

中国文学批评论文集

黄海章 著

中国文学批评论文集

黄海章著

上海文艺出版社

*

（上海文艺出版社）

*

岳麓书社
一九八三年·长沙

中国文学批评论文集

黄海章著

中国文学批评论文集

黄海章 著

责任编辑：梅季坤

*

岳麓书社（长沙市展览馆路14号）
湖南省新华书店发行 湘潭地区印刷厂印刷

*

1983年4月第1版第1次印刷

字数：180,000 印张：8 印数：1—10,000

统一书号：10285·4 定价：0.90 元

出版说明

本书收集了中山大学中文系黄海章教授文学批评论文二十篇，其中《刘勰的创作论和批评论》、《试论构成李白诗歌积极浪漫主义的因素》、《评李贽〈忠义水浒传序〉》、《评李渔的戏曲理论》、《章炳麟文学理论述评》等九篇，已先后在《中山大学学报（文科版）》、《学术研究》、《光明日报》和《羊城晚报》上发表，并经作者重新修改订正；其他十一篇则为未曾发表过的旧作或最近新稿。这些关于中国古典文学的批评论文，上起先秦，下至清末，对各个不同时代的文论、诗论、词论进行了仔细的剖析，对一些作家的文学主张、创作倾向进行了恰当的评论，对某些古典文艺理论、文学原理进行了深入的探讨，持论公允，有独到的见解，不惟是研究古典文学的重要参考，且对今天的文学批评、文艺创作亦有启迪和借鉴作用。

一九八二年十二月

目 录

刘勰的创作论和批评论	(1)
《文心雕龙》短论 (十八篇)	(30)
释《原道》	(30)
评《徵圣》	(35)
评《宗经》	(37)
读《正纬》	(40)
读《辨骚》	(43)
读《明诗》	(46)
评《乐府篇》	(52)
读《诠赋》	(56)
评《论说》	(61)
释《体性》	(63)
评《通变》	(67)
谈《事类》	(69)
论《比兴》	(71)
论《夸饰》	(75)
评《定势》	(77)
释《情采》	(80)
论《熔裁》	(84)
谈《物色》	(86)

钟嵘《诗品》简评·····	(91)
试论构成李白诗歌积极浪漫主义的因素·····	(100)
杜甫对文学遗产继承的态度·····	(115)
读杜甫《同元使君春陵行》·····	(128)
杜诗对心理的描写·····	(132)
苏轼诗画合一的理论述评·····	(139)
评李清照《词论》·····	(149)
陆游诗论简评·····	(158)
评姜白石《说诗》·····	(166)
评李贽《杂说》·····	(174)
评李贽《忠义水浒传序》·····	(181)
评李贽《童心说》·····	(188)
评李渔的戏曲理论·····	(194)
评宋湘《说诗》·····	(201)
读吴石华《桐花阁词钞》·····	(213)
黄遵宪的诗歌理论及创作实践·····	(220)
章炳麟文学理论述评·····	(231)
从《易经》中所见到的一些文学原理·····	(242)

刘勰的创作论和批评论

刘勰（456前后——520前后），字彦和，是南朝著名的文学批评家，也是中国文学批评史上一个重要人物。他所著的《文心雕龙》，直到现在还受到人们的重视。他的创作论和批评论，很值得我们研究。

（一）创作论

首先，刘勰以为作品的构成，有四个先决条件。

《文心雕龙·神思篇》说：

积学以储宝，酌理以富才。研阅以穷照，驯致以绎辞。
然后使元解之宰，寻声律而定墨；烛照之匠，窥意匠而运斤。
此盖驭文之首术，谋篇之大端。

这段话的重要涵义，加以阐明是：

要文学有充实的内容，首先要有充实的学问。如果光靠一点天资，纵然有敏锐的感受性，透辟的理解力，然而无材料可供驱遣，内容必不免流于空虚。所以必需在学问上下功夫，努力继承前人的文学遗产，然后自己的知识领域才能不断扩张，材料亦逐渐丰富起来，写作时便不至“枵然无物”了。但是学问不是短时间所能造成，而是靠平日不断积累。能够积累许多学问，便和储蓄许多珍宝一样。这是第一个应注意的条件。

