

近代、现代与当代文学的历史分期须重新划定

高旭东

“近代”是与传统对立的观念,然而我们却把近代文学划归到古代文学教研室;“当代”是当前时代的,然而我们却把与当前时代隔离的“文革”之前的文学划归当代。因此中国文学的近代、现代与当代的历史分期须重新划定。中国文学真正进入近代的时间不应该从鸦片战争而应该从甲午战争开始,从甲午战争到新文化运动可以说是“前五四的现代热身”,“五四”文学真正将中国文学推向现代,1949年排斥了多元混杂的现代性模式,确立了超现代的一元现代性模式,一直到1979年这一模式的解体,恰好是一个循环。1979年至今的文学则是当前时代的文学,就是与我们同时代的文学,可以称为中国当代文学。

一、问题的提出 近代、现代、当代文学之传统分期的谬误

只要研究中国文学的人,就不可能不面对这么几个时间概念:古代、近代、现代与当代。这四个时间概念将中国文学划分为四大块,古代文学指1840年之前的文学,近代文学指1840年到1917年的文学,现代文学指1917年到1949年的文学,当代文学指1949年至今的文学。这种历史分期已经被广泛地接受,以致形成了不同的学会:中国古代文学研究会、中国近代文学学会、中国现代文学研究会以及不止一个的中国当代文学研究会。这种分期还形成了不同的学科以及与此相适应的教研机构:中国古代文学是中国语言文学的二级学科,在各大学设单独的教研室,中国现代文学与中国当代文学合并为“中国现当代文学”,也是中国语言文学的二级学科,中国现当代文学在多数大学设一个教研室,但在少数大学如北京大学,中国现代文学与中国当代文学分属两个不同的教研室。中国近代文学则是一个被丢失的分块,只有学会而没有与之相应的学科,而且很多大学将中国近代文学划入中国古代文学教研室。这是很荒谬的,英文的“近代”(modern)是与“传统”(tradition)对立的观念,然而我们的文学史却将中国

近代文学划入中国古代的传统文学之中！当代文学的英语是“contemporary literature”，意指当前时代的或同时代的文学，而当前中国文坛最活跃的作家，几乎都不是毛泽东时代登上文坛的，而那些“80后”、“90后”的作家，听到“反右”、“大跃进”、“大饥荒”、“文革”，几乎就像听天方夜谭的故事一样好奇和隔膜，然而，我们却想当然地将其划入同时代的当代文学之中！

也许有人会说，不要以英文的词汇来理解中文的词汇。然而，近代、现代、当代的时间概念本身就是从西方取来的，取其概念而不顾概念的含义，割裂概念的能指与所指，是很不妥当的，否则按照中国传统的历史划分，称为晚清文学、民国文学、共和国文学不就可以了么？事实上，古代、近代、现代与当代的使用是在否定了中国传统的循环时间观之后出现的以追求进步与发展为特征的直线时间观的结果。与传统的越古越好（孔子、墨子、孟子、老子、庄子是一个比一个更向往远古时代）的循环时间观不同，新的时间观是厚今薄古，以致两千多年的文学史只有一个国家一级学会和一个二级学科，而不到两百年的文学史却有三个以上的国家一级学会和一个二级学科。而且这种历史分期在实践层面也是取法西方的。中国学者所依据的世界近代史是从文艺复兴开始的，现代史是从1917年的十月革命开始的，认为1840年的鸦片战争是中国近代史的开端，1917年的十月革命使中国革命的性质发生了变化而进入现代。但是中国学者关于中国近现代史的分期所依据的世界史划分的观点，在国际学术界并没有获得普遍认同，即以世界上比较权威的剑桥世界史（分为古代史、中世纪史和近代史，其中的《新编剑桥世界近代史》就有14卷）为例，世界近代史是从文艺复兴到第二次世界大战结束。

既然中国文学史四大块的划分仿照的是西法，那么在概念上也应该大致与西方相近。然而，西方横跨几个世纪产生了莎士比亚、歌德、雨果、托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基等文学大师的近代，在中国几乎没有什么作家与之对应。其实，“近代”的英语表述为“modern”，与“现代”是一个词汇，因而将近代文学作为古代文学的尾巴来处理，将近代文学放在古代文学中进行讲授，无论如何也说不过去。更为荒谬的是，中国的“现代”只有短短三十二年，而“当代”却有六十年！因此，把半个世纪年之前的文学称为“当前时代”的当代很不妥当，而且1979年改革开放之后的文学形态与1949年到1979年的文学形态差异很大，统称为同时代的“当代文学”很难说得通。

不合理的历史分期影响了文学研究的深入。从1979年到现在，对近代、现代与当代的传统分块论进行挑战并在学术界产生了较大影响的，是“20世纪中国文学”的提出，因为该说产生于20世纪80年代，当时以其整体系统的观念起到了冲破传统的近代、现代与当代分块切割的作用，给文学研究者引来了创新的清泉。然而问题就在于，“世纪”本身就是西方文化以一百年为单位对时间的一种假定，这一百年很难正巧在其前后给文学划出明显的断代。因此，“20世纪中国文学”的分期，既不能说明20世纪最初五年的文学与19世纪最后五年的文学有什么不同，也不能说明20世纪最后五年的文学与21世纪最初五年的文学有什么不同，这就使一百年为单位对文学断代划分的科学性大打折扣，更说明不了什么问题，因而对中国文学的历史分期必须重新划定。

