

管 林 主编

20世纪中国文学研究的回顾与展望

岭南文论

(第四辑)



20 世纪中国文学研究的回顾与展望

岭南文论

(四)

主编 管 林

学术研究丛书

20 世纪中国文学研究的回顾与展望
岭南文论
(四)

出版：学术研究杂志社

(广州市黄华路四号之二，510050)

承印：佳达印刷厂

开本：850×1168 毫米 1/32

印张：12.93 字数：29.8 千字

印数：0001—1000 册

2000 年 9 月第一版 2000 年 9 月第一次印刷

粤印准字第 0128 号 工本费 16 元

如印装质量问题影响阅读，请与承印厂调换

主 编：管 林

编 委：（按姓氏笔画排列）

阮国华 刘斯翰 李鸿生 陈其光

吴承学 沈金浩 钟军红 管 林

魏中林

目 录

借异而识同 藉无而得有·····	饶芑子 (1)
“我”的变奏	
——20 世纪中国诗歌之一瞥 ·····	傅宗洪 (6)
文学的一体化和作家的个人化写作	
——20 世纪中国文学创作的一个侧面 ·····	杨鼎川 (11)
五四文化的负面影响·····	丘立才 (16)
20 世纪艺术通感研究的进展与局限 ·····	陈宪年 (25)
20 世纪的宋文研究 ·····	张海鸥 (33)
20 世纪叶燮诗学理论研究 ·····	魏中林 王晓顺 (48)
20 世纪中国文学语言大裂变 ·····	罗康宁 (66)
回顾与前瞻：九十年代中国近代文学研究的走向及新世纪的 发展态势·····	谢飘云 常 云 (71)
四十年来柳亚子研究述评·····	管 林 (88)
寓论于史 论从史出	
——《中国当代文学史》前言 ·····	陈其光 (97)
历史的变奏	
——当代小说发展与回顾之一 ·····	风 群 (103)

十七年和“文革”时期的小说创作特点	黄伟宗 (115)
新时期中国散文发展的历程	张振金 (125)
试论新时期小说的表现性特征	覃碧卿 (144)
世纪末中国先锋文学的精神取向	伍方斐 (153)
略说楚汉辞赋之为自觉的文学	刘斯翰 (159)
论《文心雕龙》语篇模型	陆 环 (166)
论“三言”“二拍”的科举观	沈金浩 (176)
从八股文起源诸说看其文体特点	吴承学 (184)
“永恒之女性引导我们飞升”	
——兼谈中国女性文学创作	黄树红 (197)
客家文学的文化特征	罗可群 (209)
嘉应诗人与诗界革命	张应斌 (220)
20 世纪初, 一个新的诗歌品种的诞生	
——论胡适倡导新诗贡献的定位	钟军红 (240)
李渔戏剧“结构”论的美学真谛	李日星 (254)
毛批《琵琶》的理论贡献	李克和 (269)
历史演义小说人物性格特征的审美文化探因 ..	纪德君 (281)
从叛逆者到奴才	
——谈清代公案侠义小说	罗嘉慧 (297)
一项不应淡忘的红学研究成果	
——谈侠人对《红楼梦》的评论	章继光 (309)
从人物关系写出人物性格	
——《红楼梦》的人物描写方法	余庆安 (317)
张资平恋爱小说的叙事模式及其文化阐释	巫小黎 (327)
论张爱玲的“俗”	曾令存 (342)
论曾敏之的人物特写	吴锡河 (358)
论张欣小说的语言艺术	温宗军 (367)

古为今用 推陈出新

- 谈毛泽东诗词的用典艺术 孙逊华 (381)

古典美学的转折

- 克罗齐美学思想的历史定位 王 坤 (388)

试谈古代文论向专科词典形态的转换

- 《文心雕龙辞典》“术语篇”分析 陶原珂 (400)

借异而识同 藉无而得有

——对文艺学学科的反思和展望

饶芃子

二十世纪即将带着它的沧桑与困惑，光荣与梦想与我们挥手作别。在迈进二十一世纪门槛之际，回首走过的路，不仅是体味历史，更重要的是要总结经验，分析问题，使我们在未来的道路上走得更好、更稳。对文艺学学科的反思也是如此。

