

## 論中國文學中傳統的重要性\*

普實克 (Jaroslav Průšek)\*\* 著

裴海燕 (Jana Benešová)\*\*\* 譯

本演講<sup>1</sup>的目的便是概略說明傳統在中國文學中所扮演的重要作用，因而也解釋中國社會在文化領域中，同時也包括在較為廣闊語境之下的現存現實 (living reality) 中，所展現的基本態度及表現。同時，我們也想要探討這個問題對於今日中國而言有何重要性。

我首次留意到此問題的重要性及其範圍，該是當我對於中國中古時期的通俗／民間文學 (Folk Literature)，尤其是短篇及長篇小說 (按：話本及章回小說)，進行研究；第二次則是當我拿第一次世界大戰後在中國所興起的文學並且把它與抗戰時期在共產黨所統治的解放區所創造出來的文學進行比較。我們接下來會看到，對上述例子的分析對於我們要討論的主題有何貢獻／幫助。

當我第一次開始比較系統性的研究中古時期通俗／民間文學時，我很長時間被其革新的、或許甚至可說是革命性的 (revolutionary) 特質迷住了。對我來講，一切都是新的並且很不同於採用文言文的古典文學。這裡的語言是富於感情的、立體的，其風格偏向史詩／敘事

---

\* Jaroslav Průšek, "The Importance of Tradition in Chinese Literature," *Archiv Orientální*, 26.2 (1958): 212-223.

\*\* 作者係二十世紀捷克斯洛伐克最重要漢學家，深諳中國歷史與文學。

\*\*\* 譯者係捷克人，政治大學中國文學系博士，現為自由翻譯家。

<sup>1</sup> 本演講原本在青年漢學家研討會宣讀，馬爾堡 (德國)，1957年9月。

(epic in style)，用盡了極其豐富及富有彈性的口語／白話的所有可能性；上述特徵不但見於描述 (descriptions)，特別在對話中。至於民間文學的形式及結構——作者技能熟練，其創造出來的入話旨在引發聽眾的好奇心並營造某種特定心理氛圍 (psychological atmosphere)，接著便有藝術成就極高且情節相當複雜的故事，且正文裡不斷有敘述性的段落、詩性價值 (poetic value) 極高的詩詞、表現性描寫 (expressive descriptions) 與充滿了戲劇性的對話輪流交替。就題材而言，這些文本看起來完全新的：愛情、鬼怪、歷史、令人興奮的俠義故事、甚至有純種的 (full-blooded) 公案小說、以及各種各樣的充滿了傳奇故事的宗教寓言。不僅如此，還有新的環境出現：中國都市及其下層社會：不重要的官員、軍人、店主、工匠，甚而包括了被社會所拋棄的人及流浪者。同時，顯然有個新的政治趨勢出現：不少故事嚴厲批判了統治者的官僚階層，有時候甚而直接批評了皇帝。乍看之下，上述的一切好像在中國文學似乎未曾出現並促使我們——特別當我們留意到該文學與採用文言文文學截然不同的表現性寫實主義特質 (expressive realism) ——將之視為中國文學的新紀元，是早期文學與興起在相當新環境之下的新文學之間一道深邃的分界線。此新的環境充滿了相當鮮明的通俗特質，在這裡失去了社會地位的文人可以和屬於社會最低層的族群——包括被社會所拋棄的人——接觸。

但話說回來，一旦我們較為詳細地觀察這種文學的歷史發展，我們則立刻看到，實際上，並不是一個突然的斷層，而是一個逐步的轉變。在此轉變中某些舊文學特徵被突顯出來並且被加強，終而導致整個文類的變遷。當我得出了如下結論——即大多數包括最成熟的宋、元代的小說事實上跟原來的變文似乎毫無差別，它們只不過是某文言小說的進一步的發揮——這個事實則更為顯而易見。上述的創作手法不僅促成了新文類的興起，為民眾所工作的藝術家實際上未曾擺脫此手法，包括在他勢力達到極致的時刻。他很少試圖開拓新題材——一個最符合他所使用的文類之題材；相反的，像他最早的前輩一樣，

