



海峡文坛拾穗

福建社会科学院
文学研究所 编

海峡文艺出版社

海峡文坛拾穗

福建社会科学院文学研究所编

•
海峡文艺出版社出版
(福州得贵巷27号)

福建省新华书店发行
福建新华印刷厂制版
七二二八工厂印刷

开本850×1168毫米 1/32 11.25印张 2插页 270千字

1986年4月第1版

1986年4月第1次印刷

印数: 1—1,580

书号: 10368·225 定价: 2.25元

目 录

文学批评中美学观念的现实感与历史感·····	南 帆(1)
论艺术观察系统·····	杨健民(17)
时代的召唤·····	啸 马(33)
古代文论研究要结合实际端正文风·····	蔡厚示(41)
怎样评价孔子的文学思想? ·····	蔡厚示(46)
汉儒的诗论·····	蔡厚示(57)
刘勰论建安文学·····	蔡厚示(64)
中国现代文学史上第一篇小说是《狂人日记》	
还是《一日》? ·····	万平近(73)
鲁迅谈地方色彩问题窥探·····	万平近(92)
茅盾的新文学作家论·····	杨健民(108)
老舍与林语堂及其论语派·····	万平近(135)
新诗美学的一次革命·····	刘登翰(158)
论邓拓杂文的艺术特征·····	包恒新(172)
一股不可遏制的新诗潮·····	刘登翰(196)
精巧深邃的艺术构思·····	李国庭(211)

台湾乡土文学的历史发展及其现实主义批

判精神·····	包恒新(224)
台湾乡土作家文艺美学思想初探·····	包恒新(238)
台湾抗日诗歌的爱国主义精神·····	黄拔光(258)
台湾爱国诗人许南英及其创作·····	包恒新 黄拔光(268) 庄义仁
赖和——台湾新文学的开拓者·····	张默芸(279)
论林海音的小说创作·····	张默芸(295)
王拓和他的小说创作·····	张默芸(310)
论台湾的“现代诗”运动·····	刘登翰(328)

文学批评中美学观念的现实感与历史感

南 帆

一

尽管有的批评家曾经谦逊地主张：文学批评的主要职责在于剖析，而不在于评判。可是，一旦探究文学批评的工作过程，人们看到，评判却是批评家自觉或不自觉的一种追求。批评家的剖析所产生的一个重要作用就在于为人们提供一个最有利于评判的位置。就批评的根本意义而言，缺乏评判能力的批评是软弱无力的。当然，这种评判未必总是诉诸断然的结论，而是更为经常地融注在批评的具体剖析之中。只要不是毫无意义地复制研究对象，批评家叙述中就往往流露着赞赏或不满。由此追溯而进，人们将看到这种赞赏或不满后面的理论依据。通常，批评家从美学上对于文学诸方面的理解和要求所形成的美学观念，将作为一种形而上的普遍原理，左右着批评家对于无数文学作品和文学现象的美学剖析。因此，批评家的美学观念往往是文学批评得以高屋建瓴地展开的制高点。对于每一个批评家说来，这种美学观念总是或者含混或者明确地存在着。尽管批评家们对于美学观念的认识和领会具有种种或重大或细微的分歧，可是，一般说来，同一

时代、同一民族和同一阶级集团的批评家之间，这种美学观念总是具备了明显的客观一致性。

于是，当批评家回顾这种美学观念时，便不能不对这种美学观念的权威性的形成加以考察。如同任何一种思想的出现都不同程度地经过现实的孕育一样，这些美学观念也不可能是纯粹思辨领域的产物，而是文学事实本身给批评家留下的启示。马克思曾经这样论述过：“消费对于对象所感到的需要，是由对于对象的感受所形成的。一件艺术品——任何其它产品也是如此——创造一个了解艺术而且能够欣赏美的公众。因此，生产不仅为主体生产对象，而且也为对象生产主体。”^①这种关系告诉人们，正是由于文学的艺术力量作用，促使批评家对于文学的规律性特征加以总结，从而将这些总结返身作为文学的衡量。

当然，这种总结的内容很大一部分在于杰出作家的艺术成就。谈论诗歌的时候，难道我们能不意识到李白与杜甫的位置吗？谈论戏剧的时候，难道我们能忘记莎士比亚所树立的里程碑吗？谈论小说的时候，难道我们能无视托尔斯泰、巴尔扎克或者曹雪芹的光芒吗？然而，作为一种理论的构成，这种美学观念将超越个别作家的艺术实践范围而具有更为广阔的普遍意义。

