

本刊特稿

编者按：《新文艺理论体系论》是王锺陵先生费时十五年撰写的篇幅达四百五十万字的巨著《二十世纪中西文论史》的结语，除引论与尾声外，计分六编。本刊征得王锺陵先生同意，特予连载。此期所载为：第三编《作品、作家、文学史时代、文学史》之第四、五两章。

## 新文艺理论体系论(五)

王 锺 陵

(苏州大学,江苏 苏州 215123)

摘 要：文学时代的复杂性在于：它具有立体性、多元性。文学史发展的复杂性在于：在不同的历史环境中，相同的文学现象所起的历史作用并不相同；历史任务的完成会采用不同的历史形式；相似的文学现象其性质却迥异；文学流派之间的斗争往往导致文学潮流的变化。文学史发展的辩证性在于：许多文学时代及艺术现象是进步与退步的交织，历史在否定的环节中也没有停止其前进的步武。

文学史的运动规律主要有以下几项：从诗性时代向着散文时代过渡，以及散文体裁最终一定会代诗而起为更主要的形式，这是全人类思维发展的共同趋势。神话，作为不同的文化基型，决定了不同民族文学艺术的发展道路及其独特的风貌。文艺史是一种突过与不及双向并存的运动，是受动与能动的统一。雅与俗的悬隔与汇通，形成为文学发展的大的格局和走向。艺术高格、理想及典范是在文学史运动中确立的。而文体的兴起、分化与类型转换中的浮沉兴替则是文学史发展的内在贯通线索。艺术上的求新与社会需要的拉动是新潮崛起的原因，新潮崛起往往呈现为一种冲绝的态势。

关键词：文学史时代；复杂性；辩证性；文学史运动规律

作者简介：王锺陵(1943—)，男，江苏南京人，苏州大学教授、博士生导师，主要从事原始意识、神话思维、中国文学史与方法论以及中西文论的研究。

中图分类号：I0 文献标识码：A 文章编号：1001-4403(2014)06-0001-12 收稿日期：2014-10-17

### 第三编 作品、作家、文学史 时代、文学史

#### 第四章 分析文学时代：文学史发展的 复杂性与辩证性

##### 1. 文学时代的立体性、多元性

历史不是在理想的状态中前进的，历史往往

在一些人身上体现其一定的侧面，亦即是说，就单个的人或集团、流派来说，往往只体现了历史前进所需要的一个方面的内容，然而就整个社会来说，各种倾向的并存，倒是较为全面地表现了一定阶段历史前进的各个方面的内涵。这各个方面意见的展开、冲突和融合，便正是思想文化史前进的过程。然而在各种意见达到融合以前，历史往往以一种片面的形式在发展。当然在这种片面之中，又自有其构成一个单独整体的多种内容

和多样的规定性。

中国梁陈之际的诗歌发展状态,便是文学时代立体性、多元性的一个例案。韩愈曾经一笔骂倒过有齐以后的诗歌曰:“齐梁及陈隋,众作等蝉噪。”<sup>[1]</sup>齐梁陈隋,其中尤其是梁陈诗歌,因为宫体诗的泛滥,历来最遭诟病。梁陈诗歌,千余年来,在相当多人的眼里,几成了一片漆黑的、耻辱的深潭。其实,梁陈之际,是一个十分活跃的时期,各种倾向都在发展:有的向前,有的向后,有的似前进而实后退,有的似后退而实前进,原有的发展方向在沿承,新的发展方向在寻求,种种情况相互交织汇成一片。前进与后退的辩证法呈现了特别复杂的形态。自有宋开始的诗歌向“古之终律之始”<sup>[2]</sup>的转变,以及“窥情风景之上,钻貌草木之中”<sup>[3]</sup>的欣赏自然美的热潮,仍在向前发展;而永明以来诗格的下降,此时则引发了宫体诗的狂潮。一方面新鲜的艺术经验,不断地产生着;另一方面颓靡的风习几乎席卷了整个诗坛,产生了引人注目的弊端。于是,对于时弊的批评在滋生,以至乃有复古主张的抬头。自有齐以来就启动的同新变派色彩不同的努力,以及齐末由刘勰明确提出的通变观,在此期产生出矫变于时风的文体。我们只有综合上述三个方面,才能对这一文学史时代有整体性把握。

## 2. 许多文学时代及艺术现象是进步与退步的交织

比如,南朝齐代就既是一个追求新鲜并充满新鲜气息的时代,又是一个有着失误和迷惘的年代。诗歌创作中内容的退步和形式的进步,成为一个十分醒目的现象。历史往往并存着两个相反的发展方向,中国诗歌的发展在齐代来到了又一个突出的进步和明显的退步相交织的时代。这一时期诗歌发展的积极方面和消极方面,基本上决定了梁陈以至初唐诗歌发展的道路,其影响十分深远。

进步中交织着退步,或曰包含着退步的进步的文学现象,有两种情况:一是纵贯于漫长时间中的;一是横向的,属于某一个时代的。

警句之被注重,是一个长久存在于中国诗歌史中的现象。警句能够振起全篇,警句能够传诵,这自然是艺术进步的表现,但专致力于字句之中,往往会产生有句无篇的缺点。陆机诗就有此种情况存在,士衡自己也是意识到这一点的,所以他

才说:“彼榛楛之勿翦,亦蒙荣于集翠。缀《下里》于《白雪》,吾亦济夫所伟”<sup>[4]</sup>。榛楛因翠鸟来集而蒙荣,《下里》《巴人》的里俗谣曲因和《阳春》《白雪》的高雅之音相缀在一起而得其助,这是说秀句能使庸拙之文生辉。秀句颖翹于庸拙之文中,此明谓有句无篇也。在秀句的写作中,既然往往出现“心牢落而无偶,意徘徊而不能搆”<sup>[4]</sup>的情况,秀句之在诗文中,既然又往往是“块孤立而特峙,非常音之所纬”<sup>[4]</sup>的,那末诗文写作中一气呵成的情况也就成为不可能,淋漓直泻的文气亦无法贯注于诗文中了,诗文也就难以有一种浑成的气韵。诗人文士们过于注目于字句小处以至斗新争巧于其中,诗文的格调就会每况愈下。所以,追逐秀句的风尚一旦张扬开来,必然带来文气的浇薄。

玄言诗则属于后一种情况。玄言诗风靡一世,终于使东晋一代成为了文学史上的玄言诗阶段。玄言诗在相当程度上淡退了诗歌中历时弥久的迁逝感,于写景中透出高朗,于人生亦寻其自得之处,从而发展到晋末宋初的陶诗,方才一方面仍有迁逝之悲,另一方面又有自得之乐;一方面历史感深沉,一方面又田园山水一片欣意,表现了一种十分丰富的多色调的思想内涵。离开了玄学的消释作用,悲愁之声是难以有所淡退的,陶渊明诗歌的特殊风貌也是无法形成的。

