

陈独秀与中国现代文学观念的发生

许 徐

内容提要 陈独秀的文学观包含以下内容：文学本质观突出文学的独立性、审美性及其人学属性，但不回避社会属性；文学发展史观是进化论的，但不否认传统文学发展成就；文学功能方面，强调文学的精神启蒙，但不否认文学与政治的关联；创作主体方面，强调主体性、创造性、自由性，会通个性主义与“缘情”“性灵”资源；创作手法方面，强调现实性，以“真”“诚”改造自然主义；审美鉴赏方面，要求结构匠心独造，语言流利晓畅，文气清新自达，情感真切动人。“人的文学”“审美主义”“现实主义”观念，在陈独秀的文学观里留下了思想印迹；其文学观在反“载道”传统的同时又闪现“缘情”“史传”的光芒。陈独秀是现代文学观念发生的一个重要开端。

关键词 陈独秀；文学革命论；史前史；现代文学观念

百年来，人们对陈独秀的《文学革命论》（以下简称《革命》）褒贬不一。肯定者如胡适以“三大贡献”肯定陈独秀“使得文学革命有了很大的收获”^[1]；否定者如夏中义认为陈独秀“把旧文学、旧政治、旧理论一锅端”，其《革命》“与其说是‘理论’，不如说是‘言论’”^[2]，既否定其正当性，也否定其学理性。不过，二者都认为陈独秀主张“将文学纳入社会政治运作体系发挥其作用”^[3]，只是前者肯定其在文学与政治间建立某种关联，后者则极力强调文学的独立性。胡文是1932年10月29日于北大国文系的演讲，夏中义所引《答易宗夔》则是陈独秀1918年10月15日关于“新文学运动”的回信，二者所持观点及论据，均是《革命》发表后事件，是“发生后史”，而非“发生前史”。从“后史”角度看，这些论断许是灼见，但是否逼近《革命》发表前和发表时的历史语境则可存疑，而《革命》的“史前史”直接决定了创作主体和文本的“原生状态”。本文拟探讨以下问题：一是《革命》发表前陈独秀的思想状况，对《革命》有何潜在影响？二是陈独秀为何由“戏曲改良”最终走向“文学革命”？与国民性改造是否存在关联？三是陈独秀的文学本质观提倡“文学革命”，却又为何以“美文四要素说”反对“文以载道”？这三个问题既关联

对《革命》本身的认识，也关联到如何把握《革命》与中国现代文学观念发生的内在勾连。

一 1917年前陈独秀的思想谱系

陈独秀服膺西学，大抵是人们的共识^[4]。1915年的陈独秀对中西方文明有一个基本看法：中国、印度为代表的东洋文明是一种发展相对滞后的古代文明类型，而西洋文明“最足以变古之道，而使人心社会划然一新者，厥有三事：一曰人权说，一曰生物进化论，一曰社会主义”^[5]。这样，陈独秀就为现代文明确立了三大内涵，即“人权说”“进化论”“社会主义”。那么，陈独秀为何独独钟情这三大学说，又是如何阐释这些学说呢？

不妨先看学界频频提及的“进化论”。由于我们习惯将“进化论”与陈独秀激进主义建立关联而存在一种先验的认识，故并未留意其阐述“进化论”前至关重要的“引子”：“宗教之功，胜残劝善，未尝无益于人群；然其迷信神权，蔽塞人智，是所短也。”^[6]这表明陈独秀提“进化论”首先是宗教神权批判，即“宗教是人的本质在幻想中的实现”^[7]。这一认识当然并不新鲜，“进化论”正因动摇了宗教“神创论”的基础而受到基督教非难，引发三次大的论争。但陈独秀显然不是要转述

这些常识，他旋即将目光投向了国内：“欧人笃信创造世界万物之耶和华，不容有所短长，一若中国之隆重纲常名教也。”^[8]陈独秀将中国专制礼教对人之“蔽塞”视同欧洲中世纪宗教神权对思想之禁锢，认为此举导致国人退隐忍弱、奴性盲从。可见，陈独秀提“进化论”所要解决的是“纲常名教”误国误民的中国问题。陈独秀明确，进化论之影响绝非纯粹生物学意义的优胜劣汰、物种进化，而是对人的思想解放产生的巨大影响，即“人类争吁智灵，以人胜天，以学理构成原则，自造其祸福，自导其知行”^[9]。故陈独秀的“进化论”是与中国问题进行了结合与转化，本质上是“反名教的伦理学意义的进化论”，而将近世欧洲历史称为“解放历史”^[10]。再看“社会主义”。陈独秀重“社会主义”更出于反思意识，他将“机械资本之用广”等造成的“君主贵族之压制，一变而为资本家之压制”，视作“近世文明之缺点”，且“无容讳言者也”^[11]。可见，陈独秀并非全以“欧化是为”，而是持有审视的立场。陈独秀指出，要改变新的压制和不平等之社会，“社会主义是也”。如果套用“现代性”概念，陈独秀对资本异化的批判，实质上就是对马克斯·韦伯所提出的工具理性的批判，虽然此时的陈独秀可能并未接触这个概念，也并未意识到其最青睐的法国启蒙思潮恰恰是以与之相对的价值理性为主要特征。最后看“人权说”：“法兰西革命以前，欧洲之国家与社会，无不建设于君主与贵族特权之上。……其余大多数之人民，皆附属于特权者之奴隶，无自由权利之可言也。”^[12]陈独秀主张“人权说”，其意在打破中国传统礼教的尊卑特权制度，改变人与人的依附关系，“不至永沦奴籍”。显然，三大学说本质一致，都是围绕“人”的问题展开，其中“人权说”是核心，而“进化论”是从科学实证出发对人的启蒙，“社会主义”是从社会革命出发对人的所有权、生存权、发展权的保护，最后都是走向“人类之得以为人”的永恒主题。因此，陈独秀的现代文明观本质上是一种立足中国问题视域的包含科学理性启蒙、民主政治启蒙的人本主义文明观。这种文明观深刻影响了陈独秀的现代文学观和改造文学的路径选择。

