

“文学”概念的古今榫合

周兴陆

内容提要 自西方而来的“Literature”，译为中国传统的“文学”，二者从内涵到外延都有一个对接榫合的过程。晚清的骈体正宗论，重新解释传统的“文笔”论，引申出“美文”概念，继而接引了西方的“纯文学”观念。国人接受了西方的审美主情论，特别是戴昆西“知的文学”与“情的文学”的分野，走出大文学、杂文学的传统，确立了“纯文学”的观念。“纯文学”引入中国后，一度采用“三分法”，以诗歌、小说、戏曲为正宗，排斥散文于文学之外；但因强大的散文传统和繁盛的现代散文创作，促使现代文论修正“三分法”，增加散文而形成具有中国特色的“四分法”。在外患内忧交困的艰难时势中，传统的“文以载道”虽曾遭到激烈抨击，但功利主义文学观在三四十年代得到重新确立，审美超功利的“纯文学”并没有绽放出绚丽的花朵，相反，它的某些先天不足倒是值得省思的。

关键词 纯文学；文笔论；文以载道；三分法；四分法

中国近现代的“文学”概念，不是自然地传统文化中发展而来，而是在19、20世纪之交，由日本学者和欧美传教士从汉语传统中发掘出“文学”一词以对译英语的Literature。因为现代的“文学”是一个引入的概念，引入后需要与传统对接，对传统的文学观念加以重释和改造，这就存在一个古今“文学”概念相互榫合的问题。“古今榫合”不是通常意义上的“古今演变”。从内涵上说，固有的骈俪论接引了外来的审美文学观念，形成了中国的“纯文学”思想，试图取代过去的载道文学观；而在现代艰难时势中，“文以载道”并没有被审美超功利文学观完全取代，反而在三四十年代得到重新确立。从外延上说，传统的“文章”被排斥挤压，小说戏曲进入现代“文学”的中心；而强大的“文章”传统又使得“三分法”渐被“四分法”所代替。中外“文学”概念相互修正，而最终硬性铆合起来。

一 从骈体正宗论到纯文学观

“美在形式”是西方美学的一个基本命题，具体到文学，语言美是文学之美的一个重要方面。早在西方“纯文学”观念引入之前的清嘉庆、道光年间，

阮元就将文笔之论转释为骈散之争，强调“文”用韵比偶的语言之美。至近代，刘师培在中西文化冲突交融中重提乡贤阮元的“文笔论”并做出新的发挥，阮元立论的侧重点在用韵比偶，刘师培在此基础上进一步强调藻饰，把藻饰之美视作“文之为文”的本质属性。基于这种藻饰论，他提出“骈文一体，实为文体之正宗”。刘师培提出藻饰文学观，一方面是继续与当时势头依然强劲的桐城古文争锋，另一方面是对梁启超等效法日本的“报章体”“新民体”的扼制，同时也是应对自西方而来的审美文学观。他标举讲究藻饰的“俪文律诗”为中国的审美文学，以与西方文学相对应。骈文在从唐宋明清时期被人“以为不美之名也”^[1]，到近代被视为“固自有其特殊之美，不可磨灭”的文学样式^[2]，固然是阮元、刘师培等自觉努力的结果，但也是因为西方近代审美文学观传入中国后带来的一种新认识。

以藻饰为文学之美，是当时许多人的共同看法。早期的新派文人也是从这个意义上理解文学美的，如常乃德致陈独秀信说：“吾国之骈文，实世界唯一最优美之文。……愚意此后文学改良，说理纪事之文，必当以白话行之，但不可施于美术之文耳。”^[3]蔡元培谓：“美术文，或者有一部分仍用文言。……

