

◎ 白 薇 杨天舒 / 主编

传媒与20世纪文学

——现代传媒与中国现当代文学国际学术研讨会论文集

The Media and
Twentieth Century
Literature

中央民族大学出版社
China Minzu University Press

传媒与20世纪文学

The Media and Twentieth Century Literature

——现代传媒与中国现当代文学国际学术研讨会论文集

白薇 杨天舒 / 主编

中央民族大学出版社
China Minzu University Press

图书在版编目(CIP)数据

传媒与 20 世纪文学:现代传媒与中国现当代文学国际学术研讨会论文集/ 白薇,杨天舒主编. —北京:中央民族大学出版社,2011. 12

ISBN 978-7-5660-0118-4

I. 传… II. ①白… ②杨… III. ①传播媒介-关系-中国文学:现代文学-国际学术会议-文集②传播媒介-关系-中国文学:当代文学-国际学术会议-文集 IV. ①G206. -53②I206. 6-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 254050 号

传媒与 20 世纪文学:现代传媒与中国现当代文学国际学术研讨会论文集

主 编 白 薇 杨天舒

责任编辑 张林刚

封面设计 布拉格

出 版 者 中央民族大学出版社

北京市海淀区中关村南大街 27 号 邮编:100081

电话:68472815(发行部) 传真:68932751(发行部)

68932218(总编室) 68932447(办公室)

发 行 者 全国各地新华书店

印 刷 厂 北京宏伟双华印刷有限公司

开 本 787×1092(毫米) 1/16 印张:21.5

字 数 350 千字

版 次 2012 年 3 月第 1 版 2012 年 3 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5660-0118-4

定 价 58.00 元

版权所有 翻印必究

目 录

作为公共文化产品的“现代文学”

- 从王瑶和唐弢的“现代文学”观说起 段从学 (1)

探寻进入历史的媒介

- 浩然小说与当代文学的激进实践 贺桂梅 (15)

- 赵树理“地方史”小说与农村“公共空间” 杨天舒 (35)

戏曲改良

- 媒体策略与启蒙困境 杨 早 (50)

宣传与广告

- 20世纪30年代中期“大戏院”中的左右之争 葛 飞 (66)

郭沫若历史剧的传媒效应

- 以《屈原》为例 刘海洲 (78)

晚清上海小报与读者的联系

- 以《游戏报》和《消闲报》为例 何宏玲 (86)

“地方报纸”与区域文化的建构

- 新文化运动前后的长沙《大公报》 凌云岚 (96)

“革命文学”论战与上海新书业

- 以创造社出版部为例 刘 震 (109)

- 朱光潜、《文学杂志》与中国现代诗学 张松建 (120)

- 从《朝霞》看历史转折期的文艺传播 徐 江 (144)

- 鲁迅与现代传媒 徐文海 (156)

文学出版与文学伦理

- 20 世纪 90 年代中国文学的一种反思…………… 何言宏 (165)
- 大众传媒与新诗的生成 …………… 李怡 苏雪莲 (199)
- 吴宓与方玮德 …………… 刘淑玲 (208)

论《少年中国》的形式诗学

- 以新诗“发生”为背景的考察 …………… 张桃洲 (217)
- 现代诗歌文本与媒介物

- 以长诗《北游》为例 …………… [日]佐藤普美子 (233)
- 一场关于新诗格律的试验与讨论

- 梁宗岱与《大公报·文艺·诗特刊》…………… 张洁宇 (239)
- 废名新诗观念的形成与 20 世纪 30 年代中期北平学院诗坛氛围…………… 冷 霜 (259)
- 中国当代诗歌的媒体化 …………… [英]殷海洁著 杨 坤译 (276)

文化生产与诗性空间的延展

- 当代流行歌词与大众传媒研究 …………… 孙晓娅 (294)
- “东方潘多拉”的威胁与诱惑

- 评电影《通天帝国》…………… 王冰冰 白 薇 (302)
- 影视:传媒中的口语化表述…………… 夏长青 (309)
- 从老舍作品改编看影视媒介与中国现当代文学…………… 石兴泽 (315)
- 大众传媒的发展与 20 世纪 90 年代大众文艺的勃兴…………… 李明军 (318)

