

古今文論探索

郁沅 著

金聖歎貫華堂本《聊齋志異》書評
桐城派美學理論中的神農之道
談虛構
說意境

武漢出版社

論理想在「寫真實」中的地位

論報告文學的時代精神

藝術真實與預



古今文论探索

郝沅 著

武汉出版社

内 容 提 要

本书收入古今文论23篇，分上、下两编，都是作者多年潜心研究之作，也是作者教学成果的结晶。上编13篇文章，分别论及古代《乐记》的美学思想，陆机的唯物主义美学观，葛洪《抱朴子》“和谐为美”的美学观，钟嵘《诗品》的“滋味”说，韩愈、柳宗元的美学思想比较，桐城派美学理论的“神气”说，以及对金圣叹贯华堂本《水浒传》的评论等。下编10篇文章，论及艺术真实与现实主义，艺术欣赏中的美感，文学阶级性的复杂表现，以及报告文学的时代精神等。可供大学师生和古典文学爱好者阅读。

古 今 文 论 探 索 GUJIN WENLUN TANSUO

郝 沅 著

武汉出版社出版发行

(武汉市江岸区三眼桥一村附160号)

湖北省新华书店经销 武汉大学出版社印刷总厂印刷

850×1168毫米 开本1/32 印张10 插页3 字数240千字

1988年6月第1版 1988年6月第1次印刷

印数：0001—2000册

ISBN7—5430—0019—9/I·4

定价：2.80元

自序

收在这本集子里的文章是历史轨迹的产物。掰着指头算起来，这些文章的写作时间，其跨度几近二十五年。其间我对文学理论的兴趣，亦由古而今，复由今而古，经历了一个“V”字形的途程。

排在最前面的《论〈乐记〉美学思想之两派》作于一九六二年十月，那是我考取北京大学中国古代文艺思想史研究生不久。我的导师杨晦先生交给我一大串专业必读书目，指定我每读一书，须作札记，并定时送给他检阅，而列在书目之首的便是《礼记·乐记》。年轻的我颇有一股初生牛犊之气，同时也想给导师来个“开门见山”，留下点“深刻”印象，竟然夜以继日，用个把月的时间写了一篇近三万字的关于《乐记》的读书报告，题为《论〈乐记〉音乐思想的两个理论体系》。我把文章送到燕东园杨晦先生家中，除当时见到先生边随手翻动稿子，边微微颌首之外，此后的反应颇使我失望。先生把稿子留下后，不置一辞，似已忘怀，而我也不敢贸然去问，只是按他的要求，一本一本地读书，同时一本一本地写札记。此稿一压三年，直到毕业前夕我到先生家去，他才从抽屉中取出，郑重其事地归还于我。临别之际有过一些充满感情的对话，但对于这篇文章以及他处理这篇文章的方式，仍无一言谈及，我心中不免困惑。后来我的师兄告诉我，杨晦先生有个学生是《新建设》杂志的编辑，一次他去先生家中探望，看见摊开在书桌上的这篇稿子，略为翻阅之后，他表示想带走此稿，准备在《新建设》上发表。先生却阻止说：“我不

能赞同你的做法。现在发表他的文章，他就没有心思读书了。还是留到将来他自己去发表吧。”听了这番话，我才恍然大悟，体会到先生对我的不言之中的深意了。时隔二十余年，杨晦先生主编《中国文艺思想史论丛》时，这篇文章又经先生首肯，发表在《论丛》创刊号上，只是文字由我略加压缩，题目也改成现在的样子了。

但是一九七六年“四人帮”垮台之后，我发表文章却是从研讨当代文学理论开始的。这是因为史无前例的那场文化浩劫“砸烂”了洋和古，古代文论曾长久地被逐出大学中文系的课堂，现实迫使我的兴趣发生了由古而今的转变。直到一九八〇年我所在的大学中文系要我开设古代文论课，我的兴趣才又由今而向古移动。从历年发表的五六十篇论文中遴选出的这本集子，“上编”属古代文论，“下编”属当代文论，从编排和份量上看，颇有点“厚古薄今”的味道。但今日，好古已不成为一种罪名，所以也就由它去了。