迁逝感的淡退,与外物愈益成为描写的对象,是一组呈现反向运动的因果联结,内心深沉的感荡之减弱,方才能使外物的描写从“有我之境”走向“无我之境”,自然景候才能日益成为一种独立的审美对象。对外物刻画的需要又必然刺激着对于语言表现艺术的愈益精致的讲求,从而“刻画”的艺术风气才能广为弥漫开来,精致的形式追求方才成为一代艺术风会之所在。中国诗歌的发展因而进入了一个新的阶段。所以,玄言诗阶段应该被认为是我国诗歌发展史中的一个重要阶段,广为流行的一概抹倒这一阶段的看法并不正确。

另一方面,比之汉代文学来说,约言精理的玄言诗摈弃横向铺展以后达到了就那一个时代来说纵向深入的极点,以致有丧失掉诗的危险。因为文学语言中的理性应是含蕴在丰富感性中的理性,文学语言的精约应是能够表现多样性的精约。大部分玄言诗的失败,不仅向人们明确地显示了文学以形象的个别来反映理性一般这一特征的不

可忽视,而且也表明人们对于语言表达中少与多的辩证关系的把握,还有着进一步深入的需要。

历史的发展如此奇妙,进步和退步常常那样密切地交织在一起,一方面是进步,另一方面却又是退步。进步会以一种退步的形式来表现,退步当中又会蕴含着进步的内核。人们往往被历史发展这种斑驳纷纭的形式所迷惑,而产生对其不加分辨而一概摈弃的简单化倾向。这是不正确的,对于复杂发展的历史,我们应该加以细致的辨别。

### 3. 历史在否定的环节中,也没有停止其前进的步武

既然艺术的进步与退步往往是交织着的,因此我们应该以辩证的眼光来看待艺术发展的每一个环节,包括其扭曲了的似乎是“反面”的环节。比如,在梁、陈颓靡的诗风中也有着艺术上的前进。历史的辩证法是有趣的,文学艺术的进步可以包含在一种正面的形态之中,也可以包含在一种扭曲了的形态之中。诗歌史既能在建安、正始时期迈着阔大的步伐前进,也能在梁、陈宫廷诗人的作品中歪斜着脚步蹒跚前进。

当梁、陈宫廷诗人赋予七言歌行体的富贵冶荡的内容和轻靡的情调,被陈子昂、李白等人的复古革新所扫荡了以后,七言诗体便从梁、陈那种特定的历史形式中挣脱了出来,从而以其雄肆汪洋、奔泻汹涌的气势,唱出了高亢的盛唐之音。然而,对于一个文学史家所不可忘记的是,这种充满活力的成为中国诗歌两种最主要形式之一的诗体,却是在宫体诗中成熟起来的。

宫体诗的艺术变异,虽然存在着许多严重缺点,但它毕竟为我们民族积累了一些新鲜的艺术经验。唐代近体诗的艺术风貌,在相当的程度上是由梁、陈诗风的发展所形成的。这一时期艺术上的进步:七言歌行的成长,五言诗的简炼明净,绝句体式的萌发,使中国诗歌愈益走向着唐代。

历史,在被相当一些人视为完全否定的环节中,一刻也没有停止过它前进的步武。

### 4. 历史的耐心与肠胃

历史有一个很好的耐性,沉重的代价并没有使它着急,它一定要走完自己所必然要走完的道路,方能转换发展的方向。

历史又有一个博大的心胸和一个很好的肠

胃,它能把一切都包容进去慢慢地予以消化。即使对一场灾难,它也能从中分解出许多营养来。不过,进步和退步的复杂交织,使得历史需要相当的时间来进行剔除和消化的工作。

### 5. 在不同的历史环境中,相同的文学现象所起的历史作用并不相同

说明这一点,有一个典型的例子:论者们从未看到庾信、王褒应受贬斥的宫廷文风,却在北朝当日现实的汉化政治进程中起了积极的作用。正是南方的宫廷诗风,方才特别为同样处于宫廷环境之中的宇文集团所欣然接受,从而促进了他们接受南方汉文化的进程。历史的辩证法是奇妙的,在南朝日渐力竭的宫体诗风,却在北方找到了新的存在土壤。同梁、陈君主亡国之覆辙联系在一起,却在北方被纳入了具有积极意义的汉化过程中去了。论者们无见于此,于是只是津津于论述庾信转向深沉、王褒转向刚健的诗,而对子山集中表现了明显南诗气调的篇什,则略而不论或一提而过。其原因除了未能把文学的进程同民族融合的政治、社会过程结合起来考察外,还因为未能理解文学艺术史奇妙的辩证发展。

### 6. 历史任务的完成会采用不同的历史形式,历史形式是多样的

凡属已经提到议事日程上来的历史任务,总会为自己寻找到完成的途径。历史的辩证法,在这里又一次显示了它的奇妙。这种途径,也许体现为一种向前的形式,也许倒是以一种向后的形式来表现。人类往往以召唤古昔以至回返原初的方法来解决一个向前的任务。

### 7. 深入到文学史运动浪花的下面去

对于历史进程中出现的种种复杂现象,我们应该有细致的辨析。像苏绰之批评“华诞”<sup>[393]</sup>“浇风”,表面上看来是进步的,其实不过是历史运动中暂时的倒退的方面之折光。他的复古,似乎和历史上发生过多次的以复古为革新的文学运动亦相似,而实际上,苏绰复古的性质及其所依据的历史社会环境,都和后来陈子昂、李白诸人大不相同。当我们看到历史运动江流中的浪花时,我们还应该深入到浪花下面去观察一下它是由何种内在的潜流激涌而起的,否则是很容易为历史现象的表面相似所迷惑的。



## 8. 相似的历史现象其性质却迥异

历史现象往往有其相似性,但实质并不相同:苏绰、杨坚,都主张复古,但是各自处在不同的历史环境之中,其“复古”主张的性质及其历史作用便判然大异。历史运动形式之复杂性和历史现象之相似性,需要治史者具有仔细而深入的辨析力。

拿苏绰来说,他的活动同整个宇文集团一样,是在一种过时的形式中有着前进的内容。这种过时形式与前进内容的矛盾,正是由鲜卑族的宇文集团既要“融洽胡汉为一体”<sup>〔6〕17</sup>,又要保持其“胡制”<sup>〔6〕17</sup>的矛盾所必然决定的。他们的“反风俗,复古始”<sup>〔5〕37</sup>,既有反对“华诞”“浇风”的一面,又有反对文明的一面,看不到宇文集团活动的矛盾性及其举措的双重性,我们不仅难以正确分析苏绰的主张,也难以把握这一段文学史的进程。

杨坚的情况不同,虽然其“斫雕为朴”<sup>〔7〕1730</sup>的意见,仍带着关陇集团尚崇素朴的色彩,但他一即位就“易周氏官仪,依汉、魏之旧”<sup>〔7〕13</sup>。杨隋政权既然是汉族政权,那末它成立以后,自然要改革其所承袭的“以古礼文饰胡俗”的北周“迁怪”<sup>〔8〕58</sup>之制。杨坚的普诏天下公私文翰并宜实录,也是他“改周制”的一部分,是试图对“狂简斐然成俗”<sup>〔7〕1730</sup>牢笼北周一代的王、庾文风加以革除。这同“以古礼文饰胡俗”来承认少数族朴野性的苏绰的主张,其性质是不同的。

