

21世纪中国语言文学系列教材

# 中国古代文学史

(上) 远古至唐代卷



ZHONGGUO GUDAI  
WENXUESHI

郭英德 过常宝 著



# 目 录



绪论 .....	1
第一节 文学史的叙述原则 .....	2
第二节 文学史的叙述对象 .....	5
第三节 文学史的叙述方法 .....	8
第四节 中国古代文学史的分期 .....	10
第五节 本书的写作体例 .....	14

## 第一编 空谷足音

第一章 文化革新与文学萌芽 .....	21
第一节 文学的萌生及其早期形态 .....	22
第二节 制礼作乐和文化变革 .....	25
第三节 作者身份和文献形式的演变 .....	27
第二章 中国古代神话 .....	30
第一节 神话的产生和流传 .....	31
第二节 神话的类别和内涵 .....	35
第三节 神话在文学史上的意义 .....	40
第三章 诗歌比兴传统的确立 .....	45
第一节 诗歌的采集和整理 .....	46
第二节 关注现实的精神 .....	47
第三节 比兴的方法 .....	54

## 第二编 百家争鸣

第一章 传统文化形态的奠基 .....	61
第一节 经典的创造和繁盛 .....	62
第二节 士阶层的形成与文献活动 .....	65
第三节 审美思潮的变化 .....	67
第四节 传统文学思想的形成 .....	70
第二章 史传作品及其叙事成就 .....	75
第一节 “春秋笔法” .....	76

第二节	因果叙事 .....	78
第三节	纵横捭阖 .....	80
第四节	先秦叙事艺术的发展 .....	81
<b>第三章</b>	<b>诸子文章及其论说方法 .....</b>	<b>88</b>
第一节	各呈其辞 .....	89
第二节	语录体和论辩体文章 .....	91
第三节	汪洋恣肆的诗性文章 .....	93
第四节	逻辑严密的说理文章 .....	96
<b>第四章</b>	<b>浪漫的楚文化之葩   .....</b>	<b>99</b>
第一节	上下求索的浩叹 .....	100
第二节	楚地风情及其他 .....	103
第三节	楚辞的艺术特征 .....	108

### 第三编 雄风飞扬

<b>第一章</b>	<b>文化整合和大汉气象 .....</b>	<b>115</b>
第一节	大一统和文学的发展 .....	116
第二节	文人社会地位的变化 .....	118
第三节	经学兴起和文献整理 .....	121
第四节	浪漫而宏阔的美学风貌 .....	124
<b>第二章</b>	<b>乐府诗和讽喻传统 .....</b>	<b>127</b>
第一节	乐府和乐府诗 .....	128
第二节	感于哀乐，缘事而发 .....	129
第三节	叙事性和抒情性 .....	134
<b>第三章</b>	<b>文章典范的建立 .....</b>	<b>138</b>
第一节	疏直激切 .....	139
第二节	深奥宏博 .....	143
第三节	会通百家 .....	145
第四节	书牍碑记 .....	150
<b>第四章</b>	<b>辞赋的兴盛 .....</b>	<b>154</b>
第一节	赋体源流 .....	155
第二节	楚骚遗韵 .....	157
第三节	铺张扬厉 .....	160
第四节	苞括宇宙 .....	161
第五节	宏富藻密 .....	165
<b>第五章</b>	<b>史传文学的高峰 .....</b>	<b>169</b>
第一节	述往事，思来者 .....	170
第二节	非常倜傥之人 .....	172



第三节	悲剧意识 .....	175
第四节	人物形象刻画 .....	178
第五节	《汉书》的文学成就 .....	181

## 第四编 风骨道上

<b>第一章</b>	<b>个性精神和文学自觉 .....</b>	<b>189</b>
第一节	文学自觉的历程 .....	190
第二节	生命意识和文人风范 .....	193
第三节	文学观念的发展 .....	198
<b>第二章</b>	<b>五言诗的创制 .....</b>	<b>202</b>
第一节	意悲而远 .....	203
第二节	气韵沉雄 .....	207
第三节	梗概多气 .....	211
第四节	词采华茂 .....	215
第五节	深邃清峻 .....	218
第六节	采缛力柔 .....	222
<b>第三章</b>	<b>文章的新变 .....</b>	<b>227</b>
第一节	刺世陈理 .....	228
第二节	简易畅达 .....	230
第三节	声情并茂 .....	232
第四节	总采骋词 .....	235
第五节	赋体变化 .....	237
第六节	体物浏亮 .....	239

## 第五编 清玄雅韵

<b>第一章</b>	<b>江左文化与士族文学 .....</b>	<b>247</b>
第一节	士族文学的勃兴和没落 .....	248
第二节	南渡士族的精神风貌 .....	252
第三节	文学理论的发展 .....	254
第四节	文学创作和文学传播 .....	256
<b>第二章</b>	<b>五言诗的发展 .....</b>	<b>261</b>
第一节	理玄旨邈 .....	262
第二节	田园情怀(上) .....	264
第三节	田园情怀(下) .....	268
第四节	山水方滋 .....	271
第五节	慷慨俊逸 .....	274



第六节	圆美流转	277
第七节	轻艳靡丽	280
第八节	南北交融	282
第九节	民间情韵	287
<b>第三章</b>	<b>文体的创新</b>	294
第一节	东晋文章	295
第二节	南朝骈文	297
第三节	南朝辞赋	302
第四节	北朝文章	305
第五节	三部著作	308
<b>第四章</b>	<b>小说的萌芽和初期形态</b>	313
第一节	小说源流	314
第二节	志怪小说	315
第三节	志人小说	318