这本集子虽然有古有今，但好象一只凉盘里拼着两样菜似的，实在没有做到融古今于一炉。古代文论是富有我们民族传统特色的文学理论。建设具有中国特色的社会主义文学理论，自然离不开对古代文论的融合和吸收。但目前的状况，在古代文论与当代文论的研究之间，似乎还留存着一道历史的沟壑。搞当代文论的，或者囿于五十年代由苏联传入的理论模式，或者面向西方，只在必要时引用几句古代文论作为补充和印证；搞古代文论的，则大多从理论批评史的角度着眼，就古论古，与当代颇多隔膜。如何贯通古今，使古代文论的研究具有当代性和生命力，使当代文论能够继承古代文论的优秀民族传统，这是文学理论工作者，特别是中国古代文论研究者近年来较多思考的一个问题。

要使古代文论走向当代，我以为古代文论的研究应当贯彻“以今研古”与“古为今用”的原则。所谓“以今研古”，就是

要立足今天，用新方法与新观念来研究古代文论。这不是说乾嘉学派的治学风气已经没有意义。传统的校勘、训诂、笺注、释义、考证，仍然是古代文论研究不可缺少的基本方法，是整个研究工程的起点。近几年在此基础上进行的理论研究已经取得了长足的进步，但是也应看到，孤立的封闭的研究现状尚未打破，研究者的视野不够开阔，较多限于一家一论的掘井式的微观研究，而甚少体现整体意识的网络式的宏观研究。宏观研究要求对事物作总体的规律性的描述和把握，单纯的分类与归纳的方法已经不能适应研究工作的需要。要使古代文论研究从孤立、封闭的状态中走出来，方法的更新是必须的。方法论是世界观的一个组成部分。新的方法能够促使研究者从一个新的角度和新的起点对事物的规律作新的发现。例如比较研究法，特别是中西比较法，使古代文论研究者打开了眼界，拓展了思路，在不同的民族文化的背景上探索中国古代文论与西方文论之间的共同规律与特殊规律；又如系统研究法，把整个中国古代文论视为一个独立的“控制系统”，一个历史形成的整体，确认其有完整而独特的理论体系，并开始了对其内在架构的探索；又如综合研究法，打破古今中外和文史哲的界限，打破文学与艺术的界限，打破各种形式的界限，从美学高度作综合性探讨，使古代文论研究与艺术哲学、美学融为一体。其实这些新方法的使用，老一辈学者已经为我们作了先导。钱钟书先生的《谈艺录》、《管锥编》和《七缀集》等皆属古代文论研究中具有开拓性的著作，他就采用了比较研究法与综合研究法。方法的更新必将给古代文论研究带来新的生气与活力，使古代文论面向世界，走向当代。

但是，方法的更新，必须以观念的更新为前提。观念的更新是指研究者应该从传统的某些狭隘或谬误的观念中走出来，具备新的时代意识。新的时代意识融贯于社会生活的各个领域，可谓“包揽宇宙，总括万象”，但其核心是开放、改革和在发展中坚持

马克思主义，这对文学理论和古代文论研究者也是一样。没有观念的更新，所谓新方法也就成为用一堆令人费解的新名词去变戏法，或者是新瓶装旧酒。近年来古代文论研究所取得的某些理论新成果，首先与观念的初步更新有关。比如对白居易《与元九书》的重新评价，就是在文学与政治关系上观念更新的结果；对金圣叹小说理论的深入研究与褒扬，也不再以是否“反动文人”为前提了；庄子文艺思想的独特成就，不再因为哲学上的唯心主义而被贬斥；佛、道宗教对于中国艺术和美学的积极作用，不再因为宗教是精神鸦片而全部否定等等。强调古代文论研究者应当具备新的时代意识，并不是说可以让古人穿西装，以今律古，把古文论现代化，而是强调研究工作中的当代主体性，强调研究者应有自觉的当代意识与新的眼光。其实，社会科学中的任何研究与创造都不可能是纯客观的，而有赖其能动的主体意识。马克思曾这样说道：“我的对象只能是我的一种本质力量的确证，……因为任何一个对象对我的意义（它只是对那个与它相适应的感觉说来才有意义）都以我的感觉所及的程度为限。”（《1844年经济学哲学手稿》）事物的本质与规律是不能穷尽的，主体意识每提高一个层次，就会发现事物的新的本质与规律，所以当代主体意识对于古代文论的研究是十分重要的。

