的风气,对中国古典诗歌格律,产生了很深远的影响。他们那些琐细的规定,遭到钟嵘等的非难,而《谢灵运传论》阐述的原则,无疑是正确的,对诗歌的发展,特别对诗歌形式的精致化,有积极的作用,在诗歌美学上也有广泛而久远的价值。20世纪俄国形式主义理论,甚至偏激地把诗学当做语言学的分支。日尔蒙斯基说:“韵律学问题对于诗歌具有极其重要的意义。”“语音……是深蕴艺术表现力的极重要的工具。诗语之音是调整就绪和组织有方的。音的独特选词和独特配置把诗歌言语与散文言语相区别。”“我们看到诗歌中强弱音节有规律的交替:有时是长短音节的交替,有时是重

音音节和非重音音节的交替。”<sup>①</sup>从基本观念上,他的貌似新奇的言论,并没有越出一千多年前沈约的论说的范围。

## (五)书信体文论

书信尺牍是常见的文章体式,它的应用性很强。它往往显得平易、亲切,把观点的陈述、论证、论辩和情感的表达、交流自然地结合,打动收信人,打动读者。中国古代文人很喜爱并且善于运用书信的形式,萧统《文选》中“书”有上中下三卷,又另有“上书”(即臣下对皇帝或王公的书信)一卷。其中如司马迁《报任少卿书》、曹丕《与吴质书》、嵇康《与山巨源绝交书》等,都是历来传诵的名篇,且与文学理论批评多有关系。唐宋以后,这类书信更是很多。不少大胆新鲜的思想,最先是在书信中提出。

### 1. 曹丕《与吴质书》和曹植《与杨德祖书》

《与吴质书》是曹丕写给吴质的一封信,《与杨德祖书》是曹植写给杨修的一封信。曹植是曹操的儿子、曹丕的弟弟。兄弟两人中究竟立谁为太子,曹操很长时间犹豫不决。杨修是曹植的密友,吴质是曹丕的亲信,四个人都富有学识和才华,他们之间便构成极为微妙复杂的矛盾。因为杨修与丁仪兄弟谋立曹植为嗣,曹丕很是忧虑,把吴质藏在旧竹箱里,用车载到家里密商。杨修将此事报告曹操。次日,吴质教曹丕再用竹箱装上绢,引诱杨修去报告;曹操派人搜查,一无所获,从此不信任杨修,并逐渐

<sup>①</sup> [俄]日尔蒙斯基:《诗学的任务》,罗俊伶译,见《俄国形式主义文论选》第226页,三联书店1989年,北京。

疏远了曹植。这是政治上的钩心斗角，而在文学上他们毕竟还有共同语言。曹植拿自己的作品，分别送给吴质和杨修，并都曾致信。曹丕与文人们更多交往，“行则连舆，止则接席，何曾须臾相失？每至觞酌流行，丝竹并奏，酒酣耳热，仰而赋诗，当此之时，忽然不自知乐也”。从这些书信中，可以窥见那时的风气。曹氏父子兄弟的倡导，对创作的繁荣，有很大的促进。从两封信中可以看出，兄弟两人的文学思想颇有差别，这些差别既与各人性格相联，也与彼此不同的处境有关。曹植（192—232）字子建，封陈王，死后谥为思，后世多称陈思王。《三国志》本传说他十余岁时就诵读《诗经》、《论语》和辞赋数十万言。曹操看了他的作品，以为是请人代笔，他说：“言出为论，下笔成章，顾当面试，奈何情人！”钟嵘《诗品》把他列为上品，说“陈思之于文章也，譬人伦之有周孔，鳞羽之有龙凤，音乐之有琴笙，女工之有黼黻”，推崇到了极致。他自己的抱负则在政治方面，但受曹丕、曹叅父子疑忌，郁郁不得志。他曾辑自己的作品为《前录》，作序说“余少而好赋，其所尚也，雅好慷慨”。这既是对自己风格的描述，也是对自己主张的表达。

两封信都评论了当时曹操所网罗的文人，曹丕是揄扬为主。《与吴质书》中说，伟长（徐干）怀文抱质，所著《中论》成一家之言，足传于后；德琏（应璩）才学足以著书；元瑜（阮瑀）书记翩翩。也有提到缺点的，给人是瑕不掩瑜的印象：孔璋（陈琳）章表殊健，微为繁富；公干（刘桢）有逸气，但未遒耳，其五言诗之善者，妙绝时人；仲宣（王粲）独自善于辞赋，惜其体弱，不足起其文，至于所善，古人无以远过。曹植在《与杨德祖书》中说：“人各有所好尚……岂可同哉？”曹植乃是十分自信的人，他对别人的好尚是不以为意的。《与杨德祖书》评论当时的文坛，对领一时之风



骚的作者,有所讥弹,说他们“人人自谓握灵蛇之珠,家家自谓抱荆山之玉……然此数子犹不能飞轩绝迹,一举千里也”。具体说到陈琳不善于辞赋而竟自比司马相如,“前有书嘲之,反作论盛道仆赞其文”。曹丕的评论显得宽厚,而曹植则较苛严。

曹植进而提出,批评者必须才能相当甚至超过作者,才能够对其作品进行评价:“盖有南威(晋文公时的美女)之容,乃可以论于淑媛(德貌双全的女子);有龙泉(战国时韩国的名剑)之利,乃可以议于断割。刘季绪才不能逮于作者,而好诋诃(指责)文章,掎摭(挑剔)利病。昔田巴毁五帝、罪三王,訾五霸于稷下,一旦而服千人;鲁连一说,使终身杜口。刘生之辩,未若田氏;今之仲连,求之不难,可无叹息乎!”刘季绪之事,已不可详知。如若是妄意贬毁有成就的作者,当然不好。但说创作能力必须超过作者,才能评论其作品,就违背了文学批评的规律。文学批评同文学创作是两类不同的精神劳动,各自对主体的素养、能力有不同要求。善创作的不一定即善批评,善批评的不一定善创作。鲁迅批驳过非难批评家的一种说法:“你这么会说,那么,你倒来做一篇试试看!”他说:“我想作家和批评家的关系,颇有些象厨司和食客。厨司做出一味食品来,食客就要说话,或是好,或是歹。”厨司如果觉得不公平,可以看看这食客是否口味太偏,或是挟嫌,或想赖账,“倘若他对着客人叫道:‘那么,你去做一碗来给我吃吃看!’那却未免有些可笑了<sup>①</sup>”。曹植写此信时为25岁,其时,曹丕的《典论》当已完成。《典论·论文》中不满于文人相轻,不满于“暗于自见,谓己为贤”。比较起来,曹植表现的是浪漫文

<sup>①</sup> 《看书琐记(三)》,《鲁迅全集》第五卷第550—551页,人民文学出版社1981年,北京。

人的少年盛气,曹丕的意见则近于冷静客观。刘勰《文心雕龙·知音》说:“陈思论才,亦深排孔璋(陈琳);敬礼请润色,叹以为美谈,季绪好诋诃,方之于田巴,意亦见矣。故魏文称文人相轻,非虚谈也。”刘勰把曹植列为曹丕批评的对象之中,并说“才实鸿懿而崇己抑人者,班(固)曹(植)是也”。在《才略》篇,刘勰也曾把曹氏兄弟加以比较:“魏文之才,洋洋清绮,旧谈抑之,谓去植千里。然子建思捷而才俊,诗丽而表(章表之表)逸;子桓虑详而力缓,故不竞于先鸣,而乐府清越,《典论》辩要,迭用短长,亦无槽(没有糊涂,能够明晰地分辨短长)焉。但俗情抑扬,雷同一响,遂令文帝以位尊减才,思王以势窘益价,未为笃论也。”我们今天推论,曹植对同时的诗人,持论偏于苛刻,对于文学批评的意见有失片面,可能与他痛感不能实现自己的人生价值而产生的压抑心理有关。这种情况又使后来的许多人,特别是本身也受社会冷遇和排斥的文人,对曹植深怀同情。《世说新语》谓曹丕登帝位后命曹植七步为诗,否则赐死,曹植应声作“煮豆燃豆其,豆在釜中泣。本是同根生,相煎何太急?”使曹丕深有惭色。这记载是否可靠,自来有不同看法,但它的广泛长久流传,正显出人们同情弱者的心理。总之,一个人的理论观点和他的创作的性质及其反响,都要联系其遭际考察,看看文字背后更深层的东西。

《与杨德祖书》还对文学的地位作了一番议论:“辞赋小道,固未足以揄扬大义,彰示来世也。昔杨子云先朝执戟之臣耳,犹称壮夫不为也。吾虽德薄,位为蕃侯,犹庶几勩力上国,流惠下民,建永世之业,留金石之功,岂徒以翰墨为勋绩,辞赋为君子哉!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,虽未能藏之于名山,将以传之于同

好。”曹植接受传统观念，把立言放在立功之下，立言之中又把论政修史置于文学之上，这也因为他很把自己的“位为蕃侯”当回事，不愿与一般文人同列。实际上，他的文学成就很高，并且是他扬名后世的原因。如果没有写出《名都篇》、《赠白马王彪》、《野田黄雀行》、《七哀诗》，有几个人会知道陈思王曹植呢！

## 2. 萧纲《与湘东王书》

梁代在南朝虽然延续时间最长，但毕竟还是一个短促的王朝，仅只传了三世，而在文学和文学理论上却多有建树；从开国的梁武帝萧衍起，王室中许多显赫人物都爱好并擅长文学。萧衍的儿子昭明太子萧统、简文帝萧纲、元帝萧绎等都有诗文或文学理论著述流传，并为史家所重视。萧衍喜欢与沈约相唱和，并颇有在才学上一争高下之意，曾更造新声，作乐曲多种，自己为之配词。本来，炫弄文学，吟咏情性，是宋、齐以来的时尚，一经宫廷提倡，流波所及，天下争相效仿。钟嵘《诗品》说：“今之士俗，斯风（作诗之风）炽矣。才能胜衣（少年之时），甫就小学（八岁入小学），必甘心而驰鹜焉。”很多人既是为了附庸风雅，必定重形式轻内容，有的人甚至请人捉刀，假充斯文。《颜氏家训·勉学》说：“梁朝全盛之时，贵游子弟……无不熏衣剃面，傅粉施朱……从容出入，望若神仙，明经求第，则雇人答策；三九公宴，则假手赋诗。”这和当时社会的浮靡之风紧相联系；所谓上有好者，下必有甚焉，统治集团的主张与示范是会产生很大力量的。

梁简文帝萧纲，诗作数量甚多，还有不少关于文学的理论文字，《与湘东王书》是其中有代表性的一篇。《与湘东王书》见于《梁书·文学传·庾肩吾传》。庾肩吾多年跟随萧纲，是其身边的文学之士中的主要成员之一。这批人追随沈约等鼓吹的“永明

体”，“转构声韵，弥尚丽靡”，注重诗歌语言的音乐性和形式的华美，有感于此，萧纲就给弟弟湘东王萧绎写了这封信。萧纲（503—551），字世缵，是萧统的同母弟，《梁书》称他“六岁便属文，高祖（萧衍）惊其早就，弗之信也。乃于御前面试，辞采甚美。高祖叹曰，此子吾家之东阿（曹植为魏之东阿王）”。成年后，“篇章辞赋，操笔立成”，“引纳文学之士，赏接无倦”。他自己则说：“余七岁有诗癖，长而不倦。”同时，《梁书》也指出，他的作品“伤于轻艳，当时号曰宫体”；“文则时以轻华为累，君子所不取焉”。据《梁书·徐摛传》说，徐摛长期伴随萧纲，“文体既别，春坊尽学之，‘宫体’之号，自斯而起”。宫体诗多写男女艳情，历来被认为境界不高。《隋书·文学传》说：“梁自大同之后，雅道沦缺，渐乖典则，争驰新巧。简文、湘东，启其淫放；徐陵、庾信，分路扬镳。其意浅而繁，其文匿而彩，词尚轻险，情多哀思。”萧纲给堂弟萧暕的《答新渝侯和诗书》赞其诗“复有影里细腰，令与真类；镜中好而，还将画等——此皆性情卓绝，新致英奇”，正是对宫体诗的描述和肯定。萧纲的创作受到他的自觉的文学观支配。他的《答张缵谢示集书》似乎有点游戏笔墨的味道，开头仿照曹植的《与杨德祖书》“仆少小好为文章，迄至于今二十有五年矣”，说“纲少好文章，于今二十五载矣”，接下去则与曹植针锋相对：“窃尝论之，日月参辰，火龙黼黻，尚且著于玄象，章乎人事，而况文辞可止，咏歌可辍乎？不为壮夫，扬雄实小言破道；非谓君子，曹植亦小辩破言——论之科刑，罪在不赦。”既不是把文章当做经国大业，也不视为小道，而是说天有天文，地有地文，人有人文。文学是人的情感的自然流露：“或乡思凄然，或雄心愤薄，是以沉吟短翰，补缀庸音，寓目写心，因事而作。”在抒情题材中，更重美艳绮丽之作。他教导儿子的信《诫当阳公大心书》说：“立身先须谨

