

〔斯洛伐克〕 玛利安·高利克 著

# 中国现代文学批评 发生史

(1917 ~ 1930)

GENESIS OF MODERN CHINESE  
LITERARY CRITICISM

社会科学文献出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

中国现代文学批评发生史/(斯洛伐克)高利克著;陈圣生等译. -北京:社会科学文献出版社,1997.8  
ISBN 7-80050-910-9

I. 中… II. ①高…②陈… III. 文学批评史-中国-现代 IV. 1206.09

中国版本图书馆 CIP 数据核字(97)第 10250 号

## 中国现代文学批评发生史 (1917-1930)



著 者: [斯洛伐克] 玛利安·高利克  
翻 译: 陈圣生 华利荣 张林杰 丁信善  
责任编辑: 吴伯凡  
封面设计: 孙元明  
责任校对: 张嘉骐  
责任印制: 窦建中

出版发行: 社会科学文献出版社

(北京建国门内大街5号 电话 65139963 邮编 100732)

网址: <http://www.ssdph.com.cn>

经 销: 新华书店总店北京发行所  
排 版: 解放军一二〇二印刷厂  
印 刷: 北京春雷印刷厂

开 本: 850×1168 毫米 1/32 开

印 张: 12

字 数: 300 千字

版 次: 1997 年 11 月第 1 版 2000 年 3 月第 2 次印刷

印 数: 2001-4000

著作权合同登记号图字: 01-97-0529 号

ISBN 7-80050-910-9/I·90

定价: 21.80 元

版权所有 翻印必究

# 目 录

引 论	(1)
第一章 胡适、周作人、陈独秀： 中国现代文学批评的肇始	(8)
第二章 郭沫若：从唯美印象主义到无产阶级批评	(23)
第三章 成仿吾：从社会审美主义到“全部的批判”	(57)
第四章 郁达夫的唯美主义批评	(98)
第五章 邓中夏、恽代英、肖楚女： “政治性的”文学批评的开始	(124)
第六章 蒋光慈的革命文学理论	(136)
第七章 钱杏邨：无产阶级现实主义与“力的文艺”	(160)
第八章 茅盾：为现实主义和马克思主义而斗争	(185)
第九章 瞿秋白：俄国样板与文艺中“现实”的概念	(206)
第十章 鲁迅：中国现代文学批评史上的元勋	(226)
第十一章 梁实秋与中国新人文主义	(268)
第十二章 冯乃超、李初梨及其左倾文艺理论 跋	(289) (302)
注 释	(308)
译后记	(375)

## 引 论

中国现代文学批评发生史尚未有人写出。我们可以看到出自中国学者之笔的许多部中国现代文学史<sup>[1]</sup>，也可以看到不少中国现代小说史著作<sup>[2]</sup>和有关新诗史的研究<sup>[3]</sup>，但中国现代文学批评和戏剧领域却显得十分冷清，去那里研究和探索的人确实太少了，近年才开始起步。

李何林先生在1938年出版的那部厚厚的《近二十年中国文艺思潮论》<sup>[4]</sup>，主要研究1917—1937年间的文艺论争；这个时期跨于中国现代文学和文学批评的实际开始和抗日战争的爆发之间，而抗日战争的爆发便标志着中国现代文学和文学批评突飞猛进的发展时期的中止。

印度画家兼诗人泰戈尔<sup>[5]</sup>之孙阿米吞德拉纳施·泰戈尔的《1918—1937年间中国文艺论争》一书<sup>[6]</sup>，可以说派生于上述的李的著作。博妮·麦克杜格尔（杜博妮）写的那部杰出的研究著作，也不能归入中国现代文学批评史之列；当然，对这一批评史感兴趣的人，应该聚精会神地读完它。它的题目《1919—1925年间引进中国的西方文学理论》<sup>[7]</sup>，已经透露了它的内容。它分析了那些有助于创造中国现代文学批评的东西。还有两本书值得研究这一批评史的后期情况的人注意：一是梅尔·戈德曼的《共产主义中国的文学歧见》（哈佛大学出版社，1967年）；一是D. W. 佛克马的《中国的文学理论与苏联的影响》（莫顿书局，1965年）。它们分别探讨四五十年代和1956—1960年间与中国文学批评有关的问题。