旧式的五七言律诗与骈文，音调铿锵，合乎调适的原则；对仗工整，合乎均齐的原则，在美术上不能说毫无价值。”^[4]显然在“美文”这一点上是认同刘师培的，与年轻的常乃德也比较接近。这样来看，蔡元培担任北大校长后聘请刘师培为国文系教授，解聘姚永朴等桐城派文人，未尝没有文学观念上的考量。新文化运动的主将陈独秀虽排斥骈文，但他也是从语言角度理解文学美的，在回复常乃德的信中，陈独秀说：“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。”^[5]在《我们为甚么要做白话文》里，陈独秀从意思充足明了、声韵调协、趣味动人三个方面阐述文学的“饰美”^[6]。比起阮元的“声韵排偶”论、刘师培的“藻绘成章”论，陈独秀对“文学美文”的界定更为宽泛，但他依然是从“饰美”，即语言美的角度认识文学的审美性。这实际上是中国文学观念中一个纵贯古今的传统，即重视文学的语言之美。

在“骈文正宗论”的氛围中，有人开始把传统的骈文与自西方而来的“美文”相对接。谢无量就认同刘师培的藻饰文学观，在《中国大文学史》中称“中国文章形式之最美者，莫如骈文律诗，此诸夏所独有者也。……故吾国文章，所长虽非一端，骈文律诗，则尤独有之美文也”^[7]；又撰《论中国文学之特质》说：

中国文学为最美之文学。今世以文学为美术之尤美者，故谓之 Fine art，然文学中又有美文 Belle lettres，中国文字本为单音，形式整齐，易致于美，而六朝时之文，殆又美文之尤者焉。自汉魏以后，渐有文笔之分，其所谓文，大抵即如今所指美文，虽曰有韵为文，无韵为笔，有韵云者，非专指句末之韵，一句之中取其平仄调适，亦谓之韵，故骈俪之文、声律之诗，皆是昔之所谓文，而美之至者也。……故欧美诸邦虽有美文而欲使体制谨密，差肩于吾国之骈文律诗，当属万不可能之事。^[8]

谢无量对于外国的审美文学观已有充分的了解，他把“文笔论”中的“文”解释为“美文”（Belle lettres），这远远超出了阮元和刘师培的界定，对稍后杨鸿烈、郭绍虞等都不无启发。

“五四”新文化运动后，杨鸿烈在《文心雕龙的研究》中径直地说“文”就是纯文学，“笔”就是杂文学，显然不符合刘勰、萧绎的原义，也超越了阮元、刘师培的解释，是“纯文学”观念引入之后的牵强比附。但这却是当时比较流行的说法。郭绍虞继续这种“以西律中”的阐释方式，创造性地解释“文笔”：“‘笔’重在知，‘文’重在情；‘笔’重在应用，‘文’重在美感：始与近人所云纯文学、杂文学之分，其意义亦相似。”^[9]通过这种重新阐释，自西方引入的“纯文学”观念在中国传统文论中找到了相对应的概念，相互嫁接，传统文论被赋予了现代意义。这种阐释是以对传统文论的扭曲为代价的。当时，李笠就敏锐地发现用西方纯杂文学观解释中国“文笔”论之不妥：与西洋相比，我国文字更侧重于形式之美，“是以文笔之分，与西洋文学之区纯文、杂文，终难共轨”^[10]。

二 审美超功利与“情的文学”

在19世纪末20世纪初，欧洲超功利主义审美观念传入中国，汇聚为一股冲决传统文学功利论的巨大力量。在对西洋美学的介绍上，王国维得风气之先。他接受西方的审美超功利文艺观，突出文学的游戏功能、情感慰藉功能，反对以文学为手段追求眼前的实利。甚至于说过“生百政治家，不如生一大文学家”这样极端的话^[11]。王国维是近代中国审美超功利主义文学论的先行者。

在20世纪初，西方超功利主义美学和文论的引介成为一股热潮。除了王国维介绍较多的康德、席勒、叔本华美学外，如维龙、斯宾塞、黑格尔等人的美学思想也纷纷介绍到国内，文学的审美属性得到前所未有的重视，被标举为文学的本质特征。1904年左右，黄人编撰《中国文学史》，采纳日本太田善男《文学概论》的文学观念而提出：“文学则属于美之一部分。……自广义观之，则实为代表文明之要具，达审美之目的，而并以达求诚明善之目的者也。”同时，金天羽提出文学的双重美术性，即：“文之为物，其第一之效用，固在表其心之感；其第二之效用，则以其感之美，将俾乎物之美以传，此文学者之心所以有时而显其双性也。”^[12]

