

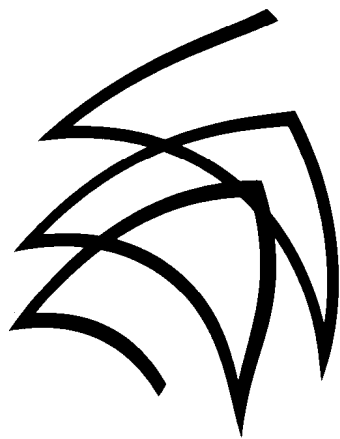
# 中国现当代

# 文学学科概要

ZHONGGUO XIANDANGDAI  
WENXUE XUEKE GAIYAO



既要辨章学术，考镜源流，梳理研究的状况与学科的理路，又尽可能从文学史理论与方法的高度总结经验，探讨得失，以期对这门学科的建构原则、研究模式与存在问题有比较清醒的认识。或者说，不只是给大家一张标示学科研究方位的「地图」，还要通过反思这门学科，对这门学科的研究水平有整体性的了解与评判。



温儒敏 李宪瑜  
贺桂梅 姜涛 等著



北京大学出版社  
PEKING UNIVERSITY PRESS

# 中国现当代

# 文学学科概要

ZHONGGUO XIANDANGDAI  
WENXUE XUEKE GAIYAO

教育部博士点基金重点科研项目



温儒敏 李宪瑜  
贺桂梅 姜涛  
等 著

北京大学出版社  
北京

## 图书在版编目(CIP)数据

中国现当代文学学科概要/温儒敏、李宪瑜、贺桂梅、姜涛等著. —北京: 北京大学出版社, 2005.1

ISBN 7-301-07459-X

I. 中… III. 温… III. ①现代文学—文学研究—中国②当代文学—文学研究—中国 IV. I206.6

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 045640 号

书 名: 中国现当代文学学科概要

著作责任者: 温儒敏 李宪瑜 贺桂梅 姜涛等著

责任编辑: 张凤珠

标准书号: ISBN 7-301-07459-X/I·0675

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区中关村北京大学校内 100871

网 址: <http://cbs.pku.edu.cn> 电子信箱: [zpup@pup.pku.edu.cn](mailto:zpup@pup.pku.edu.cn)

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62752022

排 版 者: 北京军峰公司

印 刷 者: 河北三河新世纪印务有限公司

经 销 者: 新华书店

650mm × 980mm 16 开本 27 印张 470 千字

2005 年 1 月第 1 版 2005 年 1 月第 1 次印刷

定 价: 32.00 元

---

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,翻版必究

## 引言：“研究之研究”与学术视野的拓展

“中国现当代文学学科概要”，顾名思义，是介绍中国现当代文学这一学科的入门课，也是属于“研究之研究”的课。这门课在北大中文系已讲过几轮，凡是现当代文学专业的研究生，一进来都要求他们听这门课，还有不少其他相关专业的研究生和本科高年级学生，希望了解这个学科的历史与现状的，也都选这门课。在本科阶段，同学们已经学过“现代文学史”和“当代文学”，都是刚上大学不久开的课，主要讲述作家作品和重大的文学史现象，引导掌握基本的文学史知识，并初步学习评析文学创作与文学史现象的方法。作为基础课，重在相对稳定的知识积累，那时还不可能全面介绍这门学科的历史与现状。现在我们学习这门课的角度有所不同，就是说，不再满足于一般文学史知识的积累，而要更专业、更有学术的自觉，去了解“研究之研究”，即是从学科评论的高度，回顾现当代文学作为一个专门的研究领域，其发生发展的历史、现状、热点、难点以及前沿性课题。学科的入门和导引，是本课程的定位。

从事任何学术研究，都要有问题意识，有问题才有研究的动因，才能形成研究的课题。所谓问题意识，并非凭空产生，而是源自对研究对象深入的思考，包括对既有研究成果的充分把握。因此，对所从事研究的学科性质、特点及状况的全面了解，是我们初学者进入研究的必经之路。面对业已形成的学科格局，我们很自然会寻找自己可能适合的位置，明白自己可以做什么，什么问题的探寻可能是有意义的，也才能感受自己工作的价值。而且只有这样，才能和既有的或相关的研究形成对话，对既有的研究结论或超越，或颠覆，或有所补充，或有所发挥，或另辟蹊径，或触类旁通，总之，无论“接着说”还是“重新说”，既有的或相关的研究都可能是一种前提，一种引发，或一种基础。学习“现当代文学学科概要”，就是要帮助大家在规定时间内，对现当代文学的学科史与研究现状有较全面的了解，领略各种不同的研究方

法、角度与多样的治学风格,由此觅得进入研究的门径,学会触发研究的问题,找到适合自己的研究方向。

这门课将比较详尽地介绍学科史与研究状况,其中也会帮助大家掌握从事本学科研究的基本书目和许多基础性资料。我们不妨把目标定得再高一点,既要辨章学术,考镜源流,梳理研究的状况与学科的理路,又要尽可能从文学史理论与方法的高度总结经验,探讨得失,以期对这门学科的建构原则、研究模式与存在问题有比较清醒的认识。或者说,不只是给大家一张标示学科研究方位的“地图”,还要让诸位站得高一点,来反思这门学科,对这门学科的研究水平有整体性的了解与评判。对学术脉络的追溯也许能深化现代文学学科的自省意识,增加我们学术上的自觉。

和本科生偏重知识的传授不一样,研究生更要强调所谓“科班训练”,即系统的专业培养,以养成专业的敏感与问题意识,也就是学术的自觉。这不能靠速成,要有积累,有体悟。我们看重的,决不只是选几门课,凑够学分,然后写篇毕业论文了事。更重要的是,有相对完整的训练的“过程”,通过自己亲身反复“触摸”研究对象,大量阅读原始材料(尤其是作品)和既有的研究成果,不断地思考、摸索、讨论,熟悉所从事的专业领域和相关学科,从中体会做学问的尊严、甘苦与情趣,逐步发现自己治学的潜质,以及可能发展的最好的“方位”。听课、阅读、写文章,都是围绕这种学术训练的“过程”。这种“过程”别人代替不了,老师的传授也不等于学生就有了“体验”。如果没有这种相对完整的训练“过程”,没有属于自己的学术体验,就很难形成学术上的方向感与分寸感;就我们这个学科而言,也难于形成对文学史现象知人论世的历史感和审美判断力。以往有些同学上了研究生就急于发表文章,其实对所从事的学科领域并不熟悉,更缺少“过程”中得到的学术体验,包括上面说的做学问的方位感和分寸感,虽然也可能写出一些文章,毕竟后劲不足,难于在学科领域真正得到更多的发言权,也会影响到学问上的发展。所以我们上这样一门“研究之研究”的课,并不是要传给大家什么治学的妙法,也不是要速成什么学问,而是和大家一起总结与反思一门学科,让大家观千剑而识器,获得在本学科领域的方位感。重要的是给诸位一种引发,大家还得顺藤摸瓜,顺着课上所引介的许多书目与课题去阅读、思考与体验。希望这门课能成为这种系统学术训练的一种发端。

以上主要是对选这门课的现当代文学研究生来说的。对相关学科的同学来说,不一定要从事现当代文学的研究,但是现当代文学研究的方法、理路,以及作为一门学科基本训练的一些要求,也可能对你们各自的研究方向

有所启发。有些本科生对现代文学有兴趣,或者要选这方面的题目作毕业论文,或者准备报考这一学科的研究生,我想这门课也会有很实际的帮助。

这里我想特别要提到的是,文学史研究的科班训练常常会有“损失”的。我们在学会如何进入研究以及“作文章”时,更多的是强调理论思维的养成,学会怎样进行有效的学术“操作”。其实文学研究在很大程度上要依赖研究者的审美体验,应当是有灵性的创造活动,有时过分强调理论框架的搭建,可能会切割和损伤了个性化的文学感觉。文章是“作”成了,离文学反而远了,甚至不相干了。有些年轻的同学刚上大学中文系时,文学的感悟力还是很好的,学了几年理论,也会提笔写一些评论了,可是原来那种鲜活的感觉能力反而丢失了。这很可惜,也不应该。也许我们这门偏于学术史的课确实比较重理论分析归纳,而且注重引导如何“做学问”与“作文章”,但是我们也应当尽可能意识到这类课程功能上的“偏至”。所以,我们帮助大家了解当代文学研究这门学科的沿革与现状,激发我们的学术思考,只是第一步。真正要进入研究状态,还是要接触文学史的“原料”,特别是作品,要重视自己的经验与感悟。尽量避免从理论到理论,让理论把自己硬是框住了。

中国现当代文学研究作为一门学科,已经有大半个世纪的历史,不年轻了。这门学科的发展经历过曲折与艰难,也有过类似“显学”的辉煌,但如今已转为沉寂,昔日的风光不再,甚至还面临一些困扰。是到了该认真总结的时候了。总结这门学科的历史,探索当前这门学科存在的问题与困扰,讨论学科的趋向与前景,也应当是我们开这样一门课的重要目的。眼下坊间已经出版多种与学科总结相关的书,都只是论及现代部分。如黄修己的《中国新文学史编纂史》(北京大学出版社1995年出版)、许怀中的《中国现代文学史研究史论》(厦门大学出版社1997年出版)、冯光廉与谭桂林的《中国现代文学史研究概论》(南京大学出版社1995年出版),以及徐瑞岳主编的《中国现代文学研究史纲》(江苏教育出版社2001年出版),等等。这些著作对现代文学史的研究都努力做出比较全面的介绍。黄修己的《编纂史》主要论列几十年来以“现代文学史”面目出现的专著与教材,许怀中的《史论》重点介绍各阶段的“研究流程”及作家、作品、流派等方面的研究成绩,冯光廉等的《概论》和徐瑞岳的《史纲》侧重于对一些重点研究专题的评述。这些书的叙述角度不同,各有特色,而所提供的有关研究史的大量资料,尤其值得我们参考。我们这门“学科概要”课程,有些内容与上述著作有近似的地方,如对研究历史的描述,对许多代表性的研究成果的评价,等等。所不同者,一是这种介绍与评述我们更注重从学科史的角度去考察,也更注重引申出文学

史观与方法论的探究；二是更注重问题的提示与讨论，或者说，更注重往学术训练的角度引导；三是论述范围不止于现代，而是整个学科，包括现代和当代两个部分。这些特点也是本课程的既定目标与性质所决定的。

为便于讲述，这门课设置有 21 章，分两部分：前一部分回顾学科沿革。不是面面俱到，而是采取以斑见豹的办法，选评一些最有代表性的文学史研究论著，突现不同阶段的研究空气与时代特征，从中发现不同的文学史观及研究理路，探究其得失，并以此勾画出本学科发生、发展与变迁的历史轮廓；后一部分是研究现状的述评，主要介绍近期较有影响的研究论著，各研究领域的进展、困扰和可能的生长点，等等；也包括对处于学科前沿的一些重大问题的介绍，以及学科的难点、热点课题，尽可能展示不同的学术观点，以引发深入的讨论。

从学科史轮廓的获取，到重点研究成果的掌握，再到对学科前沿的了解并参与探讨，几部分环环紧扣，逐步深入，又始终往学科史观念与方法的层面导引，这也许是适合于前面所说的基础性的学术训练的。

当然，导引毕竟只是导引，“概要”性质的课不可能对许多课题都做出深入的探讨，重要的是在史述中引发学术研究的问题意识。一般而言，这种概要性质的课程有助于了解学科的历史、现状以及前沿课题，等等，如前面所说，可以引发学科兴趣，或者提供某些资料线索，帮助找到一些适合自己的研究题目。这是比较容易达到的目标。而更高的要求，则是从学科的梳理引申到对这样一些问题的思考：面对业已形成的学科格局、范式和困扰，后起的研究还能够做点什么？什么样的研究可能是更适合时代的需求，也更可能发挥新一代年轻学者的学术潜能的？这本概要只是起一种导引作用，“师父领进门”，“修行”就看个人的努力了。

“中国现当代文学”是一个相对独立的学科，包括“现代”与“当代”。在教育部与国务院学位委员会颁发的有关学科分类中，有“中国文学”这一门，是所谓一级学科，下设古代文学、文艺学、比较文学与世界文学，以及现当代文学、汉语语言学、古典文献学，等等，都是所谓二级学科。其实，现、当代的硬性划分，有些别扭。通常讲“现代文学”，指 1917 到 1949 年之间的文学，1949 年新中国建国后的文学称“当代文学”。划分的根据主要是政治和社会变迁的界限，不完全考虑文学自身的性质。所以近年来有不少学者对此提出质疑。本课程也将探讨这个分期问题。这里仍用“中国现当代文学”这个大家惯用的概念，主要是照顾学科划分的惯例。在实际论述中，我们将重点评述“现代”部分，适当兼顾“当代”部分，并尽可能把两段融合。“现代”部

分更多地带有“史”的研究的特点,学术研究的积累相对比较丰厚,比较稳定,而“当代”部分,尤其是近期的文学研究,仍带有许多“评论”的性质,所以从学科建设的角度讲,较为偏重“现代”,也是可以理解的。

从上个世纪 90 年代初开始,我在北大中文系为研究生多次讲授“现当代文学学科概要”的课程,在这基础上,1998 年以《中国现当代文学研究史论》为题申请“教育部博士点基金重点科研项目”获得批准,并得到资助。这几年,我将“概要”的部分讲稿整理修改,突出“史论”的特点,同时邀请几位学界新秀参与这个项目,主要负责撰写研究现状部分。本书是多位作者合作的产物。

各位作者的分工如下:

温儒敏 撰写第一、二、三、四、五、六、七、八、九、二十章,第十九章第一、二、四节,以及导言和附录部分;并负责全书的总体构思、对各章的修改和统稿。

贺桂梅 撰写第十一章;

姜涛 撰写第十、十三、十四章;

程凯 撰写第十二章;

李宪瑜 撰写第十五、十六章;

王家平 撰写第十七、十九章第五节;

此外,黎荔撰写第十八章第一、二、五节;王丽丽撰写第十八章第四节和第十九章第五、七节;杨天舒撰写第十八章第三节;葛飞撰写第十九章第三节。



# 目 录

- 引 言 “研究之研究”与学术视野的拓展/1
- 第一章 围绕初期新文学评价的不同文学史观/1
- 一 胡适:以进化的系列构想文学史/2
- 二 梁实秋:把古今文学铺成一个平面/6
- 三 周作人:从文学源流看史的循环/10
- 第二章 最初几种独立形态的新文学史/15
- 一 30年代前期的文学史写作热/15
- 二 陈子展提出甲午以降的文学“近代性”命题/18
- 三 王哲甫写出第一本专论新文学运动的文学史/21
- 四 流行的唯物史观介入新文学研究/23
- 第三章 当代评论与文学史研究的张力/27
- 一 用历史的态度整理新文学的发生过程/27
- 二 带“当代评论”性质的文学史叙述/29
- 三 以创作的成果为重点/31
- 第四章 一代名家对新文学的总检阅/36
- 一 历史参与者如何参与对历史的描述/36
- 二 编选角度与选家的性情趣味/39
- 三 文学潮流递变线索的勾勒/41
- 四 以“现象”的提炼展示“过程”/44
- 五 文学史观的多元对话/46
- 第五章 三四十年的作家作品评论/48
- 一 早期的作家作品评论/48
- 二 “作家论”作为30年代流行的批评文体/50
- 三 茅盾的“作家论”/52
- 四 李健吾与沈从文的评论/55

- 第六章 40年代文学史家如何塑造“新文学传统”/61**
- 一 李何林以“资料长编”表现文坛纷争的大势/63
  - 二 周扬对“五四”传统所做的有历史感的阐释/66
  - 三 冯雪峰对主流文艺运动负面影响的初步清理/68
  - 四 “战国策派”对“五四”传统的批判以及对新文化的想象/70
- 第七章 王瑶的《中国新文学史稿》与现代文学学科的建立/74**
- 一 “《史稿》现象”与学术生产体制化/74
  - 二 政治化写作状态中的文学史观调适/78
  - 三 文学史研究中的“文学”与“史”的纠缠/82
  - 四 体例 艺术评点 文献处理/84
  - 五 《史稿》的命运及其影响/87
- 第八章 学术生产体制化与五六十年代的现代文学史写作/91**
- 一 对新文学“性质”的“较真”/93
  - 二 “社会主义现实主义”观照下的“逐新”/95
  - 三 “以论代史”形成套路/100
  - 四 “集体写作”的模式/105
- 第九章 现代文学作为80年代的“显学”/108**
- 一 “重评”与学科的复苏/108
  - 二 思潮流派的研究风气/114
  - 三 理论方法热/116
  - 四 文学史整体观与学术格局的探讨/118
- 第十章 “重写文学史”与90年代的学术进展/123**
- 一 “重写文学史”释放独立的文学史想象/123
  - 二 经典的颠覆与重置/126
  - 三 “现代性”讨论与学科的反思/130
  - 四 学科边界的打破及其影响/134
- 第十一章 当代文学的历史叙述和学科发展/141**
- 一 50至70年代：“当代文学”的建构与历史叙述/142
  - 二 80年代：重写文学史思潮中的当代文学及其学科建制/149

三	90年代:当代文学史研究的几种路向/167
<b>第十二章</b>	<b>文学思潮流派研究状况/191</b>
一	理论的倡导与初步成果/191
二	研究格局与视点的更新/198
三	影响研究和思潮流派研究/201
四	批评史研究/212
五	价值重估以及对学科的反思/213
六	对“文学生产传播”机制的关注/220
七	“现代性”的讨论和思潮研究的新进展/226
<b>第十三章</b>	<b>小说研究状况/239</b>
一	审美标准的重塑/239
二	多向度研究格局的形成/243
三	小说史的写作潮流/247
四	问题意识与外来方法的切入/249
<b>第十四章</b>	<b>新诗研究状况/256</b>
一	诗歌流派研究的动力与构想/256
二	对现代主义的格外关注/259
三	关于现代性与民族性的对话/262
四	对诗歌形式和诗学问题诸层面的探究/264
五	对诗歌研究范式的检讨/267
<b>第十五章</b>	<b>散文研究状况/274</b>
一	散文作家作品研究/278
二	散文流派研究/282
三	散文理论的发掘整理/288
四	散文史的成果/290
五	杂文研究/293
六	报告文学研究/295
<b>第十六章</b>	<b>戏剧研究状况/299</b>
一	研究思路的开拓/300
二	几位戏剧作家的研究/303
三	戏剧理论与思潮研究/306
<b>第十七章</b>	<b>鲁迅研究的历史与现状/310</b>
一	学术史的回顾/310

- 二 学术梯队的代际衔接与研究的阐释系统/315
- 三 近期的代表性成果/318
- 第十八章 重要作家研究述评(上)/330**
  - 一 郭沫若研究/330
  - 二 茅盾研究/336
  - 三 巴金研究/344
  - 四 老舍研究/349
  - 五 曹禺研究/352
- 第十九章 重要作家研究述评(下)/359**
  - 一 沈从文研究/359
  - 二 张爱玲研究/361
  - 三 艾青研究/367
  - 四 穆旦研究/374
  - 五 胡适研究/378
  - 六 周作人研究/381
  - 七 胡风研究/386
- 第二十章 困扰学科发展的几个问题/395**
  - 一 如何看待学科边缘化问题/395
  - 二 关于文学史与思想史的关系/398
  - 三 文化研究问题/402
  - 四 “现代性”问题/405
- 附录一 关于现当代文学研究论文的写作/408**
- 附录二 关于现当代文学基础课教学改革的思考/416**

## 第一章

# 围绕初期新文学评价的不同文学史观

本课程的第一部分,讲述现当代文学的学科沿革,也就是学科史,一共有12章,大致依时间顺序,挑选一些比较重要的文学史研究论著,考察其各自产生的时代背景,看诸多论者在不同的历史语境中是如何就现代文学发言的,他们用的是什么角度、理论和方法,对“现当代文学”这门学科的形成、发展有过什么影响。这种考察不打算全面地评价,而将重点放在“文学史观”上。这样也许能拓宽我们的视野,让我们了解所谓文学史的研究,是可以从不同层面进入的,而且各种不同的角度、方法,都难免有长短得失;甚至最“高明”的理论方法也难免会遮蔽某些东西;不同的时代需求及为其所制约的历史环境,会对文学史研究的“生产”发生重大的影响。然而,正是处于动态的多种文学史研究与评论,共同地、逐步地建构了“现当代文学”的独立学科。当然,这种考察也有可能为我们初学者提供一幅现当代文学学术史的图景,尽管只是轮廓性的、粗略的,但也会给我们某些学术积累的连续感,使我们在面对许多“新”课题时,会自觉地触摸到往昔研究的根须。

上个世纪50年代初,现代文学作为一门学科建立之前,对现代文学的史的研究,已经有过一些著述,可以把20年代到40年代称做现代文学学科的酝酿期。尽管这期间的研究成果不多,也比较零碎,缺乏规模,但可看到几种不同的文学史思维模式正在形成。更重要的是,这些不同的文学史思维模式所产生的成果之间,存在一种互动互涉的关系,并在相当程度上影响到后来现代文学研究的格局。酝酿期研究对学科建立的潜在影响,或者说渊源,正是这一章要重点探究的问题。

新文学诞生后的第一个十年,还很少有人从文学史的角度总结新文学的得失,因为历史毕竟还没有拉开距离。尽管当时有关新文学运动的评论或争议很多,但大都还不是有关新文学的史的研究。不过有两篇文章是特别值得在这里加以评述的,那就是胡适的《五十年来中国之文学》(1922年)

与梁实秋的《现代中国文学之浪漫的趋势》(1926年)。也许我们还要再加上周作人的《中国新文学的源流》(1932年),该文发表时间比前两篇要晚,但同样是试图从史的角度评说新文学的,并且与前两篇构成了明显的文学史对话,所以有理由放到一起来讨论。这三篇文章最早显示了有关现代文学研究的几种不同的理路,以及不同的文学史观,对后来的学科形成也有不同程度的影响。反过来,我们也许会发现,当今的许多文学史观念中,还回荡着从前人的文学史论评中传来的历史的回声。

## 一 胡适:以进化的系列构想文学史

我们先来讨论胡适的《五十年来中国之文学》。这篇文章写于1922年3月,是为上海《申报》创办五十周年纪念而作,第二年由申报馆发行单行本,并译成日文出版。<sup>[1]</sup>因是最早“略述文学革命的历史和新文学的大概”<sup>[2]</sup>的论作,在当时和后来的影响都很大。这影响主要是在文学史观念上,即以进化论的眼光看待新文学的形成,以进化的系列去构设文学史。二三十年代写作的诸多文学史,都自觉不自觉地认同胡适这篇文章所描绘的新旧文学转型的图景。

胡适这篇论文所述“五十年来”指的是1872至1922年,即上海《申报》创刊的五十年,这样来划分时期本来并无特别的文学史意义。不过《申报》面世当年恰好又是曾国藩去世那年,胡适试图以曾国藩这位桐城派古文中兴的“第一大将”之死,来标示古文命运的一蹶不振,也自有其象征意味。这篇论文三万多字,共十节,前面九节讲晚清与民初文坛的嬗变,最后一节才正面叙述“五四”新文学运动的情况。显然,胡适的着眼点始终是新文学,讲五十年文坛之变,处处不忘说明新文学运动发生的历史必然性。胡适是以新文学发难者和功臣的姿态写这篇论文的,因此文章带有向传统挑战的激越的气氛,立论新颖而偏激、粗糙,但从其对文学历史现象的归纳与解释中,可以鲜明地看到一种进化的文学史观。

此文意图是勾勒“变迁大势”,突出“旧文学”转为“新文学”的不可阻挡的趋势。那么“变”的趋势表现在哪里呢?胡适认为表现在古文的“回光返照”上。胡适的确很会写文章,他用“回光返照”来描述一种趋势,把古文盛极而衰的最后“光芒”当作一个文学史现象来处理。胡适指出,晚清和民初的古文受了时势的逼迫,也做了一些“内部的革新”,总的趋势是朝应用的方面变,由“奢侈品”、“装饰品”冀求变为较适于社会需要的“应用的工具”,

然而终究还是挽救不了衰败的命运。到底有哪些回光返照呢？胡适指出古文在晚清也在“革新”，成果不错，他把这些“革新”归纳为四派或四种现象：

一是严复、林纾用古文翻译西洋学术著述与小说。胡适认为以文章论，“自然是古文的好作品”，林译小说等于“替古文开辟一个新殖民地”，“古文的应用，自司马迁以来，从没有这样大的成绩”。这个评断很有名，后来被广为引用。胡适不轻易菲薄林译小说，而是给予肯定，不过这种肯定又是有保留的，因为胡适要从进化的角度看待文学史现象。他指出从历史发展的角度看，林纾所取得的一度辉煌的成绩“终归于失败”，原因在于“古文究竟是已死的文字，无论你怎样做得好，究竟只够供少数人的赏玩，不能行远，不能普及”。胡适是以应用和传播的范围大小来论得失的。事实上，严译学术名著（如《天演论》），特别是林译小说，读者面够大的了，晚清的知识者很少不受其影响的。胡适还嫌小，是因为他注重向平民“普及”。他认为言文合一，用白话文写作，才能普及。能否普及民众是胡适评述文学历史现象的一条标准。这跟启蒙主义的立场有关，是“五四”新文化运动时期知识先驱们普遍采用的视点。

以同样的视点，胡适评述了古文“回光返照”另外三种现象，即谭嗣同与梁启超一派的议论文、章士钊一派的政论文，以及章炳麟的述学文章。从字里行间可以看出胡适也颇为欣赏上述诸家的功力与成绩，特别是章炳麟，胡称之为“清代学术史上的押阵大将”，认为其著作无论在内容与形式方面都能成一家之言。然而，胡适坚信数极而迁，古文写作再精到，其语言和文体毕竟不适于普及，不适于充分表述现代人的思想感情，所以晚清古文那最后的几道光，再辉煌耀眼，也不过是光荣的结束。于是，在胡适看来，古文让位于白话文，新文学取替旧文学，就是不可逆转的大势了。

其实晚清白话文写作潮流已经出现，并不是“五四”之后才有白话文的提倡。对此，胡适如何解释呢？在用八节篇幅论评古文的衰落之后，胡适专门又用两节分别评述了晚清的白话小说与近几年的新文学。胡适为了给以白话文学为契机的新文学运动寻找历史的逻辑，在否定文言文的文学（甚至称之为“死文学”）的同时，竭力称扬白话文学、平民文学的传统。他认为两千多年来白话文学的线索一直不断（胡适所述白话文学的范围划得很实），而晚清李伯元、吴沃尧、刘鹗等超出“官话疆域”所写的白话小说，无论语言艺术还是结构手法，都很有创意，将白话小说提升到一个新的高度。胡适对晚清白话小说格外关注，并发掘出许多新变的因素（如对《九命奇冤》、《老残游记》结构手法创新的分析），他显然看到了小说艺术由古典往现代转型的

种种表现,就是说,他已注意到了“过程”,这是很有历史眼光的。然而在该文的论述中,胡适并没有更多地说明这种变化“过程”的意义,顶多只是把这种变化作为一种新文学发生的背景或前奏。胡适要强调的是新文学运动的彻底革新的性质。所以在论评近五六年的新文学成绩时,胡适竭力树起一个与晚清文学根本区别的分隔板,那就是主张白话运动的“有意”与“无意”。在他看来,晚清的文坛已呈古文的颓势,而白话文学尽管有新鲜活跃的色调,然而毕竟“没有人出来明明白白的主张白话文学”。当时有些鼓吹白话的人尚未觉悟到“历史的文学观念”,他们提倡白话只是为了开通民智,而自己仍乐于欣赏和写作古诗古文。这也就等于认为提倡白话的“我们”不妨仍旧吃古文古诗的“肉”,而把白话文学的“骨头”抛给“他们”下等社会的人来吃。胡适之所以要非常偏激地打出“古文死了二千年”的讣告,是为了与晚清的白话文倡导者划清界线,标示自己的彻底革新。

我们读这篇论文时,会非常强烈地感受到胡适的理论倾向。胡适是那样骄傲地声称他们主张文学革命所根据的是“历史的文学观念”,也就是文学进化论。他认为“文学者,随时代而变迁者也,一时代有一时代之文学”,古人已造古人之文学,今人“当造今日之文学”。他把文学发展看成一环扣一环的链条,每一环都各有所工,适应不同的时代,各个历史阶段的文学“各因时世风会而变”,“因时进化,不能自止”。<sup>[3]</sup>古文的时代已经过去,当然也就轮到白话文学称雄了。至于近五六年白话文学的创作,胡适也自知因时间太短,实绩并不显著,但他的评价仍非常高。如认为“白话诗可以算是上了成功的路了”、“短篇小说也渐渐的成立了”、“白话散文很进步了”,等等,其核心观点仍是:新文学的发生完全符合文学进化的态势,所以应以历史的眼光给予充分的评价。

现在我们可以从文学史方法论上去考察一下胡适这篇论作的价值与得失了。他立论的出发点是文学进化论,即强调新陈代谢的变,强调因时递进的发展,强调不同时代有不同的文学这一规律,使得这篇论作有一种不容置辩的挑战风格,在当时相当有力地证说着新文学运动的合理性和必然性。这种进化论的文学史观在“五四”前后有很大的影响力。在那样一个刚刚醒过来的时代,长久沉睡的倦意尚未完全消退,一切新异的文学观点都会带来痛快的刺激,进步、革新以及新旧对立转化的观念也就很容易深入人心。如陈独秀在《文学革命论》中提倡文学应跟上时代、弃旧图新,“因革命而新兴而进化”<sup>[4]</sup>;周作人认为中国新文学只有逐步进化发达,“将欧洲文艺复兴以来学说思想,逐层通过”,才能最终赶上“现代世界的思潮”<sup>[5]</sup>;沈雁冰也强调



中国新文学虽然仍步西方的后尘,但急不得,要一步步来补课,先提倡写实主义,因为“进化的次序不是一步可以上天的”<sup>[6]</sup>。显然,在新文学初期,不光是胡适,先驱者普遍采纳了进化论的文学史观,进化论帮助他们了解世界发展的动向,树立“一时代有一时代之文学”的革新意识。这种文学史观在当时的确很有进步的作用。

但进化的文学史观也是有其偏颇的。这种观念明显地受决定论和目的论的约束,所描述的文学演进的线条难免过于简单,并不能细致而充分地说明文学史上某些看似偶然的不合演进“规律”的现象。文学发展过程不能纯粹用进化论所包含的“新陈代谢”的一般规律来解释。那种以为文学进化有绝对顺序,后者必定优于前者的观点,往往会把复杂的文学史现象简单化。这毛病从胡适的文章中也可以看到,他其实也很欣赏清末古文的成绩,在这一语言形式范围内清末古文所达至的艺术高度相当可观,胡适是承认的。但由于他是从进化角度做文章,也只好对晚清那批“不赶趟”的文学天才做了低调评说。即使是胡适所看重的晚清白话小说,事实上也是与现代小说有渊源关系的,但胡适为了区分不同的“进化”级别,也尽可能淡化这两者间的联系,包括转型的具体过程。因此他谈白话文学传统,也看不到实质性的联系。进化的文学史观强化了文学发展的历史线索,论述文学现象往往用归纳法,大而化之,给人简明快捷的结论,但也往往不能摆脱狭隘的线性思维的弊病,不能充分解释复杂的文学历史现象。进化论文学史观还很注重时间性,“时间”在这种理论所支配的研究中获得了实质性的意义。因为时间性、阶段性明晰,才便于描述过程,将文学史信息依时序重组。这种文学史研究常常乐于使用诸如“进步”、“发展”、“演进”等术语,以处理文学史动态过程,坚信文学史也是类似生物学,有逻辑地产生、发展、成熟、分化、衰落的阶段,有某种不可逆转的必然的“规律”。例如要以“进化”来证明“新的比‘旧’的好,相信文学思潮的更迭越往后越高级,这种思路直至当今仍常在许多文学史写作中见到。就这一点而言,胡适的《五十年来中国之文学》是我们必读的一种“文学史范本”,从中可以了解进化论文学史观的渊源、影响与得失。

无论如何,胡适在新文学诞生不过几年就写了《五十年来中国之文学》这篇现代文学史研究的开山之作,他在文学史家还用不着上场之时就仓促上场,而且力图抡起文学进化论的斧子去大举删削中国古代文学的大树,为新文学的发生作史,不失为大手笔。连鲁迅当年读了胡适这篇文章后,也称赞“警辟之至,大快人心”,认为“这种历史的提示,胜于许多空理论”<sup>[7]</sup>。在

此后几十年中,许多文学史家自觉不自觉地都被遮蔽在《五十年来中国之文学》那种文学史方法论的光影之下。事实说明进化论的文学史观在现代中国是相当有影响的。

## 二 梁实秋:把古今文学铺成一个平面

新文学创建初期,新文化运动的推进者毫无例外都站到了向大众启蒙的立场上,不约而同操起进化论的利器,为还没有站稳脚跟的新文学撑腰打气,在文学势必“新旧更替”这一共识上,形成了不容他人分说的强势舆论。翻阅“五四”前后的报刊可以发现,虽然对白话文运动与新文学也有诸多非议和攻击,但与新派人物的舆论优势相比,却显得那样弱小乏力。在知识分子所竭力营造的舆论空间中,革新的力量以最快的速度握得了几乎是一边倒的发言权,激进的、逐新的潮流刹时汹涌澎湃,冲决全社会。不是说新文学没有对等的竞争“敌手”,新派文人要超越渊源深厚的文学传统,真正拿出自己有分量的成品来,绝非易事。但因为新文学运动是作为一个运动骤然展开,并很自然构成“五四”新潮的中坚力量,投入其中的新派文人都自觉怀有救国救民的大愿,由文坛而社会“全面进化逐新”的观念使他们激动振奋,难免将新文学与新文化的蓝图设想得特别美好,将新旧更替看得过于简单,因此也就容易藐视不同的意见,很难听得进对新文学的批评。“五四”前后新文坛表面上热闹非凡,其实大都是新派文人在那里造势,并非真的有多元的众声喧哗。即使有少数反对者参与抗辩,他们的声音相对也是微不足道的,往往一冒出来就被当时的“主旋律”所排拒和淹没。近年来学术界有人重新评说“学衡派”,发现他们也并非一味地“反动”,他们甚至和新派文人也有资源共享。在传统文化如何转型,以及如何“融化新知”方面,包括对新文学以及激进思潮某些弊病的批评方面,“学衡派”不乏冷静的见识,起码在学理上可以给新派文人一些提醒与纠偏。的确,像“学衡派”以及那些对新文学持有不同见解的人,他们的批评到底在多大程度上“激活”或“激化”了新派的观点,仍然是值得探讨的课题。

这里我们要用专节来评说梁实秋,他就是与“学衡派”有关系的人物。梁实秋“出道”比较晚,在20年代中期才作为批评家参与新文学的讨论,因此他的声音在当时也并不特别引人注目。加上30年代他与鲁迅及左翼文人的论争,意识形态支配下的“站队划线”,将梁实秋划入保守甚至“反动的资产阶级”一翼,梁的理论更是受到政治性的批判与否定。不过,这里的评

述也不是政治上的翻案文,而是力求做学理性的解说。从学科史的角度看梁实秋的文学史观及其对新文学的独特评价,刚好与“五四”时期的强势舆论形成一个对照,或者说是一种对话。尽管梁实秋的声音也不合当时的主旋律,是微弱的,难于被一般人接纳,却又是具有创见的、独立思考的。我们所看重的是,梁实秋虽然偏向保守,却也有其理论上的建树,并在事实上较早参与了现代文学研究的学科建设。

与胡适相反,梁实秋并不以为“一时代有一时代之文学”,他反对以进化的观点看待文学,主张把古今文学放到一个平面上考察评判。他的一个大胆的论点是:“文学并无新旧可分,只有中外可辨。”这说法准令当时的读者吃惊,即使今日读来,也很引人深思。这句话出自梁实秋1926年写的长篇小说《现代中国文学之浪漫的趋势》<sup>[8]</sup>。时人常用的“新文学”这一概念,梁实秋是不用的,他只承认有“现代文学”,不认为有“旧文学”或“新文学”。梁实秋在他的这篇文章中,对新文学运动进行了严厉批判,并重新定性,虽然该文非系统的文学史著作,但有一种与众不同的研究视角,表现出一种特殊的文学史观。梁实秋是以一位新文学成员的身份去总结新文学运动得失经验的。在他之前,新文学运动虽然屡受各种批评,包括学衡派的批评,但大都围绕语言、形式等具体问题就事论事,尚无如梁实秋这样做比较有理论自觉性的批判与反思,所以此文在现代文学学科史上也应有其地位。

梁实秋考察文学史并不看重“时间”的范畴,而看重文学的品性,他采用的是“共时”的而非“历时”的视角。梁实秋认为,文学无论古今中外都有两个主要类别或倾向,一是古典的,一是浪漫的。他说的“古典”,是指健康的、均衡的,受理性制约的;“浪漫”即是病态的、偏激的,逾越常轨的。这种来自新人文主义的批评标准,被梁实秋用作观察“五四”新文学的准绳,从而把新文学定性为“浪漫”趋向的文学,不合常态的文学。为了支持这一观点,梁实秋例数了“五四”新文学运动的四种“非常态”表现。其一,他认为“五四”新文学极端承受外国文学影响,追求外来的新颖奇异,造成无标准的混乱,虽一时热闹,却没有根基。保守的立场使梁实秋看不到新文学借助外国文学刺激以打破传统束缚的必要性,也看不到新文学在反传统中形成有个性解放、反封建、争民主等大致的“标准”。其二,梁实秋指责“五四”文学过于推崇情感,到处弥漫抒情主义,他甚至用“号啕”一词来描写新文学中情感流溢的状况。这种指责不无根据,“五四”新文学确实有不少肤浅的“涕泪交零”之作。然而如果考虑到“五四”时期存在的类似青春期的社会心理表现,那么对新文学成长“过程”中这种推崇情感的浪漫气象也就能给予合理的评价。

说,不至于做出太学究气的评判。此外,梁实秋指出“五四”新文学中印象主义流行,过于推崇自然与创作个性,等等,从表面来看,也都是有根据的。不过他对“五四”新文学特有的青春气息简单地贬斥,并不理解其出现的历史氛围与时代原因,也反映了一种褊狭的心态,如同一位保守的老人容不得儿童的不成熟与天真。笔者在《中国现代文学批评史》<sup>[9]</sup>一书中曾这样评价梁实秋:

梁氏对五四新文学的某些特征与缺失的评论,如指出相当多的新文学作家感伤情调过甚,缺少冷静观察和睿智的思索;接受外国文学影响时有些消化不良以及缺少认真严肃的批评,等等,都是非常尖锐中肯的见解。但梁实秋写这篇评论“理论的目的性”太强烈,作者大概急于要验证和运用新人文主义的批评手段,所以硬套理论模式所造成的牵强和错误也很明显。……梁实秋拣了芝麻,丢了西瓜,因为他所要试用的新人文主义总的是一种向后看的守旧的文学观,用来评价像五四新文学这样一种变革的激进的文学潮流,当然就南辕北辙。

由于梁实秋所持的是一种非历史的文学观,他研究文学的变化、潮动,并不看重发展的线索,也无所谓进步或退步。这一点和当时流行的进化论文学史观大相径庭,或者说有意唱个反调。梁实秋并不考虑文学发展是否适合与满足所属时代,不考虑文学创作与思潮变迁的阶段性的,他只管评价具体的文学作品或潮流是否符合健全的人性。在他看来,通过“品味”去对作品定性评判,远比描述发展或考察时代背景更为重要。如果说胡适所代表的进化的文学史观往往把文学的历史发展看做是不断由新替旧和逐级递进的链条,那么梁实秋则把这环环紧扣的链条拆下来打乱,铺成一个共时的平面,然后以“人性”为核心去重新排列确定各种文学现象的位置。这似乎有些接近于艾略特(T.S. Eliot)的观点:不把从古到今的文学看做一个流变的过程,而统统视为可以同时态并存的秩序。<sup>[10]</sup>不过梁实秋并非直接从艾略特那里得到启示,他的理论来源是白璧德(Irving Babbitt)的新人文主义。梁实秋对当时流行的进化论文学史观是非常反感的。他认为先建立一种文学产生的“演进的原则”,然后以文学来证实这些原则,是不可取的。这问题就在于“历史的命定论”,总想寻找和证实文学演进“有秩序的规律”,结果往往牵强事实迁就原则。

有意思的是关于“现代”和“现代性”的看法。梁实秋写作《现代中国文学之浪漫的趋势》一文,固然想给他认为太狂热、伤感、混乱的新文学打一针

清醒药,但他认为病根还在于进化的文学史观。他指责“浪漫主义者有一种‘现代的嗜好’,无论什么东西,凡是‘现代’的,就是好的。这种‘现代狂’是由于‘进步的观念’而生”。梁实秋显然是从新人文主义角度批判“现代性”,认为盲目地放纵人类的物质追求,势必失去人性的规范,因此“现代”并不一定是健全的,必须打破那种认为“现代”等于进步的思维误区。尽管这种理论的背景带有清教色彩,但这种警醒即使在今天看来,也是不无益处的。在梁实秋那里,文学并不依什么时势转移而决定其“进步”与否,新的并不一定比旧的好,现代的也不见得比古代的强。梁实秋在另一篇文章中更明确写道:“晚近文学把‘进步的观念’已经推论得过分,以为宇宙万物以及人性均可变迁,而变迁即认为进步。假如文学全部有一个进步的趋向,其进步必非堆积的,而是比较的。”<sup>[11]</sup>这样他实际上是要打破文学史进化论的线性思维,而力图同时做古今并存的考察。具体来说,就是先决定一个符合纯正“人性”的“共同的至善至美的中心”,然后评判各时代个别的文学距这“中心”的远近,凡距离较远者便是第二流第三流的文学,最下乘的是和中心背道而驰的。因此,文学史研究的任务和方法不再是叙述文学一代一代“进步的历程”,而在品味确定各时代不同的文学距离纯正的“人性”中心的远近程度。

不过,文学史方法论还是不能不考虑操作性。梁实秋这种从古今并存的秩序中去评断作品与文学现象的做法,其实是很难在文学史写作中实施的,因为不讲“过程”,那就不可能把握历史的线索,文学史也就不存在了。文学的发展当然不一定是环环紧扣由低级向高级的“进步”,但总有其流变的过程,文学史的任务就是勾勒这流变的过程,寻找不同文学潮流之间的关联。梁实秋本人是治文学批评史的,从他所著的几种西方文学批评史论作来看,其实也还是注意到了历史的联系的,除了比较不同文学批评流派理论特色,还约略写出彼此间的承续或转化等关系。然而,在总结新文学运动得失时,梁实秋却那么反感进化的文学史观,是因为他确实看出新文学创作中存在的诸多弊病,并一古脑儿都把账算到进化论头上,认为都与进化论所造成的激进的文学风尚有关。他要力排众议,给新文学泼点冷水,使之朝着健全的方向靠拢。应当说,这一点是难能可贵的,因为在20年代,乃至当今,进化论的思维方式给文学评论与写作带来的偏颇,是很明显的,却极少有人做过清醒的检讨。梁实秋的批评尽管也有偏颇,但毕竟有其清醒之处。有意思的是,1926年梁实秋写这篇文章清理“进化”的文学史观时,鲁迅几乎也在此前后产生了对进化论的怀疑,包括对“五四”新思潮的反省。他们

的立场虽然是不一样的,但在反思“五四”这一点上,又有某些共同点。

我们也应当看到梁实秋的褊狭,他有理论上的门户之见。梁实秋作为一位秉承清教式新人文主义的执著稳健的批评家,本来对胡适等所张扬的激进的文学思想就有牴牾。顺便要提到的是,在20世纪初的美国,以白璧德为代表的新人文主义主要的攻击目标中,就包括有胡适所赞赏和借鉴过的新浪漫主义,如意象派诗歌,等等;师出不同,思想体系来源各异,在中国现代文坛中所形成的理论门户也就不同。只是由于胡适是新文学的执牛耳者,领导着新文学的潮流,在20年代文坛上的影响远非初出茅庐的梁实秋所能比得了的,加上梁实秋是在1926年才出道,写成《现代中国文学之浪漫的趋势》,那时文学革命的巨潮大浪早已过去,所以无论梁实秋如何严厉苛责“五四”新文学,他这篇晚生的论文也没有可能引起大的反响。

这里把梁实秋的《现代中国文学之浪漫的趋势》作为重点来论述,是看到它在学科史上的价值。该文从边缘的角度批判主流派文学理论的偏颇,纠正了进化的文学史观所带来的那种线性思维简单化的弊病,而且也确实指出了“五四”新文学运动的诸多缺失。梁实秋不是一个有影响的文学史家,却是一个很有理论个性的批评家。他对20年代很多文学热点背后潜伏的问题和危机,有相当敏锐的体察。所以,几十年后重读梁实秋对“五四”文学的历史总结,反而可能觉得比当时某些文学史著作更有深刻的见地。

此外,值得在这里指出的是,像梁实秋这篇内涵比较复杂的文学史论作,除了放到特定的历史背景中,恰当地给予评说之外,不妨多想一想,其所显示的文学史观及其理论脉络,是否也有可借鉴的思想资源。面对物欲膨胀、人文精神失落、文学评判标准崩溃的危机,前人的某些警醒也许不无其启示价值。

### 三 周作人:从文学源流看史的循环

这里还要展开评述的是周作人的《中国新文学的源流》<sup>[12]</sup>,它属于30年代初的论作。此时“五四”新文学运动已过去十多年,但该文仍不妨看做是有关新文学的一种对话。和前两节所述胡适的进化论文学史观,以及梁实秋以人性为核心的“共时”的文学史观相比照,正好构成另外一翼,即循环论的文学史观。当然还要注意,周作人的观点更大程度上是针对30年代初文坛上左倾机械论和功利主义有感而发的。该文是周作人1932年2—4月间在辅仁大学8次讲演的记录稿,旨在探讨“五四”新文学运动的源流、经过

和意义。不过,它有特色的地方是讲“源流”,其对新文学运动经过的叙述只占很小的部分。胡适在其《五十年来中国之文学》中也追溯过新文学的源流,力图从两千多年来“白话文学”的传统中寻求新文学成立的根据。而周作人所讲的“源流”和胡适的不同,而且“讲法”即观察文学史现象的方法也完全不同。胡适所持的是进化的文学史观,与传统讲史的所谓“分久必合,合久必分”的历史观念截然相反,他是要找出一条有箭头的文学发展线索。而周作人则似乎又多少回复到传统,起码在表面上如此,他对文学史的看法比较接近历史循环论。周作人的一个核心观点是:“言志派”与“载道派”两种文学潮流的起伏,构成了全部中国文学史发展的曲线,而“五四”新文学的源流则可以追溯到明末的“公安派”。

下面,我们从文学史观和方法论角度看看周作人是怎样为新文学溯源的。该书是讲演讲稿,风格比较随意,但理论逻辑清晰。全书分五讲。在第一讲,指出关于文学研究的范围、对象、方法等问题。周作人认为文学研究不能只局限于“纯文学”,因为文学是“整个文化的一部分”,因此,“必须拿它当作文化的一种去研究,必须注意到它的全体”。这个观点提醒文学史家要视野开阔一些,要注重以综合文化史为背景来考察文学史。至于研究方法,周作人主张要有各种科学知识做准备,即科学的“思想训练”。他对那种“过于机械”地拿时代直接印证作品的“历史方法”不以为然。显然,周作人对当时正大受青年知识者欢迎的唯物史观和阶级论不满,对于左翼理论家强调文学的社会作用也有异议,他提倡“思想训练”,是有所指的。周作人特别指出“文学是无用的东西”,“只是以达出作者的思想情感为满足的,此外再无目的之可言”。这和他所主张的文学是“自己的园地”的观点是一致的。他并不赞成当时流行的那些过于强调文学的社会功能的言说。他在文中再一次提到了文学不过是“一种精神上的体操”。这种文学观,直接决定了他这篇文学史论作的理论特性:力求超离时代、现实等具体的外部条件,客观地把握文学运动的内驱力及基本运作规律。周作人也声称他正是以这种种淡化社会功利性的文学史观去说明新文学运动的前因后果的。

在第二讲,周作人概略地描述了中国文学变迁的线索。其思路是:文学本是由宗教分化出来的,因此形成了两种不同的潮流,即言志派和载道派。“中国的文学,在过去所走的并不是一条直路,而是象一条弯曲的河流”,从甲处(言志)流到乙处(载道),又从乙处流到甲处,“遇到一次抵抗,其方向即起一次转变”,从而以内在的矛盾双方不断冲突推进文学运动。周作人不同意胡适所主张的进化的文学史观。他说,胡适将白话文学看做“文学惟一的

目的地”，以为文学历来都朝这个方向走，只因为障碍物太多，直到新文学运动“才得走入正轨”，这种看法是不符合文学运动的实际的。“中国文学始终是两种互相反对的力量起伏着，过去如此，将来也总如此”。周作人在这里的确也指出了进化的文学史观的误区，即将文学运动理解为直线向前的单轨发展过程，然而周作人在批评胡适的进化论文学史观时，又多少倒向了历史循环论。在他看来，明代公安派作家袁宏道所说的有关“法”的变迁规律，也可以用来观察和解释文学流变。袁宏道在为江进之《雪涛阁集》所作序文中说：“夫法因于敝而成于过者也”。周作人将“法”解释为现在之所谓“主义”或“体裁”，认为不同的“主义”或“体裁”，都是在不断的矫枉过正之中成功与变迁的。周作人以这样的类似循环的观点来看文学史，就不赞成胡适那样完全否定传统的文学，也并不赞同将新文学运动看做全部中国文学发展的最终“目的”。周作人用较多的篇幅评述了明代公安派“独抒性灵，不拘格套”的文学主张，目的是证明历史的循环与类同。他将“五四”新文学运动与明代公安派文学潮流做了比较，结论是“很有些相象的地方”，或者说，两次运动的“趋向是相同”的。

接着在第三、四讲，叙评“清代文学的反动”，主要评述八股文和桐城派文学的来龙去脉，周作人认为这些潮流都属于“遵命文学”过了头，又引起“不遵命的革命文学”，也就是新文学运动。明末的文学是新文学的“来源”，而清代八股文学和桐城派古文所激起的“反动”，则成了新文学发生的“原因”。周作人特别比较了新文学的主张与明末公安派的类同点。他认为两种都属“言志”的文学，或者叫“即兴的文学”。胡适的“八不主义”和公安派的“独抒性灵，不拘格套”以及“信腔信口，皆成律度”，其精神趋向是一致的。“其差异点无非因为中间隔了几百年的时光，以前公安派的思想是儒家思想、道家思想加外来的佛教思想三者的混合物，而现在的思想则又于此三者之外，更加多一种新近输入的科学思想罢了”。

在最后一章，周作人回顾了“文学革命运动”的经过，不再满足于讲“言志”“载道”两潮流的互动关系，而较具体地解释了运动的外部原因，如清末政治变动所给予文学的影响，梁启超等先驱者在文学改革方面的努力如何成为“五四”新文学运动的前奏，以及《新青年》的刊行和文学革命口号的提出，等等。周作人在讲“源流”时，是注重传统文学潜在的影响的，不过他并不认为传统影响的某一方面“再现”出来就足以形成新的文学潮流，他还是注意到时代原因和社会背景以及外国文学思潮影响等比较具体的“外因”的。他认为“五四”时期新进文人身上虽然有许多传统影响，但由于时代毕



竟不同,又受了“西洋思想的陶冶”,在人生观、科学精神等“根柢”上又都“异于从前很多”,所以文学创作内容也和传统文学绝不相同了。

看来,周作人也并非如后来许多人批判他时所说的那样,完全否认新文学的时代本质,他对于新文学运动所受西方文学思潮的影响,以及新文学运动在时代变革中所表现出来的崭新的精神气象,还是给予肯定的。周作人其实是从不同的两个层面讨论问题的:在研究新文学“源流”时,他注重从中国古今文学变迁的整个大格局中去探寻文学自身的矛盾方面,他偏向于对文学史做宏观的“结构分析”,即找到文学运动中“变而不变的美”。关于两个基本文学倾向的互动关系,这看法的确接近历史循环论。周作人这样处理文学变迁史,也从一方面纠正了进化文学史观的偏颇,说明了文学的历史发展不见得是日趋完善的单向度进步过程,构筑文学史不能忽略进化过程中的退化及周期性循环的内容。关于这个问题,近年来已引起一些论者的兴趣。诸如考察审美风尚的起伏升降、形式的回环转换,乃至某些基本文学观念在不同时期有不同侧重的强调,等等,都有周期“小循环”的现象表现,需要从理论上深入解释。由此看来,周作人这篇“源流”论在文学史方法论上又不失其价值。

以往有些文学史一涉及周作人考察新文学源流这篇论作,就先入为主地给予定性:认为周作人既然思想消沉,肯定已站到“五四”潮流的对面,而他的“源流”论就不光是“复古”,而且也是对当时无产阶级文学的反动。这样,自然就给“站队划线”划到一边去,不可能对他在文学史观以及对新文学性质的思考方面的某些合理的内核,做出客观、细致的分析。我们在强调现代文学学科史时,重新关注周作人,发掘其学理上的建树,是有必要的。

以上我们有意选择了胡适、梁实秋与周作人三家来讨论,因为这三种不同的文学史观,涉及对新文学性质、源流、地位的不同评价。三种文学史观或三种对新文学史的评价,看起来互相对立,其实也有互相的补充、纠偏。尽管三家的论作出现的时间有先后,“语境”也有所不同,但就新文学的评价及文学史观而言,仍在构成彼此的对话。将三家挑选出来并放在一起评讲,也是充分考虑到学科史上这种微妙的对话关系。千万不要用非此即彼的眼光来褒贬这些学科史上的经典之作,应当认真考察他们在什么层面上形成“问题”,并以什么角度、方法去阐释问题。这样,我们对文学史观的看法也就会比较完善、比较拓展。相比之下,胡适所代表的进化论文学史观影响最大、最久远,而梁实秋的“共时”文学史观与周作人的偏于循环论的文学史观,也对后来的文学史写作有着潜在的影响。

## 注 释

- [1] 该文收入 1923 年《申报》五十周年纪念刊《最近之五十年》，1924 年 3 月《申报》出版此文之单行本。
- [2] 《五十年来中国之文学》第十节，《胡适文集》第 3 卷，263 页，北京大学出版社 1998 年版。为方便查阅，本章有关胡适的引文均引自这个版本。
- [3] 《文学改良刍议》，《胡适文集》第 2 卷，7 页。
- [4] 陈独秀：《文学革命论》，原载《新青年》2 卷 6 号（1917 年），引自《陈独秀文章选编》上册，172 页，三联书店 1984 年版。
- [5] 周作人：《日本近三十年小说之发达》，《新青年》5 卷 1 号（1918 年）。
- [6] 沈雁冰：《小说新潮栏》，《小说月报》11 卷 1 号（1920 年）。
- [7] 鲁迅 1922 年 8 月 21 日致胡适信，《鲁迅全集》11 卷 413 页，人民文学出版社 1981 年版。
- [8] 《现代中国文学之浪漫的趋势》1926 年 2 月写于纽约，发表于 1926 年《晨报副刊》，收入《浪漫的与古典的》，新月书店 1927 年版，又人民文学出版社 1988 年版。
- [9] 温儒敏：《中国现代文学批评史》，第 93 页，北京大学出版社 1993 年版。
- [10] 参见布鲁克斯、卫姆塞特《西洋文学批评史》，第 29 章，中译本，台湾志文出版社出版，中译翻印本，中国人民大学出版社 1987 年版。
- [11] 梁实秋：《文学批评辩》，《梁实秋论文学》，第 106 页，台湾：时报文化出版公司 1981 年版。
- [12] 1932 年 2 月到 4 月，周作人在北平辅仁大学共做 8 次演讲，题目为《中国新文学的源流》，由辅仁大学学生邓恭三记录，后根据记录稿整理成书，同年 9 月北平人文书局出版。

## 第二章

# 最初几种独立形态的新文学史

第一章所说到的胡适、梁实秋和周作人的三种论作，都表现出对新文学的特别关注和各有见地的文学史观，但又都并非完整的文学史研究，或者说，还不是把新文学作为独立的形态而进行的系统阐述。在新文学的第一个十年，也就是1927年之前，还不可能出现把新文学作为完整的形态来专门研究的文学史，因为那时新文学的历史还很短，一切仍在进行之中，未能完全呈现作为历史的相对沉淀的形态。因此那时所有关于新文学的论作，都还更多地属于当代评论性质。即使如胡适的《五十年来中国之文学》，虽然着眼于论证新文学的合理合法性，史的味道已经很浓，其主要篇幅也只能讲述新文学诞生之前的文学发展大势，真正评论新文学本身的其实只占很小的比重。

但是到了第二个十年，即1928年以后，上述状况有了很大的变化，到30年代初，甚至出现了一个文学史写作的热潮，并相继出现数种独立评说新文学的专门文学史。这一章我们就重点考察初期几种独立形态的新文学研究著作。

### 一 30年代前期的文学史写作热

30年代出现文学史写作热潮，一个重要的原因，是当时许多大学都陆续指定开设文学史课程。教员为了授课，就要专门编写各种文学史。据不完全统计<sup>[1]</sup>，从1917年初到1927年底，十年间出版的中国文学史著作只有8种，而从1928年初到1937年底这第二个十年间出版的中国文学史专著就有67种。看来，这种数量的激增跟胡适从20年代中期以来提倡“整理国故”不无关系，不过更重要的原因，还是许多大学的创办和学科建设的要求，文学史越来越成为现代教育体制所规定的一种“知识体系”，成为满足学校

教育需要的一种时兴的产物。

当然,就新文学而言,因为已经拉开了一点距离,为新文学“做史”的意识便逐渐增强,独立研究这一段文学史的专门著作也就开始问世。第一个十年出版的8种中国文学史中,除了胡适的《五十年来中国之文学》与梁实秋的《现代中国文学之浪漫的趋势》外,其他全都是只论述古代文学,并不顾及新文学。而第二个十年间出版的67种文学史中,设专章论及新文学的就有28种之多<sup>[2]</sup>。不妨将这些关注新文学的文学史书目部分罗列如下,也可一现当时的学术气氛:

赵景深:《中国文学小史》,上海光华书局1928年出版,其中有《近十年来的中国文学》一章;

赵祖朴:《中国文学沿革一瞥》,上海光华书局1928年出版,其中有《民国成立以来之文学》一章;

周群玉:《白话文学史大纲》,上海群学社1928年5月出版,其中有《中华民国文学》一章;

谭正璧:《中国文学进化史》,上海光明书局1928年出版,其中有《新时代的文学》一章,包括对“文学革命运动”的背景、过程,新文学作家作品,翻译文学等方面的评述,在全书中所占篇幅较大;

陈子展:《中国近代文学之变迁》,上海中华书局1929年出版,详述晚清以后的文学,有“十年以来的文学革命运动”一节;

钱基博:《现代中国文学史长编》,其“现代”指民国初年到1930年这一段,有《新文学》一章,论及晚清以来的“新民体”、“逻辑文”与“白话文”。

陈炳堃:《最近三十年中国文学史》,上海太平洋书店1930年出版,专论晚清以来的文学,包括文学革命运动;

王羽:《中国文学提要》,上海世界书局1930年版,其中有《民国的文学》一章;

陆侃如 冯沅君:《中国诗史》(下卷),上海大江书铺1930年出版,附录有《现代之中国诗》一部分;

胡云翼:《中国文学史》,上海北新书局1932年出版,其中有“当代文学:最近十余年的中国文坛”一节;

胡行之:《中国文学史讲话》,上海光华书局1932年出版,其中有“民国以来的国语文学”和“最近革命文学之趋势”二节;

陆侃如 冯沅君:《中国文学史简编》,上海光明书店1932年出版,

其中有“文学与革命”一节；

王哲甫：《中国新文学运动史》，北平杰成印书局 1933 年出版；

陈仲甫：《中国新文学运动史资料》，上海光明书局 1934 年出版，收有“五四”新文化运动、文学革命、新文学社团、整理国故以及革命文学运动的资料数十篇，是有关新文学最早的资料汇编之一；

伍启元：《中国新文化运动概观》，中国现代书局 1934 年出版。主要论评“五四”以后的思潮史、运动史，也涉及文学史。其中关于实验主义、疑古思潮、整理国故、人生观论战、中西文化论争、革命文学论争，等等，都有详细的讨论，并提供了许多难得的资料；

张振鏞：《中国文学史分论》（一至四册），上海商务印书馆 1934 年出版，在分文体评述文学发展历史时，均设有“当代”一节；

郑作民：《中国文学史纲要》，上海合众书店 1934 年出版，其中有《当代文学》一章，包括文学革命、创造社、新兴文学等部分；

谭正璧：《新编中国文学史》，上海光明书局 1935 年出版，其中有《现代文学》一章，包括文学革命与建设两部分；

容肇祖：《中国文学史大纲》，北平朴社 1935 年出版，其中有“民国的文学及新文学运动”一节；

王丰园：《中国新文学运动述评》，新新学社 1935 年出版；

赵景深：《中国文学史新编》，上海北新书局 1936 年出版，其中有“现代文学”一节；

吴文祺：《新文学概要》，中国文化服务社 1936 年出版；

陈子展：《中国文学史讲话》（下），上海北新书局 1937 年出版，有《从旧文学到新文学》一章，主要评述晚清文坛的嬗变，末节述及“文学革命之前夜”。

在 30 年代前期，如此集中地出现一批“中国文学史”著作，其中又有相当一部分在关注新文学，说明新文学已开始站稳脚跟，作为一种特殊的文学存在，进入了研究者的视野。不过，上述 23 部论及新文学的著作中，又有三种情况，或者说给新文学三种不同的“待遇”：一类是重点论述古代文学，而只是在书的结尾顺便述及近时文学发展状况，新文学只是作为整个中国文学史的一个附录，论述篇幅比较小，这类著作有 10 种；第二类重点论述古代文学，但对晚清以来文学的变迁，特别是“五四”新文学运动也非常重视，视为独立的文学发展阶段，这类著作有 8 种；第三类，专门论述晚清以降的文学发展，而且重点在于说明新文学的趋向，有 5 种。如上统计大致可以看

出,此一时期新文学研究正力图从整个中国古代文学研究的框架中独立出来,但毕竟又还没有完全独立,不具备完整的学科形态。下面,我们从中举出四种力图“独立”地考察新文学潮流的文学史,来进一步考察现代文学研究垦拓时期的状况。

## 二 陈子展提出甲午以降的文学“近代性”命题

首先要提出的是陈炳堃(子展)的《最近三十年中国文学史》。该书1930年11月由上海太平洋书店出版。当时该书店组织编写一套丛书,总结晚清甲午以后三十年间政治、教育、外交、军事、经济、文学等方面的历史。《最近三十年中国文学史》即属于该丛书之一种。陈炳堃此前写过一本《中国近代文学之变迁》(中华书局,1929),叙述戊戌维新至“五四”期间文学思潮变迁的过程,最早将“近代文学”作为中国文学史上的一个特定的时代概念提了出来,影响比较大。<sup>[3]</sup>《最近三十年中国文学史》承袭了前书的体例,不过内容有所扩展,材料更为丰富。该书所论起自甲午(1894年),迄于癸亥(1928年),大致取“最近三十年”这一成数。这一段正是中国社会与文学剧变的时期,新文学运动的酝酿、发动并创获最初实绩的全过程都被包含其中。作者的意图是“为三十年来之中国文学结一总账,遍读诸家名作,归纳多人评述,而自缀长编”。该书基本上达到了这一目的:以“长编”的史述方式全面评介了此一时期文学思潮的变迁大势。

全书共十一章,第一章是序论,勾勒此三十年间文学剧变的轮廓,探究甲午中日战争之后社会变迁如何促成文学的变迁;第二、三章讲晚清诗界(以旧体诗为主)流别异同,包括同光体等旧派诗的衰落,“新派诗”因时而发,最终白话诗运动兴起。其中比较精彩的见解是讲旧体诗作为一种艺术形式“已经发展到了一定的限度,不能一直向前发展了,须得另求新的发展”,这就引起诗界的新变。但书中更值得注意的还是探讨时势之变如何决定了诗界之变;第四、五章讲述古文的演变与新文体的发生。其论述的基本思路与前两章相同,其中对桐城派不振原因的探讨,以及对此时期文言散文演变脉络的分析很深入,对此一时期文坛风气的描述也很具体可感;第六、七章讲述词与戏曲的提倡和小说的发展。作者认为晚清学人对词曲研究的重视,是学术上一大进展,而“小说界革命”以及翻译小说、讽刺小说的大兴,更应看做是晚清文坛的重大实绩;第八、九章介绍敦煌文学的发见和民间文艺的研究。著者认为,这种俗文学乃是宋以来各种平民文学的来源,从而证

明白话文学的发展有其历史根因,民间文学的研究将会影响到整个文学发展的趋向。第十、十一章回顾文学革命运动的过程。著者认为其起因是文学发展上的自然趋势、外来文学的刺激、国语教育的需要,以及思想革命的影响。对文学革命运动的成绩,著者认为不能“推崇过分”,但也“不必评价太严”:新诗尚未到“大放光明”的程度,仍在努力探求新的“诗形”;戏剧运动虽热闹,但成绩也并没有特别优胜之处,而正在由个人、浪漫、颓废的“歧途”转向民众、写实、战斗的“阵地”上去;小说的成绩相对比较突出,出现了许多不同风格的作品,鲁迅是最杰出的代表;散文很发达,小品文尤其有绚烂的发展,著者格外推重“语丝”文体的成功。

此书显然承袭了胡适《五十年来中国之文学》的格局,即用主要篇幅论述晚清以来文学之变迁,重点是讲“变”,以证明新文学运动发生的必然性与合理性。而且和胡适一样,也是用进化的眼光来描述文学变迁的过程,坚信新文学对于传统文学的突破,是历史的进步。对此,书的开头有一段对变迁大势的勾勒很引人注目:

中国三十年来的文学,在有文学史上是一个最重要的时期。这个时期,文学的各部分却现着一种剧变的状态,和前一时期大两样。即如桐城诗派和江西诗派在前一时期是极有势力的文学,但到了这个时期,已不能继续前一时期的权威,只能算是前一时期的残余了。以前的中国文学是自成风气的文学,到了这个时期,就开始接受西洋的影响了。以前的中国文学,重在摹仿古人,摹仿古代,到了这个时期,就要求创建现代的现代人的文学了。以前的政府待遇文人的政策,是用八股试士,科举抡才的,这种政策的流毒,是锢蔽文人的思想,妨碍文学的进步,到了这个时期,最初就有不少的人对它怀疑攻击,后来就得废八股,停科举了;以前的文学,差不多只限于诗古文辞的,到了这个时期,一向看作小道末枝的小说词曲,乃至民间流行的鄙俗歌谣、下等小说,都要把它同登文学的大雅之堂,各个还它一角应有的地位了。以前的文学工具——语言文字,是不成什么问题,到了这个时期,由国语运动以致国语文学运动,语言文字的解放,成为文学革命的中心问题,甚至有人主张废弃汉字了。以前的文学,只算得士大夫的干禄之具,或消遣之物的,换言之,只是特殊阶级极少数人利用和享乐的东西,到了这个时期,文字要怎样才得给大众容易使用,文学要怎样才得成平民的,就都成了问题。从今以后,文学成为替民众喊叫,民众替自己喊叫的一种东西,这样的时期,快要到来了。这种种的演变,虽极缤纷奇诡之观,却有一种

共同的特色,便是反抗传统。这种种的演变,虽似突如其来地一一发生,实则共同的其来有自,便是社会背景。

引文稍长,但可略见《最近三十年中国文学史》的文学史观与文风。陈子展所论一切,都围绕一个核心观点,那就是所谓“近代文学”及其“近代性”,尽管他还没有直接使用“近代性”这个词。其所建构的对新文学横空出世的历史想象,以及对晚清以降文坛情状的描述,重点都在一个“变”字,是“变”中所追求和出现的与古代文学性质迥异的特征,大致也就接近现今常说的“近代性”或“现代性”。值得注意的是“近代文学”这个概念的包容与延展,跟我们关心的“现代文学”密切相关。陈子展写这本书时评论界还没有“现代文学史”的概念,都把“五四”文学革命后的新文学,与近代文学,特别是戊戌维新时的文学改良运动联在一起。这正如五十年前人们没有明确“当代文学史”的概念,当代部分被视为1949年前的新文学的延续。从另一方面说,陈子展提出的“近代文学”概念对现代文学的自然的包容、他对“近代文学”及其“近代性”的论述,所反映的虽然是历史界限尚未划清时期的一种文学史想象或描述,但这对于当今理解现代文学仍然有特别的参考价值,因为近、现代本来就难于截然分开,进入具体的研究时,既要考虑“近代”与“现代”的分野,也要照顾两个历史段落的自然接连与包容。

陈氏勾描了30年代文坛的七大巨变,显然借鉴了胡适《五十年来中国之文学》的某些观点,但也有不少发挥。陈氏以甲午(1894年)作为文坛巨变的发端,更注重社会变革对于文学变迁的决定作用,更注重“近代性”,这也比胡适的“五十年来”(即1872年《申报》创立以来)更明确、更符合实际。从陈氏对文坛“七大巨变”的描述中,可看到他虽然并不像新文学运动发难者胡适那样踌躇满志,他力图展现史家的客观公正姿态,但也同样对文坛种种新变表示认同与赞许。陈氏甚至对当时正勃兴于文坛的“革命文学”也不无向往,认为其“显示着中国文学再生的活力”。更为显目的是,全书的写作在力图贯彻一种先锋的激进的立场,即“从经济上来解释文艺的演变”。陈子展此书带有30年代初流行的那种以唯物史观为核心的意识形态的影响,曾力图表示出“新进”姿态,从而使这本深受胡适文学进化论影响的著作,在研究方法与结论上又超越了胡适。

总之,我们应当关注陈子展这本书对晚清以降文学之“变”的描述,特别是其中所提出的“近代性”的命题,以及对于新文学运动发生背景的考察,至今不失其参考价值。此书对于文学变迁原因的具体解释,有一定的根据,例如书中注意到晚清废科举对于文化思想解放的作用,是非常敏锐的观察,可



惜探究并不深入,没有接触到社会心理层面的变化,结果文学之变就比较笼统地归之于“经济基础的转变”,忽略了文学本应格外关注的“中间环节”。那种简单套用政治经济决定论去解释文学现象的教条病,在这些早期的文学研究著作中就已经出现了。

### 三 王哲甫写出第一本专论新文学运动的文学史

接下来评讲王哲甫的《中国新文学运动史》(北平杰成书局 1933 年出版),这是第一本专论新文学运动的文学史。在此之前,凡讲新文学,必然从晚清文学变迁讲起,大都头重脚轻:讲晚清的分量很重,新文学的部分反而比较概略。而王氏这一本文学史不同,重心落在后面,除了用一章的篇幅追述晚清文坛变迁之外,其余九章都是介绍新文学运动的。如此明确地把新文学作为相对独立的一个文学史段落来研究,且不论学术水平的高下,其本身就可以在学科史上占一席之地。

全书分十章。第一章《什么是新文学》,引述了胡适的文学历史观念论及国语文学说、陈独秀的国民的写意的社会的文学说、沈雁冰的社会工具平民文学说、周作人的人的文学及平民文学说、胡行之的死文学与活文学说、成仿吾的新文学之使命说、郭沫若的革命文学说等七家看法,力图让读者从不同侧面去了解新文学先驱者心目中的新文学目标和性质。著者也提出自己的看法,他认为文学本无新旧之别,所谓“新文学”的“新”,只是指重新估定价值的“新”。他认为新文学应是“时代的先驱”,能够“超越于普通社会的思想而有永久性的”,同时又应当是能为“大多数人所能享受的很普遍的作品”,它的取材应面向下层人民生活,体裁多种多样。因此,新文学既要搜求研究中国传统的文学,重新估定其价值,又要广为翻译介绍与借镜外国文学。这些理解成为此书评论新文学运动的出发点。

第二章《新文学运动之原因》,探讨了远因与近因。著者认为自汉魏六朝以来民间文学演进以及佛教传入对中国文学的影响、海禁开放的刺激、科举制度的废除,是白话文学运动勃兴的“远因”;而西洋文化的输入、国语统一运动、留学生的派遣、外国书籍的评介、报章杂志的兴起、辛亥革命的影响,等等,是文学革命发生的“近因”。这些论述吸收了胡适历史的文学进化论的观点,同时也在靠拢当时正流行的唯物史观。

第三章《新文学革命运动之经过》和第四章《十五年来之中国文坛》,主要描述新文学运动的经过。其中述及胡适和陈独秀的发难、《新青年》关于

“文学革命”的讨论、林(纾)、蔡(元培)之争、白话杂志刊物的盛行、文学研究会和创造社等新文学社团的建立,等等。著者大致依时序描述了新文学运动发生之初文坛的诸多重大史实,并把1925年“五卅惨案”视为新文坛风向转变的界线,认为“五卅”之后的特色,是“血与泪的革命文学”的兴起。其中重点记述的大事则有“革命文学论战”和“左联”的成立。著者对于革命文学的勃兴尤为关注,而且评价颇高。

第五、六章全面描述1917至1933年间的新文学创作。作者很看重社会思潮转变对于创作的影响。以1925年“五卅”惨案为界,将17年间的文学分为前后两个阶段,分文体屡述重要的作家作品,并尽可能依照社团流派去考察归纳各主要作家的创作特色与成就。第一期评介的新诗作者15人,小说家26人,剧作家12人,散文家4人;第二期评介新诗作者19人,小说家19人,剧作家10人,散文家5人。书中选介作家作品的范围是比较宽的,凡较有影响的作家,不管其倾向如何,都有所论涉,即使已被当时的革命文学家视为“落伍”或“反动”的,只要对新文学有过贡献,也不避嫌,而尽量加以客观的评介。著者对不同创作风格、特色、成就的概括很简洁,也大都还比较恳切。如指出鲁迅“用了冷静的头脑,敏锐的眼光,观察我们这陈旧社会里的男男女女老老少少,他看出老大国民的因循、自私、卑劣、蠢动、冥顽等弱点,用冷讽的笔锋,老实不客气地呈现出来。但他在嘲讽之中,却含有悲悯;冷眼之中,却含着热泪”。在谈到徐志摩时,则认为他“天性爱美,……所以很在修辞上下功夫,实则他的诗也很多朴素自然的风趣,他用欧化的白话加入中国的声韵写诗,实在是一种勇敢的尝试”。但又指出徐诗中“用韵的拘牵,字句的生硬,组织的紊乱,时有所见,但是他横溢的天才,丰富的想象,把这些微疵都遮住了”。再如叶绍钧,著者认为他创作的特色是“用很诚实的态度”,“写他自己所观察到的事物,不加矜夸,不用慷慨悲歌的情绪刺激读者,只用和平诚实的态度,深入入微的叙写,感染读者的心灵”。类似这样的评点式概述,不大受时下流行评论的左右,能独立做出有一定历史感的评判,又大致能勾勒出各主要作家作品的基本风貌,是很难得的。

第七章介绍翻译文学。著者搜集了大量评介外国文学的书目和各种出版资料,介绍了一批重要的翻译家的成绩,作为附录的《各国文学书中译本一览》,也有参考价值。著者专列一章谈翻译,是考虑到外国文学的影响构成了新文学发展的重要方面,必须在文学史上有所交代。

第八章是有关《整理国故与儿童文学》,包括介绍旧文学的整理研究状况、民间文学的整理研究状况,以及儿童文学的创作与出版情况。从全书结

构上看,这一章的安排似乎过于突出,但也可见著者是很关注古典文学、民间文学与现代文学之关系的。

另有第九章收有新文学作家传略,包括各位作家的著译书目;第十章收有各主要文学社团的史料、作家笔名录、文艺期刊目录及新文学创作书目。其中第四项开列了1917年后17年间出版的新文学创作书目共615种,包括短篇小说集共266部,中长篇小说168部,诗集110部,戏剧81部。

王哲甫的《中国新文学运动史》作为第一部专论新文学运动的文学史,虽然比较粗糙,理论评析不足,结构也不大匀称,但视点比较宽容,保留资料也很丰富。特别是其中对30年代文学创作的评述,尽可能放到整个文学发展的脉络中去考量,多少增加了研究的分量与色彩。

#### 四 流行的唯物史观介入新文学研究

在30年代,唯物史观和阶级论是新进的、流行的文学批判方法,对文学史研究有决定性的影响。毫无疑问,因为这种理论方法的科学、明快、彻底,也因为能够充分满足当时许多的知识分子的精神需求,所以那一时期出现的文学史论著中,多数都有程度不同的尝试运用。即使对这些理论抱有抵触与反对意见的著作,也不能不对这些理论的存在做出回应。正因为是流行的新潮的理论,一时难于变为成熟的研究理路,并在文学史的观念、方法上真正沉淀下来,所以当时这种使用大都还停留于套用的阶段,机械和肤浅是免不了的。但是,无论今天看来这些肤浅的论作显得如何幼稚,都不应该否认其在理论探求以及充分满足时代这一点上的历史价值,不应该否认其在新文学史学科建构方面的贡献。这里重点评介的王丰园的《中国新文学运动述评》(新新学社1935年出版)与吴文祺的《新文学概要》(中国文化服务社1936年出版),就是30年代这类尝试运用唯物史观和阶级论的诸多论著中较有代表性的两种。

《中国新文学运动述评》约10万字,偏重于从思潮流派角度论评新文学运动,鲜明地贯彻了唯物史观的研究套路,尽管还是比较肤浅的。其中对“五四”新文学运动的性质判定,就是运用了“政治经济的变动如何改变社会的性质,而社会性质又如何决定了文学性质”这一对应分析的思路。以此出发,该书认为戊戌维新之后的中国社会已经进入“资产阶级觉醒的时代”,所以这一历史阶段的所有的变革改良也都属于“资产阶级性质”。胡适、陈独秀就是“新兴资产阶级的代言人”,他们所从事的文学革命也就是“立在资产

阶级意识观点,对封建社会文学加以抨击”。作者显然受当时左翼思潮影响,对“五四”新文化运动与文学革命的评价偏低,认为“五四”一代先驱“只憧憬着资本主义文化,喊出‘赛因斯’‘德谟克拉西’等空口号,要在思想上文艺上,及一切观念体系上,建筑资产阶级的巩固宝塔。他们对于旧的无批判的放弃了,对于新的也无批判的在吸收。……大都做了信条的奴隶,没有做思想的主人。”在30年代前期,毛泽东《新民主主义论》尚未发表,其中关于中国革命性质以及对“五四”运动高度评价的经典论断还没有在学术界产生影响,类似王丰园这样既力图使用唯物史观,又不脱机械色彩的“五四论”,是很有接受的土壤的。《中国新文学运动述评》共六章,第一章为戊戌政变与文章的新趋势。第二章为五四文学革命运动的总清算,主要讲述源流、背景和趋向,承袭了胡适的《五十年来中国之文学》和陈子展《最近三十年中国文学史》的基本内容。第三章讲自然主义的文学运动,第四章讲浪漫主义的文学运动,第五章讲革命文学运动,最后一章展望左翼作家联盟以后的中国文坛。这几章都是从创作倾向的阶级分析出发,去把握文坛趋势,体现了那时学术的流行色。有些章节的评述有一定的深度。如第三章讲自然主义文学运动,其实是指现实主义思潮与创作,其中重点分析鲁迅批判因循苟且的国民性、叶绍钧对生命的探求与怀疑,以及茅盾对“中间人”心理变幻的展示,等等,都自成一说。第四章评析创造社作品受青年读者欢迎的社会心理背景,也有见地。该书以专章论文学革命运动与“左联”,肯定“它的产生,是中国社会发展的必然结果”。同时又指出左翼文学存在的脱离大众的概念化弊病,认为那不过是“坐在洋楼上想象出来的”、其实与革命理论不符的创作。该书虽然立场比较激进,立论也较多政治色彩,但评述中还是不乏允当和理解。

吴文祺的《新文学概要》约9万字,和前述王丰园的《述评》一样,也偏重于文学思潮的概述。全书共六章。第一至五章分别叙讲“五四”运动与文学革命、文学革命的反响、文学研究会与创造社、“五卅”运动在文学上的影响,等等。第六章专论新诗。关于文学思潮和运动的概述中,明显贯穿了“政治经济决定文学”这一思路。但和同时期其他一些论著比较,吴著的庸俗社会学的弊病更为严重。从该书多处引述来看,苏联早期文艺理论家弗里契机械的文学批评观念对吴文祺这本书有关键性的影响。弗里契在30年代前期仍然被视为“系统的马克思主义的艺术学者”,<sup>[4]</sup>他的《艺术社会学》一书曾有几个中译本出版,他的许多论文都被作为科学的文艺著作及时传入中国。其实当时所谓“科学的文艺论”是非常庞杂的,真正经典的马克思主义

文艺理论还没有系统的翻译介绍,像弗理契这样虽然比较系统,却带有浓厚的庸俗社会学色彩的理论就很受欢迎,甚至被当成“正宗”。所以,像吴文祺的《新文学概要》这样,以弗理契的理论为本,并不奇怪。从学科史的角度也应当注意文学史写作中曾经长期存在的庸俗社会学现象。弗理契在他的《文艺社会学》中提出过一个曾经有过很大影响的论点,认为“文艺史家的任务在于揭示在象征符号后面的统治阶级的利益”<sup>[5]</sup>。在他眼里,任何文艺作品都是由艺术家的阶级存在或经济状况所决定的,文学史家的工作就是找出这起决定作用的一对一的关系。吴文祺的文学史写作基本上遵循这个理念与方法。如认定现实主义是资产阶级的艺术,浪漫主义是资产阶级文学发展中的一个阶段,象征主义就完全是没落的个人主义的产物,并依照这种硬性的划分,分别对“五四”以后的主要文学潮流、流派和作家进行裁定,一一贴上阶级标签。书中指责白话是资产阶级的表达工具,文学研究会与创造社都是资产阶级的文艺社团,等等,就都是空洞而又强蛮的政治裁定。由于该书认定“五四”新文化运动的性质是资产阶级对封建社会的总攻击,以此为发端的新文学运动也为这一性质所决定。书中分析各种文学思潮,主要也都是看其“反封建”的思想内容与社会作用。书中认为“五卅运动”对文学运动影响巨大,这时期主要有革命文学和民族文学两个主要的对立的思潮,另外一部分作家,如语丝派、新月派、象征派和专写幽默小品文的一派,都脱离社会大潮躲到象牙塔里创作。著者极力赞赏无产阶级文学运动,而对其他文学思潮则评价极低。在一定程度上,这本文学史是可以作为30年代那些追求“科学的文艺论”,却又陷入庸俗社会学泥淖的一个标本来看的。

不过《新文学概要》也并非一无所获。有时作者暂且离开了他的理论框架,进入具体的作品分析,也不无见识。此书似乎太专爱于诗,在第六章(全书分上下两编,前五章为上编,第六章为下编)用了很大的篇幅评介新诗,对这一时期主要的诗人也确有一些精到的评述。书中认为初期新诗作者大都兼有两种相反的诗型,即不脱旧体诗词而又接近白话散文;胡适的《尝试集》技巧尚未精熟,但足以代表“五四”时代精神;刘半农长于用方言入诗,但缺少余音与回味;沈尹默的《三弦》虽有旧诗词味,但其在音节和意境上都可称是最完全的新诗;俞平伯的诗长于描写,但有的太执著于含蓄和哲理而难懂;郭沫若的《女神》与《星空》处处带着个人主义与浪漫主义色彩,融会古今中外形式,但有的字句缺少锤炼,勉强凑韵,不自然,作为恋爱诗的《瓶》则失之浅露;汪静之的《蕙的风》天真坦率,充分实现了诗体解放,充溢着自然朴素之美。以上这些见解在当时都显得有新意,能自成一说,但用的是点评

式,鉴赏意味较重。新诗发展的历史线索未能在书中突显出来。

30年代前期是各种文学史著述的繁盛时期,上述四部新文学史都是此一时期的成果。这些著作的共同特点,是开始注重以历史总结的态度来专门研究现代文学。如陈炳堃的《最近三十年中国文学史》,虽然主要篇幅是讲叙晚清文学变迁的趋势,但着眼点仍在新文学的发生。王哲甫的《中国新文学运动史》、王丰园的《中国新文学运动述评》与吴文祺的《新文学概要》,都是用主要篇幅专门叙说新文学的。这些著作的出现,标示着现代文学史的研究开始摆脱“附属”于整个中国古代文学的状况,这种独立的研究虽然一时还难于得到学术界的重视,但从学科史角度则要注意其垦拓之功。

这些研究刚刚起步,又主要作为讲课用的稿本,大都比较粗糙。四部著作的框架都还是承袭胡适历史的进化的文学观念,即注重以一代代的“进步”作为描述文学史的基本模式,很注重文坛趋向与变化;但在具体解释思潮变化原因与品评作家时,又都力图使用当时正流行的唯物史观。有时这种使用成了硬套,满足于将文学现象直线地归结为经济政治决定的结果,显得有些简单生硬。另外,由于这些文学史著作更多地带有当代批评的性质,还难于真正以历史的眼光去把握和解释复杂的文学现象。这些文学史著作虽然比较及时地总结了新文学历史,却还未能形成较高层次的研究品格。

## 注 释

- [1] 主要根据《中国新文学大系·史料卷》(阿英编,上海良友图书印刷公司1936年出版)、《中国新文学大系(1927—1937)·史料索引二》(上海文艺出版社)等有关资料统计。但笔者发现《大系》的罗列也有遗漏,如王丰园、吴文祺的文学史专著就未列入。
- [2] 据统计,67部文学史中,约有四分之一属于断代文学史,如《明代文学史》、《六朝散曲小史》,等等。
- [3] 史学界最早把鸦片战争作为近代史的开端的,是李鼎声(平心)1933年出版的《中国近代史》。参见黄修己《中国新文学史编纂史》,第11页,北京大学出版社1995年版。
- [4] 藏原惟人《艺术学者弗理契之死》,雪峰译,《萌芽》月刊1卷1期,1930年1月。
- [5] 参见叶水夫《苏联俄罗斯文学概述》,《苏联文学史论文集》,第119页,外语教学与研究出版社1982年版。

## 第三章

# 当代评论与文学史研究的张力

这一章专门评述朱自清先生上世纪 30 年代的讲稿《中国新文学研究纲要》，不只因为这篇文献在学科史上很重要，也因为从中可以引发许多有关现代文学研究的思路 and 题目。我们首先想到的是有关评论与研究的关系问题，对当代文学而言，这个问题尤为重要。一般而言，评论重在作家作品的追踪、发现与批评，多为共时性地发表意见；而研究则多表现为对文学现象的推导、演绎，是有明确逻辑起点的理论提升。当然，两者其实很难截然划分，倒是经常彼此交融。读朱自清的《中国新文学研究纲要》（以下简称《纲要》），就时常被唤起历史现场的想象与体验，会联想与揣摩朱先生在新文学刚站稳脚跟，尘埃未定之时，是如何力图以“研究”的姿态来“评论”新文学的。这是我们读他这篇讲稿时要格外加以关注的。朱自清先生本身是作家，是新文学垦拓期的过来人，他的文坛体验、识见，甚至“派性”都可能对其研究发生作用与影响。看一个作家在共时状态中如何力图把评论“上升”为研究，并使之在大学讲坛上争得一席之地，这本身就是极有意思的研究对象。所以我很乐于将朱先生的《纲要》介绍给同学们，大家都来思考一下当代评论与文学史研究之间互动的关系，以及文学史生成的复杂因素等课题。

### 一 用历史的态度整理新文学的发生过程

这里我们先描述一下朱自清的《纲要》是如何在浸沉状态中“叙述”他所处的那个“当代”的文学进程的。当然，可能让我们更感兴趣的，是从朱先生极为简要的述评中去发现当代评论与文学史研究的张力，从而引出一些新鲜的研究冲动。

前面已经讲到，在 30 年代前期与中期，曾有过一阵新文学史的写作热潮。如王哲甫的《中国新文学运动史》<sup>(1)</sup>、伍启元的《中国新文化运动概

观》<sup>[2]</sup>、王丰园的《中国新文学运动述评》<sup>[3]</sup>、吴文祺的《新文学概要》<sup>[4]</sup>，加上名家云集为《中国新文学大系》<sup>[5]</sup>各集所作的导言，等等，显然都在为新文学争历史位置与学术地盘。若要总结现代文学的学科史、学术史，对此热潮不能不给以关注。而朱自清的《纲要》就是这股“作史”热潮的一个前奏。

若以产生的时间先后论，朱自清的《纲要》比上述几种文学史都要早，而且更成熟，更有学术个性，也更成系统，这也是学科史应更重视《纲要》的理由。1929年春季，朱自清在清华大学讲授“中国新文学课程”，就写了这个提纲式的讲稿。这是最早在大学讲坛上开设这一类专题课，也是最早用历史总结的态度来系统研究新文学的成果。后来，朱自清在北京师范大学和燕京大学两校也讲过此课，用的同是这份讲稿。不过《纲要》大概只是授课时做提示用的提纲，朱自清生前未能整理，直到1980年，才在王瑶先生的主持下，由他当时的研究生赵园整理，刊发于上海文艺出版社出版的《文艺论丛》第14辑（1982年）。王瑶先生还为此作了题为《先驱者的足迹》的专文加以评介。

据赵园的整理说明：该讲稿原有三种稿本，一为铅印，一为油印，第三种部分油印，但以手写为主。第三种署有“十八年”（1929年）字样，内容较其他两种粗略，可肯定是初稿。铅印本估计为手写本之后出，而油印本上剪贴补正颇多，其补正的时间又在铅印本之后。油印本看来是朱自清讲课时所用，并在讲授过程中有所补充。后来整理稿则以铅印本为底本，而将另两种稿本中剪贴补正的内容，斟酌插入有关章节，并做了订正与校勘。大家现在看到的就是这个整理稿。

王瑶先生对其导师朱自清这份《纲要》以及“新文学研究”课程的开设，有很高的评价。他指出，新文学虽然有很大的社会反响，但在30年代毕竟历史距离还不太长，到朱自清讲这样一门课程时，还没有人对这一时段的历程做过系统和全面的回顾与总结。而当时大学的课程设置有浓厚的尊古风气，“所谓许（慎）郑（玄）之学仍然是学生入门的先导，文字、声韵、训诂之类课程充斥其间，而‘新文学’是没有地位的”。<sup>[6]</sup>所以朱自清的这门课可以说是开风气之先，很受青年学生的欢迎，但也“无疑受到了压力”。<sup>[7]</sup>试想，当时在大学讲台上讲授这一类追踪和探讨当代文坛的课，还缺少知识积累和学科的规模与规范，虽然课可能活跃受欢迎，但也很难进入学术的中心。不知是否还有别的什么原因，1933年以后朱自清就没有再开这门课。

不过，从《纲要》可以看出，朱自清还是努力使这样一门关注现实却又还缺少相对稳定性的课程，能更多地往学术化的研究路子上靠，使之更有学科



的积累性、系统性,并比较适合教学。就是说,尽量摆脱一般的评论层次,往研究的方面靠。《纲要》只有纲目性的章节,每一个课题只有三言两语,列题目或讲述的要点,没有展开的论述,显然只是授课时的提示。不过这种纲要式的提示,已大致勾勒出新文学运动以来十多年间的发展轮廓,包括思潮流派与主要作家作品的特色,而且思路利落清晰,重点格外显突,就讲述的框架而言,是相当完整的。现在看来,《纲要》的特殊价值就是提供了一个由过来人总结概述新文学初期历史的鲜活的范本。

## 二 带“当代评论”性质的文学史叙述

《纲要》是带“当代评论”性质的文学史叙述,尽管有研究的架势,但仍然和那种拉开距离后的历史总结性质的文学史写作有明显的区别。朱自清在努力往文学史研究方面靠拢时,有意无意还保留和穿插了许多共时的文坛气息,以及自己当下的体验和感受。我们现在读《纲要》,应当注意其中的鉴赏评论与研究作史这两种状态的相生相克、相辅相成。事实上,这份简洁的提纲保留了许多材料线索和“同时态”文坛感应信息,让我们今天读来感到陌生而又新鲜。朱自清身为新文学著名作家,是过来人,他“当时”的评说及其鲜活的感觉,与现今各种流行的文学史观点放到一起,也会形成特别的张力,甚至会随处生长出一些出乎意料的研究灵感与思路。这也许正是我们重读《纲要》的意外收获。我们读《纲要》(其实读许多遗留态的文献也一样),不妨多调动一点“现场感”,少一点先入为主的理论框架。有时历史感觉的生发,对于文学史研究是非常需要的。

下面我们来看看《纲要》中主要有哪些启发性的内容。全文共八章,分为“总论”与“各论”。总论相当于文坛变迁的概说,主要讲新文学运动的发生和发展,共三章。第一章《背景》追叙历史渊源,从戊戌变法到辛亥革命,其积极的意义与消极的意义,是从社会变动原因来考察新文学发生的依据。但更被重视并以更多篇幅叙述的“背景”,是文学自身发展的脉络,这和当时许多评论家的关注侧重点有所不同。其中介绍了梁启超的“新文体”、吴沃尧等的小说、礼拜六派以及林纾的翻译,都和“文学脉络”勾勒相关。值得注意的是,《纲要》格外看好苏曼殊的小说,提示要注意其意味、格调与口吻,并且拿来与章士钊富于政治含义的小说《双桢记》相提并论,认为两人之间有“共通点”。可能朱自清是从他们的创作中感到了某些现代小说的新的因子。苏曼殊的小说到底有哪些现代小说的尝试?研究者还关注不多。至于

章士钊的小说,当今更是很少有人知道,到底其是否可以作为现代小说的预备期产品?应给予什么地位?也可以作为一个问题。此外,在介绍“礼拜六”派时,重点不放在他们的小说创作,而放在包笑天与周瘦鹃的翻译,特别是名噪一时的《欧美名家短篇小说丛刊》。推想朱自清这是受到“五四”以来批判“鸳鸯蝴蝶派”的风气影响,对“鸳蝴派”创作未能给予正面的评价。不过,这一派在翻译及引进外来的现代小说观念与手法方面,有过什么样的影响?新文学与“礼拜六”派是否也有资源共享(在外国文学影响方面)的现象?都值得探讨。朱先生特别提出上述现象,显然有他的眼光,可惜后来的文学史家似乎并没有引起足够的注意。

“总论”的第二章讲述“文学革命”的“经过”。从《新青年》的发难讲起,先后论及“国语运动”时期、“五四”运动时期、文学研究会时期、创造社时期、语丝社时期,以及革命文学与无产阶级文学时期,一路讲述下来,一直讲到新月派、民族主义文艺运动、大众文艺的讨论、“文艺自由”的论辩以及30年代的“幽默文学”,理出一条清楚的线索。现在一般文学史也可以这样讲,但我们应关心的是朱自清讲叙“经过”的重点与角度在哪里。在“《新青年》时期”,所突出的是胡适、陈独秀与周作人三员主将。从提纲看,对周作人的介绍更为详尽,除了对《人的文学》含义的阐说,还特别讲到周作人关于“欧化的文体”(直译的文体)的评价。显然,朱自清很看重周作人在新文学语言理论方面的探究,因为“欧化”问题常涉及对“五四”新文学运动的总体评价,而30年代以后不断有全盘否定“欧化”的声音。朱自清的关注恐怕不只是一种历史的评说,也是对当时流行看法的反应。朱自清为什么格外注意到“直译的文体”的特殊作用?这个问号对于今天的研究者仍然有意义,也许能启发我们更辩证地思考“欧化”在新文学形成过程中所起的结构性的影响,包括正面与负面的影响。

在叙及两次对新文学运动的“反响”时(注意,朱自清用的是“反响”,而不是我们通常所说的“斗争”或“反动”),除了人们所熟知的“林(纾)蔡(元培)之争”,《纲要》还专门用一节介绍“胡先骕与罗家伦的辩论”。对胡在《中国文学改良论》中有关“言文不能合一”和“文学改良”的观点多有分析;对于“学衡派”批评新文学的意见,也主要提及其建设性和警策性方面的观点,将其作为“反响”而并非“反动”来处理。现在看来,朱自清这种态度是比较稳妥,也比较适合于学理性的写作的。而后来的文学史研究在涉及这个论题时,无论持“批判”还是“翻案”的态度,往往太注重“斗争”的界线与立场了。其实,历史的发展是由合力所造成,问题可能要比我们鲜明而自信的结论复

杂得多。近年来有人开始对文学史上非主流的思潮包括守成主义、自由主义重新做出评价,朱自清当年的这些关注也许可以作为一种参照。

前面说到的在研究中不时渗入的“当代评论”的特点,在论及革命文学运动和“左联”等比较“近时”的思潮时,显得更为突出,也有许多是现在看来别开生面的讨论。如后期创造社与革命文学运动提出的主要理论,包括对蒋光慈、钱杏邨、李初梨等的介绍,都有具体论点的开列。倒是没有像后来的文学史那样格外关心“论争”,也没有更多地提到反对的意见。惟独将茅盾在《从轱岭到东京》和《读“倪焕之”》等文中对“标语口号”文学的非难,和强调时代性与社会性的观点,附在左翼文学理论后面,也主要是作为正面的补充。对于发生在30年代初的关于“文艺自由”的论辩,朱自清则明确肯定其意义,认为使得“文艺创作自由的原则是一般地被承认了(指较进步的文学),左翼方面狭隘的排斥异己的观念被纠正了,‘武器文学’的理论是被修正到正确的方面了”。这种结论可能评价过高,值得斟酌,但朱自清显然不认为这次论辩所探讨的只是左翼内部的问题,他非常看重论辩中所指出的“创作自由原则”的理论价值。事实上,当年的论争因为超出了学理的层面,主张“创作自由”的观点被政治性的批评压制下去了,其中某些不无合理的理论内核(包括对左翼文学理论中“左”的机械论的批评)未能得以发挥,但所提出的命题应当说是很有价值的。一般文学史要么只是从政治的阶级分析的层面完全否定“创作自由原则”,要么只视为无关紧要的一次论争而不予置评。《纲要》可能会提醒我们重新关注这次“论辩”所内蕴的文学史价值。《纲要》中诸如此类的独立思考还不少,我们读时如果细心体味,也许会引出许多值得重新探讨的命题。

### 三 以创作的成果为重点

《纲要》更精彩的部分是创作述评。“总论”讲述文学运动,是以其与创作的联系为着眼点的,在“各论”中则以更多的篇幅去评论作家作品。以创作的成果为重点,这是一大特色。“各论”五章中前四章分别评述诗、小说、戏剧和散文,每一章先概述各文体代表性的创作理论,然后分析重要作品的艺术成就。我们也许会随处读到发人深思的点评,会很惊讶朱自清眼光之独到。

在小说这一部分,重点论及的作家有叶绍钧、冰心、许地山、郁达夫、张资平、鲁迅、许钦文、王鲁彦、冯文炳、沈从文、茅盾、黄庐隐、冯沅君、老舍、巴

金、蒋光慈、施蛰存、穆时英、刘呐鸥、张天翼、丁玲，等等，另有一些后来较少“入史”的小说家也在朱自清论列之中。如专写“上流社会女子的各种有趣味心理——性烦闷与家庭生活”的凌叔华、擅以“活泼清丽”的文字做自叙传的苏梅、较早从事长篇创作的顾一樵、徐祖正和杨振声，以及尝试在旧小说手段中融进“感觉主义”的陈铨。应当说，朱自清的视野是宽容的，照顾到了几乎所有在新文学初期和20年代有过一定影响的小说家。《纲要》章节的安排体现了对作家创作的重视程度。如对冯文炳与沈从文并列专节评价，原因是比较看重他们文体与风格的独创，指出冯文炳以“隐逸的”趣味与含蓄古典的笔调称胜，沈从文则把文学当成一种不拘泥于时代、主义的“个人抒写”，注重以“自己的文法调子”去作“美型的塑捏与悲愤的摆布”。

《纲要》重视介绍各种不同的创作倾向与流派的发展，尤其重视作家不同的创作风格和艺术得失。如讲鲁迅小说“冷酷的感伤主义”和“讽刺的古典笔调”，认为鲁迅的小说特色正在于“乡村的发现”及“对于爱情的嘲讽”。这种敏锐而独特的分析，应当说是从某些方面抓住了特征的。如“对于爱情的嘲讽”，显然有一种心理分析的底衬，用于观察《伤逝》和其他写知识者情感生活的小说，也许会有所发现。又如，在评述茅盾时，《纲要》特意指出其对“都市女性心理的剖析”和常写到的“三种女性的型”，也很准确。20世纪80年代初有些论者正是从“女性三型”这一点入手去深化了对茅盾小说的研究。还有，朱自清对作家风格的评判常伴随对其艺术上得失优劣的分析，许多观点至今仍有参考价值。如丁玲小说在朱自清开这门课时正在“走红”，朱自清及时指出其热中于写“异性爱与同性爱”，充满“世纪末的病态的气氛”，同时不满意其“固定的感伤的爱”。在评价老舍时，指出其初期小说讽刺“过火”，哲学肤浅，议论太多，而对稍后所作的《二马》则评价很高，特别欣赏那“干净爽利的语言”。对于风格类似，成就不一的作家，包括影响较大的作家，朱自清乐于通过比较去揭示他们的不同特色，分析也都很到位。如认为郁达夫与张资平都是创造社显赫重要的作家，然而郁氏多写“现代人的苦闷”、“对于性的非游戏态度”，笔触自然而婉细；而张资平多写通俗的恋爱小说，表现“三角以上的两性关系”，情节和结构单调；普罗文学第一期的创作多沦于“革命遗事的平面描写”和“革命理想的拟人描写”，“题材的剪取、人物的活动，完全是概念在支配着”，等等。

朱自清是诗人，自己有过作诗的实践，所以对新诗格外关注。《纲要》虽然力图贯彻历史总结的眼光，但得失褒贬处处不脱诗家敏锐的感觉和分析，极少套话空话。有关诗歌的点评也是《纲要》中精彩的部分，读来特别有味，

也能不时引出研究的思路。如评郭沫若的《女神》的成就,就从时代的精神、自然崇拜、古代的憧憬、语汇的扩展等几方面着眼,同时又指出其结构的单调、过于追求自然流泻以及字句韵脚生硬等缺失;在谈到“五四”时风行的“小诗”时,认为有三派,即“绝句变体派”、“哲理诗派”与“乐府精神派”,同时指出“小诗”的创作中有单调、模仿和滥作之风;在长诗中评价最高的有白采的《羸疾者的爱》;写景诗与记游诗最优秀的则有康白情的《草儿》;认为李金发的诗表现“生命的枯燥与疲倦”,具有“阴暗的调子与悲哀的美丽”,而手法则是“自然的人化”,“细处见大”,“联想与论理”;谈徐志摩时注意其“许多韵体上的尝试”;论闻一多则特别注重其“哀思”、“层析的奇幻”与“凝练的音律”;将冯乃超与戴望舒的诗并论,是考虑到他们都取法于法国象征派,因此“色彩感”、“人化自然”、“感觉交错”就成了评说的要点。这样一类评点,虽然见不到朱自清如何展开论述,但已经从提要中感受得到他的研究风格:不是如何摆布理论架势,也不是先入为主地为作家作品的地位性质命名,而是把自己的阅读感受和实际的文学影响结合起来,给予真实而切要的论说。

《纲要》对诗歌理论的探讨也很关注,而这也是后来一般文学史研究所容易忽略的。朱自清努力从历史过程来评说各家文论的价值。如“初期的诗论”一节就论到了胡适、刘复、宗白华、康白情、俞平伯、郭沫若、胡先骕等七家。有些理论比较幼稚,但又有其历史价值,如果放到新文学初期努力建设的氛围中,可以发现那些文论虽不完善却又有互相砥砺补充的积极功能。特别是围绕对胡适《尝试集》的批评,《纲要》不厌其烦地罗列了胡先骕六条具体的观点,以及朱湘的批评意见,这些资料都可以让后人更全面地了解当时文坛注重理论争鸣的真相。像胡先骕这样常被看做保守甚至“反动”的人物,朱自清仍重视其理论上的探讨,认为不失为一种见识。值得注意的还有20年代的所谓“新韵律运动”,包括陆志韦论节奏(《渡河·我的诗的躯壳》)、赵元任论诗韵的类别与押韵(《国音新诗韵》)、陈勺水提出“有律现代诗”(见《东群》半月刊4期),以及徐志摩、闻一多、俞平伯等在讨论中提出的观点,这些理论建树在《纲要》中都受到重视。近来也不断有人注意探讨汉语诗歌的问题与前景,看来是不应该忘记20年代“新韵律运动”这份遗产。

此外,另有两章谈戏剧与散文,一章谈文学批评,相对简略得多,但有些关注点及所提出的课题,也值得我们重视。如《纲要》中专节介绍“国剧运动”与熊佛西等的戏剧运动,可以看出在当时都是既有理论探讨又有创作和演出实践的,所引发的课题也不光在戏剧方面,还涉及到如何处理新文学与传统及外国文学的关系。对这些当时有过相当的影响,在后来的文学史中

却较少提及的现象,似乎也应当有些专题的研究。

《纲要》评述文学现象和各文体作家作品多有独到的见地,但并不以著者的个人好恶代替历史的评价,态度力求客观谨严。《纲要》注重的是朝文学史研究方面提升,所以选评的对象并不出于偏爱,或限于门户之见,凡是在文学发展过程中有过相当影响的,都尽量予以评介,而且首先是介绍论述对象自身的主张与特点。《纲要》的确又在超越一般的评论。例如,在评说初期新诗与戏剧理论时,介绍了许多较为幼稚的观点,并不是简单地否定它,而是较全面地引述其几方面立论的根据与逻辑,大概其中也不无为新诗建设所用的观点。对于“普罗文学”的概念化倾向,《纲要》较多批评,但著者还是大量引述同样属于“普罗文学”阵线的批评家(如钱杏邨)的言论来评说这种文学现象,并专门列举分析了华汉的《地泉》,看其如何“用小说体演绎政治纲领”。《纲要》还很注重考察某一文学现象或作品出现当时的读者反映,因此尽可能引述当时的评论,有些章节的小标题用的就是当时的评说。这也有利于加强历史感。

《纲要》的重要性还在于其叙史结构的体例。一是以作家作品为评述主线,文学思潮、运动及其历史背景、外来影响等等的介绍,也着眼于与创作的关系;二是按文体的分类来结构文学史,在同一文体中,依作家作品流派的重要程度来安排章节。这种体例有利于探讨各类作品产生和发展的原因、它的成就与影响。20世纪50年代以后有些重要的现代文学史,如王瑶的《中国新文学史稿》,明显继承和借鉴了朱自清《纲要》的这种体例。

因为《中国新文学史纲要》只是一部讲义提纲,没有完整的文字,所以也看不到更具体的论点和详细的论述,有些论题的含义也不甚清楚。另外,这毕竟是历史尚未拉开必要距离的一种评论式研究,是“浸沉状态”中的文学史叙述,是同代人的总结,作品评述中带有当代批评的特点。一方面有其敏感性,本身就可以作为现今的研究对象;另一方面,也可能有碍于历史性的科学评价。但无论如何,在30年代前期诸种文学史中,朱自清的《纲要》是非常值得珍视的一种。其重要性不仅在于为作家作品所做的评论,更在于“评论”与“研究”间所形成的张力,能激发后起研究者的文学史想象。

当我们顺着朱先生的《纲要》的引导去联想和浸沉在文学史的场景中时,也许我们能弃除许多过于沉重的不必要的理论盔甲,更自由更有兴味地寻找那些真正引人入胜的话题。谁能说现代文学史的题目已经被做尽了?

## 注 释

- [1] 北京杰成印书局 1933 年版。
- [2] 上海现代书局 1934 年版。
- [3] 北平新新学社 1935 年版。
- [4] 上海亚细亚书局 1936 年版。
- [5] 上海良友图书公司 1935 年版。
- [6] [7] 王瑶《先驱者的足迹》，《文艺论丛》14 辑，上海文艺出版社 1982 年版。

## 第四章

### 一代名家对新文学的总检阅

本章所要评述的《中国新文学大系》，称得上新文学第一代名家对自身所参与过的文学历程的总检阅与总定位。《大系》为第一个十年的新文学留下了珍贵的文献资料，也留下了作为“过来人”的先驱者所带有的自我审视特点的评论。其各集的“导言”所具有的文学史研究眼光和方法，对后来的文学史写作有不可替代的巨大影响。甚至可以说，后来几十年关于新文学发生史与草创阶段历史的描述，离不开《大系》所划定的大概框架。而《大系》所提供的权威的评论，也被后来的许多文学史家看做研究的经典，文学史教学常把《大系》列为基本的参考书。北大中文系现代文学研究生的入学考试，就不止一次提出过有关《大系》的考题。所以，应当高度重视《大系》在现代文学学科史上的重要性及其突出的地位。要进入现代文学研究领域，《大系》特别是其中各集的导言，是必读的基本文献。

下面先介绍一下《中国新文学大系》编辑出版的一些基本情况，然后重点从学科史的角度，评述《大系》各集导言所体现的研究方法、角度与眼光。

#### 一 历史参与者如何参与对历史的描述

前面两章已经介绍过，在 20 世纪 30 年代初期，出现过一阵文学史写作的热潮，除有专题研究新文学的著作问世，还有一些研究者在从事史料收集工作。如 1932 年出版了刘半农编的《初期白话诗稿》，收白话诗运动发难期间 8 家 26 首白话诗手迹原稿影印成册，以宣纸的线装书出版，<sup>[1]</sup>一时成为文学界话题。刘半农在此书序言谈到曾将这部诗稿送给陈衡哲看，说明将印行这部诗稿时，陈说，“那已是三代以上的事了，我们都是三代以上的人了”。陈衡哲这两句话真是感慨遥深，又似乎有些讽刺意味：蔚然一时的“五四”新文学运动那么快就成为遥远的历史了？！这种感慨当然不光陈衡哲、



刘半农有,许多“五四”“过来人”和学者都有。也许正是这种越来越强烈的历史意识,使一些学者意识到必须及时抢救整理“五四”新文学的文献资料。阿英就编有《中国新文坛密录》<sup>[2]</sup>和《中国新文学运动资料》<sup>[3]</sup>等书,而《大系》这套书选题的敲定以及最初的编辑思路的形成,都从阿英《中国新文学运动资料》等书中得到过启发。

《中国新文学大系》无疑是现代编辑出版史上的一个成功的典型。主持《大系》责任编辑的是良友图书公司的赵家璧,当时还只是一位年轻编辑,能够组织那样一批文坛上的压阵大将来共同编撰了这一套大书,很重要的原因,就是顺应了上面所说的要为新文学的发生“作史”的需求。当然,这正好也满足了先驱者们将自身在新文学草创期“打天下”的经历和业绩,进行“历史化处理”的欲望。所以赵家璧提出《大系》的编辑设想,希望“把民六至民十六的第一个十年间(1917—1927)关于新文学理论的发生、宣传、争执,以及小说、散文、诗、戏剧主要方面所尝试得来的成绩,替他整理、保存、评价”。<sup>[4]</sup>这项计划非常顺利就得到了普遍的支持。30年代初,革命文学兴起,文坛已经很政治化,原先相对统一的新文学阵线,已经明显分化,但赵家璧邀请参与《大系》编辑工作的多位顶级名家中,尽管政治倾向不同,有的甚至彼此对立或有人事的纠葛,但在参与和支持《大系》的编辑出版这一点上,态度又都是一致的。《大系》的编辑过程,也受到了一些政治上的干预。如其中的《诗集》原来准备请郭沫若主编,但被当时国民党的图书杂志审查会否决了。“理由”是郭沫若写过指名道姓骂蒋介石的文章,结果只好临阵换将,换上朱自清。阿英等左翼作家起初在帮助赵家璧设计《大系》编辑框架时,也曾格外注意其“在当前的政治斗争中具有现实意义”。但考虑到若完全找左翼作家编,不来一点平衡,肯定无法出版。所以最后决定的编辑人选,的确照顾到不同政治倾向的“平衡”,当然又要看重其在文坛的地位。<sup>[5]</sup>这样,《大系》真的就成全了几乎说得上是“完美”的“角色搭配”。

《大系》的出版也得到了文化界、文学界的广泛注意,被称为当时出版界的“两大工程”之一(另一“工程”是郑振铎主编的《世界文库》)。当时的一篇书评就这样评说:“《大系》固然一方面要选成一部最大的选集,但另一方面却有保存文献的用意。《大系》虽是一种选集的形式,可是它的计划要每一册都有一篇长序(两万字左右的长序),那就兼有文学史的性质了。”<sup>[6]</sup>

的确,这部原意主要在于保存文献的书,因为聚集了新文学先驱者和一代名家,不同“角色”有匀称的搭配,他们选择作品的眼光和写作《导言》所体现的不尽相同的文学史观点,使得《大系》几乎成为一个高等级的又能容纳

众说的文学史“论坛”，“选家”的工作在这里同时又是文学史家（带有作家和历史参与者的特殊身份）的历史叙述和发挥。

《大系》主要依文体类型编选，十卷本的内容分配范围以及各卷编者（又是《导言》撰稿者）如下：

全书总序：蔡元培

《建设理论集》，胡适编选并作《导言》，收倡导新文学运动及探讨如何建设新文学的文论 51 篇；

《文学论争集》，郑振铎编选并作《导言》，收 107 篇，涵括新文学发难期的响应与争辩，与林琴南、学衡派、国故派、甲寅派的论争，文学研究会与创造社对旧文学的批评，以及围绕白话诗运动、小说革新与戏剧改良的讨论，等等；

《小说一集》，茅盾编选并作《导言》，主要收文学研究会作家作品 29 家 58 篇；

《小说二集》，鲁迅编选并作《导言》，主要收《新青年》、新潮社、浅草—沉钟社、莽原社、未名社以及属于“乡土文学”的作家作品 33 家 62 篇；

《小说三集》，郑伯奇编选并作《导言》，主要收创造社的作家 19 家 37 篇；

《散文一集》，周作人编选并作《导言》，编者称此集“不讲历史，不管主义党派，只主观偏见”而编，收有徐志摩、梁遇春、郁达夫、陈西滢等 17 家 71 篇散文；

《散文二集》，郁达夫编选并作《导言》，编者称此集编选不以派别，而“以人为标准”，以编者个人喜好为指归，收有鲁迅、周作人、冰心、林语堂、丰子恺、朱自清等 16 家 148 篇作品；

《诗集》，朱自清编选并作《导言》，大致采取编年的方法，以体现“启蒙诗人努力的痕迹”，收诗人 59 家诗作 390 首；

《戏剧集》，洪深编选并作《导言》，收初期话剧 18 家 18 部作品；

《史料索引集》，阿英编选并作《导言》，收有关第一个十年文学史的综合研究论著，主要刊物、社团的发刊词、宣言、简章等文献，作家小传、创作、翻译、杂志编目以及资料索引。

从上面所列布的各分册的情况来看，这部以资料汇集的面目出现的《大系》，是有一个完整而周密的结构。有关文学革命的论争及新文学的理论建设就占了两集，分量不轻，显然，要借此集中梳理新文学的发生史。其他各卷虽然从文体着手，其实也有对“发生史”的叙述和评说。此外，以七集的

分量展示文学创作的实绩,大致以文体来分卷,其中小说和散文所占的卷数较多,也反映了这两种文体成绩的突出。当然在以文体分卷的前提下,又适当考虑到社团流派。如小说分为三卷,大致是以文学研究会、创造社以及其他社团来划分的。这种以文体为结构框架,并适当注意流派分类的方法,后来成为一种常见的文学史结构模式,许多文学史写作自觉不自觉地都受到其影响。

《大系》是新文学的一种“现身说法”与“自我证明”,一方面,它是对一个流动当中的文学过程,做相对定型的有序整理;另一方面,它也是当事人对这个文学过程发难期的荣誉权,进行再分配。<sup>[7]</sup>历史的参与者如何参与对历史的叙述,仍然在进行中的文学史现象如何在“过来人”的叙说中得以沉淀,这是一个生动的例证。的确,从胡适为《建设理论集》所作《导言》来看,他论及新文学的发生,较多强调“多元的、个别的、个人传记”的原因,大讲他个人在美国留学阶段对白话诗的“讨论”,以说明新文学运动的渊源,而相对淡化了文学革命运动所赖以发生的整个新文化背景,淡化了包括陈独秀在内的一代先驱共同营造的“文化空间”的整体性作用。这的确带有改写“荣誉权分配方案”的味道。不过这也从一方面反映了胡适“实证主义”的立场:他更看重的是在历史(也包括文学史)发展变迁中起作用的偶然的、具体的因素,而不大重视决定历史发展的整体性的原因,特别是社会的、政治的原因。此外,胡适在《导言》中重申“历史进化的文学史观”,重申“国语的文学”与“人的文学”是文学革命的“中心理论”,并以此概括初期新文学的主要理论建树。这种文学史评断,是值得重视的。相比较而言,郑振铎为《文学论争集》所作的《导言》,在论及新文学发难期的历史时,比较注重作为社会文化思潮的整体性发展的合力,注重新文化运动中各路人马的通力合作的功能。该文系统整理了新旧两派在文学改革上引发的争论,以及新文学阵营内部的不同倾向。《文学论争集》收罗的论争材料面比较广,照顾到各种代表性观点,和《导言》结合起来,便可得见文学变革时期较为活跃的思想局面。

## 二 编选角度与选家的性情趣味

《大系》的编选要尽可能保存新文学第一个十年的资料,反映这一段文学发展的历史轨迹,这个目的是达到了的。但具体到某一卷,由于编选者的学术个性不同,选取的角度、范围也可能不一样,有的甚至多少偏离了原定的编辑宗旨。例如周作人和郁达夫编散文一、二集,在《导言》中就宣称“不

讲历史”，只凭“主观偏见”和个人的喜好去选。《散文二集》共选 16 家 148 篇作品，因为编者郁达夫格外喜爱周氏兄弟的散文，结果鲁迅的选了 24 篇，周作人的选了 57 篇，占去所选总数的一大半，比重显然过大。周作人喜欢议论性小品，所选文章也大都偏向此类，抒情性和描写性的艺术散文选得较少。这种编选角度很能看出选家的性情与审美趣味，却不一定能很好地反映历史。郁达夫是才子意气，不愿坐下来认真按既定的标准去选编，他只是以个人赏鉴的态度，喜欢的就选，不喜欢的就不选，甚至所选范围也不以第一个十年为限。不过从他的选文倾向来看，最注重的是作家“个性的表现”，他选的大都是“个人文体”的作品，这也是《散文二集》的一个特色。

郁达夫的这个选本的选目虽然不够完全，甚至可以说失之偏嗜，但他那篇《导言》却写得很有分量，对现代散文的特征有诸多精彩的见解。研究现代散文不能不读此作。郁达夫指出“五四”之后滋长的现代散文有几个特征，第一“是作家个性的渗透比以往来得强”，“带有自叙传的色彩”，这也因为“五四”是王纲解纽的时代，个性得到比较充分的发展；第二个特征是写作范围扩大，形式种类也多，这是超越古代散文的长足进步；第三个特征是“人性、社会性和大自然的调和”，“作者处处不忘自我”，“也处处不忘自然与社会……一粒沙里见世界，半瓣花上说人情”。这些概括切合现代散文的实际，因此也常为后来的研究者所引用。

郁达夫在《导言》中重点评述了几个散文家的艺术个性，也很中肯。如他将周氏兄弟不同的散文风格做比较时指出，“鲁迅的文体简练得像一把匕首，能以寸铁杀人，一刀见血”。而周作人的文体“舒徐自在，信笔所至，初看似散漫支离，过于繁琐，但详细一读，却觉得他的漫谈，句句含有分量，……近几年来，一变而为枯涩苍老，炉火纯青，归入古雅遒劲的一途了”。又进一步分析说，鲁迅“有志于改革社会”，“一味急进，宁为玉碎”，而且“性喜疑人”，“所看到大都是社会或人性的黑暗面，故而语多刻薄，发出来的尽是诛心之论”。鲁迅散文那冷冰冰的表皮之内，又潮涌发酵着“一腔热血，一股热情”。而周作人头脑冷静，行动夷犹，“走进十字街头的塔，在那里放散红绿灯的灯光，悠闲的，但也不息的负起了他的使命”，“到了夜半清闲，行人稀少的当儿，自己赏玩赏玩这灯光的颜色，幻想幻想那天上的星辰，装聋作哑，喝一口苦茶以润润喉舌，倒也是于世无损，于己有利的玩意儿”。类似这样的评点，虽不是“讲历史”，却也是论性情，对于了解文学史上的那些名作家很有导引作用。

周作人选的《散文一集》也是秉承性情的。他按个人的“偏见”，慢条斯

理地挑出一些小品味浓的作品来鉴赏,并不在乎其在文学史上的地位。如果要从他的选目中了解这一期散文发展的历史线索和概貌,是不甚了了的。他这种选法并不大符合《大系》整理保存资料的宗旨。但他写的《导言》,却称得上是一篇有关现代散文的经典论作。你可以不赞同其中的意见,却不能否认其理路圆熟,自成一家。从1921年初发表那篇有名的《美文》开始,周作人陆续在许多序跋中认真考察评说过新文学的散文,虽然多为断片,但意思大抵还是一贯的,因此到写这篇《导言》,周作人就将其以往发表过的有关散文的论说连缀发挥,成一系统。周作人是以历史循环的观点看待文学思潮兴迭更替的,他的《导言》也同样以这种观点考察新文学第一个十年间的散文。关于新文学的散文的评价自然有不同的立场与观点,如鲁迅就肯定“五四”散文的成绩,反感那些“供雅人摩挲”的“小摆设”。<sup>[8]</sup>鲁迅是更注重文学的社会价值的。而周作人如他自己所说,他对文学(散文)的态度是“苛刻又宽容”的,那就是看文学发展“不以主义与党派的兴衰为唯一的依据”,不光以某种文艺主张来决定文学的地位,然而又很看重创作的性情与风格。他是从另一层面强调文学的个人性的。按周作人的观点,作为“言志”散文的小品文是文学发达的极致,所以在“五四”这一王纲解纽的时代,小品文的兴盛是必然的。现今的散文小品实在是古已有之,不过现今重新发达起来罢了。他认为明代的公安派也是善作言志散文小品的一派,“五四”小品散文与公安派散文有许多相似之处,例如,都是言志,集合叙事、说理和抒情的因素,浸透作者的性情,在文词与思想之外别有一种“气味”。然而“五四”小品散文“经过西洋现代思想的陶熔浸润,自有一种新的气味”。我们可以把周作人这篇《导言》的理论基点,和本书第一章介绍过的他的《中国新文学的源流》结合对照来读。而且应当看到,周作人所编的《散文一集》及其《导言》的理论价值要远远大于史料价值。

### 三 文学潮流递变线索的勾勒

与郁达夫、周作人这种本乎性情、别具机杼的编选角度不同,茅盾编《大系》中的《小说一集》、鲁迅编《小说二集》与朱自清编《诗集》,都非常注重文学史线索的勾勒与文学历史现象的浮现,真正是文学史家的操作。从茅盾《小说一集》来看,所选的29家小说中,约有一半左右在艺术上很粗糙,在当时影响并不大,后世的文学选本通常也不会收的,但茅盾还是选了,主要是出于“再现文学历史的考虑”。茅盾深知,这些作品放在后来的文坛上并不

出奇,但只要在当年是“奇货”,能体现文坛的某种倾向,那么就选编到集子中。同样,选取那些曾经比较知名的、有较好艺术质量的作品,也是放到文学发展的历史场景中去观摩。

茅盾《小说一集》所写的《导言》,其特色之一是史料丰富,而且大都是第一手资料,他很注重调查与量化,靠史料来说话。例如,其中所介绍的1922年至1925年间全国文学团体与文学期刊蓬勃滋生的情状、有关1921年小说题材分布情况的统计材料,等等,就经常为许多研究者所引用。茅盾交代这些资料是为了说明当时的创作潮流和趋向。例如在引述1921年8月《小说月报》对当时发表的一百二十多篇小说题材分野的统计分析之后,发现写青年男女恋爱的占98%,因而才得出当时作家“对于全般社会现象”不了解、不注意,而个人主义兴味太突出的结论,并进而分析了当时小说“观念化”的倾向与原因。茅盾是一位非常重视文学的社会性的批评家,他的《导言》着力勾勒第一个十年小说作家的社会关注点以及作品题材的变化,常能做深入的社会心理剖析,从“文坛整体”的宏观上去把握文学潮流递变的趋势。如指出“五四”时期讨论“人生观”的热烈气氛(多指问题小说),“一方面从感情的到理智的,由抽象的到具体的,于是向一定的‘药方’在潜行深入;另一方面则从感情的到感觉的,从抽象的到物质的,于是苦闷彷徨与要求刺激成了循环。然而前者在文学上并没有积极的表现,只成了冷观的虚弱的写实主义的倾向;后者却狂热地风魔了大多数的青年。到五卅的前夜为止,苦闷彷徨的空气支配了整个文坛,即使外形上有冷观苦笑与要求享乐和麻醉的分别,但内心是同一苦闷彷徨”。茅盾认为第一个十年的新文学“好象没有开过浪漫主义的花,也没有结写实主义的实”。茅盾追求“史诗”式的能反映中国社会历史变动的作品,所以他对初期作品很少反映“全般社会机构”表示不满,他的评估是严苛的。

和茅盾一样,朱自清编选《大系·诗集》,也很注重历史线索的勾勒,他在《导言》中说他的选目标准“大半由于历史的兴趣”,要借以考察“启蒙期诗人努力的痕迹”。如果将朱自清此前所写的《中国新文学研究纲要》<sup>[9]</sup>和这本《诗集》及其《导言》结合起来读,这一段诗史的轮廓就更清晰了。这个选本显然是以《中国新文学研究纲要》作底子的。《诗集》所选的范围相当宽,诗人的位置又大致按其成名时间及影响作编年的排列,接连起来读,很可以感受到初期诗人们怎样从旧体诗词的镣铐里解放出来,怎样借鉴域外的经验,怎样摸索新的诗歌语言,怎样表达那为时代激变所触发的种种情感。由这些选目还能看出“那些时代的颜色,那时代的悲和喜,幻灭和希望”。《诗集》

的《导言》写得简明扼要,历史感很强,复杂的现象经过大刀阔斧的梳理,便呈现出一条清晰的线索:新诗起于1917年,从1918年到1923年,诗风最盛。这时候的诗普遍重说理,在诗中表现人生哲学、社会哲学,形式是自由的,有所谓“自然的音节”。1926年《晨报·诗刊》出现以后,风气渐变,诗是走上精致抒情的路上去了,一方面可以说是进步,然而作诗读诗的都一天比一天少,不再有当年的狂热了。

在缕述初期新诗的历史时,朱自清也多用编年记述的客观的文字。如开头一段写到:“胡适之氏是第一个‘尝试’新诗的人,起首是民国五年七月。新诗第一次出现在《新青年》四卷一号上,作者三人,胡适之外,有沈尹默刘半农二氏诗九首。胡适作四首,第一首便是他的《鸽子》。这时是七年正月。他的《尝试集》,我们第一部新诗集,出版是在九年三月”。这种叙述用的也是编年体,史实的选择自然要有决断,具体交待也半点不含糊。更多的时候是在“述”史的同时又在评断引发。例如,讲胡适最初讲诗体解放,“其实只是泛论”,真正产生影响的是《谈新诗》中提倡“说理的诗”,“似乎为《新青年》诗人所共信”,其他诗人那时“大体上也这般作他们的诗。《谈新诗》差不多成为诗的创造和批评的金科玉律了”。这里是在讲史实,却又蕴涵有评论,从叙述语气中就明显可见当时的氛围。接下来说到“说理”成了“这时期诗的一大特色”,他引用周作人的话说“这是古典主义影响却太晶莹透彻了,缺少了一种余香与回味”,史述与史评也就能结合起来,而且很有理论的启发。朱自清自己是诗人,评论诗作往往能抓住要点,讲出新鲜的意见,给人印象极深。如讲中国缺少情诗,有的只是“忆内”“寄外”,或曲喻隐指之作,坦率地告白恋爱者极少,为爱情而歌咏爱情的更是罕见。而“五四”新诗做到了“告白”的一步,真正“专心致志做情诗的”,是“湖畔”四诗人,他们“差不多可以说生活在诗里”。这就通过展示背景而把“湖畔”的特色与文学史地位突出起来了。接着还深入地比较评析,指出“湖畔”诗人中“潘漠华氏最是凄苦,不胜掩抑之致;冯雪峰氏明快多了,笑中可也有泪;汪静之氏一味的天真稚气;应修人氏却嫌味儿淡些”。寥寥数语,既交代了史实,为这一文学流派定位,又有相当深切的评析,确实有工力。朱自清评述史实虽然很严格地依循历史的线索,可也不是干巴巴地堆砌史迹与宣告评判。最有味儿的是他评述中理论的引发。例如评郭沫若的诗时认为有“两样新东西”,“都是我们传统里没有的”,一是泛神论,一是“动的和反抗的精神”。接下来就引发到:“中国缺乏冥想诗。诗人虽然多是人本主义者,却没有摸索人生根本问题的”。“看自然作神,作朋友,郭氏诗是第一回。至于动和反抗的精神,在静

的忍耐的文明里,不用说更是没有的。”

这些观点虽然不一定很确切(指对传统文明的评说),但在史的评述中所引发的理论联想,却是很吸引人的。在后来王瑶的《中国新文学史稿》中,我们常见到类似朱自清《导言》中这种将文学史的述与评融会、并加以简明精当表达的风格。

#### 四 以“现象”的提炼展示“过程”

在《大系》诸集中,特别值得注意的是鲁迅所编的《小说二集》及其《导言》。此集所选的作家范围很广,即所谓“杂牌军”,除文学研究会与创造社两个主要的社团之外,其他小说作家都纳入此集考察的视野之中。但鲁迅梳理得有条不紊。从选目看,也是依照编年体的方法,大致依照小说作家出现的时间顺序排列,适当归依其各自所属的社团流派,所选的大都是能体现艺术个性并有过一定影响的作品。有些作家的群体性原不是那么明显,也没有特定的团体背景,然而鲁迅通过相对集中的选目显示其彼此比较接近的创作倾向,把他们大抵作为一派来看。如蹇先艾、裴文中、李健吾、许钦文、王鲁彦、黎锦明,等等,他们本来并没有立过什么派,鲁迅通过作品编选和《导言》评说,将其定位为“乡土文学派”。这一经典的命名至今被学术界普遍接受。又如,初期在《新潮》杂志上发表小说的作家,虽然不归属于单一的流派或团体,但鲁迅认为他们都是“有所为”而发,又都未能脱尽旧小说的痕迹,所以也在选目中集中加以呈现,以显示刚起步这一阶段小说作家的共有倾向。后来有些学者就采纳了鲁迅这一看法,称之为“《新潮》作家群”,也可以说是一个“准流派”。《小说二集》虽然被划定的选目范围都是两大社团外的“杂牌军”,但鲁迅还是锐利地识别其中有文学史意义的“现象”,归纳出几种不同的创作流向,这种选目的确定本身就需要相当的学术眼光。

鲁迅的《小说二集·导言》,堪称是文学史的经典学术之作,最好与其《中国小说史略》联系起来读,那样可以更好地体味鲁迅治文学史的思路。这里特别要指出的,是《导言》善于从复杂的文学创作流变中抽取有典型意义的“现象”,以这些典型“现象”为点,去把握文学发展的线索。这些典型“现象”的点,表面上往往集结于某一社团流派,但鲁迅却并不止于介绍这些社团流派的面目,而更注重考察其作为“过程”的表现。于是我们就在《导言》中看到这些作为文学史现象突出出来的“点”以及对“点”的评说:

最早在《新青年》上发表《狂人日记》等小说的,是鲁迅,因为“那时的认



为‘表现的深切和格式的特别’颇激动了一部分青年读者的心,然而这激动,却是向来怠慢了介绍欧洲大陆文学的缘故”。鲁迅此后的小说“虽然脱离了外国作家的影响,技巧稍为圆熟,刻画也稍加深切,如《肥皂》、《离婚》等,但一面也减少了热情,不为读者们所注意了”。

类似这样的叙述,鲁迅完全是以史家笔触客观地介绍他自己的作品在初期的影响,不自矜,也不夸大,由最初的颇为“激动”到后来“不为注意”,这种读者反应的变化,正作为“过程”证明着现代小说发难期的历史场景。

随后介绍了《新潮》,指出这个作家群“技术是幼稚的,往往留存着旧小说上的写法和语调;而且平铺直叙,一泻无余;或者过于巧合,在一刹时中,在一个人上会聚集了一切难堪的不幸。然而又有一种共同前进的趋向……他们每作一篇,都是‘有所为’而发,是在用改革社会的器械”。这种评说并非从单一角度褒贬,而是准确地抓住了小说创作“新旧”递变过程的表现,进行“现象”的评析,其所提出的评断,也常为后来学者所引用。

接下来又介绍《新潮》流散后,“为人生”的创作衰竭,“为文学”的一群崛起,其中有弥洒社和浅草一沉钟社。鲁迅透视了他们标榜“为文学”,是有计划针对“垄断文坛”者(指文学研究会和创造社等比较先起的影响大的社团)的意思,而他们“很致力于优美”的作品,又大都在“咀嚼着身边的小小的悲欢,而且就看这小悲欢为全世界”。或者“向外,在摄取异域的营养,向内,在挖掘自己的魂灵,要发见心里的眼睛和喉舌,来凝视这世界,将真和美的歌唱给寂寞的人们”。然而最后也因为“时移世易,百事俱非”,他们的歌唱得不到多少听者,于是“只好在风尘湮洞”中,放下“箜篌”了。这里讲一种文学思潮的兴起与衰落,刻意折射着一部分社会心态的变迁。

当谈及1922年至1925年北京文坛成了“寂寞荒凉的古战场”之后,鲁迅又发现其间从四处乡间跑来北京“侨寓”的一代年轻作者,所写作品往往“隐现着乡愁”,鲁迅称之为“乡土文学”。这一命名也成为经典之论,被后起的研究者所广为采纳。命名其实是一种概括,一种理论的提升,是很难达至的高级研究状态。鲁迅的“命名”不同于生硬地照搬某些洋概念,更不同于简单地拿文坛的事例去“证实”某种概念的存在,而是把构成文学史现象的最有特征的表现,上升为一种理论的概述与定位。类似的“命名”在鲁迅的其余论述中都有表现。如论述莽原社为“聊以快意”的一群、狂飙社对恶浊社会的讥刺搏击以及“虚无的反抗”、“未名社”在将“泥土的气息”移在纸上,等等。鲁迅寻找这种种不同创作倾向之间的转换或对立的关系,实际上这几个创作群体的流向又都环环紧扣,此起彼伏地装点了20年代中期的文坛。

鲁迅通过发掘提炼特定的文学现象来把握文学进程,并在解释这些现象时,充分注意其与社会思潮的联系,注意形成典型文学现象的创作心态与情感表达方式。这样,所谓“历史的联系”就是很具体可感的了。鲁迅通过文学现象的提炼去展示文学发展过程的方法,能做到抓住要点,总揽全局。抓环节以体现过程,这是文学史研究的一种卓有成效的方法,至今仍不失其方法论上的启示意义。

## 五 文学史观的多元对话

《中国新文学大系》其他各集的编选以及《导言》的写作也都各有千秋。如蔡元培的《总序》纵览古今中外文学史,追既往而测将来,高屋建瓴,充分肯定了新文学的业绩,又对新文学的发展寄予殷切期望。由于蔡元培不是以作家和当事人的身份出现,他可以更超越一些地来看“五四”新文学,并把新文学运动与整个中国文化的现代化联系起来,使这篇《总序》比其他各卷序言更为大气,有开阔雍容的气度。

郑伯奇的《小说三集·导言》评价了以创造社为核心的浪漫主义小说创作的特色与发展途径。其对创造社文学风尚形成的原因的分析有真切独到的见解。洪深的《戏剧集·导言》以较多的文字非常详尽地搜求整理了初期话剧运动的史料,全面评价了现代话剧初创期的得失。这篇长序,几乎就是一部早期话剧史。阿英在《史料索引集·导言》中简要回顾了既往的新文学研究的状况,提出了“在史的时间意义上”整理史料的意见。

《大系》的各集都是由权威的文坛元老编的,过来人谈个中事,虽然不免有情感倾向的介入,甚至有为争得“荣誉权”而导致的偏执之处,然而比起后代人修史,他们的评论又有着后写的文学史不可替代的鲜活性和真切感。而且由于《大系》编辑者角色搭配本身就很匀称,有历史均衡性,各集编目的角度与各自撰写《导言》的立场观点也互有参差,无形中在进行一种多元互动的有整体感的历史对话,这也正是这部《大系》最诱人的学术特色。

《大系》保存了新文学初期丰富的史料,也最早从历史总结的层面汇集了当时各种对新文学有代表性的评价,可以说是一次新文学史研究的“总动员”。从此,新文学史研究的意识及其地位在学术界得到空前的加强。

### 注 释

- [1] 《初期白话诗稿》,星云堂 1932 年影印出版。

- [2] 署名阮无名,上海南强书局 1933 年出版。
- [3] 署名阮若英,上海光明书局 1933 年出版。
- [4][5] 参见赵家璧《话说〈中国新文学大系〉》,《新文学史料》第 1 辑,人民文学出版社 1984 年版。
- [6] 姚琪:《最近的两大工程》,载《文学》1935 年 1 卷 5 号。
- [7] 参见杨义的《新文学开创史的自我证明》,载《文艺研究》1999 年第 5 期。
- [8] 鲁迅:《小品文的危机》,《鲁迅全集》第 4 卷,576 页,人民文学出版社 1981 年版。
- [9] 关于《中国新文学研究纲要》,可参见本书第三章的有关论述。

## 第五章

# 三四十年的作家作品评论

要获得文学史研究的历史感,除了阅读考察作为研究对象的作家作品,那些与作家作品共时态生成的相关材料也是不可忽视的。现在时兴“读者反应”或“接受史”的研究,共时态的评论更是关注的重要素材。虽然评论家的批评只能说是“专家的反应”,而不是一般读者的“理想反应”,但是由于一般读者的反应很难留下什么痕迹,文学史家的工作往往只好依仗当时专家的评说,难免以偏概全,自觉不自觉就靠历史遗留态的有限材料支撑整个“文学接受史”的大厦。探讨现代文学学科史,所梳理的主要也是专业形态的文学接受,而不太可能顾及同时态的“一般读者”的反映。因此,我们必须清醒地了解这种研究本身的范围与局限。在考察过去的评论时,我们所能做的就是加倍细心地寻找专家反应的历史“语境”特征。关于这一点,在第三章论述朱自清的《中国新文学研究纲要》时已经有过讨论。这一章回顾20世纪三四十年的作家作品评论,首先吸引我们的,自然也是当代评论与文学史研究两者之间的张力,以及可以提供对文学史想象的空间。

这里评述三四十年代比较有代表性的作家作品评论。这些评论在后人建构文学史中是起过比较大的作用的,其中不少已经成为后来文学史写作经常使用的资源。梳理学科史,关注这些资源使用的情况,也可能是深化研究的一个新的采掘点。

### 一 早期的作家作品评论

在谈到20世纪三四十年的文论之前,不妨简要回顾一下更早的相关情况。早在20年代,新文学刚刚立足的时候,一些评论就伴随作品而产生,但因为是比较零星地发表在报刊上,不成气候。这时的评论大都只是一些随感录式的读后感,对作品的直观反应多过理知批评。然而这些阅读作品

的随感录因为留存的稀少,也因为夹带着新文学初期并不那么专业的即时反应,反而显得格外珍贵。我们随意翻阅以往一些关于“五四”新文学研究的教材或专著,都可能发现,研究者总是喜欢引用一些当时的评论,来证明作家的特色与成就。不过,使用这样一些共时态发生的“当代评论”,还是应当强调有历史感,要比较细心观察这些评论如何与作品“共生”,一起构成当时的文学生产与传播的语境。材料的辨析要非常谨慎,不可人云亦云,“过度使用”。

这里举一个例子来说明。鲁迅的《狂人日记》等小说发表后,并不像后来一些文学史家所描述的那样立即就引起轰动,马上掀起了文学“新的一页”,等等。其实,当时的读者对这种格式特别的作品普遍还不能充分理解和欣赏。<sup>[1]</sup>直到一两年后,鲁迅的小说集《呐喊》出版,才有一些比较正面的评论。如茅盾的《读呐喊》<sup>[2]</sup>指出鲁迅小说“一篇有一篇的新形式”,张定璜的《鲁迅先生》<sup>[3]</sup>认为鲁迅小说所写“平凡的人事里含有一切的永久的悲哀”,这些都是后来经常被引用的文字。我们会发现,以往许多引用者往往是借此说明鲁迅小说如何一出现就引起巨大的社会反响。可是事实并非如此。与鲁迅作品同时态出现的评论实在太少,就是说,鲁迅作品大的社会反响不是立即产生的,人们对鲁迅价值的认同经过了一个逐步发现、积累与发展的过程。所以,我们发掘和使用过去年代的“共时态评论”,应当实事求是,充分注意到这些评论所具有的特定年代的文学接受的特征,主要是从作品传播和读者反应的角度利用这些资料,而不必过分夸大其内容价值,更不能据此想象夸张的文学影响。有时,还需要有量化的研究。如说某个作品发表后影响怎么大,必须有“量”的考察。同样,对其他年代的作品评论,也要作如是观。

20世纪20年代的评论不多,所论涉的作家也比较集中。值得在这里提到的主要有冰心、郁达夫、郭沫若、叶圣陶、许地山和庐隐等,主要是一些当时名气较大、共时态反应又较强烈的作家评论。这些评论大都散落在当时各种报纸副刊与杂志刊物之中。要做专题研究,当然最好从原初发表的报刊中查阅第一手材料。但这难度很大,因为旧报刊已经不容易见到。比较方便的办法就是找到当时的一些评论结集来看,并由此顺藤摸瓜,寻求更多的材料。20年代出版的评论集子并不多,比较有影响的作家论集大都是30年代初才结集出版的。有的在后面的章节中还会提到,这里只是选择几种较有史料价值的略做介绍。

出版于30年代初的《冰心论》(李希同编)<sup>[4]</sup>收有评说冰心的24篇短

论,大都是 20 年代发表的篇什。冰心是后来的文学史比较认同的作家,加上经常入选中学课本,一般的评价都是正面的。但从最初的评论中,可以见到冰心“走红”时其实不是一概叫好,各种不同的看法出自不同的审美爱好。不过冰心能够引起广泛注意,甚至出现有许多人模仿的“冰心体”,这本身就是一种文学接受现象。要关注集子中对于《超人》不同评价的几篇文字,包括王统照对其“含尽了青年烦闷的问题”的肯定,以及成仿吾对作品缺乏真实性的批评,都值得一读,大致上可以看到冰心初登文坛时引起的即时反应,由此还可以了解那个时代普遍的审美追求。

再说郁达夫。他曾经是被许多读者“持续关注”的热点,关于他的评论和各种轶闻极多,在 30 年代初期就有 3 本郁达夫“评论集”相继出版。这 3 本论集是素雅编的《郁达夫评传》<sup>[5]</sup>、贺玉波编的《郁达夫论》<sup>[6]</sup>和邹啸编的《郁达夫论》<sup>[7]</sup>。几个集子所收也大都是 20 年代的文字,并非完整意义上的“评传”或专论,而是印象式的读后感或随笔、通讯、访谈之类。在 30 年代初期,郁达夫仍然有很高的“卖点”,类似于当下的流行读物,商业操作参与了郁达夫“形象”的制作生产(这一点我们往往注意不够),书局愿意不断将报刊上的文字结集出版,对于塑造郁达夫这个直白、叛逆而伤感的“青春偶像”,肯定起到作用的。从郁达夫创作的“原初反应”以及“郁达夫形象的生产”这两个层面看,这些粗糙的评论也有参考价值。

关于郭沫若的评论,在本书后面还会有专章详细的介绍。也许因为郭沫若的艺术个性非常鲜明,又是新诗的领衔人物,所以一出现就有很多评说,而且水平还比较高。像闻一多的《女神之时代精神》和《女神之地方色彩》<sup>[8]</sup>这两篇论文,敏感地把握住了郭沫若诗歌所传达的“时代精神”,并注意到《女神》形式欧化的得失,都相当精彩,至今仍然是研究郭沫若时不能不参照的“确论”。若要了解 20 年代郭沫若在评论界引起的反响,可以参考李霖编的《郭沫若评传》<sup>[9]</sup>和黄人影编的《郭沫若论》<sup>[10]</sup>等论集。其他一些早期的作家论集,如台静农编的《关于鲁迅及其著作》(开明书店 1926 年 7 月版),陶明志编的《周作人论》(北新书局 1934 年版),等等,其中所收的大部分也都是 20 年代的评论,也都有类似前述的情况。

