

中国古代文化概论

中国古代文化论  
编写组



## 绪 论

我国古代的文学理论是世界上历史最长、最发达的体系之一。它与古希腊和印度的文艺理论，可以说是鼎足而三，各有特色。在我国古代诗歌总集《诗经》中，已有对于诗歌创作和社会作用的论述，由此算起，至今也有两千多年的历史了。在这悠久的传统中，呈现出丰富多彩的内容和鲜明的民族特色。用马克思主义的观点、方法，深入系统地整理、研究、总结我国古代文学理论遗产，创造性地建立起具有我国民族特色的文学理论新体系，这是一项长期而重要的任务。

本书的编写意图是力求对中国古代丰富的文学理论作出概要的论述，使读者对古代文论的基本内容能有一个总的认识，为深入学习古代文学理论打下基础。

本书的编写力求体现民族化的特色，尽量以古代文论本身的概念和命题来说明这一理论体系的内容、性质和特点。

为了便于学习，先将古代文论的特点分述如下：

一、中国古代文学的传统是重表现而不重再现。这在文学理论上也得到了反映，成为一个重要的民族特点。

这个表情性的特点不是一下形成的，而是经过了一个较长的发展过程。“诗言志”的传统由来已久，它从内容上概括了先秦两汉文学的特点。这里所言之“志”，原意就是志向、意志、情绪和愿望。东汉人写《毛诗大序》还

说：“吟咏情性，以风其上”。就是要求下情上达，体乎民情之意。《艺文志》所说：“哀乐之情感，歌咏之声发”，亦是此意。唐代孔颖达的解释是：“在己为情，情动为志，情、志一也。”（《左传·昭公二十五年正义》）。两相参证，可见他是把“情志一也”统一于“志”上来了。他的解释符合先秦两汉“诗言志”观念的特点。意志、志向、情绪、愿望虽然包含情感的成份，但还不能说这时已经有了自觉地表现情感的理论。此点不可不辨。

在我国古代文艺思想史上，陆机总结了魏晋文学发展的特点，第一个提出了表现情感的审美观。他的“缘情”说，标志着文学从教化功利目的论向审美本质论的转变。“缘情”说虽然是从“言志”说发展而来，但却是一次质的变化，是两个传统，不能混淆。<sup>4</sup>在中国古代文学理论中，真正强调个性化的情感的表现，是在魏晋六朝时代。这个过程是由陆机奠定基础，由刘勰、钟嵘、肖统加以完成。它影响着此后一千多年文学的发展，形成了我国古代文学理论重情感表现的民族传统。齐梁时期的文论，都把情感活动看作是形成文学作品的基本条件。钟嵘的“摇荡性情”（《诗品序》）肖绎的“情灵摇荡”（《金楼子·立言》）之说都是如此。其后，唐代司空图的“韵味”，宋代严羽的“妙悟”、清代王士禛的“神韵”、袁枚“性灵”诸说，以至于汤显祖、王夫之、李渔、叶燮、龚自珍的诗文词曲理论，王国维所谓“能写真景物、真感情者，谓之有境界。”都是从不同的角度上立论，提出了对文学表现情感的主张，这个源远流长的传统，就是由陆机在理论上奠定基础的。要深入研究我国文学理论民族特点，不能不充分地重视表现情感这个重要的文学

创作规律。

二、重视对文学创作内部规律的具体分析、研究，形成以创作构思论为核心的理论体系，将文学理论、批评和欣赏紧密结合。

就各个民族文学理论发展的历史看，一般都是萌发于外部规律的认识。我国由西周开始，经春秋战国，至于秦汉时期，对诗歌的社会教育功能（如儒家“兴观群怨”和“温柔敦厚”的诗教），文艺的政治教化作用、道德伦理意义（善与美的统一），文与道的关系等问题，都作了很多的论述；与此同时，也开始了对文学本身的特殊性质的探索。其中如诗中的比兴，文艺创作的法度，以及文质说（孔子）、文气说（孟子）、文道说（荀子）等，都为后来历代文论中关于内部规律的研究确定了路线，奠定了基础，体现出重视研究文学本身特有性质的倾向。

魏晋南北朝是我国文学上一个自觉的时代，文艺理论进入了空前发展的阶段。人们对文学的特征、性质、有了更为明确的认识，对文学创作内部规律开始向更深的层次探索。晋代陆机的《文赋》，可以看作是一个新的里程碑。它奠定了文艺创作构思和技巧论的基础，后世的诗论文评论都深受其影响。陆机提出“称物”和“逮意”。要求意与物，文与意表里相称，高度统一。由此出发，他以形似之语，精细的描述，对创作构思的过程作了具体的表述。

