



# 文豪“戏”言

——论戏剧“门外汉”的新文化“干预”

吴仁援 著

上海大学出版社

书为上海市重点学科[第三期]上海大学“中国现当  
目 S30101 建设成果

# 文豪“戏”言

——论戏剧“门外汉”的新文化“干预”

吴仁援 著

上海大学出版社

· 上海 ·

## 图书在版编目(CIP)数据

文豪“戏”言：论戏剧“门外汉”的新文化“干预”/  
吴仁援著. —上海：上海大学出版社，2011. 12  
ISBN 978 - 7 - 81118 - 968 - 1

I. ①文… II. ①吴… III. ①中国戏剧—戏剧评论—  
文集 IV. ①J805.2 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 002508 号

责任编辑 傅玉芳 封面设计 柯国富  
技术编辑 金鑫 章斐

## 文豪“戏”言

——论戏剧“门外汉”的新文化“干预”

吴仁援 著

上海大学出版社出版发行

(上海市上大路 99 号 邮政编码 200444)

(<http://www.shangdapress.com> 发行热线 021-66135112)

出版人：郭纯生

\*

南京展望文化发展有限公司排版

上海华教印务有限公司印刷 各地新华书店经销

开本 890×1240 1/32 印张 9.75 字数 254 000

2011 年 12 月第 1 版 2011 年 12 月第 1 次印刷

ISBN 978 - 7 - 81118 - 968 - 1/J · 247 定价：38.00 元

# 目 录

## 导论：戏剧·文化·现代·门外汉 001

---

- 一、戏剧 002
- 二、现代 006
- 三、文化 013
- 四、门外汉 021

## 第一章 “为中国剧坛起革命军”——论梁启超的戏剧改良观 025

---

- 一、为戏剧争名分——大声疾呼 028
- 二、对戏剧作分析——沦肌浃髓 037
- 三、写戏剧倡改良——亲力亲为 047
- 论小说与群治之关系 梁启超 054

## 第二章 “容忍”与“不容”——读陈独秀的《论戏曲》 059

---

- 一、为戏剧正名中的“容忍”与“不容” 062

二、品传统戏剧中的“容忍”与“不容”	069
三、促戏剧改革中的“容忍”与“不容”	076
四、就“经世致用”中的“容忍”与“不容”	081
论戏曲 陈独秀	091
<b>第三章 自古成功在尝试——论胡适的现代戏剧观</b>	<b>095</b>
一、“尝试”是中国戏剧发展的所趋之“势”	097
二、“尝试”是中国戏剧改良的万全之“策”	103
三、“尝试”是中国戏剧变革的起始之“步”	108
四、“尝试”是中国戏剧创新的疗就之“方”	121
文学进化观念与戏剧改良 胡适	132
<b>第四章 男旦·女吊·娜拉·阿Q——论鲁迅的现代 戏剧情结</b>	<b>143</b>
一、不屑“男旦”——呼唤戏剧变革的现代性	145
二、钟情“女吊”——珍惜戏剧本源的民间性	151
三、追问“娜拉”——关注戏剧内涵的人文性	159
四、再话“阿Q”——鼓励戏剧编导的再创性	165
略论梅兰芳及其他(上) 鲁迅	169
略论梅兰芳及其他(下) 鲁迅	171
<b>第五章 鲁迅为何弃写“杨妃”?</b>	<b>173</b>
一、源于其戏剧意识的变化?	178
二、源于其女性观念的变化?	180
三、源于其个人情感的变化?	183
四、源于其社会角色的变化?	188

答《戏》周刊编者信 鲁迅	193
--------------	-----

## 第六章 “民间”在周作人的戏剧视野中 197

一、不是“一味叫好”——警觉“民间”的自大性	199
二、不是“一夜急就”——正视“民间”的自承性	203
三、不是“一路捷径”——守望“民间”的自然性	206
四、不是“一地鸡毛”——倾心“民间”的自由性	211
五、不是“一仍贯旧”——看好“民间”的自得性	215
六、不是“一掷孤注”——尊重“民间”的自行性	219
论中国旧戏之应废 周作人	223
中国戏剧的三条路 周作人	226

## 第七章 “我对于话剧是有无穷的愿望的”——论徐志摩的 戏剧理论 231

一、“戏剧是艺术的艺术”	234
二、戏剧是“人生的艺术”	238
三、戏剧是“激发乃至赋与灵性的一种法术”	246
四、戏剧的发展需依仗“加倍的热心”，“真正的行家”	251
《剧刊》始业 徐志摩	257

