

中国古代文学原理八论

孙秋克著

中国

古代文学原理

八论



云南大学出版社

ZHONG GUO GU DAI WEN XUE YUAN LI BA LUN

ZHONG GUO GU
DAI WEN XUE
YUAN LI BA LUN

中国古代 文学原理八论

孙秋克著

云南大学出版社

滇新登字 07 号

责任编辑：戴 抗

封面设计：徐 芸

责任校对：段建堂

中国古代文学原理八论

孙秋克 著

云南大学出版社出版发行（云南大学校内）

云南省建工印刷厂印刷

开本：787×1092 1/32 印张：7 字数：150 千

1995 年 9 月第 1 版 1995 年 9 月第 1 次印刷

印数：0001—1000

ISBN 7-81025-567-3/I·51 定价：6.80 元

前 言

中国古代文学理论，是中国历代学者对历史地发展、存在着的中国古代文学所作的理论认识和总结。有不少人认为，中国古代文学理论既缺乏科学性也缺乏系统性。其实，这只是一个认识的角度问题。诚然，中国古代文论很少像西方文论那样由理性思维构筑起完整的理论体系，而是习惯于运用直觉感悟式的思维方式，描述电光火石般的见解。然而，就个人而言，这些见解或许如散金碎玉，但就整体而言，却是煌煌之器。最典型的如意境论，从萌芽、生长到成熟，历经数代，其内涵之丰富与思辩之深刻，其对文学活的灵魂、内在本质的揭示，其科学性与系统性，都不输于西方典型论。当然，若换个角度，中国古代文论那直觉感悟式的思维，缺陷亦相当明显：一是概念多为形象性描述而不是理性思维的表达。如司空图的《诗品》，说“豪放”则“天风浪浪，海山苍苍”，言“典雅”则“落花无言，人淡如菊”等等。又如“滋味”来自人的生理感官，“格调”来自对人精神气质的评说。凡此种种，皆以直觉想象代替抽象思维。这种思维方式的结果，是使得许多概念具有模糊性和不确定性。如“兴”这个术语，孔子说“诗可以兴”，指引人联想政教；《毛诗序》“六义”中的“兴”，则指一种表现手法；钟嵘的“兴”，又指“文已尽而意有余”；唐代的“兴象”，宋代的“兴趣”，加进

新的意蕴，是对文学本质的探讨。二是理论多为散点式，体系多为排列组合式而不重内在逻辑的联系。中国古代文学理论最早的专著产生于六朝，在这之前和之后相当长的历史时期，许多文学理论家有散见的观点而无专门的论著。即令有专著的，一般也是追求外在篇章的对称，而不是内在逻辑的严密。诗话、词话系统的著作虽也分类分编，但多是语录式、点评式的汇集，显然缺乏一种内在逻辑联系；戏曲理论的状况也不比这好，编排完整如《曲律》，其体系仍然是外在的而非逻辑的。至于小说理论，如毛宗岗评《三国演义》，金圣叹评《水浒》，张竹坡评《金瓶梅》，虽有《序》或《读××书法》总括其文学观，又每回前有总评，当中加以点评，外形式似较完善，既有宏观又有微观，但给人的感觉依然是缺少内在逻辑联系。应当说，中国古代文学理论的上述缺陷是相当严重的。但是，笔者赞同一个观点：一个历史时期有一个历史时期的科学，以及与之相适应的科学观念与研究方法，它总有不可避免的局限性。因而，看到这一点就会感到，我们今天的研究，不过是要在总结与回顾中保留民族文化的精髓，吸收对于我们的发展有益的东西。这样，我们就能冷静地、客观地对待中国古代文学理论这份遗产，力求给它一个较为合理的、科学的理论规范。

这就汲及到一个关键：方法论问题。既然我们已经感到了中国古代文学理论方法论的缺陷，在于直觉感悟而缺少逻辑思辩，那么，在我们今天对于以往的总结中，就应当给它注入逻辑思辩的活力，以辩证唯物主义和历史唯物主义的观

