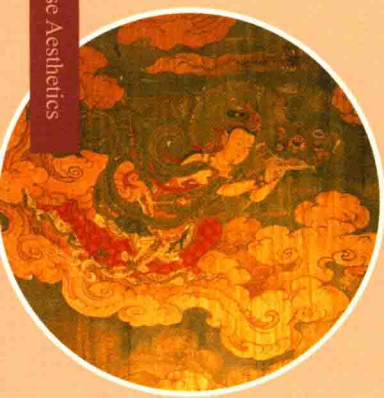


中国美学经典

宋辽金元卷 上

丛书主编 张法

本卷主编 邹其昌



Classics On Chinese Aesthetics



北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社

中国美学经典

宋辽金元卷 上

丛书主编 张法
本卷主编 邹其昌

“十二五”国家重点图书
出版规划项目



北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社

总 序

这套七卷本《中国美学经典》，是为中国美学史这一学科的新提升而进行的基础建设，同时由于中国美学史学科在结构上和思想上的特殊性，在推进这一学科时，将把中国现代学术体系的一些关键问题凸显出来，将把中国现代文化在全球互动中演进的一些重要问题凸显出来，从而使中国美学史学科得到新的提升，其意义又不仅仅在中国美学史学科。

一、《中国美学经典》的学术史背景

美学是一门最能透出中西差异，从而最能彰显中国特色的学科。中国古人对天地间审美现象方方面面的欣赏以及对之进行的理论总结，有完全不低于西方人的思想高度，

并有令人赞叹的独具特点，显示了中国思想的特色和深邃，然而，却并没有从美学这一学科的角度呈现出来。因此，中国古代有文论、诗论、书品、画品、小说评点、戏曲评点、山水鉴赏、园林论说等，还有哲人、儒生、道人、释家以及各类人士关于美的言说，却没有一本用“美”命名的论著。

也许正因为这一巨大差异，美学在中国学术体系由传统向现代的转型中，起到了先锋作用。清末民初的学术大家同时也是思想大家的王国维、梁启超、蔡元培、刘师培，都把美学放到了中国现代学术建设的重要位置，四人都在美学原理和中国美学史上做了重要工作。在中国美学史学科的开创性上，王国维的《人间词话》(1908)、《宋元戏曲考》(1913)、《屈子之文学精神》(1906)、《红楼梦评议》(1904)等，刘师培的《论美术援地区而论》(1907)、《原戏》(1904)、《舞法起于祀神考》(1909)、《中国中古文学史讲义》(1919)等，蔡元培的《对于新教育之意见》(1912)、《以美育代宗教》(1932)等，梁启超的《中国之美文及其历史》(1924)和《中国韵文里头表现的情感》(1922)、《屈原研究》(1922)、《陶渊明》(1923)、《情圣杜甫》(1922)等，实绩巨大。继之而来，在20世纪三四十年代，出现了方东美、宗白华、邓以蛰等大家。方东美的《生命情调与美感》(1931)、《生命悲剧的二重奏》(1936)等，宗白华的《世说新语与晋人的美》(1940)、《中国诗画里的空间意识》(1949)、《论文艺的空灵与充实》(1943)、《中国艺术意境之诞生》(1943)等，邓以蛰的《画理探微》(1935—1942)、《六法通论》(1941—1942)、《书法之欣赏》(1937—1944)等，在把中国美学研究推向深入的同时，极大地突出了中国美学不同于西方美学的特点。20世纪50—70年代，当大陆学人主要在为美学原理寻求美的本质基础之时，台湾学者和海外华人学者沿着方、宗、邓的方

