



普通高等教育“十五”国家级规划教材

严家炎 主编

二十世纪 中国文学史

History of Chinese Literature in 20th Century

上册



高等教育出版社



普通高等教育“十五”国家级规划教材

上册

二十世纪 中国文学史

20 Shiji Zhongguo Wenxueshi

严家炎 主编

撰稿者（以姓氏笔画为序）

王光明 方锡德 关爱和 陈思和 严家炎
孟繁华 袁进 程光炜 解志熙 黎湘萍



高等教育出版社·北京
HIGHER EDUCATION PRESS BEIJING

00-70985 发行部

内 容 提 要

本书分上、中、下三册,由著名学者严家炎先生主编,参编作者都是有影响的专家学者和学术带头人,可以说集国内近代和现当代文学研究界之大成,是多方面协同研究所取得的重要成果,该书具有比较丰厚的学术原创性,提出了诸多富有开创性、启发性的论点,有些资料和见解在学术上属于首次发现,带来重要的突破。时间上,它将现代文学的起点定在十九世纪八十年代末、九十年代初,向前推进了多年。空间上,它将文学史的叙述面真正覆盖到了全中国,填补了此前留下的种种空白。书中的许多章节,都体现出内容厚重而富有深度的特点。结构上只设章节二级的设计形式,类似于专题讲座的编写理念,也比较适合教学实际的需要。

图书在版编目(CIP)数据

二十世纪中国文学史.上册/严家炎主编. —北京:高等教育出版社,2010.4

ISBN 978 - 7 - 04 - 028907 - 7

I. ①二… II. ①严… III. ①文学史 - 中国 - 二十世纪 - 高等学校 - 教材 IV. ①I209.6

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 023515 号

首席策划 徐 挥 策划编辑 于晓宁 责任编辑 轩红芹 封面设计 张 楠
版式设计 王 莹 责任校对 胡晓琪 责任印制 陈伟光

出版发行 高等教育出版社
社 址 北京市西城区德外大街 4 号
邮政编码 100120
总 机 010 - 58581000

经 销 蓝色畅想图书发行有限公司
印 刷 北京市白帆印务有限公司

开 本 787 × 960 1/16
印 张 24.25
字 数 440 000

购书热线 010 - 58581118
咨询电话 400 - 810 - 0598
网 址 <http://www.hep.edu.cn>
<http://www.hep.com.cn>
网上订购 <http://www.landaco.com>
<http://www.landaco.com.cn>
畅想教育 <http://www.widedu.com>

版 次 2010 年 4 月第 1 版
印 次 2010 年 4 月第 1 次印刷
定 价 29.90 元

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题,请到所购图书销售部门联系调换。

版权所有 侵权必究

物料号 28907 - 00

目 录

引论

二十世纪中国文学的现代性特征·····	1
---------------------	---

第一章

甲午前夕的文学·····	7
--------------	---

第一节 中国现代文学的发端及其标志·····	7
------------------------	---

第二节 陈季同的《黄衫客传奇》·····	13
----------------------	----

第三节 韩邦庆的《海上花列传》与狭邪小说·····	18
---------------------------	----

第二章

梁启超与戊戌变法前后的文学·····	24
--------------------	----

第一节 维新运动与“新民”文学思潮的勃兴·····	24
---------------------------	----

第二节 别创诗界的黄遵宪·····	28
-------------------	----

第三节 梁启超的“诗界革命”、“文界革命”和其他维新志士的 诗文创作·····	36
--	----

第四节 丘逢甲和日据后的台湾诗坛·····	50
-----------------------	----

第五节 戏曲界革命和京剧改革·····	53
---------------------	----

第六节 王国维：“文学的觉醒”的重要代表·····	59
---------------------------	----

第三章

“小说界革命”与清末小说的兴盛·····	67
----------------------	----

第一节 小说盛行的诸多条件与“小说界革命”的提出·····	67
-------------------------------	----

第二节 《老残游记》与《官场现形记》、《二十年目睹之怪现状》等 谴责小说·····	75
--	----

第三节 曾朴的《孽海花》与历史小说·····	83
------------------------	----

第四节 翻译小说的兴起与林纾译作的影响·····	87
--------------------------	----

第四章

辛亥革命前后的文学	96
第一节 章太炎的文学思想和秋瑾等人的文学创作	96
第二节 南社诗人柳亚子等的诗文	102
第三节 苏曼殊的小说和民初言情小说的突破与局限	108
第四节 《广陵潮》与民初社会小说	115
第五节 短篇小说的发展	120
第六节 戊戌至辛亥前后的宋诗派、桐城派、常州词派的古体诗文	126
第七节 早期话剧	147

第五章

五四文学革命与新文学的诞生	151
第一节 文学革命及其历史性胜利	151
第二节 五四时期外国作品的译介与西方文学思潮的传入	158
第三节 新文学社团的蜂起和流派的产生	162
第四节 批判黑幕派、鸳鸯蝴蝶派与雅俗文学对峙的形成	168

