

Figure 1. A bundle of bamboo slips from the Chu tombs at Maoyang, showing inscriptions in ancient Chinese characters.

Beisong Shuji Kanke
yu Guwen Yundong

者 方式影響了宋代文學活動。衆所周知，唐宋兩代詩

但是我們更要注意雕版印刷在北宋的興盛推廣，正是印書

三、日本書籍在北宋的大量存在，造成北宋文人相與

平海濱，宋人看熱鬧的範圍也更為廣博。由此，客觀上造成



北宋书籍刊刻与古文运动

苏勇强 著

2007 年教育部人文社会科学青年基金

资助项目

(项目批准号:07JC751010)



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS

浙江大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

北宋书籍刊刻与古文运动 / 苏勇强著. — 杭州 : 浙江大学出版社, 2010.12
ISBN 978-7-308-08060-6

I .①北… II .①苏… III .①印刷—技术—影响—古文运动—中国—北宋 IV .①TS8-092②I209 .44

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 205808 号

北宋书籍刊刻与古文运动

苏勇强 著

责任编辑 宋旭华
封面设计 北京春天书装
出版发行 浙江大学出版社
(杭州市天目山路 148 号 邮政编码 310007)
(网址 : <http://www.zjupress.com>)
排 版 杭州大漠照排印刷有限公司
印 刷 杭州杭新印务有限公司
开 本 787mm×1092mm 1/16
印 张 20
字 数 480 千
版 印 次 2010 年 12 月第 1 版 2010 年 12 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-308-08060-6
定 价 46.00 元

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换
浙江大学出版社发行部邮购电话 (0571) 88925591

引论 印刷术影响文学	1
第一编 五代十国至北宋：印刷文化传承	26
第一节 五代藏书与印刷传统	28
第二节 五代科举对书籍印刷的影响	39
第三节 五代十国印刷文化的传承	48
一、五代时期江南的政治经济形势	49
二、五代时期江南的印刷材料	52
三、江南三国的特殊印刷资源	63
四、北宋对五代印刷传统的继承	88
第二编 北宋的书籍刊刻	93
第一节 北宋“重书崇文”风气的形成	95
第二节 北宋科举教育与书籍刊刻	107
第三节 北宋书籍文本刊刻	121
一、北宋印刷的制度保证	125
二、北宋印刷的技术保证	129
三、北宋书籍刊刻的兴盛与繁荣	132
第三编 北宋印本书籍的传播与接受	153
第一节 传播媒介的历史演进	154
第二节 北宋印本书籍的传播	166
一、北宋印刷传播主体的多元化	166
二、北宋四部书籍印本概况	175

三、北宋印本书籍传播的方式与渠道	204
第三节 北宋文学理念的传播与接受	214
一、北宋文人士风演变及文学审美取向	215
二、宋诗“平淡”理念的确立与传播	220
第四编 北宋印本接受与文学	230
第一节 北宋印本与文学关系之辨证	231
——以北宋古文为例	
一、书籍刊刻与文学的互动关系	231
二、北宋古文理念的确立	234
第二节 北宋印本书籍与古文运动之关系	251
一、北宋古文印本书籍的传播与接受	252
二、北宋印本传播与古文运动之关系	273
结语	293
主要参考书目	295
附录：北宋刊本查考书目编号表	306
后记一：魂的飞扬	309
后记二：绣山观鱼	311
出版鸣谢	314

引论 印刷术影响文学

谈到宋代书籍刊刻对文学的影响,人人都不否认其影响的存在,然而若深究宋代文人从印本书籍当中接受了怎样的影响,他们又如何将此种影响接受并转化为对自己文章风格、样式等方面的建构,这一系列问题却又不可泛泛谈来。

关于宋代印刷术研究及宋代文学研究,长期以来都是学术界所关注的两个热点。在宋代印刷版本方面,叶德辉、王国维、向达、钱穆、张秀民等人都曾有多方面的论述,诸如叶德辉的《书林清话》、张秀民的《中国印刷史》等等,都是较有影响的专门著作;而在宋代文学方面,尤以北宋古文、诗词及话本等为要,相关学者与著述更是不胜枚举,譬如莫砺锋《江西诗派研究》、祝尚书《北宋古文运动发展史》等等。然而,从现存资料反映的情况来看,迄今为止将印刷术与宋代文学及现象联系起来研究的著作并不多见。其中,或有某些论著由印刷术而论及文学,或由文学而论及书籍雕版印刷,然这些论述在谈及两者关系时,大都只是作出一些简单判断和结论,如“宋代由于书籍大量印刷,对促进宋代文学兴盛起了作用”之类的话语。而葛兆光在《中国思想史》中谈到印刷术的历史作用,也仅是说:“印刷术的发达,也使知识传播更加方便,知识风气在社会上愈加昌盛”^①。对于宋代雕版印刷究竟如何影响了文学,往往缺少进一步的研究和阐述。这里的主要原因在于,雕版印刷作为一种技术如何影响到了文学,本就是个难以论说的话题。因为以我们的想象,印刷术影响文学,并不是印了某幅佛像或印了某本历书就影响了文学的,它应是由于印了某些与文学相关的印本书籍(或单篇文章)实现其最直接的影响。那么,这类印本书籍包括哪些,它们又是如何具体地对文学施加了影响呢?

以艾布拉姆斯的文学四要素界定,此类书籍印本若归为“文学”一类,那么它们就是物化的作品,只不过与此前的作品相比,它们有了更新的物化形式——印本。若以作品对于文学的影响而言,其势必又要涉及读者、作者,还有世界之间的关系。假若我们能把“世界”一词理解得更为透彻的话,那么它就包括作者和读者共同生活的社会环境,以及由作品、读者和作者三者共同营造的文学氛围与环境。如此一来,作品对于其他三方面要素所构成的影响,才有可能催生新的作品,萌发新的文学现象,进而推动文学的发展。这样一来,有关印刷术与文学的关系,就要牵涉到历史学、文学、传播学、接受美学、现象学、阐释学等多学科的交叉。而若要切入这样的研究,更需找到一个较为妥当的切入点。然而,着手这类学科交叉的

^① 葛兆光:《中国思想史》第二卷,复旦大学出版社2001年版,第175页。

文学研究实非易事。由此我们看到,长期以来对于“宋代文学”和“宋代书籍印刷”的研究大都局限在史学和文学两个领域,其研究路数通常也在这两条线索上游走,要么从史学角度探讨宋代雕版印刷的出版状况,要么在文学上探讨宋代的文学样式和流派,以及欧阳修等人倡导的北宋古文运动。而上述两个领域的研究通常各循其路,并没有多少实质性的交叉和综合汇聚。总体来看,如今可以目见的是《浅论宋代出版对宋诗的影响》^①、《印刷术の普及と宋代の学问》^②等这类与印刷术相联系的研究文章。