《新青年》第2卷第1号、第3号曾连载了陈

独秀的文章《当代二大科学家之思想》，在此文中陈独秀笔涉尼采、康德、斯宾塞、梅契尼可夫、奥斯特瓦尔德、柏格森等多位西方思想家，并形成自己对于人本主义的理解：其一，“有明了之自个意识者，惟人类而已”，即将个体意识作为人区别于低等动物的重要标志，认为自我意识是人性的重要标志；其二，“为社会组织之便利计，未可强人以牺牲”，即将个体的生存权、发展权置于社会、集体之上，赞同“人类社会生活之组织，当以个性之研究为第一义”；其三，“个人之完全发展，为人类文明进步之大的”，将“人的全面发展”作为衡量一个社会、一个国家、一个组织正当性的最根本的标准^[13]。其实，陈独秀“个性第一”的人本主义强调“健全的个人主义”，这也是《新青年》同人的共识。陈独秀力主在《新青年》刊发《人的文学》之前，《新青年》第4卷第6期曾专门推出“易卜生号”来介绍共同信仰的易卜生主义。

在谈及奥斯特瓦尔德（陈译“阿斯特瓦尔特”）时，陈独秀还反复强调了“精力低行说”（奥氏主张的“能量学”问题，现称“唯能论”）。所谓“精力低行说”，是将宇宙间能量的存在状态视作“由高就下之势”，而人正是改变“精力低行”、促进“文明大进”的根本力量。为此，陈独秀还专门援引柏格森“创造进化论”观点，高度肯定“人间意志之自由”。从钱智修1913年在《东方杂志》第10卷第1号上发表《现今两大哲学家学说概略》，到1921年《民铎》第3卷第1号推出柏格森专号，柏格森的直觉主义和生命哲学对20世纪初中国思想界产生重要影响。陈独秀引介柏格森，重视的是柏氏“创造进化论”中的“自由”与“创造”。柏格森认为：“对于一个有意识的生命来说，存在在于变化，变化在于成熟，成熟在于不断地自我创造。”^[14]陈独秀特别强调人的“时时创造”，就是在强调体现生命冲动的个人自由是促进社会发展的动力，就是在强调人对社会发展和自身发展的创造性贡献。故陈独秀专门约请刘叔雅译介《柏格森之哲学》，对柏格森人本主义哲学做全面推介。陈独秀反复强调西方人本主义思想，同样源于他的中国问题意识。早在1904年5月至9月，陈独秀就以《恶俗篇》为总题发表了5篇文章，批判传统婚

姻观、宗教观、女性观，而婚姻自由、女性解放等是有赖于理性观念、个性观念等的建立的。

统上观之，陈独秀的思想虽受西学影响，但主要还是立足中国问题进行改造与转化，与其说陈独秀“服庸西学”，不如说其“西学中用”或“西学中化”更准确。那么，在《革命》发表的3个月前，陈独秀有如此深刻的人本主义思想，不能不令人思考：这些思想是否会在《革命》中留下蛛丝马迹，成为现代中国文论的内在经脉？而主张表现内心的冲动与直觉，是否会构成“文学革命论”的另一面呢？立足中国问题域的包容性讨论与反思，又能否为“文学革命”渲染传统底色？

二 为何从“戏曲改良”走向“文学革命”？

1904年，陈独秀发表了《论戏曲》一文，称戏曲为“世界上第一大教育家”，明确提出“戏曲改良”的口号。陈独秀重戏曲是有大背景的，即“国事危急，风气不开”的严峻现实，而戏曲因其特殊的传播形式，“无论高下三等人，看看都可以感动”^[15]。故陈独秀提出了改良五法：一是“多多的新排有益风化的戏”，从其所列岳飞等英雄榜，可见是在于以民族英雄的忠义事迹，激发世人爱国之心。二是“可以采用西法”，此时的“西法”还非常简单，不过就是“戏中夹些演说”（近似于西方话剧“独白”），或试演“光学电学各种戏法”，但其目的很明确，即“长人识见”。至于三、四、五法主要是“三不唱”，即不唱神仙鬼怪的戏、不唱淫戏、不唱富贵功名的戏。故陈独秀对京剧名家汪笑依在上海新排的亡国剧《桃花扇》《瓜种兰因》两部时事新戏，给予极高评价。可见，陈独秀要求“戏曲改良”，是从大众启蒙的角度来看待戏曲，其根本意旨正在于“开通民智”^[16]。