## 第八章 “我们要的是戏”——论闻一多的《戏剧的歧途》 261

一、戏是要讲“身份”的	263
二、戏是要求“纯形”的	267
三、戏是要能“表演”的	271
四、戏是要有“生活”的	275
戏剧的歧途 闻一多	280

<b>第九章 别一样的中国话剧“期待”——论沈从文剧评 《伟大的收获》</b>	<b>283</b>
一、视角——都市观	286
二、结构——散文化	290
三、细节——真实性	294
四、观众——知识者	296
伟大的收获 沈从文	300
<b>后 记</b>	<b>303</b>

## 导论：戏剧·文化·现代·门外汉

几天前，全球华人刚刚隆重纪念了辛亥革命一百周年。回眸这一百年，是中国社会日新月异的一百年，是中国文化天崩地坼的一百年，是中国文学物换星移的一百年，是中国戏剧解弦更张的一百年。一百年来，与诗歌、散文、小说并驾齐驱，中国戏剧创作、演出、理论、传播等在现代化道路上的前进、突破、开拓、发展、创新、超越都取得了有目共睹的巨大成就。

然而，在中国现代戏剧理论研究的领域里，以往人们关注、重视、审视的主要精力集中于研究那些专门从事戏剧创作、戏剧评论的专家学者。而事实上，还有一批 20 世纪以来对中国现代文学在诗歌、散文、小说等其他门类颇有建树、取得相当突出成就、作出杰出贡献的著名作家，他们对于中国戏剧现代化研究方面论述颇多、思考深邃、见地独到、视角新颖、理论性强、探索可贵……尤其是他们对中国现代戏剧开创、成熟、发展的文化性思考、文学性研究涉猎很广、建树颇丰、影响不小、贡献巨大。这些年来，我们似乎并未对于这一批戏剧“门外汉”对中国现代戏剧文化诠释、文学论析的“戏”言予以过充分肯定、足够珍视与深入研究。在这些现代著名（非戏剧类）作家的戏剧理论中，批判、继承、建设、发展、超越的现代文化意识显得尤为鲜明、突出。对于这些（非戏剧类）文学名家的说“戏剧”论“文化”的



真知灼见、高屋建瓴,应当予以充分、科学、辩证、冷静的审视、思考、评论、总结。这无疑能进一步促进、推动中国当代文化建设发展,充实、拓展中国现代戏剧理论体系。从“戏剧”的角度论“文化”,这一“拾遗补缺”肯定能推动、完善中国现当代文学与文化的学科建设、课程建设。

既然本书冠之以《文豪“戏”言——论“门外汉”对戏剧的新文化“干预”》,那么就完全有必要在对这批戏剧“门外汉”对中国现代戏剧文化建设的“戏”言剧论作出呈示、展现、研究、推敲、探讨之前,先对本书中的“戏剧”、“文化”、“现代”、“门外汉”等基本概念的定义、内涵、要素作出一番大略的界定与诠释,至少必须对其外延与范围有一个基本的了解,否则基本衡量尺度、评判标准的含混、缺失必然使所有由此延伸下去的具体问题探讨都成为似是而非的无稽之谈。

## 一、戏剧

戏剧[drama; play],是一种由演员扮演角色,在舞台上当众表演故事情节的艺术样式。在现代中国,戏剧是戏曲、话剧、歌剧、舞剧等的总称。戏剧是一门综合性的集体艺术,它将文学、美术、表演、音乐、舞蹈等多种艺术融为一体,由语言、动作、场景、道具、灯光、服装等组合而成的表现手段。通过编剧、导演、演员、舞美、音响、服装、道具、化妆、效果等通力协作、共同创造,从生活中的现实内容、历史故事等中发现、提炼各种各样的矛盾冲突,以更强烈、更集中、更尖锐、更动人、更具视听觉乃至心灵冲击力、更具审美价值的艺术样式呈现在舞台、剧场、银幕、荧屏之上。它既包容了视觉范畴的静态的空间艺术,也包容了听觉范畴的动态的时间艺术;尤其是必须把观众包容在整个艺术创作的过程之中,让他们在身临其境、耳濡目染的艺术感染中,共同营造氛围,产生互动,形成交流,参与创造。