向继续前行。在台湾，有唐君毅的《中国艺术精神》、《中国文学精神》(1954)、《中国文学与哲学》、《文学的宇宙与艺术的宇宙》(1975)，徐复观的《中国文学精神》(1965)、《中国艺术精神》(1965)，钱穆的《中国文学讲演集》(1962)以及后来《现代中国学术》(1983)中的文学、艺术、音乐三章……海外华人中，叶维廉有《语法与表现：中国古典诗与英美现代诗美学的汇通》《语言与真实世界：中西美感基础的生成》《中国古典诗和英美诗中山水美感意识的演变》等，高友工于20世纪70年代发表的系列论文《文学研究的美学问题(上)：美感经验的定义与结构》《文学研究的美学问题(下)：经验材料意义与解释》《中国文化史中的抒情传统》《试论中国艺术精神》《律诗的美学》《词体之美典》《中国之戏曲美典》《中国戏曲美典初论》(皆收入《美典：中国文学研究论集》)……这些研究，都是走在彰显中国美学特性的方向上。

虽然中国美学史研究有辉煌的成就，但与美学原理相比，二者的发展却是不平衡的。这明显地体现在：美学原理的著作在20世纪20年代(从1923年吕澂《美学概论》始)就产生了出来，而中国美学史的通史著作到20世纪80年代才出现，相差约60年。考其原因，美学原理可以直接移植域外理论而成，而中国美学史却不能。从20世纪20年代开始直到现在的美学原理著作，基本上都是以这种方式形成的。在中国走进世界现代化的主流而力争上游地追赶世界先进的历程中，这一方式尽管有这样或那样的遗憾，但其巨大功绩，无论怎样估计都不会过低(这一点不是本文的主题，不在这里展开)。中国美学史的研究从20世纪三四十年代始，学者们强烈地意识到，其有着与西方美学史以及西方型的美学原理不同的文化特性，进入这一特性越深，写出具有特性的中国美学史就越难。20世纪80年代中国美学史通史著作终于出

现，与改革开放之初的思想解放而产生的美学热，以及美学热后面的巨大历史动向相关。现在回过头去看，中国美学史虽然由此开始而一本本被写出来了，但在突出中国特性上，却并没有达到应有的深度。20世纪60年代，在中苏论争的背景下，中宣部组织编写了全国高校文科教材，其中美学规划了三本：《美学概论》，由王朝闻主持；《西方美学史》，由朱光潜负责；《中国美学史》，由宗白华承担。前两本都较快地写了出来，而宗白华的《中国美学史》却只在课堂上讲过一个设想，后来以《中国美学史中重要问题的初步探索》(1979)长文发表。

为什么没能写出，我想，一个重要的原因，就是宗白华深切地感受到了中国美学史内容的丰富、复杂、深邃。宗白华的这篇长文，对中国美学史做了要点性的呈现。全文分五个部分：一、引言，论述中国美学史的特点和学习方法；二、先秦工艺美术和古代哲学文学中所表现的美学思想；三、中国古代的绘画美学思想；四、中国古代的音乐美学思想；五、中国园林建筑艺术所表现的美学思想。五部分内容中，有对《周易》卦象(贲卦、离卦)中美学思想的分析，有对中国美学基本类型(出水芙蓉和错采镂金)的呈现，有对各门艺术中虚实相生的总结，有对中国美学的作品结构、气韵、骨法、骨相的分析，有对戏曲、绘画、音乐、建筑的特征的中国式把握，抓住了中国美学的时间韵致和空间美感的精髓。该文不但包含了宗白华几十年来对中国美学的研究、体会、洞察，而且也或多或少地容纳了王国维、刘师培、梁启超、方东美、邓以蛰等学人在中国美学史研究上的精华，在一定的意义上，宗白华对20世纪初以来中国美学史写作进行了简要、深邃又有自己特点的总结。然而，饶有深意的是，宗白华的中国美学史的研究理路，与20世纪80年代奠定中国美学史写作基本方向

的三本著作，即李泽厚、刘纲纪《中国美学史》（第一、二卷，1984—1987）、叶朗《中国美学史大纲》（1985）、敏泽《中国美学思想史》（三卷，1987），差异甚大。这或许意味着：中国美学史的研究，仍然没有进入应有的成熟阶段。

