

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

素 质 教 育 文 库

雅 俗



雅俗

思想的训练——致家长和老师

近来，常在报纸上看到讨论教育的文章，有一种意见似乎是不满足于现行教育对知识的片面理解。以为教育就是将某种固定化的知识灌输到学生的头脑中去，这当然是一种误解。因为学生的头脑并不就是一座装知识的仓库，它还应该是一座生产知识的工厂。也就是说，学生从老师那里得到的，不应是现成的“技能”。现在大家都在谈论素质教育，但谈得比较多的，是动手的能力，好像学生们所缺乏的只是洗衣、做饭、叠被、铺床的训练，只是在生活上不能自己料理自己。固然，在这方面，他们很少得到必要的锻炼，家长们事无巨细地包办代替造就了一代人身体的懒惰。但问题还有另一方面，就是动脑思考的能力，学生们得到的锻炼就更少了。现在的学生，基本上没有独立思考的习惯，遇到问题，也没有那种经过独立思考得出结论的欲望。他们所需要的，就是标准答案。问题虽然出在学生身上，根子却在学校教育。目前学校所实行的应试教育，最缺少的就是对于独立思考的训练和鼓励。

初中《语文》课本中选用了孔子的一句话：“学而不思则罔，思而不学则殆。”对于这句话，如果仅仅从知识角度去教、去讲，显然是不够的。更重要的是其中所包含的古老的教育原则。《中论·治篇》引孔子的话并加以发挥说：“弗学，何以行？弗思，何以得？小子勉之，斯可以为师矣。”可见，知识重要，思考也同样重要。然而我们的学校教育，更多地还是重视知识的灌输，而轻视思考习惯与能力的培养。这样下去是非常危险的，不能动手，养成的是废物；不能独立思考；养成的就是奴才。

中外历史上有许多著名的思想家，他们都是反对“满堂灌”，反对“标准答案”之类的教育方法。苏格拉底是古代雅典最重要的思想家，他培养了西方哲学的代表人物柏拉图和亚里斯多德，但他不认为自己有向别人灌输知识的特权。他说他无可宣告，上帝也没有选中他来宣布自己的旨意。他所说的教育不是知者向不知者不定期地传播知识，而是让人聚在一起，互相对话，在交谈中揭示真理。他帮助年轻人，年轻人也就帮助了他。他教年轻人要在似乎无需证明的命题中找出矛盾，他使他们困惑，强迫他们反复思考探索和质问，还不准他们避而不答。在《论语》中，我们也可以见到许多师生一起讨论学问的生动场面，根本不同于现在这种你教我学、你考我背的被动式教育。罗素曾经说过：“被动地接受教师的智慧对于大多数男女学生都是很容易做到的。因为这样无需他们去努力独立思考……然而被动接受的习惯对一个人未来的生活却是灾难性的。”

所以我想，在强调传授知识必要性的同时，无论如何不能忽视学生的素质教育，尤其不能忽视学生的思想训练。文科课程中像《语文》、《历史》、《政治》，都应该和学生的思维训练有关，但是在实践中，这些课程基本上成了记忆力的竞赛。这样说也许有点绝对，有点不分青红皂白，但也不能说没有反映一定的实际情况。而且，这些课程所提供的思想空间也实在有限，对于开发青年学生的思想潜能是非常不够的。如果说我们现在所要做的，还能起到一些拾遗补缺作用的话，那么，我倒希望能暂时偏离一下这种只重知识不重思考的教育传统，从观念和思想方法入手，讨论我们无法回避的雅与俗。在这里，除了必要的关于雅俗的知识外，我会更多地注意到不同历史时期、不同地域环境、不同社会群体对于雅俗的不同看法。极而言之，雅俗根本不是一种知识体系，而是不同的思想观念、价值尺度、审美理想、人文精

神。因此，作为雅俗的分辨，总是不确定的，它们永远处于不断的变化之中。今天我们以为俗的，明天别人会以为雅；今天我们以为雅的，明天别人会以为俗。时间会改变我们的看法，角度、方法的不同也会改变我们的看法。我们不主张相对主义，但真理往往是相对存在的。

也许，正是这种模糊的、常常不能确认的分野使我对雅俗文化产生了浓厚的兴趣。雅俗的涵盖可大可小，富有伸缩性，很像孙悟空手中的金箍棒，大到可以顶天立地，小到可以是枚绣花针。或许这正是它的魅力所在，我们看历史上许多所谓雅俗之争、雅俗之辨，确有扑朔迷离、神秘莫测之感。所以，如果以为自己写一本小册子就能给读者提供什么确定的知识，那一定是徒劳的。我所希望的，仅仅是通过一种描述，给青年读者提供一次进入雅俗文化世界的机会。至于你是与我同行，还是与我背道而驰，都无关紧要。重要的是，我们都没有理由放弃独立思考而把自己的思想闲置起来。换句话说，用自己的头脑思考，是我们的天赋权力，别人无权剥夺，我们更无权亵渎。

捷克作家米兰·昆德拉在《小说的艺术》这本书中称赞法国作家福楼拜发现了“傻”，并且认为，他的这种发现可能会比马克思或弗洛伊德最震撼人心的发现都更为重要。他说：“现代的傻不是意味着无知，而是对既成思想的不思考。”由此可见，轻视思考的教育最终将使得媚俗成为我们日常生活的美学观与道德观。这种教育恐怕是要不得的。还是让我们聆听一下泰戈尔的教诲吧：“我们只有通过沉思，才能认识最高深的真理，当我们的意识完全沉浸在沉思中的时候，我们就会明白，那不仅是一种获得，而且是我们与它的合一。”

泰戈尔说得多么好啊！

文化源头话雅俗

我们经常要和“雅、俗”这两个字打交道。而这两个字几乎涵盖了中国文化及我们日常生活的方方面面。但何为雅？何为俗？却不是几句话就能说得清楚的。有时，它们体现为不同的政治权利；有时，它们又成为不同的社会群体各自坚守的行为准则和精神信仰；而更多的时候，它们则代表了不同的审美理想和批评标准。人们时而用它评议朝政，时而用它品评人物风范、鉴赏艺术作品，时而又用它标榜自己和群体的生活品位。它涉及的领域是非常广泛的，从治国平天下的盛事，到诗词歌赋，琴棋书画的私趣；从威严的庙堂官仪，到人伦亲情，山水之乐；从仪表、言谈、风度，到衣食住行的趣味等等，都被雅、俗二字包罗在内。此外，雅俗还是一对相反相成，相生相克，相对发展的范畴。不同的时代、不同的社会群体、不同的文化价值观以及不同的审美要求，对雅俗的认识和解释都有自己的观点。它们可能是格格不入的，也可能是南辕北辙的，还可能是你中有我、我中有你的。这种既对立异势又融会贯通、既壁垒森严又互为因果的两大文化潮流，从历史深处奔腾而来，终于汇成了推动中华文明乃至社会历史进步的巨大合力。它们的内涵也因此而变得更加复杂和不确定，以至于今天，任何关于雅俗的判断，都可能遇到完全不同甚至尖锐对立的看法。所以，有人指出，雅俗之辨是中国文化史上历久弥新而又无处不在的命题，我们也只能在相对的对雅俗做一些有限的解释。

先说雅。

“雅”字的本义是指称一种鸟。《说文解字》告诉我们，这种鸟的名字用秦地的方言就称为“雅”。近代学者章太炎先生进一步指出：“雅即雅乌。”据《事物异名录》，雅乌又名乌雅、寒雅、老鸦，也就是乌鸦。它的命名很可能与它的叫声有关，所谓“以其声调言也”。有意思的是，这种“鸟”的叫声（即雅声），后来便逐渐演变成为“秦声”（方言与音乐）的代称。李斯的《谏逐客书》中就有“击瓮叩缶，弹箜搏髀，而歌呼呜呜快耳者，真秦之声也”；杨恽的《报孙会宗书》也有“家本秦也，能为秦声”；“酒后耳热，仰天拊缶，而呼呜呜”；太炎先生甚至认为：“乌乌秦声者，即今之梆子腔也。”

不过，“雅声”如何能一变而成为“秦声”的代称，再变而成为文化的正统呢？要回答这个问题，除了“秦声”与“雅声”的这一层关系之外，似乎还应有更重要、更有说服力的理由。近代许多学者都注意到了秦与周、夏二代生存空间的内在一致性这个特点。他们认为，西周尊雅，是因为西周王畿曾是夏人故地的原故。朱东润先生曾有很详尽的考证：

“《大、小雅》既为西周之诗，然则，何以不称大、小周，而称《大、小雅》？”应之曰：“《大、小雅》者，大小夏也，犹言大夏、小夏之诗云尔。《荀子·荣辱篇》：‘譬之越人安越，楚人安楚，君子安雅。’王引之曰：‘雅读为夏，夏谓中国也，故与楚越对文。’《儒效篇》：‘居楚而楚，居越而越，居夏而夏。’是其证。古者夏、雅二字互通，故《左传》齐大夫子雅，《韩子·外储说右篇》作子夏。此雅夏互通之证也。”（《诗三百首探故》）

既然“雅”就是夏，那么，把产生于夏这个地方的音乐与诗歌称为“雅”，也是可以的吧？所以，又有雅音和雅言。梁启超先生就曾指出：“荀氏《中鉴》、左氏《三都赋》皆言：‘音有楚夏’，说的是有楚音、夏音之别。”（《释四诗名义》）朱自清先生也认为：“当时言语，方言之外有‘雅言’，‘雅言’就是‘夏言’，是当时的京话或官话。孔子讲学似乎就用雅言，不用鲁语。”（《经典常谈》）《论语·述而》中就曾记载了这种说法，所谓“子所雅言，《诗》、《书》、执礼，皆雅言也。”可见，“雅”被定于一尊，成为中国文化中正统、高贵的象征，“使夷俗邪音，不敢乱雅”，首先是沾了王畿的光。或者说，雅文化首先是王官文化、宫廷文化、政治权利文化。恰恰是在这样的基础上，“雅”这个词才陆续引申出了“正确”、“规范”、“高尚”、“文明”和“美好”等诸多含义。

但是，如果我们将中国文化比喻为一条大河，那么，在它的源头，即文化发展的初始阶段，应该是一种蔚为壮观的景象。在那里，不仅有黄河流域，还有长江流域、辽河流域、珠江流域；不仅有中原地区，还有东方的夷，西方的戎，南方的蛮，北方的狄，这时都在新石器文化发展的基础上，或迟或早、各自独立地步入了文明社会的门槛，形成了南北部族方国林立、交相辉映的动人局面。即便此时有所谓“雅文化”或夏文化，也只能是中国远古文明满天星斗中的一颗星斗。或许它非常耀眼，但可以肯定，那是满天星斗互相照耀的一种结果。无论如何，它还不是可以发出光芒的太阳。

因此我以为，中国文化曾经有过“不知雅俗”的时代。换句话说，就是文化的多元、平等发展的时代。不过，这样说，在不久以前还是不可想象的。自司马迁首创中国古代文明一元发生论以来，任何异议都可能被视为异端邪说。历史的真相就这样被一种权力话语歪曲和篡改了。直到最近，田野考古

发掘的丰富成果陆续面世，才动摇了依据“尧舜禹汤文武周公孔子”的道统而确立的中华文明一元发生论的历史观，历史的真相才慢慢地浮现出来。

这就是说，雅文化至高无上的历史地位，首先是一种权力话语的自我确证，然后便是权力话语对多元文化的整合，使之制度化和秩序化。所以说，雅俗的问题本质上是关于文化的等级问题以及表述权力的问题。这一切，又以政治权利的确立为基础。黄帝南征北战，“凡五十二战而天下大服”，终于奠定了中原方国盟主的地位。于是，雅文化，或曰夏文化，才在中国文化的发展史上拥有了正统地位。《尚书·尧典》生动地描述了这一伟大的历史性时刻：

“帝曰：夔，命女典乐，教胄子。直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲。诗言志，歌永言，声依永，律和声，八音克谐，无相夺伦，神人以和。夔曰：於，予击石拊石，百兽率舞。”

其实，这里所表现的，不仅是个具体的时刻，更是一个重要的历史过程。从炎黄至西周，长达1500余年的部族方国战争，一方面将多元发生的中华民族和中华文明初步纳入了政治统一，民族融合与经济文化交流的发展道路，另一方面，雅文化的政治地位也在整合中日益凸现出来。而中华文明的发展和生生不息，显然又与雅文化的深厚传统息息相关。这种传统使文化的不断提升和精致化成为可能，从而显示了它的积极、进步的意义。神话中的“羿射九日”则曲折地反映了这种历史现象。

一般来说，雅俗是同时出现的。没有俗，也就无所谓雅。但事实上，雅俗并称则是很久以后的事。当时，和雅并称的，不是俗，而是与中央政权并存的那些方国和属国。这和雅文化从一开始就代表国家和皇权有关。《孟·滕文公章句上》有“吾闻用夏变夷者，未闻变于夷者”。又说：“今也南蛮舛舌之人，非先王之道。”这里，和雅并称的，就是夷或南蛮。至于俗，作为一种文化力量进入历史的视野，恐怕还要等到春秋时期，那时，礼崩乐坏，商品经济有了很大发展，从而为俗文化的出场提供了机会。

官雅民俗论短长

一般说来，古代中国社会由三部分人组成：皇族、官僚士大夫和庶民百姓。相应的，传统的中国文化也可以大致分为三种类型：宫廷文化、士大夫文化和民间文化。就雅俗而言，民间文化应该属于俗文化的范畴，而宫廷文化和士大夫文化则属于雅文化的范畴。

不过，春秋以前，夏、商、周三代，“士”还没有作为一个独立的阶层脱颖而出，他们没有独立的经济、政治地位，更没有代表了自身要求与愿望的独立的的文化形态。这时，能代表雅文化的，恐怕只有宫廷文化，也有人称之为王官文化或庙堂文化。

关于文化的定义很复杂，美国人类学家克虏伯和克勒克洪在《文化，关于概念和定义的评论》一书中，列举的从1871年到1951年80年间关于文化的定义至少有161种，甚至有人说，当今出现的文化定义已经达到了一万种以上。而我们是从小义上理解文化这个概念，认为文化是由物质文化、行为文化、制度文化及精神文化所构成的一个整体。因此，作为这一时期雅文化的代表，就主要地包括了“礼”和“乐”两个方面的内容。

说到“礼”、“乐”，习惯的看法总认为是周公所作，“及周公制礼，

礼秩百神，而定其祀典，官有常职，礼有常数，乐有常节”（王国维《宋元戏曲史》）。其实，礼、乐文化最初是在原始宗教各种仪式的基础上发展起来的，它首先要在祭祀中表现出来，条祀时的各种仪式就是“礼”的初级形式；而乐舞作为这种仪式的一部分是不可缺少的，是礼的附属品，用来弥补仪文的不足。这样就形成了一整套“礼乐”制度。随着夏、商、周三代王朝的更迭和社会的发展，这种“礼乐”制度也变得越来越复杂和制度化。不过，三代的“礼乐”都有自己的特点。《礼记·表記》指出：“夏道尊命，事鬼敬神而远之。”“殷人尊神，率民以事神，先鬼而后礼。”“周人尊礼尚施，事鬼敬神而远之。”但总的来说，礼乐文化的最终完善和成熟是在周代，特别是西周才实现的，尤其是周公旦“制礼作乐”之后，“礼乐”制度才成为一种相当完美的文化形态，于是才有后来孔子关于“尽善尽美”和“郁郁乎文哉吾从周”的赞叹和感喟。尽管如此，它的滥觞却是在夏和商，没有夏、商的“礼乐”，就不会有周的“礼乐”。

以礼乐为主要内容的雅文化将青铜器作为体现其特征的重要物质形式。按照器物的形制和用途，青铜器可以分为食器、酒器、水器、乐器、兵器、车马器、农器以及工具、货币、玺印符节、度量衡器、铜镜和杂器等。但其中最重要的就是礼器和乐器，二者都是适应统治阶级礼乐制度的需要而产生的，有祭祖、宴享宾朋、赏赐功臣、记颂功德、死后随葬等功能。一些最初实用性很强的青铜器皿，随着社会的发展，其实用功能也逐渐被削弱，而越来越具有神圣高贵的色彩，终于成为礼乐制度的重要象征物。传说中的夏铸九鼎，大概就开了以青铜为标志的雅文化的先河。《左传·宣公三年》记载楚子问鼎之大小轻重，王孙满说：“在德不在鼎，昔夏之方有德也，远方图物，贡金九牧，铸鼎象物，百物而为之备……桀有昏德，鼎迁于商，载祀六百。商纣暴虐，鼎迁于周。”这个传说目前还未得到夏文化考古资料的支持，但至少说明，三代的统治者都把鼎彝礼器视为建邦立国的重器，认为它象征着国家政权。所以说，雅文化首先是一种国家文化形态。李泽厚先生说得非常明白：“尽管青铜器的铸造者是体力劳动者甚至是奴隶，尽管某些青铜器纹饰也可溯源于原始图腾和陶器图案，但它们毕竟主要是体现了早期奴隶制社会的统治者的威严、力量和意志。”而它的特征是，“原始的全民性的巫术礼仪变而为部分奴隶主所垄断的等级制度的宗教统治法规，原始社会末期的专职巫师变而为奴隶主阶级的宗教政治宰辅”。它的美学风格，则从原始社会陶器纹饰的“活泼愉快”，走向了奴隶社会青铜纹饰的“沉重神秘”（李泽厚《美的历程》）。