相形之下，一代文学的风貌往往成为某种美学观念形成的更为坚实的基础。一大批风格迥异的作家在某种共同的倾向下不约而同地崛起；各种艺术潮流在回旋起伏中发生了某种呼应；或者，从街谈巷议到见诸文字的作品评价中所体现的社会性审美情趣，这一切现象中所隐藏的一些共同因素，将不知不觉地通过各种途径凝结为美学观念。在十九世纪的俄国，别林斯基、车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫这些卓越的批评家敏锐地从普希金到果戈理这么一批作家的艺术实践中，发现一种新的美学观念正在凸

^① 《马克思恩格斯论艺术》（一），第207页。

现。车尔尼雪夫斯基在他的著名论文《生活与美学》中，从美学的意义上论证了艺术的作用在于再现自然和生活；别林斯基假借果戈理的一系列小说作为例证，要求艺术应当赤裸裸地再现生活本身的各方面，而不是作为一种充满假象的装饰；杜勃罗留波夫则是将他在文学批评中所依据的美学观念阐发得如此明确：“衡量作家才能的尺度就是：他所概括的生活的广阔到了什么程度，他所创造的那些形象，又是怎样巩固和包罗一切的。”^①真率而宽广地展示生活的各种图景——这种美学观念的产生并非偶然，而是十九世纪的俄国文学对于十九世纪俄国现实的反映。正是因为一代文学往往是这个时代现实的最强烈感受和最强烈表现，所以，建筑在这些文学现象之上的美学观念也就意味着批评家透过文学从美学意义上对于时代现实的把握。因此，对于文学现象本身的概括还不是美学观念的完整的底蕴。简而言之，任何一种美学观念，归根结底应当是现实通过文学的中介在批评家思维中所产生的一种曲曲折折的反映。

如果将这种理论的概括加以现实地展开，人们将发现：现实的力量在文学现象的中介作用下，将以极为复杂的形式对美学观念的形成发生影响。只有人们对这种美学观念的理论构成本身加以更细致的解剖时，这种影响才可能明晰地展现。无疑，任何一种美学观念一般都有其自身的理论完整性。然而，无论这种美学观念本身的理论体系还是它在文学批评过程中的具体展开，人们都可以从中引申、抽绎出两方面的意义：理解现实和理解艺术。假如批评家对于现实的理解迥异于作家，或者，假如批评家感到作家并未在各种复杂的艺术程式中选择组合乃至创造出有力的形式对这些现实加以饱满的表现，那么，这些作品都将由于无法吻合批评家的美学观念而遭到非议。

① 《杜勃罗留波夫选集》（二），第262，第336—337页。

当然，任何一种美学观念中理解现实与理解艺术这两个方面总是互相联系的。不过，所谓理解现实，我们不仅指批评家对于具体生活事件的认识和评价，而且更重要的是意味着批评家对于作为文学审美对象的那一部分现实的选择。无论在任何时候，现实生活总是以其原始的丰富性向文学的有限性发出挑战。社会图景、内心世界、人物性格、自然风光，这些都同样作为客观存在组成了现实的各个方面。文学应当着重表现现实中哪些方面？对于这个课题，每个时代的批评家都有自己的解答。而这种解答往往又是这些批评家认识和把握时代现实的深度和态度所决定的。亚里士多德说，悲剧是对于一个完整而有一定长度行动的摹仿，其间任何一个事件都必须紧密无间以至无法挪移。这种见解中，不是包含着他对复杂而混沌的实在艺术上所采取的分解和剔析方式吗？中国古代儒家的批评家强调“思无邪”或“温柔敦厚”的“诗教”，虽然这些要求已经在历代诗论的演化中转移成为一种巩固的审美趣味，但我们不是仍然可以从中窥见这些批评家从艺术角度对于现实中某种人生态度的肯定吗？特定的时代现实提供、同时也制约了人们把握现实的能力和特征、随之又将这种能力和特征反映到人们艺术地把握现实的能力和特征之上，从而形成人们对某一类题材的特殊重视与处理。与此相应，当人们思考应当如何艺术地表现这些题材时，现实的力量将影响到批评家对于艺术的理解。在文学批评中，这种理解时常通过这个问题呈现出来：应当抉择和创造什么样的艺术形式才能将这些题材中的意蕴展现得最为充分？无论是浪漫主义撷取的种种瑰丽幻想和一些云谲波诡的事件，还是现实主义侧重展现具有典型意义的人物性格与社会环境；无论是自然主义对于人物生理属性的兴趣，还是现代主义所深切感受到的荒诞，它们无不殚精竭虑寻找一套最为适合的传达技巧与艺术形式。因此，就批评家美学观念中理解现

