

# 汉语新文学通论

朱寿桐 著



生活·读书·新知 三联书店



# 汉语新文学通论

朱寿桐 著

生活·讀書·新知 三联书店

Copyright © 2018 by SDX Joint Publishing Company

All Rights Reserved.

本作品著作权由生活·读书·新知三联书店所有。  
未经许可,不得翻印。

### 图书在版编目(CIP)数据

汉语新文学通论 / 朱寿桐著. —北京:生活·读书·新知  
三联书店, 2018.3

ISBN 978-7-108-06026-6

I. ①汉… II. ①朱… III. ①中国文学—文学研究  
IV. ①I206

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 196718 号

责任编辑 王秦伟 陈丽军

封面设计 米 兰

责任印制 黄雪明

出版发行 生活·读书·新知 三联书店

(北京市东城区美术馆东街 22 号)

邮 编 100010

印 刷 常熟文化印刷有限公司

排 版 南京前锦排版服务有限公司

版 次 2018 年 3 月第 1 版

2018 年 3 月第 1 次印刷

开 本 720 毫米×1020 毫米 1/16 印张 34.25

字 数 549 千字

定 价 98.00 元

## 绪论

“汉语新文学”作为学术概念,自有其学术优势,也有其学理缺陷,最鲜明的缺陷或许是其作为概念延展性不够强。在延展性方面,“中国文学”这样的概念显然更有优势,可以从中延展出“中国古代文学”“中国现代文学”“中国当代文学”以及各自领属的问题概念,如“中国现代小说”“中国古代戏剧”等。“汉语新文学”概念在表述上缺少延展性,这是一个值得重视的问题,需要我们作进一步的学术思考。任何学术概念都有其局限性,这种局限性甚至会伴随其整个使用过程而得不到有效地纠正,在这样的情形下,唯一可行的纠正办法便是,清楚地意识到这样的学术局限性,进而揭示出来引起讨论。

此外,作为概念术语的延展性与这个概念本身的学术优势未必完全相斥。概念的延展性属于形式范畴,而概念的学术优势属于内容范畴。延展性不强的学术概念并不意味着学术优势的就此丧失。事实也正是如此,“汉语新文学”概念给中国现当代文学研究带来了一种有价值的学术视角,有助于这一学科研究的深入。

### 一

“汉语新文学”的学术文化优势在于,它能有效地避免政治区域意义上的国体概念(中国)必然导致的人为区隔和自我设限的某种尴尬。“中国文学”以及“中国现当代文学”之中的“中国”固然是严正的国体概念,也是不容置疑的政治区域概念,它在空间范围内包括中国大陆以及台港澳地区。问题在于,“中国现当代文学”一词固有的政治命意和不言而喻的地理概念对于文化和文学而言容易成为一种硬

性的区隔划分,最直接的弊端是不得不将离散于世界各地的汉语写作俗称“华文文学”的那一部分摒除于我们的“中国现当代文学”之外,同时也将其他国家和地区的汉语文学生硬地割离汉语文学的母体与主体,将汉语文学与汉语新文学这样原本有统一传统、统一目标、统一气派的文化整体人为地分割成许多碎片。这种碎片化的学术把握在学术伦理和文化伦理上有过多欠缺,但人们却觉得非常习惯。学术研究特别是学术探索的本原意义应该是向习惯发起挑战,我们需要对我们的研究对象尽可能进行整体把握,而不应心安理得地按照习惯性的认知慵懒地维持学术碎片化的现状。

如果说在国体概念的统属意义上,完全可以将台港澳文学纳入中国现当代文学的学术范畴,那么,这种以国体为核心概念的“中国”现当代文学学术概念自然就无法将海外华文文学涵盖进去。无论白先勇、洛夫、聂华苓、高行健的文学创作如何有成就,如何有影响,也无论这样的创作者如何渴望与中国文学界和学术界进行对话、交流甚至在某种意义上交融,但它们都属于海外华文文学,甚至于按照一些学者的安排,它们都分别属于所属国度的少数族裔文学。这样的安排固然非常简单,就是简单地从现在国籍论文学,但对于处身于“中国”的研究者来说,很难心安理得地接受这样的简单,至少在文学国族的认知方面有违于一种文化伦理。我们早已进入“地球村”时代,人们的迁徙,包括国际化的迁徙,变得越来越频繁、便利,也越来越显得普通、俗常,以一个作家的居住地或所属国为文学隶属的依据,会越来越显示出某种缺陷。例如白先勇,他出生于大陆,曾在香港接受教育,成长和成名于台湾,长期的职场和学术写作地在美国,大部分作品发表并产生影响于台湾,在大陆也发表过许多作品并享有崇高的地位,晚年又常住台湾,经常在大陆活动,可能也常常回到美国。这样的生存和写作状态,如何以哪一个国家或地区的文学加以界定,加以框定,加以限定?即便是以海外华文文学来概括白先勇的文学,也是不周密的,因为他的大量作品发表于台湾和大陆,也在那里发生影响并拥有主流读者,应该属于中国当代文学。但考虑到他的“国籍”,那又是一个非常尴尬的概括。

