

二十世纪
中国小说
理论资料
(第四卷) 1937-1949

钱理群 编

北京大学出版社
一九九七年·北京

图书在版编目(CIP)数据

二十世纪中国小说理论资料 第四卷/钱理群编. —北京:北京大学出版社,1997. 2

ISBN 7-301-03046-0

I. 二… II. 钱… III. 小说-文学理论-中国-资料 IV. I207.4

书 名:二十世纪中国小说理论资料(第四卷)

著作责任者 钱理群 编

标准书号,ISBN 7-301-03046-0/I·0384

出版者 北京大学出版社

地 址,北京市海淀区中关村北京大学校内 100871

电 话,出版部 62752015 发行部 62559712 编辑部 62752032

排 印 者,北京大学印刷厂

发 行 者 北京大学出版社

经 销 者 新华书店

850×1168 毫米 32 开本 21 印张 575 千字

1997 年 2 月第一版 1997 年 2 月第一次印刷

定 价 33.50 元

目 录

凡 例	(1)
前 言	钱理群(3)

1938 年

战时的小说	郁达夫(21)
八月的感想	
——抗战文艺一年的回顾	茅 盾(23)

1939 年

萧军论	李健吾(32)
《子夜》是怎样写成的	茅 盾(44)
关于《科尔沁旗草原》	端木蕻良(48)

1940 年

关于《新水浒》	
——一部利用旧形式的长篇小说(节选)	茅 盾(55)
我的长篇小说	林语堂(57)
《平沙》自序	古 丁(60)

1941 年

这三年来我的创作活动	沙 汀(62)
我写大众小说的经过	欧阳山(69)
怎样写小说	老 舍(74)
论战时的英雄文学	
——在冀中《前线报》文艺小组座谈会上的发言	孙 犁(78)

烛虚及其他(摘录) 虎从文(81)

1942 年

文学创作上的言语运用问题 艾芜 绀弩等(85)

短篇小说 沈从文(101)

《英雄》题记 荃 麟(113)

向《红楼梦》学习描写人物 端木蕻良(116)

谈人物描写(节选) 张天翼(119)

《饥饿的郭素娥》序 胡 风(132)

文字永远追不上语言 吴组缃(136)

小说的内容形式问题(志上丛谈·节选)

..... 上官箏 楚天阔等(140)

读《儒林外史》(节选) 张天翼(166)

1943 年

《一家》后记 徐 讷(171)

新英雄主义、新浪漫主义和新文学之健康的

要求 上官箏(172)

《马兰》成书后录 芦 焚(180)

《贝壳》前记 袁 犀(184)

“且听下回分解”及其他

——写给一位太太 张天翼(185)

《骆驼祥子》日译本序 周作人(207)

略论文学的语言 郭沫若(208)

《长河》题记 沈从文(211)

梅娘著《鱼》跋 阿 茨(217)

小说是怎样写成的(节选) 姚雪垠(219)

抗战文学的语言问题 姚雪垠(230)

《未央歌》前奏曲 鹿 桥(237)

1944 年

小说结构原理(未完稿)·····	姚雪垠(239)
烬余录(节选)·····	张爱玲(248)
论张爱玲的小说·····	迅 雨(249)
总答谢——并自我检讨(节选)·····	恨 水(263)
创作与批评(座谈会)·····	山 丁等(266)
谈谈苏青·····	胡兰成(270)
我的创作经验·····	端木蕻良(274)
从卡夫卡说起·····	孙晋三(282)
自己的文章·····	张爱玲(283)