創作時他每次以舊有的文學典範為基礎。<sup>2</sup> 這個方法不斷使用於膾炙人口的長篇小說——如《三國演義》及其他浪漫的編年史／歷史故事、梁山泊盜寇的故事、玄奘到印度取經的故事、《金瓶梅》等——一再地被改寫、修改及潤飾的過程中。與其開拓新題材，一代一代的作家花費其藝術資源、技能與才華來潤飾、改善他們所繼承的典範。但這些修改過及改寫了傳統文本的不同合著者（co-author）的創新之處究竟何在？我們可以就變文作者所使用的類似方法來觀察其創作手法。<sup>3</sup> 變文的題材往往來自一個膾炙人口的傳統文本，最早是佛經，後來則是某個借用自文言文文學的世俗故事（secular story）。形式也是指定的——敘述與詩詞的合體。民間故事的作者只有將兩個新因素加進傳統結構（traditional structure），而這些並不屬於有意的藝術創新，它們之不過是說書技術的必然結果：一、入話：透過入話，說書人必須吸引聽眾；二、回：當敘述達到高潮，故事則被打斷，好讓說書人收錢。由此而發展出來的結構經歷了數百年似乎並非改變，而且，我們接下來會看到，迄今仍然發揮效應。我們可以問，在這種先定的、被限制在一定範圍之內的結構之下，作者可以在哪裡展現其創作及藝術的進取心？就像 Věna Hrdličková 在其上述的論文中頗具說服力地指出，與變文的作者一樣，作者的注意力大部分集中在對於細節的再現：無論在描寫、對話及詩詞的部分中，作者企圖用迫使他最準確及最生動的再現細節的手法。<sup>4</sup> 結果對細節的重視及再三推敲久而久之帶動了整個文類特質的改變。不僅故事場景被描寫得十分真

---

<sup>2</sup> 對這個手法的分析可見我的〈中國中古時代說書人的創作手法〉（“The Creative Methods of Chinese Mediaeval Story-tellers”），*Charisteria Orientalia*, Prague 1956, 253-273. 其他例子見於〈中國白話小說的新研究〉（*New Studies of the Chinese Colloquial Short Story*）一文中，*Archiv Orientální* (Oriental Archive) 25, 1957, 452-499.

<sup>3</sup> Věna Hrdličková 的一系列討論變文藝術結構的論文將在 *Archiv Orientální* (Oriental Archive) 陸續發表。

<sup>4</sup> 我在上文所提到的〈中國中古時代說書人的創作手法〉中曾討論過該手法。

實，故事中所出現的人物被描述得富有出奇的立體感；他們的表情愈發逼真，同時，逐漸的，作者放棄傳統的、脫不出窠臼的刻板人物，取而帶之的乃是真實的人物，且這些五花八門的立體人物出現在極其逼真的、每個小細節都被注意到的背景上。這的確是通往我們或許可以叫它為中古時代通俗小說中寫實主義的道路。類似的過程也見於所有中國創造藝術領域中。到處我們都看得到同樣的墨守題材、對於似乎未曾經過改變的傳統形式和一樣未曾改變的工作／創作方法的固執堅持，包括對於細節一絲不苟地講究。每個專家都可以在自己的領域中十分輕易地找到相關的例子。

問題卻在於說：如果我們追溯這些不同變化、手法及過程的脈絡，這樣的方法能否解釋最傑出的中古時代的小說之崛起？——能否釐清這個在通俗／民間文學中算是一個相當新的領域／文體之興起？絕對不可以。就此一點，其他新因素也扮演了其角色。其中第一個無疑是白話文。只有透過白話，描述才会有真正的立體感，對話才具備戲劇性效果。其次，便是新環境及新語境。儘管作者借用傳統的題材（如上述論文中所論證的），他要麼選擇一個比較接近其自身環境的題材，或者將自己環境中的新人物插入其所借用的舊環境中。多半時，他重寫同時代生活中的題材（*themes from contemporary life*），假設他用到舊有的題材，他將之編入當下的背景中。於是他表現出一個十分鮮明的主題性趨勢（*tendency towards topicality*）。<sup>5</sup>最後，這整個新文類的精神，包括其頑固的寫實主義，甚至可說是自然主義的風格，以及其幽默和時而接近滑稽的諷刺，這一些全然不同於在審美上十分精緻文雅卻遠脫離充滿活力的現實生活並多半缺少具體時空座標的中國純文學中（*high literature*）經常看到的環境。十分顯然，促成了中國文學中新情形（*new situation in Chinese literature*）的出現——其崛起基本上標誌了新文學的誕生——的關鍵因素當推作者的出身轉移到