心感之美，指作者因外物感动而兴起的美好情感；
 俚物之美，指这种情感通过生动直观的形象而得到
 逼真的显现。随着在认知上将审美尊为文学的本质
 属性而带来了文学观念的两大变化：

（一）接受康德、斯宾塞等人理论，将实用与
 审美明确地划分开来，强调“纯文学”的审美超实
 用性。王国维 1905 年在《论哲学家与美术家之天
 职》中明确揭橥了“纯文学”的概念，在他心目中
 纯文学是审美超功利的，决不能有现实的功利目的。
 1907 年，周树人在《摩罗诗力说》中说：“由纯
 文学上言之，则以一切美术之本质，皆在使观听之
 人，为之兴感怡悦。文章为美术之一，质当亦然。”
 文学“实利既尽，究理弗存”，因此对于国家和个
 人没有实际的功用。但是，“涵养人之神思，即文
 章之职与用也”。这就是文学的“不用之用”。严
 复翻译英人倭斯弗《美术通论》按语说：“文字分
 为创意、实录二种，中国亦然。”^[13]创意、实录，
 就是后来所谓美术文与应用文的区别。1913 年，
 汪炳台撰文区别“应用文字”和“著述文字”。应
 用文字，就是实用的文章；著述文字，主乎隐秀，
 不求人人必知，不必求达一时之目的，相当于当时
 的“纯文学”^[14]。到了“五四”新文化运动前后，
 美术文与应用文，成为文章的基本分类。前者为纯
 文学，后者为杂文学。1917 年，方孝岳对“纯文学”
 的性质做出明晰的阐释：

今日言改良文学，首当知文学以美观为主，
 知见之事，不当羸入。以文学概各种学术，实
 为大谬。物各有其所长，分功而功益精，学术
 亦犹是也。今一纳之于文学，是诸学术皆无价
 值，必以文学之价值为价值，学与文遂并沉滞，
 此为其大原因。故著手改良，当定文学之界说，
 凡单表感想之著作，不关他种学术者，谓之文
 学。……Belles-lettres 者，美文学也。诗、文、
 戏曲、小说及文学批评等是也。本此定义，则
 著述之文，学术家用之；记载之文，史家用之；
 告语之文，官府用之。是皆应用之作，以辞达
 意尽为极，不必以美观施之也。世有作者，首
 当从事戏曲、小说，为国人先导，而寻常诗文
 集，亦当大改面目。^[15]

方孝岳对文学内涵与外延做了明确的界定：文学以

美观为主，单表感想，与以知见为主的学术相区别；
 文学包括诗、文、戏曲、小说及文学批评；各种著述、
 记载、告语之文都以实用为目的，不属于文学。此外，
 如张学古说：“文章不出于美术、应用二端。”^[16]
 按照是否有功利目的，把文章划分为应用文与美术
 文是当时比较通行的做法。超功利的非实用性，似
 乎成为“纯文学”不证自明的特征，成为现代文论
 的一条原则。

（二）接受英国浪漫主义文学批评家戴昆西
 （De Quincey）的“知的文学”“情的文学”的划
 分，强调“纯文学”的情感特征。1911 年黄人编
 纂《普通百科新大辞典》为“文学”下定义说：“以
 广义言，则能以言语表出思想感情者，皆为文学。
 然注重在动读者之感情，必当使寻常皆可会解，
 是名纯文学。而欲动人感情，其文词不可不美。
 故文学虽与人之知意上皆有关系，而大端在美，
 所以美文学亦为美术之一。”这就是根据戴昆西
 对情与知的分辨而视文学“注重在动读者之感情”，
 “大端在美”。1914 年，吕思勉《小说丛话》也
 接受了戴昆西的理论，从情与知的角度分辨纯文
 学与杂文学。此后出版的各类《文学概论》和《中
 国文学史》类著作，多引述并认同戴昆西所谓“知
 的文学”和“情的文学”。金受申说：