1945 年

试论纪德(选录)·····	盛澄华(289)
对于文坛的一种风气的看法	
——谈长篇小说需要之多及其写作·····	茅 盾(304)
沙汀创作的起点和方向(节选)·····	杨 晦(310)
《姜步畏家史》·····	公方苓(313)
近年来介绍的外国文学	
——国际反法西斯文学的轮廓·····	茅 盾(318)
评《一个人的烦恼》	
——目前创作上自然(客观)主义倾向的一个例子底剖析·····	
·····	石怀池(340)
《财主底儿女们》(路翎)广告·····	《希望》编辑部(347)
《时间》卷末记·····	袁 犀(348)
武侠小说在下层社会·····	恨 水(350)
青春底诗	
——路翎著长篇小说《财主底儿女们》序·····	胡 风(353)
自白	
——《财主底儿女们》题记·····	路 翎(358)

《淘金记》·····	冰 菱(路翎)(360)
明治文学之追忆(节录)·····	周作人(362)

1946 年

《果园城记》序·····	师 陀(364)
《果园城记》(节录)·····	唐迪文(367)
东平小论·····	石怀池(369)
三个中篇(书评)·····	刘西渭(377)
两种小说·····	李广田(386)
论赵树理的创作·····	周 扬(390)
萧红的小说——《呼兰河传》(节选)·····	茅 盾(400)
《风萧萧》后记·····	徐 讷(404)
说书·····	孙 犁(410)

1947 年

《围城》序·····	钱钟书(417)
小说艺术的止境·····	萧 乾(418)
冯至的《伍子胥》·····	唐 湜(426)
短篇小说的本质	
——在解鞋带和刷牙的时候之四 ·····	汪曾祺(430)
詹姆士四杰作	
——兼论心理小说之短长 ·····	萧 乾(442)
新废邮存底	
——一个边疆故事的讨论 ·····	沈从文(456)
路翎与他的《求爱》·····	唐 湜(463)

1948 年

莫须有先生坐飞机以后(节录)·····	废 名(473)
论情调(节录)·····	李广田(475)
虔诚的纳蕤思	
——谈汪曾祺的小说 ·····	唐 湜(484)

评路翎的短篇小说·····	胡 绳(501)
师陀的《结婚》·····	唐 湜(517)
评姚雪垠的几本小说·····	胡 绳(522)
论雅俗共赏·····	朱自清(535)
评李广田创作《引力》·····	李长之(541)

1949 年

现在想到的几点(节录)

- - 《暴风骤雨》下卷的创作情形 ·····	周立波(544)
也算经验·····	赵树理(545)

1937 年 7 月—1949 年 9 月中国小说理论资料编目

·····	钱理群 编(547)
-------	------------

凡 例

一、本卷所录小说资料,起 1937 年 7 月,终 1949 年 9 月。

二、收录范围包括论文、序跋、书评、创作经验谈、座谈记录、广告、书信等,并有个别作品片断,凡能反映这一时期小说创作面貌及小说观念变化的,均予选录。

三、选录重点,一是此时期小说理论、形式的探讨;一是重要作家作品有关材料;一是对西方小说理论、作品的评介,传统小说的重估;也收录了一部分反映与小说创作有关的时代文学思潮的代表性论述。