实和理解艺术这两方面而言，现实生活总是以最为基础的层次对美学观念的形成发挥着最为基础的作用。所以，尽管一种特定的美学观念往往在特定的时代为批评家所普遍地接纳，但这决不是由于一时的时髦风尚或是某些批评家的心血来潮，而是因为这种美学观念与这个时代的现实生活之间产生了一种内在的吻合。两者的吻合在美学观念和现实之间将造成这样的结果：当这种美学观念的内涵在这个时代现实生活中加以充分展现时，也就意味着批评家所理解的现实将通过他们所理解的艺术得到最完满的表现。

当然，我们不应当忽视了每一种美学观念的直接理论渊源；但也正是这些理论渊源常常模糊了从现实、文学到美学观念的因果层次。各种理论的崛起，往往在文学批评中留下巨大的投影，甚至直接转化为批评家的美学观念。黑格尔认为艺术本身就是绝对理念自我运动过程中的表现，因而“理念的感性显现”这种美学观念时常灌注于他的文学批评之中；近代的弗洛伊德主义，容格的“集体潜意识”学说，以及结构主义的理论，等等，无不在文学批评中风靡一时。但是，任何一种理论同样只能是特定时代的产物。反之，也只有当这种理论从某个方面正确地解释了这个时代的现实生活时，它才可能有助于批评家理解现实和理解艺术，从而形成正确的美学观念。尽管有些批评家也曾依据种种理论在文学批评中发表了新颖独特乃至精辟的见解，可是，就宏观而言，这些理论在文学批评中所造成的启悟和失误，归根到底也就在于它们符合或者偏离了某一方面现实本身的运动规律。——现实仍然是这些理论的造就者和检验者。

经过这些抽象的处理，我们可以勾勒出这么一幅构图：在文学领域中，批评家的美学观念似乎雄踞于一切文学现象的顶端而俯身涵盖这些现象，可是，美学观念这种权威性的位置实际上却依

次落实在文学和现实这些基础的层次上。尽管各种哲学、社会学、心理学和语言学的理论将可能对各种美学观念的形成产生特殊的直接功用，但是这些理论本身也同样必须驻扎在现实的营盘中。这些理论与各种美学观念之间的关系，实际上也不过是现实生活与美学观念之间关系的一种折射而已。

二

当然，这仅仅是截断了时间所勾勒出的一幅静态的构图。在文学批评史的延伸进程中，这幅构图实际上却每隔一段时期就将由于各种美学观念的交替起伏而发生动荡和重新稳定。毫无疑问，我们不仅应当注意到特定的美学观念在特定的时代具有相对稳定性的一面，而且还应当注意到某种美学观念很可能在经历了时代的变迁之后，仍然得到继承性的传递。一旦阐明了现实生活的力量是通过批评家对于现实和对于艺术这两方面的具体理解而上升为美学观念，那么，解释这种复杂的现象并不困难；当不同的时代环境允许乃至需要批评家在某种程度上接受以往批评家对于现实和对于艺术的理解时，这些批评家也就在某种程度上接受了以往批评家的美学观念作为衡量文学的依据。然而，我们仍然可以明白地指出：随着时间推移，美学观念、文学、现实这三者之间金字塔式的结构不可能恒定不动，而是或快或慢地处于不断变化之中。每一次明显的变化，也总是给批评史带来一阵热闹的论争。

当某些现象总是遵循着一些确定不移的规律活动时，人们能够通过逾越稀薄的表象蒸发从而抽象出这些规律。两颗苹果的相加，两块石头的相加，抑或是两幢大楼的相加，人们都可以从这些现象中概括出一加一等于二的规律。反之，当某些现象活动所