二、1894：中国文学的近代开端与“前五四”的现代热身

如果我们承认历史的发展与文学史的发展并不总是平行的，那么就可以看到，中国文学进入近代并非始自1840年。中国的现代性(modernity)不是自发生长出来的，而是早就进入近代的西方强加的。然而，当西方列强通过鸦片战争把中国从传统的酣梦中拖入现代世界时，仅

仅是在传统的“外王”层面上,中国有进入近代的企图,这就是从魏源的“师夷长技以制夷”开始,经过洋务派的发展而逐渐完善的“中学为体,西学为用”,它意味着,中国文化特有的典章文物、礼教道德、文学艺术等价值核心仍然要以中国为主体,是不需要改变的,需要改变的仅仅是在“奇技淫巧”、“坚船利炮”等技术层面。这就是所谓泰西以实学胜,若论诗赋辞章还是中国第一。因此,从鸦片战争到甲午战争的五十多年中,中国文学总体上不具有现代性因素。我们可以把这五十多年称之为“文学排外而停滞的时期”。

正是从这个角度,将1840年之后五十年的文学放到中国古代文学史中讲授,才显得有其合理性。而抛出“没有晚清,何来五四”的命题,过分夸大这五十多年文学的现代性因素,显得极为不合理。譬如,王德威为了证明“没有晚清,何来五四”,认为《荡寇志》(1853)与《品花宝鉴》(1849)都具有新的文学因素,认为王韬发现并刊行于1877年的沈复的《浮生六记》以及张南庄的《何典》(1879),显示出在文学传统内另起炉灶的意义^①。但这无疑是为了证明自己的立论而夸大了这些作品的现代性因素,更何况《浮生六记》根本就不是产生于晚清,《荡寇志》、《品花宝鉴》较之《水浒传》、《红楼梦》更少现代性因素,《何典》的戏谑与漫画式的表现技巧也看不出背离中国文学传统而另起炉灶的取向。如果将1840年之后五十多年的文学与清代中叶五十年多年的文学相比,我们实在看不出有什么理由将前者划入近代,因为在很多方面,清代中叶的文学比1840年之后五十多年的晚清文学具有更多的现代性因素。从1750年到1784年,清代相继产生了《儒林外史》、《红楼梦》等杰作,1808年又产生了沈复的《浮生六记》,这些作品具有更多的现代性因素,而且《儒林外史》、《红楼梦》对“五四”文学所产生的巨大影响,甚至使晚清文学的影响都相形见绌,那么,我们是不是应该得出“没有清代中叶,何来五四”的结论?

现代性虽然是西方人强加于中国人的,但中国文学并非没有现代性因素,只是它们被强大的传统所湮没,是真正的“被压抑的现代性”。越过《儒林外史》、《红楼梦》再向前追溯,就会发现明代中晚期李贽与公安派的文学主张,比1840年之后五十多年排外而停滞的文学时期具有更多的现代性因素。反对复古的文学进化论是“五四”文学革命的发难者胡适、陈独秀等人共同的理论基石,而李贽与公安派也在反复古的斗争中就形成了一种文学进化论思想。李贽说:“诗何必古选,文何必先秦,降而为六朝,变而为近体,又变而为传奇,变而为院本,为杂剧,为《西厢》曲,为《水浒传》……更说甚么《六经》,更说甚么《语》、《孟》?”^②袁宏道接着说,在白话文学《水浒传》面前,《六经》显得并非“至文”,司马迁的《史记》也相形见绌。所以他与“一时代有一时代之文学”的胡适同调,认为“秦汉而学六经,岂复有秦汉之文?盛唐而学汉魏,岂复有盛唐之诗?”他还推崇“无拘无束”,“任性而发”,“独抒己见,信心而言,寄口于腕者”,认为好的文学“大都独抒性灵,不拘格套,非从自己胸臆流出,不肯下笔”^③。而“五四”文学革命张扬的正是个性解放与抒发自由的情感,胡适要求“语语须有个‘我’在”^④,鲁迅说“是黄莺便黄莺般叫;是鸱枭便鸱枭般叫”^⑤,周作人更是将“人的文学”界定为个人主义的文学。推崇个人的自由与情感的自然抒发,就会走向肯定私心的自然人性论,李贽在推崇“童心”时甚至认为“无私则无心”,按照这个逻辑发展下去必然导向肯定七情六欲、推崇自由的“恶的文学”,而这正是“五四”文学重要的审美特征。因此,反对新文化运动的林纾,认为新文化的倡导者并没有新的东西,不过是“拾李卓吾之余唾”^⑥。而为“五四”文学革命提供了重要思想资源的周作人,后来在反省新文学的渊源时认为胡适的理论去掉那些科学的成分,剩下的就是公安派的文学主张;他甚至认为公安派的“信腕信口,皆成律度”,“就连胡适之先生的八不主义也不及这八个字说的更要紧”^⑦。那么,我们是不是应该得出“没有明代中叶,何来五四”的结论?