乐舞也是夏、商、周三代雅文化的重要标志之一。中国古代宫廷音乐分为礼仪性的和娱乐性的两类，前者称为雅乐，后者就称为燕乐，与乐相配的舞也是一样。不过，三代的乐舞则主要是礼仪性的，用于祭祀、朝会、节令及盛大宴会的时候。传说最早发明乐器和弹奏乐章的人是伏羲。后来，黄帝命伶伦造律，根据凤凰之鸣以别十二音阶，于是产生了最早的礼仪性乐舞《云门大卷》，尧时又产生了《咸池》，舜时则有《大韶》，孔子自称闻韶而三月不知肉味。夏禹时的乐舞为《大夏》，商代纪念伐桀功勋的乐舞称为《大濩》，周代表现武王伐纣业绩的是《大武》。以上各种乐舞，总称六乐，分别在不同的祭祀场合使用。譬如祭天神就用《云门大卷》，祭地神就用《咸池》，祭祀四望用《大韶》，祭祀山川用《大夏》，祭祀始祖姜嫄用《大濩》，祭祀开创周代基业的祖先就用《大武》。所以才有儒家的这种说法：“礼乐

刑政，其极一也，所以同民心而出治道也。”（《礼记·乐记》）而这种说法恰恰揭示了礼与乐的同—性及其所代表的雅文化的本质，它们总是表现为统治阶级对文化的绝对垄断和占有。

事实上，现在我们所能看到的当时用文字记载下来的各种文献，绝大部分都属于雅文化的范畴。考古发掘表明，六千年前已有文字，但大量出现是在殷商时期。殷墟出土的甲骨文字是目前可以见到的最可靠的上古文献。当时，知识和文化都掌握在巫和史的手里，他们是官方的代表，他们所记录的典册文献都不可避免地带有官方的性质。再后一些，出现了著名的“六经”即《诗》、《书》、《礼》、《乐》、《易》、《春秋》，这些曾被认为是中国文学的发端，但它们也是当时的官书，是国家文化的重要组成部分。因此，以宫廷文化或王官文化为特征的雅文化，势必要在发展过程中形成具有权威性、庄重性、典雅性的特殊文化品格，形成带有浓厚政治色彩的文化体系。中国雅文化中长期存在的政教传统就发源于此。

尽管雅文化一直被人们视为夏、商、周三代的主流文化，但严格说来，雅文化的绝对性权威最多只是一种象征性的表述，绝不意味着这种王官文化对所有地区的所有人都拥有权力。除了开国之初的特殊时期，它的影响力事实上从未超出黄河中下游地区的那些封国，或者说那些封国中的贵族。至于远在南方的巴蜀、荆楚、吴越诸国以及以长江流域为中心的苗蛮文化、沿海地区的东夷文化、南方的百越文化、西域的羌戎文化，从一开始就有自己的文化传统，相对于雅文化即华夏文化的俗文化传统。近年来的考古新发现一再证明，巴蜀、荆楚、吴越乃至辽东、江西、云南、贵州等边远地区，绝非一片蛮荒之地，那里的文化表现出不同于中原地区的丰富性和特殊性。但几乎所有的文献在提到它们的时候都用了轻蔑的语气。为《楚辞》作序的王逸就这样说：“昔楚国南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祠。其祠必作歌乐，鼓舞以乐诸神。屈原放逐，窜伏其域，怀忧苦毒，愁思沸郁，出见俗人祭祀之礼，歌舞之乐，其词鄙陋，因为作《九歌》之曲。”后来的朱熹也说：“蛮荆陋俗，词即鄙俚，而其阴阳人鬼之间又或不能无褻慢荒淫之杂。”（《楚辞集注·九歌序》）尽管如此，“周礼既废，巫风大兴；楚越之间，其风尤胜”（引自王国维《宋元戏曲史》），其后甚至从中发展出一种新的文学样式。

郑振铎先生在所著的《中国俗文学史》中曾经指出：“‘俗文学’就是通俗的文学，就是民间的文学，也就是大众的文学。换一句话说，所谓俗文学就是不登大雅之堂，不为学士大夫所重视，而流行于民间，成为大众所嗜好、所喜悦的东西。”但这里只说了俗文化的一种情况，事实上，除了民间的、大众的文化，俗文化大致还可以细分为属国文化、乡村文化和市井文化。而它们的最重要的属性之一，就是边缘性。恰恰是这一点，构成了俗文化对雅文化的挑战。

不过，在俗文化的诸多属性中，属国文化具有最为原始的俗文化的形态。换句话说，雅俗的分野首先是政治的，或者说地缘政治的分野。俗文化对雅文化的挑战，也首先表现为“问鼎”以及“八佾舞于庭”对中央王权的挑战。所以，王官文化失守，礼崩乐坏，“学在四夷”，首先打破了周天子及上层贵族对于文化的垄断，打破了学在官府的一统天下。于是，原先处于边缘地区的文化乘机兴起，并且开始在历史上显示自己的魅力。《汉书·艺文志》给我们描述了这种景象：“是时，周室大坏，诸侯恣行，设两观，乘大路，

陪臣管仲、季氏之属，三归《雍》彻，八佾舞庭，制度遂坏，陵夷而不反，桑间濮上，郑卫宋赵之声并出。”甚至像魏文侯这样最为好古的人，都对子夏表示：“寡人听古乐则欲寐，及闻郑卫，余不知倦焉。”据说子夏开始还打算说服他，但魏文侯始终也不采纳他的意见，他只好感叹：“自此礼乐丧矣。”

子夏也许并不明白到底是什么东西使得魏文侯变得如此固执？其实，答案就在文化本身。我们看到，一方面，雅文化的秩序已不足以限制周边属国文化的发展和贵族们新的文化需求；另一方面，越来越繁琐的礼仪正在使雅文化演变为僵死的、虚伪的形式，而生动的俗文化却越来越显出了不可抗拒的魅力。于是，一部分人试图打破这种限制，以娱乐为理由引进新的文化，激活旧的文化，也是很自然的。在这里，俗文化的觉醒，在某种意义上正是人的觉醒，人的欲望的觉醒。文化不再仅仅是娱神的、娱官的和娱上的；而且还是娱人的、娱民的、娱下的。

桑间濮上郑声淫

据说，春秋之际，卫灵公到晋国去，路宿濮水，夜间听到有人演奏一种优美动听的新乐，很喜欢，问左右却都说没听过，于是召乐师涓来，希望他能记下这支乐曲。后来到了晋国，晋平公请灵公一行在施惠台上饮酒。席间，卫灵公要显示一下他的新乐，便叫师涓演奏给平公听。这时，平公的乐师旷出来制止，他说：“这支曲子是当年乐师延为殷纣王作的靡靡之乐。武王伐纣时，师延逃到东方，在濮水之滨一个叫桑间的地方投水自杀了。你们的这支曲子一定是从濮水上得到的吧？沉迷于这样的乐曲，恐怕就离亡国不远了。”

这个故事发生在 2500 年前，最早记载这个故事的是《韩非子·十过》，他把“不务听治，而好五音不已”列为执政者的十种过失之一。但这个故事颇有些近似于寓言或神话，它叙事的虚构性质是显而易见的，所以，很早就有人怀疑它的真实性，认为它只是《国语·晋语八》“平公说新声”一段文字的附会。然而问题也许不完全在这里，值得注意的倒是，所谓新声或“桑间濮上”之声，它们的真实身份究竟是什么？有人说是春秋末年郑、卫等国的新兴民间音乐，这种说法影响相当深远。至今仍然有人相信，这就是民间的、世俗的音乐的源头。但师旷当时就明确认定，它是师延当年为殷纣王所作的靡靡之音。这样说来，新声其实是旧声，至少它曾经有过宫廷音乐的身份，尽管这宫廷早已随着殷商的灭亡而不存在了。它的音乐却遗失民间，流传下来，成了新生的民间音乐中的一种。而它的价值在春秋末年被卫灵公、晋平公这样的宗室贵族重新发现和认识，只能说明，曾经使它沦为遗民音乐的那个权力中心可能遇到了麻烦。换句话说，周天子那时已不能有效地对其子民实行文化的控制了。

这恐怕就是后人所谓的“礼崩乐坏”。它突出表现在两个方面，其一是周天子的封国及其周边国家在文化上日渐疏离于权力中心，周礼或者说雅文化对他们的约束力和影响力越来越被某种力量所削弱。他们在日常的宫廷生活甚至国宴中，也敢违背周礼，少用雅乐而多用俗乐。其次是各个封国及其周边国家的民间音乐通过不同的渠道四处传播，不仅有郑卫之声，还有楚声、秦声、吴越之声和四夷之声等等。它们不仅在民间受到广泛的欢迎，甚至进

入宫廷，在国宴上演奏。而这种局面的发生自然会引起许多人的不满和不安。他们总是先在政治上发难，把政治的腐败和新乐的流行联系起来，并力图使人们相信，新乐的流行一定会给国家带来灾难。韩非子就在结束晋平公喜欢新乐这个故事时讲了一个很不幸的结果：“晋国大旱，赤地三年，平公之身遂癯病。”

类似的说法在先秦的典籍中是多见的，事实上，活跃在当时的具有不同知识背景的士人、文人团体都对这种音乐持批评态度。墨子有《非乐》之论，老子也有“五音令人耳聋”的说法，而庄子则更进一步发挥了老子的思想，他甚至说：“擢乱六律，铄绝竽瑟，塞旷之耳，而天下始人含其聪矣。”他们的这些理论，或许有这样那样的积极意义，但是，也或多或少地带有反文化、反文明的色彩。除了道家思想后来发展为以“审美”为中心的另一种艺术传统外，其他如墨家和法家，几乎都不能在音乐发展史上立足。

对音乐创作影响最为深远的还是儒家的思想，其代表人物有孔子、孟子和荀子。孔子是个复古主义者，他的理想是恢复西周乃至三代的政治制度，对于音乐，他也表现得很保守，推崇古代的所谓雅乐而反对民间的、世俗的新声。他的学生颜渊向他请教如何治理国家，他乘机说：“行夏之时，乘殷之辂，服周之冕，乐则《韶》《武》，放郑声，远佞人。郑声淫，佞人殆。”说到西周的歌舞，他总是显得很兴奋，“子谓《韶》，尽美矣，又尽善也。谓《武》，尽美矣，未尽善也”。他在齐国听了《韶》乐，感慨大发，遂有“三月不知肉味”的赞赏。他讨厌“郑声”，有一次他说：“恶紫之夺朱也，恶郑声之乱雅乐也，恶利口之覆邦家者。”实际上是把雅乐的命运和国家的命运视为一体，一损俱损、一荣俱荣了。《乐记》比较好地体现了孔子的这种思想，它在《乐本篇》中讲到：“郑卫之音，乱世之音也，比于慢矣；桑间濮上之音，亡国之音也，其政散，其民流，诬上行私而不可止也。”其逻辑起点，就是一再强调政治、伦理对音乐的制约，强调音乐对国家兴亡所必须承担的责任。这种观点一直延伸了两千多年，为文化的政教中心说打下了深厚的思想基础，至今仍然广泛地影响着我们的社会舆论。

孟子和荀子所处的时代与孔子已经不同，所以，他们对待新声的态度就比他们的先师显得理智、开明一些。孟子就不认为雅乐与俗乐是根本对立的。在他看来，音乐本身并不能说明什么问题，重要的是统治者独享，还是“与民同乐”，而“耳有同听，心有同悦”就更像是针对雅乐的等级化而提出的平等要求了。荀子甚至认为，人有欲望是很正常的，政治的好坏与人的欲望的多少没有直接关系，人们追求新乐所带来的感官享受，也是人的性情使然。不过，他不同意放纵人们的欲望，主张“以道制欲”，并进一步提出了“修宪命，审诗商，禁淫声，以时顺修，使夷俗邪音不敢乱雅”的文化管制方案，他认为，这是“治国一民”的重要手段。荀子的思想上承孔子，对雅俗的文化分野产生了深远的影响。后世许多文人批评柳永“徒以倚语柔情，竞夸艳冶，从而效之者加厉焉，遂使郑卫之音泛滥于六七百年，而雅奏几乎绝矣”，所用正是滥觞于先秦的区别雅俗的标准。

不过，当时已经有人对这种耸人听闻的故事的真实性产生了怀疑。听了桑间濮上之音的晋平公就不甚理会师旷的警告，他说：“寡人之所好者音也，愿试听之。”这时的晋平公颇有些“为艺术而艺术”的意味，他不仅试图区别音乐与政治，甚至要将音乐的娱乐功能从传统的政教一体化中剥离出来。大约百年之后，他的后人魏文侯也表达了自己的疑惑，他对子夏说：“吾端

冕而听古乐，则惟恐卧；听郑卫之音，则不知倦；敢问古乐之如彼何也？新乐之如此何也？”子夏先生的回答很高明，他说，魏文侯所喜欢的根本就不是音乐，而只是所谓的“溺音”。今天有些人否定流行音乐用的仍是这种办法，可见我们的文化偏见有多么深厚。尽管如此，人们对通俗的流行音乐的热情还是大大地超过了雅乐。“客有歌于郢中者，其始曰下里巴人，国中属而和者数千人”，到他歌“阳春白雪”的时候，“国中属而和者，不过数十人”，到了他“引商刻羽，杂以流徵”时，“国中属而和者，不过数人而已”。所以，到了孟子的时代，齐王有一次就曾坦率地对孟子说：“寡人非能好先王之乐也，直好世俗之乐耳。”为什么？无非是世俗之乐比先王之乐即雅乐更具有明朗、欢快、活泼的特点，也更好听，更能满足人们的审美欲望。

不过，儒家对俗乐的批评有一点特别值得我们注意，即孔子所说的“郑声淫”。这里面所包含的，除了政治偏见，还有在艺术表现中如何把握“度”和分寸的问题。这一点往往被人所忽略，人们更多地是凭想当然来解释“桑间濮上之乐”或“郑卫之音”的所谓“淫”。朱熹就把《诗经·郑风》中的诗都释为淫奔之作，后世许多学者都批评其乖谬。章太炎先生说：“若郑风而为淫人自道之词，显背无邪之旨，孔子何以取之？”所以，所谓“郑声淫”，不是贪色之淫，而是“乐而不淫”之淫。在这里，“淫”就是过分的意思。朱熹后来修正他的思想，也说：“淫者，乐之过而失其正者也。”这里的“过”，不仅指俗乐在形式上超出了传统的规范，而且不符合儒家中正、中和的审美理想。后代文人用是否“过”作为判断雅俗的标准，盖源于此。《礼记·中庸》说：“喜怒哀乐之未发谓之中，发而皆中节谓之和。”汉代孔安国注《诗经》说：“乐而不至淫，哀而不至伤，言其和也。”这些人说的都是一个道理，就是强调适度和分寸感。这一点不仅是古今许多骚客诗人所神往的艺术境界，甚至进一步成为文人雅士们的做人标准和行为准则。《红楼梦》中，妙玉论茶，就有“一杯为品，二杯即是解渴的蠢物，三杯便是饮牛饮骡”的高论。明清之际，文人饮茶，也有过“独饮得神，二客为胜，三四为趣，五六曰泛，七八人一起饮茶则是讨施舍”的说法。这些说法显然都与“节制”有关。有节制就是不过，没有节制就是过，过即俗，不过即雅。钱钟书先生在《论俗气》一文中就曾经说过：“钻戒戴在手上是极悦目的，但是十指尖尖都拶着钻戒，太多了，就俗了！胭脂擦在脸上是极助娇艳的，但是涂得仿佛火烧一样，太浓了，就俗了！肚子对于人体曲线美是大有贡献的，但是假使凸得像挂了布袋，太高了，就俗了！”这里，太多、太浓、太高都是过的意思，都不符合儒家“中庸”或“中和”的理想。直到今天，有人看不起流行文化，认为俗，其理由还是流行文化不可避免地带有直露、过、不含蓄、缺少节制等这样一些缺点。这些似乎说明，两千多年来中国文人文化观念的进步实在不是很大。

雅诗重教思无邪

“思无邪”是孔子对于《诗经》的总体评价。孔子的时代，《诗经》还没有“经”的尊号，所以孔子说：“诗三百，一言以蔽之，曰：‘思无邪。’”（《论语·为政》）据后人解释，“思无邪”也就是归于正，即思想归于纯正的意思。实际上，自汉以来，后代儒家发挥先师孔子的思想，一直是用“正”来训“雅”。最著名的就是汉代毛亨所作的《毛诗序》，也有称为《诗大序》