因此,我们必须考虑在国体概念和国族属性之外,在跨越性的意义上寻找能够涵盖所有汉语写作的继承和发扬新文学传统的文学作品和文学现象的富有概括力的概念。汉语写作和新文学传统理应成为这个概念的核心内容,“汉语新文学”的概念应声而出,也应运而生。

“汉语”作为这一概念中的一个中心词,很可能引起一些争议。出于近30年使用“华文文学”的学术习惯,许多人更倾向于接受“华语”“华文”,而不愿意较为顺当地使用约定俗成且由来已久的“汉语”,尽管人们所熟知的英文“Chinese”的主要对应项肯定是“汉语”而不是“华语”或“华文”。我们不倾向于将讨论的汉语新文学或汉语文学换作“华语新文学”或“华语文学”的表述,倒不仅仅是因为听起来有些别扭,更是因为它们所指称的内涵存在着意义上的某种歧误以及认知习惯上的某种障碍。

“华语”或“华文”顾名思义是中华语言文学。它们不仅包括汉语,还包括蒙古语、维吾尔语、藏语、满语、朝鲜语、壮语、苗语……既然标明为“华语文学”,则毫无疑问对几乎所有隶属于中华民族的各民族语言文学都应担负起研究的责任。事实上,我们这类学术探讨和研究不言而喻都在汉语文学范畴进行,参与这类探讨和研究的学者大多无法介入汉语以外的其他“华语文学”。这是一种无法否认的历史,更是一种无法改变的现状,甚至是一种相当一段时间内无法变动的学术结构。在这样的学术情境下,使用汉语文学或汉语新文学的概念意味着一种实事求是的学术态度,意味着一种承认历史承认现实的低调风格。当然,如果有学者既能够从事汉语新文学的研究,又能够展开一定少数民族语言文学的研究,从而将研究的触角真正伸入了“华语文学”世界,那是十分令人欣慰的事情。只有这样的研究者形成一定规模,抵达一定层次,广泛意义上的“华语文学”才可能名副其实。

至于“华文文学”,相当长时间以来的使用习惯已经坐定了它的指涉,那就是海外的汉语文学。不知道从什么时候起,“华人”习惯上是指“中国”以外的“中国人”,同样由“华”字按字义上外化的构词法所构成的词语还有“华侨”“华裔”“华商”等,这里的“华”已经是指直接与“非华”相区别。于是,“华文文学”和“华语文学”一样,不可能用来涵盖中华本体文化范围内的中国文学,而只能指中国文学以外的汉语文学。

于是,“汉语新文学”或“汉语文学”是可以用来涵盖和整合“中国现当代文学”“台港澳文学”和“海外华文文学”等概念并使之一体化的最具可能性的学术概念。“汉语文学”既可以将海外华文文学纳入其中,又可以将习惯上的“中国文学”涵盖在内。

相对于“汉语文学”,“汉语新文学”作为学术概念的现实性在于,它能够对于学术研究对象进行实事求是的整合和甄别。

“汉语新文学”将习惯上的“中国现当代文学”“台港澳文学”和“海外华文文学”等概念整合在一起,从统一的新文化和新文学传统及其发展的意义上整合为一,使得在这个巨大的汉语语言、汉语文化平台上的所有文学创作和文学现象,地不分海内海外,时不分现代当代,政治不分国共,社会不分“社”“资”,人不分南北,文不分类型,都可能实现整体性的学术和文化融合,以整一的形态、统一的结构和总体的力度,面对世界文学格局中的其他语种的文学类型,如英语文学、法语文学、德语文学、俄语文学等,这些都是超越国界超越民族的世界大语种文学,我们的汉语文学应该毫无愧色地跻身于这些大语种文学之中,成为世界文学的一个不可分割的组成部分。

在“汉语文学”概念之外强调汉语新文学,是因为中国现当代文学作为学术传统和学术习惯,其研究的对象主要是新文学,是新文学的传统及其发展形态。进入当代学术体制的台港澳文学与海外华文文学,一般来说可以视为中国现当代历史时期乃至当下的旧体文学创作,既然这些巨大的、庞杂的传统文学和旧体文学都难以纳入我们的学术研究范畴,为什么不老老实实在地将我们的研究范围明确地标示为汉语新文学?无疑,这是最简洁的概括,最没有歧义的概括。

