

# 20世纪 中国文学 主流话语 研究

尹康庄 著

“20世纪中国文学”之所以是至今为止最为科学的概念，更在于它符合中国文学百年来的发展实际。我们认为，中国文学的转型——或称之为现代性的发生、追求等，是在19世纪末20世纪初，此后的文学也基本是沿此行进的。本书从话语的角度审视了20世纪中国文学。”

中国社会科学出版社  
CHINA SOCIAL SCIENCES PRESS



广东商学院学术文库

# 20 世纪中国文学主流话语研究

尹康庄 著

中国社会科学出版社

## 图书在版编目 (CIP) 数据

20 世纪中国文学主流话语研究/尹康庄著. —北京:  
中国社会科学出版社, 2006. 7

(广东商学院学术文库)

ISBN 7 - 5004 - 5785 - 5

I. 2... II. 尹... III. 文学研究—中国—20 世纪  
IV. I206. 6

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 102037 号

策划编辑 卢小生 (E-mail: georgelu@vip.sina.com)

责任编辑 卢小生

责任校对 朱小青

封面设计 福瑞来书装

技术编辑 李 建

---

出版发行 中国社会科学出版社

社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号

邮 编 100720

电 话 010 - 84029450 (邮购)

网 址 <http://www.csspw.cn>

经 销 新华书店

印 刷 北京新魏印刷厂

装 订 丰华装订厂

版 次 2006 年 7 月第 1 版

印 次 2006 年 7 月第 1 次印刷

开 本 710 × 980 1/16

印 数 1—6000 册

印 张 15.25

字 数 272 千字

定 价 28.00 元

---

凡购买中国社会科学出版社图书, 如有质量问题请与本社发行部联系调换

版权所有 侵权必究

## 导言 工具论与独立论：20 世纪 中国文学的主流话语

1985 年有关学者提出的“20 世纪中国文学”的概念，是迄今为止还没有其他说法可以取代的一个最为科学的概念。从五四到 1949 年的文学，我们称之为“现代文学”，当然可以成立，因为最起码它有个截止日期。可是，我们所称的 1949 年以来的“当代文学”就不是如此了，“人民的江山万万年”，“当代文学”岂不成了永远在延伸的文学了？没有外延限制的概念，不成其为概念。也有学者提出打通现代和当代的界限，建立“中国新文学的整体观”，于是出现了把从五四到世纪末的文学统称为“中国现代文学”的文学史著述。其实，这种提法和做法与原先并无区别，“中国新文学”“新”到什么时候为止？相对于以往，“新”还说得过去，但是面对未来，哪有永远“新”的东西？同样，“现代”又“现代”到何时为止？倘若把五四到世纪末的文学视为“现代”的，那么以后的文学该冠以什么“代”？90 年代末前后，有人认为，“20 世纪中国文学”无法把海外的华文文学包括进去——这的确是个问题，又提出了“现代汉语文学”的概念，这固然可以把海外华文文学纳入范围，但问题同样是，这个“现代”又要延指到何时，设想一万年后来同样称现在的文学为“现代”的，这个“现代”还有什么实质意义？

“20 世纪中国文学”之所以是迄今为止最为科学的概念，更在于它符合中国文学百年以来的发展实际。我们公认，中国文学的转型——或称之为现代性的发生、追求等，是在 19 世纪末 20 世纪初，此后的文学也基本是沿此行进的。这就使 20 世纪中国文学具有了自身的内涵和与以往文学的区别。今后的中国文学是否也会以百年时光来呈现自己相对独立、完整的面貌，我们不得而知，但既往的 20 世纪文学，却实在是如此这般。

本书从“话语”的角度审视了 20 世纪中国文学。话语，作为一个目前在我国被广泛运用于文学语言规范研究方面的概念，其外延比文学思潮要小，比文学理论批评要大，因此，觉得从这一角度更能阐述出 20 世纪中国文学具有的整体性与贯穿性特征。文学的发展当然呈复杂多样性，可是，势必存在某种主流趋向，否则何以体现一个历史时期的文学的基本风貌？20 世纪中国文学

话语尽管纷纭繁富，但是，从根本上看，同样有其主流形态可寻，这就是工具论与独立论。

对工具论，有人以为中国古已有之，在我发表的一篇文章里，不知是编辑还是审稿专家特意在我提出的工具论前面加了“近现代”三字。实际上，我在其他文章中已有表述：孔子提出的诗可以兴、观、群、怨，其中的“观”指的是从诗中可以了解社会，“怨”指诗可以批评和讽刺不良政治。《毛诗序》提出“美刺”说，其中的“刺”，同样有着诗歌应当对时事政治进行批评和讽刺的含义。但不论是孔子的认识还是《毛诗序》的见解，都属于对文学应具有现实性的阐释，与工具论不是一回事。唐代的韩愈提出“文以载道”，这里的“道”确实是指正统的儒家政治伦理观念，但完整考察韩愈的主张，我们可以看到它主要是针对六朝以来的浮艳文风，认为文章须有实在的思想内容，与工具论有所不同；以后文以载道得到封建政权的张扬，成为中国许多文化人作文的一个基本准则，但它仍与工具论不可同日而语。如果要对这些做个概括的话，那么它们属于文学上的教化说。工具论区别于教化说的根本之处，在于它极大地凸显了文学的意识形态性，有着非常明确、具体的对象服务功能；也就是说，工具论始终是把文学作为一种意识形态的力量，强调文学必须服务于某个社会现实发展的要求，乃至作为民族图存、夺取政权的“另一条战线”和国家政治意识形态的构成部分。这些特质，显然是通常意义上的教化说所不具备的。