的，里面有这样一段话：“雅者，正也，言王政之所由废兴也。”作为宫廷文化的代表，雅乐、雅诗和时代政治一定有不可分割的联系；而政治的好坏，也一定可以通过音乐和诗歌的内容反映出来。所以，汉代儒生相信，周天子专门设置采诗的官员，将采诗制度化，其目的就是“观风俗，知得失，自考正也”（《汉书·艺文志》）。据说当时还有“献诗”的制度，所谓“天子听政，使公卿至于列士献诗”（《国语·周语上》）。而献诗的目的，按照《毛诗序》的说法，主要是对当权者进行劝告和讽谏，用现在的话说，也就是使当权者了解现实生活的真相以及老百姓真实的愿望和要求。

可见，无论采诗还是献诗，首先是一种政治行为，是“王道”政治的辅助性手段，朱自清先生在《诗言志辨》一书中称这是一种“自下而上”的政治。因此，最初的雅诗、雅乐，其政治功用首先不是教化，而是等级制度的一种外部标志。按照先王的制度，礼乐是不能随便使用的。由于行礼者身份的差异，其用乐的规格总是有所区别的。事实上，《周礼》对天子、诸侯、大夫和士在何种场合应使用哪种乐舞都有很具体的规定。而恰恰是这种等级制度所建立的上下尊卑的秩序，有效地实现了周天子对其臣民的统治。所以说，广义的雅诗、雅乐就是周王室的官方正统音乐，包括《雅》、《颂》在内，内容或许稍有不同，但功用都是为宴享祭祀等各项礼制活动服务，也就是为政治服务。中国文艺的侍从身份以及服务于政治的历史传统，恐怕就源于此。

孔子的时代，社会发生了很大变化，一方面是礼崩乐坏，文化失守，原来对天子、诸侯、大夫和士用乐的种种等级限制，现在则被越来越多的人突破和僭越，诸侯乃至大夫或士也用起了天子之乐，周天子垄断礼乐的局面从此一去不复返了；另一方面是民间音乐的泛滥，进而影响到宫廷生活，一些王公贵族为了追求享乐，也排斥雅乐，提倡俗乐。于是，诗乐被人们从庙堂搬入宫苑，从庄重肃穆走向轻松活泼，先前以娱神、娱祖为主的社会政治功能，也开始让位于娱人、娱己的娱乐功能，从而形成了一系列新的文化景观。这种情况恰好说明，世俗文化从一开始就在是否服务于社会政治这一点上与高雅文化划清了界限。

孔子是一个复古主义者，又是最早的私人教育家，他推崇先王礼乐，一体化地提倡礼教、乐教和诗教，其实是想从这些传统的文化资源中开发出一种可以提供给“君子”的修身养性的终极标准来。于是便有了孔子关于“思无邪”的说法。这显然是孔子的一大创举，至少在孔子以前，还没有人从内容上把诗的义理强调得如此重要。所以清代学者程廷祚才说：“以义理说诗者，实莫盛于孔子。”他还说：“《论语》所载圣人之以诗为教者，无非治心治身，事父事君之道，曰不学于此，则无以从政，无以能言，其犹面墙而立。”这是看得比较清楚的，也就是说，在孔子那里，诗乐已经不是声歌、声律，不是宴享祭祀中的礼仪，更不是点缀人们的外交辞令的装饰品，他所看重的，只是《诗》的教化功能，他要求他的儿子和学生们读《诗》，要在修身和致知这两方面下功夫，他说：“小子何莫学夫《诗》？《诗》可以兴，可以观，可以群，可以怨。迩之事父，远之事君，多识于鸟兽草木之名。”

孔子是最早提出“教化”文学观和批评标准的思想家，与初始阶段雅文化娱神、娱祖的直接政治功能不同，孔子赋予雅文化一种新的政治教化的功能。朱自清先生在《诗言志辨》一书中认为，这是一种“自上而下”的政治行为。汉代以后，儒教盛行，这种教化功能更为官方所推崇。所以，自汉代

起，关于教化的理论层出不穷，其中仍以《毛诗序》为代表，它认为：“先王以是经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗。”这里所提到的礼教、乐教和诗教的五大任务，基本上概括了儒家对雅文化功能的认识。当时的人们相信了儒家对雅文化的解释，认为古代圣贤所作的礼乐诗书，就是用来教化天下的，这就是《毛诗序》中所描述的情景：“风，风也，教也；风以动之，教以化之。”于是，自然引出了下面的两个结论：其一，雅文化的目的不在于人的感官享受，它不满足人的耳、眼、口、腹等感官的本能要求和快乐；其二，雅文化的“雅”主要应该表现为思想纯正，对诗文的创作，他们不仅是“政治标准第一”论者，甚至是“政治标准唯一”论者。

后世儒家则进一步将“雅正”发展成为一种文化传统，清朝人蔡世运说得非常明白：“名之曰雅正者，其辞雅，其理正也。”这就是说，雅正，不仅是儒家的审美理想，而且还是他们的人格理想，是他们在思想品质、伦理观念、行为言语方面的准则。在这种文化传统的影响下，我们一方面相信了“文如其人”，另一方面又学会了“以意逆志”和“知人论世”。所以，宋代著名理学家朱熹才在《诗集传序》中大讲“心之所感有邪正，故言之所形有是非”，唐代大书法家柳公权才敢说“心正则笔正”。他们都把作者的思想纯正视为作品健康的前提条件，在他们看来，心存杂念的人是一定写不出情深意切、真挚感人的作品的。这种说法也许没有错，但在实践中很容易出现偏颇。宋代的诗评家张戒在《岁寒堂诗话》一书中谈到汉以来的诗人，就认为“思无邪者，惟陶渊明、杜子美耳，余皆不免落邪思也”。他激烈地批评南北朝时的作家颜延之、鲍照、徐陵、庾信以及唐代的李商隐，宋代的黄庭坚等人，认为这些诗人“乃邪思之尤者”。很显然，这种偏见正是张戒坚持儒家传统观点，标举孔子诗论所造成的。所以，在他看来，黄庭坚的诗“虽不多说妇人，然其韵度矜持，冶容太甚，诗之足以荡人心魄，此正所谓邪思也”。

隋朝的王通号称“隋末大儒”，以当代孔子自居，他的《中说》就完全模仿《论语》，其中记载了许多他以“雅正”为尺度对历代诗人的批评。比如对谢灵运，他说：“小人哉！其文傲，君子则谨。”又如沈约，他的“声律说”曾对中国律诗的发展作出过巨大贡献，但在王通眼里，还是“小人哉！其文冶，君子则典”。在这里，王通从文观人，由人论文，整体性地批判了六朝以来的文士，否定了六朝以来的文风。当时的著名诗人几乎被他“一网打尽”了，他说：“鲍照、江淹，古之狷者也，其文急以怨；吴筠、孔珪，古之狂者也，其文怪以怒；谢庄、王融，古之纤人也，其文碎；徐陵、庾信，古之夸人也，其文诞。或问孝绰兄弟。子曰：鄙人也，其文淫。或问湘东王兄弟。子曰：贪人也，其文繁。谢朓，浅人也，其文捷；江总，诡人也，其文虚。皆古之不利人也。”所谓不利人，就是不利于国家的人，他们的诗文自然不能被认为是符合“雅正”标准的，这正是“因人废言”的逻辑使然。后来的王勃秉承其祖父王通的这种逻辑，甚至进一步猛烈攻击了从屈原、宋玉至沈约、谢朓、徐陵、庾信等一大批作家，他说：“屈宋导澆源于前，枚马张淫风于后；谈人主者以宫室苑囿为雄，叙名流者以沉酗骄奢为达。故魏文用之而中国衰，宋武贵之而江东乱；虽沈谢争婺，适先兆齐梁之危；徐庾并驰，不能免周陈之祸。”这样的“雅正”，试图为国家的兴衰治乱负责，不是昏话也有点自作多情。

所以，在后来的实践中，这种“雅正”观越来越受到有民主自由倾向的

作家的抵制，它的僵化最终导致了自身向对立的方面转化，反而变得庸俗、陈腐了。我们现在常说有一种“庸俗社会学”的批评，恐怕就部分地源于儒家正统思想，至少我们可以认为，这是儒家正统思想中消极因素所带来的影响。

俗中自有真精神

郑振铎先生所著《中国俗文学史》一书，开篇就讨论“何谓俗文学”的问题，他说：“‘俗文学’就是通俗的文学，就是民间的文学，也就是大众的文学。换一句话，所谓俗文学就是不登大雅之堂，不为学士大夫所重视，而流行于民间，成为大众所嗜好，所喜悦的东西。”他认为，俗文学包括的范围很广，“差不多除诗与散文之外，凡重要的文体，像小说、戏曲、变文、弹词之类，都要归到‘俗文学’的范围里去”。

而胡适先生所著《白话文学史》一书中更加尖锐地指出：“一切新文学的来源都在民间。民间的小儿女，村夫农妇，痴男怨女，歌童舞妓，弹唱的，说书的，都是文学上的新形式与新风格的创造者。这是文学史的通例，古今中外都逃不出这条通例。”

然而，这些都只是反映了本世纪以来，尤其是“五四”新文化运动以来知识分子对民间文学的看法，它的理论背景是对中国历史的重估以及对传统文化的反省。在传统的历史叙事中，从来都是雅文化有地位，而俗文化是没有地位的。民间文学、市井文学事实上的存在是一回事，其价值被人承认、被人肯定并被发扬光大可就是另一回事了。现在我们谈论俗文化，总喜欢从《诗经》谈起，认为其中的十五国风是真正俗文学的代表。但是，这些“男女相与咏歌”的“里巷歌谣之作”所以能被保存下来，最初恐怕还是因为它们上可以使统治者“观风俗，知得失，自考正也”，下能够对百姓“风以动之，教以化之”。而它们一旦被“圣人”“协之声律”，似乎就只能服从于政治的需要，“用之乡人，用之邦国，以化天下”了。尤其是诗的内容，经过汉代经学家的曲解，多已被蒙上一层迷障，其真实含义已很难为读诗者所了解。他们既已尊《诗》为经，也就再不敢去研究其内容，更不敢讨论、估定其文学上的价值了。由此可见，俗文化在历史上只能有两种结果，或者被改造之，利用之；或者被取缔之，封杀之。我们看后来的乐府、词、曲，以及更后来的戏曲、小说，都没有逃脱这两种历史命运。而许多俗文学的创造者，他们的经历，我们至今都很少了解，也是这个道理。在正统文化代言人的眼里，俗文学总是不能入流的“小道”或“末技”，是不能进入历史叙事的。所以说，没有“五四”以来一大批学者的努力，我们的俗文学传统就不可能从历史深处浮现出来，最终成为中国文学史的主体和中心。

不过，从积极的角度讲，尽管俗文学不能登大雅之堂，但它在历史上并不总是无所作为的，事实上，它一直向雅文学输送着新鲜“血液”，而雅文学也因此不断获得生命活力。换一种说法，现在许多被我们视为雅文学的文体，最初都是由俗文学演变而来的，都曾经有过俗的出身，有过从俗到雅的过程。这些来自民间的新花样、新形式、新体裁，层出不穷，总是给文人的创作以启发和营养。我们看文人的创作“能保存得一点生气，一点新生命，全靠有民间的歌曲时时供给活的体裁和新的风趣”（《白话文学史》）。《国风》是这样，《楚辞》是这样，汉魏六朝的乐府歌辞也是这样，以后的词、

曲、小说仍然是这样。郑振铎先生曾这样说过：“当民间发生了一种新的文体时，学士大夫们起初是完全忽视的，是鄙夷不屑一读的。但渐渐的，有勇气的文人学士们采取这种新鲜的新文体作为自己的创作的形式了，渐渐的这种新文体得了大多数的文人学士们的支持了。渐渐的这种新文体升格而成为王家贵族的东西了。至此，而他们渐渐的远离了民间，而成为正统的文学的一体了。”（《中国俗文学史》）

汉代五言诗所经历的大致就是这样一个发展、演变的过程。最早的五言诗都是童谣民歌一类的东西，这种情况大约一直持续到东汉，五言诗仍未引起文人士大夫的注意。那时，他们更感兴趣的似乎还是作仿古的辞赋而已。这种文章，或者是作者叹穷诉苦的“私语”，或者就是铺张扬厉、歌功颂德的庙堂之作。在他们看来，也许只有作这种文人的辞赋才是高雅的，有品位的。当然，有些文人也会因受到民间文学的影响而作五言诗，但风气未开，这种作品很可能被视为游戏之作。直到东汉，民间文学的影响越来越深入，越来越普遍，才有上流文人出来公然仿效乐府歌辞创作诗歌。而魏晋时期以曹氏父子为中心的文学运动，提倡“依前曲作新声”，实际上推动了五言诗的文人化进程。所以胡适先生才说：“以前的文人把做辞赋看作主要事业，从此以后的诗人把做诗看作主要事业了。以前的文人从仿做古赋颂里得着文学的训练，从此以后的诗人要从仿做乐府歌辞里得着文学的训练了。”我们看后来的许多诗人，如李白、杜甫、白居易等，当他们对创作现状不满的时候，都要向汉乐府中寻找灵感，他们甚至常常在作品中化用汉乐府的诗句。

然而，我们能不能说，俗文化是借助了文人的参与和改写才有了文化的价值呢？我想恐怕不能。如果我们不为传统的偏见所蒙蔽的话，那么，就应该承认，俗文化一定具有雅文化不可替代的特质和相对独立的文化价值。就艺术审美观念而言，俗文化也有不同于雅文化的独特的标准。袁行霈先生所著《中国文学概论》一书，曾将中国文学分为四大类别，即宫廷文学、士林文学、市井文学和乡村文学。袁先生认为：“这种分类，既着眼于题材内容，又兼顾文学产生发育的环境土壤以及作者和欣赏者，是一种综合的分类法。”如果我们相信袁先生的这种分类大致不错的话，那么很显然，宫廷文学和士林文学就属于雅文化的范畴，而乡村文学和市井文学就属于俗文化的范畴。不过，这也仅仅是就一般情况而言。最初的时候，由于雅文化专指周天子脚下的文化，所以，列国和四夷的文化就统统被视为俗文化。当时就有“入国而问俗”以及“礼失而求诸野”的说法，恰恰是在这个意义上，我们把“十五国风”称之为俗文化的代表作品。事实上，只要不为2500年来儒家的方巾气所蒙蔽，我们就不难了解，以民间歌谣为主体的“十五国风”，其主要作品并不像雅文化那样，一定要符合于周礼的要求，它们往往倒是不大把周礼放在眼里，而专门表现民间少男少女的恋情以及小百姓们的喜怒悲欢。胡适先生说：“他们到了‘酒后耳热，仰天拊缶，拂衣而喜，顿足起舞’的时候，自然会有白话文学出来。还有痴男怨女的欢肠热泪，征夫弃妇的生离死别，刀兵苛政的痛苦煎熬，都是产生平民文学的爷娘。”（《白话文学史》）

这种情况一直影响着雅俗的分野，至少在汉代，楚文化仍未能进入主流文化的范畴，楚歌、楚乐仍被人视为流行的民歌俗乐。汉高祖刘邦所受的教育很少，文化水平不高。他欣赏不了古典的东西，他喜欢听的还是楚歌，喜欢看的还是楚舞，他自己也会作楚歌。《史记》中记载：“高祖还归，过沛，留。置酒沛宫，悉召故人父老子弟纵酒，发沛中儿得百二十人，教之歌。酒

酣，高祖击筑自为歌诗曰：‘大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡，安得猛士兮守四方！’令儿皆和习之。高祖乃起舞，慷慨伤怀，泣数行下。”这里，尽管刘邦已非平民，但楚歌、楚乐仍是民歌俗乐，不能被雅文化所接纳。这种情况直到士作为一个阶层进入历史，士林文化提升为雅文化的主体，雅俗文化的分野才有了新的标准，这时，才能说俗文化是由乡村文化和市井文化组成的。

