

形象 意象 情感

敏 泽

河北教育出版社

形象 意象 情感

敏 泽

河北教育出版社

形象 意象 情感

敏 泽

河北教育出版社出版（石家庄市北马路45号）

河北新华印刷一厂印刷 河北省新华书店发行

850×1168毫米 1/32 12.375 印张 296,000 字 印数：1—4,500 1987年4月第1版
1987年4月第1次印刷 统一书号：10509·1 定价：2.35 元

DD40/02

1

目 录

我国古文论中的情感论	(1)
论魏晋至唐关于艺术形象的认识	(29)
——兼论佛学输入对于艺术形象理论的影响	
中国古典意象论	(54)
试论“春秋笔法”对于后世文学理论的影响	(73)
论桐城派	(92)
赋、比、兴说	(117)
释“神思”	(127)
中国文学理论批评	(132)
也谈《文心雕龙》之“道”	(145)
学术研究应该坚持实事求是的态度	(159)
——谈《中国文学史上关于现实主义和浪漫主义的几个理论问题》一文的观点和方法	
我国古代文学中的现实主义问题	(174)
刘熙载及其《艺概》	(188)
叶燮及其《原诗》	(209)
古文论中的“真”与“艺术虚构”	(229)
提高古文论的研究水平	(233)
《〈管锥编〉研究》序	(236)
《〈清实录〉文化资料摘编》序	(241)
关于中国古代美学的几个问题	(246)

学习中国古代美学的问题·····	(260)
学习中国古代文论的问题（一）·····	(279)
学习中国文学史的问题·····	(301)
学习中国古代文论的问题（二）·····	(314)
如何正确对待传统章回小说·····	(329)
钱谦益评传·····	(333)
袁自珍评传·····	(348)
魏源评传·····	(370)
学慎始习·····	(382)
研究古代文论点滴谈·····	(386)
 后 记·····	 (392)

我国古文论中的情感论

建国以后，在一个很长的历史时期内，我们的当代、现代和古代文艺理论研究中，“情感”一词仿佛就是所谓的修正主义人性论的同义语，因而无形中成了一个禁区。而艺术和情感，仿佛就是一对孪生姊妹，排斥情感的结果，不仅给我们的创作造成了很大的危害，使许多创作成为无病呻吟或冷漠说教，而且也给我们的文学理论工作，包括古代文学理论的研究工作，造成了简单化的倾向。目前，当人们正在努力地总结过去的经验教训，开始重视艺术的特点和规律的时候，对我国古代文论中的情感论做些认真的探讨，对于克服教条主义和庸俗社会学的理论对我们造成的危害，我以为是十分必要的。

如果说艺术的特点和规律的话，那么，情感的问题，正是艺术创作的最主要的特色之一。在长时期的文学实践中，我国的古典文学或文学理论在这方面积累起了十分丰富的经验，而且富有我们的民族的特色。

一、关于“言志”和“缘情”

过去我们常说中国古代文论中有对立的两派，即“言志派”和“缘情派”，前者重在要求艺术表现思想，后者重在要求艺术表现感情。近几年来，还有人进一步发挥说，“言志说”是儒家诗教，重艺术的功利；“缘情说”重艺术的特点，轻艺术的功利。前

者举的例子是《尚书·虞书·舜典》中的“诗言志”，《论语·为政》中的“思无邪”，《荀子·儒效》中的“诗言是其志也”，《诗大序》中的“诗者，志之所之也”，《汉书·艺文志》的“诗言志”，直至《文心雕龙》、《岁寒堂诗话》、《原诗》等等中的类似的观点；后者举的是《文赋》的“诗缘情而绮靡”，《诗品·序》的“吟咏情性”，以至皎然、司空图、严羽等等类似的说法。究竟应该怎样看待这一理论呢？

应该说，在我国早期的文论中，强调诗的“言志”，确是一个比较普遍而令人瞩目的特点，所以近人朱自清在《〈诗言志辨〉序》中说它是中国历代诗论的“开山纲领”。这种说法虽有某些道理，但又并不准确。至于最近有人据此推衍，提出一个论断，认为主张“言志”是中国古代文论不同于西方古代文论的一个“显著的标志”，同样具有明显的片面性。

