

20世纪 中国新诗史



张新 | 著

20世纪中国分体文学史研究丛书

周 斌 唐金海 主编

20世纪 中国新诗史

张 新 | 著

复旦大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

20世纪中国新诗史 / 张新著. —上海: 复旦大学出版社,
2009. 8

ISBN 978 - 7 - 309 - 06188 - 8

I. 2… II. 张… III. 新诗—诗歌史—研究—中国—20
世纪 IV. I207. 209

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 162427 号

20 世纪中国新诗史

张 新 著

出版发行 **复旦大学出版社** 上海市国权路 579 号 邮编: 200433
86-21-65642857(门市零售)
86-21-65100562(团体订购) 86-21-65109143(外埠邮购)
fupnet@fudanpress.com <http://www.fudanpress.com>

责任编辑 邵 丹

出 品 人 贺圣遂

印 刷 句容市排印厂
开 本 890×1240 1/32
印 张 19.75
字 数 477 千
版 次 2009 年 8 月第一版第一次印刷

书 号 ISBN 978 - 7 - 309 - 06188 - 8 / I · 444
定 价 32.00 元

如有印装质量问题, 请向复旦大学出版社发行部调换。

版权所有 侵权必究

前 言



能够写一部新诗史,当然是研究新诗学者的一个愿望。自己虽然早在 20 世纪 80 年代初期参加撰写《现代文学理论批评史》的时候,就担任了其中的新诗部分的撰写任务,并且后来一直没有间断过新诗的教学与研究,但是自己心中还没有一幅非常清晰的描述新诗史规律的结构图,因此这个愿望始终没能付诸行动。

每每想到写新诗史的事,脑子里就会闪现出高中化学课本上的那张“门捷列夫元素周期表”。这是一张既深刻又美丽的结构图。它显示元素不是孤立地存在,其化学性质之间有着内在联系和变化规律。我喜欢这样的结构:它不只是一具瓜棚的竹架,它的作用除了承载内容之外,结构本身也传递信息,呈现与提示意义。

1996 年着手撰写《戴望舒:一个边缘文化型诗人》(中国文联出版社 1999 年版)这本书的时候,起先也想尽量回避所谓“第三种人”这个敏感问题。后来渐渐发现这个问题非但回避不了,而且它实在还是新诗史上一个非常重要的问题。以至于后来这本书在结构上作了非常大的变动,这个问题反而成为全书结构的基础。这个问题也带动我思考新诗史的结构问题。

在新诗史上,新诗运动是受西方诗学理念推动的。周作人的“人的文学”就是以欧洲文艺复兴以来“人的发现”历史为背景的。



十月革命一声炮响,新诗史开始出现以无产阶级解放为目标的革命文学的第二个发展向度。但是,从象征诗派到现代主义诗歌,这一数量庞大、表现活跃、具有强烈的非稳定性特征的诗歌现象却远不及另两个诗歌现象较容易界定。最典型的当然要数戴望舒了。我把戴望舒这种“第三种人”特征归纳为“边缘性”。这种“边缘性”是现代主义的一种普遍性现象,并且与中国现代主义的基本理念有关。梳理出现代诗派本身的基本特征,以及与其他两个向度上的诗人的关系,那么整个新诗史就是一个彼此不再是孤立存在的有机体了。

这时,我恰好读到王若水的一篇哲学文章,题目是《论人的本质和社会关系》(《明报月刊》1988年12月号)。这篇文章启发我从文化哲学高度认清了戴望舒这样的“第三种人”在人的发展进程中的纵向所属形态,以及与“人的文学”和革命文学的横向关系。从而为今后写新诗史打下了如何架构建模的基础。