网络时代诗意如何栖居

- 新传媒与新文学,一场看不见的文学革命…………… 贾振勇 (326)

附 录

- 现代传媒与中国现当代文学国际学术研讨会会议综述…………… (332)

作为公共文化产品的“现代文学”

——从王瑶和唐弢的“现代文学”观说起

(段从学 华南师范大学文学院博士后)

20 世纪 80 年代初，姚雪垠在给茅盾的信中，提出了应该把同时代的旧体诗词、章回小说等纳入“现代文学史”的问题，并以毛主席等老一辈无产阶级革命家和鲁迅、郁达夫等新文学名家为例，来强调其毋庸置疑的正当性。对此，王瑶先生明确回答说：“我以为文学史研究的对象应该是社会上公开发表过并且得到社会上一定评价的作品，不包括没有产生社会影响的个人手稿，而老一辈革命家和新文学著名作家所写的旧体诗词在新中国成立之前大致都没有公开发表过的。”鲁迅、郁达夫等人的旧体诗词，当时也未公开结集出版，“一般新文学作家最多把写旧诗作为业余爱好，只在朋友间彼此流传，最初并没有公之于世的意思。老一辈革命家长期处于艰苦的战争环境中，他们赋诗言志的情况与鲁迅等是相似的，并非为了公开发表。”部分公开出版过的旧体诗词，例如，吴宓、吴芳吉的诗集，“不仅社会影响甚微，而且明显处于新文学对立面的范畴，因此在现代文学史中是否应该包括旧体诗词，是值得研究的问题”。^①

姚雪垠提出的，当然不是新问题。王瑶先生的回答，也是现代文学史家一贯的立场。唐弢先生回忆说，20 世纪 60 年代初的全国文科教材编写会上，

^① 王瑶：《关于现代文学研究工作的随想》，《王瑶全集》，第 5 卷，石家庄：河北教育出版社，2000 年，第 12—13 页。

就出现了“现代文学史”是否应该包含同一时期“旧文学”的争议。“有人提出要立专章专节，谈毛泽东等老一辈革命家和鲁迅、郁达夫的旧体诗；有人提出从鸳鸯蝴蝶派中选一些作家来谈”。由于唐弢先生的坚持，“现代文学史”最终没有囊括同一时期的“旧文学”，避免了名不副实的空洞化^①。1982 年，唐弢先生再次明确表示：“专章谈旧体诗，那不是现代文学史的任务。就是毛主席的旧体诗词，我也不主张放进现代文学史里去，因为那不是尊敬他，反而不伦不类。”“现代文学史完全没有必要把旧体诗放在里面作一个部分来讲。”^②

为什么不讲？唐弢先生没有直接说明，但他关于文学史应该如何发现作家和作品的基本标准，无形中却做了很好的回答：“文学史要反映当时在社会上产生过影响的作家作品”，作家作品有无入史资格，“这里就要看影响的大小了”^③。不仅如此，唐弢先生还对作品的社会影响与个人意义之间的区别，做了进一步的发挥，“譬如某文学作品，当时本无影响，只因以后作者成了名，便找来吹嘘一番，诚然，这在个人的创作道路上，也许是重要的，但对现代文学的发展不曾起过作用，没有必要在现代文学史上大书特书。推而至于像老一辈革命家的个别文艺论文，观点虽有可取之处，但有的只是一时感想，甚至还发表在地方刊物上，谈不上什么影响，文学史多方渲染，揄扬失实，把他们说成是革命文学发展的推动力，那就不是实事求是的科学态度了。”^④

两人的具体表述虽有差异，但意见却高度一致：“现代文学”应该是公开发表且在当时产生过一定社会影响的文学。“公开发表”，是必要条件。产生过一定社会影响，是充分条件。只有同时满足这两项要求，才有资格进入文学史，成为“现代文学”的一部分。史识的有无和高低，就体现在如何把握和发现“有一定社会影响”的作家作品。

