

論曹雪芹的美學思想

蘇鴻昌著



論曹雪芹的美學思想

曹雪芹著 王三陽整理

重慶出版社



986339

封面设计：江流勇

论曹雪芹的美学思想

苏鸿昌著

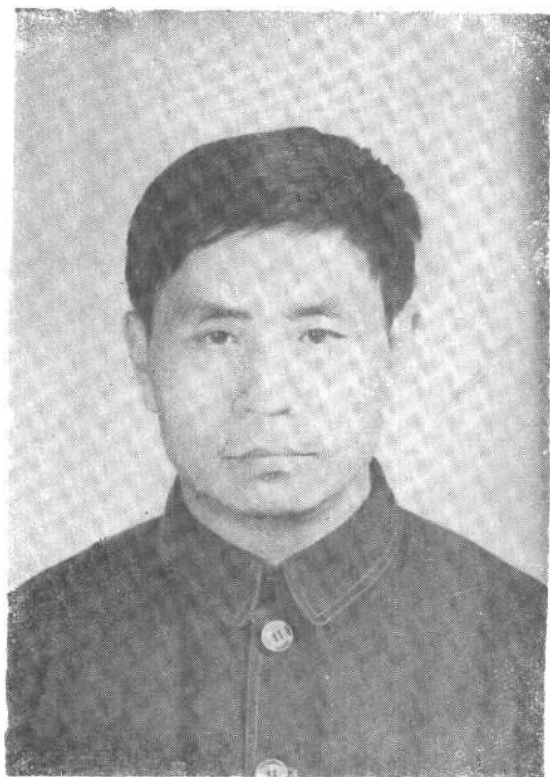
重 庆 出 版 社 出 版 (重庆李子坝正街102号)
四 川 省 新 华 书 店 重 庆 发 行 所 发 行
重 庆 新 华 印 刷 厂 印 刷

*

开本787×1092 1/32 印张7.5 插页3 字数149 千
1984年6月第一版 1984年6月第一次印刷
印数：1—8,300

书号：2114·17

定价：0.80元



作 者

(一九三一——一九八二)

目 录

第一章 曹雪芹在《红楼梦》中的“真”、“假”观念·····	1
第一节 曹雪芹对“真”、“假”观念的强调·····	1
第二节 曹雪芹的“真”、“假”观念的含义·····	3
第三节 “真”和“假”的辩证统一关系·····	8
第四节 “真”、“假”与爱、憎·····	10
第五节 “真”“假”与“新”“趣”·····	14
第二章 曹雪芹在《红楼梦》中的“情”“理”观念·····	18
第一节 曹雪芹为什么要在《红楼梦》的创作中强调一个 “情”字·····	18
第二节 “情”在曹雪芹的美学观念中的多方面的含义·····	21
第三节 “理”在曹雪芹的美学观念中的多方面含义·····	43
第四节 “情”和“理”的辩证统一关系·····	52
第五节 “情”和“理”的对立统一关系在创作表现上的复 杂性·····	57
第三章 曹雪芹在《红楼梦》中的“色”、“空”观念·····	68
第一节 “色”、“空”观念的提出·····	68
第二节 “色”“空”、“空”“色”两无干·····	70
第三节 曹雪芹的“色”、“空”观念所表现的人生观念·····	75
第四节 曹雪芹的“色”、“空”观念所表现的美学观念·····	82

第四章 《红楼梦》中的神话描写所展示的美学思想和 艺术构思	87
第一节 曹雪芹对宗教神学的态度	87
第二节 曹雪芹为什么要借用宗教神学、在什么意义上借 用宗教神学?	104
第五章 曹雪芹关于“美”的观念	113
第一节 崇尚天然美是曹雪芹关于“美”的观念的基石	113
第二节 从我国的美学传统看曹雪芹的崇尚天然美的观 念	117
第三节 曹雪芹关于美的本质论	124
第六章 曹雪芹关于审美的观念	152
第一节 曹雪芹所强调的人在人和现实审美关系中的主 观能动性	152
第二节 曹雪芹在《红楼梦》中所强调的审美认识的差异 性和易变性	167
第三节 曹雪芹在《红楼梦》中所论证和显示的审美感受 的情状和特征	183
第七章 曹雪芹关于审美主体的观念	197
第一节 曹雪芹要求审美主体作“箇中人”，艺术家则更要 “胸有丘壑”	198
第二节 曹雪芹要求审美主体具有高尚的审美趣味，作善于 解味的人	205
后记	龙云商 236