遵循的规律本身就可能发生变异时，人们则应当考虑这种抽象概括所适应的相对范围——美学观念之于文学恰恰属于后者。历代作家的审美理想并非一成不变，于是，这些作家将自己的审美理想现实化为作品时，他们所依据的美学规律也并非一成不变。因此，批评家根据以往文学所总结出的美学观念未必能概括现在以及将来的文学。每当活跃的文学现象逾越出特定的美学观念的涵盖时，往往也就有一批奇异乃至怪诞的作品以挑战的方式要求理论作出重新解释。这时，虽然文学现象与理论之间的错位与裂痕最为明显，但矛盾的根本来源却产生于美学观念、文学和现实三个层次之间。现实并不是按照某种模式反复地复制着，而是以无比复杂的方式运动不息。这不仅为作家艺术地把握现实和表现现实的更新提供了永远的可能性，同时也促使批评家对于这些文学现象中所隐含的美学观念加以不断的总结。各种美学观念交替的必然性正是由于现实的必然运动。现实的运动要求批评家调整自己的美学观念重新理解现实和艺术，这就形成了批评家美学观念的现实感。当然，现实的复杂性很可能使作家的把握和表现发生偏差，而文学现象的复杂性又很可能使批评家的总结产生失误。但是，我们无论如何要意识到美学观念的变化总是存在着。车尔尼雪夫斯基早就告诉人们，一代人有一代人的美学，这是不足为奇的。

哥尔多尼说过：“在艺术和每一种发现里，经验永远是先于格言的。”^①的确，文学批评也总是这样开始的：批评家面对着各种作品和文学现象，认真审视着作家艺术地把握和表现现实的深刻性与准确性。正是在这个审视过程中，批评家逐渐明确地概括出建立于这些作品和文学现象之上的美学观念，进而通过衡量各种纷纭的作品和文学现象同这些美学观念的距离以确定它们的价值。一旦现实的发展改变了文学的面貌，从而打破了原有的美

① 武汉大学中文系编《外国作家谈创作经验》（上），第7页。

学观念以后，批评家便及时地从理论的演绎重新转为事实归纳。于是，新的审视和概括又将重新开始，新的美学观念和新的衡量又将重新建立和发生。批评家为了不断地保持自己美学观念的现实感所造成的调整，别林斯基曾经以一个精确的命题加以概括——文学批评是一种不断运动的美学。

对于文学批评中美学观念的变化特征缺乏认识，这将使一些批评家总是以自己凝固的思辨对待那些客观地独立于他们思辨之外的生动活泼的文学现象。虽然文学批评史上由于美学观念变化而引起的具体论争内容各不相同，可是归结到思想方法上往往都要呈现出这么一个焦点：应当按照事物的发展建立相应的观念呢，还是固守着观念以拘囿事物？后一种思想方法往往导致一些批评家不知不觉地将丰富多彩的文学批评当成了一个将文学现象模式化的机械过程。杜勃罗留波夫曾经对此发出了尖刻的嘲笑：“照这些令人起敬的理论家的意见看来，所谓批评，就是把这些理论家教本中所叙述的一般规律套到某一个作品上去。符合这些规律，就是出色的；不符合，就不好。”既然这些批评家觉得他们所持有的美学观念可以消化一切文学现象，而不能容忍发展不已的文学现象哪怕稍许改变一下这种观念本身，那么，一些富于创造性的艺术实践便往往在这些批评家冷峻的否定性评判中遭到窒息。杜勃罗留波夫接着说道：“当一切新的事物都要根据他们已确立的原则来评定、只有和这种原则相符合的事物才被承认是典雅的时候，那就没有一种新的事物敢于声张自己的权利了。”^①从根本上将理论对于现实的概括颠倒为现实成为理论的摹本，也就意味着颠倒了美学观念、文学和现实这三个层次之间的相互正常关系。这种颠倒往往将成为文学走上拟古主义的渊源。譬如，明代李梦阳如此为自己复古的文学主张申辩：“今人法式古人，非

