

沿袭与创新的互动

——袁行霈主编四卷本《中国文学史》读后

郭英德

就像建筑师盖房屋，必须先画好建筑的蓝图一样，一部文学史的写作，最初便须有一个整体框架的构思。建筑设计有时并不一定非出奇制胜不可，在传统的四面墙、一张顶的方形房屋建筑样式之中，睿智的设计师尽可以变化出无穷无尽的新奇花样来。在传统中求新变，未始不是一条简便易行、吃力而能讨好的创造策略。

从整体框架看，袁行霈主编四卷本《中国文学史》的确没有引人注目的新奇的构制，编、章、节的构成无疑是严守传统矩范的：每一编的设定按时代分割，如“先秦文学”、“秦汉文学”、“魏晋南北朝文学”、“隋唐五代文学”等等；每一编的内容，不外“绪论”加分期、分体和作家作品的排列，如第七编“明代文学”，“绪论”之后，依次是第一章“《三国志演义》与历史演义的繁荣”、第二章“《水浒传》与英雄传奇的演化”、第三章“明代前期诗文”、第四章“明代中期的文学复古”、第五章“明代杂剧的流变”、第六章“明代传奇的发展与繁荣”、第七章“汤显祖”、第八章“《西游记》与其他志怪小说”、第九章“《金瓶梅》与世情小说的勃兴”、第十章“‘三言’、‘二拍’与明代的短篇小说”、第十一章“晚明诗文”；而每一章的内容，与以往的文学史相比较，除了有个别部分的增减和具体材料、观点、行文等的差异以外，基本框架几乎也都是似曾相识的，如“《三国志演义》与历史演义的繁荣”一章，依次为第一节“《三国志演义》的成书、作者与版本”、第二节“在理想与迷惘中重塑历史”（亦即以往所谓“思想内容”）、第三节“波澜壮阔气势恢宏的历史画卷”（亦即以往所谓“艺术成就”）、第四节“《三国志演义》的影响”。

《中国文学史》的这一写作框架是从什么时候、由哪一部著作首先创制的？可惜我未能做出考证。我可以说的只是，这一写作框架历经数十年的沿袭，已然成为一种文学史写作的模式或程式，被人们习焉不察地使用着和接受着，甚至积淀成为一种把握文学历史的相当稳定的思维惯性和心理定势——历史似乎原本就应该是、或者干脆原本就是这么一种框架。这种思维惯性和心理定势，也成为人们阅读一部文学史著作的心理期待——如果在一部文学史著作中不能一目了然地寻绎出这种习见的写作框架，读者便会感到茫然无措，如堕五里雾中。尤其是作为教材的《中国文学史》，更必须无可选择地采用这一传统的写作框架，以免同以往的文学史教材互相抵牾，使学生无所适从，否则将不利于学生简捷容易地找到进入文学史的大门。这就像建筑师建造民用住宅一样，无论是平房还是塔楼，四面墙、一张顶的方形结构，始终是最佳的选择。像北京香山饭店那种迷宫式的建筑，尽管蕴含着建筑师的奇思异想，但无论如何是不适用于民居的。

然而，同样的整体构架，却完全有可能内藏着截然不同的房屋格局。高明的建筑师决不轻易地满足于依样葫芦式地简单沿袭传统，他们善于将在外部的整体框架的构思中

被压抑或被内敛的聪明才智，转移到内部的房屋格局的设计之中。如何使每一套房屋的格局更能够满足居住者的需求？如何在有限的建筑面积中构想出既经济实用、又美观大方的房屋格局？这成为他们建筑设计时运思的焦点，当然也就成为他们刻意创新后智慧的结晶。

