



中国语言文学专业原典阅读系列教材

文学概论

丛书主编◎曹顺庆

曹顺庆 主编

非外借



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



中国语言文学专业原典阅读系列教材

文学概论

丛书主编◎曹顺庆

曹顺庆 主编 李金正 张莉莉 副主编



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

图书在版编目 (CIP) 数据

文学概论/曹顺庆主编. —北京:北京师范大学出版社, 2017. 6
中国语言文学专业原典阅读系列教材
ISBN 978-7-303-19518-3

I. ①文… II. ①曹… III. ①文学理论-教材 IV. ①I0

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 237119 号

营 销 中 心 电 话 010-58805072 58807651
北师大出版社高等教育与学术著作分社 <http://xueda.bnup.com>

出版发行: 北京师范大学出版社 www.bnup.com
北京市海淀区新街口外大街 19 号
邮政编码: 100875

印 刷: 北京中印联印务有限公司
经 销: 全国新华书店
开 本: 787 mm×1092 mm 1/16
印 张: 20
字 数: 410 千字
版 次: 2017 年 6 月第 1 版
印 次: 2017 年 6 月第 1 次印刷
定 价: 38.00 元

策划编辑: 马佩林 周劲含
美术编辑: 王齐云
责任校对: 陈 民

责任编辑: 齐 琳 李 越
装帧设计: 耿中虎
责任印制: 马 洁

版权所有 侵权必究

反盗版、侵权举报电话: 010-58800697

北京读者服务部电话: 010-58808104

外埠邮购电话: 010-58808083

本书如有印装质量问题, 请与印制管理部联系调换。

印制管理部电话: 010-58805079

总 序

曹顺庆

《光明日报》2014年9月24日第1版刊登了叶小文的《民族文化基因是中国梦的魂与根》，文章指出：

在观摩北师大“国培”计划课堂教学后，习近平总书记强调要学习古代经典，语重心长。讲的虽是教材编辑要保留必要的中国文化经典，却涉及“把根留住”——民族复兴中国梦的文化根基和价值支撑……

纵览世界史，一个民族的崛起或复兴，常常以民族文化的复兴和民族精神的崛起为先导。一个民族的衰落或覆灭，往往以民族文化的颓废和民族精神的萎靡为先兆。文化是精神的载体，精神是民族的灵魂。

我认为，当代中国文化面临的最为严峻的问题，是中国古代文化经典面临失传的危险：现在许多大学生基本上无法读懂中国文化原典，甚至不知“十三经”究竟为何物。这种不读中国古代经典原文的现象，已经大大地伤害了学术界与教育界，直接的恶果，就是学风日渐浮躁，害了大批青年学生，造就了一个没有学术大师的时代，造成了中国文化的严重失语，造成了当代中国文化创新能力的衰减。

造成这种局面的原因固然很多，但其中重要的一条是，我们在整个教育体制、课程设置、教学内容、教材编写等方面都出现了严重的问题。以教材编写为例，编写内容多为“概论”、“通论”，具体的“原典阅读”少，导致学生只听讲空论，只看“论”，不读经典；只读文学史，而很少读甚至不读经典作品就可以应付考试，以致空疏学风日盛，踏实作风渐衰。另外，许多教师所用的读本基本是以“古文今译”的方式来教学的，而并非让同学们直接进入文化原典文本、直接用文言文阅读文化经典与文学典籍，这样的学习就与原作隔了一层。因为古文经过“今译”之后，已经走样变味，不复是文化原典了。我认为应当要求学生直接阅读中外文原著，不用今译汉译，这也许是改变此种不利局面的有效途径之一。