## 第六编 盛世气象

<b>第一章</b>	<b>盛世文化与诗国高潮</b>	325
第一节	诗国高潮的形成及成就	326
第二节	三教合一的文化背景	330
第三节	科举制度和文学繁荣	332
第四节	浪漫的社会风气	334
<b>第二章</b>	<b>诗国高潮的来临</b>	337
第一节	南北融合	338
第二节	六朝遗风	340
第三节	淳朴刚健	343
第四节	委婉流畅	347
第五节	风雅兴寄	350
第六节	山水田园	353
第七节	大漠边塞	360
第八节	飘然不群(上)	369
第九节	飘然不群(下)	375
<b>第三章</b>	<b>文体的继承与融合</b>	380
第一节	散体萧淡	381
第二节	骈俪盛行	384

## 第七编 乱世情怀

<b>第一章</b>	<b>乱世文化和文学多元化</b>	391
第一节	多元化的文学格局	392



第二节	文人的入幕、交游和游冶 .....	395
第三节	别集、总集的编纂和流传 .....	397
<b>第二章</b>	<b>诗歌的多元化发展 .....</b>	<b>401</b>
第一节	沉郁顿挫（上） .....	402
第二节	沉郁顿挫（下） .....	407
第三节	萧瑟清幽 .....	412
第四节	硬语横空 .....	417
第五节	慷慨峻峭 .....	419
第六节	幽深诡异 .....	423
第七节	切实平易 .....	427
第八节	感伤闲适 .....	431
第九节	情致豪爽 .....	436
第十节	深情绵邈 .....	440
第十一节	唐风余韵 .....	446
<b>第三章</b>	<b>文章的革新与发展 .....</b>	<b>453</b>
第一节	古文运动理论 .....	454
第二节	文起八代之衰 .....	456
第三节	文章之俊杰 .....	460
第四节	小品和杂文 .....	466
第五节	骈文和辞赋 .....	468
<b>第四章</b>	<b>传奇小说和俗讲、变文 .....</b>	<b>473</b>
第一节	唐传奇的兴起 .....	474
第二节	唐传奇的内容 .....	477
第三节	唐传奇的艺术成就 .....	481
第四节	俗讲和变文 .....	483
<b>第五章</b>	<b>词的兴起和成熟 .....</b>	<b>488</b>
第一节	词的产生 .....	489
第二节	民间风情 .....	491
第三节	文人旨趣 .....	492
第四节	西蜀侧艳 .....	494
第五节	南唐哀怨 .....	497



## 绪论

“文学”一词概指古往今来的文学创造、文学作品、文学接受等一切文学现象。就其活动方式而言，文学是人类在审美领域进行的一种活动；就其话语形态而言，文学是显现在话语含蕴中的审美意识形态。<sup>①</sup>而文学史则是文学的一种时态形式，既用以指称在过去时空中发生与演变的文学现象及其历史进程，也用以指称在过去时空中发生与演变的文学现象及其历史进程在现在的“记忆”，这种“记忆”具体表现为现代人对过去的文学现象及其历史的认识和理解。因此，文学史实际上是由文学史事实与人们对这一事实的认识和理解构成的，并且借助于话语和文本的形式得以显现。

20世纪以来，为了大学教学与学术研究的需要，中国已经生产了数以千百计的中国文学史著作。据称，截至1994年，海内外撰写的中国文学史著作已达1600种以上<sup>②</sup>，这个数字已经并将像滚雪球一样越滚越大。可以说，中国文学史著作已经成为一种特殊的写作范式和历史读物，并始终发挥着特殊的社会文化功能。

<sup>①</sup> 参见童庆炳主编：《文学理论教程（修订版）》，105页，北京，高等教育出版社，1998。

<sup>②</sup> 参见黄文吉编撰：《台湾出版中国文学史书目提要（1949—1994）》附录“中国文学史总书目（1880—1994）”，台北，万卷楼图书公司，1996；陈玉堂：《中国文学史书目提要》，合肥，黄山书社，1986；吉平平、黄晓静编著：《中国文学史著版本概览》，沈阳，辽宁大学出版社，1992。

# 第一节

## 文学史的叙述原则

文学史写作实际上是对过去的文学历史的叙述，而任何文学史叙述都必然遵循一定的叙述原则。那么，本书对中国古代文学史的叙述，遵循什么叙述原则呢？

文学史首先应该是历史。而任何历史都具有三重含义，即客观的历史事实、主观的历史认识与历史理解，以及表述历史的话语和文本，三者共同构成历史意义的显现形态。据此，中国古代文学史便有三种存在方式，即文学史本源、文学史理解和文学史叙述。确立文学史的叙述原则，应以这三种存在方式作为基本依据。

首先，中国古代文学史存在于文学现象（或称文学事实）发生、演变的过去时空之中，这是它的客观的、原初的存在。中国古代文学史这种客观的、原初的存在，主要借助于文献、文物、人的生活方式与思维方式、民族的文化—心理结构等可见的或不可见的留存形态，在当下展现出若显若隐的风貌。借助于这些留存形态，我们坚信，屈原（约前339—约前278）、陶渊明（365？—427）、李白（701—762）、杜甫（712—770）、苏轼（1037—1101）、辛弃疾（1140—1207）、关汉卿（约1220—约1302）、罗贯中（约1315—约1385）、曹雪芹（1715？—1763？）……都曾经是活生生的历史人物，都进行过丰富多彩的文学创作、文学交往和文学接受活动。这种文学史事实是一种原生态的历史，是无法变更的、亘古永存的独立存在（即文学史本源），是任何文学史理解和文学史叙述赖以产生和成立的客观基础。文学史研究的对象首先是不依赖于人的意志而独立存在的时空过程，因此任何文学史研究都必须首先坚持历史事实的外在性和客观性原则。于是，寻求历史真相，探索历史事实，便成为大多数文学史家勤奋工作的主要动力。