但在“摊大饼”式的创新冲动面前，研究范围“量”的拓展，在很大程度上已经压倒了研究水平“质”的提高。不仅鸳鸯蝴蝶派和张恨水，就连后

① 唐弢：《关于现代文学——严家炎著〈求实集〉序》，《西方影响与民族风格》，北京：人民文学出版社，1989 年，第 408—409 页。

② 唐弢：《中国现代文学史的编写问题》，《西方影响与民族风格》，北京：人民文学出版社，1989 年，第 419 页。

③ 唐弢：《中国现代文学史的编写问题》，《西方影响与民族风格》，北京：人民文学出版社，1989 年，第 422—423 页。

④ 唐弢：《关于现代文学——严家炎著〈求实集〉序》，《西方影响与民族风格》，北京：人民文学出版社，1989 年，第 407 页。

来的金庸，也列入了“现代文学”。旧体诗词入史的问题，更是从写作者的要求，变成了现代文学研究者的呼吁。“公开发表”，这个“现代文学”的基本前提，淹没在众多“新领域”、“新对象”的包围之中，日渐变得模糊不清。“潜在写作”之类的命名，则直接颠覆了“现代文学”的必要条件。

“现代文学”，正在从一个有着自身历史和逻辑规定性范畴，日益蜕变为空洞的时间概念。“具有现代性的文学”这个来势汹汹的概念，实际上不是重新定义，而是消解了“现代文学”。这不仅因为早就有人在杜甫身上找到了“现代性”。更重要的是，“现代性”的西方定义，本来就众说纷纭、莫衷一是。据说是为了反抗“西方现代性”的中国学者们发明的各种“中国现代性”，进一步加剧了“现代文学”的消失。

寻找“现代性”是如此轻而易举——找不到“西方现代性”，可以有“中国现代性”。实在不行，还有“反现代性的现代性”——以至于最困难的问题已经从确定哪些是“具有现代性的文学”，悄然蜕变成了确定什么才是“不具有现代性的文学”。

避开“公开发表且具有一定社会影响”这个历史前提，竞相从事“摊大饼”式的创新，兜了一大圈之后，再一次回到了原点。用时下的经济学术语来说，就是：盲目追求 GDP 总量扩张的粗放型发展之路，已经耗尽了“现代文学”进一步持续发展的可能性。

重新审视“现代文学”最初的“质”的规定性，寻求以提高经济质量为目标的内涵式发展之路，也就成了一个必要而有意义的话题。

二

在时间坐标已经给定的前提下，“现代文学”之为“现代文学”的历史特征，显然只能通过空间位置的差异显现出来。质言之，“现代文学”之为“现代文学”，关键不在于它在 20 世纪这个空洞的时间范围之内，而要看它在中国现代社会中的空间位置。抛开“具有一定社会影响”这个因个人史识参差高下而容或有讨论余地的充分条件不论，“公开发表”这个无可辩驳的必要条件，实际上表达了“现代文学”之为“现代文学”的一个根本属性：“现代文学”首先必须是一种公共文化产品。

作为新文学发生期最重要的一份纲领性文件，《文学研究会宣言》明确宣

布说：“将文艺当做高兴时的游戏或失意时的消遣的时候，现在已经过去了。我们相信文学是一种工作，而且又是于人生很切要的一种工作；治文学的人也当以这事为他终身的专业，正同劳动一样。所以我们发起本会，希望不但成为普通的一个文学会，这是著作同业的联合的基本，谋文学工作的发达与巩固：这虽然是将来的事，但也是我们的一个重要的希望。”^①

新文学在文学研究会同人这里，已经变成一种超个人的公共事业。新文学工作者也必得遵循相应的公共规则，再也不能按照个人高兴或失意的需要来处置文学。考虑到当时的历史情形，文学研究会这个宣言，指向的其实是把文学当做游戏或消遣活动的鸳鸯蝴蝶派旧文学。

换句话说，“现代文学”的历史起点和发端，就在重新划分晚清以来形成的公共文化空间的行动之中。鸳鸯蝴蝶派文人借助现代报刊传媒的力量，完成了自己与中国古典文学之间的差异性划分。“现代文学”则再一次从几乎被鸳鸯蝴蝶派文人包办和垄断了的文学市场上，强行开始第二次分割，彰显了自己的独立存在。