《文赋》关于创作构思的理论，在《文心雕龙·熔裁》篇中发展、衍变成为“三准说”，即“履端于始，则设情以位体；举正于中，则酌事以取类；归余于终，则撮辞以举要。”它从构思过程中，说明情、事、辞的关系，是寓情感

于形象之中，而以语言表现出来。只有“设情”、“酌事”、“撮辞”三位一体，才能达到“称物”，“逮意”的目的。对于“始、中、终”三个步骤，刘勰都做了具体的阐述。

除了对构思过程的论述，我国古代文学创作理论还更进一步向纵深的层次上探索，对创作构思规律作了很多具体的分析研究：

首先就是关于主观表现的问题。刘勰提出了“神与物游”的著名论题，这是构思过程中一种微妙的情景交融，虚实相生的境界。作家的主观情志（神）与客观物象（物）契合无间，以至于达到“不知何者为我，何者为物”，物我两忘的境地。构思便是这样一个精神和物象互相渗透，主观与客观内外交流的过程。

“神与物游”虽以作家的思想情感为关键，但情思也会伴随着客观事物发展的逻辑而变化。所谓“写气图貌，既随物以宛转，”也是艺术构思的一条重要规律，它要求作家尊重生活规律，尊重事物本身发展的逻辑必然性，使塑造出来的形象生动、逼真，具有真实性和典型性。

刘勰的“神与物游”的构思论，到了唐宋时代得到进一步的发挥，苏轼提出“心物交融”说。他用风行水上而成文的比喻和手指与琴的关系，说明主观与客观在创作中交融遇合的情况，具体而微，颇有启发意义。其后，宋元明清时代诗文理论中的妙悟说（严羽）、性灵说（袁宏道）、神韵说（王士禛）等都对创作中的神与物、主客关系从不同的角度上作了探讨，提出了自己的见解。这些论述也是紧紧围绕创作中的问题作了具体的阐发，其中虽然夹杂有神秘主义、形式

主义的成分，但是这种密切结合创作构思，着重研究作家、诗人、创作心理的倾向是很有特色的。

主观与客观、物与神的问题，还只是文艺创作的内部规律之一。其他如内容和形式诸因素间的关系，各种文学体裁的特点和运用等，各自都有源远流长的理论史，形成了我国以创作论为核心的文艺理论体系。

形成这一理论特色的原因很多，举其大端：其一，我国古代文学最早出现的是诗歌和散文，都是抒情性较强的文学样式，要求作者对情感、感受作更多的酝酿、提炼，反复进行构思，直至成竹在胸。这就形成了我国着重情感、神韵表现的文学传统，在文学理论中便形成了以创作构思论为主的特点。正因为文学创作着重在表现，那么对于构思的过程便不能只作一般的抽象概括，而要求有具体的分析和描写。古代的文论家们并不认为文学理论只是抽象思维的产物。他们认为文学创作是诉诸情感的，具有情感和形象性特点。那么文学研究就不单纯是抽象思维的事，同时也可以形象思维、情感思维的方式，把文学构思过程、文学作品内容和形式的分析，以及文学欣赏等都阐述、描写得具体、形象、生动。不但明之以理，而且动之以情，启发人们的想象能力和审美感受能力。这就形成了我国古代文学理论的一大特色，即重视对构思过程的分析，并且尽可能用形似之语，形象具体的阐述、描写方式，向更深的层次上进行探索，而不停留在对一般规律和概念的解释说明。我国古代文学理论实用性强，就表现在对文学创作和欣赏有直接、具体的启示意义。这一特色是值得重视和借鉴的。其二，是文学理论与文学批评和欣赏的紧密结合。我国古代第一部文学理论专著，刘勰的

《文心雕龙》，体大思精，却也并非是一般的理论著作，而是针对六朝华靡不实的文风，据以立论，切中时弊。连类而及，对历来文学创作中的得失，也作了很多精辟的分析。《辨骚》、《明诗》诸篇堪称此中翘楚。所以《文心雕龙》不但是文学理论的专著，也是文学批评的渊藪。梁代钟嵘的《诗品》也不能只看作是一般的诗学理论，正是对诗坛诸家的评论，构成了它的主要内容。例如，他评论曹植的诗歌是“骨气奇高，词采华茂；情兼雅怨，体被文质；粲溢古今，卓尔不群。”列为上品。在这里提出了“风骨”和“词采”的统一，成为我国诗论的一个传统观点。