慎,文章且须放荡。”实际上,他们祖孙几辈就是这么做的。萧衍是一个虔诚的佛教徒,今存诗一百余首,谈佛理的只有八首,写男女之情的却有五十余首。所谓“放荡”,应从内容和形式两个方面理解。文学创作须要个性的自由发挥,抒情作品在某种精神气候下转向抒个人之情,乃至较多地抒男女之情,其内容不拘于儒家正统礼法,有其必然性;对萧纲等人的文学观念和梁代文学的完全否定,也是一种偏颇。他把为人同作文加以区别,而不是简单的完全等同,这一思想是对汉代教化论的正统文学观的反拨,萧纲在客观上推动文学审美性质的张扬。萧绎在《金楼子·立言篇》中说,“至如文者,唯须绮縠纷披,宫徵靡曼,唇吻遒会,情灵摇荡”,则更为具体明确了。而他们在另一方向上,把梁代上层社会的奢靡淫侈之风带进文学,助长了文学内容的狭窄化,也是无庸讳言的。

《与湘东王书》中开门见山对当时文坛表示不满:“比见京师文体,儒钝殊常,竞学浮疏,争为阐缓……未闻吟咏情性,反拟《内则》之篇;操笔写志,更摹《酒诰》之作。迟迟春日,翻学《归藏》,湛湛江水,遂同《大传》。吾既拙于为文,不敢轻有倚摭。但以当世之作,历方古之才人,远则扬(雄)、马(司马相如)、曹(植)、王(粲),近则潘(岳)、陆(机)、颜(延年)、谢(灵运),而观其遣辞用心,了不相似。若以今文为是,则古文为非;若昔贤可称,则今体宜弃。”这一段话,针对性很强,观点也非常鲜明。后世自然就有不同看法,主张诗写“性灵”的人,对之大为推崇。清代袁枚《随园诗话》说:“此数言振聋发聩,想当时必有迂儒曲士,以经学谈诗者,故为此语以晓之。”萧纲进而认为产生这种现象的原因是人们“不精讨锱铢,曩量文质,有异巧心,终愧妍手”。他强调,诗歌的职能和特性是吟咏情性,与作道德和政治训诫的经书

如《礼记》、《尚书》等判然相别；而当时有人将两者混淆，所以语言表达就显得“懦弱”。他列举的作为代表文学创作范例的作家，乃是汉魏两晋重视文学的抒情性、重视文学的语言美，自觉意识到文学独立性的人；他关注的是这些人的“遣词用心”，“巧心”、“妍手”，也就是在语言形式和艺术构思、艺术技巧上的功夫。尤其值得注意的是，他要求“精讨锱铢”，因为，就艺术性而言，高下、文野的区分，往往就在那极细微的锱铢之处。列夫·托尔斯泰曾在其《艺术论》中引用画家勃留索夫的话“艺术就始于这一点点开始的地方”，并认为这是“关于艺术的一句意义深长的箴言”，“这句话正好说出了艺术的特征”；决定艺术质量的往往是那“无限小的因素”。<sup>①</sup> 只有在对艺术文学的审美性足够重视，对艺术文学的形式方面足够重视的前提下，才可能达到这种认识，才可能讲出这种话来。萧纲和他的兄弟们，在确认文学的特性上，是有贡献的。

### 3. 李谔《上隋高祖革文华书》

给皇帝上书同给其他人写信是不同的，不过在文体上仍归一类。李谔的这篇书，《文苑英华》就收在卷六七九《书·文章》之中，和白居易《与元九书》等同列。隋朝没有出什么大文学家，也没有出经典的文学理论著作，这篇书却相当重要，素常被研究者所称引。隋文帝杨坚实现统一，结束近四百年的分裂战乱，南北文化得以更深更广地融汇。南方文化发展水平比北方高，南方文学比北方文学精致优雅。杨坚本为北周贵族，《隋书》本纪说

<sup>①</sup> [俄]列夫·托尔斯泰：《艺术论》，丰华瞻译，第123—124页，人民文学出版社1980年，北京。

他“素无术学”、“不悦诗书”，他并且认为南朝的君主王室沉溺于文学和音乐是其亡国的重要原因。所以，他就想要设法抑制南方的偏重细腻情感和声律词藻的文学，抑制倡导鼓励这种文学的理论。杨坚反对流行的新乐，而命令臣下推行传统的“正声”。《隋书·音乐志》记他训诫朝臣的话说：“闻公等皆好新变，所奏无复正声，此不祥之大也……乐感人深，事资和雅。公等对亲宾宴饮，宜奏正声；声不正，何可使儿女闻也！”李谔提出“革文华”，完全符合杨坚的意图和需要。所谓“文华”，即文章的华采。元代刘祁《归潜志》说，“宋、齐、梁、陈，唯以文华相尚”，李谔则要革除作文重华采藻饰的风气。

李谔，字士恢，原在北齐为官，齐亡入周，隋朝建立后任治书侍御史、通州刺史等职。他早年就与杨坚深交，杨坚登帝位后，对群臣说：“今此事业，谔之力也。”《隋书》本传说李谔上革文华书的原由道：“以属文之家，体尚轻薄，递相师效，流宕忘返，于是上书。”李谔的思想出发点，是压抑、遏制老百姓爱美求美的自然需求和欲望，以利于统治秩序的稳固。《革文华书》开头说：“臣闻古先哲王之化民也，必变其视听，防其嗜欲，塞其邪放之心，示以淳和之路。”提倡文学，崇尚艺术，则使“风教渐落”，曹操父子“忽人君之大道，好雕虫之小艺”，天下“竞骋文华，遂成风俗”。齐梁以下，其弊更甚，“遂复遗理存异，寻虚逐微，竞一韵之奇，争一字之巧。连篇累牍，不出月露之形；积案盈箱，唯是风云之状。世俗以此相高，朝廷据兹擢士”，致使少年青年，不再关心周孔之道，而热中于诗文写作，“文笔日繁，其政日乱”。他和杨坚要用行政的强制手段来改变人们的文学观念。书中说：“开皇四年，普诏天下，公私文翰，并宜实录。其年九月，泗州刺史司马幼之文表华艳，付所司治罪。”“臣既忝宪司，职当纠察。若闻风即劾，

恐挂网者多。请勒诸司，普加查访，有如此者，具状送台。”凡是发现文翰华艳的，都应该向御史台举报。以上就是李谔上书的基本内容。杨坚把他的奏书“颁示天下，四海靡然向风，深革其弊”，因为文章风格而治罪，是很极端的做法。这些观念和措施，与教化中心的正统文学观相合，所以能长期发生影响。在唐代古文运动的中坚们身上，尤其在宋代理学家的文学思想中，都不难看到这种影响的痕迹。文学的发展，本来是由粗而精，技巧上逐渐细腻化；同时，文学与教化、与实务分离，成为具有独立性的精神活动领域。这是历史进步的必然趋向，阻止这种趋向的倒退主张，最终是要碰壁的。李谔的《革文华书》中不乏骈俪之句，颇见遣词造句的技巧，仅这一点就颇有讽刺意味，表明文华不可能被几个人所“革”掉，那些“革”文华的人也需要借助文华来加强其宣传效果。

#### 4. 柳宗元《报崔黯秀才论为文书》

柳宗元(773—819)，字子厚，河东(今山西永济)人，后世称为柳河东；因卒于柳州刺史任上，也称柳柳州。唐代散文家、诗人，其散文与韩愈并称韩柳，诗作与韦应物并称韦柳。他也是一位政治家，参与了“永贞革新”，并为此而遭受长期贬斥；他的《天对》等文章为哲学史家所重视。他的文论著述，研究者关注的是《答吴武陵论〈非国语〉书》和《答韦中立论师道书》。这两封信表达的是唐代古文运动的基本观点。其中反对“务富文采，不顾事实”，甚至说如果那样做就是“用文锦覆陷井”。他自述“始吾幼且少，为文章，以辞为工。及长，乃知文者以明道，是固不以炳炳烺烺、务采色、夸声音而以为能也”。这些话似乎和李谔没有多少区别。然而，柳宗元毕竟是一位优秀的大作家，只看那重道的



一面,不是完整的真实的柳宗元;柳宗元还看重文、看重美,他主张的是文与道的结合。即在《答吴武陵论〈非国语〉》里,也说道:“仆之为文久矣,然心少之,不务也,以为是特博弈之雄耳。故在长安时,不以是取名誉,意欲施之事实,以辅时及物为道。自为罪人,舍恐惧则闲无事,故聊复为之。”他在被迫远离政治中心,处于屈辱、困窘之中时,更加激烈地抨击炫耀华艳的媚俗之文,但也逐渐钟情于抒写个人愁苦。《愚溪诗序》说“余虽不合于俗,亦颇以文墨自慰”,《上李中丞献所著文书》说“长吟哀歌,舒泄幽郁”,就是对文学的抒情性、审美性的肯定。《大理评事杨君文集后序》正面提出为文兼顾明道与文采之难。其中说,“文之用,辞令褒贬,导扬讽喻而已”,前者要求“高壮广厚,词正而理备,谓宜藏于简册也”;后者要求“丽则清越,言畅而意美,谓宜流于谣诵也”。他所追求的当然是兼具二者。

《报崔黯秀才论为文书》不是一本正经地宣说自己的文学主张,而是带有颇浓的调侃和自嘲。柳宗元贬永州,崔黯来信要向他学书法,于是乃有此回信。信的开头,重申了文以明道的原则,说是对于圣人之言,“学者务求诸道而遗其辞”。世人“贵辞而矜书,粉泽以为工,遁密以为能”,看重文辞,看重书法,是把方向搞错了。接下来笔锋一转,自叙他本人却深深迷恋着文辞和书法。“凡人好辞工书,皆病癖也。吾不幸早得二病。学道以来,日思砭针攻熨,缠结心腑牢甚,愿斯须忘之而不克,窃尝自毒。今吾子乃始钦钦思易吾病,不亦惑乎!”对文辞形式美的爱好和追求,已经成了他的解不开的情结,是不治的“痼疾”。进而说崔黯也一样好辞工书,“子之病又益笃”。信中说,有一种患病的人,“思啖土炭嗜酸咸”,亲人不忍心看他难受的样子,便找来土炭酸咸给他。柳宗元也准备如此对待崔黯。“诚欲分吾土炭

酸咸,吾不敢爱,但远言其证不可也,俟面乃悉陈吾状。未相见,且试求良医,为方已之。若积结既定,医无所能已,幸期相见时,吾决分子其啖嗜者。”这里有两层含义。第一,对于美的爱好,包括对于形式美的爱好,是人的天性,不应该压抑,也很难把它完全压抑。第二,多年贬谪,使柳宗元的心理,已经有了很大变化。他的好辞工书,隐含了对命运不公、对政治污浊的抗议。他在永州,有人从京师来看他,本意是表示慰问,却见他一副浩然坦荡的样子,于是,变同情劝慰为祝贺。柳宗元遂写了《对贺者》道:“嘻笑之怒,甚乎裂眦;长歌之哀,过乎恸哭。庸知吾之浩浩非戚戚之尤者乎?”给崔黯信的最后一段,说自己思啖土炭、嗜酸咸,蕴藏着极深的愤懑、怨恨。这种强烈的正义的感情同精美的文辞的自然融合,便是他的那些山水诗和山水散文之所以动人至深的根本原因。他在这封信里的议论,他的写作实践,似乎比“文以明道”的论证更加富于启发性。