现在奉献给读者的这本书，可以说是1917—1930年间的中国

现代文学批评史。它仅仅将一些不很著名的批评家以及已提到名字的批评家中一部份无足轻重的著作省略掉了。或许，中国现代文学批评的研究者至少还希望将罗家伦（1895— ）和傅斯年（1895—1950）<sup>[8]</sup>这样一些人包括进去。在本书第二章至第四章所评述的创造社的批评家之中，无疑还可以添加几个小批评家，如郑伯奇（1895— ）、田汉（1896—1968）<sup>[9]</sup>、王独清（1898—1940）<sup>[10]</sup>和闻一多（1899—1946）<sup>[11]</sup>。在靠近茅盾或瞿秋白的章节里，要是加上郑振铎（1898—1958）<sup>[12]</sup>或朱自清（1898—1948），也是很合适的。而且，梁实秋在中国二十年代文学批评中也不是完全孤立的。至少，梅光迪（1890—1945）和吴宓（1894—）创造了所谓的中国“新人文主义”批评前史，那是欧文·白璧德理论的衍生物<sup>[13]</sup>。20年代末与无产阶级革命文学批评抗衡的只有一些小批评家，如韩侍桁或陈源<sup>[14]</sup>。不过，据我个人的看法，上述那些次要的批评家，以及还有没有提到的小批评家，没有一个会直接地或隐含地导致这里所勾划的中国现代文学批评发生史（1917—1930年）的重大改观。

撰写此书时，主要考虑了以下的三方面因素：

首先，笔者着意于将1917年开始的中国文学革命至1930年间的无产阶级革命文学的最初努力的这段时间内的中国民族文学作为总体的参考框架，在其中呈现中国现代文学批评成长过程的完整的细部图像（当然不是从绝对意义上说的）。

其次，笔者竭诚在此书中以世界文学为背景来呈现中国现代文学批评进化的完整图象；世界文学背景包含着世界文学思潮，尤其是进步的文学批评方法的影响。这里，我不是将这一发展特色看作为文学领域中的“外贸”或“舶来货”，而是仅仅注意到已在中国现代文学批评的系统—结构整体中牢牢地固着的東西。

第三，笔者尽力以“系统结构方法”来呈现从1917年1月的中国文学革命“宣言书”的发表至1930年3月中国左翼作家联盟的成立这个大时代的中国文学批评完整的发展图景；我认为这种

方法对于研究与此类似的问题来说是再合适不过的了。

就作为民族文学框架中的一门分支学科而言，我承认，这一中国现代文学批评史研究的最初阶级是得益于上面提到的李何林先生的先驱之作。当然，完稿之后的本书，无论从观察角度，还是从篇章组织来说，都与李的著作全然不同；本书遵循自己的一套研究路线和程序，并且具有自己特定的前景目标。

就这一研究作为世界文学全景中的一个环节而言，我就只能依靠自己的资料了。在方法论问题上，我从久日申教授的许多杰出的著作中得到启发，尤其是他最近出版的《比较文学理论》对我的帮助更大<sup>[15]</sup>。

应该说明的是，民族文学研究的方法论与比较文学领域中的方法论，多多少少存在着重叠的地方。据久日申的见解：“由于研究对象所存在的内在相似性，跨越国界的文学间的研究与一国文学内的研究，在方法论前提是类似的。关于传达（影响）和接受（师承）的主要原则，对于上述的两种研究来说，都基本上有效；两者都研究在接受现象（指读者反应方面——译者）的艺术系统中所发生的文学价值观念较有创造性的或者非创造性的转化；而且，在这一过程中，与艺术品在接受结构（指读者或师承者的鉴赏心态——译者）中的“具体化”有关的因素，在上述两种研究中都占有积极的、中心的地位”<sup>[16]</sup>。

当然，这决非意味着两者的完全一致。用于一国范围内的文学研究的方法，与用于超越国界的文学研究以至于世界文学研究的方法，存在着某种程度的不同。一国文学研究一般要比跨国文学研究更为直接，也更容易掌握一些。这点特别适用于那些时间和空间范围都短暂有限的情况，这时会经常反复出现形式极为歧异的种种文学承袭现象，不过它们还是属于创造性的接受（师承）性质的，一般不认为有损于文德；此外，作者们彼此也都没有什么顾忌地承认这些做法。但在跨国的文学间关系的研究中，这种情况便较难判断。艺术表现的特殊性，有如盔甲一般将作家隐

