

## ● 海外专递

## 传统：演进还是革命

[法] 金丝燕

反传统在现代中国已经成为革命的传统。中国文学自新文学运动开始，第一次试图与世界文学潮流会合。以往由对古人的参照转向对国外的参照。作家们试图寻求超越自己的历史，进入现代。

第二次与世界文学的会合，始于七十年代末。并在八十年代，以“走向未来丛书”为标志达到高潮。中国人仍然试图超越历史，进入现代。商务印书馆再版了三百余种名著译作，西方人文主义思潮大量涌进中国。反传统与向外再一次成为了这一时期的主潮。

这一次向外，是否潜伏着另一次封闭？当代文学中国对自己的传统究竟是革命，是演进，还是历史的重复？

中国大陆的当代文学，以1949年为始点，一般没有异议。但对1949年至今的分期存在三种意见：

一种意见是以1949年至1976年为第一期，1977年至今为第二期。

另一种意见，以1949年至1957年为第一期，1957年至1966年为第二期，1966年中至1976年为第三期，1977年至今为第四期。

第三种意见，以1949年至1966年为第一期，1966年至1976年为第二期，1977年至今为第三期。

三种分法，1949年与1977年似是两个没有争议的年份。分歧在如何断中间的二十七年。

我们这里不讨论如何分期，我们所关注的是在反传统的革命传统中，当代中国文学所经历并正在经历的革命与困境。

今天的中国，文学批评的群体关注失落了。

批评与创作基本分离。批评是生计，与创作行为无关。创作也是生计，一头扎入生活，好像扎得越深，灵感便源源而来。至于驻足而虑，恐怕是当代人最不能忍受的了。驻足需要时间，在这个连作家都希望把一切都变成快餐的年代，浪费时间是最大的奢侈。无论他人的虑，还是自己的虑，都只是浪费时间。于是批评家与作家各写各的，尤其是各出各的。老死不相往来。难怪高行健把批评家称之为“好事者”，批评被等同于批判。创作好像只需要有感而发就行。

法国作家乔治桑说，一个社会，当它把妓院与修道院共存其间，人可以选择两个极端，或在中间地带生活时，这个社会是正常的了。至少不是胡子眉毛一把抓，一场混战。我们的作家们与批评家们的清楚界定，倒是符合乔治桑的说法。

今人好自白。作家仅有的少数批评，可以看作是他们的文学自白，辩解多于批评。自白与辩解说明作家心中仍有恐惧。在此，我们不论恐惧的根源，无论外界的或自我的。

因此，今天文人的文学评论，正如刘勰所言，是“各照隅隙，鲜观通路”。

回首导致百年理论论争的明代“拟古”与“性灵”两个流派，再观二十世纪中国文学明道主流与纯文学次流的几次论争，我们可以尝试理出一个反传统的线索。

本世纪初由新文化后人冠之“五四”的运动开始，中国经历了几乎整整一个世纪的反传统。传统文化受到严厉批判，所有“复古”派均被唾弃，明代复古派也不例外。

新文化运动是一次对传统的解魅。但很快又入魅，求新与西化。自六十年代始，中国又经历了近二十年的求新癫狂。革命的对象已不是早成为僵尸的复古思潮或运动，所谓旧四旧，而是新四旧。一切的一切，一旦存在就是旧的。“复古倒退”，“形式主义”是革

命的人们第一痛恨的罪名。这样的求新,今天仍然继续。中国人的眼光是不能往后看的。头是不能向后转的。后,意味着复,意味着退。能逃过倒退名号的是国界。因此,国人的眼睛转向域外,这一转,转了一个世纪。

倘若我们抛弃简单的思维方法,带着充分的耐心去回顾历史的来龙去脉,就会发现中国历史上的复古与反复古,都是对传统的再度审视,都是当时历史条件下对现存的反动。是通过与遥远的历史的联结,对今天进行革命。人怕的不是昨天,而是今天。

在中国文学史上,明确以复古为口号的文学思潮有四次:唐初陈子昂倡导的诗文复古运动,中唐韩愈、柳宗元倡导的古文运动,北宋梅尧臣、欧阳修倡导的诗文复古运动和明代前后七子的文学复古运动。明代复古历时一个半世纪。其特点是激烈的文学论战。复古派对中唐以下,宋元至明前期的诗文批判尖锐,反复古派的公安、竟陵两派又对复古派猛烈抨击,嘲笑指责,明代中晚期文坛成为中国古代文学史上最热闹的一段。<sup>①</sup>最热闹也最丰富,文学的众多命题完整地受到审视、辩论,并直接付诸创作。文学批评与创作是整体,文学家又论又作。这样的热闹,中国后来只有过一次,本世纪初三十年间。但无论时间、激烈程度都不及明代。

明人好批评。明代文人的创作与文学批评密不可分。无论地位、作品、功名,文人都重视文学理论的探讨,重视对作品的评论与分析。这种对文学批评的群体关注,是作家自信的体现,作家对前人,对他人,对自己与未来没有恐惧,没有拒绝。

拟古与“性灵”两论,已使明初的文人歧分二途。到了前后七子,尊古复古,“文必秦汉,诗必盛唐”,把对传统的继承推向极致。公安继起,与之对立,主张独抒性灵,不拘格套。邵红认为,引起这种对立的原因有二:一是明初取士之法的八股科举制度引起的反弹,一方以尊古为原则,一方则要从这种枷锁中解脱出来,强调个人的心性自由;二是当时以复古派为主的门户之风。主性灵的文人