在我们的阐述中,汉语文学和汉语新文学经常联系在一起。不言而喻,“汉语新文学”是“汉语文学”这一大概念之下的一个属种概念,也是汉语文学这一大范围中的一个有机组成部分。汉语新文学是汉语文学在现代历史条件下的新质、新态的体现,是汉语文学的发展和延伸的必然结果。

汉语文学作为世界文学家族中的一个大语种文学,具有十分悠久的历史、非常丰厚的积累和卓越辉煌的记忆,借助于新文化的精神资源,汉语新文学为汉语文学注入了新的质量和活力,使得汉语文学在相对于世界其他大语种文学的意义上拥有无限的发展前景。

“汉语文学”概念不仅能够全方位地承载起“中国文学”概念所应该承载的中华民族文化主体艺术形态及其精神质量,而且,它还能承载起“中国文学”所不便承担的辐射中华以外并对周边其他国家和民族产生影响的学术表述的责任。中华文学对于周边世界的影响力巨大而深刻,东亚及东南亚各国的传统文学中,常常不可避免地存在过一段或长或短的使用汉字进行表述的历史,这样的历史如果被表述为这些国度的“中国文学”时期,显然事涉敏感,多有不便,因此,周边各国对这样的历史所采取的态度常常犹抱琵琶,欲说还休。如果采用“汉语文学”概念,则会理所当



然地免除各国文史研究者在这方面的某种国族戒备心理,让他们非常爽快地承认汉语被用于他们的文学与文化的历史,这对于整个中华文化辐射圈的历史研究和学术建设都具有一定的促进作用。

“汉语文学”概念的引起关注,应该归功于国学大师程千帆先生。程先生晚年与他的高足程章灿教授合著《程氏汉语文学通史》<sup>①</sup>,在主体概念上就勇敢地放弃了自己适应了一辈子的“中国文学”而改用“汉语文学”。程氏改用“汉语文学”的理由非常充分:“中国”作为国族概念和国体概念使用,已经是很后的事情,在习惯上表述为中国文学历史的绝大部分时间内,“中国”的所指都不是我们今天所理解的国族和国体,我们没有充分的理由将那么悠久的历史中不应该称为“中国”的各朝各代的文学叫作“中国文学”。这是资深的中国文学研究者的一种可贵的学术发现,也是杰出的中国文学研究者的一种深刻的学术自觉。有人认为程氏使用“汉语文学”的概念,不过是避免涉及汉语写作以外的“中国语言文学”,也就是说在“中国语言文学”的大概念中取一区块,这样的理解其实并未理解程氏的学术深意。

但“汉语文学”概念也的确具有这种范围上的廓清功能:在我们面对的中华民族源远流长的文学历史上,大多数研究者所能面对的只是汉语文学。虽然各种非汉语文学在我们讨论的历史上,在我们习惯于认知的这块版图上长期存在,只是因为我们的研究力量不够才未能进行必需的学术揭示:长期以来,我们的中国文学研究实际上主要局限于汉语文学的研究,对于绝大多数文学研究者而言,我们实际上难以承担起对于中华民族所有语言文学的研究之重任,在这样的学术背景下,与其名实不符地张扬中国文学的宏大旗帜,还不如实事求是地固守汉语文学的有限版图。

汉语文学的主体部分和核心板块当然是习惯上被称为“中国文学”的这一部分,它构成了“中国文学”的基本内涵、基本质量,展现了“中国文学”的基本历史、基本走向。然而,它与其他民族的语言文学构成了复杂的语际关系和文化关系,而不是像以前人们所理解的那样完全是同一关系。一个多民族的国家,一个拥有多民族语言文化创造力的国家,其文学和文化形态的丰富、复杂,应该超乎我们的日常理解;不同民族由于不同的文化所造成的差异性,在文学上的反映应该最为直接也最为深刻,理应成为文学研究者和文学史家特别关注的内容。“汉语文学”概念的

<sup>①</sup> 辽海出版社,1999年。



运用,表面上对被习惯性地认知为统一的“中国文学”进行了人为区隔,即将汉语文学与其他民族语言文学分割开来,影响了在大一统思维模式下的文学认知,影响了在这种认知基础上的学术把握,甚至在某些人看来,缩小了中国文学研究的应有范围,但实际上它在相对意义上建立了与其他民族文学和文化的学术关系,还原了文学与文化意义上汉语与其他民族文学语言的关系历史,为原本范围内的中国文学研究增加了有价值的学术内涵,为中国文学研究拓展了有效的学术空间,同时也强化了中国文学历史研究和规律研究的学术含量。此后,在传统的中国文学学术范畴内,不同民族语言文学之间的关系研究会成为一个重要课题,可以化育为一个堪与比较文学相媲美,至少可与比较文学相通的一个新兴学科。

