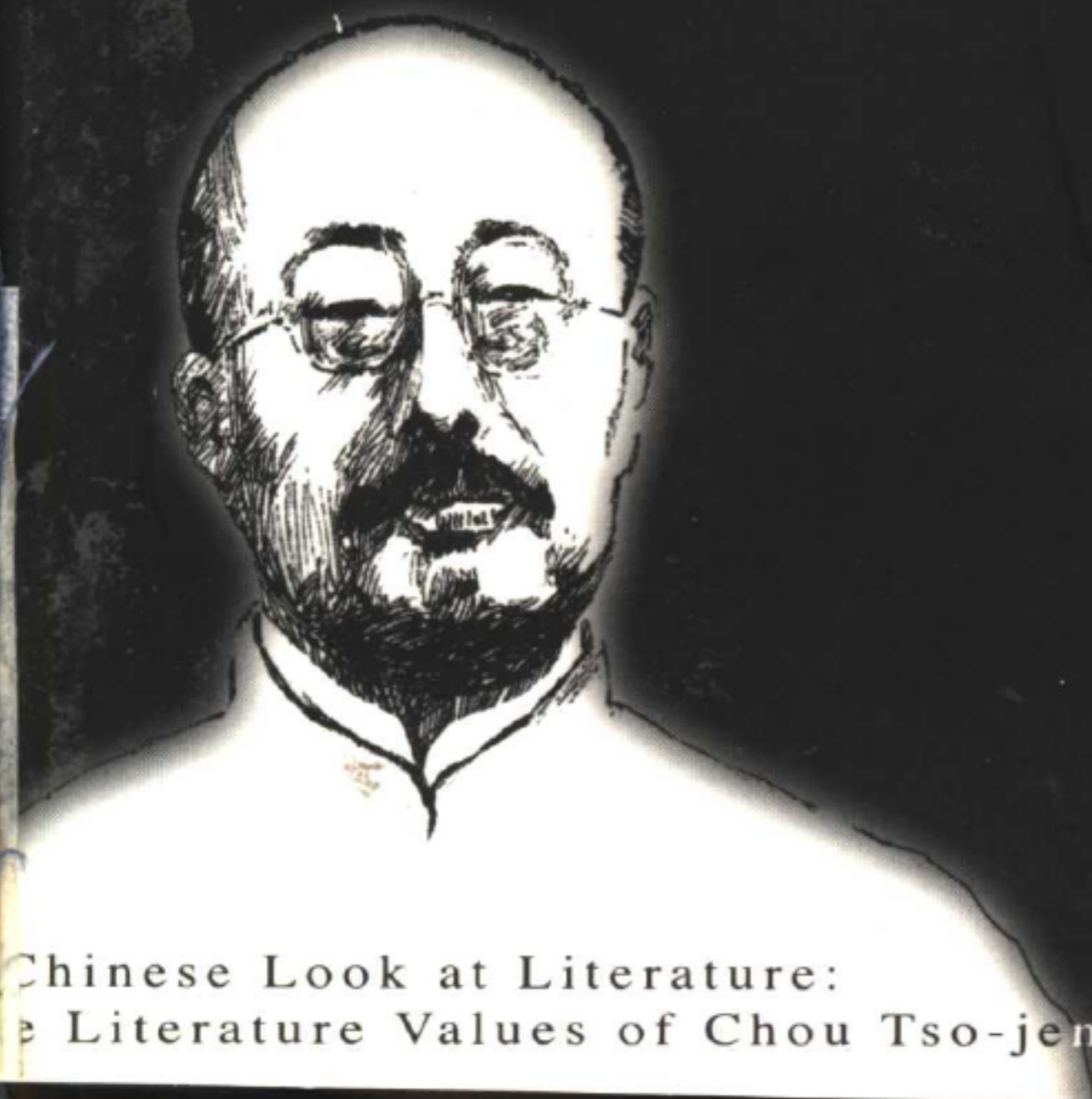


一个中国人的文学观

——周作人的文艺思想

〔英〕卜立德 著 陈广宏 译

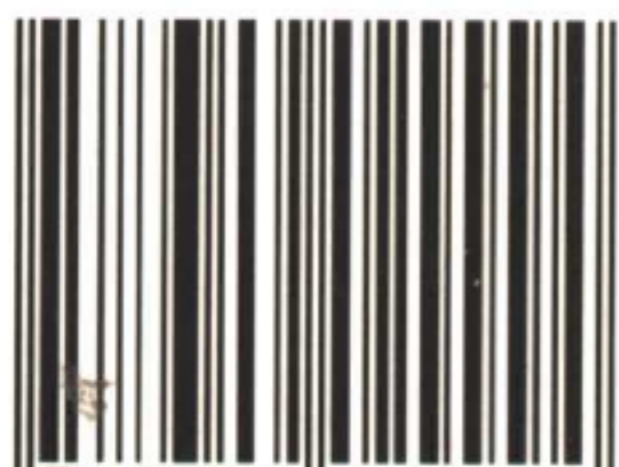


复旦大学出版社

Chinese Look at Literature:
The Literature Values of Chou Tso-jen in Relation to the Tradition

责任编辑 孙晶 封面设计 周进

ISBN 7-309-02999-2



9 787309 029994 >

I·202 定价：14.00元

一个中国人的文学观

——周作人的文艺思想

[英]卜立德 著 陈广宏 译

复旦大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

一个中国人的文学观:周作人的文艺思想/(英)卜立德著;
陈广宏译. —上海:复旦大学出版社,2001.7
ISBN 7-309-02999-2

I. —… I. ①卜…②陈… III. 周作人-文艺思想-文学
研究 IV. I206.6

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 068378 号

David Edward Pollard

A Chinese Look at Literature: The Literature Values of
Chou Tso-jen in Relation to the Tradition

© David E. Pollard 1973

出版发行 复旦大学出版社

上海市国权路 579 号 200433

86-21-65118853(发行部) 86-21-65642892(编辑部)

fupnet@fudanpress.com http://www.fudanpress.com

经销 新华书店上海发行所

印刷 上海第二教育学院印刷厂

开本 850×1168 1/32

印张 7.125

字数 183 千

版次 2001 年 7 月第一版 2001 年 7 月第一次印刷

印数 1—4 000

定价 14.00 元

如有印装质量问题, 请向复旦大学出版社发行部调换。

版权所有 侵权必究

周作人新论

——《一个中国人的文学观——周作人的文艺思想》中译本序

贾植芳

周作人是 20 世纪前半中国文坛影响极大的散文作家、文学理论家和文学翻译家。虽然 20 世纪前半已有不少论述周氏的文字和印象记,但对周氏真正比较深入系统的研究,还是 20 世纪后半的事。据黄开发先生的一个统计,仅从 1990 年至 1997 年 9 月中国大陆就发表了各类文章约 160 篇,研究专著 9 种,而这个数字在上个世纪最后两年仍在不断地增加。在研究专著中,我所知道的写得颇见功力并且发生较大影响的,至少就有舒芜的《周作人的是非功过》、钱理群的《周作人论》与《周作人传》,另外,倪墨炎、张铁荣、刘绪源等也有各自特色和侧重点不同的专著问世,记得更早一些的还有李景彬的专著等。更令人欣喜的是,青年朋友对周作人这个现代“古董”也开始显示出研究兴趣,沪上的雷启立和新加坡的徐舒虹近年也推出了他们的新著,思和的学生王友贵还以周作人的文学翻译为题完成了他的博士论文。而我记得,思和自己则早在 1991 年在读过钱理群和倪墨炎的两本传记之后,写成一篇《关于周作人的传记》的书信体长文,提出他的一些很有意思的思考。

有趣的是,20 世纪后半的这种较为系统的周作人研究,最早开始着手的,不是我们中国人,而是外国学者。其中有研究专著行世的,有美国的沃尔夫博士和英国的卜立德博士,前者的《周作人》

1971年在纽约出版,后者便是陈广宏译出的这部书,此书初版是在1973年。另外,日本的周作人研究成果也很不少,我读到的就有木山英雄的论文《周作人——思想和文章》等。

国内的周作人研究,很多仍然从社会历史角度入手,将周作人置于他所生活的风云变幻、动荡不安的时代背景来考察,卜立德的这部著作则侧重将研究对象放在中国文学批评史的长河中,探察周氏的文艺思想。这个研究视角,据我看来,在周作人研究中,至今仍有新意。卜立德先生采用西方现代语言学中词源学的研究手法,将周氏文艺思想中一些特别重要的用语,如“诗言志”,如“平淡自然”,如“苦与涩”等,逐一加以耐心的梳理,仔细的探源和分析,使我们对周氏文艺思想的源流、发展与变异,他从哪里承接来这些词语,他又揉入了多少自己的东西,看得更加清楚。由此也从一个较有深度的角度看到周作人与传统文学、文化、中国哲学思想、文艺思想的关系。再考虑到周作人属于“五四”一代先觉者、先驱者,此书对他中年时期的文艺思想的探源梳理,可以从一个角度看到“五四”先驱们后来的一种走向,以及他们自身所发生的剧烈变化。这样一种研究方法和所得出的结果,我以为是很有意思的。

文化、学术背景的不同,往往导致观察问题的角度、标准的不同,因此结论也可能有所不同。国内的研究者,对于周作人早年提倡“美文”,普遍认为周氏当时此举,其心目中原本有一个模范,就是英语国家的“美文”,因为周作人本人如是说,于是他们似乎都默认英国有这么一个美文传统。如今身为英国人的卜立德告诉我们,周作人是按照自己的想像把英国散文提高到一个崇高的地位,那么这就提示我们一些现有国内研究所忽略的东西。即涉及到国外的一些东西,我们的现代文学研究,更多的时候却还不能像卜立德那样追根穷源,将研究视野推展到外国去问它一个究竟。周作人为什么要这样说?是出于了解不够还是别有怀抱?假如是像庞德那样的有意误读,那么它产生了什么样的效果?等等诸如此类的有趣而又值得进一步探讨的问题。

十多年前,我向青年学者陈广宏推荐此书。可喜的是他是一位有心人,而且是一个肯用力的人。他当时便抱着“希望对国外学者整体地研究中国文学及批评更多一点感性知解”的想法,将其译出。译稿大概因为属于学术著作又比较冷门的关系,游行于多家出版社而未果,直到复旦大学出版社出于扶持学术的目的同意接受。我为青年朋友陈广宏感到高兴,也为复旦大学出版社做了这样一件有意义的事而高兴,更为这样一部有一定学术价值的专著的汉译终于能够出版而高兴。

我和卜立德先生有过数面之交。1985年和1997年我两次访问香港,与时任香港中文大学翻译系教授的卜立德先生见面并交谈,在一些学术会议或宴会上晤面并有过愉快的交谈。尤其是1991年7月底在沈阳参加“翻译与东西方文化”国际学术研讨会,又见到卜立德先生。会议后来移至大连,卜立德教授在会上作了有关鲁迅早年译法国凡尔纳的《月界旅行》译本考证的学术报告,他用流利的中文讲,我听得认真,他对鲁迅译本从版本学的角度进行了查阅、考证、爬梳,论证了该小说鲁迅的中译本和日译本、英译本、法文原著之间的异同与变化,追根溯源,对这个问题作了很有深度和广度的比较研究。当时就感到,一个外国学者,对中国现代文学家和翻译家,研究如此严谨认真深入细致,我的确从心底里感到钦佩与敬服。现在他的《一个中国人的文学观》的中译本即将问世,这在中外文学关系史研究上是一件很有意义和价值的事情。我为此感到高兴,也希望卜立德先生能早日见到这个中译本,广宏的译本连同我这篇小序也权当对卜立德先生的一个问候和致意吧。是为序。

2000年6月6日于复旦寓所

浅谈周作人文艺思想研究的重要性

——《一个中国人的文学观》中译本序

章培恒

从 1917 年开始的“文学革命”把中国文学推进到了一个崭新的阶段。而在“文学革命”的整整十年间，周作人都是站在其最前列的、最具代表性的作家之一。即使到了所谓“革命文学”时代，周作人在颇长的一段时间内也属于先进作家之列。因此，尽管他后来沦为汉奸，文学史研究者也不能因人废言而将其以前的业绩一笔抹煞。

他在文学领域的工作，主要可分为创作和理论批评两个方面。二者在当时都很有影响。倘从其相互关系来说，那么，他的创作实是其文学理论的体现。所以，研究周作人的文学观也可视为理解其文学历程的一把钥匙。

—

周作人虽然也写过新诗，而且在当时颇受推崇，不过究以散文为主体。郁达夫在 1935 年所作的《中国新文学大系·散文二集》的《导言》中说：“中国现代散文的成绩，以鲁迅、周作人两人的为最丰富最伟大，我平时的偏嗜，亦以此二人的散文为最所溺爱。”又分析二人的思想说：“他们因为所处的时代和所学的初基，都是一样，故而在思想的大体上根本上，原也有许多的类似之点：不过后来的趋

向,终因性格环境的不同,分作了两歧。”

我想,郁达夫的看法确有充足的依据。在其早年的散文中,我们可以很容易地看到不少与鲁迅的共同点。这里随手举两个例子。

一个是《关于三月十八日的死者》。那是为三·一八惨案死难者而作的散文。1926年3月18日,北京群众万余人在李大钊等的领导下,在天安门举行集会,要求以段祺瑞为首的执政府驳回日本等国所提出的最后通牒——那是要中国撤除大沽口防务的,会后又游行请愿;而在游行到执政府门前时,遭段祺瑞卫队屠戮,死亡四十余人,受伤者一百余。鲁迅和周作人任教的北京女子师范大学的学生刘和珍、杨德群均于此役殉难。现引周作人此文的第三、四节于下:

这回执政府的大残杀,不幸女师大的学生有两个当场被害。一位杨女士的尸首是在医院里,所以就搬回了;刘和珍女士是在执政府门口往外逃走的时候被卫兵从后面用枪打死的,所以尸首是在执政府,而执政府不知怎地把这二三十个亲手打死的死体当作宝贝,轻易不肯给人去,女师大的职教员用了九牛二虎之力,到十九晚才算好不容易运回校里,安放在大礼堂中。第二天上午十时棺敛,我也去一看;真真万幸我没有见到伤痕或血衣,我只见用衾包裹好了的两个人,只余脸上用一层薄纱蒙着,隐约可以望见面貌,似乎都很安闲而庄严地沉睡着。刘女士是我这大半年来从宗帽胡同时代起所教的学生,所以很是面善,杨女士我是不认识的,但我见了她们两位并排睡着,不禁觉得十分可哀,好像是看见我的妹子——不,我的妹子如活着已是四十岁了,好像是我的现在的两个女儿的姊姊死了似的,虽然她们没有真的姊姊。当封棺的时候,在女同学出声哭泣之中,我陡然觉得空气非常沉重,使大家呼吸有点困难,我见职教员中有须发斑白的人

此时也有老泪要流下来,虽然他的下颌骨乱动地想忍他住也不可能了。……

这是我昨天在《京副》发表的文章中之一节,但是关于刘、杨二君的事我不想再写了,所以抄了这篇“刊文”。(第三节)

二十五日女师大开追悼会,我胡乱做了一副挽联送去,文曰:

死了倒也罢了,若不想到二位有老母倚闾,亲朋盼信。
活着又怎么着,无非多经几番的枪声惊耳,弹雨淋头。
殉难者全体追悼会是在二十三日,我在傍晚才知道,也做了一联:

赤化赤化,有些学界名流和新闻记者还在那里诬陷。
白死白死,所谓革命政府与帝国主义原是一样东西。
惭愧我总是“文字之国”的国民,只会以文字来纪念死者。民国十五年三月十八日之后五日。(第四节)

文字虽似平淡,但其根底里的沉痛与悲愤却形成了一种巨大的力量,深深地打动着读者,那“但我见了她们两位并排睡着”以下一小段,作者固强忍悲痛,读者也不免为其中所蕴含的感情而酸鼻了。以此与鲁迅的《纪念刘和珍君》相对照,虽然写法有殊,内涵的深厚却难以轩轻。

另一个例子是作于 1927 年的《偶感》,其第三节系为国民党政府的“清党”而作的。现引其全文如下:

听到自己所认识的青年朋友的横死,而且大都死在所谓最正大的清党运动里,这是一件很可怜的事。青年男女死于革命原是很平常的,里边如有相识的人,也自然觉得可悲,但这正如死在战场一样,实在无可怨恨,因为不能杀敌则为敌所杀是世上的通则。从国民党里被清出

而枪毙或斩决的那却是另一回事了。燕大出身的顾、陈二君,是我所知道的文字思想上都很好的学生,在闽浙一带为国民党出了好许多力之后,据燕大周刊报告,已以左派的名义被杀了。北大的刘君在北京被捕一次,幸得放免,逃到南方去,近见报载上海捕“共党”,看从英文译出的名字恐怕是她,不知吉凶如何。普通总觉得南京与北京有点不同,青年学生跑去不知世故地行动,却终于一样地被祸,有的还从北方逃出去投在网里,令人不能不感到怜悯。至于那南方的杀人者是何心理状态,我们不得而知,只觉得惊异:倘若这是军阀的常态,那么惊异也将消失,大家唯有复归于沉默,于是而沉默遂统一中国南北。

在这里,他把举行“清党”后的国民党政府的掌权者目为实质上与北洋政府沆瀣一气的军阀,并尖锐地指出:整个中国都将被“沉默”所统治。至于“普通总觉得南京与北京有点不同”以下诸句,无异是指斥国民党掌权者挂着与北洋军阀政府“不同”的“革命”招牌,把大量革命青年吸引过去,再把他们一举歼灭。这些,都不能不使人想起鲁迅当时对“清党”的批判。他在1927年9月4日所作《答有恒先生》里说:“但现在沉默的原因,却不是先前决定的原因……单就近时而言,则大原因之一,是:我恐怖了。而且这种恐怖,我觉得从来没有经验过。”因为,“血的游戏已经开头,而角色又是青年,并且有得意之色。我现在已经看不见这出戏的收场。”“我觉得我也许从此不再有什么话要说,恐怖一去,来的是什么呢,我还不得而知,恐怕不见得是好东西罢。”在稍后所写的载于《三闲集》的《通信》中又说:“……辗转跑到了‘革命策源地’。住了两月,我就骇然,原来往日所闻,全是谣言,这地方,却正是军人和商人所主宰的国土。于是接着是清党,详细的事实,报章上是不大见的,只有些风闻。我正有些神经过敏,于是觉得正像是‘聚而歼旃’,很不免哀痛。”在反对“清党”、揭露国民党政权的实质及其统治所带来的后

果方面,二者之间显然是相通的。

至于周作人《偶感》的第四节,我们也不妨将它与鲁迅《答有恒先生》的如下一段文字对照起来看:

昨夜友人来谈,说起一月前大公报上载吴稚晖致汪精卫函,挖苦在江浙被清的人,说什么毫无杀身成仁的模样,都是叩头乞命,毕瑟可怜云云。本来好生恶死人之常情,即使真是如此,也应哀矜勿喜,决不能当作嘲弄的资料,何况事实并不尽然,据友人所知道,在其友处见一马某所寄遗书,文字均甚安详,又从上海得知,北大女生刘尊一被杀,亦极从容,此外我们所不知道的还很多。吴君在南方不但鼓吹杀人,还要摇鼓他的毒舌,侮辱死者,此种残忍行为盖与漆髑髅为饮器无甚差异。有文化的民族,即有仇杀,亦至死而止,若戮辱尸骨,加以后身之恶名,则非极堕落野蛮之人不愿为也。吴君是十足老中国人,我们在他身上可以看出永乐乾隆的鬼来,于此足见遗传之可怕,而中国与文明之距离也还不知有若干万里。(《偶感》四)

我至今为止,时时有一种乐观,以为压迫、杀戮青年的,大概是老人。这种老人渐渐死去,中国总可比较地有生气。现在我知道不然了,杀戮青年的,似乎倒大概是青年,而且对于别个的不能再造的生命和青春,更无顾惜。如果对于动物,也要算“暴殄天物”。我尤其怕看的是胜利者的得意之笔:“用斧劈死”呀……“乱枪刺死”呀……。我其实并不是急进的改革论者,我没有反对过死刑。但对于凌迟和灭族,我曾表示过十分的憎恶和悲痛,我以为二十世纪的人群中是不应该有的。斧劈枪刺,自然不说是凌迟,但我们不能用一粒子弹打在他后脑上么?结果是一样的,对方的死亡。(《答有恒先生》)

尽管一个批判的是老人吴稚晖,一个批判的是杀戮革命青年的青年,但都表现了对于被杀的革命者的尊敬和同情,对于“清党”所暴露的源自本国传统文化的野蛮言行的极端憎恨。

也正因此,郁达夫说鲁迅和周作人在相当长的一段时期内“有许多的类似之点”,绝非无稽之言。当然,后来就有了分歧。关于这一点,郁达夫是这样分析的:

周作人头脑比鲁迅冷静,行动比鲁迅夷犹,遭了三·一八的打击以后,他知道空喊革命,多负牺牲,是无益的,所以就走进了十字街头的塔,在那里放散红绿的灯光,悠闲地,但也不息地负起了他的使命;他以为思想上的改革,基本的工作当然还是要做的,红的绿的灯光的放送,便是给路人的指示;可是到了夜半清闲,行人稀少的当儿,自己赏玩赏玩这灯光的色彩,妄想妄想那天上的星辰,装聋作哑,喝一口苦茶以润润喉舌,倒也是于世无损,于己有益的玩意儿。这一种态度,废名说他有点像陶渊明。可是“陶潜诗喜说荆轲”,他在东篱下采菊的时候,当然也忘不了社会的大事,“少时壮且厉,抚剑独行游”的气概,还可以在他的作反语用的平淡中想见得到。

说周作人的转变始于1926年的三·一八惨案以后,也许早了一些,因为上引的《偶感》之类的文字即作于1927年。他的转变,似始于其所居住的北京也落入国民党政权之手的时候。不过,除了这一点以外,上引文字中的郁达夫的论述,直到他写作那篇《导言》的1935年4月为止仍然是大体正确的。尽管周作人在1934年所作《五十自寿诗》(诗题原为《偶作打油诗二首》,《人间世》第1期发表时称《五十自寿诗》)曾受到猛烈的批判,似可作为周作人在当时已被远远抛在时代后面的确据和否定郁达夫此种论断的证明,但鲁迅却肯定了周作人此诗“其实是还藏着些对于现状的不平的”,只

是“太隐晦,已为一般读者所不瞭,加以吹播太过,附和不完,致使大家觉得讨厌了”(鲁迅 1934 年 5 月 6 日致杨霁云信);而且,鲁迅还对批判者作了反批判:“周作人自寿诗,诚有讽世之意,然此种微辞,已为今之青年所不瞭,群公相和,则多近于肉麻,于是火上添油,遽成众矢之的,而不作此等攻击文字,此外近日亦无可言。此亦“古已有之”,文人美女,必负亡国之责,近似亦有人党国之将亡,已在卸责于清流或舆论矣。”(鲁迅 1934 年 4 月 30 日致曹聚仁信)其时鲁迅与周作人早已反目,此种评价绝非从私人感情出发。

但另一方面,郁达夫对周作人“走进了十字街头的塔”之前的情况的考察也不免偶有疏忽,那就是:早在三·一八惨案前,他已在追求趣味与闲适;并且对自己的一系列具有战斗性的散文感到不满;而郁达夫的《导言》于此却未曾涉及。

周作人前期所写的《故乡的野菜》(1924 年)、《喝茶》(1924 年)等文,全不涉及社会问题,洋溢着自得之趣,颇能见出潇洒的风貌。就文论文,自是上选;而从周作人的创作历程来看,这些作品却也意味着他后来的走进“十字街头的塔”原有其历史的渊源,何况他在 1925 年 11 月为《雨天的书》所作的《自序二》中早就说过:“我看自己一篇篇的文章,里边都含着道德的色彩与光芒,虽然外面是说着流氓似的土匪似的话。我很反对为道德的文学,但自己总做不出一篇为文章的文章,结果只编辑了几卷说教集,这是何等滑稽的矛盾。”虽然他紧接着又说:“也罢,我反正不想进文苑传(自然也不想进儒林传),这些可以不必管他,还是‘从吾所好’,一径这样走下去吧。”然而,他认为自己的作品不能与“为道德的文学”绝缘,并有所不满,是很显然的,因而把“为文章的文章”作为文学上乘之意也甚分明。如把这与他以前所发表的关于文学的主张相对照,我们就可以看出一种细微而重要的变化。关于此点,将在下一节中阐述。

大致说来,周作人的散文,既有与鲁迅相通的富于战斗性的作品,也有不牵涉到社会问题的着眼于个人情思的优美小品。二者

在当时均有开风气之先的作用。周作人在中国现代散文史上的重要地位,就是由此而奠定的。

二

稍微知道一些中国现代文学史的常识的,都知道在“文学革命”时期有文学研究会的“为人生的艺术”和创造社的“为艺术的艺术”的对峙;而周作人所主张的“人的文学”则与二者皆有异同,而且在当时影响甚大。

他在1918年12月发表的《人的文学》中说:“用这人道主义为体,对于人生诸问题,加以记录研究的文字,便谓之人的文学。”这被胡适称为“新文学运动的第二个作战口号”(《中国新文学大系·建设理论集》胡适《导言》)不过,这项定义实在有一个重大的缺陷:只注意到了文学的内容,而完全忽略了文学之为文学的艺术的特征。所以,他在1920年1月6日在北平少年学会所作的讲演《新文学的要求》,有了进一步的阐发:

从来对于技术的主张,大概可以分作两派:一是艺术派,一是人生派。艺术派的主张,是说艺术有独立的价值,不必与实用有关,可以超越一切功利而存在。艺术家的全心只在制作纯粹的艺术品上,不必顾及人世的种种问题:譬如做景泰蓝或雕刻的工人,能够做出最美丽精巧的美术品,他的职务便已尽了,于别人有什么用处,他可以不问了。这“为什么而什么”的态度,固然是许多学问进步的大原因;但在文艺上,重技工而轻情思,妨碍自己表现的目的,甚至于以人生为艺术而存在,所以觉得不甚妥当。人生派说艺术要与人生相关,不承认有与人生脱离关系的艺术。这派的流弊,是容易讲到功利里边去,以文艺为伦理的工具,变成一种坛上的说教。正当的解说,

是仍以文艺为究极的目的；但这文艺应当通过了著者的情思，与人生的接触。换一句话说，便是著者应当用艺术的方法，表现他对于人生的情思，使读者能得艺术的享乐与人生的解释。这样说来，我们所要求的当然是人的艺术派的文学。

这“人的艺术派的文学”，也就是“以人道主义为本”、“以艺术为究极的目的”的文学。在该文中又进一步解释说：这种文学，“就是个人以人类之一的资格，用艺术的方法表现个人的感情。代表人类的意志，有影响于人间生活幸福的文学。”

在《新文学的要求》中，他很明确地批评了“为艺术而艺术”的主张，而对于“人生派”的主张，他虽看到了它的“容易讲到功利里边去”的“流弊”，但他自己既对文学提出了“代表人类的意志，有影响于人间生活幸福”的要求，则实在也不能与功利绝缘。

在这以后，周作人的文学思想又有所演变，他在《文艺的统一》中说：

“其实人类或社会本来是个人人的总体，抽去了个人便空洞无物，个人也只在社会中才能安全地生活，离开了社会便难以存在，所以个人外的社会和社会外的个人都是不可想像的东西，”至于在每个人的生活之外去找别的整个的人生，其困难也正是一样。文学是情绪的作品，而著者所能最切迫的感到者又只有自己的情绪，那么文学以个人自己为本位，正是当然的事。个人既然是人类的一分子，个人的生活即是人生的河流的一滴，个人的感情当然没有与人类不共同的地方。……个人所感到的愉快或苦闷，只要是纯真切迫的，便是普遍的感情，即使超越群众的一时的感受以外，也终不损其为普遍。……因此根据为人生的艺术说，以社会的意义的标准来统一文学，其

不应与不可能还是一样。据我的意见,文艺是人生的,不是为人生的,是个人的,因此也即是人类的;文艺的生命是自由而非平等,是分离而非合并。一切主张倘若与这相背,无论凭了什么神圣的名字,其结果便是破坏文艺的生命,造成呆板虚假的作品,即为本主张颓废的始基。

谈蓓芳教授曾以这一节文字为依据来阐释周作人的文艺思想与当时茅盾等人的文艺思想的矛盾^①,颇为精辟。与此同时,这也意味着文学只要表现个人“纯真迫切”的情思就够了,根本用不到考虑其是否“代表人类的意志,有影响于人间生活幸福”,他的所谓“文艺是人生的”,也就是“个人的”。这就为他以前所主张的“人生的艺术”,作了一个明确的注释。

到了这时,他已明确地否定了“根据为人生的艺术说,以社会的意义的标准来统一文学”的主张。这其实也就是他与“为人生的艺术”这一派的对峙的开始。所以,他在写《雨天的书》的《自序二》时对于“为文章而文章”的那种毫无批判的态度,也正是他的从1918年直到那时为止的文学思想变化的结果,至于他写的《故乡的野菜》、《喝茶》等文也显非“为人生的艺术”派的理论的产物。

总之,周作人的文学创作与理论都曾在我国现代文学史上产生过重大的影响,何况这二者又是密切相联的,不能理解其文艺观的演化,也就不能深入阐明其创作的历程。可惜的是:对周作人的文艺观的深入分析,在国内学者的论述中尚很难看到;而《一个中国人的文学观——周作人的文艺思想》一书对周作人的文艺思想的研究,却颇为全面、细致与深入,因此实在是值得翻译与出版的。读者读后,当必有所收获。这也就是我乐意应译者的要求而撰写此《序》的原因。

^① 见谈蓓芳《中国古代文学对二十世纪文学的影响——以文学与政治的关系为中心》,载《中国文学研究》第一辑,江西教育出版社1999年9月版。

中译本序

卜立德

旧作将有中文版，译者让我写序，我只好听命。单凭记忆自然不行，要找出原文重新看一遍。这本书在英美早已绝版，再也买不到，我书架上的算是孤本。相隔 25 年的旧作拿在手里，像是抚弄古董，总有奇异的感觉，经过年代的迁移，将要重见从前的我。

10 年前陈广宏先生提议翻译拙作，我真有点受惊。一来没想到我那本英文书传到中国去了，二来怕中国人会觉得没看头，因为毕竟是为外国人写的，解释了很多外国人不会知道而中国人一定知道的事情。还有一层，就是怕拙作已经过时了。我研究周作人的著作是在 60 年代，那时候在大陆和台湾，因为他做汉奸的关系，要是有文章提到他，只是骂他两句，一笔带过。到了 1980 年代则大不一样了，两岸发表了关于他的许多资料，1990 年更有钱理群、倪墨炎两位的长篇专论问世。国内学者知道的掌故比我多多了，了解情况也比我深，我拿什么见中国读者呢？至多只能满足他们的好奇心，看洋人怎么对待这个又新又旧的中国文人。

不过，我倒也不便太谦虚。说来不好意思，我重新看旧作竟觉得写得还不错。似乎我年轻时脑子相当清楚，论事有条有理，不像现在典型的老糊涂，而且当时也很努力读书，搜集了杂七杂八古今中外的资料，甚至可说那是我对中国文化知识最丰富的时候。其实也理应如此，刚读完了周作人所有的书，不就是受了很周全的教育吗？只可惜，灌进来的不能牢记不流失，后来多半都忘了。现在

回想起来,所谓“后生可畏”会不会是这个意思?

然而原著的写法——既然里面谈上了桐城派,不如说“义法”吧——也有短处。这本书本来是博士论文,而那个东西是不饶人的:学生不必说要吃苦,考员也要看得吃力,要是像闲书一样好读,不够书院气。因此我下笔时力求行文缜密细腻,如今读起来,有些句子自己也要看两遍才能读断。那是说原文。译文如何,说实话我始终不敢问津,只希望它更贴近读者,不似我句法时而繁杂,时而紧凑的。译书已经够费事,译者自然不要原作者来纠缠,说什么地方不信、达、雅了。“费事”两个字是有特指的。我钻研周作人的著作不免受他的影响,自己做了“文抄公”。那么翻译起来要把所有抄录的汉语文段都还有,确实是找来很费事。但是找出来之后,又便宜了译者,只需把原来的中文字照抄,不像我译成英文时那么伤脑筋。中国审美学上某些字眼实在没法翻译:诸如风呀、气呀、趣呀、韵呀,长点的如清真雅正呀,都有特殊的含义,怎么能用蟹行文字点破?

无意中谈到正经事了,此书的主要内容正是中国传统审美学。周作人的文学价值观可是古老的,很有中国特色。以他的嗜好为中心,渐渐推广,差不多可以包罗中国审美系统,只有阳刚豪放一方面除外。传统本来留存在古书里,看古书就知道是什么样的,但我古文很差,时间也有限,只好靠现代学者代为分析解释。幸亏中国有一代卓越的学者,像郭绍虞、罗根泽、钱穆、徐复观、朱自清等,著了好书,让我拾牙慧。我能做的只是挑选、整理,跟周作人的论点搭配一下,偶而再加些案语;充其量,因为观点不一样,可能看出了某些新的纹理来,也未可知。

我近年来改弄翻译学,不再管文艺理论,连周作人的文章也不怎么看。就是看,也只是想找出有趣的文章来翻译,所以对周作人的散文写作倒是有“意见”,对他的文学观反而没有新的见解。这么一来,自己以往的谬论无从纠正,只好请别人来挥朱笔了。

我只有一点不肯让步:从前我们做学问都持着就事论事的态

度,不唱高调,不须看什么摩登圣人的伟论而定方向。我重读旧作,觉得这是个大好处。

前 言

根据剑桥大学的特温契特教授(Prof. D. C. Twitchett)和现任爱丁堡大学中文高级讲师的秦纳瑞博士(Dr. J. D. Chinnery)的建议,我于1961年开始正式研究周作人的著作。

抗日战争以来,由于周作人与日本方面的合作,他一直受到普遍的冷遇。然而,作为中国现代文学的一位大家,显然他理应得到“重新估价”。但不久我意识到他的散文是蕴藏着中国文化信息的富矿,他的观点是现代理性主义和古老中国偏见的杂糅,因而对他进行“生平著述”的研究尽管是必要的,却仅仅是接触了许多问题,而这些问题与“他的思想混淆”,如《暴风雨》中米兰达所言,并不能廓清其思想一二。幸而沃尔夫博士(Dr. Ernst Wolff)于1966年在西雅图的华盛顿大学完成了一篇翔实的有关周作人生平著述的学位论文(1971年以《周作人》为书名在纽约出版),这篇论文为本书专门研究周氏的文艺思想开拓了道路。

周作人对“科学思想”顶礼膜拜,但他却不是科学的批评家。他的理论主张既没有经过缜密构想,也没能十分顺理成章地表达出来;这些主张往往更多地是同代人对当前问题的答案(后来,他宁可使他的论点不带上个人的色彩),充满过分绝对的措辞(在散文创作中是一个可原谅的错误),并且经常是披着中国传统的外衣。它们也一直原封不动地在不同的文章中被重复。如果说他的有些观点沿袭中国人特有的思路,那么,决定他的好恶感的文学价值观念便完完全全是中国式的,这也不一定是说这些观念不是普遍的。这是中国的价值观念与现代主导气质和广泛西方思想熏陶的共存,而这使得周作人成为一个有趣的研究专题。

因为不断需要涉及与传统的中国文学概念的比较,我不得不使自己在某种程度上熟悉起以往大量的批评著作。目前还没有任何一门欧洲语言尝试系统地涉猎这个领域,如果不是借助以下三本中文著作:郭绍虞的《中国文学批评史》,罗根泽的同名著作和较为简练的朱东润的《中国文学批评史大纲》,这一项目的研究简直是无法展开的。我主要引述这些著作,以及其他一些二手的著作,作为摘取古代作家论述的来源,而不是像通常那样,从卷帙浩瀚的百科全书式的全集中搜辑材料,因为我喜欢利用现成的成果,不希望留给读者我日夜翻检《四部丛刊》的错误印象。我也希望通晓汉语的读者们手头最好备有一部郭绍虞的批评史而不是《四部丛刊》。

除了通过这些媒介对中国文学批评的某些问题做一个一般的(显然是浮光掠影的)研究外,我还特别注意两个文学流派:晚明的公安派和清代的桐城派,因为他们的观点在周氏的文章和讲授中占有突出地位;对公安派和桐城派特征的概述作为附录收入。

我发现假如不是一个从事古典研究的学者,则不易弄懂这些材料,故而又十分幸运,能将那些使我深感困惑不解的问题求教于劳教授(Prof. D. C. Lau),他帮我避免了一些即使在其他领域也将是极其愚蠢的错误。尽管如此,无疑仍然还有我自以为正确的地方。

既然已经有许多有关中国现代文学的英文著作,我就不再于背景上大做文章。我甚至更具选择性地关注于周作人一生经历中的中年时期,那时他已从国家大事中激流勇退,转而更多地沉浸在对艺术和文化遗产问题的研究之中。既然他以前“五四”时期的作品及此后“抗日战争”如火如荼之际的作品都能够有助于我们弄清他在中年时期所表达的思想,界定绝对的年限便不见有何意义,所以我有意没有去采用这样的界限。另一方面,别的问题着实占据了“五四”时期之周作人的头脑,这样,这本书就不是他全部文学思想的研究。至于那个时期,我可以请读者参阅拙文《周作人与耕种

自己的园地》，该文刊于 1965 年的《亚洲研究》第十一期。为了避免给人留下一种过于偏重此际的印象，我因此设立了“综论”一章；除了试图使“综论”做到名副其实外，那一章还包括充分的概述和评论，可为我这里的这般重墨开脱。

至于所附书目，我所列出的仅是那些引用过的著作。可能还有其他中文的著作和论文为我提供信息或者对我产生影响，但我不觉得还有什么更多的得益。在西方的著作当中，读者会注意到阿伯拉姆斯(M. H. Abrams)的《镜与灯》经常被提及，其理由不是我仅读过这本有关文学批评的西方著作——尽管这部书当然是最好的——而是因为中国的抒情主义和欧洲的浪漫主义之间存在显著的共鸣，而阿伯拉姆斯著作的主旨是欧洲浪漫主义。这样的材料也见于书中，以便让读者去评判。

周氏生于 1885 年，三兄弟中行二，在他们之间他将担负起由于祖父罹难给家庭招致的不幸，至少要恢复其清望。他祖父是一位有地位的官员，因科场案被捕。他的兄长树人，作为鲁迅更为著名；弟弟建人，一个训练有素的生物学家，在新中国升至政治高位。在周作人的童年，家道中衰。1901 年，他不得不利用官费去南京的江南水师学堂求学。他所学的有关海军的专门知识从未有用武之地，但他开始学习英语这一与外面世界联系的纽带。更为重要的是，他开始学习的课程，使他得以在 1906 年至 1911 年去日本留学，在那里他抛弃了早期的军事生涯，而认真学习外国文学。1909 年，他娶羽太信子为妻。

1911 年他回到故乡浙江，在教育界供职。1917 年他来到北京，受聘出任北京大学教员，这是他一生的转折点。当时北京大学是闻名遐迩的“新文化运动”堡垒。此前周氏出版过一些不为人注意的翻译作品，大多是斯拉夫文学；而此时他作为一个散文作家，用白话这一崭新语体反映社会和文化问题，为自己赢得了声誉。他同样也曾尝试用白话写诗，并依照当时时代的标准来看是获得了成功，尽管这些诗现在已湮没无闻。他尤其积极地倡导和支持

文学社团与杂志,是1921年文学研究会和1924年《语丝》杂志的发起人之一,也是1919年学生杂志《新潮》的支持者。

20年代中期的北京,这个曾经是要求改革和革命的知识分子的中心,由于军阀的高压政策,成为一潭死水。进步的出版物被查禁,无辜者遭追捕,持不同政见的知识分子面临着或逃往南方或缄默的抉择,鲁迅选择了前者,而周作人选择了后者。他停止了对国事的公开议论;写下的一系列文章,其中绝大多数是谈论文学、学术或者文物的。大多数中国人记得他,是因为他专写那些不关痛痒的题材。

1937年日本侵入中国时,周作人又一次面临了去别处寻求避难或留在北京高压政权之下的抉择。这次他留下来的决定,使他永远受到爱国者的唾弃,因为他终于屈服于日本人的极大压力,加入了合作者的行列。从1941年到1943年,他是傀儡政府的教育总署督办。为此战后他受到中国政府的审判,判处终身监禁。1949年共产党南下,他获赦。在新中国,他被允许在北京度过余生。据悉,他于“文化大革命”期间过世。

目 录

前言	(1)
第一章 新旧理论	(1)
历史上的“诗言志”	(4)
历史上的“文以载道”	(14)
文学与革命政治	(32)
文学与宗教	(40)
功利主义	(45)
小结	(52)
文学的界定	(53)
第二章 个人主义	(59)
第三章 “趣味”与体味	(81)
第四章 “平淡”与“自然”	(97)
第五章 其次的价值标准	(111)
“即兴”与“偶成”	(111)
“简单”	(114)
“苦”与“涩”	(116)
第六章 小品文	(121)
第七章 综论	(139)
附论一 桐城派	(161)
附论二 公安派	(183)

引用书目·····	(193)
译后记·····	(199)

第一章

新旧理论

1932年,周作人在辅仁大学作了关于“新文学的源流”的演讲,并拟于同年出版这一讲稿。这次讲演,是他进行文学分析惟一可确认的例证,因而必然成为估价他的文学观念的基础。用来分析的理论之中心内容是:中国文学可按传统上“诗言志”与“文以载道”这两种对立的观点分成两大阵营。尽管两者最初都有自己特定的应用范围,前者是抒情性的诗歌,而后者则不太明显,主要是正经的散文,它们都被周氏按照一种惯常用法归入一般而言的文学之中,故此其区别就在于文学或是仅作为情感的表达,随心所欲,不涉功利;或是为表现人生的真谛服务。一个属于表现主义理论的范畴,另一个则很大程度上属于实用主义理论的范畴。这两条路线是交错的,却明显地相互对垒。周作人认为两者之间绝对只有一种选择,表现主义理论是正确的,用以“载道”之文则不是文学。

在《中国新文学的源流》中所论证的这一决定性区别的理由,深深浸淫于文化人类学之中,周作人据此解释他自己的世界。他的基本前提是文学起源于宗教。为了证实他的前提,他以希腊的悲剧为例证,指出古代中国相类似的迎春仪式,就是藉一系列表演性祭和春神之重生的戏剧体现的。这意味着当文学与宗教共生的关系消融时,文学才得以建立自己。而只有当文学不再具有像宗教一样的目的,事实上不再具有任何目的,这个过程才能完成^①。

^① 第一讲第五部分。

周氏早在此十年前已相当精辟地指出了这一问题,他解释说,原始社会的艺术,当其不能自己时(用各种形式加以表现以达到一种“生理上的满足”),还具有想传达于超自然力量这特别的层面。当诗人(作者)不再期望他的作品能引起感应或具有任何法力,当观众们开始视这些仪式为娱乐时,真正的艺术就诞生了^①。

所以历史本身就已决定了文学的鉴别特征在于:它必须没有目的或目标。很不幸,在中国,载道派的思想是继承和体现了从初民时代沿续下来的文学必须经世致用的看法。而言志派则正相反,是理解了艺术作为表现的真正本质的。

为了替自己肯定一种理论否定另一种理论的主张辩白,周作人根据中国文学的史料,在《中国新文学的源流》中继续进行辩正。为了条理清晰,他按照各个时代“言志”或“载道”孰为流行来划分不同的时期。载道派占优势,说明了强有力的政府控制了国家;相反,言志理论出风头,则往往说明中央政府不能一统天下。所以,在中国历史的各个历史阶段中,春秋战国时期,文学因言志的原则而兴盛,在汉代则因载道的原则而衰败;魏晋六朝时期文学具有“趣味”,到唐代则有走下坡路的趋势(卷帙浩繁的诗歌作品,因受到国家科举的鼓励,自然会涌现出大量优秀之作,但这种情形是不同于富有创造力的六朝时期的);五代至宋代初期,词这一体裁成形,文学再次兴盛,但随后宋朝稳固地建立起来,写得好的就只有那些随便一写的作品;元代文学又从旧圈套里解脱了出来,元曲硕果累累;明代的拟古是拾人糟粕,然而,在16至17世纪之交,公安派和竟陵派则以“信口信腕,皆成律度”的口号坚持正确路线;1700年至1900年,文学再一次反动,其代表就是提倡“古文”风格的桐城派。

从以上勾画的轮廓中,我们可以看出,“言志”和“载道”这对悖论并不是一种十分精微的分析工具。唐代出现的障碍是不能忽略

^① 《圣书与中国文学》,《艺术与生活》第64—65页,1920年。

不计的,而更严重的缺陷是关于宋代的情形,周作人注意到其时许多作家对文学持有双重的态度:某些形式取时行的风尚,其他形式则自由发挥,这说明问题在于个人的态度之中,而不是时代。更进一步说,它仅以外部环境作为决定性的因素,而不曾考虑文学自身内部的发展,譬如像文体的兴衰。而这一方面可能是对多少世纪以来所发生的文学变异之最为通行的解释;当作家吐属自然、无所依傍而文成法立,伴随着文体“发现”而到达的富有创造性的阶段被描绘成文学史上的峰颠,然自此以往,当人们意识到他们涉及的领域前有古人,这时的文学则不免陵迟^①。它同样忽视了袁宏道提出的更加成熟的代有升降、法不相沿的理论。按照这一理论,任何一个特定时期占主导地位的风格,可以说成是试图由相反的途径去纠正前一时期之偏蔽的产物。周作人在《中国新文学的源流》中对袁宏道这个主张的阐述作了引用及评论,不过它所假定的变化机制与周作人主张的不同。

周作人叙述文学史的关键,在绝大程度上可以说是阐明了一般作家均为传统的格套所拘束,能力得不到全面发挥,这些格套在有的时代比在其他时代产生了更大的影响。从《源流》第三讲中所提出的对“即兴”与“赋得”之选择来看,周氏似乎已经意识到他在让这些概念为己所用。他相当自信地用这些概念来说明,古往今来有名的文学作品通是“即兴文学”(见《中国新文学的源流》第70页)。他引用刘熙载(1813—1881年)的话,指出“赋得”文学的主要缺点是:“未作破题,文章由我;既生破题,我由文章。”

尽管周作人在学术上存在着缺陷,然而将“言志”与“载道”对立澄清了一个他真正关心的问题。这个问题对他是何等的重要我们将会详细地加以探讨,但要说明周作人的观点已经很是困难。提出这样一个至今为止仍是大胆的解释,只会使得一直争论的问题模糊不清。不过,如果谁要说明一个中国人的文学观,要解释中

^① 傅庚生的观点,《中国文学批评通论》第98页。

国传统的文学观,坚持这条思路是必需的。既然如此,鉴于术语的词不达意(除了对一些专家而言),在进一步分析之前,首先从其历史的角度弄清“诗言志”和“文以载道”的内涵是明智的。我当然并不想拉开架势写一部(或许能够写)关于这个题目的通史,由于这两个相反的观点着实代表了中国文学理论对立的两极,对它们的概述将为许多接踵而来的讨论提供一个框架,因此,在正式介绍周作人之前,我们准备去会会古人。

历史上的“诗言志”

“诗言志”一语源于上古,其时已被从不同的方面加以诠释,最初则完全不同于周作人的说法^①。“志”的下半部首是“心”,显然与心联系在一起。许多学者认为“志”的另一部首是“之”,整个“志”字就解释为“心之所之”。闻一多从另一角度将该部首释为“止”,而解释“志”为“心之所止”^②。是否因为是词源学的关系,总括起来,后来阐释“诗言志”这一用语有如下两种不同的解读:第一种解作心意所趋向,因而可以理解成“意向”、“目的”、“意志”、“愿望”、“理想”等等;第二种则既更加概括、又更加个性化地理解为“情”或“意”。

“诗言志”一语最早出于《尚书·尧典》,曰:“诗言志,歌咏言,声依永,律和声。”尽管这是出自固有的中国思想,但这段话本身对界定“志”的含义却没有多少帮助,在《左传》中,这个词被用作“六志”^③,即好、恶、喜、怒、哀、乐。由于“六志”就是《礼记》上所说的“六情”,这可以引发我们在广泛的意义上思索。唐代学者孔颖达觉察到了这一点,推断“志”与“情”本是一物,指出:“在己为情,情