## 二 “作家论”作为 30 年代流行的批评文体

总的来说,20 年代许多作家作品评论还不成熟,更多的是即兴式印象式的篇什,“感觉”多于“评论”。在 30 年代初结集的多种“作家论”和“作家

评传”，也大都还不是研究性的评论，带有“唐人选唐诗”的味道。这些早期的评论尽管不那么完整，却因为留存着即时反应的特征，对于考察文学发生与接受的历史，自然是不可替代的素材。而且30年代初除了集中出版多种文献汇集型的“作家论”之外，又同时有许多真正体现研究成分的“作家论”出现，几乎就是“作家论”的写作潮了。如1936年4月上海生活书店就出版了“作家论”丛书，有茅盾的《徐志摩论》、《庐隐论》，穆木天的《徐志摩论》，许杰的《周作人论》，胡风的《林语堂论》、《张天翼论》，苏雪林的《沈从文论》，等等。李长之的评传体著作《鲁迅批判》<sup>[11]</sup>也是这一时期的产品。还有如钱杏邨的《现代中国文学作家》<sup>[12]</sup>、沈从文的《沫沫集》<sup>[13]</sup>也都有一些作家论。一段时间内“作家论”的写作如此集中，这种现象至今还没有引起学界的注意。如果有人写一篇《论30年代的“作家论”写作热》，我想是很有意思的。

为什么这个阶段有那么多批评家会对作家的系统评论特别感兴趣？主要是进入30年代之后，新文学的发生已经过去十多年，历史的距离稍微拉开，新文学也基本上站住了脚跟，首先是那些新文学的前驱者们，有了检阅、总结新文学历史的强烈的欲望。上一章讨论《中国新文学大系》的编写动因时，我们已经谈到这方面的原因。不过“作家论”作为当时比较风行的一种批评文体，跟时代的需求也大有关系。一是阅读市场有需求，特别是一些有比较大的社会影响、拥有较多读者群的当红作家，如鲁迅、周作人、郭沫若、郁达夫、冰心、庐隐、茅盾、蒋光慈、丁玲，等等，几乎都曾经成为过“热点”，读者不但读他们的作品，对他们的生活、思想感情与创作背景也都有兴趣。这多少有点像现今的“追星”的心理需要。“作家论”是有市场效益的，很多出版社愿意出版，也就促成了这种文体的生产。前面讲到许多20年代的报刊文字也都汇集编排，冠以“作家论”或“评传”的名堂问世，就是这个原因。第二，更为具体的原因，是20年代末的“革命文学”论争，迫使一些批评家要去对那些比较有争议、甚至处于论争漩涡中的作家进行个案研究，为自己的立场和观点寻求事实支撑。茅盾和钱杏邨都是“革命文学”论争中的“干将”，彼此观点对立，但在这个时期都特别热衷于写作“作家论”。

钱杏邨是30年代“风口浪尖”上的批评家，他的出名，最早就是因为对“五四”时代一批资深作家毫不留情的“清算”。他的名文《死去了的阿Q时代》<sup>[14]</sup>，如果说也是一篇作家论的话，那主要是借抨击鲁迅这样的“五四”文学的先驱，来标明一种全新的激进的革命姿态。显然他和当时后期创造社、太阳社的许多激进的作家和评论家一样，接受了当时苏联“拉普”文艺思潮的影响，对文艺的理解过于工具性和政治化，有“惟我独革”的味道，他们不

但放弃了“五四”的传统,也放逐了文学。作家与时代的关系成了他们评论中最重要、甚至是惟一的标准,所谓“力的文艺”也成为用来排斥异己的写作风格。不过,钱杏邨的两卷本《现代中国文学作家》,汇集了他这一时期对几乎所有著名的新文学作家的专论,是一本在当时有影响、后来也有重要的史料价值的论集。虽然这些作家论也大都是在简单套用“经济基础决定上层建筑”以及“阶级分析”等理论,甚至有浓重的庸俗社会学的色彩,但也还是多少表现出钱杏邨作为那种特别关注现实而又缺少历史理性的年轻批评家的特点。大革命的洪流冲刷着现代知识分子躁动的心灵,整个文坛正在从个性主义“转换”与“突变”为集体主义,在理想主义和某些“左”的思潮引导下的这些幼稚偏激的评论,带有特殊的时代色彩。从学科史的角度看,钱杏邨的作家论也有特殊的“结构意义”,因为如果没有这样一些评论,也许就不可能生发出茅盾的作家论。

### 三 茅盾的“作家论”

茅盾这一时期写下的“作家论”一共有8篇,所论及的作家有鲁迅、叶圣陶、王鲁彦、徐志摩、丁玲、庐隐、冰心和许地山。最早一篇是《鲁迅论》,发表于1927年11月。最后的一篇是《落花生论》,发表于1934年10月。30年代是茅盾文学批评的一个活跃期,作家作品评论写得很多,如前一章提到的为《中国新文学大系·小说一集》所作的《导言》,以及《〈地泉〉读后感》、《王统照的〈山雨〉》、《丁玲的〈母亲〉》、《西柳集》(评吴组缃作品)、《诗人与“夜”》(评林庚的诗)、《关于乡土文学》,等等,都是当时比较有影响、后来又常常被引用的文章,有的也可以看做是“作家论”。茅盾在30年代那么热衷于写“作家论”,目的之一就是总结“五四”新文学的传统,批评和纠正“革命文学”倡导者否定与割断“五四”新文学传统的主张。如鲁迅、叶圣陶、冰心等,都曾经是被当时创造社、太阳社一些人当作“资产阶级和小资产阶级”而大张挞伐的对象,茅盾本人也被他们矛头所指。他写作系列的作家论带有“驳论”的含义,通过这些作家“个案”的考察,梳理和解释“五四”新文学的传统、特别是茅盾所心仪的现实主义传统,用事实来反驳那些粗暴地割裂传统的言论与做法。茅盾在这段时间集中写作“作家论”,是“革命文学”论争所促成的,原先可能有统一的构思,就是总结历史经验,阐释新文学现实主义传统。这在较早写的几篇如《鲁迅论》、《王鲁彦论》,以及《读〈倪焕之〉》(是以书评面目出现的作家论)中看得比较清楚。在阐释新文学传统这个意图之



下,茅盾还是比较尊重作家的创作个性与艺术追求的,所以对作家创作特色的勾勒也比较到位。但茅盾作家论的写作持续的时间较长,中间经过“革命文学”论争、“左联”成立以及清除“拉普”影响等几个阶段,不同阶段的文学思潮与论争对于“作家论”的写作是有影响的。如1933年初写的《徐志摩论》和《女作家丁玲》等篇,就明显受到当时流行的“唯物辩证法创作方法”的影响,多少染上了“左”倾机械论的色泽。到1940年写《落花生论》,则又摆脱那种机械与呆板,放手发挥其批评家的才华与识见,因为这时文坛已经开始清算“拉普”“左”的影响。我们观察或引用茅盾的作家论时,有时难免只是摘引其某些观点,而不大注意了解这些观点形成的背景与变化,从学科史角度来看,认真了解茅盾作家论各篇立论基础的微妙变化,是有必要的,这里也有“理论生成”的肌理问题。

当然,我们重视茅盾这些作家论,除了因为影响大,一些对作家论评的观点后来被文学史家反复引用,也因为作家论这种批评文体在30年代社会一历史批评流派的形成中起过很大作用,并为后来文学史的个案研究提供了一种范式。如50年代现代文学学科初建,文学史家的主要工作,就是编写给大学教学使用的教科书,文学史基础性的研究其实并没有很好开展。稍后腾出一些时间来做基础性的研究了,主要也是一些代表性作家的专题探讨,也就是作家论。可以说这是最常见的研究体式。究其渊源,也有茅盾的作家论的示范在起作用。如果做些比较,会发现茅盾当年撰写作家论的方式方法,大致上都被后起的评论家继承了下来。最突出的就是将阶级分析方法运用于作家“创作道路”的分析,即对作家的写作立场进行阶级性质的判断,以此作为评论作品意识形态性质特征的主要根据。从政治角度分析作家的传记材料,充分考虑作家的阶级出身、社会阅历及政治态度,往往就成为论评作家“创作道路”及其作品价值的前提。茅盾在分析庐隐、冰心和丁玲等作家创作道路的变化时,都是着重用传记材料来考察作家思想立场的变化如何直接反映到创作之中。这种分析的基本思路就是寻找并解释时代要求—作家立场—作品倾向这三方面的联系。

比如《徐志摩论》中有一句话是非常“经典”、后来被广为引用的,那就是:“徐志摩是中国布尔乔亚开山的同时又是末代的诗人。”这种判定主要是给诗人做政治立场的划分,也未尝不是一种看法。问题在于这篇评论基本上就以政治的分析取代艺术的分析,并由此宣布徐志摩的创作不过是“圆熟的外形,配着淡到几乎没有的内容,而且这淡极了的内容也不外乎感伤的情绪”,这就显得简单化了。虽然茅盾也在默默地欣赏徐志摩的艺术才华,认

为“继起者未见得能并驾齐驱”，但他还是压抑了自己的艺术感觉，服从形势的需要，突出从政治分析的层面来评价这样一位杰出的诗人，把诗歌中微妙的情感与想象硬是拉回到现实中“排队划线”。《徐志摩论》是茅盾作家论中写得比较差的一篇，当时左翼文坛正在批判“新月派”的政治立场，茅盾显然受到这种思潮的左右。所以，引用这些作家论的论断时，最好还是了解一些当时的背景。

茅盾的作家论有一种路数，在后来的文学史写作中也是得到继承的，那就是在“创作道路”分析中，突出作品“倾向”的分析。他一般是先做题材分析，然后归纳主题，有时再加上语言、结构和技巧的评析。题材分析很注意作家选择题材所表现的趋向性，看这种趋向代表的思想观念到底与现实生活有什么关联。其中很看重作家选材的类型与数量比重、所涉及的生活范围的宽窄，等等，这些选择所反映出来的“量”的变化就用来标示作家写作趋向的变化。如庐隐初期的自叙传式的作品，包括《海滨故人》等等，应当是更能代表“五四”觉醒了的女性的痛苦呼声的，也是更有艺术个性的，在文学史上理应得到更高的评价，然而茅盾的《庐隐论》却更为看重庐隐自叙传之外那些描写下层人民生活、艺术个性却比较模糊的创作，他的理由就是题材与时代“中心”的距离决定了作品的意义与价值的高低。这未免简单化，夸大了题材的决定作用，可能相对就忽视了作家的艺术视景的独创性。

茅盾的作家论常常有急于“抓本质”的冲动，一切直观的、感性的、个人体悟的成分统统被过滤掉，一门心思就是捕捉本质与规律，把作品中蕴涵的“思想意义”发掘浮现出来，并做出鲜明的意识形态的属性评说。这时，纲举目张就是写作中的一种风格的追求。论者非常注意用“聚焦”的方法，一锤定音，将作品的全部含义“聚焦”在某一“定性”的评判上。如《徐志摩论》开头就引用诗人的“我不知道风/是在哪一个方向吹”一句，本来是某种伤感的类似梦境的青春情绪，非得引申为“这错综动乱的社会内”布尔乔亚没落意识的表现。冰心初期诗文中常有某种青年人的天真、单纯的人生冥想，特别是作为非指陈性的诗歌语言，不一定有那么多可供意识形态分析归纳的“意义”。只有动用情感体悟，才能触摸到诗情意境。所以我们读《冰心论》，对其中诸如“爱的哲学”是“唯心论”这一类生硬的分析，也就不敢苟同。

茅盾的作家论偏重的是作家作品如何呈现为某种社会现象，以及作家对社会的适应程度，评论的重点在于思想观念，而不是作家的想像力和艺术创新能力。所以作家论较少进入审美的层次，即使论及语言、结构、手法等方面，也还是把形式作为内容的附庸。这也是后来我们在许多作家论中常

常见到的程式：凡是评论一部作品，总是先检验内容的意义，再顺便看其语言、结构或典型等方面是否能完满地服务于内容。这种把内容和形式分开，并把形式作为附庸的机械的评析，不能从整体上把握作家独特的艺术世界，还可能打碎作家艺术世界的七宝楼台。这也许可以教会读者如何按照既定尺码去鉴别作家，却很少能够唤起艺术的感觉与想象。

不过，我们也应当承认这样的事实：茅盾的作家论对其既定目标的实现还是比较完满的。他的犀利的主题意义的分析，从意识形态角度切入的社会—历史批评，的确有一种鞭辟入里的作风。在以政治为社会生活中心的时代里，茅盾这种作家论比较能够满足社会的需求，这也就不难理解为什么茅盾的作家论会受到普遍的重视。茅盾在实践中摸索发展了作家论这样一种比较适合社会—历史批评的文体与方法，使这一批评流派站稳了脚跟。由于作家论的文体与方法比较稳定而便于操作，其影响长久不衰。一直到五六十年代，在许多现当代文学评论和文学史教科书中，我们还是能够看到茅盾式的作家论文体与方法的运用。

#### 四 李健吾与沈从文的评论

相对茅盾这样的主流评论家而言，李健吾（刘西渭）在现代文学学科史上好像无足轻重。查阅一下 20 世纪五六十年代的各种文学史，对李健吾的评论很少有正面论及的。如王瑶的《中国新文学史稿》引用茅盾的评论观点不下 20 处，而引用李健吾的却极少，只有 2 处。不过到了八九十年代情况发生了变化，读者对李健吾批评风格的欣赏升温了，《咀华集》<sup>[15]</sup>成了现代文学史课程重要的参考书，也是学生最喜欢读的评论集之一。这种戏剧性的变化，除了时代的原因，也跟李健吾的评论风格与方法有关。李健吾的评论偏于鉴赏，鉴赏又多以印象的捕捉和整理而实现，所以他虽然不如茅盾那样大气，那样切入现实，却可以更为接近那些风格比较独特、技巧比较完美的作品世界。

李健吾在《咀华集》与《咀华二集》<sup>[16]</sup>中，一共评论了 19 位诗人与作家，三分之一称得上是风格独具的，如巴金、沈从文、何其芳、萧乾、萧军、卞之琳、林徽因、田间、路翎，等等。就创作风格的把握与艺术技巧的分析来说，其眼光之敏锐与论说之到位，现代文学批评史上很少有人能与之比肩。如对巴金《爱情三部曲》的分析，从小说的“躁动”与“杂乱”中感到青春期的莫名惆怅与追求，认为巴金“不用风格，热情就是他的风格”。还说“读巴金先

生的文章,我们像泛舟,顺流而下,有时连你收帆停驶的功夫也不给”。又如,评论李广田的散文《画廊集》,说那作品如同在尘土的路上随手掇拾一朵“野花”、一片“草叶”,或如同漂泊者行囊上落下的一粒“细砂”。并和何其芳比较,指出何其芳较注重以“颜色”的绚丽引人,类似“情人和春天”,认为李广田是寂寞的诗人,更应当体会其“把秋天看作生的路”。在评说《边城》时,指出沈从文“在画画,不在雕刻;他对于美的感觉叫他不忍心分析”。认为《边城》“细致,然而绝不琐碎;真实,然而绝不教训;风韵,然而绝不弄姿;美丽,然而绝不故作。这不是一个大东西,然而这是一颗千古不磨的珠玉。在现代大都市病了的女男,我保险这是一副可口的良药”。这样的评论的确很能够激发读者的体会妙悟。

李健吾把批评看做是精神的游历与印象的捕捉,在判断作家与诗人的艺术价值时,着眼于阅读印象与整体感受,目的是与读者沟通,唤起感受性的共鸣。他惯于采用随笔体做评论,不轻易在评论中套用什么“主义”或者“理论”,这使得他的评论即时有概念的分析与逻辑推论,也显得随意亲切。但在三四十年代,李健吾的评论虽然被许多读者赏识,却也容易被看做是贵族化的雕虫小技。因为在那个追求共性、集体性、社会性的年代,这种重直观重个性的批评总是显得不能适应。

20世纪80年代,当人们告别以往那些过于严肃和严厉的评论模式,希望重新回到文学本身,这时李健吾那种富于才情的批评姿态与亲切随意的评论方式,就受到格外的欢迎。然而,曾几何时,文学研究与评论似乎又越来越走出文学,思想史、文化史取替文学史正在成为一种趋向,在文学研究与评论日益讲求“科学主义”的当下,在文学研究与批评越来越失却“文学性”的今天,像李健吾这样强调个性批评的价值,可能会在现代文学的学科建设中愈加显得珍贵。

接下来我们要评述沈从文的《沫沫集》<sup>[17]</sup>,也有类似的情况。作为小说家的沈从文名气太大,把他的评论家、文学史家的身份给淹没了。查阅一下现今各种文学史教材或者专著,沈从文的作家评论是极少被引用的,他这方面的成就并没有得到应有的重视。其实,沈从文的评论不少,除了《沫沫集》,还有许多集子都可以见到他对新文学得失的独特见解,以及对诸多流行作家的锐利的评说。如《烛虚》、《废邮存底》、《续废邮存底》、《新废邮存底》、《创作杂谈》、《文学运动杂谈》,等等,都有一些很有特色的评论。在许多情形下,沈从文评论别人,同时更是表达自己,特别是自己的人生思索与审美追求。这大概也是“作家的评论家”的特点吧。

我们翻阅沈从文许多文论集子,会有一个基本印象:寂寞孤独的沈从文是那样渴求精神世界的自由、和谐与充实,渴求人性的健全。他把文学看做是对“人”的解释,他要通过对各种“人生形态”的表现来扩大自我,对抗和逃避他所不愿合作的现实。“乡下人”的自卑情结使他对现代城市文明有本能的反感,他指望以文学的幻想与创作给精神的荒原带来某些春的活气。比起同时代多数作家来,沈从文是更耽于幻想,也更趋向古典的。现在研究沈从文的文章很多,但对沈从文的文论的探究比较少,这方面还有很多可以发挥的空间。如果把沈从文的创作和他在文论中表达的文学观念和审美追求结合对照起来,是个不错的论题,也许会大大加深对沈从文的理解。这里我们重点从学科史的角度考察沈从文《沫沫集》的地位。

《沫沫集》中的论文多写于1930年11月至1931年4月,当时沈从文正在武汉大学讲授现代文学课程,这些论文大都是讲稿的改写。因为是讲课,需要一些沉淀,对作家作品的评论就带有某些历史评说的性质,这和一般的即时评论是有些不同的。此外值得注意的是,当时正是“革命的浪漫蒂克”和左翼文学兴盛之时,上海文坛的商业化也方兴未艾,沈从文把这些流行的文学统统看做是“海派”。他既反感文学上的激进,对那种宣传性工具性的文学不以为然;同时也反对那些以低级趣味赢得读者的商品文学。所以,沈从文在当时是比较特立独行的,我们可以从《沫沫集》中听到主流之外的另一种声音。这种声音虽然微弱,但更执著于文学的审美与道德本身。

《沫沫集》在现代文学学科史上的价值,还在于其对许多作家进行了一种偏重风格评论的文学史定位。风格评论曾经是传统文学批评的强项,但在现代文学批评中反而见得少了。当多数评论家和文学史家纷纷追求比较科学性的阐释性评论方法时,沈从文这种偏重风格评判的文字反而显得有特点了。沈从文对自己把握风格的能力非常自信,常常在论及某一位作家的开头,就着眼于风格的勾勒与感悟,用寥寥数语,提纲挈领地将评论对象的总体风格特征加以提示,作为对作家“文学史位置”的定评。这里不妨略举几例:

以清明的眼,对一切人生景物凝眸,不为爱欲所炫目,不为污秽所恶心,同时,也不为尘俗卑猥的一片生活厌烦而有所逃遁;永远是那么看,那么透明地看,细小处,幽僻处,在诗人的眼中,皆闪耀一种光明。作品上,以一个“老成懂事”的风度,为人所注意,是闻一多先生的《死水》(《论闻一多的〈死水〉》)。

在中国,以异教特殊民族生活作为创作基本,以佛经中邃智明辨笔

墨,显示散文的美与光,色香中不缺少诗,落花生为最本质的使散文发展到一个和谐的境界的作者之一。这调合所指的是把基督教的爱欲、佛教的明慧、近代文明与古旧情绪揉合在一处,毫不牵强的融成一片。作者的风格是由此显示特异而存在的。最散文底诗质底是这人的文章(《论落花生》)。

使诗的风度,显着平湖的微波那种小小的皱纹,然而却因这微皱,更见出寂静,是朱湘的诗歌(《论朱湘的诗》)。

沈从文对作家的风格评论当然不排除必要的理知的分析,但其特色在于用浑然感悟的方式去接触与把握作家的主要审美特征,并用鲜活的意象或色调,去造成带通感性质的印象,焕发读者的体味与感知。而且这种风格的勾勒又总是连带指涉作者的人格,那么这样的评论就不止是鉴赏性的,而是有历史眼光、有文学史的意识。例如,沈从文指出废名早期作品《竹林的故事》和《桃园》是成功的,“作者所显示的神奇,是静中的动,与平凡的人性的美。用淡淡的文字,画出一切风物姿态轮廓”,甚至从那“怪吝文字的习气”中也可以感到作者的性情习惯。但认为到了《莫须有先生传》,则是在模仿周作人式的趣味,“把文字发展到不庄重的放肆的情形下”,失去了自己的人格性情,不见得成功。沈从文所看重的显然是作家的人格性情必须自然地贯穿于创作并且形成独特的韵味。同样,在论及郁达夫、郭沫若、鲁迅等作家不同的创作风格时,沈从文也是通过感悟的启发来比较他们各自的人格如何渗入并转为文格:

作者(指郁达夫)所长的是那种自白的诚恳,虽不免夸张,却毫不矜持。又能处置文字,运用词藻,在作品上那种神经质的人格,混合美恶,揉杂爱憎,不完全处,缺憾处,乃反而正是给人十分尊敬处。郭沫若用英雄夸大样子,有时使人发笑,在郁达夫作品上,用小丑的卑微神气出现,却使人忧郁起来了。鲁迅使人忧郁,是客观的写到中国小都市的一切;郁达夫,只会写他本身,但那却是我们青年人自己(《论中国创作小说》)。

在解释作品的产生与传播接受的情状时,沈从文也是格外关注作家作品所表现的情绪格调,是如何和社会审美需求接轨的,他用的常常还是以感悟的生发来述说文学史现象。如讲到初期新诗引起反响的情形时,沈从文用了这样的笔调:

带着惊讶,恐怖,愤怒,欢悦,任情的歌唱,或矜慎的小心的低诉,

才成为一般所认可的诗。纤细的敏感的神神经,从小小人事上,作小小的接触,于是微带夸张,或微带忧郁,写成诗歌,这样诗歌才是合乎1920年来中国读者的心情的诗歌(《论闻一多的〈死水〉》)。

到1928年为止,以诗篇在爱情上作一切论注,所提出的较高标准,热情的光色交错,同时不缺少音乐的和谐,如徐志摩的《翡冷翠的一夜》。想象的恣肆,如胡也频的《也频诗选》。微带女性的羞涩和忧郁,如冯至的《昨日之歌》。使感觉由西洋诗取法,使情绪仍保留到东方的、静观的、寂寞的意味,如戴望舒的《我的回忆》。肉感的、颓废的,如邵洵美的《花一般罪恶》(《论汪静之的〈蕙的风〉》)。

沈从文的《沫沫集》(还有其他一些论作)重在风格的品评,路数接近李健吾的印象批评,所依持的审美标准主要是和谐、匀称、静穆的,强调文学鉴赏的直觉与距离,突出文学的独立性。他和李健吾还有朱光潜等都属于“京派”,在三四十年代主流文坛之外默默耕耘而多有收获。其实,风格评论应当在文学史研究中占一席之地,可惜在日益讲求文学阐释科学化的情势下,这种倚重个性与感悟的评论和研究似乎不能登大雅之堂。我们只是在50年代王瑶的《中国新文学史稿》中看到一些类似的作家品评(后面还有专章论述),其后几乎大多数文学史研究论著,都难得再见到类似的评论。从这个意义上讲,现代文学学科史不应当忘记李健吾、沈从文这样的评论,我们今天的文学史写作也不妨借鉴这样一种更加个性化和更加偏重审美的研究姿态。而了解一些重要的作家作品是如何在评论家的笔下不断地被筛选、阐释和塑造的,也可以帮助我们较为具体地触摸现代文学学科的酝酿过程,从而对学科的历史与研究的状态有较全面的理解。

## 注 释

- [1] 鲁迅的《狂人日记》发表于1918年5月《新青年》4卷5号,到1919年2月《新潮》1卷2号发表了傅斯年(他作为该刊主编)的《书报介绍》,其中介绍了《狂人日记》是“近来第一篇好小说”;1919年4月,傅斯年再次在《新潮》1卷4期发文《一段疯话》(署名孟真),赞赏《狂人日记》对人世理解的透彻。此外就是吴虞在1919年11月《新青年》6卷6号发表的《吃人与礼教》,借《狂人日记》的“吃人”这个主题来引申表达自己的思想。这些篇什都还不是正面的文学评论,而只是一般杂感或出版消息。《狂人日记》发表之后并没有立即引起大的反响。
- [2] 载1923年10月8日《时事新报》。

- [3] 载 1925 年 1 月《现代评论》。
- [4] 北新书局 1932 年出版。
- [5] 上海现代书局 1931 年 12 月出版。
- [6] 上海光华书局 1932 年 6 月出版。
- [7] 上海北新书局 1933 年 7 月出版。
- [8] 这两篇文章先后发表于 1923 年《创造周报》第 4 和第 5 期。
- [9] 上海现代书局 1932 年版。
- [10] 大兴书局 1936 年版。
- [11] 1935 年在天津《益世报》和《国闻周报》陆续发表,1936 年由北新书局出版单行本。
- [12] 第 1 卷 1928 年上海泰东书局出版,第 2 卷 1930 年出版。
- [13] 《沫沫集》中的论文多写于 1930 年 11 月到 1932 年 4 月,原是沈从文在武汉大学的讲稿,1934 年结集出版。
- [14] 发表于 1928 年《太阳》月刊 3 月号。
- [15] 1935 年上海文化生活出版社出版。其中多数论文后来收入《李健吾批评文集》,珠海出版社 1998 年版。
- [16] 1942 年上海文化生活出版社出版。其中多数论文后来收入《李健吾批评文集》,珠海出版社 1998 年版。
- [17] 《沫沫集》,1934 年大东书局出版。后来收入《沈从文文集》第 11 卷,花城出版社 1981 年版。2002 年北岳文艺出版社出版《沈从文全集》时,《沫沫集》收入第 16 卷。



## 第六章

### 40年代文学史家如何塑造“新文学传统”

在20世纪40年代,有关现代文学史的著述并不算丰硕,甚至比前一个十年少。这主要是由于处在战争时期,缺少安定的研究环境,另外历史距离拉得较远了,新文学发生不久时要为之找源流、寻根据的写作冲动逐渐淡漠,30年代那种“文学史热”也过去了。但这一时期也还是出现了一些较有影响的现代文学研究成果。本章要通过回顾这些主要的研究著作,看40年代的文学史家如何塑造“新文学传统”。

首先要说到的是蓝海(田仲济)的《中国抗战文艺史》,1947年现代出版社出版,是第一部有关抗战时期文艺状况的专史。全书8万多字,分八个部分论述了战时新文艺发展的动态和路向,主要从文艺运动与战争时期社会变动的关系这个角度切入,记录抗战文艺这一特殊的文化现象,包括通俗文艺、报告文学、小说、戏剧诗歌以及文学论争的情况。因成书比较及时,保存了大量有关抗战时期文艺运动的史料,并对此时期文艺运动变迁的时代气氛多有真切的描述,是后人研究这一段文学运动重要的参考书。如抗战初起的“前线主义”和“投笔从戎”运动、皖南事变后普遍转向沉寂的创作心态、“讲演文学”的兴发、长篇竞写潮、后期色情文艺的流行,等等,甚至连当时一般文人的生活、报业出版业的状况,都有具体的材料与描述。

有一些史实是后来的文学史容易忽略、或者掌握不全面的,该书可能是一种补充。如关于梁实秋的“与抗战无关论”,一般文学史只是引用梁氏在《中央日报》“平民”副刊上发表的《编者的话》<sup>[1]</sup>中的观点,就给予批判。该书却提供了更多的背景材料,包括战时出现的“宣传第一,艺术第二”的口号、创作中“公式主义”的流行,以及关于这些问题的论争过程。如果将梁实秋的言论放到这些背景中来考察,就不一定认为梁氏的所谓“与抗战无关论”毫无根据,对那种简单的政治性的批判也会做些调整。

该书比较粗糙,但价值在于带露折花,提供了许多“过来人”的观感、印

象与材料,对研究者来说,有时这些未经过滤的材料可能是更有吸引力的。1984年蓝海的《中国抗战文艺史》重新出版<sup>[2]</sup>(朱德发教授参加了该书的增订工作),基本框架没有变,但增加了三倍的篇幅,从8万字变为32万字,内容丰富了,章节完整了,许多地方打磨过了,但可惜原来那种鲜活的感觉也没有了,学术价值反而比不上原版。

这一时期其他值得注意的著作还有任访秋的《中国现代文学史》,河南前锋报社1944年出版,只出了上卷,约12万字。这是最早使用“中国现代文学史”作为书名的。该书的作者对清末民初的文化转型特别关注,后来在近代文学研究方面也有大的建树,表现在这本文学史的写作上,对于近代部分的记述就比较详细,目的在于说明新文学出现的历史缘由。该书比较平实,少有先锋的突出的论点,但也尽量避免了那种径直用社会变迁原因解说文学变革的简单化做法,很看重文学形式自身演变的轨迹,这反而成了一个特色。近年来不少学者关注“近代”与“现代”的联系,有的把“现代文学”的范围往上推,推到晚清甲午前后。其实任访秋写他的《中国现代文学史》时,就没有把“现代”与“近代”一刀切开,他注意到了作为过渡或转型的复杂性,又发挥了他对晚清文坛历史比较熟悉的优势,所以这本书的长处主要也在转型的考察上。如果要了解晚清文学与现代文学的过渡与关联,这本著作现在仍然是值得参考的。

还有李一鸣的《中国新文学史讲话》,也是在战时写成的著作,1943年世界书局出版,比较简要,特点是在力图对新文学创作进行划派与命名。例如把小说分为讽刺的写实、人生问题的探索、浪漫的抒情,以及反抗的新兴文学这四派;把戏剧分为文艺剧和通俗剧两派;把散文分为言志和载道两派,等等。这些划分的界限比较模糊,归类也难免勉强,显然是为了构筑文学历史叙述的框架,是现代文学研究中较早进行流派分析归纳的尝试,在这一方面有其价值。

此外,始终以桀骜不驯的理论姿态不断引发文坛争议的胡风,在40年代也写下《论现实主义的路》这样一些影响甚大的论作,虽然并非专门的文学史研究,却也不无对“五四”传统的深入思考。还有诸多作家作品评论也不同程度地涉及了新文学的历史评价。

40年代的文学史家看来比前两个十年要冷静、成熟得多,也有更强烈的历史意识,或者说,要拉开架势写现代文学史的条件逐步形成了。这一点,在那些持马克思主义立场的作者中显得尤为突出。这里不打算全面介绍本时期所有现代文学史的评论与研究,还是抓重点,集中评述几种思潮史

运动史著作,其中三种是属于当时作为主流派的马克思主义阵线的,毫无疑问,也是更能代表这一时期新文学研究动向的。这三种著述即李何林的《近二十年中国文艺思潮论》、周扬的《新文学运动史讲义提纲》和冯雪峰的《论民主革命的文艺运动》。在余下的篇幅,我们还将介绍一下“战国策派”的文论。这些论著对“五四”新文学历史的思考与描述,带有那个时代显著的特征,但又都在参与建构“新文学传统”时表现出各自不同的立场,以及不同的历史想像力与理解力。对上述数种思潮史运动史论著集中进行评析,可以大致了解这一阶段新文学史研究,特别是对“五四”新文学传统的阐释方面的一般状况。当然我们更为关心的,是这些论著所表现的文学史观和思维范式,及其对后起的文学史写作所产生的不可忽视的影响。

### 一 李何林以“资料长编”表现文坛纷争的大势

参加过北伐和八一南昌起义的李何林,历来被尊为现代文学研究界的元老之一,这很大程度上是因为他很早就特别关注新文学思潮的演变,并致力于这方面材料的收集整理与评论。李何林的论著中被学界引用最多的就是《近二十年中国文艺思潮论》(标明上海生活书店1939年出版,实际出版时间为1940年春,因此可以归入40年代这一时段)<sup>[3]</sup>。这本书出版之前,李何林已经出过一本《鲁迅论》和一本《中国文艺论战》(两书均由上海北新书局1930年出版),都是有关论争的文章汇集。后一本书显然是受到1925年出版的《苏俄文艺论战》(任国桢译)的启发(连书名都在仿照),试图为新文学发生以来的历次论争保存一些资料,并使读者能借以对文坛的历史与动向有所了解。《近二十年中国文艺思潮论》比《中国文艺论战》规模更大,编法也有不同:不再采用论文选编归类的方法,而是采用“资料长编”法,即以原始资料为主,以潮流本身的表现为主,将近二十年文艺思潮的变迁分为不同的几个阶段,给每一阶段做简扼的评述,然后分章节将各种文学派系、社团所体现的不同文学倾向以及彼此间发生的各种争论加以勾勒,并将各种不同观点的文论多多摘引。如编者所言,编这部书时他正流亡在四川江津的偏僻小镇,找参考书籍很困难,所以“取材不周,论述未免失当”;<sup>[4]</sup>但这部书毕竟编得比较及时,加上采取的是“资料长编”的办法,大量引用文学争论中的原文,较好地保存了文坛纷争的本来面目和趋势。

现代文坛的论争特别多。这也是由于处在大的社会变革和文学观念的变革之中,各种文学思潮都要显露身手,彼此的较量竟存势不可免。从20

年代开始,就不断有人在关心并收集各次文学论争的材料,有的还汇集出版。但多数都还只是应时收集文坛论争引起的“热点”的材料,可能还主要是谋求出版的效益。很少有人像李何林这样,明确地以“思潮史”为架构和“资料长编”的形式,系统地收集、整理历次文学论争以及各种代表性创作观念等方面的材料,由此还原与返观历史。李何林这本资料性的书能够产生长久的大的影响,跟他采取的这种文学史叙写方式也是分不开的。

该书论评的范围自1917年至1937年。著者显然信服和运用“文学运动为政治和社会变革所决定”这一思维模式,因此很重视时代背景,以20年间三个较重大的历史事件作为划分文学思潮发展的三个段落的界标,即“五四”(1919年)、“五卅”(1925年)和“九一八”(1931年),每一段起止时间约六七年,全书也就依三段分为三编。第一编《五四前后的文学革命运动》,从1917年胡适发表《文学改良刍议》起,到“文学研究会与创造社的对立”及“革命文学”思想的萌芽止(即“五卅”发生前);第二编《大革命时代前后的革命文学问题》,由1926年郭沫若发表《革命与文学》一文提倡革命文学起,中经1928年对此问题的论争,到1930年“左联”成立止;第三编《从九一八到八一三的文艺思潮》,由1932年“文艺创作自由论辩”和“文艺大众化”问题的提出讨论起,中经1934年的语文改革运动,到1936年的“国防文学”和“民族革命战争的大众文学”的论争为止(即“八一三”发生前)。全书每一编开始都有《绪论》一章,讲述该时段文艺思潮发展的轮廓。这三编的“概论”可以看做是“文艺思潮略史”,而更详细的评述则在各编下面的其他章节引用组织资料时穿插进行。编者革命的倾向性不言而喻,主要体现在概论的评说和材料的组织当中,摘引资料也力求完整体现其意愿,但同时也还力求展示文学史家的襟怀,尽可能将各种不同立场观点的文论都保留下来。今人重读此书,可能会格外关注其中各种不同声音的交响,这也是吸引人的地方,保持了历史语境中“对话”的状态。“资料长编”不失为一种有利于还原历史的有效的办法,也是这本书最重要的学术价值所在。

但从学科史看来,李何林这部书更引人注目的,还是用阶级分析的眼光考察文学历史现象的写法。这种写法居然使得一本资料性的著作也显出特有的明快色调。著者将新文学发生以后近二十年纷繁的文学潮流,归结为两种不同阶级的思想支配物,简捷地认定1917年至1927年属于资产阶级文艺思想较多而无产阶级文艺思想还只是萌芽的时期,而1927年至1937年,则是无产阶级文艺思想发展的时期。著者认为“五四”新文化运动是资产阶级性质的文化运动。新文化运动的标志,如提倡民主、科学、怀疑精神、

个人主义、废孔孟、铲伦常等等内容,它的社会意义,就是接受资产阶级文化,反对封建思想。作为新文化运动组成部分的新文学运动,在文学思想方面,起主导作用的是进化论和人道主义,并以反对“文以载道”的封建文学观念为主要目标。书中认为,“五四”新文学受到外国文学思潮的影响,从而形成了分别以文学研究会和创造社为代表的“为人生”与“为艺术”的两派,展开了写实主义与浪漫主义的对立和辩论,但究其性质,两者均属于“中国贫弱的资本主义的资产阶级的创作方法论”。

值得注意的是,李何林对“五四”新文学运动性质的论断,在当时持马克思主义立场的论点当中是很有代表性的。1930年前后,文化界讨论过“中国社会性质问题”,当时比较普遍的观点即认为“五四”新文化运动是资产阶级性质的启蒙运动,是资产阶级思想领导和以资产阶级思想为主的运动。这种几乎成为“共识”的观点,到40年代就受到质疑,并为另一种权威的观点所取代。1940年1月毛泽东《新民主主义论》发表,论定“五四”新文化运动具有新民主主义的统一战线性质,肯定了无产阶级思想对这一运动的主导作用,此后,许多论者才用这一观点说明“五四”新文学运动的性质,并突出马克思主义所起过的思想领导作用。毛泽东的论断无疑是权威的,此后几乎覆盖了多数学者的理论视野,即使有不同的意见,也大都从毛泽东论述的原点生发出去。所以考察40年代以降的现代文学研究史,不能不特别关注《新民主主义论》的决定性影响,以及这种影响之下的学术思想变迁。不过1939年李何林编写《近二十年中国文艺思潮论》时,毛泽东的《新民主主义论》尚未发表,李何林对“五四”新文学性质的理解以及对新文学传统的描述,还没有受到毛泽东权威论断的指导和影响。所以《思潮论》的基本立论,虽然是革命的、激进的,但又是大大不符合后来革命阵营“正统”观点的。到了50年代,《思潮论》这本曾经被当年国民党当局列为禁书的著作,其中关于“五四”新文学运动性质的论断就显得不合时宜,受到钱俊瑞、何干之、范文澜等学界名流的质疑和批评。这些批评与其说是学者个人的意见,不如说是在用“权威的”论断去衡量一切。在50年代,这些行为很难说不是有些真诚的。李何林受到学界的批评,也心悦诚服地做了一篇“自评”,<sup>[5]</sup>承认他那本书的缺点是把“五四”时代的领导思想说成是资产阶级思想,没看到本是马克思主义,这就把新旧民主主义的界线模糊了。

现代文学学科史上常有这种情况:研究者所处的时代在变化,学术思潮的流向也随之变化,对有些基本问题的“普遍看法”也在不断变化。有时这种变化简直是戏剧性的。到了改革开放启动的70年代末和80年代初,现

代文学界重新讨论“五四”新文学运动的性质问题,有些学者反过来认为李何林当初在《思潮论》中提出的有关见解“现在看来有道理”。然而,李何林已经不为所动,还是坚持当年他的“自评”中检讨的观点,认为原先自己对“五四”新文学性质的判断是错的,是《思潮论》一大缺点。<sup>[6]</sup>关于“五四”新文学运动的性质问题,学术界至今仍有争议,当然还是需要深入讨论的课题。不过李何林《思潮论》中最初提出的观点、后来对这种观点的批判和“平反”,以及李何林反过来坚持接受批判,这过程本身应视为一种学术思潮变迁,背后蕴涵有“文学史生产”被时代制约的机制。文学史家“塑造”新文学的“传统”,不同时期可能表现出不同的历史想像力,他们对“传统”的理解与描述可能受制于时代,观点上的调整与变化是常有的事。在这一点上,李何林及其《思潮论》所显现的“现象”有其代表性,值得从学科史的角度加以研究。

李何林的《思潮论》不是完整的思潮史或运动史,却也大致勾勒出新文学诞生后二十年间的思潮流变的线索与趋向,特别是由于史料相对丰富,很受读者和研究者欢迎。1949年以前、此后该书曾多次再版,1981年陕西人民出版社又重新出版此书。在50和60年代,文学史家似乎格外关注文学思潮与论争。如果细加分析,会发现这时期的多数现代文学史论著与教材,所勾勒的现代文学思潮发展与文学论争的历史框架,可能与李何林当年《思潮论》的框架相去不远。尽管那时李何林早已经被批判和“打倒”,他治史的流脉却没有断。

## 二 周扬对“五四”传统所做的有历史感的阐释

1939到1940年,当李何林正在四川江津那个偏僻的小镇寂寞地编纂他的《思潮论》时,无独有偶,延安文化界的风云人物周扬也对现代文学思潮发生了大的兴趣,并亲自担纲,在著名的鲁迅艺术学院主讲一门关于新文学史的课,写下了《新文学运动史讲义提纲》。这也是40年代出现的比较有特色的新文学运动史之一。因为是讲课用的提纲,未公开发表过,文化大革命中作为“黑材料”被存入周的档案中,一直到周扬“文革”中的冤案得到平反之后,这份文献才被“发掘”出来,发表于1986年《文学评论》第一期。由于周扬长期担任文化领导工作,经常要承担对党的文艺思想的阐释,他的论作往往影响很大。可以想见,他在延安鲁艺的这种授课,也是有示范性的,在相当程度上代表了当时延安文艺界对新文学史的正统的看法。不过应当充分注意到的是,这份讲稿和一般正式发表的文章毕竟有些不同,似乎更放

得开,更有才气和理论个性。显然这个因素也应该加以考虑:1939年周扬在鲁艺开始讲授这门课时,毛泽东《新民主主义论》还没有正式发表<sup>[7]</sup>,所以讲稿中论及“五四”新文学性质时,还来不及参考或照搬毛泽东的有关论断,也就敢于做较有弹性的理论发挥。顺便提到的是,如果将《新民主主义论》发表前后周扬所写的有关新文学传统研究的文章做些比较,同时又将非正式发表的讲义《提纲》与同一时期正式发表的文章做些比较,总会发现某些观点的差异,甚至有某些矛盾。<sup>[8]</sup>这些由“时间差”所决定或制约的细微的情况,往往容易被后人忽视,但在细心的文学史家那里,却有可能成为研究的切入点。

周扬的讲课《提纲》不是完整的运动史,带纲领性质,比较简扼,而且写成的部分只有引言、第一章、第二章、第三章的一部分。从引言看,该讲稿旨在全面评述新文学运动的历史过程,他把“五四”(1919)以来的文学运动分为形成、内部分化与革命文学的兴起、革命文学成为主流以及文学上新民主主义的提出这四个时期,并从中国社会经济、政治的变动趋势去解释文学运动,着重考察新文学运动在意识形态上反映民族斗争、社会斗争的特点。新文学运动是“在斗争中成长起来的”,考察运动史的重点当然也就放在不断的“斗争”包括文学论争上面。值得提到学科史的层面来注意的是,周扬这份讲稿虽然后来很长时间都没有正式发表(到1986年才“发掘”出来),但他当年在延安鲁艺讲坛上所提出的那些基本观点和观察问题的角度,在上个世纪五六十年代撰写的许多新文学史中都可以找到回音。

周扬讲稿的第一章讲《新文学运动之历史的准备》,其所采用的史料并没有超过前述胡适、陈子展的有关著作,但研究角度与结论都是新的。周扬很注重把文学运动放到社会的整体动态系统中加以考察,注重甲午战争以后中国政治形势的变迁对思想界的刺激,以及对启蒙主义思潮的促进,最终落实到“思想革命”和“文体解放”的时代需求上,从而论证“五四”新文化运动的必然性,论证新旧民主主义的区别与联系。周扬对于从政治经济到文学之间的“中介”,是比较关注的,这种眼光使他对文坛演变的现象常有一些独到的评说。如文中对谴责小说的产生和意义的评述,以及对这种小说艺术缺陷的分析,都简扼精到。同样,第二章《新文学运动的形成》,也从“五四”前后中国一般经济政治变革的趋向中,观察“五四”新文化运动,很赞赏这一“民族民主思想革命运动”所表现的战斗性与“暴躁凌厉”的气概。

和后来新文学研究中某些僵化的庸俗的思维模式不同的是,周扬还是力图在他的讲稿中保持一种历史的观点,如他把“人的文学”视做“五四”文

学革命的“新精神新内容”，并高度评价这一“资产阶级性质”的口号的进步作用；肯定“五四”文学革命“谋文学与大众结合”方面的成绩，指出“缺乏历史主义”的进化论为新文学的发生辩护方面却又是具有积极意义的，等等，都比较符合实际。周扬的这篇讲稿显得有一种大气度，能纯熟地运用社会学批评方法，从社会结构系统的复杂关系和变化中宏观而简洁地勾勒出“五四”前后文学运动的概况与发展线索，反映了当时马克思主义的文学研究所能达到的思想水平，其思路之开阔和气魄之宏大，都是后来许多同样归趋社会学批评路数的研究所不及的。

在一般人的印象中，周扬主要是代表“正统”的意识形态的权力话语，这当然是事实。但也不应当忘记，周扬同时又是一个有才气的评论家和文学史家，在某些时期或某些场合，他也发表对文学包括现代文学传统的独到的看法。例如《从民族解放运动中来看新文学的发展》（1939年）、《一个伟大的民主主义现实主义者的路：纪念鲁迅逝世二周年》（1939年）、《文学与生活漫谈》（1941年）、《郭沫若和他的女神》（1941年），等等，都对新文学传统有深入的探讨，也是在积极参与“传统”的构建。现代文学学科史研究应该注意到这些论著的实际影响。至于周扬这篇《提纲》，因为只是讲课用的提纲，可能就更多地保留了周扬自己文学思考的原生态的成分。其中对于“五四”传统的想象、理解与描述，尤其值得注意。因为这是最能代表“正统”的理论家，在当时延安那样的政治文化背景下生发出来的对“新文学传统”的观点。

### 三 冯雪峰对主流文艺运动负面影响的初步清理

从上个世纪20年代发轫，到30年代大盛的革命文学或左翼文学，是现代文学的重要组成部分，也是“五四”传统的一大支脉。在40年代，文学史家都非常关注对革命文学历史经验得失的总结，而且这一时期发生的多次论争，几乎都与对革命文学思潮历史评价上的分歧有关。1945年前后，在重庆等地发生过一场关于现实主义问题的论争，这场论争也涉及到对“五四”新文学特别是左翼文学传统的评价。参加这场论争的几乎所有论者都声称自己是持马克思主义观点的，实际上有许多人也真诚地力图以唯物史观来总结新文学的历史经验，可惜因时代条件的制约，这场论争过于政治化，终究未能产生比较系统而又有学术分量的新文学史研究专著。惟独冯



雪峰的《论民主革命的文艺运动》<sup>[9]</sup>值得在这里作为代表性的文献专门提出来,该文既是对当时论争的思考,又比较超越,注重文学运动历史经验的重估,尽管不很系统,不具备完整的文学运动史的规格,却也能给后来的研究者提供考察新文学运动史的许多重要的启示。

1945年秋,重庆文艺界组织过以“过去和现在的检讨及今后的工作”为题的几次漫谈会,实际上也是当时有关现实主义问题论争的方式之一,冯雪峰被邀参加,做过一次很长的发言,后来应《中原》等杂志之约,将发言录音稿整理发表,这就是《论民主革命的文艺运动》。该文约7万字,分“过去的经验”、“什么是主要错误”、“现在的基础、任务及运动的原则”、“现实主义在今天的问题”、“大众化的创作实践”、“批评及统一战线下的批评”以及“文艺团体”等七个部分,其中第一、二部分论及过去的经验与主要错误,分量最重,可以看做是“民主革命文艺运动”的史论,在现代文学学科史上有其重要的地位。

冯雪峰开门见山就讲要“广泛地检查过去”,但并非全面地总结历史,而是“循着主要的路线”来检查。这主要的路线,也就是“民主革命的文艺运动”所经历的路线。该文对“五四”以来新文学运动性质的判断,与上述李何林的观点有所不同,而基本上是循着毛泽东《新民主主义论》中有关对中国社会性质及“五四”新文化运动性质的论断。因此,冯雪峰认为“五四”以来“革命的新文艺”的基本思想是“民主主义的革命思想”,或者说,它的中心或主潮,是“通过了无产阶级的科学的历史观和社会革命论的民主主义的革命思想”。这种主潮思想“联合”和“领导”着所有一般的民主思想的文艺,造成了以革命现实主义为特征的“五四”革命文学传统。冯雪峰虽然承认“五四”新文学运动中有激进的或改良的资产阶级民主主义成分,但认为“革命的”民主主义一开始就是运动的“主潮”。这种看法在40年代也很普遍,一直到50年代,几乎都成定论,而并非冯雪峰独具的见解。冯雪峰与众不同的是,在肯定这种“主潮”的同时,格外注意“主潮”本身的错误倾向,他这篇长文用了很多篇幅来总结这些错误的教训,因此在勾勒“主潮”发展的历史线索时,重点却放在对主要错误的分析上。这篇文章的历史价值及其理论生命力即在此,不幸的是,后来引起争论乃至遭受批判的原因也在此。

冯雪峰对“民主主义的文艺运动”历史经验的清理和反思,重点放在1928年以后,即无产阶级文学运动兴起之后,他把这看做是“革命文学者的自我批判”。冯雪峰尖锐地指出,1928至1936年间(也就是从“文学革命”倡导、论争到整个“左联”时期)尤其是1928至1932年间,左倾机械论和主观教条主义的错误最为显著。错误的原因在于对中国历史与社会的认识肤

浅,对马克思主义原著与思想原则缺乏深切的研究与理解,而又接受了来自日本的福本主义、美国的辛克莱,特别是苏联“拉普”的驳杂的文艺理论的影响。冯雪峰认为文艺的机械论和教条主义错误突出表现为:一、文艺服务政治的原则变成简单的服从,使文艺方法成为政治原理口号的演绎,实际上取消了文艺的特殊的机能。1929和1930年间的“新现实主义”、1931年后提倡的“唯物辩证法创作方法”,都是文艺上机械论和公式主义的突出表现;二、宗派主义和关门主义倾向的形成。从1928到1936年,这种排斥和打击革命文艺阵营之外的进步作家,同时对文艺上的“阶级分野”抱机械理解的做法,一直都很严重。冯雪峰大致理清了1928年以后作为“主潮”的文学运动的种种错误倾向之后,又进一步从理论上深挖错误根源。他还特别结合“创作和创作态度”来讨论问题,指出长期困扰文学界的有一种“革命宿命论”和“客观主义”,总是在创作中“将人民的斗争看成为直线的,没有险阻,没有曲折和矛盾的东西”,或者总是以“预定的政治概念”去套社会现象,分析人物性格,冯雪峰指出“革命的宿命主义”以及概念化公式化的表现方法,不但是不利于创作的危险倾向,而且也反映了知识界的精神崩落。

冯雪峰是一位有理论勇气又富于历史感的文学史家。他带着严峻的批判眼光去回顾清理“民主革命的文学运动”主潮,许多观点是犀利深入的。如果要了解20和30年代左翼文学运动自身存在过的困扰、错误及历史教训,冯雪峰这篇史论性的总结长文,是非常重要的思想资料。就是今天读起来,仍可感受到他目光的尖锐。和前述的许多新文学史研究成果不同,这篇长文没有停留于争论新文学运动的性质问题,而是更为深入地探讨新文学运动中存在的弊病和教训,这是更需要史家的眼光与胆识的。可惜因为文坛上存在的宗派主义以及50年代之后仍挥之不去的“左”的缠绕,冯雪峰的政治命运坎坷,甚至被打成过右派,他的《论民主革命的文艺运动》及其对左翼文学思潮清醒的历史总结,就未能得到文学史研究界应有的重视。但无论如何,冯雪峰对“主流”文学的批评,已经从一个方面参与了对新文学“传统”的解释与建构,他的独具的作用不应该被忽视。从学科史角度重新给予冯雪峰这篇论著应有的评价,是今天的文学史家要做的工作。

#### 四 “战国策派”对“五四”传统的批判 以及对新文化的想象

其实,在40年代,尽管许多评论家都比较关注对“五四”新文学历史经

验的总结,而且运用马克思主义观点来建构“新传统”正成为一种潮流,但也绝非舆论一律,不但“革命阵线”内部有观点的差异,其外部也还有不同的声音。“战国策派”对“五四”新文化运动和新文学的批判性反思,就是另一种值得倾听的独特的声音。建国之后的各种文学史对“战国策派”的文论是完全否定的,这主要是政治层面的否定,也许不无历史的理由。“战国策派”作为一种带有强烈的政治色彩,而且也有党派褊狭的思潮,在民族存亡的时期以超然的姿态出现,的确显得异端和不合时宜。但拉开历史距离之后,重新考察“战国策派”,会发现他们关于文化问题特别是对“五四”以来新文学的思考,虽然有偏颇,却也不无独到眼光。其代表人物陈铨有过一本《文学批评的新动向》,收有多篇论文,关注点是如何在世界文化竟存的背景中摒除传统文化的积弊,焕发民族的生机。另一个“战国策派”的人物林同济也写过一些检讨新文学传统的论作。<sup>[10]</sup>这一派的理论探求不止于文学批评,也带有史学革命的诉求,提倡所谓“文化形态历史”的研究。<sup>[11]</sup>他们不满意“五四”和30年代以来的激进,试图超越“五四”以降的各种思潮,重绘新文化的蓝图。

陈铨这本书中的一篇专论《“五四”运动与狂飚运动》(载1943年《民族文学》第1卷3期),<sup>[12]</sup>就指出“五四”运动虽然是划时代的事件,可是存在的问题很多,成绩和影响远远比不上狂飚运动。他认为狂飚运动“不仅是一个文学运动,同时也是德国思想解放的运动,和发展民族意识的运动”。而狂飚精神的代表就是浮士德精神,按陈铨的解析是包括:对世界永远不满足,不断努力奋斗,不顾一切地探索人生和宇宙的真理、感情激烈以及无限追求的浪漫主义与理想主义。相比之下,传统思想、哲学支配下的中华民族缺少进取的活力、健全的感情生活与理想追求,而如果不通过大的思想运动建立一种新的健全的人生观,如果不改变“从前满足、懒惰、懦弱、虚伪、安静的习惯,就把全盘的西洋物质建设、政治组织、军事训练搬过来,前途也属有限”。所以根本问题还是通过“异邦的借鉴”,来造成一种大的思想变革,改造和健全国民性,使中华民族多一点活力,多一点进取精神。通过比较,陈铨发现“五四”“破旧”方面的成就非凡,可是“更新”却不尽人意。“五四”其实未能像狂飚运动那样,真正造成民族精神根本性的变革并由此达至强盛。

陈铨确实看到了“五四”的问题,如极端的个人主义造成文学上的一味伤感,标榜“个性自由”而缺少责任感,等等。陈铨认为新文学并没有做出多大的成绩,“五四”时期大多摹仿西洋,浪漫的感伤主义泛滥,表现的都是个人主义,以个人的立场衡量一切;而30年代则摹仿俄国,以阶级斗争为中

心,口号式写作,结论是两种文学潮流都是民族意识淡薄,“不能使中华民族走向光明之路”。所以他主张提倡浪漫、理想的民族精神,“从个人的狂飚达到民族的狂飚”,也就是类似德国狂飚运动所张扬的充满活力的民族精神。

陈铨指出的问题是存在的,但“五四”毕竟又是一场曾经引发思想大解放的运动,是民族精神发生巨大变革的里程碑,这一点,必须放到中国历史的大背景中去考察。而作为思想史学者的陈铨,可能是太专注于从思想观念本身看问题了,未免脱离了中国的国情。对传统文明的批判,对新文化重构的探讨,是“五四”以后始终不断的思潮。“战国策派”对“五四”的反思,也是以文化重建的探讨为前提的,在偏至中也显出其理论个性。

以上我们大致回顾了上个世纪40年代现代文学评论与研究的几种代表性成果,从中可以大致了解这个时期的评论家和文学史家是如何叙写文学史,而“新文学传统”又是如何通过他们的描述、阐释,而逐步塑造成型的。还有其他的相关论著,包括这一时期出现的大量作家作品评论,可以说在不同程度上也都参与了塑造新文学传统,而且对后来文学史研究也有重要的影响与启示,这也是学科建设过程中值得注意的成绩,但限于篇幅,这里未能有更多的论说。从前面所论及的一些重要论作来看,虽然都比较有代表性,可以看出某一段落研究的水平,有些还是有经典意义之作,却又都还不够完整,多少还带有当代评论的特点,缺少必要的历史距离感,因而还不可能更系统也更全面地考察现代文学史。但酝酿阶段的成果大都比较有学术个性,而且串连起来看,可以看到逐步成熟的轨迹,看到文学史研究的格局日益科学与完整的态势,特别是还可以看到这些研究成果与上个世纪50年代学科形成的承续关系。理清这种学科渊源的来龙去脉,对于这一学科形成的优势和缺失就可能有更清醒的认识。

## 注 释

- [1] 1938年12月1日,梁实秋在他所接编的《中央日报》“平民”副刊上发表《编者的话》,提出“与抗战有关材料,我们最为欢迎,但是与抗战无关材料,只要真实流畅,也是好的”。随后引起对“文学与抗战无关论”的讨论,梁实秋遭到许多批评。
- [2] 山东文艺出版社1984年版。
- [3] 据李何林后来回忆,该书除了上海版,还在香港、桂林、重庆、东北等地印售出版。见《李何林文论选》第243页,人民文学出版社1986年版。
- [4] 见李何林《近二十年中国文艺思潮论》序言。
- [5] 1950年5月李何林为其《近二十年中国文艺思潮论》写了“自评”,提到他经过“在

华北大学的熏陶和学习,以及同志们的帮助,尤其是和范文澜同志的商谈,才认识到他们的见解是正确的。所以在1949年9月,我就向华北大学国文系全体同学批评了《思潮论》的一些缺点,尤其是‘五四’时代的领导问题。”在“自评”中,认为“《思潮论》对于抗战前二十年中国新文学的性质,没有明确地指出从开始到末了都是统一战线的反帝反封建的新民主主义的文学。对于‘五四’时代的领导思想问题,又认为是资产阶级思想占优势,没有看见无产阶级思想从开始就在领导着了。”见《李何林文论选》243—244页和251页。

- [6] 1979年李何林为陕西人民出版社重印《近二十年中国文艺思潮论》写了《重印说明》,其中谈到为何把1950年对《思潮论》的“自评”作为附录的考虑,并指出,“三十年前的自评,自然是远远不够的,然亦可见当时思想水平的低下”。
- [7] 毛泽东的《新民主主义论》1940年1月发表于延安的《中国文化》创刊号。
- [8] 可以比较一下周扬同一时期写的《从民族解放运动中来看新文学的发展》(1939年3月)、《对旧形式利用在文学上的一个看法》(1940年2月),以及《关于“五四”文学革命的二三零感》(1940年5月)等几篇文章,不难发现他对“五四”新文学传统的理解与阐释上的某些变化。上述文章均见《周扬文集》第一卷,人民文学出版社1984年版。
- [9] 发表于1946年《中原文艺希望文哨联合特刊》1卷3期,1946年整理出版过单行本,又收入《冯雪峰论文集》,人民文学出版社1981年版。
- [10] “战国策派”的代表性的文化论著可以参阅笔者与丁晓萍合编的论文集《时代之波》,中国广播电视出版社1995年版。
- [11] 关于“战国策派”的基本情况以及对这一文派的评价,可以参考丁晓萍与笔者的文章《“战国策派”的文化反思与重建构想》,曾作为《时代之波:战国策派文化论著辑要》的前言,又收入《二十世纪中国思想史论》,许纪霖编,东方出版中心2000年版。
- [12] 见拙编《时代之波:战国策派文化论著辑要》。

## 第七章

# 王瑶的《中国新文学史稿》与 现代文学学科的建立

王瑶的《中国新文学史稿》是上个世纪 50 年代最具代表性的一部现代文学史著作,通常已被看做是现代文学学科的奠基之作,但又是一部所谓“体制内”和“体制外”都有很多批评的著作。作者自己也说是“急就章”,“如尚有某种参考价值,其意义也不过如后人看‘唐人选唐诗’而已”。<sup>[1]</sup>然而这部带专著性质的教材的写作姿态、文学史观念、内容结构及其出版后的遭遇,都和中国现代文学(现在一般称“中国现当代文学”)这一学科的确立息息相关,值得在学科史上大书一笔。回顾与讨论王瑶这部著作,并不限于评价这部书的成就与不足,我们更感兴趣的,是以历史同情的态度去观察 50 年代形成的文学史“生产模式”,这也许能引发对某些长期困扰现代文学史研究的根本性问题的思考。

### 一 “《史稿》现象”与学术生产体制化

在上个世纪 50 年代之前,中国现代文学(或称“新文学”)还未能成为一门独立的学科。虽然从 20 年代开始,就有许多关于新文学的评论与总结,甚至已经出版过多种相关的著作。但这些论著大都没有拉开足够的历史距离,基本上还是属于同时态的文学评论,未能进入真正意义上的对现代文学的“史”的研究。即使有意作为一种专门史的研究,也还无力从古典文学史的研究框架中独立出来,更多的仍是作为古典文学史的余绪或尾声,以附骥的面目呈现。30 年代之后,陆续有沈从文、朱自清<sup>[2]</sup>等一些作家学者在大学开设新文学的课程,但仍然缺少系统性,不可能真正列入大学的教学体系,况且讲课者也无意专门从事这一领域的研究工作。<sup>[3]</sup>可以这样说,在 50 年代之前,现代文学研究始终未能形成独立的学科,顶多只是一种“潜学科”。

然而,若论学科的沿革,也应当看到有一个积累和发展的过程。现代文学研究作为一门专门的学科得以建立,是此前许多有关新文学的评论与研究孕育的结果,直接的促进因素却是时代更迭以及学术生产的体制化。1949年中华人民共和国成立,把历史推进到一个新的阶段,很自然也就提出了为前一时期新民主主义革命修史的任务,研究“五四”以来的新文学发展历程,也就被看做是这修史任务的一部分。因此新文学史研究就顺理成章地从古代文学的学科领域中独立出来,而且得天独厚,自上而下得到格外的重视,并纳入新的学术体制,带上浓烈的主流意识形态导引的色彩。在很短的时间内,现代文学研究几乎成为“显学”。

现代文学学科的建立,又与学校教学直接相关,是以大学课程的调整为契机的。建国以前,大学中文系的课程设置偏重古典文言,尊古之风厚重,学生入门仍以许(慎)郑(玄)之学为先导,所学主要是文字、声韵、训诂及版本、目录之类课程,文学课也是详古略今,似乎越往古代靠学术“含金量”就越高,到明清就少讲了。现代文学既不是一门学科,当然也就排不上号,即使有这方面的选修课,在学术上也并不受重视。建国后,情况就完全不同了。共产党接管了大学,很快加强了对大学教育的管理,调整和统一课程安排。教学与研究都要服从意识形态的疏导与掌控,这当然是时代的需要,也是教育和学术纳入体制化管理的趋势。具体到中文系,则强调马克思主义思想方法的运用,厚今薄古,服务现实。1950年5月,教育部召开高等教育会议,通过了《高等学校文法两学院各系课程草案》,其中规定“中国新文学史”是各大学中文系主要的必修课程。其任务是“运用新观点、新方法,讲述自‘五四’时代到现在的中国新文学的发展史,着重在各阶段的文艺思想斗争和其发展状况,以及散文、诗歌、戏剧、小说等著名作家和作品的评述”。<sup>[4]</sup>此后,全国各大学中文系都配备教员专门讲述“新文学史”这门课,讲授的课时量很大,三十多年跨度的内容,一度几乎与两千多年的古典文学课时持平。<sup>[5]</sup>有关的讲义和论著也应运而生,现代文学研究真正从其所附属的古典文学框架中独立出来,成为一门在大学享有基础课地位的新的学科。该学科建立伊始,就表现出两个鲜明的特点,一是政治性强,二是与教学紧密相关,这种状况对后来的现代文学研究乃至整个学科的发展,影响都很大。

第一代从事现代文学教学与学科创建的专家,几乎都是“半路出家”,从古典文学或其他领域转过来的。王瑶也是如此。1949年初,北京刚解放时,王瑶在清华大学任教,本想“好好埋头做一个中国古典文学方面的第一流的专家”。<sup>[6]</sup>他原来所从事的研究方向是古典文学,有名作《中古文学史

论》，在清华大学也是教“汉魏六朝”文学研究方面的课，但他同时又是非常关心政治，追求进步的，对新文学本来就喜好。<sup>[7]</sup>1949年秋，在新中国建立带来的蓬勃气势的推进下，清华中文系实施教学改革，接受了学生的热烈要求，决定把“新文学史”作为一门独立的重头课程来开设。由于教师缺乏，王瑶就被分配改教“新文学史”这门课，并马上着手编写教材《中国新文学史稿》，“当作任务”来完成。1950年5月教育部规定全国各大学中文系都必须开设“新文学史”课程，许多学校指派教这门课的教员都是临时改行的，没有讲义，就纷纷向先行开课的王瑶索要讲义或大纲。《史稿》的成书是被这种需求催促的，虽无章可循，但似乎一气呵成，上册写得非常顺当。这也是当时新政权刚诞生，对学术界的思想领导还不如后来那么严紧，王瑶写作此书时的心态也很放松，甚至不时表现出要创建新学科、投入新时代的那种激荡的情怀，学术闯劲与时代热情结合起来了，在不到半年时间内就写完了该书的上册，约25万字。<sup>[8]</sup>1951年9月《中国新文学史稿》(上册)由北京开明书店出版，使许多大学开设“新文学”课程有了依据，该书可谓适逢其时，大受欢迎。

但下册写作的时间则拖得比较长，大约用了一年半，1952年5月才完稿，1953年8月由上海新文艺出版社出版。写下册期间王瑶参加了教育部组织的“中国新文学史”教学大纲的草拟工作，和李何林、老舍、蔡仪等人一起议定，向全国各大学中文系推广。“大纲”强化了政治与文学的关系，重点放在文艺思想斗争上。<sup>[9]</sup>王瑶写下册的思路显然受到“集体讨论”的某些制约，代表“我们”的、写“正史”的姿态强化了，显现个人研究识见的“我”的色彩减少了。不管是否出于自觉，王瑶和他同时代的许多学者大概都意识到文学史回应现实的“话语权力”问题，在考虑如何将文学史知识筛选、整合与经典化，相对固定下来，使之成为既能论证革命意识形态的历史合法性，又有利于化育年轻一代的精神资源；当然也就会考虑到这个领域的研究与当时“学术生产体制”的关系，不可能像古典文学及其他相关学科那样可以相对的远离现实。这样的文学史研究，特别是教科书的撰写，就不能不在学术的个性张扬与社会及政治的要求之间找一些平衡。文学史的学术生长机制逐步形成并起作用了。而对王瑶而言，来自“学术生产体制”的更大的约束和冲击是两件事，一是从1951年11月开始，文艺界配合“三反”、“五反”形势，对知识分子实行思想改造运动，并进行有关高等院校文艺教学中错误倾向的讨论，王瑶首当其冲，成为重点批判对象；接着，1952年9月，随着院系调整，王瑶从清华调到北大中文系，这之后不久，出版总署委托《文艺报》召



开座谈会,对《史稿》(上册)提出许多政治性批评。这在后文还将论及。可以想像,写作下册时,王瑶的心态已不像写上册时那样舒展,当初那种力图以史家的个性风格去整合历史的想像力收敛了。如果比较一下就可以发现,该书的上册比较精练,也更有才情与卓识,下册则较冗繁拘谨,篇幅比例失调,有些评述放宽了“入史”的标准。透过王瑶文学史上、下册的变化,可以窥见时代之变以及政治对于学术的制约,是如何导致一种现代文学史思维模式的形成的。

从学术史的角度看,在王瑶的《中国新文学史稿》之前,即现代文学学科的酝酿时期,多数作家学者对新文学的总结评论,虽然不够系统,但都还比较个人化、学术化。如胡适的《五十年来中国之文学》、梁实秋的《现代中国文学之浪漫的趋势》、周作人的《中国新文学的源流》,乃至诸多名家为《中国新文学大系》所作的《导言》,等等,批评理路与治史模式各有千秋,学术个性都很鲜明,而且大都成一家之言。<sup>[10]</sup>而进入50年代,随着现代文学学科的建立,最突出的变化,是研究者职业化了,学术生产“体制化”了,文学史思维受教学需求和政治的制约也多了,个人的研究会程度不同地接受意识形态主流声音的询唤,研究中的“我”就自觉不自觉地被“我们”所代替。王瑶《史稿》上、下册写作时间的间隔不过一两年,但这种变化已经明显出现。而王瑶受到批判之后,特别是随着各种政治运动的开展,“《史稿》现象”对所有的文学史研究者都会是一种观照与警示,抑制个性的“学术生产体制”加强了,新出的“新文学史”论著大都是有组织有领导地编写,“正史”的姿态更突出,以“我们”取替“我”的趋向愈演愈烈,终于构成50年代现代文学学科史的重要景观。

尽管如此,《中国新文学史稿》还是达到了它所属时代最高的文学史研究水准。作为第一部完整的现代文学史专著,该书第一次将“五四”新文化运动为开端一直到中华人民共和国成立(1917—1949年)这一段文学的变迁作为完整独立的形态,进行科学的、历史的、体系化的描述,奠定了现代文学作为一门学科的格局。虽然有非学术因素的制约与干扰,有明显的缺陷,《史稿》的历史叙写线索还是贯通的,诠释文学变迁的视点大致是明晰的,体例也是统一的。这就在整体上超越了此前几乎所有类似的新文学史论著。<sup>[11]</sup>王瑶的文学史写作不但体现了时代的特征,也保留有较多的学术个性,如果拿后来大量出现的越来越体制化、教条化的文学史著作相比,《史稿》显得难能可贵。当然更重要的是,在学科初建时《史稿》所遭遇的问题,有些是根本性的,或者说是学科自身性质所带来的,王瑶探索解决这些问题

时的困扰,在当时和后来也同样困扰着许多新文学史研究者。王瑶的得失不止是他个人的,因而也都具有学术史的意义。

## 二 政治化写作状态中的文学史观调适

现在重读《中国新文学史稿》,不管赞同还是怀疑,我们首先都会对这部著作的“研究视点”留下深刻的印象。王瑶用于指导或统领这部文学史的基本观点是政治化的,而在实施这种政治化的文学史写作中,王瑶有矛盾,有非学术的紧张。他的出色之处在于尽可能调和与化解矛盾,并在一个非常政治化的写作状态中探讨如何发挥文学史家的才华与史识。因为现代文学学科的始建就纳入体制,要为教学服务,为新时代服务,文学史家工作的目的和意义非常明确,就落在突出“革命文学”的主流地位,论证现代文学的“革命性质”上。《史稿》开宗明义,以毛泽东《新民主主义论》中有关中国革命的经典论述作为依据和出发点,去说明现代文学的“性质”及其“历史特征”。在《绪论》中就指出:新文学“是为新民主主义的政治经济服务的,又是新民主主义的一部分,因此它必然是由无产阶级思想领导的,人民大众的,反帝反封建的,民主主义的文学。简单点说,‘新文学’一词的意义就是新民主主义文学”。新文学的历史“是中国新民主主义革命三十年来在文学领域上的斗争和表现,用艺术的武器来展开了反帝反封建的斗争,教育了广大的人民;因此它必然是中国新民主主义革命史的一部分,是和政治斗争密切结合着的”。“中国新文学史既是中国新民主主义革命史的一部分,新文学的基本性质就不能不由它所担负的社会任务来规定。”<sup>[12]</sup>这并非王瑶的发明,把新文学史看做是“革命史”的一部分,或一个“分支”,是当时文学史研究者普遍的思维模式;而《新民主主义论》是解析一切文学史现象的“元理论”,由此衍生政治化的评价视点与研究范式,整个新文学的产生、发展和成熟的过程,都要在这个视点下得以梳理与整合。从现在来看,政治化的文学史观似乎已经过时,甚至可能认为过于强调政治的角度,于文学史研究根本就是有害无利的。但有两点应当注意:一是现代文学的发展本来就很政治化,王瑶这种侧重政治的文学史思维,将视野集中到社会政治变革的领域,去寻找文学发生发展的动因,有其历史依据,不失为一种有效的方法。况且在1949年7月刚刚开过的全国第一次文代会上,《新民主主义论》被明确为总结新文艺运动的主要思想资源,<sup>[13]</sup>以此立论确能充分满足那个特定时代的需求,又能有力地促进学科的建构。二是,文学运动的发生跟政治的社会的变

迁相关,但文学运动又还有自身的传承轨迹与演变动因,不等于政治运动,文学也不是政治的“等价物”,两者是有差异的。看不到这种差异,简单地挪用政治结论去证说文学的性质,会失之笼统,从而忽略文学史的复杂性和文学精神现象的丰富性。当政治判断强行取替文学分析时,这种政治化的文学史思维会遮蔽一些东西,比如那些非主流的文学现象,以及文体创造、语言媒介、对世界与自我的体验方式,还有其他各种审美的因素。我们发现这两方面的矛盾得失,都存在于《史稿》中。王瑶写他这部书,特别是下册,显然陷入了某些难于解脱的紧张。一方面,他鲜明地运用关于“革命性质”的经典论断来建立自己的研究视点,并侧重从政治层面评定新文学的“基本性质”,追求的是高屋建瓴的理论架构。王瑶这种写作姿态的选择,不能说是被动的、不得已的,而更多是自觉的、诚心诚意的。这是毛泽东政治论说力量的征服,也是新时代到来时许多知识分子的精神追求。这种追求有历史的合理性,并非如某些论者后来所想象的是什么背离学术立场的迷失与堕落。如王瑶后来所回顾的,《史稿》的基本认识与写法,本来也与其“撰于民主革命获得完全胜利之际”有关,反映了“浸沉于当时的欢乐气氛中”一个要求进步的知识分子“在那时的观点”,“深深的刻着时代的烙印”。<sup>[14]</sup>所以,该书不但在对文学运动背景的分析以及对文学性质的整体说明方面应用《新民主主义论》的经典性政治判断,在文学史分期上也直接参照其中对“五四”后中国政治与社会变迁的几个阶段性说明,并且极力突出《在延安文艺座谈会上的讲话》界碑式的历史作用。而这一切,又直接决定了《史稿》的叙史结构,文学史的分期则是试验这种结构的重要方面。

《史稿》将新文学的发展划分为四个时期,全书也因此分为四编:第一编《伟大的开始及发展》,包括1919年“五四”运动<sup>[15]</sup>到1927年革命阵营分化这一时期新文学的发端与初步发展;第二编《左联十年》,包括1928年土地革命开始至1937年抗日战争爆发这一时期以左翼文学为主流的整个新文学的发展;第三编《在民族解放的旗帜下》,包括从1937年7月抗日战争爆发到1942年5月毛泽东《讲话》发表这一时期的文学发展;第四编《文学的工农兵方向》,包括从1942年5月延安文艺座谈会到1949年全国首次文代会召开这一时期人民文艺的发展。这种文学史分期直接与政治史的分期对应,多少忽略了文学变迁自身的特点,但在现代文学学科初建期,这个学科的价值很大程度上要靠政治“提携”,因此研究者和读者对这种与政治史直接对应的分期法也不会有什么批评抱怨,相反,还得到广泛的认可;《史稿》的观点与分期结构被看做是用革命理论来建构文学史的一种认真尝试。<sup>[16]</sup>

看来这种尝试是被学科要自足成立的企求所推动的,当时这样划分带有必然性,甚至多少还有些先锋性。

然而,在确立了文学史写作的指导思想、基本线索与分期的框架,并从整体上论证了新文学的“革命性质”之后,要真正进入对历史材料的梳理与作家作品的分析,王瑶就发现问题并不那么简单。特别是将经典理论对社会性质的判断直接挪用到新文学性质的论说中,会出现基本论断与史实的不符,起码是不严密的。事实上,文学发展与社会发展可能会有不平衡现象,况且新文学的成分又很复杂,即使做阶级分析,也是包含有多种阶级成分的文学。因此王瑶不能不对“基本性质”的判断做许多补充和辨析:“我们只能说新文学在文学史的时代划分上应该属于无产阶级革命时代的范围,而不能说新文学的内容性质就是无产阶级文学。”<sup>[17]</sup>又指出,“我们不能说新文学中完全没有代表资产阶级的文学,但那不只不是主要的,而且是愈来愈少的,比重与地位都是很轻微的,绝对不能说是新文学的基本性质。”<sup>[18]</sup>可见,王瑶也感到对新文学性质的政治评判中有不贴切、不严谨的地方,需要追加说明。他在努力使用新理论、新方法,甚至是在刻意追求政治性强的“进步的”效果,但他还无力真正“活用”新的理论方法,结果多少表现出机械的意味,甚至造成基本论断与具体材料分析的某些支离。

提升来看,这是时代给文学史家出的难题,也是现代文学学科与生俱来的“先天性”问题。王瑶和当时的学者们所面对的是本来就很政治化的文学史现象,要切入这个领域的研究,躲开政治或有意淡化政治都是不可能的,也是那个时代所不可能接受的;特定的时代为学者提供了特定的研究氛围与普遍能接受的范式,人们毕竟只能在历史提供的舞台中演出。就当时知识分子包括学者们普遍的思想企求和认识水平而言,使用权威的经典学说来指导和诠释一门新的学科,是进步和先锋的表现,也是学术生长的一种明快而有效的方式。如王瑶后来借用鲁迅所言,学习了马克思主义的文艺理论,才“明白了先前的文学史家们说了一大堆,还是纠缠不清的疑问”<sup>[19]</sup>。但文学史与政治史之间不存在一一对应的因果关系,套用既定的政治判断来整合和描写文学史事件,忽略政治与文学联系的“中介”,又必然陷入教条与空洞。到底应当怎样取得一个平衡,做到论从史出,史论互补?应当怎样处理政治史、思想史和文学史的关联?所谓当代性、现实性又如何与历史感以及学术规范融合?《中国新文学史稿》所面对的难题也是现代文学这个学科永久性的难题,现在也不能说就已经解决了、不成问题了。

值得注意的是,王瑶当时多少已经意识到学科必须面对的这些矛盾,他

在努力寻找“中介”，寻求调和，他的得失都体现于此。在论述新文学运动的发生发展及其背景时，《史稿》较多直接采用“基本性质”的判断。但进入具体作家作品的评价定位时，作者就比较小心谨慎，评判的标准也放得宽一些，不纯粹以政治态度划线。在后来的论述中，王瑶对文学史评判标准做出一些调整，提出以“人民本位主义”为根本，有意将原来标示的“新民主主义”或“无产阶级革命”这样政治性的标准淡化一些，也“扩容”一些，以更能贴近创作的实际。他还试图以“鲁迅的方向”来代替一般政治性的革命的标准，大概也因为鲁迅是毛泽东所高度肯定的，被认为是伟大的革命家、思想家和文学家，正好可以从“方向”的意义上把“革命”、“思想”与“文学”统一起来，作为从政治到文学的“中介”。在解析“鲁迅的方向”时，王瑶就突出考虑作品是否充分“反映人民群众的愿望和情绪”，以及是否实践了“真实地反映现实生活”的革命现实主义。<sup>[20]</sup>这些观点虽然是80年代《史稿》重版时才发表的，但事实上在《史稿》的写作过程中，已经能见到王瑶对文学史评价标准调整的思路与探求。例如，他当时就已经注意到新文学成分的多样性与复杂性，指出新文学不等于就是无产阶级文学，它还包含着有一部分具有民族独立思想和反封建内容的资产阶级文学，“包括各民主阶级的成分”。这就是在整体性的“基本性质”的判断之后，对具体的文学评判所做的“局部微调”。《史稿》借用“统一战线”的文学这个政治性的概念来说明文学成分的多样与复杂。这种立论也遵循了毛泽东《新民主主义论》中的相关论点，但又有所发挥，有适合转向具体文学批评的“弹性”。后来批判王瑶的《史稿》时，有一种意见就认为王瑶使用经典理论是“穿鞋戴帽”。其实细读王瑶的文学史，会发现他的“穿鞋戴帽”是一种文学性的调整，是在寻求“中介”，是对当时常见、自己也难免的机械搬用时髦理论的做法保持一点清醒。王瑶从《新民主主义论》等学说中寻找理论支撑，突出与强化他的文学史观念中的“人民本位主义”与“革命的现实主义”，可以说，这正是《史稿》难得的史识。表现为可以操作的写作模式，则是以“反帝、反封建的方向”和“文学与普通人民的关系”为考察中心，以文学的现实性或与社会的关系为评价的切入口。如第一编注意到“五四”新文学运动中各种思潮、观念并不一致，但较有共同性的一般要求则是反对旧文学“封建性的内容”和“文言的形式”，是“要求建设一种用现代人的话来表现现代人思想的文学”，使“民主主义文学”取得“正宗地位”。这种史述实际上就已经超越了一般的政治性评价，而比较切近事实，也有较大的包容性。

我们发现，《史稿》中使用频率最高的关键词中，有“反封建”、“现实性”

等等。王瑶使用这些概念,所关注的往往就是从政治到文学的“中介”。在评论作家作品的思想内容时,王瑶不满足于一般性的政治判断,“反封建”的意义和“现实性”的强弱就成为他实际操作的标准。例如,《史稿》高度评价鲁迅清醒的现实主义的“思想强度”,着眼点即在其彻底“反封建”的战斗热情。评价郁达夫作品“性的描写”、“爱情的苦闷”、“打破传统习见”,指出巴金的小说多写热情青年信仰与爱情、理智与感情等各方面的矛盾与冲突,“激动和燃烧了不满现实的青年读者的心”;认为从曹禹《雷雨》所写的“爱与死的纠葛”中可体验到其写作背景的社会性质,等等,都注重其思想性方面的“反封建”意义。自然,这样的评价逻辑仍然有偏颇,有时绕来绕去,终究又跳不出政治评判的藩篱。同样因为强调“反封建”和“联系现实”的思想价值,《史稿》对文体优美然而过于怀旧的沈从文小说,则评价偏低;由于认为老舍的作品“和社会背景的联系还嫌过于模糊”,在肯定其艺术才华的同时则又惋惜其“思想性是比较薄弱的”;评说戴望舒诗歌有较高的艺术技巧并适于表现神秘朦胧的诗情,却不满意其有“虚无绝望的色彩”,“成了一些厌恶现实的知识分子的灵魂的遁逃藪”,等等。这种特别注重思想内容评判,并将“反封建”的和“联系人民”的标准贯彻到文学史价值定位中去的做法,得失兼半,也很能代表学科初建时一般研究者的思维特征。不过,王瑶在按这些标准描述文学现象时,总的来说还是比较努力做出历史的具体的分析,而不是简单地充当“普查作家、作品之政治表现的首席检察官”<sup>[21]</sup>。从“思想性”评价作家作品,或论说不同思想倾向的作家,也并不以人论文,或因人废言。也因为这样,《史稿》的研究范围还是比较大的。该书重点评价了有影响的大作家,也评价了中、小作家;既充分肯定革命作家、民主作家,也给那些对新文学有贡献、却又是所谓政治立场暧昧的作家以一定的地位。全书所论列的作家、批评家、文艺运动组织者等达 378 人,在迄今出版的所有现代文学史中仍是涉及作家量最多的一部,实属不易。《史稿》之后的文学史,则是越写,作家越少,大批判的排他性就越厉害,视野也就越狭窄。所以《史稿》作为学科的奠基作,在文学史研究范围与视野的拓展上,是有功的。

### 三 文学史研究中的“文学”与“史”的纠缠

关于文学史研究的功能与学科性质,王瑶有一种带经典意味的界说,在现代文学界很有名。他这样指出:“文学史既是一门文艺科学,也是一门历史科学,它是以文学领域的历史发展为对象的学科。因此一部文学史既要

体现作为反映人民生活的文学的特点,也要体现作为历史科学、即作为发展过程来考察的学科的特点。”文学史研究不等于一般文学评论或鉴赏,不能满足于就事论事地孤立地介绍作家作品,而要把作家作品也作为文学现象,考察它“出现的历史背景,上下左右的联系,它给文学史增添了什么”,看它如何受制于政治、经济、社会等外在因素的影响,与中外传统的文学成果有哪些联系,对于当代和后来文学起过什么作用,等等,从而判断其历史地位与价值。在20世纪80年代,现代文学从“文革”的摧毁中得以复兴之时,王瑶把他这种文学史的功能理论做了明确的表述。<sup>[22]</sup>王瑶这些理论认识既是他多年研究实践的总结,也明显借鉴了鲁迅。在他1983年所写的带自传性质的《治学经验谈》中,王瑶谈到了他的文学史观的形成,谈到他所受的鲁迅的影响,也谈到他写《史稿》所秉持的目标与方法。他说,在接受了“新文学史”的教学与教材的编写任务之后,“我的研究范围虽然有所变化,但在现代文学研究方面,我仍然是以鲁迅的有关文章和言论作为自己的工作指针的。这不仅指他的某些精辟的见解和论断是值得学习和体会的重要文献,而且作为中国文学史研究的方法来看,他的《中国小说史略》、《汉文学史纲要》、《中国新文学大系小说二集序》等著作以及他的关于计划写的中国文学史的章节拟目等,我以为不论是研究古典文学或现代文学,都具有堪称典范的意义,因为它比较完满地体现了文学史既是文艺科学又是历史科学的性质和特点”。王瑶特别指出,鲁迅的文学史方法的精髓,在于“能从丰富复杂的文学历史中找出最能反映时代特征和本质意义的典型现象,然后从文学现象的具体评述中来体现文学的发展规律”。王瑶说他“自己研究的范围或选题屡有变化,但几十年来一直是照着这一目标来努力的”<sup>[23]</sup>。

写作《史稿》时,王瑶对这一文学史观的贯彻与方法的运用不能说已经很圆熟,但确实已显示了这方面的努力,形成了一些特色。如对新文学初期新诗创作的概述,就指出“新诗算是最早结有创作果实的部门。这原是含有一点战斗意义的。因为小说还有水浒红楼可以借镜,而韵文又是旧文学自以为瑰宝的,文学革命一定要在诗的国土上攫有权力,那才算是成功,才不止是‘通俗教育’的玩意儿。这样,诗就做了新文学的先锋,因而所受到的攻击也最多”。这就把一种文体所以在一定时期特别受重视的历史和社会的原因说明了。接着又通过一些诗人诗作的评述,指出“当时作新诗的人多少都有点这种心境,是为了向旧文学的示威”,写作时也互相配合,所以内容上、形式上都有某些共同的倾向,如很少无病呻吟或申诉个人怨苦之作,多方尝试自由诗也带来一些轻视形式的混乱。随着现实的发展和诗歌形式本

身发展的困扰,特别是由于外国诗歌形式的输入,又先后出现小诗、格律诗等,“形式的追求也就有了它正面的意义”。<sup>[24]</sup>这种论述就照顾到从复杂的历史中提取典型的文学现象,将某种文学现象的发生发展演变过程交待得比较清楚。又如20年代出现过一个“乡土文学”作家群,鲁迅是有过论述的,但50年代之前的新文学史论作没有特别注意这种现象,王瑶的《史稿》则有专节论评,探索其产生的社会文化原因,分析他们创作上彼此的类同与差异,以及他们取材上、手法上所受鲁迅现实主义的影响。<sup>[25]</sup>这种写法,对某种文学流派广泛纵横的历史联系及其历史面目有较完整的模写,给人以清晰的“史”的概念。这种注重从“历史联系”中发现与考察“文学史现象”的观点与方法,提高了现代文学研究的科学性品格,是王瑶对现代文学学科建设的重要贡献。<sup>[26]</sup>可惜在1950年代,特别是批判王瑶之后,多数研究者都抛弃或远离了王瑶所主张的这种文学史方法。直到20世纪80年代,学术界才重新发现其价值。

#### 四 体例 艺术评点 文献处理

对王瑶《史稿》所选择的文学史体例,历来褒贬不一。其实采用任何一种体例,都可能有所得有所失,就看如何处理,是否相对适合所要重点叙写的历史内容。在现代文学学科初建阶段,对作家作品个案的专题研究还没有充分开展,思潮论争格外受关注,又强调依照政治社会变迁的线索来修史,如果选择过于突出作家专题、相对淡化时间线索的其他体例,不见得妥当,所以王瑶就采用了“以时代为经,文体发展为纬,先总论后分论”的结构方式。应当说,这种体例也是比较能适合时代要求和学科初建的需要,是王瑶的一个发明。全书除《绪论》对现代文学的范围、对象、性质、分期等做总的说明外,每一编都先有一章《总论》,对这一时期的社会历史背景、文学思潮、社团、论争等做总的概述,然后以诗、小说、戏剧、散文四种文体分章论评,介绍不同流派、倾向和作家作品。这种先有总论然后按文体分类的写法不是没有缺点的,它把同一个作家的创作分割于不同的章节,会影响到读者对作家面貌的完整的了解。因为事实上不少作家可能同时在多种文体上有成果,而且对同一作家做不同时期的分割论评,其前后的联系线索也不易明晰,会有支离的感觉。但这种结构方式的优点也很明显,那就是便于评述各种文体的沿革变迁,有利于展示各个阶段的创作总貌,也有利于探究文体发展的轨迹。因为每一种文体除了同其他各类文体有文学作品的共性之外,还有



它自己特殊的问题与规律,分开来论说可能比较系统明白。如新诗为何作为新文学的先锋而又成绩较小?恐怕就有音节格律等方面如何探索新形式的比较复杂的问题。“五四”时期为何散文小品的成功能在小说、戏剧和诗歌之上?也跟这种文体比其他体裁更便于取法传统与外国的形式有关。王瑶采用文体分述的体例,较好地照顾到各种体裁的文学发展的特殊性,较全面地展示了各门类创作在某一时期形成的不同的风格流派,也有利于集中地、整体性地分析不同风格的群体、流派的异同。对于上面说的这种体例影响到对作家全面了解的缺陷,该书也采取了一些补救措施,如评述某个作家最擅长的文体方面的成就时,又概略地介绍一下他在别的文体上的成就及其基本艺术倾向。看来,王瑶这种体例对于学科初建期编写文学通史来说,比较合适。因为这种体例的结构包容性比较强,有伸张力,可以容纳评述更多的文学现象和作家作品。如果以主要作家流派为单元,或单纯以文学思潮运动为单元来分章节,论评可能集中深入,但关注面也会比较窄。学科初建期,让研究的涉及面尽量开阔一点,哪怕包罗万象,一网打尽,为学科以后的发展预留更多的空间,总是比较好的。王瑶文学史的这种体例建构,对后来几十年的现代文学史(特别是教科书)写作有覆盖性的影响,多种文学史都借鉴使用王瑶这种结构,<sup>[27]</sup>甚至连一些批判王瑶的学者,他们编写自己的文学史著作时,也参照和应用了王瑶的结构模式。<sup>[28]</sup>

文学史当然可以有多种形态,但无论选择哪种形态,都不应当忘记这是“文学”的历史,从审美的维度关注文学创作的得失变迁,是文学史写作的题中应有之义。《史稿》在作家作品的艺术分析方面,是有欠缺的,或者说,是不大平衡的。特别是当论及某些革命文学作品时,即使是公式化概念化的,也放宽了评价尺度,有拔高之嫌,甚至不惜为其艺术上的缺失辩解。<sup>[29]</sup>不过,在多数涉及创作评价的章节中,我们还是看到了一个非常有艺术感悟力的王瑶。比如评说《湖畔》诗歌是“做着浪漫蒂克的梦,用热情的彩笔把这些生活和梦涂下来”;说冰心的抒情小诗“单纯和清新”,是“点滴的感兴”,“容易引起读者的共鸣和联想”;指出韦丛芜的诗“明白婉约,清丽动人,记事抒情,都极柔和悒郁之致”;丽尼的散文中“多是童年的寂寞,个人的哀怨,一种忧郁的感情贯彻在流利而委婉的文字上”。这些论评都很到位。王瑶进入艺术评点时,擅于调动自己平时阅读中积累的大量艺术感受,通过不同创作趋向的比较与艺术传承变异的勾勒,准确地凸现作家作品的风格特征。其中不时引述前人的精辟评论,但更多是撰述者自己的辨识,自己的声音,往往三言两语,曲中筋骨,给人印象极深。如评述李广田、何其芳、卞之琳三位

合出《汉园集》的诗人,说他们“都注意于文字的瑰丽,注重想象,重视感觉,借暗示来表现情调,对现实的认识也大致相同”,但李诗“朴实深厚,那精神似乎即是散文的”,“显出了他的农民气质,所以他不大雕琢词藻,有的是一种朴素的美”;何诗则“比较华丽,而且散文中也染着他的诗的风格,但诗也不象卞之琳的只可意会不可言传,富于忧郁和哲理”。谈到卞诗,则引用陈梦家《新月诗选序》中的话说,“‘常常在平淡中出奇,象一盘砂子看不见底下包容的水量。’就含义的深远说,这话是对的。但同时也带来了晦涩”。之后,又举了朱自清在《新诗杂话》和刘西渭在《咀华集》中对卞诗的解析和卞之琳的“误解”,来说明卞诗的确太过晦涩。<sup>[30]</sup>这种评点言简意赅,不仅取决于逻辑、艺术联想,还依赖研究者的艺术直觉能力,需要厚实的学养与艺术经验、敏锐的悟性和明利的目光,当然又不是停留于印象式评点,也不是理论推导式的概括性论评,而大都是审美的历史的分析性陈述。

另外,值得专门提到的是《史稿》的文献积累与使用的问题。在那些批评王瑶的意见中,《史稿》的资料处理往往也是最被诟病的方面,所谓“剪刀+糨糊”呀、“材料主义”呀,都是只看到《史稿》好像太堆砌材料,而看不到《史稿》文献处理的艺术及其对于学科建设的意义。《史稿》写作的年代早,那时资料的整理真是白手起家,无所依傍。然而王瑶还是在文献资料的抄撮、收集、积累与整理方面下了极大的功夫,每涉及一个论题,几乎都穷尽当时可能得到的材料。《史稿》的文献资料极为丰富,超出后来许多文学史,对后来的研究产生极大的影响。“文革”以后,许多研究者都把王瑶这部新文学史当作必备的参考书,原因之一也是其论涉面宽,介绍作家作品比同时期及后来的许多著作丰富,资料文献几乎包罗万象,一网打尽,这正好可以当书目来看,顺藤摸瓜,进入研究领域。

此外,关于资料处理的方式,也构成《史稿》一大特色。《史稿》的资料引用非常多,有些章节居然可以占到二分之一甚至三分之二的篇幅,<sup>[31]</sup>而且所引大都是第一手材料,包括作家的自述、同时态批评家的评论,以及读者的反馈,等等,实际上构成了和代表《史稿》作者声音的正文部分不同的其他种种声音。有时候王瑶是用引文表达的观点来证实或强化自己的论述,几种声音可能是重合的;但在许多情况下,作者的声音和引文的声音会有差异,彼此并列更凸显了这种差异,或互相弥补,或互相抗衡,众声喧哗,相克相生,形成超文本的对话。<sup>[32]</sup>这种“对话关系”除了通常的“引证”作用,还可能产生两种奇妙的效果:一是让读者更容易进入历史的状态,通过同时态的反馈尽可能触摸文学史事件,在对作品的评价中充分调动历史想象与艺术

感觉；二是摆脱单一的评价标准和文学史家定论的牵引，进入几种声音辩难的话语空间，给读者留下思考回味的余地。甚至可以这样认为，王瑶使用这种多引文的表述方式，是试图调适自己矛盾的写作心态，也是为了体现对历史复杂性以及文学接受多元性的理解。那种指责《史稿》写作如“剪刀 + 糨糊”的夸大说法，固然表达了对《史稿》引文过多的不满，可惜未能理解王瑶这种尽可能靠材料“说话”的苦心。这种写法其实也是《史稿》自身的研究范式的“微调”，在一定程度上抑制了那种以论带史的专断的弊病。而从学术的意义上看，这种充分占有史料、尊重既有的研究成果、注重学术积累的做法，显示了阔大的学术襟怀与严谨的态度，为现代文学学科树立了典范。

## 五 《史稿》的命运及其影响

《中国新文学史稿》是一部非常大气的著作，虽然受到特定时代学术生产体制的制约，存在许多不足，但毕竟又有属于自己的学术追求与文学史构想，既满足了时代的要求，又不是简单地执行意识形态的指令，在试图对自己充满矛盾的历史感受与文学体验进行整合表述的过程中，尽可能体现出历史的多元复杂性。在历史急转弯的阶段，在充满了各种可能性和不确定因素的学科创建时期，《史稿》的种种纰漏或可议之处、它的明显的时代性的缺陷，与它那些极富才华的可贵的探求一起，昭显着现代文学学科往后发展的多样途径。《史稿》在学科史上突出的地位，是其他同类著作所不可代替的。

然而这样一部奠基之作，却命运多蹇。它问世后不到一年，就挨批判。1952年9月，国家出版总署召集一些专家和文艺界人士座谈评议《史稿》一书，会上的氛围虽然还不至于像后来的大批判那样紧张，但基调是否定性的。<sup>[33]</sup>这里不妨将当时提出的否定意见大致罗列，与前面的评述加以对照，也许更能加深对《史稿》及其所属时代的了解。批评者的意见判定，《史稿》一是主从混淆，判别失当。认为该书在史述中没有体现马克思主义文艺思想的主导地位，虽然在绪论、总论中有所认识，但一到评说具体作家作品时就把这些要点抛开了，将资产阶级和无产阶级性质的作家、社团等量齐观；二是评价作家作品时将政治性与艺术性对等地分开来看，而更加重视艺术性的得失，结果是兼收并蓄，对资产阶级、小资产阶级作家缺少批判，甚至连“反动作家”也给予礼遇；三是体例方法上有缺点，文学史线索不突出，容易将作家的创作面貌割裂开来，“无原则地”引用别人的论说过多，等等。应当

说,所提的意见也有中肯的,如提出该书线索不够突出、体例上存在一些弊病,等等,是确实存在的问题。另外,如前所说,存在文学史论断与史实脱节的现象。但座谈中多数意见并不能成为否定王瑶这部著作的理由,相反,是以“主流”的角度,以简单化的僵硬的思维去否定王瑶比较严谨的史识与学风。从这些批判性的言论倾向中,可以看到建国后新文学研究越来越趋向政治评判上的苛严,趋向排斥学术个性与独立思考,趋向思维方式简单化。

到1955年,由于爆发了批判胡风的运动,而王瑶的《史稿》下册对胡风及其影响下的一些作家作品有所肯定与评介,结果也被牵连,招来了一场批判。1955年《文艺报》第19期发表一篇署名文章《清除胡风反动思想在文学史研究工作中的影响》,指责《史稿》“多方地掩盖胡风反动思想的实质”,全书贯彻“腐朽透顶的资产阶级的客观主义”,等等。王瑶在政治高压下不得不检讨自己的“客观主义的写作态度和它的危害性”,<sup>[34]</sup>《史稿》也因此被停止发行。1958年发动所谓“文艺战线上的一场大辩论”,开展“双反交心运动”,王瑶被视为“白专道路”的典型,《史稿》又一次被当成“拔白旗”的批判靶子。王瑶被迫写下“自我批评”,几乎全盘否定了《史稿》的成绩与特色,要彻底拔掉这个资产阶级的“白旗”,在内心深处插上“红旗”。<sup>[35]</sup>重读当年的批判文章和王瑶的检讨,不禁为历史的苛严而感慨。那种为历次政治运动风暴所推动的粗暴的大批判,漠视文学史事实,蔑视学术的尊严,败坏了学风与学者的研究心态,给刚诞生不久的现代文学学科造成伤筋动骨的破坏。历史有时会走向反面。对王瑶《中国新文学史稿》的简单否定,加上对50年代僵化的“苏联模式”的普遍套用,终于导致后来那种更加政治化也更加单一枯燥的文学史写作风尚。

## 注 释

- [1] 王瑶:《中国新文学史稿重版后记》,《中国新文学史稿》(修订重版),上海文艺出版社1982年版。
- [2] 朱自清1932年在清华大学讲授“中国新文学”课程,沈从文1930至1931年在武汉大学讲授现代文学课程。
- [3] 如朱自清在清华大学开设新文学课程,“教了2年也教不下去了”。参见王瑶《研究问题要有历史感》,载《文艺报》1983年第8期。
- [4] 转引自黄修己《中国新文学史编纂史》第126页,北京大学出版社1995年版。
- [5] 如1952年北京大学中文系规定“五四”以后的中国文学史课程为必修课,所占学时与古典文学基本持平。参考马越编著《北京大学中文系简史》第52页,北京大学出版社1998年版。

- [6] 参见杜琇编《王瑶年谱》，载《王瑶全集》第8卷，第372页，河北教育出版社1999年版。
- [7] 1930年代王瑶在清华大学上学期间是左派学生运动的参与者，1935年参加“左联”，1936年加入中国共产党。有关材料参见杜琇编《王瑶年谱》。
- [8] 1949年9月王瑶在清华大学讲授“新文学史”课程，当时已经开始编写《中国新文学史稿》，同年12月，该书上册完稿。参见杜琇编的《王瑶年谱》。
- [9] 《中国新文学史教学大纲（初稿）》，载1951年7月《新建设》第4卷第4期。
- [10] 可参考本书第一章。
- [11] 严家炎在《王瑶学术思想讨论会开幕词》中指出：《中国新文学史稿》“虽然论学术功力不一定和《中古文学史论》完全相当，但论学术影响则有过之，它确实为中国现代文学学科奠定了最早的基石”。载《先驱者的足迹——王瑶学术思想研究论文集》，第1页，河南大学出版社1996年版。
- [12] 王瑶：《中国新文学史稿》上册，第8、1、5页，北京：开明书店1951年版。
- [13] 在1949年7月召开的全国第一次文代会上，郭沫若、茅盾和周扬分别做报告总结新文艺运动，而且都是以毛泽东《新民主主义论》作为总结的基本指导思想。如郭沫若的“总报告”就依据《新民主主义论》中对“革命性质”的论述，指出“五四”运动之后的新文艺“是无产阶级领导的人民大众反帝反封建的新民主主义的文艺”，“三十年来的新文艺运动主要是统一战线的文艺运动”，并按照政治革命运动发展的情况，划分文艺运动的主要段落，描述两条路线斗争的历史。这些报告对《新民主主义论》的遵循与发挥，对后来的文学史研究有极大影响。
- [14] 王瑶：《中国新文学史稿重版后记》，载《中国新文学史稿》下册，第782—783页，上海文艺出版社1982年版。
- [15] 此书论述新文学史的发端是1917年。
- [16] 1951年教育部组织老舍、蔡仪、李何林和王瑶等起草《中国新文学史教学大纲》，其中关于文学发展阶段的划分，就大致采用了和《史稿》类似的分期。
- [17] 这段话是《中国新文学史稿》1982年重版时在《绪论》部分新添加的，见该书重版的上册第9页。
- [18] 《中国新文学史稿》上册，第7页，北京：开明书店1951年版。
- [19] 《治学经验谈》，载1983年《江海学刊》第2期。所引鲁迅的话出自《三闲集序言》。
- [20] 这些观点参见王瑶：《“五四”新文学前进的道路》，该文写于1979年，后作为《中国新文学史稿》重版代序。
- [21] 夏中义：《九谒先哲书》，第378页，上海文艺出版社2000年版。
- [22] 这些观点与这一段相关引文见王瑶1980年7月12日在中国现代文学研究会学术讨论会上的发言，后载1980年《中国现代文学研究丛刊》第4期。
- [23] 王瑶：《治学经验谈》，载《江海学刊》1983年第2期。
- [24] 参见《中国新文学史稿》第一编第二章《觉醒了的歌唱》，《中国新文学史稿》上册

第 59 页、75 页。

- [25] 参见《中国新文学史稿》第一编第三章的“乡土文学”一节。
- [26] 在 1950 年代的一些论文里,王瑶多次引用过列宁关于研究者应当“把问题提到一定的历史范围之内”的名言,来支持和说明其注重研究文学现象之间历史联系的观点。他写于 1950 和 1960 年代的《论巴金的小说》、《论〈野草〉》、《“五四”时期散文的发展及其特征》等文,都体现了这种文学史观。
- [27] 如黄修己的《中国现代文学简史》(中国青年出版社 1984 年版),钱理群、吴福辉与温儒敏的《中国现代文学三十年》(上海文艺出版社 1988 年初版,北京大学出版社 1998 年修订版),大体上都是采用《史稿》这种以时代为经、文体为纬,先总论、后分论的结构体例。
- [28] 例如刘绶松的《中国新文学史初稿》(1956 年人民文学出版社出版),是王瑶的《史稿》受到批判之后出现的影响较大的文学史教材,内容有许多是针对王瑶《史稿》的,基本体例却又仿照《史稿》,也是将新文学分为若干阶段,每个阶段先叙文学运动思潮,然后再分别介绍各种文体发展情况。对大作家则列专章论评。
- [29] 例如对瞿秋白、蒋光赤和解放区一些作家的评析,艺术标准就放得太宽,甚至拔高其艺术成绩。
- [30] 参见《中国新文学史稿》第二编第七章“技巧与意境”一节。
- [31] 如第一编第一章《从文学革命到革命文学》,约 28000 字,成段单列的引文就有 39 处,约 14000 字,加上正文中直接引用的部分,共有引文约 20000 字,占整个篇幅的三分之二。
- [32] 笔者近年曾为北大中文系研究生讲授《现代文学学科概要》课程,与学生讨论学科史问题。这里提出的“超文本对话”的观点,参照了袁筱芬同学的作业《悖论中的真实》中的有关论述。特此说明并致谢。
- [33] 1952 年 9 月国家出版总署召开座谈会,对《中国新文学史稿》提出政治性为主的批评,座谈会纪要刊于同一年的《文艺报》第 73 期。
- [34] 王瑶:《从错误中吸取教训》,载《文艺报》1955 年第 20 期。
- [35] 见王瑶《中国新文学史稿的自我批判》,曾收入 1958 年人民文学出版社出版的《文学研究与批判专刊》第 3 辑,又收《王瑶全集》第 7 卷,河北教育出版社 1999 年版。

## 第八章

# 学术生产体制化与五六十年代的 现代文学史写作

中国现代文学作为一门学科的建立,是在上个世纪 50 年代初。一般认为王瑶先生的《中国新文学史稿》的出版,<sup>[1]</sup>是这门学科建立的标志,这是有道理的。此前虽然已经有大量关于新文学的论作,<sup>[2]</sup>但毕竟还没有拉开必要的历史距离,那些论作更多地带有当代评论的性质,现代文学研究还只是一种潜学科。现代文学史被提升为一门独立的学科,而且正式纳入大学中文系的教学计划,<sup>[3]</sup>是新中国建国初年的事。王瑶的《中国新文学史稿》第一次采用课程的规模和系统(同时又带专著的性质),深入地论评现代文学的历史发展,是第一本为许多大学广泛采用的现代文学史教材,很自然就被视为现代文学学科建立的界碑。在 50 年代的文学史论著中,《中国新文学史稿》尽管是“急就章”,有明显的缺失,但能适应时代,在政治化的写作状态中调适文学史观,又保留了学术个性,这非常难能可贵,所以在当时和后来的影响都很大。但王瑶的文学史很快受到批判。<sup>[4]</sup>这些批判以及“《史稿》现象”的形成,到底在多大程度上制约了此后的文学史研究与教学,是值得探讨的课题。关于王瑶《中国新文学史稿》及其学术影响,前一章已有讨论。本文所关注的是批判王瑶之后,也就是 50 年代前期,现代文学研究和教学中的思维定势与写作模式,并由此返观现代文学的一段学术史脉络。

为时代所决定的文学史的“生产方式”,显然会制约和影响某一时期文学史写作的普遍性思维与结构。上个世纪 50 年代前期到中期,学术研究“体制化”日益加强,现代文学研究越来越纳入到有组织有领导的轨道上来,其成果主要以文学史教科书的形式出现。那时对具体作家作品或文学现象的专题性研究还很少,文学史写作者都急于先“搭架子”,从比较宏观的角度勾勒新文学发展的轮廓,这也是“为革命修史”。当然更要紧的是满足教学上的需要,因为各校都要开这么一门新课,就赶着备课和编写讲义。现代文

学学科本来就是由大学中文系的教学需求所催生的。另外,当时又都在学习新思想、新方法,马克思主义对许多学者来说是新鲜明快的,有吸引力的,大家都在认真尝试运用,也都喜欢做“大文章”;而建构新文学史的“理论显示度”较高,是当时的学科生长点,可能比较容易显示出新思想、新方法的成果(相对古代文学或别的学科而言),各个大学里年轻的教师大都比较乐于从事“新文学”教学。基础性的研究还没有充分开展,又要开课,而且都希望尽快从专业意义上建立现代文学的学科规模,就都急于写大部头的文学史,并很自然就都从苏联“老大哥”那里找现成的写作范式。像当时被指定为“干部必读”的《联共(布)党史》,其中处理历史的那种高度的“党性”原则;苏联权威的理论家日丹诺夫、毕达可夫(从1954年初开始,在北大长期讲学)关于社会主义现实主义的论著,还有被文学界当作典范的季莫维耶夫的《苏联文学史》,他们那些解析文学发展动力与线索的僵硬而又强势的话语,如果放在现在,我们大概都是不以为然的,但在当时,这都是文学史研究者普遍利用的便利的理论资源。这种情况下,新理论的“政治嵌入式”的搬用、“苏联模式”的影响,以及教义式的写作姿态,都构成文学史的“生产方式”,培植和影响着诞生伊始的现代文学学科的学术质量和学科“性格”。现代文学是一门紧密联系现实,政治性与当代性都非常鲜明的学科,这几乎是“命中注定”的,自然有得有失。

在上个世纪50年代前期,许多大学都内部编印有各自的文学史讲义,其中有一些是公开出版,影响比较大的。除了前面提到的王瑶的文学史外,这里评介较有特色的几部,大致能代表50年代前期的学科研究水平。更重要的是,从中可以看到当时最具代表性的对“新文学”的历史构想方式,以及“苏联模式”是如何左右这一阶段的文学史写作的。当然,我们在回顾与探讨这一阶段现代文学史写作的普遍状态时,兴趣点可能更在于提供一些正逐步被遗忘的材料,以唤起理解特定历史条件下文学史研究者的写作状态,包括他们的追求、困扰、矛盾和难得的识见与创造力,特别是那些可能仍然在后起的文学史书写中延伸的根须。我们不妨先从50年代的文学史著作中挑出三部比较知名的来讨论,然后,再评说五六十年代学术生产体制化以及“集体写作”模式等现象。首先要讨论的三部著作是:张毕来的《新文学史纲》(1955年作家出版社出版)、丁易的《中国现代文学史略》(1955年作家出版社出版)和刘绶松的《中国新文学史初稿》(1956年作家出版社出版)。



## 一 对新文学“性质”的“较真”

从1949到1953年间,张毕来在东北师范大学等校讲授“新文学史”,每年都要编新的讲义。当时许多大学开讲现代文学课程,情况大致都是这样。由于是新创学科,位置显要,但毕竟无章可循,又要力求赶时潮,体现新思想、新方法,适应建国之初急剧变化的形势,只能是先拉起一个框架,边讲边改,到1954年整理修改讲义出版,也只是一部提纲挈领的东西,而且只讲述了“新文学史”的“第一期”(1918—1928年),书名就叫做《新文学史纲》(第一卷)。

此书所谓新文学“第一期”,大致等于通常所讲的“第一个十年”,不过其中又分成“五四”时期与“第一次国内革命战争前后”两段。其重点当然是“五四”时期。“五四”是现代文学的源头,对源头的解析往往就是文学史观的定位,所以一般的文学史家都会格外关注“五四”,在为“五四”的影响“正本清源”方面下功夫。该书有一个《导论》,专述“五四”运动之前与“五四”运动之后的文化思想,比较有特色。作者并没有直接把政治、经济变革的史事加以罗列,作为决定新文学发展的背景。而这种比较简单化的做法,从30年代起,在许多新文学史论著中就已经习以为常。到50年代,学习《联共(布)党史》成为一股热潮,关于“经济基础”决定“上层建筑”和“政治变革”的普遍的思维模式,很容易被移植和简化为“经济与政治的变革直接决定文学的性质与命运”。这一点,连王瑶的《中国新文学史稿》也未能幸免。<sup>[5]</sup>但是张毕来的《新文学史纲》在处理政治与经济背景材料时,似乎还比较谨慎,不是简单套用“决定论”,而是用相当的篇幅着重分析了“五四”前后“文化思想发展的特征”。就是说,其关注点放到政治(经济)与文学之间的“中介”上,看文化思潮之“变”如何带动文学之“变”。这种分析比之当时普遍的对文学史背景的简单处理模式,就显得较有深度。这一点,在与后文所论及的几种文学史的比较中,可进一步得到确认。

该书并不轻易断定新文学运动从“文学革命”开始就归属于无产阶级领导,也不简单推断新文学运动的性质一开始就是“新民主主义”的。而在当时,这几乎已经是不证自明的“通识”。然而,张毕来在这点上又表现了学者的审慎。他从具体材料出发,考察了“五四”前后文化思想潮流的变化,以及新文学运动主要发难者(陈独秀等)的思想变动过程,认为“五四”前夕(也就是新文学运动发难之时),以《新青年》为代表的文化思想,无论是改良的还

是急进的,“本质上”都还是资产阶级的;“文学革命”指导思想的“阶级本质”并未超出资产阶级思想体系的范围”;而“文学革命”运动本身的性质,就其主攻目标和队伍组成看,“在相当大的程度上可以理解为新民主主义文学运动”,但这主要是指“五四”之后。这样的观点今天读来也许不会引起什么注意,但在50年代,多少显得有些“出格”。因为那时多数论者都在力图说明“五四”新文化运动从一开始就是无产阶级领导的革命运动,这是当时新文学史研究的一个核心话题,或者说,在普遍的政治化的解读中,已经自觉不自觉地都在“性质”定位的层面构筑新文学想象的历史图景。其实,也就是所谓通过给前代修史来争无产阶级文学的历史地位。当然也要找些“证据”,那么常见的“证据”之一,便是先驱者陈独秀在发动文学革命之时已接受了马克思主义。这种人云亦云的带普遍性历史想像的“说法”,其实并没有经过认真的考证。但张毕来偏对此“较真”。他大胆提出的与众不同的看法,是经过对史料的分析的。他根据陈独秀发表的文章,指出当年陈氏还不是马克思主义者,发动文学革命时其所凭依的思想主要仍是“资产阶级民主主义”,因此没有理由认为无产阶级在新文化运动一开始就已经充当了“思想领导”。张毕来这些看法是比较符合历史事实的。类似的“较真”,书中还有不少。

但是张毕来式的“较真”在当时没有引起任何反响,大概还被看做过于书生气。因为关于新文学的“性质”问题、还有运动的“领导权”问题,往往都被视为政治性的大是大非问题,是不证自明的。如前所说,学者的任务主要就是诠释,是找些材料来证实既有的结论。按照这种思维逻辑,考证所谓“思想领导”早几年、晚几年,似乎都无关紧要。提早几年,不就跟几乎已成共识的既有的结论更加符合了吗?这种思维习惯的蔓延,后来就形成了一种风气,即认为所谓大前提正确,历史事实就可以任意打扮组合。结果,大前提也就可能变得空洞可疑。今天看来,张毕来式的“较真”还是有学术意义的,起码那种实事求是的历史的态度,维护了学术的尊严。

张毕来审慎的学术态度,还体现在他并不满足于简单套用既定的理论,而注意用分析的眼光考察历史现象,做到论从史出。虽然《新文学史纲》所运用的“指导思想”也是毛泽东的《新民主主义论》,当时苏联正统的文学史观念与思维模式显然也作为其参照,但张毕来在这个大框架中还是尽量独立思考,用一些比较过硬的材料去纠正“通识”中的偏颇,并对“指导思想”具体应用的“度”也做出某些调整。例如,该书讲新文化运动内部有改良主义与急进的民主主义两种倾向,但认为在反封建方面这两者是一致的,并非如

当时和后来很长时期内的“通识”所说,是一开始就有什么两条路线的针锋相对;在评说 20 年代后期许多小资产阶级作家向无产阶级方向“转向”这一文学史现象时,张毕来也不是笼统歌赞“转向”皆好,而是实事求是地指出“革命作家”创作中的“主观主义”等弊病。因为尽可能做到论从史出,避免以论代史,张毕来的文学史探求与写作就比当时其他同类著作显得有材料,有识见。

当然,张毕来这本书也不可避免地带有那个时代的特点。其构史的基本框架也不见得有什么创意,仍然是通常的用新民主主义政治史的图式去构筑文学史,自觉不自觉地,他也会用史实去照应和理解某些既定的理论,以体现“新思想”、“新方法”。一方面在自觉地跟进新的时代和新的流行的理论,另一方面又不时对太过流行的看法保持一些学者的清醒与谨慎,张毕来的文学史写作常常就处在矛盾与困扰中。

张毕来的《新文学史纲》仍带讲稿特点,“论”的成分比较重,重点作家作品的评介(如鲁迅、郭沫若)很充分,但论及面较窄,结构畸重畸轻,不够匀称。这是一部比较放得开,力图独立思考,可惜又没有完成的著作。今天重读这部文学史,我们会特别关注其中所透露的 50 年代特定的时代氛围,以及流行的“苏联模式”如何影响与制约了文学史写作,作者在哪些方面又体现出要摆脱那种制约的企图,并体现为文学史写作中的非学术的“紧张”。如果接着读如下另外两种文学史,这方面的印象可能会更加深刻。

## 二 “社会主义现实主义”观照下的“逐新”

相对而言,丁易的文学史写作更具有 50 年代典型的时代特征。现代文学这个学科“趋时”的品格,在丁易这里有充分的体现。和王瑶、张毕来的文学史写作比较,这位文学史家更注重如何在写作中保证政治上的正确和“理论显示度”,他的《中国现代文学史略》所受“苏联模式”的影响也最为明显。丁易这部文学史出版于 1955 年,而成稿的时间要早得多,从 1951 年开始,著者就在北京师范大学和其他一些院校讲授现代文学史,1954 年又到苏联莫斯科大学任教,不幸当年因病逝世于莫斯科,《中国现代文学史略》一书是他去世后才出版的,仍然是一部未定稿。不过此书的基本立论及其方法、体例,比较张毕来、王瑶的文学史,是更能反映 50 年代前期现代文学研究和教学的一般路子的,这是一本很政治化、代表学术主流,因而在当时实际影响甚大的著作。

平心而论,丁易的这本文学史也有一些论述比较到位,达到了当时研究的较好水平。如其中对“左联”的评价就比较客观,认为是有得有失,甚至用相当篇幅指出其关门主义与机械论的倾向。在高度赞扬30年代革命文学成就的同时,又批评“革命罗曼蒂克”创作风气的幼稚,并且试图挖掘文学思潮中所受苏联“拉普”的“左”的影响。如果细心阅读,可能会发现该书政治化的评判框架里边,也有一些与基本论断不太弥合的缝隙,透露出比较认真的考察。书中总是在竭力营造“战斗”的氛围,但有时也不忘引述一些比较公正实在的言论,添加少许学术味道。如谈到有关“文艺自由论”的论争一节,一番大批判之后,对胡秋原、苏汶的所谓“反动性质”似乎已经定性,又特地提出并肯定冯雪峰《关于“第三种文学”的倾向与理论》中所表达的观点与立场,认为那是“平心静气,不躁不矜,可以说是一个总结”。其实冯的观点是对那些比较“左”的“大批判”观点的纠偏与平衡。丁易特别提到冯雪峰,也可看做是一种补充与平衡。丁易该书写于1957年“反右”之前,那时冯雪峰还没有受到清算,丁易对“左联”和革命文学运动的肯定与批评,也明显受到冯的有关论述的影响。

但丁易这本书的出名主要不是因为有些到位的见解,相反,可能是因为那些并不精彩却很“正统”的所谓“大路货”,更因为占了“天时地利”的便宜。50年代中后期,王瑶的《中国新文学史稿》已经受到政治性批判,张毕来的《新文学史纲》又没有写完,丁易这本比较“正统”色彩的《中国现代文学史略》就自然成了全国高校师生普遍采用的教材。

所谓“正统”色彩的打造和流行,是很有意思的课题。在50年代,新文学史教学的政治性本来就很强。而且,既然是写教材,要符合上级部门规定的“教学大纲”的要求,<sup>[6]</sup>要考虑教学的实际需要,还要保证政治上的“正确”,这多方面的规范和制约,就决定了文学史教材的编写主要不再是“个人行为”,这和一般的个人选择的专题研究已经大不相同。事实上,当时以教材为主的文学史写作,编者大都是以“我们”的身份出现的,这个“我们”与读者不是平等对话的关系,而是“教化”的关系。就是说,编写者总是充当既定理论的诠释者与宣传者,一部文学史著作的成功,主要取决于对既定理论诠释的完满与丰富。个人的才华和识见并不重要,审美体验等主体性的切入有时还变得多余,于是“我”就在文学史写作中被隐匿或排挤,不再充当事实上的历史叙述者。如果说王瑶和张毕来的文学史中还多少保留有“我”的个人写作的角色特征,到了丁易、特别是刘绶松的文学史这里,作为文学史家的“我”的特色就更是被掏空,“正统”的色彩却越来越浓厚。

丁易的《中国现代文学史略》所代表的那种“正统”的写作姿态，首先表现在其研究的指导思想。他一提笔就声明文学史写作的政治理论背景，标示自己研究的出发点。这种类似表态的做法，先入为主地造成一种论辩的气势，在当年是一种常见的笔法。该书的《绪论》开门见山就先这样指出：“中国现代文学运动是和新民主主义革命运动分不开的，并且血肉相连而成为新民主主义革命运动的一部分。这两者之间的关系，简单地说来就是：现代文学运动是为革命运动所规定，但同时它又对革命运动起了一定的影响和推动作用，必须通过这种关系去考察中国现代文学，才可以看出中国现代文学的社会意义和社会任务。”<sup>(7)</sup>这就表明他的文学史写作目标非常明确，就是要说明现代文学与革命运动的关系及其社会意义。这主要是从政治角度切入研究，从既定的政治观念出发，去理解和评说现代文学的性质。

这其实就是“以论代史”，在50年代是司空见惯的思维方式。丁易在书的开头即引用毛泽东《新民主主义论》中有关中国社会与革命历史特点的论述，说明“五四”以后“中国革命性质”属于新民主主义革命。其思路是，按照“一定的文化是一定社会的政治和经济在观念形态上的反映”<sup>(8)</sup>这一观点，既然“五四”以来新文学发展是处在新民主主义革命的历史阶段，那么，新文学运动的特点也就为革命的性质所决定，就是“无产阶级领导的，统一战线的，人民大众的，反对帝国主义，反对封建主义，反对官僚资本主义的文学运动”<sup>(9)</sup>。

毛泽东的《新民主主义论》对中国革命的分析是经典性的，在现代革命史上毫无疑问占有极重要的地位。用这种理论作为文学史写作的观照，或者说是作为分析文学思潮与运动社会背景的思想指导，是必要的，但也不应当停留于简单的套用。丁易对文学运动的“定性”就径直套用了《新民主主义论》中对革命的定性，未免笼统。事实上，现代文学运动即使为新民主主义革命所“规定”，也不能说其本身就等于革命运动，它应当还有作为文学运动自身的质的规定性。文学毕竟不是政治的“等价物”，艺术生产有不平衡的规律。丁易起码忽略了这一点。他的文学史为了鲜明地标示其指导思想是来自《新民主主义论》的，为了突出政治性，便简单直接地以政治定性代替文学研究。现在看来，这种思维方式未免缺少学术的严整，但在当时却可能被视做方法上的明快，是一种进步的表现。

丁易的《中国现代文学史略》力图用“社会主义现实主义”作为梳理和阐述现代文学历史的视点，这也明显套用了“苏联模式”。如日丹诺夫关于社会主义现实主义的政策性的论述，季莫维耶夫关于文学史研究的观点、方法

乃至体例,在当时都被看做是新进的具有典范意义的。丁易因赴苏联讲学,考虑教学效果,当然也就更加注意借鉴与运用苏联研究文学史的方法与观念。在《中国现代文学史略》中,著者力图贯串一条历史线索,那就是“社会主义现实主义”的酝酿、发生与发展。《绪论》指出,“中国现代文学,从‘五四’发展到现在,它的主潮一直是现实主义,并且是朝着社会主义现实主义方向发展的。社会主义现实主义的方向,是‘五四’以来中国文学运动的基本方向”<sup>[10]</sup>。和前述张毕来的观点不同的是,丁易认为“五四”时期现代文学中已经有了起决定作用的“社会主义现实主义因素”,后来随着革命的发展,这“因素”越来越多,逐渐发展,成为主流。所谓“社会主义现实主义”本身是含义模糊的概念,在苏联就有多种不同的解释,真正作为“创作方法”出现和应用于中国文坛,是50年代之后的事。丁易为了套用这个理论来整合新文学,显示政治倾向的进步,把“社会主义现实主义”实际表现的时间大大提前了,以致全然不顾新文学历史发展的基本事实,甚至不惜任意剪裁史实,去服从这一预设的理论。最典型的“硬套”的例子是第二章有关鲁迅小说的一节,标题就是“从彻底的批判的现实主义到社会主义现实主义”,其中把鲁迅《故事新编》中《非攻》和《理水》这两篇小说说成“已经是社会主义现实主义的文学了”。所找到的“根据”无非就是鲁迅作品“主题的积极性与战斗性的强烈”,还有对反动派的“无情的攻击”以及对革命力量的“由衷的拥护”。大概丁易也多少感到有些勉强,便又引用一位苏联汉学家的解释,<sup>[11]</sup>以强化证实鲁迅写这些小说时的动机,是如何受到当时红军伟大行动的感召。无论如何,评价鲁迅的小说,扯到“社会主义现实主义”上来恐怕都是风马牛不相及的。类似这样的“硬套”的做法,在《中国现代文学史略》中比比皆是。这一类明显的牵强附会的论述为何能如此放任地写进文学史?这也因为有相应的接受氛围。<sup>[12]</sup>“社会主义现实主义”在1950年代是理所当然的革命理论与方法,是从“苏联老大哥”那边传入的正统的理论模式,政治上又是代表“先进”的,所以,用来结构文学史也就显得前卫、明快、受欢迎。

这种观念上的“逐新”也影响到文学史的叙述结构。如果说王瑶写《中国新文学史稿》还比较注重文学性,所以采用了以文体的发展为基本线索的叙事结构,那么到丁易写《中国现代文学史略》,为了突出文学史与政治革命史的对应,干脆就把文学论争、思潮与革命作家的贡献连接起来,作为叙事的主干。丁易的文学史其实就是文学论争史再加上鲁迅和几个革命作家的专论。这两大块在全书的体例上分为两大部分,前一部分(第二至四章)专论思潮论争,

后一部分(第五至十一章)专论作家作品。这也有点仿效季莫维耶夫的文学史结构。季氏的《苏联文学史》就是强调社会主义现实主义的“中心线索”,突出“论”的成分,把思潮论争和重点作家论放到极为显著的地位。其中,一个高尔基就可以安排4章,加上其他革命的进步的作家如马雅可夫斯基、阿·托尔斯泰、肖洛霍夫和法捷耶夫各立一章,这就占去了全书的大半。丁易的文学史也大体如此。从其章节安排和各部分小标题的设计可以看出,为了贯彻阶级分析的原则,是格外注重文学界不同文学思想倾向、不同派别间的对抗与论争的。第一章到第四章的大标题全都标示出“斗争”,而其中各小节以斗争作小标题的就有14个,约占全部小标题总数的三分之一。这样鲜明地突出“斗争”,试图以此作为贯串的历史线索,一部现代文学史就成为“文学思想斗争史”。此外,作家作品的评论,也完全变成政治立场的站队划线,所有作家一律按政治态度划为“革命作家”、“进步作家”或“反动作家”几大类,评价的等级依次递减。检验作家作品的“阶级立场与观点有没有错误”成为首要的程序。革命倾向的作家即使创作不足观,也要尽量拔高,给予充分肯定的评价。如果属于“敌对的阶级”或是有立场“错误”的作家,如胡适、陈独秀等,即使不能完全不提,也是放到次要的、甚至要挨批判的位置。

在写作立场和观点上以“阶级论”观察和处理文学历史现象,当然不失为一种明快的方法,事实上在现代中国的确有很多文学论争,都表现着不同的阶级性质与偏向,以此为切入点考察文学史也是一个重要的角度。我们也不能以为现在不时兴讲阶级斗争了,就完全否认阶级分析方法在特定研究层面上的可行性。问题是丁易的《中国现代文学史略》将“阶级斗争”在文学史上的斗争泛化了,弄得似乎无处不是“斗争”,什么都上纲上线,一切从政治角度做出评判,难免将复杂的文学史现象过于简单化了。例如,第一章叙“五四”新文学运动、第二章叙左翼文学,都以专节介绍“鲁迅为首”的革命文学阵营如何和“反动”的文学倾向斗争。而事实上,新文学发难之时直到“五四”前后,以《新青年》为核心的新文学阵线,虽然成员间有不同的思想追求,有矛盾,但反封建、争民主、提倡新文学的大方向是一致的,即使是鲁迅与胡适,当时也还是合作得很好。“五四”新文学运动的特点,并不如丁易的文学史所说的那样,其内部一开始就存在尖锐的两条路线、两种倾向的斗争,而恰恰在于新文学阵线中各种思想、个性不同的成员能够在大方向之下比较完满地合作,这正是“五四”时代思想自由解放的特征。30年代左翼文学成为文坛的主流,政治上与当时的自由主义、民主主义倾向的文学的确有矛盾,也有许多论争,但如果从新文学的整体性看,如果不限于政治评判,又

不能不承认左翼文学与其他文学存在一种共存互补的关系,决不只是简单的“对立”关系。丁易的《中国现代文学史略》因为紧扣住阶级斗争做文章,关注点只在于论争的材料,忽略了文坛矛盾、对立之外仍可能有互动互补的状况,所以其史述就显得比较粗浅武断。而且因为政治标准过于苛严,只是突出鲁迅和少量“革命作家”,许多真正有文学成就的作家都被忽视或打入另册。这样,该书所能够肯定的作家,就少之又少了。例如,在王瑶的《中国新文学史稿》中,虽然对沈从文、徐志摩、林语堂、周作人等一类“立场暧昧”的作家已经有所批评,但还是给予了相当的评价;到丁易这里,就一律降为“反动文人”,只有挨批的份了。<sup>[13]</sup>

这里也无意把丁易的文学史说得一无是处,只是想说明,反映在丁易文学史中的这些机械论的庸俗社会学的缺陷,与其说是个人的,不如说是一种得到时代普遍接受的思想简化,自然跟当时特别重视意识形态政治化的价值专断有关。值得注意的是,这种思维方式的简化症后来在刘绶松的《中国新文学史初稿》中发展成一套可以更熟练操作程式,甚至对整个现代文学研究与教学都起到一种规范与导引的作用。

### 三 “以论代史”形成套路

刘绶松的《中国新文学史初稿》1956年由作家出版社出版,<sup>[14]</sup>是清算胡风、批判王瑶《中国新文学史稿》之后以更加“正统”的姿态出现的一部教材,其实际影响比丁易、张毕来的文学史都大。如前所说,50年代的文学史写作一般都很注重政治表态和理论指导的明示,刘绶松的文学史也不例外。不过,他的“表态”更上升为明确的政治立场及适合操作的写作套式。当然,这也完全是以“我们”的姿态而且是不容置疑的论战或裁判的姿态出现的。该书在《绪论》中即宣言研究新文学史必须具备几个“基本观念”:一是“划清敌我界限”,凡是“为人民的作家”、“革命作家”,就给予主要的地位和篇幅,凡是“反人民的作家”,就无情地揭露和批判;二是分别主从,即突出“社会主义现实主义”的主流;三是把对鲁迅的研究提到“首要地位”上来。这三个基本观念显然有“超越”王瑶等人的文学史的意图——当初文学界批判王瑶的《中国新文学史稿》,主要的“根据”也就是认为王著“敌我不分”,“主从不分”。这样,刘绶松写作此书的目标就很明确了:他力图让这部《中国新文学史初稿》更加政治化,更能显现新文学发展作为阶级斗争历史的“规律”,也更加富于战斗性、批判性与排他性,总之,要能表现出经过50年代前期一系



列政治运动洗礼之后的新的姿态。

该书分为五编,即:一、“五四”运动时期的文学(1917—1921);二、第一次国内革命战争时期的文学(1921—1927);三、第二次国内革命战争时期的文学(1927—1937);四、抗日战争时期的文学(1937—1945);五、第三次国内革命战争时期的文学(1945—1949)。这种分期完全依政治历史事件的发生发展为准。如1921年作为一个文学时期的界限,从文学史角度看并没有必要,但该书就是考虑中国共产党的成立这个事件,所看重的是政治因素。

在结构上,该书不同于丁易《中国现代文学史略》那种先思潮后作品的两大板块拼凑的方式,而表面上与王瑶的“按文体分章、按文学史发展时期分编”的方式较接近。不过,仔细考辨,又还是不同。刘绶松虽然以文体分章,其关注点并不在于作家作品的评析,而在文学论争及其政治论断。在每一编论评一个阶段的文学历史时,刘著都采取了三个步骤:首先以专章评述这一时期特定政治形势下的文学运动,其中形势的分析所占的篇幅是很多的,著者所要揭示的就是政治变动如何促成文学运动,突出两者间必然的联系,并直接以政治特征去为文学现象命名。然后,第二步,以专章(节)评介本时期的文学论争,例如:第三编专辟《思想战线上的对敌斗争》一章分别论述与“新月派”、“民族主义文学”、“第三种人”等的斗争;第四编除了以专章介绍毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》以及延安整风运动的思想斗争情况,还另辟一章《文艺思想领域内的批判和斗争》,评介“民族形式”的讨论、对胡风“主观论”的批判,以及对抗战时期“资产阶级文艺思想”的斗争(指对梁实秋、“战国策”派、王实味的批判)。最后,才以诗歌、小说、戏剧、散文等文体分列章节述评。这种“先形势分析,后思潮运动,再作家作品”的“三段式叙史架构”,体现了当时那种特别重视政治与文学的对应关系,以思想斗争来统观文学史的治史思维模式。

王瑶写《中国新文学史稿》(特别是下册)时,已经受这种思维模式影响,也是采用先形势、后运动、再作品的三段叙史方式,不过形势分析和文学思潮运动的评述还只起一种“纲要”的作用,所占的篇幅也很小(约占五分之一),主要的篇幅(约占全书三分之二)仍是创作现象的介绍和评论;叙文学思潮运动时,也还不是做硬性的政治评判,仍处处照顾到文学运动自身发展的内在关系。到丁易写《中国现代文学史略》时,所采用的虽是文学运动思潮与文学创作两大块组接的方式,但其研究模式更明显表现为“先形势,后运动,再创作”的三段式,而且对形势、运动的评析占去了三分之一的篇幅,比王瑶的《中国新文学史稿》又往政治化方向上进了一步。到刘绶松的《中国新文学史初稿》,三

段式的思维模式就更加成型、也更突出政治了。该书共 697 页,专述政治形势、运动与思潮的 275 页,占 40%,几乎占了一半,这还不包括在评析创作时介绍相关政治运动和思潮的篇幅。这也可以看出,从 50 年代初王瑶的《中国新文学史稿》,到 50 年代中后期刘绶松的这本《中国新文学史初稿》,现代文学的治史模式是越来越政治化,也越来越僵化与简单化的。

高度意识形态化状态中的学术体制,并不欢迎学术个性的张扬,所喜欢的不过是令行禁止,舆论一律,学术生产最好能模式化、批量化,且易于传播推广。50 年代的文学史写作也是体现这种“学术生产”特征的。从书的整体格局看,刘绶松的《中国新文学史初稿》比张毕来、丁易的文学史要显得完整、自成一体,或者说,初步建立了一套能使一切文学史因果解释最终归入政治的概念系统,三段式的叙史模式比较定型。这就使文学史的教义性与宣传性大为突出,也易于操作,易于推广,所以对后来(主要是 50 年代后期到 60 年代)的新文学研究影响更大。1958 年“大跃进”之后,文学史写作越发转向“集体编著”的“生产”方式,许多现代文学史的基本格式和概念都是取法于刘绶松这本《中国新文学史初稿》。问题是,刘绶松治文学史的思维模式不光体现于体例结构,更在以论代史的“大批判式”的研究姿态上。具体到对作家作品的评价,则是以政治定性代替文学评判,对作家只注重阶级分析,依其政治态度站队划线,严格区分敌我,凡是在现实政治生活中已被判定为“反动的”,不管其历史上表现如何,对新文学是否有贡献,创作上有无特色,一律因人废言,全盘否定,或尽量压低其在文学史上的位置。例如评价胡适,因为按现实政治的评判将其视为“买办文人”、“资产阶级右翼知识分子”,所以对其作为文学革命先驱者的角色也就一笔抹煞,基本否认。在讲述“文学革命的倡导”时,书中只以一百多字的篇幅约略提及胡适关于“文学革命”的“八事主张”,不是肯定其历史功绩,相反,是为了揭露其态度“十分软弱”。而评说“五四”文学革命的“消极因素”时,则又专辟一节,<sup>[15]</sup>集中批判胡适的“改良主义”,指责胡适的文章“八事”和“国语的文学”的主张是“形式主义”,而其为新文学产生找根据的“历史进化论”是阉割了革命进步精神的庸俗观点,目的在于抹煞文学革命反封建的战斗内容,等等。甚至指责胡适的这种“改良主义”的文学观点根本没有任何进步意义,只能和“以社会主义思想为领导的文化革命相敌对”。这种评析,完全按照 50 年代批判胡适“反动思想”运动中定的调子来裁定历史,因人废言,并不符合历史唯物主义的原则。而且这些任意剪裁历史的做法不能不造成书中立论的自相矛盾。例如,前面大批胡适的“文学进化论”,而当讲述“学衡派”如何攻击

新文学运动时，<sup>[16]</sup>又不能不承认“学衡派”诋毁胡适的“进化论”也是一种封建复古行为。

该书也和丁易的文学史一样，明显受当时苏联官方文学观点的影响，即力图按照“社会主义现实主义”来串讲文学史。书中将1917到1949年的几个文学发展阶段依次解释为“社会主义现实主义”文学的萌芽、逐渐发展、迅速发展、成为主流和取得胜利等五个时期，并以“社会主义现实主义”所强调的革命功利标准来衡量不同时期的作家作品与文学现象，判定其革命或反动、进步或反动。真正属于文学的情感、想象、形式感等创造性的审美因素全都被用政治“意义”的围栏圈起来，文学的个性与灵性全要面对僵硬的权威主义的审判。于是，那种非常政治化的标准势必造成对历史的苛求，牵强附会的批评比比皆是。例如，戴望舒的一首诗《烦忧》，“说的是寂寞的秋的清愁，说的是近远的海的相思，”无非是表达某种迷离的莫名的感情，也并非戴的代表作。刘绶松就硬是指斥这是“一种不可告人的无名的烦忧，这种烦忧充塞在戴望舒的生活和思想里，也充塞在他刻意经营的诗篇里”。又如，胡适写过一首《人力车夫》，表达人道的同情，主要是试验白话诗。刘绶松却认为“这首诗以对劳动人民浅薄的同情为幌子，但骨子里却充满了毒素，他起到的是模糊阶级意识，缓和阶级斗争的反动作用”。这就叫上纲上线。即使对革命作家，这种裁判式的批评也往往不顾历史的常识。例如，书中对郭沫若的《女神》有高度的评价，充分肯定其“具有社会主义的因素”，但又认为郭沫若诗歌中“过分神往于人和自然统一的物我无间的境界，而没有把自然看成是人类斗争的对象”。对郭诗颂赞“二十世纪的名花——近代文明的严母”表示遗憾，不满其没有写出“资本主义文明外衣掩盖下阶级的矛盾和斗争”。<sup>[17]</sup>又如对老舍《骆驼祥子》的评价，认为是老舍作品中最优秀的一篇，但所看重的是对旧社会的揭露以及对集体主义的向往。同时认为小说中安排祥子的堕落的结局“是不真实的，不应该的。故事的结尾太低沉了，太阴惨了”<sup>[18]</sup>。对作家“应该”写什么“不应该”写什么指手画脚，诸多苛求，其实并不符合该书所主张的历史唯物主义的原则。脱离具体的历史条件去苛求历史，常常会出现僵化甚至可笑的见解。如当谈到“五四”新文化运动统一战线的“缺点”时，指责其“组成部分还只限于知识分子，没有工人和农民参加”，<sup>[19]</sup>更是一种把现实观念强加于历史的例子。

在刘绶松的文学史中已经很难见到“文学”，研究者审美的、个性的思考几乎已被摒弃殆尽，他的一个贯穿动作无非就是把丰富而充满创造灵性的新文学历史痛快地塞入政治这张“普洛克路斯忒斯之床”。研究态度的教

条、拘谨与僵硬,极大地损害了书的学术价值。然而,因为该书(前面所述几种文学史也同样)比较适应接受机制,能满足特定时期社会文化消费的特殊需求,或者说,人们普遍还是能够并乐于分享这些政治化的文学史想像图景,所以该书尽管现在已不忍卒读,当年却是影响甚大,一版再版,直到1979年,仍然作为“高教部委托出版的高校文学教材之一”出版。看来构成文学史的价值判断真是具有历史的可变性,学科史的意义之一就在于揭示这些文学史价值判断与社会意识形态的密切关系。

从学术史的层面上看,应当关注50年代中期出版的这几部现代文学史。这些论著在推进现代文学这一学科的建立,并将现代文学研究与教学结合方面,都做出了一些贡献。但是又都程度不同地受到苏联当时“正统”的文学史观念的影响,即特别注重运用“社会主义现实主义”的标准来衡量作家作品,用阶级分析方法考察文学历史现象,表现出浓厚的政治化色彩。这几部文学史都诞生于新政权建立不久、知识分子的精神面貌仍比较活跃的时期,著者使用新方法、新思想去研究新文学史,大都还是抱着追随真理的态度。那时,能在学术研究中多少体现出马克思主义的新的眼光、新的角度,就会被视为学术上的先进姿态和革命的表现,这种学术上的求新,对当时的许多研究者来说都还是比较真诚的。新理论、新方法,包括时髦的思想模式,可能部分已经转为他们自觉的意识,部分还只是新鲜模糊的感受,部分是为非学术因素所迫而被动地接受的;不管每个人各部分接受的程度如何,他们所共同的,都是在迅速变换自己的立足点和概念体系,而且都自信能够站到一个新的思想高度去俯瞰文学史事件的川流。如张毕来、丁易、刘绶松,更早的还有王瑶,等等,都有这种治学的心态。他们由于都是初步学习和运用新方法、新思想,对马克思主义仍缺乏深入的了解,加上又受当时苏联比较僵化的研究模式的影响,在急用新学的情况下,就很容易产生教条主义的生硬的毛病。所以这几部文学史都有生搬硬套马列词句、用政治分析代替艺术评价和以论代史、以现实原则强行剪裁历史等弊病,都程度不同地表现出粗暴的“政治沙文主义”。

这些文学史大同小异,都在共同建构一种新的知识体系,并且已经顺利地纳入当时的教学与学术的生产体制,在“消费”过程中发生实际影响,影响着人们对文学经典、历史与传统的理解,甚至影响着人们的阅读方式。他们著作中的通病,也许在“同时态”的那种急进的政治氛围中,还不易引起人们的警觉,没有招致普遍的反感,人们还比较宽容甚至赞许这些以新进面目出现的文学史。到50年代末和60年代初,经过“反右”以及“大跃进”等政治

运动,这些著作中的学术弊病更发展为一种顽症,并严重扼杀了研究者的学术个性,现代文学的研究表面上仍然很热闹,是显学,实际上几乎成了政治斗争的附庸,学科发展受到严重干扰。