但是，这种文学史本源也是后人无法直面的历史存在，因此任何文学史理解和文学史叙述都只能借助于文学事实的留存形态，撩开历史面纱的一角，而无法完全复现历史。文学史本源作为一种存在方式，当它不依赖于当下时空中人的主观认识时，只能是一种可能性，是一种不在场的“存在”。文学史本源这种“存在”无疑是文学史理解和文学史叙述的基石，但它本身却无法直接进入文学史家的视野之中，而只能经由文学史家的想象和理解加以复原式的认识和叙述。我们永远无法借助于“时间隧道”，回到屈原、陶渊明、李白、杜甫、苏轼、辛弃疾、关汉卿、罗贯中、曹雪芹等人生活的时空之中，去感知、观察、描述他们的文学创作活动；我们更无法像《西游记》小说中的孙悟空一样，化身为异类，钻进屈原、陶渊明、李白、杜甫、苏轼、辛弃疾、关汉卿、罗贯中、曹雪芹等人的脑子里，去感知、观察、描述他们的艺术思维过程。就连现存所有的文学史料，都仅仅是古代作家文学活动及其成果的文本记录，我们甚至无法确证它们本身是否具有客观真实性，具有何种程度的客观真实性。因此，无论是中国古代史家所标榜的“实录”<sup>①</sup>，还是德国

<sup>①</sup> 《汉书·司马迁传赞》称《史记》：“其文直，其事核，不虚美，不隐恶。故谓之实录。”颜师古注云：“实录，言其录事实。”见（西汉）班固著，（唐）颜师古注：《汉书》，2738页，北京，中华书局，1962。



历史学家兰克（1795—1886）所倡导的“如实直书”<sup>①</sup>，都仅仅是一种肥皂泡式的美好的理想，而不可能在真正意义上成为文学史的叙述原则。

因此，历史事实的外在性和客观性，绝不意味着历史理解、历史叙述的外在性和客观性。恰恰相反，文学事实一旦成为历史，就脱却了它的原初状态，进入了人的内在性和主观性的阐释之境。人类对任何事物的研究都必然带有选择性。中国古代客观存在的文学史现象是如此纷繁杂乱，犹如物理学上所说的“紊流”，而文学史记忆只能是人们筛选和重构的东西，它不可能完全重建在过去的时空中存在的所有文学事实。<sup>②</sup> 历史上的“文学”本身就是不可定义的“开放性概念”，而对文学作品的选择更是自由开放，对文学史料的判断和阐释也允许言人人殊，各取所需。由于主体的选择和重构，所谓文学史就不可能是历史本源的整体呈现，而只能是历史本源的局部构建，其中空缺之处显然远远多于充实之处。例如，黄人（1866—1913）和林传甲（1877—1922）的《中国文学史》不收通俗小说；胡适（1891—1962）的《白话文学史》则极力贬斥历代的“古文文学”；谢无量（1884—1964）的《中国大文学史》包罗经学、文字学、诸子哲学，乃至史学及理学；郑宾于的《中国文学流变史》专论诗、赋、词的演变史；而郑振铎（1898—1958）的《插图本中国文学史》则以纯文学观念为主，并首次将变文、戏文、诸宫调、散曲、民歌、宝卷、弹词、鼓词等均囊括其中。<sup>③</sup>

不同的文学史家有着不同的文学史理解，因此文学史的撰写实际上就成为文学史家制造历史的主要方法。<sup>④</sup> 在这一意义上，文学史与其说存在于外部世界，不如说存在于文学史家对文学事实的认识与理解之中。文学史存在的重要前提原本就是主体的需要，只有被主体意识到、并且被确定为具有某种当下意义的过去的文学事实，才能成为文学史的一部分。因此，历史理解的内在性和主观性便成为文学史叙述的重要原则。即使对历史上同一种文学事实，不同的文学史家也会有不同的视角、不同的感受和不同的建构。在迄今为止的中国古代文学史著作中，我们不难看到，对《诗经》、《楚辞》、南朝的骈体文和宫体诗、李杜诗歌、李煜（937—978）和柳永（987？—1053？）的词作、高明（1307？—1359）的戏文《琵琶记》、兰陵笑笑生的小说《金瓶梅》、金圣叹（1608—1661）的《古本水浒传》、钱谦益（1582—1664）和袁枚（1716—1797）的诗文、曹雪芹的小说《红楼梦》等，不同的文学史家都曾做出过不同的叙述和不同的评价，这些不同的叙述和评价隐含着文学史家各自不同的文学价值观、文学审美观和文学发展观。由于文学史



① [德] 兰克：《拉丁和条顿各族史》序言，见刘昶：《人心中的历史：当代西方历史理论述评》，47～52页，成都，四川人民出版社，1987。

② 汤因比指出，即使假设历史学家认为所有的事实都是同样重要的，可是他仍然无法写成一部掺和所有这些事实的历史，他不得不进行选择。而且，即使他把这些所有事实都转载出来，也只能突出一些事实并贬低另一些事实。因此，在某种意义上，历史是人为的。见 [英] 汤因比著，王少如、沈晓红译：《汤因比论汤因比——汤因比与厄本对话录》，14页，上海，三联书店上海分店，1989。

③ 参见黄人：《中国文学史》，国学扶轮社印行，约光绪三十一年（1905）；林传甲：《中国文学史》，武林谋新室，宣统二年（1910）；胡适：《白话文学史》，上海，新月书店，民国十七年（1928）初版；谢无量：《中国大文学史》，北京，中华书局，民国七年（1918）初版；郑宾于：《中国文学流变史》，上海，北新书局，民国十九年至二十年（1930—1931）初版；郑振铎：《插图本中国文学史》，北平，朴社，民国二十一年（1932）初版。