① 在这一章节中,著者大量引自朱自清的《诗言志辨》。

② 有关“志”一词释义之概述,见周策纵《“志”的早期历史》,《文林》第160—166页。

③ 《左传·昭公二十五年》。

动为志,情志一也。”^① 如果此说正确,“诗言志”与拜伦的“诗是激情的表现”是相同的认识^②。然而很可能最初它不会比“诗表述思想”有什么更特别的意义,这或许令人感到无趣。上述著作出自春秋战国时期,在此期间,诗还没有自己的天地,通常它是谋士的交流工具、外交辞令。再上溯一步说,“献诗”是公卿列士的议政方式,根据朱自清的观点^③,其目的是陈一己之“志”(怀抱),却非关一己之事。《左传》中也描述了贵族们是如何被鼓励援引《诗经》之章句进行讽谏,作为他们忠诚的表示或考验他们政治感情的标志(“赋诗言志”)^④。

既然经典著作的本质得与国家大事或统治艺术联系在一起,很自然,“诗”与“志”在文本中必须显示政治色彩,同样,“志”在《四书》中主要运用于道德意义上。结果是,现代学者已经不能明确鉴别,在上古时代“志”是诗的主题,还是政治或道德是主题^⑤。钱穆推断那个时期的“志”诗需要一种陈述的对象,而不像后代诗人可以用“言志”来描述自白。《诗大序》可能作成于秦或西汉初期,它异常过分地用政治阐释诗歌,却包含着周作人认为是抒情诗和所有文学创作原理的阐述。他最喜欢引用的段落如下(如《中国新文学的源流》第27页):

情动于中而形于言,言之不足,故嗟叹之;嗟叹之不足,故永歌之;永歌之不足,不知手之舞之,足之蹈之也。

这与“诗言志”的思想相关联,因为前句是:“诗者,志之所之也。在心为志,发言为诗。”周作人对这段话的评论是:“文学只有情感没

① 朱自清《诗言志辨》第3页。

② 《致汤姆·摩尔的信》,引自阿伯拉姆斯《镜与灯》第49页。

③ 朱自清《诗言志辨》第26页。

④ 《左传·桓公十六年》、《左传·桓公二十七年》。

⑤ 朱自清《诗言志辨》第11页,钱穆《中国文学讲演集》第92页。

有目的。若必谓为是有目的的,那么也单是以‘说出’为目的。”(《中国新文学的源流》第27—28页)

确实,孤立地看《诗大序》里的话,给人的印象是:它认为诗仅仅是“情”的表现,这“情”表面上有种种不同,却都是发自内心深处的、最强烈的感情。不过,这些感情同与之相提并论的“志”之间的关系,则一点儿也不清楚。朱自清认为《诗大序》的作者实际上是从两个不同的方面来考虑诗歌的^①。首先,它不得不与政教发生联系(“志”的方面);这从《诗大序》的其他段落中可以清楚地看到,通过诗歌我们将懂得,

“先王”以是经夫妇,成孝敬,厚人伦,美教化,移风俗。

其次,作者显然认识到诗歌创作自然而然的本质——“情动于中”。

两种理解诗歌本质的途径是不同的,但不是生来就有矛盾的。任何自发的诗歌创作将产生出一种积极态度,它的巨大影响使这种态度能够在其时认可的意义上被当作“志”。不管怎么说,《诗大序》立足于儒家的立场,它无论如何不承认有什么例外;《诗经》所表现的情感,尽管真挚质朴,却总是政治之音:

故变风发乎情,止乎礼义。发乎情,民之性也;止乎礼义,先王之泽也。

《诗大序》再一次告诫:史官“吟咏情性”,仅仅是哀叹弊政。所以周作人援引《诗大序》是对的,因为自发的、真挚的、即兴的感情是诗的源泉,其原则在《诗大序》中有古典阐释;为了说明自己“诗言志”的概念,他不多引也是对的,《诗大序》作为一个整体,是从相反的角度说明文学参预了国家政治的进程。

^① 朱自清《诗言志辨》第36页。

《诗大序》中看到,一定类型的诗歌有其个人处境之根系:“是以一国之事,系一人之本,谓之风。”所以在《汉书》这样后来的著作中也一样,只不过它继承了另一传统,而以个人行为的价值作为社会存在的标准。如《食货志》这一篇中记载说:人们是怎样在严冬来临而迁徙之际,“相与歌咏,各言其伤”;在孟春之月群居者将要散去之前,这些歌由官方的采诗者征集起来,上闻于天子。同样,《艺文志》回溯《尚书》中的名句,而给予更适其时的解释:“《书》曰:‘诗言志,歌咏言。’故哀乐之心感,而歌咏之声发。”^①

这看上去当然是将“志”等同于人类普通的情感。但这个主张又一次不是从美学意蕴上去理解的,而主要从政治意义上理解:“王者所以观风俗,知得失,自考正也。”诸如此类。

除去这些局限,“志”的概念在汉代的著作中(包括《诗大序》在内)已被扩展。朱自清论证道:一个新的决定性因素是个体诗人的出现。屈原是第一个,也是最杰出的一个,他在《楚辞》中明确表示表现他的一己之“志”^②,不过只是非常清晰地描述了自己的个人困境。他的弘篇巨制仍然被认为其根本特征是劝谏,但为了容纳其个性特征,诗歌理论倾向于强调个体在其中的作用,一首诗的创作是因为要用于讽刺,而不是什么赞颂。

依朱自清之见,诗歌只是在乐府的影响下,才从“政治”中脱离出来,“政治”意味着道德和伦理的要求。但诗歌理论发生决定性的改变,要到更后一些的六朝时期。这一时期通常被认为是个性解放时期。当时国家是那般薄祚,“陈述的对象”很难确定下来,文学的个人渲泄作用相对地呈现出较大的重要性。按照沈约的说法,只是在建安时代(196—220年),因为个人情感处于自由的状态下,并且寓于令人赏心的审美形式之中,形成“以情纬文,以文披

① 均为朱自清所引,《诗言志辨》第24页。

② 《悲回风》,为朱自清所引,《诗言志辨》第28页。

质”^①，文学才具有了自觉意识。

精致的诗歌创作不可避免地产生精致的理论。汉代已注意到诗歌的进一步作用能补充“言志”的基本意义，像《韩诗》中的“饥者歌食”、“劳者歌事”，以及《汉书》中的“相与歌咏，各言其伤”^②，这些诗歌，由于它高度的含蓄，或许可以避免用“言志”来诠释；但只是到了陆机，约在公元300年左右，才率先提出“诗缘情”，这即使不能取代“言志”，至少也是合理的补充。《文赋》中的全句是：“诗缘情而绮靡”。唐代的李善，在《文选》^③注中阐释这句话说：“诗以言志，故曰缘情。”我认为这并不意味着两个概念没有区别，它们只是相互联系。陆机论说中的“绮靡”一词，对非常庄重的诗歌来说，是一个浅薄的形容词；反之，它却表示某种轻柔和优雅。这样看来，如果周作人选择“缘情”而不是“言志”来与“载道”抗衡，在历史的意义上将会显得更加贴切。但是随着时光的流逝，它们之间的界限变得模糊不清了。

继陆机之后，文学批评对诗歌创作的结构方式有了更加细密的认识。沈约提出了一个相当宽泛的定义，阐述诗歌起源，他甚至将之写入正史，而正史往往具备一种道德化的基调。他说：“民禀天地之灵，含五常之德，刚柔迭用，喜愠分情。夫志动于中，则歌咏外发。”^④我们顺便可以注意一下，沈约与孔颖达的观点相同，认为“志”是激发的感情，但他的定义主要揭示的是认识到诗歌发挥人所有的才能，心灵的与道德的，并且包括不断变幻的禀性与情绪。他的话，撇开政治附会，可以看作是《诗大序》“吟咏情性”的一种阐释。

南北朝时期的重要批评著作《文心雕龙》（约于公元500年成

① 《宋书·谢灵运传论》，转引自罗根泽《中国文学批评史》第1册第123页。

② 朱自清《诗言志辨》第24—25页。

③ 《文选》第1册第352页。

④ 《宋书·谢灵运传论》，转引自朱自清《诗言志辨》第34页。

书)坚持认为,诗歌不仅要体现,而且要承受一定的感情,但这个原则的阐述与人对周围事物本能反应的思想相伴:“人禀七情,应物是感,感物吟志,莫非自然。”^① 似乎作者刘勰这里再次把“志”与情(“七情”)混为一谈,它们惟一的区别是“志”是动态的。朱自清认为,无论沈约还是刘勰,他们在使用“志”这个词时,都不恰当地忽略了传统。

《诗品》的作者钟嵘,是6世纪初期另一位重要的批评家,他在考虑传统时,显示出同样的敏感,但他不直接面对“诗言志”问题。凡照过去的说法可以用“志”的地方,他用“义”或“情”;在举例说明天人关系的变化时,他写道:“凡斯种种,感荡心灵,非陈诗何以展其义?非长歌何以骋其情?”^②

六朝时期“志”的理论的进一步变化是不难发现的。范曄喜欢用“情志”一词,这是一个用合并来消除两者间任何差异的简单的方法。在《后汉书》中他说:“情志既动,篇辞为贵。”^③ 他在一封谈及文学而更有启发意义的信中说:“常谓情志所托,故当以意为主,以文传意。”^④ 结论必然是:范曄理解的“情志”看起来是指作品的思想内容。

“志”的历史内涵的不断模糊并没有被忽视。裴子野(467—528年)就对此表示反对意见,哀叹上古诗歌理想的衰落。他在《雕虫论》中写道:上古时代,诗歌“既形四方之气,且彰君子之志;劝美惩恶,王化本焉”。而在他这时代,诗歌创作则是“吟咏情性”^⑤。由于他忽视了这一词语无可指责的原义,似乎把“吟咏情性”等同于“缘情”,故而对此非常蔑视。朱自清指出,尽管裴子野

① 《文心雕龙·明诗》。

② 《诗品注》第5页,香港,1959年。

③ 《后汉书·文苑传赞》,转引自罗根泽《中国文学批评史》第1册第122页。

④ 引自罗根泽《中国文学批评史》第1册第24页。

⑤ 朱自清《诗言志辨》第35页,亦见于王焕镛《中国文学批评论文集》第39页。

试图纯洁“志”的传统意义，却将“志”与“情”混为一谈^①。这显示出这种混淆已经多么普遍。

六朝期间，“诗言志”在两种意义上被加以阐释：其一继续是愿望、目的、理想的狭义解释；其二则是包括纯粹个人的和转瞬即逝的所有感情的广义解释^②。后者不像前者具有贴切的历史意义，其用法明显不同于《诗大序》对诗歌作用的定义，然而当时的文学理论已经有了长足的进步。在以后的时代里，两种用法都被延续了下来。例如，白居易用“志”来象征治国平天下的积极态度。他在给元稹的一封信中写道：

仆志在兼济，行在独善。……谓之“讽谕诗”，“兼济”之志也；谓之“闲适诗”，“独善”之义也。^③

又如理学家邵雍(1011—1077年)，在参照时代现状之后，重新界定了“言志”^④。另一方面，当张戒(12世纪初期)在他的《岁寒堂诗话》^⑤中划分了言志诗和咏物诗后，问题则变成了描写是否要充满感情；很显然，他属于第二个阵营。无疑袁枚是这个更加透彻的思想流派的杰出代表，我们跟随他离开了学究式阐述的领域，从而进入通俗的认知领域。

关于这个问题，朱自清从袁枚两本不同的著作中征引了两段相似的颇有启迪的话：一是“诗言志。劳人思妇都可以言，《三百篇》不尽学者作也”；其二是“《三百篇》半是劳人思妇率意言情之事”。这些例子表明袁枚把“志”与“情”当同义词使用。他在别处解释了“志”的多种意义：

① 朱自清《诗言志辨》第35页。

② 进一步论证见朱自清《诗言志辨》第33—34页。

③ 《与元九书》，转引自朱自清《诗言志辨》第37页。

④ 为郭绍虞所论，见《中国文学批评史》第194—195页。

⑤ 收入《续历代诗话》。

诗人有终身之志,有一日之志,有诗外之志,有事外之志,有偶然兴到、流连光景、即事成诗之志,志字不可看杀也。(《再答李少鹤书》,《小仓山房尺牋》十——译者注)

袁枚的解释表明,不仅“终身”的志向,所有真情的反应,在他的论著中都认为是“志”。

虽然袁枚声名卓著,但他在广大严格地信奉儒家思想的文人学士之中没有个人影响,这些文人学士依然坚持“正经”的诗歌能够教化、激励读者。不过尽管如此,袁枚自信的论述似乎得到了公正的评价,因为我觉得,他这一派其时已经从道学家手中夺回了“诗言志”的口号,道学家绝少再将其奉为权威。

朱自清认为,周作人在选择术语时受到了袁枚上述论述的影响^①,尽管周作人把这一名言扩展到全部的文学范围,他们使用的“诗言志”看起来理所当然地意义相同。对周作人来说,“言志”似跟现代的“抒情”同义,该词通常可与英语词汇 *lyrical* 对译,而又不必具有此种强烈的甚至是狂热的个人色彩。他的这种两者相等同的想法,通过他的文章《论小诗》中的第一句言明:“本来诗是‘言志’的东西,虽然也可用以叙事或说理,但其本质以抒情为主。”^②周作人偏爱“言志”更甚于其现代名称,这作为一种标志,表明了他延续传统的意识,只是这传统未必特别是指袁枚的理论。他当然意识到袁枚的存在,但却并不十分借重于他^③。尽管金圣叹与袁枚门径非常相似,他只承认金圣叹为早期的良师^④。金圣叹曾提

① 朱自清《诗言志辨》第40页。

② 《论小诗》,《自己的园地》第53页。

③ 参见《笠翁与随园》,《苦竹杂记》第83页。

④ 《旧日记抄》,《风雨谈》第213页。关于金圣叹(1610?—1661年),参见王靖宇《金圣叹》,纽约,1972年。

出简单的定义：“动于心，声于口，谓之诗”^①，用来解释《诗大序》中关于“诗”和“志”的那段话。有理由认为，是金圣叹的影响，使得周作人在他 1904 年的日记中写道：

天下事物总不外一情字。作文亦然，不情之创论，虽有理可据，终觉杀风景。^②

于是，周作人选择“诗言志”来表示对文学的一种态度，在西方与之相对应的是华滋华斯对“强烈感情的自然流露”的重视。这种观点可以认为是不完整的，但其本身几乎无可质疑。它真正的意义在于反对敌对观点“文以载道”。事实上两者原则上并不互相排斥。在儒家看来，“道”之于人是自然的，因此自发的感情从属于“道”。进而论之，这两个口号都能并已经应用于不同的领域；有些作家有意识地区别哪些属于“载道”的文学样式，另外一些则适用于“言志”，包括“言志”的主要提倡者袁枚，郭绍虞总结他的态度为：“论诗主性灵，而论文则重在有本。”^③ 尽管如此，倡导“文以载道”，第一，不仅要求创作合乎“道”（在《论语》中有“思无邪”一说），而且要能够坚持和传播教义；第二，正如我们已经指出，“文”一般不单单是用来作为与“诗”并列的另一体裁，而且是指整个文学。所以如果“诗言志”与“文以载道”这两个术语能被看作是同一领域分立基础上共存的公式，那么，事实上他们多半是代表为绝对真理而努力的两种相反的思想方法。我希望其矛盾的本质，在以下概述载道派的见解时，揭示得更加清楚。

“言志”观点背离其本质以及“文”、“道”结合的思想已有很长的历史，正如上文所述，紧接的问题是，在这样的联系中，“道”究竟

① 译文引自刘若愚《中国诗歌艺术》第 74 页。

② 《旧日记抄》，《风雨谈》第 219 页。

③ 《中国文学批评史》第 485 页。

是什么。在中国,每一个思想流派都有它自己的“道”,所以,在此情况下,“道”可以简单地释成真谛、哲理或道德。世界范围内,无论是在古代还是现代,文学与真理或道德价值之间的某种联系,在文学理论中每每可见。亚里士多德阐释说诗表现普遍的真理,贺拉斯则提倡寓“教”于“乐”,但丁、薄伽丘、彼特拉克都或多或少地把他们自己看作是真理之妙谛的揭示者,锡德尼《为诗一辩》一文主张诗歌具有完美道德的影响,浪漫主义作家像雪莱、席勒和雨果都相信文学有道德目的,至今英国文学的传授因其造就文明(以及善良)的人而得到维护。因而,中国的文学理论家也不在所使用的“道”上贴任何商标。涂公遂相信,刘勰在写下“故知道沿圣以垂文,圣因文而明道”^①时,一定认为“道”是“世间所知所思的至善之物”^②。涂公遂在把握刘勰身上的“阿诺德情绪”(Arnold's sentiment)时,并不十分挑剔,但他不是惟一认为刘勰的意思起码是非特指的,是沿着《中庸》开宗明义的总线索去思考的,钱穆认为《中庸》是儒学与道家学说的综合^③。《中庸》起首这样写道:“天命之谓性,率性之谓道。”朱熹对这段的解释为:“道,犹路也。人物各循其性之自然,则其日用事物之间,莫不各有当行之路,是则所谓道也。”^④这里的“道”,接近自然法则。黄侃也认为,“道”在《文心雕龙》中是万物之所由然^⑤。刘勰必然遵循这一途径架构他的“文”的定义。利用该词的图样、纹理、符号等本义,他把人“文”与天体状成的天之象、山川标识的地之形相比附:在人的层面上,“文”可说是反映心理的自然脉络。不管怎样,事实是刘勰看到儒家经典中“道”的例示,正是由于狭窄地阐释了这个观点,才产生中国历史上论争的主干。

① 《文学概论》第82页。

② 《文心雕龙·原道》。

③ 《中国文学讲演集》第115页。

④ 转引自苏雪林《九歌中的人神恋爱问题》第147页。

⑤ 《文心雕龙札记》,转引自郭绍虞《中国文学批评史》第106页。

历史上的“文以载道”

周作人在《源流》中指出：“文以载道”的说法由一个“宋人”创撰。这个人就是理学家周敦颐。不过周作人将提出此儒家教义的主要责任（还有谴责）都归结于唐代韩愈的名下，对他我们会在适当的时候提及。韩愈是儒家文学教条主义者中承上启下的一个。因此，我们最好首先考察一下他的前辈们。

我们已经看到儒家学说在汉代《诗经》注释中被运用于文学。《论语》就指出，《诗经》能为实用政治和道德教化服务^①。孟子似乎也将《诗经》归于《春秋》一类的政治著作（意欲融合纪事和批评），他说：“《诗》亡然后《春秋》作。”^② 不过正如通常的情况那样，最严格的教义往往来自那些释义者。像著名古文经学家郑玄（127—200年）《诗谱序》的注疏中所说的：“然则诗有三训，承也，志也，持也。作者承君政之善恶，述己志而作诗，为诗所以持人之行，使不失坠。”^③ 郑玄的《诗谱序》就十分典型地强调《诗经》的社会作用和道德贡献^④。扬雄像郑玄一样具有影响，他不仅坚持严肃的创作态度，如认为：“书不经，非书也；言不经，非言也。”^⑤ 而且依朱光潜和苏雪林的说法^⑥，他是以儒教对“道”作出限定的始作俑者。从上述引文中已十分清楚，这是他的目的。在他的明确断言

① 如《论语·子路》：“子曰，诵诗三百，授之以政，不达，使于四方，不能专对，虽多，亦奚以为？”这意味着《诗经》能专门用来为政治与外交服务。著者这里是根据青木正儿《中国文学思想史纲》（第18页）的解说。

② 《孟子·离娄下》。

③ 转引自王梦鸥《文学概论》第227页。

④ 罗根泽《中国文学批评史》第1册第78—80页。

⑤ 《扬子法言·问神》，《诸子集成》第7卷第14页，转引自朱光潜《文艺心理学》第99页。

⑥ 苏雪林《九歌中的人神恋爱问题》第149页。

中则越发清楚：“适尧舜文王者为正道，非尧舜文王者为它道。”^①这种态度，并没有随盛行注经的汉代之消亡而消亡。在思想相对开放的魏晋时期，桓范很明确地提到了儒教，他写道：“夫著作书论者，乃欲阐宏大道，述明圣教，推演事理，尽极情类，记是贬非，以为法式。”^②

继之而来的六朝时期，在文学史上总是与注重形式而损害内容、轻佻的主题以及游戏的态度联系在一起，在儒家看来，这样的作品预示着政治衰亡（亡国之音）。很自然，要恢复政治的一统与秩序，就必须开展恢复健康，整饬之文学的运动。所以人们在隋朝发现这样的迹象，正如李谔《请正文体疏》中所云：

臣闻古先哲王之化民也，必变其视听，防其嗜欲，塞其邪放之心，示以淳和之路。五教六行，为训民之本，《诗》《书》《礼》《易》，为道义之门……

其有上书献赋，制诔铭，皆以褒德序贤，明勋证理。降及后代，风教渐落。魏之三祖，更尚文词，忽君人之大道，好雕虫之小艺。下之从上，有同影响，竞骋文华，遂成风俗。江左齐梁，其弊弥甚，贵贱贤愚，唯务吟咏。遂复遗理存异，寻虚逐微。竞一韵之奇，争一字之巧。连篇累牍，不出月露之形；积案盈箱，唯是风云之状。世俗以此相高，朝廷据兹擢士。……至如羲皇、舜、禹之典，伊、傅、周、孔之说，不复关心，何曾入耳。……及大隋受命，圣道聿兴，屏黜轻浮，遏止华伪。^③

由于此疏上呈隋帝，作者必须用华丽的辞藻描绘隋朝的成就

① 《扬子法言·问道》，《诸子集成》第7卷第9页。

② 《诗要论·须作》，转引自朱光潜《文艺心理学》第100页。

③ 《全隋文》，转引自杨家骆《文学批评文选》第1卷。

就毫不奇怪了。一般认为,实际上等到 200 年后出现韩愈,文学才从李谔急切哀叹的式微中解救出来。

用苏轼的话说,韩愈是“文起八代之衰”。这个贡献是与他“道济天下之溺”^①相提并论的。韩愈与“道”的联系是自然的,因为他几乎没有离开过这个主题,不过,他自己不曾创撰某种说法把“文”与“道”结合起来。此任落到了他的学生李汉身上,他在为《韩昌黎集》作的序中,一开头便说:“文者,贯道之器也。”相同的话,隋朝的王通以前也说过:“学者博诵云乎哉,必也贯乎道;文者苟作云乎哉,必也济乎义。”^②但韩愈更具有声望,所以这个说法就归在他的名下了。在摘引他关于“文”与“道”之关系的观点时,很难避免断章取义,不过下面的论述经常被引用:

愈之为古文,岂独取其句读不类于今者邪?思古人而不得见,学古道则欲兼通其辞;通其辞者,本志乎古道者也。(《题欧阳生哀辞后》)

子之言以愈所为不违孔子,不以琢雕为工,将相从于此,愈敢自爱其道而以辞让为事乎?然愈之所志于古者,不惟其辞之好,好其道焉尔。(《答李秀才书》)^③

尽管这些论述的重点是纯粹说教,韩愈却并没有忽视语言的作用。下面这个分析是明证:“体不备不可以为成人,辞不足不可以为成文。”^④人们必须意识到语言的精妙既在于理解圣贤,又在于能够传达自己。因此他强调“文”须“无难易,惟其是尔”^⑤。他

① 《潮州韩文公庙碑》,转引自杨家骆《文学批评文选》第 2 卷。

② 《中说·天地》,转引自苏雪林《九歌中的人神恋爱问题》第 150 页。

③ 这两段均引为苏雪林所引,第 150—151 页。

④ 《答尉迟生书》,引同上。

⑤ 《答刘正夫书》,转引自傅庚生《中国文学批评通论》第 103 页。

的态度可概述为：“若圣人之道不用文则已，用则必尚其能者。”^①

郭绍虞认为，韩愈同时代的朋友柳宗元比他更肆力于“文”^②。但这个观点乃基于推论。柳宗元经过深思熟虑，明确表态他把“道”定为目标，他告诫说为追求“文”而“文”，是一种危险的诱惑。不过，这个见解是渐渐地清晰起来的：

始吾幼且少，为文章，以辞为工。及长，乃知文者以明道……凡吾所陈，皆自谓近道，而不知道之果近乎，远乎？吾子好道而可吾文，或者其于道不远矣。^③

至于“文”的作用，他是通过辨析“有乎内而不饰乎外者”与“无乎内而饰乎外”^④两者都是错误的来加以表述的：他对“道”必须通过文来传播之道理的认识随处可见，从而在两者之间建立起一种从属关系^⑤。

将两者视作一种从属关系，为柳宗元与韩愈均持的态度，其根据出自孔子。孔子在《左传》中指出：“言之不文，行之不远。”^⑥他们既推崇形式又推崇内容，这与他人似乎相似的主张——文学既美又真却不同。这个两重性并非对等的：文学艺术是重要的，但仅仅是一种工具。因为“文”若要具有永恒的价值，就必须载“道”。作为最终判断，必须指出，这最后考虑的问题对他们的讨论是至关重要的；他们似乎把“文”当成一种在同时代人中流传又为后代人继承的创作——他们对文学遗产的贡献。他们的苛求不必应用于所有文学种类，正如郭绍虞指出的，韩愈书中的“文”仅涉及散文，

① 《答刘正夫书》，这次是引自罗根泽《中国文学批评史》第2册第148页。

② 《中国文学批评史》第117—118页。

③ 《答韦中立论师道书》，转引自罗根泽《中国文学批评史》第2册第148页。

④ 《送豆卢膺南游诗序》，转引自傅庚生《中国文学批评通论》第116页。

⑤ 《报崔黯秀才书》，转引自罗根泽《中国文学批评史》第2册第147页。

⑥ 《左传·襄公二十五年》。

相比之下,柳宗元至少在有些地方也包括诗歌,但这些范畴依然非常宽泛,可以包括界定不那么严格的亚种类型;韩愈自己就有一些著名的散文作品,除了非常丰富的想像,而根本无法与“道”联系上,柳宗元则以写景散文著称^①。而且,在他们宣扬的说教中,他们并没有有意识地去指出这些例外,因此,可以推定,“道”在严格的形式中应有绝对的优先权,这样他们的观点才产生影响。

韩柳在说教上比他们唐代的一些杰出的先驱者更为严格,然而比之宋代那些阐述文学中“道”的作用的后继者却要宽容得多。柳冕是前者的代表,他之“声名藉甚”仅比韩愈早了一代,然而同样十分关注文学的道德影响,他的观点却具有更广泛的基础,最显著的就是他视“道”与“情”为一物。他写道,忘“情”将导致仁慈、正直、善良及诚实的丧失,这些品德在人际关系的氛围中体现了“道”^②。他比韩愈更有人情味,更倾向于实践的影响而非道德的严正性,所以他强调疏导和“教化”,而不是抽象的“道”。除了这点不同,他仍绝对忠实于传统文化:

故文章之道不根教化,则是一技耳。^③

夫文章者本于教化,发于情性。本于教化,尧舜之道也;发于情性,圣人之言也。^④

柳冕看到上古时代完美、纯粹的文学反映了那个时代完全理想的政治。“文”总结了这种实践,并且是所有“君子”行为的文化标志,“言而不能文,君子耻之”^⑤。

当这种和谐的社会一旦腐败,文学与说教便分离开来。柳冕

① 《中国文学批评史》第 119 页。

② 《答荆南裴尚书论文书》,转引自罗根泽《中国文学批评史》第 2 册第 130 页。

③ 《谢杜相公论房杜二相书》,转引自郭绍虞《中国文学批评史》第 108 页。

④ 《答徐州张尚书论文书》,转引自郭绍虞《中国文学批评史》第 108—109 页。

⑤ 《答荆南裴尚书论文书》,转引自罗根泽《中国文学批评史》第 2 册第 131 页。

当然不能赞同这样一种情形：

夫君子之儒，必有其道；有其道必有其文。道不及文则德胜，文不知道则气衰；文多道寡，斯为艺矣。《语》曰：“文质彬彬，然后君子。”兼之者斯为美矣。^①

柳冕对“文”的宽泛定义，是对可称作是他的文化主义的一种揭示：对所有注入了规则和优雅的表现形式来说，这是文明的一种显示，是必不可少的。尽管它自身并不意味着什么，但这不是一种虚饰。韩愈和柳宗元有时流露出“文”确是一种虚饰的情绪，而到了宋代的理学家则以此为谈论的焦点。

周敦颐(1017—1073年)关于“文所以载道”的说法，可视为理学家态度的标示。这不是一种空幻的隐喻。他确实认为“文”好比一辆车，甚至这辆“车”能如此清晰地描绘出来：“轮辕饰而人弗庸，徒饰也，况虚车乎？”^②但这明显地降低文学艺术的作用，尽管他开始觉察到文学艺术在促进“道”的传播方面的贡献，他的观点要比我们已经讨论过的唐代作家更加神圣化：他在对“道”的态度上是那么的笃实庄敬，让人感到比韩愈更加真诚。至于程颐(1032—1107年)，情形亦然，但他比周敦颐走得更远，阐述了道德家所应持的极端立场。他在“文”、“道”关系上最著名的论述是：

问：作文害道否？曰：害也。凡为文不专意则不工，若专意则志局于此，又安能与天地同其大也。《书》云：“玩物丧志。”为文亦玩物也。……古之学者，惟务养情性，其他则不学。今为文者，专务章句，悦人耳目；既务悦

① 《钦定全唐文》第14卷第537页，转引自罗根泽《中国文学批评史》第2册第131页。

② 《通书文辞》，转引自郭绍虞《中国文学批评史》第156页。

人，非俳優而何？^①

理学家中的翹楚朱熹(1130—1200年)，在其《语类》第139卷所引如下的问答中，将韩愈的双重态度中暗含的否定变得更加明确了。朱熹的弟子对李汉论韩愈著作的话“文者贯道之器”表现出兴趣，先生便指摘道：

曰：公道好，其看来有病。

陈曰：文者贯道之器，且如六经是文，其中所道皆是这道理，如何有病？

曰：不然，此文皆是从道中流出，岂有文反能贯道之理！文是文，道是道，文只如吃饭时下饭耳。若以文贯道，却是把本为末，可乎？其后作文者皆是如此。^②

这里很清楚，朱熹反对认为“文”与“道”是两种并列起作用的实体，但两者是否分离，却不是十分清楚。他通常的看法是它们不可分离，如他在给吕伯恭的一封信中解释说：

夫文与道果同耶异耶？若道外有物，则为文者可以肆意妄言而无害于道。惟夫道外无物，则言而一有不合于道者，则于道为有害，但其害有缓急深浅耳。^③

另一段话解释了朱熹所谓“文皆是从道中流出”的含义。这出自《语类》第139卷：

① 《河南程氏遗书》，转引自罗根泽《中国文学批评史》第3册第74—75页。

② 转引自郭绍虞《中国文学批评史》第202页。

③ 《答吕伯恭》、《朱文公文集》第33页，转引自罗根泽《中国文学批评史》第3册第191页。

道者,文之根本;文者,道之枝叶。惟其根本乎道,所以发之于文,皆道也^①。三代圣贤文章,皆从此心写出,文便是道。今东坡之言曰“吾所谓文,必与道俱”,则是文自文而道自道,待作文时,旋去讨个道来入放里面,此是它大病处。^②

“文”、“道”一旦被赋于这种有机的联系,那么,“文”就仅仅成为“道”之可见部分,然后“文”的质量就依靠于对“道”的理解,而不是对文学艺术的研究:

今人学文者,何曾作得一篇,枉费了许多气力。大意主乎学问以明理,则自然发为好文章。诗亦然。^③

朱熹有许多意旨相同的其他段落,都坚持认为如果一个人心中有“道”,其文章不可能不典雅和“典实”,相反,如果文章不具备这种素质,那么,原因是这个人还没有牢牢地掌握这个“道”。假如前提是,没有允许个人表现他自己愿意表现的非道德主题(“道外无物”),而相反有一个包罗人生万象的天理,那么,天帝所赐的“文”之变幻无常的风格将置于何处?像朱熹这样真诚信守天理的人,不会相信别的。在那种信仰的框架中,朱熹的观点可能是最合理的。尽管这里不能证实,他毕竟也是个悟性极高的批评家。

在文学领域中是古文运动的领袖们,在哲学领域中是宋代的理学家们,他们界定了传统,这传统一直延续到周作人。因为理学

① 这样的隐喻当然不是第一次被使用,徐干于汉末即写道:“艺者,德之枝叶也;德者,人之根干也。斯二物者,不偏行,不独立。木无枝叶则不能丰其根干,故谓之瘠;人无艺则不能成其德,故谓之野。若欲为夫君子,必兼之乎?”(转引自竹田复《中国文艺思想》第9页。)

② 转引自罗根泽《中国文学批评史》第3册第191页。

③ 同上,转引自罗根泽《中国文学批评史》第3册第192页。

存续了封建时期知识分子的正统观念,显然他们是文学理论的权威,尽管这些宋代以及后来阐述儒家哲学必须支配文学观点的人总是抱怨他们的同时代人不遵循他们所指引的方向,那些富有创造力的艺术家们究竟受他们的这些规则多少约束是很成问题的。当然有属于道家关于艺术创造的理论以供选择,也许最好把这种理论称为态度,这样更为简单,并且假定天才总要显现出来。不管怎样,正如我们已经指出,大儒们这种“发自信仰”(excathedra)的说教,在大量创作中具有相当的影响,依周作人之见,其影响似在清代最为广泛,也最为有害,周作人就生长在那个时代。

按照周作人的说法,明末公安派和竟陵派的出现,就好像天际的曙光,但不久即为随后的清朝所遮蔽。他(《中国新文学的源流》第88页)将这两个流派所倡导的即兴文学的终结,归咎于清代杰出的历史学家章学诚(实斋)对之的贬损。章学诚确实坚定地反对“美文”以及任何相类性质的其他形式,而赞成用德昆西的话来说是“知识的文学”。他的“道”不是儒家的“天理”,而是历史学家的一种真实,是事件中的意义:“道者,万事万物之所以然,而非万事万物之当然也。”^①他自己的格言是:“盖文固所以载道。”^②无论这可以多么宽泛地加以解释,毕竟仍是反对“诗言志”的。^③

确实,章学诚是一位谩骂的大师,他对其故乡会稽(现在叫绍兴)所产师爷尖酸刻毒的声誉作出了很大的贡献,这一传统在现代为鲁迅所继承,但周作人相信他是为了达到适应他自己时代的目的,才继承公安派这种特殊的破坏工作。这些文学的叛逆无论如何是被清代最有影响的学派——桐城派所窒息的,对此现象周作人给予了适当的关注,并由此让人觉得他个人直接受到威胁。周

① 《文史通义·原道》第34页,香港,1964年。

② 《文史通义·辨似》,第75页。

③ 章学诚的文学理论参见倪维森(David Nivison)《章学诚的人生与思想》,尤其是第134—138页。

作人认为桐城派比他们从风格上所模仿的唐宋八大家更糟,因为他们比八大家更追求神圣化。他说,他们的愿望是“学行继程朱之后,文章在韩欧之间”(《中国新文学的源流》第78页)。由于周作人和文学革命的其他倡导者生长于清帝国的末年,此时正当桐城派如日中天,所以应该有一篇相当全面的关于该派文学主张的说明(见附录一),不过现在罗列一些摘录就足以显示桐城派是多么全身心地信奉“文以载道”的教义。该派先驱方苞(1668—1749年)是:

非阐道翼教有关人伦风化不苟作。^①

该派主将姚鼐(1732—1815年)则说:

苟非吾言足发经意,前人所未明者,不可轻书于纸。^②

夫古人之文,岂第文焉而已!明道义、维风俗以昭世者,君子之志;而辞足以尽其志者,君子之文也。^③

根据这些言论来判断,桐城派的基本理论与前代一样,可谓有过之而无不及。其影响,与满清所实行的思想意识控制相联系,这样的主张确实显得相当荒谬。

“文以载道”的教义已世代受到信奉,不过,关于文学总集有一些话还须说。对一个人来说,他应该从以往的文学名著之选辑而非从权威评论者所标举的论述中寻获些什么信息?这当然须看编者是何许人(因为将大量的诗文集编在一起),然而对一些后来的

① 雷铨翠庭《卜书》,引自姜书阁《桐城文派评述》第23页。

② 《复曹云路书》,引自姜书阁《桐城文派评述》第39页。

③ 《复汪进士辉祖书》,引同上。

重要作家来说,总集的序向他们提供了并无二致的理论食粮。在方孝岳《中国文学批评》一书中,著者感到他是惟一特别重视拣选总集的人。现在,著者借用他的一些例子。

真德秀(1178—1235年)的《文章正宗》,选辑先秦至宋的散文与韵文,在序中,他标举“所以穷理而致用”作为他的原则。他解释说:

故今所辑,以明义理、切世用为主。其体本乎古,其指近乎经者,然后取焉,否则辞虽工亦不录。^①

这并非虚语,刘克庄可以证实,真德秀曾将选编诗歌的任务委托于他。在《后村诗话》中,他记述了真德秀是多么严格地站在道德立场上进行删选^②。顺便说一句,真德秀是第一个将韩愈、柳宗元、欧阳修、苏洵、苏轼、苏辙、曾巩与王安石并称为“唐宋八大家”的人^③。

尽管谢枋得(1226—1289年)没有如此指称“八大家”,但在他的《文章轨范》中明显地倾向于赞成他们。所有人选的69篇范文中,59篇属于这些作家。他的弟子王渊济在这一总集的跋中说,谢枋得的寓意是“表彰大义清节”,由此人们便不会感到奇怪了。

茅坤(1512—1601年)通过他著名的总集《唐宋八大家文钞》,使得“八大家”声名大噪。他在序中说,他认为他们都是遵循孔子编著经典所恪守的原则。更有意思的是,茅坤反对更为宽泛地将

① 引自方孝岳《中国文学批评》第152页。

② 引自方孝岳《中国文学批评》第152页。顾炎武也批评真德秀没有注意到像六朝那样在大一统分崩离析时代的个人价值,尽管他在总体意图上也赞成要坚持道德标准(他在《日知录》中的有关论述,为傅庚生《中国文学批评通论》第112—113页所引)。

③ 据《中文大辞典》第6卷第351页。

文学与时代特征联系起来的文化理论,而在序中赞成将文学与对“道”的信仰联系起来这种更具宗教意味的观点:“文章以道相盛衰,时非所论也。”^①

在清朝,有一个特殊的用语,叫做“清真雅正”,这只可意会不能言传,差不多是“纯洁、文雅与正确”的意思。它恰如其分地出现于雍正十年(1733年)的一道敕令中,为散文总集的编者广泛引用,也曾被方苞在他为奉钦命汇编的制艺文集《钦定四书文》作的序中所引用,不过变成了“清正古雅”。这意味着此语不仅运用于制艺文,而且运用于一切文学^②。

不应得到这样的印象,似乎封建帝国下的中国人仅限于以此类总集作为他们的读物。审慎的读者无疑也能够发现相当数量的异端材料,尽管审查制度可以使它们与正统读物难以保持适当的平衡。然而在受教育尤其在准备科举考试时,无论是所吸取的文学理论还是被仿效的范文,则确只是上述这类读物。

既然现在把握了“诗言志”与“文以载道”之口号背后的某些实质,我们就更能了解周作人赞成什么反对什么。要探询他自己引入论争的精妙特质是徒劳的:没有答案。就他而言,毋宁说,重要的在于他在这个问题上所持的不可妥协的态度。这并不仅仅是出于他对一种理论的明智的选择以反对其他理论,在这个问题上还带有个人成见的成分。

作为提供一个比较的标准,同期的文学批评家朱光潜在评价这两个概念时,没有回避“文以载道”的主张。尽管他不承认这个道德教训上的狭义命题,但他试图通过将“道”解作人生世相的道理来调和“道”与“志”,在这种情况下,“志”作为人内心蕴藉的真实表现,与“道”并行不悖^③。这是对问题持超然和相对的态度,表示

① 引自方孝岳《中国文学批评》第222页。

② 方孝岳《中国文学批评》第264页。

③ 《谈文学》第8—9页。

了对以往那些为他们的文化担当所局限的文学理论家们以及从他们的儒家立场所推导出的一般原则予以宽假的愿望。但朱光潜是一个年轻人，一个受过现代教育的学者，而周作人则生长于中国尚是旧中国而“道”尚是儒教之“道”的时期，生长于民众缺乏真实感情的真实表现而伪善盛行的时期。周作人在以后几年谈到老新党有时比后来革命成功后的青年更为急进时指出：“对于旧势力旧思想很不宽假，因为他更知道这里边的辛苦。”^① 这个观点在此是中肯的：对周作人来说，“文以载道”一语象征着中国文人文化中最坏的一面，犹之行尸走肉。所以对他来说，与“五四”运动的其他倡导者一样，于中国传统以及其他诸方面的反应，都是使用绝对的言辞。他毫不姑息地去推断“道”所意味的内容，目的不是去思考而是去谴责。

首先，从有关材料来看，周作人反对“载道”是因为“道”违背了中国的知识分子和文化生活。作为一个青年人，他像封建王朝下所有有抱负的知识分子一样，曾习“八股文”，这是“载道”训诫的极端体现。最初为科举考试设置，于一给定的题目在规定的八个步骤的程式中成文，意在测试考生们对儒家教义的掌握。周作人将之描述为一种具有“代圣人立言”思想的文人文化的结晶^②。在《中国新文学的源流》中他解释说，由于“八股文”的内容引不起人们的兴趣，这种文体所教授的只是单纯的文字游戏和对声调的强调：它不管写的东西意义如何，只要调子合适就行了。要想获知“八股文”的奥妙，你只需像鲁迅在《朝花夕拾》中所描绘的他们的先生那样，在读文章时摇头晃脑^③。周作人发现，像这样的原则并不只是应用于“八股文”的范畴，比如影响到对戏剧的态度，在戏剧

① 《自己所能做的》，《秉烛后谈》第5页。

② 《论八股文》，《看云集》，1930年。

③ 《中国新文学的源流》第三讲。鲁迅所述见《从百草园到三味书屋》，《鲁迅全集》第2卷第256页。

中也只有声调受到重视。这种嗜好所反映的思想结构,显然不是最适合于产生一种健康的文化或实践性的新观念。

然而在《中国新文学的源流》中,周作人不仅仅是发泄对中国传统的憎恶,他正在对自己的时代勾画出一个轮廓。因为尽管“八股文”已经死去,但是实际上它依然活着,它的同类在成倍地增长。在普泛的意义上,这个名词标志着任何一种以公认的格套表现时下所要求的思想感情的作品;它并不要求一个人表现与他相关对象的知识。周作人援引吴稚晖的话说,“土八股”虽没有了,接着又有了“洋八股”,现在则又有了“党八股”^①。至于他自己,周作人在1936年加上另一个品种——“新的土八股”^②,以补足他对同时期文学作品的描绘。用了这种熟练的技巧,应付新来的事物,亦复绰有余裕,于是即有极好的思想,也遂由甜俗而终于腐化^③。

如果说周作人对其同时期文学状况的描绘过于黯淡的话,那么,外国的模式被不加选择地模仿和1930年代来自共产主义者对“党的文学”的影响却都是相当真实的,这种影响通过建于1930年的左翼作家联盟发挥作用,同时,也来自民族主义者,主要是作为一种对策,他们在1932年之后为“民族主义文学”运动所积聚的势头是强大而且递增的。还有反复呼吁“复古”的第三种力量,他们有时把实践活动投入军阀控制下诸省的学校。周作人因此告诫他的同时代人,“文以载道”的思想仍然相当普遍,并且要求他们认清它的本来面目。或许他曾期望这迫切的告诫多少可有助于推迟那可怖的日子的到来——人们再回到由“载道”垄断文人世界的另一个时代,然而这却成了他的预言,以后一再为现实所证实,文学在自“五四”运动以来享受了相对的自由之后,再一次被要求有利于

① 《中国新文学的源流》第71—72页。

② 《中国新文学大系》第6卷导言,第12页。

③ 《文艺复兴之梦》,《苦口甘口》第16页。

人生和社会^①。

如果说在周作人的思想中并不缺乏过去与现在,那么他论争的第三个背景是永恒的,因为他也讨论文学的真实本质。问题的焦点是,好的文学能否为服务于一种意识形态而创作,抑或必须完全是个人的;换言之,文学能否以“致用”为目的而仍能成其为文学?周作人的定义无可置否,那个定义认为:

文学是用美妙的形式,将作者独特的思想和感情传达出来,使看的人能因而得到愉快的一种东西。^②

或许这不是一个详尽的论述,但从中可以窥见某些东西。首先,情感和思想的表达必须出自作者自己(他不应是任何别的什么人的代言人);其二,文学的效应是给读者以“愉悦”,而不是教训:事实上贺拉斯的格言只是那闲适的一半没有功利。关于文学的作用,他主要承认的是这种“愉悦”可以包括从痛苦中解脱出来,就好像痈疽被刺破一般。

自1925年起,周作人对定义作了另一种尝试,尽管导向同一个方向,却显示出相当的不同:

文学不是实录,乃是一个梦,梦并不是醒生活的复写,然而离开了醒生活梦也就没有了材料,无论所做的是反应的或是满愿的梦。^③

这里的关键是梦并非远离个人的精神能动性,它与人对环境的心理调节有关;它们不能被转换到醒着的世界之中,因而不能被

① 《中国新文学的源流》第103页。

② 《中国新文学的源流》第10页。

③ 《竹林的故事》序,《苦雨斋序跋文》第127页。

指定服务于任何特殊的目的^①。这样一种观点是典型的欧洲浪漫主义理论,它强调艺术家头脑中原始材料的转变,用来反对坚持文学是现实的一面镜子的古典主义理论。

周作人《猥亵的歌谣》^②一文,是他的定义作用于批评实践的实例。在这里他对歌谣的淫猥是民间风化败坏之证的说法不作辩护,因为“诗歌虽是表现作者的心情,但大抵是个反映,并非真是供状……”他继续说道,那些赞美非正当性关系的民歌,是满足不能实现自由恋爱那部分人的愿望的途径;这是想像中的性关系。“那些歌谣即是他们的梦,他们的法悦(Fkstasia)”;其实一切情诗的起源都是如此。周作人有关这个问题的思想,总结在他所引用的一句话中,“嘴唱着歌,只在他不能亲吻的时候”。

尽管论及早期的心理学理论与“生理满足”的概念,把艺术家的创造看成是渲泄——内心形成的压力的一种释放,而不是视作外部现实的忠实摹仿,这对运用认识的力量激励社会潮流或标举可遵循的典范来说,仍然缺乏深思熟虑的计划。

即使对作者来说,文学的工作除其本身以外毫无目的,它仍不能避免以某种方式影响读者。周作人说过,作为一个读者,他期望文学给他以愉快,但在他中年时期所谈论的却更经常是文学提供的发泄。你可以举出许许多多周作人这方面论述的例子,认为无论写作与阅读都是拔除不良心境的途径,对那些需要安慰的人则是慰藉,除此之外,别无其他。现在我们就来看一看看在《中国新文学的源流》中他是怎样展开这个论点的:

(文学)里面,没有多大鼓动的力量,也没有教训,只

① 废名,周作人的弟子,也谈到艺术作为一个梦:“创作的时候应该是‘反刍’。这样才能成为一个梦。是梦,所以与当初的实生活隔了模糊的界。”(《说梦》,《语丝》第133期,1927年5月28日。)

② 《猥亵的歌谣》,《谈龙集》第123—125页。

能令人聊以快意。不过,即使这使人聊以快意的一点,也可以算作一种用处的:它能使作者胸怀中的不平因写出而得以平息;读者虽得不到什么教训,却也不是没有益处。

关于读者所能得到的益处,可以这样地加以说明——但这也是希腊的亚力士多德很早就在他的《诗学》内主张过的,便是一种袪除作用。

从前的人们都以《水浒》为诲盗的小说,在我们看来正相反,它不但不诲盗,且还能减少社会上很多的危险。每一个被侮辱和被损害者,都想复仇,但等他看过《水浒》之后,便感到痛快,仿佛气已出过,仿佛我们所气恨的人已被梁山泊的英雄打死,因而自己的气愤也就跟着消灭了。《红楼梦》对读者也能发生同等的作用。

一位现还在世的英国思想家,他以为文学是一种精神上的体操^①。当我们用功的时候,长时间不作筋肉的活动,则筋肉疲倦,必须再去作些运动,将多余的力量用掉,然后才觉得舒服。文学的作用也是如此。^②

他继续阐释说,在未开化的社会里,人们的气愤容易发泄,但在文明社会中,复杂的法律程序阻止人们如此发泄。与之相类似的是“骂人日”这一旧习俗已经消亡了,本来在这一天,普通的市民被允