四、选录资料,以发表时间为序排列(个别发表情况不详,则据写作时间);署名以初次刊出时为准;凡原文有明显错字处,已径行改正。

五、卷末录有《1937 年 7 月—1949 年 9 月中国小说理论资料编目》,虽不完备,当可供研究者检索、参考。

前 言

钱理群

严格地说,40年代小说理论与创作,并不具有独立的形态,它与30年代的小说理论与创作不能截然分开——尽管由于“时代”的不同,在某些方面也取得了某些新质。

因此,我们对40年代小说理论的考察,必须建立在这一事实基础上,到了30年代,以刻画“人物”为中心的写实小说已经是小说创作中的“正格”,与此相适应,人物典型化的理论、环境与人物关系的理论,特别是恩格斯的“典型环境与典型性格”的理论也成为最有影响力的小说理论^①。在抗战初期,这种理论似乎受到了有力的挑战:由于社会急剧变动应运而生的报告文学的大量出现以及报告文学对于文学的渗透、小说与报告文学界限的模糊,由此而提出了“小说应注重写人还是写事”的问题以及以“像不像真人真事”作为衡量小说成就的价值标准的观点^②。——这种小说创作与理论的记实倾向与新闻化倾向在整个40年代始终存在,在40年代末还有人提出了“实在的故事”的概念,颇有点类似几十年后在中国盛行一时的“记实小说”。不过这是后话。到了1938年8月,战争刚进入第二个年头,这一时期最权威的小说家和小说理论家茅盾就可以坦然宣布:“从‘事’转到‘人’,可说是半年来的一大趋势”,“新时代的各种典型已经在我们作家的笔下出现了”,“作家间开始有选择有计划地描写壮烈事件中最典型的事件”,他于是再一次确认,“创作的最高目标是写典

型事件中的典型人物”^⑧，这几乎是同时确认了恩格斯典型理论的权威地位。事实也是如此，只要翻阅这一时期的小说理论、评论以及带有总结性与普及性的文学手册（如姚雪垠：《小说是怎样写成的》，商务印书馆，1943年6月；艾芜：《文学手册》，桂林文化供应出版社，1941年；孙犁：《文艺学习》，油印本，1942年），都可以发现，其立论的基础都没有超出“情节、人物、背景”三分法以及“典型环境及典型性格”的理论框架。但如细细分辨，却也可以发现打上了时代烙印的新的着重点与新的特色。

郁达夫曾经写过一篇文章，讨论“战时的小说”，其中谈到这样一个观点：“反侵略的战争小说所描写的，大抵是战争的恐怖，与人类理性的灭亡。欧战后各作家所做的小说，自然以属于这一类的为最多。这种小说，好当然不能说他们不好。但我还觉得是太消极了一点。所以，我想，我们在这次战争之后，若不做小说则已，若要做小说，就非带有积极性的反战小说不可。”这样的要求，对以文学作为唤醒与振奋民族精神的武器的大多数中国作家，几乎是无可争议的。正是这种历史乐观主义与理想主义的战争观，决定了作为主流派的中国小说的创作面貌及其理论形态。出于对人的理性力量以及意识形态的夸大了的自信，人们坚信战争的一切都是按照人或某些集团所能驾驭的必然规律进行的，因此他们所理解的文学的真实性，就是文学如实地反映战争的这种必然规律，提供为意识形态照亮的明晰的文学图景，并由此而产生了他们的典型观：“典型”即“本质”，即战争发展必然规律的体现，文学（事件、环境、人物性格）的典型化，就是“集中地有意识地抓住要害（本质），删除某些偶然的表面的现象”。^⑨这样，“本质”就获得了与个别、偶然、现象相对立的特质，这是值得特别注意的。而他们所理解的战争必然规律又是什么呢？概括地说来，就是“被侵略、压迫的国家和人民，经过长期的艰苦卓绝的斗争，必然战胜表面强大本质上软弱的侵略者”。茅盾在一篇文章里，将这里所说的“斗争”具体化：“中国人民目前的斗争是三重的：抵抗外来的侵略，争