正是基于以上的考虑,多年来,我大力倡导用古文(不用今译)读中国文化与文学典籍。我在本科生中开设了“中华文化原典阅读”课程,在研究生中开设了“中国文化原典:《十三经》”课程,要求学生阅读原汁原味的中国文化原典,并且教材直接用经典原文,不用今译本。开始时,同学们都读得很艰难,但咬牙坚持下来,一年后都基本能够自己查阅古代典籍,学术功底大大加强,不少学生进入毕业论文写作阶段后,才真正尝到原典阅读的甜头。我还开设了“中国古代文论”课程,要求同学们背诵《文心雕龙》《文赋》等中国文论典籍,同学们开始皆感到“苦不堪言”,但我严格要求,每个学生都必须过此关,结果效果非常好,无论是写文章,还是开会发言,同学们对中国文论典籍信手拈来,文采斐然。我也进一步加强了对西方文化与文学原典的教学,从1998年开始,我直接用英文教材给研究生开设“文学研究方法论:当代西方文论导读”课程,要求每位同学都必须在课堂上用英文抽读西方文论著作。经过一番艰苦磨练,虽然同学们感到太苦,但收获良多。我的用心,就是试图做一个教学改革尝试,让同学们能读到经典原文,读原汁原味的东西,学通中西,获得实实在在的知识与智慧,而不是大讲空论,凌空蹈虚,不是在岸上大讲游泳理论,而是让同学们跳下水去学游泳,教师只是从旁边给予必要的指导与点拨。

由此我发现,原典阅读是培养和训练学生文化根底、文化原创力的最重要、最具有本原意义的途径。在专业学习中,对经典文本的研读和探讨能有效开阔视野并促进深邃探究能力的形成,从而使学生真正成为适应性高的高素质人才。但在目前的中国语言文学教学中,原典阅读的缺席已成为一个阻碍优秀人才培养的明显障碍。长期占主导地位的教学方式,让学生始终同原典存在隔膜。针对这种情况,在教学中增加学生接触、研读、探讨原典的机会,就成了课程和教学改革的当务之急与必由之路。

针对现有的学生只听教师空讲“概论”,而不读经典原文,不会背文学作品的现状,我萌生了编写一套适应21世纪人才培养需要的高质量原典阅读教材的想法。我认为,编写一套好的教材也是学者的责任和使命。一位合格的学者,除了做好学术研究外,还负有传承文明、培养人才的神圣使命,一套优秀教材的影响力可能比学术专著的影响力还要大。目前,一些高校推行百本大学生必读经典书目的举措,立意甚好,但收效甚微,原因就在于学生课外不一定抽时间去读,所以必须将经典阅读和阅读评测放在课堂上进行,编写原典阅读教材,或许是课堂教学改革的有效举措。

本系列教材坚持体现“回到原典”这一总体思路,倡导读原典、讲段子,即课堂上

抽查学生课外阅读原典的情况，进一步讲解原典，并且要讲精华，讲得有趣味，让学生由衷地喜欢经典原文。教材基本构架为理论概述加经典作品选讲。本系列教材一共 10 本，涵盖了高等学校汉语言文学专业的核心课程，它的特点是特色教材、名家主编、点面结合、深入浅出，倡导特色鲜明、体例创新、名家把关、质量第一。非常感谢学界同仁的大力支持，本次参加编写的主编皆为名家，其中有教育部长江学者特聘教授多名，还有国家级教学名师、国际国内重要学会会长等。为推进中国教育改革探索路径，教材的编写结构不以知识体系的完整性为唯一标准，而是以实际的课程时间和授课重点来安排内容和篇幅。每部教材均为知识面介绍与重点讲授的结合，原则上每部教材既有概述阐释，又有原典选读，概述阐释能让学生较为全面系统地掌握知识要点，而原典选读则为讲授重点。

作为“中国语言文学专业原典阅读系列教材”的总主编，我认为这个工作是有重要意义的，要培养真正具有深厚文化底蕴、有大智慧、有审美感受力和创新能力的人，最重要的一条路就是返回文化的根，重新审视原典阅读对于青年学子的价值，为同学们打下坚实的学术基础，提高大家的学习积极性，巩固中国文化根底，增强学生的创新能力，加强中国文化自信。

感谢北京师范大学出版社马佩林先生的鼎力支持。本套丛书虽然立意甚高，但尚需教学实践的检验。希望学界及教育界广大师生不吝赐正。

2017 年 3 月

前言

文学概论是文学专业学生的必修课程，这门课程素以“难读”著称。造成难读的原因，不仅在于它理论来源广泛，举凡哲学、美学、艺术学、社会学、政治学、心理学以及时兴的文化研究等都可以被纳入其知识视野中来，让初学者如行山阴道中应接不暇；而且，就国内的文学概论教材本身来看，也存在很多问题，其中最值得关注的是“经典”的流失。比如，最常见的是，通篇大谈刘勰、黑格尔、伊格尔顿，但是既没有附文以参证，也没有明确标注具体的阅读范围，让学生难得一睹经典的真容。其实，所谓文学概论，无论编者持什么样的观点，也无论如何组织材料，从根本上来说，它们都必然从经典中来。而一旦失去背景资料的支撑，只剩下被“概述”出来甚至难免失之偏狭的理论观点，对于刚接触的读者来说，当然就显得有些勉为其难了。