我们说这类说法“不准确”，甚或具有明显的片面性，是因为提倡“诗言志”虽是我国古代早期文论的一个明显的特点，却并非唯一的特点。拿我国先秦两汉时期的情况来说，荀子虽然也说过“诗言是其志也”，但同时也是十分强调艺术的由情而生、以情感人的特点的，如：

“乐者，乐也，人情之必不免也。故人不能无乐。乐则必发于声音，形于动静，而人之道，声音动静、性术之变尽是矣。……故乐者，……人情之所以不免也。……夫声乐之入人也深，其化人也速，……其感人深，其移风易俗。”

又如，《礼记·乐记》中说：

“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声；声相应，故生变；变成方，谓之音；……乐者，音之所由生也，其本在人心之感于物也。……”

“凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声，声成文，谓之音。……”

“乐也者，……其感人深，其移风易俗，故先王著其教言。”

再如《吕氏春秋·大乐》所说的“乐之有情，譬之若肌肤形体之有情性也”；《毛诗序》虽然也说过“诗者，志之所之也”，但又强调“在心为志，发言为诗。情动于中而形于言”，“情发于声，声成文谓之音”，“吟咏情性”，“变风发乎情，……发乎情，民之性也”等等。《汉书·艺文志》在提出“诗言志”后，接着又说：“故哀乐之心感，而歌咏之声发”。……

从上列这些引文，可以十分清楚地看到：我国古代早期的文论是十分重视艺术（在当时主要是诗、乐、舞）的情感作用的。这类论点在我国先秦两汉的典籍中，真是多不胜数，例如《礼记·乐记》所说的：“感于物而动，故形于声”，“情动于中，故形于声”，以及《淮南子·齐俗训》所说的“愤于中而形于外”、“情发于中而声应于外”；同书《俶真训》所说的“愤于中则应于外”等等，《汉书·翼奉传》更提出了“诗之为学，性情而已。”而且，许多人在提倡“言志”的同时，十分清醒地看到了情感对于艺术创作的重要性，甚至在实际上，认为言志就是抒发感情。正是由于这个原因，所以唐人孔颖达在《诗大序正义》中说：“诗者，人意志之所适也。虽有所适，犹未发口，蕴藏在心，谓之志。发见于言，乃名为诗。言作诗者，所以舒心志愤懣，而卒成于歌咏。故《虞书》谓之‘诗言志’也。包管万虑，其名曰心；感物而动，乃呼为志。志之所适，外物感焉。……《艺文志》云：‘哀乐之情感，歌咏之声发’，此之谓也。”就是说，“言志”即抒情，其间并无本质的区别。“情”与“志”是二而一的东西。在《左传·昭公二十五年》《正义》中，孔颖达更曾明确地说：“在心为情，情动为志，情、志一也。”这是完全符合实际的，并非孔颖达以己之意强加于古人。这一点只要我们把他的论述和上面那一部分引文加以对照，就可以知道，孔颖达的解释，是有充分的立论根据的。

这一点，我们也可以从孔颖达之前的刘勰的《文心雕龙》中得到证实。《文心雕龙》总的说十分强调感情对于创作的重要，但也常常同时提到“志”，如“情”、“志”并举的：“志足而言文，情信而辞巧。”“情”、“志”互文同义的：“率志以防竭情”。“情”、“志”作为同一词语的：“情志为神明”等等。也足以证明孔颖达的释义基本上是符合事实的。唐及唐以后这类例子也很不少，如很富有个性特色的诗人李商隐，一方面强调诗言志，所谓“属辞之工，言志为最。……虽古今异制，而律吕同归”^①，同时又十分强调情感的作用：“人禀五行之秀，备七情之动，必有咏叹，以通性灵。”^②再以后如汤显祖则说：“志也者，情也。”^③从这一方面看，朱自清先生《诗言志辨》中所说的：诗言志，指的“表见德性”，可是“缘情的五言诗发达了，……于是陆机《文赋》第一次铸成‘诗缘情而绮靡’这个新语。”是有见地的，因为那个时代的创作和理论都更加自觉地强调了感情的因素。但又并非十分确切，因为他并没有充分估计到在此以前我国古代文论中关于情感的强调（尽管在此以前不曾出现过“诗缘情而绮靡”那类词汇），没有注意到在此以前“情”、“志”的一致和相同的方面。