王氏的文章指出:易卜生《玩偶之家》里的娜拉的“玩偶”角色实际上就是人的异化,它表现为人丧失了自由和主体性。文章进一步引述马克思从人的发展角度把社会历史分为三大形态的论述,指出人的异化在人的发展形态中的不同特征:第一种形态相当于前资本主义阶段(氏族家长制、奴隶制、封建制),其特点是“人的依赖关系”,即自然血缘关系和统治服从的关系;第二种形态的特征是“以物的依赖为基础的人的独立性”,这相当于资本主义阶段;而第三种形态的特征表现为“建立在个人全面发展和他们共同的社会生产能力成为他们的社会财富这一基础上的自由个性”^①。

这篇文章没有指出发生在娜拉身上的人的异化属于马克思所讲的哪个社会形态;也没有过多地联系中国的新文学现象,尤其没

^① 马克思、恩格斯:《政治经济学批判·货币章》,《马克思恩格斯全集》第46卷(上),第104页。

有涉及我所关心的现代派与其他两个向度上的诗歌现象的关系，但是它仍然给予我很大的启发。

从某种意义上说，五四新文学运动时期出现的“娜拉现象”，不仅反映了新文学运动倡导者们同中存异的理念，而且还是日后文学发展几个重要现象的形象化预演。我们试着从马克思关于社会发展三个形态的角度分析胡适的《终身大事》、鲁迅的《伤逝》以及与易卜生的《玩偶之家》的关系。

《终身大事》这个中国新文学史上第一部白话剧是《玩偶之家》的模仿之作，体现的是胡适所理解的“易卜生主义”。田女的父亲以陈、田两姓不能通婚和受到田氏宗族的压力为由，反对女儿自己选择的这门婚事。用“三个形态”理论来分析，田女还处在“第一形态”阶段，表现为以自然血缘关系和统治服从的关系为特征的“人的依赖关系”。所以《终身大事》非常符合新文化运动反封建反专制和倡导科学与民主的时代精神。

而鲁迅《伤逝》的起点恰恰是《终身大事》的终点。《终身大事》以田女坚决而兴奋地跳上男友的汽车作为结尾，体现了胡适对由资产阶级所发现的“人”的状态的赞美与信心。而《伤逝》对此并不乐观。由田女式的自由恋爱开始的子君的婚姻最后失败了，它事实上形象地印证了马克思所揭示的道理：女性即使从“第一形态”跨入“第二形态”以后，这种自由仍然是不可靠的。

再看《玩偶之家》。娜拉比子君幸福。她没有子君那样的金钱问题。但是她终于意识到金钱改变不了她在这个家庭之中的玩偶地位，她仍然没有自由意志与独立人格，只有马克思所说的“以物的依赖为基础的人的独立性”。因此，她所追求的理想呈现出在当时的资本主义社会已经方兴未艾的女权主义的理念内涵。

所以至少从《终身大事》来看，胡适没有真正读懂或者有意回避《玩偶之家》所体现的娜拉的异化问题的社会形态属性。从《伤



逝》看,鲁迅比胡适更理解娜拉。之所以会出现这样一种“误读”,一则是因为娜拉的异化问题与五四新文化运动所诉求的反封建反传统的政治与文化的改革目标不同;二则,娜拉的异化问题,从社会形态上说,揭示的是资本主义社会的异化问题,与“人的文学”的理念有差异和冲突。

所以,在新诗界,在胡适等代表的“人的文学”和革命文学之间,以娜拉的异化为基本特征的表现空间,正好由现代主义诗歌加以填补。从争取人的主体性的角度,新诗的现代主义与“人的文学”靠近;而从批判人的异化的角度,由于这种批判主要针对资本主义社会的异化现象,因此在事实上它与革命文学的目标同路。一个饶有趣味的事实是,“都市文明批判”的两大主力恰恰是革命文学与现代主义文学。只不过前者是对资本主义整体的批判,是一种体制外的革命;而后的批判是从异化的角度进行,是体制内的批判。前期新月派的诗歌作品几乎没有这方面内容。而当后期新月派开始加入这个批判潮流之时,也恰恰是新月诗派开始向现代主义转向的时候。这耐人寻味吗?根据“三个形态”的思路,在新诗史(包括文学史)上,就大体形成了“人的文学”、“人的异化的文学”和“阶级斗争的革命文学”这样三个基本的诗歌发展向度。这是新诗史的一个非常重要的特点。这是一个无论从诗人主体还是从诗情对象看都呈现为以人为本特征的结构。它构成了本书的一个基本骨架。

