



收藏文章



阅读量[678]



“二十世纪中国文学”概念性质与意义的质疑

谭桂林

内容提要 本文主要的论点是: 1. “二十世纪中国文学”概念的思考与成型是在1985年, 二十世纪尚有十五年的文学现象没有被这一概念所涵括, 更何这十五年中的沧桑巨变; 2. “二十世纪中国文学”概念的论证过程存在一个盲区: 对百年文学发展的各种力量的横向关联注意不够, 非主流文学现象的论述空缺被虚假叙事敷衍; 3. “二十世纪中国文学”理论体系在理论观念上是保守的, 这种曾经成为时尚的话语逐渐向着保守方向蜕变, 已经对学界发生深远影响。

关键词 二十世纪中国文学 百年情结 主流意识形态 自由主义 人性 五四运动

1985年第5期的《文学评论》刊发了黄子平、陈平原、钱理群联袂推出的长论文《论“二十世纪中国文学”》，稍后，三位作者又在《读书》杂志连载关于此论题的对话，非常明确地提出了一个新的文学史概念：“二十世纪中国文学”。这一概念的提出，在当时的学术界不啻是一次革命性的行动。在此之前，关于近百年的中国文学的研究一直是套用中国现代革命史的原则划分为近代、现代与当代三个阶段，在思想解放与观念更新的时代潮流中，人们已经隐约意识到了用革命史的历史观点与话语模式来研究百年中国文学，总不免牵强附会、隔靴搔痒之感。所以，“二十世纪中国文学”观念打通所谓近代、现代与当代的界限，为近百年中国文学的研究提供了一种新的眼光、新的原则、新的格局与新的观念，不仅当时就在学界引起强烈的回应，至今其影响仍十分广泛深远，并且成为现代文学研究中的一个时尚话语，这从近年来学界的“百年情结”与二十世纪中国文学史的纷纷出版就可见一斑。时光匆匆，逝水如斯，二十世纪如今只剩下最后的一年，二十世纪即将由一个动态的、发展的概念定格为一个静态的、凝止的历史概念。毫无疑问，当二十世纪作为一个历史概念被定格之后，“二十世纪中国文学”的概念将会更加经常地为人们所使用。但正因此，一个问题也就应时而生。这个概念的提出者曾经明确的表示，概念的提出“并不单是为了把目前存在着的近代文学、现代文学和当代文学这样的研究格局加以打通，也不只是研究领域的扩大，而是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。”这就是说，论者提出这一概念有自己的历史依据，对这一概念的内涵与外延有自己的界定，对这一概念的文学史用途有自己的基本构想。所以，如果仅仅从一种纯粹的时间意义上来使用二十世纪中国文学这一概念，那是不会出现什么异议的。但是，如果将“二十世纪中国文学”当作一个具有特定意义的文学史概念来使用，或者说将二十世纪中国文学当作一个不可分割的有机整体来把握，那么，在二十世纪即将成为完全凝止的历史的今天，我们就有必要对这个十几年前提出、至今仍然影响巨大的文学史概念进行一番检讨，质疑。至少有三种理由促使我们进行这项艰难的思考。第一，“二十世纪中国文学”概念的思考与成型是在1985年，从纯粹时间的角度看，二十世纪还有十五年的文学现象没有被这一概念所涵括，而这十五年恰恰是本世纪中国文学变化最为巨大与深刻的一段时期，忽略它就不可能对二十世纪中国文学有一整体的了解；第二，1985年以后的十余年间，不仅中国文学，而且中国的学术观念与理论思维都在发生着重要的变化，这一变化的趋势与成果并没有充分体现在“二十世纪中国文学”这一概念的思考与构型中，也就是说，这一概念构成的理论资源主要是八十年代初期中国学术界拨乱反正、思想解放初期阶段的成果；第三，在学术史上，一种富有新

周访问排行 月访问排行 总访问排行

- 鲁迅和许广平犯有“通奸”罪吗？
- 现实主义还是色情主义？
- “一切好诗到唐已被做完”了吗？
- 不要把张爱玲和胡兰成混为一谈
- 论中西文人女性人体描写的审美特征…
- 文学如何向现实“说话”
- 新诗创世何劳胡适尝试
- 当代文学的若干问号
- 期待新的中国文学批评史
- 暧昧的“民间”：“断裂问卷”与90…

网友评论

[更多评论](#)

如果您已经注册并经审核成为“中国文学网”会员，请 [登录](#) 后发表评论；或者您现在 [注册](#) 成为新会员？

诸位网友，敬请谨慎网上言行，切莫对他人造成伤害。

验证码:

