

“文艺”如何“复兴”：“诗性”文本的没落与重建

贺昌盛

摘要：将中国的新文化运动类比为欧洲的“文艺复兴”，旨在借助“语言”为突破口，通过“文言”向“白话”的“换形”，为现代中国寻找到能够与之相对应的“言说/书写”的总体性“形式”。但基于汉语文学自身悠久的“抒情”传统，以“诗”为正统本位的“文体形制”已经无法“赋予”与“现代”的“叙事”世界相对应的“心灵形式”了。“白话新诗”的尝试既未能延续汉语文学的“诗”的传统，也未能成功地移植域外“现代诗”之召唤真理的特定功能，由此导致了汉语文学“诗性”的没落。而在另一方面，出于晚明小品文和欧洲絮语散文的启发，白话的“美文”反而为现代文学找到了一条可行的“赋形”路径，汉语文学自身的“诗性”传统也因此得以“再生”和“重建”。

关键词：文艺复兴；白话；诗性；美文

作者简介：贺昌盛，文学博士，厦门大学中文系教授，主要从事文学基础理论与中国现代文论方面的研究。通讯地址：福建省厦门市厦门大学中文系，邮政编码：361005。电子邮箱：hechshabc@sina.com。本文为国家社会科学基金重点项目“中国现代文学基础理论文献的整理与研究”[项目编号：14AZW001]的阶段性成果。

Title: The Decline and Reconstruction of “Poetic” Text in Chinese “Renaissance”

Abstract: To compare China’s New Cultural Movement to Europe’s Renaissance aims at finding a totalizing Chinese form of “speech/writing” that may be equivalent to the western counterpart, and the way to achieve it is to build on the transformation of language from classical Chinese to vernacular as a breakthrough. However, the long-established “lyrical” tradition in Chinese literature and the genre system which orthodoxizes poetry have no capacity to endow a spiritual form that can correspond to the narrative of the modern. The Vernacular Poetry fails to extend the tradition of poeticization in Chinese literature and to appropriate the specific truth-pursuing function in foreign modern poetry, which leads to the eventual decline of the poeticness of Chinese literature. On the other hand, the vernacular belles-lettres, inspired by the late Ming Dynasty essays and European essays, provides a feasible path to “con-formation” for modern literature, with which the “poetic” tradition of Chinese literature has been renewed and reconstructed.

Keywords: Renaissance; vernacular Chinese; poeticness; belles-lettres

Author: He Changsheng, Ph. D., is a professor in Chinese Department of Xiamen University. His research interests cover literary theory and modern Chinese literary theory. Address: Chinese Department of Xiamen University, Xiamen 361005, Fujian Province, China. Email: hechshabc@sina.com This article is supported by the Key Project of National Social Sciences Fund (14AZW001).

所谓“赋形”(con-formation)指的是人类“心灵”为其所感知而又无可捉摸的当下“世界”赋予其可把握的“形式”，文学艺术即是“赋形”活动的“物态化”呈现。居于正统地位的“诗”曾经是中

国古代文人呈现其所处的古典世界的最佳“形式”，但在古典世界向“现代”世界转换的过程中，作为具体的文体形制的“诗”能否延续成为与“现代”世界相对应的“心灵形式”；或者说，如何

才能寻找到符合于“现代”中国的最佳文体“形式”等问题,已经变成了转型时代中国作家亟待解决的首要问题。王国维对于“古雅”的“形式”的提炼,胡适等人对于“白话”的积极倡导,鲁迅的“散体”式书写,“白话汉语小说”的“述史化”趋向所构建的“时间”结构,以及现代中国特定的“城/乡”形态在“白话汉语小说”中所呈现的“空间”样态等等,都可以看作是现代中国文学在“形式”层面的多向度探索。如果说现代中国还远没有完成其自身之“现代”形态的“定型”的话,那么,汉语文学的“形式”获得也就同样仍将一直处在持续探索的过程之中。