### 5. 郑燮《与江宾谷江禹九书》

郑燮(1693—1765),字克柔,江苏兴化人;他的号板桥更为众多的人所熟知,是有名的“扬州八怪”的主要成员。曾在山东任知县,因饥荒向上级请求赈灾,触怒大官,被罢免,去官之时,邑人遮道挽留。他出身贫寒,诗文多处流露对穷苦百姓的真挚同情。后在扬州以卖画为生,人以狂怪视之。“三绝诗、书、画,一官归去来”,是他的真实写照,在绘画、书法和诗歌几个方面都有许多精到的论述。他把自己的生活态度带进诗文和书画评论之中,要求艺术表现人民的疾苦。曾说:“若王摩诘、赵子昂辈,不过唐宋间两画师耳,试看其平生诗文,可曾一句道着民间痛痒?”王维、赵孟頫是在历代均享盛名的大师,连苏轼对王维也备极钦

敬；郑燮却如此轻视，倒也并非故作惊人之论，而应看作对世人把文学艺术当作逃避以至粉饰现实手段态度的不满的愤激之言。他还说：“凡吾画兰、画竹、画石，用以慰天下之劳人，非以供天下之安享人也。”当然，他这里所说的劳人，是指贫窘清高的知识分子，并非是指劳动者，但总是表现了对当权者的疏远、憎厌和蔑视。他的诗歌作品，多有描写下层人民苦难的，如《孤儿行》、《逃荒行》、《私刑恶》、《悍吏》等；其语言风格也浅易晓畅，并采用过市井流行的道情等通俗形式。散文中的画上题跋和家书尤为人们所称道和喜爱。其《潍县署中与舍弟墨第二书》说到对仆人子女和对禽鸟生物的态度，颇为动人，且与艺术有密切的关系：“家人儿女，总是天地间一般人，当一般爱惜，不可使吾儿凌虐他……若吾儿坐食好物，令家人子远立而望，不得一沾唇齿，其父母见而怜之，无可如何，岂非割心剜肉乎！”正因为能够将心比心，才有上述同情被侮辱、受损害者的诗歌，才采取百姓喜闻乐见的形式。信中又说：“平生最不喜笼中养鸟——我图娱悦，彼在囚牢，何情何理，而必屈物之性以适吾性乎！”他恰又很爱鸟，且养之有道：“欲养鸟莫如多种树，使绕屋数百株，扶疏茂密，为鸟国鸟家。将旦时，睡梦初醒，尚展转在被，听一片啁啾，如云门咸池之奏……固非一笼一羽之乐而已。”他在艺术上主张自然天成，反对矫揉造作，同他的为人处世是完全一致的。

《与江宾谷江禹九书》的收信人，和郑燮同属扬州府人。扬州是商业非常发达的地区，富商每好自鸣风雅，而文人中也不乏趋奉豪商、牺牲人格以渔猎酒食财货的。郑燮对此深恶痛绝。信的起始说：“学者当自树其帜。凡米盐船算之事，听气候于商人，未闻文章学问亦听气候于商人也。吾扬之士，奔走躩踈于其门，以其一言之是非为欣戚，其损士品而丧士气，真不可复述

矣。”他要求艺术的独立性和艺术家的独立性。他所要求的独立，不是脱离社会而独立，而恰是关怀社会、关怀民生，独立地对社会人生大事提出见解。信中以佛教为喻，说“文章有大乘法，有小乘法”，大乘法是“理明词畅，以达天地万物之情、国家得失兴废之故”，小乘法是“取青配紫，用七谐三（指骈文中的对偶），一字不合，一句不酬，拈断黄须，翻空二酉（二酉此处指大量藏书），究何与于圣贤天地之心，万物生民之命？”信中例举的大乘法的代表，有《庄》、《骚》、韩、柳、李、杜等，小乘法的代表则是“六朝靡丽”。这种评价虽不无偏颇，但却充溢着浩然之正气。文学作品要出自真情实感，而这真情实感还要出自博大的胸怀；只斤斤于个人得失，就是蕴含强烈的感情，其价值也毕竟有限。《板桥自序》中说：“叹老嗟卑，是一身一家之事；忧国忧民，是天地万物之事。虽圣帝明王在上，无所可忧，而往古来今，何一不在胸次？叹老嗟卑，何谆谆也！”正是从这类地方看，郑燮在清代中期文学家和文学理论家中间，境界远高于袁枚等名家，也确实做到了自树其帜。

自树其帜还指思想上艺术上一空依傍，挟风雷之气、标阳刚之美。举例来说，“曹氏父子，萧家骨肉，一门之内，大小殊轨。曹之丕、植，萧之统、绎，皆有公子秀才气，小乘也。老瞞（曹操）《短歌行》，萧衍《河中之水歌》，勃勃有英气，大乘也。彼虽毒蛇恶兽，要不同于蟋蟀之鸣、蛱蝶之舞，而况麒麟鸾凤之翔，化雨和风之洽乎！”这种宁为恶兽、不为蟋蟀的强烈对比中的选择，应该是因清代中期政治高压下颓靡士风和文风有感而发。

郑燮毫不掩饰他对世间铨才小慧而好招摇炫弄的文人的鄙视。信中说：“凡所谓锦绣才子者，皆天下之废物也，而况未必锦绣者乎！”他在《潍县署中与舍弟第五书》中说，本朝“歌诗辞赋，

扯东补西,拖张拽李,皆拾古人之唾余,不能贯串,以无真气故也……门馆才情,游客伎俩,只合剪树枝、造亭榭、辨古玩、斗茗茶,为扫除小吏作头目而已,何足数哉,何足数哉!”他最鄙弃读书作文而追风逐潮,全无自家的主见,对江氏兄弟说:“切不可趋风气,如扬州人学京师穿衣戴帽,才赶得上,他又变了。”信中说的这类人普天下比比皆是,人品文品都无可取。

郑燮虽然推崇八股制艺,却不是缺乏生活情趣和审美情趣的人。所以他在批评王维、赵孟頫的同时说:“东坡居士刻划以天地万物为心,以其余闲作为枯竹木石,不害也。”他所不满的是对黎民苍生感情的淡薄,反感的是媚俗玩世的搔首弄姿。他曾在江村茶社给弟弟写信说:“江雨初晴,宿烟收尽,林花碧柳,皆洗沐以待朝曦;而又娇鸟唤人,微风叠浪,吴楚诸山,青葱明秀,几欲渡江而来。烹龙凤茶,烧夹剪香,令友人吹笛,作《落梅花》一弄,真是人间仙境也。”这是郑板桥的可爱之处。

## (六)序跋体文论

序跋起源较早,宋代学者邢昺说“孔子作《书》序,子夏作《诗》序”,此说不可靠,但也说明序跋在人们心目中地位很高。《史记·太史公自序》,无论在史学上还是在文学上,都有极高的价值。序,古代又作“叙”和“绪”,绪的本义是蚕茧上的丝头,“抽丝者得绪而可引”,找到丝头便于抽丝纺线。序,就是一部书的“丝头”。古人的序原先是放在书的最后,唐宋开始,人们在前人的书法绘画作品上题辞,称为跋。再后,跋也用于书籍,遂与序分工,一在前,一在后。与序相当的有引,与跋相当的有乱、书后、题后。《文心雕龙》说:“序以建言,首引情本;乱以理篇,写送

文势。”序跋往往既有史料性,介绍作者和著作的背景,又有学术性,表明写序跋的人的观点。

### 1. 萧统《文选序》

《文选》是南朝梁昭明太子萧统所编一部诗文总集,收录先秦至梁代的130位作者的七百多件作品。唐代李善为《文选》作注,上表皇帝说,萧统“搢中叶之词林,酌前修之笔海。周巡絳峤,品盈尺之珍;楚望长澜,搜径寸之宝。故撰斯一集,名曰《文选》。后进英髦,咸资准的”,评定它收罗了最优秀的文学珍品,为学习者提供了文学规范。这一评价并不过分,《文选》不但被唐代士人奉为学习诗文的范本,而且是现存中国最早的、也是影响最大的一部文学总集。

萧统(501—531),字德施,梁武帝萧衍的长子,被立为太子,没有来得及即位而去世,谥昭明,所以后世称昭明太子。《梁书》本传说他一方面具有很强的行政能力,“明于庶事,纤毫必晓”,另一方面“引纳才学之士,赏爱无倦,恒自讨论篇籍,或与学士商榷古今,闲则继以文章著述,率以为常。于时东宫有书几三万卷,名才并集,文学之盛,晋宋以来未之有也”。他还曾编《陶渊明集》并为之作序。《梁书·刘孝绰传》称萧统“文章繁富”,刘氏给他编有文集20卷。

《文选》的编辑有着相当明确的理论观念作指导,这就是把文学和非文学清晰地分别开来。在序文的后部分,萧统说明他选录哪些、不选录哪些和这样做的依据。首先是没有选圣人的著述。预计到肯定会有的责难,萧统强调圣人之书的神圣性和整体性:“若夫姬公之籍,孔父之书,与日月俱悬,鬼神争奥,孝敬之准式,人伦之师友。岂可重以芟夷,加以翦截?”既然圣人之书

不能有所去取,所以只好不选了。其次是没有选诸子著述,那就从作者的写作意图和着力之处解释:“老庄之作,管孟之流,盖以立意为宗,不以能文为本。今之所传,又以略诸。”其实这对圣人著作也是适用的,不过在那里不那么说罢了。再次,“若贤人之美辞,忠臣之抗直,谋夫之话,辩士之端,冰释泉涌,金相玉振……盖乃事美一时,语流千载,概见坟籍,旁出子史,若斯之流,又亦繁博;虽传之简牍,而事异篇章,今之所集,亦所不取”。贤人的美辞是由别人的著作转述,不是独立的篇章。最后,“至于记事之史,系年之书,所以褒贬是非,纪别异同,方之篇翰,亦已不同”。史书记史实、寓褒贬,也不以文辞为重。最后这一类别中,即历史传记中的某一部分,却又在《文选》中出现。第四十九卷和第五十卷为“史论”和“史述赞”,内有班固《汉书·公孙弘传赞》、干宝《晋纪·总论》、范曄《后汉书·宦者传论》、沈约《宋书·谢灵运传论》等,有班固《汉书·述高祖纪赞》、范曄《后汉书·光武纪赞》等。为什么不选《史记》的“太史公曰”而多选《汉书》呢?大概所选的赞,句式整齐,注意到对偶。对于这一点,萧统说:“若其赞论之综辑辞采,序述之错比文华,事出于沉思,义归乎翰藻。故与夫篇什,杂而集之。”他更看重的是语言表达形式上的特点,讲究语言形式美(“辞采”、“文华”、“翰藻”),即便内容是实用性的,也仍然可以入选。“事出于沉思”,有人解释为艺术构思,似是以今例古,求之过深。有人以为是指善于用事,是修辞技巧(参见朱自清《〈文选序〉“事出于沉思义归乎藻翰”说》),较为可信。就是对于今天看来文学性很强的作品,萧统注重的文学性也更在形式,而不一定把内容放到第一位。他不收王羲之的《兰亭集序》,近人陈衍《石遗室论文》说:“昭明舍右军而采颜延年、王元长二作,则偏重骈俪之故。”这一段讲选录标准和《文

选》中选录原则的实际体现,引起唐以后许许多多学者纷纷议论。章太炎《文学总略》曾说:“且沉思孰若庄周、荀卿,翰藻孰若《吕氏》、《淮南》?总集不摭九流之篇,格于科律。”这里面有体例上的原因,《文选》收录单篇文学作品,而不收整本的著作。不管是赞成、是反对,都证明了它的深刻影响,证明了《文选》在确立文学的独立地位中所起的重要作用。

