



中国新文学图志（上）

杨 义 主笔
中井政喜 合著
张 中 良

杨义文存

第三卷

人 民 出 版 社

中国新文学图志（上）

杨 义 主笔
中井政喜
张 中 良 合著

杨义文存

第三卷

序 言

杨 义

书名“图志”，是我们探索写文学史的一种新的形式，它意味着另辟蹊径，切入文学史的独特侧面。“志”在中国古人的心目中，是概括史的雏形，或者概括史的一个分枝、一个侧面的术语。《周礼·春官·小史》有“掌邦国之志”的话，郑玄注解道：“志谓记也，《春秋传》所谓周志，《国语》所谓郑书之属是也。”这里已经把古史的雏形、或国别史之类，看成志书了。《汉书》设志，是班固继承《史记》“八书”（礼书、乐书、律书、历书、天官书、封禅书、河渠书、平準书）基础上，对我国史书形式的一项重要的创造。历代史籍沿袭这个体例，从而在人物纪传之旁，把数千年间变化繁复的典章制度、文物风俗和道术技艺系统地记录下来了。我国历史记载蓊蓊郁郁，既根干坚实、又枝叶婆娑，与这种“志”的形式建构存在着深刻的联系。典籍厚积，足供疏理贯通，到了宋代，司马光可以根据纪传修成《资治通鉴》二百九十四卷，郑樵也可以根据诸志，撰成《通志》二百卷了。《通志》的精华，全在其“二十略”，计有氏族、六书、七音、天文、地理、都邑、礼、谥、器服、乐、职官、选举、刑法、食货、艺文、校讎、图谱、金石、灾祥、草木昆

虫诸类目,几乎系统地涉及了中国人的社会生活和家庭生活、物质生活和精神生活的各个侧面,简直是“文化”的史的渊薮了。

“志”为史之枝叶,应该是包罗万象的。然而把志作为独立的史籍形式,则盛于地方志。以志配图,而形成“图志”的,在古代也只有地志书,比如唐代李吉甫的《元和郡县图志》(图今不存),清代乾隆年间官修的《皇輿西域图志》,以及魏源的《海国图志》。因此“图志”一词,几乎成了地志书的专利了。其实,这是对志与“誌”、“識”相通,有记识事物之义的褊狭理解。我国雕版印刷,肇始于隋唐,于宋而趋于精,又有活字印刷兴起,到明清达到极盛。这时的插图广泛地用于宗教,又及于经、史、子、集各种书籍,便有了《书林清话》中这类话头:“吾谓古人以图书并称,凡有书必有图。”但是规模最为可观、也至有人间趣味的,当是文学插图,尤其是小说、戏曲的插图。所谓“上图下文”的出相,和前图后文的绣像,都是与小说戏曲有着密切的联系。郑振铎四十年代在上海编选《中国版画史图录》五函二十册,从唐代到清代的典籍、佛经、小说、戏曲的插图,以及画谱、笈谱中,收录一千数百图,可谓皇皇大观。但其眼光专注于图,没有超越和透过图,去考察和体悟文学史,因而并未建构“文学图志”的模式。三十年代他曾出版过《插图本中国文学史》,日后修订,收图一百七十四幅。但眼光注重于史,图只是衬托,也没有形成按图索史的透视性眼光。可以说,虽然前人的杰出建树功不可没,但至今尚未有“文学图志”这种文学史形式,以图出史,以史统图,便是本图志独特的思路了。

编写这么一部图志的愿望,在我的心中已经积存了十个年头。八十年代初,我开始系统地研究中国现代小说史,整天沉浸在浩瀚的原版书刊的海洋里,通过那些已经有些发黄的白纸黑字,与前代作家进行着喜怒哀乐兼备的心灵对话。我发现,颇有

一些作家亲自设计书面、或请朋友绘作书面、或为朋友提供书面,比如鲁迅手书带隶书风味的“呐喊·鲁迅”四字,用在红底内含黑框的封面上,令读者仿佛听到一声来自“黑屋子”的沉雄的呐喊。他请陶元庆画的《彷徨》封面,三个几何线条构成的人形,坐在高背椅子上“孵太阳”,那轮斜阳颤巍巍的意趣令读者的心也承受了几分颤巍巍的沉重感了。他把陶元庆画的具有凄艳而犷厉之美的《大红袍》,用作许钦文《故乡》的封面;把六朝墓门石刻中具有滑稽和神秘色彩的群鬼云间戏龙图,用作高长虹《心灵探险》的封面,都散发着一位文学大师丰富而独特的审美趣味,都是书籍装帧上非常得意的笔墨。二十世纪中国作家在书籍装帧和插图上的构想和选择,不仅是版本学上的遗痕,而且在审美学上是作家灵魂的见证。