一、“中国文艺复兴”的一般定位

胡适在1933年7月应美国芝加哥大学比较宗教学系“哈斯克讲座”(Haskell Lectures)的邀请作过“当代中国的文化走向”的系列演讲,后由芝加哥大学结集出版为《中国的文艺复兴》(*The Chinese Renaissance*, 1934年)一书。胡适曾多次就“文艺复兴”的话题发表过专门的演讲,^①在他的其他多种论著中也反复提及过这个问题,其核心观点就是,需要将“新文化运动”视为中国的文艺复兴。值得特别注意的是,胡适并没有把中国的新文化运动简单地对应于欧洲为告别中世纪而掀起的那场文艺复兴运动,而是把“新文化运动”看作是历史上曾多次出现过的借助“古典”而“复兴/再生”的“文艺运动”的又一次重现。他明确表示:

从历史上看,中国的文艺复兴曾有好几次。唐代一批伟大诗人的出现,与此同时的古文复兴运动,以及作为印度佛教的中国改良版的禅宗的产生——这些代表中国文化的的第一次复兴。11世纪的伟大改革运动,随后出现的强有力的新儒家世俗哲学,逐渐压倒并最终取代中世纪宗教,宋代所有这些重要的发展、变化,可看成是第二次文艺复兴。戏曲在13世纪的兴起,此后长篇小说的涌现,及其对爱情、人生乐趣的坦然颂扬,可称为第三次文艺复兴。最后,17世纪对宋明理学的反叛,传统经学研究一种

以语文学、历史学为进路,严格强调考证据重要性的新方法在最近300年来的产生、发展——同样,这些可称作第四次文艺复兴。(胡适 181—82)

他同时也指出:

所有这些运动,也确实名副其实的“文艺复兴”之实,但都有一个共同的缺陷,即对自己的历史使命缺乏自觉的认识。没有自觉的推进,也没有明确的辩护与捍卫:都只是历史趋势的自发演变,面对传统的保守力量,只有模模糊糊的、不自觉的斗争,很容易就被压倒、扫荡无余。没有了自觉的因素,这些运动就只是革命的自发过程,从未达革命性转变之功;它们带来了新的范式(new patterns),但从未根本推翻旧范式:旧范式继续与之共存,最终消化了它们。

最近20年的文艺复兴与所有上述早先的运动不同之处在于,它是完全自觉的、有意识的运动。其领袖知道他们需要什么,知道为获得自己所需,他们必须破坏什么。他们需要新语言、新文学、新的生活观和社会观,以及新的学术。他们需要新语言,不只是把它当作大众教育的有效工具,更把它看作是发展新中国之文学的有效媒介。他们需要新文学,它应使用一个生气勃勃的民族使用的活的语言,应能表现一个成长中的民族的真实的感情、思想、灵感和渴望。他们需要向人民灌输一种新的生活观,它应能把人民从传统的枷锁中解放出来,能使人民在一个新世界及其新的文明中感到自在。他们需要新学术,它应不仅使我们理智地理解过去的文化遗产,而且也能使我们为积极参与现代科学研究工作做好准备。依我的理解,这些就是中国文艺复兴的使命。(182—83)

中国向“现代”世界转型之际,倡导“文艺复兴”的并非只有胡适。即在晚清民初时代,就已经出现过郑毅和的“古学复兴”(1879年)、康有

为的“文学复兴”(1898年)、梁启超和马君武的“古学复兴”(1902年—1903年)、邓实和黄节及许之衡的“古学复兴”(1904年—1905年)、章太炎和刘师培的“文学复古”(1906年)、周作人的“文艺复兴”(1908年),以及吴宓的“文艺复兴”(1915年)等等的相关论述。诸多论述所针对的虽然都是欧洲的“Renaissance”,但其各自的诠释却不尽相同(甚至有大异其旨之处)(罗志田56—90)。胡适认定的“文艺复兴”是基于对傅斯年等人所创办的《新潮》杂志的解释。他之所谓“复兴”并不在“回归古典”,而是意在“借助古典”来“再生/创制”出“新”的文艺,其“再生/创制”的关键就是“语言”,即“用汉字写白话”。

