

百年对话

寻找的沉重与选择的无奈

中西之间的文学交流，虽然很早就存在，但国人真正注意欧美文学已是19世纪末叶的事了。随着西方列强炮舰的压境，清王朝被迫改变了闭关锁国的政策，国人也从天朝大国的迷梦中惊醒，开始睁眼看世界。从此，中因迈入了艰难而屈辱的近代化历程，社会各个方面都发生了翻天覆地的变化。

伴随着西方列强军事侵略和经济侵略的，是欧美各种意识形态的涌入，其中很重要的一点便是欧美文学的影响。欧美文学的进入，立即在中国文坛引起强烈反响。它对作为封建思想载体的中国旧文学产生了强有力的冲击，并以其先进的思想迫使中国文学开始发生质的变化。中国文学从文学观念、文学内容到文学形式各方面都开始了同样艰难的近代化后来是现代化的历程。但是，由于欧美文学的传入是伴随着西方列强的炮舰政策而来的，这种中西交流从一开始就是不平等的，蒙上了一层厚厚的政治阴影。这阴影是如此沉重，同中国反帝反封建的斗争相伴，极大地影响了中西方之间的文学交流，改变了中国文学的发展历程和基本面貌。

研究一国文学或多国文学对他国文学的影响，是比较文学的重要方面，被称为影响研究。当民族文学刚刚诞生，或文学传统发生方向上的根本变化时，文学影响最为频繁，成效也最为显著。它不仅具有文学背景，而且常常与社会的、政治的，甚至经济的背景相联系。欧美文学的传入正处于中国社会发生巨变的时期，进而直接催动着中国新文化的产生及与旧文学的决裂。因此，这期间，欧美文学对中国文学影响频仍，颇有成效。

中国新文学的产生，与中国的文学传统紧密相连，其间的联系是不可割裂的。但是，一国的民族文学又处在与别国文学不间断的交流之中，由于特殊的时代背景，中国文学似乎更迫切地向欧美各国文学学习，试图把握并表现变化万端的社会现实，而且，它还怀有试图运用文学的力量来促进社会变革的野心。因此，中国文学家们接受外国文学影响既有被动的一面，也有主动的一面。他们按照自己对世界本质的理解和对文学功能的认识，在学习欧美文学时总是各取所需。于是我们便看到了一个有趣的景象：在旧文学向新文学过渡时期，各种相互对立的文学运动和代表人物同时出现，从古到今，从文学观念到表现技巧，广泛地译介欧美文学，而不管它们之间是否相互矛盾。

文学比较并不仅仅限于文学间的影响研究，更重要的，还有文学与人类其他知识领域的比较，如文学与人文科学中的哲学、宗教、艺术、历史等，文学与社会科学中的政治、经济、社会学等，文学与自然科学等，这被称为平行研究。政治、经济等因素，在根本上决定着文学的发展方向，而人文科学的各领域则与文学的发展有着更直接的影响，其中哲学思潮的影响尤为显著。因此，考察欧美文学对中国文学的影响，必须把它放在大的时代背景之下，同时注意哲学思潮对作家的人生观和文学观念的影响。例如，在晚清，由于进化论和民约论的传入，中国文学出现了文学发展论，许多被封建统治者贬斥的文学名著（如《红楼梦》）得到了重新评价，文学的功能也得到了重新认识。在“五四”文学革命时期，由于科学和民主精神的提倡，文学的地位大大提高，文学加强了反帝反封建的精神，一批新的题材，新的人物，新的手法，新的语言也随之出现。

文学影响的方式是多种多样的，如翻译、模仿、仿效、借用、出源等，

其中主要的又是前两种。翻译是外国作品对本国文学发生影响的首要媒介，除了少数能直接阅读外文原著的作家外，大多数读者总是通过翻译来了解外国文学并受其影响的。但是，由于翻译是一项创造性劳动，在翻译过程中，译者总是自觉或不自觉地将他的译作符合自己时代的口味，符合自己的审美趣味。只有这样，译作才能被人接受，才能融入文学传统。例如，林纾翻译的小说，往往经过他的即兴发挥，使用的是文言，带有他对人世的理解。后人重译这些小说，使用的是现代语言，又作了现代意义的诠释。因此，小说的内容与精神对读者的影响也不一样，其中的写人状物之技巧更是有了天壤之别。同时，译者对译本的选择也很有关系，这与前面谈到的与译者对社会、对文学的看法密切相关。中国现代派象征主义诗人绝对不会翻译巴尔扎克的小说，解放初期文学翻译大多是俄苏文学，而新时期文学翻译又多以欧美现代派作品为主。这都在很大程度上影响着文学接受的内容与广度。

模仿指的是作家将自己的创造个性服从于另一个作家或某一部作品，但在细节安排、场景描写等方面又与原作有所不同。不少人对此颇有非议，但事实上这是作家发挥创造性的重要手段和过程。巴金是一个很明显的例子。他早期的许多作品，在取材立意、表现手法乃至语言运用上都存在着对外国作家的模仿痕迹。但是，他的模仿又带有中国传统，使得他的创作呈现出另一种特色。还有一种模仿，即对作品的某个细节、某个手法的模仿与借鉴。这在文学影响中更是比比皆是，中国文学的现代作品大多带有这种痕迹，成为文学影响的明证。鲁迅的小说，曹禺的戏剧，朦胧诗派的诗歌，都属这种现象，只不过他们运用得更为纯熟、隐蔽而已。

作家从某部外国作品、某个外国作家受到思想上的影响也值得注意。这种影响可能在某部作品中表现出来，更多地是在作家的诸多作品中表现出来。我们常常把一些作家划归某某派，如现实主义作家、浪漫主义作家、现代派作家，这至少显示出他在文学观念和文学内容上有共通性和一致性。俄罗斯文学对中国作家的影响更多地属于这一类。马克思主义在文学技巧上并无建树，其发挥影响的法宝也是在思想这一层面。

因此，文学影响的方面是异常广泛的，既有思想观念，又有内容形式。艺术创新常常来自这种全方位的变革，接受外国文学影响，在异质文化的撞击中捕捉创造火花是最近便的了。作家的创作，常常是一个非常复杂的整体。从作家世界观、人生观到文学观的形成，从作家题材选择、人物刻画、心灵呈现、手法表现到语言运用，每一个环节都有可能受到外国文学的影响。因此，以作品为基础，对作家作品所受外来影响进行分析，是个复杂的系统工作。多欧美文学传入时正值中国文学欲发生质变之时，它的影响更可说无所不在。我们今天习惯了的许多东西事实上来自欧美文学，只是已被融入了我们的文学传统而已。不断发现新质，探求其中奥秘，便是我们的任务。

文学影响与接受中还有一个十分引人注目又被人忽视的问题，即接受误区。前面谈到，欧美文学的影响是不平等的。接受者常常伴有政治因素的考虑，这使得接受者常常很难静下心来纯粹地从文学、思想史的角度来接受外来影响。例如，对于现代派文学，中国作家过去常常认为它比较悲观，不能给人鼓舞和激励，是西方社会没落的产物；它过于重视个人而忽视社会，会造成社会的失衡与混乱；现代派手法是少数文人的专利品，普通读者并不能理解等。即使比较开明的鲁迅，在评价现代派时，也往往以颓废、反革命相称，对现代派在文学上的贡献视而不见。他感兴趣的似乎只有一些现代派文

学技巧，如象征、意识流、时空交错结构等，虽然他自己颇有一些现代派的精神因子。可是，对于思想价值和艺术成就并不突出的东欧、北欧等弱小民族文学，他却不遗余力加以译介。原因是他认为这些民族境遇与中国相似，文学中呐喊与反抗的精神符合时代需要。鲁迅和建国后 17 年文学推崇俄苏文学在很大程度上基于这种理由，但俄罗斯文学在 19 世纪的艺术成就却被大多数人所忽略了。

我们无意苛求古人，也深深理解他们的选择。但当我们走出历史，静心独坐时，常会有难以弥补的缺憾悄入心头。我们常把文学看得太高，赋予了它过多的使命，岂知它原来也是凡夫俗子。欧美文学固然被本国民众格外看重，成功的作家常被当作民族精神的代表，但没有谁曾期望这些作家振臂一呼，救民于水火。或许，这一点，倒真值得我们好好向欧美人学习，抛弃那不堪忍受的文以载道观念带来的重负。

百年的中西文学交流史，是部充满艰辛、屈辱、挑战和亢奋的历史。很难说这是场平等意义上的交流。在西方强大的政治、经济和军事压力下，交流呈现出西方输出远大于接受的态势，中国的理论、创作的批评界总是被动地跟着西方走，还没有产生独立发展的力量。但是，随着民族自立的经济发展，这种态势正逐渐扭转，可以预计，在不远的将来，会有一种真正意义上的平等交流。这场交流也不是单纯的文学影响与接受，而往往与政治、哲学甚至经济、军事搅和在一起。政治风云和军事局面，常常改变着国人对欧美文学的选择。回首往事，我们常有不堪重负的心悸与失落。我们并不理解传统的精髓，却一味抛弃；我们也不了解西方的优劣，却一味接受。结果，中国文学的质量一直很难令人满意，充斥文坛的是大量的幼稚之作。这与我国应有的文学地位是极不相称的。我们不仅要有辉煌过去，更重要的是再拥有灿烂的今天，这样未来才会明媚如春。诚然，“没有拿来的，人不能自成为新人，没有拿来的，文艺不能自成为新文艺”。但是，最主要的是“我们要运用脑髓，放出眼光自己来拿！”（鲁迅语）然后，还得送出去，自豪而主动地展示自己的文明成果。可以同样说，没有送去的，人不能算作新人，没有送去的，文艺不能算作新文艺。我们期待着这另一种“新”的文艺早日茁壮成长。

目前国内研究欧美文学对中国文学影响的文章、专著甚多，但大多限于某一时段，或某一层面，真正对这百年沧桑作条分缕析的还不多，更不说站在宏观高度从各个角度审视这段历史了。这本小册子作的是一种尝度，但是，要想在这样小的一本册子里完成如此浩大的工程，无疑有点蚍蜉撼树的味道，更不说笔者力不从心了，颇有疏漏和谬误。不揣浅陋地写下这么一本，无非是想探访一下新文学发展轨迹，表达自己的某种渴望。

欧美文学与晚清文学

中国翻译欧美文学的确切时间，目前尚不知道，但其历史不会很短。据周作人《茶话·明译〈伊索寓言〉》（1925）一文记载，早在1625年就有《伊索寓言》的片断译出，书名叫《况义》。1840年，这本书又译作《意拾蒙引》在广东出版。鸦片战争以后，西方传教士在宣扬基督教教义时，夹杂着西方文学的一鳞半爪。诗歌、小说、散文等体裁的文学作品翻译零星出现在国人眼前。这时的翻译正处于萌芽状态，对中国文学的影响微乎其微。

真正使国人惊叹于欧美文学成就的翻译，应从林纾大量译介西方文学名著开始。1899年，林纾以冷红生为笔名，翻译法国小说家小仲马的名作《茶花女》，译名《巴黎茶花女遗事》，小说经栾纾生动文笔介绍进来之后，一时有外国《红楼梦》之称，风行大江南北。严复1904年赠诗林纾时说：“可怜一卷《茶花女》，断尽支那荡子肠。”可见其影响之大。此后，严复、梁启超等人不断在理论上倡导文学翻译，尤其是小说翻译，而林纾等译家卓有成效的工作，更使欧美文学翻译呈现出一个崭新的局面。中西文学的交流进入了一个崭新的时代。

进化和平等观念的传入

欧美文学在这个时期的风行，有着深刻的历史文化背景。帝国主义列强自1840年鸦片战争以后，屡屡入侵，尤其是1894年的甲午战争，给中国人民震动极大。一向以天朝自居的堂堂大国，竟然败于倭夷日本，一时间朝野上下的有识之士，都深感中国国运已到了危急存亡的时刻。他们惊叹于西方的船坚炮利，提出向西方学习的主张。此前，魏源的“师夷长技以制夷”的主张，洋务派掀起的以不学习西人军事技术洋务运动，已被证明是肤浅的，并不能真正达到救亡图存的目的。以康有为、梁启超师徒为首的维新派，提倡吸取西方资本主义的民主主义思想，把西方立宪制作为他们的政治理想，开始了又一向西方学习的高潮。其间，科学和民主的思想大量输入，严复等人的译介为此立下了汗马功劳。

严复曾留学英国，对西方自然科学和社会科学颇有研究。同洋务派不同的是，他对西方的强大不作皮毛之解，认为必须从文化和政治方面去探讨其强大的深层原因。回国后，严复大声疾呼，力主改革政治，提倡民主，推进科学，同时，他大量译介西方学术著作，对西方的人文精神进行深刻分析，对传统封建思想作严厉抨击，给国人很大震撼。

严复翻译的著作中，影响最大的当数《天演论》，这是赫胥黎为阐发达尔文的进化论而写的一本专著。在译著的《自序》中，严复指出，译此书的目的在于“自强保种”，即后人所说的救亡图存。每译一篇，严复都在书后作文，用书中理论，结合国内的实际情况，启发民众关心国家民族的前途。例如，严复从达尔文证明“物竞天择”的理论时联系到人类社会，指出在生存竞争中，不思进取者必然处于不利的生存环境。大自然奉献给人类的实在有限。进取者富裕强盛，懈怠者贫困衰亡。因此，“物竞天择，适者生存”的法则在人类各民族间的发展也是适用的。

严复的学说，对晚清的思想界有深刻影响。一时间，谈论《天演论》成为时尚。达尔文、斯宾塞的名字，传于众人之口；“物竞天择、适者生存”，

遍见各处文章。而最根本的是，一种以进化论为指导的历史观建立起来，保守落后的今不如昔历史观受到批判。反映在文学上，则是文学史观的变化，诗文的正统地位受到冲击。梁启超的《小说丛话》、刘师培的《论文杂论》都指出，宋元以来白话文学的兴盛，是历史发展的必然结果。它不仅推动了文学自身的发展，也有利于思想的传播。因此，口语与书面文字的合一是一必然的趋势，这一天终久会到来。这实际上是后来白话文学运动的先声。

如果说《天演论》注重的是科学精神，而卢梭的《民约论》则注重民主精神的宣扬。梁启超、刘师培等曾著文大力介绍，译成中文后同样风靡神州。这本书以“天赋人权”为核心，认为人一生下来，就有平等自由的权利。这与传统的君君臣臣、父父子子的伦理道德背道而驰，动摇了它们的统治地位，对封建制度提出了挑战。由此，对一些历史人物和事件的评价也开始发生根本性转变。曾被视为中兴名臣的曾国藩、左宗棠成了满清的忠顺奴隶，被视为叛逆恶魔的洪秀全成了民众争取自由民主的代表，如此等等，不一而足。

与此相关，对文学作品人物的评价也有质的变化。《水浒传》历来被视为诲盗之作，但现在，它是对“暴君酷吏之专制”听反抗，是“独立自强而倡民主民权之萌芽”。评价《红楼梦》，也不再称其为诲淫之作，而是因为“男女婚姻之不自由”，作者所控诉的是“为鬼为域于青天白日之间”的封建伦理纲常之“酷毒”。同时，从人性论出发，指出《红楼梦》是一出人生悲剧，它反映了在封建道德压制之下，健康的人性得不到发展，两相冲突，最后人性毁灭（均见梁启超《小说丛话》，《新小说》第12号，1904年）。这样，从反对封建专制，反对封建家庭制度与婚姻制度的角度，来评价这两部奇书，无疑能更深刻的揭示作品主题和形象有真实含义，也是在西方思想影响下，中国的近代文学评论的一大突破。

总之，晚清时期，由于民族危机的加深，渴望了解西方、学习西方的心态弥漫于整个国家，科学和民主的精神日益深入人心。对传统文化人们多了分怀疑，开始具有自觉的批判意识。这为欧美文学在中国的传播提供了良好的历史和文化背景。它标志着带有近代意识的资产阶级文学创作、理论成熟的时期即将到来。这种意识的核心是科学和民主的精神，同时又打上了深深的时代烙印。强烈的使命感、积极的批判性，成为这种意识的另一个层面。

诗界革命和小说界革命

在欧美文学的影响下，晚清时期的中国文学呈现出一种前所未有的新景象。思想界的革命已经影响到文学创作和文学批评。在文学创作方面，受欧美文学影响较大的有两次，即诗界革命和小说界革命。

诗界革命由梁启超、谭嗣同等于戊戌变法前一两年内提出，并试作“新诗”。不过，此时所谓的“新”，不只是“捋扯新名词以自表异”。谭嗣同、夏曾佑等人的诗作，不时引用格致术语、新旧约圣经和西洋历史典故，取材狭隘，用语生涩，并无多大影响。但它反映了人们对新文化，新思想的现实要求，体现出宝贵的试探精神，也还是很有意义的。正如谭嗣同的绝笔诗所说。“我自横刀向天笑，去留肝胆两昆仑。”

梁启超已看出这种满纸堆积新名词的缺点。戊戌变法失败后，梁启超流亡到日本，著《饮冰室诗话》，继续鼓吹“诗界革命”，并提出“以旧风格含新意境”或者说“熔铸新理想以入旧风格”的主张，要求在不破坏旧风格

的前提下，诗歌要反映现实政治社会内容，是对近代以来进步的诗歌潮流的一个概括和要求。

体现了梁启超这一诗论理论的是黄遵宪的诗作。黄遵宪攻击旧文人尊古贱今的文学史观，宣布他们沿习剽窃古人作品的罪状，主张“我手写我口，古岂能拘牵”。他开拓了诗歌创作的新题材，贯注了新的思想，新的气象，开辟了诗歌史上从来未有的广阔的领域，如《今别离》四首，歌咏轮船、火车、电报、照相片、东西半球昼夜相反的现象。他关注国家民族的命运，描写了一系列的重大历史事件，突出地反映了中国近代社会的主要矛盾，特别是帝国主义列强与中华民族的矛盾，强烈的爱国主义精神溢于字里行间。如《逐客篇》、《度辽将军歌》、《哀旅顺》、《台湾行》等，都是民族危机的历史条件下的产物，其主题，情绪都是前所未有的，有“史诗”之称，成为诗界革命的一杆大旗。

小说界革命是晚清文坛的又一次文学改良运动。在欧美文学的影响下，人们的小说观念发生了根本性变化。《汉书·艺文志》认为，小说乃“街谈巷语，道听涂（途）说者之所造也。”君子是不会去写的。在诸子十家中，小说家排于末流，并无可观者，轻蔑之意十分明显。到了明清，梁启超看到了小说的社会作用。他把小说的发展提高到革新政治、开启民智的层次上论，说：“欲新一国之民，不可不先新一国之小说。故欲新道德，必新小说；欲新宗教，必新小说；欲新政治，必新小说；欲新风俗，必新小说；欲新学艺，必新小说；乃至欲新人心，欲新人格，必新小说。何以故？小说有不可思议之力支配人道故”。（《论小说与群治之关系》）他把小说看作具有神奇功能的东西，从维新变法的立场出发，强调发挥小说的感染力，进而达到塑造国民灵魂、改良社会制度的层次，政治功利性是十分明显的。这里，他透露出一个信息，对欧美文学的接收，中国一开始就具有自觉的功利色彩，这一色彩在后来的几十年中延绵相继，反映出当时救亡与启蒙并存、救亡压倒启蒙的主旋律。这种选择有其历史必然性，但也隐藏着一种悲剧的可能性，即文学自身的丧失。

在梁启超等人的理论倡导下，小说成了新派知识分子暴露旧世态、宣传新思想强有力的工具，一批职业小说家也出现了，“政治小说”、“科学小说”、“社会小说”等名目应运而生。欧美小说的翻译和介绍成为这时期的主流。所统计，晚清小说刊行 1500 种以上，而翻译小说则占全数的 2/3。其中，林纾翻译的小说数量最多，发行量大，影响尤为深远。

林纾虽然文风承袭桐城派，但思想在当时还算是个新派。谈及译介起因，他说是因为痛感于清朝军事一而再，再而三地败于西方列强，“故日为叫旦之鸡，冀我同胞警醒，恒于小说中摭其胸臆。”（《（不如归）序》）遗憾的是，虽有雄心壮志，他却不能自主选择译本质量，因为他并不懂外文，而是由别人口译他笔录的；而且译文使用文言，误译、改译之处甚多，原文风格并不能完美地表达出来。尽管如此，林纾小说还是吸引了一批爱好文学的青年。鲁迅、周作人、郭沫若、茅盾、冰心等现代文学大家，都有过一段耽读林纾小说的时期。

林纾小说，涉及欧美各国，如英国、法国、美国、俄国、挪威、瑞士、比利时、西班牙等，包括不同时期的文学大师。这些作家中，有文艺复兴时期的塞万提斯、莎士比亚，18 世纪启蒙运动中的笛福、斯威夫特，19 世纪批判现实主义文学大潮中的巴尔扎克、大仲马、小仲马、狄更斯、托尔斯泰、

易卜生等。他们的作品，大都充满了强烈的批判精神，洋溢着人道主义热情，对人生、社会不懈地探求。这是一个完全不同于旧文学的崭新世界。它为中国真正打开了一扇窥视外国文学的窗口，引起了人们直接阅读西方文学的风气，拓宽了读者眼界，有利于人们把中国文学的传统经验和外国文学的优点结合起来，冲破旧小说的框套，在内容和形式上为建立符合时代需要的中国文学去努力。

除小主翻译外，马君武、苏曼殊等人翻译了歌德、拜伦和雪莱的诗歌。陈独秀译过雨果的《悲惨世界》，鲁迅、周作人译有《域外小说集》。“五四”以后被大力提倡的话剧这种新的戏剧形式，也以“文明新戏”的名义介绍过来。这些译介影响都不很大，但已显示出欧美文学影响的强劲势力。

欧美文学影响下的两次文学改良运动，尤其是小说界革命中的小说翻译，对当时的中国反对封建专制、提倡民主自由，反对纲常伦理、弘扬健康人性，反对愚昧迷信、宣传科学自信，具有潜移默化的推动作用。欧美文学中深含的自由、民主、平等、人道的思想则更深层地影响着下一个时期的中国文学精神，人道的思想则更深层地影响着下一个时期的中国文学精神，进而为重塑民族性格注入了新鲜血液，为历史发展方向的选择提供了一个有益的参照系。这大概就是欧美文学影响的深层含义，也是思想家们引进欧美文学的初衷。

资产阶级纯文学理论体系的建立

这一时期，文学理论研究也有长足进步。如果说维新派掀起的文学改良运动带有很强的政治功利性，希图借此向国民灌输科学和民主精神，而对文学的审美特性还没能足够重视的话，那么，王国维的文学思想，是第一个超越这种功利性，注重文学审美特性的系统的资产阶级纯文学理论体系。它运用欧洲资产阶级的哲学思想，对中国原有的文学思想资料进行加工，系统地提出中国资产阶级的纯文学理论，开辟了中国纯文学理论发展的一个新时代。

王国维对西方的接受，不同于洋务派和维新派。他不是只重自然科学，希图“师夷长技以制夷”，也不是为了寻求真理，谋求在政治上改造中国。他对民族危机、现实黑暗、革命风潮统统感到迷惑不解。他接受西学的目的在于解决他心目中的“人生之问题”。

对个体生命的关注，是西方人本主义的核心之一，是现代人的基本素质，它是对封建思想体系最具破坏力的因子，起着怀疑、破坏封建思想、弘扬民主精神的重大作用。不过，这种生命意识的觉醒，由于受到各方面因素的影响，一开始就显得格外渺小，带有浓重的悲剧色彩。王国维体素羸弱，性格忧郁孤高，从小受到道家和佛教的影响。在接触到西方哲学时，他立刻倾心于叔本华的悲观主义和唯意志论，并进而研究了康德的哲学、伦理学和美学著作，还有其他学者的社会学、逻辑学、心理学等，兼收并容，形成了一套复杂的世界观。在人生观上，叔本华认为人生有如钟摆，在痛苦和无聊之间来回摇荡；人生的本质就是痛苦和无聊，人的存在和生存，本身就是不可忍受的重负。受叔本华哲学的影响，王国维也认为人生是悲苦的，而摆脱这种悲苦人生的根本途径在于“出世”，艺术则是“出世”的最佳手段。

因此，王国维的人生观是与其文学观紧密相连的。人生既然是痛苦的，

艺术是出世的手段，那么艺术的源泉便是痛苦本身。换句话说，痛苦便成了审美客体，它不是一种特别之物，而是某种与审美主体无关的永恒形式。在审美创造和审美认识时，审美主客体之间并无实在的利害关系，主体观照的只是客体的形式，是一种“实念”，即后人所说的“理念”、“理式”，是意志的直接的恰如其分的客体，又是杂多的个体事物的永久形式和标准模式。人类的审美活动即是从意志、欲求的奴役中解放出来，以不计利害静观的方式，超越个体事物杂多的个性特点，去直接把握该事物的永恒形式“实念”。与王国维人性观相联系，他所说的“实念”即生之痛苦，以及这种痛苦的表现形式：飘荡。艺术的目的则在于超越痛苦，静观其美。南唐后主李煜的“流水落花春去也，天上人间？”的哀叹，切实地道出了王国维的内心隐痛，受到人的推崇。因此，对于《红楼梦》中宝玉的出家，他十分赞赏。他说从一般的道德标准来看，自然可以怪罪宝玉的不忠不孝，但豁达地看，宝玉不再因为拘泥于尽忠孝而忽视了个体的存在，避免了前人的覆辙，称他不孝是不应该的。