取落后的分子到抗战阵线，断然消灭那些至死不悟的恶劣势力。抗战的高热，刺激了中国巨人的有活力的新细胞，在加速度滋生而健壮起来，他有足够的力量进行这三重的斗争，而且必须同时进行这三重的斗争，最后的胜利才有保证。这是我们时代的特征。这就是我们作者所必须把握到的‘现实’。”^⑨这样，权威理论家就用不容置疑的语言（这是这一时期理论在语言形态上的共同特征），不但对“时代”、“现实”，而且对作为时代、现实的反映的“文学”做出了明确的规定。首先，“时代”、“现实”、“文学”都应该是二元对立的：侵略（侵略者）与被侵略（被侵略者）、正义与非正义、敌与我，两军对垒，阵线分明，不存在任何交叉与渗透，也不允许任何妥协和含糊。而茅盾所说的“三重（三分法）”则是二元对立的衍生物：“敌”可再分为“外敌”与“内奸”，“我”也可再分为“先进”、“中间”与“落后”。这一时期的典型理论尽管也强调马克思关于“人是社会关系的总和”的名言，但上述对社会关系理解上的简化与纯化（而按当时的流行观点，这种简化与纯化也就是典型化），就必然导致人物关系上的模式化（二元对立模式和三分模式）。批评家刘西渭将一位小说家的风格比喻为“黑白分明的铅画”^⑩：不仅人物的关系黑白分明，不可调和，人物自身的感情以及作家的审美感情与审美判断也都处于爱憎分明的两个极端。人们很容易联想起中国传统戏剧中的脸谱；这种人物设置与情感处理，也是充分戏剧化的。理论家们还进一步将这种战争中两军对垒的思维方式与斗争哲学运用到小说结构上。这一时期很有影响的小说家姚雪垠在传播很广的《小说是怎样写成的》里就明确指出：“关于戏剧，有一句人所周知的老话头，就是‘没有斗争，没有戏剧’，其实小说也离不开矛盾，离不开斗争”，“从这一点看，小说和戏剧在本质上也原是一样的”。由此出发，他进一步规定，“一个故事或小说，它本身就是一个矛盾的统一体”，所谓小说情节的展开，就是一连串的矛盾斗争的发展，小说情节的开头、展开、高潮、结束，就是矛盾斗争的发生、发展、激化与最后解决的过程。这样，就不仅形成了一种固定的矛盾高度集

中、充分尖锐化(这在当时就理解为典型化)的情节模式,而且造成了小说结构的封闭性:一篇小说就是一个(或一串)矛盾的解决、一个戏剧动作的完成,而且是按照某种人们可以预料、驾御的必然性的完成。这样,就要设置一个体现时代本质、能够主宰矛盾的发展、掌握人物命运、决定情节发展方向的人物,这就是这一时期人们谈论得最多的“英雄人物”。在某种意义上,理论家、作家们对“典型环境典型人物”的呼唤,正是对“英雄人物”的呼唤,这构成了这一时期典型理论的核心内容。不仅在大后方的重庆《新华日报》“发出一个号召:读者都来写我们同时代的英雄人物”^⑦,华北抗日根据地作家孙犁大声疾呼要创造“战时的英雄文学”,塑造农民的战士的英雄形象^⑧,就是在沦陷区的北平,也有评论家撰写文章,强调“新英雄主义、新浪漫主义”是“新文学健康的发展”^⑨,可见已经形成了一个时代文学思潮。这自然是显示了人们对战争、战争与文学的关系、自己所处时代的精神的一种理解与把握的。孙犁在他的文章里即明确指出:“文学在本质上就是战争的东西,希腊最早的史诗和悲剧,都是表现战争和英雄事业的”,“人民喜欢英雄故事,他们对战士,对英雄表示特有的崇敬,在民间有大量的歌颂英雄的口头文学”,而反侵略的革命战争的时代,更是一个“战斗的时代,英雄的时代”,“生活本身就带有浓烈的浪漫主义色彩”,因此在他看来,塑造浪漫主义的典型,集体的、个人的英雄人物,完全是合规律的。他并因此而肯定(规定)了文学的“悲壮”风格;因为“悲哀的作品可以挫伤我们的斗志,但悲壮的作品却可以激发人们健康的战斗的感情”。这正是典型的战争浪漫主义、理想主义和战争英雄主义。但是任何一个严肃的作家与理论家,都无法回避战争本身的严酷;孙犁在肯定“在文学中,表现我们的胜利当然是主要的”的同时,也承认“把胜利的取得写得太容易,则是不符合实际,缺乏力量的”。但是,他们仍然有着自己的逻辑:尽管现实生活中,黑暗是大量存在的,但后者却显示了时代发展的方向和时代的本质,因此文学家应该善于发现并抓住这些新的萌芽,并运用文学的“夸

