



河南人民出版社

文学论丛

河南省社会科学院
文学研究所
河南省文学学会编

7

文学论丛

河南人民出版社

主 编 任访秋
 副主编 栾 星 刘增杰
 顾问 龚依群 牛庸懋 赵以文
 编 委 于友先 王广西 叶 鹏 孙 浩
 孙广举 任访秋 刘彦钊 刘家骥
 刘增杰 张中义 何均地 李春祥
 武国华 胡世厚 栾 星 耿恭让
 廖 立
 责任编辑 刘 蔚

文 学 论 丛

(第三辑)

河南省社会科学院文学研究所 编
 河 南 省 文 学 学 会

河南人民出版社出版

河南第一新华印刷厂印刷

河南省新华书店发行

850×1168毫米 32开本 8.5印张 209千字

1985年11月第1版 1985年11月第1次印刷

印数：1—3,000册

统一书号10105·455 定价1.05元

目 录

中国古代文艺理论民族特色管窥	赵以文 (1)
论比较在审美认识及文学创作中的作用 ...	于承武 (8)
论节奏与节奏感	武国华 (19)
关于主题涵义的一点质疑	胡山林 (35)
谈谈文学欣赏	张 涵 (44)

七言诗源流刍论	夏 炜 (58)
一种“比喻的艺术形式”	白本松 (74)

——寓言起源于动物故事说质疑

李杜游鲁诗中地名方位辨疑	耿元瑞 (81)
《窦娥冤》版本评议	王 钢 (93)
白朴六词系年	胡世厚 (108)

《文心雕龙》中的辩证思想	朱德民 (120)
略论汤显祖的言情说	王永宽 (132)

用诗情的血肉丰满史的骨架	孙 荪 余 非 (144)
--------------------	-----------------

~~黄河东流去~~《黄河东流去》上卷结构的美学追求

论力扬的诗	张如法 (158)
-------------	-------------

试论李季诗歌的艺术风格王文金 (170)

• 创作谈 •

一缕茧丝叶文玲 (181)

论《伪君子》的艺术安国梁 (191)

狄更斯的《大卫·科波菲尔》蒋连杰 (203)

《呼啸山庄》的思想和艺术严 铮 杜王香 (217)

希刺克厉夫论许可权 (233)

——读《呼啸山庄》

沐神福的欣慰梅 芳 (243)

——谈《罪与罚》中的索尼亚

• 史料 •

郁达夫与蒋光慈许凤才 (256)

• 一得录 •

“放荡”一解曾 凡 耀 波 (265)

编后记 (266)

Contents

An Inquiry into the National Feature of the Theory of Ancient Chinese Literature and Art	<i>Zhao Yiwen</i> (1)
The Role of Comparison in Aesthetic Recognition and Literary Creation.....	<i>Yu Chengwu</i> (8)
On Rhythm and Rhythmical Feeling	<i>Wu Guohua</i> (19)
A Query about the Implication of Theme	<i>Hu Shanlin</i> (35)
On Literature Appreciation.....	<i>Zhang Han</i> (44)
* * *	
The Preliminary Comments on the Source and Course of Seven-word Poems.....	<i>Xia Wei</i> (58)
Query about the Theory That Fables Originated in Animal Stories.....	<i>Bai Bensong</i> (74)
Debate on the Places Mentioned in Li Bai and Du Fu's Poems on Touring Shaudong Province	<i>Geng Yuanrei</i> (81)
A Study of the Editions of «Dou E Yuan»	<i>Wang Gang</i> (93)
The Writing Date of Bai Pu's Six Ci Poems	<i>Hu Shihou</i> (108)