第六章

鲁迅 新文学的开路人	174
第一节 《呐喊》与《彷徨》	175
第二节 《阿Q正传》	183
第三节 《野草》与《朝花夕拾》	187
第四节 《故事新编》	192
第五节 杂文	196

第七章

五四后的新诗与散文	203
第一节 《尝试集》与初期新诗	203
第二节 郭沫若的《女神》等诗集	209
第三节 二十年代诗体诗风流变与初期象征派诗	215
第四节 闻一多、徐志摩与新月诗派	221
第五节 周作人与随笔体散文	230
第六节 冰心、朱自清等文学研究会作家的散文	237

第七节	郁达夫、郭沫若、徐志摩的散文·····	245
第八章		
五四后的小说与戏剧·····		256
第一节	“为人生”的思潮与文学研究会诸作家的小说·····	256
第二节	叶绍钧的小说·····	267
第三节	郁达夫和创造社作家的小说创作·····	272
第四节	语丝社、未名社、沉钟社作家的小说创作·····	279
第五节	五四后的话剧与田汉、丁西林的剧作·····	286
第九章		
“普罗文学”运动和三十年代文学潮流·····		295
第一节	从文学革命到“革命文学”·····	295
第二节	中国左翼作家联盟·····	301
第三节	三十年代文学思想论争·····	307
第四节	三十年代文学潮流·····	315
第十章		
茅盾与左翼小说创作·····		321
第一节	对公式化的厌弃与丁玲、张天翼的出现·····	321
第二节	茅盾的《蚀》与《虹》·····	328
第三节	《子夜》、《霜叶红似二月花》等长篇小说·····	334
第四节	社会剖析小说的兴起与吴组缃、艾芜等新人的作品·····	341
第五节	萧军、萧红、端木蕻良与东北作家群·····	348
第十一章		
巴金和老舍的创作·····		355
第一节	巴金的文学创作历程·····	355
第二节	《家》与《寒夜》的思想艺术特色·····	361
第三节	老舍的文学创作历程·····	366
第四节	《骆驼祥子》、《四世同堂》的思想艺术特色·····	371

引论

二十世纪中国文学的现代性特征

历史悠久的中国文学，到清王朝晚期，发生了前所未有的重大转折：开始与西方文学、西方文化迎面相遇，经过碰撞、交汇而在自身基础上逐渐形成具有现代性的文学新质，至五四文学革命兴起达到高潮。从此，中国文学史进入一个明显区别于古代文学的崭新阶段。

这些重大变化，是由近代以来种种内外条件所制约、所造就的。

早在1827年，歌德就在《谈话录》和文章中预言了“世界文学正在形成”。二十年后，马克思、恩格斯又在《共产党宣言》中指出：随着世界市场的开拓，民族的封闭和局限日益成为不可能，物质生产与精神生产都是如此。“于是由许多种民族的和地方的文学形成了一种世界的文学”。

应该说，各民族的文学汇入“世界文学”的时间、途径各有不同。在中国，它的开端大体可从十九世纪八十年代末、九十年代初算起，迄今已有一百多年的历史。由于这一过程远未完成，它的下限止于何时还很难设定。

西方列强用军舰、枪炮迫使清王朝签订一系列丧权辱国条约，始于十九世纪四十年代。但最初，这一严重危机并未直接触动中国文学的改革。除了救亡宣传，没有人想到文学能和国运有什么关系。直至数十年后，在“器物”层面的改革（洋务运动）、“知识”层面的改革（官派留学）、“制度”层面的改革（变法维新）这三次大的尝试，或难以立竿见影，或遭遇血腥镇压而宣告失败时，人们才或早或迟地将目光转到通过文学进行国民的启蒙上来。谭嗣同在《仁学》中首揭“个人自主之权”，力主启蒙；他和夏曾佑等还酝酿过诗歌革新。新派诗人黄遵宪很早就有“言文合一”（以口头语为基础形成书面语），“欲令天下之农工商妇女幼稚皆能通文字之用”的主张。裘廷梁等戊戌年间也提出“白话为维新之本”、“开民智莫如改革文言”的想法。稍后，梁启超更倡导“新民”说，推行“新文体”，呼吁“诗界”、“文界”、“小说界”、“曲界”的“革命”，尤其主张通过小说来“新民”。青年鲁迅则弃医从文，提出“首在立人，人立而后凡事举”，主张“尊个性而张精神”，通过文学来改变国民性。可以说，从甲午战争前后起，中国知识界中已出现了“人的觉醒”与“文的觉醒”的最初倾向。随着五四新文学运动的到来，中国文学发生全

方位的变化:语言从文言转为白话,文学形态、文学内涵以及文学观念都出现了史无前例的新的更迭。“国语的文学,文学的国语”以及“人的文学”、“平民文学”、“思想革命”等口号的提出,尤其显示了这场文学革命与建立现代民族国家目标的一致性。