#### 四 “集体写作”的模式

1957年的“反右”运动是当代思想史、政治史的一大事件,严重挫伤了知识分子的心态;紧接着就是1958年的“大跃进”,各行各业“放卫星”,一方面绷紧“阶级斗争”这根弦,“大批判”的思维笼罩一切,另一方面则是所谓“解放思想”,“人有多大胆,地有多高产”,制造了普遍的浮夸风。这种非常态的社会风气立即反映到文学史的写作之中。如果说,50年代前期刘绶松等撰写的多种文学史已经出现僵硬的“阶级分析”和“大批判”的姿态,那么现在则是变本加厉,愈演愈烈了。在这种风气中起到推波助澜作用的是“集体写作”,这是当时最具有代表性的一种文学史叙写方式。我们不妨把它看做是一种特殊的学术生产体制。我们在介绍王瑶的《中国新文学史稿》时已经谈到,由于主流意识形态加紧实施其话语权力控制,学术生产强化“现实政治服务”的功能,在这种时潮下,学术研究尤其是人文社会学科的研究就越来越服从体制化管理,学者多半把学术研究当作“任务”,甚至主要是代表阶级与党派发言,研究过程只能淡化个人色彩,突出所谓“公认”的观点,文学史叙写的人称也就由“我”变成“我们”。加上1957年“反右”运动所煽起来“大批判”风气,以及在“大跃进”中形成的蔑视权威突出“群众创造一切”的风气,“集体写作”日益成为一种主流的文学史生产方式。

1958年夏,紧接着“反右”运动而起的是所谓“拔白旗,插红旗”的双反运动。在文化教育部门,针对“资产阶级知识分子”展开大批判。许多大学一方面组织批判学术权威,另一方面就提出所谓“破除迷信,解放思想,占领科学阵地”,用群众运动和大跃进的方法来“重新”编写文学史。在很短的时间内,就出现了一批以学生为主体集体编写的文学史。其中也有多种现代文学史。当时影响比较大的有复旦大学中文系学生编写的《中国现代文学史》<sup>[20]</sup>和《中国现代文艺思想斗争史》<sup>[21]</sup>,吉林大学中文系和中国人民大学语文系师生分别编写的两种《中国现代文学史》<sup>[22]</sup>,此外,北京大学中文系师生也编写过一部现代文学史<sup>[23]</sup>。这些著作的共同特点就是极端政治化涂抹加上大批判的“浮夸”,完全谈不上学术规范与学理探讨,也完全摒弃任何个人化的学术个性,纯粹就是“政治路线指导下的集体写作”。大学一二

年级学生,甚至还没有接触多少现代文学作品与史料,就大批判“开路”,按照既定的政治调子去论说文学史,去扳倒他们的老师和所有学术权威。这种集体写作现象在后来的“文革”时期,又再次成为潮流。现在回头看,这些“大跃进”的成果一无学术建树可言,但“集体写作”作为一种特殊的文学史生产模式,作为一种曾经影响巨大的思潮,还是值得认真“对待”,值得作为一个课题来研究的。

## 注 释

- [1] 王瑶的《中国新文学史稿》上册,1951年9月上海开明书店出版,下册1953年新文艺出版社出版。
- [2] 如胡适的《五十年来中国之文学》(1922年3月)、陈子展的《中国近代文学之变迁》(1929年)、王哲甫的《中国新文学运动史》(1933年)、王丰园的《中国新文学运动述评》(1935年)、吴文祺的《新文学概要》(1936年)、李何林的《近二十年中国文艺思潮论》(1939年)、蓝海的《中国抗战文艺史》(1947年),等等。
- [3] 1950年5月,中央教育部颁布了《高等学校文法两学院各系课程草案》,规定各大学中文系开设新文学课程,“应用新观点,新方法,讲述自‘五四’时代到现在的中国新文学的发展史,着重在各阶段的文艺思想斗争和其发展状况,以及散文、诗歌、戏剧、小说等著名作家和作品的评述。”
- [4] 1952年8月30日,由出版总署与《人民日报》联合召集关于王瑶《中国新文学史稿》的座谈会,“对王瑶所著的《中国新文学史稿》(上册)所表现的立场、观点上的错误进行了批评”。见《文艺报》1952年第20号(10月出版)的座谈会记录与编者按语。在后来清算胡风文艺思想以及批判资产阶级学术思想等运动中,王瑶及其《史稿》又一再受到批判。
- [5] 见王瑶《中国新文学史稿》上册的《绪论》。其中论说新文学的“性质”,主要是做政治定性,就用了较多的篇幅论列近代经济与政治的变动,说明新文学如何“在观念形态上反映新政治和新经济”,如何“替新政治新经济服务”。当然在进入具体的论述时,王瑶还是意识到这论断与史实之间可能出现断裂,因此不能不努力寻求“中介”,并对有关“性质”的论述做一些调整补充。
- [6] 1950年5月教育部颁布《高等学校文法两学院各系课程草案》,其中对“新文学史”课程的内容做了明确的要求。随后,又组织老舍、李何林、蔡仪和王瑶等专家拟订了《中国新文学史教学大纲》,在各大学推广。
- [7] 丁易:《中国现代文学史略》,第2页,作家出版社1955年版。以下所引该书的版本相同。
- [8] 毛泽东:《新民主主义论》,《毛泽东选集》第3卷,第688页,人民出版社1965年版。
- [9] 丁易:《中国现代文学史略》,第4页。

- [10] 丁易:《中国现代文学史略》,第10页。
- [11] 丁易所引用的是苏联汉学家波兹涅耶娃的解释,认为鲁迅写《非攻》时正是红军长征北上抗日的时候,而写《理水》又正好是长征到达陕北的时候,鲁迅致电祝贺,因此这两篇小说所歌颂的人物就是隐喻毛泽东和红军。丁易虽然也觉得这种看法有点勉强,但还是用来支持自己的论断,即强调鲁迅作品有“社会主义现实主义”的性质。见《中国现代文学史略》195—196页。
- [12] 丁易曾撰文《中国现代文学的社会主义现实主义方向的历史发展》(发表于《光明日报》1953年10月29日),其中就强调社会主义现实主义“是从‘五四’以来就是朝着这个方向前进的”。该文影响颇大,曾作为重要参考文献收入50年代非常通用的《文学理论学习参考资料》(北京师范大学文艺理论组编,高等教育出版社1956年版)一书。
- [13] 例如对沈从文的评价,王瑶的《中国新文学史稿》是放到《多样的小说》这样比较中性的标题之下,主要认为沈从文是借着“陌生地方的神秘性来鼓吹一种原始性的野的力量”,而且也“脱离了它的社会性质”,同时指出沈从文“文字的能力是很强的”。而丁易的《中国现代文学史略》则是在《没落的资产阶级文学流派》这一批判性的章节中,判定沈从文制造了“一个适合地主阶级的观念世界”,“十分露骨地表现出作者的浓厚的地主阶级意识”;至于写作技巧,也全盘抹煞,认为不过是表达某些“低级趣味”,“企图通过这些小技巧来麻痹读者”。
- [14] 刘绶松《中国新文学史初稿》上下两卷,1956年作家出版社出版,1979年作为高教部委托出版的高校文科教材,经过修订,改由人民文学出版社出版。其时刘绶松已经逝世,修订工作由武汉大学一些教员担任。主要是删改那些已经显得不合时宜的提法,基本内容、框架没有变。本文凡引述刘著,均根据1956年版本。
- [15] 见上书第二章第二节“文学改良主义者的主张”,主要批判胡适“一开始就宣传了帝国主义的发动文化观点”,成为“文化上向中国人民凶恶进攻的发难者”。
- [16] 见上书第二章第三节“与封建复古主义者的斗争”。
- [17] 见上书151页。
- [18] 见上书374页。1979年修订版对此有修改,删去了指责作品“不真实”、“不应该”的一些话。
- [19] 见上书32页。
- [20] 上海文艺出版社1959年出版。
- [21] 上海文艺出版社1960年出版。
- [22] 吉林大学中文系师生编写的《中国现代文学史》第1册由吉林人民出版社1959年出版,第2、3册1960年出版。中国人民大学语文系师生编写的《中国现代文学史》1961年出过“内部发行”的版本。
- [23] 北大中文系这本集体编写的文学史由作家出版社印过“征求意见本”,未正式出版。

## 第九章

# 现代文学作为 80 年代的“显学”

尽管后来人们对 20 世纪 80 年代的现代文学研究可能有这样那样的不满与批评,但这是一个学科自觉的时期,对许多涉足其中的学者来说,又是难于忘却的富于理想、自信和激情的时期。时代突变带来的那种“精神松绑”的快感,知识分子的使命感、事业心,以及对久违了的学术的向往与尊崇,都在现代文学学科的重建上得到痛快淋漓的表现。

80 年代的现代文学研究大致经历了四个阶段。70 年代末和 80 年代初,“文革”刚刚过去,最重要的是为“文革”中被批判被打倒的一批作家平反,即所谓“拨乱反正”时期,学科的复元因为贴近现实而大受社会的关注;第二阶段是 1983 年前后,强调“历史和美学的结合”,试图重建现代文学学科,除了竭力发掘文学史上被忽略的价值,最大的关心就是“填补空白”和梳理思潮流派脉络;第三阶段是 80 年代中期,回归“五四”和强调启蒙主义立场使现代文学研究更加超越意识形态的制约,而这一段热衷于了解和运用外来的文学理论与方法,又出现所谓“方法热”和“文化热”;第四阶段是 80 年代后期,收获了一批比较坚实的成果,也普遍意识到现代文学研究中存在的不足,对学科的分期、格局的讨论,以及文学史研究整体观的提出,表明学科进入自觉调整的时期。以上只是非常粗略的划分,各个阶段的文学现象可能互相衔接叠合,我们只能大致依照时序,从学科发展的各个阶段举出某些重要的现象和论作来评说,以获得一种轮廓式的学术史了解。

### 一 “重评”与学科的复苏

在 70 年代末和 80 年代初,报刊上最频繁出现的一个词是“拨乱反正”,当时这个“乱”指的是“文革”十年动乱,是对百业的摧毁与扰乱,“文革”后首先要做的就是批判和清除流毒,正本清源,复兴百业。对现代文学这门学科



来说,这也是非常迫切而且实际的事情,而且比起其他相关学科来,现代文学因为受“文革”的摧残更严重,“拨乱反正”有更强的内驱力,也有更大的社会影响力。作为一门学科,现代文学和政治的关联是与生俱来的。一方面,现实政治的需要的确给现代文学学科的发展带来动力,甚至使这样一门小学科成为有很高的社会显示度的学科;另一方面,政治又不时制约和干扰学科的发展。50年代以后,学科一次又一次被卷进各种政治运动的漩涡,一批又一批作家被批判革除,真的成了所谓“阶级斗争的晴雨表”了。到了“文革”期间,终于陷入绝境,几乎可以说是“全面解体”。所以现代文学学科的重建,在80年代又不能和政治紧密相联,或者说,更多的是在依持大的政治环境的转变。伴随政治变革而形成的各种理论、观念和思潮,都曾经作为某种资源,为现代文学学科的重建助过一臂之力。现代文学在70年代末80年代初几乎成为一门有社会影响力的“显学”,是时代变迁以及学科本身的性质所决定的。学科史应当重视这次“显学”现象。

1977年冬,北京大学中文系联合一些高校举办关于“两个口号”论争以及“30年代文艺”等问题的讨论会,随之在兰州、厦门等地又召开了数次讨论会,都是围绕“文革”中被批判的一些重大的文学史现象开展研讨,力图澄清一些史实,为那些被“四人帮”当作靶子批判的所谓“文艺黑线”和相关的人物说些公道话,显然带有“平反”与“重评”的性质。现在看来,这样的讨论似乎“层次”不高,政治性远远大于学术性,但要看到,那时“文革”刚刚结束,思想解放运动尚未全面推开,所讨论的这些问题在当时仍然是敏感的问题,牵一发而动全身,所以引起文艺界和社会上很大的反响。

接着一些学校教员着手收集现代作家的传记材料,编写现代作家辞典。1978年徐州师院的老师邀请七十多位健在的作家撰写自传,同时收集已故作家的自传,汇编成《中国现代作家传略》两册印行,其中不少是“文革”中被打成“黑帮”的作家。同一年,北京语言学院的教员编写出版了《中国文学家辞典》的“现代第一分册”,选录有现代作家405人,翌年出版“第二分册”,又选录现代作家582人,(第三、四分册又收录1195位现代作家词条)自“五四”以来各个阶段有过一定影响的作家,包括当时仍然可能有争议的作家,几乎都入选其中了。这些“传略”和“辞典”在一定程度上充当了让作家平反亮相的作用,而且及时为教学研究提供了非常短缺的资料,虽然未正式出版,(辞典的第一、二册“内部发行”,印数可观;第三、四册1985年由四川人民出版社正式出版)但影响极大,当时从事现代文学教学的学者几乎人手一册。与此同时,报刊上有大量关于消失多年的作家的报道,也陆续发表为

“文革”中受批判的作家平反昭雪的评论文章。这种“平反”式的论作,虽然没有摆脱二元对立式政治判断的思维框架,所谓“反正”在当时也主要是回到50年代的观念体系框架,接续被“文革”中断了的工作,但这一切对“复活”现代文学这门学科是必要的一步。此后一直到80年代初期,“平反”或者“重新评价”仍然是许多现代文学学者普遍的研究形态,因为刚刚复苏的社会需要这种贴近现实的研究。

这里还要提到两件与现代文学学科的“复活”密切相关的事情,即1977年恢复高考以及1978年首届研究生的招生。“文革”中断了正规的高等教育十年之久,使得人才断档,七七、七八两届许多大学的本科和研究生招考都空前踊跃,简直是百里挑一。而在中文系所属的几个学科里边,大概因为现代文学比较贴近现实,比较热门,也可能相对容易备考,报考这方面研究生的人数又特别多,各校都招收了一批富于才干与生活历练的学生。这几届本科生、研究生上学的时候刚好处在学科重建阶段,师生几乎都是“从头来”,大家一边教,一边学,一边探索,一边出成果,真是教学相长。后来这几届本科生、研究生中的一些人就成为现代文学学科建设中很有特点的“一代”。总结现代文学研究历史时可以适当关注七八十年代成长起来的一批学者的“整体特征”,以及他们在学科重建中起到的结构性的作用。

和建国初年学科形成的情形有些类似,这一次又是大学的教学直接成为现代文学学科重建的动力。学生招进来了,要上课了,教材就是首要的问题。于是学科重建首先是教材重写,这段时间内出现了现代文学的“编教材热”现象。1978年,为满足全国大学的教学需要,唐弢主持的教材《中国现代文学史》重新组织编写组,先后集中了严家炎、樊骏、陈涌等一批权威的学者参加编写<sup>[1]</sup>。1979年6月该书第一册问世,为“文革”后正式出版的最早的一部现代文学史教材,接着第二、三册分别于1979年11月和1980年12月出版。与此同时,全国多所大学也纷纷联合编写现代文学史教材。比较著名的有1979年出版的九院校编写组(北京大学、南京大学、厦门大学、安徽师大、南京师院、扬州师院、徐州师院、延边大学和安徽大学)的《中国现代文学史》(江苏人民出版社出版);田仲济和孙昌熙主编的《中国现代文学史》(山东人民出版社出版),以及林志浩主编的《中国现代文学史》(中国人民大学出版社出版)。在1978至1981年间,还有其他多种合作编写的现代文学史出版。这些现代文学史的一个共同点,就是都在试图突破五六十年代同类教材的局限,恢复实事求是的思想路线,给予以往未得到公正评价的作家以比较客观的评价,但基本格局未变,“反帝反封建的新民主主义革命”仍然

是文学史叙事的中轴,政治评价仍然是基本标准。有人说这是“虽展新姿,仍存旧痕”<sup>[2]</sup>。这不止是“唐弢本”等几种教材,也可以移用来说明这个历史转折期的文学史写作的特征。

从学科史角度来看,这一阶段的教科书的集中编写也是值得注意的现象。一切事物都是作为过程展开的。在“文革”刚刚过去、“拨乱反正”成为普遍的社会心态的时期,编教材就是要重新解释被误解和颠倒了的历史,文学史家们坚定地认为他们完全可以客观地做到这一点,并且相信这项工作对青年对社会的影响会十分重大。许多编教材的学者都怀着虔诚的责任感和使命感,“教材热”也主要是为了满足社会的需要,后来常见的职称评定呀,成果量化呀,经济利益呀这些因素还很少掺和到写作中来。但当时政治评价仍然作为最主要的评价标准,但许多政治问题又未曾解决,如胡风问题、建国后多次文艺运动评价问题,等等,都还不明朗,有些问题是不可能单靠学者的探究来解决的,何况文艺为政治服务仍然作为必须遵循的原则。在必要的基础性的专题研究还未能充分展开之时,现代文学教材的编写是很难摆脱以论代史的“旧痕”的。现代文学的学科重建再一次以教材的写作作为最重要的方式。现在许多教材都更新了,前面提到的几种曾经影响巨大的教材,现在看来都“过时”了。但我们不应当忽视这一段教材集中编写的现象,以及作为当时有代表性的写作心态与文学史思维方式。此外,还应当特别注意,像唐弢和严家炎主编的《中国现代文学史》,一直到90年代初,仍然是被广泛采用的教材,其对文学史阐释的框架、方法、学风,乃至许多基本结论,对全国的现代文学史的教学都有巨大的覆盖性的影响。以前已经有学者分析过“唐弢本”文学史的得失,如黄修己就指出,“与那些短时期内急速编就的教材不同,唐弢本拖延了十几个年头,像棵老树一样,既有粗壮的老干,也有娇嫩的新枝,身上打着一圈一圈的年轮,记录着不同时间学术上的风云变幻。正因如此,它出版后,既成为新文学史著中水平最高之一部,又让人觉得新鲜感不足。人们一面尊它为权威性的著作,一面也多少有点惋惜的感慨。但无论如何,它是前三十年的一部总结之作,它的成就代表了前三十年的水平,它的不足也反映了前三十年的局限”<sup>[3]</sup>。一代人有一代人的学术。现在重读“唐本”文学史,尽管我们已经不习惯其论史的框架和许多结论,但依然会对这些前辈治学的大气、专注和坚实深感敬佩。如果能把“唐弢本”和80年代初期一些代表性的文学史教材的写作作为一种与时代密切关联的现象来考察,探讨其生成的肌理,也许是个有学术含量的课题。

我们还是回到1979年。当时的文学史家除了用心编教材,还有一件事就是努力营造相对自由活跃的学术环境。这时,思想解放的潮流已经涌动,知识分子在批判和力图摒弃思想专制的同时,诚挚而热情地呼唤着可以自由表达的舆论空间。这毫无疑问是大胆的尝试。一时间各种自发的刊物、论坛和学会如雨后春笋般涌现。尽管许多活动仍然要得到相关部门的批准,但毕竟有了更多的个人发表的机会。这种情况在五六十年代是不可想象的,自然也就为现代文学学科的生长提供了空前良好的土壤。关于思想解放潮流对现代文学的学术发展所起的巨大的推进作用,仍然是学科史未能充分注意的课题。

1979年的1月,在教育部召开的一次教材审稿会上,与会代表倡议成立全国高校现代文学研究会,并组成筹委会,选举王瑶先生任会长,田仲济、任昉秋先生任副会长,随后又在西安召开的教材会议上推选第一届学会理事。<sup>[4]</sup>1980年7月在包头召开学会的首届学术讨论会,学会更名为中国现代文学学会。这次会议的主要议题是讨论如何贯彻百花齐放,百家争鸣,实事求是的科学精神,恢复现代文学本来的历史面目,提高教学与研究的水平。此后,学会定期召开全国性的学术会议、以学术专题讨论为主的理事会,以及其他形式的学术会议。把学会每一阶段的学术活动串连起来,考察其在不同时期的核心话题与争议焦点等等,也就能大致看出这二十多年来现代文学学科嬗变的轨迹。学会的成立可以看做是一种新的学术空间的形成,在学术生产上是有相当重要的作用的。学会不但为研究者提供讨论和发表的机会,而且在学术发展中起到某种导向的作用。

与此同时,学会决定创办学术刊物《中国现代文学研究丛刊》。当年10月该刊的创刊号正式出版,主编王瑶,发刊词《致读者》强调必须改变“过去对现代文学的各种复杂成分注意很少,研究很不够”的状况,希望“不仅要注意研究文学运动、文学斗争,还要注意研究文学思潮和创作流派;不仅要注意有代表性的大作家的研究,还要注意其他作家的研究;不仅要研究无产阶级革命作家,还要研究民主主义作家,对于历来认为是反面的作家作品也要注意研究剖析;不仅要考察作品的思想内容,还要注意作品艺术形式、风格的研究”。这话说得很全面,其实新意在于“不仅”后面的“还要”。“还要”就是强调重新发现与公正评价以往忽略或者遮蔽了的那一部分。这个宗旨在刊物的选稿中得到贯彻。或者说,80年代初的现代文学研究强调思想解放,偏重“重新评价”,这个总体特征被鲜明地体现到这份刊物中了。该刊的创刊号就把胡适作为文学革命的开拓者来讨论<sup>[5]</sup>,第2、3辑又讨论“充满矛

盾而易招误解的作家”郁达夫还有徐志摩，<sup>[6]</sup>都带有“重新评价”的性质。随后对于许多此前被批判被忽略的作家，或者被误解被颠倒了文学史现象，都逐步铺开讨论。这类讨论不但在《中国现代文学研究丛刊》上进行，其他文学评论刊物，如《新文学论丛》、《文学评论》、《文艺论丛》、《新文学史料》，以及各种学报，等等，都参与到“重评”中来。列入“重评”的作家非常广泛，如周作人、沈从文、戴望舒、丁玲、冯雪峰、瞿秋白、胡风、路翎、萧军、废名、朱湘、李金发、施蛰存、师陀、李劫人、张爱玲等等作家，以及新月派、鸳鸯蝴蝶派、论语派、初期象征诗派，30年代关于“自由人”、“第三种人”的论争，等等，都有专门的研究论文进行“重评”或反思。这些研究成果在本书后面的相关专题述评中还会论及。

应当提到的是这时一些海外汉学家的现代文学研究成果，也渐次介绍进来，他们不同的文学史观和研究角度，让封闭已久的国内学者感到新鲜，即使不会完全赞同，也可能有所启迪。如美国汉学家夏志清的《中国现代小说史》在大陆没有公开出版，但不少学者和研究生都通过英文版或者辗转传阅的台湾中译本了解到这本书，客观上也带动了对于沈从文、张爱玲、钱锺书等一批作家的重新发现。

“平反”也好，“重新评价”也好，“填补空白”也好，在当时都带有某些政治上“落实政策”的意味，研究者自觉不自觉地都还是要从政治角度伸张包容性，或者尽量把评论对象往“民主主义”阵线上归类，或者努力发掘或者辨析其可能具有某些“反帝反封建”性质，以此来求得重新进入文学史的合法性。这个时期的社会生活仍然是那样政治化，但政治“标准”在研究者这里已经变得宽松灵活，只不过他们的视野一时还不够开阔，即使是艺术上的“平反”也仍然不能脱离既定的政治评判框架。从五六十年代以来，文学研究的政治制约越来越紧，作家作品入史的范围越来越窄，以致到了“文革”时期登峰造极，几乎所有有影响的作家都被贬斥为“黑线人物”或者“封资修”垃圾，结果文坛萧瑟，人们戏称那时就“只剩下鲁迅走在《金光大道》上”。如果循着历史发展的链条来考察，那么对于80年代初以研究对象的拓展为特点的“重评”和“填补空白”，就会有更多的历史的理解，并能充分发现这些成果的学科史价值。

了解这一段学科发展的状况，除了参考相关的学术述评，最好能翻阅一些代表性的期刊。如前面屡次提到的《中国现代文学研究丛刊》，从1979年创刊至今，已经连续出版25年，作为一种比较持重的学术刊物，能坚持下来真是不容易。《丛刊》是专门刊登现代文学研究成果的刊物，它所发表的文

章,大约占这门学科每年研究成果(不包括单行本著作)的十分之一左右。如果要了解现代文学学科的历史演变,特别是80年代以来研究的进展状况,《丛刊》毫无疑问是最重要的参考文献。著名的文学史家樊骏先生在《丛刊》出版10年和20年时,都曾经撰写长文总结,这也是学科史的重要研究成果。<sup>[7]</sup>当然,其他一些在七八十年代复刊或创刊、经常有现代文学研究成果发表的刊物,如《新文学史料》(人民文学出版社主办)、《文学评论》(中国社会科学院文学所主办)、《新文学论丛》(人民文学出版社主办)、《文艺论丛》(上海文艺出版社主办),以及《鲁迅研究文丛》(湖南人民出版社主办)、《鲁迅研究》(中国社会科学院文学所主办)、《鲁迅学刊》(辽宁社科院主办),等等,也都记录了当时文学研究趋向与风气的变化,是应当进入学术史考察视野的。

## 二 思潮流派的研究风气

对现代文学作家作品的“重评”高潮持续的时间较长,后来北京、上海一些报刊举办“名著重读”、“名作欣赏”之类栏目,也是一种“重评”的延续。关于作家研究的许多专题讨论会陆续召开,甚至还出现了相关的专题性学会组织,如鲁迅学会、郭沫若研究会、茅盾研究会、丁玲研究会、瞿秋白研究会,等等。这都表明以“重评”开始的专题研究日渐深入,学者们纷纷找到自己擅长的某个领域,分工也似乎细了。在80年代前期,每年发表关于现代文学的研究文章平均都有上千篇,其中作家作品的评论大致占到一半(其余多为史料和回忆录等等),数量是相当大的。不过到了1982年前后,人们显然不再满足于政治框架内的“重评”,而且“填补空白”也不少了,大家很自然都希望突破一般的作家作品论,由点及面,把文学发展的脉络理出来,进入更重视“文学史规律”的研究层次,这样,就有越来越多的研究者把目光转向文学思潮流派,转向对文学现象和问题的综合比较研究。1981年4月和1983年1月,中国社会科学院文学研究所先后召开两次学术会议,议题就是“中国现代文学思潮流派问题”。参与这两次会议的大都是当时比较著名的学者,而且都做了有相当准备的论文或者发言,后来结集为《中国现代文学思潮流派讨论集》<sup>[8]</sup>。从这些论文和发言看,研究者对文学思潮的兴趣不再停留于对文学论争、事件的辨析,而开始关注现代文学与传统的关系以及外来影响这样一些深层次的课题。诸如《中国现代文学和民族传统的关系》(王瑶)、《关于国际革命文艺运动》(陈冰夷)、《30年代左翼文艺所受日本无产

阶级文艺思潮的影响》(刘柏青)、《试论西方现代派戏剧对中国现代话剧发展之影响》(田本相),等等,就很重视对现代文学各种潮流的兴发做溯源的分析,而且研究者也开始从文学发展的“历史联系”的角度考察不同的文学派别。如《论30年代的新感觉派小说》(严家炎)、《关于山药蛋派》(高捷)、《漫谈白洋淀派》(冯健男)、《简论鸳鸯蝴蝶派》(刘扬体),等等,都力图“发掘”与论证流派的存在价值。这些研究成果在当时实际起到了倡导的作用,而且开启了新的研究思维范式:对个别文学现象以及对作家作品的就事论事的分析评价,转向在更大的文化背景中,对作家作品赖以产生的各种因素和历史关系做综合的分析;对各种复杂的思潮的关注,超越了以往对文学论争的简单化的政治性评判,现代文学发展的肌理得到初步呈现;所谓主流、支流的习惯性说法遭到质疑,多样的流派研究开始复原现代文坛多彩的面貌,并宣示了许多作家原来被遮蔽的某些特色与贡献。稍后,关于现代文学与外国文学思潮的关联,现实主义、浪漫主义、象征主义、现代主义等各种思潮的流变,以及创造社、新月派、象征诗派、现代诗派、“七月”诗派、抗战文学运动、东北作家群,等等,成为众多学者特别是年轻学者用心投入的新的研究领域。这种关注的目光的转移,超越了以往“现实主义独尊”的叙史模式,拓宽了研究领域,为学科的复兴探索了多种可能性。

“影响研究”成为这一段现代文学研究中常见的切入点。这种学术理路的展开也得益于当时方兴未艾的比较文学,这门擅长科际整合的方法打开了现代文学研究者新的视野,激发了他们涉足文学思潮研究并使这种研究尽可能“面向世界”的热情。当时一本论述现代作家如何受到外国文学影响的论文集《走向世界文学》,集合了许多年轻的学术新秀,都来讨论这个热门的话题,一时几乎成为畅销书。<sup>[9]</sup>这本书名题为“走向世界”的书,曾经引起某些批评,<sup>[10]</sup>诘难者认为难道我们不就在世界之中?但这“走向世界”可以解读为一种对于“现代化”的渴求:文学史家们是越来越看重以“现代化”的企求作为解释文学发展的坐标了。还有一个事实就是,文学思潮流变和外来影响研究因其丰富的学术含量可供阐发,成为许多博士论文的选题,大家不约而同都在把“与世界文学接轨”作为新的研究的参照系。

所有这些情况都表明,80年代前期兴发的思潮流派研究风尚,实际上是学科发展的必然趋势:在“重评”之后就是更宽容、更有历史感,也更具综合性、学理性的探求。事实上,肇始于80年代初的思潮流派研究热虽然一时少有出色的产品,但这种风气拓展了许多学者的眼光,甚至奠定了许多学者治学的格局,他们扎扎实实地下功夫,在几年之内就陆续贡献出一批结实

的成果。如严家炎关于新感觉派和其他小说流派的研究、岳黛云关于尼采与中国现代文学的研究、孙玉石关于初期象征诗派的研究、温儒敏关于新文学现实主义流变的研究、王富仁与罗钢关于创造社与浪漫主义美学关系的研究、罗成琰关于现代文学中浪漫主义的研究、范伯群关于鸳鸯蝴蝶派的研究、艾晓明关于左翼文学思潮的研究,等等,在后面还将有专门的篇幅加以评述。

### 三 理论方法热

到了80年代中期,学术界的空气相对自由活跃,这都有赖于思想解放运动的推进。突破惯性思维的束缚来得那样突然并且时髦,往昔不太敢触及的话题,如重视文学的人性表达价值和审美价值、重视作家个性化的创造,以及提倡“主体性”和文学人物塑造的“性格组合论”等等,都无所顾忌地在会议上和报刊上放言探讨了。特别是回归“五四”以及强调启蒙主义立场,一时成为许多研究者的共同追求。哲学家李泽厚关于“启蒙与救亡”双重变奏的观点在文学界产生了辐射性的影响。人们似乎都相信只要回到文学,回到个体,回到审美,就会进入胜景,别有洞天。这种多少带有天真气象的普遍精神企求是前所未有的,的确让人兴奋。与此相关,是各种西方文艺理论方法的大举引进。如弗洛伊德的心理分析的理论与方法、萨特的存在主义、系统论、结构主义、新批评、叙事学、接受美学、女性主义和各种现代主义、后现代主义理论,一波一波地在现代文学研究界引起反响,炫耀式的模仿运用本身往往就是目的,成为一种时髦。那时的文科学生很少没有读过弗洛伊德或者萨特的,理论方法的“升温”造成某种焦灼的空气,的确也给许多年轻的学者带来学术的灵感与冲动。

也许正是外来文化的冲击使我们返观自己学术上的缺陷,在80年代中期,许多研究者发现自己底气的不足,不约而同都对理论方法发生了浓厚的兴趣。当时有不少文章都在讨论如何冲破僵化的文学史思维与评论模式,<sup>[11]</sup>学者们不止是考虑如何提升自己研究的理论能力,更重要的是呼唤文学史思维空间的拓展与研究方法的更新。这种理论创新的渴求在更年轻的一代(主要是1985年前后刚刚研究生毕业或者仍然在读的青年)学者中表现更为强烈,因为理论可以更快“出活儿”,理论可以支撑他们短促突破。

无庸讳言,西方文学批评理论方法的冲击波的确带来新的学术气象。这里必须提到1984年2月林兴宅发表的《论阿Q性格系统》<sup>[12]</sup>。该文大胆



起用系统论和心理学的的方法来阐释阿 Q 的性格,从所谓自然质、功能质、系统质等不同层面探讨阿 Q 典型的特质、阿 Q 主义的来源及其超越阶级、时代、民族的普遍性等历来有争议的问题,多角度展示了阿 Q 性格的内涵。现在读这篇多少有些机械模仿的文章大概不会引起什么惊讶,但该文当年发表后的反应却是异乎寻常的。多年众说纷纭争议不休的难题好像用新方法这么一试,快刀斩乱麻就“解决”了。事实上这篇文章及其反响在学科史上已经具有标志性质:在 80 年代中期,像林兴宅这样怀着借用新术打破旧说的兴奋、大胆尝试各种西方理论的作者不是少数,他们的努力起码在气势上突破了简单化的思维束缚,并以此确立了自己前所未有的学术自信。特别是在小说、戏剧的评论方面,1985 年之后出现了争相使用心理分析、结构主义、女性主义和叙事学方法进行研究的一批论作。虽然难免常常见到那种生硬套用的弊病,但也出现了一些能巧妙吸取而又富于创意的成果。如黄子平关于小说主题类型的研究<sup>[13]</sup>、孟悦对现代文学叙事角度的发掘考察<sup>[14]</sup>、余凤高关于现代小说的“心理分析”<sup>[15]</sup>,还有陈平原在小说史研究中的叙事学理论的运用,<sup>[16]</sup>等等,都比较善于将外来的理论方法加以简化处理,变得具有可操作性,从而在研究的角度和理路上别开生面,活跃了学界的空气。

外来理论方法影响下形成的另一现象是“文化热”。在 80 年代中期,一方面许多人还在呼吁“回到文学本身”,另一方面又有一些人开始埋怨现代文学学科“人多地少”,太拥挤,埋头发掘“文学性”似乎没有很多资源,不如破关而出,拓展其他领域。于是我们看到有许多文章试图转向以往研究中比较陌生的文化分析。但从学科史意义上我们更乐意把这场“文化热”解读为一种精神突围,而不是简单的扩大地盘:文学史家们要突破长久以来过于政治化的学术格局,从不同侧面充分发掘现代文学的丰富潜质,寻求新的学科生长点。文化研究容易被人指责为空泛,目前这种情况还是存在的;但在 80 年代,研究者刚刚在尝试这种方法,一般都还紧扣着文学来做,也还不至于天马行空地“泛化”。在比较优秀的尝试者那里,我们看到或者透过小说分析发掘写作姿态背后的知识分子的心态历程<sup>[17]</sup>;或者考察文学“生产”中很重要却又往往被忽略的某些因素,包括读者市场、稿费制度、作者职业化、出版发行,等等<sup>[18]</sup>;或者调用民俗学、文化人类学的方法探讨与作家风格形成相关的地域文化影响<sup>[19]</sup>;或者以女性主义的视角解读作品;还有分析文学表达中的宗教文化心理,等等。无论是“理论方法热”还是“文化热”,都是 80 年代知识分子精神需求在学术上的一种体现,同时也正好符合学科复兴

的趋向,有利于打破僵化的文学史思维。虽然这些“热”也受到诸多批评,似乎一阵喧哗之后又归于平静,但总还是有所收获,而且这些努力所形成的学术积累在 90 年代继续发生着作用。

#### 四 文学史整体观与学术格局的探讨

1985 年还有另外一件重要的事情,就是“新文学研究整体观”以及“20 世纪中国文学”命题的提出。陈思和的《新文学研究中的整体观》<sup>[20]</sup>认为“五四”以来的文学被政治性的标准“拦腰截断”为“现代”与“当代”两段,都不能构成完整的整体。他提出打破以 1949 年为界的人为的鸿沟,把“五四”以来的新文学“看做一个开放型的整体,从宏观上把握其内在的精神和发展规律”。黄子平、陈平原、钱理群发表的《论二十世纪中国文学》<sup>[21]</sup>也是强调整体把握,指出“20 世纪中国文学”这一概念的提出,“并不单是把目前存在着的近代文学、现代文学与当代文学这样的研究格局打通,也不只是研究领域的扩大,而是要把二十世纪中国文学作为一个不可分割的有机整体来把握”。文章从二十世纪中国文学与世界文学总格局的关系,其所包含的民族意识、审美意识,以及作为语言艺术的形式演进等方面,初步论证了 20 世纪中国文学的整体特征。这两篇文章的出现不是偶然的,其实此前早就有过关于近、现、当代文学的分期,以及打通现、当代,建立“现当代文学”完整的学科的讨论。<sup>[22]</sup>所以陈思和特别是黄子平等人的文章发表后,虽然也有不同的意见,比如认为“20 世纪”这种硬性的时间划分不能取替比较有弹性的“现当代”,或者批评其对世纪文学总体特征的概括不够准确,但在“整体把握研究”这个基本观念上,多数人都是认同的,并没有很多异议。黄子平等人的文章引起对现当代文学分期和学科格局的热烈讨论,1986 年 9 月甚至还专门召开过一次有关近、现、当代文学史分期问题的讨论会。当时的意见不太统一,有的赞成黄子平等人“20 世纪中国文学”的设想,把近百年文学视为一个整体;有的主张把鸦片战争以来的近、现代文学合一,统称“近代文学”;但更多的意见是接近王瑶的看法,即把 1919 年“五四”运动到 1976 年“文革”结束这一大段文学称为现代文学,而 1976 年以后的新时期文学应当是文学批评的范围,可不入史。<sup>[23]</sup>尽管由于标准不一,分期的意见也各有道理,但 80 年代中期这些积极的探讨表明,文学史研究的“整体观念”已经逐步形成,并首先带动了对学科格局的重新思考,现代文学研究再次引发了对于自身超越的强烈渴求。

80年代中期的学者变得那样成熟和自信。他们在历史提供的舞台上痛快而尽情地表演,比较充分地做完了当时条件下可以完成的工作。他们的思考与努力促使80年代后期诞生了一批可观的成果,包括当代文学研究成果。让我们粗略地巡礼,可以发现:如凌宇的《从边城走向世界》(1985),杨义的三卷本《中国现代小说史》(1986、1988、1991年),王富仁的《中国反封建思想革命的一面镜子:〈呐喊〉〈彷徨〉综论》(1986年),季红真的《文明与愚昧的冲突》(1986年),洪子诚的《当代中国文学的艺术问题》(1986年),黄子平的《沉思老树的精灵》(1986年),钱理群、吴福辉、温儒敏等的《中国现代文学三十年》(1987年),刘纳的《论“五四”新文学》(1987年),陈思和的《中国新文学整体观》(1987年),王永生的《中国现代文学理论批评史》(上中卷1986、1988年),赵园的《论小说十家》(1987年),朱栋霖的《论曹禺的戏剧创作》(1986年),孙玉石的《面对历史的沉思:中国现代主义诗潮的回顾与评析》(1987年),朱寨的《中国当代文学思潮史》(1987年),温儒敏的《新文学现实主义的流变》(1988年),俞元桂的《中国现代散文史》(1988年),钱理群的《心灵的探寻》(1988年),蓝棣之的《正统的与异端的》(1988年),黄修己的《中国现代文学发展史》(1988年),曹文轩的《中国八十年代文学现象研究》(1988年),谢冕的《文学的绿色革命》(1988年),贾植芳的《中国现代文学社团流派》(1989年),王锦厚的《“五四”新文学与外国文学》(1989年),严家炎的《中国现代小说流派史》(1989年),孟悦、戴锦华的《浮出历史的地表》(1989年)等等。<sup>[24]</sup>以上例举的是80年代后期出版的影响较大的部分论著,还不包括那些单篇发表的出色的论文(例如在“重写文学史”倡议下产生的一些有创新意义的论文)。这个阶段如此集中地呈现了一批有分量的成果,其实也是“文革”后十多年学术积淀的升华。这些作品和以往现代文学许多著作明显不同的地方,就是更加讲求学理性,也表现出更强的学术个性。说80年代后期是个丰收的季节,也并不是夸张。

不过,一方面有许多出色的论著问世,另一方面现代文学学科的处境又每况愈下:这是80年代后期的一种矛盾现象。本章标题把这一个十年的现代文学研究称为“显学”,也并非自封,“文革”结束后,现代文学要清理废墟重建学科,那时真是社会瞩目的“大事”。现代文学研究因为贴近现实,一举一动都牵动大的反响。在80年代前期,文学仍然处于社会文化结构的中心,就如后来人们所形容的,当时的文学包括现代文学史研究正和意识形态共度“蜜月期”。其实这也是很特殊的历史现象。曾几何时,到了80年代后期,“显学”的风光不再了。随着社会转型,市场经济越来越多地改变了整个

社会结构,昔日处于中心位置的人文学科包括文学,越来越边缘化了。<sup>[25]</sup>这大概是不可抵挡的大势,甚至也可以说是有相当历史合理性的趋势。但对于现代文学学科的冲击无疑是相当大的。而且这种冲击在80年代后期只能说还刚刚开始,许多研究者当然不习惯,他们忧心忡忡,青年学者更是“六神无主”,难于接受事实,很难静下心来做学问了。这种状况当然不利于学术,但客观上也在迫使现代文学研究调整心态与步伐,有可能过滤掉某些外加于学科之上的非学术性的东西,使学科的气质更加扎实而纯粹。

为此,在1988年10月,现代文学学会和社科院文学所联合召开了第二次现代文学创新座谈会。<sup>[26]</sup>这次会议主要是青年学者的交流,但与会者中有当时所谓四代学人的代表。大家都意识到现代文学面临的困境,有些属于大环境的变化,是不可抵挡的,关键是学科本身要以积极求实的姿态面对挑战。与会者普遍认识到现代文学过去曾经有过的“中心位置”和轰动效应不会再现,学科已经进入“日常的学术建设阶段”;现代文学学者要正视改变中的现实,克服浮躁,还必须“消肿”,沉下来扎扎实实地耕耘积累;大家认为学科全面创新突破还不具备充分的条件,这些都有待今后的加倍努力。应当说,这次会议很能够体现80年代后期现代文学学者普遍的心态,尽管有了危机感,却还未敢懈怠。有些青年学者甚至还重新提倡“板凳要坐十年冷,文章不写一句空”的精神,肩负起继往开来的学术责任。可惜不久就发生了八九春夏之交的政治风波,整个社会发展的节奏忽然被打乱了,许多学者的心态与学术计划也打乱了,现代文学研究再一次陷入低潮与困境。直到好多年之后,学术生产的元气才缓慢地恢复过来。

## 注 释

- [1] 这套教材是1961年文科教材会议之后,由教育部组织编写的国家统编教材,先后有唐弢(主编)、王瑶、刘绶松、刘泮溪、严家炎、樊骏、路坎等数十位专家参加,1964年完成讨论稿,未出版。1978年9月重建编写组,又增添了陈涌等成员,严家炎协助唐弢全面负责该书第一、二册的修订和第三册的编写。1979年6月第一册出版,接着第二、三册分别于1979年11月和1980年12月出版。
- [2] 邢铁华在《中国现代文学史研究述评》(《文学评论》1983年第六期)中有“一方面展现出新姿,一方面又残存着旧痕”两句,评论“九院校”本文学史。后来黄修己《中国新文学史编纂史》(北京大学出版社1995年出版)用《虽展新姿,仍有旧痕》作为第八章的标题。
- [3] 黄修己:《中国新文学史编纂史》,第204—205页。
- [4] 据《高校中国现代文学研究会成立》的报道,载《中国现代文学研究丛刊》创刊号,

北京出版社 1979 年出版。

- [5] 即耿云志的文章《胡适与文学革命运动》。
- [6] 即发表于第 2 辑的《一个充满矛盾而易招误解的作家》(朱靖华),发表于第 3 辑的《论郁达夫的小说创作》(温儒敏)和《评徐志摩的诗》(陆耀东)等文。
- [7] 樊骏的《中国现代文学研究十年:1979—1989》,载《中国现代文学研究丛刊》1990 年 2 期;《丛刊:又一个十年(1989—1999)》,载《中国现代文学研究丛刊》2000 年第 2、4 期。
- [8] 《中国现代文学思潮流派讨论集》,人民文学出版社 1984 年出版。
- [9] 《走向世界文学》是有关“中国现代作家与外国文学”关系研究的论文集,曾小逸编,1985 年湖南人民出版社出版,印数达 9000 册。收有 30 篇论文,探讨了 30 位现代作家所受外国文学的影响。论文作者大都是当时初出茅庐的研究生,如王富仁、钱理群、黄子平、陈平原、杨义、朱栋霖、许子东、凌宇、吴福辉、王晓明、赵园、刘纳、蓝棣之、孙乃修、陈圣生、王文英、方锡德,等等,可谓一时之选,后来大都成为现代文学研究的生力军。
- [10] 如下之琳在 1986 年 6 月 4 日《文艺报》发文《有来有往》,指出《走向世界文学》一书既显示了研究实力,又明显暴露了不足,包括外文修养的缺陷,连封面上的书名英文 *To The World Literature* 都翻译错误。
- [11] 如刘再复《研究个性的追求与思维成果的吸收》(《中国现代文学研究丛刊》1985 年第 2 期),殷国明《应当冲破僵化的、封闭的文学批评方法模式》(《文学评论》1985 年第 3 期),汪应果、朱栋霖《理论的发展在于自我扬弃》(《文学评论》1985 年第 4 期)。
- [12] 载《鲁迅研究》(双月刊)1984 年第 1 期。
- [13] 黄子平:《同是天涯沦落人:一个叙事模式的抽样分析》,《中国现代文学研究丛刊》1985 年第 3 期。
- [14] 孟悦:《视觉问题与“五四”小说的现代化》,《文学评论》1986 年第 1 期。
- [15] 余凤高在 80 年代发表了一系列关于现代文学心理分析的文章,后有专著《心理分析与中国现代小说》,中国社会科学出版社 1987 年版。
- [16] 陈平原:《中国小说叙事模式的转变》,上海人民出版社 1988 年版。
- [17] 如赵园的《艰难的选择》,上海文艺出版社 1986 年版。
- [18] 如陈平原的《中国小说叙事模式的转变》,上海人民出版社 1988 年版。
- [19] 如杨义的《文化冲突与审美选择》,人民文学出版社 1988 年版;陈继会的《理性的消长:中国乡土小说综论》,郑州中原农民出版社 1989 年版;还有吴福辉的《乡村中国的文学形态:论京派小说》,载《中国现代文学研究丛刊》1987 年第 4 期,等等。
- [20] 载《复旦学报》1985 年第 3 期。后来陈思和写有一系列“整体研究”的论文,包括关于新文学前后三十年分为三个时段六个层次的划分,这显然受到李泽厚《中国

近代思想史》中关于几代知识分子划分的影响,关于三大文学思潮的命运、关于当代意识与传统文化的关系,等等,都提出一些颇有见地的观点。

- [21] 载《文学评论》1985年第5期。
- [22] 如中国作协书记处书记鲍昌在1985年“现代文学研究创新座谈会”上的报告就提出要注意把握现代和当代文学“具有系统论意义的整体性”,建议建立完整的现当代文学学科。
- [23] 有关近、现、当代文学史分期问题讨论会的纪要刊载于《中国现代文学研究丛刊》1987年第1期。同一期还有亦箫的《19至20世纪中国文学断代问题讨论综述》。
- [24] 这里所举的只是一部分影响较大的著作,所标示的时间是出版年份。其实还有一些未能列举的论文在当时也是很有影响的。
- [25] 有一个事例很说明问题:《中国现代文学研究丛刊》1979年创刊号的发行量是3万册,1980年每期的发行量平均也有2万册,到1988年就降为3千册左右。
- [26] 关于这次会议的情况综述《学科召唤新一代的崛起》(谢伟民),发表于《中国现代文学研究丛刊》1989年第1期。

## 第十章

# “重写文学史”与 90 年代的学术进展

### 一 “重写文学史”释放独立的文学史想象

“重写文学史”这一提法,出自《上海文论》1988 年开设的同名专栏,在“开栏”宣言中,主持人陈思和、王晓明开宗明义地提出,开设这个专栏,是为了“冲击那些似乎已成定论的文学史结论”,目的在于探讨文学史研究多元化的可能。<sup>[1]</sup>从 1988 年到 1989 年,“重写文学史”专栏总共推出 9 期,发表 16 篇“重写”性论文及相关笔谈,对现当代文学史上一系列经典性作家、作品、理论思潮,如柳青的《创业史》,茅盾的《子夜》,赵树理方向,丁玲的小说,别、车、杜的现实主义理论等,进行了重新解读。专栏的开设引起了广泛的反响,流风所及,类似“重写”性的文章,也出现在其他一些刊物上。<sup>[2]</sup>表面上看,“重写”涉及的是对个别作家、作品的评价,但它内在的挑衅性,却表现在对既定的文学史秩序的冲击上,如后来一位“重写”的反击者所指出的:在“重写”浪潮中,许多批评者“不约而同抓住‘赵树理方向’作文章,在理论上上挂毛泽东的《讲话》和文艺的工农兵方向,在创作实践上又旁及解放区和建国后十七年文学的发展,这种贬低和否定并不是一个孤立的方向”。<sup>[3]</sup>无庸讳言,这样的指摘也同时暗示了“重写”的另一重意蕴:对文学史秩序的冲击,最终也会触及到这一“秩序”背后的意识形态掌控。

作为 80 年代后期文学研究乃至思想文化界的一个重要“事件”,“重写文学史”的浪潮虽然只是热闹一时,但某种整体性的历史逻辑中,也可以看做是 80 年代一场广泛的思想、文化“重写”的结果:从最初对一大批遭受不公正对待的作家的“平反式”重评,到以文学现代化为核心的新的文学史观的提出,现代文学研究学科性质的转移过程,一直伴随着对所谓“教科书”式文学史的不满,“重写”的工作其实早就开始。这一点,“专栏”主持人有充分

的自觉：“我们现在提出‘重写文学史’实际上正是在文学史研究的性质发生改变时期，是现代文学史作为一门独立的学科逐步走向成熟的时期。”<sup>[4]</sup>王晓明更是明确将“重写”潮流的源头，上溯到1985年在北京万寿寺召开的中国现代文学创新座谈会，正是在那次会议上，“陈平原第一次宣读了他和钱理群、黄子平酝酿已久的关于‘20世纪中国文学’的基本设想”。“重写”不过是将三年前“郑重拉开的序幕”再一次拉开。<sup>[5]</sup>在这一追溯中，不难体味出倡导者的用心：“重写文学史”的提出，似乎有意要与“20世纪中国文学”的概念形成呼应，京、沪两地抛出的说法不一，但都强烈地表达了对一种新的研究空间的建构冲动。

虽然有上述历史联系，但与此前的一些方案相比，“重写”潮流仍显示出某种独特的气质，这主要表现在一种激烈的论辩色彩和颠覆性上。其实，在整个80年代文学研究的范型转移中，当文学现代化的标准逐渐替代了社会主义的、乃至新民主主义的标准，一种论辩性就潜在地发生了。最初，这种论辩性或许还“遮遮掩掩”地隐含在“还历史本来面目”等呼吁中，而在“重写文学史”的浪潮中，它却被明确地、甚至是戏剧化地表露出来。从对象上看，“重写”的矛头直接指向了左翼文学、解放区文学以及建国后的“十七年”文学，对以往文学史上所谓“主流”的颠覆意图不言自明。为了实现这一意图，虽然主持人也多次强调“多元化”与“研究的态度”，但为了打破“庸俗社会学和狭隘的而非广义的政治标准”，以“一元”对抗“另一元”的策略，是大多数文章使用的策略。<sup>[6]</sup>譬如，在有关“赵树理方向”的再认识的文章中，论者通过对“问题小说”的讨论，最终指向的是对“文学为政治服务”的批判；在另一篇文章中，胡风与“左联”的内部分歧，也被论述为新文学史上现实主义理论的两个不同起点之间的冲突：一个是从政治原则出发，一个是从人的因素出发；与此类似，在有关杨沫对《青春之歌》的修改的考察中，论者就指出：为了“适应当时流行的政治观念”，作家放弃了使作品有可能成为优秀作品的有利因素。<sup>[7]</sup>无庸赘言，政治与审美的对立，是“重写”得以展开的基本前提，而在这一对立中，作家的主观感性、生活体验，往往被当作是“审美”的标志，以抗衡外在的社会、政治理念的粗暴干预。茅盾的《子夜》之所以被看成是“一份高级的社会文件”，其中重要的原因在于强调正确观念的指导，而缺乏作家的“主体性”，混淆了“现实世界”与“艺术世界”的界限；而对丁玲小说创作的反思，也集中在讨论她如何为了一种“期待和理想”，违背了自己的创作个性，失去了自我体验。<sup>[8]</sup>从政治与审美的对峙中，引出的是理性与感性、观念与体验、功利与艺术等一系列二元区分。这表明“重写”的二元对抗策略，不



仅服务于一种论辩性,80年代一整套有关文学主体性、现代性的想象也得到了再度重申。如果单从理论上辨析,这一系列的二元划分,无疑都是颇成问题的:为了反拨过去的“政治标准”,“审美”就有可能被抽离出来,被颁布为另一个大写的标准,这种对抗性的思路决定了“审美”本身的抽象化,其与政治、历史、社会之间的复杂关联,自然被简化或忽略了。事实上,在80年代特定的语境中,“审美”的鼓吹本身就具有相当的政治性,是一整套现代化历史想象的一部分。对此,相关的当事者似乎还无暇(或无力)进行清理。

“重写”过程中对历史的粗率、简化处理,自然招来不少的指摘,诸如:过于简单地搬用二元对立的方法,评价的政治色彩太浓,历史主义意识的缺乏等。但在上述的缺陷之外,“重写文学史”的冲击性价值,似乎更值得关注。通过蓄意的颠覆策略,它不仅打破了文学史的固有图景,带来新的研究可能性,整个学科的范型转移也被推进了,而或许更为重要的是,在激进的对一元化“公论”的冲击中,文学史这一“神话”本身的内在历史机制也被暴露了出来。譬如,在检讨现代文学史的学科性质时,陈思和的描述就表明了这一思路:

首先它是建国初期整个意识形态的一个组成部分,当时的情况是这样:一个新的国家刚刚诞生,上层建筑及其意识形态都在为巩固政权而展开工作,政治、教育、历史、哲学、法律、文学等社会科学领域都参与了这项工作,即通过各种途径向人们描绘中国革命是怎么走向胜利的,人民共和国是经过了怎样艰苦的斗争建立起来的。现代文学史从这个意义上讲具有教科书的性质,是有鲜明的目的与严格的内容规定的。

这样一番描述,不只说明以往文学史叙述的“教科书”性质,它同时也澄清了文学史的制度性特征,以及意识形态功能,或者说文学史本身被历史化了。在质疑“教科书”性质的同时,这一学科的另一性质也被着重强调了,“那就是学术性,或者说是把现代文学作为一门独立的科学,去寻求现代中国人的审美经验是如何形成的,总结白话文学七十年来在创作上的成功经验与不足”。对两种性质的区分,最后转化为一种取代关系,这就是改变现代文学的学科性质,“使之从从属于整个革命史传统教育的状态下摆脱出来,成为一门独立的、审美的文学史学科”<sup>[9]</sup>。这段论述,可以说高度概括了“重写文学史”的历史意图,而“重写”本身的局限也恰恰包含其中。

首先要追问的是,当文学史学科从所谓“革命史传统教育”落回“独立的、审美的”研究,一种单纯的“审美”视角,是否足以说明20世纪中国文学

的历史实践(尤其是从左翼文学到建国后十七年文学的实践),是否能完全容纳这一实践过程中呈现出的美学可能性。“审美”观照本身的封闭性与对象本身的复杂性之间的矛盾,是这一新的文学史观的内在盲点。对这一盲点,相关的批评已有很多,这里不再展开。需要进一步指出的是,在对文学史“教科书”性质的检讨中,一种历史化的眼光使得文学史的内在机制得以显露,但对于新的文学史框架,这样一种历史化的眼光恰恰失落了。在“学术”、“独立”、“科学”等字眼中,不难看出一种本质化的理解倾向,对自身前提、限度以及与新的意识形态话语的关联的反省,也随之缺失,诚如后来的一篇“回击”文章所辨析的那样,独立的、审美的“科学”观点,“同样有可能陷进‘非科学的思维定势’”。<sup>[10]</sup>在颠覆既有文学史框架的同时,却没有对自身的框架进行“历史化”,一种内在暧昧性,就这样微妙地交织在“重写”的理路中。在这个意义上,“重写”专栏结束时赵园的一段话值得引述:“我只是在对自己所属‘一代’的省察中,一再想到那些预先决定了‘重写’的格局、规模,所能达到的边线的东西。”她所忧虑的是:“‘重写’仍流于经验性的否定而终无真正坚实的建设,再度发现否定者仍在被其‘否定’的那个视野中。”<sup>[11]</sup>

在80年代现代文学研究的学科性质转移中,“重写文学史”的浪潮,应当说具有某种总结性,它不仅以论辩的方式,释放了一种“独立的、审美的”文学史想像激活的历史势能,而且也将其内在的限度展现了出来。作为一个浪潮,“重写文学史”很快落下帷幕,“八九”之后的紧张空气中,《上海文论》停刊,某些参与者及文章还不同程度地受到了批判。但如果将它理解为社会意识形态控制体系松动之后,一种对文学史内在机制的不断检讨以及对新的文学史可能性不断向往的冲动,那么这种冲动在一定程度上延续下来,并在90年代仍潜在地推动着研究的展开。其实,在“重写”的过程中,一些文章已溢出“政治/审美”的论辩性结构,为90年代研究的新变埋下了伏笔,<sup>[12]</sup>这意味着某种开启性的功能,其实也包含在“重写”的暧昧之中。

## 二 经典的颠覆与重置

进入90年代,中国的社会、文化氛围都发生了整体性的改变,面对新的历史场景,人文知识分子也纷纷调整自己的角色以及学术工作的定位,新保守主义、新儒学等思潮的兴起,也冲击着80年代激进的、单一的现代化想象。这些变化无疑深刻影响了文学研究的进一步展开。90年代初,《学人》杂志的创刊以及“学术史”研究的出台,就是一个标志性的事件。一方面,针

对 80 年代“学风的空疏”，对自我约束的学术规范的强调，<sup>[13]</sup>意味着学术研究日趋稳健、沉实的专业化趋向；另一方面，它也暗示出 80—90 年代之交社会变化中的反思意识，奠定了 90 年代学术思想的基调，如汪晖所言及的：“《学人》的内容远不是学术史研究，更为重要的是对整个近代历史的重新研究和思考。”<sup>[14]</sup>有意味的是，在现当代文学研究领域，体现了学术新变的一些思路，与“重写文学史”也有一定内在的渊源。在“重写”专栏结束的对话中，主持人陈思和、王晓明曾颇为自信地提出：“专栏的结束意味着‘重写文学史’的工作将在学术领域里更为深入和细致地展开。”<sup>[15]</sup>这种“期待”在两位主持人身上，的确得到了“实现”，他们在 90 年代的研究思路仍体现出鲜明的“重写”特征。譬如，王晓明的《一份杂志和一个“社团”——重评“五四”文学传统》，从文学的社会机制层面，检讨了“五四”的内在局限。有意味的是，这篇在 90 年代影响广泛的文章，在开篇便以对“重写文学史”讨论的追溯为起点。陈思和在“新文学的整体观”之后，提出“庙堂”、“广场”、“民间”的概念，其目的也在于为重构 20 世纪中国的文学、精神史寻找新的叙述框架。<sup>[16]</sup>然而不难发现，“重写”过程中伴生的政治与审美的对立，以及以后者为尺度建构的文学史观，已发生了某种松动，或者说研究者已转移了关注的焦点，有论者指出：“重写文学史”“近年来在海内外学者中一直在继续，只有在大陆不再打‘重写’的旗帜而已。但无论在国内外重写的对象，大都从体制化文学史转向知识分子自身的‘迷误史’。”而他提到的具体个案，恰恰就是王晓明的《一份杂志和一个社团》以及陈思和的《民间的沉浮》两文。<sup>[17]</sup>

“重写”包含的激烈的论辩性，在 90 年代被一种更为复杂的反省意识替代，这无疑与整个社会、文化思潮的变化有关。当“重写文学史”所设定的对立面——以政治标准为尺度的文学史观——在某种意义上已经消解，同样不能忽略的是，以“审美”、“现代化”为中心的文学史视角，也脱离了一种简单的论辩结构，逐步融入学院化的知识生产当中。有关文学的审美风格、语言形式以及实验性探索的研究，在 90 年代研究的整体格局中占据了显著位置。其中，有对散文史上“闲话”与“独语”两种风格的历史把握，<sup>[18]</sup>有对新诗史上“现代主义诗潮”细致深入的历史描述，<sup>[19]</sup>还有对诗化小说以及 40 年代小说写作多种可能性的重新挖掘<sup>[20]</sup>以及现代文学史上唯美主义倾向的梳理等成果。<sup>[21]</sup>在“重写文学史”浪潮中，有学者已指出，“重写”太集中于作家作品的评论，还未落在文学史编写的环节中，<sup>[22]</sup>这一点在 90 年代已经有所转变，在 90 年代初推出的一套《二十世纪中国文学丛书》的序言中，编者就称：“以一百年的文学为单位对文学的总体观照的方式自然地扬弃了

非文学的干扰,从而有可能对文学进行独立的和自由的考察。”<sup>[23]</sup>这表明当年依靠“重写”建立的文学史观念,已经成为文学史写作的基本前提。从“20世纪”或“百年”这一视角出发,整体性的研究进展集中体现在一系列大型丛书的出版上:除上面提到的一套外,从区域文化的角度,对新文学的流派、作家群落进行整体研究的,有湖南教育出版社1995年出版的“二十世纪中国文学与区域文化丛书”;从中外文学、文化思潮角度展开的研究,有安徽教育出版社2000年出版的“20世纪中国文学研究丛书”;尝试文学史写作崭新体例的,有山东教育出版社1998年出版的“百年中国文学总系”,其他同类成果还有很多,这里不再一一列举。<sup>[24]</sup>

上述实例表明,80年代以来重建的学科范型,在某种意义上,“已不再年轻,走向成熟”。当研究的空间不断拓展、思路不断细化,当“拾遗补缺”式的研究,使更多的作家作品为人所认识,一些学者已开始强调“经典化”的重要性,认为文学史“不应越讲越厚,而应越讲越薄,越讲越精,经典化是必然的”<sup>[25]</sup>。“经典化”意味着依据某种标准对20世纪中国文学的历史进行筛选、整理、去芜存精,这是学科“成熟”之后必然的要求,即对“从文学观念、思维方式、情感形式、精神内涵、到文学审美、形式,特别是文学语言,都有异于传统而显出一种‘现代性’”的传统进行系统的总结。<sup>[26]</sup>由谢冕、钱理群主编的北大版《百年中国文学经典》(北京大学出版社1996年版),以及谢冕、孟繁华主编的海天版《中国百年文学经典》(深圳海天出版社1996年版),由王一川、张同道主编的《二十世纪中国文学大师文库》(海南出版社1994年版)等丛书的相继推出,可以看做是“经典化”努力的集中体现。而在这一过程中,有关何谓经典、谁的经典、经典标准的冲突等问题的讨论,也随之浮出了水面。

“经典”意味着一种稳定的秩序,某些作品被合法化地接受,并奉为价值的尺度,在其背后自然还有一套复杂的控制体系和权力关系,在社会思潮、文化秩序发生变动的时期,“经典”的秩序本身也在改写之中。在谈及中国现代经典问题时,佛克马、蚁布思就指出有关“经典”问题的讨论,往往与1919、1946、1966、1978这些特殊的年份相关,<sup>[27]</sup>在这些年份,剧烈的历史、文化变动无疑会使原有的经典秩序发生动摇。进入80年代以来,有关“经典”的审视其实一直在进行:夏志清的《中国现代小说史》使得沈从文、张爱玲等作家的名字,在鲁、郭、茅、巴、老、曹之外,渐渐演成热点,而在“重写文学史”中,对《子夜》等经典之作的重评也具有相当的颠覆性。作家地位的不同,直接体现在他们在文学史中所受的“待遇的不同”。在既有“经典”等级发生动

播之时,有论者还曾针对 1988 年由人民文学出版社出版的、纠正过去“一些褊狭的过左论述”的《中国现代文学史简编》提出了批评,认为在鲁迅、茅盾、巴金、老舍、曹禺之外,其他倾向的作家作品也应列为专章,“特别是沈从文与钱钟书这两位艺术大师”。<sup>[28]</sup>这种变化,也直接反映在研究趣味的转移上。据樊骏统计,在《中国现代文学研究丛刊》上以 1989 年为界,前十年研究鲁、郭、茅、巴、老、曹的文章占作家作品研究的半数以上,而近十年间则缩减为四分之一;张爱玲、沈从文、萧红、林语堂、徐訏、冯至、穆旦的研究文章明显增多,有关闻一多、赵树理、夏衍等人的文章显著减少。<sup>[29]</sup>所谓“主流”与“非主流”之间差距的减少,不仅是文学史研究多样化的显现,也表明了经典地位、评价标准、文学观念的转移。“文学性”标准的落实,同时意味着一种新的文学等级秩序的形成:较之以往强调作品中的进步、革命等宏大主题,90 年代的文学研究者更青睐那些体现日常生活的情调或进行“抽象抒情”、对现代性的宏大叙事构成对话关系的作品,同时对具有市民情调的消费性文学也给予了充分认可;当沈从文、张爱玲、钱钟书等,上升为新的经典的时候,海派文学、通俗文学以及具有现代主义倾向的实验探索,得到深入讨论,原有的作为主流的左翼文学则无形中受到了排斥。从某种角度说,这可以看做是“重写文学史”历史逻辑的延续。在上面提到的《二十世纪中国文学大师书库》中,小说卷大师“排行榜”上茅盾的落选与金庸的人选,曾引起沸沸扬扬的争议,而茅盾落选的原因就是:作为小说家,他的作品“总的说往往主题先行,理念大于形象,小说味不够”,像这样有意“标新”的评价其实还是“重写文学史”时期一些结论的重复。<sup>[30]</sup>“经典”的变化及引发的争议,不仅起因于学科内部研究重点、尺度的转移,也与 90 年代兴起的大众文化、消费文化的冲击有关,文学研究的某些观点经过“包装”、“炒作”扩张到大众传媒中:无论是大师座次的重排,还是为 20 世纪中国文学写下的“悼词”,对鲁迅地位的挑战,<sup>[31]</sup>都表明这样一种“经典”颠覆与重置的潮流,已成为世纪末的一道文化风景。

面对上述现象,相关的讨论也逐渐展开,有学者就提出“经典的流动”的说法,力图为经典秩序的当代重构寻找理论依据。<sup>[32]</sup>然而,仍需要考虑的是,如何在打破本质观念、承认 20 世纪文学评价“无固定标准”的同时,又不陷入历史相对主义的误区?用当代的视角、观念去衡量历史的冲动,又该怎样与原初历史语境的限定相调协?在“重写文学史”浪潮中,“历史主义”与“当代性”的紧张就曾是一个突出的主题,<sup>[33]</sup>为了在理论上化解这一“结构性”的紧张,“文学史的经典”与“文学的经典”的区分,应该是一条可行的思

路。同样值得考虑的思路,是将这一问题充分历史化,反思标准、经典的转移背后,不同的历史前提和意识形态机制,由此或许能挣脱非此即彼的“翻烙饼”式逻辑。譬如,针对那些更多体现超越时代之上的独立的审美追求的作家作品受到广泛关注,而那些与历史、政治不断摩擦的写作(如左翼文学实践)却无形中受到忽略或贬抑的现象,有学者就提出质疑:“结果真是‘文学性’的胜利吗?实际上,在中国现代文学研究中,‘优美’的传统得到了过剩的研究,而‘力美’的传统却被忽视了。”<sup>[34]</sup>在这样的质疑背后,包含的问题意识不是在所谓的文学与政治、优美与力美之间,再一次做价值上的选择,而是将对“文学”以及“文学性”的追问推向了前台。

近年来,伴随着对80年代“纯文学”话语以及文学性标准的检讨,有关“左翼”文学的重新评价,就是当下一个研究“热点”。<sup>[35]</sup>左翼文学的历史合理性、其与“五四”的承接与断裂、其复杂的历史形态及当代价值等问题,都不同程度地得到了讨论。对“左翼文学”资源的重提,与对一段时期内研究的不平衡状态有关,也贯穿着资本化、全球化的浪潮中研究者对文学批判价值的重视,但从80—90年代文学研究的演变线索来看,也可以读作与“重写文学史”思路的一种新的对话和超越。但是,如何使得这一讨论,不重又落入二元对抗的窠臼,而是在细致的历史辨析与理论探讨中,真正构成文学史研究观念、方法的重塑,仍然是一项尚待展开的工作。

### 三 “现代性”讨论与学科的反思

在某种意义上,90年代围绕“经典”展开的争议,既显示了研究内在的活力,也表明当“20世纪中国文学”的研究范型被广泛接受,内在的冲突、危机也在发生,统一的文学史观念及评价体系,并未如期地建立。1989年汪晖发表在《文学评论》上的长文《预言与危机——中国现代历史中的“五四”启蒙运动》,从“态度的同一性”角度,讨论了“五四”运动崩溃的内在原因(不是基于理性的方法和目标而构成的思想运动),关注“五四”启蒙运动与它的“方式”之间的关系,这样一种“包含了自我置疑的含义”的思考,<sup>[36]</sup>已经暗示出90年代研究的另一个向度。

作为一个奠基性的“神话”,“五四”一直是现代文学得以确立自身的历史支撑点,80年代思想界的“解放”,也一度被叙述为对“五四”的复归。但在80年代末90年代初,随着一些海外学人的研究思路渗透到国内,对“五四”新文化运动的批评性反思,一时间蔚然成风,无论是“全盘反传统”的指

责,还是对从“五四”到“文革”的激进主义思潮的检讨,都可以看做是这一整体性思潮的显现。在文学研究领域,类似的反思也开始出现,有关“学衡派”的重新评价以及对“五四”白话文与新诗运动的批判,都一度成为热点,有学者就惊呼“这反思又往上溯,已经直逼‘五四’了”<sup>[37]</sup>。针对这样的浪潮,相关的研究者们也积极回应,或撰写论文,或组织笔谈,呼唤一种历史的态度,强调在回到“五四”的现场的前提下,揭示其复杂性。<sup>[38]</sup>然而,与这一挑战相关,但真正与20世纪中国文学的研究范型,形成深刻对话关系,并不断释放出新的问题视野的思路,应该是90年代中后期兴起的有关“反思现代性”的讨论。

作为一个话题,现代性讨论的出现,与后现代、后殖民批评在中国的抢滩夺陆有关。在一个新的历史时期,对作为西方“他者”的“现代性”的重估以及相应的所谓“中华性”的提出,似乎成为现代性讨论的最初契机。然而,由于简单地强调现代/后现代的断裂,又对现代性与中国历史的复杂关联缺乏细致的知识清理,这样的“重估”可能没有真正挣脱单一的现代性逻辑,而现代性讨论的深入,并不是表现为单纯的颠覆或解构,而是将“现代性”当作一整套建构机制,从而考察它在中国历史中展开的复杂戏剧。在这一方面,汪晖的《韦伯与中国的现代性问题》一文,虽然已跳出文学研究的领域,但在某种意义上,可以看做90年代文学研究范式转移的重要表征。<sup>[39]</sup>在这篇长文中,作者不仅借用西方诸多知识资源,细致梳理了有关“现代性”的理论表述,更为重要的是,通过对韦伯宗教社会学的研究,在质疑“现代性”的普遍性叙事的同时,也从“文化间性”的角度,提出了中国现代性的特殊性问题,这样一种思路为重新解读中国现代历史乃至重新描绘中国历史图景提供了某种可能。这种思考角度、前提的变化,很快也波及到了文学研究领域,1996年《中国现代文学研究丛刊》第一期,发表的汪晖、吴晓东、旷新年关于“现代性”的笔谈,就表明了研究界对这一思路的自觉推进。

现代性反思的展开,在文学研究中的主要体现,是对80年代确立的单一、同质的文学现代化尺度的重新考量上,钱理群那一段被广为引用的文字,传达了普遍的心态:“现实生活的无情事实粉碎了80年代关于现代化、关于西方现代化模式的种种神话。与此相联系的是‘西方中心论’的破产。这都迫使我们回过头来,正视‘现代化’的后果,并从根本上进行追问:什么是现代性?”,落实到专业领域,就是“如何理解‘现代文学’这一概念中的‘现代’两个字?”<sup>[40]</sup>对“现代”的追问,意味着一种新的态度,不再将“现代”当作自明性的研究前提,而是“必须将‘现代’本身作为一种意识形态和典范来看

待,而不是奉为先验的价值”<sup>[41]</sup>。从这一点出发,文学之“现代”得以成立的奠基性前提,都纷纷得到检讨。从现代性的角度看,“五四”新文学的发生,正是在一种线性的时间观念的作用下,通过传统与现代、文言与白话、精英与通俗等一系列对立,而建立起自身的合法性和“现代”品质,而西方文学观念以及文类体系的移入,以及对启蒙立场、审美独立的强调,也强化了这一品质的纯粹。如果说80年代“20世纪中国文学”、“重写文学史”的提出,是在新的历史语境中重申了这一乐观的、高调的现代性立场。那么,90年代的反思现代性讨论,更多地集中于对现代性“宏大叙事”中压抑、排斥机制的检讨,以及其内部的矛盾、冲突的发现上。上文提及的汪晖的《预言与危机》与王晓明的《一份杂志和一个社团》都从不同的层面,触及到了这个问题。作为现代性开端的“五四”传统的内在统一性被瓦解,其确立的文学机制中的负面效应也得到揭示。从学科史发展的角度看,“反思”的结果动摇了80年代提出的、“20世纪中国文学”的研究范型,以“现代性”为核心的文学史观的完整性、同质性也随之破裂。

这一变化带来诸多方面的影响,其中的一种表现是,20世纪中国文学的历史可能性,被更多地呈现出来。众所周知,“现代”到底是一个纯粹的时间概念,还是包含着特定的价值预设,曾在文学史编撰中引起过相关的争论。在80年代的文学现代化想象中,“20世纪中国文学”概念所设定的四方面内容:“世界文学”总体视野、改造民族灵魂的启蒙立场、以“悲凉”为核心的美感特征、语言及思维的现代化,如果说体现了一种鲜明的现代尺度的话,那么用这种单一的尺度去衡量20世纪中国文学的展开,是颇成问题的。不仅许多“非现代”的文学实践,如旧体诗词、通俗文学,要被排除在外,而且像十七年文学、“文革”文学这样的特殊文学形态,也无法得到有效的说明。当“现代性”尺度的局限性被一一揭示,将“现代”变成为一个“价值无涉”的中性时间概念,由是成为还原文学史多元景观的具体策略,<sup>[42]</sup>结果是“现代”的不断扩容。这包括对鸳鸯蝴蝶派文学、海派小说以及武侠小说等通俗文学类型的重视,雅俗互动、共生的文学史框架的引入,革命大众文学中“反现代的先鋒”的命名,以及所谓被“五四”新文学压抑的晚清“众声喧哗”之现代性的挖掘等。一位研究者通过梳理近年“现代性”研究的成果,已明确提出有关“现代”文学的研究,“正朝纯粹的20世纪的时间框架迈进”,“而其内容将由每一个体验深刻、眼光独到的解释主体去填充。”<sup>[43]</sup>

影响的另一种表现,则体现在对现代性本身包含的复杂、悖论、差异因素的发掘上,作家的审美体验、写作实践与“现代”的整体性规划之间的张



力,成为研究的焦点。依照两种现代性的区分(世俗现代性与审美现代性),那些能够突破线性进化论、启蒙意识、现实主义等现代性叙事、呈现出某种“反抗”性质的文学向度,受到了更多的青睐。章太炎、鲁迅等人身上体现出的危机意识和对诸多“现代”意识形态的批判,在这方面堪成典范。从审美角度切入的,对沈从文、张爱玲、萧红等热点作家的研究,也无不聚焦在这一方面。余凌《中国现代文学中的审美主义与现代性问题》一文,可以说对上述倾向进行了大致总结,它通过考察若干研究个案,做出这样一种概括:如果将现代性当作一种“普遍主义的知识体系”,本身具有强大的整合力,那么“文学”则是惟一能逃逸出整合的领域,呈现出丰富的生存情境。在这个意义上,沈从文的《新与旧》消解了进步的整一性现代图景,张爱玲的小说展现了一个“没有完成”的“现代”给中国日常生活带来的参差形态,中国现代小说中的挽歌情绪中则交织着现代性的焦虑。<sup>[44]</sup>同样是关注“审美”领域,这样的考察角度、问题意识,显然已与“重写文学史”的思路迥然不同。

当现代性反思打破了一元化的文学史观,完整的现代性图景破碎成差异、矛盾和多种向度的并置,多元的对话视野背后潜藏的一些问题,也值得注意:对现代的不断扩容,是否也意味着研究的价值前提的缺失?由此而来的问题是,学科自身的合法性与边界,是否随之被动摇?在消费社会全面降临之际,对精英现代性之外的通俗文化、市民情调、日常生活的重视,其内在的意识形态性质,有否应该得到必要的反省?再有,现代性反思中引申出的一系列命题,如民族国家、两种现代性、“被压抑的现代性”等,在不断的重述中是否会变为新一轮的知识规划?或者说,多元的现代性论述是否也会成为模式化的一元,同样简化了历史的复杂性和特殊性?<sup>[45]</sup>这一系列问题,表明在与既有研究范型形成对话和挑战的同时,现代性反思内部也包含着一定的困惑和矛盾:一方面,是过去的整体性观念的破裂,另一方面,新的整体尚未出现,而学科的活力与危机,都与此相关。

上述的困惑和矛盾,突出表现在了《中国现代文学三十年》一书的修订之中。由钱理群、吴福辉、温儒敏、王超冰合著的《中国现代文学三十年》(上海文艺出版社1987年版),作为一部影响广泛的文学史教材,在某种意义上,体现了80年代现代文学研究的整体进展,书前的长篇《绪论》所解说的,正是“20世纪中国文学”的概念。因为被教育部指定为重点教材,本书经过一年的重新修订,于1998年由北京大学出版社出版,至2004年已17次印刷,印数达35万,影响甚大。与初版相比,修订版“主要是吸收了1987年以后近十年的研究,以及我们自己研究的新的心得”,在各章内容上有了很大

的变化,章节与结构上也有了一定调整,如作家专章中增添了沈从文、通俗小说的发展独立分章叙述、40年代文学不再分为三个地区等。虽然著者对这些变化做了低调的处理,在体现学科最新发展的同时,也强调教科书的稳定性和可接受性,<sup>[46]</sup>但在一种反思现代性的语境中,修订中的“变化”还是引起了广泛的关注和讨论,“一种叙述上的暧昧、一种犹豫不决”的性质也被评论者指出。这种暧昧性、犹豫不决性,一方面表现在该书对“现代”内涵的界定上:在《前言》中,“现代”被论述为一个时间概念的同时,它内在的价值预设也被强调:“所谓‘现代文学’,即是‘用现代文学语言与文学形式,表达现代中国人的思想、感情、心理的文学’。”这就形成了一种潜在的矛盾。与此相关的是,全书最引人瞩目的改动:分出三章来论述通俗小说的发展,有关“现代”的标准似乎已经放宽。但也有论者指出,将通俗文学纳入现代文学史框架,其实仍是依据新文学的现代性标准,而“使通俗小说成其为通俗小说的独有的自律性机制”则有可能被忽略。上述问题表明,当“现代性”被理解为一个包容异质因素的概念、当更多的被政治意识形态以及“五四”的精英主义压制的“现代性”被释放出来,对学科成立之价值前提的辨认,仍是无法回避的,如洪子诚所疑惑的:“‘历史’的重建并非是各种复杂、矛盾因素的陈列,在这一‘重建’中,如何确立‘选择’与‘评价’的位置,来显现叙述者在受意识到历史的拘囿和束缚时对于可能性的思考和争取?”<sup>[47]</sup>这显然是需要考虑的问题。

#### 四 学科边界的打破及其影响

现代性讨论,带来了一元文学史观的瓦解,但它更为重要的价值,还是表现在对新的研究空间的释放上。90年代后期,王晓明主编的《二十世纪中国文学史论》,其3+1的编选方式,恰恰体现了这一点。其中的前三卷,可以看做是“20世纪中国文学”研究思路的一次成果展示,而体现“现代性”研究新变的一卷,就别有意味地命名为“批评空间的开创”。其实,研究范围、空间的拓展要求,从80年代开始,就一直支配着现当代文学研究的展开:突破内部与外部的区分,不断引入文化、思想、学术史的视角,一直是现代文学研究的基本特色;应和“20世纪中国文学”的提法,拆除设置在近代、现代、当代的学科界限,更是一种不断强劲的呼声。90年代以后,随着“现代性”讨论的深入,学科际的打破与重新整合,也成为重要的趋势。

究其原因,中国文学的“现代性”问题,不单纯是一个美学的问题,而且

涉及到社会、文化现代转化的整个过程,要说明这一“现代性”的历史发生,与“文学”相关的诸多社会实践,都应纳入考察的范围。王晓明的《一份杂志和一个“社团”——重评“五四”文学传统》已提出:“今天重读二十世纪中国文学的历史,就特别要注意那些文本以外的现象”,并率先将目光投向了文学的组织、生产和流传。这样的工作在90年代初,如果说还别有新意的话,那么随着现代性讨论的深入,已蔚为大观地展开。汪晖也早已指出这一点:“如果我们不只是把文学的现代性问题仅仅视为文学叙事的技巧,而且把这种现代性问题视为整个现代社会和文化变迁的一个组成部分,那么中国文学的现代性问题就是一个极具潜力的研究课题。”他“散乱地提出”的一些研究课题,包括新文学如何重构了历史叙事、现代语言的“理性化”与“科学化”变革、语言变革与民族国家的关系、文学对现代性的复杂态度、文学变迁背后的非文学因素等,就触及到了文学现代性的诸多方面,规划出一个相当庞大的研究空间。<sup>[48]</sup>类似的设想,也出现在钱理群的论述当中,在谈及现代性的追问时,他也提出,除了一系列前提外,追问的范围应包括文学与现代国家、政党政治、现代出版、教育、学术的广泛联系、中外文学的关系、20世纪中国文学发展总格局中不同组成部分的关系,以及城市与乡村、内地与沿海之间的不平衡在文学上的表现、反思现代化的作家作品的评价等众多问题。<sup>[49]</sup>由此看来,“现代性”反思,似乎可以扩展成一个无所不包的话题,具有空前的研究潜力。虽然,“无所不包”并不一定是件好事,具体的研究范围还需实践来揭示,但这样一种视野的出现,至少意味着从具体的历史情境出发,从文学与社会的多种联系中重述文学的历史,是“现代性”讨论更为深层的逻辑。

首先,从一种知识、话语的历史建构角度,探讨一些现代基本观念的发生与确立,是此类研究的一个重点。在这方面,汪晖对“个人”、“科学”等一系列观念的检讨,已启动了一项现代思想史研究的宏大工程;刘禾有关“国民性”话语的历史检讨,因为触及到了鲁迅的评价问题,而引起广泛的争议,但她从“跨语际实践”角度展开的分析,无疑还原了“国民性”这一现代话语得以形成的历史轨迹;另外,戴燕关于文学史这一“神话”的考察,罗岗、旷新年等对现代“文学”观念的发生及其制度性基础的讨论,也是值得注意的思路。其次,当“文本以外的现象”被普遍关注,文学的生产、传播以及相关的批评实践,自然也是研究的一个焦点:钱理群从文学生产的体制层面着手的对“社会主义现实主义”模式的讨论,刘禾有关文学批评对现代文学“民族国家”性质建构的考察,都显示了这一思路的活力;而洪子诚更是将文学制度、

规范、作家状况等外部环节,转化为文学史研究的框架,创造性地完成了当代文学“一体化”进程的描述。<sup>[50]</sup>当然,在这一方面,90年代成果最为丰富的课题,要算现代文学与出版发行、媒体传播、稿费制度之关系的研究。80年代,陈平原对晚清小说的研究,已开启了这一项研究的先河,而在90年代较有代表性的成果,可列举如下:刘纳《创造社与泰东图书局》,栾梅健《稿费制度的确立与职业作家的出现》,吴福辉《作为文学(商品)生产的海派期刊》,旷新年《1928年的文学生产》,王中忱《“五四”新文化运动时期的商务印书馆》、《新式印刷、租界、都市与近代出版资本的形成》等。<sup>[51]</sup>

除上述趋向以外,90年代释放出的研究空间,还有多种体现。在文学与教育之关系的研究方面,钱理群主持的“20世纪中国文学与大学文化”的研究,推出了王培元《抗战时期的延安鲁艺》(1999年)、黄延复《二三十年代清华校园文化》、姚丹《西南联大历史情境中的文学活动》(2000年)(均由广西师范大学出版社出版)三种。在文学与现代城市的研究方面,继“上海”之都市现代性成为文学研究的热点之后,有关“北京”的相关讨论也在启动。<sup>[52]</sup>在其他方面,现代文学与地域文化、宗教文化、政治文化的历史关联,也不同程度地得到了讨论。

上述所举的只是一些典型个案,自然不能代表90年代研究的全部实绩,但基本的面貌可见一斑。不难看出,在空间的扩张中,文学研究的范式、方法,乃至学科的性质也在暗中转变,文学社会学、文化研究思路的大面积介入,当然也会造成研究本体的模糊。譬如,针对研究不断“越界”带来的诸多问题,有论者也强调文学研究的本位意识,以及在一个全面物化时代“审美”的重要。<sup>[53]</sup>这一质疑不仅提醒研究者“文学”感受、审美经验的不可替代性,也说明当单一的“文学性”想象遭到全面质疑,在文化、社会、历史的重重纠葛中,重新构建“文学”的历史可能性,也是学科所面临的挑战。同时,还应看到,90年代研究的诸多新变,无疑与海外研究思路不断涌入息息相关。在知识全球化的浪潮中,“理论的旅行”带来了新的研究视野,但在相应的转化、应对中,如何挣脱知识生产、再生产的链条,从真实的现实处境和深入的历史探究中提出自己的问题,也成为当下普遍关注的问题。

从学科史的角度看,现代文学及其研究的兴起,不单纯是一项与文学相关的历史实践,它同时也是复杂的政治、文化方案的一部分,如后来一位论者提出的那样,它具有“元话语”性质,在历史的变迁中是一种“能用来进行再度阐释和可以不断借用的理论资源”。<sup>[54]</sup>这样一种性质,使它在追求一种稳定的历史学科的品质的时候,也在自身的“重写”中一次次回应了社会思

潮的变迁。因而,在不断形成自身的知识规范的同时,一种危机与“当代性”的意识,也始终伴随着它的展开,在一个“犹豫不决”的暧昧时期,这样一种结构性的紧张,或许仍是其进一步展开的前提。

## 注 释

- [1] 陈思和、王晓明:《主持人的话》,《上海文论》1988年4期。
- [2] 较有代表性的有郑波光:《接受美学与“赵树理方向”》,《批评家》1989年3期;胡明:《“五四”文化精神的迷失与复归》,《文艺争鸣》1989年4期;应雄:《二元理论,双重遗产:何其芳现象》,《文学评论》1988年6期;夏中义:《历史无可避讳》,《文学评论》1989年4期等。
- [3] 罗守让:《文学史能这样重写吗?——也谈对赵树理的再认识》,《文艺报》1990年5月26日。
- [4] 陈思和、王晓明:《关于“重写文学史”专栏的对话》,《上海文论》1989年6期。
- [5] 《主持人的话》,《上海文论》1988年6期。
- [6] 陈思和明确提出,本栏反思的对象是“那种仅仅以庸俗社会学和狭隘的而非广义的政治标准来衡量一切文学现象,并以此开代替或排斥艺术审美评价的史论观。”《主持人的话》,1989年5期。
- [7] 参见《上海文论》上戴光中《关于“赵树理方向”的再认识》(1988年4期),陈思和《胡风文学理论的遗产》(1988年6期);杨朴《桃花谢了春红,太匆匆——由〈青春之歌〉再评价看革命历史题材创作的局限》(1989年2期)。
- [8] 见蓝棣之:《一份高级形式的社会文件》、许循华:《对中国现当代长篇小说的一个形式考察》(《上海文论》,1989年3期)、王雪瑛:《论丁玲的小说创作》(《上海文论》,1988年5期)。
- [9] 陈思和:《关于“重写文学史”》,《文学评论家》1989年2期。
- [10] 陈安湖、唐世春:《“审美文学史”辨析》,《华中师范大学学报》(哲社版),1991年2期。
- [11] 赵园:《也说“重写”》,《上海文论》1989年6期。
- [12] 譬如,范伯群针对“鸳鸯蝴蝶派”历史评价的反思,已涉及到了通俗文学与报章杂志、都市现代化的关系,以及现代文学的娱乐性、商品性问题。范伯群:《对鸳鸯蝴蝶派——〈礼拜六〉派评价之反思》,《上海文论》1989年1期。
- [13] 陈平原:《学术史研究随想》,《学人》第一辑,江苏文艺出版社,1991年11月。
- [14] 《传统、现代性及其他——答韩国〈历史研究〉杂志特约记者赵京兰博士问》,《死火重温》,第388页,人民文学出版社,2000年1月。
- [15] 陈思和、王晓明:《关于“重写文学史”专栏的对话》,《上海文论》1989年6期。
- [16] 王晓明:《一份杂志和一个“社团”——重评“五四”文学传统》,《刺丛里的求索》,上海远东出版社,1995年;陈思和:《民间的沉浮:从抗战到文革文学史的一个解

释》，《鸡鸣风雨》，学林出版社，1994年。

- [17] 赵毅衡：《“后学”、新保守主义与文化批判》，《花城》1995年5期。
- [18] 余凌：《论中国现代散文的“闲话”与“独语”》，《文学评论》1992年1期。
- [19] 参见孙玉石：《中国现代主义诗潮史论》，北京大学出版社，1999年。
- [20] 在这方面，代表性成果有钱理群主持的40年代小说研究：《对话与漫游——四十年代小说研读》（上海文艺出版社，1999年8月），以及“诗化小说研究书系”（广西教育出版社2003年）。
- [21] 参见解志熙：《美的偏至——中国现代唯美—颓废主义文学思潮研究》，上海文艺出版社，1997年8月。
- [22] 王富仁：《关于“重写文学史”的几点随想》，《上海文论》1989年6期。
- [23] 谢冕：《世纪末：中国知识分子的思索——〈二十世纪中国文学丛书〉总序》，这一套丛书谢冕主编、李扬副主编，由时代文艺出版社1993年推出。
- [24] 还可列举的有：陈鸣树主编《二十世纪中国文学大典》（上海教育出版社，1994年），黄曼君主编的《中国近百年文学理论批评史》（湖北教育出版社，1996年），易新鼎主编的《二十世纪中国小说发展史》（首都师范大学出版社，1997年），孔范今、黄修己各自主编的《二十世纪中国文学史》教材（山东文艺出版社1997年；中山大学出版社，1998年），王晓明等编选的《二十世纪中国文学史论》（东方出版中心，1997年）等。
- [25] 温儒敏：《关于“经典化”与“学院化”》，《文艺研究》1999年1期。在钱理群的个人研究规划中，也包括作家作品的历史筛选，对经典之作有重点有选择的精读与研究这样一种自觉的“经典化”努力（见《我的中国现代文学研究大纲》，《中国现代文学研究丛刊》1997年1月）。
- [26] 钱理群：《〈百年中国文学经典〉序》，谢冕、钱理群主编《百年中国文学经典》，北京大学出版社，1996年12月。
- [27] 佛克马、蚁布思：《文学研究与文化参与》，第37页，俞国强译，北京大学出版社，1996年6月。
- [28] 唐湜：《关于中国现代文学史的一些看法和设想》，《上海文论》1989年1期。
- [29] 樊骏：《〈丛刊〉：又一个十年（1989—1999）——兼及现代文学学科在此期间的若干变化（上）》，《中国现代文学研究丛刊》2000年2期。
- [30] 王一川：《小说中国》，第3页，《〈二十世纪中国文学大师文库·小说卷〉序》，海南出版社，1994年。
- [31] 参见葛红兵：《为二十世纪中国文学写一份悼词》，《芙蓉》1999年6期；王朔《我看鲁迅》，《收获》2000年2期；陈漱渝《由〈收获〉风波引发的思考——谈谈当前鲁迅研究的热点问题》，《鲁迅研究月刊》2001年1期；高旭东编《世纪末的鲁迅论争》，东方出版社，2001年9月。
- [32] 在2000年5月举行的中国现代文学研究会第八届理事会第二次会议上，“新文学

- 的评价标准”成为主要议题,见秦弓《中国现代文学研究会第八届理事会第二次会议纪要》,《中国现代文学研究丛刊》2000年4期;“经典的流动”的说法,出自朱栋霖《经典的流动》,《中国现代文学研究丛刊》2000年4期。
- [33] 在有关“重写”的评论当中,一个较为集中的意见是:“重写文学史”过多地强调了“当代性”,而缺少“历史主义的意识”,更多地用“今天的认识水平”去评价作家作品,而脱离了原来的历史环境。针对这样的批评,“专栏”主持人也做出回应,阐发了“历史主义”与“当代性”的辩证关系。参见陈思和、王晓明:《关于“重写文学史”专栏的对话》,《上海文论》1989年6期。
- [34] 王富仁:《当前中国现代文学研究中的若干问题》,《中国现代文学研究丛刊》1996年2期。
- [35] 见《中国现代文学研究丛刊》2002年1期的《“左翼文学与现代中国”笔谈》,包括:旷新年《断崖深处的历史》、冯奇《左翼文学论的性质和功能》、孟繁华《左翼文学与当下中国文学》、王富仁《关于左翼文学的几个问题》、萨支山《“革命文学”论争中的文学史叙事》、李今《苏共文艺政策、理论的译介及其对中国左翼文学运动的影响》。
- [36] 汪晖:《〈无地彷徨〉自序》,第16页,《无地彷徨——“五四”及其回声》,浙江文艺出版社,1994年。
- [37] 黄修己:《历史的反思,直逼“五四”》,《中国现代文学研究丛刊》1997年1期。
- [38] 严家炎:《怕颠覆,只怕误读》,《中国现代文学研究丛刊》1997年1期。
- [39] 汪晖:《韦伯与中国的现代性问题》,《学人》第6辑,1994年9月。
- [40] 钱理群:《矛盾与困惑中的写作》,《文学评论》1999年1期。
- [41] 旷新年:《现代文学发生中的现代性问题》,《中国现代文学研究丛刊》1996年1期。
- [42] 吴晓东:《建立多元化的文学史观》,《中国现代文学研究丛刊》1996年1期。
- [43] 王攸欣:《1998—1999年中国现代文学研究述评》,《中国现代文学研究丛刊》2001年1期。
- [44] 余凌《中国现代文学中的审美主义与现代性问题——以〈批评空间的开创〉为中心》,《中国现代文学研究丛刊》1999年1期。
- [45] 李怡《“重估现代性”思潮与中国现代文学传统的再认识》一文,就对近年来“相关的‘现代性批评’往往牺牲和忽略了文学史发展的诸多细节”提出了批评。《文学评论》2002年4期。
- [46] 钱理群等:《中国现代文学三十年》(修订本)《后记》,北京大学出版社1998年。
- [47] 以上观点见《文学评论》1999年1期发表的《现代文学的观念与叙述——〈中国现代文学三十年〉笔谈》,包括旷新年的《犹豫不决的文学史》、吴晓东的《文学史叙事的内在理念》、洪子诚的《〈中国现代文学三十年〉的“现代文学”》三篇文章。
- [48] 汪晖:《我们如何成为“现代的”?》,《中国现代文学研究丛刊》,1996年1期。

- [49] 钱理群:《矛盾与困惑中的写作》,《文学评论》1999年1期。
- [50] 孔庆东:《从〈雷雨〉演出史看〈雷雨〉》,《文学评论》1991年1期;钱理群《“新的小说的诞生”》,《文艺理论研究》1997年1期。
- [51] 刘纳:《创造社与泰东图书局》,广西教育出版社,1999年;栾梅健:《稿费制度的确立与职业作家的出现》,《中国现代文学研究丛刊》1993年2期;吴福辉:《作为文学(商品)生产的海派期刊》,《中国现代文学研究丛刊》1994年1期;旷新年:《1928年的文学生产》,《1928:文学革命》,山东教育出版社,1998年5月;王中忱:《“五四”新文化运动时期的商务印书馆》、《新式印刷、租界、都市与近代出版资本的形成》,《中国现代文学研究丛刊》1999年1期、3期。
- [52] 2003年10月在北京大学召开了“北京:都市想象与文化记忆”学术研讨会。
- [53] 温儒敏:《思想史取替文学史?——关于现代文学传统研究的二三随想》,《文学课堂:温儒敏文学史论集》,吉林人民出版社,2002年1月。
- [54] 旷新年:《现代文学发生中的现代性问题》,《中国现代文学研究丛刊》1996年1期。



## 第十一章

# 当代文学的历史叙述和学科发展

“当代文学”作为诸多文学专业中最年轻的一个研究方向,它的学科合法性自 80 年代以来,一直处在一种暧昧状态中。这不仅指一直存在的关于当代文学能否写“史”或是否有“史”的质疑,更是指作为学院体制中的一门学科与其历史叙述之间所存在的矛盾性。在很大程度上,前一问题正是后一问题产生的。但这矛盾性的存在,并不意味着当代文学就没有相应的文学史写作。“当代文学”这一范畴于 50 年代后期便出现在当时的当代文学史当中,并确立了相应的文学史叙述脉络和当代文学可能的学科地位。

矛盾性产生于“文革”结束之后。一方面,当代文学作为一个独立的学科方向在学院体制中得以建立;而另一方面,50 年代后期建立的当代文学史叙述的基本前提,却从这一时期开始直至整个 80 年代遭到了越来越明显的质疑——这一悖论构成了当代文学学科建立的初始情境。这使得 80 年代之后,当代文学面临着多重质疑。质疑之一,来自 80 年代被宽泛地称为“重写文学史”的思潮。所谓“重写”,即是要对 50 年代后期建立的文学史规范进行调整和改写,实则是要求建立一种不同于以左翼文学为核心的文学史叙述脉络,而把更多的左翼文学乃至“现代”文学之外的因素纳入到“五四”以来的文学史当中。作为“左翼文学”当代形态的 50 至 70 年代的当代文学,在这一文学史图景中的地位颇为可疑,这便导致“当代文学”丧失了其“历史性”,而仅仅成为对“当前的文学”的批评和描述。质疑之二,来自“新时期”文学实践的丰富性和复杂性,与延续了 50 年代后期文学史体例和叙述脉络的当代文学史教材之间的明显裂隙。“新时期”文学显然不再以建构“无产阶级文艺”作为自己的基本方向,甚至可以说,正是因为要不断地突破以社会主义现实主义为主导方法、以建构无产阶级文学为主要目标的主流话语的限制,“新时期”文学才获得了广泛的活力,并逐渐呈现出“多元”的文学格局。80 年代诸多的当代文学史教材,则基本上延续的是以“社会主义

文学”为核心线索的文学史叙述方式,尽管许多教材将当代文学的定性后撤为“社会主义时期的文学”,但仍不足以把新时期以来的诸多文学现象纳入到统一的历史叙述当中。这使得当时的当代文学史多是一种被“拦腰截断”的文学,而无法建立当代文学本身的主体性叙述。——正是这两个重要原因,造成80年代当代文学学科位置的尴尬性和人们对当代文学史写作的普遍不满。

当代文学的这一处境,由于研究者的不断尝试,于80年代后期以来开始获得了新的突破。这种突破,一方面表现在研究者开始建立起连贯的关于新时期文学的历史叙述,或找到了延续性的批评主题;另一方面,一些研究者则尝试以新的理论资源来重读50—70年代的当代文学,并尝试寻找50—70年代文学与“新时期”文学之间的历史关联。这主要指的是以“再解读”为主的研究,也可以说,这是新时期以来形成的突破性批评理论返身对当代文学的重写。这种理论资源主要指的是以结构—后结构主义、精神分析、意识形态批评、后现代理论、第三世界批评理论、后殖民理论以及女性主义理论等为主的西方60年代以来的当代文化理论。当年轻的研究者把这些理论富于创造性或充满“误读”地运用于当代文学批评之中时,开始呈现出当代文学及其发展过程中曾经被遮蔽的历史视野。与此同时,90年代后期也出现了一种并未明显地使用西方理论,但却在解构性的历史清理当中获得了不同以往的文学史叙述脉络的当代文学史。90年代后期以来当代文学史研究的突破之处,主要表现为对80年代“重写文学史”的再重写,其中一个并未明确提出的意图,则是试图争取当代文学的“学科合法性”,并逐渐建构起当代文学历史的主体性叙述。

当代文学的学科发展过程,主要包括了上述的三个阶段。必须指出的是,这里所谓的“阶段”只是一种权宜的描述方式,毋宁说,这是迄今为止三种代表性的当代文学史研究范型。三者并不是线性的彼此更替,而往往同处于复杂的并置、冲突的互动格局中。其中的核心问题,则在如何陈述当代文学的学科特性,并将这一陈述延伸到繁复多样的当代文学实践之中。

## 一 50至70年代:“当代文学”的建构与历史叙述

### (一)“当代文学”的特殊性和当代文学史的最早产生

“当代文学”这一概念尽管于50年代后期才出现,但作为一种有着特定

时期的历史规范性的文学形态,“当代文学”实际上在40年代(更具体地说是40年代初期毛泽东发表《新民主主义论》和《在延安文艺座谈会上的讲话》的时候)就已经开始被设计了。和“现代文学”或“古代文学”等命名不同,“当代文学”不仅指对文学事实的历史描述,同时还包含着对“理想”的文学形态的实验。也就是说,对“当代文学”理想规范的实践和对已出现的文学事实进行挑选、规范,这是彼此互动的同一过程。如果说,对于“现代文学”或“古代文学”的历史概括,尚能容许写史者依照对文学观念、文学史理念的不同理解而有所变化的话,那么,“当代文学”这一范畴本身就已经蕴涵了规定性的文学发展走向和对文学发展的历史描述方式。“当代文学”的这一特殊性,是与产生它的特定历史情境中的特定意识形态实践直接相关的,即是完成“新民主主义革命”之后接着进行“社会主义革命”。这一马克思主义和毛泽东思想意义上的历史段落的划定,同时也规定了文学的性质和历史进程。“当代文学”被规定为“社会主义性质的文学”。这一基本方向的规定,确定了当代文学的实践方向,也成了当代文学史写作的基本原则。由于“当代文学”被看做是“无产阶级革命文学”在社会主义阶段的全面展开,因此当代文学史便是要描述社会主义文学取得的成就、社会主义文艺与资产阶级文艺的“斗争”情况以及总结历史经验,提出更高的文学规范和发展目标。——总之,是以左翼文学基础上更高阶段的“革命文学”为主体,叙述这一文学形态的发生、发展的历史过程。

不用说,在这样的文学史理念的支配下,很难谈得上对文学事实的“丰富性”进行整理,更不用说对文学现象的“复杂性”进行分析和梳理。它事实上排除了一切左翼文学之外的文学形态和文学理念,并把“惟一”的文学形态——社会主义时期的无产阶级文学——的历史,描述为意识形态的思想斗争史——对资产阶级思想和无产阶级思想斗争的直接诠释。这导致50年代后期出现的几部当代文学史<sup>[1]</sup>和80年代前期的多部当代文学史,在文学史体例和编写方式上,都以极为相同的面貌出现。

“当代文学”作为一种被高度规范的意识形态实践,在50年代后期开始被纳入到革命历史的叙述当中,并获得了明确的命名。1959年,新中国建立十周年纪念,是“当代文学”这一范畴明确出现和当代文学史最早写作的重要契机。由于国内意识形态实践的困境和紧张状态(“大跃进”、“双反”、“社会主义再教育”、高等院校改革等),也由于冷战格局中国际共运出现的新矛盾(中国和苏联关系的紧张、批判国际“修正主义”潮流等),以高度肯定的姿态讲述社会主义当代文学的既有成就,并再次确认社会主义革命方向,

就成了当时“大学文学教学改革”的主要内容。在“拔掉资产阶级反动学术权威”的“白旗”而“插上无产阶级的红旗”的口号下,当时的大学中文系出现了集体写作文学史的现象,要求以“厚今薄古”的方式,以“无产阶级和资产阶级两条道路的斗争”为线索,重写文学史<sup>[2]</sup>。一方面批判和修改此前写作的“新文学史”,如对王瑶的《中国新文学史稿》的批判,如刘绶松的《中国新文学史初稿》的修改;另一方面,则是加紧“高举无产阶级文艺的旗帜”的新的文学史写作。与古代文学、现代文学研究领域的诸多集体写作的文学史出现同时,当代文学史的写作也开始进行。50年代后期大规模的高校文学史写作热潮,与当时出现的长篇小说热潮一起,是新中国建立后第一次历史叙述的高潮期。可以说,这也是冷战格局中趋于极端化的意识形态冲突的产物。因此,这一时期的当代文学史极为突出文学的“党性”,并把“无产阶级文艺和资产阶级文艺的斗争”作为惟一的历史线索。这一特定历史情境所产生的当代文学及其历史叙述,造就了当代文学史写作的特定“出身”和身份标记。而“文革”结束至80年代前期的当代文学史,尽管做了一些调整,但基本体例和对当代文学的定性,仍在很大程度上延续了这一时期文学史的做法。正是这一点,造成了当代文学历史叙述和学科合法性的暧昧性的根源。

于50年代后期开始酝酿,60年代初期出现了一批最早的当代文学史。其中重要的几本:一是华中师范学院中国语言文学系编写的《中国当代文学史稿》。这本书1958年开始写作,几经修改于1962年由科学出版社出版。这大概是最早写作的当代文学史;另一是山东大学中文系中国当代文学史编写组编写的《中国当代文学史(1949—1959)》上下册,于1960年由山东人民出版社出版。这是最早正式出版的当代文学史。

中国科学院文学所《十年来的新中国文学》编写组编写的《十年来的新中国文学》,1963年由作家出版社出版。这也是最早的当代文学史之一,在对“新中国文学”的时期划分、对历史线索的勾勒、对文学事实的筛选方式等方面,与另外两本“当代文学史”并无太大差别(事实上也不可能出现太大的差别)。有所不同的是,这本书试图尽量淡化文学史的意识形态色彩,而竭力把重点放到对文学事实(尤其是专业作家创作的作品)上来。这或许可以看做在格外强调文学史的意识形态色彩的时期,编写者试图尽量“回到文学”的某种努力。大概也正因为此,在80年代,前两本当代文学史很少被人提起,而《十年来的新中国文学》获得的评价相对要高一些。除这三本正式出版的当代文学史之外,当时的各大学也内部印行了一些当代文学史教材。

比如北京大学中文系即由1955级集体编写了《中国现代文学史当代部分纲要》，以铅印本在内部流通。

## （二）“当代文学”的历史定性和学科定位

对当代文学这一范畴的“起源”的追溯，有助于破除一种对于当代文学的常见的理解，即认为“这个‘当代’（contemporary）含有‘当前’的意思，指的是眼前正在进行的文学”<sup>[3]</sup>。当我们面对当代文学这一学科的历史的时候，要讨论的关键问题不是为什么称呼其“当代文学”，而是“当代文学”这一特定范畴在怎样的中国历史语境之中产生，并被赋予了怎样的含义。50年代后期开始出现的“当代文学”，并不是一个“自然”产生的概念，也不是仅仅为了描述“当前的文学”而设置的一个多余的称呼。需要追问的是，为什么截取1949年作为“当前的文学”的起点？在50年代后期的历史情境中，以1949年作为起点划定的“当代文学”被规定了怎样的历史特性？——对这一问题的追问，既涉及特定历史观念在文学上的投影，也涉及如何理解“当代文学”的特定历史内涵。而这正是溯源当代文学学科历史的基本前提。

“当代文学”的出现，是使文学的历史叙述高度规范化的步骤之一。这一点，突出地表现在从“新文学”向“现代文学”、“当代文学”这种概念或命名的更替之中。建国后对于1919—1949年这段文学史的写作，从50年代前期到50年代后期，出现了颇为明显的“更名”现象。50年代前期出版的有关“五四”以来文学的文学史，普遍称为“新文学史”。但从50年代后期开始，同样书写30年新文学的文学史，却普遍地改名为“现代文学史”。如复旦大学中文系现代文学组学生集体编著的《中国现代文学史》（上册，1959年7月，上海文艺出版社）、复旦大学中文系1957级文学组学生集体编著的《中国现代文艺思想斗争史》（1960年，上海文艺出版社），以及吉林大学中文系（1959年）和中国人民大学中文系（1962年）师生编写的两部《中国现代文学史》。为什么50年代前期把1919—1949年的文学称为“新文学”，而50年代后期却称为“现代文学”？这一命名的变化，实际上是对“五四”以来的文学进行明确的历史分期和历史定性的表露。以“现代文学”取代“新文学”是为了突出1919—1949年这段文学作为“新民主主义文学”的特征，同时也是为了把文学的历史进程更好地与中国革命的历史进程结合起来。如周扬所说的：“中国现代文学是新民主主义文学，是新民主主义文化的一部……对前面要有回顾，要有一段旧民主主义文学的帽子，对后面要有社会主义文学的瞻望。”<sup>[4]</sup>显然，“现代文学”仅仅指1919—1949年这30年的文学（而不

能越过1949年向后延伸),并且是“新民主主义文学”(区别于此前的“旧民主主义文学”和此后的“社会主义文学”)。相比之下,“新文学”这一“五四”时期出现的文学概念就显得过于含混,它仅仅强调相对古典文学的“新”的特性,而不能区分“新文学”内部的差异。依照这样的逻辑,以“现代文学”取代“新文学”的同时,也出现了如何命名1949年之后的文学的需要。而这正是“当代文学”这一范畴出现的必要性。如洪子诚的研究指出的:“‘新文学’概念(或‘新文学史研究’)被‘现代文学’(或‘现代文学史研究’)取代的过程,也就是‘当代文学’概念(或‘当代文学史研究’)生成的过程。甚至可以说,这种‘新文学’与‘现代文学’概念的更替,正是为‘当代文学’提供生成的条件和存在的空间。”<sup>[5]</sup>尽管目前尚无法找到相应的文艺政策的资料来证明这一点,但依据“新文学”、“现代文学”、“当代文学”这三个范畴在50年代后期的命名方式,却大致可以得出这样的“症候性”解读的结论。

由此可见,我们今天所惯用的“现代文学”概念和“当代文学”概念实际上产生于同一历史时期,并且依据的是同样的历史理念,建立在同样的对中国历史的时段划分的基础上。而对这种历史划分的理由和方式做出纲领性或原则性阐述的最早来源,是毛泽东30年代后期40年代初期发表的几篇重要文章《中国革命和中国共产党》(1939年)、《新民主主义论》(1940年)、《在延安文艺座谈会上的讲话》(1942年)所提出的。尤其在《新民主主义论》中,对“新民主主义的文化”进行了详细的阐释,也成了50—70年代制定文艺政策、解释文化现象的惟一依据。这篇文章(和另外的文章一起)提出了此后文学史写作和学科分期的两个基本原则:

第一,以一定历史时期的政治和经济作为划分文学时期的依据,这种文化史分期方式,不仅认为社会历史进程规定着文学的走向,而且认为新的阶级主体的出现是导致新的文学形态的重要依据。在这里,历史观念、革命实践和文学理念是同一历史信念的反复,并处在一个不断向上的线性过程当中。这便决定了文学史的线索不是自我封闭的,也不是漫无头绪的,而是朝向未来的动态的斗争过程,而“斗争”的主体则是阶级主体在文学上的直接投射。

第二,由于中国革命经历着不同的历史阶段,新文化也相应地具有不同的历史性质。1939年,毛泽东在《中国的革命和中国共产党》一文中提出了“两重革命”：“中国革命是包括资产阶级民主主义性质的革命(新民主主义的革命)和无产阶级社会主义性质的革命、现在阶段的革命和将来阶段的革命这样两重任务的。”<sup>[6]</sup>1940年的《新民主主义论》对“资产阶级民主主义性

质的革命”这一说法做了一定的修正,即依据是无产阶级领导还是资产阶级领导,以“五四”为界,将民主主义革命区分为“新”与“旧”两个阶段,并认为新民主主义文化“就是无产阶级领导的人民大众的反帝反封建的文化”<sup>[7]</sup>。这一对新民主主义文化的定性,事实上成为50—70年代对1919—1949年间文学的基本性质的判定。尽管在30—40年代的这几篇文章中,毛泽东并没有对社会主义文艺做出明确的要求,但1949年后,周扬、邵荃麟、茅盾等人的文章事实上已经把1949年看做是中国进入“社会主义”阶段的基本标志,尤其到了1956年被认为完成了“社会主义改造”之后,使人们更有理由相信社会主义文艺必须出现。也正是在这样的前提下,才出现了50年代后期的重写新文学史并提出“当代文学”这一范畴。

抛弃“新文学”这一“五四”时期出现的概念而采用“现代文学”概念,将“新民主主义文学”限定于1919—1949年之间,正是为了把文学史的写作更准确地契入到革命历史的论述当中。而这种对照革命历史而规定的文学史图景,就使得作为社会主义文学的“当代文学”的出现成为必然。不仅如此,也规定了“现代文学”和“当代文学”历史性质的高低,同时也是学科地位的高低。由于“社会主义文学”高于“新民主主义”文学,“当代文学”也必然高于“现代文学”,或者说,“现代文学”不过是“当代文学”出现之前的一种“低级阶段”或铺垫。按照50年代后期“厚今薄古”的逻辑,这一学科定性是必然的。当代文学/现代文学这种社会地位和学科等级的高低,在80年代却发生了逆转。在80年代,现代文学成了相当意义上的“显学”,在学院体制中获得了越来越充分的发展,而当代文学由于历史叙述的暧昧性,它存在的必要性几乎被取消,以致很多人至今认为当代文学是80年代才出现的。

### (三) 两本当代文学史的体例和尴尬位置

60年代初期正式出版的两本当代文学史,无论在当时还是在80年代都很少被人提及。在重多的意义上,这两本当代文学史都处于相当暧昧的位置。这“暧昧”的来源,主要在于“当代文学”的历史规定性与对1949年后文学事实评价的复杂性之间的矛盾。它们对当代文学历史合法性的论述是相当激进的,即依照主流历史叙述而“提前”把1949年后的文学纳入“历史”之中,但它们对1949年后的文学事实进行挑选的“标准”又并不纯粹,只是依照文类、题材对文学现象进行描述。这两本文学史对于1949年后的当代文学都给予了高度评价。如山东大学版这样说:“十年来,特别是大跃进以来,在党的总路线和毛泽东思想的指引下,随着工农业大跃进和群众的冲天

干劲,文学艺术工作取得了前所未有的巨大成绩,积累了丰富的经验”<sup>[8]</sup>;华师版也这样表述:“11年,在历史的长河里,只是一瞬间,但新中国文学艺术事业的发展,却取得了巨大的成就。”<sup>[9]</sup>这两本文学史都把大跃进时期的“新民歌运动”作为社会主义文艺的“高潮”,甚至认为“新民歌是共产主义文艺的萌芽”<sup>[10]</sup>。华师版依照当时的政治分期标准把1949—1960年的当代文学分为三个时期,就是1949到1952年“国民经济恢复时期的文学”、1953年到1956年“社会主义改造和社会主义建设初期的文学”、1957年以来的“整风和“大跃进”以来的文学”<sup>[11]</sup>;山东大学版没有做这样细致的时期划分,而是同时采纳了苏联文艺理论所采取的体裁“四分法”即诗歌、小说、散文、戏剧和“三分法”即抒情类、叙事类和戏剧类,并把“作家论”和“作品论”分开。两本文学史都把“文艺运动和文艺思想斗争”作为重要组成部分,占全书的五分之一。作为一种不同趋势,80年代之后的当代文学史教科书普遍地缩小了文艺思想的篇幅,而把重心完全放到作家作品论上。另外一个值得注意的方面是,尽管这两本书名为“文学”史,但实际上描述的范围却涉及诸多“文艺”类型,如曲艺、电影文学剧本、多种类型的“群众文艺”、工厂史、回忆录等。这一方面是受到50年代后期“大跃进”的影响,强调“文艺”与“群众”的结合而非专业作家的创作;另一方面,则是为了突出“无产阶级文艺”的阶级主体,即从文艺形象的阶级性、创作者的阶级身份、文艺发展的阶级冲突等方面,把“文学”描写为广泛的文艺活动。

尽管在文学史体例上,两本当代文学史都建构了颇为完整的历史叙述,但一个无法解决的困境在于,“当代文学”本身的“经典化”过程并未完成。这不仅指该选择哪些文学事实进入文学史尚在不断的变动之中(这一问题对于现代文学史同样存在),更是指“何为社会主义文学”这一问题尚未得到根本的解决。尽管50年代后期出现的这两本当代文学史自称描述了“社会主义的文学”,但显然,毛泽东并不认为真正的“社会主义文学”已经出现。由他发动在文艺界进行的一次次批判运动(对《武训传》的批判、对《红楼梦》以及胡适的批判、对胡风“反革命集团”的批判、60年代初期的两个批示),表明他并不认可新中国已经出现了理想的社会主义文艺,毋宁说他认为真正的社会主义文艺尚有待创造。而这也是他发动“文化大革命”的初衷之一。由此看来,50年代后期出现的当代文学史所书写的并非是完全意义上的“社会主义文学”,对于新中国文学的定性仍处在争论之中。即使是态度稍微和缓的周扬,在多次关于文学史教材的谈话中,论及“厚今薄古”之“今”时,也只谈现代文学史,几乎没有涉及当代文学或当代文学史。周扬的说法



是：“社会主义文学还是比较年青的文学……这比之有两千多年历史的中国封建时代的文学和有四五百年历史的欧洲资产阶级时代的文学，时间就短得多了。怎么能拿衡量几百年、几千年中所产生的东西的尺度来要求几十年中所产生的东西呢？”<sup>[12]</sup>在潜在的逻辑中，似乎周扬并不否认他们的判断，承认社会主义文艺不如人意。

正因为主流意识形态对于何为“理想的社会主义文学”及其是否出现并没有做出明确表示，并且存在相当尖锐的冲突，因此60年代初期的两本当代文学史似乎成了不受欢迎的“早产儿”。与北京大学的《中国文学史》和复旦大学的《现代文艺思想斗争史》的风光相比，山东大学和华中师范学院并没有获得“预期”之中的叫好。60年代初期由周扬主持的文艺界调整认为这两本文学史太过简单和激进，而在此后越来越激进的革命实践和文学实践当中，它们又和整个50—60年代的文学实践一起被抛弃。但这两本当代文学史的出现并非毫无意义。一方面，它们的出现预示着“当代文学”作为一个独立的学科分支已在筹建之中，只是由于“文革”的激进实践才被打断，因此，“文革”结束之后不久，一旦学院建制得到恢复，当代文学即开始被设立为独立的学科方向；另一方面，对于怎样叙述1949年后的文学，它们形成的叙述模式成为“文革”结束后出现的当代文学史参考的重要对象，并奠定了同类文学史教科书的基本叙述方式。

## 二 80年代：重写文学史思潮中的当代文学及其学科建制

### （一）当代文学学科建制与文学史写作

60年代初期当代文学史出现时，学院体制中还没有设置独立的当代文学学科，但已经有体制化的倾向。“文革”结束之后，恢复学院建制，各学科都处于重建过程中。1978年教育部制订高等院校中文专业现代文学教学大纲，确定“当代文学”作为一门新的课程。各高校开始把当代文学作为一个与现代文学并立的教研室或研究方向，并开始组织教师编写当代文学史教材，大量相关的学科建设工作开始展开。为配合教学而编写的当代文学史成为其中的重要部分。

1978年，全国文科教材会议制订的高等院校教材编写规划下达前后，几部当代文学史几乎同时写作，并在80年代初期出版。其中影响较大的

有：由郭志刚等十所院校教师编写的《中国当代文学史初稿》上下册，《前言》称这是受教育部委托编写的一部教材，1980年12月由人民文学出版社出版。这本书采取了所谓的“三分法”，即把当代文学分为“十七年”、“文革”和“新时期”三个时段，其中“十七年”占19章，“文革”占3章，最后一章是“社会主义新时期文学的开端”。山东大学、山东师范大学等22所高校联合编写的《中国当代文学史》三册，据称是“文革”后第一部由高校之间民间联合完成的文学史著作，由福建人民出版社分别于1980、1981、1985年出版。这本教材采取的是“四分法”，即把当代文学区分为1949—1956年的文学、1957—1966年的文学、“文革”文学和新时期文学。以思潮和文类为基本，并将文艺批评作为独立章节，重要作家不出现在章的标题中，而是各文类的诸小节的组成部分。华中师范学院50年代后期编写《中国当代文学史稿》的原班人马（略有变动），也编写了《中国当代文学》的第1册，在1983年9月由上海文艺出版社出版（2、3册分别于1984、1989年出版）。后记中称他们写作的文学史也是受教育部委托完成的“高等学校文科教材”。这本书也采取了四分法，分期的具体时间与《中国当代文学史》略有不同，把第二期的结束时间定在1965年；也是按照思潮、文类分章节，但相对突出了作家的地位。

这一时期最早完成、影响也很大的当代文学史，是北京大学的张钟、洪子诚、余树森、赵祖谟、汪景寿等五位老师完成的《当代文学概观》，1980年7月由北京大学出版社出版。这本书1986年经过修改和重订，1986年6月改名《当代中国文学概观》出版。相对前面提到的三本文学史，《当代文学概观》在体例上略有变化，即去掉了思潮部分，仅以《前言》对当代文学的发展做整体描述；在章节安排上不按时期划分，仅依照文类分为五编：诗歌创作、散文创作、戏剧创作、短篇小说创作和长篇小说创作。但在各文类，依然大体按照三分法来进行描述。这本文学史因为对文学作品的评价和筛选颇为重视作品的“文学性”，并最早在文学史中对新时期的一些重要文学现象和作家，如诗歌中的“朦胧诗”（书中称为“带有哲理色彩的抒情诗”），如王蒙、张洁、高晓声等，做了明确肯定（其他同时期的文学史涉及到“新时期”文学时，主要选取的是政治性颇强的作品，或者是被明确肯定的老作家如艾青等；对于新出现的文学现象则只谈作品，不涉及具体作家的介绍），因而在当时得到较多肯定，并被许多院校采纳为教材。1986年版的《当代中国文学概观》，把文学史料的选取延伸到80年代中期，并对当代文学的基本判断做了一定的调整。

此后,陆续出版的体例类似的当代文学史有:《中国当代文学讲稿》(张炯、朱镛主编,中央广播电视大学出版社,1983年)、《中国当代文学史》(吉林五院校编写,吉林人民出版社,1984年)、《中国当代文学史新编》(公仲主编,江西教育出版社,1985年)、《中国当代文学简史》(汪华藻等编写,湖南人民出版社,1985年)等。到80年代中期,约有十多部当代文学史出版。直至90年代,类似体例的文学史教材仍在出版中,如河南大学刘景荣主编的《中国当代文学》(河南大学出版社,1995年)、暨南大学陈其光主编的《中国当代文学史》(暨南大学出版社,1998年)等。这些80年代中期以后出版的教材,大多是各高校为本院校学生编写的教材,而80年代中期之前,他们大都使用包括《当代文学概观》在内的80年代早期出版的四本当代文学史作教材。1999年有人统计,以“当代文学”或“当代文学史”命名的著作共有48部。在总的数量上,似乎比现代文学史还要多。

以“当代文学”或“当代文学史”命名的文学史著作之外,也出现了按文类、时期、作家等出版的多种专题性质的研究著作。文类史中影响较大的有:金汉主编的《中国当代小说史》(浙江文艺出版社,1986年),朱寨主编的《中国当代文学思潮史》(人民文学出版社,1987年),洪子诚、刘登翰合著的《中国当代新诗史》(人民文学出版社,1993年),余树森的《中国现当代散文研究》(北京大学出版社,1993年),余树森、陈旭光合著的《中国当代散文报告文学发展史》(北京大学出版社,1996年),王新民的《中国当代戏剧史纲》(社会科学文献出版社,1997年)等;对“新时期”文学做整体研究的著作有:中国社会科学院文学研究所当代室编写的《新时期文学六年》(中国社会科学出版社,1985年)、季红真的《文明与愚昧的冲突》(浙江文艺出版社,1986年)、曹文轩的《中国八十年代文学现象研究》(北京大学出版社,1988年)、宋耀良的《十年文学主潮》(上海文艺出版社,1988年)等。关于当代重要作家如王蒙、张洁、莫言等的专门论著均陆续出版。

除高校和研究机构的学院建制,一些当代文学的全国性学术团体也开始出现,最重要的是1978年成立,由中国社会科学院文学研究所当代文学教研室、北京师范大学中文系等发起成立的“中国当代文学研究会”和1980年成立,由中山大学、华中师范大学等校中文系组成的“中国当代文学学会”。这两个团体分别召开年会,征集论文,对当代文学现象进行讨论。随着新时期文学的“复兴”,一些专刊或专栏开始成为发表当代文学研究论文的主要媒体空间,如《当代文学思潮》、《文艺争鸣》、《当代作家评论》、《当代小说评论》等。曾有研究者分析中国人民大学的剪报资料:“80年代初,是

当代附于现代之后；80年代中，开始一种出一本（即古代、文艺理论等与现当代文学研究分开——笔者注），平分秋色；80年代后，当代文学便占了大部分篇幅，而把现代文学研究挤到卷末去了”<sup>[13]</sup>——从人大复印资料上现当代文学研究论文所占篇幅的改变，可以看出当代文学研究在学科整体位置中的变化。与此同时，当代文学资料也逐渐得到有计划的整理，其中最重要的是由诸多高校组成丛书编委会陆续编写出版的《中国当代文学研究资料》。这是一套作家作品研究专集丛书。每一专集包括作家传略、作家的生活和创作、评介文章选辑、作家著作目录、作家作品评论文章目录索引等四个部分。丛书还有按文体编辑的作品研究专集、文艺运动和文艺论争研究专集、文学大事年表研究专集、文学期刊目录索引研究专集、中国当代作家作品总目索引研究专集和中国当代作家作品评论总目索引研究专集。类似的研究资料专集于“文革”前或“文革”中即开始出现，如1974年由南京师范学院中文系资料室编写的《浩然作品研究资料》等，但有计划地出版，则是从1979年开始。其他的如人民文学出版社出版的“中国当代作家选集丛书”、由中国作家协会创作研究部选编的“新时期争鸣作品丛书”（时代文艺出版社出版，编选自1979年以来引起广泛争议的作品及相关评论文章），以及诸多的思潮、作品研究丛书，都陆续出现，并对当代文学资料做了程度不一的整理。

但在80年代，当代文学的学科特色并未表现在文学史的研究和整理上，而主要集中于文学批评。与文学创作竞相突破“禁区”一样，诸多的当代文学研究者不仅依靠敏锐的艺术直觉和时代感受为文学“新潮”呐喊助威，而且突破社会主义现实主义理论的框架寻求新的理论资源，也成了文学研究者共同推进的“文化进军”。在文学处于社会中心地带的“新时期”，评论家们不仅成为新的文学现象的最早的命名者，而且不断地把新引入的理论资源运用于对文学创作的批评实践当中。“当代文学研究似乎是一块最适宜的试验田，更新文艺观念，变革思维方式，都往往首先在这一领域播种开花，然后才移植到现代以至古代文学的研究中去。”<sup>[14]</sup>对“朦胧诗”做出最早肯定的“三个‘崛起’”<sup>[15]</sup>，对“伤痕文学”、“反思文学”等文学现象的命名和肯定等，是使当代文学批评介入到80年代文化进军的核心的主要实践。而对批评理论的不断寻求，则使1985年被称做“批评年”。80年代前中期，文学创作和文学批评处于密切的互动状态中，共同构成80年代文学“黄金时代”的主要部分。

但在这种“辉煌的文化进军”的进程中，当代文学的学科合法性却一直

受到质疑。文学批评的辉煌掩盖了文学史研究的黯淡,更多的人甚至并不认为当代文学是一门有“史”的学科,而只是跟踪当前文学的现状批评。尽管有多部以“当代文学”或“当代文学史”命名的文学著作的出现,但主要是为了便于高校教学而编写的“教科书”;这些“教科书”尽管形成了一套非常相似的文学史写作体例,但在将“当代文学”这一学科概念和文学形态的理论预设落实于文学史写作时,却并没有找到有效的解决途径。这使得人们必然会问:当代文学是否是“有历史”的学科,它能否支撑一个独立的学科建制?如若当代文学仅仅是当前的文学,那么有必要写作“当代文学史”吗?1985年,由唐弢发端,晓曙、施蛰存等一批研究者在《文汇报》上展开的“当代文学能否写史”的论争<sup>[16]</sup>,则是这一问题的公开呈现。

当时既有的当代文学史进一步加深了这种疑问:一方面,当代文学史教材都把当代文学规定为“社会主义文学”,仍旧沿用了50年代后期提出的当代文学概念的既定内涵和历史叙述脉络;但另一方面,对于“新时期”文学的肯定,则使得这些文学史必须在强调“新时期”相对于“十七年”和“文革”的创新性的同时,努力地弥合其间的意识形态断裂,十分勉强地把裂隙纵横的文学现象整合于“社会主义时期的文学”这样一个含糊其辞的描述当中。更重要的是,面对“新时期”复杂多样的文学格局与文学实践,这些教科书既要照顾50—70年代文学的特殊形态,又要把试图冲破50—70年代文学规范的新时期文学肯定为前者的“历史新阶段”的延续,在衡量标准上顾此失彼,无法对新时期文学做出统一的描述。问题的关键在于,50—70年代的当代文学规范与“新时期”的文学实践,这两者在80年代处于彼此对立的情状之中,当时的文学(文化)主流皆强调后者对前者的“断裂”,并把这一点视为“新时期”意识形态重建的主要内容。在这种彼此相向而立的意识形态冲突情境中,当代文学史试图“骑墙”式地以语焉不详的“社会主义时期的文学”来做统一概括,势必使自己陷于顾此失彼的尴尬境地。从整体而言,这些文学史教科书并没有提供“符合”80年代主流意识形态的有效的文学史整合方式,而更为“新潮”、更准确地切入80年代文学史观的,是“重写文学史”思潮。

## (二) “重写文学史”思潮及其建构的历史图景

明确提出“重写文学史”这一说法,是陈思和、王晓明在1988年《上海文论》主持的“重写文学史”专栏<sup>[17]</sup>。但也可以说,80年代新文学研究的整个过程都构成了一种重写文学史的思潮。

这种重写历史的思潮不仅仅局限于文学界,在整个思想界都同样发生了。这一重写行为的纲领性文章,可以说是李泽厚 1986 年发表的《启蒙与救亡的双重变奏》。这篇文章认为,作为现代中国起点的“五四运动”有两个辩证的主题,一是思想启蒙,一是政治救亡。而“现代中国的历史讽刺剧”是:“封建主义加上危亡局势不可能给自由主义以平和渐进的稳步发展,解决社会问题,需要‘根本解决’的是革命战争。革命战争却又挤压了启蒙运动的自由思想,而使封建主义乘机复活……启蒙与救亡(革命)的双重主题的关系在“五四”以后并没有得到合理的解决,甚至在理论上也没有给予真正的探讨和足够的重视。特别是近三十年的不应该有的忽略,终于带来了巨大的苦果。”<sup>[18]</sup>针对中国为什么出现“文化大革命”这样的历史问题,李泽厚提供了一种在 80 年代产生了广泛影响的解释,即认为“文革”是封建主义的“复辟”,而导致这种复辟的原因,则是因为现代中国历史上政治救亡(革命)压抑了思想启蒙。“新时期”作为一个新的历史阶段的意义,则是矫正救亡/启蒙之间的关系,重新高举启蒙的旗帜。这种解释在 80 年代所产生的影响在于,对于现代中国的历史和当代中国今后的走向,它提出了一种不无偏激的看法。在“现代化”这一统一诉求下,近百年中国“革命”在李泽厚这里仅仅成为挽救民族危亡的战争活动,并且正是因为革命对瓦解封建主义的启蒙思想的挤压,致使 50—70 年代这一社会主义革命实践的历史时期被指认为处在“前现代”,文化大革命则是这种前现代性的集中爆发。在将现代中国历史的主题进行二元对立式的划分的同时,也将“启蒙”和“救亡”(革命)进行了等级区分,即认为只有完成启蒙运动,才能在真正意义上实现“现代化”。因而,现代中国的历史图景在启蒙/救亡论中,呈现为一种新的形态,即“五四”时期是历史的制高点,而此后则是一个逐渐下降的过程,直到“文革”时期降落到最低点,到了“新时期”才开始回升。这种历史图景,与 50 年代的主流历史观点相比,显然发生了很大变化。也正是在这样的意义上,“文革”结束后开始的“新时期”,蕴涵了一系列包括政治、经济、文化、艺术在内的意识形态调整。这也是 70—80 年代之交思想界的“思想解放潮流”和文艺界的“拨乱反正”的内在诉求。但是这样一种意识形态的调整过程,并非直接表现为一种决然的“断裂”,而是在很大程度上借助与延续了 50—70 年代主流观点的表述。这其中包含着相当复杂的错综关系。“文革”结束后现、当代文学的学科建制和文学史叙述,其思想背景和文化内涵是复杂的,但总的看并非简单地延续了 50—60 年代的模式,而是试图以类似于启蒙/救亡论的方式,完成新一轮的改写。这也正是所谓“重写文学史”

之“重写”的含义。

70—80 年代之交的社会和思想转型,实则是一个多重意义上的“重建”过程。现代文学、当代文学的学科建制或创建,并非仅仅是一种“恢复”到 50—60 年代的复原过程,而是包含了对“文学”基本观念的重新理解,以及新时期文学实践的性质等更为核心的问题。关键问题之一,是“当代文学”性质的变更。如前所述,“当代文学”是一种自 40 年代后期开始设计并处于不断创制过程中的文学形态,但“文革”的结束,实际上也是这种特殊形态的文学实验的中断。50—70 年代那些曾经受到批判的文学现象及作品,陆续得到重新评价<sup>[19]</sup>。其中发生的微妙转变,则是“十七年时期”处于“边缘”或“非主流”位置的文艺观点和作品,渐次地转为“主流”。在“十七年”中受到批判的“写真实论”、人道主义和人性论、“现实主义深化论”等,基本上得到肯定。发生在 70 年代后期到 80 年代初期的“歌德”与“缺德”的论争、关于“伤痕文学”是否是“暴露文学”的论争、对“文艺是阶级斗争的工具”提法的否定……都在显示“十七年”时期“主流”与“边缘”的文艺观点,在位置上发生了逆转。新的“主流”文学指示的方向,不仅扭转了“文革”时期趋于极端激进的革命文艺实践的路径,而且在《讲话》和“五四”的承接关系上也更接近后者。因此,从严格意义上来说,80 年代以后的“当代”文学(80 年代一直被称为“新时期文学”)与 50 年代后期提出的“当代文学”有了很大的不同。但在 80 年代,这两者常常被泛泛地理解为统一的 Contemporary Literature(即“当前”的、“当下”的文学),而忽视了“当代文学”是在当代中国特定历史语境中产生出来的有着自足内涵的概念。这样,80 年代之后,一方面沿用了“当代文学”这个称呼,但另一方面,在“当代”的文学中完成的意识形态建构与 50—70 年代所实践的“当代文学”有着明显的断裂。80 年代的文学进入一种新的文化语境之中,除了文艺政策的调整,也包括“开放”地吸纳各种世界文化资源,其中最突出的是西方“现代派”文艺和以新资源面貌出现的“五四”启蒙思想。从这样的意义上说,70—80 年代全方位的社会、政治、经济 and 文化的调整,又并不简单是“当代文学”(或文化)的崩溃过程,而是重新建构一种区别于左翼文化的新规则的过程。只有这样,才能解释 80 年代何以在那么短的时间内出现“多元”的文学景观。——对于这一点,由于 80 年代的特定语境,并未被公开讨论,问题在一个时期曾被转移为“当代文学能否写史”的讨论。但作为一种突出的症候,体例僵硬、内容重复的多本当代文学史教材与繁复多样的新时期文学实践之间呈现出明显的裂隙,使人们对 80 年代的当代文学史写作表现出普遍的不满。

被公开讨论的文学史问题,首先发生于对“现代文学”性质和范围的理解上,即如何重新确认“五四”以来新文学的性质和范围,以建构更具涵盖面的关于现代文学的历史叙述。1980年严家炎发表了一系列关于现代文学史研究的文章<sup>[20]</sup>,批评建国以来出版的现代文学史教材“名不副实”。他提出不仅是具有社会主义性质的左翼文学,也不仅是具有反帝反封建总倾向的小资产阶级、资产阶级文学,包括那些出现于“五四”文学革命之后的旧文学形态,也同样处于“现代”这一时间范围之内,应该写入现代文学史。对这一观点,唐弢表示了不同的看法。他认为开拓现代文学的研究领域应该有一个“界限”,即能够称得上“现代文学”的文学作品必须具有“新的意义”——不同于“五四”文学运动之前的“现代意义”。因此,“鸳鸯蝴蝶派”里的白话小说、鲁迅的《怀旧》、“五四”以后出现的旧体诗,都不能算作现代文学。这种对“现代”的理解更为严格,“现代”不只是“一个简单的时间观念”,而应当“从内容到形式,都具有真正现代意义的文学,它只能是近代思想影响下的‘五四’运动的产物”<sup>[21]</sup>。

80年代初期关于“现代文学”内涵的这一争论,关键是对“现代”的理解。显然,“现代文学”被看成了一种与“传统”相对的文学形态,并削弱了50年代后期赋予的特定政治内涵。这里的“现代”被看成一种福柯所谓的“时间的不连续的意识:一种与传统的断裂,一种全新的感觉”<sup>[22]</sup>。这种意义上的“现代”观念,与80年代初期国家倡导的“实现四个现代化”和“现代化建设”等有关联。但思想、文学领域的这一理解,主要强调其区别于“传统社会”,作为更“人道”、更“进步”的社会文化形态这一含义。与“现代”相关的指标常常是“人”的觉醒,文学艺术的“独立性”,法律制度的健全和社会公正,经济形态上的工业化,“世界”与民族意识的产生等。但是,正如钱理群在90年代对这个问题所做的反省,当时对“现代化”和“现代”的理解还是含混的,是“充满理想主义与乌托邦色彩的”<sup>[23]</sup>。其直接的参照物是“文革”,“文革”在当时被看做“前现代”的“封建主义复辟”,“现代”意识主要是在对“文革”历史的批判中产生,并表现为一种关于“未来”的理想化设想。因而,“现代”首先在价值层面上具有神圣感和合理性。唐弢和严家炎都突出了现代文学的这一意义,只不过唐弢更为注重被称为“现代文学”的作品应该具有的与传统文学相“断裂”的新质,而严家炎则将“现代”作为一个时间标志。相应地,“五四”文学的历史性质,在两种有所区别的对于“现代文学”的理解中,也具有了不同的含义:对于严家炎来说,“五四”新文学被看做是跨入世界格局中的一个新时代的时间标志;而唐弢则再次强调了“五四”文学所创



造的不同于传统文学的新性质。两种有差别的现代文学观,相对于 50 年代后期形成的文学史观念,在文学性质的“纯粹性”上都做了很大程度的后撤。他们模糊了 50 年代后期文学史观所追求的越来越纯粹的“社会主义文学”新质的历史脉络,目的在于把左翼文学之外的因素纳入文学史中。但在如何建构一套更有效的文学史脉络以贯穿“现代文学”的展开过程上,两者都未做更深的考虑:前者认可的是“五四”作为“现代”的时间标识,并强调新文学的品质不能作为统摄时代美学的惟一标准,这一观念呈现的文学史图景尽管丰富,但缺乏相应的线索和脉络,从而必须回过头来借重于 50 年代后期的文学史模式;后者尽管强调了“现代文学”的新质,但是对“传统”参照下形成的“现代文学”内部的差异性却无从显现。两者的差别只在于“现代文学”范围的宽与窄之上。

这种侧重于“拾遗补缺”的现代文学观,成为 80 年代突破既有文学史模式以重写文学史的先声。与之伴随的,是持久而广泛的作家作品重评活动。50 年代后期的文学史模式所遮蔽的文学内容,被看做是“客观”的文学事实补充进文学史中。由于缺乏对基本的文学前提、文学与“政治”之间更为多重的复杂关系的思辨,当时所谓的“真实面貌”、“本来面目”的“意识形态”内涵还未被充分揭示或意识到<sup>[24]</sup>。到 80 年代后期,“重写文学史”被明确提倡而凸显出来,研究者宣称要“重新研究、评估中国新文学重要作家、作品和文学思潮、现象……冲击那些似乎已成定论的文学史结论”<sup>[25]</sup>。与 80 年代初期补充文学史图景,偏重于挖掘以前遗漏的文学现象不同,这一次更侧重对 50 年代后期形成的文学史评判标准和写作模式的批判——“我们恐怕就还是得花一定的力气,首先来评判过去的那些‘公论’”,然后才可能“从正面提出”“对新文学历史的宏观构想的文章”<sup>[26]</sup>。这次重评活动与 80 年代前期不同的另一个地方,是它不再标榜“还原历史事实”、“还历史以本来面目”,而侧重文学史家应当“增强艺术感受力,真正从阅读体验出发去评价作品”,突出文学史家的“主观性”和“个人性”,从而试图促成文学史研究的“多样化的可能性”<sup>[27]</sup>。在“历史”的和“美学”的标准之间,“重写文学史”的倡导者似乎更倾向于“美学标准”,并对“历史主义”这种提法表示怀疑:“过去的任何一段历史,都不过是前人或我们自己对这历史的一种描绘,要完全复原过去的历史现象,在逻辑上是不可能的”,因而认为不同时期的评价者在对过去的历史做出评价时,所表现的都是“各自不同的当代意识罢了”<sup>[28]</sup>。在对“客观”、“公正”地进行历史主义的研究进行质疑时,他们潜在地认为“艺术审美标准”能够“超越”不同历史时期的评价,并且相信艺术审美标准

可以是“不变”的、“超越时代”的。这一观点,也正是文学界倡导的“文学自觉”、“回到文学自身”等文学本体论观念在文学史研究中的反应。

上述对“现代文学”的重新理解和作家作品重评活动,作为80年代重写文学史过程中的重要组成部分,主要侧重在“现代文学”和“当代文学”原有格局中进行补充和调整。而最早将其中蕴涵的新的文学史观凝结为具体的理论形态的,则是黄子平、陈平原、钱理群1985年提出的“20世纪中国文学”<sup>[29]</sup>。对此,前面几章已经有过论述。与“20世纪中国文学”的提出相呼应,陈思和1987年出版了《中国新文学整体观》,也强调用“现代意识”来统摄“五四”以来的中国文学,同时还明确地提出,这种“现代意识”不仅是新文学发展的总主题,而且也是“80年代的当代精神”,是研究者“站在时代的高度,把时代精神融合进对文学史的评价”<sup>[30]</sup>。这种新的文学史观得以提出,一个非常重要的讨论点,是对“新时期文学”与“五四”文学的参照和比较。“20世纪中国文学”提出的六个方面、“新文学整体观”中提出的八个问题,都是从“五四”新文学中延伸出来的(尽管这种概括打上了很深的80年代文化的烙印)。“五四”文学具有的“开端”意义,使人们把这一时期的文学表现出来的特征,用以作为衡量“新文学”——包括“现代文学”和“当代文学”——的统一标准。这样一种历史图景和评价标准,基本上改变了50年代后期形成的关于新文学演进历史路线的描述,并成为80年代最有影响和代表性的看法。

### (三) 两种文学史范式的冲突与现代性问题

80年代重写文学史的展开过程,极大地改变了在50年代后期形成的文学史观念及其研究,使新文学史研究进入一个全新时期。但正如任何一个新的学术范式在超越旧范式的同时也必然面临旧范式的质询一样,80年代的新文学史研究范式如何容纳既有文学史范式包容的内容,也就成为我们重新检讨80年代重写文学史过程时的基本问题。科学史家库恩提出的“范式”理论,在评价“新”的研究范式比旧范式更为“合理”时有一个基本标准,即“一个新范式要能被接受,就必须既能解释支持旧范式的论据,又能说明用旧范式无力解释的论据。换言之,新范式的成功之处就在于它的解释更具有包容性”<sup>[31]</sup>。具体到以左翼文学为核心的旧文学史研究模式与以“五四”新文学传统为核心的新文学史模式来说,前者是在社会主义革命高潮期形成的,它的核心内容在于解释“革命”为何成功,以及如何指导“不断革命”的文学发展进程,因而它的主要内容就是叙述以左翼革命文学为主线

