

中国现代作家文体论

李标晶著

黑龙江人民出版社

图书在版编目(CIP)数据
中国现代作家文体论 李标晶著 .—哈尔滨:黑龙江
人民出版社,2005
ISBN 7 - 207 - 06437 - 3

I .中 ... II .李 ... III .现代文学—文体论—研究
—中国 IV .I206 .6

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 0124954 号

责任编辑:王裕江
装帧设计:李 梅

中国现代作家文体论

Zhongguo Xiandai Zuojia Wentilun
李标晶等 著

出版发行	黑龙江人民出版社
通讯地址	哈尔滨市南岗区宣庆小区 1 号楼
邮 编	150008
网 址	www.longpress.com E-mail hljmcbs@yeah.net
排 版	黑龙江人民出版社激光照排中心
印 刷	黑龙江新华印刷厂
开 本	850×1168 毫米 1/32·印张 11.375
字 数	275 000
印 数	1 - 2 000
版 次	2005 年 1 月第 1 版 2005 年 1 月第 1 次印刷
书 号	ISBN 7 - 207 - 06437 - 3 I·862

定价:19.00 元

(如发现本书有印制质量问题,印刷厂负责调换)

主 审	李标晶		
撰稿人	李标晶	何露霞	汤丽萍
	唐林飞	袁靖华	傅 蔚
	董 燕	詹 玲	蔡建华

目 录

第一章 中国现代作家小说论·····	(1)
第一节 胡适的小说理论·····	(1)
一、白话文是工具 ·····	(1)
二、材 料、结 构、布局的方法 ·····	(5)
第二节 茅盾的小说理论 ·····	(13)
一、人物塑造是小说创作的中心环节·····	(14)
二、环境描写是小说创作的要素之一·····	(27)
三、结构是小说显示主题,塑造人物的重要手段 ·····	(32)
四、小说的语言 ·····	(39)
五、结语·····	(44)
第三节 郁达夫的小说理论 ·····	(47)
一、“自叙传”的小说体式·····	(51)
二、散文化的结构·····	(53)
三、题材观·····	(55)
四、小说批评与鉴赏观·····	(59)
五、评价·····	(61)
第四节 巴金的小说理论 ·····	(63)
一、真实观·····	(63)
二、情感论·····	(69)
三、悲剧美·····	(75)

2 中国现代作家文体论

第五节 老舍的小说理论	(81)
一、对小说创作倾向的认识	(81)
二、对小说本体的艺术特征、叙事技巧的阐释	(88)
三、对小说体式与风格的探求	(93)
第六节 沈从文的小说理论	(96)
一、小说创作的价值取向	(96)
二、语言文字观	(101)
三、题材观	(104)
四、创作观和小说艺术技巧	(109)
第七节 赵树理的小说理论	(114)
一、主题观	(115)
二、题材观	(117)
三、文学语言通俗化追求	(120)
四、创作观	(124)
第二章 中国现代作家散文论	(129)
第一节 周作人的散文理论	(129)
一、人的文学的提倡——散文理论的思想基础	(129)
二、人性——散文之魂	(130)
三、趣味——散文之气	(135)
四、闲适——散文之境界	(140)
五、新散文的源流	(143)
六、散文的体制和语言	(145)
第二节 朱自清的散文理论	(149)
一、散文意在表现自己	(149)
二、散文文字的优美	(156)
第三节 茅盾的散文理论	(161)
一、茅盾论报告文学	(161)

二、茅盾论杂文	(168)
三、茅盾论小品文	(173)
四、茅盾论随笔	(176)
五、茅盾的散文观	(179)
第四节 林语堂的散文理论	(183)
一、以闲适为笔调	(183)
二、林语堂的幽默小品文	(187)
三、以性灵为自我	(191)
四、评价	(194)
第三章 中国现代作家诗歌论	(195)
第一节 早期白话诗的诗歌理论	(195)
一、胡适的白话诗主张	(195)
二、刘半农、俞平伯等早期白话诗人	(203)
第二节 郭沫若的诗歌理论	(208)
第三节 新月诗派的诗歌理论	(218)
第四节 茅盾的诗歌理论	(231)
一、诗歌的基本特征	(232)
二、诗歌的分类	(242)
三、茅盾与鲁迅、郭沫若诗歌理论比较	(247)
第五节 胡风的诗歌理论	(248)
一、现实主义的诗歌创作原则	(249)
二、主观精神对客观世界的突入与拥抱	(253)
三、人格与诗格的合一	(257)
第六节 艾青的诗歌理论	(260)
第四章 中国现代作家戏剧论	(272)
第一节 郭沫若的戏剧理论	(272)
一、历史剧理论	(272)