工具论只能生成于民族忧患沉重、阶级斗争激烈、强国意识突出的 20 世纪中国。从它的形成看，应当说它是中国作家的使命感同中国社会现实自觉结合的产物；这种结合也使之形成了启蒙、革命和救亡三种主要的话语形态并显现出清晰可辨的流变轨迹。40 年代末以后，民族忧患沉重、阶级斗争激烈的形势已经改变，可是，由于“左”的思想路线的控制，工具论的局限、偏颇反而被逐步推向极致，这不仅使当初的合理性丧失殆尽，而且给文学造成了极大的破坏，直到改革开放，才出现转机。但因此而全盘否定它，绝不是科学的态度。毫无疑问，工具论对中国文学和社会历史进程的推动作用为首要的，它也是 20 世纪中国文学最主要的存在。

启蒙工具论最先形成，其首倡者是梁启超。1895 年，甲午战争的失败使严复首先认识到中国的自强之本在于开民智，奋民力，和民德。作为维新派宣传家的梁启超也从这一年开始写下一系列文章，在鼓吹变法势在必行的同时，

陈述了改变“民愚”状况的重要。1898 年“百日维新”失败，梁启超流亡海外，启蒙遂成为他作单独思考的问题，放眼处已是对国民性本身的系统揭示与分析了，并先后发出“三界革命”的口号，更进一步把文学与启蒙联系在一起。1902 年 8 月，他以“新民”概括启蒙，发表了长文《新民说》。如果说该文是他启蒙思想的集大成，那么 3 个月后发表的《论小说与群治之关系》，就是他把文学当作启蒙之最佳工具的代表性著述，于中他发出了惊人的论断：“欲新一国之民，不可不先新一国之小说。”他的观点得到诸多同人和有识之士的呼应，20 世纪中国文学的启蒙工具论自此兴起。

1903 年后，梁启超的思想和研究兴趣开始转移，启蒙也不再是他的主要关注点。当是时，鲁迅不仅成为最早的接旗人，而且对梁启超做了超越：其一，梁启超的思想难免与传统观念有着诸多深层的联系，他的启蒙，开始是为了变法，后来是更为模糊的“改良群治”。鲁迅对于以儒教为核心的旧传统、旧文明是持彻底否定态度的，他终身致力所向，就是要把人民群众从封建社会意识形态的长期禁锢与奴役中解放出来，成为民主革命赖以成功的自觉力量。所以，二人的起点和目标均有所不同。其二，对文学在启蒙中的作用作了新的界定。如果说鲁迅最初的“导中国人群以进行，必自科学小说始”还带有梁启超式的偏颇，那么，1906 年他提出的“善于改变精神”，显然是对文学之擅长的把握，属于科学的界定了。其三，从文学范围看，梁启超也主要是在传统的框架内谈论问题，他对西方文学的了解并不全面和深入。鲁迅则不然，其视域不仅涵盖整个西方文学，尤其是欧洲文艺复兴以来的进步文学，而且力行“别求新声于异邦”。其四，与第一点相关，梁启超的启蒙，最终目的在于强化“群治”，与鲁迅的源于西方人文主义学说、主张“任个人而排众数”、“尊个性而张精神”的“立人”思想，不是同一层面的东西。在鲁迅看来，启蒙最主要的是要使国人“个性张”，具有“个人之性”。事实上，这也是五四被重新界定的“改造国民性”文学的基本含义，是陈独秀、周作人、胡适、傅斯年、沈雁冰等人的言说都体现出的内容。鲁迅此后更注重的是实践。他主要以小说和杂文两种艺术形式，着重表现了封建社会体制下广大劳动群众的生存状态——尤其是他们在精神、心理上受到的戕害，和成为启蒙者的新一代知识分子自身的种种局限与弱势，昭示出要改变国民精神的艰巨性和长期性。鲁迅的实践是卓越的。因此，启蒙意义上的为人生文学得以显示出深刻和博大，不仅成为五四新文学的主潮，也标示出该时期的现实主义文学美学与欧美以及中国古典现实主义文学美学在底蕴上的殊异。