的新民主主义文学和社会主义文学的发展历史。而后者则是在以“现代化”为核心内容的新时期提出来的,它主要解释的是中国文学的“现代化”如何发生及其在一个世纪中的发展进程。由于80年代的新文学史模式是以“五四”文学作为核心标准的,尽管“五四”在整个20世纪的历史中具有举足轻重的位置,但毕竟不能取代或涵盖全部20世纪中国文学的历史。以“五四”新文学——这一在批判中国古典文学(也包含对晚清文学的批判)而倡导新文学的革命运动中产生的文学规范,作为整个20世纪中国文学的标准,它不能容纳“五四”之前与之后20世纪多种“现代”形态的文学,尤其难以容纳在“批判”和“超越”“五四”基础上产生的50—70年代的“当代文学”历史,而往往是在批判或否定的意义上,将其作为难以寻找更多“文学”价值的低潮期看待。相关的问题也由此产生。

首先是如何对“当代文学”的历史意义做出评价。“新时期”文学被看做是“五四”文学的“复归”,亦即“新时期”文学更直接地继承着“五四”文学传统(而非“当代文学”传统)。把20世纪中国文学看成是一个上升—降落—回升的过程,实际上就是在做出这种判断。80年代新文学史观的评判标准,并不能全部涵盖50年代后期形成的文学史观所处理的主要内容(即以“革命”为核心的左翼文学发展史)，“当代文学”的历史常常被当作20世纪中国文学的“例外”情形或文学价值不高的阶段而被忽略。例如将“悲凉”作为20世纪中国文学的美感特征,就难以概括40—70年代左翼文学呈现出来的“力度”、“乐观主义”的文学精神。新文学整体历史观的这一特点,形成的后果之一则是“当代文学”的历史研究被忽略。90年代后期,钱理群在回顾提出“20世纪中国文学”这一概念的经过时,曾提及王瑶先生的质疑:“你们讲二十世纪为什么不讲殖民帝国的瓦解,第三世界的兴起,不讲(或少讲,或只从消极方面讲)马克思主义,共产主义运动,俄国与俄国的影响?”<sup>[32]</sup>这一质疑,蕴涵了构成“当代文学”特质的那些基本因素,也可以说正代表了50年代后期形成的文学史观对80年代新文学史范式提出的质询。

作为理论范畴,“20世纪中国文学”只是潜在地蕴涵了这种对当代文学的否定性评判,而并不影响其学术独创意义。但一些试图将这种观念实践在文学史写作中的论著,则将这一缺陷凸显出来。例如《新编中国当代文学发展史》在《绪论》中说:当代文学“与现代文学阶段相比,并未出现文学本体意义上的根本性变化,即文学观念、美学观念的全方位变革”,因此“中国当代文学不是一个独立、完整的文学发展阶段,而只是‘五四’以来20世纪中国文学发展延续的一部分”,并按“现实主义一元化”和“多元美学形态”把当

代文学分为两个时期<sup>[33]</sup>。这本文学史忽略了“当代文学”形成的特定历史语境和文化逻辑,而以“现代文学”衍生出来的统一“美学”标准衡量“当代文学”,因而抹去了“当代文学”的独特性。同时,用“现实主义一元化”来概括“十七年”文学则过于含糊和简单化。另外多种以“20世纪中国文学史”为名的文学史著作,对于“十七年”文学的处理普遍趋于简单化<sup>[34]</sup>,当代文学的“历史”并没有被呈现出来。这是造成80年代的当代文学史研究在很大程度上丧失了“历史”的主要原因。

80年代新文学史观的另一问题,则是对“五四”文学传统在20世纪中国文学中地位的评价。“五四”文学在整个新文学历史中的地位从50—70年代到80年代经历了一次明显的变动,即从“次一等”跃居到核心位置。这种变动显然极大地丰富了新文学史的内容,呈现出众多曾经被遮蔽、抹去或错误评价的内容。但80年代的新文学史观也并未做到“真正”的全面,而造成了新的遮蔽。这种“遮蔽”首先表现在不能全面评价“左翼文学”,其次则表现在对待“五四”文学传统之外的“现代”文学形态上。“五四”文学一直被看做是“现代”文学的开端,而它是在对古典文学及晚清文学的批判中形成的,因而“五四”文学标准难以显现同样具有“现代”性质的晚清文学形态,尤其是以“鸳鸯蝴蝶派文学”为主的通俗文学脉络<sup>[35]</sup>。另外,把“五四”文学看做20世纪“现代”文学的典范,认为其蕴涵了新文学的所有的理想品质,则无法显现这一文学传统本身包含的局限性。更为关键的问题是,新的文学史观对“五四”文学的重视,是在80年代的社会文化语境中完成的,其对“现代”的理解与特定的文化想象密切相关。当时的人们普遍将“现代”、“现代化”看做某种普泛性的实体存在,而忽视了重提“现代化”、“重写文学史”、重评“五四”,是80年代知识话语的构造与生产过程中相当繁复的一环。对这一点的反省,主要在90年代的研究中完成。90年代出现的“学术史”研究、“反思现代性”、重新思考“五四”文化的激进主义以及对“国学”的重评等,正是相关脉络的问题在学术思想领域的表现。“20世纪中国文学”概念的倡导者之一钱理群,在对80年代的文学史观做出反省时,对“现代”的内涵产生怀疑:“现实生活的无情事实粉碎了80年代关于现代化,关于西方现代化模式的种种神话。与此相联系的是‘西方中心论’的破产。这都迫使我们回过头来,正视‘现代化’的后果,并从根本上进行‘前提的追问’:什么是现代性。”<sup>[36]</sup>钱理群在此提出的问题触及80年代新文学史观的根本,即80年代把“现代性”看做新文学的基本特质,而这种关于“现代”的理解实际上是相当“80年代化”的,是由80年代历史情境中的特定文化想象衍生出来的。90

年代提出反思“现代性”，不仅因为 80 年代以来的社会现实展示了“现代”的不同侧面，而且因为这种“现实”与 80 年代充满乌托邦色彩的现代想象相去颇远，这就促使人们开始反省 80 年代的现代想象中包含的问题，并进而反省与 80 年代的文化想象密切相关的“五四”文学的“现代”性质。90 年代这种对“现代性”的反省，则使人们对“当代文学”和“五四”文学，尤其是“当代文学”与“五四”文学的关系做出了新的解释。

反省“现代性”的维度之一，是对“现代性”内部差异的关注。表现在 20 世纪中国文学的研究中，则是人们开始关注现代文学中互相冲突的文学形态、文学规范得以产生的前提，以及其中包含的对“现代”的特定理解方式。如果说 80 年代新文学史观所谓的“现代”，主要指的是社会物质层面的现代化（即社会组织、经济技术等的现代化）及其在文学上的反映的话，那么，左翼文学及其当代形态不断地追求“新质”的革命性，同样是“现代性”中值得注意的内容。因而，50—70 年代的“当代文学”也是“现代”性质的文学，而不能将这一时期出现的许多文学现象称为前现代的“下层农民传统”或“古典之风”<sup>[37]</sup>。90 年代比较有代表性的是“再解读”思路，它尝试从文化分析的角度显现“当代文学”（尤其是 40—70 年代的左翼文学）的复杂文化内涵<sup>[38]</sup>。40—70 年代文学表现的现代性质被称为“反现代的现代性”<sup>[39]</sup>。洪子诚在 90 年代完成的当代文学史及多篇论文<sup>[40]</sup>，则从清理既有文学概念入手，试图进入当代文学复杂的历史情境中。他描述了在 40—50 年代“转折”中“当代文学”的生成过程，并在此基础上建构了一条当代文学规范产生并确立其主导位置、在矛盾中持续推进直至崩解的文学史线索。这种研究对不同文学规范及其冲突关系的重视，对常被视为“一体化”的 50—70 年代文学中复杂的文学因素及其运作过程的呈现，也主要得益于对“现代”内部差异性的自觉关注。对于这些在 90 年代展开的研究，本文的第三部分将会做详细阐释。

反省“现代性”的另一维度，则认为 80 年代的“现代”想象中包含了“理想化”色彩。这种“理想化”表现为 80 年代的“现代”观包含了强烈的价值判断，认为凡是“现代的”（“现代化的”）都是“好”的，并且认为 50—70 年代（特别是“文革”）之所以出现那样的失误，是因为偏离了“现代”原则（80 年代初期的另一表述是“封建因素”或“封建主义的影响”），而“五四”则集中体现了现代原则，如“民主”、“科学”等。反省 80 年代的现代想象，就是要对上面的理解做出分析，要求正视“五四”现代性的多重内涵及相关脉络的复杂展开过程，而不能仅仅停留在意识形态的筛选和评判的阶段。一些研究者由此

将“五四”以后中国文学中出现的现象追溯到“五四”。例如洪子诚认为：“对‘五四’的许多作家而言，新文学不是意味着包含多种可能性的开放格局，而是意味着对多种可能性中偏离或悖逆理想形态部分的挤压、剥夺，最终达到对最有价值的文学形态的确立。正是在这个意义上，50—70年代的政治文学时代，并不是“五四”文学的背离和中断，而是它的发展的合乎逻辑的结果。”<sup>[41]</sup>王晓明的《一份杂志和一个“社团”——重评“五四”文学传统》<sup>[42]</sup>，也做了相近的阐述。他认为“五四”文学并不仅仅表现为“崇尚个性”，“那种轻视文学自身特点和价值的观念，那种文学应该有主流和中心的观念，那种文学进程是可以设计和制造的观念……”，也构成了“五四”的一部分，并且在40—70年代文学中发挥到极致。上述评价对“五四”传统在20世纪中国文学中的地位做出了不同于80年代的重新考虑。它首先改变了80年代对于“五四”文学和“抗战—文革”文学之间的关系的判断，也就是说，40—70年代的政治文学并不简单地是对“五四”文学和“五四”精神的中断，而是从“五四”的内在思路中孕育出来的。“五四”为20世纪中国文学提供了充满活力的现代资源，但它本身并不是单质的，而是包含了复杂冲突和悖论的现代性矛盾的统一体。正视“五四”现代性的多重内涵，进而探讨不同脉络的现代想象在“五四”之后的展开过程，是重新研究20世纪中国历史和新文学的重要环节。尽管人们对这些看法还存有争议，但毋庸置疑的一点是，它显然丰富并拓展了人们对“五四”的理解，并为20世纪中国文学的研究提供了新的可能性。

#### (四) “新文学”整体观中的“新时期文学”研究

当代文学的学科建制和发展过程，正是80年代的“重写文学史”思潮全面展开的时期。当代文学“历史”的合法性与“重写文学史”思潮之间的矛盾关系，是其中一直存在但未公开表露的关键问题。“重写文学史”的结果，是使“当代文学”处于更为暧昧和尴尬的位置。这造成了80年代当代文学的一个基本特点，即重视作为“现状”的新时期文学研究，而忽略了50—70年代的“十七年文学”和“文革文学”。在一定意义上也可以说，忽略了当代文学得以产生的直接历史，而将历史的延续性追溯到1949年之前，尤其是“五四”文学。也就是说，当代文学被作为现代文学发展的“中断”和“后续”，“新时期文学”正是在这样的“后续”意义上被人们理解并阐释。因而，在“现代文学”和“当代文学”这两个学科的关系上，由“五四”文学衍生出来的“现代文学”处于统摄性位置。这不仅指学院体制中的学科定位，而且指研究实践

所采取的文学评判标准、批评话语和阐释框架。这一状况造成的结果,是当代文学丧失了“历史”,80年代的文学与50—70年代的延续关系被切断。正如洪子诚在1995年一篇讨论当代文学研究状况的文章中说的:“当代文学作为一个学科的建立和获得长足进展,应该说是80年代。它是以对自身(包括理论、方法和所处理的对象)的反思、批判作为最初的工作的。这一‘破坏性’的工作是必要的前提,也产生了积极的效果。但是,后来却并未因此建立较为完备的研究规范。”<sup>[43]</sup>另一位研究者张颐武提得更尖锐:“‘现代文学’在80年代的巨大成功乃是以对十七年乃至文革的当代文学的压抑与‘不见’为前提的,而‘新时期’文学被认为虽有成就,但无论其作家或作品仍不能与‘五四’相比的时期。这样,‘当代文学’往往被限定于‘现状’研究,而其历史的探索似乎并无价值。”<sup>[44]</sup>

当代文学研究在80年代的这一特性,使得研究的重点转移到“新时期文学”的研究上来,而80年代当代文学最突出的研究成果,也正表现在对“新时期文学”的研究上。这些研究的代表性成果,大致体现在谢冕、洪子诚、曹文轩、黄子平、季红真、孟悦、戴锦华、孟繁华、张颐武、陈晓明、吴亮、南帆等研究者的研究中。现状研究是新时期文学研究的一个重要组成部分,也可以说是其中最具活力的部分。这些研究很重要的部分是对汪曾祺、王蒙、刘心武、林斤澜、张洁、张贤亮、张承志、阿城、莫言、刘索拉等在80年代产生较大影响的作家的评价,对一些引起争议的文学作品或文学现象,诸如“伤痕文学”、“反思文学”、“寻根文学”、“新潮小说”、“朦胧诗”等的分析。除了跟踪文学创作的现状,对不断出现的新作家新作品做出评价和归纳之外,新时期文学研究的另一重要内容是寻找新时期文学作为一个重要历史时期的文学的“新质”,即相对于50—70年代的突破性 or 断裂性品质,宏观地呈现这一文学进程的历史脉络,寻找其中延续性的文化(文学)命题,从而为文学的拓展勾勒出整体性的文学地形图。最具突破性的观点,是黄子平的当代文学的“宏观研究”论、季红真的“文明与愚昧的冲突”、孟悦的“铁屋开裂时分的故事”等。这些研究成果为“新时期文学”的展开过程寻找到了延续性的研究主题:一方面,一些重要文学现象被纳入“深且广的历史前提”<sup>[45]</sup>当中加以考察;另一方面,从不同角度初步勾勒出了“新时期文学”的发展线索和整体图景。

黄子平早在1983年就提出要对当代文学做“宏观研究”。针对当代文学研究中普遍存在的“微观研究”模式,即“就作家论作家,就作品论作品”,针对那种“印象式的、三段论式的、九个指头加一个指头式的”评论方式,黄

子平提出,不能把当代文学的文学现象、作家作品和文学发展等当作“孤立、游离出来”的对象,而应该“在同一序列的文学现象在历史发展不同阶段中的相似和差异中,去把握它们的特殊性”,“从文学的发展和运动中,从它的多种多样的、具体的联系和中介中,加以把握”<sup>[46]</sup>。对于如何实践这种“宏观研究”,他提出了具体的建议,比如从“主题”角度,存在着从鲁迅到赵树理到高晓声的“关于改造国民性”的贯穿性线索;从“人物形象”角度,存在着“青年知识分子”或“新女性”等发展序列;从“艺术体裁”而言,长篇、中篇、短篇小说的发展,新诗艺术风格的更替等,都可以成为研究对象;而艺术流派和作家群,就更有展开“综合性”研究的可能。——这样一种研究视野和方法的提出,使得当代文学的研究不再仅仅局限于对文学现状进行批评,而纳入了文学史研究的视角。对于黄子平而言,这一“历史”视野的拓展是相当开阔的,他往往从某一文学体裁或“叙事模式”入手,考察在不同的历史阶段(不仅现代和当代,甚至古代也被纳入)相同的艺术形式之间的差异性,并从艺术性的差异性返观历史内容如何“向同一审美形态的积淀”<sup>[47]</sup>。他这方面研究的突出成果,是《论中国当代短篇小说的艺术发展》(1984年)和《同是天涯沦落人——一个“叙事模式”的抽样分析》(1985年)。前者考察了短篇小说这一文学体裁从50年代到80年代的发展、变化过程。他认为短篇小说中一直存在着两条基本发展线索:一条是“短篇故事”,一条是“现代意义上的‘短篇小说’”,对于短篇小说的宏观把握,就是探讨这两条线索如何“交错变动”。后者把知识分子与妇女命运的关系概括为“同是天涯沦落人”的叙事模式,研究对象囊括了唐代白居易的诗《琵琶行》、元代马致远的杂剧《青衫泪》、“五四”后郁达夫的小说《春风沉醉的晚上》,以及80年代张贤亮的小说《绿化树》。一方面他关注不同历史时期知识分子与女性人物关系上的“异中之同”,即“叙事模式”;另一方面,他又分析同一叙事模式在不同历史时期出现的“同中之异”,即特定的历史内涵在文本中的呈现。——以这种方式,由小见大,进入一个庞大的思想史命题即“中国知识分子文化心理结构中最稳定、最深沉,至今仍在发挥着作用的那些因素”<sup>[48]</sup>。这种“纵横上下五千年”的开阔视野,这种从当代文学现象中寻找其与深广的历史、审美因素之间的关联的研究思路,这种将“艺术形式”与“历史内容”联结起来的研究方法,即使在今天的文学研究中,也仍是不多见并富于新意的。可惜的是,黄子平类似的研究并不多,80年代中期以后,也没有进行更深入的探索。从基本思路来说,黄子平的这些研究与其说建构了当代文学的学科规范性,不如说他是一个勇敢的“异类”,一个跨越了多种学科疆界和历史界



限的异类。这种研究的主要成就,在于为当代文学寻找历史的“延续性”而非“断裂性”,因而其意义主要不在于确立当代文学的“主体性”或独特品质,而在于确立当代文学与“中国文学”之间的广阔联系。这是一种比“20世纪中国文学”这样的整体性概念走得更“远”的研究。

对于“新时期文学”较早做出较为完整的宏观阐述的代表性成果,是季红真1985年完成的硕士论文《文明与愚昧的冲突——论新时期小说的基本主题》。这篇论文把“新时期”小说的内在同一性概括为“文明与愚昧的冲突”,这也成为了对整个80年代文化的一个经典性概括,这种概括方式迄今仍在产生较为广泛的影响。论文采取了“系统论”的研究方法,以“达到宏观描述的目的”<sup>[49]</sup>,从“纵”、“横”两方面展开论述。“纵”的方面,是揭示出新时期文学“从社会政治的批判到民族文化的思考”这样一个“由表及里的演进过程”;“横”的方面,则是揭示出当文学由“社会政治批判”进入到“文化思想的差异”层次之后,“多种文化思想的冲突”在小说主题意向上构成的“交错状态”。这篇论文切入的角度是“主题”,经由对文学主题的归纳和分析呈现“社会意识的多层次性”。她以敏锐的眼光从文学现象中提炼出切近时代的文化主题,比如“文明”、“愚昧”、“社会政治”、“民族文化”、“传统”、“自然”、“现实”、“历史”等,这些主题性概念的核心在于“冲突”,即从文学现象中提炼出多种构成“冲突”或“二元对立”关系的主题,通过探讨这些主题之间互相对抗、冲突、融合的关系,编织出一幅宏观的文学地形图。这种研究把新时期文学描述为一个从“极左政治”中突围的文化过程,以及其中蕴涵的二元对立思路,切合了80年代思想文化界的普遍看法,“文明与愚昧的冲突”成为关于新时期文学(文化)的一个代表性的概括。这篇代表了80年代文化思路的论文的“局限性”或“遮蔽性”表现在,它并非关于“新时期”文学的穿透性的历史描述。把80年代文学的展开过程和形成的格局描述为“文明与愚昧的冲突”,把一种繁复的历史转折过程描述为正义/非正义、现代/非现代之间的冲突过程,这样一种阐释所采取的基本上是把历史“道德化”、“价值判断化”的方式。这使它只能成为一种特定历史逻辑之下的关于历史的阐述,而不能呈现这种文化逻辑本身所遮蔽的更多内容。也正因为此,这篇论文的整体思路连同局限性,仍是“重写文学史”的一部分。

黄子平和季红真的研究都完成于1985年前后,1985年在当代文学历史上具有重要地位。这一年被称为文学的“批评年”,也就是说,多种形态的新理论开始进入到文学研究之中。黄子平和季红真都在不同程度上借重了“结构”、“系统”这样的概念,这种新的批评理论相对于经验论式、印象式批

评,相对于从“现象”到“本质”、从“文学”到“政治”、“社会”或“历史”的社会主义现实主义批评,无疑是“新”的。60年代之后的西方当代文学(文化)理论自80年代中期开始,陆续被引入中国人文学科研究之中。正是这种新理论的引入,成为80年代文学研究的重要资源和活力所在。这种新理论资源的引入,也形成了另一种阐释新时期文学的历史研究视野和方法。90年代之前完成的这类研究论著中,孟悦的《历史与叙述》<sup>[50]</sup>是其中值得重视的尝试。这本书借助叙事学理论、精神分析理论、第三世界理论等分析理论,以刘心武、王蒙、莫言、张洁和林斤澜等五位小说家作为分析个案,探讨新时期的文学(叙事)形式与特定历史内容之间的关联。尽管这本书仍旧采用了“作家论”的形式,但并非以单一作家的创作经历和创作内容作为研究对象,而是在更大的历史背景下,运用新的理论方法,考察文学叙事和历史发展之间的复杂关系。孟悦首先把作为“事件”的历史与作为“话语”的历史区分开来:“事件的历史曾经存在,但并不应声而至,留下的乃是话语——对事件的叙述、记述或记述的记述”,探讨“文学的”叙事和历史之间的关系,就是“寻找其叙事与历史发生关联的独特方式,以求将叙事与历史的问题引向具体和深入,或曰引向‘大写的历史’本身”<sup>[51]</sup>。历史和叙述的辩证关系表现在:一方面,我们依靠叙事“给自己混沌无始无终的存在追加了形式和意义”;另一方面,我们又只能依靠“那无始无终的存在本身来理解追加物——叙事的形式和意义”,文学研究所做的事情,就是去展示“固定的作品文字和‘行为’之间的相互转换”<sup>[52]</sup>。因而,文学与历史之间的关系,不是一种简单的反映/被反映关系,而是“可复制”的文学作品,与“不可复制”的一次性“象征行为”之间的复杂转换关系。——在这里,孟悦借助了西方60年代“语言学转向”之后的理论,加深了对历史与文学之关系的理解,这种观念的核心内容正是杰姆逊所说的“关于世界的语言只不过是语言,而不等于世界”<sup>[53]</sup>。在这种理解的基础上,孟悦从中国的人的存在与空间的关系角度,对“大写的历史”进行了宏观概括:“叙事形式本身,它的‘造端’、发展与积成,它的‘垂死化生’与‘大团圆’,只能是相对于绵延无形、单调孤寂、无始无终的乡土生存真实历史的意识形态”<sup>[54]</sup>——这一句话似乎就概括了从盘古开天地到晚清的古代中国历史。而现代意义上的中国历史,则开始于西方“他者”侵入中国时鲁迅所谓“铁屋”的“开裂”。与“20世纪中国文学”的历史观相通的地方在于,孟悦仍旧把“五四”之后的现代中国历史,理解为一个再次封闭的老中国历史的循环过程,“文化大革命”成为“孤独的中国人特有的‘死本能’行为——自相残杀的集大成”<sup>[55]</sup>,因而,“文革”结束后的“新时期”,则成为

现代中国历史上的另一次“开裂”时分,这段新历史成为“废墟上的‘复乐园’”。她因此对“新时期”文学进行了这样的整体评价——“新时期前期的文学的主导倾向之一便是建构某种足以使人从废墟上站起,足以使人跨出恐怖和毁灭所缠绕的世界的拯救的复乐园”,正是在这一点上,“新时期文学与‘五四’文学是相通的”<sup>[56]</sup>。80年代中期之后,则是那个“为了抵御他者而自行禁锢的空间”再次粉碎之后,“分割成大小不同的个体空间,有着自己的结构和节奏,自己的特征和前景”<sup>[57]</sup>——以这样的方式,孟悦不仅为新时期文学勾勒出了一个完整的历史脉络,而且这一历史脉络被纳入到更大的“中国人的历史”之中。在这样的历史图景之中,她选择了刘心武、王蒙、莫言、张洁和林斤澜等五位作家,把他们的创作和作品看做是一种关于历史的“寓言”——“《狂人日记》式的有高度概括力的形式”,探讨文学与历史之间的复杂转换关系。于是,“作家论”研究和更开阔的历史视野,找到了一种有效的连接方式,并形成了持续性的批评主题,从而完成了文学史意义上的对新时期文学的概括和描述。

总体而言,80年代关于“新时期”文学的研究形成了颇为完整的历史叙述,但这历史叙述并未超越整体意义上的“20世纪中国文学”范畴,“新文学”(乃至整个“中国文学”)被看做一个整体,“新时期”文学以这样那样的方式,与更大的历史建立起了“延续”关系。其中被忽略的,是新时期文学与50—70年代文学之间的复杂关联;用以评判“文学”的标准和历史眼光,仍未从整体上超越80年代的主流文化逻辑。因而,无论是当代文学的“宏观研究”论,还是“文明与愚昧的冲突”论,或“铁屋再次开裂时分的故事”论,都仍旧是“新文学”整体观研究中的一部分。“当代文学”自身的主体性或复杂性并没有得到更充分的呈现,“当代文学”产生、形成的历史过程被遮蔽或忽略。而对此做出更深入研究,只有到了90年代,才成为当代文学研究的突破性内容被有效展开。

### 三 90年代:当代文学史研究的几种路向

进入90年代,随着中国社会、文化所产生的再次大的变化,当代文学及其研究也开始产生另外的问题。这些问题涉及对80年代的文学“理想”、文学评判标准、历史观念等的思考和反省,也涉及进入另一个“新”的历史时期,文学在社会结构中位置和功能的變化,用以整合文学发展图景的文学(文化)理论、研究者所选取的社会位置等的更新和分析等议题。这其中一

个关键的问题,是如何看待80年代文学与90年代文学之间的关系,如何利用90年代引入的思想和文化资源对当代文学的历史进行新的描述。可以说,这是当代文学的又一“转折”时期。如同40—50年代的转折和70—80年代的转折一样,80—90年代的转折对于当代文学的历史叙述和学科建设也产生了深刻的影响。整体而言,90年代或可称为当代文学研究的“成熟期”,相关的文学史研究和学科建制逐渐趋于完善。众多研究者立足于90年代所提供的文化语境和相对平和的文化空间,对当代文学的研究进行了多个面向的探讨。概括说来,代表性的研究思路大致有以下几种。

### (一) 断裂与延伸:关于80—90年代转折 研究中的历史表述

90年代当代文学史研究的一个重要方面,是提出描述80—90年代文学的历史图景的新方式。这样做的前提是,承认80—90年代中国社会、文化和文学产生了新的转型和“断裂”。如果说在80年代,对“新时期”文学的描述始终是在“新文学”整体观中完成的,把80年代文学看成“五四”文学的延续和重新展开的段落的话,那么在90年代,一个普遍的倾向,则试图把80年代看做一个已经“完成”或“过去”的历史时段。也就是说,试图对80年代进行“历史化”的清理。而这种对80年代的再思考,同时也是对与80年代联系在一起“五四”、“现代性”等更大思想文化命题的反省。90年代思想文化界发生的重要论争,包括关于“学术史”的转型、“国学热”的兴起、关于“后现代主义”的论争、关于“人文精神”的大讨论、“文化研究”的提出、关于“新左派”和“自由派”的思想论战等,都与如何看待80年代的思想与文化进程直接相关。90年代文学在这样的背景下呈现出一种暧昧不明的景象:90年代初期,“先锋”文学家和“新写实”小说不约而同地转向写“历史”,这一现象被概括为“新历史小说”;随着中国都市化进程加快,都市的各类人群开始成为文学表现的对象,这一倾向被概括为“新市民小说”、“新状态小说”等。90年代中期是“女性文学热”,这次热潮直接联系着1995年世界妇女大会在北京的召开、西方当代女性主义文化理论的引入、借助女性文学来展开被80年代的主流话语所压抑的“私人”话语的讨论等问题。90年代后期,引人注目的文学现象则是被称为“现实主义冲击波”的重归现实主义文学成规的小说写作和以《上海宝贝》等为代表的畅销小说。关于90年代文学整体描述的论著尚不多见,但90年代的文化/文学图景显然在改写并更新着当代文学史研究的议题和整体的历史叙述。其中一个被讨论的关键问题,是如

何看待 80—90 年代的“转折”关系,在此基础上,提出区别于 80 年代的关于当代文学的不同描述和评判。

“80 年代已经终结”——作为一个对 80 年代的基本判断,在 90 年代初期成为思想文化界的基本共识。文学界最早提出这一看法的,是作家冯骥才 1993 年的一篇短文《一个时代结束了》。这篇文章从四个方面提出:“新时期文学”挣脱了“文艺为政治服务”,其历史使命已经完成;“文学回归自身”的使命也已经完成;“新时期文学”的读者群已经溃散;由于市场经济的冲击,文学的使命、功能、方式等都需要重新思考和确立<sup>[58]</sup>。这种评价主要依据文学的外在条件,即文学与“政治”的关系、文学的读者群和文学在社会中的位置等,而且仅仅是一种“宣告”式的评判。更多的研究者,则从 80 年代文学的内部流变和精神轨迹的角度,提出“理想主义的终结”<sup>[59]</sup>、“‘世纪’的终结”<sup>[60]</sup>、“文化溃败的时代”<sup>[61]</sup>、“告别 80 年代的光荣与梦想”<sup>[62]</sup>等观点和描述。80 年代文学在这样的视野中被描述为一个已经结束的历史时期,似乎季红真、孟悦等在 80 年代所描述的那样一种“敞开”的历史图景,在这时面临着一种“闭合”。

但对于这种“终结”与 90 年代文学(文化)之间的关系,则有不同的看法。一种观点认为,80 年代已经结束,这种结束不仅是 80 年代文学和文化实践方式的终结,同时也是自 1840 年以来中国历史“现代性”的终结,这种现代性终结之后开启的是一个全新的时代,并提出了“后新时期”这样的概念。“后新时期”概念的主要提出者张颐武这样阐释:“这个概念代表着 90 年代以来中国大陆文化的新的进程。它是一个在全球性‘冷战后’文化语境中当代中国文化状况的总的概括。它指的是一个以消费为主导,由大众传媒支配的,以实用精神为价值取向的,多元话语构成的新的文化时代。它结束了启蒙话语的权威性,而与‘后现代性’的国际性潮流有对话性关联。……这一概念的出现及其论争显示了 90 年代文化与‘新时期’文化间巨大的、一目了然的差异。”<sup>[63]</sup>以张颐武、王宁等为代表,以“后新时期”作为核心概念的研究,强调的是 90 年代文学相对于 80 年代文学的断裂性,这些研究以“后现代性”、“后寓言”、“全球化时代”、“后殖民”等作为关键词,把 90 年代阐释为另一个不同的“新世纪”<sup>[64]</sup>。这一研究思路的代表性成果是谢冕、张颐武合著的《大转型——后新时期文化研究》。这本书提出的“现代性”,主要在中国/西方的二元对立参照中得出,即“丧失中心后被迫以西方现代性作为参照系以便重建中心的启蒙与救亡工程”<sup>[65]</sup>。与 80 年代中期甘阳在《80 年代文化讨论中的几个问题》<sup>[66]</sup>中讨论“现代化”的方式相类,

《大转型——后新时期文化研究》把“现代性”在中国的展开，区分为几个主导性阶段：“技术主导期”、“政体主导期”、“科学主导期”、“主权主导期”和“文化主导期”。在这样的基础上，《大转型》提出，进入20世纪90年代，“意味着新时期以来的理想精神和文化精神的结束，又意味着一个社会化进程中的第三世界民族的诸种新的可能性的开始。它是一个力图跨出‘他者化’的新的时代，也是一个重申‘现代性’的时代”<sup>[67]</sup>。“后新时期”的另一代表性论著是张颐武的重要论文集《从现代性到后现代性》。这本书在现代/后现代这一基本对立式中，对80—90年代的文学进行了整体描述。新时期文学被看做是“作为物质层面的‘现代化’话语及作为精神层面的‘个人主体’话语”作为主导线索，并因此产生了“难以摆脱的内在的矛盾性”<sup>[68]</sup>的文学时期，同时又是一个以“对空间的特异性和时间的滞后性的双重交叉定位”，以“民族寓言”作为基本表意策略的文学时期<sup>[69]</sup>。而“后新时期”则被看做是超越了上述困境的文学新时代。

这一研究思路产生了较大反响，也引起了广泛的质疑。质疑之一，是如何评价80—90年代的“断裂”，以及断裂之后出现的新的文化现象。许多研究者认为，尽管80—90年代确实产生了很大的变化，但对于这种变化应该做复杂分析，而不能因其是“新”的便欢呼“新世纪”的到来。如洪子诚提出这样的观点：“在我的‘文学史记忆’中，怀有根深蒂固的‘新纪元’意识的我们，在近百年来，总是热衷于不断划分历史时间的段落，不断宣布新的起点，并在每一个起点上预告‘新纪元’的到来。”<sup>[70]</sup>《大转型》的《导论》部分正是采用了在80年代产生广泛影响的“现代化”阶段论的方式，宣告80年代“文化主导期”的结束；因此“后新时期”论述是一种“以80年代的方式宣告了80年代结束”的历史分期形态，而并未真正超越80年代的文化逻辑。并且，由于80年代后期的社会政治变化，使得80—90年代的转型并非一个“自然”的历史进程，而伴随着80年代文化理想的幻灭和精英知识分子群体的“震惊”体验，因此，80—90年代的“转折”便有了更深长的复杂意味。正如戴锦华所说：“在精英知识分子的心理体验里，80年代的终结，颇类似于一场被陡然击溃的‘伟大进军’；而90年代的到来，更象是在拔地而生、斩而不尽的文化市场面前所再次遭遇的全面溃败。”<sup>[71]</sup>在这样的历史情形下，“后新时期”、“后现代”等论述宣告90年代带来了一个“新世纪”，便忽略了更为复杂的历史内容，并在实际意义上否定了80年代的意义，而全面肯定了90年代的“新现实”。也正是在这些关键问题上，在1993—1996年知识界的“人文精神”讨论中，“人文精神”和“后现代主义”成为戏剧性的对抗双方。对“后

新时期”论述的另一质疑,则针对这一范畴中蕴涵的理解历史和文化的关系的二元对立模式。从前面的介绍中可以看出,“后新时期”的提出是建立在诸多“宏大”概念基础上的,如现代性、中国/西方、启蒙救亡工程等。这些概念并没有去辨析现代中国历史中“现代性”的多个层面,没有讨论诸种现代性范畴之间既相互冲突又彼此倚重的复杂关系,而笼统地把 1840—1980 年代的全部历史概括为中国与西方参照的“他者化”的“现代性”时期,并且因此把“后新时期”概括为另一与“现代性”相对立的“后现代性”时期。——很显然,这中间充满的是二元对立模式。与“20 世纪中国文学”这一范畴的“理论性”不同的地方在于,“后新时期”有着过于简单的理论化倾向,实际上属于某种更为纯粹的“理论”范畴,而缺乏“文学史”范畴应有的包容性。当这种理论范畴被用来统摄复杂的文学现象时,便容易忽略文学现象本身的暧昧性而流于“以论代史”、“先入为主”的描述。徐贲因此提出:“尽管‘后新时期’在 90 年代的‘众声喧哗’上大做文章,其实关键的问题并不在于‘新时期’或‘后新时期’到底是不是‘权威一统’或‘众声喧哗’,关键问题是为什么‘后新时期’理论需要用非此即彼的‘权威一统’和‘众声喧哗’的对比来表述‘新时期’和‘后新时期’的区别”,他认为这是一种“勉强在历史时期和文学样式之间建立某种一一对应关系”的思维方式<sup>[72]</sup>。而“后新时期”范畴及其实践的特征,正在于努力突出“后新时期”与“新时期”之间的对立性差异,从而把 90 年代看做截然不同于 80 年代的另一历史时期。

另外一些研究者对于 80—90 年代的转变,则采取了更为复杂的态度。洪子诚在“90 年代文学书系”的《总序》中提出,90 年代知识界的“沮丧”情绪相对于“预告‘新世纪’”的乐观,或许正是“认识自我、生命的复杂,深层反省历史和文学”的“契机”,并提出一系列值得反省的问题:“包括对我们的历史观念的反省,反思我们原先对社会、对公众的认识,反思对知识分子历史责任的理解,反思社会批评、道德承诺与文学写作的关系”,更主要的是,“检讨我们的文学传统所存在的阙失,特别是检讨作家、诗人作为人类生存处境和精神处境的关切者,他自身的精神独立和建立在深广文化背景上的精神高度的问题”<sup>[73]</sup>。——这里特别强调的是 90 年代文学的“不稳定性”和“不确定性”,以及 80 年代终结后因“对现实和前景的深刻疑惑”而可能产生的历史反省的深度和丰富性。连带产生的两个层面的问题,一是如何更具包容性地呈现 90 年代文学的复杂层次,一是如何在“反省”的意义上重新描述 80 年代文学的繁复内涵。对于前一问题,目前尚未有更大影响的论著出现,主要是一些关于文学现象、文学思潮的评论文章。可以说,尽管 90 年代到今

天,事实上已经成为“历史”,但在当代文学的研究视野中,这一时期的文学仍旧作为“现状”而非“历史”被看待。对后一问题的思考,则成为90年代当代文学研究的一个重要面向。

张旭东在一篇名为《重返80年代》的文章中写道:“90年代学术思想不但是80年代‘文化讨论’的发展,更包含着一个文化思想史上的未完成时代的自我救赎。”<sup>[74]</sup>——在“未完成时代的自我救赎”意义上对80年代进行反省和再思考,在文学界的一个重要表现形式是“重读”。通过重新阅读80年代的重要文学文本,呈现出过去被遮蔽或视而不见的内容或意识形态的“症候”。重读活动比较有影响的包括:王蒙主编的《全国小说奖获奖落选代表作及批评》(长沙:湖南文艺出版社,1995年)、1994—1995年由王一川在《中华读书报》上主持的“重读80年代”专栏、季红真的《众神的肖像》(北京:人民文学出版社,1996年)等。这些重读均以作家作品或文学现象为对象,在回顾性的历史视野中,试图读出旧作的“新意”。这些重读大都重视文本的再分析,而未能形成关于80年代文学的较为完整的历史脉络,并且很少试图处理80年代文学格局的多重关系。值得提出的是戴锦华在90年代中期完成的一系列女作家研究文章,包括:《“世纪”的终结——重读张洁》(《文艺争鸣》1994年第4期)、《真淳者的质询——重读铁凝》(《文学评论》1994年第5期)、《池莉:神圣的烦恼人生》(《文学评论》1995年第6期)、《徐坤:嬉戏诸神》(《山花》1996年第1期)、《梦魂萦绕的小屋——重读残雪》(《南方文坛》2000年第5期)等。在这一系列重读文章中,戴锦华选择了在80—90年代产生较大影响的女作家作为分析的个案,探讨这些作家的创作与多重话语之间的复杂关联。一方面,这些女作家与80年代的主流话语——启蒙主义的精英知识分子话语,处于水乳交融的状态中;另一方面,身为女作家的独特身份和性别体认,又使她们成为“不经意”的“撕裂者”和“补白者”。在如此繁复的文化分析中,研究者和研究对象的女性立场和女性视点为其提供了某种“天然”的解构切入点和穿越伟大神话的敏锐眼光。类似的研究不仅成为“女性文学”研究的重要篇章,而且也为当代文学史研究提供了另一种更具包容性和敏锐性的研究思路。

除上述研究外,许子东的《为了忘却的集体记忆——解读50篇文革小说》,也是值得提出的研究成果。这本书运用了结构主义的方法,对50篇关于“文革”的小说进行“叙述结构、时序逻辑、情节模式、抒情规则”等的研究。一方面对文学写作形态进行了“量”化的归纳和阐释,另一方面又并不局限于封闭的文本分析,而试图探寻“形式的意识形态意味”,由形式入手分析



“‘文革集体记忆’的整理、建造与修改过程”<sup>[75]</sup>。但或许因方法的限定性，后一方面在本书中得到呈现和阐释的机会并不多，因而更多可能得到分析的历史内容并未呈现出来。

## (二) 再解读：文本重读和解构思路

80年代中期以后，西方60年代之后的各种文化理论陆续进入当代中国的文化视野中。这些文化理论包括：结构主义、解构主义、叙事学理论、精神分析、第三世界理论、后殖民理论、后现代主义、女性主义、新历史主义、意识形态批评、文化研究等。这些理论的引入，并非一个简单的由西方“移植”到中国的过程，而是作为一种具有活力的理论资源被纳入现、当代文学研究当中。它们使得研究者必须重新反省文学研究的一些前提性因素，诸如何谓“文学”、“文学”与“历史”的关联、文学形式作为一种社会“象征行为”、文学在社会机制与民族国家中的位置与功能等等。从文学研究的角度而言，这些60年代后的西方文化理论，一方面是作为突破80年代僵化的社会—政治—历史批评模式的“新”的资源而被引入，并且事实上在瓦解80年代的“宏大叙事”方面起到了有效的作用；另一方面，这些理论的一个基本特点，正如杰姆逊所言，是“对语言或哲学再现性本质的越来越深、越来越系统化的怀疑”<sup>[76]</sup>，它们普遍倾向于探讨作为“历史”存在物的诸多文本的符号特征、意识形态意味和话语的权力关系，有着更为敏锐的对“语言”的自觉，因而对于把文学研究推向更为细致深入的层面（尤其在文本重读方面），产生了广泛影响。尽管这些理论本身已经逐渐成为欧美学术界抨击的新的“宏大理论”——“大理论的东西是一种抽象的思想体。……最著名的化身是由各种血水规则构成的聚合体，这些清规戒律来自拉康的精神分析、结构主义符号学、后结构主义文学理论以及各种变异了的阿尔都塞式的马克思主义”<sup>[77]</sup>，但在当代文学研究领域，这些理论的引入却带来了新的研究思路和研究视野，并对重新建构当代文学的历史图景产生了一定的影响。

这些理论在当代文学研究领域的实践，主要包括：唐小兵主编的《再解读——大众文艺与意识形态》<sup>[78]</sup>（香港：牛津大学出版社，1993年）和黄子平的《革命·历史·小说》<sup>[79]</sup>（香港：牛津大学出版社，1996年）。相关的研究思路也体现在李扬的《抗争宿命之路——“社会主义现实主义”（1942—1976）研究》（长春：时代文艺出版社，1993年）、王晓明主编的《批评空间的开创：二十世纪中国文学研究》（上海：东方出版中心，1998年）等中。由于体现这一思路的重要论文集以“再解读”为名，因此也被宽泛地称为“再解读思路”。

需要提出的是，“再解读”可以说是 90 年代现、当代文学研究的一个基本倾向，其研究对象并不局限于 40—70 年代，例如戴锦华对 80 年代女作家作品的重读，刘禾、孟悦、黄子平等的重读也涉及现代文学史上的重要文本，只不过因为《再解读》和《革命·历史·小说》的主要重读对象，是 40—70 年代的文学经典（或广义上的左翼文学作品），并且把解读的总体对象指认为“历史元叙述”或“奠基性话语（foundational discourse）（关于起源的神话或历史目的论）”<sup>[80]</sup>，或更明确地，是研究“革命历史”的虚构叙述形成的“一套弥漫奠基性的‘话语’”<sup>[81]</sup>，因而，再解读思路为重新理解 20 世纪中国左翼文学与文化（尤其是作为左翼文学的“当代形态”的 50—70 年代文学）提供了新的研究视野。

再解读思路的重要成果体现在文本重读上。《再解读》一书一共收入了 10 篇论文，重读了萧红的《生死场》、丁玲的《在医院中》和《太阳照在桑干河上》、周立波的《暴风骤雨》等现代小说，《白毛女》、《千万不要忘记》等现代戏剧，以及《青春之歌》、《红旗谱》、《上海姑娘》等电影文本。《革命·历史·小说》则对《林海雪原》、《烈火金刚》等“革命历史小说”进行了重新阐释。这一研究思路基本上是一个特定的文本，呈现文本的修辞策略、叙事结构、内在的文化逻辑、差异性的冲突内容或特定的意识形态内涵在文本中的实践方式。这些文本都不被视为封闭的文艺作品，而被视为意识形态运作的“场域”，也就是交织着多种文化力量的冲突场域。唐小兵这样解释他所理解的“重读”：“一旦阅读不再是单纯地解释现象或满足于发生学似的叙述，也不再是归纳意义或总结特征，而是要揭示出历史文本背后的运作机制和意义结构，我们便可以把这一重新编码的过程称作‘解读’。解读的过程便是暴露出现存文本中被遗忘、被压抑或粉饰的异质、混乱、憧憬或暴力。”<sup>[82]</sup>黄子平的理解与此相似：“解读意味着不再把这些文本视为单纯信奉的‘经典’，而是回到历史深处去揭示它们的生产机制和意义结构，去暴露现存文本中被遗忘、被遮蔽、被涂饰的历史多元复杂性”<sup>[83]</sup>——因此，这些研究尽管是对具体文艺作品的细读，但已经不是新批评或结构主义批评意义上的“细读”，而包含了“两个层面：一是细致的内层精读，一是广泛的外层重构”，而对文本进行“外层重构”则是“努力在文本与其语境之间建立其意义的联系。这里的语境并不是实物性的具体存在，而是多层次，多形态的意义网络”<sup>[84]</sup>。这实际上就是把文学作品放到更为复杂的历史格局和建构过程之中，探讨它在社会文化中的位置、它如何与更大的历史话语建立起联系、如何“象征性”地呈现特定历史情境中的文化逻辑和文化理念。刘禾的《文本、

批评与民族国家文学》更具体地提出，“重写”现代文学史必须把现代文学放置在“民族国家”这样一个论述空间中，包括作家和文本在内的全部文学实践都必须纳入研究视野，因为正是这些实践“直接或间接地控制着文本的生产、接受、监督和历史评价，支配或企图支配人们的鉴赏活动，使其服从于民族国家的意志”，只有从这样的文本生产机制中来看待现代文学的性质，才能摆脱那种在“现代文学自身的批评话语”中寻找答案的“狗逐其尾，自我循环”的“怪圈”<sup>[85]</sup>。

从具体的文本操作层面上来说，“再解读”研究主要包括了这样几种方式：一种是考察同一文本在不同历史阶段结构文本的方式和文类特征上的变化，辨析不同文化力量的冲突或“磨合”关系。比如孟悦的《〈白毛女〉与“延安文学”的历史复杂性》，比较了歌剧《白毛女》、电影《白毛女》和“革命芭蕾舞剧”《白毛女》这样三种形态，呈现不同文化力量在文本内“交锋与会合”的问题。孟悦认为歌剧《白毛女》基本上是以“一个民间日常伦理秩序的道德逻辑作为情节的结构原则”，“民间伦理逻辑”的运作和“政治话语”之间的相互作用，表现在“政治力量最初不过是民间伦理逻辑的一个功能。民间伦理逻辑乃是政治主题合法化的基础、批准者、权威”；而影片《白毛女》则“以市井流行文艺中富于悲欢离合的娱乐性形式翻译并转换了歌剧所表现的乡土伦理原则”，“情”与“巧”的原则取代了“伦理”原则；而舞剧《白毛女》中，“政治话语的运作大大压抑了非政治的声音，大部分非政治的细节被删除掉了”——通过对《白毛女》不同文类形式的分析，研究者希望能够避免把“延安文艺”做简单化的理解，而“去挖掘潜伏在文艺为工农兵服务的政治口号下，不同话语、不同文化之间摩擦互动的历史”，因此，“《白毛女》以及许多革命文学作品本身在很大程度上是这种摩擦互动的结果，而不仅是政治话语压迫的工具”<sup>[86]</sup>。从文本的不同文类形式进行分析的另外一篇较为成功文章，是刘禾的《一场难断的山歌案：民俗学与民族国家文学》，比较分析了歌舞剧《刘三姐》和电影《刘三姐》的异同，并由此重新思考“民间（口头）文学、官方（通俗文学）、市民（消费）文学、大众视听媒体、少数民族文化等概念及实践之间的断裂、冲突与历史联系”<sup>[87]</sup>。

“再解读”的第二种分析文本的方式，是讨论作品的具体修辞层面与其深层意识形态功能（或文化逻辑）之间的关联。比如黄子平的《病的隐喻与文学生产——丁玲的〈在医院中〉及其他》，讨论的是“革命”的社会实践与“疾病”这一社会病理学概念之间的隐喻关系，《革命·历史·小说》的部分章节则分析革命历史小说如何借助“绿林传奇”的故事模式和宗教修辞，作为

小说语言和情节结构的主要形式,从而把政治话语实在于文学的叙述层面。戴锦华对电影文本《青春之歌》则挖掘文本的修辞层面,即一个女性的婚恋经历,和文本的意识形态功能之间的话语关联,认为小说被用来作为一个“小资产阶级知识分子走向革命”这样一个政治命题的修辞策略,进而考察文本如何通过女性形象与知识分子形象的类比,有效地消解特定历史时期关于知识分子问题的话语困境。这种“有趣”的发现,多半得益于对结构主义和叙事学理论的试验,把一个看似完整而生动的故事“拆解”开来,呈现其进行“编码”的方式,以及这种编码策略所掩盖或压抑了的问题,并暴露其中隐藏的深层文化逻辑。

“再解读”的第三种文本分析方式,是试图把文本重新放置到产生文本的历史语境之中,通过呈现文本中“不可见”的因素,把在场/缺席并置,探寻文本如何通过压抑“差异”因素而完成主流意识形态话语的全面覆盖。这方面相当精彩的文章是唐小兵的《暴力的辩证法——重读〈暴风骤雨〉》。这篇文章首先提出“暴力”的含义,即“彻底取消所有其他意义,完全抹杀构成意义所必需的差异和界定(时空的、社会的、语言的、人体的)”,接着从《暴风骤雨》的写作方式、语言形态和象征形态等三个层面,讨论这篇小说作为“转述式文学”,如何“在最表层也是最深刻的意义上,回响和阐释着主流意识形态,服务于体制化了的‘象征秩序’”<sup>[88]</sup>。唐小兵认为,“暴力革命的核心逻辑”,正在于这种绝对取消差异的运作逻辑,因而从小说创作动机“预设的普遍论断”到小说本身的“周到图解”再到小说批评的“归纳复述”,成为一个“语义大循环”。而从象征层面来考察,小说中以“暴力”为语法的身体语言,正是“暴力革命使人成为工具”的过程的具体呈现。——通过对小说文本的详细分析,《暴力的辩证法》一文认为,支配着40—70年代的“想象逻辑”的,正是这样一种“暴力的辩证法”,它导致了一种保守而非革命的文学形式,是对“文学革命的终极否定”。黄子平在分析“革命历史小说”时,则从“题材”的规范性着手,认为“题材”这样的概念主要不在于“硬性规定了‘应该写什么’”,而主要是“暗示”“什么不可以写”。如果把纳入作品的题材内容和所谓的“题材禁区”对照起来看,便可以知道所谓“真实”实则是一种把“差异”等级化的权力分配过程。因而,“当代叙述的秘密不在于凭借弥天大谎瞒天过海,而在于界定‘真实’的标准,分配享受‘真实’的等级差序”<sup>[89]</sup>。——这种把在场/缺席、差异/同质、虚构/纪实、中心/边缘并置的方法,正是解构主义思路的具体实践。研究者通过暴露文本和主导话语如何抹平、掩盖“差异”,呈现出话语运作过程中的权力关系。

总体而言,“再解读”研究为重新读解当代(乃至 20 世纪)的重要文本和文学现象,提供了新的研究方法和思考角度。一个最为明显的“成效”是,这种研究思路能够呈现被视为“一体化”时期的各种文学力量和文学形态之间的关系,能够呈现这一时期文学(文化)的多层次内容,以及这些有差异的文学内容或冲突或融合的编码过程,从而暴露看起来很“光滑”、“铁板一块”的文本中蕴涵的缝隙和矛盾。这可能是有助于“深入历史情境”的研究方法,也是 90 年代以来产生了较大影响的一种研究路向。

但迄今为止,相关的研究仅止于对具体文本进行重读,尚未形成更“完整”的研究论著。这首先因为研究者基本上采取的是一种“解构”的思路,把文本视为“纵贯各层次社会活动的意识形态症结”<sup>[90]</sup>,亦即文本被视为一个意义网络交织的“点”,也就是刘禾所说的“小题大做,举例说明”<sup>[91]</sup>。“再解读”思路在很大程度上被视为 80 年代后期“重写文学史”思潮在 90 年代的延伸<sup>[92]</sup>,因而着眼于如何“瓦解”40—70 年代的“体制化”叙述。唐小兵、黄子平在序言或论著中将这种体制化叙述表述为“历史元叙述”或“弥漫性、奠基性的‘话语’”。与“重写文学史”思潮不同的是,“再解读”思路不希望“仅用一种叙事去取代或是补充另一种叙事”<sup>[93]</sup>,或将 40—70 年代的体制化文学史叙述看做是“纯粹的政治运作的产物”而进行简单的“拒绝和批判”<sup>[94]</sup>,而希望追问诸多文学问题的基本前提,考察文学运作的编码过程及其裂隙。因而,“再解读”实际上是一种瓦解 40—70 年代的主导叙述根基和前提的解构性工作。选择从具体的文本分析入手,无疑有助于从“边缘”处解构“神话”,从而举重若轻地完成解构的工作。但有趣的是,“再解读”诸篇论文无一不是从“大”理论问题入手,并通过文本重读后再次回到大问题。这些问题牵涉诸如“民族国家文学”、“民间文学与主流文人(通俗)文学”、“新文化、通俗文化,以及新的政治权威”、“时间观”、“革命的核心逻辑”,以及“现代性”问题等。这或许可以视为德里达式的“把一个具体的事例作为说明一个普遍结构或逻辑的例证”,或福柯式的提供“一个具有普遍意义的思考文本和话语的框架”<sup>[95]</sup>。“再解读”思路的诸多论文的主要问题并不在于单篇论文本身,而在于这些论文为什么形成了如此相近的研究思路,以及这种思路遗漏或有意忽略的另外一些与理论不相容的文学史事实。正如一篇反省电影研究范式的文章所说的,这些论文的出发点和研究工具仍旧是一种“宏大理论”,从理论到文本的分析过程,就是“从理论走向特殊的个案”,“以证明某种理论的地位并将其作为中心任务来完成”。这种方法一方面有可能“失掉那些与其他假设相抵牾的部分渊源”,另一方面研究者常常对他们提出的

理论加以“寓言式或比喻式”的表达,而遗漏了具体文本自身的复杂性或暧昧性<sup>[96]</sup>。这大概是为为什么“再解读”文章大都是“文本中心论”式的文本重读的原因。也可以说,指出“再解读”思路不能形成更为复杂完整的历史叙述,并不一定是要做“伪哲学的抽象”叙述,不是“从问题的提出到术语的使用,乃至作出的结论,都往往着眼于某种理论的统一性,并受其限制”<sup>[97]</sup>,而是如何败落理论本身的限定性,从文学历史自身的脉络,完成对历史过程的描述。因而,这不是“解构”思路本身的问题,而是理论阐释的限度与历史叙述复杂性之间如何更好地融合的问题。

从另一方面来说,“再解读”主要是要打碎 40—70 年代的体制化叙述,揭示其中的矛盾和裂隙。研究者对问题的探讨也仅止于这一层面。至于这一时期的文学(文化)如何建构起这样的历史叙述,在建构过程中经历了怎样的冲突和调整,最终是什么因素导致了这种叙述的“无效”,这些问题则并未成为“再解读”关注的问题。这大概正是“再解读”仅仅提供了新的研究的可能性的“启示”或研究个案,而不能完成更为完整的历史叙述的更主要原因。而且值得注意的是,“再解读”一度成为年轻学者争相模仿的“把式”,他们应用此法时理论试验的兴趣往往大于研究本身。这种“失重”也造成某些浮泛的学风。

### (三) 文学史写作:当代文学历史图景的重构

90 年代以后,文学史教材的写作仍构成国内当代文学史研究的一个重要组成部分。相对于 80 年代的教材写作,90 年代又表现出一些新的特点。重要特点之一,是伴随着大专院校学科建制的完善、当代文学的发展,以及各学院自身在学科编制和教学上独立性的增强,同时也与文化市场的发展相关,各院校都趋向于编写自己的文学史教材。到 90 年代后期以来,至少在出版市场上出现了某种文学史教材编写的新一轮热潮。80 年代产生重要影响的一些当代文学史教材,比如北京大学编写的《当代中国文学概观》、华中师范大学编写的《中国当代文学》,都经过了重新修改、增订,被包括本学院在内的学校使用;另外,80 年代初期 22 院校编写组编写的《中国当代文学史》、据称受教育部委托由人民文学出版社出版的《中国当代文学史初稿》,也仍有部分学校使用;同时,北京师范大学(《中国新文学史略》,刘锡庆主编,1996 年),中国社会科学院(《中华文学通史·当代编》,1997 年),暨南大学(陈其光主编,1998 年),武汉大学(《中国当代文学史略》,於可训著,1999 年),以及南京大学、河南大学、山东大学等,都有了本学院教师编写的

当代文学史教材。这些教材大致保持了作家作品分析的体例,在延续当代文学发展的历史线索的同时,对文学史现象和史料做了相对简约的处理,而突出作家和文学作品的分析。90年代当代文学史教材的另一重要特点,是对既有文学史观的突破,并在写作体例上有了较大改变。其中引起了研究界广泛注意并产生了很大影响的,是出版于1999年的两部文学史,一是北京大学洪子诚写作的《中国当代文学史》(北京大学出版社),一是复旦大学陈思和主编的《中国当代文学史教程》(复旦大学出版社)。这两部文学史的出版,被视为当代文学史研究在90年代以来获得突破性进展的标志性著作,同时因为两者在文学史的定位、文学观和历史观的理解,以及处理文学史料的方式上的不同,而引起了一定的争论,被看做是所谓“北(北京)派”和“南(上海)派”的代表著作。但这些差别并未掩盖两本文学史在对当代文学史研究现状的思考上的共同的问题意识,以及它们对当代文学的历史图景进行重新描述时所取得的成就。

《中国当代文学史教程》对自身的性质有明确的定位。陈思和将文学史教材区分为三个层次,以文学史强调优秀作品、文学史过程、文学史精神,来对应于大专、成人和非中文专业的本科生教学、中文专业的本科生教学和文学专业的研究生教学,从而对于文学史教材的适用对象和写作重点,做了明确区分。《教程》是“以文学作品为主型”、“由文学作品为主体构成的感性文学史”(6页),适用于第一层次的教学对象的要求,以“大量的文学作品的分析,并从文学作品的角度充实对文学史的理解”(7页)作为主要内容。对于文学史教材的这种不同层次的区分,表明文学史写作已经直接和大专院校的教学工作联系在一起,并作为学院建制的自觉的构成成分。这也从一个侧面显示出90年代之后当代文学史研究的职业化倾向。从总体编排体例上,《教程》以专题为章节,每一章节介绍一种文学史现象,并用不同作品的分析展示这一现象的不同侧面。这使得初学者能够很快把握文学史上的重要文学作品,成为一本较好的当代文学的入门书籍。

但与一般以作家作品为中心的文学史不同,《教程》更重要的特色表现在对文学作品的选择和对作品内涵的阐发上,这事实上也是这本文学史最具开创性的所在。针对以往的当代文学史过分强调文学的统一性,尤其是50—70年代形成的文学“一体化”格局遗留的影响,陈思和把关注的重心转移到对当代文学“多层面”的发掘上,即侧重在表面统一的文学格局中呈现那些曾经被压抑的文学元素。这集中表现在他所提出的“民间隐形结构”和“潜在写作”两个方面。所谓“民间隐形结构”指的是:“当代文学创作(主要

是指五六十年代的文学)作品,往往由两个文本结构所构成——显形文本结构与隐形文本结构。显形文本结构通常由国家意志下的时代共名所决定,而隐形结构则受到民间文化形态的制约,决定着作品的艺术立场和趣味”(13页)。“民间”这一范畴是陈思和用以构筑他的文学史图景的新概念。在1994年发表的《民间的浮沉:从抗战到文革文学史的一个解释——当代文化与文学论纲之二》(《上海文学》1994年第1期)和《民间的还原:文革后文学史某种走向的解释——当代文化与文学论纲之三》(《文艺争鸣》1994年第1期),以及其他一些相关的论文中,陈思和用“三大板块说”来解释现代中国的文化格局:“本世纪以来,学术文化分裂为三分天下:国家权力支持的政治意识形态,知识分子为主体的外来文化形态和保存中国民间社会的民间文化形态”;尽管他关于“民间”的具体文化内涵的解释比较含混,但参照国家权力和知识分子的西化话语还是划定了一个大致的范围。而“潜在写作”,则是“被剥夺了正常写作权利的作家”所写作的那些在当时不能公开发表的文学作品,这包括1949年后沈从文的日记和书信、50年代张中晓的笔记、“文革”时期丰子恺的散文、食指等人的地下诗歌、“文革”后复出的曾卓、牛汉等右派诗人在60—70年代写作的作品等。当然,对于50—70年代受到批判的那些作家和作品,《教程》给予了相当重要的位置。对“潜在写作”的挖掘,在很大程度上改变了50—70年代文学的整体格局,使得这段一贯被人们视为单调、一体化的文学时期,浮现出了较为丰富的图景。

正如有的学者所说:“对50—70年代,我们总有寻找‘异端’声音的冲动,来支持我们关于这段文学并不是完全单一、苍白的想象。”<sup>[98]</sup>而陈思和关于“民间隐形结构”和“潜在写作”的发掘,则正是这种寻找异端的冲动的具体实践。陈思和并不认为“当代文学”具有内在的规范(更不用说学科的特质),而将其看做是“开放性”的20世纪中国文学这一整体的“一个阶段”。关于当代文学与现代文学的分界,陈思和提出了另外一个时间界点:他并不强调1949年的影响——“1949年以后,文学的基本格局没有变化,只是地域的面积变化了,共产党控制的地域扩大到整个大陆,国民党控制的地域缩小到台湾列岛,而回归前的香港、澳门地区的文学仍然带有某种殖民地文化的特征”(5页),而是强调抗日战争爆发作为文学史分期的重要性——“由于战争的规模与深刻性,‘五四’以来的新文化逐渐改变了前一阶段以启蒙为主要特征的规范,并在实践中逐渐形成了新的以战争为主要特征的规范”(4页),而当代文学则可区分为1949—1978年以“战争文化规范”为主的文学形态,和1978—1989年以“和平经济建设为中心的文化规范”的文学形态,



以及尚难以界定的 90 年代。从这种文学史分期的方法来看,《教程》基本上仍旧以政治、经济和社会影响作为文学史分期的依据;而提出启蒙文化传统与战争文化传统的冲突,又与李泽厚在《启蒙与救亡的双重变奏》中提出的启蒙/救亡论有很大的雷同。在文学史实践的层面上,陈思和通过对“民间隐形结构”和“潜在写作”的发掘,支持他关于启蒙/战争传统的冲突构成 50—70 年代文学格局的构想。由于 50—70 年代存在着这两种冲突的文学因素,而“文革”后的新时期文学又被视为“‘五四’精神的重新凝聚”,因而 50—70 年代与新时期文学之间就构成了直接的延续关系。

《教程》在整体的文学史图景的构想上具有相当清晰的轮廓,且由于在对文学作品的分析中融入了较多的审美鉴赏的因素,因此,这部文学史一出现就被视为一本文学专业学生和文学爱好者的销路甚好的入门读物。这事实上也成功地实践了写作者对《教程》阅读对象和适用范围の設定。因为目前国内类似的既有清晰的文学史线索,又能够富于感性地清晰解读代表性作品的文学史著作并不多见,因此,这本文学史在当代文学史写作中具有不可替代的重要地位。但从文学史研究的学术层面,这本书也遭到一些质疑。其一,由于《教程》从启蒙、战争、经济建设等层面切入对当代文学的整体轮廓的把握,而有意识地忽略了“战争文化规范”中的意识形态构成的分析(简单地将其称为“政治权力”或“国家意识”),因而 50—70 年代主导性的文学流脉并不清晰。同时因为《教程》并不认为 1949 年对于文学的发展产生了影响,但在整体结构上又以 1949 年作为叙述当代文学的起点,对当代文学属性上的暧昧表述造成了本书的一处矛盾。其二,在对“潜在写作”的界定和使用上,遵循的是作家在作品后标定的写作时间,而非作品的发表时间。《教程》中分析的潜在写作的对象,诸如曾卓的《有赠》、牛汉的《半棵树》、张中晓的《无梦楼随笔》、沈从文的《五月卅下十点北平宿舍》等,均发表于“文革”结束后,但《教程》依据的是文后作者标定的时间,并将这些作品视为其写作时段的文学的构成成分来看待。问题之一是,有什么样的史料可以表明作者在写作到发表的过程中,没有经过再度修改或删改?问题之二是,如果作品并没有发表,没有构成“文学事实”,是否可以把它当作所标定时代的文学构成?<sup>[99]</sup>如果这样的问题成立,那么,“潜在写作”得以成立的理由也值得考虑了。此外,关于《教程》所使用的“民间”、“战争文化规范”等概念的内涵,以及用两种对立的线索来建构文学史图景的方法,也受到一些研究者的质疑。但尽管如此,《教程》作为一部成功的当代文学史教材,它所提出的叙述线索、对重要文学作品的重新挖掘,以及整体结构和叙述风格上的实践,

却成为在“20世纪中国文学”的整体图景中描述当代文学的有创意的史学著作之一。

洪子诚的《中国当代文学史》是他在反省80年代的当代文学史写作方式,并于《中国当代文学概说》(香港:青文书屋,1997年)基础上完成的。这本文学史在当代文学发展的历史脉络、叙述体例、文学生产的体制和文体类型的变迁,尤其是作者所采取的叙述位置和叙述方式等方面,均为当代文学史的写作提供了具有开创性的范例,并在历史观、学科规范的清理以及一些缠绕于当代文学史研究中的关键问题的深入上做出了为人称道的突破。《中国当代文学史》在整体格局上将1949年以来的中国文学分为50—70年代和80—90年代的上、下两编。这不仅是对当代文学在时间发展上所做的段落区分,更为重要的是,本书对于当代文学的内在规范的内涵进行了描述和概括,即“‘当代文学’这一文学时间,是‘五四’以后的新文学‘一体化’趋向的全面实现,到这种‘一体化’的解体的文学时期”(《前言》IV页);尽管这本书对于当代文学的理解也是将其纳入到“五四”以来新文学的整体格局当中,但不同于陈思和强调当代文学附属于新文学(实则是现代文学)而不具有独立内涵,而是侧重突出新文学内部的差异性,也就是当代文学相对于现代文学的断裂性。这种与现代文学形成内在品质的差异的因素,即是“左翼文学”的体制化及其取得绝对支配地位的文学时期。在论述当代文学的特殊本质方面,《中国当代文学史》提供了令人信服的阐述。本书的第一章即是讨论《文学的“转折”》,用以描述当代文学与现代文学的断裂、它的生成过程,以及内在规范的提出。这本书首先提出,所谓“文学的转折”在40—50年代,主要不是指一种全新的文学形态的出现,而是指“40年代文学格局中各种倾向、流派、力量的关系的重组”(3页),这种关系的重组是指左翼力量对文学状况的规范,并获得了支配性地位,把毛泽东文学思想确立为文学发展惟一的“新方向”;同时,从文艺机构、报刊杂志的出版、文学评价机制和作家的存在方式以及持续不断的批判运动等方面,对文学实行全方位的监控、规范,调整和设计文学的走向和发展方式。这种描述“当代文学的发生”的方式,既不同于60—80年代的当代文学史所采取的“宣告新世纪诞生”的方式,而具体分析在当代文学生成的过程中存在的不同文学力量的冲突/融合的复杂关系;同时,它也没有简单地把当代文学视为“左翼文学”、“延安文学”在1949年后的延续,而是具体讨论了当代文学作为左翼文学的当代形态,在质的内涵上的变异。

对文学生产和文学体制的关注,是这本文学史最有开创性的特色之一。

它不仅描述作品的艺术特色和文类变迁,也关注作品的阅读、评价和接受的机制;它不仅讨论作家与文学作品的关系,也直接把作家在社会上的存在方式纳入分析范围;它不仅讨论文学作品和文学现象,同时也把文学生产、传播的机制作为文学史评述的对象。因此,整部书与一般以作家作品为中心的文学史在整体格局和章节安排上有了很大的改变。把文学生产体制纳入到文学史写作当中来,同样是基于对当代文学独特品质的“发现”:“如果我们说40—50年代之间的文学出现了‘断裂’,那么,一个重要的依据是,40年代的文学体制和文学生产方式,到50年代之后发生重大改变,这是‘断裂’的明显标志。”<sup>[100]</sup>正是由于把文学生产体制纳入到当代文学史写作之中,对当代文学的史的线索的描述、不同文学现象之间的关联、造成当代文学变迁的内在动力和制约机制的宏观把握,才获得了整体的描述。在这样的意义上,有的研究者认为“这是一本标志性的著作,标志着当代文学有‘史’了”<sup>[101]</sup>,就并非虚词。80年代关于当代文学不能写“史”的争论、已有的当代文学缺乏历史延续性等问题,到《中国当代文学史》这里,由于它成功地建立起了关于当代文学发展的历史线索和动态过程的描述,而有了很大改观。

《中国当代文学史》的另一特色在于,它对“一体化”格局中文学的多层面关系和复杂的动态过程做出了史的描述。该书把重心放在对不同文学成分、文学力量和文学规范的既冲突又融合的关系的辨析和考察之上。在《问题与方法——中国当代文学史研究讲稿》一书中,洪子诚对于“一体化”和“多层性”做了较为详细的阐述。他认为,“在‘一体化’的总体格局下面,文学领域的‘分层’的现象,不同力量的矛盾与冲突并没有消失”,因此,他并不主张对“一体化”做静止的描述和理解。他进一步提出探索这种多层性的理由:其一,“‘一体化’格局的形成,是一个持续的、充满剧烈斗争的过程”;其二,“这种复杂性,还在于各种文学力量、派别的位置,也不断发生调整和位移”;其三,“左翼文学的激进思潮的体制化过程,带有不确定的、实验的性质。……它的预想的目标和结果,理论与实践,常常会出现很多裂痕”,因此,不仅应当关注文学形态之间的关系上的分层,也应当对具体的文学文本内部的裂痕进行分析<sup>[102]</sup>。具体实践在文学史写作中,则是对左翼文坛内部的批判运动的辨析,对从50年代文学“走向‘文革文学’”的过程的描述,对题材的等级、主流/非主流文学的关注,对重要作家作品如赵树理、《创业史》、《红岩》、《青春之歌》等的内在裂隙和不同力量的评价的讨论等。

对于当代文学(尤其是50—70年代)的多层性的这种关注方式,既避开

了关于“异端”因素的挖掘所可能遭遇到的质疑,避免了把问题简单化或本质化,同时又真正深入到文学发展的历史情境之中而做出“史”的描述。关于这种视野的获得和研究方式的形成,洪子诚将其称为“清理”的方法,即“努力把问题,把作家作品放回到‘历史情境’之中去考察,来看某一部作品、某一种体裁、某一类题材、某一个概念,有什么样的和历史关联的形态特征,还有这种特征的演化的情况,关注这种形态产生和演化的环境与条件”<sup>[103]</sup>。这种“清理”的方法又被称为“内部研究”的方法,对于文学史上已经使用的一些概念、范畴,如“当代文学”、“题材”等,不是简单地否弃,或急于寻找新的概念来代替,而是探询在其历史情境中得以形成的逻辑,以及由此形成的特殊形态。正因为采取了这样的研究方法,才能够深入到所研究对象的内在逻辑之中,并且“使过去那些表面看起来很严密,统一的叙述露出裂痕……然后来揭示其中的矛盾性和差异”。这事实上也是《中国当代文学史》形成的突破性叙述格局的基本原因,它不仅描述了那些已经被作为文学史事实的现象,而且同时描述了“那些被作为事实陈述的事情是如何成为事实的”。由此,《中国当代文学史》为人称道的“史家笔法”才得以形成。

《中国当代文学史》的完成,在一些纠缠于当代文学史研究中的关键问题上,取得了重要进展,但这本书也受到一些质疑。首先是关于本书的定位。不同于陈思和的《中国当代文学史教程》对自身性质的严格设定,《中国当代文学史》是兼及了教科书和学术著作的特征。如陈平原指出的,这既是本书的特色,同时也存在一定的问题,与单纯作为学术著作的《中国当代文学概说》不同,这本文学史没有做到前者的“寸铁杀人,点到即止”的简练,“观点的棱角就反而因为这些进一步的展开或为了学生阅读而做了一些妥协”<sup>[104]</sup>。同时因为一些专业问题上的深入,对基本文学作品和文学史知识的介绍也无法做到详备。其次,当代文学的学科内涵、文学生产体制的研究以及“一体化”格局下文学的“多层”性问题,是这本书的重要特色和突破性所在,但就全书的格局来看,这种研究方法在上编的实践更为成功,而涉及80年代以来的文学史现象的处理,则不如上编精彩和深入。另外,一些研究者就书中的50—70年代的“一体化”和80年代的“多元格局”的理解,提出质疑,认为没有对80年代所谓的“多元”提出更具有批判性的评述。

当代文学的展开过程,经历了三次重要的转折,一次是40—50年代,一次是70—80年代,一次是80—90年代。这三次转折在“断裂”和“延续”关系上需要做复杂的辨析。也正因为此,当代文学本身的延续性,一直以来都

难以被轻易解决而存在许多有争议的问题。当代文学的“历史”和“当代性”到底表现在何处,就成为这门学科确立其自身的合法性始终面临的问题。这也正是当代文学的学科特性之一。同时,当代文学确实是一门不断地处于“展开”过程中的学科,如何处理文学现状批评和文学历史的整理研究,也是当代文学的一个悖论情境。确立当代文学的“历史”,是这个研究方向被“学科化”的一个重要步骤;整理和提炼文学发展过程中不断出现的“新质”,如何进一步形成具有高度整合性的主体叙述,则是这一学科将持续面临的问题,也是这一学科的活力所在。

## 注 释

- [1] 其中的中国科学院文学研究所《十年来的新中国文学》编写组编写的《十年来的新中国文学》,因为是一本文学纪事性质的著作,所以在体制和文学事实的选择上稍有不同。
- [2] 1958年第15期《文艺报》上刊出“大学文学教学改革特辑”,发表了武汉大学、中山大学、南开大学、东北师范大学、北京师范大学等院校的一系列关于如何改革的文章。
- [3] 唐弢:《当代文学不宜写史》,《文艺百家》1985年10月19日。收入《西方影响与民族风格》,第436页,北京:人民文学出版社,1989年。
- [4] 周扬:《在〈中国现代文学史纲要〉讨论会上的讲话》(1962年),收入《周扬文集》第四卷,第230—231页,北京:人民文学出版社,1991年。
- [5] 洪子诚:《“当代文学”的概念》,《文学评论》1998年第6期。
- [6] 毛泽东:《中国的革命和中国共产党》,收入《毛泽东选集》卷二,第614页,北京:人民出版社,1968年。
- [7] 毛泽东:《新民主主义论》,收入《毛泽东选集》卷二,第659页。
- [8] 山东大学中文系中国当代文学史编写组编著:《中国当代文学史》上册,第1页。
- [9] 华中师范学院中国语言文学系编著:《中国当代文学史稿》,第1页,北京:科学出版社,1962年。
- [10] 山东大学中文系中国当代文学史编写组编著:《中国当代文学史》上册,第9页,济南:山东人民出版社,1960年。
- [11] 这种分期方法模仿了苏联文学史,当时影响比较大的苏联文学史是1956年作家出版社重版的季莫菲耶夫的《苏联文学史》上、下卷。它就是把社会政治发展的分期标准作为文学史分期的基本依据的。
- [12] 周扬:《文艺战线上的一场大辩论》,《人民日报》1958年2月28日。
- [13][14] 崔西璐:《中国当代文学研究概论》,第33页,天津教育出版社,1990年。
- [15] 包括谢冕的《在新的崛起面前》(《光明日报》1980年5月7日)、孙绍振的《新的美

学原则在崛起》(《诗刊》1981年第3期)和徐敬亚的《崛起的诗群——评我国诗歌的现代倾向》(《当代文艺思潮》1983年第1期),由于这三篇文章都使用了“崛起”这个词来描绘诗歌创作中出现的新倾向,并且在观点上有关联,因此当时被称为“三个‘崛起’”。

- [16] 主要文章是唐弢的《当代文学不宜写史》(1985年10月29日)、晓曙的《当代文学应该写史》(1985年11月12日)、施蛰存的《当代事,不成“史”》(1985年12月2日)等。
- [17] 这一专栏从1988年第4期开始,到1989年第6期结束。专栏中发表的论文对现当代一些重要作家如赵树理、柳青、何其芳、郭小川、丁玲、茅盾、曹禺、闻一多等的创作,对胡风、何其芳、姚文元等人的文艺思想,对《子夜》、《女神》、《青春之歌》等重要作品,对“五四”文学、鸳鸯蝴蝶派文学、“新感觉”派、“山药蛋派”等文学现象或文学流派,进行了重新评价。
- [18] 李泽厚:《启蒙与救亡的双重变奏》,原载《走向未来》1986年创刊号,收入《李泽厚十年集·中国现代思想史论》,第44—45页,合肥:安徽文艺出版社,1994年。
- [19] 1956—1957年在“写真实”、“干预生活”潮流中出现的20篇小说(包括特写),被编辑成册,定名为《重放的鲜花》由上海文艺出版社1979年5月出版。周恩来1961年6月19日在广州“新侨会议”上的讲话(《在文艺工作座谈会和故事片创作会议上的讲话》),在《文艺报》和《电影艺术》杂志上首次公开发表,并成为当时艺术界的学习文件。
- [20] 这批文章包括《从历史实际出发,还事物本来面目》、《现代文学的评价标准问题》、《现代文学研究方法答问》等,后收入《求实集》,北京:北京大学出版社,1983年。
- [21] 唐弢:《〈求实集〉序》,《求实集》。
- [22] [法]米歇尔·福柯:《什么是启蒙》,汪晖译,收入《文化与公共性》,第430页,北京:三联书店,1998年。
- [23] 钱理群:《矛盾与困惑中的写作》,《文学评论》1999年第1期。
- [24] 对80年代的现代文学史写作产生了较大影响的,是海外70年代出版的两本现代文学史:夏志清的《中国现代小说史》和司马长风的《中国新文学史》。夏志清对沈从文、钱钟书、张爱玲、凌叔华等人的高度评价,司马长风以“诞生期”、“收获期”、“凋零期”为新文学发展进行的段落区分以及对“新月派”、“语丝派”、“孤岛文学”等文学潮流和文学现象的分析等,对80年代大陆重评作家作品产生了深远的影响。这两本海外版文学史基于政治立场而在文学评价和选择上表现出来的偏向性是十分明显的,尽管他们都强调自己所采用的是“打碎一切政治枷锁,干干净净地以文学为基点写的新文学史”(《中国新文学史》)或“寻找一种更具备文学意义的批评系统”(《中国现代小说史》),但对左翼作家作品的有意贬低,却是共同特征。
- [25] 陈思和、王晓明:《重写文学史·主持人的话》,《上海文论》1988年第4期。

- [26] 王晓明:《刺丛里的求索》,第260页,上海远东出版社,1995年。
- [27] 王晓明:《重写文学史》、《从万寿寺到镜泊湖》,收入《刺丛里的求索》。
- [28] 王晓明:《旧途上的脚印》,收入《刺丛里的求索》,第265—266页。
- [29] 黄子平、陈平原、钱理群:《论“二十世纪中国文学”》,《文学评论》(北京)1985年第5期。这一概念的提出者接着在《读书》杂志上连续发表六篇相关的“学术对话”,进行更为充分的阐释。《论“二十世纪中国文学”》和六篇对话录后来编辑成书《二十世纪中国文学三人谈》,由人民文学出版社1988年出版。
- [30] 陈思和:《中国新文学整体观》,第15页,上海文艺出版社,1987年。
- [31] [美]A. 德里克:《革命之后的史学:中国近代史研究中的当代危机》,《中国社会科学季刊》(香港)春季卷,1995年2月。
- [32] 钱理群:《矛盾与困惑中的写作》,《文学评论》1999年第1期。
- [33] 金汉、冯青云、李新宇主编:《新编中国当代文学发展史》,杭州:杭州大学出版社,1993年。
- [34] 最突出的是山东文艺出版社出版的《二十世纪中国文学史》,“十七年”文学只占全书的1/10,目录中仅列出了周立波、柳青、贺敬之、郭小川四位作家和《红旗谱》、《上海的早晨》两部作品。
- [35] 对“晚清文学”的重视,是90年代一些研究者的共同思路。参阅陈平原的《学术史上的“现代文学”》(《文学史的形成与建构》,南宁:广西教育出版社,1999年),王德威的《被压抑的现代性:没有晚清,何来“五四”》(收入《想象中国的方法:历史·小说·叙事》,北京:三联书店,1998年)等。
- [36] 钱理群:《矛盾与困惑中的写作》,《文学评论》1999年第1期。
- [37] 李泽厚:《二十世纪中国文艺一瞥》,收入《中国现代思想史论》,北京:人民出版社,1987年。
- [38] 这一研究思路以唐小兵编选的论文集《再解读——大众文艺与意识形态》(香港:牛津大学出版社,1993年)而得名。这本书收入了唐小兵、黄子平、戴锦华、孟悦、刘禾等人重读40—70年代经典作品的论文。“再解读”的研究思路还表现在王晓明编选的《批评空间的开创——二十世纪中国文学研究》(上海:东方出版中心,1998年)、李扬的《抗争宿命之路——“社会主义现实主义”(1942—1976)研究》(长春:时代文艺出版社,1993年)等论著中。
- [39] 唐小兵:《我们怎样想象历史》,《再解读——大众文艺与意识形态》,第19页。
- [40] 洪子诚的这些研究主要包括:《中国当代文学概说》,香港:青文书屋,1997年;《中国当代文学史》,北京大学出版社,1999年;以及《关于五十一七十年代的中国文学》,《文学评论》1996年第2期;《“当代文学”的概念》,《文学评论》1998年第6期等论文。
- [41] 洪子诚:《关于五十一七十年代的中国文学》,《文学评论》1996年第2期。
- [42] 王晓明:《一份杂志和一个“社团”——重评“五四”文学传统》,收入《刺丛里的求

索》，上海远东出版社，1995年。

- [43] 洪子诚：《目前当代文学研究的几个问题》，《天津社会科学》1995年第2期。
- [44] 张颐武：《当代中国文学研究：在转型中》，《天津社会科学》1995年第2期。
- [45] 黄子平：《当代文学中的宏观研究》（1983年），收入论文集《沉思的老树的精灵》，第4页，杭州：浙江文艺出版社，1986年。
- [46] 黄子平：《当代文学中的宏观研究》，收入论文集《沉思的老树的精灵》，第2—5页。
- [47][48] 黄子平：《同是天涯沦落人——一个“叙事模式”的抽样分析》，收入论文集《沉思的老树的精灵》，第246页。
- [49] 季红真：《文明与愚昧的冲突——论新时期小说的基本主题》，收入论文集《文明与愚昧的冲突》，第148—149页，杭州：浙江文艺出版社，1986年。
- [50] 孟悦：《历史与叙述》，“新世纪文丛”，西安：陕西教育出版社，1991年初版，1997年再版。
- [51] 同上书，第2页。
- [52] 同上书，第45页。
- [53] [美]F. 杰姆逊：《后现代主义与文化理论》，第42页。
- [54] 孟悦：《历史与叙述》，第14页。
- [55] 同上书，第34页。
- [56] 同上书，第36页。
- [57] 同上书，第37页。
- [58] 冯骥才：《一个时代结束了》，《文学自由谈》，1993年第3期。
- [59] 张颐武：《理想主义的终结——实验小说的文化挑战》，收入《生存游戏的水圈》，赵祖谟主编，北京大学出版社，1994年。
- [60] 戴锦华：《“世纪”的终结：重读张洁》，《文艺争鸣》1994年第4期。
- [61] 陈晓明：《无边的挑战——中国先锋文学的后现代性》，长春：时代文艺出版社，1993年。
- [62] 王干：《告别八十年代的光荣与梦想——徐坤小说论》，《文学评论》1996年第5期。
- [63] 张颐武：《“分裂”与“转移”——中国“后新时期”文化转型的现实图景》，《东方》（北京），1994年第4期。
- [64] 张颐武：《新世纪的声音》，《今日先锋》第四辑，北京：三联书店，1994年。
- [65] 谢冕、张颐武：《大转型——后新时期文化研究》，第1—3页，哈尔滨：黑龙江教育出版社，1995年。
- [66] 甘阳：《八十年代文化讨论中的几个问题》，各章分别发表于1986年2月号《读书》、1986年第2期《青年论坛》，全文首次刊载于《文化：中国与世界》第1辑（1986年）。这篇文章认为，从40—50年代的“言技”，到70—80年代的“言政”，再到90



年代的“言教”，是19世纪中国的现代化过程。而20世纪80年代的现代化，则首先是先进技术的引进，随后是先进管理制度的引进，最后是文化问题的讨论这样的“三步”。

- [67] 谢冕、张颐武：《大转型——后新时期文化研究》，第9—10页。
- [68] 张颐武：《从现代性到后现代性》，第14页，南宁：广西教育出版社，1997年。
- [69] 同上书，第21页。
- [70] 洪子诚：《〈九十年代文学书系〉总序》，《九十年代文学书系》，第2页，北京：社会科学文献出版社，1998年。
- [71] 戴锦华：《突围表演——九十年代文化描述之一》，《钟山》（南京）1994年第6期。
- [72] 徐贲：《从“后新时期”概念谈文学讨论的历史意识》，《文学评论》1996年第5期。
- [73] 洪子诚：《〈九十年代文学书系〉总序》，《九十年代文学书系》，第7—9页。
- [74] 张旭东：《重返80年代》，《读书》1998年第2期。
- [75] 许子东：《为了忘却的集体记忆——解读50篇文革小说》，第225页，北京：三联书店，2000年。
- [76] [美]F. 杰姆逊：《后现代主义与文化理论》，第42页。
- [77] [美]鲍德威尔、卡尔罗主编：《后理论：重建电影研究》，第1页，麦永雄等译，北京：中国社会科学出版社，2000年。
- [78] 《再解读》中的许多文章曾发表于1991—1992年间的《二十一世纪》（香港）杂志上。该书的“代导言”和关于《暴风骤雨》、《千万不要忘记》的重读等三篇文章，后来又收入唐小兵的论文集《英雄与凡人的时代：解读20世纪》（上海文艺出版社，2001年）。
- [79] 这一论著的大陆版改名为《“灰阑”中的叙述》，由上海文艺出版社2001年出版，内容上有细微变动，即删去了港版第六章的《小说与新闻：“真实”向话语的转换》，加进了《语言洪水中的坝与碑——重读中篇小说〈小鲍庄〉》作为大陆版的第九章。
- [80][82] 唐小兵：《我们怎样想象历史》（代导言），《再解读——大众文艺与意识形态》，第25页。
- [81][83] 黄子平：《革命·历史·小说》，第2页。
- [84] 唐小兵：《英雄与凡人的时代：解读20世纪》，第6—7页，上海文艺出版社，2001年。
- [85] 刘禾：《文本、批评与民族国家文学》，收入王晓明主编的《批评空间的开创：二十世纪中国文学研究》，第295—299页。
- [86] 孟悦：《〈白毛女〉与“延安文学”的历史复杂性》，原载《今天》1993年第1期，第171—188页，香港：牛津大学出版社，1993年。收入《再解读》时更名为《〈白毛女〉演变的启示——兼论延安艺术的历史多质性》。
- [87] 刘禾：《语际书写——现代思想史写作批判纲要》第五章，第121—122页，香港：天

地图有限公司,1997年。这篇文章后收入王晓明主编的《批评空间的开创:二十世纪中国文学研究》。

- [88][90] 唐小兵:《暴力的辩证法——重读〈暴风骤雨〉》,原载《二十一世纪》(香港)1992年6月号,第11期。后收入《再解读——大众文艺与意识形态》。
- [89] 黄子平:《革命·历史·小说》,第10—11、4—5页。
- [91][93][97] 刘禾:《文本、批评与民族国家文学》。
- [92] 如《再解读——大众文艺与意识形态》的第一篇“序言”即是刘再复的《“重写”历史的神话与现实》,直接把“再解读”纳入“重写文学史”的进程中。《今天》杂志从1991年开始设立了“重写文学史”专栏,陆续发表相关文章。“再解读”的许多论文也多处提到如何在“重写文学史”的思路上进行深化和展开的问题。
- [94] 孟悦:《〈白毛女〉与“延安文学”的历史复杂性》。
- [95] [美]J.卡勒:《当代学术入门:文学理论》,第11、14页,李平译,沈阳:辽宁教育出版社,1998年。
- [96] [美]大卫·鲍德威尔:《当代电影研究与宏大理论的嬗变》,收入鲍德威尔和卡罗尔主编的《后理论:重建电影研究》,第26—28页。
- [98] 洪子诚:《问题与方法——中国当代文学史研究讲稿》,第78页,北京:三联书店,2002年。
- [99] 参见洪子诚:《文学作品的年代》,《中华读书报》“家园”版2000年1月12日。
- [100] 洪子诚:《问题与方法——中国当代文学史研究讲稿》,第193页。
- [101] 钱理群在1999年9月10日在《中国当代文学史》研讨会上的发言。
- [102] 洪子诚:《问题与方法——中国当代文学史研究讲稿》第五讲《文学体制与文学生产》中的“当代文学的‘一体化’”,第187—190页。
- [103] 洪子诚:《问题与方法——中国当代文学史研究讲稿》第88—89页。
- [104] 1999年9月10日在《中国当代文学史》研讨会上的发言。

## 第十二章

### 文学思潮流派研究状况

在前面 12 章我们主要回顾与评述现当代文学研究的历史,属于学科沿革的介绍,不过偏重于“论”;从这一章开始,是本书的第二大部分,我们评述各文体及重点作家的专题研究状况,重点是新时期以来的综述。这一部分资料性的介绍会多一些,有意在评价研究状况的同时,为大家提供一些线索,引发对某些学术生长点的思考与讨论。

#### 一 理论的倡导与初步成果

1980 年 7 月 12—18 日中国现代文学研究会首届学术讨论会在包头召开。会上,人们把现代文学研究面临的首要任务概括为“恢复历史面貌,提高研究水平”。所谓“恢复历史面貌”是指改变以往文学史撰写中以政治史模式统摄文学运动,把现代文学史简化为现代革命文学史,甚至现代革命文学斗争史的倾向,恢复现代文学的多样性。原有的“以论带史”和“以论代史”的写史方法被认为是导致文学史丧失其“史”的品质和阻碍研究深入的症结所在;因此,恢复文学史研究的客观性、确立还原原貌的历史意识成为当务之急。

在这方面,流派思潮研究成为了一个突破口。在以往的现代文学史叙述模式中,文学思潮和社团流派依据其政治倾向被划分为三个系列:主流、支流和逆流。这使得个性掩埋于共性、内部的差异被统一的政治判决抹杀,大部分流派社团作为对立面只剩下了一个名称和一个政治标签。在文学思潮方面也是革命现实主义和革命浪漫主义独尊,其他只能作为批判对象。但是经历过 1949 年之前的文学环境的人知道那一阶段文学的特点正在于风格多样、流派纷呈、思潮迭变。像唐弢在《艺术风格与文学流派》<sup>[1]</sup>一文中就提到,单“五四”后第一个十年就出现了不下 154 个社团流派。他在文中

专门介绍了许多“小刊物、小流派”，并且提到对于社团流派研究要取实事求是的“史”的态度。他以《现代》为例，具体分析它发表的作品，将它的发展分为三个阶段，指出它不是单纯的同人刊物，也不能以“第三种人”或“新感觉派”一言以蔽之。这可以说是为新的研究提供了一个示范。同时，他在这篇文章中提出了一个重要的思路，即以社团流派为线索构建文学史，其蓝本是鲁迅的《中国新文学大系·小说二集导言》。这个思路之所以重要是因为它涉及到现代文学史的特殊品质问题。现代文学的形态与古典文学的形态有很大的差异，那么现代文学史是否应该有相应的独特的格式以充分体现它的特殊性？古代文学史由于背景材料的缺乏以及其历史形成的经典性，因此适于以经典的作家作品论为主体。而现代文学除了作家作品之外，更重要的是文学活动和文学现象，而这些活动又是和其他社会活动联系在一起的，过滤掉这些背景，单纯的文学创作的意义以及它的历史脉络无法显现出来。像以往那样以政治史统帅文学史固然是委屈了文学，但如果将现代文学史简化为作家作品论则是另一种糟蹋。因此寻找一个中间环节使得作家作品和文学活动、文学现象以至社会活动可以兼顾，对于现代文学研究显得十分必要。而社团流派就是一个比较好的中间环节。唐文指出：

研究文学史，不研究风格，不研究流派，是很大的缺陷。文学史只写斗争，写运动，而不写作家作品，固然不行；但如果只写作家作品，没有一个东西把它们串联起来，把文学发展的脉络理出来，也不是史的写法，只是作家作品论。（61页）

事实上，以思潮流派为切入点重建和深化现代文学研究在80年代初已形成共识。1980年召开的中国现代文学研究会首届学术讨论会中，三组讨论或多或少均与思潮流派有关（内容涉及《在延安文艺座谈会上的讲话》，胡风文艺思想，新月派、现代派及文学流派的消长）。1983年的第二届学术讨论会则完全以思潮流派研究为主要议题，就思潮流派的含义和划分标准展开讨论，同时对新月、七月、鸳蝴、湖畔、海派、现代派、新潮、山药蛋派等具体流派进行了研究。此外，社科院文研所还分别在1981和1984年主办了两次“中国现代文学思潮、流派问题学术交流会”。这四次会议共同推动了80年代思潮流派研究的热潮。特别是两次学术交流会，就思潮流派研究的一些基本理论问题进行了较为深入的讨论；其中的代表性论文被编成了《中国现代文学思潮流派讨论集》（北京：人民文学出版社1984年）。它集中反映了研究草创时期的状态和心态。比如，可以看出“主流、逆流、支流”三分的

阴影依然存在;无论是坚持将新月、现代诸派定性为逆流,还是要为它们“平反”提升为支流,都表明原有的政治史模式还在起作用。与此相应的是将研究的目标定为总结规律、找主流,要“论述‘五四’以来现代文学思潮发展的体系、道路、方向”(孙席珍:《关于中国现代文学思潮流派问题》1页)。这其实也是五六十年代“修史”思路的延续。后来的学者将它的弊端概括为:“过分强调思潮发展的有序性,幻想把纷繁多变的思潮流派发展简化为一条清晰明白的线索,惟一的发展线索,给自己规定了事实上永远无法实现的任务。”<sup>[2]</sup>然而,此时已经有一些学者开始更多地从现代文学的特性出发提出一系列更切实、更富推动性的研究思路。比如,马春良在《中国现代文学思潮流派漫谈》中就提出了现代文学研究中的“跨学科意识”。之所以强调跨学科,一个原因在于现代作家所受影响并非局限于文学思潮,像进化论、泛神论、无政府主义等不属于文学范畴,但对“五四”一代文学家影响显著。更重要的是:“多数的作家,对于引进和借鉴外国文学思潮和作品,其出发点主要是为了引进某种思想,……外国文学的艺术表现手法,是随着那些具有某种思想意义的作品的引进,自然地影响着作家创作的。”这一估计看上去大胆,却是建立在史实的基础上,并且很有启发性。它并不是要像以前那样把文学史置于政治史或思想史的从属地位,而是切实地估计文学革命与思想革命的关系——现代文学的变革不是单纯的文学运动,它是由各种冲动和力量引导和推动的,如果取消思想史、社会史、政治史的维度,仅从“纯文学”的角度研究,则不可能真正做到实事求是。现代文学研究中适当的“越位”不仅有益,而且必须。

另一个受到普遍重视的研究思路是“影响研究”,即中国现代文学与外国文学、传统文学的关系。因为现代文学的特质之一就是它处于古今中西的交汇点上,一纵一横两股坐标线构成它的意义参照。但是,以往这两方面的研究多有忌讳,不能充分展开,现在它们则成了热点。特别是外国文学思潮的影响更成为大家的兴趣所在。正如王瑶所说:“民族传统的影响是自然形成的,外国对他的影响是自觉追求的。”<sup>[3]</sup>很多现代作家的论述中都有对各种主义的倡导:“当时文学革命有个显眼的现象:无论是作家个人还是文学社团,都和外国文学有着非常紧密的联系。几乎没有一个作家或社团不翻译外国作品,几乎没有一个作家或社团不推崇一个至几个外国作家,并且自称在艺术风格上受到他或他们的影响。”<sup>[4]</sup>研究者可以顺藤摸瓜,建立起影响研究的模式。但是这种思潮研究也存在着陷阱。冯至在他的《不要套用西方现成的文学术语》中提醒大家无论是现代文学的作家还是流派的创

作中都不存在一种单纯的主义。“各种主义的提出,我认为只是强调表达方法的某一方面。”<sup>[5]</sup>因此,越是伟大的作家越不会拘泥于一种主义;而流派、社团里边的成员往往是各种各样的,更不能用什么主义来概括。像说文研会是现实主义,创造社是浪漫主义都不严格;只能说前者倾向“为人生”,后者强调“内心的要求”。这个问题还可以从另一个角度来看,就是马春良所说的很多作家对“思想意义”是“自觉追求”,而“艺术手法”是“自然影响”(当然,三四十年代以后对创作方法有自觉追求的越来越多);这种影响下的风格自然不是很纯粹,成分也复杂。因此,用西方的以主义为核心序列的经典文学研究模式套用在中国的文学现象上会有一种错位的感觉。冯至建议现代文学研究中还是要按“运动、流派、社团、题材、文体”划分对象。这样既可以避免套用西方文学术语造成的削足适履,又可以同古典文学研究相连接。

冯至这里提出的问题涉及思潮研究的前提,即它的基本单位和模式。关于流派、思潮的划分标准在几次研讨会上有集中的讨论。相对而言,流派的划分标准比较实在,如按社团、刊物、题材、风格等区分,思潮的划分则要模糊得多。像冯至是按西方的经典模式将文艺思潮还原为不同的文学表达方法,而有的学者则认为:“文艺思潮是指以倡导某种文艺思想而形成为一股潮流的社会思潮。”<sup>[6]</sup>思潮本身可以划分为两种:文学思潮和社会思潮。经典意义上的文学思潮总是和特定的文学表达方式相对应,像浪漫主义、现实主义、现代主义等;而人道主义、社会主义、自由主义等则属于社会思潮,两者的界限比较清楚。现代中国的情况则颇为混杂,因为某种文学追求总是以某种社会追求为前提和观照,人们就以社会思潮来看待文学思潮,以至文学的形式都有了政治意义;而社会思潮又往往借助文学的手段得以表达,社会思潮因此文学化了——以谈社会思潮的方式谈文学,以谈文学的方式谈社会思潮,构成了思潮研究中最显著的错位。这期间的尺度如何把握,到底现代文学中有没有经典意义上的文学思潮,如果没有,我们用什么范式来对待这种形态上的混杂,大家并没有达成共识,这就为以后研究中的一些混乱埋下了伏笔。

相比之下,传统文学与现代文学的关系虽然由于其影响的“不自觉性”而难以把握,但它的优势也在于可以避免固定研究模式的干扰,更切合文学创作的实绩。在这一领域用力最深的是王瑶和唐弢两位老一辈学者。唐弢在他的《西方影响与民族风格》(《文艺研究》1982年6期)一文中概括了民族风格的三个特点:风俗画的形式、含蓄、传神,并指出它们在现代文学中的延续。而王瑶的研究则更为系统、全面,他的三篇论文:《“五四”时期对中国

传统文学的价值重估》(《中国社会科学》1989年第3期)、《谈中国现代文学的民族风格问题》(《上海师范学院学报》1982年第1期)、《论现代文学与中国古典文学的历史联系》(《北京大学学报》1986年第5期),某种程度上确立了一种研究范式。他在谈论传统文学与现代文学的关系时强调的不是“影响”而是“转化”;影响是一种模仿和移植,而转化是一种延续和再生。这里的“化”有两个层面的含义:一个是传统的现代化,“使民族传统与现代化的要求相适应”;另一个是外来因素的民族化,“它(民族传统)的发展方向就是使外来的因素取得民族化的特点”。《“五四”时期对中国传统文学的价值重估》一文就是探讨“五四”一代如何参照西方文学观念对传统文学重新评判和整理,其中特别强调所谓“价值重估”不是简单否定,而是包含着肯定和继承:“他们对于传统的理解,一定程度上实际也是对他们自身的理解,或者说他们要在对传统的新解释中来发现和肯定自己。”传统文学现代化的过程同时也是现代文学研究范式的确立过程,新的文学观念是在同旧的文化分类体系互动的过程中得以建立,并且在此基础上提出新的研究方法,确立新的价值体系的。在解释层面上的核心问题是颠覆与改写;而在创作方面,作者更强调潜移默化的承继关系。《谈中国现代文学的民族风格问题》从接受心理、情感方式、语言习惯以及形象的延续性等几方面谈到了民族风格的决定性作用。《论现代文学与古典文学的历史联系》则按体裁顺序系统论述了小说、诗、散文、戏曲创作中的古典文学因素。其中,像古典诗歌的抒情传统、注重意象和民间艺术的史诗传统对现代小说的影响,已经不是停留于表象的捕捉,而是深入创作风格和内在形式发掘它们的承继关系。其实,早在王瑶50年代写的《论鲁迅作品与中国古典文学的历史联系》一文中,他就侧重从风格的角度理解《儒林外史》、古典诗对其小说的影响,以及鲁迅杂文与魏晋文的关系。并且通过对魏晋文的解说加深了对鲁迅杂文风格的理解。可见,即使在解释的层面,传统文学与现代文学也不是被化与化的单向关系,有时对现代作品的有效理解要到古典文学中去找,就像他用戏曲的“二丑艺术”阐发鲁迅所说的“油滑”一样(《〈故事新编〉散论》,《鲁迅研究》1982年第6期)。但这一系列成果的前提都在于,所谓影响研究不能停留于寻找表面的相似性,而要深入挖掘创作的风格、内在形式,甚至是精神气质的一致性。前者是模仿得来的,后者是“化”的境界。模仿造成的影响是单向度的,“化”的双方则可以相互阐发。因此,王瑶关于传统文学与现代文学关系的研究是一种可以导向深层研究的模式。但他的界限在于:他是现代文学观念为前提讨论传统的继承、转化的,对于溢出现代文学观念的传统思想

因素对现代作家的影响则很少涉及。

伴随着理论与方法的倡导而来的必然是大量研究成果的涌现。据有的研究者的初步统计,1979—1984年,每年涉及思潮流派研究的论文约百篇。<sup>[7]</sup>这些研究大致朝两个方向展开,一个是拓展研究范围,一个是质疑以往研究中的定论。前者主要体现在流派研究领域:文研会、创造社、“左联”依然是热门,同时新月派、七月派、现代诗派、语丝派、现代评论派、鸳鸯蝴蝶派、太阳社、新潮社、浅草社等纷纷进入研究视野。其主要工作在于纠正原来贴在这些流派头上的标签,恢复其本来面目。像范伯群执笔的《试论鸳鸯蝴蝶派》就从其名称演变、与新文学论争及内部的差异和分化等几方面详细勾画了这一流派的历史面貌和演变过程(《中国现代文学研究丛刊》1981年第2辑)。而陈金淦的《关于“现代评论派”》则从《现代评论》的创作和编辑方针入手,考察它和新文学的密切联系,指出它不是新文学主流的对立面,而是一个兼收并蓄、有自由主义气质的刊物和流派。此时大多数的研究还拘于“时代背景—发展过程—积极作用—局限与不足”的固定模式,停留于描述+判断的表象,不能深入,但这类工作毕竟是初步恢复了历史的复杂性,为进一步研究打下了基础。

而思潮研究中更引人注目的现象是对以往文学史中政治性的结论进行重估,以及由此引起的论争。当时的论争集中在三个问题上:“五四”文学革命的指导思想,“左联”时期同“第三种人”、“自由人”论争的性质,“民族形式”论争的评价。这类研究最大的特点在于政治性明显,甚至会超出学术范围。像许志英在1983年第1期《中国现代文学研究丛刊》上发表的《“五四”文学革命指导思想再探讨》以史实说明:“与其说‘五四’文学革命的指导思想是无产阶级文化思想,不如说是小资产阶级革命民主主义思想和资产阶级民主主义思想更符合实际。”这一判断很快招致批判,几位学者陆续发表措词严厉的文章,认为许文是“理论倒退的表现”,“五四”的领导权问题在《新民主主义论》中已有定论,不容置疑。<sup>[8]</sup>这充分体现了那个时期的时代氛围:即虽然许多问题开始学术化,但大家的政治神经依然十分敏感。正因为学术、文学与政治的纠缠依然在延续,因此许多文章都带有明显的“以古论今”的现实关怀,以政治为潜在的对话对象,要为文学争一个独立的位置。像80年代初在《丛刊》上发表的李旦初的一系列论文都有明显的现实取向。《“艺术首先必须是艺术”——创造社前期文艺思想重评》就肯定创造社前期的文艺观重视文艺的本体和特点。《“左联”时期同“自由人”与“第三种人”论争的性质质疑》就认为“第三种人”反对文艺做“政治留声机”的言论是合理的,



并且有现实意义。当时思想界流行的关于人道主义的讨论,关于文艺与政治关系的讨论在思潮研究中都有呼应。这些文章某种程度上是以史的方式介入当代的思潮论争,它们也的确构成了新时期思想解放运动的一部分。

80年代初,整体的思潮研究还不多见,研究一般从两条路径入手:一条是文学运动和文学论争,另一条是从作家研究引申出来。上面提到的属于前者,它们多涉及文艺与政治的关系。而探讨某一作家和某种文学思潮的关系的论文占的比重更大,以后的思潮研究多是这一路的延续,因为它开创了一种影响研究的模式:研究论争可以就事论事,研究影响则要先搞清楚××主义的原有形态,再说中国作家是如何理解和运用它的。早期研究的弊端在于很多人对这些“主义”的原有形态都不甚了了,只能用那些已经被扭曲的文学观念来进行低水平的循环论证;否则,就从当时作家自己的论述和创作入手,勾勒影响轨迹,这样虽然影响的结果比较清楚,但差异性和选择、改造的转化过程无法显现。在这一环节上有突破的是王富仁、罗钢合写的《前期创造社与西方浪漫主义美学》(《文学评论》1984年第2期)。它的长处在于作者对西方浪漫主义美学的组成、特质、脉络有准确的把握,同时对创造社各成员的文学观念又有切实的了解。这样的影响研究才可能言之有据、言之有理。他们将西方浪漫主义分解为一些要素(个人本位的个性主义、情感、想象、灵感),然后考察创造社是在哪些层面上接受了浪漫思潮的哪些原则,以及接受中的改造,像田汉在民主主义、人道主义与恶魔主义、个性主义之间的徘徊,郭沫若与斯宾诺莎泛神论的差异。后面还谈到浪漫主义如何影响了他们对其他哲学思想的接受、为什么没有转入现代主义以及与前期浪漫主义相似的艺术职能观的矛盾。虽然文中有很多比较的段落,但整篇论文的立足点不是用西方的浪漫主义来衡量中国的接受者,而是紧扣住创造社自己的问题,它的内在动机和发展演变,在史与论、辨之间掌握了较好的平衡。

这一时期,思潮研究中另一引人注目的现象是现代思潮和现代主义的影响开始浮出水面。《北京大学学报》1980年第三期发表的乐黛云的《尼采与中国现代文学》,详细论述了尼采对鲁迅早期思想、“五四”运动、“狂飙社”以及40年代“战国策派”的影响,重点讨论他们分别从什么角度理解和重塑尼采,构成一个完整的“尼采接受史”。但完整的接受史研究当时毕竟不多见,大量的还是从作家思想和创作中的现代因素入手引出某种现代思潮。这种研究有时是一对一的,像温儒敏的《鲁迅前期美学思想与厨川白村》(《北京大学学报》1981年5期);有时是一对多,像李辉、陈思和的“巴金研

究系列”<sup>[9]</sup>。其他更常见的是诸如《茅盾与自然主义》、《艾青与象征主义》、《闻一多早期唯美主义述评》、《〈原野〉和表现主义》<sup>[10]</sup>之类的文章。之所以从作家、作品入手讨论思潮,一是因为切实、好把握,更重要的在于:当现实主义仍是不可置疑的主潮时,其他文学思潮只能被理解为辅助性的创作风格,否则就有动摇主潮的嫌疑。像当时一位研究者就警告说:

以现实主义为主体,在汲取、消化和融合其它非现实主义技巧的长处,还是以现代主义来取代现实主义的主导地位?这是关系到与中国新文学运动的大方向步调一致的原则性问题。<sup>[11]</sup>

这种抱残守缺的监视使得新兴研究难以深入,因此它使变革整体框架的任务显得更加迫切。

## 二 研究格局与视点的更新

1985年第5期《文学评论》发表了黄子平、陈平原、钱理群合写的《论“二十世纪中国文学”》。文章引起了很大的反响,很多人认为它标志着现代文学领域内一种新的研究范型的诞生。它提出了一个新的概念——“二十世纪中国文学”用来替代原有参照政治分期划定的“近代文学、现代文学、当代文学”。其实,在此前及此后一段时间,文学史分期一直是热点问题,提出的各种方案共有五类十种之多。<sup>[12]</sup>因此,它的突破点并不仅仅在于将三个领域打通,而在于背后支撑着这个概念的一系列文学史观念:“‘二十世纪中国文学’这个概念所蕴涵的内容远远超出了分期问题,由它引起的理论方面的兴趣,对我们来说,至少与史的方面引起的兴趣同样诱人。”几位作者突出强调的是它蕴涵的“整体意识”,也就是说它不是原有系列的简单相加,而是在一套新的参照系统和价值标准的观照下进行新的文学史描述。“一个宏观的时空尺度——世界历史的尺度,把我们的研究对象置于两个大背景之前:一个纵向的大背景是两千多年的中国古典文学传统,……一个横向的大背景是本世纪的世界文学总体格局……”这与以往在《新民主主义论》的格局下论述现代文学有了根本的不同。摆脱政治模式的控制,回到文学自身的逻辑,正是这一概念产生的前提:“‘二十世纪中国文学’这一概念首先意味着文学史从社会政治史的简单比附中独立出来,意味着把文学自身发生发展的阶段完整性作为研究的主要对象。”因此,在这篇论文的问题系中不见了以往必不可少的阶级性、进步性、现实主义、浪漫主义等名词,而代之以

四大问题:走向“世界文学”的中国文学、“改造民族的灵魂”的主题、以“悲凉”为核心的现代美感特征、由文学语言结构表现出来的艺术思维的现代化进程。

所谓“走向世界文学”实际上指的是中国文学的“现代化”过程。但这两种说法都带有本质主义的嫌疑,因此,确切的表述是世界文学背景的出现改变了中国文学的结构位置,使之从自足的系统走向开放的格局,并承担着由此带来的焦虑和认同危机。“世界文学”是中国文学进入现代性问题的结构背景。“国别文学纳入世界文学的大系统之后获得了一种‘系统质’,即不是由实体本身而是由实体之间的关系来决定的一种质。”这里,现代文学的“质”,已由政治解释转向了文学自身的现代性问题。因此,现代文学的主题就不再是“反帝、反封建”,而是“改造国民的灵魂”——“通过‘干预灵魂’来‘干预生活’”。同样,它的风格也被概括成激昂与嘲讽交织的“悲凉”,而这种现代的焦灼和悲剧感,“它所内含的美感意识与本世纪世界文学有着深刻的相通之处”。这就打通了现代文学与现代思潮(以所谓现代主义为主要标志的20世纪现代思潮)的通道。而现代文学语言、艺术形式的创造既是“文学的一种自觉意识的表现”,又是现代思维的产生过程。可以看出,这些问题系的重新建构既是回到文学本身的冲动的产物,同时也暗含着从一个新的角度重建现代谱系的意图——不再是外抗强权、内求解放的历史,而是国民灵魂、美感意识、思维方式“现代化”,并由此而融入现代世界的历史。这一史的解读其实包含着深厚的现实意识,所谓现实意识是指80年代初人们重新体味到的类似“五四”前后的思想经验:被排除在“世界”(实际上是现代化进程)之外的焦虑,以及由此而产生的启蒙冲动。“走向世界文学”首先不是一种历史描述,而是当时大家孜孜以求的目标;“立人”与“改造国民灵魂”也不是过了时的命题,而是80年代知识分子自任的迫切使命。这就可以理解为什么黄子平等人认为“整体意识”的另一层含义是“打破‘文学理论、文学史、文学批评’三个部类的割裂”,它实际上是要打破历史研究、现实关怀、超越性原则之间的界限。所谓“我们在概念中渗透了‘历史感’、‘现实感’和‘未来感’”,这清楚表明他们所从事的不仅是史的工作也是对未来的建构。因此,他们对20世纪中国文学的总结是以一种“理想型”为基础的,具体说就是“五四”新文学的传统,与此传统相悖的通俗文学、十七年文学、“文革”文学都不在论述之列。但有趣的是,20世纪中国文学的概念本身在很大程度上抵消了他们原有设计中的本质主义色彩。因为它突出了时间观念,这使得在这个概念下的研究可以“望文生义”,不去顾及它的内含,拓展的余地极

大。况且,它的上线的确定的确把握住了文学现代转化的内在逻辑,并为新文学之外的文学因素的纳入留下了空间(比如,晚清和通俗文学)。因此,虽然同时出现了许多其他的分期方式,但“二十世纪中国文学”还是以它提供的新的研究思路和广阔空间受到了大多数人的认可。

与此同时,另一个观念的提出也引起了很大的反响:那就是“新文学整体观”。陈思和在1985年3期《复旦学报》上发表了《新文学史研究中的整体观》,首先提出了这一概念,随后在1987年出版的《中国新文学整体观》一书中演示了他的“新文学整体研究”。对“新文学”这一称呼的延用已经表明了他的基本论述范围和价值取向。他的特出之处在于把现、当代打通,将建国后的文学,特别是新时期的文学作为“五四”开创的新文学传统的延续,进而把它作为一个整体来研究。但,一个整体之中还是有层次、阶段之分,陈思和将新文学分为六个层次、三个阶段。其中,三个阶段分别以新文化运动、延安整风和“文革”结束为起点,它们的共同点在于既是政治事件又是思想事件。这种新的分期打破了原来单纯的政治纪元法,尤其是将《延安文艺座谈会上的讲话》的发表作为一个新时期的开始,得到了很多人的认同。如果说“二十世纪中国文学”的最大生长点在于为晚清文学的进入留下了空间,那么“新文学整体观”的最大作用则在于将当代文学纳入了文学史的研究序列。在作者看来新文学的发展中总是存在着一些循环往复的现象,构成一个所谓“圆型轨迹”,这些文学现象往往有内在的相似性和呼应,挖掘它们产生的深层动因,或者说是结构,就成为整体研究的目的。可以看出,这种“整体观”观照下的研究倾向于阐释性强的结构理论,并且同样具有较强的当代意识,甚至它的解释力主要是指向当代的。陈思和在《中国新文学整体观·后记》中就提出要建立“史的批评”——

不是史的研究,而是一种批评的方法。……这种方式的批评对象仍然是文学作品或文学现象,而不是文学史本身。但批评者必须把文学史作为批评对象的参照系,在这两者之间寻求批评的意义:或在文学史的宏观研究中阐述具体理论问题,或以具体作品的价值来重新审视文学史中曾经存在的一些现象(276页)。

不过,文学批评与文学史毕竟品质、目的不同,如果以史的研究为批评的参照固然可取,而以批评为史的参照则难免“主题先行”的弊病,其间的尺度颇难把握。

无论是“二十世纪中国文学”还是“新文学整体观”都蕴涵着一些新的学

术生长点,像晚清到“五四”、雅俗文学、深层结构的研究等。并且确实出现了一些与此相呼应的研究,像1985年3期的《中国现代文学研究丛刊》就开辟了专栏:“现代文学与近、当代文学的汇通”。其中收入夏晓虹的《“五四”白话文学的历史渊源》,讨论“五四”白话文学与晚清白话文运动及梁启超新文体的联系;另一篇是黄子平的《同是天涯沦落人》,从主题学的角度剖析一个相似的主题在古代、现代、当代的不同表达及其内涵。刘纳的《辛亥革命时期至“五四”时期我国文学的变革》(《文学评论》1986年3期)则是比较两次文学变革相似中的差异,指出前者力求获得立竿见影的政治效果,强调群体意识、国家观念、英雄主义;后者以道德革命为中介,侧重国民性改造,突出个体意识、人类意识、非英雄主义。这实际上是通过对比纠正政治解读对“五四”的曲解,恢复其思想革命的原貌。而朱德发的《宏观审视:黎明期新文学的“现代型”特征——〈中国“五四”文学史〉绪论》却将晚清文学改良和“五四”文学革命合为一体,称之为“现代型”新文学的“黎明期”,它的特点是:启蒙性、平民性、语体化、多样化、开放性。可见,晚清、民初与“五四”的相互生发可以使人们对“现代”的文学有一种新的审视。

### 三 影响研究和思潮流派研究

不过,当“二十世纪中国文学”和“新文学整体观”提出时,在研究领域更能引起大家共鸣的恐怕还是它们对中国现代文化与西方文化以及传统文化关系的重视,特别是前者。黄子平他们将中国文学纳入世界文学而获得的“系统质”作为“现代文学”的标志,而陈思和从传播者和接受者两方面论述中西文学的相互作用方式,并将其中的现象概括成一些概念,像“同步态”和“错位态”,以及“对逆现象”。王富仁也同时发表了一篇《在广泛的世界性联系中开辟民族文学发展的新道路》(《中国现代文学研究丛刊》1985年1期),强调外国文学对中国现代文学的积极作用,反复辨析“民族性”与“现代化”、“世界化”并不冲突,意在破除以往对民族性的狭隘理解和过分强调造成的研究禁忌。然而,很快禁忌就变成了热潮,这不仅因为这一领域的空白较多,更重要的是80年代中期本身就掀起了一个重新引进西方现代思潮的高潮,被笼统地称为“现代主义”的文学和哲学思潮尤其受到青睐。同时被引进的还有新的文学研究方法,1985年被称为文学理论的“方法年”,在很短的时间内,西方的各种现代文学理论——从形式主义、新批评到结构主义、后殖民主义纷纷被介绍过来。这样大规模的引进必然会对现代文学研

究产生冲击和影响。突出的表现就是1985年之后论述现代文学与西方思潮关系、现代作家与外国影响的论文明显增多。像1985年湖南人民出版社出版的《走向世界文学——中国现代作家与外国文学》(曾小逸主编)就集中了一批中青年学者的研究成果。讨论的对象包括:鲁迅、许地山、茅盾、郁达夫、王统照、老舍、废名、沈从文、艾芜、巴金、施蛰存、张天翼、路翎、郭沫若、徐志摩、闻一多、李金发、冰心、蒋光慈、冯至、戴望舒、艾青、卞之琳、何其芳、周作人、丰子恺、梁遇春、田汉、夏衍、曹禺,共30人,几乎囊括了现代文学史上最重要的作家。其中,像废名、施蛰存、卞之琳、丰子恺、梁遇春等人在当时很少有专门研究,因此,这里的一些工作堪称是开创性的。

如果说《走向世界文学》代表了早期影响研究的个案倾向和较高水平,那么,90年代出版的由乐黛云、王宁主编的《西方文艺思潮与二十世纪中国文学》(中国社会科学出版社)则代表了80年代后期的研究取向。其中包括了浪漫主义、现实主义、现代主义流变的概述,也包括了不同体裁与西方文学思潮的关系,以及“新时期文学的世界性”。事实上,在此时的研究者看来:不仅是新时期,整个现代文学都是具有“世界性”的,或者说“世界性”是现代文学的一个标志。在《中国文学中的现代思潮概观》(伍晓明)中论者力图将中国的现代文学描述成一个与西方的现代文学同质的过程,他不满足于“西方文学影响”这样笼统的说法——“五四文学者并不想全盘移植西方文学。他们所注意的,主要是强烈地唤醒他们的‘现代感’的西方‘现代’文学”。他断言:“中国新文学是在世界性的现代主义文学思潮中诞生的。”这样一来,似乎现代主义成了“主潮”,但实际上什么主义并不是最重要的,重要的是“现代感”,现代文学是感受到了现代感,进而寻求表达这种现代感的过程。

从1986到1989年,影响研究中一个明显的倾向是关于“现代主义”影响的研究越来越多。像诗歌研究中的象征主义、现代派,小说领域的意识流、新感觉派都渐成热点。而有关弗洛伊德学说在中国的影响的论文则出现了一批。<sup>[13]</sup>并且,随着对现代主义理解的加深,人们已经不再把现代主义因素单纯看成是一种文学技巧的吸纳,转而更加注意它所代表的“现代气质”和“现代意识”产生的回响。陈思和在他的《中国新文学发展中的现代主义》中就提到:“不是中国作家用现实主义精神去吸取西方现代主义技巧,而是现代主义思潮所体现的思想意识吸引了中国作家们的注意。”而在一篇题为《“五四”时期小说与西方现代主义》(《中国现代文学研究丛刊》1988年1期)的论文中,作者陈航也是从哲学—心理的角度把握“五四”与现代主义在

精神气质上的相似,即孤独感、失落感和虚无感。当然,气质上的相似是否可以作为影响的证据值得商榷,但是对“现代主义”的重新解释确实使大家对摆脱了政治模式后的“现代”有了新的认识。从“悲凉”到“孤独”,“现代”不再只是一个时间段,也不只意味着现代化或对现代价值的追求,它还意味着一种精神气质,它同现代化追寻中的高歌猛进形成鲜明对比,它是不断回头张望的、犹豫的、怀疑的,只有在文学这样的领域中才有充分的表现。很难说这种思潮在现代文学中占多大比重,大概也不能算作“主流”,但它却是现代思想资源中不可或缺的一部分。

对现代主义的挖掘扩展了思潮研究的广度,同时,一批研究专著的出版则使它在深度的开掘上迈进了一大步。赵园曾在《1986年中国现代文学研究综述》中提到:“思潮、流派尽管一度成为人们热衷的话题,却较少有分量的研究成果。”<sup>[14]</sup>这种雷声大、雨点小的状况随着1988年后一系列研究著作的出现得到了根本的扭转,一个思潮流派研究的高潮真的来到了。从1988年到1990年代初的这些书有一些特征:它们的研究对象不趋新,而是集中于传统研究中的核心问题,像现实主义、浪漫主义、左翼文学等,这些领域经过了多年积累,材料较为完备,但障碍也较多,“正本清源”是它们的使命。它们不约而同地借鉴了“影响研究”的思路,在外国影响与中国转换的环节上都有突破。写作方法上,它们多采取全面论述的方式,讲求系统性,理论建构的能力强。此外,这些研究著作很多是作者的博士论文,出版前,大部分章节曾在刊物上发表,已经引起过反响。虽然如此,它们的具体研究思路仍有明显差别和各自的特点。

温儒敏的《新文学现实主义的流变》出版于1988年(北京:北京大学出版社)。作为第一本系统论述“现实主义”这一承载过多的文学思潮的专著,作者没有过多地纠缠于“现实主义这个词的泥淖”,只是把自己的研究限制在“特定的文学思潮”范围内,从而避免与作为创作精神和方法的现实主义混淆。这一分辨导致的结论是:“现实主义文学思潮完全是现代的产物……它基本上是在对外国文学横向吸收和改造中所形成的新的文学思潮,可以说是世界性现实主义思潮传入的结果”(2页)。因此,书中的确用了不少篇幅论述中国现实主义的各种思想来源,还谈到了中西现实主义的差别;但这些并未构成全书的结构主干,它的主线仍是新文学现实主义思潮以及创作的历时性流变。作者对影响者的论述没有超出“有效影响”的界限,并且强调“接受土壤”和接受环境的决定性作用。紧扣新文学自身的问题和线索使得它避免了将西方现实主义奉为理想形态而削足适履、溢出“史”的范围。

作者于《小引》中提到：

在这本书中，我将以“史述”为主，从繁复的文学历史现象中选借一些最突出的“点”（主要是一些代表性的文论、文学争辩、创作风气等），去把握“文学革命”后三十多年间现实主义作为一种文学思潮发生、发展与流变的轨迹，考察它与其他思潮流派的关系，它所以成为新文学主流的原因，它对整个新文学所起的推进或制约作用，以及它在世界文学发展背景下表现出来的某些特色。（4页）

现实主义作为现代文学的“主流”，其发展贯穿整个三十年，有很强的连贯性，非“史述”不足以明其更替、变化的脉络。虽说是选取了一些“点”，但这些“点”已囊括了三十年中所有重要的与现实主义有关的理论与论争，并未简化“史”的复杂面目。

在理论史的部分，该书作者注重“述”与“辨”、“源”与“流”，这样既可以理清流变的历史线索，又能以点带面，“具备了整体感”<sup>[15]</sup>。此外，作者还注重还原理论产生的历史背景，它包括时代风气、政治环境，但直接作用于理论的是创作倾向。因此，每章的头尾作者都会就这一时期与现实主义相关的创作进行阐述。把创作纳入思潮研究之中，这是一种符合现代文学实际的做法：现代文学中的纯理论少，大部分蕴涵在批评与论争文字中，而批评与论争常常是针对创作而发的，创作既是理论的实践，也是理论的改造或说偏离（像新文学倡导的初期，理论上强调“写实”、“暴露”，创作上却有浓重的浪漫气息），而它的问题又是孕育新理论的土壤和背景（像茅盾对自然主义的倡导、“革命浪漫蒂克”风气对写实理论的冲击），只有将它与理论对应考察才能勾勒出一个思潮发展的完整面目。此书的前三章完全按时间顺序（三个十年）展开历史叙述，严守“史述”的原则，有一分材料说一分话。最后一章总体勾勒现实主义的历史特色与得失，以问题方式展开，分为历史命运、使命感、自省精神、写实性、偏向社会概括的典型化、形式感诸点。虽然是“论”，但由于有前面扎实的史述为根基，因此显得言有所据，水到渠成。

如果说《新文学现实主义的流变》对现实主义的阐述用的是历史归纳法，那么，罗成琰的《现代中国的浪漫文学思潮》（长沙：湖南教育出版社，1992年）则采用了演绎法。因为，相比较现实主义，浪漫主义在中国的内涵和外延都要模糊得多，梳理概念划定研究界限成为首要工作。这也正是作者在《绪论》中力图解决的：他将浪漫主义概括出三大特征：主观性、个人性和自然性，以此为标准衡量浪漫主义。这一概括的特点在于：首先，它是从



西方经典的浪漫文学样式中总结出来的；其次，它倾向于精神气质而不是创作方法。本书的一些研究模式都是与此相关的。因为作者头脑中有一浪漫主义的理想模式，所以在论述中国浪漫文学的特征时，时时要与西方形态进行比较，比如它舍弃了后者的宗教色彩、“回到中世纪”的主题和反资本主义的性质。但过于重视西方原有形态会导致在影响研究中以应有的影响推实有的影响，论大于史的弊端。而从精神气质和思想倾向的角度定义浪漫主义无疑会扩大浪漫文学的历史谱系。因此，书中论述的浪漫文学不仅包括创造社、浅草社、弥洒社、新月派，还包括了“革命浪漫蒂克”，以及所谓“传统色彩的浪漫主义”，像周作人、废名、沈从文、丰子恺，还有郭沫若的历史剧和徐訏、无名氏的“传奇”小说。把如此众多风格、倾向大不相同，甚至完全对立的创作放入一个序列中，其间依据的标准恐怕并不一致。况且同归中国的浪漫主义一脉，这些流派之间却少有承继关系，只是在某一点上与经典浪漫主义有相合之处，便被收入，可见作者对浪漫文学的界定失于宽泛，对外在标准考虑得多，对内在线索考虑得少。其中，对浪漫文学本土渊源的追溯，一方面可以打破思潮研究中对西方影响的单向依赖，对现代文学中的抒情因素、悲怀伤感、平和冲淡的风格有较强的针对性和解释力，并提出了“情调小说”、“情调结构”、“情感典型”等切合的概念把握浪漫小说。但另一方面，这种对本土资源的指认其实是一种后设逻辑，为什么道家的人生哲学是浪漫思潮的本土来源，其实是因为它与西方浪漫思潮有契合之处，像崇自然、求自由、愤世嫉俗等。而道家思想的窄人，使得浪漫思潮多了一种形态，即求自适、安命无为的一路。求自由与自适在古代道家那里或许还可以并行不悖，但在现代，将情绪化、有强烈自我暴露与反抗倾向的创造社同理性、内敛的周作人等人列在同一名目之下，其内在一致性又在哪里呢？况且，将周作人等的讲“趣味”归于道家的影响也值得商榷。

对于以“主义”为题的思潮研究来讲，遇到的首要难题是名目与实际之间的矛盾。现代文学史上大概只有现实主义有较为明确的自觉追求和一贯的线索，其他“主义”虽然也有倡导，但大多布不成阵，更不用说理论指导下的创作了。因此，许多这方面的研究都有“追认”的成分。所以对概念的内涵、外延的厘定就显得尤其关键：宽则失于泛，窄则容易夸大其词。随着这类研究的大量涌现，问题还会不断出现。

除了现实主义、浪漫主义，传统研究中的另一热点就是左翼文学。在这一领域，艾晓明的《中国左翼文学思潮探源》（长沙：湖南文艺出版社，1991年）达到了最高水平。它没有以通史的体例进行写作，而是以专题的方式出

现,列出了七个题目:苏俄文艺论战与中国“革命文学”论争;创造社前后期转变与日本福本主义;太阳社与日本“新写实主义”;二三十年代中国马克思主义文学批评:概观与比较;鲁迅对马克思主义批评传统的选择;30年代苏联“拉普”的演变与中国“左联”;中外两种社会主义现实主义理论辨析——以胡风和卢卡契为代表。这里面既包括影响研究也有个案分析,还穿插了阶段概述,由点及面,基本囊括了左翼文学在二三十年代兴盛期的各个关键环节。以往对左翼的研究不少,但多囿于它和政治的关系,而本书将它还原为一场文艺运动,研究对象集中于理论倡导和批评实践。其尤其出色的工作是“考镜源流”,即详细梳理和辨析左翼文艺运动所受外来影响及在中国的演变。左翼文学作为一场有组织的文艺运动其组织性、政治性也正表现在它自觉地同俄苏、日本的左翼文学运动保持一致;虽然由于交通的不畅,这些影响经常滞后,甚至产生错位。当然,中国的左翼文学在30年代之后越来越发展出自己的思路,不再过多依赖或直接移植外国的理论;但在我们通称的左翼时期,苏俄、日本的影响的确是决定性的。本书在这方面的研究堪称资料翔实、考察全面,至今仍有很强的参考价值。反而是它的最后一章,比较胡风与卢卡契,认为他们分别代表了现实主义诗学中的主体模式和客体模式,再加上布莱希特可以“形成一个包括作品与现实、作品与作家、作品与读者三方面关系的完整的理论格局”(16页),在当时被认为颇有新意,现在看起来却显出“做”的成分太强,反不如实证的部分更经得起时间的考验。

同样以专题形式结构,又隐含整体意识的是罗钢的《历史汇流中的抉择——中国现代文艺思想家与西方文学理论》(北京:中国社会科学出版社,1993年)。从标题可以看出,它既是专题又是个案,其中包括了:周作人的文艺观与西方人道主义思潮;茅盾前期文艺观与西方现实主义、自然主义;郭沫若前期文艺观与西方浪漫主义;梁实秋与新人文主义,中间有一章综述——“五四”时期及20年代西方现代主义文学理论在中国,最后一章是对影响接受的四大历史因素的总结。整部著作属于比较严格意义上的“影响研究”,作者由于专攻西方文学理论,他对于影响之源的了解和理解要超出大部分现代文学出身的研究者,使得他在把握理论内在逻辑方面有很大优势。像他在各种主义内部或主义之间都做了一些分别:浪漫主义分为前后两期,前期重情感后期重想象(分别对抗宗教伦理和科学理性);西欧的现实主义强调客观性,俄国的偏于倾向性;象征主义比较浪漫主义其象征体系更个人化;表现主义尊重传统、反抗社会制度而未来主义反文化不反制度;浪漫主

义与新人文主义的对立来自于自然人性论与善恶二元人性论的不同。而这些特征和差别决定了它们在中国的命运：中国的现实主义主要学习俄国，浪漫主义偏于情绪化（新月派更重想象，并引入新古典主义，但大多也就止于传统的“缘情”），对象征主义的接受集中于艺术表现方式，而表现主义则取其反抗精神。这些结论大多言之有据、言之有理。另一方面，作者显然以思辨见长，论多述少，紧扣对象的言论、概念进行辨析，把它们说清说透，很少涉及文学史背景或创作情况。因此，他选择个案分析也是扬长避短。不过，他选择个案的背后有一种总体设计：这些作家和思潮都是影响最大、最具代表性的，通过对他们的集中分析基本可以看出西方文艺思潮在早期的引进情况。在作者看来，早期对文艺思潮的引进有一种丰富性和多元性，现代文学思潮中的主要倾向在这里都可找到源头，以后的发展都是这些早期形态的变体，并且其基本脉络和趋势在早期形态中都可以看出来。因此，作者可以在最后一章就影响现代文学思潮走势的几个主要因素（现实、传统、马克思主义、进化论）进行总结，其理论建构的成分很大。像认为文研会与创造社的文学纲领表面对立，其实都着眼于文学的目的，是在传统的“美与善的关系上论争”；而西方的现实主义、浪漫主义着眼于文学本质，是认识论层面的争论。对于马克思主义在中国的影响，作者不把它看成异质于西方其他现代思潮的别一种全新资源，反而强调它对西方思想传统三大主题的继承：浪漫主义、浮士德—普罗米修斯主题（对人类进步的信心及广义人道主义）、理性主义和历史决定论。而吸引“五四”一代思想家注意并最终接受马克思主义的正是这些主题，它们和“五四”的理性、科学、乐观有“特殊的亲和力”。这种宏观把握的思路，体现了一种80年代的风气，虽然不完全实证，但也会保留一些有启发性的思路。

尹鸿的《徘徊的幽灵——弗洛伊德主义与中国二十世纪文学》（昆明：云南人民出版社，1994年）虽然出版较迟，但在出书前部分章节已先在杂志上发表。与现实主义、浪漫主义、马克思主义相比，弗洛伊德主义在中国的影响远没有它们全面、系统，因此要梳理出一个弗洛伊德主义在中国接受与发挥的脉络就更加困难。其中，首要的工作是证其“有”，所以“实证性”就是至关重要的，本书在钩沉整理资料方面下了很大功夫，挖掘了弗洛伊德主义对“五四”浪漫文学、30年代实验小说、新时期文学思潮、中国文艺美学、文学批评诸方面的影响。但正如作者已经意识到的，如何区分精神分析影响下的创作和与精神分析学说相似、暗合的创作是其“实证性”的前提。在这方面，本书仍有值得推敲之处，像把创作中的“不谋而合”纳入影响范围，并认

为：“弗洛伊德主义作为一种文化观念，长期以来已经渗透于各种文化学说和出版物中，甚至人们的思想中，尤其是西方现代文学艺术的画面和描写中。这一切可能对中国作家产生潜移默化的间接影响。”这实际上还是涉及到对“主义”理解的宽窄问题。

与各种文学上的主义相比，更容易“泛化”的是一些非文学思潮，像个人主义、人道主义等。李今的《个人主义与“五四”新文学》（哈尔滨：北方文艺出版社，1992年）与邵伯周的《人道主义与中国现代文学》（上海：上海远东出版社，1993年）面对这一问题就采取了不同的处理方法。李今有意缩小范围，将时间跨度集中在“五四”时期，而将个人主义在文学中的对应物限定为“自我意识”，考察“五四”时期自我表现的文学观念、自我认知的内容因素和自我体验的情感类型；并总结出“五四”文学自我意识的表现特征：多自我否定的而非自身确立的、多观照的而非行动的、多矛盾的而非信仰的。相比之下，邵伯周对人道主义的界定则十分宽泛，既包括“对亲子之爱 and 人性美的颂歌”，也包括“对个性解放、恋爱自由和婚姻自主的追求”以及“对劳动人民悲惨命运的同情和对劳动人民为争取人的权利和幸福而斗争的颂歌”；而论述的范围几乎涵盖了古今中外。既然框架如此大而无当，具体的研究也就只能大而化之了。可见，思潮研究不一定要大而全，从问题出发，由点及面也许更有收获。

除了上述专著，这一阶段也出现了通论式的思潮史，像魏绍馨的《中国现代文学思潮史》（浙江大学出版社1988年）。虽然名为“现代文学”，但它采用的是近、现代打通的思路，用前四章论述晚清文学改良思潮和王国维的文学思想。在新文学部分既包括了必不可少的文学革命、革命文学诸流派，也纳入了当时尚未完全“经典化”的新月、新古典主义、语丝、论语、象征、现代、京派、战国策、七月等流派，勾勒了现代文艺思潮的完整面目。在论述方式上，作者重述少评，大部分篇幅被用来客观复述当时的言论，现代文学的多元面貌和丰富材料因此得以保存。所以，这本书反而比许多文学史更客观，提供了更丰富的材料。书中可商榷的部分是把京派文学理论放在第五编《30至40年代文学思潮的一元化趋向》中，而没有归入第四编《20至30年代文学思潮的开放性发展》。作者的着眼点是在40年代“自由主义文艺”同延安文艺的抗争构成“一元化趋向”中的重要事件。但京派文学的主要观念，以及文中重点介绍的沈从文的“生命重造说”、朱光潜的“文艺心理学”都是形成于30年代，并且在当时已很有影响；因此归入“开放性发展”的序列似乎更为合理。

刘增杰主编的《十九—二十世纪中国文学思潮史》(开封:河南大学出版社,1992年)出版更晚,规模也更庞大,共分六卷(分别是:《悲壮的沉落》关爱和著,《晨光微明时分》李慈健、袁凯声著,《从新潮到奔流》赵福生、杜运通著,《战火中的缪斯》刘增杰著,《风雨历程》刘文田、刘景荣著,《喧哗与骚动》刘思谦著)。它的论述上起鸦片战争,下至新时期,遵循的是近、现、当代打通的思路。并且,实际上,它的“前史”已经推到了晚明,规模可谓宏大。虽然是通史,但各本书并不刻意求全,而是以问题的方式展开,因此,体例也不尽一致。只是,相比起专著,通论由于要照顾整体框架,经常会使论者独特的心得掩埋于一般的叙述中,对具体问题也不能深入开掘。随着现代文学研究更加具体化,作为教材的思潮通论尚有其用武之地,作为研究著作的通论就越来越少了。此后,虽然还出现过一些思潮通论,但大多没有什么突破。

在流派研究方面,首先要提到的是由贾植芳主编的《中国现代文学社团流派》(南京:江苏教育出版社1989年),这本书选取现代文学运动中有代表性、影响大的33个社团(包括三个社团群:抗日民主根据地和解放区、上海华北等沦陷区、东北沦陷区的文学社团)作为考察对象,分别加以介绍和评价。它代表着80年代社团流派研究的一般水平。本书的价值首先来自它的研究范围广。贾植芳在书的《序言》中提到:“‘五四’新文学运动这种在组织上的多元化性质,正标志着我国新文学运动在艺术风格上的多样性和丰富性。这种多姿多彩的丰满的发展态势,又应该是我国新文学运动的另一个历史特点。”正是由于有这样一种基本的估计,因此它在社团流派的选择上充分体现了多元化特征:研究对象中既包括“新青年”、文研会、创造社、“左联”这样一些传统研究的热门,也包括了新潮、浅草、沉钟、弥洒、狂飙、莽原—未名等小社团以及语丝、“现代评论”、“新月”、“自由人”、“现代派”、“论语派”、七月派这些有争议的流派,甚至对“鸳鸯蝴蝶—礼拜六”派、学衡、甲寅、三民主义文艺—民族主义文学、战国策派这些传统意义上的“逆流”也加以正面论述。此外还专门列出了四个诗派(湖畔、象征、中国诗歌会、九叶)、三个剧社(春柳社、民众戏剧社、南国社)和一个散文流派(“鲁迅风”—“野草”)。这样80年代社团流派研究所涉及的对象基本被一网打尽。在研究方法上,主编者要求以恢复历史原貌为基本标准,注重捋清其内部的发展线索,“追溯每一社团或流派的历史渊源,考查其发展脉络及其演变以至消失的过程”,并对创作、理论、翻译、出版各方面的活动加以评介。其中特别受到关注的一个是社团流派与刊物的关系,再一个是外国思潮对它们的影响。

这两点也是现代文学社团流派的特质所在。

就现有的成果来看,除了个别论文仍有以论带史的痕迹(像《三民主义文艺—民族主义文学》一篇),大部分篇章还是以史实为核心,并且通过实事求是的考查纠正了许多以往的定见。像对“第三种人”前、中、后期活动的考查表明他们如何由“同路人”逐步变为右倾;《现代》杂志的多样性取向;“新月”超出文学的活动。这就比一般的翻案文章更有说服力和学术价值。由于是个人分别撰述,因此每一篇的风格、侧重点不尽相同:比如,语丝社、莽原社—未名社(朱金顺)等篇注重史实、史料的考辨,显出作者的史料学功夫。而创造社一篇(朱寿桐)则通过团体形象、情绪表现、超越浪漫主义、文学价值的构成、方向转换等几个问题的阐述完整地勾勒出创造社文艺思想的发展线索,接近于思潮研究。一些小的流派,像浅草社、沉钟社(张晓萃)偏于对其创作情况和文学活动的详细介绍,以“述”为主;而那些有争议的流派则大量的篇幅是用来纠偏,“评”占绝对的比重。不过,即便是论多于述的篇目也会在文后附上该流派的宣言式文章,使人得窥其主旨,以及详细的参考书目为后人的研究提供线索。这些都增加了此书的参考价值。

朱德发的《二十世纪中国文学流派论纲》(济南:山东教育出版社,1992年)某种程度上是对唐弢当年设想的回应,即以流派思潮为单位撰写现代文学史。全书分为三部分:形态论——将各流派分为各种类型,诸如人生派是写实型、象征诗派是先锋型等;思潮论——分别论述新文学流派的现实主义、浪漫主义、现代主义美学选择;规律论——总结现代文学流派的现代化与民族化道路。看上去,全书的章节十分规整,有一种对体系的自觉追求。问题在于过于严密的体系、规整的结构未必会对具体阐述产生有益影响,有时反而会削足适履。比如,把七月派和九叶派同归入“内向型”就显得似是而非,并且在具体论述时并未加以论证,只是说它们都偏于主观。

在社团的专题研究方面,比较有代表性的是朱寿桐对创造社的研究,它的两本著作——《情绪:创造社的诗学宇宙》(上海:上海文艺出版社1991年)、《殉情的罗曼司——创造社的文学倾向》(天津:百花文艺出版社1993年)都是对创造社诗学理论与创作实践的全面考察。他的研究也是建立在全面掌握原始材料的基础上的。作者沉浸在历史情境中得出的一个成果就是对“浪漫主义”一词是否适用于创造社提出怀疑。依据他的阅读体会,他认为创造社并未宣扬过浪漫主义,并且对它还颇有微词。他反对套用西方的浪漫主义概念解释创造社的文学倾向:它们虽有相似之处,但也只是“相似”而不是“相同”;况且,以浪漫主义命名创造社也不能解释其后期的转向。

在他看来创造社的特征在于“主观性”、“情感性”和“个性主义”；具体到文学上，“情绪表现是创造社文学的最本质倾向”<sup>[16]</sup>，正是以此为中枢，创造社吸取了浪漫主义、表现主义、现实主义、唯美主义、感伤主义、自然主义等各种创作方法。他们的创作往往“从理性探询入手，最后都倾向于用情绪发抒回答理性问题”<sup>[17]</sup>。诗歌的情绪化，小说取材的随意性、轻视情节、重心境都与此相关。在《情绪：创造社的诗学宇宙》中他进行了更细致的辨析：将创造社的情绪表现区分为切身体验性的和社会感应性的，前者更接近浪漫主义，后者则有“理性思索参与”的成分，而情绪与理性的纠缠也造成了后期创造社的矛盾形态。对西方的现成概念保持警惕，注重从史实和创作的实际入手，梳理内在脉络；因此，作者的分析显得切实，这是他的成功之处。但，以“情绪”、“理性”等名词作为基本理论范畴，似乎又过于宽泛（粗糙）；况且在行文论述中仍要提到各种“主义”，其间的关系必然要加以解释。从作者对“情绪”与“浪漫主义”异同的阐发中可以看出他对浪漫主义的理解偏窄，强调浪漫文学神奇、悠远、壮美的“传奇”品质，但对后期浪漫主义的反工具理性，重综合、想象未加阐释。一直以来，做流派研究的总强调流派是在相应思潮的影响下形成的，果然如此，左右着创造社起伏变化的思潮显然不是“情绪”所能概括的。也就是说，情绪只是“果”，它的“因”还要进一步挖掘。