然而，在俗文化的两种类型中，更活跃、更富有生气的，恐怕不是乡村文化，而是市井文化。如果说市井文化在唐代的发展还因受着某种限制而步履维艰的话，那么有宋一代，便为市井文化的繁荣创造了特别有利的条件，创造了适合市井文化生存和发展的社会生态环境。这主要表现在两个方面，其一是商品经济的迅猛发展以及朝廷对物质生活的鼓励，大大刺激了都市文化消费的膨胀；其二是都市中坊市制度的崩溃，既为市民开拓了经济活动的空间，也为他们的文化娱乐活动扩展了空间。汴梁与临安瓦舍林立，正是市井文化空前丰富繁荣的表现。令人眼花缭乱的瓦舍技艺如说话、傀儡戏、影戏、宋杂剧等等，无一不是在这种适宜的生态环境中发展成长起来的。市井文化的诸多形态几乎都完备于两宋，后世发展起来的某些艺术形式，也可以在宋代找到它们的源头。于是，市井文化从此成为可与士林雅文化分庭抗争的文化形态，并一直影响着中华民族文化的发展。这种新兴的文化力量，作为产生于封建社会内部的一种异己势力，不断向旧体制和旧秩序发起挑战，并冲击和侵蚀着雅文化的权力基础。它们的内容、形式和风格都与雅文化根本不同，它们“不歌颂皇室，不抒写文人学士们的谈穷诉苦的心绪，不讲论国制朝章，所讲的是民间的英雄，是民间少男少女的恋情，是民众所喜听的故事，是民间的大多数人的心情所寄托的”。这是一种新鲜的、未经雕凿的、想象力特别奔放却又夹杂着污泥浊水的文化。它的魅力，不仅一般的市民无法阻挡，而且，一部分优秀的文人士大夫也被这种魅力所吸引，加入到创作队伍中来，柳永、关汉卿、施耐庵、罗贯中都是这样的人。由于他们的参与，市井文化才有可能成为雅俗两种文化相互影响的中介；而这种中介作用终于使雅俗之间森严的壁垒被突破了。于是，两种文化才有可能被接通，从而产生出新的文化形态来。这种日复一日的浸染和推进，终于在明代中叶以后，酝酿了近代审美意识的觉醒，掀起了一个文艺启蒙的热潮。在这里，李贽、徐渭、冯梦龙以及后来的金圣叹等一大批文人，为市井文化社会地位的提高作出了突出贡献。他们把小说、戏曲提高到正统文学的高度，将市井文化摆到神圣的文学殿堂之内，甚至在自己的文学主张中认同市民阶层的社会价值观和审美价值观。他们通过对小说、戏曲的评点以及对民歌的搜集、整理和改编加工，肯定了市井文学中的真性情、真精神，为它们争取到了和雅文化平起平坐的权力。同时，这些人的参与也使得市井文化的内涵复杂化了。

雅越名教任自然

中国人自觉地用雅文化规范自己的思想行为，最初是和儒家的大力提倡分不开的。作为历史上第一个私立学校的创办者，孔子从一开始就把雅文化的经典《诗》、《书》、《礼》、《乐》、《易》、《春秋》即后来的所谓“六经”，规定为学生们的必修课，认为这些内容对于个人修养来说是至关重要的。《史记·孔子世家》就曾这样记载：“孔子以诗书礼乐教，弟子盖

三千焉，身通六艺者七十有二人。”子路是七十二贤人之一，他向孔子请教如何才能成为完人，孔子回答：“若臧武仲之知，公绰之不欲，卞庄子之勇，冉求之艺，文之以礼乐，亦可以成人矣。”（《论语·宪问》）可见，在孔子的心目中，礼乐对于人的自我完善是多么重要，难怪他说：“兴于诗，立于礼，成于乐。”（《论语·泰伯》）又说：“移风易俗，莫善于乐；安上治民，莫善于礼。”（《孝经·广要道》）

所以，最初的雅士恐怕就是那些被礼乐教育熏陶出来的正人君子。他们以儒家经典为教条，以古代圣贤为榜样，相信所谓“君子不言，言必有中也；不行，行必有称也”（扬雄《法言》）。意思是说，有德行的人不说话则罢，说话就一定合乎经典规范；不行动则罢，行动就一定符合圣人的教训。这就是所谓雅正，雅者典雅，正者方正，而它的理想境界就是“中庸”。孔子说：“中庸之为德也，其至矣乎！”（《论语·庸也》）朱熹后来在《四书章句》中引用子程子的话来发挥孔子的思想，子程子说：“不偏之谓中，不易之谓庸。中者，天下之正道；庸者，天下之定理。”在这里，中庸被解释为“不偏不倚，无过无不及”，也就是孔子所说的：“不得中行而与之，必也狂狷乎！狂者进取，狷者有所不为也。”（《论语·子路》）在孔子看来，那些不能做到“中行”的人，不是狂者就是狷者，而狂者偏激，狷者保守，二者都是不足取的，都不符合周礼的要求。因此他断言：“君子中庸，小人反中庸。”（《四书集注·中庸》）这就是说，能够用中庸来要求自己的，就是雅士君子；不能用中庸要求自己的，就是世俗小人。三国时的刘邵著《人物志》一书，曾把人才分成三类：即兼德、兼材和偏材。尽管他也承认“三度不同，其德异称”，但他特别推崇“兼德之人”，认为“兼德而至，谓之中庸。中庸也者，圣人之目也。具体而微，谓之德行。德行也者，大雅之称也”。

可见，中庸或者中行不仅是儒雅之人的道德理想，而且是他们处世的基本原则和最高标准。他们一方面表现出积极入世的人生姿态，另一方面又不断以传统的礼乐来约束自己，修身养性，完善人格。这样说来，能够满足正统儒家的要求而被称为雅士的恐怕只是很少的一部分人。伟大的爱国主义诗人屈原，用自杀来表示自己对楚国腐败政治的失望和抗议，恰恰是这一点，遭到了汉代的班固和梁朝的刘勰的批评。他们都认为，屈原的自杀行为不符合儒家雅正和中庸的标准，甚至指责他是“露才扬己”的狂狷之士。至于他的《离骚》，班固批评它“多虚无之语”，“非法度之政，经义所载”，不应被当成“风雅”的经典之作。当然，这里所表达的主要是传统儒家的观点。以孔子为代表的儒家圣贤，总是强调礼乐治国的，他们理想中的雅士，除了思想的纯正，体貌的端庄，语言的得体之外，更重要的一点，就是“克己复礼”，是“非礼勿视，非礼勿听，非礼勿言，非礼勿动”的政治自觉性，是对于以王权为中心的权力等级秩序的内在认同感。

然而，儒家所提倡的以雅文化为核心的道德理想，在实践中往往表现为不同的结果，就积极意义而言，一部分儒雅之士能以“道”为己任，把参与国家政治活动看成是自己的份内事，把“治国平天下”作为一种政治理想来自觉地追求，自信“君子谋道不谋食”。这种关心社会现实的人生态度和服务国家、服务社会、服务民众的价值取向，后来便发展成为一种“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”的超越个人利害得失的社会关怀。这些人，不仅充满了对于人生的忧患意识和关心民众的社会良知，而且具有一种历史使命感，能在中华民族生死存亡的历史关头做到“无求生以害仁，有杀身已成仁”。

但是也要看到，孔子所奠定的以仁为核心，以礼为准绳的文化—心理结构在汉代被意识形态化以后，儒家经典所展示的文化理想与现实中的伦理道德等封建等级秩序及其价值观念相去日远。于是，文人雅士开始分化为两种人，一种是把自己同化于封建等级秩序之中，如果说，孔子的时代，知识分子还能为实现自己的政治理想、推行自己的政治主张而要求做官的话，那么，后来的很多人则仅仅把做官当成理想，把官位大小作为衡量一个人价值实现程度的唯一尺度。他们拥挤在“学而优则仕”的狭窄通道上，为了获得一顶乌纱帽而穷经皓首，无暇他顾；为了保住这顶乌纱帽而“摧眉折腰事权贵”，成为权贵手中的工具和玩物。渐渐地，礼乐对于他们也就失去了原有的意义而流为虚伪的形式，雅正的君子也就变成了徒有其表的“贾政（假正）”的官僚。

不过，也有一些人，不想为了仕途而牺牲个人意志，在他们看来，实现个体精神生命的无限与自由，实在比做官还有意义。老子和庄子是这一派人的最重要的代表。他们猛烈攻击儒家以礼乐治国的主张，认为一切典章制度、道德规范都是对人的身心的戕害，都是与人的本质相对立的异己力量。他们与儒家针锋相对，把个体精神生命的自由发展提到了前所未有的高度，并希望人们能够采取超越眼前狭隘功利的放达的生活态度。后来的读书人，用了兼收并蓄的办法，将儒家的“无道则隐”、“独善其身”与道家的“清心寡欲、养气守神”融为一体，又吸收了佛学中“我心即万物”的本体论以及自心参悟的认识论，于是形成了一种新的人生哲学，一种由人格完善、恪守伦理纲常的自觉意识以及清静平和、自然适意的生活情趣和遗世独立、超凡脱俗的生活方式所支持的社会性存在。对他们说来，金榜题名，登科入仕不仅不是值得炫耀的事，反倒成了一件痛苦的事，一件庸俗无聊的事。《红楼梦》中的贾宝玉就是这种观念的形象化反映，他说他见了女人就清爽，见了男人便觉浊臭逼人，原因就是男人总对他讲仕途经济，道德文章；同样道理，史湘云和花袭人好心劝他读书，他却骂她们“入了国贼禄鬼之流”，而且说他的林妹妹是从不说这种“混帐话”的。晚明著名文学家袁宏道在作吴县县令期间，对“吏道缚人”深有体会，他在当年写给朋友的一封信中诉说了当官的痛苦：“大约遇上官则奴，候过客则妓，治钱粮则仓老人，谕百姓则保山婆。一日之间，百暖百寒，乍阴乍阳，人间恶趣，令一身尝尽矣。苦哉！毒哉！”他的话真是既形象又沉痛，非有切身感受说不出来。所以，他们往往主张“越名教而任自然”，要把读书人从名教政治的枷锁中解放出来，将“雅文化”从“正”的限制词中解放出来。因而，一种新的雅俗观也就随着人们思想的解放而生长起来。在这种情况下，雅文化的内涵越来越丰富和充实了，它的外延也被大大地向外扩展了。文人士大夫们为了使自已从入世的挫折和痛苦中解脱出来，把精神上的压抑和心灵中的苦闷排解掉，他们想了很多办法，形成了许多新的、具有较高文化层次和精神追求、以雅文化为标志的生活方式，比如谈玄论道，坐禅讲佛，忘忧饮酒，清心品茶，归隐田园，怡情山水，吟风弄月，依红偎翠，长歌当哭，作文自娱，以及钻研琴、棋、书、画的技艺等等，恰恰由于他们的努力，创造了许多中华民族独有的高雅的消闲文化，他们也就合乎逻辑地成了雅士。《红楼梦》中，做了贾府清客的贾雨村论及贾宝玉，不认为他是“淫靡色鬼”，在他看来，有一种人，秉正邪二气所生，“在上则不能成仁人君子，下亦不能为大凶大恶。置之于万万人中，其聪俊灵秀之气，则在万万人之上；其乖僻邪谬不近人情之态，又在万

万人之下。若生于公侯富贵之家，则为情痴情种；若生于诗书清贫之族，则为逸士高人；纵再偶生于薄祚寒门，断不能为走卒健仆，甘遭庸人驱制驾驭，必为奇优名娼”。他举出许由、陶潜、阮籍、嵇康、刘伶、王导、谢安、顾恺之、陈后主、唐明皇、宋徽宗、刘希夷、温庭筠、米南宫、石曼卿、柳永、倪云林、唐伯虎、祝枝山、李龟年、黄幡绰、敬新磨、卓文君、红拂、薛涛、崔莺莺、朝云等，很显然，他们都是从“雅正”中解放出来的、具有新人特征的雅士、雅人。

市道侠风忠义长

中国文化从来就不是铁板一块，也并非每个人都能按照刻板的儒家礼教所规定的教条行事。如果说王官文化和士林文化塑造了以“雅”为特征的传统士大夫形象，那么，市井文化就成为了城市市民社会道德理想的丰厚土壤。作为一个相对独立的文化范畴和社会群体，他们甚至比乡村文化更明确地标榜自己的思想观念、价值标准、审美意识和人生追求，他们也有自己的爱与憎、喜与悲、苦与乐、愁与思。他们对人的命运的深切关注，对现世享乐的痴醉迷狂，对发财致富的垂涎羡慕，对自由恋爱的热烈追求，对男女性爱的津津乐道，对个人私利的大胆肯定，对现实苦难的深刻体验，对科举制度的嘲讽抨击，对忠义伦理的虔诚信守，这些都体现了市井中人独有的“心理特质”和鲜明的世俗特征。

城市市民是市井文化的主要承担者。他们的代表者主要是两种人，一是商人，二是侠客。这两种人都生活在城市里，他们是城市中最为活跃的势力。市井文化正是他们赖以存在的社会生态环境，是“已经积淀在人们的行为模式、思想方法、情感态度中的文化心理结构”（李泽厚《中国现代思想史论》）；而他们的存在又进一步丰富和发展了市井文化。不过，中国古代城市与中世纪欧洲的城市不同，其政治意义显然大于经济意义。等级森严的封建礼制规定了城市的功能基本不是商业性的。城市中的工商业除了满足封建统治者的消费需要外，其他作用受到了极大限制。因此，商人作为城市中的主要居民之一，他们从一开始就受到了封建势力的歧视和压迫，市井文化的发展也因此受到了严重的阻碍。

在我们的文化传统中，商人因为“重利”历来是被士大夫这样的雅人看不起的，他们在商人这样“俗类”面前总能保持一种与生俱来的优越感和自豪感。孔子曾说：“不义而富且贵，于我如浮云。”（《论语·述而》）还说：“君子忧道不忧贫。”（《论语·卫灵公》）韩非子作《五蠹》，更把商人骂为“乱国之俗”。司马迁虽有“人富而仁义附焉”（《史记·货殖列传》）的说法，但在《孟子荀卿列传》中，他又大为感慨地说：“利诚乱之始也！”特别是在汉武帝“独尊儒术”之后，两千年来儒家孔学作为社会主流文化，“已不仅仅是一种学说、理论、思想，而是溶化浸透在人们生活和心理之中了，成了这一民族心理、民族性格的重要因素”（李泽厚《中国现代思想史论》）。即使是在今天，当我们试图肯定商业行为的正当性与合理性的时候，似乎也要借助儒家这面大旗。“儒商”这个称呼中所包含的对商的褒扬，特别形象地反映了一种文化意识，这时，人们宁肯相信，儒家文化可以提升商人到“不言利”的高雅精神境界。也就是说，商人只有在“不言利”的时候，才是一个好商人。

有一句话这样说：“君子爱财，取之有道。”但此之道非彼之道，唐代的柳宗元被贬谪于永州，有感于故交附炎弃寒，特意写了《宋清传》以讽世。宋清是长安市上一位以卖药为生的商人，他的药质量高，因而生意兴隆。没钱买药的人，他就赊药；年底仍无法偿还的，他就将欠券烧掉，市人都嘲笑他不会作买卖。这样过了40年，宋清救助过的贫者，有些人发迹当了大官，他们纷纷用钱报答宋清，竟然“相属于户”。这里，我们不想讨论宋清的做法是否合乎情理，更有意思的是人们对宋清这种做法的种种反应。有人说，宋清的这种做法仍然属于“市道交”，但柳宗元不同意，他说：“清，市人也，今之交有能望报如清之远者乎？幸而庶几，则天下之穷困废辱得不死亡者众矣，‘市道交’岂可少耶？”也有人说，宋清一定不是个商人。柳宗元仍不同意，他说：“清居市不为市之道，然而居朝廷、居官府、居庠塾乡党以士大夫自名者，反争而为之不已，悲夫！然则清非独异于市人也。”柳宗元的前后矛盾恰恰体现了时代所赋予他的局限性，他看到了“市道交”独特的道德感，但他却没有勇气越过儒道去直接肯定市道。还是宋清自己说得痛快：“清逐利以活妻子耳，非有道也。”

事实上，市井中人从一开始就有自己的“市道”，而且，市道对社会的影响是无所不在的，上至宫廷帝王，下及官场士林，恰如柳宗元所说“居朝廷、居官府、居庠塾乡党以士大夫自名者，反争而为之不已”。于是形成了一种有趣的现象，一方面是朝廷“抑商”，士大夫们“贱商”，并虚构出所谓“居市不为市之道”的“儒商”来反对商人的重利；另一方面，他们又把“市道”渗透到生活的方方面面。子贡有一次问孔子：“这里有一块美玉，是把它放在柜子里藏起来呢？还是找一个识货的商人把它卖掉呢？”孔子连忙说：“卖掉，卖掉！我是在等待识货者哩。”（《论语·子罕》）孟子也在议论中把君臣关系类比为商品交易中买者与卖者的关系。而韩非子有更加直露的说法：“臣尽死力以与君市，君垂爵禄以与臣市。君臣之际，非父子之亲也，计数之所出也。”（《韩非子·难一》）他甚至借别人之口毫不掩饰地说：“主卖官爵，臣卖智力。”连皇帝也不能免俗，汉高祖刘邦在未央宫大宴群臣，并为他的父亲祝寿，这时他说：“始大人常以臣无赖，不能治产业，不如仲力。今某之业所就孰与仲多？”作为一个皇帝，还要在老父面前夸耀自己治下的产业比二哥多，由此可见“市道”在他内心深处的位置。不过，后来的官僚士大夫都不能这样坦白，他们嗜钱如命，偏要“口不言钱”。晋代王衍的故事就非常具有代表性，他出名的原因就在于把钱称为“阿堵物”，但历史上的王衍并非不好钱财的雅士。王隐《晋书》云：“夷甫（王衍字）求富贵得富贵，资财山积，用不能消，安须问钱乎？而世以不问为高，不亦惑乎！”批评可谓一针见血。