到目前为止，已经出版的中国美学史通史类著作有20多种，大致分来，有四种类型。一是教材型通史，以新中国成立以来形成的教材模式去呈现中国美学，即将由古到今的各个朝代、每一朝代的主要人物、主要人物的主要著作、主要著作的主要思想，一一梳理列出。前面讲李泽厚、刘纲纪合著已出的两卷和敏泽的三卷本可为代表。二是范畴型通史，也讲朝代、人物、著作、思想，但着重突出命题和范畴在其中的作用。前面已提到过的叶朗著作和陈望衡《中国古典美学史》（1998，2007）可为代表。三是把美学理论放到理论所产生的丰富的文化关联之中，又将之汇成理论，总结出中国美学史的特点，张法《中国美学史》（2000，2006）、王振复《中国美学史新著》（2009）、吴功正《宋代美学史》（2007）等属于这一类型。四是跨越型通史，突破朝代、人物、著作、思想的时空划分，以具有总领性的思想为线，去统率历时演进，并在历时演进中建立中国美学整体结构，李泽厚《华夏美学》（1989）和朱良志《中国美学十五讲》（2006）属于这一类型。四种不同的著作（还有一些难以归入这四类的著作），透出的均是中国美学史的研究目前还处在多方向的探索时期。

一个学科要走向成熟，一定要具有自身相对成熟的资料体，对学科理性思考，应当建立在相对完备的资料体上。中国美学史的资料选编，一个大致的方向，就是带着在自己时代所理解的美学原理框架，向中国古代的材料提问，在提问中，让古代的材料中与提问者心中的美学原理框架相关的部分呈现出来。到目前

为止，中国美学史资料体的出版物，主要有三种：北京大学哲学系美学教研室编《中国美学史资料选编》(上下册，1980—1981)，胡经之主编《中国古典美学丛编》(上、中、下三册，1988)，叶朗主编《中国历代美学文库》(19卷，2004)。

《中国美学史资料选编》虽在改革开放后出版，但其学术背景是新中国前期为由中宣部组织的全国高校文科教材中美学类三本中的两本(《中国美学史》和《美学概论》)服务，既为《中国美学史》的写作梳理资料，又为《美学概论》的编写梳理中国资源。后一方面的目的和新中国前期的美学原理水平，在相当程度上决定了其内容范围，即依据当时的美学原理框架，从美、美感、艺术这三大方面，对相关材料进行了寻找和梳理，并按当时的观点，对所选文献性质做了总结，提出其中与美学相关的一系列问题。对所选的段落，也从美学的角度赋一标题，点明关键性内容。整个选本所提供的资料体系，对当时美学原理的写作，以及后来中国美学史的写作，提供了较为充分的理论和材料支持。

《中国古典美学丛编》是20世纪80年代初，在美学从新中国前期强调美学的政治内容走向改革开放初强调美学的艺术特性的背景下，从艺术规律的角度，以文艺美学的框架对中国古代材料的提问。该书分上、中、下三册，依次为“作品”“创作”“鉴赏”，呈现了文艺美学的基本结构。在每一部分里，把材料以类编的方式分为不同的方面或层次，从而使中国美学资源显示出了不同于西方美学原理的方面和层次。其对文艺美学结构的把握，是按范畴方式进行的。从材料中选取一个范畴，作为一类材料的标题(同时也是主题)。这一选本较好地服务于当时文艺美学的转型并呈现了中国美学在艺术各领域方面的丰富资源。

《中国美学史资料选编》《中国古典美学丛编》突出了中国美学

史资料中较为明晰的方面，即美学原理框架(美感、艺术)和文艺美学(各门艺术的创作、作品、欣赏)框架方面，但对中国美学资料中不甚明晰的方面，即哲学总论、政治制度、社会生活方面呈现不够。《中国历代美学文库》力图不但要在本来明晰的方面，更要在本来模糊的方面呈现中国美学原貌，在这两个方面都进行了新的努力。也许是为了让文献呈现原初形态，此书没有突出美学原理的框架，每一文献前面只有作者介绍和选文的文献学介绍，而对于总体内容较为混沌的文献，究竟在什么方面、哪几点上属于美学，该书也没有指明。对于明显关联到艺术领域的文献，究竟体现了怎样的美学特色和中国特点，该书也没有明指，而是让读者自己去体会。它以19卷资料形成了一个巨大的资料体，对于中国美学资料体走向成熟迈进了一大步，尽管还有这样和那样的不足，但其成就，应当得到充分的肯定。以上三种资料体，不仅在资料的多少上有差异，更主要是在选取资料的模式(即选者心中的美学原理模式)上有不同，这再一次透出了中国美学史的研究目前还处在多方向的探索时期。

