

新文學： 傳統文學的創造性轉化

◎ 陳平原

一 尋找「劇情主線」

談論二十世紀中國文學，很容易把目光集中在西方文學的刺激與啟迪。叫「匯入世界文學總體格局的歷史進程」也罷，叫「東西方文化碰撞」也罷，叫「中外文學交流及對話」也罷，着眼點都是西方文學對中國文學的影響。很難說是直接套用美國漢學家「衝擊—反應」模式 (impact-response model)，因為從30年代起，探討這段文學歷史的中國學者，就基本上是採用這一研究框架。對於二十世紀中國人來說，西方文化(文學)的挑戰實在太明顯了，以致單憑直覺就會將其置於思考的中心位置。也正因為這種挑戰太突出太明顯了，很容易掩蓋了或許更值得注意的同一進程的另一側面。

對於中國現代小說即「中國小說的世界化」這一判斷，學者們大概都能接受，最多希望添上幾個限制性的狀語和修飾性的定語，使其顯得「更

完整更全面」。但郁達夫接下來的那句話，可就太令中國人難堪了^①：

中國現代的小說，實際上是屬於歐洲的文學系統的。

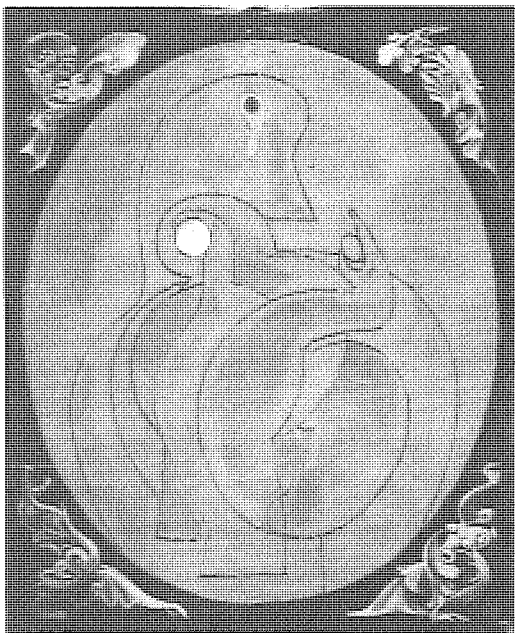
其實這兩種表述並沒有本質上的區別。在郁達夫他們那代人看來，所謂文學的「現代化」、「世界化」，說穿了就是「西化」、「洋化」。

這一思路不能說完全錯誤，作為現象描述，域外文學(主要是西方文學)在二十世紀中國文學的形成和發展中始終扮演十分重要的角色。魯迅、胡適等五四先驅者都樂於承認這一點，並把引進、借鑒域外文學作為中國文學獲得新生的兩大動力之一^②。這就難怪幾十年來，學者一直把主要精力集中在考察新文學與外國文學的聯繫。這種研究框架的有效性正逐漸受到懷疑，儘管目前成功的挑戰者還不多。問題還不在於其是否過分誇大了域外文學的作用，而是撇開傳統文學的創造性轉化 (creative

幾十年來，學者一直把主要精力集中在考察新文學與外國文學的聯繫。問題還不在於其是否過分誇大了域外文學的作用，而是撇開傳統文學的創造性轉化，近百年中國文學的風風雨雨悲歡離合，就很難得到相對完整而準確的理解和描述。

transformation), 近百年中國文學的風風雨雨悲歡離合, 就很難得到相對完整而準確的理解和描述。

正因為如此, 我欣然同意柯文先生(Paul A. Cohen)的意見: 研究近現代中國史者應該努力「尋求中國史自身的「劇情主線」(storyline)」。這條主線「沒有被西方所搶佔或代替, 它仍然是貫穿十九至二十世紀的一條最重要的中心線索」^③。本來, 這並非深奧的道理。研究一個國家的文學, 自然必須從那個國家文學的歷史和現狀出發。外來影響只能起刺激和促進的作用: 真正起決定性作用的變革動力應該來自這一文學傳統內部。否則, 變革不可能獲得成功。這對於熟讀毛澤東著作, 牢記「外因是變化的條件, 內因是變化的根據」的中國學者來說, 應該是不言而喻的。可恰恰是中國學者, 往往不大考慮傳統文學內部的變革動力^④: 並非對傳統文學的存在與影響視而不見, 而是將其作為前進道路上的障礙。說到底是對傳統所作價值判斷的問題: 文學的發展, 到底是需要有生機的傳統的滋養



呢, 還是必須通過與傳統的決裂來實現? 主張後者, 自然傾向於突出外來影響的「衝擊—回應」模式: 主張前者, 則可能選擇「內部取向」(internal approach)。所謂「內部取向」, 最重要的一點, 就是承認^⑤:

中國本土社會並不是一個惰性十足的物體, 只接受轉變乾坤的西方的衝擊, 而是自身不斷變化的實體, 具有自己的運動能力和強有力的內在方向感。

相對於政治史、經濟史、思想史來, 二十世紀中國文學發展中的「內在方向感」或許更為突出。以致當思想史家批評五四先驅者的「全盤性反傳統主義」(totalistic iconoclasm), 感慨其未能注重傳統的創造性轉化時, 對文學家也都網開一面——林毓生先生所論述的魯迅對待中國傳統的複雜態度以及由此引起的靈魂深處的強烈衝突, 其實部分是因其作為思想家的見識與作為文學家的稟賦之間的矛盾造成的^⑥: 而李澤厚先生則乾脆斷言這種創造性轉化工作, 「五四以來到今天, 以文學在這方面作得最好」^⑦。