在三四十年代，改造国民性文学也并未消歇。这期间尤其需要提及的是

“京派”作家和胡风、冯雪峰。以崇尚文学自由、反对文学的政治化而与左翼作家多有争论的“京派”作家，却不乏对“民族品德的消失与重造”的关注。而且，与鲁迅等人的侧重目的美创造的话语方式不同，“京派”作家更倾心于对象美的创造，创作具有明显的理想化情愫，五四文学的启蒙传统和改造国民性母题，在“京派”作家那里多是以对人性美的直接塑造，获得了新的拓展和另一深度的表现。胡风和冯雪峰作为旗帜鲜明的左翼文学活动家和理论家，则能够在40年代中期以后对于左翼文学来说已是完全一边倒的对知识者与民众的精神关系的重新阐释中，继续发出对民众进行思想启蒙仍然具有必要性的呼声。他们作为鲁迅的思想传人，不仅继承了五四精神，而且力求把这一精神纳入到40年代特定的民族救亡和人民解放的历史行程之中。在当时，他们的声音肯定是微弱的，却也因此而显得难能可贵。此后，对改造国民性的承接与拓展是在新时期。新时期文学在其肇始阶段最主要的内容就是对五四传统的复苏，就是对人道主义、人的尊严和人的觉醒的重新呼唤。“伤痕文学”率先在揭露专制统治给人造成的愚昧无知上，在控诉极“左”路线下人的被非人化上显示了这一指向。而“反思文学”的一些作家则在表现封建残余势力和精神意识对人的束缚、戕害等具体的方面，接通了国民性批判的传统。还有“寻根文学”。这派作家不啻是将创作视野从政治生活转向到文化方面，且更注重传统文化精华在当代的承传。从这一意义上说，他们的创作与当初“京派”作家的创作，实属异曲同工。总之，70年代末80年代初的文学，以重扬五四传统、再负启蒙使命的品格，推动了当时的思想解放运动，在中国重觅民主和科学的历史抉择中，发挥了不可替代的作用。

革命工具论产生于辛亥革命。以反对清王朝的种族压迫、推翻在中国延续了两千多年的封建专制制度为目标的辛亥革命，是中国历史上第一次以知识分子为基本骨干的一场武装革命。辛亥志士们在进行浴血奋战的时候，自然看到了文学的宣传、鼓动作用，把文学作为激励革命斗志、推动革命发展的工具。诗歌句子短有韵脚，容易诵读、记忆，故而辛亥志士们格外看重诗歌，诗歌遂成为这一时期成就最高的文学体裁，还出现了南社这样的专以诗词鼓吹革命的文学社团。戏剧因其直观性而具有易理解、群众性强的特点，因此也得到辛亥志士的青睐。早在1904年，陈去病、柳亚子就创办了《二十世纪大舞台》杂志，肯定和支持以戏剧来做革命宣传。他们的关注与倡导，不仅进一步推动了传统戏曲的内容改革，而且直接促成了属于舶来品的话剧在中国兴起阶段即讲求政治鼓动性的特征。

随着五四的到来，中国的民主革命进入新的历史时期，中国的文学家们也站在新的思想高度，把文学作为斗争武器的问题，置于整个社会历史发展进程中去探讨、阐述。在早期“革命文学”的倡导中，倡导者们尽管意见不尽相同，但在文学应为现实社会斗争服务这一点上则是一致的。1927 年以后，中国的社会形势发生了剧烈变化，尖锐的阶级对垒成为基本现实。为反抗压迫和杀戮，实现自身的政治理想，左翼文学阵营应运而生，斗争武器论空前滋长，并成为此后 10 年新文学的主潮。这主要表现为，第一，认为文学集中反映着阶级斗争，是阶级斗争的另一条战线。第二，把文学定尊于它的宣传功能，要求文学去组织斗争，变革现实。第三，文学于社会，必须由“批判的武器”，变为“武器的批判”。鲁迅虽然在“革命文学”论争前后和左联时期对以上一些观点有过不同看法，但对武器说、另一条战线说，却表示了赞同。

在中共领导“武装割据”创立的苏区和以后的长征中，文艺的特点也是同政治宣传密切结合，形式主要是歌曲和戏剧。中央红军经长征到达陕北后，时已成为革命新的掌舵人的毛泽东尤其重视文艺的作用。最能体现这一点的是他在《新民主主义论》、《在延安文艺座谈会上的讲话》（简称《讲话》）等著作中，引申、发展列宁的有关学说，系统地阐述了文化、文艺工作是革命的“一条战线”。1943 年 11 月 7 日，中共中央宣传部做出《关于执行党的文艺政策的决定》。《决定》确认毛泽东的《讲话》“规定了党对现阶段中国文艺运动的基本方针”。实践方面，解放区的作家们都坚持把服务于人民革命事业作为自己的创作追求，在《讲话》发表后，这更成为一种自觉。从领袖的阐述，到中央主管部门将其规定为党的一项政策，再到战斗部队、政府机构的贯彻执行和文艺工作者的努力实践，这种一元化的过程，显然不是以往或其他区域的做法能够相比拟的。毫无疑问，文艺作为斗争武器的作用，在抗日敌后根据地——解放区，得到了最完全的实现。

但从这时起，对革命工具论也有了一个新的提法，这就是“为政治服务”，它也是由毛泽东在《讲话》里正式提出的。毛泽东提出的为政治服务的“政治”是较狭义的政党政治。如果说此种含义的为政治服务在《讲话》中还基本是一个原则的提法，那么之后则被进而解释为要为中共的具体政策和任务服务。随着中华人民共和国的建立，从 40 年代末到 70 年代，政权的全面介入使为政治服务跃升为国家的文艺基本方针，文艺完全被纳入了执政党政治路线的贯彻和意识形态的建设当中。由于一切必须围绕着执政党的政治路线、政治任务去进行，故而不同的学术、理论见解也被政治化，无端地上纲上线，学术的、理论的争辩往往蜕变为一边倒的政治批判，许多文艺问题最终被作为阶级