此外,在王、庾文风扇于关右,以致时人“流宕忘反,无所取裁”<sup>〔7〕1730</sup>之后,来反对浮艳文词,这种反对的实质,乃是对传播于北方的南方宫廷文风的一种矫正。这同苏绰主张的实质是取消对南朝文学的学习,又是大相径庭的。

## 9. 流派与文学潮流

上文已说每一个文学史时代都是立体的、多元的,因此每一个文学史时代中都会产生出种种文学流派,文学流派之间的斗争往往导致文学潮流的变化。这样一种斗争与变化所引致的文学史进程,有时会跨越漫长的时段。

我们可以以南朝诗歌的发展为例来说明这一点。魏代及两晋文学的发展,大体上都是由上层贵族文人推动的。到了南朝,情况有了相当的变化:一方面上层贵族文人继续领导着文学的发展

潮流,另一方面下层寒族文人的力量在崛起,于是南朝文坛出现了两种力量的交织和斗争。这不仅使得南朝文学的面貌更为多彩,而且也使南朝文学的发展表现为几个流派之间的斗争。谢灵运以写景来悟玄,他的诗最为典型地表现了山水文学的新成分在玄言诗旧的母体中孕育成熟的情状。此外,颜延之的对偶诗,鲍照的倾侧之文,在当时也都具有革旧布新、推动诗歌史向前发展的作用。然而,他们之间的差异,则又必然导致南朝诗歌在诗派的冲荡中向前发展。因此,南朝诗歌的矛盾运动,是从革除玄言诗风展开声色大开的局面,发展为诗派之间的斗争的。

同政治上寒人力量的兴起相一致,自刘宋以来,一种市井兴趣在抬头,而民间音乐的影响自晋以来也一直在扩大。另一方面,高等士族愈益沉溺于声色冶容、车服器玩之中,士庶杂流的情况之发展,也使高等士族的审美趣味愈趋于“俗”。于是,寒人和高等士族在文学上便共同划出了一条平俗化的发展轨道。南朝诗派之间的斗争,正是在这种情况下展开的,这就必然决定了“取湮当代”<sup>〔16〕47</sup>的鲍体,愈益增大着影响,并从而引起由侧重于刻画外物向侧重于讲求语言形式的阶段推移,汹涌起文学新变的潮流。永明体、梁陈宫体这些新变诗体都是在这一过程中产生的。

在宋代,诗歌从东晋道足胸怀、冲漠恬淡的玄言云霓中,落进了似乎没有人间烟火气的高山深壑和典饰端丽、盛服矜庄的廊庙之中。“谢、颜并起,乃各擅奇;休、鲍后出,咸亦标世”<sup>〔10〕908</sup>,诗派之间的斗争,首先从颜、谢与休、鲍之间开始。这是廊庙之体同歌谣之体的斗争。永明之际,平俗化的进程急剧向前,诗歌广泛进入官吏文人的世俗生活圈中。小谢把山水诗从大谢高山大壑的人外之境引入了人境之内,随处即目地萧散地玩赏自然景物,着力对平常物象作细微的刻划,表现了一种平秀的风貌。沈约诗则更为突出地表现了诗歌之向“俗”的发展。其时,谢灵运,颜延之两人的诗风受到批评。大谢脱俗的诗风被视为“酷不入情”,其诗之篇制较大则被视为“疏慢阐缓”<sup>〔10〕908</sup>。这两项批评的结合,正是对大谢诗体的一种革除。沈约的宪章鲍照及提倡三易之说,又是对“喜用古事”“情喻渊深”<sup>〔9〕43</sup>的颜体的革除。永明体正是在沿承休鲍、革除谢颜二体的过

引文中“风俗”后,中华书局本用逗号。

“擅奇”后原为逗号。

程中发展起来的。代表着这种革除获得胜利的标志,便是由小谢提出并为沈约所赞同的“圆美流转”主张的被成功实践。这一主张的矛头所向是十分清楚的,即要化释元嘉体因骈偶过多“弥见拘束”<sup>[9]43</sup>而造成的板滞痴重。

沿着精致与庸俗这样两个方面的发展,就引发了宫体诗的狂澜。到萧纲等人“宫体所传,且变朝野”<sup>[11]250</sup>之时,谢颜二体式微,鲍体乃独行于时。

谢颜鲍三家的斗争,以鲍体的独昌而结束,但另一种诗派之间的斗争又早已在逐步展开了。

当诗歌愈趋平弱无力时,一种矫变当时文体的努力就在萌生。这一努力在齐代江淹诗中就已肇端。有趣的是,宫体红紫之文可以溯源于鲍照的倾侧之文,一种笔力比较雄峭的文体也同样是上挑明远的。鲍照的不少诗笔力矫举、用字险仄。江淹的一些诗也有这一特点,因而笔力比较雄峭。江淹诗体总杂,表现了融合多种艺术成分的意向,这正是一种通变的意向。刘勰在《文心雕龙》中则特立《通变》一篇,提出了“望今制奇,参古定法”的鲜明主张。钟嵘比之刘勰,是保守一些的通变派理论家。通变派在梁代产生了较好地体现其理论主张的诗体,这便是吴均体。这一派遥领了隋唐以后终于发展为主线的通变文学潮流的先河。

## 第五章 文艺史的运动规律

1. 从诗性时代向散文时代过渡是全人类思维发展的规律,因而它也决定了各民族文艺发展的序次

从诗性时代向着散文时代过渡,以及散文体裁最终一定会代诗而起为更主要的形式,这是全人类思维发展的共同趋势。叙事的发生学问题,是理解这一点的关键。

在神话礼仪上,讲述神话故事,是经常有的一项内容,氏族源流、祖先功德、自然山川、各种禁忌、生产经验等,都往往统一编码在古歌、传说、史诗等载体中,向后代进行传授,以便协同与组织整个氏族的生活,建立一种凝聚性的情感,从而使得整个氏族凝结为一个群。可见叙事能力的发展乃是原始人类生存之所必需。

史诗便是诗性中叙事因素有了显著增长而产生的一种诗体。虽然单个神话经过加工可以成为史诗中的一个部分,但从总体上说,史诗是由几

个乃至许多神话传说经过系统化编织而成,并在流传中屡经变动、不断丰富,往往还产生出众多的局部的异体。所谓史诗,即是历史的歌,因此,史诗的编织经过就是确认氏族部落历史的过程。显然可见,史诗是在诗性思维中历史意识显著增强、叙事能力大为提高以后的产物。它还是诗,悟解性、咏唱性,还是它的特征。但其意义的明晰性与丰富性已经快到了突破诗的母体的地步,因此史诗已是神话发展之最高的也是最后的产物。对于那些产生较迟的几乎无需多少悟解性的史诗,它们甚至可以视为散文时代的作品了,其采取诗的形式,仅仅是为了便于咏唱,亦即便于保存、流传的需要。