序的第一段,概述文学在人类进化中发生,“冬穴夏巢之时,茹毛饮血之世,斯文未作”,有了人类的文明才有文学。文学也必然在文明的发展中发展,这发展必不可少的一面就是形式的精致化。“若夫椎轮(无辐无辋的原始车轮)为大辂(天子之车)之始,大辂宁有椎轮之质?增冰为积水所成,积水曾微增冰之凜。何哉?盖踵其事而增华,变其本而加厉。物既有之,文亦宜然,随时变改,难可详悉。”到了南朝,文学就再不应该像殷商以前的文学那么质朴,那么简单了。萧统并非单求形式美,他在《答湘东王求文集及〈诗苑英华〉书》里说:“夫文典则累野,丽亦伤浮;能丽而不浮,典而不野,文质彬彬,有君子之致,吾尝欲为之,但恨未遑耳。”他的《陶渊明集序》,谈陶作的形式紧密联系于内容:“其文章不群,辞采精拔,跌宕昭彰,独超群类,抑扬爽朗,莫与之京。”更高度赞扬其道德陶冶作用:“余爱嗜其文,不能释手,尚想其德,恨不同时……尝谓有能观渊明之文者,驰竞之情遣,鄙吝之意祛,贪夫可以廉,懦夫可以立。岂止仁义可蹈,抑乃爵禄可辞。不必傍游泰华,远求柱史,此亦有助于风教也。”综合来看,萧统和刘勰等人一样,顾及文学的各个方面。

接着,序文评述了几种主要的文学体式,即:赋、骚、诗(四言、五言)。这正是《文选》所录的主体。《文选》中赋占了19卷半,诗占了11卷半,骚占了两卷。三者相加,在全书50卷里比例



超过百分之六十。因为这是当时最典型的狭义的文学作品。余下的18卷,除了“辞”有汉武帝《秋风辞》和陶渊明《归去来》之外,其他从体裁样式说,不属严格的文学范围。为什么又都收录呢?因为入选的这些篇,“譬陶匏异器,并为入耳之娱;黼黻不同,俱为悦日之玩”。《文选》中的作品从体式上分为三十七门,与《文心雕龙》有相合相近之处。

## 2. 徐陵《玉台新咏序》

《玉台新咏》是一部女性题材的诗歌总集,据唐代刘肃的《大唐新语》说,是梁简文帝萧纲让他的臣下徐陵编选的,那么,成书的时间就和《文选》相差不多。徐陵(507—583)字孝穆,东海剡(今山东剡城)人。《陈书》本传说他八岁能文,十二岁通《老》、《庄》;曾在梁、陈两代历任多种官职,号称“一代文宗”,与庾信齐名,每有新作,即遍传南北。《玉台新咏》的出现,标志着人们对文学的审美性质的认识上一大进步。

它的序言,则更是十分特别。第一,它以骈文写就,极尽铺陈藻丽之能事。近人刘麟生《中国骈文史》称:“《玉台新咏序》文体绮丽,音调谐协,且多四字之句,散行句则几于绝迹矣。实为骈文近代化之先声,骈文作风演变之消息,于此中可参透之矣。”清代许梈《六朝文絮》选的惟一一篇序,就是此文。许氏说:“骈语至徐(陵)庾(信),五色相宣,八音迭奏,可谓六朝之渤海,唐代之津梁,而是篇尤为声偶兼到之作,炼格炼词,绮绉绣错,几于赤城千里霞矣。”它是一篇美文。今人姜书阁《骈文史论》说,《玉台新咏》多收齐梁新变之作,“所以诗歌是艳体,是宫体之类,序也

是同样的宫体骈文中最整齐、最规范、最艳丽、最讲声律的名作”<sup>①</sup>。第二,更可诧异的是,它用小说笔法,虚构出一个故事,讲此书的編集过程和目的。说此书的编者乃是绝代佳人,这位丽人,出于豪族良家,“弟兄协律,生小学歌;少长河阳,由来能舞”;至于容貌,“虽非图画,入甘泉(汉武帝在甘泉宫画李夫人像)而不分;言异神仙,戏阳台(宋玉《高唐赋》称神女楚王会于阳台)而无别。真可谓倾国倾城,无对无双者也”。许棐以为序中美女写得“态冶思柔,香浓骨艳”。这样稀有的美女又“妙解文章,尤工诗赋”,“其佳丽也如彼,其才情也如此”。就是这样才貌双全的女郎,“无怡神于暇景,惟属意于新诗”,她“燃脂暝写,弄墨晨书,撰录艳歌,凡为十卷”。对于一部总集,序言采用这种写法,古今中外都是少有的。

最值得注意的是序中说,所选之诗,“曾无忝于《雅》、《颂》,亦靡滥于《风》人,泾渭之间,若斯而已”。就是说,编选者并不想把这些诗挤进《风》、《雅》、《颂》的行列里去,明白地宣称所选的是些“艳歌”。这好像和萧统《文选序》中“《关雎》、《麟趾》,正始之道著;桑间濮上,亡国之音表”正相反对。徐陵和父亲徐摛,多年在萧纲身边。《梁书·徐摛传》称其“属文好为新变,不拘旧体……春坊尽学之,‘宫体’之号,自斯而起”。《大唐新语》说萧纲为太子时,“好作艳诗,境内化之,浸以成俗,谓之宫体。晚年改作,追之不及。乃令徐陵撰《玉台集》,以大其体”。这都是说,他们编书的意图是要提倡艳体。所谓“艳体”,是否果真格调不高呢?连《四库全书总目提要》也要为《玉台新咏》辩护:“虽皆取绮罗脂粉之词,而去古未远,犹有讲于温柔敦厚之遗,未可概以

<sup>①</sup> 姜书阁:《骈文史论》第412页,人民文学出版社1986年,北京。

淫艳斥之。”仅仅凭它保存了《古诗为焦仲卿作(孔雀东南飞)》，就值得大大赞美。还有《上山采蘼芜》、《陌上桑》、《羽林郎》，都是同情女性、谴责以轻薄态度对待女性行为的优秀作品。它选录了班婕妤、鲍令暉、刘令娴等女作者的作品，选录了不少民歌童谣，表明对女性作家和民间文学的重视。这在一千四五百年前，实属难能可贵。

序言又说，编此集的美女当余曲既终、新妆已竟之时，“开兹缥帙，散此缙绳，永对玩于书帷，长循环于纤手。岂如邓学《春秋》，儒者之功难习；窦专黄老，金丹之术不成？”这是说，对于诗歌抱审美的赏玩心理，而不是术士的实用功利之心，也不似学者的刻苦钻研之力。《玉台新咏》选诗，注意到讲究声律、对仗的“永明体”的新作。书名称“新”，序中屡屡言及“新曲”、“新声”、“新诗”，大概就“新”在这里。编选者是很看重文学的形式美的。序言作成华艳的骈文，正与这种主张相配。无怪乎明代思想解放的性灵派领袖袁宏道，盛赞《玉台新咏》“清新俊逸，妩媚艳冶，锦绮交错，色色逼真”。同时的沈逢春，刻印《玉台新咏》，将它与《文选》比较，说《文选》以气格胜，但“以选文之法选诗，而未竟乎诗之情也”，“以气格范情，非其至情；不为气格役而妙乎气格，则其至者也”。于是才有了《玉台新咏》，“诗不—代，代不—人，人不—诗。总之，情不为气格役而妙乎气格者，斯罗括焉，虽略气格而第言情可也”。当然，它更仅仅只是一格，既不能排斥、不能代替别种题材和风格，也不能说它高于优于别种风格，只是应当拥有它的一席之地吧。

### 3. 臧懋循《元曲选序》

中国的戏剧从萌芽到成型，有很长的过程，真正成熟，是在



元代。中国古代最杰出的戏剧家,到元代才开始出现,并且一出现就是一大批。所以,在文学史上,就有了“唐诗、宋词、元曲”的提法。元曲,是中国古代文学又一片绚烂的花圃。明代的臧懋循,从湖北麻城刘承禧家里借到内府本元杂剧二百种,加上自己家藏的和别处得来的若干种,从中选出一百种(约占现存元杂剧的三分之二),编为《元曲选》,成为元杂剧最重要的选本。他在序言中提出了对元杂剧的基本看法和本书编选原则。

臧懋循(1550—1620),字晋叔,号顾渚,明代戏曲家,浙江长兴人。曾任夷陵知县、南京国子监博士等职,35岁时被弹劾罢官,从此致力于编选刊刻文学书籍,也进行文学写作。

《元曲选》序有两篇。第一篇先肯定元曲的历史地位:“世称宋词、元曲,夫词在唐李白、陈后主皆已优为之,何必称宋?唯曲自元始有。”然后答复当时对元曲最常见的指责,即所谓“多鄙俚蹈袭之语”。他说,“大抵元曲妙在不工而工,其精者采之乐府,而粗者杂以方言”。“不工而工”,极为精炼准确地道出了元曲语言的特色。元曲是新兴的文学体裁,其语言风格不但与诗、骚、赋不同,与《左》、《庄》、《史》不同,也与唐诗宋词不同。与以上作品比,似乎是不工,似乎是不讲究遣词造句,不精致,缺少雕琢;然而,元曲恰在不事雕琢而产生的天然风韵。

第二篇序展开论述“不工之工”,论证曲与诗词之异和作曲之难。他指出,“诗变而词,词变而曲,其源本出于一,而变益下,工益难”。作曲的难处有三条。第一,词的语言材料来自于诗,而曲的语言材料来源却广泛得多,包括六经、子史、二藏、稗官野乘,要做到“雅俗兼收,串合无痕”,“此则情词稳称之难”。这是因为,曲的性质属于俗文学,又与雅文学血脉相连,作者多文人才士。把雅和俗融合到统一的风格中,不使人有驳杂之感,不留

拼凑的痕迹,很不容易。第二,诗词只是作者一人的语气,戏曲要摹拟众多人物的语气,“填词者必须人习其方言,事肖其本色,境无旁溢,语无外假,此则关目紧凑之难”。这是体裁所决定的。中国戏剧文学发达较晚,文人们从小所受的文学教育不利于他们掌握戏剧的特点。所以,要克服这一困难,还要修正、改变固有的文学观念。第三,南曲与北曲声腔上有颇大差异,到了元代,南曲吸收北曲的成分,这就要求戏曲作者有较高音韵的和音乐的知识,“自非精审于字之阴阳、韵之平仄,鲜不劣调,而况以吴侬强效伦父喉吻,焉得不至河汉?”臧懋循所谈三点,全面概括了戏曲语言的特点,对于尝试写作戏曲的人,能有很切实的指导作用。

第二篇序把戏曲作者分为名家与行家:“曲有名家,有行家。名家者,出入乐府,文采烂然,在淹通宏博之士,皆优为之。行家者,随所妆演,无不摹拟曲尽,宛若身当其处,而几忘其事之乌有,能使人快者掀髯,愤者扼腕,悲者掩泣,羨者色飞。”他的区分是完全符合实际情况的,而且也很有实际意义,甚至,直到今天,对于文学家参与戏剧、电影的创作,也有启示和参考作用。剧作家不能只懂文学,还要懂戏剧,懂表演。在两种作者中,臧懋循更推崇行家,“故称曲上乘首曰当行”,“兼才之难得而行家之不易工”。行家能发挥戏剧的综合艺术的长处,给接受者身临其境的感觉,因而具有更强的感染力。

在臧懋循之前的和同时的论者,或限于辞采问题,或限于乐律问题,他则高度重视舞台效果,这是一个明显的进步。

#### 4. 绿天馆主人《古今小说序》

紧随戏曲的繁荣,小说创作也形成高潮。中国第一部章回

体长篇小说是《三国志通俗演义》，它的问世，标志我国小说发展进入一个全新的阶段。此书现存的最早刊本前有署名庸愚子的序言，写于明孝宗弘治七年（1494）。序中称《三国演义》“文不甚深，言不甚俗，事纪其实……其间亦未免有一二过与不及，俯而就之，欲观者有所进益焉”，提出了历史小说写作中的基本原则，即处理语言风格与历史上语境的符合性同它的可接受性的关系的原则，处理史实同虚构的关系的原则。到了明代晚期，白话短篇小说兴盛，“三言”“二拍”是其代表，五本书各有序言，把传统的文学理论与通俗小说的创作实际及传播实际结合，提出了一些新的文学思想观念。