经典缺失同样会对学习的效果带来很多影响。比如，接受的浮浅化。很多学生学了文学概论不知道它到底说了什么，能够说上来的，大概也就是意识形态、情感、语言、文本、语境等几个关键词而已。换句话说，学生只知其一而不知其二，没有深刻领悟到文学真正的意蕴、功能和价值。不得不说，这样的文学概论反倒成了经典传播的一道屏障。再比如，学完文学概论，无法形成自己的看法和观点，缺乏创新能力。这一点刘勰在《文心雕龙》中讲得明白：一方面，“三极彝训，其书言‘经’。‘经’也者，恒久之至道，不刊之鸿教也”（《宗经》篇）；另一方面，“夫青生于蓝，绛生于茜，虽逾本色，不能复化”，“故练青濯绛，必归蓝茜；矫讹翻浅，还宗经诰”（《通变》篇）。刘勰还特别提醒：“夫才有天资，学慎始习，斫梓染丝，功在初化，器成彩定，难可翻移。故童子雕琢，必先雅制，沿根讨叶，思转自圆。”（《体性》篇）可见，对于初次接触文学概论的大学生来说，学习和了解文学理论经典不仅能够带来无穷的创造能力，而且还可以通过这种经典教育，奠定深厚的创造力的根源。

考虑到以上问题，本书在编写过程中特别强调用经典、选经典，尤其节选经典文献中的经典篇目和经典段落，在体例上基本遵循了概论和经典“一加一”的模式。这样做就是为了让更多的大学生走进经典，学习经典，理解经典。

如果说，“文学概论”可以分为“概”和“论”两个方面，那么本书在编写体例上的具体思路可以包括以下两个方面。

首先，在“概”的方面，既尽可能宽泛地“概述”文学理论体系的各个板块，又尽

量“涵盖”相关知识点的经典对照阅读，换言之，给每个关键知识点指明其“源头活水”。

其次，在“论”的方面，以经典理论为“立论”基础，强调从经典中抽绎观点，在观点中寻绎经典；反之，对于那些过于时髦花哨、还没有经过时间考验的理论，可以用以参证，但未必会不假思索地接纳。

基于这样的体例安排，本书各章节的主要内容见于以下七个部分：

第一章本质论部分，主要围绕“文学是什么”这个问题展开，以系统梳理东西方文学本质论的传统脉络为起点，总结提炼出本书对文学本质的基本理解，即文学本质由形象、情感和形式三个基本的要素构成，三者相辅相成、不可或缺，共同构造了文学的本质特点。这种界定打破了传统文论话语中“社会—历史主义”和“形式—结构主义”的二元论偏见，同时也兼顾了文学思维的基本特点。

第二章价值论部分，主要论述文学的价值和功能。本书认为不存在完全中立的、零度的文学观念，文学不是科学，它必然具有一定的价值和意识形态偏向，文学也因此具备了特殊的价值和功能。本章分为三个部分，分别论述文学的审美价值、认知价值和教育价值。

第三章文学作品论部分，分别论述：文学作品的起源，也就是文学发生学问题，根据中西方文论资源分为社会历史起源和精神起源两个方面；文学作品的文本结构，它与文学作品的存在方式之间尤其具有值得探讨的重要关系；文学作品的语言问题，它与意义的关系问题也非常值得关注；文学作品的风格问题。

第四章创作论部分，包括：文学创作的本质，可以理解为一种艺术生产活动；文学创作的过程，一般分为起兴、构思、物化三个阶段，这三个阶段都是高度的情景交融、物我合一的过程；文学创作的形式表达问题，牵涉到文学形式表达与情感的关系、文学创作的一般技巧规律等重要问题。

第五章作家论部分，包括：作家的个性和心理特点；作家与天才的关系，其中种群问题以及有血缘关系的家族作家群的问题值得关注，但作家的先天因素不得受制于各种客观环境的影响；作家与外部环境如文化、自然、社会等之间的关系，强调一个成功的作家是上述各种因素合力塑造的结果。