前人的文学遗产各有他见解精到的地方，也各有其偏蔽的所在。而且各家学说，兼容并包，其中矛盾冲突的地方，当然不少。究竟何去何从？你自己必然要开动脑筋，加以分析及批判。其间斟酌取舍，是要费一番苦心才行的。这样，才能使你自己的才力丰富起来，运用材料，而不为材料所用。黄侃先生说得好：

“虚以待物，而不为成说所拘；博以求通，而不为偏智所蔽。如此，则所求之理，真信可凭；智力之充，由渐而致。不然，胶守腐论，锢其聪明，此贼其才，非富才之道也。”（《文心雕龙札记》第15页）这是第二个应注意的条件。

文学的材料，并不是光靠书本，所运用的理论，也并不限于前人或当代的人，还是要从客观现实中，不断的加以注视，加以发掘，才能够得到最可靠的材料。所谓研阅，如果只限于书本，所谓穷照，如果只限于前人所见到的范围，这样，材料的来源，便非常有限，何能有伟大的文学作品产生出来？

《文心雕龙·物色篇》说：

是以诗人感物，联类不穷。流连万象之际，沉吟视听之区。写气图貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊。

诗人的情感，原是触物而生。他对于客观万象，不断地流连耽玩。在自己眼睛所能看到、耳朵所能听到的范围，不断地沉吟思索。描绘事物的状貌和气象，要能够依着事物不同的特点，曲折地把它表现出来；运用色彩和声音来表现事物，也要通过内心往复思考，以期切合事物的本身。（如“灼灼状桃花之鲜，依依尽杨柳之貌，啾啾逐黄鸟之声，嚶嚶学草虫之韵”等。）这都是要通过“研阅”、“穷照”，才能获得的。虽然他所说的只限于深入观察自然方面，没有涉及社会的内容，不免使我们感到很大的遗

憾。但是，他能够着重“研阅”、“穷照”这一点，还是有可取的。这是第三个应注意的条件。

有了丰富的材料，有了比较精密的理论，对自然有了精密的观察，于是把它在文学上表现出来，似乎并不会感到什么困难了；其实文辞因形体声音的限制，与文法习惯的拘束，欲求其能完全表现思想意识，并不是很容易的事情。陆机文赋序说：“每自属文，尤见其情。恒患意不称物，文不逮意。盖非知之难，能之难也。”所谓“意不称物”，即思想不能把客观事物恰如其分地反映出来；所谓“文不逮意”，即文辞不能把内在的思想全部表现出来；所以不免感到许多遗憾。因此把思想转化为文辞，一定要经过精细的考虑，才能求其达意。文法的组织，词汇的选择，都要花相当的精力与时间，所谓“驯致以绎辞”，就是这样的解释。（驯致，即从容不迫之意。绎辞，是把思想用文辞演绎出来。）《神思篇》说：“方其搦翰，气倍辞前；暨乎篇成，半折心始。”刘勰既已经把其中甘苦明白告诉我们了，这是创作文学第四个应注意的条件。

以上四个条件，是“馭文之首术，谋篇之大端”，忽视了他，虽然“劳情”“苦虑”，也不能写出什么好的作品。

其次，是想象及思考在文学创作上的功能。

文学取材于客观现实，而且要能深刻地反映现实，但是这种反映和照相机摄取物象不同。客观事物的真，并不等于艺术上的真。艺术上的真，是在客观事物当中，渗透了作者主观的想象或思考，而创作成一种新的境界。

想象或思考，是不受短促的时间限制的，它可以由现在追溯到过去；它又是不受狭隘的空间限制的，还可以由甲方推想到乙方。展开了想象的翅膀，发挥了思考的能力，才能开拓无穷的境

界，不为眼前事物所局限。

《文心雕龙·神思篇》说：

文之思也，其神远矣。故寂然凝虑，思接千载；悄然动容，视通万里。吟咏之间，吐纳珠玉之声；眉睫之前，卷舒风云之色。其思理之致乎？

“思接千载”，是超过了短促的时间；“视通万里”，是超过了狭隘的空间。惟其这样，所以不为一时一地的现象所局限，而能够把景物和意象交融起来，达到主观和客观统一的境界。

