

教育部人才培养模式改革和开放教育试点教材

■ 唐铁惠 主编

文论专题

中央广播电视大学出版社

教育部人才培养模式改革和开放教育试点教材

文 论 专 题

唐铁惠 主编

中央广播电视大学出版社

北 京

图书在版编目 (CIP) 数据

文论专题/唐铁惠主编. —北京: 中央广播电视大学出版社, 2007.8

教育部人才培养模式改革和开放教育试点教材

ISBN 978-7-304-03925-7

I. 文… II. 唐… III. 文学评论-世界-电视大学-教材 IV. I106

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 128455 号

版权所有, 翻印必究。

教育部人才培养模式改革和开放教育试点教材

文论专题

唐铁惠 主编

出版·发行: 中央广播电视大学出版社

电话: 发行部 010-58840200

总编室 010-68182524

网址: <http://www.crtvup.com.cn>

地址: 北京市海淀区西四环中路 45 号 邮编: 100039

经销: 新华书店北京发行所

策划编辑: 来继文

责任编辑: 王清珍

印刷: 北京智慧源印刷有限公司

印数: 11001—22000

版本: 2007 年 8 月第 1 版

2007 年 9 月第 2 次印刷

开本: B5

印张: 18 字数: 391 千字

书号: ISBN 978-7-304-03925-7

定价: 24.00 元

(如有缺页或倒装, 本社负责退换)

文论专题课程组

课程组长	徐长威		
主 编	唐铁惠		
编 写 者	唐铁惠	张 杰	王杰泓
主持教师	徐长威		

目 录

上编 中国文论

第一讲 孔子的“兴观群怨”说	(1)
一、孔子的“仁学”思想及其“诗教”文艺观	(1)
二、“兴观群怨”：孔子“诗教”文艺观的代表	(7)
三、“兴观群怨”说对后世中国文论的影响	(14)
第二讲 庄子的“言不尽意”说	(21)
一、庄子的文艺观概述	(21)
二、“言不尽意”：庄子的文学言意观	(29)
三、庄子“言不尽意”说对后世中国文论的影响	(34)
第三讲 刘勰的“通变”说	(39)
一、刘勰的文论思想概述	(39)
二、“通变”：刘勰的文学发展观	(47)
三、刘勰“通变”说对文章写作学的几点启迪	(53)
第四讲 司空图的“韵味”说	(55)
一、司空图的生平与思想概述	(55)
二、“韵味”：司空图的诗境特征论	(56)
三、司空图“韵味”说对后世中国文论的影响	(64)
第五讲 严羽的“妙悟”说	(69)
一、严羽的文论思想概述	(69)
二、“妙悟”：严羽的诗歌创作论	(76)
三、严羽“妙悟”说与克罗齐“直觉”说的比较	(83)
第六讲 叶燮的“才胆识力”说	(88)
一、叶燮的文论思想概述	(88)
二、“才胆识力”：叶燮的作家个性心理论	(95)

三、叶燮“才胆识力”说对后世的启迪意义	(100)
第七讲 金圣叹的“因文生事”说	(105)
一、金圣叹的文论思想概述	(105)
二、“因文生事”：金圣叹的小说特质观	(111)
三、金圣叹的“因文生事”说与“历史小说”问题	(114)
第八讲 李渔的“浅处见才”说	(118)
一、李渔的文论思想概述	(118)
二、“浅处见才”：李渔的戏曲雅俗观	(123)
三、李渔“浅处见才”说对后世的启迪意义	(127)
第九讲 王国维的“境界”说	(131)
一、新旧中西思想的融会与王国维的文艺美学理论	(131)
二、“境界”：王国维的文学意境论	(137)
三、“境界”说与民族文化心理结构	(143)

下编 西方文论

第十讲 亚里士多德的《诗学》	(150)
一、文艺本质论	(151)
二、文艺价值论	(154)
三、悲剧论	(156)
第十一讲 布瓦洛的诗学原则	(162)
一、理性至上	(162)
二、摹仿自然	(165)
三、效法古典	(167)
第十二讲 康德的审美艺术理论	(173)
一、审美鉴赏论	(174)
二、艺术本质论	(180)
三、艺术分类论	(184)
第十三讲 黑格尔的艺术哲学	(190)
一、艺术本质论	(192)

二、艺术分类论	(196)
三、悲剧论	(208)
第十四讲 泰纳的实证主义艺术观	(214)
一、艺术本质论	(214)
二、艺术构成论	(218)
三、文学发生论	(220)
第十五讲 克罗齐的直觉主义艺术论	(227)
一、艺术本质论	(227)
二、艺术分类论	(230)
三、艺术批评论	(234)
第十六讲 弗洛伊德的精神分析学文艺观	(239)
一、意识及人格结构论	(239)
二、艺术本质论	(242)
三、文学批评论	(246)
第十七讲 韦勒克、沃伦的新批评派文学理论	(250)
一、文学本质论	(250)
二、文学构成论	(254)
三、文学批评论	(260)
第十八讲 伊瑟尔的审美反应理论	(264)
一、潜在本文论	(265)
二、阅读过程论	(269)
三、文学交流论	(274)