虽然不欲成派,但他们欲救时弊,与拟古者的理论对立,在明代好门派的风尚下,自然形成一派。<sup>①</sup>

对文坛有显著影响并能扭转一时文风的是公安派袁宏道(1568—1610)、袁宗道(1560—1600)和袁中道(1575—1630)三兄弟。“三袁”中名声最大、成就最高的袁宏道曾指出:

惟夫代有升降,而法不相沿,各极其变,各穷其趣,所以可贵,原不可以优劣论也。(《叙小修诗》)

中国的文学观在春秋末年已经大体形成。《尚书·尧典》首先提出“诗言志”。《毛诗序》说“诗者,志之所之也。在心为志,发言为诗”;而“情动于中而形于言。言之不足,故嗟叹之,嗟叹之不足,故永歌之”。这两段文字便是“诗言志”与“诗缘情”的来源。被后人视为文学的两种本质。直到中国近现代文学史,“为人生的文学”或现实主义的文学与“为艺术的文学”或“纯文学”的争论,都可以看作是“诗言志”与“诗缘情”这两种关于文学本质解释的争论。

孔子在《论语·阳货》中论诗的社会功能说:“诗可以兴,可以观,可以群,可以怨。”在孔子,诗是厚道的,逍遥的。但不排他。诗的“兴、观、群、怨”作用,后来被理解成完全相反的两种文学作用:一是表现个人的感情,喜怒哀乐一倾而出,对社会进行嘲讽;二是强调文学的社会伦理作用,重说教,重群体,轻个体的情感。

当主体自由与社会伦理要求之间,主体的感性与理性之间无法保持平衡与和谐时,人只有两种选择:或追理性,求精神上的满足,如宋明理学;或对社会完全放弃,退回个体,即对“另一个我”的思考。在法国,它始于十九世纪中的法国诗人奈瓦尔,经诗人兰波至马拉美,在诗歌上达到极致。诗人艾吕阿的“我在我不思,我思我不在”更使这个“自我”分裂得无以复归。

在中国,后一种选择,在明清时期,是“性灵”派;在清末民初,

<sup>①</sup> 参见廖可斌:《明代文学复古运动研究》,上海古籍出版社,1994年版。

<sup>①</sup> 参见叶庆丙、邵红编《中国文学批评资料汇编(明代)》,成文出版社,台北,1979年版。

是“纯小说”；在二十世纪初的新文学运动时期，是“为艺术而艺术”派；在八十年代，是“朦胧诗”；在世纪末，是“冷的文学”。个人的心理、性格、感情、经历，文学与人的关系，语言与使用者的关系，作者与读者的关系，成为关注的问题。

文学的首要功能，传统上被认定是“明道”，第一个明确提出“文以明道”的是柳宗元。他在《答韦中立论师道书》中说：

始吾幼且少，为文章以辞为工。及长，乃知文者以明道，是固不苟炳炳烺烺，务采色，夸声音，而以为能也。

自宋而下，“文以明道”成为文学的主要功能，尽管有过明中晚期的“性灵”派；三十年代的“纯文学”派，八十年代“朦胧诗”及世纪末“冷文学”的几度反抗，曾经被冷落片时，但很快又卷土重来，始终是中国文学的主流。

对于明道的质疑，第一个出来说话的是宋代的严羽。他认为以理为诗，以学问为诗，诗越来越不像诗了：

夫诗有别材，非关书也；诗有别趣，非关理也。

诗者，吟咏情性也。盛唐诗人，惟在兴趣；羚羊挂角，无迹可求。故其妙处，透彻玲珑，不可凑泊。如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之像，言有尽而意无穷。（《沧浪诗话·诗辨》）

解决的途径是什么呢。严羽提出以盛唐为师。这个观点是从张戒的师古人发展而来的（见《岁寒堂诗话》）。明代文学中的复古派师承于此。

明代的茶陵派是复古的初步实践。其代表人物李东阳主张，诗文有别，强调文学的独立性；诗言情，贵意淡远，贵情思而轻事实（见《怀麓堂诗话》），主张以汉唐为师。他亲自实践，拟乐府诗，既学古人，又有创造。他的复古，是对当时盛行的理学文学的反动，以复古反宋明理学。他的复古，是一次革命，还文学性给文学

本身。

李东阳等清扫近世文坛迷雾，把文学重新引向宋明以前，开明代复古先河。但是，相继而起的复古派则走得更远。他们要远追古代盛世，古代圣人，以扫时弊，以救时政。为救时政，他们前赴后继，视死如归，写下了中国文人参政最悲烈的一页。也由于追远古以救时政，复古派重情的文学主张被忽视，继而掩盖了。事实上，复古派与“文以明道”相对抗，重视民间歌谣，以情为本，试图矫正近世文人诗歌创作中的理性化倾向。复古，再一次试图还文学性给文学本身。我认为复古派的重要历史作用有二，一是还文学性给文学，追远古以创新，反对借“明道”把文学沦为时下政治的工具；二是在这个意义上开了明晚期“性灵派”的先河。而他们追远古的失败，也证明中国古典传统的稳定性与封闭性，以及革新的艰难。

廖可斌在《明代文学复古运动研究》一书中对复古派作了合乎史实的评价：

阳明心学与前七子的复古运动同兴于弘、正之际，他们都是当时思想文化领域解冻的产物，都具有摆脱束缚、弘扬主体精神的性质，所以两者曾“并行而不悖”。但是，复古派的目标，是恢复个人与社会、情与理完美统一的古典审美理想，这样，他摆脱束缚、弘扬主体精神的程度就有较大的局限。阳明心学则大力倡导人的“良知”，即主体精神，他在追求主体精神的独立方面便先走了一步。<sup>①</sup>

