

中国文学批评史系列教材 总主编 李建中

中国文学批评史

(第2版)

李建中 主编



武汉大学出版社
WUHAN UNIVERSITY PRESS

中国文学批评史系列教材 总主编 李建中

中国文学批评史

(第2版)

主编：李建中

副主编：高文强

编写：（以姓氏笔画排序）

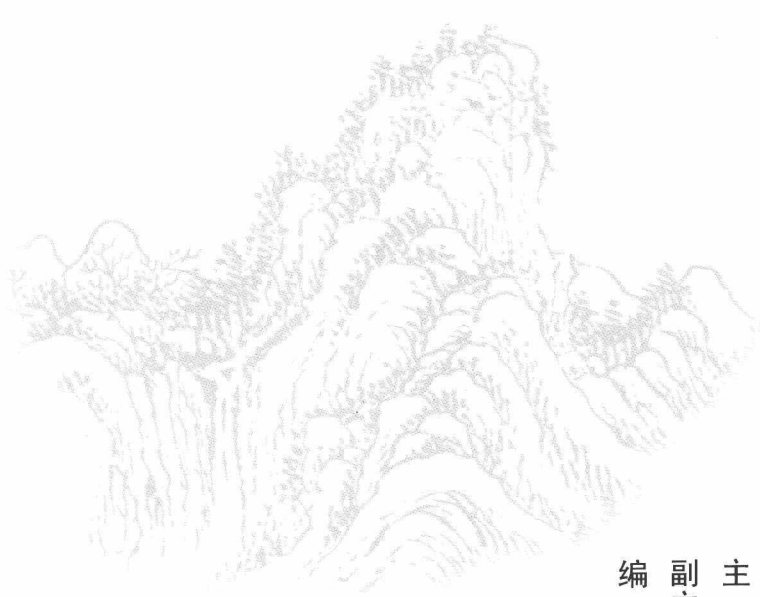
牛月明 孙宗美 吴作奎

李建中 严平 唐明生

高文强 郭玉生 喻守国



WUHAN UNIVERSITY PRESS
武汉大学出版社



图书在版编目(CIP)数据

中国文学批评史/李建中主编. —2版. —武汉:武汉大学出版社,2015.8
中国文学批评史系列教材
ISBN 978-7-307-16428-4

I. 中… II. 李… III. 中国文学—文学批评史—高等学校—教材
IV. I206.09

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 169579 号

责任编辑:白绍华 袁婷婷 责任校对:李孟潇 版式设计:马 佳

出版发行: **武汉大学出版社** (430072 武昌 珞珈山)
(电子邮件: cbs22@whu.edu.cn 网址: www.wdp.com.cn)

印刷:湖北省荆州市今印印务有限公司

开本: 787 × 1092 1/16 印张:17.75 字数:418 千字 插页:1

版次: 2008 年 8 月第 1 版 2015 年 8 月第 2 版

2015 年 8 月第 2 版第 1 次印刷

ISBN 978-7-307-16428-4 定价:36.00 元

版权所有,不得翻印;凡购我社的图书,如有质量问题,请与当地图书销售部门联系调换。

总 序

1927年陈钟凡先生《中国文学批评史》问世，至今已近百年。百年荏苒，时运交移，21世纪的读者，有幸能够读到各种体例、各种风格乃至各种学术观念的《中国文学批评史》，这其中既有学科草创期郭绍虞、罗根泽、朱东润等先生的开山之作，亦有学科成熟期侯敏泽、张少康、蔡钟翔等先生的扛鼎之作，更有自20世纪末至21世纪初兼具专著和教材双重性质的厚重之作。从1989年第一卷问世，到1996年全部出齐，王运熙、顾易生主编的七卷本《中国文学批评通史》（上海古籍出版社），全面清理了各历史阶段文学批评发展过程，科学评价了历朝历代经典理论家及批评经典，努力发掘新的材料，整体展示了中国文学理论批评的丰富多彩和灿烂成就。21世纪初，笔者主编《中国古代文论》（华中师范大学出版社，2002），紧紧扣住中国文学批评与儒道释文化的关系，在古代文化的思想背景和精神源流中，把握并阐释古代文学批评的演进脉络和理论精粹，力图从民族文化和民族精神的层面揭示中国文学批评的理论意义和当代价值。2006年，袁济喜《新编中国文学批评发展史》（中国人民大学出版社），注重批评史与思想史、哲学史以及美学等相邻人文学科的联系，着力彰显批评史中深挚博厚的人文精神，实现国学蕴涵与现实人生的深度贯通，以及文献与思辨的有机结合。两年后，笔者主编的《中国文学批评史》（武汉大学出版社，2008）问世，“武大版”在保持“华师版”“文化视野”的同时又新增“文体观照”，亦即从批评文体的角度，重新清理中国文学批评史，在每一章的概述部分，辟专节介绍本时期批评文体的时代风貌，分析本时期文学批评在文体样式（体裁）、批评话语（语体）和批评风格（体貌）等方面的特征。翌年，笔者新推出“北大版”的《中国文学批评史》，除了基础知识的讲述之外，新增三大板块：问题研讨、导学训练和拓展指南。此举旨在培养学生的问题意识和质疑精神，提高学生的理论思辨和学术研究能力，并且为学生的进一步思考和研究提供相关学术史背景和最新学术进展的文献目录。2014年，李春青主编的《中国文学批评史》由高等教育出版社印行，是书以“求真”为宗旨——不仅是资料整理层面的求真，而且是更深层次的“追问意识”上的求真：古代文论话语是如何被建构起来的，它的实际的社会功能与意识形态功能究竟是什么。这一求真路向，表现在方法论上则是：“对话”的言说立场，跨学科的互文性视野，以及语境化的操作方法。