在礼教道德、文学等“体”的层面更加保守,也许正是在“奇技淫巧”等“用”的层面学习西

方的一种自尊表现,因而不能因为1840年中国被西方列强强行拖入近代,就认为中国文学也进入了近代。马克思早就指出了物质生产与精神生产的不平衡。即使同是人类精神史,把文学史与哲学史等同也可能陷入荒谬,韦勒克说,艺术与哲学之间的平行论会招致很多疑问,“这只要看英国浪漫主义诗歌鼎盛时代的哲学便可以明白,当时英国与苏格兰的哲学中充斥着普通哲学与功利主义”^⑧。那么,把历史的近代与文学史的近代混淆,会产生更大的谬误。由此可以理解,在1840年到1894年的五十多年的时间里,中国文学为什么仍然止步于传统的家园中,现代性因素甚至还比不上明代中叶、清代中叶的文学。因而我们有充分的理由将这五十多年的中国文学拒斥在近代之外,将其还给传统,让中国古代文学史的教授去讲授。

中国文学进入近代的标志性大事件,不是1840年的鸦片战争而是1894年的甲午战争。正是甲午战争使中国人从中国文明天下第一的酣梦中惊醒,而中体西用的文化选择方案也随之破产。日本本来是中国文化的学生,但是却通过“脱亚入欧”与明治维新很快进入列强的行列,在中国家门口打败了北洋水师,这就使中国人觉得全面师法西方刻不容缓。正是在这种语境下,严复将西方的进化论(《天演论》)、自由论(《群己权界论》)、逻辑学(《穆勒名学》)等西方文化的“体”,全面系统地译成能够为士大夫知识分子所接受的中文,并受到了热烈的追捧。康有为在《公羊》“三世说”的大筐子里,将自由、民主、婚姻自由等西方文化的“体”统统装了进来。梁启超除了在政治与思想上追随康有为,其重要贡献就是促使中国文学进入近代。他以一支“笔锋常带感情”的笔,唤醒中国焕发青春的梦想,将西方的自由、进步、公德乃至法律等,播撒到读者心田。小说是西方近代以来的主要文学文体,但在中国传统那里,却是不登大雅之堂的“闲书”。梁启超在《论小说与群治之关系》中则反传统之道而行之,大抬小说的地位:“欲新一国之民,不可不先新一国之小说。故欲新道德,必新小说;欲新宗教,必新小说……何以故?小说有不可思议之力支配人道故。”“故今日欲改良群治,必自小说界革命始!”^⑨这标志着中国告别了在“用”的方面近代化而在“体”的方面要保持传统的文化选择,在文化与文学上真正进入了近代。李贽与公安派的作品、《儒林外史》与《红楼梦》在传统时代都没有成为文坛的正宗,因而虽然具有现代性因素,中国文学的近代却不能以明代中叶或清代中叶作为起点。中国文学的近代以甲午战争为起点,以戊戌变法为标志性的事件,是最为合理的。

既然中国的现代性在很大程度上是西方强加的,那么,对西方文学的翻译就是一个最重要的指标。从1840年到1894年的五十多年的时间里,对外国文学的翻译几乎是一个空白。有趣的是,这个时期班扬的《天路历程》被翻译过来,却是外国人向中国人的推销;由中国人自己翻译并且独立成册的只有小说《听夕闲谈》和长诗《天方诗经》两种。这种翻译文学状况表明中国文学并未走向近代。翻译文学的大量涌现是在甲午战争之后,从1894年到1906年的十多年间就出现了516种翻译小说,而从1907年到1919年的十多年间则有翻译小说多达2030种^⑩。翻译文学直接促成了“五四”文学革命,陈独秀、鲁迅、胡适、周作人、刘半农等文学革命的发难者与弄潮儿都是20世纪初翻译文学的积极参与者。不过,这个时期最著名的翻译家却是不懂外文的林纾,他翻译的《巴黎茶花女遗事》一炮打响,使中国人从情感上对西方文化有了进一步的认同。在文学创作上,李伯元、吴趼人等人的谴责小说开始具有现代性因素。黄遵宪“我手写我口”的诗歌创作倾向尽管在1894年之前就已经存在,但却并未发生多大影响,黄遵宪诗歌的巨大影响是在甲午战争之后,尤其是戊戌变法前后被梁启超推崇为“诗界革命的旗帜”之时。而裘廷梁1898年发表的《论白话为维新之本》,可以说是后来胡适的白话文学革命的先声。

中国文学进入近代是从1894年开始的,从1894年到1911年的辛亥革命,真正属于“晚清”的时间只有十几年的时间,其中还包括了民国的准备阶段。从1911年到1917年,民国初期的文