80年代末，一个新兴的流派研究热点是“京派”与“海派”。从1987年开始出现了一批相关的研究论文。<sup>[18]</sup>而杨义的《京派与海派比较研究》（西安：太白文艺出版社，1994年）是这一领域较早的专著，虽然90年代才得以出版，但成书却在1987年。由于作者是小说史方面的专家，因此，全书也主要围绕两种不同风格的小说创作展开，同时涉及它们的论争和理论主张、最初名称的来源和最后的分解重组，构成一个较为完整的流派史。既然名为“比较研究”，它的篇章设计就是交替进行的，从经验、眼光、审美追求、小说体式的创新等各方面对两者加以对比，在对比中更能显出各自的特性。只是，作为一种比较研究，分论多，总论少，在同一时代中产生的两种完全不同的审美、创作取向，其并存与交锋的意义何在，书中没能多加解释。

对于流派研究而言，一项突出的成绩是各种社团、流派资料的收集与出版。从80年代初的“中国现代文学运动、论争、社团资料丛书”<sup>[19]</sup>到后来的“中国现代各流派小说选”<sup>[20]</sup>、“中国现代文学流派创作选”<sup>[21]</sup>、“中国新文学社团、流派丛书”<sup>[22]</sup>，这些资料选还原了现代文学的丰富面貌，拓展了研究者的视野，使得一般读者也有机会了解不同的创作风格与思潮。特别是“中国现代文学流派创作选”，每本选集前面都有专家（也是编者）撰写的长

篇论文,就该流派的立意宗旨、创作特点、兴衰流变进行详细的介绍,许多都是高质量的研究论文。不过,这些资料选固然为学习者和研究者提供了方便,但毕竟只是“选”,不能囊括所有相关材料,如果研究者将这些经过他人筛选的材料作为研究的基本来源,难免会越做越窄,大同小异。因此,对史料的挖掘尚需大量的工作。

#### 四 批评史研究

1986年之后,专门的批评史和理论史专著开始出现。最早的一本是王永生主编的《中国文学理论批评史》,以通史体例写作。其内容不仅包括了理论和批评,还收入了理论教材和普及读物的编写情况,资料较为丰富。可惜全书并未写完,只出了上、中两册,截止到30年代。继承了这一中断课题的是许道明的《中国现代文学批评史》(南京:江苏文艺出版社,1995年)。它采取的是“点加线”的结构方式,以人物为主,将他们分类,每类之前有概述,交待历史背景。其中一些批评家是以往很少提及的,像叶圣陶、巴人、萧乾、熊佛西、苏雪林、傅东华等。由于资料丰富、论述全面、评价得当、篇幅适中,使得本书成为一本不错的批评史教程。

而温儒敏的《中国现代文学批评史》(北京:北京大学出版社1993年)则是以批评家专题的方式结构全书。他选取了十四位各具特色的批评家,分别对他们的理论和批评实践进行考察。斯洛伐克汉学家高利克的《中国现代文学批评发生史》也曾采用这种“纪传体”写法,但他选择的十七位批评家中绝大多数属于左翼。这和他秉持传统的从文学革命到革命文学的思路有关。而温儒敏的选择标准则有自成一说的独特性。像在左翼阵营中选择成仿吾、茅盾、冯雪峰、周扬、胡风,不选郭沫若、钱杏邨、冯乃超等人,就是因为前者的理论更完整、更富代表性;而其他入选的批评家:王国维、周作人、梁实秋、李健吾、朱光潜、沈从文、梁宗岱、李长之、唐湜(后四人合为一章)大都是可以自成一家的人物,至少也是有清晰的自家面目的。这里有些人影响并不大,并且多属于“支流”、“逆流”,可见作者的意图在于展示现代文学批评的丰富性和对于文学思考的多元思路(“从本书各专题的选定也可以看出本书是很注意从多元竞存互补的批评格局中,去分析批评史的‘合力’的”<sup>[23]</sup>)。与作者前一部专著相比,这本书不再以史述为主,而是以评介为主,不求完备,但求精当,力图抓住对象最具特色和独创性、最有价值和启发意义的思想。由于是以人物专题的方式展开,作者可以“量体裁衣”,不强求



各章体例的一致,而依据对象的特点确定论述方式,形式上显得自由、贴切。谈王国维则重其批评的现代性;谈茅盾和李健吾则关注他们不同的批评文体(随笔性批评和作家论);就周扬分析其“批评的权力话语”和“一点两线”的批评范式;朱光潜的价值在于契合中西文论;而胡风的“体验现实主义”、冯雪峰的“人民力”与“主观力”统一同是对马克思主义文学理论的个人贡献。当然,十四位批评家不足以反映现代文学批评的全貌,况且作者也提到应当再补充诸如胡适、鲁迅、瞿秋白、李广田、钱钟书等人。但“全”与“精”往往不可兼得,大而全常常会失于平淡,现在这本书也许不是一部通常意义上的批评史,但它却是一本有特点、精当的著作。

## 五 价值重估以及对学科的反思

1988年10月第二届中国现代文学研究创新座谈会在北京召开。从关于这次会议的综述中,我们看到了这样一些言论和描述:

这次会议是在学术研究处境艰难,物质条件极为艰苦的条件下召开的。

在座谈会上许多代表都借用王蒙所说的“六神无主”一词来指称现时研究生的心态。商品经济引起的社会振荡、价值观念的变化、研究人员“拥挤”、出路不畅,对研究者形成巨大的冲击力。

文学研究从来没有像今天这样令人悲哀和绝望,当代中国的现代化过程从商品、政治、观念三个形态方面构成对文学研究的文化挑战。

代表们一致认为,学科研究曾经取得很大的拓展进步,但近几年来却处于沉寂停滞状态。

我们总突不破原有的文学史框架,我们的观念至今未摆脱文艺社会学体系,还是文艺为政治、社会、历史,没有独立的文学史观。

(关于“重写文学史”)大家一致认为,全新建构的确立有赖于对现代文学学科某些先验理论前提的哲学否定,否则我们将不断回到原有

出发点,而永远无法实现最终的超越和突破。<sup>[24]</sup>

从这些话语中,我们分明可以感受到一种紧张的焦虑。这种焦虑既来自真实的危机意识,也来自于面对危机时的张皇和无策。实际上,大家对于这危机来自何方并没有清晰的认识和分析,它似乎是在大家没有准备的时候突然到来的;因此人们面对它时更多的是困惑(“六神无主”),所以提出的对策也像是仓促应战:否定“先验理论”,建立独立文学史观只是模糊的方向;削弱“当代性”则饱受争议;运用新理论又不能解决根本问题。最后真正得以落实的只有“重写文学史”：“选择构成文学史主要骨架的重要作家、重要作品,以及具有全局影响的重要文学观念,创作倾向,文学论争,进行科学的重新审视与评价……”

实际上,早在1988年7月第四期《上海文论》上就推出了陈思和、王晓明主持的“重写文学史”栏目。根据他们自己的表述,这一步骤早在三年前就开始酝酿——1985年第一次“中国现代文学创新座谈会”上由陈平原等人提出的“二十世纪中国文学”构想激发了他们的这一想法。而之所以迟至1988年才得以实现,恐怕也是形势使然:自70年代末开始的文学研究领域中的“拨乱反正”工作经过十年已基本完成,但这一工作针对的“乱”多是60年代后左倾政治的遗留物,而“正”也很大程度上意味着恢复到50年代的标准或温和的左翼观念,这是和政治思想领域内“思想解放”的限度相一致的。事实上,积极介入或者说呼应思想领域的解放浪潮正是现代文学研究备受关注的根本动力。但这其中的悖论是,文学研究是以强调文学独立价值的方式介入思想领域的解放浪潮的。从某种角度上看,现代文学遭遇的危机——冷漠与沉寂,正是研究者多年来追求的结果。一方面是旧有思路下的课题倾向饱和,研究的空气越来越冷清;另一方面是80年代末政治思潮将要冲决而出,内外环境都决定了要有一次新的突破。但这种突破是以“立”的方式,以建立新的研究范式、问题思路的方式展开,还是以“破”的方式,对原有界限进行一次更彻底的突破,在“新启蒙”的旗帜下发起最后一轮冲锋?研究者们必须做出选择。而所谓“重写文学史”正是一种对“破”的选择。

这一选择其实含有无奈的成分,王晓明曾在《主持人的话》中表述他的矛盾心情:“从道理上讲,当然是应该尽量增加这个专栏的建设性,多发表一些正面提出的对新文学历史的宏观构想的文章,不要再花很多力气去指摘以往的那些明显荒谬的‘公理’,对那些东西,实在是忘记得越干净越好。可另一方面,我又觉得现在还确不是我们能够如此洒脱的时候。”<sup>[25]</sup>毕竟“仍然有不少的‘公论’程度不同地阻碍着我们”。因此,“重写文学史”的目的和

方式就被定位在“冲击那些已成定论的文学史结论”。于是,柳青式的“深入生活”是“以现成的政治定义为依据,虚构出一个教条式的‘本质’来”;“赵树理方向”(“问题小说论”、“民间文学正统论”)体现了文学上的功利主义;自居“正统”的革命文学才是真正的宗派主义;“鸳蝴”是正宗的、有特点的文学流派;《子夜》是“一份高级形式的社会文件”,“主题先行化、人物观念化、情节斗争化”,与其说是现实主义不如说是讽刺艺术<sup>[26]</sup>……其中许多言论今天看来都是足够尖锐和大胆的,而在当时,它们足以造成振聋发聩的效果。这些文章有着很一致的针对性:无论是“深入生活”、“问题小说”还是“主题先行”,以及文艺批评中的“无定见、无定本”,文学理论中的“本质论”<sup>[27]</sup>,都涉及正统文学实践中或隐或显的最根本的创作、批评原则。因此,它们的当代、现实指向是颇为明显的。甚至有的文章暗示要以多元化替代文学制度的“大一统”格局。

不过,与它们在文学政治学上的尖锐形成对照的是它们背后依据的理论模式的单一。这是一种文学与政治对立的模式:文学有独立的价值,政治原则的侵入必然导致文学性的丧失。比如,在论赵树理的那篇论文中作者谈到:“他(赵树理)不认为文学是人学,不认为文学的崇高使命是研究人、表现人、从审美的角度通过艺术形象去陶冶读者的心灵。而把文学当作一种为农村现实政治服务的特殊工具。”<sup>[28]</sup>从这段话可以看出作者正面的文学观和对立思路,它很有代表性。仔细观察会发现:在将政治的因素排除出文学领域的同时,文学也被“提纯”了——在为文学护法时不断出现的词是诸如“审美”、“体验”、“心灵”,这样一些虚无缥缈的概念真能帮助文学恢复其“纯洁”吗?或者反而使它窄化和乏力?但正面的价值越单纯、越狭窄,它的反抗、对抗能量也就越巨大,那么多一针见血的批判正是由此迸发出来的。虽然在感到了痛快之后,随之而来的就是对其简单化的不满足:它们实际上还是“翻案文章”,只是更彻底,即把人们已意识到的更清楚、更全面地表达出来,但在研究方法、模式上没有更多创新。王晓明曾解释“重写”的意义:“‘拨乱反正’不具备长远价值,但是无法绕开的前提。”<sup>[29]</sup>——在理直气壮之下有一些聊以自慰的口气。不过,平心而论,这些论文还是提供了一些新的思路:无论是分析“赵树理方向”、“柳青现象”、“革命文学运动中的宗派”、“姚文元的文艺批判策略”,还是“茅盾的长篇小说体制”都不是就人论人、就事论事,而是有针对性地剖析一种体制。虽然较强的对抗意识削弱了它们发掘的深度,但这种从个别现象入手,剖析整个文学运行机制的思路对以后的研究颇有启发。对“重写”的另一种不满足是由于这一潮流没能产生出一

部全新的文学史,只是局部的颠覆而未达到整体的改写,似乎革命没有成功。其实,这是原有的“文学史情结”在作怪,以一部文学史为最高权威的时代已经过去了。从这个角度讲,这次集体行动有“免疫”的作用:如果说以往的研究多少还笼罩在“定论”的阴影下,那么,经过这样一番猛冲猛打最后一层窗户纸也被捅破了,以后的研究可以绕开“公论”另起炉灶。

与《上海文论》的“重写文学史”栏目遥相呼应的是北京的《中国现代文学研究丛刊》也于1989年第1期开辟了“名著重读”。但《丛刊》的姿态要低得多,并且以对作品的解读为主。在这一栏目为数不多的论文中,汪晖的《关于〈子夜〉的几个问题》颇有独到之处。表面上看它谈的是以《子夜》为代表的小说范式(其特点为:“意识形态的明晰性、系统性,描绘生活的客观性、整体性,艺术过程的非个人性和非情感性……”<sup>[30]</sup>)对“五四”文学传统(“个人性”)的背离,但这种文学形态的背离的背后是思想形态的背离,而后者才是作者的最终指向。

中国现代文学历史的发展绝不仅仅是“五四”传统的继承、发展的过程,从某种意义上说,它还是背离抛弃“五四”传统的过程,是歪曲和片面地发展其一个方面的过程。

这段话不仅指的是文学传统,也是思想传统。如果按照权威的解释,“五四”的传统就是“反帝、爱国”,那也就无所谓“背离”。但在汪晖看来,知识分子在“五四”与以后恰恰处于不同的思想状态中:“知识分子那时是作为觉醒的个体出现在社会生活舞台,他们关心社会人生问题,但在意识形态上却处于一种模糊、混沌的状态。”这造成了他们在文学上的“个人性”,“使他们能够超越政治意识形态范畴的限制去把握现实人的更为复杂的人性结构”。在思想上与此相对应的是反权威(“重估价值”)和多元化。而随着作家的社会意识形态得到了澄清,作品的题材和情感方式就越来越体现出超越个人经验的特征,与之相对立的“现实”取得了支配地位。现实决定论的独特效果是“现实的明晰性与现实作为一种绝对支配力量的神秘性”。于是,“现实”就类似古代所谓“天命”统摄着人物的命运,而处于小说结构中心的主人公却被塑造成一个集“专断的铁腕和现代知识”为一体的“英雄”,这似乎暗示出作者面对“天命”似的历史决定论时一种潜意识的期待,那正接近“五四”所反叛的英雄崇拜和权威期待。这样一番解剖,针对的与其说是现代小说范式,不如说是经由小说范式体现出来的潜在历史哲学和“普泛性的民族心理”。其中涉及许多思想史命题,像“五四”时期思想形态的特质和以后的偏

离与反转。

从反思文学体制到反思历史哲学——就这样,对文学史的反思渐渐导向了对思想史的反思。而纪念“五四”运动七十周年正为此提供了契机。当上海学界正在力图以“重写文学史”的方式排除文学研究中的政治干扰、恢复“审美本体”时,北京学界的一些学者已经开始越出“文学研究”的圈子,直接在文化史和思想史的层面上发言。1989年第2期的《文学评论》开辟了“五四”新文化运动七十年的纪念专栏,打头阵的是王富仁的《中国近现代文化和文学发展的逆向性特征》。王富仁的文章一向以宏观、思辨见长,这篇更是高屋建瓴,选题大得不能再大,然而读后让人感觉确实抓住了一些本质性的问题。文章是以一个韦伯式的问题开始的。在社会发展层面上,西方是按照意识形态启蒙(文艺复兴)—建立科学理性精神—推动物质文明的脉络展开的,而中国的现代化是以学习西方的器物—制度—精神的顺序展开的。在思想层面,西方是先有审美感受,然后转化成情感态度,最后上升到理性认识;中国又正好相反,先接受理性认识,再化为情感和审美。落实到文学上,则是西方多创作在先,随后总结出理论;中国却是理论倡导在先,实践在理论指导下展开。这些结论在今天看来有些似是而非,其方法也不够“规范”;不过,必须承认:宏观的把握并不是通过微观的积累就能达到的,它的价值还要看它的解释力。而王富仁的概括确实对理解中国现代化的内在逻辑有启发。

接下来一期的纪念专栏刊登了钱理群的《试论“五四”时期“人的觉醒”》。与王富仁的“概论”方式不同,钱理群对“五四”的阐发是以“尽可能接近‘五四’本来面目”为前提的。他引证了大量材料以还原“五四”一代对“人”的问题的看法,指出他们有一种“特具的个体自由意识与人类意识”。他们反对国家主义和民族主义,倡导“个人本位主义”,追求自然人性,发现了妇女、儿童与农民——这都是“人的觉醒”的内涵。同时,“五四”的特异之处在于“是中国历史上最不求统一的时代”,许多矛盾的命题和设计在这里都可以并行不悖,甚至结合在一起:像发展自我与牺牲自我可以相互制约与补充,在肯定人的价值与意志自由的同时也展示了人的局限与人获得自由的有限。这些矛盾的并存显示出一种困惑中的深刻,但这种对悖论式真理的直观感觉很快分化成清晰而极端的社会解决方案,以至我们今天重温“五四”的这些言论时会觉得如此新鲜、大胆,这恰恰证明“五四”所反对的观念依然作用于今天。对“五四”的反思实际上是指向对现实的反思的:“这些命题仍然具有的现实意义,就特别令人感到悲哀与沮丧:我们仍未从根本上走

出‘历史循环’的怪圈。”作者似乎感觉到每一次启蒙都不会长久，高潮过后就是回到原点。他借鲁迅的话发出了感慨：“什么都要从新做过。”这可以看成是对现实的预言。

在钱理群的文章中其实已经提出了一个关键问题：“五四”运动是如何走向它的反面的，以及为什么会走向反面？但他只是提示了这一现象并没有给出解释，而同期和下一期连载的汪晖的长篇论文《预言与危机——中国现代历史中的“五四”启蒙运动》则试图寻找这一变化的内在原因。在汪晖看来，变化的原因不是外在的“救亡压倒启蒙”，而是“五四”新文化运动内在逻辑发展的结果：“‘五四’启蒙思想的危机是内在于这个思想运动之中的，历史事件只不过加速了危机的爆发。”他考察的切入点是“‘五四’启蒙运动的目的与它的‘方式’之间的关系”，并发现在这两者之间存在着矛盾：

在“五四”为自己规定的理性目标与它用以达到这一目标的手段、以至价值取向之间存在深刻的分裂：手段在应用中生长出自身的目标和冲力，而这种目标和冲力是和“五四”思想的最初意图相冲突的。<sup>[31]</sup>

之所以手段和目标相背离，原因在于：

我用“历史同一性”这一范畴来观察“五四”思想的形成基础，并发现“五四”思想的众多因素只是基于一种“态度”而不是理性的方法和目标而构成统一的思想运动，命题（如民主、自由、科学）的意义主要是在与其否定的对象的关系中展现出来，却不具备例如在西方启蒙传统中的那种“分析还原和理性重建”的理性方法，而只有后者才能提供命题生长的内在逻辑冲力。<sup>[32]</sup>

以“态度的同一性”为基础的思想运动无法建立有力的思想体系，“民主、科学以至进化论等主要不是作为科学的理论，而是作为价值、信仰或道德律令存在于‘五四’启蒙思想中”。虽然“五四”思想启蒙运动提出了一系列启蒙主义命题，但在其思想内部同时包含着对这些命题的否定力量。像民族主义前提与个体性追求的矛盾；个人主义只限制在情感、伦理领域，而不是依托自由主义文化和经济关系；马克思主义经济决定论、阶级斗争思想与启蒙主义文化决定论、“人的解放”命题的冲突；传统思想的现代形态（新村主义、无政府主义）对启蒙思想的否定等。这些否定力量为什么能够消解启蒙思想，作者也给出了进一步的解释。比如说，马克思主义之所以取得成功是由于它“为一部分中国知识分子提供了完整的、逻辑严密的世界观和方法论，从而满足了他们对中国社会问题作‘根本解决’的内心期待”。更重要的是

马克思主义的“阶级斗争”学说将部分“五四”思想者由启蒙和反传统造成的“边缘”心态(焦灼、惶惑、孤独)中解脱出来——“他们不再是这个社会的‘边缘人’或‘流放者’,他们有了自己的阶级的敌人和朋友,从而回到了这个社会并获得了目标”。

这种演绎内在逻辑的论述方式,比起把一切变化归结于外在环境显然要复杂、困难得多,但同时也深刻得多。这里的观点并不完全是由实证推出的,但它们毫无疑问有着很强的解释力和启发性。这是得自于一种历史的洞察力,而在很多情况下,历史的洞察力往往来自对现实的洞察。虽然汪晖在文中没有提及,但可以隐约感到他对“五四”启蒙意识危机的思考恰恰来自于他对现实启蒙意识走向的忧虑。他的忧虑不是指向“历史循环”与现实的惰力,而是思想本身的无力延续:“当‘陈见’不再能凝聚成强大的压迫力量时,寻求自由的人们发现扫除旧轨道并没有为新轨道的建设提供内在的基础,而统一目标的失去却引起了真正的思想分歧。”<sup>[33]</sup>一方面,对现实思想状况的洞察帮助他把握了“五四”启蒙思想危机的内在脉络;另一方面,对“五四”方式的反思也包含了自我质疑的含义。也许,正因为如此,在标题中的“危机”前面还加上了“预言”,而这个“预言”和钱理群的那个在一定程度上都不幸而言中了。

无论是王富仁、钱理群还是汪晖都是治鲁迅研究出身的,他们也许是从鲁迅那里感染了强烈的反思意识和反思能力,并且能够把历史研究与现实思考有机地结合在一起。他们同时也都不愿意局限在“文学研究”的圈子里,而是越出“文学史”的界限力图在更广阔的背景中思考问题。对比前面讨论过的“重写文学史”,可以看出:它们都是由于面对现代文学的研究危机(同时也是现实的思想危机)而引发出对于现代文学与思想的前提机制的反思。这种反思从剖析主流文学体制和文学观念入手,以对“五四”思潮这一“奠基性”文化机制的重新检讨达到了高潮。从效果来看:由于前者持有审美—政治对立的锋利武器,公开发难,并以集团方式出击,因此更具轰动效应;<sup>[34]</sup>后者对“五四”启蒙思想的质疑在时代的喧嚣气氛中则显得有些独异,其内在思路很难被大多数人接受。从它们的影响与作用来看:前者的“重写”思路有较强的可操作性,特别是在去除了急迫的对抗意识之后(90年代之后,政治结论在文学研究中的影响已明显减弱),对文学体制的客观解析加上“审美批评”逐步演变成了文学史研究的常规形态。从这个角度讲,它的确促成了文学史研究的转型。而后者的意义不仅在于它致力于恢复历史的复杂面目,展示了一种“复杂地说话”的能力;更重要的是,如果说

“重写文学史”是试图打破一个对立的偶像(政治话语)的话,那么,反思“五四”则是要打破一个正面的偶像——“五四”不再是一个被后人不断致力于恢复的思想神话,它本身以及后人对它的追述都是中国现代性自我设计的一部分。可以说,对“五四”的质疑打开了重新梳理中国现代性问题的的大门。对“五四”内在思想脉络的反思不仅使思想史的研究推进了一步,它同时引发了对思想史本身的质疑,即通过构造一个以“五四”为原点的现代思想发展史能否概括和解释整个现代化进程?因此,还原历史就不单意味着对思想复杂性的还原,并且意味着重新评估思想背后的物质力量、制度因素的复杂作用。这些都对文学研究产生了深远的影响。如果说文学史研究一直以来确实存在着“先验逻辑”的制约,那么,这种制约并不止于“政治权力”,更大更根本的“先验逻辑”是来自一种以新文化、新文学为核心的“现代思想谱系”。而这一谱系是在新文化建立之初就随着倡导者的自我描述不断确立和巩固起来的。就像《中国新文学大系》不仅划定了现代文学的经典范围,而且预定了对现代文学的叙述方式。多年来,人们都没有超出“五四”一代自己确立起来的问题系。只是当“五四”本身以及关于“五四”的叙述成为了一个问题后,原有的问题系和叙述方式被“去魅”,研究者才有可能获得新的视角,建立一种新的研究范式。

## 六 对“文学生产传播”机制的关注

90年代的头几年,现代文学领域表面上看去颇为沉寂——这是一种“大时代”的亢奋过后的普遍冷漠。但事实上,人们并未因时代环境的变化而停止思考,研究也并未停滞:已经确立的机制仍在起作用,新的思路正在酝酿积蓄。我们可以在相对的冷清之中辨认出一些不变的和正在生长的因素。所谓不变的是指80年代以来建立起来的较为稳定的学术机制,它并未因政治的变化而停止运转。上一部分讨论过的大部分研究专著都是在这几年出版的,而新的论文、专著在学术体制的推动下仍在不断涌现。学术体制的正常存在就是学术生产正常进行的保证,而学术机制,特别是学位论文也会赋予研究成果一些相应的品质:比如,整体性、体系化、规范化、客观性(单纯的翻案文章或过强的当代意识都与学位论文的要求相悖)等。与此同时,在原有的学术框架内,人们也力求有所扩展,寻找一些新的生长点。像1992年9月在长沙召开的“20世纪中国文学与区域文化学术研讨会”,就倡导一种区域文化研究,并且产生了以“20世纪中国文学与区域文化丛书”为



代表的一系列成果。同年同月召开的“19—20世纪中国文学思潮讨论会”则是对思潮研究的又一次总结和鼓励。

不过,这一时期真正新的研究思路和研究领域的扩展是伴随着学术机制的创新获得的。1991年由汪晖、陈平原、王守常主编的《学人》(江苏文艺出版社)杂志创刊,这是一份有同人性质的不定期学术研究专刊。它最大的特点和意义在于它是完全由学者自己主持的民办学术刊物,稿件的取舍可以不受学术以外势力的左右,再加上它的同人性质、以约稿为主,可以省去很多内部消耗。因此,它很快成为一些学者发表创新性研究成果的阵地。像汪晖就在上面发表了一系列研究近现代思想中的科学观念的论文。<sup>[35]</sup>这一系列带有梳理“关键词”性质的研究实际上是他对于“五四”进行反思的延续。1989—1990年他继《预言与危机》之后写作了《中国的“五四”观》一文,梳理现代历史中关于“五四”的记忆、叙述和由此建立起来的对不同“五四”观的构造,即“文化批判或启蒙主义的‘五四观’”、“民族主义或文化保守主义的‘五四观’”以及“新民主主义或共产主义的‘五四观’”。但在这种反思的过程中,作者渐渐形成了一种意向:“即先清理二十世纪中国思想的一些基本概念或话语及其在运用中的变异。”<sup>[36]</sup>这也是一种梳理内在理路的工作,它是从剖析一个思想事件转向了剖析构成现代思想的基本概念。而陈平原在《学人》上的论文主要围绕学术史展开,主要以章太炎和胡适为中心,探讨中国现代学术的转型<sup>[37]</sup>。这些论文后来收入1998年出版的《中国现代学术之建立》(北京大学出版社),在《导言》中,作者将他的研究意图概括为:“展现中国学术转型的复杂性,尤其是发掘各种被压抑、被埋没的声音,挑战已经相当严密的以西学东渐为代表的‘现代化叙事’。”<sup>[38]</sup>正是因为致力于“发掘各种被压抑、被埋没的声音”,才使得这一研究的意义超出了学术史的范畴。特别是对章太炎在现代学术转型中作用的估价使得晚清一代学人的思想重新成为一种活的思想资源,像他们对现代学术机制的质疑与批评成为了今天反思现代思想的一个参照(汪晖后来在《个人观念的起源与中国的现代认同》中也是重点讨论了章太炎反现代的现代思想<sup>[39]</sup>)。而关于章太炎与“中国私学传统”关系的考察又将教育制度的研究引入了学术史,这对于文学史研究来讲不无启发。

与汪晖的思想史研究、陈平原的学术史研究不同,钱理群开辟了另一条研究路径:精神史。1992年第2辑的《学人》上发表了钱理群的论文《“哈姆雷特”与“唐吉诃德”的东移》(以后扩展为专著《丰富的痛苦——“唐吉诃德”与“哈姆雷特”的东移》,长春:时代文艺出版社,1993年)。其思路颇为别

致:不再从精神个体及其精神产品入手反思现代知识分子的精神历程(像作者在《心灵的探寻》、《周作人论》、《周作人传》、《大小舞台之间——曹禺戏剧新论》中做的那样),而是选取了两个文学典型形象,同时也是两种思想原型,通过考察中国现代作家对它们的理解、接受、丰富过程,审视他们内在的精神发展逻辑:唐吉珂德式的理想主义与哈姆雷特式的怀疑精神的交织、挣扎。而4年后,作者的另一篇论文《“流亡者文学”的心理指归——抗战时期知识分子精神史的一个侧面》<sup>[40]</sup>则展示了精神史研究的另一种模式,即考察某一历史阶段造成的知识分子特殊气质,以及这种气质的历史作用:“40年代‘流亡者’文学经过‘战争浪漫主义’转向了‘改造’文学与‘歌颂’文学……”这种精神史研究提供了反思现代思想的一个切入点,同时由于它的“贴身性”,使它在很大程度上带有作者自我反思的意味。

在狭义的文学研究领域回应了反思思潮而在方法上有所突破的是王晓明的《一份杂志和一个“社团”——重评“五四”文学传统》<sup>[41]</sup>。它在一定程度上是对汪晖等人关于“五四”内在矛盾危机研究的延续,只是更注重“五四”一代对文学的态度,以及其内在矛盾对文学的影响。与汪晖的演绎方式不同,王晓明选择了《新青年》、“文研会”两个有代表性的个案进行分析。以往对杂志、社团的研究不乏先例,但这篇论文的意义在于它提出了一套新的解读原则:

也是重读《新青年》,却不仅读上面发表的那些文章,更要读这份刊物本身,读它的编辑方针,它的编辑部,它那个著名的同人圈子;也是重看文学研究会,却不仅看那些会员写了哪些作品,更要看那个社团本身,看它的发起人名单,它的组织机构,它的宣言和章程。

通过对于最初的文学设计和文学机制的解读,作者重新解释了“五四”文学传统,或者说是揭示了它被掩盖的另一面:“那种轻视文学自身特点和价值的观念,那种文学应该有主流、有中心的观念,那种文学进程是可以设计和制造的观念,那种集体的文学目标高于个人文学梦想的观念……”这些发现当然是很有启发性的,但是阻止它进一步深入的障碍在于:作者仍有一种对文学的本质理解,和对其正面价值、形态的设想,因此一系列客观考察似乎是为了最后证明中国现代文学先天不足。如果可以更中性地理解新文学运动背后的三个隐含观念——文学进程可以设计、倡导、指引,文学应该有主导倾向,文学理论可以发挥指导、规范作用——把它们放在世界现代文学运行机制的转化潮流中去看(这些原则并不是“中国特色”的产物),我们也许

可以对文学和政治的关系,甚至文学本身有更深入的理解。

不过,王晓明这种以解读期刊、社团文学策略来考察文学运行机制的方法还是开创了期刊、社团研究的新模式,后来不断有效仿者。比如,罗岗的《历史中的〈学衡〉》(《二十一世纪》,香港,1995年4期)从《学衡》的栏目设置、“编者按”、主编方针、言论格式等方面讨论了“学衡派”的文化策略,并指出《学衡》与《新青年》两个对立派别在新文化建设内在思路上的相通处。刘纳的《社团、势力及其他——从一个角度介入“五四”文学史》(《中国现代文学研究丛刊》1999年3期),考察20年代文学社团如何参照政治行为方式,试图依赖刊物形成自己的势力。朱晓进的《“新月派”的文学策略——中国三十年代文学群体的“亚政治文化”特征之一》(《中国现代文学研究丛刊》1999年3期),引入“亚政治文化”这一政治学概念,从正面考察新月派的政治努力,不再回避其政治活动或视其为污点,而是将它看做30年代“非整合模式政治文化”的产物,并且注意到政治环境的变化如何导致梁实秋等人的文学观在大革命前后的变化。这种正面的论述避免了对政治和文学做狭隘的理解。

不知是出于巧合,还是有着因果关联,1993年经济刚开始涨潮,现代文学领域中就出现了对文学生产和商业机制的研究。最早的成果包括:栾梅健的《稿费制度的确立与职业作家的出现——二十世纪中国文学发生论之一》(《中国现代文学研究丛刊》1993年2期)、吴福辉的《作为文学(商品)生产的海派期刊》(《中国现代文学研究丛刊》1994年1期)等。前者讨论了现代稿费制度的建立在知识分子身份转化以及作家获得独立性过程中的作用。后者则更明确地从文学生产论的角度重新定位海派作家,指出海派作家就是报刊作家,依附报刊为生,始终徘徊于文、商之间,其接受者也主要是市民而不是学生。这种生产方式的差异决定了海派文学与京派在精神气质、文学观念、创作风格上的不同。除此以外,这篇论文的另一个重点在于倡导“期刊研究”。作者这样谈到期刊研究的特点和价值:

同是初始的材料,期刊比起单行本书籍来,当然更能凸出文学历史的原生状态。其时,历史像是一片新鲜的处女地,因未经爬梳而混沌一片,可又处处包含着生活。期刊式的文学历史不呈任何线型的态势,一本一本,就是一个个块状的结构,而且无清晰的边沿。

这一研究思路很快得到了响应:1994年第6期的《华东师范大学学报》上发表了马以鑫的《〈现代〉杂志与现代派文学》。到了90年代末,报刊研究渐成

热点,1998年《文艺理论研究》陆续发表了一组报刊研究的论文:陈旭光的《〈现代〉杂志的“现代”性追求与中国新诗的“现代化”动向》(1998年1期)、高恒文的《〈大公报〉文艺副刊在“京派”发展史上的意义》(1998年2期)、李欧梵的《探索“现代”——施蛰存及〈现代〉杂志的文学实践》(1998年5期)。这里面大部分是将报刊研究作为流派研究的一个新的切入点,同时,流派研究中对报刊的重视也越来越明显。正是由于报刊本身“原生状态”、“混沌一片”的特质,使得它一方面可以成为丰富的资料库,但另一方面,对它本身的把握如果不借助一些新的理论就很难实现。事实上,早在1993年李欧梵就发表了《“批评空间”的开创——从〈申报·自由谈〉谈起》,将“公共空间”的理论(包括传媒理论)引入报刊研究,提供了一种新的思路。只是这篇论文最初发表在香港的《二十一世纪》(1993年10月)上,难以为多数人看到,况且那时大家对“公共空间”等理论还不甚了了。它真正产生影响是在收入了王晓明主编的《批评空间的开创——二十世纪中国文学研究》(上海:东方出版中心,1998年)一书之后,再加上此时哈贝马斯和传媒理论的书译介入中国,相信以后现代文学研究中的报刊研究会有新的拓展。

与报刊开始同时受到重视的是出版。1994年第5期的《上海文化》发表了吴方的《商务印书馆与近现代文化的变迁》,讨论了自商务创办起到“五四”时期的文化设计,指出它的出现代表了现代文化从适应性变迁转向了非适应性变迁。而杨扬的《商务印书馆与二十年代新文学中心的转移》(《上海文化》1995年1期)主要关注商务在新文学发展中扮演的角色:如果说新文化运动在开始阶段是以北京大学为策源地,那么到了20年代,随着商务等出版机构的介入,新文学的中心渐渐转向上海,构成以印刷、出版机构为力量聚集中心的新格局。商务借助其本身的普及能力、民间性质、政治独立性对新文学的普及发展发挥了巨大作用。同样是研究商务,孟悦的《商务印书馆创办人与上海近代印刷文化的社会构成》(《学人》第9辑,1996年)更具社会—文化史意味。她主要考察了促使商务出现及成功的各种社会因素,包括传统出版业的衰落、教会学校与新的印刷集团的关系、新的都市读者群的出现等。孙晶的《理想与希望之孕——文化生活出版社与现代文学》(《中国现代文学研究丛刊》1998年3期)将眼光转向了商务以外的出版社,重点总结了文化生活出版社的编辑特点。到了1999年,第1期的《中国现代文学研究丛刊》以“现代文学与现代出版”为题集中刊发了一组论文。王中忱的《新式印刷、租界都市与近代出版资本的形成——商务印书馆创立的前前后后》将对新式印刷技术应用的考察引入了商务研究。杨扬的《商务印书馆

与中国现代文学》并不认同商务致力于开辟公共空间的说法,认为其成功之处在于将文化生产与文化规划结合起来,根据文化需要生产文化产品。叶桐的《新文学传播中的开明书店》则全面考察了开明书店对新文学传播、文学教育、推广国语文学、新文学“经典化”、培养读者所起的作用。这些对现代出版印刷文化的研究,使得大家看到决定了新文学运行方向和发展方式的不仅只是政治、思想因素,它的生产方式、传播方式等“中介因素”同样在塑造着它的品质。那种历史叙事中“登高一呼,应者云集”的文化决定模式在无形中被打破了。对于新文学的研究也在单一的“文本研究”、观念研究之外开辟了制度研究的新领域。

同样属于制度研究,同样丰富了新文学产生背景的是关于现代教育体制的研究。1997年第1期的《中国现代文学研究丛刊》有一组题为“现代文学15人谈”的讨论文章,其中钱理群《我的中国现代文学研究大纲》就将校园文化与出版、政治文化并列,认为它们共同构成了新文学的生产环境。随后,他将这一研究计划落实为自己主编的“二十世纪中国文学与大学文化丛书”<sup>[42]</sup>。这套丛书选择了几个具有典型意义的点,像“五四”时期的北大、20年代的东南大学、30年代的清华、抗战时期的西南联大、延安鲁艺、80年代的北大等。它们既是不同时期影响最大的大学,同时也是代表了不同倾向、不同模式的大学;既是不同文化设计的体现者,也是不同文化品格的塑造者。因此,对它们的研究并不只是研究文学的中介,它本身应该成为现代文化—社会史的重要课题。陈平原在北大百年校庆前发表的一系列考证北大校史的文章就具有这种倾向<sup>[43]</sup>,只是未能延续下去。相反,他在“现代文学研究15人谈”中提示了另一种研究文学与教育关系的思路,不是从外部考察校园文化对新文学创作的影响,而是从内部考察现代学术如何为现代文学提供观念支持与内部动力:“不妨将学术史与教育史作为参考系,思考学界重建文学史的努力,如何蕴涵着文学发展的动力与方向感。”<sup>[44]</sup>这里的“中介”变成了“文学史”:

作为一次成功的文学运动,“五四”新文化人从一开始便有明确的“文学史”意识。……不管是“破旧”还是“立新”,讲“进化”还是主“演变”,其工作动力及理论预设,均来自“文学史”的想像。<sup>[45]</sup>

这已经不是单纯的学术史或学科史研究——文学史是对已发生的文学事实的叙述、解释,而“文学史意识”则是新文学自我建构、自我设计的内在机制,它的获得并非仅仅依赖于观念的输入,而是与现代教育中的制度性因素(知

识生产形态的潜在影响)相关。从“知识谱系”切入,我们可以梳理在理论史、批评史视野之外的另一种现代文学观念的来源,并且我们可以更深入地考察新文学设计与建构的内在机制。

这方面,一些具体的研究早已展开。罗岗的《文学教育与文学史——中国现代“文学”观念建构的一个侧面》<sup>[46]</sup>就是考察“修史”行为在构建新的“文学”观念和树立新的文学传统中所起的作用。而他的另两篇论文《“再造”历史的“神话”——论胡适〈五十年来之中国文学〉》、《写史偏多言外意——从周作人〈中国新文学的源流〉看中国现代“文学”观念的建构》<sup>[47]</sup>详细分析两篇经典文学史的“修史”策略,以及它们如何通过构建传统文学不同的历史谱系,确立起它们各自的新文学观,以应对现实的挑战。新文学是一个不断自我定义和改写的过程,以往我们对新文学的历史叙述很大程度上是继承了新文学设计者的自我梳理。现在我们终于可以跳出循环论证的圈子,把绝对的“经典叙述”还原为相对的历史现象加以考察。这将使我们更清晰地觉察到新文学的运行逻辑。

## 七 “现代性”的讨论和思潮研究的新进展

1995年1、2期的《中国现代文学研究丛刊》被辟为“现代文学研究十五年专号”,对新时期十五年来研究情况进行回顾。其中严家炎的《新时期15年的中国现代文学研究》一文负责总论大势,文中谈到:

文学的现代化或现代性,实际上包括了从文学语言、艺术形式、表现手法到作品思想内容、审美情趣的不同于传统文学的全面、深刻的变革和创新。……文学的现代性,实际上成为渗透在许多评论、研究中的聚焦点。

可见,此时现代性问题已经逐渐成为核心性话题,一个新的问题系正在取代旧的问题系。但是,同样可以看出,此时人们对现代性概念的认识仍不甚清晰:它和原来常用的“现代化”是什么关系,它在哪些方面调整和改变了原有视角,提供了哪些新的思路?人们对此没有明确意识。虽然大家都在用这个词,但往往是按照自己的理解各说各话,造成其含义越来越混杂。最典型的误读莫过于以“现代化”的想象方式理解“现代性”——按照西方经典的现代文学形态设定一种现代性文学的理想模式,然后用来衡量中国现代文学的实际,得出的结论是中国文学至今还没有进入“现代性”形态,仍然停留在

“近代性”阶段。<sup>[48]</sup>这实际上是 80 年代那种“走向世界文学”思维模式的延续,而现代性问题能够在 90 年代浮出水面,恰恰是以往的“现代化”单一目标模式被逐步消解的结果。

这种消解的第一步是对启蒙主义的反思,因为启蒙主义话语正是建立在一整套现代性设计(以建立现代民族国家为目的)的基础上。这套设计是庞杂而充满矛盾的,但是后来的各种势力力图将它追述成一种单一目的的现代化设计(爱国救亡、科学民主、立人),从而为后来的现代化实践提供历史合理性和起源的原点。在这一过程中,启蒙主义被按现代化的模式“提纯”,并获得不可置疑的权威性。但对启蒙主义话语内在矛盾的剖析,解除了它的“元话语”功能,也就是在相当程度上解除了现代化历史叙述的有效性。对历史多元化情境的还原使不同的文化设计得以显现。这方面最突出的例子是以“学衡派”为代表的“文化保守主义”重新被发现。在传统的叙述中,“学衡派”是作为新文化运动的对立系列与林纾、“甲寅”并称,新时期以来的研究中逐渐发掘出它的一些合理见解,但还是将其划为“复古派”。但 1989 年 12 月《中国文化》创刊号上乐黛云的文章《世界文化对话中的中国现代保守主义》则将“学衡”放入一个新的问题框架内进行考察,即世界现代思潮由于对现代社会的不同态度和设计分化为三种倾向:保守主义、自由主义和激进主义;这三者本身并不能以“先进”、“落后”,“进步”、“反动”来概括。相反,“三者往往在同一框架中运作,试图从不同途径解决同一问题,它们在同一层面上构成的张力和冲突正是推动历史前进的重要契机”。这样一来,学衡派就不再只具有局部和细节上的合理性,而真正成为具有历史合理性的存在。它的保守主义思路不再被看成“开倒车”,而同样是一种对新文化的设计:“保守主义意味着维护历史形成的、代表着连续性和稳定性的事物;……他们主张在原有基础上的渐进和改良,不承认断裂、跃进和突变……”因此作者认为它是中国启蒙文化运动的一部分而不是对立面,并且指出它和以陈独秀、李大钊为代表的激进主义,以胡适为代表的自由主义有着共同的特色。比如:民族主义热情、强调社会变革、缺乏内在思想准备、力图绕开西方文明弱点等。这种对新文化运动的三分法很大程度上改写了由“进步”、“落后”二元对立模式构建起来的现代历史图式,为日后逐渐兴起的“重估”保守主义、自由主义的热潮开辟了道路。

与此形成对照的是原来作为主流的激进主义价值观受到质疑。这种质疑首先来自海外的“新儒家”对“五四”反传统思想的批判。而这些批判很快在国内引发了积极的回应,在我看来,这种响应的起因在于 80 年代末社会

一政治变革失败、新启蒙破产造成的思想危机。一方面,在现实中求变的失败使得研究者更倾向剖析现实政治的思想根源;另一方面,立竿见影的现实更新道路被堵死,大家只有转向更长远的学术建设。于是,一股“新保守主义”思潮以“国学热”的方式在90年代初的几年中兴盛一时。形形色色的“国学大师”成为新的文化偶像。新文学史上的新人文主义思潮也成为研究热点。香港的《二十一世纪》就在1994、1995年发表了一系列讨论“学衡派”的论文。<sup>[49]</sup>但同时,这股“新文化保守主义”思潮,特别是新儒家对“五四”的批判也引起了许多现代文学研究者的警惕和忧虑,认为现代文学遭遇了又一次危机。其实,只要双方不把自己持有的价值观太绝对化,就会看到这种刺激可以演化为一种对话。不过,问题恰恰在于双方都有人力图将自己看到的一面变成惟一的真理,这其实还是一种典型的“现代”态度,它依然是现实而不是被问题化的“现代性”。

因此,我们必须注意到另一种促进“反思现代性”实现的力量,那就是“后现代”思潮的引入。其实,大陆学界引入“后现代”的方式是很“现代”的,那种“最新的最好”的线性心理趋向在接受心态中处处可见。而且,许多人对后现代趋之若鹜是由于其现实反抗意义,但这种功利用途的一个重要的副产品是使“现代”相对化了,虽然与此同时“后现代”反而被绝对化了。正因为“后现代”成为了新神话,“现代”才得以从神话的宝座上被赶下来,而充分地“问题化”——“现代”不再意味着一堆有待实现的目标,而是一系列问题。

我们怎样成为“现代”的?我们如何通过关于“现代的历史叙事”来重新组织我们的历史?这个重新组织的后果是什么——强调了什么,排斥了什么,等等。中国现代文学对现代性的处理,在哪些方面能够提供我们反思现代性的资源?

这些是汪晖在《我们如何成为“现代的”?》(《中国现代文学研究丛刊》1996年1期)一文的末尾发出的疑问,也是他考察文学现代性问题的思路。他对现代性的理解不是建立在一个定义的基础上,而是基于对于西方现代性一系列特性的指认。它首先意味着“一种直线向前,不可重复的历史时间意识”;其次,就内容而言,现代文化的形成是一个文化的理性分化过程;最后,现代性是一个分裂的概念,“市侩现代性”与“美学现代性”尖锐对立。而文学中的现代性问题并不是指文学如何获得现代叙事技巧,更重要的是考察“现代性作为一种叙事如何进入历史——包括文学的历史,成为文学的主



题,规范文学的形式,等等——的过程”。而新文学的创立发展正是一种现代性叙事展开的过程:像新文学的命名就是以进化的历史观为基础,其策略是将文学的内容、形式与时代联系起来,赋予创造者目的感,成为构建未来意识形态的文学;而白话文运动本身也是一种以实现“理性化”为动力的语言科学化运动;现代文学的语言实践作为民族国家自主性的体现,是建立现代民族国家的重要部分;现代文学的一系列母题(个人与社会、传统与西方的冲突,阶段、性别冲突)均是现代社会观念建构的核心命题。因此,从现代文学的叙事策略、知识体系,包括运作方式入手足以剖析中国现代性的思想根据与演变过程。

至于现代性问题模式的引入对于现代文学研究的意义,旷新年在《现代文学发生中的现代性问题》中有清晰的表述。在他看来现代性的引入意味着“现代文学整体性的崩溃”:

当现代性由“主义”转变成“问题”之际,中国现代文学的意识形态功能也在不断让渡和衰退。它标志着中国现代文学开始进入经典化时期,它意味着中国现代文学研究将从意识形态的武器转变为科学的、常规化的文学研究。

的确,90年代之前的现代文学研究本身就是现代性叙事的组成部分,权威叙事介入文学史研究与文学研究示威式的独立与反击过程,共同构成了文学研究与现实之间密不可分的同步性。这种研究是以“整体理解”、“整体把握”为特点的,构成其整体性的内在动力是研究者自己对现代性的整体想象,这种整体想象有着内在的一致性,但同时也意味着单一性与排斥性。但是,随着研究的趋向多元,用一个整体框架统领所有研究的努力变得越来越困难。从这个角度看,不是现代性理论的提出导致了研究的多元化,而是文学史研究的多元化、立体化(从文本到制度)倾向使得现代性理论能在90年代被接受。因此,“反思现代性”不是一个新的神话模式或试图对历史提出新的总体性解释,它是将作为社会—文化方案的“现代性”还原为一种历史叙事方式以及知识体系,进行“知识考古学”式的解析。因此,汪晖在《韦伯与中国的现代性问题》中提到:“对现代性的反思首先是对现代性的知识体系的反思。”<sup>[50]</sup>他自己的反思现代性工作就是从关键词入手:

首先需要做的工作是寻找描述中国社会和文化的基本语言和范畴,这种基本语言和范畴是在特定语言共同体的交往实践中约定的。第二步则是把这种语言植入它的形成过程并观察其功能,而不是把这

种语言当作透明的、不变的本质。<sup>[51]</sup>

他的《地方形式、方言土语与抗日战争时期“民族形式”的论争》(《学人》第10辑,1996年)就是透过梳理“民族形式”的论争的过程,考察设计现代民族语同建立现代民族国家的内在联系。

由此,我们可以看出反思现代性的两层含义:在广义的层面上,它是对原有总体解释模式的消解,将“现代”从绝对目标还原为相对问题;在狭义层面上,它是对渗透在各个领域的现代叙事方式和知识体系(包括制度性因素)的剖析。虽然,由于概念本身的模糊性,人们现在对现代性的理解仍然大相径庭,但随着研究的深入,它所提示的问题相信会成为新的学术生长点。

90年代中、后期的思潮、流派研究专著,在一定程度上仍延续着前一阶段的思路,同时在范围上有所突破。以流派研究而论,以往的热点,像新月派、鸳鸯蝴蝶派、京派、海派此时仍有相应的专门著作出现。像朱寿桐的《新月派的绅士风情》(南京:江苏文艺出版社,1995年)从绅士文化的文化取向(自许与自嘲)、价值定位、观念系统、文人风情等角度分析新月派的文学观、政治文化观,并评价他们的创作。许道明《京派文学的世界》(上海:复旦大学出版社,1994年)、《海派文学论》(上海:复旦大学出版社,1999年)从理论、创作等各个角度概论京、海派文学。刘纳的《创造社与泰东图书局》(南宁:广西教育出版社,1999年)则将流派研究与出版研究结合在一起。以创造社与泰东图书局的纠葛为切入点,探讨流派内部的运行过程,以及由此造成的心态转移,为创造社前、后期转化提供了切实的解释。

随着90年代文化保守主义和自由主义渐成热点,这方面的研究专著也随之多了起来。像倪邦文的《自由者寻梦——“现代评论派”综论》(上海:上海文艺出版社,1997年)、沈卫威的《自由守望——胡适派文人引论》(上海:上海文艺出版社,1997年)、《回眸“学衡派”——文化保守主义的现代命运》(北京:人民文学出版社,1999年)。它们选择的派别都不是纯粹的文学派别,而是属于广义的文化派别,因此研究不仅围绕其文学观展开,对它们的文化启蒙设计也有全面的涉及,显示出较为宽泛的视野。其中,沈卫威详细考察“胡适派文人”长达半个世纪、坚持不懈实践政治自由主义的历程,已经越出了文学史研究的范畴,接近政治史研究。而他对“学衡派”的论述也在体式上有所创新。书分五章,第一章围绕《学衡》杂志展开,涉及杂志从内到外的各种因素,既包括它的宗旨、作者群,也包括与它密切相关的大学和出版机构。后三章分别通过解读梅光迪的书信、胡先骕的诗文、吴宓的日记阐

述他们的文化观念、志业理想甚至人生态度。最后一章从梁济、王国维的自杀现象入手讨论“文化保守主义者的极端取向”。这种体例本身并不整齐,其设计是量体裁衣,像谈梅光迪则涉及他的“悲观性格与心理变态”作为趋向保守的内在动因,论胡先骕则突出其教育改革思想,而吴宓“虚伪的人文主义”与“感情生活上的浪漫主义”的双重性格也被纳入讨论范围。表面上看这种不拘一格的体例显得有些杂乱,实际上,它却在凌乱之中为大家提供了一幅从文化保守主义者的个人性格、品性到他们的文化理想、社会活动,以及所处的社会—文化氛围的全面图景。即便是那些似乎无关宏旨的对个人性格、习性的考察,其实是还原历史情境的关键。以往的历史研究往往将历史人物的私人空间同他们的公开活动剥离开,排斥历史叙事中的“身体性”因素,造成的结果是历史叙事的抽象化。而沈卫威恰恰是通过书信、诗文、日记这些私人性文体进入历史的考察,因此他可以将心态研究与文化史研究较好地结合起来。

在思潮研究方面,主要的选题体式还是某某主义与中国现代文学。这方面可以举出的代表性著作包括解志熙《生的执著——存在主义与中国现代文学》(北京:人民文学出版社,1999年)和《美的偏至——中国现代唯美—颓废主义文学思潮》(上海:上海文艺出版社,1997年),以及严家炎主编的一套以思潮研究专著为主的“二十世纪中国文学研究丛书”(合肥:安徽教育出版社,2000年)<sup>[52]</sup>。其中,解志熙的两本书都有“钩沉”的性质——毕竟像存在主义、唯美主义即便在现代文学中存在的话也只处于边缘位置,因此,史实的挖掘就是论证的基础。好在材料的发掘正是作者的长项,他一直在提倡现代文学研究的“古典化”,强调“史学品格”和“学术规范”,<sup>[53]</sup>力求言必有据。因此这两本书都提供了大量的资料和研究线索。而在体现“史学品格”方面,《美的偏至》要比《生的执著》好。前者紧扣现代文学的实绩,注重梳理内在线索,分辨北方古都中“拘谨的颓废者”、“沉思的唯美主义”与南方洋场上“颓加荡”的区别;后者太注重对西方存在主义精神的解释,对其在中国影响的论述更像评论的串联,缺少史的问题。而二者共同的弊病是寻找西方现代文艺思潮在中国的对应物时标准过宽,有夸大的嫌疑。比如认为:“从‘五四’新文化运动落潮伊始到30年代前期,由周作人打头而以何其芳殿后,在北方文坛上确实存在着一个相续不绝而且日益壮大的文学流派,一个唯美—颓废主义的文学流派。”但是,像周作人、俞平伯这样的作家,固然有“颓废”的史观、讲生活情趣,不过并不是其思想与精神的全部,况且这种精神气质的来源是多方面的,并没有证据证明唯美主义或颓废主义对

他们的影响是决定性的,甚至有没有正面的影响都是可疑的。所谓“学术规范”并不单指材料丰富或论文格式的标准,更重要的“规范”是论证方法的合理。

同样在论述范围上失于宽泛的还包括刘川鄂的《自由主义与中国现代文学》(武汉:武汉大学出版社,2000年)。自由主义是90年代末的热点话题,但关于其定义、内涵一直是众说纷纭;相应的是现代文学中自由主义传统的界定也有不断扩大的趋势。像刘川鄂书中的自由主义派别就有“现代评论”、“语丝”、“新月”、“第三种人”、“自由人”、“京派”、“新感觉派”、“九叶派”等,涵盖了20年代以后除了官方、左翼之外的几乎所有文学派别,实际上是将现代文坛描述成左翼与自由主义文艺对峙的局面。他理解的自由主义文学是指受西方思潮影响的独立作家,他们的组织松散,有超政治、超功利的色彩,“专注人性探索和审美创造”。这些标准所指向的与其说是“自由主义作家”,不如说是“自由作家”。因为自由主义本身就是一种政治诉求,原来公认的自由主义文艺,像“现代评论派”、“新月派”,40年代的自由主义文艺都有强烈的政治追求和政治背景。以是否倡导文学独立来界定自由主义文学,恐怕没有顾及到自由主义自身的脉络,而是将它等同于一般人对“自由”的理解,即“不受拘束”。

在影响研究中经常要面对的问题是:相同的名词、相同的概念在接受者与接受者不同的语境中其内涵有很大的差别。由此产生两种偏差,要么是不顾原义,想当然地使用这些概念;要么是太注重原义,以它为衡量尺度批评中国文学。这两种态度都不是文学史研究应有的态度。如何处理理论的原生态和它的异国变体的关系,对于研究者是个难题。在这方面,吴晓东的《象征主义与中国现代文学》(合肥:安徽教育出版社,2000年)做出了较好的尝试。一方面,他详细梳理了西方象征主义的理论含义,把它剥离成两个层面:一个是针对时代背景而产生意义的颓废主义精神、社会批判意识;另一个是在文学内部机制中生成的诗学体系——“它的超验本体论以及注重通感、暗示,注重寻找‘客观对应物’的技巧论都标志着象征主义作为一个具有自足性和完备性的理论系统对于文学创作在艺术思维层面的指导意义”。只有通过这种对原概念的解析才可能进一步考察是哪一部分、以何种方式对接受者产生了影响。在作者看来,象征主义相对于中国文学是一个“异质”的存在,因此它在中国的传播不可能单纯地依循影响—接受这一线性方式。传统文化背景、既有的文学标准、社会历史环境共同造成了接受中的变异;但这种变异不是纯被动和消极意义上的,它蕴涵着创造和发现——

对新的表现形式的创造和对传统的重新发现。这一再创造的过程才是这本书的重点：

真正有价值的工作尚在于考察象征主义与中国作家创作实践相互融合的具体途径，在于辨认象征主义到底为现代文学带来了哪些艺术表现的深层方式以及在于分析现代作家如何在吸收与内化西方滋养的过程中创造性地把异质的因素转化成自己民族的美学风格。（第4页）

这样就把一个西方诗学移植的问题置换成“中国诗学”的问题。因此，书的后几章——《中国现代象征主义的诗学范畴》、《中国现代作家对象征诗艺的探索》、《象征主义与现代文学的深层艺术表现》已经脱离了史的线性描述，进而勾勒出中国现代的“象征诗学”。这也是史的研究与诗学研究相结合的一种尝试。

和这本书一样被收入“20世纪中国文学研究丛书”的还有陈顺馨的《社会主义现实主义理论在中国的接受与传播》。正如作者在《导论》中引述的：“社会主义现实主义在中国现代文学理论中可以说是占有一个‘纲’的位置。”可惜的是，对这个最重要的问题却很少有全面深入的考察，有分量的研究只有《新文学现实主义的流变》（温儒敏）和《左翼文学思潮探源》（艾晓明）中的相关章节等寥寥几篇。而陈顺馨这本书是第一次对这一贯穿现、当代文学的纲领性思潮进行客观、全面、整体性的考察，其价值自不待言。但这也是一个十分棘手的课题，由于语言障碍、材料的滞后、政治的禁忌使得我们今天对苏联社会主义现实主义起源的历史情境难以清晰地辨析，因此，研究的重点只能放在接受过程上。在接受过程的考察中，作者特别重视的是“期待视野”，即接受者是在什么样的历史情境中、面对什么样的问题、以什么样的心态和知识背景对理论进行接受和选择。这种“期待视野”有时是因人而异的，结果也是大相径庭的，像周扬作为“左联”领导在“焦虑”的心情中接受社会主义现实主义时和胡风从“实感”出发理解它，得出的结论就是冲突的，并在各种因素的催化下演变成持续的对抗。事实上，周扬与胡风在理论和文学活动上的纠缠、斗争是这本书的一条暗线。因为，他们恰恰是左翼内部两种力量的代表：周扬是政策代言人，而胡风是以文学为业、有知识分子气的革命者；他们的差异与冲突不只有个案意义，而且是左翼文学内部矛盾力量消长的体现。书中的另一条线索是社会主义现实主义的本土化、系统化过程，从中可以看出它作为一种没有实践基础的理论其命运如何随着政治、历史的需要呈现主动与被动的交替。其中，一些阐释不仅是对历史的

解释而且有理论意义,比如她认为社会主义现实主义在解放前后经历了由单向接受模式向构成一种“‘对话’视野或有反馈的双向‘对话’接受模式”的转变。这种关于“‘对话’接受模式”的阐发在以往的思潮研究中还很少见,但它确是一个很有价值的发现。

在“20世纪中国文学研究丛书”中还收入了其他一些思潮研究著作。像肖同庆对现代文学中“世纪末思潮”的考察,徐行言、程金城对现代及新时期文学中的表现主义文学创作的讨论,谭桂林、王本朝、马丽蓉对20世纪中国文学与宗教文化关系的研究(佛学、基督教、伊斯兰文化)等。而刘为民的《科学与现代中国文学》加上他早些时候出版的《“赛先生”与“五四”新文学》(济南:山东大学出版社,1997年)详细考察现代作家的科学意识、科学背景以及科学观念对现代文学思潮的影响,也是填补空白之作。大致来讲,这套丛书代表了90年代以来思潮研究的一般模式和水平。

关于现当代文学中的“区域文化研究”,也是90年代有关流派研究的一个新的开展。着力发掘区域文化对作家创作与流派生成的影响,成为近十年来文学史写作的又一生长点。这一研究角度的倡导,得力于严家炎先生,他一手策划与组织的“20世纪中国文学与区域文化丛书”,由湖南教育出版社1995至1998年陆续推出,共十册,分别是《都市漩流中的海派小说》(吴福辉著)、《黑土地文化与东北作家群》(逢增玉著)、《“山药蛋派”与三晋文化》(朱晓进著)、《现代四川文学的巴蜀文化阐释》(李怡著)、《江南士风与江苏文学》(费振钟著)、《齐鲁文化与山东新文学》(魏建、贾振勇著)、《“S”会馆与“五四”新文学的起源》(彭晓丰、舒建华著)、《湖南乡土文学与湘楚文化》(刘洪涛著)、《秦地小说与“三秦文化”》(李继凯著)、《雪域文化与西藏文学》(马丽华著)。这套书的水平参差不齐,价值都在于探索“地域文化”对文学生成的影响。其中吴福辉探讨“海派文化”既着眼于“地域”,又致力于发掘现代都市文化的复杂性。稍后出版(2000年)的李今的专著《海派小说与现代都市文化》也大致循此思路,与“地域文化”的发掘有关,不过视野更开阔,把特定的城市建筑风格、电影等时尚也都一并划入文化考察的视野。

至此,几乎所有在现代文学中曾产生影响的思潮流派都已有了研究专著,虽然其中有粗细、优劣之分,但这种持续挖掘不同资源的努力使得现代文学的面貌日趋多元化。更重要的是,在研究过程中原有的模式不断被打破,从政治讨论到恢复“文学性”的冲动再到立体化的文化研究,我们的认识在不断复杂化,我们的问题也更深入、更精细。也许以后通论式的思潮流派史会越来越少,而代之以更具体的研究。这是学科成熟和常规化的必然结

果。已经有研究者针对现代文学的这种成熟与“自足”产生了新的危机意识。赵园在现代文学研究会第七届年会(1998年)上就提出:“某种‘自足’已严重限制着学科的发展,削弱了参与更广泛的学术对话以至参与当代生活的能力。”<sup>[54]</sup>而数年前人们还认为“当代性”是损害现代文学学术品质的重要原因。但这不是历史简单的反复,它恰恰显示现代文学学科具有一种自我反思机制,它来自于研究模式不断调整造成的意义不确定,以及新文学建立起来的不断自我确立、自我梳理的传统——从这个角度看,学科本身就属于典型的现代性形态——它既研究历史,本身也是历史的一部分。我们现在的工作就构成了这个链条上新的一环。

## 注 释

- [1] 见《中国现代文学思潮流派讨论集》(北京:人民文学出版社,1984年)。
- [2] 刘增杰《云起云飞——20世纪中国文学思潮研究透视》(上海:上海文艺出版社),第128页。
- [3] 《中国现代文学思潮流派讨论集》,第153页。
- [4] 唐弢:《艺术风格与文学流派》(《中国现代文学思潮流派讨论集》)。
- [5] 同[1],第367页。
- [6] 陈辽:《社会思潮、文艺思潮和文学流派》,《中国现代文学思潮流派讨论集》,第41页。
- [7] 刘增杰:《云起云飞——20世纪中国文学思潮研究透视》,第125页。
- [8] 杨义:《应该如何认识“五四”文学革命》、林志浩:《必须正确引用和解释权威性言论》(《中国现代文学研究丛刊》1983年4辑)、严家炎:《关于“五四”新文学的领导思想问题》(《中国现代文学研究丛刊》1984年1辑)。
- [9] 《巴金与俄国文学》(《文学评论丛刊》11辑)、《巴金和法国民主义》(《文学评论》1985年2期)、《巴金与西欧文学》(《文学评论》1983年4期)、《巴金与欧美恐怖主义》(《文学评论丛刊》21辑)。
- [10] 吕效平、武锁宁(《中国现代文学研究丛刊》1983年2辑)、陈曦(《中国现代文学研究丛刊》1983年3辑)、刘钦伟(《中国现代文学研究丛刊》1983年2辑)、潘克明(《中国现代文学研究丛刊》1983年3辑)。
- [11] 施建伟:《中国现代文学流派论》,第40页,陕西人民出版社1986年。
- [12] 见李葆炎、王保生:《认真求实,共同探索——中国近、现、当代文学史分期问题讨论会纪实》;亦萧:《十九至二十世纪中国文学断代问题讨论综述》(《中国现代文学研究丛刊》1987年1辑)。
- [13] 吴立昌:《弗洛伊德在中国现代文坛》(《复旦学报》1987年6期);季进:《弗洛伊德变态心理学说对前期创造社的影响》(《中国现代文学研究丛刊》1987年3辑);王

宁:《弗洛伊德主义在中国现代文学中的影响与流变》(《北京大学学报》1988年4期);尹鸿:《弗洛伊德主义与中国二十世纪文艺美学》(《中国现代文学研究丛刊》1989年3辑)、《弗洛伊德主义与“五四”浪漫文学》(《中国社会科学》1989年5期)。

- [14] 《86年中国文学研究年鉴》,第187页,北京:中国文联出版公司1988年。
- [15] 张岩泉:《现实主义:在反思中激活与开拓——读〈新文学现实主义的流变〉》,《中国现代文学研究丛刊》1989年4辑。
- [16] 朱寿桐:《殉情的罗曼司——创造社的文学倾向》,第26页。
- [17] 同上,第99页。
- [18] 像李俊国:《三十年代“京派”文学批评观》,《中国现代文学研究丛刊》1987年2辑;《三十年代“京派”文学思想辨析》,《中国社会科学》,1988年1期;《“京派”、“海派”文学比较研究论纲》,《学术月刊》1988年9期;蒋京宁:《树荫下的语言——京派作家研究之一》,《文学评论》1988年4期;李德:《论京派抒情小说的民族特征》,《中国文学研究》1988年2期。
- [19] 陈荒煤主编,包括:《抗日战争时期延安及各抗日民主根据地文学运动资料》(刘增杰等编,太原:山西人民出版社1983年)、《鸳鸯蝴蝶派文学资料》(芮和师等编,福州:福建人民出版社1984年)、《文学研究会资料》(贾植芳编,郑州:河南人民出版社1985年)、《创造社资料》(饶鸿兢等编,福州:福建人民出版社1985年)、《苏区文艺运动资料》(汪木兰、邓家琪编,上海:上海文艺出版社1985年)、《三十年代“文艺自由论辩”资料》(吉明学、孙露茜编,上海:上海文艺出版社1990年)。更早的论争资料还有社科院文研所编的:《“革命文学”论争资料选编》(北京:人民文学出版社1981年)、《“两个口号”论争资料选编》(北京:人民文学出版社1982年)。此外,重庆师范学院中文系曾编辑过两本《战国派》(《国统区文艺资料丛编》编辑组编印1979年)。
- [20] 严家炎编选(北京:北京大学出版社1986年)。
- [21] 由人民文学出版社组织出版,包括:《山药蛋派作品选》(高捷,编选,1984年)、《〈七月〉、〈希望〉作品选》(吴子敏,1986年)、《象征派诗选》(孙玉石,1986年)、《现代派诗选》(蓝棣之,1986年)、《〈语丝〉作品选》(张梁,1988年)、《新月派诗选》(蓝棣之,1989年)、《京派小说选》(吴福辉,1990年)、《文学研究会小说选》(李葆琰,1991年)、《鸳鸯蝴蝶、礼拜六派作品选》(范伯群,1991年)、《九叶派诗选》(蓝棣之,1992年)、《东北作家群作品选》、《〈论语〉作品选》(庄钟庆,1995年)。
- [22] 钱谷融主编,上海:华东师范大学出版社出版,包括:《新文学的先驱——〈新青年〉、〈新潮〉及其它作品选》(王铁仙编选,1985年)、《湖畔社评论资料选》(王训昭,1986年)、《文学研究会评论资料选》(王晓明,1986年)、《现实主义的初潮——文学研究会作品选》(王晓明,1986年)、《新月派评论资料选》(方仁念,1993年)、《新月的升起——新月派作品选》(方仁念,1993年)、《九叶之树长青——“九叶诗



人”作品选》(王圣思,1994年)、《旷野的声音——莽原社作品选》(汤逸中,1996年)。丛书中还有一本研究著作:陈永志的《灵魂溶于文学的一群——论浅草社、沉钟社》(1995年)。

- [23] 温儒敏:《中国现代文学批评史·自序》,北京:北京大学出版社1993年。
- [24] 谢伟民:《学科召唤新一代的崛起——中国现代文学研究创新座谈会(1988)综述》,《中国现代文学研究丛刊》1989年1辑。
- [25] 王晓明:《主持人的话》,《上海文论》1989年2期。
- [26] 分别见《上海文论》;宋炳辉:《“柳青现象”的启示——重评长篇小说〈创业史〉》、戴光中:《关于“赵树理方向”再认识》(1988年4期)、沈永宝:《革命文学运动中的宗派》、范伯群:《对鸳鸯蝴蝶一〈礼拜六〉派评价之反思》(1989年1期)、蓝棣之:《一份高级形式的社会文件——重评〈子夜〉》、徐循华:《对中国现当代长篇小说的一个形式考察——关于〈子夜〉模式》(1989年3期)。
- [27] 毛时安:《重返中世纪——姚文元“文艺批评”道路批判》(1988年6期)、夏中义:《别、车、杜在当代中国的命运》(1988年5期)。
- [28] 戴光中:《关于“赵树理方向”再认识》(1988年4期)。
- [29] 王晓明:《主持人的话》,《上海文论》1989年2期。
- [30] 汪晖:《关于〈子夜〉的几个问题》,《中国现代文学研究丛刊》1989年1期。
- [31][32][33] 汪晖:《无地彷徨——“五四”及其回声·自序》,第16页,杭州:浙江文艺出版社,1994年。
- [34] 特别是夏中义的《历史无可回避》一文,引起广泛争议。
- [35] 见《学人》:《“赛先生”在中国的命运——中国近现代思想中的科学概念及其使用》(第1辑);《梁启超的科学观及其与道德、宗教之关系》(第2辑);《吴稚晖与中国反传统主义的科学观》(第3辑)。
- [36] 汪晖:《无地彷徨——“五四”及其回声·自序》,第19页。
- [37] 见《学人》:《在学术与政治之间——论胡适的学术取向》(第1辑);《章太炎与中国私学传统》(第2辑);《作为文学史家的鲁迅》(第4辑);《“假设”与“求证”——胡适的文学史研究》(第5辑);《章太炎与胡适之关于经学、子学方法之争》(第6辑)。
- [38] 陈平原:《中国现代学术之建立·导言:西学东渐与旧学新知》,第22页。
- [39] 汪晖:《个人观念的起源与中国的现代认同》(《中国社会科学季刊》1994年秋季号,后收入《汪晖自选集》,桂林:广西师范大学出版社,1997年)。
- [40] 见陈平原、陈国球主编:《文学史》第3辑,北京大学出版社,1996年。
- [41] 见《上海文学》1993年4期。
- [42] 桂林:广西师范大学出版社,已出的有:姚丹《西南联大:历史情境中的文学活动》、王培元:《抗战时期的延安鲁艺》(1999年)、黄延复:《二三十年代清华校园文化》。

- [43] 后收入《老北大的故事》，南京：江苏文艺出版社，1998年。
- [44][45] 陈平原：《“学术史”上的“现代文学”》，《中国现代文学研究丛刊》1997年1期。
- [46] 见《今天》（1995年4期）或《上海文化》（1995年9期）。
- [47] 分别见：《文艺理论研究》（1993年4期）、《中国现代文学研究丛刊》1996年3期。
- [48] 杨春时等：《论二十世纪中国文学的近代性》，《学术月刊》1996年12期。
- [49] 孙尚扬：《在启蒙与学术之间：重估〈学衡〉》、旷新年：《学衡派对现代性的反思》（《二十一世纪》1994年4期）、罗岗：《历史中的〈学衡〉》（《二十一世纪》1995年4期）。
- [50] 汪晖：《韦伯与中国的现代性问题》《学人》第6辑，1994年；后收入王晓明主编：《批评空间的开创——二十世纪中国文学研究》，第2页。
- [51] 同上，第36页。
- [52] 包括谭桂林：《20世纪中国文学与佛学》、王本朝：《20世纪中国文学与基督教文化》、马丽蓉：《20世纪中国文学与伊斯兰文化》、肖同庆：《世纪末思潮与中国现代文学》、刘为民：《科学与现代中国文学》、李今：《海派小说与现代都市文化》、陈顺馨：《社会主义现实主义理论在中国的接受与转换》、吴晓东：《象征主义与中国现代文学》、徐行言、程金城：《表现主义与20世纪中国文学》。
- [53] 解志熙：《“古典化”与“平常心”》，《中国现代文学研究丛刊》1997年1期“现代文学研究15人谈”。
- [54] 赵园：《开放学科边界与人才训练》，《中国现代文学研究丛刊》1999年1期。

## 第十三章

### 小说研究状况

在中国现代文学史上,小说无疑是受众面最广、影响最大、也最能体现现代文学的历史、社会包容力的文体。与此相关,在80年代以来的现代文学研究中,小说研究也处于中心位置,无论在成果的数量、水平,还是在研究的视野、活力方面,都远远超过了其他文体(诸如诗歌、散文)的研究:从对作家作品的重新挖掘、评价,到融审美分析、文化解读、多向比较为一体的研究格局的形成,再到对既有格局的反思、多元化的探索,小说研究的拓展,始终与不断变化的文化语境、学术思潮,形成紧密的对话关系。梳理这一过程,尤其是辨析出不同时期研究的思路、方法以及背后的驱动,可以从一个侧面,把握住现代文学研究的展开线索。

#### 一 审美标准的重塑

进入新时期,摆脱极“左”倾向的束缚、恢复历史的本然面貌,成为现代文学研究复兴的起点。在这一过程中,小说研究自然首当其冲。从1978年《文学评论》复刊开始,一大批曾遭到批判、歪曲的小说作品得到了重新挖掘、评价,一时间有关茅盾、老舍、巴金、丁玲、柔石等作家的评论层出不穷,叶子铭的《评〈林家铺子〉——兼谈对新民主主义时期文学作品的批评标准》,陈骏涛、杨世伟、王信的《关于〈二月〉的再评价》,严家炎的《现代文学史上的一桩旧案——重评丁玲小说〈在医院中〉》等是其中的代表。<sup>[1]</sup>这些文章都以一种论辩的语调,对以往不公正、甚至是粗暴的文学史评价提出挑战,强调作品本身的思想内涵、艺术成就以及历史合理性。在“重评”的热浪中,不仅有一大批作家作品重新进入了研究的视野,更为重要的是,有关现代文学的评价标准问题也凸显了出来。叶子铭在他的文章中便坦言,评价《林家铺子》是为了“提出一个带有普遍意义的问题,即:究竟应该以什么标准来衡

量、评价我国新民主主义时期的作品。”<sup>[2]</sup>对评价标准的讨论涉及到的其实是对现代文学性质的认识。一度使现代文学研究空间无比“窄化”的“社会主义文学标准”受到普遍质疑,而现代文学的新民主主义性质得到了重申,正如王瑶先生指出的,此时期“提出要以是否具有‘反帝反封建’的倾向,以及这种倾向表现得是否深刻、鲜明,作为衡量和评价现代文学的标准”<sup>[3]</sup>。这种吁求在某种意义上,表明了50年代初新民主主义文学史观的复归。

随着评价标准的重塑,许多过去被贬斥的作家被重新接纳,研究刊物上郁达夫、沈从文、许地山、钱钟书、萧红、路翎、鸳鸯蝴蝶派等一向被冷落的名字相继出现,“个性解放”、“色情颓废”等有争议的问题,也成为讨论的焦点。然而,在研究空间得到拓展的同时,应当看到的是,新民主主义的标准仍是一条政治标准,阅读这一时期的评论文章,会发现思想倾向、政治立场及其与时代运动、革命斗争的关系仍是潜在的尺度,而研究的着眼点大多局限在小说的人物形象、主题思想等层面,没有进一步深入到小说内部的艺术构成中。有意味的是,空间的扩张与标准的延续之间,必然会产生某种摩擦,许多文学现象在政治框架下无法获得完全的解释,因而下面一些游移、暧昧的结论便屡见不鲜了,比如在评价老舍时,论者一方面对老舍小说中的现实主义方法十分赞许,一方面又认为“他只能是旧世界的严峻的揭露者,而没有能进一步成为新生活的充满信心的指引者”。<sup>[4]</sup>而对郁达夫的评价则有:“冲决罗网,反抗帝国主义污辱的爱国主义思想是郁达夫作品的基调;颓废、色情只是作者内心苦闷的象征,只是他借以反抗黑暗社会的特殊方式。”<sup>[5]</sup>在具体论述上,一种大致相似的策略被广泛使用:首先对作品中“越轨”的倾向做有限的辩护,论证其历史进步性与合理性,继而揭示其局限,否认它是作品的主要倾向,而强调作品的主流还是符合时代发展的需要。这种现象的存在,意味着评价的变更并没有带来研究框架、前提的真正转换,既有政治模式的阐释空间,似乎无法容纳更多的文学现象,二者之间的潜在冲突,为当时的研究染上一种特殊的时代色彩。

当然,在拨乱反正的热潮之后,对作家作品的“平反”式解读,已不能进一步推动研究的展开,在摆脱单一的社会政治尺度之后,如何建构现代文学学科的历史品质,此时便成为文学研究的首要问题。无论是史料的大规模整理、对历史本然面貌的强调,还是审美标准的重设,都意味着一种新的研究范式的出现。同样是讨论郁达夫的小说创作,一些新的思路就在悄然涌动:董易的《郁达夫小说创作初探》对作家的风格特征、题材分类、形象系列分别做出了论述,郁达夫创作的整体风貌得到全面展示;<sup>[6]</sup>温儒敏的《论郁

达夫的小说创作》除探讨了“时代病”特征、“零余者”形象、自叙传体式等问题外,还提及了现实主义成规之外的浪漫主义、象征主义手法;<sup>[7]</sup>在许子东的郁达夫“新论”中,作家的风格表现及其复杂成因不仅得到详尽考察,而且浪漫主义在其创作中的主导性地位,也被进一步确认。<sup>[8]</sup>对小说艺术构成、作家风格等内部问题的关注,都暗示着小说研究内部重心的转移。与此相关,当单一的政治阐释模式被疏远,小说的“本体”研究得以凸现,整个研究的空间也随之得到了极大的拓展,以往的“主流”小说之外的可能性,得到了更多的挖掘和强调。譬如,在80年代初的《十月》杂志上,就曾连续刊载一系列文章,对一些审美价值较高、但受到文学史冷落的小说作品,如废名的《桃园》、老舍的《微神》、钱钟书的《猫》、张天翼的《皮带》、施蛰存的《春阳》等,进行细致的读解,<sup>[9]</sup>现代小说的多元可能性得到了展示。沿着这一向度,凌宇有关沈从文的开创性研究,<sup>[10]</sup>吴福辉关于京派、海派小说的比较研究,<sup>[11]</sup>以及严家炎对“新感觉派”小说的挖掘整理,<sup>[12]</sup>也都是突出的成果,受到广泛关注。

上述研究思路的出现,说明小说的审美形式以及现代化探索,已代替其社会、政治倾向,成为研究的基本前提。除此之外,对不同作家、作品之间历史联系的考察,也是此一时期研究的突出特征,这与研究界对所谓“文学现象”的重视有关。在80年代,“文学现象”这一概念的提出,代表了某种建立学科历史品质的诉求,即:明确将文学研究与作家、作品的评论区分开来,通过探讨“现象”背后的历史线索、发展逻辑,从而促使研究向综合的历史研究转化。<sup>[13]</sup>在小说研究领域,孤立、静态的评论被摒弃,代之以从小说的发展流变中、从丰富多样的联系中把握“现象”。在这种要求之下,对切入点的选择就尤为重要了,最早的尝试来自对小说创作方法、小说体式、人物形象系列等问题的讨论。

刘纳的《“五四”小说创作方法的发展》一文,抓住“创作方法”这一问题,对“五四”小说创作中的现实主义、浪漫主义、现代主义方法做出了分别论述。虽然在她的文章中,“现实主义”仍是“最优越”的方法,“和进步的政治倾向相联系”,但对其他两种创作方法的提及还是打破了“现实主义”一统天下的局面,重构了“五四”小说的多元构成。<sup>[14]</sup>“创作方法”作为一个具有时代特征的说法,提供了一个可以操作的研究角度,使研究者找到纷繁复杂的小说风格中的内在线索。在小说体式方面,早期有金宏达对“乡土小说”、“身边小说”的研究,其特点是从《中国新文学大系·小说集·导言》中提取概念,做铺陈展开,这使其立论显得有根有据,贴近了历史原貌。<sup>[15]</sup>而凌宇对

“抒情小说”、吴福辉对“讽刺小说”的研究则是更为著名的成果。《中国现代抒情小说的发展轨迹及其人生内容的审美选择》一文,从“抒情小说”概念的缘起出发,结合具体作家作品追索了其历史发展,并且从主题、情感层面深入探究了“抒情小说”共通的人性、人道主义内涵,“抒情小说”的整体风貌和轨迹得到了完整展示。<sup>[16]</sup>这一研究具有一定的延发性,在凌宇之后还有很多学者关注“抒情小说”这一具有丰富美学内涵的体式,其中解志熙对“抒情小说”的“散文化”特征的深入剖析便是一个代表。<sup>[17]</sup>吴福辉的《中国现代讽刺小说的初步成熟》一文,则抓住 30 年代“京派”与“左联”两种类型的讽刺小说,用比较的眼光,论述其在思想、风格、技巧、形象等几方面的不同。这一思路后来逐渐延发、丰富,一个关于现代讽刺小说发展的整体纲要被提了出来<sup>[18]</sup>。赵园对“五四”时期小说中婚姻爱情问题以及知识分子形象的探讨,也是该时期的重要收获。这两项研究都是选取一个特殊的视角,在众多小说作品中捕捉可以将其串联起来的线索,从中把握住复杂的小说现象背后的某种具有时代共性的文化命题。同时,跨越学科的边界,将思想、文化、伦理方面的思考结合进文学解读的研究方法,也使一种独特的个人风格由此显露<sup>[19]</sup>。这些研究虽然取向不同,但在揭示小说的艺术构成及思想内涵的同时,也使得研究能够突破孤立的评论,从而突出小说自身的发展线索,研究的历史学科品质,由此也得以确立。

在关注小说发展的自身线索的同时,一些更为宏观的关照尺度也相继被采纳,小说形式的现代变革,也被放在与世界文学与传统文化的广泛关联,以及百年文学的总体进程中去考察。依照 80 年代的说法,西方影响与民族风格的辩证关系是“现代化”的重要内容。前一个方面,对中国现代小说中现代主义因素的持续关注就是一个代表,而《走向世界文学》一书所汇集的文章则就中国作家与西方作家之间的具体影响关系做出了相关的探讨。后一个方面,方锡德的《中国现代小说与文学传统》,则全面系统地探讨了中国现代小说与古代文学的历史联系。<sup>[20]</sup>另外,随着“20 世纪中国文学”这一提法被一些论者接受,小说研究也开始采用新的论述框架,打通近、现、当代的纵向界限,进行整体关照。陈平原有关小说叙事模式的研究,将小说现代转化的起点提前到晚清,重构了一幅现代小说的发生图景,开启了一种新的研究方向。<sup>[21]</sup>其他自觉进行尝试的,还有丁帆的《二十世纪中国乡土小说论》、赵园的《地之子——乡村小说与农民文化》等;<sup>[22]</sup>有意味的是,这几部著作都是以“乡土文学”、“土地”等主题为贯穿 20 世纪小说的脉络,文化研究的取向与 20 世纪整体视角的结合,也是值得注意的特征。

## 二 多向度研究格局的形成

通过上面的简要描述可以看出,伴随着现代文学研究性质的整体转变,相对于外部的社会、政治评价,一种“向内转”的趋势,似乎也发生在小说研究中。在80年代,韦勒克、沃伦的《文学理论》一书的广泛传播,使得“内部研究”与“外部研究”二元区分深入人心,对“内部”审美、形式问题的关注,与对“外部”庸俗社会学批评的反拨,是合二为一的过程。然而,在小说研究中,一个值得注意的现象是,当审美风格、叙述形式等内部因素,受到了越来越多的尊重,这一“向内转”的趋势,并没有导致一种内部的封闭性,较之对语言形式现代化的关注,更让研究者着迷的,似乎还是现代小说中蕴涵的丰富的思想、文化价值;王富仁对《呐喊》、《彷徨》的整体性研究,就贯穿着强烈的启蒙色彩,<sup>[23]</sup>即便是对内部问题的考察,也会被引申为思想主题的变形。譬如,在赵园著名的知识分子研究中,“知识分子形象”似乎首先不是一个叙述层面上的形象学问题,而是作为一个“精神结构”、一种“意识形象”来把握的,从中得到辨认的是20世纪精神史、文化史的走向。这种现象与对象本身的性质有关,现代小说的发展本身就处于激烈的政治文化运动的漩涡之中,赵园自己就坦言:“纯粹的美学兴趣当着遇到了如中国现代文学这样的对象,难免会感到失望。”<sup>[24]</sup>但另一方面,这也说明了一代学人的研究视界和初衷,通过文学的研究来探索人的现代化、文化的启蒙、知识分子身份和使命等命题本来就是他们研究的起点,也正是因为这种文化抱负的存在,才使得现代文学的学术研究一度产生了广泛的社会影响。后来,有论者就曾将这种取向概括为“泛意识形态化”,说明在强调文学与政治意识形态的距离与差异的同时,对文学与外部世界关联的把握,仍是研究空间扩张的基本动力。<sup>[25]</sup>

“内部”与“外部”之间的特殊张力,决定了80年代文学研究的清新活力,从社会—思潮角度入手的外部研究,在摆脱了单一的政治尺度之后,其实获得了更为广阔的前景。如果说在80年代初期,研究空间的扩张大致体现在作家、流派的发掘上,那么在80年代中后期,强调多元联系、跨越学科边际、打通传统壁垒,则是扩张的主要趋势,在一般的思想史视野之外,哲学、美学、心理学、社会学等多种视角,都被引入到研究当中。这一点在小说研究中表现得尤为突出,特别是“文化热”的兴起,促使单一的社会—政治—思想框架被超越,在开阔的历史文化视域中审视小说的文化意蕴,成为新的

热点。在文化的烛照下,研究者的视野一下子打开了,地域文化、城市文化、宗教文化、传统文化都纳入了小说研究的领域当中。赵园关于“京味小说”与北京城市文化的研究,吴小美、宋永毅等人就老舍与东西方文化关系进行的讨论,陈平原对苏曼殊、许地山小说与宗教文化关联的考察,杨义采用“多元互补”的方法对小说史进行文化研究的尝试等,<sup>[26]</sup>都是相关的成果。这些研究的特点是视野开阔,往往牵涉到历史、思想、民俗、宗教等多种知识资源,将研究推向了学科互动的境地。当然,对所谓“文化”的构成,也应做细致的考辨,而对阐释的限度更应有所注意,否则,“文化”的解说与一般的思想史研究可能很难区分,而“无边的文化”更会流于空泛,淹没研究的有效性。

在带来活力和空间的同时,“内部”与“外部”之间的张力,也使得某些潜在的“盲区”显现出来。一个突出的问题是,一方面思想、文化、心理、哲学、社会等视角的引入,扩张了人们对小说的内涵的理解,但另一方面在某种意义上,小说本身仍被当作外部因素的载体来看待,在文本—作家—世界之间,一种透明的主题式阐释,仍支撑着许多研究的展开,作品的形式中介性,往往被简化或忽略。即便是在那些深入作品内部的研究中,类似的问题同样存在。譬如,为了摆脱传统的社会学、政治学读解,作家丰富的心灵世界受到越来越多的重视,因而在细腻的作品分析中,将敏锐的审美感悟与文化关怀结合于一处,在窥探作家心灵的曲折变化的同时,也将研究者自身的情感取向和问题意识投入其中,成为一种普遍的模式,它显露于赵园、钱理群、王晓明等人的研究中。在这种思路中,研究者自身的主体性也被热烈召唤,能否积极地投入到阅读的对象中去、用体验来接近作家的心灵,并表露出自己的个性,所谓“在对象的世界中体验自我的生命”成为令人艳羡的能力。在王晓明对沙汀、艾芜的研究中,为了印证自己的论点,作品之外的作家的性格、气质、内心流变乃至童年、少年的记忆都成为讨论的对象。在论述中,他一边紧紧扣住对象,一边加入自己的主观声音,形成对话关系。<sup>[27]</sup>在谈到自己的研究方法时,他曾自信地说:“越是优秀的作家,艺术思维的力量越强大,他在作品中投入的真情越多,也就越难保持他在生活中的假相。”即便是意识到了“叙事人”与作者间的错综关系,他还是执拗地期望从残缺的或矛盾的“叙事人”身上找出真相,因为“从叙事人的角度似乎最容易看清作家自我掩饰的企图,看出他没能掩盖住的内心激情”<sup>[28]</sup>。这样一种印象式、体验式的研究,是现代批评的重要模式,在充分认可它的历史有效性的同时,也应看到对于现代小说中叙事者的复杂构成,以及文本形式的诸多间离性设



置,该模式的说明性是有限的。

从更为激进的审美立场上看,上述问题的存在,表明了80年代文学研究的历史局限性,“泛意识形态化”研究虽然打破了以往的狭隘模式,但“对文学本体特殊生存方式的忽略”,仍带来“偏离本体、轻视形式、主观评价重于客观描述”的缺陷。<sup>[29]</sup>这样的批评,触及到了问题的一个方面,似乎暗示“审美”尺度,并没有被真正地贯彻。然而,值得考虑的是,这一“缺陷”不单是研究方法、文学观念上“不成熟”的表现,也与80年代“审美”研究的特殊历史条件有关。在80年代,出于对政治标准的反驳,一种以“审美”为核心的文学史观,成为普遍追求的方向,这一点突出表现在“重写文学史”的浪潮中,茅盾、赵树理、丁玲等一大批现代小说家的经典作品,也从“审美”的角度得到了重新的评价和解读。在“重写”过程中,一个常见的策略是:先废黜以往的经典解释,然后寻找作家创作中政治理念与感性体验、时代要求与个性自我之间的冲突,从而达成一种新的评价。<sup>[30]</sup>无庸多言,政治与艺术、审美与功利间的二元对立,使得文学复杂性被大大简化了:当“审美”尺度高高悬起的时候,其本身的历史性却没有得到充分认识。这种非历史化的理解,无疑是受制于80年代文化的激进策略的,它的功能在于消解政治因素的干预以及与某种主流意识形态尺度的激烈论辩。在这个意义上,对“审美”的强烈诉求,显然不只是一个美学问题,它被抽离出来,附属于80年代整体性的现代化叙事,本身就是一种特殊政治话语的表现。所谓“泛意识形态化”取向,其活力和局限与这种历史处境,也不无关联。

如上文所述,作为一种具有强烈意识形态色彩的话语,“审美”虽然成为文学研究的支撑点,但在具体的研究中,其落实的程度是颇值得考虑的。如何沟通内部与外部,在作家自我和形式构成、思想内涵与文本机制之间,找到一条有效的阐释途径,使小说研究不致脱离具体的文本现实,只停留在主题演绎或印象式层面,仍是小说研究在80年代无法绕开的一个“难题”。在这方面,对“方法”的探索就成为问题的关键。在80年代,整个现代文学研究界,都洋溢着一股创新的热情,西方批评理论的大量涌入、新的研究方法的尝试与探索,也深刻地影响了现代小说研究的走向。上文论及的有关小说体式、人物形象、创作方法等方面的探讨,可以说在方法上都有所开创,但更具理论自觉的工作,是80年代中期在“方法论热”的鼓动下开始的。林兴宅的《论阿Q的性格系统》先声夺人,将系统论的方法移植于小说研究,并且引发了一场热烈的讨论。<sup>[31]</sup>相比之下,叙事学方法的采用,则是最重要的收获,在这方面,黄子平、孟悦是较早的实践者。《同是天涯沦落人——一个

“叙事模式”的抽样分析》一文,运用比较的方式,从白居易的《琵琶行》、元杂剧《清衫泪》,到郁达夫,再到张贤亮,提取出文学史上一个反复出现的叙事模式,将古典、现代与当代文学贯穿了起来。“叙事模式”这一概念出自西方的叙事学理论,在黄子平这里,它的运用还十分粗略简单,没有经过深入的文学史考察和周密的理论调试,更多地呈现为一种让人耳目一新的尝试。<sup>[32]</sup>孟悦的《视角问题与“五四”小说现代化》一文,在“新方法”的使用上,则显得更为周详,它扣紧“五四”时期小说的现代转型,从说书人—作家叙事、权威叙事—人物叙事、讲述—呈现、内在视角的运用等几个方面,对小说从传统到现代的转换做出了具有说服力的解释。这种方法的引入,有效地打破了小说内部研究中常见的审美感悟、印象批评的模式,在文本构成与小说发展间找到了“视角”这个有效的形式载体,真正使西方的“形式理论”与中国小说对接。<sup>[33]</sup>另外,叙述“视角”等形式因素,虽看似与小说的主题无关,但它的设置、变化和位移本身就蕴涵着思想文化或意识形态内容:“新的视角”的出现,价值就在于“它通过提供新的世界模式而体现了近现代的思想意识”。这种研究思路,为沟通形式特征与文化阐释,提供了一种可资开掘的可能性。

属于同一研究思路,在具体操作上更完善、视野更开阔的是上文提及的陈平原的《中国小说叙事模式的转变》一书,此书综合了热奈特、托多罗夫等人的叙事学理论,进行有效的筛选和简化,提取出叙事时间、角度和结构这三项要素,从此入手,构建出晚清以来小说模式现代转换的动态图景。值得注意的是,在80年代,研究者所面对的批评方法、文学理论不可谓不多,新批评、结构主义、原型批评、心理分析、读者反应等等让人眼花缭乱,但在移植过程中,似乎只有小说叙事模式方面的研究成果颇为显著,而其他一些理论、方法初次接触或许会觉得耳目一新,但具体实施起来却捉襟见肘,只能昙花一现,或者仅停留在理论译介的层面。这一现象涉及到的是研究对象与方法的适应性问题,有论者就担心“严重缺乏形式自觉、其审美价值常令人怀疑的新文学”,能否承受叙事学的、语言学的分析。<sup>[34]</sup>每一种研究方法,都有其特定的适用对象以及历史、文化语境,在挪用过程中需要谨慎地选取和变形。在这方面,陈平原改造叙事学理论,使之成为适用于中国小说现实的可操作的方法,是一项成功的尝试。除了叙事分析外,其他方法的尝试也有令人惊喜之处,比较有代表性的是心理分析方法的使用,蓝棣之对《二月》、《为奴隶底母亲》等小说进行的心理解读,独辟蹊径,揭开了作品中暗含的作家深层心理活动,虽部分读解会招来“过度阐释”的批评,但从作品内部

的矛盾、叙述缝隙入手的“症候”分析,也有别于一般的方法。<sup>[35]</sup>

上述几方面的进展,表明了80年代小说研究在问题、对象、方法上的整体突破,在“文学现代化”想象的推动下,从内部到外部,从文本到作家,从形式到文化,一种综合多种向度的研究格局得以形成,而特定历史条件下,某种内在的“限度”,也暗含在活力当中。

### 三 小说史的写作潮流

随着研究的深入,现代小说的发展线索及各个侧面都得到了不同程度的揭示,最具挑战性的“小说史写作”问题,也最终凸显了出来。“五四”以来的现代小说发展历史虽不很长,但作家作品众多,不同风格流派彼此交错,要完整而清晰地把握如此复杂的历程,殊非易事,寻找恰当的体例、角度,便成为了问题的关键。在小说史编撰方面,最早的尝试是海外学者夏志清的《中国现代小说史》,暂且不论作者的政治立场有碍研究的全面、公允,该书最大的价值在于采用“新批评”的眼光,着重作品审美品质的评价,对沈从文、张爱玲等作家的发掘,刷新了对现代小说的旧有认识。但是,需要商榷的是,它是从一种“共时性”的评价标准,即从一套以西方文学为基础的普遍美学假定出发,来衡量中国小说,受具体社会文化制约的作品由此被当成了脱离历史的存在物,这就导致了一种非历史倾向的产生。国内小说史的写作工作,始于80年代,1984年,先后有田仲济、孙昌熙与赵遐秋、曾庆瑞的两本《中国现代小说史》问世,<sup>[36]</sup>其中田、孙本带有一定的探索色彩,它放弃了作家作品评论汇编式的旧有体例,将“人物形象”作为构架小说史的基本线索。应当说,这不失为一个独特的角度,但是作为一种小说史体例,其局限性也是很明显的,小说发展的总体风貌很难在“人物形象”一条线索中获得完整的说明,有学者就建议书名改为《中国现代小说人物形象史》,或许更为贴切。<sup>[37]</sup>在体例方面,有较大突破、影响广泛的是严家炎的《中国现代小说流派史》一书<sup>[38]</sup>,此书立论精当、严谨,对十个小说流派的命名和解说,已被学术界普遍接受,而对十个流派的交替演变,三种潮流(现实主义、浪漫主义、现代主义)的相互渗透对抗的描述,使得现代小说的动态发展得到细致的展示。尤为可贵的是,作者对“流派”这一小说史构架角度也做出了相应的理论辨析:一方面,流派研究可以从现象中归纳出某些规律,不仅能指出同一时期横的分化,也能发现不同时期纵的关联,在现代小说主要发展过程和特点的说明上能更加准确,能够“提纲挈领,简明适度”;另一方面,作者也

申明“流派史是小说发展史脉络最清楚、特点最鲜明的部分,但它永远不能包括小说史的全部”,这种对限度的自觉显示出审慎的治学态度。杨义历时数年,完全依靠一人之力完成的煌煌三卷本的《中国现代小说史》是小说史写作方面的重大收获<sup>[39]</sup>,在体例上,它采用作家论汇集方式,又从宽泛的风格、流派的角度分章设节,在整体上虽有陈旧之感,但构架庞大,确实有效地涵盖了现代小说发展的全貌,除众所周知的“大家”外,许多被忽视、冷落的作家也进入了论述的视野,书中涉及到的作家约有600人之多,令人叹为观止。该书的另一个特点,是对作品审美价值的关注,作者以一种传统的印象感悟的批评方式,对所论作家作品的风格、语言和主题做出了翔实的分析,文笔流畅优美,在学术写作中引入了艺术化的因素。另外,它出版于80年代中后期,80年代出现的一些新的研究方法也渗入其中,譬如在流派划分基础上展开的文化分析,以及比较文学视角的采纳,都是值得注意的特征。

可以说,上述研究基本上呈现出了现代小说发展的历程,但是,在某种意义上它们大多属于通史研究,偏重于表层的历史归纳和罗列性的作品分析,完成的更多是描述和介绍的功能,而在小说史内在的展开机制、形式流变的深入开掘方面,还尚显薄弱,缺乏超前性的研究视角和思路。在这种局面下,陈平原的《二十世纪中国小说史》(第一卷)可以说具有某种开创性的价值<sup>[40]</sup>,在明确的理论意识和“范式”自觉的推动下,作者一改那种文学史写作时“全面”、“稳妥”的教科书心态,以写作一部“专家的文学史”为目标,提出“注重进程,消解大家”的研究思路,将论述的重点移至小说的形式特征和内在演变上。全书以问题为框架,从新小说的演进,翻译小说的影响,商业市场因素的介入,雅俗关系以及小说结构、文体、模式、视角等方面论述了晚清至民初小说的现代转化,从内部的小说形式到外部的历史条件,从西方影响到传统的位移,多种纠结的因素得到了相当清晰的把握。很明显,这种思路是从文学现象入手切入文学史写作,处处显示的是作者理论的洞见和独到的发现,一种有别于教科书式或普及型的文学史写作的可能性展现了出来。然而,也应当看到,这种“专论”性的写作有其优长之处,但也有缺陷,那就是无法完整地勾勒小说史的图景,“消解大家”的思路适用于晚清民初的小说,但对于“五四”以后大家云集的小说创作便不一定适用。可惜《二十世纪中国小说史》的后几卷至今没有完成,不能提供一个可资讨论的样本,如果能够写成,恐怕第一卷的思路也无法贯穿始终,不同时期的小说发展状况要求有不同的研究模式。另外,由叶子铭主编的《中国现代小说史》也只出版了第一卷,<sup>[41]</sup>此书也试图突破文学运动加作家作品的“板块结构”,尝

试在思潮运动与文学现象间寻求一种“综合勾勒”，但在理论姿态上较为平和，更多沿袭了一些既有的思路，在研究的深度、广度上尚有简略之感。

目前，小说史写作的热潮似乎已经减退，一方面，普及性的通史虽然有其功能，但过多撰写显然是学术浪费；另一方面，专论性的研究有赖于更深入的理论整合，二者间的紧张仍会支配未来小说史的构想。

#### 四 问题意识与外来方法的切入

进入 90 年代，现代文学研究的整体格局发生了很大改变。一方面，在整个社会文化结构中文学的位置不断边缘化，一度作为“显学”的现代文学研究，也失去了 80 年代那种与社会现实的紧密关联感，学术规范的提倡以及“二十世纪中国文学”概念的提出，在某种意义上，已使得这一学科不断学院化、经典化了；另一方面，新保守主义、后现代主义等思潮的冲击，以及反思现代性、文化研究等思路的兴起，也使学科的前提和边界处于不断的检讨和重构之中。在这一格局的整体转变中，当出版传媒、民族国家、公共空间等问题，成为新的兴趣焦点，小说研究的中心位置自然有所动摇，而研究背后的问题意识、切入角度及方法选择，也都有了很大的改变。

上文已提及，进入 90 年代，对文学审美形式的关注，也成为研究中一个无需再多争辩、不言自明的前提。在小说研究中，那些在文体上十分独特、在文学史上一度被遮蔽、在现实主义“模式”之外另有探索的作家，在 80 年代已成热点，在 90 年代更是持续升温，沈从文、钱钟书、张爱玲、萧红、废名、师陀、施蛰存等名字，已成为小说研究的关键词。与上一阶段不同的是，单纯依靠印象式的审美感悟的“才子型”研究中，已增添了愈来愈多的理论储备和方法自觉，叙事学方法、形式分析等研究手段获得了更广泛的使用，以往有关创作方法、小说体式的讨论，也愈来愈多地被更为细致、复杂的小说文本细读替代。仅以《中国现代文学研究丛刊》上发表的文章为例，就有对废名“乱写”与“颠覆”的叙述策略的解读，有从女权主义角度出发的对丁玲、沈从文小说的重释，有对新感觉派小说中电影因素的考察，以及对萧红小说中特殊生存方式的揭示等。<sup>[42]</sup>这一点也表现在鲁迅小说的研究中，从形式的角度进入鲁迅独特的小说世界，似乎是 90 年代以后的一个重点。在 80 年代末，以叙事“视角”为切入点的讨论，已为鲁迅的小说研究增添了新的亮色，<sup>[43]</sup>而在 90 年代这一类型的研究已非常普遍。郑家健有关《故事新编》的诗学考察，细致解读了作品中的戏拟、隐喻、文体、现代技巧等形式因素，

并在多元文化的视阈中进行综合辨析,就是其中一个代表。〔44〕

在小说形式分析的基础上,从横向和纵向的关联中,对现代小说的多种可能性进行提炼、总结的经典化努力,也是90年代一些研究者的自觉追求。由钱理群倡导的一系列有关40年代小说以及“诗化小说”的读解,就是这方面的代表。值得注意的是,80年代的文学现代化的想象,仍是这些研究得以展开的强劲支撑,现代小说中带有抒情或诗性特征的以及形式上有所突破的作品,由于更多体现了文学性的要求(“艺术水准最高”)而受到格外的关注。在钱理群主持下,由一批年轻研究者共同完成的对40年代小说的细读,就聚集于一批突破主流意识形态以及文学规范(“正格”)、具有一定实验色彩的“边缘性(超前性)”作品,多侧面地展现了40年代小说在艺术探索上的成就。〔45〕范智红有关“为人生”的新文学在40年代小说中的“深化”和多样性发展的研究,就体现出了相近的思路。〔46〕接续了以往“抒情小说”的研究线索,又有所超越的是“诗化小说”的研究,这方面的研究开启于90年代中后期,现在已进入了“收获期”,新近推出的“诗化小说研究书系”,就是一批成果的具体展现。〔47〕上述研究都试图在以往的现实主义主流“模式”之外,发掘、清理出另外的小说形态,从而重构现代小说的历史图景。但是,当内部的审美分析、形式研究与80年代相比,获得长足的进展,如何使内部的美学分析不沉溺于自身,能够与对更广泛的文化、历史问题的思考结合起来,也成为了一个新的问题。尤其在80年代的纯文学想象受到普遍质疑的时候,在坚守文学性立场的同时,又保持对“文学性”本身的开放式理解,或许是这一类研究能够继续深入的关键。在一篇讨论现代小说“诗学视阈”的文章里,鲁迅、萧红等人小说中的复调性、回忆机制、儿童视角等形式特征不仅得到了讨论,“诗化小说”的概念还被纳入到一个中国作为一个后发展的现代民族国家的总体语境当中,认为“诗化小说”的美感生成于既追求又疑虑的现代性体验以及本土传统美感丧失的挽歌式意绪,形式分析与文化阐释的融合,代表了此类研究的一个可能走向。〔48〕

在上述有关小说形式的研究中,在延续审美分析思路的同时,一个微妙的变化也表露出来,即:研究者的目光投向了以文化启蒙为核心的现代文化主导叙事之外的审美空间,在现代小说多元可能性的开掘中,与进步、革命、启蒙、精英等“宏大叙事”构成对话关系的作品,受到了更多的重视。借用张爱玲的描述,这样的对话关系呈现于体现“人生飞扬”一面的文学,与那些关注日常生活体现“人生安稳”一面的文学之间,前者被看成是现代小说的主导性取向,在某种意义上,一度压抑或遮蔽了后者的存在。这样一种新的研

究景观的出现,与反思“现代性”浪潮相关,当“现代性”不再是个同质的、不容置疑的概念,其内在的冲突与差异被更多地强调。在这方面,一些海外学人的研究近年来影响颇大,譬如:孟悦的《中国文学“现代性”与张爱玲》就从“现代性”的角度入手,分析了张爱玲的小说与“对文化和文学实践有相当左右力”的现代性话语的对话关系,从时间观、意象化空间、新传奇三个方面揭示了张如何创造了“中国”的现代空间形象和叙事想像力。<sup>[49]</sup>同样从“现代性”入手的研究还有很多,王德威的《被压抑的现代性:晚清小说新论》则力图“想象”出强调写实主义、社会关怀的现代小说模式尚未成型之前,一幅众声交汇的局面。<sup>[50]</sup>这类研究主要集中于小说审美形式与“现代性”大叙事间的受控、疏离和叛离关系上,依照某种概括,就是描述出文学审美领域如何通过拒斥历史理念的统摄,逃逸出作为“普遍主义知识体系”的现代性的强大整合。<sup>[51]</sup>

在小说研究领域,与反思“现代性”相关的,还有“雅俗”问题的探讨。在现代文学研究领域,“现代”作为一个有特殊内涵的概念,一直指涉着“五四”以来的新文学,而现代历史上诸多“非现代”的文学类型,如通俗小说,则被排斥在学术视野之外。虽然,80年代以来,有范伯群、刘扬体等先生长期致力于通俗小说的整理和研究,但它主要还是被当作新文学之外的一个特殊的历史存在,没有成为小说研究的重点。随着对“现代”一词理解的深入,以及当代通俗文化的冲击、通俗小说在文学史上的地位、它在现代社会具有的文化功能、它特殊的生产和接受方式,以及它与新文学小说间复杂的关系等问题渐渐受到关注,<sup>[52]</sup>整个新文学的图景也随之发生变动,一种论点近来被广泛接受,即:通俗小说和新文学小说不再分属不同的空间,而是一起构成了现代小说发展的完整格局。吴秀亮的《“五四”雅俗关系结构》、孔庆东的《雅俗互动的宁馨儿——四十年代小说新面貌》等文是其中的代表<sup>[53]</sup>,着力于梳理“五四”以来雅俗小说在不同时期的彼此渗透、互动,从而将雅俗并存当成现代小说发展的基本结构,是这些研究的共同指向。在单篇论文的基础上,一些相关的学术著作也陆续问世。<sup>[54]</sup>

上述研究取向的出现,在某种意义上,与西方诸多批评、文化理论的涌入,以及一些海外研究思路的影响不无关联。当民族国家、后殖民、新历史主义、女性主义、形式意识形态、文化研究等理论资源,相继成为新的研究支撑点,既有的小说研究模式,也必定更多地向“变异”敞开,90年代后期“再解读”思路的引入与广泛传播,可以看做是这一变化的突出表征。关于“再解读”这个研究潮流,在本书第十二章已有过详细的讨论,这里侧重从小说

研究角度,再做一点简要的补充。表面上看,“再解读”与80年代“重写文学史”的思路有某些相似性,都是通过对经典文本的激进读解,颠覆某种主流叙述,但两者之间其实有极大的差别。

首先,“再解读”的目的不是为了重构一种文学史叙事,而是释放出一元历史叙述下多重文化、政治因素的冲突。其次,如果说“重写文学史”指向的是一种独立的审美自足性,那么“再解读”的效果,恰恰是瓦解了“审美”的自足,不仅将“文本”当作开放的张力场,将“内层细读”与“外层重构”,即更广泛的对历史文化、意识形态机制的质询结合起来;而且也将文本以外的文学生产、批评、文学史叙述等环节,纳入考察的范围。由此而来的结果是,审美与政治、形式与历史之间的复杂关联非但没有简化,而且正是“再解读”得以展开的关键。刘禾的《文本、批评与民族国家》一文提出,现代文学的性质其实是一种“民族国家”的文学,在这种理论预设下,她以萧红的《生死场》为例,分析了以民族国家主义为中心的男权解读如何忽略了小说对女性身体的关注,从而暴露出现代文学批评参与民族国家文学生产的历史过程。这样的思路,无疑在具体文本与整体性的历史、文化命题之间,搭建出一条解读的途径。

“再解读”的对象虽然局限于革命大众文艺,但在方法上对整个现当代小说的研究,都具有相当的示范性:一方面,它展现了将诸多西方批评理论加以综合并与中国现代小说结合后激发的批评活力;另一方面,也为沟通小说的内部与外部、恢复形式研究的历史关联方面,提供了切实可行的方法。在90年代后期,这样一种思路广泛传播,流风所及,在现代小说研究中引起的震荡,估计还会持续。但值得注意的是,“再解读”思路在拓展研究可能性的同时,也包含着自身的一些问题,尤其是为了满足理论框架的运作而对历史复杂性的简化现象,也引来相关的批评。具体到小说研究中,“再解读”的有效深入,似乎也应结合以下一些疑虑,譬如,在孤立的文本细读与宏大的理论阐述间,是否该加入更多的中介性环节,对话语、符号的关注中是否能结合进更多“物质层面”的考察,以解决研究的“非历史化”困境?在一种综合性的“文化研究”视阈中,小说自身的形式历史和美学价值,又该如何安排?再有,“再解读”在解构某种稳定的历史叙述方面卓有成效,但在一个新的消费社会氛围中,对“解构”本身的意识形态前提,是否也该有充分的警惕?当然,这些问题不单存在于小说研究的领域,可以说是文学研究面对的整体挑战。在某种意义上,“方法”与“历史”之间的斡旋、对话,应该是研究进一步展开的关键。



## 注 释

- [1] 上述三篇文章分别发表于《文学评论》1978年3期、《文学评论》1978年6期、《钟山》1981年第1期。
- [2] 叶子铭:《评〈林家铺子〉——兼谈对新民主主义时期文学作品的批评标准》,《文学评论》1978年3期。
- [3] 王瑶:《关于现代文学研究工作的回顾和现状》,《华中师范大学学报》1984年4期。
- [4] 樊骏:《论〈骆驼祥子〉的现实主义——纪念老舍先生八十诞辰》,《文学评论》1979年1期。
- [5] 朱靖华:《一个充满矛盾而易遭误解的作家——略论郁达夫》,《中国现代文学研究丛刊》1980年2期。
- [6] 董易:《郁达夫小说创作初探》,《文学评论》1980年5期。
- [7] 温儒敏:《论郁达夫的小说创作》,《中国现代文学研究丛刊》1980年2期。
- [8] 许子东:《郁达夫风格与现代文学中的浪漫主义》,《文学评论》1983年1期。
- [9] 主要论文有凌宇《从〈桃园〉看废名艺术风格的得失》(1981年1期)、赵园《郁达夫“自我”写真的浪漫主义小说》(1981年2期)、赵园《爱的弦上的哀歌——谈老舍〈微神〉的梦与真》(1981年3期)、吴福辉《现代病态知识社会的机智讽刺——〈猫〉和钱钟书的艺术》(1981年5期)、杜元明《从〈皮带〉看张天翼小说的讽刺艺术特色》(1982年2期)、吴福辉《中国心理小说向现实主义的归依——兼评施蛰存的〈春阳〉》(1982年6期)等。
- [10] 凌宇:《从边城走向世界——对作为文学家的沈从文的研究》,北京:三联书店,1985年。
- [11] 吴福辉:《京派海派小说比较研究》(《学术月刊》,1978年7期)、《老中国土地上的新兴神话——海派小说都市主题研究》(《文学评论》,1994年1期)。
- [12] 严家炎编:《新感觉派小说选》,人民文学出版社,1985年。
- [13] 王瑶先生在《关于现代文学研究工作的随想》一文中,就强调“文学史既是文艺科学,也是一门历史科学”,“作为历史科学的文学史,就要讲文学的历史发展过程,讲重要文学现象的上下左右的联系,讲文学发展的规律”(《中国现代文学史论集》,第276页,北京大学出版社,1998年1月)。
- [14] 刘纳:《“五四”小说创作方法的发展》,《文学评论》1982年第5期。
- [15] 金宏达:《论早期“乡土小说”》,《中国现代文学研究丛刊》1982年1期;《论身边小说》,《中国现代文学研究丛刊》1982年3期。
- [16] 凌宇:《中国现代抒情小说的发展轨迹及其人生内容的审美选择》,《中国现代文学研究丛刊》1983年2期。
- [17] 解志熙:《新的审美感知与艺术表现方式——中国现代散文文化抒情小说综论》,《河南大学学报》1986年5期。

- [18] 吴福辉:《中国现代讽刺小说的初步成熟》,《北京大学学报》1982年6期;后来作者出版了讽刺小说的研究专著《带着枷锁的笑》,浙江文艺出版社,1991年。
- [19] 赵园:《“五四”时期小说中的婚姻爱情问题》,《中国社会科学》1983年4期;《“五四”时期小说中的知识分子形象》,《文学评论》1984年3期,后来她还出版了“知识分子形象”研究的专著《艰难的选择》,上海文艺出版社,1986年版。
- [20] 曾小逸主编《走向世界文学》,湖南人民出版社,1985年;方锡德:《中国现代小说与文学传统》,北京大学出版社,1992年6月。
- [21] 陈平原:《中国小说叙事模式的转变》,上海人民出版社,1988年版。
- [22] 丁帆:《中国乡土小说史论》,江苏文艺出版社,1992年版;赵园:《地之子——乡村小说与农民文化》,北京:十月文艺出版社,1993年版。
- [23] 王富仁:《中国反封建思想革命的一面镜子——〈呐喊〉、〈彷徨〉综论》,北京师范大学出版社1986年版。
- [24] 赵园:《有关〈艰难的选择〉的再思考》,《文学评论》1987年5期。
- [25][29] 尹鸿、罗成琰、康林:《现代文学研究的第三代:走向成功与面临挑战》,《文学评论》1989年5期。
- [26] 赵园:《北京:城与人》,上海人民出版社,1991年;吴小美、魏韶华:《老舍的小说世界与东西方文化》,兰州大学出版社,1992年;宋永毅:《老舍与中国文化观念》,学林出版社,1988年;陈平原:《论苏曼殊、许地山小说的宗教色彩》,《在东西方文化碰撞中》,浙江文艺出版社,1987年12月;杨义《文化冲突与审美选择》,人民文学出版社,1988年9月。
- [27] 王晓明:《沙汀艾芜的小说世界》,上海文艺出版社,1987年6月。
- [28] 王晓明:《在作家与作品之间——答黄子平问》,《北京文学》1988年第8期。
- [30] 在有关茅盾的讨论中,这一点表现得尤为突出,参见王晓明《一个引人深思的矛盾——论茅盾的小说创作》,《中国现代文学研究丛刊》1988年1期;蓝棣之:《一份高级形式的社会文件》;许循华:《对中国现当代长篇小说的一个形式考察》,《上海文论》1989年3期。
- [31] 林兴宅:《论阿Q的性格系统》,《文学评论》1985年2期。
- [32] 黄子平:《同是天涯沦落人——一个“叙事模式”的抽样分析》,《中国现代文学研究丛刊》1985年3期。
- [33] 孟悦:《视角问题与“五四”小说现代化》,《文学评论》1986年11期。
- [34] 赵园:《也说“重写”》,《上海文论》1989年6期。
- [35] 上述研究收入《现代文学经典:症候式分析》一书,清华大学出版社,1998年8月。
- [36] 两部著作分别由山东文艺出版社1984年1月、中国人民大学出版社1984年3月出版。
- [37] 黄修己:《中国新文学史编纂史》,第270页,北京大学出版社,1995年版。
- [38] 严家炎:《中国现代小说流派史》,人民文学出版社1989年版。

- [39] 杨义:《中国现代小说史》,人民文学出版社 1986 年出版第一卷,1988 年出版第二卷,1991 年出版第三卷。
- [40] 陈平原:《二十世纪中国小说史》(第一卷)北京大学出版社 1989 年版。
- [41] 叶子铭:《中国现代小说史》,南京大学出版社 1991 年版。
- [42] 倪伟《“乱写”与“颠覆”:莫须有先生传的叙事解读》(1993 年 3 期);董炳月《男权与丁玲早期小说创作》(1993 年 4 期);张盛泰《传统夫权失而复得的悲喜剧——重读沈从文的〈丈夫〉》(1992 年 2 期);李今《新感觉派和二三十年代好莱坞电影》(1997 年 3 期);王本朝《生存边界性的话语意义——〈生死场〉的叙述策略》(1997 年 2 期)。
- [43] 吴晓东《鲁迅小说的第一人称叙事视角》,《鲁迅研究月刊》1989 年 1 期。
- [44] 郑家健《被照亮的世界——〈故事新编〉诗学研究》,福建教育出版社,2001 年 5 月。
- [45] 解读对象包括:萧红《后花园》、李拓之《文身》、沈从文《看虹录》、端木蕻良《处吻》、路翎《求爱》、冯至《伍子胥》、废名《五祖寺》、卞之琳《海与泡沫》、张爱玲《封锁》、汪增祺《异秉》、《职业》,见钱理群主讲:《对话与漫游——四十年代小说研读》,上海文艺出版社,1999 年 8 月。
- [46] 范智红:《世变缘常——四十年代小说论》,人民文学出版社,2002 年 3 月。
- [47] 这套“书系”由钱理群主编,包括吴晓东《镜花水月的世界——废名〈桥〉的诗学研究》、刘洪涛《〈边城〉牧歌与中国形象》等,广西教育出版社 2003 年。
- [48] 吴晓东、倪文尖、罗岗:《现代小说研究的诗学视阈》,《中国现代文学研究丛刊》1999 年 1 期。
- [49] 原载《今天》1992 年第 3 期,牛津大学出版社(香港)1992 年版;收入王晓明主编《批评空间的开创——二十世纪中国文学研究》,东方出版中心 1998 年 7 月。
- [50] 王德威:《被压抑的现代性:晚清小说新论》;王晓明主编《批评空间的开创——二十世纪中国文学研究》,东方出版中心,1998 年。
- [51] 余凌《中国现代文学中的审美主义与现代性问题——以〈批评空间的开创〉为中心》,《中国现代文学研究丛刊》1999 年 1 期。
- [52] 有关这方面的成果,可参见韩毓海《春花秋月何时了——鸳鸯蝴蝶派与文化生产的近代兴起》(《从“红玫瑰”到“红旗”》,上海远东出版社,1998 年 6 月)。
- [53] 《文学评论》1997 年 4 期。
- [54] 孔庆东的《超越雅俗——抗战时期的通俗小说》(北京大学出版社,1998 年)对“雅俗合流”的抗战时期的通俗小说做了全面考察,许德明的《中国现代小说雅俗流变与整合》(社会科学文献出版社,2000 年)也将雅俗关系作为观照现代小说的整体构架。

## 第十四章

### 新诗研究状况

在中国现代文学的历史图景中,新诗的位置十分特殊。作为“五四”文学革命的急先锋,在语言、形式的现代性探索方面,新诗的尝试最为突出,但在读者接受和历史评价中,它引起的争议也最大,其合法性一直处于激烈的辩难之中。白话与文言、自由与格律、传统与现代、懂与不懂、现实主义与现代主义之间的冲突,都是挥之不去的话题。与这种历史命运相关,在现代文学研究的整体格局中,新诗研究的位置,也相对特殊。新时期以来,新诗研究的兴起,虽然是整个现代文学学科重建的一个重要部分,无论是史料的挖掘、流派的重评,还是从审美角度进行的新诗史的梳理,都呼应着现代文学研究的总体逻辑。然而,在与整体进程保持同步的同时,有关新诗问题的讨论又自成体系,形成一套自足的方法、问题和框架,在不断的延伸中,某种独特的研究品质,也随之显露。

#### 一 诗歌流派研究的动力与构想

进入新时期以来,对历史上一些备受争议的诗歌流派的重新评价,可以说是新诗研究展开的一个最初的突破点。由于社会政治的原因,在现代文学的评价历史上,“流派”一直是个噤若寒蝉的词,对“流派”的想象常常与政治上的“小团体”“宗派主义”相关,一些重要的文学流派由此长期湮没。随着现代文学研究重心的转移,在探究历史本来面目、扬弃单一的政治尺度的呼声下,重新评价新诗流派的历史地位,成为首要的动力。许多遭到歪曲或批判的诗歌流派重新进入了研究的视野;在1980年召开的中国现代文学研究会首届学术讨论会上,有关“新月”派的评价成为一个重要议题,而在1982年召开的第二届学术讨论会上,对“七月派”的讨论又异常热烈。但在现代文学研究的学科性质尚未发生根本转变之前,一个常见的现象是,在诸

多“重评”的论述中,既有的政治标准仍发挥着潜在的制约作用。譬如,在有关新月派的讨论中,虽然大多数论者都否定过去将其当作买办资产阶级流派来批判斗争的观点,但对其政治倾向的判定问题仍然是讨论的重点。<sup>[1]</sup>再譬如,有学者就认为新月派的“客观主义”倾向“没有表现出积极的态度”,这与他们的政治立场相关,但“客观主义”背后特殊的诗学观念,显然没有被触及。

当“平反”式的讨论渐渐沉寂,对所谓新诗“本体”的关注便上升为流派研究的第二个动力。通过原始资料的发掘、具体诗人诗作的评析,打破现实主义一统天下的格局,从审美的角度还原出新诗历史的多种可能性,是许多研究的共同思路。在这方面,李旦初的《“五四”新诗流派初探》属于较早的成果,对“五四”时期十个诗歌流派的形成过程、基本特点做了简略的评述。<sup>[2]</sup>流派研究的早期专著,则有以下两部:向远、钱光培的《现代诗人流派琐谈》一书,以社团、刊物为中心,将“五四”前后大约十年间出现的诗人群落分成了八个流派,此书文字清新,以描述为主,在史料的搜集和新诗史最初面貌的勾勒上,显示了其价值。陆耀东的《二十年代中国各流派诗人论》,是在流派这一总体视角的关照下,对20年代十四位重要的诗人及其作品风格做出的全面介绍,虽然在论述中思想倾向、时代精神等命题仍是评价的标准,但他也尝试着通过认真的审美分析串联起丰富的史料,尤其是对冯至、李金发等过去关注不多,而在艺术上十分独特的诗人的详尽论述,具有一定的开创性。<sup>[3]</sup>孙玉石的《中国初期象征诗派研究》一书,则选取在诗歌史上长期受到冷遇的以诗风怪异著称的象征诗派为研究对象,全面探讨了象征派的发生、传播、衰落的过程,是现代主义诗歌流派研究的奠基之作。从这些文章或专著中我们可以发现,新诗历史没有依据社会尺度被简化为某种主流、逆流的消长,而是在历史与美学的对话中尽量呈现出其发展的多种向度。

流派研究的第三个,也是更为重要、更具方法论意义的动力,则是探讨流派形成的内在原因,从而把握新诗发展的整体规律。诗歌流派可以提供一个有效的视点,从诗人群体创作的差异、共性以及先后的传承关系中,捕捉到新诗的基本历史走向。孙玉石的《新诗发展的流派启示》一文较具代表性,它将新诗划分为十二种流派,并强调其中的四个诗派横贯和影响了各个历史时期的诗坛,它们的相互替代、演变显示了对因袭势力不断进行否定的流派发展的内在规律。对内在规律的说明,不仅使一幅宏大的诗歌史图景在流派的关系中呼之欲出,也打破了那种由诗派的阶级出身和政治立场来

解释流派产生、消亡的外部的机械唯物论尺度。将具体的流派分析和宏观的诗歌史视角结合一处,构成了流派研究可能的前景。<sup>[4]</sup>在特定的意识形态语境中,无论是历史原貌的挖掘,还是对内在规律的说明,一种潜在的论辩性功能是不言自明的,那种由诗派的阶级出身和政治立场来解释流派产生、消亡的外部机械尺度,由此被打破:文学有一种“别样”的历史,不能化约于政治之中。这一点不是新诗研究特殊的情况,而是80年代现代文学研究学科自主性建立的普遍要求。在这种背景之中,“流派”研究一时间蔚然成风,成果层出不穷。

当然,在具体的流派划分上,不同的学者依据的标准、划分的结果也有一些差异:有的着眼于社团、刊物,有的以大致相近的艺术风格为标准,有的则采用灵活的方法,针对不同流派的特点选取相应尺度。这表明流派划分一方面有原初的历史依据,另一方面还是一种“构想”,与后人的归纳和阐释相关,有效的“流派”命名需要在历史的根据、文学史的影响和可靠的理论抽象等多种关联中综合考虑。在上述研究中,一些流派的界定存在着模糊之处,而另一些流派的划分又过于琐碎,后来都逐渐消失于研究的视野中。只有那些产生过重大影响、具有诗歌史价值、具有丰富的研究可能性又与当代接受视野相关的流派,得到了持续不断的讨论,其中“新月派”、“现代派”、“象征派”、“七月派”、“九叶派”、早期“白话诗”派等流派一直是研究的热点。除上面提及的成果,在流派研究方面较为重要、具有一定的开创性价值的,还有陈山、蓝棣之关于新月派,吴子敏、闻振庭关于七月派,杜学忠等有关象征派,蓝棣之关于30年代“现代派”、40年代“九叶派”的研究。<sup>[5]</sup>另外,袁可嘉、绿原两位先生编选的《九叶集》、《白色花》两本诗集以及所作的序言,也是流派研究中的重要文献。<sup>[6]</sup>伴随着流派研究的展开,一批重要的学者及专著也随之出现。在《中国初期象征诗派研究》之外,孙玉石的《中国现代诗歌艺术》一书所收论文,如《闻一多及新月派的诗歌追求》、《荒原冲击波下现代诗人的探索》,也是流派研究的重要收获。<sup>[7]</sup>孙的研究气象宏大,在精于史料考辨的基础上,又将审美的眼光与历史的、文化的关照相结合,在注重微观的作品分析的同时又具备完整的理论阐发和诗歌史构架。与之相比,蓝棣之的研究更倚重个人敏锐、独特的阅读感受和审美发现,他强调的是面向作品的分析以及对诗人情感结构的把握,因而常能突破先见得出独特的判断,他的《正统的与异端的》、《现代诗的情感与形式》两本论文集集中的文章,<sup>[8]</sup>以及为《新月派诗选》、《现代派诗选》、《九叶派诗选》所写的序言,都产生了广泛的影响,为后来的研究者频频引用。刘扬烈的《诗神·炼狱·白色花——七

月诗派论稿》则通过史料的搜集,使得七月派这个命运多舛的流派浮出历史。该书对既有流派的美学主张、艺术追求的整体把握,也有具体的诗人专论,虽然某些分析尚显简略,但不失为一部“七月诗派”研究的奠基之作。<sup>[9]</sup>这些研究的思路十分相近,都是在史料搜集、整理的基础上,结合具体诗人诗作的解读,对流派的风格特征、发展历程、理论主张和文学史地位做出说明。除此之外,与新诗发展密切相关的一些课题,比如早期白话诗探索的得失、东西方诗学的融合、新诗的现代性探索、诗歌流派的文化姿态,以及不同流派间的互动与承接关系,都获得了充分的讨论。<sup>[10]</sup>一些重要的诗歌流派研究已自成体系,在资料的整理和整体研究上具有了一定的规模。譬如“九叶派”的研究就是,在九叶派研究方面,不仅出版了三部作品选《九叶集》、《九叶派诗选》、《九叶之树长青——“九叶诗人”作品选》,还有游友基的《九叶诗派研究》、余峥的《九叶诗派综论》等研究专著问世。<sup>[11]</sup>

二十年来,虽然针对艾青、徐志摩、戴望舒、冯至、卞之琳、穆旦等诗人的研究非常集中,相关的论著层出不穷,<sup>[12]</sup>但“流派”仍是研究的重心,支配了或潜在地构成了大多数论述的基础。具体说来,“流派”研究的出发点是强调从语言、形式等美学层面和诗歌史的整体走向着眼,在方法上以具体的历史描述为主,大体集中在流派的形成、起讫时间、总体风格、内部传承、外部影响、代表性诗人、文学史位置等问题上,而最终指归在于完成对新诗历史的重新构想,它被描述为一幅由多种流派的彼此交错构成、具有内在的独立展开线索和丰富可能性的动态图景。

## 二 对现代主义的格外关注

在新诗研究中,一个曾被普遍接受的说法是:现实主义、浪漫主义、现代主义三种诗潮的碰撞与融合构成了新诗发展的走向。创作方法与流派的结合,是80年代以来文学史叙述的基本框架,同样在其他文体研究中使用。<sup>[13]</sup>作为80年代现代文学研究的一个经典论述,这样的概括虽有空洞之嫌,但在瓦解某种支配性的主流论述方面,的确起到了不可估量的作用。然而,一个有意味的现象是,虽然多数论者都认为,在新诗史上所谓现代主义诗歌处于边缘或“支流”的地位(为了摆脱“逆流”的性质,还需要一定的辩护),<sup>[14]</sup>但随着新诗流派研究的展开,那些能够体现所谓新诗的“艺术价值”,又曾一度被历史遮蔽的流派,诸如新月派、象征派、现代派、九叶派等,受到了越来越多的关注,对其中“现代主义”倾向的讨论,更是重中之重,几

乎占据了目前新诗的主体。可以说,新时期以来,从流派研究中引申出的有关“现代主义”诗潮的研究,已成为新诗研究中着力最多、成果最丰硕、显露的时代特征最鲜明的部分。相比之下,中国诗歌会等一些现实主义诗歌流派却受到冷遇。这种现象与评价尺度反转之后某些研究的偏激趋向有关,针对新诗现代主义研究的膨胀现象,有学者已指出:“打破了一种不平衡观之后又出来了另一种不平衡观。这里涉及新诗艺术本体与新诗承担的社会责任间出现的不平衡性的价值判断的分歧,也涉及对于一些创作方法的理论探讨的取向。”<sup>[15]</sup>但应进一步探讨的是,这一“不平衡”背后暗含的历史、文化机制。

在80年代,对“现代主义”的热情接受,是一整套复杂的政治、文化方案的组成部分。对陈旧的文学教条的不满、大量的西方现代文艺思潮的译介、对世界文学的渴望、进化论意义上“先锋”情结等,尤其是文学现代化的想象(“现代主义”被想象为现代化的尖端),诸多因素交织在一起,构成了这一兴奋点背后的强大动力。除此之外,80年代文学创作中先锋小说、诗歌正红火一时,建立一种有关现代主义的“谱系”,从而为当代文学的走向提供历史依据,也成为文学研究的一个潜在要求。回望20世纪中国文学的历程,在现代主义的探索方面,新诗似乎走在了最前面,这也潜在地左右了新诗研究的方向:对历史上象征主义等诗歌潮流的清理,与当下为先锋诗歌的辩护,彼此构成呼应之势。<sup>[16]</sup>二者的结合完成了一种时间上的“焊接”,一个以语言革命为起点、以形式的现代性为动力,并不断展开、延伸的历史“谱系”得以显现。

对这个问题较早做出论述的,有王佐良的《中国新诗中的现代主义——一个回顾》、袁可嘉的《西方现代派诗与中国新诗》等,两篇文章都以对重点诗人介绍的方式,对“中国新诗中有无现代主义?”这一问题做出了肯定性的回答,并简要回顾、勾勒了它的发展轨迹。作为历史的亲历者、见证者,他们的论述虽然简略,但具有较强的历史生命力,其中一些基本看法,如对中国现代主义诗歌中“传统”与“现实”的修正作用的强调,已成为后来大多数研究的奠基性观点。<sup>[17]</sup>1986年,孙玉石发表的长文《中国现代主义诗歌潮流的回顾与评析》则主要从流派更替的角度做出了更为详尽的把握,尤其值得一提的是,该文虽构架宏大,但也不乏深入的阐发,比如在论及“现代派”诗人的心态时,他提出了“寻梦者形象”、“荒原意识”、“倦行人心态”这三条线索,立论独特,具有极大的概括性。<sup>[18]</sup>他的《中国现代主义诗潮史论》一书则凝聚了他近二十年来在这一领域辛勤耕作的精华,史料丰富,既有纵向的历史



描述也有横向的理论剖析,可以说是中国现代主义诗歌研究中一部总结性的论著。<sup>[19]</sup>着眼于整体发展的论文还有多篇,而结合具体的流派进行的研究,更是不胜枚举,近年来还有多部研究专著问世,如张同道《探险的旗帜——论20世纪中国现代主义诗潮》、王泽龙《中国现代诗潮论》、陈旭光《中西诗学的会通——20世纪中国现代主义诗学研究》、王毅《中国现代主义诗歌史论》、罗振亚《中国现代主义诗歌史论》等。<sup>[20]</sup>采用一种整体性眼光,将新诗中的现代主义诗潮、台湾的现代诗实验,以及朦胧诗之后的当代诗歌,串联在一起进行历时性研究,是这些著作的通行体例,对20世纪中国现代主义诗史的构想不言自明。在这种热潮中,那些集中体现了新诗现代性追求的流派或诗人,也连带成为关注的焦点,譬如近年来有关穆旦的研究,就层出不穷,引人注目。<sup>[21]</sup>

经过在数量上几乎有些“过度”的研究,新诗中的现代主义所牵扯到的方方面面的问题,如影响接受、技巧特征、理论建构、发展的阶段和线索等,都不同程度地得到了探讨,虽然不同论者的具体结论会有些出入,但一个大致相似的论述前提渐渐凸显了出来:即对中国诗人在接受西方现代主义诗艺过程中“本土”特征的关注。这表现在“现代主义”的限定词“中国”或“中国式”的强调上,<sup>[22]</sup>这一关注有不同的表述方式,最有代表性的是袁可嘉先生提出的“五结合论”：“反映论与表现论,社会性与个性,继承与创新,民族传统与外来影响,现实主义与现代主义——在他们那里得到了较好的虽然远不是完美的结合。”<sup>[23]</sup>而在年轻一代的研究者中,也有类似的说法:“用‘二十世纪中国新诗’的修饰语来限定‘现代主义’,事实上已使得原本西方意义上的‘现代主义’发生了叶维廉所说的‘换位’。”<sup>[24]</sup>上述表述的方式虽略有不同,但基本的共识是明显的:西方现代主义因素在中国诗人手中得到了某种重构,而重构的力量主要来自两个方面:一是20世纪中国的历史语境,二是中国古典诗歌的悠久传统。

在第一个方面,历史语境的修正作用主要表现在对现实因素的强调上,深广的忧患意识、历史的使命感使中国“现代派”诗歌与其西方的范本判然有别。在具体的论述中,这种区别往往被放置在现代主义和现实主义的关系中去谈论,一个被普遍认可的看法是,中国现代主义诗歌的走向,尤其是以九叶派为代表的40年代诗歌,是个人与时代、艺术与使命、现代主义与现实主义的互动融合。显然,这种观点是上文提及的那种“结合论”的重申,甚至得到了特别的强调,如:“中国现代主义诗歌向现实主义趋拢合流,是其生命力得以伸展的必要保证。”<sup>[25]</sup>颇有意味的是,在论述中国现实主义诗歌的

发展时,相似的论述也有出现,江锡铨的《中国现实主义诗歌发展略论》就认为现实主义虽然是新诗的主流,但它也吸收、采纳了现代主义的手法,持同样立场的还有骆寒超的《论中国新诗中的现实主义》一文。<sup>[26]</sup>无论是申明现代主义对现实因素的包容,还是依照内容/形式的二分法从“现代主义”中剥离出一套为现实主义所用的手法,两种论点表面不同实则一致,都在暗示,在现代中国巨大的历史漩涡中新诗发展的特殊命运,西方的现代主义必须与处于主流的现实主义话语进行某种沟通,才能合法存在。在第二个方面,中国古典诗歌的影响,作为无法割断的血脉,也被当作是中国现代主义诗歌的展开条件,而这一问题,不仅对现代主义诗歌有效,它同时也是整个新诗史评价的前提性框架。

### 三 关于现代性与民族性的对话

依照一般的历史叙述,新诗的发生,是在西方诗学的影响以及对古典诗歌规范的反叛中进行的,正如梁实秋所说:新诗不过是用中文写的外国诗。但在这一描述之外,对中西诗学融合的可能的探索,以及将传统诗境化于现代性探索的尝试,也贯穿着新诗史的展开。在某种意义上,民族风格与外来影响、传统延续与现代断裂,这一典型的现代性紧张,成为新诗史上最核心的、讨论最多的问题之一。进入80年代,随着对所谓“本体”研究的回归,以及整个文学研究界对“现代化与民族化”命题的关注,有关这一问题的讨论也凸显了出来,<sup>[27]</sup>并在不断重述中几乎成了一个覆盖性话题,无论是流派的检讨,还是现代主义诗潮的挖掘,都潜在地受制于这一问题框架,基本的争议也由此产生。

一种思路,是强调新诗之于传统的断裂性、异质性,而西方诗歌的影响则被当作现代性的标志。谢冕的《新世纪的太阳——二十世纪中国诗潮》一书,将新诗历史放置在从晚清开始的诗歌整体变革和20世纪中国历史、文化、知识分子使命的宏观背景中,“向世界现代主义诗潮认同”的新诗现代化进程,在书中被热情推举,而传统影响、社会压力和乡村文化的负面作用被着力强调。较之这种宏观性论述,结合具体个案展开的研究,更有现实的意义,李怡的《中国现代新诗与古典诗歌传统》一书,就是这方面的代表性成果。该书尝试在古典诗歌传统的视野里,重新阐释新诗的历史,屈骚、宋诗、唐宋诗词与《国风》、《乐府》等传统诗歌资源与新诗的关联在书中得到了揭示。但这样的研究并没有导致对传统因素的过分认同,作者同时还说明了

这种影响的限度,除强调不完整性、时代性、被改造和中西交融等几项特征外,还指出“古典诗歌影响的负面意义似乎更让人忧虑”。<sup>[28]</sup>

另一种思路,则认为新诗的困境与出路,都取决于它能否将传统因素成功地融入现代建构,一些具体文章或专著的名字,如《中西文化的宁馨儿》、《中西会通的诗学》,都表明了这种普遍的倾向。作为新诗史上最有影响力的一种话语,这样的期待不仅是观照的视角,也会落实为具体诗人、诗派的评价尺度,譬如在论证继承古典诗歌传统的重要性时,有论者举出的论据是:同一时期的象征派与新月派,前者备受指摘,后者多获青睐,就因为“后者的新格律探索可以唤起人们对古典诗的美好回忆,而前者却更多地失却了本土与传统的特质”。<sup>[29]</sup>类似说法十分多见,但如果缺乏必要的历史辨析,就会更多地停留在印象式评价的层面。另一些学者则以坚实的历史梳理和绵密的理论探讨,将这一期待转变成具有潜力的课题,针对 30 年代现代派诗人群“晚唐诗热”的重新开掘,就是这方面的突出个案。<sup>[30]</sup>

上述分歧一直存在于新诗研究的内部,构成潜在的对话。然而,在有的时候,某一方的观点也会扩张开来,从一种特殊的阐释框架上升为一种普泛性的标准,左右了对新诗历史合法性的判定。在 90 年代,影响最大的是郑敏先生的《世纪末的回顾:汉语语言变革与中国新诗创作》一文。该文从“国际汉学界提出的一个问题”(“为什么有几千年诗史的汉语文学在今天没有出现得到国际学界公认的作品、大诗人?”)出发,对“五四”白话文运动的历史功绩做出了反思,在认可其历史必然性的同时,又尖锐地指出:由于在倡导语言变革的同时忽视了继承传统诗歌的高度成就,因此严重地影响了新诗的健康发展。<sup>[31]</sup>虽然,该文的“潜文本”是在批评“五四”新文化运动中非此即彼的“二元对抗”逻辑,其问题意识远远超出了诗歌的范畴,引起的争论涉及到对传统与现代、激进主义的评价、文化殖民与文化对抗等多种关键性的文化命题的反思。文章本身已成为 90 年代一个重要的文化现象,但是,它的主要论题还是新诗发展与其民族血缘不能割断、继承传统是新诗发展的主要动力的问题,因而是触及到了新诗历史的评价尺度,从某种意义上,可以说是新诗研究中普遍存在的传统诉求的一次集中体现。

当然,从更周详的角度看,传统与现代、中国与西方,都不是自明性的存在,在一种跨文化的语境当中,“变”与“不变”、自我与他者、外来影响与传统延续,无疑是复杂地纠缠在一起的,对二者关系的辩证把握,是更可取的态度。但应该进一步思考的是,无论是强调现代诗学与古典诗歌的转化、断裂,还是强调其间的历史连续性,都是在这一框架中展开,而对这一框架本

身的反省,对其被“使用”的历史的检讨,目前似乎还未引起足够的注意。

#### 四 对诗歌形式和诗学问题诸层面的探究

以流派研究为基础,以现代主义诗潮的发展为关注焦点,在某种意义上,这已形成了一个基本的范式,支配着大部分新诗研究的展开。然而,新诗的发展是一个复杂的过程,内部交织着多重因素,除打破古典文言的诗歌体系采用白话为语言载体外,在诗体形式、诗歌美学与理论批评等方面,也建构出“另一种审美空间”,单纯的“流派”研究不足以全部说明。新时期以来,从上述角度出发的讨论,在主导性的流派研究之外,也进一步丰富了对新诗历史的全面认识。

“诗体形式”的大解放是新诗的历史起点,小诗、十四行体、叙事诗、格律体、民歌体等诗体,都曾不同程度地得到过探索,它们构成了新诗现代性建构的一个重要组成部分。这方面的研究相对薄弱,但也有一些专门的成果出现:刘福春、黄渭扬关于“小诗”的研究,初步考察了“小诗”的特点、外来影响、情感价值和社会意义。<sup>[32]</sup> 骆寒超、王荣、陆耀东等人对叙事诗体的发展、源流做出过总体性的或阶段性的描述。<sup>[33]</sup> 许霆、鲁德俊的《十四行体在中国》一书则分章论述了十四行体的移植途径、题材拓展、形式改造、演变过程以及重要诗人诗作,使十四行体在中国的发展全貌得到了展示。<sup>[34]</sup> 杜荣根的《超越与寻求——中国新诗形式批评》则是第一本从诗歌体式角度对新诗发展做全面考察的专著,它分别就小诗、自由诗、格律诗、十四行体的发生演变展开讨论,分析其诗歌史价值及所受的中外影响,并解释了不同诗体发展或衰落的历史原因。<sup>[35]</sup> 与这种整体性的研究相比,一些针对具体个案的考察,也值得重视。在这方面,康林通过对《尝试集》的细致分析,揭示出白话新诗从旧诗中一步步脱茧的过程,可以说是诗体、形式研究方面难得的坚实之作。<sup>[36]</sup>