王国维的这种思想固然从叔本华哲学中引出，但叔本华却受到柏拉图和康德的影响。在审美本质论上，柏拉图有“影子的影子”之说，认为个体事物是对形式的摹仿，形式又是对理念的摹仿，因此艺术便是影子的影子。在审美认识论上，康德提出了美的无利害感，即在审美活动发生时，审美主体对对象的存在与否并不关心，他采取的是一种漠然的态度，观照事物的形式，美是纯粹的、无利害的。王国维从这种唯心、纯审美的角度出发，极力反对用政治家的眼光来看待文学，他说：“词人观物，须以诗人之眼，不可用政治家之眼。”（《人间词话》）反对当时风行的维新派以文学为改造社会工具的论点，认为“如此者，其褻瀆哲学文学之神圣之罪，固不可道。欲求其学说之有价值，安可得也！”（《静庵文集》）这种眼光固然看出了审美认识的本质特征，在当时的历史条件下是十分可贵的。但是，在民族危机日益加深之机，片面强调文学审美特性，抹杀文学的社会作用，也是十分有害的。从根本上讲，这会使文学离开社会，失去有利的发展时机，从而损害文学自身的发展。因此，对王国维的文学思想，必须站在特定的历史文化背景做出评价，文学评价和历史评价有时并不是一致的。

王国维的文学思想中虽有保守一面，但亦有进步一面，即进化的文学观。他的《红楼梦评论》和《人间词话》最受赞誉，也充分体现了他的文学观。他从进化论出发，重新描绘了中国文学发展的历史图画，深入探求了中国文学发展的历史动因。他在《宋元戏曲考序》中说：“凡一代有一代之文学，楚之骚、汉之赋、六朝之骈语、唐之诗、宋之词、元之曲，皆所谓一代之文学，而后世莫能继焉者也。”也就是说，就一种文学形式来说，它有一个产生、发展、成熟和衰落的过程，但后人必定会创造出一种适应时代需要的新文学形式来取而代之。因此，对于戏曲和通俗小说，他予以高度重视。长期以来，贵族化的诗文占据文坛正宗地位，而戏曲和通俗小说是下里巴人的消遣之物，登不上大雅之堂。王国维一反传统，说元杂剧乃“一代之绝作”，《窦娥冤》、《赵氏孤儿》等剧，因写出了“主人翁之意志，即列之于世界大悲剧中，亦无愧色也。”而对于其中的文学形式演变之原因，王国维认为与哲学思想、政治思想乃至伦理道德的变迁极为密切，因为“诗之为道”，既以描写人生为事，而人生者，非孤立之生活，而在家庭、国家及社会中之生活也。”（《屈子文学之精神》）这种认识是十分深刻的。可惜的是，这

种进化论是不彻底的，并没有贯穿在王国维诗学中的各个环节。王国维诗学的出发点还是唯心的，其方法也是辩证的，只是他在吸收欧美文学的精神时，未能与中国现实相结合，以致不能将理论应用到实际中去，为社会的进步作出有益的贡献，在某种程度上说，也损害了他自己辛辛苦苦建立起来的理论，人生之问题也不能最终解决。

王国维的文学思想其实十分复杂，也有一些精辟的见解，例如，在谈论作者与自然、作者与作品、读者与作品的审美关系和审美规律时，他提出了“境界说”，是他品味中国文艺特点后提炼出的纯民族化的纯文艺哲学的核心。即便其民族色彩十分浓厚，其理论支点也仍然是叔本华唯心哲学的产物，因此，王国维的诗学仍是西方哲学思想加工中国文学思想资料的产物，其局限性是不言而喻的。

尽管西学之风已经迎面扑来。但是，在晚清的文学创作中，占主流的仍是封建的才子佳人小说和吟弄风月的诗文。文学内容和形式后来随着资产阶级改良运动的深入，出现了一些新的气象、新的风貌。作品开始注重反封建专制，反对帝国主义侵略，对现实也有了一批谴责之作，如《官场现形记》、《老残游记》、《二十年目睹之怪现状》、《孽海花》等，诗歌的战斗性也大为加强。但是，这更多地是由于资产阶级改良运动影响的结果。欧美文学对中国文学的影响还是间接、肤浅的。从文学接受角度看，两种异质文学的融合，必须要它们某点共同的因素，还要有相宜的文学环境，这样才可能共振相契。中国文学在这一时期更多地还属于旧文学范畴，它的语言，表现技法等仍只符合表现旧的时代。只有在时代发生根本转变，文学环境也发生根本变革之后，外来文学才可能被本族文学吸收。这一任务的完成有待于下一个时段更为汹涌的时代潮来冲垮旧文学的堤岸。

欧美文学与五四文学革命

晚清文学虽然受到欧风美雨的冲击，但其封建主义的社会文化基础根深蒂固，其主流和本质依然属于旧文学范畴。真正现代意义上的中国文学应从五四文学革命开始。五四文学革命自1917年始，比五四运动早两年，是1915年兴起的新文化运动的重要组成部分。

辛亥革命虽然推翻了清政府，但并未根除封建社会基础。以袁世凯为代表的封建军阀政治上阴谋复辟帝制，文化上推行尊孔读经，旧文化旧思想仍严重阻碍着民族、民主意识的觉醒，西方列强加紧了在中国政治、经济、军事上的全面侵略。受西方新思潮影响的先进的中国知识分子深感思想启蒙是乃是当务之急。他们奔走呼号，向民众灌输资产阶级民主主义思潮，抨击封建主义思想文化，希望唤起民族和民主意识的觉醒。

这种广泛的思想启蒙是与当时的救亡运动相伴而行的。在救亡这一大旗下，西方各种思想蜂拥而入，经过急剧变化的中国社会现实的筛选，或消或涨，强调社会革命的马克思主义和提倡个性解放的人道主义牢牢占据了主导地位。思想上的革命渗透到文学领域，从文学精神到表现手法，中国文学都经历了一场痛苦的质的蜕变，从而走向社会，走向现代，开始了中国文学史上的一个崭新的时期。

科学和民主精神的提倡

1915年9月《新青年》创刊（第一卷原名《青年杂志》），标志着新文化运动的开始，主编陈独秀当时还是一个激进的民主主义者，该刊一开始就集中攻击封建专制主义和旧道德，猛烈批判儒家学说。在发刊词《敬告青年》中，陈独秀以“社会遵新陈代谢之道则隆盛，陈腐朽败之分子充塞社会则社会亡”为主旨，提出要塑造新型人格，即“自主的而非奴隶的”、“进步的而非保守的”、“进取的而非退隐的”、“世界的而非锁国的”、“实利的而非虚文的”、“科学的而非想像的”。这六条实际上有两个主题：科学进步与民主个性，与封建主义的愚昧保守和专制奴性针锋相对，从而提出了人的现代化问题，具有深远意义，成为20世纪中国思想探索的主旋律。

陈独秀、吴虞等以《新青年》为阵地，发表一系列文章，指出孔教是封建帝制思想支柱，“三纲五常”违背人权学说和现代生活，大力介绍自由平等、个性解放、社会解放等西方思想，以作为反对旧思想旧道德的武器，鼓动人们解放思想，放手“打倒孔家店”。其结果自然引出对作为旧思想旧道德工具的封建旧文学的进攻，正如李大钊在《〈晨钟〉之使命》上所说：“由来新文明之诞生，必有新文艺为之先声，而新文艺之勃兴，尤必赖有一二哲人，犯当世之不韪，发挥其理想，振其自我之权威，为自我觉醒之绝叫，而后当时有众之沉梦，赖以惊破。”这里他强调了先觉者的使命和作用，指出从思想解放到文艺解放乃是条必经之路。以西方为例，西方科学的进步，在于打破了基督教的桎梏；政治的自由，源于孟德斯鸠、卢梭等人的思想解放；德国的统一与征服欧洲大陆，实乃民族精神大解放的结果。思想家、文艺家抨击时政，攻击旧制，否认偶像的道德，诅咒形式的信仰，冲决一切陈腐之历史，破坏一切固有之文明，扬布人生复活国家再造之声，功绩不可没灭。

陈独秀针对旧文人的攻击，说得更加干脆，认为“要拥护那德先生，便

不得不反对孔教，礼法，贞节，旧伦理，旧政治；要拥护那赛先生，便不得不反对旧艺术，旧宗教；要拥护德先生又要拥护赛先生，便不得不反对国粹和旧文学”。（陈独秀：《本志罪案之答辩书》）也说是说，要提倡民主和科演精神，反对旧的伦理道德和政治宗教，矛头对准旧的文学和国粹自是历史必然。于是，一场以反对文言、提倡白话，反对旧文、提倡新文学为内容的文学革命运动也就爆发了。文学革命既是历史的必然要求，又是文学自身发展的必然趋势，同时与外国文艺思想的影响密不可分。

向欧美学习，成为当时一些有志之士的共识。他们认为国人茫然昧然，未辨天之高地这厚，人为地把自己与世界相隔离，有如陈独秀所说，是“执特别历史国情之说”。抗“渐趋一致”的“共同原则之精神”，“锁国”而非“世界的”。因此，他们认为“国人所宜最先知者有四事：第一，今日世界文化，至于若何阶级（疑段字之误）？第二，现代思潮，本何趋向而行？第三，中国情状，去现代思潮辽阔之度如何？第四，以何方术，纳中国思潮之轨？”（傅斯年：《〈新潮〉发刊旨趣书》）实际上主张以世界文化为参照系，给中国文化以准确地定位，然后向西方学习，使中国文学走向世界。事实上，五四文学革命时期，发难者常常有这种思维方式，在文学翻译、理论介绍方面，针对它们理解的中国文学，译介相应思潮，从而深深地影响了中国文学的现代化进程。

现实主义和浪漫主义文学观念的传入与确立

在文学革命的酝酿过程和发动初期，欧美文学对发难者有深刻启示。胡适在美国留学时，非常注意当时欧美诗坛的意象主义运动，认为意象派诗歌对传统诗歌的反叛，形式上追求具体性、口语化，对国内文坛上颇为适用。1917年，胡适发表《文学改良刍议》，成为五四文学革命的头一炮。该文认为文学改良，须从“八事入手”：“一曰，须言之有物。二曰，不摹仿古人。三曰，须讲求文法。四曰，不作无病之呻吟。五曰，务去烂调套语。六曰，不用典。七曰，不讲对仗。八曰，为避俗字俗语。”这八条，除第一条讲文学内容外，其余七条全都侧重于文学形式方面的变革，意象派重视诗歌形式变革一脉相承。由此，文坛上掀起了一场白话文运动，有力地催动着现代文学的诞生。

有趣的是，晚清时期盛行的进化论，这时仍被作为思想武器，应用到文学革命上。胡适指出：“一时代有一时代之文学”，“古人已造古人之文学，今人当造今人之文学”（《历史的文学观念论》）。旧文学必然被新文学代替的原因，在于“此等文学，作者既非创造才，胸中又无物，其伎俩惟在仿古欺人，直无一字有存在之价值。虽著作等身，与其时之社会文明进化无丝毫关系。”（陈独秀：《文学革命论》）由此，陈独秀提出了“文学革命”的口号，他号召以欧洲文艺复兴以来的文学变革运动为楷模，发动中国的文学革命。在《文学革命论》中提出了“三大主义”：“一曰，推倒雕琢的阿谀的贵族文学，建设平易的抒情的国民文学；二曰，推倒陈腐的铺张的古典文学，建设新鲜的立诚的写实文学；三曰，推倒迂晦的艰涩的山林文学，建设明瞭的通俗的社会文学。”他所依据的文学蓝本依然是近代西方资产阶级文学。”如左拉、狄更斯、王尔德、雨果等人的作品，认为他们对欧美文化的发展与科技进步都作出了不朽贡献，期望中国也出现这样的文学巨匠，为文学革命，

进而为政治变革开思想之先河。

如果说陈独秀只有良好的文学革命愿望，胡适只注意到文学革命的皮毛之变，两人都不知道如何从根本上建设新文学的话，那么，周作人“人的文学”理论的提出，则标志着文学革命实质性的突破。周作人在《人的文学》一文中开宗明义地提出：“我们现在应该提倡的新文学，简单的说一句，是‘人的文学’应该排斥的，便是反对的非人的文学”。他从欧洲关于“人”的三次发现谈起，主张“灵肉一致”的人生，指出西方和俄国一些作家同是反映人生，却与我国旧文学不同，因为他们是以人道主义为思想基础的。他的这套观念，完全以西方资产阶级人道主义为基础，直接接受了日本文坛上兴起的“白桦派”人道主义文学理论。李大钊在《什么是新文学》中，直接接受了马克思主义理论和俄国现实主义文学观点的影响，对文学内容作了历史唯物论的解释：“我们所要求的新文学，是为社会写实的文学，不是为个人造名的文学；是以博爱心为基础的文学，不是以好名心为基础的文学；是为文学而创作的文学，不是为文学本身以外的什么东西而创作的文学。”总之，“文学革命上，文字改革是第一步，思想改革是第二步，却比第一步更为重要。”（周作人：《思想革命》）

至此，欧美文学在理论上的影响已初告一段。这种影响是全面的，包含了文学的形式和内容两个方面，同时也蕴藏着深刻的分歧。受马克思主义影响的社会写实派与受人道主义影响的浪漫人生派，都借文学革命之机，在文坛上流行、较量，暗示着今后文学发展的消涨沉浮与悲欢离合，这其间的接学与形变饱含了历史的兴衰与辛酸。

文学革命初期的这种探讨，是在外国文学思潮影响下展开的，而这种理论探讨，又促进了外国文学思潮理论的介绍传播。《新青年》成为译介外国文学的重要阵地，当时曾介绍过屠格涅夫、托尔斯泰和莫泊桑等人的小说，王尔德、易卜生和武者小路实笃等人的剧本。特别是1918年6月出版的“易卜生专号”，翻译介绍了《娜拉》等剧本，这对当时反对封建、争取个性解放的斗争，曾起了很大作用。在五四运动高潮中，译介易卜生和宣传易卜生主义更是成为风气。许多新文学作者都曾经从仿效易卜生写“问题小说”和“问题剧”入手，转向关注与反映社会现实人生的创作。

当时有一种流行的观念，即认为凡是外国著名作家的著作都值得译介，一般译作和报刊也往往顺应“去旧迎新”的社会心理，不问倾向，只管介绍，其规模之大而混乱，是世界文学史上罕见的。例如，国别方面，《小说月报》出版了“俄国文学研究”号外，“法国文学研究”号外，“被损害民族的文学号”；作家方面，有“泰戈尔专号”、“拜伦专号”、“安徒生专号”、“罗曼·罗兰专号”等。西方文艺复兴以来各种各样文学思潮太相关的哲学思潮也先后涌入中国。如现实主义、自然主义、浪漫主义、唯美主义、象征主义、印象主义、心理分析派、意象派、立体派、未来派等，以及人道主义、进化论、实证主义、尼采超人哲学、叔本华悲观论、弗洛伊德主义、托尔斯泰主义、基尔特社会主义、无政府主义、国家主义、马克国主义等等都有人介绍并有人试验、信仰。

同理论接受一样，新文学先驱者大多数人依然保持着清醒的头脑，在如潮的观念面前，他们力求做到从时代的社会的需要出发去检检、选择外来的东西，而且真正的中国发生重要影响的外来思潮和创作方法，都有一个中国化的形变过程。

文学革命先驱者对于译介外国文学，有明确的取向。鲁迅早在《摩罗诗力说》中就指出：“要介绍‘立意在反抗，指归在动作，而为世所不甚愉悦者’的文学，也就是为了中国革命的需要，要介绍为争取民族解放斗争的被压迫、被损害的弱小国家、民族和人民的文学。沉雁冰在1920年主持《小说月报》的《小说新潮栏》指出：“现在新思想一日千里，……所以一时间便觉得中国翻译的小说实在是都‘不合时代’。……中国现在要介绍新派小说，应该先从写实派、自然派介绍起。”他还拟定了一个包括欧洲20位重要作家的43部主要著作的目录。瞿秋白在为《俄罗斯名家短篇小说集》写的序言中也说：“只有中国社会所要求我们的文学才介绍——使中国社会里一般人都能感受都能懂得的文学才介绍。”

外国文学译介面临的任务是重建新文学，在创作成就上有足以与旧文学相抗衡的杰作。由于译介目的明确，先驱们翻译的作品从文学倾向上看，大致也有两类：社会写实派与浪漫人生派。社会写实派主要是俄国及北欧、东欧等弱小国家的文学，它们强调以现实主义为基础，反映国民呼声，认为文学应该起到改良社会、改良人生的作用。浪漫人生派主要是受到“为艺术而艺术”主张的影响，认为文学的价值就在其自身，文学应表达人的内心情感，强调表现“自我”和感情的自然流露。虽然倾向有异，但其基本方向却是一致的：摧毁旧文学，建设新文学。这两种倾向的产生，是各种西方思潮与作品经过中国现实的筛选而显露出来的。后来，文学研究会和创造社的成立及发展，更从理论和创作上把这两种倾向凸现了出来，产生了中国化的浪漫主义和现实主义文学实绩。

欧美现实主义和浪漫主义两大思潮 对新文学的影响

受不同文艺思潮和艺术方法影响的不同创作倾向的作家群，又各自聚集为文学社团，并竞办各种文学刊物。在众多的新文学社团中，以文学研究会和创造社成立最早，影响和贡献最大，译介外国文学成就最突出，所受影响也最深。

文学研究会成立于1921年1月，其宗旨是“研究介绍世界文学，整理中国旧文学，创造新文学。”宣称“将文艺当作高兴时的游戏或失意时的消遣的时候已经过去。我们相信文学是一种工作，而且又是于人生很切要的一种工作；治文学的人也当以这事为他的终身的事业，正同劳农一样。”

基于这种文学观念，在众多的外国文学作品中，他们十分注重俄国近代文学和东欧、北欧等弱小民族文学的介绍。这与当时的历史潮流相关。当时的俄国政治经济均发生了翻天覆地的变化，经过十月革命，它从农奴制的封建帝国一跃而成为人民作主、经济发达的苏维埃强国，很是引人注目，俄国文学追求相关。他们重视文学的积极功能，希望通过外国文学的介绍而对我国社会、人生的改造起到推动作用。当时欧洲文坛上浪漫主义早已退出历史舞台，现实主义也已退潮，现代主义正在兴起，但他们并没有赶潮流，认为“科学方法已是我们的新金科玉律。浪漫主义里的别的原素，绝对不适宜于今日，只好让自然主义先来了。”（沈雁冰：《语体文欧化问题和文学主义问题的讨论》）

在文学研究会成员看来，俄国近代文学是社会的、人生的文学，富于人

道主义精神，表示着对于黑暗专制统治的强烈反抗。它的特点是养成民众的长期抗暴精神，是教化民众，改造社会的有力武器。他们认识到俄国社会因着这种文学而变更一部分思想，因此把他们介绍进来，希望中国社会也能因为这种文学而变更其平时陈腐虚伪的思想。可见，他们介绍俄国文学，一方面是为了建设新文学，另一方面是想借用作品中的人道主义和反抗精神来唤起民众觉悟，与黑暗相抗争。

正是出自同一目的，他们也非常重视对被损害民族文学的译介，因为这些民族同样受到帝国主义和封建势力的压迫，与我国国情更相仿，它们的文学也更符合五四反帝反封建的革命要求。他们认为：“凡被损害的民族的求正义求公道的呼声是真的正义真的公道。在榨床里榨过留下来的人性方是真正可宝贵的人性，不带强者色彩的人性。他们中被损害而向下的灵魂感劝我们，因为我们自己亦悲伤我们同是不合理的传统思想与制度的牺牲者；他们中被损害而仍旧向上的灵魂更感动我们，因为由此我们更确信人性的砂砾里有精金，更确信前途的黑暗背后就是光明！”（《被损害民族的文学号·引言》）他们的译介动机就是希望国人从中认识被压迫的可悲的处境，要求真正的公道与正义，追求社会和人生的光明。

新文学先驱在引进外国文学理论时，囿于历史局限，还没有能把现实主义和自然主义严格区分，常常混同使用。他们认为现实主义的引入，能打破新文学的贵族倾向，使它关注人间的黑暗与痛楚，与人生紧紧拥抱。“自然主义，经过了科学陶成的文学，以冷静的理智，求自然底（的，下同）真；以客观的事实为本位，渗溶作者的理想于事实之中；抛弃空想的精神界，而注重物质方面，无技巧的表现现实，作心理上与生理上的科学描写，所以注重观察自然，而加以解剖，其结果必使描写黑暗、龌龊底真象，注重个性与周围的描写，而为文学辟一新国，风靡全欧！自然主义的作品使人们由现实见出真理，由客观的事实产生感情，比较空想的和教训的作品何如呢？”（李之常：《自然主义的中国文学论》）他们极力推崇易卜生、屠格涅夫、冈察洛夫、托尔斯泰、斯特林堡等人的创作，认为他们写出了人类的丑恶与社会的病状，描写现实而超现实，渗着理想的具体结晶，使人增添战斗的勇气和生存的希望，其中易卜生和托尔斯泰又倍受推崇。

早在1919年，茅盾就写了《托尔斯泰及今日之俄罗斯》这篇论文，全面地介绍了托尔斯泰的生平及其社会思想和文艺思想，认为他将风靡全球，予以人类极大改革。郑振铎在托尔斯泰的《艺术论》中也提出要把艺术作为要求解放、反抗暴力、创造爱心的工具。在其他成员，如周作人的著作中，也时常散见着对托氏的推崇言论。托尔斯泰曾被西人誉为“人类的良心”。他从基督教教义出发，认为艺术是人与人相互交往的一种手段，是人类生活的必要条件。文学艺术是人与人相互交往的一种手段，是人类生活的必要条件。文学研究会从中吸收了他的博爱型人道主义思想，摒弃了他对文学启蒙作用的轻视，学习他对社会全方位、多角度的描写手法，给摸索中的新文学指明了方向。

对新文学影响更加显著，直接的是挪威作家易卜生。早在1918年《新青年》就出版了“易卜生专号”，集中介绍易卜生的剧作与戏剧主张。鲁迅评价易卜生时，说他“生于近世，愤世俗之昏迷，悲真理之匿耀，假‘社会之敌’以立言，使医士斯托克曼为全书主者，死守真理，以拒庸愚，终获群敌之谥。自既见放于地主，其子复受斥于学校，而终奋斗，不为之摇。未乃曰：

吾如见真理矣。地球上至强之人，至独立者也！其处世之道如是。”他推崇的是易卜生与世相争，虽受庸愚之谏而不动摇的战斗精神。胡适《易卜生主义》认为中国文学的最大毛病在于睁着眼说瞎话，粉饰现实，歌功颂德，而易卜生因为奉行写实主义，“把家庭社会的实在情形都写了出来叫人看了动心，叫人看了觉得我们的家庭社会原来是如此黑暗腐败，叫人看了觉得家庭社会真正不得不维新革命——这就是易卜生主义。”胡适希望以此激励中国戏剧效尤从而达到维新革命的目的。

由于胡适在新文化运动中的崇高威望，以及《新青年》杂志在全国的影响，加之易卜生剧作中所揭露的社会问题和当时中国社会所发生的病态丑恶现象又有某些相似之处，当胡适等人将易卜生戏剧介绍到国内时，不仅为一般从事戏剧活动的有志者所欢迎，而且整个文化思想界都对此发生了兴趣，易卜生的名声甚至盖过了莎士比亚。特别是《玩偶之家》中的娜拉形象，更是深深的印在当时中国要求解放思想、解放个性的青年心里。从此，易卜生社会问题剧开始登上中国舞台，由对易卜生社会问题剧的评论、介绍进而对中国社会问题和旧戏发动猛烈攻击。而文学研究会许多成员纷纷创作问题剧、问题小说，开始了新文学的蹒跚学步，现实主义方法日益成为研究会多数成员最主要的创作方法。

如果说文学研究会较多受俄国和欧洲现实主义文学思潮的影响，那么，创造社则主要倾向于欧洲浪漫主义文学思潮。创造社1921年7月在日本东京成立，成员郭沫若、郁达夫、成仿吾、张资平等人都是留日学生。他们初期主张“为艺术而艺术”，强调文学必须忠实地表现作者自己“内心的要求”。讲求文学的“全”与“美”，推崇文学创作的“直觉”与“灵感”，比较重视文学的美感作用。同时他们又注重文学表现“时代的使命”，猛烈攻击旧社会。这表明他们并非单纯鼓吹“为艺术而艺术”，因为“真正的艺术至上主义者是忘却了一切时代的关心而笼居在‘象牙之塔’，从事艺术生活的人们。创造社的作家谁都没有这样的倾向。”（郑伯奇：《中国新文系大学·小说三集·导论》1917—1927）这主要是由于成员们在国外生活得较久，既受到当时资产阶级思潮的某些感染，又对国外资本主义社会的弊病有一定的认识；回国后现实的恶浊又使他们深感痛苦和失望，这便进一步激发了他们强烈的反抗情绪。他们的创作，大都侧重于自我表现，带有浓厚的抒情色彩，直抒胸臆和病态的心理描写往往成为他们表达内心矛盾和对现实的反抗情绪的主要形式，浪漫主义的倾向是十分明显的。