^① 《杜勃罗留波夫选集》（二），第262、第336—337页。

法式古人也，实物之自则也。”^①将古代文学作为事物发展规范，持这种美学观念的批评家往往对当代作家艺术地把握和表现现实产生一种隔膜的态度。

正象我们可以直率地指责一些作家把握和表现他们周围的现实并不成熟一样，我们同样也应当看到一些批评家是以渊博的学问掩盖着他们对当代文学美学意义的迟钝。对于古典作家的高度欣赏引起了对当代作家的相应鄙薄，这是文学批评中显而易见的现象。相形之下，人们常常忽略了这种迟钝的另一个表现方式：一些批评家时常准备借助一些高深的理论，力图一劳永逸地挖掘出支撑在无数文学现象后面深层的固定程式结构。无论是原型的批评还是结构主义的批评，当它们努力在一些经典作品中寻找超越于作品之上的普遍模式时，无不包含了这种倾向。毋庸讳言，批评家的这种意愿很容易在现实的发展中受到奚落。一旦了解了艺术与现实的关系，那么，这个结论也就十分清楚：即使批评家能够归纳出过去文学中曾经出现过的普遍模式，而这些模式却未必能够铸造出将来的文学。——决定文学的不是这些模式本身，而是现实生活。马克思认为，正是科学技术的发展结束了古希腊神话产生的基础。当人们发现科学正日新月异地改变着人们生活的面貌和结构时，而且，当人们发现高技术对于人们生活的冲击常常带来高情感的反应时^②，人们也应当明白，在这种现实基础之上的美学发展并不是批评家在书斋里可以面壁预卜的。

司汤达在《拉辛与莎士比亚》中说过：“浪漫主义并不劝人直接模仿莎士比亚戏剧。我们应当向这位伟大人物学习的是，对我们生活于其中的世界的研究方法，和为我们同时代人创作他们所需要的悲剧的艺术。”这就告诉人们，文学史上并不因为出现

① 《答周子书》，《中国历代文论选》（中）。

② 关于高情感反应，参看〔美〕约翰·奈斯比特著作《大趋势》第二章。

了一个莎士比亚而使后来所有的剧作家都得蜷缩在他那巨大的身影里过生活。莎士比亚给人留下的最深刻的启示是如何以他的戏剧艺术反映他的时代现实。文学批评也是如此。对于一种美学观念，批评家不仅应当考察它的内容，而且还应当反省这种内容与当时的文学与现实的因果关系。正是这种关系将促使批评家时常审视自己所持有的美学观念同当代文学与当代现实生活的相互适应程度。这种相互适应正是批评家美学观念现实感的标志。于是，这也就意味着批评家不仅总是信赖自己居高临下地批判的权威性，而且还应当积极地追寻深入发现所产生的幸福，而文学批评本身也将因之成为一门永远活跃不已的学科。

三

文学批评中美学观念的交替起伏很可能给人带来一个直观的印象：随着一种后起的美学观念浮现成形，一种传统的美学观念也将相应地凝固为文学批评史上的陈迹。这种直观的印象无形中将文学批评史简单地描写成了一条单向演进的直线。可是，文学批评史上错综的事实却告诉人们，一种后起的美学观念未必能够不留痕迹地掩埋传统的美学观念。迄今为止，无论是古希腊戏剧还是中国的古典诗歌所形成的美学观念，不是仍然作用于人们的审美经验之中吗？由于丰富而多层次的现实生活，也由于美学脱离了实用轨道之后在相对独立的意义上所产生的延续，多种美学观念完全可能并立于同一时间平面之上。然而，伴随着现实生活的川流不息，一种主导美学观念的兴起和各种传统美学观念的退隐乃至消亡，这些事实却总是不断地发生在文学批评的发展进程之中。

可是，我们不能从这些事实中得到一个肤浅的结论：当文学批评在不断地重新建立自己的美学观念时，就有权利毫无顾虑地

将悠远的、庞大的、甚至沉重的历史远远地甩在后头。文学批评跟随着现实的运动而延伸，但却并不意味着在延伸中切断历史。相反，批评家更多地是尽量将整个批评史和文学史的信息储存于自己的思维之中，潜在地影响着他们美学观念的酝酿和具体评判的运用——这将形成批评家美学观念的历史感。

一种特定的美学观念在理论体系的构成上本身就包含了历史性的因素。现实和文学这两个基础层次的变化积累到一定程度，有时还经历一些美学之外的理论的催化，原有的美学观念往往就开始受到了摇撼。然而，新兴的美学观念在概括新兴的文学现象时，还不可避免地借用传统美学观念的资料作为自身构筑成形的理论基础。就理论本身发展而言，传统的美学观念为新兴的美学观念提供了起点。在理论上完全超尘拔俗的美学观念并不可能产生，一种新兴的美学观念不可能完全剔除传统的美学观念的影响。任何一种美学观念同先前的文学思潮具有不解的血缘，这是文学批评史上规律性的现象。我们不仅可以看到汉赋之于楚辞，宋词之于唐诗这种顺向的继承，而且还能看到唐代清水出芙蓉的诗风之于六朝的浮靡艳丽，或者欧洲的浪漫主义之于古典主义这种反向继承。更为细致地剔析以可发现，文学史上各种成功与教训都将积淀到人们美学意识的深处，左右着人们的审美接受能力和审美经验结构，从而以隐蔽的形式影响着批评家美学观念的形成。毫无疑问，现实的发展是催促理论发展的根本动力。可是，文学在审美方面保持的相对独立的领域，将使美学观念的发展不可能亦步亦趋地同现实发展构成功利性的对应平行线，而是在美学意义上具有明显的内在线索。整部文学批评史中的种种历史因素，正是通过这些内在线索顽强地、曲曲折折地透露在批评家美学观念的理论体系构成之中。