既然把书刊装帧插图看作既是客观的,又是主观的,是主客观融合渗透的产物,就可以从一个特殊的视角,透过装帧插图,看取作家或隐或显的心灵世界,看取他们个人的修养和趣味,看取民族命运和中西文化冲突在他们心灵中的投射和引起的骚动。萧红自绘《生死场》封面,在血红色的东三省地图上斜劈一道直线,反映这位从关外流亡上海的女作家怀着失土的沉痛,在反省着人的生死和民族的生死。张爱玲的《传奇》增订本封面,借用一张晚清时装仕女图,却在诗书礼乐人家的少妇无聊地玩弄骨牌的窗外,增添了一个绿色的、鬼魂般的现代人形,造成了一种她极力描写的上海和香港的洋场世界的时空错综的不安感和神秘感。西方文化思潮的涌入,给二十世纪中国作家带来了兴奋,带来了忧患,带来了迷惘,带来了进取。他们在迎拒会通之中,进行激昂凌厉而又痛苦艰难的调适和创造。从梁启超主编的《新民丛报》卷首图像中,既有外国的拿破仑、华盛顿、苏格拉底、伏尔泰、卢梭,又有中国禅宗六祖慧能、王安石、王阳明、曾

国藩、左宗棠、邓世昌、谭嗣同，可以看出主编者的心态何其开阔而沉实，亢奋中未免有些迷乱。从郑振铎编辑《小说月报》，采取西洋画《默示录的四骑士》、“潘朵拉魔盒”作封面，又在《中国文学研究》卷首刊登了据说是唐代吴道子画的“先师孔子行教像”，可以看出编者融合东西文化的胸襟，同时也可以悟出此刊对传统文化的态度同《新青年》时代相比，已经有所调适、有所变异了。四十年代他和李健吾合编《文艺复兴》月刊，由李健吾选用意大利美术大师米开朗基罗的《黎明》、《愤怒》，西班牙高诒的《真理睡眠，妖异出世》，以及意大利达·芬奇的《手》，为一至四卷的封面画；郑振铎本人又选用明代陈洪绶作的《屈子行吟图》，作为《中国文学研究》的封面，都是从一定的侧面反映了两位编者在光复后的时代感受和文化态度的。

在翻阅千百种原版书刊时产生的这些感受，使我写完三卷本的《中国现代小说史》之后，依然感觉到似乎还有什么东西没有完成，还在什么地方存在着数代作家的灵魂呼唤。其后，我是转换研究领域，去研究我国二千年的古代小说史了。但我接触过的那些二十世纪的书刊装帧插图，依然像梦魇一样纠缠着我的心绪，令我时时顾瞻，欲罢不能。看来这笔宿债总是要还的。还在几年前，北美洲的一位副教授来华访学，想用图画的形式反映二十年代“革命文学运动”的进程。我建议她去鲁迅博物馆搜集一些画，并指点她着重读几种二十年代的期刊，过了一个礼拜后她告诉我，她本来已经失望的这个项目如今有了眉目了。其后我们又商议合作搞一个较大的项目，我的心中是浮起过这样一部“文学图志”的影像的，不过这番商议最后还是落空了。

转眼便是1992年秋天，我从英国牛津大学访学归来的头一天，日本名古屋大学教授中井政喜先生来到北京，开始他为期一年的研修计划。中井教授对中国二、三十年代的文学颇有心得，

尤其对鲁迅、郭沫若、郁达夫、成仿吾、冯乃超等作家,以及创造社、太阳社诸社团,作过非常细致深入的研究。他写了一篇数万字的论成仿吾在二十年代中期政治和文学思想变化的文章给我看,其中文措词和行文颇得二、三十年代中国文章的趣味,而其扎实细致的辨析颇有一些发人所未发的地方。于是我提议与他合著《二十世纪中国文学图志》,以发挥他来中国社会科学院进行访问研究的有利条件和特长。他考虑了一周,欣然答应了。我又请了精通日语、治学踏实而有才华的中国现代文学博士张中良,参与其事。不久,我们便在中井教授下榻的旅馆讨论此书的宗旨、体例、选图标准、行文方式以及分头工作的方式。我事前拟了这么一张卡片,对全书作了简略的通盘规划:

中国新文学图志

(或名:中国新文学史图录)

分四卷:

清末民初卷

五四卷

三十年代卷

四十年代卷

旨趣:

图必精选,文必见史

覆盖全局,层面丰富

眼光独到,韵味深长

讨论达成了共识。我们认为,作家选作装帧插图的画面也是一种特殊的语言,一种以线条、色彩、构图、情调为符号的“无语言”的心灵语言。它包含着非常丰富的信息量,从中可以窥见文化心态、文学气氛,窥见文学史。比如苏曼殊所画的《东方之花——百助女史》的弹筝图,以及他在画端所题的《本事诗》:“无

量春愁无量恨,一时都向指间鸣。我已袈裟全湿透,那堪重听割鸡笋。”均以诗画风流的方式,透露一代诗僧哀婉的俗世风流,却又以几声清滢可喜的笋声,显示了独立于当时言情浊流之表的清逸。闻一多画的《梦笔生花》,表现李白于月夜清斋,烛下读书,倦后倚案而梦,梦见笔端繁花缠绕开放的情形。廊柱案卷,采用界画的手法,而梦境多用奔放飘逸的弧线。这种寓神思于凝重的笔法,令人联想到二十年代新文学的“格律诗派”对音乐美、绘画美、建筑美的追求,联想到闻一多喻作诗为“戴着镣铐跳舞”的名言。

这么一讨论,焕发了我们追求文学史新模式的热情和灵感,内心的爽朗,仿佛发现了文学史世界一片有待开发的肥沃的新大陆。治文学史,一要戒陈陈相因,堕入僵化;一要戒时髦的浮躁,流于空疏。我们不是旧教条的侍从,也不是伪观念的商贾,我们以实事求是精神为指针,以学术的真诚埋头苦干,以谋对学科的生机能有所开拓。这里需要的是养成博大的胸襟和广阔的视野,置中外古今各种学术流派于眼底,以充分的现代意识和独特的个性感悟去进行选择 and 融通。外来的文体分析、语言分析、心理分析、文化分析也好,传统史书的编年体、纪传体、纪事本末体、学案体也好,点化其一长,便可别开生面,贯通其众长,便可博大精深。关键在于一个“化”字,一个“通”字,化则无须卖弄术语,通则不屑划地为牢。这些自然只是我们所悬设的目标,并不是我们的“文学图志”本身所能做到的。但是我们在具体写作之时,受了中国古代的史志和图志的某些启发而不无点化,而且也汲取了现代艺术形态学、心理学、文化学,以及古老的考据学的一些思维方式。至于文学史自身的一些操作程序,就更不必说了。

同时,我们已处于一个世纪的末叶,在反省本世纪错综复

杂、变动纷扰、甚至颠三倒四的文学文化思潮的时候,浑若年终盘点和结算总账一样,要站在一个世纪性制高点上,记录那些有实质价值的东西,发掘那些被冷漠的、却值得深思的东西。如果要给它一个什么名词,那就是建立一种“世纪文学史家态度”吧。本图志以主要篇幅阐释新文学,同时闲笔不闲地兼顾那些被新文学运动一度抛弃,而其实根本不能抛弃、也不应绝对抛弃的东西。比如旧派文人在二十年代办的《戏杂志》,是专门评述京剧和其他传统剧种的源流和特色,并追踪戏界动态的。它自然沾染了不少市民气息和商品气息,但在《新青年》宣布“反对旧戏”为自己“九大罪状”之一的岁月,它却相当内行地评析着京剧脸谱的流派和梅兰芳的表演魅力,这些属于国宝研究的资料大概是可以弥补激昂凌厉的新文学运动的某些盲点的。可惜这种资料,被一些跳不出以新文学运动自身的尺码来丈量新文学运动的文学史家忽略了。

本图志是高度重视主潮文学的历史价值的,但也不讳言主潮文学隐含着的不易为同代人觉察和超越的弱点。比如美国马克·吐温的《夏娃日记》和匈牙利裴多菲的叙事诗《勇敢的约翰》,都是鲁迅喜欢其插图的精美而支持出版的。但是中国新文学负担的改造现实的任务异常沉重,而文化传统倾于务实,那些被社会人生问题纠缠得筋疲力竭的作家们,很难腾出心灵空间,像马克·吐温那样借《圣经》神话去体味人性,像裴多菲那样借民间浪漫传奇式的传说,去发掘人的生命意志,并且还它一个仙岛团圆的结局。因此在二十世纪文学史上,可以看见林纾译的小仲马《巴黎茶花女遗事》引起的言情小说浪潮,可以看见郑振铎译的泰戈尔《飞鸟集》、《新月集》引起的小诗浪潮,尤其是郭沫若译的歌德《少年维特之烦恼》引起的浪漫抒情浪潮。即便在三十年代初期,几乎与这两本书同时出版,曹靖华、鲁迅分别翻译的苏