学也有六年的时间,因而统称为“晚清文学”就很不恰当。笔者建议将这二十多年的文学称为“前五四的现代热身阶段”,作为中国近代与现代文学的起点。这个阶段的文学当然以维新变法的文学为主,但是随着革命派的崛起,在文化选择上出现了不同的路向。维新派是想在中国文化的外衣下尽可能吸纳进西方文化的主体精华,其在文化与文学上西化的倾向是非常明显的。而革命派的文化选择就更为复杂:一方面,革命派将清王朝看成是欺压汉族的外族政府,要求驱逐鞑虏,恢复中华,这种光复旧物的文化选择必然导向“以国粹激动种姓”,这就使得有些革命派文学的现代性特征还不如维新派文学。另一方面,民主共和是比虚君共和更为现代的革命形式,邹容在《革命军》等书中向往自由民主,将中国的二十四史看成是一部大奴隶史,鲁迅在《文化偏至论》、《摩罗诗力说》等文中张扬了推崇个性自由的浪漫文学思潮与现代人学思潮,提出了改造国民性的启蒙课题。这才是“五四”文学的真正先声。然而相对而言后者被忽视了,致使鲁迅在寂寞的荒原上奔驰,成为真正的“被压抑的现代性”。

既然中国文学的近代开端不是鸦片战争而是甲午战争,那么,如果沿用“五四”新文化运动是现代的开端之说,那么“前五四的现代热身阶段”只有从1894年到1917年短短的二十三年,作为“近代”从时间上显得理由不很充分。而且,如果近代的时间是二十三年,现代的时间是三十二年,当代的时间却是六十多年,就显得更为不合理。从文学特质上看,1894年到1917年的“前五四的现代热身阶段”的文学与“五四”文学的差异,远远小于“五四”文学与延安文学的差异。那么,为什么延安文学可以与“五四”文学共存于一个时代之中,而要把这二十三年的文学排除在这个现代之外呢?相比于西方从文艺复兴到第二次世界大战的近代史,中国文学的近代史为什么不能够从甲午战争到1979年的改革开放呢?而且从发展的角度看,从1894年追求文学的现代性,到“五四”之后从多元的现代性走向超现代的一元现代性模式,到1979年这种模式的自我解构,正好完成了一个循环。

三、从“五四”到“四九”:多元混杂的现代性与超现代的一元确立

当中国现代文学的研究者将1917年而非1919年作为“现代”的起点,其实已经在遵循文学史的逻辑而没有沿用一般历史的分期。因为按照中国历史学家的观点,中国近代史与现代史的分界线是1919年的“五四”运动。这种历史分期的根据在于,毛泽东的《新民主主义论》将“五四”运动看成是新旧民主主义革命的分水岭,因为“五四”运动是经过俄国十月革命洗礼的使民主革命的性质发生了变化的彻底反帝反封建的运动。“五四”运动是新文化运动的结果还是十月革命的结果,我们可以交给历史学家去讨论,但新文化运动肯定不是十月革命的结果,因为1917年初以文学革命为标志的新文化运动在全国发展的时候,十月革命还没有发生。因此,文学史家没有遵从历史学界的1919年“五四”运动的“现代开端”说,而是以新文化运动与文学革命为现代文学的起点。

新文化与新文学同“前五四的现代热身阶段”的文学有着密切的精神联系。新文化运动的西化与反传统倾向,在二十年前的严复那里就能够找到精神渊源。严复的《辟韩》打响了近代反传统的第一枪,后起的“打倒孔家店”的新文化运动有过之而无不及。在系统翻译西方文化的典籍方面,即使在新文化运动与文学革命的洪流中也没有人超过严复。新文化运动的代表性人物陈独秀、胡适、鲁迅等,都受到严复翻译的《天演论》的深刻影响。“五四”文学革命的“一时代有一时代之文学”的进化论根据,沿袭的并非李贽与公安派的精神资源,而是直接从严复的《天演论》那里来的。胡适的白话文革命,正是继承了袁廷梁等人未竟的事业。以鲁迅为首的

“五四”小说为什么能够轻而易举地取得成功?因为梁启超颠覆了视小说为小道的传统而将之视为文坛的正宗,而且谴责小说造成了广泛的影响,加之已有两千种的外国小说的翻译文本,所以无须一个革命性的论证过程,小说在“五四”就顺利登上了文坛正宗的舞台。黄遵宪张扬“我手写我口”仅仅是一句口号,而胡适等新文化同仁使口号真正得以落实,在郭沫若、闻一多、徐志摩、艾青等人的努力下,推出了与传统诗歌断裂的白话新诗。甚至“五四”文学的话剧创作及演出,也源自春柳社等的文明戏实验。因此,正因为“五四”文学革命之前有一个现代热身的阶段,中国文学进入现代就显得水到渠成。