张”，创造出代表着“未来”的“第三种现实”，即所谓“一种历史的必然方向的认识”，这就又回到了“典型即本质即必然”的理论出发点，并认为只有这样，“才不会陷落到自然主义的悲观的泥沼里去”^⑩。值得注意的是，理论家们似乎并不回避：他们不仅要对新英雄人物进行文学的夸张，必要时也要将其“神话化或偶象化”^⑪。这倒是一语道破了“本质”：建立在战争浪漫主义基础上的新理想主义、英雄主义的战争文学，正是通过“戏剧化（矛盾冲突的高度集中，审美感情、审美判断的强化与纯化，封闭式的结构，等等）”的手段，制造战争神话信仰、信念（某种意识形态）神话以及被英雄化了的人（个体与群体）自身的神话。制造神话的心理动因似乎是复杂而耐人寻味的，它甚至可能出于人的本性的需要，至少不能做简单的价值判断。

二

随着战争的日常生活化，逐渐失去了其特殊的光彩，一种逆向性思考开始悄悄产生。首先提出的是对戏剧化小说模式的质疑。在一次“创作与批评”座谈会上，沦陷区作家关永吉如此发问。一篇小说为什么必须集中、单线地写一个人或一件事的发展，不允许散漫的结构呢？他说：“我们是生活在这样复杂的社会里，我们为什么不能将许多有着关联的事件写在一起呢？那不是更能使一个故事立体么？”^⑫这一时期最有成就的小说家之一的芦焚，在他的《〈马兰〉成书后录》里，直言相告“我并不着意写典型人物”；在此之前的《〈江湖集〉编后记》里，他早就说过他所属意的，是“用旧说部的笔法写一本散文体的小说”。类似的思考也发生在周作人与废名师弟之间。周作人在一篇文章里发挥了废名来信中提出的观点，尖锐地批评戏剧化的小说对生活进行人为的结构，将社会人生波澜化，认为这无异为读者设置骗局，“安排下好的西洋景来等我们去作呆鸟”^⑬。周作人和废名因此主张要使小说不像小说，废名说要“将以前所写的小说都给还原，即是

不装假,事实都恢复原状”,即展示生活的“本色”:无情节、无波澜、无结构的平凡人生,这就成了“散文”或“散文化的小说”^⑧。此时的废名正在中国偏远农村普通农民原生形态的生活方式中寻找中国民族和知识分子的出路;这与生活化、散文化的小说追求之间,自然存在着内在的和谐。而周作人将戏剧化的小说归之为“按美国版的小说做法而做出的东西”,把他理想的小说称作“随笔风的小说”^⑨,废名则反复强调要借鉴中国古典诗词的辞藻典故和意境,显示出目光转向中国散文传统、诗传统的趋向。有意思的是,著名的小说家张天翼也从传统小说《儒林外史》中发现了“无意于讲求什么结构”的“自自然然的写法”,以为这是“更切合那实在的人生”,“老老实实映出了人生本相”^⑩。

另一位强调要“保存原料意味”的小说理论家是沈从文。而他是以一种更深刻的生命体验和哲学思考作为他的小说观的基础的。战争将作家放逐到远离战争的昆明的乡间,使他有机会在与大自然和自然化的人生“单独默会”中体验与思索人事(按沈从文的解释,它包括现实与梦两种成分)、自然、宇宙以及他们之间的微妙关系。这是一种有距离的关照,与前述处于时代旋涡中心的作家生命的直接投入与掷出不同;所面对的是未经加工改造的原生形态的自然与人性,也就从根本上拒绝了将生活结构化、典型化的努力;而且他所关注的中心是“变”中之“常”,也即自然与入生命中神性的永恒、庄严与和谐以及这种生命神性的表现形态(形式),与前述主流派作家从社会历史的变动中去把握、表现对象,俨然是两种不同的思维方式和审美方式。因此在沈从文这里,绝不可能有“戏剧”,只能有“散文”与“诗”。具体地说,沈从文瞩目于两种类型的小说:他强调要打破“必如此如彼,才叫做小说,叫做散文,叫做诗歌的定型格式”,创造出一种“揉小说故事散文游记而为一”的“新的形式”,用“写故事方法,带点‘保存原料’意味”^⑪。但他似乎又不满足于此。在他看来,小说最基本的功能是让读者在作品中接触另一种人生的生命的境界,激发读者的生命