点，“拿来”西方近代理性思维方法，以严密的逻辑思辨，将中国古代文学理论中星星点点的火花，织为灿烂的光束，建构一个较为完整的、科学的古代文学理论体系。我想，这大概是当代中国人对古代文学理论研究的一个基本思路。我国古代文学理论研究目前一般有几种形态：一是文学批评史式，即研究文学理论发展的历史轨迹；二是文体学式，即研究各类文体的源流演变；三是专人专著式，即研究古代文学理论家及其著作；四是专题式，即研究某一重要理论观点或古代文论与其它方面的联系；五是专体式，即研究各类体裁的文学理论，如诗话、词话以及散文、小说、戏剧理论等。上述五种方式的研究，在方法上可谓各有千秋，然而却都难以完成集中、概括，给古代文学理论一个基本面貌，一个较为完整的理论体系的任务。但诸多学者的努力，毕竟为中国古代文学理论新体系的建立提供了基础，加之近人对古代文学理论原著的集成、汇编、续编的完成，近年来一些研究资料丛书的出版，使得中国古代文学基本理论体系的建构成为可能，在研究思路上的突破，也应当是势在必行的。

上述考虑，正是这本小书产生的契机。笔者意在不囿于历史时空，亦不固守一隅，以纵横交错的态势，囊括古代文学基本理论的要素，形成中国古代文学基本原理的框架。在研究方法上，坚持唯物辩证法，既突出历史性、逻辑性与整体性，又注重文学理论与当时政治、哲学思想的联系，以及文学理论的历史发展与历史局限。然而，“暨乎篇成，半折心始”。由于笔者才疏学浅，终觉有许多遗憾，故不敢将此书定

名为《中国古代文学基本原理》。缀上“八论”二字，以明这本书或许不过得沧海一粟。古代文学基本理论体系的建立，唯寄望于明者，留待乎方家。

目 录

前 言	1
-----	---

一、本质论	1
(一)“言志”与“缘情”——文学是人情感志意的表现	1
(二)“教化”与“补察”——文学是统治阶级政治的工具	10
(三)“意”、“味”、“韵”、“趣”——文学是对生活的审美反映	20

二、特征论	30
(一)“别趣”——文学思维方式的基本特点	30
(二)“意象”——文学反映生活的基本形态	34
(三)“意境”——抒情文学的最高境界	40
(四)典型——叙事文学的艺术极致	52

三、主体论	62
(一)“养气”——创作主体审美素质的培育	63

(二) “立德” —— 创作主体品德修为的提高	70
(三) “积学” —— 创作主体学问知识的积累	77
(四) “别才” —— 创作主体资质禀赋的特性	83
(五) “炼识” —— 创作主体审美判断力的 磨砺	86
(六) “入世” —— 创作主体生活阅历的储备	90
四、创作论	98
(一) “感物兴情” —— 创作过程的启动	98
(二) “天机骏利” —— 艺术灵感的降临	106
(三) “神与物游” —— 艺术想象的展开	115
(四) “万取一收” —— 艺术典型化的途径	126
五、鉴赏论	133
(一) “知音” —— 文学鉴赏的主体条件	133
(二) “兴会”、“涵泳”、“微知” —— 文学鉴赏 的基本要素	140
(三) “得失寸心知” —— 文学鉴赏的重要审美 标准	148
六、批评论	167
(一) 尚用、尚质、尚真、尚文 —— 文学批评 价值标准的倾向性	168
(二) 美善、文质、华实 —— 文学批评价值标 准的辩证统一	176