从这个意义上说，以情论文，完全可以说是我国古代文论的一个最基本和最明显的特色（至于魏晋以后至近代，这方面的论述更丰富，这一点后面还将谈到）。这一点，我们只要和西方早期的文论比较一下，就可以看得很清楚。例如，赫拉克利特（Heraclitos）是主张艺术摹仿自然说的。在他之后，古希腊文艺普遍强调的是摹仿、天才及灵感之类，对于情感之于艺术创作重要性的论述，虽偶有涉及，但远不如我们早期文论强调得那样突出。例如德谟克利特的《著作残篇》根本未接触到这个问题，只有后人西罗塞在《神性论》中提到过德谟克利特曾主张充满热情对于成为大诗人的重要。而色诺芬的《回忆录》，柏拉图的《伊安

篇》、《理想国》，亚里士多德的《诗学》以至贺拉斯的《诗艺》，都较少象我们古代早期文论那样强调情感对于创作的重要性；直到公元一、二世纪（大体上相当于我国的后汉、三国时期）的郎加纳斯(Longinus)的《论崇高》，才开始强调了作家的强烈激情对艺术创作和艺术风格的重要作用。

当然，我们说我国古代早期文论中的言志和抒情在基本上没有质的差异，也并不等于说我们认为其间毫无区别。“志”据《闻一多全集·甲集·歌与诗》的考证，在早期包含着“志、事、情”三方面的意义，情则完全是思想在一定心理条件下的一种表现形态。而且在早期的文论（例如孔子的言论和汉儒说诗）中，我们确实可以看到较普遍地对于诗的政治社会功利的要求，而很少涉及以至忽视艺术规律的情况，对于情感之于创作重要性的认识，也确实不如魏晋以后更加自觉和充分，但是，把早期文论中关于“言志”和抒情完全对立起来的做法，从总体上说，却是缺乏科学性的。

至于说强调“言志”，是体现了儒家的诗教，反之则都强调“缘情”，也是有某些道理的。例如，六朝时期总的说更加强调艺术的情感作用，和当时儒学的衰退，所谓“纲纪既衰，儒道尤甚”^④，“学者以玄老为宗，而黜六经，谈者以虚薄为辩，而贱名俭”^⑤等等，都是分不开的。作为佛学崇拜者的皎然、司空图不大重视诗的美刺、言志作用，也可以说有这方面的原因；至于严羽，则在《与出继叔吴临安书》中，更曾明确宣布，他们诗论合否儒家诗教，他是不管不顾的。但这也只是一部分现象，甚至是很少一部分现象，远远不能概括我国古代文论的实际情况。从早期说，春秋战国时期的庄子，作为道家大师，也早就说过：“诗以道志”^⑥，可见从一开始，“诗言志”就并非儒家的专用术语；以后的情况更复杂，汉代的王逸评价屈原是依经立论的，但也对《离骚》所表

现的深沉的忧愤，有过很高的评价，说他“忧感愁思，独依诗人之义，而作《离骚》”^⑦，“履忠贞而被谗邪，忧心烦乱，不知所诉，乃作《离骚经》”^⑧；刘勰的《文心雕龙》主要是以儒家的经义为指导原则而写成的，但其中不仅有专门论《情采》的篇章，而且，对于感情之于创作的重要，从含毫抽绪到想象、构思、结构等等的强调，大概是以前的任何著作所不能比拟的；以后的例子更是多不胜数，如白居易、黄宗羲、王夫之、叶燮直至权德舆、刘熙载等等，都曾既强调诗的言志或美刺的作用，又曾大力强调艺术的以情感人的特点。由此可见，“言志”和“缘情”对立起来，把前者看作是儒家的诗教的影响，根据显然很不足，是一种以偏概全的做法。

二、情感与艺术

关于艺术的特点和规律的问题，多年来同样是一个禁区。粉碎“四人帮”以后，我们的文学艺术从多年的痛苦经历中开始醒悟过来，议论艺术特点的文章逐渐多了起来。有强调艺术的具体感性特点的，有强调文学是人学的等等，这些意见都是比较可取的，但我也以为并不十分准确：《易》卦或后来的生理挂图是具体、感性和形象的，却并非艺术；文学是人学也是如此，社会学、病理学都是以人为对象的。马克思在《1844年经济学——哲学手稿》中，就曾说：“科学只有从感性的意识和感性的需要这两种形式的感性出发，……它才是真正的科学”；“正象关于人的科学将包括自然科学一样，自然科学往后也将包括关于人的科学：这将是一门科学。”又说“人是自然科学的直接对象”^⑨（着重号原有）。可见那类说法并不是无可非议的。在这方面，我以为《汉书·翼奉传》所说的“诗之为学，性情而已”，即认为诗学是表现人的思想