寓言则可以看成是神话解体后,同时兼容诗性与散文性的又一种思维的与表达的方式。虽然就汉族文学而言,史传与寓言同是中国文学中叙事性因素生长的两条主要渠道,但寓言所具有的明显的诗性特征,使得我们只能将寓言看成是中国汉族文学中散文性与哲理性最终脱颖而出的第二个诗性母体。

寓言的前身是神话,每一则神话就其实质来说,都是一个寓言。那末由于承继神话意象图式的图像与叙事这两个构成因素之侧重的不同,寓言在其形成初期也应就已有着以图像性因素为主和以叙事性因素为特色这样两种类型。像《庄子·人间世》中商丘大木的寓言,便属于一种以视觉展开为特征的图像式寓言;而同是《人间世》中的栎社树的寓言,则在图像因素之外,更以故事性的因素为其特征。庄子喜欢以成组的在相同之中复又相异的寓言来阐述一个论题,它在思维方式上的渊源乃属于意象图式之展衍。庄子是沿用意象图式之展衍这一神话思维的方法来构成自己寓言性表述的整体性框架,而以图像性与故事性成分的不同侧重与交织作为结构出不同类型寓言的方法。至于浓重的说理性成分,故事波澜的增扩,时间的逐步明晰,则都已是寓言作为一种表述方式产生以后的进一步发展了。这种发展从形态上说,则又有膨胀和萎缩两种类型:因说理与故事化成分的增多,一方面使得篇幅大大扩展,另一方面又使得神话悟性意蕴愈益漓薄,这是一种形态的扩张;而寓言成为说理之举例,则是其形态的退化。无论是扩张,还是退化,都表明寓言所承担的从诗性时代向着散文时代过渡的历史作用之即将完成。

叙事是散文性成长的产物,因此,与诗的悟性相比,它就具有平易性、朗畅性、实在性;与诗的简约性、精练性相比,它就具有详尽性、广阔性、丰富性。文化的传播、教育的实施、群体的接受、人际间的沟通,因为叙事所具有的意义,都必然更加容易而有效,正是在这个意义上,而不是从闻一多所说“故事本是民间的产物”<sup>[12]203</sup>的角度,我肯定小说戏剧的本质是平民的意见。

## 2. 神话——不同的文化基型,正是这一基型决定了不同民族文学艺术的发展道路及其独特的风貌

本《结语》在《引论》之第三节《从海德格的存在论走向新存在论》中曾说,只有认识到历史发展的宏大与多歧,人的生存才能有一种深美感,这不是局限于周围世界中的、将过去当前化的海德格的存在论及其历史观所能达致的。

虽然从诗性时代向散文时代过渡是全人类思维发展的规律,但各民族的发展路径不一样,成为其特色的文学与艺术的种类就不一样,并且,其文学与艺术具体发展的序列也不一样。也就是说,虽然总的规律是一致的,但路径是各别的,这各别的路径,其实就是文明的分流,它不仅属于文学与艺术。

我一向认为:世界各民族文化特色之明显形成,是在其跨入文明时代前后的那一段时期。跨入了文明时代,即标志着各民族已然凝定了各自文明的特色和类型,其发展路径既迥然相异,各自的文化—心理亦复各逞风采了。

就中西文明之分流而言,它的基础是生产力状况与社会形态不同:古代东方国家和古典国家在形成国家的历史时期上有着显著的区别。东方国家形成于青铜器时代,大大早于古典国家之形成于铁器时代,“早熟”二字正缘于此。这一区别可以说正是两类国家一系列区别所由产生之根源。

古代东方国家由于发生得早,社会组织尚处在血缘公社阶段,更具体地说,是处于父系公社阶段。父系家族公社承续于母系大家庭,因此它的发展是从民主型走向父权型的。父权家族制的主要特点,是将相当数量的自由民和非自由民在父权之下组成一个家族,以耕种土地和照料畜群。被沦为奴隶的人和用作仆役的人都以婚姻关系为基础,以其家长为酋长,构成一个父权制家

族。家长支配其成员和财产的权力是这种家族的实质。

国家发生时,希腊公社和日耳曼公社已是农业公社。农业公社的特点主要有两点:一是它打破了血缘关系,二是私有制开始产生。因此,它是一个由原生的以原始公有制为基础的社会形态,向着以私有制为基础的新社会形态过渡的阶段。处在农业公社阶段的氏族、部落,比之处于血缘公社阶段的氏族、部落眼界要开阔一些,因为伴随着对血缘关系的突破,农业公社不仅范围更可以扩大,而且也更能保持同其他公社的接触。此外,在农业公社中,个人的主动精神及其发展程度也要高一些。房屋园地的私有,使得个人意识的萌发有了一个牢固的存在空间。

在不同的生产力与社会形态的基础上,中西文明的文化基型——神话也不相同:希腊神话是神人同性同形的,中国神话人形化范围狭窄、动物性遗留十分沉重。神人同形同性不仅使希腊雕塑、绘画取得了光辉的成就,而且还促使了史诗和戏剧的发展。内心生活的丰富、世俗生活场面的铺展、横向社会联系中的种种纠结、个人遭际的不同,使得希腊神话具有很强的故事性。希腊神话中的这种叙事性成分,英雄人物各异的个性、命运及其突出的业绩,强有力地推动了史诗的产生和悲、喜剧的发展。对人的形体美的酷爱,对于人的命运的关注以及对于情节的强调,对于人物内心世界细腻的刻画,是希腊神话和艺术的几个特点,由此,希腊神话和艺术,不仅奠定了西方人文主义的思想源头,而且还开辟了不同于东方文学和艺术发展的具体路径。

希腊神话,促使希腊文艺向着写实与再现的方向发展;而中国神话,则使得文艺向着抽象和表现的方向前进。神话的人形化使希腊雕塑艺术得到了高度的发展,雕塑艺术的高度发展又影响于其它艺术部类,使得绘画亦以表现物体的立体感为能事。中国诸神人形化程度低,因而其原始艺术中亦极少有全人像。中国神话的特征对于艺术的规范,还有一个走向,便是促进了抽象的几何纹饰之发展。中国艺术的许多特征,便是孕育于史前几何纹饰的发展中的。

中国神话的特征,还规定了中国文学发展的道路。在荒莽的动物神身上,世俗生活内容难以渗入;神系狭隘、神职贫乏模糊,则难以发生横向的交织关系。因而,大大限制了中国神话中故