欧洲浪漫主义文学思潮并无明确界定，但一般指1830年雨果的《欧那尼》为标志开始的一场文学运动。它是对传统的古典主义的反动，主张以个人主义为中心，以艺术自身为最高目的，强调主观感情的抒发，每每以个人生活尤其是爱情生活为题材，表现个人与社会的冲突。浪漫主义在审美风格上，表现或激昂、悲壮、雄壮或忧郁、感伤、颓废；在人生态度上，或进取、奋发，或消极、没落。在当时强调个性解放、民主自由的时代，这种思想很是切合大多数青年的心愫。成为他们思考重建中国的基本原则之一：相信自己，发挥个性，进而达到社会进步完善。

鲁迅虽不是创造社成员，但他对浪漫主义的理解很有代表性。还在1908年留学日本时，鲁迅在《摩罗诗力说》中即以长文介绍了欧洲浪漫主义各主将，他说：“裴伦（拜伦）既喜拿破（破）仑之毁世界，亦爱华盛顿之争自由，既心仪海贼之横行，亦孤援希腊之独立，压制反抗，兼以一人矣。虽然，

自在是，人道亦在是。”普希金则将社会之伪善灼然现于人前，“力抗社会，断望人间”。莱蒙托夫作品是“奋战力拒，不稍退转”，“专责法人，谓自陷其雄士”。最后，他评价浪漫主义思潮时说：“无不刚健不挠，抱诚守真；不取媚于群，以随顺旧俗；发为雄声，以起其国人之新生，而大其国于天下。”于是他疾呼在中国也要注重发挥自我，张扬个性，以独立于世界之林。

郭沫若则强调艺术的自身价值和无功利性。他认为艺术本身如春日之花草，乃艺术家内心智慧的表现。诗人写出一篇诗，音乐家谱出一首曲，画家绘成一幅画，都是他们天才的自然流露，有如一阵春风吹过池面所生的微波，应该说没有所谓的目的。这是因为艺术是从内部自然而然发生的，是主客观的统一，又是灵魂与自然的结合。这与他们主张自我，反对压制，推行个性主义有关。

由此，他们还高度重视诗的感情因素，成仿吾就认为，文学是直诉于我们的感情，而不是刺激我们理智的创造。它以情感为生命，情感便是它的一切。它反对诗人专为发泄他的所谓哲理而作诗，把诗歌变成概念与概念的联络，高尚的抽象的文字集拢。郁达夫就把浪漫主义归结为“热情的，空想的，传奇的，破坏的”等几个特点。这是注意到了文学创作中的感情层面的重要性，有着相当一部分的合理内核。

创造社的成员由于大都是留日学生，所受西方思潮影响十分庞杂。但他们的内心就充满了浪漫的情绪。在《少年维特的烦恼》的序言中，郭沫若说：“我在此书中，所有共鸣的种种思想：第一，是他的主情主义；第二，便是他的泛神思想；第三，是他对于自然的赞美；第四，是他对于原始生活的景仰；第五，是他对于小儿的尊崇。”这是歌德的浪漫主义代表作，郭沫若从中吸取的正是这种自我、主情和泛神论思想，对于他后来创作出《女神》有积极影响。

除歌德外，海涅、拜伦、雪莱、济慈，惠特曼、雨果、斯宾诺沙，及印度的泰戈尔，现代思潮的尼采、柏格森、克尔凯郭尔等都对创造社有重大影响，他们共同特点是尊重主观，否定现实，始终富于反抗精神和破坏情绪。

由于文研会和创造社两个团体追求的侧重点不同，人们习惯上把他们的主张称作“为人生而艺术”和“为艺术而艺术”。文学研究会提倡血与泪的文学，主张文人们必须和时代的呼号相呼应，必须感受着社会的苦难并为之写作。作家不是住在象牙塔里面的，他们乃是人们的人，社会的人，应比一般人更深切的感到国家的痛苦与灾难，这是与托尔斯泰、屠格涅夫、高尔基、安德列夫、易卜生、莫泊桑等人的影响分不开的。创造社则认为文学自有他内在的意义，不能把它打在功利主义的算盘上，它的对象不论是美的追求，还是极端的享乐，都值得作家们去献身。他们要追求的是文学的全，要实现的是文学的美，这是受到浪漫主义思潮、唯美主义（浪漫主义的一脉余波）影响的结果。

不过，浪漫主义者的张扬个性，发挥自我，注重情感，是从个人与社会相冲突的逻辑起点出发的，它最终目的仍是希望通过个人的完善来达到社会的进步，通过艺术的自立来达到社会的自由。在国难频仍的五四时期，受其影响的创造社，并没有忘记自己也是社会的一员，他们是旧文学、旧社会强有力的反抗者。在反封建、反旧文学、建设新文学、重铸社会的目标上还是与文研会一致的。这为他们后来转向革命文学奠定了一定的思想基础。

各体现代文学体裁的诞生

外国文学理论和作品的译介，文学社团的建立，为五四新文学的繁荣和发展从文学参照、文学思想和文学组织诸方面奠定了基础。新文学先驱者在各种文学体裁方面都作出了令人瞩目的成就，虽说有些幼稚，但毕竟迈出了可喜的第一步。在这一过程中，他们同样以外国文学为参照系的，在中外比较之中，选择符合时代要求的表现手法，在内容和形式都与旧文学迥然不同。

五四文学革命在创作实践上以新诗为突破口，而新诗运动则从新的形式解放入手。胡适在《谈新诗》中指出。不论古今中外，文学革命运动大概都是从“文的形式”入手。“欧洲300年前各国国语的文学起来代替拉丁文时，是语言文字的大解放；十八十九世纪法国器俄（雨果）英国华次语（华兹华斯）等人所提倡的文学改革，是诗的语言文字的解放；近几十年来西洋诗界的革命，是语言文字和文体的解放。”因此，他认为文学革命，要想成功，必须从语言文字和文体的解放入手。新文学的语言应该是白话而非文言的，新文学的文体应该是自由而非受格律约束的、有了形式的解放，文学内容才可能得以自由发展。“丰富的材料，精密的观察，高深的理想，复杂的感情，方才能跑到诗里去”。

诗体的解放，关键在于外国形式的输入。胡适曾说《关不住了》是他的新诗成立的纪元，这首诗正是翻译的外国诗。《新青年》发动新诗运动时，也是先有外国诗的翻译，然后才有白话诗的创作。正如有人指出的，新诗形式的输入，是完全自觉的，而对传统诗歌的继承，由于新诗先驱者们都从旧营垒中出来，古典诗词修养甚高，则成了一种自然的流露。善于学习外国，迎头赶上去，是文学发展的一种捷径。

新诗的发展大致经历了4个阶段；早期白话诗、浪漫主义新诗、前期新月派与早期象征。它每迈出一步，都可见对外国诗歌的借鉴，虽然其发展有更为内在的，本质的原因在内。

早期白话诗由于注重形式的解放，对艺术技巧和诗歌内容重视不够，出现了一些问题。首先是重实感，不重想象，平铺直叙地写来，有排成行的散文的倾向，寡淡无味，平白如水；其次是偏重说理，诗歌里面常有大段浅薄的说理文字，成仿吾对此就作过猛烈抨击。在评述胡适的《人力车夫》时，他说：“这简直不知道是什么东西。自古说：秀才人情是纸半张，这样浅薄的人道主义更是不值半文钱了。坐在黄包车上谈贫富问题劳动问题，犹如抱着个妓女在怀中做了一场改造世界的大梦。”话虽尖刻，但确实道出了早期白话诗的一个弱点。

真正打破旧诗词镣铐，从异域吸取有价值营养的，还数鲁迅、周作人两兄弟。他们两人都受到了法国象征派诗人波特莱尔的影响。在形式上，彻底抛弃了旧诗词旧格律体，追求自然节奏和内在和谐。在内容上，他们写的是平常人的眼光看到的平凡事。鲁迅的《梦》、《爱之神》、《他们的花园》、《人与时》等虽不能一看就懂，但因着力于用现代白话语言来表达现代思维方式与情感方式，象征色彩甚为浓厚。周作人的《小河》更以其明快的节奏，可感的情绪，清晰的意象博得文坛的一片赞誉，而这一切又与外国诗歌的影响分不开。

随着时代的发展，新诗平实而缺乏想象力、冲淡而感情不强的弱点日益

暴露出来，受到强烈批评。《诗之防御点》是这种批评的代表作，成仿吾在其中指出：“文学是直诉于我们的感情，而不是刺激我们的理智的创造；文艺的玩赏是感情与感情的融洽，而不是理智与理智的折冲；文学的目的是对于一种心或物的现象之情感的传达，而不是关于他的理智的报告。”强调感情的作用，反对抽象的说理，正是欧洲浪漫主义文艺思想的重要特点。成仿吾以此作为武器，对假惺惺的人道主义新诗做作的哲理诗和平实的小诗，做了毫不留情的抨击。成仿吾称他们是“野草”，毫无想象力与节奏感。他明确提出：“诗的本质是想象，诗的现形是音乐，除了想象与音乐，我不知道诗歌还留有什么。”

郭沫若的《女神》是这个时期的天才之作。它浸淫了外国文学的影响，深刻地反映了时代精神。郭沫若从布鲁诺、斯宾诺莎为代表的西欧十六十七世纪泛神论哲学那儿吸取了泛神论思想，认为“我即是神，一切自然都是自我的表现”。在他的笔下，自然山川，草虫鱼木、风雷电雨等都成了人格的神灵，《女神》的奇特想象于是震撼了新文学。而表现方法上，拜伦的狂放不羁，华兹体斯的细腻多感，雪莱的深刻雄浑，则巧妙地融合在郭沫若的诗歌之中。

郭沫若的《女神》以“绝端的自由，绝端的自主”的彻底破坏精神，冲决了诗词旧形式的堤防，成了后人无可仿效的天才抒发。后人再也没有写出这种神功之作。。为了使新诗内容与形式严格结合和统一，确立新的艺术形式和美学原则，使新诗走上规范化的道路，以闻一多、徐志摩为代表的前期新月派应运而生。他们强调“理性节制感情”，提出了“和谐”与“均齐”两大审美原则；注重格律和想象的作用，提出了著名的“音乐美，绘画美，建筑美”三大主张，强调了诗歌的节奏、想象和形式的重要性。在探讨中，他们充分借鉴了西洋诗歌。他们引进了西洋商籁体（sonnet，十四行诗）与无韵格律诗，徐志摩、闻一多国外的游学，更使他们对西洋诗歌有深入了解。虽然他们在探讨中有一些人盲目搬用西洋格律的音乐规则，忽略了中西语言的本质区别，遭到了失败，但其努力是功不可没的，它有力地纠正了由于早期新诗创作过于散漫自由、创作态度不严肃造成的创作上一定程度的混乱局面，使新诗趋向精炼与集中，具有了相对规范的形式，巩固了新诗的地位。

以李金发为代表的象征诗派更是新诗受外国文学影响的明证。李金发所受影响主要来自本世纪20至40年代在欧美盛极一时的后期象征主义，以法国诗人波德莱尔的诗集《恶之花》为代表。题材上，它转向大都市的丑恶和人性的阴暗面，打破了先前浪漫派末流风花雪月的旧框框；手法上，它发展了“对应论”，把山水草木看作向人们发出信息的“象征的森林”，主张用有声有色的物象来暗示微妙的内心世界，常常采用暗示、对比、烘托和联想等表现手法。

李金发的《微雨》、《为幸福而歌》、《食客与凶羊》是代表。如《弃妇》一诗：“弃妇之隐忧堆积在动作上/夕阳之火不能在时间的烦闷/化成灰烬/从烟突里飞去/长染在游鸦之羽/将同栖止于海啸之石上/静听舟子之歌”这一连串形象都有着共同的感情色彩：“隐忧”与“烦闷”，从而暗示出诗人对社会的怀疑与不满。不过，李金发的创作实践是不成功的，感觉世界过于狭窄，感情上有颓废倾向，句法欧化，中间夹杂文言叹词语助词，很难得到读者赞同。

这个时候，随着无产阶级在中国政治舞台上领导地位的日益加强，对无

产阶级表现的要求也受到文坛重视。苏联文艺界提倡的革命现实主义和革命浪漫主义这时传入中国。蒋光慈的《哀中国》、《新梦》集是这种影响的产物。它适应了时代与读者的审美需要，在日益倾心马克思主义、向往十月革命的广大青年读者中产生了巨大影响。

中国新诗短短十年间的发展，从形成解放，中国经历了现实主义、浪漫主义、象征主义，最后是革命现实主义与革命浪漫主义，经这了欧美诗歌发展约一百年的过程。显示出新文学先驱者们强烈的开放意识和求学心态，在创建新文学过程中勇往直前的实践精神。虽然这种接受有囫囵吞枣之嫌，但为中国文学迅速应合时代潮流还是起了很大作用的。在这种极短时间内重温欧美文学史的特点在其他各体文学、其他时段中也不一例外地出现，成了中西文学交流的重要特征，值得人们深思。

五四文学革命中最富有生机、最体现了时代特色，同时又受外国文学影响最深的莫过于中国现代小说了。在中国，小说向来是不算文学的。在传统文学观念中，小说之类被称为“闲书”，是供人茶余饭后消遣娱乐的。直到清末，梁启超等人才将小说的作用与改造民族灵魂，重塑民族性格相联系。到了五四时期，在欧美文学的影响下，小说观念有了突破，小说人物、题材、主题与表现手法、结构方式、叙事方式等都出现了全方位的拓展与更新，成为当时文坛上最为活跃的体裁。

胡适界定短篇小说时提出：“短篇小说是用最经济的文学手段，描写事实中最精采的一段，或一方面，而能使人充分满意的文章。”（《论短篇小说》）他们举的小说范例中有法国都德的《最后一课》、《柏林之围》，莫泊桑的《二渔夫》，认为它们都能截取生活的一个横断面，叙事畅尽，写情饱满，把普法战争中法国兵败以后的种种状态表现得淋漓尽致。而中国古代虽有小说之名，但因运用文言，又不注重结构，叙事直铺而来，写情不尽，也就不能符合时代要求了。刘半农在《诗与小说精神上之革新》中指出，小说家首要素质是“根据真理立言，自造一理想世界。”托尔斯泰以“上帝与爱同在”为归宿，自创一新的宗教世界。笛福以反抗旧社会为宗旨，构筑了一个“人有绝对的独立生活力”的新世界。雨果小说破坏“一切制造罪恶的法律”，虚构一个“以天良觉悟代替法律的新世界”。王尔德于“爱情真谛”之中，塑一“永远甜蜜”的世界。左拉小说以“悲天悯人”的胸怀，开辟了一个“忠厚善良”的世界，而中国小说，如《荡寇志》之流却乃胡闹之作。究其原因，在于中西小说观念的差异。最后，刘半农引用美国学者樊戴克有关言论，认为作小说要“以诚实之心对待文学与人类”，不“贸然以道德问题与小说相涉”，以理想观察世间万物，明情了象，探求人类之真际。

新小说作者和理论家是以黑幕小说和鸳鸯蝴蝶派小说为攻击对象的。因为它们集中了中国旧小说的一切弱点与恶习，格调低下，内容粗俗，专以揭人隐私、攻人缺陷为能手，以游戏人生、玩弄文学为主旨，迎合低级趣味的市民气息，严重阻碍了新思想的传播。这些作品，虚伪做作，从主观或道学出发，胡编乱造，把文学作为游戏。在描写手法上，它们使用的是味同嚼蜡的记帐式叙述法，归结到一点，即是“游戏的消遣的金钱主义的文学观念”。因此，文学观念的更新已是势在必行。

自然主义的介绍及讨论是中国现代小说发展史上具有决定意义的事件。前面谈到，早在1920年，沈雁冰就提出要从翻译“写实派、自然派”做起。在新文学运动倡导者们看来，西欧文学发展的历史，遵循着由古典主义而浪

漫主义，再现实主义、新浪漫主义（现代主义）的依次演变过程。根据我国文学发展的实际状况，则尚处于“古典主义理想主义时代”，因此不符合时代的潮流。这与当时受进化论影响的思想状况相吻合。加之当时对旧小说的认识：“不论新派旧派小说，就描写方法而言，他们缺了客观的态度，就采取题材而言，他们缺了目的。这两句话光景可以包括尽了有弱点的现代小说的弱点。我觉得自然主义恰巧可以补救这两个弱点……”（沈雁冰：《自然主义与中国现代小说》）

茅盾等人理解的“自然主义”并非我们目前所说的19世纪后期兴起的自然主义。它包含了现实主义和自然主义两个方面，他们的指称是十分含混的。以巴尔扎克、司汤达、福楼拜等为代表的现实主义作家，对社会与人生有着深刻体验和精细观察，作品描写细腻真实，饱含激情，反映了资本主义社会中理想的破灭。人性的扭曲和道德的沦丧，揭露了金钱的罪恶。而左拉、龚古尔兄弟等人提倡的自然主义，受孔德实证主义和丹纳人种、时代、环境文学三要素的影响，提倡对事物作精细刻划，强调生物学中的遗传因素甚至病理因素的决定作用，忽略个人与社会之间的联系，具有浓重的宿命论色彩。

当时文坛上对于自然主义介绍的攻击大体集中在我们时下所说的“自然主义”，认为它所主张的纯粹客观描写容易把人生弄成死板表现，而忽略了个人生命力的一面；它先入为主地断定人生丑恶，然后搜罗材料印证；它依据的是机械的宿命论思想，对青年可能产生毒害作用。茅盾认为，这些观点固然都不错，但是中国文学目前必须经过自然主义的洗礼，矫枉过正，才能向前发展。而宿命论思想毕竟只是自然主义中的一种思想，与自然主义手法并非一码事，况且它也本身社会中存在的现象，并非自然主义者杜撰出来的。

茅盾认为，自然主义对中国文学可资借鉴的有两种：一是“实地观察”，“专记连续的许多动作的‘记帐式’的作法，和不合情理的描写法，只有用这种严格的客观描写法方能慢慢校正。”二是“研究社会”，只有对社会作深入研究，“学自然派作家，把科学上发现的原理应用到小说里，并该研究社会问题，男女问题，进化论种种学说。否则，恐怕没法免去内容单薄与用意浅显两个毛病。”（均见《自然主义与中国现代小说》）可见，新文学运动倡导者对欧美文学的译介是有很强针对性的。这些论点，对于问题小说的繁荣和发展产生了深远而积极的影响。

浪漫主义理论这时对中国小说也有很大影响。郁达夫是初期最有成就的浪漫主义小说家，在回顾自己创作历程时，他说：“我觉得文学作品，都是作家的自叙传这一句话，是千真万确的。客观的态度，客观的描写，无论你客观到怎么样一个地步，若真的纯客观的态度、纯客观的描写是可能的话，那艺术家的才气可以不要，艺术家存在的理由，也就消灭了。……所以我说，作家的个性，是无论如何，总须在他的作品里头保留着的。作家既然有了这一强的个性，就可以成为一个有力的作家。修养是什么呢？就是他一自己的体验。”所以，作者的生活应与艺术连成一体，而作者的个性是断然不能丧失的。郁达夫的小说《沉沦》就是这种主张的体现。作品自叙色彩甚浓，富于强烈的主观抒情色彩与感伤忧郁情调。它以大量笔墨对笔下人物作了大胆的自我剖析，抒发了作品主人公对所受异族歧视与黑暗社会的苦闷、愤懑的感受，甚至流露出颓废自我的情绪。

浪漫主义小说诸家还有一种倾向，表现灵与肉的冲突。这一类题材是欧洲中世纪的传奇文学和启蒙运动时期资产阶级的浪漫主义文学中常出现的主

题。传奇文学大多表现骑士为了求得贵族小姐的爱情，历经艰难险阻，终于实现了宿愿；而浪漫主义文学则集中抨击封建教会的禁欲主义，常常以大胆的行为，针锋相对地宣传纵欲主义，其结局往往是爱情战胜一切。但是，五四时期的青年，在黑暗社会的压迫下，常常以婚姻解放，恋爱自由作为反抗旧社会的手段，他们所说的“灵与肉的冲突”也在浪漫情调之中带上了浓重的悲剧色彩。周作人评论《沉沦》时就说：“生的意志与现实之冲突是这一切苦闷的基本虽不满足于现实，而复不肯遁于空虚，仍就这坚冷的现实之中，寻求其不可得的快乐与幸福。现代人的悲哀与传奇时代的不同即在于此。”鲁迅的小说《伤逝》中描写的子君和涓生的爱情悲剧，实际上是灵与肉、理想与现实的冲突。黑夜沉沉如铁，苦闷、飘零的灵魂在天际旷野中游荡，看不到一丝光明与希望，心中所剩的唯有颓废与感伤。

浪漫主义小说中的这类主题还与受到弗洛伊德的影响有关。周作人依据当时在我国有一定影响的精神分析学说指出：“人间的精神活动无不以广义的性欲为中心，即在婴孩时代也有他的性的生活，其中主动的重要分子便是他苦（Sadistil）自苦（Masochistil）展览（Exhibitienistil）与窥伺（Voyeuristil）的本能。”“如果这些本能得到相当的满足，便造成平常的幸福的生活之基础，又因了升华作用而成为艺术与学问的根本；倘若因迫压而致蕴积不发，便会成为病的性欲，即所谓色情狂了。”“这色情在艺术上的表现，本来也是由于迫压，因为这些要求在现代文——或好或坏——底下，常难得十分满足的机会，所以非意识的喷发出来，无论是高尚优美的抒情诗，或是不端方的（即猥褻的）小说，其动机仍是一样。”因此，周作人认为，这部小说（指《沉沦》）是天才的艺术品，并不能指斥为不道德。它与郁达夫主张的以“人类内部有一种强有力的要求”“打破环境，创造自我”相吻合，是主观激情的勃发。正如周作人所说：“他的价值在于非意识的展览自己，艺术地写出升化的色情，这也就是真挚与普遍的所在。”

可以说，现代小说的诞生与发展，是与欧美文学的影响分不开的。在外国文学的影响下，现代小说呈现出与旧小说迥异的风范。小说观念从游戏转为独立，小说题材从才子佳人、宫廷秘闻转向平民百姓、社会人生，小说结构从散乱封闭转向严谨开放，小说手法从机械摹仿转向客观写实与主观抒情，小说主题从仁义礼智转向个性解放……这一切，都显示出在变化频繁的社会背景下，人们思想观念从封建桎梏下解放了出来，意味着一种新的符合现代人审美心理的文学样式的诞生。而鲁迅的小说，则以其表现的深切和格式的特别，充分体现了时代精神，契合了读者的审美心理，也是外国文学影响的最大明证，我们将在下面详细论述，从而更明了中国五四文学革命乃至现代文学的实绩，从而了解时代精神，民族性格，并思索民族现代化与接受外来文化的一些规律性东西。

五四时期的现代话剧，在接受外国文学的影响时，走过了一条曲折而复杂的道路。它先是以“文明新戏”的面孔出现，内容具有强烈的政治进步色彩，后来随着辛亥革命的失败，它又向传统复归，向小市民趣味妥协，最后走向堕落与衰亡。到了五四时期，在有关旧戏存废的激烈争论之中，新文学先驱者大量介绍外国戏剧理论与剧作，排练新戏，最后终于使话剧这种新的文学样式在中国立足扎根。

中国话剧开始于留日学生组织的春柳社。1907年春，他们在东京改编、排演了《茶花女》、《黑奴吁天录》等国外名著，被人称为文明新戏。支配

着早期戏剧工作者的戏剧观念是“中国要富强，必须革命；革命要靠宣传，宣传的办法一是办报，二是改良戏剧”。他们看到了观剧通俗易懂，直观可感的特点，明白在广大下层平民中间有着巨大的号召力，能够扩大革命的群众基础。这与当时如火如荼的革命形势是相合的。只是后来由于辛亥革命的失败，流氓资本家的控制，它才失去其进步意义。

五四时期适应新文化运动的要求，话剧运动再次兴起。这次兴起，是以批判旧戏为先导的，并由此展开了一场关于旧戏存废的讨论。《新青年》作者批判锋芒直指旧戏中包含的充满儒教与道教思想毒素的封建内容。他们同样以进化论为依据，强调一时代有一时代之戏剧，而中国旧戏在戏剧发展史上仍是“孩提时代”，别国的戏剧已经发展到了青年、壮年，因此，中国旧戏没有存在的价值。加之旧剧大都表现的是些淫杀、鬼神、帝王之类的，有害世道人心，已成了时代发展的绊脚石。至于旧戏拥护者吹捧的做工、唱工、音乐、抽象会意等，废弃派认为表现形式死板，流于程式，甚至矫揉造作，有时也没节制。也应与旧戏内容一齐抛弃。

进而，废弃派对于如何建设新剧提出了自己的主张，主要是借鉴外国戏剧。创造新剧首先要编写出好的剧本，若一时编写有困难，可以根据国外的剧作进行翻译和改写。在引进外国戏剧问题上，胡适主张“赶紧多多的翻译西洋的文学名著做我们的模范”。傅斯年则顾忌在中国舞台上排演直译的西洋戏剧，观众恐不大明白。因此他并不主张把外国现成的剧本一丝不改地舶上中国舞台，因为外国剧本写得再好，毕竟是以外国社会生活做材料，它所反映的生活内容和表现的人物思想感情与中国的观众不免有一定的隔膜。所以“直译的剧本，不通适用，变化形式，存留精神的改造本，却是大好。”（傅斯年：《戏剧改良各面观》）