第一章

曹雪芹在《红楼梦》中的“真”、“假”观念

曹雪芹在《红楼梦》中一再强调，并在他的《红楼梦》创作实践中始终贯彻如一的“真”、“假”观念，是曹雪芹的先进美学思想的核心。《红楼梦》的巨大成就，是和他的这种先进美学思想分不开的。

第一节 曹雪芹对“真”、“假”观念的强调

曹雪芹之所以在《红楼梦》第一回中就写“甄士隐梦幻识通灵，贾雨村风尘怀闺秀”，就是为了表白和强调他的“真”（甄）“假”（贾）观念。正如他自己解释的“作者自云：因曾经历过一番梦幻之后，故将真事隐去，而借通灵之说撰此石头记一书也。故曰甄士隐云云”，“用假语村言敷演出一段故事来……故曰贾雨村云云”。因此，这“真”、这“假”，就因甄士隐和贾雨村而引起我们的高度重视。曹雪芹在提出“真”“假”的问题后，还不断地一再强调这个问题，想方设法地引起读者

对他的“真”“假”观念的重视。曹雪芹之所以写贾家，还要虚写一个甄家，写贾宝玉，还要虚写一个甄宝玉，绝不象清朝末年的江顺怡说的“落小说家俗套”，也不是如俞平伯同志说的“是文章底赘疣，毫无意思”，“甚不可解”，“大可全删”^①。其中有一个很重要的原因，就是要借甄、贾来搞“真”“假”，正如脂砚斋所说象征“‘真’、‘假’之意。”^②以引起读者对他的“真”“假”观念的注意。在太虚幻境中的那副对联：“假作真时真亦假，无为有处有还无”，则是对他的“真”“假”观念的直接表白。就是这样，曹雪芹还生怕人们对此注意不够，一有机会就要在“真”“假”二字上借题发挥。比如，在贾雨村作了知府以后，派公差到封肃家去寻甄士隐，那些人只嚷快请出甄爷来，封肃忙陪笑道：小人姓封，并不姓甄。只有当日小婿姓甄，今已出家一二年了，不知可是问他？那些公人道：“我们也不知什么真假……”。在“甲戌本”中，脂砚斋就在这一句旁边批道：“点睛妙笔”。高鹗看清了曹雪芹对“真”“假”二字的强调，因而他在后四十回的续书中也故意时时对读者点明“真”“假”二字。比如贾雨村在知机县急流津旁边的一座小庙中遇见了甄士隐，贾雨村问道：“君家莫非甄老先生么？”那道人微微笑道：“甚么真？甚么假？要知道真即是假，假即是真。”又如贾政在被皇帝传去问及“云南私带神枪一案”，贾政回家后，向家中众人道：“事倒不奇，倒都是姓贾的不好……究竟主上记着一个‘贾’字就不好。”众人说：“真是真、假是假、怕什么？”这些话虽是出于当时特定的艺术情节发展的需要，但以此双关地提起人们对《红楼梦》中的“真”“假”观

念的注意，也是非常明显的。所以高鹗才在全书结尾时更明确地通过空空道人的口说：《红楼梦》是“真而不真，假而不假。”但是，可惜高鹗只得其曹雪芹的“真”“假”二字的皮毛，并不了解曹雪芹的“真”“假”观念的真谛，高鹗在后四十回中，对“真”“假”观念的阐述，完全是对曹雪芹的“真”“假”观念的叛逆。

第二节 曹雪芹的“真”、“假”观念的含义

曹雪芹为什么要在《红楼梦》中如此强调他的“真”“假”观念呢？这固然因为只有象曹雪芹这样在整个《红楼梦》的创作中都贯彻化真为假，以假隐真的原则，他才能与他当时所面临的政治斗争相适应。但是，他主要是为了强调他的美学思想，强调他是以怎样的美学思想来指导他的《红楼梦》的创作的。

一、“真”是指曹雪芹用以熔铸艺术形象和艺术情节的生活原型

既然曹雪芹一开始就声称他所隐去的“真事”是他自己所“曾经历过的一番梦幻”，是他“半世亲睹亲闻，”因此，这里的“真”便是指的曹雪芹用以熔铸艺术形象和艺术情节的生活原型。曹雪芹所说的要将这样的“真事隐去”，就是表明他的