骆寒超是较早对新诗的美学本体、创作加以关注的学者,他的《中国现代诗歌论》对诗歌的意象构成、抒情方式等问题,做出了理论探讨,后来出版的《中国新诗创作论》一书则从主题思路、组织结构和传达技巧三方面入手,对新诗“人性化的诗意境界同诗学化的艺术传达有机交融的创作格局”做出了系统考察。<sup>[37]</sup> 多年来一直致力于诗歌文体学研究的吕进在《新诗的创作与鉴赏》、《新诗文体学》等专著的基础上又推出了《中国现代诗学》一书,力求沟通传统诗学和现代诗学,提出了以对中国新诗的观照方式和语言方式

的把握为核心的现代诗学体系。<sup>[38]</sup>上述两位学者的论著的共同特点是,以个人的诗学观念为支撑展开论述,新诗历史在某种意义上成为材料和依据,其本身并不是论述的重点,建构起一套完整的诗学体系才是最终目的。这显示了新诗美学研究的另一种走向,但是需要讨论的是,观念的自我推演会不会导致一种非历史化的封闭和静态,进而影响到诗学体系在具体阐释和应用时的有效性。与体系性建构的思路不同,邓牛顿的《新诗诗美的历史流程》一文则把目光集中在新诗历史本身,从历时性的联系、比较中,描述了诗美重心的不断转移,宏大的诗歌史线索就蕴涵在他对三次变化的描述中。<sup>[39]</sup>

在新诗理论、批评方面,全面深入的研究还显得薄弱,潘颂德的《中国现代诗论四十家》撷取“五四”以来重要的诗人、诗论家四十人,进行分别介绍,他们的诗学主张及其诗歌史价值得到大致呈现。在这一著作的基础上,最近他又推出《中国现代新诗理论批评史》,将新诗理论批评的发展分为五个时期,以不同时期的众多诗论家为讨论个案,对这一课题尝试了一次全面、系统的把握。<sup>[40]</sup>更多的成果都是结合在对具体诗人、流派的研究中,譬如在孙玉石的论著中,有多篇文章探讨了闻一多、郭沫若、穆木天的诗学观念;而在蓝棣之那里,以袁可嘉的新诗戏剧化主张为代表的40年代诗学理论,也得到了细致的清理。近年来,这方面令人耳目一新的思路是回避惯常的流派、诗人视角,抓住某些诗学命题作为历史线索,进行深入阐发。吴晓东的《从“散文化”到“纯诗化”》抓住“散文化”和“纯诗化”两个概念,从前者到后者的过渡演变中探讨了从“五四”到30年代,现代诗学理论的转型。<sup>[41]</sup>臧棣的《现代诗歌批评中的晦涩理论》选取的角度更为独特,它详尽地梳理了新诗史上一个备受争议的话题——“晦涩”所激起的一系列震荡,但没有停留在对前人观点的归类整理上,而是从风格、观念、想像力、表达、批评、阅读等多方面进行理论引申,从而“把握到新诗中的现代主义在观念上所达到的诗学深度”。从论述策略、知识结构再到问题意识,该文都与诗歌研究中的那种体制化、模式化的论文有所区别,显示了新诗研究可能的活力。<sup>[42]</sup>

在新诗历史上,一直存在着一个令人困扰的问题,那就是在诗人的艺术探索与读者、乃至研究者的审美能力间始终有一道鸿沟阻碍了有效的沟通和反馈,因而无法建立与现代诗歌发展相适应的阅读、批评机制。针对这个问题,孙玉石提出的“重建中国现代解诗学”的主张具有较大的现实意义。这一主张并非凭空的理论预设,他一方面剖析了朱自清等人的解诗实践作为理论起点,一方面又借鉴了西方“新批评”、接受美学等理论资源,提出解

诗学包括的对作品复杂性的超越、对作品审美整体的再造以及对作品本体理解的歧义性互补等三方面内容。在强调作品多义性的同时,他还将上述理论资源与传统审美心理进行了某种折中,自觉注重作品本体、作者传达的语言意图的先在制约作用。在理论建构之外,孙玉石还率先进行解诗学实践,他主编的《中国现代诗导读》一书就是这一尝试的产物。<sup>[43]</sup>如上文所言,新诗研究中的许多问题都源于人们对传统阅读成规的惰性习惯,解诗学的提倡,有助于建立起与新诗现代性探索相匹配的阅读成规,形成作者—作品—读者—研究者间的良性互动。

随着研究的深入,新诗发展的诸多层面都得到了讨论,而诗歌史写作的问题最终也凸显了出来。这是一项极具挑战性的工作,不仅要在占有大量资料的基础上对各个流派、诗人以及相关现象有充分的把握,还要在诗潮的起落、诗观的更替中找到恰当的叙述逻辑,使描述性的历史呈现与总体性的理论阐释有效地结合。新时期以来,对新诗历史做出全面论述的文章有艾青的《中国新诗六十年》、李俊国的《新诗的历史演进》、李怡的《中国新诗的进程》、孙玉石的《20世纪中国新诗:1917—1949》等,这些论文或简略或翔实,但都强调了新诗发展的丰富性和多元取向,并在描述的基础上尝试发掘新诗史的内在线索。<sup>[44]</sup>在论文之外,一些相关的专著也相继问世:属于断代史研究的有祝宽的《“五四”新诗史》、苏光文的《抗战诗歌史稿》等;<sup>[45]</sup>有关诗歌史的整体研究,除上文提及的还有谢冕的《新世纪的太阳——二十世纪中国诗潮》,王清波的《诗潮与诗神——中国现代诗歌三十年》,金钦俊《新诗三十年》,张德厚、张福贵、章亚昕的《中国现代诗歌史论》、郭小聪《在新世纪的门槛上》等著作,都选取代表性的流派、诗人分章设节,构架新诗的历史全貌。但在论述的全面性和深度方面,仍存在一些薄弱之处。<sup>[46]</sup>龙泉明的新著《中国新诗流变论》体制庞大,以流派发展为主要线索,以草创、奠基、拓展、普及与深化四个阶段和以郭沫若、戴望舒、艾青为代表的三次整合过程为框架,对新诗历程进行了全面系统的探讨。<sup>[47]</sup>综观上述研究,一个值得深思的现象是:一类研究类似于流派论、诗人论的集结,缺乏史的品格和深入、新颖的观点,共识性的描述多于内在的把握;而另一类研究倒是突出论者的立场、观点,非常强调诗歌史背后的发展动力,但又有失之于褊狭的危险。怎样解决诗歌史叙述的体系性、连贯性要求与新诗发展本身的复杂性、多变性的矛盾,成为诗歌史写作的一个难题。

## 五 对诗歌研究范式的检讨

以流派为基础,以现代主义诗潮为中心,以传统与现代融合为理想,集中于审美、观念层面的研究,已经成为新诗研究一个主要“范式”,二十年来支配了大多数研究的展开。然而,“范式”的稳定,或许同时带来了某种封闭性。近年来,有关新诗的论文数量仍在增加,问题也在不断细化,但视角的单一、方法的陈旧所造成的“拥挤”,已成为一个不容忽视的问题。当其他领域的文学研究不断拓展边界、重置研究的内在动力,曾一度令人激动的新诗研究,却在某种程度上不断向边缘位移,在“特殊”、“独立的”位置上,似乎愈来愈缺少与当下思想、文化对话的活力。给人的印象是,“新诗”的问题似乎已经穷尽了。当一项研究给人以“穷尽”的印象,值得追问的是,难道所有的问题真的被“做”完了,还是原有的研究范式失去了活力?其实,从历史实践的角度看,任何“范式”的发生、展开,总是受特殊的历史条件、语境的制约或鼓励的。当“范式”的合法性,被充分认可并广泛接受为“常识”,而社会、历史以及精神氛围的变迁,又使“范式”得以存在的历史依托,渐渐失去了背后的现实针对性,所谓的“范式”,也难免沉积、固化为某种制度化的“流程”。要重新唤起新诗研究的活力,能否在稳定的“范式”中引入反思的因素,将既定的前提、结论“历史化”,或许是关键所在。下面,本文仅就现有“范式”中的若干问题,稍做检讨。

上文已经指出,在流派研究的基础上,对现代主义诗潮的讨论占据了核心位置,而有关中国现代主义诗歌“本土”特征的把握,又是关注的焦点,这可以说是新诗研究的一个重要前提。在80年代,“现代主义”话语进入中国是一个充满争议的过程,一方面,它必须在既定的话语秩序中谋求自身的合法性,与具有一定政治内涵的现实主义主流进行友善的对话;另一方面,它又必须与将西方文化作为他者的民族本位立场相调和,如一位论者所言:“现代主义要进入中国,除依据时代进步背景外,还应在‘政治需要’和‘民族文化需要’两者之间至少寻找一位‘盟友’。”<sup>[48]</sup>在这个意义上,新诗研究中对现代主义本土特征的强调,正是这种文化逻辑的体现,换言之,它不仅与新诗历史的本然面貌相关,也应看做是一种追溯性的主动构想。在具体的研究中,如果不理解这种“话语”的性质,过于实在地将其等同于新诗的历史本质,那么中西诗学的会通、现代主义与现实主义的结合等宏大命题,就非常容易流于一种公共化的学术浅见,在不断的重述中失去说明的有效性。譬如,在某些文章中,为了

满足论证的需要,中国现代派与西方现代派诗歌间的一系列“对立”被建构起来:西方现代主义诗人思索的是人类命运与宇宙问题,进行人的心灵探险,而中国的现代主义诗人则无法将关注的目光从现实移开;西方现代主义的道路是危机—悲观—拯救,而中国现代主义的道路是危机—愤怒—重建;西方现代主义的城市诗是寓言的、象征的,中国现代主义城市诗是现实的、政治的。<sup>[49]</sup>显然,这一系列二元对立是十分可疑的,通过想象一种静态的、抽象的东西差异,来建构本土特征,无疑会简化现代诗歌的复杂流变。再譬如,将古典诗境与现代诗艺相结合,一直是新诗创作以及研究中的潜在呼声,但是否将其上升为一个总体性阐释框架,来解释新诗的历史,则是另外一个问题。如果说30年代,以废名、卞之琳为代表的现代派诗人,将晚唐的诗韵融入现代性探索的努力,确实可以在古典/现代的框架中得到阐释。但是,对于充满反讽张力和智性因素、对和谐圆融的古典美学期待构成挑战的40年代诗歌,上述框架的适用性便值得考虑了。上面引述的郑敏的文章在评价穆旦时,称道在他“充满现代意识的诗中,语言早已离开白话文运动时的要求很远很远了,他的主要来源却是西方的语言文学”,这一说法显然与文章的前提有所矛盾,这至少说明古典诗歌的美学尺度,在新诗评价中的适用范围值得商榷。

上述实例表明,无论是古典/现代的评价尺度,还是对本土特征的强调,都是一个受制于80年代文化语境的、有限度的框架,不足以穷尽现代诗歌丰富的现实,只将它继续当成一个无须反省、只需论证的前提,那么在“中西融合”式的“大团圆”中,现代诗歌的复杂张力,可能会被忽略和削减。再有,对所谓现实主义/现代主义的阐释框架,也应有历史化的理解,针对有无“现实主义诗歌”的问题,新诗研究界还有一些争论,蓝棣之就曾通过检讨批评史上现实主义概念的发生、展开,提出一个“大胆”的结论:现实主义概念对于诗歌来说,是相当迷惘、相当困惑的<sup>[50]</sup>。具体结论准确与否,暂且不论,但这一争议从一个侧面暴露出,无论是“现实主义”还是“现代主义”,都是新诗史上特殊的话语,是不同的对历史的把握方式。当“现代主义”研究的历史势能渐渐耗尽,与其纠缠于烦琐的“正名”,不如转换框架,寻找新的切入角度。在这方面,值得重视的是臧棣有关新诗现代性的讨论。从现代性的视角出发,新诗对现代性的追求本身,已自足地构成了一种新的传统,它的评价标准是由其自身的历史来提供的,即从根本上说,新诗的现代性不是一个继承还是反叛传统的问题,而是要在传统之外提供一个越来越开阔的审美空间。一种虚拟但却绝对化的连续性在文中被拒斥,因为新诗与旧诗之间虽有影响甚至是推动性的关系,但这种关系不应构成一种具有模式意义



的发展方向。这种提法的新异之处在于,它将论述的重点移至新诗自身的现代性追求上,从而巧妙地绕过了仅在传统与现代关系(或继承或反叛)中思考新诗前途的习惯,现实主义与现代主义的关系模式也由此被超越,这预示了新诗研究一种新的可能性思路。<sup>[51]</sup>

上面言及的,是对新诗研究中若干常见的前提、结论的检讨,在研究方法上,类似的反思意识也不能忽视。自1980年代以来,在纯文学话语不断高涨的情况下,关注文学审美品质的内部研究,成为文学研究中被再三呼唤的思路,但在现代文学的宏观研究以及小说这样的“中心文体”研究中,虽然基于叙事学理论的形式分析一度十分时兴,某种由内而外、内外交错的现象常常发生。然而,对于新诗研究而言,这种内、外冲突带来的“盲视”(或是“洞见”),似乎并不存在。在具体史料搜集和历史还原的基础上,无论是诗学观念的辨析、具体作品的文本分析,还是传统与现代、西方影响与本土特征关系的把握,“内部”的审美研究,一直是新诗探讨的主要着眼点。一方面,这与新诗本身的艺术成就和形式复杂性相关;另一方面,某种文类之间的等级,也暗含在其中。从“文学性”的角度看,在诗歌、小说、散文、戏剧等门类中,因为表意方式的独特和“纯粹”,诗歌似乎体现了文学性的尖端。因而,较之其他文类,“新诗”更集中地体现了现代文学的审美诉求,以及在语言形式上的现代探索,它的文体独立性也更加鲜明。如果与同一时期小说研究不断向外拓展,容纳思想史、文化史因素的倾向相比,向某种诗歌“本体”的收缩,似乎支配了新诗研究的主要趋势。

所谓“本体的研究”,依照某种解释,“就是要关注诗歌的内在元素,关注诗歌作为语言艺术产品的话语特征”在特定的历史语境中,这种要求表达了一种学术研究的自觉。有论者也强调“本体”的范畴,包括审美意识的生成发展、文化属性的存在、语言模式的特征,包括作品、诗人和诗史等。<sup>[52]</sup>应当说,这一思路的确吻合了新诗的文体特征和历史实际,研究的合法性不容置疑,新诗的独特价值,也恰恰表现在这一方面,而且纯粹的内部研究,尤其是摆脱印象式的鉴赏,针对新诗文本形态的深入考察,目前还有相当大的空间。但可以追问的是,特殊化、纯粹性的趋向,是否会带来某种削减,暗中阻碍了思考、研究的自由扩张。新诗,作为新文学整体方案的一部分,它的生成与展开,也同样处于20世纪中国复杂的历史、文化进程中。另外,与旧诗相比,新诗的现代性不只与形式的变革相关,它也体现在传播与接受方式、读者群塑造以及文化功能的转化上。如果将“新诗”放回到这种整体的视野中,进行一种综合考察,那么超越内外之别,打破“制度化”的单一格局,无疑

是值得尝试的方向。近年来,有关不同新诗流派的历史态度、新诗群落与城市文化的关系、新诗经典化过程等问题的讨论,都别开生面,暗示了新的思路。<sup>[53]</sup>

再有,诚如上文所述,从最初的流派研究开始,为了建构新诗有别于社会思潮和其他文体的独特性质,对新诗史内在发展线索的关注,成为研究的普遍趋势,某种“目的论”叙事也随之被暗示,即:新诗的发展是依据一定的内在规律、向着某种审美理想趋近的过程。在这一“目的论”叙事的支配下,从工具意义的革新,到纯粹诗美的营造;从形式问题的探讨到内在体验的发生,从与传统的断裂到与传统的融合,从写实到浪漫再到现代,一种历时性的线性发展眼光,始终伴随着新诗研究的展开。这为新诗研究带来了系统性和整体感,譬如,在龙泉明的《中国新诗流变论》中,作者反复强调的是各个诗潮流派间的动态组合、交错、递进和互补,而三十年的新诗历史内在规律也被清理了出来:它“循环着由合一分一合的规律,即肯定一否定一肯定的辩证发展过程”。<sup>[54]</sup>这显示了一种宏观的历史驾驭能力,但逻辑的展开能否等同于历史的本然、新诗的发展是否有如此辩证的内在规律,也是值得追问的问题。换一个角度看,在线性的历史描述外,对新诗史上共时的交错、偶然和矛盾因素的讨论,或许更能呈现新诗的多种可能。

综上所述,要重新激发新诗研究的活力,在原有范式的基础上,调整视角、拓展领域,从与社会、文化的广泛关联中寻找可能性,无疑是可行的途径。当然,在一个新的社会、文化语境中,当诗歌与公众生活的关联愈发稀少,在审美的、语言的关注之外,重新思考它的历史可能性,同样也是问题的关键。

## 注 释

- [1] 丁尔纲:《中国现代文学研究会举行首届学术讨论会》,《文学评论》1980年6期。
- [2] 李旦初:《“五四”新诗流派初探》,《中国现代文学研究丛刊》1981年2期。
- [3] 人民文学出版社,1982年版;中国社会科学出版社,1985年版。
- [4] 孙玉石:《新诗发展的流派启示》,《诗探索》1981年3期。
- [5] 关于新月派的论文有:陈山《论新月派在新诗发展中的历史地位》(《中国现代文学研究丛刊》1982年1期),蓝棣之《论新月派诗歌的思想特征》(《中国现代文学研究丛刊》1982年1期)、《论新月派在新诗史上的地位》(《北京师范大学学报》1982年2期);关于“七月派”的论文有:吴子敏《论“七月”流派》(《文学评论》1983年2期),文振庭《浅论“七月诗派”》(《新文学论丛》1983年2期);关于“象征派”的论文有:杜学忠、穆怀英、邱文治《论李金发的诗歌创作》(《中国现代文学研究丛刊》1983年

1期),孙玉石《中国初期象征诗派研究》(北京大学出版社,1983年8月);关于“现代派”的论文有:蓝棣之《论“现代派”诗的渊源、特征及评价》(《正统的与异端的》,浙江文艺出版社,1988年)、《论四十年代“现代诗”派》(《中国现代文学研究丛刊》1983年1期)。

- [6] 江苏人民出版社1981年;人民文学出版社1981年。
- [7] 孙玉石:《中国现代诗歌艺术》,人民文学出版社,1992年11月。
- [8] 浙江文艺出版社,1988年8月;华夏出版社,1994年9月。
- [9] 刘扬烈:《诗神·炼狱·白色花——七月诗派论稿》,北京师范学院出版社1991年。
- [10] 相关论文可参见:龙泉明《“五四”白话新诗的“非诗化”倾向的历史局限性》(《中国现代文学研究丛刊》1992年2期),许正林《新月诗派与维多利亚诗》(《中国现代文学研究丛刊》1993年2期),陈维松《论九叶诗派与现代派诗歌》(《文学评论》1989年5期),张欣《中国新诗派诗论的现代性探索》(《中国现代文学研究丛刊》1992年2期),朱寿桐《绅士风度与新月派的形成》(《江苏社会科学》1993年4期),骆寒超《论晋察冀、七月、九叶诗派及其交错关系》(《中国现代诗歌论》,江苏人民出版社,1984年12月),龙泉明《七月派与九叶诗人:在历史和未来的交汇点上》(《文学评论》1988年1期)。
- [11] 《九叶诗派选》,蓝棣之编,人民文学出版社1992年版;《九叶之树长青——“九叶诗人”作品选》,王圣思编,华东师范大学出版社1994年版;游友基:《九叶诗派研究》,福建教育出版社1997年版;余峥:《九叶诗派综论》,福州海峡文艺出版社2000年版。
- [12] 在诗人研究方面,成果很多,这里仅列举一些代表性著作:陈永志《试论〈女神〉》(上海文艺出版社,1979年),黄侯兴《郭沫若的文学道路》(天津人民出版社,1981年),骆寒超《艾青论》(浙江人民出版社,1982年),杨匡汉、杨匡满《艾青传论》(上海文艺出版社,1984年),陆耀东《徐志摩传》(陕西人民出版社,1989年),刘焯《闻一多评传》(北京大学出版社,1983年),郑择魁、王文彬《戴望舒评传》(百花文艺出版社,1987年),周棉《冯至传》(江苏教育出版社,1993年),《冯至和他的世界》(冯姚平编,河北教育出版社2001年),《卞之琳与诗艺术》(河北教育出版社1990年),江弱水《卞之琳诗艺研究》(安徽教育出版社,2000年12月),《一个民族已经起来——怀念诗人、翻译家穆旦》(杜运燮等编,江苏人民出版社,1987年),《丰富和丰富的痛苦——穆旦逝世20周年纪念文集》(杜运燮等编,北京师范大学出版社,1997年1月)。
- [13] 严家炎《中国现代小说流派史漫笔》,就是采用现实主义、浪漫主义、现代主义的起伏交错,作为小说发展的内在线索(《中国现代小说流派史漫笔》,《北京大学学报》1985年5期)。
- [14] 在孙玉石《中国初期象征派诗歌研究》的最后,就以《几句结语:主流、支流和逆流》一文作为结语,在承认现实主义是新诗发展的主流的前提下,强调不应将象

征派这样不同的艺术潮流打入“逆流”。北京大学出版社,1983年8月。

- [15] 孙玉石:《十五年来新诗研究的回顾与瞻望》,《中国现代文学研究丛刊》1995年1期。
- [16] 致力于建立“现代解诗学”的孙玉石在《中国现代诗导读:1917—1938·后记》中,就谈到“解诗学”的提出,与80年代关于朦胧诗“看不懂”的论争,有直接的关系:“眼前的论争唤起了我对历史上一些类似争论的重新关注。我渴望让历史来发言。一切并不陌生”(《中国现代诗导读:1917—1938》,第504页,北京大学出版社1990年7月)。
- [17] 王佐良:《中国新诗中的现代主义——一个回顾》,《文艺研究》1983年4期;袁可嘉:《西方现代派诗与中国新诗》,《读书》1985年5期。
- [18] 孙玉石:《中国现代主义诗歌潮流的回顾与评析》,《文艺报》1987年2月14日—8月1日。
- [19] 孙玉石:《中国现代主义诗潮史论》,北京大学出版社,1999年3月。
- [20] 上述几部专著分别由安徽教育出版社(1998年)、华中师范大学出版社(1995年)、北京大学出版社(2002年)、西南师范大学出版社(1998年)、社会科学文献出版社(2002年)出版。
- [21] 参见陈林:《穆旦研究综述》,《中国现代文学研究丛刊》2001年2期。
- [22] 参见郑敏:《回顾中国现代主义新诗的发展,并谈当前先锋派新诗创作》,《国际诗坛》1989年8期;袁可嘉《中国与现代主义:十年新经验》,《文艺研究》1988年4期等。
- [23] 袁可嘉:《西方现代诗派与九叶诗人》,《文艺研究》1983年1期。
- [24] 陈旭光:《论二十世纪新诗中的现代主义》,《天津社会科学》1998年2期。
- [25] 罗振亚:《中国现代主义诗歌史论》,第11页,社会科学文献出版社,2002年11月。
- [26] 上述两文分别发表于《中国社会科学》1991年5期,《文学评论》1997年1期。
- [27] 对这一问题的早期讨论,见孙绍振《新诗的民族传统与外国影响问题》,《新诗的现状与展望》,广西人民出版社1981年1月。
- [28] 李怡:《中国现代新诗与古典诗歌传统》,西南师范大学出版社,1994年4月。
- [29] 罗振亚:《中国现代主义诗歌史论》,第20页,社会科学文献出版社,2002年11月。
- [30] 孙玉石:《新诗:现代与传统的对话——兼释20世纪30年代的“晚唐诗热”》,《现代中国》(第一辑),湖北教育出版社,2001年10月。
- [31] 郑敏:《世纪末的回顾:汉语语言变革与中国新诗创作》,《文学评论》1993年3期。
- [32] 刘福春:《小诗试论》,《中国现代文学研究丛刊》1982年1期;黄渭扬:《小诗派初探》,《中山大学学报论丛》7期,1984年。
- [33] 骆寒超:《论中国现代叙事诗》,《文学评论》1985年6期;王荣:《论中国现代叙事诗艺术形式的变革与创新》,《文学评论》1991年2期。
- [34] 许霆、鲁德俊:《十四行体在中国》,苏州大学出版社,1995年5月。

- [35] 杜荣根:《超越与寻求——中国新诗形式批评》,复旦大学出版社,1993年8月。
- [36] 康林:《〈尝试集〉的艺术史价值》,《文学评论》1990年4期。
- [37] 江苏人民出版社,1984年;上海文艺出版社,1990年。
- [38] 《新诗的创作与鉴赏》,重庆出版社1982年;《新诗文体学》,花城出版社,1990年;重庆出版社,1991年。
- [39] 邓牛顿:《新诗诗美的历史流程》,《人文杂志》1987年2期。
- [40] 潘颂德:《中国现代诗论四十家》,重庆出版社,1991年;《中国现代新诗理论批评史》,学林出版社。
- [41] 吴晓东:《从“散文化”到“纯诗化”》,《中国现代文学研究丛刊》1993年3期。
- [42] 臧棣:《现代诗歌批评中的晦涩理论》,《文学评论》1994年1期。
- [43] 孙玉石:《中国现代诗导读:1917—1938》,北京大学出版社,1990年7月。
- [44] 上述几篇文章分别发表于《文艺研究》1980年5期,《中国现代文学研究丛刊》1984年1期;《文学评论》1990年1期;《诗探索》1994年3、4期。
- [45] 祝宽:《“五四”新诗史》,陕西师范大学出版社1987年;苏光文《抗战诗歌史稿》,四川教育出版社1991年。
- [46] 王清波:《诗潮与诗神——中国现代诗歌三十年》,中国人民大学出版社,1989年;金钦俊:《新诗三十年》,中山大学出版社,1991年;张德厚、张福贵、章亚昕:《中国现代诗歌史论》,吉林教育出版社,1995年。
- [47] 龙泉明:《中国新诗流变论》,人民文学出版社1999年12月。
- [48] 许子东:《现代主义与中国新时期文学》,《文学评论》1989年4期。
- [49] 张同道:《中西文化的宁馨儿》,《文学评论》1994年3月。
- [50] 蓝棣之:《诗歌中的现实主义问题》,《现代诗的情感与形式》,华夏出版社,1994年9月。
- [51] 臧棣:《现代性与新诗的评价》,《现代汉诗:反思与求索》,现代汉诗百年演变课题组编,北京:作家出版社,1998年9月。
- [52] 李怡:《十五年来中国现代诗歌研究之断想》,《中国现代文学研究丛刊》1995年1期。
- [53] 参见钱理群《一九四八:诗人的分化》,《文艺理论研究》1996年4期;陈平原《经典是怎样形成的——周氏兄弟等为胡适删诗考》,《鲁迅研究月刊》2001年4期、5期;张洁宇《荒原上的丁香:20世纪30年代北平“前线诗人”诗歌研究》,中国人民大学出版社,2003年。
- [54] 龙泉明:《中国新诗流变论》,第2—3页,北京:人民文学出版社,1999年12月。

## 第十五章

### 散文研究状况

中国现代文学史中,散文的创作一直是非常丰富的。然而散文研究却与散文创作的实绩之间存在着较大的不平衡状况。这可能与对散文的理解有关,比如,自己写作了大量散文作品的朱自清尚且以为散文不能算做“纯艺术品”,与诗歌、小说,甚至戏剧都有“高下之别”<sup>[1]</sup>;而他的《中国新文学研究纲要》将“散文”列为“各论”中的一章来讲授,但毕竟没有诗歌戏剧那样的分量和地位,良友版的《中国新文学大系》辑成散文二集,主要收作品,但其中《建设理论集》和《文学论争集》涉及其他文体的资料很多,惟独极少关于散文的资料。也许散文这种文体的范围太大,很难规范说明,也很难找到论评的切入口。不管怎么说,散文作为一种文体的理论建构相对还是比较薄弱的。

上个世纪五六十年代,“新文学史”被设置为一门重要学科,这一时期关乎散文研究的主要成果,大都见之于各种文学史教材。王瑶《中国新文学史稿》前文已经有专章论评。这本教科书中的散文研究是有特色的。比如关于周作人、林语堂等人的散文,《史稿》专列了一节“叛徒与隐士”,并指出“我们这样讲‘叛徒与隐士’,指的是由叛徒到隐士;然而周作人、林语堂他们却指的是文章中同时‘有一个叛徒和一个隐士’,和我们的说法很不同。当他们这样说的时候,正在他们思想和行为发展的中间点,即已经逃避了现实却还没有直接走向反动的阵营,因此还希望读者从他们逃避现实的冲淡小品中,去发现对现实有积极作用的因素;但这只是不可能的梦想,结果终于连自己的‘隐士’面貌也藏不住了。……”<sup>[2]</sup>这样不仅对周、林的散文有较为深入的考察,也使具体论述不致陷入简单的“思想退步”的理论预设之中。另外,像《左联十年》一编中关于散文的一章,除了杂文、报告文学和散文小品外,还特别将“游记”独立出来,认为在当时动荡的社会环境中,知识分子成了“都市的流浪人”,因而出现了大量的游记文字,“而且就文字的写作技巧

说,这种形式是更容易见出作家的特长的”。<sup>[3]</sup>关于40年代解放区文学的那一部分,也将“散文游记”专节讨论,注意到一些具有通讯色彩的游记散文,如郭沫若的《苏联纪行》、《南京印象》,茅盾的《苏联见闻录》,何其芳的《星火集续编》,艾青的《走向胜利》等,这些都显示了文学史家对散文文体的敏锐感。

整体而言,散文在王瑶《史稿》中研究的深度不如小说、诗歌等文体,但仍然涉猎了众多的散文作家,对一些散文家独到的作品(如何其芳的《画梦录》)的评说多能放到时代风气变化以及外国与传统影响等复杂的“关系”中,加以考察定位,且多用点评法,寥寥数语,勾勒出特点。

五六十年代值得提到的还有王瑶的《“五四”时期现代散文的发展及其特点》(《北京大学学报》1964年第1期),以及俞元桂的《现代散文特征漫谈》(《福建师范学院学报》1963年第1期),试图对现代散文历史流变过程做比较宏观的勾勒,是较有学术眼光的论作。此外,真正论评散文的研究性著作极少。

现代散文研究的真正起色始于上个世纪70年代末80年代初。不过,应该说,这些起色最初主要来自于阅读体验的表达,尤其集中于名家名篇的赏析。一些优秀的散文作品重新被“发现”,受到普遍的欢迎。较早成书的《现代六十家散文札记》(林非著,百花文艺出版社1980年初版,1982年即发行第二版),印数高达17万;郭志刚、章无忌编选的《中国现代优秀散文选讲》(山西人民出版社1982年版),基本上都是写给青少年的读物,初版印数也有近5万册。在80年代初期,人们对现代散文有新鲜的感觉和渴望,召唤着散文研究的复苏。另外,随着各种成人教育的兴盛,80年代初也出现了一些文学史“简编本”,多采用作家作品赏析的讲解方式,而散文作品恰好与这一方式比较适应,许多散文作家正是借助这样的阅读与赏析方式,逐渐进入人们的研究视野的。可以说,学术研究与公众阅读及当时散文创作的紧密关联,是80年代以来现代散文研究的一个特征。

就公众阅读来说,近二十多年来的“散文热”持续不断,这一点可从出版界反映出来。浙江文艺、天津百花和人民文学等出版社,都出版了大量的散文作品。如浙江文艺的“全编”、“精编”系列,天津的“百花散文书系”及其“精华版”,等等,都成了散文出版的牌子。浙江文艺出版社在2000年又推出了大型的“世纪文丛”,共30种,其中散文就有19种。另外,中国广播电视出版社的“二十世纪中国文化名人文库”也包罗了十多位现代散文大家的作品集。甚至汉语大词典出版社也推出了“海派小品集丛”。散文出版的繁

荣推进了散文研究。如浙江文艺出版社的“全编”系列,约请了不少学者选编、写序,序言大都属于散文研究的专题性论文。毋庸讳言,这样的“热潮”中也有消费主义的倾向,使得有些出版与研究流于浮泛。

另一方面,80年代末以来的散文创作也激荡着现代散文的研究。当代散文创作中的热点,如“女性散文”、“学者散文”、“闲适”散文,乃至“小女人散文”等,在热闹中也不约而同地都在寻找它们在“现代”文学史中的渊源对应,于是一些现代散文作家作品被“发掘”和“重读”,如张爱玲的《流言》散文,钱钟书、王了一等人的“学者散文”,诸多“书话”,以及萧红、丁玲等作家在女性文学意义上的被“重读”,都推进了相关的研究。

从上个世纪80年代开始,散文研究逐步铺开,从史料的收集整理、目录索引的编制,到作家作品研究、社团流派研究,乃至现代散文理论研究、散文史的撰写等等,至今成果已经不少,研究的格局大致形成。其中对散文作家的重新发掘与评价,是许多散文研究的常见路数,收获也最丰。如周作人、俞平伯、梁遇春、丰子恺、林语堂、沈从文、李广田、何其芳、丽尼、陆蠡、缪崇群、张爱玲等散文大家,他们的文学史地位,基本上都是在80年代通过研究发掘,才真正得以确立的。

到了90年代,散文研究的风气又有所变化,作家作品的赏析仍然受到欢迎,但文学史家不再满足于这些工作,更加专题性、学术性的探讨日益增多,显示了研究的深入。

值得注意的是,近年出现了新的研究趋向,那就是对散文与报刊媒体关系的关注、对散文文体的关注,以及对研究本身的关注,等等。下面略加展开介绍。

近年来的研究中,许多论者重视散文(小品)的写作与报纸期刊的关联,无论研究专著还是学术论文,都将目光越来越多地投射到这个方面。如陈平原在其通论性质的专著《中华文化通志·散文小说志》中,有讨论现代散文的一章,即从“报章与白话”谈起,以为“借报章的崛起讨论文体的嬗变,比起从‘文白之争’入手更能探本”<sup>[4]</sup>。傅德岷等著《中国现代散文发展史》(四川教育出版社,1997年),其主要论述也是以杂志为中心展开,讨论到围绕《新青年》、《语丝》、《现代评论》、《现代》、《妇女杂志》等期刊聚集起来的散文作家群。有些论者更是细致挖掘散文创作的“生产”、传播以及读者审美需求、时代变迁等方面的彼此关联。如谢茂松等人的论文《普通人日常生活的重新发现——四十年代沦陷区散文概论》就以数种期刊杂志为中心,考察了当时重要的期刊杂志如《朔风》、《中国文艺》,40年代上海的《古今》、《文史》、



《风雨谈》、《人间》、《天地》、《万象》等等,勾勒出沦陷区散文在不同阶段、不同地域的创作情况,特别指出促进这一时期散文创作相对繁荣的一个重要因素“就是文学期刊、文学市场对推动散文创作发展的作用。沦陷区散文的每一次重要勃起都是与文学期刊的创办、文学市场的开拓联系在一起”,在散文发展的各环节中,“文学期刊实际上起了‘组织者’的作用”<sup>[5]</sup>。又如杜玲玲《论胡适的白话散文》(《清华大学学报》哲社版1999年第1期),也是将胡适散文作为一种“报刊文体”进行考察的。

对散文文体的关注是近二十多年来散文研究的特点之一,也是散文研究中最活跃并不断推陈出新的部分。有的研究者偏重作家文体意识的发掘,如朱晓进《鲁迅的文体意识及其文体选择》,就论述了鲁迅的小说、散文等“文体意识”,并指出,“杂感文形式成了他努力追寻‘功能意识’与‘文体意识’双重价值实现的一条途径”。<sup>[6]</sup>对具体文本的文体考察就更多,如何其芳《画梦录》,冯至《山水》,沈从文《湘西》、《湘行散记》等,都一再被人们作为文体考察的代表性文本。而这方面的专著亦有出现,如冯光廉主编的《中国近百年文学体式流变史》(人民文学出版社,1999年版)中即有“散文体式卷”,从体裁、语体和风格三种“文体的呈现层面”,梳理了杂文、报告文学及叙事抒情散文的体式流变。随着研究的深入、学科建设的要求,一些有意识的研究概述及总结也随之出现。“世纪末”可能也是原因之一,一些论文也倾向于清理百年来的散文发展,如刘锡庆《世纪之交:对“散文”发展的回顾与思考》(《文学评论》1997年第2期)、王钟陵《20世纪中国散文理论之变迁》(《学术月刊》1998年第11期)等论文,均着意于描述一个世纪以来散文创作及理论的迁衍流变过程。

这种“总结”热潮的另一个表现是一些研究述评文章的出现。1994年的中国现代文学研究会第六届年会的总主题就是“回顾与展望——中国现代文学研究十五年”,在此总主题下,现代文学学科的各领域均做了这样的“回顾与展望”,与散文研究相关的是:汪文顶《现代散文研究评述》、张华《现代杂文研究的回顾与展望》(以上两篇均发表于《中国现代文学研究丛刊》1995年第1期)。当然,这类述评中更多的还是对具体作家研究的专题回顾,如:黄开发《新时期周作人研究述评》(《文学评论》1990年第5期)、云冬《沈从文湘西题材散文研究述评》(《南京大学学报》1995年第4期)、王兆胜《近几年林语堂研究述评》(《社会科学战线》1996年第1期)、王嘉良《萧乾研究述评》(《中国现代文学研究丛刊》1997年第3期)、李掖平《徐志摩研究综述》(《中国现代文学研究丛刊》1998年第3期)、贾晓荣《陆蠡研究述评》

(《中国现代文学研究丛刊》1999年第4期),等等。

下面将就现代散文的作家作品研究、社团流派研究、专题研究、文学史研究、理论批评研究等几个方面做一些整理。杂文和报告文学作为散文中的两个分支,也将进行一些梳理。

## 一 散文作家作品研究

前面已经谈到,80年代的作家作品研究除了公认的几位大家之外,许多“新的”作家被重新发现并得到重视。另外,有许多对散文的论述是偏向赏析的,或以“札记”的形式写成,着意于对现代散文的普及,这与80年代,尤其是80年代中期之前的现代文学研究的整体情况相一致。这类著作主要有林非《现代六十家散文札记》(百花文艺出版社,1980年),张以英、诸天寅、完颜戎《中国现代散文一百二十家札记》(漓江出版社,1987年),俞元桂、姚春树、汪文顶《中国现代散文十六家综论》(华东师范大学出版社,1989年),吴欢章《现代散文艺术论》(黑龙江朝鲜民族出版社,1986年),等等。另有朱金顺的《“五四”散文十家》(百花文艺出版社,1990年),是作者授课的讲稿,分两辑。第一部分介绍了“五四”散文发展的轮廓及其成就,选择了影响最大的十家:鲁迅、刘半农、林语堂、周作人、俞平伯、叶绍钧、朱自清、冰心、徐志摩和梁遇春;第二部分为名家名篇赏析。这也是80年代散文研究著作最有代表性的思路架构,即散文史综述与作品赏析相结合。

作家作品的研究中成果最丰的是对周氏兄弟的研究,代表了现代散文研究的最高水平,并且常常开启整个散文研究的某些范式。

鲁迅散文研究分为杂文研究、《朝花夕拾》研究和《野草》研究三大块。杂文研究基础丰厚,也是鲁迅研究中的“重中之重”,可参见本书的相关章节。值得一提的是,鲁迅杂文研究也进入了一些比较新锐的领域,比如旅美学者李欧梵《“批评空间”的开创——从〈申报·自由谈〉谈起》(原载香港《二十一世纪》1993年10月号)就将《伪自由书》纳入到对30年代公共空间的关注之中。尽管文中的一些结论、观点引动争议,但这一研究思路仍然给国内学界带来了影响。

《朝花夕拾》作为回忆童年的散文作品,对其研究除了鲁迅生活及思想等方面,还在风格、体式以及“闲话风”等散文艺术方面取得了进展。如温儒敏的《“朝花夕拾”风格论》(《北京大学研究生学刊》创刊号,1985年),从作品的雍容幽默及“简单味”的格调分析入手,探讨其如何吸纳中外散文创作

的营养,特别是古代笔记小品的某些手法,形成独特的文体风格。郑家建《重现的时光——论鲁迅的回忆性散文》(《中国现代文学研究丛刊》1997年第3期)论述以《朝花夕拾》为主体的鲁迅回忆性散文的文体创造,并对《无常》、《女吊》等篇目进行了具体分析。王尧也将《朝花夕拾》作为“闲话”散文的经典之作,分析出其“叙事特征”乃是以“漫说”方式“抄记忆”<sup>[7]</sup>。

80年代初期影响最大的鲁迅散文研究专著当属孙玉石的《〈野草〉研究》(中国社会科学出版社,1982年)。这部专著对《野草》中包含的鲁迅的精神内涵、艺术创作手法等进行了全面的分析,对单篇作品的分析已经远远超出了赏析模式。而且,该书以两章的篇幅进行“《野草》研究五十年”的考察与梳理,并对其做出评判。1988年上海文艺出版社出版的钱理群的《心灵的探寻》一书,也是以《野草》为主要考察对象的,钱著更多的是引向鲁迅的哲学和文艺思想。

80年代以来,周作人一直是一位“热点人物”。坊间各种周氏作品选本层出不穷,研究中的争论持续不断,一些研究成果和资料性著作不断得到出版与重印,如舒芜《周作人的是非功过》,本是舒芜80年代后期的数篇周作人专论,1993年由人民文学出版社结集初版,2000年辽宁教育出版社增订再版。再如张菊香、张铁荣编撰的《周作人年谱》1985年由南开大学出版社初版,2000年又由天津人民出版社出版了增订本。由于事关对周作人的历史评价,80年代影响较大的周作人研究专家,往往是将其散文研究纳入到周作人的整体研究之中的,最具代表性的应该是舒芜和钱理群。无论是舒芜的《周作人概观》(湖南人民出版社,1986年)、《周作人的是非功过》,还是钱理群的《周作人传》(北京:十月文艺出版社,1990年)、《周作人论》(上海人民出版社,1991年),均是从对周作人的历史评价等方面入手的,绵延至其作品研究与评价。当然,其中散文研究之出色也因其为知人之论。偏重于论述周作人散文的专著和论文也于80年代末期多有出现,如张恩和《周作人散文欣赏》(广西教育出版社,1989年)、赵京华《周作人审美理想与散文艺术综论》(《文学评论》1988年第4期),等等。

90年代以来的周作人研究更为细致深入,也更专注于文本研究。如喻大翔《周作人言志散文体系论》(《文学评论》1999年第2期)、李旭《周作人散文“平淡”风格的文体学分析》(《广东社会科学》1997年第4期)、黄开发《知堂小品散文的文体研究》(《中国现代文学研究丛刊》1997年第4期)等。其中黄开发在其论文及后来的专著《人在旅途——周作人的思想和文体》中,不仅描述了知堂“语体”的流变及特征,更有研究识见的是对周作人“抄

书体”小品散文的重新评价。早在 80 年代舒芜就对这类“抄书体”(“文抄公”体)做出了正面的理解,认为这是“一种前无古人后亦未必有来者的文体”<sup>[8]</sup>。黄开发则进一步指出,这种文体虽后有来者,如文载道等,然而“文体的创造意味这一个作家找到了一个独特的对世界的发言方式,……在周作人的抄书体的背后是作家整个的以读书为安身立命手段的生活方式本身,从这一点上来说,这种文体是难以摹仿的”<sup>[9]</sup>。并从知堂抄书体的传统资源、思想意识等方面进行了清理。另外,他还谈到知堂的书信,将其分为“书牍文”和“尺牍文”两类来考察。其书牍文同他的散文一样,也可分为杂文和小品散文两路。尤其对其中接近小品散文的一部分书牍文,黄文分析了其“书信体”特征。指出“周作人在现代书信方面的贡献是首屈一指的,他的书信确立了中国现代文学书信的风范,增添了他散文创作的丰富性,烘托了他作为现代一流散文家的地位”<sup>[10]</sup>。

作家研究中,一些原本不处于中心的作家开始受到更多的关注。研究相对集中的散文作家是:梁遇春、许地山、丰子恺、梁实秋、林语堂、俞平伯、张爱玲,等等。

梁遇春散文研究多集中于他的风格研究及梁氏散文与英国小品文 *essay* 的比较研究。倪伟《笑涡里的泪——谈梁遇春》(《文学评论》1996 年第 2 期)较多文学史的把握,从梁遇春散文的“泪与笑”延伸到对梁精神上的“兄弟姐妹”的梳理,即将梁与“莎菲”时期的丁玲、沉钟—浅草社同人、《画梦录》时期的何其芳,以及朱生豪等人看做一个作家系列,指出他们共同的“感伤、苦闷和彷徨”的“精神标记”。吴福辉为《梁遇春散文全编》(浙江文艺出版社,1992 年)所写的序言实则也是一篇“把梁遇春其人与梁遇春其文融合起来看”的学术文章,且将梁氏散文创作与翻译并列来读,更见这位“中国的伊里亚”的品格。

对丰子恺散文的研究相对更集中,多着眼于他散文中的艺术个性、佛教气质及传统文化,如汤哲声《丰子恺散文论》(《文学评论》1991 年第 2 期)、姬学友《真性情涵万里天——论丰子恺创作的传统文意蕴》(《文学评论》1998 年第 6 期)等都处理了丰氏散文的这类特征。

梁实秋的“雅舍”散文系列也随着 80 年代以来重读梁实秋的热潮进入许多研究者的视野,摆脱了以往的阶级“定性”的束缚,重点聚集在品评梁实秋散文的独到“趣味”上,像卢今《别一种风范——梁实秋散文创作论》(《文学评论》1994 年第 6 期)、许祖华《双重智慧下的自我塑造——梁实秋论》(《中国文学研究》1995 年第 4 期)、苏振元《梁实秋散文论》(《杭州大学学

报》1995年第4期)等文章都有论人与论文的客观性与审美性。

沈从文散文研究方面,赵园曾邀请诸多名家专门为她所编的《沈从文名作欣赏》撰稿,其中有许多评论、赏鉴沈从文散文的篇札写的很有感受,也很有深度,是关于沈从文作品分析包括散文研究方面的重要收获。90年代不少评论集中在沈的散文名作《湘西》与《湘行散记》。文学武《用美和生命孕育的一部大书——论沈从文的湘西散文系列》(《中国文学研究》1996年第2期)即是如此。哈迎飞《论沈从文游记体散文的文体特征》则更深了一步,分析了沈从文的以《湘行散记》和《湘西》为代表的湘西散文,指出沈从文对传统游记散文的创新,即突破了传统游记散文的表现天地,创造了融游记散文和小说故事于一体的“大容量、全景式的叙述体式”。云冬《沈从文湘西题材散文研究述评》(《南京大学学报》1995年第4期)作为述评文章,更清晰地勾勒了这方面的研究线索与成果。

林语堂研究也比较引人注目。这些研究多集中于对林的传记和重新评价,如万平近的《林语堂论》(陕西人民出版社,1987年)、陈平原的《林语堂的审美观与东西文化》(《文艺研究》1986年第3期),等等。不过与散文研究比较有关的论文,多是集中在考察“林系刊物”为中心的“幽默”、“闲适”小品的提倡以及林语堂的风格等方面。如“《论语》派”与“《太白》派”的论争、30年代的晚明小品热等,都触及了散文研究中的重要课题。对林语堂的散文谈得最多的是他的“幽默”。如施建伟为其所编《林语堂幽默小品选》(北方文艺出版社,1989年)所作的序言,还有《林语堂幽默观的发展历史轨迹》(《文艺研究》1989年第6期)、甘竟存《幽默大师林语堂新论》(《江淮论坛》1995年第6期)。至于林语堂提倡的“性灵小品”,周质平的《林语堂与小品文》是较有深度的一篇。周文认为林语堂的提倡“性灵”小品,其实是对当时白话文形式单调和内容贫乏的不满,是表现在文体创造上的“一种特立独行的叛逆”;林氏“深恶白话之文,而好文言之白”,才提倡“语录体”,主张“洗炼白话入文”,“拉远了书面和口语的距离,造成了一种不文不白的文体”,“正是扩大书面文学的可读性和可懂性”,乃是一种“白话的正格”。<sup>[11]</sup>

更多研究者是从特定的角度或审美把握上对一些散文家进行分析论述,如范培松《“西风”卷来的绅士散文——论徐志摩的唯美散文》(《上海文论》1991年第3期)、罗华《世俗闪耀出智慧——张爱玲散文品格论》(《中国现代文学研究丛刊》1998年第3期)、谭桂林《俞平伯:认识无常与刹那主义——现代文学主题的佛学分析之一》(《中国现代文学研究丛刊》1996年第2期)、吕若涵《“隐逸的诗”和“日常生活的诗”——俞平伯、朱自清散文的比较

研究》(《文学评论》2000年第2期)、袁良骏《战时学者散文三大家:梁实秋、钱钟书、王了一》(《北京社会科学》1998年第1期)等等,都在不同层面显示了研究者思考的深度与广度。

此外,作家作品研究中,一些文本得到了共同的关注。如沈从文的《湘西》、《湘行散记》,张爱玲《更衣记》,冯至《山水》,何其芳《画梦录》等。张龙福《心理批评:〈画梦录〉》对何其芳的《画梦录》意象进行了细致的分析。张文将《画梦录》中的意象分为两类:一类是“时间意象”,如黄昏、秋、黑夜;一类是“空间意象”,如墓、古宅、楼等。作者认为,在这些意象中,“古宅”是一个“总体意象”,它不仅出现得最为频繁,而且“紧紧笼罩了作者年轻的心灵,并缓缓地伸展迂衍到作品的各个空间角落,其丰富的象征意蕴如无形的网络连结起作品中出现的众多意象,使之形成一个相当谐和严密的意象体系”。<sup>[12]</sup>张文还将这一意象与何其芳的童年精神生活结合起来,考察这一意象出现的心理渊源。该文体现了一种将心理分析与文本分析结合起来的努力,是具有一定启发性的。傅德岷等《论何其芳〈画梦录〉的主体意识》(《涪陵师专学报》2000年第1期)则从对文本的考察中寻找“主体意识”的呈现。

## 二 散文流派研究

现代文学的社团流派研究多集中于小说和诗歌两大文体,专门的散文社团流派研究少之又少——这大约与散文这一文体有关,算起来,对话丝社及其语丝文体尚有一些论述。但到80年代之后,散文社团流派研究越来越受到重视,并渐呈活跃之势。

汪文顶《中国现代散文流派及其演变》勾勒出了现代散文流派的形成及演变图谱,认为“我国现代散文流派大多是在社团或同人刊物的基础上形成的,社团或同人刊物拥有比较稳定的作家群,持有比较统一的文学主张,又有比较固定的活动阵地,因而最便于形成艺术流派”。<sup>[13]</sup>另外,“还有一种渠道是通过作家各自的创作实践不期而遇地走到一块,自然而然地形成流派”。<sup>[14]</sup>此文大致分析了以下各流派:20年代有以文学研究会散文作家为代表的人生写实派,以语丝社作家群为代表的“文明批评”、“社会批评”派,以创造社散文家为代表的浪漫感伤派;30年代有以《论语》社同人为代表的闲适幽默派,以《水星》、《文丛》等刊物上的青年作家群为代表的抒情散文创新派;“抗战”以后有以《鲁迅风》社、《野草》社杂文作家群为代表的“鲁迅风”杂文流派,以“抗战”初期从军作家群为代表的战地报告、战地抒情派,以解放

区新进作家为代表的反映新现实生活的新写实派等。尤其对于 30 年代抒情散文创新派的分析,颇有独到之处。不过,由这种划分流派的方式也可见出,其划分标准其实是以“内容”或“风格”分,似乎只说明了散文创作某时期的题材热潮,若据此而论到“流派”的特征与确立,不免尚有牵强之处。

一些散文史的写作也将散文社团流派作为重点描述、考察的对象,这部分在下面的章节中还会谈到。更多的研究者则对具体的散文流派进行了分析阐述。

范培松《论京派散文》,从分析京派散文家的“心理结构”入手,指出京派散文家时时被“我”——“乡”——“城”的“三角情结”困扰着。由于他们与“五四”一代作家相比,“缺少了启蒙的洗礼,因此对于农业文化相对地说缺少了鉴别力,这就对他们在散文创作中迷恋农业大文化产生了影响”。该文还探讨了京派散文家的独特的审美心理结构以及此结构之下的创作表现出来的情感与价值的对立。以上是就散文家而言。还有一部分是就文体而言。该文认为,京派散文对散文文体的建设有独特的贡献,认为“他们正是在散文体式上捍卫和发展了现代散文。京派散文的出现,标志着中国现代散文的发展已经进入了一个阶段——体式裂变的阶段。”<sup>[15]</sup>其中最重要的就是他们在文体间的融合方面的实践,如沈从文把散文当小说一样写,何其芳、废名的把散文当诗一样写,和萧乾的将散文当通讯来写。新月派、语丝派等也是比较受重视的研究对象。朱寿桐《以“感美感恋”心态走出名士传统》(《文学评论》1994 年第 1 期)主要考察新月派散文的“绅士文化”特性。王嘉良《论语丝派散文》(《文学评论》1997 年第 3 期),认为语丝派是“中国现代文学史上最纯正的散文创作流派之一”,分析了语丝派与《新青年》团体的关系,认为语丝派整体对《新青年》精神的认同是有限度的。而语丝散文家身上的“五四”情结和“在政治圈子外游移不定的‘文人情结’”交互作用,使他们常用两种笔调写散文。王爱松《论三十年代散文三派》(《中国现代文学研究丛刊》1996 年第 2 期),将 30 年代散文分为这样三派:太白派、论语派、水星派。对所谓“海派”小品散文的探讨一度形成热潮,这与 90 年代中期兴盛起来的上海研究热不无关系。景秀明《试论海派小品的多重文化意识》(《中国现代文学研究丛刊》1996 年第 3 期)从海派文化角度、蒋心焕《“海派”散文与文化市场》(《东岳论丛》1998 年第 1 期)从文学与市场角度进行流派研究,是较有代表性的。

这里所谓“专题研究”,基本是指具有综论性质的、对某一现代散文专题的研究,比如对散文现象的研究、对一定历史时段的散文研究、对某一特定

地域的散文研究等。在这些研究中,往往文体研究、作品研究、散文史研究、散文理论研究等都是融会在一起的。

可以说,对于现代散文文体方面的研究一直是最具有活力和生长点的。从文体问题出发,不少论者顺着这样的线索,进行涉及文学史、文学理论诸多方面的深入开掘。

余凌在1992年第1期《文学评论》上发表了论文《论中国现代散文的“闲话”和“独语”》,对现代散文文体研究起了相当大的开拓作用。目前许多论者都接受了现代散文之“独语”与“闲话”两种主要体式的说法。本文从对史料的梳理中,从厨川白村关于 essay 界说的影响,直到朱自清对小品文“谈话风”的概括,指出以“闲话”为特征的小品文不仅标志着“五四”文学运动的真正实绩,而且构成了“五四”散文的主体,成为现代散文的“主导话语方式”,因而在此后的散文创作中,这一“闲话风”得到了延续。但是,本文的重心在于揭示现代散文中的另一个“传统”,一个“淹没于‘闲话’的喧哗声里,但随着时间的流逝,却穿透了历史的话语地表,变得越来越清晰”的传统,即“独语”。文章认为,在现代散文发展之初,就已经出现了这样的“独语”作品,比如鲁迅的《自言自语》、《野草》,高长虹的《心的探险》等。到了30年代,则有一大批散文家的创作都“带有独白的倾诉调子”,尤其是何其芳的作品。而40年代冯至的《山水》、沈从文的《烛虚》、张爱玲的《流言》等,也都可说是“独语”散文。文章并将“闲话”与“独语”两种散文进行了对比分析,从“语境”(context)的角度“透视散文创作中的‘创造主体’、‘文本’、‘接受者’的三维空间,进而把握三者之间的特定关系,并由此而间接地体味制约着上述关系的作家的艺术个性与特定时代的总体文化特征”。在此,文章指出二者在各方面的差异,认为它们分别代表了“人类存在的两种处境以及两种人类生命体验”,同时也是两种不同的散文观。应该说,这些分析都是很到位的,的确厘清了现代散文创作中的一些复杂现象。但是,该文其实还隐含着一种价值判断,认为“独语散文的文本世界自身便是一个自足体,文本的写作不再成为日常交际语言的附属品”,因而这样的散文形式才具有“更为深厚的审美价值”。而且事实上,该文的写作也带有标举“独语”,从而颠覆“闲话风”散文“正宗”地位的意图。这样的价值判断是作者的学术思考,本来就是见仁见智的;不过,也许正因为作者有些太急于将两者区分开来,就不可避免地忽略了另一个方面的问题,即,这种对“闲话”与“独语”的二分是否留下了相当的空隙?如何看待二者之间的交叉?比如文章认为,“独语”散文是要求“远景叙事”的,具体表现则是大多采用回忆和做梦的形式。但是,



“闲话风”代表的周作人其实是有许多这样的“远景叙事”散文的，这应该如何有效地加以阐释？是否在二者之间，其实是有一个“缓冲地带”或存在交叉的可能？

与余凌对“独语”散文的情有独钟不同，几年后有论者对这样的散文进行了反思，如解志熙《美文的兴起与偏至——从纯文学化到唯美化》。解文认为，“五四”时期美文的兴起是白话散文的纯文学化运动，是同新文学向纯文学方向发展的大趋势相一致的。但是，“在良好的开端之后，美文运动却一步紧接一步地走向唯美化的偏至之途”。从20年代后期到30年代前期，不论是老作家周作人、朱自清、俞平伯，还是年轻作家废名、梁遇春、何其芳等，他们的“思想观念和美学情趣”都“转向了唯美—颓废主义”，因而，“不待说，当这样一些才华杰出但却转向了唯美—颓废主义的作家，不约而同地致力于美文创作并把美文当作表现他们的唯美情趣和颓废心态的最佳载体时，美文运动向唯美化的偏至也就是不可避免的事了”。<sup>[16]</sup>这种观点可以说是从一个新的角度对文学史上小品文的“生机”与“危机”做了一次新的诠释，但其理论前提和结论恐怕都有可商榷之处。文中对“唯美—颓废主义”是一种“不健康”的思潮的界定基本上是作为一种先验的前提来加以使用的，而并没有展开相应的论述。此外，还有一个重要的问题也尚待进一步讨论，即，究竟这一“唯美—颓废主义”倾向是“先天”地存在于美文作家的文艺思想中——文中讨论周作人就指出他思想中最初就有这一倾向——本来就是美文的伴生物呢，还是后来“王纲解纽”的“颓废时代”使然？

比这样的思路更通脱，陈平原《现代中国的“魏晋风度”与“六朝散文”》希望的是“讨论现代作家对于‘魏晋风度’与‘六朝文章’的想象，如何规定着文学潮流的发展方向”。<sup>[17]</sup>着眼于学术史的角度，考察“文章学”的现代流变及形态，自是收放自如的学术思路；而贯穿其中的现代散文论述，则别具怀抱。文章论述了晚清至“五四”时期“文艺复兴”相对于“启蒙”或“革命”的冷落，却发现，在文学的整体格局发生大变动，即小说迅速崛起而散文走向边缘之时，“不再承担‘经国大业’的现代散文，其痛苦而成功的蜕变，无意中呼应了遥远的文艺复兴”。<sup>[18]</sup>文章指出，在周作人等人那里，注重散文领域的“文艺复兴”，实乃出于一种对传统的态度的变更，即由“反叛”变为“选择”。而这一可资“选择”的传统资源，则是“魏晋风度”与“六朝散文”。文章并没有紧紧扣住散文作家或作品，甚至也没有散文发展脉络，但是指出：“30年代以后的散文家，追摹的不再是章太炎，而是周氏兄弟。世纪末回眸，构建现代中国散文的谱系，其中借助于六朝文章而实现传统的创造性转化的，很

可能是如此描述:章太炎、刘师培——鲁迅、周作人——俞平伯、废名、聂绀弩——金克木、张中行。……”<sup>[19]</sup>

在品评周氏兄弟的散文时,该文采用的思考维度是“文学史写作”与其“文章趣味”之间的互动。侧重点是周氏兄弟在“中国现代学术之建立”过程中的不同取向,这种联系了学术史与文学史的广博思路是极具建设性的。像这种考察现代散文的“本土资源”的研究文章还有不少,80年代中后期以后的“文化寻根”自然在文学研究领域是有反映的。大致而言,在这一研究领域,“寻根”的对象基本集中于宗教(佛教、道教)、士人传统、儒家文化等方面,尤以现代散文中的佛教影响为多,一些散文家如丰子恺、许地山等的研究也多集中在这里。

“本土资源”外,外来散文影响也是讨论较多的。如汪文顶《英国随笔对中国现代散文的影响》、《日本散文及其对中国现代散文的影响》等(均收入汪著《现代散文史论》,福建教育出版社,1994年)。前者分析了英国随笔对中国现代散文在“五四”时期、30年代、“抗战”以后等几个时期的影响,从英国随笔在现代中国的“际遇”勾勒出现代散文的一条脉络。“五四”时期对essay的借重是大家所公认的,汪文则还强调指出30年代对英国随笔的接受,认为虽然此期的主流是左翼文学,但“一般的民主主义作家和一些年轻的大学生作者依然偏爱英国随笔,继续吸取其思想艺术滋养”,因而“这是我国散文家对英国随笔的态度开始分化的时代,也可以说是深化的时代,因为这时期散文家对英国随笔的分析鉴别工作更为深入,择取融化工作更为自觉……”<sup>[20]</sup>事实上,汪文顶对30年代散文之创新的考察也在相当大程度上从此出发。后者除了对日本散文做了一些介绍外,还主要以周作人、缪崇群为例,探寻他们的文风与日本散文的某些联系。另外,对一些外来散文影响比较显著的散文家,如梁遇春等,这方面的研究也相对多些。但整体而言,这方面的研究就深度来说,远不如对“本土资源”的挖掘及相关论述更精到。

在现代散文的专题研究中,对散文发展某一阶段或地域的研究成果相对比较较多。“五四”散文是最早进入研究者视野的专题,也一直是研究中的重点,这一范围内出现了不少优秀的研究成果,如俞元桂《“五四”时期散文的特色与评价问题》(《福建文艺》1979年第4、5合期)、郭预衡《“五四”散文与文风》(《文艺论丛》1979年第8辑)等都是新时期以来最早出现的散文研究论文,也在散文研究领域反映出现代文学研究从“五四”入手的学科特征。

以“五四”为起点与中心,散文研究不断向“前”、向“后”扩展,即一方面是向“近代”伸展,一方面向30年代、40年代“掘进”。前者如姚春树执笔的

《中国现代散文革命的先导——中国近代散文变革略述》(《福建师范大学学报》1986年第1期)、汤哲声《戊戌到“五四”时期文章体裁的变革》(《中国现代文学研究丛刊》1988年第3期)等。后者的持续研究更深入到40年代,尤其是沦陷区散文、“抗战”后的散文等受到越来越多的关注,与此相关联的散文作家则主要是巴金、张爱玲、苏青、钱钟书、梁实秋等。

汪文顶《抗战以后散文的拓展与收获》(收入《现代散文史论》)主要探讨了“孤岛”散文和国统区散文,认为“‘孤岛’散文具有共通的思想倾向和精神气质”。并分析了一部八家诗文合集《松涛集》,以阐述这种共通性。尹鸿禄《在抗日战争中发展的大后方散文创作》(《中国现代文学研究丛刊》1989年第3期)、陈锐锋《抗战时期的贵州散文》(《贵州师范大学学报》1995年第3期)等都更具体到彼时彼地的散文创作状况。在近年来的上海研究热潮中,上海沦陷区的散文(尤其是女性散文)也格外受到关注。吕若涵《试论上海沦陷区女性散文的审美取向》(《中国现代文学研究丛刊》1997年第3期),对上海沦陷区的女性散文做了梳理,认为张爱玲、苏青、关露代表当时三种女性散文形态,并且和20年代的女性散文做比较,探讨了散文发展的脉络。

谢茂松、叶彤、钱理群的《普通人日常生活的重新发现——40年代沦陷区散文概论》(《北京大学学报》1996年第1期)则是对沦陷区散文的集中研究,有开拓意义。论文对沦陷区散文进行了比较细密的爬梳,并从中找寻到了沦陷区散文的一种基调:“沉潜”。以一种整体性的风格把握来概述一段时期内的文学状况,有时难免捉襟见肘,但这篇论文以“沉潜”为主线发掘勾勒这样一个特殊时期特殊地带的散文创作特色,的确令人耳目一新。

更多学者则致力于从综合角度讨论现代散文,他们不时会超越“现代”的时限,把目光一直投射到当代。余树森的《中国现当代散文研究》(北京大学出版社,1993年)是一部融会文学史论与散文本体论的著作。其上编《散文艺术流变》共七节,前三节分别为:“现当代散文艺术之比较”、“现代散文理论建设与发展”、“二十世纪中国女性散文艺术综观”。该书比较突出的特点是,作者往往从当代散文或者“当前散文”的状况,回溯当代散文的现代传统。在这样的回溯中,找到现、当代散文之异同线索,在三大主要时段(现代时期、五六十年代、80年代以来)间把握散文艺术与时代的消长互动。比如,关于抒情散文,作者认为“现代抒情散文艺术的基本特质是:个性的、开放的、多层次的”,而五六十年代的当代抒情散文特质则是“时代的、封闭性的、单纯的”;进入80年代后,又有向现代散文“复归”的趋向。又如对“二十世纪中国女性散文”的发展变化,认为“女子美文”经历了二三十年代的繁

荣、40年代的“衰落”、五六十年代的基本消失,80年代以来则又出现了“第二次繁荣”,与二三十年代相比,则又具有了超越性。本书的脉络非常清晰,也有一些基本的判断,对现代散文从“现代”到“当代”的发展继承,本书认为,现代散文艺术的发展可分为三段:“上流”是从“随感录”到个人抒情小品的繁荣期;“中流”是个人抒情小品与社会的“生活小品”相竞争而消长时期;“下流”则是时代的、记叙性的散文的发展期。而建国初期散文艺术的“源头”,正是这个“下流”。80年代以后的散文改变了五六十年代的单调封闭,“但是,从整个散文领域看,风格之鲜明、之强烈、之突出、之多彩、之成熟,一时,还显得略逊于现代散文”。这样的梳理有其鲜明清晰的一面,但也因此忽略了一些更为复杂的细节。

李晓虹的《中国当代散文审美建构》(海天出版社,1997年)大致也是这样的思路。在梳理当代散文图景时,不忘回溯“现代”的痕迹。作者通过散文在不同时期的社会阅读,将整个20世纪的散文发展一直梳理下来,虽然不够细致,仍能表现出作者对散文发展各时期的关注。比如书中有一节谈到90年代再次兴起的“闲适”散文,就很自然地联系到“现代”的闲适散文,同时也指出这种90年代的闲适散文对现代散文传统的“背离”,有其敏锐见解。周海波的论文《论中国现代散文从叙事向抒情的转换》(《齐鲁学刊》1998年第6期)则集中谈论40至60年代的中国散文,认为这是一个一脉相传的散文时段,更关注从“现代”到“当代”的某种一致性。

还有一种与现代散文略有“距离”,或者属于“外围”的研究,也能够给我们提供另外的启发,比如王尧《乡关何处——20世纪中国散文的文化精神》(东方出版社,1996年)。这不是严格的学术著作,而更像是“漫笔”,将阅读感受、作家人格分析、作品分析、文化现象等话题汇在一起,倒也是注视现代散文——这一人与文紧紧缠绕在一起的文类——的一种方式。

### 三 散文理论的发掘整理

80年代初期,随着现代散文研究的日趋深入,原本受到忽略的散文理论与批评渐渐被人们重视起来,这同样也说明散文研究正日益体系化、学科化。

最先起步的理论研究工作集中在资料的发掘与整理方面。1981年,上海书店影印出版了《小品文和漫画》,这是1935年生活书店编选出版的小品文论争文集;新的理论批评资料集也于80年代中期编辑出版。其中最为全

面细致的是俞元桂主编的《中国现代散文理论》(广西人民出版社,1983年)。本书的《前言》也可看做是散文理论研究的一篇重要论文,对中国现代散文理论建设的发展轮廓、比较集中的几个问题均做了分析说明。《前言》中对现代散文理论的发展依据一般现代文学史的体例划分为三个十年,并指出,在第一期,人们较注重外国散文创作和理论的译介;而到了第二期以后,人们已开始重视中国古典散文的优秀传统。其中周作人和林语堂强调晚明小品的闲适趣味,而鲁迅等则强调了“挣扎和抗争”的传统。全书对资料的选择与编辑兼顾了中国现代散文理论的历史轮廓、各派散文理论主张和各种现代散文样式理论。共分五辑:1. 总论性质,尤其是关于美文、小品;2. 专论杂文;3. 专论报告文学;4. 论书简、日记、传记、游记、科学小品、历史小品等;5. 评述现代散文史的发展演变的文章。计有:朱自清《论现代中国的小品散文》、阿英《〈现代十六家小品〉序》、孙席珍《论现代中国散文》、周作人《中国新文学大系·散文一集·导言》、郁达夫《中国新文学大系·散文二集·导言》、阿英《〈现代名家随笔丛选〉序记》、林慧文《现代散文的道路》、以群《抗战以来的报告文学》等。这个集子尽管编选于十几年前,但直到今天仍然是最为完备的,对散文研究很有参考作用。

类似的文集还有余树森编的《现代作家谈散文》(百花文艺出版社,1986年)、李宁编《小品文艺术谈》(中国广播电视出版社,1990年)。二书均从小品文角度,对相关资料进行了收集整理。其中《现代作家谈散文》收入20至40年代有代表性的理论文章60篇,书前并有代序《现代散文理论鸟瞰》,将散文理论与创作结合起来进行分析,认为现代散文理论与创作是“同步”的,显示了散文理论批评的现实针对性。

对散文理论的研究,较多集中在发展线索与具体作家的散文观方面。如方铭《论现代散文理论建设》(《中国现代文学研究丛刊》1986年第2期)、吴周文《论中国现代散文观念的建立及其嬗变》(《江海学刊》1991年第2期)、王钟陵《二十世纪中国散文理论之变迁》(《学术月刊》1998年第11期)等。对散文作家的理论研究则主要集中在几位散文大家,如朱自清、鲁迅、周作人等。

范培松《中国散文批评史》(江苏教育出版社,2000年)是目前所见惟一部现代散文批评研究的专著。不过这里的“批评”,是个相对比较宽泛的说法,既包括现代散文观念、理论,也包括具体的散文批评实践、鉴赏;由于是史的梳理,有关散文批评的事件和资料也在其中。对现代散文批评,本书认为从20世纪初至30年代末,散文批评基本上形成了“三足鼎立”的格局,

即“言志说散文批评”、“社会学散文批评”和“文本说散文批评”，并分别以周作人、林语堂、梁遇春、胡梦华、钟敬文、梁实秋/鲁迅、茅盾、钱杏邨、巴人/朱自清、李素伯、叶圣陶、石苇、冯三昧等为三大派别的批评家。“三足鼎立”而外，作者认为京派和海派也形成了散文批评的两支重要力量。书中将一些批评事件的描述及评论放到批评史中看待，会有相对超越的眼光。如针对“语丝文体”的讨论，作者认为这其实是标志着中国现代散文批评“已进入了自觉时代”。书中对一些散文批评家的批评观的解说与概括也比较贴切，如周作人的“极致说”、林语堂的“笔调说”、郁达夫的“心体说”、梁遇春的“懒洋洋”散文观等，既总结了他们的批评实践，也与他们各自的散文创作是合拍的。

黄科安《现代散文的建构与阐释》(福州：海峡出版社，2001年)则是一部涉及面更广的偏重理论建设的论著，共分四编：理论话语建构、文化类型剖析、散文诗学研究、文类考察。虽然第二、三编内容仍然主要分析了一些散文作家如周氏兄弟、徐志摩、郑振铎等，但主旨不在论述各家的“理论体系”，而是归结不同的散文“文化类型”，可以见出该书对现代散文及其理论进行谱系梳理的努力。可以说，这种思路是具有一定突破性的，也就是说，摆脱了对单一散文现象或作家的理论概括，而力图从诗学的高度进行理论的整合。

#### 四 散文史的成果

同现代文学研究的整体局面相一致，散文史研究也是现代散文研究中最稳固的一部分。从史的角度进行全面、宏观的把握，是许多研究者的学术追求。事实上，上文提到的某些分期研究，也往往是这种历史研究的组成部分。

散文史研究中，最初除了一般文学史中有关散文的章节外，出现的是概述性的文章，如林非《“五四”以来散文发展的轮廓》(《社会科学战线》1979年第2期)、俞元桂等《中国现代散文发展概观》(《新文学论丛》1981年第3期)。但这一研究领域取得成就及突破的标志还是在于有一定规模的散文史研究专著。

第一本现代散文专史是林非的《中国现代散文史稿》(中国社会科学出版社，1981年)。此史稿在林著《现代六十家散文札记》基础上写成，因而作家作品论依然是其中最重要的部分，以杂文、小品、报告文学三种文体的发

展概况串联起来。作为一部开先河之作,林书不免有粗简之处,但它确立了此后散文史写作最基本的框架之一,即现代散文三大类型的发展。

俞元桂、姚春树、王耀辉、汪文顶四人合著的《中国现代散文史》(山东文艺出版社,1988年)是试图作为“系统工程”来打造的重要成果。在撰写本书的过程中,他们做了大量的资料工作,先后编成《中国现代文学总书目·散文卷》(福建教育出版社)、《中国现代散文理论》(广西人民出版社,1983年)、《中国现代散文诗选》(四川文艺出版社),也可见出这部散文史编写的严谨扎实。另外,原计划列为本书第四编的作家作品论《中国现代散文十六家综论》也因篇幅过大而单独出版(华东师范大学出版社,1989年)。

《中国现代散文史》有一基本观点,即认为现代散文既是现代社会变革的“诗史”,也是现代作家的“心史”,因而在体例上打破了作家作品论的模式,采纳了分期分类编史,将中国现代史、散文文体、中国现代知识分子的特点三个方面纳入到整体考虑中。全书把论述对象分为偏于议论的杂文、偏于记事的报告文学和偏于叙事、描写、抒情相结合的记叙抒情散文三大类,在以下几个方面颇有建树:注重梳理散文理论的发展线索,每一部分都将理论建设的状况列出单独的一节,使这部散文史同时也是一部散文理论发展史。注意题材和作风近似的作家群体,并把它作为研究散文流派的基础。注重散文文体与报刊事业的发展之关系,如谈“五四”散文,就以对各种刊物的描述为一条线索,展示了不同风格、不同路数的散文创作。如“五四”时期的杂文,本书就分别列出了“《新青年》和《每周评论》的杂文”、“《语丝》社的杂文”、“《现代评论》的杂文”等。

另外,本书一个显著的特色是将王瑶《中国新文学史稿》中的一个论述环节发扬光大,即将“旅行记”、“游记”等纪游散文划为一种体式,用专节论述,颇有独到之处。《中国现代散文史》写于80年代中期,一些评论观点仍有旧的痕迹。另外,由于全书结构方式是以作品分,而非以作家分,某些作家被拆散论述,显得比较凌乱。《中国现代散文史》1988年由山东文艺出版社初版,1997年,汪文顶等又进行了修订再版。与初版本相比,修订本加强了总体性的论述,加强了史论的成分。

傅德岷《中国现代散文发展史》(四川教育出版社,1997年)也是一部有学术个性的著述。该书以社团、刊物为贯穿线索,将散文发展史、传播史、流派史等几个方面综合在一起,打破了单一的编史方法,使得对不同作家作品的分析获得了新的途径。比如有一节为“以《妇女杂志》为中心的女性散文”,就将围绕在《妇女杂志》周围的几位女性散文作家陈学昭、绿漪(苏雪林)、石评梅、

陆晶清列在一起进行论述,指出她们的共同风格,将她们的散文作品与“杂志”和“女性”两个中心点联系在一起,显然比单纯的作品分析要开阔。另外,像对“论语”、“新月”、“现代”,以及“大公”、“文学”等以杂志刊物为中心的散文流派,及以“文化生活”、“开明”等出版机构为中心的散文流派的论述,也都因这种广泛的视野,呈现了现代散文形成与发展中的多元性,使这部散文发展史同时具有了社会文化发展史的品格。另外,作为一部现代散文史,作者对某些分期的论述颇为适当。其一是对“抗战”时期散文的重视。第五章《高张民族正义的抗战散文》对各个地区的散文创作及理论发展做了分别的讨论,如“孤岛”的散文、北平沦陷区的散文,还有西南地区(重庆、滇黔、成都)散文、东南地区(桂林及粤北、闽西)散文、西北地区(延安、西安)散文等。这种细分虽然略显零散,但对于当时的社会历史环境来说,的确有其合理之处。而且,这样做还照顾到因“抗战”爆发而产生的数个“作家群”的创作。这都体现了作者对群体(地域方面的大群体、作家方面的小群体)格外关注的史家眼光。其二是对于“五四”之前的部分,专门列了一章,而不是作为“楔子”加以处理,表明作者对现代散文由“近代”到“现代”的整体意识。本书的不足之处在于:概括性的东西有时会失之牵强。比如各章的标题,应该是本章内容的主体表示,但标题与内容之间其实是有相当大的缝隙的。而行文中为了“照顾”到这些“主要倾向”,势必有些拘束。

有的散文史的写作也有意要突破现代文学“三十年”的局限,将近代、现代、当代的界限打破。尤其是原来一些“当代散文”的研究者,更是将“触角”伸到了“现代”部分。更何况,原来处于“现代”的许多散文家的创作确乎一直延续到“当代”。比如余树森、陈旭光《中国当代散文报告文学发展史》(北京大学出版社,1996年),开篇便是从《“延安散文”的延续与“战地报告”的拓展》来进入对“当代”散文及报告文学的书写与定位。虽然就本书而言,可能更偏重于前者对后者的影响,但事实上,这种站在后来的角度来重新审视之前文本的做法本身,就已经展示了一种对“延安散文”及“战地报告”的研究思路。而且,在谈到许多问题时,也都是以“现代”散文为背景的。正如谢冕先生在序里提到的:“本书虽然处理的是‘当代’这一特定时间段的散文文类史,然处处让人体味到一个现代散文艺术传统之潜在参照系的存在。从‘五四’散文传统的‘断流’、‘有限继承’、‘五四’散文风范的‘审美再现’等精到论述中,均反映出作者这种开放的史观和自觉的史识。”比如,50年代中期的“复兴散文”运动就是直接以“五四”散文为目标,其“要旨在于继承‘五四’散文优秀传统,而其重点又在‘美文’的传统”。但同时,这里又含有



50年代对“五四”散文传统的辨析与理解问题,因而这次“复兴”其实只是对“五四”散文传统的非常有限的“继承”。

## 五 杂文研究

在相当长的历史时期,杂文研究基本上是以鲁迅的杂文为对象的,即使有少数几位其他杂文作家,如瞿秋白、徐懋庸、聂绀弩,也是着眼于他们的作品与鲁迅杂文的紧密关系。新时期以来,现代杂文的研究虽然与其他文体的研究相比仍然不够丰富,但也有了较大进展,可以从两方面看待。一方面,是鲁迅杂文研究的思路的拓展、深度的发掘,这方面的研究可参见鲁迅研究的相关章节;另一方面,则是杂文史(论)的梳理。

当然,与小说、诗歌、戏剧等领域的研究一样,80年代以来的杂文研究也是从对一些“边缘”杂文家的重新“发现”开始的。基本说来,八九十年代的不少杂文研究都集中于此。比如原本受到批判的杂文家如萧军、王实味等,得以被从更为客观、公正的立场和角度重新认识、理解。另外一批小说或散文作家的杂文作品得到关注,比如周作人、聂绀弩、曹聚仁、梁实秋、张爱玲等。1990年出版的应国靖主编的《文坛这一边——现代杂文二十家漫论》(上海文艺出版社)是有代表性的一本。该书的编撰者有感于诸多小说、诗歌、戏剧、文论大家同时也是杂文作者,因而在收入关于刘半农、瞿秋白、巴人、胡风、聂绀弩等人的杂文论文的同时,也收入了对如陈子展、周木斋以及张恨水等人的杂文作品的研究文章。比如袁进《试论张恨水抗战时期的杂文创作》一文,就分析了这个以章回小说家闻名的“通俗作家”,不仅统计出他抗战时期发表了千篇杂文,而且指出,“张恨水没有鲁迅那样深刻的思想,他杂文的读者对象又是一般文化水平不高的市民。因此,他的杂文不可能写得象鲁迅那样博大精深。……他的杂文恰恰适合于一般喜欢就事论事的市民,他的平易通达有助于他们的理解,形象化的对比描述有助于他们领会弦外之音。他的灵活多样而又浅易明畅的笔触适合了文化水平不高的市民的需要,因而受到他们的好评”<sup>[21]</sup>。这就指出现代杂文在“鲁迅风”之外,还有一种“市民化”的路数,虽然不是杂文的“主流”,但对拓展杂文研究的视阈,将杂文研究与市民文化或者“公共空间”相联系,有相当的启示。

与具体杂文作家或杂文现象的梳理相比,多种杂文史(论)的出现是杂文研究最集中的成果。除了一般的散文史多将杂文史作为一个组成部分,杂文的专史也出现了。最早应该是张华主编的《中国现代杂文史》(西北大

学出版社,1987年)和李传申的《中国现代杂文概论》(河南人民出版社,1988年)。其后又有姜振昌的《中国现代杂文史论》(此书成稿于90年代初,1995年人民文学出版社出版)。由于兼顾“史”与“论”,该书体例上比较灵活,有作家论:鲁迅和聂绀弩各占一章;有分期概述:“五四”散文和30年代散文;有地域概述:“孤岛”、延安、国统区散文;还有流派研究:“语丝派”的“块垒组合”及“扇面分化”。其中关于“语丝派”的研究是比较深入的。整体来看,作者将“语丝派”散文视为现代散文史中的“枢纽”流派,将其与杂文文体的确立深化、杂文史三大流派(指鲁迅派、周作人派、林语堂派)格局的形成等系列问题联合起来考察,不拘泥于流派特征的描述,反而更“到位”。该书中还有一些论点也颇有见地。比如讨论30年代杂文就辨析了当时杂文界的“怪异现象”,即反杂文作家的“塞”与“行”。指出由于“特定历史条件下特定的文人心理和复杂动机”<sup>[22]</sup>,有些作家如梁实秋、《现代》派作家等一方面反对杂文,一方面又创作了大量杂文作品,在“塞”与“行”之间构成了自身的矛盾及不同杂文现象之间的矛盾,从而对现代杂文风貌具有极大的影响。这就不仅仅着眼于杂文史中的“论争”,更论证了杂文生产、接受、调整过程中论辩色彩的形成等问题。

在规模、深度、广度等各方面均比较完备的是姚春树、袁勇麟合著的《二十世纪中国杂文史》(上、下两册,福建教育出版社,1997年)。由于着眼于“二十世纪”,本书的叙述时段一直到八九十年代,而论述的起点则始自晚清,本书第一编便是“从古典到现代嬗变的过渡(1895—1917)”。书中关于现代文学部分的杂文是其中的第二、三编,即“现代杂文的创立和成熟(1917—1937)”和“现代杂文的全面发展(1937—1949)”。写作的体例方面,以作家论为主体,另外辅以综述章节,以求对每一段历史时期杂文发生发展的脉络有整体的把握。不过,在作家论的安排方面,也不尽相同。比如第二编,阐述的是“现代杂文的创立和成熟”,就突出了杂文在创立期的丰富性,对作家的介绍力求全面,既有陈独秀、李大钊等人的政治性杂文,也有胡适、陈西滢的杂文,既有鲁迅、瞿秋白等的偏重于战斗性的杂文,也有阿英、陈子展的“学者杂文”。另外,钱玄同、刘半农、茅盾、徐懋庸、梁遇春、郁达夫、陶行知、邹韬奋、周作人、林语堂等均有专节讨论。而第三编描述的对象是40年代杂文,作者以这一时期为现代杂文的“全面发展”时期,“杂文有了在更广阔地域遍地开花,得到普及的新机遇”,因而“杂文的阵地更多,杂文的队伍更庞大了,杂文的社团、流派、群体也更众多了,杂文创作风格更丰富多彩了”。针对这一状况,此编的作家论则以社团、流派、群体、地域为中心,

集中论述了上海“孤岛”的“鲁迅风”杂文流派、桂林和香港的“野草”杂文流派、重庆杂文作家群、昆明杂文作家群、延安的杂文等诸多杂文现象和创作实绩。

## 六 报告文学研究

从瞿秋白的《饿乡纪程》和《赤都心史》开始,旅行报告渐渐成为现代文坛引人注目的一种体式。而20世纪30年代,随着中国社会自身的变动,西方部分中国题材的报告文学作品的翻译(如周立波译基希《秘密的中国》、阿雪译爱狄密勒《上海——冒险家的乐园》等),以及由于抗战爆发,纪实性质的报告文学作品风起云涌,不少具有时代代表性的、成规模的报告文学作品(集)出现于这一时期,比如阿英编《上海事变与报告文学》、茅盾主编《中国的一日》、夏衍《包身工》等。此外,一些身兼新闻记者与报告文学作者的著名作家也多涌现于此期,如邹韬奋、萧乾、范长江等。因而,有论者甚至以为报告文学已“成为中国文学的主流”<sup>[23]</sup>。这股潮流透迤至战火纷飞的40年代,则又有大量战地报告、人物特写。而对于报告文学的研究,也是同期就出现的。茅盾、周立波、胡风、以群等人,既是报告文学作家,也写出了一系列关于报告文学的研究或理论文章,如茅盾《关于“报告文学”》、胡风《关于速写及其他》、以群《抗战以来的中国报告文学》等文,都是当时报告文学研究的经典文献。

20世纪80年代初期至中期,报告文学、纪实文学创作和阅读形成一股新的热潮,许多重要的文学期刊都召开了关于报告文学的座谈会、研讨会,出现了一系列评论文章。与此相关,清理报告文学的“现代”渊源、从而将报告文学独立化(从散文中独立出来)、学科化势成必然,报告文学研究遂成为现代文学研究的一部分。最直接的研究成果,则是多种报告文学史的出版。这里通过梳理几种报告文学史,可以大致见出近年来报告文学研究的状况。

对于报告文学发生的时期,存在着几种分歧的观点:一种认为是古已有之,《左传》、《国语》等典籍其实都是报告文学;一种认为起源于近代社会,与晚清以降的报刊及社会革命活动直接相关;一种认为形成于“五四”前后;还有一种则认为晚至30年代。而对分期的不同判断,则是不同的报告文学史之不同视角与出发点。

较早出现的是赵遐秋《中国现代报告文学史》(中国人民大学出版社,

1987年)。这部报告文学史,应是作者“现代各体文学史”系统之中的一部,因而顺应80年代文学史界对“现代”的界定,描述1919—1949年间的报告文学创作,并以“三个十年”的框架分为三编:“兴起”、“成长”与“发展”。又因主体部分强调的是报告文学这一文体的时代性,因而梳理史的线索,是“在中国人民的解放事业中发展”。在这个大的框架下,作为具开拓性的史著,该书将报告文学名家与报告文学在各时段的发展趋势、不同的报告文学现象综合起来考察,有“点”、有“线”、有“面”,比较完整地勾勒出三十年间报告文学的发展。张春宁《中国报告文学史稿》(北京:群言出版社,1993年)则将报告文学的出现“提前”,认为1898—1919年为中国报告文学的“诞生期”;又将论述时段后延至80年代,顺序建立起“成长期”(1919—1930)、“成熟期”(1930—1937)、“繁盛期”(1937—1949)、“波动期”(1949—1966)、“凋零期”(1966—1976)、“飞跃期”(1976—1984)。可见,这一“体系”受到了“20世纪中国文学”等思路的影响,书末还列有《台湾报告文学的兴起》一章,使得报告文学这一“学科体系”越来越“完整”。这虽然多少有些生硬,但毕竟使研究视野得到了拓展,尤其在对晚清时段的考察中,结合了近代报刊的发展与社会政治变动等因素,倒是揭示出报告文学的某种实质。其中对梁启超《戊戌政变记》的报告文学特征的分析,还是较有说服力的。不过,大约由于受制于“诞生期”的整体描述,有些论述显然不够深入,比如黄远生,本来从“报告文学”角度分析其作品应有更深的发掘,但该书的处理就过于简单。该书的另一长处在于对不同时期报告文学的理论发展状况做了独立描述,对重要理论文献及现象进行了点评。

朱子南《中国报告文学史》(南昌:百花洲文艺出版社,1995年)在结构上与张书有相似处,也是从19世纪末论至20世纪80年代(1988年),而且分期情况也基本一致。不过,更具体的内容则以题材、内容的不同进行归类分析,如“旅行考察报告”、“战记、离乱记”、“反映社会事件与社会问题的通讯报告”、“传记式人物特写”等;在此前提下将作家作品纳入进来,如“三十年代前半期的异域旅行考察报告”就分别论及迹余、胡愈之、叶以群、邹韬奋、刘思慕等人的作品。因此,整部史著感觉与作品联系更密切。另外,该书的资料爬梳比较细密,既考订出一些几乎湮没的资料,也显示了作者严谨的治学态度。

总的说来,报告文学史的写作普遍存在教科书式文学史写作的特点,力求面面俱到,并且各部分内容间也比较均衡,但是对相关问题的深入发掘依然不够,无论在文体方面,还是在理论方面,都少有大的突破。最近丁晓原

的两部关于报告文学的专题著作则对此做了一定的努力,其中也不乏新意。一部是《20世纪中国报告文学理论批评史》(安徽大学出版社,1999年),一部是《文化生态与报告文学》(上海三联书店,2001年)。

《20世纪中国报告文学理论批评史》是具有填补空白意义的报告文学理论批评史,主要分两个部分:上编论述20世纪各时期的报告文学的理论建构及批评实践,下编是报告文学理论家或批评家的个案研究。不过,由于作者认为,“30年代的研究重在设定报告文学文体的基本理论原则,解析文体的基本特征。40年代的研究则比较多地对创作进行评论……”<sup>[24]</sup>相对而言,作者对“当代”的报告文学理论批评,着力更多。另外,这部理论批评史,实则还称得上是一部报告文学研究史,尤其对80年代后的研究状况,有相当细致的评述,并概括出一个研究者的“代际”谱系,其中第二、第三代正是80年代以至“当下”的研究队伍。因此,丁著对我们了解报告文学研究格局及状况,有很大的参考意义。丁著中一些个案研究也较为深入。如《胡风的报告文学理论》一章,指出了胡风对报告文学的文体功能与地位、文体特征与写作等方面的理论贡献,尤其胡风之“速写”乃“杂文底姊妹”这一见解,这里分析得非常清晰,提炼出了胡风的报告文学文体论。

《文化生态与报告文学》虽依其体例也可说是报告文学史研究之一种,但该书打破以往对报告文学考察的角度,而代之以设定一个非常独特的“理论原点”,即将报告文学界定为“知识分子的写作方式”,因而是将文学研究与知识分子研究相结合的一个思路,注重的是报告文学所建构并受其制约的“文化生态”。从这样的前提出发,该书对不同时期报告文学作品的评论,就不仅着眼于其“新闻性”、“时政性”或是“真实性”等特征的概括,而是对不同时代的知识分子生存状态进行判断,再以此为切入点,转移到对报告文学主题、风貌的研究上。因此不同章节,侧重点也有所不同。比如,对报告文学的“发生”,是以“近代文化转型”为中心,与彼时知识分子的人文立场联系起来。如讨论“中国报告文学的奠基者”梁启超,指出:“梁启超所持的立场基本上是反体制的,所以他的作品总体表达了一种批判性的主题。而这在发生期的报告文学写作中是具有代表性的。”<sup>[25]</sup>讨论30—70年代的报告文学,强调的是“政治文化制导”;讨论“新时期”,从“现代文化建构”入手;至于观察90年代的报告文学,则发现“边缘化时代”报告文学的“坚守与退化”。

总体上,报告文学研究依然可以说是现代文学研究中最弱的一环。而且,它的研究似乎与报告文学创作的兴衰相关,80年代算是一个高潮,而90年代后则少有大的突破。其实,在如今传播学研究、文化研究等学科大有进

展的学术背景下,报告文学研究应该能够寻找到一些新的生长点和独到的角度。上述《文化生态与报告文学》一书,庶几代表了这种有益的探索。

## 注 释

- [1] 朱自清《论现代中国的小品散文》,《文学周报》1928年第345期。
- [2] 王瑶《中国新文学史稿》(上册),第156、157页,上海文艺出版社,1982年修订重版。
- [3] 同上,第345页。
- [4] 陈平原《中华文化通志·散文小说志》,第193页,上海人民出版社,1998年。
- [5] 载《北京大学学报》(哲社版)1996年第1期。
- [6] 载《文艺研究》1996年第6期。
- [7] 王尧《乡关何处——20世纪中国散文的文化精神》,东方出版社,1996年。
- [8] 舒芜《两个鬼的文章——周作人的散文艺术》,收入《周作人的是非功过》,第268页,人民文学出版社,1993年。
- [9] 黄开发《人在旅途——周作人的思想和文体》,第146页,人民文学出版社,1999年。
- [10] 同上,第167页。
- [11] 载《中国现代文学研究丛刊》1996年第1期。
- [12] 载《文学评论》1994年第2期。
- [13] 作于1986年,收入汪文顶《现代散文史论》,第30页,福州:福建教育出版社,1994年。
- [14] 同上,第31页。
- [15] 载《文学评论》1995年第3期。
- [16] 载《文学评论》1997年第5期。
- [17] 陈平原《中国现代学术之建立——以章太炎、胡适之为中心》,第331页,北京大学出版社,1998年。
- [18] 同上,第340页。
- [19] 同上,第351页。
- [20] 汪文顶《现代散文史论》,第216页,福建教育出版社,1994年。
- [21] 应国靖主编《文坛这一边——现代杂文二十家漫论》,第88页,上海文艺出版社,1990年。
- [22] 姜振昌《中国现代杂文史论》,第151页,人民文学出版社,1995年。
- [23] 以群《抗战以来的中国报告文学》,载1941年7月25日《中苏文化》9卷1期。
- [24] 丁晓原《20世纪中国报告文学理论批评史》,第16页,安徽大学出版社,1999年。
- [25] 丁晓原《文化生态与报告文学》,第29页,上海三联书店,2001年。

## 第十六章 戏剧研究状况

以“话剧”为主体的现代戏剧,是承担着新文学倡导者们变革文学的热切期望而出现在文坛的。这一全新的文学样式,被大大注入了对中国文学现代性的想象,因而在“五四”时期就成为文学讨论的热点话题。譬如陈独秀曾大力提倡西洋式戏剧,认为这是世界新兴文学的发展方向,而且同文学的趋向写实紧密相联。这一点,看看《新青年》上热热闹闹的戏剧改良讨论以及对易卜生的积极引进就可知一二。同时,也因为这几乎是一个纯然西方化的文学形式(话剧),现代戏剧的创作因此“先天地”与西方各种文艺思潮有着极为密切的联系,诸如唯美主义、象征主义、表现主义、浪漫主义、写实主义等,都曾通过戏剧方式呈现在中国的新文学中。不过,与其他“外来”文学样式一样,话剧一进入中国,便开始了其“中国化”的进程。尤其在三四十年代,现代文学中的大众化、民族化等倾向,在现代戏剧中有着为数众多的实践及样本,如河北定县农民戏剧实验、解放区戏剧活动等。这些理论及创作的情形,又都同各个时期关于现代戏剧的研究形成互动,使得中国现代戏剧研究虽不能与小说、新诗等文体的研究之深、之广相比,却也一直有着众声喧哗的局面。

20年代的戏剧研究多是针对当时剧作及其演出的评论。如王以仁《沫若的戏剧》<sup>[1]</sup>、张嘉铸《评“艺专演习”》<sup>[2]</sup>等。20年代末以后出现了不少戏剧方面的期刊,如《戏剧与文艺》(熊佛西主编)、《南国月刊》(田汉主编)、《戏剧》(欧阳予倩等编辑),都刊登过零星的剧评剧论。这一时期以向培良《中国戏剧概评》(泰东书局,1928年)为最全面的梳理。30年代以后随着一些戏剧大家如曹禺的出现,作家作品的研究有了更深入的进展,发表了不少有分量的研究论文,如刘西渭(李健吾)《〈雷雨〉》<sup>[3]</sup>、周扬《论〈雷雨〉和〈日出〉》<sup>[4]</sup>、杨晦《曹禺论》<sup>[5]</sup>等。此外,还出现了一些清理性质的研究,如郑伯奇《中国戏剧运动的进路》和洪深为《中国新文学大系·戏剧集》所做的《导

言》(又称《现代戏剧导论》)以及马彦祥的《文明戏之史的研究》、谢寿康《中国底戏剧运动》等。

50年代随着中国现代文学学科的建立,中国戏剧研究成为其中的一个组成部分,开始出现“戏剧史”的研究。一般现代文学史教科书都将戏剧与其他文体并列,作史的梳理及论述,并在此过程中,逐渐奠定戏剧研究的格局,如作家、戏剧运动线索等。对影响较大的剧作家的研究有大的进展,如田汉、郭沫若、曹禺、夏衍等。

80年代初期至中期,中国现代话剧的资料整理工作得到重视,不少文(剧)集、剧选及资料集出版,为此后进一步的研究工作打下了基础,比如十六卷本的《田汉文集》、七卷本的《曹禺文集》(全部剧本和著作,在这次编印中均采用初版本或最初发表在报刊上的底本)、《陈白尘剧作选》(四川人民出版社,1981年)、杨绛《喜剧二种》(福建人民出版社,1982年)、《李健吾剧作选》(中国戏剧出版社,1982年)、《王文显剧作选》(人民文学出版社,1983年)、《袁昌英作品选》(湖南人民出版社,1985年)、《丁西林剧作全集》(上、下,中国戏剧出版社,1985年)、《宋之的剧作全集》(第一集,中国戏剧出版社,1986年)等。稍晚还有《欧阳予倩全集》(六卷本,上海文艺出版社,1990年)等。剧选方面如王卫民编辑的《中国早期话剧选》(中国戏剧出版社,1989年),选录了1918年前演出和发表的剧本15个。史料方面如夏家善、崔国良、李丽中编《南开话剧运动史料》(南开大学出版社,1984年)、中国艺术研究院话剧研究所主编的《中国话剧史料集》(文化艺术出版社,1987年)等。研究资料方面,有韩日新编《陈大悲研究资料》(中国戏剧出版社,1985年)、孙庆升编《丁西林研究资料》(中国戏剧出版社,1986年)、苏关鑫编《欧阳予倩研究资料》(中国戏剧出版社,1989年)、宋时编《宋之的研究资料》(解放军文艺出版社,1987年)、卜仲康编《陈白尘专集》(江苏人民出版社,1983年)等。

80年代以来,现代话剧研究非常活跃,一方面对作家作品的挖掘越来越深,一方面新理论新方法的运用使得相关研究日趋多元。这里主要就近年来的现代戏剧研究中的几个方面略加评述。

## 一 研究思路的开拓

80年代以来的现代话剧研究,最突出的成果还是在于作家作品的研究。值得重视的是,取得突破性进展的作家作品研究中,贯穿的是新的研究



思路与方法,这使得戏剧研究没有停留在赏析式的单薄,也避免了单一理论研究的空疏。其中最显著的研究方法更新与探索,是比较研究和演出与接受研究的思路。

比较研究并不是一种“全新”的思路,只是80年代中期以后在现代戏剧研究领域得到了特别的彰显。

早在三四十年代的戏剧评论与研究中就出现过一些这样的文章,主要是在“影响研究”思路下进行的具体作品的评论。较早如袁昌英《洪深的赵阎王与庄士皇帝》就指出洪深的《赵阎王》与奥尼尔《琼斯王》(《庄士皇帝》)有颇多相似之处,似乎意在指斥洪深有剽窃之嫌<sup>[6]</sup>,但到南卓《评曹禺的〈原野〉》<sup>[7]</sup>时,就从比较研究的角度,论证了《原野》与奥尼尔《琼斯皇》、古希腊命运悲剧以及莎士比亚《麦克白》的联系。此后邵荃麟《〈北京人〉与〈布雷曹夫〉》<sup>[8]</sup>、杨晦《曹禺论》<sup>[9]</sup>也论述了曹禺所接受的外来戏剧影响,杨文并指出这既造就了曹禺戏剧的艺术水准,但也形成了他的某些缺陷。对于其他作家,比较研究也有一些,如刘西渭评论夏衍的《上海屋檐下》,就指出“真正启示作者的一种直接影响”,乃是日本左翼作家藤森成吉的《光明与黑暗》<sup>[10]</sup>。80年代后比较文学一度成为“显学”,在戏剧研究方面也出现了不少令人瞩目的成果。同样,在曹禺及夏衍研究领域最为显著。如朱栋霖《曹禺戏剧与契诃夫》,王文英《曹禺与契诃夫的戏剧创作》,刘钰《论曹禺剧作和奥尼尔的戏剧艺术》,王德禄《曹禺与奥尼尔——悲剧创作主题、冲突与形象之比较》、《曹禺与契诃夫——艺术风格的联系和比较》,朱栋霖、刘海平合著之《中美文化在戏剧中的交流——奥尼尔与中国》,焦尚志《金线与衣裳》等论著,都曾引起过较大反响。田本相更提出了“中国现代比较戏剧史”的课题,并于1993年出版了《中国现代比较戏剧史》(文化艺术出版社),其中对外来戏剧文化的“误解”、“误读”现象的分析,有相当大的理论建树。其他还有朱栋霖《论中国话剧艺术对契诃夫的选择》、王璞《契诃夫与中国戏剧的“非戏剧化倾向”》、夏骏《论王尔德在中国话剧发展中的影响》等等。

除了外国作家的影响,外来文艺思潮、流派对现代中国戏剧的影响,也是八九十年代戏剧比较研究的重点,尤其是西方现代派的影响,更是研究者关注的中心。如董健《田汉与西方现代派戏剧》、刘钰《论郭沫若与西方现代派戏剧》、王世德《郭沫若与西方表现主义美学思潮》、田本相《试论西方现代派戏剧对中国现代话剧发展之影响》、葛聪敏《“五四”现代派剧作与西方现代派作家的影响》、刘钰《在肯定与否定的背后——关于中国现代戏剧所受西方现代主义戏剧影响的探讨》等<sup>[11]</sup>。其中刘钰的文章讨论了“五四”时期

评论者赋予现代主义剧作的现实主义评价这一现象,指出“他们并非缺乏审美判断力,他们那样强调那么执著于现代主义戏剧的写实意义,其中,有着他们对中国戏剧现代化的思考,更有着他们对中国现代戏剧在把握深层人性中走向社会现实的殷切希望。他们对现代主义戏剧的理解和评价,对于中国现代戏剧对西方现代主义戏剧的学习和借鉴是有所影响的”。还指出,“西方现代主义戏剧的引入,也与中国现代戏剧的民族化反思有着各种联系”。

比较研究方面的专著和论文集还有:饶芃子主编《中西戏剧比较教程》(广东高等教育出版社,1989年),夏写时、陆润棠编《比较戏剧论文集》(中国戏剧出版社,1988年),彭修银《中西戏剧美学思想比较研究》(武汉出版社,1994年),丁罗男《中国话剧学习外国戏剧的历史经验》(中国戏剧出版社,1983年)等等。

戏剧是一门综合性艺术,对其研究也应有更多的途径。以往的戏剧研究,尤其是文学史领域中的戏剧研究,基本限于文学(剧本)研究而舞台艺术方面的研究如导演研究、表演研究等则往往是被忽略的。90年代开始有学者以为,“把一部中国话剧史分割为文学史、运动史、导演史、表演史、舞台美术史来写是可行的”<sup>[12]</sup>。不惟话剧史的写作,这同样也是现代话剧研究的方法之一,而且是近年来较受研究者青睐的方法。这一研究方法在具体作品的个案研究中有极好的呈现。孔庆东《从〈雷雨〉的演出史看〈雷雨〉》<sup>[13]</sup>是较早运用这一方法,并引起普遍关注的一篇论文。这篇文章首先通过对“序幕”和“尾声”的讨论,体察曹禺当初写作《雷雨》的“原意”,认为“序幕和尾声的存留,是关系到是否体现作者原意,关系到《雷雨》根本性质的问题,而绝不是演出时间长短的技术性问题”。该文将有序幕和尾声的戏剧结构视为《雷雨》的“母结构”。比较有意思的是,该文指出将《雷雨》看做“社会问题剧”是对曹禺“原意”的歪曲,但更深刻的地方在于进一步指出,许多文坛大家“也都是戴了社会问题的眼镜去看《雷雨》。可见,《雷雨》主题意义的社会化是整个中国社会本能选择的结果,《雷雨》命中注定就要这样被演、这样被看”。市民的观剧反映、甚至国民党当局“作为一个特殊的接受群体”下达禁演令,其实无不是将《雷雨》做了“社会问题”的理解。同时,《雷雨》之所以成为“反封建的杰作”,“除去社会文化心理这只看不见的铁手外,当然也有它自身的潜在的转化机制”。这样,论文就不仅仅“辨析”《雷雨》的主题究竟何在,而是通过演出史过程中的主题“转化”,讨论了文本自身的丰富性以及剧本接受的复杂性。这其实是一种将文学的“外部”研究同“内部”研究相互

联接的尝试,非常富有启示性。

朱伟华对《孔雀东南飞》的研究也是在接受与演出研究的思路展开的,并将目光更扩大至不同的文体。《〈孔雀东南飞〉:从古代到现代,从诗到剧——一个典型文学现象的剖析》<sup>[14]</sup>分析了《孔雀东南飞》这一文本在“五四”后,作为“被胡适新史识所照亮的旧史料”,从“边缘”到“中心”的变化,探讨了从诗到剧的过程中深刻联接着的戏剧思潮,分别以“高本”(北平女高师本)、“杨(荫深)本”、“袁(昌英)本”和“熊(佛西)本”为对象,讨论“‘爱美的’问题剧体现的现实主义思潮”、“富于反抗精神的浪漫主义戏剧”、“现代主义心理剧的代表文本”和“话剧大众化的积极探索”,并对比了不同剧作文本间“相映成趣的艺术风格”。此文通过一个具体文本演变分析,勾勒中国话剧发展的历史轨迹,颇具以小见大、举重若轻的功力。

曹禺研究中颇有影响的两部专著,马俊山《曹禺:历史的突进与回旋》和钱理群《大小舞台之间:曹禺戏剧新论》,也都在接受研究层面上下了较多的功夫。钱著的文本分析很细致,而且一如既往,将文学研究带入文化研究与社会思想变迁研究的领域,取得了富于个性的成果。与此同时,我们看到接受研究与比较研究在不少层面上是有所交叉的。如上文所述刘海平、朱栋霖著《中美文化在戏剧中的交流——奥尼尔与中国》就是很好的例证。

另外,黄爱华《中国早期话剧与日本》(长沙:岳麓书社,2001年)是一部关注中日戏剧比较研究的著作。该书做了大量考据工作,梳理分析了春柳社的演剧活动,如《茶花女》、《黑奴吁天录》、《生相怜》、《鸣不平》、《热泪》等剧的排演、公演,国内及日本对演出的报道及评论,以及春柳社演出的日本新派剧剧目等,从中追寻中国早期话剧(文明新戏)与日本、特别是与日本新派剧、新剧的关系,进而研究中国戏剧现代化的初期状况。同时,这也是将演出研究与比较研究相结合的一部著述。

## 二 几位戏剧作家的研究

其实,中国现代戏剧研究中一直存在着作家研究的不平衡。虽然不少剧作家研究都曾有一时的繁荣,也出现过较有影响的成果,但整体上说,依然缺乏“后劲”,从而造成戏剧研究中曹禺研究一枝独秀的局面。这不能不说是值得研究者思考的问题。

曹禺研究代表着中国现代戏剧研究的最高水准,同时也对现代戏剧研究的整体格局、方向有极大的指导意义。大量曹禺研究集中在对其剧作的

研究上。有关曹禺的研究状况在第18章将另外专节论述。下面评述其他剧作家研究的状况。

首先是夏衍。30年代中期,夏衍的历史剧《赛金花》发表后,立即引起较大争议;40年代在关于文学与政治关系的论争中,夏衍的《芳草天涯》又是评议的焦点。70年代末80年代初的夏衍研究,部分可以说是从对这两部戏剧的重新认识,或者一定意义上的“翻案”开始的。柯灵发表《从〈秋瑾传〉说到〈赛金花〉》<sup>[15]</sup>后,一批关于《赛金花》的翻案文章纷纷出现,较有代表性的如陈则光《论历史讽喻剧〈赛金花〉》<sup>[16]</sup>、辛宪锡《论〈赛金花〉》<sup>[17]</sup>;另外,还有陈坚《论〈芳草天涯〉》<sup>[18]</sup>等文。几乎同时,1980年《上海屋檐下》重演,研究局面也开始有所突破,更多地倾向于夏衍戏剧的艺术研究,《上海屋檐下》遂受到前所未有的关注和相当高的评价。王保生《评夏衍〈上海屋檐下〉》<sup>[19]</sup>在多个层面上通过对比方法分析《上海屋檐下》:在人物塑造上,关注夏衍笔下的小市民形象,将其与高尔基笔下的小市民进行了对比;在剧本结构上,将其与《日出》进行对比,指出同样是“横断面”的结构方式,《上海屋檐下》有更多的场景同时显现;在创作风格上,则与契诃夫进行了对比。王文英《现实主义杰作——〈上海屋檐下〉》<sup>[20]</sup>指出了此剧的“双重结构”形式。从《上海屋檐下》开始,夏衍研究渐渐展开。至于80年代初的夏衍整体研究,袁良骏《夏衍剧论》<sup>[21]</sup>不容忽视,它从总体上考察了夏衍的知识分子和小市民生活题材、艺术风格上的“淡彩”等,把夏衍研究引向深入,同时也大致建立起后来夏衍研究的基本框架。

80年代初夏衍研究开始后,相关的资料整理工作也很快配合出版,主要有会林、绍武编写整理的《夏衍戏剧研究资料》(中国戏剧出版社,1980年)、会林编《夏衍研究资料》(中国戏剧出版社,1983年)、《夏衍剧作集》(四卷本,中国戏剧出版社,1984年)。

以下就近年来夏衍研究中几个方面的情形略做梳理。

首先,与契诃夫的比较,是夏衍研究中的热点,如黄旦《夏衍与契诃夫的戏剧风格比较》<sup>[22]</sup>,陈坚、李培源《〈上海屋檐下〉与〈樱桃园〉艺术风格的比较》<sup>[23]</sup>。

其次,较多研究集中在对夏衍戏剧风格特征的把握上。如唐弢《沁人心脾的政治抒情诗》<sup>[24]</sup>,以“沁人心脾的抒情诗”概括夏衍的剧作特色,比较了夏衍与曹禺、丁西林的艺术风格。廖全京《一种独特的心态》<sup>[25]</sup>,以舞台、人物和戏剧文体为三个切入点,有一定突破。陈坚《论夏衍戏剧的心理特色》<sup>[26]</sup>认为,三四十年代知识分子矛盾、错综的心理现实是构成夏衍心理戏

剧的内在基础(对象),夏衍正是在此基础上,以人物各自的心理矛盾为中心结构整个剧本,并“在剧本中较多运用了适合流露人物心理的编剧技巧,如用行为细节来暗示心理,在停顿、对话里蕴含丰富的心理内涵,以及用环境气氛渲染人物心境等”。

研究专著方面,陈坚《夏衍的生活和文学道路》(浙江文艺出版社,1984年)是一部评传性质的著作,勾勒了夏衍的生活和创造道路,重点对《上海屋檐下》、《法西斯细菌》、《芳草天涯》等剧进行了探讨。陈坚另一部著作《夏衍的艺术世界》(中国戏剧出版社,1993年)是一部论文集,涉及到夏衍研究中的不少问题,其中讨论夏衍剧作“形散神凝的结构艺术”颇有新意。王文英《夏衍戏剧创作论》(上海社会科学院出版社,1987年)是一部比较全面的研究论著,讨论了夏衍研究中的各个方面,如从《赛金花》、《秋瑾传》到《法西斯细菌》的现实主义发展,夏衍知识分子题材剧作的戏剧特征,以及夏衍与契诃夫、易卜生、曹禺等人戏剧的比较等。

总体说来,夏衍研究一度比较集中,但90年代以来的局面略显冷清,没有出现突破性的研究成果。夏衍是中国现代电影界的前辈,他在进行话剧创作的时候已经进入电影界,那么讨论夏衍剧作与早期电影的关联,也许可以成为检视夏衍戏剧的一个出发点,应得到更多的关注。

丁西林一度也是一个研究热点,80年代中期出版了《丁西林剧作全集》(上、下,中国戏剧出版社1985年)和《丁西林研究资料》(孙庆升编,中国戏剧出版社1986年)。丁西林研究中,其剧作的世态喜剧特征和丁西林戏剧的“母题”及“模式”是探讨较深入的两个方面。对丁西林戏剧的结构模式的研究,多是通过文本的细读分析,借鉴了新的理论方法进行的。朱伟华《丁西林早期戏剧研究》<sup>[27]</sup>和《丁西林早期剧作的人物与语言》<sup>[28]</sup>分析了其早期剧作的冲突构成和人物关系,找出了“二元三人”模式,即剧中人物多为三人,但三人不成鼎足之势,而是由一个“中间人物”为对立双方的矛盾展开提供“环境”。在语言分析方面,从功能语法学这一语言学理论角度,指出丁西林喜剧的笑料几乎都是“语言性的”,并提炼出丁西林喜剧语言的特征,如可比性的成双概念、对语言的正用和反用引起的“自背”现象、“谎言”手段的频繁使用等等。孔庆东《丁西林剧作“欺骗模式”初探》<sup>[29]</sup>分析了丁西林剧作对“欺骗”的迷恋;他另一篇文章《丁西林剧作的性心理》<sup>[30]</sup>则是从分析人物关系入手,指出丁西林剧作的精华几乎全部以男女关系及冲突结构起来,并从中梳理出其中的“白蛇传”母题。

这些研究都是具体而微的个案研究,但对于现代戏剧研究,都有着一定

的启示性。

这种研究方法似乎在注重“趣味”的剧作家那里更为合适,比如在李健吾研究中就有体现。张健《试论李健吾喜剧的深层意象》<sup>[31]</sup>认为李健吾的喜剧总在书写“浪子回乡”的“回溯性主题”,指出“这种‘回家’式的主旋律不仅以各种变换的形式存在于李健吾整个的创作喜剧中,而且还在很大程度上左右了作家改译喜剧的选择。”并进一步研究了这一“深层意象”形成的缘由。

此外,田汉研究、郭沫若历史剧研究、陈白尘研究、欧阳予倩研究、熊佛西研究等,近年来也都有一定进展,这里不再一一论列。

### 三 戏剧理论与思潮研究

90年代以来,在现代戏剧研究学科化进程中,戏剧理论与思潮研究受到重视。对剧作家的戏剧观及戏剧理论的研究比较多,如董健《论陈白尘的戏剧观》、宁殿弼《夏衍的戏剧理论和戏剧观》、王泽龙《余上沅的戏剧观初探》等。另有全面述及中国现代戏剧理论思潮整体状况的著作,这里略述一二。

孙庆升《中国现代戏剧思潮史》(北京大学出版社1994年)的研究课题是开拓性的,从思潮流派的角度阐述现代戏剧发展史,重点论述了现实主义、浪漫主义和现代主义三大戏剧思潮在中国的译介、传播、流变,并相应分析了受到某一思潮影响的作家创作。该书的另一基本思路是,“五四”时期三大思潮并存,且各有其发展方向,而新浪漫主义(现代主义)似乎最为丰富多彩;但随着时代的变化,现实主义思潮日益强盛,并吸取了浪漫主义、现代主义的某些成分,最终成为中国现代戏剧的主流。这里不能不说遗留有现实主义文学独尊的痕迹,而且在讨论现代主义戏剧思潮时,也的确含有价值判断的偏向;但是在此前提下,作者对浪漫主义、现代主义戏剧思潮及其中国化进程的梳理仍然是较为详尽的,如王尔德及其《莎乐美》、梅特林克及其《青鸟》的传播与影响等,为更多的现代戏剧文本研究提供了更复杂的参照。

焦尚志《中国现代戏剧美学思想发展史》(东方出版社1995年)研究了中国现代戏剧审美意识发展演变的理论形态。值得注意的是,该书不仅讨论了诸如戏剧本体论、剧本美学、戏剧批评等,还探讨了导演美学、表演美学、舞台美学等,这样就拓展了以往关于现代戏剧理论的研究范畴。更具启示性的是,当这些不同“系统”的美学思想在一起讨论时,研究者也就同时获

得了新的理论观察点。比如在关于洪深的章节中,就先论述了洪深作为剧作家和戏剧批评家的美学观念;然后再论述作为一个“既有深厚的理论素养又有丰富的舞台经验的表演艺术家”的洪深的美学思想,指出这是“真正能够体现洪深戏剧美学思想独特性的”<sup>[32]</sup>,从而指出洪深的表演美学既受斯坦尼斯拉夫斯基为代表的“体验派”影响,同时又具有“表现派”趋向,以及洪深对“戏剧情绪”的理解。此外,还有如程砚秋的导演思想、黄佐临的“写意戏剧观”、张庚的“演员艺术中心论”等章节,更是以往现代戏剧研究中很少涉及到的话题。

胡星亮《二十世纪中国戏剧思潮》(江苏文艺出版社,1995年)最突出的特征是研究“时空”的扩展,即一方面把话剧、戏曲和歌剧都纳入了研究范围,另一方面“打通”近代、现代和当代。在这个宽广的范围内,该书梳理的“戏剧思潮”,其实着眼于中国戏剧文化及理论现象,如国剧运动、戏曲现代化、斯坦尼体系的实践等等。

在现代戏剧文体类型的研究中,喜剧研究始终占有一席之地。早在30年代,就有过熊佛西《论喜剧》、朱光潜《笑与喜剧》、马彦祥《喜剧论》等关于喜剧的专门研究。八九十年代以来,更在原来偏重意在揭露的讽刺喜剧,如陈白尘、袁俊的作品而外,另有相当大的拓展,在喜剧类型、喜剧理论及观念,乃至喜剧文学史各层面都有不错的成绩。

张健是中国现代喜剧的研究者,已陆续出版有《中国现代喜剧观念研究》(北京师范大学出版社,1994年)、《三十年代中国喜剧文学论稿》(河南大学出版社,1995年)和《幽默行旅与讽刺之门——中国现代喜剧研究》(中国人民大学出版社,1997年)。他的不少论述及见解都是具有开拓性的,如以“幽默的喜剧”、“讽刺的喜剧”和“风俗的喜剧”这一研究框架来讨论30年代的喜剧格局,对20年代末30年代初“胡也频模式”和“丁西林模式”幽默喜剧的分析,对王文显、宋春舫代表剧作的评论等。他的剧作家研究也达到了一定的深度。比如对李健吾的喜剧创作的论述,将其“艺术幻象说”的文艺思想与其喜剧观以及创作模式相映衬,得出的论点新颖而深刻。这一点也是张健喜剧研究最基本的思路与方法,即善于将对喜剧观念的剖析贯穿于对文学史的梳理及作家作品的评论理解中,是富有研究潜力的。

庄浩然《现代戏剧理论与实践》(福建教育出版社,1997年)应该说是一部论文集,一一论述了自王国维以来的戏剧诸家,包括宋春舫、田汉、鲁迅、夏衍、丁西林、欧阳予倩、熊佛西、李健吾、杨绛、陈白尘、曹禺等人的戏剧理论观念体系,其中绝大部分集中在喜剧方面,即便讨论曹禺,也还是关注曹

禹的喜剧美学思想,以及从悲剧到喜剧的倾斜。

胡德才《中国现代喜剧文学史》(武汉出版社,2000年)是一部用文本细读的个案研究方式写成的喜剧文学史,不重“史”的完整梳理,而试图以戏剧家及其作品为观察点“串连”起史的线索。选取了胡适、陈大悲、丁西林、余上沅、熊佛西、欧阳予倩、王文显、袁昌英、宋春舫、李健吾、杨绛、陈白尘、老舍等数位戏剧家的作品为研究对象,是一部较为全面的文学史著作。

现代戏剧史方面,陈白尘、董健主编的《中国现代戏剧史稿》(中国戏剧出版社,1989年)和黄会林的《中国现代话剧文学史略》(安徽教育出版社,1990年)是两部开拓性的著作。尤其是《中国现代戏剧史稿》,作为第一部中国现代话剧史,其树立的论述框架对后来的话剧史具有一定的示范意义,该书对剧作家的梳理是非常全面的,不仅田汉、曹禺、夏衍等列为专章,欧阳予倩、郭沫若、熊佛西、丁西林、洪深、陈白尘、李健吾、阿英、于伶等列了专节进行评述,同时还对袁牧之、宋春舫、王文显、徐訏、陈楚淮、白薇、师陀、柯灵等以往被忽略的作家一一论列。葛一虹主编的《中国话剧通史》(文化艺术出版社,1990年)则不同于一般戏剧文学史,而“以突出运动史为特色,侧重于剧团兴衰、运动演迭、戏剧论争、戏剧教育等,话剧文学则置于附属的地位”。该书对30年代左翼戏剧运动的细致分析及对中国旅行剧社的舞台演出及其影响的讨论等,都显示出该书偏重运动史、戏剧团体发展史的特色。

## 注 释

- [1] 连载于《文艺周刊》第40、42、43、44期,1924年7月。
- [2] 1926年6月《晨报副镌》57期。
- [3] 载《光明》创刊号,1936年6月。
- [4] 载《光明》第二卷第8期,1937年3月。
- [5][9] 载《青年文艺》第一卷第4期,1944年。
- [6] 载《独立评论》第27号,1932年。
- [7] 载《文艺阵地》一卷5期,1938年6月。
- [8] 载《青年文艺》一卷2期,1942年。
- [10] 刘西渭《〈上海屋檐下〉》,收入《咀华二集》,文化生活出版社1942年。
- [11] 载《文学评论》1992年第4期。
- [12] 田本相、焦尚志《中国话剧史研究概述》,第12页,天津古籍出版社,1993年。
- [13] 载《文学评论》1991年第1期。
- [14] 载《文学评论》2000年第6期。
- [15] 《人民日报》“战地增刊”1979年第1期。



- [16] 《文学评论》1980年第2期。
- [17] 《新文学论丛》1983年第3期。
- [18] 《中国现代文学研究丛刊》1982年第1期。
- [19] 《中国现代文学研究丛刊》1982年第3期。
- [20] 《文学评论丛刊》第15辑。
- [21] 《戏剧艺术论丛》1980年第3辑。
- [22] 《杭州大学学报》1990年第1期。
- [23] 《社会科学辑刊》1992年第3期。
- [24] 《文艺报》1983年第7期,是为会林、绍武编《夏衍剧作集》4卷本所写的序。
- [25] 《戏剧》1987年第3—4期。
- [26] 《中国话剧研究》第4期,文化艺术出版社,1992年。
- [27] 载《文学评论》1993年第2期。
- [28] 《中国话剧研究》第8期,文化艺术出版社,1995年。
- [29] 《中国现代文学研究丛刊》1992年第1期。
- [30] 《中国话剧研究》第8期。
- [31] 《文学评论》2000年第4期。
- [32] 焦尚志《中国现代戏剧美学思想发展史》,第214页,北京:东方出版社,1995年。

## 第十七章

# 鲁迅研究的历史与现状

### 一 学术史的回顾

鲁迅研究萌蘖于民国初年。1913年4月,时任《小说月报》主编的恽铁樵在该刊第4卷第1号上发表鲁迅的文言小说《怀旧》,他对《怀旧》所作的十多处点评,成为鲁迅研究的起点。对鲁迅新文学创作最早的反应见诸于1919年2月的《新潮》第1卷第2号,傅斯年以“记者”身份撰写的《书报介绍》认为“《狂人日记》用写实笔法,达寄托的(Symbolism)旨趣,诚然是中国近来第一篇好小说”。上个世纪20年代前期论述鲁迅的文章大多收入台静农编选的《关于鲁迅及其著作》<sup>[1]</sup>中,该书是第一本鲁迅研究论文专集。从谭正璧的《中国文学史大纲》<sup>[2]</sup>开始,鲁迅真正进入文学史的叙述,谭氏高度评价鲁迅的创作,认为《呐喊》是“一部永久不朽的作品,很有地方色彩,而用笔冷峭暗讥,有特别风味”。

在30年代,鲁迅思想价值、艺术成就、文学史地位的研究都有了质的突破。代表这一时期鲁迅研究水平的是瞿秋白的《〈鲁迅杂感选集〉序言》和李长之的《鲁迅批判》。1933年,瞿秋白编选了《鲁迅杂感选集》<sup>[3]</sup>,在为该选集所作的“序言”中,他创造性地提出了从进化论向阶级论发展的鲁迅思想演变模式,对后世的研究产生了深远的影响,许多论著就是在他的认识框架下展开论述的。李长之的《鲁迅批判》<sup>[4]</sup>是第一部由个人写成的鲁迅研究专著,它探讨了鲁迅的人格心理特征及其与创作的关联,系统地展示了鲁迅的思想和创作演变之路,并从审美、艺术角度对鲁迅作品做精细分析。1937年10月,毛泽东在鲁迅逝世一周年纪念会上的演讲把鲁迅与孔子并举,称赞他为“新中国的圣人”<sup>[5]</sup>,这是“圣化”鲁迅的开端。本时期的重要事件还有20卷600余万言的《鲁迅全集》1938年8月在上海“孤岛”由复社出版,这

是首次以全集的方式出版鲁迅的作品,为广大研究者提供了充足、可靠的资料依据。

1940年,毛泽东的《新民主主义论》<sup>[6]</sup>从政治革命维度对鲁迅的价值进行评估,认为鲁迅是中国文化革命的主将,不但是伟大的文学家,而且是伟大的思想家和革命家。毛泽东这番界定对此后尤其是50年代以后鲁迅研究的发展路向有决定性的影响。巴人的《论鲁迅的杂文》也在1940年面世(上海远东书店出版),为第一部专门研究鲁迅杂文的专著,具有重要的学术价值。40年代研究鲁迅的著作还有欧阳凡海的《鲁迅的书》(桂林文献出版社1942年版)、林辰的《鲁迅事迹考》(开明书店,1948年版)等。本时期的鲁迅研究呈现出多种风格互补的状态:既有巴人、欧阳凡海等对鲁迅作品艺术的精细阐释,也有以毛泽东为代表的意识形态分析理路,还有林辰等学者的考据文章所显示的鲜明实证风格。

新中国成立后,鲁迅研究进入了一个新的时代。新政权在文化艺术领域加强了管理,鲁迅的思想和创作经重新诠释,成为国家意识形态的重要组成部分。政府投入大量资金出版鲁迅的著作,于1958年推出10卷本《鲁迅全集》,于1959年印行10卷本《鲁迅译文集》。同1938年版全集相比,新全集附有5800多条、54万字的注释,从而确立了官方对鲁迅作品的诠释框架。建国后17年的鲁迅研究在一些领域取得了显著的进展:以群的《鲁迅的文艺思想》(新文艺出版社,1957年版)首次对鲁迅文艺观进行系统的阐述;王瑶的长篇论文《论鲁迅作品与中国古典文学的历史联系》<sup>[7]</sup>就鲁迅创作同“魏晋文章”及古代小说艺术的渊源关系,进行了富有创造性的研讨;陈涌的论文《论鲁迅小说的现实主义》<sup>[8]</sup>以马列主义原理为指针,把鲁迅的小说提升到探索中国革命道路与革命力量的高度来廓大它们的重要政治意义,曾经产生广泛的影响;何其芳的《论阿Q》<sup>[9]</sup>一文针对当时盛行的把典型性等同于阶级性的文艺观,提出了阿Q精神胜利法在不同阶级人物身上都有所体现的新颖见解,显示了独立思考的求实精神。

反“右”运动以后,学术界极“左”风气越演越烈,鲁迅研究领域也出现不健康的倾向,具体表现在三个方面:一是以政治评判、阶级定性代替艺术感知和学理分析;二是用“索引派”的方法,在鲁迅作品中寻求政治上的“微言大义”,使本应富有活力的学术研究变成了枯燥的“注经”行为;三是牵强地拿鲁迅思想比附、图解历次政治运动的实用主义。“文革”时期,这种政治实用主义倾向恶性发展,鲁迅思想和作品成为各种势力用来推行自家“私货”、打击对立面的利器。本时期,一些葆有学术良知的学者在权力话语许可的

框架内做着普及鲁迅的工作,李何林是他们的代表,他在70年代中期曾撰写、出版了《鲁迅的生平及其杂文》(1973)和《鲁迅〈野草〉注释》(1975)等著作。

“文革”期间,大大小小的报刊上发表过数量惊人的有关鲁迅的文章,出版过为数不少的有关读物(目前还无精确的统计数字),但它们绝大多数是那个年代政治需要的产物。有关“文革”中的“鲁迅阐释”作为特定历史时期的精神文化现象,至今未见有较为认真的探讨。而“文革”前的鲁迅研究成果的数量是基本确定的。笔者据有关资料统计:新中国成立前,共发表鲁迅研究方面的论文、文章三千九百余篇,出版关于鲁迅的专著、论文集、传记及其他读物七十四部;中华人民共和国成立至1965年,共发表关于鲁迅的论文、文章四千一百余篇,出版关于鲁迅的专著、论文集、传记及其他读物一百一十九部<sup>[10]</sup>。目前还没有“文革”结束至今比较精确的统计数据,据笔者估计,这二十多年共发表关于鲁迅的文章、论文在一万四千篇以上,出版有关的专著、论文集、传记及其他读物六百多部。

历史的巨手终于翻过“文革”沉重的一页,70年代末以来,鲁迅研究步入一个崭新的历史时期。80年代初鲁迅研究的重要事件有二:其一是1981年人民文学出版社刊行了16卷本的《鲁迅全集》,新的全集在1958年版基础上增添了6卷,并添加了一万七千多条注释,提供了一个较为可靠的鲁迅作品文本;其二是1981年鲁迅诞辰100周年纪念活动,一年间,全国报刊共发表关于鲁迅的论文、文章三千余篇,著作六十多部。鲁迅研究更为活跃局面的形成还是80年代中期的事,那是一个特殊的时代:改革开放浪潮席卷着中国社会各个领域,国外各种新的文化思潮和文艺观念大规模地被引入中国,对现有的思想秩序和文艺格局形成强烈的冲击,以更新研究方法为核心的变革在文艺研究领域全面铺开。一些学者尝试运用新的方法来观照鲁迅的文本,吕俊华的专著《论阿Q精神胜利法的哲理和心理内涵》<sup>[11]</sup>超越传统的阶级分析话语,把精神胜利法作为变态心理现象来研究,揭示了阿Q典型形象丰富的心理内蕴。林兴宅的论文《论阿Q性格系统》<sup>[12]</sup>移用自然科学领域的系统论,从自然质、功能质、系统质三个层面,论述了阿Q典型固有的质的规定性,以及在不同时间、空间里它的典型意义的变数,把一个复杂、丰富的阿Q性格系统呈现于人们面前。

80年代中期的改革开放促成了新一轮思想解放局面的形成,许多一向被视为神圣的人和事成为价值重估的对象,鲁迅被当做文化偶像膜拜的权威也受到质疑。1985年,《青海湖》杂志第8期上刊载了邢孔荣的《论鲁迅

的创作生涯》，对鲁迅的创作做了整体的否定，认为“失败的历史小说、非文学创作的《朝花夕拾》、应时的杂文、生涩的译作，表明鲁迅先生艺术创造力的衰退”。该文面世后，在社会上引起轩然大波，史称“《青海湖》事件”。邢孔荣的看法是站不住脚的，不少研究者心平气和地对他的文章进行反批评，显示了学术理性的回归。但是，仍然有一部分学者在论辩中对邢孔荣的文章做上纲上线的批判，把学术问题当作政治问题来深究，流露出“文革”大批判的遗风。

“鲁迅与中国现代文化名人”学术座谈会，多数学者达成共识：在新的历史条件下，重新评价鲁迅与同时代文化名人的论争是必要的。但在如何评价上产生了分歧，有人把鲁迅对“右翼”文化名人的批评分为几类：当时正确，现在还正确的；当时正确，现在不那么正确了；当时就不对，今天更要不得的<sup>[13]</sup>。从上述言论中，不难感到研究者试图一分为二地重评文化史公案的良苦用心。但遗憾的是，这些学者讨论问题时仍然沿用着旧的思维方式。如有的学者所言“结论变了，表面的评价标准变了，可是研究角度和思维方法并没有变”，即“借用的仍然是政治思想的标尺”，这就“近乎人事处长的政治鉴定，而不是文学史家的学术研究了”<sup>[14]</sup>。

1989年的政治风波冻结了前此十年鲁迅研究领域的活跃局面。90年代初鲁迅研究的停滞有以下体现：首先是表态性的应景文章增多，鲁迅研究的水准有所下降；其次是“大批判”类文章似乎又颇有市场；再次是低水平地重复论述一些已经基本得到解决的问题——如鲁迅的爱国主义精神、鲁迅的改革思想、鲁迅的辩证思维、鲁迅与中国共产党的关系等。不过，90年代初的鲁迅研究还是有了新的转机：一是重视对文本的重读、细读，这恐怕是80年代后期倡导“重写文学史”的后果；二是开始重视文本形式要素的分析。

进入90年代中后期，鲁迅研究面临着新的挑战。与90年代初相比，来自政治的压力已减轻；挑战的主要方向有三：经济的、文化的和文学内部的。

自90年代中期起，中国市场化步伐日益加快，市场理念和市场逻辑向社会各个领域渗透，消费型文化占据了绝大多数的文化空间，精英文化退缩至边缘地带以求生存，一时间，人们惊呼“人文精神的危机”。在这样的形势下，鲁迅研究有些步履蹒跚。在1994年12月南京召开的“世纪之交话鲁迅”研讨会上，有学者用“四难两少”来概括当前鲁迅研究的窘况：“四难”指的是研究课题立项难、著作出版难、论文发表难、召开学术会议难；“两少”是指研究者越来越少、读者越来越少<sup>[15]</sup>。因之，学者们感慨鲁迅研究受到

冷落。然而,50年代以来鲁学的繁荣在很大程度上属于“虚假的繁荣”;而如今鲁学的趋冷,恰恰表明它告别了过往的虚华与浮躁,正朝着圆熟、理性的更高境界发展,滚滚商潮冲刷着石头与泥沙,水落而石出,真正坚实的人文研究将凸显自己的挺拔。因此,市场社会既向鲁迅研究提出了挑战,又给它提供了证实自身生存力的机会。

对当今鲁迅研究更为严峻的挑战来自文化保守主义思潮。90年代初以来,特殊的意识形态氛围驱使部分知识分子做出告别80年代开放型文化的选择,回归本土传统以抵御西方,一时间,“国学热”、“儒学热”兴起,文化保守主义者向以鲁迅为代表的“五四”新文化传统发出挑战。有人声称,“对传统的反叛是‘五四’文化运动留给知识阶层的最有特色的遗产,同时也开始了激进主义横决天下的历史”<sup>[16]</sup>。另有人持“第三世界文化理论”和“东方主义理论”,非难鲁迅等“五四”启蒙思想家的改造国民性追求,认为表现国民劣根性的作品“往往显得不切实际,激进而脱离‘国情’,而且有着‘西化’的嫌疑”<sup>[17]</sup>。对此,鲁迅研究界做出了回应,李新宇的《面对世纪末文化思潮对鲁迅的挑战》<sup>[18]</sup>是近年回应文章中理论水平较高、辩护比较到位的一篇,文章认为,中国的文化保守主义者借重诸种时新理论抵制欧洲(西方)中心论,主张文化的民族特色,本也无可厚非;但以“民族性”排斥“现代性”,便越过了真理的雷池。

对鲁迅的另一种挑战来自文学创作界。1998年5月,青年作家朱文、韩东设计了题为《断裂》的问卷,其中第7题为“你是否以鲁迅作为自己写作的楷模?你认为作为思想权威的鲁迅对当代中国文学有无指导意义?”据韩东统计:92.8%的作家不以鲁迅为自己的写作楷模;91%的作家认为鲁迅对当代中国文学无指导意义<sup>[19]</sup>。比这统计数字更具刺激性的是韩东的“高论”：“鲁迅是一块老石头。他的权威在思想文艺界是顶级的,不证自明的。即使是耶和華人们也能说三道四,但对鲁迅却不能够。因此,他的反动性也不证自明。对于今天的写作而言,鲁迅也确无教育意义。”<sup>[20]</sup>这份问卷的统计结果和韩东的“高论”似乎把鲁迅否定得差不多了,其实事实未必尽然。从56份答卷的具体内容看,近百分之五十的作家程度不同地对鲁迅表示了好感、敬佩,他们反感的是把鲁迅当作权威并且去指导他们的写作,他们对鲁迅的“被歪曲”、“被利用”十分痛心。韩东在问卷后所附的“说明”中坦言,他们是“针对现存文学秩序的各个方面以及有关象征符号”设计这份问卷的<sup>[21]</sup>,看来,他们是把鲁迅当做现存文学秩序的象征符号来批判的,其本意未必是要推倒鲁迅本人。王朔对鲁迅的评价也可作如是观,他在《鲁迅的悲

剧》中透露:他从小所了解的是“那个又高又大又全几近成神成圣的鲁迅,他是毛泽东之外唯一不能碰的神,谁招了他谁倒霉”;“后来明白了点,鲁迅被弄成棍子和垃圾筒是有点冤,与他本身基本无关。”<sup>[22]</sup>王朔虽然对鲁迅说过一些昏话、浑话,但他到底还明白鲁迅本人与后来被神化的文化偶像有区别。

葛红兵对鲁迅的议论才真正算得上是“苛评”。在那篇《为二十世纪中国文学写一份悼词》<sup>[23]</sup>里,他用法官断案的口吻,从“道德”和“文章”两方面来审判鲁迅。不去仔细阅读鲁迅的原著,仅仅凭某些畅销书的二三手材料,便匆忙对鲁迅的为人和文章下断语。

2000年5月,“鲁迅研究热点”学术讨论会在京召开,来自全国各地的六十多位学者针对近期媒体上发布的“苛评”鲁迅的言论和文化保守主义的挑战进行研讨,这些发言稿刊载在《鲁迅研究月刊》2000年第7期上。与会者普遍认为,近期社会上一些人发表对鲁迅尖锐的批评意见,应该算是正常的思想现象,专业研究者不必过于计较某些不恭的言辞,不必急于提“保卫鲁迅”的口号;否则,可能会造成对真理认识的阻塞,会形成新的“话语霸权”。当然,这并不意味着要苟同对鲁迅的各种批判性言论,学者们还是就文化界保守主义者和“苛评”一族挑战鲁迅的学术背景、社会心理及其文化资源等方面做了具体深入的探讨。孙玉石认为,在鲁迅被接受的历史进程中,“始终存在着一个超世俗的神圣化与反神圣的世俗化之间的矛盾运动过程”,近年来对鲁迅的各种批评,就是“反神圣的世俗化过程中的一种必然”<sup>[24]</sup>。王富仁觉得,“文革”以后,“政治家不象以前那么保护鲁迅了,人们可以说说他的坏话了,就有人反以为人人都应该说他的坏话,不说他的坏话好像就是思想不解放、没有说自己的真心话一样”<sup>[25]</sup>。

鲁迅研究者与文化保守思潮、“苛评”一族的抗辩仍在继续当中,相信高水平的对抗将会撞击出一个更为廓大的学术空间,从而为形成群落密布、结构合理的学术生态体系创造更为有利的条件。

## 二 学术梯队的代际衔接与研究的阐释系统

其实,从80年代初起,鲁迅研究业已形成相对平衡、稳定的学术生态系统:首先是建立了衔接紧密、环环相扣的学术梯队;其次是多种阐释系统在相互竞争、相互促动中不断开辟着自己的生长空间。

新陈代谢是不可抗拒的自然规律,但学术研究的发展有赖于代际链条

的紧密衔接。新时期以来,鲁迅研究界形成了四代学者相依相存的有序性。第一代学者中自解放前就开始接触鲁迅的艺术文本,在80年代仍笔耕不辍,做出了重要贡献的有王瑶、唐弢、李何林、林辰、孙用、王士菁、陈涌、薛绥之、孙昌熙、单演义等,钟敬文、任访秋、田仲济、戈宝权、贾植芳等在其他研究领域成绩卓著的学者也在本时期鲁迅研究领域做出了不凡的成绩。第一代学者出生、成长的环境使他们拥有对现代文化氛围的切身感受,从而更容易走进鲁迅丰富复杂的精神世界,并且对有关的史料了然于心。第二代鲁迅研究者基本上是在五六十年代的高校接受苏联模式的文学教育,他们获得了唯物史观和辩证法思维方式,形成规范严谨的治学风格。第二代学者中的孙玉石、王得后、林非、陈漱渝、袁良骏、朱正、彭定安、陈鸣树、吴中杰、鲍昌、许怀中等长期耕耘于鲁迅研究领域,获得丰硕的学术收成。介于一、二代学者之间的王景山、林志浩等,以及同时从事其他领域研究的乐黛云、严家炎、刘再复、范伯群、刘中树等也为鲁迅研究奉献了自己的辛勤和汗水。第三代鲁迅研究人员中的佼佼者大多是1978年恢复研究生招生后培养的第一批硕士、博士,他们的年龄跨度较大,其中像钱理群、王富仁、杨义等人在“文革”前就已经完成或开始接受高等教育,在随后的动荡年代里经历诸多磨难,因此,他们的鲁迅研究熔铸了自身丰富的生命体验,与现实人生有着密切的血肉关联;这之外还有林贤治、王乾坤、孙郁、王晓明、张梦阳、李春林、朱晓进、陈方竞等从80年代前期起步的中年学者。第四代的主体为八九十年代获得现代文学硕士、博士学位,目前处于三四十岁年龄段的青年学人。80年代后期以来,他们陆续在学界崭露头角,成为鲁迅研究界的生力军,其中已经取得实绩的有汪晖、吴俊、高旭东、高远东、薛毅、张福贵等。他们在改革开放年代接受系统的文学教育,普遍拥有良好的外文基础,能及时吸收国外的新观念、新方法,具备鲜明的创新意识。

对四代鲁迅研究者的上述划分只是相对意义上的代际勘界。实际上,四代学者之间存在着由师生、学友之谊和因学术风格互相交叉而形成的复杂关联;并且在学术积累上形成了代代相传的递进关系:正因为有第一代学者对鲁迅史料所做的广泛辑录、精心考证,第二代学者对鲁迅思想、创作进行理论的概括和提升才有了可靠的依据;而第三代学者经由鲁迅研究来批判现实和参与现代人文精神的重建,又是以第二代学者对鲁迅所做的理论性思考为基础的;同样,若没有第三代学者无畏地冲破一个又一个精神禁区的开拓,第四代学人就未必能上升到对鲁迅本体层面的研究。而且每一代研究者也正是在和另几代人的相互参照中展示了自己的优势和特色,同时



又显露了自己的弱点和局限。21世纪在召唤着第五代鲁迅研究者的出现,这一代学人应在汲取前几代研究智慧的基础上,超越以往的种种局限,争取在新世纪为鲁迅研究开辟新的境界。