每一种现代人选编的古代文献的资料集，都是提问者向庞大的古代资料提问而得到的回答，回答并不是资料体之原样，而只是资料体原样按提问者所设定的框架而做的一种呈现。而这一呈现体有多大的价值，在于所得到的这一呈现是否满足了时代的需要，这里内含的是时代的价值观。提问者对时代的价值观有多高的时代自觉，是衡量这一成果所达到的时代性的标准。由时代的需要而产生的提问与提问对象即资料体原样的本质有多大的契合，这里需要超越时代来对提问质量进行思考，其中内含的是学术的真理性。中国美学史学科资料体的一次次出现，都处在这两个维度的巨大张力的复杂合奏之中。这一复杂的合奏具有何种程

度的契合性，可成为中国美学史学科达到了怎样的时代价值和拥有多少学术真理的检验标准。

二、《中国美学经典》的缘起和主要亮点

《中国美学经典》的缘起是在2009年，我被任命为教育部组织的“马克思主义理论研究和建设工程”重点教材《中国美学史》的首席专家，由教育部从全国各高校治中国美学史的专业人士中进行选择后推荐了10名教授，组成教材团队。在工作中，大家认为，要做好一本仅30万字的教材，应当有更宽厚的资料基础，在写好“马工程”《中国美学史》教材的同时，既要在中国美学史的写作上有所拓宽，还要在中国美学史的资料体上有所推进。这一想法得到北京师范大学出版社副总编辑饶涛编审的支持，《中国美学经典》由出版社申请于2010年入选国家新闻出版广电总局“‘十二五’国家重点图书出版规划项目”。

对本项目，大家讨论和商定的标准是：在充分吸收前三种选本成就的基础上，力图有一些可称得上亮点的新特点，同时以学术史的宏观角度与前三种选本形成一种互补或互动的关系。在选编之初，本想完成内容上、编排上、注释上的三大亮点，但是在编完以后，觉得只有内容上和编排上还可以称得上亮点，在注释上只能讲对于以前三种资料体而言有一些推进，不但谈不上亮点，甚至特点也难以称得上。何以如此，需要详谈，放到下一节中。这里只讲前两点。

第一点，在内容上，本项目既要突出中国美学固有的特点，又要反思梳理古代资料的美学模式。以前出版的资料，其美学模式、资料的梳理模式基本上是西方古典型的，即按照美、美感、艺术以及艺术美、自然美、社会美这些结构去进行的。对于中国

古代的审美话语来讲，这样的视点是不必要的，同时又是不足的。如果说，西方古典美学是先区别，后综合，即先从真、善、美的区分界定出美，然后以艺术美为本质性和典型性的美，以自然和社会的审美现象为次要性和混杂性的美，那么，中国文化对于审美现象则是先有整体，再从整体的角度去看区分，即先有真、善、美合一的整体，然后以真、善为背景，以美为前景去看待美，这样美既被呈现出来，同时又处在与真、善的关联之中。这样，美既从各艺术中凸显出来，又流动在天地间的一切事物之中，从而在梳理古代资料之时，在以一种区分型的美学模式进入之后，很快就进入中国古代材料自身的关联之中。同样，西方美学正在转型之中，从康德、黑格尔开始的区分性美学正在走向以生态型美学、身体美学、生活美学、形式美研究、文化研究为特征的关联型美学。而西方当代的新型美学，在理论模式上，与中国古代资料有更多的相似之处，这也启发我们看待古代材料时，应有一种新的眼光。相对于《中国美学史资料选编》《中国古典美学丛编》，本项目凸显了更多的视角：