斗争、政治斗争的问题来处理。八届十中全会期间，康生指责《刘志丹》是“利用小说进行反党活动”，事实是极“左”路线推行者开始利用文学从事政治阴谋活动，文学开始由为执政党的政策、任务服务，变成为执政党内极“左”路线“开道”和“杀戮”的工具。再到“文化大革命”后期围绕着所谓“走资派还在走”出现的一些作品，文艺作为为阴谋政治开道和杀戮的工具，又由诬陷和利用既有作品，升格为直接炮制了。观念提出时的局部合理性中已隐含的“左”的倾向，在此后的诠释、施行中不仅未被关注、遏制，相反一步步被推向登峰造极。所以，倘若说革命工具论在其斗争武器阶段还是大多数作家出于历史的使命感，在主体自觉前提下的理论提倡和创作追求的话，那么演变为为政治服务后则主要成了政权运作在文艺上的具体表现，文艺基本丧失了其本体，成了一定政治路线的附庸乃至阴谋政治的工具，直到80年代被“文艺为人民服务，为社会主义服务”取代。“二为”虽然仍属于执政党的执政策略与措施的范畴，仍然主要是一种政权行为，但其所留下的空间显然要宽广得多了。而且随后这又被诠释为“主旋律”，这就为文艺的多元发展与并存，提供了条件。

百年中国发生过两种含义的救亡。一是19世纪40年代后面对众列强瓜分的救亡，二是抗日救亡。这使得救亡工具论也有先后的差异。鸦片战争动摇了国人长期以来的“天朝上国”观念，他们开始把中国摆进世界格局中进行对比，开始认识到自身的劣势和国家、民族面临的危机；甲午战争的惨败，更使中国人的心态发生了根本变化。出现在19世纪末的那幅《时局图》，典型地表征了当时中国面临的被列强瓜分的局势和觉醒的国人于此产生的忧国忧时情怀。固守旧制的结果必是国家、民族的日益衰败，以康有为、严复、梁启超等为代表的19世纪90年代的变法维新派因此而显要于中国的政治舞台。严复译述《天演论》源于对民族自强的期望。梁启超、裘廷梁、陈荣衮、王无生、曾朴等始终把文学启蒙同救亡图存联系在一起。革命派推翻清王朝封建君主制度的根本目的之一，就是要挽救祖国于危亡。他们同样把自己侧重的文学实践与宣传，用于揭露统治者的卖国行径和唤起国民起来反抗帝国主义的殖民性侵略。五四新文化和新文学运动既是对启蒙的深化，也是对救亡的承扬。1904年，陈独秀即发表《瓜分中国》一文痛抒胸臆，之后，又写有《论国家》、《亡国篇》、《论戏曲》等多篇关于救亡与启蒙的文章。新文化运动初创时期，陈独秀出于倚重文化批判的想法，曾在《青年杂志》创刊号上表示“盖改造青年之思想，辅导青年之修养，为本志之天职。批评时政，非其旨也”，但不

久即对此作了修正：“本志主旨，固不在批评时政，青年修养，亦不在讨论政治，然有关国命存亡之大政，安忍默不言？”李大钊自 1913 年起先后写下《大哀篇》、《国情》、《国民之薪胆》、《警告全国父老书》等文章，全面分析了国危民愚的状况。1915 年 8 月，在读到陈独秀的《爱国心与自觉心》后写了《厌世心与自觉心》“欲申独秀君言外之旨”，他谈道：“中国至于今日，诚已濒于绝境，但一息尚存，断不许吾人以绝望自灭。”正是基于这种认识，在《“晨钟”之使命》中，李大钊对作为新文明之先声的新文艺发出呼唤，指出只有这种新文艺才能“惊破”“众之沉梦”，号召青年们“各以青春中华之创造为唯一之使命”。胡适在美国康乃尔大学留学时已思忖：“从根本下手，为祖国造不能亡之因。”归国后置身新文化新文学运动前列，目的是“从教育思想文化等非政治的因子上”“建设”救国的“政治基础”。鲁迅就读于江南路矿学堂时即仔细研读了严复的《天演论》，为《天演论》揭示的社会进化法则和进而强调的自强保种思想，深深打动。面对正在被弱肉强食的祖国，抱着使日本走向富强的明治维新大半发端于西方医学的想法，再东渡扶桑，踏上了学医之路，而此后鲁迅做出的人生道路上最重要的抉择——由“立业”到“立人”的转变，要用文艺来改变国民愚昧、麻木的精神状态，则是在新的起点与高度上，把救亡与启蒙结合在一起。

1931 年日本帝国主义占领东三省后，救亡图存由主要是一种认知判断变成直接的现实，文学遂成为全民族抗战的号角。“九一八”事变后 9 天，左联执委会就发表了《告国际无产阶级及劳动民众的文化组织书》，呼吁世界人民一起起来抗击帝国主义的侵略战争。1931 年 9 月刚刚创刊的左联机关刊物《北斗》，于 11 月 20 日率先登载出抗日文艺作品，此后，又集中刊载了一批表现抗日的作品及评论文章。在诸种文学形式中，左翼作家看重戏剧，其中田汉描写“九一八”之夜学生愤怒抨击当局的“不抵抗主义”，敲响了保家卫国“钟声”的《乱钟》演出几率较高。这一时期，田汉还创作了著名的《义勇军进行曲》的歌词，由聂耳谱以庄严、激昂的旋律，被广泛传唱，极具鼓舞的力量。其他派别或阶层的作家也发出了反对侵略的呼声，如言情小说家张恨水、“民族主义文艺运动”的黄震遐。1935 年 8 月 1 日，还在长征途中的中共中央发表《八一宣言》，号召全中国人民团结起来，建立国防政府，同仇敌忾，进行抗日救亡的斗争；12 月，在陕北瓦窑堡召开政治局会议，确定了建立抗日民族统一战线的方针。具有广泛代表性的文化界统一战线组织上海文化界救国会、北平文化界救国会也先后成立。这时与中央失去联系的上海左翼文艺界的中共党组织负责人，从国外报纸上看到了季米特洛夫在共产国际第七次