事性因素的发展。当神话历史化的进程汹涌起来时,被织进古史系统的圣王贤相,又被排定在一种纵向的系列上。不同代的人之间,主要是一种承续关系。横向性在中国神话中始终是缺乏的,因此围绕着一个神的周围的神际关系也难以丰富。中国汉族远古神话没有形成史诗般的恢宏的构架,乃是必然的。这样的一种格局,使得叙事性文学在中国文学的早期发展中,不可能占有一种显著的地位。当巨大的神话意象世界终于解体以后,它留存在先秦典籍中的大都是吉光片羽式的碎片,可以睿哲思、助议论,却难以推动叙事性文学的阔大构建。因而,中国叙事文学的长足发展还有待于来日。象征型意象比重大的中国神话虽不长于再现,却饶具表现性成分,于是抒情诗在中国文学的发展系列上,乃在神话以后而占据了首位。同中国原始艺术之疏于形而重于神相一致的是,中国的早期抒情诗也是疏于刻画而长于表白内心的,并因而产生了“诗言志”这种开山门式的诗学纲领。<sup>[13]</sup>

人形化的希腊神话产生了史诗,诗和神话合一,诗相当程度上成为神话的载体;而中国的诗则要到神话解体以后才获得发展,并且是抒情诗。这种区分,其实又正是为两种神话再现和表现成分的悬殊所规定的了。

### 3. 文艺史双向并存的运动

中国古代文论家的文学史发展观往往是片面的。归纳起来说,大部分人几乎总是异口同声地重复一种文学一代不如一代的理论,而少数人如王充、葛洪等人则又单纯强调一种今胜于古的主张,这都有片面性。文艺史发展的规律是双向并存的,这是我在拙著《中国中古诗歌史》中首次提出并用以贯穿于全书撰写之中的一个重要论点。

自建安、正始以后,一方面是气骨的愈益滴薄,一方面又是刻画外物及字句的愈益精工,前者是不及,后者是突过。南朝以后,这种双向的运动更是加速地向前发展着。魏晋南北朝整个历史时期的诗歌发展,最为清楚地昭示了文艺史发展的这种突过和不及的双向并存的运动规律。

在文学与艺术的发展中,贯穿着对于技巧与形式的追求,这种追求往往会付出格调下降的代价。然而,不付出代价的纯收益式的进步,无论就社会生活的哪一个方面来说,都不过是一种幻想,因为历史并不是在理想状态中发展的。当一

种艺术倾向弥漫开来以后,必然会产生与之相伴随的弊病。正如上一章第二节所已述,历史始终是在进步和退步的交融中前进的。比如,南朝对“物色尽”<sup>[14] 694</sup>的走向,使得诗人文士们对于物色的描绘一真二细,这是进步的;但又往往颇著物相,巧密有馀,空灵不足,其原因便在兴寄都微,为写物而写物。魏晋诗歌本即是以情运景的,所以写得很浑转,然而诗中所写之景常常只是人的主观感情的载体。山水诗派兴起以后,一方面自然景候愈益获得了一种细致的表现,另一方面它也就从与情的一体式浑融中破裂了出来,变得游离了,表达感情愈益间接了,也往往变得滞重而不能为情所运了。这是一种进步,也是一种退步,诗变得明秀了,但也常常显得平浅了,以至于最终走到仅仅以一韵一字争奇巧,而“真宰弗存”<sup>[15] 538</sup>的地步。

如果我们仅仅看到发展和推进,而不同时把握失去和不及,那末我们对于文学艺术史发展的理解,就会单线化、直线化。其实,艺术之流是不断“回旋”着“后退”着而向前奔流的。在这种“回旋”与“后退”中,存在着一种阐释和被阐释的互动,这使得从过去到现在的时间进程采取的是一种往复的、渗透的而非直线的、分离的运动方式。其实整个人类意识、文化都是这样发展的,那一次次的复古运动和光大传统的举措,便是历史进程中向后的回旋。

对于南北朝文学,论者一直都强调南朝文学比之北朝文学的进步性。然而,优点和缺点往往是紧紧相连的,山峰旁边便是深谷,低涧之旁又有岗峦。“事雅”的“江左”篇什却是“务饰虚词”,“屡鄙”的中原之作倒能“志存实录”<sup>[14] 167</sup>。南朝在刻画描写、声律对偶等方面的精致,无疑是艺术上的进步,北朝文学在这方面远不及南朝,但它质朴浑厚的气韵又远超于这些小巧的精致之上。单纯讲不及,是复古主义;单纯讲突过,亦是机械论。只有同时把握突过与不及这两个方面,我们才能够解释文学艺术发展中的种种复杂现象。南朝文学和北朝文学,正是在对方的“不及”中,看到了自己的所长,又在对方的所长中,看到了自己的“不及”。于是,两种区别明显的文学,终于在相互取长补短的要求中,逐渐走到了历史的融点上。

任何一个历史阶段,都不是一个误会,也不会仅是一堆错误的积聚。肯定的历史环节会走向

否定的结果,否定的历史环节也会导致肯定的后果,肯定、否定的交织倚伏,要求我们不能把任何一个历史阶段的历史作用仅仅看成是单向的,它必然是双向的。历史的发展不是误会的产物,在偶然性中有着必然的行程,在曲折中有着向前的内容。

如果依照黑格尔永远向上前进、愈升愈高的发展观,而不从双向并存的规律出发,则不仅对一个民族自身各阶段艺术成就之高下、各种文体和艺术种类的兴衰难以把握,而且对于时代间、民族间艺术成就的比较,也一定会沦入简单机械的泥沼之中,就像黑格尔本人将东方哲学粗暴地赶出了哲学史一样。由此,对于艺术、哲学以至世界文化,在发展程度有别的各民族的斗争交融中,特别是对其在野蛮人与文明人之间的对流中的发展,便会无法理解。

#### 4. 艺术高格、理想及典范的形成

布迪厄曾说明过艺术场的造圣活动。他说,艺术场包括一整套制度与机构,“包括批评家、艺术史学家、出版商、画廊经理、商人、博物馆馆长、赞助人、收藏家、至尊地位的认可机构、学院、沙龙、评判委员会,等等”<sup>[15]276-277</sup>,此外,还有“主管艺术的政治和行政机构”<sup>[15]277</sup>。以上这些一起构成造圣的艺术场。布迪厄认为:“我们只有消除幻象、中止勾结和串通关系,才能建立艺术品的一种真正科学。”<sup>[15]278</sup>

布迪厄所说的“造圣”也还只是现世的,并且在相当程度上是有意识的、人为的,甚至是为了谋利的。从他下面的这段话中,我们便可以清楚地认识他所说的“造圣”的性质:“集体信仰是至尊至圣权力的根源,这种权力有助于至尊至圣艺术家通过签名(或签名章)的奇迹把某些产品变成圣物。”“至尊至圣的作者通过团体展出或序言的方式,为更年轻的人祝圣,而后者反过来也尊前者为大师或流派的领袖。此外,交换还发生在艺术家和赞助者或收藏者之间,艺术家和批评家之间,特别是在先锋派批评家之间,他们通过获得艺术家的尊崇或对二流艺术家重新发现或评价令自己至尊至圣,他们在重新发现或评价中介入和证明了自己确认的权利”<sup>[15]277</sup>,从而“把艺术家投入到为认可权而进行的没完没了的斗争中,而认可权只能在斗争的过程中并通过斗争得到和确认”<sup>[15]278</sup>。