一

在资料搜集整理的基础上,结合文学研究相关理论知识的运用,我们以为要完成“印刷术影响文学”的研究任务,需在以下两个方向做出努力:一是从“文学社会身份与文化功能”^③的角度,具体梳理或描述文学印本由生成至接受过程中的具体生态。二是要对这一问题做出“交叉与转化”的研究,探究文学作品影响读者,催生新一轮创作的具体样貌。

就第一种研究方向而言,文学一旦以印本的方式进入社会,它便具有了某种“社会身份”。因为“某种文学如果仅属于个体而与社会无缘,也就必然与‘历史’无缘”^④。文学这种社会身份的获取,既取决于创作者已有的社会影响和作品的优劣高低,又取决于主持作品刊刻者(官府、民间组织或个人)出于读者与市场需要或其他各种出版目的所做出的选择。文学身份不同,其在社会中的传播方式和社会覆盖面也会不同。类似李白、王维这样上流文人的诗歌作品与敦煌遗存众多无名氏的诗歌作品相比较,其处于京城及贵族上层的文学创作与传播,与处于偏僻敦煌的文学创作与传播,在当时社会中的运行方式和运行机制,所达到的社会影响定是有所不同。这里,我们以杜甫诗歌为例。杜诗在宋代曾有所谓“千家注杜诗”的情况,当时各家所注杜诗也纷纷结集刊刻发行。这主要有以下两种原因:(1)杜甫作为唐代诗人的代表,经过中唐至北宋的历史沉淀与梳理,其作品美誉度、忠君爱民形象共同造就的社会影响,促成其文学印本的大规模印行;(2)民间大众群体,尤其是文人群体确认了杜诗的价值与审美教化功能,导致杜诗在官方和民间都有较大的需求空间,从而促成杜诗印本得以优先且大量地刊刻。

基于上述认识,这项研究就要在确定文学社会身份及文化功能的同时,特别关注印本文学在某种社会历史中的运行方式和运作机制,以文学印本的“活生态”揭示印刷术对文学的影响。

至于该项研究的第二种方向,所谓“交叉与转化”的研究,其实就是运用文学理论的研究方法,具体探究印本作品中文学意象^⑤的生成,以及诸多文学意象如何通过作品传播,实现受

① 陈静:《浅论宋代出版对宋诗的影响》,《出版科学》2008年第2期。

② (日)清水茂:《印刷术の普及と宋代の学问》,《东方学会创立五十周年纪念·东方学论集》第707—719页,东京学会,东京,1997年。

③ 李昌集:《文学的社会身份与文化功能》,《文学遗产》2006年第1期。

④ 同上,第11页。

⑤ 按:文学意象既可指在文学创作中,艺术构思所形成的心中之象或“胸中之竹”,又可指文学作品中表现作家审美理想的高级意象。

众的文学接受与审美反应,进而催生出新一轮的文学创作过程。

以现象学的观点,印本书籍作为文学的载体,同样依赖人们丰富的想象能力实现作品客体的再现与表现,那么文学印本也就必然成为影响作者审美创作“意象”的源头之一。按照波兰哲学家英伽登的作品层次学说,印刷符号并不是作品新的层次,它们只是在其典型形式中被把握的并且自动地伴随着一个它们所标示的语词声音的听觉意象。阅读时,人们通常感知不到个别的字母,而是“完整的词”,因为视觉阅读的主要目的是理解典型的语词形式,所以我们很容易忽略印刷上的错误。^① 这里所谓“典型的语词形式”,是指那种足以指向某种意义、由语音与文字符号结合构成语词的典型形式。譬如,中国古诗词中某些构造意境的,诸如“缺月”和“疏桐”、“孤鸿”和“沙洲”(苏轼《卜算子·缺月挂疏桐》)之类的语词意象,这些语词的相互搭配组合会在进一步的阅读理解中,指向某种特定含义,借以表达作者在特定情境中的情绪。因此,作品阅读的第一个基本过程,首先是将书写(印刷)符号作为“表现”,即意义的载体;其次,语词的声音与书写符号交织在一起,两者在语词的典型形式中被理解,即两者作为“语词躯体”的两个方面,其理解是同时发生的。在理解语词声音时,人们就理解了语词意义,同时积极地意指这个意义。这样一来,语音与符号两者结合就构成了文学作品的第一层次——语音层次。^②

尽管这一层次对于作品的审美价值非常重要,然而它通常只是以很快的方式被听到并被记住,并且几乎立即就过渡到同它联系的意义意象上。^③ 所以,人们阅读作品时必然要由这一层次推进至作品的意群层次、图式化外观层次,最终达到再现对象客体的第四层,即所谓“在句子投射的意向事态中描绘的客体层次”(英伽登《对文学的艺术作品的认识》)。此层次的阅读理解可以将众多句子投射的互不相干的事态,综合成一个完整有序的客体世界,并洞察其中的“观念”或“形而上质”。

英伽登认为,如果没有这种综合,艺术作品便不可能转化成审美对象。如果不在整体综合的基础上洞察再现世界的观念或形而上质,阅读就没有深入作品的核心。由此,英伽登将人们对于作品的主要阅读(认识)方式概之为三种:前审美阅读、审美阅读、后审美阅读。^④ 三种阅读方式中,英伽登尤其重视受众将作品转化为“意识具象化”的审美对象,沉浸在对于审美对象的情感体验之中。

此种认识在维特根斯坦那里,则表述为语言与世界的对应关系。因为语言在人的意识中是实在的一个图像,所以它能够描述世界。只是维特根斯坦所说的并非一般意义上的图像,而是逻辑图像。维特根斯坦认为:“任何一种图像,不管具有何种形式,为了能一般地以某种方式正确或错误地图示实在而必须与实在共有的东西,就是逻辑形式,即实在的形式。”(《逻辑哲学论》)只有这样,图像与它所描画的事实之间才能具有一种投影关系。因此,“事实

① 按:英伽登认为,“当我们‘无声地’阅读文本时(没有出声地念词,即使是很轻地念),我们的理解一般不限于仅仅看见书面符号的书法形式,就像我们不懂中文的人看见中文符号一样,或者像我们看到一幅画(例如阿拉伯图案)而丝毫没有想到它也可能是一种书面信息那样。一般充分了解某种语言的语音形式的读者会把无声地阅读同在想象中倾听相应的语词声音和说话韵律结合起来,但对这种倾听并未特别介意。”详见(波)罗曼·英伽登:《对文学的艺术作品的认识》,中国文联出版公司1988年版,第18页。