第六章文体论部分，首先论述文体的概念及文体学问题，探究文体的形成、流变以及文体类型及其划分原则等；然后分为四个部分来探讨几种常见的文学文体，包括诗歌、小说、散文、剧本和报告文学等，以上每种文体都要关注其基本特点、类型、流派及经典文本等，基本上涵盖文学文体的最重要问题。

第七章接受论部分，分为四个小节，其中前两节论述文学接受问题，后两节论述作为特殊接受类型的文学批评问题。在文学接受部分，重点论述文学接受的性质、特点、基本方式以及接受过程等；在文学批评部分，首先论述文学批评的价值和影响，

尤其关注它在文学创作和文学流派形成中的重要作用，然后总结提炼出文学批评的基本类型及其原理，包括社会历史批评、形式结构批评以及形而上学批评三种模式。

本书倾力论述的这七个部分即一般文学理论的基本研究内容，主要包括文学的本质特点，文学的价值和功能，文学作品的起源、存在方式和结构层次，文学创作的本质和一般过程，作家个性、素养及其后天养成，文体学及文体的基本类型，文学接受及文学批评的特点、类型、功能和原理。这些内容基本上涵盖了文学理论最经典、最重要的问题。

当然，由于本书独特的编写体例和思路，以及参编者有限的阅历和理论水平，疏漏、不周之处在所难免，希望各位同行方家不吝批评指正，以共勉进学！

2014年12月6日

目 录

第一章 本质论 | 001

- 第一节 东方传统文论中的文学本质论 | 002
- 第二节 西方传统和现代文论中的文学本质论 | 012
- 第三节 文学本质的界说 | 027

第二章 价值论 | 049

- 第一节 文学的审美价值 | 049
- 第二节 文学的认知价值 | 062
- 第三节 文学的教育价值 | 073

第三章 文学作品论 | 088

- 第一节 文学作品的起源 | 088
- 第二节 文学作品的文本结构 | 099
- 第三节 文学作品的语言 | 108
- 第四节 文学作品的风格 | 119

第四章 创作论 | 134

- 第一节 文学创作是一种艺术生产活动 | 134
- 第二节 文学创作过程 | 147
- 第三节 文学创作的形式表达 | 157

第五章 作家论 | 174

- 第一节 作家的个性和心理 | 174
- 第二节 作家与天才 | 183
- 第三节 作家与外部环境 | 193

第六章 文体论 | 210

- 第一节 文体与文体学 | 210
- 第二节 诗 歌 | 217

第三节 小 说 | 229

第四节 散 文 | 242

第五节 剧本和报告文学 | 253

第七章 接受论 | 261

第一节 文学接受的性质和类型 | 261

第二节 文学接受的过程和价值 | 273

第三节 文学接受与文学批评 | 279

第四节 文学批评的类型与原理 | 290

后 记 | 308

第一章 本质论

所谓“文学本质论”，是对文学普遍本质问题的一种理论探讨。它有一个基本的发问方式，即“文学是什么？”对于这个问题，东西方文论都给出了繁复而驳杂的回答。为了更好地厘清这些答案的重点和演变轨迹，本书拟采取“以时序为经，以类型为纬”的框架思路，即以实际的历史发生和演化路径为主线，同时兼顾基于这条主线的支系和横向要素。这种思路比较有利于整体呈现东西方文论史上关于文学本质论的主要观点。

为此，我们还需要大体上划定出文学本质论的基本层次和类型。历史地来看，对“文学是什么？”这个问题的回答可以区分为三个层次，这同时也意味着它的三种形态：首先，答案得自哲学本体论，属于“世界是什么？”的一部分，即通过回答世界和文学之间的同一性来解释文学的本质问题，这就造成了依附于哲学的文学本质论。其次，答案得自艺术总体或其他艺术类型，属于“艺术是什么？”的一部分，即通过解答文学和艺术之间的同一性来回答文学的本质问题，这就造成了依附于艺术的文学本质论。最后，落实到文学自身，探究文学的自我同一性或自我指涉性问题，也就是现代意义上所谓的“文学性”问题，造成了立足于文学自身的文学本质论。

当然，这种划分只是一种相对性的界定，它比较接近于马克斯·韦伯意义上的“理想类型”（ideal type）。其中的有些要素可能会涉及两个甚至三个层面，但通过事实材料的考证还是不难发现其根源或侧重点。这种划分至少还说明，历史上对文学本质问题的追问总体上是逐渐缩小的，即从哲学到艺术，以至于文学，最终才趋近于文学的自本自根性，尽管这其间可能已经有过不同程度的触及。这种情况显然跟文学乃至文论的自觉过程有着密不可分的关系。