蔽起来，使其逃过研究者的审视目光。但在更加哲理化的文学批评的研究领域，情况与创造性文学的比较研究有些不同，难度也要略低一些。因为，文学批评的思想观念比较公开，透明度也较大，对它们作刨根问底的研究，便不难推导出研究对象的渊源关系。这里除了唯一的一个例外，一般不把类型学上的邻近性（指无接触关系的“类同性”——译者）放在本书的研究范围之内。理由之一是，几乎整个渊源和接触关系的领域，至今都还没有被人很充分地探讨过，遑论其他！

文学理论，包括比较文学理论，在人类知识领域中都已打下良好的研究基础。

就系统—结构方法学和文学或文学批评的系统—结构研究方法而言，情况却有些不同。无论是系统，还是结构，在“科学化批评”中都有各式各样的定义。在我们后面的研究中，将以下列两种说法为准绳：

第一：系统包括一系列因素及其相互之间的关系。

第二：系统内的一系列关系形成了结构。

这里，我们的出发点是马克思和恩格斯对系统和结构的原来理解方式<sup>[17]</sup>。

在系统—结构研究中，被研究的对象是某一系列的因素，它们相互之间的关系是确定该系列事物的性质的主要手段。在系统—结构研究中必须谨记的基本规则是：这种研究的主要任务在于揭示特定的系统内各种因素的相互关系，还有该系统与其环境条件的相互关系；正是那种环境构成了某（几）种形式的超级系统和超级结构，或者还有所谓的客体<sup>[18]</sup>或周围环境条件<sup>[19]</sup>。

系统—结构方法是研究现象及其本质的通用方法。但这种方法的普遍性并不意味着对于不同系统的具体分析方法也应该完全一致。

本书所指的文学批评，确切地说就是某种文学哲学。读者从本书正文中可以看到，除了一些例外，我们不注意对个别作品的

鉴赏文章或“具体作品的研究”<sup>[20]</sup>，而主要关注于哈巴克教授所说的那种“对文学艺术的本质的探讨”<sup>[21]</sup>，还有对文学原理、标准，文学与社会，与革命、思想意识、政治、娱乐等关系的探讨。因此，本书与其说与狭义的文学批评有关，不如说与文学理论和文学思想关系更密切。这里是按盎格鲁-萨克逊文学研究中通用的意义来使用“文学批评”这一词的。理由很简单，本书是在英国出版的，这样解释“文学批评”，可以为英语国家的大多数读者所充分理解。我们在书名中明智地省掉了“文学理论”一词，因为此词所包含的意义范围要比我们这里奉献给读者评鉴的东西更为广阔一些。

本书中所采取的上述意义的文学批评，可以称为一种系统—结构实体，它既作为包含有各种复杂素材的系统—结构现实的介质，也作为代表某（几）种符号学上的系统—结构现实的各类文学作品的介质；显然，包含有各种复杂素材的系统—结构现实，最终将反映于文学作品之中，而社会的系统—结构现实通常在文学作品中又是最重要的项目（即现实及其社会部分）。在这一“力场”中，有两种变量具有极其重要的意义，它们本身也是特定的系统—结构现实。其中之一是批评家。在上述的中介作用中，他的职责是“造型”<sup>[22]</sup>（文学批评中所表现的一切，都只是他选中并写在纸上的！）。批评家既权衡客观的系统—结构现实（材料关联域），也权衡其符号学上的系统—结构现实（文学关连域），同时根据自己的审美趣味、学识水准、政治信仰、思想意识以及文学传统和跨国的文学影响等，对上述两种现实作出（综合的）判断。另一种变量是文学批评史家，即这里的我们这一类人物，他们也实现一种“造型”的职责，但不是建立某（几）种系统—结构整体（文学性或批评性的）。而且，他们的工作也不属于生活、创作、理论或批评机构中日常出现的文学事件之列。他们是在研究和对一系列文学和批评整体的认识基础上，竭尽全力呈现这些整体的文学和历史的全貌。



在系统—结构方法中，廓清各种“因素”的概念，是非常重要的。在我们这里的研究中，因素意味着某种思想或观念，例如：天才，革命，同情，趣味，奥伏赫变（aufheben 的德语译音，现通译为“扬弃”，尚难从字面上完全概括其涵意——译者），人性，诗心，等等。这些因素的相互关系，便决定了它们参与创造的那个系统—结构整体的性质。