文艺学作为一门研究文学的学问，早期是从西方传进来的，“文艺学”本身就是现代汉语中的外来词。长期以来，在这个领域里基本是被“欧洲中心论”统治着，我们在文艺学学科中所使用的概念、定义、观念、原理，绝大多数都是“舶来品”，实际上存在一个东方“缺席”的问题，并没有真正具有世界性意义的文学理论。50年代，我们的文艺学基本上是以前苏联为模式的，大抵都没有超过季莫非也夫的《文学原理》、毕达可夫的《文艺学引论》等为代表的文学理论体系，其问题是与中国的传统文论与创作实际脱节。60年代，周扬组织编写高校文科教材，之后，出版了蔡仪主编的《文学概论》和以群主编的《文学的基本原理》。这两本教材已注意到如何结合、联系中国的实际，也引用了一些中国古代文论的资料和话语，但总体仍未跳出前苏联文艺学的框架。80年代以来，在文艺

学学科建设中出现了大批的著作，其中很多著作着重吸收了西方现当代的文艺学和美学理论，前苏联的模式基本上被打破了，但沿袭、套用现当代西方的观念、话语，又有了一些大体接近的新的西方模式。

90年代，随着国际关系的变化和科技的发展，不同文化之间相遇相识的机会很多，“欧洲中心论”已经动摇，多元文化的格局正在形成，横向开拓和寻求参照是这个时期的特点。在这种新的文化背景下，人们逐渐认识到，不管是前苏联的模式还是新的西方模式，都无法建构一种真正具有世界性的诗学体系和理论。面对东西方文化必然交汇发展的前景，从本学科的现实出发，建立新的视野，把研究的目光转向全球，通过跨文化、跨国别的文学研究，去探求跨越文化、国别，特别是能够涵盖东西方文学特征和性质的文学理论，将是二十一世纪文艺学学科建设不能回避的重要工作。这种新的真正具有世界意义的文学理论体系，将由创造、传统继承和多元融合三方面的要素组成，需要东西方各国学者的共同参与方可望实现。

要探讨和寻求全球范围内各民族共同拥有的“诗意表达”，首先就必须面对东西方文学、文化的巨大差异。因为中西文论来自两个不同的文化源体，在言说的方式上也很不相同。所以要建构话语和理论，首先就必须进行文艺学（诗学）的比较研究，就是要超越传统文艺理论内在的区域性限制和学科界限，通过比较，求同识异。

在世界比较诗学的研究史上，中西比较诗学的研究起步较晚。关于如何比较研究中西诗学，王国维、鲁迅、朱光潜、宗白华、钱钟书、王元化等一批著名学者，都曾进行过有益的探索，做出过一定的贡献。本世纪80年代以来，这一领域的研究已日益蓬勃地展开，并且出版了一些这方面的专著，但应该

看到，我们所寻求的，世界性的“诗学对话”尚未真正开始。

中西文艺学（诗学）的比较，是根植于不同文化土壤、不同理论体系之间的比较，确实难度很大。进行这种比较，必须对中西文论都有相当的了解。西方文论，从古希腊柏拉图、亚里士多德开始，经过长期的发展，文学的概念、范畴，一般都有严格的科学内涵，其理论的发展脉络和历史也是比较清晰的。较之西方，中国古代文论家，多是凭借传统的理论和个人的体验来评论作品，他们的志趣主要不在于探讨深奥的哲理，而在于总结经验，阐明自己对文学创作的具体看法和主张，而且多采用评点的形式，通过生动的比喻、形象的语言来表达思想。这种理论的形态带有直观性、经验性的特点，所以批评的效果经常是评者与读者共同创造的。这样的理论是需要“解读”的，而要准确地“解读”又十分不容易。首先是要对它进行历史的“还原”，历史的“还原”必须建立在资料搜集和积累的基础上。这方面的工作，过去我国从事古代文论研究的学者已做了许多，有不少成果问世，但我们拥有的是一座丰富的理论宝库，要拿它同另一种形态的理论作比较，使其有可能“相遇”、“对话”，还要寻求一种彼此沟通的渠道。