《神思篇》说：“神与物游。”又说：“物沿耳目。”通过了“物”，才能够使居在胸臆中的“神”，发挥它的作用。“物”是客观存在的，它通过耳目等感觉的器官，才为人类所认识，所以想象或思考，不是凭空而生，须以现实为基础。而神与物互相融合，便构成一种艺术境界。

其次说到“虚”和“静”。何以写作的时候要以“虚”“静”为本呢？

第一：文学能够反映客观现实，作者胸中先有了一番成见，便不能无所偏蔽，便不能把客观事物的真相看清楚。涂上了浓厚的主观色彩，何能有正确的思维？何能有正确的反映？所以要虚心，才能容纳事物，才能精细地观察事物，反映事物。从来伟大的文学作家，若偏执自己的成见，而能写出自己伟大的作品来吗！

第二：写作的时候，最忌有许多杂念不断地在胸中起伏，这样精神便不能集中，便不能有精密的构思，深刻的表现。所以要把头脑冷静下来，才能集中注意，精神专一，写出精密而深刻的作品。

《神思篇》说：“是以陶钧文思，贵在虚静，疏瀹五藏，澡雪精神。”精神五藏，如同经过冰雪的洗濯一般，于是乎能虚能静了。能虚

能静，便如“洪钟虚受，无来不应”，“明镜照物，物无遁形”。

再次，是写作时甘苦的境界。

当我们构思的时候，觉得万事万物，奔赴吾前，“登山则情满于山，观海则意溢于海。”（《神思篇》）客观的事物无穷，所引起主观的意象亦随之无穷。但这不过是凭空翻腾的一种境界，等到通过笔墨，写成文章，仅得原来的一半而已。因为凭空翻腾，可以无所不至，写成文章，则须受文辞规律的约束，便不能驰骋自由了。

作家通过了思索而表现之于文辞，有些和事物密合无间，有些是相隔千里。这不是靠临时“劳情”“苦虑”的工夫，而是靠平时“禀心养术”。平时能培养得一颗“虚”“静”的心，而且蓄积了许多学问，娴熟了文章的技术，自然不费苦思，而能写成好的艺术作品。

至于构思的迟速，亦随人而不同：“相如含笔而腐毫，扬雄辍翰而惊梦。”这是耽于苦思的。“子建援牍如口诵，仲宣举笔似宿构。”这是挥洒成篇的。大概聪明疾迅的，是“敏在虑前，应机立断”；喜欢沉思的，便不免“鉴在疑后，研虑方定”了。但迟速虽有不同，都不失为好的艺术作品。主要是在于平时有“博练”的工夫。“博”由积学而来，“练”是斟酌群言，抉摘精要，造成自己一贯的思想体系。“博见为馈贫之粮，贯一为拯乱之药。”能博能练，文章才有丰富的内容，精密的结构，清晰的条理。

但是刘勰以为文章至精至妙的境界，并非言语所能表现。所谓“伊挚不能言鼎，轮扁不能语斤”。其实这种境界，还须以学力为基础。积累了许多经验，积累了许多学问，积累了许多艺术上表现的技能，最后才能达到精妙的地步。

现在再谈到刘勰的创作论中的文学表现手法。

(一) 论比兴的表现手法

在《诗·大序》中所标的六义，风、雅、颂，属于诗的体裁。赋、比、兴，则属于表现的手法。赋，着重客观事物的描写，往往铺陈词藻，雕绘山川。自东汉辞赋盛兴以至六朝，无论散文、诗歌，都渗透这种气息。他们祖述屈原美人香草之词，而忽视了它深刻地反映现实的意义，于是纯粹走到形式主义这一条路向。刘勰是严厉地反对形式主义的，为挽救颓风起见，所以他特别标出比兴来。比，有隐显二义。譬如“手如柔荑，齿如瓠犀”（《硕人》），是用初生温柔而洁白的茅，和瓠中方正而洁白的子，来象征美人手和齿的美丽，这是显而易见的。而《离骚》一篇，充满了“香草美人”，作者虽没有明白说出他的意思来，但是读者可以体会到香草美人，即是屈原的化身。他的高洁的情操，坚贞不拔的意志，反抗腐恶社会的精神，都隐藏在里边，这是比较难知的。兴，是由于眼前的事物，触动了作者悲欢的情绪，因而写上了诗篇，如“彼黍离离”，触动了无限兴亡之悲；如“何草不黄”，引起了征人仆仆道途之感。吾国的古典文学伟大作家，运用比兴而写成的诗篇，数量非常丰富。它的价值，亦远超乎赋之上。《文心雕龙》的《比兴篇》，对此有郑重的说明。