② 同上,第17—20页。

③ (美)肯尼斯·R·奥尔森:《对文学的艺术作品的认识·英译者序》,中国文联出版公司1988年版,第9页。

④ 朱立元:《当代西方文学理论》,华东师范大学出版社2005年版,第138页。

的逻辑图像就是思想”，而所谓的思想活动就是内在心灵对事实进行描画，然后由有形的语言表达出来。^①

事实上，我们并不需要将阅读印本书籍催生创作意象的过程如此复杂地解释，只需简单理解，由作品阅读所产生的意识形象以及由意识形象抽象而成的“观念”和“形而上质”，与外在世界直接呈现给创作主体的“物象”一样，都是构成新一轮文学创作的“意象”来源即可。例如，晚唐周朴有诗云：“晓来山鸟闹，雨过杏花稀”，而《花间词》中，五代和凝又有“暖觉杏梢红”词句，待到北宋宋祁写了“红杏枝头春意闹”的词句，清王士禛因此便道宋祁此句本于“花间”（《花草蒙拾》）。^② 相比较而言，宋祁继承周朴诗句显然更多，其词句应是对唐以来诗词作品已有“意象”的重新加工与巧妙借用。另有一例子，晚唐杜荀鹤有诗曰：“风暖鸟声碎，日高花影重”，欧阳修阅读后，便创作“隔花暗鸟唤行人”这样的诗句。^③ 由此可见，古人许多诗词创作的意象来源多与前人作品有直接继承关系。无怪乎王士禛评说：“欧文忠‘拍堤春水四垂天’，柳员外‘目断四垂天’，皆本韩句，而意致少减。”（《花草蒙拾》）而宋沈义父则说：“要求字面，当看温飞卿、李长吉、李商隐及唐人诸家诗句中字面好而不俗者，采摘用之。即如花间小词，亦多好句。”（《乐府指迷》）^④ 如此一来，文学意象的有效继承就与负载、传播作品的媒介有极大关系。设想，若传播的作品种类多，读者阅读的作品多，新一轮创作的作者可以借鉴学习的余地也就增大了许多。所谓“读书破万卷，下笔如有神”，说的就是这个道理。反之，若作品只是抄本流传，传播范围有限，且不说周朴、杜荀鹤这样名气不大的晚唐诗人，即便是元稹、白居易、韩愈、柳宗元等名家作品，受众若多不能阅读理解，又何以谈及文学意象的继承与后续创作的繁荣。

关于文学“意象”问题，《文心雕龙》曾有“易象”、“物象”和“意象”的区分。在将“象”这一概念运用到文学创作时，刘勰所讲的是“物象”，即物之“形象”，它是“意象”产生的基础。刘勰认为，唯有“物象”与创作主体神思遇合之，即“神用象通，情变所孕。物以貌求，心以理应”（《文心雕龙·神思》），“意象”生成才成为可能。^⑤ 若以书籍作品而论，这里所说的“物象”本身是由语言文字所生成的。此种文字“物象”并非直接取之于现实世界的“对象”，而是由眼前作品文字唤起主体前期已有的“情感”与“理性”^⑥的储备，经由大脑意识的“想象性生成”，才能成为进一步创作时可供调用的材料，成为文学创作“意象”的源头。而文学的“意象”作为一种特殊形态的形象，它指的是文学作品，特别是诗歌中那些蕴含着特定意念而让读者“得

① 张汝伦：《现代西方哲学十五讲》，北京大学出版社2003年版，第158页。

② 唐圭璋：《词话丛编》第一册，中华书局1986年版，第675页。

③ 按：欧阳修《六一诗话》载：“唐之晚年……如周朴者，构思尤艰，每有所得，必极雕琢……余少时犹见其集，其句有云‘风暖鸟声碎，日高花影重。’又云：‘晓来山鸟闹，雨过杏花稀。’诚佳句也。”详见[清]何文焕：《历代诗话》上册，中华书局1981年版，第267页。

④ 唐圭璋：《词话丛编》第一册，中华书局1986年版，第279页。

⑤ 按：“神用象通之象，是情貌结合、情景交融的象，所以称为意象。”转引自周振甫：《文心雕龙今译》，中华书局1986年版，第539页。

⑥ 对于情感与理性，庞德称之为“情感和理智”。关于情感的产生，按朱熹所说，“性是未动，情是已动，心包得未动已动。盖心之未动则为性，已动则为情，所谓心统性情也，欲是情发出来底。心如水，性犹水之静，情则水之波澜，但波澜有好底，有不好底。”详见[宋]黎靖德编：《朱子语类》卷5，中华书局1986年版。按：由朱熹所言可知，情感产生与个人的具体经历相关，是个体与外物接触后的结果。而“智”则代表人类独有的“理性”。理性又构成概念，概念可以使 we 比较容易地处理、概括和整理知识的原始材料，也使个人过去的经验得以抽象成为知识保存。

之言外”的艺术形象。如此一来,就构成了意象组成的一种尴尬,一方面意象构取于现实的物象,然而由于文字的传承作用,古诗词的许多“意象”逐渐成为“文字对文字”的传承与借用,而与原初的“物象”有了距离,原来诗人构造某个意象所蕴含的具体与鲜活,也因为这样的意识和文字的传承而不再鲜活。于是,甚至有些诗人根本就对边塞沙漠没有任何感觉,也能借助前人的描述与文本传承,写出绝世之作,这当然也有赖于其他意象的相互支撑与和谐构成。意象与物象的距离愈发远了,而与概念的距离愈发近了,但是“意象”毕竟成不了概念,它们只能成为“典故”或“成语”的形式化入作品。

至于“意象”何以生成,简概而言,其实为人类主体意识参与后的积极结果。按照海德格尔关于“人是社会的历史存在”的观点,主体意识对于事物表象的加工,显然要基于主体独特的个人发展历史,它包括年龄、性别、家庭出身,以及所受教育程度、宗教信仰、独特的生活经历等等。从出生到长大成人,我们不断地从世界中获取和分享包括语言,以及由语言所形成的诸多概念、认识等等这些预先的“存在”。因为在我们出生以前,这个世界就已经历史地存在。同样,语言和概念也早已存在,我们只是参与进来,通过分享并掌握这个世界业已存在的“成见”(pre-understanding),作为自己观察未来、体验世界的基础。所以,“人的知识总是开始于并且活动在海德格尔所谓的‘成见’(pre-understanding)之内。我们在开始有系统地思想以前已经分享了一大堆互相心照不宣的假定,这些假定是我们从自己与世界的实际密切联系中零星采集来的,而科学或理论则不过是这些具体关切的部分抽象,正如地图是真实地形的抽象一样”^①。