尽管“前五四的现代热身阶段”应该与“五四”文学一起划入中国文学的近代,但是与“五四”文学相比,“前五四的现代热身阶段”的文学尝试很像是为“五四”文学准备的一次不很成功却是富有生气的预演。仅以翻译小说而言,就出现了政治小说、科学小说、侦探小说、教育小说等各种文体,这些小说形式在此之前的中国从未出现过。然而,无论王德威对这一时期的文学描绘得如何生机勃勃,都不能过高评价这一时期的文学。首先,很多文学形式都仅仅是实验性的、草创性的,甚至是宣传性的,很少作品具有深刻的思想洞察力以及对人情细致入微的描写。其次,如果不是从研究的角度,而是从文学大众欣赏的角度来看,那么这一时期的小说和诗歌,最终能够传世的作品很少。也许,这个时期的翻译就很能说明问题。尽管这个阶段翻译了很多外国文本,但很多翻译都是所谓“豪杰译”,译者可以将原作中的人名、地名、称谓等中国化,删掉冗长的景物描写,随意增添原作中没有的文字,甚至把原作中的主题、人物、结构加以改造。林纾的小说翻译虽然比这些“豪杰译”优秀,但诡异之处在于,第一,起源于宋代勾栏瓦舍的话本小说本来就是白话形态的,但林纾却是以桐城古文来翻译外国小说,这意味着这个阶段的欣赏者在深层意识上还是瞧不起白话文。第二,最著名的小说翻译家却是不懂外文的古文家林纾,与这个阶段能够容忍甚至欣赏“豪杰译”是一致的——在“五四”之后再也不会容忍翻译者不懂外文。第三,“五四”文学的主要代表人物一旦谈到自己的创作,几乎没有人谈到这个时期的创作与自己的创作有什么精神联系,鲁迅说他的小说创作是靠读了百来篇外国作品,在中国小说中鲁迅以《儒林外史》为讽刺文学的佳作贬低这一时期的谴责小说,郭沫若说他的雄浑豪放的诗是受了歌德、惠特曼的影响,清丽冲淡的诗是受了海涅、泰戈尔的影响,谈到中国文学他更推崇屈原、李白。这充分表明“五四”文学确实在传统与现代之间划出了明显的界限,此前的热身仅仅是一种过渡,一种并不成功的预演。

如果从近代中西文化冲突以及中国文化的主体选择的角度看,那么新文化运动确实是一座鲜明的界碑。在此之前,是一浪高过一浪的向西方学习的西化大潮,到新文化运动达到了高峰。而且前浪在后浪涌来的时候往往都被甩出主潮,譬如西化的严复在目睹“一战”的残酷后开始质疑西方文化而钟情于传统。既然新文化运动是一场彻底的反传统与西化的运动,那么,此前从洋务运动、戊戌变法、辛亥革命开始接受的科学技术、民主自由,都是新文化运动推崇的对象,但是这场运动不同于此前历次运动的,就在于它是一场伦理道德(善恶)的价值革命与审美观念(美丑)的文学革命,它颠覆了合群的伦理本位而推崇自由的个人本位,试图通过价值革命与文学革命为民主政治与科学的发展扫清道路,进而使中华民族走上强国之路。新文化运动之后,是从西方引进的新文化对中国社会真正施加影响的过程,也是向中国文化妥协的中国化的过程。

“五四”之后的文坛主流选择的是以浪漫主义、现实主义、现代主义为主导的西方现代文学。从“五四”文学革命的发难者胡适、陈独秀,到文学研究会的批评家茅盾,倡导的都是写实主义,但是由于新文化运动是一场个人从传统的礼教中挣脱出来的个人主义的革命,所以“五

四”之后第一个十年的文学真正的写实主义作品并不多。鲁迅的《呐喊》与《彷徨》具有浓重的怀旧情绪和抒情特征,冰心、王统照等人那些“爱”与“美”的小说和诗歌,庐隐小说对痛苦情感的大胆吐露,许地山充满传奇情节、宗教情调和异域色彩的小说,几乎都伴有一种浪漫感伤的情调。甚至茅盾的早期长篇小说《蚀》和短篇小说集《野蔷薇》,也具有浓重的个人情调和抒情性。至于创造社作家郁达夫的浪漫感伤和自我忏悔,郭沫若的激情喷发和个人自由,就更是将文学的“五四”精神推向高潮。在鲁迅的《野草》、沉钟社作家以及象征主义诗人那里,可以发现现代主义游魂在中国文坛的律动。因此,梁实秋以“浪漫的趋势”来概括“五四”文学,茅盾在《子夜》中以《少年维特之烦恼》来象征“五四”,普实克认为“五四”文学最显著的特点是个人主义与主观主义,佛克马认为“五四”文学是浪漫主义和象征主义占主导地位,“只出现了为数很少的现实主义小说”^①。但另一方面,“五四”文学又兼容了现实主义。鲁迅强烈的感时忧国精神以及改造国民性的使命感,使他不可能不瞩目于国民的社会现状,因而在喜爱浪漫主义和现代主义的同时不可能排斥现实主义^②。郭沫若是以浪漫主义登上“五四”文坛的,但他却把烟囱冒出的黑烟这种西方浪漫主义极为反感的象征物,赞美为“黑色的牡丹”^③。“专求文章的全(perfection)与美(beauty)”的成仿吾也不能呆在“艺术之宫”中免俗。温儒敏认为,成仿吾“在阐述对文学本体论的认识时,赞同‘表现说’,把文学的本质看作是生命意志的自然流露与发抒;在理解文学的价值论时,又努力将‘自我表现’的意义导向社会”^④。郁达夫《沉沦》中那个苦闷的主人公在自杀之前呼唤祖国富强,正是这种对祖国命运的关心,使郁达夫后来写出了《薄奠》、《出奔》等较具社会写实性的作品。而在“五四”文学主流之外的吴宓、梁实秋等清华文人那里,又试图将反现代的西方古典主义文学输入中国文坛,并探索与中国文学传统的对接。因此,王德威所谓的“晚清文学”具有多种可能性而“五四”文学走向单一的观点,并不符合事实。“五四”文学其实是多元混杂的,甚至在鲁迅一个作家身上,就兼容了浪漫主义、现实主义和现代主义,而且这种现象在同时期其他作家和诗人那里也是很普遍的。另一个引人注意的现象是,西化已成时尚,甚至反现代的古典主义也要借着西化的外衣进行言说。