《比兴篇》说：

比者，附也。兴者，起也。附理者，切类以指事；起情者，依微以拟议。起情，故兴体以立；附理，故比例以生。比则蓄愤而斥言；兴则环譬以托讽。

比主附理，兴主起情，这是两者的区别。“附理者切类以指事”，是说明用来象征的客观事物，要和作者所要表现的情感思想一致。

如于谦《咏石灰》诗：“千锤百炼出深山，烈火焚烧若等闲。粉骨碎身皆不顾，只留清白在人间。”句句是咏石灰，然而作者勇猛大无畏的精神，却表现得非常透彻。

“起情者依微以拟议”，是说明作者所要表现的，并不是眼前所见的微小事物的本身，而是由这种事物所引起的主观的情感。譬如杜甫《春望》：“国破山河在，城春草木深。”他所要表现的，并不是春城繁芜的草木，而是河山残破的悲哀。

“比则蓄愤以斥言；兴则环譬以托讽。”这两句是刘勰说明比兴的重心。在南朝文学浮靡的作风盛行的时代，他们何尝不运用客观的事物来比拟？何尝不留连于景物当中来发兴？可是都离不开风云月露之词，离不了骄奢淫逸生活的具现，所谓“蓄愤”，所谓“托讽”，完全说不上。刘勰曾说过：“风雅之兴，志思蓄愤，而吟咏情性，以讽其上。”（《情采篇》）由于统治者对人民不断地加以压迫和剥削，使他们展转在饥寒痛苦当中，于是乎有《硕鼠》《大东》一类的诗产生出来，对统治者加以严厉的指斥。就个人来说，由于生活遭遇之困苦艰难，蓄积了许多不平，借诗篇发泄出来，也有了许多指斥。如曹子建《赠白马王彪》诗：“鸱枭鸣衡轭，豺狼当路衢。”借鸱枭豺狼，来象征离间他们兄弟的小人，加以严厉的咒咀，也是“比则蓄愤以斥言”的一种良好的例子。

诗人由客观事物所引起的思想感情，诚然是多种多样的，不必责备他一定要有讽刺的意义存乎其间；可是刘勰为了挽救当时形式主义的颓风，为了要使作者打破吟风弄月一种才子派的习气，使文学能深刻地反映社会现实，所以提出“托讽”二字。这种讽刺，并不局限于私人的怨憎，而是在特殊中具现了普遍的意义。譬如《诗经·苕之华》，诗人由眼前所见草木之欣欣向荣，而感

念到自己生活的艰难困苦，最后发出“知我如此，不如无生”的悲愤的声音。但是这种艰难痛苦，是谁造成的？无非是当时压迫者剥削者所给予人民的“恩赐”。在乱离的时代，象《若之华》作者这样遭遇的人，恐怕不在少数吧！由眼前所见这样微小的事物，回环譬喻，寄托了一种深刻的讽刺的感情，这便叫做“环譬以托讽”。

刘勰慨叹汉代辞人，献颂作赋，惟知取媚君主，无复诗骚作者亢愤鲠直之风。所以说：“诗刺道丧，故兴义销亡；赋颂先鸣，故比体云构。”（《比兴篇》）赋颂和比兴既有很大的不同，而他们所谓比，也和诗骚的作者异其趋向。大抵追逐于声音形貌的类似，并不含有“蓄愤斥言”重要的意思。这样推演下去，“日用乎比，月忘乎兴，习小而弃大，所以文谢于周人也。”（《比兴篇》）这里明白指出后来的作者所以比不上周代的人（诗骚的作者），是由于他们忽视了比兴的重要意义。

初唐陈子昂尝说：

文章道弊，五百年矣，汉魏风骨，晋宋莫传。……仆尝暇时观齐梁间诗，采丽竞繁，而兴寄都绝！每以永叹，窃思古人。尝恐逶迤颓靡，风雅不作，以耿耿也！（《与东方左史虬修竹篇序》）