代表大会上的报告《法西斯主义的进攻与共产国际为工人阶级的反法西斯主义的统一而斗争的任务》和中共中央的《八一宣言》等文件，这对廓清新形势下左翼作家的某些认识偏差起了决定性作用。为了明确这时文学的性质，左翼作家还围绕“国防文学”和“民族革命战争的大众文学”这两个口号进行过论争，其意义与价值显示在1936年10月1日由鲁迅、郭沫若、茅盾、巴金、包天笑、林语堂等21位文艺界代表性人物签名发表的《文艺界同人为团结御侮与言论自由宣言》当中。“七七”事变促成了国共两党再次合作，全国抗战的局势形成。《保卫卢沟桥》的创作和演出，则从一个侧面表现了“七七”事变后中国文艺界同仇敌忾、投身抗战的姿态。1938年3月27日，在汉口成立的中华全国文艺界抗敌协会，则是中国文艺界抗日民族统一战线最终形成的标志。自此，“为抗战服务”成为文学最响亮的口号，“抗战文学”成为新的文学主潮。正如郭沫若后来所总结的：“由于抗战的驱策促进了作家的团结，也促进了全国的团结；由于抗战的驱策更改进了作家的生活方式而觉悟到自己所担负的使命。”中共领导的抗日敌后根据地，早在1936年11月“中国文艺协会”（武汉“文协”成立后改称“中华全国文艺界抗敌协会陕甘宁分会”）成立大会上毛泽东就号召要“发扬苏维埃的工农兵大众文艺，发扬民族革命战争的抗日文艺”。1937年8月，毛泽东为十八集团军西北战地服务团送行时要求：“你们要用你们的笔，你们的口与日本打仗。”领袖的关切，民主政权的扶持，再加上为工农兵服务的导向，以延安为中心的根据地抗战文学发展迅速，刊物、社团如雨后春笋，为军民所喜闻乐见的各类体裁、体式的创作层出不穷，各种文艺演出更是普遍。其间产生的《黄河大合唱》，成为民族不朽的史诗。还有“东北作家群”。东北沦陷后，一批东北籍作家在自己的作品里表达了做亡国奴的切肤之痛，对日本侵略者的刻骨仇恨，号召人民起来反抗，并饱含着对白山黑水的深深眷恋，对关东大地特有的风土民情、人文景观的切实展现，从而形成了一个著名的作家和创作的群体。1945年8月，随着中国人民抗日战争的胜利，救亡工具论也画上了句号。

文学独立，其实在20世纪中国才是个问题。国外的情况不说，此前的中国，文学独立也是基本处于自在状态的，到了20世纪工具论兴盛，文学独立才有了自为言说的必要。确言之，独立论不仅在相当程度上是针对工具论产生的，而且由于工具论的强势，言说具有强烈的抗争性，三四十年代更具有政治针对性，这也使得两者的争论日益意识形态化。换一个角度说，在20世纪前半段，文学独立论与文学工具论始终是相胶着存在的；正是这种胶着存在而产

生的张力，促成了这一时期文学景观的一个动态层面与丰富内涵，中国文学自己的独立论话语体系也因之被构建起来。从 40 年代末到 80 年代初，独立论被取消了话语权。综观 20 世纪中国文学独立论，它又有纯粹论和自由论两种主要话语形态。而与工具论相比，独立论必然更多地涉及作家、理论家的个人理解与感悟，因此存在形态也更为复杂。比如，有些倡导者，其文学观念与创作倾向并非单一，或者理论见解和创作实际不完全一致，有些则表现为认识前后有别或者因视角不同而显示出的侧重也有所不同，等等。所以，本书在涉及一些具体的作家、理论家时，只求把握其主要的倾向。

所谓纯粹论，就是认为文学除了追求美和表现自我之外不再有其他任何目的，而美又只是形式的体现，学界对此的界定分歧不大。这里，有必要作进一步陈述的是自由论。我以为，文学自由的“自由”既不同于哲学含义上的自由，也与政治、经济、文化等领域的自由有别；文学自由应是相对独立的而且是属于文艺美学的一个范畴，其着眼点在于作家的创作动机与心态，阐明作家实行创作时在动机与心态方面应是自由的；而作为这种创作动机与心态的物化结果——作品，则被强调为不服务于任何先在的功利性目的。本书的立论起点，就是以作为文艺美学一个范畴的文学自由论置换人们惯而称之的“自由主义作家”、“自由主义文学”，因为“自由主义”在这里实质上已被用作一种政治指认。这是其一。其二，从理论上说，文学是一种自由自觉的精神生产的产物，这已是共识，但对“自由自觉”的实际理解却是见仁见智，比如，鲁迅的“遵将令”创作，不能说它不是自由自觉的。所以，去单纯谈论“文学自由”，就会显得大而无当。30 年代，苏汶（杜衡）在《文艺自由论辩集·编者序》中曾说：“是以创作的自由为问题中心的”。胡秋原在辩论文章《是谁为虎作伥——答谭四海君》中也说：“我说文艺是自由的，是创作之自由。”诚如二位所言，20 世纪中国作家对文学自由的言说、争辩，其实大多是着眼于创作自由的，也就是说，作家写什么和怎么写应完全取决于自己，不应受什么外在力量的钳制。当然，这不能不包含对文学本质的一种认识。这就引出了另一个层面的问题，即创作该表现什么，不该表现什么。对自由论作家来说，这也是见仁见智的问题，但有一点似乎有共同性，就是应去表现广阔的人生，不能仅拘于政治和阶级斗争的人生，更不能以创作去做“稻粱谋”。在这一方面，自由论与纯粹论又是一致的。