上编 中国文论

第一讲 孔子的“兴观群怨”说

一、孔子的“仁学”思想及其“诗教”文艺观

孔子（公元前 551—前 479），名丘，字仲尼，春秋时期鲁国陬邑（今山东曲阜）人。他的祖先是宋国贵族，因变乱避难迁鲁。鲁国是当时保存周朝文化传统比较充分的地方，《左传·昭公二年》载晋大臣韩宣子聘鲁时观书，就有“周礼尽在鲁矣”的赞叹。这种环境对孔子思想的形成影响极大。在孔子看来，周朝文化是在借鉴夏商文化基础之上形成和发展起来的，因此也是最为充实、美好的，所以他说：“周监于二代，郁郁乎文哉！吾从周。”（《论语·八佾》）为了实现自己的理想，孔子曾经积极从政，提出：“如有用我者，吾其为东周乎！”（《论语·阳货》）意思是说，假如有人用我，我将使周文王、武王之道在东方复兴。但孔子的仕途并不顺畅。他在鲁国先后做过相礼（司仪）、委吏（司会计）、乘田（管畜牧）一类的小官，只是约在 50 岁时由中都宰升任司寇，摄行相事，但很快就因不满鲁国执政季桓子所为而去职。随后在率弟子周游卫、宋、陈、蔡、楚诸国的过程中，也都不为时君所用。除了从政之外，孔子实现自己理想的另一条途径便是教育。他曾长期聚徒讲学，开私人讲学之先河。周游列国之后的孔子晚年回到鲁国更是全力授徒讲学和整理文化典籍。司马迁说孔子以诗、书、礼、乐教弟子达三千之众，其中身通六艺者七十二人。正是在这长期的教学，以及与教学联系在一起的对文化典籍的研究与整理过程中，孔子的思想逐渐得以丰富和完善，并形成体系，使他成为儒家学派的创始人。

孔子的思想主要保存在《论语》中。《论语》是孔子的弟子及其再传弟子关于孔子言行的记录，内容包括孔子的讲话、答弟子问及弟子之间的相互谈论。西汉时传本原有今文《鲁论语》、《齐论语》，以及《古文论语》。今本《论语》是东汉郑玄混合各本而成。我们以下将会用到的重要的注释本有三国魏何晏的《论语集解》、南朝梁皇侃的《论语义疏》、宋邢昺的《论语疏》、宋朱熹的《论语集注》、清刘宝

楠的《论语正义》、近人程树德的《论语集释》等。

孔子的思想，可以说是以“仁”为内容，以“礼”为形式，以“中庸”为准则，所以也被称为“仁学”。那么什么是“仁”呢？“仁者人也”（《礼记·中庸》），也就是说“仁”所反映的是人的本质，或者说是做人的道理。这个本质和道理应该是什么呢？孔子认为应该是“爱人”（《论语·颜渊》），即人应该有一颗“泛爱众”（《论语·学而》）的善心，相互之间相亲相爱，而不是相互杀戮，所以《说文》解释“仁”：“亲也，从‘人’‘二’。”怎样培养人的这种心性呢？孔子认为要以“礼”为规范来引导和约束：“非礼勿视，非礼勿听，非礼勿言，非礼勿动。”（《论语·颜渊》）孔子所说的“礼”，主要指他所推崇的周朝的礼仪制度。孔子对“礼”的过分强调固然有其保守的一面和对人的个性自由发展的限制，但从建立稳定的社会秩序和培养人的社会道德感的角度而言，其积极意义是不言而喻的。正是从这种意义上来说，“礼”与“仁”是表里相合的，通过“礼”的形式所培养的，正是人与人之间建立起来的相亲相爱的“仁”的关系，而衡量是否达到这种关系的标准，便是“中庸”。“中”，即中正、中和，无过无不及。“庸”，即用，或训为常，郑玄《礼记·中庸》注谓“用中为常道也”。在孔子看来，无论是个人做事还是治理国家，都应以“中庸”为其最高准则：“中庸之为德也，其至矣乎！”（《论语·雍也》）应当说明的是，孔子对“中庸”观念的另一种表述就是“和”。后来子思对孔子的这种思想做了进一步的发挥，写作了《礼记·中庸》，使得这种观念成为深深影响古代中国人思维方式的一种认识论和方法论。对于这种思想的消极意义我们固然毋庸讳言，但这种思想中所包含的历久弥新的积极意义，更应当是我们今天要努力发掘的。