① 我不知道这个英国人是谁。德昆西曾将诗歌描述为一种情感上的体操,但那仅仅是在保持人类能动的感觉能力上而言——《蒲柏的诗》,引自阿伯拉姆斯《镜与灯》第331页。

② 《中国新文学的源流》第30—31页。

许以任何方式发泄怨愤。于是,文学担当了与之相同的作用。这样说则“真正文学作品没有不于人有益的,在积极方面没有用处的,在消极方面却有用处”。^①

这些是关于文学的本质与功能的一般论述,故而应适用于任何时代,然而从周作人接下去的态度来看,很明显,其论述带上了迎击当前挑战的色彩。他继续推出这样的论点:如果青年人将精力花费在在纸上发泄他的牢骚,那么他将不再有动力去采取行动。认为文学具有积极的功用将是一个错误;而试图去致用则是“滥用”。椅子和墨盒从前一直在议会被当做武器,但这并不是它们应有的用处。他的结论如下:

文学,仿佛只有在社会上失败的弱者才需要,对于际遇好的,或没有不满足的人们,他们任何时任何事既都能随心所欲,文学自然没有必要。而在一般的弱者,在他们的心中感到苦闷,或遇到了人力无能为的生死问题时,则多半用文学把这时的感触发挥出去。凡在另有积极方法可施,还不至于没有办法或不可能时,如政治上的腐败等,当然可以去实际地参加政治改革运动,而不必籍文学发牢骚了。^②

这种把文学视作是安全阀或发泄悲愁的手段的观念,几乎不应该是作为一个能应付任何事情之作家的周作人急于采纳的观点,以至于他以如此轻蔑的话语谈论他的艺术,很自然让人想起哈姆雷特的台词:“而我却窑姐般,用空话蝤蝤发泄,来一场咒骂,活像个街头的娼妇,一个贱婢!”(此据孙大雨译本译出——译者注)尽管作为一个经常是牢骚满腹的散文家,发泄悲愁的题材就在他

① 《中国新文学的源流》第 29—30 页。

② 《中国新文学的源流》第 32 页。

的心里,不过在他的理论著作中,他对这一方面的关注似乎是由于试图在他们自身的立场上反驳一个相对立的论点,这个论点欲将文学拿来作为一种反抗的宣言,并通过反抗影响社会的变革。

现在我们已能列出周作人反对“载道”理论的三个独立的方面:政治的,尤其是革命的政治;宗教的,或者是带有宗教性的;以及功利主义的。所有这些,我们可在周作人其他著作的帮助下作进一步的考索。

文学与革命政治

20世纪20年代的下半叶,革命文学运动蓬勃兴起,因而不容忽视。当时称雄文坛的杂志是由创造社办的《创造月刊》(1927年)、《洪水》(1925年)和《文化批判》(1928年),以及太阳社办的《太阳月刊》(1928年)。另外还有一个创刊于1929年的《大众文艺》,当然还有许许多多类似的刊物随着1930年左翼作家联盟的建立而兴起。没有必要对他们的论点作鞭辟入里的分析;他们的主要路线是可以想见的,他们的观点几乎没有一个是原创的,其理论和许多实例是从苏联输入的。周作人在20年代后期至1937年抗日战争期间所写的一些有关文学与革命主题的文章,明显地为这些“新潮”所鼓舞,但却典型地不是赶潮头。在《文学谈》^①(1927年)中,他抓住文学的阶级本性问题,文中他坦率地承认属于资本主义或封建社会的某些行为方式,但否认任何人从阶级意识出发写作的可能性——无论如何,在中国所有的阶级毕竟分享着同一种思想;在1930年,他怀疑此前曾殚精竭虑研究过的民歌,是否可以真正被称作“人民”的创作,是否具有很大的文学价值。^② 他也

① 《文学谈》,《谈龙集》。

② 《重刊霓裳续谱序》,《看云集》。

决不相信群众,尽管他对社会主义的烈士们非常尊崇^①。不过那些年他探讨的中心问题是什么构成了文学,什么不构成文学。有一个革命目的而写作就不是文学。他的主张的一个重要阐述,见于《大黑狼的故事序》(1928年)^②中;问题就在这不太可能是问题的地方冒了出来,因为这些故事的收集者谷万川恰好已放弃了文学去南方参加革命了:

革命假如是鸦片,文学好比是“亚支奶”罢?正如有钱有势的人大胆地抽大烟一样,有血气的青年对于现代感到不满,也就挺身而出,冒危险,拼性命,去实行革命,决不坐在家里叹息诅咒,聊以出他胸头的一口闷气。只有那些骨瘦如柴、手无缚鸡之力的乏汉,瘫痪似地坐在书桌前面,把他满腔的乌气吐在格子纸上,免得日后成鼓胀病,有如上瘾的穷朋友只能每顿吞点“亚支奶”,这虽是不像样,却也是没有法的。有人说得好,凡是匿名揭帖,或登广告,发传单,说某人怎样欺侮他的,大抵是吃了亏,没有力量反抗或报复,虽不甘心却终于只好忍受的人……要咬的狗是不则声的,叫着的却是自己在害怕。在现代乱世青年只有两条出路,强的冲上前去,做个人类进化的“见证”(Martyr),弱的退下来,叹息诅咒,以终天年,兼以传种——此外,自然还有做官发财之一法,不过这一路的人已经很多,不必再来引导……

……现在虽然听说有很巧的方法,即是以文学代革命,犹如从前随营的朱墨文案也可以算作“军功”得保举,但我觉得总未免太取巧一点儿,似乎不大好。英国的摆

① 《谈虎集跋》第622页,1927年;又《北沟沿通信》,《周作人书信》第142页。

② 《大黑狼的故事序》,《永日集》第192—194页。

伦(Byron,今译拜伦),匈牙利的裴德飞(Petofi,今译裴多菲),那确实不愧为革命诗人,很有砭顽起懦的力量,可是摆伦终于卒于密所隆吉军次,裴德飞死在绥该思伐耳的战场上,他们毕竟还是革命英雄,他们的文学乃只是战壕内的即兴,和文士们的摇瘦拳头是不很相同的。

这一段应该与同一年出现的另一段论述并起来读。事实上,7年以后,周作人在《中国新文学大系》第六卷的导言中(第9页)再一次提到这个观点,可以认为这是确定了的见解:

我常想,文学即是不革命,能革命就不必需要文学及其他种种艺术或宗教,因为他已有了他的世界了;接着吻的嘴不再要唱歌,这理由正是一致。但是,假如征服了政治的世界,而在别的方面还有不满,那么当然还有要到艺术世界里去的时候,拿破仑在军营中带着《维特的烦恼》可以算作一例。文学所以虽是不革命,却很有他的存在的权利与必要。^①

除了指责革命作家的动机之外,这两段论述的实质与《中国新文学的源流》中所提出的是一模一样,文学与革命是各自独立而又通常是交替活动的。他承认真正行动的人可以在他工作之余从文学中寻求消遣,那种文学可以被当做革命斗争的副产品产出,但它不可以成为革命的代用品。因为大多数假装创作革命文学的人实际上只是纸上谈兵,这一点已有很好的证明^②。也许他又一次是

① 《燕知草跋》,《永日集》第181页。

② 在这一点上的例子是蒋光慈的经历,T. A. Hsia 在《黑暗之门》的“蒋光慈其人其事”中有述,虽不友好,但也不能说不公正。在另一方面,另一位“革命作家”胡也频似乎最终是按着周作人观点的逻辑,在1931年为自己的信念而死去。见Hsia氏同书“五烈士之谜”,特别是第188页。

对的,事实上只有弱者和无能的人才需要文学,因为他们没有纠正错误甚至认为那些错误必须被纠正的积极态度。不过,有许多提出的问题他留下来没有回答。那些从衰弱者笔尖流出来尽量想发泄他们的悲愁的东西,应该必定是某种反抗的文学,周作人认为这个正当的。作为一个中国人,不管是否受过一般文学理论的训练,他都应该明白这一点,因为文学发生于不满的学说在中国有一段相当长的历史。它以“发愤”一语为代表,殉道者屈原以一句“发愤以抒情”^① 提供了灵感和样例。

按照罗根泽的看法,这样的动机乃楚辞一派作家所共有^②。罗根泽也指出了司马迁曾经将所有伟大著作的产生归之于幽愤。甚至韩愈也持相同的论调:“大凡物不得其平则鸣。”^③ 那些极端的话又曾为章学诚所重述,他当时一直持这样的观点:“以谓贤者不得志于时,发愤著书以自表见也。”^④ 现在,这类作品应已经受了社会的淘炼,那么,在它们与革命文学之间所划的那条界线在哪里呢?周作人没有直接说。在他论述中的惟一线索是,拜伦和裴多菲的著作可免除批评,因为那是“即兴”的,这意味着他所谈起的其他革命作品不是即兴的,实际上是为提出一个既定的意识形态而写,是为了“载道”。我不能同意这种指责,认为周作人对“载道”原理的厌恶,是由对左翼文学的反感促成的^⑤。在反对资本主义和传统主义的斗争中,他出自本能的同情总是在于左翼。他批评的目标是相当明确的,左翼作家这一派别对文学的进程是有害的。

① 《九章》。

② 《中国文学批评史》第1卷第90页。

③ 《送孟东野书》,引自罗根泽《中国文学批评史》第2册第146页。

④ 《文史通义·质性》,第87页。

⑤ 据巴人《论鲁迅的杂文》第118页,鲁迅把周作人对“载道”的绝弃看作是对左翼隐蔽的攻击。所论这篇杂文(《听说梦》,《鲁迅全集》第4卷第357页)的目标实际上不是周作人。毫无疑问,鲁迅确实认为周作人的理论牛头不对马嘴,但大概也就仅此而已。

那些为一种意识形态服务的作品不能提供周作人一贯坚持的某些文学价值,在否定革命文学的有效性上这些价值没有被特别地加以说明。其中一个价值是文学的私人化特征——个人对个人说话。那种认为这是文学的真实本质的看法,是一种武断而又主观的观点,尽管所有关于文学的观点最终是:按照他所喜欢读和喜欢写的标准来界定文学的。周作人个人在这方面的喜好将在以后详细考察,不过他对寻求吸引广大读者的文学之有效性的反对是与现行内容有关的。他似乎认为形诸文字的媒体排除任何形式的大众效应:

我想文艺的变动终是在个人化著,这个人里自然仍含着多量的民族分子,但其作品总只是国民的而不能是集团的了。有时候也可以有一种诚意的反动,想复归于集团的艺术,特别是在政治上想找文学去做帮手的时候,也更可以有一种非诚意的运动,想用艺术造成集团,结果都是不如意。这原是不足怪的,集团的艺术如不是看也总是听,不然即难接受。

他接着说,荷马的史诗,希腊的悲剧,莎士比亚的戏曲,一旦当它们写成白纸黑字,原来所谓大众的普遍性与通俗性便已失却了。而现在:

一个文人如愿意为集团服务,可以一直跑到市场去,湔除一己的性癖,接受传统的手法与大众的情绪,大抵会得成功,但这种艺术差不多有人亡政熄之悲,他的名望只保得一生,即使他的底稿留存,无论是《三国》《水浒》那么好,一经变成文学,即与集团长辞,坐到安静的图书馆的一角里去,只有并不特殊也总是少数的读者去十目一行地读读而已。我相信读这一件事实在是非常贵族的,也

是很违反自然的。^①

你或许由此认为周作人没有能够考虑大众文艺的前景,但从文中另外所述可以很清楚地看到,阅读直接伴随着思考,他指的是细致而有识鉴力的阅读。作为这种意义上的阅读习惯,是由性情而不是仅仅由阅读能力决定的,读者的数量将永远是少量的,是一种知识“贵族”。如果文学的读者着实能静静地思考他所读的内容,那么,就文学这方面来说,就必须为思想提供食粮,必须有一定的深度。而为大众所写的作品,通常没有这样的质量。不过,在这里我所要说明的主要一点是,如果是在僻静的状态下欣赏作品,这确实是强调这种行为的私人性质。而如果读者是一介平民,则作者更须做上述的工作。周作人在另一处详尽阐述了文学为公众而作的效果,那便是在《谈文章》(1945年)一文中所说的:

做文章最容易犯的毛病其一便是作态,犯时文章就坏了。我看有些文章本来并不坏的,他有意思要说,有词句足用,原可好好的写出来,不过这里却有一个难关。文章是个人所写,对手却是多数人,所以这与演说相近,而演说更与做戏相差不远。演说者有话想说服大众,然而也容易反为大众所支配。有一句话或一举动被听众所赏识,常不免无意识的重演,如拍桌说大家应当冲锋,得到鼓掌与喝采,下面便怒吼说大家不可不冲锋不能不冲锋,拍桌使玻璃杯都蹦跳了。这样,引导听众的演说与娱乐观众的做戏实在已没有多大区别。我是不懂戏文的,但听人家说好的戏子也并不是这样演法,他有自己的规矩,不肯轻易屈己从人。小时候听长辈谈故乡的一个戏子的轶事,他把徒弟教成功了,叫他上台去演戏的时候,吩咐

^① 《文学的未来》(1936年),《风雨谈》第151—152页。

道：你自己演唱要紧，戏台下鼻孔像烟通似的那班家伙你千万不要去理他。乡间戏子有这样见识，可见他对于自己的技术确有自信，贤于一般的政客文人矣。我说古今文章，往往看出破绽，这便是说同演说家一样，仿佛听他榨扁了嗓子在吼叫了，在拍桌了，在努目厉齿了，种种怪相都从纸上露出来……文人在书房里写文章，心目却全注在看官身上，结果写出来的尽管应有尽有，却只缺少其所本有耳。^①

因此，一个作家如果放弃了他的诚实品格，“作态”，不再对自己忠实，那么，他的作品是无效的。当一个作家涉笔他并没有经历过的领域，或者代表一个他并不属于的阶级或集团发言、喊口号时，所有这些基本上是“革命文学”的真实情况，那么，这样的严厉批评就很有用处。

周作人何以要谴责犯这些毛病的“文学”是很容易明白的，但饶有趣味的问题是，他是否打算排除那些并不犯这些毛病、以知识和真心写成但可能是革命的主张的作品。

既然辛克莱“所有文学都是宣传”一说颇可用来为这样的作品辩护，你会指望周作人在援引这个有关“宣传”的著名语录时（未注明日期，然而写于1940年至1943年间）已经面对这个问题了，但事实上他并没能深入这个问题。他只是说，他不喜欢宣传，因为这不可靠，就如同商业广告不可靠一样，并且因为它不能完美地加以表述：“盖事情如有虚假，话也就难说得圆满，我们虽未学过包探术，惟读书见事稍多，亦可一见便晓。”^② 这无法回答我们的问题。

不管怎么说，周作人在《汉文学的传统》（1940年）一文中所说的有些话还是颇为切中肯綮的。他论述说以往中国文学里大部分

① 《知堂乙酉文编》第125—127页。

② 《药堂杂文》第91页。

的思想,是一种儒家的人文主义,并表示了这一思想在他所处的时代将再一次成为文艺思想主流的期望;然后他又说:

但是同时却并无一毫提倡的意思,因为我深知凡有助长于一切事物都是有害的。为人生的文学如被误解了,便会变为流氓的口气或慈善老太太的态度。^①

尽管这一论断是在特殊环境中作出的,也许已经被用以指导反对他的日本新主子的文化政策,这与他战前的态度是一致的。如果他甚至把相对来说自由而深广的“为人生的艺术”运动视作是一种误解,他还曾为之发挥过自己的影响,那么,为革命的文学运动就更是如此。无论如何,既然他的论点是,当一种思想被作为一种运动来接受时,这种思想要么被扼杀,要么被改变成某种不同的东西,那么我们在这里是与实践性、与按人类思想所创造的世界联系着,而尚不是与是否真实地构成及真实地表现这些思想联系着。

我们一直试图在周作人责难或者说坚决否认革命文学的问题上找到一个直接的论述,这里的革命文学必然包括假定是真实地创作而又具有革命主张的作品。我们所发现的,仅仅是关于文学运动及缘由的批评。笔者认为得出这些确实是他所反对的东西这一结论是合理的。正如所述,他所关心的不是文学可以激励革命,而是那个激励革命的宗旨将会导致坏的文学。举一个恰切的例子,周作人曾引述过山本有三的一个主张,一个内心充满对帝国主义仇恨的人能够写出好的文学作品^②,然而将之与他总的主张联系起来的话,他便不得不论述说,如果那个人心怀反帝的目的去写作,那么他写的作品将称不上是文学。

① 《汉文学的传统》,《药堂杂文》第5页。

② 见他对自己所译山本《婴儿杀害》的介绍,《语丝》第4卷第38期,1928年。

周作人相当乐意去论述文学是“反抗的”^①，那是反对事物的现存状况。而革命要求一个行动计划，并采取一致行动；一个为自己说话的作家因此不能提议革命。不过他却毕竟可以表达他的不满，提出他关于事物应该怎样的观点，在这种情况下，在“言志”和“载道”两者间的区别就显现出来了，由此得出周作人自己在他这个论题上的推论：“言他人之志即是载道，载自己的道亦是言志。”^②

文学与宗教

我们已经清楚了周作人的观点：具有一个目的而写成的作品，相当明确地不是文学。正如他所说的：“假如想以文艺为手段去达别的目的，那又是和尚之流矣。”^③ 现在就让我们来看一看什么是和尚之流所干的。在《中国新文学的源流》中（第27—28页），周作人写道：

文学和宗教两者的性质之不同，是在于其有无“目的”，宗教仪式都是有目的的，文学则没有。譬如在夏季将要下雨的时候，我们时常因天气的闷热而感到烦躁，常是禁不住地喊道：“啊，快下雨吧！”这样是艺术的态度。道士们求雨则有种种仪式，如以击鼓表示打雷，挥黑旗表示刮风，洒水表示下雨等等。他们是想用这种种仪式以促使雨的下降为目的的。

《诗序》上说：“情动于中而形于言，言之不足，故嗟叹

① 《燕知草跋》，《永日集》第181页，1928年。

② 《中国新文学大系》第6卷，第11页。

③ 《结缘豆》，《瓜豆集》第255页，1936年。

之；嗟叹之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”我的意见，说来是无异于这几句话的。文学只有感情没有目的。若必谓是有目的的，那么也单是以“说出”为目的。正如我们在冬时候谈天，常说道：“今天真冷！”说这话的用意，当然并不是想向对方借钱去做衣服，而只是很单纯地说出自己的感觉罢了。

我们当作文学看的书籍，宗教家常要用作劝善的工具。我们读《关雎》一诗，只以为是一首新婚的好诗罢了，在乡下的塾师却以为有天经地义似的道理在内。又如赞美歌在我们桌上是文学，信徒在教堂中念却是宗教了。这些，都是文学和宗教的差异之点，设使没有这种差异，当然也就不会分而为二了。

我们应当顺便指出这种对和尚道士行为的描述与安特路朗(Andrew Lang)的意见是多么一致，他是一位周作人所喜爱的西方著名学者。在他的《习俗与神话》(*Custom and Myth*)中，朗氏说到拉斯金：“他将柯勒律治贬作‘无用’，是一种艺术应当‘有用’信念的遗存。这是一种原始的艺术观。他为了一个明确的实用目的，在舞蹈、歌唱或者雕塑艺术上模仿自然。他的舞蹈是巫术的舞蹈，他的塑像是为一个实用目的而作，他的歌唱是念咒。”^①

周作人关于宗教与文学间区别的另一论述，是立足于他自己的民族文化之上，而对西方的思想家毫无借鉴，揭示了更多他所真正关心的问题：

我觉得文学好像是一个香炉，他的两旁边还有一对蜡烛台，左派和右派。无论那一边是左是右，都没有什么

^① 《习俗与神话》第91页，伦敦，1901年。

关系,这总之有两位,即是禅宗与密宗,假如容我借用佛教的两个名称。文学无用,而这左右两位是有用有能力的。禅宗的作法的人不立文字,知道它的无用,却寻别的途径。辟历似的大喝一声,或一棍打去,或一句干矢橛,直截地使人家豁然开悟,这在对方固然也需要相当的感受性,不能轻易发生效力。但这办法的精义实在是极对的,差不多可以说是最高理想的艺术,不过在事实上艺术还着实有志未逮,或者只是音乐有点这样的意味^①,缠缚在文字语言里的文学虽然拿出什么象征等物事来在那里挣扎,也总还追随不上。

密宗派的人单是结印念咒,揭谛波罗揭谛几句话,看上去毫无意义,实在含有极大力量,老太婆高喝阿弥陀佛,便可安心立命,觉得西方有分,绅士平日对厨子呼来喝去,有朝一日自己做了光禄寺小官,却是顾盼自雄,原来都是这一类的事。即如古今来多少杀人如麻的钦案,问其罪名,只是大不敬或大逆不道等几个字儿,全是空空洞洞的,当年却有许多活人死人因此处了各种极刑,想起来很是冤枉,不过在当时,大约除本人外没有不以为都是应该的罢,名号——文字的威力大到如此,实在是可敬而且可畏了。

文学呢,它是既不能令又不能受命,它不能那么解脱,用了独一无二的表现法直截地发出来,却也不会这么刚勇,凭空抓了一个噎字塞住了人家的喉管,再回不过气

^① 参较 18 世纪 90 年代德国美学家的理论,用阿伯拉姆斯的话来说,他们将音乐看作是“最直接表现心灵与情感的艺术,成为坦露激情的命脉和灵魂”(《镜与灯》第 50 页)。

来,结果是东说西说,写成了四万八千卷的书册,只供闲人的翻阅罢了。^①

总结文学为什么不及禅学的原因,是在于它不能探测经验的深度或解释生命的奥秘(这些固有的局限将在以后讨论)。由于它仅仅为表达情感和思想而存在,恐怕也不能利用语言的力量去安慰自己或恐吓别人。为了正确地界定文学和展示它的无作用,文章引用了比喻。在第一段中,当他同样地在论述文学不能致用时,他似乎也是在警告文学有一种外来威胁。和尚不可能劫掠文学(佛教在制造他们自己的宣传方面有足够的创造力),然而儒家则明显地不仅愿意并且是迫切地在他自己的指导下承担纯文学的工作。从历史上我们已经看到,这是真实的情况,但你会理所当然地认为,在20世纪30年代,这不再是一个真正的问题。那么,周作人只是在谈论“古老、不幸、遥远的事,以及很久以前的争斗”吗?如前我们应该记得周作人在1936年所作的论述^②,即当他骂韩愈或说鬼时,他抨击那些活着的徒子徒孙;当他大谈八股或旧戏时,不仅是因为这些东西自身的缘故,更在于它们所具有的势力。在这样的例子中,可能无法衡量儒教的存在。杨庆堃(C. K. Yang)在他的《中国社会的宗教》(*Religion in Chinese Society*)一书中即排除了儒教,因其在制度上过于涣散,在概念上过于枝漫,以致在共和制的中国始终没有任何再生的机会^③。这是儒教作为一种“宗教”的真实,但是在这背后,作为真正中国人生活方式基础的思想方式,它却具有更大的力量。周作人能够在这方面举出许多支持此说的例子。其中的一个例子,是在1927年,他点了三所大学的名,

① 《草木虫鱼小引》(1930年),《看云集》第25—26页。

② 《题记》,《瓜豆集》。

③ 《中国社会的宗教》第355—358页。

那三所大学试图强制恢复文言,并灌输“读经救国”的思想^①。甚至在1966年作回顾时,他仍心有余悸地写到赞成儒家复兴观点的影响力。^②

无论如何,我们从周作人所写的许多散文中获知了他为他的时代感到可悲的明证,对他来说,儒教仍是一股活跃的势力,在扭曲文学应有的进程上仍具有决定性的作用,这对我们所要达到的意图来说已经足够了。另外,他在1934年刚好专文发表了他为孙席珍《现代散文选》所作的序的主要部分,用来针对为复兴古文而对当前运动所进行的攻击,这一论述在本质上是基于伦理的、行为的与政治的动机,而附带地是为属于同一方向的白话文学的。

尽管周作人认为宗教仍是一种不可忽视的力量,他关于和尚道士理论的描述却明显地超出了宗教适用的范围。利用文学来促成自己的目的也属于政治学的领域,同样,以之为招牌的可怕实践也是。因此,宗教和革命可被看作是由同一中心伸展出来的两翼。为了引起人们对文学为一边、宗教与革命为另一边这样一种对比的关注,周作人一直在寻求说明和宣传他自己对真正的文学之本质的理解,然而他是那么强调区别,以致于需要另外的解释。在我看来,他有一个比阐述绝对真理更直接、更富于实践性的目标,那就是通过区分三者,为每一方建立一个不同的特性,这样,每一方都能各司其职。他尤其要将文学与革命区分开来,以便使文学能够在政治的纷扰当中保持它的神圣,能够从高压和严禁当中获得自由,无论是从可被允许阅读还是从可被允许写作的观点出发。除了原则上不同意革命文学之外,他并不打算为了那根树枝的缘故砍掉整棵大树。我们从他《文学的未来》一文结尾的含义中,确实可以发现周作人表述的这层意思。在那儿他说:

① 《南北之礼教运动》,《语丝》第151期,1927.8.1。

② 《知堂回忆录》第508页。

世界上如肯接收这个条陈,采用看与听的东西去做宣传,却将读的东西放下了,这还可以有一种好处,即世间可得到一点文学的自由,虽然这还说到言论的自由。文学既不被人利用去做工具,也不再被干涉,有了这种自由,他的生命就该稳固一点了。^①

功利主义

作为所有“载道”理论基础的前提,不管是宗教的还是革命的,是文学的可用性,这是周作人所以要否定的。然而这种联系并不止是这两个特殊的用处,周氏因而将它作为一个普遍的原则来处理。很自然,如若他要否认文学是有用的,那他就必须对自己的作品也说同样的话。他这么做了,并且是不断重复地说。例如,在一篇以信的形式写成、题为《苦雨》的文章中(署1924年7月17日),他希望谈论的话题仅仅是那些于公众无益的个人之事,说那恰恰是他的目的^②。在30年代,具有代表性的是当他认识到他曾耗费精力创作的“积极的”文章始终没有效用,他为之而叹惜^③。他认为这只是一个习俗,一个自五四时期延续下来,并且也是从他的家乡浙东继承下来的习气,那种喜好辩论的智慧是相当有名的。^④我们可以从《结缘豆》(1936年)一文中看到,他愿意谈论他自己的散文产生积极影响的可能性(不考虑理论上的净化作用)。文章题目所提及的典故是和尚布施的“舍缘豆”,希望以此预结来世之缘。周作人在这里说,他为自己而写文章,但他期望有一个对话的读者——“这或者由于不安于孤寂的缘故吧”。他并不是要从读者那

① 《文学的未来》(1936年),《风雨谈》第152—153页。

② 《苦雨》,《雨天的书》第6页。

③ 《关于写文章之二》,《苦茶随笔》,1935年。

④ 有关这个问题见《自序二》,《雨天的书》,1929年。

里索要奖赏：

但愿有此微末情分，相见时好生看待，不至依依去耳。古人往矣，身后名亦复何足道，唯留存二三佳作，使今人读之欣然有同感，斯已足矣，今人之所能留赠后人者亦止此，此均是豆也。几颗豆豆，吃过忘记未为不可，能略为记得，无论转化作何形状，都是好的，我想这恐怕是文艺的一点效力，他只是结点缘罢了^①。这是一种非常谦逊的雄心，无疑放弃任何影响历史进程或哪怕是人类生活日常行为的权利。

周作人在30年代所愿认可功利因素的最大限度，是承认既然他在他的作品中“载”自己之“道”，则自有我的道在里边；然而是否任何人走这条道都合适^②？同样，他承认于世道人心有益自然是件好事，但怀疑未必世间的是非与他相同。

不知道周作人是否暗中比所说的这些寄予更高的希望，但是为了与他向错误的信念不断进击的态度相一致，正如他过去已经注意到的，这一错误的信念就是认为文学能够致用，他必须以这种方式来谈论他自己的作品。他确信这是个错误的信念来源于三个方面：他自己欲通过文学去启蒙的失败之努力；他对写作的驾轻就熟，以致试图将原则运用到实践中去；以及他所获取的其他人探讨这个问题的知识。第一个方面属于他“五四”时期的阶段，因此摒至本书研究的范围之外（不过，笔者的论文《周作人与耕种自己的园地》有所论及）。现在可以开始进入第二个方面。

周作人在30年代的文章，很大部分是以各种类型的笔记形式谈论他所读过的中国书，而在他的评论中，他常常感叹艺术界的这

① 《瓜豆集》第255页。

② 《自己所能做的》，《秉烛后谈》第6页。

样一种倾向,他们为文学是有用的这一信念所鼓舞,去写一些他们基本上没有经验的事情。其代表作是在1935年对一本笔记的评论,在那篇文章中,可怜的韩愈再一次受到谴责:

我常怀疑中国人相信文学有用而实在只能说滥调风凉话其源盖出于韩退之而其他七大家实辅成之。^①

同文他又说:

我们平常知道骂八股,实在还应该再加上一种“论”,因为八股教人油腔滑调地去说理,论则教人胡说霸道地去论事,八股使人愚,论则会使人坏。

既然在这篇文章中周作人转述了宋代学者的批评,我们有必要在这里扼要说明他们中一位学者的观点。作为士大夫中的佼佼者(同时也是散文八大家之一),王安石无疑是一位雄辩之才,不过这仅代表他的教养,他在《上人书》中提出他的观点^②。在他要担负起百姓福祉之职责的主张中,他主要的着眼点是文学关涉更多的东西,这并不奇怪。他强调,遵循孔子的路线,锻词造句是必不可少的,但仅止于此不是圣贤的根本目的:文者务为有补于世。犹如器之有刻镂绘画是必要的,锻词造句对文章来说是应当的,但在两者之间,首要的是适用。

这并非是一个非常极端的论述,然而周作人无疑已经看到其中的功利主义,它不仅鼓励在成千上万本书中充塞令人讨厌的胡说,而且企图使国人相信他们以此成就其大业。

在把这种功利主义的态度主要归咎于韩愈的同时,周作人将

① 《钝吟杂录》(1935年),《风雨谈》第43、45页,1935年。

② 见《王荆公集》,转引自杨家骆《文学批评文选》第3卷。

一种历史元质引入其论点。如果说这种衰微自韩愈始,那么,相对而言,唐以前的文学本应该是健康的。这确实是周作人表述的观点。在上引的文章中,他说:“读六朝文要比读八大家好,即受害亦较轻。”^① 现在一般人们都认为《文选序》代表了六朝的文学思想体系,它在选录优秀作品过程中确立起纯粹的文学标准^②,齐宗室萧子显曾为之论述说:

文章者,盖情性之风标,神明之律吕也。蕴思含毫,游心内运,放言落纸,气韵天成。莫不禀以生灵,迁乎爱嗜,机见殊门,赏悟纷杂。^③

用鲁迅的话说,开创这一历史性阶段的曹丕时代,是一个“文学的自觉时代”,或者,用我们现在的话说,是“‘为艺术而艺术’之信仰”的时代。^④

周作人无疑应该发现萧子显过于追求感觉,但他确实或多或少地同意后面这一种观点,至少“自我觉醒”意味着在思想和感情上的独立,鲁迅的阐述实际上证实了这一点。这还不算是周作人特地从这个时期挑选出来的“纯文学”作品。不管是在《中国新文学的源流》还是在《颜氏家训》^⑤ 中,他所评论的属于史部或子部的著作远过于集部。这里面有有趣的含义,我们将在以后的章节中加以探究;现在,我们只需注意到,鉴于韩愈及其他那些大家的

① 《钝吟杂录》,《风雨谈》第43—44页。

② 参见海陶玮(J. R. Hightower)《文选与风格理论》,《哈佛亚洲研究杂志》第20期,1957。

③ 见《南齐书》,转引自罗根泽《中国文学批评史》第1册第122页。

④ 《鲁迅全集》第3卷第382页,王瑶在《鲁迅与中国文学》第32页中加以引用。注意,不管怎么说,鲁迅最欣赏嵇康那种公然反抗的文章,见王瑶《关于中国古典文学的问题》第31页。

⑤ 《夜读抄》第168页。

后继者在那里大谈文学应该致用,在有关的文学历史时期中,周作人至少始终一贯地显示出他对魏晋六朝的偏爱。周作人大概本来就不曾要求普遍地听取这一说法,事实上我们已经注意到那一派故意充耳不闻的作家的力量,但一直还有一个重要的“第三种力量”,他们的立场介于“纯文学”和“功利主义”两大阵营之间。应当指出,比起上述王安石对信念的陈述,杰出的、具有创造性的作家更少地拘泥于功利主义的观点。在王安石的论述中,他指出必须给形式的优美以适当的关注,而“文质彬彬”^①、“华实并茂”等口号的深入人心,支撑着这个观点,然而大部分更为优秀的作家并未拘泥于此。正如王梦鸥指出的,在魏晋之后,“纯文学”建立了它的地位,它的主张通常受到关注,那些“致用文学”的主张同样也受到关注,批评家们一般地都认为文学在人类本性的理智与情感两个方面都给予娱乐^②。另一位现代批评家涂公遂,认为持这样一种二元观点的白居易,恰好典型地代表了唐代文艺界开明的气象。涂氏摘引了白居易《与元九书》中关键的一段:

三才各有文,天之文,三光首之;地之文,五材首之;人之文,六经首之。就六经言,《诗》又首之。何者?圣人感人心而天下和平。感人心者,莫先乎情,莫始乎言,莫切乎声,莫深乎义。诗者,根情,苗言,华声,实义。上自圣贤,下至愚呆,微及豚鱼,幽及鬼神,群分而气同,形异而情一,未有声人而不应,情交而不感者。圣人知其然,因其言,经之以六义;缘其声,纬之以五音。音有韵,义有类,韵协则言顺,言顺则声易入;类举则情见,情见则感易交。于是乎孕大含深,贯微洞密,上下通而一气泰,忧乐

① 《论语·雍也》。

② 《文学概论》第 219 页。

合而百志熙。^①

正如白居易所见，“文”是人类个体存在一种秩序的显现，其界线由圣贤划定，从而发挥有益的影响。他强调通过它的作用影响人们感情的重要性（功利主义的观点），但并不坚持任何圣徒式的说教：在他这里反映了《诗大序》的宗旨，“发乎情止乎礼义”。另一方面，他从美学的角度描述了文学的过程，并且所考察的是纯粹的艺术作品，而不是极有影响的说教。任何有灵性的年轻作者如果在具体的实践中以白居易为先导，他会发现这些论述并没有将他引入歧途（你又会说白居易一直在感叹缺乏以现实事件和社会不公为题材的、严肃的讽谕诗，然而这或许可以归因于一种特殊的爱好）。

看来在从事诗歌创作的诗人当中，占据统治地位的文学理论，至少在实际上更倾向于表现，而不是说教。当然我们也必须考虑到任何为艺术辩白的人，没有不提及它对人是有益的这样一个事实。

不管怎么说，周作人谴责“致用文学”的文章已主要地作了介绍。在这里，你必须将一个特殊中国人的个别情况与一般情况区别开来。一方面，他不赞成作家在他们无法胜任的问题上发言。除非在逻辑上存在这种可能性，即有谁曾经就他能胜任的问题进行写作而结果确实成为“致用文学”，那你也决不能按常理将描写现实事件的作品看作是文学。这就是中国传统上的异质点：“文”是任何物自体的“文”。在他们用文字界定的文化中，写作有一种能够象征现实行为的效验：一种理论有说服力的阐释，可使作用免于检验他的事实和测试他的结果。在这方面，周作人的确感叹没能对一个人自己所说的话负责，没能对提出在最好还是留给专家的问题上发表议论的要求负责^②。而在另一方面，他的批评也适

① 《文学概论》第 37—38 页。

② 这是周作人在一些文章中加以谴责的主旨，如《苦竹杂记》中的《责任》。

用于玄思和哲理文学的所有种类,那也是“无用”的。周作人在这方面的理由,最终是基于他对人类历史的理解,这已大量地为别人所解释。

周作人在历史主题下所作的第一次主要的论述是《教训之无用》一文^①,在那篇写于1924年的文章中,他的根据是蔼理斯和斯宾塞。他引用蔼理斯说,在群众的坚固的大多数之进行上面,无论哪种书,不管它有没有道德倾向,都不能留下什么重大的影响;而斯宾塞的贡献则在于在欧洲宣传了爱之宗教将近二千年之后,憎之宗教还是很占势力。周作人同意他们的判断,而对孔子和老子的命运作了相似的评估——这就是好像“不曾有过”。

在1944年,他的基调没变,只不过加上了其他的引据,那就是陀生,他关于希腊宗教的著作认为,普通的希腊人只墨守他们世袭的信仰,而对那些伟大的哲学家则绝对无动于衷。^②

同文的另一段摘引,这回是从他自己的文章《闭户读书论》(1928年)中摘录下来的,阐述了他历史教育我们一切并未真正改变的信念,从而得出试图改变人类是注定不会成功的结论。

如果你在周作人这两个不同时期之间的文章中择取一个例子,你听到的仍是同一个声音。例如,在1935年^③,他重复了“文学是无用的”这同一句话,然而,在这里可能是为了避免单调,他对那些被认为是有用的作品作了描绘。假定那些被认为不积极而无益于社会的作品都是“小摆设”^④,那么,另一类的作品便可叫做“祭器”。不过,他又赶紧补充说,假如有谁轻率地假定这祭器与其祝或诅的功效具有某种微妙的联系,那么,尽管它们可以给崇拜者以强大的影响,而实际上它们恰恰是另一种摆设,它们受欢迎的性质

① 《教训之无用》,《雨天的书》第171—172页。

② 《灯下读书论》,《苦口甘口》第31页。

③ 《关于写文章》,《苦茶随笔》。

④ “小摆设”一词1933年为鲁迅所使用,指代并嘲讽当时所流行的那种艺术小品(《鲁迅全集》第4卷第440页)。

与古董所证实的完全一样。

下面一个章节将尝试解释周作人的消极态度。

小 结

至此,周作人在对待文学之态度上一幅相当消沉的画像已经被勾勒了出来。他差不多是以一种爱发牢骚、好骂人的形象出现的,整天使自己忙于应付批驳有人提出的文学能够在政治、道德、宗教以及社会诸事务等领域中作出贡献的观点。这幅画像是令人沮丧的,因为周作人确实相当消沉。他在早期文章中那种充满信心、朝气蓬勃并常常是轻快的笔调,在1920年代末为不断增长的清醒、忧郁以及更多辛辣的讽刺所取代,而他的哀伤在一种无力的状态中逐渐走向萎缩。但是,我们应该清楚,他并没有说人生的事情不应该写,只是这么做不见得有什么积极的作用。他自己当然一直没有停止读书和写作,并且认为读书足以使自己感到人生的欣幸。^①

我们对他在一些专门问题上所持的论点,已经提出了一些直接的理由,然而除此之外,还有一个有关文学作用的基本构想,这一构想的产生自然是由他的经历决定的,那就是文学不是创世纪的玩意儿,也不是格外禀受天赋的人的特殊领地,而是一个有教养的人的正常的能动性。结果,他倾向于认定,文学在容量上既非常广泛,在质量上又非常普通。因而当他在写到文学的性能时,不是像西方所公认的那样,考虑的是可能一个世纪才出现一次的天才的作品,而是考虑那些写下他们思想的绝大多数文人,包括他自己在内。在他的探讨中,天才只作为相对规则而言的可能的例外而出现。

中国人当然和别的民族一样喜欢天才,或许更甚,但是他们不

^① 他在《死之默想》一文中这么说,《雨天的书》,1924年。

像欧洲的浪漫主义那样过分吹捧天才,对他们来说,我们这些西方人至今仍然是浪漫主义的后嗣。说到浪漫主义,那是继承了古希腊和意大利文艺复兴的思想。在古代世界,普罗提诺(Plotinus)注意到艺术家怎样才能绕过现象世界而直接摹仿柏拉图的理式。至于意大利的艺术家,用阿伯拉姆斯的话来说,“这一论点要把艺术从飘忽虚幻的领域升华至超越人类的一切追求、与理式和上帝本身紧密相联的高度。艺术家则由一个工匠变为一个……造物者,因为据说所有人当中诗人最像上帝,其原因在于他是按照上帝自己创造宇宙用的模式来创造作品的。于是,理式的理论……成为——并且至今仍然是——批评家对艺术推崇备至的根据。”^①

尽管这与中国人对“文”的理解恰巧一致,但我并不认为在中国的文学思想中有什么真正可与比较的观念。“文”与宇宙秩序极其相似,然而它的作用,主要地是墨守陈规而不是创造新的形式。因而作为一个中国人,周作人可能会感到没有一种强制的力量推动他“对艺术推崇备至”。相反,在中国人的思想深处有一种严重的曲解,即贬低文辞的描写和交流能力。这便引导我们进一步详细地去检查周作人关于文学之固有界定的思想。

文学的界定

在他作为批评家的早期,周作人在《论小诗》(1922年)一文^②中已经附带论及了文学的重大构设。他说:“情之热烈深切者,如恋爱的苦甜,离合生死的悲喜,自然可以造成种种的长篇巨制。”然而接下来他立刻请诗人们注意更多的日常情感。单从他这句措辞,我们只感受到他对如此这般大手笔的一种非常苍白的热情。

① 《镜与灯》第42—43页。

② 《论小诗》,《自己的园地》第53页。

他真正的见解则是在 1930 年一系列介绍动物和植物的文章^① 中才表现出来的——并且这个他认为相当重要的论述,在 1935 年他给《中国新文学大系》第六卷所作的导言中又一次被重申——在那篇文章中他告诉我们,死生之悲哀,爱恋之喜悦,人生最切的悲欢甘苦,“绝对地不能以言语形容,更无论文字”。他向天才作出了某种姿态——如果他存在的话——可以是个例外,但是“我们凡人所以可以用文字表现者只是某一种情意,固然不很粗浅但也不很深切的部分,换句话来说,实在是可有可无不关紧要的东西,表现出来聊以自宽慰消遣罢了”。因而他不得不同意隐逸之士所说的世上之事物皆不可以言传,并承认他自己不可能创作出“真正的文学”,然而尽管如此,他认为继续写些文章总不见得有什么错吧。

所有这些,无疑有一丝嘲讽的意味在里面,因而他同时也正在主张,几乎没有哪一个主题写来在政治上是安全的,只是他这么说的时间太长了,未必不被人认真地加以接受。假如他没有提到那个他自己也无法胜任的“真正的文学”,他对文学范围的非难应该是相当清楚和确定的。

让我们看看我们能否从一篇有感于徐志摩之死的文章中获知更进一步的线索,庄严的情势应排除任何幽默的成分。结果证实他说的跟以前一样。他确实承认这一非常事件使得他不愿去写一篇悼念的文章,因为他相信“写得出的文章大抵都是可有可无的”^②。他接着论述说,真的深切的感情,只有声音、颜色、姿势或者可以表达出十分之一二,到了言语便有点儿可疑,何况又到了文字。他说我们自己最深密的经验,自己以外只有天知道,一旦写下来,也只是普通的哀辞和定情诗之流。不管怎么说,我们再一次发现有所保留的句子:“可知除圣人天才之外谁都难逃此难。”不幸的是,我们没有被告知这些圣人天才可能是谁,事实上我们从不知道

① 《草木虫鱼小引》,《看云集》第 24 页。

② 《志摩纪念》,《看云集》第 126 页,1931 年。

他们的面目；他们始终是完全假设的。这一点很有趣，因为当人们在探讨一种媒体的潜能时，通常会将注意力贯注到它的最高典范上。而周作人将他的视点投放到普通从业者身上的这一事实，表明当周氏写下“文学”二字之时，他的意思是“我这种文学”；这也证实了我的论点，即周作人认为文学既是一种通常的功能又是人们的精神食粮。在很久以前刘勰已把那种感情形诸言辞：“是以君子处世，树德建言，岂好辩哉，不得已也！”^①

我们还可以发现更多即使不能算是促使、至少也是加强周作人对文学采用低调看法的原因。在《再谈文》（1935年）一文中，他从从前人们的论述中找到了与他自己相似的观点。他写道：

“情动于中而形于言”，这自是定理，但是言往往不足以达情，有言短情长之感。佛教里的禅宗不立文字，就是儒家也有相似的意思。如屈翁山在《广东新语》中记“白沙之学”云：“白沙先生又谓此理之妙不可言，吾或有得焉，心得而存之，只不可而言之。比试言之，则已非吾所存矣，故凡有得而可言，皆不足以得言。”这还是关于心性之学的话，在文学上也是如此。司空表圣有“不著一字，尽得风流”一境，固然稍嫌玄虚，但陶渊明诗亦云，“此中有真意，欲辩已忘言”，可知这是实在有的，不过在我们凡人少遇见这些经验而已。没有经验，便不知此妙境，知道了时又苦于不可得而言，所以结果终是难也。^②

在寻找他关于文学界定理论的证明时，周作人求助于佛教思想是正确的（因为即使是他所提到的儒家，也与佛教有着密切的关系），但是他并没有指出佛教（或受佛教影响）的文学理论家在诗的

① 《文心雕龙·序志》

② 《再谈文》，《苦竹杂记》第292页。

不可言喻性问题上表现出的更进一步的价值,这一事实进一步证实了他平凡的态度,因为他们不仅仅论述了这个困境,而且提出了一个迂回的建议。尽管司空图和陶渊明认为有些东西不能直接用言辞来承载,然而一则以叙述,另一方式则通过能加以暗示的隐喻——这样便可间接地承载。艺术家的性情,毕竟是根本^①,它能在并不充分的言外被理解。陶渊明达到了这一点,并且,相当不可思议,周作人在极其著名的哀悼女儿之死的文章《若子的死》^②中也做到了这一点;他说,他不能够让自己执笔记下比赤裸裸的事实更多的东西,而这毋庸置疑给家里带来深哀绝痛的事实,是以一种惊人的简略来叙述的。

佛教理论家之所以在这个问题上特别胜出的原因,是在于佛教假定真实与表象乃是截然分开的;这容易使他们去寻找言外之意,言只是表层的東西。所以他们将注意力集中在“文外之旨”上。王梦鸥这样总结他们看待文学的方式:

诗人文学家托“物”言“情”——也就是把他的意象(情)用譬喻(物)来表示出来。在这整个构造体中(意象→譬喻),不但“譬喻”不是批评的终极目的;就连意象也不是批评的终极目的,必然是意象所随伴的感情性质,才是那“味外之旨”,是那批评的对象了。^③

王梦鸥将“味外之旨”解释为我们从诸如“咸”、“酸”中获得的舒适

① 《若子的死》,《周作人选集》,1929年。

② 穆勒(J. S. Mill)这么认为,他的观点为阿伯拉姆斯所转述。《镜与灯》第24页:“‘诗并不存在于对象本身’,而在于审视对象时的‘心境’之中。当诗人描绘一头狮子,他‘自以为是在描绘狮子,其实却是在描绘观察者兴奋的心态’,故而诗不是必须忠实于对象,而是必须忠实于‘人类情感’。这样诗所表示的对象便与外部世界割绝,而仅只是诗人内在心境的一种外化的对应物。”