在这样一种结构中,以往一些比较复杂的现象也就有了比较合理的解释。我们不仅比较容易理解戴望舒“第三种人”的现象,而且同样可以理解现代派诗人卞之琳何以会访问解放区并且写成“歌颂”性的《慰劳集》;现代派诗人何其芳以及有着现代派渊源的艾青为什么都投身到革命诗歌阵营中,等等。而艾青两次遭受灾祸,本质上也与现代派的理念渊源有关,与他内心里那种孜孜以求

的个性主义和不愿把艺术当成纯粹的政治工具的理念有关。

人是一切社会关系的总和。因此,诗人的边缘性其实就是耦合程度不等的“关系”,因而是一种普遍性现象。基于这样一种认识,本书着重从“关系”中描述各种诗歌现象。例如臧克家,他的诗情的呈现形态具有当时左翼革命诗歌的特征。然而他的诗歌特质确实又更接近新月诗派所强调的“节制”的自我规范。最明显的是那首《老马》。过去我们想当然地以为诗人是在描写农民的痛苦,进而用左翼革命诗歌的阶级斗争观念与逻辑给以阐释。事实上,诗人自己后来也坦承,这只不过是一首普通的寄托心境的咏物诗,受李纲的《病牛》一类传统诗歌的影响更甚。对此,比较含蓄的闻一多的《〈烙印〉序》和锋芒毕露的梁实秋的评论的立场态度也非常明显。因此,臧克家的诗歌个性特征就隐藏在新月诗派与左翼革命诗歌二者的边缘化中。又如本书把艾青、七月诗派与延安诗派置于革命诗歌的两种形态这样一个框架中作对比性描述,指出他们之间在共同的诗学理念之外的重要差异,即前者的现代派背景,后者从鲁迅那里继承的新文学的启蒙精神和追求个性的创作观念,而正是由于这些实质的差异决定了他们日后不同的命运。

这样一种结构不仅能从“关系”中揭示诗歌现象的边缘性特征,还能够在纵向发展的层面总结发展的规律。例如新月诗派提倡格律的理念正是针对新诗运动的散文化倾向。但是,从另一个角度看,从“血缘”上,新月诗派恰恰又是新诗运动所倡导的“人的文学”理念的最直接的继承者。又如,朱自清说胡适的“诗的经验主义”可以代表当时“一般的做诗的态度”,为什么梁实秋却有“现代中国文学的浪漫趋势”这个判断?单纯的诗学视界不能解释其中的原因。倘若联系白璧德对于卢梭的浪漫主义(尤其是法国大革命)的批判就不难发现,在白璧德看来,卢梭的过度的浪漫主义是造成理想主义的激进理念和暴力革命方式的法国大革命的重要



原因。新月诗派正是从这样一个宏观角度批评激进的新诗运动的形式革命的,而并不在乎“诗的经验主义”是写实主义还是浪漫主义。他们提倡形式格律运动,正是要用“纪律”、“秩序”来节制这种浪漫主义的泛滥。另外,他们也把左翼革命文学与过度的浪漫主义联系起来,也不管许多作品恰恰是现实主义的这一事实。如此,新月诗派的诗学本质就显现出来了。同样,在革命诗歌这个层面上,本书没有按“政治时间”的当代概念,而是把1949年至“文革”一段诗歌史置于革命诗歌的两种形态这个框架中并紧跟着延安诗派之后来描述,这样更符合诗歌发展的内在结构的逻辑性。