在简单介绍了孔子思想之后，我们对孔子的文艺观及其鲜明特色也就容易理解了，因为孔子的文艺观正是他的“仁学”思想在文艺方面的鲜明体现。

如前所述，孔子实现其社会理想的重要途径是教育。《论语·先进》说孔子教学，设德行、言语、政事、文学四科。这里所说的“文学”，虽范围广泛，却包含了我们今天所说的文学在内。这四科的分列，有孔子因材施教的用意，即具有不同潜质的学生可以在不同方面有深入的发展。但不论是对专攻哪一科的学生来说，它们首先是接受基础教育都要经历的四个阶段。钱穆曾经对这四个阶段的相互关系及目的做过这样的解释：

孔门之因材施教，始于文，达之于政事，蕴之为德行，先后有阶序，而以通才达德为成学之目标。四科首德行，非谓不长言语，不通政事，不博文学，而别有德行一目也……自德行言之，余三科皆其分支，皆当隶于德行之下。^①

这就告诉我们，孔子教育的根本目的是培养人的德行，但德行不是孤立存在的，它需要通过其他形式的教育循序渐进地来进行培养，而文学教育正是达到德育目的的首要途径。这种理解并非后人臆测，《论语·述而》说过：“子以四教，文、行、忠、

① 钱穆：《论语新解》，260页，成都，巴蜀书社，1985。

信。”“四教”与“四科”是相对应的，这里之所以将“文”排在第一，皇侃《义疏》引李充的话说是“以文发其蒙”，就是说用文学来激发和陶冶学生的道德情操。由此我们不难看出，孔子对文学的重视有两个特点：一是他并非就文学论文学，而是把文学作为他培养理想人格、建立和谐社会的一种途径；二是他并非简单地将文学视为教化的工具，而是充分认识到了文学所具有的审美的特点，从而将美与善有机地结合起来，有效地发挥“以文发其蒙”的作用。正是这两点，构成了孔子文艺观的鲜明特色，并对后世儒家文艺思想产生了根本影响。孔子的这种文艺观主要是通过他对《诗经》的评论表现出来的，所以说孔子是创建中国文艺批评的第一人，当然也是世界上第一位重要的文论家，因为他比西方文艺理论的鼻祖柏拉图（公元前427—前374）更早。也正因为孔子的文艺观主要是针对《诗经》提出的，所以他的这种具有鲜明特色的文艺观又被称为“诗教”观。“诗教”之说见于《礼记·经解》：“孔子曰：入其国，其教可知也。其为人也温柔敦厚，诗教也。”尽管《礼记》所引并不一定是孔子原话，但这话所体现的精神是符合孔子“仁学”思想及对文学作用的认识的，所以后人多用“诗教”来概括孔子的文艺观及其特色。

大体而言，孔子以“诗教”为特色的文艺观有这么几个方面的内容：

（一）文艺的社会作用

首先应当说明的是，孔子是一个具有极高艺术鉴赏能力和审美追求的人。相传他曾学乐于苌弘，学琴于师襄，由此才会有“子在齐闻《韶》，三月不知肉味，曰：‘不图为乐之至于斯也’”（《论语·述而》）的千古美谈。《论语·先进》还记有一段千古流传的佳话，说的是孔子有一天与四个弟子闲谈，让他们各人说说各人的志向。其他三人所说的都与治国安邦相关，另一个弟子曾皙似乎对此不感兴趣，只是独自在一旁抚琴。孔子让他也谈谈，曾皙的反应是：

鼓瑟希，铿尔，舍瑟而作，对曰：“异乎三子者之撰。”子曰：“何伤乎？亦各言其志也。”曰：“莫春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，风乎舞雩，咏而归。”夫子喟然叹曰：“吾与点（即曾皙——引注）也！”

曾皙的志向，很有点超凡脱俗的意味，或者说是在寻求一种“诗意的栖居”，却得到了孔子的由衷赞赏，从中不难看出孔子内心的向往与追求。

但是，身处“礼崩乐坏”的社会大动荡之中的孔子，出于他实现其社会理想的需要，使得他对文艺的关注还是更多地放在了它所具有的道德、政治的教化功能之上，特别重视发挥文艺在培养理想人格从而构建和谐社会的独特作用。在这方面，孔子有一段著名的论述，即“兴于诗，立于礼，成于乐”（《论语·泰伯》）。孔子是把诗、礼、乐看做人们进行以“仁”为中心的道德修养从而构建和谐社会的几个必经的阶段。当然，我们不要把诗、乐、礼按照今天的理解而机械地分割开来看，因为在孔子的时代诗、乐、舞还往往是一体的，而各种礼仪也往往是与相关的音乐配套的，所以这里所说的诗、乐、礼三个阶段，其实是综合性地论述了文艺发挥其培