这一时期的陈独秀，不仅初步形成“采用西法”“有益风化”的文学改良理论，而且还有自己的文学实践。首先是1903年10月8日起于《国民日报》间日连载《惨世界》（初名《惨社会》，即雨果《悲惨世界》）。一般认为，《惨世界》是由陈独秀接续其挚友苏曼殊未完成的翻译工作，并

做了整体的润饰后出版。在这部译作里，陈独秀的改良实践主要体现在两个方面：一是翻译本身的意义，即陈独秀有意识地译介西方文学经典，来为传统文学改良提供样本。二是陈苏改作。译作7至13回添加了一个原著没有的人物——男德，基本是一次重新创作。译作借男德之口，对孔教进行了猛烈抨击：“那支那国孔子的奴隶教训，只有那班支那贼种奉作金科玉律，难道我们法兰西贵重的国民也要听他那些狗屁吗？”^[17]这样，就从仅仅只是人道主义的同情，逐渐发展为对民众自身觉醒的诉求。可能受翻译《惨世界》影响，陈独秀1904年创作了一部小说《黑天国》，与《惨世界》同为拒俄运动的产物。小说仅有4回，并未完稿，但有一个创新，即形成了“革命+恋爱”的叙事原型。值得注意的是，此时的陈独秀还以“故事新编”的形式对夏商周历史分别以“汤武革命”“十四年共和”“王政复兴”等为题做了“重写”。此种“新编”体现了一种典型的现实主义创作倾向，它一方面以成汤等历史人物为中心，以春秋笔法暗含褒贬，有着中国史传文学的特征；另一方面则以史察今，传播“国家”“民权”等观念，与《惨世界》《黑天国》一样，属于陈独秀力倡的“时事小说”。

对现实主义与民众启蒙的关注是陈独秀一贯的坚持。在《今日之教育方针》中，他把“现实主义”作为“贫弱国民教育之第一方针”。因为“尊现实也，则人治兴焉，迷信斩焉；此近世欧洲之时代精神也”；此精神“见之伦理道德者，为乐利主义；见之政治者，为最大多数幸福主义；见之哲学，曰经验论，曰唯物论；见之宗教者，曰无神论；见之文学美术者，曰写实主义，曰自然主义”^[18]。当陈独秀写《现代欧洲文艺史谭》时，现实主义/自然主义与人本主义就成为他评述欧洲文艺思想变迁的核心标准。陈独秀将自然主义尊为现代欧洲文艺勃兴的理论圭臬，他有如下概括：“此派文艺家所信之真理，凡属自然现象，莫不有艺术之价值，梦想理想之人生，不若取夫世事人情，诚实描写之有以发挥真美也。”^[19]陈独秀的概括不是照搬左拉等人的自然主义文学理论，而与之有着显著差异：一、陈独秀虽肯定文学创作反映自然的重要性，但他不是要求作者臣服于实证主义的自然法则，以生物学决定论

解剖人的感觉与本能，而是从审美的角度强调自然现象本身的艺术价值。二、陈独秀不仅仅要求描写自然，同样要求文学创作反映“世事人情”“宇宙人生之真精神真现象”，显然是强调人类社会不同于自然界的自身规律，是强调反映社会现象背后的本质必然性，这不同于自然主义的“庸俗的自然”。三、陈独秀的确要求作者“诚实描写”，但这个“诚实”是指“一切无所顾忌”，是“坚持文学上之观察力”，是“现实界真诚之研究”，强调的是作者的创作自主性，对现实生活的敏锐洞察，对客观现实的内在把握，而非自然主义的“客观主义”和“实验方法”。四、陈独秀要求文学创作“发挥真美”。“真”既是要求文学反映事物本质，也是要求文学关注现实生活；而“美”不仅关乎审美判断，实际也关乎道德判断。它们共同构成了陈独秀对文学价值的追求。在陈独秀这里，现实主义与自然主义并非相立，一则二者“与自然科学实证哲学同时进步”，同源同宗；二则“自然主义尤趋现实”，“彻底暴露人生之真相，视写实主义更进一步”^[20]，而反映“真相”的现实本质正是现实主义的追求。陈独秀对自然主义做出这样的“曲解”，不排除是一种有意的修正，因为陈独秀看到了自然派文学的不足，即对人的本能的细致描写，“虽极淫鄙，亦所不讳”^[21]，而这在东洋无啻于“狂悖无伦”之举。为了便于国人接受，陈独秀扬其长，去其短，加以自己的创造性理解，形成了如上的“现实主义化的自然派”文学观。联系前述“故事新编”，陈独秀的这种改造也不排除受到史传文学为代表的现实主义传统的影响。鲁迅就曾以《青史子》为例，提出中国早期小说具有“近史性”的特征^[22]，强调现实主义的史传传统。

1916年2月，胡适在“论译书寄陈独秀”信中谈到：“今日欲为祖国造新文学，宜从输入欧西名著入手，使国中人士有所取法，有所观摩，然后乃有自己创造之新文学可言也。”^[23]胡适身体力行，翻译俄国泰来夏甫所著《决斗》寄由陈独秀发表。这和陈独秀前期译介《悲惨世界》的做法不谋而合，故陈独秀十分支持：“尚求为《青年》多译短篇名著若《决斗》者，以为改良文学之先导。弟意此时华人之著述，宜多译不宜创作，文学且如此，