他所谓兴寄，和刘勰所解释的比兴的内容，是一致的。齐梁以降，作者惟知向词藻缤纷，五音繁会方面斗巧争奇，不能在作品当中反映出作者对人生社会爱憎的态度，这些都是不合乎比兴的意义的。比兴虽然是老生常谈，但是这两种表现手法，和它的内容，是根本分不开的。刘勰郑重地把它提出，用来反对辞赋派浮靡的作风，后来陈子昂再把这种重要的意义加以发挥，构成他

革新唐代诗坛的理论，这种发展的过程，是值得我们重视的。

（二）论夸张的手法

刘勰虽然反对辞赋派浮滥的作风，但在《夸饰篇》中，则以为对夸张的手法，不妨采用。这并不是自相矛盾，而是由于艺术上所谓夸张，和铺陈事物的表象，有所不同。它是深入事物的本质，集中地、突出地、生动地把它表现出来，增加感染人们的力量。它不惟不会歪曲现实，而且加强了人们对于现实的认识，加强了人们对于现实的体会。这和自然主义所谓赤裸裸的描写，是有所不同的。譬如宋玉形容美人之美说：“增之一分则太长，减之一分则太短。着粉则太白，施朱则太赤。”世界上并没有这样的美人，但却能使读者深刻地认识到美人身材之长短合度，颜色之浓淡得中。杜甫形容孔明庙前古柏之高大、苍劲、雄伟说：“霜皮溜雨四十围，黛色参天二千尺。云来气接巫峡长，月出寒通雪山白。”世界上虽然找不到这样大的柏树来，然而古柏参天蔽日之姿，和风雨搏斗坚强不拔的力量，突出地呈现在我们眼前。李白形容庐山之巍峨壮伟说：“登高壮观天地间，大江茫茫去不还。黄云万里动风色，白波九道流雪山。”形容雪花的巨大，说：“燕山雪花大如席，片片吹落轩辕台。”这些都能给我们以伟大的印象。此外如《陇头流水歌》之“寒不能语，舌卷入喉。”唐五代无名作家之“泪珠争得似珍珠，拈不散，知何限，串向红丝应百万！”皆极意形容，愈荒唐而愈真实。《夸饰篇》说：

自天地以降，预入声貌。文辞所被，夸饰恒存。

这即是说：自然界许许多多事物，都有声音，有形貌，想把它在文辞上表现出来，往往极意形容，用以耸动人们的耳目。“是以言峻，则崇高极天，论狭，则河不容舠……”我们只要不以文

害辞，不以辞害意便得了。他以为不单描写景物，可以采用夸张的手法，即表现主观的情感，也同样可以采用。“后进之才，奖气挟声，轩翥而欲奋飞，腾掷而羞局步。辞入炜烨，春藻不能程其艳；言在凄绝，寒谷未足成其凋。谈欢，则字与笑并；论戚，则声共泣偕。信可以发蕴而飞滞，披瞽而骇聋矣。”（《夸饰篇》）这段话明白说来：即是用文辞来表现光辉灿烂的境界，春花的艳丽还比不上。形容悲惨哀伤的境界，还超过寒谷中凋枯的景象。表现欢愉的感情，可以在字里行间，听见他们的笑声。表现忧苦的心绪，可以在文章的音节上，听见他们的哭声。这种文章使人读起来，可以把郁结在心头的苦闷，尽量宣泄出来，可以使耳目为之震动。刘勰用夸张的文辞，来表现夸张手法的功用，使我们读后，也感到非常兴奋！

有人以为现实主义创作方法，才是最先进最有力量的创作方法。它在反映现实，反映生活的真实方面，能达到更大的深度与广度。夸张的手法，是浪漫主义作家所常用的。浪漫主义，虽说有它们自己的光荣历史和积极作用，但在创作方法上，是比不上现实主义的。正因为如此，屈原、李白的诗篇，在描写生活，反映现实，表现社会历史的本质方面，就达不到杜甫诗歌的深度与广度了。