可是, 文學史家卻不這麼看。儘管他們對五四新文學的成就充滿敬意, 願意強調的還是外國文學的影響: 至於傳統文學的作用, 則大都持「抽象地肯定具體地否定」的態度。不跟你爭論「傳統」的價值問題, 只是認定五四時期的反傳統是絕對必要的, 最多加一句「矯枉難免過正」。也就是說, 五四時期維護傳統價值者, 可以考慮逐步摘掉封建復古主義的帽子(如近年國內學界對林紓、學衡派態度的轉變): 可反傳統的大方向是不准質疑的。這裏暫不討論所謂文化保

相對於政治史、經濟史、思想史來, 二十世紀中國文學發展中的「內在方向感」或許更為突出。以致當思想史家批評五四先驅者的「全盤性反傳統主義」, 感慨其未能注重傳統的創造性轉化時, 對文學家也都網開一面。

守主義在現代社會的價值，而只是探究五四文學革命的先驅者是否真的像一般文學史描述的那樣全盤反傳統。換句話說，傳統文學中的變革動力，是否在文學革命中毫無所為？

五四時期確實出現了許多激烈的反傳統言論，而且好多正是出自文學家之口。另外，在文學革命的主張中，也有徹底排斥傳統文學的趨向。最出名的當推陳獨秀的〈文學革命論〉^⑧：

際茲文學革新之時代，凡屬貴族文學、古典文學、山林文學，均在排斥之列。……有不顧迂儒之毀譽，明目張膽以與十八妖魔宣戰者乎？予願拖四十二生的大炮，為之前驅！

可是，如果據此而將五四文學革命一言以蔽之曰：「反傳統」，則未免失之草率。首先，五四文學家多站在思想史角度討論傳統的價值問題，往往把傳統的文學形式和文學語言作為傳統思想的載體來否定。出於對「封建主義」的憎惡及對「復古思潮」的警惕，他們寧願旗幟鮮明地「反傳統」——這種激烈的反傳統，與其說是一種自覺的文學追求，不如說是一種政治姿態，一種情感意向。其次，五四文學家在表達其對西方文學的傾慕和對傳統文學的不滿時，常常採用反襯、誇張、隱喻等修辭手法，大有「語不驚人死不休」的架勢，這種情緒化的表述，影響力極大，不能完全當真。再次，五四作家在描述自己的創作實踐時，之所以突出外國文學的影響而貶低傳統文學的作用^⑨，除了策略的考慮外，很大原因是，對於這一代從小浸淫於古典中國文學的作家來說，「傳統」更多作為一種修養、一種趣

味、一種眼光，內化在整個文學活動中；而對外國文學的借鑒，則是在成年以後乃至具體的創作過程中自覺完成的。有意的模仿自然比無意的薰陶更容易為當事人所提及，可這並不意味着前者一定比後者更重要。即使不考慮以上所述五四作家「反傳統」的文化、心理因素，我們也必須注意文學家的政治言論與其創作實踐之間的距離，避免過多直接借助前者來詮釋後者^⑩。

文學史家往往不大注意緊接着「文學革命」興起的「整理國故」運動（或許因後者明顯打上胡適印記，難免有點忌諱），因而對五四先驅者的追求有點隔膜。表面上前者注重文學創作，故向外看；後者注重學術研究，故向後看，兩者不大相關。其實在時人看來，這不過是同一進程的兩個側面。就像北京大學學生辦的新文化刊物，中文刊名叫《新潮》，英文刊名則叫《文藝復興》(Renaissance)，時人絲毫不覺得奇怪。照胡適1919年的說法，新思潮的根本目的是「再造文明」，具體途徑則是「輸入學理」與「整理國故」^⑪。這話是針對整個思想文化界說的，可文學也不例外。不一定直接介入「整理國故」運動，不過身兼作家與學者兩種角色的五四先驅者（如魯迅、胡適、周作人、茅盾、鄭振鐸、俞平伯等），確實是在其傳統文學的研究中獲得某種創作的靈感。即使對整理國故頗有微辭的魯迅，其第二本小說集《彷徨》之所以「脫離了外國作家的影響，技巧稍為圓熟，刻劃也稍加深切」^⑫，與其研究撰寫《中國小說史略》大有關係。而且，這種借研究傳統文學來促進新文學創作的路向，不是偶然的或後人追認的，而是五四作家的自覺追求。20年代初

五四文學家旗幟鮮明地「反傳統」，與其說是一種自覺的文學追求，不如說是一種政治姿態，一種情感意向。

借研究傳統文學來促進新文學創作的路向，不是偶然的或後人追認的，而是五四作家的自覺追求。

期，鄭振鐸曾專門撰文探討這問題，題目就叫〈新文學的建設與國故之新研究〉^⑬：

我以為我們所謂新文學運動，並不是要完全推翻一切中國故有的文藝作品。這種運動的真意義，一方面在建設我們的新文學觀，創作新的作品：一方面卻要重新估定或發現中國文學的價值，把金石從瓦礫堆中搜找出來，把傳統的灰塵，從光潤的鏡子上拂拭下去。

正是有感於時人的誤解，鄭氏才大談「重新估定或發現中國文學的價值」，並主動把它與「新文學的建設」掛上鉤。遺憾的是，後世的文學史家反而把這個掛摘下來，五四作家於是也就只有「一味反傳統」了。

