

《中国社会科学》

创刊三十五周年论文选

(1980—2014)

卷三

主编
副主编

张江 高翔
王利民 余新华 李红岩
孙麾 李新烽

《中国社会科学》

创刊三十五周年论文选

(1980—2014)

卷三

主编 张江 高翔

副主编 王利民 余新华 李红岩

孙麾 李新烽

卷三目录

文学·语言学

形象思维在文艺中的作用和思想性	朱光潜 (1381)
唐代文学思想发展中的几个理论问题	罗宗强 (1390)
论词之起源	叶嘉莹 (1412)
文明与愚昧的冲突(上)	
——论新时期小说的基本主题	季红真 (1431)
文明与愚昧的冲突(下)	
——论新时期小说的基本主题	季红真 (1463)
中国比较文学的现状与前景	乐黛云 (1491)
“五四”时期对中国传统文学的价值重估	王 瑶 (1512)
中国叙事学:逻辑起点和操作程式	杨 义 (1528)
传奇戏曲的兴起与文化权力的下移	郭英德 (1546)
从启蒙主义到存在主义	
——当代中国先锋文学思潮论	张清华 (1564)
四言体的形成及其与辞赋的关系	葛晓音 (1583)
中国散文理论存在的问题及其跨越	陈剑晖 (1601)
纸简替代与汉魏晋初文学新变	查屏球 (1622)
论唐代的规范诗学	张伯伟 (1641)
“超文本”的兴起与网络时代的文学	陈定家 (1659)
五四文学传统与三十年代文学转型	朱晓进 (1684)
当代西方文论若干问题辨识	
——兼及中国文论重建	张 江 (1707)
关于认知语言学的理论思考	袁毓林 (1750)

历 史 学

论古封建	周谷城 (1771)
试论中国资产阶级的产生	汪敬虞 (1786)
论现代化的世界进程	罗荣渠 (1804)
“选精”、“集粹”与“宋代江南农业革命” ——对传统经济史研究方法的检讨	李伯重 (1829)
论清前期中国社会的近代化趋势	高翔 (1853)
“乡绅入侵”:英国都铎王朝议会选举中的异常现象	刘新成 (1871)
谁主沉浮:农牧交错带城址与环境的解读 ——基于明代延绥长城诸边堡的考察	张萍 (1891)
记忆与历史的博弈:法国记忆史的建构	沈坚 (1923)
e-考据时代的新曹学研究:以曹振彦生平为例	黄一农 (1946)
黄帝历史形象的塑造	李凭 (1974)
从复合制国家结构看华夏民族的形成	王震中 (2017)
敞田制与英国的传统农业	向荣 (2044)

文学·语言学

形象思维在文艺中的作用和思想性

朱光潜*

摘要 本文对郑季翘同志《必须用马克思主义认识论解释文艺创作》(载《文艺研究》创刊号)一文中关于形象思维问题的论点,提出了相反的看法。本文认为,形象思维不是想象,而是人类思维的一种方式。它从现象出发,也要经过抽象或提炼工夫,来反映本质和规律。文艺必须用形象思维,才能够创造出富于思想性的反映出生活真实的作品。而那种把思想性等同于概念性,用概念性思想来并吞形象思维的主张,是完全错误的。文艺作品的思想性,即是倾向性。它寓于人物动作和情境的描绘之中,而不是浅显易懂的政治观点。

研究美学绝不能脱离现实,应该经常注意文艺界的现实动态,包括正在热烈讨论的一些文艺上的问题。形象思维便是近几年来引起热烈讨论的一个大问题,我们文艺界和美学界对这样的大问题都不应袖手旁观。

这个问题,首先是由郑季翘同志发表在1966年4月《红旗》上的《在文艺领域里必须坚持马克思主义认识论——对形象思维论的批判》^①一文中提出的。当时曾在一些座谈会上进行过讨论。接着就是林彪和“四人帮”对文艺界施行法西斯恐怖专政,这个问题就被搁置下来,没有人敢谈了。到了一九七七年底毛主席《给陈毅同志谈诗的一封信》公开发表了,其中明确地肯定了“诗要用形象思维”,于是《红旗》、《诗刊》、《文学评论》和其他刊物又就形象思维问题展开了热烈的讨论。近来郑季翘同志在1979

* 朱光潜,1897年生,英国爱丁堡大学文学硕士,法国斯塔市堡大学哲学博士,现任北京大学教授。主要著作有《文艺心理学》、《诗论》、《谈美》、《克罗齐哲学述评》、《西方美学史》两卷等。