作为一个学术领域，“中国文学批评史”（亦称“中国古代文论”或“中国文论”），可谓“体貌英逸，俊才云蒸”，一大批勤奋而又新锐的学者在此领域“望今制奇，参古定法”，诸多颇有影响的学术论争或命题（如“古代文论的现代转换”、“文论失语症”、“青春版文心雕龙”等）均由此领域发轫；作为一个学科，“中国文学批评史”则是松散的甚至是名实乖离的，因为在现有的学科体制下，“中国文学批评史”已经不是一个二级学科，她或者归于“文艺学”，或者归于“中国古代文学”，这种“游离”状态反倒赋予了她更多的学术自

由和更大的理论空间。这也就是前述种种体例、风格或学术观念的批评史得以纷纷问世且能并行不悖的深层缘由，也是我们这一套“中国文学批评史系列教材”得以出炉的现实原因。

笔者在大学讲坛上讲授“中国文学批评史”已有33年，积33年之教学经验以及主编三种“批评史”教材之学术心得，笔者以为：大学讲坛上“中国文学批评史”的讲授或传播，至少可以有三种不同的方式。

一是“原始表末”式。当年刘勰撰著《文心雕龙》，概述“本课题研究现状”时，认为“近代之论文者”的通病是：“并未能振叶以寻根，观澜而索源。不述先哲之诒，无益后生之虑。”因此，刘勰论文自定四项基本原则，第一原则便是“原始以表末”。讲中国文学批评史，首要任务当然是原“始”。问题是，中国文学批评史的“始”在哪里？受西方近现代“文学”观的影响，中国文论一般将“魏晋”（亦即鲁迅所言“曹丕的一个时代”）视为“文学的自觉时代”。加之《四库总目》集部的“诗文评”提要称“建安、黄初，体裁渐备。故论文之说出于焉，《典论》其首也”。由此看来，中国文学批评史是从魏晋开始的，那么先秦（也就是雅斯贝尔斯所说的“轴心时代”）怎么办？这显然是不能成立的。“文学批评”这一术语虽说是从西方传入的，但作为“批评”的对象，汉语的“文学”与西语的“Literature”从内涵到外延，从词根到语用，都是大不一样的。“原”中国文学批评史之“始”，不仅不能止于“曹丕的一个时代”，甚至也不能止于“轴心时代”，而是要返回《文心雕龙·原道》篇所说的“人文之元”，亦即“河图洛书”的时代。找到中国文学批评真正的“元”（起源与本原），才能说清楚她的流变或走向，诸如：先秦两汉儒道文化背景下的文论创生，魏晋南北朝佛玄合流中的文论新变，唐宋的三教融合与文论多元，元明清的文化总结与文论繁荣，乃至近代西学东渐与文论转型。

二是“洪范九畴”式。据《尚书·洪范》记载：鲧堵塞洪水，扰乱五行之陈列，“帝乃震怒，不畀洪范九畴”。等到鲧之子禹继起，治好了洪水，“天乃赐禹洪范九畴”，结果是“彝伦攸叙”。中国文学批评史讲“范畴”，大多要追溯到《尚书》的“洪范九畴”，《洪范》篇所列举的五行、五事、八政、五纪、三德、五福、六极等，是夏禹治理国家的基本范畴和范畴体系，夏禹在治水之后用这些范畴治国，取得了极大的成功，故《文心雕龙·原道》篇在讲述上古文明史时对此事大加赞美：“夏后氏兴，业峻鸿绩，九序惟歌，勋德弥綍。”如果我们跳出单一的历史叙事，在一个多元的层面作隐喻式言说，则可将《尚书》的“天乃赐禹洪范九畴”理解为：上天为圣贤恩赐兼具规律性和可操作性的基本范畴和范畴体系，以助其成功。鲧未能得到范畴，他失败了；禹得到了范畴，他成功了。治国如此，论文亦然，就后者而言，刘勰的成功，是构建并诠释“范畴”的成功，是折中并运用“范畴”的成功。我们看《文心雕龙》五十篇的篇名，大多是中国古代文学理论批评的核心范畴，如“神思”、“体性”、“风骨”、“通变”、“情采”、“声律”、“比兴”、“隐秀”等。在课堂上将这些范畴讲清楚了，也就将《文心雕龙》讲清楚了，也将中国文学批评史讲清楚了。在这个意义上我们可以说，讲授中国文学批评史，一个提纲挈领且能事半功倍的方法，就是“洪范九畴”法。作为在大学校园研究并传播中国文学批评史的教师，真的要感谢“天乃赐余洪范九畴”，有了“范畴”，我们才有可能“彝伦攸叙”，也才有可能“勋德弥綍”。