于是，以《新青年》的“易卜生专号”为开端，迅速形成了介绍外国戏剧理论、翻译和改编外国戏剧创作的热潮。据不完全统计，从1919年到1929年全国28种报刊共发表了剧本译作81部，涉及到46位外国作家，如莎士比亚、易卜生、肖伯纳、泰戈尔、王尔德、高尔斯华绥、斯特林堡、梅特林克、霍普特曼、契诃夫、安特莱夫等，据阿英在《中国新文学大系史料集》提供的统计，“五四”时期商务印书馆、中华书局、泰东书局等出版的外国戏剧集共76种，计有多幕剧、独幕剧115部，所介绍的作家除上述诸人外，还有果戈理、托尔斯泰、席勒、莫里哀等。西方戏剧史上的各种流派——从现实主义、浪漫主义戏剧到现代象征派、未来派、表现派、唯美派的戏剧几乎是同时涌进了中国，为不同思想与文学倾向、不同艺术趣味与修养，不同个性的作家所吸收，对中国现代话剧产生了极大影响。

在戏剧实践方面，胡适模仿易卜生《娜拉》创作《终身大事》，开了风气之先。1924年，洪深根据王尔德《温德米尔夫人的扇子》改编并导演的《少奶奶的扇子》，演出获得成功，对促进现代话剧的正规化作出了很大贡献。而他创作的《赵阎王》塑造了一个干了许多坏事又良心未泯的兵痞形象。在剧本后半部分，洪深袭用美国现代剧作家奥尼尔的《琼斯皇》的艺术手法，让主人公在树林里转圈，精神发生错乱，幻象频生，把人物的变态心理写得惊心动魄。

浪漫主义戏剧这时也有上乘表现。郭沫若的《三个叛逆的女性》具有诗的气质，不仅在剧中直接插入诗与歌的成分，而且在剧本环境的设计，人物语言的运用以及人物性格的塑造上，无不注重诗的抒情气质的追求，这与外

国戏剧的影响是分不开的，不仅有歌德、易卜生的影响，也有现代派戏剧的影响。郭沫若自己说过，他的《聂婪》中的盲叟“那种心理之得以具象化”，就是受了爱尔兰浪漫派剧作家约翰·弥尔的启示，他的诗剧《孤竹君之子》也有德国表现派戏剧的影响，而在《王昭君》中，剧作家让汉元帝抱着王延寿头颅亲吻，与唯美派剧作家王尔德《莎乐美》中莎乐美亲吻先知约翰的头颅确有相似之处，这里存在着某种借鉴也是明显的。田汉也曾热衷过十九世纪俄国进步的启蒙思想，如赫尔岑等人的思想，又迷恋过脱离现实的唯美主义。他和郭沫若一样崇拜过惠特曼、歌德和海涅，但也醉心于象征派的梅特林克、波特莱尔与颓废派的魏尔伦，但也醉心于象征派的梅特林克、波特莱尔与颓废派的魏尔伦，他在这一时期不少作品都流露出神秘主义的倾向和颓废情绪，感伤情调更是成为他戏剧的艺术魅力之一。此外，丁西林的喜剧在揭示矛盾中含有温情，在幽默机智中含有讽刺，这都体现出英国近代的“世态喜剧”的影响，有人就认为他的作品极像英国米伦的作品。

总的说来，20年代中国现代话剧的发展是处于外国戏剧的强大影响之下的。本时期的剧作家，一方面表现了勇于多方面摄取外国戏剧营养，勇于探索、试验的精神，思想比较解放，绝少保守风气，另一方面又常常流于简单模仿，即使是像郭沫若、洪深这样有经验的剧作家的剧作中都带有模仿的痕迹，而另外一些作品这种模仿就更加明显，如向培良的《暗嫩》、濮美卿的《人间的乐园》就是王尔德的《莎乐美》、梅特林克的《青鸟》仿效之作。这都是必不可免的历史过程。本时期现代话剧正是从介绍外国戏剧，上演改编剧本，模仿外国戏剧起步，逐渐发展到独立进行创作，显示了融汇外国影响，将话剧这种外来形式民族化的历史趋势。到了30年代，话剧经过一些剧作家的努力，已经初步完成了民族化的过程。

欧美文学与鲁迅的思想和创作

鲁迅是中国新文学的奠基人，也是20世纪最伟大的文学家。他被称为“民族魂”，取其对中国民族文化的深刻理解和完美表现。同样引起世人注意的是他对外来文化的吸收。鲁迅与中外文化的比较研究历来吸引了众多学者。近些年，鲁迅与欧美文学的关系成为研究中的一个重要方面。

晚清时期传入的三种西方思潮：进化论、天赋人权、超人哲学等对我国第一代民主主义革命家影响甚大，由于鲁迅积极参加民主革命斗争，他接受了这些思潮的影响，形成了他前期的启蒙主义者世界观。

鲁迅前期提倡发展个性，主张人性解放，强调理性的作用，反对封建制度，他热情赞颂卢梭等民主斗士。在《坟·再论雷峰塔的倒掉》中，他说：“无破坏即无新建设，大致是的；但有破坏却未必即有新建设。卢梭、斯谛纳尔、尼采、托尔斯泰、伊孛生等辈，若用勃兰兑斯的话来说，乃是‘轨道破坏者’。其实他们不单是破坏，而且是扫除，是大呼猛进，将碍脚的旧轨道不论整条或碎片，一扫而空，并非想挖一块废铁古砖挟回家去，预备卖给旧货店。”由于鲁迅和卢梭同为反封建斗士，因而，他对卢梭能有这样深刻的理解，同时受到他的影响，希望作一名“精神界之战士”。这样，在资产阶级民主革命高潮到来之际，他能作好思想和理论准备。

在反封建同时，鲁迅提出要发展健康的人性和改造国民性。数千年来积累起来的成法束缚着人性的发展，封建伦理纲常窒息着人性的生机，病态的

国民性阻碍着社会向前发展。因此，强调推翻封建势力，发展健康人性，就成为鲁迅的首要着眼点。他首先认为从根本上要发展科学，因为“科学者，神圣之光，照世界者也，可以遏末流而生感动。时泰，时为人性之光，时危，则由其灵感，生整理者如加尔诺，生强者强于拿破仑之将云。”科学的发达可以使中国免遭异族的侵略，从而国民性也可以得到净化。同时鲁迅也指出，只有同时提倡科学和文艺，人性才不致偏倚，群众精神才会健全，民族才会觉醒，也才能从根本上聚集起来共抗击列强的侵略。

这些观点，无疑来自西方的人性观。从文艺复兴时期的人文主义思潮，经过启蒙思想家的天赋人权论，再到费尔巴哈的人本主义，对人的关怀与尊重，都一直是哲人关注的问题。与别人不同的是，鲁迅把发扬人性与反抗侵略相联系起来，并认为首要的还要反封建，建立平等自由世界，因为“盖自法郎西大革命以来，平等自由，为凡事首，继而普通教育及国民教育，无不基是以遍施。久浴文化，则渐悟人类之尊严；即知自我，则顿识个性之价值；加以往之习惯地坠地，崇信荡摇，则其自觉之精神，自一转而之极端之主我。”封建制度窒息人的发展，使得人性不能健康成长，从而导致国民性的玷污与萎缩，自然也就难以抵抗外强侵略了。所以鲁迅的人性论从一开始就显示了强烈的战斗色彩。

进化论对鲁迅也有很深影响。同前人一样，鲁迅对进化论的接受，也并非仅仅限于生物学意义，更多的是社会学意义上的。他认为同生物由低级到高级发展一样，人类社会的发展也有一个代代相递，由低级向高级发展的过程。因此，在《狂人日记》中，面对吃人的封建制度，他发出了“救救孩子”的呼声，希望未来会有所改变。他还天真地相信青年，认为青年的一切都是对的，号召青年掀翻这些吃人的筵席，扫荡这些食宴者。到后来，他才运用阶级分析法，破除了这种抽象进化论的缺点。

鲁迅虽然崇拜社会进化论，但对社会达尔文主义是竭力反对的。有些人“孤尊自国，蔑视异方，执进化留良之言，攻小弱以逞欲，非混一寰宇，异种悉为其臣所不嫌也”。他斥责以进化为口实侵略他国的帝国主义者，认为这不过是一种兽性而已。如果帝国主义者嗜杀成性，妄想掠夺他国财富，扬其国威，则他们就还停留在兽性阶段。人类的发展实际上是不断向前，摆脱兽性的过程。因此，鲁迅的进化论是与人性论紧密相连的，其目标一直指向反帝反封建。

超人哲学源自尼采的唯意志论。在尼采著作中，他强烈抨击德国市民阶级的市侩思想和庸人哲学，对传统思想进行猛烈抨击。他反对群众，认为他们是“市场之蝇”，认为历史演变的目的只在产生少数出类拔萃的人物，群众不过是天才活动的工具，认为民主主义放纵多数，压抑了优秀的个人。鲁迅接受了尼采的这些观点，认为“尼采、伊孛生诸人，皆据其所信，力抗时俗，示主观倾向之极致。”又说：“尼采之所希冀的，则意力绝世，几近神明之超人也。”这种超人，“虽然太觉渺茫，但就世界现有人种的事实看来，却可以确信将来总有尤为高尚尤近圆满的人类出现。到那时候，类人猿上面，怕要添出‘类猿人’这一名词。”他寄希望于少数杰出人物，以启蒙的姿态来引导群众。他自己也希望成为一名超人，但是，对于群众的觉悟程度，他是有所怀疑的。他觉得总有一种寂寞、孤独的感觉，犹如独处荒野之中，没人听他的呐喊，仿佛身处铁皮黑屋。在革命失败的时候，他的这种消沉心态便是《野草》，其中的心态被后人加以各种诠释，称为现代人的感受，这大

概是鲁迅当初所没想到的：历史的局限竟成就了他感受的现代性。

到了后期，随着马克思主义的大规模、有系统地介绍过来，鲁迅的思想又有了更明显的变化。他认为马克思主义是最明快的哲学，许多以前不清楚的问题，用唯物史观来考虑，也就明白了。例如，翻译了普列汉诺夫的《艺术论》，目的在于救正过去“只信进化论的偏颇”。以后，他又明白了自己信奉的超人哲学的不足，开始把希望放到人民大众身上。对问题的分析也开始运用阶级分析法，在与现代评论派和新月派的论争中，他驳斥小资产阶级哲学，认为它们会阻碍社会的发展和文学的进步。从创作来看，他不再从事抨击传统文化的小说创作和抒发个人孤独的散文等，他更多地是采用了短小精悍，更易发挥战斗性的杂文，称之为投枪匕首。在马克思主义影响下，鲁迅从思想到创作都发生了质的变化，其原因是值得深思的。

谈到外国文学对自己创作的影响，鲁迅说过一些缘起。小时候，他逐渐明白了农民的苦痛，但没法使大家知道，“后来我看到一些外国的小说，尤其是俄国，波兰和巴尔干诸小国的，才明白了世界上也有这许多和我们的劳苦大众同一命运的人，而有些作家正在为此而呼号，而战斗。而历来所见的农村之类的景况，也更加分明地再现于我的眼前。偶然得到一个可写文章的机会，我便将所谓上流社会的堕落和下层社会的不幸，陆续用短篇小说的形式发表出来了”。（《英译本 短篇小说选集 自序》）可见，从一开始，鲁迅的创作就带有强烈的反封建色彩。《狂人日记》与果戈理一小说同名，但他暴露家庭制度和礼教的弊害，却比果戈理的忧愤深广，也不再有尼采的超人的渺茫。在文中，鲁迅借用了尼采的话：“你们已经走了从虫豸到人的路，在你们里面还有许多份是虫豸。你们做过猴子，到了现在，人还尤其是猴子，无论比哪一个猴子。”

由于他的矛头对准的是封建制度和礼教，他立志揭露出它们对人民的迫害，表现出他们的呐喊与反抗。所以，他最先选择的是东欧诸民族的作品。因为，这些国家当时正处于受帝国主义侵略和压迫的时候，文学多富于反抗精神，鲁迅认为很符合时代需要。其次，他要表现上流社会的堕落和下层社会的不幸。俄国文学，特别是安特莱夫、迦尔洵、阿尔志跋绥夫等作家的现实主义文学启发了鲁迅对中国社会现实和人民生活的深入解剖。他的作品，大都着眼于现实主义作家。他热情评价陀思妥也夫斯基的深刻的心理解剖的技巧，从安特莱夫的作品中看到了现实主义与象征主义不同程度的融合，而迦尔洵对时代痛苦的敏感也打动了鲁迅。鲁迅的作品也有浓重的浪漫主义色彩。早在1907年，他就作有《摩罗玛力说》，认为摩罗精神就是敢于向压迫者进行斗争的革命精神。这使得鲁迅的小说创作，揉杂了现实主义、浪漫主义和现代主义诸流派，更富思想深度和表现力。其中，现实主义和现代主义的影响最大，是值得深入探讨的。

对鲁迅而言，俄罗斯现实主义的影响是最为明显而深刻的。这是因为，俄国与当时的中国现实特别相似，都受到外敌的入侵，国内反帝反封建情绪高涨。而在此之前，俄罗斯作家已为反映这样的现实生活积累了不少艺术经验，现实主义文学已显示出独特魅力，并使俄罗斯文学跃居世界领先地位。因此，鲁迅借鉴俄罗斯现实主义文学，也可以说是一拍即合了。

广阔的社会内容，社会暴露的主题与清醒的现实主义精神是鲁迅从俄罗斯文学中吸取的主要营养。在俄国，摧毁农奴制度，揭露资本主义弊病，反映深广的社会问题，是作家们良心所关注的地方。鲁迅曾说：“俄国的文学，

从尼古拉斯二世时候以来，就是‘为人生’的，无论它的主意是在探究，或在解决，或者堕入神秘，沦于颓唐。而其主流还是一个：为人生。”

这可见鲁迅对俄罗斯文学的理解。而当时的中国，如前所述，反帝反封建无疑是十分迫切、十分紧迫的问题。果戈理的讽刺，托尔斯泰的博爱，陀思妥也夫斯基的灵魂解剖，无一不是对社会和人生的关注，深深地影响着鲁迅在题材选择、主题倾向等方面的思考。

直视人生，反对瞒和骗，在血与火中惨淡生活，是时代的要求。“世界日日改变，我们的作家取下假面，真诚地、深入地、大胆地看取人生并且写他的血和肉的时候早到了。”（鲁迅）鲁迅的小说，有两个新的题材和形象系列，农村题材和知识分子题材。这是因为，他认为在农民身上，背负着沉重的历史包袱，集中了社会各阶层的矛盾，仔细剖析他们，就可以写出中国的社会现实。而知识分子，心理细腻、敏感多情，处在传统和现代的夹层之中，他们的生存处境更容易写出社会的黑暗，以及对人性的压抑。所以，鲁迅的选择是很有特色，很有代表性的。在刻画人物时，鲁迅的小说总是与爱国主义激情和社会解放运动紧密相联。这样使得他的文学追求与爱国志向完美结合起来，从而加重了现实主义的力度。

现代主义是 19 世纪中叶至二战结束初期近百年在西方兴起的种文学流派，在鲁迅文学活动主要时期（一战前后至本世纪 30 年代）大致有唯美主义、象征主义、表现主义、意识流等流派。它们对鲁迅的影响是多方面的。由于当时的时代环境，鲁迅对它们的理解和接受也有得有失。

现代主义在思想史上的伟大成就之一是它们对资本主义社会进行了全面批判，为人类找到了另一个精神寄托——美，发现了人类的又一扇隐秘之门——潜意识，从而有利于更好地认识人自身。不难看出，它们是对现实世界的一种超越。鲁迅看到了这一点，但是他只明白它们不符合现实社会，与他所执着追求的执着人生境界相异，便对此采取了排斥态度，认为有妨碍革命。“法国的波特莱尔，谁都知道是颓废的诗人，然而他欢迎革命，待到革命要妨害他的颓废生活的时候，他才憎恶革命了。所以革命前夜的纸张上的革命家，而且是极彻底，极激烈的革命家，临革命时，便能够撕掉他先前的假面；——不自觉的假面。”（《非革命的急进革命论者》）他甚至在论战中模仿波特莱尔的诗句来讽刺徐志摩，讽之曰“发热”、“发昏”。从政治上，进而从文学成就上否定现代主义作家及其成就。这样，显示出时代要求给鲁迅造成了认识上的局限。

但是，鲁迅毕竟是位敏感的艺术家的。对于现代主义的各种表现手法，他是十分敏锐地把握住了，并且运用得纯熟自如。象征手法本不自象征主义始，但可以说是其对文学的主要贡献之一，它使这种技巧的潜力发挥得淋漓尽致，在鲁迅作品中，我们既可以看到整体象征，又可看到局部象征，含义十分深远。《野草》是象征手法的杰出之作。《过客》深富哲理意味，老翁是曾在人生长途上绝望地跋涉过的失败者；女孩是希望与幻想的象征；过客则是不懈努力，勇往直前的象征，从不绝望，在孤独中奋争。全剧暗示出不同的人生选择，在悲凉中显示希望。再如《狂人日记》，围绕“吃人”这一象征，展示了一个吃人的社会和礼教的残酷，在作品最后，作者发出了颇富象征意味的呐喊：“救救孩子！”其含义是震聋发聩的。

下意识、无意识心理和行为的描写，是鲁迅吸收得现代主义手法的另一侧面。《狂人日记》、《长明灯》就有大量象征意味的变态心理和行动描写。

在《白光》中，陈士成一心想升官发财，但连续 16 回的落第，粉碎了他的升官梦，勾起了他的发财欲望。在幻觉中，银子发着白光，左转右拐地把他从家引到山里。他怔怔忡忡的追逐白光，最后溺死湖中。这种描写是很能写出人物心灵的。再如《阿 Q 正传》，阿 Q 在土谷祠里的一通神想：革命之后的发财、娶妻，斗赵四爷，打小 D，又何尝不是意识流手法的运用？总之，在鲁迅作品中，涉及人物心灵描写时，这种技巧是常用的。

可见，欧美文学对鲁迅的思想和创作均产生了深刻影响。它们对鲁迅人生观的形成，文学观念的定型以及写作技法的运用，都有着不可忽视的作用。更多的，它们给鲁迅输入了近代民主气息和人生哲学，使他找到了适合自己，也适合民族发展的现实主义文学道路。正如毛泽东所说：“鲁迅的方向，就是中华民族新文化的方向。”这方向，就是在大胆向西方学习的基础上，执着于现实人生，以饱满的爱国主义激情向封建势力、向一切压抑人性和民主自由的势力作不懈的斗争。鲁迅的伟大，正在于他大步前走，置一切绊脚石于不顾，踏出了一条用鲜血铺就的中华民族解放之路，一条新文化发展的大道。

欧美文学与自由主义文艺思潮

在新文学的第一个十年（1917—1927），欧美文学的涌入十分庞杂，催动了各种现代文学体裁的诞生，造就了鲁迅等一代文豪，为新文学的发展奠定了良好基础。经过 10 年的沉淀，尤其是 1928 年后国民党政权的由建立到相对稳定（虽说也是危机四伏），中国文坛也少了一些喧嚣，开始了有益的建设时期。

在 30 年代，掌握着政权的国民党虽然在政治、经济、军事上占有绝对优势，在思想、文艺等领域也极尽压制之能事，但决定新文学第二个十年（1928—1937）基本面貌的是无产阶级文学运动及其文学和民主主义、自由主义作家和文学运动及其文学。它们在文艺思想上的斗争和创作实践上的竞争，有力地推动着 30 年代现代文学的发展。

自由主义作家虽然在政治观点上不尽同意马克思主义作家，但他们同样关注社会现实，描写广阔的社会历史，对民族灵魂作深度开掘，从沸腾的历史潮流中吸取战斗激情和壮丽之美。这显示着现代文学的日益成熟。

自由主义作家大多受到欧美文学的影响。值得注意的是，他们大都出身没落的封建贵族或小康家庭。这种背景使得他们从小受到良好的传统教育，文学修养也比较高。在其后的文学生涯中，他们固然热烈关注现实的变迁，但更多的还注重文学自身的发展。可以说中国新文学的现代化到他们这一代才告别了初期的幼稚。他们不再粗粗地感叹生之痛苦，赤裸裸地表达革命的愿望，而是更注意文学形象的作用。他们思想自由，不大注意文学的功利性，主张文学自身的价值。他们作品更多地探讨人生诸问题，但又不同于五四时期的“为人生”派。他们把人生放在社会层面上考虑，放在哲学层面上观照。语言严谨洗炼，生动形象，结构紧凑，受到西方文化的很深影响。下面，我们以巴金、曹禺、戴望舒、李健吾等人为例，介绍欧美文学对现代小说、戏剧、诗歌和文论影响。

欧美文学与巴金的小说创作

作为一名杰出的文学家，巴金的早期创作如实地表现当时的中国现实，着重批判和揭露丑恶的封建余孽，指出它们扭曲人的灵魂的罪恶，呼唤青年们起来反抗旧的一切。这与当时的进步潮流是合拍的，同时也明显地体现出西方思想和文学对他的影响。

无政府主义思想对巴金影响甚深，巴金这一笔名便取自于现代无政府主义两位最重要的理论家巴枯宁和克鲁泡特金。无政府主义产生于 19 世纪上半叶，主要是代表了资本主义竞争过程中破产了的小资产阶级和小私有制的利益和愿望，它否定一切国家形式，主张以最小限度的内乱，最小限度的受难者，与最小限度痛苦而达到最大最好的结果。因此，巴金接受无政府主义中反对强权，主张绝对自由的精神，并与反封建、维护人权平等的思想相揉合，形成了一种独特的世界观，其积极面与消极面相互依存，与当时大多数找不到出路的青年的心理颇为契合。

俄国民粹主义以其崇高的理想、道德的完善和英雄行为引起了巴金的崇敬。民粹主义者经常用壮烈的行动，来实践他们对人民的热爱，对理想的执着，对自由的礼赞，由维护人的尊严的献身热忱以及为受苦受难的人民牺牲

的真诚愿望。巴金对它的迷恋给他的创作以巨大影响，直到全国解放后还延续了一些时日。他的作品因此也闪现出人性的光辉，具有强烈的人道主义色彩。他的作品常常在对人的灵魂作深刻挖掘的同时，鞭挞扭曲人性的封建制度，对小人物的命运抱有深刻的同情，悲天悯人中不乏愤怒。

对巴金影响最大的首先是俄国文学。他推崇托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基和阿尔志跋绥夫，把他们摆在比莎士比亚、歌德和但丁更高的位置上，在 19 岁时，巴金就读了托尔斯泰的小说，并对托尔斯泰的道德和社会哲学感到兴趣，尽管他对托尔斯泰的勿抗恶主义有所摒弃，但对托尔斯泰关注道德问题十分欣赏。他赞美托尔斯泰的作品，学习如何使笔下的人物的外表、打扮和举止，同人物的精神生活相协调。巴金的作品，也关注人物精神的困苦、矛盾和怀疑，虽然远不如陀思妥耶夫斯基那样深刻。阿尔志跋绥夫描写的黑暗时代，1905 年俄国革命者所面临的道德问题，以及诸如逮捕、枪杀、流放等，与当时的中国现实非常相像，经过鲁迅等人的介绍，阿尔志跋绥夫赢得了包括巴金在内的许多青年的称赞。

屠格涅夫对巴金的创作有着更为直接和明显的影响。屠格涅夫的散文诗《门槛》，描写了一位即将献身革命事业的英雄少女形象。巴金大受感动，《爱情三部曲》里的李佩珠，《星》里的秋星，《灭亡》和《新生》里的李静淑和张文珠，《海底梦》里的女英雄，都是这一形象中国化的结果。小说《海底梦》与屠格涅夫的《前夜》非常相似。作品的主人公都是为争取祖国的独立而斗争。情节上，女主人公由于结识了一位出身低微的男主人公，离开上流社会去参加革命。男主人公为反抗外来侵略努力奋斗，最后过早死亡，女主人公按男主人公的遗嘱，经过长途跋涉，把他的尸体抛进了大海。

俄国文坛上的多余人形象引起了巴金的强烈共鸣。二三十年代复杂的中国现实，使得许多知识分子心境狂乱，徘徊于光明与黑暗、希望与绝望之间，找不到任何方向和力量。他们没有坚定的意识去反抗，同时又不甘落伍，因此对现实抱着不满的态度。精力充沛与软弱无力巧妙地融合在一起，成了中国的“多余人”形象。巴金要想描写五四时期知识分子的种种矛盾：理智与热情的矛盾、行动与犹豫不决的矛盾、理想与现实的矛盾，于是他借鉴了俄国文学。《灭亡》中的杜大心与《工人绥惠略夫》中的绥惠略夫很相似，《新生》中的李冷与《灰色马》中的佐治一样有着极端的自我主义，而《雾》中的周如水与吴仁民则是一个中国式的罗亭，一个多余的存在。而且，巴金笔下的多余人则象征着自由主义的悲剧：受到了西方自由教育的影响，追求良好的道德，可又不得不服从责任的召唤，不得不屈服于家庭伦理道德观念——孝顺和家庭团结。

巴金的早期创作虽然受到俄国文学的强烈影响，有时还带有摹仿痕迹，但他真诚地拥抱生活，用心去感受一切，他的作品与时代也是紧密相连的。他的成功，意味着一种移植的成功，一种文学接受方面值得人们学习的范例。这一点。还明显地表现在他对法国文学的接受上。

在丰饶多彩的法国文学园地中，巴金选择阅读和受到激励的主要是干预当代生活的文学作品的代表作。他和他的小说人物频繁地提到左拉和罗曼·罗兰。他也读过雨果、米拉波和纪德以及其他一些不太知名的左翼作家的作品。