“三言”是冯梦龙整理写定，“二拍”是凌濛初创作。它们的序言都未署真实姓名，其中除《拍案惊奇序》署“即空观主人”，知是凌濛初的别号之外，其他都只能推测可能属何人。“三言”序的作者，不少研究者认为就是冯梦龙。《古今小说》又称《喻世明言》，是“三言”中的第一部，它的序因此而更显重要。序的最先两句，极简练地概括了小说的历史线索：“史统散而小说兴。始乎周季，盛于唐，而浸淫于宋。”它说小说作为叙事艺术是由历史叙事而来，起源于周代末年，那是指战国时的寓言；唐人传奇是艺术上很完整的短篇小说；宋代说书艺术给小说注入新的生命力。这些概括合于实际。

序言的主旨是对文人的案头小说和市井通俗小说加以区分，并极力肯定后者的价值。它说：“皇明文治既郁，靡流不波，即演义一斑，往往有远过宋人者；而或以为恨乏唐人风致，谬矣！”唐人传奇小说，“小小情事，凄婉欲绝……与诗律可称一代之奇”（《容斋随笔》），“可见史才、诗笔、议论”（《云麓漫钞》），所以一直得到修养较高的读者的钟爱，而明代的白话短篇则是另一路

数。唐人小说乃作者为显露才华而作,其预设读者是科举考试的考官,是同行知音;明代白话短篇小说是由书商为牟利推动写作刊刻的,适应市民娱乐需要。序言从艺术的多样性说,两种类型的小说可以并存,所谓“食桃者不费(废)杏”。从事物发展规律说,艺术随时代而变化,不能是古非今;“以唐说律宋,将有以汉说律唐,以春秋战国说律汉,不至于尽扫羲圣之一画不止”,最后的逻辑结论是倒退到蛮荒时代。从社会接受需求说,通俗小说有更加广大的读者群。“大抵唐人选言,入于文心,宋人通俗,谐于里耳。天下之文心少而里耳多,则小说之资于选言者少而资于通俗者多。”这就为通俗小说的存在的合理性提供理论的支持。

以上是说通俗小说不能废止,接着进而论证通俗小说优长于文言小说:“试令说话人当场描写,可喜可愕,可悲可涕,可歌可舞;再欲捉刀,再欲下拜,再欲决脰,再欲捐金;怯者勇,淫者贞,薄者敦,顽钝者汗下。虽小诵《孝经》、《论语》,其感人未必如是之捷且深也。噫,不通俗而能之乎!”用白话写小说,其再现现实生活的能力,尤其是再现下层社会生活的能力大为增强。但序言把白话小说与《孝经》、《论语》比较,则又是文学作品同道德训诫相比,那已经是另外的问题了。

《警世通言序》重点谈到真实与虚构的关系:“野史尽真乎?曰:不必也。尽贗乎?曰:不必也。然则,去其贗而存其真乎?曰:不必也。”“人不必有其事,事不必丽其人。其真者可以补金匱石室之遗,而贗者亦必有一番激扬劝诱、悲歌感慨之意。事真而理不贗,即事贗而理亦真。”它说的“理”是风教伦理,倘若超越这一点,引申为事理之理,那在17世纪前期(序写于明熹宗天启甲子,即1624年),算是很高明的见解了。《醒世恒言序》总结“三

言”的宗旨：“明者，取其可以导愚也；通者，取其可以适俗也；恒则习之而不厌，传之而可久。三刻殊名，其义一耳。”它强调小说的“上以风化下”的教化作用，是儒家传统文学理论中保守的成分。何况，与白话短篇小说以娱乐大众为目标，且含有不少淫秽描写的实际情况不合。明清更有很多色情小说，序言也大讲劝惩，乃是作者掩耳盗铃的手法。

### 5. 戚蓼生《石头记序》

《红楼梦》在曹雪芹写作过程中间就开始被传抄，高鹗补足120回后，更是风行天下。评论的文字不可胜计，给它写序的也不少，现存最早的序言是乾隆年间戚蓼生所作。戚蓼生（1732？—1792），与曹雪芹同时而稍晚，号晓塘，字念功，浙江德清人，曾任江西南康知府、福建按察使等官职。载有他的序的《红楼梦》版本，称为戚序本，可能原是戚氏收藏的一种脂砚斋评点本，清宣统三年至民国元年（1911—1912），由上海有正书局影印。

戚蓼生的序言不但写得早，而且写得精彩。序言说《红楼梦》“敷华挾藻，立意遣词，无一落前人窠臼”。曹雪芹在小说的第一回就自许“我这不借此套者，反倒新鲜别致”，“亦令世人换新眼目”。鲁迅后来在《中国小说的历史的变迁》中也极口称赞：“自有《红楼梦》出来以后，传统的思想和写法都打破了。”看到《红楼梦》艺术的高度独创性，表明戚蓼生很有审美眼力。序言要讨论的还不是这一点，序作者独出心裁地提出小说有两个声部，两个层而。“吾闻絳树两歌，一声在喉，一声在鼻；黄华二牍，左腕能楷，右腕能草。神乎技矣，吾未之见也。今则两歌而不分乎喉鼻，二牍而无区乎左右，一声也而两歌，一手也而二牍，此万



万不能有之事，不可得之奇，而竟得之《石头记》一书，嘻，异矣！”对于这个论断，可以从不同方面理解，既可以是指人物性格的丰富性和复杂性，也可以是指思想题旨的多义性。文学作品，如果写得过于单一，过于确定，就会失去韵味。一声两歌，一手二牍，是说一部作品，一个人物，一个场景，乃至一句话，一个词，蕴含着多重不同的甚或彼此矛盾的意思。

在戚蓼生看来，其中最重要、最难得的是，作品表面的意思同作者实际要传达的意思恰恰相反；从反面着笔，倒比正面直写给读者深刻得多的印象。“第观其蕴于心而抒于手也，注彼而写此，目送而手挥，似谲而正，似则而淫，如《春秋》之有微词，史家之多曲笔。试一一读而绎之：写闺房则极其雍肃也，而艳冶已满纸矣；状闾閻则极其丰整也，而式微已盈睫矣；写宝玉之淫而痴也，而多情善悟不减历下琅琊；写黛玉之妒而尖也，而笃爱深怜不啻桑娥石女。他如摹绘玉钗金屋，刻画芍泽罗襦，靡靡焉几令读者心荡神怡矣，而欲求其一字一句之粗鄙猥亵不可得也。盖声止一声，手止一手，而淫佚、贞静，悲戚、欢愉，不啻双管之齐下也。噫，异矣，其殆稗官野史中之盲左、腐迂乎！”这就深深触及艺术表现的一条规律。一般作者往往是就悲写悲，就乐写乐；就美写美，就丑写丑。结果多半比较浅表，不足以震撼人心。写乐而使读者痛感其悲，写丑而使读者深爱其美，才是大手笔。历来中外有许多小说家，对于自己钟爱的人物，不愿意写缺点弱点；对于自己厌恶的人物，不愿意写优点长处。曹雪芹却写贾宝玉作不出诗而满头大汗，喜欢吃女孩子的口红；写林黛玉小心眼和说话刻薄。这样写了之后，人物的形象更加真实、更加丰厚，读者反而更加喜爱他们。至于《红楼梦》铺排、渲染荣国府、宁国府的富贵豪华，而读者鲜明意识到贾氏家族的衰落之不可避免，这

是小说最深刻的地方，戚蓼生指出这一点，又表明他的历史眼光。

序言接下去说：“然吾谓作者有两意，读者当具一心。譬之绘事，石有三面，佳处不过一峰；路有两溪，幽处不逾一树。必得是意，以读是书，乃能得作者微旨。如捉水月，只挹清辉；如雨天花，但闻香气，庶得此书弦外音乎？”文学作品有两个声部、多个声部，接受者却不应分割地逐一分析，而要整体地领会，并且格外重视弦外之音、象外之味。这一点，显出中国古代文学批评同西方现代的科学主义文学批评的重大区别。

## 6. 盛时彦《〈姑妄听之〉跋》

在唐人传奇之后，宋代传奇无足可观。间隔数百年，文言短篇小说在清代又矗立新的艺术高峰，其最杰出的代表，当然是蒲松龄的《聊斋志异》。蒲松龄在小说艺术技巧上有许多的创造，当时不被深受史传传统影响的文人所理解。俞樾《春在堂随笔》说：“纪文达公（纪晓岚）尝言，《聊斋志异》一书，才子之笔，非著书者之笔也。先君子亦云，蒲留仙，才人也，其所藻绘，未脱唐宋人小说窠臼；若纪文达《阅微草堂五种》，专为劝惩起见，叙事简，说理透，不屑屑于描头画角，非留仙所及。余著《右台仙馆笔记》，以《阅微》为法，而不袭《聊斋》笔意，秉先君之训也。”这样，蒲松龄和纪晓岚，《聊斋志异》和《阅微草堂笔记》，分别标志了两种不同的小说观，两种不同的小说写作范式。蒲松龄有《聊斋自志》，而他的艺术主张更多是从作品中间透露；纪晓岚的意见，被他的学生盛时彦作了扼要的记录，见于《〈姑妄听之〉跋》。这篇跋对中国古代文学理论研究具有很高的史料价值。蒲松龄与纪晓岚的不同，一是志异小说写作的出发点，蒲氏说“浮白载笔，仅

成孤愤之书”，他还有《感愤》诗说“新闻总入夷坚志，斗酒难消磊块愁”；纪氏则更强调劝惩，鼓吹神道设教。二是在小说的写法上，这正是盛时彦跋文介绍的重点。跋中说：“时彦尝谓先生诸书，虽托诸小说，而义存劝戒，此天下之所知也。至于辨析名理，妙极精微，引据古义，具有根柢，则学问见焉。叙述剪裁，贯穿映带，如云容水态，迥出天机，则文章亦见焉。读者未必尽知也。……故不明著书之理者，虽诂经评史，不杂则陋；明著书之理者，虽稗官胜记，亦具有体例。先生尝曰：‘《聊斋志异》盛行一时，然才子之笔，非著书者之笔也。虞初以下，干宝以上，古书多佚矣。其可见完帙者，刘敬叔《异苑》、陶潜《续搜神记》，小说类也；《飞燕外传》、《会真记》，传记类也。《太平广记》事以类聚，故可并收。今一书而兼二体，所未解也。小说既述见闻，即属叙事，不比戏场关目，随意妆点。伶玄之传，得诸樊嫫，故猥琐具详；元稹之记，出于自述，故约略梗概。杨升庵伪撰《秘辛》，尚知此意，升庵多见古书故也。今燕昵之词，蝶狎之态，细微曲折，摹绘如生。使出自言，似无此理；使出作者代言，则何从而闻见之？又所未解也。留仙之才，余诚莫逮其万一，唯此二事，则夏虫不免疑冰。’……因先生之言，以读先生之书，如叠矩重规，毫厘不失，灼然与才子之笔，分路而扬镳。自喜区区私议，尚得窥先生涯涘也。”史传是史家的实录，言必有据，事件、场景的叙述、描绘，有叙事人的确定角度。叙事人对所叙事件、场景，可能不可能观察得详尽，愿意不愿意讲述得具体，限制着史传作者的叙事之笔。纪晓岚要求小说家自觉停留在这限制范围之内，否则就是不明著书之理。至于他所说的“小说”，乃是琐屑细碎的见闻琐记，是《汉书·艺文志》所称之小说，并非现代文艺学意义上的小说。在纪晓岚的观念里，没有以人物、环境、事件为基本要素

的小说。所以,他说《聊斋志异》一书而兼二体,以为是蒲松龄不明著书之理,其实是他自己不明小说这种文学体裁。冯远村《读〈聊斋〉杂说》转引以上纪晓岚的论述之后说:“《聊斋》以传记体叙小说之事,仿《史》、《汉》遗法,一书兼二体,弊实有之,然非此精神不出;所以,通人爱之,俗人亦爱之,竟传矣。纪公《阅微草堂四种》,颇无二者之病,然文字力量精神,别是一种,其生趣不逮矣。”纪晓岚更不懂得,小说家可以而且应该发挥想像,可以而且需要变换不同的叙述角度,其中“全知叙述角”无须借助任何确定人物之眼。鲁迅《怎么写》一文议论此点说:“……纪晓岚攻击蒲留仙的《聊斋志异》,就在这一点。两人密语,决不肯泄,又不为第三人所闻,作者从何知之?所以他的《阅微草堂笔记》,竭力只写事状,而避去心思和密语。但有时又落了自设的陷井,于是只得以《春秋左氏传》的浑良夫梦中之噪来解嘲。他的支绌的原因,是在要使读者信一切所写为事实,靠事实来取得真实性,所以一与事实相左,那真实性也随即灭亡。如果他先意识到这一切是创作,即是他个人的造作,便自然没有一切挂碍了。”关于小说的叙述角度,蒲松龄、曹雪芹已经在创作中运用自如,金圣叹在《水浒》评点中有过细致分析。盛时彦的跋引述纪晓岚的话,把两种对立的意见和作法摆出来,客观上表明小说创作的发展推动小说艺术技巧的研究,已经进入转折的关键时期了。