清末民初文学变革得以实现,也与现代都市开始崛起、传播媒体发生变化这些社会物质条件的变更密切相关。其中传播媒体的变革,更是具有现代性的文学能够诞生与成长的重要条件。

近代传媒的变革,主要体现在报刊与平装书成为主要传播媒体上。报刊与平装书是用机器印刷的,还要运用铅字排版或者纸型技术。这种书籍复制方式就是工业化的产物,没有近代大工业,仅仅依靠手工业作坊无法形成从线装书到报刊、平装书的转换。近代传播媒体又是运用资本主义商业化的方式运作的。像《申报》馆和商务印书馆都是股份制企业,在全国各地广泛建立分支机构,运用西方股份制公司的运作方法来管理和经营,因而使得这些传媒比起传统媒体来,显示出极大的优势:出版物容量大(用较小的字排印),周期大大缩短(可以短到一天之内),效率大大提高(几千、几万、十几万份地大规模发行销售),价格则大大降低。传媒的这种变革,对文学的影响非常大。它一方面影响着作者,促使文学作者由古代的士大夫转变成近代的依靠稿费和版税为生、具有独立地位的知识分子,催生出一批真正具有独立思想的作家。以女性作家为例,几千年中国文学史上只出现过班昭、蔡琰、李清照、朱淑真、叶小纨、王筠、吴藻等约三十多位人士,而五四以后短短十年内,则涌现出了陈衡哲、冰心、庐隐、淦女士、苏雪林、凌叔华、石评梅、白薇、濮舜卿、丁玲、陆晶清、谢冰莹、袁昌英、林徽因、冯铿等一大群作家,其中就有近代传媒所起的巨大作用。五四时期涌现的大量新文学社团,几乎每个社团都有报纸、刊物或丛书作后盾。另一方面,近代传媒又培养和造就着成千上万新的文学读者。其中有两部分人:喜欢新文学的读者大多是青年学生和一部分知识分子。他们读新文学刊物上的作品,也读报纸连载小说(如《晨报副刊》上的《阿Q正传》)。但大量的读者则是市民。由于商业利益的驱使,报刊与平装书必须面向多数市民大众,必须适应近代市民周末、周日休息和娱乐的阅读需求。这就促使报纸大量刊登通俗性连载小说,更多关心市民的民主诉求,帮助他们逐步摆脱宗法制的束缚;同时又促使文学读物的形式通俗化,情调趣味化,内容带上更多世俗化的色彩。反过来,这类文学趋向又熏陶出大批大批的读者,并决定着通俗文学的走向。朱光潜甚至说过:“在现代中国,一个有势力的文学刊物比一个大学的影响还要更大,更深长。”(《孟实文钞·论小品文》)中国古代文学以诗文为中心,到戊戌变法以前开始转变为以小说、戏剧为中心,这一方面是由于维新派人士的倡导,另一方面又同近代报纸、出版业这些传媒的推动有

很大关系。

二十世纪中国文学的成分是复杂多元的,其发展过程也是曲折起伏有时甚至要付出沉重代价的;但毫无疑问,现代性不仅构成这阶段文学的重要脉络,并且也是它区别于中国古代文学的根本标志。

所谓“现代性”,除了现代物质生活条件外,更指传统社会转变为现代社会过程中形成的一系列新的知识理念与价值标准。世界各国的这一转变过程各有自己的特点,但也有大致相似的轨迹:如工业、科技的发展,物质生活的改善,社会结构上则是由宗教或者宗法主导的传统等级制社会,经过市场化、契约化、法制化、世俗化的途径,逐步转变成以个体为本位的现代社会,原有的传统观念也逐步为现代意识所替代。按照美国学者马泰·卡林内斯库(Matei Calinescu)的研究^①,这种现代意识大体包括:进步与发展的观念(不排除进步中可能有的曲折乃至倒退);对科技潜能的信心(十九世纪被称为“科学的世纪”,二十世纪更是“信息的世纪”);对理性的崇拜;对时间的重视与关切;以人本主义为基础的人文理想(自由、平等、博爱、人权);注重实践和行动的功利观等。在文学艺术上,则体现为对真、善、美的追求。后来的西方现代主义文艺,又在个人本位基础上发展出与外在现实对抗,面向内心,反对理性(认为人性本身就有非理性的成分),重视创新,反抗庸俗势利的另一种“现代意识”。根据这些见解,可以说,从西方文艺复兴、启蒙运动到十九世纪达尔文、马克思、弗洛伊德诸人的重要发现,无不包容和体现在“现代性”之中。所有这些,都从思想与审美方面为二十世纪中国文学留下了显著而深刻的印记。