唐宋以降，诗话、词话、曲论、评点之学日益繁衍兴盛，蔚然成风。这是我们古代文学理论批评的一个宝库，闪耀着珠光宝气的丰厚的文化“堆积层”，有待于大力开掘，清理和研究。国外有的文学评论家对我们这一宗宝贵的文化遗产，也叹为宏富，世所罕见。这是我们发展具有民族特色的马克思主义文艺理论的一部分珍贵的思想资料。其根本特色就是把文学理论和批评与欣赏融合一体，在对文学现象和作品的具体分析中，发展丰富了文学理论。这方面的代表作可推宋代严羽的《沧浪诗话》、清代袁枚的《随园诗话》、民国以来王国维的《人间词话》等。这些著述采用断章另简的形式，常常是根据一人一作立论，而又能旁推交通，作理论上的概括，提出了很多精辟独到的见解。这种理论结合实际，始终不脱离审美经验和形象感受的具体、精细的分析，这种擘肌分理的方法，决不能认为是缺乏高度思维概括的征候，而正是体现了民族理论思维的特色。它为我们的文学理论研究，提供了丰富的思想资料和方法，具有很大的启发意

义。

三、我国古代文学理论在长期发展过程中，逐步形成了一系列具有民族理论思维特色的范畴、概念，这些范畴和概念，以其蕴含的深刻性和内在的连贯性，构成了独特的理论体系。

丰富、独特的范畴、概念，蕴含着深刻的理论内容。这些概念和范畴是在我国社会生活的土壤上，在特有的文化传统——哲学、美学、伦理学和各种艺术的影响下形成的，具有鲜明的民族特色。这些理论思维的成果，蕴含着合理的内核，需要加以发掘、分析，揭示其深刻的内涵。透过这些独特的概念、范畴，总结我们民族对文学的根本性质，内部规律的认识，对文学创作和欣赏的美学见解。

这些概念，范畴极为丰富，不胜枚举。就其大者言之，诸如：情志、文气、文质、形神、心物、比兴、风骨、意境、格调、神韵、性灵、体性、熔裁、物色、情采等等。

在这众多的范畴中，当以文气、形神和意境最具特色。这在历代文论中都有很多的发挥，形成独特的内含。这里举例略作分析，从中窥测我国古代文学理论体系和内容的特色。

“文气”是我国古代文学理论的一个重要范畴。如果我们能廓清粘附在“文气”说中的神秘、唯心的成分，加以科学的阐释，吸取其合理的内核，这一理论便会显示出卓异光彩。精气理论在现代医学上的应用就是一个明显的例子。我国古代就是根据“气”的作用来研究文艺的规律和特殊性质，作家的修养，文学创作过程，以至文学批评和欣赏。

文气的概念，内涵极为丰富，在历史的演变中，逐步具



体化、深刻化，形成一个理论系统。大致来说，魏晋以前，主要是指作家、诗人们的“养气”而言，唐宋时代则侧重作品本身的“神气”（或称“气韵”）。流变而至于明清之际，文论家们更强调文章的“气势”，讲求“因声求气”，从声调语势中推求“气”的特点和作用。我们从这一“养气”、“神气”、到“气势”的发展过程，可以看出古代文学理论中“气”的衍变的轨迹。“气”从作家的修养逐渐转化成决定创作通塞成败的因素，文艺创作和欣赏的重要尺度。以下我们简要地分析“文气”这一范畴的演变过程。

魏晋时代曹丕首倡，“文以气为主”（《典论·论文》）把气的盛衰，看作是文艺创作过程的一个关键。这对后世的文章论有广泛的影响。刘勰在《文心雕龙·神思》篇也强调“气”是创作过程的决定因素。志气是神思的统帅、关键。气不通畅，神思就不会产生，语言、表达便都落空。所以刘勰提出作家要“积学以储宝，酌理以富才，研阅以穷照，驯致以怪辞”。就是要发展作家的创作个性，深思好学，多所阅历，使文思充畅，运思命笔时才不会有阻塞凝滞之感。陆机强调创作时的“感兴”，刘勰倡导“神思”，都是和“气”联结到一起。由此可见，养气之旨在于创作时始终保持活跃的形象思维。文思泉涌，汨汨然而来，精神处于昂扬的状态，具有充沛的创造力量，这就是灵感的特征。由于它是从元气的理论中阐发出来的，能够探幽烛隐，具体而微，所以不象古代西方文论中“灵感”说的迷离恍惚（如古希腊的柏拉图），而是有生理和心理的依据，有严密的逻辑层次。