经历了漫长的屈辱和压迫之后，中国的商人终于在明代中叶的启蒙思想家那里找到了自己的知音。对鄙视商业的传统，李贽痛心疾首地发出了反抗的呼声：“且商贾何可鄙之有？挟数万之资，经风涛之险，受辱于关吏，忍诟于市易，辛勤万状，所挟者重，所得者末。然必结交于卿大夫之门，然后可以收其利而远其害。”（《焚书》卷二《与焦弱侯》）字里行间充满了对商贾的同情以及对鄙视商业的不平。正是基于对商人的理解和肯定，人们开始纠正对商人市道的偏见。“士子功书农种田，工商勤苦挣家园”，在这里，士农工商已经被相提并论，正如王阳明所说：“四民业异而同道。”（《阳明金书》卷二十五）于是，商人的自身价值也就逐渐显露出来，并得到了社

会的认同与肯定。这种情形在“三言”、“两拍”中多有表现，最典型的就是《卖油郎独占花魁》，小商人秦重作为爱情的主角与花魁娘子相恋，谱写了一曲市民爱情的美丽颂歌。

城市市民中另一个重要角色就是侠客。最早提到“侠”这种人的，是《韩非子·五蠹》，所谓“儒以文乱法，侠以武犯禁”。但“侠”的形象在这里并不特别的鲜明。直到《史记·游侠列传》，“侠”的基本特征才被司马迁较为精细地勾勒出来：“今游侠，其行虽不轨于正义，然其言必信，其行必果，已诺必诚，不爱其躯，赴士之困厄。既已存亡死生矣，而不矜其能，羞伐其德，盖亦有足多者焉。”当代美国学者刘若愚在《中国的侠》一书中列举了侠的八种特征：

- 其一，助人为乐；
- 其二，公正；
- 其三，自由；
- 其四，忠于知己；
- 其五，勇敢；
- 其六，诚实，足以信赖；
- 其七，爱惜名誉；
- 其八，慷慨轻财。

当然还有其他说法，但总的说来，侠与官僚、士大夫在很多方面都是截然不同的。侠离不开“义”，不过，侠所信奉的“义”，常常指恩义或情义，与儒家所标榜的“仁义”有着根本的区别。冯谖客孟尝君，为他收债于薛，尽烧其券，市“义”而归（《战国策·齐四》），这里的“义”，就明显地不同于儒家的“仁义”。儒家认为，“义者宜也”，强调中庸之道；侠却倾向于走极端，情感的表达则喜欢矫枉过正。总之，儒家代表了绅士雅文化的道德观，侠则代表了守民的俗文化的道德观。当然，从表面看，侠和儒一样，都不特别看重钱财，侠甚至主张“施德不望报”，但从深层结构讲，作为儒家雅文化的对立面，侠义中仍包含着商品等价交换的世俗性内涵。它与“市道”的相反相成一起展示着市井文化的丰富性。也许，侠未必都是市井中人，他们也可能是自己丧失了昔日地位的贵族，但他们观察社会的立场则往往是平民的。他们的行为固然不符合雅的标准，然而，先秦时代市井文化中的侠义，却对后世的士林文化产生了巨大而深远的影响，主要表现为对知己的认同感。人生得一知己足矣，几乎成了旧时代落魄失意文人的共同心态。而侠义对后世市井文化本身的培育要比对士林的影响更明显、更直接，像《水浒传》、《三国演义》中异姓兄弟的情义，就带有几分质朴、天真和江湖豪气。

风格之辨在雅俗

中国传统美学主流是尚雅贬俗。历代的文艺批评理论家都把雅俗当作重要的审美批评标准。刘勰在《文心雕龙·体性》篇中，第一次把文学风格正式分为八种：“一曰典雅，二曰远奥，三曰精约，四曰显附，五曰繁缛，六曰壮丽，七曰新奇，八曰轻靡。”在这里，刘勰具体解释“典雅”的内涵，就用了“熔式经诂，方轨儒门”这八个字，意思是说，取法于经书，并模仿于儒家典籍，所论还是从思想内容入手，而且，与“典雅”相对的是“新奇”，“新奇者，摛古竞今，危侧趣诡者也”。晚唐的司空图在《二十四诗品》中

继承了刘勰“典雅”的概念，但在具体解释这个概念时，他却做了新的发挥：“玉壶买春，赏雨茆屋。坐中佳士，左右修竹。白云初晴，幽鸟相逐。眠琴绿阴，上有飞瀑。落花无言，人淡如菊。书之岁华，其日可读。”这里所描绘的其实正是佳士们“赏雨”的典雅情境。司空图是以景之雅、情之雅、人之雅，来渲染一种典雅的气氛，让人感受到“典雅”风格的韵味。杨廷芝《诗品浅解》说得简单明白：“典则不枯，雅则不俗。”而这正是司空图不同于刘勰之处，说明典雅作为一种风格已经有了新的内涵。唐代殷璠在《河岳英灵集序》中也从文体的角度提出了“雅体、野体、鄙体、俗体”的区别，而实际上就是雅俗二体。到了宋代，趋雅避俗的呼声越来越高涨。黄庭坚所处的时代正是北宋初年，西昆体颇有影响，他针对西昆末流的浅薄藻饰提出了“宁律不谐，不使句弱；用字不工，不使语俗”（《题意可诗后》）的主张，要用劲峭生硬、清新奇崛的风格对流行的诗风进行变革。后来的赵翼在《瓠北诗话》中评黄庭坚的诗，就说他“专以拗峭避俗”。黄庭坚之后，几乎所有的批评家都把雅俗的区分看得非常重要。宋人徐度说：“凡作诗，工拙所未论，大要忌俗而已。”（《却扫篇》）另一位宋人严羽则具体指出：“学诗先除五俗：一曰俗体，二曰俗意，三曰俗句，四曰俗字，五曰俗韵。”（《沧浪诗话》）元人杨载也把“俗意、俗字、俗语、俗韵”作为诗人必须警戒的东西。清人刘熙载的看法与他们大致相同，他在《艺概·诗概》中说：“俗意、俗字、俗调，苟犯其一，皆古之弃也。”清代騫宗赛在《芥舟学画编》卷三《山水》中甚至辟有专章来论述《避俗》，并提出了雅和俗不同的五种表现：五俗是“格俗、韵俗、笔俗、图俗、气俗”；五雅为“高雅、典雅、隽雅、和雅、大雅”。这种崇雅鄙俗的思想主张和社会风尚直到明中晚期才有了一些改变。以李贽、袁宏道、冯梦龙为代表的一批文人士大夫，针对明代严重的复古主义思潮，提出了“宁俗伤雅”的主张，这恐怕是传统社会中最为大胆的对世俗文化的肯定。在实践中，文人士大夫的介入，也促进了俗文化水平的大大提高，从而推动了雅文化与俗文化的相互融合。

不过，崇雅鄙俗也好，宁俗伤雅也好，总之，除了这种艺术的宣言，我们更需要确定雅和俗各自的内涵和外延。

但是，雅和俗又是最难确定的东西。钱钟书先生在《论俗气》一文中介绍亚尔特斯·赫胥黎的观点：“赫胥黎先生以为俗气的标准是跟了社会阶级而变换的；下等社会认为美的，中等社会认为俗不可耐；中等社会认为美的，上等社会认为俗不可耐，以此类推。”然而，钱钟书先生认为：“赫胥黎先生的说法只让我们知道俗气产生的渊源（origin），没有说出俗气形成的性质（nature），只告诉我们怎样有俗气，并没有讲清什么是俗气。”雅又何尝不是如此？如果说，雅俗的政治分野还比较清楚的话，那么，在审美的领域，雅俗的区别却越来越受到人的主观因素的影响。在这个意义上或许可以说，事物本身是无所谓雅俗的，观者不同，得出的结论就可能不同。所以，人文背景、知识程度、思想修养、社会地位以及所处时代和看问题的角度不同，都可能在作家和作品的判断上导致某种分歧。

白居易就是一个非常典型的例子。据旧时的传说，“白乐天每作诗，令一老姬解之，问曰解否？姬曰解，则录之，不解，则又复易之”。（《诗人玉屑》卷八引《冷斋夜话》）胡适先生认为，这个故事不见得可靠，大概是出于后人的附会。但它却暗示当时有人认定白居易是故意用平常白话作诗的。对此有人不满，说：“乐天赋诗，用老姬解，故失之粗俗。”但也有人

持相反的看法，认为：“白乐天诗，善用俚语，近乎人情物理。”（《逸老堂诗话》卷下）不管是“失之粗俗”，还是“近乎人情物理”，他们总还承认白居易作诗是用了许多俗说、俗事、俗韵的。其实，白居易作诗不仅在语言上力求通俗浅白，就是在诗境的构思上也力求浅俗。他还特别注意学习流传于民间的俗体，使农夫村妇喜闻乐见的民歌民谣为他所用。据说，模仿民间曲子词进行创作就是从他开始的，后来曾经有人作诗称赞他：“潇潇暮雨吴娘唱，制曲端由白乐天。”（《乐志堂诗集》卷六）然而，如果我们换一个立场，也许我们会认为，白居易的创作不仅不俗，而且是一种雅。叶燮就看到了这一点，他说：“白俚俗处而雅亦在其中，终非庸伯可拟。”（《原诗》）其理由可以参见白居易自己所作的《新乐府序》：“凡九千二百五十二言，断为五十篇。篇无定句，句无定字；系于意，不系于文。首句标其目，卒章显其志，《诗三百》之义也。其辞质而径，欲见之者易谕也；其言直而切，俗闻之者深诚也；其事核而实，使采之者传信也；其体顺而律，可以播于乐章歌曲也。总而言之，为君、为臣、为民、为物、为事而作，不为文而作也。”这就是说，站在正统的儒家的立场，我们不能不认为，白居易的诗，至少他创作的《新乐府》和《秦中吟》，完全符合讽谏君主、教化天下、移风易俗的标准，是真正的雅诗；而俗，则只是他的“包装”而已。

尽管如此，我们还是可以看到，在传统美学领域，仍有一些约定俗成的可以区别雅俗的审美标准，它们具体表现在语言、体裁、题材、手法、境界等诸多方面。首先是语言，文言为雅，白话为俗，历来如此。中国古代正统雅文学的最显著特征就是文言，而与此相对的，白话也就成了俗文学的重要标志。不过，时代不同，对文言的具体要求也有所不同。汉代的时候，“奏议宜雅”，当官的写文章就模仿《尚书》的语言，结果，“小吏浅闻，弗能究宣，无以明布谕下”。汉武帝不得不出一种政策，叫各郡县挑选可以造就的少年，送到京师，读书一年，毕业之后，补“文学掌故”缺，负责解释政府的文件。文言之不方便由此可见，但人们仍然偏重文言，轻视白话，根子就在于整个社会风尚一直都是崇雅贬俗。而与此相关的是，人们普遍认为语言的雅俗和读书多少有关，黄庭坚就说过：“诗词高雅，要从学问中来。”直到宋代以后，特别是明中晚期，人们才逐渐认识并承认了白话对于文学的重要性，并生长出话本、杂剧、小说等足以和雅文学相抗衡的文学样式。

体裁的雅俗主要表现为古今之分、功能之分。郑振铎先生认为：“除诗与散文之外，凡重要的文体，像小说、戏曲、变文、弹词之类，都要归到‘俗文学’的范围里去。”事实上，纵观文学发展史，各种体裁都有一个由民间到文人，由粗糙到精致，由随意性强到相对稳定的过程。五言诗后来是雅文学，但在汉代它就是俗体。宋词、元曲的发展也是如此，俞平伯先生曾简要地说到词与曲的同源分流问题：“最初之词曲虽同为口语体，同趋于文，而后来雅俗之正变似相反也。换言之，即词的雅化甚早，而白话反成别体；曲之雅化较迟，固以渐趋繁缛，仍以白话为正格。”俞平伯先生还说：“词虽出于北里，早入文人之手，其貌犹袭倡风，其衷已杂诗心……曲则直至今日犹未脱歌场舞榭之生涯。”（《论诗词曲杂著》）这里我们看到，词曲正是沿着雅俗两条道路分流的。而词的雅化，就是一个文人化、雅言化的过程，也是一个逐渐脱离市井的歌场舞榭生涯的过程，而最终成为供文人士大夫案头吟味的新诗体。

题材也有雅俗之分。言志为雅，言情为俗，则是一种最为笼统的分别。

不过，宋代的文人大都是根据这一点来决定作诗还是填词。甚至以俗著称的北宋词人柳永，当他表现凝重的题材，表达其忧国忧民之情的时候，也只能选择诗这种体裁。有时我们很难想象，写过“彩线慵拈伴伊坐”的人，还能写“煮海之民何所营，妇无蚕织夫无耕。衣食之源太寥落，牢盆煮就汝输征”。然而，这正是“诗雅词俗”的明证。而随着词的雅化，原来由词承担的一部分题材，就由散曲担负起来。

雅俗之分更多地表现在写作手法上。一般说来，文人士大夫的作品含蓄而有深意，在语言表层与思想深层之间给读者留下想象的空间，因而属于雅文学的范畴；民间的作品则不然，尤其是市井中的作品，只能是浅显通俗，直抒胸臆，故称之为俗文学。于是，雅则含蓄，俗则浅露，似乎就成了大家的通识。包括一些文人作品，如白居易的某些诗，被批评为俗气，固然因其好用俗语，追求通俗，但也因他“述情叙怨，委曲周详，言尽意尽，更无余味”，所以他才“以俗见讥于论者”。这种观念的养成，恐怕又和中国古典美学中深厚的儒道传统一直起支配作用有关。

生活趣味雅俗谈

雅俗的分野，除了表现在政治教化、修身立德、艺文之趣、审美范畴等诸多方面之外，还广泛地表现在日常生活中，包括人伦亲情、应酬交往、游戏休闲、起居饮食、婚丧嫁娶、年节时令、服饰装扮等等。

一般说来，《红楼梦》所描写的社会生活形态，更多地体现了雅的特点，而《金瓶梅》则大量地表现了市井生活形态的俗。在这里，二者的区别就在于，《红楼梦》以贵族的日常生活为表现对象，如“庆寿辰宁府排家宴”、“秦可卿死封龙禁尉”、“荣国府归省庆元宵”中的排场，都非市井细民的生活可以类比。尤为可观的是，作者曹雪芹创造了大观园这样一个与俗界隔绝的理想世界，生活在里面的贵族女子，“或读书，或写字，或弹琴下棋，作画吟诗，以至描鸾刺凤，斗草簪花，低吟悄唱，拆字猜枚，无所不至”（《红楼梦》第23回），总之都是些“风雅游戏”。第37回《秋爽斋偶结海棠社》，其中写到，贾宝玉看了探春信中表示要结个诗社的想法，“不觉喜得拍手笑道：‘倒是三妹妹的高雅。’”李纨进了门也说：“雅得紧。”然后又说：“何不大家起个别号，彼此称呼则雅。”这种无忧无虑的逍遥日子，和每天为功名利禄而奔波比起来，显然清雅了许多。“林潇湘魁夺菊花诗”、“风雨夕闷制风雨词”、“慕雅女雅集共吟社”、“芦雪庭争联即景诗”、幽淑女悲提五美吟”、“林黛玉重建桃花社”、“赏中秋新词得佳讖”等，都体现了贵族小姐生活中优越高雅的特点。

《金瓶梅》就不同了，张竹坡曾将其概括为“一篇市井的文字”，其理由除了它专门描写形形色色的市井人物外，恐怕还在于作者所描写的日常生活琐事，呈现出浓郁的市井世俗色彩。同样是吃喝玩乐、衣食住行，《金瓶梅》与《红楼梦》所表现的，正是一俗一雅两个完全不同的世界。西门庆也算得官宦人家，但在各方面都和贾府没法比。单说吃，西门庆家宴中的一桌菜不过“一碗黄熬山药鸡，一碗臊子韭，一碗山药肉圆子，一碗炖烂羊头，一碗烧猪肉，一碗肚肺羹，一碗血脏汤，一碗牛肚儿，一碗爆炒腰子，又是两大盘玫瑰鹅油烫面儿蒸饼”（《金瓶梅》第67回）而已，都是很普通的家常菜，其中四种还是“下水”菜，即肝肺五脏之类，可见是不很讲究的。一