他何待言。”^[24]之所以主张“多译”而“不作”，乃因陈独秀对当时国内文学创作有一个很低的评价：“吾华文学，以离实凭虚之结果，堕入剽窃浮词之末路，非趋重写实主义无以救之。”^[25]可见，1916年8月间的陈独秀，还是寄希望于文学的改良，路径还是借国外文学经典特别是现实主义作品的译介以为“改良文学之先导”。1916年10月，胡适再次致信陈独秀，第一次提出“文学革命”的口号。胡适将他的“年来思虑所得”初步总结为“八事”。面对远在美国的胡适“以提倡写实主义之杂志，而录古典主义之诗”^[26]的批评，陈独秀不无沮丧地说，《青年》文艺栏意在改革文艺，而实无办法。陈独秀说“实无办法”，并非自谦之词，而是实情。要看到，陈独秀此前的文学改良活动，更多的还是一种概念性的探讨，其本人的文学实践也是有限的。如何将现实主义理论转变为现实主义创作，陈独秀确无具体方案。原本陈独秀主张译介国外作品来改造文学，但一来译者并非专业出身，二来重翻译但轻鉴赏与批评，而后者专业的文本分析恰恰又对文学创作具有实际指导意义，故“未能直接唤起国人写实主义之观念”^[27]。可以说，陈独秀自1904年提出“戏曲改良”问题，虽历经十余年探索，但却“不收若何效果”。而胡适“八事”较之陈独秀略显空洞的理论更有操作性，故让陈独秀“窃喜所见不孤”“快慰无似”。陈独秀在胡适这里似乎看到了改革文学的具体路径，他因此寄希望于胡适一方面将“八事”进行理论总结，“作一改良文学论文”，一方面“作写实文字”，此二事对陈独秀而言“均所至盼”^[28]。可以看到，此时陈独秀已将文学改革重心由理论与翻译转向理论与创作，已意识到文学创作实践对新文学发生的重要意义。

应该说，正是与胡适的往来通信启发并促使陈独秀进一步系统思考“新文学”建设方案。在读到胡适的《文学改良刍议》之前，陈独秀虽朦朦胧胧地感觉到“施曹价值，远在归姚之上”，甚至将马致远誉为“中国之沙克士比亚”^[29]，但他们的作品是何种类型，这种文学类型与新文学存在何种关联，为何给予这种文学类型如此高的评价，他却并无令人信服的解释。而当胡适在“八事”的基础上祭出“白话文学”的大旗，并将其定为

“中国文学之正宗”和“将来文学必用之利器”，陈独秀恍然大悟，他们代表的是中国文学的白话文学传统，这种“活文学”也是新文学发展的“活的载体”，他终于找到了理论依据。这样，陈独秀一向主张的人本主义和现实主义文学主张，与中国传统的白话文学文体一拍即合，形成了今天所看到的“三大主义”。其实，陈独秀对白话文并不陌生，他在1904年就创办了《安徽俗话报》，该报“自甲辰正月出版，每月二册，风行一时，几与当时驰名全国之杭州白话报相埒”^[30]。陈独秀见识到了白话文报纸在开启民智方面的威力，这段经历也让他更加拥趸胡适的白话文学理论。更重要的是，在陈独秀看来，“文学的德莫克拉西就是白话文”^[31]。从“戏曲改良”到“文学革命”，陈独秀对新文学的实现路径和文体探索经历了从“采用西法”“多译不作”到发掘传统白话文学资源的回身，但在理论层面对现实主义传统以及人本主义、启蒙主义的精神探索矢志不变；由于胡适的加入与启发，由于陈胡二人的合作，“文学革命”实现了对“文学改良”的提升和发展，而非断裂和否定，并因此催生了中国现代文学，此即所谓“文学革命之气运，酝酿已非一日”是也。可见，新文学之“新”不仅有“西方性”一面，亦有“中国性”一面。

了解了陈独秀从“戏曲改良”到“文学革命”的精神诉求，我们也就理解其“三大主义”为何要打倒贵族、古典和山林文学。陈独秀说：“所谓宇宙，所谓人生，所谓社会，举非其构思所及，此三种文学共同之缺点也。此种文学，盖与吾阿谀夸张虚伪迂阔之国民性，互为因果。”^[32]也就是说，文学革命是与国民性问题紧密关联的，这种关联实际上在“戏曲改良”时期即已建立，“开通民智”就是国民性改造的一种具体表达。进一步说，从“戏曲改良”到“文学革命”，陈独秀通过“精神界之文学”改造国民精神是一脉相承的。早在1903年，陈独秀已将国民性问题与国家救亡联系在一起，强调“国民性质行为之改善”，并把国民性改造目标定义为个人发展之“完全”^[33]，提出“伦理的觉悟，为吾人最后觉悟之最后觉悟”^[34]。没有人的精神的觉醒，一切政治革命、学术革新“不旋踵而仍复旧观者，此自然必然之事也”^[35]。因此，《革命》