(三) “一隅之解”与“圆照之象”——文学批评 的误区与正确的批评	179
七、起源论	188
(一) “歌咏所生，宜自生民始也”——文学与 原始人类共生	189
(二) “效八风之音”——文学源于模仿	190
(三) “大合乐以致鬼神示”——文学源于颂祝	191
(四) “瞻万物而思纷”——文学源于感物	193
(五) “诗者，志之所之也”——文学源于情感 表现的需要	195
(六) “举重劝力之歌”——文学源于劳动	197
(七) 古代文学起源论的多元性	198
八、发展论	201
(一) “时运交移，质文代变”——文学发展与 社会生活的关系	202
(二) “变则可久，通则不乏”——文学发展 的因创沿革	205
附录：主要参考文献	214
后 记	216

一、本质论

文学的本质是什么？这是文学理论的核心问题。对这个问题的回答，不能不带有历史的、民族的具体性。我国古代文学本质论，正表现了这个特质。大而划之，古代文学理论对文学本质的认识，由情志表现论、政治教化论、审美属性论三大支点构成，全面地研究了文学这一特殊社会意识形态的基本内部关系。本论将分别阐述之。

（一）“言志”与“缘情”

——文学是人情感志意的表现

情志论认为，文学从本质上说是人主观情志的表现。这个理论的核心问题，是“志”与“情”的关系。为此，古代文论有一场旷日持久的争论，从而推动了人们对文学内在本质的深化。其实，先秦古籍对这个观点的表述，已出现“情”、“志”并存的倾向，汉代学者的讨论更将“情”、“志”并举，西晋陆机虽提出“诗缘情”说，却并未将“情”与“志”看做两相对立的东西。对“情”、“志”强行划分，不过是一些文人的片而之见罢了。至于理学家的说法，则是别有用心。

情志论揭示了文学本质的一个基本要素，奠定了我国古

典诗歌理论的基础。

早在先秦时期，情志论就已萌发。“言志”说最早大约见于《尚书·尧典》：“诗言志，歌咏言，声依咏，律和声。”此外，《左传·襄公二十五年》：“仲尼曰：《志》有之：‘言以足志，文以足言。’不言，谁知其志？”“诗以言志。”《庄子·天下》：“诗以道志。”《荀子·效儒》：“诗言是其志也”。实际上，以上诸例“志”的内涵并不一样。《左传》所出二例指的是当时外交辞令中流行的“赋诗言志”，另外几例侧指诗歌要抒发人的志意和抱负。但究其实质，并无多大轩轻。同时，这时期另外一些著作提出“情”的观念。《礼记·乐记》：

凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声，声成文，谓之音。

同书《乐象》又说：

是故情深而文明，气盛而化神，和顺积中，而英华发外，唯乐不可以为伪。

这不仅明言诗乐是人们情感的自然抒发，而且认为情感的表现不可以作伪，应该说，这已是相当深入的缘情论。屈原更以其创作经验申明文学的本质是抒情：《离骚》：“怀朕情而不发兮，余焉能忍以此终古？”《九章·悲回风》：“介眇志之所惑兮，窃赋诗之所明。”以上诸例中的“情”，侧重于感情、情怀，虽不及后来“缘情说”那样明确，但已为其肇始。由于我国最早发达的是抒情性强的诗、乐，故人们对文学本质的认识，并非只言“志”而不言“情”，二者之间并无根本对立。两汉文艺理论更将情志并举，进一步阐明了文学抒情言志的本质。《毛诗序》说：“诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗。情动于中而形于言……”这里的“情”与“志”名

二实一，孔颖达这样看：“在已为情，情动为志。情、志一也。”^①“毛序”与“孔疏”，实际是对先秦情志论的发展和总结。此后，随着“文学的自觉”时代到来，缘情说兴起，情、志并举者虽代不乏人，但以“情”论文，成了古典文学本质论的一个重要趋势。