次，林太太过生日请西门庆吃“中八八”，一种比较丰盛的宴席，仍然是“大盘大碗，就是十六碗热腾腾美味佳肴，熬烂下饭，煎猥鸡鱼，烹炮鹅鸭，细巧菜蔬，新奇果品”（《金瓶梅》第69回）。这种大鱼大肉吃法在市民社会中是非常普遍的，《喻世明言》卷一写小商人的妻子王三巧招待邻家婆子，也是这样：“只见两个丫环轮番的走动，摆了两副筋，两碗腊鸡，两碗腊肉，两碗鲜鱼，连果碟素菜，共一十六个碗。”这就是钱钟书在《论俗气》一文中所说的吃“大块的四喜肉”之类的俗。

《红楼梦》中的吃法却大有讲究。记得刘姥姥曾在大观园里吃过一次著名的“茄鲞”。据王熙凤介绍，这道菜的做法并不难：“你把才下来的茄子把皮刨了，只要净肉，切成碎钉子，用鸡炸了，再用鸡脯子肉并香菌、新笋、蘑菇、五香腐干、各色干果子，俱切成钉子，用鸡汤煨干，将香油一收，外加糟油一拌，盛在瓷罐子里封严，要吃时拿出来，用炒的鸡瓜一拌就是。”这里所显示的其实是豪门贵族的铺张和奢糜，是等级制度所造成的“富贵气象”。在古代社会，这种竞奢之风恐怕不是个别现象。唐代同昌公主出嫁，皇帝所赐御馔“灵消炙”，做法就极不一般，“一羊之肉，取之四两，虽然暑毒，终不见败；红虬脯，非脯也，但贮于盘中则健如虬，红丝高一尺，以箸抑之，无数分撒则复加故。迨诸品味，人莫能识”（苏鹗《杜阳杂编》）。魏晋时代，贾将家累千金，他家酿酒，必取黄河中流所谓“河源水”。每次派人乘小船至黄河中取水，一日不过七八升，“经宿，器中色赤如绛，一酿酒，名昆仑觞。酒之芳味，世之所绝”（段成式《酉阳杂俎》）。宋代王安石喝茶则讲究用长江中峡之水，当年苏轼赴任黄州，王安石还托他从瞿塘带水回来。这种王室贵族、公卿大夫的“雅”，是一定社会地位的产物，是封建礼制所赋予他们的一种特权。先秦时代就曾规定，大夫以上才有资格吃肉；而庶民，“七十者可以食肉矣”（《孟子·梁惠王上》）。魏文帝曹丕则认为：“一世长者知居处，三世长者知服食。”（《典论》）在他眼里，一代做官的显贵只能懂得如何建筑舒适的房屋，三代做官的显贵才能懂得饮食之道。可见，饮食中的雅俗分野，不仅和财富的占有有关，也和政治的特权有关。无衣无食，饥寒交迫的广大劳动人民自然是不能享用的；而那些富甲王侯的大财主、大商人，在封建礼教的严格束缚下，也不能不有所约束。但是，明代中叶以后，商品经济的繁荣，道学的逐渐衰微，给社会生活的各个领域都带来了巨大的变化，城市市民的地位也得到了迅速的提高。现在，他们可以凭借手中的财富笑傲王侯，蔑视权贵了，以往公卿显贵才能享受的东西，他们也要大模大样地享用了。于是出现了这样的现象，“今之富家巨室，穷山之珍，竭水之错，南方之蚶房，北方之熊掌，东海之鰾炙，西域之马奶，真昔人所谓富有四海者，一筵之费，竭中家之产，不能办也。”（《五杂俎》卷一一）

不过，王侯公卿、富商巨贾的所谓“雅”食，更多地还是为了显示自己的身份、地位。他们的行为，在更有品位的文人雅士看来，总不能免掉那种矫纵霸道所带来的恶俗之气。孔子虽然说过“食不厌精，脍不厌细”、“割不正，不食”（《论语·乡党》）的话，但他又特别赞赏颜渊的安贫乐道，说：“贤哉，回也！一簞食，一瓢饮，在陋巷，人不堪其忧，回也不改其乐。”（《论语·雍也》）事实上，这里所强调的情调、趣味以及精神陶冶与审美享受的生活方式和态度，正是士林文化所具有的重要传统。他们在实践中大大拓展了雅文化的空间。夏咸淳先生著《晚明士风与文学》一书，从七个方

面总结了文人士子所追求的时尚，其中包括讲美食，嗜茶酒；好女色，重情爱；建园林，赏花草；精书法，能绘画；蓄声伎，听评话；读闲书，喜禅悦；爱旅游，乐山水。这里面有些内容曾经属于市井生活的范畴，是被道家或官场文人贬为低俗的，但是，在晚明文人手里，这种市井生活却被艺术化、审美化了。也就是说，人世间的一切欢乐，举凡饮食男女、声色狗马、看戏、听曲，收藏书画古玩、养殖花鸟虫鱼、观赏民间百戏、参加各种游艺活动、游山玩水、读书下棋……凡是能够满足人们物质文化需求的方方面面，都有可能由俗而雅。

在这里，参与者的文化素养是很重要的因素之一。由于文人雅士的参与，许多市井文化都或多或少被雅化了，换句话说，他们常常能独具慧眼地从市井文化中发现“雅”。譬如说书，本是“勾栏”、“瓦肆”中的玩艺儿，听众也以市井小民为主，士大夫是很少光顾书场的。但在明代，文人雅士对说书艺术发生了浓厚的兴趣，当时，江南名宿才士似乎都听过著名说书艺人柳敬亭的评话，或和他有过交往。钱谦益、吴伟业、黄宗羲、陈维崧、毛奇龄、朱彝尊以及张潮、张岱等人，都曾作诗撰文传颂其人其事。张岱的《柳敬亭说书》一文，就曾把柳敬亭的说书比喻为顾恺之的绘画和司马迁的文章，认为它极传神又极简练，形容刻画，细致入微。后来金圣叹批《西厢记》也用这种手段，他曾把《西厢记》与《国风》作了比较，认为“《西厢记》所写事，便全是《国风》所写事”。既然如此，读《西厢记》与读《国风》也就没有什么区别了。恰恰是在这个意义上，他们将雅俗打通了，不仅丰富了雅，也提升了俗。

其实，对文人雅士来说，最重要的并不是生活的具体内容，而是为这种生活内容所创造的文化环境和艺术气氛，及其从中所发掘的情趣和韵味。所以，在他们看来，读书的目的除了修身、齐家、治国平天下，博取富贵功名，或者求知识做学问之外，还应该能够愉悦性情，获得美的享受。因此，他们特别强调读书的环境。有人说：“读史宜映雪，以莹玄鉴；读子宜伴月，以寄远神；读佛书宜对美人，以挽堕空；《山海经》、《水经》、从书、小史，宜倚疏花瘦竹、冷石寒苔，以收无垠之游，而约缥缈之论；读忠烈传，宜吹笙鼓瑟以扬芳；读奸佞传，宜击剑捉酒以销愤；读骚宜空山悲号，可以惊壑；读赋宜纵水狂呼，可以旋风；读诗词，宜童歌按拍；读鬼神杂录，宜烧烛破幽。他则遇境既殊，标韵不一。”（吴从先《小窗自纪》卷二）很显然，这里所表达的正是更是雅趣、雅韵的读书经验。

而且，他们这种对雅趣、雅韵的追求，并不限于读书一定要扩展到全部日常生活。《浮生六记》所记沈三白和芸娘的夫妻生活，就是许多文人雅士所憧憬和向往的俗中求雅的理想生活方式。作者在书中这样描写他和芸娘的日常生活：“终日伴雨课书论古，品月评花而已。芸不善饮，强之可三杯，教以射覆为令。自以为人间之乐，无过于此矣。”这种生活所具有的魅力，就在于他们能从普通的日常生活中体验和感受到艺术的美。作者在写到七夕赏月时，就特别指出，在深闺绣阁中，或许能找到用慧心去默默体味的女子，但是夫妻共同赏月，所品味、欣赏到的，就不仅仅是月色云霞了，至少还有一种从大自然中获得的简朴和宁静，一种对于这种生活的心满意足。

茶有真味自天然

饮茶，在中国人的日常生活中，是一件很普通又很重要的事。从大江南北到长城内外，从文人雅士到贩夫走卒，从庙堂官场到世俗民间，几乎没有不饮茶的。宋代就曾有人指出这一点，所谓“君子小人靡不嗜也，富贵贫贱靡不用也”。看来，至少在当时，饮茶就已经非常流行了，所以又有“天天不可无此君”的说法，以及“早晨开门七件事，柴米油盐酱醋茶”的俗谚。

尽管如此，在许多人的心目中，饮茶却总是一件雅事。特别是和饮酒或饮食相比，饮茶似乎天然就带有一种雅气。所以，唐朝的著名诗僧皎然曾有诗曰：“俗人多泛酒，谁解助茶香。”其实，最初人们饮茶只是为了解渴或治病，被后人尊为“茶圣”的唐代陆羽在他那部著名的《茶经》中就曾指出：“茶之为饮，发乎神农氏，闻于鲁周公。”《神农本草经》也曾指到：“神农尝百草，日遇七十二毒，得茶而解之。”在这里，“茶”就是“茶”。而且，我们这位神农氏对待茶的态度，完全是实用主义的，强调的是饮用和药用。最早将饮茶同人的精神生活联系在一起的肯定是文人。汉代以后，儒、道、佛三家陆续完成了对饮茶的文化定位和精神性描述。这时，茶作为饮料解渴醒脑的作用逐渐被置于次要的地位。换句话说，在他们那里，饮茶已不再是饮茶了，至少不单纯是饮茶了。他们将饮茶变成了参禅、悟道、谈玄的物质形式，变成了儒生、道士或释家子弟们增进修养、自洁自省、明心见性的一种功夫，变成了茶艺、茶道、茶文化。也就是说，他们将饮茶的过程变成了审美的过程和精神升华的过程。在中国历史上，真正的“茶人”饮茶时是很讲究艺术性的，一个“品”字则透露了这种艺术的全部“个性”。同时，佛家的禅机，道家的清寂，儒家的中庸与和谐，也都逐渐渗透进饮茶的过程中，从而使饮茶成了高雅深沉，形神兼备，最能体现中国传统文化精神的一种生活方式。

饮茶固然是雅人韵事，但这种雅总不能没有“德”作为依托。著名女作家韩素音说：“茶是礼貌和纯洁的化身。”看来，韩女士真是位深谙饮茶之道的人，而历来得道的“茶人”，都将清淡雅洁看作是茶的本性。唐代裴汶在《茶述》一书中说：“茶，其性精清，其味淡洁，其用涤烦，其功致和。”茶圣陆羽在《茶经》中也说：“饮茶者宜精行俭德之人。”宋代的秦醇在一篇笔记中说，他在一位李姓书生家里发现一篇叫《赵后遗事》的小说，其中记载着汉成帝与赵飞燕的故事，说赵飞燕梦中见成帝，遵命献茶，左右的人说，赵飞燕生平事帝不谨，这样的人献茶不能喝。飞燕梦中大哭，以致惊醒了侍者。这个故事不一定具有真实性，却真实地反映了讲述这个故事的人当时的心态。它说明，至少在宋代，饮茶人的道德情操已经成为问题。苏东坡有一首《石塔寺试茶》说到：“禅窗丽午景，蜀井出冰雪，坐客皆可人，鼎器手自洁。”这里所谓可人，就是志同道合之人，这样的人在一起饮茶，才会有“情深味浓”的意境。明代的许次纾也认为选择饮茶的朋友要特别慎重：“宾朋杂沓，止堪交错觥筹；乍会泛交，仅须常品酬酢；惟素心同调，彼此畅适，清言雄辩，脱略形骸，始可呼童篝火，酌水点汤。”（《茶疏》）

文人们的这种追求也许可以看作是对中国早期茶文化精神的一种继承。汉唐之际，优秀的茶人往往表现出高尚的情操、宏远的理想和豁达的人生态度。据《茶经》所引《晋书》记载：“桓温为扬州牧，性俭，每宴饮惟下七奠盘茶果而已。”桓温的以茶代酒，以茶养廉，很可能是当时的一种社会风气。陆纳与桓温是同时代人，他也主张以茶代酒。《茶经》转述了《晋书》记载的一个故事：东晋时，陆纳任吴兴太守，将军谢安前来拜访，陆纳仅以

几盘果品和茶水招待。侄子陆椒怕怠慢了贵客，便自作主张备下一桌酒馔抬了上来。客人走后，陆纳大怒，说：“你不能为我增添光彩也就罢了，怎么还这样讲奢侈，玷污我清操绝俗的素业？”当下就打了侄子四十大板。陆纳的这种做法，在有些人看来是显得不近情理，但在当时，以俭示人确实能标榜自己的情操。这种风气甚至影响到一些皇帝，他们也喜欢以茶来表示节俭。南齐世祖武皇帝就是比较典型的例子。他在位十年，不喜游宴，死前还下遗诏，要求丧礼简办，灵位上不必以三牲为祭品，只放些干饭、果饼和茶饮就足矣，并且要求“天下贵贱，咸同此制”。

不过，对茶情有独钟的文人雅士们是不会仅仅满足于“以茶代酒”、“以茶养廉”、“以茶雅志”的，他们的敏感与细腻，迟早会使他们从茶中品出更多的东西来。尤其自唐代以来，茶在文人生活中日渐普及，饮茶成了许多人向往的修养方式和审美方式，文人固有的优越感也乘机蔓延滋长，当时就有“茶人皆欲饮，惟‘士’能得其神韵”的说法。五代时有位姓陶的名士，他买下太尉党进的一个家妓，过定陶时天下大雪。这位名士雅兴大发，取雪水烹茶，并对买来的家妓说：“党太尉该不懂这种风雅之事吧？”其实，太尉家未必就不饮茶，而名士之所以敢于嘲笑太尉，恐怕就在于后者不知道“取雪水烹茶”是一种风雅之事。《红楼梦》中，栊翠庵里，贵族小姐林黛玉就问了一句：“这也是旧年的雨水？”便遭到妙玉的一阵冷笑：“你这么个人，竟是大俗人，连水也尝不出来。这是五年前我在玄墓蟠香寺住着，收的梅花上的雪，共得那一鬼脸青的花瓮一瓮，总舍不得吃，埋在地下，今年夏天才开了，我吃过一回，这是第二回了，你怎么尝不出来？隔年蠲的雨水那有这样轻浮，如何吃得。”妙玉的这一番高论，雅固然雅，却使人感到有些矫揉造作，华而不实。《儒林外史》中，杜慎卿批评一位诗人欲用“而今诗社里的故套”作诗，用了“雅的这样俗”这个说法，很准确地概括了失去质朴、自然、天真之后的“雅”的酸腐气。尤其是明清以降，茶风大变，表面上风流雅致，而骨子里早已没有了汉唐时代那种高屋建瓴、落拓出尘、清新豪爽的姿态，以及早期茶人所具有的阔大的抱负与胸怀，甚至不能领略范仲淹临泉而煮、苏东坡临江野饮的那种意境。这时的茶人似乎更喜欢室内，陆树声所作《茶寮记》很具体地介绍了他们的主张：圆居小寮，禅栖其中，中设茶灶，备一切烹煮器具，烹茶童子，而茶友必是翰卿墨客，缙流羽士，逸老散人，人则越少越好，独饮得神，二客为胜，三四为趣，五六曰泛，七八人一起便是讨施舍了。这种境界，当然无法与山间野舍，池畔石床，日光玲珑，珍禽上下，红炭方炽，白烟袅袅，邀三五情投意合之友，煮泉品茗，鸣琴赋诗的境界同日而语。

值得注意的是，就在雅饮越来越远离生活、远离自然的时候，“俗饮”却正在更广泛地与人民的日常生活以及民风、家礼结合起来，并且创造了丰富多采的、生命力十分旺盛的茶俗文化。在这里，茶一方面恢复了它的实用功能，另一方面，突出了它的道德形象。人们把茶视为天然、纯洁、中和、美味、吉祥的象征，用它来明伦理、表谦逊、重礼仪，融感情、尚俭朴。在民间的人际关系中，茶的作用被发挥得淋漓尽致。甚至由世俗茶道所生成的多姿多彩的文化形态，也更多地反映了人民群众的朴素的生活，从而比文人雅士的故弄玄虚要真切生动得多。所以有人说，世俗茶道亦不俗。在这里，雅俗的辩证法再一次显示了它的魅力。

斯文扫地雅道衰

自从进入现代社会以来，传统雅文化的遭遇一直是非常不幸的。以康有为和梁启超为代表的文化改良运动，本质上并未超出“托古改制”的范畴，但其间有个别人物如谭嗣同则尝试着一定要冲破伦理纲常的罗网，梁启超也提出了革新思想文化的要求。不过，当时的改良派还不能做到彻底怀疑和反省这一延续了数千年的思想文化传统，思想界和社会上也还没有形成一种“反传统”的潮流。