巴金对左拉作品中高尚的激情很感兴趣，认为它反映了一种崇高的社会理想，暴露了许多引人注意的社会和政治问题。后来巴金在中国家族制度这类社会罪恶发生他激烈的诅咒时也使用了左拉的名言“我控诉”。他具有法

国小说家的实证主义世界观，也采用了许多自然主义的描写。长篇系列小说“激流三部曲”和“爱情三部曲”，两部相关联的中篇《灭亡》和《新生》，这些作品的写作都受到法国文学的启发，或者更直接的要归于左拉的影响。

巴金的《雪》表现了对不合理的社会最强烈的抗议，其主题、人物设计乃至细节描写都与左拉的《萌芽》十分相似。作品中都有两个世界：一个是富裕悠闲、骄奢淫逸的管理阶层，一个是贫困卑贱、勇于反抗的工人阶层。小说中的主人公都爱上了一个有夫之妇并最后赢得了她，也都出现了一个无政府主义者。在细节方面，工人们的生活境况和工作条件极为相似，只不过背景不同而已。甚至连小说题名，巴金原先曾取名《萌芽》，后来才改称《雪》，取新生力量就要滋生壮大的含义。

罗曼·罗兰热情的人道主义，道德的完整性和英勇精神也吸引了巴金。巴金评价《约翰·克利斯朵夫》时说：“他的目标不是成功而是他的信仰。”“信仰给了我力量和勇气，它并没有给我带来幸福，我也不需要它。”巴金作品中的人物与约翰·克利斯朵夫很相象：内心都充满了对理想的热情探索；他们并不考虑个人的得失；他们由信仰支配着，把它看得高于一切；爱情并不是首要的，它服从于生活。当然，巴金也否定了罗曼·罗兰的反对暴力的无政府主义，认为“他反对所有形式的反叛，甚至反对直接对抗最丑恶、最残酷的政府。他以人道主义为藉口采取这种态度。”

莫泊桑对巴金创作也有影响。他的第一部短篇小说集《复仇集》一发表，就有人注意到他的叙述方式类似于莫泊桑。巴金的《爱》与莫泊桑的《模特儿》在形式和主题上非常接近。前者讲丈夫发现妻子不忠后决定杀死她，可当她孤独无助地站在他面前时，他的同情心产生了，于是带她回家，抚养她，照顾她。妻子不明真情，十分感激他；而丈夫又怜悯又厌恶她甚至再起杀心，最后她终于寿终正寝了。后者讲画家把一女模特儿收为情妇后，不久便想抛弃她。她声明若这样将自杀。他不信，不料女人真的跳楼自杀，未遂身残。画家悔恨不已，只好与她结婚，但婚后生活却极为不幸。作品叙述的是爱情与良心的搏斗以及无爱的婚姻悲剧，形式上先开后合，充满悲剧色彩。巴金的《好人》也与这个故事极为相似。

巴金也喜欢英国的狄更斯、王尔德，挪威的易卜生，创作中间或可看到他们影响的痕迹，但最主要的还是法俄两国文学的影响。他的思想是法国大革命的理想和俄国民粹主义、无政府主义杂糅的产物，他的作品在主题、人物、叙述方式等方面均受到法俄文学的深刻影响，但仍不失中国特点，成为小说创作中中西完美交融的范例。

欧美文学与曹禺的戏剧创作

曹禺是中国现代话剧史上成就最高，至今仍影响深远的剧作家。他的话剧，既能与时代紧密相连，富于民族特色，符合民族审美心理，又受到外国话剧的多方面影响。探讨曹禺剧作的外来影响，可使我们更清楚地了解中西文化交流中的一些问题，从而为更好地吸取外国文化的优秀成果，发展民族文学提供有益的借鉴。

曹禺创作以《雷雨》起步。这是部受多方面影响的成功之作。《雷雨》的主题显示出作者的人生哲学，而他的人生哲学又是受到西方影响的，正如作者所说：“《雷雨》所显示的，并不是因果，并不是报应，而是我所觉得

的天地间的‘残忍’，……在这斗争的背后或有一个主宰来使用它的管辖。这主宰，希伯来的先知们称赞它为‘上帝’，希腊的戏剧家们称它为‘命运’，近代的人撇弃了这些迷离恍惚的概念，直截了当地叫它为‘自然的法则’。”

“在《雷雨》里，宇宙正像一口残酷的井，落在里面，怎样呼号也难逃这黑暗的坑。自一面看，《雷雨》是一种情感的憧憬，一种无名的恐惧的表征”。可见，剧作的主题是一种对宿命的恐惧感和无奈。而这种心态正是来自西方英雄主义时代的宿命观。《俄狄浦斯王》中命运对人的牢牢控制，人在命运面前无可奈何又注定失败的挣扎与毁灭，在《雷雨》中再次以新的内容、新的手法在新的国度展示出来。

《雷雨》的结构，也受到了索福克勒斯、莎士比亚，甚至易卜生剧作的影响。《雷雨》将几代人30年的恩怨集中在一个初夏的上午到当夜两点钟的光景及一个小客厅内，选入一个切入点是异常重要的。与易卜生《群鬼》相似，《雷雨》第一幕第一场借角色边干活边谈话，引出了主人公和剧情。在全剧结构上，曹禺大胆地把索福克勒斯和莎士比亚的结构艺术相结合，采用了多线索交叉和“回顾式”结构，到剧末，借鉴莎作《暴风雨》以暴风雨象征戏剧冲突和人物内心冲突，衬托比暴风雨还要残酷的社会的手法，成功地自觉地运用了雷雨这一“角色”。在剧中，雷雨不仅仅是社会矛盾、冲突造成的混乱的象征，也是剧作家内心渴求的能摧枯拉朽毁灭罪恶世界的力量的象征。

《日出》不再有《雷雨》宿命式的悲观，它是社会现实的反映。题旨富有诗意，全剧含有象征意味，是从《雷雨》到《北京人》的一个过渡。在这个进程中，曹禺竭力扫除“太像戏”的痕迹，追求率真和朴素。对生活的诗意的感受，对现实的哲理的概括，溶铸在日常生活的原样的形态之中。《北京人》剧情发展中几乎没有意外的事件，舞台上正在发生的，都是幕启前已多次发生过的事情，现在只是原样的再现的重复。剧作家仿佛在不断提醒观众，不要惊奇，不要紧张，这个旧家庭早已糜烂，今日的崩溃决非意外。这种风格与契诃夫的影响是分不开的。契诃夫的剧作含蓄、深沉、客观、沉思，在不经意中用内在的诗意的光辉把似乎平淡无奇的日常生活的题材照亮，不是去刺激人的感官，而是抓住观众的灵魂。在《北京人》中，曹禺就像契诃夫在《樱桃园》中所做的那样，把眼泪和笑声、悲剧因素和喜剧因素和谐地溶合在一起；没有任何有意的暴露，而是让角色在舞台上自然地生活，作者强烈的倾向性就从这自然的生活中，从似乎平淡的戏剧情节中，自然而然地流露出来。

对契诃夫的借鉴，在《日出》和《北京人》中都有体现。首先是生活化的散文诗体结构。在《日出》中，剧作家已经把握到契诃夫那种“把重大社会矛盾埋在剧本内部而以渗透方式制约剧情发展的结构形式”。《日出》冲突深藏，情节片断分散，让不可调和的对立渗到全剧的一切片断之中，使得全剧既接近生活又富有诗意。《北京人》不再着意以一个观念去贯穿各个片断，而是使剧情在生活流中推进，看似不经意地罗列现象，事实上在不经意中贯穿了一个主题；封建制度的彻底崩溃。这已十分接近契诃夫的散文诗体结构了。其次，在展示人物内心隐秘方面，曹禺和契诃夫都采用一种象征，如陈白露多次诵出的关于太阳的那段台词，就很能说明她内心的冲突与渴望、憧憬。在悲中含喜，在喜中有悲，失望与希望并存，与契诃夫的戏剧观非常相似。《北京人》中的角色都有着忧郁苦闷的情调与忧伤的美，生活呈

现着悲喜剧交融的特点。

《原野》是曹禺一部颇有争议的戏剧，同时也是受外国戏剧，尤其是表现主义戏剧影响最明显的作品。《原野》发表时，曹禺说，这个戏“采用奥尼尔在《琼斯皇》中所用的（手法）。原来我不觉得，写完了读两遍，我忽然发现无意中受了他的影响。”曹禺创作此剧目的在于刻画一个脸黑心不黑的农民复仇者形象，因此，如何表现人物的内心隐秘成为他的关注点。奥尼尔的《琼斯皇》提供了很好的范例。琼斯原是个黑人苦力，在意识里充斥着原始的迷信。后来在土人追杀下，他逃进了恐怖的神秘气息浓重的森林，他的内心也在梦昧状态中呈现一片纷乱与恐惧。《原野》中的仇虎，由于深受以焦阎王为代表的黑暗统治者的凶暴残忍的迫害，复仇的愿望十分强烈。但他仍摆脱不了精神上的奴役，在社会与个人，伦理人性与复仇欲望的冲突中，在过去所受苦难的痛苦幻象中，他挣扎、苦斗，感到深深的恐惧与迷乱。在剧作家的巧妙安排下，仇虎恍惚迷离的精神状态，通过针绵细密的穿插和层层渲染的铺垫，有层次地表现出来，而不似《琼斯皇》那般杂乱，显示了表现主义戏剧手法的中国化。当然，这种中国化特点也有不足之处。在直接表现幻觉时，仇虎催眠状中对过去的回忆，清晰再现，真实得像当事人当场表演，过于清晰理智，并不能充分体现表现主义这一手法的艺术效果。

曹禺的剧作道路是很值得人们思考的。最初，他苦心经营自己的艺术王国，受西方哲学观念影响，思想中充满了神秘感与宿命感，艺术上精细雕琢。其后，在俄国戏剧，更主要的是在现实中国的社会面前，他抛弃了那种玄想中的恐惧，而开始关注现实人生，解剖传统社会的各个层面，关心下层民众生活与心理历程，在哲学层面上已完全找到了民族之根。在此基础上，他大胆广泛地吸收了西方戏剧的艺术技巧，从戏剧结构、戏剧场景到表现手法、细节处理，都取之得心应手，用之恰到好处，丰富了现代戏剧的表现力。因此，曹禺的戏剧，在采取各种西方手法的情况下，仍能得到国内观众的经久喜爱。这实在是值得当代文坛在接受外来影响时注意并吸收的。

欧美文学与中国现代派象征主义诗歌

新月派之后，中国新诗发展到了一个新的境界，即现代派象征主义诗歌的兴起。现代派诗歌以1932年5月《现代》杂志创刊为标志，显示出它的成熟与独立，影响也进一步扩大。主要诗人有戴望舒、卞之琳、冯至等，强调在诗作里泄露灵魂的隐秘，像梦一般的朦胧。现代派诗歌艺术是以象征主义为中心的，诗的形象的含义往往带有某种不确定性，或者说多义性，主题与结构均呈现多次。戴望舒的《雨巷》韵律响亮、悠长，明显受到法国象征主义诗人魏尔伦影响，而其意境则显出中国的古典美。这反映了现代派诗歌的重要特点。

法国诗人波特莱尔是象征主义诗歌的开山祖。他的诗作《契合》道出了象征主义的实质：

自然是座大神殿，在那里，
话柱有时发出模糊的话；
行人经过象征的森林下，
接受它们亲密的注视。

有如远方的漫长的回声，
混成幽暗和深沉的一片，
渺茫如黑夜，浩荡如白天，
颜色，芳香与声音相呼应。
有些芳香如新鲜的孩肌，
宛转如清笛，青绿如草地，
——更有些呢，朽腐，浓郁，雄壮。
其有无限的旷邈与开敞，
像琥珀，麝香，安息香，馨香，
歌唱心灵与官能的热狂。

这首诗实际上包含了两层意思，一是世界是二元的，分作心灵与自然两部分，它们是可以相通的；二是心灵与自然相通的桥梁即象征。大自然的一切事物，花鸟鱼虫都是有生命的，都可以作为意象，人的各种官能也可以感通，因为这一切本身就是“大神殿里的活柱或象征的森林”。因此，象征不仅仅是创作手法，如某些论者简单把它与中国古代“兴”相比附，而且更重要的，它是一种世界观，一种观照世界、审视生活的态度。它暗含了一种新美学精神，成为现代主义的先声。中国象征派诗人，在接受象征主义时，初期更多地停留在技法层次上，脱离了民族生活，因而“神秘”、“看不懂”。随着戴望舒的介入，诗人从现实和传统所感受到的迷茫、梦幻与象征手法相融合，使得他的诗歌既有明朗的时代特点，又有个人追求中精神的疲倦与感伤，已有现代气息。他的诗，亲切平实，却将复杂化，精微化的现代人的感受极有法度地表达出来。对理想追求的执着与苍老感，同时又是中华民族的，属于每一个历尽动难的中国现代知识分子。例如，“当你鬓发斑斑了的时候，/当你眼睛朦胧的时候，/金色的贝珠吐出桃色的珠”，“你的梦开出花朵来了，/你的梦开出娇妍的花来了，/在你已衰老了的时候”。这种体验既是个人的，又是民族的；既是明朗向上的，又是疲倦忧伤的；既是欧美风范的，又是中国古典韵味的。

卞之琳在《魏尔伦与象征主义·译序》中指出：“‘亲切’与‘含蓄’是中国古诗与西方象征诗完全相通的特点。”戴望舒的代表作《我底记忆》尽管所要表达的是对残忍、虚伪的生活永远摆脱不掉的“记忆”，根底上是一个流血的受伤的靈魂的痛苦歌唱，但其外在语调却是平静的、不动声色的，残酷的主观“记忆”外化为一个人格化了的存在于我之外，却又只为我而存在的客体，它的形象是“忠实得甚于我最好的友人”。艺术表现上亲切、温柔、含蓄，既吸收了魏尔伦的长处，又有古典的“哀而不伤”的传统，集中体现了他对“诗的情绪的抑扬顿挫”的追求。戴望舒这个时期的诗作，在形式上完全摆脱了新月派诗歌韵律、节奏的外在束缚，通过近似日常对话的形式和大量口语的运用，表现明快的接近生活的情绪节奏。他的诗歌，充分考虑到了中国读者的思维特点与欣赏要求，避免了西方现代诗派常见的大幅度意象跳跃，由此带来的晦涩与神秘感。象征主义诗人魏尔伦的诗歌经他翻译后，已变成了具有中国古典诗歌的形式和韵律的诗作。浪漫主义作家夏多勃里昂的《阿达拉》和《勒内》中的神秘抒情气质，则从情感上使他更深刻地找到了中西相通的因素。这样，戴望舒创造了适合于中国读者的、具有民族特色的现代象征诗派。有人评价，自戴望舒开始，中国的象征派诗结束了自

李金发以来单纯模仿外国的幼稚阶段，而是逐渐寻找到了民族之根，形成了自己的特点。

欧美文学与自由主义文论与批评

30年代中国文学界译介国外文学理论，主要偏重于马列文论和苏联无产阶级文艺理论，其原因是多方面的，其中最重要的一点是社会形势的急剧变化要求作家们掌握科学的世界观和文学观来认识世界，表现社会。这一点我们将在下一章详细论述。除此之外，欧美文坛在文学创作面貌上也呈现出多元并存的状态，对中国文学创作产生了如前所述的多方面影响，从而在根本上促进了中国文学的成熟与现代化。

30年代对欧美文学理论的译介成就，也十分引人注目。其中发既有欧美文学现状的综述，又有相关国家的文学史论著作与作家作品论，还有流行于欧美的各种文艺思潮、文学流派的介绍。它们在内容、体例和总的框架方面颇多相似之处，但在具体择取和解释欧美文学理论家的某些文学见解、文学主张方面，却因介绍者本人的文艺观点和政治倾向的不同而大相径庭。

例如，关于文学的本质，西方各家观点大都介绍过来。莱辛强调作家、艺术家将自然所未达到的地方，以美为理想，施以人力的改造而臻于完善，认为艺术是自然的改造或完成。德国唯心主义哲学家谢林则认为“文艺是在有限的材料（即自然）之中，宿藏着无限的精神的东西。”他强调文艺的主观精神，认为“文艺家本能地将有终的理性的所不能够全部发展的整个无终，组入在他的作品中，除了他用很明显的企图明言之外，……允许艺术家有完全的任意，在他的作品中扬其‘自我’之无限权利”。同属唯心主义哲学家黑格尔的学说，这时也被介绍过来。他认为“艺术是绝对的精神，由直观方面所表现出来的东西。”叔本华的哲学也再次呈现异彩，他把文艺当作使人们忘却苦痛现世的解脱剂和麻醉物，在他看来，文艺可以让人们陶醉其间，“暂时忘去自我，摆脱意志的束缚，由意志世界移到意象世界，所以文艺对于人生是一种解脱”。这些探讨，对于我国文艺界认识文学的本质有很大益处，提供了丰富多采的参照体系。

“文学底功能”这一问题，这时也承袭前期讨论而得以深入发展。首先是“为艺术而艺术”，有了更系统更具理论价值的表现。梁实秋在《王尔德的唯美主义》中把唯美主义划为“为艺术的艺术”。他评述唯美主义时指出，艺术从来不表现任何事务除非表现艺术本身，艺术有其独立的生活，与时代毫不相干。人生之模仿艺术远过于艺术之模仿人生。叙述美而不真的事物乃艺术之正务。这种判断是很中肯的。在唯美主义人表作、王尔德的小说《道连·格雷的画像》中，真与善是不可能存在的，唯一永恒的是艺术的美。西碧尔的情死，道连美貌的最后毁灭，昭示着善的软弱与悲剧命运。世界没有一丝可以留恋的，没有真，又没有善。真与善在丑与恶的狞笑中步步后退消亡，唯美如凤凰独存，在烈火自焚中冉冉上升。可是，这美却是如此脆弱，它只是一种对完美人性的憧憬而已。因此，梁实秋在《文学的纪律》中又提出，文学活动应该有纪律、有标准、有节制，借宇宙自然人生之种种的现象来表示普通固定之人性。看来，在现实中国的苦难之中，梁实秋的唯美主张也只有打一份折扣，把希望寄托在未来与虚幻中了。

其实，在30年代，唯美主义已日渐式微。不少人援引欧美哲学家和文论

家“文艺为人生”的学说来批驳唯美主义理论。德国理查·瓦格纳认为：“生活能如意时，艺术可以不要，艺术是生活将穷处出来的。到了无论如何都不能生活的时候，人才藉艺术以鸣，以鸣其所欲。”这与中国古代的“发愤著书”之说颇有暗合之处。狄德罗的文学主张以其特有的理论深度让中国文学界得益匪浅。他“要求剧作家走向现实，接近现实的生活，合并诗与生活，要求他描写一切的状态。”柯根在《世界文学史纲》指出，狄德罗此说“强调了现实主义在诗中的伟大意义。最后，当时代的伟大的企望所浸透的狄德罗赋予悲剧的劝善性质以极大的意义；现实生活的描写应当指出家庭与道德生活的理想。这样对于狄德罗，新形式不仅是戏剧的诗之最艺术的种类，它而且与启蒙学者的改革意向熔合着”。看来，狄德罗对文学赋予了众多责任，文学不仅要劝善惩恶，而且要反映时代，为人生服务。

这时期，最值得称颂的是我国文学界逐步对文学批评理论开始重视，引进了一些有关文学批评的目的意见、批评标准与方法。陈彝荪在《文艺批评论》中曾经指出，“‘文艺批评’这个名词，在西洋已经有了几千年的历史了，可知在文艺的领域，他们之着重批评的精神，已是老早就有的事情了。……‘批评’（Criticism）一语。原来最早起源于古代希腊。最先创立批评的人，即为希腊之大哲学家亚里士多德。据德莱顿说批评的意义，就亚里士多德所指，批评乃是‘公允地判断之标准’。……盖莱和施各德二人，把批评的意义分为五类：一、指责的意义；二、赞扬的意义；三、判断的意义；四、比较和分类的意义；五、赏鉴的意义……。近代有名的批评家亚诺德说：‘批评’便是‘把世间所知所思最好的东西去学习或传布的一种无偏私的企图’。这个意思差不多是站在赞扬和赏鉴方面的，而不属于指责或批判的意义”。这种论点，强调批评应有客观的社会立场，科学公正地而不是片面地囿于个人见地批评，应当从作家的作品对于社会、对于文学发展有否贡献等等客观社会效果去作论评。

李健吾的批评在30年代颇享盛誉，他对批评的看法，很能显出外国文学的影响。他标榜文学的批评是一种自由的事业，有其独立的地位和价值。批评家全部工作的标准则在追求着“公平”的批评：“我的公平有我的存在的限制，我用力甩掉我深厚的个性（然而依照托尔斯泰，个性正是艺术上成就的一个条件），希冀达到普遍而永久的大公无私。”因此，批评实际上要进行科学分析，独具慧眼，一直爬到作者和作品的灵魂深处，这里既有法朗士的声音，又有勒麦特的影子，圣佩韦的光芒也随处闪现。李健吾的批评，很少有概念先行的毛病，往往咀作品之英华，发哲理之幽叹，在一往如水的淡淡诉说中，把作品的美与意呈示在读者面前。他的批评笔致素谈，文采飞扬，思想独到，很能掘出作品的真蕴，达到作者、批评家与读者三方的共鸣状态。

马克思主义文艺思潮与中国文学

从理论上讲，马克思主义文艺思潮影响中国文学，应从本世纪初算起，一直延续到现在。如果说解放前30年，马克思主义文艺还只能称作文坛的生力军之一的话，那么，在17年文学（1949—1966）中，马克思主义旗帜下的现实主义则是一统天下。在新时期（指1978年以后）文学中，随着一些理论禁区的突破，以及西方其他文艺、哲学思潮的冲击，以现实主义为内核的马克思主义文艺得到了丰富、发展，出现了许多更值得人们欢呼的文学现象。传统的文学观念被打破，新型的文学形式和表现技法诞生了。虽然从理论上讲新时期文学也是在马克思主义指导下的，但事实上文学已出现多元化的趋势，对传统观念已有了很大突破，不再是一般意义上的马克思主义文艺思潮了。因此，本章所说的马克思主义文艺思潮对中国文学的影响，所指时段从本世纪初到1966年为止（1967—1976年间属“文化大革命”时期，学术界对此一般略而不论）。1978年以后的文学习惯上称为新时期文学，我们将分专章具体论述。

马克思主义文艺思潮在中国的传播经历了一个曲折而复杂的过程，与民族命运、政治风云紧密相连，因而也产生了一些难以说清而令人感兴趣的命题，其间的核心是文艺与政治的关系。本来文艺与政治风马牛不相及，但是由于具体的历史环境，当文学介入民族解放斗争时，它的兴衰也就与政治紧密相连了。本文无意在此作空洞的理论探讨，在下面各节中将结合具体的时代环境与文艺实践对这些命题作些粗略分析。

马克思主义文艺观的输入

据人考证，马克思的名字首次在我国报刊上出现是在1899年2月出版的《万国公报》上，而对他思想的介绍则在“五四”以后。李大钊在《每周评论》中刊载了《共产党宣言》的节译，在他主持下，《新青年》出过“马克思主义研究专号”，在《晨报》副刊上辟有马克思主义研究专栏。

在中国文学史上具有重要价值的是李大钊于1918年前后撰写的《俄罗斯文学与革命》一文。该文是一篇较早运用马克思主义观点来论述从19世纪到十月革命这个时期俄国文学，特别是俄国诗歌与社会关系的文章。在文中，他认为“俄国革命全为俄罗斯文学之反响”，俄罗斯文学“加强革命潮流之势，而为其胚胎酝酿之主因”，同俄罗斯革命关系密切。这篇文章把文学与社会革命相联系，强调文学对社会革命的引导作用，无疑是辩证唯物主义在文学上的体现。

瞿秋白的《十月革命前的俄罗斯文学》则从发展的角度进一步对19世纪的俄国文学发展历史作了唯物的解释。他不限于罗列作家作品，而是高层建瓴地把握这一时期俄国文学历史发展的本质，从一定的经济关系、阶级关系的变动剖析了与此相应的文学演变的动因，结合当时俄国发生的农奴解放运动、市民运动和1905年的革命等重大阶级斗争事件，去阐释作家的作品意义及其阶段局限。这表明，在马克思主义基本原理指导下，新文学建设者中已有人开始认真思索一些与文学相关的现象了。它把文学与政治、社会直接挂钩，看到了一些影响文学的最终及相关因素，但对一些与文学直接相关的中间环节则忽视了，对后世的文学理论产生了很大影响。

中国共产党成立后，早期共产党人恽代英、邓中夏、肖楚女等人以《中国青年》为阵地，从革命斗争的总形势出发认识新文学运动的任务，考察新文学在革命斗争中的地位和作用，具有鲜明的时代特点。他们主要探讨的问题有：首先，在文学和革命的关系问题上，早期共产党人指出文学具有鲜明的阶级性，反对唯艺术而艺术，批判“讴歌恋爱”，“赞颂虚无”的作品。对“为人生的艺术”也表示不满，认为这一口号实际上是“个人的人生（少爷小姐的人生），绝不是社会的人生”。文学的目的在于“傲醒人们，使他们有革命的自觉，和鼓吹人们，使他们有革命的勇气”。