王阳明的这先行一步，为明代晚期“性灵派”崛起作了思想上的准备。而李贽（1527—1602）在万历十八年出版的《焚书》则奠定了“性灵派”后人称之为浪漫主义文学思潮的基石。“性灵派”之一的“公安派”，高潮在万历二十六年至二十七年。代表人物是袁氏三兄弟。李贽晚年辞官入湖北麻城芝佛院落发出家。袁氏三兄弟自湖

<sup>①</sup> 廖可斌：《明代文学复古运动研究》，上海古籍出版社，1994年版。

北公安慕名来访,双方相见恨晚,三个月后方辞别而去。

文学语言的革新是袁宗道关注的问题。他对此作了专门系统的论述,代表作是《论文》上下篇。袁宏道致力的是个性化的文学。他的著名口号是“独抒性灵,不拘格套”(见《叙小修诗》<sup>①</sup>)。

“性灵”一词,用于文学批评,可上溯到南北朝时期。唐宋以后不再多见。明代中期以后,性灵二字才开始在文学批评中较多地出现<sup>②</sup>。

袁宏道的性灵说本质在真,旨在摆脱崇古贱今、道学理学之类的束缚。出自性灵者为真诗,直到七十年代末的中国诗坛,我们仍能听到回声。

万历三十八年至四十八年间,以钟惺(1574—1624)、谭元春(1586—1637)为代表的“竟陵派”兴起。谭元春提出,真文人必有自信与自悔,“独有所见”,“其才不难自变”,而不墨守故步。所持的性灵说,与公安派不同。前者内向,避世,是一种幽深孤峭的境界。后者开放,重情趣。钟、谭以“厚”为灵心的表现,重厚轻趣。但两者的性灵说,均重表达自我。

复古运动与“性灵派”,事实上是从不同的角度对“明道”传统的革命。复古派寄希望于远古圣人,中国传统的封闭性没有让复古派的革命成功。“性灵派”倡导“独抒性灵”,强调独立的主体精神与文学自身的本性,中国传统的稳定性也使他们成为短暂的声音。而竟陵派最后则与体现自己文学主张的文学选本《诗归》一起复归于古人。

公安和竟陵学派代表了中国文学的次流,但在三百年后,周作人把这两个流派看作是中国文学革命的先驱。中国“新文化运动”关于传统的论争,复古与求新的冲突,新文学时期“为人生而艺术”与“为艺术而艺术”的论争,之后现实主义独霸文坛数十年中由“朦

① 叶庆丙、邵红编《中国文学批评资料汇编(明代)》,成文出版社,台北,1979年版。

② 参见王运熙、顾易生主编《中国文学批评通史》,明代卷,上海古籍出版社,1996年版。

胧诗”引起的论争,乃至当今关于现代主义与后现代主义的论争,我们都可以从遥远的明代文坛论争中找到脉络。

中国纯文学的开端,可以上溯到齐梁时代钟嵘的《诗品》。诗学因此脱离经学,带有纯文学性质的思辨。至宋代严羽的《沧浪诗话》,再凸现诗的美的本质,其建立的纯诗体系与以教化功能为诗的传统诗论相对。其对盛唐的眷顾,又是为明代复古运动提供了理论基础。

中国现当代文学史上的纯文学观念的发展,我认为经历四个阶段。

第一阶段是提出“纯文学”这三个字,时间约在本世纪初的“小说界革命”(1902)前后。

第二阶段,是二十至三十年代,新文学革命时期。

第三阶段,1979年的朦胧诗派,同时期有高行健的《现代小说技巧初探》一书问世及1986年的兰州诗歌讨论会。

第四阶段,主要是九十年代在海外的一些作家的思考:即“冷”的文学。

### 第一阶段:清末民初

十九世纪末二十世纪初,大量欧洲文学小说译本在中国问世。批评家、译者、读者各有所好,因而产生“纯文学的小说”与“杂文学的小说”的分类<sup>①</sup>。

当时的“纯文学的小说”定义似乎是:

专以表现著者之美的意象为宗旨,为美的制作物,而除此之外,别无目的者。<sup>②</sup>

“杂文学的小说”定义是:

①② 成之:《小说丛话》,《中华小说界》,第一年3—8期,1914年。见陈平原《二十世纪小说史》,北京大学出版社,1997年版。

或欲借此牖启人之道德，或欲借此输入智识，除美的方面外，又有特殊之目的者。<sup>①</sup>

根据这样的定义，“纯文学的小说”应该指传统上所称的“闲书”，而“杂文学的小说”指国外传来的政治、科学及侦探小说，即通俗小说。比较奇怪的是，当时的新小说派希望通过国外通俗小说译本来提高杂文学小说的地位，把小说往雅文学上抬。“杂”与“雅”相联，“纯”与“闲”相系。

中国译者对这种可以有特殊目的的小说寄予厚望。1896至1916年的外国文学译本中，侦探小说占很大比例。据统计，在1100部清末小说中，侦探小说及具侦探小说要素的作品译本占三分之一左右。<sup>②</sup>

当时的新小说家们不知是无暇还是出于误解，将“雅”与外来的“新”等同。他们希望借助国外小说，完成中国小说由“闲俗”向“雅杂”的过度，即让小说走出边缘地位，像诗歌那样行使教诲功能，用梁启超的话说，有“改良群治”的功能。

当时的新小说家肯定：“有新小说就有新世界。”<sup>③</sup>

梁启超的“小说界革命”的目的也在于此。戊戌变法失败，梁启超流亡日本，对日本的政治小说进行认真研究，极为赞赏日本政治小说的社会功能，“以裨官之体，写爱国之思”<sup>④</sup>，认为可以引作中国小说的范本。对此，他有着中国知识分子的那种自信：