创意的概念提出之后，要么被传统势力所封杀，要么则脱颖而出成为新的时尚话语，而在成为时尚话语被人广为传布之后，这种创新概念本身又开始向着保守的方向蜕变，或者说这个创新概念本身所隐藏的保守性开始逐渐显露出来。“二十世纪中国文学”概念似乎也没有摆脱这种历史的规律，或许，当九十年代中国学术界“新保守主义”成为一种时髦倾向之后，深入检讨“二十世纪中国文学”这一概念显露的保守性质，已经成为世纪末不可回避的学术问题。

—

一个文学史概念的提出必须要以一定的文学史现象为基础，这是毋庸置疑的。对一个文学史概念的正确与否的最公允也是最基本的评判方式，就是检查它究竟有多大的包容性，能够涵盖多少文学史的事实。笔者对于“二十世纪中国文学”这一概念的质疑，首先就是从这个基本原则开始的。我认为，“二十世纪中国文学”作为一个具有理论系统性的概念，它的论证过程存在着一个巨大的盲区。论者特别突出了从“断裂”中发掘“联系”的思维方式，对百年文学历史的纵向发展作了详尽的论述，但对百年文学发展的各种力量的横向关联却注意得很不够，或者说被论者概括进来的文学现象显得单一与狭窄。其表现就在论者论列的对象主要集中在二十世纪的民主派作家与左翼作家，而二十世纪大量的自由主义文人、大众文学、文化保守主义者的文学等等却没有被论者纳入研究的视野，从而使“二十世纪中国文学”这一理论体系的可信性不免令人生疑。

从社会发展与文化变迁的历史来看，二十世纪中国文学大致处在三种文化思潮的影响与制约之下。一是鼓吹革命、倡言直线进化的文化激进主义，二是主张改良、倡言渐进的文化保守主义，三是介于激进与保守之间的自由主义文化思潮。自由主义者有时可能趋向激进，有时又可能变得保守，但总的说来他们能够保持一种独立自由的心态从事新文化的思考与建设。由于二十世纪中国的现代化转型是在激烈而严酷的政治斗争中艰难地向前迈进，社会各种政治势力都毫不隐晦地表明自己对文艺的意识形态要求，文学与政治的关系空前地密切。政治以文学为宣传的利器，而那些信奉革命的激进主义者们也往往借政治为扶梯来实现自己的文化理想。但是，政治从来就是只求事功，不问目的，那些欲借政治来推动自己文化理想实现的激进主义者们一旦进入政治的漩涡，往往身不由己地随波逐流，甚至有时不得不放弃自己的文化理想。所以，在二十世纪中国的激进主义者中，除了鲁迅、巴金、艾青、路翎等个性意识特别强烈而坚固的作家，能够以其博大的胸怀与坚强的人格力量突破政治漩涡的席卷而卓有成就，为二十世纪中国文学留下一笔传世财富，其他许多文化激进主义者要么放弃了文学，要么将文学变成政治观念的图解，而他们在文学史上的声名只是以他们在政治上的成功与地位而得到不同层次的肯定。倒是介于激进与保守之间的一大批自由主义作家，由于他们能够超越于党派政治之外，用一种较为平和、宁静、冥想的心态与精神境界来思考中国现代文化的建设，以一种符合艺术规律的方式来从事文学创作。因而，在二十世纪自由主义作家群中，人们也许可以认为其中没有产生鲁迅那样卓立不群的伟大作家，但是，他们作出的集体成就，包括对人性理解的宽广与深刻，对社会实相表现的多样与丰富，对艺术形式与美之探索和实验的成绩与收获，至少是可以同激进主义作家们的成就比肩并立。

这可以从三个方面来说明。首先，“二十世纪中国文学”论者在给这一概念下定义的时候明确指出，“二十世纪中国文学”是“一个中国文学走向并汇入世界文学总体格局的进程”，我认为，推动这一进程贡献最大的无疑是那些自由主义作家们。从二十世纪上半叶的情形来看，我认为所谓世界文学的总体格局大致包括三种特征或者说趋势，一是人学观念上的现代主义，二是艺术形式上的实验主义，三是题材上的都会主义。由于二十世纪中国左翼作家“苏化”倾向越来越明显，而民主派作家则大都倾慕十九世纪具有近代意义的批判现实主义、自然主义与浪漫主义，因而真正能够体现出中国文学与世界文学的同步性，真正能够显示出中国文学与世界文学总体格局之联系的作品，大都出自自由主义作家之手。李金发、戴望舒等对象征主义的借鉴与移植，李健吾、萧乾等对意识流小说的模仿，冯至、钱钟书等作家的存在主义的生命沉思，施蛰存、徐圩等作家对人性与变态心理的精神分析，向培良、陈楚淮等对表现主义戏剧的爱好，新感觉派作家对都市题材的现代性的开拓等等，正是这些作品，将人学观念中的现代主义思考如孤独感、焦灼感、异化感以及技术时代中人的生命价值与意义的怀疑，同艺术形式上的自由实验结合起来，终于使中国现代文学具有了相当程度的先锋性，并且汇入到世界文学的总体格局中去。其次，二十世纪中国文学在其发展过程中，由于政治行为与文学行为的联系过于紧密，属于激进主义的左翼文学与民主派文学对推进社会的改革做出了巨大贡献，但它自身的发育却不免有所偏至，有所缺陷，譬如许多作品属于急