变革时期的文学主要是启蒙与关心现实的文学,是“为人生”而且“改良这人生”的文学。这些文学当然也可以说是传统的“经世致用”态度的一种继承。但在两个层面上,它们又与传统文学很不相同:一是用来启蒙的思想具有现代人文关怀,与封建的“道”及“三纲”观念根本对立;二是肯定文学具有自己的独立价值,反对简单地将文学只当做“载”某种观念的工具。发动文学革命的陈独秀就说:“状物达意之外,倘加以他种作用,附以别项条件,则文学之为物,其自身独立存在的价值,不已破坏无馀乎?”可见,这种“为人生的文学”是一种具有强烈现代性的文学。五四以后也有些人倡导过“为艺术而艺术”,但这种文学正像鲁迅所说,在反对封建的“文以载道”方面具有革命的意义;更何况,那些倡导“为艺术”论的人们自身也不否认“文学的社会使命”。从这样的意义上说,无论是“为人生的文学”或是“为艺术的文学”,同样都是具有现代性的。

在创作方法上,二十世纪中国文学是写实主义(亦称现实主义)、浪漫主义、

^① 可参阅《现代性的五副面孔》,顾爱彬、李瑞华译,商务印书馆2002年出版。

象征主义、现代主义^①的多元共存。随着科学“求真”思维的进入,传统美学以“善”为最重要价值判断的理念得到改变,“真实”逐步成为最重要的审美标准,写实主义就成为文学创作的主流,并且分别演化出重诗意抒情、重风俗描画、重工笔再现等多种形态。据文艺理论家韦勒克的考察,写实主义本是一个不断调整的概念,它“意味着‘当代社会现实的客观再现’,它的主张是题材的无限广阔,目的是在方法上做到客观,即便这种客观几乎从未在实践中取得过。现实主义是教谕性的、道德的、改良主义的。它并不是始终意识到它在描写和规范二者之间的矛盾,但却试图在‘典型’概念中寻求二者的弥合”^②。在1949年之后很长一个时期独尊写实主义的年代,人们只承认写实主义为“唯物”,把其他方法都称作“唯心”,竟至得出“一部中国文学史就是现实主义与反现实主义斗争的历史”这类公式。在二十世纪的最后二十多年,又出现“只有现代主义才是真正现代化的文学”的简单论断。其实,文学的“现代化”或“现代性”既不会被写实主义所独占,也不可能被现代主义所包办。写实主义之外的其他各类创作方法,不但不于整个世纪内存在,并且都为在中国文学的发展作出过贡献。浪漫主义由于对“情”的推崇,导致对“礼”的逾越,因而产生对传统美学规范“中和之美”的突破,自有其现代审美价值。只要读读苏曼殊的《断鸿零雁记》,郭沫若的《女神》、《屈原》等作品,就可知道这种方法并非“早已过时”。象征主义也被不少作家运用,产生过若干杰出作品。至于新感觉派代表作家穆时英的小说,具有与现代都市脉搏相适应的快速节奏,有电影镜头般不断跳跃的结构;它们犹如街头的霓虹灯般闪烁不定,交错变幻,充满着现代都市的急促和喧嚣,与传统小说那种从容舒缓的叙述方法和恬淡宁静的艺术氛围完全不同。应该说,它们与茅盾的《子夜》一起,对现代都市文学的建立,起到了重要的开拓作用。四十年代汪曾祺的《绿猫》、《礼拜天早晨》等相当圆熟的意识流小说,则深刻地写出了现代人的孤独感,它们都具有鲜明的现代性。新文学奠基人鲁迅,既写出了《呐喊》、《彷徨》这些以写实主义为主同时与象征主义渗透交融的杰作,又写了《故事新编》中那些表现主义的、令读者非常感兴趣的小说,还写了《野草》这部基本上是象征主义的散文诗集,可见,在艺术方法上主观地画圈圈、定框框,是多么脱离实际。“现代性”本身极为宽广而多样:鲁迅的反对礼教“吃人”,主张每个人既要懂得自尊、又要懂得尊重别人,既不让自己当别人的奴隶、又不让别人当自己的奴隶,既不做狼、也不做羊,而要做“真的人”,这是一种现代性——启蒙的现代性;曾朴《孽海花》那样以

① 现代主义乃表现主义、未来主义、达达主义、新浪漫主义、新感觉主义、意识流、魔幻现实主义等多种先锋文学形态的总称。

② (美)韦勒克:《批评的诸种概念》,四川文艺出版社1988年版,第241页。

“生活史”和“精神史”的方式来写近代士大夫与孽海名花,写得“元气淋漓”,令人荡气回肠,这也是一种现代性——审美的现代性;张爱玲那样专写日常生活,专写大都市的中上层女性心理,表现包括欲望在内的世俗化的内容,有的表现得很深刻,这又是一种现代性;沈从文那样以湘西少数民族的本真、雄强、朴实、真诚、敢爱敢恨来反衬现代都市中某些人的虚伪、自私、怯懦、无能、不负责任,这同样是一种现代性,完全不能像过去那样称之为“向后看”。像王蒙的《活动变人形》,王安忆的《长恨歌》,或表现转型时期新知识者的深沉痛苦,或抒写动荡年代青年女性的无奈命运,都包涵了某种刻骨铭心的人生体验和深切的人文关怀,当然更属于境界各不相同的另一类现代性了。至于“后现代”,应该说是现代性的一种补充、延伸和纠偏,虽然它很重要,却并不能开辟一个独立的时代,而是从属于现代性范围之内的。

