

第一章 导论

第一节 回顾：现代散文的文体特质

新文学运动萌芽前后，散文，作为一种表达思想的工具，它的体式一直处于激烈的争议中。正当“新青年”宣告白话文最后胜利之际，现代散文文体还未能随即确立，“文”和“白”成为保卫正统文学者和文学革新者的斗争焦点。由梁启超（1873—1929）倡导的“新文体”，虽力求“明白晓畅，务期达意”，在语言上无疑趋向通俗，甚而“笔端常带情感”，但“新文体”主要用于政论文上，其建树主要是在实际的应用上，所谓“求实用去空言”。^①随着新文化运动的急剧开展，语言工势必必要不断改良以求容载迅速扩展的文化视野，切合时代的需要。偏重论说时务而未尽“口语化”的“新文体”，已不能满足多样化的表达需求。对文学内容和文学形式全面改革的主张，即由一批对旧文化有批判意识而又思想开放的“新青年”提出。可以说，散文借时代新旧转折的契机而作了脱胎换骨的改造。^②

陈炳堃 [陈子展]：《最近三十年中国文学史》，上海：太平洋书店 1937 年版，第 122 页。梁启超在主编《新民丛报》时使用浅易的文言写作，当时称为“新文体”，也叫“《新民丛报》体”、“报章文体”。

^② 范培松：《中国现代散文史》，南京：江苏教育出版社 1993 年版，第 35—49 页。

负起建设现代散文重任的新文学先驱，在理论上和创作上都必须紧随时代急剧变化的步伐。《新青年》于 1918 年 4 月开辟出专栏“随感录”刊载杂文，其他报刊群起响应。这些“尚属一种兼具新闻性和政论性的时事评论”的“初级形态的杂文”，^①是现代散文建设的第一步，以反封建、拥护民主和科学为思想主导。在破旧立新的阶段，至少有梁启超、严复等“包含有极浓厚感情和气氛”、“别具风韵”的时评政论为其过渡。^②因此，以批评社会政治为内容的散文（又称“杂文”、“杂感”、“随笔”）成为散文“现代化”的先声，可说有其历史背景。至于具抒情、叙事成分的现代白话散文，在“五四”时期尚未出现较优秀的作品，因此理论方面也缺乏参照，无所依傍。胡适（1891—1962）、陈独秀（1880—1942）的文学革命主张则只属抽象的纲领，刘半农（1891—1934）的“文学散文”还未划分开小说与散文。^③现代散文由“杂”过渡到“纯”和“美”，可说是以周作人的散文观念为其启导。

由此可见，不同的散文类型（散文的次类型）在中国现代散文的发展过程中是有所先后的，发展方式也各有异同。胡适、周作人（1885—1965）等尝试打破“美文不能用白话”的成见，本来同打破时评政论不能用白话的见解并无二致。然而“美文”和时评政论的发展毕竟有其相异之处。

杂文或杂感因有诸如“新文体”等形式为其过渡，也有较广泛的作者群和读者群，它的政论特质，例如对论点或论证过程的

冯光廉、刘增人编：《中国新文学发展史》，北京：人民文学出版社 1994 年版，第 577—579 页。

^② 孔另境：《论文艺杂感》，见俞元桂：《中国现代散文理论》南宁广西人民出版社 1983 年版，第 212 页。

^③ 刘半农：《我之文学改良观》见《中国现代新文学大系·建设理论集》，上海良友图书公司 1935 年版，第 66 页。

反复辩驳，能对文体本身做出自我调整，使之能适应时代需求；时评政论因需关注现实，更可博采社会上常用的语言人文。“美文”的语言则不局限于一般的社会语言，它的变化性较大、可塑性较强，并受作家本身的学识、经验、情感所支配，追求的是个性，表达出来的是独造的风格，尤其是“现代”的风格。相对于政论而言，白话“美文”无所依傍，创作者不多、评论者更少，起步缓慢。