---

<sup>5</sup> 這些因素在我的論文〈中國白話小說的新研究〉中也被論及。

另一個社會階層。在活躍於新環境的藝術家的努力之下，新文學逐漸興起。這些作家對於社會採取不同於過往作家態度，具備了新且是另一種社會心理（social psychology）以及不同的生活經驗。舊文學的部分因素或其分支一旦被投射到新環境中便經歷了逐步的轉變並越來越脫離原本的典範；它們的題材範圍更加廣闊，成為更能夠符合新目的及需求，一直到有一天終於形成新文類。當然，這些作品的接受者以及他們的特殊需求在此轉變過程中也扮演了重要角色——社會認可或非難——對於作品的接受或否絕也影響其特色及傾向。毋庸置疑，在此過程中最根本的現實就是社會現實——而正好是這個因素往往決定文學這個領域中的基本轉變。值得玩味的是，連到了清朝時，章回小說成為整個時代最重要的藝術表現媒介（artistic expression）之一，最好的章回小說則出自那些因為自己的錯誤或由於某種災難或運氣的轉變被排除在其原本階級——高層官僚制度——之外的人手裡，並且往往是等到他們落到社會等級之底處。我們只要想起像寫了《紅樓夢》的曹雪芹或寫了《儒林外史》的吳敬梓等人的命運就是如此。

另一方面，我們必須要考慮到舊中國環境的極其保守的特質，特別是留意到它如何影響到了藝術品的形式及藝術創作的的方法。某種同步進行的過程也見於語言領域中。如果說詞彙相關的變化經常迅速且其規模較大，在這裡對於外來因素的輕易接納扮演了重要角色，那麼相形之下，語法結構則十分穩定，極少遭到變化並且基本上不受外來的影響。相同的，文學作品的結構也是十分穩定的，經過數百年似乎不會改變，且不同文體及文類的量／總數也頗有限。革新觀念、採取革命性的行為而脫離已被確立的發展趨勢來創作全新且截然不同的東西，上述觀念與此藝術領域是相悖的。相反的，作者的宗旨，尤其是在純文學領域中，乃是盡可能遵守傳統的文體及典範。我們敢以斷言，早期中國作家（old Chinese writer），跟其他藝術家一樣，基本上遵守與中國工匠相同的工作模式。他喜歡遵守他學過的傳統方法並已被認可的典範，將其全部的技能及努力花費在讓作品變得越來越

精緻，讓每個細節更加逼真及生動，並且達到愈發完整的技術上的優美。

文學形式及創作手法的保守特質在章回小說中便顯而易見。我們只舉兩個例子，不過假設我們要找更多的例子，應該沒什麼問題。到了十八世紀，章回小說成爲最傑出的中國文學大師的主要藝術表現形式並且獲得了明確的社會特質（social character）。同時，其結構經歷了些許變化。從一系列中間並非有精密連結的故事，它改變爲某種環境的整體寫照（《儒林外史》）或由同類部分組成的（homogeneous）悲劇，至於後者，在這些寫小說中個別章回已經漸漸傾向悲劇性高潮及結局（denouement）。但要把這樣一個新的觀念編入作品中，舊有的結構便是個莫大的障礙，因爲在此結構之下，每一個章節都被當作獨立的整體，並接近結尾時都必須有自己的高潮。這樣的結構不僅無法促成作品的一致性，反之，這樣的結構必然將之破壞了。儘管如此，作者還是沒有試圖擺脫已成爲過時的形式之束縛，反而竭盡全力企圖與此形式達成妥協。於是曹雪芹在《紅樓夢》爲每個章節在結尾處創造了一個該有的高潮，卻經常顯得過於突兀、不自然。譬如說，第七十二回的結尾便是個好例子：「趙姨娘方欲說話，只聽外面一聲響，不知何物，大家吃了一驚不小。要知端的，且聽下回分解。」第七十三回的開場如下：「話說那趙姨娘和賈政說話，忽聽外面一聲響，不知何物。忙問時，原來是外間窗屜不曾扣好，塌了屈戍了，掉下來。」