④ 卡尔说：“历史是历史学家的经验。历史不是别人而是历史学家‘制造出来’的：写历史就是制造历史的唯一方法。”见 [英] 卡尔著，吴柱存译：《历史是什么？》，19页，北京，商务印书馆，1981。

中国古代文学史

家的思维方式及思想观念千差万别，因此他们对文学事实的认识和理解也总是千变万化的。对于文学史家来说，文学史仅仅是一个认识论问题，而不是一个经典哲学意义上的本体论问题，“历史学家不仅是重演过去的思想，而且是在他自己的知识结构中重演它”<sup>①</sup>。

因此我们认为，文学史的叙述原则应该是历史事实的外在性和客观性与历史理解的内在性和主观性的统一。文学史叙述实际上是在揭示过去时空中发生和演变的文学现象与当下和将来的关联。<sup>②</sup>在文学史叙述中，原生态历史（文学史本源）的实在性，经由留存态历史（文学史料）的实在性作为中介，最终过渡为阐释态历史（文学史著作）的实在性。文学史家总是力图在“曾在”中透视文学现象的历时原生性，在“即在”中关注文学现象的共时衍生性，并在二者的融合中达到对历时性与共时性的整合，将深沉的历史感融化在对现在和将来的关注之中。

而且，任何文学事实都不可能超越表达这些事实的话语形式，如古代文学的作家传记、评论资料，以及诗歌、散文、小说、戏曲作品等。同时，文学史家的历史认识和历史理解仅仅是一种思想形式，它还必须借助于话语和文本，才能得以显现。因此，文学史话语和文学史文本就成为文学史存在的实际方式。这种由文学史话语和文学史文本构成的文学史叙述，具有两种基本特性：第一，文学修辞性。文学史家总是凭借想象，借助于虚构的思维方式和语言的修辞效果，重新构建文学史事实之间的因果联系。例如古人常说的“一代有一代之文学”，认为不同时代往往产生不同的代表性文体作为这一时代的象征，这种观点便是一种虚构的文学史因果关系。<sup>③</sup>第二，意识形态性。文学史家在撰写文学史著作时，并不拥有超出当时通用的语言之外的语言，他们的语言必然融入通用语言所带有的道德含义和文化惯例，因而具有意识形态特性。例如，柳存仁（1917—2009）的《中国文学史》把“文学”对立二分为平民文学和贵族文学，并立场鲜明地站在平民文学一边<sup>④</sup>；游国恩（1899—1978）等人主编的《中国文学史》“力图遵循马克思列宁主义、毛泽东思想的原则来叙述和探究我国文学历史发展的过程及其规律，给各时代的作家和作品以应有的历史地位和恰当的评价”<sup>⑤</sup>。因此，历史叙述的文学修辞性和意识形态性，也成为文学史叙述的基本原则。

综上所述，文学史的叙述原则是历史事实的外在性和客观性与历史理解的内在性和主观性的统一，并体现出特定的文学修辞性和意识形态性。从认识论的角度看，没有文学史叙述，就没有文学史理解；没有文学史理解，也就没有文学史本源的当下显现。但

① [英]柯林武德著，何兆武、张文杰译：《历史的观念》，244页，北京，中国社会科学出版社，1986。

② [英]艾略特说：“历史感包含了一种感悟，不仅意识到过去的过去性，而且意识到过去的现在性，历史感不但使人在他那一代人的背景下写作，而且使他感到：荷马以来的整个欧洲文学和他本国的整个文学，都是一个同时性的存在，构成一个共时序列。” See D. H. Richter, *The Critical Tradition*, St Martins Press, New York, 1989, p. 467.

③ 参见郭英德等：《中国古典文学研究史》，506~508页，北京，中华书局，1995；蒋寅：《一代有一代之文学——关于文学繁荣问题的思考》，载《文学遗产》，1994（5）。

④ 参见柳存仁：《中国文学史》，香港，大公书局，1956。柳存仁的文学史观，实际上是19世纪末梁启超的“文学革命”和20世纪初胡适《白话文学史》的嗣响。参见陈国球：《关于文学史写作问题——以柳存仁〈中国文学史〉为例》，见陈平原、陈国球主编：《文学史》，第3辑，303~304页，北京，北京大学出版社，1996。

⑤ 游国恩等主编：《中国文学史》，第1册“说明”，1页，北京，人民文学出版社，1963。



是从存在论的角度看，没有文学史本源作为对象，就不可能有文学史理解；没有文学史理解，也就没有文学史叙述。因此，客观的文学史事实、主观的文学史认识和文学史理解以及表述文学史的话语和文本这三个方面，互相依存，共同构成文学史意义的显现形态。

## 第二节 文学史的叙述对象

文学史的叙述对象，是文学史家根据各自的文学史叙述原则所确立的文学发展的实际存在方式。只有确立了文学史的叙述对象，才能为文学史研究提供基点和起点。那么，本书如何确立中国古代文学史的叙述对象呢？

在古往今来的文学史建构中，大致有三种相互关联又相互区别的文学史叙述对象，即社会性的文学风貌、主体性的作家心态和话语性的文学作品。我们认为，文学史的叙述对象必须首先坚持以文学为本位。文学史应是文学的历史，这虽然是一句大白话，但却是颠扑不破的真理，任何对文学史叙述对象的讨论，都应该以此作为出发点。因此，我们认为，作为文学的历史，虽然离不开对客体性的文学风貌和主体性的作家心态的叙述，但却应以话语性的文学作品作为主要叙述对象。