三是“尚友古人”式。儒家的孔子和孟子都看重交友，《论语》开篇便有“有朋自远方

来，不亦乐乎”，孔子常讲“益者三友”或“损者三友”。孟子对万章说：“一乡之善士，斯友一乡之善士；一国之善士，斯友一国之善士；天下之善士，斯友天下之善士。以友天下之善士为未足，又尚论古之人。”可见最高的善士是要“尚友古人”的，如何“尚友古人”？“颂其诗，读其书”也。学习中国文学批评史的过程，是一个“尚友古人”的过程，是一个“知音”的过程。然而，知音其难哉！刘勰在《文心雕龙·知音》篇中感叹：“音实难知，知实难逢，逢其知音，千载其一乎！”我们今天若要与古代的文学理论批评家交朋友，若要成为他们的千古知音，除了“读其书”别无他途。说到中国文学批评史领域的“尚友古人”，我们要感谢郭绍虞、王文生两位先生主编的《中国历代文论选》（上海古籍出版社，1979），十年浩劫之后，有志于中国文学批评史研究的学人，无一不是借此书“尚友古人”从而登堂入室的。我们前面谈到的“原始表末”和“洪范九畴”两种方法，落到文本的实处，还是要“读其书”，精阅经典而“尚友古人”。由此亦可见出，我们讲的三种方法是互通互济、相得益彰的。

这套“中国文学批评史系列教材”，首批推出三种：《中国文学批评史》当然属于“原始表末”式，而《中国文论经典导读》和《文心雕龙导读》，就编撰体例而言属于“尚友古人”式，而解读方式则属于“洪范九畴”式。因而，这套书的广大读者，无论是将之视为教材还是视为学术著述，若能既将三种读本相互参照，又将三种方法交互使用，则可以有意外之收获。

《礼记·学记》曰：“学然后知不足，教然后知困。知不足，然后能自反也；知困，然后能自强也。故曰：教学相长也。”作为高校教师，我们的“所知之困”，是如何在自己的教学活动中最有效并最大限度地激发起学生的学术兴趣，使学生成为“善学者”和“善问者”。《礼记·学记》说：“善学者，师逸而功倍，又从而庸之；不善学者，师勤而功半，又从而怨之。”又说：“善问者，如攻坚木，先其易者，后其节目，及其久也，相说以解；不善问者反此。”可见与“善学（问）者”一道，才能真正实现“教学相长”。正是在这个意义上，《礼记·学记》引用《尚书·说命》的话说：“学学半。”第一个“学”字读作“效”，意谓“教”：教别人，自己也能收到一半成效。这是何等有趣味的事情，无怪乎梁启超要说“教师是一种最有趣味的职业”。希望我们这套系列教材在为广大读者提供知识和思想的同时，也能为读者平添几分兴致和趣味。

李建中

2015年7月

目 录

导论	1
一、中国文学批评的文化背景	1
二、中国文学批评的理论特征	7
三、中国文学批评的文体形态	15
第一章 先秦文学批评	24
第一节 概述	24
一、先秦时期的文化背景	24
二、先秦文学批评的理论萌发	26
三、先秦文学批评的文体特征	28
第二节 儒家文学批评	31
一、孔子	31
二、孟子	33
三、荀子	36
第三节 道家文学批评	38
一、老子	38
二、庄子	40
第四节 其他各家文学批评	44
一、墨子	44
二、韩非子	46
三、《易传》	47
第二章 两汉文学批评	51
第一节 概述	51
一、两汉时期的文化背景	51
二、两汉文学批评的理论演进	52
三、两汉文学批评的文体特征	54
第二节 西汉前期文学批评	58
一、黄老之学与汉初文学批评	58
二、《淮南子》	59
三、司马迁	63

第三节 西汉中后期文学批评	64
一、经学与西汉中后期文学批评	64
二、《诗大序》	66
三、扬雄	69
第四节 东汉文学批评	71
一、谶纬之学与东汉文学批评	71
二、班固	73
三、王充	76
四、王逸	79
 第三章 魏晋南北朝文学批评	82
第一节 概述	82
一、魏晋南北朝时期的文化背景	82
二、魏晋南北朝文学批评的理论成熟	84
三、魏晋南北朝文学批评的文体特征	86
第二节 魏晋文学批评	89
一、玄学与魏晋文学批评	90
二、曹丕《典论·论文》	93
三、陆机《文赋》	96
四、挚虞《文章流别论》	98
第三节 南北朝文学批评	100
一、佛学与南北朝文学批评	100
二、文笔与声律	103
三、萧统与萧纲	105
四、颜之推	107
第四节 《文心雕龙》与《诗品》	108
一、《文心雕龙》的理论体系	109
二、《文心雕龙》的创作批评论	111
三、《诗品》	114
 第四章 隋唐文学批评	118
第一节 概述	118
一、隋唐时期的文化背景	118
二、隋唐文学批评的理论深入	121
三、隋唐文学批评的文体特征	122
第二节 隋、初盛唐文学批评	125
一、南北融合与隋、初盛唐文学批评	126
二、陈子昂	127
三、杜甫论诗诗	128