“汉语文学”概念可以在很大程度上解除东亚和东南亚汉语文化覆盖圈国家对中国的戒备心理,坦然地面对汉语文学对各国传统文学具有实质性影响的基本史实,使汉语文学的国际影响力得到充分的学术确认。历史上的日本、韩国、越南等国,历史和现实中的新加坡等国,都广泛使用汉语作为文学语言,在文化属性和文明观念方面也往往祖述汉语文化与汉语文学,从而构成了远远超越于中国范围的汉语文学和文化辐射带。这是世界文学和文化格局中一个富有特色且不可小视的文化辐射带。由于种种文化的心理的原因,这种汉语文学和文化辐射带的研究基本上还没有展开,一些学者从海外汉学的角度研究日本、韩国、越南的汉语写作,取得了相当优异的成绩,但这些成果都聚焦于这些国家一定时代的汉语写作或汉语文化,未能在汉语文学的国际性拓展与影响这样的宏观视野进行把握,更未能在汉语文学一体化的意义上对这些文学现象进行学术整合,于是很难有整体性的学科性的突破。汉语文学是世界文学中的一个巨大的整体,它归属于源远流长的汉语文化,其历史形态承载起东亚文明的审美特性与风格本质,更不用说其现实形态,包容着多国“华文文学”的丰富内涵。汉语文学以其历史和现实,以其中国本土形态和异彩纷呈的异国形态的统一体呈现出与其他大语种文学相匹配的风采、魅力与活力。

事实上,反思“中国文学”概念的某种学科局限,在世界文学的参照意义上启用“汉语文学”概念,已经成为某种趋势,并正在为一些权威机构所采纳。中国现代文学馆是大陆体制内最有理由强调和坚守“中国文学”或“中国现代文学”的学术机构,可当他们意识到,这样的概念无法容纳广大的海外华文文学,而他们的学术胸怀又必须完成这样的容纳,就不得不接受和使用“汉语文学”的概念。

## 二

汉语新文学所倚重的“新文学”概念具有天然的不稳定性,而且具有历史的陈旧感。但是,“新文学”的概念毕竟一度显然是一个能够体现“正能量”的文化概念和学术概念。中国现代文学的先驱者,新文学的倡导者和最初的创造者们都非常乐意用“新文学”这个概念。从20世纪10年代中后期到20世纪20年代,也就是中国现代文学草创时期这十数年,文学界、评论界都将这时正在兴起的文学叫作“新文学”。

“新文学”除了与此相对的“旧文学”而外,没有任何其他概念能够与之匹敌。虽然胡适更愿意用“白话文学”来指称,但他的“白话文学”并非专门用于指称新文学,甚至主要不是用来指称新文学,而是指经过“一千几百年历史进化的”“国语文学”。<sup>①</sup>据胡适自己说,“白话文学”的概念也不过是1917—1918年间流行起来的——他在1921年撰写《白话文学史》“引子”的时候,明确声明“白话文学不是这三四年来几个人凭空捏造出来的”。<sup>②</sup>其实,“白话文学”作为概念比这个时间早得多,至少1915年8月胡适在为东美的中国学生会“文学科学研究部”撰写论文《如何可使吾国文言易于教授》时,就已经使用“白话文学”概念。显然,即便是如此钟情于“白话文学”概念并乐于使用此概念的胡适,也同样习惯于使用“新文学”概指他们努力倡导的白话文学。1916年4月,胡适写作《沁园春·誓诗》表达自己推动文学革命的决心,首次明确使用了“新文学”概念:“为大中华,造新文学,此业吾曹欲让谁?”<sup>③</sup>这也应该理解为“新文学”概念正式使用的肇始。鲁迅、周作人、陈独秀、李大钊、刘半农、钱玄同等新文学的倡导者、推动者、创造者,都习惯于用“新文学”这个概念。

“新文学”概念以鲜明的文化倾向性和先进意识的取向性,成为那个时代最有魅力的文化概念。10多年来,几乎所有新文学的参与者都没有想到用其他概念来取代这个概念。1935年《中国新文学大系》的隆重出版,将“新文学”在冠以“中国”这样严肃的国族领属之冕以后,成为一门学术、一种文明、一个学科的概念得

① 胡适,《白话文学史》,北京:东方出版社,1996年,第1页。

② 胡适,《白话文学史》,北京:东方出版社,1996年,第1页。

③ 胡适,《四十自述》,合肥:安徽教育出版社,2006年,第108页。

以确定。《中国新文学大系》既标志着中国新文学学术和学科概念的确定,也体现了中国新文学研究的集大成,体现着中国新文学研究的最高水平。在此前后,虽然“现代文学”之类的概念随着文化观念“现代化”的浪潮汹涌而时有闪现,但“新文学”和“中国新文学”一直作为主流的学术和学科概念引领着时代的学术和文学研究。直至20世纪50年代初期,新中国第一部新文学史专著——王瑶的《中国新文学史稿》<sup>①</sup>,所使用的仍然是“新文学”概念,尽管经过新民主主义历史观的陶冶,体现更缜密更政治化的历史分期标志性的“现代文学”概念已经占据上风。