养理想人格、构建和谐社会作用的一般过程。

所谓“兴于诗”，据何晏《论语集解》引包咸注云：“兴，起也。言修身必先学诗。”这其实就是上述孔子“四教”以文为先的目的在于“以文发其蒙”的意思。修身之所以要先学诗，首先是因为诗是一种艺术的语言，它既具有形象性、感染力，又能启迪人们的思维，让人去领悟其中的含义。这种对诗歌语言的重视在孔子生活的时代是很普遍的现象，《左传》中就记载过很多“赋诗言志”，即在政治、外交活动中借助诗歌语言表情达意的事例。清代的劳孝舆在《春秋诗话》中说：“自朝会聘宴以至事物细微，皆引诗以证其得失焉。大而公卿大夫，以至舆台贱卒，所有论说皆引诗以畅厥旨焉。余尝伏而读之，愈益知《诗》为当时家弦户诵之书。”正是因为学诗还有这种实际的功能，所以孔子曾告诫他的儿子：“不学《诗》，无以言。”（《论语·季氏》）其次，修身之所以要先学诗，还因为对任何一个民族而言，诗都是人类早期的“百科全书”，民族的历史和经验以及各种知识都积淀于诗中，所以通过学诗还可以获取知识、开阔眼界，这当然是修身的前提，因此孔子曾教育他的儿子：“人而不为《周南》、《召南》，其犹正墙面而立也与！”（《论语·季氏》）当然，孔子强调“兴于诗”，既不是单纯地培养语言技巧，也不是只为获取知识，而是要在诗的发中去领悟做人的道理，从而使自己成为一个社会化的人。这就是孔子所说的“立于礼”。“礼”的本意是贯穿于“仁”的原则精神的一系列礼节仪式的规定，它体现着社会中人与人之间的相互关系，是维护社会稳定的重要保证。能够知“礼”，才能在社会中找准自己的位置，所以孔子在教育儿子“不学诗，无以言”之后，进一步教育他：“不学礼，无以立。”（《论语·季氏》）这个“立”，就是指立足于社会，成为一个社会化的人，其实质在于精神上达到“仁”的境界。在孔子看来，通过知“礼”而在精神上达到“仁”的境界的过程，并不是简单、枯燥地重复操作礼节仪式的机械过程，而是一个与“乐”的陶染和心灵的愉悦相伴得以实现的过程，这就是孔子所说的“成于乐”。在孔子生活的时代，礼和乐是相伴而存的，一定的“礼”总是与一定的“乐”相互结合。孔子所说的“乐”，当然不是一般的“乐”，而是指浸透了“仁”的精神的先王之雅乐，或谓正乐。正是在这种与“乐”的陶染相伴随的对“礼”的研习过程中，人才能最终实现对“仁”的感悟，成为一个符合孔子理想标准的人，所以孔子说：“文之以礼乐，亦可以成人矣。”（《论语·宪问》）总之，在孔子看来，要培养一个合乎社会道德规范要求的人，始终离不开文艺的启迪和陶染，文艺所具有的重要社会作用由此可见一斑。

除了上述“兴于诗，立于礼，成于乐”的论述之外，孔子关于文艺的社会作用还有一个更为全面的、对后世文论的发展影响更为巨大的著名论述，那就是“兴观群怨”说。对此，我们将在下一节专题讨论。

（二）文艺的内容与形式的关系

如上所述，既然文艺具有如此重要的社会作用，那么与之紧相联系的问题就必然是：怎样的作品才是孔子所期待的那种可以发挥如此重要社会作用的作品呢？要

回答这个问题，就必然涉及作品的内容与形式的关系，这在孔子的文论思想体系中表现为质与文的关系。

在孔子的思想中，“仁”属于人的本质，“礼”则是培养和表现这种本质的形式。仁与礼之间的这种关系又被孔子表述为“质”和“文”的关系。《论语·雍也》载：“子曰：质胜文则野，文胜质则史。文质彬彬，然后君子。”在这里，“质”指人的内在品格，“文”指人的外在仪表和表现，“文质彬彬”就是要求人既具备“仁”的品格，又具有“礼”的文饰。孔子将这种文与质的关系运用于对文艺创作的品评活动中时，就表现为对文艺的内容与形式关系的看法了。对此，孔子总的看法是“文质彬彬”，既要求作品具有完美的内容，又要求作品具有完美的形式，两者并重。