《红楼梦》既是根据这样的真实创造出来的，正如鲁迅所说：“叙述皆存本真，闻见悉所亲历”^③，同时，又将这样的真事隐去了，因而《红楼梦》绝不是作者的自传和写真人真事，这也正如鲁迅所说：“模特儿……，纵使谁整个的进了小说，如果作者手腕高妙，作品久传的话，读者所见的就只是书中人，和这曾经实有的倒不相干了。例如《红楼梦》里贾宝玉的模特儿是作者自己曹霁，《儒林外史》里马二先生的模特儿是冯执中（应作冯萃中），现在我们所觉得的却只是贾宝玉和马二先生，只有特种学者，如胡适之先生之流，这才把曹霁和冯执中念念不忘的记在心儿里，这就是所谓人生有限，而艺术却较为永久的话罢。”^④脂砚斋也是一方面处处指出《红楼梦》写作之所本，另一方面又反对把《红楼梦》中的艺术形象和情节与真人真事等同起来。他在“甲戌本”中对书中的“因此不必察其原委，问其来历，就暂以此释闷，”这一句话加了这样的眉批：“妙，设言世人亦应如此看此《红楼梦》一书，更不必追究其隐寓。”

二、“真”是指符合客观生活逻辑 发展的本质的真实

曹雪芹既要他以他所亲身经历的和亲睹亲闻的某些真人真事作为艺术创作的原型，又要将这样的真人真事隐去，就是为了他的《红楼梦》不拘泥于生活原型的真实，而能最大限度地反映客观生活的本质的真实。从中国的美学发展史看，

“自唐代始有意为小说”以来，随着小说戏剧的发展，在美学理论上已能把作为文学艺术所要求和所反映的真实，与历史科学所要求和所记载的真实加以区别：历史是“以文运事”，而小说、戏剧却是“因文生事”。“以文运事，是先有事生成如此如此，却要计划出一篇文字来”。“因文生事即不然，只是顺着笔性去，削高补低都繇我”^⑤。小说戏剧即是“因文生事”，因此也就不在所写人、事的真假有无，而在于是否合情合理，即“人不必有其事，事不必丽其人”，“事真而理不赝，即事赝而理亦真”^⑥。但要怎样才能“因文生事”又“事赝而理亦真”，却是到了曹雪芹才给予了完满的回答。这就是他在开卷第一回中就一再强调的他在创作上只按客观生活本身的“事体情理”去写，只“追踪躐迹，不敢稍加穿凿”。这就表明曹雪芹所说的“真”主要是指必须按照生活本身的逻辑发展去反映客观生活的本质的真实。这就是说，只要作家是根据生活本身的逻辑发展去“因文生事”，虽然作品中的“人不必有其事，事不必丽其人”，也一定能够做到“事赝而理亦真”。正是在这个意义上，曹雪芹才通过石头之口批判了才子佳人小说的“胡牵乱扯”“假拟妄称”，从生活本身的逻辑去批判了才子佳人小说的不合理性。通过其他人物之口指出才子佳人小说之所以“千部共出一套”的根本原因是与现实生活的脱离，“写的是世宦书礼大家的生活”，但“何尝他知道世宦大家的道理”！曹雪芹还在“大观园试才题对额”这一节描写中，借宝玉之口反对在园林建造上“穿凿扭捏”，强调要“有自然之理，得自然之气”。既然曹雪芹对园林建造尚且强调要有自然之

理，因此，曹雪芹当然要非常强调他的《红楼梦》必须严格地遵守客观生活本身发展的逻辑来再现客观生活的本质真实。

三、“假”是指艺术创作的幻想和虚构

艺术作品要能根据客观生活本身发展的逻辑来艺术地再现客观生活的本质的真实，还必须遵循艺术创作的正确途径，这个途径就是曹雪芹在《红楼梦》中关于“假”的观念的主要含义。曹雪芹所说的“假”并非新旧红学家们所说的“说假话”或“粗村的言语”。曹雪芹在太虚幻境中把“假作真时真亦假”，和“太虚幻境”四字连在一起，就是用以说明他的“假”是指的艺术创作中的虚构和幻想。他强调“假”，就是强调要本着生活本身发展的逻辑，用虚构和幻想来对生活进行提炼和概括，以实现从生活的真实到艺术的真实。当然，在我国古代的文艺理论和曹雪芹的《红楼梦》中，都很难找到艺术概括，典型化、典型性格这些名词。但是，不会使用这些名词，并不等于我国古代文艺论著中就没有典型化的思想，更不等于曹雪芹不懂得艺术概括和典型化的原则。在《易经》这部古老的著作中所说的“触类而长之，天下之能事毕矣”^⑦；“其称名也小，其取类也大，其旨远，其辞文，其言曲而中”^⑧，都是典型化思想的最原始的萌芽。司马迁就以此来评价屈原的《离骚》说：“其称文小，而其旨极大，举类迥而见义远”。这实际上就是赞美《离骚》的艺术形象的典型意义。《毛诗序》