其次，是题材问题。在观念上，文学革新者所期待出现的“美文”不应只以白话代替文言而必须表现新内容、新意境。因为语言是向前发展的，胡适所推崇的《儒林外史》、《红楼梦》里的白话体式，对新文学作家就必定有“不合今日用”的成分。散文语言的解放和个性的解放，使作家在“五四”前后必须通过胡适提出的如何‘说时代的话’和‘说自己的话’这双重标准的检验。

最先意识到现代散文应从时评政论的范围扩展到抒情体制的是周作人。他在日本留学期间，读了不少外国散文家的作品，其中又以日本文学和英国散文对他影响最大。他认为现代散文应该具有抒情的品质：

外国文学里有一种所谓论文，其中大约可以分作两类。一批评的，是学术性的；二记述的，是艺术性的，又称作美文。这里边又可分出叙事与抒情，但也很多两者夹杂的……读好的论文，如读散文诗，因为他实在是诗与散文中间的桥。中国古文里的序、记与说等，也可以说是美文的一类。但在现代的国语文学里，还不曾见有这类文章，治新文学的人为什么不去试试呢？我认为文章的外形与内容，的确有点关系，有许多思想，既不能作为小说，又不适于做诗，便可以用论文式去表他。他的条件，同一切文学作品一样，只是真实简明便好。我们可以看了外国的模范做去，但是须用自

己的文句与思想，不可去模仿他们。《晨报》上的“浪漫谈”，以前有几篇倒有点相近，但是后来落了窠臼，用上多少自然现象的字面，衰弱的感伤的口气，不大有生命了。我希望大家卷土重来，给新文学开辟出一块新的土地来……

这篇倡导“美文”的宣言，反映出 20 年代初期文学运动“过了高潮转入沉寂期”文学刊物的创作成绩不够旺盛文学路向不一致的状况。^② 对于文坛上展开了过多的论争，“千篇一律的宣言，久而久之……大家都有些厌倦起来”。^③ 周作人有见白话散文的发展蹇滞不前，缺乏艺术方向，颇觉有重新振作的需要。他理解到要建设中国现代散文（美文），使其焕发“生命”，就不能停留在杂感写作的层面。杂感可以“说得理圆”，却欠缺“余情”艺术性散文应重视情韵。^④ 体式自由又重视抒写性情的外国小品散文（essay）正可作为参照。

周作人以外国的小品散文作为中国现代散文的参照，试图刺激低沉的文学气候，仍然是站在“说自己的话”“言志”等典型新文学使命为出发点。后来，他把“美文”的发展接上晚明言志派小品，是“文艺复兴的产物”，^⑤ 而其做法，是“集叙事说理抒情的分子，都浸在自己的性情里，用了适宜的手法调理起来”。^⑥ 又或是：

周作人：《谈虎集》，上海：北新书局 1939 年版，第 41—42 页。

^② 沈从文：《沈从文小说选集 题记》，《从文自传》北京：人民文学出版社 1981 年版，第 136 页。

^③ 曹聚仁：《笔端》，上海：上海书店 1988 年版，第 49 页。

周作人：《导言》，载赵家璧主编：《中国新文学大系·散文一集》，上海：良友图书公司 1935 年版，第 5 页。

^⑤ 同上书，第 7 页。

^⑥ 同上。

不专事说理叙事而以抒情分子为主的……必有涩味与简单味，这才耐读，所以他的文词还得变化一点。以口语为基本，再加上欧化语，古文，方言等分子，杂糅调和……有知识与趣味的两重统制，才可造出有雅致的俗语文来。^①

周作人所鼓吹的正是他自己用力创制的散文，后来也称为“小品”的一种文体。这种文体，兼取中外散文之长，胡适在《五十年来中国之文学》（1922）里就称誉过是“用平淡的话语，包藏着深刻的意味”。^②其特色在笔调婉转曲折，读后令人回味无穷。他的《自己的园地》、《雨天的书》、《谈虎集》、《泽泻集》等是代表作。俞平伯的《杂拌儿》，夹叙夹议、空灵清婉的“中国名士风”笔调也属于这类小品。