就章，艺术形式上比较粗糙，不少作家出于对群体原则的信奉而忽略了自身个体风格的建构，许多在当时影响巨大的作品在人性揭示的深度与广度方面明显没有做出或者不愿做出更大的努力，理论批评上的教条主义倾向也是一个一直没有得到很好解决的问题。就中国现代文学的总体格局来看，这些偏至与缺陷恰恰是由自由主义作家们予以匡正与补充的。且不说俞平伯、废名、许地山、李金发、徐志摩、戴望舒、冯至、沈从文、林语堂、萧乾、徐圩、无名氏、钱钟书等艺术个性特别突出的风格作家，为现代文学的园圃中增添了许多色彩瑰丽的花朵，使现代文学多了一些灵动飞扬的悟性，一些新鲜别致的情趣，一些冲淡平和的境界，即使如朱光潜、宗白华、李健吾、梁实秋、李长之等人的美学理论与文艺批评也是卓有贡献的，正是他们的个性化的理论追求与批评实践才使得二十世纪上半叶中国文学的理论批评不至于太过板滞与枯燥。再次，从二十世纪中国文学经典化的实际状况来看，有一种反比现象是值得人们深思的。这就是，在二十世纪末的最后十年里，当二十世纪中国文学作品即将步入经典化之进程，而时空距离的拉开又为经典化提供了必要的条件时，二十世纪以左翼作家与民主派为核心的激进主义作家们的作品(除少数出类拔萃者外)，正是日益退出读者市场，相反，自由主义作家们的作品却不断成为读者市场的热点，一些被尘封多年的作家作品一旦被人发掘立刻走俏的例子也不乏见。这种现象的出现当然有一些历史的因素在起作用，但是必须看到，当书业被真正推向市场之后，经典的命名就不再由受到主流意识形态控制的教科书来包办了，人们的审美要求参与进来成了经典命名最为重要的标准。因而，那些比较重视艺术形式的精致、优雅与创新，同时又对人生世事有着较为深刻微妙理解的自由主义作家们的作品，不断从冷宫中走出进入现代经典行列，而过去教科书上被奉为经典的不少作品退出了读者市场并最终沉积到历史的底层。这是一个正在进行之中，虽然无情但却不可逆转的文学事实。正是在这种经典转化的意义上，“二十世纪中国文学”理论以左翼作家、民主派作家为本，这本来是不错的，但论者对正在经典化的大量的自由主义作家的作品不加论述，这就使“二十世纪中国文学”的概念论证失去了一个重要的事实支柱，因而这个概念本身的“经典性”就是值得考究的了。

二

当然，在十年文化浩劫时期，几乎所有的民主派与自由主义作家都被打入冷宫，左翼文学也因宗派关系而备受摧残，最后只剩下一个被曲解的鲁迅独自走在“金光大道”上。“二十世纪中国文学”论者将民主派作家为二十世纪中国文学所做出的巨大贡献予以高度评价，对他们的思想成就与艺术探索作了精深的概括，这本身就是八十年代中国思想解放、拨乱反正的理论成果，论者敏锐地捕捉到的有关中国现代思想史与文化史上的一些问题，至今仍对现代的研究富有启示意义。但是，随着时间的推移，一个文学史的事实越来越清晰地显露在人们面前：二十世纪中国文学是一个多元并存的文学格局，且不说通俗文学、市民文学在广大读者群中颇有势力，仅从精英文化的角度来看，左翼、民主派、第三种人、自由主义者、保守主义者各擅胜场，各具风骚，各自从不同的角度与方向共同地推进与发展了中国文化包括文学的现代转型。无论忽略了哪一方面，或者轻视了哪一方面，对于百年文学史的描述就只能是一种虚假叙事，或者说是一种省略了事实的人造神话，这种文学史叙事的内部就会潜藏着无法克服的自我矛盾。“二十世纪中国文学”对自由主义等一向被主流意识形态所排斥的文学现象的论述空缺，也无可避免地面临着这种自我矛盾的困扰。