① 以下简称“郑文一”。

年《文艺研究》的创刊号上又发表一篇《必须用马克思主义认识论解释文艺创作》^①，针对一些反对意见为自己进行辩护。这种勇于争鸣的精神是可佩服的，值得效法的。我原已在《光明日报》的《哲学》专刊创刊号上发表了一些个人的看法，现在读到“郑文二”，觉得还有步他后尘的必要，再来谈一谈“形象思维在文艺中的作用和思想性”这个问题。

“郑文一”根本判决了形象思维论的反马克思主义认识论的罪状；在毛主席肯定了“诗要用形象思维”之后，“郑文二”已承认了有形象思维这回事，不过对形象思维的解释还是原封未动。“郑文二”一开头就在“还历史的本来面目”的题目下，大做文章，详细考证了写“郑文一”时还没有看到毛主席《给陈毅同志谈诗的一封信》，并且叙述了“四人帮”如何排挤他，使他失掉了中央文革小组中的地位等等。其实，知道实情的广大人民群众，绝不会硬从政治上把反对毛主席和附和江青、陈伯达的大帽子压在郑季翘同志的头上；但是在思想上他确实是“主题先行论”的先行者，对毛主席的《实践论》和《矛盾论》也未见得理解得很准确、很全面。

毛主席在发表《给陈毅同志谈诗的一封信》以前，没有肯定过形象思维吗？郑季翘同志不应忘记《矛盾论》里就矛盾的转化问题谈到《山海经》、《淮南子》、《西游记》和《聊斋志异》等书里的神话故事中的变化“乃是无数复杂的现实矛盾的互相变化对于人们所引起的一种幼稚的、想象的、主观幻想的变化”，“所以它们并不是现实之科学的反映”。毛主席还引用了马克思关于神话的话来做证：

“任何神话都是用想象和借助想象以征服自然力，支配自然力，把自然力加以形象化。”（重点号引者加）

所谓“想象”正是“形象思维”，毛主席已说明了神话（原始艺术的土壤）乃是对现实的想象的反映而不是对现实的科学的反映。这不是就已说明艺术的反映不同于科学的反映，想象不同于抽象推理吗？《实践论》也把感性认识和理性认识分得很清楚。

毛主席在《在延安文艺座谈会上的讲话》里还说：“学习马克思主义……并不要我们在文学艺术作品中写哲学讲义”；“空洞干燥的教条公

^① 以下简称“郑文二”。

式……不但破坏创作情绪，而且首先破坏了马克思主义”。这不是明确地斥责文艺作品运用抽象说理，搬弄教条公式吗？江青的“主题先行论”和“三突出”之类货色还不算公式教条文艺的“样板”理论吗？可惜的是“郑文一”正是替“主题先行论”提供了理论基础，不管作者是有意的还是无意的。更可惜的是经过许多参加讨论者指出他的错误之后，作者在“郑文二”里并没有从原来的立场后退一步，反而把“主题先行论”说得更露骨。

“郑文一”的基本观点是：

“表象（即事物的直接映象）—概念（思想）—表象（新创造的形象），也就是个别（众多的）—一般—典型。”

“郑文二”进一步发挥如下：

“……作家、艺术家在观察、体验生活的过程中，获得了大量的生活素材（即表象材料），经过分析研究（即进行抽象），取得对社会生活的理性认识，形成一定的主题思想和创作意图，再依据这种思想意图，对头脑中贮存的生活素材进行选择、提炼，运用创造性的想象加以重新组合，从而塑造出能够体现作者思想意图的艺术形象（即新创造的表象），这样创造出来的艺术形象，由于是以一定的理性认识为指导的，又是选取了富有特征的表象材料组合成的，就是说，它是典型化了的，……”

“郑文二”还对作者自己和形象思维论者的分歧作了总结：

“……我认为，作家在实践中获得生活素材的基础上，必须经过科学的抽象，达到理性认识并在这理性认识的指导下，进行创造性想象，再把这种想象的内容描绘出来，造成文学作品；而形象思维论者的……‘形象思维过程’，却是排斥以抽象思维为中介，不需要概念参加，从生活中的形象直接‘飞跃’到艺术形象。所以这种分歧的实质，就在于是否用马克思主义的认识论来解释文艺创作。”