现代散文亦随周作人大力倡导而急速发展，杂文首先受益：1924年《语丝》创刊至1927年间形成了杂文的蓬勃期，杂文在艺术性和个性方面得到提高，其中以鲁迅、周作人成就最大。^③至于散文的主要类型——抒情散文——虽然成绩未及杂文，但自“文学研究会”成立之后，一群保持写实态度的作家像冰心、庐隐、王统照、叶绍钧、落华生等也开始认真地以抒情笔调探索人生了。至于属“创造社”社员的郁达夫（1896—1944），在《还乡记》（1923）等作品里，无论在叙事、抒情方面都表现了浓厚的个人风格，为现代散文树立了榜样。

在理论方面，紧随周作人之后，鲁迅、胡梦华、梁遇春、

周作人：《永日集》，长沙：岳麓书社1988年版，第78页。

^② 胡适：《近五十年来中国之文学》，见《胡适文存》第二集，台北：远东图书公司1985年版，第259页。

张华：《中国现代杂文史》，西安：西北大学出版社1987年版，第50页。

李素伯、钟敬文等人也介绍过外国散文，大多认为英国小品的文体可作中国现代散文家的借鉴。鲁迅于 1925 年所翻译厨川白村的《出了象牙之塔》就包括了关于 *essay* 的著名讨论，就是强调个人风格，作者必须“神情浮动”而“寄于即兴之笔”。^① 他也指出：

五四运动的时候……散文小品的成功，几乎在小说戏曲和诗歌之上……因为常常取法于英国的随笔（*essay*），所以也带一点幽默和雍容；写法也有漂亮缜密的，这是为了对于旧文学的示威。^②

在现代散文滥觞时期，上述作家已注意到外国的 *essay*（亦即 *familiar essay*）同中国的“小品”不能对译的问题，曾经尝试的译名包括“纯散文”（王统照）“絮语散文”（胡梦华）“小品文”、“随笔”等，甚至有时称为“小品散文”、“随笔散文”等，莫衷一是。^③散文名称的模棱性间接说明了“现代散文”的观念尚处于摸索阶段。周作人最先尝试把 *essay* 转为中国的用语，弃用“论文”而取“美文”（“美文”这名称找不到英文对译语，应为自拟），再后取“小品”（认同晚明散文为现代散文的源头之一），立意创设一种中国现代散文文体。郁达夫的“清新的小品文字”和后来林语堂的闲适小品则为其延续。带有批判社会功能的“杂文”则为“小品”的另一流变。

20 年代，西方文学界虽已有人对小品散文（*essay*）中个性

厨川白村著，鲁迅译：《苦闷的象征》〔附《出了象牙之塔》〕，台北：昭明出版社 2000 年版，第 115 页。

鲁迅：《小品文的危机》，《鲁迅全集》第 4 卷，北京：人民文学出版社 1981 年版，第 576 页。

这几位作者的论文可参见俞元桂编：《中国现代散文理论》，第 3 -48 页。

表达的过度自觉对写作构成妨碍：它使文体风格压倒了真正的个性。^① *essay* 体后来落在林语堂及“论语派”作家手上的命运正好如此。然而 30 年代以后，*essay* 体在文坛上虽有衰退之象，但其自由创制、抒写个性的特质，则已为后来各类散文创作所吸收，留下了深刻的影响。

20 年代初期，中国现代散文可说是以追求自由随意、雍容缜密的英国小品文体为主要倾向。这主要倾向影响着中国现代文学史上“散文”这种体裁最初的形式发展和后来的分化。它的影响在下列几方面：

（一）艺术追求的自觉：在不同的散文作家的实践中，“个性”、“情感”、“笔调”差不多成为艺术上的共同追求。这种自觉的艺术追求必定同时以丰富而生活化的题材加以表现。国家、社会、自然、家庭、日常生活以至个人际遇等无不可利用散文来表现。现代散文成为最直接表现个人经验的体裁，散文形式也跟随内容的扩展做出变化与之相适应。