对传统文化的质疑直到 20 世纪初才开始发生。1903 年，领导拒俄运动的知识青年，在呼吁拒俄、革命的同时，还发出了进行“文昌革命”的号召，从而表明了他们要将政治革命与社会伦理革命相提并论的趋向。在这里，孔子和儒家学说首当其冲，当时的舆论，都把中国的落后归结为“数千年来牢不可破之风俗、思想、教化、学术之压制”；都把批判的矛头指向孔子和儒家，攻击三纲五常是“礼俗之虚伪”。这样一来，雅文化的合法性与合理性也就从根本上受到了怀疑和挑战。我们知道，自西汉独尊儒术以来，中国的政治体制和社会伦理精神一直是以孔子的儒家学说为指导，它还代表着中国文化的正统和权威。因此，对孔子和儒家学说的批判，也就是对传统文化价值的批判，就是对传统雅文化的批判。

实际上，雅文化所受到的“反传统”潮流的冲击，从一开始就来自士大夫集团内部。一部分或多或少、或深或浅地接受了西方文化价值观的年轻人，从辛亥革命的失败中发现，要改造、革新中国的政治，就必须改造、革新中国的传统文化；改变士大夫及广大民众的文化价值观念。或者说，要“救国”，必须先“救人”；而要“救人”就要先救人的精神。梁启超 1902 年发表在《新小说》上的著名论文《论小说与群治之关系》，就引用外国的先例，把革新小说视为革新一国人民之精神的关键。他坚持认为，新小说可以在国民生活的一切方面——道德、宗教、习惯、风俗、学识和艺术，甚至民众的性格——发生决定性的影响。梁启超是深受中国传统文化浸染的学者，但是他已经不能相信僵化的高雅文化能在“新一国之民”中发挥太大的作用。这时，给“低级的”的通俗文学体裁注入新的活力的努力越来越刻不容缓。后来的鲁迅、周作人和郭沫若等人也想利用文学作为医治中国民众精神痼疾的有效手段。他们坚持认为，中国之所以落后，最根本的原因就在于传统文化中缺少进化、竞争、自由、民主、科学、平等、个性、实用等近代西方资本主义的文化价值观念。于是，从政治制度、学术思想，到社会伦理及风俗习惯，他们提出了一系列相当彻底、相当全面的思想解放的要求。这种要求不仅代表了辛亥革命期间一股激进的文化革新思潮，而且是“五四”新文化运动的先驱和渊源。

不过，在这段时间里，绝大多数文人士大夫仍十分安适地生活在儒家传统准则的限度之内，退位的满清皇帝也还住在紫禁城里，革命者对传统雅文化的批判与重估，其影响所及仍然是非常有限的。只有那些得风气之先的人，才乐于用新道德、新风尚来取代旧道德、旧风尚。在这方面，女性的勇气显然大大地超过了男性。还在男人们用激烈的言论呼吁建立新的价值标准，创造新的文化环境的时候，女人们已经用自己的行动，向雅文化发起了挑战。秋瑾在成为“鉴湖女侠”之前，曾在很长时间内接受过传统雅文化的教育，“先妣单太淑人亦识字知书，督课甚严；稍长，辍学习女红”。还有记载说：

“秋瑾及笄以后，渐习女红，尤擅刺绣，顾性不乐此，旋即弃去。”（《秋瑾年谱及传记资料》）但她很快就被新的生活方式所吸引，开始向她的表弟单老四学习剑术和骑马，从而显示了不同于传统女性的风采。来到北京以后，据说她还身穿男装到戏园子看戏，这在当时也是破天荒的大事，因此轰动了北京的上流社会。对于秋瑾的不守规矩、不遵妇道，她的丈夫王廷钧无论如何也不能接受。这个捐来的小京官一定以为打自己的女人是天经地义的，他没有想到，挨了打的秋瑾会在一怒之下，离家出走，最后竟跑到日本去了。

秋瑾的选择，在本世纪前20年，即辛亥革命前到“五四”运动后，具有相当广泛的代表性。如果说老一代知识分子，从严复、林纾、梁启超，到鲁迅、胡适等人，他们可以非常激烈地否定、批判家族制度和传统家庭，而在行为上又不同程度地遵循着对父母、兄弟、妻子的传统规范和要求的话，那么，“五四”时代的年轻知识分子，则要求勇猛地改变现状。其中最为常见的，就是作为个体的人，男人和女人，要从传统礼教的制度中挣脱出来。特别是女青年，反抗“父母之命，媒妁之言”，争取恋爱婚姻自由，能够选择的方式就是由抗婚而自杀或出走。这个主题经常出现在当时的新闻、论说和文学作品中，女主人公往往不再是传统雅文化造就出来的贤妻良母或淑女，而是像男人一样在社会上抛头露面的女革命党。

实际上，“五四”新文化运动所采取的是更加激进的反对传统雅文化的立场，我们甚至看到，几乎全部文化遗产都遭到了来自以《新青年》为代表的新文化阵营的抨击。也就是说，这时受到抨击的已经不仅仅是传统的儒家社会—政治制度，而是包括“儒、道、佛三教”以及民间和市井文化在内的整个传统。陈独秀发表于1905年《新青年》创刊号上的《敬告青年》一文，就以中西文化比较的方式，抨击了各种传统观念，提出了“自主的而非奴隶的”、“进步的而非保守的”、“进取的而非退隐的”、“世界的而非锁国的”、“实利的而非虚文的”、“科学的而非想象的”等六项主张，这正是不久后提出的“赛先生”（科学）与“德先生”（民主）的先声。接着，胡适发出了文学革命的呼吁。他在1916年10月写给陈独秀的信中提出了著名的新文学八大原则：一曰不用典，二曰不用陈套语，三曰不讲对仗，四曰不避俗字俗语，五曰须讲求文法之结构，此皆形式上之革命也；六曰不作无病呻吟，七曰不摹仿古人，语语须有个我在，八曰须言之有物，此皆精神上之革命也。”

不过，胡适文章中那种谨慎的语调及学者的姿态，和《新青年》编辑们的激进情绪比起来，实在是太温和了。在陈独秀看来，用白话文取代文言文是不言而喻的，他没有时间进行学术的讨论。在1917年初的一期《新青年》中，陈独秀干脆抛开胡适那些温和的改革主张不谈，宣布文学革命已经开始。他的革命大旗上“大书特书吾革命三大主义：曰，推倒雕琢的阿谀的贵族文学，建设平易的抒情的国民文学；曰，推倒陈腐的铺张的古典文学，建设新鲜的立诚的写实文学；曰，推倒迂晦的艰涩的山林文学，建设明了的通俗的社会文学”。据说，陈独秀的攻击目标是由三个文学流派占主导地位的流行风尚——桐城派和《文选》派的古文以及江西诗派的诗歌。实际上，从更广泛的意义上来说，陈独秀的主张是要炸毁和清除雅文化长期以来所建立的文学大厦。他的这个目的在后来的历史进程中是部分地实现了。至少是在新文化人中，雅文化的威信一落千丈，包括人们的趣味和爱好，行为和习惯，都不再喜欢用“雅”来自我标榜。鲁迅在《病后杂谈》中就把“雅”形容为“吐

半口血的才子”，在秋天薄暮的时候，由两个侍儿扶着，恹恹地到阶前去看秋海棠。然后他说：“雅要地位，也要钱，古今并不两样的，但古代的买雅，自然比现在便宜。”胡山源作《雅与俗》一文，就把鲁迅笔下的阿Q说成是“近代第一雅人”。张天翼有一篇文章写到新的“雅人”和旧的“雅人”：“旧的雅人对风花雪月吟吟五个字七个字一句的东西，弹弹七弦琴，玩玩女人，玩玩古董字画，或者还抽抽大烟等等。新的雅人则对夜莺玫瑰之类做功夫，写写分行句子，画画油画，弹弹洋琵琶，躺在‘爱人’的膝盖上溜一回嗓子，或者睡那么一觉等等。花样繁多，不胜备载。”

这些议论，现在看来多少都有那么一点偏激，但和国家所面临的内忧外患比起来，这点偏激实在又算不了什么。赵树理有一篇《‘雅’的末运》说得最为直接了当，他先问做“雅人”是否可以救国？答曰，不能。然后他说：“士大夫们的雅环境，只好让从前的士大夫独步了吧！我们既不生于当时，又非此家子弟，愧不能接受那种优美的文化遗产，让我们牺牲一点清福先来应付一下时代的俗务。”他所说的俗务，其实就是当时正在进行中的抗战。很显然，在这样一个革命加救亡的时代，陶渊明的逃避现实的雅也是没有出路的，“东篱是否让他种菊，南山有没有义勇军，到那时谁也不敢保，那么他老先生的‘悠然’常态也跟着不易保下去”。

事实上，雅文化在20世纪的急剧没落，有两个最直接的原因，一是革命，二是救亡。毛泽东在《湖南农民运动考察报告》中对革命做了淋漓尽致的发挥：“革命不是请客吃饭，不是做文章，不是绘画绣花，不能那样雅致，那样从容不迫，文质彬彬，那样温良恭俭让。革命是暴动，是一个阶级推翻一个阶级的暴烈的行动。”这段著名的话在后来的“文化大革命”中被革命者发挥到一种极致。不仅雅文化，甚至包括俗文化在内的人类所创造的一切文明，都以非无产阶级化为理由，被扫进历史的垃圾堆了。如果追溯其历史原因，我们会看到劳动者的地位在社会话语中不断提升的趋向，它甚至带来了社会审美观念潜移默化的变化。韦君宜在《露沙的路》中写到一个来自官僚家庭的年轻女大学生在延安的自我改造，内容之一，就是学会自觉认同革命以及劳动者对美的认识。杨绛的《洗澡》，则是一部描写解放后知识分子第一次经受思想改造的小说，也是一部形象的“斯文扫地”的记录，到了需要这些雅文化的直接承担者当众“脱裤子，割尾巴”的时候，雅文化真就走到自己的末路了。只有这时我们才能理解，为什么解放了的中国女性会拒绝女性化的服饰和化妆品，她们显然是把蓝灰制服和革命的审美观联系到一起了。而任何所谓的“雅”，都有了它们的阶级属性——封建的、资产阶级的、修正主义的，甚至小资产阶级的——它们的命运只能是被打倒和被消灭。而粗糙的生活以及对于这种生活的赞美，就成了20世纪留给我们的新的遗产和传统。

革命改造俗文化

俗文化在20世纪中国的际遇沉浮是颇有些喜剧性的。梁启超和他的同志们在本世纪初流亡日本期间，首倡“诗界革命”和“小说界革命”。他们的努力，正是要从理论上否定儒家所划分的雅俗文学的界限，给曾经被儒家审美观所排斥、所贬低的小说、戏曲、弹词、传奇等文学样式，赋予崭新的社会和美学地位。对他们来说，由于文化的“高雅”形式越来越僵化，使“低

级的”通俗体裁获得新的活力的努力也就是越发显得刻不容缓了。于是，他们铲除了儒家有关小说的陈腐偏见，为一个前所未有的小说创作高潮的到来开辟了道路。在 20 世纪的第一个十年里，新创作的小说就有几百部，翻译、意译的外国文学作品就更多了。但改良主义者所以倡导小说，其目的只是要“开启民智”，也就是梁启超所说的，“欲新一国之民，不可不先新一国之小说”。事实上，这种对小说政治教化作用的特别强调与儒家雅文化传统将文学用于经世济民的目的之间并没有明显的区别。它只是表明，雅俗这两种不同文学传统的因素现在汇聚到一起了，并与某些外国文学理论相融合。在这里，他们已经明确表达了用社会进步的内容改写小说这种俗文学的意向。

毫不夸张地说，一直不能进入正统文学范畴的小说，终于在晚清时期开始被提升为文学的主流。这时的小说有两种主要类型，即鲁迅所谓“谴责小说”和言情小说。根据胡适的意见，晚清的大多数“谴责小说”都在模仿《儒林外史》。但晚清小说所散发的更紧迫、尖刻的调子以及更阴暗的灾难临头的情绪，使吴敬梓温文尔雅的讽刺走向了极端。最典型的例子就是李宝嘉的《官场现形记》和吴沃尧的《二十年目睹之怪现状》。它们如同一面立起来的哈哈镜，使官场、商场、洋场以及外交、社会、新学各界的种种怪现状，都穷形极相地被暴露出来。这种前所未见的粗率狂肆、笔无藏锋的“狂讽艺术”，或许正是对于“温柔敦厚”的诗教传统的蔑视。而晚清小说中的另一种类型，在文学史家的笔下历来都是评价很低的。在他们看来，这种通俗言情小说专门迎合读者的低级趣味，描写才子佳人的恋情，似乎有悖于“发乎情，止乎理”的道德说教。胡适就曾选择《海上繁华梦》和《九尾龟》来特别加以谴责，说它们缺乏理智的洞察力和文学价值，充其量是一部“嫖界指南”。一般认为，晚清言情小说的末流演化成了后来的“鸳鸯蝴蝶派”小说。这时，“谴责小说”的主流，也从自觉地批判和揭露社会政治病态的基本方向，转为专以耸人听闻为目的，终于被大量描写社会丑恶和犯罪的所谓“黑幕小说”所取代。

不过，值得注意的是，这两种俗文学类型在民国最初的 10 年里都达到了它们的鼎盛时期。它们所拥有的读者和销量都超过了此前任何一个时期的作品。据刘扬体在《鸳鸯蝴蝶派新论》一书中的统计，当时“由他们主办、编辑的各种杂志及小报和大报副刊，仅上海一地，即达 340 种。他们的作品，据不完全统计，仅长篇言情小说和社会小说即为 949 部，武侠、侦探小说 818 部，如果把该派作者所写的历史、官闱、滑稽小说，及由民间传说改编的作品全都计算在内，总数当在两干部以上。短篇小说，散见于各种杂志报纸的，为数之多，难以胜数”。这种情况，对于那些曾经大力提倡“新小说”的人们来说，实在是个很大的讽刺。在这里，“晚清文学显然经历了一个自相矛盾的大众化发展过程，它开始时是知识分子精英们的一种自觉的努力，要唤起中国社会下层阶级群众认识中国处境的危殆和维新的迫切性。因此，‘新小说’更多地是因意识形态的必要而不仅是纯粹文学方面的关注而出现的。但是由于写小说后来成了一种有利可图的行当，这种意识形态的目的就被‘争取读者’这一商业上的需要冲淡了”（《剑桥中华民国史》上卷）。

以“鸳鸯蝴蝶派”为代表的通俗文学能在民国初年风行一时，“五四”运动之前甚至有独霸文坛之势，这种现象是和辛亥革命后所形成的文化价值真空分不开的。这时，曾经高涨过的社会政治热情迅速减退，“文以载道”的文学观念也随着文学对政治的彻底失望而让位给娱乐性、消遣性和趣味

性，从而使相当一批作家把笔墨转向迷离怅惘的内心，托男女之情来倾泻内心的悲哀，形成了“卅六鸳鸯同命鸟，一双蝴蝶可怜虫”的文学风气和艺术情调。尽管它的作者往往是文人士大夫，甚至用文言骈体写作，但实际上这是一种民俗文化形态，带有鲜明的世俗和市井色彩，拥有广大的城市市民读者群。

“五四”新文化运动不能接受“鸳鸯蝴蝶派”是显而易见的，新文化的代表人物如周作人、鲁迅、钱玄同、沈雁冰、郑振铎、瞿秋白、成仿吾、阿英、郑伯奇、朱自清等，始终都对“鸳鸯蝴蝶派”采取轻视、蔑视、忽视的态度，看不起这些作家和他们的作品。他们几乎异口同声地斥责“鸳鸯蝴蝶派”的小说是“简直不配称为文学作品”的；郑振铎在《文学论争集》的导言中就曾提到，同“鸳鸯蝴蝶派”论争，不过是“严正的理论对付不大上流的诬蔑”。这种看法从20年代一直延续到现在，新文化人基本上都将“鸳鸯蝴蝶派”排斥于文学大门之外。而他们所要创造的，则是一种完全不同于“鸳鸯蝴蝶派”的新文学、新小说。有意思的是，尽管新文化人不能接受为广大城市市民阶层所喜爱的“鸳鸯蝴蝶”式的通俗文学，新文化却是打着大众文化的旗帜崛起的。他们一方面坚持彻底反传统的姿态，在他们看来，晚清的“新小说”，连同它的庸俗化了“鸳鸯蝴蝶派”，也已经“陈旧”了，也应该被归入腐朽的“传统”中去；另一方面，他们又试图在中国历史中找到现代文化可以从中发展出来的胡适所说的文化的“正宗”。胡适、顾颉刚、钱玄同、郑振铎等人都在这方面做了大量的工作。对他们来说，历代生动的白话文学作品，与文人士大夫颓废的、僵死的、形式主义的“高雅”文学作品形成了十分鲜明的对比。后来胡适作《白话文学史》，郑振铎作《中国俗文学史》，都把“俗文学”的历史追溯到先秦的《诗经》。恰恰是在这里，他们描绘了自己心目中的理想文学：在形式上，它们应该是白话的、通俗的；在内容上，它们则应该是为人生、为社会进步的。所以，“鸳鸯蝴蝶派”以消闲为目的，“将文艺当作高兴时的游戏或失意时的消遣”的文学倾向，必然遭到新文化作家们的严厉批判。