其次，在文学内容上，他们提出创作要多表现民族伟大精神的作品。恽代英指出：“做新诗人的青年们，关于表现民族伟大精神的作品，要特别多做，警醒已死的人心，抬高民族的地位，鼓励人民奋斗，使人民有为国效死的精神。”文学创作还要多表现实际社会生活。肖楚女反对文学家“对于现实采取超然高视的态度”，对于社会的罪恶“取一个眼不见心不烦的主义”，“在自我催眠的世界里，开辟出一个‘武陵人捕鱼’的子虚乌有之乡，以自安慰。”恽代英在《中国所要的文学家》一文的按语中指出，第一要使大家认清自己的出路，要他相信中国的革命是“为他自己”的必要而且不是不可能的事情，第二要使大家赤裸裸的认识自己的地位，要明白剖析自己一切奴婢、娼妓、盗贼式的生活，使自己认定革命是“为自己”的刻不容缓的事情。总之，革命的内容应成为首要内容，任何与现实革命相背的虚有之乡都不应引入文学。第三，文学还要多表现作为革命主力军的工农大众。这与前两者是相连的，既然以革命生活作为作品题材，革命的主力自然也就该成为作品主人公了。

再次，在创作革命文学作品的正确途径方面，早期共产党人强调作者必须投身于革命斗争实践，培养革命感情。因为“革命的文学家若不曾亲身参加过工人罢工的运动，若不曾亲自尝过牢狱的滋味，亲自受过官厅的迫害，不曾和满身泥污的工人或农人同睡过一间小屋子，同时做过吃力的工作，同受过雇主和工头的鞭打斥骂，他决不能了解无产阶级的每一种潜在的情绪，决不配创造革命的文学。”

这些论述很显然是一种全新的理论思维。它不是“为人生”也不是“为艺术”，而是“为社会”，这是马克思主义传入中国的结果。马克思主义关于经济基础与上层建筑的基本原理使他们在论述文学与革命的关系时，坚持了辩证唯物主义的反映论，指出了文学的源泉在于生活。同时他们也看到了文学作用的有限度，认为“俄国的革命，固然很得力于屠格涅夫、托尔斯泰、陀斯妥也夫斯基，但终应归功于列宁等实行家。”这些观点，在其后的文学发展中，得到了更为全面、系统、深入的表述，对中国文学的发展产生了深刻影响。

马克思主义文艺观全面输入及影响

如果说前期马克思主义文艺思想的输入还比较零碎的话，那么，在新文学的第二个10年（1927—1937）中，在左翼作家联盟的努力下，马克思主义文艺思想得到了较为全面的介绍，受其影响的创作也日益繁多、成熟，并进而成为30年代文坛的主潮。

1930年3月，在中国共产党的组织下，中国左翼作家联盟在上海成立。

在马克思主义文艺理论的指导下，左联主动承担起了译介马克思主义文艺理论并将其运用到中国无产阶级运动实践中去的重任。在左联所制定的纲领中，明确提出把“介绍国外无产阶级艺术成果”，“建设艺术理论”，并作为一项基本建设，并在成立大会上，正式通过了成立“马克思主义文艺理论研究会”，并作为17项提案之一付诸行动。以鲁迅为例，他译有卢那察尔斯基的《艺术论》、《文艺与批评》，普列汉诺夫的《艺术论》，苏联党的文艺决策的文件汇编《文艺政策》等，对于译介无产阶级文论起到了积极作用。

在鲁迅的倡导下，马克思主义的许多经典著作被译介过来。如《资本论》（第一卷）、《反杜林论》、《费尔巴哈和德国古典哲学的终结》、《家庭、私有制和国家的起源》、《国家与革命》、《帝国主义是资本主义的最高阶段》、《唯物论与经验批判论》等。在文艺理论方面，瞿秋白功勋卓著。他1931年至1933年底，编译了马克思、恩格斯、列宁、普列汉诺夫、拉法格等人具有重要指导意义的文艺论著选集《现实》。他还译介了高尔基文艺性政论《高尔基论文选集》。此外，冯雪峰也作了大量贡献。他主编的“科学的艺术论丛书”虽未出齐，但全都是马克思主义学者有关文艺的论述，对当时中国左翼文艺运动产生了积极作用。他还翻译了列宁的著名论文《党的组织和党的文学》，对当时和其后的中国文学建设产生了深远影响。以丛书形式出现介绍马列文论的还有陈望道编辑的《文艺理论小丛书》、《文艺理论丛书》等，收录了周扬、冯乃超、郭沫若等人的译作。这些翻译工作，走过了一个艰苦而曲折的过程。有人后来如是评价说：左联成立前一二年及其初创阶段，也有忠实的学者在努力这事业的介绍与启蒙的工作，使普列汉诺夫、卢那察尔斯基、弗理契、梅林格诸人的科学种子，在我们的土地上成长起来。可是和现实发展一样，理论的发展是飞快的。在后期，左联扬弃了普列汉诺夫、布哈林、德波林的不正确影响，清算了其他一些人的理论错误，展现了更广泛更丰富的领域，把握了更吻合现实发展和反映现实发展的方法。这样认识和评价左联对马克思主义的译介工作，还是比较符合实际的。

左联对马克思主义文艺理论的介绍，主要有以下几个方面：首先是文学的党性。所谓党性，指的是派别与阶级性。无产阶级文学的党性，则指文学是属于无产阶级的，是与资产阶级的文学相对立的。在《党的组织和党的文学》中，列宁指出：“对于社会的无产阶级，文学的工作不但不应该是个人或集团的利益的手段，并且文学的工作不应该是离无产阶级的一般的任务而独立的个人的工作。……文学的工作，不可不为全部无产阶级的任务的一部分。不可不是由劳动阶级的意识的前卫所运转着的，单一而伟大的社会民主主义这机械组织的‘一个车轮，一个螺旋’，文学的工作非为组织的，计划的，统一的社会民主党的活动的一个构成部分不可。”在此理论指导下，瞿秋白认为每一个阶级都在有意或无意的，运用文艺作为阶级斗争的武器，去帮助自己为着阶级利益战斗，因此，无产阶级要有组织有计划地发展自己阶级的文艺的。以此为出发点，鲁迅、瞿秋白等人驳斥了梁实秋、胡秋原等人宣扬的超阶级文艺主张，指出在如火如荼的斗争年代中，以文学作为娱心悦目、消遣作乐目的，只有达官贵人，而决不是处于水深火热之中的劳苦大众。这种观点，在当时的时代环境中，固然有合理正确目的的一面，但是，片面强调文学的党性原则，而忽略了文学中亦有超越一切功利目的一面，对文学的发展也是有害的。在此指导下的文学创作，大多是概念先行，作者预先设计好一个框框，然后图解生活，把马克思主义的一些基本原则生搬硬套，无

视生活的丰富多彩，事实上已经违背了马克思主义。

其次是文艺与生活、政治的关系。这一问题在马克思主义传入中国早期已引起了恽代英等人的关注，并有详尽论述。但是这一时期的论述似乎更为全面、系统。鲁迅就说过：文艺的产生，要“阐明其由来的真正的原因者，舍科学的社会主义无他道；为了这事，科学的社会主义不但依据着关于所写的时代的社会组织，那前代的传统的确凿的智识而已，还应该依据着关于或一民族在或一时代所用的材料，生产机具，其他纯技艺底要件的全体的精细的智识”。这段话里面含着两层含义：“一是文艺与传统分不开。文艺的产生与发展是受到前人文化、习俗等方面影响的；二是文学的产生，还与时代环境、社会关系、生产力等相关，它不是一个纯粹精神领域的问题，更重要的是它与现实社会密切相关，它是社会现象的产物，“艺术，是始于人将在围绕着他的现实的影响之下他所经验了的感情和思想，再在自己的内部唤起，而对于这些，给以一定的形象的表现的时候”。（鲁迅）这里有一点值得注意的是，鲁迅不再同别人一样，强调文学是生活的镜子式的反映，而是认为文学经过了“自己的内部”，其起源也是“思想和感情”。遗憾的是，这种论点在当时并未引起多数人重视。创作中的公式化、概念化毛病处处皆是，文学成了一面模仿生活的镜子，图解政治成为时尚，以致鲁迅后来对此十分愤然，胡风也大加抨击这种忽视文学自身发展规律的做法，试图扭转这种不良习气。可惜的是，在当时全国一片抗战的呐喊声中，他们的声音都被淹没了，没能引起广大文艺工作者的真正重视，反被一些人斥责为“落伍”、“消极”，从而妨害了文学的健康发展。

再次是对现实主义的理解。左联作家认为，既然文艺从现实中来，文艺就该沿着现实主义的正确途径前进。瞿秋白主张，要用辩证法去观察现实，观察一切运动之中的生长之中的现象，表现新的工人和无产阶级的知识分子。它要求文学艺术从实际生活出发，对于生活中的先进因素，当歌则歌；对于弱点和缺陷，也要用“强有力的艺术的言语来暴露，揭穿，鞭笞。

等瞿秋白译介了恩格斯致哈克纳斯的信及1933年4月周扬介绍了苏联的社会主义现实主义以后，对现实主义创作方法的要求达到了新的高度。一方面要求作家在创作方法上注意揭穿一切种种的假面具，暴露资本主义发展的内部矛盾，同时又不满足那只是历史记录式的现实主义，要求无产阶级作家应当采取巴尔扎克等资产阶级伟大的现实主义艺术家的创作方法的“精神”，但主要的是还要超越它。所谓超越，即除了细节的真实性外，还要表现典型环境之中的典型性格。作家要以辩证唯物主义的世界观和方法论为指导，揭示出现实生活的某些本质特征，写出典型化的个性，在个性之中发现社会生活的本质。否则，以机械的照相主义原则来观察社会及发展趋势，只能够抓到偶然的、极少部分的、停滞的表面现象，就不能够反映真实。

不过，文艺是一种特殊的上层建筑，它涉及到诸多方面。有了正确的政治观，在文学上并不能完满地表现生活的真实。这是一个两难的命题。一方面要有非同一般的思想力量，否则难以深刻而真实地了解社会；另一方面，又要有同样少见的艺术力量，才能够将所见所闻、所思所感完美无缺地表达出来。因此，艺术家一方面要努力学习马克思列宁主义，树立无产阶级世界观和方法论，另一方面要从许多普罗列塔利亚写实主义已有的著作中，尤其是苏联的作品，去看他们“怎样把社会的问题具象化起来，应该怎样用艺术的方法去解决个人和社会的问题。”

茅盾的小说创作很能体现出左联作家的创作思维及所受到的外来影响。在写作《子夜》的计划中，茅盾本有“大规模描写中国社会现象的企图”，要把农村的经济情形、市镇居民的意识形态”等纳入小说的“总结构”，但是直到他观察分析中国农村生活的重心所在后才实现原来计划。他认为，农村大多数的小有产者是在帝国主义加紧侵略和国民党反动派残酷压榨下由于受到破产、半破产的威胁，会自发起来抗争。在谈到《春蚕》的写作时，茅盾说：“《春蚕》构思的过程大约是这样的：先是看到了帝国主义的经济侵略以及国内政治的混乱造成了那时的农村破产，而这在中间的浙江蚕丝业的存产和以育蚕为主要生活的农民的贫困，则又有其特殊的原因，——就是中国厂丝在纽约和里昂受到了日本丝的压迫而陷于破产（日本丝的外销是受本国政府扶助津贴的，中国丝不但没有受到扶助津贴，且受苛杂损税之困），丝厂主和茧商（二者是一体的）为要苟延残喘便加倍剥削蚕上簇的时候，茧商们的托拉斯组织已经定下了茧价，注定了蚕农，以为补偿，事实上，在春蚕上簇的时候，茧商们的托拉斯组织已经定下了茧价，注定了茧农的亏本，而在中间又有‘叶行’（它和茧行也常常是一体）操纵叶价，加重剥削，结果是春蚕愈熟，蚕农愈困顿。从这一认识出发，算是《春蚕》的主题已经有了，其后便是处理人物，构造故事。”

总之，从社会阶级分析的角度出发，对各种人物关系进行安排，然后构造故事情节，在典型环境中塑造典型人物。在上述社会背景中，茅盾塑造了老通宝这一勤劳的农民形象。他辛劳一年，却到头来白贴一年辛劳和汗水外，还欠一大笔债。这样，茅盾完成了在揭露百年来帝国主义侵略罪行的同时，刻画出—个典型的中国农民形象计划。

茅盾是左联作家中最有成就的作家，他的构思过程和创作方法在当时还大致能反映出社会生活的本质，但是，即便如此，他的这篇小说也还有不符合现实主义要求的地方。老通宝作为一位饱经风霜的老蚕农，对世事及行情了解颇深，可他后来还冒着破产的风险去借贷。这与他的保守性格和精明是不太相符的，存在着明显的虚构痕迹，从而在整体上引起读者对作品的真实性的怀疑。茅盾尚且如此，更不用说其他作家了。例如洪深的《五奎桥》，在写农民的反抗时过于机械化，形象化程度也不够，受到后人的非议。再如丁玲的《水》，由灾民和洪水的搏斗写到灾民与官绅的斗争，本来已具有裁剪生活、扭曲真实的倾向，但当时仍有人认为作品没有写出革命者的组织与领导，是作品“巨大的缺点”。由此可见，不正确的文学观念是怎样扭曲了马克思主义现实主义思想的精髓，并进而对创作产生了一些不良影响。

马克思主义文艺观的中国理解

为了清算拉普文学影响，批判“唯物辩证创作方法”的错误，1932年，苏联提出了社会主义现实主义这一概念，1933年，周扬把它介绍进来，并按照自己的理解作了解释。他认为，社会主义现实主义就是“从现实的革命发展中去真实地、历史具体地描写现实”。这对以后马克思主义文艺观的中国诠释有明显的影晌。

1942年，《在延安文艺座谈会上的讲话》发表。这是伴着延安整风运动而召开的一次文学整风的结果，也是马克思主义文艺中国化的理论表述。从当时的文艺实践和政治现实出发，毛泽东提出要强调文学的倾向性，要求文

艺创作更具典型化：“更高、更强烈、更有集中性、更典型、更理想、更带普遍性”。这是与马克思主义反映论紧密相联的。由于人是生活在一定的社会关系中的具体的人，不是抽象的人，作家必须从观察和研究各种各样的具体的人出发，也就是从观察和研究各种各样的具体的人的个性、特殊性出发，才能塑造出各种各样的人物形象出来。列宁主张从最简单、最普通、最常见的东西开始，并断定：个别一定与一般相联系而存在，一般只能在个别中存在。毛泽东也提出了“无个性即无共性”的观点。因此，在创作时，只有从个性、特殊出发，而不是从共性、普遍性出发，才能正确表现生活内容，才能达到六个“更”字所要求的艺术境界，创造出各种各样的独具鲜明个性特点的典型人物来。

如何观察和研究各种各样的具体的人，是与作家的世界观相连的。文学作品源于生活，要真实地反映生活。因此，强调社会生活是文艺作品的唯一源泉是马克思主义文艺观的核心所在。马克思指出：“物质生活的生产方式制约着整个社会生活、政治生活和精神生活的过程。不是人们的意识决定人们的存在，相反，是人们的社会存在决定人们的意识”列宁也说：“物、世界、环境是不依赖于我们而存在的。我们的感觉，我们的意识只是外部世界的映象；不言而喻，没有被反映者，就不能有反映，被反映者是不依赖于反映者而存在的。”在精神和物质、意识与存在的关系上，两位导师都指出物质的第一性、意识的第二性，物质决定意识、意识是存在的反映。据此，毛泽东指出：“作为观念形态的作品，都是一定的社会生活在人类头脑中反映的产物。革命的文艺，则是人民生活在革命作家头脑中的反映的产物。”因此，作家们一定要深入到人民群众中去，投入到火热的斗争中去，才有可能写出为工农兵服务，满足他们的精神需求，促使他们惊醒和感奋的作品。

《讲话》对延安文艺状况起着扭转不良倾向和指导前进方向的作用。此前，延安文艺界出现了脱离延安实际，孤高倾向严重的创作，不利于抗战和团结。文艺脱离了群众，大众化口号实际上成了“小众化”。《讲话》改变了这种态势，强调写出中国作风和中国气派，此后，大批如赵树理般的作家投入到《讲话》提倡的文学实践中去。赵树理是中国第一个成功地以中国农民群众喜闻乐见的形式，描写农民的觉醒和斗争，塑造农民新人形象的作家，他的努力使新文学走进茅屋村舍成为现实。

农民形象的塑造，在中国现代文学史上有如下几种：一是乡土文学作家笔下苦难又无能改变命运的弱子幼民；二是鲁迅笔下体现了国民性、备受苦难的农民；三是左翼作家笔下的不堪忍受重负，奋而反抗的农民革命者。赵树理以其独特眼光，描写了翻身作了主人的新农民形象。他们固然有许多弱点，但政治觉悟高，精神昂扬，心情畅快。在叙述方式上，赵树理多采用传统的故事模式，注重情节的完整性，有时吸收了传统的章回体裁小说、评书、板话等民间艺术的特点，符合民众的欣赏心理。在语言上力求运用群众化口语，通俗明白，具有较强的可读性。《小二黑结婚》是赵树理成名作，也是他前期的代表作之一。在作品中，既有翻身农民的欢天喜地，对新生活的向往和对爱情自由的追求，又有对封建陋习的讽刺，对传统习俗的针砭，在当时引起很大反响。语言为农村口语，尤其是二诸葛和三仙姑的语言颇富民间色彩，很能反映出说话者的口吻和心态，乡土气息浓郁。

此外，孙犁、丁玲、周立波等作家也在《讲话》指引的方向下辛勤耕耘。孙犁的《荷花淀》是篇绝妙的抒情小说，融战斗于风景之中，在细腻中见出

激烈，颇有传统士大夫抒情小说风味。丁玲的《太阳照在桑乾河上》通过农村土改运动，反映了各个阶级的变化，人物塑造上也按照典型化原则进行，显然是贯彻《讲话》最得力的作品。

这些作家的革命现实主义在一定程度上比一般作家深刻，对社会本质的把握也有一定力度，这与他们形成了马克思主义世界观有关系。但是，他们往往过多地在共时层面上注意阶级分析和社会考察，思维方式过于静态化，而忽视了在历时层面上对社会作动态分析，这样，使得他们对社会现实的看法略显教条化，而缺少历史的深度，从而减弱了作品的批判性。在艺术形式和表现方法上，他们适应农民欣赏习惯，擅长以人物的行动刻画人物的心理活动和性格特征。但是，随着社会生活的变迁和民族心理素质、审美眼光的变化，那种在社会层面中体现个体的做法也对今后的文学发展有不利因素，因为传统写法是与它对个体价值的忽视为哲学基础的，在小农经济生成的民族心理中，对个体价值的忽视根深蒂固的。但是，随着小农经济的解体，个体价值得以凸现。传统手法在表现强有力的领导和集体归属感或许还能应付，在表现强调个体的现代价值观和现代生活时恐怕就捉襟见肘了，因为这完全是两种不同的思维及表达方式。以后人开放和独立的现代眼光来约束、批判前人，虽是一种苛求，但指出它的历史局限性，对于新型文学的诞生与发展提前呐喊清道，也实在有必要。

俄苏文学与十七年文学

据统计，1949年到1979年，全国翻译出版外国古典文学著作共有47个国家的276位作家的1250多种作品（包括不同译本和版本）。其中，欧美国家有25个，作者232位，作品1100多部，所占比重之大是令人难以想象的（详见《1949—1979翻译出版外国古典文学著作目录》）。这说明，欧美文学翻译在中西文化交流相对不足的建国后这30年，仍占据着绝对优势。不过对欧美现代派文学的评介几乎是空白，对美国文学的介绍也大多以反面教材为出发点，真正对这30年文学产生影响的是俄苏文学。而这30年中，除去十年浩劫，又只有17年时间才有文学，即是文学史家通常称的“十七年文学”（1949—1979）。因此，我们将把注意力主要集中在俄苏文学对十七年的理论和创作的影响上。

首先，在文学理论上，别林斯基、车尔尼雪夫斯基和杜勃洛留波夫深刻而广泛地影响了我国的文艺思潮和政策。以他们为代表的俄国革命民主主义美学在中国的传播有其历史的要求与机遇。1956年，“百花齐放、百家争鸣”的方针提出后，整个文坛首次反思建国后的文学现状，为创作公式化、概念化的通病大为震惊。《文艺报》开始大张旗鼓地讨论“典型”、“写真实”和“形象思维”，希图在坚持毛泽东延安文艺讲话精神的前提下作局部性的美学修正。而别、车、杜三位刚好在这方面有所建树。当时的主管中央文艺宣传工作的周扬对三位早有研究，于是，加上建国初与苏联的战略同盟关系，以及他们平民革命思想家的身份，马克思和列宁的赞颂，别、车、杜三人尽管美学体系中有些非马克思主义因素，仍被当作马列文艺的理论家在中国红火起来，目的是为了现实主义纳入到为社会主义建设服务的轨道上来。

别、车、杜三人在现实主义美学大厦中各有分工：别氏率先提供了观念框架，车氏奠定了方法论，而杜氏则把它们应用到文艺批评之中。在他们影

响下，现实主义占据了文坛正宗的盟主地位，统率一切。数千年的中国文学史被当作一部“现实主义同反现实主义的斗争史”，古今中外所有成功的人物形象都被冠以“典型性格”的美名。现实主义成了衡量一切作品是否艺术的美学尺度，同时也是衡量一切作家是否进步的政治标准。可是，现实主义这一概念的内涵到底是什么，并没有人真正从理论上去探讨。

他们的影响，或者说基本理论观点在以群主编的《文学的基本原理》中以教材的形式，作为全国文艺政策的课本中得以充分体现，虽然其间有微妙性的删改与编串。教材是想寻觅文学为政治服务时如何不失其艺术性，而别氏则是探求如何使高度艺术化的文学去更敏锐感应民族解放运动。在历史的误会中，别氏被误解了，他的文艺心理学被弃之一边。车氏强调文学是社会生活的反映，强调文学为政治服务的功能，则被人推崇赞叹。机械的唯物论，急功近利的迎合心理，政治崇拜的盲目状态，结果造成了十七年文学理论的极度贫乏，以致连极富理论敏感的冯雪峰连连叹息真正的同现实主义在国内的“地位非常可怜”和“唯唯喏喏的平庸的人”无力坚持现实主义。而后来《重放的解花》中所收集的、十七年文学中创作的、以批判性态度揭示社会主义建设中阴暗面的作品成了毒草，对现实主义进行认真探讨的理论家也成了学术黑帮，并从政治上加以迫害。这不得不说是历史的误会，从而折射出文学影响中的反面教训。

十七年是我国社会主义建设蓬勃发展的时期，如何找到一种适于表达这种激情的文学形式，成为当时广大作家们思考的问题。作为时代心声的精华，诗歌最先找到了对应物，在学习俄苏文学时，最有成效。诗人们学习马雅可夫斯基，并采用他的楼梯诗体创作出一大批优秀诗歌。马雅可夫斯基的诗歌充满着战斗激情，强调诗歌的战斗性与群众性，便于朗诵。这些特点与建国初期的氛围是相符的，也适合表达时代狂飙式的、粗犷的革命和建设的激情，适合表现诗人的心愫。郭小川和贺敬之在当时实在还没有找到适合所表达这些内容的更好形式，像《致青年公民》和《放声歌唱》这种内容丰富，感情充沛的诗歌，如果采用传统的歌谣体和格律诗，抑或惠特曼式的自由体，而不采用楼梯诗体，是不能完美地表达出其内涵的。

解放后，马雅可夫斯基被诗界称作“苏维埃诗歌的全权大使，帮助我们建设社会主义的诗歌战线”。与此同时，他的诗歌大量翻译了过来，供阅读、借鉴。从石方禹的《和平的最强音》开始，一批从内容到形式都打上了鲜明的马体诗印记的楼梯诗佳作陆续问世。50年代中期，郭小川的《致青年公民》和贺敬之的《放声歌唱》共领风骚，带出了一股楼梯诗的创作热，持续到50年代后期仍不降温。为纪念建国10年而作的鸿篇巨制，除贺敬之的《十月颂歌》外，还有闻捷的《祖国！光辉的十月》、纳·赛音朝克图的《狂欢之歌》、韩笑的《我歌唱祖国》等，均以楼梯式的颂歌和赞歌闻名，表达了人们对祖国新生的热烈赞美，阳刚之气充溢诗篇。

与初期创作对楼梯体诗的模仿不同，郭小川、贺敬之等在50年代中后期写的楼梯诗，创造大于借鉴。同是溶进个人感受描写革命历程，赞美新生的社会主义的祖国的今天和明天，马雅可夫斯基的《好》，侧重于提炼语言的“镗矿”，再现历史场面，给十月革命铸青铜像；而贺敬之的《放声歌唱》和《十月颂歌》，则着意于解放前后的对比，创造历史与现实重迭的深远意境，表现诗人扬沸于胸的光荣、幸福、豪迈的感情。同是驾驭炽热的词汇，鼓动青年以公民的热忱战斗、劳动、创造，马雅可夫斯基的《共青团员进行

曲》、《青年近卫军》等近于热烈、庄严的号召，而郭小川的《致青年公民》则有更深一层的时代的人生的哲理。不仅在选材、立意方面有突破，在格律方面也是借鉴中包含着革新和创造。“春风。/ 秋雨。/ 晨雾/ 。/ 夕阳。/ 轰轰的/ 车轮声。/ 踏踏的/ 脚步响……/……我走进农村。/ 我走进工厂。/ 我走向黄河。/ 我走向长江。……/ 五月——/ 麦浪。/ 八月——海浪。/ 桃花——南方。/ 雪花——北方。……”《放声歌唱》以及《十年颂歌》以骈为主，在楼梯式的框架中大量采用整齐的对偶、排比，注意平仄协调。就是基本上是散体的《致青年公民》组诗，后出的几首也很讲究匀整和对称。例如《让生活更美好吧》中的一段：“我们的田野……”，“我们的城市……”，“我们的海洋”，“我们的草原……”，连续四个并列句，每句分作 16 行，每 16 行按意义层次排列为 6 个梯次。这是典型的排比、对偶，诗句、诗行及标点均各各对称，相当完整。