今日欲改良群治，必自小说界革命开始；欲新民，必自新小说始。<sup>⑤</sup>

① 成之：《小说丛话》，《中华小说界》，第一年3—8期，1914年。见陈平原《二十世纪小说史》，北京大学出版社，1997年版。

② 陈平原《二十世纪小说史》，北京大学出版社1997年版。

③ 《新世界小说社报》发刊辞，1906年，第一期。

④ 陈平原《二十世纪小说史》，北京大学出版社1997年版。

⑤ 梁启超《论小说与群治之关系》，载《新小说》，1902年第一期。

此后四年，纯文学之声起。当王国维评断“三国演义无纯文学资格”（《文学小言》），纯文学三个字事实上已经与时尚小说观对立。他在《论哲学家与美学家的天职》中提出：

美术之无独立之价值也久矣。此无怪历代诗人，多托于忠君爱国劝善惩恶之意，以自解免，而纯粹美术上之著述，往往受世之迫害而无人之为之昭雪也。此亦我国哲学美术不发达之一原因也。<sup>①</sup>

人生是文学的厚积，但不是文学的目的。王在1906年发表的《屈子文学之精神》中说：“诗歌者，描写人生者也。此定义未免太狭。”王国维首次<sup>②</sup>引进席勒的“游戏说”：

文学者，游戏的事业也。……故民族文化之发达，非达一定之程度，则不能有文学，而个人之汲汲于争存者，决无文学家之资格也。（《文学小言》）

王国维重视纯文学的独立价值。这种反功利的文学观，出现在晚清，它前对两千多年的明道传统，后对中国文学革命，有着足以发人深省的革命性。这是对传统中国批评中性灵说及境界论与外来影响的综合。而他的纯艺术观念并不排除人生：

美术之价值，对现在之世界人生而起者，非有绝对的价值也。其材料取诸人生，其理想亦视人生之缺陷逼仄，而趋于反对之方面。如此之美术，维于此之世界，如此之人生中，始有价值尔。<sup>③</sup>

① 载《教育世界》，1905年，第九十九期。

② 参见周锡山《王国维美学思想研究》，中国社会科学出版社，1992年版。

③ 《王国维文学美学论著集》，北岳文艺出版社。

这种在后来的文学革命者那里被认作不能兼容的正动与反动,在王国维那里却是鱼和熊掌兼而有之。而面对已经热闹了一百年的这个世纪,今天革命者是否已经拥有他的见识与胸怀?

在现当代的中国文学批评史上,王国维是惟一个集纯艺术与艺术人生观于一体的批评家。之后,纯艺术与艺术人生分成两种时而并存时而完全对立的倾向。

他也是引用西方理论(康德、叔本华)来批评中国固有文学的第一人。<sup>①</sup>在他之前,还有一人,即《文心雕龙》作者刘勰。刘勰在中国文学史上的空前绝后,其中一个原因,是他潜心佛典,“在立论的方式上,曾经自中国旧有的传统以外接受了一份外来之影响”<sup>②</sup>。王国维也有着一份外来的影响。叔本华使王国维确信美超然于利害之外,康德使他“从‘优美’与‘壮美’两种状态看到文学的超越”。

与王国维同一观点的还有周树人,周作人兄弟,周氏兄弟都是留日青年。尽管他们也同意文学可以改良人生,但改良人生不是文学的目的:

由纯文学上言之,则以一切美术之本质,皆在使观听之人,为之兴感怡悦。文章为美术之一,质当亦然,与个人暨邦国之存,无所系属。<sup>③</sup>

勿执著社会,是艺术之境萧然独立。<sup>④</sup>

艺术有独立性,不应该过分追求直接的社会功用,这一观点在当时并非主流,影响很小。但他们的思想却与后来的五四文学直接接轨,后为创造社作家继承,发扬为“为艺术而艺术”。

“纯文学”并非外来物,但它在中国现当代文学史上掀起的几

次波浪,几乎都同经历过留学或留居海外的文人及作家有关。国外的经历究竟在他们的纯文学思想上起何种程度的作用,值得研究。

## 第二阶段:新文学与现代文学时期(1917—1949): “纯文学”流派的产生

这一时期,主流与次流的接触主要集中在翻译与创作目的的讨论上。

关于翻译目的的争论。这始于1922年7月《小说月报》登载读者万良浚的来信。此信建议翻译《浮士德》、《神曲》、《哈姆雷特》等“产生较早,而有永久之价值”的著作。同期登载茅盾的回信。茅盾认为:

翻译《浮士德》等书,在我看来,不是现在切要的事;因为个人研究固能惟真理是求,而介绍给群众,则应审度事势,分个缓急。

视群众是译者的主事对象,文学的社会功能凸现。之后约六十年间,这始终是翻译的主导。肩负这样的社会职责,文学,无论译者还是作者,都只能是准点叫的公鸡。早叫便是噪音。

与社会功能论相左的观点以郭沫若等为代表。郭沫若在同年7月27日《时事新报》副刊《学灯》上发表《论文学的研究与介绍》一文,回答茅盾的观点。他认为文学研究是研究者个人的自由。文学翻译,译者起关键作用。译者既对文学作品有选择的权力,又对读者有指导而非服从的作用:

这种翻译作品,无论在什么时代都是切要的,无论对于何项读者都是经济的,为什么说道别人要翻译神曲、哈姆雷特、浮士德等书,便能预断其不经济,不切要,并且会盲了目的呢?