按照上述推理,从“物象”到“意象”,可以有两类基本生成路径:一类是镜子反映,其所形成的只是“镜像”,理论上强调其中没有任何人类的意识参与。这种情形在人类和生物界是不存在的,因为即便是动物或人类中的智障者,他们对于事物的反映多少都会有其意识参与。正如洛克所言:“人类在发现各种东西,便以接受印象为第一步,他后来自自然所有的一切观念,亦是建立在这个基础上的。……因为不论我们甘心与否,而感官底各种对象一定会把它们底特殊观念强印在人心上;既然如此,则我们自己底心理作用一定会使我们对它们至少发生一种含糊的意念。”^②

第二类“物象”生成尤其强调的就是人类意识参与。根据个人意识参与程度和方式不同,“物象”刺激我们的感官,生成印象(或表象),进而形成“意象”。即如洛克所说:“我们周围的物象既然以各种方式来刺激我们底感官,所以心便不能不接受那些印象,便不能不知觉那些印象所引起的观念。”^③其中,第二类“物象”和“意象”的生成,可分为“客观生成”和“主观生成”两种。因此,细分下来,它们又主要表现为以下三种情形:(1)客观存在——主体感觉、知觉——物象或意象生成。(2)文字表述——主体阅读、想象——意象生成。(3)主体(凭空)想象——意象生成。

在第一种情形下,客观生成的“物象”与“意象”,需主体以“亲临其境”或“目见耳闻”作为生成的依据,而主观生成的“物象”和“意象”则不然。尽管有些时候主体并未直接“目见”客

① (英)特雷·伊格顿:《二十世纪西方文学理论》,伍晓明译,北京大学出版社1986年版,第61页。

② (英)约翰·洛克:《人类理解论》上册,关文运译,商务印书馆1959年版,第83页。

③ 同上,第83页。

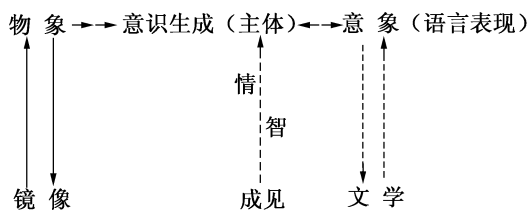
观事物,也未有亲身经历,但却能通过文字阅读,或“凭空”想象出作品中的情境和人物,甚至想象出“鬼魅”的模样,推想其如何行为处事。虽说其中或有“神魔皆有人情,精魅亦通世故”(鲁迅《中国小说史略》)的因素,或者还有荣格所谓集体无意识所生成的原型——即“自从远古时代就已存在的普遍意象”^①,但毕竟这些形象并不直接由具体的客观存在物生成。由此,这类文学作品“意象”的具象化生成则有赖于读者以自己的特殊经验与想象去填补完善。这在中国古典诗歌创作中多有类似情况存在。譬如唐代某些边塞诗歌的创作,即便诗人从未到过塞外,更没有经历“金戈铁马”的边塞生活,但是依靠阅读前辈如岑参、高适等诗人的边塞诗作品,并不妨碍他们写出诸如“月黑雁飞高,单于夜遁逃。欲将轻骑逐,大雪满弓刀”(卢纶《塞下曲》其三)这类经典的边塞诗句。然而,由于诗人没有实际的生活经验,某些诗歌也因内容明显有悖生活常理,难免遭人诟病。对于这类诗歌,欧阳修讽之曰:“诗人贪求好句,而理有不通,亦语病也。如‘袖中谏草朝天去,头上宫花侍宴归’,诚为佳句矣,但进谏必以章疏,无直用稿草之理。唐人有云:‘姑苏台下寒山寺,夜半钟声到客船。’说者亦云,句则佳矣,其如三更不是打钟时!”^②(《六一诗话》)

由此可见,作为第二类“物象”或“意象”,无论是“客观生成”或是“主观生成”。首先,它们都要求主体拥有相应“情感(经验)”和“理性(概念)”的历史储备。这种历史储备是在日常生活中得来的经验,由于“人们通过经验与世界万事万物发生关系,经验是人与世界相遇的方式”,“体现了生活在世界中的人与事物千丝万缕的复杂关系”^③,所以,经验既是人的生存实践,又充满各种情感(痛苦、热情、爱等)。人们在具体实践认识的过程中,情感都会伴随经验而来。

众所周知,所谓的“理性”,一般指概念、判断、推理等思维形式(或发展活动)。理性的认识需要人们在具体经历中,逐渐地总结、获取。由于概念不仅是报告和记载过去的经验,更是用来组织未来的观察和经验的基础。因此,美国实用主义哲学家杜威认为,人生于世的基本使命,就是对环境做出回应,并对本能习性解决不了的问题进行探究与反思。这种探究与反思所形成的概念和经验,从成功的探究中抽象出来的观念可以指导进一步的探究,而具体的探究又总是在其他的种种探究的背景下发生的。^④

因为每个人的具体实践并不相同,其体

主体“意象”形成示意图



① (瑞士)荣格:《卡尔·荣格主要著作选》,纽约1959年版,第287、288页。

② 按:唐代诗人张继或许无意犯错,因为当时僧寺确有半夜敲钟的习惯,此谓“无常钟”。[明]胡应麟《诗数》载:“张继‘夜半钟声到客船’,谈者纷纷,皆为昔人愚弄。诗流借景立言,唯在声律之调,兴象之合,区区事实,彼岂暇计?无论夜半是非,即钟声闻否,未可知也。”

③ 按:美国哲学家威廉·詹姆斯强调经验首先不是一个认知过程,而是一个生活过程。经验中的“所与”不是简单形状或一成不变的事实,而是经验者与世界杂处的生存关系。因此,我们尤其要从人的生存实践来理解经验。张汝伦:《现代西方哲学十五讲》,北京大学出版社2003年版,第112页。

④ 按:美国哲学家杜威认为,经验的根本特征就是它的当下性。经验是行动、受苦、享受、认识的自然执行,经验的当下性包括和联结所有的这些复杂的因素。人的思维或推理并不独立于经验而存在,它们在经验内运作,是经验的一部分。因此,其所形成的概念是用来组织未来的观察和经验的基础。张汝伦:《现代西方哲学十五讲》,北京大学出版社2003年版,第119—122页。