	* * *
Dialectical Thought in «Wen Xin Diao Long»	
.....	<i>Zhu Demin</i> (120)
Ideological Meaning of Tang Xianzu's "Stress on Human Sentiment"	<i>Wang Yong Kuan</i> (132)
	* * *
On the Aesthetic Pursue in the Structure of «The Yellow River Flowing to the East» (Volume One).....	<i>Sun Sun and Yu Fei</i> (144)
On Li Yang's Poems.....	<i>Zhang Rufa</i> (158)
The Artistic Style of Li Ji's Poems	<i>Wang Wenjin</i> (170)
• Writer's Forum •	
My Creative Experience.....	<i>Ye Wenling</i> (181)
	* * *
On the Art of «Le Tartuffe ou L'Imposteur»	<i>An Guo Liang</i> (191)
Dickens' «David Copperfield»	<i>Jiang Lianjie</i> (203)
The Ideology and Art of «Wuthering Heights»	<i>Yan Zheng and Du Wangxiang</i> (217)
On Heathcliff in «Wuthering Heights»	<i>Xu Kequan</i> (233)
On Image of Sonya in «Crime and Punishment»	<i>Mei Fang</i> (243)
	* * *
Yu Dafu and Jiang Guangci.....	<i>Xu Fengcai</i> (256)
Another Explanation of "Fang dang"	<i>Zeng Fan and Yao Bo</i> (265)

中国古代文艺理论民族特色管窥

赵 以 文

我国古代文艺理论批评，著作繁多，内容丰富，源远流长，具有鲜明的民族特色，为我们建立具有民族特色的马克思主义文艺理论，提供了重要的有利条件。

—

“继承中国古代文艺理论传统，建设具有民族特色的文艺理论”是三年前提出的，至今，在文艺理论工作者中，还有一部分同志持怀疑态度。他们认为文艺理论是一门科学，科学是世界性的，不能用国家民族的框框束缚科学。这显然是把科学的世界性、普遍性和科学的民族特色的特殊性对立起来了。世界文化和民族文化是相辅相成的对立统一，只有用民族文化不断丰富充实世界文化，世界文化才能愈加光辉灿烂。马克思主义的普遍真理和中国革命实践相结合，就产生了毛泽东思想；党中央强调，要建设具有民族特色的社会主义就是有力的证明。

中国古代文化，包括哲学、美学、医学、文学、艺术等，都具有鲜明的民族特色，这已经不是理论问题，而是客观存在的事实。我们的古代文艺理论是在民族生活、民族文化的土壤上，通过几千年文艺创作实践和文艺研究，提炼概括出来的，其中不乏具有规律意义的理论结晶，我们应该珍视和继承。可惜，这一工作在长期“左”的思想影响下，没有给以应有的注意。影响所

及，以致现在通用的文艺理论教材，缺乏甚至忽视民族特色。还有人认为，探讨古代文艺理论的民族特色，仅仅是古代文艺理论研究工作范围以内的事，与一般文艺理论工作无关。这种认识上的分歧，和分工而不合作的现状，不能不影响和推迟“继承传统，建设具有民族特色的马克思主义文艺理论”的进程。

继承传统，突出民族特色，还有一个标准问题。

首先应该考虑，根据马克思主义的批判继承原则，分清精华与糟粕，区别哪些可以吸收，哪些可以改造，哪些可以借鉴，哪些必需舍弃，因而给予恰如其分的评价，确定其在马克思主义文艺理论体系中的性质和地位。其次，在古代文艺理论精华范围内，确为我民族所独创，而为其它民族所未曾涉及的部分，具有鲜明的民族特色。有的理论虽非我国古代文艺理论所独创，但在理论批评史中却为历代作家所重视，所阐发，占有突出的地位，应该予以认真的考虑。

二

以“情”论文是古代文艺理论的重要特色，也是古代文艺理论的核心。由于历史条件的限制和传统思想的影响，“言志”

“缘情”（言情）的提出，有先后之别，又有“言志”“缘情”两派之争，但“情志”合一，以情为主的思想，已早为人们所肯定。甚至发展为“情”中有“志”，不言“志”而言“情”的程度。在《文心雕龙》中，虽然也多次“情”“志”并举，但对“情”在文学创作和文学作品中的作用和地位，已较前人有更深刻的认识，认为“情动而言形”“情者文之经”。有人统计，