俄小说《铁流》和《毁灭》，也对左翼文学思潮起了巨大的推波助澜的作用。与此形成巨大的反差，人们对于《夏娃日记》和《勇敢的约翰》却不甚考究本文，而专门欣赏其插图，其后的读书界和文学史家则几乎把这两本书遗忘了。主潮文学执著于现实和较少心灵余裕，使得借神话原型和民间传说的狂幻，去探索深层的人性、人格和种族精魂，成了一个未了的课题。

应该承认，收集几幅曾经使自己怦然心动的文学插图，是我多年来的个人兴趣。我不下歌厅舞楼，不集邮养鸟，也无力强筑汇集各种善本珍本的藏书楼，只好把读书时发现还有意思的插图，花不到一盒香烟的钱去复制一二。闲时拿出来看一看，尤其是不同时代表现同一人物故事的画，比如昨天还把西王母画成阔嘴尖牙，不男不女的，道袍底下还拖着一条长长的豹子尾巴，今天又把她画得凤冠霞帔，粉面福态，倾国倾城，对比着看，仿佛悟到文学史变迁的某种信息，欣赏着、或嘲讽着前人追求狞猛美或温柔美时所表现出来的精明或愚拙。1992年，我到英国作研究和讲学，行囊中除了一本比较耐读的《庄子》之外，没有更多的书。神话和小说戏曲的插图倒复印了几十张，其中“伏羲女娲图”就有汉代石刻和唐代绢画数种，《山海经》插图有“珥两黄蛇，把两黄蛇”，与日逐走的夸父，有“以乳为目，以脐为口，操干戚以舞”，与天帝争神的刑天，以及《欧阳文忠公集》里，以熊为“大侯”（侯，即箭靶）环布着虎、鹿、雕、雉、猿、雁、兔、鱼八“小侯”的“九射格”之类。随身携带这些，本是为了破一破作客他乡的寂寞的，不料我在牛津、剑桥和伦敦大学亚非学院用这些图画，来讲演中国神话及其阐释体系，以及它对中国小说之影响的时候，听众为这些奇异的东西瞪圆了眼睛。课后还颇有几位女士先生向我索取图片，翻印作为研究参考资料了。

然而我们现在面临的不是个人趣味，而是要编撰一部“文学

图志”，要由图出史，形成一种新的文学史编写模式。文学史模式的建构，首先是研究者知识构成和操作规范的建构。由于要选择、鉴赏和阐释一些装帧插图，我们在熟悉文学史的同时，当务之急是充实自己对二十世纪中国书刊装帧史和绘画史的知识。缺乏这种跨学科的知识，面对装帧插图就会产生隔膜感，就难以产生真切的心的交流。比如沈从文的《月下小景》封面，是两只健美的麋鹿在密林野花之间含情相对。当我们了解到这幅套色木刻为美国爱特华·华惠克所作，题曰《会见》，就自然而然地感受到林野间万物皆灵的意味，对同题小说描写山寨边民男女充溢着野性的、最终双双以死来追求爱之永恒的幽会，就体验得多了一层真切了。又比如四十年代上海出版的《诗创造》月刊，封面装帧为曹辛之，四块画面的组合是相当复杂的，令人有点不知所云。但是知道画面取自苏联 U·Ganf 的漫画《作家的种种相》，就会趣味大增。原来左上上是半披长袍的古典主义作家，面对着希腊神庙前醉酒狂欢的男女；左下是农奴时代的作家，窗外是地主在拷打农奴，他却悠然架起二郎腿写稿，肩上是两只写意地飞停着的白鸽；右上是变革时代的作家，肩上站着猫头鹰，左手按着骷髅，撑腮瞠目，眼光痴呆，身旁放着一把手枪，仿佛随时都可能自杀；右下是新写实主义作家，爬上冒烟的烟囱，俯视周围热气蒸腾的工厂。在细细地体味封面画之后，你再揣摩一下《诗创造》群体倡导以“自觉的现代主义者”的心灵，去感受民族时代的内涵的创作路子，是属于、还是超越于封面画的四种时代和主义，你就会对装帧者的苦心发出会心的微笑了。不过，弄清楚这些装帧者和画家，并非易事，二十世纪前五十年的许多书刊没有在版权页和目录上对这一点加上说明，这就需要花上一番考证功夫，去清理装帧者、画家与出版社、作家的关系，去熟悉他们的风格和特殊的署名方式了。