伽达默尔对古典传统的形成是这样说明的:“从亚历山大文献学家所创立的古代文学构造法则开始,‘古典作家’的复本和对其保存的整个结果,就是某种富有生气的构造传统。现存事物并不是简单地保存了这种传统,而是这种传统被认可为典范并作为蓝本而流传下来。在所有趣味的变化中,我们所指的‘古典文学’的作用范围,就作为以后所有时代,直至古代和现代的有分歧的争议时代并超越该时代的永久蓝本而形成了。”<sup>[16]237-238</sup>这一说明太简单化了,永久蓝本的形成就只是古典作家的复本被保存与接受的结果?不同文学方向之间的斗争,典籍的佚失与发掘,作家的沉浮兴替,接受与创造的同时存在,这些都不在缺乏文学史实际研究经验的伽达默尔的考虑之中。

其实,真正的“圣者”亦即优秀的以至伟大的文学家、艺术家是要在文艺史的运动中确立的,拙著《文学史新方法论》对这一论题有过详细的论述,兹略述之:人类以类的形式延续着生命,所以人类文化便有着整体上的连续性,但类生命的延续是通过一个个个体生命来实现的,而个体生命则有着一定的自存性、结群性,人类并非一个浑然的整块,于是人类文化乃又分解为个体的和社群的形式。广阔空间中散点似的以个体、社群的形式存在的文化,虽然共同交错而成一个时代的总的文化,但它们并不可能都进入发展的纵向链条之中。前代的文化遗存能不能进入纵向的系列之中,乃在于它是否得到代际传播的社会性的文本读解和意义性张扬。所谓一个文人、一个流派的历史地位,便取决于得到读解和张扬的程度。能否得到读解与张扬,既在于后世的社会与文艺自身发展的需要,也在于被读解者本身要具有被读解的价值。代际延续的读解活动,虽然不过是读解者本身所处时代的思想之展开,但这种展开既是凭藉于前代的思想材料而进行的,则被读解者本身的状况对于这种读解活动之进行的长

黑格尔在《哲学史讲演录·导言》里明确说:“东方的思想必须排除在哲学史以外;但大体上我将对于东方哲学附带说几句,特别是关于印度和中国的哲学。”真正的哲学是自西方开始。”参见黑格尔:《哲学史讲演录》,贺麟、王太庆,译,商务印书馆1959年版,第98页。

译文中“串”字原误为“窜”。

引文中“文献学家”“古典作家”“复本”三词,洪汉鼎译为“语文学家”“古典作品”“复制”。



度、宽度和深度,便有着直接的影响。

在人类的文化积累中,只有独创性的东西有留存的价值。文章最忌随人后,因此,第一流的文学家、理论家必然是那些形成了十分独特的艺术风格和提出了独创性理论主张的人,特别是开创一种新方向或是影响一代风气者,他们的英名是镌刻在高高的山崖上的,历史之河是从其身旁流过的,只要记住历史便不能不记住他们,因此,江涛的拍打难以将其英名淹没。独创性而外,也还需要完美。思想和作品的半成品状态,难以取得接受的长度和深度。那些依赖于至少主要是依赖于艺术的或理论的独特性而上升到全国性层面上来的个人或文学集群,难以被一时的读解冷落和少量的批评性读解所完全抹去。

文艺史发展的双向并存规律也在“造圣”上起着明显的作用。因为一方面有突过,一方面也就有不及,当小谢“平秀”的艺术风貌成为人们所惊叹的对象以后,大谢表现自然美的“高秀”风貌也就成了一种徒然为人们所企仰的高格了。由此,我们可以认定文艺创作及文艺史发展的一条规律:艺术往往带有一次性。文学艺术质文沿时、崇替环流的过程,不仅是新的经验与创造不断产生的过程,常常又是使某种艺术风格成为某一高风绝尘艺术理想的过程。

艺术史的流水,一方面向前流,另一方面又经常会以其现时的波光回返去折照早已逝去的昔日。那因历史条件的变化而不可复现的过去时代的艺术风貌,往往便会愈益放射出诱人的光彩。这种光彩,其实乃是现时和昔日两种艺术之光的交织。过去时代的诗人文士艺术家们,因其所承受的这种艺术之光返照之多少,而在后代取得其不同的艺术地位。

## 5. 文学艺术的发展是受动与能动的统一

摆脱受动论是二十世纪西方文论中一个著目的现象。

俄国形式主义反对俄罗斯文学中存在的强大的社会学、反映论的传统。维克托·日尔蒙斯基说:“细想一下,在十八和十九世纪俄罗斯文学史上最著名的著作中,没有一种是专门研究俄罗斯抒情诗的诗艺的。由于兴趣主要是作家传记、社会生活的历史问题、古代作品中‘反映出的’作者和一些人的政治、宗教或者道德的世界观等方面,因此,俄罗斯科学与文学批评还没有找到适

合自己任务的材料。”<sup>[17] 295</sup>

那末,怎么解释文学史的发展呢?俄国形式主义文论家提出了一个“文学发展的图式”。日尔蒙斯基说:“人们已经做了许多尝试,以图使审美系列得到独立发展,并确立其不依赖于一般文化史条件的内在规律性。其中,在《诗学》论集和参加撰写者(维·什克洛夫斯基、鲍·埃亨巴乌姆等人)的其它著作中,已提出了文学发展的图式。在这一图式中,艺术进化的事实被解释为发生在艺术自身中的过程:旧的程序逐渐衰老,正在丧失活力,习惯之物不再引起注意,转而变成无意识的;离经叛道的新程序被提出来了。”<sup>[17] 239</sup>文学的发展图式,是一个有价值的论题。探究审美系列内在发展的规律性,也是一个值得肯定的意向。使审美系列的发展依赖于一般文化史的进程是不对的,但使审美发展完全摆脱一般文化史的发展,也并不正确。问题在于要使“审美系列”与“一般文化史条件”之间,通过深层次有机联系的中介有一个恰当的综合。显然,俄国形式主义文论家并不明白这样的道理。

布拉格学派的代表人物之一的捷克学者扬·穆卡洛夫斯基对文学发展持一种综合论:“每一个文学事实都是两种力量——结构的内部运动和外部干涉的合力。”<sup>[18] 28</sup>穆卡洛夫斯基说:“旧文学史的错误在于,它注意了外部干涉,而否定了文学的自主发展。”<sup>[18] 28</sup>穆卡洛夫斯基仅仅将外部因素说成是一种“干涉”,并未将外部因素看成是内部因素存在、发展或消亡的条件,亦即不是有机地看待内外部因素的关系。与这一缺点相应的是,穆卡洛夫斯基对社会各系统间的关系仅限定在“相互影响”上:“文学也是社会现象领域的一部分,社会现象领域由许多系列(结构)构成,每一系列都有自己的自主发展”,“各个系列尽管都有自主性,它们又是相互影响的。”<sup>[18] 29</sup>各社会系统间的相互影响绝非不分主次的;相反地,穆卡洛夫斯基却提出,不能先验地认为某一系统的功能优于其它系统的功能。因为如果肯定了主导系统的作用,就容易产生忽视某个系列特有功能的情况,所以他强调说:“某个系列所特有的功能不是出自它对其他系列的影响,而是出自对本系列的自主性的追求。”<sup>[18] 29</sup>显然,同什克洛夫斯基一样,穆卡洛夫斯基的心期所在仍然是文学的自主性。