以客体性的文学风貌作为文学史的叙述对象，这大体上仍然属于文学社会学或文学文化学的范畴。所谓文学风貌实际上是社会文化与文学现象的中介，而文学中介的性质和功能原本应该是文学所独有的，它能将一切非文学的因素转化为文学的因素。为了更为紧密地系连文学现象与社会文化之间的关系，寻求文学现象与社会文化之间相互作用的“中介”，进而据此寻求文学史发展的所谓“客观规律”，古往今来的文学史家进行了不懈的努力。如刘勰（466？—539？）提出“世情”与“时序”两动因说<sup>①</sup>；丹纳（1828—1893）提出种族、环境、时代的文学史三动因说<sup>②</sup>；巴赫金（1895—1975）提出社会经济环境、意识形态环境、文学环境、文学作品具体生活的文学史研究四个环节的理论<sup>③</sup>；莫·卡冈（1921— ）则提出物质文化、精神文化、艺术文化三层次说，以艺术文化作为文化与艺术之间的转换中介<sup>④</sup>；如此等等。然而，所有这些“中介”都仅能够“贴近”文学，而难

① 刘勰《文心雕龙·时序》：“故知文变染乎世情，兴废系乎时序。”参见葛红兵、温潘亚：《文学史形态学》第三章第一节“刘勰的文学史思想”，69～84页，上海，上海大学出版社，2001。

② 参见[法]丹纳著，傅雷译：《艺术哲学》，北京，人民文学出版社，1963。

③ 参见[苏]巴赫金：《文艺学中的形式主义方法》，见陶东风：《文学史哲学》，227页，郑州，河南人民出版社，1994。

④ 参见[苏]莫·卡冈：《文化系统中的艺术》，见《世界艺术与美学》，第6辑，119～151页，北京，文化艺术出版社，1985。

以“切入”文学，因为它们在本质上都不是“文学性”的。

综观 20 世纪以来的中国古代文学史写作，文学现象与社会文化的关系始终是重要的文学史叙述对象，并俨然成为文学史规律的聚焦点。例如，20 世纪 60 年代，游国恩等主编的《中国文学史》分为 9 编，每编的“概说”实际上勾勒的是一个文学时期的总体社会风貌，并成为每编各章节写作的纲领性文字。时隔 36 年，袁行霈（1936— ）主编的《中国文学史》也分为 9 编，每编均有“绪论”，同样用于描述一个时期的社会风貌，以此统辖该编各章节的叙述。<sup>①</sup>当然，20 世纪 80 年代以来，中国古代文学史著作对文学风貌的叙述内容和叙述角度还是发生了显著的变化。从总体上来看，变简单的历史背景叙述为构建文学现象的历史文化语境，即从勾勒文学现象与社会文化的直接对应关系，演变为描述与文学现象相关的文化因素和构置文学生成与存在的文化环境，从着眼于文学作品描写的具体对象的变化去寻求文学史的连续性和社会文化意味，演变为在文学的文本结构的变化中寻求这种连续性和社会文化意味，这是 20 世纪后期文学社会学研究的发展趋势。

我们认为，所谓历史文化语境，包括政治、经济、思想、文化等发生于特定时期的、非个人化的、特殊的但又有稳定存在性的力量。文学史叙述的职责不在于重新构置这种历史文化语境，而在于以这种历史文化语境衬托出、显影出特定历史时期的文学风貌。而一定历史时期的文学风貌，应该是一定时期的历史文化在文学活动范围内所展现的独特面貌，这种独特的面貌必须也只能经由文学作品得到具体形象的体现。因此，寻找文学作品话语和历史文化语境之间内在的隐含关系，勾勒一定历史时期的文学风貌，以历史的“文化文本”作为展现文学作品的内涵的舞台，这才是文学史叙述应尽的职责。

从主体的角度看，影响一定历史时期文学风貌的有四大因素，即统治者的文化政策、写作者的创作心态、传播者的社会需要和接受者的审美心理。在这四大因素中，对文学风貌的形成起最直接、最重要的作用的，是写作者的创作心态。因此有的学者认为，文学史叙述的任务主要不是描述文学现象本身，而是揭示蕴涵在文学现象之中的文学意义和审美精神；文学史研究的目的不在于考证史实，而在于揭示以文学文本结构的演变为载体的人类审美心理和精神状态的演变。有鉴于此，他们极力主张文学史的叙述对象应以作家的人格为最基本单位。<sup>②</sup>

但是我们可以追问：作家的人格以什么方式得以体现、得以感知？作家又是以什么方式作用于文学史的呢？回答只能是作品，是作家创作出的作品，是历代流传中的作品。每一个历史时期的作家都承受着时代的压力与负荷，感应着文化的焦虑与召唤，并借助作品创作的方式释放这种压力与负荷，回应这种焦虑与召唤，正是在这一艺术活动机理中，蕴涵着文学史演变的最深刻的历史内涵。而作为这一历史内涵的显现形态的仅仅是作品，我们只能通过解读作品来走进作家的心灵。严格地说，“过去的文学作家”不是指作为物质形态而存在的人，而是其作品总貌的集合体，是人们对其作品总貌所构成的一

① 参见袁行霈主编：《中国文学史》，北京，高等教育出版社，1999。

② 参见葛红兵、温潘亚：《文学史形态学》，18、242~244 页，上海，上海大学出版社，2001。

种抽象形态的“人”的认识和理解，没有作品就没有作家。<sup>①</sup>例如，作为文学史叙述对象的李白，绝不是历史上存在过的李白其人，历史上的李白仅仅是“瞻之在前，忽焉在后”的一种历史“存在”；作为文学史叙述对象的李白，主要是由李白诗篇建构而成的李白，是后人从李白诗篇中“读出”的李白，是人们在自己的头脑中重新建构而成的抽象的李白。因此，在文学史叙述对象的诸要素中，作家仍然是“背景”，真正处于“前景”、作为文学史叙述基本对象的，只能是作品。只有作品的解读，才是文学史的本位。