相对自由而又抑扬有致，变化错综而又大体整齐，诵读起来铿锵和鸣，激扬蹈厉，倍增壮采豪情——贺敬之、郭小川 50 年代的诗在节奏韵律方面追求的目标与马体诗相通，音乐效果相近，然而这种追求，这种效果又紧密地结合着本民族的语言文学和诗歌艺术的特点。这表明他们已越过模仿的阶段。正如茅盾所评价的，对楼梯体诗已作了创造性发展，达到了民族化的初步成就。这对于后来中国诗歌的发展有深刻影响。

马克思主义文艺思潮在中国的流播自有其历史必然性。它不仅有其现实的合理性，而且有文化的可能性。马克思主义文艺观中对文学功能的认识，与中国传统的“文以载道”观有相通之处，成为二者有机结合的前提。历史的进步，政治的介入，使得这种融合进一步加强，也确实给处于迷茫之中的中国文学带来一丝刚健之气和一线光明，在摸索中，中国文学重新调整了自己的位置，从而探到了民族之根。当然，由于历史局限性，马克思列宁主义文艺的流播经历了一个曲折而坎坷的历程。一些歪曲马克思主义本质的观点左右着文坛现实，在理论上和创作上造成了一些误解，有时甚至运用一些非文学手段造成历史悲剧。这正反两方面的经验和教训值得我们仔细分析并正确取舍。

马克思主义追求的是一种理想的社会，苏联文学反映的是一群完美的人。理想主义的光辉，执着现实的渴求，无疑是它们对中国文学最深刻的影响。在它们影响下，人类的梦变得明晰而具体，实在而可求。虽然在具体操作过程中有些差错，甚至遭遇了历史性的挫折，但我们却不应因此而否定它的合理性。帝国的消失并不意味着梦想的破灭，马克思主义文艺思潮在中国必将得到一种崭新的结合，得到更吻合文学本质的诠释，从而融入民族精神之中。

欧美文学与新时期文学

百余年间，中国文学有过两次繁荣时期，而每次都与欧美文学的大规模全方位输入有关。一次是“五四”至30年代，那次输入有力地冲击了传统的文化及文学观念、引进了许多在当时颇为新奇的社会文化和文艺思潮，造就了一批学贯中西的大作家，奠定了中国新文学稳步发展的基础。第二次是自1978年以来的新时期，这一时期的开放和对外交流导致了更多的西方哲学和其他人文科学思想的输入，极大地影响了现有的文学观念、创作模式及理论批评，造就了又一代勇于探索、勤于思考、善于实践的作家和理论批评家。

值得注意的是，新时期中国文学所受的影响并不是单纯的文学方面因素，而是与西方各种哲学思潮相伴而行的。经过十年动乱的空白和改革开放带来的新窗口，国人发现外来的世界原来是五彩缤纷、光彩夺目的。西方的各种哲学思潮、文学观念、写作技法蜂拥而入。人们几乎来不及加以甄别，便贪婪地加以接受，用囫圇吞枣来形容最恰当不过了。西方现代哲学及现代派文学继“五四”之后再次传入，获得人们的重新评价。一些过去被遗忘的西方作家也被介绍过来，一些后起的哲学观念也获得国人青睐。人们不仅惊异近百年来西方文学的迅速发展，也为一些小国的文学成熟感到惊异。这一次中西文化交流是全方位、多层次、大规模，是前所未有的，势不可遏的。

经过十余年的发展，新时期文学取得了长足进步，有人称之为中国文学史上最为繁荣的时期。虽没有巨星闪耀，但群星璀璨，异彩纷呈。从伤痕文学始，新时期文学经历了反思文学、改革文学、寻根文学、新写实小说等几个阶段，目前又有新的动向。每前进一步，都伴随着欧美文学的影响和新观念的产生。其中最根本的，要数对人的认识这一主题的嬗变。反映文革对人们心理的创伤，进而从社会、文化政治等各个层面反思过去，是第一阶段。这时，人道主义在文坛重新引起争论，并最终获得肯定。此后，随着改革开放的深入，改革文学崛起，人们欢呼改革英雄及其业绩，同时为改革带来的道德沦丧和心灵失衡而忧虑。在痛苦地摆脱旧体制的过程中，寻根文学受到拉美文学的启发在国内崛起。文学家们把触角伸向远古的时空去探寻民族文化之根，反观现在人的生存环境。待寻根文化热稍冷之时，新写实小说悄然兴起，并逐渐占据文坛主流。它们抛弃传统的理想主义和对群体的关注，转写普通人的生存状态。由于存在主义思潮和文学的影响，作品常有历史的宿命感和个人的荒谬感，对社会的批判意识明显减弱。近两年，纯文学不太景气，但已开始切近社会和人生，走向摆脱西方影响独自发展的路途。不过，这只是相对而言，在科技水平还落后的今后长时期内，西方文化高踞俯视的态势还会对中国文学产生长远影响。当然，这都是后话了，非我们目前所能预测的。

欧美现代派诗歌与中国新潮诗歌

进入新时期后，西方诗歌，尤其是现代派诗歌，又一次在中国诗坛产生重大影响，在西方已成为历史经典的现代派诗人神奇地在中国当代诗歌中焕发了活力，影响了一批卓有成就的中国青年诗人。毫无疑问，这是一次意义更为深远的文化交融。因为在这次对西方诗歌学习的融汇中，中国当代诗人业已完成了对西方现代派诗歌相当充分的体验与选择，并且开始了自己具有

独特现代意识的拓展与创新，在某种意义上即是一种超越与挑战。

西方现代派诗歌，从法国的先驱者波特莱尔、魏尔伦、韩波、到显示象征主义实绩的马拉美、瓦雷里；从意象派的庞德，到受象征主义影响的叶芝、里尔克的艾略特，创作上都显示出西方文明强烈的危机感，表现了知识分子受到骤变的社会现实冲击后的失落感。波特莱尔的《恶之花》、《巴黎的忧郁》以丑为美，以美为丑，在美丑互置中展现出现代文明的荒谬。艾略特的《荒原》则揭示了世纪末时期西方文明的“精神荒原”。浪漫主义明媚甜美的歌声，理想主义的追求经过一阵幻灭之后赢来的是梦魇般的阵痛，乞丐、妓女、赌徒的身影灿然居于诗歌意象之中，诗歌的美学风尚发生了根本性嬗变。

西方现代派诗歌出现这种变化的根本原因之一在于它蕴含了一种深刻的文化批判意识。对基督教文化，对社会现实，对自我命运都有极度的悲观感，诗人们把诗歌当作了拯救人类命运的唯一手段。他们过于敏感的心承受不了文明的衰落，“在死去的土地里，混合着记忆与欲望”。

朦胧诗运动是中国新诗潮的第一个浪头。它的崛起，虽然从一开始就有其总体上独特的当代中国的政治、历史、社会、文化背景，与西方现代派诗歌迥然有异，然而，体现在诗中对过去的怀疑与批判，却与西方现代派诗歌有共通之处。他们悲观，然并不绝望，甚至有所希冀；他们怀疑与批判，然而也不乏思考和幻想，甚至有变革现实的介入愿望。正如舒婷《致大海》所说：

也许漩涡眨着危险的眼，/也许暴风张开贪婪的口，/呵，生活，固然你已断送/无数纯洁的梦/也还有些勇敢的人/如暴风雨中/疾飞的海燕。

他们知道自己所面对的现实与历史赋予的使命是严峻的，他们的生活与艺术都有一个明确的指向与坚实的支点，在沉痛中负重前行。西方现代派诗人找不到自己在社会中的位置与实现自身价值的可能，无所指望，无所寄托，因而感到灵魂的极度怅惘与空虚。这种感觉，在朦胧诗诸多诗人中是没有的。他们的怀疑与批判，仍以理性作为基础，而西方现代派诗人的怀疑，则隐含着非理性的因子，一种对现实的极度失望，对人类前途的深刻绝望。这种区别，关键在于双方产生的社会文化背景的不同。朦胧诗派从西方接过批判武器，剖析众生相，为现代意识的输入提供了艺术和实践和范本。

朦胧诗派诸位诗人对西方现代派诗歌的借鉴，与诗人自身的性格气质、文学修养、艺术追求等密切相关。顾城追求诗的纯与美，他说：

一滴微小的雨水，也能包容一切，净化一切。在雨滴中闪现的世界，比我们赖以生存的世界，更纯、更美。

诗就是理想之树上，闪耀的雨滴。

万物，生命，人，都有自己的梦。

每个梦都是一个世界。

……

我也有我的梦，遥远而清晰，它不仅仅是一个世界，它是高于世界的天国。

……

我向它走去，我渐渐透明，抛掉了身后的暗影。只有路，自由的路。

我要用心中的纯银，铸一把钥匙，去开启那天国的门，向着人类。

事实上，顾城的诗本身就是用他“心中的纯银”铸成的一个梦之天国，这与他所受到的西方现代派诗歌的影响分不开。他说：“我喜欢西班牙文学，喜欢洛尔迦，喜欢他诗中的安达露西亚，转着风旗的村庄、月亮和沙土。他的谣曲写得非常动人，他写哑孩子在露水中寻找他的声音，写得纯美之极。我喜欢洛尔迦，因为他的纯粹。”“真正使我震惊的是西班牙和它的那个语系的文学——洛尔迦、阿尔贝蒂、阿莱桑德雷、聂鲁达。他们的声音里有一种白银和乌木的气概，一种混血的热情，一种绝对的精神，这声音震动了我。”

顾城所受影响，虽然不是来自美、英、法等国欧美现代派发源地的诗人，但对纯粹美的追求却是一脉相承的。艺术的价值便在它本身，而不是其他的外在因素。艺术的最高目的在于写出人类的梦，创造纯粹的美。在诗歌中，美的极致便在于永恒的形式。因此，形式的独立与表现技巧的实验性是现代派诗歌的追求之一，也是它对诗歌发展的重大贡献。

庞德曾经断言，艺术家应当是未来主义者，他不是已有文化的收藏者，而是新文化的创造者。艺术家是一个民族最敏感的触须，而那些平庸的民众却不会懂得或相信他们伟大的艺术家。因此，艺术家可以摆脱读者反应的困扰，进行各种异想天开的艺术实验，以形式上的标新立异来显示与实现自身及艺术的价值。

法国早期象征主义的奠基人之一韩波曾写过一首题为《彩色十四行》的诗：

黑 A、白 E、红 I、绿 V、蓝 O、 母音们我几天也说不完你们神秘的出身。

……

我们很难说出这首诗有什么特定的内在象征意义，诗人只是从不同的字母那里通过直觉高感体验到各种不同色彩，从而使听觉、视觉，抽象、具象彼此包含地交融在一起。诗人从黑 A 联想到“嗡嗡叫的苍蝇身上的黑绒绒的紧身衣”，由白色的“E”联想到“高傲的冰峰”，“伞形花微微的振动”；由蓝色的“o”联想到“号刺的刺叫的奇怪的响声，被天体和天使们划破的寂静”等等。这种实验性特点，无疑是诗学观念上根本性变更的需要与表现，是创立一种全新的诗歌形态必然要经历的过程。

中国的朦胧诗人也无一不抱着极大的热情进行了形式技巧上的尝试与创新。北岛的诗，运用蒙太奇手法以造成意象撞击和迅速转换，激发人们的想象力来填补大幅度跳跃留下的空白。杨炼指出：“我要表现意象具有的质感，并在飞动组合中显示万千气象”；“于是意象的跳跃，自由的连接，时间、空间的打破，也就没有什么可奇怪的了。”顾城对一些现代诗歌的表现技巧也有研究。他注意运用通感，认为视觉、听觉、触觉、嗅觉可以通过心来相互兑换。他注意引进曾在西方风靡一时的意识流手法，认为意识流不过是一种纵向的、交错的、混合的全息通感。

在朦胧诗发端前，西方现代诗歌流派的各种手法已发展得颇为完备。当它们蜂拥而入的时候，杂糅相融互相渗透，形成了中国新潮诗歌的别种风味。在这里，无论是象征主义、意象主义，还是立体未来派、超现实主义，种种现代主义诗歌的艺术形式与表现技巧都可以在其间找到自己的身影。例如：“蟋蟀和狼群从黑夜紧张，我的性格铸成方鼎”（杨炼《敦煌·高原》）；

“让脆弱的灯光落在肩头”（北岛《路口》）；“背景的天空仍然是我深蓝的顾盼”（黄翔《世界你的裸体与隐体》）；“用金黄的麦秆编成摇篮，把我的灵感和心放在里边”（顾城《生命幻想曲》）；“神话和石纹在阴影中拓展/河流流去，拉长……”（哑默《飘散的土地》）等等无数的诗句中，对现代诗内核的体验已相当深入，对现代诗技巧的运用也已相当自如和相当内在化。这些诗歌，与西方现代诗歌相仿，在相当程度上把创新的探索与尝试集中在诗的最基本，也是最重要的构成形态——意象结构上。在利用直觉、幻觉和错觉创造意象上，意象的通感、交感、超感上，意象的印证烘托上，意象的非逻辑性流动转换上，意象的并列穿插上，抽象概念的意象化等方面进行了卓有成效的尝试与创新。这是中国诗歌在与西方诗歌相融合的过程中必然要经过的一个阶段。在不到 10 年时间里，中国新潮诗歌走过了西方 40 年间的历程。到 80 年代中期，中国诗歌已经在学习外国诗歌的基础上，在创作中不露痕迹的显示了传统文化影响的实绩了。

不过，形式与技巧的借鉴，毕竟只是一种浅层次的影响，对新时期诗歌而言，独特的诗歌艺术王国的建立，应该是西方现代派诗歌影响更为深层的层面，更值得我们珍视。在新潮诗歌中，构成一个独立的艺术天国，似乎是青年诗人们为标示自己人格与艺术独立的尝试，是对以前“工具论”和“服务论”的反驳，但这种意向是在西方影响下产生，并与现代主义的基本艺术精神相通的。

艾伯拉姆斯把西方社会对艺术的认识分作“镜”与“灯”两派。对诗歌而言，它被看成一般生活经验的翻版，或一个民族统治者意志的表现，或劝导与教化的工具。浪漫主义诗歌强调想象和情感，但它们仍是外在化的，还没有成为诗内在艺术目的性的一部分，诗人还没有自觉意识到诗歌作为一个独立自足的艺术天国的存在。从上世纪末起，西方诗哲开始在现代文明的冲击下返归到对自身存在的思考；而现代哲学、现代心理学与生物学的发展，尤其是弗洛伊德对于“本我”与“潜意识”理论的提出，尤为诗与艺术自觉反视自身提供了可能。

实际上，弗洛伊德也并不是潜意识的发现者，诗人、艺术家远远走在他的前面。例如，叶芝建立了一个大的神话意识体系，构成了标示着自己诗歌艺术特色的天国；而洛尔迦则建立了一个具有地方色彩的诗歌体系，即令顾城心驰神往的那个“安达露西亚”——那风旗遥远的村庄，纯净的月亮与沙土等；里尔克则把基督教象征主义、古典传说、原型艺术与文化形态，以及日常世俗生活融合为一个持续发展的梦幻；艾略特苦心经营了一个荒原般的精神世界。

这些独立的艺术王国同中国新潮诗相比，有如下几点相通或相似：高度强化的主体意识；表现手法上大胆的创新；对错觉、幻觉、无意识、潜意识乃至生命本体的执着探索与追寻等。与西方诗人相应，新潮诗人也雄心勃勃地表示：“诗人应该通过作品建立一个自己的世界，这是一个真诚而独特的世界，正直的世界，正义和人性的世界。”（北岛）这种渴求与他们对现实的深刻感受相联系着。杨炼认为：“人在行为上毫无选择时，精神上却可能获得最彻底的自由。人充分地表达自身必须以无所期待为前提。”这种百年孤独之后雄狮猛醒所带来的喧哗与骚动、挣扎与超越，在艺术上反映出来便是对独立王国的顶礼膜拜。“艺术家按照自己的意志的渴望塑造。他所建立的东西，自成一个世界，与世界发生抗衡，又遥相呼应”。（江河）

顾城在做梦，用他的心在一个无人知晓的世界里编织着自由、天国的纯情梦境。他将情思化作梦境，再将梦境化作诗境，诗与梦、梦与情，完美地汇合于他的近乎宗教的艺术天国中。而杨炼则用他哲学家的气质力图建立一个“自足的实体”。他认为：“诗的能动性在于它的自足性；一首优秀的诗应当能够把现实中的复杂经验提升得具有普遍意义，使不同层次的感受并存，相反的因素互补，从而不必依赖诗之外的辅助说明即可独立。”“这个自足的实体，兼具物质与精神的双重特性，永远运动而又静止。它正注视着世界诗坛的中心缓慢而坚定地返回自己古老的源头”。他的组诗《诺日朗》现代意识与东方神韵完全地融合在一起：

高原如猛虎，焚烧于激流暴跳的万物的海滨
哦，只有光，落日浑圆的地向你们泛滥，大地
悬挂在空中
强盗的帆向手臂展开，岩石向胸脯，苍鹰向心……
牧羊人的孤独被无边起伏的灌木所吞噬

经幡飞扬，那凄厉的信仰，悠悠凌驾于蔚蓝之上

这些诗，从意象色彩到精神意蕴都具有鲜明的东方文化的特征，但同时，其意象色彩与精神意蕴也显示着西方现代派诗歌影响下的现代精神与现代文化的意向。它超越现象世界，又隐现着世界的真实，历史与现代的本质内涵完美交融。在有限中实现无限，在传统中表达现代。中国新潮诗歌坦然走进西方诗歌之中，又同样坦然地走出西方，走进古老的东方传统，在中西交融中完成了对现代人生的把握，形成了迥异于西方，又与西方血肉相联的文化特质。

欧美现代派文学与新时期前期小说

经过十年动乱，文坛呈现一片荒芜景象，随着历史的急骤变革，对外开放的扩大和生活的快速演进，新时期小说的面貌发生了根本性变化，其中最重要的原因是西方现代主义文学思潮对新时期小说创作的影响和渗透。这主要表现在两个方面：文学内容和文学形式的全面更新。

长期以来，我们的文学恪守现实主义原则，力图在描写细节真实的同时，再现典型环境中的典型人物。写典型成了最高原则，在这一原则下产生的人物大多具有英雄主义色彩和理想化倾向。他们在常人难以想象的环境中做出了壮举。他们的动作牵动着周围一草一木。但是，现代社会展示在我们面前的却是另一番景象：生活是丰富多彩的，不再乏味与单调；人物的行为具有多样性，人物的内心世界具有无比的丰富性。那种单一化的单色调的人物描写已经从根本上悖离了现代精神，也不能符合读者的欣赏口味。至善至美，令人敬畏的高大全形象被普通人物所代替，他们也有七情六欲，也有喜怒哀乐，在尘世中忙忙碌碌，神灵和光环被普通的阴影所代替。

同时，人物的内心世界被展示出来。人不再是行为的载体，而是心灵的象征。在过去，人的内心（其中最重要的是情感、潜意识等）一直未被我国小说家重视，对它的认识往往局限于外部行为现象的描写。即使有心理刻画，也偏于局部或依附于事件展开。但是，随着意识流手法的引入，人的内心世

界成了小说描写的重点，作品的内容往往就是人物意识流动本身、人的灵魂深处奥秘的揭示和对人的意识及潜意识的挖掘。乔伊斯、福克纳成了作家们嘴边常挂的名人，弗洛伊德成了顶礼膜拜的对象。对人物潜意识的重视，既有了理论依据，又有文学范本。这样，新时期文学的内容从写外到向内转，题材不断扩大，技法日益增多，对人的表现也日益深刻了。

再者，小说结构也有了明显变化。传统小说以自然的时空顺序为依据，现在，作家们以淡化情节或反情节的面目出现，受到西方结构现实主义等文学流派影响，小说结构和形式受到了空前重视。例如王蒙的《春之声》、谯容的《人到中年》，均以作家的情绪来编织他们的生活见闻和人生感受，以意识流来联结篇章，表现出浓厚抒情色彩。王安忆的《小鲍庄》和贾平凹的《商州初录》等把若干生活片断联缀起来，追求一种富有生活立体感的“块状结构”。柯云路的《夜与昼》的结构被人称为“散点透视”。这些结构形式，都力求缩短作品的时空跨度，增强其主体感。在长篇小说中，立体交叉、多线并进的结构也时常出现。

此外，在表现手法上，各种与新的审美观念、审美对象、结构形式相吻合的手法被大量动用。除意识流、怪诞变形外，莫言小说中运用了总体象征，追求感觉印象逼真的意象手法，刘索拉、徐星小说中有了戏谑手法，马原、扎西达娃小说中的魔幻手法，都是前所未有的。苏叔阳的《死前》、刘索拉的《你别无选择》等作品在变形、荒诞手法的运用上别有特色。作品不再将人变形为非人，而是将生活中实际发生的事夸张，推向极端，使之变形而具有荒诞色彩。《死前》描述一个重病者垂危时还在为请一天假还是半天假而踌躇，还在因写假条错用了一张公家信纸而内疚，还在为死后到地狱找不到自己的领导人而忧虑。由于夸大而造成变形，使人物那种安份守己、麻木、谨小慎微的国民劣根性得以再现。《你别无选择》在文坛的出现引起轰动，它用变形手法，从各个侧面突出了当代青年追求者的面貌。宗璞的《我是谁》则借鉴卡夫卡的《变形记》，写出了“左”倾错误对人心灵的强烈扭曲。

王蒙的小说很有个性同时明显受到欧美现代派小说的影响。从《春之声》始，《蝴蝶》、《杂色》、《夜的眼》、《海的梦》，直到《风筝飘带》，都纯熟地运用了意识流手法。这些作品着重于人的内心世界的审美化，也就是以作家自己所创造的人物的内心意识为展开情节的线索，随着意识的流动再现一个人的内心生活，感受到思想过程，其重点放在人物内心世界的探索，展示人物的内心图景上。在小说《春之声》里，岳之峰没有什么语言和行动，作家主要写他在闷罐车里的心理活动，写他的内心独白和自由联想。而这种联想有很大的随意性和跳跃性。例如，写岳之峰脑子里出现各种闪回：“自由市场。百货公司。香港电子石英表。豫剧《卷席筒》。羊肉泡馍。醪糟蛋花。三接头皮鞋。……中医治癌。差额选举。结婚筵席。”这里所写的每一句话都没有什么逻辑的联系，是人的意识的自由流动。作品通过岳之峰意识的流动，人物心灵的激荡，给读者树立一个命运坎坷却对祖国对党充满着赤诚的爱国知识分子形象。《蝴蝶》同样是通过“意识流”手法来表现人物命运的一篇开放现实主义作品。小说的主人公张思远是一个度过了漫长的革命历程、经受了各种严酷考验，几经沉浮、命运复杂多变的老干部。他从一个钻山沟的八路军干部变成了一个赫赫有权威的市委书记，在“文革”中，又突然变成被“革命造反群众”按过来扭过去的活靶子，又成了一个孤独的“囚犯”，被人们遗忘的“老张头”，十年动乱结束，他突然又得到升迁，成了

国务院一个副部长。整个故事通过张思远从农村回北京，下了飞机乘汽车回机关的一个短暂时间内对自己经历的回忆，时序颠叙，故事纷繁。作品把反映社会矛盾的焦点聚集在人物心理的发展过程上，着重剖析主人公的心灵世界。《杂色》对于主人公曹千里的描写也是如此。作品没有多少故事情节，只讲了一个灰溜溜的中年人和一匹灰杂色的老马在一个上午的一段非常平凡的活动。然而，曹千里的坎坷的经历以及他如何变得泽浑噩噩的性格，都通过人物的意识流动而表现了出来。这与现实主义追求细节的真实性和精确的个性描写有显著不同。

与此相适应，王蒙小说的结构也有了明显变化。传统小说大多有完整的故事、有情节的开端、发展、高潮和结局。王蒙借鉴了西方小说叙述角度的快速切换，结构上的时空交换等手法。以《高原的风》为例，小说通过主人公宋朝义在客观上走到人生顶点时的内心世界的展示，将他过去的经历、追求以及对现状的沉思全部奇妙地糅合在一起；通过时间和空间的交错重叠、涵盖了几十年的历史内容和时代情绪，虽然这些手法来自西方的意识流，但又不尽其然，时空交错的更大意义是用来裁剪作品的情节，使之详略得当，例如《布礼》中钟亦诚在昏迷状态中回到 50 年代，《蝴蝶》中张思远由小白花想到海云，都达到了理想的艺术效果。

象征手法也得到熟练运用。《蝴蝶》中庄周梦蝶恍恍惚惚的意境作为象征，真实地刻画了张思远一度丢了魂——脱离人民，又找到魂——回到人民中间的思想 and 人生经历。《风筝飘带》中的风筝和飘带，不仅制约着作品的构成，而且赋予作品深邃的内蕴和丰富的想象力。《杂色》是一篇表现人的精神状态和时代精神的绝唱。然而，它没有讲一个故事，没有完整的情节，作者就是通过在那表面似乎纷乱的整体上赋予象征而完成主题的。