台昆雪氏（按，即戴昆西）曾把文学与其
 他科学的界限，分得十分清楚；他说：“先有
 知的文学，后有力的文学；前者职能是教，后
 者职能是动。”这里所谓“知的文学”，便是
 指一切普通科学来说；所谓“力的文学”，
 方是指纯文学来说的。知的文学——普通科
 学——的任务，是输入一切知识。力的文学——
 纯文学的任务，是予人以心灵上的感动。所以
 他这样的分法实在是最精当不过了。^[17]

这种看法在当时有一定的代表性，不少文论家奉戴
 昆西为“纯文学”的先导者。戴昆西这种“情的文学”
 之所以能毫无阻碍地为国人所接受，除了“五四”
 浪漫主义文学的时代精神需求以外，还与中国古代
 的抒情传统有关系，正是久远而强大的抒情文学传
 统，使得戴昆西的理论容易得到国人的认同。许啸
 天和曹百川等文论家都从传统中发掘出曾国藩《湖
 南文征》所谓“人心各具自然之文，约有二端：曰

理，曰情”，以与戴昆西的“知的文学”“情的文学”相对接。

纯文学的上面两个特征，即以情感人和审美超实用性，在一般论者眼里多是融合在一起的。情与知相对，美与实用相对，再加上前节所论的语言美，纯文学的三个特征已得到充分的确立。童行白通过与杂文学的比较而精粹地揭示纯文学的特征：

文学有纯、杂之别，纯文学者即美术文学，杂文学者即实用文学也。纯文学以情为主，杂文学以知为主；纯文学重辞彩，杂文学重说理。纯文学之内容为诗歌，小说，戏剧；杂文学之内容为一切科学、哲学、历史等之论著；二者不独异其形，且异其质，故昭昭也。^[18]

“异其质”指内涵的不同，纯文学的内涵是“美术”“以情为主”“重辞彩”，杂文学反之。“异其形”指外延的差异，纯文学外延包括诗歌、小说、戏剧，杂文学则几乎无所不包。

三 从“三分法”到“四分法”

“三分法”是指西方近代的文学类别，把文学分为诗歌、小说、戏剧。“四分法”是指现代文论家根据中国文学的特殊情况，在“三分法”的基础上增加“散文”一体。

中国古代的文章体裁分类颇为碎杂，名目繁多，而小说、戏曲从来都未列入文章的范围之内。至20世纪初，西方的文学“三分法”已渐为国人所接受，传统的文章分类法被破坏和取代。其中的变化是小说、戏曲进入文学范围，并一跃而为文学之正宗，文章特别是散体文被逐出文学之外。

小说戏曲的地位自宋元以来就有上升的趋势，近代在西方文学思想的启发下，把小说、戏曲视为文学，已经少有异议，传统的散文则多被摒斥于文学范围之外。王国维引入“纯文学”概念时，指涉的就是诗歌、小说和戏剧，未论及散文。周作人最早从体裁的角度提出纯文学、杂文学的划分。1908年，在《论文章之意义暨其使命因及近时论文之失》中，周作人所谓“文章”就是文学的意思，“纯文章”“杂文章”，就是纯文学和杂文学。纯文学包括有韵的诗赋、词曲、传奇和无韵的小说。书记论

状诸属，即传统的文章被“别”为杂文学。到了新文化运动时期，“三分法”已经得到明确。蔡元培《国文之将来》说：“美术文，大约可分为诗歌、小说、剧本三类。”^[19]后来，这个命题进一步被辞典释义所固定下来，成为难以动摇的文学常识。

胡云翼说：“理想的《中国文学史》是……纯文学的文学史，不是学术史。”^[20]这是当时新派人物编写文学史的基本立场。二三十年代主流的“文学史”“文学概论”著述，多采用“三分法”，只论及诗歌、小说、戏曲，连过去一度被视为“美文”的骈体，也没能进入这些纯而又纯的文学史叙述之中。其实，纯文学的“三分法”进入中国文坛并非畅通无阻的，相反，它遭遇到了传统的杂文学的对抗。林传甲编撰的《中国文学史》教材，采用的就是传统的杂文学观，广泛述及奏议、论说、词赋、记述等，而对于小说、戏曲等通俗文学，采取极端轻视的态度。即使在新文学兴起之后，还出现过龚道耕、林山腴、袁厚之等人视文学为国学，囊括经史子集。但已不足以动摇“纯文学”的主导地位。