首先我们来分析“二十世纪中国文学”理论体系中的一个具体论断。“二十世纪中国文学”论者认为，除了个别优秀作品，从总体上来说，二十世纪中国文学对人性的挖掘显然缺乏哲学深度，陀思妥也夫斯基式的灵魂拷问是几乎没有的，深层意识的剖析远远未得到个性化的生动表现，大奸大恶总是被漫画化而流于表面，真诚的自我反省本来有希望达到某种深度，可惜也往往停留在政治、论理层次上的检视，所谓“普遍人性”的概念实际上从未被二十世纪的中国文学真正接受。对于这个论断式的描述我们只能部分地同意。因为二十世纪中国文学对人性的揭示发掘是否深刻是否到位，这是个见仁见智的认识问题，可以通过学术讨论来达成共识。但是“普遍人性”的概念是否被二十世纪中国文学真正接受，这是一个历史性问题，应该让事实本身来说明。我之所以不同意这种说法，其理由有两点。一是从此概念提出时已经涵盖的时段来看，早在五四文学革命时期，周作人已经提出“人的文学”口号，要求文学写出人的灵与肉的一致，这种灵肉一致的观念所探讨的就是普遍人性的概念。二十年代末期梁实秋同左翼文坛发生的那场关于文学是表现普遍人性还是表现阶级性的论战，在现代作家中影响深远。虽然左翼作家对梁实秋的人性论大加讨伐，但梁实秋一直坚持自己的主张，而且这种人性论文学主张在一班民主派作家那里也不乏赞同

者。理论是如此，创作更不例外，从边城走向都市的沈从文宣称要为人性筑一个希腊神庙来供奉，刘呐鸥、穆时英等着意要写出都市人的肉体的颤栗与沉醉，象征主义对人类孤独、焦虑的揭示，浪漫主义对爱情友谊的礼赞，蜗居都市的漂泊者们对乡土的依恋，许多作家无论左翼还是自由主义者都喜爱用艺术的眼光观照自我的童年等等，诸如此类都是现代作家对普遍人性的表现与探索。路翎的创作注重人物心灵的分裂与拷问，经常有人批评他将知识分子的气质硬塞到工农形象中去，这种批评是否恰当另当别论，但这种创作现象本身表示出在路翎的心中是有一个普遍人性作为认识基础的。钱锺书的《围城》写“现代中国某一部分社会，某一类人物，”作者说，“写这类人，我没忘记他们是人类，只是人类，具有无毛两足动物的基本根性”。钱锺书所理解的这种“基本根性”不是普遍人性又能是什么呢？即使“改造国民性”这一现代文学常见的主题背后，无疑也潜藏着人们对普遍人性的一种肯定。二是从“二十世纪中国文学”尚未涵盖的时段来看，事实就更加清晰了。八十年代后期以来，以余华、格非、孙甘露等为代表的先锋作家对人性的解剖已经完全消解了流行文坛几十年的阶级论的束缚，残雪的小说以一种非理性的方式突进到了人的非理性黑洞，陈染对女性自恋情结的精神分析等，都在说明二十世纪中国文学对人性的理解与剖析已经趋向多元化。综上所述，我认为二十世纪中国文学真正面临的问题并不是是否接受了“普遍人性”的概念，而是如何将“普遍人性”的理解与剖析推进提高到世界水平。在这个问题上，“二十世纪中国文学”论者虽然是用一种惋惜与责备的口吻指出二十世纪中国文学没有真正接受普遍人性的概念，但论者的历史思维取向显然还没有完全从主流意识形态导引下的文学史教科书中解放出来，因为并非二十世纪中国文学没有真正接受普遍人性的观念，而是这些以阶级斗争为主线的文学史教科书从来就没有承认文学的普遍人性。