中国文学的近代变革,也是一个文学概念重新明确,文学与其他文字门类分离而获得独立地位的过程。由于文学使用语言文字符号,所以它很容易与其他使用语言文字的学科如哲学、历史、宗教等混同。事实上,无论在中国还是在西方,都曾经历过一个把所有的文字著述(小说、戏剧除外)都称作“文学”的时代。在这样的时代,今天意义上的“文学”当时反倒成为宗教、政治的附庸,这时的宗教、政治,因为文学所具的独特感染力,而把它作为实用的宣传、治国的工具,达到艺术审美之外的其他目的。在西方,直到十九世纪,文学观念才产生了变革,才使小说、戏剧之外的所有文字著述都称为“文学”的大“文学”观念解体,文学与其他的文字著述分离,专属于表现人生情感的虚构想象作品,从而也成为独立的人文学科。这一变革自然与近代“人”的解放,“人”获得更多的自由,具有更多的独立自主精神有关;也与西方学科的精细化,学科的分类变得更为明确有关。西方文学独立之后,作家从文学角度对“人”的内心世界的表现,远远超过他们的前辈。

中国文学观念在十九世纪八十年代末到五四前后曾经发生过一次重要的变革,这从五四文学革命时提倡的“新文学”名称上也可看出。之所以强调“新文学”,正是为了区别于“旧文学”。中国古代尽管历朝都有一些创新的文学家,不断提出一些新观点,但就总体而言,一直是儒家文学观占据统治地位。儒家有自己的“道统”,他们把“文”看成“道”的显现,“道”主要指的又是政教。五四时的新文学已经意识到文学是表现人生的,“人生”就是人的生命体验。这样,文学也就由“道”转向了“人”。过去的文学崇尚“征实”,排斥虚构想象,因此历史著作、议论文、碑铭、书信等应用文都是“文学”,反倒把小说戏曲排斥于“文学”之外。五四新文学在文学范围上作了大幅度调整,把形象的“虚构”作为文学的特征,因此,小说戏曲成为文学的正宗,而大部分纪实作品如历史著作以及论著、应用文,

则被请出文学的圈子。过去的文学把“中和”之美看成最高的审美规范,五四新文学打破了这一规范,主张要正视人生,正视现实,于是悲剧才有了重要地位(在此之前的《玉梨魂》、《孽冤镜》也已在新的悲剧观上初露端倪)。而中西审美观念的互补,在喜剧方面则形成多种类型:不但有张天翼、沙汀、陈白尘、马凡陀等的尖锐泼辣型讽刺,而且有丁西林、老舍、彭家煌、钱钟书等的含蓄幽默型嘲讽。过去的文学把先秦典籍作为文学语言的规范,五四新文学却认为这样的语言已经难以表现现代人的生命体验,提倡运用生活中使用的白话来表现人生。五四文学革命最初在对待诗歌语言、传统戏曲等方面也曾出现简单、偏激的倾向,后来则在实践过程中逐步有所纠正,走上基本健康的发展道路。只要对比一下二十世纪文学与中国古代文学,不难发现几乎所有的文学体裁如诗歌、散文、戏剧、小说这时都已发生了重大变化:诗歌中白话新诗占据主导地位,同时也还有古体诗(或称旧体诗)长期地存在;散文引进了西方的随笔(essay),却也继承了传统的体式和境界;戏剧中既有外来话剧,也有传统戏曲;小说品种则更是中西杂陈,几乎到了包罗万象的地步。每一门类内部,都体现着不同品种的多元共存与相互交融。在语言上,不但成功的汉语作品能拥有众多读者并进入文学史;以各少数民族语言写的出色作品,也都能活跃地传播并进入中国文学史;甚至中国作家用外语(如陈季同用法语,林语堂用英语)写的作品,也都能进入中国文学史。所有这些变化,实际上都印证了文学观念的现代性变革,显示了文学观念与文学创作之间的互动。

中国五四时期发生的新文学运动,自然不能简单地理解为是一些作家振臂一呼的结果。必须承认,中国传统文学观念确实有它的缺陷,难以适应新的时代的需要。西方近代文学观念与当时统治中国的“载道”的文学观念相比,确实具有优越性,它更准确,更系统,更能显示文学的艺术特性,扣紧文学与“人”的关系,因此它才能取代中国传统的文学观念。事实上,到了清代,传统文学观念已经成为文学发展的桎梏。只要看看中国能够贡献于世界的文学巨著《红楼梦》都不得进入传统“文学”之林,以致作者的身世、作品创作的过程至今还莫衷一是,仍为一个谜,就不难明了这一点。其实西方在文学观念近代变革之前也曾出现过类似的情况:贡献给世界文学以第一流剧本的莎士比亚,其身世经历至今仍有不少谜团,那些第一流的剧本当时也遭到轻视。所以近代文学观念取代传统文学观念,对文学来说是一种解放,促进了文学的发展繁荣。