③ 《文学概论》第222页。

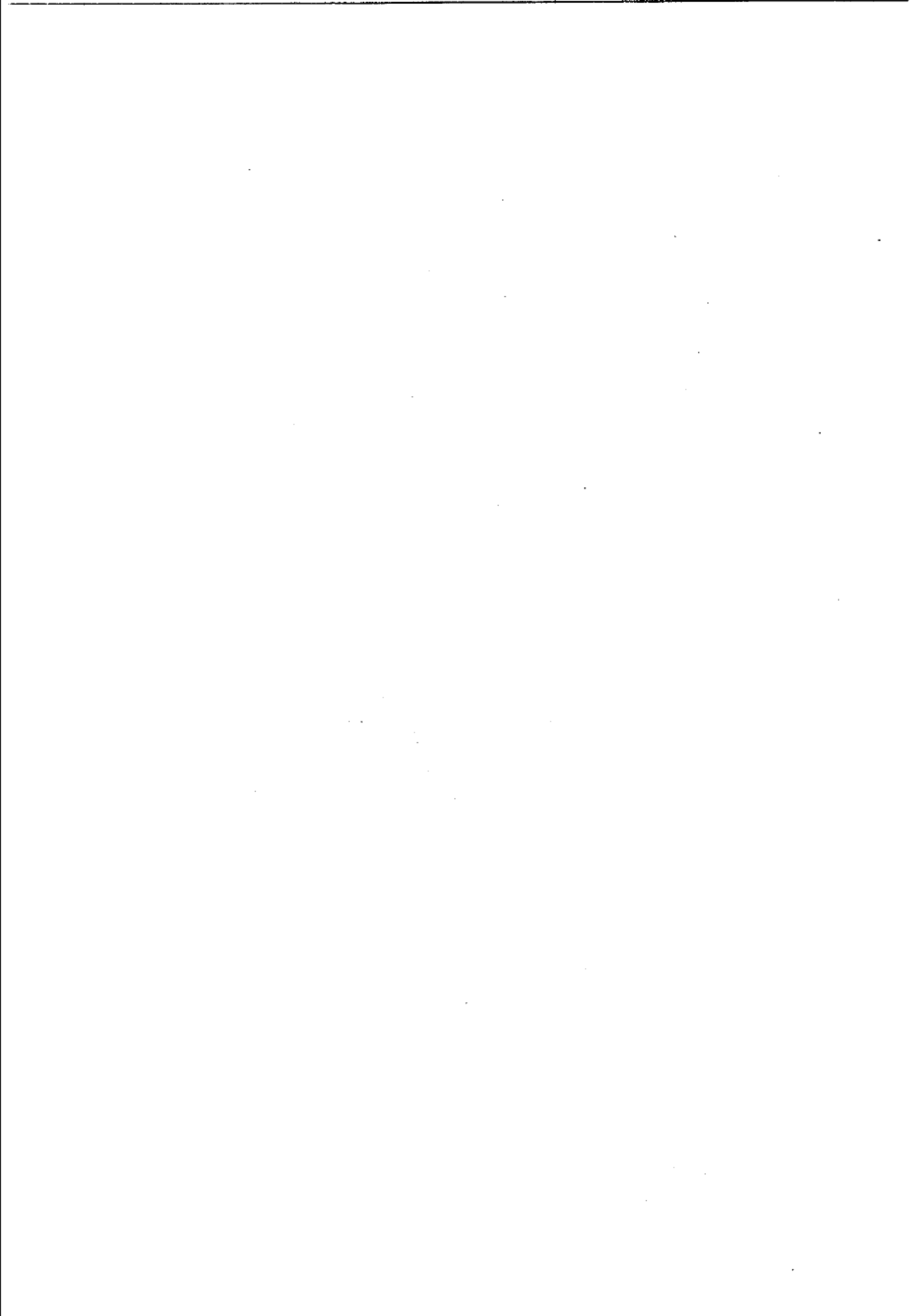
或不舒适的一种经验,司空图喜欢用“咸”、“酸”这些词来形容诗歌的风格特征,而不是指这些味道本身。这不是由诗句本身可能领悟的品质,而是诗人在创作之时的性情。

王梦鸥接着描绘了那些宋代杰出的文学理论家是如何不仅把一首诗必定要使用什么样的“譬喻”放在极不重要的位置——因而说,“作诗必此诗,定知非诗人”(同上);他们甚至不重视继起的必须是什么意象,从而导致像这样的表达,“‘情’在此而‘言’在彼”。这种言辞与感情之间的错位,具有字谜和谜语的特性,为严羽像禅宗那样探讨诗歌打开了通道。

这种情形就像其他许多情形一样,好的鉴赏原则对规定来说或许是坏的,然而无论如何,这样的应用来自它与诗歌的接近,在本质上这是一个硕果^①,一个周作人必须考虑的硕果,如果他确实试图客观地在总体上定义文学的界限。而事实上他并没有考虑。他只是从他自己的经历推而广之,他所注意的一般对象,仍然是他最熟悉的散文文学。

他的态度表明,作为一个崇尚简易率真之人,他明知道这世界的存在有其深奥神秘之处,却并不期望去加以探测,更遑论加以表述。就好像孔子之于鬼神,宁可敬而远之,而不认为还有什么人会在探索这些奥秘中获得怎样的成功。

① 将诗歌归之于诗人心灵历程的习惯,明显地与上面提到的穆勒相近,这是欧洲浪漫主义时期批评家的特征。另一位代表人物是德昆西,他曾经写道:“事实上单纯的描绘无论多么形象生动,都不能算是真正的诗,除非这种描绘本身就处在或贯穿于激情之中。”(见他所译莱辛《拉奥孔》的注释,引自阿伯拉姆斯《镜与灯》第54页)



第二章

个人主义

从某种重要的意义上说,周作人在拒绝真正的文学的品质时,正在为自己的写作辩护,那些品质是他自己的作品所缺乏的,或许更确切地说,他的作品因为缺乏这样的品质而常常遭受谴责。攻击常常是针对他的“隐逸主义”,正如他不止一次所说的,他的朋友常常敦促他写的更有“建设性”些。他拒绝改变自己的取径,这缘于一种成为自我的决心,在知识界的术语中,有一种鲜明的主张可以找来作为支持他的文学理论的论据,叫做个人主义。

周作人的个人主义信仰有许多衍生物,它明显地支配他自己对读物的选择。首先表现在他对书信的偏好。在《拜环堂尺牍》^①中,他说,他之所以购买这本陶崇道(17世纪早期)的书信集,是因为尺牍“比别篇文章当较可观”。这较可观的品质,早在10年以前,即1925年,他就已经指出来了:“因为比别篇文章更鲜明的表出作者的个性。诗文小说戏曲都是做给第三者看的,所以艺术虽然更加精炼,也就多有一点做作的痕迹。信札只是写给第二个人,日记则给自己看的(写了日记预备将来石印出书的算作例外),自然是更真实更天然的了。”“中国尺牍向来好的很多,文章与风趣多能兼具,但最佳者还应能显出主人的性格。”^②至于书信的不同种类,他说,私人信件(尺牍)比公开信件(书)要好,“因为这是随意抒

① 《拜环堂尺牍》,《苦竹杂记》第63页。

② 《日记与尺牍》,《雨天的书》第11、12页,1925年。

写,不加造作,也没有畴范,一切都是自然流露”^①。

同样是与个人主义相联系,在某种程度上比书信更为广泛一些的,是周作人对作为一种艺术形式的散文——小品文的支持,他自己在小品文的创作和提倡上是同样的有名。正如他在《中国新文学大系》的导言中引用他自己于1930年所写的话:“小品文是文学发达的极致”^②(第6页),“小品文则在个人的文学之尖端”(第7页),个人的文学以至成为文学演进中最为先进的阶段,而小品文被描述为“言志”的散文。

从上可以看到个性至上背后的其他价值,已经提到的有言志、真实、自然、人格的显现以及自然流露。然而“个人主义”作为一个观念,在中国传统上并不存在,因而不必去分析它,我们可以考察它所包含的那些从属的价值。

“真实”是某种应该属于表现于艺术作品中的感情的品质,“言志”则正如我们所看到的,对周作人来说,无非是给情感以娱乐,其他论及的品质也同感情有关。因而最好按照周作人在这些论述中所阐释的,在情的总体领域中着手进行个性的检验。

周作人将中国文学创作的主导批评理论,理解为兼有缘于情与以情为主题这两项内容。一方面他赞许地引用王侃(1795年一?)的主张,“诗以言情,感于所遇,吐露襟怀,景物取诸当前,何假思索”^③,这里没有给大脑的能动性以殊荣,或许人们已经注意到了这一点。在另一方面,他说在文章艺术上他重视的是“文情并茂”,在思想上则是“情理并合”^④。

看来,无论从什么角度观察文学,感情都至为重要。现代专业批评家朱光潜也从文化的角度接受感情至上的观点,他曾写道,作

① 《五老小简》,《夜读抄》第144页,1934年。

② 《近代散文抄序》。

③ 《江洲笔谈》,《夜读抄》第215页,1934年。

④ 《自己所能做的》,《秉烛后谈》第5页,1937年。

家的首要目的,是对他内心必须表达的东西予以表现。不过,在现代,他把这一思想归之于克罗齐,按照朱光潜的说法,他的观点是艺术即表现,表现即直觉,直觉即情感与意象相交而产生具体形式的那一种单纯的心灵综合作用:“所以艺术的创造完全在心里孕育,在心里完成。”^①

回到传统的文学理论,我们特别关注的是对感情本质的思考,它们是一般的还是特殊的,它们是否是在任何阶段易于控制、选择或不加区别地被加以表现;因为假如一作家自由地表现他的感情,无视他的读者的偏见,结果将是一种个人的文学。第一个问题是明确的,倘若它们是真实的,那么作家本应该顾虑到他与他的读者相联系的那种感情。

徐复观有一篇关于这个问题的文章很有意思,叫做《传统文学思想中诗的个性与社会性问题》,在文中他指出,儒家履行的准则是否认艺术家和民众之间的距离,他引述孔颖达在《诗大序》中有关一国之事系一人之本的注疏:

一人者,作诗之人。其作诗者,道己一人之心耳。要所言一人,心乃是一国之心。诗人览一国之意以为己心,故一国之事,系此一人使言之也。……故谓之风。诗人总天下之心、四方风俗,以为己意,而咏歌王政……故谓之雅。^②

据此,尽管是一个个体,诗人并没有将他的个性用作他诗的素材;他的意识是一种经过提炼和聚合的社会意识——民众的意识被诗人内化为自己的心,正如徐复观所说的,“这从表面上看,是诗人感动了读者;但实际上,则是诗人把无数读者所蕴蓄而无法自宣

① 《谈文学》第 147 页。

② 《中国文学论集》第 85 页。

的悲欢哀乐还之于读者。”^①

在这种构架之中,于真正诗人所表现的那种情感有一种更进一步的限制——它们必须是“正”的,这是一个任何正统的中国文化理论都不可忽视的问题。不过,这样一种要求必须毫无强制或虚伪,因为人的本性被认为是善的,并且所有的人被相信生来具有相同的禀性。因而当诗人所表现的情感是“正”的时候,他真实的自我便成为了惟一的真实。关于这一点,郑玄在《六艺论》中强调对公众接受能力的需求:

“(诗人)莫不取众意以为己辞……假使圣贤之君,功齐区宇,设有一人独言其恶,……海内之心,不同之也。无道之君,恶加万民,设有一人,独称其善,……天下之意,不与之也。必是言当举世之心,动合一国之意,然后得为风雅,载在乐章。”^②

要写作这样的诗歌,为不同时代和不同环境下公众的感情所接受,诗人必须培养他的善感性,而显然不是他的自我。

另一种诗的大同福音叫做“真”,要达到这种状态,同样涉及排除纯粹个人偶然性的背景,但其过程是不同的。按照徐复观的说法,它要求一种不知不觉的滤过和纯化,往往主要地是通过逆境起作用的,例如战争与贫困,使人易得性情之“真”。两者相比较,得其“正”的感情是社会的哀乐向个人之心的集约化,得其“真”的感情则是个人在某一刹那间,因外部打击而内向沉潜的人生的真实化。

如果徐复观阐释的这个儒家关于诗歌中感情的位置的观点是正确的,那么我们在中国过去寻找一种个人文学的理论距此亦不

① 《中国文学论集》第 86 页。

② 转引自徐复观《中国文学论集》第 87 页。

会太远,毕竟这对与他们相关的人生事务来说是直接和典型的。自然它没有引起周作人的兴趣,事实上他对舒白香(清代中期)嘲笑道家在感情的“正”、“闲”之间作出区分表示赞许,他们都认为“闲”的感情实际上是“正”的感情的必要补充。^①

幸好这个儒家的观点没有获得专利权。真正要深入这个问题,应该对中国文学思想中整个“情”的问题作一考察。我们不妨就从定义着手,高明在他的《中国修辞学研究》一文^②中已经收集了一些有关资料。他引用朱熹所说的“性者,心之理;情者,心之动”,心之动则有欲——正如《说文》所言,“情,人之阴气有欲者”。按照阴阳理论,静生动,因而生而静之心由此进入动,其触媒是外部刺激:在《论衡》中“情”被定义为“接于物而然也”^③。即使我们所见到的理论具有机械论的倾向,我们不必感到惊讶,不过,当我们在翻检古典批评文献中有关这个话题的论述时,我们首先想到的是感情之“正”的问题(这个论述的对象过于散漫,不大可能从后来的著述中择选)。

至于《诗大序》,我们只需重申它给了感情以首要地位,只是一直在极大程度上阐述“正”的条件。《文心雕龙》也赞成置情于首位,并同样接受“情”应该是(确切地说,是本来就是)“正”的说法。尽管在深究文学作品因素的多样性和复杂性上是如此练达而具有悟性,《文心雕龙》的总体倾向则是强调道德的力量和文学的严肃性,因而刘勰把“情深而不诡”^④列为文学的首要条件是不足为怪的。此外他写道:“故情者,文之经,辞者,理之纬;经正而后纬成,理定而后辞畅,此立文之本源也。”^⑤“经正”一句是含糊的,但从

① 《古南余话》,《苦竹杂记》第119页,1935年。

② 《中国修辞学研究》,《中国语文》(台北)第2卷第2期。

③ 高明说这见于《初稟篇》,实际上是在《本性篇》中,乃引自刘向。王充批评它没有依据本性而表现感情(《论衡校释》第1册第133页)。

④ 《宗经篇》,《文心雕龙注》第14页。

⑤ 《情采篇》。

刘勰有关“为情造文”(以反对“为文造情”)是《诗经》作品中人们志思蓄愤之创作典范的详述来看,却是很清楚的。这也证实刘勰相信感情具有一种并非永久存在或持续的“阴质”,这和《论衡》中所述的定义相一致。这一结论可以从他的论述中推出:“人禀七情,应物斯感,感物吟志,莫非自然。”^① 这里没有承认像“个性”这样的东西,情感是一种共鸣箱,而诗人是雪莱在《诗辩》中赞美的“风吹的里拉琴”。如果我们援引刘勰此段所自出的《礼记》,那就更清楚了:“夫民有血气心知之性,而无哀乐喜怒之常,应感起物而动,然后心术形焉。”^② 总之,刘勰关于“情”的理论是由自然反应、“正”和“真”的思想(“故为情者要约而写真”——《情采篇》)界定的,尽管我们必须认识到,《文心雕龙》给予感情至上地位的任何论说必然会给个人的文学以一定的刺激,但是刘勰的意旨并不是在纯粹个人的感情上^③。

或许这一论断看上去太过平常,然而它对于提醒我们在欧洲诗歌以感情为中心被完全认识只是在浪漫主义时期却是有益的,那个时期的许多探讨与中国早在 1500 年以前所进行的探讨惊人地相似;在此之前,亚里士多德诗源于模仿的本能之主张已被普遍地接受。而至穆勒(John Stuart Mill),他发现这样的问题值得注意,例如像“诗歌是感情的表现与倾吐”。^④

我说 1500 年是因为《文赋》约作于公元 300 年,早于《文心雕龙》约两个世纪,不过这不是一部容易着手的著作。它作于一个自然占据人们思想的时代,而此前人们的思想在汉代则已经为儒家道德所占据,因而陆机比刘勰更强调“自然的”创造。他所描绘的创作过程的准备阶段是这样的:

① 《明诗篇》。

② 《四部备要》,5.13B,《文心雕龙注》注引,第 2 卷第 3 页。

③ 使事情显得复杂的是,刘勰在《明诗篇》中确实将诗人的作品与他的性情联系在一起,而不仅仅是鼓励。

④ 见《什么是诗》,引自阿伯拉姆斯《镜与灯》第 32 页。

遵四时以叹逝，瞻万物而思纷；悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春。……慨投篇而援笔，聊宣之乎斯文。

经过这样的准备，写作就能达到如下的状态：

思风发于胸臆，言泉流于唇齿。……文徽徽以溢目，音泠泠而盈耳。

这里描述的感情根本上也是反应的（它们与一种探寻的心志结合在一起（第8—12行）与我们的意旨无关），并且其第二段中描述创作的行为在抹去自我意识这一点上是自然而然的：它与书法杰作那种任意挥洒是很相似的。尽管陆机绝弃剿袭雷同（第67—71行），相反推崇独创（第14—15行），但这种思想将产生一种强激的文学作品，而并非显示作者的个性。

唐代以前另一部重要的批评著作——钟嵘的《诗品》，作于6世纪的上半叶，也含有感情为对事物的能动反应的思想。其序的开头几句话是这样写的：

气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏。^①

就像前引刘勰的论述一样，钟嵘的这一论述也是得益于《礼记》，《礼记》中与之相对应的论说是：“人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。”^②

① 比较下列哈兹里特的定义：“对于诗，我所能得出的最好的总体概念是，它是任何物体或事件的自然印象，其生动性激发了想像与激情的一种不自觉的运动，并通过共鸣而产生某种抑扬顿挫的语调或声音来表现这种印象。”（《全集》卷一，引自阿伯拉姆斯《镜与灯》第52页）

② 《四部备要》，5.6B。

朱熹通常给这种思想倾向以最明确的概述：

人生而静，天之性也；感于物而动，性之欲也。夫既有欲矣，则不能无思；既有思矣，则不能无言；既有言矣，则言之所不能尽，而发于咨嗟咏叹之余者，必有自然之意响节族而不能已焉。^①

由于这种种论述都与诗歌的发生有关，因而所强调的都是自然充溢的根本而强烈的情感。这种观点与欧洲 18 世纪后期基于原始诗歌的特征所提出的论点是一致的，他们认为，原始诗歌是“不加修饰的情感流露”，这种激情唤起“某种合乎情绪的旋律与声调”（见阿伯拉姆斯《镜与灯》第 95 页），或者一言以蔽之，“弥漫着野趣的甜美”（托马斯·格雷《诗歌的历程》）。德国理论学家舒尔茨（J.G.Sulzer）归结为：“诗人被其对象驱入某种激情状态，或至少是某种情绪；他不能克制表露其感情的强烈愿望，他已心狂神迷……即使没有人去听他，他也要诉说，因为他的感情使他无法平静下来。”（同上《镜与灯》第 89 页）差不多与之同时，在英国，威廉·琼斯爵士于 1772 年根据东方诗歌提出了一个相似的理论（同上第 87 页）。就其本身而言，这个对诗歌起源的分析并没有指出个人主义者文学的途径。个人主义者的文学需要建立在自然、真实的情感之上，确实，这些情感或许在某种意义上必须由外界刺激引起，然而它们是由作者非凡的个性铸造并特殊化的，后者这方面恰是这些理论所忽视的。

我们一直讨论的感情来自“心”。一些中国理论家则把感情归之于其他的来源，它们使我们更接近我们正在寻找的东西，那就是分别为“肝”、“肺”和“肠”的内脏。如薛瑄（1392—1464 年）写道：

^① 《诗集传疏》，转引自傅庚生《中国文学批评通论》第 49 页。

“诗文出于真情则工，昔人所谓出于肺腑者也。”（《读书录》）^① 这种提法当然给人以比心更直接、更与人的生理相符的印象。相应地在西方，为那些更为拙朴的批评家用来表示的是“肚子”，或者早先《圣经》上的“肠”。朱东润引用元代熊铎的论述：

灵均之骚，靖节、子美之诗，痛愤忧切，皆自其肝肺流出，故可传也。不然，虽呕心冥思，极其雕琢，冥冥何益。^②

又引用宋代李格非所论：

诸葛孔明《出师表》，刘伶《酒德颂》，李令伯《乞养亲表》，皆沛然如肺肝中流出，殊不见斧凿痕。是数君子在后汉之末，两晋之间，初未尝欲以文章名世，而其词意超迈如此。是知文章以气为主，气以诚为主。老杜诗过人在诚实耳。诚实著见，学者多不晓。^③

“诚实”的问题我们将在下面探讨，现在我们只注意“肝”和“肺”的运用。你也许会认为那是非正统的思想家所特有的一类词语，然而大儒曾国藩也曾经一用。在《湖南文征序》中他写道：

若其不俟摹拟人心，各具自然之文，约有二端，曰理曰情。二者人人之所固有。就吾所知之理而笔诸书而传诸世，称吾爱恶悲愉之情而缀辞以达之，若剖肺肝而陈简

① 引自涂公遂《文学概论》第 87 页。

② 《中国文学批评史大纲》第 58 页。

③ 同上。

策，斯皆自然之文，性情敦厚者类能为之。^①

这篇文章向个人主义者的文学迈进了相当大的一步，除了“剖肺肝”之外，我们特意引及“吾所知之理”和“吾爱恶悲愉之情”，它们指出了文学在本质上是主观的，或者至少是从个人的观点来创作的。

如果说我有强解这段话之嫌，那就让我们来比较一下曾国藩的《家训》：

凡大家名家之作必有一种面貌一种神态与他人迥不相同，譬之书家羲献欧虞褚李颜柳，一点一画，其面貌既截然不同，其神气亦全无似处。本朝张得天、何义门虽称书家，而未能尽变古人之貌，故必如刘石庵之貌异神异乃可推为大家。诗文亦然。若非其貌其神迥绝群伦，不足以当大家之目。^②

倒并不是因为曾国藩使用了这么些有特殊意义的术语，便使他被划入个人主义者的阵营，这里有一个更为简单的事实，即他本人是一个相当特立独行之人，他所写的有关文学方面的论述自然反映了这一点。当然，在这一方面他不是独一无二的，在他之前的其他儒家学者有同样强调文学中个人主观因素的，黄宗羲（黄梨洲，1610—1695年）便是这样的一位。他的有些文学方面的论述，似乎完全表示出主观主义，如“夫诗者哀乐之器也”^③，“诗者，亦惟自畅其歌哭”^④。另外一些则包括广阔的世界一面：“诗也者，联属

① 《曾文正公全集》第313页，引自王焕镛《中国文学批评论文集》第215页。

② 引自王焕镛《中国文学批评论文集》第219页。

③ 《文定四集》一，《谢莘野诗序》，引自郭绍虞《中国文学批评史》第412页。

④ 《文约》四，《天岳禅师诗集序》，引自郭绍虞《中国文学批评史》第412页。

天地万物而畅吾之精神意志者也。”^① 一个更能全面地代表他的观点是：“夫诗之道甚广，一人之性情，天下之治乱，皆所藏纳。”^② 最后这一条，周作人或许会显得不赞同，因为它触犯了他在公众秩序和道德问题上的禁忌，不过它所要指出的是，文学既应该与普遍的问题联系起来，也应该与个人的问题联系起来，或更简单地说，文学必须是“严肃的”。

尽管在事实上曾国藩和黄宗羲所提倡的是个人的文学，但似乎他们并未在美学理论的术语方面作出什么贡献，其实还是有一些别的词语可作这方面考虑的，这些词语应用得相当广泛，它们表示一种植根于作者之个性与禀赋的文学。其一是“本色”，唐顺之（1507—1560年）曾经解释它的意义，写得相当有趣而引人入胜：

今有两人，其一人心地超然，所谓具千古只眼人也，即使未尝操纸笔呻吟，学为文章，但直据胸臆，信手写出，如写家书，虽或疏卤，然绝无烟火酸馅习气，便是宇宙间一样绝好文字；其一人犹然尘中人也，虽其专学为文章，其于所谓绳墨布置，则尽是矣，然番来复去，不过是这几句婆子舌头语，索其所谓真精神与千古不可磨灭之见，绝无有也，则文虽工而不免为下格。此文章本色也。

即以诗为谕，陶彭泽未尝较声律，雕句文，但信手写出，便是宇宙间第一等好诗。何则？其本色高也。自有诗以来，其较声律，雕句文，用心最苦而立说最严者，无如沈约，苦却一生精力，使人读其诗，只见其捆缚齷齪，满卷累牍，竟不曾道出一两句好话。何则？其本色卑也。本色卑，文不能工也，而况非其本色哉！

且夫两汉而下，文之不如古者，岂其所谓绳墨转折之

① 《文定四集》一，《陆钤侯诗序》，引自郭绍虞《中国文学批评史》第411页。

② 《诗历题辞》，引自郭绍虞《中国文学批评史》第413页。

精之不尽如哉？秦汉以前，儒家者有儒家本色，至如老、庄家有老庄本色，纵横家有纵横本色，名家、墨家、阴阳家皆有本色，虽其为术也驳，而莫不皆有一段千古不可磨灭之见。是以老家必不肯剿儒家之说，纵横必不肯借墨家之谈，各自其本色而唱之为言。其所言者，其本色也。是以精光注焉，而其言遂不泯于世。唐宋而下，文人莫不语性命，谈治道，满纸炫然，一切自托于儒家，然非其涵养畜聚之素，非真有一段千古不可磨灭之见，而影响剿说，盖头窃尾，如贫人借富人之衣，庄农作大贾之饰，极力装做，丑态尽露。是以精光朽焉，而其言遂不久湮废。^①

“本色”一词也见于严羽的《沧浪诗话·诗法》，郭绍虞在他的注释中认为在文学批评上最先使用该词语的当属陈师道（1053—1101年）。他也征引了陶明潜就这个问题的论述，陶明潜把“本色”定义为相对“脂粉丹铅之饰”而言，乃“所以保全天趣者也”。^②

上述两种阐释表明，就任何显现出来的“本色”而言，一个人首先必须有思想意识上的真正独立。其次，他的作品在表现方式上必须是他个性的延展，“信手写出”，而毫不留意自己应该怎么写。第三，在内容上他的作品必须是一种个人的癖性，反映他自己对事物的看法，并体现他的“天趣”。显然，“本色”的思想在传统中国个人主义理论的构成上是非常重要的的一环。

唐顺之选择陶潜作为“本色”的典范，这与周作人构成了一种联系，因为陶潜是周作人心目中的文化英雄之一。凡有述及陶潜之处，周作人无不表现出对他的叹赏，例如，在《夜读抄》（1934年）中，他将陶公唤作“千古旷达人”^③。不过，这种联系比之他对“本

① 《与茅鹿门论文书》，《荆川集》，转引自杨家骆《文学批评文选》第3卷。

② 《沧浪诗话校释》第103页，陶明潜的引文引自《诗说杂记》。

③ 《鬼的生长》，《夜读抄》第258页。

色”本身的阐述,毕竟显得不那么精微,他在1935年11月25日曾写过一篇关于“本色”的文章。在文章的开头,周作人推许写作上“简单”的优点,随之论到“平常说话”,然后便是“本色”。他解释获得“本色”为什么是一件困难的事:“本色可以拿得出去,必须本来的质地形色站得住脚,其次是人情总缺少自信,想依赖修饰,必须洗去前此所涂脂粉,才会露出本色来。”^①接着,他进一步把文章事业的这种需求,在除去不要的分子而仍不失其本性这一点上,与煅药的方法联系起来。这篇文章显示出周作人以一种与他的前辈相同的方式来理解“本色”。据我所知,他并没有在“本色”和文学上的个人主义之间划上等号,然而他对两者都表示赞同的事实,显示了它们至少是一致的。

比之“本色”,我对下一个所要讨论的品质更有把握,这个品质就是“诚”。我们首先来看一看周作人有关这一品质的论述,这或许能有助于对它的释义。由于这是周作人终身不渝地加以赞美的一种价值,他自然常常提到它。让我们按年代顺序举述一些他的论说吧。

在《自己的园地》中,于民歌他写道:“民歌的最强烈最有价值的特色是他的真挚与诚信,这是艺术品的共通的精魂。”^②“真挚”与“诚信”这两个词,理所当然可以被视作“诚”的同义词,若更口语化一些则是“真实”,该词在《汉语字典》中确实被用作“诚”的基本定义。“真实”是一种尤其应为书信所具备的品质,记得在那篇我们引用过的《日记与尺牍》中,周作人曾惋叹那是他无法达到的:“自己的真相仿佛在心中隐约觉到,但要写他下来,即使想定是私密的文字,总不免还有做作。”^③

在1931年所作的《志摩纪念》一文中,他用了另一个同义词

① 《本色》,《风雨谈》第35页。

② 《歌谣》,《自己的园地》第43页,1922年。

③ 《雨天的书》第11页,1925年。

——“诚实”，与“伟大的说谎”相比照。他指责杂志报章中实际上上至国家大事，下至社会琐闻，不是恬然地颠倒黑白，便是无诚意地弄笔头，作者“自己也未必相信，也未必望别人相信，只觉得非这样地说不可”^①。一直到他的创作后期，他以“诚”与不“诚”重新界定了“言志”与“载道”，作为划分好的文学与坏的文学的标准，“即是一个真切的感到，一个是学舌而已”^②。次年他又总结说：只是用心把想说的意思写成文字，意思是诚实的，文字也还通达，在他这边的事就算定了。^③

我们已经知道周作人将“言志”与个人的文学联系在一起，而通过他的将“言志”译解成“诚”，“诚”便也与个人的文学联在了一起。并且，由以上的阐述来看，很显然，如果它们确实可以被如此认为的话，那么在“诚”和那些已经列举的价值之间有一相当大部分的重叠，从而与它们分享“真”的特质。“诚”的区别性特征是在与“伟大的说谎”的对立中显示出来，并与“意思”联系在一起：“诚”所强调的是作者表达的思想的真实（在一种主观意义上），而不在于自然，自发或即时这些从属于感情的东西——两者当然都是就作者个性而言的“真”。只要你愿意，“诚”将更为思辩，更为严肃，将关系到信仰，而不像感情那样短暂。

无论词语会被如何宽泛地使用，也不管它们之间多么容易相互替换，每一个词毕竟有它自己的本义。我们一旦使用“诚”这个词，就会意识到它在中国思想中地位显赫、历史悠久，或许当我们考察它的历史时，其独特的意义便会显现出来。

“诚”在中国思想中是作为一种儒家的伦理道德而受到人们的关注的，尤其是与理学联系在一起。然而周作人却将自己与理学脱离开来，他的“诚”的观念很可能出自他所说的在 11 岁初读的

① 《看云集》第 124 页。

② 《汉文学的前途》，《药堂杂文》第 29 页，1943 年。

③ 《梦想之一》，《苦口甘口》第 6—7 页，1944 年。

《中庸》^①。在以后的生涯中,他一直声称自己是它的一般教义的追随者,而按照他的趣味对之重新诠释。在那本著作中,与“诚”最相关的论述如下:

唯天下至诚,为能尽其性。^②

诚者自成也,而道自道也。^③

宋人对后一条的注释,回到了《中庸》第一章,说“诚”是“天命之谓性”,“道”是“率性之谓道”。

《中庸》所说的拥有“诚”之品质的人所产生的神奇的力量我们可以暂不理睬,重要的是它具有表现他本性的力量,并且“诚”是自成的,即他自身的而非关其他任何人的潜在的发展。

在文学理论领域,早期的一位“诚”的有力的倡导者是王充(27—?),周作人在《药堂杂文》中曾好几次提到他(如第40页,第122页),以之为中国三千年历史中的三个启蒙者之一,他来自周作人的家乡会稽,这对周来说便意味着具有相当的价值——他一生大部分的时间都收集同乡的著作便证明了这一事实。王充写作《论衡》的动机可以一句话来概括,即“疾虚妄”^④,因此,看到他如此表达这样的思想感情并不足怪:

有根株于下,有荣叶于上;有实核于内,有皮壳于外。文墨辞说,士之荣叶、皮壳也。实诚在胸臆,文墨著竹帛,外内表里,自相副称,意奋而笔纵,故文见而实露也。人之有文也,犹禽之有毛也。毛有五色,皆生于体。苟有文

① 《小引》,《夜读抄》第1页,1928年。

② 《中庸》第22章。

③ 《中庸》第25章。

④ 《论衡·佚文》。

无实，是则无色之禽，毛妄生也。^①

这表明文学是作者内在自我的直接表现——就好比作者体内自然生长的一般^②。“实诚”在这个使自己成为真实的过程中似乎具有主导性的影响。诚实的价值扩展到题材以及风格，正如王充在随后运用的一个射箭比喻所说的：“论之应理，犹矢之中的。”（同上）这恰巧是当代批评家蒋祖怡所强调的王充思想的那一个方面^③。这涉及到保持既继承教义、又在广泛的知识基础上形成独立的判断力这样一种批评态度。因此他赞扬孔子在编纂《春秋》时对鲁国的历史记载了如指掌：当其立义创意、褒贬赏诛时，孔子便“不复因史记者，眇思自出于胸中也”^④。文学应该依照同样的原则，因为它具有同一来源：“文由胸中而出，心以文为表。”^⑤

下面的摘述所反映的是使自体真实与适应客体之真实的两面：

饰貌以强类者失形，调辞以务似者失情。百夫之子，不同父母，殊类而生，不必相似，各以所禀，自为佳好。文必有与合然后称善，是则代匠斫不伤手，然后称工巧也。文士之务，各有所从，或调辞以巧文，或辨伪以实事。必谋虑有合，文辞相袭，是则五帝不异事，三王不殊业也。美色不同面，皆佳于目；悲音不共声，皆快于耳。酒醴异气，饮之皆醉；百谷殊味，食之皆饱。谓文当与前合，是谓

① 《超奇篇》，《论衡校释》第2卷第609页。

② 比较布封的“风格即人”，《风格论》，1753年。

③ 见《王充的文学理论》第42页。

④ 《超奇篇》，《论衡校释》第606页。

⑤ 《超奇篇》，《论衡校释》第609页。

舜眉当复八彩，禹目当复重瞳。^①

在这一段中我们只要指出它的主旨是与“诚”全然一致的便足够了，此中的含义是作者必须依照他自己的判断力。它也是“本色”观点的滥觞，这里它所说的是作者真实而独特的性格必须在他创作的作品中反映出来。所以，蒋祖怡心领神会地将之视作是中国文学批评中第一个个人主义立场的专门论述^②。

当我们在论到王充时，指出他已同样持有周作人所据以对散笔作品的评判是很有意思的。王充论述说，在五种为文的形式中，自由“论说”是最有价值的，因为它“发胸中之思，论世俗之事，非徒讽古经、续古文也。论发胸臆，文成手中，非说经艺之人所能为也”^③。

由于周作人和王充在种种态度与设想的表述上有那么多的相似之处，周作人无疑会被认为是从王充那里一脉相承而来，因为尽管周作人因随意纵容个人的怪诞行为而秀出，然而他所赞扬的，尤其是在文学方面的品质，正如我们将要看到的，是判断的明智和独立。如同王充一样，纯粹的文学品质不是他的终极考虑^④。在罗根泽论王充的一章中，他指出，“五四”时期的理论家一般所提倡的文学上的“真诚”，只就“情”而言，不像王充，也就“事”而言^⑤；在这里周作人比起他的同时代人，要更站在王充这一边。

还是让我们回到刚才的讨论吧。有人发现“诚”这个词被中国的理论家们使用得相当频繁——比如说张景(970—1018年)，但就我所知，他们并没有在这个论题上放射出多少新的光芒，一直到

① 《自纪篇》，《论衡校释》第4卷第1192页，转引自罗根泽《中国文学批评史》第1册第113页。

② 《王充的文学理论》第45页。

③ 《佚文篇》，《论衡校释》第3册第865页。

④ 王充的见解参看蒋祖怡《王充的文学理论》第八章。

⑤ 《中国文学批评史》第114页。

明、清交替时期，我们在追溯所谓的颜李学派的这一思想的同时，发现了新兴的知识分子。该学派所提到的名字为创始人颜元（1635—1704年），以及他的门徒李（1659—1733年）。顺便说一下，周作人总的肯定了颜元^①。下面这段引述可以看到颜元的基本立场：

立言但论是非，不论异同，是则一二人之见，不可易也。非则虽千万人所同，不随声也，岂惟千万人，虽百千年同迷之局，我辈亦当以先觉觉后觉，不必附和雷同也。^②

有一位被描绘成颜李学派追随者的文学理论家，名叫程绵庄（1691—1767年），他提出这样的论点：

孔子曰“修辞立其诚”，又曰“辞达而已矣”。以诚为本，以达为用，盖圣人之论文，尽于是矣。因文以见道，非诚也；有意而为之，非达也。不反其本而惟文之求，于是体制繁兴，篇章盈溢，徒敝览者之精神而无补于实用，亦奚以为！^③

这最后一部分的功利主义思想，也是颜李学说的主干，用现代的语汇来说，可以叫做“为人生的艺术”。不过我们现在探讨的这个思想学派的重要内容，是它在个人观点正当有效上的自信。除了古典经籍之外，它不承认任何权威，这与那种承认《圣经》而抵制

① 《颜氏学记》，《夜读抄》，1933年。

② 《遗书·学问》，转引自渡边秀方《中国哲学概论》“经世哲学”，第164页。

③ 《复家鱼门论古文书》，《青溪文集》卷十，转引自郭绍虞《中国文学批评史》第481页。

神学家的态度是相同的。在“诚”的文学理论中,这种态度被表述为“立其诚”,而这必须“反其本”并绝弃韩愈“见道”的教条。这一观点与周作人的不接受任何指导、不为任何目的所役而写作又是一致的。

就拿金圣叹的有关论述来结束对“诚”的探讨吧,我认为它能够 够在“诚”与个人主义的联系上作出结论。他说:

作诗须说其心中之所诚然者,须说其心中之所同然者。说心中之所诚然,故能应笔滴泪,说心中之所同然,故能使读我诗者应声滴泪也。^①

在这段话中,“诚”被置于与读者共享相对的位置,两者是互补的,然有区别。在他所作的诗中,使作者动情的是他独特自我的洞贯,而使读者感动的是找到了他与作者共同的表现内容。

“诚”无可否认地可以指称某种非常个人的东西,而这种特别的倾向恰恰是金圣叹的代表性观点,他正是以他对介特不羁精神的信仰而著称的。他的两个鲜明的主张是,个人才情超越事之上而居首要地位,“盖事则家家户户之事也,文乃一人手下之文也”(《〈西厢记酬简〉总批》);以及将诗视作一种“自然流露”,“诗如何可限字句?诗者,人之心头忽然之一声耳”(《与许青屿之渐书》)^②。

我认为,如果我们将中国的“诚”之一字与英语中的 sincerity 作一比较,那么,这个中文词汇自能生发更深的意义而足以令人耳目一新。幸而阿伯拉姆斯在《镜与灯》一书的第 318 页至第 320 页曾总结了 sincerity 一词的沿革与用法,该词“在新教改革运动时期就已得到普遍的使用,意谓真诚、纯粹的基督教义,其次则用以证

① 《答沈匡来书》,沈启无《现代散文抄》第 294 页。

② 引自何满子《论金圣叹评改水浒传》第 59、69 页。

实毫无虚伪或堕落之人身上的宗教感情和道德感情”。在中国的语境中,我们可以用《中庸》来替换新教改革运动。随着历史的发展,sincerity一词通过约翰·吉布尔(John Keble)这一中介进入文学批评,“他依据宗教来考察所有的诗歌,主张真诚是鉴定‘本原诗’的标志,其重要性绝不在道德品性之下……首先一个要求是‘忠实于你自己’:这是检验‘真实、激烈的情感和明显真诚的诗’的试金石之一”。正如这一段话所展示的,与“诚”的状况一样,sincerity的词义又一次显示出与“真”的重合。于是卡莱尔写道:

彭斯的优点就在于……他的真诚,他那无可置疑的真实风范……我们目前所关注的热情,曾经在一颗跳动的心灵中激荡对每一个诗人,每一个作家,我们都可以说:真实吧,如果你想取信于人。一个人只能以真挚的诚意去表述其思想、感情和实际的心态。

对沃特·佩特(Walter Pater)来说,对王充也一样,这个真实,用阿伯拉姆斯的话来说,“有着两面神的面目,既内视又外视”:

因此,无论是在最高级的文学形态中还是在最低级的文学形态中,一种不可或缺的美就只是真实:后者的真实是忠于赤裸裸的事实,前者则忠于某种个人感觉上的事实,它不同于……常人一般意义上的事实;前者的真实是指确切,后者的真实则是表现,是那种最精粹最内在的真实形态,是名副其实的真实。

不过,再一次同“诚”一样,“sincere”一词也会因其道德层面上的含义受到阻抑,而被用作相当于‘自发’、‘自然’的意指,与人为或诈伪相对……在对济慈的一个评论中,利·亨特(Leigh Hunt)也求助于自发性和真诚,以驳斥新古典主义的造作。”

最后,欧洲的为艺术而艺术的运动生成了一种令人联想到金圣叹之主张的态度,亨利·詹姆斯(Henry James)使 sincerity 成为“一种特殊的审美意识和审美整体之不可或缺的属性”。为了避免“在‘道德’主题与‘非道德’主题之间的乏味的论争”,詹姆斯主张“衡量某一特定主题之价值的惟一标准……一言以蔽之,即作为对生活的某种直接印象和感知的结果,看它是否合理,是否真实,是否真诚。”

以上对这一英语语境发展的概观^①,显示了在任何一种语言中诚实、真诚、真实、自发性和自然这些品质(后两种品质将在此后讨论)是多么密切地结合在一起。在创作“个人的文学”的问题上,这些品质的聚合,不过是周作人利用了在中国久为人熟知的审美观念——这些观念在欧洲至少与浪漫主义运动一样的古老,而没有贡献任何他自己的东西,但是,在我看来,在一个前存在主义者的时代,他们对什么是文学上的个人主义做出了公允的总结。

① 比詹姆斯更为晚近的卢卡斯(F. L. Lucas)试图将 sincerity 一词从批评语汇(风格上的)中斥逐出去,然而亨利·佩雷(Henri Peyre)的《文学与诚》一书却显示了该词曾经多么普遍地被加以使用。

第三章

“趣味”与体味

我们已经讨论的关于文学上个人主义的问题，主要地是与作家应该遵循的原则，以及由试图明确诞生一部文学作品所应该具备的因素而引出的论题相关。“趣味”这个词，则多少含有个人的语汇、个人的癖性成份、独特的性格以及特殊的韵味等意义，更多地与在一部作品中读者所能欣赏的品质有关，这些品质通常没有什么严肃的和说教的成份。

无论是在周作人的心中还是其他人对他形成的概念中，“趣味”都被认作是一种十分突出的文学价值，只有贺凯^①是许多人当中惟一批评他在这方面摆错了位置的人。这也是周作人被认为与林语堂一派有关联的一个因素，这一派被描绘成崇拜乖张的个性。

鉴于“趣味”是一个如此含混不确定的名词，我们最好先查一查它的定义。《辞海》将它定义为一个联结“情趣”与“意味”的合成词，所引的一条词例出自叶适（1150—1223年）：“怪伟伏平易之中，趣味在言语之外”（《水心题跋·跋刘克逊诗》）。由此我们得出，“趣味”与正式的美学没有什么关系，但却与作品中唯有通过言语所蕴含的特质有关。不管怎么说，这一词例仅仅唤起了我们对明辨该词的兴趣，我们还需依据其他的线索。

当然，作为现在一般的用法，“趣味”有引起兴趣、令人感到刺激或有吸引力的含义，并且周作人也经常这么使用。然而，这里独

^① 见他的论文《周作人的趣味文学》，转引自陶明志的《周作人论》，1934年。

具意义的在于,他对该词感到有兴趣并频繁地加以使用,并不在于该词的本来意义,它常常与那些更隐晦的品质,譬如像幽默、反讽及讽刺这类蕴藏在表层底下的东西联系在一起。举例来说,周作人在评价俞正燮(1775—1840年)时,说他“议论公平而文章乃多滑稽趣味”^①,而评论日本的俳文,则谓之具有“蕴藉而诙诡的趣味”^②。

周作人还更为专门地将“趣味”用作英语中 taste 一词之颇为取巧的对应物,即一系列受制于时代变化的审美趣尚:他标举济慈作为例子,说他成为他的时代不同趣味的牺牲品。周作人视“趣味”为所有文学欣赏的根本,并且如此这般地强调批评的识见^③(这使他在左翼作家那里颇为吃不开)与作品的丰富多样性那种相对的关系,以便能引起各种文化背景不同的人的兴趣。尽管在他的时代强调这些东西已经是相当的不寻常了,不过,在承认个人喜好不同这一简单事实上,中国自然还有其先驱,曹植(192—232年)是早期的一位,他曾写道:

人各有好尚:兰茝荪蕙之芳,众人所好,而海畔有逐臭之夫;咸池六茎之发,众人所共乐,而墨翟有非之之论;岂可同哉?^④

而曾国藩则是后期的一个,在他为自己的《圣哲画像集》所作的自序中,他说:

余钞古今诗自魏晋至国朝得十九家,盖诗之为道广

① 《俞理初的诙谐》,《秉烛后谈》第47页。

② 《谈俳文》,《药味集》第195页,1937年。

③ 他予以明确表述的一个例子见《文艺批评杂话》,《谈龙集》,1923年。有关济慈的论述亦见于此文。

④ 《与杨德修书》,转引自王焕镛《中国文学批评论文集》第20页。

矣。嗜好趋向各视其性之所近,犹庶羞百味罗列鼎俎,但取适吾口者啖之得饱而已。必穷尽天下之佳肴辨尝而后供一饌,是大惑也。必强天下之舌尽效吾之所嗜,是大愚也。^①

周作人的“趣味”在辨识力方面的意义上也与 taste 同义,他的《古书可读否问题》一文提供了一个明显的例子:

读文艺的书如喝酒,要读者去辨别味道的清浊:这责任都在我不在它。人如没有这样判分事理辨别力量的力量,以致曲直颠倒清浊混淆,那么这毛病在他自己,便是他的智识趣味都有欠缺。^②

至此为止,尚明白易懂。接下来微妙出现了,然而不管怎么说,现在他终于直接地来探讨“趣味”这个概念了,那是在 1935 年,在一篇比较李渔和袁枚的文章中,周作人谈到袁枚时说,“这是他的俗,也可以说没趣味”,这给了他某种提示:

我在这里须交代明白,我很看重趣味,以为这是美也是善,而没趣味乃是一件大坏事。这所谓趣味里包著好东西,如雅、拙、朴、涩、重厚、清朗、通达、中庸、有别择等,反是者都是没趣味。普通有低级趣味这一句话,虽然看样子是从日本输入的,据我想也稍有语病,但是现在不妨借来作为解说,似乎比没趣味更容易懂些。没趣味并不就是无趣味,除非这人真是救死唯恐不贍,平常没有人对于生活不取有一种特殊的态度,或淡泊若不经意,或琐

① 转引自杨家骆《文学批评文选》第 3 卷。

② 《古书可读否的问题》,《谈虎集》第 159 页。

琐多所取舍,虽其趋向不同,却各自成为一种趣味,犹如人各异面,只要保存其本来面目,不问妍媸如何,总都自有其生气也。最不行的是似是而非的没趣味,或曰假趣味,恶趣味,低级趣味均可。假如照大智若愚的这说法,这可以说是大俗若雅罢。^①

通过“趣味”与庸俗的比照,他给出了“没趣味”一词:袁枚的令人讨厌在于他对某种脸谱化的东西表现出喜好,而这周作人认为是矫饰,因而缺乏真正的趣味。不过,他不愿接受“低级”一词作为“趣味”的形容词,以此表示它并不与“趣味”相匹配:“趣味”只能相应地退贬作假趣味或没趣味,这是因为,在去伪存真的过程中运用所有真正所具的个人价值,是“趣味”的根本主张,换一句话说,“趣味”是个性的延展。在他自己有关对“趣味”的进一步叙述中,周作人择取了与某种个人的爱好或癖性相一致的品质,这种爱好或癖性将完全能够在一个作家的作品中显现出来,这是很有意义的。看上去这个词包括了读者之于阅读和作者之于写作两个方面,这已由周作人本人对诗的看法所证实:“并不是讲诗的好坏,实在只是窥看一点从诗中显露出来的著者的性情趣味而已。”^②

在周作人的批评论述中,“趣味”实际上通常是与性情或个性联系在一起的。在论及日僧兼好法师(1282—1350年)时他指出,兼好法师的著作《徒然草》之最大的价值,在于它的“趣味性”:“卷中虽有理知的议论,但决不是干燥冷酷的,如道学家的常态,根底里含有一种温润的情绪,随处想用了趣味去观察社会万物,所以即在教训的文字上也富于诗分子。”^③周作人称赞兼好法师并不止这一处,在谈到颜之推时,他笔锋一转:“但总之是不窄,就是人

① 《李渔和袁枚》,《苦竹杂记》第84页。

② 《儿童诗》,《秉烛后谈》第62页。

③ 《徒然草抄》,《语丝》第2卷第2期,1925年。

情味之所在,我觉得兼好法师之可喜者也就在此。”^① 这些行文中的说法表明,一部作品有趣味的程度,与读者通过它体察作者之个性的感觉是相当的。

鉴于周作人赞同法兰西所说的任何人留存的非凡或普通的文字都是有价值的,“只要他们有所爱,有所信,有所望,只要在笔尖留下了他们自身的一部分”^②,这样一种癖性是可以理解的,并且周作人自己主动承认,以前他因为这种癖性背后的观念而信仰人道主义文学,现在(1926年)所爱的乃在艺术与生活本身^③。中国的读者可能会对这种癖性尤有所备,章学诚在感情上并不卓然超凡,用倪维森的话来说,“文的内容虽不是藉此传达信息之载体,但作者诉诸情感的性情或道德上的识见却在这里得到证实”^④。