在实际情况中，所有这些出现于不同的系统—结构整体中的因素，通常都是从其他系统—结构整体、尤其是别国的文学或其他来源转移过来的。例如，在郭沫若那里，天才的概念有来自康德、克罗齐等人的西方传统看法方面，也有来自庄子（公元前三世纪的中国思想家）等人的民族传统看法方面。成仿吾的同情观念，其发源地在法国思想家基约那里；而趣味，则是从康德和周作人那里进入成仿吾的系统。不过，有很大可能性的是：周作人不熟悉康德的这一概念，他使用“趣味”这一词时只是立足于本国传统的学术根基上。因此，他对这一词的理解，应该说有其固有的道理。应该看到，在新生的系统—结构整体中诸种因素的性质，主要决定于这些因素在该整体中的相互关系。因此，康德和成仿吾在解释比如“趣味”这样的问题时就存在相当大的歧异。这里很大程度上还决定于各个不同整体的“造型者”本人：革命在蒋光慈、梁实秋或鲁迅那里具有很不一样的涵义。

这里至少还要提到系统连带结构的其他两个特性。这两个特性都已由让·皮亚杰阐明过了。据他的看法，整体性是某一结构（本书称为“系统—结构整体”）的能力所在，它是一种不同于个别结构因素的现象<sup>[23]</sup>。第二个特性是：各种因素的变化性能，更明确地说，结构中各种不同因素变化的必要性，会引起整个系统—结构整体的变化。皮亚杰认为，“……结构存在于它们的形成之际，也就是说，它们是在‘建构之中’<sup>[24]</sup>。在这方面，苏联哲学家 B. N. 斯维捷尔斯基是这样考虑的：“人们可以说，一种因素，仅仅就其与它所从属的那一特定的结构的关系而言，才是比较坚定

不移的东西，才显示出一定量的特性和各个侧面。但在这种情况下，仍存在着只是该因素中某些特性稳定不变，而不是总的稳定不变的问题”〔25〕。在文学批评领域，就变化的问题而言，斯维捷尔斯基的说法要比皮亚杰的更有份量。

本书中一些基本的系统—结构整体，均以各个批评家为名。这样，各个系统—结构整体不仅代表“造型者”本人，而且也代表他们的著作，（至少他们的部分著作）。对于某些批评家，如钱杏邨，周作人，我们只考察了他们的部分著作，当然那是他们最有代表性的著作。对于郁达夫，我们略去他的“无产阶级时期”，主要因为它对中国现代文学批评的历史发展没有什么影响，在文学创作和批评实践中也找不到它的反映。

将本书所研究的文学事件的时间跨度清楚地限于1917年1月至1930年3月，这点是决定于上述对诸因素的概念和对各个系统—结构整体的理解。书中只有少数几处涉及中国现代文学批评的“前史”。对左翼作家联盟建立以后的发展问题也不作任何分析，只是在几个地方试图说明20年代的哪些思想后来付诸实行了。

将文学批评当作某种文学哲学来看待之时，我们事实上就已经确定了本书的宗旨。不过，这点应该加以充实。笔者将通过必要的手段，不仅根据对周围现实、创作和批评的考察，而且在尽可能广阔的背景中，即根据中外的哲学、美学知识（假如条件许可的话），努力提供已有的、关于所分析的那些系统—结构整体的知识。

## 第一章 胡适、周作人、陈独秀： 中国现代文学批评的肇始

中国现代文学批评始于1917年1月。其史前时期至少可追溯到1898年梁启超写出《译印政治小说序》之时。此《序》是为日本东海散士的小说《佳人奇遇》的汉译本而作的<sup>[1]</sup>。1902年，梁启超又写一篇题为《论小说与群治之关系》的重要文章<sup>[2]</sup>。接着，王国维<sup>[3]</sup>写了许多篇文学批评与美学的论文，其中以1904年写的《红楼梦评论》最为著名。稍后，年轻的鲁迅于1908年写出《摩罗诗力说》<sup>[4]</sup>。