中所说：“以一国之事，系一人之本”，“言天下之事，形四方之风”，也正如孔颖达所解释的“要所言一人之心，乃一国之心”。至于陆机所提出的“笼天地于形内，挫万物于笔端”，刘勰所说的“以少总多，情貌无遗”等等，都是关于文学的典型化思想的发展。在唐宋以后，以塑造人物性格为主的戏剧小说发展起来并逐步成为艺术中的居于优势地位的艺术形式之后，关于艺术形象的典型化理论，也就更加发展起来了。比如李渔就既强调艺术形象的共性：“欲劝人为孝，则举一孝子出名，但有一形可纪，则不必尽有其事，凡属孝亲所尽有者，悉取而加之，亦犹纣之不善不如是之甚也，一居下流，天下之恶皆归焉。”^⑨又强调艺术形象的个性：必须“说何人肖何人，议某事切某事”，“说张三要象张三，难通融于李四”^⑩就是金圣叹也懂得凡是艺术形象都应“人有其性情，人有其气质，人有其形状，人有其声口”。“任凭提起一箇都似旧时相识。”^⑪曹雪芹在《红楼梦》中从美学思想和创作实践上都不仅完全继承而且大大丰富和发展了我国艺术论著和艺术创作中的关于典型化的思想和经验。对于写诗，曹雪芹借《红楼梦》中人物之口要求“小题目，原要寓大意，才算是大才”。要“念在嘴里倒象有几千斤重的一个橄榄”^⑫。就是象惜春画大观园这样工笔写生画，曹雪芹也通过宝钗之口说：“如今画这园子，非离了肚子里有几幅丘壑的，如何成得？”“照样儿往纸上画，是必不能讨好的。”而必须“该添的要添，该减的要减，该藏的要藏，该露的要露……方成一幅图样”^⑬。甚至在平常的言谈中要能把日常生活中的“那些形景都现出来，”

也得“用春秋的法儿，世俗的粗话，撮其要，删其繁，再加润色”。

第三节 “真”和“假”的辩证统一关系

曹雪芹在《红楼梦》中不仅阐明了他所强调的“真”“假”观念，就是生活的真实和艺术的真实的观念，而且指明了二者之间的对立统一关系。我们在谈到曹雪芹对这二者之间的关系的理解的时候，不能不特别提到“太虚幻境”中的那副对联：

假作真时真亦假，

无为有处有还无。

尽管这副对联从表面看是曹雪芹用以烘托太虚幻境中的梦幻虚无的色彩，同时也表现了曹雪芹世界观中的梦幻虚无思想。但是，由于这副对联不仅出现是在曹雪芹别具匠心地用以说明他的创作构思的太虚幻境中，而且既出现在象征真事隐去的甄士隐的梦中，又出现在把真事隐去以后用假语村言创造出来的艺术典型的贾宝玉的梦中，因此，这副对联更主要的是曹雪芹的美学思想的表白，是曹雪芹对他所强调的“真”和“假”的辩证关系即生活的真实和艺术的真实之间的辩证统一关系所作的说明；作为艺术的典型形象和情节的“假”和“无”。是根据生活本身的发展逻辑，用典型化的方法创造出来的。因此，对原有的作为熔铸艺术形象和情节