这样,一个从“人的发现”到人的消失的“橄榄型”发展模式就显露出来了。这里顺便解释一下在形成新诗发展的三个层面之前对新诗运动的描述问题。为什么把郭沫若的《女神》作为新诗运动结束的标志?新诗运动作为新文化运动的一个具体领域,在理论上,虽然有胡适提出的“易卜生主义”和周作人提出的“人的文学”,然而新诗运动在理论与实践上的成绩却主要体现在形式革命上。而当时许多诗歌确实很少反映与“人的文学”内涵有关的内容。直到《女神》,“人的文学”的一些主要内容才有了比较集中而深刻的表现。所以,《女神》以其诗歌实绩和所体现的丰富的思想内涵填补了新诗运动的这个缺陷。除此之外,没有哪部诗歌作品或者哪种诗歌现象堪当此任。当然,所谓结束,是就新诗运动具有了新文化运动的基本理想与目标的内容而言,并不是理想与目标的完成。另外,小诗在形式上固然是最能体现新诗运动的白话的形式理念的样式,但是,它的更重要的也是同时代少有的特点是“东方影响”。因此,本书把它与闻一多的《红烛》列在一起,后者的“东方”意识体现在企图找回传统诗歌除形式体系之外的另一个意象体系。二者构成一个在诗学观念全面西化的背景下的一种自觉、不自觉的异动,实在是后来种种对传统反思意识的前驱。

“文革”以后的新诗史是从“橄榄型”发展模式的终点上开始的。无论是在老诗人复出后的作品中,还是在年轻诗人的朦胧诗里,透出鲜明的人的主体性意识和对于人的异化的强烈批判态度。虽然这并不是五四精神的简单重复。“文化寻根”思潮的兴起则是把触角伸入到历史、文化的空间和集体心理的内心世界。而女权主义诗歌从某种意义上是“娜拉现象”的当代表现。昌耀的意义在于他能够超越自己的命运和存在进行思考。他的诗歌有两个参照系:一个是远离文化漩涡中心的荒原形态的大自然和以更接近于自然本色形态生存的人群,另一个是精神形态的大自然。诗人的诗情中蕴含着他对自然本性的感悟。从这个意义上说,昌耀的诗歌视界是全新的领域。他的诗篇为我们理解人的世界提供了一幅全新的图景。海子的死多少是一个象征。也许在那样一个时刻纯属是一种巧合(因为他在不同时间写了许多诗人之死的诗篇)。但是海子的死确实又是新诗史后二十年的一个分水岭。换句话说,海子的死标志着人文主义、理想主义的诗歌表现传统从此发生了重大的变化。在越来越强劲的追逐世俗利益的欲望的集体情绪里,诗意地栖居理想日益式微。

原先曾经也打算把台港地区的内容融入在本结构中。例如20世纪30年代现代派的一支后来就成为台湾现代诗运动的中坚力量。他们吸收了50年代以后世界现代主义新的质素,又在80年代以后重返大陆。但是从总体上而言,台港地区毕竟长期处于殖民统治之下,那里的新诗历史并不完全能与大陆的新诗发展结构重合,而且这种视点中的台港诗歌难免挂一漏万,所以与其勉为其难,不如忍痛割爱。

再说一下流行歌词的问题。对于广义上的流行歌词,从五四时期北大歌谣会开始,新诗作者和研究者就一直非常关注它又似乎有意无意地疏离它。《毛毛雨》的“资本主义”都市文化的背景,