### —

1917年1月胡适在《新青年》杂志上发表了著名的文章《文学改良刍议》，它成了中国现代文学革命的“宣言”<sup>[5]</sup>。胡教授在文章中提出六点建议与两条规则，后来他美其名曰“八不主义”：“1. 须言之有物；2. 不摹仿古人；3. 须讲求文法；4. 不作无病之呻吟；5. 务去滥调套语；6. 不用典；7. 不讲对仗；8. 不避俗字俗语”<sup>[6]</sup>。

胡适的“八不主义”使人想起埃兹拉·庞德的美国意象主义宣言<sup>[7]</sup>。这一渊源直到1927年才引起了梁实秋的关注<sup>[8]</sup>。事实上，这两个宣言在诸多问题上互相类似。当然，中国的这个宣言是符合文学革命过程中所必须满足的中国特殊需求的。

至于美国的意象派诗人与胡适的关系，那可以认为是外国系

统一结构整体的影响与中国对此的反应问题。就像意象派诗人那样，胡适为之奋斗和加以塑造的中国新文学，是要体现以艺术性与形式特征为主导的系统—结构观念，并在此基础上反映现实。

问他“什么是文学？”，他回答很简略，但不充分：

“语言文字都是人类达意表情工具；达意达的好，表情表的妙，便是文学”〔9〕。

或者是：

“文学无此二物（情感和思想），便如无灵魂无脑筋之美人，虽有秾丽富厚之外观，抑亦末矣”〔10〕。

客观事物（“物”），这个文学的首要条件，包括感情和思想两事。

胡适引用毛诗《大序》中关于诗的定义来这样地描述感情：

“情动于中而形诸言。言之不足，故嗟叹之。嗟叹之不足，故咏歌之。咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也”〔11〕。

胡适认为，情感是“文学之灵魂”〔12〕。文学没有情感只是“行尸走肉”〔13〕而已。

胡适所谓思想，盖兼见地、识力和理想三者而言〔14〕。

“思想不必皆赖文学而传，而文学以有思想而益贵，思想亦以有文学的价值而益贵也”〔15〕。

所遗憾的是，胡适没有进而详尽地写出他所理解的“文学价值”或“思想”的概念是什么。作为“有价值的文学”的例子，他举出了庄子之文，陶渊明、杜甫之诗，辛弃疾之词，施耐庵之小说《水浒传》〔16〕。

胡适反复强调思想和感情，有点使人想起上世纪末C·T·温彻斯特(Winchester)所写的关于文学的知识与感情因素〔17〕。尽管原则上只有感情和思想〔18〕才能构成胡适的文学观点和理论的基础，他还是在他的文学概念里添加了想象的因素。不过，他认为想象来自他所说的“物”〔19〕。

胡适也很重视文学的形式因素，尤其是语言表达能力。他在

《建设的文学革命论》中写道：

“我的‘建设新文学论’的唯一宗旨只有十个大字：‘国语的文学，文学的国语。’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”〔20〕。

可见，他认为艺术作品中的语言是评判文学作品价值的主要标准。用白话写的文学是活文学，用文言写的是死文学。胡适不是说用白话写的作品都是有价值的艺术品，他只是明白地宣告：“用死了的文言决不能做出有生命有价值的文学来”〔21〕。

胡适因此不但以反对古文的顽强精神谴责大部分中国文学遗产，而且从文学的工具观点出发过份强调了语言对文学的作用。后来的中国文学批评家和文学史家起来反驳胡适的文学理论，其原因主要就在于此。

与语言问题并论，胡适还提到其他的文学形式与结构问题。他意识到作家单有语言是不够的。作家为了创作文学作品，必须采用某些方法：收集材料，注重观察事物与积累个人经验，发挥想象，以及讲究修辞，“剪裁”与情节布局等〔22〕。显然，这些简单的原则（或实践），在文学革命开始阶段，对于中国文化人还是新事物。

在中国文学批评家中，胡适第一个提议扩大文学领域：

“官场、妓院与齷齪社会三个区域，决不够采用。即如今日的贫民社会，如工厂之男女工人，人力车夫，内地农家，各处大商贩及小店铺，一切痛苦情形，都不曾在文学上占一位置”〔23〕。

胡适在文类研究方面亦占先筹。《新青年》1918年5月号刊登了中国现代文学第一篇短篇小说，即鲁迅的《狂人日记》。同一期出现了胡适撰写的中国第一篇现代文类研究论文《论短篇小说》。