其實，即使不談「整理國故」運動，只要不太迷信五四反傳統的神話，也仍然不難發現傳統文學創造性轉化的作用。魯迅在論及五四文學發展時曾經說過^⑭：

散文小品的成功，幾乎在小說戲曲和詩歌之上。

這一判斷為好多文學史家所認可，只是很少人探究其中奧秘。在五四時期各種文體的革新中，以詩歌洋化的步伐最大，爭論也最激烈；而散文小品則穩中求變，得到更多傳統文學的滋養。或許這正是其時輿論最為關注的白話詩，反倒沒有不大起眼的散文小品成就高的一個重要原因。魏晉的清言、唐末的雜文以及晚明的小品，如何影響五四散文的發展，有賴於實證性的研究；這裏指出這一有趣的現象，只是想從一個具體而微的角度，

呼應林毓生先生的觀點：一切思想文化的革新（大至自由、理性、法治、民主的實現；小至詩歌、散文的成功轉形），「不能經由打倒傳統而獲得，只能在舊傳統經由創造的轉化而逐漸建立起一個新的、有生機的傳統的時候才能逐漸獲得」^⑮。

二 重要的是「過程」

30年代，當五四先驅者回過頭總結走過的歷程時，其實是頗為注重傳統的內在制約力量的。比如，1932年周作人在《中國新文學的源流》中稱^⑯：

我已屢次地說過，今次的文學運動，其根本方向和明末的文學運動完全相同……

1935年胡適撰《中國新文學運動小史》，強調白話文運動取得成功「最重要的因子」^⑰：

第一是我們有了一千多年的白話文學作品：禪門語錄、理學語錄、白話詩調曲子、白話小說。若不靠這一千年的白話文學作品把白話寫定了，白話文學的提倡必定和提倡拼音文字一樣的困難，決不能幾年之內風行全國。

儘管這兩種表述有很大漏洞，但其着眼點確實是「中國史自身的『劇情主線』」。這一研究框架之所以不能延續下來，除了文化環境的改變使得學者的興趣轉移外，更重要的是這一思路自身的缺陷：袁中郎畢竟不同於胡適之，雖然兩者都主張文學革新；《儒林外史》也不同於《阿Q正傳》，雖然

在五四時期各種文體的革新中，以詩歌洋化的步伐最大，爭論也最激烈；而散文小品則穩中求變，得到更多傳統文學的滋養。或許這正是其時輿論最為關注的白話詩，反倒沒有不大起眼的散文小品成就高的一個重要原因。

研究五四時期文學規範的轉變，「過程」顯然遠比「結果」重要。文學變革的「結果」一目了然，可變革的「過程」則曲折隱晦：傳統與現代的聯繫肯定存在，可「聯繫」的具體途徑及方式則頗難捉摸。這裏牽涉到長期研究積累起來的一整套研究框架、操作程序乃至概念術語，並非說變就變。

兩者都是帶諷刺筆調的白話小說。這種差異主要還不是作家創作個性造成的，而是整個文學規範轉變的結果。倘若沒能講清傳統文學創造性轉化的過程和具體途徑，關於「新文學源流」的種種說法就只能停留在「天才的猜測」階段，自然也就難以吸引大批研究者的關注。

研究五四時期文學規範的轉變，「過程」顯然遠比「結果」重要。文學變革的「結果」一目了然，可變革的「過程」則曲折隱晦：傳統與現代的聯繫肯定存在，可「聯繫」的具體途徑及方式則頗難捉摸——所有這些都需要史家去洞幽燭微。傳統中國文學在「轉形」中並非只是扮演反面角色，也並非只被動適應「世界潮流」，這一點已為愈來愈多的學者所接受。可一到描述具體的轉變過程（而不只是做幾篇情緒化的翻案文章），仍然可能穿新鞋走老路。

「橫看成嶺側成峰，遠近高低各不同」，似乎觀察角度一變，自然就會有許多新發現。其實沒那麼簡單，這裏牽涉到長期研究積累起來的一整套研究框架、操作程序乃至概念術語，並非說變就變。如果只是改變一下研究範圍，把論題從「中國現代作家與外國文學」轉為「中國現代文學與傳統文化」，那並不困難。既然是中國作家用漢語寫作的文學作品，要想尋章摘句，發現其與傳統文化的點滴聯繫，那實在是再容易不過的了。即使是曹禺的《雷雨》、艾青的《大堰河》、路翎的《財主底兒女們》這樣明顯歐化的作品，你也不難找到「傳統」的印記。這種個案分析當然也有價值，可我更關注的整個文學規範的轉變，卻很能借此理解和把握。

近年國內學界開始重視胡適、周作人的思路，出現一批探討新文學與傳統文學聯繫的論文。至於追溯的源



圖 即使是艾青的《大堰河》這樣明顯歐化的作品，也不難找到「傳統」的印記。

頭，有明末公安派的文學主張，有宋元市民文學的崛起，甚至也有以魏晉文學之清奇怪誕相比擬的。此類說法，初聞激動人心，細想又並非那麼回事：不能說它毫無道理，但畢竟難以服人。這其實是延續了胡適、周作人的弊病而不自覺：關鍵在於繞過了本不該繞過的清末民初文學改良運動。

胡適、周作人談論「新文學的源流」，寧願扯上一千年前的禪門語錄、三百年前的公安文論，而不願意承認近在眼前的晚清文學改良運動，這其實是有其「心理障礙」的。五四一代作家，是在晚清文學改良運動的餘波中崛起的，而且其直接的批判對象正是作為「新小說」末流的鴛鴦蝴蝶派。不論是從確立一代人的歷史地位，還是從突出一代人的文學追求，他們都有意無意地貶低乃至抹煞上一代人的功績。作為局中人，這種潛在心理因素決定的歷史視野的限制，或許是很難避免的。比如，當論及白話文運動時，胡、周兩位的表述就都不算精采。