“离开一个动物人生观，向抽象发展和进步”，达到形而上的超越，使在战乱中失去了性灵，动物化了的人性和民族精神得以拯救与再造^⑧。正是在这一点上，人们发现了沈从文和他的时代的联系，他也并非真正超然于世。他因此而期待向生命的深处探索，实现意义的新发现，摆脱对经验世界的描摹，达到对生命现象的升华、超越和抽象。他说：“我看到一些符号，一片形，一把线，一种无色的音乐，无文字的诗歌，我看到生命中一种最完整的形式，这一切都在抽象中好好存在，在事实面前反而消失”，他表示要“用形式表现意象”^⑨。据说这是一种“由无数造物空间时间综合而成之一种美的抽象”^⑩。后来他把这称作“抽象的抒情”^⑪。正是立足于对现象事实的超越和抽象，他再三告白：“我不大明白真和不真在文学上的区别，文学艺术只有美或丑恶”^⑫，沈从文对小说艺术的关照，越来越集注于形式本身；他反复强调：“一切艺术都容许作者注入一种诗的抒情，短篇小说也不例外。由于对诗的认识，将使一个小说作者对于文字性能具特殊敏感，因之产生选择语言文字的耐心。”^⑬沈从文自己同时感到语言文字对他所要表达的美的抽象的限制，他说：“表现一种抽象，文字不如绘画，绘画不如数学，数学又似乎不如音乐。因为大部分所谓‘印象动人’多近于事实感官而得到。这印象用文字保存虽困难尚不十分困难。但由幻想而来的形式流动不居的美，就只有音乐，或宏壮，或柔静，同样在抽象形式中流动，方可望能将它好好保存并且再现”^⑭。沈从文深知：“凡能著于文字的事事物物，不过一个人的幻想糟粕而已”^⑮，但他却不能不继续使用文字。他因此陷入永恒的矛盾与哀伤之中。

而且，沈从文注定是要寂寞的：对于他的时代，他的思索与追求实在有些超前。类似沈从文这样的与时尚的观念、趣味相距甚远，创作带有极大的个人性的，还有张爱玲。一个偶然的機會——翻译家傅雷用18、19世纪的欧洲文学趣味、观念（如研究者所说，这正是30年代所形成的“正格”的中国现代小说的来源之一）^⑯批评张爱玲的小说，作家不得不起而辩解。于是，两种小说观（以及背后的历史观、人