最后还需要说明的是，从逻辑上区分开哲学和艺术的本质是有其必要性的，因为将两者混同往往会“遗忘了艺术自身的本质特性和存在规律”^①。比如，艺术的“意境”问题，在哲学本体论话语中往往会避而不谈。进一步区分开艺术和文学的本质同样如此。我们的目的就是要通过层层过滤，最后析出“文学性”的最基本内核，从而发现文学自身的“独特规律”。

^① 刘成纪：《重谈中国美学意境之诞生》，《求是学刊》，91页，2006（5）。

第一节 东方传统文论中的文学本质论

东方传统文论同时也是世界文论史上对文学本质问题的最早理解，可以追溯到古埃及的“模仿说”。这是基于其原始宗教哲学的一种延伸。“在古代埃及的铭文中，可以看到最早在美学史上关于‘模仿’概念的阐释：在古王国时期孟菲斯的希拉孔波利斯的神话《创世纪》（公元前22世纪）中写道，人是太阳神‘自己的形象，来自他的身体的一部分’。”^①这种观念认为，人本身是神的一部分，艺术创造就是“模仿”或“分有”，它从神那里得到启示，因此人只能模仿并再现神和神的世界，即便是现实世界的一切——从神的人间代理法老到草木山川、人间万象——也无不来自神的创造，它们同神本身一样不容侵犯。这样，艺术创造就被赋予了特别崇高的地位，“在埃及人那里，智慧和用文字与造型艺术把智慧固定下来的本领是密切联系在一起的”^②。智慧即创造，创造即模仿，这种观念在后来的古希腊文化和艺术中也能听到回响，因此它也成了欧洲文学艺术本源论的间接源头。

东方传统文论中另一个关于文学本质论的源头是古印度的“大梵论”。“大梵”义近于“梵”“梵天”等，它属于印度《吠陀》及其衍生文献中最高的哲学范畴。“吠陀”是梵文“Veda”的音译，意为“知识”“启示”，一般指最早可以追溯至公元前15世纪的四部上古典籍^③，广义上还包括后来相继出现的解释这四部典籍的《吠陀本集》《梵书》《森林书》和《奥义书》^④，其主要内容涉及赞美诗、祈祷文、神话、咒语等。它们都是婆罗门教和现代印度教的基本经典。正如黑格尔所言：“在古代东方，宗教与哲学是没有分开的，宗教的内容依然保持着哲学的形式。……在波斯和印度的宗教里有许多很深邃、崇高、思辨的思想被说出了。”^⑤可见，宗教和哲学繁杂纠结、信仰和理性矛盾统一正是东方上古文献的重要特征。埃及铭文如此，印度的吠陀经典也不例外。在这些典籍中，“大梵”被赋予最高的存在实体，它不生不灭，不增不减，无性无相：“大梵，遍是者也，至上之乐也。”（《摩诃那罗衍拿奥义书》）“彼（意指大梵）也，无手无足，无眼无耳，无舌，无身，不可摄持，无可演说。……彼，一而

① 邱紫华：《东方美学史》，208页，北京，商务印书馆，2003。

② [俄]奥夫相尼科夫主编：《中近东美学》，王家瑛译，14页，北京，中国人民大学出版社，1992。

③ 四部《吠陀》分别是：《梨俱吠陀》《娑摩吠陀》《夜柔吠陀》和《阿闍婆吠陀》。

④ 梵语“奥义书”意为“近坐”，引申为“私密传授”，它是解释《吠陀》文献的一类著作的总称，以哲学思辨见长，也是《吠陀》文献的最后一部分，普遍认为这些著作对《吠陀》真理的阐释已达到成熟状态。《奥义书》现存两百部左右，国内引进版代表作为徐梵澄翻译的《五十奥义书》。