我仍沿用中文词汇“趣味”一词,因为我还没能想出一个对译的英语词汇:taste 缺乏我们所已经讨论的其他层面。不过,有一个德语词汇,由施勒格尔所创撰,看起来表现了相同的批评取向,尽管也不可避免地会失却它的某些涵义。不管怎么说,它确实把我们带回到了“趣味”在 interest(情趣)的一般意义,那就是 das Interessante 一词,它被施勒格尔用作“客观性”的一个反义词。阿伯拉姆斯解释说:

他在使用这一术语时,取的是贴近于拉丁词根的古义:它表明那种不受个人情感或利害影响之公正的缺失,以及一部作品中作者自己的态度和癖性的介入。这样一个诗人的作品……也被说成是显示“作风”,或者“一种个人智性的倾向和一种个人感性的癖好”而与“风格”相对

① 《颜氏家训》,《夜读抄》第 169 页。

② 《自己的园地旧序》,《谈龙集》第 51—52 页。

③ 《艺术与生活序》第 3 页,1926 年。

④ 《章学诚的人生与思想》第 138 页。

立,风格是指按照美的统一法则所作出的一种非个人的表现方式。^①

“趣味”的两个组成部分——“趣”和“味”,有它们各自的生命,并且都曾以其他的组合形式出现在周作人的批评语汇中。接下来我们由简而繁,探讨“味”这部分因素,这是在味觉意义上作为“味道”或“滋味”这种直接体悟的东西。

单单“味”本身并没有什么特殊的意义,除非在特定的组合词中,我们最好还是从《辞海》中为“趣味”提供注脚的“意味”一词开始。周作人在辨析两种近乎酸腐的话题上用了这个词:

一种是照例的今天天气哈哈,一种也是说今天天气好或是冷,不过关于冷稍有发挥,说是早上见了霜,或是阴寒得很萧寂,有些物理人情上的根据,这就觉得有点意味了。^②

原谅我在这里插一句,周作人说“有点意味”是对的,因为那仅仅是一点点,尽管他感到这种显得善感是如此的可怕。让我提供一个更好的例子来揭示“意味”的意义,那是英文的,出自亚历山大·史密斯(Alexander Smith)的手笔:

“我的儿子阿伯萨洛姆”这一说法,与“我的兄弟迪克”或“我的叔叔托比”的意思并无不同……至如“哦!阿伯萨洛姆,我的儿,我的儿”,很难说这不是诗;然而这些词的语法和语汇意义在上述两种情况下却完全是一模一样的。感叹词“哦”,加上“我的儿”语句重叠,这在语义上

① 《镜与灯》第 237 页。

② 《春在堂杂文》,《药味集》第 107 页,1939 年。

没有增加任何成分,但它们使得词语除陈述一种事实外还具有其他的效果,即表现一种极其深刻而有意味的情感。^①

在这方面的另一个关键词是“回味”,我们引述周作人在1926年所写的一篇序文,便可说明它在他思想中所占有的重要地位。周作人论述说,就诗歌而言,最有意味的手法是“兴”,用新名词叫做“象征”,他还追溯说“兴”这种风格在中国从最初的时代起就已相当普遍。他所择取的一个例子是《诗经》中《桃之夭夭》一篇,其第一节这样写道:

桃之夭夭,灼灼其华;
之子于归,宜室宜家。

这首诗“既未必是将桃子去比新娘子,也不是指定桃花开时或是种桃子的家里有女儿出嫁,实在只因桃花的浓艳的气分与婚姻有点共通的地方,所以用来起兴,但起兴云者并不是陪衬,乃是也在发表正意,不过用别一说法罢了”^②。周作人接着说:“中国的文学革命是古典主义(不是拟古主义)的影响,一切作品像是一个玻璃球,晶莹透澈得太厉害了,没有一点儿朦胧,因此也似乎缺少了一种余香与回味”。^③

① 著于1835年,引自阿伯拉姆斯《镜与灯》第153页。

② 《扬鞭集序》,《谈龙集》。在我看来,“兴”的概念确切地曾为穆勒(J.S. Mill)所描述,即他所说的“一种按着人类某种感情状态来创造景致力量;它是如此地适合这种感情,简直就是这种感情的象征性体现,并以一种除了现实以外任何事物都无法超越的力量去唤起这种感情状态本身”。

艾略特(T.S. Eliot)的“客观对应物”似乎也意味着同样的东西,那是“将成为那种特殊情感之构成的一组客体,一个情境,一连串事件;这样,一旦获得应归结于感觉经验的外部事物,这种情感便立刻被唤起”。(均引自阿伯拉姆斯《镜与灯》第25页)

③ 《谈龙集》第68—69页。

其结论很清楚，“兴”的形式是惟一体现“余香”和“回味”价值的手段：这样的涵义早在钟嵘的《诗品》中已被赋予，他将“兴”定义为“文已尽而意有余”。则“余香”与“回味”这些词语是特别中国式的。确实，就在上述这段话之前，周作人承认，“有好些中国的艺术及思想上的传统占据着我的心”^①。有一些普遍使用的成语描述了这种意犹未尽的效果，如与音乐有关的“余音绕梁，三日不绝”，以及其他的批评语汇像“余情”、“余韵”，后者是因表现方式与作者的感情状态完全吻合而引起的持续效果^②。至于前一个，意为一种言语之外的感情激射，或者简而言之，是激情的泛音，周作人自以为它应该在一首诗（处于这种情况之下）能够表明任何文学特质之先呈现出来。他在《中国新文学大系》的导言中引用自己早期的文章《祖先崇拜》并加以评述：

无论一个人怎样爱惜他自己所做的文章，我总不能说上边的两节写得好，它总是顽强地主张自己的意见，至多能说得理圆，却没有什​​么余情。^③

尽管周作人在下文讨论贺贻孙（17世纪前叶）的一些诗歌时没有提到这一名词，然而他再一次阐明了意犹未尽之效果的重要性：

这十首差不多全是打油诗，论理应该为文坛所不齿，一边的正宗嫌他欠高雅，不能载道，又一边的正宗恨他太幽默，不能革命，其实据我看来却是最有力，至少读过了在心上搁下一点什么东西，未必叫他立刻痛哭流涕，却叫他要想，拍桌跳骂，力竭声嘶，这本是很痛快的，但痛快就

① 《谈龙集》第67—68页。

② 参见高明《中国修辞学研究》，《中国语文》第2卷第2期。

③ 《中国新文学大系》第5页。

是满足,有如暑天发闷痧,背上乱扭一番,无论扭出一个王八或是八卦,病就轻松,闷著的时候最是难过,而悲惨事的滑稽写法正是要使人闷使人难过。假如文章的力量在于煽动,那么我觉得这种东西总是颇有力量的吧。^①

在这里周作人理所当然是在讨论一种特殊的意犹未尽的效果,不过总的一点是与直截的表现相对照,那种表现所给予的缓释,很快就会过去或满足,并且会被忘却。而周作人描述为“幽默得出奇”的贺贻孙之风格,因为它“搁下一点什么东西”,故而更为精微,且最终具有更强有力的影响。

我在前面已经说过,那些与“味”及“回味”、“余情”等诸如此类相关联的各式各样的词语,早已成为中国批评语汇的一部分,不过它们往往见于孤立的赏析评论(中国文学批评的绝大部分确实是印象式的,而不是分析的,诸如为审美效果而构撰词句的对仗)。在早期批评家中,惟一在其理论构设中给“趣味”以很高地位的又是钟嵘,在他的《诗品序》中,他主张“滋味”第一:

五言居文词之要,是众作之有滋味者也。^②

从钟嵘的著述来看,这也是最适合于感情之完满表现的一种。相反,正如人们所预料的,乏味则是一种低劣的标志,故而永嘉时期(307—313年)的诗是“理过其辞,淡乎寡味”。^③

作为合成词前半的“趣”,更难以理解,因为它用于批评中,与之“急促”或“趋向”的原义可谓差之千里(日常用法意为“有趣”)。

① 《水田居存诗》,《秉烛后谈》第42页,1937年。

② 《诗品注》第4页。

③ 同上第3页。

王梦鸥将它解释为“用以表述‘精神生活’状态”，“宜为‘志之所之’”^①，笔者则宁愿把它一般地描述成一种内在逻辑，这种逻辑自始至终无法说明所有所运用的感觉。这种用法人们经常引用的一个例子出自陶潜的传：“但识琴中趣，何劳弦上声。”^②至少这一点很清楚，“趣”并不是感觉直接知察的东西（如“弦上声”）；这个例子在说明所谓的内在逻辑或内在和谐上会显得很有力，而在老庄哲学中，它则或许被看作是艺术上“道”的对应物，下面一段引文为该词的指称提供了某种更为苛细的检验，其作者为袁宏道（中郎）：

世人所难得者唯趣，趣如山上之色，水中之味，花中之光，女中之态，虽善说者不能下一语，唯会心者知之。今之人慕趣之名，求趣之似，于是有辨说书画、涉猎古董以为清，寄意元虚、脱迹尘纷以为远，又其下则有如苏州之烧香煮茶者，此等皆趣之皮毛，何关神情。

夫趣得之自然者深，得之学问者浅，当其为童子也，不知有趣，然无往而非趣也。面无端容，目无定睛，口喃喃而欲语，足跳跃而不定，人生之至乐，真无逾于此时者。孟子所谓不失赤子，老子所谓能婴儿，盖指此也。趣之正等正觉，最上乘也。

山林之人，无拘无缚，得自在度日，故虽不求趣，而趣近之。愚不肖之近趣也，以无品也，品愈卑故所求愈下，或为酒肉，或为声伎，率心而行，无所忌惮，自以为绝望于世，故举世非笑之，不顾也，此又一趣也。

迨夫年渐长，官渐高，品渐大，有身如桎，有肉如棘，毛孔骨节，俱为闻见知识所缚，人理愈深，然其去趣愈远矣。^③

① 《文学概论》第 224 页。

② 见《晋书》。

③ 《叙陈正甫会心集》，转引自《晚明小品选注》第 39—40 页。

我们从那些可感的对象之类比中所获知的“趣”(诸如“山之色”等),是一种固有而难以名状的品质,一种象征的、在一类事物中无可比拟的而又特别显著于精微物相之中品质,在这样的意义上,它与 glamour(魅力)相去不远,或许 tone(气韵)亦可对应。就人而言,它与自然、慧敏、不假思索、无自觉意识、不羁以及自由等行为有关;它来自人之秉性的内在激发,或者说来自人之为人的本质。或许可以尝试性地再设想以 flair(天赋)作为“趣”的对译,两者都是一种观者能够从中发现令人着迷、令人兴奋之处的指称。

王梦鸥批评袁宏道的表述,在美学范畴来说,不及严羽在《沧浪诗话·诗辨》中的表述^①,严羽在那一篇中所举称的是“空中之音”,“相中之色”,“水中之月”,“镜中之象”。袁宏道述及的是为感觉所领悟的内在品质,而对严羽来说,“趣”则蕴于所唤起的联想之中,以致“言有尽而意无穷”。王梦鸥竭力主张诸如“山上之色”、“水中之味”等,仅仅是司空图所贬抑的“嗔之咸”、“醯之酸”(那是固有的品质,而并非由特殊对象产生联想)^②。司空图和严羽所赞扬的是“言外之意”与“味外之旨”。正如我们所看到的,他们往往诋毁物象的重要性,而是径直去寻找,用王梦鸥的话来说,那“从那些语言所代表的意象引致的感情与知觉的混合物”^③。这是一个非常有意思的区别,然而周作人所关心的却在于,我们已经知道,他认为司空图的推理过于玄虚,以至无从捉摸,而袁中郎的阐述则在如下一个方面具有显著的价值,即周作人所谓的“趣味”之本质正适合于他所描绘的“山林之人”。

或许现在已经显示出“趣”是“趣味”中给人鼓舞或引人兴奋的因素,当“趣”与“风”组合,构成“风趣”,这样一种倾向就更加显著。周作人曾不止一次地使用过这一词语,不过可能是因为这对他的

① 郭绍虞《沧浪诗话校释》第24页。

② 《文学概论》第222页。

③ 同上第225页。

中国读者来说太熟悉了,他没有加以解释。由于所运用的这种词语没有告诉我们更多的东西,从周作人的著作中举出两个例子看来就足够了;两条均摘自我们前面已经引述过的文章。在《雨天的书》中之《日记和尺牘》一文,他写道:

中国尺牘向来好的很多,文章与风趣多能兼具,但最佳者还应能显出主人的性格。^①

在《春在堂杂文》一文,接着论“意味”一段,他概括说:

曲园先生的序便是关于这事物总有意见要说,说得又有诚意又有风趣,读下去使人总有所得。^②

从上述例子,我们所能得出的推论是,虽然“风趣”与作者的个性并没有直接的关系,但是看起来它在借而成为某种合乎本性的指称上达到了目的。

很幸运我们有了一个现成的“风趣”的定义,现代学者周振甫在他的古典文学作法的研究中已对它进行了探讨。有关这个问题,他选择引用林纾的论述:

凡文之有风趣者,不专主滑稽言也。风趣者,见文字之天真;于极庄重之中,有时风趣间出。然亦由见地高,精神完,于文字境界中绰然有余,故能在不经意中涉笔成趣。^③

① 《雨天的书》第12页。

② 《药味集》第108页。

③ 《春觉楼论文》,引自《诗词例话》第259页。

林纾当时经过考虑,曾给予一些阐释,首先是从《史记·窦皇后传》:

如《史记·窦皇后传》叙与广国兄弟相见时,哀痛迫切(窦皇后与兄弟广国失散后又会见,追念前事,所以哭了),忽着“侍御左皆伏地泣,助皇后悲哀”。悲哀宁能助耶?然舍去“助”字,又似无字可以替换。苟令窦皇后见之,思及“助”字之妙,亦且破涕为笑。求风趣者,能从此处着眼,方得真相。

周振甫对这段的评论是:“这个‘助’字不光写出假哭的可笑,也符合当时的真实,当时姊弟相会是喜事,只是回想从前喜极而泣,并没有什么悲苦的事会使旁人落泪,所以只能是‘助’而不是真的悲哀。”^①

第二个阐释则根据《汉书·陈万年传》:

万年尝病,召其子咸教戒于床下。语至夜半,咸睡,头触屏风。万年大怒,欲杖之,曰:“乃公教戒汝,汝反睡,不听吾言,何也?”咸叩头谢曰:“具晓所言,大要教咸谄耳。”乍读之,似万年有义方之训,咸为不率之子;乃于“教”下着一“谄”字,吾思病榻中人亦将哑然失笑矣,矧在读者。此盖以一字成趣也。^②

第三个例子是从《汉书·王尊传》而来,且是在王尊对属员张辅结党营私、贪赃枉法的一个评论上。王尊说张辅是一郡之钱,尽入其家,“然适足以葬矣”。周振甫解释说:

① 《春觉楼论文》第260页。

② 同上第259—260页。

这个“葬”字，联系到他搜刮的钱的多，多到可把他埋葬，是有风趣的；同时含有要处死刑的意思，又是很严峻的。像这类诙谐风趣的笔调，写得还是严肃而不浮滑，含义丰富，所以是成功的例子。^①

综上所述，似乎“风趣”代表了一种机敏或微妙，它通过在措词上给予一种揭示性的曲说，以便在一定的场合下使思想或情感的底蕴表面化，并且强调在其他方面可能被忽视的因素。它的效果通常是幽默或讽刺的，不过它能够形成一种严肃的观点。它的风格必须是轻松的。

鉴于“风趣”又是一个合成词，我们应该至少对“风”这一义项稍作一番审视，好在这并不费事。高明解释说，“风”的要质乃运动和动力^②。他援引《诗小序》：“风，风也，教也。风以动之，教以化之。”亦引《诗大序》：“上以风化下，下以风刺上。”高明的阐释为“风”所以是“由于精神的动而汇成一片动态”。

如果我们考察一下刘勰对《诗经》序这部分的解释，我们会发现，那是相当完全的论述：

《诗》总六义，风冠其首，斯乃化感之本源，志气之符契也。是以怵悵述情，必始乎风；沈吟铺辞，莫先于骨。故辞之待骨，如体之树骸；情之含风，犹形之包气。结言端直，则文骨成焉；意气骏爽，则文风清焉。……深乎风者，述情必显。……思不环周，索莫乏气，则无风之验也。^③

① 《春觉楼论文》第 261 页。

② 《中国修辞学研究》，《中国语文》第 1 卷第 6 期，1952 年。一般地说到风的行为，本应更确切地描述为“影响”或“渗透”。

③ 《文心雕龙·风骨篇》。

既已深知风的基本意义,则“风”是有生命力的作品所流溢的力量,是在作者与读者之间沟通的不可捉摸的因素,是使得作者的感情倾注于作品中而去影响读者的物质。

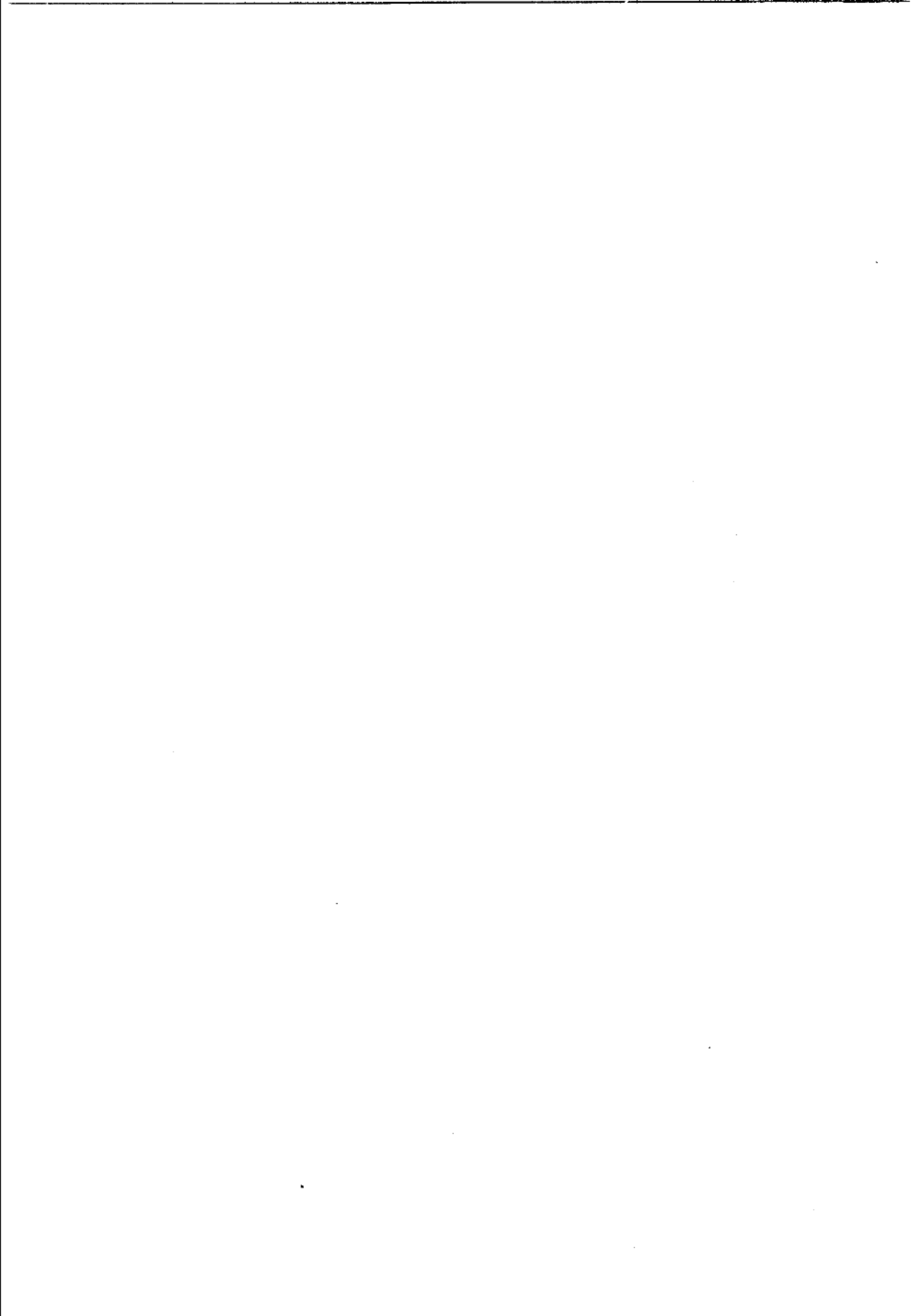
机械地说,“风”与“骨”相对,“骨”是具体的、构架的,并且偏于词语的语意方面。正如徐复观指出的,“风”更多地与抒情之文相关联,是主观的、热的、流动的;“骨”则与叙事言理之文相关联,是客观的、冷的、静的^①。从文字技巧上说,“风”的形成有赖于虚字运用的技巧,而“骨”的形成在于实词的锻炼。徐复观引用谢视侯的话:“实字求义理,虚字审精神。”(《论用虚字》)青木正儿对这后一句表示赞同:他愿意将“风”推断为作者的“活泼之精神”^②。

我们在上述章节所讨论的属于文学理论方面的语汇,几乎都还是易处理的,然而那些属于文学欣赏方面的语汇,其定义极端困难,更遑论翻译了,显示出了它们是多么独特的汉语。这倒并不是任何现代西方语言的不可资用,而恰恰是周作人宁愿不像其他的批评家那样接受西方人的性情气质,而仍然是中国人的。

下面我们将要考察的,是如同“趣味”那样在语义上非常中国的价值,并且依照人们对之尊尚的程度来衡量,甚至是更为典型的中国心理,那就是相互联结的“平淡”、“自然”这一对概念。

① 《中国文学论集》第 319、321 页。

② 《中国文学思想史纲》第 54 页。



第四章

“平淡”与“自然”

就像“趣味”一样，“平淡自然”是周作人钉在他的桅杆上公然挑战的一面旗帜，尽管这种批评是因其不合时宜和“虚无主义”而引人注目的^①。“平淡”具有某种温和的、不浓烈的、静默的等意义；“自然”则意为天然。

周作人于这个准则所作的最著名的表白，是在他 1925 年写的《雨天的书》之序中：

我近来作文极慕平淡自然的境地。但是看古代或外国文学才有此种作品，自己还梦想不到有能做的一天，因为这有气质境地与年龄的关系，不可勉强，像我这样褊急的脾气的人，生在中国这个时代，实在难望能够从容镇静地做出平和冲淡的文章来。^②

此后，他仍一直对“平淡”与“自然”这两种品质表示赞赏，尽管他从未声称他本人的作品已经达到这样的效果，这并非出于谦虚。不过他知道早在 1922 年，胡适在这方面已经给予了肯定。

胡适当时这样写道：

① 可参见如《周作人论》中许杰与韩侍桁的文章。许杰的文章亦见于茅盾编的《作家论》。

② 《雨天的书》第 6 页。

这几年来,散文方面最可注意的发展乃是周作人等提倡的小品散文。这一类的小品,用平淡的谈话,包藏著深刻的意味,有时很像笨拙,其实却是滑稽。^①

在1936年,周作人不太情愿地谢绝了这样一种赞誉,当时他正处在自己才力的巅峰^②。在那篇文中他说,当有人说他的文章写得平淡时,他很觉得喜欢,因为这原是他的理想,但他所有的只有焦躁。同样地,在1935年,他感叹说在他的年纪,觉得应该注重冲淡的文章,却仍写得那么“剑拔弩张”^③。他所谓的在他的年纪或人生时代的意思,在周作人同一本集子里引用叶松石的话中可以找到解释:“少年爱绮丽,壮年爱豪放,中年爱简练,老年爱淡远。”^④我设想这便是中国学者对莎士比亚笔下英国乡绅之“人的七个时期”的回答。

在周作人的散文中,言及“平淡”的颇为多见,但没有一处他是尝试去定义该词,这仍是由于他与读者分享着一个共有的文化背景,并且因为他的目的过多地与一种乐趣联系在一起,而不是去制订文学理论。不过,你仍能够从他使用该词的原文中窥见一斑。

在《南堂诗钞》^⑤(1937年)中,他赞同对方贞观(号南堂,1679—1747年)的诗作如是评价:“宛转沉痛,言短意长,及后更益造平淡自然。”很明显,这里的“平淡”并非与“平庸”和“淡而无味”同义,正相反,他的诗歌被认为是既精微又具一种意蕴,尽管它表现在一种风格中——这对“平淡”的思想是至关重要的——是不可言传的(含蓄在这里是某种标示,它更为通常地是简单)和意味深长的。

① 《五十年来中国之文学》,引自周作人所作《中国新文学大系》导言第5—6页。

② 《自己的文章》,《瓜豆集》。

③ 《畏天悯人》,《苦竹杂记》第137页。

④ 《谈文》,《苦竹杂记》第289页。

⑤ 《南堂诗抄》,《秉烛后谈》第10页,1937年。

我们可以举出许许多多这样的例子,但它们的意蕴只有通过一种同样精微的逻辑推理过程才能被揭示,而这又并不是介绍它自己。在周作人其他一些论述中,虽未使用“平淡”一词,然而实际上描述了这种状态,在这方面表现得更为直接。这个观点的一个方面在他对颜之推《颜氏家训》的评论中有所描述:

《家训》末后《终制》一篇是古今难得的好文章,看彻生死,故其意思平实,而文词亦简要和易,其无甚新奇处正是最不可及处。^①

在周作人对另一位作家郝兰皋(1757—1825年)的评论上,他举述了一些更为明确的优点,这位作家说他欲按自己喜欢的方式写作而不能:

措辞质朴,善能达意,随便说来仿佛满不在乎,却很深切地显出爱惜惆怅之情。^②

正如上述这些引文所描述的,通过一种朴实而满不在乎的方式有效地表达深刻的感情和严肃的思想,是“平淡”的秘诀。当然这也是为英国散文家所追求的一种品质。早在1668年,托马斯·司珀瑞(Thomas Sprat)赞扬考利的散文“自然从容而真率优雅,文中看似不曾有丝毫用心,然而字里行间却全然是非凡卓越”^③。毫无疑问,周作人在提到于外国文学中亦曾发现“平淡”时,主要地是想到了英国散文。不过,这里我们所说的备储“平淡”的又一宝藏,则是中国的古典文学、文学批评和中国人的生活方式。

① 《颜氏家训》,《夜读抄》第175页。

② 《模糊》,《苦竹杂记》第188页。

③ 引自阿特金斯《英国文学批评》第47页。

我们再一次很幸运,因为周作人所忽略给予的“平淡”的中文定义,在周振甫那里可以找到。他将“平淡”之效果比作并不刺激味蕾的烈酒:它鼓励你去饮更多的酒,却会在不知不觉中将你醉倒。接着他说:

平淡的作品语言力求朴素,不做作,不雕饰,不尚辞藻,也要力求精练,正如王安石说的,“看似寻常最奇崛,成如容易却艰辛”,内容精辟,深入浅出,好像平易,写作时要反复推敲,是艰辛的,写定后容易看,容易懂。^①

周振甫还说,平淡同自然相近而稍有不同,平淡比较朴素,而自然却不一定朴素。无论是“平淡”还是“自然”,在历史上均是道家传统的要义。而在创作中能产生如此效果的精神状态,显然是焦虑和激动的反面,道家竭力避免——确切地说是十分自如地避免了这样一种躁动。如庄子所谓“君子之交淡若水,小人之交甘若醴”^②,便很具有代表性。道家思想渗透艺术最为深广的时代,大概要数魏晋时期了,恰巧这也就是一个很合乎周作人与鲁迅口味的时代。在哲学方面,我们可以选取手头一些与之相关的有代表性的考察材料:

何晏对“不迁怒”一语的评论:“凡人任情喜怒,违理。”(《论语正义》)^③

王弼:“然则圣人之情,应物而无累于物者也。”(何劭《王弼传》)

① 《诗词例话》第 236 页。

② 《庄子集解》,《诸子集成》第 3 卷第 125 页。

③ 引自容肇祖《魏晋的自然主义》第 14 页,王弼的亦引自该书第 14 页,嵇康的则在第 49 页。

伟大的诗人嵇康：“知名位之伤德，故忽而不营；非欲而强禁也。识厚味之害性，故弃而弗顾；非贪而后抑也。外物以累心不存，神气以醇白独著。（《养生论》）

稍后陶潜的一首哲理诗：

“甚念伤吾生，正宜委运去。纵浪大化中，不喜亦不惧。应尽便须尽，无复独多虑。”^①

这些道家色彩的思想，在力陈他们躲避情绪与表现的强烈激烈方面，是美学上“平淡”的哲学对应物。这样一种看法当然并非为道家所独具，儒家“四书”之一的《中庸》，就有这种观点的阐述。在第一节中强调的是中和的思想：

喜怒哀乐之未发，谓之中；发而皆中节，谓之和。

第三十三节有一处专门言及“淡”：

君子之道，淡而不厌，简而文，温而理。

儒、道影响的结合不可抗拒：“平淡”这一类气质坚定地根植于中国文化的建构之中。或许《中庸》已经担当了赋予这种道德行为准则以士大夫有典可寻的依据；可以肯定的是，它的自我形象之确立由来已久。李辰冬指出，晋朝张华和梁朝江淹这两位地位显赫的官员，就感觉到应当认同像谦恭、质朴、守正、自然和无碍这些各各相关的思想，尽管他们终身官运亨通曾引起人们的误解^②。钱

① 《神释》，周氏赞许地在《老老恒言》中作了援引，《药味集》，1940年。

② 李辰冬《文学新论》第52页。

穆也曾描绘传统的学者是如何“平平淡淡退归乡村去,选择一个山明水秀良田美树的境地,卜宅终老”。^①

这两种叙述可用来证实“平淡”思想在生活当中的吸引力。那么,它在文学批评中又如何呢?在司空图的《二十四诗品》中,“冲淡”这一要素与“自然”一起,确占有一席之地,但他对它的勾画起码来说是朦胧的。根据笔者的印象,“平淡”在宋代才被标举为最高的批评趣尚;这适应于那个时期风格上喜好简质的一般倾向^②。有两位著名的宋代诗人极其重视“平淡”:梅尧臣(1002—1060年)的口号是:“作诗无古今,唯造平淡难。”^③张健评论说,这里“造”之一字指出了产生“平淡”效果的“一番经营、琢磨”。另一位诗人是苏东坡,他写道:“大凡为文,当使气象峥嵘,五色绚烂,渐老渐熟,乃造平淡。其实是非平淡,乃绚烂之极也。”^④苏东坡也曾谈到“枯淡”:“所贵乎枯淡者,谓其外枯而中膏,似淡而实美,渊明子厚之流是也。若中边皆枯淡,亦何足道。”^⑤

在对陶渊明的评价上,朱熹似乎率先反驳苏东坡:

陶渊明诗,人皆说是平淡,据某看他自豪放,但豪放得来不觉耳。^⑥

如果朱熹还记得在“平淡”的外表底下有着强烈的意蕴,用苏东坡的话来说,其实质是“绚烂之极”,那么,他本应该发现他著论加以反驳实在是多此一举。

袁中郎也接受了苏东坡对陶渊明的评价,不过接下来的观点

① 《中国文化史导论》第 129 页。

② 为青木正儿《中国文学思想史纲》所描述,第 80—82 页及第 101 页。

③ 《读邵不疑学士诗》,引自张健《中国文学散论》第 56 页。

④ 引自青木正儿《中国文学思想史纲》第 82 页。

⑤ 《东坡诗话》,引自青木正儿同书。

⑥ 《朱子语类》,引自朱东润《中国文学批评史大纲》第 178 页。

却有所不同,他说:

苏子瞻酷嗜陶令诗,贵其淡而适也。凡物酿之得甘,炙之得苦,唯淡也不可造;不可造,是文之真性灵也。^①

当然苏东坡的确于“平淡”用过“造”字,但这不是真正有效的反驳,因为袁中郎所用的这个字,译成英语是 fabricate(制造),是在第二个阶段用机械的手法进行生产,而苏东坡所言则是在形成阶段经受调控。

中郎的弟弟袁中道,对“淡”表示了同样高的评价。在下面这段摘引中,他径直用于绘画,只是这种联系更为宽泛:

以山色言之,四时之变化亦多矣,而惟经风霜冰雪之余,则别有一种胜韵,淡淡漠漠,超于艳冶浓丽之外。^②

在人的世界中,他继续说道,伟大的作品不是那些安居饱食之人创作出来的,而是那些淬励磨练之人。他在不同的阶段反复重申了这样的观点,“淡”只有通过简约、通过一种磨练的过程才能体现出来。

作为一种定论,连桐城派领袖姚鼐,这样一个诅咒袁氏兄弟的人,也投入了他们的这方面的理想,这显示了分享“平淡”价值者是多么地广泛:

故文章之境莫佳于平淡,措语遗意,有若自然成生者。^③

① 《序吴氏家绳集》,《袁中郎全集》第10页。

② 《陈无异寄生篇序》,《晚明小品选注》第15页。

③ 《与王铁夫书》,引自姜书阁《桐城文派评述》第40页。

如果说“平淡”在中国文化当中是流行的,那么有关“自然”的思想就更是如此。由于为什么“自然”本身受到重视很容易理解,我们没有必要花费很多时间去解释它。不过,既然任何一部文学作品都是一种人为,因而就不是“自然”,我们有理由来看一看中国人与该词的一般联系。正如吴宏一在一篇论王国维的文学理论的文章中指出的^①,所谓“自然”,盖有二义:一个是与“平淡”同一的,即由复杂和绚烂追琢至明白与朴素(艺匠们一项煞费苦心的工作);另一个则以刘勰和钟嵘为代表,将它看成是自然而然的,是出口成章、挥笔成文的。我们现在要沿着他所指引的途径,去探索这第二义。

刘勰的理论可在我们前面已经引述的段落中加以概括:

人禀七情,应物斯感,感物吟志,莫非自然。^②

这实际上只是将我们领至艺术创造的起点。确实,在《神思篇》中,刘勰阐释了与刺激反应相适应的观点,即“虚静”与“澡雪精神”,以便对外物影响有所回应的观点,并且赋予了胜似庄子笔下庖丁与轮扁的创作过程,他们都完全是在直觉基础上工作的,不过他确已认识到有些伟大的诗人只能慢功细作加苦吟,而这不能被称作自然而然意义上的“自然”。至于遣词造句应切合主旨以及应摒弃不相干的装饰,这些处理都必须自然,这也仍然是刘勰观点的一部分。

钟嵘作为一个更少一些唯美因素的鉴赏家,毕竟在抵制任何形式的夸饰上比刘勰的观点更进一步,喜欢直截了当。这种态度比起那种自然而然更倾向于“平说”。在他的《诗品序》中,他说:

① 《王静安的境界说》,《中央日报》副刊,台北,1967年5月17日。

② 《文心雕龙·明诗篇》。

至于吟咏情性，亦何贵于用事？“思君如流水”，即是即目；“高台多悲风”，亦惟所见；“清晨登陇首”，羌无故实；“明月照积雪”，讵出经、史。观古今胜语，多非补假，皆由直寻。^①

他总结道：“但自然英旨，罕值其人。”

因而在钟嵘，“自然”既包括依靠一个人自己的睿智，在这方面所述及的是毫无中介的领悟、观察或体验；又包括在一种必须是直接表现、并且摆脱任何雕琢或虚饰意义上的素朴。这样的“自然”同样也应用于诗歌的声律上，诗人不应为这种声律所束缚。他在该序中又写道：

古曰诗颂，皆被之金竹……故非调五音无以谐会。故三祖之词，文或不工，而韵入歌唱，此重音韵之义也，与世之言宫商异矣。今既不被管弦，亦何取于声律耶？^②

然后推出结论：

余谓文制，本须讽读，不可蹇碍，但令清浊通流，口吻调利，斯为足矣。^③

上述自然和谐的描述，对实际运用中的自然的描述作出了某种贡献。这样说更容易些，即所谓实际运用的自然不仅是自然本身，正如姜夔（1155？—1235年？）在《白石道人诗说》中解释诗的四种高妙时所说的：“非奇非怪，剥落文采，知其妙而不知其所以妙，

① 见许文雨《文论讲疏》第172页。

② 同上第176页。

③ 同上。

曰自然高妙。”^①

只有半数人会被这样一种考虑吓住，尽管如此，苏轼仍利用一个自然的直喻描绘了他自己作品的自然流溢：

吾文如万斛泉源，不择地而出，在平地滔滔汨汨，虽一日千里无难。及其与山石曲折、随物赋形而不可知也。所可知者，常行于当行，常止于不可不止，如是而已矣。其他虽吾亦不能知也。^②

你当然无法制止这样一种认识，认为苏轼所描绘的过程属自然而然，然而不幸的是，这样一种描绘是乏味的。陆机堪与之相敌的描绘则更甚。不管怎么说，他们采用与自然界类比的方式，影响了其他人相当普遍地去运用，而这并不意味着草率唐突，事实上恰恰构成了自然的第三个范畴：艺术作品的成形被比作植物的渐次成熟。我们已经从王充、徐幹和朱熹的有机构成理论中看到了这种表示。据我所知，这种类比并不曾像柯勒律治那样探究得极为彻底^③，大部分学者看来确实不加区别地混入了自然的隐喻。一生由元入明的宋濂便是一个很好的例子：

圣贤之道充乎中，著乎外，形乎言，不求其成文而文生焉者也。不求其成文而文生焉者，文之至也。故文犹水与木然，导川者不忧流之不延，而恐其源之不深；植木者不忧枝之不蕃，而虑其本之弗培。培其本，深其源，其延且蕃也孰御？圣贤未尝学为文也，沛然而发之，卒然而书之，而天下之学为文者，莫能过焉，以其为本昌，为源博

① 《历代诗话》第2册第440页。

② 《文说》，《东坡题跋·自评文》；引自张健《中国文学散论》第51—52页。

③ 见阿伯拉姆斯《镜与灯》第220—225页。

也。

彼人曰：我学为文也，吾必知其不能也。夫文，乌可以学为哉？彼之以句读顺适为正，训诂难深为奇，窥其力而为之，至于死而后已者，使其能至焉，亦技而已矣，况未必至乎？^①

除了摒弃和鄙视浅薄的“技”，可能是因为它发生之过于频繁，这在中国的作家中是如此地普遍，特定的原则也许只能从如下这段柯勒律治所做的明确阐述中推导出来，即文学作品就像一茎植物，它独立于强加的控制而生长，但却绝对服从自然法则；不过，柯勒律治在《论诗或艺术》中提出的另一个派生的原则“构设与实施共生”^②，仍然还是在中国美学中占有突出的地位。

假如有人在为中国的批评家没能发展其作为前提的批评之内涵以及由修辞的语言进到科学的语言（尽管他们或许毕竟在这方面显示了较高的判断）而感到遗憾，那么王国维（1877—1927年）的著述将受到欢迎和信任，因为他是第一位系统的现代文学史家，并且可能仍然是最受尊敬的一位。像他之前如此众多无论现代与否的中国学者一样，他在文学价值标准上给了自然以最高的地位。下面的引文是表现对元杂剧所具备的文学原则的一种鉴赏：

元曲之佳处何在？一言以蔽之，曰：自然而已矣。古今之大文学，无不以自然胜，而莫著于元曲。

盖元剧之作者，其人均非有名位学问也，其作剧也，非有藏之名山，传之其人之意也。彼以意兴之所至为之，以自娱娱人。关目之拙劣，所不问也；思想之卑陋，所不讳也；人物之矛盾，所不顾也；彼但摹写其胸中之感想，与

① 《文说赠王生黼》，转引自王焕镛《中国文学批评论文集》第134—135页。

② 引自上书第222页。

时代之情状，而真挚之理，与秀杰之气，时流露于其间。故谓元曲为中国最自然之文学，无不可也，若其文字之自然，则又为其必然之结果，抑其次也。^①

作为一种鉴赏，这段话指出的形式上主要的优点正在于它朴素的语言。王国维在这里确立了系统的批评，它们不完全或不绝对是“自然”，但它们仍然依靠自然。因而在《人间词话》中，他将词中的两种模式等同起来：

有造境，有写境，此理想与写实二派之所由分。然二者颇难分别，因大诗人所造之境必合乎自然，所写之境亦必邻于理想故也。^②

以及在同一文中：

又虽如何虚构之境，其材料必求之于自然，而其构造，亦必从自然之法则，故虽理想家，亦写实家也。^③

至此，我们可以将吴宏一的“自然”之二义扩展至四义：
第一，避免技巧性的手段，并简约至精粹（等同于“平淡”）。
第二，自在的、非强制性的以及自生的创作（自然而然）。
第三，一件作品有机地生成，符合自然界的法则。

第四，在诸如“真挚”、“直寻”以及自足的基础上，真正反映作者的思想与感情。前三条关涉风格与结构，最后一条则与内容相关。我不记得周作人在第三条上表示过任何首肯的意思，而第一

① 《宋元戏曲史》第12章，引自许文雨《文论讲疏》第523—524页。

② 同上第435页。

③ 同上第438页。

和第四条,我们已经举出足够的证据证明它们与周作人的思想体系相合。他赞同第二条的主张也可以通过引用他赞成王肯堂(晚明人)的观点表现出来,那种观点以为未经构思的文字比起那些伸纸濡毫前满脑子作文程式的人的所作要高明得多^①。周作人自己在实践上也按照这个原则:他年轻的朋友废名证实说,他的文章从不预先打草稿,而恰恰是一气呵成^②(这一点读者自己也可去体察)。

在整个“平淡自然”问题上,周作人的态度再一次一致,这部分是因为他正在反对新古典主义(他所经历的清朝),处在英国浪漫主义诗人的位置。不过两者有一个重要的区别。阿伯拉姆斯概括华滋华斯在这方面的一个主张说:

诗歌的根本在于,它的语言必须是诗人情感状态之自然真挚的表现,而不允许造作与虚伪。

基于这一论述,华滋华斯……抨击了那种对修辞手段“机械取用”的行为。他将18世纪诗歌之所以遣词低劣归咎于这一缘故。而浪漫主义者也普遍地据此用自然而然、真挚和思想与感情的整体统一作为诗歌的根本标准,以取代新古典主义者的准则:判断、真实性和在措词上恰如其分——能与说话人、题材以及文学样式相符。^③

于所有华滋华斯具有建设性的观点,周作人都表现出完全赞同;而如果是限于诗歌的讨论,他无疑也会同意“判断”和“真实性”在诗歌中毫无地位。不过,他当然不会贬低判断与真实性在作为一个整体的文学当中的价值。恰恰相反,他对这两点价值标准表

① 《谈诗文》,《周作人代表作》第46页。

② 《周作人》,《二十今人志》,1935年。

③ 《镜与灯》第102页。

现出了极大的尊崇(见第七章《综论》)。之所以如此的一个原因,是在他看来,中国的新古典主义文学很可悲地在这两点上都有所缺乏。

因此,这是一种为其自己的民族文学之历史所陶铸的对总体文学的态度。

第五章

其次的价值标准

“即兴”与“偶成”

作品不应在任何强制的状态下撰写,而应该自然而然地由作者从中发现自我的情景中产生,这种情景应当与作者当下的感情相一致,这当然是一种自然的状态。周作人把这种状态称作“即兴”,通常译作 spontaneous(自发的,自然产生的),不过与 extemporaneous(临时的,即席的)词义更为接近。在《中国新文学的源流》中,周作人将之用作为“赋得”的一个反义词,该词表示为某一给定的题目而写作。

第三讲中,在批评了八股文以及诗歌中的八股——试帖诗之后,他说即使这种技用之作能够给强烈的感情以表现,它们事实上离真正的文学亦远甚,因为它们是通过赋得而产生的。他接着主张也可以用“即兴”来替换“言志”,用“赋得”替换“载道”之称:

古今来有名的文学作品,通是“即兴文学”。例如《诗经》上没有题目,《庄子》也原无篇名,他们都是先有意思,想到就写下来,写好后再从文字里将题目抽出的。“赋得的文学”是先有题目,然后再按题作文。^①

在两年以前,周作人以某种更为轻松的心绪说过几乎完全相

^① 《中国新文学的源流》第 70 页。

同的话,那是在他撰写《金鱼》这篇文章时,他自己为了一个题目不得不求助于辞典,因而就责备自己:

我觉得天下文章共有两种,一种是有题目的,一种是没有题目的。普通做文章大都先有意思,却没有一定的题目……这种文章里边似乎容易出些佳作,因为能够比较自由地发表,虽然后写题目是一件难事,有时竟比写本文还要难些。但也有时候,思想散乱不能集中,不知道写什么好,那么先定下一个题目,再做文章,也未始没有好处,不过这有点近于赋得,很有做出试帖诗来的危险罢了。^①

这些想法与他从一本 30 年来一直翻阅的书中所援引的一段论述非常接近,那本书就是王侃写的《江州笔谈》:

岂知古人诗成而后标出作诗之由,非拟定此题然后执笔为诗。^②

而在他之前,顾炎武在他的《日知录》中也提出了同样的观点。^③

尽管周作人已经使用了“即兴”一词,然而他也在其他地方以一种随意的方式使用“偶成”这样的词,作为“赋得”的反义词,而与“即兴”同义,只有在这种上下文中,它们的用法才是值得推敲和特殊的。那就是说,它们只是与中国文学实践相关,或更确切地说,他意欲将之与非文学相对照。如同在“言志”与“载道”的问题上一样,他对“即兴文学”的完全赞同和对“赋得文学”的竭力谴责在很

① 《金鱼》,《看云集》第 29 页,1930 年。

② 《江州笔谈》,《夜读抄》第 216 页,1934 年。

③ 引自傅庚生《中国文学批评通论》第 56 页。

大程度上是由情绪支配的。这里我们再一次援引朱光潜更为公允的观点：

大约文艺创作的起念不外两种，一种是本来无意要为文，适逢心中偶然有所感触，一种情境或思致，觉得值得写一写，于是就援笔把它写下来。另一种是预定题目，立意要做一篇文章，于是抱着那题目想，想成熟了然后把它写下。从前人写旧诗标题常用“偶成”和“赋得”的字样，“偶成”者触兴而发，随时口占，“赋得”者定题分韵，拈得一字，就用它为韵做诗。我们可以借用这个术语，把文学作品分为“偶成”和“赋得”两类。“偶成”的作品全凭作者自己高兴，逼他写作的只有情思需要表现的一个内心冲动，不假外力。“赋得”的作品大半起于外力的催促，或是要满足一种实用的需要，如宣传、应酬、求名谋利、练习技巧之类。照理说，只有“偶成”作品才符合纯文学的理想：但是在事实上现存的文学作品大半属于“赋得”的一类，细看任何大家的诗文集就可以知道。“赋得”类也自有好文章，不但应酬唱和诗有好的，就是策论、奏疏、墓志铭之类也未可一概抹煞。一般作家在练习写作时期常是做“赋得”的工作。“赋得”是一种训练，“偶成”是一种收获。一个作家如果没有经过“赋得”的阶段，“偶成”的机会不一定有，纵有也不会多。^①

似乎不必再多说什么了。

^① 《谈文学》第76—77页。

“简单”

一种与自然密切相关的思想是简单,这种联系主要地是在于它们共同否弃机巧。简单无论是在生活上还是文学艺术上已如此广泛地在中国和世界上其他地方被标举为一种美德,以致要出示这种事实的证据已没有任何意义。因而,我们只需补充一些详实的细节。

不仅在西方有“古典简单”的思想,扬雄在回答这样的问题时也叙述了传统的观点:“或问天地简易而圣人法之,何五经之支离。曰:支离,盖其所以为简易也。已简已易,焉支焉离!”^① 尽管你完全可以着意于担当扬雄之对话者的角色,然而关键在于,这些中国的典籍,在根本上被认为是以风格上的简单之品质以及在生活和思想上教授简单为神圣的。鉴于中国的理论中坚定地认为奢华与过度的夸示绝对导致国家的毁灭,也许中国的学者比持有同样想法的希腊学者更意识到简单的价值,不过在美学上他则似乎是与希腊人分享“雅典式的趣味”。这种趣味最好的例证可能是在“雅”的价值上,但它也包含着孔子制定的“辞达”之标准:“辞达而已矣”^②。其含义是不应该无谓地浪费言辞,而应该单刀直入。你也可以把这个要求同罗伯特·罗斯(Robert Lowth)在希伯莱诗歌中看出的主导风格——“简洁”相比较,这种“简洁”是“以极端扼要简单为标志的”^③。

作为一个中国文学的教师,并且根据材料,在行为举止上是典型的老派绅士,周作人几乎是毫不回避地赞赏他们自己身上简单和直截了当的古典观念,将之当作自我确证的美德。正因为如此,