4 中国现代作家文体论

二、悲剧理论	(279)
三、关于戏剧的一般理论	(283)
第二节 田汉的戏剧理论	(286)
一、“艺术的动机只在表现自己”	(287)
二、“暴风雨中的生长”	(289)
三、“戏剧应大众化”	(292)
四、“唯特色始能生色”	(297)
五、“繁花绮丽从根生”	(300)
第三节 曹禺的戏剧理论	(303)
一、戏剧对生活的依赖关系	(303)
二、戏剧艺术的特征	(308)
三、论戏剧语言	(314)
第四节 夏衍的戏剧理论	(316)
一、写戏必先立人	(317)
二、戏剧是属于民众的	(320)
三、历史剧要写“可能发生的事件”	(324)
四、戏剧要表现“合理性”的内核	(327)
第五节 茅盾的戏剧理论	(335)
一、戏剧文学的基本特征	(335)
二、戏剧的渊源及发展	(340)
三、关于历史剧	(348)

前 言

文体论是对各类文体特点、文体的划分及其发生、发展的流变作专门的考察和研究的科学。中国现代作家在借鉴外国文学的创作经验进行创作实践的同时,还积极引进外国的文体理论,并继承我国传统的文体理论,创建了具有实践意义和指导意义的中国独特的文体理论。长期以来,人们对作家创作的研究比较重视,取得丰硕的成果。但对其文体理论的研究总结相对滞后。那些以文体为中心进行描述的文学史,实际上只是划分作家作品的类型的依据,主要是从创作本身的特点着眼,而对文体理论演变发展的轨迹很少涉及,小说、诗歌、戏剧、散文的专题史,也主要对作家生平思想、作品主题、题材、人物、创作方法等进行描述,也很少论及作家对文体理论方面的建树。以至至今还没有见到比较完备的总结我国现代文学文体理论的专著。本书拟分小说、诗歌、戏剧、散文四种文体,对富有建树的有代表性的作家或流派的文体理论进行必要的梳理,以期建构起中国现代文体理论的总体框架做些基础性的工作,从而对中国现代文学创作以文体学为视角进行新的阐释开辟道路,这无疑有助于中国现代文学研究的深化和拓展。同时,对建构有中国特色的文艺理论体系也有启示意义。

本书由我任主编,负责总体策划,确定入选作家,提出写作思路,最后,统阅全稿,并做了必要的删改。

本书各章节的执笔者如下:

李标晶 第一章第二节、第三章第二节、第四章第三节

2 中国现代作家文体论

汤丽萍 第四章第一、二、四节

何露霞 第一章第三节、第三章第一、四节

唐林飞 第一章第六、七节

袁靖华 第二章第四节、第四章第五节

董 燕 第一章第四、五节

蔡建华 第一章第一节、第二章第一节、第三章第三节

詹 玲 第二章第一、二、三节

傅 蔚 第二章第六节

杭州师范学院研究生院在经费上给予本书鼎力支持,在此我代表本书的撰稿人表示由衷的感谢。

李标晶

2004年9月

第一章 中国现代作家小说论

第一节 胡适的小说理论

胡适认为创造新文学的进行次序,约有三步,即工具、方法、创造。工具与方法是创造的预备,创造是工具与方法的实践。工具与方法是当时急于需要建设的,而创造因为时机没有成熟,需要后继者的努力。所以在他的小说理论中,只对工具与方法作了比较详细的阐述。胡适认为语言就是文学的工具,他提倡活的语言,而活的语言就是白话文,这是他发难新文化运动最坚定也取得最辉煌战果的革命。而胡适所谓的方法,在小说理论中集中体现在对结构、布局、描写的阐述中。

一、白话文是工具

胡适关于文学的根本主张就是“国语的文学,文学的国语”。他说:“我们所提倡的文学革命,只是要替中国创造一种国语的文学。有了国语的文学,方才可有文学的国语。有了文学的国语,我们的国语才可算得真正国语。国语没有文学,便没有生命,便没有价值,便不能成立,便不能发达。”^①他把中国两千年没有产生真正有价值的文学的原因归结为没有使用活的语言。他认为文言是

^① 《胡适文存》,第1卷,黄山书社,1996年版,第42页。

一种死了的文字,用死了的文字是不可能产生活文学的。从语言工具性的角度看,语言至于文学的作用在于达意表情,“达意达得妙,表情表得好,便是文学。”^① 而中国两千年来所使用的文言是不能承担表情达意的功能的。其工具性已经远远地脱离了生活与时代的实际需要。所以他说:“既不能达意,既不能表情,哪里还有文学呢?即如那《儒林外史》里的王冕,是一个有感情,有血气,能行动,能谈笑的活人。这都因为做书的人能用活言语活文字来描写他的生活神情。那宋濂集子里王冕,便成了一个没有生气,不能动人的死人。为什么呢?因为宋濂用了二千年前的死文字来写二千年后的活人;所以不能不把这个活人变作二千年前的木偶,才可合那古文家法。古文家法是合了,那王冕也真‘作古’”^②了!