如果将文学家在长期的艺术活动和人生其他活动中积淀而成的审美心理结构或艺术感受方式看作内形式的话，那么，可以直接为读者所感知的、具体呈现为外在结构范式的文学文本便可称为外形式。内形式作为一种心理结构和感受、体验方式，是以超语言或内部语言为媒介的；而外形式则是以外部语言为媒介的，是一种话语形态，直接呈现于读者的感知。外形式是内形式的外化、物态化，因而外形式与内形式具有一定程度的相似的同构性。正是在这一意义上，文学史家可以也只能通过文学作品的外形式去窥视作家人格的内形式。文学史家拥有文学作品，亦即拥有人类审美精神的直接物化形式；而其他历史类型却大多不拥有这种特殊意义上的史料，一般历史学家所拥有的史料只不过是对于历史事件的间接记录。在这一意义上，文学作品比其他历史类型的史料拥有更高程度的本真性、可信性与贴近本体性。我们怎么能够轻视甚至放弃通过这种直接记录的史料，去窥视文学事实、感受审美精神呢？

因此，我们认为，文学史的叙述对象以社会风貌为主或者以作家心态为主，都还仅仅是文学本位的外在界定；文学本位的内在界定，应该是以文学作品作为文学史叙述的主要对象。过去“曾在”的文学活动，包括作家的创作心态、审美心理等，本身已不能再现，也无法还原。能够作为历史的遗留物留存下来，并且为我们的意识所直接把握的，仅仅是历史上的文学活动的结果。而在所有的结果中最可信赖、最贴近文学活动之本来面目的，则是文学作品，亦即用文学话语构成的历史文本。因此，通过现象学的还原，文学史的外缘因素，无论是政治经济、社会文化，还是审美风貌、作家心态，都可以用括号暂时括起来，而文学史的存在方式便清楚地显现为历史上诸多文学文本所组成的整体序列。应该作为文学史叙述的前景的，不是别的，正是文学作品。

20 世纪的中国古代文学史写作，受到中国古代纪传体史书和传统目录学的深远影响，大多取作家本位，并逐渐形成一种陈陈相因的文学史写作模式：作家生平—作家思想—作家创作—作家影响。这种文学史写作模式在骨子里是以求真复原为叙述原则的，力图通过文学史叙述，重现作家的生平经历、人格特征及其写作过程，进而通过作家在时间链条上的序列，展示文学的历史进程。但是如前所述，一方面，这种求真复原本身只是一种虚拟的理想状态，是可望而不可即的；另一方面，文学史家在求真复原时，又不能不求助于文学作品。因此我们认为，文学史叙述与其取作家本位，不如取作品本位；文学史家应该明确地标举文学作品作为文学史叙述的基本对象，并切实地落实到文学史写作之中去。本书就是坚持以文学作品作为文学史叙述主要对象的。



<sup>①</sup> 参见陈国球：《文学结构与文学演化过程：布拉格学派的文学史理论》，见陈平原、陈国球主编：《文学史》，第1辑，96页，北京，北京大学出版社，1993。



## 第三节

# 文学史的叙述方法

文学史的叙述方法，就本书而言，指的是阐释中国古代文学作品的基本方法。本书在阐释中国古代文学作品时，努力贯彻人的主体性原则，强化历史逻辑的关联及其展开过程，坚持以审美为中心进行多角度阐释。主体性、关联性和审美性，这就是本书基本的叙述方法。

首先，贯彻人的主体性原则，就文学史叙述主体而言，是要充分发挥文学史家的主观能动性，调动文学史家全部的历史感受和文化潜能；就文学史叙述客体而言，则是要深入发掘文学作品中人生和生命的丰富内涵。历史，就其本体而言，是人的历史而不是事件的历史；就其话语形态而言，则是关于人的过去的科学而不是关于具象的事物或抽象的思想的科学。为了展开历史事件，在文学史叙述中必须讲究实证，落实细节，勾连关系，但是这还远远不够。更为重要的是，在文学史叙述中，文学史家应该全身心地感知、体验每一部文学作品，竭力阐释作品中人的存在、活动、爱好、生存方式、精神体验等丰富多彩的内涵，并以此为依据揭示作家的创作心态和人格风貌。例如，倘若将《诗经》看作一部文学作品，那么，文学史家所关注的便不仅仅是《诗经》所提供的西周社会文化史料，而且是借由《诗经》作品所展示的西周时期人的生存状态，包括他们在衣食住行、征战服役、离别团圆等生活实践中的感情波澜和精神体验。因此，《周南·关雎》所赞颂的贵族婚礼、《邶风·七月》所描写的一年四季劳作生活、《郑风·溱洧》所展示的三月上巳节男女野外求偶、《秦风·无衣》所歌颂的用兵勤王敌忾同仇等等，所有这些都不仅仅是一种历史事件，而且是历史上中华民族生活感受、精神体验的一段精彩的回放。

在以文学作品为基本对象的文学史叙述中，人不是抽象的，而是一定的文本时空范围内的具体的人，是由一定的文本所虚构的人；人不是个别的、孤立的，而是呼吸着时代空气、浸润着文化滋养的活生生的个体生命。在文学作品中，人在社会文化中的历史存在与人在文本中的话语存在是统一的、相因相生的。文学史家应该经由对文学作品的阐释，表现人在特定时空条件下形成的，并与知识、信仰、传统等相联系的心理状态，从而在现实环境中不断激发人的生命潜能，提升人的生命价值。一方面以人的主体性原则阐释历史留存的文学作品，一方面又以文学作品激发现实存在的主体精神，这就是文学史独特的叙述功能，也是文学史卓有成效的叙述方法。