的实有的真人真事来说，已经不相干了，所以是“假”的。如果谁还要把这样的作为艺术的真实的“假”和“无”与生活中的真人真事等同起来，以“假”作真，以“无”为有，那么，这样的“真”和“有”在艺术作品中也就是没有的，即假的。但是，却正是这样的“假”和“无”，能够最大限度地反映实际生活的本质的真实，而这种实际生活的本质的真实，也只有表现为这样的“假”和“无”，才能真正称得上艺术作品，发挥艺术作品应有的功能。关于这一点，就是封建时代的某些有见地的点评家也是看到了的。比如在《增评补图石头记》中关于这一副对联，就有这样一条眉批：“此书虽假，不妨作真观，然真终归于假也；此书虽无，不妨作有观，然有终归于无也。”能以假见真，从不见有，正是曹雪芹在他的以“真”“假”观念为核心的美学原则指导下创作的《红楼梦》所取得的巨大成就。鲁迅在批驳有人认为不用第一人称方式写文学作品，读者的“幻灭之感就使文学的真实性消失了”的议论时，结合《红楼梦》阐明了艺术中的真和假的辩证关系。鲁迅认为文学绝不是“一切所写为事实，靠事实来取得真实性”，否则，“一与事实相左，那真实性也随即灭亡。”文学是创作，因而“一般的幻灭的悲哀……不在假，而在以假为真”，“幻灭之来，多不在假中见真，而在真中见假。”对于那些认为文学作品一与事实相左就起幻灭之感的读者来说，鲁迅认为这样的幻灭，“对于文艺，活该幻灭，而其幻灭，也不足为惜，因为这不是真的幻灭，正如查不出大观园的遗迹而不满于《红楼梦》者相同”。至于鲁迅自己，他却说：“我宁看《红楼梦》。却不

愿看新出的《林黛玉日记》。”因为后者只是“模样装得真”。

第四节 “真”、“假”与爱、憎

曹雪芹在《红楼梦》中所强调的“真”“假”观念中，在实质上还包括了曹雪芹的“真”“假”观念与爱、憎倾向的关系问题，即艺术作品中的真实性、艺术性、倾向性之间的关系问题。强调文艺作品的思想教化作用，可以说是我国文艺的传统。我们且不多说在唐代以前从《诗大序》所强调的“正得失”“美教化”，到白居易所强调的“篇篇无空文，句句必尽规”；我们要着重指出的是，自唐始有意为小说以后，强调文学的倾向性的传统，也是为后来的小说、戏剧的作家、理论家所继承和发展了的。比如明代戏剧家兼理论家王骥德在他的《曲律》中就明确提出“不关风化，纵好徒然”。冯梦龙则在“三言”的三篇序中，更把小说的社会教化作用强调到高于“四书”“五经”之上。到了清代，比曹雪芹早四十五年的大戏剧家孔尚任则标榜他的《桃花扇》“不独令观者感慨涕零亦可惩创人心，为末世之一救矣”^⑩。但是，奇怪的是，我国的文学艺术中的这种强调干涉时世和社会教化作用的传统，到了对封建社会作了空前深刻的批判的曹雪芹这里，从他在《红楼梦》中的公开宣言来看，竟似乎完全脱了节。他在《红楼梦》中，公开申明“此书不敢干涉朝廷”，“毫不干涉时世”，“亦非怨世骂时之书”。《红楼梦》当然不是如曹雪芹的这些

申明所说的那样的作品，不仅别人说他写《红楼梦》有如“醉余奋扫如椽笔，写出胸中磊砢时”。就是曹雪芹自己也申言他的《红楼梦》是“句句看来皆是血，十年辛苦不寻常”，“满纸荒唐言，一把酸辛泪”。曹雪芹在《红楼梦》创作中，分明是饱和着他的血和泪来写他心中的磊砢的。所谓荒唐言，不正是离经判道之言吗？但是，为什么曹雪芹又要作这类的申明呢？这固然可以解释为：“这是曹雪芹处于当时险恶的政治环境，力图逃避文字狱的狡猾之笔。”是“故意设置的‘假语村言’的迷障”。但是这种解释，毕竟是不能令人完全心服的。因为，假如曹雪芹真的怕因毁谤时政而获罪，那么他为什么竟敢在《红楼梦》中通过一个门子对护官符的解释来明目张胆地揭露整个封建官场的腐败和罪恶呢？为什么他敢于通过元妃之口说皇帝的住处也是“不得见人的住处”呢？又为什么他敢于通过贾蓉之口骂“脏唐臭汉”呢？处于封建社会上升时期的汉朝和鼎盛时期的唐朝都是“脏唐臭汉”，处于封建社会没落时期的清朝又该算什么呢？难道曹雪芹会简单化到这样的程度：只要他在全书的开头发表一些毫不干涉时政之类的申明，就可以毫无顾忌地在作品中极尽对“时政”的“干涉”之能事而不怕获罪？难道整个封建统治阶级对《红楼梦》中的这些明目张胆地毁谤时政的地方，也会因曹雪芹的假申明而看不出？所以，曹雪芹的这些申明还得和他的整个美学思想联系起来，和他的“真”“假”观念中所包含的对艺术作品的真实性、艺术性、倾向性之间的关系的理解联系起来加以考察，才能得出正确的结论。