给新诗作者带来的吃惊多于兴奋。所以，一直以来，除了代表“平民”的民歌一度能够闯入诗的大雅之堂，诗人们很少由衷地用正眼瞧过它。80年代开始的这一波流行歌曲大潮，应该让诗界惊醒。我在书里作了一个比喻：如今流行歌词与新诗的关系在许多方面有点像历史上的词与诗的关系。词最终在宋代成为“一代之文学”之前，诗人们对词的态度大体也经历过这样的过程。流行歌词是否在重现新诗发展的这种过程呢？这是一个非常有趣和有意义的问题。现在我们需要有更多的诗人参与歌词的写作。看一看诗人参与的初步成果吧。试以《涛声依旧》与《弯弯的月亮》稍作分析。就拿诗歌最看重，而歌曲最薄弱的意境来看，它们的特点也值得诗人总结。《涛声依旧》的意境其实不仅仅在于巧妙地加入了旧诗的材料，更重要的是它的表现手法。在旧诗中，构成意境的情景是“散点”式的集中。也就是说，一个完整的诗歌形象由许多分散的情景根据“散点”方式结构而成。如同中国画，它是诗的时间性与画的空间性的统一。歌曲是唱的，因而是流动的与时间的。而意境恰恰要“静”，要凝聚。而《涛声依旧》则运用“一张旧船票”这个意象作为穿针引线的叙事主体，把意境“散点”式地分布在流动的时间链上。让你在时间的流动中“听”出意境来。这是将诗的质素移植到歌词中来的一个创造。同样，《弯弯的月亮》中，从“弯弯的月亮”到弯弯的小桥，到弯弯的小船和船上的阿娇，通常像“野渡无人舟自横”这样一种紧凑集中的旧诗式的意境，在歌词里化为“散点”式的叙事方式。这为诗的美学质素向歌词移植并且与歌词的音乐结合找到了一种可操作的方法。鲁迅当年关注新诗既要押韵又要自然的困境是否可以从流行歌词里探索某种出路呢？探索歌词是否会成为诗歌独立的一支，或者至少与新诗能形成一种良性的互动，这是撰写本章的初衷。流行歌词一章与于坚一章殿后，无意间也提供了新诗的两种不同的探索向度。

任何一种结构都同时具有一种强制性与排他性,会遮蔽一些为结构所不容的内容。这也是非常遗憾和无奈的。所以准确地说,这部新诗史只能算是一部个人视界的简史。因为没有涉及的诗人和作品太多。除了以上所说的结构上的原因和篇幅的规定等等原因之外,主要因素还是作者对整个史的认识和掌握的能力。即便是结构内阐述的内容,也难免挂一漏万,一些观点和方法甚至是史的观念也可能会引起歧义。在此,由衷地期盼同行与读者批评指正。

本书另一个特点是作品分析的分量比较重。用现在的话来说叫“文本细读”。闻一多在分析《诗经·芣苢》这首诗的时候,实际上采用的就是一种“文本细读”的方法。他从不同角度,运用多种方法,挖掘了蕴含在诗歌里的深刻内容,为我们提供了一个非常好的范例。朱自清则专门撰文阐述“解诗”的重要。我在本书中也试图通过对一个个诗歌元素的“文本细读”来发现问题,提炼观点,阐述主题。举一个例子,关于刘梦苇与陆志韦这两个诗人与形式格律运动的关系,朱湘的观点与朱自清有区别。朱自清认为“第一个有意实验种种体制,想创造新格律的,是陆志韦氏”^①。而朱湘虽然也指出“陆志韦的《渡河》当中就有许多字数划一的诗”,但是他更肯定刘梦苇的创作实验对于包括闻一多在内的诗人的直接影响。到底谁的结论更有说服力?我比较分析了刘梦苇的《铁路行》与陆志韦的《人口问题》,发现陆志韦走的是借鉴长短句的传统路线,而刘梦苇的诗歌里已经具有西方格律诗里的音顿的质素,走的是向西方格律诗学习的路线,而这正是新诗形式格律运动的路线。另外,我觉得诗歌批评也是一个描述作者对文本鉴赏与感悟的过程,同时使学术著作兼有一些诗歌鉴赏的功能。

^① 朱自清:《〈中国新文学大系·诗集〉导言》,上海良友图书印刷公司1935年版。



如今,三十多万字的书稿就放在眼前,此刻的心情非常复杂。在四年多的写作岁月里,除了为完成系里规定的工作量而必须完成的本科课程以及自己的研究生培养计划等内容,我几乎推掉了一切系外的教学和论文写作。尽管书稿中随便抽出一些内容都是可以改写成为论文的。书稿中的许多内容随时都无保留地在本科生与研究生的有关课程上使用过,有些还供研究生在确定学位论文的选题和写作时作为参考。教学相长的结果,不仅同步促进了教学与科研,而且也使这部书稿发挥了一些实际的作用。这也让我感到欣慰。