对于中国来说，较完整意义上的文学纯粹论，是自 20 世纪开始，随同王国维对现代西方美学、文学理论的输入而形成的。1903 ~ 1904 年，王国维已

对叔本华和康德的哲学、美学学说领会颇深，并具有了自己的见解，在《论教育之宗旨》、《孔子之美育主义》等文章中阐发了康德、叔本华的思想，继而倡导应当在学校和国民中施行审美教育。1904 年的《叔本华之哲学及其教育学说》是王国维系统介绍叔本华学说的第一篇论著，而且于该文，他由哲学、教育进而专门谈论了美学、文学和艺术，认为美、文学艺术都是非功利的。《〈红楼梦〉评论》的写作则标志王国维已经于汲取的基础上，形成了自己的美学及艺术、文学思想。正是本着“美术之价值，存于使人离生活之欲，而入于纯粹之知识”的见解，他以为《红楼梦》最主要的意义在于给人以忘忧患、解劳苦的精神飨养。1905 年，他开始更为深入地研究康德。在阅读了康德的诸多原著之后，他斥责《新民丛报》等报刊“本不知学问为何物，而但有政治上之目的”，抨击“近数年之文学，亦不重文学自己之价值，而唯视为政治教育之手段”，指出哲学家、艺术家的“天职”是满足人们“纯粹之知识与微妙之感情”的需要。1906 年的《文学小言》是王国维集中表述文学本体论见解的著述。他认为为“利”的文学是“铺叙的文学”，为“名”的文学是“文绣的文学”，它们都不是真正的文学。写于 1907 年的《古雅之在美学上之位置》则是王国维美学论文研究的压卷之作。于该文，王国维扬弃康德，提出“第二形式”即“古雅”说。他以为，因为“古雅”的存在，即使是表现同一题材或对象的文艺作品，才有了“温厚”或“刻露”、“雅”或“俗”的美学档次上的区别；优美和壮美只有经由“古雅”，才得以显示其固有的审美价值。至此，王国维已经形成并表述了自己完整的美学观和艺术哲学观，故而 1907 年以后，他较少撰写这方面的著述了，把学术关注点主要放在了对具体的中国古代文学艺术文本和现象的研究上面。

然而，王国维的言说并未得到几多应和，与梁启超倡导的文学启蒙论相比，只是自鸣独白而已，直到五四时期象征派诗人出现，我们才听到相类的声音。李金发首先在创作上承续了王国维，他新奇怪丽的诗作只表现着“对于生命欲的揶揄神秘及悲哀的美丽”。从稍后出现的象征派的理论著述中也不难看出这种意向。穆木天的《谭诗》说，应“把纯粹的表现的世界给了诗歌作领域”，诗“是一个统一性心情的反映”，“一个先验状态的持续的律动”。他推崇法国象征主义诗歌先驱维尼，称“他的诗的世界，是一个纯粹诗歌的世界”，显露着一个“爱美家的态度”。王独清在《再谭诗》中则称自己倾心于拉马丁的“情”、魏尔伦的“音”、兰波的“色”和拉弗格的“力”，认为“（情 + 力） + （音 + 色） = 诗”是“理想中最完美的‘诗’”的“公式”，声言“要治中国现在文坛审美薄弱和创作粗糙的弊病”，必须提倡这种纯粹诗

歌。1928 年后象征派渐次消散，惟李金发初衷不改且有了理论见解，他写道：“艺术唯一的目的，就是创造美；艺术家唯一的工作，就是忠实地表现自己的世界。所以他的美的世界，是创造在艺术上，不是建设在社会上。”他还表白，“我作诗的时候”“只求发泄尽胸中的诗意”，“我的诗是个人灵感的记录表，是个人陶醉后引吭的高歌”。

30 年代，以青年诗人为主体的后期新月派，也热衷于对诗歌的纯粹性追求。陈梦家在《新月诗选·序言》中强调惟“诚实表现自己渺小的一掬情感”，“只为着诗才写诗”。他的《梦家诗集》“特点就在幻想和梦，与现实世界很少关涉”。方玮德也“不怎么过问人世间的的事情”，诗写得“又轻活，又灵巧，又是那么不容易捉摸的神奇”。方令孺与陈梦家灵犀相通，在要“超脱”“完全在幻想和梦的交界上徘徊于一个空漠的太空中”之外，又“严守着她的静穆”。