第一章

甲午前夕的文学

第一节 中国现代文学的发端及其标志

中国的现代文学起于何时，这是一个大可讨论的问题。

像过去那样，现代文学史就从五四文学革命写起，如今的学者恐怕已多不赞成。相当多的学者认为：中国的现代文学史或二十世纪文学史，应该从戊戌变法也就是十九世纪末年写起。但实际上，这些年陆续发现的一些史料证明，现代文学的源头，似乎还应该从戊戌变法向前推进十年，即从十九世纪八十年代末、九十年代初算起。

根据何在？我们在这里提出三个方面的史实来进行讨论。

首先，五四倡导白话文学所依据的“言文合一”（书面语与口头语相一致）说，早在黄遵宪（1848—1905）1887年定稿的《日本国志》中就已提出，它比胡适的《文学改良刍议》、《建设的文学革命论》等同类论述，足足早了三十年。“言文合一”这一思想，源于文艺复兴时期的西欧各国，他们在建立现代民族国家的过程中，为改变古拉丁文所造成的言文分离状态，以各自的民族语言为基础，实现了书面语与口头语的统一。黄遵宪作为参赞自1877年派驻日本后，由间接途径得知这一思想，用来观察、分析日本和中国的言文状况，并接受了这一理论主张。我们如果打开《日本国志》卷三十三的《学术志二》文学条，就可读到作者记述日本文学的发展演变之后，用“外史氏曰”口吻所发的这样一段相当长的议论：

余观天下万国，文字言语之不相合者莫如日本。……

余闻罗马古时仅用拉丁语，各国以语言殊异，病其难用。自法国易以法音，英国易以英音，而英法诸国文学始盛。耶稣教之盛，亦在举旧约、新约就各国文辞普译其书，故行之弥广。盖语言与文字离，则通文者少；语言与文字合，则通文者多，其势然也。然则日本之假名有裨于东方文教者多矣，庸可废乎！泰西论者谓五部洲中以中国文字为最古，学中国文字为最难，亦谓

语言文字之不相合也。然中国自虫鱼云鸟^①屡变其体而后为隶书为草书，余乌知乎他日者不又变一字体为愈趋于简、愈趋于便者乎！自凡将训纂逮夫广韵集韵增益之字，积世愈多则文字出于后人创造者多矣，余又乌知乎他日者不有孳生之字为古所未见，今所未闻者乎！周秦以下文体屡变，逮夫近世章疏移檄、告谕批判，明白晓畅，务期达意，其文体绝为古人所无。若小说家言，更有直用方言以笔之于书者，则语言文字几几乎复合矣。余又乌知夫他日者不更变一文体为适用于今，通行于俗者乎！嗟乎，欲令天下之农工商妇女幼稚皆能通文字之用，其不得不于此求一简易之法哉！

（标点符号为引者所加）

胡适在写《五十年来中国之文学》时，大概只读过黄遵宪的诗而没有读过《日本国志》中这段文字，如果读了，他一定会大加引述。这段文字所包涵的见解确实很了不起。首先黄遵宪找到了问题的根子：“语言与文字离，则通文者少；语言与文字合，则通文者多”，这可能是西欧各国文艺复兴后社会进步很快，国势趋于强盛的一个重要原因。胡适在二十世纪三十年代谈到白话文学运动时曾说：“我们若在满清时代主张打倒古文，采用白话文，只需一位御史的弹本就可以封报馆捉拿人了。”^②可黄遵宪恰恰就在“满清时代”主张撇开古文而采用白话文。胡适说：“白话文的局面，若没有‘胡适之陈独秀一班人’，至少也得迟出现二三十年。”^③可是黄遵宪恰恰就在胡适、陈独秀之前三十年，早早预言了口语若成为书面语就会让“农工商妇女幼稚皆能通文字之用”的局面。黄遵宪得出的逻辑结论是：书面语不能死守古人定下的“文言”这种规矩，应该从今人的实际出发进行变革，让它“明白晓畅”，与口头语接近乃至合一。事实上，黄遵宪所关心的日本“文字语言之不相合”问题，也已在1885—1887年间由坪内逍遙、二叶亭四迷发动的文学革命^④中倡导以口语写文学作品，真正实行“言文一致”时解决；只是黄遵宪撰写《日本国志》时，早已离开了日本，因而可能不知道罢了。应该说，黄遵宪所谓“更变一文体为适用于今，通行于俗者”，这种文体其实就是白话文。不过，由于黄遵宪毕竟由科举考试中举进入仕途，而且是位诗人，他缺少将小说、戏曲亦视为文