对“三分法”有力的矫正，是现代文学理论界根据中国文学的实际情况，将散文纳入文学范围而提出“四分法”。中国本来就具有强大的散文传统，而且散文自身也在不断地变革和演化。随着《时务报》等维新报刊的发行，出现了一种新的文体——报章体，以讨论政治的论说文为主，思想新鲜，内容务实，语言平易畅达。梁启超的“新民体”，在青年中激起了强烈的反响，实现了文体的一大解放。白话文运动兴起后，《新青年》等报刊除了政论外还发表了大量通讯、随感类文章。“五四”时期的随感和后来的杂文，都是现代意义上的文学散文，这是不容否认的。更重要的是在理论上，周作人1921年倡导“美文”，紧接着，王统照提出“纯散文”，胡梦华提倡“絮语散文”，林语堂提倡小品文。现代散文创作的巨大成就，促使文学理论上不得不正视它，做出回应和推助。

因为强大的散文传统和繁盛的现代散文创作，现代文学理论逐渐修正了西方“三分法”，增加散文一类而形成“四分法”。二三十年代《文学概论》《中国文学史》等一类著作所涉及的文体，非常驳杂。

第一类是大致在1920年前后出版的各类《中

国文学史》教材，依然根据以文章为中心的传统文学观来构筑中国文学史，如林传甲、王梦曾、张之纯、钱基厚、谢无量、汪剑余等人编写之作，均以文章为主，兼及诗和词，有的还略微涉及到小说，但传统的文章占较大的篇幅。这在新派人物看来是落后的文学观，到20年代后期这种情况已比较少见。

第二类是大致在1930年前后出现的一批《文学概论》和《中国文学史》教材，依据“纯文学”观念，只论及诗歌、小说、戏曲，将散文排除在外，最多只略微涉及到赋、游记、小品文等。看似观念先进，跟得上时代，实际上是削足适履，肢解了中国文学史。

第三类是对“三分法”做出修正，按“四分法”编著《中国文学史》《文学概论》，这在20世纪30年代以后逐渐成为主流。陆永恒、陈介白、赵景深、姜亮夫等各自编撰的《文学概论》和陈冠同、张振鏞、朱子陵、容肇祖、赵景深、羊达之、刘大杰、林庚等各自编撰的《中国文学史》，也都采用“四分法”，将古代散文纳入文学史叙述中，但与20世纪初林传甲等人以文章为中心不同，他们是在确立了“纯文学”立场之后，尊重中国文学的特殊性，对西方“三分法”做了修正而将散文纳入进来的。

四 “文以载道”的破与立

不论是中国还是西方的传统文论，都重视文学的道德意义和政治功能。西方文论到了启蒙时期，提倡文艺自由，特别是康德提出“无目的的合目的性”之后，审美超功利似乎成为艺术的本质属性。100年后，在西方文论的刺激下，国内发起了一场审美性对功利性的冲击，王国维和周氏兄弟已经站在儒家政教功利主义文学理论的对立面，对其大加挞伐。

但是，根深蒂固的传统并不因为几篇文章而发生动摇，辛亥革命后其力量依然强大，所以，新文化运动兴起后，首先要破除的就是这根深蒂固的“文以载道”观。胡适《文学改良刍议》、陈独秀《文学革命论》都对传统的“文以载道”严加挞伐。汪懋祖很不以为然，撰文为“文以载道”辩护^[21]，

但并不能阻止时代的大潮，新文化运动摧枯拉朽地冲决了传统专制思想和文化的禁锢，“道”的根基被破坏了，“文以载道”也很自然地遭到人们的唾弃，“载道”之文被视为“知的文学”的范畴，属于哲学，从“纯文学”中剔除出去，代之而起的是“为人生而艺术”“为艺术而艺术”等更为时髦的命题，文艺似乎真正独立了。