胡適一方面強調「一千年來，白話的文學，一線相傳，始終沒有斷絕」；一方面又說在《新青年》打出文學革命旗幟以前，白話文學對「白話的採用，仍然是無意的，隨便的」¹³。這裏顯然有意迴避了晚清轟轟烈烈的白話文運動。胡適有時候只將古文的掙扎和拼音文字的提倡作為新文學運動興起的歷史背景¹⁴；有時候也涉及一點晚清白話文運動，但馬上聲明其只是「有意的主張白話」，而並非「有意的主張白話文學」¹⁵。其實兩者是很難截然分開的，就是胡適本人，不也是從《競業旬報》走向《新青年》，從寫作白話文走向提倡白話文學的

嗎¹⁶？周作人的說法稍為委婉一點¹⁷：

那時候的白話，是出自政治方面的需求，只是戊戌政變的餘波之一，和後來的白話文可說是沒有多大的關係的。

說晚清白話文運動起因於政治改革是對的，可說其與五四白話文「沒有多大的關係」則不妥。因為前者之提倡白話，很快超越狹隘的政治工具說，幾乎涵蓋整個思想文化界，文學自然也不例外。比如，梁啟超就曾斷言¹⁸：

文學之進化有一大關鍵，即由古語之文學，變為俗語之文學是也。

這樣說並不否認五四白話文運動取得的巨大成就，而只是想指出其與晚清白話文運動實際存在的歷史聯繫。再說，與其靠抹煞後者來突出前者，苦心孤詣地維護「五四神話」，不如認真研究，何以大致相同的文學主張，在晚清失敗了，而在五四則獲得成功？即使是應以「生不逢時」，也有個如何解釋這因緣和合的問題。

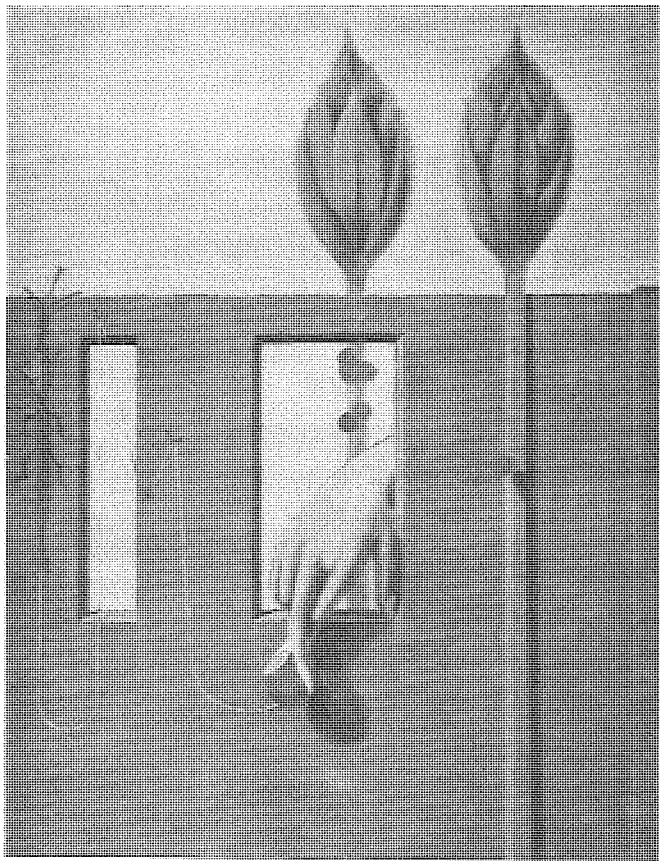
其實，不只是白話文運動，梁啟超等人提倡的詩界革命、文界革命、小說界革命，都與五四文學革命有千絲萬縷的聯繫。撇開這一聯繫，很難準確理解二十世紀中國文學對外國文學的接受與對傳統文學的轉化。這也是當年提倡「二十世紀中國文學」這一概念時，我們再三強調考察這一歷史進程，要從戊戌而不是五四開始的主要原因¹⁹。單從五四文學革命着眼，你可能很容易接受「衝擊—回應」的研究框架。因為五四作家確實是欣賞乃至崇拜域外文學，希望通過輸入、借鑒域外文學的「思想和技巧」來創造

胡適、周作人談論「新文學的源流」，寧願扯上一千年前的禪門語錄、三百年前的公安文論，而不願意承認近在眼前的晚清文學改良運動，這其實是有其「心理障礙」的。他們都有意無意地貶低乃至抹煞上一代人的功績。

梁啟超等人提倡的詩界革命、文界革命、小說界革命，都與五四文學革命有千絲萬縷的聯繫。撇開這一聯繫，很難準確理解二十世紀中國文學對外國文學的接受與對傳統文學的轉化。

具體結論變了，可思維方式和文學觀念並沒有改變：小說的地位提高了，可對小說功能的理解並沒有突破。思考的出發點是深刻的民族危機，內在思路是傳統的文以載道，至於閱讀眼光和詮釋視野更是傳統中國式的。