社会学文艺批评方法,是主张受动论的。社

会学文艺观,既因其自身的正确因素,亦因受到强大的政治力量的支持,在二十世纪几乎是最重要、最有影响的一个流派。社会学批评方法的要点是:强调文艺与社会生活,与政治、经济的密切关系;承认文艺的反作用,甚至过分夸大这种作用;在上述框架中,也承认艺术审美的成分。社会学文艺观以上层建筑与经济基础的学说以及反映论的认识论,为其理论基础。

1934年,捷克文学理论家库尔特·康拉德,以社会学的立场对布拉格学派作批判。库尔特·康拉德说:“如果说结构主义认为各个领域都是平等的,任何一个领域都不应‘先验地凌驾于其他领域之上’,那么,辩证唯物主义则是把经济必然性视为贯穿各种不同形式的最高上级。”“结构主义给自主系列强加一种特殊的、独立的动力,而不承认社会发展、社会人的积极性是一切表面自主系列的能源。结构主义的这种‘蹩脚的相对主义总体观’,是把人类活动成果同‘活动家’、同社会人分割开来的结果。”<sup>[18]</sup> 形式主义坚持绝对自主性,而结构主义则试图同历史材料达成假妥协:它把社会因素作为‘外来干涉’接受。<sup>[18]</sup> 进而,库尔特·康拉德还否定了文学发展的自主性:“辩证唯物主义否认任何意识形态系列的‘内在发展’及其神秘的‘发展逻辑’,并从文学发展的深刻根源中,从文学创作个体如何根据最终由生产力状况以及个体本身阶级立场所决定的条件对这种状况作出反应,来寻找文学发展的规律性。”<sup>[18]</sup>

可以看出,库尔特·康拉德的社会学立场比较机械:突出经济的必然性,在强调人类活动成果同社会人的关系中所表现出来的对于意识形态相对独立性的忽视,对阶级立场的重视。<sup>[19]</sup>

在中国,受动论有着长久的传统,人们对于文学史向前的运动,往往是从社会经济、政治的影响上来加以把握的,新时期论者们则爱从文化的角度来加以探讨。虽然后者比之前者视野已大大拓宽,并且理论阐发的深度也因此而明显加强,然而外因论和决定论则往往是两者——社会学模式与文化社会学模式——所共有的,也就是说它们仍是将文学的发展看成为一种受动的运动。

鉴于此,拙著《文学史新方法论》第七章从文学发展之通过读解和反馈的前进,从文学史之在理解中生成的角度,亦即是从主体的、能动的理论观点上,来论述之。就是说,将文学运动看成

一种有着人的主动精神充分发挥的,并在多元因素互动整合中自我前进着的过程。

这一观点重视了文学的自主发展,但不是所谓文学的纯形式的发展;同时也并不否认经济、政治、文化对于文学发展的深刻影响,刘勰早就说过:“文变染乎世情,兴废系乎时序”<sup>[3]</sup>,这是正确的。然而,我们还需要再上升一个层次,将受动与能动结合起来。在上述观点中不仅有着一种主体的能动的视点,而且还有着一多元因素互动整合的高度。

有一个重要的方面常为论者们所忽视,即我们现在视作原初的历史其实也是不断生成的:不仅历史本身是一个变动的过程,而且对历史的认识也有一种读解的累积,由读解而张扬出某种美学风气,则又反转来催生与之相应的创作倾向。不从这种创作与评论(包括理论建树)的互动上去把握历史,我们不仅难以明瞭当日文艺在反馈中前进的由多种社会因素交织而成的复杂运动,而且也难以对当日诗话、词话、小说戏曲评点的意义和价值有真实的估量。比如陶诗之被读解,寄至味于澹泊的美学意向,即深深地影响了中国诗歌的发展路径。而杜甫被读解为诗圣后,其覆被整个诗国的影响,至今我们还有深切的感受。因此,我们必须从创作与评论(包括理论建树)的互动上去把握历史。文艺乃是在反馈中前进的由多种社会因素交织而成的复杂运动。

只有树立上述观点,文学研究才能摆脱单纯的受动论,同时又不走到孤立的内部研究上去。

## 6. 文学史发展的内在贯通线索

纵观文学史,作家的地位有浮沉、流派有兴替、书籍有佚亡,唯文体具有最大的稳定性,当然文体也有浮沉,但毕竟它存在的历史跨度比之作家与流派要大得多。因此,文体的兴起、分化与类型转换中的浮沉兴替是文学史发展的内在贯通线索。

从一定意义上说,一部文学史就是一部文体分化、类型转换的历史。中国古代文论一再强调辨体对于写作的重要性,正是抓住了文学发展的这样一个本质。

文体是与时而变的,不同的文体有不同的功能,因此它的繁盛也就与一定的历史时期相适应。在文学的发展史上,不仅有新文体的兴起,而且原有文体也往往会变化其特点,从而产生出新的形

态来。就赋而言,三国、两晋以及六朝,变而为俳,“唐人又再变而为律,宋人又再变而为文”<sup>〔3〕101</sup>。文体分化这一点,大家都已熟知,但文体发展中的类型转换,则未见治文艺理论及文学史的时贤提起过。

某一文体形态的变化,既有功能方面亦即是社会需要上的原因,也有文人写作发挥创造性的缘由。

文体也是有浮沉兴灭的,举两个古代的例子来说:如箴,曾“盛于三代”,但“迄至春秋”,已是“微而未绝”<sup>〔3〕194</sup>。而战国以来,一方面是“铭辞代兴”,另一方面则是“箴文萎绝”<sup>〔3〕194</sup>。到了汉代,扬雄以《虞箴》为范本,作《州牧箴》十二、《卿尹箴》二十五,加之崔駰父子及胡广等人的补作,总称为《百官箴》,箴体于此重新振起,可以“追清风于前古”<sup>〔3〕195</sup>,但是以后的继作,不是失浅患繁,就是事寡体芜,“鲜有克衷”<sup>〔3〕195</sup>。又如,随着封建社会的终结,诏策、章表、奏启、议对这一类的文体,便不再有昭明军国的作用了。于是,陆贽、田锡作为这种文体的典范也就失落了其地位。不仅没有人再去研读以求辅弼之术,而且这一类的实用文体已被划出了文学史的范围,从而对其文学性质的读解也就悬崖般地划断了。