① 此处“虫”“鱼”“云”“鸟”四字，当指最初的象形字。

② 胡适：《中国新文学大系·建设理论集导言》，上海良友图书公司1935年版，第28页。

③ 胡适：《中国新文学大系·建设理论集导言》，上海良友图书公司1935年版，第29页。

④ 坪内逍遙从研究欧洲近代文学中得到启发，1885年发表《小说神髓》，提倡写实主义，反对江户时代一味“劝善惩恶”的主观倾向；二叶亭四迷则于1887年听取坪内逍遙的意见，用口语写出了小说《浮云》，体现了“言文一致”的成功。这是日本近代文学史上的一场很大的变革。请参阅《中日文化交流史大系·文学卷》，浙江人民出版社1996年版，第六章，日本学者山田敬三撰写。

学正宗的意识,自己又未能通晓一两种欧洲语言(只是稍通日语),这些局限终于使黄遵宪未能明确提出“白话文学运动”的主张。虽然如此,黄遵宪在《日本国志》中所鼓吹的“言文一致”的思想依然产生了很大的影响,尤其当清廷甲午战败,人们纷纷思考对手何以由一个小国突然变强,都希望从《日本国志》中寻找答案的时候,“言文合一”、“办白话报”等措施就成了变法维新的组成部分,声势猛然增大^①。可见,黄遵宪在中国应该变法维新方面的立场始终是坚定的,一直到百日维新失败、被放归乡里的1899年,他还对其同乡、原驻日大使何如璋说:“中国必变从西法。其变法也,或如日本之自强,或如埃及之被逼,或如印度之受辖,或如波兰之瓜分,则吾不敢知,要之必变。”他并预言说:“三十年后,其言必验。”^②只是他自己在1905年就因病去世,早已看不到了。

黄遵宪的局限,却由同时代的另一位外交家兼文学家来突破了,此人就是陈季同。下面的讨论也就逐渐转向第二个方面。

陈季同(1852—1907)和黄遵宪不一样,他不是走科举考试的道路进入仕途的。他读的是福州船政学堂,进的是造船专业,老师是从法国聘请来的,许多教材也是法文的。而为了学好法国语文,老师要求学生陆续读一些法国小说以及其他法国文学作品。出身书香门第的陈季同16岁进船政学堂之前,已经受过良好的中国文化和文学方面的传统教育,根基相当厚实。据《福建通志》列传卷34记载:“时举人王葆辰为所中文案。一日,论《汉书》某事,忘其文,季同曰:出某传,能背诵之。”^③可见他的聪明好学、博闻强记和求知欲的旺盛。西学、国学两方面条件的很好结合,使他成为相当了不起的奇才。他先后在法国16年,虽然身份是驻法大使馆的武官,人们称他为陈季同将军,但他又从事大量文学写作和文化研究活动,是个地道的“法国通”。他在巴黎曾不止一次地操流利的法语作学术演讲,倾倒了许多法国听众。罗曼·罗兰在1889年2月18日的日记中写道:

在索邦大学的阶梯教室里,在阿里昂斯法语学校的课堂上,一位中国将军——陈季同在讲演。他身着紫袍,高雅地端坐椅上,年轻饱满的面庞充溢着幸福。他声音洪亮,低沉而清晰。他的演讲妙趣横生,非常之法国化,却更具中国味,这是一个高等人和高级种族在讲演。透过那些微笑和恭维话,

① 可参阅袁廷梁《论白话为维新之本》(1898)、陈荣衮《报章宜用浅说》(1899)诸文。1897年起,杭州、芜湖、北京等地开始出现一批白话报纸。

② 见黄遵宪为《己亥杂诗·滔滔海水日趋东》诗作的自注。

③ 转引自李华川:《晚清一个外交官的文化历程》,北京大学出版社2004年版,第11页。

我感受到的却是一颗轻蔑之心；他自觉高于我们，将法国公众视作孩童……他说，他所做的一切，都是在努力缩小地球两端的差距，缩小世上两个最文明的民族间的差距……着迷的听众，被他的花言巧语所蛊惑，报之以疯狂的掌声。^①