① 《扬子法言·五百》,引自罗根泽《中国文学批评史》第1册第88页。

② 《论语·卫灵公》。

③ 引自阿特金斯《英国文学批评》第190页。

他认为将陶潜诗歌的好处表述为“意诚而辞达”^①便足够了。并且就他本人而言,正如我们在另一篇文章中看到的,只要具备了上述这两个条件,作者的职责就算是尽到了^②。他甚至更为极端地宣称,任何文学作品只要“真实简明”便好^③,而在1935年,他重申了这一观点:“写文章没有别的诀窍,只有一字曰简单。”^④与这样的原则相一致,至少是早自《谈龙集》(刊印于1927年,不过收有一些好几年以前的文章),晚至抗战时期的集子,他所予选择的作者和艺术形式,都是出于对其“朴质”或“质素”的认同。

周作人将自己与 Lafcadio Hearn——这位入了日本籍并取了日文名字小泉八云的美国作家所描述的那一派散文作家联系起来,因为双方都注重体味和实践。那一派散文避免使用修饰语,不直接地加以形容,而是代之以淡化激情。它的长处就寓于其简单之中。它的效果则来自于可敬的情操和准确的判断,而这些东西交互依赖于观察中的训练。它与那种过分修饰,过于繁复,具有和谐的声律和绚丽的色彩,以及基于作者“优美的内在感情”,而用精致的语句去表现这些情绪的动人力量的散文风格(例如在现代中国为徐志摩所擅长的创作)形成对照^⑤。这种写法与周作人自己的散文完全不相适合,然而它在风格的两极分化上却是有所助益的,周作人毫无疑问偏爱第一种风格。只是还需要加上这样一条:对他来说简单不在明说而在暗示。^⑥

无可否认,对简单的偏爱不仅仅是一个文学价值的问题;它反映了支撑整个生活方式的信念,这种信念的反映,周作人宁愿在日

① 《陶集小记》,《苦口甘口》第133页,1943年。

② 《梦想之一》第6—7页。

③ 《美文》,《谈虎集》第42页,1921年。

④ 《本色》,《风雨谈》第35页。

⑤ 见《特殊散文的研究》,引自李素伯《小品散文研究》第90页。

⑥ 《论小诗》,《自己的园地》第61页。

本而不是在中国寻找它的例证^①。然而全盘向文学提供简单的标准,即使允许批评的特例和语句上的歧义(上面引述的第二个例子似乎与散文有关),则表示周作人考虑到了整体,而不仅仅是适用于部分的标准。这个问题将在综论这一章中作进一步探究。

至于眼下这一节,刘大櫟的一席话可以作为一个合适的结论,它不仅有助于证明周作人从传统承继了对简单的崇尚,而且从简单与周作人所认可的其他品质的组合来看,也显示了他是将这些美学观念作为一个复合整体来继承的:

文贵简。凡文笔老则简,意真则简,辞切则简,理当则简,味淡则简,气蕴则简,品贵则简,神远而含藏不尽则简,故简为文章尽境。^②

唯有鲁迅的断言盖过了这个结论,他以为,简单——或用他自己的话来说,“免得流于玄虚”——并不仅仅是中国传统的一种元素,而且是“中国向来的魂灵”和“民族性”^③。

“苦”与“涩”

欧阳修曾论说梅尧臣是:

近诗尤古硬,咀嚼苦难嚼。又如食橄榄,真味久愈在。^④

① 参见如《日本的再认识》,《药味集》,1940年。

② 《论文偶记》,转引自王焕镛《中国文学批评论文集》第167—168页。

③ 《当陶元庆君的绘画展览时》,《鲁迅全集》第3卷第411页。

④ 《六一诗话》,《历代诗话》第1册第159页。

橄榄的味道(一律归之于“涩”)和“苦”味,对周作人来说都具有相当的吸引力。

周作人对“苦”的偏嗜,可从它频频出现于他的书名及他的斋名——苦雨斋中表现出来。“苦”并不是一件充满快乐的事情。如果这么说还不够明晰的话,周作人在一篇收入《苦竹杂记》、题为《杜牧之句》的文章中对之作了揭示。所讨论的这句诗是“忍过事堪喜”,周作人说他欣赏这句诗所唤出的境界:

这有如吃苦茶。苦茶并不是好吃的,平常的茶小孩也要到十几岁才肯喝,咽一口酽茶觉得爽快,这是大人的可怜处,人生的“苦甜”,如古希腊女诗人之称恋爱。诗云,谁谓茶苦,其甘如荠。^①

这样的论说更多地反映人生而不是文学,它指出了对一个饱经风霜之人来说,他会在他的愁苦中寻找一种安慰,用以抚循他的创伤。然而在周作人的态度中也有一种坚忍,它表现在《灯下读书论》一文中:

或者可以说是为自己的教养而读书吧。既无什么利益,也没有多大快乐,所得到的只是一点知识,而知识也就是苦,至少知识总是有点苦味的。古希伯莱的传道者说:

“我又专心察明智慧狂妄和愚昧,
乃知这也是捕风,
因为多有智慧就多有愁烦,
加增知识就加增忧伤。”

这所说的话是很有道理的。但是苦与忧伤何尝不是教养

^① 该集第80页。

之一种,就是捕风也并不是没有意思的事。我曾这样的说:“察明同类之狂妄和愚昧,与思索个人的老死痛苦,一样是伟大的事业。虚空尽由他虚空,知道他是虚空,而又偏去追迹,去察明,那么这是很有意义的,这实在可以当得起说是伟大的捕风。”^①

尽管你也许会对之持有某种怀疑,认为周作人并没有什么决心去无畏地直面现实,而只会更着意加强阴郁的偏执,然而,在他的态度中仍有儒者之坚定的意味,一言以蔽之,“知其不可为而为之”。周作人确实引用过这句话,说是儒家知道这人生不太可乐,但也不是可以抛却不管了事的。^②

将这种理念运用到文学中去,也许这仅仅意味着周作人为了他的灵魂之助而愿意阅读那些悲苦的东西,然而毕竟还是有更甚于此的意味。他有一种理论,认为痛苦的经历比起愉快的经历允许有更多的分享。他在 1944 年最为明确地提出了这个理论:

鄙意以为同甘是颇浅薄的一件事,无论口惠而实不至的将来的甜蜜话毫不足信,就是确确实实的大家现在一起吃糖的照相也无甚意思,至多是可以引起儿童们的歆美罢了^③,比较的重要而有意义的倒是共苦。古人有言,可与共患难而不可与共安乐,可见共苦比同甘为容易。甘与争竞近,而苦则反相接引,例如鱼之相濡以沫。我们闻知了别个的苦辛忧患,假如这中介的文字语言比

① 《苦口甘口》第 34 页。

② 《汉文学的前途》,《药堂杂文》。

③ 虽说这种态度在抗战时期特别明显,它实际上在 1928 年已经形成。他当时论述说,如实地观察过去,虽然是身入地府,毕生无有出期,也似乎比一心念着安养乐邦以至得度更有一点意思(《空大鼓序》,错题作《点滴序》,《苦雨斋序跋文》第 14—15 页)。

较有力,自然发生同情,有吾与尔犹彼也,或你即是我之感,这是一种在道德宗教上极崇高的感觉。^①

如果周作人有心的话,他本应能找到一些更赞同共享快乐想法的经典语录,不过他却持一种痛苦比快乐更能够引起同情的有相当根据的观点。不管怎么说,这种主张的价值就在于它饶有意味地与周作人认为的文学创作之所以有生命力的一项理由联系在一起,那就是与读者建立起一条纽带。

周作人所欣赏的“苦”的品质,与构成厨川白村的论著《苦闷的象征》之根基的“苦”不同,该书经鲁迅翻译后在中国风行一时。这本书中的“苦”象征着激发艺术创造的深痛,并且它导源于艺术家在致力于理想与现实统一上的无能为力,而周作人所说的“苦”则是呈现在已经完成的作品之中。事实上双方都十分重视中国理论家中由司马迁经欧阳修再至王国维这条延续的长链^②,他们似乎在艺术家穷而后工的境遇上有着相当广泛的一致,在美学上来说,假定快乐转瞬即逝而悲哀持久永恒,快乐是简单的而悲哀是复杂的,那么“苦”的内容会使作品更加丰富。周作人所接受并展开的就是后者这一系列的思想。

至于说到“涩”,这是美学所独有的,没有哲学的意味。它代表一种对诸如与平滑相对的粗砺、与明晰相对的晦涩、与直说相对的含蓄以及与浓厚相对的枯瘦的偏爱。在《中国新文学大系》的导言中,周作人把现代中国散文分成上述两大阵营,由此清晰地展现出他的喜好。因而当他将俞平伯、废名的风格描述为“涩如青果”^③时,他是给予了他们很高的赞誉。鉴于俞平伯和废名公认地是周作人的弟子,他或许已承认他自己的作品也是属于这一路的。

① 《草圈与茅屋》,《苦口甘口》第108页,1944年。

② 参见傅庚生《中国文学批评通论》中的概述,第63—66页。

③ 《志摩纪念》,《看云集》第122页。

据我所知,周作人又一次不曾跳开他的思路去解释什么是“涩”的含义,不过从傅庚生的点化之笔,我们可以看到对其效果的描绘:

读情真之作,如食橄榄,初尚疑其苦涩,回味始觉如饴,而其芳馨永留齿颊间;非然者如嚼甘蔗,初似崖蜜输甜,忽已渣滓在口,既无余味,吐之为爽矣。^①

既然在周作人的意识中怀有对日本文化的认识与欣赏,很可能他挑中“涩”作为一种喜欢的品质,是受了日本人对“涩味”偏嗜的影响。青木正儿把这种“质朴”的日本美学归功于宋代价值观的输入,当时,作为对唐代思潮的反动,表现了去华美取实质、弃雕琢求朴素、以生拙胜巧致、以非美为美的取向^②。很难说究竟哪一个国家的传统在周作人的思想中占主导地位,不过青木正儿的归因于日本对中国的接受,使得这一问题最终是毫无意义的。

① 《中国文学欣赏举隅》第16页。

② 《中国古代文艺思潮》第17页。

第六章

小品文

正如我们对周作人所料想的，他从未试图对随笔式的散文作一个详尽的定义，它是否可被归作“美文”、“小品文”或“笔记”——他用所有这些现成的术语来指称这种文体。不过，他毕竟对这一对象之理论作了一些涉猎，首先是在《美文》当中，全文引来也不长：

外国文学里有一种所谓论文，其中大约可以分作两类。一批评的，是学术性的。二记述的，是艺术性的，又称作美文，这里边又可以分出叙事与抒情，但也很多两者夹杂的。这种美文似乎在英语国民里最为发达，如中国所熟知的爱迭生、阑姆、欧文、霍桑诸人都做有很好的美文，近时高尔斯威西、吉欣、契斯透顿也是美文的好手。读好的论文，如读散文诗，因为他实在是诗与散文中间的桥。中国古文里的序、记与说等，也可以说是美文的一类，但在现代的国语文学里，还不曾见有这类文章，治新文学的人为什么不去试试呢？我以为文章的外形与内容，的确有点关系，有许多思想，既不能作为小说，又不适于做诗（此只就体裁上说，若论性质则美文也是小说，小说也就是诗，《新青年》上库普林作的《晚间的来客》，可为一例），便可以用论文式去表他。他的条件，同一切文学作品一样，只是真实简明便好。我们可以看了外国的模范做去，但是须用自己的文句与思想，不可去模仿他们。

《晨报》上的浪漫感,以前有几篇倒有点相近,但是后来(恕我直说)落了窠臼,用上多少自然现象的字面,衰弱的感伤的口气,不大有生命了。我希望大家卷土重来,给新文学开辟出一块新的土地来,岂不好么?①

至周作人写作的时代,文学专栏中已被散文作品所充斥,通常是统摄于“杂感”的标题之下。这些作品也许可以归入周作人所说的“批评的”一类,因为大多数发表的观点都是针对公众事务和个人利益,必然地在它们与诗之间没有可以跨越沟壑的桥梁。显然还有另一种类型,在当时占少数,周作人希望加以提倡,并且他为这种类型择取了“美文”这个名称,或许比他所认识的还要明智一些,因为伴随着当时在英国英语的美文非常时髦,对这种类型的文章来说不啻有附庸风雅之嫌,而现在那些英国美文理应声名狼藉。然而,尽管周作人指出了“艺术的”散文的方向,他却显然对这种散文现行的状况不满意,这可以用“风花雪月”这一相当程度的贬义词来概括;而他“真实简明”的要求则具有精练紧凑并赋予这种乏味的文章以血肉的效果。我们也应该知道虽说周作人把“批评的”散文从讨论中摒除出去,但却并没有加以贬抑。他提倡纯文学散文之观点的用意,用胡适的话来说,确然是为了打破“美文不能用白话”的迷信。②

尽管提到了中国古代的和现代的散文,但在这里却给了英国美文以尊崇的地位。周作人偏偏夸大英国美文的价值是一件奇怪的事情,尽管说起来他一再提到它是为了比较。至少这一点看起来不可思议,他从来未曾深入到英国文学里去,在周作人后来的回忆录③中,证实了人们的怀疑:他承认他只是把英语当做一种获

① 《谈虎集》第41—42页,1921年。

② 《五十年来中国之文学》。

③ 《知堂回忆录》第79页。

取知识的手段。由于在“五四”时期除非是作为一种反思,凡是言及中国文学便几于村鄙,他的故作熟悉英国美文是可以理解的,然而有幸的是,不久他便将英国美文弃置一边,而把注意力转向了他所熟知的中国散文。他这种取径上的转变,在他5年后为张岱(1597—1684年?)《陶庵梦忆》所作的序中交代得十分清楚:

我常这样想,现代的散文在新文学中受外国的影响最少,这与其说是文学革命的还不如说是文艺复兴的产物,虽然在文学发达的程途上复兴与革命是同一样的进展。在理学与古文没有全盛的时候,抒情的散文已得到相当的长发,不过在学士大夫眼中自然也不很看得起:我们读明清有些名士派的文章,觉得与现代文的情趣几乎一致,思想上固然难免有若干距离,但如明人所表示的对于礼法的反动则又很有现代的气息了。^①

在一封1926年2月2日写给俞平伯的信中,他将这种传统又上溯至苏东坡与黄庭坚,并且加上了“小品”之名,用以取代“散文”这种一般性的名词,表示一件艺术作品在形制和视角上之小,但却全备渊默与趣味。他写道:

我常常说现今的散文小品并非五四以后的新出产品,实在是“古已有之”,不过现今重新发达起来罢了。由板桥冬心溯而上之这班明朝文人再上连东坡山谷等,似可编出一本文选,也即为散文小品的源流材料,此件事似大可以做,于教课者亦有便利。现在的小文与宋明诸人之作在文字上固然有点不同,但风致实是一致,或者又加

^① 《苦雨斋序跋文》第147页。

上了一点西洋影响,使他有一种新气息而已。^①

两年之后,在1928年,他又述及同一个论题,这次在他的分析中包括了唐代:

唐宋文人也作过些性灵流露的散文,只是大都自认为文章游戏,到了要做“正经”文章时便又照着规矩去做古文;明清时代也是如此,但是明代的文艺美术比较地稍有活气;文学上颇有革新的气象,公安派的人能够无视古文的正统,以抒情的态度作一切的文章,虽然后代批评家贬斥它为浅率空疏,实际却是真实的个性的表现,其价值在竟陵派之上。以前的文人对于著作的态度,可以说是二元的,而他们则是一元的,在这一点上与现代写文章的人正是一致……

以前的人以为文是“以载道”的东西,但此外另有一种文章,却是可以写了来消遣的;现在则又把它统一了,去写或读可以说本于消遣,但同时也就是传了道了,或是闻了道。……在这个情形之下,现代的文学——现在只就散文说——与明代的有些相像,正是不足怪的,虽然并没有去模仿,或者也还很少有人去读明文,又因时代的关系在文字上很有欧化的地方,思想上也自然要比四百年前有了明显的改变。现代的散文好像是一条湮没在沙土下的河水,多少年后又在下流被掘了出来;这是一条古河,却又是新的。^②

从这些议论我们推断出,继“美文”之后,周作人在中国散文当

① 《周作人书信》第161—162页。

② 《杂拌儿跋》,《苦雨斋序跋文》第150—152页。

中发现了相当充分——或者说有志于寻找充分的现代作家与之相联结的内容,这些内容满足他所认可的条件,主要是“性灵流露”,不过包括背弃传统习俗的精神和不采用一种特别标新立异的风格去取代“严肃”的作品。所有这些内容周作人会是最全力、最坚决地相信,并且它有理由是真实的,然而那也不是说英国美文不真实。那么,这些中国早期的“小品文作家”究竟在什么地方胜过英国人呢?很明显是在与他们的现代继承者紧密的情感亲和力上:他们有着同样的“风致”,即表达情绪状态的风格或方式。作为这一点上的例子,俞平伯就具有这种“风致”,它“是属于中国文学的,是那样地旧而又这样地新”^①。鉴于后来周作人说,俞平伯近于明朝人的地方是在他风格上的“雅”^②(他将“雅”定义为自然、大方的风度,并不要禁忌什么字句,或者装出乡绅的架子),则我们当然应该认为,“雅”也用来形容典型的中国人风致。由于这个词实在是不可译的,他的说明大概是准确的。

另外还有一个因素,一个这种时代之外部因素,可能有助于形成这种风致,这种至少是属于明朝小品作家的风致,周作人在为俞平伯的另一本著作所作的跋中论述道:

中国新散文的源流我看是公安派与英国的小品文两者所合成,而现代中国情形又似乎正是明季的样子,手拿不动竹杆的文人只好避难到艺术世界里去,这原是无足怪的。^③

换句话说,无论明季或现代的文人都属于一乱世,在这样的环境下,具有优雅情感的人们不得不于一种文学形式中表现他的违抗、

① 《杂拌儿跋》,《苦雨斋序跋文》第150页。

② 同上第159页。

③ 《燕知草跋》,《苦雨斋序跋文》第160页,1928年。

他的怨愤和他的渴望。这便赋予他们的作品以一种英国美文所不曾有的感觉。

从这一结论来看,周作人并非真正是相当全面的,俞平伯并不能代表作为一种整体的新散文。不过他恰好可以代表周作人在上述论述中介绍的“小品文”——作为一种艺术形式培育起来散文类型。周作人所谓的“小品文”,可以在前及他的那篇序中看到:

不专说理叙事而以抒情分子为主的,有人称他为“絮语”过的那种散文上,我想必须有涩味与简单味,这才耐读,所以他的文词还得变化一点。以口语为基本,再加上欧化语,古文,方言等分子,杂揉调和,适宜地或吝啬地安排起来,有知识与趣味的两重的统制。^①

如果说存在着周作人喜欢看到的风格因素的话,那它的内容就是“以科学常识为本,加上明净的感情与清澈的智理”^②。除了风格和内容,还有一种更需体验的东西,就是“气味”,在这种语境下它通常具有某种类似“气质”的意味,不过周作人开初似乎更多地“在味道”的意义上加以使用:

气味这个字仿佛有点暧昧而且神秘,其实不然。气味是很实在的东西,譬如一个人身上有羊膻气,大蒜气,或者说是有点油滑气,也都是大家所能辨别出来的。^③

他接着说,倾听各个时代和阶层的人诉说他们的思想感情是十分愉快的事,但与“气味相投”的朋友谈天说地则其快益甚。周作人

① 《燕知草跋》,《苦雨斋序跋文》第159页,1928年。

② 《杂拌儿之二序》,《苦雨斋序跋文》第155页,1932年。

③ 同上第154页。

在这里来了个偷梁换柱,因为“气味相投”的“气味”并不是他上面所列举的那一种容易理解的词义;不过这一点毕竟很清楚,除了风格与内容之外,值得注意的方面就是人的一种感觉,是作者如何在作品中传达自我的一种感觉(这实在是周作人在1926年为他《艺术与生活》所作的序中提出的要求)。周作人所一味寻找的感觉是处可见,似乎钱穆是对的,因为钱穆以为在作品中可以看见作者是中国文学的特质。用镜子作为比喻的话,西方文学以之返照外部世界,而中国文学则强调洞鉴内部世界的一面;换一种比喻,西方文学属火,照亮周围事物;而中国文学则属水,能让人见于其中^①。

至此为止,周作人于这样一种散文的不同方面所作的相当总体的探讨,尚不曾引起大的争论。他提出有一个更为迫切的需要,是一种进一步的界定,因为这是处理与应该说什么密切相关的应该如何表述之问题的一个美学原则。那就是在严肃与谐谑之间必须有一个平衡,即使是在最为庄严的主题下也应该有一种最为轻灵的笔触。在《药味集》(1940年)中,周作人实际上明确表达了这种要求,而这种要求在他许多早期的批评中是含蓄的(例如在1925年,他抱怨中国人要么完全严肃地看待一件事,要么一点儿也不严肃)^②。在该集一篇评论俞樾风格的文章中,周作人写道:“游戏而有节制,与庄重而极自在,是好文章之特色,正如盾之两面,缺一不可者也。”^③ 将这与他对于俞正燮之散文所作的议论公平与风格上的滑稽多趣的评价参并来看^④,这一评价看起来同样是这两个方面的例证,似乎周作人要求一篇文章具有幽默或机智,却又不是与林语堂相联系的那种自娱型的幽默。

在周作人《药味集》两篇讨论俳文的文章中,这个问题被放置

① 《中国文学讲演录》第38页。

② 《滑稽似不多》,《语丝》第8期。

③ 《春在堂杂文》,《药味集》第112页,1939年。

④ 《俞理初的诙谐》,《秉烛后谈》第47页,1937年。

到了相应的综合考察之中。在《谈俳文》与《再谈俳文》这两篇文章中,周作人讨论了中国文学的模式与日本文学的模式。对它们分别进行考察于我们的意图会更近便一些。在日语中,俳文意为一种以诗的风格写就、而与俳句相连类的散文作品。是松尾芭蕉(1664—1694年)首创了俳文,并使之成为寄托“自然与人生”思想的一种艺术形式(见第195页)。俳文大致分成三类:一是高远清雅的俳境;二是谐谑讽刺;三是介在这中间的蕴藉而诙诡的趣味。所有三类都以简洁为贵,喜有余韵而忌枝节,其语言是雅俗杂糅,再加上一些汉语词汇。从这些说明来看,似乎日本的俳文无论在性质上还是在语言上,都为周作人多多少少已经作了描述的中国的小品文提供了一种准则。尽管他并没有这么说,然而我们可以从我们所了解的他的趣味作出合理的推测,他的兴趣在第三类,这里面包含了一种周作人偏爱的幽默因素。

第二篇《再谈俳文》,主要是将土生土长的中国小品文与俳文联系起来,就在这篇文章中,周作人突出了幽默的方面。其实这恰恰就是这个中文语汇的性质,因为“俳文”不是一个真正的中文词语:中文只有俳谐文或俳(谐)体,意为“游戏文章”和“幽默风格”,周作人说到它最早的表现形式,于魏晋之际,是简单的滑稽片断。不管这些笑话是多么地拙朴,它们所开创的是一种好的倾向,因为“笑悦本亦是人情耳”(见第212页),并且因为这种作品能够自由地拓展它自己的领域,而“不再替人家办差使了”(见第209页)——这可能意味着从任何须遵从的压力下解脱出来。不过周作人真正的兴趣为他叫做“新俳文”的所占据,这是“公安竟陵派以后混合的一种新文章”(见第222页)。

被选来作为“新俳文”代表的是张岱(宗子)。周作人说他的目的是写正经文章,但是却总有幽默浸育其间。如他的《梦寻》和《梦忆》二书,“皆宗子记其国破家亡之痛之作,而文特诙诡”(见第226页)。在另一方面,“你当他作俳谐文去看,然而内容还是正经的,而且又夹着悲哀”(见第222页)。张岱表现得完全无视遣词造句

上的例规和语言上的忌讳,而主张“口不择言,言不择事”(见第222页)。他的行文是不问古今雅俗,悉听驱使,这倒与现代文相似。

在这般描述了张岱的作品之后,周作人不得不承认,对这样的作品来说,或许“俳文”是一个不好的名称,因为“俳文”的原型仅仅是作为一种余技或由自居游戏的人来写作,而“新”的型态则在游戏与严肃之间无所区别。他所考虑的样式实际上包容在松尾芭蕉、横井也有、蒙田、兰姆和密伦的作品范围之内,它的特色是“要说自己的话,不替政治或宗教去办差”(见第228页)。在英国它可叫做“essay”,在日本叫做“随笔,在中国则可称为“小品文”。

我们最终发现,这两篇文章是与小品文有关的,它们为周作人有关这一样式的定义增加了幽默或诙谐的因素,加强了简洁、蕴藉、变化多样的词汇以及一种自然对人的风格(口不择言)等方面的特点。最后这两点,与词语的用法有关,接下来便可加以展开。

在谈到写作所受的限制这一部分,我们看到周作人相信口语作为一种表达形式要比书面语来得优越,心与口更为相近,说出来便是。其理由乃据袁宗道之说:

口舌代心者也,文章又代口舌者也。展转隔碍,虽写得畅显,已恐不如口舌矣,况能如心之所存乎?①

由这个前提得出的正确结论,袁宗道作了描述,是文学所须检验的是它的传达能力,而并不是说所有的文学都必须像说话一样。然而确实可以推断,在写作上存在着一种像说话一样的特殊功能,而散文形式是所能采用的与这种功能相适应的最佳形式。因此,周作人接受了将散文视作“写在纸上的说话”的态度,用来反对所行

① 《论文》,转引自杨家骆《文学批评文选》第3卷。

的义理(在一种教条意义上)与音律的标准^①。他的理由与袁宗道相同,那就是作品必须有好的感觉和可传达性。同样,当他将阅读作品中的愉悦比作聆听“气味相投”的朋友谈话时,他提到了自在与轻松的风格^②。这里的关键是好的文章给人以愉快的谈话之印象,用朱熹的话来说,它们是“说出的”,而不是“做出的”;照他看来,古人文章大率只是平说而意自长,后人文章务意多而煞费苦心,得到的却是与希望相反的结果^③。周作人同样对做作极其厌恶,不过他并不曾宣称小品文或其他任何散文形式,必须是落实在纸上的口头谈话。这在语言学上不能成立,因为他认为未经加工的白话是不充分的。有一次他更进一步说,在书面语和口语之间有着质的区别。遗憾的是这是在一次讲座上说的,他没有收入哪一个集子;甚至都不知道他是否同意在1928年1月5日—6日的《晨报》副刊上发表^④。在那次讲话中,他阐述说在抒发不满或憧憬未来而又毫无救治前者或实现后者的希望方面,文学与书信或谈话差不多。不过书信与谈话是以陈述之不经意、思想之平常以及没有鲜明的特质为标志的,而文学,除了有赖于充沛的感情和活跃敏锐的思想之外,还需要充分的艺术表现手段。在谈话中可以通过面部表情和声调的帮助来了解意思,但文学不得不运用其他的语辞手段来弥补这一不足。^⑤

① 《春在堂杂文》,《药味集》第105页。

② 《杂拌儿之二序》,《苦雨斋序跋文》第155页,1932年。

③ 见朱东润《中国文学批评史大纲》第179页。

④ 其原文可在阮无名的《中国新文坛秘录》中找到,1933年。

⑤ 虽说并非有意要与周作人本人作一比较,不过亚里士多德倒是做过同类的描述。格鲁伯(G. M. A. Grube)如此概述亚里士多德的论点说:“明白是实现说话自身功能惟一明确的标高或优点。现行的词语趋于清楚,然结果却有点普通,故而我们必须运用非同寻常的措辞,尽管不像诗人所表现的那么自由自在,去修饰我们的说话并使之令人愉悦,却又必须不让听众感觉到此中的技巧,我们必须显得自然地说话,而不是以一种刻意的方式。当艺术家在普通说话的词语范围内进行创作时,技巧才是成功的。”(《希腊与罗马的批评家》第95页)

这种看法与周作人阐述的其他观点理所当然是一致的,譬如他对含蓄与寓意以及简约这些并非谈话之特征的偏嗜,这只能使人因此认识到一部书面作品与谈话遵从不同的规则。不管怎么说,其所论的关键在于文学所要求的是一种超越普通人接受能力的高品质的产品,普通人只能在平常的说话风格中表现他自己——因而冠之以“文学的贵族性”的标题。因此,关于这种散文惟一能够明确的一点,是作者必须是一位对遣词造句有造诣的艺术家;这与他以表现私情这样一种如此重要的文学价值来鉴别作家的一般立场并不相悖。

在指出了周作人所考虑的一篇好的文章的主要条件后,我们应该注意到那些不合乎条件的地方。不言而喻,任何文章如果所载的并非作者自己的“道”,就等于宣布被取消资格。但是,周作人也不赞成像这样一种本想避免这种缺陷的论辩性文章。这是周作人中年时期的信条之一,正如我们在他的文学无用那部分论述所看到的,那些欲影响社会变易或切实达到什么目的的意图不仅会是白费口舌,而且就其自身而言,也难以成为好的作品;他说,用孔子的说法,这便是“失言”^①。他并未试图在任何具体的细节上矫正这种状况,但我们可以设想,无论什么样的论辩性文章,其特征很可能是“焦躁”而非“平淡”。之所以如此的因素之一,可能是他自己不愿意像他兄弟以及或许是同时代大多数的散文作家惯常所做的那样,介入个人的争端:“打架可给观者以好玩之感……若打架者自身的形相乃未必好看。”^②事实上他确实在同一篇文章中论述道,那些像他这样“无此热心与决意者便不能做到”^③。不过除了这种个人的因素,用美学上的术语来说,这种直露的论辩性文章没有给周作人认为有价值的琐屑之事留有余地,那或许可以用

① 《关于写文章二》,《苦茶随笔》第289页,1935年。

② 同上第299页。

③ 同上第300页。

“人情”一词来概括,或者用所谓的“趣味”,这时透过作品所感受到的作家之个人特质是各不相同的。这是一种轻松、闲适的散文,这种散文能够显示出诸如此类无视题材的特质——越是家常越好——周作人特别地称之为“小品文”;而别的那种更具派性色彩或火药味的散文,他称为“杂文”^①。在提出这样一种专门名称的说明上,他与鲁迅及其他左翼作家所说的相同,尽管他们的偏好自然是相反的。^②

这种对论辩性文章的反对,说起来并不一定是要提倡对有争议的观点进行压制。恰恰相反,周作人对“大不敬”之品质的评价是相当高的,并且他喟叹在中国文学中缺乏这种品质。而这恰好是14世纪日本“狂言”的典型特征,其中有一些作品周作人曾翻译过;又如日本传说中的雷公具有同样的精神:“这样的洒脱之趣我最喜欢,因为这里有活力与生意。”^③他煞费苦心指出,“洒脱”决不是一种恶行:它并不代表暴力和粗野,而只是没有“宗教与道德的伪善”^④。当然,在注意到这种总体上对不遵从或不敬的赞扬之后,我们不应该将之与对某一特定存在的猛烈攻击和极力护卫混为一谈,至少不至于与作为一种运动之组成部分的这种攻击混淆起来。其主要着眼点仍是文学上的“趣味”。

周作人被认为是现代作家中这类忌讳社会与政治问题一派的领袖。他们的作品所赖以滋生的世界观,可以“苟全性命于乱世”一语概括之,此语周作人曾在其《闭户读书论》(1928年)一文中加以引用^⑤。既然他们的世界无可拯救(一种因不同个体的角色导致不同的态度的假定,如更为积极的朱自清之于“刹那主义”),个体最好在他与政治环境之间保持一点距离,以将自己从绝望当中

① 《两个鬼的故事》,《过去的工作》第77页。

② 见任辛《谈小品散文》第13章。

③ 《关于雷公》,《瓜豆集》第16页,1936年。

④ 《怀东京》,《瓜豆集》第95页,1936年。

⑤ 《闭户读书论》,《永日集》。

拯救出来,而不必闭上眼睛而又难以避免陷于遍体鳞伤的困境。相反地他们转而关注永恒,在恒久重大的事物中,在自然、人类以及艺术当中获取愉悦。周作人在1923年已经对这样一种趋向作了预言,当时他为“好事家”(Dilettante)的“爱艺术品、爱历史遗物,民间工艺,以及玩具之类”作了辩护:“在这博大的沙漠似的中国至少是必要的,因为仙人掌似的外粗厉而内腴润的生活是我们唯一的路,即使近于现在为世诟病的隐逸。”^①

俞平伯,这位周作人的弟子,曾经表述过在他们自己的艺术当中,这一派作家与其创作主题的理想关系:“文章事业的圆成本有一个通例,就是‘求之不必得,不求可自得’。这个通例,于小品文字的创作尤为显明。……我们与一切外物相遇,不可著意,著意则滞;不可绝缘,绝缘则离。”^②周作人自己,虽然在某种程度上实现了他谈论无害之事物的决心,这体现于“草木虫鱼”之说中,但仍在他的文章中自在地保持着与这个世界的联系;正如孙席珍以相当的睿智觉察到的:

我看出他无论谈到什么,总不肯以所谈的孤立的对象为止境,而要在那对象上认出价值所在的总渊源。^③

并且,诚如阿英和其他批评家指出的,不像俞平伯,周作人的“逃避”是非自愿的^④。贯穿他的作品,在事实上你可以觉察出一种对“黑暗势力”的激烈抗争。或许这种对他学问家疏淡的外表底下所蕴藉的张力的说明,会使周作人的作品显得优于该派的其他作家。

① 《玩具》,《自己的园地》第138页。

② 《重刊浮生六记序》,引自孙席珍《现代中国散文选》附录第13页。

③ 同上第9页。

④ 《俞平伯小品序》,《现代十六家小品》。

他从未曾像林语堂那样,全盘吞食“表现主义”的哲学^①,那是一种意味着自我突显,有损于维系人们共处之关系的哲学。

以上例举了周作人关于随笔式散文应该是什么样的一些观点(尽管他并不清楚它应该叫做什么),我们可以看到这样的观点是如何与中国内战期间通行的其他一些有关这种散文体裁的著名定义相竞逐的。最广泛地被引用的两种定义均来源于日本方面。小泉八云试图介绍到东方的那一种散文是“笔记文”^②。小泉以小说行将死亡为前提著论,认为其未来将与不同的散文形式杂交。而笔记因其短小精悍,特别适合于紧张的现代生活。就笔记而言,他以为“任何朴实的散文作品,其题材既是作为实际见证的一幅真实生活的画卷,又是人生内在感受的一种印象”^③。笔记可以有多种形式,而给感情的反映、描写和表现以最大的能限。这是一种日本能够接受的西方文学样式,因为日本也还有老的样式——在语言形式间的不同并非十分重要:要紧的在于思想之质量和感情之真实。小泉八云当时继续引用了一些例子,并顺便对像幽默这种深沉而不只是怪诞的因素作了评论,说它是一种科学的思想,并且是微观中的宏观思想。在结论中他指出,在西方文学中最好的思想和感情倾向是怜悯,这与人本主义完全相等,而文学形式中最适合于体现人本主义的则是“小品文”。纵贯全论文,用以翻译 sketch 一词的是“笔记文”,我不知道这最后出现的“小品文”一词是否出于译者的灵感,不过这样的置换是受欢迎的,因为小品像 sketch 一样,既用于绘画也用于写作^④。人们将会注意到:在小泉

① 林语堂主要从斯宾加恩(Spingam)那儿获得表现主义理论,他在一篇文章中对之作了详细的说明,该文见于《语丝》第5卷第30期(1929年),亦可参胡风《林语堂论》的评论,见茅盾编的《作家论》,特别是第140—144页。

② 他的关于这个题目的论文,已被译成中文,并转载于曹聚仁的《现代文艺手册》,香港,1952年。

③ 同上第45页。

④ 关于小品画的赞词见唐显悦的《文娱序》,《晚明小品选注》第70页。

八云所分析的一般原则中,相当大一部分与周作人的是一致的,如关于这种随笔式散文的范围,它的基本要素——健全的思想与真实的感情——以及其他一些副项。

对随笔式散文的第二种描述出自厨川白村之手,作于1920年,1925年由鲁迅译出。最常为人引用的段落^①如下:

如果是冬天,便坐在暖炉旁边的安乐椅子上,倘在夏天,则披浴衣,啜茗,随随便便,和好友任心闲话,将这些话照样地移在纸上的东西,就是 Essay。兴之所至,也说些以不至于头痛为度的道理罢。也有冷嘲,也有警句罢。既有 Humor(滑稽),也有 Pathos(感愤)。所谈的题目,天下国家的大事不待言,还有市井的琐事,书籍的批评,相识者的消息,以及自己的过去的追怀,想到什么就纵谈什么,而托于即兴之笔者,是这一类的文章。^②

这种趿着拖鞋、毫无拘束地谈话的闲适场景,是周作人所钟爱的,他将之形容为“可抵十年的尘梦”^③。然而在他们俩的观点之间有着更多的一致之处,因为厨川白村接着说,这种散文的要质在于作者必须“将自己的个人底人格的色采,浓厚地表现出来”,“其兴味全在于人格底调子(personal note)”。对这两个人来说,如果这一条件得到满足,这种散文就称得上是散文诗。

这种随笔式散文的第三种规范性的描述,有一个周作人提到过的术语“絮语”,是由胡梦华提出的^④。胡梦华于厨川白村跟得很紧,不过他仅只详述了“不规则”与“非正式”这些附属特征,以及惊

① 如为曹聚仁《现代文艺手册》所引,又见于任辛《谈小品散文》。

② 《鲁迅译文集》第三卷第113页,1958年。

③ 《吃茶》,《雨天的书》第73页。

④ 《表现的鉴赏》,为钟敬文《试谈小品文》所引,《文学周报》,1928年。

人的思想应该掩隐于平凡的外表之下(周作人的“平淡”)。

从这三种描述来看,很明显,在周作人的体系中的关键价值,是为孕育于中国和日本的随笔式散文在西方——尤其是在英国找到了它的对应形式,事实上它们之间没有什么明显的冲突。而在另一方面,中国传统上划为“小品”的作品,则还包括了率直的和几乎是非个人的讨论与描述,严厉的指责,以及立刻会将任何闲适、祥和的气氛驱之殆尽的激烈的谩骂(可见于《皇明十六家小品》)。因而用美学理论上的术语来说,他本应该更为坚定地继续提倡英国美文,以之作为一种型式,而不是转而效忠于中国的小品文,因为即使他并不曾读过多少代表作,他也已经准确地掌握了它的特质。

我们且不说理论,而来看一看赤裸裸的事实,那不过是他假装的悠闲,除了那些题目是不合时宜的,现代中国的这种散文更多地与小品文而不是现代西方文学相共通。朱自清在他为自己的集子《背影》(1928年)所作的序中否认了这种论点,并且发问说像周作人自己的文章中哪有什么是在明代作家的作品已被获知的东西,他只同意在“感情基调”上有某些相似。总体上说朱自清也许是对的,应该是作家的人生观决定作品的内容以至风格,而现代作家的观念根本不同于任何处在封建时代的先辈。在文章中,并非折射而是直接表达作者的思想感情,他的世界观和他自己在这世界上位置的不同应该会被特别地标识出来。如果一件现代作品无法与古代作品区别开来,那只会是因为作者始终在沿用一种格套,他自己没有认识到事物更新的一面。按照郁达夫的观点,现代散文通过接受个人主义的哲学而从所有此前的作品中截然划分出来:“从前的人,是为君而存在,为道而存在,为父母而存在的,现在的人才晓得为自我而存在了。”^① 不过可能是因为处在一个“王纲解纽”的时代,这个个体对社会发展的道路具有某种责任,而在当今时代

^① 《中国新文学大系》第7卷第5页。

也存在这种成为社会一分子的意识,因而郁达夫接着说道:“一粒沙里见世界,半瓣花上说人情,就是现代的散文的特征之一。”^①他以为,这样一种特征是由时代的潮流和社会的影响决定的。

虽说人们或许会认为郁达夫是偏执于一项特殊的辩由(以纠正他自己自顾自的习惯),然而没有理由认为周作人会不同意这种分析。他曾坦率地承认,在现代受到的外来唯物的科学思想的冲击下,多少年来中国固有的思想已经有所改变^②。他也一直为中国思想中的盲点、缺陷和谬误而喟叹,因而不存在因意识形态上的忠诚而歪曲其判断的问题。不管怎么说,我确实认为,当从告知正确的前景之类的义务中解脱出来之时,他已准备证实他作为一个中国人的文化本体,并将自己和自己的时代写入中国历史。例如,在运用中国古典语言的这个特殊的问题上,他坚持现代作家不能把他们自己同他们承传的语言遗产分割开来:如因了汉字而生的种种修辞方法,在我们用了汉字写东西的时候总摆脱不掉的^③。不过,周作人尤其倾向于指出一种情感上融化的重要趋势。这并非是一种毫无理由的假设,以为在由时代划分的两个中国人之间,会比由地域划分而随之出现历史、文化和语言上差异的一个中国人与一个西方人之间有更多感情上的共同之处。正如周作人在一场热衷于“美文”的运动中所声称的,如果这种散文是一种散文诗,那它在语言方面是至关重要的,并且在其自己的语言中,语词的巧妙运用更易于获得激赏。值得注意的是,在记录对一件作品赞许的反应时,周作人多么频繁地求助于“妙”字来表现,这尤其标志着措辞上一种适当的转变。

即使在他的中年时期,周作人亦如此坚定地强调这种散文的美学要求,而且似乎抱持艺术永恒而生命短暂的态度,这是一件奇

① 《中国新文学大系》第7卷第9页。

② 同上第6卷第11—12页。

③ 《扬鞭集序》,《谈龙集》第67页。

怪的事情,因为他很少能在实践中将这些对美学的优先考虑置于那些可概而称作意识形态目的的因素之上(我只是指他真正的小品散文,而非他的学术札记)。因此,当他在1935年将自己的文章分成两类时,即以文章为主与以对象为主^①,他不得不承认,这些文章的大多数归入第二类——其目的是唤起感情与影响结果,这是因为他“对于社会国家的事也的确不能全然忘怀”。笔者本不希望暗示他心中并未存有多少他所推出的价值,如他表白的那般诚恳(尽管他毫无疑问是在与鲁迅作对处于下风之际,被迫在某种程度上进入他那种极端否弃社会的角色),但唯从这一前提可以很清楚地看到,我们到目前为止所专心讲述的还只是周作人故事的一部分。其余的部分,我们将在下一章中考虑进去。

^① 《关于写文章二》,《苦茶随笔》。

第七章

综 论

我们已经看到了中年时期的周作人是如何继续毫无顾忌地表示反对将文学用作宣传,如何视文学为“无用”,以及如何坚持文学所能具有的功能就限于给悲愤以渲泄。然而这种消极的态度是属于作者对于他的作品所应该具有的态度,并且正如我们已经指出的,是缘于他自己的经历,他曾经为了致用、为了给大众提供指导,而去找寻用于宣传的写作材料,结果作品不忍卒读。他对实际呈现于一部作品的那种“幽默”不是不感兴趣,事实上他始终要求文学本身必须是“健康”的。

在他以《自己的园地》“关了铺门”之后,他自己的作品与他所声称的几乎一致,他不再写教诫或存心取悦于别人的东西,而只是作为自娱,心中并没有什么特别的读者,正如他自己所说的:“意思是诚实的,文字也还通达,在我这边的事就算完了,看的是些男女老幼,或是看了喜欢不喜欢,我都可以不管。”^① 与此同时,他感叹自己的作品过于“积极”,尽管这里面有他自己的某些真实在。虽说他参加运动只有一段时期,然蕴藏在作品背后的观点是成年人的观点,即使调子和倾向事实上是变了,在他的文章中所明确表述的看法也不大可能会一下子发生急剧地变化。这些作品的绝大多数,甚至那些从以往的文人那里大量摘抄来所构成的作品(这为他挣得一个“文抄公”的雅号),继续揭露人类的愚昧,依然与当前时代有着某种联系。在他于《苦口甘口》所作的序中,他承认他的文

^① 《梦想之一》,《苦口甘口》第6—7页。

章中没有一篇不具有其道德与政治的含义；“假如把这些思想抽了去，剩下的便只有空虚的文字与词句，毫无价值了”（见第2页）。就像顾炎武，平常所欲窥知者，乃在“国家治乱之源”和“生民根本之计”，尽管他取材与顾炎武不同，他并不拒斥学术性的注疏和对大自然的怡然冥想。

周作人后来把他兴趣的这两种截然相反的性质归结为他个性中流氓与绅士之间的分裂，或用另外一种说法，是叛徒与隐士之间的分裂。讨论这个问题的文章——《两个鬼的文章》^①，写于他散文创作生涯的末期，该文有趣地回顾了他整个活跃的文学生涯。他说他的主张在1919年之后并没有改变，当时他写了《祖先崇拜》和《思想革命》^②，那时他所提倡的彻底铲除儒家忠孝之学说，旧的纲常礼教以及正心诚意、为民仪范的旧思想等等，至今仍然提倡。只是他不喜欢谩骂争斗，这种谩骂不可避免地会把他缠将进去，因而在1928年写下《闭户读书论》之后，他的兴趣发生了转移，以写“闲适”的小品文打发时间。就在这时，“绅士鬼”完全冒出来了。即便如此，他那无神论和以人为至上信仰的基本态度，并非与“诗”之主旨同感。因而之于他“闲适”与“正经”的文章，他觉得是后者在更大程度上体现了他的思想与主张，对他来说更具有意义。他得出结论说，那些喜欢他写“闲适”文章的人误解了他事业的性质（见第76—77页）。

我们发现，尤其是在那些序言和特别的回顾性文章中，周作人承认他具有某种对这个世界做出贡献的可能性，这些文章与他自己那种更倾向于肆意表现自我的即兴类文章形成对照。这种专门审视他从前作品的文章的又一例证，是《自己所能做的》（1937年）。

在该文中他说：

① 《两个鬼的文章》，《过去的工作》，1945年。

② 均收于《谈虎集》中。

我不喜掌故，故不叙政治，不信鬼怪，故不纪异闻，不作史论，故不评古人行为得失。余下来的一件事便是涉猎前人言论，加以辨别，披沙拣金，磨杵成针，虽劳而无功，于世道人心却当有益，亦是值得做的工作。^①

接着，在描绘了知性的中国传统思想方式已经堕落到了一种罪恶肮脏的地步之后，他评论说：

这些杂糅的东西一小部分纪录在书本子上，大部分都保留在各人的脑袋瓜儿里以及社会百般事物上面，我们对它们不能有什么有效的处置，至少也总当想法侦察它们一番，分别加以批判。希腊古哲有言曰，要知道你自己。我们凡人虽于爱智之道无能为力，但既幸得生而为人，于此一事总不可不勉耳。^②

那么，什么是他感到自信而去发言的领域呢？他继续说道：

30年前不佞好谈文学，仿佛是很懂得文学似的，此外关于有好许多事也都要乱谈，及今思之，腋下汗出。后乃悔悟，详加检讨，凡所不能自信的事不敢再谈，实行孔子不知为不知的教训，文学铺之类遂关门了。但是别的店呢？孔子又云，知之为知之，到底还有什么的是知的呢？没有固然也并不妨，不过一样一样的灭掉之后，就是这样的减完了，这在我们凡人大约是不很容易做到的，所以结果总如碟子里留着的末一个点心，让他多少要多留一会

① 《自己所能做的》，《秉烛后谈》第2页。

② 同上第3页。

儿。我们不能干脆的画一个鸡蛋，满意而去，所以在关了铺门的路旁仍不免要去摆一小摊，算是还有点货色，还在做生意。文学是专门学问，实是不知道，自己所觉得略略知道的只有普通知识，即是中学程度的国文、历史、生理和博物，此外还有数十年中从书本和经历得来的一点知识。这些实在凌乱得很，不新不旧，也新也旧，用一句土话来说，这种知识是叫做“三脚猫”的。三脚猫原是不成气候的东西，在我这里却又正有用处。猫都是四条腿的，有三脚的倒反而希奇了，有如刘海氏的三脚蟾，便有描进画里去的资格了。全旧的只知道过去，将来的人当然是全新的，对于旧的过去成者全然不顾，或者听了一点就大悦，半新半旧的三脚猫却有他的便利，有点像革命运动时代的老新党，他比革命成功后的青年有时更要急进，对于旧势力旧思想很不宽假，因为他更知道这里边的辛苦。我因此觉得也不敢自菲薄，自己相信关于这些事情不无一日之长，愿意尽我的力量，有所贡献于社会。我不懂文学，但知道文章的好坏，不懂哲学或玄学，但知道思想的健全与否。我谈文章，系根据自己写及读国文所得的经验，以文情并茂为贵。谈思想，系根据生物学文化人类学道德史性的心理等的知识，考察儒释道法各家的意思，参酌而定，以情理并合为上。我的理想只是中庸，这似乎是平凡的东西，然而并不一定容易遇见，所以总觉得可称扬的太少，一面因似抱残守缺，一面又像编喜诃佛骂祖，诚不得已也。不佞盖是少信的人，在现今信仰的时代有点不大抓得住时代，未免不很合式，但因此也正是必要的，语曰良药苦口利于病，是也。