（二）散文功能的划分：论者根据不同的角度，对“现代散文”的范畴做出相异而又互相补充的诠释，反映“现代散文”处于变革求新、多元发展的趋势之中。客观因素，如社会环境，促使作家对散文功能有进一步的要求。像“杂文”、“报告文学”等散文次类型，很显然是因其社会功能而成立的。散文次类型的多元繁衍暗示了一个散文主类型的确立。

（三）散文文体的确立：现代散文在文类划分上虽受西方文学影响，但特殊的文学背景又使中国现代散文观念迥异于西方，

^① Virginia Woolf, “The Modern Essay”, in *Collected Essay* (New York: Harcourt, Brace and World, 1966), vol. II, pp. 41—50.

其文体特征，是与中国现代文学的整体发展历程分不开的。^① 20世纪西方现代文学中的散文，重要性及不上现代诗歌、现代小说了，甚至往往同其他“杂文学”相混而失却“纯文学”的身份。反之，中国现代文学中的“现代散文”，则是一个可塑性强、独立发展的文类。正如沃尔夫（Ernst Wolff）指出，经历了初期的探索和外国影响，中国现代散文“尽管形式是现代化的，已经变成了一种真正的中国文学体裁，^② 以内容和体式之自由、读者

中国现代散文的分类一直存在分歧的意见，吴调公在《文学分类的基本知识》中，将散文划分为“杂文小品和抒情文”及“报告文学和一般叙事散文”两大类，偏重散文的社会批评功能，对抒情功能未有足够的重视。林非在《中国现代散文史稿》里将散文划分为杂文、小品、报告文学三大类；郑明刚则以“情趣小品”、“哲理小品”、“杂文”为散文的三个主要类型，报告文学则为特殊的散文类型。参考郑明刚《现代散文类型论》台北大安出版社1988年版，第33—42页。

无论从功能或内容上分类，不同的分类法都有难以圆转自如之处。自新文学发轫期到30年代，各类散文并兴，其间交叉融合的情况是必然而普遍的。就本文所及，“现代散文”的观念大致经历了以下的演变：

（一）杂文一脉：议论性散文→美文→小品（偏重批评的）→“杂文”

（二）抒情散文一脉：美文→小品（偏重抒情的）→“散文”

（三）报告文学一脉：通讯/小品（偏重叙事的）→“报告文学”

这样的划分方式只是就其发展轮廓而言，还有一些文体（如日记、传记、书信等）因其文学性较高亦往往被划入散文范围内。因此，“现代散文”又可分为狭义的（文学的）和广义的（文学的和非文学的）。上述第二类“抒情散文”是狭义散文（有人也简称为“散文”或“小品”），也就是新文学运动以来最主要的散文形式，是“现代散文”发展的第一步。它可以抒情、议论，亦容纳叙事、说理，但必须贯穿作者的“性情”或表现着某种“情感”。杂文和报告文学是20年代新兴或分化出来的散文文体。起初这几种体裁还常有混杂的现象，例如周作人的散文既可称为“抒情散文”亦可称为“杂文”，朱自清的《执政府大屠杀记》、郑振铎的《街血洗去后》等，既是“抒情散文”也是“报告文学”。后来这些散文在功能上与抒情散文日渐分工，但也不是完全排斥抒情，只在程度上和方式上有所差别。

② 沃尔夫（Ernst Wolff）著，盛宁译：《西方对三十年代中国散文的影响》（*Western Influences on the Chinese Writings of the 1930's*）载于张隆溪编：《比较文学译文集》北京 北京大学出版社 1982年版，第218页。