与之相应，批评家美学观念这种理论体系的构成必然包含了

对于整部文学史的理解。所以，当批评家具体展开某种美学观念从而确定作品的美学价值时，批评家的美学观念将不仅纯粹标示出这些作品把握和表现现实的深度，而且还将由于他对文学史的理解而对这种深度作出历史性的衡量，由此准确地区别创造只模仿乃至估量创造所达到的程度。任何一部作品都不可能孤立地独自发出光芒，相反，作品真正的美学价值总是在一系列漫长连锁的其他作品对比映衬之下呈现而出。于是，这种历史性的衡量在很大程度上很可能体现为一种纵的比较。将《红楼梦》同它之前一系列才子佳人的大团圆小说以及不是才子佳人小说的《金瓶梅》加以并列，无疑能使人们更为深入地看到这部巨著的价值。然而，在更多的时候，这种历史性的衡量往往将表现出更为复杂的状况：批评家时常可能自觉不自觉地将整部文学史作为系统的背景，从而测定这部作品在文学史这个系统中的位置。理解整体将有效地帮助理解局部，这已经是人们普遍接受的观点。T.S.艾略特在《传统与个人才能》这篇论文中，强调了诗人的历史感——同时地感觉到远古与现在——之后，对于如何评判作品发表了一个得意的观点：“任何诗人，任何艺术家，都不能单独有他自己的完全的意义。他的意义，他的评价，就是对他与已故的诗人和艺术家的关系的评价。我们不能单独地评量他，必须把他置于已故的人中间，加以对照，比较。”当然，这并不意味着用古代作家作为标准规则鉴定当代作家，而是彼此之间一种相互的衡量。艾略特认为，文学史上所有的作品汇集将构成一个总体性的秩序，而当代作家与古代作家之间这种相互衡量，将在改变原有的秩序中各自呈现和有所改变地重新呈现自己的价值。他继续论述道：“现存的不朽巨著在它们彼此间构成了一种观念性的秩序，一旦它们中间引进了新的（真正新的）艺术作品就会引起相应的变化。在新的作品出现之前，现存的体系是完整的；在添加了新的作品之后

也要维持其体系绵延不绝，整个现存的体系必须有所改变，哪怕是很微小的改变；因此，每一件艺术作品对于整体的关系、比例、评价都必须重新调整；这就是旧与新的适应。”当这种个别与整体，新与旧之间的比例与关系被重新调整到了最为熨贴的时候，也就意味着一部作品的价值将在历史性的衡量中得到肯定。当然，我们不能象艾略特那样忽视社会现实的发展对于整个文学系统绵延不绝的推进所起的根本作用，因之在文学批评中也就相应地忽视了文学对于现实的审美关系，而仅仅热衷往返于古代作品与当代作品之间的衡量。一旦按照我们的理解将“秩序”这个概念的涵义具体化，这并不是由作品本体与作品本体之间纯粹的相互比较而构成的，而是历代作家艺术地把握和表现现实的深度的相互比较。于是，当批评家依据特定的美学观念剖析评判作品时，他不仅可以看到相同或接近的主题在文学史进程中的深化和变异，而且也可能在文学史上许多作家各自艺术地把握和表现现实的深刻程度与迅速程度上作出相互衡量。在这个意义上，批评家的工作并不应当是一种纯粹的思辨，而是随时包含了文学史事实的理解、评价和感受。

当然，测定一部作品或者一种文学现象在漫长的历史进程中的准确位置，这是一桩十分复杂、困难的工作。尤其是对于当代文学，当批评家尚未同这些作品与文学现象拉开一段距离从而得到一个宏观的视点时，偏颇往往在所不免。然而，我们在这种困难的状况中也应当同时捕捉住这么一个希望：正是这些丰富复杂的文学事实，将为批评家发表一些具有历史预见性的远见卓识提供了广阔的可能性。

四

在《文心雕龙·时序》中，刘勰通过大量的文学事实归纳出