显而易见，这样一种致用的主旨是与民族危亡俱增的。在《药堂杂文》一集中，这一点展现得十分强烈和直露，这本集子作于中

国正陷于抗日战争之际(这些文章以之对中国传统及内蕴基本健全的强调,恰好表明凡是中国人都应当认可他们共同的遗产,并为他们共同的福祉而工作,这是周作人的忠诚所在,尽管他与日本人合作)。因而直诚的演讲取代了过去文章中幽默的表述,并且他重新使用了“五四”时期一些乐观的口号,诸如安特勒也夫的“文学的伟大工作在于消除人间所有种种的界限与距离”^①(见第30页)。他自己供认了这个清醒的过程:

太平时代大家兴高采烈,多发为高论,只要于理为可,即于事未能,亦并不妨,但不幸而值祸乱,则感想议论亦近平实,大抵以国家民族之安危为中心,遂多以老生常谈:亦是当然也。^②

在这本集子中,周作人好几次引用了孟子有关禹与稷三过家门而不入的论述^③(他们是如此专注于救助生民),而且他还在别的地方证实,禹是他所欣赏的惟一古代的圣贤^④。这清楚地表明他的思路已经回到积极关心人民的福祉上来了。

在抗战期间,周作人精选出杜甫的诗,将之描述为“文艺的极致”^⑤,在其他地方我还没有见他作过这种描述。这种赞誉的理由具有特殊的意义。在摘引了一些杜甫早期的诗作之后,周作人说:“这些虽然未能泣鬼神,确有惊心动魄之力,此全出于慈爱之情,更不分为己为人,可谓正是文艺的极致。”他又说,杜甫的好诗多是“忧生悯乱的”,并以为这就是“为人民为天下”的思想的产物。

周作人觉得首要的事情,是能够对从这种苦海中解脱出来作

① 周作人第一次引用是在《圣书与中国文学》,《艺术与生活》,1920年。

② 《汉文学的前途》,《药堂杂文》第32页。

③ 《孟子·离娄下》。

④ 《禹迹寺》,《药味集》,1939年。

⑤ 《中国文学上的两种思想》,《药堂杂文》第22页。

一点贡献,他在自己的阅读中一直在寻找、并且在自己的写作中一直加以关注的一样东西,是一种对物质环境理智而敏感的亲和和一种对普通人本性同情的理解——用一句成语来概括,叫做“人情物理”。在他的中文原意中,可以引伸为对普通人之精力、激情这些本性与欲望的一种明智而宽容的认可,以反对将之抽象化并导向狭隘的境地,以及对自然界实际运行之规则的一种明察秋毫的理解,以反对无知的构想和迷信。即使在他最为“消极”的时期仍提请注意这些品质,可见周作人在致力使这个世界成为更好一些的生存环境上是作出了一点贡献的,不管其取径是多么的狭小。

由于他的创作在30年代末和40年代初表现得更为积极,“人情物理”的主旨就更经常能够听到了。这与周作人同中国传统的重新和解,并且承认他根本上是儒家的^①是一致的。这里的“人情”,按照儒家学说,是七情:喜、怒、哀、惧、爱、恶、欲^②。全部这些感情当然不会被给予同等的自由,不过周作人对儒家文化的始祖予以信任,以获取一种对于基本的人类需求完全现实的态度。他援引焦循(1763—1820年)之说:

先君子尝曰,人生不过饮食男女,非饮食无以生,非男女无以生生。唯我欲生,人亦欲生,我欲生生,人亦欲生生,孟子好货好色之说尽之矣。不必屏去我之所生,我之所生生,但不可忘人之所生,人之所生生。^③

周作人评论说,这是一种纯粹的儒家观点:“意思至浅近,却亦以是就极深远,是我所谓常识,故亦即真理也。”

他接着援引刘献廷(1648—1695年):

① 在《自己的文章》中作了这样的承认,《瓜豆集》,1936年;其他地方还有。

② 按《礼记·礼运》的说法。

③ 《汉文学的传统》,《药堂杂文》第3页。

余观世之小人未有不好唱歌看戏者，此性天中诗与乐也，未有不看小说听说书者，此性天中之书与春秋也，未有不信占卜祀鬼神者，此性天中之易与礼也。圣人六经之教原本人情，而后之儒者……百计禁止遏抑，务以成周之刍狗茅塞人心，是何异壅川使入不流，无怪其决裂溃败也。^①

在这里周作人的评论是：“由是可知先贤制礼定法全是为人，不但推己及人，还体贴人家的意思，故能通达人情物理。”^②

人们可以引证大量周作人称赞儒家思想中类似论断的其他例子，譬如孟子所说的“人之所以异于禽兽者几希”^③，但这只有在周作人生物学理论的内容当中才易获得完全的理解，这一点我们将在后面讲述。一个更为显而易见的例子，而又属于周作人前一个人生阶段，见于1935年的《苦竹杂记》：

我觉得中国有顶好的事情，便是讲情理，其极坏的地方便是不讲情理。随处皆是物理人情，只要人去细心考察，能知者即可渐进为贤人，不知者终为愚人、恶人。《礼记》云，饮食男女人之大欲存焉，死亡贫苦人之大恶存焉。《管子》云，仓廩实则知礼节，衣食足则知荣辱。这都是千古不变的名言，因为合情理。^④

相似地他在一年以后说：“朴实而合于情理，可以说是儒家的一种好境界。”^⑤

① 《汉文学的传统》，《药堂杂文》第3页。

② 同上第4页。

③ 《梦想之一》，《苦口甘口》第9页，1944年。

④ 《情理》，《苦竹杂记》第281页。

⑤ 《谈养鸟》，《瓜豆集》，1936年。

你也许要问,为什么周作人对一种不证自明而又已经辩证得如此明晰的品质要如此小题大作?答案是,正如已经暗示的,这个问题在中国走下坡路的时代其实已经不清楚了,因为这时的人们已经是透过他们先人之见的折光来看待事物。就如同周作人所指出的,最平实的儒家思想近千年来已被道学家所歪曲,影响所及,在道德、政治、学术和艺术诸领域均受其祸。^①在一篇论20世纪初期学者笔记的文章中^②,他提供了一些他的同胞“精神之欠健全”的典型事例。在这里他主要涉及的是对缠足的谴责,他指出甚至像顾亭林和李笠翁(李渔)也不曾反对这种习俗,而周作人的文化英雄俞理初(俞正燮)却有一种奇特的理论论及于此;不过他也提到“八股文”,它在1664年被废止后,应一些中国官员的要求重又恢复——而渔洋山人(王士禛,1634—1711年)就是参与发起这项运动的一个(周作人评论说:“中国的文人与学者都一样的不高明”);另外他还批评说文人所喜谈只是高雅的诗文,对平常生活情形则不屑言。由这最后一点生发开去,周作人注意到中国传统上对自然史缺乏关注,他还在别的地方取笑中国百姓对动物行为作拟人化的解释。

从这些评论来看,很清楚,虽说对“人情物理”的理解是原创中国传统之根本,并在以后的时代保存在一定的个体之中,然它早在周作人的时代之前很久就已经开始枯竭。即使是那些凤毛麟角的智者也会有惊人的错误观念,因为他们的知识是错误的。所极需的疗法显然是在人与之环境的学科上打下全面的基础。正如周作人在《读书的经验》一文中指出的:

① 《古文与理学》,《知堂乙酉文编》第45页。刘鹗在《老残游记》第九回中表达了同样的思想,那迷人的年轻女子道出不朽之名言:“……这好色乃人之本性。宋儒要说好德不好色,非自欺而何?自欺欺人,不诚极矣!他偏要说‘存诚’,岂不可恨?”

② 《常谈丛录之二》,《瓜豆集》,1936年。

我不知怎的觉得西哲如蔼理斯等的思想实在与李(卓吾)俞(理初)诸君还是一鼻孔出着气的,所不同的只是后者靠直觉懂得了人情物理,前者则从学理通过了来,事实虽是差不多,但更是确实,盖智慧从知识上来者其根基自深固也。^①

在周作人的作品中名字最常见的西方学者,就是这个蔼理斯。周作人以娱悦和尊崇的心情阅读了蔼理斯所有的文章,他的《性心理之研究》尤得周作人的青睐,因为那部著作在周作人的学生时代曾传入日本,使他对于人生与社会成立了一种见解^②。在1936年有一条关于一日本妓女自杀的新闻,引发周作人承认,在性学方面的书所给他的影响要比其他任何方面的书都大,联系到该事件,这显然是因为他们对需要而又不被承认的妓女阶层表现出一种同情的理解,更广泛地说,是因为他们揭露了那个社会企图掩盖的令人不快的事实。他说蔼理斯、福勒耳、勃洛赫和希耳须弗耳特的作品所给予他的益处,比中国的圣经贤传为大,使之心眼开扩,并懂得“人情物理”。^③

周作人当时对人类生存环境和条件所采取的理性、科学的态度,可以追溯到很久以前,确切地可追溯至他在日本期间(1906—1911年),那时他的兄弟正在写有关科学与文明的文章,全都根据西方的资料^④。在《东京的书店》一文中,他所提到的在日本买的书有安特路朗(Andrew Lang)之作(这里没有详细说明,不过其书名《习俗与神话》、《神话仪式与宗教》在《夜读抄》中有录^⑤),威斯德

① 《读书的经验》,《药堂杂文》,第36页。

② 如他在《东京的书店》中所说的,《瓜豆集》第104页。

③ 《鬼怒川事件》,《瓜豆集》。

④ 见卡斯特罗(Angela Castro)的哲学硕士学位论文《鲁迅三篇早期的文章》,伦敦大学,1968。

⑤ 《习俗与神话》。

玛克 (Westermarck) 的《道德观念之起源与发达》，塞缪尔布切 (Samuel Butcher) 关于希腊的讲座，以及蔼理斯的所有能看到的书，从《新精神》到《当代问题》。在“五四”期间，周作人在全力为中国灌输一种现代思维方式的奋斗中，几乎是完全照搬西方的经典著作。他涉及的范围非常广泛，不过他的突出的主题，是表现在《人的文学》中的生物学信念^①，这种信念在他的有生之年始终不衰。正如他在 1934 年作的《夜读抄》之跋中所说的：

这些文章从表面看来或者与十年前的略有不同，但实在我的态度还与写《自己的园地》时差不多是一样。我仍旧不觉得文字与人心世道有什么相关。“我不信世上有一部经典，可以千百年来当人类的教训的，只有纪载生物的生活现象的 Biologie 才可供我们参考，定人类行为的标准”。这是民国八年我在《每周评论》上说过的话，^②至今我还是这样的想。^③

他当日的“态度”还表现在同集一篇关于吟咏小生灵的文章中：

平常大家骂人总说禽兽，其实禽兽的行为无是非善恶之可言，乃是生物本然的生活，人因为有了理智，根本固然不能违反生物的原则，却想多少加以节制，这便成了所谓文明，但是一方面也可以更加放纵，利用理智来无理的掩饰，此乃禽兽所不为的勾当，例如烧死异端说是救他的灵魂，占去满州说是行王道之类是也。我们观察生物的生活，拿来与人生比勘，有几分与生物相同，是必要而

① 见拙文《周作人与耕种自己的园地》。

② 《祖先崇拜》一文。

③ 见该集第 310 页。

健全的,有几分能够超出一点,有几分却是堕落到禽兽以下去了:这样的时常想想,实在是比讲道学还要切实的修身工夫,是有新的道德的意义的事。^①

也收在《夜读抄》中的《儒范》,有同样的内容:

正如西儒^② 所说过的,“要想成为健全的人必须先成健全的动物”。不幸人们数典忘祖,站直了之后增加了伶俐却损失了健全。鹿和羚羊遇见老虎,跑得快时保住性命,跑不脱便干脆的被吃了,老虎也老实的饱吃一顿而去,决没有什么膺惩以及“破邪显正”的废话^③。在交尾期固然要闹上一场,但他们决不藉口无后为大而聚,更不会衔了一块肉骨头去买母狗的笑,至于鹿活草、淫羊藿这种传说自然也并无其事。我们遏塞本性的发露,却耽溺于变态的嗜欲,又依恃智力造出许多玄妙的说明,拿了这样文明人的行为去和禽兽比较,那是多么可惭愧呀。人类变为家畜之后,退化当然是免不掉的,不过夸大狂的人类反以为这是生物的标准生活,实在是太不成话了。要提醒他们的迷梦,最好还是吩咐他们去请教蚂蚁——不,不论任何昆虫鸟兽,均可得到智慧。读一本《昆虫记》^④,胜过一堆圣经贤传远矣,我之称赞生物学为最有益的青年必读书盖以此也。^⑤

① 《百廿虫吟》,《夜读抄》第 228—229 页。

② 即尼采。

③ 这类废话见如《关于雷公》,《瓜豆集》。

④ 这是由法布耳(Henri Fabre)写的关于昆虫的系列著作之标题。见《法布耳昆虫记》,《自己的园地》。

⑤ 见该集第 61—62 页。

现在既已获知周作人所谓“人情物理”的真实思想,我们就可以接下去看他是如何强调理解文学中所表现的这种思想,这可以与他的早期的主张联系起来,这一主张既不是“为艺术的艺术”,也不是“为人生的艺术”,而是一种“人生的艺术”^①。纵观 20 年代的大部分作品,周作人都表现了对这种称之为“科学的研究”^② 或者“人类的意志”的需求,那是一种从扭曲和任何特殊的文化中获得的自由^③。在那些日子里,他所采用的是他正在读的西方著作的语言;而在 30 与 40 年代中,他所使用的则是最地道的汉语语汇。内容实质跟以前一样——他仍然没有否认将西方的生物学、人类学、儿童研究、妇女问题等专门的著作用作教育的需求,然而其根基于中国固有的健全的思想^④——并且始终坚持这一要求。如在以之作为集名的《苦口甘口》一文中,他声称:“文学里的东西不外物理人情,假如不是在这里有点理解,下余的只是辞句。”(见该集第 4 页)他用他自己在这方面的心得来说明这个问题(特别是有关笔记的):

读一部书了,偶有一部分可喜,便已满足,有时觉得无味,亦不甚嫌憎,对于古人何必苛求,但取其足供我一时披读耳,古人云只图遮眼,我的意思亦止如此。但是有时遇见有些记录,文字未必不佳,主张也似乎很正大,可是根本上不懂得人情物理,看了时觉得遍身不快活,这时候的不满意,便已超过了嫌憎,有点近于恐惧了。^⑤

① 《新文学的要求》,《艺术与生活》,1920 年。

② 如在《上海气》中,《谈龙集》第 158 页。

③ 由是他赞成郭沫若的主张,认为一个诗人必须精通人类学。见《答芸深先生》,《谈龙集》第 162 页,1927 年。

④ 见《汉文学的前途》,《药堂杂文》,1943 年。

⑤ 《俞理初论莠书》,《药堂杂文》第 127 页。

与之相反,那种他喜欢读并喜欢引用的作品,则具有一种“健全的物理与深厚的人情之思想,混合散文的朴实与骈文的华美之文章”^①。

承认“人情物理”这样一条贯穿古今的信仰在中国是需要的,因为中国思想在总体上来说不够健全,但是那些属于现行事物与人生特质的价值,是否应该毫不改变地照搬到文学的领域中去呢?曾几何时,在他的文学铺还开张的时候,他承认文学和人生采用不同的标准,如他对小说《镜花缘》之“荒唐无稽”的辩解^②,以及他当时设想的艺术家的作用——一种花——而不同于供养与医治社会那种实用性的工作^③。然而当他不再将自己看作是文学方面的专家之后,他宁愿采用普通人的文学观,当然这并不意味着轻视构成好作品的风格因素,然在根本上却感兴趣于讲述与获知。当他被告知的是最无意义的妄语,他自然抱怨。而因为他于中国文学读得更多一些,作为其教授职责所要求的一项内容,他也就更多地抱怨此中缺乏好的感觉。就大体而论,依照这样的观点,在中国文学当中,学者的文章、笔记和名士流那种具有空灵之特征的美文之间几乎没有什么中间形式。学者的表述为一种孱弱的世界观所损害,而艺术家的感情流露则受到放纵不羁之自我膨胀的损害。奇怪的是,前者往往比后者更为经常地基于人情物理之上为文学呐喊。现在最常见的“笔记”几乎不是“文学”的;而要使之具备这种资质,我们就不得不从古代“文”的语汇意义上去理解“文学”,那意味着所有生成思想的记录。

展现在我们前面的,是周作人文学见解中涉及最多的基本构成问题,当然它因所探讨的主题之不同而不同。如果他所写的是关于诗的,那它显然应该包括诗艺。然而在并无十分明显之标示

① 《苦竹杂记》“后记”第 312 页。

② 《镜花缘》,《自己的园地》。

③ 见《自己的园地》之标题文章。

的地方,他的论述则倾向于为这种散文形式能够做什么或者什么是它的理想特征所左右,而富有想像力之文学的功能和属性是并不考虑致用的。他偏爱一种于人生有实际关系的写作,但不是在制订行为之准则的意义上,而是在帮助人们去理解世界的意义上,是一种孔子所指出的功能,从正面而言,学《诗》以多识于鸟兽草木之名^①,而从反面来说,则声称“人而不为《周南》、《召南》,其犹正墙面而立也欤”^②。

下面这段引文,不必作什么界定,就已经显示了周作人所写文字中感兴趣的一般倾向:

我们对于岁时土俗为什么很感兴趣,这原因很简单,就为的是我们这平凡生活里的小小变化。人民的历史本来就是日用人事的连续,而天文地理与物候的推移影响到人事上,便生出种种花样来,大抵主意在于实用,但其对于季节的反应原是一样的。在中国诗歌以及绘画上这种情形似乎亦很显著,普通说文学滥调总是风花雪月,但是滥调则不可(凡滥调均不可),风花雪月别无什么毛病,何足怪乎。池塘生春草,园柳变鸣禽,这与看见泥土黑了想到可以下种,同是对于物候变迁的一种感觉,这里不好说雅俗之分,不过实者为实用所限,感触不广,华或虚者能引起一般的兴趣,所以仿佛更多诗意了。在这上面再加上地方的关系,更是复杂多趣,我们看某处的土俗,与故乡或同或异,都觉得有意味,异可资比较,同则别有亲近之感。^③

① 《论语·阳货》。

② 同上。

③ 《清嘉录》,《夜读抄》第132—133页。

由于周作人对任何作品中凡与“我们这平凡生活里的小小变化”有关系的内容都有兴趣,这就不能必定得出他对富有想像力的文学不感兴趣。但是这的确显示出与日常生活相关是读物的一条重要的评判标准,并且这条标准能够使他在某一类文学——风花雪月文学中看到某种有价值的东西,而这类文学在他的时代通常因为诗意衰竭而遭摒弃。事实上他愿意冒险去为这类文学辩护,准备去实现此中所设定的价值,指出这是惯常对他有影响的一个因素。对这类作品的通常反应往往会牵涉到文学技巧,而周作人却发现了题材之有趣。这种态度与前引《论语·阳货》有关《诗经》的评论完全一样,而与接下来周作人为“笔记”提出的另一条评判标准更是完全相当,即它们必须“释名物详体性”^①。他以“日用人事的连续”来定义“人民的历史”,在更为一般的措辞上明显地避开对艺术与文化中重大典型的涉及。而表示一种实事求是的现实的倾向。我们可以将之与周作人所供认的从前常想从文学美术去窥见一国的文化大略结局——而不是首先为了它们的美学品质这样一种认识放在一起参看。^②

周作人之于文学取径于“杂”,在他 1933 年所作的论安特路朗的文章中明显地表现出来。他引述了对朗氏之风格的不同评价,然后提出自己的观点:

当作纯粹文人论,他的不精一的缺点诚然是有,不过在我个人的私见上这在一方面也未始不是好处,因为那有多方面的知识别有一种风趣,也非纯粹文人所能在,还有所谓钻到学术的小径里去的笔录,离开纯文艺自然更远一步了……我却也觉得很是喜欢的……朗氏著作中有一卷《历史上的怪事件》(Historical Mysteries),一共十六

① 《常谈丛录》,《瓜豆集》第 148 页。

② 《缘日》,《药味集》第 158 页。

篇,我从前很喜欢看以至于今,这是一种偏好罢,不见得有人赞同,对于日本森鸥外的著作我也如此,他的《山房札记》以及好些医家传也是我所常常翻看的,大约比翻看他的小说的时候还要多一点也未可知。^①

周作人在这里真正所认可的是与真实世界相联系、并能从中学到某些知识的著作,比起那些想像性的作品来更合乎他的口味——因此他择取这种文章和著作作为读物。

在周作人看来,中国的作家很少能够在明智与现实的议论与美文这两个领域兼胜的,正如下面从《俞理初的诙谐》一文中摘引所表示的。在从俞正燮《癸巳存稿》抄录一段之后,他评论道:

俞君不是文人,但是我读了上文,觉得这在意思及文章上都很完善,实在是一篇上乘的文字。……近来无事可为,重阅所收的清朝笔记,这一个月中间差不多检查了二十几种共四百余卷,结果才签出二百三十条,大约平均两卷里取一条的比例。但是更使我觉得奇异的是,笔记的好材料,即是说根据我的常识与趣味的二重标准认为中选的,多不出于有名的文人学士的著述之中,却都在那些悃悃无华的学究们的书里,如俞理初的《癸巳杂稿》,郝兰皋的《晒书堂笔录》是也。讲到学问与诗文,清初的顾亭林与王渔洋总要算是一个人物了,可是读他们的笔记,便觉得可取的地方没有如预料的那么多。为什么呢?中国文人学士大抵各有他们的道统,或严肃的道学派或风流的才子派,虽自有其系统,而缺少温柔敦厚或淡泊宁静之趣,这在笔记文学中却是必要的,因此无论别的成绩如何,在这方面就难免很差了。这一点小事情却含有大意

^① 《习俗与神话》,1933年,《夜读抄》第30—31页。

义,盖这里不但指示看笔记的途径,同时也教了我写文章的方法也。^①

尽管这里周作人只是在笔记领域内论述说,以文学才能著称的清代作家不敌“悃悃无华的学究们”,而非一种纯艺术的领域,然而他关于中国文人学士缺少“温柔敦厚”或“淡泊宁静”的总体评论却是严肃的批评(依照《礼记》,前者是“诗教”):这些品质,如他所说对笔记是必要的,却并不限于这一个领域。此外,他指出文人学士的道统,“严肃的道学派”和“风流才子派”,并不是为了予以赞同。这些观点,与周作人最后好的笔记教给他写文章的方法的认识联系起来看,不可避免地得出喜爱“杂”文学的倾向。有意思的是,激发起这些议论,并赢得周作人极少使用的像“上乘文字”这般称赞的,是一部精心挑选的评论诋毁中国妇女言论的集子,由敏锐、简洁和讽刺性的评注汇编而成——仅此而已。

我们都知道周作人择取的样式是小品散文,然而散文家们并非一律地喜欢读散文甚于其他的文学样式。在这里周作人确实有这样一种偏好,你可以从上述的论证中必然地得出结论,他将自己置于中国文化的大传统之中,一个视“题材”的价值大于“风格”的传统^②。在这个传统中“风格”之所以有价值,是因为置于其后的人的品质。在我看来,这就是周作人鉴赏的文学批评的基础。它归入阿伯拉姆斯三类批评活动的第三类:

第一种类型主要是探究文学之致因的;……它试图通过参照其作者的性格、生平、家世和环境这些具体的因素,来分析和解释一部作品的特性。第二种类型以作传

① 《俞理初的诙谐》,《秉烛后谈》第46—47页。

② 章学诚曾尖刻地表示过这种态度,认为诗者充其量不过是坏的文,它的艺术性对于其价值毫无益处。(引自倪维森《章学诚的人生与思想》第137页)

记为目的；它由重建生活中的作者出发，将文学作品仅仅当作一种可资利用来推断作者之生平与性格的记录。然而第三种却声称专门以审美和欣赏为目的；它将美学品质视作是个性品质的投射，卢卡斯(F. L. Lucas)……将这种思想阐释为：

我从切身的体验中越来越多地发现，甚至一首诗的审美愉悦，对我来说都取决于从字里行间窥测到的作者个性之优美；取决于作者的灵魂，而一部书之载体必然地是这种灵魂的回声与陶范。因此，在这种读者的批评话语中，一首好诗的基本品质，从字面上讲，就是其创作者精神气质的属性：诚挚、健全、极其庄重、慧敏、仁厚，等等等等，可遍及语言库中所有有关性格描述的词汇。^①

我们可将之与周作人所承认的“实在只是窥看一点从诗中显露出来的性情趣味而已”(前已引)，以及他在标示他读过的书(或作者?)之特征时所用的诸如“大方”、“真挚”、“达观”、“健全”等词汇作比照。

我已经指出过，周作人对文学审美要求的确切表述往往受到这种散文特质的限制。让我们再思索一下他在“美文”方面的原则：“他的条件，同一切文学作品一样，只是真实简明便好。”如果这些条件被接受，有多少文学杰作将会被扔到垃圾堆里去呢？虽然这是写于周作人向外看世界的时期，他却没能考虑到世界文学，因为任何一个在伟大的喜剧、讽刺作品、悲剧和小说培育下的人，都从来不会考虑这种真实简明的品质，尽管它们是令人赞赏的，足以

^① 《镜与灯》第 227—228 页。

用作“一切文学作品”的准则^①。这样的品质确实包含了相当大中国文学的成分,虽说缺乏持续的想像建构,然即使在那个领域也受到惊人的限制。中国文学的真正领地在小诗和成熟的散文作品。周作人唯独不理会长篇作品,他明确地对之表示不信任:正如他在1937年所说的,长篇巨制的危险在于它很难避免文胜于物^②。即使周作人允许长篇巨制发挥作用,也仅仅是为了传达他的内心生活。在我们已经引述过的《论小诗》的那一段中,他说:

情之热烈深切者,如恋爱的苦甜,离合生死的悲喜,自然可以造成种种的长篇巨制,但是我们日常的生活里,充满着没有这样迫切而也一样的真实的感情;他们忽然而起,忽然而减,不能长久持续,结成一块艺术的精华,然而足以代表我们这刹那内生活的变迁,在或一意义上这倒是我们的真的生活。^③

这也许是周作人忽视“长篇巨制”的理由,因为他所表现的意图是荐举小诗;无疑这是理由,但他曾几何时荐举过前者?他一点儿也不为小诗的琐屑感到遗憾,而声称对我们来说,处置日常感受比之体验巅峰更为切实,这种日常感受代表了“我们的真的生活”。

这样一种态度,与周作人在“五四”时期拥护人本主义文学的重头文章《人的文学》和《新文学要求》是一致的。周作人详加描述

① 笔者尚未被自己的论点完全说服,“简明”可以理解作删却应该被删却的东西,绝对是一种好的品质,而所有好的有创造性的文学都是作者个性的一种流溢,如果你持这种观点,则它无论怎样被修饰,总是与“真实”相关。周作人自己曾采用那样一种观点,他论述说即使左拉的小说,透过作者个性的折光,也能看到艰难的人生事实(《晚间的来客》,《点滴》);王国维则坚持元杂剧是一种自我表现的形式。然而不管怎么说,既然周作人在后来的生活中不再读小说了,除了《水浒传》与《唐·吉珂德》,那么,笔者的结论似是成立的。

② 《贺贻孙论诗》,《秉烛后谈》第32页。

③ 《论小诗》,《自己的园地》第53页。

的人本主义,所关注的是日常生活的品质,而不是要成就赋予人一点神性的人类精神,他毫不含糊地认定,在“要求”方面,“凡是人情以外人力以上的,神的属性,不是我们的要求”^①。

如果要我在结论中推测周作人为什么唯独被小品散文而不是别的文学样式所吸引的根本原因,我认为关键在于他与人本主义的特殊联系。在这个世纪的前期,人道主义的价值比之于今天一般的美学理论在更大程度上具有决定性作用。因而福勒忒(Wilson Follett),他的作品周作人是熟悉的^②,就“艺术的目的是给人愉悦”的见解写下了如下的话:

最高境界的愉悦,是来自作为人类道德的同情、怜悯、同情心、博爱、团结这样一种人类特有的理性而真实的观念;一种“交流之真谛”的愉悦。^③

正如我们已经看到的,小泉八云(一位译解者而非原创者)认识到了这种散文是这种显示同情心的人本主义的最好的承载工具。在他的肯定中有着真实的逻辑,即认为这种散文是通常情况下通过人与人对话讨论人的问题的最佳媒介。这是某种很久以来已被认可的见解:例如格林(T. H. Green, 1832—1882年)将《旁观者》(*The Spectator*)描绘成“这种特殊文学形式的最早并且最好的典范——我们时代惟一真正的民众文学——它以向民众谈论自己为主。人性被当做普通人生活中的一种反映……得到最为精确的摹写。”^④

如果我们同意这种散文是唯独适用于这种目的的,那么很自然,作为一个属于文人学士阶层的文化人(这个阶层始终信仰以文

① 《新文学的要求》,《艺术与生活》第34页。

② 见《圣书与中国文学》中对福勒忒的摘引,《艺术与生活》第68—69页。

③ 《现代小说》第275—276页,1923年。

④ 引自瓦特(Ian Watt)《小说的兴起》第53页。

字留下其印记),他并不认为自己是一个富有诗情的天才,他重视“交流之真谛”而或许将之置于一切事物之上,并且感兴趣于日常生活的平凡之事——像这样的人就应该利用这种散文,既作为获取愉悦的源泉,又作为自我表现的载体。周作人就是这样一个人。



附论一

桐 城 派

对桐城派的理论与实践作一检验是必要的,这不仅因为周作人对之持有明确的观点,而且因为它关系到新文学运动的生成:正如周作人在《中国新文学的源流》第三讲当中所说的:“明末的文学,是现在这次文学运动的来源;而清代的文学,则是这次文学运动的原因。”(见该书第55页)清代文学的反动所能引起的沧桑之变本应该是多方面的,而作为一种中坚的思想流派,桐城派则可被当做清代文学之性格及其局限的表征。

在勾勒清代文学的一幅总体画卷方面,周作人首先解释说,八股文这种凡欲仕进的士人都必须履践的制举文章,是一种在明代被赋予苟严限定形式的经籍阐释。它有八个部分,对偶构成,并遵照一种规定的推理型式。他接着说:

在这里,八股文是以形式为主,而以发挥圣贤之道为内容的。桐城派的古文是以形式和思想平重的。骈文的出发点为感情,而也是稍偏于形式方面。以感情和形式平重的,则是这时期以后的新文学。就中,八股文和桐城派的古文很相近,早也有人说过,桐城派是以散文作八股的。骈文和新文学,同以感情为出发点,所以二者也很相近,其不同处是骈文太趋重于形式方面。后来反对桐城派和八股文,可走的路径……不走向骈文的路便走向新文学的路。而骈文在清代的势力,如前面所说,本极微

弱,于是便只有走向新文学这方面了。(第59—60页)

抨击八股文及其类似的文学弊病是周作人的当务之急,因为它们所陷入的文字游戏只会导致文学上的贫瘠。在通俗层面上,其效果会是很可笑的,正如周作人援引的一个书呆子路过一家马厩的笑话所说的,他见所贴门联的上半幅是“左手牵来千里马”,觉得很受用,但及至看到下半幅“右手牵来千里驹”,为了对仗工整,就非要将“手”改为“足”,“千”改为“万”(见该书第61页)。而就非常严肃的层面,周作人认为将精力集中于纯粹的形式特征而牺牲意义,这种型式之运用会助成极大的祸患。

桐城派在实践上并非没有受到八股文风的影响,如周作人公允地指出的,但是它的成员所涵摄的是一种相当复杂的文学思想体系。让我们先来看一看周作人在第四讲中对他们所作的论述:

他们还是承接着唐宋八大家的系统下来的:上承左马,而以唐朝的韩愈为主,将明代的归有光加入,再下来就是方苞。不过在他们和唐宋八大家之间,也有很不相同的地方:唐宋八大家虽主张“文以载道”,但其着重点犹在于古文方面,只不过想将所谓“道”这东西收进文章里去作为内容罢了,所以他们还只是文人。桐城派诸人则不仅是文人,而且也兼作了“道学家”。他们以为韩愈的文章总算可以了,然而他在义理方面的造就却不深;程朱的理学总算可以了,然而他们所做的文章却不好。于是想将这两方面的所长合而为一,因而有“学行继程朱之后,文章在韩欧之间”^①的志愿。他们以为“文即是道”,二者并不可分离,这样的主张和八股文是很接近的。而且方苞也就是一位很好的八股文作家……

^① 出自王兆符《望溪文集序》。

他们不自认是文学家，而是集义理、考据、词章三方面之大成的。本来自唐宋八大家主张“文以载道”而后，古文和义理便渐渐离不开；而汉学在清代特占势力，所以他们也自以懂得汉学相标榜。实际上方姚对于考据之学却是所知有限得很……

在文词方面，他们还提出了所谓“桐城义法”。所谓义法，在他们虽看得很重，在我们看来却并不是一种深奥不测的东西，只是一种修词学而已。将他们所说的归并起来，大抵可分为以下两条：

第一，文章必须“有关圣道”——方苞说：“非阐道翼教，有关人伦风化不苟作”。姚鼐也说过同样的话，以为如“不能发明经义不可轻述”。所以凡是文章必须要“明道义，维风俗”。其实，这也和韩愈等人文以载道的主张一样，并没有更高明的道理在内。

此外他们所提出的几点，如文章要学左史，要以韩欧为法，都很琐碎而没有条理。比较可作代表的是沈廷芳《书方望溪先生传后》中的一段话：

南宋元明以来，古文义法不讲久矣。吴越间遗老尤放恣：或杂小说，或沿翰林旧体，无雅洁者。古文中不可录：语录中语，魏晋六朝人藻丽俳语，汉赋中板重字法，诗歌中隽语，南北史佻巧语。

将其中的意见归纳起来，也可勉强算作他们的义法之一，便是：

第二，文要雅正。

另外还有一种莫名其妙的东西，为现在的桐城派文人也说不明白的，是他们主张文章内要有“神理气味，格律声色”八种东西：

姚鼐《古文辞汇纂序目》：

凡文之体类十三，而所以为文者八：曰“神理气味，格

律声色”。神理气味者文之精也，格律声色者文之粗也。

“理”是义理，即我们之所谓“道”；“声”是节奏，是文章中的音乐分子；“色”是色采，是文章的美丽。这些，我们还可以懂得。但神、气、味、律等，意义就十分渺茫，使人很难领会得出……

不管他们的主张如何，他们所作出的东西，也仍是唐宋八大家的古文。并且，越是按照他们的主张作出的，越是作得不好。方姚文中所选的一些，是他们自己认为最好，可以算作代表作的，但其好处何在，我们却看不出来。不过，和明代前后七子的假古董相比，我以为桐城倒有可取处的。至少他们的文章比较那些假古董为通顺，有几篇还带些文学意味。而且平淡简单，含蓄而有余味，在这些地方，桐城派的文章，有时比唐宋八大家的还好。虽是如此，我们对他们的思想和所谓“义法”，却始终是不能赞成，而他们的文章统系也终和八股文最相近。（第 77—85 页）

在让周作人陈述了自己的观点之后，我们再来看看现代学者在多大程度上同意他的意见。首先，在认为桐城派当中相对缺乏对义理与考证的深究上并没有什么异议。姜书阁^①总结了姚鼐的成就，他是义理、考证、文章三者并重的主要提倡者，如：

而其自身实于“义理”“考据”二者所得甚微。其足传者，“词章”而已。前二者，方苞所谓“文之物也”；后一项，则“文之序”也。无惑乎曾国藩评“序多物少”也。^②

① 《桐城文派评述》第 37 页。

② 出自王兆符《望溪文集序》。

郭绍虞也是同样的看法,尽管他更仁慈一些:

他们讲义理,讲考据,都不成为学,而只是对某种学问所取的态度。他们对于义理考据,如何求其贯通,如何求其融化,乃至如何求其适用,这才是他们所注意的问题。他们原不欲以某种学问自限,所以他们之学不成为学也不足为病。^①

周作人认为的桐城派名声很大的“义法”与唐代古文运动的“文以载道”理论没有什么不同也是非常正确的。据姜书阁说,“义法”一词出自《史记·十二诸侯年表序》:“孔子次《春秋》,约其辞文,去其烦重,以制义法。”^②然而不管这个词的出处是如何地无可挑剔,它却并没有引起古文家们的注意,虽说李翱以他的论述重现了这一思想:“文、理、义三者兼并,乃能独立于一时,而不泯灭于后代,能必传也。”^③他们的忽略似乎不存在什么特别的含意。周作人从桐城派所摘引的那些任何文章必须体现正统道德内容的段落,确实是典型的“文以载道”理论,并且它们完全代表桐城派在这个论题上的正式见解。

认定桐城派是这样一种性质,即在一个严厉并且充满险厄的封建王朝统治下的文学观念主体,那么本不会有什么其他的问题。然而,即使桐城派的“义法”与“文以载道”理论没有什么区别,它还是有比之更多的内容。作为一种由方苞、姚鼐和刘大櫆促成的修词学,它意味着一种包罗相当广泛而不那么精微的审美。由于它的前提是坚持以“道”为基础,这个“道”被认为存在于儒家经典

① 曾国藩在《刘孟蓉书》中十分明智地提出了同样的观点,为吴文祺《近百年来的中国文艺思潮》所引,第7页,见《中国文学批评史》第572页。

② 《桐城文派评述》第22页。

③ 《桐城文派评述》第35页。

及理学家的著作之中,而不是在平凡生活的事实之中,故而其根本的缺陷将会是有损于这样一种审美,不过这种障碍一旦被掌握(周作人当然对之感到犹豫),他们的许多论点就会显得合理而有悟性。

周作人所必须克服的有两重困难:一重是要去了解桐城派的学说是什么,另一重则是要去辨识普遍的实践、特别是后来普遍的实践与原创学说的区别。虽说周作人于清代文学极有研究,但他对桐城派的理论没有作过专门的研究,就笔者所知,在他的创作时代,除了姜书阁,还没有其他什么人对之作过专门的研究。姜氏有论这一专题的小册子,刊行于1928年,我们已经作了引述。姜书阁并没有从散见于各主要代表作家文集集中的资料入手勾勒他们理论的全貌——要想将这些资料随手收集起来,无处不有各种各样的困难。而抗战以来,郭绍虞在他的《中国文学批评史》中有相当的篇幅论及这一文派,该卷直到1947年才得以印行,此后作了修订,1963年由安徽人民出版社出版了一本征选较广的论文集,题为《桐城派研究论文集》。在这些基础之上,才有可能对桐城派的学说作出比较清晰的描述,尽管在上述论文集中有个别的撰稿人施以烟幕云障。就第二个方面来说,鉴于在整体上该派的拥护者出产低劣的文章,周作人表示反对桐城派当然是完全合理的,但是辨认它的思想所完全表述的内涵却是我们的职责,而不能不加批评地接受这样一种态度,即因桐城派成员文章的低劣(这只是一种个人评价),故而将他们丰富的思想一笔抹煞。更进一步说,尤其在这种情况下,我们并不能将周作人的动议归之为昏昧。就如同新文学运动的其他先驱一样,他在内心深处以反对桐城派为己任,毕竟这是他们正试图予以颠覆的旧秩序的象征。在“五四”时期,抨击桐城派是一件稀松平常之事。此处只需举出两个例子,钱玄同写道:“自仆观之,此辈所撰,直高等八股耳(此尚是客气话;据实

言之,直常云‘变形之八股’)。文学云乎哉!”^①而陈独秀则把方苞、刘大櫆、姚鼐说成是“妖魔”,觉得他们的长篇大论不知说些什么,认为他们胸中无物,其伎俩惟在仿古欺人。他将桐城派归结为“八家与八股之混合体也”(同上,第73—74页)。在更早一辈的大学者和教育家当中,像刘师培、章太炎和梁启超,也都因桐城派之寡味与枯朽而摒斥之。^②

这当然都很对,然而对于桐城派有名的“义法”,我们仍然获知不多。既然对于理学是他们所相适应的意识形态构架没有什么异议,这便是问题的关键之所在。这一流派实际上通过姚鼐的倡设而开始存在,包括他的老师刘大櫆,以及再上一辈的方苞,都是安徽桐城人。因此,我们检视他们中的每一个对桐城派理论本体的贡献会比较合适。

“义法”是方苞为自己建立的标准。这个术语可在两个方面来理解,既可以当作“义”与“法”的并连,指忠直之行为和规律法则;又可以当作“义法”之合成,指正确合理的规则或体系,仅用于文体风格。方苞自己曾将之析为这样两个方面:

义即《易》之所谓“言有物”也,法即《易》之所谓“言有序”也。义以为经而法纬之,然后为成体之文。^③

这样一种划分暗示了方苞一方面忠于宋代理学家,另一方面则忠于古文家。在文学艺术和儒家思想(上文所述的“物”意为重要的儒家思想)的结合上,方苞只是殒以陈腐,因而这方面的理解无甚趣味。

而将“义法”用于第二层意义,则两个义项并不被分开来加以

① 《中国新文学大系》第一集第80页。

② 见《桐城派研究论文集》所引,第192页。

③ 《又书货殖传后》,转引自郭绍虞《中国文学批评史》第551页。

考虑；问题就变为一种联结着内容的形式，一件量体而裁成的衣服，因而进入了审美的领域。在这里“义”可被当作意图或者你想要述说的内容（思想必须端正是不证自明的，然与本题无关）。为了证实这个论点，并且也为了指出桐城派之所纂录，我从方苞的《古文约选序例》中摘引一段。必须顺便指出的是，方苞对“义法”的讨论始终限于古文的范围之内：

盖古文所来远矣；六经《语》《孟》，其根源也。得其支流而义法最精者，莫如《左传》《史记》，然各自成书，具有首尾，不可以分（案：对这本文选来说）。其次，《公羊》、《谷梁传》、《国语》、《国策》，虽有篇法可求，而皆通记数百年之言与事，学者必览其全而后可取精焉。惟两汉书疏及唐宋八家之文，篇各一事，可择其尤，而所取必至约，然后义法之精可见，故于韩取者十二，于欧十一，余六家，或二十三十而取一焉，两汉书疏则百之二三耳^①。

由此可见，既然“义法”最好的例证是在完整的短文中，而非那种一旦肢解、其思想意图便不可全然测知的长篇巨著，那么，在目的和实现之间就涉及一种关系，那就是采用一种最适合于体现给定意图的形式。

在《与孙以宁书》^②中，方苞称赞司马迁于其传记之选材有权度，“所载之事，必与其人之规模相称”，而在另一篇《答乔介夫书》^③中，他举述说《国语》和《春秋传》在同样的题材上给予相当不同的侧重是合理的，“盖诸体之义，各有义法”。或许这一法则最为清晰的阐述是这一段：

① 见《桐城派研究论文集》第173页。

② 转引自郭绍虞《中国文学批评史》第552—553页。

③ 同上第553页。

记事之文，惟《左传》、《史记》各有义法。一篇之中，脉相灌输而不可增损，然其前后相应，或隐或显，或偏或全，变化随宜，不主一道……夫法之变，盖其义有不得不然者。^①

如果这是“义法”的正确描述，那么作为一个一般的命题，它是无可非难的。即使不是非常令人鼓舞，它至少也在表面上鼓励随宜而反对定型。但是在方苞对文学的态度中有两大限定因素妨碍了这种随宜：他们无法摆脱斟酌词句和崇尚传统。

我们已经引述过《中国新文学的源流》中沈廷芳描述的方苞之语言标准，其不可杂有小说、诗赋中之造语的理由是相当清楚的。如果你相信先贤道德超迈、智慧卓绝，因而思齐焉，那么摒弃他们用于表述思想的语言会使这种工作变得更加困难：任何译解都是有隔阂的。韩愈已将这一观念形诸文字，其中这一段我们前面已作了说明：

愈之为古文，岂独取其句读不类于今者耶？思古人而不得见，学古道则欲兼通其辞。通其辞者，本志乎古道者也。^②

换言之，假如你欲求古道，就会发现它只蕴于古人之辞——古文之中。

方苞试图为这种古代文风寻找一种描述性的语汇，他找到了“雅洁”一词（而不是周作人所说的“雅正”）。在《古文约选序例》中，方苞说：“古文气体，所贵澄清无滓。”^③ 又在《与程若韩书》一

① 《书五代史安重海传后》，转引自郭绍虞《中国文学批评史》第553—554页。

② 《题欧阳生哀辞后》，转引自《桐城派研究论文集》第7页。

③ 转引自《桐城派研究论文集》第29页。

文中说：“夫文未有繁而能工者，如煎金锡，粗矿去，然后黑浊之气竭而光润生。”^①方苞之批评所反对的，常常是辞之“近俚而伤于繁者”^②。与之相对照，“雅洁”则表示典雅、洁净之形貌，一种雅典风格的特质。“洁”被单独概述为“盖明于体要而所载之辞不杂”^③。

姚鼐在认为这是一种值得好尚之风格的问题上，与他的前辈完全一致。像方苞一样，他喜欢短小精悍：

《易》曰：吉人之词寡。夫内充而后发者，其言理得而情当。理得而情当，千万言不可厌，犹之其寡矣。^④

他也赞同俚俗之语必须禁绝。他写道：

鼐又闻之：言之无文，行而不远；出辞气不能远鄙，则曾子戒之。况于说圣经以教学者遗后世而杂以鄙言乎？当唐之世，僧徒不通于文，乃书其师语以俚俗，谓之语录。宋世儒者弟子盖过而效之。然以弟子记老师，惧失其真，犹有取尔也。明世自著书者乃亦效其辞，此何取哉？愿先生凡辞之近俗如语录者尽易之，使成文则善矣。^⑤

此外，姚鼐比方苞有过之而无不及的地方在于他反对书信体。姚鼐的门生梅伯言说：“先生尝语学者：‘为文不可有注疏语录及尺

① 转引自《桐城派研究论文集》第220页。

② 见郭绍虞《中国文学批评史》第555页。

③ 《书萧相国世家后》，转引自郭绍虞《中国文学批评史》第556页。

④ 《答鲁宾之书》，转引自《桐城派研究论文集》第6页。

⑤ 《复曹云路书》，转引自《桐城派研究论文集》第7页。

牍气。’盖尺牍之体，有别于文矣。”^①

尽管告诫说不得采用严格意义上之古典语言以外的任何语言，桐城派却并不提倡机械地摹仿古人或剿袭文字。虽说他们自己时代的口语不被认可，文人学士被认为应该如此这般地精通经典的语言（达到“烂熟”的程度——能够倒背如流），以至于对他们来说它能够成为他们自然的表达方式，能够给予个性风格以足够的空间，就好像拉丁文之于中世纪的欧洲学者那样。最坚决地主张反对剿袭的是刘大櫟，他毫不含糊地阐述了自己的立场：

文贵去陈言。昌黎论文以去陈言为第一义。后人见为昌黎好奇故云尔。不知作古文无不去陈言者，试观欧苏诸公曾直用前人一言否？《樊志铭》云：“惟古于词必己出，降而不能乃剽贼，后皆指前公相袭，自汉迄今用一律”，今人行文，反以用古人成语，自谓有出处，自矜典雅，不知其为袭也，剽贼也。

大约文字是日新之物，若陈陈相因，安得不目为臭腐！原本古人意义，到行文时，却须重加铸造。一样言语不可便直用古人。此谓去陈言，未尝不换字，却不是换字法。^②

在将过去杰出的散文作品奉为他们的楷模方面，桐城派所欲从他们文中获取的是不易捕捉的那种不同凡响之“调”。我们还是让姚鼐的门徒方东树来介绍这一主旨吧：

夫学者欲学古人之文，必先在于精诵。沉潜反复讽玩之深且久，暗通其气于运思置词迎拒措注之会，然后其自

① 《姚姬传先生尺牍序》，转引自姜书阁《桐城文派评述》第40页。

② 《论文偶记》，转引自郭绍虞《中国文学批评史》第562页。

为之以成其辞也……不则，心与古不相习，则往往高下短长齟齬而不合。此虽致功浅末之务，非为文之本，然古人所以名当世而垂为后世法，其毕生得力深苦微妙而不能以语人者，实在于此。今为文者多而精诵者少，以轻心掉之，以外铄速化期之，无惑乎其不逮古人也。^①