这种说法，是值得考虑的。我们知道，用现在社会主义现实主义的创作方法来要求中国过去的古典文学作家，就是杜甫也还够不上标准！因为他不能不受历史条件的限制。而杜甫之能够深刻地发掘现实，反映现实，也是和他所处的变乱的时代，个人流离奔窜饥寒痛苦的遭遇，和他深厚的儒家学术修养分不开的，决不能仅从创作方法上来断定他的伟大。何况屈原、李白、杜甫，

各有千秋，亦决不能仅从创作方法上来判定他们的优劣。又何况杜甫在运用现实主义的方法中，常杂有夸张手法的成分。如“气酣日落西风来，愿吹野水添金杯。如渥之酒常快意，亦知穷愁安在哉！忽忆雨时秋井塌，古人白骨生青苔，如何不饮令心哀！”

（《苏端薛复筵简薛华醉歌》）他的情调，虽然和李白的《将进酒》不同，但是“愿吹野水添金杯”，“如渥之酒常快意”，总不能不算是夸张的手法的表现吧！（前面所举的《古柏行》，也是一个例子。）作家拿起笔来，往往随意发挥。他的胸中，原没有拘泥于我现在描写时，一定要运用那一种手法，后人不过从他最显著的倾向，和最惯用的表现方法，肯定他为某某主义的文学作家。我们如果不注视他所表现的主要内容，只以为运用某一种创作方法，便能够达到深度与广度，那便成为形式主义的看法了。

可是夸张的手法，是有其一定限度的。《夸饰篇》说：“饰穷其要，则心声蜂起；夸过其理，则名实两乖。”又说：“夸而有节，饰而不诬。”我们所要突出表现的，是事物的本质，而不是铺张事物的表象，和词赋家之浮滥淫靡一般。“夸而有节”，才不致远离现实；“饰而不诬”，才不会歪曲事物原来的面目。我们应该记住，夸张不是粉饰太平，而是揭露现实，突出地表现现实。夸张的手法，只成为文学创作方法之一种，而非普遍地使用。如果把典型化的艺术方法，仅仅归结为夸张，那便要犯重大的错误。

挚虞批评夸张过度，曾说：“假象过大，则与类相远。逸辞过壮，则与事相违。辩言过理，则与义相失。丽靡过美，则与情相悖。”（《全晋文》七十七）

对于“情”、“义”、“事”、“类”各方面，距离太远，便根

本违反现实主义的精神。刘勰对司马相如、扬雄洋洋大篇之赋，也尝斥其浮滥诡异，（见《夸饰篇》）可知道夸张，不是可以随便乱用的。

（三）论艺术上的精炼与含蓄

刘勰在文学创作上，认为精炼与含蓄，是非常需要的。自然界中，万象杂陈，要把它全部表现出来，固然是势所不能；而且有所不必。所以摭拾材料时，要通过一番精细的选择；选择好了以后，还要用最精警的词句，把它的声音状貌，维妙维肖地表现出来。使我们读了，好象景物呈现在我们眼前一般，这才是艺术的高手。在表现作者主观的意义来说，胸中千头万绪，势不能一一倾吐出来；纵然一一倾吐出来，也嫌其过于浅露，毫无余味，最好是能运用最精警的词句，把许许多多复杂的意义，含蓄在里边，使我们读后感到在这个简单的词句中，可以引申出许多作者所没有说出来的话，回环往复，兴趣无穷，这才是耐人思索的文章。《文心雕龙·隐秀篇》，即在说明这种意义。这一篇原作已残缺（注），我们当然不能据现行的本子，来推断刘勰的意思；然而宋张戒《岁寒堂诗话》引刘勰言云：“情在词外曰隐，状溢目前曰秀。”则犹是《隐秀篇》原文。我们可以根据这两句话来加以申论：

“情在词外曰隐”，即是有许多情感，并没有用词句表现出来，但是我们可以从作者所表现的词句中，体会出词句以外的意义。词句看似简单，实际上包含许多意义。这种简单而又复杂的境界，刘勰用一个“隐”字来代表他。譬如元稹的《行宫》诗：“寥落古行宫，宫花寂寞红。白头宫女在，闲坐说玄宗。”在后两句寥寥十字中，我们可以体会到受着专制帝王的胁迫，从民间转