我要感谢复旦大学出版社社长兼总编辑贺圣遂先生和复旦大学中文系周斌教授两位仁兄的信任与帮助。如果没有复旦大学出版社的计划、贺圣遂先生的决心和周斌教授的邀请,也许我至今也没有决心与动力来完成这部书稿。我也要感谢复旦大学出版社副总编辑孙晶女士和责任编辑邵丹女士为这部书稿的完成给予我的具体帮助。这部书稿也是对自己四年多来的辛苦耕耘的纪念,尤其是在即将退休之时看到了自己的劳动成果,尤感欣慰。

张 新

2007年秋于韩国庆北大学

2008年冬改定于上海复旦大学

总 序

周 斌 唐金海



刚刚过去的 20 世纪,是中国社会大变革、大动荡、大发展的历史时期,处于这一历史时期的中国文学,在承续中国古代文学传统和接受域外文学影响的基础上,顺应着时代潮流和社会变革,也有了明显的革新与发展。作为中国文学历史长河中的一个不平常的、重要的发展阶段,20 世纪文学是丰富多彩而又独具特色的。它不仅通过各种文学样式从多角度、多侧面反映了一个世纪来中国各族人民的生活状况和理想追求,表现了他们的情感变化和精神风貌,而且在文学形式和艺术技巧上也有了显著拓展;它不仅为中国文学宝库增添了一些可以辉耀史册的经典杰作和较多的精品佳作,留下了丰富的文化遗产,而且为 21 世纪中国文学的健康发展奠定了坚实的基础。因此,全面反思和总结 20 世纪中国文学创作和理论批评的历史贡献、基本特色与经验教训,深入探讨其发展规律,无论是对于进一步弘扬中国文学的优良传统,还是对于推动新世纪中国文学的持续发展,都是十分必要和非常重要的。

过去,我们在教学和科研中常常习惯于把 20 世纪中国文学划分为近代文学、现代文学和当代文学三个阶段,实行分段教学和研究。这种做法自有其历史原因与合理之处。但是,随着时间的推



移,其缺陷也越来越明显。因为三个阶段的分期依据,主要是政治运动的开展和社会制度的变革给文学带来的变化,而很少顾及文学自身发展规律的演变和文学思潮流派及作家创作的延续性。例如,就拿作家创作来说,不少作家的创作跨越了近代和现代,而更多作家的创作则跨越了现代和当代,因此,对他们的研究和评价,就不能受文学分期的局限予以人为的割裂,而应该在 20 世纪中国文学发展变迁的总体框架和历史背景中进行全面考察,这样所得出的结论才较为客观准确,更符合实际状况,更具有科学性。又如,不少文学思潮流派的形成和所产生的影响也是跨越时代的,如果局限于已有的分期,也不可能对其进行全面的把握和准确的评价。因此,如何打破原有的思维模式和教学、研究之格局,以更好地适应时代和学科发展之需要,已成为新时期以来中国现当代文学学科建设所面临的一个重要问题。

1980 年代前后,在逐渐活跃的思想、理论界的大氛围中,现当代文学的学术研讨会频繁召开,学术交流活动和促进了大家对教学如何更适应新时期需要的思考;而在多年的教学实践中,也有一些学者具体地感觉到将现代文学与当代文学完全割裂所带来的弊端。一批影响较大的、跨越现当代的作家,如郭沫若、茅盾、老舍、冰心、巴金、夏衍、曹禺、艾青、田汉、丁玲、张爱玲、孙犁等,他们在现代和当代都有重要作品问世,思想和创作风格都有明显变化,将他们分在两个学期讲授,一是必然重复,二是不利于对他们在文学史上作总体评价,三是探讨他们的文学创作观、批评观、个性风格的形成与变化的文化渊源时,会有断裂感等。缘此种种,我们也与一些兄弟高校的教师一样,已开始在今当代文学史的教学,作了部分的打通和调整。正是在学术界和教育界对这一问题有一定共识的基础上,1985 年,北京大学的黄子平、陈平原、钱理群三位