刘大櫟则设法在相对来说不那么重要、但绝对是必要的古代大家之遣词造句上下工夫：

神气者，文之最精处也；音节者，文之稍粗处也；字句者，文之最粗处也。……盖音节者，神气之迹也；字句者，音节之规也。神气不可见，于音节见之；音节无可准，于字句准之。^②

这证实了他们关注于前辈大家之遣词造句，其真正的目的在于这些大家的精神实质。假如将之与英国作家之声称获取莎士比亚的精神相比拟，我们会怀疑其成功的可能性，不过我们或许宁愿希望他们成功。

不管怎么说，桐城派无可置否地在广义上相信摹仿具有价值，而这恰恰是现代原则上不能接受的。姚鼐在《与管异之》一书中的论述，可以视作是整个桐城派之代表性的观点：

近世人习闻钱受之偏论，轻讥明人之摹仿。文不经摹仿，亦安能脱化！观古人之学前古，摹仿而浑妙者自可法，摹仿而钝滞者自可弃。虽扬子云亦当以此义裁之，岂

① 《书惜抱先生墓志后》，转引自《桐城派研究论文集》第13页。

② 《论文偶记》，转引自王煥鑣《中国文学批评论文集》第166页。

但明贤哉。^①

姚鼐在论“正”的问题上同样地并不武断：

文章之事，欲能开新境。专于正者其境易穷，而佳处易为古人所掩。近人不知诗有正体，但读后人集，体格卑卑，务求新而入纤俗，斯固可憎厌，而守正不知变者，则亦不免于隘也。^②

梅曾亮(1786—1856年，方苞和姚鼐的传人)表现了相似的意绪，他写道，一个作家的作品必须因时推移，因其人而因其势；古来世事自所推移，而变异日新者不可穷极也^③。

桐城派不仅在对待他们榜样的态度上使我们相信，比之周作人及其同时代的人，他们更少一些武断，在其他地方，他们也显示出一种人们无法从那些自以为端正的卫道士身上期望获得的对文学的感悟与鉴赏。他们就文学本身所欣赏的一种品质，是作者自觉地突破习惯势力，方苞标著柳宗元的一大成就，乃“纵心独往，一无所依藉。”^④ 在总结“阴”“阳”、“刚”“柔”这些相反相成因素相济以成文的说明时，姚鼐同样显示了他自己对个性的欣赏：“观其文，讽其音，则为文者之性情形状举以殊焉。”^⑤

尤其在“记”这种范围很广、比较自由的形式上，桐城派允许并鼓励作者这方面极大的能动作用。方苞写道：

散体文惟记难撰结。论辩书疏，有所言之事；志传表

① 转引自郭绍虞《中国文学批评史》第569页。

② 《与石甫》，转引自郭绍虞《中国文学批评史》第570页。

③ 见《桐城派研究论文集》第36页。

④ 《书柳文后》，转引自《桐城派研究论文集》第23页。

⑤ 《复鲁絮非书》，转引自《桐城派研究论文集》第12页。

状，则行谊显；惟记无质干可立，徒具工筑兴作之程期，殿观楼台之位置，雷同铺序，使览者厌倦，甚无谓也。故昌黎作记，多缘情事为波澜；永叔、介甫，则别求义理以寓襟抱。柳子厚惟记山水，刻雕众形，能移人之情。^①

更能引发现代理论家兴趣的，是有关大手笔漫不经意之自然的论述，是由姚鼐所说的：

归震川能于不要紧之题，说不要紧之语，却自风韵疏淡，此乃是于太史公深有会处。此境又非石士所易到耳。文家有意佳处，可以着力；无意佳处，不可着力。功深听其自至可也。^②

于不要紧处随意挥洒，本应能深得周作人之心，因为这种对事象成其自觉之境的承认为灵感思想开了方便之门，然而它只是出现在对过去的述评上，并不是桐城派学说的中心部分。尽管如此，它还是值得作稍更进一步的探究。

虽说方苞并没有给这种手法以一种说明，但他也论到过一部文学作品之自然而然地生成，如他在《与吴东岩书》中说：“凡吾为文，必待情与境之自生，而后能措意焉。”^③ 在中国的文学理论上，今天的学者最喜欢谈论的一种不可名状的东西，我们唤之为灵感（当然，作为现代汉语之词汇的“灵感”，是后来所创的新词），得之于佛教的禅宗，因而只要桐城派于这一问题有任何兴趣，人们就可望对他们的思路有某种知悉。确实，姚鼐在另一封书信中提供了这方面的内容：

① 《答程夔州书》，转引自《桐城派研究论文集》第22页。

② 《与陈石士》，转引自《桐城派研究论文集》第23页。

③ 转引自《桐城派研究论文集》第221页。

寄来《文章体则》，此是一鄙陋时文家所为。……必须超出此等见解者，便入内行。须知此如参禅，不能说破，安能以体则言哉！^①

姚鼐在《复鲁絜非书》中真的置此等体则于不顾，他说：“文之至者，通乎神明，人力不及施也。”^②

作为灵感的来源，桐城派的“神明”会与现代批评家所想像的有所不同，不过它们不会是陈独秀信中所想像的完全由专制统治者臆造而化身为人的那种神灵。

周作人却以一种玩笑的口吻嘲弄姚鼐著名的所以为文之八项因素——神、理、气、味、格、律、声、色，并对之作了一番描述。然而不管这八项因素有多粗浅，对于找出这样一种排列来说却既无出格之处，也不至有令人难耐的不解。让我们重温一下周作人这方面的论述：

“理”是义理，即我们之所谓“道”；“声”是节奏，是文章中的音乐分子；“色”是色采，是文章的美丽。但神、气、味、律等，意义就十分渺茫，使人很难领会得出。

你不禁会感到周作人实在过于强调平常人的行为。他自以为确然理解的这些因素，是在日常语言当中广泛通行的，但在阐释它们的意义上并未能比其余的那些因素来得更为明晰，那些因素对任何稔知文学批评的人来说是毫不陌生的。“神”是统其关键的精神；“气”是“生气”或者生命活力；“味”则是周作人自己经常使用的一个术语，正如我们所已经看到的；“格”是体格；“律”是韵律（由于这

① 《寄陈硕士》，转引自郭绍虞《中国文学批评史》第568页。

② 转引自《桐城派研究论文集》第14页。

两个概念往往联结在一起,周作人不自觉地(?)将“格”遗漏了)。最值得考虑的问题是“神”、“气”、“味”等因素的特殊性质,而姚鼐曾作过考虑。将它们一一列举自属不可能,不过许文雨在他对姚鼐《古文辞类纂序》所作的评论中引用了两段话,会对认识其中主要的性质有某种帮助。第一段是谢应芝所作的阐释:

文以理为主,神以运之,气以充之,酝郁以取味,抑扬以取韵,声贵能沈能飞,色淡而不黯,丽而不耀。^①

许文雨将之与姚鼐的另一段论述联系起来:

其充而静者,其声闳而不荡;志章以检者,其色耀而不浮。^②

具有讽刺意味的是,周作人本应否认他自己与这些要求有关,然而它们所导致的这样一种文学:思辨的、具有信念和感情的,但在声律和华彩方面有一定节制与弱化,却与周作人自己尝试写作的一模一样。

如同所有文学小集团身上所往往存在的那样,桐城派也有令人讨厌的自以为正直和不宽容的习气,但是到目前为止,得出结论说,从他们的观点来看,他们既不像周作人认为的那么狭隘,也非周作人认为的那种保守分子,似乎还是允许的。一向对他们的抨击最主要的是因为他们写的是八股文,而这是一个十分复杂的问题,很难有一个明白无疑的答案。这个问题为两种不同的事实所混淆,即所有士人必须精通八股文,而在意识形态上却没有将八股文那种公式化的儒学与桐城派这样相对自由的儒学拥护者区分开

^① 《会稽山斋文集》,见《文论讲疏》第381页。

^② 《答鲁宾之书》。

来的标准。通过将桐城派写的代表性作品与八股文进行比较,能在理论上得出一种评判,然而笔者却无法去做。笔者的大部分证据将是桐城派领袖针对八股文所作的论述。不过,首先必须声明,只能是明确无疑地针对那种公认为八股文所用的特定的散文型式:举例来说,“记”就其形式特征这一点上,与八股文几乎没有什么共同之处。因此即使他们自己宣告说赞成将八股文的法则用于其他形式的文章,也并不见得他们所写的所有东西都具有这种假定的类似。

桐城派的鼻祖于八股文究竟说些什么呢?首先,方苞因其个人的经历而作折衷处理。他早年以教授这种时文自给;而在人生的另一端,当他69岁时,受乾隆帝之召,要他从明清诸家中选出数百篇制艺的范文^①,他接受了。然而,他对他年轻时工作的评价是:“用时文为号以召生徒,故不能弃去,以减轻其日力。”^②这似乎对他的赞同有所限定。王气中搜辑了方苞的一些论段,证明他无疑对制艺为时所共趋绝对厌恶。这些论述都出自序文。在第一篇序中^③,他喟叹当时盲目地惟科举之知,以致忽略了大千世界、真实学问以及自我修养,因为在那里存在着某种报偿。在第二篇序中^④,他追溯南宋以来学者举趾皆不愿出前辈之迹一步(虑其不似),而在另一方面,正如方苞所述,“时文之于文,尤术之浅者也。而其盛行于世者,如唐顺之、归有光、金声(1598—1645年),窥其志亦不欲以时文为自名”。在第三篇序中^⑤,他为学子人占一经而少壮英华皆蔽于时文之举而感伤,这样,只能用余下不足的精神去探索古代世界。他在第四篇序中^⑥仿佛是在谴责整个科举之制:

① 《桐城派研究论文集》第59页。

② 转引自《桐城派研究论文集》第187页。

③ 《送官庶常覲省序》,《桐城派研究论文集》第17页。

④ 《杨千木文稿序》,同上。

⑤ 《赠淳安方文翰序》,同上。

⑥ 《何景桓遗文序》,《桐城派研究论文集》第16—17页。

“余尝谓害教化败人材者，无过于科举，而制艺则又甚焉。盖自科举兴，而出入于其间者，非汲汲于利，则汲汲于名者也。”

方苞确实是谴责了制举文章制度，但是以此推断他反对这种文章本身却是一种错误：批评往往仅只注意到针对比之自身的危害更为严重的滥用和欺骗的态度。方苞赞成制艺，宁愿在各种训练途径中取之作为一种锻炼，孤高地追求其他的目的，而不是作为一种达到那种目的的手段。在他《与韩慕庐书》的一段议论中含有这样的意思：“时文之学，欲其可以传世而行后，其艰难孤危不异于古文。”^① 由此推出的结论是，制艺是一种难以估价的艺术，需要谨慎运用。

方苞将制艺置于与古文相当的地位，给了我们解答他的策略的钥匙。那就是，正如他的友人王澍之所说的，“以古文作时文”^②，换句话说，即通过实现与古文的联姻，提高制艺的地位，这一点一再遭到极少数正统作家的非难。这在他的《古文约选序》中被直截了当地加以提倡：“而以求《左》《史》《公》《谷》《语》《策》之义法，则触类而通，用为制举之文，敷陈论策，绰有余裕矣。”^③ 他在《钦定四书文凡例》中指出，他认为按照这种方法能够操作：“正嘉（1506年—1566年）作者，始能以古文作‘时文’，融液经史，使题之义蕴，隐显曲畅，为明文之极盛。”^④ 这就是方苞用来调和他对朝廷的忠诚、他天生的正统与他对所精通的制艺之贫瘠的痛苦感觉之间的方法。

就方苞的取向而言并不存在什么逻辑上的矛盾，因为事实上制艺只是一种高度限定的古文形式。所有桐城派的三位领袖都承认这种联系。刘大櫟证明说：“谈古文者多蔑视时文，不知此亦可

① 转引自《桐城派研究论文集》第187页。

② 同上第188页。

③ 同上第151页。

④ 同上第137页。

为古文中之一体。”^①而姚鼐在读了正德、嘉靖时期的时文之后，也像刘大櫟一样论述道：“乃见初立经义（案：时文）本体，与荆川、震川所以为文章之旨，恍然曰：是亦古文耳，岂二道哉！”^②确实，制艺所表现出来的那些审美原则，可谓与古文所设立的审美原则完全一样，因而为桐城派所赞同。刘季高作了一个对比^③，时文文律是“清真古雅”，这与桐城派的“雅洁”相一致；时文每篇以三五百字为合格，这当然与桐城派“贵简”的原则是相符合的；而时文以“义蕴”和“言必有物”相号召，更与桐城派所谓的“义”丝毫不别了。这个比较有一个弱点，那就是其中所列时文都取自《进四书文选表》，该文的作者不是别人，正是方苞，不过这大概不至于招致什么不同意见。

姚鼐并不曾像方苞那样于古文（此处疑为“八股文”之误——译者注）持这种相冲突的态度。或许到了他的时代，明末趋附者的回响已经逐渐消逝，在这种文章的传统中他会感到更加踏实一些。无论在什么情形下，于利用这种文章之道他都不曾显得有什么犹豫——确实，他时常提倡“以时文写古文”，这恰好置方苞的说法以颠倒。姚鼐承认：“余生平不敢轻视经义之文，尝欲率天下为之。夫为之者多，而后真能以经义为古文之才出其间，而后名世。”^④甚至在《停云堂遗文序》中，可以看到他对制艺之效能所作的更为肉麻的谀辞。姚鼐先是感叹审美家与教条化的学者在对待这种文章上的对立，接着声称：

苟有聪明才杰者，守宋儒之学，以上达圣人之精，即今之文体，而通乎古作者文章绝盛之境，经义之体，其高

① 《海峰时文论》，转引自《桐城派研究论文集》第153页。

② 《惜抱轩稿序》，转引自《桐城派研究论文集》第153页。

③ 见《桐城派研究论文集》第55页。

④ 《陶山四书文序》，转引自《桐城派研究论文集》第189页。

出词赋经疏之上,倍蓰十百,岂待言哉!可以为文章之至高,又承国家法令之所重,而士乃反视之甚卑,可叹也!”^①

姚鼐这种语言上的夸大其辞,部分地可归因于他在一个文字狱的时代急于显示自己的清白纯正,不过由他的个人生涯证实,诸如自刻四书文,也显示出与他通常的言行相一致。^②

似乎已没有必要以更进一步的证据证明桐城派对八股文的偏袒,他们自己的言论以及在清代和民国的批评中对这种观点的偏重,显示出他们赞成制艺这种样式超出了单单在内容上的范畴。用艺术手法上的术语来说,可能桐城派所取与八股文应用相一致的最主要因素,是对律和调的强调,它们来自同一个指令,叫做“代古人语气为之”^③。八股文的情形,使得这种理想降而成为单单的作法。

笔者并不怀疑这一观点和桐城派其他同样依循格套的理论对他们的文章具有不良的作用,但是必须记住,这样的理论主要是通过人们心目中那种可称为“正经”作品的作品来明确加以表达的。它们兼容传统上成就个人功名的那一类极正式的文章与仅仅为娱乐而作的那一类文章两种截然不同的看法。既然周作人之文学观念完全忽略了第一类,而桐城派又几乎不谈第二类的需求,那么在它们之间自然就没有什么共同之处。

在论及文学价值时,桐城派坚定地固守中国人的传统。那些价值体现在更为应时、最能够接纳它们的文学样式之中,呈现为周作人大体能够并已经认可的品质。他所择取的四种品质是平淡、简单、含蓄和具有回味,我们已经展示了他是如何执着于这些品质

① 转引自《桐城派研究论文集》第189页。

② 见《桐城派研究论文集》第189页。

③ 《明史·选举志》,转引自《桐城派研究论文集》第120页。

的。而更多的品质他未提及,则完全依从于他的看法。

鉴于现时在勾勒桐城派所呈现的真实情形方面的偏颇,我们应该提醒自己在归总周作人反对他们的主要理由之前,突出他们较为开明的观点,而为此我们最好要比《中国新文学的源流》更为深入一步。他的理由可以他在《苦竹杂记·关于王韬》中所采用的“六经毒”一语来概括,这种冥顽不化的一些主要特征,在周作人《知堂乙酉文编》的《古文与理学》一文中所援引的蒋子潇的批判中作了罗列,并且他表示赞同:

今三家(案:方、刘、姚)文误以理学家语录中之言为道,于人情物理无一可推得去,是所谈者乃高头讲章中之道也,其所谓道者非也。八家者唐宋人之文,彼时无今代功令文之式样,故各成一家之法,自明代以八股文为取士之功令,其熟于八家古文者即以八家之法就功令文之范,于是功令文中之钩提伸缩顿宕诸法往往具八家遗意,传习既久,千面一孔,有今文无古文矣。……以不对仗之功令文为古文,是其所谓法者非也。^①

对此周作人接着批评说,那些像方苞、姚鼐编纂古文选的人,通过拣选一些最为近似制艺的作品,错误地限定古文的范围,并且仅仅依据这种媒介,即可抽取出他们名声很大的“义法”。

周作人对桐城派提出的其他批评还包括他们对声韵效果的讲求,而这构成了中国文学的一个固有的弱点^②,当然他们强调思想上的“正”,这一要求有时以“言中有物”这样一种貌似纯真的面目出现。^③

① 《古文与理学》,《知堂乙酉文编》第42页。

② 《汉文学的前途》,《药堂杂文》。

③ 《春在堂杂文》,《药味集》。

所有这些批判是确实存在的,足以解释和证明周作人对桐城派所表现的明显的敌意。令人感到惊讶的却是,他们对他们思想的诅咒,竟偕同着与他们在文学识见之许多方面的认同。或许他们所共享的价值,都属于中国文学传统的主体。

附论二

公安派

周作人的文章常常提到公安派。他对他们的兴趣，早于林语堂的第一本明末清初的小品集，在这本小品集中他们显得十分突出，是由他的学生沈启无印行的^①。他对这一流派的态度，在《中国新文学的源流》（第42—52页）中表现得最为明智，我们现在即对他在那里所作的论述之大部予以介绍。此前他先已讨论了明代的前后七子，他们所在期间，为文学复古制定了严格的规则。

对于这复古的风气，揭了反叛的旗帜的，是公安派和竟陵派。公安派的主要人物是三袁，即袁宗道、袁宏道、袁中道三人，他们是万历朝的人物，约当西历16世纪之末至17世纪之初。因为他们是湖北公安县人，所以有了公安派的名称。他们的主张很简单，可以说和胡适之先生的主张差不多。所不同的，那时是16世纪，利玛窦还没有来中国^②，所以缺乏西洋思想。假如从现代胡适之先生的主张里面减去他所受到的西洋的影响，科学、哲学、文学以及思想各方面的，那便是公安派的思想 and 主张了。而他们对于中国文学变迁的看法，较诸现代谈文学

① 我所说的是《冰雪小品》，拟于1930年刊行，然只是在两年之后以《近代散文钞》发表。周作人早在1923年就说到明末的文学运动，见《地方与文学》，《谈龙集》第13页。

② 事实上利玛窦在北京定居不迟于1601年。

的人或者还更要清楚一点。理论和文章都很对很好，可惜他们的运气不好，到清朝他们的著作便都成为禁书了，他们的运动也给乾嘉学者所打倒了。

“独抒性灵，不拘格套”，这是公安派的主张。在袁中郎（宏道）《叙小修诗》内，他说道：

其间有佳处，亦有疵处。佳处自不必言，即疵亦多本色独造语。然予则极喜其疵处，而所谓佳者，尚不能不以粉饰蹈袭为恨，以为未能尽脱近代文人习气故也。盖诗文至近代而卑极矣。文则必欲准于秦汉，诗则必欲准于盛唐。剿袭模拟，影响步趋。见人有一语不相肖者，则共指以为野狐外道。曾不知文准秦汉矣，秦汉人何尝字字准六经欤。诗准盛唐矣，盛唐人曷尝字字学汉魏欤。秦汉而学六经，岂复有秦汉之文？盛唐而学汉魏，岂复有盛唐之诗？惟夫代有升降而法不相沿，各极其变，各穷其趣，所以可贵，原不可以优劣论也。

且夫天下之物，孤行则必不可无，必不可无虽欲废焉而不能。雷同则可以不有，可以不有则虽欲存焉而不能。

这些话，说得都很得要领，也很像近代人所讲的话。

在中郎为江进之的《雪涛阁集》所作序文内，说明了他对于文学变迁的见解：

夫古有古之时，今有今之时，袭古人语言之迹而冒以为古，是处严冬而袭夏之葛者也。骚之不袭雅也，雅之体穷于怨，不骚不足以寄也。后人有拟而为之者，终不肖也，何也？彼直求骚于骚之中也。至苏李述别，十九等篇，骚之音节体制皆变矣，然不谓之真骚不可也。

后面，他讲到文章的“法”——即现在之所谓“主义”或“体裁”：

夫法因于敝而成于过者也：矫六朝骈丽钉铎之习者以流丽胜，钉铎者固流丽之因也，然其过在于轻纤，盛唐

诸人以阔大矫之；已阔矣又因阔而生莽，是故续盛唐者，以情实矫之；已实矣，又因实而生俚，是故续中唐者以奇僻矫之。然奇则其境必狭，而僻则其务为不以根相胜。故诗之道至晚唐而益小。有宋欧苏辈出，大变晚习，于物无所不收，于法无所不有，于情无所不畅，于境无所不取。滔滔莽莽，有若江河。今之人徒见宋之不法唐，而不知宋因唐而有法者也。

对于文学史这样看法，较诸说“中国文学在过去所走的全非正路，只有现在所走的道路才对”要高明得多。

批评江进之的诗，他用了“信腕信口，皆成律度”八个字。这八个字可说是诗言志派一向的主张，直到现在，还没有比这八个字说得更中肯的，就连胡适之先生的“八不主义”^①也不及这八个字说的更得要领。

因为他们是反对前后七子的复古运动的，所以他们极力地反对摹仿。在刚才所引中郎的《雪涛阁集序》内，有着这样的话：

至以剽袭为复古，句比字拟，务为牵合，弃目前之景，摭腐滥之辞，有才者絀于法而不敢自伸其才，无才者拾一二浮泛之语，帮凑成诗。智者牵于习而愚者乐其易。一倡亿和，优生驺从，共谈雅道。吁，诗至此亦可羞哉！

我们不能拿现在的眼光，批评他的“优生驺从，共谈雅道”为有封建意味，那是时代使然的。他的反对摹仿古人的见解实在很正确。摹仿可不用思想，因而他所说的这种流弊乃是当然的。近来各学校考试，每每以“董仲舒的思想”或“扬雄的思想”等作为国文题目，这也容易发生如袁中郎所说的这种毛病，使得能作文章的作来不得要

① 最初是在《新青年》(1917年)上的《文学改良刍议》中提出，又在次年以一种更易上口的形式加以重申。

领,不能作的更感到无处下笔。外国大学的入学试题,多半是“旅行的快乐”一类,而不是关于莎士比亚的戏曲一类的。中国,也应改变一下,照我想,如能以太阳或杨柳等作为作文题目,当比较合适一些,因为文学的造诣较深的人,可能作得出好文章来。

伯修(宗道)的见解较中郎稍差一些。在他的《白苏斋集》内的《论文》里边,他也提出了反对学古人的意见:

今之圆领方袍,所以学古人之缀叶蔽皮也。今之五味煎熬,所以学古人之茹毛饮血也。何也?古人之意期于饱口腹蔽形体,今人之意亦期于饱口腹蔽形体,未尝异也。彼摘古人字句入己著作者,是无异缀皮叶于衣袂之中,投毛血于肴核之内也。大抵古人之文专期于达,而今人之文专期于不达。以不达学达,是可谓学古者乎?(《论文》上)

有一派学问则酿出一种意见,有一种意见,则创出一般言语。言语无意见则虚浮,虚浮则雷同矣。故大喜者必绝倒,大哀者必号痛,大怒者必叫吼动地,发上指冠。惟戏场中人,心中本无可喜而欲强笑,亦无可哀而欲强哭,其势不得不假借模拟耳。今之文士,浮浮泛泛,原不曾的然做一项学问,叩其胸中亦茫然不曾具一丝意见,徒见古人有立言不朽之说,有能诗能文之名,亦欲搦管伸纸,入此行市,连篇累牍,困人称扬。夫以茫昧之胸而妄意鸿钜之裁,自非行乞左马之侧,募缘残溺,盗窃遗矢,安能写满卷帙乎?试将诸公一编,抹去古语陈句,几不免曳白矣。然其病源则不在模拟,而在无识。若使胸中的有所见,苞塞于中,将墨不暇研,笔不暇挥,兔起鹘落,犹恐或逸,况有闲力暇晷引用古人词句耶?故学者诚能从学生理,从理生文,虽驱之使模不可得矣。(《论文》下)

这虽然一半讲笑话,一半挖苦人,其意见却很可取。

在这些文章里面,公安派对文学的主张,已可概见。对他们自己所作的文章,我们也可作一句总括的批评,便是:“清新流丽”。他们的诗也都巧妙而易懂。他们不在文章里面摆架子,不讲治国平天下的大道理,只要看过前后七子的假古董,就可很容易看出他们的好处来。

不过,公安派后来的流弊也就因此而生,所作的文章都过于空疏浮滑,清楚而不深厚。好像一个水池,污浊了当然不行,但如清得一眼能看到池底,水草和鱼类一齐可以看清,也觉得没有意思。

尽管在这里周作人评价公安派的语气要比其他时期都来得冷静,这些段落还是公允地表现了他对他们深思熟虑的意见。对于他们所有的作品而言,他的赞同是有限度的。他在上述对他们的诗所作的批评就并非热情洋溢,在他于中郎全集所作的序中,他只是说中郎的诗歌具有消极的价值——即不成其为七子那样的诗歌风格。在那篇文章中,他从他们的散文中拣选出与他在这一里所论完全一样的品质,清新、自然可爱以及能创妙语。他并没有宣称说中郎在文学的任何领域都卓然超群,这在上面所作的批评中也可领会到:他的作品过于明白,以致没有多大的深度^①。将之与赢得周作人最高赞誉的张宗子(张岱)之风格进行对照,这种风格他描述为公安派风格与竟陵派风格的融合^②:则公安派风格的短处已经为竟陵派的幽晦涩重之标准所纠正。又当他声称中郎和刘同人叙景或兼抒情的小文均非人所有时,他已经对两派说理作品之风格有所保留。^③

周作人对公安派具有特殊感情的原因,无疑就蕴藏在与他们

① 《重刊袁中郎集序》,《苦茶随笔》,1935年。

② 《枣和桥的序》,《看云集》,1931年。

③ 《梅花草堂笔谈等》,《风雨谈》第185页。

的作品之亲近中,这些作家在一般的中国文学史上并没有被十分突出地加以表现,而他却向他的读者经常地介绍他们。在他们对时风的抨击中,为周作人所引用的主要观点是反对摹拟和复古,提倡自然天成、痴癖成性、因时而变、一己感悟之真实(诚)以及相信文学的连续性(即使是在不相一致或反动中显现)。所有这些观点,当然是周作人所赞同的,且正如在引证胡适时所说的,它们是新文学运动的指导原则——只除了时代有所不同。周作人特别将新文学看作是整个中国文学的一部分;他引述的新文学与以前的文学完全断裂的观点,实际上是向大多数参与者承诺的一种论述。但是,无论与他们观念的一致有多宽泛,基于他博采众长的立场以及那种思想方式已经变迁多少年之无可避免的事实,周作人明确地拒绝将自己与公安派认同起来。^①

虽然,正如我已经说过的,在周作人此后的文章中大量提到公安派,然这些论述不再一般地更多介绍他们思想的其他方面,而是综合各种关系变化。举例来说,他取来通常是贬义词的“旁门”一语,用于明末作家身上,并议论说:“我的偏见以为思想与文艺上的旁门往往要比正统更有意思,因为更有勇气与生命。”^②或者他相信公安派对以后的作家将道德与流自性灵者加以认同有所影响^③,或者他注意到他们“真实的个性”^④。他的一个新的主张是,现代学者在用一种与过去截然不同的新眼光来解读作为诗歌的《诗经》上,不如公安派和竟陵派;现今的批评家并没有对之作这样一种重新评价。^⑤

周作人说他在赞成公安派上面是有偏见的;偏见实际上是决定对他们的态度极为重要的东西,因为有关他们的影响和艺术成

① 见《重刊袁中郎集序》。

② 《梅花草堂笔谈等》,《风雨谈》第183页。

③ 《元元唱和集》,《药味集》。

④ 《杂拌儿跋》,《永日集》第172页。

⑤ 《贺贻孙论诗》,《秉烛后谈》第28页。

就几乎没有什么不同意见。《四库全书》这部大型著述目录,人们以为它是站在与周作人相反的批评立场的,这样说公安派:

其诗文变板重为轻巧,变粉饰为本色,致天下耳目于一新,又复靡然而从之。然七子犹根于学问,三袁则惟恃聪明。学七子者不过赝古,学三袁者乃至矜其小慧,破律而坏度。名为救七子之弊,而弊又甚焉。(《四库全书总目》卷 197,“《袁中郎集》四十卷”条)^①

这里承认公安派在历史上起过作用,并做出了与周作人一样的批评论断,尽管其前提与他的不同。

公安派所主张的观点,至少周作人认为值得一提的,绝对不是他们的专利。郭绍虞有“公安派的前驱和羽翼”一节对我们非常有帮助,显示了公安派是多么感激他们的前辈对他们思想上的教益,而这些前辈无疑是他们同时代持相同观点者。李卓吾(1527—1602年)是他们最为显而易见的精神来源,袁中郎从某种意义上来说是他的门徒。中郎的弟弟中道写道:“先生(案:中郎)既见龙湖(案:李卓吾),始知一向掇拾陈言,株守俗见,死于古人语下,一段精光,不得披露。至是浩浩焉如鸿毛之遇顺风,巨鱼之纵大壑。能为心师,不师于心;能转古人,不为古转。发为语言,一一从胸襟流出……”^②李卓吾则是受到了王阳明的影响,明显地接受了阳明“主观主义”的学说,即相信先天的知识,将个人良知置于首位。袁氏兄弟急欲向现行标准挑战,如上面引述所示,几与李卓吾完全

① 法国的龙萨一派因左右一代人关注其易变而不确定的思想意识之影响,遭受过与公安派同样的被非难的命运。见阿特金斯(J. W. H. Atkins)《英国文学批评》第4页。

② 《妙高山法寺碑》,引自中科院《中国文学史》第927页(此引有误,袁中道这段文字实出于《吏部验封司郎中中郎先生行状》——译者注)。

相同。李卓吾保护“童心”而不受道理闻见之障的观点，^①概括了他们从他们自身的角度来了解事物的原则和他们“真”的学说(自我的真实性);李卓吾接纳所有风格的作品,包括那些因其俚俗而不在正统观念认真考虑之列的作品,引导了公安派抛弃一种已被认可的风格并提倡创造性的个人风格;李卓吾对通俗文学的尊重,在一定程度上为袁中郎所继承,他将他的意见表述为唯今闺妇人孺子之歌或得其传^②;而李卓吾自负于“发狂大叫”^③时常为公安派所响应,例如中郎将机境偶触之时的创作行为比作“风高响作”与“月动影随”^④;或者作这样的描述,“顷刻千言,如水东注,令人夺魄”^⑤。

另一位被中郎在一首诗中称为“师”的人物是焦若侯(焦竑,1541—1620年)^⑥。在抨击七子、尊崇苏轼和白居易上,他开公安派之先。又,前一辈的戏剧家徐文长(徐渭,1521—1593年),之于他中郎曾写过一篇推崇备至的传,在他们之前就曾说过摹仿则不免鸟之为言矣^⑦,而袁氏兄弟的同代人汤显祖(1550—1616年)也持这一观点,主张汉宋文章之才情非可易而学也,故而最好还是自抒机轴。他也强调性灵之极端重要,相信文随灵性之觉醒而不思自至。

如上所见,即使周作人看重作为作家的公安派并不比其他作家更甚,并且其他人也像他们一样提出了相同的论点,为什么周作人会将他们特别地视作不仅是新文学运动的先驱、而且是指导者呢?关键的答案无甚惊人之处:即他们也掀起了一场运动,而不是

① 见郭绍虞《中国文学批评史》第350页。

② 《序小修诗》,《近代散文选》第15页。

③ 在《杂说》中提出,《焚书》三,引自郭绍虞《中国文学批评史》第351页。

④ 《行素园存稿引》,引自郭绍虞《中国文学批评史》第378页。

⑤ 《序小修诗》。

⑥ 郭绍虞《中国文学批评史》第352页。

⑦ 郭绍虞《中国文学批评史》第355页。

一个个孤立的个体。其他可资比较之处则既同样是普遍化的,也是更为个人化的:个人化在于,人们觉得他们作为他所偏爱的小品文样式之圣手,并且并不比我们前面提到的大多数其他作家来得怪诞,会对他有吸引力;普遍化在于,他觉得他们生活在一个与自己相似的时代——一个“乱世”,正如他在序《中郎集》时所表述的,因而所面对的至少有一些是同样的问题;他们的主要主张与现代作家的需求和性情相契合,那就是如周作人在《药味集》中(第112页)所说的,“有话要说,话又要说得好”;他们主要针对的是“复古”,其危险性周作人感到至今存在,在这种氛围的笼罩下,周作人觉得中国成为一个现代、健全及文明国家的希望将会被窒息。他们也是第一流的宣传家,即便是短短的摘录,也能给予某种启迪,并且我想周作人喜欢他们嘻笑怒骂的不恭和率性粗放。

周作人忽视了一些使得他们成其为公安派的性格特征,这些特征即使不是独一无二的,也至少是极不寻常的,这与他所据以立足的态度相一致,以至公开承认不喜欢抽象的理论。在他所作的《中郎集》序中,他表示不喜欢中郎非审美地涉足于禅宗与净土宗。^① 同样,在周作人的认识中,中郎文学理论中的关键术语,即“真”、“变”、“趣”、“韵”^②,如若有意义存在,也仅只是苍白的表达。

① 见张汝钊《袁中郎的佛学思想》,《人间世》,1934.12。

② 郭绍虞在《中国文学批评史》第367—379页所探讨。



引用书目

周作人的有关著作

- | | |
|---------------|-----------------|
| 1. 《自己的园地》 | 1923;重订于 1927 年 |
| 2. 《雨天的书》 | 1925 |
| 3. 《艺术与生活》 | 1926 |
| 4. 《泽泻集》 | 1927 |
| 5. 《谈龙集》 | 1927 |
| 6. 《谈虎集》(2 卷) | 1928 |
| 7. 《永日集》 | 1929 |
| 8. 《看云集》 | 1932 |
| 9. 《中国新文学的源流》 | 1932 |
| 10. 《周作人书信》 | 1933 |
| 11. 《苦雨斋序跋文》 | 1934 |
| 12. 《夜读抄》 | 1934 |
| 13. 《苦茶随笔》 | 1935 |
| 14. 《苦竹杂记》 | 1936 |
| 15. 《风雨谈》 | 1936 |
| 16. 《瓜豆集》 | 1937 |
| 17. 《周作人代表作》 | 1937 |
| 18. 《药味集》 | 1942 |
| 19. 《药堂杂文》 | 1944 |
| 20. 《秉烛后谈》 | 1944 |

- | | |
|--------------|------|
| 21. 《苦口甘口》 | 1944 |
| 22. 《过去的工作》 | 1959 |
| 23. 《知堂乙酉文编》 | 1961 |
| 24. 《知堂回想录》 | 1970 |

辞书

Boorman, Howard, *Biographical Dictionary of Modern China*, New York, Columbia University Press, 1967.

张其昀等编《中文大辞典》(40卷),台北,1962—1968

诸桥辙次《大汉和辞典》(13卷),东京,1955—1960

典籍

- | | |
|--------------------|--------------|
| 《诸子集成》8卷 | 北京,1954 |
| 《韩昌黎集》 | 香港,1964 |
| 《论衡校释》(黄晖编) | 台北,1964 |
| 《诗品注》(陈延杰编) | 香港,1959 |
| 司空图《诗品》(杨家骆编) | 台北,1962 |
| 《四库全书书目》(10卷),艺文重印 | 台北,1964 |
| 《四部备要》,中华书局 | 上海,1927—1936 |
| 《沧浪诗话校释》(郭绍虞编) | 北京,1962 |
| 章学诚《文史通义》 | 香港,1964 |
| 《文心雕龙注》 | 台北,1958 |
| 《文选》,商务印书馆 | 香港,1960 |
| 《袁中郎全集》 | 香港,未署日期 |

总集

- | | |
|----------------------|---------|
| 《中国新文学大系》(赵家璧编,1935) | 香港,1962 |
| 《中国文学批评论文集》(王焕镛编) | 台北,1957 |

- 《现代中国散文选》(孙席珍编) 北京, 1935
 《现代散文抄》(沈启无编, 1932) 香港, 1957
 《历代诗话》(何文焕编), 艺文重印 台北, 1956
 《晚明小品选注》(朱剑心编) 台北, 1964
 《文学批评文选》(杨家骆编) 台北, 1953
 《文论讲疏》(许文雨编, 1935) 台北, 1967

现代中文著作

- 阿 英《现代十六家小品》 上海, 1939
 安徽人民出版社《桐城派研究论文集》 安徽, 1963
 张 健《中国文学散论》 台北, 1967
 张其昀编《中国文化论集》 台北, 1954
 姜书阁《桐城文派评述》(1928) 台北重印, 1966
 蒋祖怡《王充的文学理论》 上海, 1962
 钱 穆《中国文化史导论》 台北, 1951
 《中国文学讲演集》 香港, 1963
 周振甫《诗词例话》 北京, 1962
 朱光潜《谈文学》 台北重印, 1958
 《文艺心理学》 台北重印, 1958
 朱东润《中国文学批评史大纲》 台北重印, 1960
 中国科学院文学研究所《中国文学史》(3卷) 北京, 1963
 方孝岳《中国文学批评》 上海, 1934
 傅庚生《中国文学欣赏举隅》 香港重印, 1969
 《中国文学批评通论》 上海, 1947
 何满子《论金圣叹评改水浒传》 上海, 1954
 徐复观《中国文学论集》 台北, 1966
 洪炎秋《文学概论》 台北, 1957
 任 辛《谈小品散文》 香港, 1957

- 阮无名《中国新文坛秘录》 上海,1933
- 容肇祖《魏晋的自然主义》 台北,1966
- 郭绍虞《中国文学批评史》 香港,未署日期
- 鲁迅《鲁迅全集》 北京,1961
- 《鲁迅译文集》 北京,1959
- 李辰冬《文学新论》 台北,1954
- 李素伯《小品散文研究》 上海,1932
- 罗根泽《中国文学批评史》(3卷) 上海,1957—1961
- 茅盾编《作家论》 上海,1936
- 巴人《论鲁迅的杂文》 未署出版地,1940
- 苏雪林《九歌中的人神恋爱问题》 台北,1967
- 陶明志《周作人论》 上海,1934
- 曹聚仁《现代文艺手册》 香港,1952
- 涂公遂《文学概论》 香港,1962
- 王梦鸥《文学概论》 台北,1964
- 王国维《宋元戏曲史》 香港重印,1964
- 《人间词话》,见许文雨《文论讲疏》
- 王瑶《鲁迅与中国文学》 上海,1952

日语著作中译本

- 青木正儿《中国古代文艺思潮论》(王俊瑜译) 台北重印,1961
- 《中国文学思想史纲》(王馥泉译) 上海,1936
- 厨川白村《苦闷的象征》(鲁迅译),《鲁迅译文集》第3卷
- 竹田复《中国文艺思想》(隋树森译) 香港,1966
- 渡边秀方《中国哲学概论》(刘侃元译) 台北,1964

英译中文原典

Birch, Cyril, *Anthology of Chinese Literature*, New York, 1965.

- Lau, D.C., *Lao Tzu*, Penguin Books, 1963.
Legge, James, *The Chinese Classics* (7 vols.), reprinted, Taipei, 1966.
Shadick, Harold, *The Travels of Lao Ts'an*, Cornell University Press, 1952.
Shih, Vincent, *The Literary Mind and the Carving of Dragons*, New York, 1959.
Waley, Arthur, *The Book of Songs*, London, 1937.

论文

- 张汝钊《袁中郎的佛学思想》，《人世间》，1934年12月
钟敬文《试谈小品文》，《文学周报》，1928年10月
高明《中国修辞学研究》，《中国语文》，台北，第1卷第6篇及第2卷第2篇
Pollard, D.E., Chou Tso-jen and cultivating one's garden, *Asia Major*, Vol. xi, pt.2.
吴宏一《王静安的境界说》，《中央日报》，台北，1967年5月17日

英语著作

- Abrams, M.H., *The Mirror and the Lamp*, New York, 1958.
Atkins, J. W. H., *English Literary Criticism, Seventeenth and Eighteenth Centuries*, University Paperbacks, 1966.
Bishop, J.L., *Studies in Chinese Literature*, Cambridge, Mass., 1965.
Castro, Angela, 'Three Early Essays of Lu Hsun', London University M. Phil. thesis, 1968.
Chow Tse-tsung ed., *Wen-lin*, Wisconsin, 1968.
Follett, Wilson, *The Modern Novel*, London, 1923.
Hsia, T.A., *The Gate of Darkness*, Washington, 1968.
Liu, James J.Y., *The Art of Chinese Poetry*, London, 1962.

Mao Tse-tung, *Mao Tse-tung on Art and Literature*, Peking, 1960.

Nivison, David, *The Life and Thought of Chang Hsueh-ch'eng*, Stanford, 1966.

Watt, Ian, *The Rise of the Novel*, Peregrine Books, 1956.

Wolff, Ernst, *Chou Tso-jen*, New York, 1971.

Yang, C. K., *Religion in Chinese Society*, University of California Press, 1967.

译 后 记

呈现在广大读者面前的这部著作,是英国学者卜立德(David E. Pollard)教授早期研究周作人的一项主要成果,1973年初版于英国。

卜立德先生 1937 年出生于英国,1961 年获剑桥大学中国语言文学专业的学士学位,1970 年在伦敦大学获中国语言文学专业的博士学位。自 1962 年起,他在伦敦大学东方与非洲研究学院执教,先后任讲师、教授,1989 年至 1997 年在香港中文大学翻译系担任教授,今年始为香港城市大学中文、翻译及语言学系的研究教授。作为一名资深学者,卜教授长期从事中国现代文学与中国语言文学翻译的研究与教学工作,用力勤精,成果颇丰,迄今为止,已发表有有关著作五部、论文六十余篇,在海内外中国学界具有一定的影响。

如其《一个中国人的文学观》“前言”所述,他于 1961 年开始正式研究周作人的著作,这意味着在他大学毕业之际,已经将周作人的个案研究列为自己进一步深入对中国现代文学进行考察、探讨的主干课题,可以说他正是藉这方面的成功研究,获取了英国著名学府中国语言文学专业更高的学位,并奠定了在该领域的学术地位。说他这部专门探究周作人文艺思想的著作积十年之功,是一点儿也不夸张的。

在这期间,卜立德先生先已于 1965 年在《亚洲研究》第十一期上发表了《周作人与耕种自己的园地》一文,主要检讨“五四”时期周作人的文学思想。而《一个中国人的文学观》一书则更集中地将

视点投向周作人的中年时期,正如作者在“前言”中指出的:“我甚至更具选择性地关注于周作人一生经历中的中年时期,那时他已从国家大事中激流勇退,转而更多地沉浸在对艺术和文化遗产的研究之中。”就当时而言,如此专门而系统地就周作人各个时期理论阐述和创作实践上所表现的文艺思想及其构成进行清理、解析,无论怎么说,都是一项拓荒的工作,即使光凭这一点,他的著作在周作人研究史上已经无可置疑地呈具重要的价值。卜教授在1976年还曾发表过一篇题为《周作人的隐退》的文章(载《名家论学》,复旦大学出版社1990年6月版),讲周氏的人生观。

作为一位来自另一种文化背景的西方学者,着手进行这项开拓性的研究工作,其面临的困难是可想而知的。作者在书中也曾分别提到过,我想大致可以归纳为如下两个方面:其一是像大多数研究中国文学的西方学者都常常碰到的那样,要揭示像周作人这样一个中国传统文化传统陶铸出来的现代作家的文学观(周氏的论说又宁愿“披着中国传统外衣”),他与他的读音所共享的文化语境下的中国式语汇和以鉴赏为特征的中国批评特有的性质,不仅仅关涉文学价值观念问题,更是中国人心理和中国生活方式及过程的体现,该如何把握?其二,按照讲求范畴、目标的界定以及精确性、一致性的西方批评标准,周作人的文学观念不能算是经过缜密构想并十分逻辑地表达出来;并且,从根本上说,他的美学态度不是“诗”的,纯粹的文学品质并不是他最终考虑的东西——在这种情况下,又该如何进行探究?

正是针对这样的问题,这部著作更强调一种历史整体意识的考察,即将周作人的文艺思想置于具体的历史生成过程之中,力图对与之相联系的中国传统思想文化、传统文学价值观及其衍化、运作有一个比较完全的把握,从而对周作人在那个特定社会与时代提出的文学艺术主张之构成与性质,他于传统文化与外来文化的夹缝中所作的种种迎拒、改造及其内在动机,有一个合理的理解与解释。为此,作者系统考察了功利主义与表现主义理论在中国文

学史上联系与冲突的发展过程,以及在这个过程中表现出来的文学是什么或文学应该是怎样的,文学可以做什么、不可以做什么这些指导中国文学批评的中心观念,以此作为对周作人文学基本观点进行估价的基础,且无论就周氏文学上个人主义信仰的内涵及其衍生物,就周氏那些由属于文学欣赏方面的语汇构成的价值序列,还是就周氏对其所独擅的散文这种文学样式所做的探讨,他都试图在最大程度上从中国的艺术与生活传统出发予以分析、解说(当然,他也将它们与他所稔熟的有关西方文学理论与批评、特别是欧洲浪漫主义的有关概念作了参比分析),这就使得他这部著作在将中国现代文学批评与其自身批评传统有机地融贯起来这一方面显示出很大的特色。鉴于此,我想时至今日,虽然国内学术界已经出版有不少有关周作人研究的著述,然而翻译介绍卜教授的这部早期著作,仍应具有不容忽视的意义吧。

该著传入中国学术界,应该是80年代的事。我是在1987年,承蒙复旦大学中文系贾植芳教授的推荐,得见此书的美国加州大学出版社版。当时我刚刚硕士研究生毕业,读的是中国古典文献学,既无中国现代文学的专业背景,更不具备翻译西方学术著作的学识,只是凭着希望对国外学者整体地研究中国文学及批评更多一点感性知解的单纯想法,尤其是对本书亦注意到的晚明文学、清代文学与新文学运动之间的深层关系有着特别的兴趣,便不揣鄙陋,立即着手进行翻译。而差不多与此同时,记得吉林大学的赵京华先生业已发表了所译该书第一章的主要内容。现在想想自己当时真是有点不知天高地厚,如果不是拙译的校者吕胜先生的无私帮助——他是英美文学专业的科班出身,自1984年起,又师从贾植芳教授攻读比较文学的硕士学位——这部译稿不知会是何等面目。

译稿陆续化了半年多的时间才得以完成,其后曾辗转于数家出版社,皆因诸多困难而未获出版。一晃十年过去了。幸而复旦大学出版社的领导,尤其是贺圣遂社长,出于对原著学术价值的高

度认同,接受了这部并非由专门家担当的不成熟的译稿,使得卜教授这部化了十年心血的专著终于能够和我国的学术界见面,请允许我在此敬致谢忱。作为本书的作者,十年来卜立德教授对此书的翻译给予了极大的关注和支持,最近还出具了此著的版权授权声明,并慨然允赐中译本序,我也向他表示诚挚的敬意和感谢。我还要特别地感谢命我研读此著并予以悉心教诲的贾植芳教授,不过我常因自己学殖疏浅而辜负他的期望感到惶恐,好在贾先生也在百忙中抽出时间为这部著作的中译本作了序,读者自可从他的序中了解到他当初推荐此书的深意。最后,敬谢我的导师,复旦大学古籍整理研究所所长章培恒教授为中译本作序,他一贯教示我们,研究中国文学史,不应将古代文学与现代文学截然割裂开来,那样的话,会在根本上限制我们的思考领域和研究深度。

在本书正式出版之前,我又曾化数月时间对译稿作了修订,校者吕胜先生因已移居美国,无法作最后一道审阅,翻译中的纰谬或欠妥之处概由译者负责,祈请广大读者多多教正。

译者

2000年9月于复旦大学古籍所