新文化运动之后,虽然中国文学传统受到了致命性的打击,但是传统的语法规则却潜在地对西方文化与文学起着选择作用,而这一点却经常被所忽视。事实上,新文化运动反传统最根本的精神内驱力与内在根源,却是来自于中国文化传统中那种不以信仰为重的实用精神以及家国社稷的兴亡是第一位的文化传统。世界上很多民族包括几度国亡流散世界各地的犹太人,在面临存亡时并没有放弃自己的信仰而反传统。由于中国的西化深深植根于传统之中,所以“五四”所造就的新文化,既非西方文化的简单移植(如胡风所说),亦非中国自身现代性因素的直接结果(如周作人所说),而是中西文化合璧的产儿。这是一种反抗列强入侵的感时忧国精神与个性的自由精神的结合,因而不能仅凭“五四”人物的西化言论就以为新文化就是西方文化。“五四”选择的都是对于立人兴国最为直接的西方的民主科学与个人自由,对西方文学的基督教根基却弃置不顾。夏志清在写完现代小说史之后,发现中国作家对西方文学的罪感传统完全没有兴趣,他甚至奇怪学习西方文学“究竟使中国人的精神生活丰富了多少”^⑤!正因为近代中国作家是以兴邦救国为职志,加之中国文化没有为信仰献身殉道的传统,信什么就需要从什么得到益处,所以他们接受西方某一流派的文学很快,但抛弃这种文学也很快。

从新文化运动到1949年的全国统一,文学是在由多元混杂的现代性走向超现代的一元模式。“五四”对西方文化的看取是多元的,尼采主义、实用主义等都曾受到追捧。陈独秀在新文化运动初期还在弘扬西方的个人主义,但是随着十月革命的爆发,李大钊传播的马列主义很快感染了陈独秀。虽然陈独秀的转变对“五四”文坛影响并不是很大,因为受新文化洗礼而起

的文学研究会与创造社,都推崇个性自由;但是,在后起的留日文人冯乃超、李初梨、彭康、朱镜我等将“五四”文学的西化方向由欧美转向苏联之后,创造社的元老纷纷转向,后来连鲁迅也加入到“从文学革命到革命文学”的转变中,从而使整个文坛的西化方向发生了转折。如果说以经济上的市场竞争与伦理上的个性自由为特征的资本主义是现代性的标志,那么社会主义就是以推翻资本主义的超现代面目出现的。于是个性自由的“五四”文学精神很快就被一种新的崇尚群体的文学所取代。茅盾从《蚀》、《野蔷薇》到《子夜》,王统照从《微笑》、《沉思》到《山雨》,冰心从《悟》、《超人》到《分》,许地山从《缀网劳蛛》到《春桃》,老舍从《离婚》、《猫城记》到《骆驼祥子》,丁玲从《莎菲女士的日记》到《水》,郁达夫从《沉沦》到《出奔》,蒋光慈从《少年漂泊者》、《丽莎的哀怨》到《田野的风》,鲁迅从译介现代主义的《苦闷的象征》到译介现实主义的《艺术论》,新诗从郭沫若、徐志摩的浪漫抒情到臧克家、蒲风描绘人民的现实苦难……整个新文学的主流在向现实主义的方向转折,文学的社会客观性在明显地强化。而且随着民族危机的加深以及抗战的爆发,无疑使得执著个性更加困难。值得注意的是,这种“超现代”的激进文学追求,又在向着黑格尔、亚里士多德的古典理性与史诗传统回归,使得理性、认识、再现、反映以及典型、百科全书等成了新的文学理论的中心词汇。