关于二十世纪中国文学的总体美感特征，“二十世纪中国文学”论者提出了“焦灼”与“悲凉”两个重要的概念。论者将“悲凉”视为“二十世纪中国文学所特有的有着丰富社会历史蕴含的美感特征”，视为中国现代作家美感意识的“核心”与“深层结构”，同时认为现代作家的“焦灼”使现代文学“从内容到语言结构，都具有与本世纪世界文学共通的美感特征”。悲凉作为一种美感，相对于悲壮而言，它的核心应该落在“凉”字上。所以悲凉是一种非常深刻的人生感悟，正如辛弃疾所言，老来识尽愁滋味，欲说还休，却道天凉好个秋，悲凉浸透着一种洞穿世事人生，欲罢不能，欲说还休的绝望感。当然，在现代文学中要想寻找古典式的崇高美感已经确乎难矣，但百年来的中国作家除了鲁迅等极少数心灵深邃而博大者在充满绝望而又反抗绝望的艺术历程中能够达到“悲凉”这种美学境界，大多数文化激进主义者同时又是十足的乐观主义者。且不说五十年代以后整整三十年间的中国文学始终被要求冠以理想主义与英雄主义的堂皇光晕，即使从二十年代郭沫若的《女神》、湖畔诗人们的纯真情诗到三十年代殷夫、田间等人的政治鼓动诗，再到四十年代丁玲、周立波、赵树理、孙犁等人的小说，哪里能够体验到悲凉的情绪呢？当然，每一种概念的提出，不可能涵盖所有的现象，用一些例外情况去反驳这一种概念是没有什么意义的，但是，一旦这些例外情况超出了量的界限时，这种概念就极有可能被这些例外情况不击自破。所以，我们注意到了“二十世纪中国文学”论者在论证这一问题时的捉襟见肘。论者为了自圆其说，只得将两种色调完全不一样的美感风格强拉在一起，认为“以悲凉为其核心为其深层结构的美感意识，经常包裹着两种绝不相似的美感色彩：一种是理想化的激昂，一种却是看透了造化的把戏的嘲讽”。这是非常令人费解的，因为“理想化的激昂”是无论如何也不可能使人产生一种以绝望为核心的“悲凉”美感的，何况还是“经常”呢？关于“悲凉”美感特征的描述的自相矛盾，早在这一理论提出不久就在学界多有异议，本文不拟再作详述。在此我想着重谈谈“焦灼”的概念。就字面意义而言，焦灼只是一种情感形式，而焦灼的内容却有不同层次之分。一般说来，焦灼可分古典式、近代式与现代式三个层次。古典式的焦灼是感时应事，忧国忧民，杜甫所谓“感时花溅泪，恨别鸟惊心”是也。这是一种外在表层的焦灼，主要体现在政治伦理的意义上。近代式焦灼已经进入人自身深层结构的异化与裂变，古典时代完整圆融的人格在近代不幸发生了主观与客观、精神与物质、灵与肉、身与心的分裂，由这种分裂引发出的人类焦灼曾在弗洛伊德的文化压抑理论中得到很精辟的论述。现代式焦灼的发生不仅是因为人自身的分裂，而且是因为人在日益庞大与精密的机器与技术的操纵与控制下失去了自我主体，人由目的蜕化成为手段与工具，西方文学中的存在主义与荒诞派所表达的就是处在这种空前困境中的人类的焦灼与恐惧。我认为，二十世纪中国文学表现出的焦灼感是三种层次并存的，但大多数作家是处在古典式焦灼的层次上。落后就要挨打的焦灼即是个人的，更是整个民族的。在二十世纪的上半叶，近代式的焦灼也是困扰作家精神的一个比较迫近的问题。李

欧梵在《五四运动与浪漫主义》一文中曾经指出，“中国新文学运动从外国偷来的正是卢梭，中国新文学所受外国的影响，其主流就是十九世纪欧洲的浪漫文学……我们可以说中国在十年之间塞进了欧洲一个世纪的浪漫主义。这十年的文学，我可以大言不惭地统称为中国的浪漫时代”。而且李欧梵还说，“1950年以后，左翼文学抬头，但仍然是从浪漫的模式里套出来的。”“研究中国左翼文学，势须先把握这一个浪漫的背景。”从卢梭以降，浪漫主义文学一直关注人与自然的分裂以及由这种分裂而产生的人类的自身主观与客观、身与心、灵与肉的分裂，这种浪漫主义的传统主题在郁达夫、徐志摩、沈从文乃至丁玲等一批作家那里产生了重大的影响，从而使中国现代文学的焦灼感进入到了近代的层次。至于技术全面控制时代中的现代性焦灼，在中国则缺乏足够的本土性文化资源，因为二十世纪中国本土环境一直处于脱贫阶段，技术与机器对人的控制所导致的社会反应远不如西方发达国家那样强烈与明显，所以缺乏本土现实依托的现代性焦灼往往是从西方文学的借鉴中得来的，而且总是与近代性焦灼掺和在了一起，体现着人类精神共通性日益加强的趋势。本文之所以将焦灼分成三个层次来剖析，用意就在说明，由于二十世纪中国社会现实环境的制约以及二十世纪中国文学与世界文学关系的多向性与浓缩性，二十世纪中国文学的美感特征是极其复杂多样的，说不清，理还乱，只能用开放多元的视野做出现象学的描述，任何一种匆匆忙忙、旨在涵盖一切的定性归纳都有可能留下太多的理论漏洞。