“郑文一”和“郑文二”的要义就在上引三小段话里，话是说得清楚的。作者就分歧所下的结论也是很清楚的，就是作者自己是站在马克思主义的一边，而形象思维论者却站在非（或反）马克思主义的一边。作为一个形象思维论者，我不揣冒昧，再进行一些反驳。

首先，要把几个名词的意义说清楚。

思维就是开动脑筋来解决一个问题或构成劳动生产或革命斗争的一种规划或图案。思维既然是一种活动，就要产生成果。作为活动，思维本身就是一种实践，一种生产劳动，它所产生的成果便是认识。一切认识都是来自于实践，而检验认识的真伪也还要靠实践。认识有两种：感性认识和理性认识，这两种认识的分别，毛主席在《实践论》里已说得很清楚，不容混淆，更不容以理性认识来代替或淹没感性认识。

艺术的思维不同于科学的思维，艺术的思维主要是形象思维，科学的思维主要是抽象思维或逻辑思维。形象思维就是用形象来思维（英文是 think in image，变成名词是 imagination）。过去有人把 think in image（德、法、俄三种文字中这个短语的结构相同）误译为“在形象中的思维”，便不成话。郑文沿用了这种误译，把别林斯基所说的形象思维看作“形象中的思维”，接着就据此指责别林斯基说，“形象中的思维是建立在客观唯心主义基础上的”，接着他又转了一百八十度的大弯说，别林斯基的形象思维“说明了艺术的特征，即思想应当寓于形象之中，则是合理的。”接着他就用了一个“所以”跳到另一个大胆的结论：“所以，我觉得毛主席正是在这种意义上（即“在形象中的思维”这种意义上——引者注）用了形象思维这一术语”。可是毛主席明明白白地说：“诗要用形象思维”，并没有说“诗要在形象中思维。”

在上引短短的一小段中，郑季翘同志连跳了四大步：（1）由形象思维跳到“在形象中的思维”；（2）由“在形象中的思维”跳到“思想寓于形象之中”；（3）由别林斯基的“客观唯心主义”跳到“思想应当寓于形象之中”这个“艺术的特征”；（4）由对别林斯基的一贬一褒跳到毛主席正是在“在形象中的思维”的“意义上用了形象思维这一术语”。这四大步都是只有郑季翘同志才能办到的“飞跃”。起点一步跳错了，以下几步就越跳越离奇，“跳入非非”。这是他的思想方法的特征，是值得仔细研究一下的。大家（包括郑季翘同志本人在内）不妨认真地想一想，这种思想方法是马克思主义的还是主观唯心主义的呢？

还应指出，郑文只承认理性思维才是思维或思想，否认感性认识阶段可以有思想，在这一点上作者忘记了或蔑视了马克思主义的历史发展观点。各民族在原始时期，人在婴儿时期，都不会抽象思维而只会形象思维，抽象思维在各民族中是长期发展的产物，人在婴儿时期也要经过几年的生活经验和学习才能学会。从马克思所高度评价的摩尔根的《古代社会》和维柯的《新科学》到近代瑞士庇阿杰等人的儿童心理学著作，都提供了无数实例。郑文竟蔑视近代心理学常识乃至哲学常识，忘记了从17世纪到19世纪，英国经验主义派和大陆上理性主义派正是在感性认识和理性认识孰先孰后的问题上进行过二三百年的斗争，经验主义派的胜利奠定了近代唯物主义的基础。郑季翘同志显然是一位理性主义者。

谈到形象思维，还要澄清几种误解：

一 文艺作品也是一种表象吗？

表象（德文 *vorslellcu*y，英文 *presentation*）是客观事物在人脑中所产生的直接印象，它是被动接受的，是一切思维的起点，还不是思维本身，所以不能当作形象思维。形象思维在整个过程中要有思维活动。就文艺来说，这种思维活动是一种精神生产活动，首先是一种实践，其次才是认识。郑文往往单从认识出发或是认为认识先于实践，这也并不是马克思主义的看法。作为实践，形象思维生产出文艺作品。文艺作品作为一种意识形态，有助于提高人的认识，对社会发生教育作用，这是文艺作品的另一种实践意义。郑文的“基本观点”的模式是表象—概念—表象。这是对文艺作品的诬蔑。既歪曲了表象，又歪曲了文艺的实质。文艺作品能降低到或倒退到表象的地位吗？