中国在与近代西方有文化接触前,没有西方意义上的“戏剧”(主

要指话剧)传统。中国传统戏剧是一种有剧情的,“以歌舞演故事”的,将音乐、歌唱、舞蹈、对话、武术、杂技等综合起来的艺术样式,即现代所言的戏曲、曲艺等。在旧时中国戏剧专指戏曲,后成为话剧、歌剧、舞剧、诗剧等的总称。现今在我国台湾地区也指电视剧。戏剧比戏曲的内容更加广泛,所包含的元素更多,是一种综合艺术。

戏剧表演是演员按编剧撰写的剧本的构想设计,经导演的指导调教,在音响、服装、道具、化妆、效果的配合下,在舞台(表演空间)上面对观众将某个故事(情境)以对话、歌唱、动作、舞蹈等方式表演出来的艺术样式。就戏剧演出而言,在演出现场包括了四个基本元素:演员、故事(情境)、舞台(表演场地)、观众。而在这戏剧四要素当中,演员是最为重要的具有主导作用的基本元素。因为演员是故事里角色的代言人,必须具备扮演的能力;是舞台上中心的聚焦点,必须拥有充沛的活力;是观众们视听的凝神处,必须展示引人的魅力。戏剧与其他艺术类最大的不同之处便在于扮演了,透过演员的扮演,剧本中的角色才得以展现,如果抛弃了演员的扮演,那么所演出的便不再是戏剧。而现代的戏剧观念强调舞台上下所有演出元素统一表现以实现综合的艺术效果。在戏剧表演的现场里,演出要素包括演员、舞台、道具、灯光、音效、服装、化妆以及剧本、导演等的一切总称,也包括台上演出与台下互动的关系(一般称为“观演关系”)。

就戏剧文学而言,人们首先想到的是戏剧文本(即“剧本”),它是一出戏剧的基本要素,是一台戏的先决条件。剧本最重要的是能够被搬上舞台。戏剧文本不算是艺术的完成,直到舞台演出之后(即“演出文本”)才是最终艺术的呈现。历代文人中,也有人创作过不适合舞台演出、甚至根本不能演出的剧本。在中国戏剧发展中,也曾出现过没有剧本的演出实例。戏剧的文本,在不演出的状态下,可以作为单独的文学样式欣赏。除了为戏剧表演所创作的脚本(或称之为剧本)外,宽泛的戏剧文本还包括戏剧评论、戏剧观感、剧本分析、戏剧发展构想、杂感、时论、小议、片想等。

汉语中“戏剧”一词源于“南戏北剧”的合称,戏指的是戏文,剧指的是杂剧,这是在元代以前在中国南方与北方不同的政局与文化环境下,所形成的不同表演艺术。将“戏”、“剧”两词合称并用是明代以后才出现的。世界各国语文中与“戏剧”一词接近的词汇囊括的范围不尽相同。如在印度文中,lila 一词除了是戏剧之外,也包含舞蹈、运动竞赛等意义。然而在世界各国语文中,与“戏剧”相关的词汇,几乎都包含了与“游戏”类似的含义,如在英文中,将一部剧作称为是 play (通常指有剧本、有对白的戏剧);在汉语中“戏剧”的“戏”,也带有“游戏”的意义。

戏剧可按不同的标准分类——

按容量大小,可分为多幕剧、独幕剧和小品等;

按表现形式,可分为话剧、歌剧、舞剧、戏曲、哑剧、音乐剧等;

按题材内容,可分为神话剧、历史剧、传奇剧、市民剧、社会剧、家庭剧、儿童剧等;

按性质效果,可分为悲剧、喜剧、正剧等。

不过,最基本、最常见的戏剧分类是按性质效果区分的悲剧、喜剧和正剧。悲剧的冲突的实质是“历史的必然要求和这个要求在实际上的不可能实现的性质”<sup>①</sup>,其审美价值是“将人生有价值的东西毁灭给人看”<sup>②</sup>。喜剧的审美价值为“将那无价值的撕破给人看”<sup>③</sup>。正剧则是“处在悲剧和喜剧之间”的“第三个主要剧种”,它“把悲剧的掌握方式和喜剧的掌握方式调解成为一个新的整体的较深刻的方式,并不是使这两个对立面并列地或轮流地出现,而是使它们互相冲淡而平衡起来”。冲淡平衡的主要手段是使“主体性不是按喜剧里那种