文气论流变至唐宋，有韩愈、柳宗元关于养气的理论。

柳宗元根据“气”的特征，提出衡量作品的标准：奥（深沉）、明（明朗）、通（畅达）、节（精炼）、清（清亮）、重（凝重）（《答韦中立论师道书》）。这就把气的理论更加具体化了，成为审美评价的标准。宋代苏辙更从创作的角度阐发了养气的重要。“文者气之所形，然文不可以学而能，气可以养而致。”（《上枢密韩太尉书》），说明“气”是可以“养”和“学”的，消除了神秘的意味。文气理论至明清侧重在语气、语势上，作家们“因声求气”。“气”有了一定的表现形式，有声可循，有形可见，完全没有那种迷离、隐晦的成分了。

由我国古代文艺理论重气的倾向看，是在力求从一个统一的“气”的基础上，来理解、研究纷云复杂的文学现象。从一条轨迹上来认识文学的特性和规律，使文学创作、批评、欣赏都能有一个统一的、标准。这种一元化的理论倾向，正是我们民族文化的一个传统特色。

形神论与文气论密切相关。形和神是我国古代文学理论的一对重要的范畴。形神并非是指内容和形式的一般关系，而是在更深层次上的一种形态。它是指在文艺创作中主观与客观，内在与外在的契合无间的性质。我们经常用“形似”与“神似”来概括它的这种特征。由于形神论的影响，使我国与欧洲的现实主义文学显示出不同的民族特色。它不是要求“模仿”现实，不作镜子式的再现；而是要表现出客观现实（社会生活，山水风景）的意蕴，作家的主观感受和激情。因此，在形似基础上的神似，就成为我国文学艺术创作的最高美学准则。这是贯彻在我国古代文学理论中的一个突出的规律。

魏晋时代，评论人物，鉴赏绘画，雕塑艺术，已很讲究风神特点。那时神遇，传神、入神、神气、神骨、神韵等，都是流行的名词术语。这种重“神”的风气，必然会影响到文学创作中来；魏晋以后，传神论便逐渐风靡文坛了。唐代司空图《诗品》，论诗专重神韵。他提出“象外之象”，“韵外之致”，“离形得似”，用意都在不要拘泥于物态的摹写，而是取象摹神。对后世的诗论有很深影响。宋代严羽的“妙悟”说，认为“诗之极至有一，曰入神，诗而入神，至矣，尽矣，蔑以加矣”（《沧浪诗话》），这就把“入神”提到了至高无上的地位。清代王士禛的“神韵”说，极力主张写诗要“兴会神到”，他解释说：“镜中之象，水中之月，相中之色，羚羊挂角，无迹可求，此兴会也。”（《渔洋文》）。由此可见，神韵就是诗人一空依傍，自出机杼的心灵的创造，这种诗要求风流蕴藉，含不尽之意见于言外。这与“妙悟”说一脉相承。如果我们剥去他那件玄虚、唯心的外衣，其合理的内核就是要求以形写神，独抒性灵，表达出深挚的感受来，这正是我们古典抒情诗的传统。

▷ 形神之间的关系，在古代文论中强调以形传神，形神兼备，离形得似，神以君形，形成我国文学的传统特色。就是重风神、重情感、重表情、重意境。

意境是我们评价文艺作品的一个重要的美学尺度，是我国文学的一个独特的理论范畴。就其性质而言，乃是形神高度统一的标志。

意境之说由来已久，司空图所谓“思与境偕”、“象外之象”“景外之景”（《与极浦书》）所说都是意境问题。他所罗列的“诗品”，也就是诗的各种意境。明代人注重诗的韵

味，王士禛明确提出“神与境会”，把神韵与境界联系起来。神之中本来就包括情、思、意、理，这正是意境的核心。我们说意境是一种情景交融，虚实相生的艺术境界。特别又重在感情和想象的抒发。王国维说：“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。”他提出权衡境界的标准是：“其言情也，必沁人心脾，其写景也，必豁人耳目。其辞脱口而出，无矫揉妆束之态，以其所见者真。所知者深也。”（《人间词话》），由此可以窥察到他的境界说与严羽的“妙悟”、王士禛的“神韵”都是一脉相承，虽不相同，然而相通。王国维是意境说的集大成者，从他的解说中可以看到古代文论中形神论的一个新的发展