這樣牽強的與不必要的插曲打斷作者的敘述流（stream of author's narration），而這一切只不過爲了服從傳統結構的成規。別處，連將文本分成章回對作者而言便只是無意識的／機械性的步驟，中間他並不企圖建構任何轉變（transition）。例如說第四十五回的結尾如下：「黛玉自在枕上……清寒透幕，不覺又滴下淚來。直到四更將闌，方漸漸的睡了。暫且無話。要知端的，下回分解。」接著，第四十六回開端便有如下詞句：「話說林黛玉直到四更將闌，方漸漸的睡去，暫



且無話。」如此的結尾及下一回的開端代表了《紅樓夢》較為罕見，算是歐洲文學中經常看到的例子，在這裡作者對於中國傳統結構的唯一讓步便是被插入在章回結尾及開端的幾句慣用語。

文學典範及創作模式的保守且相當不變的特質要求我們先得出些有關怎麼樣研究中國文學的結論。在我國，文學研究的傳統方法則是將作者的性格當作分析的中心議題並且判定作者的個性怎麼樣、到何程度反映在他文學創作所有的領域中。最主要的是，必須先找到特定藝術家所有作品的共同點，然後才可以探索其全部的作品作為整體與同時代的文學創作之間的關係，或者是它與先前及接下來的發展趨勢之間的關係。在研究中國文學時我們當然無法完全排除該研究方法，但對每個具體例子／問題（case）的分析都證明這個方法不夠徹底。我們取一個十分多才多藝的藝術家——如蒲松齡——的例子來闡明我們的觀點。眾所週知，儘管蒲松齡因為其富有志怪、傳奇及寓言／神話風格的文言短篇小說而最聞名，他卻也創造了頗多屬於其他文類的作品。他用文言文寫詩、詞及散文，但同時他也創作了屬於通俗文學領域的鼓詞及俚曲；同時，我們可以大致上確定他是章回小說《醒世姻緣傳》的作者。不過，我認為，如果要找到這些不同藝術創作有何共同點，我們恐怕會覺得不知所措。毫無疑問，我們可以討論其文言作品所表現出來的相當強烈的主觀風格，包括其短篇小說、詩詞、散文或序言。我們或許可以提到他傳奇故事中特有的、使得作品充滿了一種特殊神秘氛圍的寫實因素——這些因素在蒲松齡的其他作品中也可看到。再或提出他詩詞中帶有明顯史詩風格的因素，這些因素足以證明它們來自一位對於史詩有顯著偏愛作者之筆。就此一點來講，我們或許可以把史詩風格當作可連接他的文言及通俗創作的共同因素。但我們必須先知道這些所有作品的作者是蒲松齡，這一切才算合理。知道作者是蒲松齡之後，我們可以將他的作品視為整體。否則我們只能將他的小說放到中國小說發展史的脈絡來詮釋，至於其詩詞、散文、鼓詞及俚曲則同然。因此，中國文學研究中最重要的工作毫無疑

問是追溯個別經過數百年仍保持其基本形式的文類之發展脈絡，並且找出那些被認可且在其他藝術領域中也存在的創作模式。只有在這個語境之下，我們可以確定個別時代，甚且個別個人的貢獻究竟為何？必須先更加清晰的勾勒這些歷史脈絡，我們才可以提出如下問題——這個或那個時代具備了什麼樣的精神氛圍，並且它在誕生於該時代的作品中究竟留下了什麼樣的印記？我認為，至少就我們目前可以概略觀察到的範圍來講，這樣的影響並沒有很顯著。或許由於中國文化生活的分散化（decentralization），在中心處所興起的刺激（impulses）要擴展到邊緣地區是一個非常緩慢的過程，並且這些刺激終於到達偏僻的地方時它們大概已經變得十分沖淡且經過更改。追求創新、令人目眩的新題材或新文體的意願恐怕很難代替已被確立的且在社會意識中屬於根深蒂固的形式和一代代地被傳承且被視為唯一正確的傳統創作手法／工作模式。

上述對於被認可的傳統形式之固執堅持也見於崛起於中國歷史上最大轉變時期——本世紀的革命時期——的新中國文學中。不可否認，1919年的五四運動的特色是歐洲文學對於所有中國文學領域的莫大影響，促成了新小說、新詩、寫實話劇等新文類的興起。從此角度來看，我們的確可以說中國文學經歷了一個革命性的轉變。在我的演講〈中國現代文學中的主觀主義和個人主義〉，<sup>6</sup>我曾經指出，有關中國現代文學的根本風格，此革命性的文學及先前的文學之間存在著深層的關連，實際上，我們可以找到更多的聯繫，譬如說傳統長篇小說，尤其是《儒林外史》，對於新小說、尤其是諷刺小說的強烈影響。舊散文的影響同樣的顯而易見。如果說，魯迅作品中有大半是屬於探討文學及許多涉及到當代文化及政治生活問題的散文，那麼顯然不僅對於之前的士大夫，對於新作家而言，散文仍然代表了一個很重要且是他們特別喜愛的自我表達方式——特別當我們考慮到魯迅的散

---

<sup>6</sup> *Archiv Orientální* (Oriental Archive) 25, 1957, 261-486.