这里又不得不进而讨论“二十世纪中国文学”理论体系的一个中心观念，即“改造民族的灵魂”是二十世纪中国文学的总主题。我认为，这一中心观念是论者企图用一个概念来涵括一切而对复杂多元的中国新文学所作的简化处理，是论者为了构架一种理论体系而创设的一个文学神话。理由有三：首先，“改造民族的灵魂”是一个有关二十世纪中国文学的作用与效能的命题，是二十世纪中国新文化的启蒙精神在文学中的主要体现。但是，如果从作用与效能的角度来观察的话，二十世纪中国文学应该划分为意识形态文学、个人体验文学与大众娱乐文学三大类型。意识形态文学注重表达各种政治势力的社会改革思路与文化理念，因而与启蒙精神联系密切。个人体验文学表达的是作家自我的情感波动与生命感悟，无论是郁达夫似的自我表现还是丰子恺似的劳者自歌，都是作家内心冲动的一种自然而然的发露，与“改造民族灵魂”的启蒙使命没有直接的关系。至于大众娱乐文学，它是以前大众的文化理念与审美趣味为原则，作者就更不可能以先知者的身份与口吻向大众读者大讲启蒙话语了。这三种文学构成二十世纪中国文学多元格局的三个主要区块，虽然有的时候这三个区块所发生的作用与效能有大有小，如五十年代以后的三十年间意识形态文学几乎占住所有的文学空间，个人体验文学遭到抑止，大众娱乐文学也被导引向意识形态的服务功能，但是总体看来，百年的中国文学历史上这三种文学类型是鼎足而三的。“改造民族灵魂”实际上只是二十世纪文学启蒙主题文学的主要内容，其它如乡土、都市、童年、漂泊、性爱、家族、宗教、历史、友情等等主题，有的与启蒙主题互相交叉渗合，有的与启蒙主题隐然相对，有的形成自己独特的意识本质，其意蕴之丰富多样，并非一个“改造民族灵魂”的命题就能概括得了的。其次，从语源的角度来看，“改造民族灵魂”是一个有着特定内涵的概念，最早从鲁迅等人的“改造国民性”的思考开始，到四十年代路翎小说对人民群众精神奴役之创伤的揭示，“改造民族灵魂”的命题都是从否定的方面来使用。也就是说，所谓“民族灵魂”在启蒙者那里是与“国民劣根性”“精神奴役创伤”等概念等量齐观的。如果将“以满腔的热忱挖掘中国人的脊梁”、“呼唤一代新人的出现”、“塑造出理想化的英雄来作为全社会效法的楷模”等主题也纳入到“改造民族灵魂”这一命题中，从而把这一命题当做二十世纪中国文学的总主题，实际上是对“改造民族灵魂”或“改造国民性”这一命题的泛化，从而消解了这一命题的特定的文学史意义。至于论者将文革时期“不食人间烟火的高大全”也纳入到“改造民族灵魂”这一总主题中，则是宽容到了几乎失去文学之所以成为文学的基本标准的地步，因为那些“高大全”理论不是在写人，而是在造神。第三，在二十世纪中国文学中，启蒙主题几起几落，作家关于“国民性改造”的思考也时断时续。八十年代后期以来，启蒙话语不仅被精英文化解构，而且被大众文化以读神的方式所嘲弄。关于启蒙主题在二十世纪中国的命运，当代学人已多有论述，本文无须赘言。我在此想要指出的是，既然启蒙精神在二十世纪的中国的命运如此的艰难，“改造民族灵魂”这一总主题的文学神话又如何作为依托呢？我倒是很赞同论者同时所说的一段话：“铸造新的民族的灵魂的艰难，更说明了启蒙的工作从否定方向清算封建主义的工作，一直进行得不够彻底。这可能是一个延续到下一个世纪去的根本任务。”但愿下一个世纪的文学发展果如斯言。

“二十世纪中国文学”论者曾对这一概念将要产生的学术史影响作了自我估定，一是“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。”从方法论上来看就是树立了强烈的整体意识。二是打破文学理论、文学史、文学批评三个部类的割裂，意味着文学史的研究者凭着一种使命感加入到同时代人的文学发展中来，从而使文学史变为一门实践性的学科。从此概念提出后十余年现代文学史研究的发展状况看，论者自我估定的学术史意义都已经得到事实的证明。尽管将百年文学历史划分为近代、现代与当代的琐碎做法至今仍在钦定的教科书中通行、但从事百年文学史研究的真正学者型的成果往往都具有打通百年、贯穿“三代”的宽阔视野、整体眼光与联系的方法，这种思维方式与研究视域的变革，“二十世纪中国文学”理论的提出与论证无疑是功不可灭的。但是，正如论者自己所言，“任何历史的描述都依据一定的历史哲学，依据一定的参照系统和一定的价值标准，采取一定的方法”。“二十世纪中国文学”概念的文学史描述其依据的历史哲学与价值标准，体现的是八十年代中期的思想高度与理论资源，所选择的参照系统与论证材料也必然受到那个时代的成果所限，因而其中一些重要的论点不免被日益丰富起来的文学史资料所颠覆。尤其需要指出的是，当二十世纪中国文学即将成为凝固的历史，“二十世纪中国文学”的概念将被学界越来越广泛地在具有独立品格的文学史现象的意义上使用，我们就有必要注意到已经对学界发生了深远影响的“二十世纪中国文学”理论体系在其理论观念上的保守性。