以上我们举出了文气，形神和意境这三个传统的文学理论范畴，三者之中又有内在联系。从它们的密切相关性中，可以体会到我国古代文论的一个重要的特色，就是力求多层次、多侧面地揭示文学的规律性现象。文质论（内容与形式）由来已久，进一步的探索就是形神，再进而是意境、风骨等，都是相对应，紧密联系的范畴。这种层层深入，极力以不同的概念来标示一种文学现象各方面的性质，是很有特色的。这些范畴和概念，逐渐受到重视，被引进了我们今天的文学理论之中，如形神、意境、比兴等等，从而丰富了文艺理论的内容。还有一些范畴，与现在的理论体系相近，其合理成份仍可吸收。

**四、重视从艺术创作和审美鉴赏中对作家作品语言，风格和写作技巧进行具体分析，力图确立写作的某些法式，法则，也是我国古代文学理论的突出特色。**

文学是语言的艺术。作家、诗人在语言运用上成就的高低，是评价其作品艺术性的一个重要标志。我国古代的文艺创作，高度重视语言的表现功能和审美特性。相应地，文学理论和批评也十分重视对于文学语言的辨析、研究、达到具体而微，入木三分的境地。以生动、灵活的多种方式表达出来，有很高的艺术审美价值。

古人很早就懂得“辞达而已”。要求语言的准确，质朴、精炼。随着文学的发展，对艺术语言的表达功能愈来愈有了更高的要求。后来，苏轼对于“辞达而已”的解释是：“求物之妙，如系风扑影，能使是物了然于心者，盖千万人而不一遇也；而况能使了然于心者乎！是之谓辞达。辞至于能达，则文不可胜用矣”（《答谢师民书》）。这对语言的表现力提出了很高的要求。不但能表情达意，而且能“系风扑影”，达到写意传神的目的。这大体上反映出我们民族对文学语言的美学要求。苏轼《东坡志林》曾有一段评论：

陶潜诗：“采菊东篱下，悠然见南山。采菊之次，偶然见山，初不用意，而境与意会，故可喜也。今皆作“望南山”。杜子美云：“白鸥没浩荡，万里谁能驯”，盖灭没于烟波间耳。而宋敏求谓余云：“鸥不解没”改作“波”字，二诗改此两字，便觉一篇神气索然也。

“见”是无意看到，完全是兴会神到，传达出悠然自得的心情。所以说是“境与意会”，化景物为情思，情景交融，有助于意境的表达，改为“望”字，成了有意观察，便失去这种韵味。“白鸥没浩荡”极写万里烟波的浩渺无际，表现出自由翱翔，豪放不羁的精神。着重写白鸥的志在万里，桀敖不驯，颇能传神。如改为“波”字，那就成了侧重写

水，便失去了这种气韵。苏轼所论，正是结合整首诗，从“神气”和“意境”上来分析语言的艺术表现力。细微深入，是很有代表性的。这样的例子，在其他一些诗话词论中比比皆是：诸如唐人喜爱的“韵外之致”，“言有尽而意无穷”。王国维所说的“隔与不隔”，“语语都在目前，便是不隔”。不隔就是具体可感，形象显明，“池塘生春草”，“空梁落燕泥”等等，都是表现力极强的诗句。

对于语言艺术性的这种精细、深入的辨析功夫，是诗人，作家们在长期的创作实践中总结出来的美感经验，逐渐形成了重视语言艺术表现功能的传统。

在文艺创作的技能、技巧方面，我国古代的文学理论批评，也力图确定某些可以依循的法则、法式。这些具体的法度、规律的创造性运用，逐步上升为理论，有利于积累艺术创作的<sup>三</sup>经验。从我国现存的文学理论批评著作看，陆机《文赋》是这方面的第一篇论文。他说明“因宜适变，曲有微情，”法度、法则虽有一定之规（同），但具体运用又各有巧妙不同（异），同中有异，错综变化，这就是能予人规矩而不能与人巧的道理。

对于这样一些写作法则、法式、表现技巧，应当如何评价呢？曾有一种意见认为这些都是封建时代产生的形式主义、教条主义的清规戒律，没有艺术理论价值，是应该摈弃的糟粕。我们认为这种意见没有辩证的历史的看问题。我国古代的文学理论是从创作和鉴赏的实际审美活动中概括出来的，所以写作方法、法则和技能技巧的分析研究，占着很大的比重。我国古代的文论家们都非常重视“研术”（写作方法的研究），刘勰用比喻很巧妙地说明：“执术驭篇，似善弈之