“情”字在《文心雕龙》中出现一百多次，这不是偶然的。锺嵘以抒情之笔和大量的事实，在《诗品·序》中说明诗歌创作的感物抒情的特点：“凡斯种种，感荡心灵，非陈诗何以展其义，非长歌何以骋其情”。后来，连写了大量“言志”诗——即政治讽

谕诗的白居易也认为，诗歌的感染作用，首先在于作品是否凝聚了作者的情感。“感人心者，莫先乎情，莫始乎言，莫切乎声，莫深乎义。诗者：根情，苗言、华声、实义”。历代诗论、词论、曲论作者对“情”都有所阐发，有所强调，甚至明清小说的作者和研究家也同样认为，没有不吐不快的激情，就不能写出震撼人心的作品。所以李贽把《水浒传》叫做“愤书”。曹雪芹用“满纸荒唐言，一把辛酸泪”来概括《红楼梦》写作的苦心。刘鹗在《老残游记》的自叙中，也把《离骚》《史记》《草堂诗集》《西厢记》等作品视为作者眼泪的结晶。谈到《老残游记》写作的动机时，则说：“吾人生今之时，有身世之感情，有国家之感情，有社会之感情，……其感情愈深者，其哭泣愈痛，此鸿都百炼生所以有《老残游记》之作也。”

杰出的古代文艺理论家并不认为任何感情都有同样的审美价值，都可以成为具有现实意义的文艺作品内容的支柱。他们还强调“情”的真实性和深刻性。一般地说，思想可以伪装，而感情不容“假冒”。真正不朽之作，其感情不仅应该是真挚的，而且也必然是深刻的。如果仅仅限于个人“私情”，而不具有广泛的社会基础，这样的感情将是卑微的，没有审美意义的。古人也清醒地认识到文学艺术反映真挚感情的这一特点。《礼记·乐记》中提出“唯乐不可以为伪”。张耒、陆游、李贽等都是反对无病呻吟的“伪诗”的，而且认为只有把个人的真情实感和社会民生联系起来，才能写出动人肺腑的篇章。张耒在《上文潞公献所著诗书》中说：“夫诗之兴，出于人之情，喜怒哀乐之际，皆一人之私意，而至大之天地，极幽之鬼神，而诗乃能感动之者何也？盖天地虽大，鬼神虽幽，而惟至诚能动之。彼诗者，虽一人之私意，而要之必发于诚而后作。……情动于中而无伪诗。”陆游不仅反对“伪文”“恶诗”，而且强调激越的感情对创作的重要性。他说：“然知文之不容伪也”“岂可容一毫之伪于其间也”

（《上辛给事书》）。“盖人之情，悲愤积于中而无言，始发为诗，不然无诗矣”。只有“激于不能自己”的诗，才能达到“感激悲伤，忧时悯已，托情寓物，使人读之，至于太息流涕”的艺术效果（《赠裘父诗集序》）。李贽继承了这一传统，提倡要有为而作。他说：“不愤而作，譬如不寒而颤，不疾而呻吟也”（《忠义水浒传序》）。“且夫世之真能文者，比其初皆非有意于为文也。其胸中有如许无状可怪之事，其喉间有如许欲吐而不敢吐之物，其口头又时时有许多欲语而莫可所以告语之处，蓄积既久，势不能遏。一旦见景生情，触目兴叹，夺他人之酒杯，浇自己之垒块；诉心中之不平，感数奇于千载”。以至“发狂大叫，流涕恸哭，不能自止”（《杂说》）。

这样的感情不是和“志”对立而是统一的，不是“感性”的，而是感性和理性的统一。创作过程中的感情并非稍纵即逝的“冲动”，而是在作者的思想修养和艺术修养基础上深化了的感情。由于意识形态的分工，文艺和社会科学，在思想感情方面各有所强调，是两者的性质决定的。不能因此把“以情论文”和“唯情论”等同起来。至于“情”的阶级属性，当然可以用阶级分析的方法加以阐明，但“阶级性”本身并非文学艺术所特有。