《新潮》(the Renaissance)是一群北大学生为他们1918年刊行的一个新月刊起的名字。他们是一群成熟的学生,受过良好的中国传统文化传统的训练,他们欣然承认,其时由一群北大教授领导的新运动,与欧洲的文艺复兴有惊人的相似之处。该运动有三个突出特征,使人想起欧洲的文艺复兴。首先,它是一场自觉的、提倡用民众使用的活的语言创作的新文学取代用旧语言创作的古文学的运动。其次,它是一场自觉地反对传统文化中诸多观念、制度的运动,是一场自觉地把个人从传统力量的束缚中解放出来的运动。它是一场理性对传统,自由对权威,张扬生命和人的价值对压制生命和人的价值的运动。最后,很奇怪,这场运动是由既了解他们自己的文化遗产,又力图用现代新的、历史地批判与探索方法去研究他们的文化遗产的人领导的。在这个意义上,它又是一场人文主义的运动。在所有这些方面,这场肇始于1917年,有时亦被称为“新文化运动”、“新思想运动”、“新浪潮”的新运动,引起了中国青年一代的共鸣,被看成是预示着并指向一个古老民族和古老文明的新生的运动。(胡适 181)

胡适的考察中至少涉及到了有关“文艺复兴”的三个核心问题,即语言、观念和方法。如果

说王国维有关“古雅”的“形式”的论述关注的主要是古典世界自身在“总体性”上的“诗性”统一的话,那么,胡适则从语言、观念和方法三个层面上对这种“统一性”给予了彻底的“二元剥离”:语言被拆分为“死/活”;观念被区别为“旧/新”;方法被界定为“沿袭/创制”。由此,王国维所认定的源“古”而来之“雅”的“古雅”的“形式”结构就被放置在了为胡适所否定的那种对立面上了。也就是说,王国维所称道的那些经历代文人“雅化”而成为“古典/经典/典范”的骚、赋、诗、词、曲乃至小说,在胡适看来,绝大多数都只不过是“死文学”而已;只有以(口语直抒的)白话”形态“书写”出来的那部分“文学”,才是真正“活的文学”。

胡适的阐发在逻辑上是自成一体的。他认为,“口语”可以被看作是“人”对自身所处的“现存/当下”世界之“所思/所感”的最为直接的呈现,因而“天然”地蕴涵着“心灵”自身与世界相呼应的“本真/实在”本质;尽管语言自身同时也有随“时代”之“易”而“易”的趋向(比如“佛典”的翻译曾对汉语产生过深刻的影响),但现今的“口语”样态与“古典”时代的“口语”样态却并没有发生根本的变化(胡适曾以少年时代阅读《水浒》的经验认定古人的口头“说话”与今人没有分别)。换言之,既然“口语”可以直接传达“人”的“真实”的“心声”,那么,以“口语”来“书写”的“文学”,即可以被视为“心灵”对于“世界”的最为直接的“诗性”呈现——文人的所谓“雅化”反而在“心灵”与“世界”之间造成了“阻断”;生活在“现代”世界的“人”自当以“口语”的“书写”(言文一致)来传达其对“现代”的感受,“白话文学”即是现代人“赋予”其所处的“现代”世界以“诗性”意味的最为直接的“形式”。循此逻辑,胡适一面以《白话文学史》和《国语文学史》的考证和论述来揭示“白话”之于“诗性”表达的由来已久的直接关系;一面又以《尝试集》为平台,展开了“白话新诗”的探索。由此,“文艺复兴”在胡适这里,就显示为两种极为清晰而分明的路径:“再生”是“复活”了古典世界里被遮蔽的“白话诗性”的本来面目,“创制”则是以“白话”来“书写”现代人对于当下的“现代”世界的“诗性”感受。胡适希望用切实的实践来证明,作为“现代文学”之呈现“形式”的“白话”是完全可以传达“人”的“心灵”的“诗性”意味的。

二、“白话新诗”的“形式”尝试

事实上,将“语言”自身的“形式改造”视为创制“新型文学”的首要问题,确实切中了“心灵赋形”的关键。语言哲学研究已经明确指出,“语言”正是“人”之“存在于世”的根基和依据,“语言”的“换形”也正意味着“人”的“存在方式”(呈现样态)的“换形”。不过,中国新文化运动时期的“语言换形”与欧洲文艺复兴时代的“语言换形”是有着潜在的细微差异的。