寻根小说的出现，在很大程度上应归功于欧美文学的引发。改革文学反映的改革之艰难，新旧体制转轨之不易，促使作家们把目光投向制约历史前进的文化因素，于是出现了文学寻根现象。文化寻根论者虽然说是为了更好地从自己民族的土壤中找到适应新的审美意识的文化传统，但这种理论明显受到美国及拉美寻根思潮的影响。

1976 年美国出现了黑人作家阿历克利·哈利写的一部书《根》，副题是《一个家庭的历史》，描写这个家族的祖先昆肯特从冈比亚被白人贩子掳到美国后，昆肯特年幼时的自由人生活以及他和他的子孙在美国黑人奴隶制下的苦难遭遇。在美国和拉丁美洲，有许多人来自非洲和其他地区，几个世代仍有寄人篱下之感，于是他们要寻找他们祖先的来历。1981 年，美国又出版了一部《哈佛美国民族问题百科全书》，书中收集了一百多篇分述美国各个不同民族的学术论文，确认民族多元论和民族差异说是有道理的。因此，文坛里出现了南北作家之分，福克纳便被称为寻根文学最重要的实践者。他从自己的立场出发，对 200 年来美国南方社会的变迁，各阶层人物地位的沉浮、各种类型人物精神面貌的变化，都作了生动的描绘，小说规模庞大，人物众多，时代漫长。他反复描写了南方种植园主世家飘零子弟的精神苦闷，反映了西方现代知识分子普遍感到苦闷的问题。比如，如何对待祖先传下来的有罪的历史负担，如何保持自己精神的纯洁，如何去寻找精神的出路等。他运用现代派意识流、象征、隐喻、时序颠倒、对立结构等手法，使作品象万花筒一般引人入胜，在作品主旨上明显表现出寻根的倾向。

拉丁美洲的文学成就也因与寻根密切相联引起了中国作家注意。早在 20

年代，拉美就出现了一些具有民族特色的作品，到 60 年代已是颇具规模。它们对本民族历史、传统文化溯本求源，又有对欧美文学的大胆吸收。其中原因颇为复杂。二战之后，拉美民族意识觉醒，加上拉美社会本身复杂的现实矛盾和社会结构，奇特的地理结构和杂混的文化，如印第安人的文化，拉美的神话，令后人重生寻根兴趣，在传统中发现了欧美文学中的现代因素。这自然令中国作家欣羨不已，他们寻找的正是在厚重的文化传统中发现现代精神。

加西亚·马尔克斯的《百年孤独》是魔幻现实主义，同时也是寻根文学的代表作。它通过描绘一个名叫马孔多的小镇的兴盛与衰亡，通过布恩迪亚家族七代人的经历，来反映哥伦比亚乃至拉丁美洲的历史演变和社会现实。作品中梦幻与想象、神秘传统与潜意识杂糅相融，失望与希望、厌恶与欢欣共荣并存。题中的“孤独”，既有现代意义上的个人精神孤独，又有一个民族的与世隔绝和孤独历程，同时还象征着人类精神上的无助和荒谬感，全文是颇有象征意味的，意义含混而丰富。

受到前述因素的启发，中国作家也打出了自己的寻根旗号。阿城表示要“强化民族文化意识”，韩少功指出：“文学有根，文学之根应深植于民族传统文化的土壤里，根不深，则叶难茂。”也就是说，他们把目光投向了更深的层次，希望在立足现实的同时对现实世界进行超越。而所谓的超越，则是以现代观念重铸民族精神，去揭去一些民族发展和人类生存的谜。他们首先把目光投向乡土，因为“乡土是城市的过去，是民族历史的博物馆，哪怕是农舍的一梁一椽，一檐一桶，都可能有汉魏或唐宋的投影。”他们的作品，如《小鲍庄》、《爸爸》、《透明的红萝卜》等都是成功之作。作品中主人公均为小孩，思维混沌直朴，象征着原生态的先民及其代表的文化之根。例如，捞渣象征着仁义，丙崽象征着荒诞愚昧，黑孩象征着神秘。在《透明的红萝卜》中，莫言把视野投向了过去的年代，但已淡化了政治背景，仅有一幅感伤的气息。黑孩倍受虐待，不知饥寒，对关心他的菊子十分冷淡。他不理睬小石匠对他的爱护和小铁匠对他的折磨，在二人打架时反倒帮小铁匠的忙，只因他看到了小石匠与菊子的野合，而菊子在他心中另有一种神圣。为了寻找萝卜鲜红透明的感觉，他破坏了一片农田。神秘、虚幻、感伤，便是莫言理解的文化底蕴和现代精神，在作品中两者完美地融为一体。

此后，一批富有文化意味的作品诞生了（并进而影响到下一阶段的新写实小说），它们从不同的侧面和层面对民族之根作出了自己的诠释。贾平凹的商州系列，讲述了发生在商州土地上动乱世事中各类人物的悲欢离合和生死命运，透露出秦汉文化所固有的粗犷质朴的历史氛围和现实基调。郑义的《远村》、《老井》从新旧两个角度对古老的三晋文化作了揭示。韩少功、叶蔚林、何立伟等更多写出了绚丽多姿的楚文化，以及它在农民心灵中的积淀。再如陆文夫的“小巷人物志”系列，李杭育的葛川江系列，则着意表现吴越文化的历史积淀和市民、农民的文化意识。邓友梅的《烟壶》、刘心武的《钟鼓楼》、阿城的《棋王》，则凸现了燕赵文化背景与表现出古老民族审美意识的苏醒，开掘民族文化心理作为历史发展的见证。这些都同样体现出作者对民族命运和人类生存状态的关注。

欧美现代派文学与新写实小说

新写实小说所受影响比较特别,它是在 1985 年文化热退潮的背景下产生的。从表面上看,它没有受到西方现代派文学共时的直接影响,但事实上,它是中国文学前十年所受西方文学影响积淀的成果,既保持了现实主义文学传统的一些长处,又对西方的哲学观念、文化人类学及表现手法进行了比较和挑剔。传统的现实主义文学面对现实和人生,注重生活画面的逼真性和细节的真实性,注重人物故事。但是,新写实小说抛弃了“真实地再现典型环境中的典型人物”,抛弃了对理想主义的礼拜。对故事细节的偏重,似乎与现代主义偏重形式构筑的倾向不合,但它吸收了欧美现代派文学中对生存状态关注的文化哲学思想。所以,新写实小说是传统与现代、本土与外来衔接的初步点,仔细考察一下蕴藏在新写实小说中的文学影响与接受中的机制,或许更有利于猜测今后的中西文学交流乃至中国文学的发展趋势。

新写实小说中受西方影响最明显的一点是对生存状态的关注。所谓生存状态,包括两个方面:个体生存状态与群体生存状态,有时还是一种哲学层面上的生存形式。个体生存状态的反映,在刘恒笔下最为突出,而刘恒作品有两个中心:“食”与“性”。作为维持个体生活和繁衍的两种方式,它们在不同的时代有不同的展现。《狗日的粮食》在半是赞美半是怒骂的氛围中,显示了一出围绕“食”发生的个人悲剧。天宽婆被天宽用一袋白薯干买来。为了孩子能吃上一口饭。生命的一切全围绕着“食”而大悲大喜。对她而言,她的个人生存无疑具有某种哲学意味。同时,如果放在那个时代层面上考察,则又可折射出那个时代的畸形特质,进而暗示出群体生存的悲剧。性,是刘恒作品的另一个中心。《伏羲伏羲》中天青和菊豆的变态性爱,以及由此滋生的自虐、恐惧、自残等心理,都是由“性”而生。杨金山为了传宗接代,不顾自己失去性功能,残酷折磨菊豆。天青和菊豆的性爱则处在压抑之中,他们敢于越过人伦和社会偏见的束缚,寻找着性爱的满足。在小说中“性”成了最高主宰。我们固然也可以从中看到社会、文化与人性的冲突,窥见群体生存的形式,但这两部作品事实上都强调的是人的本能对个体生存的决定作用。

这种现象,明显受到弗洛伊德学说的影响。弗洛伊德强调性的决定作用,认为个体的生存都与性息息相关,决定着个体的一举一动。因此,在我国文学中,出现了对性膜拜的文学。人物只受到性欲和潜意识摆布,离开了社会价值、伦理道德和人生观念的拘束。应该指出,刘恒的小说写的是十分深刻的,而且社会批判力极强。但是,我们也该注意到弗洛伊德学说的局限性。弗氏选择的研究对象多是歇斯底里症患者以及行为反常的人,侧重研究他们消极的、病态的和兽性的方面,注重对人的内心世界单一研究,以及心理因素的历史考察。理论基点的偏失已经决定了理论本身的缺陷。如果我们陷进弗洛伊德的理论所提出的对待精神生活纯生物观点的圈套,就不可能真正认识人生,更别说是用艺术想象来再现它了。人更多的是文化的产物,并非单纯的生物性的人,忽视了人的社会性和主动性一面,对人的认识就是片面和肤浅的。马斯洛的“自我实现”理论有助于纠正这种偏颇。他的人本主义心理学发现人不只是性本能的需要,人的需要是分层次的,需要层次越高越脱离低级动物,越具有人性的美。因此,有人提出了只关注生存缺陷的作家,视野是否过于狭窄的问题。这其实是个理论探求与创作实践矛盾的问题。理论探求总是力求全面,而创作往往喜欢把某一点推向极致,在极致中见出生活的本质。况且,描写自我实现的人物,按照新写实小说的笔法,是很可能回

到现实主义的老路，在感情上，作家们大都不愿接受这一点。这里提出的文学影响与接受的矛盾是很值得理论界探讨的。

有些作者并不一定看了许多西方学术理论著作，但阅读了不少翻译作品，对其创作实践产生了更为直接的影响。黑色幽默便是一例。早在 1937 年，黑色幽默就被认为具有超现实主义特点，在 1939 年，布洛东编有《黑色幽默文选》，说它是以冷笑自卫，在梦幻中寻找新世界。但到了 60 年代，乐观自信消失了，成了灰色的、病态的喜剧，悲观、绝望、阴沉、忧郁。作品中的英雄主义、历史的庄严与崇高全部丧失，在历史进程中，人是无可奈何的，但又不甘心如此。于是，在历史与现实之中，人采取了“玩世不恭”的态度。在寻找自我过程中，人并没有发现自信，在嘲笑他人过程中发现了自己的虚弱，在幽默中呈现阴沉，在绝望中发出狂笑。它轻松地嘲弄着历史，绝望地审视着自身，以轻松幽默写出了现代人生存的荒诞：充满恐惧，飘忽不定，迟钝空虚，渴求死亡，在传统准则全面瓦解的情况下束手无策。

赫勒的小说《第二十二条军规》便是黑色幽默的代表作。作品描述了一条无所不在的 22 条军规所设的怪圈，谁也别想挣脱它，与古希腊时期的宿命观极为相近。不过，这种宿命悲剧又十分可笑，它并不存在却无处不在，貌似荒唐又十分真实。作品开始把人放到社会中考虑，在社会环境中展示个人的生存状态，并进而指出这种生存状态是每一个社会成员都面临的，从而使个人生存悲剧变为群体生存悲剧。人物形象有血有肉，又充满哲理，认为人本质上不过是一种“物”，在平等的众生面前，人的软弱暴露无遗，在自我调侃中显出辛酸与苦涩。我们几乎随时可以发现了一些小说里的生存环境中潜设或隐伏着第 22 条军规的那种扯不断、理还乱的怪圈。刘恒的小说《连环套》光是篇名便揭示了这一点。窑主拗不过两个亲戚的情面，让他们的孩子去自己办的窑上挣钱。不料，由于他们的技术失误，窑上发生事故。两个孩子一死一伤，而两个亲戚则趁机要挟索赔，而不论先前他们是如何强逼窑主答应他们请求的。真如连环套一样，双方站在自己的立场上，有理有情，但终究解不开这个套扣，怪圈死死笼罩着人们的心灵。刘索拉的《你别无选择》被称为中国的第一篇现代派小说。弥漫在整个音乐学院中的无可奈何的叹息与沉闷的气息，又有谁说不是现代人的失落呢！调侃中的青年们行为是如此合情合理，却永远是别无选择，整个人生就是一部轻松的荒诞剧。

黑色幽默的哲学基础是存在主义。这是一种深刻影响 20 世纪中后期欧美并进而波及全世界的哲学思潮，它是走出二战造成的荒诞与绝望的尝试。它以人为研究中心，反对抽象的、空泛的哲学研究，认为要努力去反映现代人的思想倾向，思考个人的生存意义，提出了一些充满人生矛盾的命题。人不应该是抽象化的，强调研究人的主体意识，反对理性主义哲学，认为个人是绝对理念的体现，强调个人是集体的存在，即“个体的一刹那”，而不是“体系中的一章一节”。这种强调只限于哲学意义，而不是道德意义上的个人主义。

存在主义哲学如下几个命题对中国哲学思考乃至文学创作产生了不可忽视的影响。第一是，“存在先于本质”，指先有人，尤其是人的自我意识，然后才有存在。没有人，存在与虚无毫无意义。这里，存在是一种实存，一种有意识的存在，体现了人的追求与特性，从而否定了对人与物区别的抹杀。随着物质文明的高度发达，对人的漠视越来越严重。人被物所排挤，人的价值受到挑战。强调人与物的区别，突出人的主体地位，无疑是走出冷漠的尝

试。第二是，人的行为是自己选择的结果，而不是现实主义理解的社会决定了人。在历史和现实面前，人是软弱无能的。他的选择是有限制的，在强大的历史惯性和现实压力面前，他的选择常常变形，有时甚至与初衷相背。对人的主体意识的追求，永远只是哲学意义上的事，当它落到实践和道德层面上时，人的主体地位往往有意或无意地得到抹杀。由此有第三，存在的虚无，却又不得不面对荒诞，正视荒诞，而这正是存在的荒诞性。存在主义者认为世界是无规律、无理性的，人的追求是明晰的、理性的，二者之间的矛盾是不可调和的。在冲突中人的处境是荒诞的。

但是，存在主义者的贡献并不在于发现了荒诞的存在，而在于面对荒诞挑战、生活，在反抗中体现人的价值。看来，存在主义者决意要以自我的有意识反抗世界的无意识，在反抗中进行抉择，但抉择的下面潜藏着一种悲剧心态，即选择事实上的不可能，个人无力改变整个世界的无序性。非理性主义思潮渴求着另一种更坚实，更明晰的存在，却明白非理性更是世界的本质。可见，存在主义理论本身是有着许多理论矛盾的，正是这种矛盾的存在，使得存在主义的荒诞主题得以突出，从而深深影响着后世的文学创作。

荒诞派戏剧以悖论的形式突出了荒诞主题：在无意义上寻求意义，但意义本身就是无意义，因此寻求本身就是意义，但寻求又无结果，更显出了存在的虚无，却又不得不面对荒诞、正视荒诞而这正是存在的意义。从这里开始，荒诞成了一种普遍化、抽象化的人类状况。在艺术上，荒诞派戏剧为荒诞主题找到了一个荒诞的形式：用非理性的、放弃了理性推理的、非逻辑的手段来展示人的处境的毫无意义，荒诞的形式便是荒诞的内容。在接受上，他们利用观众的理性和舞台的非理性产生间离效果，在观照舞台时反思，在反思自身时感受荒诞。例如，贝克特的《等待戈多》，剧情写两人等待一个叫戈多的人，两人无聊之极，随口扯些不着边际、毫无意义的话，说戈多明天来。可一个接一个明天过去了，戈多还没有来，而那两个人还在等待，继续做些无聊的动作，说些毫无意义的话，或许，事实上的戈多本身就不存在，存在的只是等待。这是荒诞派戏剧的代表作，联系其哲学思想，我们不难发现它的内涵。人生的意义就在于无意义的等待，在无意义中寻找意义，所得到的又是毫无结果的无意义。中国作家高行健的《车站》明显受到这出戏的影响。它讲述了一群人在车站等车的情形。车一辆接一辆驶过车站，可就是没有一辆停下来。可高行健对之改造的结果是，有些人在此继续等待，有些人却拔脚前行，不再作毫无希望的苦守。这体现出中西思维方式上的差异。贝克特等人着重探讨的是存在本身，他们过于注重个人，把个人与世界相割裂。可高行健则以东方人的思维，追寻的是社会层面上的个人价值，并不割裂个人与世界的联系，以一种综合的眼光看到了个人对世界的适应性，在适应中实现自我，与西方在对抗中体现自我的方式截然不同。

新小说派与存在主义文学、荒诞派戏剧同时出现，它没有强烈的介入意识，以什么都没有表达为特点。但是，在无意义、不规则的形式背后，隐含着对荒诞存在的认可，是对过去的怀疑和反叛。他们认为传统的文学形式产生于稳定缓慢的时代，不再适合变化激烈、节奏加快的现代社会；它们不再追寻小说的情节化和完整性，因为这属于过去社会的特点：个人的行动是可感可知，有恒定的心理线索和社会规范。在现代社会，人不再是世界的中心，世界是不完整的，因此，他们的小说虽然精细烦琐，比自然主义有过之而无不及，但描写杂乱无章，飘忽模糊，捉摸不定，在无序的现象和频繁变化的

叙述人变化中，表达了荒诞的形式与宿命的无奈，马原的艺术观深受其影响。他认为：“生活不是逻辑的，但是其间很有些很逻辑的断片；存在不是逻辑的，有些局部存在又似乎证实着逻辑学的某些定义。我于是不喜欢逻辑同时不喜欢反逻辑，我的方法就是偶尔逻辑局部逻辑大势不逻辑。”《错误》几乎没有什么故事情节，讲两个小孩出生了，但不知生父为谁，于是发生误解，最后冰销释然，他在此玩弄的是一种语言游戏，犹如玩玻璃弹子一般，在简单的深沉中造成世界的奇异与不可知。《虚构》讲一个名叫马原的汉人闯入一个全是麻疯病人的藏民村庄玛曲村的经历。没说明也没表现，没有结构也没人物，在此前后是什么并不重要。他的目的是以纯形式来昭示内容的虚无，并传达出现实的荒诞。这一切均需读者去细心体验、参与、发现，在与作者的共同创造中诠释作品及世界的本来面目”。

新写实小说便是在这种背景下成长起来的。存在主义哲学为其观照现实人生和历史生活提供了理论基础，黑色幽默小说，荒诞派戏剧和新小说在中国的流播，为其在艺术上提供了足资借鉴的范本。大多数新写实小说都把人物放在一定社会关系中，考察他的生存状态，并运用一定艺术形式予以强化，进而达到一种对群体生存状态观照的效果，有时如果形式运用成功，则会达到某种形而上的思考。

池莉的《烦恼人生》反映了一普通工人人到中年后被现世所拖累的窘态。小说着意表现的不是印家厚的人生信念，而是他在家庭、工厂、社会多种冲突环境中的生存状态。印家厚对待生存的各种艰涩尽管也是不无遗憾，但对遗憾的境遇他不是用信念和理想去改变和完善它，而是认同与等待。“网”成了现世的生存环境，而“梦”则是他的人生态度。在《热也好冷也好活着就好》等作品中，池莉虽然写出了群体艰难的生存环境和无奈的人生态度，但字里行间却洋溢着对此的肯定，甚至欣赏。方方《风景》中七哥的追求更是让人掬泪。小说反映了居住在武汉一角的狭小、阴暗、潮湿的河南棚子户。他们生存境况极糟，有如猪狗一般，为了改变这种状况，他们进行了选择。七哥为改变自身卑微的命运，实现他跻身上层社会的梦想，居然跟一个比他大八岁、永无生殖力的高干女儿“联姻”，还说是满足了双方的需要，后来他终于如愿以偿，但同时也付出了人格的尊严。这些形象无不深深打上了时代的烙印，对人物生存状况、生存环境的思考，无不受到存在主义哲学思潮的影响。

刘震云虽然自称与新写实小说不相干，但评论界仍把他作为这派小说的一个代表。他在表现人物与生存环境关系方面，既长于用细节营造和渲染环境，又把小人物在环境的摆布下无奈，走向顺从的状况写得细致入微。《单位》中的小林，本来是一位颇有事业心的大学生，但活得特别累，最后抱负没了，天真、热情也丢了，只剩早到的一脸老气。小林要想混上去，混得像个人样，混个副主任科员、主任科员、副处长、处长……就得从打扫卫生打开水收拾梨皮开始。而入党，则是混上去的必要条件。假如小林反抗单位这种模式对他的改造，不打水扫地，不去讨好管他入党的女老乔，不擦掉局长家便缸上的尿渍，他就升不了职，分不到独单元的房间，也就得和妻子一块日复一日闻着令人恶心的厕所倒涌的屎尿味……在单位以外，家庭和社会对小林也按照自己的模式改造着。《一地鸡毛》描写了这种状况。小说从豆腐、保姆、孩子上幼儿园、妻子调动、班车等琐屑零碎的生存环境中，揭示出对小林以及对那位曾是富有诗意的妻子残酷的磨损和改造。在与环境磨合过程

中，小林不再有什么希冀与憧憬，他唯一的渴望是老婆用微波炉给他烤只鸡，喝瓶啤酒。在他人生态度转型的过程中，一是他替个体户卖鸭子，日收入 20 元，比他在机关里强多了。由此他深刻体会到“大人堆里混”的实在和实惠。二是他替家乡政府送给局长审批一个指示报告，对他来说本是举手之劳，可他却收下了县里送来的价值七八百元的微波炉。由此他悟出：“看来改变生活也不是没有可能，只要加入其中就行了。”

小林从一个有抱负的大学生到最后成为一名庸庸碌碌的市侩官僚，其过程是明显的，显示了在与环境的过程中，个人的选择是不自由的，事实上也是不可能的。由此，作品反映出了荒诞的存在事实。小林要干一番事业，却被单位复杂的人际关系搅得心灰意冷；小林想平平淡淡地生活，却被社会的民俗塑成了庸碌之辈。没有理想，没有认真，所剩的唯有认同环境，在认同中找到生存方式，把自己消失。在这一类作品中，个人与环境是对立的。没有共同点，也没有相异点，同不是异，异不是同，同即是异，异即是同，人与环境本来就不该分开，这就是命，不用挣扎，这就是生活的原汁原味。

宿命感是对生存状态的一种形而上的观照。在个体生存状态中，个人往往受某种本能愿望驱使，本能得不到满足，社会成为毁灭个体的动因，或者扭曲了个体的心灵。在群体生存状态中，个人的愿望往往是社会的理想赋予的，可是，在理性并不健全的社会的压制之下，个体往往最终与社会的不健全妥协，同流合污。而哲学上的生存思考，则更多地带有某种纯形式倾向，或者离开了具体的社会环境。这种思考，更多地、更深入地对存在主义作了文学诠释，并运用了荒诞派戏剧、新小说的一些艺术形式。

在一些以历史作为观照对象的新写实小说中，这种对生存状态的形而上思考显得尤其突出。因为历史小说可以对某一同质事件作出多次描写，在重复中消磨了历史事件的真象和偶然，从而体现出形式的恒定与永久。个体的生存在这些恒定与永久的形式面前显得软弱无力、荒谬可笑，进而形成一种历史的宿命感。刘震云的《头人》是一次成功的尝试。申村有几位村长，从清末建村起到改革开放的今天，他们换了一茬又一茬。虽然争权夺利的场面惊心动魄，可人人都有点小癖好，而这些癖好是受决定他们上下台的上级而产生的。每一次上级癖好的改变，都意味着村长更换的来临。癖好虽小，如爱吃点小鸡小兔什么的，却对村民生活产生了很大影响，用民不聊生来说实不过份，村长的个人沉浮也实在有如天壤之别。在冷冷地、略带嘲讽地、自得其乐地观赏中，刘震云以一种得道者的自得，在悲悯中向世人展示了历史的宿命与残酷。认命吧，在冷冰冰的历史面前，你不用折腾，一切早已注定。《故乡天下黄花》以长篇的形式对这作了更多侧面、更加广阔的考察。无论是政治还是个人生活，都陷进了历史不可回转的怪圈之中。在历史的惯性与文化的堕力面前，你不用选择，也无法选择。作品结构的重复，人物社会关系的近似，甚至人物话语与行动的雷同，都加强了这种宿命的暗示。

如果说个体生存状态更多地从物的角度，考察物对人生存的异化与挑战，群体生存状态是通过个人在社会中的定位，显示社会对人生存在改变和磨合，那么，哲学上的生存状态更多的是从文化角度对人生存的决定方面来进行思考。面对物、社会和文化，人是如此渺小，软弱与无奈，几乎没有半点选择余地。除了认同，别无他路，在认同中，丧失自我，体现自我。严格说来，这是对存在主义的严重误解。存在主义虽然承认人的选择是不可能的，但它的落脚点却在于肯定选择的价值，承认自我拯救的可能。选择，便是个

人价值的体现。面对荒诞，反抗荒诞，在反抗中实现自我。一味强调荒诞，固然道出了生活本质的某些方面，抛弃了过去对生活本质的虚假反映，但也忽略了生活的另一个侧面，即人在选择中的超越。对生活本质的把握、理解与反映也是片面的，而不能只顾一点，不及其余。物、社会与文化都是人创造的，也是人能够改变的。对历史的解释，应是多角度，多侧面的，而不能只顾一点，不及其余。对于无比丰富的人类社会生活，我们把握应该更全面，而不是过于偏于某一方面。只有这样，才能真正理解人类的全部文明成果，人才能真正实现自身的价值。这个过程永没有终点，它显示出来的是一个搏击的姿势，在时间恒久的流程中显出片刻的辉煌。