① 恩格斯:《致拉萨尔》,1859年5月18日,《马克思恩格斯选集》第4卷,人民出版社,1995年。

② 鲁迅:《再论雷峰塔的倒掉》,1925年2月23日《语丝》周刊第15期。

③ 鲁迅:《再论雷峰塔的倒掉》,1925年2月23日《语丝》周刊第15期。

乖戾方式行事,而是充满着重大关系和坚实性格的严肃性”<sup>①</sup>。在世界戏剧发展史中,悲剧出现早于喜剧。

世界上有三种历史悠久的古老戏剧艺术:希腊的悲剧和喜剧、印度的梵剧、中国的戏曲。

戏剧的起源实不可考,长期以来多有种种假说,比较主流的看法也有两种:一种认为戏剧源于原始宗教的巫术仪式,如上古汉语中“巫”、“舞”、“武”三字同源,推测这是对一种乞求战斗胜利的巫术活动的合称,即戏剧的原始形态。另一种观点以为:戏剧源于劳动或庆祝丰收时的即兴歌舞表演,这一说法主要依据是古希腊戏剧被认为起源于酒神祭祀。西方戏剧被普遍认为是诞生于古希腊悲剧,而古希腊悲剧则是基于古希腊城邦的狄俄倪索斯的崇拜仪式。在祭典中,人们扮演狄俄倪索斯,唱“戴神颂”,跳“羊人舞”(羊是代表狄俄倪索斯的动物)。古希腊悲剧都是诗剧,严谨古雅,庄重大气。表演时有歌队伴唱,史实表明,歌队先于演员存在。关于这个起源,也可以参考德国哲学家尼采的早期哲学著作《悲剧的诞生》。

世界上许多民族都有自己的戏剧样式,中国戏曲是有别于世界上其他民族的一种特殊形式的戏剧,它以实际人生活动的戏剧形态,保存了我们中华民族的许多历史文化特征与内质。中国戏曲虽然其戏剧形态成熟得较晚,然而其萌芽却很早。在中国戏剧的总体风格与艺术特征的形成中,古代歌舞和说唱艺术是两个影响深远的源头,是博大精深的民族民间艺术传统滋养、催发了中国戏剧的萌芽。最初的歌舞是一种集体性表演,而后在舞者中有了能歌善舞者,他是这一集体活动的组织者,即巫祝。其对鬼神的装扮是专职、稳定、集体、自觉的,从衣着、服饰、舞姿、形貌上来模拟、展示、呈现、表演鬼神。这种模拟、展示、呈现、表演就萌发着中国戏剧的幼芽。春秋时期从古巫中又分化出“优孟”,优孟以假乱真的表演、谐谑调笑的语言艺术

<sup>①</sup> 黑格尔:《美学》第3卷下册,商务印书馆,1986年。

等构成“一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿……摹仿的方式是借人物的动作来表达,而不是采用叙述法”<sup>①</sup>。汉代的“百戏”已具中国戏剧的雏形。隋朝的“九部乐”之后,唐代的歌舞戏可谓初具规模的戏剧。唐代参军戏出现了戏剧的角色名称、行当类别。宋代都市日趋繁荣,“勾栏”的出现使中国戏剧有了相对固定的演出场所,宋杂剧是更趋戏剧完整形态的文艺样式。元杂剧以一种极富时代特色、独具艺术创造性的、成熟的高级戏剧形态显示出中国戏剧走向成熟。宋代南戏的发展才有了完备的戏剧文本创作,现存最早的中国古代戏剧剧本是南宋时的《张协状元》。元代以大都、平阳和杭州为中心,元杂剧大放异彩。后世形成了诸多戏曲形式,也就是各剧种。明代的昆曲经过发展,首先得到文人士大夫的追捧和喜爱。他们不仅大量创造剧本、不断修改曲谱,同时还丰富、发展了昆曲的戏剧理论,使之成为一种新的主流的、时尚的文学形式。随后昆曲又得到晚明和清代宫廷皇室的喜爱,成为贵族生活的一部分,成为获得官方肯定的戏剧艺术,故称“雅”;而以各地方言为基础的地方戏,广受民间喜爱,则称“花”。在清代剧坛上,逐渐形成的“花雅之争”显示出中国传统戏曲争奇斗艳的繁荣盛况。这不仅丰富了中国戏曲艺术的门类,也促进了各种戏剧艺术特色的形成。经过元、明、清三代,中国戏剧以其美轮美奂的辉煌艺术成就,显示出东方文明神奇无限、弥久常新的审美价值。