其一，中国型的哲学和宗教思想是如何关联到美学思想并与之互动的；

其二，中国型的制度文化是如何关联到美学思想并与之互动的；

其三，在中国古代漫长的历史演进中，各个朝代有自身特点的生活形态是如何关联到美学思想并与之互动的；

其四，中国古代的天下观里华夏的主流文化和四夷的边疆文化，以及中华文化与外来文化的互动，是如何关联到美学思想并与之互动的。

这些视点的进入，可以让中国美学的丰富性和独特性得到更好的呈现。《中国历代美学文库》也或多或少地涉及或暗含了这些

视点，但本项目以编目结构、标题、导读等多种方式把这些视点凸显出来，使之有了更加鲜明的呈现，以推动中国美学史的讨论和深入发展。

第二点，在编排上，本项目为了突出选文的美学特性，每一卷有全书导读，卷中每编有本编导读。这是鉴于中国古代的理论话语与由西方而来的美学原理的理论话语差距甚大，导读的目的就是把这二者对接起来，使之进入一个共同的平台，既突出了二者的矛盾，使读者对矛盾在何面、何层、何点有一个认识，又让矛盾在这一对比中将读者引向思考的深入。当然，这样做在引导读者较快地进入美学思考这方面是有利的，但同时也会带来导向太强可能会因自己认识的局限而“误导”了读者的可能。比较一下，《中国历代美学文库》只有作者简介和选文版本出处，连一点美学方向的引导也没有。《中国古典美学丛编》不是以整篇选文，而是以美学范畴为纲，选出不同文章中的相关段落，编者的引导只在每一美学主题前有一“提要”，介绍所选各段文字与这一美学主题的关联。《中国美学史资料选编》除了对所选之文进行简介外，对所选段落都有加小标题，文献中有原题就直接用原题（如《礼记·乐记》的“乐本篇”），原无标题的则从文中选一个关键词出来作为标题（如《左传》的“文物昭德”），或对选文内容进行简要概括（如《庄子》的“天乐、人乐、至乐”），总之都简要地点出了选文的美学主旨。三种资料体的编排方式，各有自己的有利处和不利处。本项目在借鉴其编排方式的基础上力求突出自己的特点。比如，在“文艺美学”等编目下设“文学美学”“诗歌美学”等结构，每部分对应的选文前面都对所选之文进行简介，文献中有原题的直接用原题，也有一些对选文进行归纳概括（如“孟郊诗论五则”）。另外，本项目主旨为中国美学经典，选文出自历代经典文

献，有的篇目是全篇选用，有的篇目是选录部分，其编排原则至于是全篇还是选录部分，就不在正文中一一呈现。本项目如此编排，是想在这三种方式之外增加一种方式。究竟哪种方式对推进中国美学资料体的建设更有好处，还需要由实践来检验。

三、《中国美学经典》注释以及古籍注释的普遍性问题

刘勰《文心雕龙·神思》谈创作的甘苦时说：“方其搦翰，气倍辞前，暨乎篇成，半折心始。”这句话很能反映出《中国美学经典》选注者在进行注释工作之后所体验到的心情。在对这一结果的反思中，选注者深深感到如今学界在古代文献注释方面面临着一系列的困难。在今天，古代文献由于语言上和文化上的古今差异，若不加注释，在文献里遇上差异突出的语言点、思想点、知识点时，理解上就会出现困难。《中国美学史资料选编》和《中国古典美学丛编》两套书是没有注释的。我在20世纪80年代读这两套资料之时，就对没有注释感到遗憾。而当我进入《中国美学经典》选注工作时，才算悟出了以上两套材料何以不作注释的原因（以及深切地想象《中国历代美学文库》在作注时的艰苦和辛酸）。似可说，在古籍注释上，一套完整的现代学术规范尚未建立起来。怎样作注才算达到标准，各人理解不一，因此注释就成了一件极为吃力不讨好的事。但对于学科建设来说，这又是一个必须要经历的磨难。依照我的体会，古籍注释会涉及或关联如下四个方面或曰四个层级。