将伦理问题置于诸动因中之首要位置，以往将“文学革命”系于政治一维的主流看法或可商榷。

三 文学观：反对“文以载道”与“美文四要素说”

陈独秀对传统文学有“两个可观”“两大革命”的评价。“两个可观”分别是先秦文学的“斐然可观”和元明剧本、明清小说的“粲然可观”。《国风》、《楚辞》和元明剧本、明清白话小说都是陈独秀所看重的白话写实文学^[36]。陈独秀在中国文学的源头中找到了语体文传统，高度赞赏《国风》《楚辞》的“里巷之言”：“人类语言，亦非上流社会可以代表。优婉明洁之情智，更非上流社会之专有物。故《国风》《楚辞》多当时里巷之言也。”^[37]他不仅肯定了《国风》《楚辞》的通俗性，而且肯定了其中“优婉明洁”的情感与思想。值得注意的是，陈独秀只提《国风》，不提《雅》《颂》，这说明一方面他看重十五国风的平民性，一方面对以“祭宗庙”“颂祖德”为主的《雅》《颂》文学不屑一顾。陈独秀重屈骚，也大抵出于此因。屈骚有鲜明的爱国情感，有率性自由的浪漫主义表达，是对他的胃口的。与胡适主要从文体角度将文学变革分六大革命不同^[38]，陈独秀只承认有“两大革命”。第一次革命是魏晋五言诗在抒情写事上“一变前代板滞堆砌之风”，而写事抒情正是对风骚诗学传统的回归。甚至可以说，陈独秀的文学革命也是对中国文学传统某种向度的回归。但魏晋变革，由于“社会现象，非所取材”，是形式的革命大于内容的革命，不过这也说明，陈独秀对文学形式问题同样十分重视。第二次革命就是宋元国民通俗文学对南北朝贵族古典文学的整体性变革，但这次革命因明前后七子及归、方、刘、姚等以复古为革新，称霸文坛，“妖魔所厄，未及出胎，竟尔流产”。曾有学者将中国文学传统分为“历代文人创造的正统诗文和起于民间的白话文学”，批评“文学革命”将正统诗文打入“死文学”囚牢，导致白话文学传统“偏至”发展，带来新时期文学创作的种种问题^[39]。但从这里看，陈独秀并非否定文人创作的诗文传统，而是否定脱离生活的创作倾向。比如他批评汉赋等的

问题正在于“泥塑美人”^[40]，他虽高度赞赏元明词曲小说，但却声明若“当做吾人理想的新文学，那就大错了”，只是“觉其内容与社会实际生活，日渐接近，斯为可贵耳”^[41]。

陈独秀的文学史观显然是为其“三大主义”摇旗呐喊的，是由其文学本质观所决定的。胡适曾说：

“陈独秀先生是一个老革命党，他起初对于我的八条件还有点怀疑。”^[42]胡适所指的正是他的“文学八事”，陈独秀怀疑的是“八事”中的五、八两条，即“须讲求文法之结构”和“须言之有物”。对于语法问题，陈独秀有此质疑，一方面是因他坚持中文语法自身的体系性，一方面是因他的文章分类观。他说：“文学之文，与应用之文不同。”^[43]有什么不同呢？陈独秀的第二点质疑进一步说明了这个问题，他明确反对胡适“言之有物”的看法，认为其有复古嫌疑。他的反对有四点理由：一、解决国文浮夸空泛问题，以第六项“不作无病之呻吟”即可，即文学应当表达真情实感；二、若专求“言之有物”，其流弊将同于“文以载道”，认为文学会“为手段为器械，必附他物以生存”，即陈独秀反对文学工具论，反对文学依附于政治、伦理等其他意识形态，主张文学的独立性；三、“其美感与伎俩，所谓文学美术自身独立存在之价值，是否可以轻轻抹杀，岂无研究之余地？”^[44]陈独秀将文学作品的审美性和艺术性问题，作为文学之所以独立存在的根本属性；四、陈独秀为何独独举赞自然派文学呢，正因其“如实描写”，而不“别有寄托”“自堕理障”，充分尊重了文学的独立价值。所以，陈独秀对胡适的怀疑虽是文法和“言之有物”两个问题，但其实都指向一个结论，即文学的独立性。实际上，陈独秀不仅要求文学独立，而且将“学术独立之神圣”尊为学术发达之本因^[45]。这个结论似乎与我们对陈独秀文学观的传统认知大相径庭。正如本文开篇所述论争，陈独秀不是主张“文学革命”吗？不是要求将“旧文学、旧政治、旧伦理”一锅端吗？陈独秀又主张文学的三大主义，这不是自相矛盾吗？许道明就认为陈独秀1916年10月与胡适通信中还主张文学独立价值，到了《文学革命论》则开始主张文学与政治革命的联动，这是一种“抵牾的价值取向”，并将这种“赓续了近代以王国维和梁启超

为代表的双向逆反的观念”视作《新青年》批评家普遍存在的“兼容并包”的心态与视野所致^[46]。“兼容并包”的评价无疑是准确的，但前提还是认为陈独秀存在着自相矛盾的问题。