胡适以“文言是死文字”,“死文字不能产生活的文学”作立论基础,以语言发展历史与语言的工具性、时代性以及美学功能等为论据证明国语文学的合理性。他从欧洲各国国语运动历史和中国的白话文学史,横向与纵向两个方面来阐明了白话文运动的必要性。而有关语言的工具性与时代性,综合体现在他对“八不主义”的概括,他把“八不主义”概括为四条:“要有话说,方才说话;二、有什么话,说什么话;话怎么说,就怎么说;三、要说我自己的话,别说别人的话;四、是什么时代的人,说什么时代的话。”^③ “要有话说,方才说话”解决的是为什么要说的的问题;“话怎么说,就怎么说”解决的是怎样说的的问题;“要说自己的话,别说别人的话”解决的是不模仿,要有个性的问题;“什么时代说什么话”解决的是说话的时代性的问题。这四个问题的提出,总体上解决了小说语言来自于哪里,用什么语言表达,怎样表达,表达什么的问题。胡适白话文理

① 《胡适文存》,第1卷,黄山书社,1996年版,第43页。

② 《胡适文存》,第1卷,黄山书社,1996年版,第43~44页。

③ 《胡适文存》,第1卷,黄山书社,1996年版,第42页。

论关于语言的工具性还表现在对方言的重视。他认为“方言的文学所以可贵,正因为方言最能表现人的神理。通俗的白话固然远胜于古文,但终不如方言的能表现说话的人的神情口气。古文里的人物是死人;通俗官话里的人物是做作不自然的活人;方言土话里的人物是自然流露的活人。”^① 他还说:“小说里最难的部分是书中人物的谈话口气……做小说的人要使他书中人物的谈话生动漂亮,没有别的法子,只有随时随地细心学习各种人的口气,学习各地人的方言,学习各地方言中的熟语和特别语。简单说来,只有活的方言可用作小说戏剧中人物的谈话;只有活的方言能传神写生。”^②

此外,胡适还提倡“活的语言”独特的美学功能。他说:“文学有三个要件:第一要明白清楚,第二要有力能动人,第三要美。”而“文学的基本作用(任务)还是‘达意表情’,故第一个条件是要把情或意明白清楚的表达出,使人懂得,使人决不会误解。”而用来表达文学的语言自然就承担着使人明白这个功能,这个功能就叫“懂得性”。“懂得性”只是语言的第一个层次,其第二个层次就是要有“逼人性”,所谓“逼人性”就是“懂得了,还要人不能不相信,不能不感动。我要他高兴,他不能不高兴;我要他哭,他不能不哭;我要他崇拜我,他不能不崇拜我;我要他爱我,他不能不爱我。这是‘有力’。而文学的美就是建立在‘懂得性’与‘逼人性’的统一上的,‘第三是‘美’。我说,孤立的美,是没有的。美就是‘懂得性’(明白)与‘逼人性’(有力)二者加起来自然发生的结果……美在何处呢?也只是两个分子:第一是明白清楚;第二是明白清楚之至,故有逼人而来的影象。除了这两个分子之外,还有什么孤立的‘美’

① 《胡适文存》,第3卷,黄山书社,1996年版,第365页。

② 《胡适文存》,第3卷,黄山书社,1996年版,第379页。

吗？没有了。”^① 所以，要想获得美的文学，必须要用美的语言，活的语言，既然文言连“懂得性”都难以做到，怎么可能达到“逼人性”甚至达到“懂得性”与“逼人性”的统一而臻于“美”的境界呢？胡适从语言的实用性、功能性以及美学特征进一步证明了他的白话文理论的合理性。他重视语言的美学功能还表现在他对北方评话的语言的赞同上，他说：“《儿女英雄传》的价值全在语言的漂亮俏皮，诙谐有味。旗人最会说话；前有《红楼梦》，后有此书，都是绝好的记录”，“这种诙谐趣味乃是北方评话小说的一种特别风味”^②。显然，诙谐也是美学功能的一个方面。