一方面，孔子对文艺作品的形式给予了充分重视。《左传·襄公二十五年》记载，孔子曾就语言表达形式与表达内容的关系发表过这样的意见：“《志》有之：言以足志，文以足言。不言，谁知其志？言之无文，行而不远。”这就是说，没有一定的语言表达形式，也就谈不上表达的内容；语言的表达形式缺乏一定的文采，即使能够表达出一定的内容，那也是不充分的和难以流传久远的。《礼记·表记》中也引过孔子的一句话：“情欲信，辞欲巧。”这虽然不一定是孔子所说，但其基本精神还是与孔子“言之无文，行而不远”相一致的。

另一方面，孔子对文艺作品的内容同样给予了充分的重视。《论语·卫灵公》载：“子曰：辞达而已矣。”也就是说孔子认为语言表达形式的作用在于充分地表达作者的思想，不要越过内容表达的需要去追求形式的华丽。孔子还曾结合《诗经·卫风·硕人》中有关卫庄公夫人美丽容貌的描写为例，来说明真正的美是要以内质的完善为前提的。这就是《论语·八佾》中所记载的：

子夏问曰：“巧笑倩兮，美目盼兮，素以为绚兮。何谓也？”子曰：“绘事后素。”

孔子是用绘画之事应先有完美无瑕的质地，然后才能施以华彩，来说明作品有了好的内容，再进行精巧的表达才会取得好的效果。

应当说明的是，尽管孔子主张“文质彬彬”，对内容和形式都给予了充分的重视，但绝不是搞折中主义，当内容与形式都达到了一定要求时，孔子还是更看重作品的内容，这种立场是与他的“仁学”思想和对文艺社会作用的充分重视相一致的。最能体现孔子这种态度的一个例子，是他对《韶》乐与《武》乐的评价。《论语·八佾》载：“子谓《韶》尽美矣，又尽善也。谓《武》尽美矣，未尽善也。”这里的“美”是针对作品表现形式而言，“善”是针对作品表现内容而言。《韶》是歌颂舜德的古乐，而尧舜正是孔子心目中最理想的圣贤之君，加之乐曲的形式也很完美，所以孔子评价它尽美尽善，并有闻《韶》而“三月不知肉味”的佳话。《武》是赞美周武王功德的古乐，其乐曲的形式在孔子看来也是很完美的，但孔子为什么会认为它“未尽善”呢？后人对此有多种解释，其中汉代孔安国和宋代朱熹等认为

武王是以征伐取天下，不像尧舜那样是以揖让受天下，孔子虽然并不否认武王，但毕竟认为有违于“仁”，所以说“未尽善也”。由此可见孔子在权衡内容与形式的关系问题时，在更高层面上还是更看重其“质”的。

（三）文艺批评的标准

在介绍了孔子关于质与文、内容与形式关系的看法之后，显然就会涉及一个必须说明的问题，那就是孔子衡量作品内容与形式有机结合所应达到的理想标准是什么。孔子对这一问题的回答是结合对《诗经》的评价作出的，即：“子曰：诗三百，一言以蔽之，曰：思无邪。”（《论语·为政》）

“思无邪”原是《诗经·鲁颂·駉》中的一句话。“駉”的意思是“良马腹干肥张也”，可见这是一首有关牧马活动描写的诗歌。全诗四章，分别用“思无疆”、“思无期”、“思无斁”、“思无邪”四句表现对牧马不同侧面的描写，体现出各章内在的层次。就作品本身而言，后人对“思无邪”的理解就有多种。有认为是描写良马长得正好的，有认为是描写牧马人神情专注的，正所谓“诗无达诂”。孔子将它拈出作为对《诗经》整体特征的一种概括，并以此推衍为衡量文艺作品优劣的批评标准，当然就不再局限于它在作品语境中的具体含义，但又并不改变它作为诗句而可以有多种理解的性质，这正体现了孔子的高明。

从训诂角度说，“思无邪”的“思”既可以作语气助词解，没有实际意思，也可以作思想活动、思想内容解。“无邪”就是“归于正”（何晏：《论语集解》）。作为孔子评论文艺作品的总纲领，“思无邪”究竟所指何在？历代注家可谓见仁见智，难有“达诂”。用宋代张戒的话说：“世儒解释，终不了。”（《岁寒堂诗话》）这正反映了“思无邪”内涵的丰富。例如，邢昺《论语疏》认为：