缘情说的根本，在于以情感为诗歌的本质属性，而力图摒弃言志说当中的政治因素，因而，以陆机《文赋》为标志的缘情说的成立，至少有两个重要意义：第一，它加强了先秦两汉文学本质论的概括性，使之可以包容范围更为广泛的文学创作；第二，它点化了先秦两汉文学本质论的模糊处，使之能更深刻地揭示文学的根本属性。事实上，缘情说是对言志论的发展，是魏晋以来文学创作繁荣发展在文学理论上的反映。笔者的这个看法，似可从朱自清《诗言志辩》中找到印证：

“诗言志”一句虽经引申到士大夫的穷通之处，还不能包括所有的诗。《诗大序》变言“吟咏情性”，却又附带“国史……伤人伦之废，哀刑政之苛”的条件；不便断章取义，用来指缘情之作。《韩诗》列举“歌食”、“歌事”，班固浑称“哀乐之心”，又特称“各言其伤”，都以别于“言志”，但这些语句还不能用来独标新目。可是“缘情”的五言诗发展了，“言志”以外迫切地需要一个新目标。于是陆机《文赋》第一次铸成“诗缘情而绮靡”这个新语。“缘情”这个词组将“吟咏情性”一语简单化，普遍化，

① 《十三经注疏·春秋左传正义》，中华书局1980年版第2108页。

并概括了《韩诗》和班《志》的话，扼要地指明了当时五言诗的趋向。

我们只要看看这时期文学理论巨著《文心雕龙》对“情”的论说，就可以知道作为人们对文学本质的认识，“情”在文学创作论中占有多么重要的位置。可以不夸张地说，刘勰是基于“情”构筑其文学创作论的。《情采》说：

情者文之经，辞者理之纬，经正而后纬成，理定而后辞畅。此立文之本源也。

刘勰认为：创作源于“情”——《知音》：“情动而辞发。”《体性》：“情动而言行。”《物色》：“情以物迁，辞以情发。”创作构思须以“情”为核心——《神思》：“神用象通，情变所孕。”《总术》：“按部整伍，以待情会。”《通变》：“凭情以会通，负气以适变。”《情采》：“文质附于性情。”创作风格与“情”相关——《定势》：“因情立体，即体成势。”《铨裁》：“设情以位体。”可见，认识到“情”是文学的本质属性，对我国古代文学创作论的构建有极大的意义。在刘勰之前，这样全面而深入的缘情论，是不曾有过的。

由陆机标举，刘勰奠定的缘情论，在诗文及宋以后的小说戏曲理论中得到普遍强调，略举两例：

诗所以发性情之和也。性情未发，诗为无声；性情既发，诗为有声。^①

佛言众生为有情，此世界为情世界。儒者之谓五性，亦情也。情不能不动而为情，情不能不感而

① 文天祥《文山先生全集·罗主簿一鹤诗序》，引自胡经之主编《中国古典美学丛编》第21页，中华书局1988年版。

缘物。故曰：“情动于中而形于言”也。诗者，性之发于声音者也。^①

在明清诗论中，“诗本性情”的观点更为突出，如何良俊《四友斋丛说》、吴雷发《说诗薈》、纪昀《纪文达公遗集·冰瓯草序》等著作中都有论述。明代公安派，清代袁枚“诗写性灵”影响更为广大。人们甚至将“有情”还是“无情”看做评判作品优劣的最高标准。王晦《王石和文·文情》说：“无情之人未有能工于文者也。”黄宗羲《南雷文定·明文案序上》说：“凡情之至者，其文未有不至者也。”