但是，“鸳鸯蝴蝶派”并未像后来有些文学史家所断言的那样，“五四”之后就走了下坡路。事实上，在20年代和30年代，以“鸳鸯蝴蝶派”为代表的城市市民文学，仍然保持着比较旺盛的发展势头，不仅有一批影响很大的作家和作品，还创办了数十种文学期刊，掌握着不少报纸副刊。除了文学，在电影、戏剧、音乐等领域，我们也能发现“鸳鸯蝴蝶派”的强有力的影响。他们的小说最早出现在“文明戏”的舞台上，而早期电影实际上就是“文明戏”的翻版。包天笑、周瘦鹃、王纯根、程小青、郑逸梅、严独鹤、张秋虫等，都分别为当初的小影片公司编写过剧本。“鸳鸯蝴蝶派”的名作如《玉梨魂》、《广陵潮》、《侠凤奇缘》、《空谷兰》、《梅花落》和《火烧红莲寺》是在20年代中后期被拍成电影的；《荒江女侠》、《啼笑姻缘》、《满江红》、《落霞孤鹜》、《美人恩》、《银汉双星》、《似水流年》、《现代青年》、《欢喜冤家》、《红羊豪侠传》等是在30年代被拍成电影的；《金粉世家》、《夜深沉》、《秦淮世家》、《大江东去》、《魑魅世界》、《秋海棠》以及《红杏出墙记》、《春风回梦记》、《粉瑟争琶》是在40年代拍成电影的。特别是张恨水的小说，拍得最多，《啼笑姻缘》更是一拍再拍，直到80年代还被拍成电视剧，当时被拍成电视剧的还有《秋海棠》。在那个时代，包括京剧、沪剧、苏州评弹在内的许多艺术形式，都和“鸳鸯蝴蝶派”

结下了不解之缘，纷纷改编或模仿“鸳鸯蝴蝶派”的作品。至于流行音乐方面，“鸳鸯蝴蝶派”的影响更非新文学可比。（魏绍昌《我看鸳鸯蝴蝶派》）

“鸳鸯蝴蝶派”繁盛的原因，就在于这些作家懂得如何按照城市市民读者的欣赏兴趣去写作。同时也提醒我们，不应该轻视、蔑视或忽视通俗文化的内在价值。1934年，郑伯奇就曾在一篇文章中指出这一点：“《毛毛雨》、《啼笑姻缘》、《双珠凤》这一类东西代表了上海的无线电文化。《双珠凤》这一类弹词，《毛毛雨》一类的流行歌曲，《啼笑姻缘》及其他朽旧的小说和文明戏在播音台上有绝对支配的势力，这不能不算从事新文艺的人们的一种耻辱吧。新文学要在播音中占一席之地真不是容易事哩，单调的题材，幼稚的技巧，半古典半欧化的辞句，都不是大众所能够接受的。尽管唱大众落后的高调，眼睁睁地让崭新的文明利器给没落的封建艺术利用吗？弹词、文明戏和礼拜六派的小说在无线电中横行，谁说不是新文艺的耻辱！”

城市市民文学的衰败以至消亡和革命文学的凯歌行进几乎是同时发生的，甚至是互为因果的。“五四”新文化运动之后，一部分作家“左”转，中国现代文学从“文学革命”走向“革命文学”，20年代曾经主张“为艺术而艺术”的创造社，很快也一百八十度大转弯，大声疾呼无产阶级文艺。李泽厚在《中国现代思想史论》中总结道：“‘为人生而艺术’既有着‘文以载道’的古典传统观念的意识和下意识层的支持，又获得了革命政治要求的现实肯定，左翼文艺便日益顺利地在青年知识分子的‘思想情感方式’上取得了统治地位，而所有这一切都是与日趋紧张的救亡局势和政治斗争分不开的。”不过，城市中的左翼文学对市民大众的影响始终是非常有限的，换句话说，城市市民大规模接受革命文学洗礼是从革命文学在全国取得绝对统治权力时开始的。这是因为，左翼革命文学在大众化的实践中很难和城市市民的文学趣味产生共鸣，他们在改造市民文学方面只做了很有限的努力。革命文学大众化的任务，就历史地落在共产党所领导的革命根据地的文艺工作者身上。

在这里，革命对俗文学的改造是分两步完成的，第一步，要求知识分子工农化。知识分子在革命事业中完成了“脱胎换骨”的改造，使自己成为新人，才有可能有使文学走出知识分子的小圈子，用工农兵所喜闻乐见的形式，描写他们的苦难与斗争，表达他们的愿望和心声。于是，从民歌、快板、说书，到旧戏、章回小说，这些“民间文艺形式”因此具有了某种远非文艺本身所必然要求的社会功能、文化效应和政治价值。《王贵与李香香》、《李有才板话》、《李家庄的变迁》，京剧《逼上梁山》等，都是文艺通俗化、大众化的成果。第二步，则要求改造旧文化，要求文化革命化，朴素的、粗犷的、单纯的、丰富的民间文化遂被狭窄的、单调的、僵化的革命文化取而代之。解放以后，革命文化成为统治文化，民间的俗文化则越来越失去其存在的合法性，历次运动中，民间文化几乎成了封建迷信的一种代称。直到“文化大革命”中，移风易俗，灭资兴无之后，民间文化几乎荡然无存了。于是，红彤彤的世界，只剩下干干净净的无产阶级革命文化。

雅作俗时俗亦雅

数千年来根深蒂固的雅文化与俗文化的分立和互动，随着数十年前革命政权的建立，仿佛一夜之间就消失得无影无踪了。革命成了唯一标准，在一

一定程度上弥合了雅俗之间的恩恩怨怨。国家采用计划经济模式对公民的文化生活进行有序的全面管理，将文化统一在国家机器的运作之中，从而消灭了文人士大夫文化与市民文化的生存空间。这时，无论阳春白雪，还是下里巴人，都已经有效地进入国家文化体制，雅与俗的文化分野，也就不再具有更多的实际意义了。当然也有不同的文化消费层，也有专门出版通俗读物的部门，但是，没有人愿意再用雅或俗标榜自己。这种情况甚至直到 80 年代都没有太大的变化。不同的是，“文革”后的思想解放运动最终唤醒了知识分子的主体意识，他们开始寻求突破大一统文化格局的机会，并试图建立起完全属于自己的独立文化空间。知识精英们的这种努力几乎贯穿于整个 80 年代，他们在文学、戏剧、美术、音乐、电影、电视剧等所有艺术部门，都成功地建立起一整套以审美为中心的价值标准和精神信仰。这时，尽管也有港台通俗文化的大量涌入，但精英知识分子在 80 年代所建立的自信，使他们在某种程度上忽略了通俗文化的崛起。至少在当时，他们还没有意识到要用“雅”来为自己的文化命名，他们宁肯把自己称为“现代派”或“先锋派”。

知识精英们对通俗文化的轻视和忽略，也许是有原因的。无论如何，随着 1949 年革命的成功，城市市民作为一个阶层曾经在很长一个时期内从我们的视野中消失了。经过建国初期的社会主义改造，人们统统被纳入国家体制内的各行各业，并成为“国家的主人”——国家干部、国营职工、街道居民、人民群众等等。这种称呼和身份的转变，意味着日常生活中消闲娱乐权利的丧失，也就是城市市民文化的丧失。改革开放以后，社会结构松动，刺激并复活了城市市民阶层的文化背景。而城市经济体制改革的推进，使相当一批城市居民脱离了国家体制的轨道，获得了新的社会身份，其中包括个体工商业者、合资与外资企业的雇员和职工、各种自由职业者、流浪艺术家、文化经纪人以及大批进入城市寻找新的发财机会的农民等等。于是，一个新的市民阶层就在现实中日益形成了。他们将要成为新兴的大众文化的主要承担者。而市场机制的引入，文化市场和文化产业的形成，最终使大众文化获得了生存与发展的空间。

城市市民社会的出现，大众文化的兴起，还得益于 80 年代的思想解放运动。恰恰是知识精英们所坚持的人文精神理想，肯定了大众文化生存与发展的合理性与合法性。所以，进入 90 年代以来，大众文化以某种出其不意的方式迅速而全面地占领了文化市场，而先期进入的港台文化和欧美流行文化则起到了培养市场，训练观众的作用。有人认为，邓丽君在大陆的成功最早引发了港台文化“反哺”现象的大规模展开：金庸、梁羽生、古龙、温瑞安武侠小说，琼瑶的爱情小说，三毛充满个性的散文，以及港台、新加坡的电视节目的迅速流行，几乎全面改写了大陆的日常文化生活和大众文化消费趣味。由于受到港台节目的影响，90 年代初期所流行的本土大众文艺产品主要有三种类型：一是汪国真的青春诗；二是以《渴望》为代表的通俗电视连续剧；三是以闲适散文领衔的非意识形态化的文学（孟繁华《众神狂欢——当代中国的文化冲突问题》）。不过，作者的概括和丰富的现实生活相比就显得太单调了，90 年代大众文化的发展，其特点之一就是突破了传统的文学艺术的界限，扩展到人的所有生活领域。歌厅舞厅、卡拉 OK、MTV、影碟光盘、街头秧歌、桑拿按摩以及各种餐厅的大吃大喝、各种超级的购物中心、各式各样的文化旅游之类，都被大众文化包揽下来，成为日常生活方式的一部分，它们的总体特征就是消费性、娱乐性和消闲性。

仅仅是在这样一种社会文化背景下，知识界的人们开始非常频繁地提到了“雅文化”，希望“高雅的作品”能够打败大众的“俗文化作品”，“高雅的趣味”能够取代“低俗的”甚至“庸俗的”趣味，从而收复失地。但是，当我们试图用雅和俗的两分法解释当代文化现状的时候，突然发现，对雅和俗本身的界定都已经非常不容易了。而且，在90年代，无论是复兴中的俗文化，还是反抗着的雅文化，都和传统文化中的雅俗相差甚远。或者说，90年代雅文化与俗文化的关系，事实上并非你死我活的对抗，而是互动中的融合。在这样一个复杂的交流过程中，高雅文化必须经过市场的包装才能到达消费者手中，而通俗文化则常常需要高雅的形式提高自己在市场上的竞争能力。最初的许多通俗电视剧，都曾搭乘过“革命车”、“名著车”、“改革车”、“正剧车”，像《红楼梦》、《四世同堂》、《新星》、《水浒》、《聊斋》、《上海的早晨》等，都属于这种情况。然而，实际情况可能要比这里所说的还要复杂，通俗文化在生活中正在越来越多地进入传统的雅文化领地，成为官方文化和“士林文化”的座上客。像电视连续剧《渴望》这样的被认为是市民文化代表作的作品，就是通过国家电视台在黄金时间播出的，而且还多次获得政府颁发的奖项，受到主流媒体的一致好评。而且，许多通俗电视剧的生产制作都得到过国家的支持，成为各地方政府重要的文化性项目。还有每年一度由中央电视台主办的春节联欢晚会，几乎就是港台通俗歌星进入大陆市场的跳板，每一届都有不同的歌星、影星被推荐给中国观众。出版方面也是这样，像琼瑶、梁凤仪、朱秀娟等通俗小说家的作品，都是由人民文学出版社、作家出版社这样一些很有权威的、品位很高的出版社出版的，都是登上大雅之堂的。而甚至像崔健的《一无所有》这样的作品，在90年代也进入了“百年经典作品”系列，北京大学还开设了金庸武侠小说的专题课，张恨水以及“鸳鸯蝴蝶派”的作品也都得到了重新评价。而许许多多的民间文化和市井文化形式，也在振兴传统文化的名义下重新得到了肯定，“文化节”、“艺术节”之多，正是90年代中国的一大景观。

与俗文化向雅文化渗透的同时，雅文化也开始了一种试图寻找生存机遇的迁徙，它的典型表征就是精英文化向市场靠拢。张艺谋是电影方面最著名的代表之一。他的早期作品体现了这一代人的艺术追求和人文精神，他在《红高粱》中对人的生命伟力的自然张扬，至今给我们留下了鲜明的印象。但是，当他决定向世界文化市场冲击的时候，便迅速放弃了80年代他们的追求，而去集中对付“大众的情感和潜意识”了。于是，张艺谋很快就成了东方故事不败的创造者，同时还创造了巩俐这样一个西方观众眼中的东方女性形象。陈凯歌在经过几年沉默之后，也推出了他的精心之作《霸王别姬》。影片集中了大陆和香港的明星，联袂演出了一场现代中国的民间传奇。在这部影片中，陈凯歌将政治和性以及暴力集中在一起，讲述了大众文化成功的秘密。有人认为，陈凯歌向市场的妥协，完成了第五代电影导演模式思想的集体转移。而许多从前只拍很雅的电影导演，现在也不得不改换门庭去拍很俗的电视剧了，这种转变也可以视为雅文化寻找出路的表现。还有更多的经典文化和市场结合的例子，譬如周作人、梁实秋、林语堂的散文小品成为新的流行读物；譬如张中行的书、杨绛的书、钱钟书的书上了很俗的书摊；譬如大江健三郎得了诺贝尔文学奖，他的作品也很快就上了书摊；譬如贾平凹写《废都》、写《白夜》；譬如柯云路改写气功、改论教育，都体现了雅文化与市场的某种结合。而1996年“红色经典”的系列演出和1997年歌剧、芭蕾舞

剧等西方经典艺术的系列演出获得巨大的成功，同样是市场驱动和运作的结果。在这里，更多地体现出来的正是市场组织者的智慧。

至于流行的白领文化，只是当代中国城市市民文化的一个亚类，它的承担者就是商业社会在创造经济奇迹的同时创造出来的一个新的市民阶层。孟繁华在谈到他们的时候说：“这些人并不拥有显赫的地位和权力，似乎是微不足道的普通人，但对一般劳动者说来，他们又是成功者的象征：他们衣着整洁，表情冷漠，举止高雅地出入银行或馆所，稳定的收入使他们衣食无忧，自信又仿佛有什么压抑。白领不同于传统的中产阶级，他们没有私人资产，没有独立的地位，他们的身份决定了他们一定是个附庸者。”所以，这种特殊的地位和教育背景，就使白领这一社会群体产生了独特的文化要求和生活趣味，比如打保龄球、高尔夫球以健身，到酒吧独坐或听 CD 以消磨时光，双休日到郊外或乡下小住和野餐、到精品商店购物，参加酒会和舞会，经常进美容院等等。除了在消费方式上显示了高高在上的优越感之外，白领的趣味和生活追求并没有和商业消费文化划清界限，甚至他们的每一种趣味都是和高价位、高消费密切联系着的，他们的高雅，只是一种用金钱标价的文化享乐，它由于缺少更深刻的人文内容而只能流于庸俗的做作与炫耀。所以，丹尼尔·贝尔把白领文化称为走在时髦大众之前的“时尚竞赛”的新式游戏。它与等而下之的“大众文化”的区别，就在于有“自命不凡的高雅兴致”。于是我们看到，虽然他们是各种经典艺术演出的最经常的观众，但对他们来说，经典已经不再具有人文精神所标榜的激情和焦虑，而只是一次优雅的游戏。这也进一步证实了我们所说的，在这样一个商业化的时代，经典文化也只能是大众文化的一种材料。

雅文化与俗文化的互动和融合使我们重新认识了大众文化。它不是先前意义上的“雅俗共赏”，而是通俗文化和高雅文化在新的层面上所完成的概括和融通。“雅俗共赏”是以雅为主的，人们常说的“以俗为雅”和“俗不伤雅”都体现了这种宾主之分，体现了雅的优越感。但对大众文化来说，传统的雅文化和俗文化这两种材料之间的区别已经不是那么重要了。我们今天所处的这个时代，颇有些类似于唐宋时期和民国之初。社会的动荡，市场化和商品经济的迅猛发展，打破了原有的社会等级界限，本来雅俗分明的社会群体之间出现了相互流通、相互渗透的现象。原来的雅士因为经济地位的改变沦为下民，而地位低下的农民和市民则通过仕途或经商，跻身于上层社会。为了适应这种新的变化，传统的雅俗分野势必要重新规划。这正是目前社会上雅俗文化界限不清的重要原因之一。而我们所在的这个时代的最大特点，就是大众传播媒介的迅速发展和无孔不入的渗透，它和商业广告的结合将形成一种强劲的攻势。也就是说，任何一种传统的雅文化，它们在传播过程中都将不可避免地与其他通俗文化一样追求“大众化”和“普通性”，追求一种作为商品的展示价值和交换价值。很多人把电视传媒当作振兴传统雅文化的希望和福音，其实是选错了对象。不过，我们不是文化悲观论者，我们相信这里很可能预示了一种新的文化形态的诞生，它不是建立在所谓“高雅”文化和“大众”文化的对立上，而是建立在多元共存的公众社会基础上，希望能够由此发展出一种积极的、建设性的文化来。