这种保守性已经在多方面显露出来，譬如前面已经述及的对自由主义作家的忽略、对文化怪胎“高大全”现象的宽容、对非理性文学的轻视等等，这些论点与思考角度与九十年代的文学研究大趋势已有较大的距离。当然，这些观念的保守性毕竟是那个时代理论资源与史料资源的局限所造成，在今天也不会再产生当年那样的理论震撼力。“二十世纪中国文学”这一理论体系真正从一开始就显露出理论的保守性而且至今仍在深刻地影响着学界的一个重要观念，就是在文学史时段的划分中将二十世纪中国的新文化与新文学的起点前移到了1898年的戊戌维新运动。虽然作者没有明确指出，但从这一理论体系的论证过程中，我们可以体会到论者是把二十世纪中国文学视作具有现代性的文学，始于1898年的与古代中国文学全面的深刻的“断裂”意味着中国新文化与新文学的开始诞生，五四新文化运动与文学革命不过是最终完成这一断裂的“第一个辉煌的高峰”。二十世纪百年文学的历史分期在学术界多有讨论，尤其是关于五四文学革命的开始时间是1915年还是1917年，抑或是1918年，学者们曾为此争得不亦乐乎。大体上说，人们对于打通现代与当代，将当代文学视为现代文学的一种自然延伸(没有断裂)，是能够接受的，但将中国现代文学的起点前移到戊戌维新运动，则的确是石破天惊之论。所以，当“二十世纪中国文学”这一概念刚刚提出时，人们震惊于这一分期观念的大胆与异举，沉醉在这种理论体系的宏大与博思中，(笔者本人当年就曾沉迷在这一理论体系所带来的理论兴奋之中，并且至今仍对提出这一概念的三位学者的学术贡献怀有深深的敬意)，自然还来不及对这一分期观念深层所潜隐的保守意义予以足够的体认。

十年之后，王富仁先生率先对此分期观念进行讨论。他在发表于《中国现代文学研究丛刊》1996年第2期上的《当前中国现代文学研究中的若干问题》一文中语重心长地指出，“二十世纪中国文学”理论将新文化与新文学起点前移大大降低了五四文化革命与五四文学革命的独立意义与独立价值，因而也模糊了新文化与旧文化、新文学与旧文学的本质差别。王先生认为，起点对一种文化与文学的意义在于，它关系着对一种文化与文学的独立性的认识，是文学史研究一个很重要的内容。王先生还从两个方面说明了五四文学革命作为现代文学起点的必然性，一，中国新的独立知识分子阶层的形成是以五四知识分子走向文化舞台为标志的，这个阶层是以自己的文化活动直接作用于社会，不经过政治权力的中间环节。洋务派是以传统官僚知识分子为主体，维新派是以在野知识分子为主体，但这些在野知识分子的文化活动仍以取得政治权力为目的，他们的文化理想不通过政治权力的中介就无法实现。只有到了五四新文化运动的倡导者，才不再以取得政治权力为主要目的，他们从事的完全是社会的文化事业。二，文学是一种语言的艺术，脱离开五四的白话文运动，就无法确立新文化与旧文学的根本区别。我认为，王先生的这两点意见十分精辟地道出了“二十世纪中国文学”概念将中国现代文学(这里的“现代”不只是一个时间概念，而是指具有现代性的文学)的起点前移的理论误区。事实上，维新派知识分子同洋务派官僚知识分子除了一个主张学习西方的先进文化与政治制度一个主张学习西方先进的科学技术，一个尚在野一个已在台上，两者之间的意识本质、思维方式与实现文化理想的手段并没有根本的区别。所以，维新派虽然在帝后之间的权