“新文学”虽然是自外于传统中国文学(也就是“旧文学”)的概念,但它的出现同时又自然地、自觉地使现代文学与中国文学之间形成一种割不断的文化勾连,既然是新文学,那就必然与“旧文学”处在相对的位置,但它们都属于“中国文学”。而“中国古代文学”与“中国现代文学”之间的断代则明显地弱化了这样的勾连。新文学在历史运作中拼命和中国传统文学也就是“旧文学”进行切割、分离,对之进行反抗、反叛,但越是反抗、反叛,越能显示出“新文学”实质上与“旧文学”有一种想割舍却难于割舍的联系。反叛性运作使得新文学非常自觉地把新的东西置之与旧东西的比照之中,让自己挣不脱赖以形成新旧概念的原来的文化框架。所以,“新文学”兴起于对“旧文学”的反叛,但也同时显示着新的传统与旧的传统之间所难以摆脱的逻辑联系。当我们谈论“中国新文学”,运用“中国新文学”概念时,与之相对、相通、相联系的自然还是“中国文学”这个概念。但作为时代性标志的“中国现代文学”,其所相对的就不一定是“中国文学”,而是“中国古代文学”。中国古代文学与中国现代文学的区别性具有某种绝对性和决定性意义,它们之间发生的文化联系就不可能那么自然。

从这一历史状况来说,“中国新文学”和“中国文学”不是直接对阵的两极,“中国文学”可以涵容中国新文学。它们之间可以是对应关系,也可以是包容关系,当然,在一种特别的分析中可以是对立关系。新文学倡导者们把自己创造和推动的文学概括为“新文学”,就实际上承认了“新文学”是“中国文学”这个庞大母体中的一种异数,其中被注入了新质。“中国现代文学”与“中国古代文学”所构成的仅仅是一种简单对应的关系。由此可见,“新文学”概念在当年的使用非常精彩,非常富有历史内涵。

<sup>①</sup> 上册由开明书店出版于1951年,下册则由新文艺出版社出版于1953年。

“新文学”概念随着“现代文学”概念的兴起逐渐处于退却状态,特别是在新民主主义历史观和无产阶级现代文化观成为主流意识形态的一部分之后,具有民主、科学思想内涵的“新文学”就处于节节退让的状态,“现代文学”作为学术概念经过20多年的跋涉,慢慢占据了文学研究的地盘,并且显示出比“新文学”概念更大的优势。当然,这样的优势是在与“新文学”概念的劣势相比照的意义上被凸显出来的。

“新文学”概念的时代色彩过于强烈,它天然地承载着新文学初倡时期的时代信息。新文学是胡适、鲁迅、陈独秀、周作人这一代人倡导起来的,凝聚着这一代人伟大的文学实践,鲜明地表现出这一个伟大时代的成就,时代的精神。新文学创造了一个时代,引领了一个时代。这个时代的成就太过突出,色彩太过强烈,以至于后来的时代在精神面貌方面与这个时代拉开的距离之大,会远远超过它们之间的时间差。这就意味着,那个伟大时代很容易被时间涂抹为一种鲜明的过往。历史正是如此,“方向转换”在20世纪20年代的初期就被新文学家挂在嘴上,许多当事人就在几年之后谈起“新文学”运动时,也会产生一种落寞、荒凉之感,唤起一种挥之不去的陈旧之感。人们还未来得及从“五四”时代走出,回眸“五四”则仿佛遭到了历史的定格,只能以令人追怀的但毕竟时过境迁的感怀打量和谈论那个时代。因此,“新文学”既然代表着它所特有的鲜明的时代性,那么随着时间的推移,它的辉煌和华美就将风华蜕变,将逐渐失去竞争力。现在,人们已经习惯于使用具有特定时代标记的“新文学”概念,直至我们做“汉语新文学”的倡导。

“新文学”之“新”其实早已被文学革新者所征用。梁启超时代就已经普遍使用“新”概念,如“新小说”“新文体”等。“新”代表着一种价值观,代表着时尚,代表着理想的文学形态。新文学时代所运用的“新”继承了这样的观念。所不同的是,新文学之“新”具有明确的精神和思想内涵,如民主与科学之类,这是梁启超文学改良时期所缺乏的明确、稳定的因素。