现出来的作为探究背景的经验基础也各有异处,以往生活经历自然就成为人们未来生活的坐标,成为未来有待确认、验证的参照。过去的经历和认识是我们进一步了解社会的坐标,它既有稳定的一面,也有不稳定的一面,原因在于“知识不是某种孤立自足的东西,而是在生命的维持和进化过程中不断发展的东西”^①。更何况,人们每次的境遇都会与曾有的经历不尽相同。因此,生命实践中的人每次所见到的“杏花”,都是对其情感经验的再次完善和补充。

如此一来,生活经验使我们平日里已有某些相关“花瓣”的情智储备,“知觉的记忆”^②使我们一旦读到“雨过杏花稀”、“红杏枝头春意闹”这样的诗句,自己脑中可能会想起某次见到杏花的特殊具体的经历,同时或许还会勾起一段愉快或伤心的情感。于是,我们便可构思、想象出属于自己的诗歌情境与“杏花”的样子。即便有时候,这样的储备是片面的或错误的,也依然有助于阅读者进入诗歌所描述的那个特殊世界(或境界)。

其次,在现实情况下,拥有“情智储备”和“知觉记忆”的主体又适时地接触到那些足以激发、唤醒“意象”的外在事物和环境。譬如,创作主体在地铁车站遇见了令人联想起“花瓣”的漂亮面孔。^③由此,创作主体凭借自身所具有的独特的感悟能力和创造性的思维,才足以生成美国学者艾兹拉·庞德所说的那种瞬间的“意象”^④,而“意象”的生成最终就是主体创造意识的展现。

依照叔本华的说法,此类文字“物象”(或称“表象”)构成了人类第二种称之为“抽象概念”的表象形式。尽管“花瓣”这类概念似的表象是抽象的、不具体的,甚至在某种意义上还是贫乏的,因为它省略了许多同类对象间的差异^⑤,但概念的形而上质使之成为吸纳“接收主体”

① John Dewey, *Reconstruction in Philosophy*, MW 12: 128, 129.

② 柏格森认为,意识活动是人的生命活动,它产生于人对外部刺激的生存本能反应。这种生存本能是有选择的,是一种反思的活动,而不是照相式的对事物的“表象”。知觉究其原始,不是指向知识,而是为了行动(实践)。又因为知觉是生命的活动,而生命是过去、现在与未来的绵延,所以知觉必然有其历史的积淀,这就是记忆,“没有任何知觉不是充满了记忆”。知觉是生命长期进化的结果,它必然以记忆的形式出现。记忆使生命的经验得以储存下来,成为生命不断增加的内容。详见张汝伦:《现代西方哲学十五讲》,北京大学出版社2003年版,第72页。

③ 我们姑且以庞德《地铁车站》一诗为例。《地铁车站》的英文原诗是: The apparition of the sefaces in the crowd; Petals on a wet, black bough. 译成汉语后,较为经典的译本有两种:(1)人群中这些面孔幽灵般显现;湿漉漉的黑枝条上朵朵花瓣。(2)人群中这些面孔的幽灵,湿淋淋黑枝上的片片残英。按:在这首诗中,巴黎地铁车站所见到的张张漂亮面孔,经由庞德的感受之后,就成了“花瓣”,而其余平庸的面孔却成了映衬漂亮面孔的“黑枝”。按照“物象”和“意象”的生成过程,显然庞德见到“面孔”与“花瓣”的时间顺序是不同的。因为庞德见到“花瓣”的时间在前,故其“花瓣”在其意识中先期还原成了某种经验(情感和理智的成见),即“花瓣”是红色的、艳丽的或清纯的,或诸如此类的概念判断。等到诗人在巴黎地铁车站内见到人群中的漂亮面孔时,现实的“漂亮面孔”才与庞德意识中已有的“花瓣”联系起来。一旦“面孔”(地铁站里突然出现,又迅速消逝的面孔)与“花瓣”和“黑枝”联系起来时,诗人所获得的瞬间感受和情感就是:1.漂亮面孔 $\longleftrightarrow$ 花瓣=美丽=易逝=遗憾=伤春;2.丑陋面孔 $\longleftrightarrow$ 黑枝=丑陋=厌恶=无奈=接受。对象在其意识呈现,进而形成意识抽象,也只是时间顺序的不同。

④ 按:庞德所界定“意象”,郑敏译为“一个意象是在瞬息间呈现出的一个理性和感情的复合体”。详见黎志敏:《诗学构建:形式与意象》,人民出版社2008年版,第087页。

⑤ 按:叔本华认为人有四种不同的表象方式,称之为“充足理由律的四重根”。第一种表象方式是直观经验的表象方式,它构成物理世界的对象,支配它们的充足理由律是“生成的充足理由律”。第二种表象方式是抽象概念的表象方式,它构成判断,支配它们的充足理由律是“认识的充足理由律”……主观生成的“物象”或“意象”,有相当一部分等同于叔本华言说的第二种表象。诗词中某些惯用习见的词汇即属于此种“概念性表象”,如欧阳修《六一诗话》中提及,北宋进士许洞曾与九僧写诗约定,不准用“山、水、风、云、竹、石、花、草、雪、霜、星、月、禽、鸟”之类。参见张汝伦:《现代西方哲学十五讲》,北京大学出版社2003年版,第26页。

具体丰富情感经历的容器。^①因此,“花瓣”这类概念同样也可促发作者和读者双方,凭借知觉的记忆,将诗歌的物象与意象在自我意识中具体、鲜活地生成。阅读者可以借助自己具体的情感经历,诸如早先看过的某种“花瓣”的模样,弥补“概念表象”的贫乏和空疏,赋予诗歌语词(意象)以具体与鲜活。当年,唐代诗人张继或许只是为了抒发自己落榜后“夜半”过苏州的心境,看似错误地用了“钟声到客船”的诗句。然而事实上,夜半的“钟声”所取得的效果,恰恰摆脱了“概念表象”的贫乏与空疏,更能表达诗人内心深处的真切感受,诗歌的意境也由此更显高远、凄凉。

叔本华认为,相比于那些具体直观的艺术作品,文字艺术更为高级,因为它可呈现出除了音乐外,其他任何艺术的美。只是这种呈现依靠的是描写的方法、叙述的方法,乃至戏剧表演的方法。^②因此,总结而言,由于印本书籍记载的文字“物象”(或称“表象”)有别于主体目见客观事物所形成的“物象”,它与主体间接构思想象(或拼凑)所形成的形象一样,属于“主观物象”之一,它是直接由文字唤醒主体想象性体验的形象生成。假若主体见到的是书籍的“文字物象”,尽管这种“物象”首先就是经由主体的想象能力而生成的,但是要窥见原作者作品中的创作时脑中具体鲜活的“意象”,同样需要主体事先具备一定“情感”和“理性”的历史储备,调动自己“过往知觉”的记忆,当然也更需要主体审美意识的积极参与。若有这样积极的审美意识的参与,接受主体就有成为创作主体的潜在可能。