圖 不能用簡單的結論去取代豐富和有趣的過程。



新文學²⁵。在這一幕中，西方無疑扮演主動的角色，以其特有的魅力吸引乃至影響中國作家，使整個中國文學的基本格局發生根本性的變化。可當你眼光擴展到清末民初的文學改良運動，你就會發現，變革的根本動力很大部分來自中國社會內部。以小說界革命為例，好多提倡者，着眼點是中國社會政治問題，並不真的關心域外小說的藝術價值，甚至頗有以為其遠不及中國小說高明者。梁啟超的說法最有代表性，影響也最大²⁶：

欲改良群治，必自小說界革命始：欲新民，必自新小說始。

之所以提倡小說，是因其有支配人心「不可思議之力」；之所以譯介域外小說，因其蘊含「民族思想」，利於「改良群治」。就在這些「驚世駭俗」的革

命性理論中，其實很容易辨認出中國傳統詩論文論的古老回音。在中國，小說關乎世道人心的教訓深入人心，梁啟超不外將禁毀「誨淫誨盜的舊小說」翻轉為提倡「鼓吹民權的新小說」。具體結論變了，可思維方式和文學觀念並沒有改變：小說的地位提高了，可對小說功能的理解並沒有突破。思考的出發點是深刻的民族危機，內在思路是傳統的文以載道，至於閱讀眼光和詮釋視野更是傳統中國式的²⁷。可就是這麼一種被譯者、論者、讀者再三誤解的域外小說，居然逐漸引起中國人的興趣，最終導致其藝術價值的被承認。此後，才可能有五四文學家對西方文學的推崇和模仿，也才有新文學的突破性進展。對這一文學革新中「移步變形」策略的評價高低是一回事，可倘若完全撇開不談，則難得真正理解新文學崛起的根本動力。

在國外漢學家中，普實克 (J. Průšek) 是最為注重中國現代文學與古典文學的內在聯繫的，他關於古代中國文學的主觀抒情傳統深刻影響了中國現代文學的發展趨向這一論述，至今仍是這一學科最為精采的論斷之一。而且，普實克也研究一點晚清文學。可囿於五四開天闢地創立新文學的研究框架，他不得不一次次貶低劉鶚等新小說家 (儘管藝術感覺敏銳的普實克對《老殘遊記》相當欣賞)，稱他們那一代作家「沒有一個在形成新文學的過程中起過積極作用」²⁸。可缺了晚清這一代作家的努力，傳統文學如何實現創造性轉化，如何影響 (制約) 新文學的形成與發展，這麼一個極為複雜而又極為有趣的「過程」，就可能被幾句不着邊際而又簡單枯燥的「結論」所取代了。正因為如此，當我主張把晚清和五四兩代作家放在一

起論述，強調他們共同完成了中國文學整體格局的轉變時，並非只是為了替晚清作家抱打不平，而是因為²⁹：

離開這一代人的努力，五四作家的成功就很容易被誤解為只是歐美文學的移植。

三 轉化的具體途徑

當我們強調傳統文學可以通過創造性轉化而成為新文化建設中強大的「支援意識」(subsidiary awareness)時，實際上已蘊含着如下三個假設：第一，傳統文學並非鐵板一塊不可分割，現代人有重新選擇傳統的可能和權利；第二，要讓傳統文學順利進入現代文學系統，需要下一番改造、轉化的工夫；第三，這種對傳統文學的重新選擇與改造，需要一定的條件，否則無法獲得成功。審視這三個假設，可以幫助我們明瞭「轉化」的具體途徑。

在二十世紀中國的文化論爭中，「傳統」是個出現頻率最高、使用情況最混亂的概念。每個人都在談論「傳統」，可各自心目中的「傳統」可能風馬牛不相及。有批判「傳統」的，有維護「傳統」的，似乎壁壘森嚴陣線分明，可仔細觀察就會發現犬牙交錯的複雜局面。批判者與維護者為「傳統」所作的漫畫像自是天差地別：即使同是批判者，五四時代就有從佛道角度批判儒家的(如吳虞)；有站在儒家立場批判薩滿教的(如周作人)；也有借用西方民主觀念批判中國文化的(如胡適)，你叫他們怎麼可能有統一的「傳統觀」呢？哲學家當然可以努力給「傳統」作更科學更明晰的界定，而史

學家關注的則是這麼一種「概念混亂」的局面，如何制約文化發展的特殊方式。

其實，世界上本就沒有甚麼客觀存在的一成不變的「傳統」。在某種意義上，「傳統」只能經由當代人的選擇與詮釋而存在。每代人心目中的「傳統」大不一樣，那是正常現象，無所謂正確理解或肆意歪曲。就像紛紜複雜儀態萬千的大自然，本身並非藝術品：只有進入「鏡框」者才成為藝術家眼中或觀眾可以感受到的「風景」。「鏡框」可能移動，「風景」當然也會隨之變化。你可以分析哪一個「鏡框」更有效，哪一幅「風景」更具美感，卻很難從是否忠實於大自然來評價。選擇有範圍，詮釋當然也有極限，「傳統」不可能說圓就圓，說扁就扁。可這裏的問題首先是指出「傳統」具有經由新一代的選擇而重構的可能性。

所謂選擇與重構，最主要的是「批判的態度」與「分析的眼光」——這正是五四先驅者所再三提倡的。打破崇古的價值取向，重新估定一切價值，不只需要勇氣，更需要正確的「態度和眼光」。不是「橫掃一切牛鬼蛇神」，而是「把金石從瓦礫堆中搜找出來」。前者氣勢磅礴，自然為公眾所矚目；後者則相對冷清多了，也容易為史家所遺忘。當人們再三重述五四徹底反傳統的「神話」時，似乎忽略了更為深沉也更為艱巨的對傳統的選擇與重構。鄭振鐸用「重新估定或發現中國文學的價值」來表達這代人的追求，是再合適不過的了。不是中國文學沒有價值；而是因為囿於「鏡框」，真正美妙的「風景」沒能呈現³⁰：