文就其形式及風格而言，與傳統散文一樣精巧優美，而且中國評論家對於它們的評價不低於魯迅其他的文學創作。在思想內容方面，它們當然不同，因為是不同歷史語境的產物，同時也是因為它們經過魯迅創作性人格的五顏六色的稜鏡（strongly colored prism of Lu Hsün's creative personality）。

因此，舊有的文學手法及創作程序毫無疑問地影響到了此時代的文學作品，而其影響不比以前減少。如果我們問歐洲文學對於中國文學作品的影響在哪方面最深刻，並且中國作家可以從中吸取什麼樣的養分，就不得不當推大規模文學作品的錯綜複雜而多元的藝術架構（complex art structure），尤其是長篇小說，但同時也必須包括史詩的某些先近形式（advanced forms of epic poetry）、話劇等類似的作品。儘管如此，兩次戰爭之間所問世的長篇小說中我們卻看到如下趨勢佔了主導地位：個別多半屬於自傳題材的章節／插曲則被作者自由的連串在一起，結果其形式更令人聯想到傳統的筆記、散文、抒情日記（lyrical diaries）等，而不是現代小說。於是在這裡，我們再次意識到了傳統的仍然存在並繼續運作。與其將自己的創作題材塑造符合其預先設想的計畫，作者更習慣將自己的藝術用來記錄個人經驗。更值得玩味的是，當代批評家，尤其是那些屬於極左派並代表了馬列主義立場的批評家，毫不猶豫地表示他們的看法，說此文學，包括其新形式及以知識分子為對象的特質，已經斷絕了與大眾的聯繫，因為對他們來講，它太無法理解並遠離了他們所關心的題材範圍。尤其是富有洞察力的馬克思主義批評家瞿秋白站出來提出這些關於新文學不得人心的批評。大眾的品味無疑改變得很慢，而且形式方面的實驗很難引起他們共鳴。這個普遍被觀察到的事實足以解釋我們下面要討論的新文學日後發展的許多特徵。在這裡，我們只要強調人民在保存及守護特定傳統文學形式所扮演的角色。

同時，我們卻必須記住每個民族的文化生活中都存在著類似雙重的文化：一方面是民間／通俗文學及藝術，其目的乃是引起一般民眾

的回應，為他們的娛樂並提高他們的文化水平而服務，詮釋他們的生活觀、他們的願望及意願、他們的喜愛及他們的怨恨。這些便是中國民間文學的傳統——包括長篇及短篇小說、戲劇、說書藝術及歌曲。該文學的創作者也一直跟他們的庶民聽／觀眾及讀者，同時也是他們所設想的接受者，保持緊密聯繫；另一方面便是全然反通俗的傳統，這個傳統將文學視為區別社會地位的工具因而強調其美學特徵，這個傳統不是一般人所能理解的而是知性且封閉性的（exclusive）。這些趨向往往在中國士大夫於帝國衰微／沒落時期所創造出來的文學中最易於看到，舉些立刻可以想起來的例子，如駢體文在六朝的發展，八股文章在明朝的流行，再或桐城派在清朝所表現出來的態度。這兩種傳統之間——儘管兩者的目的則是保存已被確立的文學典範——便有著不能相容的區別，因為它們是追求不同目的的敵對社會階級的產物。我們因而必須從這樣的角度來評估這些傳統在現代中國的生活中具有何影響及重要性。

此外，必須指出的是，將白話文引介到整個中國文學領域中的努力引起了對於白話文學史的普遍興趣，因而也促進了文學界裡面傳統形式／文體的復興。我們只要想起王國維的研究對於中國戲劇被賦予新評價的意義、胡適和鄭振鐸的研究對於中國章回小說的重要性受到正確理解之貢獻，再或詩歌創作對於詞史的充分利用。