因此,文学活动固然需要读者对于作品“物象”呈现的生成,然而它更期待读者审美意象的生成,以及读者在原作品影响下转化为新作者后,唤起新一轮文学创作意象的物化成形过程。由于对作品的审美知觉呈现和想象已不足为奇,米盖尔·杜夫海纳认为“审美知觉的第三个阶段”才是文学活动最高的目标。^③而某些不甘寂寞的读者,也总会在一定环境下产生新的创作冲动。这时,我们已不能准确为阅读审美意象和审美创作意象的形成和转换划定边界,它们或许就是庞德所谓的“瞬间闪念”就成了形,或许是长年累月,需要多次反复刺激,经历所谓“物与性相摩,感与欲相荡,四轮三劫,促迫于外,七情八苦,煎熬于内,身世轧嘎,心口交蹇”,乃至“萌于志,发于气,冲击于音声”^④后才会有结果。于是,唐陈咏有诗句“隔岸水牛浮鼻渡”(孙光宪《北梦琐言》卷7),宋黄庭坚则“点铁成金”地创作了“近人积水无鸥鹭,时有归牛浮鼻过”的诗句。自从看过陆游诗句“杨柳不遮春色断,一枝红杏出墙头”,叶绍翁就写出了“春色满园关不住,一枝红杏出墙头”的名句。

关于唐代文学传播,元稹当年曾生动描述了白居易作品的流传。《白氏长庆集序》载曰:

① 按:1914年9月,庞德在一篇名为《漩涡主义》的文章中提出:“意象并非一个意念。它是一个能量辐射的中心或者集束——我只能称之为漩涡。意念不断地涌进、涌过、涌出这个漩涡。”1915年1月,庞德在《关于意象主义》一文中进一步阐释说:“意象不仅仅是一个意念(idea)。意象是一个融合在一起的意念的漩涡或者集合,充满着能量。”

② 张汝伦:《现代西方哲学十五讲》,北京大学出版社2003年版,第33页。

③ 按:杜夫海纳的审美知觉分析主要以梅洛·庞蒂的知觉现象学和胡塞尔的本质直观学说为基础,他将审美知觉分为三大阶段:第一阶段为呈现,即对象在知觉中呈现;第二阶段是表象和想象。在这一阶段知觉倾向于将它初步感知到的对象客观化为表象,并有了想象介入。杜夫海纳认为审美的知觉往往要抑制想象以保证对象在感性直观中的本真呈现。审美知觉的第三阶段是反思和感受。通常此一阶段的感知会因理解力的介入而上升为理性反思,以便寻求对象的真理,杜夫海纳认为审美知觉却要抑制这种理性反思而进入一种感受性的内省或同感性的反思,以便直观体验审美对象所表现的情感生活世界。在审美知觉的最高峰,审美对象进入最充分的显现,杜夫海纳强调这绝非观念性显现,而是对象全部感性存在的显现。转引自朱立元:《当代西方文艺理论》,华东师范大学出版社2005年版,第128、129页。

④ [清]钱谦益:《尊拙斋诗集序》,《牧斋有学集文抄补遗》。

“乐天一举擢上第。明年,拔萃甲科。由是《性习相近远》、《求玄珠》、《斩白蛇》等赋,及百道判,新进士竞相传于京师矣。……予始与乐天同校秘书之名,多以诗章相赠答。会予谴掾江陵,乐天犹在翰林,寄予百韵律诗及杂体前后数十章。是后,各佐江、通,复相酬寄。巴蜀江楚间泊长安中少年,递相仿效,竞作新词,自谓为元和诗。”^①由此,我们可以想象,在抄本时代,韩愈、柳宗元、元稹、白居易等人如何依靠作品在师友间有限地抄录传播,实现其对于读者和文学后辈的影响。在此种情况下,作品传播的范围、花费的时间以及传抄内容的正确程度必然大受影响。据孙光宪《北梦琐言》记载,晚唐诗人韦庄当年到京城应举,恰逢黄巢叛军破城。韦庄以自己所见所感,写成了引发公卿垂讶的《秦妇吟》一诗。然而韦庄却讳言此诗,诗亦不得收入其弟韦蔼为他编纂的《浣花集》,终致失传近千年。20世纪初,敦煌遗书重现世间,王国维、罗振玉等人先后在敦煌遗书中发现有《秦妇吟》写卷,其中有天复五年(905)敦煌郡金光明寺学仕张龟写本(伯3381卷)、贞明五年(919)金光明寺学仕郎安友盛写本(伯3953卷)、显德四年(957)学士郎马富德写本(伯3780卷)以及太平兴国四年(979)学郎阴奴儿写本(伯3910卷)等共十种抄本,抄写时间跨度从晚唐至北宋,有近百年时间。

以目前所见,在敦煌所出的十种写本中,每本《秦妇吟》因所抄时间不同,抄写人不同,其诗文内容均有差异。^②此种由于抄写所导致的文本内容出入,几乎体现在所有敦煌写本之中。这种写本间的出入直到后来印本出现,标准确立后才有改善。而印本文学由于拥有更大范围的社会覆盖面,群体受众的反复阅读和使用更加确认了文本的社会价值和功能,这也促使文学在社会文化建树中可以发挥更大的作用。于是,文学的社会身份和功能就在写本与印本的转换中有了改变。譬如,敦煌《白香山诗集》写本中,《卖炭翁》、《胡旋女》两诗即与宋代通行印本的文字内容稍有不同,以宋刻文本在社会的普及传播与接受效果来看,印本文学的社会身份和社会功能显然要高于写本文学。详见下表所示:

敦煌写本与宋刻本对照

宋绍兴刻本	敦煌写本(伯2492)	宋绍兴刻本	敦煌写本(伯2492)
满面尘灰烟火色	满面尘埃烟火色	天宝末,康居国献之	天宝年中,外国进来
卖炭得钱何所营	卖炭得钱何所为	人间物类无可比	弦催鼓促曲已毕
翩翩两骑来是谁	翩翩两骑问是谁	奔车轮缓旋风迟	奔车转缓旋风迟
黄衣使者白衫儿	黄衣使者白衣儿	出康居	外国来此居
回车叱牛牵向北	回车叱牛令向北	天宝季年时欲变	天宝末年时欲变
宫使驱将惜不得	驱入宫中惜不得	从兹地轴天维转	从兹地轮天维转
系向牛头充炭直	系在牛头充炭直	数唱此歌悟明主	故唱此歌悟明主
宋印本《卖炭翁》	唐写本《卖炭翁》	宋印本《胡旋女》	唐写本《胡旋女》