层面之广阔而言，成绩早被评价在其他文体之上。现代散文虽不再像在古典文学时期那样占据“中心”位置，也非屈处“边缘”，而与新诗、现代小说、现代戏剧并列。^①

要更好地说明现代散文的特质，必须衡量它的文类特质。韦勒克、沃伦（René Wellek, Austin Warren）认为辨别一种文类的基准，不在于这类作品在题材上的相近性，而在于它们共通的写作方式。一种文类“不但有一种限定的和连续的题材或主题，而且有一套写作技巧……还有一个艺术意图，一种审美的意义”，“类型的观念应该倾向形式主义一边……因为我们谈的是‘文学的’种类，而不是那些同样可以运用到非文学上的题材分类法。”^②这是说，题材的相类不可以作为判别文类的标准，因为以题材（如政治题材或工人题材）归类，则既可用于文学写作，也可用于非虚构性写作。非虚构性作品的“文学性”不高，不能与西方三大文类——诗歌、小说、戏剧——相提并论。然而，这个标准是较为狭隘而需要扩展的。

首先，它是建立在“文学性”等同“虚构性”这西方形式主义观念上——文类是根据虚构的方式或文学技巧来判断的。这种虚构论文学观显然是狭义化的，很难完全适用于散文。作为一种文学类型，散文已普遍被视为一种生活性、社会性特别浓厚的文体，“虚构性”较低——虽然散文的“虚构性”、“想象性”和语言美感的自足性，本来是不应忽视的问题。

相对于诗歌（设想的情景）和小说（虚构的真实），散文与现实世界的关系更直接也更密切。散文比其他文体更能随意地处

^① 参阅陈平原：《现代中国散文之转型》，载于陈平原、陈国球主编：《文学史》第三辑，北京：北京大学出版社 1996年版，第 133—155 页。

^② René Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature* (Harmonsworth: Penguin, 1963), pp. 231—233.

理各样的话题，而题材可以来自真实存在的人物、事件、情景，或由这些实在的事物生发开去。因此，散文与现实世界的依存关系也较其他文体为高。

散文的内容或题材，与表达这内容或题材的形式同样重要，如只从形式角度判断其类型反而不能确切地掌握它的特质。吴调公指出：

文学的种类的特征具体表现在文学的组织、结构形式上，但由于组织、结构的安排服从于作家所概括和描写的生活内容以及对生活的感受和评价，因此要对文学进行分类，自然也就不能把形式孤立起来研究。^①

以中国现代散文的情况来说，必须考虑作品的内容及其性质以便确定散文的类型特点，则更为明确；因为必须是有所表达始发展出一套表达的方式。新文学运动初年，从大量针对政治、社会现象作出批评的论说类散文或杂文上，显示了内容对作家的主导作用。鲁迅的杂文就被认为能“更直接的更迅速的反应社会上的日常事变”。^②即以发展稍迟的抒情散文来说，像冰心谈亲情、朱自清写家庭琐事、周作人涉猎中西文化等，作家在题材的选择上，最直接地反映他们的个性。

散文也是一种“对话性”（dialogical）特别强的文体，散文作家虽重个性，但经常以开放的、讨论的方式容纳不同的意见和面对读者。作品的主题命意、修辞手段、话语或句子的组织，往

吴调公：《文学分类的基本知识》，武汉：长江文艺出版社 1959 年版，第 1—2 页。

② 瞿秋白：《鲁迅杂感选集 序言》见俞元桂编：《中国现代散文理论》第 180 页。

往是对已经发出的话语进行有目的性的“对话”，与周围的社会情景互为作用，并且针对期待的反应而发出的。^①

中国现代散文具有很明显的论辩特点，所谓“反映社会上的日常事变”，所谓“表现着、批评着、解释着人生的各面”，^②可以看做是作者与另一个个体或群体的对话或论辩，是代表着作者立场的世界观（或意识形态、艺术观念）与另一种世界观（或意识形态、艺术观念）之间相互的冲击。不论目的是论理或抒情，不论作者是“人生派”、“艺术派”或没有明确艺术立场的作家，他们都或隐或现在散文里作各种方式的意见交流。有了不同的论题，再去创造一套表达这些论题的技巧。