四、选本与诗格·····	132
第三节 中晚唐文学批评·····	135
一、三教合一与中晚唐文学批评·····	136
二、皎然《诗式》·····	137
三、白居易和韩愈的诗文批评·····	140
四、司空图·····	144
第五章 宋金元文学批评·····	148
第一节 概述·····	148
一、宋金元时期的文化背景·····	148
二、宋金元文学批评的理论扩展·····	150
三、宋金元文学批评的文体特征·····	153
第二节 北宋文学批评·····	155
一、儒学复兴与北宋文学批评·····	155
二、欧阳修·····	157
三、苏轼·····	159
四、黄庭坚与江西诗派·····	162
第三节 南宋文学批评·····	166
一、理学与南宋文学批评·····	167
二、严羽《沧浪诗话》·····	169
三、词学批评的兴起·····	172
第四节 金元文学批评·····	175
一、金元诗文批评·····	175
二、金元戏曲批评·····	178
三、金元小说批评·····	181
第六章 明代文学批评·····	184
第一节 概述·····	184
一、明代的文化背景·····	184
二、明代文学批评的理论繁荣·····	186
三、明代文学批评的文体特征·····	189
第二节 明代诗文理论批评·····	192
一、心学与明代文学批评·····	192
二、前后七子·····	195
三、公安派·····	197
四、词学批评·····	200
第三节 明代小说戏曲理论批评·····	204
一、历史小说之争·····	204
二、李贽·····	207

三、吴江派与临川派·····	210
四、王骥德《曲律》·····	213
第七章 清代文学批评·····	216
第一节 概述·····	216
一、清代的文化背景·····	216
二、清代文学批评的理论总结·····	218
三、清代文学批评的文体特征·····	221
第二节 清代诗文理论批评·····	224
一、朴学与清代文学批评·····	224
二、王夫之·····	225
三、桐城派·····	228
四、叶燮·····	232
五、浙西派和常州派的词学批评·····	234
第三节 清代小说戏曲理论批评·····	238
一、小说戏曲评点·····	238
二、金圣叹·····	239
三、李渔·····	244
第八章 近代文学批评·····	248
第一节 概述·····	248
一、近代的文化背景·····	248
二、近代文学批评的理论转型·····	250
三、近代文学批评的文体特征·····	252
第二节 近代诗文理论批评·····	254
一、西学东渐与近代文学批评·····	255
二、刘熙载与《艺概》·····	259
三、陈廷焯与“沉郁说”·····	260
四、梁启超的文学革命理论·····	262
五、王国维与中国文论话语的现代转换·····	264
第三节 近代小说戏曲理论批评·····	266
一、“小说界革命”·····	267
二、《宋元戏曲史》·····	268
后记·····	272
第二版后记·····	274

导 论

“文学”这个词最早出现于《论语·先进》，意谓文献之学。这种大文学观念使“文学”从滥觞之时就深深地扎根于“文化”之中，同时也使得中国文学批评从一开始就寄生于文化文本之中，成为中国文化的重要组成部分。中国文学批评的发生、发展及演变以儒道释文化为思想背景和精神资源，在思维方式、范畴术语、理论形态等方面都受到中国传统文化的深刻影响。因此，文学批评与古代文化血肉相联的“史”、“论”事实以及文学批评的诗性言说方式是中国文学批评史教学中的重要内容。遗憾的是，已有的文学批评史教材对这些内容有不同程度的忽略。本书力图在前人不够重视的地方有所突破，其创新之处在于：一是紧紧扣住古代文学批评与儒道释文化的关系，在古代文化的思想背景和精神源流中，把握并阐释文学批评的演进脉络和理论精粹；二是注重从批评文体即言说方式的角度，重新清理中国文学批评史，不仅注重中国文学批评“说什么”，而且关注其“怎么说”。

一、中国文学批评的文化背景

“文化”是一个合成词，由“文”与“化”组合而成。《说文·文部》说：“文，错画也，象交文。凡文之属皆从文。”《周易·系辞下》说“物相杂，故曰文”，《礼记·乐记》说“五色成文而不乱”。可见作为名词的“文”有两个特征：一是交错相杂，二是多样统一。“化”指事物形态或性质的改变，如《庄子·逍遥游》说“化而为鸟，其名曰鹏”，《周易·系辞下》说“男女构精，万物化生”，《礼记·中庸》说：“可以赞天地之化育”等。“文”与“化”并联使用，最早似见于《周易·贲卦·彖传》：“观乎天文，以察时变；观乎人文，以化成天下。”“人文”与“化成天下”紧密相联，使得“文化”一词具备了它的基本内涵，即“文明教化”或“以文教化”，这其间隐含了“文化”与“文学”的天然联系。

“文化”有广义和狭义之分。广义的“文化”是指人的价值观念在社会实践中对象化的过程与结果，它包括了物质制造(技术体系)和精神创造(价值体系)两大部分；而狭义的“文化”则仅指人类精神活动的过程及其结果^①。人类精神创造主要的载体就是“文”，也就是刘勰《文心雕龙·原道》篇所说的“心生而言立，言立而文明”的“人之文”。上古时期所谓的“文学”泛指一切见之于“文”的东西，与狭义的“文化”恰好是相重合的。因此“文学”与“文化”存在天然的联系，这种联系在我们今天所说的纯文学之中也依然存在。

从文学批评来看，先秦文学批评所寄生的文献典籍既是“文学”文本，也是文化的组成部分，当时的“文学家”同时也是“文化人”，他们的文化思想必然灌注于文学批评理论，

^① 关于“文化”的定义，请参见：冯天瑜：《中国文化史纲》，北京语言文化大学出版社1994年版，第2页；李建中主编：《中国文化概论》，武汉大学出版社2005年版，第3页。

文学批评理论又必然涵泳于文化思想。中国文学批评从一开始就生长在文化的母体之中,与文化有密切的血缘关系,而这种血缘关系又突出表现在儒道释三个不同的领域。儒道释文化共同构成中国文学批评的思想文化背景。本节分述如下:

(一) 儒家文化与中国文学批评

许慎《说文解字》说“儒,术士之称”,胡适称儒为“殷民族的教士”。最早的“儒”是以相礼治丧为职业的文化人,他们的主要任务是在仪式中完成人与神的沟通。在“百家争鸣”的春秋战国时代,儒成了一个重要的学派,其标志性特征就是以孔子为宗师,以孔子学说为宗旨。儒家的起源有神学色彩,到孔子创立的文化学派宣扬“仁”学,才消退了神学色彩。汉代“罢黜百家,独尊儒术”之后,儒家文化成为中华民族的主流文化。儒家文化对中国文学批评的影响可概括为三大主义:人格主义、功利主义和经学中心主义。

第一,人格主义。中国真正意义上的文学批评是从孔子对《诗经》的批评开始的。儒家文化最根本的一个目的就是按照自己的文化标准来塑造人格,因此孔子也把文学看作一种人格塑造的工具。他教弟子们学习《诗经》是为了塑造学生的人格,他对《诗经》的批评也是为塑人格服务的。《论语》记载了孔子对《诗》的评论:

子贡曰:“贫而无谄,富而无骄,何如?”子曰:“可也,未若贫而乐,富而好礼者也。”子贡曰:“《诗》云:‘如切如磋,如琢如磨,其斯之谓与?’”子曰:“赐也,始可与言《诗》已矣,告诸往而知来者。”(《论语·学而》)

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。”曰:“礼后乎?”子曰:“起予者商也!始可与言《诗》已矣。”(《论语·八佾》)

用装饰品的打磨来比喻人格修炼过程,用人的漂亮需要先天素质和后天修饰结合起来比喻仁和礼在人格培养方面的顺序。朱自清《诗言志辨》把前者叫作“因事及诗”,将后者称为“因诗及事”,虽然方向相反,但最后都指向了人格修养之事。这种把诗歌当作教化工具的思想后来发展成“文以载道”,成为中国文学批评一个很重要的思想。

人格主义的文化取向对中国文学批评的影响是多方面的。从积极的方面来说,一是在批评中强调文学创作主体的人格形象。王国维说,有高尚伟大之人格者,必有高尚伟大之文学。最好的文学,是从人格中流出来的。如杜甫,他那些忧国忧民的诗歌和忧国忧民的思想是共存的。二是形成“知人论世”的批评方式。注重对作者的身世、经历、思想、情感、人品,以及所处的时代环境和文化背景的了解。通过了解作者来解读作品,成为我国文学批评的一种优良的传统。三是采用比德的言语方式。比德就是用自然物比喻道德,如用“岁寒,然后知松柏之后凋也”来比喻人的坚贞不屈,用莲花的“出淤泥而不染”来比喻人的高洁。中国文学批评常常运用与比德相关的比兴方式,如刘勰给“神思”下定义说:“形在江海之上,心存魏阙之下。”讲风骨,把有风骨但缺乏文采比喻成“鸷集翰林”;把有文采但缺乏风骨比喻成“雉窜文囿”。这种言说方式在司空图的《二十四诗品》中达到了极致和完美。从负面的影响来说,这种“人格主义”用一种道德的批评来代替文本的解读,来评价文学作品的优劣高低,这样会导致对作者的道德苛求,从而遮蔽文学作品的审美价值。同时,人格主义强调道德形象,而某种文化流派的道德不是永恒的道德,而是具体时

空中的道德，一旦将其视为超时空的东西，就会对文学形成一种束缚。

第二，功利主义。功利主义是指把文学当作一种手段和工具。从“诗言志”开始，儒家文化就强调文学对于人格修炼和社会政治的功用。孔子论述诗在社会生活中的作用，是将它与礼乐教化联系在一起的。《论语·泰伯》说：“兴于诗，立于礼，成于乐。”《论语·季氏》说：“不学诗，无以言……不学礼，无以立。”前文所引孔子用诗，既是一种人格主义，也是一种功利主义。孔子认为，只有像子夏、子贡那样明白学《诗》是为了修炼道德、推行教化的道理之后，才“始可与言诗”。可见，孔子高度重视诗歌的实用价值和社会作用。《论语·阳货》说：“小子！何莫学乎诗？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。”历代学者对兴、观、群、怨的解释存在争议，但是对于这句话表明了孔子的文学功能观则是没有异议的。儒家的文学功利主义影响深远，历朝历代均有文学批评家提出文学为政治教化服务的理论观念。

功利主义的文学观也是利弊共存。利的一面表现在，它强调文学的社会责任和审美教育功用，强调文学对现实社会和现实人生的积极作用，强调文学为人生的一面，在一些特殊的历史时期，比如外族入侵、民族存亡的时刻，是有意义和价值的。如果我们将“功利”一词的外延扩大，包括社会政治心理情感伦理知识等各个领域各个方面的功用，那么所谓“功利主义”对于文学来说是必要的。功利主义的弊端表现在，一旦把文学当作工具，就难免被专制统治者所利用，统治者用它作为压制老百姓的工具的现象在历朝历代都不鲜见。“文革”中，将文学当作阶级斗争、权力争夺的工具成为最流行的观念，完全忽视了文学的审美特质，对文学的发展造成了很大的破坏。