穷数；弃术任心，如博塞之邀遇。”他以下棋和赌博对举，说明对待写作规律、方法的两种态度，两种结果。一是“博塞”之文，象赌博一样，单靠碰运气取胜；一是“善弈”之文，遵守一定的规律和方法，而又随机应变，达到得心应手，运用自如的境地。

语言和写作技巧都是形成作品风格特色的最为明显的标志。风格是从作品的整体中显示出来的鲜明统一的特色。所以，风格研究，在文学理论中应当占有重要地位。

我国文学理论批评史上已经形成了古典的风格论体系，成为文学理论的一个重要分支，对我国古代文学中丰富多采的风格表现，作了精细、深刻的探源、辨析。从南北朝以来，就出现了文学风格的专论、专著。齐梁时代刘勰《文心雕龙》的“体性”篇，是我国第一部风格专论，钟嵘的《诗品》和唐代司空图的《诗品》都是有关风格的专著。受注重风格辨析风气的影响，在浩如烟海的诗文评论、序跋、随笔、札记中，有许多对文学风格精细、深入的分辨，论述，构成了古代文学理论批评的重要内容和特色。

我国古代风格论的特色是不停留在对风格的一般认识或概念的演绎上；而是注重从具体到概括，自下而上的分析、辨别，探本索源，从而概括出风格的特色来。这样就避免了论风格而失之于抽象、玄虚的弊病。这一特点从我国古代风格发展的轨迹和表现中是可以看得非常清楚的。

文学风格是作家创作个性在作品中的具体表现。风格是从作品的内容与形式，思想与艺术的统一中体现出来的。从具体作品看，风格表现是由内而外，发于中（情志）而形于外（形式），在形式中最为明显的因素就是体裁，所以古代的风格论

最先是从事裁上区分风格，于是就把风格称作“体性”或“体式”。曹丕在《典论·论文》中说：“文各有体”，大体上概括了书论、诗赋等风格性质上的差异。陆机在《文赋》中作了进一步的分析：指出了诗、赋、碑、诔、铭、箴、颂、论、奏、说，这十种文体在风格上各有不同特色。这是由文章表述对象和作用不同而出现的风格各异的现象。他虽然指出了“体有万殊，物无一量”，风格的差异与客观物象的不同有关，但是主要还是从体裁上来区分的，这种认识还是比较肤浅的。《文心雕龙》则以“体性”言风格。“体”指风格的具体表现，“性”指作家的创作个性。他把创作个性和风格表现联系起来，奠定了风格论的基础，对以后诗文理论都有深远的影响。

我们说过，中国古代的文学理论是一个独特的体系，具有整体性的特点，例如文气，形神和风格就是密切相关的。《文心》论风格很注意“气”的作用。气，影响人的情志，所以说“气以实志，志以定言，吐纳英华，莫非情性”，最后归结到“情性”上来，“因性练才”，就不是虚无缥缈的了。

我国古代的风格论，很重视对风格类型的概括，辨析和描述，即分型研究。这在中外的文学理论研究中都是一个十分突出的现象，是应该加以继承和发展的。

综上所述，我国古代的文学理论在内容和形式方面，都是极为丰富多采，具有特色的。这是我们发展新的文学理论体系的一个十分可贵的条件。马克思主义是普遍真理，它的传播又必须和各个国家、民族的具体特点相结合，这就是“共同原理与民族特色的统一。”马克思主义的文艺理论，



亦复如此。它的基本思想、观点是相同的，属于共同的原理；各国的马克思主义文艺理论，又必须结合本民族文学运动的实际，吸收本民族的思想资料 and 理论形式，这就是民族特色。这二者的统一，才能发展和丰富马克思主义的理论宝库。

“五四”以后，我们基本上是移植西方的文艺理论，这就使我们现今的文学理论和古代传统有很大差别。摆在我们面前的任务就是要在马克思主义的指导下，对西方和我国古代文学理论作历史比较的研究，求其异而合其同。对共同性的原理，要加以吸收融合；对于两者的不同之处，要进行分析、比较、取长补短。这就要对我国传统的文学理论独有的范畴和特殊规律，作认真、深入的探索，挖掘其内涵，加以科学的阐发，吸收其合理的成份，以丰富和发展我们的文艺理论体系。这种吸收和融合是一个较长的过程，只要我们采取科学态度，批判地继承和发展民族传统，那么，具有民族特色的马克思主义的文艺理论体系是会逐步形成的。