实际上，陈独秀强调文学独立性问题并非仅存于《革命》发表前，在《革命》发表两个月后和曾毅的通信中，他再次强调了对文艺本质问题的看法，提出文学“达意状物，为其本义”，“文学之文，特其描写美妙动人者耳”；他甚至发出“状物达意之外，倘加以他种作用，附以别项条件”，文学“自身独立存在之价值，不已破坏无余乎”的诘问^[47]。陈独秀从发生学角度指出文学的起源就是“文以代语”，就是“达意状物”，就是“美妙动人”。“文以代语”说的是语言问题，“美妙动人”说的是美感问题，那么如何理解最为核心的“达意状物”呢？

“状物”指的是写物叙事，结合我们已讨论的“现实主义化的自然派”主张，在表现手法方面，陈独秀显然更强调对事物的客观理性再现而非主观论事说理，这也是史传实录笔法的基本要求。至于“达意”，司马迁在述及孔子“六艺说”时认为“《诗》以达意”^[48]，“意”指“情”“思”，但陈独秀要求文学创作须“绝无美丑善恶邪正惩劝之念存于胸中”^[49]，故其更强调情感表现而非思想观念、价值立场。他明确主张：“文学、美术、音乐，都是人类最高心情底表现。”^[50]“状物”为途，“达意”为旨，因此，陈独秀不是从社会、政治、宗教、伦理等外部因素来谈文学的发生，而仅仅是从文学内部自身的发生发展规律，强调文学作为语言、文学作为情感、文学作为审美的发生，他总结道：“载道与否，有物与否，亦非文学根本作用存在与否之理由。”^[51]从这个角度看，陈独秀的“言论”还是“专业”的。这个本质观，至少到1920年还是没有什么变化的。1920年2月发表于《晨报》的《我们为甚么要做白话文》，是关于白话文的全面论纲。陈独秀重申：文学是“艺术的组织；能充分表现真的意思及情；在人类心理上有普遍性的美感”^[52]。

这样，我们就解决了第一个问题，即《革命》发表前后的一个时期内，陈独秀文学本质观并无显著偏移。那么，“三大主义”究竟是不是对其文学本质观的一种反拨呢？有一种较为普遍的观点，

认为“三大主义”过于宏观。如丁易就认为陈独秀“所提倡的那三种文学的具体内容究竟是什么”不详^[53]。实际上,看“三大主义”,既要看《革命》一文,也要看陈独秀1917年前后相关文章;既要看他关于文学的论述,也要看其他方面的论述。首先看“平易的抒情的国民文学”。陈独秀将“国民文学”置于“三大主义”之首,自有其改造国民性的考量。至于为何以“抒情”来反“贵族文学”,乃因其强调“文学之文,以情为主”^[54],即抒情是文学的本质特征,“情主论”与陆机“诗缘情”说是相通的,也是对自荀子《乐论》以来抒情传统的继承^[55]。艺术是情感的表现,这是美学的共识。将“抒情”与“平易”“国民”联系在一起,源自陈独秀对以人为本的坚持(“缘情说”本也是魏晋个性觉醒时代的产物)。他的“情主论”,绝口不提“止乎礼义”,正是对强调儒家政教的“文以载道观”“诗言志观”的反驳。关于“言志”,鲁迅在《摩罗诗力说》中亦有“强以无邪,即非人志”的批判。在这里,陈独秀既通过强调“抒情”来重申文学特征和价值,也通过“平易的抒情”“国民的抒情”来要求抒情的大众化,乃至国民作为主体的自我抒情与表达,即国民的自我启蒙,从而实现伦理革命的目的。其次是“新鲜的立诚的写实文学”。

“诚的文学”一方面与第一个主义相关,强调抒情纪事应当发自内心的,实写社会,即他一直强调的现实主义、自然主义,同时也是在强调作家个人的道德修养,即“文如其人”的传统观念。陈独秀对自然派思潮的认知,有一个关键词值得我们注意,即“真美”“真精神”“真现象”之“真”,其推崇自然派文艺思潮,推崇的是以“诚”为核心的价值取向。关于“真”“诚”的问题,陈独秀与王国维倒是相近。王国维有言:“故能写真景物、真感情者,谓之有境界。否则谓之无境界。”^[56]若再追溯,与老子以降的“赤子”“童心”说似乎亦能续上血脉。在陈独秀这里,“诚的文学”又须是“新”的,这一方面要求作家主体的创造性,即不能“抄袭陈言”,一方面也是“写实”的要求。最后是“明了的通俗的社会文学”。用“社会文学”来反“山林文学”的“深晦艰涩”,陈独秀当然是在谈社会功用问题,但他不是局限于政治革命、伦理革命的功