“五四”时期的新/旧之争，其实不是历时性向度的差异，而是共时性文化空间的争夺与划分。只有跻身于共同的文化空间，才会有这种重新划分的争夺与冲突。这就是“桐城谬种”和“选学妖孽”成为新文学发难者重点攻击对象的根本原因。前者在新式学校的国文教育中举足轻重，后者则在上海报刊市场上风头正劲。

为了把自己区别出来，“现代文学”转而诉诸写作者的主观方面。文学研究会以严肃的态度相号召，把自己和以“消闲”、“游戏”的态度从事文学写作的鸳鸯蝴蝶派文人区别开来。稍后的创造社，则诉诸“天才”的独创性，以示自己与从事大众化商业写作者之间的区别。

从根本上说，两者均属浪漫主义文学话语谱系，以创作者主观的感情和态度为根据来谈论文学。套用不太恰当的类比，文学研究会的“严肃”，近似于西方资本主义初期清教徒的内省和克制。至于创造社，当然是奔放和感伤混合而成的浪漫主义。内省和克制，是一种个人化倾向。外向的奔放和感伤，同样也是个人化倾向之一种。

两者协力共进，在“人的发现”和“个性解放”的旗帜下，把个人独创性

^① 《文学研究会宣言》，《小说月报》第12卷第1期，1921年1月10日。

之于文学的重要意义，提到了空前的高度。灵感、个人风格和独创性等浪漫主义文学观念，成为现代中国的支配性话语。

新文学的现代性进程，实际上就是在公共性诉求和个人化诉求两者构成的悖论结构中展开的。以现代报刊，也就是所谓的印刷资本主义产业为载体形式的公共文化空间，联结并承载着这两个相反的指向，构成了“现代文学”生存场域。

只有同时考虑到这两个因素，“现代文学史”才成其为文学史研究。在公开发表这个必要条件之外，王瑶先生和唐弢先生都曾反复强调，文学史不能成为简单的作家作品评论汇编。这个在后来的文学史编写者手中经常被忽视的下限，实际上和必须公开发表的上限一样有其不可或缺的重要意义。在我看来，这个下限最值得重视的一点就是：作为一门独立学科的现代文学史，不能跟在作者后边，根据作家的主观态度和个人化诉求来搞研究。

三

新文学公共性诉求和个性化诉求两者之间的悖论结构，显然不能简化为内部研究和外部研究之别，把前者视为作家个人从事独创性写作的外部环境。

梁启超等人的“新文体”对晚清文坛的冲击，实际上是迅速崛起而声势浩大的“报章之文”，对传统“文集之文”的冲击。报纸和刊物，不仅仅是一个中性的传播载体，更是一种制造和生产“新文体”的积极力量。现代人的文体感和写作过程，是在事先已经浸入了由现代报刊交织而成的“文学场”的情形之下逐渐形成的。

在胡适这里，作为文学革命起点的白话问题，就是从扩大文学传播范围的要求引起的。对于胡适来说，文学的价值等级，恰好与传播范围的大小成正比。传播的范围越大，文学价值也就越高，“与其作不能远行不能普及之秦汉六朝文字，不如作家喻户晓之《水浒》《西游》文字也。”^①《五十年来之中国文学》，实际上就是以“能否应用”和“应用范围”的大小为根据，逐一罗列古文因不能应用，或者只能应用于少数人而日渐失败，白话文学则因能够应用于最广大的人群而日益壮大成为主流的“文学史”。他表扬以古文翻译外

^① 胡适：《文学改良刍议》，《胡适学术文集·新文学运动》，北京：中华书局，1993年，第28页。

国小说的林纾说，“古文的应用，自司马迁以来，从没有这种大的成绩”。但转过身来，又深表遗憾说，“古文究竟是已死的文字，无论你做得怎样好，究竟只够供少数人的赏玩，不能远行，不能普及”，高明如周氏兄弟者，“所得终不偿所失，究竟免不了最后的失败”^①。