超现代的一元现代性模式一方面排斥其他的文学选择,如“左联”的反民族主义文学、反自由人、反第三种人;另一方面是这种模式的现代性与中国民间文化的结合。民歌、民间文学受到了重视,经过革命理论的改造之后,就变成了李季的《王贵与李香香》、赵树理的《小二黑结婚》等新文体。到后来,这种文学就演化成了寻找民间的感性材料以图解政策,融理想于现实之中的创作新方法。不过,在1949年之前文坛还是多元的:在30年代后期和40年代,钱钟书和张爱玲在中国传统白话小说的叙述语言和西方小说的现代技巧的融合中,发掘人的恶性,表现人的孤独和隔膜,显示了中西文学富有创意的结合新路向;在西南联大的文人那里,艾略特、奥登、里尔克等现代派大师还在滋养着他们的灵思,而胡风、路翎等也在左翼文学内部顽强地坚持着“五四”文学个性自由的西化方向。这种多元混杂的文学格局到1949年就停止了。从李大钊传播马列主义和陈独秀的左转,到20年代的红区文学和“革命文学”;从30年代的“左翼文学”《在延安文艺座谈会上的讲话》孕育出来的文学,一直到1949年全国变成了“大延安”,标志着多元混杂的结束与超现代的一元现代性模式的确立。

四、从“四九”到“七九”超现代的一元模式从僵化到解体

中国文学超现代的一元模式的一统天下,是在1949年7月在北京召开的第一次文代会上。这是被分割在“国统区”与“解放区”的中国文学界在毛泽东旗帜下的一次大聚会,大会的意图就是要思想统一到毛泽东文艺思想上来。而《在延安文艺座谈会上的讲话》影响下产生的《小二黑结婚》、周立波的《暴风骤雨》、丁玲的《太阳照在桑干河上》等小说和《白毛女》、《兄妹开荒》等剧作,就成为全国的创作典范,“国统区”退居到台湾,整个中国大陆文学的红色就更鲜艳了。鲁迅也被巧妙而高贵地悬置起来:鲁迅是在“国统区”,作品揭露的是敌人;假定他活着,作为人民的“孺子牛”肯定会歌颂人民及其代表共产党的。这样一来,推崇鲁迅与批判鲁迅精神苗裔的不满现状似乎从逻辑上就能讲通了。在左翼文人中,首先以“五四”文学传统挑战超现代一元模式的是胡风。虽然胡风在1955年被打倒,但在1956年的大鸣大放中,对超现代一元模式的强力挑战风起云涌,当时很多文人效法鲁迅,文学批评、杂文、小说、诗歌等都出现了与超现代一元模式不谐和的声音。然而,1957年的“反右”是一个标志性的事件,此后与超现代

一元模式不谐和的声音被彻底清除了。

与此相联系的,是1949年之后著名作家大规模的搁笔。除了老舍等极个别的作家在1949年之后还有较大的艺术成就,其他的著名作家,不是写点应景文字就是完全搁笔。有些作家的搁笔特别令人惋惜,如小说创作达到成熟阶段(标志是《寒夜》)却放弃了小说创作的巴金,传世之作《围城》出版后又构思好另一部长篇小说《百合心》却转向古典文学研究的钱钟书,具有获诺贝尔文学奖潜力却改行从事服饰研究的沈从文。活跃在文坛上的,主要是在延安成名的作家以及在1949年之后历次运动中涌现出来的一批文化水平不高、中外文学知识都很欠缺的革命新作家。从1949年到1966年的“十七年文学”,除了老舍的《茶馆》等少数作品可以真正列为经典之作,其他几乎是清一色的“红色经典”,其中最受当时读者欢迎的,有写大革命前后的《红旗谱》、《播火记》,写学生运动的《青春之歌》,写抗战的《敌后武工队》、《烈火金刚》、《铁道游击队》、《苦菜花》,写解放战争的《保卫延安》、《林海雪原》,写农村合作化与阶级斗争的《创业史》、《艳阳天》等长篇小说。