感情的，对于文学的性质和特点来说，倒是一个十分恰切和精辟的见解，后来清人刘熙载《古桐书屋续刻》三种的《游艺约言》中所说的：“文，心学也”，即文学是表现人的思想感情的学问，也是如此。它比文学是人学之类的提法更为准确——人学可以有各种各样，只有表现人的思想感情的学问，才是文学所独具的特点。

我国古代文论从一开始就对这一点有着较好的理解，在以后的发展中更有很丰富、很精辟的论述。

早在春秋战国时期荀子的《乐论》，就提出了这样几个很值得注意的问题，即第一、艺术（诗、乐等）并非自抽象的理性、认识产生，而是一再强调它是人的感情的产物：“乐者，乐也，人情之所必不免也。”第二、由于艺术的这种表现思想情感的特点，所谓“而人之道，声音动静、性术之变尽是矣”，所以，给艺术的社会作用的方式带来了独特的“入人”、“化人”的特点：所谓“其入人也深，其化人也速”等，就是说，它并非要求艺术去表现某种礼法观念事件等等，以理胜人，而是要求以情感人。使“民齐而不乱”，“兵劲城固”，“民和睦”，“道（导）”民以“德”、“移风易俗”等等这些重大的政治社会意义的发挥，对艺术来说，都只能通过它的感化的手段来实现。当然，《乐论》还谈到艺术的娱乐作用（“乐”）和“以道制欲”的问题，这里暂且不说，仅从这一点说，荀子能够认识到艺术的这些特点，无疑是很可贵的，也是很精辟的。我们知道，在荀子之前，艺术的这一特点是很少有人涉及过的，《孟子·尽心上》中虽然说过“仁声不如仁言之入人深也”。“仁言”即关于仁义道德的大道理，“仁声”，据赵岐注，“谓乐声《雅》、《颂》也”，即认为诗乐《雅》《颂》比抽象的关于仁义的道理更容易感染人，这自然是符合实际的，但这类意见在那个时代是极为偶见的。《论语》中论及诗乐的章句很不少，却根本

接触到这个问题，后人的解释中虽然不乏精到的意见，如刘宝楠在《论语正义》中解释“兴于诗，立于礼，成于乐”时说：“乐以治性，故能成性，成性亦养身也。”在释“兴观群怨”时又说：“夫诗，温柔敦厚者也。不质直言之，而比兴言之，不言理而言情，不务胜人，而务感人”等等，对于诗乐的以情感人的特点的论述，无疑是很精辟的。但这毕竟是后人的发挥，而非孔子本人的意见。其他诸子百家的论著中，也很少涉及艺术的情感的问题。从这一点说，《乐论》在文学理论批评史上的地位和作用，是不可低估的。

《乐论》关于艺术是人的情感的产物及其发挥社会作用的入人、化人的特点，曾经对后世发生了重大而长远的影响。

关于前者，数量太多了，而且许多都是为人熟知的，不可能、也没有必要一一列举，只举极少数例子，以见一斑：

屈原：“发愤以抒情”^⑩“怀朕情而不发兮，余焉能忍与此终古？”^⑪

王符：“诗赋者，所以颂丑善之德，泄哀乐之情也。”^⑫

沈约在谈到谢灵运诗的特点时，说它是“兴会标举”。《文选》李善注：“兴会，情兴所会也。”萧子显《南齐书·文学传论》不仅强调文学是“情兴之风标”，而且也有“图写情兴”之说。

陆机：“遵四时以叹逝，瞻万物而思纷；悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春。”“诗缘情而绮靡。”^⑬

挚虞：“古诗之赋，以情义为主。”^⑭

《周书·王褒庾信传论》：“原文夫章之作，本乎情性，覃思则变化无方，形言则条流遂广。”