二 形象思维是一种罕见的、或只是文艺所特有的思维方式吗？

形象思维不仅在历史发展上先于抽象思维，而且在实际运用上也远比抽象思维更广泛。我们一般人不动脑筋则已，一动脑筋就不免要用形象思维，无论是穿衣、吃饭、旅行、交朋友还是进行生产劳动，一发生问题时一般都首先进行形象思维。例如这几天闷热，我不敢进城。并不是根据

“老年人一动不如一静”这样一个抽象原则下逻辑式结论，而是根据自己的衰老的情况。大热天挤电车的艰难，以及进城回来后的困倦之类具体形象。这些都属于形象思维范畴。文艺主要用形象思维，但形象思维并不是文艺所特有的一种思维方式。郑文提到“创造性的想象”。关于这方面近代西方已进行了不少的科学研究。法国心理学家芮波（Ribot）的名著《创造的想象》便是其中的一种。芮波举了许多事例，证明除了文学家和艺术家之外，还有政治家、实业家、科学家和商人等也都要用创造的想象。所以形象思维并不是“违反常识”的“胡编乱造”，如郑文所指责的。

三 只有逻辑思维才用抽象，形象思维就不用吗？

这是郑文的要害所在，他只承认逻辑思维才配叫作“思想”，要进行抽象，他认识不到形象思维也要进行抽象，也配叫作“思想”。什么叫作“抽象”（abstract）？作为动词，这个字原义是从整体中抽出某部分，例如从金矿石中抽出纯金。马克思在《1844年经济学哲学手稿》里所说的“抽象唯心”和“抽象唯物”中的“抽象”就是取“从整体中抽出部分”这个意义，在心物统一的整体中，“抽象唯心”单取心而弃物，“抽象唯物”单取物而弃心。从金矿石中提出纯金的例子来看，可以说“抽象”就是“提炼”，也就是毛主席在《实践论》里所说的“将丰富的感觉材料加以去粗取精、去伪存真、由此及彼、由表及里的改造制作工夫”。毛主席在这里主要是从“造成概念和理论的系统”的科学的逻辑思维着眼，其实他的话也适用于创造文艺的形象思维。文艺的形象思维和科学的逻辑思维基本上是一致的。都要从感觉材料出发，都要经过提炼或“抽象”的工夫，抓住事物的本质和规律，都要从感性认识“飞跃”到高级认识阶段；所不同者，科学的逻辑思维飞跃到抽象的概念或结论，文艺的形象思维则飞跃到生动具体的典型形象。典型形象既然也要见出本质和规律，也就要寓有理性。它是“理在事中”的一个实例。郑文的基本错误在于没有认识到典型形象中的理性，又觉得文艺不可没有理性和思想性（这却是正确的），于是在他的两个“表象”之中硬塞进一个等于“思想”的“概念”（其实“思想”并不等于“概念”），干脆把形象思维抛弃掉。拆穿西洋镜，这就是郑文的奥妙所在。

四 文艺中的“思想”是一种概念性的主题， 还是一种世界观的“倾向”呢？

这是文艺理论中的一个根本问题，也是一般人（包括郑季翘同志在内）所特别关心和热烈争论的一个问题。我在上文肯定了郑文重视思想性的态度，不过我认为郑文把文艺中的思想等于概念的看法是狭窄的、错误的。

德国大音乐家休曼的一段话时常对我敲警钟：

批评家们老是想知道音乐家无法用语言文字表现出来的东西。他们对所谈的东西往往十分没有懂得一分。上帝呀！将来会有那么一天，人们不再追问我们在神圣的乐曲背后隐寓什么意义么？先把第五音程辨认清楚罢，别再来干扰我们的安宁！

休曼警告我们不要在音乐里探索什么隐寓的意义或思想，因为一般思想要用语言文字来表达，而音乐本身是不用语言文字的，它只是音调节奏的起伏变化的纯形式性的艺术。不过音调节奏的变化是与情感的变化密切联系的，所以音乐毕竟有所表现，所表现的是情感之类的内心生活，不是某种概念性的思想。托尔斯泰就认为一般文艺的作用都在传染情感。

不但音乐是如此，就连作为“语言艺术”的文学一般也不表达概念性的思想。比如说，莎士比亚是公认的近代最伟大的剧作家，你能从他的哪部作品里探索出一些概念性的思想呢？确实有不少的批评家进行过这种探索，所得到的结论也只不过是代表了文艺复兴时代的精神或是他在政治上要求英国有一个强有力的能巩固新兴资产阶级地位的君主。难道就是这种总的倾向而不是他的具体作品使读者受到感动和教育吗？你读过他的作品后使你印象最深的是这些总的倾向还是一些具体的戏剧情节和典型人物的形象呢？