胡适提倡“国语的文学，文学的国语”这个文学的根本主张的同时，也提出了实现这个文学主张的具体步骤。他说“我以为创造新文学的进行次序，约有三步：（一）工具；（二）方法；（三）创造。前两步是预备，第三步是实行创造新文学”^③。在这里，他明确地提出，所谓工具就是白话文。白话文是文学活动的基础，是一种预备。没有这个基础，没有这个预备，讲文学都是空话。那么这个预备应该如何做起呢？他指出了两个方法，一个是“多读模范的白话文学”，另外一个“用白话文作各种文学”。这是从吸收与实践两个方面来预备文学的工具。

胡适竭力倡导白话文运动，取得了丰硕的成果，开创了一个文学的新纪元，功不可没，也正是他的倡导，才使白话小说从底层被压抑了两千年以后得以见到光明，得以正名。使小说得以与诗歌、散文、戏剧并列，成为四大文体之一员。

① 《胡适文存》，第1卷，黄山书社，1996年版，第158～159页。

② 《胡适文存》，第2卷，黄山书社，1996年版，第219页。

③ 《胡适文存》，第1卷，黄山书社，1996年版，第47页。

二、材料、结构、布局的方法

在胡适看来,光有工具还不行,还得有方法,没有规矩成不了方圆。而不讲究方法也正是近代小说不发达的一个重要原因。在胡适看来,所谓的方法,主要是指收集材料的方法、结构的方法以及描写的方法。

(一)材料的方法

材料是构成小说情节的内容,内容的丰富与典型直接影响小说的内涵与价值。所以胡适把它作为很重要的一部分进行论述。有价值的内容应该是言之有物。而言之有物的“物”有两个含义,一是情感,二是思想。情感是文学的灵魂,文学如果没有情感犹如人没有灵魂,美感也是情感的一种;而思想,就是指见地、识力、理想,“思想不必赖文学而传,而文学以有思想而益贵也:思想之在文学,犹脑筋之在人身。人不能思想,则虽面目姣好,虽能笑啼感觉,亦何足取……文学无此二物,便如无灵魂无脑筋之美人。”^①

胡适强调小说内容的开放性,他指出近人小说取材“只有三种:一种是官场,一种是妓女,一种是不官而官,非妓而妓的中等社会,除此之外,别无材料。最下流的,竟至登告白征求这种材料。做小说竟登告白征求材料,便是宣告文学家破产的铁证。”^② 针对这种题材的狭窄性,他提倡小说内容的兼容与宽广,任何与人生休戚相关的问题都可以拿来做小说题材,“官场、妓院与龌龊社会三个区域,决不够采用。即今日的贫民社会,如工厂之男女工人、人力车夫、内地农家、各处大负贩及小店铺,一切痛苦情形,都不曾在文学上占一位置。并且今日新旧文明相接触,一切家庭惨变,婚姻

① 《胡适文存》,第1卷,黄山书社,1996年版,第4~5页。

② 《胡适文存》,第1卷,黄山书社,1996年版,第49页。

苦痛,女子之位置,教育之不适宜”^① 种种问题,都可供文学的材料。

胡适还提出了小说材料的获取途径应该注重实地的观察和个人的经验。他反对闭门造车,认为“真正文学家的材料大概都由‘实地的观察和个人自己的经验’做个根底。不能做实地的观察,便不能做文学家;全没有个人的经验,也不能做文学家。”实地观察和个人的经验固然重要,但也不能全靠这两件,文学家的经历毕竟有限,不可能为了写什么小说就去体验什么生活,所以,小说还必须有一定的虚构成分,所谓虚构,其实就是要发挥作家的想象力,“个人所经验的,所观察的,究竟有限。所以必须有活泼精细的理想,把观察经验的材料,一一的体会出来,踊一的整理如式,一一地组织完全:从已知的推想到未知的,从经验过的推想到不曾经验过的,从可观察的推想到不可观察的。这才是文学家的本领。”^② 所以他在比较《三国演义》与《水浒传》的文学价值时,强调《三国演义》因为拘守历史的故事太严,想象力太少,创造力太薄弱而影响其文学价值;而《水浒传》全是想象,故能出奇出色。《三国演义》大部分是演述与穿插,故无法能出奇出色。合理的想象与符合逻辑的虚构用在历史小说的创作上,则要求“不可全用历史上的事实,却又不可违背历史上的事实。全用历史的事实,便成了‘演义’体,如《三国演义》和《东周列国志》,没有真正“小说”的价值。若违背了历史的事实,如《说岳传》使岳飞的儿子挂帅印打平全国,虽可使一班愚人快意,却又不成“历史的”小说了。最好是能于历史事实之外,造成一些“似历史又非历史”的事实,写到结果却又不违背历史的事实。”^③