说实在话,我们在这方面充其量只能算是学徒。而在另一方面,我和我的妻子又备尝工匠之苦。二十世纪前五十年的许多书刊,都纸质发黄、封面残破、画页脱落了。由此复制出来画幅,封面上的建筑画往往缺柱少檐,插图中的美人往往脸色有若包龙图。把这样的画面交给出版社、献给读者,实在是怠慢了。除了向作家及其哲嗣,以及装帧家征集洁净的珍藏本复印件之外,唯一的办法就是把家庭改作修画作坊。于是买回了十几把锋利的刮刀和十几枝粗细各异的笔,把模糊的线条描清,把不应有的斑点刮去,复印——修改——再复印,慢慢地对这门工艺也摸出一些门道来了。由于要修改得工细清晰而不走样,一幅画花上一两个钟头也是司空见惯的事。这种刮刮描描的工作也能上瘾,经常每天上一次复印商店,隔三差五给画面施整形术就是通宵。但是看到一幅幅画在自己手下恢复神采,返老还童,也就露出一线苦笑,有时拿在手中翻来覆去地欣赏。是欣赏画,还是欣赏自己的手艺?总之是有点乐在其中了。妻子笑道:将来你的文稿没人要的时候,总算还学到一种挣饭吃的一技之长——给人修画去。

如今提笔写这篇序言的时候,身边堆着尺把高的“文学图志”的积稿。它不知蚕食了我们多少光阴和精力。我们追求的是图要有神采,文要有情趣,使图文之间产生一种互动、互映的效果。不管它还存在着多少可供人评头品足的缺陷,我们总算——就饶它“总算”吧——又不揣谫陋地交出了一部以史为经、以图为纬的特殊形式的文学史。书稿杀青,回头算账,有图五百六十余幅,文一百零九题,分为四卷。

1993年12月20日写毕

1995年10月18日改定

目 录

1 序 言(杨义)

第一卷 (1900—1916)

- 3 “诗界革命”与梁启超、黄遵宪
- 11 晚清四大小说杂志(上)
- 17 晚清四大小说杂志(下)
- 26 李伯元和他的小说绣像
- 31 林纾翻译的《自由与选择》
- 36 王国维的境界说和他的治学境界
- 43 南社的“唐音”与“诗界革命”
- 49 精深的学者型戏曲作家吴梅
- 53 早期话剧与春柳社
- 58 哀情鼻祖《玉梨魂》
- 64 包天笑编辑的几种小说期刊
- 68 对《礼拜六》周刊的两番回顾
- 73 周瘦鹃的紫罗兰情结
- 78 传奇诗僧苏曼殊
- 85 《域外小说集》的超前性
- 89 前后《甲寅》杂志的歧途

杨义文存第三卷中国新文学图志(上下卷)

第二卷 (1917—1926)

- 97 五四新文化运动的中心刊物《新青年》(上)
103 五四新文化运动的中心刊物《新青年》(下)
107 胡适《尝试集》的历史地位
116 鲁迅在新文学运动
125 刊登在《晨报副镌》的《阿 Q 正传》
127 阿 Q 相种种
134 周作人谈龙谈虎
140 二十年代文坛第一刊《小说月报》
148 新文学运动“四大副刊”(上)
151 新文学运动“四大副刊”(下)
158 《晨报副镌》对东西洋文学的介绍
162 面对《戏杂志》的反思
168 清婉雅丽的“冰心体”
173 叶绍钧以爱沟通隔膜的艺术真诚
181 美文名家朱自清
187 重视自我表现的创造社异军突起
198 郭沫若的诗风与剧风
207 《社会组织与社会革命》和郭沫若
211 “郁达夫风”的毁誉和盛衰
217 《洪水》时期的郭沫若和创造社小伙计
223 叶灵凤小说与绘画的现代风
231 《莎乐美》的田汉译本
238 闻一多与《梦笔生花》
243 徐志摩诗的温馨清丽的浪漫
249 《桃花扇》:新翻杨柳为哪般

- 255 舞台诗人:田汉
262 “南国”风韵
268 《鸡鸣早看天》:长夜何时了
270 《现代评论》的“独立精神”
278 《语丝》文体于自然中透出谐趣诗趣
287 《妇女杂志》上的女性解放理论
289 《莽原》半月刊与未名社
292 《莽原》所载鲁迅自制插图
296 创办《未名》半月刊的青年们
299 《大红袍》和故乡梦
303 独特的六朝墓门画像装帧
306 俄罗斯文学影响二题
312 早期苏俄文学的介绍

第 一 卷

(1900—1916)