此章言为政之道在于去邪归正，故举诗要当一句言之……诗之为体，论功颂德，止僻防邪，大抵都归于正，故此一句可以当之也。

邢昺显然是从突出孔子重视社会作用的角度来理解的，认为“思无邪”就是要求文艺创作都要结合社会政治道德教化的目的。这种解释，从基本精神上来讲并不违背孔子的思想，却有简单化的偏颇。孔子固然重视文艺的教化功能，但并不是简单地将文艺作为教化的工具，特别是在教学活动中，还是能够坚持文艺的审美特征，反映文艺创作的多样化。这在他所编定的《诗经》中就体现得很鲜明。后儒将孔子思想简单化，往往“作茧自缚”，不得不穿凿附会以自圆其说。如将明明是爱情诗的《关雎》说成是表现“后妃之德”，这就偏离了孔子的本意。朱熹正是因为看到了这种弊端，于是换了一个角度，即从孔子编《诗》的角度来理解：“人言夫子删诗，看来只是采得许多诗，夫子不曾删去，往往只是刊定而已。圣人当来刊定，好底诗，便要吟咏，兴发人之善心，不好底诗，便要起人羞恶之心，皆要人思无邪。”（《朱子语类》）在朱熹看来，“思无邪”并不是要求“作诗人之所思皆无邪”，而是孔子站在教育者的立场上，“要使读诗人思无邪耳，读三百篇诗，善可为法，恶可为

戒，故使人思无邪也。若以为作诗者思无邪，则《桑中》、《溱洧》之诗，果无邪耶？”（《朱子语类》）朱熹的这种看法虽然宽容，但仍是只把邪、正理解为恶、善，其局限性还是很明显的。

其实，结合孔子的“仁学”思想和文艺观的其他内容，可以看出孔子“思无邪”说的主要对象还是对作品的内容与形式及其相互关系所提出的要求，其基本精神是“中庸”。《礼记·中庸》说：“喜怒哀乐未发谓之中，发而皆中节谓之和。”孔子对《关雎》一诗的评价就很能体现这种“归于正”的“中庸”（或曰“中和”）精神：“《关雎》乐而不淫，哀而不伤。”（《论语·八佾》）孔子学说以“仁”为本，“仁者人也”，孔子对属于人的各种思想情感大都抱持有一种宽容、引导的态度，并不简单否定。后儒往往片面理解孔子思想，例如朱熹认为：“圣贤千言万语，只是教人明天理，灭人欲。”（《朱子语类》）这显然有违于“仁学”精神，所以明代罗钦顺曾反驳这种曲解，认为：“先儒多以去人欲、遏人欲为言，盖所以防其流者，不得不严，但语意似乎偏重。夫欲与喜怒哀乐，皆性之所有者。”（《困知记》）明末清初的王夫之更是明确强调“理”与“欲”并不相违：“终不离欲而别有理也……随处见人欲，即随处见天理。”（《读四书大全说·孟子》）清代戴震总结说：“理者，存乎欲者也。”（《孟子字义疏证》）站在这样的立场来理解孔子对《关雎》的评价以及“思无邪”的含义，应当说是比较符合孔子“仁学”精神的。哀与乐代表着人的各种现实情感，孔子并不认为哪种情感可以表现，哪种情感不可以表现，而只是认为情感的表现要适度，要与相应的艺术形式结合，因为文艺毕竟不是情感的自然宣泄。艺术中的情感表现与生活中的情感表达是有区别的，它需要在对日常情感进行提炼的基础上运用恰当的艺术形式蕴藉地加以表现，这样才会给人带来美感。总之，如果我们不是把孔子所说的“邪”理解为邪恶，把“淫”理解为“淫乱”，而是从“中庸”要求的角度理解为“过分”，我们对“思无邪”的把握就很明确了。“思无邪”就是既要求作品在表达人的情感时不要直白宣泄，而要适度，又要求作品形式能与作品内容相适应，两者有机结合而能达到一种和谐的审美效果。这便是何晏《论语集解》引孔安国注所说的：“乐而不淫，哀而不伤，言其和也。”

二、“兴观群怨”：孔子“诗教”文艺观的代表

孔子是一个博学多才、宽容仁厚、志趣高远的人，只是由于他身处“礼崩乐坏”的社会大动荡时代，强烈的社会责任感迫使他采取一种积极的人世态度，对现实问题给予更多关注。这种态度和立场反映在文艺思想中，就形成了以“诗教”为特色的文艺观。孔子的文艺观虽然充满教化色彩，却并未脱离和排斥文艺的审美特性，而是建立在对文艺审美特性的充分认识和运用的基础之上。最能代表孔子文艺观这些特点的，就是他对文艺的社会作用进行全面论述的“兴观群怨”说。

“兴观群怨”见于《论语·阳货》：

子曰：“小子何莫学夫诗？诗，可以兴，可以观，可以群，可以怨。迩之事父，远之事君，多识于鸟兽草木之名。”

“兴观群怨”的提出是孔子对从远古以来人们对文艺社会作用认识的总结，其中蕴涵着对文艺审美规律的深刻揭示。由于孔子的这种提法既富有独创性，但对其具体内涵孔子又并未直接予以解释，所以它在此后两千多年的历史中成为儒家文论思想的一个核心命题，历代文论家就此各抒己见，不断丰富“兴观群怨”的理论内涵，从而对古代中国文艺创作与评论的发展始终发挥着巨大的影响，是形成中国古代文艺创作与文艺理论批评鲜明民族特色的一个重要因素。