力党争中败北，但他们的新政主张不到两年就被掌握政权的后党们逐一采纳推行了。维新派的知识分子本质上还是封建型的士大夫，真正具有现代意义的知识分子是在五四新文化运动中才形成的。如果谈新旧文化的断裂与联系，不注意作为文化创造者与传播者的知识分子类型的区别，只是从某些具体观念上的相似就把两种完全不同类型的文化体系揉合起来，那么，按照周作人当年对新文学源流的看法，中国的现代文学不就可以前移到晚明时代了吗？至于文学语言的区别就更为重要，在戊戌维新时期，确实出现过一次白话文倡导的高潮，但维新派的白话文运动与五四文学革命的白话文运动存在一些重要的区别。胡适曾经在《五十年来中国之文学》一著中对此作过精辟的论述。他认为，维新派的白话文运动“最大的缺点是把社会分作两部分：一边是他们，一边是我们。一边是应该用白话的他们，一边是应该做古文古诗的我们。我们不妨仍旧吃肉，但他们下等社会不配吃肉，只好抛块骨头给他吃去罢。这种态度是不行的。1916年以来的文学革命运动，方才是有意的白话文学。这个运动有两个要点与那些白话报或字母的运动绝不相同。第一，这个运动没有他们我们的区别，白话并不单是开通民智的工具，白话乃是创造中国文学的唯一工具。白话不是只配抛给狗吃的一块骨头，乃是我们全国人都该赏识的一件好宝贝。第二，这个运动老老实实在攻击古文的权威，让他做‘死文学’。从前那些白话报的运动和字母的运动，虽然承认古文难懂，但他们总觉得我们上等社会的人是不怕难的，吃得苦中苦，方为人上人。这些‘人上人’大发慈悲心，哀念小百姓无知无识，故降格做点通俗文章给他们看，但这些‘人上人’自己仍旧应该努力模仿汉魏唐宋的文章。这个文学革命便不同了，他们说，古文死了二千年了。”事实确如胡适所言，即使像裘廷梁这种提倡白话文的急先锋，他提倡白话文的文章就是用标准的文言文写出来的。“二十世纪中国文学”理论将维新时期的白话文运动与五四时期的白话文运动揉合在一起，实际上已经从胡适当年的观点上倒退了一大步。

在此，我还想补充一点来说明“二十世纪中国文学”概念将现代文学起点前移的理论保守性。整体说来，维新派是一个政治集团，不是一个文学群体，但他们为了实现自己的政治理想，欲借文艺为工具，因而对文学发表了许多指导性的意见，实际上引导了当时的文学潮流。如果把维新派的文学观念同五四作家的文学观念略作比较，就可看到两者之间有一个根本性的区别，这就是，维新派的文学观念是以民为本，其新小说的目的是“欲新一国之民”，其提倡白话文的目的是“开通民智”，其政治小说创作的一个主要意图是籍小说“伸张民权”，而他们指责旧小说的罪状也是从整体国民“轻薄无行”“沉溺声色”“轻弃信义”“权谋诡诈”等劣根性的由来出发。相对而言，五四文学革命的文学观念是以人为本，其思想基础正如周作人所言是个人本位的人道主义。人的觉醒与个性解放是这个时代最强大的文化口号，以现代的语言表现现代人的思想与生活，严肃认真地探索人生问题，抒发觉醒后的个人的自然情感，肯定人的基于生理需求的正当欲望，是这个时期文学创作的流行主题，诉说自我内心的欲求与冲动是这个时期一切文学创作的原动力。所以，周作人在给中国的新旧文学划清界线时所用的标准就是人性的表现。旧文学存天理而灭人欲，宣扬鬼神，歌颂帝王，因而是非人的文学。新文学以个人为本位，以人性发露为旨归，表现出人的灵肉生活的分裂与调和，因而是人的文学。在中国，民本思想古已有之，民贵君轻曾经是原始儒家文化的基本精神之一。只是在长期的封建宗法礼教制度的严密禁锢下，民本思想成了文化人的一种从来没有真正实现过的政治理想。维新派以民为本，一方面是对西方近代民主制度与观念的吸纳，另一方面也是对原始儒家精神的发扬，在思想史的范畴中，毕竟是属于近代性质的一种思想观念。五四文学革命以人为本，虽然作家以自我内心诉求与冲动为创作动力，与西方近代浪漫主义有密切联系，但其中一些先锋作家将人学主题推进到人性深层结构中，注重从丑陋的世界表象中发掘“恶之花”，注重从苦闷颓废的现代人的灵魂中审视其内在的秘密，从而给现代人的心灵与审美趣味带来一种“新的颤栗”。正是这种人学主题的突进使得五四文学革命以后的中国文学具有了真正意义上的现代性质，完成了中国文学的现代化转型，并使中国文学融入世界文学的总体格局中。由此可见，将只有“民”的概念而没有“人”的概念的维新派文学改良运动同以人为本的五四文学革命运动揉合一起，视为同质，无论从理论上还是从事实上都是值得再探讨的。尤其让人深思的是，“二十世纪中国文学”论者的这种文学史分期观念抬高了维新派文学改良运动的意义与作用，从而也就必然贬低了五四文学革命的价值。而这，恰恰是九十年代以来学界一些新文化保守主义者正在极力去做的事情。