生观)得以发生一次不大不小的撞击,人们也因此 in 比较中认识了几乎不可重复的张爱玲“这一个”。在《自己的文章》里,张爱玲如此坦率地表达她的观念与追求:“弄文学的人向来是注重人生飞扬的一面”,“注重人生的斗争”,而我却执意要从“安稳”、“和谐”方面去把握人生;“我不喜欢采取善与恶,灵与肉的斩钉截铁的冲突那种古典的写法”,“喜欢参差的对照的写法”;我的作品主题常欠分明,人物也常是“不彻底”的“软弱的凡人”,“不及英雄的有力”;人们瞩目于将来,我却“求助于古老的记忆”,从那里“抓住一点真实的,最基本的东西”;“我不喜欢壮烈,喜欢悲壮更喜欢苍凉。壮烈只有力,没有美,似乎缺少人性”。——在这里,几乎处处与本文第一节描述的时代小说观念相对立。如果你再读一读张爱玲的《烬余录》,或许会明白:在这背后,还隐藏着对于战争不同的生存体验。对于张爱玲(以及她那一代人)来说,战争是现实、具体的;她说:“围城的十八天里,谁都有那种清晨四点钟的难挨的感觉——寒噤的黎明,什么都是模糊,瑟缩,靠不住。回不了家,等回去了,也许家已经不存在了。房子可以毁掉,钱转眼间可以成废纸,人可以死,自己更是朝不保暮”,在这样的现实面前,一切乌托邦的神话都是无力的(张爱玲明确地说,她的时代绝不是“罗曼蒂克的时代”),注定要产生一种幻灭感,以至整个人类文明都受到“惘惘的威胁”的苍凉体验^⑧。但人们毕竟仍在战争威胁中真实地活了下去,因此,也不会陷入彻底的虚无和绝望,正如张爱玲所说,人们“攀住了一点踏实的东西”,例如结婚,“重新发现了‘吃’的喜悦”,等等^⑨;人们正是从人的“最自然,最基本的功能”的再发现中,认识到了苍白、渺小的人以及人的日常的普通的生活的价值和意义。张爱玲正是在对此岸世俗生活审美的、人性的、生命的体验与关怀基础上,建立起她的“凡人比英雄更能代表这时代的总量”^⑩的历史观以及与此相适应的对世界的认知、把握方式,思维、情感、审美方式。于是,40年代的中国文坛,在出现了大量的战争浪漫主义理性之光照耀下的“悲壮”的战争文学的同时,也收获了张爱玲这样的以个体生命体验

为背景的“苍凉”的文学^⑧。

对于前述时代小说观念提出大胆挑战,也还有深刻的国际文化背景。人们往往误认为战争使中国与世界文学(文化)发生了隔绝;恰恰相反,中国的抗日战争无疑是世界反法西斯战争的有机组成部分,也许正是面临共同的战争威胁、文化毁灭的危机,使中国知识分子强烈感受到他们与世界的共命运,产生了对世界文明的关注。因此在整个战争期间,始终没有中断对外国文学的输入。如茅盾在《近年来介绍的外国文学》一文中所说,在太平洋战争爆发之前,“主要是苏联的战前作品,以及世界的古典名著”,以后又把注意“普遍到英美的反法西斯文学了”。需要补充的是,在二次大战结束前后,以《时与潮文艺》、《文艺复兴》与天津《大公报》《星期文艺》副刊、《文艺》副刊等为中心,还系统地介绍了第一次世界大战期间及战后的世界文学,在中国人民已经熟悉的海明威、罗曼罗兰、斯坦倍克等人之外,着重介绍了纪德、毛姆、卡夫卡、普鲁斯特、吴尔夫、乔埃斯等人。萧乾在《小说艺术的止境》等文里,把这些作家的创作称为“试验”作品,说他们大胆地向传统的情节为中心的“戏剧的小说”挑战,尝试“以诗为形式,以心理透视为内容”,“着重点在艺术(或者说技巧),在美感,在获得以形式震撼读者性灵的力量”,甚至“以音乐入小说,着重的根本不是意义,而是旋律”。但他同时批评说,这些试验因此使小说“脱离了血肉的人生,而变为抽象,形式化,纯智巧的文字游戏”。孙晋三在一篇文章里,这样介绍卡夫卡的小说:“象征之内另有象征,带我们进入人生宇宙最奥秘的境界,超出感官的世界。”^⑨盛澄华在他的数万言长文《试论纪德》里,引入了纪德“纯小说”的概念“取消小说中一切不特殊属于小说的成分,正像最近照相术已使绘画省去一部分求正确的挂虑,无疑留声机将来一定会肃清小说中带有叙述性的对话,而这些对话常是写实主义者自以为荣的。外在的事变,遇险,重伤,这一类全属于电影,小说中应该舍弃。即连人物的描写在我也不认为真正属于小说。……小说家普通都把他的读者的想象力估计得太低。”以上