从工具看，中国现代散文所使用的既是一种经过提炼的、书面化的“日常语言”，它的主要读者就不是农民或旧派文人，而是当时有阅读白话文能力的青年或知识分子，因此“白话”可说是一种最接近普通市民的生活领域的语言。这种语言工具适应着时代的发展，无需依赖既有的美学惯例来体现它的风格。它是一种适宜于现代人表达思想感情、富有创造力的工具。它不是一只形式固定的盛“旧酒”的“新瓶”，反之，是按照“酒”的样品被塑造成不同样式的“瓶”。事实上，新的内容、新的思想，更能考验这工具或形式是否能够发挥它的美学价值。不少现代作家，因为选择了体验最深的题材来抒写，即使运思了平淡朴素的

“对话理论”（dialogical principle）是俄国批评家巴赫金（Mikhail Mikhailovich Bakhtin, 1895—1975）的文学观念，巴赫金认为文学作品是由作者（和读者）和主人公之间的对话关系组织而成的，作品中不同的观念、意识的对话形成了“多音齐鸣”（heteroglossia）的情况：“众多独立而互不融合的声音和意识纷呈，由许多各有充分价值的声音（声部）组成真正的复调……众多地位平等的意识及其各自的世界结合成某种事件的统一体。”参见巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，《巴赫金文论选》，北京：中国社会科学出版社 1996年版，佟景韩译，第3页。

^② 朱自清：《论现代中国的小品散文》见俞元桂编：《中国现代散文理论》第408页。

语言，同样可以彰显个人风格。中国现代散文所成就的多样风格，不能离开内容而独存。

跟内容的丰富性对应，散文也是一种综合多样表达方法的文体：

它不但综合了抒情、叙事的方法，以至戏剧的样式，甚至还可以直陈意见，以议论、说明的姿态出现……然而它毕竟是结合着形象的说理文，在思辨的逻辑中激荡着强烈的感情旋律。^①

形式受内容的启导、作品和现实世界的相互依存、对话性和论辩性、多样的表达手法、次类型的多种多样——各种散文与其他文体的差异，使中国现代散文成为一个独立的文学类型。

关于乡土散文的论述，亦可由这个前提出发：乡土散文是现代散文的一个题材类型，有关它的论述是以现代散文的发展为背景的。同其他题材类型的散文相似，它的内容是从生活的具体状况而来。我们将于下文详及：属于乡土题材的散文形成了一些相似的表现方法或结构方式以及能够引起某种相似的效果，在阅读和写作过程中发挥了相近的功能，使读者对作品与世界的特殊关系有特定的期待。^②文学中的乡土题材也经历由古至今的发展，最后产生了 20 世纪文化语境中的乡土散文。

吴调公：《文学分类的基本知识》第 8 页。

^② Jonathan Culler, *Structuralist Poetics* (London: Routledge & Kegan Paul, 1975), p. 136.

第二节 周作人的文学理论和乡土文学观念的萌芽

周作人在新文学运动落潮期提出“美文”理论，目的即为现代抒情散文寻找出路，使新形式能有效地盛载新内容。两年后，他发表了《地方与文艺》（1923年3月）和《旧梦》（1923年4月）这两篇重要文章，为新文学创作的路向，作出了更清晰也更深刻的阐述。

新文学运动初期，随着《新青年》、《新潮》等刊物的停刊，文坛表面上没有一致方向，但不同社团的作家却各自发展了一套创作理念。鲁迅指出：

这时的作者们，没有一个以为小说是脱俗的文学，除了为艺术之外，一无所为的。他们每作一篇，都是“有所为”而发，是在用改革社会的器械——虽然也没有设定终极的目标。^①

从较早期经常在《新潮》上发表小说的杨振声、罗家伦、汪敬熙，到“文学研究会”的冰心、叶绍钧、王统照、许地山，以及鲁迅本人，大多把持“为人生”文学意识的作家，通过对社会问题的探讨，揭出人生病苦。从诉说封建婚姻制度下的爱情悲剧（如罗家伦《是爱情还是痛苦》）、自由恋爱的诉求（如冯沅君《卷施》）低下层女性遭受的压迫（如冰心《最后的安息》）到暴露民间贫穷的不幸（如王统照《湖畔儿语》）、小市民卑琐灰暗