⑤ [德]黑格尔：《哲学史讲演录》，卷一，贺麟、王太庆译，64页，北京，商务印书馆，1959。

已，无第二者。如空，遍无不入。”（《商枳略奥义书》）同时，它还是万有之有，包容一切，创生一切：“汝为大梵，原是一而二，而为三。”（《阿他婆顶奥义书》）这跟中国道家“道生一，一生二，二生三，三生万物”（《道德经》第四十二章）的宇宙发生学颇为接近。在这个意义上，文学和艺术当然也被大梵创生，它贯穿着《吠陀》的真谛，并以其特殊的形象再现喻示着梵天的无限和永恒：“圣歌无上言，宇宙万形色。源出《吠陀》语，永生自无极。”（《泰迪黎耶奥义书》）不仅宇宙万物莫不是由大梵创造，而且作为艺术的圣歌、颂诗等也都源自《吠陀》中的大梵。这就在一切美的世界中划分出了两个层次：本体美（“梵”）和现实美。而艺术美就作为对现实美的模仿而存在。而且，由于艺术美具有幻象、夸张、怪诞等特点，不能够准确而完满地再现吠陀真理，这三种美之间就呈现出了层级等差。^① 这种观点跟柏拉图对艺术本质的理解颇为相似。

中国的“大象论”是东方文论对文学本质的另一个重要解读，它来自老庄的道论思想。“道”作为哲学范畴，一般被认为最早出现于春秋时期。在本体论意义上，道是生成万物并潜存于其间的终极真理：“有物混成，先天地生。寂兮寥兮，独立不改，周行而不殆，可以为天下母。吾不知其名，字之曰‘道’。”（《道德经》第二十五章）道先于天地万物而生，它不依靠任何外力独立运行，且从不倦怠，因而被称为天地之母。而且，道的运行遵循知雄守雌、虚实相生的辩证法原理，所以老子又说：“大音希声，大象无形。”（《道德经》第四十一章）当然，这里所谓的“大音”“大象”“并非仅仅指美学范畴的‘音’与‘象’，而是指天地万物的一切形色声貌”，但这种不可见闻的“音”和“象”尤其适合于最高境界的艺术，它们“实质上与柏拉图所追求的‘美本身’一样，都是对于美的普遍规律，美的本质的探索”^②。继老子之后，庄子讲述了“咸池之乐”“解衣般礴”等典故，其中贯穿了这种思想。庄子还说：“有成与亏，故昭氏之鼓琴也；无成与亏，故昭氏之不鼓琴也。”（《庄子·齐物论》）具体演奏出来的音乐只是音乐的一部分，它还不是音乐的最高境界。在此意义上，昭文无须鼓琴，正如郭象所注：“彰声而声遗，不彰声而声全。”（《庄子注》）后来陶渊明所谓的“但识琴中趣，何劳弦上声”（《宋书·隐逸传》）以及司空图的“以全美为工”（《与李生论诗书》）的思想都源于此。大象通于天道的思想表达了中国文艺本质的最高境界，对意境论有深刻影响。

“文气论”是另一种依附于哲学的文学本质论。老子最早阐述了“气”的哲学内涵。老子一方面说道生万物，另一方面又说“万物负阴而抱阳，冲气以为和”（《道德经》第四十二章），万物皆由阴阳二气冲荡和合而生。庄子更明确地指出：“通天下一气耳。”（《知北游》）“气”在这里已经被提升到形而上的高度了。东汉王符说得更为

① 邱紫华：《东方美学史》，692～698页，北京，商务印书馆，2003。

② 曹顺庆：《中西比较诗学》，84～85页，北京，北京出版社，1988。

白：“道者，气之根也；气者，道之使也。必有其根，其气乃生；必有其使，变化乃成。”（《潜夫论》）可见，气也是生成万物的根源和本体，因此气也就是道，“道气如一”。而且，古人还认为，人和天地万物皆是秉不同的气而生：“凡物之精，此则为生，下生五谷，上为列星。流于天地之间，谓之鬼神；藏于胸中，谓之圣人。”（《管子·内业》）“人之生，气之聚也，聚则为生，散则为死。”（《庄子·知北游》）气已经成为万物生命之本源，它贯通了自然、人体和精神，也必然在文学和艺术作品中充盈流动。这就形成了中国古代文论特有的“文气论”传统。历史地来看，这个传统有两个支系。首先是孟子的“知言养气说”。孟子说：“吾知言，吾善养吾浩然之气”，这种气“至大至刚，以直养而无害，则塞于天地之间”，而养气的具体方法是“配义与道”“集义所生”（《孟子·公孙丑上》）。可见，孟子所谓的浩然之气是“人的仁义道德修养达到很高水平时所具有的一种正义凛然的精神状态”^①，这无疑是在用儒家思想来解释气。这种观点到唐代韩愈那里进一步发展为“气盛则言之长短或声之高下皆宜”的“气盛言宜说”。其次是曹丕的“先天文气说”。曹丕指出：“文以气为主，气之清浊有体，不可力强而致。……虽在父兄，不能以移子弟。”（《典论·论文》）这里的气主要是指作家禀赋不同的先天阴阳之气而形成的独特个性，它与作家的才情有直接关系，并充溢于作品之间。这种观念显然承自老庄的自然元气论，它重在先天禀赋，因此就排斥了儒家的伦理规范，为魏晋时代中国文学的自觉发出了先声。