如果兩次戰爭之間的確出現某些對於新文學要與舊文學徹底斷絕表示否定的趨勢，那麼這類的趨勢便在問世於充滿了愛國主義的抗日戰爭時期的文學作品中則更加顯著。因為我寫了一本書在講這個主題，<sup>7</sup>我在這裡只就我所得到的結論作一個簡略的說明。當時的文學之所以會回頭運用傳統形式，最重要的原因首推政治。在由共產黨所統治的解放區被寫出來的文學作品，如果它們要為某種有用的目的而服務的話，就必須吸引廣大民眾。但為了在樸實農民、工人及軍人之

---

<sup>7</sup> *Die Literatur des Befreiten China und ihre Volkstraditionen* (《解放中國的文學及其民間傳統》), Prague, 1955.

間獲得發言的機會，這個文學不得不採用易於理解的並在民間中廣受歡迎的語言及形式。至於該文學的思想內容及它所提倡的觀念，正像我們所預期的，它們都很不同於舊文學——儘管我經常企圖對中古時期通俗長篇小說（*mediaeval folk novel*）中所表現出來的政治性特質引起注意，譬如說，中古時期的小說中表達了民間的政治觀念並反映了他們的同情及反感。<sup>8</sup>

除了完全使用白話且經常加入不少當地方言，這個以接近人民為目的的立場的最根本的標誌，便是傳統民間文學形式的復興及它們對於新形式建構的影響。譬如說，在解放區各種民間長詩，如說書、快板、墜子書等再次活躍起來。許多民間歌手，如韓起群、石維俊等人，開始作模擬傳統形式卻取材於當下生活的歌曲，如韓起群的〈張玉蘭參加選舉會〉或石維俊的〈宜川大勝利〉。但這些民間文學傳統形式不僅復興，更重要的是，著名的作者恰當地在自己的創作中利用了這些傳統的形式，因而使得這些民間形式進入到高等／純文學。這種現象在中國文學史上幾次出現過，例如說，這也是楚國的輓歌「楚詞」、漢朝的「樂府」、或唐及宋朝的詞和曲等形式的由來。

在採取了傳統民間形式的作家當中我們可以提到趙樹理，他無疑是中國新文學中最有力的人物之一。他的敘事詩歌〈龐如林〉（男主角的名字）則採取了傳統大鼓詞的形式，<sup>9</sup>且同樣的形式也經常出現在詩人王希堅的作品中。但最重要的是，必須強調在民間詩歌的影響之下，整個詩歌藝術（*art of poetry*）得以復興且被改變。不同於兩次戰爭之間被創造出來的知識分子氣息頗濃的詩歌——我們只要想起當時最偉大詩人徐志摩及女詩人冰心的作品——新的詩歌則利用純粹的白話，這一點特別見於作家們對於具有知識分子語言特徵、過於長的

<sup>8</sup> 同上注，頁497。

<sup>9</sup> 有關大鼓詞，請見 Zdeněk Hrdlička 的〈由大鼓伴奏的舊中國敘事詩歌〉（“Old Chinese Ballads to the Accompaniment of the Big Drum”），*Archiv Orientalní* (Oriental Archive) 25, 83-145。

複合字的排除。另一個特徵則是史詩（epic）在新的詩歌中所佔有的重要位置；要提到新詩最引人注目的成就，便不得不講到長的敘事詩歌，如田間的〈趕車傳〉或李季的〈王貴與李香香〉。不過，史詩佔主導地位這個現象在大多致力於新詩的詩人作品中都可看到。如果考慮到在過去，通俗及古典詩歌之間的主要差別在於史詩於前者所佔有的優越位置，而後者的風格一向是抒情的，那麼這新的、強調史詩的趨勢便必須被視為民間傳統及民間形式的勝利。而且如果我們對新詩的結構進行分析，便會得到同樣的結論。我們可以留意到李季的史詩作品中經常採用民間歌曲的題材；同樣的，許多來自民間的特徵及因素也見於新詩的格律及押韻模式。