## (七)评点体文论

评点,是中国古代文学教学和文学批评的特有形式,它原本包括两项内容,分开说,“评”是评论,但不是一般的评论,而是分散穿插在所评作品原文中间的评论,其中又分眉批、侧批、双行

夹批、总批(章回小说的回前回末总批)等;“点”是圈点,是在所评作品原文旁边加上圆圈、三角、撇、捺等标志,这些标志有时还使用不同的颜色,表示肯定或否定的不同评价,提示读者注意某一段落、某个句子、某个词语。圈点对科举考试的应试者,可能有些用处,宋以后颇为流行。平步青《霞外摭屑》卷七“文章圈点”条引他人之语说:“古人之批阅,皆能与其书并传。宋之谢叠山、楼迂斋,近时之唐荆川、茅鹿门,皆以著书之精神而为批阅,其批阅亦即其著书之一种也。”宋代吕祖谦有《古文关键》,谢枋得有《文章轨范》,楼钥有《崇古文诀》,明代唐顺之、茅坤评点过唐宋八大家的古文,归有光圈点《史记》传播更广,小说评点有余象斗《水滸志传评林》等。平氏也引述了反对圈点的意见,说是“著书家一大戒”,“后之人不亦可以已乎!”章学诚《文史通义·文理》说:“至于纂类摘比之书,标识评点之册,本为文之末务,不可揭以告人,只可用以自志;父不得而与子,师不能以传弟,盖恐以古人无穷之书,而拘于一时有限之身手也。”这是针对古文评点的流弊而发的,是很切合事理的意见。至于评点的评,散置于原文各处,在多数情况下,适宜于着重微观分析、着重写作技巧的剖析,特别是对用字造句技巧的评赏。把评点应用到小说、剧本上,多少摆脱了为应考服务的商业性和八股气,其目的是有助于读者的欣赏,促进了小说和戏剧批评的发展。在评点上名气最大和取得成就最高的是金圣叹,他的代表作是《水滸》评点和《西厢记》评点,本书已经在介绍著名人物时谈到。他谈到评点的乐趣和作用,比之于后来读者的朋友,他说,后之人既好读书,又好友生,好其知心青衣,“我请得转我后身,便为知心青衣,霜晨雨

夜,侍立于侧,而以为赠之”<sup>①</sup>。好的评点,确实可以成为文学阅读的良友。此外,毛宗岗评点了《三国演义》,张竹坡评点了《金瓶梅》,《聊斋志异》、《红楼梦》也都有值得一读的评点。现在人们谈到评点,指的就是评,一般不再包括圈点了。

### 1. 托名李贽的《水浒》评点

李贽评点过小说、戏曲,这有他自己和他的朋友的记述为证。《续焚书·与焦弱侯》说:“古今至人遗书抄写、批点得甚多……《水浒传》批点得甚快活人,《西厢》、《琵琶》涂抹改窜得更妙。”现存的标明李氏评点的《水浒传》有两种明刊本,即容与堂本《李卓吾评忠义水浒传》和袁无涯本《李卓吾评忠义水浒全传》。明朝人对这两个刻本中的评语是否果真为李贽所作,已有不同说法。陈继儒《国朝名公诗选》“李贽”条说:“坊间诸家文集,多假卓吾先生选集之名,下至传奇小说,无不称为卓吾批阅也。唯《坡仙集》及《水浒传叙》属先生手笔,至于《水浒传》细评,亦属后人所托者耳。”钱希言《戏瑕》“贻籍”条则说:“比来盛行温陵李贽书,则有梁溪人叶阳开名昼者,刻画模仿,次第勒成,托于温陵之名以行。”根据今天所能获得的材料,推断起来,第一,容本和袁本不会是出于同一个人之手,袁本比较接近李贽在《忠义水浒传序》等处所阐明的思想,很可能是在李贽评点稿本的基础上补充、修订而成。第二,容本评语有关社会问题的评论较浅俗,而在艺术问题上的意见则有较高理论价值。整个说来,这两个评点本都可算是用评点方式评论小说的早期而且影响很大的

<sup>①</sup> 金圣叹:《贯华堂第六才子书·留赠后人》,该书第8页,甘肃人民出版社1985年,兰州。

著作,具有开创性,无论其为何人所作,都值得我们重视和研究。

袁本的卷首有“发凡”,说明其立意和体例,其中说道:“书尚评点,以能通作者之意、开览者之心也。得则如着毛点睛,毕露神采;失则如批颊涂面,污辱本来,非可苟而已也。今于一部之旨趣、一回之警策、一句一字之精神,无不拈出,使人知此为稗家史笔,有关于世道,有益于文章,与向来坊刻迥乎不同。如按曲谱面中节,针铜人面中穴,笔头有舌有眼,使人可见可闻,斯评点之最贵者耳。”它要求评点揭示出作者的本意,启发读者的思维,使读者和作者的审美心理能够沟通、交流;要求评点关注作品的各个方面,从主题到词句都要顾及。这就大大突破了宋代以来的古文评点停留于语言分析和起承转合关系提示的局限。

两种本子的评点都用了不少笔墨论述作品内容与生活的关系,如容本第九十七回总评说:“李和尚曰,《水浒传》文字不好处,只在说梦、说怪、说阵处,其妙处都在人情物理上,人亦知之否?”这虽然是平常道理,许多匠气深重的作者却不懂得。直到曹雪芹写《红楼梦》,还不得不批评流行小说的“大不近情理”。容本第一回总评又说:“《水浒传》事节都假的,说来却似逼真,所以为妙。常见近来文集有真事说做假者,真钝汉也,何堪与施耐庵、罗贯中作奴!”艺术的真实是从生活真实中提炼出来的,照搬生活中的实事,倒很可能走向艺术的虚假。

作为小说评论,评点者高度重视人物性格的塑造,这在16世纪,实属难能可贵。容本第三回总评说:“李和尚曰,描画鲁智深千古若活,真是传神写照妙手。且《水浒传》文字妙绝千古,全在同而不同处有辨。如鲁智深、李逵、武松、阮小七、石秀、呼延灼、刘唐等众人,都是急性的,渠形容刻画来各有派头、各有光景、各有家数、各有身分,一毫不差,半些不混,读去自有分辨,不

必见其姓名，一睹事实，就知某人某人也。”“同而不同”是说人物性格有其群体共同性的一面，又有个体独特性的一面。如何处理同和不同的关系，是人物塑造中最为关键之处。袁本第十六回眉批说：“军汉是个军汉的话，都管是个都管的话，句句有声情，妙甚。”读者从对话、行为、动作，不看姓名，就知道主体是谁，把人物写活了。

袁本对小说技巧有细致解剖，包括结构技巧、叙述技巧等。第八回眉批说：“须绝险处住，使人一毫不知下韵，方急杀人。若说到下回雷鸣一声，便泄漏春光，惊不深、喜不剧矣。”小说情节的进展要把握节奏，善于设置悬念，经过许多曲折解开结扣时，使读者得到惊喜。袁本批语多处谈到叙述角度变化的技巧，如第六回眉批说：“从知客口里铺排出丛林中许多职事出来，与闲论旁述者不同，语语皆活，此文家三昧也。”第四回眉批说：“从打铁人眼里写出剃须发的鲁达真形来，是何等想笔。”指出主观叙述角与客观叙述角交替使用的好处，由此可见评点者是懂得小说创作甘苦的内行。

《李卓吾先生批评忠义水浒传》，今存明代万历刻本。北京大学出版社1981年出版陈曦钟等辑录《水浒传会评本》收入评语，可参看。

## 2. 金圣叹唐诗评点

金圣叹的小说、戏曲评点中有涉及诗歌的议论，例如在《水浒传》第十回写到林冲雪夜酒店题诗处夹批说：“何必是歌，何必是诗，悲从中来，写下一片，既毕数之，则八句也，岂如村学究拟作咏怀诗耶？”这和他在许多书信中关于诗的见解完全一致。他列有“六才子书”，除《水浒》、《西厢》外，还有《庄子》、《离骚》、《史



记》、《杜诗》，打算逐一评点，但因哭庙案被杀而遽止。现存的《贯华堂选批唐才子诗甲集（七言律卷）》和《贯华堂评选杜诗》都是由后人根据金氏的未完稿辑录整理而成。与小说、戏曲评点比较，他的诗歌评点没有那么精彩，匠气、村学究气重一些。但无论是思想情感上与古人的共鸣或是借题发挥，也无论是艺术上的体悟，其中都不乏独到之见。而且，作为在中国古代文学批评一种体式的诗歌评点，金圣叹的这两种著作，可以当成标本，能够给我们以直接感受。

金氏的评点是自觉的文学批评，与汉代以来以训诂为主的的诗歌注疏迥然相异。他在《答王道树学伊》中谢绝了要他学习刘孝标注《世说新语》的建议，说：“弟今愚意且重分解”，“谓弟与唐人分解则可，谓弟与唐人注诗实非也”。他不去作本事的考证，不去作典故、名物的训释。在《与徐子能增》中又说：“今弟亦不敢诋刘（孝标）之释事忘义，亦不敢谓己之附事见义，总之，弟意只欲与唐律诗分解。‘解’之为字，出《庄子·养生主》篇，所谓解牛者也。”在《答顾掌丸慈旭》中则说：“弟念唐诗实本不宜分解，今弟万不获已而又必分之者，只为分得前解，便可仔细看唐人发端；分得后解，便可仔细看唐人脱卸。自来文章家最贵是发端，又最难是脱卸。若不与分前后二解，直是急切一时指画不出。故弟亦勉强而故出于斯也。”从以上引述的表白和他评点唐诗的实际看，他的“解”，很大程度集中于结构分析，而结构分析又集中于起、承、转、合。其《示顾祖颂孙闻韩宝旭魏云》说：“诗与文虽是两样体，却是一样法。一样法者，起承转合也。除起承转合，更无文法；除起承转合，亦更无诗法也。”他选的唐诗全是律诗，他不满意以前的人解律诗着重中间两联，而将律诗分为前后两截，每首分为“前解”、“后解”，往往还再把一二句、三四句、

五六句、七八句分成四层,找出它们的衔接关系。如对苏颋《奉和初春幸太平公主南庄》的前四句,一一寻绎它们与诗题的对应:“一是‘太平公主南庄’,二是‘初春’,三四是‘幸’。此皆唐初律诗前解之最精整者。”这样的做法每每受到现代学者非议。然而金圣叹并不是完全忽视诗意、诗味,并不是无视诗的审美特质。在技术性解剖中,也常配合了审美的感受。解许浑《咸阳城西门晚眺》说,许本是东吴人,离乡万里,“今日独上高城,忽地惊心人眼。二句七字(指‘蒹葭杨柳似汀州’七字),神理写绝。不知是咸阳西门真有此景,不知是高城晚眺忽地游魂?三四(指‘溪云初起日沉阁,山雨欲来风满楼’两句)极写独上‘独’字之苦。言云起日沉、雨来风满,如此怕煞人之十四字中,却是万里外之一人独立城头,可哭也”。在解柳宗元《登柳州城楼寄漳、汀、封、连四州》(“城上高楼接大荒,海天愁思正茫茫”)时,将许浑诗作比较:“此前解恰与许仲晦(许浑字仲晦)《咸阳城西门晚眺》前解是一副印板,然某独又深辨其各自出好手,了不曾相同。何则?许擅场处,是其第二句抽出七字,另自向题外方作离魂语,却用快笔颺地疾接怕人风雨,便将上句登时夺失,于是不觉教他读者亦都心神愕然。今先生擅场,却是一句下个‘高楼’字,二句下个‘海天’字。‘高楼’之为言欲有所望也,‘海天’之为言无奈并无所望也,于是心绝、气绝矣……虽盛夏读之,使人无不飒飒作寒,默然无言。然则可悟许妙处是三四句夺失第二句,此妙处是三四句加染第二句,正复彻底相反,云何说是印板也!”这种分析还是能够引起人们的兴趣,有助于读者的理解和增强阅读中的快感的。