## 二、现代

在历史翻开崭新一页时,许多人已不再武断地将这急剧变化的一百年简单地拦腰分割为“现代”与“当代”。因为这一百年,中国人民向着现代化宏伟目标迈出了可贵而坚实的第一步;这一百年,中国

---

① 亚里士多德:《诗学》,人民文学出版社,1982年。

文学真正挣脱了漫漫两千多年专制统治禁锢、封建文化的束缚；这一百年，中国戏剧也发生了深刻而广泛的变化。简而言之，它们与前朝历代戏剧最显著的区别性标志就是两个字——“现代”。

“人的现代观随着信念的不同而发生了变化。此信念由科学促成，它相信知识无限进步、社会和改良无限发展。”<sup>①</sup>按照“现代性”最权威的理论家哈贝马斯的看法，“现代”一词为了将其自身看做古往今来变化的结果，也随着内容的更迭变化而反复再三地表达了一种与古代性的过去息息相关的时代意识。显然他将“现代”理解为一个方案、一项未竟的事业。“现代”本身是一个随时代变化而外延不断改变的概念。

就过去的时光而言，人们常常将自己所置身的当下此刻视为“现代”。现代性意味着某种以年代推移的速度，它是一种与时俱进的东西，就如同航行中船头的浪花一样，去年的现代也许就不是今日此刻的现代了。

就历史的传统而言，现代是一种“与时俱进”式的优胜劣汰中的新的综合、新的质变、新的飞跃。相对守成，现代追求创新；相对封闭，现代趋向开放；相对恪守，现代大胆超越；相对稳定，现代努力打破旧的平衡、创造新的平衡。

现代化，在社会学领域里是指较不发达社会通过对传统社会的根本变革（包括发达的市场经济和工业化，政治的民主化以及相应的文化变革），获得较发达社会共有特征的一个社会变革过程。具体地说，现代化是指从工业革命以来在科学技术和工业革命的推动下，人类社会在各个方面所发生的一系列巨大而深刻的变革。这种变革体现在物质经济、制度规范、价值观念、思想意识、精神境界、心理状态等所有领域，并使那种合理化的科学和工业主义精神渗透、体现于所有领域之中。但这一社会变革过程又必然是由国与国之间或社会之

---

① 哈贝马斯：《论现代性》，《后现代主义文化与美学》，北京大学出版社，1992年。

间的交流所促使的。现代化是具有一系列与传统相对照或对立的性质和特征的,它可以视为社会发展和变革的一个过程,也可表现为一系列可以测度和描述的指标。它基本上是变革,但并非仅仅是技术上和组织上的创新,它是经济上(包括技术上)、社会上、政治上和文化上种种交互作用的一个复杂过程,而这些交互过程往往可能是区域性的、部门性的,并且几乎总是有限的、局部的、渐进的与递增的。通过这些指标既能描述出一个社会现代化发展的整体水平,更重要的是可以揭示出该社会各领域、各部门现代化程度的不平衡性,如果把一套指标系统与其性质、特征、发展过程综合起来,就能够更完整地理解现代化的含义:传统——农业、自然经济、乡村、迷信、集权、蒙昧、圣典……现代——工业化、商品经济、都市化、科学化、民主化、合理化、世俗化……这样罗列也许过于简单、不全面,但已大致呈现出“现代化”和“现代转型”的一般含义。

就百年来的中国而言,现代化(modernization),是指中国社会按照在西方首先制定而后波及全世界的现代性指标去从事全面而深刻的社会转型的过程。“关于中国的现代化,我们面临着一种旧与新的混合”<sup>①</sup>,中国当代社会现代化的复杂性和特殊性正在于此。“混合”勾勒出了中国当代社会现代化的曲折轨迹。而现代化就是这些彼此相互冲突的力量所产生的结果。现代化是具有一系列与传统相对照或对立的性质和特征的,它可以视为社会发展和变革的一个过程,也可表现为一系列可以测度和描述的指标。它基本上是变革的,但并非仅仅是技术上和组织上的创新。现代化是“一个范围及于社会、经济、政治的过程。其组织与制度的全体朝向役使自然为目标的系统化的理智运用过程”<sup>②</sup>。此定义最大限度地剥离了西方经验与现代化根本原则之间的必然联系,同时更多地考虑到亚洲的后发国家。这