欧洲“文艺复兴”的目的旨在借重古希腊罗马的“理性”精神来摆脱中世纪“宗教”的束缚——走出曾经为“神”所主宰的“世界”而转向由“人”自身能够“自主决断”的“世界”,其“语言换形”乃是以不同民族的“语言(方言/土语)”来替换作为“公共语言”的拉丁语——即以意大利语、德语、法语、英语等的“异质性”语言分化来脱离“拉丁语”的“公共语言”束缚,以此为建立独立的现代民族国家共同体奠定基础;但不同民族的语言种类虽然“异质”,其自身的文化根基却一直是“同源”的——“文艺复兴”所实现的主要是从“希伯来”之源向“希腊”之源的转移——这就意味着民族个别的“差异性”之中其实仍然蕴涵着文化的共同“普遍性”(“两希”传统的分化与融合),正是这一点既奠定了建构可能的“现代”共同世界的基础,也为不同种类的“语言”之于“世界”的“赋形”预设了潜在的“同一”取向。文艺复兴时代的欧洲各民族以其自身的语言在共同推进以追溯和恢复古希腊时代富有“诗性”的“总体性”为目标的“言说/书写”,由此所催生的浪漫派的“自由抒情”和“彼岸想象”,以及区别于“神话”的俗世“英雄传奇”,在其“形式”上也呈现出“同一”的特性——文学以“想象”设计和参与了对“现代”世界的建构,以“叙事”为根本特质的“小说”(Romance/Novel)也成为了“现代”世界最具典范性的呈现“形式”。

相比之下,新文化运动的“语言换形”则是从自身所“固有”的“共同语言”之中剥离出属于“口语/白话”的部分,以此来顺应“现代”世界的需要。中国的“白话”因为自身本来就根植于“总体”的“汉语”系统之中,语言的“同质”且“同源”就主要显示为同一“家族谱系”中的“共存”关系。

在古典时代,出于士大夫和平民各自阶层自身的需要,“文言/白话”虽有“雅/俗”的区分,但在感知“世界”的“赋形”问题上,其彼此之间实际上并没有“质”的差别——“雅/俗”或者“文言/白话”甚至一直存在相互渗透以共同演化的趋势(所谓“礼失求诸野”)。正因为如此,古典时代“通俗白话”的“诗”可以与“雅化文言”的“诗”平分秋色,而“世俗叙事”的“传奇/小说”也可以看作是与正统“诗”相对应的另一种表述(所谓“有诗为证”)。据此而言,新文化运动时代“文言”和“白话”人为的“对立”区分实际只是何种语式占据“主导”地位的问题;当权威主导的“世界”开始向平民主导的“世界”转型之时,古典时代“雅”对于“俗”的导引也必然会被转变为“现代”的“引雅向俗”;“古典”也因此才变成了“现代”的对立物。尽管如此,这种转变却并没有破坏“文言/白话”本身所天然附带的“汉语”固有的“诗性”属性——即王国维所说“古雅”之“古”的意味,或者胡适所论证过的白话文学“由来已久”的“诗意”。事实上,王国维也曾对“白话俗语”给予过积极的肯定,他认为“古代文学之形容事物也,率用古语,其用俗语者绝无。又所用之字数亦不甚多。独元曲以许用衬字故,故辄以许多俗语或以自然之声音形容之。此自古文学上所未有也。”(王国维 391)“由是观之,则元剧实于新文体中自由使用新言语,在我国文学中。于《楚辞》、《内典》外,得此而三。”(393)。从这个意义上讲,胡适和王国维所走的其实是同一条路径——即如何从汉语文学自身传统之中合理而自然地“生成/再生/创制”出符合于“现代”的感性“形式”。王国维所标举的“古雅”和胡适所推崇的“白话诗”,都有可能成为延续汉语文学“诗性”传统的有效选择。

作为正统“文体形制”的“诗”如何才能获得其“现代形式”的问题,一直是令新文化运动的参与者们倍感焦虑的问题。以“诗体”的解放——去除古典形态的“格/律”对于“诗”的束缚——为突破口,来探索“新诗”的“形式”问题,其实也透露出了那个时代某种普遍的“无意识”心理,即对“诗”的“文学正源”地位的潜在认同以及尝试延续汉语文学“诗性”意味的内在渴望。这一点与欧洲文艺复兴之际以“诗”的“形式”来重现古希腊时代世界的“总体性”的趋向也是比较吻合的。但是,欧洲文艺复兴所注目的是在脱却了“神”的