第三，经学中心主义。《左传》讲“三不朽”，儒家文化的三大理想就是立德、立功和立言。立德是人格主义，立功是功利主义，立言就是经学中心主义，因为这个“言”就是以经学为中心的语言。儒家经典的言说一旦成为经典，就先在地具有真理性，只能去信奉、阐释而不能去怀疑、批评。先秦儒家看重语言，首先是因为他们看重名分，儒家把人分为很多等级，不同的等级有不同的称谓或名分，而这些称谓必须依靠语言来表述，所谓名不正则言不顺。语言是为了正名，看重语言是因为看重社会等级和社会秩序。这种经学中心主义到了文学批评里面就造成了语言中心主义。杜甫有两句非常著名的论诗诗：“为人性耽僻佳句，语不惊人死不休。”对语言完美的追求达到了一种无以复加的地步。很多古代诗人为了推敲一个字而寝食不安，“吟安一个字，捻断数茎须”^①，可见语言的创作是多么的痛苦，又是多么的重要。由此就不难理解，刘勰的《文心雕龙》为什么要用整整十篇的篇幅专门讨论文学创作的语言问题。

经学中心主义对文学批评也有很大的影响。一方面，文学是语言的艺术，文学家必须依靠语言才能存在，一个没有出色的语言能力的人是不可能成为文学家的。从这个角度看，语言中心主义是有道理的。另一方面，儒家文化看重语言，就常常忽略语言本身的东西，而文学的要义和真谛，文学的最高境界，是超越语言本身的。正是在这一点上，道家的“得意忘言”和“言外之意”解了儒家之弊。而且，过分看重语言还会产生另一种弊端，就是为语言所展示的表面所迷惑，而看不到语言背后真实的东西。当一个人的语言和行为

^① 卢延让：《苦吟》。

差别太大,形成悖论时,这种名与实、言与行的背离,常常和儒家的人格主义产生一种矛盾。

(二)道家文化与中国文学批评

“道”,本义是“道路”,引申为“道理”。道家的“道”出自《老子》,《老子》一书又名《道德经》,所以道家最初也被称为“道德家”。《老子》中提出了以“道”为核心的思想体系,用“道”来说明宇宙万物的本质、构成、变化和本原,主张道法自然、清静无为。庄子发展了原始道家的思想,更强调“道”的从无生有、变化莫测的性质,认为万物都是相对的,他提出“齐物”论,倡导一种“天地与我并生,而万物与我为一”的精神境界。与事功、有为的儒家文化不同,道家文化是超迈、无为的。在文学批评领域,道家文化以不同于儒家的方式和旨趣塑造着一种超功利的艺术人格。道家文化对中国文学批评的影响主要有三方面:虚静其心,法天贵真,言外之意。

第一,虚静其心。和儒家一样,道家也注重人格修养,但所关注的侧重点不同。儒家的人格形象是外在的,是个体的人在社会公众中的形象,如“小人”和“君子”是社会公众对人格主体的评价。道家关注的是人的内心,老子、庄子都强调虚静其心,要求排除各种名利和杂念的堵塞和遮蔽,从而达成一种清澈空灵的心境。道家用这种虚静其心来解构儒家的人格主义,重建道家的人格。儒家人格的名号是“君子”,是内圣外王,是要建功立业。道家的人格名号是“隐者”,倡导不去争名夺利,远离功名利禄。心斋坐忘,清静无为,安静地生活,安静地思考自己的存在。

虚静论是老庄的一个重要哲学—心理学思想,对文学创作和创作主体有很大的影响。中国的文学家,在社会生活中是一个儒者,要建功立业;在精神生活中是一个隐者,要返回内心,返回自我,要在宁静中体悟生命的真义,在归途中找到自己的精神家园。从这个意义上讲,真正对中国文学家和文学批评家有致命影响的不是儒家的人格主义,而是道家的虚静其心。苏轼讲过,“欲令诗语妙,无厌空且静。静故了群动,空故纳万境”^①。也就是说,要想领悟诗的妙处,内心深处必须空灵和寂静。只有当我们内心空且静的时候,才能把握各种各样的动,才能接纳各种各样的境。可见苏轼把作家内心是否虚静视为创作能否成功的前提条件。在道家思想的影响下,中国作家特别强调内心的宁静,强调用这种宁静来应对万物。艺术精神与现实功利的东西常常存在冲突,道家文化的虚静其心,从人格修炼的角度对儒家的人格主义产生了一种补充或修正作用,同时又因其鲜明的审美特征,深刻地影响了中国文学家的创作心理。

第二,法天贵真。《老子》二十五章说:“人法地,地法天,天法道,道法自然。”在老子看来,道就是自然,道就是天,而人最终要以自然为法则。自然的法则就是真实而自然,那么我们就以真为贵。《老子》中有三次提到“真”,都是表述事物及人的一种自然真实的状态。二十一章“其精甚真,其中有信”,认为物无“真”便无“信”;四十一章“质真若渝”,认为质地纯真的东西毫不向外炫耀;五十四章“修之于身,其德乃真”,认为个人品德修养要达到纯真的境界。到了庄子,贵真的思想就明确提出来了,《庄子·渔父》:

^① 苏轼:《送参寥师》。

孔子愀然曰：“请问何谓真？”客曰：“真者，精诚之至也。不精不诚，不能动人。故强哭者虽悲不哀，强怒者虽严不威，强亲者虽笑不和。真悲无声而哀，真怒未发而威，真亲未笑而和。真在内者，神动于外，是所以贵真也。”