明清的小说戏曲理论，则以“情”的强烈感染力来强调文学抒情这一特殊本质。如冯梦龙《古今小说叙》中指出小说令人“可喜可愕，可悲可谦，可歌可舞。”李渔《曲话》说传奇：

只怕不合人情，如其离、合、悲、欢，皆为人情所必至，能使人哭，能使人笑，能使人怒发冲冠，能使人惊魂欲绝；即使鼓板不动，场上寂然，而观者叫绝之声，反能震天动地。

总之，情志论“言志”、“缘情”的发展和演化，表明古代文论对文学本质的认识不断深入，并达到相当高度。与此同属一个范畴的，是“发愤说”。

发愤说的立论点是：文学是人与社会矛盾冲突的产物。作为创作主体的作者，与作为客体的社会环境发生矛盾，导致“愤”的产生，由“愤”而“书”，这就是文学的本质。这一

① 钱谦益《牧斋有学集·陆敕先生诗稿序》，引自胡经之主编《中国古典美学丛编》第24页，中华书局1988年版。

理论是屈原的创见，司马迁则发展了其合理内核。

在《九章》首篇《惜诵》中，屈原开宗明义：“惜诵以致愍兮，发愤以抒情！”喜好进谏而招致忧患，不得已而发愤抒情，明白地表示了“发愤抒情”是因为不被自己所处的社会所理解和接纳。对此，我们不难在屈原的其它作品中找到佐证：

“结微情以陈词兮，矫以遗兮远者”
(《九章·抽思》)。

“不毕辞而赴谗兮，惜壅君之不识”
(《九章·惜往日》)。

“闺中既以邃远兮，哲王又不寤”
(《离骚》)。

“怀朕情而不发兮，余焉能忍与此终
古”(《离骚》)。

楚王斥贤臣而近小人，邪曲害公，谗谄蔽明。忠君爱国，正道直行的屈原，反不被容于国君和朝廷。他在《离骚》中反复抒发自己的怨愤：“荃不察余之衷情兮，反信谗而齌怒。”“怨灵修之浩荡兮，终不察乎民心。”“世混浊而嫉贤兮，好蔽美而称恶。”“众皆竞进以贪婪兮，凭不厌乎求索。”上弃于昏君而下阻于群愚，郁沸于内心的愤激自然涌入笔端。“重华陈辞”、“女嬃詈予”、“灵氛占卜”、“巫咸夕降”等情节，都是以一个假想的论辩者与抒情主人公交锋，从而展示出创作主体与现实发生尖锐冲突所引起的内心斗争——这就是“发愤抒情”说对文学本质认识在创作实践中的表现。

司马迁的“发愤著书”说，进一步明确了屈原“发愤抒情”的内涵：

夫《诗》、《书》隐约者，欲遂其志之思也。昔西伯居美里，演《周易》；孔子厄陈蔡，作《春秋》；屈原放逐，著《离骚》；左丘失明，厥有《国语》；孙子膺脚，而论《兵法》；不韦迁蜀，世传《吕览》；韩非囚秦，《说难》、《孤愤》；《诗》三百篇，大抵圣贤发愤之所为作也。此人皆意有所郁结，不得通其道，故述往事，修来者。^①

古者富贵而名磨灭，不可胜记，唯倜傥非常之人称焉。盖西伯拘而演《周易》；仲尼厄而作《春秋》；屈原放逐，乃赋《离骚》；左丘失明，厥有《国语》；孙子膺脚，《兵法》修列；不韦迁蜀，世传《吕览》；韩非囚秦，《说难》、《孤愤》。《诗》三百篇，大抵圣贤发愤之所为作也。此人皆意有所郁结，不得通其道，故述往事，思来者。及如左丘无目，孙子断足，终不可用，退论书策以舒其愤，思垂空文以自现。^②

出于《太史公自序》和《报任少卿书》的这两段文字，大同小异。司马迁首先指出，文学是表达人之“志”、“意”的，这绝非通常意义的情感。在司马迁看来，这是有志之士被社会黑暗势力压迫、困厄所激发的义愤。社会黑暗势力可以摧残、囚困他们的躯体，却不能折毁他们的意志。“义愤”郁结于心头；他们以著述而“舒其愤”，“自现”其志。司马迁考察了历史上一系列著名作家、作品，揭示出文学创作的一个

① 《史记·太史公自序》，中华书局1982年版第3300页。

② 《汉书·司马迁传》，中华书局1975年版第2735页。