鲁迅：《导言》，载赵家璧主编：《中国新文学大系·小说二集》，上海：良友图书公司1935年版，第2页。

的人生（如叶绍钧《一个朋友》），所反映的内容虽有不同，但作为对人生种种问题的思考，作家的态度始终是“有所为”的，即使不以为作品可以立刻“引起疗救”，但对文学作为有益于社会的工具，这一类“问题小说”标志着后期现实主义小说的发展。与此相对的是浪漫主义作品，然而在郭沫若、郁达夫抒情色彩较浓的小说里，提倡个性、反抗社会的题旨仍可清楚说明本身的社会性。即以当时抗衡文坛写实主流、倡议“为艺术而艺术”的弥洒社、浅草社作家，其重视作品艺术性的原则，也可说是对文学实用价值另一方面的理解。在不同文学观念争流之下，绝对超功利的文学观念事实上是难以生存的。

“问题小说”的问题不在于它们是否具有启蒙意识或人道主义精神，而在于作家的观察是否细致、表达技巧是否优秀。值得探讨的是，作品中的“问题”究竟是以什么方法来表达，或用矛盾的说法作者“是不是能够把‘问题’艺术形象化”。^①当时不少作品借主人公的语言直接道出“问题”所在，如冰心的《斯人独憔悴》中人物对话就有大量的政治讨论。因此，同另一些用了“客观”笔法呈现题旨的作家（鲁迅、叶绍钧、许杰）比较，就可以显出不同作家的艺术用心也可以预期新文学作家在艺术上更进一步的可能。

茅盾（1896—1981）在1935年为《中国新文学大系》中的小说一集作序，以写实技巧的高低来评价入选的小说，指出了当时作品的缺点。在小说写作上，他称赞王思玷“取了冷观的态度”、叶绍钧“冷静地谛视人生”，他批评李思渺对生活“缺少真正的透视和理解”、徐玉诺“没有经过组织分解，抽出‘典型的’什么来”。^②这与他在《作家论》里以现实主义角度讨论徐志摩、

茅盾：《导言》，载赵家璧主编：《中国新文学大系·小说一集》，上海良友图书公司1935年版，第15页。

^② 同上书，第16—26页。

冰心、落华生（许地山）、王鲁彦，在观念上是一致的。他指出王鲁彦的小说：

在描写手腕方面，自然和朴素，是作者的卓特的面目……至于描写方面的缺点，也不是没有的。最大的毛病是人物的对话常常不合该人身份似的……小说中的人物的对话，最好的是活的白话，而不是白话文。^①

这种写实观并不是“为艺术而艺术”，背后有强烈的实用观念的支配（比如反映小资产阶级的心理），是茅盾作为“为人生”派和文学研究会骨干最清楚的文学观念表白。

积极于探索人生问题是大部分新文学作家的共同旨趣。作为文学研究会旗下的成员，周作人曾写下《人的文学》（1918）、《平民的文学》（1918）、《新文学的要求》（1920）三篇文章表达了他的“人道主义”、“为人生”的文学观，在《日本近三十年小说之发达》（1918）里更鼓吹中国现代作家应模仿日本现代小说的新形式、吸收新思想。但1920年后，他的思想发生了变化。他一方面承认新文学已经并将继续承担起批评人生的任务，一方面忧虑文学的功利性使文学变成思想工具，造成对艺术的侵蚀。1922年，他发表了《自己的园地》一文，为自己矛盾的文学观念作出调和的论述。虽然矛盾的论调并未能得到真正的调和，但这篇文字，可说是他散文风格由早期的浮躁凌厉转向后期的平和冲淡的自我辩解，可见他试图追求一种在主流以外、适应自身创作特征的文学路向。他辩解文学可以是“蔷薇地丁”，实用价值虽不如“果蔬药材”，却仍有存在之必要。他划分文艺同“别种