胡适最后掏出的，当然是早就放在皮包里结论：要远行和普及，就必须抛弃少数人的“死文字”，运用通行于大多数民众的白话。

胡适新文学思想的切入点，显然不是把个人视为作品的起点和源泉的浪漫主义，而是以读者为中心的社会学立场。胡适自己说得很清楚：“吾以为文学在今日不当为少数文人之私产。而当以能普及最大多数之国人为一大能事。吾又以为不当与人事全无关系。凡世界有永久价值之文学，皆尝有大影响于世道人心者也。”^② 根据传播范围的大小来判断文学作品价值高低的文学观，实际上是“五四”时期的主导观念之一。上海等地现代大众的兴起，以及普通民众越来越受各方关注和重视的社会思潮，促成了这种观念的产生。

鲁迅曾抓住“流传下来的便是好文学，消灭了便是坏文学”这句话，把梁实秋的人性论文学史观，强打成了“强盗文学史观”。如推而广之，则胡适进化论的白话文学史观，也与“强盗文学史观”难脱干系。如果把应用范围的大小，换算成销量的大小，直接与经济效益挂钩，胡适的观点实际上就是：赚到大钱的就是好文学，赚不到钱，甚至大赔其本的——如周氏兄弟十年之中，只售出二十一册的《域外小说集》——就是坏文学。

开句玩笑，后人批判胡适的资产阶级文学史观，算不得什么大错，因为他的确是按照资本主义经济逻辑，以销量大小来衡量文学好坏。按照这个“强盗文学史观”，“五四”时期最好的文学，就应该是销量一度高达两万多册的《礼拜六》，而不是销量两三千册的《小说月报》。

然而，历史不是逻辑。无论多么高明的三段论，也推不出“新文学”。事实是：正是胡适等人不讲逻辑的“强盗文学史观”，引发了中国文学语言的革命性巨变，把晚清以降中国文学渐进式的现代性进程，变成激变式的革命，触及了新文学最为内在的存在形态——语言。

^① 胡适：《五十年来之中国文学》，《胡适学术文集·新文学运动》，北京：中华书局，1993年，第110—111页。

^② 胡适：《观庄对余新文学主张之非难》，《胡适学术文集·新文学运动》，北京：中华书局，1993年，第9页。

四

问题在于，遭遇到《礼拜六》等销量颇为可观而“能远行”的文学时，胡适却又抛开以传播范围大小衡量高下的“强盗文学史观”，转而大谈作品的艺术性。他批评同时代的“新小说”作者，说他们“只配与报纸的第二张充篇幅，却不配在新文学上占一个位置”^①，全然忘记了报纸读者数量庞大的事实。

在与《礼拜六》直接叫阵的文学研究会同人眼中，既没有高明的文学技术，又无积极思想内涵的《礼拜六》一脉，销量的大小反而成了罪恶大小的标准。销售得越多，流毒传播越广，受害者也越多。印刷资本主义产业上的成功，反而成了思想和艺术失败的标志。“文商”、“文丐”，就是他们随手掷给对方的帽子。

作为文学研究会的灵魂人物，茅盾曾用自己的话，把该会宣言重复一遍，以表示对新文学公共性诉求由衷的赞同：“文学属于人（即作家）的观念，现在是成为过去的了；文学不是作者主观的东西，不是一个人的，不是高兴时的游戏或失意时的消遣。反过来，人是属于文学的了……文学者只可把自身来就文学的范围，不能随自己喜悦来支配文学了。文学者表现的人生应该是全人类的生活，用艺术的手段表现出来，没有一毫私心，不存一些主观。自然，文学作品中的人也有思想，也有感情，但这些思想和感情一定确实属于民众的，属于全人类的；而不是作者个人的。这样的文学，不管它浪漫也好，写实也好，表象神秘都也好；一言以蔽之，这总是人的文学——真的文学。”^②但是，这并没有妨碍他对个性的张扬和强调，赞赏叶圣陶的小说“何等地动人”，“著作中都有他的个性存在着”^③。

就是说，在胡适和茅盾等人这里，“新文学”实际上包含着公共化和个人化两张面孔。在历时性维度上，他们以能否获得最大多数的读者群体为根据，宣告了古典形态的旧文学的死亡。大众化也好，“化大众”也罢，遵循的都是