譬如元明的雜劇傳奇，與宋的詞集，許多編書目的人都以他們為小道，為

在二十世紀中國的文化論爭中，「傳統」是個出現頻率最高、使用情況最混亂的概念。每個人都在談論「傳統」，可各自心目中的「傳統」可能風馬牛不相及。

五四那代人特別擅長於用新的文學觀念來重新選擇傳統，重新排定不同文類的等級，表面上不過是些非常具體的學術問題，可實際上牽涉到整個文學觀念的改變以及文學傳統的重建。不只對學術研究，而且對文學創作，都是生死攸關的大事。

承認處於邊緣的文類有其獨特價值是一回事；認為更改文學秩序非讓「邊緣」中心化或「中心」邊緣化不可，又是另外一回事。後者作為一種思想方法，在晚清和「五四」十分行時。

不足錄的；而實則他們的真價值，卻遠在《四庫書目》上所著錄的元明人詩文集以上。又如《水滸傳》、《西遊記》、《鏡花緣》、《紅樓夢》諸書，也是被所謂正統派的文人所不齒的，而他們的價值，也遠在無聊的經解及子部雜家小說家及史部各書以上。

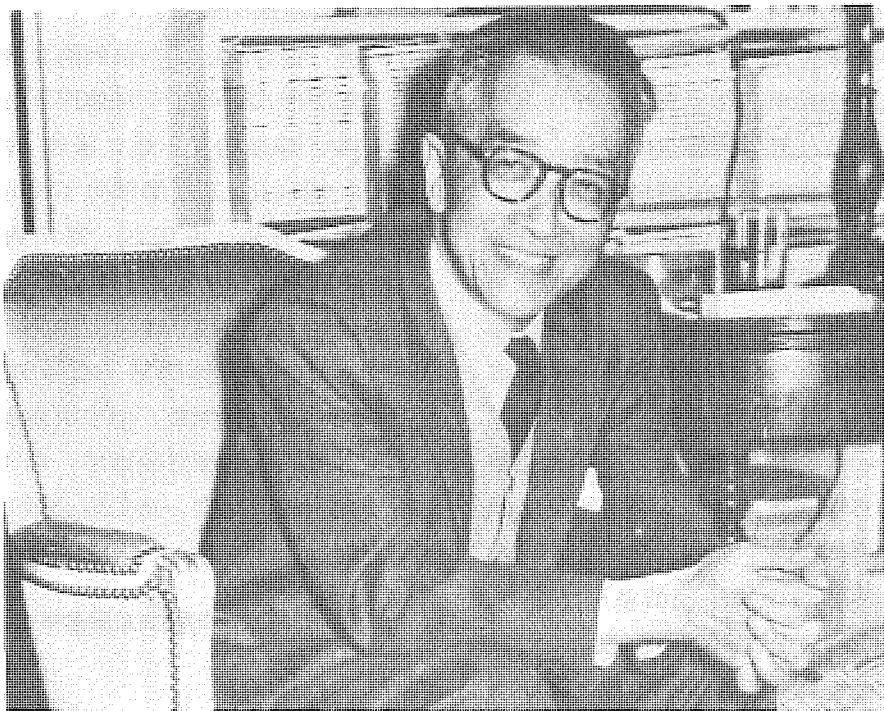
這是非常典型的「五四手筆」：那代人特別擅長於用新的文學觀念來重新選擇傳統，重新排定不同文類的等級，並借此「重寫文學史」。表面上不過是些非常具體的學術問題（如到底元明雜劇與元明詩文集哪些更有價值，確實是專家而不是一般讀書人關心的課題），可實際上牽涉到整個文學觀念的改變以及文學傳統的重建。不只對學術研究，而且對文學創作，都是生死攸關的大事。

所謂文學傳統，很大程度上依賴於一套由不同等級的文類及其規則維持的「文學秩序」。在這一「井然有序」的文學結構中，處於邊緣的文類和處於中心的文類，有大為不同的發展前景。不只是作品接受面的大小，創作者前程的明暗，更牽涉到一系列形式技巧及思想意義的選擇與表現。處於邊緣的文類也可能被容忍，可被容忍與被尊敬被推崇有天壤之別。一般而言，在古代中國文學中，詩文處於整個結構的中心，而小說戲曲處於邊緣。儘管明清以降小說戲曲發展迅速，不少有識之士為之搖旗吶喊，可始終也只能處於被容忍而非被尊重的地位（這裏還不算朝廷或封疆大吏的查禁）。凍結文學結構中邊緣與中心的對話與對流，允許詩文長期維持其虛假的中心位置，對文學的革新與發展十分不利。因此，從晚清到五四，革新者的一個重要策略，就是顛覆原