① 参见叶嘉莹《王国维及其文学批评》,广东人民出版社,1982年版。

② 同上,第135页。

③ 令飞(鲁迅)《摩罗诗力说》,《河南》第2号,1908年。

④ 启明《小说与社会》,《绍兴县教育会月刊》,5号,1914年。

1922年8月,茅盾在《文学旬刊》第45期发表《介绍外国文学作品的目的》一文,文章副标题为“兼答郭沫若君”。茅盾在肯定译者的主观动机外,强调客观的需要:

我们翻译一件作品除主观强烈爱好心之外,是否有个“适合一般人需要”,“足救时弊”等等观念做动机?

茅盾认为翻译有改造社会的任务:

我觉得翻译家果深恶自身所居的社会腐败,人心的死寂,而想借外国作品来抗议,来刺激将死的人心,也是极应该也有益的事。

这是反抗社会,反抗现实传统的革命。与明代复古运动不同的是前者借外国文学作品,后者走本国古人之道。

林语堂、徐志摩与鲁迅在翻译文学的方向上也有争论。林语堂在《今文八弊》中批评只重视现实需要的翻译倾向:

其在文学,今日介绍波兰诗人,明日介绍捷克文豪,而对于已经闻名之英、美、德文人,反厌之为陈腐,不欲深察。

徐志摩对“救时弊”的使命持批评态度,称以此为文学目的之人为有着一面可怕的大鼓的“救世军”,而徐志摩爱的是真正的音乐,鼓噪声之外的美。<sup>①</sup>

鲁迅著文反驳,认为世界文学史是文学的历史,不是以枪炮强权为准度的,波兰捷克虽然没有加入八国联军,但文学却在。批驳带有明显的爱国主义心情。

翻译要尊重文学本身的价值,翻译应适合民众需要,“足救时

弊”,这代表两种文学观。

关于文学创作目的的争论。新文学运动革命的对象是一切旧的文学,旧的传统。值得注意的是同为文学革命者,从一开始已经显示出不同道的倾向。革命的对象是一致的,但革命的目的与道路却不同。

新文学革命的作家队伍几乎很快就分成两派:为人生派与为艺术派。前者最初以俞平伯、田汉为代表,后得到茅盾以及文学研究会作家群的发扬。后者以成仿吾、郭沫若为代表。

主人生的俞平伯把主义提得很高:

我们必定要求精神和形式两方面的革新。主义是诗的精神,艺术是诗的形式。新诗的艺术果然很重要,但艺术离开了主义,就是空虚的,装饰的。供人开心不耐人寻味使人猛省的。中国古诗大都是纯艺术的作品,新诗的大革命,就在含有浓厚人生的色彩上面。<sup>①</sup>

中国古诗被归类为纯艺术,没有主义,也就没有精神。纯艺术在这里是被否定的。

田汉提出诗人的平民化,认为“不赞成讴歌这种神圣劳动的诗人,可不算真正的诗人!”<sup>②</sup>

诗人平民化自田汉提出后,在以后的几十年间是一直受到鼓励的倾向。诗人的惟一道路是走出个人,走出象牙塔,融入群体,成为劳动者。人民的诗人这一要求从这里开始。

田汉的这一观点可以看作是中国文学史上几次诗歌民歌化倾向的继续。不同的是诗人第一次从观者被要求变成劳动者。

茅盾更明确地致力于以改造社会的新文学。用它唤醒当时的中国人。而一种空洞的、远离人生真实的文学是死的文学。真正的、

<sup>①</sup> 俞平伯,《社会上对于新诗的各种心理观》,载《中国现代诗论》上编,杨匡汉,刘福春编,花城出版社,1985年。

<sup>②</sup> 田汉,《诗人与劳动问题》,《少年中国》1卷8期。

<sup>①</sup> 徐志摩《死尸》序,《语丝》第三期,1924年12月1日。

现代的文学毫无疑问必须与真实人生相连,以改造人生为目的。<sup>①</sup>

周作人认为诗本身即作用,即目的。郭沫若更直接:“艺术的本身是无所谓目的的。”<sup>②</sup>成仿吾完全赞同郭沫若的观点,认为应该除去一切功利动机,以便寻求绝对的美与完善,而美和完善才是作家毕生努力的目的。<sup>③</sup>主艺术派与主人生派的分歧,不在于表现什么,而在文学的社会功能,即文学的目的上。

主人生的观点,在对旧文学进行革命的同时,事实上继续了中国传统文学的明道主潮。新文学作家对传统的承继就在于此。

为艺术而艺术事实上是中国文学史上“性灵”派的继续与发展。它的革命性是双重的:对旧文学进行革命,对传统的明道文学观与新文学的社会功能论持异议。

郭沫若,成仿吾很快放弃纯艺术观点,将文学的社会功能作为创作的前提。这种转变的标志是1926年郭沫若在《创造月刊》第三期发表的《革命与文学》,《洪水》第十六期发表的《一个文学家的意识》,成仿吾在《创造月刊》第四期发表的《革命文学与它的永久性》。此时,为人生与为艺术两派一致对准旧文学,但在文学观上则继续明道传统。在这个意义上,中国新文学主潮对于传统是演进、继承而非革命。

排除文学的社会功利性,追求纯美的艺术倾向,在象征派那里得到继承。成仿吾在1926年以前提出的“纯诗”主张,穆木天,王独清提得更坚决,而且付诸创作。穆木天要求“纯粹的诗歌”,“纯粹的诗的灵感”。<sup>④</sup>穆木天的纯诗观受法国文学批评家布雷蒙(Henri Brémond)1926年发表的《纯诗》一书的启发。王独清强调诗人的孤独与不合群。其榜样是法国诗人波德莱尔:

波德莱尔底精神,我以为便是真正诗人的精神。不但诗最

① 参见《中国新文学大系》,第2卷。

② 《文学之社会的使命》,《沫若文集》第10卷。

③ 参见《中国新文学大系》,第2卷。

④ 参见《中国现代诗论》上编,杨匡汉,刘福春编,广州花城出版社,1985年。

忌说明,诗人也最忌求人了解!求人了解的诗人;只是一种迎合妇孺的卖唱者,不能算是纯粹的诗人!<sup>①</sup>

纯诗与孤独,让人想到曾经影响穆木天的法国批评家法伊(Bernad Fay)的一段话:

一种欲升华至上的诗歌是无法与众多的民众对话的。<sup>②</sup>

因为,它是一种对内在世界——最自由最纯粹的世界的精神狩猎,它要求诗人的孤独、寂然、个人的心态。<sup>③</sup>

如此明确地否定诗人迎合读者,强调作家的主体,在中国现当代,只有那个年代有过。纯诗的提出,无论对于传统的明道文学观还是“为人生”文学都是一种反动。李金发认为,艺术是不顾道德的,与社会不是一个世界。艺术惟一的目的就是创造美:

艺术家惟一的工作,就是忠实表现自己的世界。所以他的美的世界,是创造在艺术上,不是建设在社会上。<sup>④</sup>

为此,他创办了《美育杂志》。李金发的纯艺术观与创造社初期“为艺术而艺术”的倾向一致。然而,纯艺术能解决处于贫困,战争和主义纷杂的国度里的问题么?

象征派诗人使新诗在诗体语言革命之后,进入诗歌观念的革命。对传统的革命转向对诗人本身的革命。这一革命,在新诗内部引起骚乱和分歧。分歧与争论一直延续至今。

① 参见《中国现代诗论》上编,杨匡汉,刘福春编,广州花城出版社,1985年。

② Bernard Fay,《Panorama de la Littérature Contemporaine》, Paris, Sigittaire Simon Kra, 1925, P. 202.

③ Bernard Fay,《Panorama de la Littérature Contemporaine》, Paris, Sigittaire Simon Kra, 1925, P. 201.

④ 参见孙玉石《中国初期象征派研究》,北京大学出版社,1987年。

### 第三阶段：1978—1988

此阶段的中国当代文学的纯文学倾向走过五步，这是一次五重革命。

第一步：突破政治框架进入人学，是一次革命。文学从政治角色向文学本体回归。

第二步：由群体文学进入主体文学，主体精神的确立，是文学走向文学的重要一步。“现代主义与现实主义冲突的第一个回合。”<sup>①</sup>

第三步：各种风格表现主体感知，不再满足客观描绘。写什么变成怎么写的尝试。

第四步：多流派共存。寻求文学的新质。

第五步：对文学的语言进行审视，质疑。这一步相当艰难，北岛，杨炼，高行健，马原等作家都在尝试。

这一阶段主体文学的实验，最早是“朦胧诗”。

1979年《诗刊》第三期发表北岛的《回答》，1980年10月《诗刊》“青春诗会”栏目发表北岛、顾城、舒婷等19位年轻诗人的近50首诗歌。这些作品与几十年来文坛单一的革命现实主义相异。一问世，立即引起文坛关于“朦胧诗”的论战，论战历经数年。

反对者认为这些诗“古怪”，“朦胧”，是二三十年代的沉渣泛起。是从西方诗歌中拾来的破烂货。“朦胧诗”由此得名。

赞同者认为朦胧诗摒弃空洞、虚假的调头，厌恶承袭，探索新的题材，新的表现方法，“恢复了纯诗的地位”<sup>②</sup>。

其所谓“纯”，在于反作家的群体化，“试图以一种个性的语言描写一点个人的感受”，<sup>③</sup>说作家想说的话。“我”多少年来第一次

回到主语的位置，他与世界的服务关系，与世界的温和也第一次变成紧张。“我”与“自己”，更是陌生人的相逢（北岛的《无题》），中国当代新诗不曾有过自我的如此分裂。

该阶段关于“纯文学”的论争，集中在“形式与内容”的争论上。形式主义曾被认作是西方颓废的观念，论战以谢冕，孙绍振与徐敬亚的三“崛起”<sup>④</sup>达到高潮。

此后，纯文学的论争时隐时现，始终未断。

1981年9月，花城出版社出版了高行健的论著《现代小说技巧初探》，由于谈论文学形式，引起争论。这在当时具有争取作家创作自由的意义。正统的批评家认为这是对现实主义的严重挑战。这只“漂亮的风筝”以及冯骥才、李陀、刘心武关于中国是否需要现代派的讨论，引发一场“中国要不要现代主义”的论争。“四只风筝”的争论，事实上是纯文学倾向迈出的第三步。当怎么写涉及的不再是纯技术问题，“文学才发生了一个真正的、自觉的、清醒的飞跃。”<sup>②</sup>

高行健于1987年在《迟到的现代主义与当今中国文学》一文中，对这次论争作了回顾：

（这）是四九年以来中国当代文学中难得的就文学自身的问题的一场大争论。这也正是这场讨论的意义所在。中国文学从政治、思想、社会、伦理的是非论争终于走到讨论起文学的自身方法与技巧，不能不说是一大进步。<sup>③</sup>

1986年《诗刊》发表金丝燕《诗的禁欲与奴性的放荡》一文。文

① 朱寿桐《中国现代主义文学史》，江苏教育出版社，1998年版。

② 高行健《没有主义》，香港天地图书公司，1996年版。

③ 杨炼与高行健谈话录（1993年9月18日），载高行健《没有主义》，香港天地图书公司，1996年版。

① 谢冕《在新的崛起面前》，见《光明日报》1980年5月7日；孙绍振《新的美学原则在崛起》，见《诗刊》1981年三月号；徐敬亚《崛起的诗群》，见《当代文艺思潮》1983年第1期。

② 冯骥才《小说观念要变》，《光明日报》1985年4月11日。

③ 高行健《现代小说技巧初探》，载高行健，《没有主义》，香港天地图书公司，1996年版。

④ 金丝燕《诗的禁欲与奴性的放荡》，《诗刊》，1986年12月。

章认为“象牙塔在中国的诗坛已久无踪影了”。<sup>④</sup>

中国当代诗人过于注重体验生活,表现生活,他们因此长久地被置入生存,受制于生存。他们成为被创造者,感受的追逐者。然而,感受是否是诗歌创作惟一的源泉?体现生活感受是否是诗歌的使命?