白居易：“感人心者，莫先乎情。”^⑮

“大凡人之感于事，则必动于情，然后兴于嗟叹，而形成于歌诗矣。”^⑯

皎然：“真于性情，尚于作用，不顾词采，而风流自然。”^⑰

以上是唐以前的几个例子。唐以后，各种艺术形式（诗词、小说、戏曲）中强调情感的重要性的，更是多不胜数。如苏舜钦所说的：“诗之作与人生偕者也，人怀欢愉悲郁之气，必舒于言”^⑩。又如：“说国贼怀奸从（纵）佞，遣愚夫等辈生嗔；说忠贞负屈衔冤，铁心肠也须下泪。讲鬼怪令羽士心寒胆战；论闺怨遣佳人绿惨红愁。说人头厮挺，令羽士快心；言两阵对圆，使雄夫壮志……”^⑪又如 在《〈古今小说〉序》中，冯梦龙认为小说的以情感人的特点，它的“可喜可愕，可悲可涕，可歌可舞”强烈的感染力，足以使“怯者勇，洁者贞，薄者敦，顽钝者汗下。虽小诵《孝经》、《论语》，其感人未必如是之捷且深也”等等。王骥德在《曲律》《杂论》第三十九中，谈到戏曲的作用及其特点是：“古人往矣，吾取古事，丽今声，华袞其贤者，粉墨其匿者，奏之场上，令观者借为劝惩兴起，甚或扼腕裂眦，涕泪交下而不能已，此方有关世教文字。”……一言以蔽之：即没有感情，就不会有艺术。如王符所说的“诗赋者，……泄哀乐之情也。”或者如黄宗羲所说的：“诗以道性情”^⑫，“盖诗之为道，从性情而出”^⑬，“诗也者，联属天地万物而畅吾之精神意志者也。”^⑭或如清人黄周星在《制曲枝语》中所说的：“论曲之妙无他，不过三字尽之，曰‘能感人’而已。”如果说“定义”的话，那么，这些关于诗（或者说艺术）的见解都是比较恰切的定义。“文学”既然是“心学”，是关于人的思想情感或心灵的学问，离开了情感的作用还有什么艺术？当然有情感并不一定是艺术，有些理论文章也是写得有浓厚的情感色彩的。例如哲学家费尔巴哈就讲过：“只有在问题激起我的热情，引发我的灵感的时候，我才能够讲论和写作。但是，热情和灵感是不为意志所左右的，是不由钟表来调节的，是不会照预定的日子和钟点迸发出来的。”^⑮但是，理论科学著作虽然可以是富有感情色彩的，但它毕竟是“以理胜人”，而并非唯务感人的，这是

一；其次，有感情色彩的著作虽然并不一定是艺术作品，而艺术作品却必须是有感情的，而且，越是感情色彩浓厚（当然不待说，感情的表现需要是艺术的），感人的力量就越强，才会其“哭也有思，歌也有怀”，动天地而泣鬼神，如金圣叹在《西厢记·酬简》批语中所说的“泪迸肠绝之笔”，或如元遗山在《中州集》卷三《读柳诗》中所说的“开卷未终还复掩，世间无此最悲音。”等等。

关于情感对于艺术的作用，在国外，在朗吉弩斯以后，特别是在十八世纪以后，这个问题曾被无数的重要作家们如狄德罗、雨果、雪莱、缪塞、托尔斯泰、屠格涅夫等等所强调，托尔斯泰把艺术不仅解释为人类情感交流的方式，而且把情感看作是艺术感染人的三种因素中的最重要的一种；雪莱在《为诗辩护》中，甚至说：“人是诗的动物，自有人类便有诗。”^②西欧启蒙主义和浪漫主义反对中世纪扼杀人性的黑暗统治时，卢梭、歌德和席勒等等都曾大力强调过感情对于创作的重要，并且成为德国古典美学的特色之一，这是大家都了解的事实。在这一点上，可以说中外艺术家的经验和见解是完全一致的，是艺术的一个基本经验和规律。正如李贽所说的：“不愤而作，譬如不寒而颤，不病而呻吟也。虽作何观乎？”^③或如徐文长所说的“本无是情，而设情以为之”，最多只能是“袭诗之格而剿其华词”，“干诗之名”，而使“诗之实亡”^④。这样的“诗”，乌足感人，“兴观群怨”之论，还从何谈起？这是不言自明的事。所以刘熙载曾经颇有感慨地说：“文不本于心性，有文之耻，甚于无文。”^⑤这是说得很有道理的。