真就是精诚，精诚才能动人。真正的悲伤即使不哭即使没有声音也是令人悲戚的，真正的愤怒在爆发出来之前就已经很威严了，真正的亲和即使不笑也让人感到亲切。

老子和庄子这种以自然为法则，以真为贵的思想对中国文学批评有很大影响。东汉的王充在《论衡》中已经开始用“真”来评论文章。唐代司空图的《二十四诗品》中屡次出现“真”字，发挥庄子“真在内者，神动与外”的思想，将“真”纳入美学领域。明代李贽的“童心说”更是高扬“真”的旗帜。童心就是真心，李贽将“童心”作为评价一部文学作品好坏的标准，这就是贵真。道家这种法天贵真的思想是非功利主义的，因此比儒家更为真实。徐复观《中国艺术精神》主要讲庄子思想对中国文学艺术的影响，指出道家文化滋润了中国文学的想象力，滋养了中国文学的同情心，具有一种和自然同样永恒的对真实情感的追求，同样也滋润了中国文学和文学批评的意境。

第三，言外之意。孔子说“辞达而已”，儒家以语言为中心，辞是能够达意的。道家则认为言语是不能达意的，老子说“知者不言，言者不知”，这里的“知”就是“智”的意思。庄子在《天道》篇中也说：“语之所贵者意也，意有所随。意之所随者，不可以言传也。”道家不看重语言，看重的是语言之外的意义，这一点正好与中国文学的特征相契合。中国古典诗歌的特点就是语言少而意义丰富，诗中的内涵是几十个字本身不能胜任的，只能在字里行间去寻找。不仅诗歌，小说也讲言外之意，《红楼梦》写黛玉临死的时候说了这样一句话：“宝玉，你好……”此时此刻，黛玉对宝玉的感情是非常复杂的，无论多少语言都无法表达黛玉此时的感情，所以最好的方法就是不说。西方哲学家维特根斯坦说过，对于我们不能言说的东西，我们只能保持沉默。冯友兰也说做学问有三个阶段：第一个是“照着说”；第二个是“接着说”；最后是“不说”。三种状态分别对应哲学的初级、中级、最高阶段。哲学的最高境界是不能言说的，文学也如此，对于文学的最高境界我们只能像陶渊明那样：“此中有真义，欲辩已忘言。”

言外之意对中国文学批评有重要影响。王弼在《周易略例·明象》中提出“得意忘言”；陆机在《文赋》中提出解决语言表意局限的方法是“课虚无以责有，叩寂寞而求音”；刘勰《文心雕龙·神思》对言意关系的论述是“意翻空而易奇，言征实而难巧”；钟嵘《诗品》说：“言在耳目之内，情寄八荒之表。”“言在意外”成为创作中的一种自觉追求，并在理论上不断得到充实，唐代皎然提出“境生象外”，至晚唐司空图大力倡导文学创作中的“韵外之致”、“味外之旨”、“象外之象”和“景外之景”，并将“不著一字，尽得风流”作为创作的最高境界，力求摆脱语言的束缚，尽情抒写寄诸言外的情理。宋代欧阳修的“状难写之景如在目前，含不尽之意见于言外”，严羽的“如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象，言有尽而意无穷”^①，一直到清代王士禛所提倡的“神韵”说，无一不具有“意在言外”的味道。

① 《沧浪诗话·诗辨》。

(三) 佛教文化与中国文学批评

“佛”的本义是“悟”，在梵语中是一个泛指，后来成了释迦牟尼的尊称，佛教就是释迦牟尼开创的宗教。印度佛教在东汉初年传入中国，与中国本土的儒、道文化相互融合，六朝时得到发展，隋唐达到鼎盛，形成天台、华严、唯识、禅宗、净土、密宗等具有中国特色的许多宗派。佛教文化中，对中国文学批评影响最大的是禅宗，其影响表现在三个方面：吾性本真、熟参妙悟、境界至上。

第一，吾性本真。佛教既是宗教也是哲学，它的最终目的是要使人摆脱尘世的痛苦，进入了彼岸的极乐世界。这个彼岸世界就在人心之中，是人心中最本真的东西。只要我们领悟了这种最本真的东西，我们就摆脱了苦海，进入彼岸世界，因此“吾性本真”是一种心灵的真实感。

儒家强调历史的真实，道家注重自然的真实。与儒道强调客观生活的真实不同，佛教强调心灵的真实。佛教认为万事皆空，我们所能看到的并不都是真实的。什么才是真实的呢？只有当一个东西能说明它为什么存在它才是真实的。各种物体是不真实的，因为它们不能够说明它们为什么存在，只有人是真实的，因为人能够解释他的行为。这种真实观和文艺的真实观是相同的。它是一种心灵的真实，一种情感的真实，一种艺术和审美的真实。

儒家所强调的历史真实在文学批评方面有很广泛的影响，中国文学史上不乏用历史真实来要求文学作品的人，早期的如班固对《离骚》中羿、浇、少康、二姚描写的斥责，王充对《诗经》中周朝旱灾描写的批评，一直到晚清的纪晓岚，还在批评蒲松龄的《聊斋志异》缺乏史官文化的真实。《聊斋志异》写人和鬼在密室里面结为百年之好，双方会发誓说一些天知、地知、你知、我知的话，纪晓岚就质疑蒲松龄是如何知道这些话的。佛教的真实观逐渐改变了儒家的真实观，大大刺激了中国文学的想象力。中国的四大名著中都有佛教的影子：《红楼梦》一开头就是一僧一道；《西游记》本身就是讲佛道的故事；在《三国演义》这样很真实的作品里面，也有诸葛亮借东风之类的鬼神故事。这种真实观的影响之一就是消解了生与死的界限。传奇中经常看到写人死后还魂，人和鬼见面，人和鬼相恋等，都是受到了佛教真实观的影响。