生存,是一个无所不在,欲把一切置于规范之下的蜘蛛网,在那里,只有死亡与偶然同在。诗的使命是要尝试摆脱生存的左右,尽可能烧掉约定俗成的线条。它要让自己的节奏融入世界的呼吸,让生活感受诗,而非让诗从属生活。

写作的过程高于一切。文学的境界不需要实在、确切、一丝不苟的意义规范:

诗不再把人以往已经完成或正在完成的体验作为自己的源泉,它不再愿意被“体验”创造,被读者创造了,它满怀希冀地要创造读者,创造那些不再把读懂与否作为阅读目的和评价标准的读者,创造那些具有相当智性力量与苦行意识的人作为自己的艺术合作者与对话人。<sup>①</sup>

这是继二三十年代“为艺术而艺术”的论争后,当代中国文学史上的又一次纯文学观念的抬头。而这一次的纯文学觉醒包括:摆脱曾被视为上帝的生活;“创造读者”;“智行两分,淡化外界”;“回到语言空间”,以及自觉“苦行”的意识。

其中提出了“回到语言空间的问题”:

诗之所以成为一种艺术,原因不在于它为人们表现了现实中的某个空间,而在于它本身就是一种特有的空间,它就在它自己的空间诞生。这一特性使诗天然地与语言的空间性发生关系,天然地把语言作为构造诗歌世界的最基本、最活跃也

最具有生成或摧毁性的因子。<sup>②</sup>

在很长时期内,人们忽视了文学与语言之间的关系,把文字视为记录话语的工具。而作家则自信地把自己视作语言的主宰:“凡想清楚的都能表达清楚”(Ce qui se conçoit bien s' énonce clairement.) (布瓦洛语),所以表述之词也源源而来。可是文字是否有支配作家的可能呢?中国的一些当代作家开始怀疑自己对语言的主宰地位了。如何使这个充满广告、统计和规范的生存世界感受到一点诗的活力?作家们不得不回到语言的空间。

文学是一种对语言的特殊审视,是从各方面拨弄语言,是语言的一种翻滚:

语言的翻滚使诗的表现力在诗特有的空间形成,这种诗的表现力就是新的审美方式与精神的感染力,它们能够渐渐导致一种新的理解世界的方式,新的生存方式。如果诗负有社会责任与功能的话,这不是最好的功能?这不是最重要的责任?<sup>③</sup>

要达到纯文学境界,必须经过两个阶段:孤独与制约。

孤独,把作家从纷杂的生活中解脱出来,给他的身心造就一种特殊的状态以倾听未知颤动的声音。这声音,在疲于奔命中是听不到的。只有智性能够听到。用古人的话说,就是“无听之以耳而听之以心,无听之以心而听之以气”(庄子语)。

制约,就是智性通过语言给予作家舒心的折磨,这是一种内在修炼。没有制约的自由,仅放荡而已。作家之所以成为作家,不是由于他敢干别人很想干而不敢干的事,不是七情六欲的完整实现,而是他所致力境界,这是未经修炼的生灵无法达到的:

<sup>①②</sup> 金丝燕《诗的禁欲与奴性的放荡》,《诗刊》,1986年12月。

<sup>③</sup> 金丝燕《诗的禁欲与奴性的放荡》,《诗刊》,1986年12月。

这是真正意义上的苦行，艺术世界里纯粹的冒险。此时此刻，人们还会坚持他们的偏见吗？人们还会拒绝诗人为纯艺术献身吗？

艺术的象牙塔充满着舒心的痛苦与炸药。<sup>①</sup>

《诗的禁欲与奴性的放荡》发表后，引起反弹。《诗刊》又出一期，刊登反对意见。时值八六年底，无论文学内部还是外部，“纯文学”这一潮流都没有光大的土壤，论争以一方沉默结束。

#### 第四阶段：九十年代“冷”的文学

第四阶段的纯文学现象仅据现在看到的资料，主要出现在留居海外的一些作家的创作上。当作家可以说他想说的话时，“形式与内容”的论争便失去意义。纯文学的思辨在如何突破语言的牢笼与自我的牢笼这一更深层面展开。

这些留居海外的作家一般面临四种困境。

困境之一，作家离开故土，除了语言外，原有的牵制似乎不复存在，旧限制的消失，是否即是自由呢？远离产生这些争论与命题的环境，作家原有的创作对立面的消失，反使作家面临未曾有过的困境。对于原有的社会，他们作为批判者角色的作用消失了。二三十年代以创造社与象征派为代表的“为艺术而艺术”，七十年代末朦胧诗重新挑起的纯诗论战，是作家试图以此保持作家与创作的独立的一种方式。而今远离故土，远离氛围，论争的对象似乎也摸不着了，诗人杨炼充分意识到这样的困境：