一个文体内部的各类属同样也有浮沉兴替。拿二十世纪的散文来说:从三十年代到六十年代,杂文从辉煌的顶点上跌落下来,气象大为敛束,却仍三次因“讽刺”问题而严重受挫;代小品文而起的报告文学,总的来说,光华灿烂,领了这一时期的风骚,却也在日益强调写人乃至写典型的过程中,因干预生活而被生活所干预,从而被纳入了“歌德”的限定里。杂文与报告文学独立以后的散文,从与报告与报道的相混中,转向于抒情散文,因而引发了又一度的对于散文诗化的追求。诗意散文虽一时新人眼目,赢得不少喝彩,却有着矫揉造作乃至粉饰现实的弊病。在愈益强化的政治的压力下,散文各类属虽风光各殊,浮沉有异,到了六七十年代,却都已处于穷途之中。到了八十年代,报告文学复又兴盛,并一度走到了整个文艺的中心地位,散文的处境却仍然困窘。进入九十年代,散文在文艺界毫无思想准备的情况下,突然畅销,使得散文家们惊呼,太阳对着散文笑了。报告文学则明显退潮,到九十年代中期,报告文学的景况就相当凄凉了。而杂文则早在八十年代即已出现了别异于鲁迅杂文观的“新

基调杂文”概念,这是在杂文经历过多次与政治较量的败北后所结出的,与现代杂文这一文体的确立者与代表者相对立的,代表了向着政治叛降思潮的一颗渺小而苦涩的果实。杂文早已边缘化了,鲁迅式杂文也早无复兴之可能。

## 7. 雅与俗的悬隔与汇通

我一贯认为:雅与俗的悬隔与汇通,形成为中国文学发展的大的格局和走向。雅指上层文学及精致的审美讲求;俗指流行于下层的文学和市井趣味。为什么音乐的变化常常成为文坛嬗变的先兆?其原因乃在于音乐(歌曲、戏剧)同娱乐欣赏有关,也就是同文化消费有关。归根到底,是广义的文化消费(不仅仅指娱乐欣赏)推动着文体的变迁。当然,这其中更深层次的原因还在于民族思维、民族文化—心理的发展。

于是,雅与俗成为一个循环及两难的选择:俗淘汰雅,俗又变成雅。过雅,则高处不胜寒;过俗,则通人嗤之以鼻。在俗的兴起和雅的衰落之过程中,文人们由其社会地位、审美情趣的种种差异,或早或迟地逐步加入到俗中来,并提高着俗,使之雅化;当其雅到仅仅成为高等文人书斋里的玩赏物时,它也就失去了大范围消费圈的支持,于是又不可避免地走向衰落。另一方面,俗文艺如不向雅发展,则必然停留在低层次社会群体和简陋的传播条件中,并受到地域特征不利的影响。俗文艺虽具有漫延的生长性,但产生的地域不同,其形态就殊异;某一特定形态的俗文艺,必然具有一种狭窄的地域性。它必须在艺术成分多量的汇流中,方才能够获得内涵及质量的上升。也就是说,在层次的上升中,俗文艺才能突破其地域的狭隘性。因而,上升中的俗必然寻求对于原先雅文艺的吸收与改造。一定的地域特征也只有在向着雅的发展中,才能发扬为一种能为其它地域所了解、接受的特色。而产生出有影响的精品,显然是某一种特定文艺样式立定脚跟、展示自身独特性的必要条件,否则难以赢得广大的读者和观众。

一般说来,雅与俗的交汇期、提高期,便是这一文体的兴盛期,俗之淘汰雅复又变成雅所显示的俗与雅既悬隔又汇通的矛盾运动,是文艺发展的普遍规律。俗与雅交汇的层面,便是文人获得最大影响的所在。然而,这是以其品位的部分下降为代价的。



## 8. 新潮崛起的缘由、情状以及文艺史的变迁

开拓表现形式与手法,以克服某种艺术之局限性的努力,是文学艺术史上一再发生的事,这甚至可以说是文艺史发展的一条规律。文艺发展的道路是在社会功能要求的强烈拉动下形成的,这也是文艺发展的一条规律。适应了上述任何一个方面的要求的努力,如果得到应和,就会崛起出一股新潮。

在文艺史上,新潮崛起时往往呈现为一种冲绝的态势,多种文艺思潮、审美趣味的斗争,必

然激起一种纷争。没有自封的创新者,新潮就无法崛起;没有对于守旧者的指责与批评,新潮就难以开拓自己前进的道路。那种要避免“偏颇”的意见,不仅是空想,有时还会产生阻碍新潮发展的作用。

事态多变,人事全非,艺术追求一再求新,文学艺术史快速演化。文学艺术史急剧的变迁,往往使得一些文学家和艺术家,甚至其十分杰出者,都只能代表它的一小段,而且往往只是某一小段的某一个方面。而能够达到这一步,不管这一小段有多短,也不管这一方面有多小,就已经很幸福了。因为这种光荣毕竟只属于极少数人。

## 参考文献

- [1] 韩愈.荐士[M]//李汉.昌黎先生集.江苏书局重刊东雅堂本,同治己巳年(1869).
- [2] 丁福保.历代诗话续编[M].北京:中华书局,1983.
- [3] 刘勰.范文澜.文心雕龙注[M].北京:人民文学出版社,2005.
- [4] 萧统.文选[M].北京:中华书局,1977.
- [5] 令狐德棻,等.周书[M].北京:中华书局,1971.
- [6] 陈寅恪.隋唐制度渊源略论稿[M].北京:中华书局,1963.
- [7] 魏征,等.隋书[M].北京:中华书局,1973.
- [8] 陈寅恪.隋唐制度渊源略论稿[M].北京:三联书店,2004.
- [9] 陈延杰.诗品注[M].北京:人民文学出版社,1961.
- [10] 萧子显.南齐书[M].北京:中华书局,1972.
- [11] 李延寿.南史[M].北京:中华书局,1975.
- [12] 闻一多.闻一多全集[M].北京:三联书店,1982.
- [13] 王锺陵.神话特征与世界两大文艺之异趋:兼驳几何纹饰的“沉淀”说[J].社会科学战线,1995,(1).
- [14] 刘知几.浦起龙.史通通释[M].上海:上海古籍出版社,1978.
- [15] 布迪厄.艺术的法则:文学场的生成和结构[M].刘晖,译.北京:中央编译出版社,2001.
- [16] 伽达默尔.真理与方法[M].王才勇,译.沈阳:辽宁人民出版社,1987.
- [17] 维克什·什克洛夫斯基,等.俄国形式主义文论选[M].北京:三联书店,1989.
- [18] 波利亚科夫.结构—符号学文艺学:方法论体系和论争[M].佟景韩,译.北京:文化艺术出版社,1994.
- [19] 王锺陵.二十世纪社会学方法对形式主义、结构主义的批评[J].学术交流,2010,(7).
- [20] 徐师曾.文体明辨序说·赋[M]//吴纳,徐师曾.文章辨体序说·文体明辨序说.北京:人民文学出版社,1982.

[责任编辑:欣杰]