第一，注释要在古今的沟通上起作用，重在一个互译的“通”字，即在古代汉语中这个词是什么意思，而用现代汉语来理解又是什么意思。对语言性的词汇重在“释词”，即这个词对应现代汉语是什么词义。对概念性的词汇重在“释义”，即这个词在现代的

观念体系中是什么意思。对知识性的词汇重在“释物”，即这个物或事或人是怎样的物或怎样的事或怎样的人。

第二，在互通的基础上，可根据具体的需要，适当地讲出关联性，即这一语言性或概念性或事物性的词汇，为什么应做这样的理解。由此而引回到这一个词的古代关联之中，即进入古代的语言体系、观念体系、事物体系之中。

以上两点讲的是可通性一面，一种完全到位的解释，同时也是对古籍的真正理解，还会涉及古今不相通的一面，主要是在语言和观念两个方面。

第三，由于古代汉语和现代汉语在语言体系上的差异，无论是简单的还是再复杂一点的注释都无法呈现出文本词汇的原貌，只有通过进入古代汉语体系本身才能理解。

第四，由于现代观念体系与古代观念体系的差异，无论是简单的还是再复杂一点的注释也无法呈现出古代观念的原貌，只有通过进入古代观念体系本身才能理解。

且略举几例来讲以上四个层面与注释的关联。

先讲语言性词汇，李嗣真《后书品》中有“扬庭效技”。这里的难点是“扬庭”，其词义为“展示于朝廷”。这是在第一个层面即古今词的汇通上注的。但为什么“扬庭”要做这样的解释呢？这就需要进入第二层，即此词的诸关联之中。首先，在古代汉语里，“庭：通廷”。其次，《易·夬》里有“扬于王庭”，“扬庭”是这句话的省用。但为什么“庭”通“廷”，为什么可以这样省用，以及为什么《易》中的话对这一省用有足够的支持力量，这就要关联古代的语言体系和文化体系。在注释中，最后一层可以不提，古今对释后的关联是否列出，列到多详细的程度，可视一词对理解造成阻碍的难易而定。

再讲知识性词汇。且举人物为例，古代人物的谓称，较为复杂，有姓、名、字、号，还有官职，往往并不写全，讲名或字或号，或姓加官职。对其注释，以讲通文中要点而定。比如，“郑司农”，就第一层讲，即东汉经学家郑众。就其关联来讲，较为完整的信息是：郑众(?—83)，字仲师，河南开封人。东汉经学家，汉明帝时为给事中，汉章帝时为大司农。后世为区别于在其后的大经学家郑玄，而称其为先郑，又因其最高官位而称为郑司农(历史上还有称官位而区别于同姓同名的宦官郑众的原因)。对这些信息，可择要而举。但最简应为：郑众(?—83)，字仲师，河南开封人，汉章帝时官至大司农(或可再加上“东汉经学家”)。这样是为了让读者理解文中郑众为什么叫郑司农。

注释要达到第一层是容易的，但对第二层即关联方面，讲几点为好，详约怎样得当，各注家有自己的理解，会呈现出不同，但只要就文中而言，点中要点，即算可以。注释中最难是古今在语言体系和观念体系有差异之处。这里承接前面的逻辑，概述如下。

先讲与观念体系差异相关的概念性词汇问题。比如，审美对象的“形神”，就第一层而言，可注为：形即形式，神即内容。用现代美学观念中的形式和内容对接古代美学观念中的形神，是没有问题的。但现代美学的形式内容观念，是按照西方美学把审美对象放进实验室般的场地进行解剖分析而来的，其总原则，是把审美对象看成一个物，然后用形式、内容等一系列静的概念去把握这一物，而古代美学把审美对象看成一个活的生命体，这里作为生命的核心的神，其内涵，与现代汉语的“内容”有本质区别，翻译成“内容”，在达到理解的同时，神的词义的本质部分已经没有了。形神与形式内容的区别还在于，古代观念把任何事物都看成虚实合一的整体，在这一整体里，形属于“实”的一面，可精确