我们考察一个事物，常常采用坐标法。坐标的纵轴展示事物的纵向历史进程，坐标的横轴展示事物的横向现实联系。我以为还应增加一个第三轴，构成一个三维空间，使对事物的研究能从平面性过渡到立体性。比如一个圆锥体，放在平面坐标中考察，它呈现在我们眼前的只能是一个三角形，因为它的视角只有一个。如果放在立体坐标中来考察，事物存在于三维空间之中，它至少可以获得六个不同的视角。同样一个圆锥体就会向我们呈现至少三种不同的形体：三角形（侧面视角）、圆形（底部视角）和圆心放射形（顶部视角）。可见把显示在平面坐标中的圆锥体

描绘成三角形，这并非终极的真理。而当采用立体坐标法来考察同一事物的时候，我们就会获得完全不同的发现。对于古代文论研究来说，这第三坐标轴，我以为应当是研究者的当代主体意识。

无论在当代文论或古代文论的研究领域，当一种新的见解或探索性的理论刚一出现，最好不要轻率地给它贴上“非马克思主义”的标签，而要允许它存在，允许它争鸣，最终通过实践来检验其正确与否。历史上常有这样的情况：开始发现真理的往往是少数人，而少数人发现的真理当时却被众人斥为谬误。摩尔根的基因遗传学说，钱谷融的“文学是人学”不都遭受过这样的命运吗？允许各种学说并存、争鸣，用发展和开放的观点看待马克思主义，在斗争和融合之中丰富马克思主义，这正是一种当代意识。古代文论研究者是应当具备这样一种当代意识的。

上面说的是古代文论研究必须贯彻“以今研古”的原则。要使古代文论走向当代，除了“以今研古”外，还须“古为今用”。古代文论研究的“古为今用”，有广义与狭义之分。就广义而言，如对“气”、“道”、“味”、“趣”、“意象”、“风骨”、“神韵”、“意境”、“妙悟”、“性灵”、“格调”等诸多中国古典美学范畴的阐释，对古代文论各种专著与流派的研究，对古代文论民族特性与理论体系的探索，对我们民族的审美意识与审美情趣的总结等等，都为当代文论的建设打开了丰富的传统宝库，并且对今天的文学观念与审美意识产生着深刻的影响。就狭义而言，“古为今用”离不开大量的普及工作。对古代文论原著作注释和今译，让更多的读者看懂、消化，这是第一步；编写有关古代文论的基本工具书，出版各种通俗选本，介绍古代文论的基本知识和范畴等等，都是不可缺少的方面。在上述两方面的基础上，文学理论家与批评家可以尝试在写作中采用传统的评点、诗话与英文的形式，把至今仍有活力与丰富内涵的古

代文论范畴概念用于当代文论之中，乃至在中国古代文论范畴、体系的基础上编写一部独特的具有民族色彩的文学原理等等。总之，古代文论研究无论是“以今研古”还是“古为今用”，都有大量的新的工作需要我们去。传统的研究方法，传统的观念和已经取得的成绩，都不能成为金包袱沉重地压在我们身上，而应该在方法更新与观念更新之中，在不断的探索之中前进。

我的这本书虽还不能说是贯通古今的桥梁，但我希望在今后的研究工作中能够架起一座这样的桥梁。

目 录

自 序	(1)
-----	-------

上 编

论《乐记》美学思想之两派	(3)
评陆机的唯物主义美学观	(39)
“和谐为美”思想之中西比较	(52)
钟嵘《诗品》“滋味”解	(68)
韩愈柳宗元美学思想之比较	(81)
白居易美学思想述略	(100)
司空图审美理论中的“三外”说	(112)
严羽诗禅说析辨	(130)
王夫之的诗歌艺术论概观	(145)
金圣叹贯华堂本《水浒传》考评	(164)
桐城派“义法”说发微	(187)
桐城派美学理论中的“神气”说	(198)
桐城派散文艺术风格论新探	(207)