现在我们倡导使用“汉语新文学”这个概念,就应该设法把“新文学”所特有的特殊时代的历史感打磨掉。“新文学”是在新的文化传统、新的问题、新的艺术面貌、新的语言形态意义上,建构了新的思维体系和新的规范,这里的“新”是不断充实、不断壮大的新的思想和文化传统,是不断面临、不断克服的新的社会人生问题,是不断改进、不断创新的艺术方法及其承载形态,是不断新变、不断进化的语言表述和语言审美。这样的“新”不应该停留在“新文学”诞生的那个历史原位,它应该是“与时俱进”之“新”。

要倡导“汉语新文学”学科和名称,就务必阐释好新文学的“新”义。这种“新”还须与传统、与文明的积累和文学所有的成就紧密联系在一起。这样才是有纵深感和有力度的“新”。“汉语新文学”概念可以使“新文学”免于成为被框定在特定历史时期的僵硬概念,可以使其褪下原来的历史时代色彩,再次启动它的生命力,使其在用于概括当代文学现象时依然保持文化的活力。

汉语新文学之“新”,与汉语的语言形态也同样有关。我们的民族语言中,汉语是主要的语言,但绝对不是唯一的语言。汉语新文学并不是要把其他的语言文学抛撇在一边,而是要在世界文学框架内强调我们民族文学的主体形态。汉语还是个流动性的概念,不同世代有不同的汉语形态,因而汉语新文学实际上是在倡导汉语的进取性,倡导在与别种语言文学交流中的不断改良、不断丰富、不断进步。

### 三

“汉语新文学”不单是指“五四”时代兴起的新的文体,而是指新文化传统中形成的,区别于旧的文学传统的新的文体和新的文学形态。它能够整合几乎所有相关的文学学术命题,如中国现代文学、中国当代文学、海外华文文学,甚至于中国近代文学等,而且基本上不会产生学术的歧义。但是,“汉语新文学”的学术延展力明显不够,这会导致学者在学术实践中使用这个概念时受到某种限制。比如说,对于不同的文体,“中国现代文学”概念其结构力就很强,延展性也同样很强。我们可以非常自然地将中国现代文学的文体形态分别表述为中国现代小说、中国现代散文、中国现代戏剧、中国现代诗歌等。但是,“汉语新文学”概念缺少这种结构力,也相对而言不具有这样自然的延展力。“新文学”已经成为一个内涵不稳定,但词语形态已经稳定的概念,可落实到不同的现代文体,情形就相当复杂了。

现代诗歌在“汉语新文学”概念框架中可以比较顺畅地称为“汉语新诗”,但现代散文就很难在这样的语态结构中得到顺利延展。现代小说在“汉语新文学”概念框架中称为“汉语新小说”,有些不够自然,但还勉强可行,因为梁启超时代就已经出现了“新小说”概念,他们还办过《新小说》杂志<sup>①</sup>,虽然他们的“新小说”不是我们所论述的“新文学”意义上的新小说,而是像当时的政治小说一类的东西。由于“新小说”概念没有取得自身的独立性,所以在与“汉语”相结合时,就显得不够自然。

<sup>①</sup> 创刊于1902年,梁启超的《论小说与群治之关系》即发表于此刊。

倡导“汉语新文学”概念就必须积极尝试使用“新小说”概念,也许这样的学术实践比墨守成规地使用“现代小说”概念更有学术意义。从“汉语新文学”的角度用汉语新小说解读小说作品,有时会产生很多意想不到的学术收获。例如对于金庸的武侠小说,我们可以进行这样的学术尝试。金庸用现代语言形态、现代人物刻画技巧甚至是现代人文价值观进行小说创作,使得这些作品理所当然地属于现代小说。正因如此,严家炎、钱理群教授等这样评价金庸:“他是把武侠小说现代化了,使得武侠小说顺理成章地进入到现代小说的范畴。”在此意义上金庸被理解为现代小说的一位经典作家。在前些年现代作家排名热中,金庸因排在20世纪现代文学家的前五之内而引起学术热议。这样的热议说明,人们对金庸的认知千差万别。如果引进“汉语新文学”视野,就很容易理解这样的热议。且用“新小说”概念去审视、界定金庸的小说作品,会发现金庸小说虽然属于现代小说,但未必就是完整意义上的新小说。金庸的作品从使用的语言、运用的技巧、采用的价值理念等方面看属于现代作品,但现代作品未必就是“新文学”作品,作为汉语新文学的“新小说”不仅要求语言形态的现代感,不仅要求作品观念系统的新,而且要继承和发扬汉语新文学的新传统。从这样的意义上界定金庸的作品就出现了问题,因为金庸的武侠小说从构思方面言之,从创作旨趣言之,从文学面貌言之,从风格定位言之,都还与类似的旧小说保持更为密切的联系,它们的文体传统和新小说并不一样。武侠小说在汉语传统文学里有相当深厚的积累,金庸虽然从语言表述、写作技巧、文章结构,甚至人物性格、心理等方面都现代化了,但其文体传统还是原来的武侠小说的传统,因而文学面貌还不是新小说的类型。在这样的意义上,我们很自然地在文学感觉层面无法真正接受作为“新小说家”的金庸。