周作人在五四新文化运动时期提出“人的文学”“平民文学”等新口号以取代过去的“文以载道”。与周作人的文学观念较为接近的是朱光潜。朱光潜接受了从康德到克罗齐一脉相承的审美超功利主义文艺观，主张文艺自由与超实用性。从1924年发表的第一篇美学论文《无言之美》，到1937年在北京创办短暂的《文学杂志》，再到1946年7月复刊，朱光潜都坚持“纯文学”的立场，抨击文艺上的功利主义。

但是，正如顾仲彝所说：“‘纯文学’是国家社会安宁状态下，必然的产物。”^[22]20世纪上半叶的中国，先是内战，后是抗日战争，政治动荡，社会极不安宁，没有给“纯文学”提供适宜生存和发展的土壤。不论是20年代后期的“革命文学”，还是30年代初无产阶级文学运动和民族主义文学运动的斗争，还是后来民族革命战争的大众文学，都摆脱了“纯文学”的限制，而赋予文学以新的社会政治任务，换句话说新的“载道文学”。除了各派势力从各自的政治立场出发宣言自己的文学主张外，他们还还对周作人和朱光潜展开激烈的斗争，对“文以载道”命题给予新的阐发，确立了“文以载道”的新的合法地位。30年代的无产阶级文学运动和民族主义文学运动都是新的“文以载道”。“道”虽已换了新的内容，但把“文”当作一种工具，服务于文学之外的社会目的，古今是一致的。

随着抗战形势的日益紧迫，传统“文以载道”的命题被重新激活起来，确立文学社会功用论的正当性。郑朝宗提出口号：“言志派回头！载道派努力！”^[23]1937年，邵力子在中国文艺协会上海本会成立大会上致辞说：“‘文以载道’就是文艺可以指示人生以及国家民族所应该走的道路。”^[24]1942年5月，毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》提出文艺是为中国人民解放的斗争中的文化战线，

是有力的武器。它的功利主义，不是一己之利，而是“以最广和最远为目标的革命的功利主义”。这正是新时代的“文以载道”。

结 语

梳理“文学”概念古今榫合中存在的一些对应和龃龉，可以发现，传统与现代文学理论会通适变，既有内在的联系，也发生新的飞跃。这其中有几个现象，值得今人省思：

第一，传统的“大文学”有其存在的意义，强调人内在的“文德”和外在的“文章”，重视一切“文”的优美性和感染力。自“纯文学”取代传统“大文学”，成为少数人的事业，曲高和寡，其结果是导致了社会上大多数人，文而不“文”。早在“纯文学”初兴时，沈昌就感慨：“今之学者，常务末而弃本，其为文也，唯求华丽雄伟之作，以耀人耳目；一旦为社会服务，求其作一小简，订一规程，则反瞠目搁笔而不能达。嗟乎，此岂所谓能文者乎？”^[25]只要看一看今天的实用文体之枯槁拙劣，就可以理解他所言并非无的放矢。中国古代，文章的应用性与审美性从来都不是对立的，无论实用文体还是非实用文体，都讲究文体规范，注重可读性和感染力，骈体重辞采，散体讲义法，都将“文”当作一种“技进乎道”来考究。今天可能只有从事纯文学创作和研究的人还重视辞章，而社会上一般人多已放弃对辞章之美的讲究了。

第二，“纯文学”观的引入，大大提升了小说、戏曲的地位，但“纯文学”的精粹，并没有为现代文论所吸收，“纯文学”在中国现代文学史上并没有绽放出绚丽的花朵。“纯文学”的三方面意义，辞采华美、抒情性、审美超功利，前面两点往往被视为“纯文学”的要义，而最重要的一点，即审美超功利，却被有意无意地忽略了。现在大多数人理解的“纯文学”，无非是辞采华丽一点，着力在抒写个人情感甚至男女之情，这在王国维看来是“导欲增悲”的“眩惑”，而非纯文学。如果说在20世纪乱世里，没有纯文学的生存土壤，那么在国家社会安宁的今天，是不是更应该倡导真正意义的、引人向上的、有境界的“纯文学”呢？答案应该是