下 编

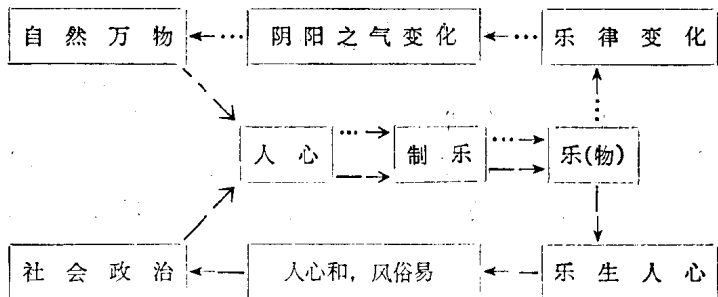
“写真实”是现实主义的基本艺术规律	(223)
-------------------	---------

艺术真实与现实主义·····	(239)
论理想在“写真实”中的地位·····	(249)
谈虚构·····	(257)
说意境·····	(261)
艺术欣赏中的美感琐谈·····	(269)
谈文学阶级性的复杂表现·····	(274)
略论典型的个性化·····	(287)
论报告文学的时代精神·····	(295)
时代精神与“时代”的“精神”·····	(304)
跋·····	(310)

上 编

论《乐记》美学思想之两派

我国的音乐史源远流长。《吕氏春秋·古乐》云：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙。”在远古时期，音乐就和诗歌、舞蹈一起，与人们的社会生活发生着紧密的联系。之后，历经夏、商、西周，到战国时期，音乐实践无论在专司组织、演出规模、乐器制造、声律制度方面，都有了很大的发展。由长期实践积累而产生的音乐理论，在《礼记·乐记》出现之前，仅见于《左传》、《国语》、《论语》中的片言只语，和《管子》、《荀子》中的某些论述。系统的音乐理论的形成，当以《礼记·乐记》为标志。在音乐理论中，势力最大的是儒家和阴阳五行家。前者大致上可以《乐记》为代表，后者则以《吕氏春秋》中的“十二纪”以及《大乐》、《侈乐》、《适音》、《音律》等为代表。《乐记》主要部分系儒家之说，同时也反映着阴阳五行思想对于音乐理论的渗透。



《乐记》成书大约在战国末至西汉初，其间经过不止一人的

编纂加工。虽然各节之间的次序略有杂乱之感，但通览全文，它的各部分的内容有着内在的联系，其音乐思想是相当完整、严密的。全文构成了社会系统与自然系统两个部分。为便于论述，先就全文两个系统列图如上页。这两个交织着的系统共同有着三个阶段：音乐的本源，音乐的制作，音乐的社会作用。下文试分别阐述之。

音乐的本源和制作

关于音乐的本源，《乐记》是这样说的：

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；比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐。

乐者，音之所由生也，其本在人心之感于物也。

这里有必要弄清几个概念。在《乐记》的音乐理论中，“声”、“音”、“乐”这三个概念是互有区别、内涵不同的。《乐记》所说的“乐”，并不等于我们今天所说的音乐，而是包含音乐在内的诗、歌、舞的统一体。“比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐”，就是指配着乐器，又唱又舞，并且挥动着舞蹈用的道具“干戚羽旄”之类。我们今天所说的音乐、歌曲，《乐记》称之为“音”^①，如“治世之音安以乐”、“乱世之音怨以怒”、“亡国之音哀以思”等等，就是指不同的社会政治产生特色不同的音乐。《乐记》所说的“声”，是指构成音乐的最基本因素，也就是声音，即宫、商、角、徵、羽五声。声音的配合、应和、

^① 《十三经注疏》，《礼记注疏》卷三十七，孔颖达《礼记正义》云：“音，则今之歌曲也。”