① 费正清:《剑桥中华人民共和国史(1949—1965)》,中国社会科学出版社,1992年。

② [美]艾恺:《世界范围内的反现代化思潮》,贵州人民出版社,1991年。

一诠释性定义对中国现代文学研究十分有效。人的工具性和物化是与现代化与人性的目标相悖、与历史所衍生的诸多文化和道德价值相悖的，现代化因此而受到不断的质疑、激烈的批判。

与“现代性”的横向展示相比，“现代化”更多关注“现代”的纵向发展历程，它是一个有着较为明确起点但尚未到达终点的演变进程。假如用英语的动词时态来表现，我们所需要诠释的文学“现代化”毫无疑问应当用“过去完成时”与“现在进行时”共同来体现。

“第三世界的文本，甚至那些看起来好像是关于个人和利比多趋势的文本，总是以民族寓言的形式来投射一种政治。”<sup>①</sup>20世纪以来，尤其是自“五四”新文化运动以来，中国的知识者逐渐意识到，仅仅盲目地、全盘地接受来自西方的“现代性”是远远不够的。现代性的话语原本是西方的话语。而西方需要的是它所需要的“中国”。假如我们不能创造性地完成“中国特色”的社会“现代化”的任务，那么外来话语便显得渺无意义。非现代国家要试图变成“现代”国家，其首要任务就是叙事，即把处于自然状态的社会组织到一个按照“我们”与“他们”的划分有序、层次分明的既沟通世界、更显示国家特征与民族特色的现代话语中去。

中国文学现代化，是由19世纪末20世纪初开始至今仍在不断发展的一个文学进程，是“一个由古代中国文学向现代中国文学转变、过渡并最终完成的进程，一个中国文学走向并汇入世界文学总体格局的进程，一个在东西方文化的大撞击、大交流中从文学方面（与政治、道德等诸多方面一道）形成现代民族意识（包括审美意识）的进程，一个通过语言的艺术来折射并表现古老的中国民族及其灵魂在新旧嬗替的大时代中获得新生并崛起的进程”<sup>②</sup>。中国文学的现代化是以白话文为语体特征、以现代人本观念为价值坐标的文学形态，它

① [美] 詹明信：《晚期资本主义的文化逻辑》，生活·读书·新知三联书店，1997年。

② 黄子平、陈平原、钱理群：《论“二十世纪中国文学”》，《文学评论》1985年第5期。



以科学、民主为标示旗帜,以人性、自由为启蒙精神内核,以积极向上的姿态面貌,以对接世界的开放视野,以推动先进生产力发展为社会效应,以民族独立、国家强盛为时代职责,以激情洋溢、爱情喷涌、春情怒放、悲情升华为基本抒情形态,以感性、个体、内倾、多样为审美追求,以更新、创造为艺术创造的前进动力……这一切共同构成了中国文学现代化的最显著特征。

文学现代化显然不是一个单纯的已经过去历史的指称,它更是一个过程。它是在更大意义上的对一种文学新质的概括。这种文学新质就是文学呈现与传统文学截然不同、焕然一新的时代风貌的决定性因素,即充分体现现代意识的主体精神。中国现代文学以强烈的人本意识、开阔的人际视野、痛切的人生感受、健旺的人格力量、丰富的人情世态等显示出文学创作主体时代性、艺术性、审美性追求的独立、独特创造。它完成了与传统文学的叛逆与反抗,融入了世界现代化的对接与交流,显扬出主体精神、时代意识、开放气度等现代特质。

中国文学现代化固然要比照西方文学现代性的基准和特征,但更需充分考虑中国社会性质、状况的特点和中国文学及文化“现代化”的固有特征。由于中国没有强大的资本主义文明兴起的历程,没有在西方批评语式中堪称健全的“近代性”文学形态,中国文学和文化的现代化必然担负着更为沉重的历史任务,其中尤为引人注目的是倡扬人文精神和反对封建的内容,然而这并不意味着中国文学现代化等同于世界文学近代化。

在民主替代专制、人本取代君本、科学驱逐愚昧、发展打破僵化的社会条件下,文学挣脱了意识形态的束缚而成为一种独立的存在。现代文学的理论和创作实践更关注个体精神世界,突破理性与规范,带有鲜明的非理性倾向,文学表现形式也因此获得了空前的解放。衡量中国文学现代性的具体标准是:

一是人与人的解放主题受到空前重视和自觉表现,并赋予其时