金圣叹虽然多是逐字逐句地讲解,却又不废字外句外的探求,《与许无庵之溥》说:“昨读尊教,云:‘诗在字前’,此只一语,

而弟听之，直如海底龙吟，其声乃与元化合并，岂复章句小儿所得模量哉！感激感激！弟因思苍帝造字，自是后天人工。若诗，乃更生天生地，设使涸涸之初，竟复无诗，则是天地或久矣其歇也……弟比者实曾尽出有唐诸大家名家，反复根切读之，见其为诗悉不在字，悉复离字别有其诗。因而忽然发兴，意欲与之分解，或使后世之人不止见唐诗之字，而尽得见唐诗之诗，亦大快事。”《与许青屿之渐》说：“诗如何可限字句？诗者，人之心头忽然之一声耳，不问妇人孺子，晨朝夜半，莫不有之。”足见，他是愿意到文字之外去体味、寻求诗意，正因如此，他有时就能挖掘出很深的内涵。《秋兴八首》别批的解题说，一般所讲的“兴”，是耳目及于山川林峦、风烟云露、草色花香，勃然触发；杜甫却不同，“题是《秋兴》，诗却是无兴。作诗者满肚皮无兴，而又偏要作《秋兴》。故不特诗是的的妙诗，而题亦是是的的妙题；不特题是的的妙题，而先生的的妙人也”。那意思是说，《秋兴》不是一般的伤秋，不是因自然之景起兴，而是深含家国身世之感；诗人不是陶醉于秋日美景，而是忧思满怀。解释第一首“丛菊两开他日泪，孤舟一系故园心”时说：“不知者谓‘两开’者是‘丛菊’，岂知两开者皆‘他日泪’乎？不知者谓‘孤舟’何必‘一系’，岂知一系者唯此‘故园心’乎？”这样解说，颇有韵味。当然，我们也可以说，“两开”的既是丛菊，也是“他日泪”，“一系”的既是孤舟，也是“故园心”。可虚可实，亦虚亦实，诗才格外耐人捉摸。经过金氏评语的引逗，读者的想像会活跃起来。

《金圣叹选批唐诗》，有浙江古籍出版社1985年标点本，此本收有“圣叹尺牍”，为其子所编论唐诗者；另外，《杜诗解》，有上海古籍出版社1984年钟来因整理本。

### 3. 毛宗岗《三国演义》评点

毛宗岗是金圣叹的模仿者、继承者,他和父亲毛纶先对《三国演义》作了一些修改,冒称“古本”,然后加以评点;金圣叹假借施耐庵之名为《水浒》写序,毛宗岗则假借金圣叹之名为《三国演义》写序;《三国演义》评点也和金评《水浒》一样包括“读法”、回前和回末总评和夹批等。虽说是模仿,毛宗岗还是提出了好的见解,取得了相当的成功。他的改本成为此后的通行本,因为确实改得好。最前面的《临江仙》词(滚滚长江东逝水)和“话说天下大势,分久必合,合久必分”,就是他加的,一下子就把读者吸引了。

毛宗岗指出《三国演义》有“三绝”,即诸葛亮、曹操、关羽。这确实是小说中最重要的、塑造得最成功的、影响也最大的人物形象。这三个人物在中国几千年历史中很有代表性,各自成为某一类人的典型。“读法”中说,多样的人物,“分见于各朝之千百年者,奔合辐凑于三国之一时”,这是说小说中的形象很有概括力。所以,读《三国演义》,有助于人们认识中国历史。

然而,毛宗岗最感兴趣的也还是技巧分析。他说,“《三国》一书,乃文章之最妙者”,他是把小说当做文章来欣赏和评论。“读法”列举《三国演义》的“妙处”有:追本穷源、巧收幻结,以宾衬主、同树异枝(同枝异叶、同叶异花、同花异果),星移斗转、雨覆风翻,横云断岭、横桥锁溪,将雪见霰、将雨闻雷,浪后波纹、雨后霖霖(maimu,小雨),寒冰破热、凉风扫尘,笙箫夹鼓、琴瑟间钟,隔年下种、先时伏着,添丝补锦、移针匀绣,近山浓抹、远树轻描,奇峰对插、锦屏对峙,等等。不难看出,他所讨论的,基本上是小小说的结构技巧。小说是叙事艺术,结构技巧是叙事技巧的

重要因素,古代小说重故事性,结构技巧尤其显得重要。如寒冰破热、琴瑟间钟,分析的即是小说的节奏问题,主张动中有静、热中见冷、缓急交替,“于极喧闹中令人躁思顿清、烦襟尽涤”,“于干戈队里时见红裙,以豪士传与美人传合为一书”。又如隔年下种,分析的是小说情节的组织、明线与暗线的配合,“每见近世稗官家一到扭捏不来之时,便平空生出一人,无端造出一事,觉后文与前文隔断,更不相涉。试令读《三国》之文,能不汗颜!”除了在“读法”中一般地讲结构的原则,在正文评点中,还结合实例发挥。如第八回回评,论及第七回写袁绍与公孙瓒、孙坚与刘表之战,而这一回是董卓大闹凤仪亭,“前卷方叙龙争虎斗,此卷忽写燕语莺声,温柔旖旎,真如铙吹之后,忽听玉箫,疾雷之余,忽见好月,令读者应接不暇”。这些,对读者的欣赏和作者的构思,都有提示、参考作用。茅盾分析《李自成》第二卷《商洛壮歌》的时候说:“节奏变化,时而金戈铁马,雷震霆击,时而风管鹧弦,光风霁月;紧张杀伐之际,又常插入抒情短曲,虽着墨甚少而摇曳多姿。”<sup>①</sup> 分析《百合花》的时候说:“作者善于用前后呼应的手法布置作品的细节描写,其效果是通篇一气贯串,首尾灵活。”<sup>②</sup> 这里就有对古代评点的继承,有类似于琴瑟间钟、隔年下种的结构观念。毛宗岗提出前后文相反而复相引的关系,第四十八回回评说:“不相反则下文之事不奇,不相引则下文之事不现。所见事之幻、文之变者,出人意外,未尝不在人意中。”这几乎是古典叙事学的基本原理了。毛宗岗对人物描写技巧也有不少论述,但

<sup>①</sup> 茅盾:《关于长篇小说〈李自成〉的通信》,《茅盾论创作》第403页,上海文艺出版社1980年,上海。

<sup>②</sup> 茅盾:《谈最近的短篇小说》,《茅盾论创作》第347页,上海文艺出版社1980年,上海。

未见超出金圣叹之处。

毛宗岗还注意到《三国演义》作为历史小说的特殊要求。第九十四回回评说：“《三国》一书，所以纪人事，非以纪鬼神……不似《西游》、《水浒》等书，原非正史，可以任意结构也。”毛宗岗在序中说：“或曰，凡自周秦而上，汉唐而下，依史以演义者，无不与《三国》相仿。何独奇乎《三国》？曰：三国者，乃古今争天下之一大奇局；而演《三国》者，又古今为小说之一大奇手也。异代之争天下，其事较平，其手又较庸，故迥不得与《三国》并也。”在“读法”中又说：“假令今日作稗官，欲凭空拟一三国之事，势必劈头便叙三人，三人便各据一国。有能如是之绕乎其前、出乎其后、多方以盘旋乎其左右者哉？古事所传，天然有此等波澜，天然有此等层折，以成绝世妙文，然则读《三国》一书，诚胜读稗官万万耳。”历史小说，其情节的主线须与史实大体相符，例如《三国演义》中各大战役的参加者、胜负结局，都是不能随意杜撰的。因为只能在史实的基础上再加适当虚构，历史小说在选材时就要特别挑选，并不是任何一段历史都便于作小说材料。《三国演义》的作者既善于选材，又善于加工，所以获得极大成功。

毛宗岗评《三国志演义》今存康熙刻本。

## （八）新时代新形式的文学专论

中国古代的“论”，原有专门的特别的含义，《文心雕龙·论说》称：“圣哲彝训曰经，述经叙理曰论。”范文澜注认为，经论并称是受佛教影响，并引《隋书·经籍志》中“赞明佛理者，名之为论”等语以证之。从今天看来，刘勰列举的传、注即对经典的训诂笺释不能算是论，而他列举的议、说等形式多用于“陈政”、“辨

史”；至于用来“铨文”的，如他所言，是“与叙引共纪”，即多为序文引言一类。作为抽象思维成果的严密的长篇文学论文，是在近代受到西方影响之后出现的，是与文学批评内容变革同时的文学批评形式的变革。这类论文，在辛亥革命之前，数量还不是很很多，深刻性也较弱，但它们的开创新风的历史作用是必须肯定的。

### 1. 梁启超《论小说与群治之关系》

这篇文章 1902 年发表于梁启超在日本横滨主持出版的《新小说》的创刊号上，那正是梁氏流亡海外，热中于政治宣传的时期。他对不同对象，有不同的宣传形式，办报纸，是向知识分子和官员作宣传；写小说、译小说，则是向老百姓作宣传。所以，他的这篇论文，是从政治角度谈小说，谈小说的宣传作用的文章。小说因其语言通俗，因其人物形象和故事情节的生动性，对普通百姓具有强烈的吸引力量，这一点，几百年前早有人明确认识并论述过。梁启超对此也加以强调，他说：“人类之普通性，何以嗜他书不如其嗜小说？答者必曰：以其浅而易解故，以其乐而多趣故。”明代后期“三言”、“二拍”序言的作者，早就反复说明通俗小说在教化上的作用，他们所要求于小说的题旨是封建伦常，梁启超所要求的则是改良主义的新思想。为了提倡通俗小说，他写了一系列文章，《小说与群治之关系》是其中最系统的一篇，文末说，“故今日欲改良群治，必自小说界革命始”。“小说界革命”成为一个极具鼓动力的口号，对后来现代小说的兴起，作了铺垫、准备。

为了鼓吹小说界革命，为了提倡新小说，梁启超猛烈攻击中国历来的小说，甚至说它们是“吾中国群治腐败之总根源”。这

种攻其一点、不及其余原是梁启超文风的特点之一，他本人在受到严复批评后给严氏的回信中，承认自己的若干言论是“指事责效，前后矛盾”；他的目的，是“振动已冻之脑官”，求一时的宣传效果。对他的这类多少是有意为之的片面性，要从当时的历史背景上来观察和评价。为了给新的文学、新的小说鸣锣开道，故作偏激、惊世骇俗，也是一种权宜之计。他的《译印政治小说序》说：“中土小说，虽列之于九流，然自虞初以来，佳制盖鲜……综其大较，不过海盗海淫两端。”“在昔欧洲各国变革之始，其魁儒硕学、仁人志士，往往以其身之所经历，及胸中所怀，政治之议论，一寄之于小说……今特采外国名儒所撰述，而有关切于今日中国时局者，次第译之，附于报末，爱国之士，或庶览焉。”所以，梁启超之提倡小说，是借以鼓吹欧洲资产阶级启蒙主义的政治学说，他曾提到孟德斯鸠和卢梭的《波斯人信札》、《新爱洛绮斯》之类作品，曾说：“西国教科书之盛，而出以游戏小说者尤夥；故日本之变法，赖俚歌与小说之力，盖以悦童子，以导愚氓，未有善于是者也。”总之，梁启超提倡小说，有着鲜明的时代的色彩，是他对欧洲、日本资产阶级革命的宣传手段的一种借鉴。文章的开头说：“欲新一国之民，不可不先新一国之小说。故欲新道德，必新小说；欲新宗教，必新小说；欲新政治，必新小说；欲新风俗，必新小说；欲新学艺，必新小说；乃至欲新人心，欲新人格，必新小说。”这里所说的“欲”的种种，正是梁启超的政治主张和文化主张。文章中论及小说发生作用特点的“熏、浸、刺、提”，从心理学角度谈小说产生社会作用的进程，熏、浸、刺是启发、感化、激励，提是由共鸣面导致精神的提升；他既从个体接受者，也从民族文化的累积上，分析小说的影响力。