光环笼罩之后对于新奇的“人”的世界的惊讶发现,“诗”即是被彻底解除了束缚的“人”的“自由心灵”的折射,因此充满了对于“人”的智慧、灵性和美德的无限颂扬;现世的君王和骑士被视为古希腊时代“哲人王”和英雄的重现,叙事的“诗剧”和“传奇”也就处处显露出重建“人间乐园”的自信与热情。比照而言,中国的传统社会本来就是一种由“人”自身的设计和治理而构建出来的“人世”,东方的这种“人世”社会形态甚至对欧洲产生过深刻的启发(比如现代文官体制对于中国“科举取士”方式的借鉴)。所以,中国的文艺复兴不是要重新发现“人”的伟大力量,而是要重新估定“人”的价值尺度;不是要重建区别于“神世”的“人间”社会,而是要建立能够与世界整体同步行进的“现代”秩序。“文艺”的“复兴”由此在中国也就发生了微妙的错位,“诗”在中国并不具备欧洲文艺复兴时代的那种颂扬“人”的伟力、想象“人”的未来生存图景或召唤人间“真理”的功能。

朱自清在《新文学大系·诗集·导言》中曾将新文学初期的“诗”大体划分为三类:自由诗、格律诗和象征诗。就自由诗而言,胡适等人的尝试之作以及其他诗人的诸多“小诗”都只是停留在对于细微生活感触的“直白”表达上,而为人所称道的郭沫若等人的“浪漫”书写,又变成了随机性的情绪的肆意宣泄。闻一多、朱湘等人的“新格律”试验虽然意在矫正初期新诗的过度“自由”,但在“心灵”的内质上却不是对“人间”现世的肯定,而恰恰显示为一种绝决的否定。“象征”的取向则基本上属于对域外“诗潮”的横向移植。基于汉语“诗”自身悠久的“抒情”传统,汉语的“诗”并不以追寻“存在之源”或召唤“真理”世界为终极目标,所以,以“白话诗”的“形式”所呈现出来的“情绪”,能达于戴望舒的《雨巷》的程度就会被视为某种“极致”;尽管后来有冯至、穆旦等人尝试使汉语新诗也能(如同宋诗那样)具备“形而上”的意味,但其明显的“翻译体式”与“观念移植”的痕迹也并不为多数汉语诗人所认可。

固守于作为“文体形制”的“诗”而希望“白话新诗”能够“再生/创制”出汉语诗歌的生机与活力,正犹如为“心灵”强行加上了一道“新”的“有形”锁链,其所忽视的恰恰是“诗”的更为深层的“形式”蕴涵。被视为典范的中国传统诗歌从来都是那种依着心灵的自由而自然生发出来的“心

声”,惟其如此,诗人才会有除“诗体”以外的赋、词、曲乃至小说等不同“文体形制”的创造,而在根柢上,却一直维护并延续着汉语自身的“诗性”意蕴。“形式”的“诗意”成为了早期白话诗人的盲区,这一点也许是“白话新诗”最终未能获得真正成功的核心原因。多数新文学作家不约而同地重新选择“古体诗”来完成其情感情绪的传达,在潜意识层面上实际也暗示出了新文学作家对于传统“诗体”的某种普遍认同。

三、“美文”：“诗性”传统的重建

当然,也并非所有“白话新诗”的尝试者都为“诗体”的形制所困,周作人就从晚明的小品文中看到了重建汉语“诗性”文本的可能。与胡适所坚持的“文言/白话”的彻底对立不同,周作人认为:

古文是死的,白话文是活的,是从比较来的。不见得古文都是死的,也有活的;不见得白话文都是活的,也有死的。[……]我的主见,国语古文得拿平等的目光看他,不能断定所有古文都是死的,所有的白话文都是活的。[……]国语古文的区别,不是好不好死不死的问题,乃是便不便的问题。(周作人 103)

所以死文学活文学的区别,不在于文字,而在于方便不方便,和能否使人发生感应去判定他。无论作那种文学,总得由自己心得作出来,写出来,才有活气。(103—104)