（一）“兴”

所谓“兴”，何晏《论语集解》引孔安国说是“引譬连类”，朱熹《论语集注》说是“感发志意”。前一说是指文艺作用于人的方式，后一说则是指文艺作用于人的效果。两者相辅相成，共同构成了孔子所说的“兴”的含义，那就是通过艺术形象的譬喻，引发人的联想，并进而使人领会到某种类似的、深微曲隐的思想感情，从而在精神上受到感染和熏陶。

关于“兴观群怨”之“兴”，有一点需要说明，那就是“兴”还被孔门弟子作为一种创作手法提出，这就是《周礼·春官》：“大师……教六诗：曰风，曰赋，曰比，曰兴，曰雅，曰颂。”以及由此沿袭而来的《诗大序》：“诗有六义焉：一曰风，二曰赋，三曰比，四曰兴，五曰雅，六曰颂。”朱熹《诗经集传》解释《诗大序》所言之“兴”是：“先言他物以引起所咏之辞也。”比如说在《关雎》中，作者先写“关关雎鸠，在河之洲”，用水边鸟儿的应和歌唱，引出对自己思慕的姑娘的追求之意：“窈窕淑女，君子好逑。”从创作来说，“兴”之“先言他物”之所以能够“引起所咏之辞”，在于这两者之间一定具有某种可以生发的关系，因为“兴”即“起”，能够由此及彼。在孔子的“兴观群怨”中，“兴”并不是一个创作论概念，而是指文艺的一种社会作用，可以说是一个接受论概念。那么这两种“兴”在本质上是否相通呢？应当说它们是相通的。在创作中，“兴”一般用于作品的开头部分，召唤、引导出后面作者的“所咏之辞”来。在接受中，则是由整个作品所构成的艺术形象担负起对读者参与创造的召唤、引导作用，读者通过对作品形象的个性化感悟，完全可以生发出种种个性化的理解。由“兴”之可以被用于创作与接受两个领域，正说明了孔子将“兴”放在“兴观群怨”的首位，是从文艺创作和文艺接受都应当普遍遵循的审美基本规律的角度来看待文艺的社会作用的。

从文艺发挥社会作用的过程来看，它离不开读者想象、理解和情感活动的积极参与。能够调动接受者参与的，当然就是文艺作品中的艺术形象创造了。这就是孔安国所说的“引譬”，它实际上是泛指文艺的形象性特征。它对接受者产生的审美作用就在于能够“连类”。这个“类”有两种含义：一种是对接受者的想象活动而言，文艺作品的艺术形象只有与接受者类似的生活经验的回忆相结合时，才能在接受者的想象中“栩栩如生”。另一种是对接受者的理解活动而言，文艺作品所描绘

的某种具体的艺术形象，其目的往往在于引导接受者去感悟形象中包含的某种带有一定普遍性的社会人生哲理。当接受者在作品形象描写的“引譬”作用引导下进入“连类”，在对艺术形象的重新创造中感悟其所包含的思想情感时，接受者的整个主观精神因素就都被调动起来了，这就是“感发志意”。

关于“诗可以兴”，《论语》中曾记有孔子与学生之间就《诗经》作品“引譬连类”、“感发志意”的例子，例如《论语·八佾》所载对“巧笑倩兮，美目盼兮，素以为绚兮”的讨论，以及《论语·学而》所载对“如切如磋，如琢如磨”的讨论等，这里就不做具体介绍了。

总之，孔子讲文艺的社会作用，之所以首先讲“兴”，是着眼于文艺发挥其社会作用的独特方式，也可以说是诗区别于非诗的本质特征，这体现了孔子对文艺审美性质的重视。以下所要谈到的“观、群、怨”都是以“兴”为基础的，脱离了“兴”，就失去了文艺的审美本质，也就谈不上什么诗的“观、群、怨”了。因此，“兴”与其他三者不是并列关系，“兴”是从文艺创作与文艺接受的审美本质同一性中来揭示文艺所可能具有的种种社会作用之所以能够得以实现的特殊方式，其他三者则是在此基础上得以产生的几种具体社会作用，体现着鲜明的功利目的。

（二）“观”

所谓“观”，何晏《论语集解》引郑玄注：“观风俗之盛衰。”朱熹《论语集注》解释为：“考见得失。”这是就文艺的认识作用而言的。诗是“言志”的，所谓“男女有所怨恨，相从而歌。饥者歌其食，劳者歌其事”（何休：《公羊传·宣公十五年解诂》）。这种“歌”，自然真实地反映了特定时代社会生活的状况、人民的愿望，乃至作者的思想感情及对生活的评价，接受者当然可以由此而“观风俗之盛衰”，以至“考见得失”。