第二，熟参妙悟。“佛”的本义是“悟”，释迦牟尼因悟而成佛，在中国影响最大的禅宗也重“悟”。禅宗有两句很有名的话：“拈花之妙悟，非树之奇想。”前一句是说佛祖在灵山说法时拈花示众，摩诃伽叶顿时领悟其间微妙至深的禅境。后一句话是说六祖慧能在五祖寺发出“菩提亦非树”的奇想，创立了南宗顿悟之教。从思维方式的角度而论，“悟”属于直觉性思维。直觉，又叫感性直观或感性直觉，是通过人的思维直接把握事物本质的一种内在直观认识，朱光潜将“直觉”的心理学特征表述为：“见到一个事物，心中只领会那事物的形相或意象，不假思索，不生分别，不审意义，不立名言。”^①禅宗的妙悟是最为典型的直觉思维，严羽以禅喻诗，《沧浪诗话》的“诗道亦在妙悟”取自“禅道惟在妙悟”，其实质是将中国佛学的思维方式引入诗歌理论和批评。

妙悟的前提是熟参。佛教成佛的过程是一个熟参的过程，就是通过熟练的阅读、观察

^① 克罗齐：《美学原理》，作家出版社1958年版，第140页。引文为朱光潜对“直觉”的注释。

和思考而达到一种对佛心的领悟。这种领悟是很微妙的，是突然发生的。文学创作中主体的积累、灵感和佛教的熟参相类似。文学需要积累，即阅读前人作品，观察生活，观察人，思考社会；同时文学更需要灵感，经过大量阅读、写作实践和长期的思考，从而进入一种创造能力特别强的状态。灵感突如其来，转瞬即逝，对于作家的创作具有重要的作用。中国文学批评家既强调读前人作品，也就是熟参；同时也对突如其来的灵感也就是妙悟，有深刻的认识和独到的见解。比如陆机《文赋》谈到灵感到来时动静相济的状态和特征，又比如严羽谈到熟参是妙悟的必要前提。

第三，境界至上。境界是一个佛教术语，佛教有六根六境之说，六根就是人的全部感觉和知觉：眼、耳、鼻、舌、身、意，六境是指六根所感知的客观对象。六根六境包括了物质和精神的东西，佛教的“六根清净”就是放弃对物质的追求，达到心灵的平静，进入一种无欲的境界。因此佛教的“境界”是超越了感官世界的一种形而上的东西，是我们说的佛性、吾心，是存在于人的此岸世界之外的彼岸世界，也就是人内心的一种真如本性。一般来说，人的生活分为三个层面，一个是物质的层面，一个是精神的层面，一个是灵魂的层面。儒家有物质的层面和精神的层面，道家有精神的层面，在佛教看来，物质的层面和精神的层面都要上升到灵魂的层面，因此佛教的境界是灵魂的境界。

佛教的境界理论被文学批评家们借鉴、发挥，形成文学批评中的境界说。文学批评里面谈的境界，既含有佛教境界观那种灵魂的层面，也包含可以感知的层面，也就是通过具体的意象来表现灵魂层面的境界。六朝书论、画论中已经使用“境”的概念，殷璠《河岳英灵集》中也用“境”评诗，但都不是从佛教境界那种灵魂的层面论述的。文学批评中最早论述境界问题的是皎然，他在《诗式》中借鉴佛家理论，提出“取境”。“取境”即文学家主观选择事物意象，创造出自己需要的境界。这种说法强调了作家在创作中的主观能动性，得到不少人的赞同，此后在中、晚唐，以境界论诗成为风气。

二、中国文学批评的理论特征

中国文学批评的产生、发展，受到中国文学发展演变特点的影响，也和中国古代的文化背景、思维方式、审美情趣等因素紧密相连。因此，中国文学批评呈现出自己独特的理论特征，具体包括诗性的思维方式、注重创作主体的批评方法和经验归纳性质的批评范畴。

（一）思维方式的诗性特征

思维方式是人类文化的核心之所在，它与人类文化是同步产生的。按照意大利人类学家维科的说法，全人类的思维方式在史前时代（即原始社会）是相同的，大体上都是以一种诗意性、想象性、以己度物和以象喻义的方式来看待并思考这个世界。与文明时代人类的分析性、思辨性、逻辑性思维相区别，维柯将史前社会人类的思维方式称为“诗性智慧”。在文学批评的思维方式方面，中西方都有着共同的“诗性智慧”之源。但自雅斯贝尔所说的“轴心时代”（即公元前8世纪至公元前3世纪）起，中西方文学批评的思维方式却走上了不同的道路：西方文学理论批评从柏拉图和亚里士多德开始，思维方式愈来愈逻辑化、哲学化；中国文学批评受先秦原始儒、道的影响，思维方式既有着形而上的、思辨的特征，同时也保持了诗性的特征。这种思维方式的“诗性智慧”影响了几千年的中国文学