有的文學結構，改變原有的文類等級，讓邊緣與中心恢復對話乃至互相換位。

不只是文類革新如此，整個思想文化界都有這種傾向。重新選擇傳統往往表現為借「邊緣」來攻擊「中心」或以「邊緣」取代「中心」。因為一般人心目中的「傳統」，主要指在台上主演因而也就必須對演出的成功與否負主要責任的「中心」。鮮花和掌聲歸它，唾沫當然也得歸它。一旦需要變革，很自然就會選擇隱身後台或只是跑龍套的「邊緣」作為攻擊的武器或乾脆讓其取而代之。有時候「邊緣」確實很有潛力，取代「中心」沒有問題：如梁啟超等選中小說作為「最上乘之文學」，小說果然不負眾望。有時候只不過公眾對「中心」失望，故賦予「邊緣」難以勝任的重擔：如五四時代周作人之推崇民歌、胡適之提倡方言文學，後來都證明對其估價過高。承認處於邊緣的文類（文化、觀念、文體等）有其獨特價值是一回事；認為更改文學秩序非讓「邊緣」中心化或「中心」邊緣化不可，又是另外一回事。後者作為一種思想方法，在晚清和「五四」十分行時。

這一思想方法，用於提倡新文學時頗有效，用於描述文學發展軌迹時則漏洞百出。胡適的〈建設的文學革命論〉和《白話文學史》的不同命運，就是明顯的一例。提倡白話文學，不妨將其置於整個文學結構的中心：可為了論證這一追求而借助於歷史的支持，硬逼大家都承認「白話文學史就是中國文學史的中心部分」^⑩，不免違背了胡適本人提倡的「歷史的觀念」。承認每一時期文學中，都有得到作家和讀者特別青睞的中心文類（或文體、結構等），但與之相應的邊



胡適(圖)的〈建設的文學革命論〉和《白話文學史》有不同的命運，其實跟思想方法很有關係。

緣文類並沒因此失去價值。而且，這種中心與邊緣的關係，只是暫時的而非命定永恆不變的。革新者既然有可能通過調整這一關係來實現文學的變革，怎麼能想像此前此後這一關係就一成不變的呢？用一種凝固的文學結構來取代另一種因凝固而失去活力的文學結構，無疑不是好辦法。

文類的中心化或邊緣化，不只是一種「移位」，而且是一種「變形」。被賦予或被剝奪某種特權，會深刻影響此一文類發展前景。「小說為文學之最上乘」這一晚清小說界革命的宣言，並非一句不着邊際的大話。它意味着小說這一文類升值後，必須承擔「最上乘」文學必須負擔的重任——「載道」。晚清小說家之摒棄娛樂說，大談小說改良群治的功用，在實際創作中也常「借以吐露其所懷抱之政治理想」^②，正是這種責任感的表現。另一方面，既然是「最上乘」之文類，除了可能吸引大批最優秀的作家和讀者

外，寫作中更有權從其他文學形式中獲得更多的靈感——晚清「新小說」在從文學結構的邊緣向中心移動的過程中，就曾吸收笑話、軼聞、答問、遊記、日記、書信等，為其新的敘事模式的形成提供必要的養分^③。

並非所有走向中心的文類都是幸運兒，也並非所有退向邊緣的文類都該自認倒霉。提倡者的主觀願望並不能完全決定某一文類的命運。比如，在二十世紀中國，伴隨着小說走向中心的，是散文的退向邊緣。而退向邊緣的散文，因不再非承擔「載道」重任不可，反而讓灑脫空靈、講韻味、重個性的一面得到比較充分的發展。比起有清三百年，二十世紀中國散文完全有理由自豪。而這，與其脫離象徵權力和責任的「中心」，走向寂寞淡泊的「邊緣」，應該說有很大關係。

傳統的創造性轉化，並非自然而然完成的。所謂傳統的選擇與重構，所謂中心與邊緣的對話與換位，都依

在二十世紀中國，伴隨着小說的走向中心的，是散文的退向邊緣。而退向邊緣的散文，因不再非承擔「載道」重任不可，反而讓灑脫空靈、講韻味、重個性的一面得到比較充分的發展。

新與舊、中與西、傳統與現代、中斷與連續、變革與保守等一系列辯證關係，使得二十世紀中國文學波瀾起伏，既遍佈陷阱又充滿生機。

賴於一種新的文學眼光的出現。而在二十世紀中國，域外文學往往是促成新的文學眼光產生的最重要因素。人們往往注意中國作家對某些外國文學的形式技巧或思想觀念的模仿，而實際上更重要的是另一種情況：域外文學只是提供一種與具體表現手法無關的新的文學觀念，由此誘發出追求革新的文學運動：在此期間，中國作家無師自通地轉化了傳統文學形式。比如，小說的價值被確認，必然導致其由邊緣向中心移動；由於中國特殊的抒情文學傳統，這一移動過程又必然導致引詩文入小說的文學嘗試，並進而改革傳統中國小說的敘事結構^④。表面上這純是傳統文學內部結構的調整，可追根溯源，仍然不能不考慮域外文學潛在而深刻的影響。也就是說，促成傳統文學的創造性轉化的，既有域外文學的刺激與啟迪，也有傳統文學內部的結構性調整（尤其是中心與邊緣的換位）。這兩者是同一進程的兩個不同側面，無法截然分開：只不過論述中不能不有所側重而已。如果說過去的研究忽視了「中國史自身的『劇情主線』」，將二十世紀中國文學的發展簡化為對西方文學挑戰的回應：那麼，研究重心轉移後，最可能出現的陷阱則是，重新走回「一切古已有之」的封閉自大心態，否認或刻意貶低域外文學在促進中國文學變革方面所起的積極作用。

在二十世紀中國文壇上，既沒有純正的、不受污染的傳統文學，也沒有純正的不受污染的域外文學，考察這種經過傳統文學視野限定、改造了的「域外文學」，或經過域外文學眼光重新發掘、詮釋的「傳統文學」，都不能不將其潛在的「對話者」考慮在內。最有研究價值的，既不是域外文學的