能,而是强调一种朴素的社会功能。陈独秀在《革命》中4次提到文学与政治的关系,其中几点值得关注:其一,陈独秀的确强调文学革命之于政治革命的前置意义,认为没有文学革命的成功,仅仅只有政治的变革,政治革命也难以最终实现。其二,陈独秀如此强调文学革命的前置意义,正如他《答易宗夔》所言,“旧文学,旧政治,旧伦理,本是一家眷属”。陈独秀多次强调“精神界之文学”,显然是承认文学是精神世界的东西,既是个体的精神世界,也是一个民族的集体无意识。他是强调通过文学的变革促进人的精神变革和伦理变革,进而推动政治变革,文学并不能直接推动政治的变革。陈独秀对这个问题曾有专门说明,他批评那些“拿文化运动当做改良政治及社会底直接工具”的人,“不但不懂得文化运动和社会运动是两件事,并且不曾懂得文化是什么”^[57]。其三,陈独秀所谓“欧洲文化,受赐于政治科学者固多,受赐于文学者亦不少”,一方面是将文学与政治区分为人类两种不同的精神行为,文化则是对军事、政治、产业而言,强调各自独立性,另一方面也是强调文学对人类文明进化的重要价值^[58]。其四,陈独秀的政治不是普通的政治问题,不是琐碎的行政问题,不是具体的政治行为,而是关系国家民族存亡的“政治根本问题”,即政治理想、政治制度;他反对武力政治,反对党派政治,反对守旧政治^[59]。因此,本文开篇所谓的争论其实是不成立的,无论肯定方还是否定方都未能全面把握陈独秀独立的文学观及其复杂性,没有看到他对文学、伦理、政治等关系的区隔与建构,以致误判。

至此,我们知道,“三大主义”与陈独秀的文学独立观并不矛盾,反而是深化和拓展。那么,陈独秀所强调的文学的“美感”与“伎俩”又有何所指呢?他概括说:“结构之佳,择词之丽(即俗语亦丽,非必骈与典也),文气之清新,表情之真切而动人:此四者,其为文学美文之要素乎?”^[60]后来他又进一步要求文学要表现“人人心中普遍的美”^[61]。胡适对文学也曾有“好”与“妙”的评价标准,即“第一要明白清楚,第二要有力能动人,第三要美”^[62]。相比之下,陈独秀的文学审美四要素说,即结构、语言、文气和情感论,要更

加系统明确。前两个要素是对文本的要求,即结构布局的巧妙,言语语体的流利协调、明白晓畅。在陈独秀这里,结构、语言等形式的问题并非附属的次要的东西,而是构成文学审美的核心要素。后两个要素则是对创作主体的要求。“文气”也是中国古代文论的特定概念,在这里,就是用于界定作者不同的艺术个性、创作才能所形成的独特的精神气质。而情之真切、表之动人,显然是要求作者涵养“清气”,真实自由地表达个人的情感、意志,不为他物所牵绊,包括政治权力、道德伦理的束缚,从而以“普遍之美”打动读者。在此基础上,陈独秀又提出了文学的天才说与性情说。他强调文学创作若似骈文用典,束缚情性,牵强失真,则“文学之天才与性情,必因以汨没也”^[63]。强调天才与性情问题,正是强调作家体现生命冲动的主体性,即“艺术必须有绝对的自由,脱离了一切束缚,天才方可以发展”^[64]。他曾指出,人间者,性灵之主体也;自由者,性灵之活动力也^[65]。所谓“性灵”,参照袁枚的阐释,首先是“言诗之必本乎性情也”^[66],即强调文学创作要抒发作者心灵,要“作诗,不可以无我”^[67],体现作者的个性;其次就是“作诗如作史也,才、学、识三者宜兼,而才为尤先”^[68],强调作者的灵气、才性和创造力。需要注意的是,陈独秀提“性灵”,虽以求“真”来强调个体自由,但却不似晚明以来性灵派以“率行胸怀”为旗号流于“纵欲”之弊,从个体启蒙角度,他是断不能同意将“艳诗宫体”亦作为“诗家一格”的,陈独秀评中国小说即有“描写淫态,过于显露”的指责^[69],这也就可以理解为何陈独秀一面以“性灵”为要,一面又在《实庵自传》中表示对袁枚“虽然有点兴趣,而终于格格不入”的评价了,这个立场与他与自然派文学观的改造也是一致的。

余 论

百年来的文学史著述将陈独秀及其《革命》作为新文学的“旗帜”或“发端”,并非过誉之词,“人的文学”“审美主义”“现实主义”观念,在陈独秀这里都有思想印迹^[70]。然而,结论之凿

凿却无法掩饰我们旋又陷入新问题的尴尬。为何陈独秀文学观呈现中西混杂的悖论性和复杂性,为何陈独秀文学观在反传统的同时却又闪现中国文论传统的光芒?虽然目前我们仅仅速写出陈独秀的“历史复杂性”,但已足显其乃至新文学运动再讨论之价值。陈独秀的“文学革命”并非不反传统,但反的是与礼教捆绑的“载道观”“言志观”一脉,对于“独抒性灵”的“缘情”、“实录直书”的“史传”他是总体赞同的,但这种接受又恐非“缘情”“史传”与其个性主义、写实主义相投趣如此简单,个中成因耐人寻味。而由此“复杂性”出发,我们又可否将学术史重构希望托付于陈独秀,即中国“古典”文学事实上显在地而非潜在地参与了中国“现代”文学建构?当然,陈独秀是否“孤证”?若非“孤证”,又如何“建构”?其间复杂性亦不言而喻。陈独秀从问题出发选择性地而非无原则引入西学,结合中国问题与传统化用而非照搬西学,在中西重组的理论框架中激活而非摒弃传统资源,形成对中学西学的双重扬弃,开一代风气。