我由此又联想到托尔斯泰。他的一些小说杰作感动过无数人，也感动过我。他的作品确实宣扬过人对基督的爱和人与人的爱，个人道德修养和反对暴力抵抗。这些都很正确的思想，为什么列宁说他是“俄国革命的镜子”呢？不是因为他宣扬了这些不是很正确的思想，而是因为他

忠实地描绘了当时俄国“农民资产阶级革命”中农民的矛盾态度和情绪。列宁只把他叫作俄国革命的一面镜子，而没有把他称为革命的号角或传声筒，而且批判了他在思想上的矛盾。托尔斯泰在文艺上的胜利可以说也就是巴尔扎克的那种胜利，即“现实主义的伟大胜利”。一个作家只要把一个时代的真实面貌忠实地、生动地描绘出来，使人们认识到它有改革和推进的必要，他就作出了伟大的贡献，不管他个人在思想上有无矛盾或根本没有表现什么概念性的思想。

没有概念性的思想不等于没有思想性。文艺的思想性主要表现在马克思主义创始人所屡次提到的“倾向”(德文 *tendeny* 有“发展倾向”或“趋势”的意思)。倾向不必作为明确的概念性的思想表达出来，而应该具体地形象地隐寓于人物性格和情节发展之中。恩格斯在给玛·哈克奈斯的信里说，他并不责备她没有“鼓吹作者的社会观点和政治观点”，并且说：

“作者的见解愈隐蔽，对艺术作品就愈好，我所指的现实主义甚至可以违背作者的见解而表现出来。”

恩格斯在给敏·考茨基的信里又说：

“我认为倾向应当由场面和情节本身自然而然地吐露出来，而不应当有意地把它明白指点出来。”

用一个粗浅的比喻来说，如人饮水，但尝到盐味，见不着盐粒，盐完全溶解在水里。

不但表现在文艺作品如此，世界观的总倾向在一个文艺作家身上也是如此，它不是几句抽象的口号教条所能表现的，而要看他的具体的一言一行。他的倾向是他的毕生生活经验和文化教养所形成的。它总是理智和情感交融的统一体，形成他的人格的核心。也就是在这个意义上，文艺的“风格就是人格”。例如，就人格来说，“忠君爱国”这一抽象概念可以应用到屈原、杜甫、岳飞和无数其他英雄人物身上，但是显不出屈原、杜甫这两位大诗人各自的具体情况和彼此之间的差异，也就不能作为评价他们各自的文艺作品的可靠依据。在西方，“人道主义”这一抽象概念也是如

此，文艺复兴时代、法国革命时代、帝国主义时代，乃至马克思主义创始人，都宣扬过人道主义，但是具体的内容各不相同。这就是为什么我们在文艺领域里反对公式教条化，反对用概念性思想来吞并形象思维。

我们和郑季翘同志的基本分歧可以概括如下：

第一，在认识论上，郑季翘同志认为既是思维就必然是概念性的，必然是逻辑推理的结果，包括艺术的典型。我们则既根据心理学常识，根据马克思主义常识，认为思维不是只有科学的逻辑思维一种，此外还有文艺所用的形象思维。这两种思维都从感觉材料出发，都要经过抽象和提炼，都要飞跃到较高的理性阶段，所不同者，逻辑思维的抽象要抛弃个别特殊事例而求抽象的共性，形象思维的抽象则要从杂乱的形象中提炼出见出本质的典型形象，这也就是和科学结论不同的另一种理性认识。郑季翘同志在文艺创作过程中在第一个表象（即感觉材料）和他所谓新的表象（即文艺作品）之中凭空插进一个概念（等于思想）的阶段，我们则认为这不但非必要，而且有害，因为它使文艺流于公式概念化，其实也就是主题先行论。

第二，在思想性的问题上，郑季翘同志既把思想看作等于概念，就势必要把文艺的思想性看作明确表达出某种概念性的思想；我们却认为文艺的思想性即马克思主义创始人所提到的“倾向”，倾向并不是抽象概念的明确表达，而是隐寓在具体人物性格和具体情节的发展中。就文艺作者本人来说，他总有一种世界观，世界观也必然现出一种倾向，这就是他的人格的核心，其中就不但含有理，也必然含有情，或则说，必然是情理交融的统一体。所以古今中外都强调情感在文艺中的作用。