一般认为，中国文论史上关于文学本质的最早论述来自“诗言志说”，这其实是一个误解。“诗言志”的最早提出见于《左传·襄公十二年》赵文子所说的“诗以言志”。至战国，“诗言志”的说法已蔚然成风。根据朱自清的解释，这里的“志”主要是指“政教怀抱”，跟政治教化的关联十分紧密。这种观点后来被儒家思想所吸收，逐渐形成“诗教”和“载道”的文论传统。不过，这里所谓的“诗”，并不是现代意义上纯粹作为语言艺术的诗，它是一种配乐甚至伴有舞蹈的综合艺术。古代文论中直至《墨子·公孟》篇还有“诵诗三百，弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百”的说法。而且，其中的乐占有更重要的地位，至少比诗高得多，因为在儒家思想中，“乐是和礼联系在一起的，礼乐是治国之本”^②。在这样的前提下，所谓“诗言志”实际上是针对艺术整体的一种本质观。

“物感说”也是依附于艺术的文学本质观。“物感说”最早可以追溯至《周易》中“咸卦”的卦辞：“咸者交感也，天地感而万物生，故有萌芽出土之象也。”在艺术上公认的表述最早见于《礼记·乐记》：“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。”从外物到人心再到音乐，“物感说”提供了一个清晰的艺术发生路线图，但它也还是对音乐本源的一种论述。当然，它与文学之间也具有实质上的同一性。这种思想

① 张少康：《中国文学批评史》，40页，北京，北京大学出版社，2005。

② 张少康：《中国文学批评史》，19页，北京，北京大学出版社，2005。

后来在陆机的《文赋》中才开始被用以解释文学现象。到了刘勰的《文心雕龙》已经有成熟的表达：“人禀七情，应物斯感。感物吟志，莫非自然。”（《明诗》篇）“物色之动，心亦摇焉。”“诗人感物，联类不穷。”（《物色》篇）关于“物感说”还有两点需要注意：其一，“物感说”的“感”，已经指涉人的“心”“性灵”等，这说明情感开始被指认为艺术的重要特质。其二，尽管“物感说”的“物”还没有上升到哲学本体论的高度，但它的提出已证明中国古代的文学本质观开始有客观化的倾向，这就跟古希腊的“模仿说”之间搭建起了对话的桥梁。

“诗缘情说”是中国文论史上第一个真正立足于文学本身的本质论观点。这个观点的提出正处于中国“文学自觉的时代”（鲁迅语），因此它能够非常准确地切中文学的本质。从历史上来看，《楚辞》中已经提到“发愤以抒情”（《惜诵》篇）的观点，但观乎全书并没有否定“言志”。“情”和“志”在中国古代文论中是既对立又统一的一对概念。西晋陆机在《文赋》中正式提到了“诗缘情”的观点：

诗缘情而绮靡，赋体物而浏亮。碑披文以相质，诔缠绵而凄怆。铭博约而温润，箴顿挫而清壮。颂优游以彬蔚，论精微而朗畅。奏平微以闲雅，说炜晔而谑诮。

这里有两点需要注意：（1）“诗缘情”是诗歌在与其他文类的比较中得出的结论，明确与其他文类区分开来，这显然是“文学自觉”的“自觉”体现。由于诗和赋是当时最重要的两种纯文学形式，所以“缘情”“体物”是对纯文学本质的重要规定。（2）“诗缘情”是要说明诗歌所表现的一切无不深深浸透在情感之中，这比先前出现的“诗言志”更加真确地切中了文学的情感本质。后者实质上更近于一种工具论，即将诗歌作为表达政教宣化的媒介，虽然其中也不可避免地蕴含着情感的因素，却也只能跟诗歌的情感本质打个擦边球而已。还需要注意的是，尽管在现代人看来，情感是所有艺术的普遍本质，但它在 中国艺术史上的成熟表达却最早见于文学领域。从历史上来看，直到明代汤显祖的戏剧理论才将“情”视为综合艺术的最重要范畴。此外，刘勰的“诗者持也”的观点、李贽的“童心说”、袁枚的“性灵说”等都是重视诗歌情感本质的重要文论思想。