现代派是由象征诗派演变而来。署名屈轶的《新诗的踪迹及其出路》一文谈道：“这一派诗……到一·二八前后，突然得兴盛起来了”，“然而比之于初期的新诗，则更离平民精神，更少社会价值”，“最近又由于与《新月派》之合流”，“成为了浊世的哀音”。孙作云的《论“现代派”诗》对现代派作了总体评价：“他们写自然的美，写人情的悲欢离合，写往古的追怀，但他们不曾写到现社会。他们的眼睛，看到天堂，看到地狱，但莫有瞥到现实。”蒲风在《论戴望舒的诗》中也指出：“戴望舒始终坐在象牙塔里，回忆着自己的幽情韵事，发些零丁孤寂的感慨，做着幻想的梦。”戴望舒自己则写道：“诗的存在在于它的组织”，“诗：以文字来表现的情绪的和谐”。

在纯诗理论贡献方面，写有《诗与真》和《诗与真二集》两部诗论专著的梁宗岱更具代表性。他竭力赞举波德莱尔、马拉美和瓦雷里等人的创作，并阐释说：“所谓纯诗，便是摒除一切客观的写景，叙事，说理以至感伤的情调，而纯粹凭借那构成它底形体的原素——音乐和色彩——产生一种符咒式的暗示力，以唤起我们感官与想象底感应，而超度我们底灵魂到一种神游物表的光明极乐的境域。”

小说方面有新感觉派。刘呐鸥虽然说过“文艺是时代的反映，好的作品总要把时代的彩色和空气描出来的”，但这里的“时代的反映”其实是刘呐鸥的“六经注我”，他紧接着说：“在这时期里能够把现在日本的时代色彩描给我们看的也只有新感觉一派的作品。”日本新感觉派作家的“艺术上最重要的首先是形式，其次是感想，再次是思想”这一主张，毋庸置疑地包含在中国追随者的创作观念当中。穆时英曾自白：“写的时候是抱着一种试验及锻炼自

己的技巧的目的写的——到现在我写小说的态度还是如此——对于自己所写的是什么东西，我并不知道，也没知道过，我所关心的只是‘应该怎么写’的问题。”施蛰存则声称对文章的取舍标准只是“属于文学作品的本身价值方面的”，《将军底头》“每一篇的题材都是由生命中的两种背驰的力的冲突来构成的，而这两种力中的一种又始终不变地是性欲”。中国新感觉派在表现都市某种生活情态和人性的某些方面，成就的确不容忽视，但这应是就文本存在而言，他们主观关注的却如郁达夫所说，是在小说形式的新与美方面。

因中国社会状况的制约，加之属于舶来品，文学纯粹论自王国维以来，只在为数有限的受西方现代主义文学影响比较明显的流派那里被接受，而且像上述诗人和作家，也仅表现出某种程度的吸收，所以它没能形成大的气候。可是也存在一个具有普适性的现象，即众多作家在坚持工具论的同时也表现出对纯粹论的认可，其中陈独秀又最具代表性，他的《答常乃惠》和《答曾毅》集中表达了他这方面的见解。新中国成立后，纯粹论则失去了存在空间，直到80年代，在趋向多元化的氛围下，它才有了再生的机缘。如林兴宅得益于西方现代主义哲学，提出文艺的“生命本体论”，指出，文艺是“人类为满足自身乐生的需要和自我实现的冲动而展开的一种自由的生命表现”。“形式本体论”者则认为，作品的“形式结构作为人对于自己的自由意识的胜利，它在形式与内容、手段与目的这两重关系上是一体化的”。“先锋派”小说家马原认定“存在方式和构成方式，我以为这是好作家需要首先倾注热情的”，创作了公认的形式主义小说。“新生代”诗人韩东代表群体宣言：“我们关心的是诗歌本身，是诗歌成其为诗歌的，是这种由语言和语言的运动所产生美感的生命形式。”再到90年代兴起的“个人化写作”，等等。尽管如此，纯粹论始终也只是个小小的支脉。

在20世纪的中国，能够与工具论形成抗衡之势的，是以广义人生为表现对象的创作自由论。一方面，它以把文学性、审美性摆在首位和对艺术个性的强调而有别于工具论；另一方面，它又以表现人生的内容而不同于纯粹论。它源于周作人。我们都知道周作人的文学为人生主张与鲁迅、沈雁冰等人并不相同，都认为周作人的观念所指十分宽泛。到底“泛”在哪里呢？就“泛”在他以“人间性”、“人类性”去解释、认定文学所应当“为”的“人生”。也就是说，“人生”，在他那里是广义的，不啻指现时人生，更不止是政治、伦理方面的人生。它首先是指“人间性”。这既不能少也不能多，少则失去意义，多则成了说教。其次是“人类性”，但这存在于“个人性”之中。这种

“人间性”、“人类性”与“个人性”相统一的文学，才是为人生的文学。周作人承接了中国文学的“诗言志”传统，并赋予其现代性的阐释——融合了西方的人道主义、个性主义思想和新文体观念，倡导起以广义人生为表现对象的创作自由论。纯粹论和工具论都有极端化的特征，这一意义上的自由论显然更贴近文学的本体意义，所以它有很大的涵盖面和包容性，实际上为五四以来绝大多数作家所接受、实践。