拙见如此，其中难免有很多自己看不到的欠缺和错误，恳切希望读者们（包括郑季翘同志在内）继续共同商讨，把形象思维问题弄个水落石出。

唐代文学思想发展中的 几个理论问题

罗宗强*

摘要 本文作者对唐代文学思想发展中的一些规律性问题进行了考察，提出了一些自己的看法。本文认为，唐文学思想的发展变化，表现为一种缓慢的过程，从一种文学思想发展到另一种文学思想，是通过逐渐的、漫长的演变完成的，它们中间常有一些短暂的过渡期，在不同的文学思想之间，有一些非突变性的衔接现象。本文认为，一种理论主张的提出是否能够推动创作发展，主要取决于这种理论主张是否具有实践性品格。作者认为，唐代文学思想的变化，同政局有关，而主要是通过士人的心理状态表现出来的。本文系作者新著《隋唐五代文学思想史》的结束语。该书将由上海古籍出版社出版。

唐代文学思想的发展，是从反对绮艳开始的，最后却又复归于绮艳。虽然唐末五代的崇尚绮艳，与初唐承袭的南朝绮艳之风在表现形式、艺术水准和艺术价值上都不可同日而语，但最主要的一点却是相同的，那就是它们都反对功利主义的文学思想。三百年间，走了一个大回旋。这个大回旋很像是中国文学思想发展史上的一个小断面。从这个断面，文学思想发展中的各种脉络（如它与王朝盛衰、士人心理状态、创作的发展变化的关系，它自身起伏变化的轨迹等），似都一一可寻。这些脉络，实际上涉及文学思想发展史上的一些规律性问题。

* 罗宗强，1931年生，现为南开大学中文系副教授。近作有：《诗的实用和初期的诗歌理论》、《论唐大历初至贞元中的文学思想》。

唐代三百年间文学思想的发展变化，表现为一个缓慢的过程。在这个缓慢的过程中，一种文学思想发展到另一种文学思想，是通过逐渐的、漫长的演变完成的。

从唐朝建立之初到殷璠在《河嶽英灵集》中所说的“颇通远调”的景云中，即从反对南朝绮艳文风到唐文学第一次繁荣的盛唐文学的到来，用了将近九十年的时间。唐太宗作为一代英主，何尝不希望迅速改变文风。只要看他那样反复地把绮靡文风与前朝的败亡联系起来，就可以明白他反对绮靡文风的急切心情。前朝覆亡的教训对于这样一个雄才大略的开国之君来说，印象实在是太深刻了。梁元帝兄弟、陈后主、隋炀帝，都是写绮艳文章的高手，而宗社须臾倾覆，贻后代笑。唐太宗从这里得出了“人主惟在德行，何必要事文章”的结论，提出了反对“无益劝诫”的浮华文风的主张。^①这当然是很自然的，是历史的发展顺理成章的理论产物。何止唐太宗！他的重臣魏征等人何尝不是反复征引前朝败亡的教训作为反对绮艳文风的历史依据。在他们之前，再没有比魏征在这个问题上的认识更为深刻的了：“古人有言，亡国之主，多有才艺。考之梁、陈及隋，信非虚论。然则不崇教义之本，偏尚淫丽之文，徒长浇伪之风，无救乱亡之祸矣。”^②他把文风和政权的关系，概括得既生动明快，而又雄辩有力，充满哲理与睿智。毫无疑问，他们都是首先从政权的角度，即从皇祚永固的角度来考虑文风问题的。他们考虑文风，首先考虑的是刚刚建立的皇朝的利益。在这个意义上，他们反对绮靡文风，实际上不仅是一个文学的问题，而且是他们的国策的不可分割的组成部分。

既然给予文风问题以这样的重视，而且在贞观初年就反复提出来，按理说，绮艳文风的改变应该能够迅速收效。但是事实上并非如此。贞观中，经济逐渐繁荣起来，政治和军事都已经相当强大，但是文风的转变却极其缓慢。直到龙朔初年“上官体”的流行，许敬宗、上官仪的奉诏博

① 吴兢：《贞观政要》卷七《文史》，上海古籍出版社1978年校点本，第222页。

② 《陈书·后主本纪后论》，《陈书》第1册，中华书局1972年版，第119—120页。