汉语新文学和汉语新小说带来了一种新的文体观照,一种以文学面貌和文体风格为主体的研究方法。在这种研究方法中,金庸的小说文体传统显然只能归类为源远流长的古代武侠传统。从现代小说的角度确实很容易将金庸的武侠小说现代化,但从汉语新小说的角度看,金庸的确成不了新小说的创作者。

这清楚地说明,“汉语新小说”比起“现代小说”概念来往往更有效率。它能够启发我们从文体传统的延续性或断裂感判断文学的新与旧。在倡导新文化和批判旧文学的“五四”时代,旧文学的僵硬的程序化作为古老的文体传统受到猛烈的批判。这样的批判对金庸这样的作家似乎并无多大的触动,他创作的武侠小说,其所进行的文学构思,其所运用的文学描写,其所设定的人物关系,其所渲染的人物动

作,其所布置的场景设置等,都继承和发扬了传统武侠文学的模式。这时候我们应当清楚,新小说往往是在西方文体形态之上建立起来的小说文体传统,它和中国古老的文体传统有很大差异。“汉语新小说”强调的是新的文体传统和新的叙事传统,而如果沿用“现代小说”的思路,一些继承古老传统的新创作品也同样会被视为现代作品,因为它们确实是现代的作品。

可不可以使用“汉语新散文”这样的概念?这是一个更加令人尴尬的命题,因为“新散文”没有在历史的运用中获得价值独立。然而这样的思路同样可以有参考价值。

我们的现代散文跟古代散文相比有了显著的发展。在现代写作状态下,散文的种类已多到不可胜计,诗歌以外的几乎所有文体、所有写作都能在广泛意义上被称为散文。我们现在对散文的研究有限,比如对一些写作者创作的散文作品中的特殊类型,如鲁迅所擅长的杂文等,我们的文体认知还在较低的学术层次。对这些新散文不加以认真、仔细和有水平的研究,要研究总体上的现代散文是不可能的。这又形成了一种概念对峙的局面:现代散文与新散文的学术对峙。如果我们尝试使用“汉语新散文”的概念,就可以掌握这方面的学术主动权:可以从文体方面认定哪些属于“新散文”,从写作传统方面分析哪些不属于“新散文”,这样可以对各种“新散文”文体与写作传统进行别出心裁的界定。

现在散文研究较为薄弱,一方面是研究者少,形成的热点少,学术突破的可能性也较小。但更重要的还是对散文文体的把握软弱乏力,它常常被视为没有边际,没有边缘的特殊文体,因而当我们操弄散文研究概念时,会发现难以收拾,难以应付,从而使本来容易的散文研究变得很难。如果引进“新散文”概念,就有新的面貌,甚至触到“新散文”的边缘,这时候许多文学问题就容易得到克服。“新散文”的概念可以借助于“新文学”概念,进入我们的学术视野,再用这样一种学术概念对杂乱无章的散文进行总体把握、设计,建立自己的学术规范,在散文研究方面开出新的视野、新的天地。一开始说“汉语新散文”,可能是生硬不自然的,而在确认它可以框定什么是散文之后,便可能让学术研究在散文领域得以成功开展。

散文研究和其他文体研究有什么不一样?关键是它可以不依赖于对外国文体传统的解读。从“汉语新小说”的角度我们应该明白,这样的文体形态基本来自国外,例如鲁迅指出,他所发表于《新青年》的《狂人日记》等作品之所以能激动当时青



年人的心,是因为我们的读书界“怠慢了”外国文学的缘故,<sup>①</sup>言下之意,就是这样的新小说之“新”实际上来自于外国的文学文体,它们和古代小说的文体传统拉开了距离。“五四”新文化倡导中曾批评中国古代小说的文体传统为“某生体”,即从介绍某人引入他家里有哪些人,发生了什么故事之类的创作套路。从《狂人日记》开始,新小说脱离了这样的构思传统和叙述传统,从新的文体传统出发创造出了新的文学形态。散文文体传统固然也有从国外引入的,但也保持着一些来自古代的文体传统,更多是现代作家自己的创造。由于散文没有传统的束缚,创作在散文领域非常活跃且有魅力,既能够凸显我们汉语语言的魅力,也能够解放我们的思维。鲁迅的散文诗集《野草》,很多篇章的文体风格都来自于自己的创造,既不依傍西方作家,也不依傍传统文体,而且呈现得非常美。所以,“汉语新散文”的视角可以让我们找到新散文所具有的文体传统的开放性以及现代创造性,这些都是现代散文研究所难以发现的学术问题。