此文系胡适于1918年3月15日对北京大学中国文学系的文学研究生们所作的讲演稿。在文章中他给短篇小说下了定义。从比较的角度来看，这里有个有趣的特点，即：他很可能把C·汉密尔顿（Hamilton）所下的定义与B·马修斯（Matthews）所说的

特点作了综合。

汉密尔顿说：

“短篇小说的目的在于运用最经济的手段和最高级的强调方式来产生一种单纯的叙述效果”〔24〕。

马修斯说：

“短篇小说描写一个人，一件事，一股情绪，或一种情境所产生的一系列情绪……所以短篇小说具有长篇小说所没有的整体印象”〔25〕。

胡适说：

“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”〔26〕。

顺便提一下，胡适在耶鲁大学受教于约翰·杜威教授时，汉密尔顿是该校的讲师。胡适象汉密尔顿那样，对这一定义的诸成份，就他所知的，作过一番解说。

胡适用汉密尔顿与马修斯的规定来衡量中国固有的传统文学与世界现代文学。他列举了都德的《最后一课》与《柏林之围》、莫泊桑的《斐斐小姐》与《二渔夫》作为世界杰出的短篇小说。上面所说的《最后一课》与《二渔夫》为他本人所译〔27〕。

胡适作为达尔文、斯宾塞与现代进化论的崇拜者，主要表现于他努力在文学中运用进化原则。文学对于他来说是世界进化的一种标志：

“一时代有一时代的文学：周秦有周秦之文学，汉魏有汉魏之文学……此非吾一人之私言，乃文明进化之公理也”〔28〕。

他以文学进化的名义要求出现当代新文学，以便作为那个时代的艺术的新标志。

胡适在讲演稿中说：“最近世界文学的趋势，都是由长趋短，由繁多趋简要……诗的一方面，所重的在于‘抒情短诗’。象荷马、弥尔敦及但丁那些几十万字的长诗，几乎没有人做了（19世纪尚多此种），也很少人读了。戏剧方面……如今最注重的是‘独幕

剧’了。小说一方面，自19世纪中段以来，最通行的是‘短篇小说’。长篇小说如托尔斯泰的《战争与和平》竟是绝无而仅有的了。所以我们简直可以说，‘抒情短诗’，‘独幕剧’，‘短篇小说’三项，代表世界文学最近的趋向”〔29〕。

胡适对文学的评价标准“经济”与“效果”问题，分别着重地作了说明，并将此标准贯穿于中国文学的进化全过程，尤其是在他所认为的短篇小说体裁中应用这个标准。应该指出，他过于武断地把短篇小说的文类特点加以随意的发挥。

作为中国“短篇小说”的第一个范例，他举出《列子》中的名篇《愚公移山》〔30〕；第二个例子见于《庄子》中的《无鬼》篇：

“庄子送葬，过惠子之墓。顾谓从者曰：‘郢人垩漫其鼻尖，若蝇翼，使匠石斫之。匠石运斤成风，听而斫之，尽垩而鼻不伤。郢人立不失容’。宋元居闻之，召匠石曰：‘尝试为寡人为之！’匠石曰：‘臣则尝能斫之。虽然，臣之质死久矣！’自夫子（谓惠子）之死也，吾无以为质矣！吾无与言之矣！”〔31〕

胡适强调这一“短篇小说”体现了庄子对于自己的哲学对手惠施的“知己之感”〔32〕。

胡适认为自汉至隋只有一篇散文体短篇小说、陶渊明的《桃花源记》与几篇韵文体短篇小说：《孔雀东南飞》和《木兰辞》。但他以为作者不详的古诗《上山采蘼芜》比上述几篇更为神妙〔33〕。

胡适强调这首古诗具有短篇小说体裁的典型条件：“最经济的手腕”和“最精采的片段”。他写道：“懂得这首诗的好处，方才可谈‘短篇小说’的好处”〔34〕。

自唐以来，胡适认为杜甫的《石壕吏》与白居易的《新乐府》，尤其是其中的《新丰折臂翁》，为这一时期的绝妙之作。著名长诗《琵琶行》与《长恨歌》也在此列。

胡适认为唐朝的传奇小说（浪漫故事），只有《虬髯客传》可算是上品。他说宋朝的许多“杂记小说”都不配称做“短篇小说”。明清两朝出现的《今古奇观》与蒲松龄的《聊斋志异》，其