我认为，袁行霈主编四卷本《中国文学史》便采用了在传统中求新变的写作策略，以沿袭与创新的互动推进文学史写作的变革。

这里仅以每编必有的“绪论”为例，稍加说明。但凡有文学史写作经历的学者都有这种体会，“绪论”是写作中的一块硬骨头，写得不好，会成为一部文学史中的“鸡肋”，“食之无味，弃之可惜”。这其中有一个重要的原因，就是在“绪论”写作中，如何处理特定历史时期的社会文化和文学特征之间的关系，是一个无法回避的大难题。本来，在任何一个历史时期中，文学都是社会文化的一个不成分割的组成部分，文学包含在文化之中。可是一到文学史的写作，文学与文化就不由自主地形成了一种“前景”和“后景”、“文本”和“语境”的关系，二者的包容性、一体性被人为地切割开了。于是，文学史家不得不面临着这样一个艰巨的任务：如何在文学史叙述中把握文化与文学的互动关系？也就是说，如何在文化语境的宏观描述中突显文学独特的文本特征，又如何在文学文本的特征辨析中展示社会历史的文化语境？换句话说，如何使文化的“后景”和谐地衬托文学的“前景”，又如何使文学的“前景”自然地嵌入文化的“后景”？

对于这一个无法回避的难题，以往的文学史著作的解决方法，大多是采取一种从文化到文学的直线式、单向性的逻辑思路，先描述某一历史时期的政治、经济、思想等特征，然后描述这一时期的文学特征。这种逻辑思路给人们造成双重错觉：第一，似乎文学就是政治、经济、思想等的直接“产物”，有什么样的政治、经济、思想状况，便产生什么样的文学；第二，似乎文学就是政治、经济、思想等的直接“反映”，政治、经济、思想状况是什么样的，文学就应该反映什么。于是，文学的“前景”和文化的“后景”、文学的“文本”和文化的“语境”，就被文学史家从本质上切割成因果式、决定式的两个部分，只不过为了叙述的“全面”和“深刻”，暂时被粘合、嫁接在一起而已。

而袁行霈主编四卷本《中国文学史》却采取了另外一种相当高明的逻辑思路：在每一编的“绪论”中，特意选取一定历史时期中文化与文学密切相关的若干特征加以论述，深隐地显示文化与文学之间的互动关系；同时，着重选取一定历史时期文学观念、文学活动的一些突出特点，详加描述，聚焦地突出在文学史中文学自身的本体地位。例如第一编“先秦文学”的“绪论”分为四节：“中国文学的源头”、“先秦文学的形态”、“先秦文学作者的流变”、“先秦文化与先秦文学发展的轨迹”，分别从发生论、形态论、主体论和流变论四个方面，清晰地勾勒出先秦文学与先秦文化的内在联系。又如第二编“秦汉文学”的“绪论”也分为四节：“汉代作家群体的生成”、“汉代文学的基本态势”、“汉代文学与经学的双向互动”、“汉代文学样式的嬗革及分期”，分别从主体论、形态论、思潮论、文体论四个方面，深刻地揭示出汉代文学与汉代文化的动脉经络。第三编“魏晋南北朝文学”的“绪论”则分为六节：“文学的自觉与文学批评的兴盛”、“动乱中的文人命运与文人风尚”、“门阀制度与门阀观念下的文学创作”、“玄学与文学的渗透”、“佛教与佛经翻译对文学的影响”、“魏晋南北朝文学的发展

历程”，从观念论、主体论、制度论、思潮论、流变论几个方面，生动地展示了魏晋南北朝文化与魏晋南北朝文学的特征和规律。

当然，这部文学史出自众人之手，各编“绪论”的构思取向和学术质量并不都是均衡的，有的深思熟虑、精彩纷呈，有的散漫随意、断制简单。即使一篇“绪论”之中，虽然同出一位作者之手，有时也瑕瑜互见。但从整体上看，这部文学史的“绪论”的确体现出全书“总绪论”所标示的撰写目标和撰写方法，即坚持“文学本位、史学思维与文化学视角”。这就是说：第一，“把文学当成文学来研究，文学史著作应立足于文学本位”，“紧紧围绕文学创作来阐述文学的发展历程”；第二，“文学史属于史学的范畴，撰写文学史应当具有史学的思维方式”，“清晰地描述出承传流变的过程”；第三，“注意文学史与其他相关学科的交叉研究，从广阔的文化学的角度考察文学”。这种“文学本位、史学思维和文化学视角”，不正是这部文学史著作汲汲追求的创新之所在吗？它所开拓的文学史写作格局，无疑有着昭示未来的典范意义。仅就这一点而言，作为“面向 21 世纪课程教材”之一，袁行霈主编四卷本《中国文学史》也是当之无愧的。

2000 年 9 月 18 日