把代际比较的纵向视角转换为对鲁迅研究生态群落的横向观测,会发现研究领域内存在着三大阐释系统,即:主流意识形态的、学院的、民间的阐释系统。早在毛泽东的《新民主主义论》中,用主流意识形态来阐释鲁迅的基调就已经确定(即三个“伟大”的定位),共和国成立后,政治家和政治家型的学者更是竭力把鲁迅研究纳入国家意识形态的整体建构中,他们主要从文学与政治关系的层面评估鲁迅的成就和影响,因此,更多地阐述鲁迅在中国革命中的地位和贡献,突显其作品的革命内涵和政治意义。该阐释系统的代表性人物有瞿秋白、毛泽东、冯雪峰、胡风、周扬、陈涌、李希凡等。鲁迅是关心时政的作家,他本人在研究魏晋士人的“风度”和心态时,就很重视结合当时的政治环境进行分析。因此,从政治层面来探讨鲁迅的思想和创作,不失为一种简单明快的分析角度,在鲁迅研究的过去、现在和未来,都会作为诸种阐释系统的重要一“格”而存在。但问题是80年代以前,政治阐释系统总是凌驾于其他阐释系统之上,甚至以这一系统排斥、取代其他系统,显示出了鲜明的排他性。事实已经反复表明,在鲁迅研究中以政治实用主义的态度进行庸俗社会学的阐释,必然招致人们对鲁迅的误解、反感,从而使鲁迅研究蒙受损失。

还存在着这样一种情形:部分文化人尤其是少数作家力图超越现有的认识框架和专业体制,从个体的生存境遇出发去体认鲁迅,这种体认可以算是特殊的民间解读——其中有创造性的读解,也不乏“误读”。在创作界,张承志、张炜追认鲁迅为他们“抵抗哲学”的先驱,抨击当下人文精神的“堕落”;邵燕祥、公刘以杂文为利器,批判社会生活中的种种丑陋、腐朽现象,承续着鲁迅开辟的关怀民瘼、干预现实的现代知识分子精神传统;李锐、何满子、谢泳等作家都对鲁迅做出过独异于时俗之见的阐释;即使是王朔对鲁迅的“误读”,也比一些人云亦云、空洞枯燥的专业论文更为活泼。在新闻出版界,林贤治、孙郁、房向东等人对鲁迅的解读也别具特色。林贤治的传记《人间鲁迅》<sup>[26]</sup>不仅是此类书中篇幅最长的一部(86万字),而且也一反现代作家(特别是鲁迅)传记呆板枯燥的写法,以灵动的散文笔调,抒写作为“人之子”的鲁迅的人生际遇,叙述他在由爱与恨、情与仇、生与死织就的情感巨网中的挣扎与突围,写活了他的喜怒哀乐、七情六欲。《人间鲁迅》突出的贡献是祛除了笼罩在鲁迅周遭的“神圣性”,还原了鲁迅的世俗面貌,从而缩短了

人们与鲁迅的心理距离,因此,该书受到读者普遍的好评。孙郁在 90 年代初由鲁迅研究专业人员变成新闻从业人员,在业余状态下撰写、出版了《20 世纪中国最忧患的灵魂》、《鲁迅与周作人》、《一个漫游者与鲁迅的对话》、《鲁迅与胡适:影响 20 世纪中国的两位智者》四部关于鲁迅的书<sup>[27]</sup>。从这几部书来看,孙郁试图通过与学院派风格保持必要的距离来确立自己的学术个性,其个性具体体现为:感悟重于思辨,体验多于推论,同研究主体的心灵对话胜过对具体文本的精细阐释。这种个性在《一个漫游者与鲁迅的对话》中得到充分的展现:此书设置了两个角色——漫游者(“我”)和鲁迅(“你”,而非“您”),通过“我”与“你”之对话关系的建立,消解了横亘于主体和对象之间的隔阂,从而达致心灵的沟通。该书的确为人们直接进入鲁迅的心灵世界提供了导引,因而受到普通读者的欢迎。从业于出版界的房向东近年也著有《鲁迅与他“骂”过的人》和《鲁迅:最受污蔑的人》两部畅销书<sup>[28]</sup>。民间式阐释缩短了鲁迅与民众之间的心理间距,有利于鲁迅精神的广泛播扬,但也存在着阐释过分主观随意、材料引证不科学等缺陷。

自然,对三个鲁迅阐释系统的划分是相对的,换言之,它们之间也存在着变通性:作为对学术史的回顾,本文自然要把更多篇幅放在学院派对鲁迅的阐释上。该阐释系统中比较引人注目的有思想史、精神心理学、文化学、比较文学、文本形式等分析体系。

从思想史的角度观照作为现代重要思想家的鲁迅及其创作,一直是鲁迅研究史上的基本学术路向。80 年代初,以鲁迅思想的“发展”为研究对象的专著至少出版了五十种,除了在某些局部问题上有所创新外,它们基本是在瞿秋白和毛泽东三四十年代开创的研究格局内做文章。这些专著普遍存在着这样的学术局限:一是几乎完全把鲁迅思想的变化以及近现代思想史的演进与政治史的历史进程等同起来,鲁迅思想中的重要范畴淹没于政治概念、革命话语之中,因此丧失了思想史研究的独立性;二是对唯物史观做了机械、僵化的理解,先验地设定鲁迅后期思想比前期思想要成熟、进步,因此,鲁迅思想从前期到后期的“发展”就成了由低到高、由幼稚到圆熟的进化,在如此简单化的“发展”观观照下,鲁迅思想的完整性、复杂性都逸出了研究者的视阈。

### 三 近期的代表性成果

80 年代中期,超越政治化模式的鲁迅思想研究在王富仁的博士学位论

著《中国反封建思想革命的一面镜子——〈呐喊〉〈彷徨〉综论》<sup>[29]</sup>中得到了实现。王富仁是比较早地提出“回到鲁迅那里去”主张的学者，他以及他的同道们把重塑鲁迅启蒙思想家形象当作自己学术研究的追求。王富仁指出，鲁迅对现代中国的最大贡献在于其改造国民性的思想革命诉求，以及对各种文化现象的解剖和批判，因此，与其说鲁迅的创作是中国现代政治革命的镜子，不如说是中国现代思想革命的镜子。以此为切入点，王富仁向鲁迅研究的政治话语系统提出质疑，他认为随意将鲁迅作品的内涵与毛泽东的政治判断挂钩是不合适的。王富仁的论点招致部分同行的批评，他们认为，王富仁把思想革命与政治革命做截然划分是站不住脚的；有人甚至发挥道：王富仁的研究“已经从根本上离开了马克思主义的轨道”，“用他的‘研究系统’去代替‘旧的研究系统’，实际上是对三十多年来马克思主义研究传统的根本否定，也是对马克思主义本身的根本否定”<sup>[30]</sup>。开展正常的学术争鸣是学科建设所需要的，但像上述对争鸣对象的论点进行上纲上线的批判，对学科建设往往弊大于利。淡化鲁迅在政治革命中的作用，突出他作为中国现代启蒙思想家的重要性，并非是王富仁们学术上的失误，其实倒是他们的贡献；他们的局限在于：因过多地集中精力于对“思想家”鲁迅的分析，而怠慢了对“文学家”鲁迅的感受和阐释，这一缺点要在比他们更年轻的学者那里才能得到纠正。不管怎么说，王富仁的思想革命分析系统、他的“镜子说”，在鲁迅研究史上还是创造了新的范式，对后来的研究道路产生了重大的影响。王富仁在此后还陆续出版了《先驱者的形象》、《历史的沉思》、《中国鲁迅研究的历史与现状》<sup>[31]</sup>等著作，继续为鲁迅研究贡献着学术精品。

进入90年代后，从思想史角度对鲁迅研究做出新拓展的是王乾坤。王乾坤原来操持的是哲学专业，因对鲁迅发生兴趣而“闯”入鲁研界，发表了一系列论文，出版了《由中间寻找无限》、《鲁迅的生命哲学》<sup>[32]</sup>两部专著。在第一部专著的《导论》中，王乾坤指出，“要使鲁迅研究避免庸俗社会学的厄运，必须有一个总体结构性的把握”。王乾坤就对世界的本体认识、思维方式和价值观等方面对鲁迅做这种“总体结构性”的阐释。他认为：“中间物”是鲁迅思想的轴心概念和生命哲学的本体；鲁迅是一位具有独特思维方式的思想家，他的思想不是诉诸于概念系统，而是形之于感性的文学符号（意象）。因此，王乾坤在《由中间寻找无限》中放弃了研究思想史的常规路数，而是以鲁迅大量的事实经验为材料，分析其价值判断，进而理出其价值系统；在《鲁迅的生命哲学》里，他以“中间物”为基点，在自由与“他由”、自律与

他律、生与死、爱与苦难、光明与黑暗的张力场中,对鲁迅的生命哲学做了充分的阐释。王乾坤所拥有的哲学专业背景和视阈使他能够胜任对鲁迅思想做“结构性还原”的工作,他的上述论著是迄今为止对鲁迅思想比较到位的本体化论证。

自觉运用心理学原理分析鲁迅及其创作是80年代初才开始的。当时,弗洛伊德、荣格等人的现代心理学说大量被译介到中国,一些具有创新意识的学者及时地运用它们阐释文学问题。在鲁迅研究领域,吕俊华率先借用变态心理学分析阿Q典型(前文已有评述)。80年代中期以后,移用现代心理学原理分析鲁迅的创作渐渐成为基本的阐释路径。在90年代,出现了多部分析鲁迅创作心理的专著。吴俊在博士学位论文基础上出版了专著《鲁迅个性心理研究》<sup>[33]</sup>,该书借重现代精神分析学说,阐释了鲁迅的负罪感、虚无意识、被虐和攻击心态、性爱心理以及暮年意识,进而揭示出在传统文化和现代文化的冲突背景下,鲁迅心理世界、人格素质的构成和特点。该书所论及的上述心理范畴过去一向被当做鲁迅精神世界中的“消极阴暗面”而处于被遮蔽的状态;经过不懈的努力,吴俊出色地完成了如下的论证:鲁迅心理的“消极阴暗面”正是他成为一个民族文化伟人所要付出的沉重代价和所要承担的精神痛苦。这样的论证大大拓宽了鲁迅心理世界的版图,有助于人们更为全面地认识鲁迅的精神人格。另一位青年学者皇甫积庆的专著《情结·文本——鲁迅的世界》<sup>[34]</sup>吸收文化人类学和原型批评的新成果,对鲁迅的心理情结及其文本的基本原型做了深入阐释。

但是,精神分析学和原型批评毕竟是属于西方心理学科的理论体系,跨文化、跨学科地把它们直接移用于鲁迅研究中,往往未能顺利地实现理论与研究对象的对接,相比之下,一些虽没有直接借用西方现代心理学术语,但同属探询鲁迅心灵秘密的论著倒是显示出了成熟的学术品格,这方面的代表作有钱理群的《心灵的探寻》和汪晖的《反抗绝望——鲁迅的精神结构与〈呐喊〉〈彷徨〉研究》等。

钱理群的《心灵的探寻》<sup>[35]</sup>(下称《探寻》)的重要价值首先体现在它对延续了数十年的鲁迅研究叙述语式的调整。它致力于对鲁迅作为一个个体生命的情感、性格、心态和思维方式的把握,这样,对鲁迅的“民族英雄”叙述就转变为关于一个独特生命个体的叙述,仰视型研究视角就相应调整为平视型视角,研究姿态也由“颂圣”变为“对话”。《探寻》对鲁迅研究的另一突破体现在它的研究方法上,从鲁迅作品中惯用的词语入手,找出作家独特的单位意象、单位观念,然后,对单位意象、单位观念进行多层次的开掘,揭示

其丰富内涵,把握作家独特的精神世界与艺术世界。《探寻》遵循的是文本一意象(观念)一体验的路径,摒弃那些先验的观念和前提,通过对作家及其文本的诗性观照,更真实地逼近了鲁迅的精神世界。自然,从任何角度、以任何方法观照鲁迅都可能共存着优势与短处,著者在《探寻》的《引言》中所提的“我之鲁迅观”和“回到鲁迅那里去”似乎是两个互为悖论的命题:前者突出的是研究者的主体性,后者强调以研究客体为出发点。如何在主体和客体的张力结构中获得平衡,是《探寻》以及所有学术研究面临的难题。《探寻》之后,钱理群继续着鲁迅研究工作,其90年代的成果主要收集在《话说周氏兄弟——北大演讲录》、《走近当代的鲁迅》和《鲁迅研究十五讲》<sup>[36]</sup>几部著作中。

汪晖的《反抗绝望——鲁迅的精神结构与〈呐喊〉〈彷徨〉研究》<sup>[37]</sup>为他的博士学位论著。汪晖认为,鲁迅的精神和文本是由诸多自相矛盾的观点、情感构成的,这些矛盾点在不同时期虽有消长,但同时共存和发展,构成了鲁迅悖论式的精神张力结构;而鲁迅对自身的悖论性精神结构有着深刻的内省和自知,因之形成了他独特的“历史中间物”意识。汪晖认为,“历史中间物”标示的不仅是鲁迅个人所处的历史位置,而且是他深刻的自我意识,是他把握世界的具体感受方式,当鲁迅以这样的眼光观照历史和社会时,其艺术世界的精神结构、情感方式、风格语式等都表现出了矛盾、复杂的特点。因此,种种试图把鲁迅思想和艺术纳入某种有序的、统一的过程,以证明某种本质的、必然的规律的做法,都是对鲁迅丰富复杂的精神世界的简化和“误读”。在《反抗绝望》中,汪晖坚持用鲁迅特有的概念体系来观照鲁迅的精神和文本,弃绝了以外在于鲁迅本体的意识形态概念阐释鲁迅的做法。在具体研究方法上,他告别了从观念到文本的传统路数,以自己对于鲁迅文本的感知和体悟为原点,再做富有思辨力的阐释。汪晖以同传统的鲁迅研究决裂的方式,标示出自己鲜明的学术个性。作为对鲁迅的“中间物”意识有着深刻体味的学人,汪晖对自己鲁迅研究的局限有着清醒的认识,在第二部专著《无地彷徨:“五四”及其回声》<sup>[38]</sup>的《自序》中,他坦陈《反抗绝望》未能对鲁迅晚年思想做详细考察,以及未能就鲁迅精神结构的独特性在中国近代史上的意义及其对后世的影响展开论证的缺陷。汪晖后来虽转向现代思想史的研究,但鲁迅及其创作始终没有离开过他的视阈,《无地彷徨》和《死火重温》<sup>[39]</sup>等著作都收录了他的鲁迅研究成果。90年代鲁迅研究精神、心理分析体系中值得注意的著作还有王晓明的《无法直面的人生——鲁迅传》、张梦阳的《阿Q新论——阿Q与世界文学中的精神典型问题》、王彬彬

的《鲁迅的晚年情怀》、王家平的《鲁迅精神世界凝视》<sup>[40]</sup>等。

伴随着文化热在 80 年代中期的升温,以文化学视角研究鲁迅成为一个新的分析系统,大批相关的论文和专著相继面世。金宏达的《鲁迅文化思想探索》<sup>[41]</sup>在广泛的社会历史背景下,探讨了鲁迅文化思想的形成、发展过程和横向的体系构成及其特点,成为鲁学史上首部比较系统地阐释鲁迅文化观的专著。林非的《鲁迅和中国文化》<sup>[42]</sup>从鲁迅“论中国传统文化”、“论启蒙主义”、“论‘人’的命题”、“论国民性”、“论中国新文化建设”五个部分,试图建构起鲁迅文化思想的整体框架。郑欣森的《文化批判与国民性改造》和《鲁迅与宗教文化》<sup>[43]</sup>分别以“国民性”和“宗教”为基点,讨论鲁迅的文化思想,后一部书为目前仅见的鲁迅宗教文化思想的专论,具有较高的学术价值。《世纪之交的文化选择——鲁迅藏书研究》<sup>[44]</sup>是由陈漱渝主编、鲁迅博物馆鲁迅研究室人员集体撰写的专著,该书对鲁迅所藏古今中外涉及文学、艺术、哲学、心理学、政治学、史学、自然科学等诸多领域的书籍进行分门别类的研究,从中追寻鲁迅文化结构的原始资源。从文化学角度立论的鲁迅研究专著还有高旭东的《文化伟人与人化冲突》、张福贵的《鲁迅文化选择的历史价值》<sup>[45]</sup>等。需要指出的是,由于对鲁迅做文化学的分析是 80 年代中期“方法论热”中的一个热点,因此不可避免地带有“时尚化”学术的局限,许多论者在“文化”概念的内涵和外延都还不确定之时就进入课题,不考虑文化视角与研究对象是否适用,难免会造成“泛文化化”的弊端。

二十多年来以鲁迅文化思想为论域的专著中,内容坚实、分析到位的并不多见,比较值得关注的有两部专著。一是朱晓进的《历史转换期文化启示录——文化视角与鲁迅研究》<sup>[46]</sup>。该书的上编全方位地探讨鲁迅的文化观,尤其是对鲁迅的语言文化观、宗教文化观的把握显示出论者的功力。下编的研究更有特色:论者把鲁迅及其创作当作中国现代历史转型期的一种文化现象,从分析鲁迅独特的思维方式、心理结构、精神气质和知识体系等方面入手,试图解开鲁迅成为历史转型期文化巨人的“密码”。目前,多数论著揭示的是鲁迅作为文化巨人的“已然”状态,朱晓进在此展示的是鲁迅“成长”过程当中促使他成为文化巨人的性情才学条件,把一个更加真实的文化形象展示于人们眼前。在研究过程中,朱晓进注意使历史反思落实到了现实关怀的实地上。但对鲁迅研究的“当代性”过度突出,就会跌入实用主义的泥潭,所以还需掌握好分寸。

二是陈方竞的《鲁迅与浙东文化》<sup>[47]</sup>。新时期讨论鲁迅与传统文化关系的论文和专著为数甚多,但主要围绕着鲁迅对儒、道、释的批判、鲁迅同清

末思想文化界的关联等为数甚少的论题做着重复性研究。陈方竞独辟蹊径,给自己设定了“寻求鲁迅与中国传统文化之间的中介”的研究目标。他认为该中介就是鲁迅的“故乡文化”,而“故乡文化”呈现为“现实文化”和“历史文化”两个层面,鲁迅对故乡“现实文化”总体上是否定的,他择取的是故乡“历史文化”,即“古越文化”的传统;古越文化又有“浙东文化”和“浙西文化”之分,感召着鲁迅的是“浙东文化”传统。经过如此层层剥离,“鲁迅与浙东文化”的论题就水到渠成地推到前台。在学风日显空疏的学界,陈方竞的实证精神实在难能可贵。

比较文学分析系统也是 80 年代以来鲁迅研究中的一个重要组成部分。首先从区域来看,鲁迅与日本文学、俄国文学的关系得到比较充分的展开。论述鲁迅和日本文学关系的专著有刘柏青的《鲁迅与日本文学》、彭定安主编的《鲁迅:在中日文化交流的坐标上》<sup>[48]</sup>,以及程麻的《鲁迅留学日本史》和《沟通与更新——鲁迅与日本文学关系发微》<sup>[49]</sup>等。其中程麻的研究比较有特色,《鲁迅留学日本史》以“教育”为基点,纵向梳理鲁迅留日 7 年所受的日本文学、文化的影响。《沟通与更新》则探讨了夏目漱石、厨川白村、白桦派作家、日本随笔和普罗文学对鲁迅思想和创作的深层影响,并通过考察日本在沟通鲁迅(及中国文学)与西方文学的“桥梁”作用,探讨了中介环节在文学传播中的重要性、文学影响的时空统一性等比较文学的理论问题,是同类著作中理论色彩较浓的一部。论述鲁迅与俄国文学关系的专著有韩长经的《鲁迅与俄罗斯古典文学》和王富仁的《鲁迅前期小说与俄罗斯文学》<sup>[50]</sup>。王富仁的专著既宏观地考察了俄罗斯文学精神对鲁迅创作的影响,也辨析了鲁迅与果戈理、契诃夫、安特莱夫、阿尔志跋绥夫等作家的内在关联,并对俄罗斯文学影响与鲁迅小说的民族性、独创性的关系做了创造性的论证。鲁迅与其他国别文学的关系已引起研究者的注意。高旭东的《鲁迅与英国文学》<sup>[51]</sup>为此论域中的首部专著,该书指出,吸引鲁迅的是被英国主流社会贬为“恶魔”的拜伦等作家及其作品的“恶魔的美”,鲁迅“恶”的文学观有着其英国渊源,鲁迅通过吸取拜伦等人的“恶魔性”,对中国传统善的“无邪”的文学做了否定。鲁迅与其他国别文学关系研究中值得注意的论文有:姚锡佩的《鲁迅探求的意大利文学新源》、《鲁迅采撷美国文化的价值取向》<sup>[52]</sup>等。遗憾的是,对于曾对鲁迅产生过重大影响的东欧文学的研究远远没有到位,只有孙席珍的《鲁迅与东欧文学》、袁荻涌的《鲁迅与波兰文学》<sup>[53]</sup>等为数不多的论文。

其次,从论述范围来看,既有从总体上研究鲁迅与外国文学关系的,也

有就鲁迅和外国某一作家的关系做专论的。前者以戈宝权的专著《鲁迅在世界文学上的地位》和《〈阿 Q 正传〉在国外》<sup>[54]</sup>为代表,戈宝权的两部书在比较文学分析系统中别具一格:以往论著讨论的主要是鲁迅如何接受外来文学的影响;戈氏的研究表明,鲁迅以自己非凡的创造力在世界范围内获得了广泛的承认,并对某些国家的文学创作产生了一定的影响,鲁迅的出现标志着近世中外文学的交流由单向的输入,变成输入与输出并存。关于鲁迅的《狂人日记》与果戈理同名小说的对比,是这时期产生了最大数量成果的比较文学论题,但遗憾的是这些文章基本都未能在前人的基础上有所创新。关于鲁迅与尼采关联的探讨也差不多,多数文章在做着低水平的重复研究,像王元化 30 年代末写的《鲁迅与尼采》那样富于原创、文采斐然的论文几乎见不到了。李春林的《鲁迅与陀斯妥也夫斯基》<sup>[55]</sup>是目前国内仅有的对鲁迅与外国单个重要作家做比较的专著。该书通过对陀斯妥也夫斯基和鲁迅两位“灵魂的伟大的审问者”精神结构、艺术表现的多方位比较,推导出“与其说鲁迅是中国的高尔基,毋宁说是中国的陀斯妥也夫斯基”的新论点。

鲁迅与波德莱尔、安德列耶夫、阿尔志跋绥夫等现代主义作家的关联开始受到关注,但多数研究者先入为主地把上述现代主义作家当作颓废、甚至反动的作家,这样就必然要面对如此的困惑:作为革命民主主义者和马克思主义者的鲁迅怎么会吸取现代主义“世纪末的乳汁”呢?于是,研究者开始做这样的辩解:前期的鲁迅思想还不成熟,因而接受了现代主义的影响,后期的鲁迅建立起了马克思主义的文艺观,就彻底告别了现代主义。大量的文章在这样的思维逻辑下立论:历史的误解→特定条件下的影响被影响关系→本质性的区别→最终的抛弃,寻找鲁迅与现代主义作家“本质的区别”成为研究的最终结果<sup>[56]</sup>;如此,鲁迅与现代主义千丝万缕的联系被彻底斩断,鲁迅思想和文本所蕴涵的、而 20 世纪中国文学又相对贫弱的“现代性”就被遮蔽起来,鲁迅部分小说、尤其是《野草》中时常流露的孤寂、绝望、复仇等现代性体验也被当做消极情感而遭否定。

80 年代前期,文本分析系统在鲁迅研究诸分析系统中虽然一直不那么显眼,但却始终在稳健中收获着丰实的成果。老一辈学者王瑶的长篇论文《〈故事新编〉散论》<sup>[57]</sup>就鲁迅小说文本进行了创造性的解读,论文的重大突破体现在它把学术史上长期争论不休的“油滑”艺术表现方式置于中国民间戏曲传统中考察,充分论证了民间戏曲丑角式的油滑、讽刺艺术方法对鲁迅《故事新编》创作的影响。在 80 年代,陈鸣树的《鲁迅小说论稿》(上海文艺出版社 1981 年版),范伯群、曾华鹏的《鲁迅小说新论》(人民文学出版社



1986年版)等对鲁迅小说文本的探讨;孙玉石的《〈野草〉研究》(中国社会科学出版社1981年版)等对鲁迅散文文本的阐释;阎庆生的《鲁迅杂文的艺术特质》(陕西人民出版社1983年版)、王献永的《鲁迅杂文艺术论》(世界知识出版社1986年版)等对鲁迅杂文的解读,都深入到各类文体的艺术和审美的层面。进入90年代后,对鲁迅杂文艺术本体的认识有了新的进展,王嘉良的《诗情传达与审美构造——鲁迅杂文的诗学意义阐释》<sup>[58]</sup>值得注意,它系统论述了鲁迅杂文的艺术特性、艺术传达和审美创造,其中对鲁迅杂文“诗情性”特征的把握尤见论者的功力,该书标志着鲁迅杂文研究开始超越琐细的作品分析层面,向着“诗学”的高度迈进。

中老年学者开始重视对鲁迅的作品做艺术分析是可喜的,但他们中的大多数仍受内容决定形式文学观念的支配,把艺术形式等同于写作技法、修辞手段,因此,形式要素在他们的分析体系中还没有获得独立于内容的地位。自80年代初起,一批对鲁迅作品做形式分析的国外研究成果被译介到中国<sup>[59]</sup>,加上俄国形式主义、结构主义、新批评、符号学等西方形式主义文论大量被引进,从80年代后期起,鲁迅研究的艺术形式分析系统在青年学者手中初步成型。

首先,研究者从小说叙事入手对鲁迅作品做形式分析。比较有代表性的论文是吴晓东的《鲁迅小说的第一人称叙事视角》、徐麟的《〈狂人日记〉的叙事结构与启蒙精神》<sup>[60]</sup>等。其次是借助英美新批评的“反讽”理论,对鲁迅小说作“修辞学”分析,主要论文有温儒敏、旷新年的《〈狂人日记〉:反讽的迷宫》和王晓霖的《〈阿Q正传〉的反讽》<sup>[61]</sup>等。此外,田刚的《〈野草〉“陌生化”文体特质》<sup>[62]</sup>则是借用俄国形式主义的“陌生化”理论,探讨鲁迅散文诗的文体特性。以上论文从不同的角度提高了鲁迅作品形式研究的学术性,不过,对鲁迅作品的形式做比较系统的研究还是在为数不多的专著中展开。

汪晖的博士学位论著《反抗绝望》<sup>[63]</sup>第三编专门论述鲁迅小说的叙事原则和叙事方法。汪晖对鲁迅不同叙事人称的小说做了分门别类的研究:首先,以第一人称叙事的小说有三种叙述方式,即论争性双重第一人称独白、第一人称非独白性叙述、非虚构的追忆小说;其次,以第三人称叙事的小说也有三种叙述方式,即“戏剧式”叙述、“心理分析”式叙述、“戏剧式”与“心理分析式”交错的叙述。汪晖在上述叙事学分析的基础上,对鲁迅小说叙述艺术的超拔之处进行总结:从“五四”小说到30年代社会剖析小说,其发展呈现为小说叙事逐渐“无我化”的趋向;鲁迅的小说却使“自我化”叙事原则与“无我化”叙事原则由对立走向融合,显示了自己非凡的独创性。郑家建

的博士学位论著《被照亮的世界——论〈故事新编〉》目前还未正式出版,但已经分作《〈故事新编〉的叙事学研究》、《另一种解读:〈故事新编〉中的蒙太奇艺术》、《隐喻与〈故事新编〉的时间形式》<sup>[64]</sup>等系列论文发表。郑家建从空间形式、时间形式、蒙太奇艺术、叙事方式等角度对《故事新编》进行了形式分析,把《故事新编》研究向前推进了一步。

叶世祥的《鲁迅小说的形式意义》<sup>[65]</sup>是一部试图使鲁迅小说研究走出“本体迷失”、还原鲁迅作为杰出小说家地位、凸显鲁迅小说在中国小说现代化进程中无可替代价值的专著。该书分五章,对鲁迅小说的话语形式、叙述方式、时空形式、形态风貌、修辞形式做系统的研究。叶世祥并未走向完全脱离“意义”(内容)来探讨形式的偏颇,他深谙“形式是内容化的形式”的艺术命题,他希望经由对鲁迅“有意味的形式”的研究,达到对鲁迅艺术世界本体的把握,应该说他的这一理论预设是基本实现了。谭君强的《叙述的力量——鲁迅小说叙事研究》<sup>[66]</sup>为目前国内首部专门从叙事学角度探索鲁迅小说艺术奥秘的论著。该书对鲁迅小说的叙事模式、叙述者形态以及鲁迅小说在中国小说叙事转换中的意义和作用等都进行了深入的阐释。

自然,运用西方现代文论分析鲁迅的创作,有一个所操持的理论工具是否能够与文本对接的问题,而且要充分考虑到中西方文论体系的巨大差异。在强烈的创新冲动驱使下,不少运用外国新理论阐释鲁迅作品的论著存在着生吞活剥、削足适履、乱贴标签的弊病,这是今后研究中需要克服的幼稚病。

八十多年的鲁迅研究走过了一条光荣而布满荆棘的道路,正在成为比较成熟的一门学问——“鲁学”。在探索中,研究界取得了辉煌的成绩,但也显露了自己的种种缺陷;学者们解决了一系列重大的课题,但还留存着诸多有争议和值得进一步思考的问题。

鲁迅研究已经有了八十多年历史,它正日益成为一门在学院围墙内生存的“古典”学问,如何让它保持与当今社会的关联,确实是目前迫切需要解决的问题。从90年代初开始,有学者感叹“鲁迅正离我们远去”。鲁迅研究果真中断了与现实人生的密切联系,那就是这门学科走向衰败的开始。在社会变革中承续鲁迅遗产、阐扬鲁迅精神、突出鲁迅研究的当代性,是目前研究者面对的最迫切的问题之一;当然,也应注意杜绝以实用主义态度随意阐释鲁迅思想和作品,把鲁迅研究当作实现某种企图之工具的倾向。

90年代后期以来形成较大声势的文化保守主义思潮和“后现代”思潮,给鲁迅研究提出了更根本性的难题。目前的诸多回应文章,大多属于“义

愤”之作,真正从学理上进行透辟分析的论文还不多见。21世纪初的鲁迅研究将在更多的新挑战面前,艰难地开辟着自己的学术空间,寻求着新的学术生长点。

鲁迅研究历史状况的学术专著已经出版了许多部,比较重要的有:袁良骏的《鲁迅研究史》(上)和《当代鲁迅研究史》<sup>[67]</sup>,张梦阳主持编选了一千万字的巨著《1913—1983 鲁迅研究学术论著资料汇编》<sup>[68]</sup>后,又撰写了上百万字的《中国鲁迅学通论》(广东教育出版社 2003 年版)这是迄今为止,有关“鲁迅研究之研究”方面最系统、最有资料价值的一部非常重要的书。此外,还有王吉鹏与李春林合著的《鲁迅世界性的探寻——鲁迅与外国文化比较研究史》和王吉鹏等撰写的《鲁迅民族性的定位——鲁迅与中国文化比较研究史》<sup>[69]</sup>等。以上学术史梳理、探讨的是汉民族知识界精英(研究者)研究、接受鲁迅遗产的基本历史,而对于大众层次接受鲁迅的状况,世界各国译介、接受鲁迅的状况,以及台港澳暨海外华文文化圈接受鲁迅的状况,目前还缺乏系统的研究成果。

## 注 释

- [1] 未名社 1926 年 7 月出版。
- [2] 光明书局 1925 年 6 月出版。
- [3] 青光书店 1933 年 7 月出版。
- [4] 北新书局 1936 年 1 月出版。
- [5] 毛泽东《论鲁迅》,载 1938 年 3 月《七月》第 3 期。
- [6] 载 1940 年 2 月《中国文化》创刊号。
- [7] 载《文艺报》1956 年第 19—20 号。
- [8] 载《人民文学》1954 年第 11 期。
- [9] 载 1956 年 10 月 16 日《人民日报》。
- [10] 笔者根据《鲁迅研究资料索引》(上册、下册,人民文学出版社分别于 1982 年 1 月和 1980 年 3 月出版)的论文、书目索引进行统计。
- [11] 陕西人民出版社,1982 年 9 月出版。
- [12] 载《鲁迅研究》1984 年第 1 期。
- [13] 袁良骏《鲁迅与现代文化名人评价问题》,载《光明日报》1988 年 7 月 24 日。
- [14] 《“鲁迅与中国现代文化名人”学术座谈会》(张梦阳整理),载《中国文学研究年鉴》(1989—1990),第 264—265 页,社会科学文献出版社,1997 年 4 月出版。
- [15] 见《中国文学年鉴》(1995—1996),第 310—311 页,作家出版社,1999 年出版。
- [16] 陈来《20 世纪文化运动中的激进主义》,见李世涛主编《知识分子立场:激进与保守之间》,第 298 页,时代文艺出版社,2000 年版。

- [17] 张颐武等《新状态文学三人谈》，载《文艺争鸣》1994年第3期。
- [18] 载《鲁迅研究月刊》2000年第11期。
- [19] 韩东《备忘：有关“断裂”行为的回答》，载《东方文化周刊》1998年第6期。
- [20][21] 《断裂：一份问答和五十六份答卷》，载《当代文学资料与信息》1998年第6期。
- [22] 见王朔《美人赠我蒙汗药》，第198页，长江文艺出版社2000年8月出版。
- [23] 载《芙蓉》1999年第6期。
- [24] 孙玉石《反思自己，走近真实的鲁迅》，载《鲁迅研究月刊》2000年第7期。
- [25] 王富仁《我和鲁迅研究》，载《鲁迅研究月刊》2000年第7期。
- [26] 总共有三部，由花城出版社1986年9月和1989年2月出版。
- [27] 分别由群言出版社1993年12月出版、河北人民出版社1997年7月出版、新疆人民出版社1998年10月出版、辽宁人民出版社2000年1月出版。
- [28] 分别由上海书店出版社1996年12月和2000年5月出版。
- [29] 北京师范大学出版社1986年8月出版。
- [30] 陈安湖《写在王富仁同志的答辩之后》，载《鲁迅研究动态》1987年第9期。
- [31] 分别由浙江文艺出版社1987年3月出版、陕西人民出版社1996年9月出版、浙江人民出版社1999年3月出版。
- [32] 分别由陕西教育出版社1996年9月出版、人民文学出版社1997年7月出版。
- [33] 华东师范大学出版社1992年12月出版。
- [34] 长江文艺出版社1997年5月出版。
- [35] 上海文艺出版社1988年7月出版。
- [36] 分别由山东画报出版社1999年9月出版、北京大学出版社1999年11月出版、北京大学出版社2004年出版。
- [37] 上海人民出版社1991年8月出版。
- [38] 浙江文艺出版社1994年10月出版。
- [39] 人民文学出版社2000年1月出版。
- [40] 分别由上海文艺出版社1993年12月出版、陕西教育出版社1996年9月出版、上海教育出版社1999年5月出版、首都师范大学出版社1999年3月出版。
- [41] 北京师范大学出版社1986年8月出版。
- [42] 学苑出版社1990年12月出版。
- [43] 分别由陕西人民出版社1988年9月出版、陕西教育出版社1996年9月出版。
- [44] 湖南文艺出版社1995年12月出版。
- [45] 分别由河北人民出版社1994年2月出版、吉林大学出版社1999年11月出版。
- [46] 辽宁教育出版社1992年8月出版。
- [47] 吉林大学出版社1999年11月出版。
- [48] 分别由吉林大学出版社1985年12月出版、春风文艺出版社1995年4月出版。

- [49] 分别由陕西人民出版社 1985 年 6 月出版、中国社会科学出版社 1990 年 2 月出版。
- [50] 分别由上海文艺出版社 1981 年 9 月出版、陕西人民出版社 1983 年 10 月出版。
- [51] 陕西教育出版社 1996 年 9 月出版。
- [52] 分别载《鲁迅研究月刊》1991 年第 4 期和第 11 期。
- [53] 分别载《鲁迅研究》第 8 辑(1983 年 5 月)、《鲁迅研究月刊》1993 年第 8 期。
- [54] 分别由陕西人民出版社 1981 年 7 月出版、人民文学出版社 1981 年 9 月出版。
- [55] 安徽文艺出版社 1986 年 5 月出版。
- [56] 汪晖《鲁迅研究的历史批判》，载《文学评论》1988 年第 6 期。
- [57] 收入《纪念鲁迅诞生一百周年学术讨论会论文集》，湖南人民出版社 1983 年 2 月出版。
- [58] 天津人民出版社 1997 年 11 月出版。
- [59] 参阅乐黛云编《国外鲁迅研究论集》(北京大学出版社 1981 年 10 月出版)中哈南和莱尔的论文。
- [60] 分别载《鲁迅研究动态》1989 年第 1 期和《文艺理论研究》1992 年第 3 期。
- [61] 分别载《鲁迅研究月刊》1990 年第 8 期和 1995 年第 5 期。
- [62] 载《陕西师范大学学报》1992 年第 4 期。
- [63] 上海人民出版社 1991 年 8 月出版。
- [64] 分别载《上海鲁迅研究》第 8 辑(1997 年 10 月)、《鲁迅研究月刊》1999 年第 6 期、2000 年第 1 期。
- [65] 作家出版社 1999 年 5 月出版。
- [66] 云南大学出版社 2000 年 4 月出版。
- [67] 分别由陕西人民出版社 1986 年 6 月出版、陕西教育出版社 1991 年 9 月出版。
- [68] 共五卷，由中国文联出版公司 1985 年 10 月至 1989 年 7 月出齐。
- [69] 分别由辽宁人民出版社 1999 年 2 月出版、吉林人民出版社 2000 年 12 月出版。

## 第十八章

### 重要作家研究述评(上)

#### 一 郭沫若研究

建国五十多年来,学术界对于郭沫若的研究主要集中在三个方面:诗歌、历史剧和前期思想发展。前十七年中,各类的郭沫若研究文章共发表三百多篇。在诗歌方面,楼栖的专著《论郭沫若的诗》(上海文艺出版社,1959年)是当时郭沫若诗歌研究的一部总结性著作。该书力图用马列主义的观点和方法,分析评论郭沫若的《女神》等诗集及其诗歌创作道路、前期世界观和文艺观,虽然分析不深,论述不透,但毕竟提高了郭沫若诗歌研究的理论水平。对《女神》的时代精神进行发掘是当时的研究热点,何其芳在《诗歌欣赏》(作家出版社,1962年)中第一个对30年前闻一多的著名观点提出修正,抛弃了闻一多所概括的《女神》的时代精神中的“动的精神”和“科学的精神”等,只凸显《女神》中的反抗精神、革命精神和乐观主义精神。臧克家、严家炎等研究者也多持此论,体现了50年代的风气,郭沫若诗歌内涵的丰富性、复杂性少人涉及。

在历史剧方面,1958年陈瘦竹发表专论《郭沫若的历史剧》,在比较深入考证的基础上,提出了“郭沫若所写的历史剧,主要都是悲剧”的论点,并就其美学意义进行了探讨。后来他又发表《再论郭沫若的历史剧》一文,进一步阐发这一论点,并追溯郭沫若悲剧观念的来源。1959年,随着郭沫若《替曹操翻案》一文的发表以及稍后历史剧《蔡文姬》和《武则天》的推出,史学界和文学界引发了热烈论争,兴起了重评历史人物的活动,进而形成了关于历史人物评价问题的理论探讨的高潮。在这场大讨论中,文学界主要集中在讨论了历史剧创作的历史真实与艺术真实、史实与虚构的关系问题。

50年代末60年代初,在许多大学以集体写作方式编撰的现代文学史

教材中,郭沫若被列为继鲁迅之后的第二个“专章”作家,定位为文学史上的伟大诗人、戏剧家。总的来说,这一时期郭沫若研究的总体水平并不太高,研究格局狭窄,方法陈旧单一,多染上机械主义、教条主义等弊病,文章虽多,大都为重复性研究。不过也有少数论作对当时僵化的研究格局有所突破,具有较高的学术价值,例如张光年的论文《论郭沫若早期的诗》(《诗刊》1957年1月号),第一次从郭沫若的美学个性和美学追求方面来研究郭沫若的诗歌创作,标志着五六十年代郭沫若诗歌研究的最高水平。

十年“文革”动乱,郭沫若研究基本处于停止状态。1978年6月,郭沫若逝世后,邓小平同志代表党中央所作的《悼词》对郭沫若做了全面、科学的定评,郭沫若研究的历史翻开了新的一页。以1979年10月在四川乐山举行的全国郭沫若学术讨论会为标志,郭沫若研究开始跨上了一个新的学术层级,呈现出一派繁荣的研究景观。近二十多年来,郭沫若研究取得了长足发展,有三个主要标志:一、学术、资料著作和学术论文获得大面积丰收。据不完全统计,1978年以来有九十多种郭沫若研究学术和资料著作公开出版,在公开发行的报刊上发表的各种研究和评述文章多达二千一百余篇。二、有了专门发表郭沫若研究成果的“阵地”,推动了郭沫若研究的持续开展。三、学术活动积极、频繁。中国郭沫若研究会自成立以来很可能是学术活动组织得最积极的中国现代文学研究团体之一。四川、山东的郭沫若研究会也几乎每年举办学术会议。近二十多年来,郭沫若研究的学术水准在不断提升,研究领域由原来的诗歌、历史剧和前期思想扩展到包括郭沫若创作和历史学术著作在内的各个方面,由单向视角的局部分析过渡到全方位的总体研究。研究成果由单篇散论发展为较为系统的专门研究;研究方法和角度趋向多元,研究者的立场也从感情的景仰走向理智的反思。然而,与鲁迅研究相比,郭沫若研究的系统性、科学性和当代性仍显得不够,郭沫若研究迄今还是一个尚未成熟的领域。

新时期以来郭沫若研究大致可以划分为两个阶段。第一阶段(70年代末—80年代末)是郭沫若研究由中断到恢复并走向全面、深入、系统的时期。解禁之后的这一研究领域众多研究专著相继问世,但彼此交叉重复的论题较多。这个十年出现几次影响较大的学术论争:关于泛神论、关于“为艺术而艺术”、关于《李白与杜甫》、关于《甲申三百年祭》以及郭沫若的历史剧问题及他在抗战时期文化活动的指导思想问题。这一系列论争使郭沫若研究有了新的进展,在某些问题上取得突破,或者开拓了新领域,或者填补了若干空白。值得注意的是,这一阶段起步于十一届三中全会影响下的思

想解放高潮中,另外,邓小平同志富有权威性的《悼词》中把郭沫若视为“旗帜”,把他和鲁迅的地位相提并论,鲁迅成为郭沫若研究中一把无形的尺子。整个80年代,“圈内”和“圈外”的研究者普遍存在“以鲁视郭”的倾向,这无疑是一种偏颇,鲁迅研究范式并不适合套用在与之迥异的郭沫若身上,这一倾向妨碍了对郭沫若丰富的感性生命内涵的深入发掘。第二阶段(80年代末至今)郭沫若研究的总体趋势是在宏观的文化背景上进行多视角的综合透视,一步步尽量还原郭沫若。一批富有反思精神的年轻学者崛起,从新的角度反观郭沫若,带来新气象。在1992年纪念郭沫若诞辰100周年前后,一批具有较高学术品位的研究专著和论文发表,出现了学术突破的态势。这个十年出现以下研究动态:一、出现了具有学科交叉渗透性的综合研究,这其中,以史学与艺术、文学与史学以及美学与史学、文学的综合研究最具代表性。二、比较研究展开。回顾20世纪中国学术文化史,对20世纪学人的比较研究在深入进行,这其中,以郭沫若与胡适、陈寅恪、钱穆的比较研究最为引人注目。从中外文化的对比中把握郭沫若的文化心态是一个持续进行的课题。三、郭沫若个性特色与内心世界的探索。恢复丰富、驳杂、充满矛盾的郭沫若精神原貌是研究中的难点与热点,这是一个非常鲜活而有弹性的研究领域,愈来愈超出郭沫若研究的范围,而趋向于探讨知识分子精神现象等复杂问题。这个十年的郭沫若研究虽然取得了一些重大突破,但个案探讨较多,宏观统摄、综合考察的少。

“泛神论”历来是研究郭沫若思想发展和《女神》的一个关键问题,引起研究者们的广泛注意。陈永志在1979年发表的《郭沫若的泛神论思想》一文是对这一课题的巨大推进,该文从“本体论”、“认识论”、“发展论”三方面把握郭沫若“泛神论”思想的基本内容,考察郭沫若前期诗歌创作在诸多方面所受“泛神论”思想的深入影响(《文学评论丛刊》第2辑)。但有些研究者持有异议,认为郭沫若从来就不是一个纯正的“泛神论”者,如孙党伯的《关于郭沫若和泛神论的关系问题》一文就不受郭沫若本人对泛神论的理解和说明文字的牵制,清醒地指出郭沫若早期思想中误解和任意发挥“泛神论”的部分(《郭沫若研究》第6辑)。黄曼君的《自然科学的时代精神与郭沫若的泛神论思想》一文发现了经过“人文化”中介进入郭沫若“泛神论”思想的“五四”时期自然科学的时代精神,为郭沫若驳杂的泛神论增添了新的构成(《中国现代文学研究丛刊》1989年第2期)。到后来姜铮的《人的解放与艺术的解放——郭沫若与歌德》一书(时代文艺出版社,1991年)中,作者冲破向来认为“泛神论”是郭沫若的诗人宇宙观的定位,将“泛神论”澄清为一种



诗人人格学,进一步深化和拓展了这一课题。郭沫若前期的文艺思想具有矛盾性,尤其表现为文艺的“无目的性”与“社会使命”之间的自我相违,许多研究者致力于这一矛盾根源的追溯,其中较有突破的是黄侯兴和蔡震。黄侯兴认为这一现象是根源于郭沫若艺术功利观与政治功利观之间的矛盾(《郭沫若文艺思想论稿》第二章,天津人民出版社,1985年),蔡震则从郭沫若“自由与责任”的两难心态予以阐释,认为这是郭沫若自我本位意识与社会忧患意识的冲突所致,以至最后后者压倒前者,郭沫若从张扬文艺“无目的”到肯定“文艺是宣传的利器”,从不愿做到甘心做革命的“留声机”(《郭沫若与郁达夫比较论》,陕西师范大学出版社,1988年)。还有人认为这是郭沫若理论思辨模式与实践行为模式不统一的缘故。其实,现代中国作家的文艺思想几乎都带有“二元论”特征,人生理想与人生抉择中矛盾丛生、互为缠绕,对郭沫若这一“个案”的分析正在朝着更广阔的文化现象和精神现象层面掘进。另外,郭沫若前期文艺思想的本质特征也是一个争议性问题,前人达成共识的浪漫主义特质论已被打开缺口,80年代中期后有人提出应重视郭沫若前期文艺美学思想中的现代主义特征,还有人提出了“以启蒙主义为核心的多元复合”特质论,这种以概括出某种“主义”为目的的研究固然潜伏着危机,但毕竟带来了活跃的学术争鸣的气息。对郭沫若文艺思想的价值评判,许多研究者打破陈见力创新说,如王光东在他的《关于“浪漫”的沉思——郭沫若前期文艺美学思想论》一书中,指出郭沫若前期文艺美学思想在理论上是“不科学的”,然而却是合理的、符合现实需要的,其价值恰恰在于“深刻的片面性”(香港新闻出版社,1991年)。

郭沫若与中外文化的总课题,是在更为广阔的时空(古今融贯、中外结合)范围内,对郭沫若在各个历史时期文化心态的整体把握,这是复原这位“球形天才”的一条大思路,有利于促进郭沫若研究从整体上达到系统化。近二十年发表的有关著作和论文,大致可以分成两类:第一类是研究郭沫若与中国传统文化的关系;第二类是探讨郭沫若与外来文化的关系。第一类研究中最系统的著作首推税海谟《郭沫若与中国传统文化》(四川大学出版社,1992年),该书力图揭示郭沫若在思维方式与行为原则上与传统文化中儒、道、墨、法、释及乡土文化的深层结构相契合的实际情形,许多章节写得颇具深度。第二类研究以王富仁和罗钢的论文《郭沫若早期的美学观与西方浪漫主义美学》最富质量,该文深入梳理了郭沫若文艺思想和创作实践与外来文化的深层联系,着重发掘二者之间内在的理性纽带(《中国社会科学》1984年第3期)。以郭沫若为焦点进行世界文学背景上的辐射比较研究,

傅正乾的专著《郭沫若与中外作家比较论》(陕西师范大学出版社,1990年)开风气之先,姜铮的《人的解放与艺术的解放——郭沫若与歌德》一书则对郭沫若和歌德的关系做了整体性的系统专门研究,在微观挖掘上颇有发现。有关郭沫若与中外文化关系的研究虽然论著数量很丰,但结论相似的重复研究太多,对论题也缺乏深度拓展,郭沫若如何创造性地进行中外文化信息置换,仍未得到更为充分的整理。

新时期以前的郭沫若研究中,郭沫若被认为是中国新诗的奠基人,“拨乱反正”之后,随着胡适的新诗拓荒者地位被重新肯定,郭沫若对中国新诗的贡献被缩至开一代浪漫主义诗风和讴歌十月革命的第一人,回到了比较确切的定位上。学界多围绕两个方面考察郭沫若对新诗的贡献:一是内容上“五四”时代精神的表现,二是创作方法和诗歌形式上开一代诗风。对这一课题有所突破的是两篇论文:王富仁的《他开辟了一个新的审美境界——论郭沫若的诗歌创作》(《郭沫若研究》第7期)和吕家乡的《内在律:郭沫若对新诗的重要贡献》(《山东师范大学学报》1985年第6期),均发前人之未见,成一家之言。在郭沫若诗歌研究领域,数量最多的选题是论述郭沫若诗歌的艺术特色和艺术风格,刘纳的《论〈女神〉的艺术风格》一文(《中国现代文学研究丛刊》1982年第4期)把风格的本质还原为“人”,对郭沫若青春蓬勃、激荡不定的心灵世界进行探索,这篇论文标志着郭沫若诗歌研究开始向创作主体靠拢。后来蓝棣之的《论郭沫若新诗创作方法与艺术个性》一文(《北京师范大学学报》1983年第2期),就是从创作主体角度出发进行研究、侧重于还原真实郭沫若的有代表性的论文。学界的此类研究主要集中在郭沫若新诗理论的主观性、情绪性原则和创作中所表现出的强烈的生命意识上,后一方面的成果在80年代后期出现最多。新时期郭沫若诗歌研究在走向主体的同时也在走向本体,从80年代中期以后,后起的研究者们更多地把精力投向做文学复归工作。值得一提的如李继凯对“女神”意象的研究,不仅挖掘出了其中的神话原型意蕴,而且引进了全新的性际文化视角(《郭沫若学刊》1991年第4期)。此外,如贺建成对“情绪结构”的研究(《湘潭大学社会科学学报》,1984年第1期)、邓牛顿对节奏的研究(《以时代的节奏为节奏》,《郭沫若研究学会学刊》1984年第4期)、姜力挺对《女神》语言符号的研究等论文都令人耳目一新。这些成果最大的意义就是实现了郭沫若诗歌研究向诗歌本体的回归,所不足的是还未掘进到文本结构的深层之中。

郭沫若历史剧研究长期以来主要集中在对郭沫若如何处理古与今、历

史真实与艺术虚构、剧与诗等问题上。在这方面,黄侯兴、田本相、傅正乾、高国平、吴功正、韩立群、王大敏等学者在80年代初中期的探索取得了很大的成绩。对郭沫若的史剧理论进行系统的整理总结始于傅正乾,到王瑶的论文《郭沫若的浪漫主义历史剧创作理论》的发表达到了较高的水平,该文强调郭沫若是按“可能怎样”(而非“应该怎样”)进行艺术虚构的,其中心内容是“强调主观感兴”,这就是把握了郭沫若史剧理论质的规定性(《文学评论》1983年第3期)。郭沫若历史剧研究领域有以下一些争论热点:一、1981年曾立平《评历史剧创作中的反历史主义倾向》一文(《戏剧艺术》1981年第1期)认为《蔡文姬》和《武则天》等剧是当代中国历史剧反历史主义倾向的代表,一时震动历史剧研究界,引发激烈的论争,这实质上仍是一场史剧观念的差异导致的论争。二、关于《蔡文姬》的主题,至少有七种不同的解说,而关于《蔡》剧对民族关系的处理,学界歧义叠生、观点多变,激烈的论争中甚至颇有意气用事的现象。三、《孔雀胆》的论争旷日持久,这缘于该剧从主题、选材、人物刻画到社会效应本身的复杂性,同时,也反映出一些运用传统批评模式的研究者们难以驾驭复杂的文学现象,自困于狭小的批评格局之中。郭沫若历史剧研究在经过了80年代初中期成绩斐然的高峰期之后,步入一个徘徊的时期,研究中蹈常袭故的倾向较明显,没有根本性的重大突破出现。一些年轻学者试图通过外围作战取得突破,他们从侠文化、神话原型等一系列全新的角度研究郭沫若历史剧,获得了许多富有启示性的创见,给郭沫若历史剧研究带来了生机。这方面成绩最大的首推周海波的专著《历史的废墟与艺术的王国——郭沫若历史剧文化命题的文学意义》(陕西旅游出版社,1991年),该书彻底摆脱了传统研究模式,从死亡主题、《女神》审美、文化寻根等角度给郭沫若历史剧以新的阐释,在宽广的文化视野中整体把握其文化意蕴和审美价值,为这一领域的研究开拓了思路。

在郭沫若研究这块拓垦已久的园地里,经历了从上个世纪20年代至今的大半个世纪的耕耘,收获是很可观的,但与规范成熟的鲁迅研究相比仍存在一段较大的距离,这种差距主要不是体现在研究成果的数量和研究队伍的规模上,而是体现在学术品位的层次上。目前,郭沫若研究领域,还有不少“处女地”尚未开拓或者不敢开拓,例如,纵览传记性的专著,对充分体现近现代中国知识分子悲剧命运和性格缺陷的郭沫若的后半生,普遍少有论述,某些敏感问题仍未能越雷区。同样的情况也出现在如何解说郭沫若建国以后的诗歌创作上,对此,新时期以来的研究基本上采取了回避的方式。另外,还有一些课题研究力量显得单薄。

海外和台港地区的郭沫若研究者固然许多是抱着严肃的学术态度,观点中不乏新颖独到可资参考之处,但也有一些是出于政治立场的对立,从政治偏见出发贬抑、否定郭沫若的。如夏志清在其《中国现代小说史》中说郭沫若“文名所系的创作,实在说来,也不过尔尔”,认为“郭沫若传世的希望最微”。1988年台湾出版的金达凯著的《郭沫若总论——三十至八十年代中共文化活动的缩影》则对郭沫若做了全面的严厉的评判,诬蔑他“成为文坛中品格最坏的不学无术者”。国内也有人遥相呼应,对郭沫若随意斥责的文章也并非个别,其出发点也不在学术讨论,而夹带着政治目的。如何科学、实事求是地去研究充满深刻矛盾的历史人物郭沫若,不虚美,不隐恶,是摆在郭沫若研究界面前的迫切任务。

## 二 茅盾研究

茅盾研究自50年代就引起了广大研究者的关注,当时的研究基本上是结合大中学校的现代文学教学进行的,以评析作品为主。50年代中期之后,茅盾研究开始由名篇名著的评论分析向系统的综合研究发展,先后出版了五种专著:吴奔星的《茅盾小说讲话》(1954)、王西彦的《论〈子夜〉》(1958)、邵伯周的《茅盾的文学道路》(1959)、叶子铭的《论茅盾四十年的文学路》(1959)以及艾扬的《茅盾及其〈子夜〉等分析》(1960)。这批专著代表了当时茅盾研究的学术水平。这一时期,茅盾著作与研究资料的搜集整理工作也开始得到重视。人民文学出版社出版了十卷本的《茅盾文集》,山东师范学院、中山大学、上海师范学院相继编印了一些内部出版或油印的茅盾著译目录、年表与研究资料。然而,50年代末60年代初开始出现的茅盾研究热潮,随着1963年后一场席卷全国的批判“写中间人物”论和电影《林家铺子》的运动,很快就冷却下来。“文革”十年,茅盾研究完全陷于停顿状态。总的来说,前十七年的茅盾研究工作,其格局基本上处在创作道路和重点作品的研究阶段,研究范围窄,研究力量也比较薄弱、分散,还没有完全摆脱依附于现代文学教学的局面。另外,前十七年的茅盾研究不可避免地受到教条主义和极“左”思潮的影响,这一时期发表的三百多篇论文中,有半数以上是对电影《腐蚀》和《林家铺子》的大批判文章。大部分评论文章都不同程度地存在简单化、平面化、模式化乃至庸俗化的偏向,茅盾研究没有取得根本性的重大突破。

“文革”后茅盾研究开始复苏和发展。1981年茅盾逝世后,中共中央关

于恢复茅盾党籍的决定和胡耀邦代表党中央所致的悼词,恢复了茅盾作为中国共产党的著名活动家与伟大革命文学家的本来面目,廓清了茅盾研究道路上的迷雾,推动茅盾研究进入全面展开的重要历史时期。近二十年茅盾研究可大致分为三个阶段:一、恢复与重评阶段(1977—1983)。这一时期在茅盾研究领域内主要进行拨乱反正和重新评价作家作品等工作,清除“文革”流毒,使茅盾研究工作重新走上正轨。二、发展与深化阶段(1983—1991)。1983年3月中国茅盾研究学会的成立,对茅盾研究工作的全面开展起了重要的组织作用,茅盾研究开始从零散状态向集约化发展,进入20世纪以来最活跃、研究成果也最丰硕的重要发展时期。这个时期出现了几次影响较大的学术论争:关于对《子夜》及吴荪甫形象的学术评价问题、关于茅盾与自然主义和新浪漫主义的关系、关于茅盾创作与象征主义的关系问题。这些富有生气的论争对茅盾研究的深入发展起了积极的推动作用。三、回落下滑的阶段(1992年至今)。随着90年代以来外部环境的困扰和商品经济大潮对纯学术研究的冲击,以及茅盾研究自身存在的一些问题,如研究队伍的转移与流失、研究观念和方法缺乏更新等等,茅盾研究步入了曲折与低潮时期,各类茅盾研究著作、论文、研究资料和茅盾著作的出版,呈全面锐减的趋势。目前坚守茅盾研究阵地的研究者,他们正在通过拓展学术视野、更新研究课题、加强科际整合等途径来多方探索,提高茅盾研究的学术品位,将来的茅盾研究的全面复兴和振起必然是在最高层次上实现的。

纵观近二十多年来,茅盾研究无论从数量与质量、广度与深度、观点与方法的更新等方面来看,均取得了明显的进展。据不完全统计,1977年以来有六十多种茅盾研究的学术和资料著作公开出版,在公开发行的报刊上发表的各种研究和评述文章多达一千六百多篇。这一时期的成果,比“文革”前半世纪茅盾研究的各类成果要多出好几倍,其中不少属于填补空白的项目,如茅盾的文艺思想、美学思想、文体论、茅盾与外国文学思潮流派、茅盾小说创作的综合研究、茅盾与儿童文学等专题性的论著,以及茅盾传记、年谱和书信集、词典的编纂等。

“文革”之后最早出现的叶子铭、庄钟庆、孙中田、唐沅、邵伯周等评《子夜》、《林家铺子》、《蚀》三部曲、“农村三部曲”、《野蔷薇》等小说以及《白杨礼赞》等散文的一些文章,大多带有重评的性质,力图运用马克思主义的观点,对十年动乱期间流行的一些歪曲、否定茅盾作品的极“左”观点予以驳斥及澄清,但总体而言,这一时期研究格局上并没有创新突破。在前十七年产生过广泛影响、长时间以来被看做茅盾研究入门书的两本专著:邵伯周的《茅

盾的文学道路》(长江文艺出版社,1979年)和叶子铭的《论茅盾四十年的文学道路》(上海文艺出版社,1979年),此时也相继增订出版。这两本书作为建国以来第一批系统综合地论述茅盾文学历程的专著,对茅盾的作品与生平资料进行了大量的钩沉考证,第一次把茅盾放到整个中国现代政治、历史与文学的联系中去考察其主要成就。80年代初还收获了孙中田的《论茅盾的生活与创作》(百花文艺出版社,1980年)和庄钟庆的《茅盾的创作历程》(人民文学出版社,1982年)这两本有分量的专著。把茅盾的全部创作看成一个完整体系做历史主义的连贯分析,并从中寻找其固有规律,是孙、庄两著的显著特色。这两本书虽然散发着新时期的气息,但是作为学术性评传来说还是显得胆识不足,写作上也倾向于历史教科书式的程式化叙述,没有树立自身鲜明的表达风格,刻画出一个活生生的作家实体来。80年代初发表的学术论文,从广度上来看,除了大量的创作评论外,开始注重对文论的研究。此外,关于茅盾小说的典型人物提炼问题、关于茅盾的作家作品评论和建国后的文艺理论批评活动,以及儿童文学创作与神话研究等等,都有人开始涉猎。综合分析比较研究的方法也被引入到茅盾研究中来,例如乐黛云的《〈蚀〉和〈子夜〉的比较分析》和《茅盾的现实主义理论和艺术创新》,就在这方面做了有益的探索。

1983年之后,茅盾研究进入全盛时期,这一阶段对茅盾的传记研究开始起步,分别有以下专著:庄钟庆的《茅盾史实发微》,孔海珠、王亦龄的《茅盾的早年生活》,陆维天的《茅盾在新疆》,邵伯周的《茅盾评传》以及李广德的《一代文豪——茅盾的一生》。各家评传互为参补,使茅盾形象日趋丰满,我们对茅盾认识的多侧面与深广度进一步得到了加强。其中,邵伯周的《茅盾评传》(四川文艺出版社,1987年)是一个重要收获,该书作为一本宏观的整体性批评著作,高屋建瓴又细致入微地记述了茅盾一生的政治、思想、文化、文学活动,对作为革命家思想家的茅盾及其思想发展,给予了更多的关注,写出了个真实完整的历史上的茅盾。该书对建党初期茅盾政治哲学思想和革命实践活动的探索与评述、对五六十年代出任文化部长时茅盾的矛盾处境与矛盾心境的剖析,都给人耳目一新之感,又很有说服力。随着宏观研究的加强,过去较少涉及的茅盾思想研究,包括世界观、文艺观、伦理观和美学思想的研究已全面展开,这一时期大量的论文开始涉及这些领域,例如丁尔纲的《论茅盾早期的社会思想和政治道路》与查国华的《论茅盾早期的妇女观及其他》分别就茅盾早期社会实践和思想理论及其与茅盾美学思想与艺术创作的关系展开了论述。有关的专著有叶子铭的《茅盾漫谈》、

朱德发等人的《茅盾前期文学思想散论》、杨健民的《论茅盾早期的文学思想》以及曹万生的《理性、社会、客体——茅盾艺术美学论稿》等等。由于对茅盾思想进行了全线开发,许多尚未清理的重要课题被提出来了,其中,关于革命家思想家的茅盾和文学家的茅盾的关系成为一个引人注目的话题。1986年张光年提出茅盾体现了“文学家与革命家的完美结合”的观点(《文学家与政治家的完美结合》,《茅盾九十诞辰纪念论文集》),鲍昌在《期待茅盾研究的新突破》的讲话中予以了充分肯定,并指出“在中国现代史上,像他那样把两种素质集于一身的人,并不多见”。

茅盾的作品研究,较之其他方面的研究,是较为充分的,但主要是就小说而论,从体裁上讲,对茅盾的散文、杂文、诗词、童话以及神话理论的研究都显得薄弱,尚待进一步深入开发。历来作为研究的重中之重的《子夜》研究,在新时期由于研究视角、模式、方法的更新,开辟了许多不同于既往研究的新思路,出现众声喧哗的学术争鸣局面。如严家炎的《中国现代小说流派史》对“社会剖析派”的分析,从思潮流派史的角度肯定了茅盾小说的文学史意义,精审地概括了这一流派所具有的“小说家的艺术、社会科学家的气质”的创作风貌,肯定了新文学这一宝贵经验和优良传统。又如不少研究者从都市文学角度来立论,这实际上是一种文化批评。孙中田的《〈子夜〉与都市题材的小说》(《文学评论》1985年第3期)、谭桂林的《现代都市文学的发展与〈子夜〉的贡献》(《文学评论》1991年第5期)都从文化生态角度对《子夜》进行了新的阐释,谭文还就“新感觉派”摹写的“酒吧文化”和《子夜》刻写的“客厅文化”的不同蕴涵进行了比较,认为《子夜》更为典型地凝结和展示了中西文化的冲撞。姜文的《论〈子夜〉创作的多重动因:〈子夜〉动机模型假说之一》(《无锡教育学院学报》(社科版)1990年第1期)则从文艺发生学的角度,对作家的创作动因进行了深层心理剖析,排列了茅盾的三重情结:参与情结、丰碑情结、乡土情结和原型情结,他反对“重评文学史”中那种以“政治图式”说、“时事命题”说解释《子夜》的创作动机的简单化倾向,突出强调动因“多重说”。80年代末,随着现代派文学思潮汹涌而来,茅盾及其代表的现实主义文学受到前所未有的冲击,茅盾小说的理性化倾向,成了茅盾研究的难点之一,也成了招致非议的焦点之一。一批研究者从文本分析向作家主体转移,对茅盾的创作个性、审美特性和心理图式进行深入开掘,着重探讨茅盾审美价值观中是否存在文学与政治、审美与功利、情感与理智的对立与失衡,程度如何,怎样看待与评估的问题。王晓明的《一个引人深思的矛盾——论茅盾的小说创作》、蓝棣之的《一份高级形式的社会文件——重评

《子夜》》、丁帆的《论茅盾早期创作的二元倾向》以及徐循华的《诱惑和困境——重读〈子夜〉》和《对中国现当代长篇小说的一个形式考察——关于〈子夜〉模式》就是这方面的代表作。其中,王晓明的论文写得最有才气,深刻精微地剖析了茅盾从最初提倡“为人生”的文学起就怀抱着的强烈的功利欲求,在此后的三十年间灵魂中顽强的政治热情怎样时时萌动,以致到《子夜》阶段掩抑了艺术质素的充分发挥(《中国现代文学研究丛刊》1988年第1期)。蓝棣之认为《子夜》是“一部抽象观念加材料堆砌的社会文献”的观点,比30年代右翼文人与六七十年代港台海外学者否定《子夜》的一些说法走得更远,虽然不无偏执,但也在一定程度上真实地指出了理性对于茅盾艺术个性的束缚(《上海文化》1989年第3期)。关于吴荪甫形象的学术评价问题也引起了争论。吴荪甫作为民族资本家的形象是否具有两面性的问题,针对王瑶、唐弢、邵伯周等同志的传统评价,有人提出了不同看法,如赵开泉坚持吴荪甫是“反动资本家”典型(《试论吴荪甫的形象》,《茅盾研究》第1辑),冯镇魁则提出对吴荪甫形象的再评价,认为吴是一个具有法兰西资产阶级性格的悲剧性人物或失败的英雄人物(《一个具有法兰西资产阶级性格的资本家:吴荪甫形象的再评价》,《茅盾研究》第1辑)。茅盾小说创作与象征主义的关系也是争论的热点之一,王功亮、丁帆撰写的《论茅盾小说创作的象征色彩》一文,提出茅盾小说创作中运用象征主义手法和塑造象征主义形象问题,不仅认为《追求》是一部象征主义小说,而且茅盾早期小说中有许多“象征性人物”。李庆信对此持不同见解,认为茅盾小说中象征主义只是一种修辞格(《小说的象征形态》,《四川文学》1991年第4期)。在茅盾小说研究领域,既有对茅盾小说的美学特征、时代性、社会性、创作个性和艺术风格、历史贡献的宏观研究,也有对茅盾小说的具体作品及艺术手法、人物形象的塑造和具体人物的描绘、艺术构思与情节结构等的微观考察,除了对《蚀》、《子夜》等茅盾的代表作品继续进行探讨外,许多论文的触角伸向了茅盾一些不很著名甚至有争议的小说,如《锻炼》、《多角关系》、《路》、《三人行》、《走上岗位》、《少年印刷工》、《野蔷薇》等。

茅盾与中外文化交流这一课题在新时期研究中蓬勃展开,这实际上是个比较研究题目,但由于近代中国文化的相对落后,因而就研究方式与性质而言属于“接受与影响研究”一派的居多,不过,对作为受体的茅盾自身固有的文化品格及其立足的历史背景与现实土壤,研究者普遍能加以注意并予以深入开掘。对茅盾译介外国文学的活动,黎舟的《茅盾译介外国文学的历程》(《齐鲁学刊》1984年第1期)及杨健民的《茅盾早期译介外国文学的理



论》(《论茅盾早期的文学思想》,湖南文艺出版社,1987年)做了仔细的梳理。茅盾还是我国比较文学学科的开拓者之一,过去学术界对此未给予应有的注意,1983年发表的孙昌熙、孙慎之的《茅盾早期的比较文学研究》一文第一次系统介绍了新文学运动初期茅盾在比较文学方面的理论观点(《文史哲》1983年第5期),到后来李岫的论文《茅盾——中国比较文学的开拓者》已上升到综评性质,系统论述了茅盾对比较文学原则和方法的运用以及对新文学思想方向和创作方法的影响。1984年李岫推出运用比较文学研究方法撰写的论著《茅盾比较研究论稿》,突破了几十年来一直在社会学框架内徘徊的研究格局。关于茅盾所受外国文艺理论思想的影响,对此进行总体探讨的有黎舟、阙国虬的论文《茅盾与外国文艺思潮流派》,认为茅盾以理性的态度对外来文艺思潮进行广泛而又有重点的吸收、改制(《文艺研究》1983年第6期),而丁柏铨则认为早期茅盾的文艺思想是充满矛盾的,其中有自然主义、表象主义、写实主义等杂多的成分,这恰恰是由于茅盾对于外国文艺理论的理解消化不深刻的原因(《茅盾早期美学思想评议》,《社科信息》1989年第8期)。80年代中期,关于茅盾与自然主义和新浪漫主义的关系曾有一场论争,黎舟的《论茅盾早期提倡新浪漫主义与介绍自然主义》、王中忱的《论茅盾与新浪漫主义文学思潮》,以及丁帆、罗钢、徐学、费勇等青年学者的参与讨论,使这次学术争论显得较有生气。茅盾小说创作对外国文学的借鉴,也日益引起研究者的关注,大量论文涉及了茅盾与19、20世纪世界文学思潮及与左拉、托尔斯泰、司各特、大仲马、巴尔扎克等文学家的文化渊源关系及创造性择取。其中,以茅盾与托尔斯泰的比较研究论文数量最多,成果也最为显著。丁亚平、孙慎之、翟耀、吴承诚、陈幼学等人的文章可为代表。另外,对《子夜》与左拉小说《金钱》的比较是研究者所关注的一个热点,瞿秋白早在30年代就提出《子夜》曾受左拉《金钱》影响的观点,新时期有人对此提出质疑,曾广灿首先发难,认为《子夜》与《金钱》是“两个国度,两个时代,两部性质完全不同的作品”(《〈子夜〉与〈金钱〉》,《齐鲁学刊》1980年第4期),邵伯周也持此论,但将《子夜》与《金钱》都列为现实主义作品(《两部成就不同的现实主义小说——〈子夜〉与〈金钱〉的比较》,《茅盾研究》第1辑),张明亮则认为“瞿秋白高度概括的论述是极为严肃和精辟的”,《子夜》是“带着”而非“全受”《金钱》的影响(《〈子夜〉与〈金钱〉的比较论》,《中国现代文学研究丛刊》1983年第3期)。其实,茅盾创作对外国文学的借鉴本来就是多元的,孙中田的《〈子夜〉与外国文学的因缘》就没有停留在一般的单向探源上,而是对这部现代文学杰作所受外来影响做多向的深入

考察,既具体阐明了托尔斯泰、左拉、辛克莱等作家的创作对《子夜》的影响,又精辟地分析了《子夜》在创造性背离中所体现的独异风采(《北方论丛》1986年第3期)。对茅盾与中国传统文化和外来文化进行双向考察研究的论文有:邵伯周的《茅盾与中外文化交流》、叶子铭的《茅盾:创造新时代的文学》以及吴福辉的《在与世界文学潮流的联结中把握传统——茅盾的民族文学借鉴体系》等,这些论文都属于宏观研究范畴,大气包举,显示出作者深厚的学术功底。

对作为著名新文学批评家的茅盾的批评理论和批评实践,历来较少注意,缺乏系统探讨,新时期以来有较大突破。茅盾留下了庞大的理论批评遗产,总数不下五百万字,对此进行系统清理的专著有罗宗义的《茅盾文艺批评》一书,温儒敏的《中国现代文学批评史》、艾晓明的《中国左翼文艺思潮探源》列有茅盾专章、专节,在宏观意义上指出了茅盾的批评理论与实践对促进传统印象式批评的现代化转型具有开创性意义,较为系统地阐述了茅盾批评观念、手法、模式及其内在矛盾性,并对其得失做出评判,此外,丁亚平的《一个批评家的心路历程》以及邵伯周的《茅盾评传》都对茅盾文艺批评的演进轨迹做了详尽周密的分析。关于茅盾的文艺批评建树,出现了从文学批评史角度阐明茅盾是现代文学批评史上超过鲁迅的大批评家的观点,吴国群则持论谨慎,他的《试论茅盾的现代作家作品论的宏观价值》具体而微地指出茅盾文艺批评所具有的恢弘气度和深邃识见,正是其批评价值所在(《文学评论》1990年第3期)。

90年代之后出版了四种茅盾传记研究专著:李标晶的《茅盾传》、叶子铭的《梦回星移——茅盾晚年生活见闻》、钟桂松的《茅盾与故乡》及沈卫威的《艰辛的人生——茅盾传》。茅盾创作研究依然占有极大份额,孙中田的《〈子夜〉的艺术世界》、党秀臣的《〈子夜〉的人物和艺术世界》注重回到文本的深入开掘,丁茂远的《茅盾诗词鉴赏》的出版使这一长期薄弱的环节得到加强。关于茅盾美学思想、文艺理论的研究有了新的发展与突破,如史瑶、王嘉良、钱诚一、骆寒超的《茅盾文艺美学思想论稿》(厦门大学出版社,1991年)及李标晶的《茅盾文体论初探》(杭州大学出版社,1991年),均具有填补空白的性质。另外,关于茅盾研究的研究的著作也出现了,如邱文治、韩银庭的《茅盾研究六十年》和李广德的《茅盾学论稿》,两书都显示出研究的力度与深度。总的来说,90年代之后的茅盾研究虽然取得了一定的实绩,但已不得有80年代的活跃与辉煌。

另外,80年代中期开始的新方法热和科际整合热深刻地影响了茅盾研

究,在这两股强劲浪潮的推动之下,茅盾研究呈现出一种多样化的趋势,传记批评、比较批评、鉴赏批评、文化批评、社会学批评、精神分析批评、叙事学批评等等,不一而足,又都以其所专擅,从不同角度掘进研究对象,使整体研究日趋丰富深刻。

近二十年的茅盾研究确是有了长足进展,但进入 90 年代以来,出现后继乏力的现象。除了种种客观因素外,也跟茅盾研究的特殊性有关,对茅盾这样一个内涵丰富复杂、影响极其深远的文化巨人,并不是一次性探索便可穷其奥秘,所以,观念与方法要不断更新,思维方式与研究视野要不断开拓,并努力造成一个宽松的、不同观点与方法平等讨论与争鸣的学术环境,才能推进茅盾研究全面深入的发展。

1984 年丁尔纲在《茅盾研究的突破问题刍议》一文中提出的一系列尚待开发、尚待深入的课题〔《嘉兴师专学报》(社科版)1984 年增刊第 1—9 页〕,近十几年来学界并未交出完满的答卷。茅盾思想研究今后仍要加强,特别是茅盾的政治思想与社会思想研究,要从各学科门类多方面多层次开掘推进,脱离开对作为思想家的茅盾的整体深度把握,是难以真正理解和认识茅盾的,这方面虽有一定的研究成果,但与较为成熟的鲁迅思想及发展道路研究相比,还存在着较大的距离。对解放后作为政府文化部门和文艺界最高领导人之一的茅盾的生存处境和复杂心态如何把握,怎样看待《夜读偶记》的功过得失,这些问题也是研究界较少涉及的,这与禁区多、背景材料复杂有关,虽然丁尔纲、邵伯周等研究者已在这个领域有了一定探索,但还有很大的有待开发的空間。另外,茅盾与传统文化的关系研究也较为薄弱,对茅盾编订、选注中国古典名著(如《中国寓言初编》、《庄子》选注、《淮南子》选注、《楚辞》选注、《红楼梦》节编等)的研究长期得不到应有的重视。目前茅盾研究还面临着一个如何把自身的研究和当前的社会现实和文化状况结合起来的问题,茅盾研究无法如鲁迅研究一样形成与当前社会人生对话的态势,如何总结茅盾及其同时代人参与中外文化交流的成功经验与不足之处,为今天提供一个参照系,这是一个极有现实意义而尚未解决的重大课题。对于与“鲁迅传统”既有联系又有区别的“茅盾传统”的研究,这个突入到整个现代文学史现象中去深刻讨论的历史命题,也是一个大有可为的领域。文化巨人茅盾的研究领域还极为广阔,已有的许多研究成果还有进一步开拓的余地,也许还需要一代人花费毕生精力才能取得与茅盾的建树相称的研究成绩。

### 三 巴金研究

1977年5月25日,巴金“文革”后的第一篇文章《一封信》发表在《文汇报》的副刊上,同年11月人民文学出版社又重印了他的小说《家》,从此冻结多年的关于巴金的学术研究开始复苏。据统计,仅1978年1月,就有17篇研究和评论《家》的论文和文章在全国各地的报刊上发表。<sup>[1]</sup>虽然这些文章大部分是带有感想式的重读,而且带有明显的“拨乱反正”的时代特征,不过各地研究者如此热情洋溢地大规模重评,已经预示了新时期巴金研究的繁荣局面。

从70年代末到80年代上半期,除了大量重新肯定《家》的反封建的历史意义与现实意义的论文外,觉新与高老太爷也成为研究者比较关注的两个形象。《试论觉新形象研究中的几个问题》<sup>[2]</sup>、《〈家〉中觉新形象塑造的艺术辩证法》<sup>[3]</sup>、《一个复杂、矛盾的艺术形象——觉新》<sup>[4]</sup>等论文从觉新的矛盾性复杂性所带来的审美意义来理解与评价这个典型形象,连同这一时期对高老太爷这一反面形象的讨论一起,呈献了与原来基于庸俗社会学的简单评判尺度截然不同的文艺研究的态度。与《家》的“重评热”相映成趣的是对《寒夜》的重新发现。1978年《寒夜》的法译本在法国面世,在法国掀起了一股“巴金热”,“一时巴黎所有书店都贴满了大张大张的广告招贴,读者争先抢购”<sup>[5]</sup>。《寒夜》在法国的大受欢迎,尤其是法国读者和海外学者对《寒夜》的高度评价很快反馈到中国研究界,也引起了中国研究者对《寒夜》的关注。1980年唐金海的《“挖掘人物内心”的现实主义佳作——评巴金的〈寒夜〉》<sup>[6]</sup>在肯定了这部小说的现实主义风格和独具特色的心理描写的同时,也比较谨慎地批评其不能为人们指出光明的出路。而稍后陈则光的《一曲感人肺腑的哀歌——读巴金的中篇小说〈寒夜〉》<sup>[7]</sup>,则热情地称赞“它不仅标志着巴金在创作《家》以后的另一个高峰,同时也是现代中国文学和现代世界文学不可多得的现实主义杰作”。这是新时期以来国内学者第一次给《寒夜》这样高度的评价,也为后来更进一步认为《寒夜》的艺术成就高于《家》的观点做好了铺垫。

这一时期也是巴金研究的基础资料建设时期。贾植芳、唐金海等人编的《中国当代文学研究资料丛书·巴金专集》(1、2、3册)和李存光编的《巴金研究资料》(上、中、下册)是80年代前半期两套内容比较翔实完备的资料丛书,在巴金研究的资料搜集、保存和整理方面功不可没,也为后来全面深入

的巴金研究奠定了良好的基础。1981年起短短几年间,有陈丹晨的《巴金评传》、李存光的《巴金民主革命时期的文学道路》、谭兴国的《巴金的生平和创作》等几本传记性著作问世,有的以细致全面的作品评价见长,有的注重横断面式的集中研究,其中不乏一些独到的见解,也填补了巴金传记性研究的空白。不过总的来说这些著作都难免一些史实的错漏之处,对巴金思想及作品的评价也没有超出既有的水平。

到了80年代中后期,先前新鲜的各种“翻案文章”已经变为反复咀嚼的所谓社会定论,令人感到厌烦;而草创期的空白也大半填补完毕,于是随着“方法热”的催化,开始出现一些新方法新角度的研究文章和专著。李今的《试论巴金长篇小说中的软弱者形象》<sup>[8]</sup>从认识价值和审美价值两方面肯定了以觉新为代表的软弱者群像“反映了巴金创作的最高水平”。吴定宇的《现代意识与传统观念相撞击的火光——论巴金〈家〉的文化价值》<sup>[9]</sup>在中西文化碰撞的“五四”文化背景下,通过《家》中人物的文化心理来肯定《家》的文化价值。龚明德的《巴金〈家〉的修改》<sup>[10]</sup>从版本学角度第一次梳理了《家》这部多次个性和重印的小说的版本与修改情况。此外,还有一些对巴金的散文、早期轶诗以及与外国文学关系等方面的研究。研究专著有汪应果的《巴金论》、艾晓明的《青年巴金及其文学视界》以及张民权的《巴金小说的生命体系》等,也都在尝试打破社会学研究的单一思维模式,从不同视角切入巴金及其作品。巴金研究开始呈献多样化的特色,并有所深入。

这一时期值得一提的是陈思和、李辉著的《巴金论稿》,这本合著总结了两位著者在80年代前期的一些研究成果,运用比较文学的研究方法,对“巴金的无政府主义思想”、“巴金与欧美恐怖主义”和“巴金与法国民主主义”等问题进行研究,改变了以往对巴金“无政府主义思想”或避而不谈或“为尊者讳”替其掩饰的局面。不过他们的研究重点还是在沟通巴金的无政府主义信仰与“五四”主流思想上,重新为巴金确立文学史地位的意图十分明显。此后关于巴金的无政府主义思想研究逐渐成为热点之一,并一直持续到90年代以后。尤其日本学者山口守等遍访欧美后所披露的巴金40年代末和50年代初与国外无政府主义者的信件往来,使巴金的无政府主义信仰显得更加复杂,也引起一些国内外学者更深的兴趣。关于巴金与无政府主义关系的研究对于巴金创作的评价和避免简单化地看待现代知识分子心灵历程都有重要意义,但过于纠缠于此,甚至有些文章陷入“泥潭”——颇有脱离了巴金而专门研究“无政府主义”之嫌——就大可不必了。以至于后来巴金自己也说,请不要再纠缠在无政府主义这个问题上。其实作家巴金对自己的

或者说曾经的无政府主义信仰仍然模糊难解的最后表态,也从另一个侧面暗示这一问题似乎可以就此打住了。

整个 80 年代的巴金研究虽然深度还有待进一步挖掘,但已经轰轰烈烈地全面展开,成为仅次于鲁迅研究的现代文学专业第二大热门研究领域。1988 年 9 月福建泉州黎明大学成立了“巴金文学研究所”,虽然这个研究所成立于巴金研究最热的时候,但她十几年如一日地坚持编辑出版《巴金文学研究资料》专刊(1993 年起更名为《巴金研究》)数十期,在后来巴金研究冷落之后仍默默坚守着这一领域,为巴金研究的资料整理和学术推进都做出了贡献。1989 年 11 月在上海举办的“首届巴金学术研讨会”,是国内外巴金研究者第一次大规模的学术交流与探讨(此前只在 1985 年四川举行过包括巴金在内的几位川籍作家的联合学术会议),名家荟萃,气氛活跃,被看做是“80 年代令学界瞩目的巴金研究”的一个“完满的句号”。<sup>[11]</sup>

八九十年代的巴金研究也呈现出一些问题,这就是有些学者所谓的“一边倒”倾向,<sup>[12]</sup>即新时期以来对巴金的不容争鸣的高评价。从 80 年代初开始,对巴金来说各种世界性的荣誉就接踵而至,首先是 1982 年意大利卡森蒂诺文学、艺术、科学、经济研究院授予的“但丁国际奖”,还有 1983 年法国政府授予的“法国荣誉军团勋章”,1985 年美国文化艺术学院授予的名誉院士称号等等。<sup>[13]</sup>这些国际荣誉一方面来自于巴金小说的世界性传播,也因为他“文革”后敢说真话的《随想录》的创作。不过《随想录》发表之初,几位香港大学生就提出过异议,<sup>[14]</sup>后来张放对这些大学生的看法也表示过同情,<sup>[15]</sup>不过这些都很快淹没在大陆评论者对《随想录》的如潮佳评和对反对意见的批评声中。“讲真话的大书”成为对《随想录》的定评,巴金的忏悔与真诚也赢得了普遍的尊重,甚至在后来被称为代表知识分子立场的“世纪的良心”。应该说《随想录》对于一个时代的巨大影响的确造成了其思想价值大于审美价值的事实,巴金“文革”后的立场也无愧于“世纪的良心”这一称号。问题是种种因素合在一起给巴金研究带来的负面影响也是不容忽视的。毋庸讳言,巴金的成为世界文化名人、其人格力量和《随想录》的创作,以及作为一个在世作家与研究者们亦师亦友的关系,很大程度上影响了对巴金的研究与评价——始终没有形成良好的争鸣氛围以及过多缺乏历史感的推崇之词不能说不是巴金研究中的两个主要遗憾。

对巴金的资料性整理从 80 年代一直延续到 90 年代,如果说 80 年代末唐金海、张晓云编的《巴金年谱》还是针对巴金本身的资料建设,那么从 90 年代开始“对于研究的研究”这一倾向就更加明显。李方平、蒋刚编的《巴金

研究年表》，张立慧、李今编的《巴金研究在国外》，牟书芳的《巴金研究纵横观》，陈思和的《巴金研究的回顾与展望》等，这些专题研究性史料与研究综述各有侧重，对30年代以来的巴金研究进行系统性的梳理，有的还对今后的研究方向提出看法。这些“研究的研究”自然是对以往研究的一次全面总结，不过也隐隐透露出在80年代拥有庞大研究队伍、成为“显学”的巴金研究面临的“过热”的危机以及学者们对90年代研究可能的突破点的思考。

90年代有徐开垒、李存光和陈丹晨等人的几种《巴金传》问世，陈思和的《人格的发展——巴金传》（1991年首先由台湾业强出版社出版，1992年由上海人民出版社出版）是其中较有特色的一部。作者从巴金人格理想的建构入手，试图通过胚胎、形成、高扬、分裂、平稳、沉沦、复苏七个人生环节的发展与变化，以人格发展来带动巴金的整个生平与创作，从文化史的角度写出一个独特的20世纪中国知识分子的心灵轨迹。这本传记不同于此前的六本传记类作品之处在于它不是以史料取胜，而是更多渗透了研究者本人“对中国现代知识分子悲剧性道路的一种理解”<sup>[16]</sup>。其实90年代这一类个性化传记为数不少，如王晓明的《无法直面的人生——鲁迅传》、宋明炜的《浮世的悲哀——张爱玲传》、王小妮的《人鸟低飞——萧红流离的一生》等，这些传记的出现既是各种理论思潮影响下人们对所谓“真实”理解的变化，也反映出一种试图摆脱传统模式的个性化叙事倾向，本身也是一种值得研究的文化现象。

自陈思和的《巴金传》以后，巴金的思想人格研究也成为学者们关注的问题。李兴民的《巴金人格论》、孙郁的《沉醉于“圣界”中的诗人气质》、贾玉民的《对现代人格的追慕和呼唤》<sup>[17]</sup>都是对巴金思想人格方面的探讨。不过到了90年代末以后，研究者对于巴金解放后的思想变化的研究似乎更感兴趣，也更重视通过史料发掘巴金的内心。周立民的《巴金在一九五八年》<sup>[18]</sup>和《巴金在朝鲜战场》<sup>[19]</sup>两篇文章可说是互文性的，前者采用“断代史”的方法，集中分析巴金在1958年一年的遭遇，后者通过1952年和1953年的书信、日记等史料，分析出巴金两次赴朝前后的心理变化，两篇文章前后接续，勾勒出巴金如何在解放初不安地接受思想改造，并逐渐丧失知识分子独立思考的过程。

90年代以来，小说《寒夜》在80年代“翻案”的基础上得到了进一步重评和重视，到了90年代中期后甚至出现了压过小说《家》的趋势。其中最引人注目的是西方女性主义理论引入后对曾树生这一形象的重新阐释。这类文章在十年里不断见诸各种期刊，像刘慧英的《重重樊篱中的女性困惑——

以女权批评解读巴金的《寒夜》》、<sup>[20]</sup>张沂南的《论女性自我生命选择——也谈《寒夜》》、<sup>[21]</sup>闫秀文的《论《寒夜》中曾树生的形象》、<sup>[22]</sup>蔡丽敏的《女性的心灵桎梏——重读巴金的《憩园》与《寒夜》》、<sup>[23]</sup>所静的《挣扎在寒夜中的职业女性——曾树生形象的再认识》<sup>[24]</sup>等等,这些论文大多从女性主义视角同情曾树生的矛盾痛苦,对其力图摆脱束缚实现自我价值的挣扎给予赞扬。当然也有一些文章如李景华的《寒梅未必都高洁——巴金《寒夜》中曾树生形象再认识》<sup>[25]</sup>表示了不同看法。对《寒夜》评价的另外一个焦点最终落在《家》与《寒夜》孰高孰低的问题上。但这种评价的变化并非女权主义研究者那样大张旗鼓地撰文立说,而更像是悄然发生于研究者的心中。大约到90年代中期以后,《寒夜》艺术成就超过《家》的看法几乎成为学界共识。这种改变既有新时期以来一些海外学者贬《激流》而赞《寒夜》的观点传入大陆之后潜移默化的影响,也有时代变化之后人们对作品审美价值看法的变迁,不过大多数学者并不否认《家》在文学史上不可代替的地位。应该说《寒夜》的确拥有更为成熟的艺术含量,并且为我们提供了更为复杂的解读空间,这一点从新世纪以来对于《寒夜》仍时有较有分量的研究论文<sup>[26]</sup>发表似乎也可证明。

虽然相对于80年代的繁荣,90年代的研究论文已大量缩水,不过1992、1994、1997、1999和2000年,分别在成都、北京、苏州、襄樊和福州举办了五次巴金国际学术研讨会,并结集出版了三本会议论文集,巴金研究基本形成较为固定的群体,并有按部就班的交流与探讨,这也是学术研究正常化的必然。90年代的研究专著主要有谭洛非和谭兴国的《巴金美学思想论稿》、宋曰家的《巴金小说人物论》、张慧珠的《巴金随想论》、肖明翰的《大家族的没落——巴金与福克纳家庭小说比较研究》、辜也平的《巴金创作综论》等,这些坚持巴金文学创作本体研究和审美研究的著作带来巴金研究的进一步系统化、多元化。90年代末吕汉东的《心灵的旋律——对巴金的心灵与文本的解读》也被看做是对巴金复杂的心灵世界和作品审美价值研究的一个新成果。不过正像有的评论者说的那样,90年代巴金研究脱离文学研究而变成思想文化研究的倾向已经越来越明显:“较有代表性的3本学术会议论文集《巴金研究论集》《巴金与中西文化》《世纪的良心》共收论文83篇,其中具体围绕巴金文学创作展开论述的仅31篇。”<sup>[27]</sup>巴金研究之所以偏离了文学的方向,一方面是由于巴金的确提供了一个跨世纪的知识分子的精神历程的范型,引起较多的关注,另一方面可能也来自于“思想史代替文学史”的普遍思潮。从这种意义上来看,这位研究者呼吁对文学本体研究的回



归是难能可贵的。

随着世纪末的到来,颠覆经典似乎成为一种时尚,网络的发达又很大程度上为这类一吐为快的颠覆性文字提供了登载和传播的空间。像大多数在从前的现代文学史上获得“大师级”地位的作家一样,巴金也难免受到质疑与批评,不过相比之下还是来得较晚。比较有代表性的有周长才的《巴金与诺贝尔文学奖》<sup>[28]</sup>,作者先以一个有理科背景的读者的视角表达了对巴金大部分小说的反感,并认为《寒夜》是巴金惟一值得一读的佳作;在分析了历届诺贝尔文学奖获得者的各种情况后,运用矩阵方法指出巴金获得诺贝尔奖的可能性比较小,而中国人过于热情的呼声则显得一厢情愿。林贤治的《巴金的道路》<sup>[29]</sup>试图通过巴金四五十年代的思想转变,剖析他步步离弃了思想独立之路而逐渐走向为政治服务之路的过程。其实这些文章并没有脱离学理的立场,更应该看做是一种争鸣,而葛红兵的那份“悼词”则确实陷入了无原则的暴力批评。当然,相对于其他“大师”,葛红兵对巴金还算客气,只有一句“他写了一份忏悔书,我们就原谅了他,重新拜倒在他的脚下”。<sup>[30]</sup>后来的很多批评(主要是网络上)也是集中在《随想录》这部书上,主要是认为其忏悔虚伪,把“文革”简单归罪于“四人帮”,以及文词上的幼稚等等。这些批评固然痛快淋漓,不过讲学理地评价一部作品还是应该把它放在文学史的向度上,我们今天看巴金的《随想录》的确有很多时代痕迹,但巴金毕竟是“文革”后第一个站出来试图讲真话的知名作家,这种开一代风气之先的勇气和胆识总是值得钦佩的,把《随想录》简单地同90年代创作的《懒寻旧梦录》和《思痛录》相比较也不科学。当然,另一方面也不能说这些批评完全是无稽之谈,除去个别意在哗众取宠的文章外,青年们对于所谓“世纪的良心”这种被符号化了的偶像的不屑也不必看做是完全针对巴金本人,况且以往对《随想录》的评价因为是当下性评论也的确存在着“溢美”而缺乏应有的历史感。看来新世纪的巴金研究还有待研究者们进一步的深入和努力。

#### 四 老舍研究

自老舍在20世纪20年代末登上文坛以后,同时代的评论家就注意到了他是一个特色作家。最早对老舍的创作进行评论的是朱自清,他在《〈老舍的哲学〉与〈赵子曰〉》<sup>[31]</sup>中肯定了老舍早期小说的现代品质,但同时也批评了其描写过火,夸张失度。《离婚》和《猫城记》问世以后,李长之看出了老

舍作品的人物几乎都是灰色的，“怯懦”和“折衷”是老舍讽刺的“大目标”。老舍的讽刺往往一针“下去”，未必“见血”，因为“终于缺少一种力量”，“针刺得轻，就容易成为刹那的快感而止”<sup>[32]</sup>。李长之还指出，“同是讽刺，鲁迅的是挖苦，而老舍的仍是幽默，鲁迅能热骂，老舍却会俏皮”<sup>[33]</sup>。老舍的好处是写出了“温暖而有血性的人间”，但是显然又将知识分子的忧郁、脆弱和多思都“给了他们书中的英雄”<sup>[34]</sup>。《骆驼祥子》发表后，毕树棠、许杰、巴人等有过一些评论，但较多地停留于抱怨其所谓“社会意义”和“教育意义”之不足，缺少学理性的评析。只有梁实秋指出：《骆驼祥子》“是一部描写人性的艺术上乘作品”<sup>[35]</sup>。

五六十年代老舍在文坛名声大振，被誉为“人民艺术家”，他的《龙须沟》、《茶馆》等话剧新作获得了很高的评价，《骆驼祥子》等作品进入了大学甚至中学课本，但对老舍小说及其文学史地位的系统研究却较为缺少。樊骏的《论〈骆驼祥子〉的现实主义》<sup>[36]</sup>一文改变了这一状况。樊骏以现实主义为视点，认为“祥子被剥夺的，不仅是车子、积蓄，还有作为劳动者的美德”，以及“奋发向上的生活意志和人生目的”。在小说中，最重要的是写出了“精神上的毁灭”。“阶级对阶级懂得压迫，不是表现为政治上的迫害或者经济上的剥削，而是表现为深入人物身心的摧残和折磨”。祥子的悲剧，“主要是他所生活的那个社会的产物”。这些基本观点，被当时的文学史教学普遍接纳。

20世纪80年代前期是老舍研究在经历了“文革”十年中断以后的全面复苏阶段。老舍研究迅速地展开，由点及面，又由面上升到理论上的整体把握。同时，由于比较文学视野的获得，美学热和方法热的带动，老舍研究又从“单一的文学研究转化为纵横的跨学科研究”，由此获得了“许多新的发现”<sup>[37]</sup>。佟家桓的《老舍小说研究》（宁夏人民出版社，1983年）是同期仅有的一部个人专著。

80年代中后期是老舍研究的初步丰收期，一些在80年代前期以单篇老舍研究的论文崭露头角的研究者开始出版自己的专著。王惠云、苏庆昌在1985年出版了第一部《老舍评传》（花山文艺出版社），冉忆桥、李振潼出版了第一部《老舍剧作研究》（华东师范大学出版社，1988年）。宋永毅的《老舍与中国文化观念》（学林出版社，1988年）从文化心理角度比较细致地评析了老舍作品的地域性特色。此外，80年代还有两部从语言教学和修辞学角度对老舍进行研究的专著：杨秀玉编著的《老舍作品中的北京话词语例释》（北京大学出版社，1984年）、周关东的《老舍小说比喻撷英》（华东师范

大学出版社,1987年)。

老舍研究资料的挖掘和考释工作几乎与研究工作平行开展。1985年,曾广灿、吴怀斌编著了《老舍研究资料》(上、下)(北京十月文艺出版社)。在此基础上,曾广灿又在1987年出版了《老舍研究纵览》(天津教育出版社),对此前的老舍研究状况,包括日本、美国、苏联、欧洲和港台等地的老舍研究做了较为详尽的整理和总结。1988年,郝长海、吴怀斌合作编写了《老舍年谱》(黄山书社)。1989年,由甘海岚编撰的《老舍年谱》也由书目文献出版社出版。1998年,张桂兴的《老舍资料考释》(上、下)(中国国际广播出版社)两册出版,书中涉及的某些领域,如“老舍一生结社及任职考”,为前此的研究所忽略。此书在2000年经过修订以后,改为一册重新出版。在资料的挖掘和收集整理方面,老舍先生的家属所编著的系列作品旁人无可替代。此外,李犁耘的《老舍在北京的足迹》(北京:燕山出版社,1986年)、李振杰的《老舍在伦敦》(国际文化出版公司,1992年)等,都具有较高的参考价值。

20世纪90年代有一系列重要的研究著作出现。赵园的《北京:城与人》(上海人民出版社,1991年)虽不是老舍的专论,但对于作为“京派”所依托的北京文化及其在创作中的表现,有非常独到的发现。其中指出老舍对“北京市民社会的发掘,达到了对于时代本质的某种揭示”。赵园认为“老舍式的幽默”出于异秉,但不免有“《笑林广记》的气味”。以老舍为代表的京味作家,往往“敏感于极琐细的生活矛盾、人性矛盾,由其中领略生活与人性现象中的喜剧意味,以这种发现丰富着关于人生、人性的理解,和因深切理解而来的宽容体谅,并造成文字间的暖意,柔和、温煦的人间气息”。还指出,老舍的小说结构和当时的主流文学不同,并不注重以阶级特征与阶级关系作为艺术结构的参照,而是多以人物命运为线索,或依呈现世相、人生相的要求而进行结构,作品讲究行当齐全,着眼常在人物的个性和文化差异。孙均政的《老舍的艺术世界》(北京:十月文艺出版社,1992年)则偏重对作品的艺术分析,尤其是语言技巧的分析,其中将老舍语言特点概括为“白、俗、俏、深”,以及对风格词语和句式的分析,都相当深入而且富于启发性。谢昭新的《老舍小说艺术心理研究》(北京:十月文艺出版社,1994年)专门从心理学的角度来研究老舍的小说,在着重探明作家个性心理特征的基础上,连带把握小说人物的心理意蕴,以及相关的小说创作与接受心理机制。王润华(新加坡)的《老舍小说新论》(学林出版社,1995年)从多个方面集中探讨老舍小说的实验性和现代特性。关纪新是较早提请学界注意老舍的“满族素质”的研究者,他的《老舍评传》(重庆出版社,1998年)一书由“满族作家

老舍创作论”与大量作家传记材料合成。

此外,着重于文本分析的有陈震文、石兴泽的《老舍创作论》(辽宁大学出版社,1990年)和张惠珠的《老舍创作论》(上海三联出版社,1994年),从地域文化或世界眼光的视角关注老舍创作的文化象征意义的有吴小美、魏韶华的《老舍的小说世界与东西方文化》(兰州大学出版社,1992年)和甘海岚的《老舍与北京文化》(中国妇女出版社,1993年),重点展示老舍思想发展脉络的有孟丹编辑的《孟广耒论著集》(文化艺术出版社,1991年)和石兴泽的《老舍文学思想的生成与发展》(山东文艺出版社,1993年),意在标明老舍的文学史地位的有章罗生的《老舍与中国新文学》(文化艺术出版社,1994年),探讨老舍语言方面成就的有王建华的《老舍的语言艺术》(北京语言文化大学出版社,1996年)。王延晞的《老舍论稿》(山东大学出版社,1994年)和张钟的《老舍研究》(澳门大学图书馆出版中心,1995年)都由讲稿修改而成。汤晨光的《老舍与现代中国》(湖南师范大学出版社,2002年)则由博士论文扩展而来。而在此前的1999年,还有王晓琴的《老舍新论》(首都师范大学出版社)问世。

老舍研究之所以成为二十多年来现代作家研究变化最大、进步最快的领域之一,跟研究的制度化分不开。自1982年中国老舍研究会成立以来至1999年,已经召开过7次大型学术研讨会。1982年的第一次全国会议和1999年的国际会议还分别编有《老舍研究论文集》(山东人民出版社,1983年)和《老舍与二十世纪》(天津人民出版社,2000年)出版。2002年,由北京老舍文艺基金会和北京市老舍研究会共同编辑的老舍研究文集《走近老舍》(京华出版社)出版。但随着老舍研究论著的不断问世,研究者也确实应该时刻警醒“失去探求精神”(王润华语)。

## 五 曹禺研究

曹禺研究历来为许多文学史家的兴趣所在。进入新时期后,随着新观念、新方法的引进,研究者逐渐超越过去常用的一般社会学的模式,注重戏剧艺术和深层创作心理的开掘,建立了各种新的理论视角,从而使研究课题更新,范围扩展,成果大量涌现,活跃的学术争鸣态势也终于形成。我们可以参考有关曹禺研究的资料集和一些代表性的专著。如有的论者批评《雷雨》所表现的宿命论思想和神秘主义色彩,有的论者对《雷雨》的戏剧冲突有不同理解;再如关于陈白露和悲剧实质问题,《原野》是否是曹禺最失败的作

品问题,怎样看待《原野》借鉴表现主义问题,如何认识《北京人》没有反映抗战现实和时代气氛不够强烈等等,都曾经是曹禺研究中的热门话题。

这里不打算全面评述有关曹禺的研究状况,而着重介绍近年来曹禺研究领域里出现的新角度和新观点。

### (一) 从基督教文化的影响来考察曹禺戏剧

这些年关注宗教与文学之联系的著作多了起来,是一个新的学术动向。宋剑华就从基督教文化影响的角度切入,写了一系列论文,试图建立一个用基督教文化来解释曹禺戏剧的框架。他指出,曹禺在创作《雷雨》时感到宇宙的神秘与命运的莫测而深陷迷惘,于是“试图从宗教中去寻求大千世界的真谛”。首先,曹禺早期接受过基督教文化的启蒙教育,这段潜移默化的影响,对于他的人生观、创作观的形成有相当作用。曹禺从事文学活动的动机是为了改恶从善,这正是基督教文化的影响。其次,从曹禺话剧创作模式来看,表现的是正义与邪恶的较量,是典型的社会道德剧:《雷雨》是“迷惘人生的罪与罚”,《日出》是“灵魂的毁灭与再生”,《原野》是讲“人与人的极爱与极恨的感情”,《北京人》是“原始野性的呼唤”。再次,从曹禺剧作的人物来看,他们都是上帝苦难的子民,可分为贪婪型如周朴园、淫乱型如繁漪、仇恨型如仇虎、市侩型如鲁贵、使徒型如方达生、无辜者型如周冲,等等,论者认为这里也浸透着基督教的人文意识,其社会文化意义大于社会政治意义<sup>[38]</sup>。与之不谋而合,曾广灿、许正林也撰文论述了《雷雨》的基督教意识,如“原罪情结”、“神秘性”及忏悔意识等等。他们指出“《雷雨》序幕让周朴园走进教堂,尾声让周朴园聆听《圣经》诵读,戏剧正文以回忆形式出现,就好像是周朴园深蕴内心的长长的忏悔祷文”<sup>[39]</sup>。他们企图对序幕和尾声做出尽可能贴近宗教的新的解读。

《雷雨》等剧作中基督教的影响肯定是有的。上述这些研究确实提供了新的角度,也有所发现。但问题是如何将宗教的影响从作品中恰如其分地剥离出来,又尽可能还原其文学与宗教互动相生的状态,而不只是想办法搜寻例证去证明到处都有基督教的表现。难点可能也在这里。

### (二) 运用精神分析派的观点来研究曹禺的戏剧

用弗洛伊德的理论深掘作者无意识的论文,近十多年来很多见。这种理论方法的长处,是可能发现深层的创作心理模式或动力,从而超越地解析作家创作个性的形成。邹红的《“家”的梦魇——曹禺戏剧创作心理分析》就

把曹禺的个人生活经历和情感体验与创作联系起来,并运用心理分析方法剖析曹禺笔下的人物,认为“对于前期曹禺来说,‘家’是一个无法挣脱的梦魇,一个外在的‘心狱’,而冲出‘家’的桎梏,即出走,成为曹禺剧作一再重复的潜主题。不由自主地被关进‘家’的牢笼,憎恶着这种半死不活的生活方式,却又不能选择别的生活方式,愈是挣扎,却发现陷得愈深,下定决心去追求光明,却得知自己早已注定只属于黑暗,这种‘家’的梦魇,以及曹禺早年婚姻不幸造成的心底的压抑、苦闷,是他后来创作《北京人》和改编《家》的内驱力”。<sup>[40]</sup>其中所说的“内驱力”的问题值得注意。还有研究者运用弗洛伊德的理论来解释周萍的心理,认为他对繁漪的爱欲里,有恋母情结的成分,母爱与性爱的双重欲望才是周萍勾引繁漪的真正动机;周萍最终放弃繁漪并非慑于周朴园的权威,而是出于内心中“乱伦禁忌”所引起的自我罪责感。认为周萍是《雷雨》中最可悲的一个人物,母子乱伦的道德惩罚已经判决了他精神上的死刑,最终兄妹乱伦的禁忌则使他的心理防线彻底崩溃,无法自我拯救而不得不走上绝境<sup>[41]</sup>。他所承载的悲剧冲突具有人性的普遍意义,是心理分析的典型案例。

这一类研究方法与结论往往都是别开生面的,有些深度的心理分析确有新意。但试用这种方式的评论有的未能把握好分寸,离开审美的意味只顾一味地深掘探奇,结果难免钻了牛角尖。

### (三) 把比较文学视角引入曹禺研究

比较文学也是这些年的热门,一般而言,包括两个方面的开展。一是影响研究,即着重研究曹禺所受的外国戏剧影响。较有影响的论文如周音的《谈〈雷雨〉对索福克勒斯和莎士比亚戏剧的借鉴》,从创作目的、命运含义、结构安排的几个方面做了比较,肯定了曹禺的借鉴和独创。金延铎的《〈雷雨〉与〈群鬼〉》从反抗精神、戏剧结构、戏剧冲突、人物形象几个方面进行比较,认为曹禺借鉴了易卜生,创造出来的却是“具有中国特色的话剧”。刘珏的《论曹禺剧作和奥尼尔的戏剧艺术》探索了曹禺喜爱奥尼尔的原因,阐述了曹禺怎样吸收奥尼尔的戏剧技巧,认为是戏剧创新的浪潮把两位不同国籍的戏剧家联系起来。奥尼尔成为美国现代戏剧的开创者,曹禺则成为中国戏剧的革新者、代表者。这是目前国内关于曹禺与奥尼尔最全面的论述。王文英的《曹禺与契诃夫的剧作》则是对曹禺借鉴契诃夫戏剧成功经验的专题研究成果,认为曹禺借鉴吸收契诃夫的经验有三点:一、“生活化的散文诗体结构”;二、“细致入微地展示人物内心隐秘的经验”;三、悲喜剧结合

的新样式。并指出：“对契诃夫经验的吸收和融化使曹禺剧作的戏剧冲突趋向含蓄深沉，使曹禺笔下的戏剧人物的性格趋向丰富深邃，曹禺剧作在莎士比亚、易卜生一类大师影响下，形成的宏伟明丽的基本风格的基础上又融进了契诃夫诗一样幽远深沉的韵味。”

比较文学研究的另一个方面是运用比较的方法研究曹禺与同时代剧作家之间的关系，从而显示出曹禺的特色。这方面朱栋霖首开风气之先，其比较研究成果极为多样化：如《雷雨》与《打出幽灵塔》的比较，《日出》与《大饭店》的比较，《雷雨》与《群鬼》的比较，《原野》与《琼斯皇帝》的比较，《北京人》与《樱桃园》、《三姊妹》的比较，等等。此外，曹禺与陈白尘、老舍、郭沫若等同时代剧作家的比较也深入展开，可以说仁者见仁，智者见智，一批功底深厚而有特色的比较研究论文先后发表，使曹禺研究领域里充满生机。其中，韩日新的《三四十年代曹禺与夏衍剧作比较》值得一提，他把三四十年代北方和南方剧坛的两颗明星做了比较，并提出新颖见解：一、从作家与时代的关系来看，他把曹禺的剧作称为“暮鼓”，而把夏衍的剧作称为“晨钟”。前者强调长夜漫漫的压抑，而后者则表现了清晨的希望。二、从人物塑造来看，曹禺熟悉的是北方公馆里的老爷、太太、少爷、丫环，而夏衍熟悉的是南方上海的市民阶层和知识分子。三、曹禺和夏衍都是杰出的现实主义者。曹禺的个性是热情、深沉、精巧、机智，但又带点忧郁和被压抑的愤懑，给人的印象是勤奋老练、才华横溢而感情丰实。夏衍的个性是简朴、厚实、明朗、清爽，给人的印象是深沉而内向，坚强而丰实<sup>[42]</sup>。

#### （四）关于传统文化对曹禺影响的研究

相对而言，这一方面的研究成果较少，却又是有待开掘的重要领域。董健就在他的《论中国传统文化对曹禺的影响》中探讨了曹禺研究中长期被忽视的与传统文化的深层联系。他认为：“曹禺不仅从经史子集、古典文学、书面文体和古典戏曲研究中接受了大量传统文化的信息，而且他是在传统文化所濡染化成的生活氛围中长大的。”他指出曹禺所受传统文化影响包括仁学、民本思想，和而不同、托古求新的理性思维方式，作为人格修养和审美判断、价值要求的情、理统一观，以及中国古典诗集“情浮而文明，气盛而化神”的审美原则等，这些都从不同方面给曹禺戏剧创作以积极影响。焦尚志在《论曹禺剧作中虚化形象及其审美价值》中也提出：虚化形象的存在，是曹禺剧作的特征，它具有我国传统艺术写意抒情的美学意蕴。还有研究者注意到，曹禺的贵族出身以及对贵族生活的冥悟，不仅赋予了他表现大家族与士

大夫文化的独具的才华,也促成了他与中外古典贵族艺术的深刻联系,以及他的作品中特有的典雅、精致的艺术个性;而且,更重要的是,这种出身与生活,滋养了他的文学创作在根底上的“贵族精神”,即不满足于“有限的平凡的存在”,而“要求无限的超越的发展”。传统文化对曹禺戏剧的内在规定性的影响,正日益受到研究者的关注,有可能形成一个新的研究生长点。

### (五) 从接受美学和其他不同的层面研究曹禺

值得注意的是孔庆东的《从〈雷雨〉演出史看〈雷雨〉》。他所选择的研究观点是接受美学,承认艺术作品的本质是“建立在从它不断与大众对话产生的效果上”。因此,孔庆东从1935年4月《雷雨》在东京首次演出到1989年北京人艺第四次排演《雷雨》这五十多年的演出史中“架设了十几处观测点”,考察了在不同的历史时期《雷雨》演出时导演、演员对它的不同理解、不同的处理,勾勒了以导演、演员、观众为主体的《雷雨》接受史,向人们展示了《雷雨》强大的艺术生命力。钱理群的专著《大小舞台之间——曹禺戏剧新论》是多年来曹禺研究方面最有学术个性的论作。该书的特点是知人论世,思想史的色彩很浓,而且极留心作品的生产与消费过程,把曹禺剧作放在更广阔接受背景(演出过程和研究过程)中去研究,从而新见迭出,打开了新思路。王卫平则从接受过程中常出现的“误读”现象切入对曹禺的三部戏剧进行研究。他指出曹禺创作《雷雨》的本意与观众接受意的背离:“曹禺原本要表现的是整个宇宙的残忍和冷酷,所有的人都难以摆脱痛苦和不幸,而观众却觉得《雷雨》是暴露大家庭的罪恶,是反封建;曹禺在《雷雨》中探讨的是自然中人的命运,人的悲剧,观众却认为《雷雨》象征了资产阶级的崩溃,说明了资产阶级不会有好的命运。”此外,李标晶的《曹禺的戏剧理论初探》概括了曹禺戏剧理论与现实生活及民众审美的心理需求的内在关系。这方面的研究加强了曹禺研究的理论色彩,显示了曹禺研究的深入发展。

### 注 释

- [1] 统计根据李存光编:《巴金研究资料》,福州:海峡文艺出版社1985年9月版;李方平、蒋刚编:《巴金研究年表》,泉州黎明大学巴金文学研究所1992年5月版。
- [2] 姚健:《试论党新形象研究中的几个问题》,载《中国现代文学研究丛刊》1982年第2辑。
- [3] 朱志棠:《〈家〉中党新形象塑造的艺术辩证法》,载《中国现代文学研究丛刊》1984年第3辑。



- [4] 戴翼:《一个复杂、矛盾的艺术形象——觉新》,载《辽宁师范大学学报》1984年第6期。
- [5] 陈则光:《一曲感人肺腑的哀歌——读巴金的中篇小说〈寒夜〉》,载《文学评论》1981年第1期。
- [6] 载《钟山》1980年第3期。
- [7] 载《文学评论》1981年第1期。
- [8] 载《中国现代文学研究丛刊》1985年第1期。
- [9] 载《中国现代文学研究丛刊》1988年第2期。
- [10] 收入《巴金研究论集》,重庆:重庆出版社1988年1月版,第246—264页。
- [11] 李存光:《20世纪中国巴金研究掠影》,载《中国现代文学研究丛刊》2000年第2期。
- [12] 周莎白、熊雪林:《巴金研究的现状与展望》,载《江汉大学学报》2000年第4期。
- [13] 陈丹晨:《巴金,不仅属于中国的,也是属于世界的》,《巴金研究论集》,重庆:重庆出版社1988年1月版,第2—3页。
- [14] 《我们对巴金〈随想录〉的意见》,载1980年9月香港《开卷》第3卷第4期。
- [15] 张放:《关于〈随想录〉评价的思考》,载《文学自由谈》1988年第6期。
- [16] 陈思和:《人格的发展——巴金传·后记》,上海:上海人民出版社1992年6月版,第254页。
- [17] 以上三篇文章均收入《世纪的良心》,上海文艺出版社1996年版。
- [18][21] 载《中国现代文学研究丛刊》1998年第2期。
- [19] 载《中国现代文学研究丛刊》2001年第2期。
- [20] 载《中国现代文学研究丛刊》1992年第3期。
- [22] 载《绥化师专学报》1997年第4期。
- [23] 载《宁德师专学报》1997年第3期。
- [24] 载《天津大学学报》(哲社版)1999年第3期。
- [25] 载《滨州教育学院学报》1996年第2期。
- [26] 陈少华:《二项冲突中的毁灭——〈寒夜〉中汪文宣症状的解读》,载《文学评论》2002年第2期。河村昌子:《民国时期女子的教育状况和巴金的〈寒夜〉》,载《中国现代文学研究丛刊》2002年第2期。《“回家”或是“在路上”——再论〈寒夜〉的知识分子形象》,载《语文学刊》2002年第2期。
- [27] 辜也平:《近二十年来巴金研究述评》,载《福建论坛》(文史哲版)1999年第1期。
- [28] 载《外国文学》2000年第5期。
- [29] 载《文艺争鸣》2001年第3期。
- [30] 载《芙蓉》1999年第6期。
- [31] 载1929年2月11日《大公报》文学副刊,署名“知白”。
- [32] 李长之:《离婚》,载《文学季刊》创刊号,1934年1月。

- [33] 李长之:《猫城记》,载《国闻周报》第11卷第2期,1934年11月。
- [34] 李长之:《送老舍和曹禺》,载《大公报》文艺副刊,1946年3月3日。
- [35] 梁实秋:《读〈骆驼祥子〉》,载重庆《中央周刊》第4卷第32期的《书报春秋》,1942年3月26日。
- [36] 载《文学评论》,1979年第1期。
- [37] 参见宋永毅:《进入多维视野的老舍——近年来老舍研究述评》,载《文学评论》,1979年第1期。
- [38] 宋剑华:《试论〈雷雨〉中的基督教色彩》,《中国现代文学研究丛刊》1988年第1期。
- [39] 曾广灿、许正林:《曹禺早期剧作中的基督教意识》,《文史哲》1993年第1期。
- [40] 邹红:《“家”的梦魇——曹禺戏剧创作心理分析》,《文学评论》1991年第3期。
- [41] 李俊:《〈雷雨〉:悲剧冲突及其主题》。
- [42] 韩日新:《三四十年代曹禺与夏衍剧作比较》,《文学评论》1991年第2期。

## 第十九章

### 重要作家研究述评(下)

#### 一 沈从文研究

上个世纪 30 年代正当沈从文创作的高峰期,对他的评论显然意见不一,影响较大又值得参考的有苏雪林的《沈从文论》<sup>[1]</sup>和刘西渭的《〈边城〉与〈八骏图〉》<sup>[2]</sup>。苏雪林的文章主要探讨了沈从文作品中的“理想”,认为那是“想借文字的力量,把野蛮人的血液注射到老迈龙钟颓废腐败的中华民族身体里去使他兴奋起来,年轻起来,为在二十世纪舞台上与别个民族争夺生存权利”。她评价沈从文的文体“富有单纯的美”,但也有“玩手法”的毛病,使他未能跻身于一流作家之列。刘西渭的印象主义批评似乎特别适合沈从文这种风格独异的作家。他用“热情的”、“诗的”、“美”而“准乎自然”以及“爱”和“悲哀”等字眼来描绘沈氏作品的特色,称沈的《边城》是“千古不磨的珠玉”,其中具有“特殊的空气”和“厚道然而简单的灵魂”。到了 40 年代,沈从文更多的是受到批判,如巴人、郭沫若、冯乃超等都曾写过批评沈从文的文章,指斥沈是“一直是有意识的作为反动派而活动着”,是“桃红色”的文艺家<sup>[3]</sup>。50 年代以后,沈从文的名字在文坛上消失了,这期间值得注意的是王瑶在《中国新文学史稿》(上册)(上海文艺出版社 1951 年版)中对沈从文的评价,称之为“多是以趣味为中心”,“鼓吹一种原始性的野蛮的力量”,“写法是幻想的”,“文字是优美的”,“一方面固然表现他不满足于现实,但不自觉地其实对过去的时代寄予了一些怀恋”。

在六七十年代,倒是海外的学者对沈从文格外注意。美国的夏志清 1961 年出版《中国现代小说史》(英文),对沈从文的评价极高,说沈是现代中国文学最伟大的印象主义者。夏志清的论作在英语世界影响很大。美国学者金介甫 1977 年以沈从文作博士论文,后又出版《沈从文传》,注意沈笔

下的乡土中国描写的特色,并认为沈从文可与契诃夫相媲美,这都影响到海内外的“沈从文热”。

80年代有关沈从文的回忆与评论,大多是作“重新评价”的翻案文章的。其中有朱光潜的《从沈从文先生的人格看他的文艺风格》,认为“目前在全世界提到公认的中国新文学作家,也只有沈从文和老舍”,结果引起一番争论。而比较系统阐释且影响较大的是凌宇的几篇“沈从文论”,包括《沈从文小说的倾向性和基本特色》<sup>[4]</sup>、《从特异世界里探索美的艺术》<sup>[5]</sup>。此外,还有汪曾祺的《沈从文的寂寞》<sup>[6]</sup>,这些文章都注重为沈从文作品的“思想价值”辩护,看重其“民主主义基本倾向”与“重造民族品德的思想”。此外,这一时期的论著开始注重阐释沈从文的“人性”理想。但也有不同意见,如王富仁在《在广泛的世界性联系中开辟民族文学发展的新道路》<sup>[7]</sup>中,认为沈从文“远未达到堪称伟大作家的行列”,因为他“缺少一个为现代伟大作家所不能不具有的更深邃的思想,特别是把自己的视野仅仅局限在以小农经济为基础的市俗生活范围内”。这种苛严的尺度显然更为看重创作的思想启蒙功能,是对众多论者热衷于从“思想价值”上为沈从文辩护的质疑。但是80年代后期的研究者对局限于“思想价值”的辩护显然已经不满意,他们更希望真正从文学的审美价值本身去理解沈从文。其中突出的收获,便是对沈从文文体的研究。凌宇的《中国现代抒情小说的发展轨迹及其人生内容的审美选择》<sup>[8]</sup>将沈从文放到现代小说史的背景中去考察其创新特色。汪曾祺的《沈从文和他的〈边城〉》更是明确提出所谓“沈从文体”的概念,尤其赞扬沈从文语言的功力和技巧,认为特色是“充满泥土气息”和“文白杂糅”,“朴实且有情致”。凌宇的《从〈边城〉走向世界》(三联书店1985年版)是代表80年代研究水平的总结性成果,其特色是多角度、全方位介入研究,充分注意到沈从文现象是“复杂的存在”,但基本上仍然以“思想价值”评判为主;稍后凌宇又出版了《沈从文传》,是在前书基础上写成的,但又有新的发现,也比较注意对沈从文艺术世界文化内涵的阐释。

进入90年代以后,沈从文研究相对沉稳,但也出版了几种比较系统的著作,如赵学勇的《沈从文与东西方文化》(兰州大学出版社1990年版)、吴立昌的《人性的治疗者》(上海文艺出版社1993年版)、向成国的《回归自然与追寻历史》(湖南师范大学出版社1997年版),等等。值得注意的是王晓明的专著《潜流与漩涡》中有一篇《沈从文:“乡下人”的文体与“土绅士”的理想》(中国社会科学出版社1991年版)。该文对沈从文的文体及其写作心态有相当深入的分析。王晓明认为,沈从文描写湘西风情的作品用的是“地方

志式的文字”，是“笨拙而独特的文字句式”，“木讷迂缓的叙事方式”，以及放弃逼真描写而追求“暗示和象征”，都是为了传达他那“乡下人”的感觉与梦想。王晓明还注意到沈从文的文体也有矫情的毛病，认为这可以从沈从文创作心态的矛盾来解析。沈从文渲染牧歌情致的热情，主要源发于他在都市生活中受挫的情绪和“乡下人”的自卑心理，所以创作中总是受这种心态的牵制，在表达那朦胧感受的湘西小说中有意无意地要去赞美那些与城市文化对立的东 西，不管是原始的性爱，还是愚昧的迷信。王晓明的创作心理深度分析，的确有助于对沈从文作品得失的理解。此外，还要推荐赵园主编的《沈从文名作欣赏》（和平出版社 1996 年版），虽然是鉴赏文，但参与撰写的都是著名学者与作家，对沈从文作品的鉴赏评析运用了多种不同的角度与方法，很多都是有个性、有心得、有发现的文章，可以说是 90 年代沈从文研究的重要收获，值得用来做参考。<sup>[9]</sup>

## 二 张爱玲研究

40 年代中期，张爱玲在文坛一出现，即有人将她目为“新鸳鸯蝴蝶派”，把她纳入到周瘦鹃、张恨水以来的通俗文学行列。而她的进入文坛，也正是从倾向鸳鸯蝴蝶派的《紫罗兰》起步的。在沦陷区的上海，张爱玲几乎一夜间成为市民文化的“明星”，她的作品集再版之快就可以说明其受欢迎程度之高：1944 年 8 月，小说集《传奇》由上海杂志社出版发行，9 月即再版；1947 年又曾发行增订本。1944 年 11 月，散文集《流言》初版，两个月后即发行到第三版。而且，不仅她的作品得到热烈的赞美，甚至她别出心裁的发式、服装，以及富于传奇色彩的家世，也都受到同样热烈的关注。但是显然，张爱玲仍然不同于一般流行的通俗文学作家，她的出现，造成了一个非常独特的文学现象，如同 90 年代一位研究者从刊载张爱玲作品的杂志上所观察到的：

在沦陷时期的上海这个特定的时空里，文坛的方方面面，代表不同政治倾向、不同文学趣味的各个文学圈子似乎都是顺理成章地接纳了这位新人，而且均不吝于褒奖。我们大致可以说，《紫罗兰》代表了鸳鸯蝴蝶派的趣味，《古今》承袭了周作人、林语堂的“闲适”格调，《万象》坚持着新文学人道主义、现实主义的传统，对“新文艺腔”大张挾伐的《杂志》则想走纯文艺的路线，而它们竟一致对张爱玲表示推许。在新文学史上，

这样的情形即使不是仅见,也肯定是少见。<sup>[10]</sup>

因此,在上述各杂志上,及杂志社举办的相关座谈会和茶会上,出现了诸多对张爱玲的品评。除了一些细节的批评,如“玩弄字眼”外,这些评论大多都表示激赏<sup>[11]</sup>。不过,这些评论基本上是印象式的阅读感受以及字句的读解,对于张爱玲作品的风格、结构、主题等更全面的把握,也大多流于琐碎与感性。在这样的评论状况中出现的署名“迅雨”的《论张爱玲的小说》一文,在厚重的批评功底下,更显出它的中肯与严谨。

“迅雨”是以西方经典名著翻译及评论见长的傅雷的化名。他从新文学文坛过于注重“主义”的论战,而缺乏“深刻的人生观,真实的生活体验,迅速而犀利的观察,熟练的文字技能,活泼丰富的想象”等弊病出发,详尽、系统地分析了张爱玲的小说作品,极力称赞《金锁记》的结构、节奏、色彩、心理分析、风格等“幸运的成就”,将这篇小说列为“我们文坛最美的收获之一”。他同时也指出,比之于《金锁记》,张爱玲的其他作品都逊色不少。《倾城之恋》固然像一座“雕刻精工的翡翠宝塔”,但到底华彩胜过了骨干,而使得作品在一些应当深刻挖掘之处轻浅地滑了过去。她的另一些作品如《连环套》等则更加贫乏,由于内在主题的缺失而走上了“纯粹趣味性的路”。

傅雷对张爱玲的批评,是第一次“张爱玲热”中最有分量的批评文章。虽然也有人认为傅雷是站在新文学的“正统”观念立场,即强调文学的批判现实的社会功能立场上,对张爱玲进行苛责,但就傅文对张爱玲的小说技巧所做的考察,及他对这些作品艺术缺陷的分析而言,这些评论都是切中肯綮的,不管在当时,还是在现在,都是极有见地的。然而,随着抗战的结束,张爱玲的文学创作生涯也基本结束,对她的研究评论自然随之偃旗息鼓。在此后几十年里,张爱玲在人们的阅读与研究视野里消失了。

20世纪80年代初,张爱玲如同“出土文物”,浮出历史地表,不过那还不是重新“走红”,而只是静悄悄地受到“专业阅读”的关注。1981年11月,张葆莘在《文汇月刊》发表《张爱玲传奇》,这是大陆改革开放以来,最早论及张爱玲的一篇文章,当时的反响并不算太大,容易被读者视为一段文坛忆旧。对有关张爱玲的研究产生大的推动的,还是美国学者夏志清的《中国现代小说史》,此时中文版已传入大陆,港台一些评论张的文字,内地也陆续可以看到,这就促成了大陆文学界普遍的“读张”的兴味,张爱玲也就“正式”进入了大陆一些文学史家和研究生的论文视野。如颜纯钧的《评张爱玲的短篇小说》<sup>[12]</sup>和赵园的《开向沪、港“洋场社会”的窗口》<sup>[13]</sup>,都比较“正式”地考察了张爱玲小说题材、手法与风格上的特色,注意到其与新文学“主流”有

所不同的“性质”，并小心翼翼地为张爱玲说了几句肯定的话。

到80年代中期，思想解放的潮流加强，人们用更开放更有个性的眼光去读张评张，而张爱玲的“另类”特色也更加刺激研究者去重新打量与调整文学史的“叙述板块”，加上这一时期“翻案”文章差不多做腻了，所谓“边缘化”的作家更能吸引年轻读者与研究者的目光。有一篇文章适逢其时，那就是柯灵的《遥寄张爱玲》。此文几乎同时发表在《读书》（1984年第4期）和《收获》（1985年第3期），二者都是有影响的刊物，而文章又出自作为“过来人”的有影响的资深作家，自然引起了广泛的关注。《收获》同期重刊《倾城之恋》，更是“文革”后张爱玲的作品首次在大陆面世，这种影响也超出了学术界，而引向了社会。

在80年代中期，一般流行的现代文学史仍然不可能提及张爱玲。但在北大和其他一些思想比较活跃的大学，在课堂上或讨论会上，都已经把张爱玲作为“重新发现”的话题。许多学生对于文学史只字不提张爱玲很不理解。所以，在1984年，钱理群、温儒敏和吴福辉等合作编写《中国现代文学三十年》<sup>[14]</sup>，其中论及“孤岛”与沦陷区文学，就用了大约八百多字来写张爱玲，指出张有“古典小说的根底”，又有“市井小说色彩”，展现了“洋化”环境中仍存留的“封建心灵”和人们百孔千疮的“精神创伤”，虽然字数不多，但这算是将张爱玲首次写入大陆的文学史，所以也就格外引人注目。一些大学中文系的现代文学史课也逐渐为张爱玲让出一点地盘。

80年代中期正是所谓“方法热”的时期，人们评论张爱玲，更多的是欣赏其小说手法的特异，意象、象征、心理分析等等，是常用的切入角度。如胡凌芝的《论张爱玲的小说世界》<sup>[15]</sup>、饶芃子和董仲年的《张爱玲小说艺术论》<sup>[16]</sup>，偏重于对张爱玲小说结构、语言和风格的分析，同时仍不忘“反映论”层面，论评张爱玲如何揭示洋场社会阴暗的一面，指出其“反封建”的价值及其对现代都市文学的贡献。这期间有几篇文章值得注意，如宋家宏的《一级一级的走进没有光的所在》<sup>[17]</sup>和《张爱玲的“失落者”心态及其创作》<sup>[18]</sup>，以及张国祯的《张爱玲启悟小说的人性深层隐秘与人生观照》<sup>[19]</sup>，都开始触及张爱玲小说比较深的人性内涵，而不简单停留于从“反映现实”的角度肯定其价值，而且对张的创作的现代性特征的分析也都有新突破。这批论文的发表标示着张爱玲研究的学术分量逐步加重。

80年代的研究为张爱玲的“复出”创造了条件，促成了“读张”的风气，同时带动了张爱玲著作的出版。1986年，人民文学出版社为现代文学作品做原本刊印，收录了张爱玲的小说集《传奇》；上海书店1987年出版中国现

代文学史参考资料,影印了张爱玲的散文集《流言》;同时期的宁夏人民出版社、百花文艺出版社、广州花城出版社、广西人民出版社等分别编印出版了多部张爱玲的小说集。与前两部影印本保存史料用于研究的目的不同,后面几种出版物多少有些迎合市场的味道。花城版《半生缘》的封面俗艳,并冠以“现代通俗小说”字样。此时的书商已嗅出商业气息,注意包装。因为张在“政治上”比较“复杂”,出版界一开始对张比较小心,出版其作品也大都打着“研究和教学资料”的名义,后来发现可以赚很多“码洋”,便放胆去争相出版。

80年代后期那种较重学理的研究势头,延续到90年代前期。90年代初一度弥漫于学界的紧张而又有些颓唐的气息,似乎对张爱玲的研究并没有什么影响。一部分研究者仍在潜心读张。这一段对张的作品进行“赏析体”评论的篇什很多,说明研究者在做研究成果的转化及普及工作。当然,这跟张爱玲作品开始大量出版也有关。此外,更值得注意的是一批有学术深度的论文的出现,如金宏达的《论〈十八春〉》<sup>[20]</sup>、潘学清的《张爱玲家园意识文化内涵解析》<sup>[21]</sup>、赵宏顺的《论张爱玲小说的错位意识》<sup>[22]</sup>、杨义的《论海派小说》<sup>[23]</sup>以及吴福辉的《老中国土地上的新兴神话——海派小说都市主题研究》<sup>[24]</sup>等。这批论作除了注重剖析张爱玲题材的价值、作家的气质、创作心理状态、文化情结以及艺术特征等方面,更重要的,是开始注意从现代文学发展的历史格局中,重新考察张爱玲这一类创作的“结构功能”与价值定位。如杨义和吴福辉都把张爱玲的《金锁记》等作品评为“海派小说的杰作”,并由此观察海派及都市文学的生成肌理。可以说,90年代前期出现的数十篇有关张的研究论文中,不乏真正有文学眼光和学理分析的。

90年代前期的研究,几乎造就了一个“热潮”。大约在1993至1995年左右,有众多年轻学子(包括本科生与研究生)一窝蜂都挤着要做关于张爱玲的论文。诸如张爱玲小说的意象和结构分析、心理描写、文化模式,乃至女性主义的评论,恐怕每一个大学中文系都有学生选题在做;其中有关女性主义的评析更是受到一般女学生的欢迎,并大胆尝试。不能否认其中有些写得不错,可能确实有新发现、新视角,但研究似乎也有“生态”问题,某一论题谈得太多,大家都会腻味,以致有些确有见解的文字反而可能淹没在这腻味之中,得不到发表的机会。90年代中期许多专著中也都在谈张爱玲<sup>[25]</sup>,但单篇论文的发表却逐渐减少。

就在这时,人们的兴趣转向张爱玲传奇的一生。1992年下半年到1995年初这两年多时间里,竟有四部张爱玲传出版。这四部传记是王一心的《惊



世才女张爱玲》、于青的《天才奇女张爱玲》、阿川的《乱世才女张爱玲》和余彬的《张爱玲传》。前三部传记从书名的渲染就可以看出已经很注重图书的包装与商业操作,主要为了吸引一般读者。文字上也都在追求传记的文学性和可读性。相比之下,稍后出版的《张爱玲传》仍保持较厚重的学理性,对传主的生平、身世与创作剖析很细很深,显然也吸纳了海内外有关的研究成果。前述有关大学里年轻学子争做评张的论文这一现象,跟这些传记的出版也大有关系。当然,张爱玲复出的影响不止于一般读者,也作用于当代大陆的文学创作。一批青年作家都不约而同对张爱玲发生了浓厚的兴趣,并在各自创作中留下影响的痕迹。苏童在“影响我的十部短篇小说”评选中,选中《鸿鸾禧》,称“这样的作品是标准中国造的东西,比诗歌随意,比白话严谨,在靠近小说的过程中成为了小说”。<sup>[26]</sup>他和叶兆言的旧家族题材小说,受张爱玲影响,已得公认;王安忆则好像难以摆脱影响的焦虑,这位深得张爱玲艺术真传者,一边想象着描写着张爱玲时代的上海,一边说“不要拿我和张爱玲相比”。<sup>[27]</sup>

进入90年代中期以后,有关张爱玲的研究显然已经完成了对张爱玲“经典性”的论证,张爱玲越来越成为一种文化符号,并和商业操作日益结合,成为90年代特别显眼的一种文化现象。这里不妨也大略回顾一下这一过程。

早在1992年,出版界摸准了社会阅读的心理取向,开始越来越大胆地出版张爱玲的著作。当年安徽文艺出版社出版四卷本《张爱玲文集》,不久,市面上即出现了署名海南出版社的盗版《张爱玲文集》,与安徽版的内容一模一样,只是改用小字排版,将四卷合为二册。随后,又一侵权出版物《张爱玲全集》面市,趁着张爱玲去世消息传来,卖得红红火火。这套《全集》据说在市场投放足有十万套<sup>[28]</sup>。加上以前各出版社的印量,张爱玲的作品发行保守估计也应有近百万。

另一戏剧性的情景是,1994年,有海外归来的新锐学者声称要“以纯文学的标准重新审视百年风云,洞察历史真相,力排众议,重论大师”<sup>[29]</sup>,为小说重排座次。结果金庸、张爱玲上榜,茅盾落选,一石激起文坛千层浪。<sup>[30]</sup>这一事件后又披露于发行量达近百万份的《中国青年报》,并被多家媒体转载。张爱玲在座次评定中以“冷月情魔”的称谓位居第八,且不论此称号是否恰当,但“张爱玲”的名字更为传播却是不争的事实。

历史似乎就是为了造就张爱玲不朽的声名。“排座次”事件余波未尽,1995年9月,张爱玲在海外仙逝,“张爱玲”又一次引起媒体瞩目,这位奇女

子以其“死”而在大陆媒体中再度“活”了起来。国内影响较大的几家报纸均做出了重点报道,《文学报》、《中华读书报》、《南方周末》、《北京青年报》不吝版面,发行量上百万的《南方周末》甚至还专门做了半版的“寻访张爱玲”。“张爱玲”如此频繁地在大众视野中出现,开始了逐渐符号化的历程。由文学研究界开始的“张爱玲”热,此时扩大到了公众领域,印证了杰姆逊有关消费社会中精英文化与大众文化相融合的观点。<sup>[31]</sup>

“一千个读者就有一千个哈姆雷特”,张爱玲日益为广大读者接受,在于其文本的丰富性为读者的自我阐释提供了多种可能,而每一种可能,又都与读者的生存状态有着不同程度的契合。90年代以来,市场经济深化,但在精神领域却出现了许多始料不及的状况。拜金主义、消费主义泛起,价值标准在结构解体的过程中日趋多元化。同时,对历史与文化的反思在80年代末突然坠入低谷,人们普遍对宏大叙事失去兴趣,而愈发关注个人生活。

在这样的精神氛围里,张爱玲作品中摹写的表象成为一幅一经注目即难挪开的画卷。她具有强烈的贵族趣味,又正视世俗人生的一切欲望;写尽尘世男女的悲欢离合,又不动声色地消解爱情神话;对平民生活的细致书写以及对女性生命入微的感受,这一切自然容易激起广泛的共鸣。曾几何时,在大学校园里手捧《张爱玲文集》成为一道时尚的风景,“张爱玲”变成某种趣味的象征而被争相仿效。在当时文学界流行的新写实主义、新市民文学甚至小女人散文中,依稀都能看到张爱玲的影子。

需要提及的是,张爱玲的读者群大都受过良好的教育,多为正在成长中的“中产阶级”白领或是学院中人。然而遗憾的是,恐怕少有读者能够深刻理解张爱玲作品中“惘惘的威胁”。即便如大学精英,感到的也不过是“文中包容丰富的人生,聪明的文字里活跃着生活的气息”。<sup>[32]</sup>张爱玲作品中的贵族气,隐藏着式微破落的颓势;对私人生活的关注似乎很犬儒,实有悲悯之心;对价值的消解,体察女性的背后,是对人性近乎残酷的解剖。而这一切,都被浮躁的阅读心态给消解了。

最后,不妨再回顾分析一下“张爱玲”是如何进入消费领域的。“张爱玲”作为一个文化符号有其利益生长点,文化生产自然会推波助澜。如果说1992年出版的《张爱玲文集》编选允当,为张爱玲的创作风貌做出了基本概括。此后出版的张爱玲有关作品则多在商业操作下进行,即使是严肃的学术著作,多数也是要赶一赶风潮。张爱玲人生小品、张爱玲情语纷纷出版,在散文热中层出不穷的散文赏析、精品美文系列的任何一个选本都不会欠缺张爱玲的身影。完整的“张爱玲”,往往被拆解成了利于商业运作的支离

碎片。

快节奏的消费社会中影像挂帅,张爱玲也不能摆脱被可视化的命运。出版的几乎所有有关书籍中或多或少都附有张爱玲的旧时照片,读者在浏览张爱玲照片的过程中将想象的求证完成。1999年,光明日报出版社参照张爱玲在台湾出版的《对照记》,编辑集成《重现的玫瑰:张爱玲相册》一书,算是暂时将对张爱玲的展览做一终结。

一流的小说往往难以向其他艺术形式转化,但在视觉效果最强的电影艺术中,张爱玲的小说却频频被海内外影视业相中。早在80年代,由三毛编剧,以张爱玲的爱情故事为蓝本的电影《滚滚红尘》,90年代中在大陆上映,票房不菲。90年代,香港关锦鹏执导《红玫瑰与白玫瑰》,虽然这样一个有关人性的故事难以在电影语言中得到最完美的叙述,但明星效应依然使该片反响巨大;台湾许鞍华执导了《倾城之恋》,此后的《半生缘》则请出了香港的影视明星黎明担纲。不久,《红玫瑰与白玫瑰》、《半生缘》二片相继进入大陆并曾在中央电视台放映,影响颇大。

渐渐地,“张爱玲”在不断的文化生产中一层层的被剥去了丰富的内涵,塑造成了精致而易于消费的“精品”。

“张爱玲”热(类似的还有林语堂、梁实秋)属于文学研究界的再发现之后,由商业社会借用经典话语,将“张爱玲”作为时尚制成商品,并在大众的消费中演化。

与“张爱玲”热同时,还有另一种类型的两个热点文化人物值得关注,即陈寅恪与顾准。二人的专业成就少有人研究,但作为学者的独立品格与坚持思考的精神都被凸显。作为文化偶像,他们被绘成对“知识精英”的想象性图景,从中也能看出当时知识分子对人文精神及学术品格的追求。“张爱玲热”与“陈寅恪、顾准热”的原因不尽相同,不过内在理路却是一致的,均属于一种文化符号的建构与被借用。它们一起共同构成了90年代中国大陆斑驳而芜杂的文化风景线。<sup>[33]</sup>

### 三 艾青研究

第一个给予艾青以较高评价的是胡风,1936年12月发表于《中流》二卷五期的《吹芦笛诗人》用读后感的方式介绍了艾青的诗集《大堰河》,胡风注意到艾青具有“漂泊的情愫”,格调不免“飘忽”,但更有“心神的健旺”和对于“这不公道的世界的诅咒”。在形式上,胡风盛赞艾青语言的“朴素”和“明朗

的调子”，艾青的诗歌既是“我的歌”“又潜伏在大众里面”。胡风的批评是印象式的，富有见地，艾青也从此与七月派结下了不解之缘。

“第三种人”杜衡干脆把“两个”艾青看成“耽美的艺术家”和“暴乱的革命者”，杜衡认为革命和艺术本是可以“从一个地方出发的，那就是对世界的仇恨和轻蔑”，但是他担心艾青会在“两方面都得不到原谅”<sup>[34]</sup>。历史证明杜衡不幸言中。但杜衡的文章发表后随即遭到左翼的攻击，直到80年代，周红兴仍认为杜衡“实际上也就是希望艾青放弃诗歌与时代和人民生活的结合的原则，而走为艺术而艺术的道路”<sup>[35]</sup>。艾青也对杜衡一直耿耿于怀。杜衡的批评受到了曲解。

茅盾则把艾青的《大堰河》与“五四”时期题材相同的刘复的《学徒苦》进行比较，发现了艾青诗歌的独特意义：它不再是对劳动人民的苦难采取“印象的、旁观的、同情的”态度，而是对苦难的生活有着极深的体验。——茅盾强调艾青的“大堰河的乳儿”这一身份。他对艾青的风格特征的概括是“沉郁”，这为后来的研究者所公认。<sup>[36]</sup>

艾青的诗艺在抗日战争中达到了巅峰。正如吕荧所说的那样，艾青的忧郁“是产生于对旧世界的悲愤与憎恶”。“于是当民族解放战争的烽火燃烧起来的时候，诗人从他的孤独苦闷的憧憬世界里走了出来，诗人迎着初生的太阳，走到了街上，走进了人民的中间”。艺术上他也借鉴了意象派、象征派诗艺“完成了自己”，“完成了感情形象的彩色的画面，而且结合着他的完整的章法与深沉的格律，获得了诗章的典雅性和音乐性，织成了淳朴的素美的诗篇”。吕荧已初步提出了艾青诗歌的绘画性和音乐性的命题。而在新时期中，它成为艾青研究的重要课题之一。