定位和分析，神属于“虚”的一面，难精确定位和分析。而现代观念把任何事物都看成实体，虚的一面不是应排除就是将之转化为实体，任何内容实体都是可以精确定位和分析的。因此，对于形神的解释，应当认识到两种观念体系的差异，注出其同异。这是一个较为复杂和困难的工作。作为主要进行古今的一般沟通的读本，在面对这类概念性词汇时，怎样详略得当地注解清楚，目前仍是一个尚未完全解决的问题。

再讲语言体系差异带来的问题。现代汉语的基本原则依照西方语言而来，要把语言与事物一一对应，而这一对应的条件是让词汇排除时间而空间化，就像把事物放进实验室里一样，事物的每一点都可以看到，而被看清的每一点都可以用一个词予以对应，语言为了对应事物，其每个词都被定义好，有精确的内涵和外延。就算是一词多义，每一义在使用时也有精确的内涵和外延。古代汉语的原则正与中国古代文化看待事物的原则一样，事物自始至终在时空中运动着，是活动的、有生命的。语言同样需要这种灵活性。比如，在中国古代的乐论中，一定关系到三个基本概念：声、音、乐。孔颖达在《毛诗正义》中讲得很清楚，声、音、乐三词如果一道出现，所谓“对文”，“则声、音、乐三字不同矣”，用现代汉语来讲，“声”是自然音响，“音”是把自然音响加以美的组织而形成的音乐，“乐”则不仅是一般的音乐，而一定是达到了本质性的音乐。但如果声、音、乐只个别地出现，所谓“散文”，则三字是可以互换的。比如，“《公羊传》云‘十一而税，颂声作’”，这时“声即音也”；《诗大序》中“亡国之音哀以思，其民困”，这时“音即乐也”。这叫“散则可以通”。^① 其原理在于：声、音、

^① 参见李学勤主编：《毛诗正义》，8页，北京，北京大学出版社，1999。

乐这三词，都是指天地间具有统一性的音响，但具体到时空上某一点，音响又可进一步细化，细化的目的是为了认识，认识的同时还要知道其在本质上是有统一性的。因此，如果两个词或三个词一道出现(用于“对”)，意味着作者要强调分别，如果只出现一个词(用于“散”)，意味着首先是以音响的统一性去看，然后才是强调音响中的哪一点，而且这强调是要从整体的统一性和贯通性上去看的。比如，上面引的《公羊传》的话，本来指的音乐性的歌(音)，但为了强调这歌是出自内心的自然流露，而用了“声”。这里包含两个方面，首先把音乐性的歌作为音响的整体来看(即声、音、乐的共性)，其次从文句上明显可以知道是歌(音)的时候，强调其发自内心的自然性(这就与“声”具有共同性)。上面所引《毛诗序》(引自《礼记·乐记》)的话也是同一思路，哀以思的音乐是反映了亡国的现实，达到了本质，应为“乐”，但为了强调亡国现实只是作为历史循环中的一段，是现象性的，因此用了“音”。这里重要的是，只有理解了古代汉语的本质和使用词汇的方式，在进行古今的互通时，才能做到正确的注释。

古代汉语的另一个特点是“互文见义”，其理论原则是：语言与事物一样，是由虚实合一的两个部分组成的。好的语言是通过实(即出现的词)就可体现出虚(即与之关联的没有出现的词)来。怎样把按现代汉语必须出现而在古代汉语中可以不出现的词注释出来呢？靠的是“互文见义”语言法则。为了更清楚地将之讲清，且举王昌龄《出塞》为例：“秦时明月汉时关，万里长征人未还。但使龙城飞将在，不教胡马度阴山。”第一句“秦时明月”和“汉时关”互文，很明显要讲从“秦时明月秦时关”到“汉时明月汉时关”的漫长历史。第一句中两者互文，没有出现的“秦时关”和“汉时明月”很容易补出来，但诗是唐人所写，考虑到第一句与第二句的互