中很有几篇可读的“短篇小说”。

综上所述，可见胡适在第一次世界大战前就接触了西方文学批评的传统观点，同时接受了它的弱点。过份夸大地将短篇小说作为小说发展的缩影来推崇，就是他不加批判地照搬外国东西的结果。这也导致他除了对自己公开提出的东西之外，对其他文学规则一概蔑视；殊不知文学体裁作为文类范畴而存在，仍要其它规则与之匹配。

事情就是这样凑巧：正是这篇存在许多疑点的讲演稿，后来却对中国短篇小说的理论产生了一定的影响。事隔27年之后，于1945年1月，茅盾写出了讨论中国现代短篇小说为什么不短的文章，象胡适那样分析了短篇小说与长篇小说的本质不同后，他断言：长篇小说描写人生的纵剖面，而短篇小说是横截面<sup>[35]</sup>。这是胡适讲稿的一个基本观念<sup>[36]</sup>。吴调公，《文学分类的基本知识》的作者，像胡适一样认为都德的短篇小说《最后一课》是西方文学中短篇小说样式的主要例证<sup>[37]</sup>。

胡适对中国现代文学的又一个贡献是在戏剧方面。苏联汉学家C·A·谢洛娃在她的研究论文《五四运动时期的戏剧概念》中写道，“胡适曾经对最广泛的戏剧艺术观念作过概括的阐述”<sup>[38]</sup>。

胡适对于戏剧的评论要比对短篇小说的评论克制得多。在这方面，他也坚持文学的进化观念，强调戏剧的“经济性”和“简洁性”的神妙作用，但不象评论短篇小说那样的“绝对”<sup>[39]</sup>。

在研究戏剧体裁改革问题上，这篇文章在中国现代文学史上第一次更加明显地参照了世界文学，同时对于各个国家文学相互影响的可能性，以及对于比较文学研究作为不同国家文学的研究方法方面，都作了清楚的肯定<sup>[40]</sup>。

在戏剧体裁方面，胡适的观念很接近王国维的研究成果：中国文学里不存在“悲剧观念”<sup>[41]</sup>。

胡适对中国现代知识分子的影响确实相当深远。在某些文学研究领域与其他一些知识文化史领域，尤其是哲学和史科学方面，



胡适的影响可能一直延续到了五十年代<sup>[42]</sup>。

## 二

1917年3月胡适在日记上写道：既然我们回来了，你就会看到一些差别<sup>[43]</sup>。他是指那时中国学生从外国回到中国，参与祖国的社会，文化与政治生活。他的话真实地反映了现实情况。他这一代留学生在美国、日本、还有的后来在法国、德国及苏联接受了哲学、政治与文化的教育，回国后实际上有助于从根本上改变中国的面貌<sup>[44]</sup>。胡适的著作也适用于文学批评。在中国文学批评领域产生过影响的人物中，大多数都在国外的大学里学习过。

周作人就是第一批回国学生中在五四运动期间对于建立中国现代文学批评起过作用之一人<sup>[45]</sup>。他的文学见地比胡适深得多。文学对他就象哲学或宗教的代用品。这一点他在“少年中国学会”1920年1月6日的讲演《新文学的要求》中表达得很清楚。讲演中最后一句是这样描述文学家的：“这新时代的文学家，是‘偶像破坏者’，但他还有他的新宗教，——人道主义的理想是他的信仰，人类的意志便是他的神”<sup>[46]</sup>。

周作人无疑自认为是个“偶像破坏者”，一个中国旧风气的破坏者。他在文学活动初期就是这样的一个人。他希望破坏的偶像形形色色的旧宗教，尤其是所谓礼教（新儒学的伦理说），祭祖与孝道等传统观念。

对他影响最大的老师是英国著名的心理学家、医生与文学批评家H·葛理斯（Ellis, 1859—1939）。葛理斯的杰作《性的心理研究》“是他购买的第一本书……这本书由于以科学、人道与同情的态度处理人生问题，对他立即产生了深刻的印象……”<sup>[47]</sup>。那还是周作人在东京做学生时的事情。

在我们看来，有一种既明朗又晦暗的看法成了周作人的文学批评著作以至整个文字生涯的指导思想。在葛理斯那里，是这样