此外,我们肯定陈独秀的贡献,也并不意味着他的文学观没有出现过任何摇摆。1922年的陈独秀就将文学作为“社会思想变迁底产物”^[71],而非4年前的“达意状物”“美妙动人”。但晚年的陈独秀最终又回到了原点,1937年他对于鲁迅和周作人的评价即可见他的思想独立。他说:“他们两位(引者注:鲁迅和周作人),都有他们自己独立的思想,不是因为附和《新青年》作者中那一个人而参加的,所以他们的作品在《新青年》中特别有价值。”他不满对鲁迅“过山车”似的评价,认为“真实的鲁迅并不是神,也不是狗,而是个人,有文学天才的人”^[72],仍执著于主体性、独创性问题。1941年在谈到无产阶级民主时,陈独秀再次表明对“民主主义”和“自由”的坚守^[73]。而自由与独立,既是其之幸,亦是其之殇。

[本文系安徽省哲学社会科学规划项目“陈独秀与中国现代文学观念的发生”(批准号AHSKY2015D113)的阶段性研究成果]

[1] 胡适:《陈独秀与文学革命》,《世界日报》1932

年10月30日至11月1日第7版。

[2] 夏中义:《〈陈独秀诗存〉与“文学革命论”——有涉现代文学史的一桩公案》,《文艺研究》2014年第7期。

[3] 王本朝:《“五四”新文化的传统与反传统——以〈新青年〉的“文学革命论”为例》,《文艺理论与批评》2015年第6期。

[4] 参见唐宝林:《陈独秀全传》,第27页,社会科学文献出版社2013年版。

[5][6][8][9][10][11][12][13][15][16][18][19][20][21][24][25][27][28][29][32][33][34][35][37][40][41][43][44][45][47][49][51][54][59]

[60][63][65][69] 陈独秀:《陈独秀著作选编》第1卷,第164页,第165页,第165页,第165页,第159页,第165页,第164页,第215页,第84页,第84页,第172页,第182页,第205页,第205页,第207页,第225页,第247页,第247页,第281页,第291页,第266页,第204页,第248页,第295页,第290页,第304页,第241页,第241页,第421页,第328页,第328页,第328页,第273页,第417页,第273页,第273页,第194页,第378页,上海人民出版社2014年版。

[7] 马克思:《马克思恩格斯文集》第1卷,第3页,人民出版社2009年版。

[14] 亨利·柏格森:《创造进化论》,姜志辉译,第13页,商务印书馆2004年版。

[17] 苏曼殊:《苏曼殊作品集》第1册,第277页,河南大学出版社2004年版。

[22] 参见鲁迅:《鲁迅全集》第9卷,第6—8页,人民文学出版社2005年版。

[23] 胡适:《胡适全集》第28卷,第318页,安徽教育出版社2003年版。

[26] 胡适的批评是针对《青年杂志》第1卷第3号所刊载的谢无量长律《寄会稽山人八十四韵》,陈独秀在“记者识”中将其推为“希世之音”。

[30] 房秩五:《房秩五回忆〈俗话报〉诗一首》,见王树棣等编:《陈独秀评论选编》下册,第317页,河南人民出版社1982年版。

[31][36][50][52][57][58][61][64][71]

陈独秀:《陈独秀著作选编》第2卷,第193页,第219页,第219页,第193页,第378页,第217页,第196页,第346页,第472页,上海人民出版社2014年版。

[38] 参见胡适:《胡适文集》第5卷,第37页,人民文学出版社1998年版。

[39] 於可训:《文学传统的“外发”与“内生”》,《光明日报》2017年8月14日第12版。

[42] 曹伯言选编:《胡适自传》,第130页,黄山书社1986年版。

[46] 许道明:《中国现代文学批评史新编》,第15页,复旦大学出版社2002年版。

[48] 司马迁:《史记·滑稽列传》,见顾晓鸣主编:《史记鉴赏辞典》,第368页,上海辞书出版社2013年版。

[53] 丁易:《中国现代文学史略》,第34页,作家出版社1955年版。

[55] 陈世骧先生甚至认为“中国文学传统从整体而言就是一个抒情传统”。见陈国球、王德威编:《抒情之现代性:“抒情传统”论述与中国文学研究》,第48页,生活·读书·新知三联书店2014年版。

[56] 王国维:《蕙风词话·人间词话》,徐调孚、周振甫注,第193页,人民文学出版社1999年版。

[62] 胡适:《胡适文集》第3卷,第165页,人民文学出版社1998年版。

[66][67] 袁枚:《随园诗话》,王英志校点,第67页,第163页,江苏古籍出版社2000年版。

[68] 袁枚:《袁枚散文选集》,李梦生选注,第198页,百花文艺出版社2009年版。

[70] 综合陈独秀文学观看,我们很难将其决然划入某一派别(陈自己也未称属于某一派别)。在新文学运动发起者那里,为人生、为艺术、为政治本身就是统一的。胡风即认为“为人生”“为艺术”两种精神不应割裂,且在鲁迅先生创作中得到统一。

[72][73] 陈独秀:《陈独秀著作选编》第5卷,第215页,第359页,上海人民出版社2014年版。

[作者单位:合肥学院中文系]

责任编辑:吴子林