三

在我国古代文艺理论长期发展演进过程中，形成了一系列深刻、独到的范畴和概念。其中“意境说”是最具有民族特色的理论概括，并有一般原理的性质。在西方文论中没有相似的提法，也没有可以代替的概念。但在当前流行的文艺理论教材中，几乎完全忽视这一民族传统，确实值得商讨。

意境说的形成，是与我国对文艺本质的传统认识息息相关的。古代文艺理论家非常重视作者主观的“情”和客观的“物”的关系。作家创作和文艺作品就其根本意义来说是情与物、主观

与客观的结合，“情以物兴”“物以情观”（刘勰：《文心雕龙》）。
“景为诗之媒，情为诗之胚，合而为诗”（谢榛：《四溟诗话》）。
“夫景以情合，情以景生，初不相离，唯意所适”（王夫之：《姜斋诗话》）。

意境说就是在这个基础上提出来的。古人对意境进行了长期的探索和阐释，逐渐丰富了意境的内涵，形成了“意境”一词的独特意义。“境与意相兼始好”（《文镜秘府论》）。“思与境偕”（司空图：《与王驾评诗书》）。“象外之象，景外之景”（《与极浦书》）。“韵外之致”“味外之味”（《与李生论诗书》）。“超以象外，得其环中”（《诗品二十四则》）。王国维在《人间词话》中又进一步提出“意与境浑”“境非独景物也。喜怒哀乐亦人心中之一境界”，“写情则沁人心脾，写景则在人耳目，述事则如其口出是也”。现在看来，对意境要作完备的科学的说明，还需要继续研究，但意境的存在并有其理论价值是无可怀疑的。

意境说的提出，先见于画论、诗论，后见于词论、曲论，而后见于小说论。汤显祖评点《红梅记》称其“境界迂回宛转，绝处逢生，极尽剧场之变”。孔尚任在《桃花扇》凡例中谓《桃花扇》“排场有起伏转折，但独辟境界，突如其来，倏然而去，令观者不能预拟其局”。冯镇峦在《读〈聊斋〉杂说》中说：“《聊斋》之妙，同于化工赋物，人各面目，每篇各具局面，排场不一，意境翻新，令读者每至一篇，另长一番精神。”梁启超称小说“第一要有新意境”。

现在看来，意境说已延伸到文学艺术各个部门之中，成为评定作品成败、得失和达到的高度的理论尺度。

一般文艺理论教材，受外来的影响，只谈“形象”，不谈意境。这不能不是理论上的缺陷。其实，形象和意境是相近而又有区别的两个概念。一般的讲，意境总要通过形象来表现，但有形

象的作品却不一定有意境。作品意境的探讨对提高文艺批评，克服文艺批评中的“简单化”倾向，是有直接帮助的。

四

重视各种文艺部类、各种文艺风格、各种艺术手法的相互渗透，相辅相成，构成古代文论的又一民族特色。

诗、书、画本来是三个独立的文学艺术部门，在发展过程中，它们却一脉相通，有着内在的联系。诗论、画论、书论可以相互说明，相互沟通，打破彼此的隔离的状态，形成一些共同的规律。如“诗中有画”“画中有诗”，诗画融合，不仅丰富了诗画的内容，而且也提高了诗画境界或意境，即所谓“诗情画意”。

“画者形也，形依情则深；诗者情也，情附形则显。是理也，宁独画与诗哉？”（叶燮：《已畦文集》）这就是诗画殊途同归的很好说明。在此基础上，逐渐形成一系列新的规律。如“形与神”“虚与实”“藏与露”“动与静”“疏与密”等艺术构思与艺术结构的理论，早已突破绘画的樊篱，成为一般文艺理论的组成部分。