散文在作家心态自由时写就,作家的创造性处在很高的兴奋点上,随意的写作状态能够脱离各种文体传统,进行超越自我的创造。如果说什么样的文体是中国作家自身创造最多的,那便是散文。我们好的小说、诗歌拿出来,都可以在国外或古代的文体传统中找到可比较的东西,而散文并非如此。鲁迅写“一棵是枣树,另一棵也是枣树”,一路写下去,这样一种描写方式、感情状态和语言形态,在国外和古代都很难找到。而鲁迅较好的小说,几乎每一篇都能从外国小说中找到可比较的东西。既脱离了中国古代,也脱离了西方,这样的写作状态使得散文创作呈现出最明显、最活跃、最充分的态势。因此,散文应该是中国现代文学研究最多最充分的文体,而学术研究所揭示的事实并非如此,特别是在汉语新散文的思路未引入之前。

在“汉语新文学”的学术延展性在具体的文体分析上遇到麻烦的时候,我们必须勇敢地引入哪怕是生硬的“汉语新小说”“汉语新散文”之类的命题,这样有助于选取新的研究视角打开新的研究路径。“汉语新散文”的学术理路促使我们可以迅速地建立鲁迅、周作人等人的新文章传统,确定他们的散文创作所开辟的文体传统及其意义,同时将过于传统、悖时的散文写作非常自然地排斥在“新散文”之外。建

<sup>①</sup> 鲁迅原文是:“然而这激动,却是向来怠慢了介绍欧洲大陆文学的缘故。”(《中国新文学大系·小说二集》序),《鲁迅全集》(第6卷),人民文学出版社,2005年,第246页。

构和使用“汉语新散文”的概念,甚至可以对现在的散文研究进行一番改革,找到一种非常有效、便利的学术路数,使散文研究能够更多集中在新文学这一方面,集中在符合文学规范的层次。

当“汉语新诗”作为成熟概念被引入我们的汉语新文学研究之后,“汉语新小说”“汉语新散文”的大胆使用可以克服许多学术障碍,在富有启发性的新的学术因素、新的研究方法、新的观察视角作用下,对新文学的研究因此可以打开新的局面。在这样的学术语境下可以再提“汉语新剧”。新剧指早期的话剧,最早产生于“文明戏”时代。“新剧”概念由于有“文明新戏”的铺垫,比较容易进入我们的学术表述。“新剧”,抑或“新戏剧”,可以成为汉语新文学直接征用的名词,用于现代戏剧的研究。

现代戏剧的研究者不少,成果也很多。但是,这样的研究往往会有遗憾,即对戏剧文学的研究和对戏剧艺术的研究经常脱节。戏剧是一门综合性的艺术,任何单纯的研究都难以抵达它所应有的学术目标。研究戏剧文学的人往往只是研究文学,而懂得导演、表演的人,又只是从戏剧艺术的角度介入研究,对文学、剧目不加涉及。这就使得我们戏剧研究的总体状态不太理想。

“汉语新剧”概念可以纠正这方面的缺憾。戏剧在我们汉语世界里是比较新的艺术样式,而在西方艺术世界里是最古老、最经典,甚至能体现西方文化原型的非常重要的艺术形态,西方文化的很多原型都来源于希腊悲剧。相比较而言,汉语戏剧比较“年轻”,却并不妨碍我们对汉语戏剧深入研究。

汉语的戏剧形态较为晚出,文学的积累很多,但没有成为我们民族文化的原型。假如引进“汉语新剧”概念,则可以克服现代戏剧常常只是指话剧的局限。20世纪新文学产生以后,戏剧创作主要集中在话剧方面,出现了一批杰出的剧作家,如田汉、曹禺、老舍、郭沫若、李健吾等。新文学运作使得话剧在文学创新的舞台上掀起一波又一波的高潮,引导我们的舞台剧向时代的深处走去。但是,如果我们把现代戏剧仅仅放在话剧上,就非常不公平,因为其他的戏剧也做出了很了不起的贡献。比如歌剧《白毛女》《洪湖赤卫队》等作品的创作水平都很高,20世纪30年代,田汉写过歌剧《扬子江上的风暴》,此后田汉还写过《白蛇传》。不同时代现代艺术家和文学家都曾对传统的京剧或其他戏曲节目进行改编、创造,成就不俗。所有这些都是汉语新剧,也是汉语新文学必然面对的对象。

引进“汉语新剧”概念,就可以接受这样的艺术事实:非话剧的戏剧创作同样可