① 《胡适文存》,第1卷,黄山书社,1996年版,第50页。

② 《胡适文存》,第1卷,黄山书社,1996年版,第50页。

③ 《胡适文存》,第1卷,黄山书社,1996年版,第102页。

总之,材料的方法必须建立在取材的宽广,作家的精细观察和个人经验,作家的合理想象上。

(二)结构的方法

胡适特别强调小说结构,“适以为论文学者固当注重内容,然亦不当忽略其文学的结构。结构不能离内容而存在。然内容得美好的结构乃益可贵。”^① 所谓的结构,在胡适看来也就是材料的剪裁、布局。剪裁要看材料,要选择得当,文学的技术最重剪裁,会剪裁的,只消极地描写一两件事,便能有声有色。《三国演义》最不会剪裁;他的本领在于搜罗一切竹头木屑,破烂铜铁,不肯遗漏一点。因为不肯剪裁,故此书不成为文学的作品。”^② 剪裁的第二步就是布局了。他说:“体裁定了,再可讲布局。”有剪裁,方可决定“做什么”;有布局,方可决定“怎么做”。胡适评论“《世说》所记都是事实,或是传闻的事实,虽有剪裁,却无结构,故不能称做‘短篇小说’。”^③ 事实与原材料的堆积不可能产生有价值的文学,“近来文人全不讲求布局:只顾凑足多少字可卖几块钱;全不问材料用的得当不得当,动人不动人。他们今日做上回的文章,还不知道下一回的材料在何处!这样的文人怎样得出有价值的新文学呢!”^④ 在胡适看来,结构是非常重要的,甚至影响体裁的合理性,“合之可至无穷之长,分之可成无数短篇写生小说”^⑤ 之类的小说不能算是“全德”的小说,他所谓的“全德”,就是完全意义。

结构也是胡适评论小说重要标准之一。胡适欣赏吴沃尧在小说创作中对结构的重视。他认为吴沃尧的《二十年目睹之怪现状》受了西洋小说的影响,开始脱离旧小说的没有布局的弱点,呈现出

① 《胡适文存》,第1卷,黄山书社,1996年版,第29页。

② 《胡适文存》,第1卷,黄山书社,1996年版,第542页。

③ 《胡适文存》,第1卷,黄山书社,1996年版,第99页。

④ 《胡适文存》,第1卷,黄山书社,1996年版,第51页。

⑤ 《胡适文存》,第1卷,黄山书社,1996年版,第29页。

一定的布局,因为全书用‘我’这个主人公贯穿到底,把故事情节串联起来,“他的小说都有点布局,都有点组织。这是他盛过同时一班作家之处。”但还不够成熟,在体例上还是流于散漫,因为受《儒林外史》的影响,里面还有很多情节是可有可无,是勉强穿插进去的。到了作《恨海》与《九命奇冤》时,吴对小说的布局与结构才算是真正掌握了,这两篇小说正因为具有了结构与布局才称得上是全德的小说。当时的讽刺小说都有着共同的缺点,那就是太露,太浅薄;专采骂人材料,不加组织。而《九命奇冤》便完全脱去了恶套;他把讽刺的动机压下去,做了附属的材料;然而那些附属的讽刺的材料在那个情节之中,能使看的人觉得格外真实,格外动人。另外,《九命奇冤》还使用了倒装的叙述方式,注意了布局的谨严与统一。“中国的小说是从‘演义’出来的。演义往往用史事做间架,这一朝代的事‘演’完了,他的平话也收场了。《三国》、《东周》一类的书是最严格的演义。后来作法进步了,不肯受史事的严格限制,故有杜撰的演义出现。《水浒》便是一例。但这一类小说,也还是没有布局的;可以插入一段打大名府,也可以插入一段打青州;可以添一段破界牌关,也可以添一段破朱仙阵;可以添一段捉花蝴蝶,也可以再添一段捉白菊花……割去后,仍可成书;拉长了,可至无穷;这是演义体的结构上的缺乏。《儒林外史》开辟了一种新体,但仍是没有结构的……所以这一千年的小说里,差不多都是没有布局的。内中比较出色的,如《金瓶梅》、《红楼梦》,虽然拿一家的历史做布局,不致十分散漫,但结构仍旧是很松的……《九命奇冤》就不同了,他用中国讽刺小说的技术来写家庭与官场,用中国北方强盗小说的技术来写强盗与强盗的军师,但他又用西洋侦探小说的布局来做一个总结构。繁文一概削尽,枝叶一齐扫光,只剩这一个大命案的起落因果做一个中心题目。有了这个同一的结构,又没有勉强的穿插,故看的人的兴趣自然能自始至终不致厌