关于文学本质的另一个重要表述是刘勰的“文道论”思想。前文指出，老子最初提出了道论，庄子进一步做了发挥，但无论是老子还是庄子，他们的时代都还没有达到文学的自觉。历史上第一个将老庄的道论思想用于系统解释文学本质的是南朝梁代的文论家刘勰，他提出了非常完备的文道论思想。在其传世经典《文心雕龙》一书中，刘勰开宗明义：“文之为德也大矣，与天地并生者，何哉？”（《原道》篇）所谓“文之德”，就是天道的具体显现，而且它本质上“与天地并生”，这就将文学的本质提升到了哲学本体论的高度。接下来，刘勰就从“天地之文”“动植之文”“万物之文”一直论述到“人之文”，其间都体现了“自然之道”，本质上也都属于“道之文”。但“人

之文”又具有不同于其他事物的自身独特传统，这个传统“肇自太极”，并在孔子那里达到了最完满的表述。这就进一步把儒家文化，尤其是作为儒家经典的“五经”也纳入了文学的基本内核中来。刘勰的文论思想体现了以儒释道、儒道合一的历史趋势，这一点始终是中国古代文论传统的主流。

“意象”是《文心雕龙》的另一个重要概念，这个概念跟后来出现的“意境”一样，本来只是创作论的范畴，但是随着其重要性的日益凸显，逐渐成了本质论，而且两者的解释范围也都不限于文学。一般认为，“意象”有两个源头，一个是《周易》的“立象以尽意”（《系辞上》篇）思想，另一个是老庄的道论。老子曾这样描述“道”：“道之为物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物。窈兮冥兮，其中有精，其精甚真，其中有信。”（《道德经》第二十一章）这里的“象”和“物”都是道的具体显现，已经有精神与形象相统一的萌芽，尽管前者主要指客观精神。后来，刘勰在《文心雕龙》中正式提出了“意象”的概念：“玄解之宰，寻声律而定墨；独照之匠，窥意象而运斤。”（《神思》篇）这里的“意象”当然还不完全具备后来阐发的含义，但通观全书，它的内涵还是非常丰富的。后又经过王廷相、陆时雍等逐步完善，到王夫之那里被具体理解为诗中的“情”“景”关系：“王夫之认为，诗歌意象就是‘情’与‘景’的内在统一。

‘情’‘景’的统一乃是诗歌意象的基本结构。”^①因此，“‘意象’乃是诗的本体”^②。

与“意象”紧密相关的“意境”也被有些文论家视为文学艺术的本质。比如，王国维就认为：“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。”意境与意象有所同也有所不同。同在都是对情景、心物关系的艺术再现，不同的是后者比前者更强调“韵外之至”“味外之旨”（司空图《与李生论诗书》），它其实是“象外之象”，要求“超以象外”。在美学诉求上，意境更注重虚实相生、韵味无穷的诗意氛围，而且它的形成过程更多地受到印度佛教哲学思想的影响，因此，它与印度文论中的“味论”“韵论”思想颇有相通之处。另外，意境强调主客交融、以少总多、以个别见一般，与西方文论中的“典型说”之间具有对话的潜质。

“神思”也是出自《文心雕龙》的重要范畴。跟“意象”一样，它也从创作论被逐渐提升到了本质论的高度，不过它重在表述“形象思维”，即文学想象问题。陆机在《文赋》中对文学想象已有深刻探讨，认为它有“精骛八极，心游万仞”的自由性特点，而且在此过程中情感的逐渐鲜明和艺术形象的形成是同步演进的。刘勰在《神思》篇中对此做了进一步总结论证：“文之思也，其神远矣。故寂然凝虑，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；其思理之致乎？

① 叶朗：《中国美学史大纲》，456页，上海，上海人民出版社，2005。

② 叶朗：《中国美学史大纲》，453页，上海，上海人民出版社，2005。