但40年代的批评家大多认为“时代的鼓手优于时代的号手”、田间优于艾青，始作俑者仍然是胡风，他认为田间是“第一个抛弃了知识分子的灵魂的战斗诗人和民众诗人”，<sup>[37]</sup>而批评艾青没有完全走向民众、汇入抗战的大合唱。在批评家放逐抒情的不合理标准下，艾青诗作中个性的因素、抒情性因素被当成知识分子情调而受到批驳。冯雪峰的《论两个诗人及诗的精神和形式》以此来褒柯仲平抑艾青。闻一多到1946年在《艾青与田间》中仍然沿用了这一标准。但批评家亦是自相矛盾的，这在吕荧的《人的花朵》中十分明显，如：他一方面看到了艾青忧郁的积极性，同时又认为诗歌中忧郁的气氛不是来源于现实，而是在于诗人的“主观心情”和“意象派象征派等等的阴影的毒害”。毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》发表后，延安的批评家们剔除了吕荧们的矛盾之处，使非诗的标准更加明了化、具体化。

需要指出的是,现在我们大多认同绿原在《白色花·序》中表达的观点,认为七月派诗人大多数是在艾青的影响下成长的,却没有对艾青与七月派的关系的具体而深入的梳理,单从胡风、吕荧的批评中,我们就能见到艾青与七月派关系的复杂之处。

1955年,臧克家在《“五四”以来新诗发展的一个轮廓》中,仍给予了艾青极高的评价,部分地纠正了吕荧们的观点。他认为“在抗战初期收获较大,成绩最好的是艾青”,艾青的忧郁和悲哀实际上“是对中国农民在解放之前所遭受的悲惨命运的抗议”。臧还特地提到了自由诗在新诗发展中的地位的问题,并肯定了自由诗的优点和艾青对自由诗的贡献。到1957年,艾青被打成右派,对他政治性的批判完全代替了学理上的批评。

令人惊异的是这时却出现了研究艾青的第一部专著:晓雪的《生活的牧歌》。它是作者的大学毕业论文。它主要以吕荧的《人的花朵》中的论点作为批驳的对象:针对号手不如鼓手的论点,晓雪认为艾青、田间“各以健康的清新的声音组成了新的现实主义的大合唱”,他认为对于作品“我们必须贴切地感受,深入地体会,不能作简单的庸俗的理解”,否则势必“得出各种各样奇怪荒谬的结论来”。晓雪论诗不发空论,而是通过对作品的艺术分析得出符合实际的结论。对于艾青式的忧郁,晓雪的评论可以说是经典的,为后来的研究者所经常引用:

他忧郁,是因为人民受苦难。……但这绝不是颓废消极、悲观绝望。

晓雪的文章在当时的气氛中显得十分大胆,例如,对于艾青延安时期和解放后诗作失败的原因,他指出艾青本人也许意识到却不敢明言的时代对于诗人的不合理要求:“艾青当时是受了那时所谓‘民歌体’、‘格律化’、‘大众化’(指形式上的)等等,就是民族形式和民族风格的错误理论的影响的。认为新形式的创造“必须从艺术家原来的风格基础和艺术个性出发”,实际上是重新发出了“了解作家、尊重作家”的呼吁。晓雪的评论也带有当时的烙印,这反映在其对艾青诗歌的分期以及对各个时期所做出的“主义”式的概括。另外,他对象征主义对艾青诗艺的积极影响也估计不足。

到“新时期”,艾青“归来”并重新写诗,进入了他的创作生命的第二个高峰期,同时,艾青研究也进入了一个新的时期。此时的文章大都带有启蒙性质,人们对艾青诗作中的一些缺点熟视无睹。例如,艾青这一时期的诗作无论在所表达的哲理和所用的语言上都存在着过于直白、浅显的现象,但由于

它们更能直接表达人民对新时代的欢呼和对四人帮的痛恨,当时受到了极大的赞扬。

在这一时期的论文、传记中,艾青被塑造成一贯义无反顾地追求光明、追求真理的诗人与战士,人们免不了在评论中填塞进大量的自己的愿望与激情。此时的研究者大多推崇艾青的《光的赞歌》,谢冕却称赞《在浪尖上》,认为新时期的激情的赞歌不再像以前那样“显得那么单纯了,他溶进了新的成分,它包罗着愤怒和仇恨。这时期的诗歌,爱与恨、悲与喜、恩与仇、歌与哭总是难解难分地搅拌着”,而艾青在这方面“更为明显”<sup>[38]</sup>,但新时期具有这一特质的文学阶段十分短暂,艾青的创作亦是如此。

“新时期”的艾青研究与以前相比,更注重文学的内部研究,这方面的力作是杨匡汉的《艾青诗歌艺术风格散论》和骆寒超的《论艾青的诗歌艺术》。杨文系统地论述了艾青的艺术风格和手法,肯定了艾青诗歌中“我”的存在,指出了艾青在其诗歌中表现了“哲学头脑”和“画家的眼光”,分别论述了艾青诗作的比喻手法、象征手法、语言的个性色彩和自由诗形式,的确是大手笔,提出了或重新提出了许多命题,极大地开拓了艾青诗歌研究的视野。与杨文的风格不同,骆寒超紧紧抓住艾诗“形象构成的具体性”这一突破口,从“形象、意象和语言形式”三方面探讨艾诗的“独特的表现艺术”,一反前人空疏的文风或印象式的批评方法,把语言学的语法、语义分析方法和艺术风格分析完美地结合起来进行微观研究,在中国新诗研究史上亦具有开创意义。在自由诗的形式方面,骆通过艾青诗歌的分行原则,得出了“近于臃肿的形象和长句使艾青不得不采取自由诗的格式”的结论;在语言组织方面,骆认为“艾青从敏锐的感觉出发,充分地发挥了联想作用,从而着力构造富有声、光、色、热的感觉的新奇的形容词或短语来作定语,因而使得被修饰的名词具体而可感”,如“土色的忧郁”、“磷光的幻想”等等。这使艾诗“饶有回味无穷,更能使人深入到一种只可意会的意境中去”,皆是精辟之论。另外,骆还试图用传统的批评术语赋比兴和虚实来研究新诗。黄力的《艾青诗歌审美表现的音乐美》(《杭州大学学报》1991年2期)试图用语音研究来寻求艾诗的音乐性所在,这对解决自由诗的音乐性、自由诗和格律诗的共通之处有极大的帮助。至今我们对汉语自由诗的音乐性的认识仍然处于朦胧阶段,有感觉但却缺少研究的途径。黄文虽不十分成熟,却不失为一种崭新的有效的尝试。

1981年,艾青发表了《从“朦胧”谈起》,在本已十分热烈的争论上浇了一桶油,这也牵涉到了人们对艾青诗歌的认识。反对“朦胧”的一个结果是

艾青的后期诗歌被当成了“成功的实例”<sup>[39]</sup>,这可以帮助我们理解艾青一些过于理性化、直白化的诗作为什么会得到如此高的评价。实际上,艾青的内心深处一直存在着被压抑的写作“不易懂”的诗歌的冲动,谢冕在写于1979年的《和新中国一起歌唱》中特地提及了艾青的《在智利的海岬上》,认为这首诗词汇“奇特”而“新颖”,“它让人去猜想这语言外壳包裹着的神秘而又不很确定的内涵”,“把我们带进一个新的意境”。而这首诗在当时被认为是“晦涩和朦胧”,是“资产阶级的颓废派诗歌的特点”。整个中国20世纪的诗坛上一直存在着“懂”与“不懂”之争,而程光炜的《艾青传》则用翔实的资料说明,艾青和年轻一代朦胧诗人的争论完全是意气之争,是年轻人的谩骂首先激怒了艾青。

80年代起,艾诗研究出现了一种不良的倾向:完全以艾青的诗论来阐释艾青的诗歌,用艾青的诗歌来印证艾青的诗论。本来,这种做法是理所当然的,但做过火以后容易陷入阐释的循环,从而使研究停滞不前。这甚至是一种偷懒的做法,作者放弃了独立思考,以艾青的诗歌见解来代替自己的看法,这可以说是艾青诗歌研究的一个需要警惕的陷阱。

在这一时期,艾青研究也走向了世界。法国的苏珊娜·贝尔纳提出了蒙太奇手法这一中介:艾青“善于观察,把生活中的画面,以不同的镜头,通过电影的组合和剪辑的技术重新加以安排和组织,使其更加统一与和谐”(《〈艾青诗选〉序法文本》)。罗伯特·C. 弗兰德在《从沉默中走出来——评现代诗人艾青》中视野开阔地称艾青、聂鲁达、希克梅特为世界现代诗坛上的三大人民诗人,并阐述了他们的共同点。这一比较文学的课题目前展开的还不够深入,三人之间既存在着平行研究又存在着影响研究(艾青诗作中颇为独特的《在智利的海岬上》大概就受到了聂的影响)。

艾青研究资料的收集整理和传记撰写方面,海涛和金汉编的《中国当代作家研究资料丛书·艾青卷》(1982年出版),是第一部艾青研究资料的专集。杨匡汉1984年出版了《艾青传论》,采取了传记和评论相结合的方式,1982年骆寒光出版的《艾青论》实际上也采取了“传论”的形式。两部作品对艾青的回忆缺少必要的甄别,直接当作事实叙述,不加引按;对艾青回忆支吾其辞的地方,缺少材料的挖掘。通过艾青的回忆录、传记,艾青逐渐被“经典化”、意识形态化,甚至有“圣化”的危险。

周红兴更多地致力于艾青研究的资料挖掘整理工作,为了撰写《艾青的跋涉》(1993年略做修改后更名《艾青传》重版),他跑了十几个省,查遍了几十家图书馆,走访了艾青生活过的许多地方及亲朋好友,收集到了极其丰富

的资料;1991年,周红兴出版了《艾青研究与访问记》,该书包括四个部分:《艾青谈话录》、《艾青年表》、《艾青著译目录索引》和《艾青研究与评价文章目录索引》。《艾青年表》最早发表于香港三联书店和人民文学出版社1982年联合出版的《中国现代作家选集》艾青卷,1991年又作为附录收入《艾青全集》,不断增补,但它是艾青惟一一部年表。由于周红兴与艾青的关系十分密切,收集资料过于信赖和依靠传主,和杨匡汉的《艾青传论》有着相似的误区。

1991年出版的《艾青全集》并不是真正意义上的全集,它由艾青之子艾丹编撰,因此艾青直接影响了编撰工作,一些对他盛名不利的文章,如在整风运动中所作的批判王实味的文章《现实不容许歪曲》就没有收入。

艾青逝世四年后,程光炜出版了《艾青传》,与以前的传记相比,该书材料更为翔实,作者的创作态度是严肃的,他不完全依靠艾青的回忆,更重视旁证材料的收集。程的写作目的是“探寻30年代至70年代剧烈动荡的社会变革”在艾青心灵上留下的深刻的轨迹,因而触及了“现代文学研究中、也是作家个案研究中最棘手的地方”<sup>[40]</sup>,艾青在法国的心态、整风运动中的心态、解放后的创作危机和婚姻危机,皆是前人鲜有涉及的地方。程文具有极强的历史感,注意把艾青放在历史事件中描述。虽然他没有论及艾青诗歌的艺术特色,艾诗在文中只是作为窥探艾青心灵的材料,但结合艾青创作的具体情境对艾诗做出了新的阐释,对我们真正理解艾青的诗作有极大的帮助。

以1991年艾青国际研讨会为契机,艾青研究达到了高潮,取得了重大突破。艾青研究突破了二元对立的思维模式,对艾青进行多方位、多层次研究。研究者首先摈弃了现实主义与象征主义的二元对立。马德生认为“艾青的象征艺术是在多样化创作方法统一的现实主义精神基础上的象征艺术”,艾青的诗歌“证明了象征艺术不只适合表现病态的生活,而且也可以表现亢奋进取的时代精神和人类向上的战斗风貌”<sup>[41]</sup>。蒋应武甚至认为“艾青的诗歌艺术就是象征艺术,离开象征艺术,就无法谈他的诗歌”<sup>[42]</sup>,似乎有点矫枉过正,且常混用“象征”、“象征艺术”和“象征主义”。研究者们亦抛弃了光明/黑暗、忧郁/激扬的二元对立,陈增福在他的《艾青诗歌的悲剧意识》(《社会科学战线》1992年2期)中提出“现实的忧郁”、“光明理想的追求”和“焦虑的挣扎、殉道精神”是“艾青诗歌作品中存在的三极基本情感要素”,并着重强调在三极中的“挣扎”形成了艾青30年代诗歌创作的美学特质——悲剧意识,使艾青的抒情主人公在渴望光明时亦带有“神经质”的倾



向。有意思的是,早在40年代,吕荧就有同样的发现,但他讽刺艾青的主人翁不像一个战士,倒“更象一个疯狂的杀人者”;后来的批评家否定了吕荧的说法,有意无意地为艾青“避讳”;90年代,人们又重新发现了艾青的“病态”,但却予以一定程度上的肯定。同样的情况亦发生在艾青与象征主义的关系上,同样经历了40年代的批评、50年代臧克家和晓雪的闭口不谈、八九十年代的称赞这一历程。研究者还突破了艾诗研究中城市和乡村的二元对立,这方面的文章是谢应光的《艾青的乡村诗和城市诗》。

1991年前后,研究者们几乎是不约而同地从不同的角度发现了艾青诗歌中的基督教精神,也反映了当时的“文化热”——从文化的角度研究文学作品。吴开晋发现艾青诗歌同时“体现了东西方文化道德观念”,融合了“基督教义的某种精华,如博爱、人道、献身”和“东方的‘匡世救民’高贵品质”<sup>[43]</sup>。常文昌把原型批评理论应用到艾诗研究当中,发现艾诗中反复出现的大量的“圣经意象”和“希腊神话意象”<sup>[44]</sup>,但这些论作对新方法的应用过于生硬。相比之下,谢应光的《艾青研究》更值得注意。该书应用系统论、意象理论和原型批评理论,“从意象的角度出发”对艾诗“进行了整体研究”,发现、建立了艾青诗歌意象系统的五个要素:白描型意象、通感型意象、比喻型意象、象征型意象和原型型意象,谢文重点讨论了原型型意象,认为这是认识艾诗的关键之一,并指出艾青诗歌另一系统结构的三要素是:“声、光、色”,且“声大、光宏、色宽”。

谢应光认为后期的艾青诗作“走上了自我异化的非意象道路”,其结果是出现了“口号类、说理议论类和直白议论类”诗歌,原先的苦难意识被乐观意识所取代;自我意识被客观意识所取代,忧愤情愫被理念追求所取代,外在表现方面,博大辽阔走向了规范雅致,朴素真切走向了工整凝重,并认为“有人对艾青后期的诗赞颂备至,这是不合适的”。

个人的情感、气质因素在90年代的艾青诗歌研究中越来越受到人们的重视,王泽龙的《出入于“象征之林”》(《延安大学学报》社科版,1989年3期)发现艾青和李金发在艺术道路选择上有共同的地方,而前人只注意到了他们对象征艺术的不同选择点。也许,我们还应加上戴望舒(程光炜在他的《艾青传》中,特意引用了戴望舒记录的自己在巴黎的心情作为揣测艾青在巴黎的心态的依据):他们皆留法,都不可避免地受到了象征主义的影响;归国后,在严峻的现实中又都先后走向现实主义。这与创造社成员们的艺术道路十分相似,但艾青们仍然或多或少地保持着象征艺术的影响,不像创造社的转变那样彻底,这也是一个有意思的课题。

这一时期的研究视野十分开阔,研究者常把艾青放在东西方文化交流的汇合处考察,放入新诗发展的历程中纵向地考察。除了上面提到的一些文章而外,具有代表性的文章还有:谢冕的《新世纪的太阳》中与艾青相关的章节,章亚昕《抗战时期中国新诗的主潮》(《社会科学战线》1992年3期)等等。

艾青研究“直接关系到诗歌如何发展、朝何方向发展的的问题。这不仅是中国,同时也是当前世界上一个普遍关心、尚待讨论的问题。随着这一问题的逐渐解决和明了,艾青诗歌的地位、意义和价值,才会越来越深刻清楚的显示出来”〔45〕。

#### 四 穆旦研究

对穆旦诗歌的研究从40年代后期就开始了,当时穆旦尚未“走红”,但他的诗歌天才已经被一些诗友所发现,其中包括来自后来被称为“九叶派”诗人群落的那些友人。王佐良的《一个中国新诗人》(载伦敦《生活与文学》杂志1946年6月号,题为《一个中国诗人》,后载上海《文学杂志》第二卷第二期,1947年),就是发表较早,后来屡被引用的文章之一。这篇文章惊讶地发现穆旦诗歌有一种“用身体思想”的特征,王佐良指出:穆旦诗歌常常出现“上帝”的意象,裹胁着某种既呼吁又被质疑的情感与想象,其实是穆旦思想探求的痛苦,也是“中国知识分子的受折磨而又折磨人的心情”。穆旦的诗很深沉,有时像谜,因为就表达艺术而言,穆旦“最好的品质却是非中国的”,“穆旦的胜利却在他对于古代经典的彻底的无知”。

“穆旦对于中国新写作的最大贡献,照我看,还是在他的创造了一个上帝。他自然并不为任何普遍的宗教或教会而打神学上的仗,但诗人的皮肉和精神有着那样的一种饥饿,以至喊叫着要求一点人身以外的东西来支持和安慰。”相比较而言,稍后发表的周珏良的《读穆旦的诗》(载天津《益世报·文学周刊》1947年7月12日),也是研究史上有深度的文章。该文偏重于对穆旦诗艺的评说,认为“穆旦永远是强烈的感受,加劲的思想,拼命的感觉,而毫不惜力的表现……这里要着重的更是以上所提起的各项的综合性,那就是说在这个诗人之中情思感觉表现是亲密的结合而成为一个有机体而互相影响,滋长,相成”。给人印象颇深的是此文对穆旦诗歌“表现的饱满”的成因的分析,指出这“有时是得力于累积的效果”;有时成于“情思感觉的展开是高速度地被迫进行,扭转,跳动,在最短的时间中得到了最大的动,因而

给人一种充满的意境”；另有一种情况则是“语言只是尽了透明导体的责任而已”。这些分析显然带有阅读的体验，但如果能够进一步展开，有可能深入触摸到穆旦诗歌艺术最深层的秘密。

值得提到的还有唐湜的《穆旦论》（载上海《中国新诗》1948年8、9月号），这是更完整的一篇批评论文。唐湜以诗人的敏感细细体味穆旦的韵味，常有非常到位的论说。他认为穆旦“也许是中国诗人里最少绝对意识又最多辩证观念的一个”，“对自我的无情的分析与磨折，对自然的自我的抗争与机智风流的讽刺也许还是前所少见的”。他将穆旦诗歌的艺术特征概括为“文字的受难”，指出穆旦常常“把自我分裂为二：自然的生理的自我，也就是‘恶毒地澎湃着的血肉’，与‘永不能完成’的‘我自己’，心理的自我，使二者展开辩证的追求与抗争：生理的自我是他的主宰，他的潜意识的代表，心理的自我是他的理想，是他的半意识甚至意识的代表，前者完全与社会没有关联，后者与社会有着相互影响的作用，他的努力是统一二者，以自然主义的精神，以诚挚的自我为基础，写出他的心灵的抒情，以感官与肉体思想一切，使思想与抒情，灵与肉完全一致，回返到原始的浑朴的自然状态”。他把穆旦的这种特征归结为“宗教”的实质：“他所追求的正是（肉体）这个远在语言之外的美的上帝，沉默与丰富的自然，与其说要把它的发展纳入我们的历史，不如说要把历史‘还原’为自然，在他看来，历史也是一种自然的运行，如行星在轨道上。这是一种自然的朴素的唯物论，而且充满了辩证的因素，但却不是历史的唯物论。”至今仍然有不少论者讨论穆旦的“宗教”意味，但唐湜当年提出的这些观点我们还是感到新鲜。

建国前的穆旦研究数量不多，但质量相当高。其他诗论中也有一些涉及穆旦的，如袁可嘉《新诗现代化》（载天津《大公报·星期文艺》1947年3月30日）、《诗的新方向》（载《新路周刊》1948年第1卷第17期）、陈敬容《真诚的声音》（笔名默予，载上海《诗创造》1948年第12期）、唐湜《诗的新生代》（载上海《诗创造》1948年第8期），都有一些精到的见地。

穆旦在解放后几乎不被评论家所重视，那些重要的文学史著作几乎没有穆旦的一席之地。穆旦重新被重视是在1981年《九叶集》（江苏人民出版社）出版，九叶诗人重新浮出历史地表以后。穆旦自然是九叶诗人的代表，格外受到读者的喜爱和评论家的青睐。80年代中期发表了许多回忆和评论穆旦的文章，较为重要的有艾青《中国新诗六十年》（载《文艺研究》1980年第5期）、袁可嘉《九叶集·序》、严迪昌《他们歌吟在光明与黑暗交替时——评〈九叶集〉》（载《文学评论》1981年第6期）、楼肇明《一个蓝色的不沉

的湖泊》(载《北方文学》1982年第1期)、唐弢《四十年代中期的上海文学》(载《文学评论》1982年第2期)、杜运燮《穆旦诗选·后记》(1982年6月)、蓝棣之《论四十年代的“现代诗”派》(载《中国现代文学研究丛刊》1983年第1期)、林真《曾使我激动和哭泣——读穆旦的诗集》、《穆旦诗作的特色》(先后载香港《文汇报》1983年4月25、26日)、骆寒超《论晋察冀、七月、九叶诗派及其交错关系》(见《中国现代诗歌论》，江苏人民出版社1984年版)以及公刘《〈九叶集〉的启示》(载《花溪》1985年第6—8期)，等等。不过这些文章大都是论及整个“九叶诗派”的，并非穆旦专论，评述一般也多停留于赏析或者“翻案”的水准。

穆旦真正被广泛关注是因为1986年《穆旦诗选》由人民文学出版社出版，翌年杜运燮、袁可嘉、周与良合编的纪念文集《一个民族已经起来——怀念诗人、翻译家穆旦》由江苏人民出版社出版。与此同时，一些新编的文学史教科书以及大学的现代文学课程，都给予九叶诗派相当高的地位。不过，这个阶段穆旦研究最好的成果还是出于穆旦的同道“九叶派”诗人群。如袁可嘉(《诗人穆旦的位置》)、郑敏(《诗人与矛盾》)、杜运燮(《穆旦著译的背后》)、唐祈(《现代杰出的诗人穆旦》)以及王佐良(《穆旦：由来与归宿》)、周珏良(《穆旦的诗和译诗》)，等等，他们的文章都是既有感情又有中肯的评说。其中学理性最强的一篇是郑敏的《诗人与矛盾》，该文借用结构主义方法和“诗歌场”理论，详细地解析了穆旦的两首名诗《春》和《诗八首》，虽然对诗歌过于“分解”式的阐说可能煞风景，有过度阐释之嫌，但这篇文章在那个“理论热”的时期格外引起注意。王佐良和周珏良的文章则对穆旦的“压卷”之作《冬》做了详尽的读解，认为它足可以“代表穆旦晚年的成就”。另外有梁秉钧(《穆旦与现代的“我”》)集中讨论穆旦诗歌的“现代性”意味和手法，论述也相当出色。该文认为穆旦诗歌中常常出现的“自我”是理解诗人特色的关键，这“自我”其实是诗人感受在现代世界中的变化与挣扎。文章指出“穆旦的诗”是“发展至内省阶段的现代主义作品，不再是一种自我的爆发或讴歌，而是强调自我的破碎和转变，显示内察的探索”，“他有意识地表达那个受外物影响的现代的‘我’，那个破碎、矛盾和变幻的‘我’，试图创造一套新的艺术形式及语言”，“他诗中的‘我’多少带着一种社会、文化或心理的身份……他通过现代的‘我’，还是想由小我具体写出时代”。其他比较值得注意的文章还有蓝棣之的《论穆旦诗的演变轨迹及其特征》、王圣思的《生命的搏动 知性的升华》，等等。

90年代的穆旦研究进入了一个更为细腻深入的境地。这一阶段发表

的研究论文非常多,但最值得参考的是为纪念穆旦逝世 20 周年而出版的论文集《丰富和丰富的痛苦》(杜运燮、周与良、李方、张同道、余世存编,北京师范大学出版社 1997 年版)。其中李焯雄的《欲望的暗室与习惯的硬壳》一文,认为“把‘外在的世界’和‘内在的感受’互相转化是穆旦诗的常见母题(总主题)”,在此论点下继而论证“这母题的变奏便是‘理想中国与现实’和‘理想爱情与现实’的恒常辩证”。该文试图以“抗衡的美学”来解说穆旦诗歌的复杂性,认为穆旦“发现了真理是混沌的,非但不是语言所能命名的,也不能赋之以血肉的具状体现于任何事物中”。另一篇值得一读的是谢冕的《一颗星亮在天边——纪念穆旦》。这位资深评论家敏锐地看到“写于 1947 年的《隐现》是迄今为止很少被人谈论的穆旦最重要的一首长诗”,他并不同意那种认为穆旦是完全西化的看法。谢冕发现穆旦所具有的“艺术反叛精神”背后,其实“充盈着……整个的中国文化的厚土层。这不是指表面的相似,而是指内在的精神一致性和这种文化不由自己的渗透和蕴蓄”。该文特别指出穆旦“让人看到的不是所谓‘纯粹’的技巧的炫示,而是给中国的历史重负和现实纠结以现代性的观照,从而使传统中国式的痛苦和现代人类的尴尬处境获得了心理、情感和艺术表现上的均衡和共通”。此外,一直在提倡“现代解诗学”的孙玉石借穆旦的《诗八首》(《解读穆旦的〈诗八首〉》)深入探讨了诗人的复杂的哲思与丰富的技巧,更接近“新批评”式的细读分析。

1996 年又出版了《穆旦诗全集》(李方编,中国文学出版社),这是穆旦诗歌迄今最全的本子,采取编年体例编就,做了有学术意义的校勘,附录有编者李方编撰的《穆旦(查良铮)年谱简编》。这是近期相当重要的成果,方便了今后的穆旦研究。另一种穆旦诗文集题为《蛇的诱惑》也在这一年出版(曹元勇编,珠海出版社出版)。

这里还要特别提到一些新入学人的成果。姜涛的《冯至、穆旦四十年代诗歌写作的人称分析》(载《中国现代文学研究丛刊》1997 年第 4 辑)是一篇分析细腻的论作,其中通过诗歌中人称使用形式的剖析,发现饶有兴味的一种现象:“冯至主动疏离时代,在个体内心生活中挖掘对生与死、短暂与无限的思考,而时代主流话语却以集体性、连续性、整体性的话语方式隐蔽地干涉修订他的个人写作;而当穆旦主动投身于大合唱式的时代话语主流,某种独特的个体认知结构却击碎了集体叙述的连续与完整。”姚丹《第三条抒情路——新发现的几篇穆旦诗文》(载《中国现代文学研究丛刊》1999 年第 3 辑)则通过对穆旦前期的几首佚诗的解读,探讨诗人创作变化的历程。

穆旦是最富于现代意味也是最有艺术质量的现代诗人之一,他的作品

对于现代汉语诗歌表达的潜在价值远未被充分发掘展示出来。目前对穆旦有研究兴趣的论者不少,重视程度仍然在提高,但更多真正有学理深度又有艺术见地的研究成果仍然在我们的期待中。

## 五 胡适研究

当今世界上的胡适研究,呈现出美国、台湾、大陆三足鼎立的局势。由于前两者的研究都始于20世纪50年代,至今已经具有一定的学术积累和水准,因此在大陆的胡适研究于1979年重新起步之后,尽管三者之间呈现出相互交融、彼此渗透的大趋势,但前两地在此之前已有的研究成果仍然对大陆产生了重要的影响。这其中又以美国为甚。余英时、周策纵、唐德刚等著名“五四”与“胡学”专家对胡适在中国思想史和学术文化史上的地位和作用的勘定,因为立论的客观和准确,几乎已经成为定评和研究者的共识。余英时指出:“胡适思想的全面性——它几乎触及了广义的人文学科的每一方面”——同时冲击了中国的上层文化和通俗文化,但“并不等于说,胡适在这许多专门学术上都有高度的造诣”,而是指“他在中国思想史和文学史(特别是小说史)方面都起了划时代的作用”。就“他所提倡的方法、观点和态度”具有树立“新典范”的作用这一“方法论的层面”而言,胡适的思想影响“才扩散到他的本行以外的广大领域中去”。与思想方面提倡“科学方法”一样,胡适“鼓吹民主自由”,也是一项“开风气”的工作。“对于这样一个启蒙式的人物”,我们不能用中国传统“经师”和西方近代专业哲学家的标准去测度他,相反,胡适开一代思想风气的功绩正来自他的“浅显”。胡适思想的内在限制在于:“他的‘科学方法’——所谓‘大胆的假设,小心的求证’——他的‘评判的态度’,用之于批判旧传统是有力的,但是它无法满足一个剧变社会对于‘改变世界’的急迫要求。”周策纵认为,白话文的成功推展,促使了中国文字变色和变质,影响及于中国文化、思想、学术和政治等各个方面,胡适的初期催生之功不可磨灭。胡适“全盘西化”论容易引人争论,但胡适并没有认真、彻底地执行,其真正含义应为“充分世界化”,“主要地,或至少一部分是意味着‘充分采用世界文化的最新工具和方法’”。余英时直接将胡适这一“九项全能”的专家学者列入东方百名文化巨人之列,将胡适的历史地位和历史作用具体概括为三个层次,即“学报性的原始贡献”、“启蒙性的贡献”和“圣贤阶层”的贡献。<sup>[46]</sup>

同时,海外胡适研究的一些“名著”也传入大陆,成为研究者不可绕过的参考文献。如唐德刚记录整理的《胡适口述自传》(华东师范大学出版社,

1993年)、周质平的《胡适与中国现代思想》(南京大学出版社,2002年),等等。唐德刚的《胡适杂忆》(吉林文史出版社,1994年)史文并茂,“简直将胡适写活了”。而其中对胡适学术主张的全面品评又颇有见地,如《国语、方言、拉丁化》一章,补充、修正胡适对中国语言文字沿革史的了解,被夏志清誉为是“一篇面面俱到,极有深度的”“立言”之作。<sup>[47]</sup>美国学者格里德(Jerome B. Grieder)的《胡适与中国的文艺复兴》<sup>[48]</sup>(江苏人民出版社,1989年)将胡适的自由主义“精要”概括为如下几点:中国的新文化运动有异于欧洲文艺复兴的地方在于,“使一个古老民族获得新生”,“不是通过旧文化的新生,而是通过建立新文化”而达到的,“因此,要求抛弃过去,在胡适的思想中以及普遍的中国自由主义者的气质上,乃成为一不断扩大的成分,并且构成了与‘五四’的思想紧密的联系”;胡适时代的知识分子,“乃是从对公益的强调而转为对自由的要求。换言之,政治体系必须改革,不但要依照他们所要求的目标”,“同时也必须依从他们所持有的改革程序”。这种“重视手段更甚于目的”的执著,“提供了自由主义者一种典型的实用主义者”的政治制度观,最终“促使他们将个人主义等同于怀疑主义”和“对批判思想的包容,以便于个人能够避开那种重目的更甚于手段的哲学”。格里德评论说:“胡适的新个人观念”“在传统的中国社会思想中是空前的,而在反对胡适的激进分子中也未获得回响。然而,这个观念却逼近于现代自由理论的核心”。胡适的矛盾在于:“自由主义对社会制度的关怀及对个人的兴趣,基本上是解决政治问题的一条进路”,然而人们在胡适“对政治所做的保留”中可以明显地感觉到“他对政治的轻蔑”,以及知识分子“勇于思维而怯于行动的特质”。

此外,台湾胡颂平编著的《胡适之先生年谱长编初稿》(联经出版事业公司,1984年)、张忠栋的《胡适、雷震、殷海光自由主义人物画像》(自立晚报社文化出版社,1990年)和《胡适五论》(允晨文化实业有限公司,1987年),以及李敖、杨承彬等人的著作,都是进入胡适研究的重要参考书。

大陆在50年代对胡适思想发动了两次大规模的批判,目的在于“切断与西方有关的精神资源”<sup>[49]</sup>。1979年,借“五四”六十周年纪念之机,有关胡适的真正学术研究才开始起步。从那时开始,一些学者始终在这块领域里耕耘不辍,有系列成果陆续问世。耿云志的胡适研究始于1975年,出版专著有:《胡适研究论稿》(四川人民出版社,1985年)、《胡适年谱》(四川人民出版社,1989年)、《胡适新论》(湖南人民出版社,1996年)、《胡适评传》(上海古籍出版社,1999年)。其中曾被海外学者评为“精审”的《胡适年谱》不

仅是这一系列成果的基础,同时也成为其后的其他研究者的重要材料依凭。1993年,耿云志与闻黎明共同编辑了1991年“全国首届胡适学术讨论会”论文集《现代学术史上的胡适》(三联书店,1993年)。1995年开始,耿云志又主编出版《胡适研究丛刊》。

沈卫威在1988年以一本《胡适传》(河南大学出版社)出道,其后陆续推出《文化、心态、人格——认识胡适》(河南大学出版社,1991年)、《传统与现代之间——寻找胡适》(河南大学出版社,1994年)、《胡适周围》(中国工人出版社,2003年)。2000年,又编著《自古成功在尝试——关于胡适》(北京广播学院出版社)。沈卫威传记的一个长处在于从许多当事人、知情人那里挖掘到了许多第一手材料。其他几本成果大致以胡适与其同代人关系的论述为基础,在“胡适与现代文化人”这一框架内对胡适做多侧面的透视。

在胡适繁杂的思想中,欧阳哲生主张首先应该理解、阐释胡适思想的现代意义,再现胡适作为一个自由思想启蒙者的历史价值,重新评价现代中国屡起屡扑的自由主义运动。《自由主义之累——胡适思想的现代阐释》(上海人民出版社,1993年)是修改、扩充博士论文而成。欧阳哲生主编的《容忍比自由更重要——胡适与他的论敌》(上、下)(时事出版社,1999年)收录了胡适经历的历次论争的原始文献,为继续研究胡适的自由主义思想提供了便利。另一有系列论作的学者是朱文华。

大陆胡适研究的成果以胡适传记为最。自1987年易竹贤推出新时期以后第一部《胡适传》(湖北人民出版社)以后,传或评传性质的著作至少出了十数部,自然,每一部著作都各有特色,而且在早期资料缺乏、年轻一代对胡适了解甚少,胡适传记的出版还发挥过推动研究的作用。但随着研究的不断深入、资料的不断整理和积累直至《胡适全集》在2003年的全部推出,胡适研究如不适时开辟新的境界和领域,总不免产生雷同重复之弊。令人高兴的是,近年来有一批较为年轻的学人介入胡适研究,他们的成果给人带来耳目一新的感觉,如王鉴平、杨国荣的《胡适与中西文化》(四川人民出版社,1989年)、许纪霖的《智者的尊严——知识分子与近代文化》(学林出版社,1991年)、陈平原的《中国现代学术之建立——以章太炎、胡适之为中心》和他最近对胡适“述学文体”的探讨,以及吴二持的《胡适文化思想论析》(东方出版社,1998年),等等。



## 六 周作人研究

在现代作家中,周作人可谓是富有戏剧性的人物。恐怕也正是周作人身上的戏剧性,一再吸引着他的同代人和后人们的眼光,使他成为现代学术史上的焦点人物。对周作人的研究已有 80 年历史:解放前 30 年为开始阶段,建国后 30 年为沉滞期,新时期以来的 20 多年是周作人研究的全面展开时期。

周作人研究发轫于“五四”时期。最初论及周作人的是傅斯年<sup>[50]</sup>,他把周氏的《人的文学》称做“文学革命的宣言书”。胡适的《近五十年来之中国文学》<sup>[51]</sup>首次对周作人的散文做文学史定位,认为周氏小品文的成功,“彻底打破那‘美文不能用白话’的迷信了”。20 年代对周作人的评介基本属于印象式的点评和单篇的鉴赏,还缺乏整体的眼光和理论的观照。进入 30 年代后,对周作人较为系统的研究得以展开,主要成果收入陶明志编选的《周作人论》<sup>[52]</sup>一书中。30 年代周作人研究有两种理路:一是左翼人士的评论,侧重从社会历史角度分析周氏的思想和创作;二是自由派的评论,主要在艺术和审美层面谈论周氏的散文文本。抗战时期,由于周作人的附逆,学术研究被政治声讨和道德审判所代替,对周作人充当汉奸原因的探讨成为研究热点。据统计,解放前关于周作人的文章有 160 余篇,论文集 1 部(《周作人论》)。建国后至 70 年代末,学术界对待周作人采取了或者回避、或者激烈批判的立场,周作人研究陷于停顿状态。

80 年代初,周作人研究重新启动。据统计:截止 2000 年年底,国内已出版关于周作人的研究著作 11 部,年谱 1 部,传记 7 部,研究资料汇编 1 部,另有各种周氏作品的选编 50 余种;共发表有关周作人的文章约 350 篇。但真正的研究性论文只占少数。新时期周作人研究趋热,且屡有争议,这是值得探究的思想文化现象。

周作人的附逆事件一直是研究者感兴趣的问题。1986 年,南京师范大学的《文教资料》第 4 期上刊载了一组《关于周作人的史料》,其中由沈鹏年整理的《周作人出任伪职的原因》(王定南口述)和《访许宝騄同志纪要》说:当年周作人出任伪职是由中共北平特委安排派他打入敌人内部的。这篇文章发表后引起强烈震动,以至海外有人把它与“中共已给周作人平反”相联系。当事人很快做出反应,许宝騄声称沈鹏年的“访问记”并未经他审阅签字<sup>[53]</sup>;原中共北平特委负责人王定南坚决否认自己当年曾派周作人打入敌

人内部<sup>[54]</sup>。随后,北京鲁迅博物馆召开“敌伪时期周作人思想、创作研讨会”,得出了基本一致的看法:周作人事敌期间虽然做过一些有利于民族的事,但他作为汉奸的身份确定无疑。舒芜的《历史本来是清楚的——关于周作人出任华北教育督办伪职的问题》<sup>[55]</sup>是能够代表这次研讨会学术水平的论文。

与周作人附逆密切相关的1939年元旦周氏遇刺事件也是长期争论不休的问题。对于该事件原先有三种说法:周作人在《知堂回想录》中坚持说是日本军警逼迫他接受伪职的;多年前,一位署名卢品飞的人在美国出版了《黑暗的底下》一书,声称自己与另两位青年是周作人的刺客<sup>[56]</sup>;还有人说刺杀事件是周作人的侄儿周丰三和他的同学所为<sup>[57]</sup>。90年代,周作人遇刺事件又有新说法,于浩成的《周作人遇刺真相》和陈嘉祥的《周作人被刺真相》<sup>[58]</sup>披露刺杀周氏是地下组织“抗日锄奸团”所为。目前,除了可以肯定周作人的说法是自辩而不可信外,其他三种说法都还缺乏足够的证据。周氏遇刺事件仍是一个“谜”。

关于“周作人热”的论争更为激烈。1991年12月21日,曾镇南在《文艺报》发表《略释周作人失节之“谜”》,认为学术界存在着“狂捧周作人的声浪”,对新时期周作人研究做出否定性评价。黄开发发表反驳文章<sup>[59]</sup>,指出新时期周作人研究在总体上是严肃认真的,认为曾镇南对学科研究状况的陌生导致他做出偏颇的结论。1995年7月20日,老作家何满子在《文汇报》上发表《赶时髦并应景谈周作人》,对周作人的为人和创作做了全盘否定,并挖苦周作人研究者是“屎里觅道,臀上贴金”,“舔嘴咂舌,垂涎欲滴”。袁良骏针对大量出版周作人著作的现象,撰写了《周作人为什么会当汉奸》、《周作人余谈》<sup>[60]</sup>,认为对一个汉奸文人如此热衷,是不正常状态。解志熙的《文化批评的历史性原则——从近期的周作人研究谈起》<sup>[61]</sup>,认为周作人研究者用文化的尺度来代替历史原则,“遂把文化批评推向了混淆黑白、颠倒是非的极端”。值得注意的是,面对上述严厉的批评,周作人研究者很少有人做出反驳,或许部分研究者们意识到,与其在一些常识性问题上纠缠不已,还不如埋头做切实的研究工作。

新时期周作人研究主要围绕着周氏的人生道路和思想演变、文艺思想和文化观念、散文小品的审美和艺术等几个论域展开。

李景彬率先在1980年推出了《论鲁迅与周作人所走的不同道路》和《评周作人在文学革命中的主张》<sup>[62]</sup>两文,前者既揭示了附逆阶段的周氏思想与前期思想的联系,又对二者做必要的区分,显示了历史主义动态地考察问

题的科学态度。后一篇论文则指出周氏以人道主义为核心的“人的文学”观念,标志着“五四”文学革命所达到的高度。比较早地肯定周作人“五四”时期成就的还有许志英的《论周作人早期的思想倾向》<sup>[63]</sup>,该文批评了当时学术界完全以政治标准否定周作人的做法。舒芜的长文《周作人概观》<sup>[64]</sup>充分肯定了周作人在新文学理论和批评的建构、外国文学的译介、新诗创作和理论的探索、小品文文类的创造等领域的开拓性贡献,并评述了周氏的人生和文学道路。舒芜 90 年代的著作《周作人的是非功过》(人民文学出版社 1993 年版)的重大突破体现在对作为现代重要思想家的周作人的论证上,作者着重阐述了周作人在“五四”时期“人的发现”、“妇女的发现”、“儿童的发现”领域中的重大贡献,在此基础上大胆得出结论:“五四”以来的文学家很多,文学家同时还是思想家的,大概只有鲁迅和周作人两个。90 年代的不少研究者正是在舒芜的启发下,深入开展对作为思想家的周作人的研究。

传记更能形象、立体地展示传主的人生之旅和思想历程,特别是像周作人这样有争议的人物传记,更是引人注目。新时期以来,有关周作人的传记共出版了 7 部,它们是:钱理群的《周作人传》(北京:十月文艺出版社 1991 年版)、倪墨炎的《中国的叛徒和隐士:周作人》(上海文艺出版社 1991 年版)、李景彬和邱梦英的《周作人评传》(重庆出版社 1996 年版)、雷启立的《苦境故事:周作人传》(上海文艺出版社 1996 年版)、钱理群的《周作人》(中国华侨出版社 1997 年版)、黄乔生的《度尽劫波——周氏三兄弟》(群众出版社 1998 年版)、余斌的《周作人》(江苏文艺出版社 2000 年版)。钱理群的《周作人传》采用了从“一个人”看“一个世界”的叙事架构,经由描写周作人在动荡社会里的沉浮挣扎,揭示了人类无法自由选择、不能主宰自己命运的普遍生存困境。作者以诗心感知着传主的悲欢离合,这使得整部传记回荡着悲怆的旋律。黄乔生的书是目前惟一的周氏三兄弟的合传,它的创新体现在对周建人“陪衬者”角色及其这种配角地位给周氏兄弟相互关系带来的影响的把握上。

周作人的文艺观和文化思想是第二个重要论域。钱理群的《鲁迅、周作人文学观发展道路比较研究》<sup>[65]</sup>在与鲁迅的比较中突出周作人文学思想的独特性,在动态发展中考察了周氏文学观的衍变线索。罗钢的《周作人的文艺观与西方人道主义思想》<sup>[66]</sup>探讨了周氏“人的文学”思想的西方理论原型。沈卫威的《周作人的新文学探源之路》<sup>[67]</sup>则重点阐述了周氏文艺思想与传统文学资源的关系。论述周作人儿童文学思想比较重要的论文有方卫平的《西方人类学派与周作人的儿童文学观》<sup>[68]</sup>等。周作人的文学批评理

论和实践也受到研究者的关注。丁亚平的《论周作人文学批评个性》<sup>[69]</sup>认为印象感悟、倚重趣味、突出表现性是周氏文学批评的独特之处。温儒敏的《中国现代文学批评史》<sup>[70]</sup>辟专章探讨周作人的文学批评理念与特色,凸显出周氏在现代文学批评史上不可替代的地位。

80年代后期以来,探索周作人的文化思想成为研究热点,比较值得注意的论文有:顾琅川的《越文化与周作人》(《中国现代文学研究丛刊》1991年第2期)、胡令远的《周作人之日本文化观》(《日本学刊》1996年第6期)等,不过,这些论文还只展现了周氏某一层面的文化观。对于周作人文化思想比较系统全面的研究是在钱理群的专著《周作人论》<sup>[71]</sup>中进行的,该书多方位地勘察了周氏文化思想的东西方资源,并在人类文化学视角下探讨了周氏的民俗学、神话学、童话学和性学思想。该书展示了周氏在大力吸收西方文化与努力保持文化的民族性之间苦苦寻求平衡的挣扎姿态。该书还对周作人后期文化观与他附逆事件之间的关联做了大胆的探测:周作人在30年代突出了汉文化、日本文化与西方文化的对立性,并强调“日本文化取自中土”的事实,周氏的文化梦想是,借日本“物的文化”来推广中国“人的文化”,使之扩大为东亚文化的中心,以此来同西方文化抗衡,这是他后来事敌的文化心理依据。比起一味从政治、道德层面分析周作人附逆的原因,上述文化心理分析提供了一种新的思路。舒芜的专著《周作人的是非功过》对周作人文化心态的把握显示了自己的功力,它揭示了周氏18世纪启蒙主义者式的理性头脑,与他对自己身处之20世纪的现代感觉之间的巨大矛盾,认为这理智与感觉的纠葛正是周氏矛盾文化心态的基本点。

对周作人散文艺术的分析是第三个重要的论域。许志英的《论周作人早期散文的艺术成就》<sup>[72]</sup>是新时期较早进入这一论题的文章,它认为知识性、幽默性、诗性是周氏散文的艺术特征。80年代后期,对周作人散文艺术的阐释水准有了提高。舒芜的《周作人的散文艺术》<sup>[73]</sup>辩证地揭示了周作人散文多种艺术风格的兼容性:周氏创作的文章有正经的和闲适的两大类,它们不存在泾渭分明的界限,不少闲适文章里寄寓着正经的思想,并非一味平和闲适;而不少正经文章内容严肃,风格却力求平和冲淡。钱理群的《周作人的散文艺术》(《周作人论》的第十章)系统地探讨了周作人的散文艺术与特定的时代氛围、社会心理,与他本人的生活方式、个性气质、思维方式、审美取向的内在契合性。黄开发的专著《人在旅途——周作人的思想和文体》<sup>[74]</sup>的突破体现在它揭示了周作人作为思想家和作为文体家的统一性。该书集中讨论周作人散文艺术的是第5章《小品散文的文体》,作者指出:周

作人的审美理想和艺术风格是在平淡与不能平淡、正经与闲适之间保持艺术的张力,其根本法则就是节制,并因此而形成周氏散文特有的“苦”味。作者还从作家的生活方式、主观心境与语体的统一中勾勒了周作人散文的文体发展史。

目前,周作人研究刚进入良性发展阶段,自然会存在各种问题和缺陷。首先,由于周作人研究比起对其他作家的研究要经受更大的意识形态压力,学者们在深入研究中难免带有畏缩心理。因此,如何在学术研究的“同情之理解”与尊重事实、尊重传统道义的张力关系中获取平衡,确实是每位学者都需直面的难题。

其次,周作人著作的知识范围涉及了哲学、宗教、神话、文艺和语言学、文化学、民俗学、人类学、社会学以及生理学、心理学、性学等现代学科,还包括中国传统的经、史、子、集各领域的学问。在当下,几乎没有一位研究者的知识储备足以让自己能在周作人的著作中自由进出。周作人还是一位通晓日、德、英及古希腊语的语言天才,要研究周氏思想和创作的外来文化资源,探讨他对现代翻译史所做的贡献,最好能够直接去读相关文献的原文。但在目前的周作人研究者中,精通两门现代外国语的人都十分罕见,遑论古希腊语呢?视野的狭窄、知识积累的单薄已成为制约这方面研究深入发展的“瓶颈”。

再次,研究者的学科独立意识和创新意识还有待提高。在新时期之初,周作人是作为鲁迅的对立面而被谈论的;90年代以来,局面有所改观,但用鲁迅的标准来评鹭周作人的倾向还有所存在。当然,鲁迅与周作人毕竟还是有着密切的关联,因此,如何在对比研究中避免“以鲁解周”是一个难题。此外,一些论著总围绕着有限的论题做文章,不可避免地出现了相互重复和自我重复。今后应增强学术创新意识,向新论域不断开掘。

今后的周作人研究可能有哪些新的增长点呢?

首先,应加大研究周作人解放后的作品以及解放前他的集外文的力度。在五六十年代,周作人以笔名发表了932篇散文作品,陈子善已经把这些作品合编为《知堂集外文·〈亦报〉随笔》和《知堂集外文·四九年以后》出版<sup>[75]</sup>。陈子善、张铁荣合编的两册《周作人集外文》(1904—1948)也已经出版<sup>[76]</sup>。目前,周作人的作品已基本出齐,对它们做整体研究的时机已成熟。此外,周作人在解放后翻译了大量的外国文学名著,应该开展这方面的研究。

其次,重新审视周作人对鲁迅研究所做的贡献。周作人在50年代出版了《鲁迅的故家》、《鲁迅小说里的人物》、《鲁迅的青年时代》三部书,为鲁迅

研究提供了第一手资料。几年前,《周作人日记》(1898—1934)<sup>[77]</sup>也影印出版,其中有许多关于鲁迅早期生活和创作情况的珍贵记载。周作人对鲁迅研究所做的贡献有目共睹,理应受到充分评价。

再次,拓宽周作人附逆问题研究的范围。

第四,开展周作人研究史的研究。周作人是毁誉参半、褒贬不一的焦点人物,他的活动贯穿了20世纪的三分之二时段,回顾周氏的兴衰沉浮历史,可以窥探20世纪中国的诸多思想命题、文化奥秘。另外,回顾外国和台港澳暨海外华文文化圈对周作人的接受史,将是一个富有兴味的比较文化研究课题。

## 七 胡风研究

尽管胡风案件最初的平反是在1980年9月,但严格地说,胡风事件和胡风文艺思想真正进入学术研究视野,是在1988年6月胡风案件获得第三次平反之后。即便如此,80年代的第一批研究者,仍然怀着探索禁区的谨慎,扮演为胡风申辩的角色。这就是朱寨所概括的“一直停留在从政治上辩驳‘不是’什么”<sup>[78]</sup>的状况。申辩的立场选择极容易导致研究者在感情上与辩护对象取得某种程度的认同,对胡风的不足与缺陷缺少深刻的洞察。

但这一时期的研究也初步探明了胡风文艺理论的几个主要关节点,并努力从当时的理论认识水平出发,寻绎胡风文艺理论的体系,对其中的几大理论命题做了初步的阐释。由梁振儒和顾荣佳编著的论文集《披荆治林者的足迹》选录的是80年代中期的重要研究论文,是早期探索者成果的一次集体展示。文振庭与范际燕主编的《胡风论集》则是1989年召开的“全国首次胡风文艺思想学术研讨会”的产品。这些文章涉及的论题圈划出了迄今为止胡风研究的大致范围,基本上是将胡风著述当作自足封闭的文本来细读,这无疑为还胡风文艺思想本来面目做了基础性工作,但在理解的深度方面还有欠缺。

邹华的《胡风在中国现代美学史上的地位》一文<sup>[79]</sup>是这一阶段比较重要的收获。此文写作于1985年底,但对胡风美学思想的内在联系却表现出了同时研究者少有的深刻理解与领悟。邹华认为,胡风的整个美学思想是以胡风对个性与社会、人与世界的辩证关系为基础而展开的,其理论核心是审美感性问题,即审美主体对世界的把握方式。胡风提出用心来体认世界的审美方式实际上就是对客观对象采取化合着理性因素的感性把握方式。

“主观战斗精神”体现着主体的审美理想,这一理想所体现的时代特色决定了“主观战斗精神”成为一种偏重于现实的社会美的美感倾向,在美感类型上侧重于以把握内容为主的主观形式。“主观战斗精神”在胡风美学思想中的逻辑发展就是现实主义。现实主义就是与现实人生和客观真理实现着结合的主观精神,而主观精神之所以是战斗的,也就因为它在本质上是倾向于现实的。现实主义贯穿在主观精神与生活实践和创作实践的结合过程中,以它的具体性和真实性原则起着沟通、化合的中介作用。在审美主体对现实的“肉搏”、“突进”、“拥抱”以及用“整个的精神活动和对象物发生交涉”的过程当中,所谓“整个的精神活动”就不仅包含理智和认识,而且还包含着情感的心理因素。在揭示胡风美学理论的内在逻辑的基础上,邹华还初步规定了胡风在中国现代美学史上的地位,这就是,在中国现代美学的主潮以压倒的优势倾向于把现实当作功利实践和理智认识对象时,胡风为建立主体和现实的真正审美关系做了艰苦的努力,他的美学思想的内在逻辑制约力量保持住了现实主义的审美本性。

胡风研究最初的重大突破来自于研究视野的拓宽。对于文学史家来说,胡风研究是他们宏观历史叙述难以回避的一环和亟待弥补的一课。因此,他们对胡风的阐释构成了胡风研究中极富学术分量的有机组成部分。早在1988年“关于胡风文艺思想的反思”的座谈会上,钱理群先生就发表了《胡风:“五四”传统的历史承担》一文。关于胡风与“五四”的关系问题,多位研究者都曾不约而同地注意到。就在同一次座谈会的与会者中,王富仁和艾晓明也从各自的理论思路出发涉及到了这一命题。钱理群认为,在知识分子和人民问题上,面对有人将“五四”新文学未能在更大的深度和广度上与大众结合的正确反思推向极端,出现有意地贬抑知识分子、抽象地美化农民大众的偏差时,胡风与之做了不妥协的辨正,指出,对知识分子的整体性贬抑与否定,必然导致对时代先进思想的贬抑与否定,进而影响中国全面的现代化。胡风还把这种倾向的根源归结到传统知识分子的奴从心理及民粹主义。

胡风曾将自己一生评论工作的中心问题概括为现实主义的原则、实践道路和发展过程<sup>[80]</sup>。因此,在80年代后期出版的温儒敏的《新文学现实主义的流变》一书中,胡风对现实主义理论的探索占有重要的章节。温儒敏指出胡风思想与以《在延安文艺座谈会上的讲话》为代表的文艺思想分属两种现实主义理论体系,其中胡风体系重主观与体验,是对现实主义的深化。值得注意的是,该书还提到三四十年代对苏联社会主义现实主义的理解和运

用存在“各取所需”、“各执一端”的现象，“或注重真实地历史具体地描写的方法，或注重浪漫主义的理想化”，而周扬显然更多地接纳了日丹诺夫对社会主义现实主义所做的偏于浪漫主义理想化的解释。“这一点，对毛泽东的《讲话》有直接的影响。”这个论点使得胡风的理论在思潮史和文学史中获得了准确的定位。陈顺馨则清晰地将其表述为：“（中国）对于社会主义现实主义的接受视野几乎在一开始就可大致分为两种倾向”：一种“较贴近苏联官方立场”，“以毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》（1942）和周扬的阐释为代表；另一种则较着重‘五四’新文化的传统”，“以胡风的‘主观战斗精神’阐释为代表”。<sup>[81]</sup>

在另一部著作《中国现代文学批评史》中，温儒敏用“体验现实主义”这一概念来概括胡风的文艺思想，指出其经过独立思考而富于创造性的整个体系以“主观战斗精神”说为核心，针砭“性灵主义”、“主观公式主义”和“客观主义”，并以“到处有生活”说、“精神奴役创伤”说和世界文学“支流”说作为支撑理论的三大支柱。批评史的研究视角还使文章特意强调分析了胡风批评活动的理论特色、批评标准和语言特点。该文凭借梳理中国现实主义流变的知识积累和宏观视野，对胡风理论诸命题的现实针对性、独创的个性与褊狭性做了充满“同情”的理解和评析。文章充分吸收了前人理论研究的成果，但文必自自己的独特思考出。有些观点表面看并不犀利，但包含了独特的洞察。如评价胡风的批评方法：“他碰上与自己的审美倾向相近的作品，很容易表现出理论亢奋的状态”，“遇到比较客观冷峻的作品”，“就可能难以进入‘体验’的状态”。评论胡风的批评语言则是以“奥涩”来追求独异的个性。

对胡风的现实主义理论进行定位尝试的重要文章还有艾晓明的《中外两种社会主义现实主义理论辨析——以胡风和卢卡契为代表》。该文的主旨是对胡风和卢卡契的主观和客观现实主义模式的理论内涵进行比较，因而对胡风理论在世界范围内的定位也是其逻辑包含的必然结论：胡风、卢卡契、布莱希特分别代表了世界范围内社会主义现实主义在三个维度上的走向。

陈思和考察胡风的思路也是将胡风置于中国新文学现实主义发展的脉络中，考察胡风对现实主义理论建设的贡献。但陈思和的独特之处在于，他将现实主义这一概念严格地限定在创作方法上，从而在缩小论题的同时将问题向纵深掘进。在《中国新文学发展中的现实主义》一文中，陈思和认为，胡风迥异于机械唯物论的现实主义理论探求，着眼于把新文学的现实战斗



精神与现实主义相融合,集中表现了中国知识分子对社会对人生所抱的积极态度。这种现实战斗精神上承“五四”“为人生”传统,下启50年代“干预生活”的思想与80年代文学主体意识的探讨。《胡风对现实主义理论建设的贡献》一文承接着这样的理论观点,将胡风一生的理论追求概括为如何使现实主义摆脱笼罩在左翼文艺——社会主义文艺道路上的庸俗社会学影响,使其成为从“五四”新文学发展而来的现实战斗精神在文艺创作上的理论指导原则。陈思和前述的两篇直接以现实主义为题的文章还传达出了一个重要的理论动向,即文学史的宏阔视野在使胡风的理论定位更加清晰的同时,也使他的局限得以彰显。在陈思和这里,胡风的理论缺失是与胡风的悲剧原因一起探讨的。陈思和高度评价胡风理论的发展潜力,他认为:“胡风的现实主义文学理论就其理论实质而言,达到了中国的马克思主义现实主义所能达到的最高水平”,“即使放到当时世界的马克思主义文学理论的范畴里,也是当之无愧的。但可惜的是,这仅仅是指理论层面而言”,由于“为政治服务”的限制,胡风“对文学探索的兴趣只能从本体意义上的创作规律缩小到实际意义的文学具体功能之上”。

胡风的理论缺陷与悲剧原因在某种程度上的重叠也为钱理群先生所证实。钱理群在追述了1948年的那场混战以后指出,“胡风和他的朋友们实质上是在与毛泽东本人‘对抗’”,但对抗者不仅不自觉,反而在主观上还是真诚地要拥护毛泽东的。他们就这样“在违背自己主观意愿的情况下”,以一种特殊的方式,“扮演了一个公开在理论上与毛泽东相对抗的知识分子的角色”。“同样不以他们的主观意志为转移”,由于胡风本人的巨大的人格力量与凝聚力,使得他们的对抗“多少具有了某种‘集团’的性质,也就具有了更大的危险性”。<sup>[82]</sup>

对胡风理论局限较早做出反思的还有夏中义<sup>[83]</sup>。夏认为胡风的文艺观是政治工具和审美创造的二元论,在本质上并未背离文艺是政治工具的一元论。因此,胡风上书在人格上是勇敢的,在理论上却是欠彻底的。因为支撑“五把刀子”的思想内核的,正是胡风自己也颇珍重的文艺“工具论”。这反过来证明胡风的修正“非整体性设计重建”,将胡风意见书打成反动,实为“冤案”。

在90年代末,相继有两部以《胡风论》为题的研究专著问世。<sup>[84]</sup>支克坚《胡风论》一书的可贵之处不在于他认为胡风理论的核心是文艺与政治关系问题以及现实主义问题,而是他最早指出这两者实为二而一的问题,并对这一问题做了透彻的论证。支克坚认为,胡风和他的论敌就在这二而一的问

题上产生了严重的分歧：一派以列宁的《党的组织与党的出版物》中关于“齿轮与螺丝钉”的论述为经典依据，将文艺等同于阶级和党的事业，认为文艺服从于政治，乃是现实主义的前提，而现实主义只需在服从政治的前提下，给政治以“艺术的”表现。胡风的文艺思想正好“倒过来”，认为只有经过现实主义才能完成文艺服务于政治，而胡风现实主义的根本是要追求历史内容的深广。其实，就一般意义的追求历史内容的深广，胡风的论敌也不会反对，但“他们可以轻而易举地把历史内容解释为一种十分政治化的东西，并把政治化的程度作为衡量它的深广程度的标准”，这是胡风所不能接受的。这是分歧的根源。

范际燕、钱文亮的《胡风论》共分对象论、事件论、文艺思想论以及与新中国新文学运动关系论四编，第一次表现了对胡风进行全面文化阐释的努力。全书基本上融会了已有的研究成果，而且时有独特的发现和识见。

进入90年代，开始有几篇文章显示出了新鲜的气息。陈丙莹的《论胡风诗学思想的独特意义》从胡风的诗歌理论角度入手，来论证胡风文艺思想始终坚持“五四”个性主义，并将“五四”个性主义与唯物史观的立足点相结合，从而使新诗史上的个性主义潮流向积极方向发展。梅琼林的《一个新视角：胡风的作家人格论》不满于用“主体性”或经过各种修饰的“现实主义”来描述或概括胡风文艺体系，而主张代之以一个新视角：作家人格论。认为胡风理论是一种以作家人格论为核心的文艺美学的表现理论。胡风的思维重心是位于作品形象世界与社会存在之间的中介——作家个体的自我意识和人格心灵。人格概念作为胡风理论的核心与文艺美学的哲学基础，被胡风贯彻和渗透到自己理论的三个层次：现实社会的人的存在、创作过程与文学作品。胡风把创作中的主体意识个体内容同人生经验、作家性格的现实状况以及作品所包含的意识形态这三者完全统一起来，要求通过作家的个体意识取得这三者之间的关联、对等与同一。韩国留学生鲁贞银的《论胡风编辑思想的几个特征》是在胡风对鲁迅思想的继承与发展的角度下展开的，并论出了一些新意，但他再次提醒研究者注意胡风思想的另一翼。何言宏的《胡风的牢狱写作及晚年心态》将胡风的狱中诗作作为考察知识分子文化心态的重要证词，从中分析中国现代革命知识分子人格的普遍性的精神症候。他们的文章连同当代文学史教材中对胡风其他诗作的介绍分析<sup>[85]</sup>，显露了胡风研究在90年代的全面深入与拓展的趋向。

值得一提的是，胡风研究的深入是与胡风事件有关史料的陆续面世分不开的。在众多当事人的回忆录、感兴趣者的访谈录中，李辉的《文坛悲

歌》<sup>[86]</sup>最早清晰、详细地向世人描述了胡风事件的始末。在世纪回眸的热潮中,胡风研究又有了两种有深度的创获,这就是万同林所著的《殉道者——胡风及其同仁们》一书和林贤治的思想学术随笔《胡风“集团”案:二十世纪中国的政治事件和精神事件》。《殉道者》写作立足点非常明确:“研究胡风案不能闭谈文学理论问题,否则这个事件就没有了依据。把这么大一件事归结到胡风、周扬个人恩怨甚至胡风个性的缺陷,无论如何是不恰当的。”除去书中事件的叙述和专注于同仁们的思想和遭遇的篇幅以外,具有启发和参考价值的还至少有这样两点:将关于“主观”的论争置于思想史中,视之为继“五四”之后的又一次思想启蒙运动;万同林对三代胡风批判者的大批判文本进行了再批判,指出,胡风事件的发生,掘开了一个以大批判为意识形态主流的时代话语的源头。对20世纪中国政治文化环境和知识分子人格的反思在林贤治的文章中有更明确的认识。林贤治将胡风“集团”案视为一个具有多层蕴涵的事件,对之首先可以做中国政治社会以及法律环境的反思,探讨在这一政治社会中存在的庞大的意识形态集团的运行机制以及政治人的文化人格。其次以胡风的悲剧命运为核心反思中国作家群与他们所处时代的精神气候的关系。胡风所遭遇的建国之后知识分子的精神气候有一重要特征,即知识分子的组织化。胡风一面加入党领导的群众文化团体,一面独立支持文学刊物;他全身心地投入到民族革命战争中去,而在理论专业中,又坚持保留他在集体意识中的独立发现。集体和个人关系的逐渐紧张以至最终的断裂是胡风悲剧的原因,而在集体和个人之间游移,并自愿接受集体意识形态思想的强大渗透,则在某种意义上是胡风人格的局限。组织化生活,也是群众性政治运动的基础,由此造成的精神气候之严酷与恶劣,使得“舒芜现象”不是偶然。因此,结论必然是:与其专注于个人道德的完善与否,不如致力认识和改造人格赖以产生的环境。从现代健全的知识分子人格标准反观胡风案件,林贤治对舒芜有所体谅,对胡风不回避局限。我们大可以批评林贤治以今人标准质诸历史人物,但林贤治却认为,只有以今天的标准去反思历史苦难,苦难才会转化为精神资源。

2003年出版的王丽丽的博士论文《胡风事件研究》是近年来胡风研究的一个突破性的新成果,这篇论文给自己定下一个很高的目标:就是运用现代社会科学的理论对胡风事件进行全方位的解析,理出胡风事件的发生与发展的肌理,揭示事件铸成的某种必然性,从而使这段特殊的历史变得可以理解,并转化为可供后人利用的精神文化资源。应当说,这个目标基本上达到了。全书分5章,基本思路是先探明胡风文艺思想的原生状态,然后梳理

胡风事件的历史缘由与发生过程,并对事件的成因、性质做深入的理论阐释,包括对所谓“胡风集团”文化生态的剖析,最后探究胡风的自我陈述,与全书对胡风事件的评价构成互相补充核证的关系。其中最引人注目也最有学术创新意义的,是关于胡风事件的历史探源和理论阐释这两章。这本书用了两个很有意思的词,一是“祛魅”,就是去除胡风事件的神秘感,把“暗箱”打开,了解真相。二是“去蔽”,就是将铸成“胡风事件”的人事纠缠的因素限定在一个恰如其分的界限之内,并对其实际影响做出合理的解析,从而使隐藏在人事与宗派恩怨纱幕背后的“胡风事件”的历史意义显现出来。

## 注 释

- [1] 载《文学》第3卷第3期,1931年9月。
- [2] 载《文学季刊》第2卷第3期,1935年9月。
- [3] 郭沫若:《斥反动文艺》,载《大众文艺丛刊》,1948年第1辑。
- [4] 载《中国现代文学研究丛刊》,1980年第3辑。
- [5] 载《读书》,1982年第6期。
- [6] 载《读书》,1984年第4期。
- [7] 载《中国现代文学研究丛刊》,1985年第1辑。
- [8] 载《中国现代文学研究丛刊》,1983年第2辑。
- [9][33] 本节内容曾收入温儒敏等主编《中国现代文学专题研究》一书,北京大学出版社2002年版。
- [10] 余彬:《张爱玲传》,海南出版社1993年版,第81页。
- [11] 参见《〈传奇〉集评茶会》,《杂志》1944年9月。
- [12] 载《文学评论丛刊》第15辑,1982年12月。
- [13] 写于1982年8月,载《中国现代文学研究丛刊》1983年第3期。
- [14] 初稿刊于1984年《陕西教育》杂志,成书后于1987年6月由上海文艺出版社出版,修订本于1998年由北京大学出版社出版。
- [15] 载《抗战文艺研究》1987年第1期。
- [16] 载《暨南学报:哲学社会科学版》1987年第4期。
- [17] 载《中国现代文学研究丛刊》1987年第2期。
- [18] 载《文学评论》1988年第1期。
- [19] 载《海峡》杂志1987年第1期。
- [20] 载《中国现代文学研究丛刊》1991年第2期。
- [21] 载《上海文论》1991年第2期。
- [22] 载《华文文学》1990年第2期。
- [23] 载《中国现代文学研究丛刊》1991年第2期。

- [24] 载《文学评论》1994年第1期。
- [25] 如朱寿桐《中国新文学的现代化》，南京大学出版社1992年10月版；刘思谦《“娜拉”言说——中国现代女作家心路纪程》，上海文艺出版社1993年12月版。
- [26] 苏童编《枕边的辉煌》，新世界出版社1999年版。
- [27] 祝晓风：《王安忆打捞大上海〈长恨歌〉直逼张爱玲》，《中华读书报》1995年11月1日。
- [28] 郑言：《谁来管管这些“海”盗书？》，《中华读书报》1995年11月29日。
- [29] 王一川主编《二十世纪中国文学大师文库·小说卷》，海南出版社1994年版。
- [30] 当时的大众媒体如《北京青年报》及学术刊物如《文艺理论与批评》等皆有讨论。
- [31] 杰姆逊：《后现代主义与消费社会》，《晚期资本主义的文化逻辑》，北京：三联书店1997年12月版。
- [32] 见《读书》1993年12月号“读书短割”栏，张任然：《大家依然是大家》。从这封读者来信中可以知道，此读者为80年代进入大学的医科学生。
- [34] 杜衡《读〈大堰河〉》，《新诗》一卷六期。
- [35] 《论艾青的狱中诗》，见《艾青研究与访问记》，北京：文化艺术出版社1991年版。
- [36] 《论初期白话诗》，《文学》八卷一期。
- [37] 《关于诗和田间的诗》，转引自吕荧《人的花朵》。
- [38] 《和新中国一起歌唱》，《诗探索》1980年1期。
- [39] 周良沛《诗就是诗——读艾青〈归来的歌〉有感》，1981年7月8日《人民日报》。
- [40] 程光炜《艾青传·后记》，十月文艺出版社1999年版。
- [41] 马德生《用芦笛吹响泥土里的歌》，《河北大学学报》哲社版1988年2期。
- [42] 《艾青诗的象征及其语言特点》，《杭州大学学报》哲社版，1989年4期。
- [43] 《艾青——站在中西文化汇合处的诗人》，《社会科学战线》1991年4期。
- [44] 《艾青诗之原型意象》，《兰州大学学报》，1991年4期。
- [45] 《现代诗四十家风格论》，上海社会科学院出版社1987年版。
- [46] 以上参见余英时：《中国近代思想史上的胡适》、周策纵：《胡适对中国文化的批判和贡献》、唐德刚：《胡适的历史地位与历史作用》等文，见子通主编：《胡适评说八十年》，中国华侨出版社2003年版。
- [47] 参见《胡适杂忆》（增订本）的夏志清序，华东师范大学出版社1999年版。
- [48] 此书后又以《胡适之评传》为名出版，作者署名〔美〕贾祖麟，南海出版公司1992年版。本文的引语出于该译本。
- [49] 孙郁撰文：《胡适影集》，山东画报出版社1999年版。
- [50] 《白话文学与心理改革》，载1919年5月《新潮》第1卷第1号。
- [51] 载1923年2月《申报》五十周年纪念刊《最近之五十年》。
- [52] 北新书局1934年12月出版。
- [53] 《周作人出任华北教育督办伪职的经过》，载1986年11月29日《团结报》。

- [54] 《我对周作人任伪职一事的声明》，载 1987 年 2 月 20 日《山西政协报》。
- [55] 载《鲁迅研究动态》1987 年第 1 期。
- [56] 见成仲思编注的《知堂老人的一篇遗稿》，载 1968 年 12 月香港《明报月刊》第 36 期。
- [57] 洪炎秋《国内名士印象记》，载 1947 年 11 月《台湾文化》。
- [58] 分别载《鲁迅研究月刊》1991 年第 9 期和《上海文史》1992 年第 2 期。
- [59] 《关于周作人的附逆及其他》，载 1992 年 2 月 29 日《文艺报》。
- [60] 分别载 1996 年 3 月 28 日《光明日报》和 1996 年 5 月 8 日《北京日报》。
- [61] 载《中州学刊》1996 年第 4 期。
- [62] 分别载《文学评论》1980 年第 5 期和《新文学论丛》1980 年第 3 期。
- [63] 载《中国现代文学研究丛刊》1980 年第 4 期。
- [64] 载《中国社会科学》1986 年第 4—5 期，湖南人民出版社 1986 年 8 月出版单行本。
- [65] 载《中国社会科学》1984 年第 4 期。
- [66] 载《中国现代文学研究丛刊》1987 年第 4 期。
- [67] 载《中州学刊》1995 年第 2 期。
- [68] 载《浙江师范大学学报》1990 年第 4 期。
- [69] 载《海南师范学院学报》1991 年第 1 期。
- [70] 北京大学出版社 1993 年 10 月出版。
- [71] 上海人民出版社 1991 年 8 月出版。
- [72] 载《文学评论》1981 年第 6 期。
- [73] 载《文艺研究》1988 年第 4—5 期。
- [74] 人民文学出版社 1999 年 7 月出版。
- [75] 分别由岳麓书社 1988 年 1 月和 8 月出版。
- [76] 海南国际新闻出版中心 1995 年出版。
- [77] 大象出版社 1996 年 12 月出版。
- [78] 朱寨《关于胡风文艺思想的评价问题》。
- [79] 见《披荆治林者的足迹》。
- [80] 《〈胡风评论集〉后记》，见《胡风全集》第 3 卷，湖北人民出版社，1999 年 1 月。
- [81] 陈顺馨《周扬和胡风：对社会主义现实主义影响的不同接受》。
- [82] 钱理群《胡风的回答——1948 年 9 月》。
- [83] 夏中义《胡风意见书的历史重估》。
- [84] 范际燕、钱文亮《胡风论——对胡风的文化与文学阐释》，湖北人民出版社，1999 年 5 月。又，支克坚《胡风论》，广西教育出版社 2000 年 6 月。
- [85] 参见《胜利者的政治抒情：〈时间开始了〉》，见陈思和主编的《中国当代文学史教程》，复旦大学出版社，1999 年 9 月。
- [86] 最初以《文坛悲歌——胡风集团冤案始末》为题发表于《百花洲》1988 年第 4 期。

## 第二十章

### 困扰学科发展的几个问题

关于现当代文学所面临的困扰和发展前景,是一个大题目,本书前面一些章节多少已经有所涉及。这里就大家都普遍感觉到的几个问题,集中谈一点体会,希望能引起进一步的讨论,同时也以这种方式来给这本书做一个总结。

#### 一 如何看待学科边缘化问题

现当代文学研究目前最大的困扰,还是我们已经谈得很多的所谓“边缘化”问题。相对而言,这门学科现在的确处在比较困难的时期。但这是“大环境”所致,整个人文学科都差不多是这样。前面我们也回顾了 80 年代的情形,那时从事人文学科的工作是那样令人羡慕,一时间诞生了许多“文化英雄”,一部创作或者一篇文章就可能产生巨大的社会反响。记得我们当时考北大中文系的现代文学研究生,计划招收五六个人,却有六七百人报考,简直挤破了门。别的大学情况也是如此。学生高考选报志愿,中文专业是许多优秀考生的首选。1983 年我当北大中文系文学班的班主任,一个班 50 个学生就有 9 个高考的省“状元”。那时中文系可以吸引到最优秀的生源。而现在,考生都挤到热门的应用性专业去了,第一志愿报考中文系的已经不多。这种变化真是有点戏剧性的。随着市场经济的铺开,社会风气的日益实利化,“无用之用”的人文学科就不再受到社会的普遍重视。现当代文学和许多相关的文科,确实是“边缘化”了。我们必须承认现实,正视这种变化,光是抱怨恐怕不行。

平心而论,这种“转变”有历史的合理性。像上个世纪 80 年代人文学科与国家意识形态的“蜜月期”,毕竟只是特定时期的现象。高度政治化的年代,人文学科处在社会文化结构的中心位置,被赋予沉重的使命,受到特别

的甚至是过分的重视,这一点,我们在回顾学术史时已经注意到了,80年代现代文学成为“显学”,就是这个原因。拉开距离看,这不见得是正常的。现在强调发展是硬道理,要有更多优秀的人才去搞经济,社会投入也更多的往经济建设主战场倾斜,这是必然的带有相当历史合理性的选择。我在一篇文章<sup>[1]</sup>中也讲到,要以平常心来看待这种变化,看到其中的合理性,积极应对这种转变,重新考虑人文学科在现代社会发展中的功能与地位。这样的時候,学者特别需要有承担意识。但承担并非像过去那样,过分强调人文学科“包打天下”的功能,而是恰如其分地估价和发挥人文科学的“无用之用”,使我们的工作与文化积累及民族精神建设方面起到应有的作用。我们清醒地意识到自己所从事工作的价值,不为某些时尚的标准或实利化的风气所左右,能够沉下心来做学问,与拜金主义保持必要的距离,这就是一种“承担”。

对于已经选择了现当代文学作为自己的专业,或者有意选择这个专业的学者和同学来说,也许与拜金主义保持距离还比较容易做到,因为我们有这个专业的爱好与精神的追求。但是最让我们困扰的可能不是经济上的压力或者什么“边缘化”,而是学术环境的恶化与学风的浮躁。现在学术价值标准比较混乱,科学主义盛行,对人文学科的损伤实在是太大了。就现当代文学研究和评论来说,这些年强调“多元标准”,本来也是一种解放,但由此产生的相对主义思维又在添乱,放弃了基本的价值评判标准,似乎可以包容一切,结果呢,此亦一是非,彼亦一是非,公说公有理,婆说婆有理,连起码的学术对话也不能进行,只好自说自话。过去是太过统一,舆论一律,全都得按照一个既定的政治标准来研究,不能有自己的声音,压抑了学术的生长;现在是放开了,自由多了,但如果缺少基本的学术标准,所谓“多元化”也只是众声喧哗,虽然显得热闹,却难于形成真正的学术争鸣,甚至会淹没那些独特的学术发现。

还有就是过分强调研究立场的超然,把本来很鲜活的文学现象硬是作为干巴巴的“知识”来“考古”,这样的论作可能显得别致,毕竟又是隔岸观火,无关痛痒。失去必要的历史感与分寸感,失去学术研究的基本价值标准,到头来就可能颠覆了自己本身的研究。标准混乱助长了不良学风,学风浮泛又制造了大量学术泡沫,正常的学术生态就被破坏了。每年出版发表的论著很多,报纸刊物上借学术“做秀”的东西也不少,然而真正有学术推进意义,或者能够引起学界关注与讨论的又有多少?人文学科是要讲积累的,但现在学术“消费”更受重视,甚至只求消费,不讲积累了。这种情况下,自



然有些学者仍然是在认真做学问的,他们发现某个问题,花费长时间扎扎实实的功夫好不容易做出了成果,可是大量类似的短平快的学术泡沫马上充斥其左右,反而把真正有分量的学术成果给淹没了、平面化了,这样,把学者本来认真的治学心态也给破坏了。我们到书店看看,感觉不一定好,书出得那么多,相当一部分是出版社“策划”出来的,五光十色,似乎题目都给做尽了,可是真正有学术价值的有多少?这就是所谓学术生态问题。杂草稗子疯长,庄稼需要的生长空间和阳光水分就被挤占了。

当然,学术泡沫的出现也跟学术生产体制有关。现在常见的是以理科的思维来要求文科,评什么博士点呀、重点学科呀、基地呀、优秀课程呀,还有这个奖那个奖的,这些也许初衷是为了促进学术竞争与发展,现在教育和科研的规模大了,有些量化也是一种必要的管理手段。问题是如果一刀切,用理科的规范来约束文科,学术评价全都主要看量化指标,那就一定会出现偏差。尤其是跟个人利益密切相关的各类职称和岗位等级评定,如果也都主要看成果的多寡,结果这些评比就变成指挥棒,大家都被迫疲于奔命去争各种学术量化的指标,都被所谓“创新”的要求所追赶,学术泡沫就这样大量涌现了。这才是我们最感困扰的现象。因为泡沫化、平面化已经消释了学术的庄严,败坏了做学问的感觉。我们有责任抵制不良学风,改善学术生态,但也要有思想准备,这种状况短时期是难于好转的。我们只有充分估计到这种情况,正视这种情况,才能拥有和保持承担意识,以此尽量减少和排除精神上受到的困扰,在日益商业化功利化的环境中保留一份学术的尊严,一种学问的境界。

我们常和北大的研究生谈起“板凳要坐十年冷,文章不写一句空”。这样的要求似乎有些苛严,现在的年轻人不容易做到,但是这种精神还是应当讲求的:学习现当代文学也好,其他学问也好,当然也要有实际的打算,比如做好毕业论文,通过答辩取得学位,找个称心工作,等等,但更为重要的恐怕还是珍惜那“过程”,通过完整的学术训练来体验做学问的感觉,即所谓“脱心志于俗谛之桎梏,真理因以发扬”,<sup>[2]</sup>也就是培养起一种学术的尊严感,一种认真、求实和追求真理的心志与涵养。即使日后不做学问,这种通过学术训练过程达致的心智的涵养,也是生命的充实,人生的境界。总之,不把学问看得太重,动不动就是什么“经国之大业”,也不看得太实际,免得陷于利禄之桎梏;对时代转型和学科的“边缘化”保持一份平常心,我们也许就能更好地排除困扰。

## 二 关于文学史与思想史的关系

第二个要在这里讨论的,是文学史与思想史的关系,这也是关涉学科发展趋势的问题。有人说现当代文学是“拥挤的学科”,现当代就那么百把几十年,却有两三千人在从事这方面的教学研究,出来那么多的著作和文章,和有几千年历史长度的古典文学比起来,真是显得拥挤。所以,现在许多学者已经不再满足于现当代文学,要跳出这个领域,从事其他方面的研究了。有的就往上发展,做近代甚至古代文学的研究,也有的往文化史、思想史、政治史等方面靠拢。这些都是可以理解的。从道理上说,跨学科的研究往往更能够出新。我们的许多前辈学者,他们在现当代文学领域有大的建树,也都跟他们学术视野宽有关。那些称得上大师级的学者,都不是只埋头于现代文学这一个领域的,他们往往在古代文学或者其他相关学科都有扎实的成果。五六十年代以后,由于苏联教育体制和科研体制的影响,学科分工越来越细,做古代文学的不再研究现代文学,甚至研究先秦的也不再顾及明清,研究现代的也很少关注当代。这确实限制了学术视野,也很难出什么重大的成果。像我们这个年纪的学者,知识结构是比较窄的,我自知要在学术上有大的发展很困难。所以我希望我的研究生不要过于拘谨,学科界线可以打破,视野应当拓展,他们不一定按照我们的路子来自学,入了学术研究的门,以后完全可以根据各自的特点去发展。从这一点看,我对当前许多学者“转行”、“跳槽”是非常理解的。但我也有些担忧。这就是关系到现当代文学学科发展趋势的问题,具体说来,是如何处理现当代文学与思想史研究关系的问题。我以前写过文章讨论这个问题,因为觉得对同学们的学习也有关系,这里就多说几句。

当今我们这个学科有越来越往思想史靠拢的趋向。许多学者做现当代文学,做着做着,就做到思想史方面去了。在一些大学,最热衷于谈论思想史、哲学史、文化史的,是中文系学生,反而不是哲学系、历史系的。看看每年的博士论文,许多做文学思潮、社团、流派和作家的,自觉不自觉都往思想史方面靠,有的已经很少谈文学,即使有一点文学,也往往做成了思想史的材料。现当代文学中的确有一些思想史的题目做得非常投入,非常有突破性的。事实上有一些学者已经转战到相关领域,甚至领了别一专业的风骚。人家干本业的反而可能冷眼旁观,出于专业分工的壁垒,并不认同外来的闯入者,甚至会常常拿起专业训练的标尺,对现代文学出身的思想史写作挑鼻

子挑眼。这已经是近年来学界的一种景观。

前面说了,其实这也没有什么不好。不同学科的融合交汇,所谓科际整合,似乎是一种世界性的趋势。过去的学科分工过细的做法正在受到抨击。就现代文学而言,本来与政治、社会变革的联系就紧密,所以研究文学史有时要介入思想史也顺理成章。而且从实际效果看,思想史的研究的确也拓展了文学史研究的层面、角度与内涵,或者说,在思想史研究的背景中获得对文学史内涵的新的理解,这都已经而且还将丰富着现代文学研究的视阈。作为学术研究不应当有什么界线。

但我的忧虑不是学者的选择,而是与此相关的某些困扰问题。值得大家思考的是,文学史研究中的“思想史热”有没有值得反省的问题或倾向?思想史能否取替文学史?文学的审美诉求在现代文学史研究中还有地位吗?

本书的前面一些章节已经谈到,在80年代前期,我们讨论现代文学史,一个核心的话题就是“回到文学自身”,那时大家都在指责过去的研究忽视了审美,对于政治的、社会的种种“非文学因素”的干扰,普遍都有一种腻味的情绪。现代文学真正作为一门学科的建构,跟当时这种“回到文学”的呼唤与努力,应当有很大的关系。现在的情形刚好调了个头,“回到文学自身”呀、“审美诉求”呀,似乎又被看做“过时”了。文学想象和文学语言创造本身是很个人化、个性化的,特别是对那些成功的作家作品,离不开经验性的分析评论,光是大的思想背景的考察或所谓时代精神同一性的阐释,其实进入不了文学。但现在似乎一讲文学个性评论就是经验性的小打小闹的,就是老旧的不成气候的。于是,我们现代文学界的许多同行,无论年长的还是年轻的,重又格外关注以前曾经鄙弃的“外部研究”,热衷于从思想史的角度进入评论,并力图介入政治的社会的批判,指点江山。这也许属于螺旋式的变化,当然可以从时势的变化来解释。文学研究是无论“内部”的还是“外部”的都可以作为课题或角度。问题是,这种学术态势之变,是否正在对现代文学史学科进行事实上的“解构”?到底应该如何看待这种影响?

照我的理解,思想史与文学史有交叉,但又还是有分工的。用一句老话,叫“术业有专攻”。思想史主要是叙述各时期思想、知识和信仰的历史,而文学史主要应该是文学创作及相关的文学思潮的历史。一为“思想”,一为“文学”,两者可以互为背景,或互相诠释,但各自的领域大致还是比较清楚的。一般而言,思想史处理的是较能代表时代特色或较有创造力与影响力的思想资源,文学史则要面对那些最能体现时代审美趋向,或最有精神创造特色的作

家作品。搞文学史的自然要了解思想史的背景,甚至也难免“越位”,做跨学科的一些题目。就个人的学术选择而言,这无可厚非。但文学史家若要“跨”进思想史研究领域,恐怕就不能只是维持文学史的眼光和方法。因为不同学科各有不尽相同的“游戏规则”。但现在的情形是“越位”中有些混乱,甚至有些本末倒置。例如,要分析冯至的十四行诗,自然少不了要关注其深邃的哲理性,那种智性之美。这主要应当从诗艺的、审美的角度去探讨。如果硬要发掘冯至诗作中的哲学思想,认为其达到什么存在主义的思想深度,甚至干脆把冯至当成哲学家,煞有介事地探讨其对哲学的贡献,那显然就是“过度诠释”了。因为不管怎么说,冯至也只是出色的诗人,他用诗歌表达的那些哲思,那些独特的体验与感悟,并不构成思想史上的意义。有些论文探讨现代作家的哲学思想怎么深入,如何有特点,也许文学圈内的叫好,可是在治思想史的学者看来,不一定入得了“围”的。又比如,你想表现40年代知识分子(其实主要是作家)的精神和心理历程,挑选了朱光潜、沈从文、萧乾这样一些著名作家作为分析的现象或典型,也许是方便和适当的。问题是如果硬要“越位”,摆出思想史的架势来处理这样一些其实并不真正具备思想史资源意味的对象,那充其量只是文学史家玩票思想史。

有时,在我们学科圈子内习以为常的事,跳出来换个角度思考一下,就可能“陌生化”,产生一些值得探究的新问题。就拿鲁迅来说,一般认为他是伟大的思想家,关于鲁迅哲学思想研究的论著多如牛毛。鲁迅诚然是伟大的,他的确有非常独特的思想。例如,鲁迅早期在《文化偏至论》等著作中所表述的对文化转型的焦虑与探索,就不同凡响,在思想史上值得关注。我在最近一期《北京大学学报》上也写有一篇文章讨论这个问题(即《鲁迅对文化转型的探索与焦虑》,《北京大学学报》,2001年第4期)。不过我认为鲁迅的独特思想还是作为文学家来表现的。鲁迅在文学创作中(如《野草》)所体验与感悟的许多哲学命题也是独特而深邃的,那也可以说是“鲁迅的哲学”。但如果不是从“文学家的思想家”来定位,而真的把鲁迅放到现代思想史哲学史上去考量,那么我们的结论也许就不一定被人接受。我最近翻阅几本比较权威的现代中国哲学史和思想史著作,除了李泽厚的《中国现代思想史论》,没有一本是以专章或专节来郑重评述鲁迅的。冯友兰的《中国现代哲学史》甚至根本就不提鲁迅。也许哲学史思想史的写法有问题,但我们搞现代文学的也应该思考一下,为什么关于鲁迅哲学思想的研究只是文学圈内热,而在思想史、哲学史领域都少有反响呢?这现象值得研究,似乎其中也涉及到了不同学科的对象、标准和方法差异的问题。

我们曾经抱怨,以往的文学研究过分受到主流意识形态的“重视”,其“负担”太过沉重了。现在的情形如何呢?这些年来思想文化界许多重大问题的讨论,包括哲学的讨论,现代文学方面的学者几乎都是其中的担纲角色。这真是“哲学的贫困”。对于现代文学学科而言,领地拓展了,本属“自己的园地”会不会反而荒芜了呢?这真是很难说的。

现在都在提倡拓宽知识结构,打通不同的专业,毫无疑问这是时代的趋势。但作为学术研究,特别是在研究生学术训练的初始阶段,还是应当有“本业”作为基点,学科整合应立足于自己的基点去整合。就文学史而言,会与思想史有交叉,但文学史家所做的“本业”,或者其长项,还是和思想史家有不同的。那么到底现代文学的“本业”是什么?

王瑶先生曾经这样为现代文学下过定义:所谓“现代文学”,就是“用现代文学语言与文学形式,表达现代人的思想、情感、心理的文学”。这是一种很概括也很到位的说法,一般不会有异议。按照这种理解,现代文学史写作就不应当只是谈论“思想”,这和思想史、哲学史乃至文化史的关注层面与方式都会有区别。否则,还要文学史干什么?

记得十多年前,丹麦作家勃兰兑斯的《十九世纪文学主潮》在我国重新译出时,曾吸引过许多文学史研究者。勃兰兑斯主要是通过对欧洲文学中主要作家集团和运动的探讨,去“勾勒十九世纪上半叶的心理轮廓”。在他看来,文学史,就其最深刻的意义来说,是一种心理学,是研究人灵魂的历史。这当然只是一种文学史观,并非文学史写作的惟一格式。但这种文学史观在当年对于我们力图摆脱僵化的思维模式,是起了重要的启迪作用的。可惜多少年过去了,我们的文学史研究,无论是离勃氏还是王瑶先生的理想都越来越远了。文学史是大学中文系的基础课,其功能除了培养“思想”,还应当有“审美”,有文学的感觉与眼光。在这个日益平面化和物质化的时代里,审美感觉与能力的培养更显重要。不能不承认有这种带普遍性的现象:许多学中文的大学生研究生学会了“做”文章,却消泯了自己原有的艺术感觉,中文系也越来越不见“文气”了。对文学研究过分注重操作性,而轻视艺术审美经验性分析的这种倾向,的确应该引起警惕。

当然,这里并没有简单否定文学史研究中的“思想史”热,只是对那种一味追求思想史的架势,而完全脱离了文学的“文学史”研究表示疑惑。也许这种质疑能促使我们更清醒地认识当前研究的某些不足,而从更高的一个层次来思考文学史与思想史结合的可能性:无论是把文学放到思想史的场域中考察,还是利用思想史的方法角度理解文学史,都不是脱离文学,而是

研究文学与思想的互动,是从更开阔的背景中了解文学所依恃的思维方式、想象逻辑及情感特质,以及这些文学想象和情感方式如何在特定的历史语境中形成带普遍性的社会心理现象。这是跨出文学史,又回到文学史,并不会消泯文学研究的独特性,而又可能为文学研究拓展新的论域,甚至可能发现许多往往为单纯的封闭的文学研究所遮蔽或忽略的现象。

总之,我认为学术研究的视野毫无疑问应当拓展,局限于自己熟悉并从事的狭窄的某一领域,是不可能求得大的发展的。我指导硕士生、博士生,也要求他们开阔思维,要了解思想史、哲学史等相关学科知识,学位论文选题也可以“越界”,跨到别的学科领域去,但不等于不要自己学科的立足点,也不等于完全没有学科的分工,我们主要还是做文学研究。如果没有相应的学科意识,一味天马行空,只能是做无稽之谈。我们现在从学风的角度,反省一下文学研究和“文学”脱节的状态,是很有针对性和必要性的。

### 三 文化研究问题

与此相关的还有第三个问题,就是文化研究与现当代文学研究的格局问题。这些年来,文化研究几乎成了又一种“显学”,很多中文系的学生和老师(尤其是现当代文学和比较文学的),也都在朝这个领域靠拢。文化研究有如此大的吸引力,不只是因为可以拓展文学研究的新生面,也因为这是对现存学科体制的一种批判和解放。90年代以后,现当代文学由“向内转”转入了比较多的关注文学形式和文本表达方式,的确多少又出现囿于形式的游戏倾向,这个学科往日有过的能与社会互动的活力日渐丧失,也不能满足富于文学使命感的学者的追求。文化研究的“侵入”,自然有它的逻辑,它找到了现当代文学研究的“软肋”,一定程度上能弥补现当代文学研究的缺陷。我们可以回顾一下,90年代社会的政治、经济、文化各方面都发生了巨大的变化,诸如张爱玲热、王朔热、通俗文学热、国学热等等现象层出不穷地涌现到人们面前,文学研究界几乎“失语”,既有的文学理论资源已经难于解释许多前所未遇的精神现象,因此转向借鉴文化研究理论就顺理成章了。文化研究的确让众多学者重新获得学术的冲动,特别是年轻的学者,他们要扩展研究的版图,并借此在文学领域再度唤起那种日渐丧失的“现实感”。反观近十多年来学术发展的脉络,也就不难理解文化研究兴盛的缘由。文化研究热正是在这一点上代表了目前学科衍变的一种趋势,套用一句常用语来说,既是挑战,又是机遇,有可能带来现当代文学学科生长的活力。因此,我

们没有理由生硬地拒绝文化研究这一新的潮流,只能因势利导,借这股“东风”。

文化研究生机勃勃,让人耳目一新,但如果对其成果细加琢磨,又常常可能感到空洞,它毕竟和以往注重个性创新的文学研究大不一样。文化研究总是拒绝接受学院派所擅长的细腻精确的术语,对艺术个性和创造性缺少兴趣,文化研究的动力常常直接来自现实的诉求,它的着眼点不在经典的文化,而主要是当代流行的时尚文化。文化研究的方法与操作成规不是那么稳定有序,它解决问题的锋快程度主要取决于切入现实的紧密性。这种研究倒更像注重调查和量化归纳的社会科学,而往往偏离人文学科,特别是文学。文化研究带着它的跨学科的特性将研究的视点从文学转向了“文化”,转向了日常生活,实际上也容易把文学研究带入“泛文化”疆域,这可能就是使人感觉空泛的原因。文化研究给现当代文学带来了活力,但也有负面的影响甚至“杀伤力”,在文化研究成为一“热”之后,文学研究历来关注的“文学性”被漠视和丢弃了,诸如审美呀、情感呀、想象呀、艺术个性呀一类文学研究的“本义”被放逐了,这样的研究也就可能完全走出了文学,与文学不相干了。这种文学研究被“空洞化”的现象值得警惕。

我们讲跨学科研究,讲不同学术领域的科际整合,可能是学术生长的机遇和条件。但不同学科的整合,还是有条件的。跨学科也不等于完全打乱和取消学科分野。文化研究在哪些环节能够融入文学研究,真正成为文学研究的新的催化剂,也需要斟酌试验。一般来说,文学研究中的“外围研究”,比如思潮研究、传播研究、读者接受研究,等等,适当引入文化研究的眼光与方法,比较容易突破。如研究“五四”时期新诗的发生,过去通常的方法可能就是从诗歌文本以及诗论的变迁,去梳理寻求“发生发展”的线索,这主要是“文学的”研究。最近有学者在这种研究的同时,又引入对于新诗的结集、出版、传播等属于“社会经验形成”的考察,看新诗如何培养读者,拓展影响的空间,形成对于新诗的社会性想象,认为这也是新诗发生发展的重要方面。这就是在文学研究中恰当地结合使用文化研究,能突破旧有的格局,达到较好的效果。又如,在一些通俗文学的生产传播方式,特别是关于“文学与读书市场关系”的研究中,引入文化研究的模式,也能别开生面。但是,我们必须看到,文化研究在文学领域施展身手必然是有限度的,在有些重要的方面,文化研究可能就派不上用场。比如作家作品研究比较关注审美个性、形式创新、情感、想象等等,关注差异性因素,用文化研究的共性归纳就较难进入状况。所以对文化研究大举进入文学领域,我们要有一份清醒。任何

事物包括学科研究总有其相对稳定的界线,界线如果完全打破,那就等于取消了这事物或者学科本身。其实,文化研究与文学研究各有所攻,两者有所不同,彼此也有所“不通”。文学研究偏重对对象特点的探求,重视艺术创造的个别性、差异性;而文化研究则相反,它所关注的主要是一般性和共性的现象。所以我们肯定文学研究适当引入文化研究的因素,是有好处的,同时又是有限度的,说到底,在文学领域使用文化研究,落脚点仍然应该是文学。现在常常看到许多文章把“文化”研究理论放置到文学领域,本意可能也还是要使文学研究“出新”的,但理论“炫耀”的目的太强烈,实际上更加看重理论的操作性和可操作性,兴趣在于引入理论试验,结果往往舍本逐末,文学分析反倒成了证明理论成立的材料。我们看到不少对文学进行文化研究的文章被人诟病,最主要的毛病就是随意抽取和罗列一些文学的例子,去证明诸如现代性、消费主义、全球化、民族国家想象之类大的理论预设。例如,有的学者为了说明“五四”割裂了传统,甚至把“文革”的账也一股脑儿算到“五四”的头上,就用“案例”提取法随意找到鲁迅呀胡适呀等人的几句话作为例证,或者找几部作品就以偏概全,完全不做具体的文本分析,不考虑使用文本例子的历史语境与特殊内涵,大而化之就得出“从‘五四’到文革全都是激进主义,文化决定论误国误民”之类吓人的结论。这类文章也声称是文化研究,三下五除二,十分痛快,但多半是僵化的、机械的,有点类似我们以前所厌弃的“庸俗社会学”的研究。这样的研究是没有感觉的,当然也就远离了文学,即使拿文化研究的专业要求来衡量也是走了样的,未必能被真正在行的文化研究学者所认可。但是现在这类“大而化之”的文章因为操作性强,结论容易拔尖唬人,甚至常常被误认为就是“创新”,发表出版都很容易。这也是造成学术泡沫的原因之一。

现在看来文化研究进入文学领域是必然的趋势,但这种趋势有点像双刃剑,在可能给学科带来活力的同时,也要警惕其已经在对文学研究构成某种“威胁”,在不断消解文学研究的“文学性”。我认为同学们提出与此相关的“纯文学的焦虑”问题,也还有进一步讨论的必要,并不能简单说“焦虑”是多余的。这种“焦虑”是需要重视的现实问题,而不只是理论问题。如果结合教学来讨论,可能就更清楚。现在中文系的文学教学是普遍存在弊病的,突出的表现是:概论、文学史和各种理论展示的课程太多,作家作品与专书选读太少,结果呢,学生刚上大学可能还挺有灵气,学了几年后,理论条条有了,文章也会操作了,但悟性与感受力反而差了。的确有不少文学专业的学生,书越读审美感觉就越是弱化。文化研究热的兴起,本来是好事,研究视



野毕竟拓展了,然而似乎也带来了新问题,事实上“远离文学审美”的现象加剧了。翻阅这些年各个大学的本科生、研究生的论文,有多少是着眼于文本分析与审美研究的?现今在中文系,似乎再谈“纯文学”就是“老土”了,大家一窝蜂都在做“思想史研究”与“文化研究”。其实,术业有专攻,要进入文化史研究领域,总要有些社会学等相关学科的训练,然而中文系出身的人在这些方面又是弱项,结果就难免邯郸学步,“文学”不见了,“文化”又不到位,未能真正进入研究的境界。担心文学审美失落的焦虑大概也由此而来。

虽然现今文学已经边缘化,但只要人类还需要想象的空间,文学就有存在的必要,也就还需要有一些优秀的人才来从事创作与文学研究。这也许就是中文系存在的理由吧。与哲学系、历史系、社会学系等系科相比,中文系出来的学生应当有什么特色?我想,艺术审美能力、对语言文学的感悟力和表达能力,可能就是他们的强项。对于学文学的大学生、研究生而言,他们应当格外注重经验、想象、审美能力的培养,这是从事文学研究的必要禀赋。而艺术审美能力要靠对艺术的长期接触体验,包括对作品的大量阅读才能培养起来,光是理论的训练不能造就真正有艺术素养的专门人才。现在中文系学生已经不太读作品,他们用很多精力模仿那些新异而又容易上手的理论方法,本来就逐步在“走出文学”,而文化研究的引导又使大家更多关注日常,关注大众文化之类“大文本”,甚至还要避开经典作品,那不读作品的风气就更是火上添油。虽然不能说都是文化研究带来的“错”,但文化研究“热”起来之后,文学教育受挫就可能是个问题。原有的学科结构的确存在诸多不合理,分工太细也限制了人的才华发挥,文化研究的“入侵”有可能冲击和改变某些不合理的结构,但无论如何,思想史不会取代文学史,文化研究也不能取代文学研究,中文系不宜改为文化研究系。总之,我赞成文化研究能够以“语言文学”为基点去开拓新路,学者们也完全可以大展身手,做各自感兴趣的学问,同时我对文化研究给目前现当代文学学科冲击造成的得失,仍然保持比较谨慎的态度。

#### 四 “现代性”问题

最后,我还要谈谈现当代文学研究所关注的“现代性”问题。前面其实已经多处涉及这个问题,因为比较重要,这里再集中说说。

90年代以来,“现代性”在现当代文学研究领域几乎成为统摄性的概

念,无论文化研究还是思想史研究,都乐于采纳这个研究视野,诸如“现代性”与“反现代性”的相互冲突与依存关系以及文学作为“民族国家寓言”的观念,就成为重新书写文学史的逻辑起点,并试图以“宏大叙事”的姿态颠覆旧有的研究方式与习惯。应当承认,这些研究是取得了一些值得称道的成绩的,也开拓了现当代文学学科视野,起码可以从比较宏观的角度来俯瞰那些纠缠不清的问题。比较突出的研究成果多集中在这几个方面:一是从思想史角度对“现代性”问题进行反思。这类研究不把“现代性”作为先验的固定不变的价值范畴,也不仅仅看做是文学叙事技巧,而是视为一种参与现代文化和文化变迁“历史建构”的“话语方式”。这类研究主要讨论西方语境中的民主、科学、国家、个人等等概念进入中国语境之后的变化情况。例如探究章太炎、鲁迅等知识分子的思想进程时,发现他们面对“现代”那种既热衷又狐疑的悖论状态,呈现出中国现代思想史丰富紧张的特性。借用韦伯、哈贝马斯、福柯等西方思想家在社会学领域对于现代性研究的理论资源,对近百年来中国流行习见的某些思想概念做“知识考古学”式的梳理,是这些学者的一种贡献。而且这类研究非常注意对“现代性”的概念内涵,做细密的有一定历史感的梳理分析。这也是比较科学、认真的态度,不同于那些生搬硬套的做派。但如前所说,这样一些主要是社会学和思想史领域的成果,一般难于代替文学史研究,顶多可以为文学史研究提供某种理论观照。

第二类“现代性”研究的工作主要是发掘所谓“压抑的现代性”。最早写这方面文章的是海外的一些学者,如王德威,他们的研究很快影响到国内,目前就有许许多多年轻学者在争相模仿。他们最精彩的发现,就是认为在晚清小说和文学翻译的不同文类中,比如狭邪、公案、谴责、科幻等等,已经预告了现代文学的某些知识范畴与批判性思考,其中可见某些现代性的因素。还有些学者注意到晚期的文学传播方式以及市民读者阶层的出现,也从“现代性”角度加以阐释。这类研究还是立足于文本分析和有关文学接受的原始材料的调查,没有脱离文学,所以也丰富了对文学史的理解。不过,也有一些模仿这类研究的文章,只是抓住某些个别的文学例子作为“个案分析”,并不顾及这些“个案”的代表性,从中过于“提拔”所谓“现代性”因子,实际上是以个别的例证来证说预设的“现代性”,这就有点“穿鞋戴帽”了。

当然,还有更多的研究者借用“现代性”来处理文学史的基本价值范畴,以此来质疑和颠覆以往以“启蒙”为价值依托的现当代文学研究取向。如把“现代性”的追求作为20世纪中国文学的基本主题,并把与“现代性”相关的现代主义等艺术形式解释为“现代性”的最高表现形式,等等,虽然不无新

意,但也往往把“现代性”作为一种先验的概念,有意在颠覆传统研究角度中实现“翻新”。这一类研究的弊病还在于大而无当,从概念到概念,基本上无视文学的文本分析,无视文学创作的情感、想象、审美个性等问题。而在从事“后现代”研究的某些学者那里,“文学性”更是被看做无须讨论的假命题,于是文学研究不见了,即使有文学文本的分析,那也只是作为对社会变迁、文化冲突的例证,文学变成可以任意按社会学心理学理论拆解的冷冰冰的死物,而不是鲜活的精神产品。文学变成支持都市文化、公共空间、民族认同、性别政治等问题阐释的材料。即使在谈什么想象、记忆,也不是文学意味的,因为这些“材料”也已经整合镶嵌到说明“现代性”或“后现代”特征的理论框架中去了。所谓“形式的意识形态”,也只是关心“意识形态”,根本见不到什么“形式”了。这样,当然就背离了文学研究的本意,制造了又一种貌似新鲜的理论僵化。社会学是否接纳这样一类研究我们不能判定,但可以肯定的是,这类研究并未能真正提升现当代文学研究的品格,也未能解救现当代文学的困扰。

我觉得“现代性”理论对现当代文学研究领域的介入已经是一种巨大的存在,不能视而不见,不能一味排拒,应当承认这是一种可以用来更加宏观地考察文学现象的角度或方式,在文学史的外部因素的研究方面可以大有作为,而且事实上已经取得了相当的成绩。但值得警惕的也还是我们前面一再表述过的那些观点,就是不能把“现代性”作为先验的固定的概念去套解现当代文学,不能把“现代性”作为可以整合整个现当代文学历史丰富性的僵化的理念。

以上我们探讨了现当代文学研究中比较“热门”的几个问题,也是关系这门学科发展的现实问题。有些问题学术界还没有充分展开过讨论,有的虽然有许多讨论,但也没有相对一致的认识,甚至连“焦点”也没有找到。我这里主要是从学科面临的困扰这一角度来思考以上这些问题,来不及从理论上做更深入的探究,观点不一定确当。好在大家都比较关心学科发展的趋向,关注我们如何来为自己的研究定位,所以我们这些问题式的探讨尽管不完善,毕竟提出了一些问题,希望能够引发大家更深入的思考。

## 注 释

- [1] 这一部分内容参照了笔者2002年10月18日在中国人民大学人文学院成立会上的发言,发言稿发表于2002年10月23日《中华读书报》,题为《人文学者的承担意识》。
- [2] 这句话出自陈寅恪1929年所作《清华大学王观堂先生纪念碑铭》。

## 附录一

# 关于现当代文学研究论文的写作

同学们已经学过现当代文学的基础课与专题课,我这里只就论文写作的一般问题提出一些看法与建议,供同学们参考。<sup>[1]</sup>

大家学习现当代文学课程时,可能比较注意如何应对考试,精力多用在理解和掌握课文方面,按照每次课提出的知识点和思考题,去寻求相对标准的思路与答案。这样的学习可以了解必要的文学史知识,培养审美和归纳分析的能力,但考试的目标往往把人给框住了,难于充分发挥学习的创造性。如果不满足于考试过关,就应当把“应试式”的学习再提高一步,转向更主动的创造性的学习。尝试写研究性的论文,就是有利于提高整体能力的综合训练。写研究性的论文和一般考试或做作业有所不同,那就是更强调对所研究的问题有自己的思考和发现,能在前人既有的研究成果基础上有所突破,最好自成一说,或者能自圆其说,而不止是“回答”得“正确”,符合“标准”。就是说,研究性论文写作,包括大学本科的学年论文与毕业论文的写作,应当有自己的心得体会,有所创新,而不只是简单重复既有的学术观点。就拿我们学过的《中国现当代文学专题研究》<sup>[2]</sup>来说,每一讲都提供了一些思考题,这是为了帮助同学们掌握教学内容和展开思路而设计的,其答案大致都可以从课文和课文所指引的材料中获得,考试时一般只需要按照教材内容或老师的提示去组织就可以了。只要“回答”正确,就可以给个好分。但如果只读课文,将其中内容和有关材料组合一下,却不一定能成就研究性的论文,因为论文多少必须要有自己的观点或发现。

论文写作如何选题,这是最要紧的问题。具体到现当代文学的论文写作,很重要的就是靠平时读书、上课中的思考和问题积累。读某一位作家的作品,听一堂课,总会有自己特别的印象,或者有什么不解的问题。随着学习的深入和知识面的拓展,会发现许多问题前人已经解决了,或者发现原来对自己是问题的,其实通过知识的获取,也已经不成为什么问题了;但也可

能有另外的一种情况,既是自己所感觉的问题,学术界也还没有能够解决,甚至是被忽略了,这时你就会围绕这些问题做更多的思考,慢慢就会引起研究的兴趣,很可能就由此产生写论文的冲动与题目。

论文题目的选择是写好论文的第一步,也是最主要的一步。好的开头是成功的一半。题目选得太难,工作量太大,自己限于能力、时间或材料等条件,做不下来,或者功力不够,做成虎头蛇尾,那就不合适。所以题目的大小难易要适中,最好还有研究的兴趣。如果平时对某个问题早就有所思考,又感兴趣,题目刚好从中产生,那当然就顺理成章了。但在许多情况下,同学们选题是没有充分准备的,甚至快到毕业了,才要找题目。这种情况应当尽量避免。同学们平时就应当有所准备,把写作训练与各门专业课学习结合起来,最终也和毕业论文结合起来,而不至于到了最后才临时抱佛脚。无论是对论文早有一些准备,还是临时找题目,都必须先做一项工作,那就是了解本学科研究的大致情况,逐步收缩范围,从问题入手,掌握学术界对相关课题研究的进展,然后再决定选择什么题目。毕业论文的评价标准中第一条,就是选题的学术意义如何,值不值得做。一般而言,学术界已经有人做过很多,你也提不出什么新的见解的题目,就不值得重复去做了。当然,有些题目尽管前人做过,但如果你换另一个角度或者使用不同的理论方法去重新解读,那也是创新,是“老题新做”,这也是有价值的。因此,在选题之前务必通过了解相关领域研究的历史与现状,来决定自己进入研究的方位。

同学们已经在选修一些专业课,包括一些现当代文学研究的专题课。如何学好这些课程?不只是记下某些知识、结论,要学会把握治学的要津,特别要注意这些课是在示范如何发现问题,如何展开分析论证的。实际上这些课也是在引导我们进入初步的研究,学会写学术性的文章。还有,应当关注这些专题研究的形成基础,包括有关材料的收集,特别是对相关研究的突破。每一门专题课程都会介绍有关学术史以及研究现状的内容,包括学术界评论界的各种代表性观点和主要的研究成果,同学们学习时注意特别加以关注,其中罗列的书目以及所引发的问题,也许可以帮助我们找到论文的题目。

当然,这样还不够。如果要更全面了解本学科研究的历史与现状,寻找自己进入研究的方位,大家还要看一些学术史或学科史方面的书。如黄修己的《中国新文学史编纂史》(北京大学出版社1995年版)对数十年来各种现代文学史研究专著与教材有全面的评述;徐瑞岳的《中国现代文学研究史纲》(江苏教育出版社2001年版)以专题述评方式介绍了各种文体、流派与

主要作家的研究历史；崔西璐的《中国当代文学研究概论》（天津教育出版社1990年版）系统总结了1990年之前的当代文学研究状况。《中国现代文学研究丛刊》已经出版了20多年，设有资料专栏，每年还有年度研究述评，概括主要的研究成果和倾向，其他报刊如《文学评论》、《新文学史料》和一些学报，也不时有类似研究述评的论文刊出。有些专题性的研究刊物如《鲁迅研究月刊》、《延安文艺研究》、《茅盾研究》、《郭沫若研究》，等等，也注重资料和研究述评。更重要的资料整理成果还有中国社会科学院文学研究所发起编纂的大型丛书《中国现代文学史资料汇编》，包括文学运动、论争、社团资料丛书30种，作家（170位）专辑合集150卷，还有《中国现代文学期刊索引》和《中国现代文学总书目》，等等。这些工具书为我们的研究提供了方便。在选题之前，浏览查阅这样一些“研究之研究”和相关的资料，对本学科以及某些研究领域的学术进展状况有大致地了解，就像有了一份地图，帮助我们掌握基本的方位，熟悉必要的路向，帮助我们确定选题的范围。传统做学问讲求先有“书目学”知识，其实现当代文学研究也有这种必要，在选题基本确定后，征求老师的指导，给自己列出一个基本的参考文献书目，认真阅读研究前人的成果，可以从中引发问题，获得启示，形成思路。

这里从同学们学习写作和准备毕业论文的实际出发，为大家介绍一些现当代文学研究的方向与选题类型。不是为大家出题目，而是提示一些研究范围与类型，大家还可以结合本书所选的现当代文学部分的文章，来思考选题的路子。

（一）“作家论”的研究。现当代文学有代表性的著名的作家几乎都已经专门的研究，如《中国现当代文学专题研究》中所论列的十多位作家，就已经有许多研究成果。选择比较著名的作家作为研究对象，要有所突破，难度比较大。如果全面论述，很难做到不重复别人的观点。所以，对本科生来说，以作家研究特别是著名的作家为题，不宜全面展开，最好集中在某一点上讨论阐述你的新发现，或者尝试用新的角度、新的方法重新阐释问题。举例来说，曹禺的研究已经相当充分，如果全面评论曹禺，再写一部“曹禺论”，必须有大量的前期研究准备，对本科生来说，是太过艰难的任务，不容易完成。但不等于像曹禺这样的著名作家的课题就不能做了，关键是选题要适合。这些年有些年轻学者和大学生就选择某些特别的角度，仍然将曹禺研究向前推进了。如有的运用精神分析方法解析曹禺的人生经历、情感体验与创作实践，有的集中分析《雷雨》“悲天悯人”的主题，有的专门探讨曹剧中反复出现的人物“出走模式”及其特殊的意义，有的讨论曹剧的“背景艺术”，

有的专门赏析曹禺剧作“诗意特征”形成的因素,有的研究几十年来《雷雨》演出的历史,有的比较分析曹剧的各种修改版本,等等。这些选题范围不大,但角度新颖,便于操作,有利于通过扎实的钻研得出己见,甚至能够在某一点上把研究引向深入。举这个例子是说明,如果以作家作品研究为题,必须先要了解既有的同类研究的状况,根据自己的兴趣、实力与条件,选择比较具体集中的研究课题,尽量不要贪大求全。以小见大往往更能发挥本科生的才能,也更适合做毕业论文。另外,有些作家在文学史上的“等级”不是很高,以往研究较少,但他们的创作有特色,或者能通过他们看到某种文学史现象,也值得作为论题。

(二) 文学思潮、流派、社团研究。上个世纪 80 年代中期以后,这方面的研究很多,几乎是热点。一部分是关于重大的文学思潮溯本追源,如考察诸种“主义”的影响和流变,包括现实主义、浪漫主义、自然主义、象征主义、现代主义、社会主义现实主义,以及人道主义、自由主义、保守主义、马克思主义,等等,都已经有了专著出现。第二部分是流派社团研究,如学衡、创造社、新月派、现代评论派、左联、九叶派、朦胧诗派,等等,研究也比较多了,特别是京派、海派的研究,还有文学的区域文化特色研究,一度成为热闹的话题。最近又有许多人对报刊传媒的研究感兴趣,如《新青年》、《新潮》、《现代》、《小说月报》、上海生活书店,等等,都成为讨论的课题。这些方面的研究仍然有许多空间,本科论文完全可以就其中的某个方面进行研究。例如,文学史对《小说月报》的关注多是 1921 年经过改革、成为文学研究会的主打刊物之后,对该刊在此之前的状况不甚了解,一般评价很低。有的同学就专门考察 1921 年之前的《小说月报》,澄清了过去的一些模糊的认识。这样的文章选题集中,适合作为毕业论文。当然,这类研究非常强调占有材料,如果以这方面为题,也要考虑是否具备相应的条件。也可以充分利用既有的研究成果,把思潮、流派、社团或报刊传媒的研究与作家作品研究结合起来,生发出一些新的课题。如果切入的角度合适,问题集中,也是适合作为本科生的论文选题,并写出新意来的。

(三) 文学史现象研究。即集中考察在文学史上曾经代表某种倾向、形成较大影响的现象,可能是交叉涵盖上述几方面的研究。如蒋光慈的创作艺术成就并不算大,能流传的作品不多,但历史上的影响非常大,一度代表文坛的潮流,有的同学就把蒋光慈作为一种文学与文化的现象来研究,从革命思潮、社会心态和文化传播等方面探讨这种现象产生的原因与得失。又如这些年“女性写作”成为文坛突出的景观,其中也蕴涵了某些文化现象,有

的论文选择某一个女作家的创作为切入点,涉及社会心理、文化转型等诸多方面的探讨,也得出一些深入的见解。总之,“现象”研究应当真正抓住在文学和文化发展中有代表性、典型性的个案,提升为“现象”的观察与剖析。这方面有很多题目可做,如“红色的三十年代”、“革命加恋爱”的写作风尚、“赵树理方向”、“红色文学史”集体写作、1958年民歌运动、样板戏、“王朔热”、“张爱玲热”、“金庸热”、校园文化与文学,等等,都可能具有独特的文化历史内涵,可以作为某种文学史或文化史现象来讨论。做这类题目除了要占有文学史材料,还要有较多的理论概括与提升,对理论思维和综合能力的要求较高。

(四) 文体研究和作品细读研究。即对现当代小说、诗歌、散文、戏剧作为不同的文体创造与演变的考察研究,也包括诸如“冰心体”、“语丝体”、鲁迅杂文、十四行诗、爱美剧、秧歌剧、小说散文化、新诗戏剧化,等等。这些方面的成果也已经很多,作为本科毕业论文,可以选相对小一点的文体流变现象或艺术形式的创新作为研究题目。如某一个时期某一方面的文体变化,甚至某一个作家在文体某一点上的创新,都可以作为研究课题。这类选题除了对文学史文体史脉络的了解,还要求有比较细腻的艺术分析。如鲁迅研究已经汗牛充栋,比较难于再突破,但前几年有的本科生知难而上,选择了鲁迅研究作为毕业论文的题目。他又把具体的论述角度定得很巧,口子不大,就是集中探讨鲁迅小说的“第一人称叙事视角”,运用叙事学理论探讨鲁迅小说第一人称叙事的不同功能,揭示了鲁迅作品意义表达方式的复杂性与丰富性,并关注其对现代小说范式创建的特殊贡献。类似这种研究,就将文体研究和作品细读结合起来了,题目不大,但探讨的问题很深入,有助于理解鲁迅作品价值和现代小说文体的演变。

(五) 文学史的史料钩沉、收集、整理研究。现当代文学的本科论文一般较少以此为题。其实,做史料整理的题目也很能培养学问的功底与扎实的作风。比如考证某一个文学史事件、某一个史料,或者为某一位作家撰写年谱,都适合作为论文的选题。不过这类课题除了必须熟悉文学史、文化史的知识,还要具备查阅资料的基本条件。

(六) 跨学科的研究和文化研究。这是现当代文学的学科生长点,应当鼓励同学们做这些方面的题目。比如近来很受学界关注的城市文化形态研究、出版传媒研究、影视研究、图像研究、网络研究,等等,都有可能在和文学研究的结合中产生一些新的研究方向与课题。

以上只是大致介绍几种选题的类型与范围,这几种类型也互相交叠,另



外还有其他各种选题的路向,不可能一一列举。大家完全可以触类旁通,根据各自的兴趣、条件与特长,在导师的辅导下选择最适合自己做的题目。接下来,我再谈谈论文写作中可能碰到的一些问题。

一是要认真读作品,熟悉材料,珍惜自己的阅读印象和体验。本来人文学科包括中文学科的学术研究要有相对完整的训练过程,通过自己亲身反复触摸研究对象,大量阅读原始材料(尤其是作品)和既有的研究成果,不断地思考、摸索、讨论,才能发现问题,也发现自己治学的潜质以及研究的方位。有些同学做论文定题之前没有充分的准备,题目是临时决定的,时间比较紧,那也要尽可能补充那个“发现问题”的准备过程。常常见到有的同学原来准备就不足,题目是仓促决定的,定下来就急于拉框架,出观点,模仿别人的论述,这容易先入为主,以论带史。因此,题目决定后,如果思路还不清楚,先不要着急,必须认真读作品,熟悉材料。尤其是作家作品研究,个人的阅读体验、审美的感觉可能就是阐释问题的出发点,文学研究是特别强调主体性的。自己阅读过程中的印象、体验和思考最重要,要抓住一些鲜活的体验、思考的火花,以及一些不解的问题,很可能就在其中生发出新意,所谓创新的基础可能就在这里。

二是不求面面俱到,要有一些观点创新。初学论文写作的人容易受教科书的讲述方式影响,总要拉开架势,方方面面都罗列,结果反而淹没了自己的观点与发现。其实学术论文不能等同于教科书式的通论,一般常识性的内容不必罗列,必须突出创新点并加以充分论证。例如,当代作家汪曾祺有许多人研究过了,再以他为研究对象,就必须在某些方面有新的见解,不能重复学术界既有的一般结论。如探讨汪曾祺这样一位特色作家,你要全面评论,很可能就是拾人牙慧,因为前面已经有过许多这样的文章,很难做出新意。不妨就把问题集中于一点,题目小一点,以小见大。比如,有的本科生毕业论文题为《试论汪曾祺的传统性》,就突出“传统性”这一方面的论述,有些属于文学史知识的内容,如果需要在文章结构上有所交代,也是一笔带过,不加展开,笔墨重点放到关于传统性的几个层面的解释上,包括仁爱之心、韵味之美、民风余韵、水气阴柔、乐感精神,每一个层面都紧扣着“传统性”展开论析。这样,创新的见解就很突出,超越了以往同类研究。所以在酝酿观点、形成思路的过程中,应当充分考虑如何把创新的见解,或者阐释问题的新的角度突出起来,整个构思要逐步收拢,放弃那些常识性的一般化的介绍,要让读者明白你的研究的创新点和突破点在哪里。

三是要有理论的提升。除了纯粹资料性的论文,一般现当代文学的学

术论文写作都要求有理论的分析 and 概括,而不是就事论事,罗列组合一般的作家生平、时代背景、作品情节或文学史常识。常常见到有些同学写论文已经准备了许多材料,也有一些思考,但写起来感到很平淡,没有多少话好说,或者有些观点提出后不会深入论证,这就是缺少理论的提升。理论分析能力当然不是短时间可以养成的,但写作过程也应当是提升理论能力的过程。我们可以带着问题去寻求合适的理论。写不下去了,问题难以解释,不妨先放一放,问问老师,寻找和学习某些理论方法,一旦找到了适合的理路,就会豁然开朗,文章的思路结构也可能出来了。例如前面说到有的同学研究《鲁迅小说的第一人称叙事视角》,所讨论的“人称”与“视角”问题,一般读者也都会注意到,但其中丰富的形式意义,不加以深掘和解释,又是不容易发现的。也就是感觉到的问题,不提到理论的层面,可能终究说不清楚。该文作者可能是先接触到 W. C. 布斯的《小说修辞学》理论,也可能是先对鲁迅小说的叙事特色有感触,带着这个问题去读布斯的理论,不管是哪种情况,论文作者都是注重将作品阅读中发现的问题做理论的解释和提升,所以这篇文章有见解,有理论品格。我们在强调理论提升的同时,应当注意防止机械地拿某种新理论去套研究对象。理论方法的选择必须适合研究对象,不要喧宾夺主,为了标明自己在用某种新鲜理论,而不惜把研究对象当作“证明”理论的“材料”。常常见到有些文章理论架势很大,很新潮,但内容单薄,不过是观点加例子。这种文风不值得提倡。

四是注重研究的历史感与审美感。现当代文学这门学科是文学的学科,又是历史的学科,是两者的统一。文学史研究(当代文学评论另当别论)不同于一般的文学理论,也有别于一般的文学批评或文学赏析,所以要讲求历史的分寸感,同时有审美的意味。这些年有许多研究现当代文学的文章,着重点不在文学,甚至完全不再顾及文学,而是把文学史作为文化史、思想史的印证材料,文学性的东西被忽略了。作为个人的选择、一种跨学科的研究,那无可厚非。但思想史或文化史的研究,其内容范式都不完全等同于文学史,也不能够代替文学史研究。做文学史的论文,应当注重文学的、审美的因素。还有,讨论文学现象、作家作品、社团流派、事件论争,都应当放到一定的历史条件下去考察,要有辩证的知人论世的眼光。如有的同学写了《理解路翎》,其研究对象路翎本身就是一种文学史现象,过去的评论有很大的分歧。如果完全不考虑路翎作品的生成背景,以今天的流行审美标准来要求路翎,可能就不理解路翎的生涩与反叛。这位同学把路翎审美追求中的“偏执”、其有意反抗现实主义的挑战,及其创作得失都放到历史的场景中

重新做出评价,从而获得新的理解,连“生涩”也有了特定的内涵。这样的研究没有脱离文学研究注重审美分析的要义,又比较有历史分寸感,有说服力。

学术论文写作是综合能力的训练,很难依照什么条条,就可以操作,所有提示与建议,都必须结合自己的实践去摸索体验。我还是主张一开始可以有所模仿,多看一些不同风格理路的文章,包括比较成功的毕业论文,作为一种参照,可触类旁通,逐步形成自己的理路。重要的是要有学习的耐性,有扎实的作风,在老师的指导下,通过自己反复艰苦的努力,就一定能提高写作水平,写出高质量的毕业论文。

## 注 释

- [1] 本文原为温儒敏主编的《中文学科论文写作训练》(北京大学出版社 2002 年版)的其中一章,有删节。
- [2] 讲稿整理成《中国现当代文学专题研究》一书,温儒敏、赵祖谟主编,北京大学出版社 2002 年版。

## 附录二

### 关于现当代文学基础课教学改革思考\*

近十多年来,我断断续续为本科生上过几轮“中国现代文学”,其中甘苦,愿意和大家交流。现当代文学是中文系的基础课,各大学上课的情况可能不大一样,但也面临一些共同的问题。我觉得教学改革必须重视这些问题。

首先,最现实的问题之一,是课时已经大为减少。在五六十年代,现代文学学科刚组建,时兴所谓“厚今薄古”,要为革命“立史”,这门课的地位很高,课时也很多,普遍都有 200 课时以上,甚至和古代文学史不相上下。到上个世纪 80 年代初,情况有所改变,“当代文学”突出起来了,北大那时就率先从“现代”分出一个“当代教研室”,“现代”与“当代”分为两门课。现代部分课时减少了,当代部分又单独出来,加起来也还是有 200 多课时。那时是真正当成“史”来讲的,很注重文学发展过程的梳理,注重思潮和文学社团流派,不但讲大作家,也讲许多不太为人所知的小作家,可以讲得很细。如“湖畔诗社”、“两个口号”论争、解放区的秧歌剧运动这样一类现象,以及庐隐、沙汀、刘白羽这样一些“等级”的作家,都是用一到两个课时来讲述的。当时各种基础课的分量都比较重,选修课相对较少,也很精,大都围绕学生的培养计划而开设,四年下来,可以结结实实学到一些基本的课。而今情况不一样了。这些年来,各种公共课、通识课大量增加,加上实行双休日等因素,现当代文学等基础课就不可能不受到挤压。加上现在又强调淡化专业,北大还试行完全打通的“元培计划”,也就是所谓“大文科”,本科一二年级的专业基础课越来越少,越来越简化,课时不断压缩。北大目前现代文学课就只剩下 72 课时,加上当代 52 课时,共 124 课时,各讲一个学期,约等于过去的一

---

\* 本文原为温儒敏为一次现代文学学术会议准备的发言稿,刊载于《北京大学学报》2003 年 5 期,是《中国现当代文学教学改革笔谈》中的一篇。

半。随着大学教育理念的变化,现当代文学这样的基础课的地位也在改变,课时的压缩看来势在必行。不管如何评价这种变化,都必须正视这个现实,这门课的格局和内容、讲法也就必须有所变革。

第二,是学生情况的变化。以前中文系是比较热门的系,一般考上的同学都喜欢文学,中学阶段就已经读过不少作品与专业方面的书,有较好的语文基础,到了大学接触现代文学课(一般都是在一年级就开现代文学课,现在亦如此),就马上接得上去。现在情况变了。考上中文系的学生大多数不再是第一志愿(综合性大学普遍如此,师范院校情况稍有不同),学生都很实际,不太愿意学中文;而且受应试教育的约束,中学阶段接触作品不多,甚至语文都还没有完全过关,上现代文学又没有相关学科的学习作基础,学起来的确比较困难。现在的学生视野较开阔,但很实际,为了今后找到更加赚钱的职业,许多人同时要花工夫读第二学位的辅修专业,有的还要考“托福”,考这个“级”那个“本”的,精力如此分散,专业意识不像以前那样单一,学中文系课程也不那么专心。面对学生的这些新情况,现当代文学课是比以前难上了。要改革,就要充分考虑到现在学生普遍的知识结构与水平,想办法吸引他们,让他们有兴趣,能在这方面多用心。这似乎是加给课程的“额外”的任务。

第三,是本科定位的调整。以前大学本科就是培养专门人才,现在不同了,大学教育越来越大众化,本科强调素质教育或通识教育,到研究生阶段才突出专业。北大中文系以前专业划分比较细,大学生一上来就分文学、汉语和古文献三个专业,不同专业的现当代文学课时与讲法有区别,文学专业的这门课比较细一点,课时也多一点。现在又改变了。中文系招生不再分专业,一二年级的课程全部打通,而且加上许多“专书导读”课,诸如论语、孟子之类,三年级才分专业,许多专业课就都挪到研究生阶段去了。据我所知,很多兄弟院校中文系早就不分专业了。这样,在低年级开设的现当代文学,就不能不适应这种变化的需求,适当淡化专业性,多往素质教育、通识教育上靠。现当代文学专业性比较重的选修课,则可以放在高年级,或者研究生阶段。在整个中文系课程体系中,现当代文学课程如何适应当前中文系人才培养的目标,这门课的功能是否应当有所变通,这个定位的调整,是有待解决的问题。

第四,是教学理论资源的变化。以前现代文学研究所依持的理论很单一,现在则非常丰富,简直是五花八门。这固然可以活跃思维,课程增加了活力,用什么方法、理论进入似乎都可以,但也可能消解作为基础性课程必

要的知识稳定性。这种情况在当代文学教学中可能更为突出。相对于中文系其他一些基础课,如古代汉语、现代汉语、语言学、古代文学、文献学,等等,现当代文学显得学术规范不够。这当然跟课程的性质有关,但如何既借鉴和利用新的理论资源,把比较得到学界认可的新的研究成果转化融会到现当代文学的教学中,又遵循必要的学术规范,保持教学内容的相对稳定,是必须引起重视的问题。

针对上述这些情况,现当代文学课程必须调整内容和教学方式,改革不再是可有可无,而是非改不可。就北大的情况而言,这里很自由,不会去统一教案,每位老师的讲法可能不太相同,但大家也都在努力适应社会变迁。这些年来,北大中文系的现当代文学课程教学实行改革,我看主要是做了这样一些尝试:

一、本科基础课淡化“史”的线索,突出作家作品与文学现象的分析。甚至连课程的名称也改了,把“现代文学史”改为“现代文学”、“当代文学”。从五六十年代到80年代,这门课很注重“史”的勾勒,强调所谓文学史“规律”的掌握以及对文学性质的判定,思潮、论争讲得很多。那时思想观念的灌输远比文学审美能力的训练更要受到重视。现在则把后者提升到突出的位置。这可能也比较适合低年级大学生的接受能力,同时又适合时代的需求。我在80年代中期讲现代文学史课,大概三分之一的课时讲思潮、论争和文学史知识,三分之一讲流派与各种文体的发展变化,三分之一讲重点作家。现在则变为用二分之一课时讲代表性作家,其中有10位作家专章讲述,即分别用2个以上的课时,他们是:鲁迅、郭沫若、茅盾、巴金、老舍、曹禺、沈从文、艾青、张爱玲、赵树理;另外还有大约15位比较著名的作家也分别用1个课时来讲述,这样,作家作品的讲释就用了全部课时的一半。剩下的课时中又还有小一半讲流派和文体,也还离不开作家作品分析。除了“五四”新文学运动、左翼文学思潮和延安文艺座谈会讲话等内容用几个专门的课时讲述,其他文学史现象、知识大都穿插结合到各个作家作品的讲析中。这样,虽然课时已经大为减少,但内容比较集中,重点突出,一个学期下来,学生对主要作家的特色、贡献和地位有较深入的了解,也可以以此把现代文学发生、发展和嬗变的线索大致串起来,获得一个“史”的印象。当代文学的情况则稍有不同,因为历史距离不远,本来“史”的线索就不突出,评论的分量会比较重。北大的当代文学课程有意稍微强调“史”的分量,特别是对50年代文学现象的历史分析,近来得到重视。

二、把文学感受与分析能力的培养放到重要位置。北大老师这方面的

做法不尽相同,但多数老师上课都会强调读作品和分析作品。现在诱惑太多,学生都很忙,读作品的时间越挤越少。而文学课主要依赖阅读,作业往往就是布置读作品,对学生的要求可能比较“软”,不像其他课如语言课那样有非常明确的刚性的要求,学生读作品的时间就容易被挤占。我们给学生开课之前,都会为学生开一份必读书目,其中大部分是作品,少量是研究论作。这几年开出的书单篇目还不及80年代的一半,但事实上还是难以保证读完。所以我们干脆把阅读量再适当减少,突出重点,但强化要求,把是否读过主要作品作为课程考核的标准之一。在学生阅读的基础上授课,注意结合学生阅读印象和问题来分析作品,侧重发掘与培育学生对文学的感受力和分析评判能力,成为教学的主要目标。我的看法是,现当代文学史虽然不像古典文学那样,有大量经过历史沉淀的非常精美耐读的作品,而与时代变迁又紧密相关,但也不能不重视文学分析,特别是现代特点的审美分析,不宜把现当代文学史讲成文化史、思想史。目前,学术界还是比较活跃的,各种外来理论包括社会学、政治学、文化人类学以及西方马克思主义的多种学说,都纷纷在现当代文学领域寻找“操练”的机会,这可能给这个学科带来某些生机,但也已经带来某些弊病,特别是“科学主义”的弊病。在文学研究上过分讲求操作性,讲求类似自然科学那样的规律本质的分析,可能会扼杀审美的灵性,远离文学的想象与感悟。应当看到这些年来现当代文学课程教学中的确出现了“科学主义”的趋向,许多外来理论的“操练”容易“出新”,但作品的审美分析与鉴赏少了,学生在学会如何解释文学现象时,却未能培养起文学审美中最重要的感悟力和想像力。我们现在开始注意扭转这种偏向,比如强调读作品,以及由不同风格的教师共同“抬课”,为低年级学生上“作品赏析”课,等等,都有很好的效果。现当代文学基础课的“基础”在哪里?就在文学审美能力和评析能力的培养,还要加上一点文学史的眼光。专题选修课则可以多一些“史”的研究,包括各种理论的阐释,但也不是脱离文学审美的基点。

三、改进教学方式,调动学生的学习主动性。现在的学生不那么专注,作品读得少,而且因为时代的隔膜,对现代文学的经典不见得感兴趣。所以,上好这门课,一定要改进教学方式,想办法调动学生读作品的兴趣和探究问题的主动性、积极性。根据我们的体会,课前布置阅读相关的作品和参考材料时,最好同时布置一些可以引发讨论的思考题。上课的重点不放在讲授文学史知识,这方面也重要,但由老师点拨要点,要求学生在自己的阅读中去获得。讲课一般不重复教材内容,重点是作品的分析,而且力求以作

品分析中形成的问题来带动和组织教学。由此,讨论式的教学是经常采用的方式,事实证明,以问题带动讨论的教学效果会比较好。当代文学基础课就很重视课堂讨论,经常都会结合对作家作品不同的评价或者有争议的文学现象,设计某些课题,让大家各抒己见,让活跃的课堂气氛吸引和带动同学们的学习。我自己给一年级上现代文学,也做过类似的探索。例如学习“曹禺话剧”这一课之前,就要求学生读剧本,起码细读《雷雨》,并布置几个相关的思考题。题目的设计尽可能和同学们的阅读体验结合,让大家有兴趣,又能带动对相关文学理论知识的探究。其中一道题就是:“《雷雨》的主人公是谁?说说你的理由。”这样的题目是没有现成答案的,但又能引发对作品的兴趣,以及对文学鉴赏不同角度的理解。如果不读作品,是不可能进入类似这样的问题的,实际上是“问题”在逼着学生读作品,主动去寻找相关材料,同时也以“问题”带动学生的探究性思考。课堂上则用提问的方式,让大家发表各种不同的意见,形成热烈讨论的气氛,然后老师再集中做总结。或者让学生把各自的观点用小论文的形式写下来。这种讨论式的教学可以把阅读作品的要求落实,让同学尽可能带着阅读体验和问题来上课,充分调动学生的兴趣与思考。另外,考试也在改革,尽量起到调动学生学习主动性的作用。在整个课程的开头就告示学生必须读作品,有自己的阅读体验与思考才能得到高分。考试不出偏题,小部分考文学史知识的掌握,大部分还是考对作家作品的评析和对文学现象的理解,是那种偏重考能力、让多数学生都能够发挥水平的题目。这些措施避免了“上课满堂灌,考试抄笔记”的弊病。从这些年北大中文系现当代文学基础课的情况来看,这门课对学生还是比较有吸引力,而且也能激发同学学习的热情的。

四、强化写作训练,把前面所说的能力培养落实在笔头上。近年来北大中文系强调所有基础课都要更多地布置学生写小论文,并努力把平时上课的小论文、学年论文和本科毕业论文这三个环节贯穿起来。现当代文学课也努力把写作训练作为重要的很实际的教学内容。这样,这门基础课也可以防止蹈空的毛病,让能力培养更踏实一些。我的经验是开课之初就布置一次小论文,比如《我观鲁迅》、《中学语文中的现代文学印象》,等等,可以从中了解学生的能力水平,有针对性地转变学生中学阶段那种应试式学习方式,逐步往文学课以及论文训练的方面转。课程中间还要写一二次小论文,字数不要太多,问题必须集中,不是一般的鉴赏文,而多少要带有学术探究的性质。从提出问题,收集材料,形成观点,到文字的表达,让学生开始模仿和体会“做学问”的一般途径,获得初步的学术感觉。小论文的写作其实



也能提高学生对课程的兴趣,深化这门课的教学。中文系的学生培养有什么特点?和其他文科专业比较有什么更“强项”的地方?我看就是“语言文学”的能力,包括文学感受力和评判力,而这一切还要落实到写作的综合能力训练上。中文系不一定能培养作家,但应当能培养“写家”,就是“笔杆子”。现当代文学教学改革如果能与写作训练结合起来,可能会事半功倍。

五、基础课与专题选修课的衔接组合。现当代文学基础课一般都在一年级开设,这时学生刚踏进大学校门,还没有上过文学理论和古典文学一类课程(或者是同时开设),所以必须充分考虑一年级同学的知识结构水平,让他们对课程有兴趣,有获益,又能通过这门课学习逐步转变中学“应试式”学习习惯。本科基础课其实并不容易上好。上专题选修课面对的多是已经有一定学业基础、又愿意选择本课程的学生,老师可以根据自己的研究放手来讲,也比较自由;而基础课则要更多考虑低年级学生的接受能力,考虑知识传授相对的稳定性、规范性,教学难度可能更大。长期以来北大中文系都是请有经验的老师来上现当代文学基础课的。前些年北大的“现代文学课程”曾经获得教育部颁发的全国高校优秀教学成果一等奖,其中经验之一就是“博导”上基础课。现在教授、博导数量比以前少了,不可能所有基础课全由教授、博导来上了,但主要的任课教师都还是要聘请比较有教学经验的。其次,是基础课与专题选修课的衔接问题。如主要作家作品研究、鲁迅研究、思潮流派研究、文体研究、文学理论批评研究,以及学术史,等等,这几个方面都要求开出一些课来。北大中文系的选修课是比较丰富的,每学年大概都可以开出近百门,其中现当代文学方面就大致能开出十多门。不过也存在一些问题。许多老师开专题课主要立足于自己近期的研究项目,而不一定是根据教学计划的需要,难免因人设课,缺少统筹。有些老师的专著出版了,觉得没有必要讲了,这门课就不再开了。而且多数专题课都是研究性很强、很专的,比较适合研究生,事实上主要也是面向研究生的,对本科生来说,可能太专深。我认为有些课可以让本科高年级和研究生共选,有些课则应当专门考虑本科生。所以如何设计一些主要面对本科生的专题选修课,和基础课有更密切的衔接,又能够在学习方法与学术眼光上给三四年级同学多一些指导,我们做得不够,应当多加改进。

六、是教材的建设。现今有关现当代文学的教材很多,其中不少还打着“面向 21 世纪”的旗号,但如何使教材真正适合当前的教学改革,仍然值得探讨。我们从前几年开始抓中文系基础课的教材建设,至今已经修订或重写了 30 多种,基本上满足了教学的需要。就现当代文学来说,1998 年修

订出版了《中国现代文学三十年》(钱理群、温儒敏、吴福辉著),1999年又重新编写出版了《中国当代文学史》(洪子诚著)。这两本教材的共同特点是吸纳了较多新的研究成果,同时在培养学生的历史感与审美能力方面多花了一些力气。我们理解的教材当然要有一定的学科稳定性,要讲述必要的基本的知识,但是引导学生进入相关学科领域,让他们学会学习,能够顺藤摸瓜,初步掌握治学入门的理路,也是重要的功能。这两本教材对一般低年级大学生来说,可能深了一点,也不适合那种照本宣科的讲授,但有较多的空间可以供教师发挥,也能激发学生探究的兴趣,所以出版后还是很受欢迎,被许多大学采用。《中国现代文学三十年》至今已经18次印刷,印数近30万册,《中国当代文学史》也有8次印刷。为了方便学生阅读,我们还分别编写出版了一些不同层次的配套教材,包括比较适合本科生使用的《中国现代文学作品精选》(严家炎 孙玉石 温儒敏编)和《中国当代文学作品精选》(谢冕 洪子诚编);收集有各个课题代表性研究观点,方便教师备课和同学自学的《中国现代文学课程学习指导》(温儒敏主编);作为与基础课衔接、带有研究性质的《中国现当代文学专题研究》(温儒敏、赵祖谟主编),以及对重要的作家作品有精要评点的《中国现当代文学作品导读》(钱理群主编),等等。此外,新出版的《中文学科论文写作训练》(温儒敏主编)由北大中文系各学科的教授分别讲授学术论文写作的理路、方法与规范,尝试把课程教学与写作训练结合起来,对学生毕业论文的写作有帮助,其中也有现当代文学的专题写作部分。

现当代文学学科的建立本来就与教学密切相关,是教学催生了学科,促成了学科的发展,而今现当代文学课程面临的问题与困扰,其实也和学科的研究状况有关联,课程的改革必然会影响学科的前景。这些年开过许多学术研究的会议,但似乎很少有讨论教学的。所以我主张学术界多关注现当代文学这门课的改革。以上介绍了北大这些年来在现当代文学课程的教学碰到的困扰,以及探求新路的一些尝试,也是希望引起不同学校的老师能够有更多交流,协力同心,推进这门课的改革。

2003年7月23日



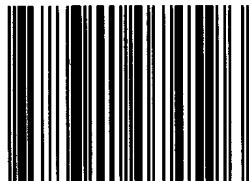
博雅大学堂·中国语言文学

责任编辑 / 张凤珠

封面设计 / 奇文云海

010-84495201

ISBN 7-301-07459-X



9 787301 074596 >

ISBN 7-301-07459-X/I · 0675

定价：32.00 元