当一个作家出于某种外部的自由时，他就会发现，其实所有的问题，从来都在自己的内部。归纳起来，自己内部诸多层

次的问题，集中到一个问题，就是表现的愿望与表现的限制的矛盾。这就是语言从古到今与作家的对峙。<sup>①</sup>

困境之二是语言的困境。杨炼认为，海外的环境使人与语言的冲突大大凸现了出来：

人们在形式翻新的背后，存在一个焦虑：对语言的焦虑，对语言的异己作用的焦虑。可一旦这个问题被自觉提出，又使过去种种“新”形式的大厦从基础上发生了动摇。<sup>②</sup>

高行健认为：

语言问题有一个陷阱，在传统文学观念中，语言是一种工具和手段。现在突然变成了文学的目的，甚至文学的主要对象，那么是不是语言本身就有趣味？还是意味是来自语言背后，仍有待于语言所表达的？这个陷阱就在于人们把“玩语言”变成了根本。<sup>③</sup>

中国当今的海外作家群似乎不太情愿完全进入这种游戏。他们在不得不对语言进行质疑的同时，时时警醒自己，话语背后还有东西：

当“玩语言”丧失了任何意义，纯粹变成了一种游戏，人们忘却了语言作为一种意识，它要表述一点什么东西。今天我们回过头来要思考的，就是“玩语言”背后，要表述的究竟是什么？怎样去表述？<sup>④</sup>

杨炼的看法更进一步：“现在，问题的提出与提出的方式先天和为一体，探索语言表述与探索被语言表述之物同时进行。这本身应当

<sup>①</sup> 金丝燕《诗的禁欲与奴性的放荡》，《诗刊》，1986年12月。

<sup>①②③④⑤</sup> 杨炼与高行健谈话录（1993年9月18日），载高行健《没有主义》香港天地图书公司，1996年版。

成为同一个问题。”<sup>⑤</sup>

困境之三是进入了西方作家的困境：在商品化社会中，是被读者创造，还是创造读者？

困境之四是：现代性与自我问题。何为现代性？现代性是否等于新形式？它与现代主义的关系？“自我”到底是什么？语言是否真能表述自我的意识？作家们开始进入对人，并继续对语言的质疑。

因此纯文学，尽管各时代及各人的定义不同，但面临的问题是多重。它不仅仅是形式问题。作家们希望找到用自己独特语言对人的生存状况、感受、感知去作独特的表述。这独特，相对于约定俗成，则是“变”。如浪漫主义对于古典主义，超现实主义对于自然主义，自我的分裂对于成为上帝的自我，创造性语言对于工具语言，纯文学对于载道文学。现代主义相对于对人，对语言的质疑，也就是对质疑的质疑。

当文学（包括语言与写作者）仅仅被作为表述的工具时，纯文学的提出，意义在还文学给文学本身。离开文学，无法体现人对生存的独特感知。可是，当文学被作为纯粹的关注对象的时候，人们才发现它是一个陷阱。它是否是目的本身？还创造性给词语本身，却很可能使写作者成为词语的工具。杨炼很清楚写作者的这种处境：

我们总想找寻一种新的语言，那本身不是目的，目的是企图逃出语言的牢笼，或至少更充分表述这种囚禁。那么当代作家的现代性，在语言上表现为两方面：限制的困境与原有语言的领域加以扩大。他只能在这个笼子里跳舞，但他还得跳。<sup>①</sup>

摆脱这四个困境，亦或作抵抗或自卫，作家们是否只能走“纯

文学”的道路？“纯文学”在中国，是对明道文学的传统而言。“纯文学”在当今西方，是对抗文学商品化，对约定俗成的语言的质疑。质疑始于法国诗人马拉美。当他把生成性语言与约定俗成的语言相对，提出把创造性还给词语本身时，诗人开始了对自己的革命。然而对语言的质疑，对于作家，是一个无底的陷阱。“纯文学”对语言的关注，使中国作家面临相当艰难的困境。如何能走出困境？光有勇气与执着是否就够了？这一意义上的“纯文学”，杨炼称之为“疏离的文学”，高行健则称之为“冷的文学”，它与“热”的载道文学，甚至抒情言志的文学都不同：“这种恢复了本性的文学，不妨可以称之为冷的文学，以区别于那种文以载道、抨击时政、干预社会乃至抒怀言志的文学。”<sup>①</sup>如何“冷”？高行健认为是置身社会边缘，沉潜，或者说精神逃亡：“冷的文学是一种逃亡文学，是一种不被社会扼杀而求得精神上自救的文学。”<sup>②</sup>文学可以是一种没有观众的对话，它有无读者并不重要，它存在的理由，在它自身。用高行健的话说，“所谓写作无非个人向他生存的世界作出一个小小的挑战的姿态”，“写作，就是为了自我完成”。<sup>③</sup>早在1986年，杨炼已经在他的《诗的自觉》中，把这种有意识的精神远离称为“自觉寻求困境”。

中国当代作家及海外华文作家群中，有一部分人正自觉尝试从群体结构的轮回中突围，探索文学形式、语言，探索生存中的人类。文学不是要改变什么，它就是质疑本身。

新文学运动已经有八十多年，其思想已经变成我们文化传统的一部分。“传统”是否始终像其在这近一百年的革命传统中那样，完全变成被打倒的“他者”？我们是否需要创造传统？我们如何创造传统？传统需要我们创造吗？一旦传统被创造，它的危险是什么？当代文学中国对自己的传统究竟是革命，是演进，还是历史的重复？其主流与次流是否依然如文学史的模式？已经走过的历史可以是我们的参照。

<sup>①</sup> 杨炼与高行健谈话录（1993年9月18日），载高行健《没有主义》香港天地图书公司，1996年版。

<sup>①②③</sup> 高行健《我主张一种冷的文学》，载《没有主义》，香港天地图书公司，1996年版。