茅盾：《王鲁彦论》，见茅盾等：《作家论》，上海：文学出版社1936年版，第220页。

活动”的区别，说明两种活动有不同的结果。文艺尊重个性的发挥，是精神生活的成果，本身已不必再有其他功利目的：

“为艺术的艺术”将艺术与人生分离，并且将人生附属于艺术……“为人生的艺术”以艺术附属于人生，将艺术当作改造生活的工具而非终极，也何尝不把艺术与人生分离呢？我以为艺术当然是人生的，因为它本是我们感情生活的表现……总之艺术是独立的，却又原来是人性的，所以既不必使他隔离人生，又不必使他服侍人生，只任他成为浑然的人生的艺术便好了……以个人为主人，表现情思而成艺术，即为其生活之一部，初不为福利他人而作，而他人接触这艺术，得到一种共鸣与感兴，使其精神生活充实而丰富，又即以为实生活的基本，这是人生的艺术的要点，有独立的艺术美与无形的功利。^①

“为艺术”派和“为人生”派的差异及其共同缺陷是否确如周作人所言，在此可暂且不表。假如“共鸣和感兴”是文学功能的显现，“浑然的人生的艺术”同样不能视为功利性的消解——这些问题本来不容易简单辩证。然而文章至少反映了周作人继《美文》之后重申了重视个性和感性的文艺思想——个人的情思就是文学表现的内容，文学又有它自身的规律，因此是独立自主的。这同他八年后在《中国新文学的源流》的主张是一致的：

只是以表达出作者的思想感情为满足的，此外再无目的之可言。里面，没有多大鼓动的力量，也没有教训，只能令人聊以快意。不过，即使这使人快意的一点，也可算作一种

^① 周作人：《自己的园地》，上海北新书局1929年版，第3页。

用处的：它能使作者胸怀中的不平因写出而得以平息：读者虽得不到什么教训，却也不是没有益处。^①

周作人试图消解“为艺术”派和“为人生”派在文学功能问题上的对立，但又遇到了亟待解决的问题：文学假如“是以表达出作者的思想感情为满足的”，这思想感情的根基为何？作为“必须有感情或思想作内容”的文学，它“独立的艺术美”为何？如何能使读者获得共鸣和感兴——那些使读者“精神生活充实”和“聊以快意”等所谓的“无形的功利”？

对以上问题，周作人没有系统地一一论及，但在他产量丰厚的小品和书评里仍可反映出一致的看法。在充当读者角色时，周作人常以作品中个性之彰显、风格之自然以及去除道德教训作为鉴赏或批评的视角。他沿袭亚里士多德的主张，认为文学具有“驱除作用”（*catharsis*），^②文学之所以具有和应该具有这些阅读的反应，是因为文学不过是“一种精神上的体操”，^③对作者而言则是“使作者胸怀中的不平因写出而得以平息”，对读者而言，则使其日常被压抑的情绪通过观赏艺术作品而获得净化。他认为郁达夫的《沉沦》并非不道德的文学，而其价值在于：“非意识的展览自己，艺术地写出升华【华】的色情，这也就是真挚与普遍的所在。”^④于是，文学往往是无意识心理活动的产物：“文学不是实录，乃是一个梦：梦并不是醒生活的复写，然而离开了醒

周作人：《中国新文学的源流》，上海华东师范大学出版社 1995年版 第 14 页。

^② 同上书，第 14—15 页。亚里士多德提出的 *catharsis* 效果历来有两种解释：一是“净化”，指悲剧观众因同情和恐惧而使灵魂中的罪恶感得以涤净，一是“宣泄”，指观众因观赏悲剧而得以宣泄被压抑的情感。根据上下文，周作人对“驱除作用”的理解较接近第二个解释。

同上书，第 15 页。

周作人：《沉沦》，《自己的园地》第 79 页。