如果说五四时期这种创作自由论还更多地体现为作家个人的言说的话，那么，从 20 年代末开始，它也渐次具有和形成了流派的性质与规模，鲜明地展现了此后中国文学于工具论之外的另一种基本取向或期待。究其原因，主要是由推翻清王朝和五四倡导民主、科学所带来的思想、文化的自由局面渐趋消失。这不仅引发了对创作自由较之以往远为强烈的争辩，也使得这种争辩带有了直接的政治针对性。

新月派理论家梁实秋以自己理解的人性去阐释、界定文学应有的自由和对人生的意义。他的《文学与革命》针对“革命的文学”谈了看法，认为“革命的文学”、“无产阶级的文学”是根本的不能成立的，同时，“以文学为革命的工具，那便是小看了文学的价值”。《论思想统一》一文先针对国民党推行的“思想统一”政策，论述了此举的虚妄和弊害，呼吁“我们反对思想统一！我们要求思想自由！我们主张自由教育！”在看到全国宣传会议第三次会议的记录后，他把论题转向了文学，指责当局的以三民主义统一文艺，也针对左翼文学谈到文艺不应成为宣传工具，主张文艺的自由发展。后两种观点，更具体地体现在《文学是有阶级性的吗？》当中。梁实秋写道，无产阶级文学“错误在把阶级的束缚加在文学上面。错误在把文学当作阶级争斗的工具而否认其本身的价值”。他仍坚持文学惟表现人性，指出：“文学家要在理性范围之内自由地创造，要忠实于他自己的理想与观察，他所企求的是真，是美，是善。”于此前后，他的《文学的严重性》、《文学与大众》、《人性与阶级性》等文章，也各有侧重地表述了以上观点。

胡秋原先在《阿狗文艺论》中抨击国民党推行的“民族主义文艺运动”是“巡逻思想上的异端，摧残思想的自由，阻碍文艺之自由的创造”，强调“文学与艺术，至死也是自由的，民主的”，“将艺术堕落到一种政治的留声机，那是艺术的叛徒”。后在《勿侵略文艺》中又声明：“我并非否定民族文艺，同时，我更没有否定普罗文艺。……但是我并不主张只准某种艺术存在而排斥其他艺术，因为我是一个自由人。”可是，随后他又发表了《钱杏邨理论之清算与民族文学理论之批评》一文，以自己所理解的马克思主义文艺理论



批判了钱杏邨，他也因此遭到了左翼作家猛烈的攻击，比如，瞿秋白执笔的文章认为，胡秋原是以“自由智识阶级”的名义在向无产阶级争夺文化领导权，“是帮助统治阶级……来实行攻击无产阶级的阶级文艺”。现在回顾实际情形应是，胡秋原在主张创作自由的前提下，既抨击了“民族主义文艺”等，也以“清算”钱杏邨曾有的做法为开始，批评了左翼文学。

苏汶在“不满”左翼文学上，更明显。他倒不多谈及“民族主义文艺运动”什么的。他的《关于〈文新〉与胡秋原的文艺论辩》文采耀目，隐喻多姿，可是，还是看得出来，他不但主要在抒写对左翼文学的不满，而且在主张创作自由上比胡秋原更透彻，他说，胡秋原“猛烈地攻击那种有目的意识的文学”，实际上是“你们不要碰，让我来：那可不是同样的不自由？”所以，瞿秋白（易嘉）的分析没错：苏汶“自以为是‘第三种人’”，他“这样说话正是出力的保护文学，比胡秋原先生更加巧妙的保护文学的自由”。苏汶的《“第三种人”的出路》就直率地为创作自由争辩了：“在狭义的阶级文学的理论下，作家是失去了创造即使不能严格地站在无产阶级的立场上，但至少也不是为资产阶级服务的那一种作品的自由了。”《论文学上的干涉主义》则写道：“如果我们认定了文学的永久的任务是表暴社会的真相以指示出它的矛盾来之所在，那么我们一定会断然地反对那种无条件的当政治的留声机的文学理论，反对干涉主义，要是这种干涉会损害了文学的真实性的话。我们要求真实的文学更甚于那种只在目前对某种政治目的有利的文学，因为我们要求文学能够永远保持着它的对人生的任务。”

这时的林语堂则较多关注的是文学本身的问题。他以《论语》、《人间世》、《宇宙风》三个刊物为依托，倡导起以幽默、闲适和独抒性灵为特征的小品文创作，并赢得了一个不小的作者群。不过，林语堂的“自我表现”在相当程度上是指写作必须发自真情，源自自己的生活，是针对当时不切实际、惟求高蹈以致贻害青少年的空泛文风的。实际上，林语堂非常重视文学与人生的联系，只是“人生”应是广义的：“我看不出为艺术而艺术有什么道理，虽然也不与主张‘为人生而艺术’的人意见相同，不主张唯有宣传主义的文学，才是文学。”他写道：“艺术是身体的智能力量的充溢，是自由的，不受拘束的，是为自身而存在的”，“如果商业化的艺术常常伤害了艺术的创造，那么，政治化的艺术一定会毁灭了艺术的创造”。但他也并非一概反对文学去表现政治，他在30年代的种种作为证明了这一点。他不赞成的只是文学全然成为政治的工具；他提倡“性灵文学”，是谋求在一派意识形态化的文学中另辟出一方作家个人的创作天地。