文艺的这种认识价值早就为统治者所利用。《汉书·艺文志》有载：“古有采诗之官，王者所以观风俗，知得失，自考正也。”唐代的白居易，则是有意识地在创作中运用文艺的这种作用，提出要“惟歌生民病，愿得天子知”（《寄唐生》），使“观”的内容成为运用艺术手段表现一定时代和社会的生活画卷。这意味着作者的社会责任感和历史使命感的增强。在不违背文艺审美规律的前提下，创作意图中这种社会功利意识的增强有利于创作出具有深厚社会历史内涵的作品。

正因为如此，我们在认识文艺所具有的“观”的作用时，不要把这种作用简单化，要么只是把文艺看做反映生活的一面“镜子”，要么只是把“观”理解为对生活的一种理性认知，这些理解往往掩盖了文艺反映生活从而具有认识价值的独特审美规律，并没有真正从文艺的角度揭示“观”的深刻内涵。正是在这一点上，李泽厚、刘纲纪《中国美学史》中的相关解释就显得较为深入。

他们认为：所谓“观”，郑玄注为“观风俗之盛衰”，基本上符合孔子的意思，但还需要进一步分析。《论语》一书中用“观”字的地方不少，有些地方，“观”即是考察、观察的意思。如“听其言观其行”、“视其所以，观其所由”都是考察、观

察的意思，并且是以一种理智的、冷静的态度去进行的。但由于孔子仁学是以情理结合的实践理性为基本精神，所以就在这理智的、冷静的考察中也仍然伴随有情感的态度。仅就郑玄的“观风俗之盛衰”的说法来看，在看到风俗之盛时会生出赞美的情感；相反，则会生出嫌恶的情感。实际上，《论语》中有些地方“观”字的使用，明显地表现了同风俗之盛衰相连的不同的情感态度。如孔子说：“居上不宽，为礼不敬，临丧不哀，吾何以观之哉？”（《论语·八佾》）这个“观”字显然同强烈的情感态度相连，意为我怎么会愿意看它、喜欢它呢？相反，在回想起那已过去了的尧的时代的风俗之盛时，孔子却发出了热烈的赞叹：“大哉，尧之为君也！巍巍乎！唯天为大，唯尧则之。荡荡乎！民无能名焉。巍巍乎！其有成功也。焕乎！其有文章。”（《论语·泰伯》）这种“观”不是充满了热烈的赞美感情吗？所以，孔子所说的“诗可以观”的“观”不只是单纯理智上的冷静观察，而是带有情感好恶特征的。孔子在现实生活中看到“风俗之盛衰”的不同表现时即引起了赞美和嫌恶两种不同的情感，在诗中看到这种表现时当然更会引起审美上的不同感受，因为诗中的表现会比现实生活本身更集中、更鲜明。可见，孔子认为诗可以“观”并不是强调对于某一历史时代的社会生活的详尽描写，而是强调去“观”诗中所表现出来的一定社会国家的人们的道德感情和心理状态。孔子认为社会风俗的盛衰和人们的情感心理状态密切相关，所以“观风俗之盛衰”主要是“观”人们的道德精神心理状态究竟是怎样的。所以他们认为，在孔子所说的诗可以“观”中，包含着一个深刻的思想，那就是要从艺术去看一个社会的状态，主要是看表现在艺术中的这个社会的人们的精神情感心理的状态。这就把握住了艺术对社会生活的反映的根本特征。因为一定社会时代的人们的情感心理状态，正是在艺术中才得到具体可感的表现，并且显现出它的全部丰富性、多面性、复杂性。所谓艺术反映社会生活，如果只止于描写社会生活中的种种事件、制度、习尚等，而不能细致入微地揭示出人们的情感心理状态的丰富性、多面性、复杂性，那么这样的艺术作品就不可能真正具有时代的精神和风貌。它即使具有历史的价值，也不具有真正的艺术的价值。^①显然，李泽厚、刘纲纪的上述解释，既合乎《论语》语境中诗可以“观”的具体内涵，又特别注重揭示其作为艺术性的“观”所应当体现的审美规律性，同时也反映出了中国古代文艺尤其是早期文艺更偏重于抒情性的特征。

（三）“群”

所谓“群”，何晏《论语集解》引孔安国的话说是“群居相切磋”，朱熹《论语集注》谓“和而不流”。“诗可以群”的观念是孔子以“诗教”为特色的文艺观的一个鲜明体现。首先，它鲜明地体现了孔子“诗教”的目的在于“仁”。“群”就是人与人相亲相爱，和谐相处。其次，孔子之所以强调“诗可以群”，是因为看到了文

^① 李泽厚、刘纲纪主编：《中国美学史》，第1卷，125～127页，北京，中国社会科学出版社，1984。