重要的是构搭“相遇”的“桥梁”和寻求“对话”的“中介”。

中西文论有许多难以沟通和相互理解的因素，是因为彼此都有自身的思维方式和文化框架，但中西文论都是人类文艺实践经验的结晶，必然蕴涵人类历史发展的一般规律所决定的共同性，应是同中有异，所以可以通过比较，从表面差异很大的中西文论中寻找它们的共同规律。针对中国古代文论的许多概念、范畴，如意境、形神、文气、风骨等理论弹性较大的特点，可以在“还原”的基础上，对它们作一番“破译”的工

作，以当代话语进行新的阐释，再与西方文论作比较，在比较中寻找中西文论的“同”和“异”，做到“借异而识同，藉无而得有”，找出文学的共同规律，也认识各自的特点和在不同文化背景中产生的文学的特殊规律。

中西文艺学的比较研究，是在“异质”、“异源”的文化之间进行，彼此差异的跨度很大，要相互沟通、理解很不容易，故要有“对话”的“中介”，即找出一些文学创作中必然会出现的问题，互证互对，互比互识，在比较中看中西文论家在各自不同的文化系统中如何对这些问题作出回答，形成怎样的概念、范畴和理论，有哪些“同”和“异”，从而进一步实现中西诗学的互识、互证、互补。

文艺学（诗学）的比较研究，是文艺学的一个新方向，是文艺学学科适应世界格局一体化要求而进行自我更新与现代转型的具体方式。比较是为了寻求共通的话语，但在对话中，我们不能没有自己的“语言”。中国古代文化是中国古代文艺思想、美学思想的结晶，随着世界文化交流的日益频繁，它在世界诗学中的特殊地位和理论价值，也越来越受到重视。由于语言和文化的“边界”，西方学者要真正跨越文化，把握它的实质，困难仍然很多。所以，要使中国的传统文论能够走向世界，在与各民族诗学比照、交流的过程中，共同熔铸新的诗学话语，中国的诗学研究者应肩负起更多、更重的责任。我们应该摆脱过去“西学为体”的模式，用一种开放的眼光来审视中国传统诗学，以西方的诗学为参照，打通中西方诗学那堵“墙”，对它们进行比较研究，一方面是寻找本民族诗学在世界诗学中的地位，一方面是发现本民族诗学和世界上其它民族诗学之间的汇通点。这对中国诗学走向世界和世界性诗学的形成都是很有意义的。

回顾和反思文艺学走过的道路，是为了寻找这一学科更新的契机以及建设的条件。21 世纪的文艺学（诗学）将是一个多元共生而又不断发展的学科，这对文艺研究者来说，是艰辛的探索，更是充满机遇的挑战。我们只能从“我”做起，以一种开放的眼光和方法，求同识异，努力开拓自己前行的道路。

作者：饶芃子，暨南大学中文系教授
责任编辑：魏中林

“我”的变奏 ——20 世纪中国诗歌之一瞥

傅宗洪

对于世纪末的读者来讲，可能难以理解世纪初的那些稚嫩的白话诗为什么会引起那么大的轰动——今天看来，那些诗只不过是用并不成熟的白话写成的分行文字而已；说是“白话诗”，其实，内中的“白话”把诗美早已弄得淡而无味了。不过，历史的评价不应该只是一种“本体”意义上的价值判断，它还应是包含着一种还原历史语境后的对对象的体察与认知。我们之所以在 20 世纪的中国诗史上重重地写下胡适、郭沫若等人的名字，恰恰就在于他们用并不成熟的现代汉语第一次把诗歌从困境中解救出来，使之获得了全新的话语姿态。和这一成就等量齐观的还有：胡适、郭沫若们把早已被埋葬的“我”从泥土深处挖掘出来，使之在涅槃中获得新生：“我是一条天狗呀！/我把月来吞了，/我把日来吞了，/我把一切的星球来吞了，/我把全宇宙来吞了”（郭沫若《天狗》）。如果说郭沫若是以一种“大喊大叫”的方式重塑着早已萎缩的“自我”，那么，以冰心为代表的另一路诗人则以沉静淡雅的姿态梳洗着“自我”：“母亲呵！/我的头发，/披在你的膝上，/这就是你付与我的万缕柔丝”（冰心《繁星》）。可以认为，“我”的新生是