但傳統形式的復興不僅限於詩歌，在散文體中（prose）也可以看到。傳統上會把或多或少獨立的插曲連串起來的形式，如膾炙人口的《水滸傳》，便被採用來建構新英雄小說及報導文學。短篇小說的傳統形式也再次興起，如公案小說等。在舞臺上，俚曲的各個類型，如京戲、秧歌和越戲重新抬頭。類似的過程不僅在文學中，同時也在裝飾藝術（decorative art）中都可看到。還有哪個例子比得上傳統的中國墨水畫以及新中國藝術家借用此媒介所創造出來的種種作品——如新年時用的印刷品、木板畫等等。相同的例子也見於音樂、舞蹈、傀儡戲等藝術領域中。

毫無疑問，對於傳統藝術形式復興的首次動機便來自進步觀念（progressive ideas）在民間普及的需要，目的是讓他們動員：一方面是爲了抵抗在他們當中的敵人，一方面也爲了實現國家建設的偉大事業，同時也是爲了教育他們並傳達新民主及社會主義觀念。於是，最根本的目的顯然是政治性的，而且正因爲如此，易於接近人民並易於了解的民間形式特別受到注目。基於上述所討論的有關每個民族文化生活中雙重傳統的存在之相關觀察，促進民間傳統、同時也是漸進的（progressive）傳統再次活躍的努力顯然受到了強烈的鼓舞。然則，一旦獲得了勝利而其接下來的和平發展被確保之後，展望變得更

寬闊。目前不再是個民間形式的問題——目前以民族文化財寶、凡是過去被建構出來的藝術價值、且凡是不僅有助於政治性目的的實現但同時也足以讓生活變得更加圓滿、豐富和美好者的復興及充分利用為目的。舉一個小例子來說明。無疑，早在大戰之前，我們中間有很多人喜歡畫家齊白石並收集他的作品。不過是目前的政府首次給予這位擅長畫微小東西——如花、蟲子、魚及鳥——的畫家以充分的重視。被解放的人民清楚地了解到，獨特的、富有創意的文化對於他們生活的重要性，而這種文化自然而然必須跟先前的發展有機性的連接起來。這便是新中國之所以會一再強調並且給予民族文化傳統（national cultural traditions）極高評價的真正動機和意義。而且如果說個人之所以具有個人主義則取決他的個人性格，同樣的說法也適用於一個民族。一個失去了個人主義／獨特性的文化不再是歷史性的有機體（historical organism）而會變成無定性的、像植物般生存的團塊（amorphous, vegetating mass）。中國當下的社會很清楚地領悟到這一點，而且正在被建構的新文化毫無疑問將是一個民族的並且純中國（purely Chinese）的文化。如果要在歷史上找一個類似的例子，我們或許可以將希臘文化席捲亞洲各地區的十九世紀譬喻成希臘風格時期（Hellenistic Age）。當下的時期卻是到處在興建獨特的民族文化時期，儘管是飽受歐洲影響的養分。因為連那些今天在亞洲各國為明確民族文化而奮鬥的人徹底了解對墨守過去、光保存價值而不鼓勵其進一步的發展，只能導致沉滯及貧乏（stagnation and sterility）。這便是士大夫在中國近代歷史時期的態度，而這樣的態度便帶來了悲慘的後果。於是，從一方面來講，目前對於民族傳統價值的重視是正確且值得稱讚的；另一方面，對於建構新價值的努力則同樣重要，儘管它必須在與其他民族的對比與競爭之下進行才可以繼續下去。任何想要與世界進步隔離的企圖所帶來的後果與高舉打破舊習的大纛而否定且廢除所有過去被建構出來的文化價值一樣悲慘。我認為，我們——特別是我們研究中國的人——一定要掌握這些相當複雜而多元的中國

文化問題不同因素的重要性。我們必須預防如下兩個極端：一方面是如下危機：譬如說將中國文字改革（reform of Chinese writing）——這個改革是中國群眾教育得到進一步發展的最根本的先決條件——視爲是對於中國文化的消滅，導致很多歐洲漢學家在所有文化問題面前便採取十分保守的儒家立場。不久前新中國文學的教學及研究在歐洲學校中被輕視，認爲是某種怪癖（eccentricity），甚而簡直是個異端（heresy）。另一方面，我們也必須一樣堅定的排除某些政治激進分子的立場，他們宣布所有過去的中國文學及哲學都是封建階級毫無價值的產物，並且認爲我們最好忘記它曾經存在過。史達林（J. V. Stalin）曾經適切地將這樣的立場形容爲「極端保守主義的／穴居人的思想」（troglodyte）。自然的，沒有一個真正喜愛及欣賞中國文化的漢學家可以接受這樣的立場。