学者,以他们多年的积学、慎思和睿智,在《文学评论》第五期上发表了《论“20世纪中国文学”》的论文,首次敏锐、明确地提出了“20世纪中国文学”的概念,主张“要把20世纪中国文学作为一个不可分割的有机整体来把握”,并对此作了详尽阐述,具体表达了他们颇具新意的见解,从而在学术界引起了很大反响。此后,打通近代文学、现代文学和当代文学的界线,把20世纪中国文学作为一个整体来进行教学和研究,逐步成为更多学者的共识,在这方面也相继出现了不少有一定影响的学术成果,进一步推动研究向纵深发展。

显然,倡导20世纪中国文学,就意味着打破各种政治因素给文学史分期带来的束缚,要充分尊重文学自身发展演变的阶段完整性,这样既有利于确立通史意识和整体观念,也有利于更全面深入地把握文学发展演变的基本规律。更何况20世纪中国文学是中国文学历史长河中的一个阶段,其发展一方面承续了中国古代文学的传统,另一方面则不断受到域外各种文艺思潮和作家作品的影响。为此,强调“打通”,也意味着要进一步加强中国文学古今演变的研究,疏通文学长河之河道,并加强对各种外来影响的研究,以深入探索文学发展的内在因素和规律性。同时,强调“打通”,也有利于凸现更具经典性的作家作品。因为有些在近代文学史、现代文学史或当代文学史上有一定影响的作家作品,倘若把它放在一个世纪文学发展的过程中来看的话,就显得不那么突出或不那么重要了;而只有那些真正经得起时间筛选和检验,具有长久美学生命力的作家作品,才堪称经典,才能在文学史上占有一席之地。无疑,这种通史意识和整体观念也应该体现在教学过程中,以防止分段教学所出现的割裂与重复现象,从而使学生对20世纪中国文学发展的概貌和经典的作家作品有较全面、系统的认识和



把握。

正是基于这样的原因,我们主编了《20 世纪中国文学通史》,注重打通近代文学、现代文学和当代文学三个阶段,用全面、发展和变化的观点看待 20 世纪中国文学发展的历史,一方面清晰地勾勒其演变发展的轨迹,探讨和总结其基本规律;另一方面则注重评析一些重要的文学社团、文艺运动、思潮流派及作家作品,并具体探寻其中外文化渊源。全书既凸现了“长河意识”和“博物馆意识”,也显示了编撰者的主体意识和个性化写作。所谓“长河意识”,即把中国文学的发展视为一条流动的历史长河,“它原本有源有流,古今一体贯通。”^①为此就应确立整体观、源流观和分期观。所谓“博物馆意识”,即“文学史又是一座博物馆。博物馆陈列的都是历史上的文物或文献,都应是原物和真迹。——而且其主体部分应是珍贵的、价值很高的原物和真迹,是在自然界和人类社会形成和发展变化中具有里程碑意义的、具有特殊审美价值和历史认识价值的经典。”^②也就是强调要尊重和敬畏历史事实,要具有独特的“选择的眼力”,在文学史中进行真材实料、原汁原味的“真”的展览。可以说,这样的文学史观具体体现在《20 世纪中国文学通史》的编撰之中,显示出别具一格的特色。

《20 世纪中国文学通史》于 2003 年出版以后,颇受欢迎和好评。《文汇报》、《文学报》、《中华读书周报》、《文汇读书周报》、《文学评论》、《当代作家评论》、《复旦大学学报》、《河北师范大学学报》、《海南师范大学学报》等报刊先后刊载了评介文章,对该书予以充分肯定。同时,《文学评论》编辑部和复旦大学中文系、安徽师

① 见《20 世纪中国文学通史》第 2 页,中国出版集团东方出版中心。

② 见《20 世纪中国文学通史》第 5 页,中国出版集团东方出版中心。