诗歌给予“五四”新文化运动的重大贡献之一。

从诗歌史的角度看，徐志摩、戴望舒、李金发以及卞之琳、何其芳等人的意义在于：他们不仅使初期白话诗的语言从幼稚状态中迅速改变过来，而且巩固和拓展了“我”在诗歌中的内在价值，使诗歌的抒情本性灿烂地展开——从公众话语的代言到自我心绪的独语，徐志摩们向世界骄傲地展示出现代汉语诗歌的独特魅力。可以说，现代诗的成熟便是从他们这里开始的。

但是，徐志摩们的缺陷也是十分明显的。他们的创作基本还属于一种文人化的艺术行为，他们从自我出发最终又回到自我；这样，他们便失去了广泛意义上的与世界的联系。这种情感态度上的封闭性随着民族危机与阶级矛盾的显现，就日益显露出其局限了。

恰如我们业已认识到的那样：新文化运动和新文化人所追求的目标是中国社会的现代化，这种历史目标必然要求以个人为主体的新人格。徐志摩们个体意识的觉醒正是这种历史要求的反映。但是另一方面，中国社会的现代化目标有其特定的历史起点和社会基础——列强的压迫、内部的政治纷争和巨大的社会不公，加上群众的普遍贫困和不觉悟，使得现代知识分子在从自己的个体出发的时候，不得不同时介入到群体的生存抗争中去。没有对世界的接纳，一个诗人在中国就很难被世界所接纳。

艾青的出现使我们看到了同时承担这种双重使命的必要性和可能性。他是一个自我意识极强的抒情诗人，他不断倾吐内心的痛苦、忧伤、欢欣与期待……艾青与徐志摩们的区别在于：他的情感倾吐是开放式的。艾青之所以成为艾青正在于他对旧中国农村的审美化程度很高的忧郁，正在于他对太阳与火

把的向往。他的诗是时代的情绪与沉思。但是，艾青的歌唱又绝非时代精神的单纯“传声筒”，我们可以清晰地从他的诗歌中感受到他的血脉和体温。在他的身上，主体自觉性与时代自觉性是根枝相连、彼此促进的。正是因此，他不但为时代所记忆，而且更为历史所记忆。

遗憾的是，艾青所开创的这样一个崭新的诗学传统，随着外部生存环境的日渐紧张和动荡而被逐渐消解了（冯至和穆旦为代表的“九叶”诗人是一个例外，他们不仅延续了艾青所张扬的诗歌精神，而且在探索和表现人类的生存领域方面进入了一个更高的层次）。诗人的个人化情感在诗中已失去了它应有的位置，而诗人也被这种紧张与动荡所吸引，对内心探索失去了应有的热情。于是，“我”的抒情演变为“我们”的抒情。

问题的严重性还在于：这种产生于动荡年代的反诗歌本性的抒情方式随着共和国的建立而最终被认定为新时代诗歌必须遵循的普遍原则：诗人的个人经验与生命感悟不是遭到怀疑，而是遭到根本的否定。“我”在诗歌中消失了，“我们”则强有力地显示出其确定诗歌主调的基本力量来：“我们！/我们！/是我们！/伟大的同代的代号，/伟大的后人的先人。/在我们每一步脚步上，/请你看社会主义的诞生！”其情绪的“乐观”和“坚定”不容质疑，但其精神层面的单一和浮泛又使之缺少起码的说服力。