关于艺术风格和手法之间的相互渗透，也有同样的情况。刘熙载《艺概》中，论书法云，“右军书，以二语评之，曰，力屈万夫，韵高千古。”又评孙过庭的书法云，“用笔破而愈完，纷而愈治，飘逸愈沉着，婀娜愈刚健。”这正是壮美和优美，“力”与“韵”，“刚健”与“婀娜”两种艺术风格的渗透和统一。

词论、小说论中也有同样的看法。如陈延焯云，“稼轩词于雄莽中别饶隽味……惊雷怒涛中，时见和风暖日。”（《白雨斋词话》）金圣叹总结《水浒传》在结构方面的一个特色，即在壮美的故事情节之后，必继之以优美的故事情节。如先写武松打虎，接着写花荣，“看他写花荣文秀之极。传武松后，定少不得此人……山摇地动之后，忽又柳丝花朵”。毛宗岗论《三国》亦

云：“《三国》一书，有笙箫夹鼓，琴瑟间钟之妙。”

总之，在古代文论家看来，壮美的形象虽然是刚健的，但并不舍弃内在的韵味，优美的形象是婀娜的，也不排除内在的骨力。这种壮美和优美的统一，不仅体现了我国的审美心理，而且丰富了独具民族特色的文艺理论。

五

通过文艺批评发展文艺理论，是我国古代文论的优良传统。系统谨严以概念推理为主的文艺理论著作，在我国古代确实较少，大多为诗话、词话、曲话、画论，或以评点、书序、书札的形式出现，在零星片断之中，却闪耀着理论的光芒。有些用语，貌似玄虚，而实则精到传神。形象思维与逻辑思维相互作用，从欣赏批评中抽绎出独特的体会，使作者和读者在美感经验的基础上得到交流，探索出一系列文艺创作的内在规律。

同时，我国古代文艺理论的专业作家不多，往往是诗人、画家、词人、戏曲家、小说家、散文家，同时又是文艺批评家。他们有丰富的创作经验，又有较高的文化素养。他们知之深，故言之切。这一传统对于发展今天的文艺理论，可以借鉴。我们的老一代作家，鲁迅、郭沫若、茅盾等，既在创作上留下不朽的著作，同时又在文艺理论批评方面作出光辉的贡献，正是我国古代这一优良传统的继承和发展。

以上所论几点，仅仅是个人学习古代文论的点滴体会。古代文论遗产是个丰富的矿藏，需要继续开掘；古代文论确有自己的民族特色，有待继续研究和发扬。我坚信在马克思主义和马克思、恩格斯、列宁的文艺理论的指引下，经过一定时间的研究和探讨，为建设具有我国民族特色的马克思主义文艺理论创造条件，最终的理想是一定能够实现的。

论比较在审美认识及 文学创作中的作用

于承武

审美认识是人类的审美知觉作用于客观事物所引起的对客观事物的美与丑、爱与憎、悲与喜等的审美感受，表现人们对客观事物的理解和评价。人们可以通过多种方法取得审美感受。比较也是一种。

比较是人类特有的思维活动，在日常生活和科学研究中，为了辨明是非，弄清真假，几乎无时无刻不在使用它。在人们的审美认识中，在取得对事物的美感时，也要使用这个方法。在审美认识中，这个方法运用得是那样频繁，以致可以说，没有比较，事实上无法获得对事物的美的感受。

比较在审美认识中，所以起着不能忽视的作用，这是因为，“真的、善的、美的东西总是在同假的、恶的、丑的东西相比较而存在，相斗争而发展的”。〔毛泽东：《正确处理人民内部矛盾问题》〕这就有必要作一番探讨。

一、两 种 比 较

比较有两种形式。一种是可见的两种或更多的事物的比较。比如：这一盆牡丹花和那一盆牡丹花，或者，这一盆牡丹花和那一盆蔷薇花、芍药花等的比较。这些花都美，都为人们所喜爱。