^① 胡适：《建设的革命文学论》，《胡适学术文集·新文学运动》，北京：中华书局，1993年，第49页。

^② 雁冰：《文学和人的关系及中国古来对于文学者身份的误认》，《茅盾全集》第18卷，北京：人民文学出版社，1989年，第61页。

^③ 茅盾：《叶绍钧小说〈母〉附注》，《茅盾全集》第18卷，北京：人民文学出版社，1989年，第63页。

读者群体最大化, 利益 (政治的和经济的) 最大化的资本主义经济学原则。但在共时性文化空间中, 他们又以个人化诉求为武器, 把同时代的商业化写作者, 也打入了“旧文学”之列。——这当然不是“不能远行”的古典形态的“旧”, 而是“太能远行”商业化写作在思想艺术上的“旧”。

对付“不能远行”的古典文学, 新文学同人运用的是经济资本的商业化逻辑, 张扬公共性诉求。对付“太能远行”同一时代的竞争对手, 新文学同人拿出的是文化资本逻辑, 即布迪厄所谓“颠倒”的经济学原则, 避开甚至大肆攻击商业收益, 转而大谈天才和艺术的独创性等“反资本主义的浪漫主义”强势文化资本。

几乎所有的新文学同人, 都能无师自通, 熟练自如地运用这两套经济学软件, 来回转换而不觉得有什么障碍。

正是由于这种张力, 新文学的每一个层面上, 都可以观察到由社会化诉求和个人化诉求两个相反的趋势构成的悖论结构之存在以及这种结构对新文学现代性进程的制约。夏晓虹以“为自己”和“为别人”之别, 指出了以梁启超为代表的晚清作家身上的矛盾: “梁启超们不妨在理智上推崇‘文学救国’, 在趣味上的更倾心于艺术精美之作。前者是为别人而作, 目的在启蒙; 后者是为自己而作, 主旨在陶情。”^① 晚清文人梁启超们身上的种种矛盾, 并没有随着时间的延续或所谓历史的发展而宣告结束。周作人的“两个鬼”, 鲁迅内心的“鬼气”和带着面具的“呐喊”, 左翼文人从个人感伤和幻灭, 走向血与火的社会革命的普遍性精神历程, 具体样式容或有所不同, 但精神结构中的基本矛盾却并无区别。

更值得注意的是, 以个体心性为根据, 张扬文学创作独创性的新文学作家, 又纷纷组织起来, 以集团的力量和从事社会运动的方式来推进新文学的发展, 也是社会化诉求和个人化诉求之间的悖论结构的一个重要存在形态。从“五四”时期大量文学社团的涌现, 到 20 世纪 50 年代体制化的全国性文学组织之建立, 中国新文学的现代性进程始终伴随着文学观念的个性化诉求和文学生产的体制化诉求之间的紧张关系, 由此形成了既不同于中国传统文学, 又有别于现代资本主义国家文学的历史特征。声称要打破文学研究会的“垄断文坛”, 强调天才的创造社成员, 在其文学活动中表现出了更为强烈的

^① 夏晓虹:《觉世与传世——梁启超的文学道路》, 上海: 上海人民出版社, 1991 年, 第 11 页。

集团意识，而且最终演化成了一个社会革命团体。高举“天才”和“个性”旗帜走上文坛的郭沫若，也在这一过程中变成了主张为民族国家的解放而牺牲个人一切的革命党人。

在文学史叙述层面，也不难觉察这两种对立的现代性结构。在《中国新文学大系》中，郁达夫关于中国现代散文之基本性质的叙述，就是一例。郁达夫写道：“现代的散文之最大特征，是每一个作家的每一篇散文里所表现的个性，比从前的任何散文都来得强。”^①此后，周作人《新文学的源流》以“言志”和“载道”的循环，来解释中国新文学的起源及其特质，张扬“言志”的个性主义精神，与新兴的唯物主义文学史观之间的差异，更是众所周知的事实。

五

回头来看王瑶先生和唐弢先生两位学科开创者设定的上限和下限，即作品必须公开发表，以及文学史不能是简单的作家作品评论汇编两个条件，无形中正好体现了在新文学的公共性诉求和个性化诉求张力结构中来把握“现代文学”的学科独立性。前者循新文学的公共性诉求，厘清了“现代文学”与传播范围有限的古典形态“旧文学”之间的界限。后者则是一种防御性措施，具有防止新文学个性化诉求成为“现代文学”的唯一向度，以新文学创作者自身的视阈取代文学史研究者的独立眼光的积极作用。“现代文学”学科的界限与独立品格，就在这个上限和下限之间。