变化，形成有组织的曲调，这就是“音”。所谓“声相应，故生变；变成方，谓之音”，“声成文谓之音”等等，便是这个意思。《乐记》开宗明义第一句就说明，音乐的产生是客观外界作用于人心的结果，其本源是社会生活中客观存在的事物。人心由于外界事物的感动而发出不同的声音，各种不同的声音互相应和变化，就产生了歌曲、音乐。具体说来，也就是由“物”——“心”——“声”——“音”——“乐”，这是朴素的唯物反映论。这里的“物”，包括自然范畴与社会范畴。对自然范畴之“物”，《乐记》未作具体说明。社会范畴之“物”，文中主要是指礼乐刑政以及一国的政治业绩等等，所谓“王者功成作乐，治定制礼”。又说：“夫古者，天地顺而四时当，民有德而五谷昌，疾疢不作而无妖祥，此之谓大当。……天下大定，然后正六律，和五声，弦歌诗颂，此之谓德音。德音谓之乐。”孔子与宾牟贾言乐一段谈到，武王因灭纣而制乐。《吕氏春秋·古乐》记述，禹之“大夏”，汤之“大护”，或因农事水利之功毕，或因平无道、定天下，从而制定的。

《乐记》说：喜怒哀乐敬爱，“六者非性也，感于物而后动。”由于社会生活的触动，引起了人们各种不同的感情，于是相应地便产生了各种不同的音乐：“是故其哀心感者，其声噍以杀；其乐心感者，其声啾以缓；其喜心感者，其声发以散；其怒心感者，其声粗以廉。”在指出音乐的本源之后，这里《乐记》强调了心为主，声为从，音乐是人们思想感情的表现。在内容与形式的关系上，《乐记》认为艺术情感对音乐形式起着决定的作用。

《乐记》关于音乐本源的理论，侧重的是音乐的抒情性质，与《毛诗序》所说的“情发于声，声成文谓之音”的理论是一致的，都强调情感因素在音乐艺术中的地位。关于音乐本源的另一种说法是模拟说。《吕氏春秋》的《大乐》和《古乐》，主张音

乐产生于对自然万物和谐悦耳之声的模仿^①。《乐记》没有看到的音乐的描写能力，《吕氏春秋》看到了。模拟说的产生，是以音乐的创作经验、精密的乐器制作和较高的演奏技巧为基础的。音乐的发展，由徒歌进而配以原始的乐器（如最原始的磬——敲打悬挂的石片；最原始的鼓——躺下来敲着肚皮），又进而配以复杂多样的合乐，终于乐器完全脱离配歌的地位而独立演奏，音乐的描写能力至此才被充分地认识到了。伯牙鼓琴的传说，《诗经》中《南陔》、《白华》、《由庚》、《崇丘》、《由仪》、《华黍》六篇有声无词的乐曲的记载，都说明至迟在战国时代，乐器的演奏已经达到了独立的水平了。在音乐的本源问题上，抒情论和模拟说都是唯物主义的反映论，只是各自的侧重有所不同，各自强调音乐特点的不同方面，因为音乐本身原是抒情与描写的统一体。

心感于物而发为声，要把声变为乐，就要有一个制乐的过程。在制乐过程中碰到的第一个问题，就是制乐权归谁占有的问题。

儒家把音乐视为“感人深，移风易俗”、巩固等级统治的教化工具。儒家以孔子为代表，在复古的外壳里实行着服务于当前政治的改制。之所以借助于复古，是因为他们所向往的，作为号召的旗帜的，是“文武周公”的统一政治局面。儒家的音乐理论也是如此。儒家的“制乐”，是古乐、大乐、正乐，并且只有天子才有制乐的权利。如果诸侯、臣民擅自制乐，这并非“乐”，只是邪声乱音而已。《乐记》中说到制乐的有先王、明王、大

^① 《吕氏春秋·大乐》云：“音乐之所由来者远矣，……万物所出，造于太一，化于阴阳，萌芽始震，凝滞以形，形体有处，莫不有声。声出于和，和出于适。和适，先王定乐由此而生。”《吕氏春秋·古乐》云：“惟天之合，正风乃行，其音若熙熙凄凄锵锵。帝颛顼好其音，乃令飞龙作效八风之音，命之曰《承云》。”又：“帝尧立，乃命质为乐，质乃效山林溪谷之音以歌。”