一时代有一时代的可喜可悲的事体,虽然前后情形不同,但是古今的感情一样,并没有什么多大的特殊。(104)

周作人的意见比较接近王国维的看法,即并不把“诗”所固有的“文体形制”看作是“心灵抒情”的唯一“形式”,而是为了切实地呈现“真实”的性情才去寻找一种最为“恰当”的“形式”。在周作人看来,晚明的“小品文”即可作为呈现当世之“人”之于“现代”世界的“诗性”感知的最佳“形式”。

小品文是文艺的少子,年纪顶幼小的老头儿子。文艺的发生次序大抵是先韵文,次散文,韵文之中又是先叙事抒情,次说理,散文则是先叙事,次说理,最后才是抒情。借了希腊文学来做例,一方面是史诗和戏剧,抒情诗,格言诗,一方面是历史和小说,哲学,——小品文,这在希腊文学盛时实在还没有发达。[……]直到基督纪元后希罗文学时代可以说真是起头了,[……]我鲁莽地说一句,小品文是文学发达的极致,它的兴盛必须在王纲解纽的时代。(周作人 388)

小品文则在个人的文学之尖端,是言志的散文,它集合叙事说理抒情的分子,都浸在自己的性情里,用了适宜的手法调理起来,所以是近代文学的一个潮头。(389)

“小品文”之与“现代”世界的对应关系,正如同“诗”之与“古典”世界的呼应是一样的道理。而且,不仅如此,“小品文”之中其实还一直蕴涵着“文学”所固有的“美”的“诗意”,所以,周作人又称之为“美文”。

外国文学里有一种所谓论文,其中大约可以分作两类,一批评的,是学术性的。二记述的,是艺术性的,又称作美文,这里边又可以分出叙事与抒情,但也很多两者夹杂的。[……]读好的论文,如读散文诗,因为他实在是诗与散文中间的桥。中国古文里的序、记与说等,也可以说是美文的一类。[……]我以为文章的外形与内容,的确有点关系,有许多思想,既不能作为小说,又不适于做诗(此只就体裁上说,若论性质则美文也是小说,小说也就是诗,《新青年》上库普林作的《晚间的来客》,可为一例),便可以用论文式去表他。他的条件,同一切文学作品一样,只是真实简明便好。(周作人 635)

现代的散文在新文学中受外国的影响最少,这与其说是文学革命的还不如

说是文艺复兴的产物,虽然在文学发达的程途上复兴与革命是同样的进展。在理学与古文没有全盛的时候,抒情的散文也已得到相当的长发,不过在学士大夫眼中自然也不很看得起。我们读明清有些名士的文章,觉得与现代文的情趣几乎一致,思想上固然难免有若干距离,但如明人所表示的对于礼法的反抗则又很有现代的气息了。(637—38)

有知识与趣味的两重的统制,才可以造出有雅致的俗语文来。我说雅,这只是说自然、大方的风度,[……]中国新散文的源流我看是公安派与英国的小品文两者所合成。(644—45)

周作人认为,无论是“白话”的“诗”还是“白话”的“文”,其实都不能真的完全与“口语”无异;^②“白话”同样需要一种“雅”的过滤和提炼,但这种过滤和提炼不是指那种人为的刻意“约束”或“雕琢”,而是“人”的“性情”在自然抒发之时的自由“生成”。更进一步说,不只是“小品文”,即使是“小说”,也同样可以达到这样的一种“雅致”的效果,周作人所推崇的最为典范的代表文本就是废名(冯文炳)所创作的一系列“小说”。

废名君用了他简炼的文章写所独有的意境,固然是很可喜,再从近来文体的变迁上着眼看去,更觉得有意义。废名君的文章近一二年来很被人称为晦涩。[……]本来晦涩的原因普通有两种,即是思想之深奥或混乱,但也可以由于文体之简洁或奇僻生辣,[……]民国的新文学差不多即是公安派复兴,唯其所吸收的外来影响不止佛教而为现代文明,故其变化较丰富,然其文学之以流丽取胜初无二致,至“其过在轻纤”盖亦同样地不能免焉。现代的文学悉本于“诗言志”的主张,所谓“信腕信口皆成律度”的标准原是一样,但庸熟之极不能不趋于变,简洁生辣的文章之兴起,正是当然的事。(周作人 647—48)