周扬在胡风、冯雪峰等人被整肃而真正取得了文坛的话语权之后,并没有向左转,而是在忧虑文坛繁荣与创作质量的情境中略有向右转的倾向。从1961年到1962年,周扬先后主持召开了北京新侨会议、广州会议、大连会议等,要求尊重文学的特殊规律,给作家以更多的民主与创作自由。但是,从《讲话》开始,毛泽东却在缔造一种与左翼文学略有不同的“红色文学”。这种红色文学要求彻底抛弃自由主义与个人主义并为之划清界限,不能有丝毫的私心杂念,在道德忏悔与个人反省中将一己之水融入廓然大公的红色海洋之中。这种红色文学传统是左翼文学的极端发展,但是比左翼文学更加反自由、反个人,要求“毫不利己专门利人”,“狠斗私字一闪念”。这是将反对私有制、赞美公有制的马克思主义道德化与中国化的一种结果,其文学的代表作在小说中有金敬迈的《欧阳海之歌》,在诗歌中有“文革”后期出现的《理想之歌》,在戏剧中最典型的样板戏。男女之情是属于个人的私情,在这些作品中没有任何儿女私情。《林海雪原》中的少剑波与女卫生员白茹本来是有点罗曼蒂克关系的,然而到样板戏《智取威虎山》中就纯化成革命同志的关系。《海港》、《龙江颂》等剧中的男女主人公都是独身,最典型的是《红灯记》,祖孙三代全是光棍。这些作品表现了一己之水在不断的道德反省中,怎样在廓然大公的红色海洋中得以圣化。“文革”有三反:“反帝”割断了与西方国家的文学关系,“反修”割断了与苏联、东欧国家的文学关系,“反封建”割断了与中国传统文学的关系。所以有评论家戏称“文革”文学是“八个样板戏”走在“金光大道”上。从李大钊、陈独秀开始,经过20世纪20年代的革命文学,30年代的左翼文学,40年代的延安文学,一直到“文革”,把这种超现代的一元现代性模式推向了极端,也造成了这种红色文学的僵化,从而发生了崩溃和解体。其实,在“文革”后期,人们已经不再相信这种文化状况会持续很久,钱钟书已经开始《管锥编》的写作,季羡林也开始进行《罗摩衍那》的翻译。

当然,这种超现代的一元现代性模式的彻底解体的标志是1979年。从1976年到1979年的三年是过渡,文化氛围与“十七年文学”相似。1979年,中共十一届三中全会以思想解放为特征,标志着一个新时代的开端。1979年至今的文学形态,不但与“文革”十年不同,与1949—1966年的“十七年文学”也不同,而在相当程度上恢复了“五四”文学那种注重个人的传统。从此中国文学真正进入了当代,谢冕在《文学的绿色革命》一书中反复强调了当代中国文学对“五四”文学传统的弘扬。在文学接受上,当代文学也恢复了“五四”文学那种对外国文学的敏感,欧美文学的新潮、拉美文学的爆炸,都在中国文坛上留下了痕迹。从1979年到现在的三十多年,当代中国文学从现实主义、现代主义到后现代主义,经历了诸种文学思潮与流派的更

迭,甚至像“五四”文学一样,在一个作家身上,就有不同文学流派的痕迹。另一方面,今天的“五个一精品工程”中的一些作品,又是对左翼文学的某种继承,并构成了现代文学到当代文学发展演变的一条重要线索。

可以看出,从1894年开始的“前五四的现代热身”使中国文学进入近代,“五四”文学真正将中国文学推向多元的现代性,到1949年排斥多元的现代性模式而确立了超现代的一元现代性模式,一直到1979年这一模式的解体,中国现代文学恰好经历一个循环。“近代”与“现代”作为取法西方的“modern”是一个概念,并没有划分的必要。如果硬要分界“近代”与“现代”,那么这个分界也不应该从“五四”划起,而应该从1949年划起,因为戊戌变法是文学现代性的一个起点,“五四”文学标志着中国具有现代性特征的文学全面而成功地占领了文坛,1949年却是排除了其他文学现代性的选择而确立了一元的文学现代性的模式。从起点到确立一种文学现代性模式应该是一个历史阶段,从确立模式到这种模式的自我解构又是一个历史阶段。而1979年至今的文学则是当下时代的文学,就是与我们同时代的文学,可以称为中国当代文学。

- ① 王德威《被压抑的现代性——晚清小说新论》,北京大学出版社2005年版,第4页。
- ② 李贽《童心说》,《焚书·续焚书》,中华书局1975年版,第99页。
- ③ 袁宏道《序小修诗》,钱伯城《袁宏道集笺校》,上海古籍出版社1981年版,第187—188页。
- ④ 胡适《文学改良刍议》,载《新青年》1917年1月2卷5号。
- ⑤ 鲁迅《热风·四十》,《鲁迅全集》,人民文学出版社1981年版,第1卷第322页。
- ⑥ 林纾《致蔡元培书》,张若英编《中国新文学运动史料》,光明书局1924年版,第103页。
- ⑦ 周作人《中国新文学的源流》,人文书店1932年版,第43、46、47页。
- ⑧ 韦勒克、沃伦《文学理论》,刘象愚等译,三联书店1984年版,第126页。
- ⑨ 《梁启超文集》,北京燕山出版社1997年版,第282、287页。
- ⑩ 郭延礼《中国近代翻译文学概论》,湖北教育出版社1998年版,第29、45页。
- ⑪ 佛克马《俄国文学对鲁迅的影响》,乐黛云编《国外鲁迅研究论集》,北京大学出版社1981年版,第282页。
- ⑫ 参见拙作《鲁迅的艺术选择与文化选择》,载《山东大学学报》1993年第2期。
- ⑬ 郭沫若《笔立山头展望》,《女神及佚诗》,人民文学出版社2008年版,第60页。
- ⑭ 温儒敏《中国现代文学批评史》,北京大学出版社1993年版,第56页。
- ⑮ 夏志清《中国现代小说史》,香港友联出版社1979年版,第432页。

(作者单位 中国人民大学文学院)

责任编辑 山木