可见陈季同法语讲演之成功。他还用法文写了八本书，有长篇小说创作，剧本创作，学术著作，小品随笔，《聊斋》故事译文，来传播中国文学和文化。这些书在法国销路相当好，有的还被译成意大利文、英文、德文等出版。值得注意的是，八本书中竟有四本都与小说和戏剧有关，占了半数以上，可见陈季同早已突破传统的陈腐观念，在他的心目中小说戏剧早已是文学的正宗了。尤应重视的是，陈季同用西式叙事风格，创作了篇幅达三百多页的长篇小说《黄衫客传奇》，成为由中国作家写的第一部现代意义上的小说作品（1890年出版）。他更早出版的学术著作《中国人的戏剧》（1886年），则在中西两类戏剧的比较中准确阐述了中国戏剧的特点。“作者认为中国戏剧是大众化的平民艺术，不是西方那种达官显贵附庸风雅的艺术。在表现方式上，中国戏剧是‘虚化’的，能给观众以极大的幻想空间，西方戏剧则较为写实。在布景上，中国戏剧非常简单，甚至没有固定的剧场，西方戏剧布景则尽力追求真实，舞台相当豪华，剧院规模很大。作者的分析触及中西戏剧中一些较本质的问题，议论切中肯綮，相当精当。”^②后来，陈季同回到国内还采用不同于传统戏曲的西方话剧的方式，创作了剧本《英勇的爱》（1904年由东方出版社在上海出版），虽然由法文写成，却无疑是出自中国作家笔下的最早一部话剧作品，把中国的话剧史向前推进了好几年。陈季同所有这些写作实践活动，不但在法国和欧洲产生了影响，而且都足以改写中国的现代文学史。

陈季同的更大贡献，还在于当历史的时针仅仅指在十九世纪八九十年代，他就已经形成或接受了“世界的文学”这样的观念。他的学生曾朴（《孽海花》的作者，1897年就认识陈季同）曾记下老师的一段谈话：

我们在这个时代，不但科学，非奋力前进，不能竞存，就是文学，也不可妄自尊大，自命为独一无二的文学之邦；殊不知人家的进步，和别的学问一样的一日千里，论到文学的统系来，就没有拿我们算在数内，比日本都不如哩。我在法国最久，法国人也接触得最多，往往听到他们对中国的论调，活

^① 转引自《罗曼·罗兰高师日记》中译文，译者孟华。见孟华为李华川著《晚清一个外交官的文化历程》一书所写的《前言》，北京大学出版社2004年版。

^② 李华川：《晚清一个外交官的文化历程》，北京大学出版社2004年版，第57页。

活把你气死。除外几个特别的：如阿培尔·娄密沙(Abel Rémusat)，是专门研究中国文字的学者，他做的《支那语言及文学论》，态度还公平；瞿亚姆·波底爱(M. Guillaume Pauthier)是崇拜中国哲学的，翻译了《四子书》(Confucius et Menfucius)，和诗经(Ch'iking)、《老子》(Lao—Tseu)，他认孔孟是政治道德的哲学家，《老子》是最高理性的书。又瞿约·大西(Guillard d'Arcy)，是译中国神话的(Contes chinois)；司塔尼斯拉·许连(Stanislus Julien)译了《两女才子》(Les Deux Jeune Filles Lettrée)，《玉娇李》(Les Deux Cousines)；唐德雷·古尔(P. d'Entre—Colles)译了《扇坟》(Histoire de La Dame a L'éventail blanc)，都是翻译中国小说的，议论是半赞赏半玩笑。其余大部分，不是轻蔑，便是厌恶。就是和中国最表同情的服尔德(Voltaire)，他在十四世纪哈尔达编的《支那悲剧集》(La Tragédie Chinoise, Par le Père du Halde)里，采取元纪君祥的《赵氏孤儿》，创造了《支那孤儿》五折悲剧(L'orphelin de la chine)，他在卷头献给李希骝公爵的书翰中，赞叹我们发明诗剧艺术的早，差不多在三千年前(此语有误，怕是误会剧中事实的年代，当做作剧的年代)，却怪说我们进步的迟，至今还守着三千年前的态度。至于现代文豪佛朗士就老实不客气的谩骂了。他批评我们的小说，说：不论散文或是韵文，总归是满面礼文满腹凶恶，一种可恶民族的思想；批评神话，又道：大半叫人读了不喜欢，笨重而不像真，描写悲惨，使我们觉到是一种扮鬼脸，总而言之，支那的文学是不堪的。这种话都是在报纸上公表的。我想弄成这种现状，实出于两种原因：一是我们太不注意宣传，文学的作品，译出去的很少，译的又未必是好的，好的或译得不好，因此生出重重隔膜；二是我们文学注重的范围，和他们不同，我们只守定诗古文词几种体格，做发抒思想情绪的正鹄，领域很狭，而他们重视的如小说戏曲，我们又鄙夷不屑，所以彼此易生误会。我们现在要勉力的，第一不要局于一国的文学，器然自足，该推扩而参加世界的文学。既要参加世界的文学，入手方法，先要去隔膜，免误会。要去隔膜，非提倡大规模的翻译不可，不但他们的名作要多译进来，我们的重要作品，也须全译出去。要免误会，非把我们文学上相传的习惯改革不可，不但成见要破除，连方式都要变换，以求一致。然要实现这两种主意的总关键，却全在乎多读他们的书。^①

(着重号为引者所加)

^① 曾朴答胡适书，收入胡适《论翻译》文后附录，见《胡适全集》第3卷，安徽教育出版社2003年版，第807—809页。