简洁而有力的写法,虽然有时候会被人说是晦涩。这种文体于小说描写是

否唯一适宜我也不能说,但在我的喜含蓄的古典趣味(又是趣味!)上觉得这是一种很有意味的文章。(629)

冯君的小说我并不觉得是逃避现实的。他所描写的不是什么大悲剧大喜剧,只是平凡人的平凡生活,——这却正是现实。(626)

废名所作本来是小说,但我看这可以当小品散文读,不,不但是可以,或者这样更觉得有意味亦未可知。(678)

如果联系起王国维在评论《红楼梦》之时所特别突出的“小说”之“诗性”的“形式”意味,以及“小说”叙写常人常态之“普遍性”本质等的论述来看的话,周作人的意见几乎可以看作是王国维有关“古雅”之“形式”论述的又一次重现了。

新文化运动之际,中国的“现代”形态尚未真正形成(以城市化、工业化和信息化为衡量尺度)。虽然因政治革命,中国已摧毁了传统的“王朝”体制(这一体制其实恰恰是欧洲文艺复兴之后由“人”所主宰的“王国”的摹本),但是,到底该建立一种什么样的“现代”体制的问题却仍然处于无可确定的反复争论之中。诗人作家们对所谓“现代”并没有真正切实的“当下”体验,则新文学之于“现代”世界的想象,所能借重的资源就只有“域外”和“传统”了。“异域”的生活能唤起暂时的“新奇感”,但毕竟还不是切实的“日常生活”;^③“传统”虽然因为革命而发生了改变,“人”的“精神”形态却出于惯性的力量而不可能同步出现彻底的变化的;更何况,延续了几千年的“诗意”空间一直是国人“灵魂”的“存放/寄托”之所。处身如此的境遇之中,“白话”的散文和小说趋于“诗化”以成为“美文”,就成为了某种必然的“形式”取向,这种取向甚至最终形成了“白话汉语”文学的一种独具“风格”意味的支流(如梁遇春、朱自清、汪曾祺和贾平凹等人的作品)。“美文”使“白话”的汉语重新获得了“诗性”的生机和张力,它在“复活”古典形态的“心灵图式”的同时,

也使悠久的农耕文明的“自然/自在”的生存形态成为了与工业文明的“现代”形态相并峙的另一种景观。

注释[Notes]

① 包括1935年1月15日在广西武鸣对初中军训大队武鸣中学南宁区民团干训学员指挥部全体官兵的题为《中国的再生运动》的演讲,1935年1月4日在香港大学所作的题为《中国文艺复兴》的演讲,以及1958年5月4日在台北中国文艺协会作的题为《中国文艺复兴运动》的报告等。

② 1920年北京大学曾由沈兼士和周作人主持成立了“歌谣研究会”,以专门征集和整理全国范围内的各式歌谣民曲。

③ 胡适在其独幕剧《终身大事》里就“嵌入”了“铅笔”和“汽车”等元素,而“铅笔”和“汽车”在当时的北平尚属罕见之物,胡适实际上是把他自己的“美国”经验带入了“现代中国”的想象之中。

引用作品[Works Cited]

胡适 《中国的文艺复兴》。北京:外语教学与研究出版社,2000年。

[Hu, Shi. *The Chinese Renaissance*. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, 2000.]

罗志田 《裂变中的传承:20世纪前期的中国文化》。北京:中华书局,2003年。

[Luo, Zhitian. *Heritage in Fission: Chinese Culture in the Early 20th Century*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2003.]

王国维 《王国维文集》(第一卷)。北京:中国文史出版社,1997年。

[Wang, Guowei. *The Collected Works of Wang Guowei*. Vol 1. Beijing: Chinese Cultural and Historical Press, 1997.]

周作人 《周作人文类编》。长沙:湖南文艺出版社,1998年。

[Zhou, Zuoren. *Classified Works of Zhou Zuoren*. Changsha: Hunan Literature and Art Press, 1998.]

(责任编辑:王峰)