## 2. 王国维《红楼梦评论》

《红楼梦评论》于清光绪三十年(1904)在王国维主编的《教育世界》杂志连载,这是王氏的第一篇文学批评著作,是我国历史上第一篇运用西方文学、美学和哲学理论研究《红楼梦》、研究中国小说、研究中国文学作品的著作。它的最主要的价值,是开辟了观察、研究中国文学的新的视角,开创了文学评论的新的写法,把与传统截然不同的思路和方法引入中国文学批评之中。不论现在对这篇文章本身的观点持怎样的评估,都不能否认它预示了新的文学理论和新的文学批评的时代到来。

此文分为五章,即:人生及美术之概观,《红楼梦》之精神,《红楼梦》之美学上之价值,《红楼梦》之伦理学上之价值,余论。第一章阐述作者的人生观和文艺观。设立这一章,表明王国维不是就作品谈作品,而是把文学批评当做证明和宣扬人生哲学的一种方式、手段;这也使文学批评完全摆脱了直感印象的描述,而具有浓厚的理论色彩,使文学批评文章成为结构完整、逻辑细密的著作,使文学批评具有科学著作的性质。

这篇文章的开拓性、创造性同它的弱点紧密相连,它不是从审美切入,而主要是从哲学切入,把文学批评当做哲学观念的演绎,并且是一种片面的、偏执的悲观哲学观念的演绎。王氏写作此文之时,正是“与叔本华之书为伴侣之时代也”,文章的立论“全在叔氏之立脚地”(《静庵文集自序》)。第一章基本上是叔本华人生哲学的说解,其中说,生活的本质是“欲”,欲是难以满足的。不能满足,就是痛苦;倘若完全满足,没有了欲望,就生厌倦。“故人生者,如钟表之摆,实往复于痛苦与倦厌之间者也”。在充满痛苦的人生中,“有兹一物焉,使吾人超然于利害之外,而

忘物与我之关系”，这样的物，“非美术何足以当之乎？”“于是天才者出，以其所观于自然人生者复现之于美术中，而使中智以下之人，亦因其物之与己无关系，而超然于利害之外。”“故美术之为物，欲者不观，观者不欲；而艺术之美所以优于自然之美者，全存于使人易忘物我之关系也。”他把美分为优美和壮美，两者都是超脱于功利和欲望之上的。至于眩惑，则是复归于生活之欲，是与美不相容的。他把《西厢记·酬简》和《牡丹亭·惊梦》归为眩惑的作品，当然不合适；但从理论上把色情淫秽之作排除在艺术之外，则是一种深刻的思考。用上述的标准，考察中国的艺术，“于是得一绝大著作曰《红楼梦》”。

第二章阐释《红楼梦》之精神，“《红楼梦》一书，实示此生活此苦痛之由于自造，又示其解脱之道，不可不由自己求之者也”。解脱有两种，一种是超自然的、宗教的，一种是自然的、常人的、文学的。前者是观他人之苦痛，后者是觉自己之苦痛。《红楼梦》属于后种，体现此解脱之道的就是贾宝玉。文学艺术的职能，就是描写人生的痛苦和解脱之道，使欣赏者得暂时的平和。把艺术视为一种解脱方式，是出于第一章论述的观念，而把艺术的解脱与宗教的解脱明确区别，也是一种深刻的思考。文章并且将《红楼梦》与歌德的《浮士德》比较，后者表现的是天才的苦痛，前者表现的是人人所有的苦痛。《红楼梦》这样的“宇宙之大著述”流传两百年，却连作者的情况也不清楚，“可知此书之精神，大背于吾国人之性质”。由此也就可见《红楼梦》在中国思想发展上的独创性。

第三章提出，中国人的精神及反映中国人精神的文学是乐天的，“吾国之文学中，其具厌世解脱之精神者，仅有《桃花扇》与《红楼梦》耳……《桃花扇》，政治的也，国民的也，历史的也；《红

红楼梦》，哲学的也，宇宙的也，文学的也。此《红楼梦》之所以大背于吾国人之精神，而其价值亦即存乎彼”。把《红楼梦》的美学价值归之为悲剧性，而且它既不是恶人造成的悲剧，也不是命运造成的悲剧，“彼示人生最大之不幸，非例外之事，而人生之所固有故也”。《红楼梦》从日常的、随处可遇的生活中揭示悲剧性，正是它的深刻之处。

第四章对叔本华的学说提出一点质疑，基本未涉及文学、审美。余论批评以考证的眼光读《红楼梦》，指出文学家艺术家“能就个人之事实，而发现人类全体之性质”。这在今天是极普通的见解，在当时，却是很有针对性的。指出《红楼梦》的悲剧精神，指出小说、戏剧不同于传记，是以个人写出群体、写出人类，是这篇论文的最精彩之处。



主要参考文献

- 十三经注疏 中华书局影印世界书局本 1980年
- 新编诸子集成(第一辑) 中华书局 1982年后陆续出版
- 二十二子 上海古籍出版社影印(清)浙江书局刊本 1986年
- 史记 中华书局标点本 1959年
- 汉书 中华书局标点本 1974年
- 后汉书 中华书局标点本 1965年
- 三国志 中华书局标点本 1960年
- 晋书 中华书局标点本 1974年
- 宋书 中华书局标点本 1974年
- 梁书 中华书局标点本 1972年
- 旧唐书 中华书局标点本 1975年
- 新唐书 中华书局标点本 1975年
- 宋史 中华书局标点本 1977年
- 明史 中华书局标点本 1974年
- 世说新语笺疏 (南朝宋)刘义庆撰 (梁)刘孝标注 余嘉锡笺疏 中华书局 1983年
- 史通通释 (唐)刘知几撰 (清)浦起龙通释 江苏广陵古籍刻印社 1991年
- 焚书续焚书 (明)李贽著 中华书局 1975年
- 文赋集释 张少康集释 上海古籍出版社 1984年



- 文心雕龙注 范文澜注 人民文学出版社 1958年
- 文心雕龙校注拾遗 杨明照校注 上海古籍出版社 1982年
- 文心雕龙义证 詹锜义证 上海古籍出版社 1989年
- 诗品集注 曹旭集注 上海古籍出版社 1994年
- 诗式校注 李壮鹰校注 齐鲁书社 1986年
- 六一诗话 郑文校点 人民文学出版社 1962年
- 白石诗说 郑文校点 人民文学出版社 1962年
- 诗话总龟 (宋)阮阅编 周本淳校点 人民文学出版社 1987年
- 苕溪渔隐丛话 (宋)胡仔编 廖德明校点
- 诗人玉屑 (宋)魏庆之编 王仲闻校点 中华书局 1959年
- 沧浪诗话校释 (宋)严羽撰 郭绍虞校释 人民文学出版社 1958年
- 潭南诗话 (金)王若虚 人民文学出版社 1962年
- 汉魏六朝百三家集题辞注 (明)张溥撰 殷孟伦注 人民文学出版社  
1960年
- 四溟诗话 (明)谢榛 人民文学出版社 1961年
- 诗薮 (明)胡应麟著 中华书局 1958年
- 蓑斋诗话笺注 (清)王夫之撰 戴宏森笺注 人民文学出版社 1981  
年
- 带经堂诗话 (清)王士禛 张宗柟纂集 戴宏森校点 人民文学出版



社 1963年

- 谈龙录 (清)赵执信 赵逢冬校点 人民文学出版社 1981年  
说诗晬语 (清)沈德潜 霍松林注 人民文学出版社 1979年  
原诗 (清)叶燮 霍松林校注 人民文学出版社 1979年  
一瓢诗话 (清)薛雪 杜维沫校注 人民文学出版社 1979年  
瓯北诗话 (清)赵翼 霍松林 胡主佑校点 人民文学出版社 1963年

- 随园诗话 (清)袁枚撰 朱坎校点 人民文学出版社 1960年  
昭昧詹言 (清)方东树撰 汪绍楹校点 人民文学出版社 1961年  
艺概 (清)刘熙载撰 上海古籍出版社 1978年  
饮冰室诗话 梁启超著 人民文学出版社 1959年  
新订人间词话广人间词话 王国维著 佛雏校辑 华东师范大学出版

社 1990年

- 历代诗话 (清)何文焕辑 中华书局 1981年  
历代诗话续编 丁福保辑 中华书局 1983年  
清诗话 丁福保辑 上海古籍出版社 1978年  
清诗话续编 郭绍虞编选 富寿荪校点 上海古籍出版社 1983年  
词话丛编 唐圭章编校 中华书局 1986年  
中国古典戏曲论著集成 中国戏曲研究院编校 中国戏剧出版社



1959 年

- 中国历代小说论著选 黄霖 韩同文选注 江西人民出版社 1982 年  
全上古三代秦汉三国南北朝文 (清)严可均校辑 中华书局 1965 年  
先秦汉魏南北朝诗 逯钦立辑校 中华书局 1983 年  
全唐文 (清)董诰等编 中华书局 1983 年  
全唐诗 (清)彭定球等编 中华书局 1960 年  
全唐诗补编 陈尚君辑校 中华书局 1992 年  
文选 (梁)萧统编 (唐)李善注 中华书局 1977 年影印(清)胡克家

刻本

- 玉台新咏笺注 (梁)徐陵编 穆克宏点校 中华书局 1985 年  
文苑英华 (宋)李昉等编 中华书局 1966 年影印本  
乐府诗集 (宋)郭茂倩编 乔象钟 陈友琴等校点 中华书局 1979

年

- 列朝诗集 (清)钱谦益编 中华书局 1959 年  
诗集传 朱熹 中华书局上海编辑所 1958 年  
楚辞集注 朱熹 上海古籍出版社 1979 年  
曹植集校注 赵幼文校注 人民文学出版社 1984 年  
阮籍集校注 陈伯君校注 中华书局 1987 年  
嵇康集校注 戴明扬校注 人民文学出版社 1962 年



- 陆机集 金涛声点校 中华书局 1982年
- 陶渊明集校笺 樊斌校笺 上海古籍出版社 1996年
- 谢灵运集校注 顾绍柏校注 中州古籍出版社 1988年
- 陈子昂集 徐鹏点校 中华书局上海编辑所 1960年
- 王右丞集笺注 (清)赵殿成笺注 中华书局上海编辑所 1961年
- 李白集校注 瞿蜕园 朱金城校注 上海古籍出版社 1980年
- 杜诗详注 (清)仇兆鳌集注 中华书局 1979年
- 韩昌黎文集校注 马其昶校注 上海古籍出版社 1986年
- 白居易集 顾学颀校点 中华书局 1979年
- 苏轼文集 孔凡礼点校 中华书局 1986年
- 苏轼诗集 孔凡礼点校 中华书局 1982年
- 陆游集 中华书局 1976年
- 稼轩词编年笺注 邓广铭笺注 上海古籍出版社 1978年
- 关汉卿戏曲集 吴晓铃等编校 中国戏剧出版社 1958年
- 集评校注西厢记 王季思校注 上海古籍出版社 1987年
- 元遗山诗集笺注 施国祁笺注 人民文学出版社 1958年
- 徐渭集 中华书局 1983年
- 汤显祖集 徐朔方笺校 上海古籍出版社 1982年
- 袁宏道集 钱伯诚校注 上海古籍出版社 1981年





- 蒲松龄集 路大荒整理 中华书局 1962年
- 金圣叹全集 曹方人 周锡山标点 江苏古籍出版社 1985年
- 郑板桥集 上海古籍出版社 1979年
- 李渔全集 浙江古籍出版社 1990年
- 小仓山房诗文集 周本淳校点 上海古籍出版社 1988年
- 龚自珍全集 王佩诤校订 中华书局上海编辑所 1959年
- 人境庐诗草笺注 钱仲联笺注 上海古籍出版社 1981年
- 饮冰室合集 林志钧编 中华书局 1989年
- 王国维遗书 上海古籍书店 1983年
- 中国文学批评通史(七卷) 王运熙 顾易生主编 上海古籍出版社  
1993年后陆续出版
- 中国历代文论选(四卷) 郭绍虞主编 上海古籍出版社 1979年
- 中国近代文论选(上下) 简夷之等编选 人民文学出版社 1959年

封面  
书名  
版权  
前言  
目录  
正文