輸入，也不是傳統文學的崛起，而是兩者對峙造成的張力。

這一張力決定了一系列的文學論爭、文學形式變革乃至每個作家的創作實踐，都充滿了矛盾，遠非「民族化」或「現代化」這樣簡單的字眼所能概括。新與舊、中與西、傳統與現代、中斷與連續、變革與保守等一系列辯證關係，使得二十世紀中國文學波瀾起伏，既遍佈陷阱又充滿生機。孤立地考察一個斷面，似乎線索很清晰：可將其放回歷史語境中，則又顯得撲朔迷離。而這，正是這一研究的魅力所在。

1991年5月4日於香港中文大學

註釋

① 郁達夫：〈現代小說〉，《小說論》第一章（上海光華書局，1926）。

② 另一動力為「民間文學的滋養」，見魯迅的〈門外文談〉，《且介亭雜文》（上海三閑書屋，1937年）和胡適的〈中國文學過去與來源〉，《胡適演講集》（三）（台北遠流出版公司，1986）。

③⑤ 柯文著、林同奇譯：《在中國發現歷史——中國中心觀在美國的興起》（北京中華書局，1989），頁136；頁78。

④ 國外漢學家反倒有注重傳統文學內部的變革動力的，比如著《抒情的與敘事的》（*The Lyrical and the Epic*）的普實克（J. Průšek）和著《魯迅及其前驅者》（蘇聯科學院1967年版，有中文、英文譯本）的B.謝曼諾夫。

⑥ 林毓生對文學家魯迅之接受、轉化中國傳統文學藝術表示讚賞，但認為這「對他的全盤性的反傳統思想並未構成嚴重的挑戰」。參閱林著《中國意識的危機》第六章（貴州人民出版社，1988）。

- ⑦ 李澤厚：〈啟蒙與救亡的雙重變奏〉，《走向未來》1986年1期。
- ⑧ 陳獨秀：〈文學革命論〉，《新青年》卷2，6期，1917年。
- ⑨ 魯迅的〈我怎麼做起小說來〉、葉聖陶的〈雜談我的創作〉、茅盾的〈談我的研究〉，都否認中國傳統小說對他們的創作有過積極影響。
- ⑩ 「東西方文化之爭」是二十世紀中國思想文化界「永恆的話題」，每代作家都會對「傳統」表態：可這種「表態」與他們的實際創作之間，往往有很大距離。
- ⑪ 胡適：〈新思潮的意義〉，《新青年》卷7，1號，1919年。
- ⑫ 魯迅：《〈中國新文學大系〉小說二集序》，《魯迅全集》卷6（北京人民文學出版社，1981）。
- ⑬⑭ 鄭振鐸：〈新文學的建設與國故之新研究〉，《小說月報》卷14，1號，1923年。
- ⑮ 魯迅：〈小品文的危機〉，《魯迅全集》卷4。
- ⑯ 林毓生：《〈中國意識的危機〉增訂再版前言》，《中國意識的危機》。
- ⑰⑱ 周作人：《中國新文學的源流》（北平人文書店，1934年訂正再版），頁104；頁100。
- ⑲⑳ 胡適此長文原為《〈中國新文學大系·建設理論集〉導言》，1958年台北啟明書局出版單行本時，改題《中國新文學運動小史》。
- ㉑⑳ 胡適：〈五十年來中國之文學〉，《胡適文存》二集，卷2（上海亞東圖書館，1924）。
- ㉒ 胡適在《四十自述》（上海亞東圖書館，1933）〈在上海（二）〉一章中是這樣描述這一過程的：「這幾十期的《競業旬報》，不但給了我一個發表思想和整理思想的機會，還給了我一個寫作白話文的訓練。……白話文從此形成了我的一種工具。七、八年之後，這件工具使我能夠在中國文學革命的運動裏做一個開路的工人。」
- ㉓ 〈小說叢話〉中飲冰語，《新小說》7號，1903年。
- ㉔ 黃子平、陳平原、錢理群：〈二十世紀中國文學三人談〉，（北京人民文學出版社，1988）。

- ㉕ 參閱茅盾的〈新文學研究者的責任與努力〉、魯迅的〈關於翻譯的通信〉等文。
- ㉖ 梁啟超：〈論小說與群治之關係〉，《新小說》1號，1902年。
- ㉗ 陳平原：〈接受中的誤解〉，《二十世紀中國小說史》卷1（北京大學出版社，1989），2章4節。
- ㉘ 普實克著、李燕喬等譯《普實克中國現代文學論文集》（長沙湖南文藝出版社，1987）頁83、131。
- ㉙ 陳平原：《中國小說敘事模式的轉變》（上海人民出版社，1988），頁32。
- ㉚ 胡適：《白話文學史》（上海新月書店，1928），頁3。
- ㉛ 〈中國唯一之文學報《新小說》〉，《新民叢報》14號，1902年。
- ㉜⑭ 陳平原：〈傳統文體之滲入小說〉，《中國小說敘事模式的轉變》第6章、第7章〈「史傳」傳統與「詩騷」傳統〉。

陳平原 廣東人，1954年生，北京大學文學博士，現任北京大學中文系副教授。主要著作有《在東西方文化碰撞中》、《中國小說敘事模式的轉變》、《二十世紀中國小說史》（第一卷）、《書裏書外》、《二十世紀中國文學三人談》（與黃子平、錢理群合著）、《二十世紀中國小說理論資料》（第一卷，與夏曉虹合編）。即將出版的著作有《千古文人俠客夢——武俠小說類型研究》。