其次，有鉴于20世纪以来的文学史叙述更多地偏重于一般规律的主宰作用，我们特别提倡在文学史叙述中注重描述历史演变过程中文学现象之间纵向的与横向的复杂联系，从而强化历史逻辑的关联及其展开过程。根据整体大于部分之和的原则，中国古代文学史的整体并不等于历史上所有文学现象的简单叠加，还应该包含构成整体的各部分之间的各种有机联系。我们认为，文学史的有机联系至少应该包括如下几个方面：（1）作家与作家之间的联系；（2）作品与作品之间的联系；（3）文体与文体之间的联系；（4）作家创作与作





品传播之间的联系；(5) 作品的文学艺术价值与作品在历史发展中的价值之间的联系；(6) 文学史发展的结局与过程之间的联系。而所有这些联系，都必须也只能以作品为中心。

研究历史上的作家作品，必须上挂下连，左顾右盼，在共时性的呈现中透视历史性的关联。<sup>①</sup> 20 世纪出版的大多数中国古代文学史著作往往仅仅着眼于具体的作家作品，当谈到一位作家或一部作品的内涵与特点时，习惯于“悬空”地、孤立地分析或评价这位作家或这部作品的所谓“特色”。其实，有比较才有鉴别，作家作品的特色只能以同时代和它时代的作家作品作为参照系，才能真正地得以凸显，并得以确定其价值坐标。否则，所谓个别作家作品的“特色”，便极易流为一般作家作品的共性特征。

以往的中国古代文学史著作中也讲究“比较”和“影响”，但却往往是枝节性、松散性、随意性、感悟性的，缺乏严谨的历史逻辑关联。如前所述，文学史的叙述对象应以文学作品为本位。当文学史家确定作家之间的影响、作家对作家的模仿等现象时，他首先应当将这种研究落实到文本关系上，尤其是要落实到文本的整体话语结构即文体关系上。由于文学史的直接呈现方式是有内在关联性的作品—语言结构序列，因而，比较研究和影响研究的第一步应当是对两个或几个作家的文本加以细致的比较分析。比如说，屈原对李白是否有影响？如何才能找到最直接的证据？寻求答案的途径只能是：李白的诗歌文本与屈原的诗歌文本有无相似的语言模式、结构模式？只有在找到这种相似模式之后，第二步的工作才是去分析与寻找其他方面的证据。文学史叙述应当把文学现象之间的因果链挂在整体结构之构成因素的功能上。文学的影响只能通过对结构相似性的发现才能确立，也就是说，应加以比较的不是文本的要素，而是它们的功能。<sup>②</sup> 重要的不是作品的题材，而是作品中题材的处理方式及其审美效应；重要的不是作品的意象，而是作品中意象的处理方式及其审美效应，如此等等。通过对不同作品中这些同中有异、异中有同的处理方式及其审美效应的具体分析，我们才得以窥见作家各自不同而又相互关联的精神结构。而只有以这种精神结构的关联为基础，文学史家才能真正有效地建立起文学的历史演进过程。

我们常说，科学的研究方法是“实事求是”。在文学史研究中，“实事求是”应该是在选择、认知、考察、描述、分析具体文学现象的过程中，去求得文学史规律之“是”；而不应该拿着先验的所谓“文学史规律”之“是”，去选择、认知、考察、描述、分析文学现象。前者是追根溯源，后者是舍本求末。

最后，我们主张在文学史叙述中坚持以审美为中心进行多角度阐释。

文学作品既像历史的“文献”，可以作为历史史料，用以进行历史学的研究；又像艺术的“碑志”，可以作为历史文物，用以进行艺术学的研究。<sup>③</sup> 然而更重要的是，文学作

<sup>①</sup> 姚斯《文学史作为向文学理论的挑战》中说：“某一共时系统必然包括它的过去和它的未来，作为不可分割的结构因素，在时间中历史某一点上的文学生产，其共时性横断面必然暗示着进一步的历时性以前和以后的横断面。”见〔德〕H. R. 姚斯、〔美〕R. C. 霍拉勃著，周宁、金元浦译：《接受美学与接受理论》，47 页，沈阳，辽宁人民出版社，1987。

<sup>②</sup> See M. Riffaterre, “The Stylistic Approach to Literary History”, In R. Cohen, *New Directions in Literary History*, London, 1974, pp. 150-154. 参见陶东风：《文学史哲学》，259~260 页，郑州，河南人民出版社，1994。

<sup>③</sup> See Rene Wellek, “Literary History”, In *PMLA* 67 (October 1952): 20. 参见陈国球：《关于文学史写作问题——以柳存仁〈中国文学史〉为例》，见陈平原、陈国球主编：《文学史》，第 3 辑，294 页，北京，北京大学出版社，1996。

品具有一种跨时空的特殊功能，它不仅存在于过去，也存在于现在，直接诉诸现代人的审美感受和文学体验。无论是《诗经》、《楚辞》，是李白、杜甫、白居易（772—846）、苏轼、陆游（1125—1210）、吴伟业（1609—1672）的诗歌，是柳永、苏轼、周邦彦（1056—1121）、李清照（1084—1155?）、辛弃疾的词作，是韩愈（768—824）、柳宗元（773—819）、欧阳修（1007—1072）、曾巩（1019—1083）、王安石（1021—1086）、苏轼的文章，是关汉卿、汤显祖（1550—1616）、洪昇（1645—1703）、孔尚任（1648—1718）的戏曲，还是罗贯中、施耐庵（生卒年不详）、吴承恩（1500—约1582）、蒲松龄（1640—1715）、吴敬梓（1701—1754）、曹雪芹的小说，它们的存在方式都不在其物质层面，而在其语言的文本层面。在文学史叙述中，它们都可以直接步入“现代”，走到“前台”，面对读者，在读者的反复阅读中不断获得新的艺术生命。