这种原则使那些视自我抒情为生命的诗人不知所措。他们曾企图适应这种带有浓烈政治色彩但却扭曲自己的原则，但他们丢掉自我后又因为表演的拙劣而遭到那些有着敏锐政治嗅觉的批评家们的唾弃。于是，他们只好在该终止的时候终止了自己的艺术生命。冯至、卞之琳、何其芳等一大批诗人都遭遇了类似的悲剧命运。

可以说,“我”的放逐使二十世纪的中国诗歌经历了长达三十多年的苍凉岁月。但是,诗人毕竟是社会的最敏锐的触觉。就在“文革”十年期间,一批年轻的诗人开始了重新寻回诗歌精神的艰难历程。他们的创作与其说开始于对封建法西斯的不满和反抗,不如说开始于生命意识的觉醒和伸张;与其说是出于对社会正义或永恒真理的追求,不如说出于和青春期一起到来的寻求生命价值的自我实现,要求基本的人格尊严、独立和完整,渴望知识、爱情、理解和自由意志的天性。正因为如此,他们才如此强烈地渴求恢复“我”在诗歌中的神圣地位:“我是人/我需要爱/我渴望在情人的眼睛里/度过每个宁静的黄昏/在摇篮的晃动中/等待着儿子第一声呼唤”(北岛《结局或开始》);“我决不申诉/我个人的遭遇。/错过的青春,/变形的灵魂,/无数失眠之夜/留下来痛苦的回忆。/我推翻了一道道定义;/我打碎了一层层枷锁;/心中只剩下/一片触目的废墟……/但是,我站起来了,/站在广阔的地平线上,/再没有人,没有任何手段/能把我重新推下去”(舒婷《一代人的呼声》)。从他们的创作中我们看到,“个人”是怎样在历史的断层上,从“人民”这一早已被蛀空的群体概念中分化出来,从而不是依据某种普泛的、在频繁的使用中已经充分钝化甚至具有欺骗性的思想观念,而是依据个体的生命经验和创造才能重建诗的可能性。

进入八十年代,一批更为年轻的诗人涌上诗坛,他们继续了“朦胧诗人”向内拓展的路向,但是在姿态上,他们却呈现出一种反“朦胧诗”的面貌——弱化诗的社会性内涵和理想主义色彩,反对诗的崇高价值取向和使命意识,而把生命体验摆放在至尊的地位——力求超越生活的表层现象和社会化层面而进入人的生命的深层世界。如果说,“朦胧诗”中的“我”还

在一定程度上渗透着群体意识的话，那么，先锋派诗中的“我”则是地地道道的个人化写作了。从社会到个人，从“类”的主体意识的全面觉醒到个体的主体意识的大面积生长，先锋派诗歌具有不可低估的意义。

诗歌创作中的“个人化”追求使深入探索和表现人类的生命领域成为本分，它把我们导向存在的“未知领域”（我们已经习惯了让诗的触觉仅仅停留在社会的政治和道德层面，在理性的名义下迫使诗歌承担不堪重负的非诗劳役）；而此时我们看到，“这未知领域”是多么辽阔，又是多么荒凉和沉寂！

但是，作为一个庞杂的群体，先锋派诗人在回归“自我”的路上又是鱼目混珠、泥沙俱下；并且从对生命情态的表现上看，又大都在一定程度上存在着“伪现代主义”倾向——所吟唱的荒诞、孤寂、绝望、无聊等等心绪显得做作，似在“移植”西方进入“后工业社会”之后的部分人的体验；另一方面，他们在“回到人本身”的时候，又表现出明显的现实失语的症状。

诗歌需要新的综合。而且，真正伟大的诗歌的出现必须有赖于这种综合——它是入世态度与出世态度的统一，生命探索与人间情怀的统一，超脱因素、游戏因素与参与因素、严肃因素的统一。它是对诗人个体生命力和创造力的更大考验。但是，这个令人神往的局面在世纪末的今天显然还未能形成气候。当然，艺术的理想天国不是、也不可能一次性地、一劳永逸地达到，而是在一个不可逆的过程中反复重临。因此，在期待中我们反思历史，在期待中我们更祝福未来！

作者：傅宗洪，佛山科技学院副教授
责任编辑：童 轩