① 按元稹所言,当年白居易诗篇传播主要依赖师友、世人间手抄口传,通过驿站、题壁等方式流传。详见白居易:《白居易集》第1册,中华书局1979年版,第1页。

② 据徐俊纂辑《敦煌诗集残卷辑考》所录,敦煌《秦妇吟》写本新增有《俄藏敦煌文献》第11册Dx.四五六八(右)《秦妇吟》残片,是已知的第11个《秦妇吟》写本。按:敦煌发现11种《秦妇吟》写本,抄写内容彼此并不完全相同,文字亦多有出入。详见徐俊纂辑《敦煌诗集残卷辑考》,中华书局2000年版,第230—252页。另参颜廷亮、赵以武辑:《秦妇吟研究汇录》,上海古籍出版社1990年版;张涌泉:《秦妇吟汇校》,《中国典籍与文化论丛》,中华书局1998年版。

以现今版本流传情况来看,从唐代流传至今的《卖炭翁》文本显然依据的主要是绍兴刻本系统^①,而与敦煌写本出入甚大。按徐俊纂辑敦煌写本的考订,敦煌《白香山诗集》写本乃是唐岑参、李季兰等多人作品的诗文丛抄,而所谓“白香山诗集”并非严格意义上的集部诗集。^②

上述文本差异说明唐诗写本一方面要基于作者原有的创作内容,另一方面又与传抄者具体的抄写活动密切相关。由于抄写者依据的或是他人写本,或仅凭自己记忆抄写,由此导致不同传抄者抄写的同一作品,在文字上就会有所出入。从唐写本到宋印本,白居易诗集应有多种彼此有出入的文本在社会上流传。此后,学者对诸多写本的校勘整理,以及印本的大量复制,却能保证文字内容不受个人记忆差异影响,保持相对的标准衡定,最终形成了社会受众普及接受的、较为统一的文学定本。这样一来,雕版印刷就使宋代以后的白居易诗集内容相对稳定,不会因为个人记忆有误而呈现类似于写本的随意性。印本所带来的大量印刷传播,以及内容的固化衡定也使宋代欧阳修、苏轼等人的作品较为迅速、普遍地流传于社会,人们只需要通过商品交换就可以买到字迹清晰,且几乎等同于原本的作品。作品由作者创作至形成印本的时间愈短,其正确性就愈有保证。此外,原来依靠抄手人工制作的文本,其产出费用也会因为雕版印刷的出现以及市场机制的日渐完备成熟而大为降低。

经王仲荦遗著《金泥玉屑丛考》考证,宋代印刷价格与唐五代以前的抄写书价格相比,虽然缺乏同一参照比较,但相对来说,由于印版书是大批量复制,不同于过去一次仅能手抄一部书籍,故以同一售卖单位相比,宋代印刷一部书的价格应大大低于过去抄写一部书的价格。正因如此,宋叶梦得也说:“唐以前,凡书籍皆写本,未有模印之法,人以藏书为贵。人不多有,而藏者精于雠对,故往往皆有善本。学者以传录之艰,故其诵读亦精详。五代时,冯道始奏请官镂《六经》板印行。国朝淳化中,复以《史记》、《前后汉》付有司摹印,自是书籍刊镂者益多,士大夫不复以藏书为意。”^③

借鉴狄尔泰释义学解读,作为“经历的表达式”,文学在某种意义上即是生命存在历史的外化与展现。^④人们阅读具有典型意味的文学作品,其对于作品的理解和阐释,促成了生命存在的新一轮展示。首先,此种展示既可以局限于精神领域,通过审美阅读实现作品对受众的影响,使新一轮生命历史存在受到感染和触动。其次,它又可以将客观精神对象化,使审美接受与个人历史存在相结合。理解一旦超越个人经验的狭隘范围,进入整体和普遍的领域,就有可能促成了新的创作契机,进而萌生出新的文学风尚。因此,印本书籍对于文学活动的贡献就在于它们将过去已有的作品更便捷、更大范围地呈现于受众的面前,使新一轮的

① 按:现今中华书局版《白居易集》即是顾颉刚以宋刻绍兴 71 卷本作底本,参校宋明清各本进行校勘标点而成。其中《卖炭翁》一诗即被现今小学课本直接选入。详见中华书局 1979 年版《白居易集·出版说明》。

② 徐俊:《敦煌诗集残卷辑考》,中华书局 2000 年版,第 24 页。

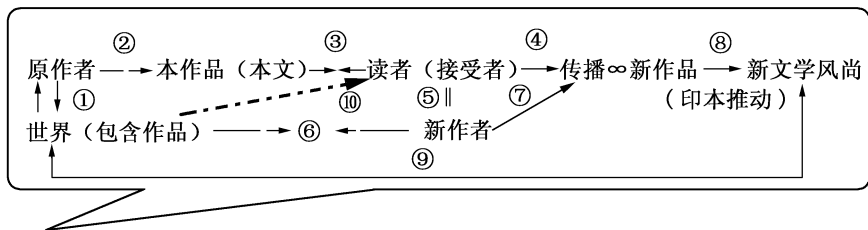
③ [宋]叶梦得:《石林燕语》(卷 8),中华书局 1984 年版,第 116 页。

④ 按:狄尔泰的释义学以经历—表达式—理解的三角关系整体为基本理论构架,而以人的历史存在(生命)为真正对象。根据狄尔泰的生命哲学,生命是一个历史的存在,它既是一个人文关系的总体,又是一个自身展开的历史过程。在这个历史过程中,它必然表现为语言、宗教、哲学、文学等等外在的形式。狄尔泰把这些表达式分为三类:(1)科学和理论判断;(2)实践行为;(3)经历的表达式。虽然都是生命的表达式,然而我们的生命经验在经历的表达式中得到了最充分的表达,艺术作品即为第三类生命表达式的典型,它具有独特的揭示生命的功能。转引自张汝伦:《现代西方哲学十五讲》,第 93 页。

文学活动相比于此前抄本时代所进行的更有效率。新一代的作者正是凭借良好的“知觉记忆”,对高效传播的印本作品进行审美阅读,其丰富的情智储备使他们得以借鉴以往,成功创作出自己的作品,最终完成了印刷术对于文学接受与创作的影响。

借助以上相关文学理论的认识,印刷术如何影响了宋代文学及文学活动?简概地说,其所遵循的基本逻辑脉络应是:①宋代书籍刊刻的兴盛→②宋代印本书籍的传播→③宋人对于印本书籍的接受与阐释→④宋代文人阅读作品获取的审美接受和反应,催生转化成自我的文学创作,进而营造出宋代文学的兴盛和繁荣。此种影响的逻辑脉络可大略图示如下:

文学传播流程示意图



【图示说明】

① 原作者与世界(包含前作品)的关系是相互的,原作者与世界(前作品)的关系有一定的自主性和选择性。即原作者可以自主选择世界(前作品)中的要素用于本作品(本文)创作,而世界(包含前作品)也可以用政策、市场、经济等手段对原作者的创作施加影响,所以此处用上下“↑↓”符号。

② 原作者与本作品(本文)的关系是生产者与产品的关系,所以用“→”符号。

③ 读者(接受者)与本作品(本文)的关系是双向选择关系,作品可以通过阅读传播给读者,读者(接受者)也可以自主地选择自己想要阅读和接受的作品,所以用“↔”符号。

④ 纯读者在阅读完本作品(本文)并接受其审美影响后,或多或少地会以各种方式(包括言说、行动等)传播本作品(本文)的影响,所以用“→”符号。

⑤ 读者与新作者的关系是可以转化的,某些非纯读者可以转而变成新的作者,所以姑且可用“||”(等于)符号。

⑥ 接受了本作品(本文)影响的新作者同时也在接受世界以及其他前作品的影响,糅合了新作者自己的理解,才有了新产出的可能性,所以要用相互影响的“↔”符号。

⑦ 接受多方面影响的新作者创作出新的作品,将新的文学观念传播开来,形成新的文学风尚,所以此处要用“↗”(实线斜箭头)符号。

⑧ 新作品的广泛传播酝酿着新文学风尚的形成。其中雕版印刷生产的大量新作品(印本)大大推进和加速了新文学风尚的成形,雕版印刷在文学传播中的作用相当于化学反应的催化加速剂。印本与传播共同加速、放大了作品和作者在世界中的影响。这里需要特别说明的是,印本影响、推动文学同样可以发生在第③⑩环节,印本亦可大量复制“本作品”和“前作品”,共同构成对于文学的影响。

⑨ 世界与新文学风尚彼此也有互动关系。一方面,世界(包含前作品)对于新文学风尚的形成有影响;另一方面,新文学风尚一旦形成,其对于世界,尤其是对于世界中的文学界也会产生影响。这种影响通过世界的社会风尚,反过来又影响社会各阶层的作者(文人士子)。由此,构成了文学传播这个大系统的整体循环,所以此处用“↔”符号。

⑩ 世界(包括文学作品)营造的风气都有可能对社会上的读者产生影响,但是此类影响程度却难以把握,所以此处用“↗”(虚线斜箭头)表示。世界、作者、作品和读者等诸要素共同营造当时的社会文化氛围,由此,又更特别地影响着当时的文学风气。

按照上述逻辑图示,我们就可大致理解,为什么韩愈、柳宗元等人的古文运动到了晚唐五代后又被骈文的余波给吞没?为什么欧阳修、苏轼等人能够成功地推动北宋的诗文改革运动?事实上,社会物质条件的历史改变才是引发社会精神彻底转变的重要根源,个人一厢情愿的思想鼓吹,并不能触动因循守旧的沉重现实。随着雕版印刷的日渐兴盛流行,宋代文人群体在新媒介下的审美阅读与接受,以及他们个体独特的审美创作反应,共同催生着社会整体文学氛围的改变。而在新一轮创作发生之后,印本又使他们的文学审美意象得以更大范围地在社会受众中传播,这才是宋代诸多文学现象得以产生的重要根源。

由于“每一种文化形式和每一社会行为的表现都或则明晰或则含糊地涉及传播”^①,所以,“媒介一经出现,就参与了一切意义重大的社会变革……这些革命教会我们一条基本格言:由于传播是根本的社会过程,由于人类首先是处理信息的动物,因此,信息状况的重大变化,传播的重大牵连,总是伴随着任何一次重大的社会变革的”^②。实际上,这一变革过程从笔墨纸张替代竹简木牍时就已开始了,而印刷制品作为新的媒介对于社会的变革作用尤其显著。其变革情形或许正如美国传播学者施拉姆所言:“在广播和印刷品进入一个传统的村庄,甚至修了一条通往那里的公路之后,变化往往是惊人的。……人们的注意力转向可以用于实现变革而不是维持一成不变的信息。新的观念和想象在传播渠道中流通。”而另一传播学者哈罗德·伊尼斯同样指出:“村庄的生活从口传文化发展为媒介文化之后,就以空间而不是以时间、以将来可能怎样而不是以过去怎样为中心了,变更的轮子从此转起来。”^③我们可以设想,假若不是大量的印本流通与传播,仅靠口耳相传,或者抄手有限的劳动,前人的知识及文学经验如何在新一代人群中迅速而有效地传承下来呢?原来具有丰富人生经历与知识学养的先人们,因避难或其他原因转入偏僻的山区生活之后,他们如何能将自己平生所得以及山外的信息传给未见世面的后人呢?学校私塾当然是个有效的知识传播机构,然而称心如意的知识载体却是日益普及且传播效率惊人的书籍印本。因此,按照这一基本逻辑脉络,这项与印刷相关的学术研究实是期望通过再现宋代书籍刊刻与传播的具体情况,以及由新媒介产生所造成的文学整体环境的变化,通过观察印本书籍及传播对于文学创作者、读者及其所处世界的影响,进而揭示宋代印刷术与时代文学及文学现象之间的必然联系。

众所周知,虽然文学创作的主体是作者,但是在作品创作完成之后,文学作品只有经过传播、消费与接受活动,才能成为现实的审美对象,文学的最终价值才能得以实现。所以,上述符合逻辑的展示在揭示一条印本书籍影响作者创作脉络的同时,其中更隐含有一条印本书籍影响读者的脉络。因为宋代雕版印刷的兴盛,使传播效率更高,更为顺畅,知识获取更为便捷,成本也更为低廉。如此一来,知识在民间的普及程度相比于前代有了很大的提高,知识阶层也得以壮大。

此外,传播力量的累积和书籍作品倍增了的影响力,导致宋代印刷兴盛不仅催生了许多作品和作者,也培养了大量的读者。正是因为印刷催生了大量的文学受众,宋代雕版印刷才足以实现其对文学的巨大影响。例如,考察宋代话本小说的产生和繁荣,不容忽视的是两宋

① (美)威尔伯·施拉姆:《传播学概论》,北京大学出版社2007年版,第4页。按:此句文字转引自爱德华·萨皮尔《社会科学百科全书》第一版。

② 同上,第19页。

③ 同上,第16、17页。