因此，文学史叙述既要类似史家以“求真”的精神去征引材料，以重构属于过去时空的“实况”，更要诉诸审美经验，讲究艺术效应，着力发掘文学作品的审美价值。相比较而言，后者更切近文学史叙述的本质。毫无疑问，文学史叙述受所知的历史事实的限制，不能改变史料本身在时空维度中的历史次序，更不应随意更动时间、地点、人物等确切无误的历史内容。在这一点上，文学史叙事与虚构小说有着本质的区别<sup>①</sup>，如前所述，文学史叙述必须首先坚持历史事实的外在性和客观性原则。但是，文学史叙述同时明确地肯定文学史家可以发挥自身的主观能动性，鲜明地体现历史理解的内在性和主观性原则。文学史叙述要求文学史家与读者进行情感的交流，心灵的碰撞，精神的感应。读者在阅读文学史著作时，不仅要了解李白出生于何时何地、担任过何官何职、游历过何山何水、接触过何人、写作过何诗，而且更重要的是，他们要了解阅读李白的作品对于现代人的存在有什么意义，李白对于他们的个体存在有什么意义。只有经由情感的交流、心灵的碰撞和精神的感应，李白才能成为现代人的精神源泉和文化传统。

当然，文学史叙述以审美为中心，并不排斥跨学科的多角度阐释。这种多角度阐释，包括文体学（文学作为语言文本）、心理学（文学作为作家文本）、阐释学（文学作为接受文本）、社会学（文学作为社会文本）等等。正如文学是一个“开放性概念”一样，文学史也是一种开放性的历史。

## 第四节 中国古代文学史的分期

本书的叙述时间，上限溯自上古，下限止于清宣统三年（1911）。为了名副其实，本

<sup>①</sup> See David Perkins, *Is Literary History Possible?* The Johns Hopkins UP, Baltimore and London, 1992, pp. 34-35. 参见陈国球：《关于文学史写作问题——以柳存仁〈中国文学史〉为例》，见陈平原、陈国球主编：《文学史》，第3辑，301页，北京，北京大学出版社，1996。

书不采用历来习用的《中国文学史》的名称，而名为《中国古代文学史》。

未有文字之前，已有口头文学。自有文字之始，便有书面文学。由于文献资料和传播手段的限制，中国古代的口头文学并没有以声音的形式流传下来，而是见诸文字记载，就其本质而言已是书面文学。<sup>①</sup>因此，我们的中国古代文学史只能是一部书面文学的历史。同时，考虑到中国古代文学传播中双向反馈与互动的实际状况，本书的叙述对象仅限于在中国范围内运用汉字写作和传播的文学作品，不包括在域外运用汉字写作和传播的文学作品，也不包括在中国范围内其他各种民族文字写作和传播的文学作品。<sup>②</sup>

迄今为止发现的中国最早的文字，是作为商代后期占卜记录的甲骨文，距今已有四千多年历史。即使从《诗经》的问世算起，距今也有三千多年历史。在数千年中，中国文学的发展几度沧桑，几多波澜，气势宏伟，景象壮丽。古人说：“一花一世界，一叶一如来。”毋庸置疑，在漫长的历史长河中，任何一部文学作品都有它的独特面貌，任何一位作家都有他的独特风格。尽管如此，在一定的历史时期和历史阶段中，所有的作家作品还是足以构成一种大致相同的审美风貌，以此与其他历史时期、历史阶段的作家作品相区别。因此，面对较长时段的历史，人们为了梳理源流、描述事实、分析原委，往往遵循各自不同的原则，将历史划分为不同的时期和阶段。本书所遵循的历史分期原则是：以文学自身审美风貌的转移作为基本依据，同时兼顾朝代兴替和政治变迁。

20世纪以来的中国古代文学史，大都习惯于采用朝代分期法，按照历史朝代的更替划分文学发展的时期和阶段。这种历史分期法是有一定道理的。因为在中国古代历史中，王朝的更替和政治的兴衰，不仅造成了社会的动荡，往往同时也促使意识形态发生了不同程度的裂变。因此在对中国古代文学史进行历史分期时，我们不能不兼顾朝代兴替和政治变迁。

但是这种朝代分期法的确存在着一些致命的缺陷。例如，在历史上，文学的发展与政治的变迁并非总是同步的，更多的情况下二者具有历史发展的不平衡性，政治的盛世伴随着文学的萧条，而文学的繁荣却产生于政治的动荡，这种现象在中国古代历史上是屡见不鲜的。因此，朝代分期法并不能切实地展现文学风貌的历史演进状况。关于这一点，论者甚多，此处不拟赘述。我们这里着重谈谈朝代分期法在文学史叙述中具体操作方面的窘境。

第一，改朝换代之际的大批作家和作品，其所映现的审美风貌往往具有历史的连贯性，在文学史叙述中难以拦腰斩断。举其大者，如汉魏之际的曹植（192—232），魏晋之际的阮籍（210—263）、嵇康（223—262），晋宋之际的陶渊明，金元之际的元好问（1190—1257），宋元之际的刘辰翁（1232—1297）、周密（1232—1298）、汪元量（1245？—1331）、张炎（1248—1331），元明之际的宋濂（1310—1381）、刘基（1311—1375）、杨基（1326—1373后）、高启（1336—1374），明清之际的钱谦益、李玉（1602？—1676？）、吴伟业等等，莫不如此。改朝换代的确给他们的文学创作、文学风格



① 钱穆《读诗经》说：“即在中国古代，语言文字，早已分途；语言附着于土俗，文字方臻于大雅。文学作品，则必仗雅化之文字为媒介、为工具，断无即凭语言可以直接成为文学之事。”见其《中国学术思想史论丛（一）》，台北，东大图书有限公司，1976。

② 本书也许应更准确地称为《中国古代汉语文学史》。