肯定的。

第三，传统的“文以载道”论与现代功利主义纠缠在一起，被多重扭曲。传统“文以载道”的“文”是指文章，且多指实用性的文章；在现代被置换为“文学”，甚至特指“纯文学”，要“纯文学”去担负起古代“大文学”里“文章”的载道责任，这不是扭曲吗？古代的诗歌多抒写个人情志，小说戏曲或具明确的教化用意，或仅是作者泄愤、娱情之作，如果通通迫使它们肩负“载道”的责任，那真是文艺的灾难！这个“道”，在古代文论家眼里范围是很广泛的，但是现代文论中被狭隘化，往往成为特定时期政治理论的宣传，文学赤裸裸地为政治主张、思想宣传服务。这在特定时期（比如抗战时期）还有一定的合理性，但绝不是一个周全的、普遍的原则。古文家用得更多的是“文以明道”，而不是“文以载道”，“文以载道”是理学家的命题，是一种文学工具论，文学是不独立的。这种文学工具论在当时占绝对主流的论调，后来并没有作出认真的检省，产生了一些负面的后果。

“文学”概念在近现代的榫合，实现了传统文学观念的现代转型，有其历史意义。但是理论需要不断地在反思中发展。今天重新检讨西来的“纯文学”概念的意义和局限，省思传统“大文学”观的丰富内涵和现代意义，吸收二者的合理因素，思考文学的意义，文学与人生、与社会的关系，还是值得重视的基础工作。

[本文系教育部人文社科重点研究基地重大项目“20世纪传统诗学文献整理与理论研究”（项目编号16JJD750011）的阶段性成果]

[1] 李兆洛《答庄卿珊》：“今日之所谓骈体者，以为不美之名也。”《养一斋文集》卷8，《清代诗文集汇编》第493册，第119页，上海古籍出版社2010年版。

[2] 梁启超：《痛苦中的小玩意儿》，《晨报六周年纪念增刊》，第288页，晨报社出版部1924年版。

[3] 常乃德：《致陈独秀》，《新青年》1916年第4号。

[4] [19] 蔡元培：《国文之将来》，《北京市高师教育丛刊》1920年第1期。

[5] 陈独秀：《答常乃德》，《新青年》1916年第2卷第4期。

[6] 陈独秀：《我们为甚么要做白话文》，《晨报》1920

年2月12日。

[7] 谢无量:《中国大文学史》,第40页、第41页,中华书局1918年版。

[8] 谢无量(斋庵):《论中国文学之特质》,《中华学生界》1915年第1卷第1期。

[9] 郭绍虞:《中国文学批评史》上册,第3页,商务印书馆1934年版。

[10] 李笠:《中国文学述评》,第11页,中华书局1928年版。

[11] 王国维:《教育偶感四则·文学与教育》,《教育世界》1904年第81期。

[12] 金天羽:《文学上之美术观》,《国粹学报》1907年第3卷第3期。

[13] 倭斯弗:《美术通论》,严复译,《寰球中国学生报》1907年第1卷第5、6期。

[14] 参见汪炳台:《论应用文字与著述文字之区别》,《吴县教育杂志》1913年第2期。

[15] 方孝岳:《我之改良文学观》,《新青年》1917年第3卷第2期。

[16] 张学古:《美术文与应用文之根本谈》,《南开思潮》1918年第2期。

[17] 金受申讲述,贾溥龄笔记:《文学概论讲义》,第51页,崇实中学丛书民国铅印本。

[18] 童行白:《中国文学史纲》,第1页,大东书局1933年版。

[20] 胡云翼:《中国文学概论》,第31页,启智书局1928年版。

[21] 汪懋祖:《论文以载道》,《留美学生季报》1917年第4卷第4期。

[22] 顾仲彝:《纯文学》,《新中华》1937年第5卷第7期。

[23] 朝宗:《载道与言志》,《清华周刊》1936年第44卷第4期。

[24] 转引自馨艺:《文以载道的新旧解说及其他》,《务实》1937年第1卷第3期。

[25] 沈昌:《寄友论国文当注重应用文字书》,《江苏省立第四中学校校友会杂志》1918年第3期。

[作者单位:北京大学中文系]

责任编辑:吴子林