但正如前文所说，20世纪80年代以来的研究，并没有充分意识到这个学科限阈的积极意义。恢复正常的学术风气不久，我们就在“回到文学自身”的旗帜下，毫不犹豫地选择了审美主义文学史观。传统“现代文学”限阈的积极意义，在很大程度上也被当做庸俗社会学的一部分，未加分析地抛弃了，只剩下了他们的“研究方法”，——而且，主要的是一种普遍适用于所有文学对象的“研究方法”，而不是针对“现代文学”这个特殊研究领域的“研究方法”。适用于所有对象的“研究方法”，实际上是普遍理性和逻辑规则，而不再是历史研究方法。

^① 郁达夫：《中国新文学大系·散文二集·导言》，《中国新文学大系·散文二集》（影印本），上海：上海文艺出版社，1981年，第5页。

急于创新，而且可创之“新”似乎层出不穷的年代里，我们不仅来不及仔细打量被超越的“旧”，而且也来不及认真审视刚获得的“新”。每一个人都带着对被超越之“旧”完全不信任，和对刚创出之“新”毫无保留的充分信任，急匆匆地走进了新时期。到今天，问题实际上已经很清楚，审美主义是一种诉诸永恒人性的普遍主义话语，从根底上就与文学史要求的历史性绝缘。所谓审美主义文学史观著作，事实上就只能是根据某种审美原则挑选出来的“好作品”的历时性编排，作家作品评论的汇编，而不是真正意义上的文学史。

最终的结果，仍然脱不了鲁迅批评过的“强盗文学史观”：符合某种审美趣味的就是“好作品”；反之就是“坏作品”。趣味无可争辩，乃审美主义的核心信条。文学史的基本任务，却要评价作品，衡量高下。无可争辩的审美趣味，被卷入不得不争辩的文学史写作，问题实又回到了作品的社会影响和史家评价上。用时下术语，是文学史的权力之争。用唐弢先生的话来说，就是史家如何发现作家，发现作品的问题。

文学史研究当然离不开对作品的审美评价。对文学作品的艺术性毫无欣赏能力的人，根本就不是合格的文学史家。——无论出版过多少以“文学史”为名的印刷品。但从根本上说，以个体心性为根基的审美主义话语，其实是一种以作家的眼光，即以创作论为轴心的文学知识。其优势乃是贴近创作者，“入乎其内”，体贴和理解研究对象，对具体的作家作品进行艺术评价。从新文学的整体结构着眼，则可以说是最为贴近个性化诉求的极端。

但是，文学史还必须“出乎其外”，在历史脉络中来发现作家作品，评价作家作品。而不能把贴近研究对象，体贴研究对象变为跟着研究对象走，丧失自己的独立性。也就是说，不能忽视或暗中取消新文学的公共性诉求这另外一个维度。

被很多人当做超越对象的唐弢先生，就曾明确表示，“我们可以有多种多样的文学史，我个人如果写，就写一家之言，写我自己喜欢的，代表我自己的艺术欣赏标准”^①。但与此同时，唐弢先生又直言夏志清的《中国现代小说史》只是作家作品论，守住了文学史的下限。契合新文学个性化诉求和公共性诉求之间的张力结构，文学作品的审美评价和社会历史定位，构成了其

^① 唐弢：《关于中国现代文学史的编写问题》，《西方影响与民族风格》，北京：人民文学出版社，1989年，第416页。

“现代文学史观”的两翼。

其一，在长时段历史中，“现代文学”确实面临着“经典化”，重新回归“传统文学”，成为“中国文学史”之有机组成部分的问题^①。以审美主义话语为认识论框架，把“现代文学”当作普遍主义语境中的“文学”来对待，强调其作为人文教育工具的“经典”地位，也具有相当的合理性与前瞻性。但是，“现代文学”何时被耗尽而为“文学”，与自然时间的流逝并没有直接关系，相反地却与我们的阐释有关。指望时间的延伸会让“文学自身”的审美价值和经典意义自然而然地呈现出来，形成公正合理的经典秩序，“美学乌托邦”将公正有序地接纳包括“现代文学”在内的一切人类文学经典，显然不现实。