在谈到艺术的情感问题时，我不曾涉及《文心雕龙》这一重要理论论著，这并非疏忽，而是由于它的特殊的历史地位，需要特殊地对待。他不仅一般地谈到了情感是作家创作的前提：“献岁春发，悦豫之情畅，滔滔孟夏，郁陶之心凝；天高气清，阴沈之

志远，霰雪无垠，矜肃之虑深，……情以物迁，辞以情发。”（《物色》）“是以诗人感兴，联类不穷，流连万象之际，沈吟视听之区。写气图貌，既随物以宛转，属声附采，亦与心而徘徊。”（同上）“睹物兴情”（《诠赋》），“情动而辞发”（《知音》），“情动而言形，理发而文见”（《体情》）等，而且把情感对于创作的作用，提高到“情者，文之经”（《情采》）的地位来论述。认为它在创作的全过程中也起着重要的作用，例如，论情感在构思中的作用是“情变所孕”（《神思》）；在结构中的作用是“按部整伍，以待情会”（《总术》）；在“通变”中起着重要的作用：所谓“凭情以会通，负气以适变”（《通变》）；在章句、文质中起着重要作用：“设情有宅，置言有位”（《章句》），“文质附乎性情”（《情采》）。而且，情感和风格、体裁等等，也都有着直接的关系，前者如刘勰在《体情》中把风格分为四组八类，认为情性在“八体屡迁”中起着重要作用，所谓“吐纳英华，莫非情性”（《体性》），《风骨》同样如此；后者如“设情立体”（《定势》），“设情以位体”（《熔裁》）等等。总之，刘勰认为在创作的全过程中，作者的情感从始至终起着重要的“经”的作用，这一认识不仅相当精辟，完全符合创作的实际；而且这样全面地论述情感与创作全过程的关系的，在他之前的世界文论上是仅见的，在他之后，这样全面的论述也不多。

《乐记》关于艺术的发挥社会职能的特殊方式，所谓“入人”、“化人”等见解，对于后世的影响同样是巨大的。这一方面，我不准备详细地论述它，不妨简单地举几例。如《诗谱序正义》引《诗纬含神雾》云：“诗者，持也。”并说：“为诗所以持人之行，使不失队（坠）”。刘勰就在《文心雕龙》中继承了这一观点，他在《明诗》篇中说：“诗者，持也，持人情性；《三百》之蔽，义归无邪，持之为训，有符焉耳。”《颜氏家训·文章篇》所说的“陶冶性灵”；《周书·王褒庾信传论》中所说的“陶冶性灵”；以至梁启超

在《论小说与群众关系》中所说的艺术的“薰、染、浸、提”的作用，早期鲁迅先生《摩罗诗力说》中所说的艺术的“涵养神思”、移人“神质”，都是一脉相承的。文学艺术的职能上的这一特点，正是由于文学艺术是“心学”，是以情感人为特点的。

三、我国古文论情感论中的几个最有影响的特点

纵观我国古代文论中的情感论，我觉得有三个最基本的、也是影响最大的特点。

首先是强调创作主体感情真实性的特点。我国古代文论中常常强调“真”，这个“真”有多种含意，有的意近本色、真色，如王若虚在《论诗》诗中所说的：“文章自得方为贵，衣钵相传岂是真”；刘熙载在《游艺约言》中所说的“大家贵真，名家贵精”。这里的“真”即本色，而非“借色”之意。这类意思我这里不谈，只谈真实性上所包含的两方面的含义。一是反映外物或生活的真实性，这方面的例子很多，不妨略举几例：王充在《论衡》中提出“疾虚妄”同时，提出的“实诚”；左思在《三都赋序》中提出的“美物者贵依其本，赞事者宜本其实”；钟嵘在《诗品序》中提出的“真美”，刘勰在《辩骚》篇里所提出的“酌奇而不失其贞（真），玩华而不坠其失”；白居易所说的“其事核而实”；元遗山在《论诗三十首》中所说的“暗中摸索总非真”；王夫之所强调的“身之所历，目之所见”，是“铁门限”^②；叶燮所说的“肖乎物”，“肖乎自然”^③等等，这方面例子很多，也比较为大家注意。但我国古代文论所说的“真”，也还有另一方面的意义，即真情实感的问题，这方面相对地说多年来却不大为人注意。如果说“开山纲领”的话，我认为这就是《礼记·乐记》中所提出的“唯乐不可以为伪”，这个“伪”，就是感情的虚伪，认为诗乐的创作在感情上