但在对比之下，总会显出差别，在美中分出更美和最美来。如果只有一种相同的事物，人们是不可能产生美的感觉的。但假若两种事物并存，或同一种事物多件而又各有大小、色彩等的不同，人们就能够产生美的感受，而且分辨出美的，更美的。在日常生活中，人们做单调的工作，容易厌倦，略加变换、调剂，却可以保持精神饱满。左拉写过一篇短篇小说，叫做《陪衬人》。说一个巴黎商人搜罗了不少丑陋的女人，然后高价出租给巴黎上流社会中那些不那么美丽的贵妇人，让她们陪伴着贵妇人出现在大街和社交场合，以增加贵妇人的美。小说写的虽然未必实有其事，但是足以说明比较使人产生美感。事实上人在生活中不可能只是接触一事物，或同类而完全相同的事物。不同的事物、有差别的事物到处存在，正如毛泽东同志所说：“没有差别就没有世界。”人们随时、随地都在使用比较方法，认识和区别事物，决定对事物的取舍，表明自己对事物的好恶的态度。

还有一种比较，是内心已有的事物的形象和面前实有的事物相比。比如花吧，你已经见过许多种花，脑海里储存了许多种花的形象。这时你面前虽然只有一盆菊花，你在欣赏这盆菊花时，会拿脑海中储存的许多种花的形象和它相比较。你会说，菊花没有牡丹的妖冶和华贵，也没有串红的娇艳，更不象玉兰的粉装玉琢，但它寒光四射，自别有一番冷艳风骨，令人怜爱。这种比较比前一种比较实际上用得更为广泛。就是在使用前一种比较时，那脑海储存的花的形象，也会忍俊不住地跳跃出来参加这种活动。所谓审美认识，就有一定意义说，就是人们以面对着的对象相互比较，或者和脑海中储存的事物的形象相比较以取得美感的活动。人们就是在这种比较中获得美感的。

人，当呱呱堕地以后，就开始感受各种事物。按照中国古代的理论，甚至当人还在母体时，就已有感受事物的能力。这种能力表现为一定的反应。尽管这种反应是原始的，本能的。比如巨

烈的振动可以引起胎儿在母体的躁动。但是胎儿也好，幼儿也好，他们感受事物的反应只是痛苦或舒适，用躁动、号哭，或者沉静的睡眠表现出来，还不可能产生美的意识。美的意识的产生同对事物的意识的产生一样，都要在人能够运用语言的时候。因为“语言是思维的外壳”。有了思维能力才能产生意识，才能意识到美。

当儿童能够运用语言，有了思维能力以后，当他接触过多种花以后，就会运用比较、综合等思维活动，了解到这种花和别一种花的差别所在（对这种差别的区别哪怕是粗浅的），认识到它们之间的一定的相互关系，多种花的影象就深印在脑海里，一个一个地储存起来，积累着自己的美感经验，形成自己的美感知觉，“形成自己有音乐感的耳朵和能感觉到形式美的眼睛”（马克思），不断感受着事物的美。

美感经验的积累十分重要。在脑海里储存的形象越多，可比较的范围就越广，获得的美感可能就越多。从儿童会说话起，人们便开始在脑海里储存事物的各种形象。对事物的形象的认识不可能一开始就是完整的，随着实践的进行，对事物形象的认识不断加深，对一定的事物渐渐形成一个比较稳定的看法，成为他的主体经验。这种主体经验进一步充实、发展，还会形成主体思想。人们头脑里储存下来的形象和所形成的主体经验，成为人们审美认识和审美活动的基础，并且是评判事物美与丑、爱与憎等的尺度。每个人头脑里都有一把尺子。由于每个人头脑里储存的形象的多少不同，形象本身美的程度也有差别，所以，人们衡量美的尺度，总是各不相同。能够达到某种近似就不错了，以致有不少美学家认为美是主观的。他们说：你认为它美，它就美。其实这是误解。有人把牡丹的形象储存在头脑里，以牡丹为基础收储其它形象。也有人以红蓼花作基础收储其它形象。作为基础的形象而且形成主体思想后，往往具有排他性。某人认为红蓼花最