其二，“现代文学”被经典化为“文学”之后，同样需要不断地阐释和再解读，其阐释模式是否与一般意义上的“文学”和“中国文学”，甚至作为文学理论意义上的“文学”完全一致等问题，也值得进一步思考。即使在经典化完成之后，文学研究的意义，也绝非像侍应生一样站在门口，面带微笑地审查新生的作品是否具有进入“经典大厦”的资格，在已经完成的秩序面前充当无所事事的守灵人。

如果说，把“现代文学”纳入审美主义话语空间，压缩和简化为“文学”而谋求“经典”地位的努力，可能弱化“现代文学”的社会化诉求，导致其外部生存空间萎缩的话，那么，在具体研究中，以个人化诉求为阐释轴心的文学史叙述模式，最值得关注的也许是研究者丧失自我的问题。这就是：在相当一部分研究者手里，“以作家和作品为主体的文学史”^②书写，事实上已经丧失了必要的历史维度，变成了简单的作家研究，陷入了作家—作品互证互释的循环。鲁迅对自己的思想和作品的说明——比如，《故事新编》的“油滑”问题——被当做经典结论，矛盾的回忆文字被研究者反复称引和采信，已经成了习焉不察的事实。“艺术家是作品的本源。作品是艺术家的本源。两者相辅相成，彼此不可或缺。但任何一方都不能全部包含了另一方。无论就他们本身还是就两者的关系来说，艺术家和作品都是通过一个第一位的第三

^① 钱理群：《返观与重构——文学史的研究与写作》，上海：上海教育出版社，2000年，第187页。

^② 钱理群：《“以作家和作品为主体的文学史”写作的尝试》，《海南师范大学学报》，2007（6）。

者而存在。这个第三者才使艺术家和艺术品获得各自的名称。那就是艺术。”^①

相对于作家作品评论而独立存在的“文学史”，就是中断这种循环而必须的第三极。只有斩断了这种循环，超越了简单的作家作品评论，文学史才能成为文学史。文学史离不开作家作品，但是不能因此反过来说，作家作品评论就是文学史。作家作品评论的思路和眼光，也不能放大而为文学史的思路和眼光。

在某种程度上来说，“现代文学史”先天地欠缺对作家作品评论汇编的免疫力。作为独立学科的“中国现代文学史”的建立，也是从作为研究对象的现代作家的自我叙述开始的。胡适曾顶着“戏台里喝彩”的嫌疑，自己为自己开创的白话新诗合法性做过长篇辩护^②。作为学科起点的《中国新文学大系》，同样属于“戏台里喝彩”，一种更宏大，同时也更隐蔽的新文学作家们集体展开的自我叙述。

六

在今天，强调唐弢先生和王瑶先生关于“现代文学”的上限和下限，主要目的是回应这个事实：“现代文学”研究实际上既面临着以古今中外的总体“文学”为对象的文艺理论的压力，又面临着以个别作家作品为研究对象的文艺批评的压力。前者的普遍主义“文学”化趋向，侵蚀和消解着现代文学的“现代性”历史品格，后者的浪漫主义“个人”化趋向，侵蚀和消解着现代文学的“公共性”品格。只有承认并坚持“现代文学”的上限和下限，才有“现代文学史”研究的创新和开拓，而不是“文学研究”，或者“作家作品评论”的创新和开拓。

与任何一种历史对象一样，“现代文学”的有效性，就建立在它的相对有限性和特殊性上，以其差异性区别于其他历史对象。研究范围的扩大，不能以抹去历史特殊性为前提。反过来，严肃的研究也没有必要为了学科利益而把非“现代文学”纳入进来。

唐弢先生关于旧体诗词的处理意见，就是典范性的说明：把毛泽东的旧

① [德] 海德格尔：《艺术作品的本源》，孙周兴编选：《海德格尔选集》（上），孙周兴译，上海：上海三联书店，1996年，第237页。

② 胡适：《谈新诗》，《胡适学术文集·新文学运动》，北京：中华书局，1993年，第400页。