

第一编

胡适的现代语文观及其实践

二十世纪是在中外文化交汇的历史条件下，中国文化经过转型进入现代化历史进程的时代。作为现代化进程真正开始的历史标志则是世纪初发生的五四新文化运动。五四新文化运动是现代文化观念及文化内容完成量变积累过程以自觉方式代替传统文化观念及文化内容的革命运动。这场内容丰富、领域广阔的文化运动首先是从工具革命——语文革命——开始的，语言文字、语体和文体现代化变革过程及其相适应的现代语文观念的形成与发展，始终成为新文化运动的重要内容之一。因此，从语文史的角度看，五四新文化运动也是中国语文现代化运动，与传统绝然对立的现代语文观的形成与广泛实践，及具有现代语文观念的语文改革家的大批涌现，使这个运动成为中国语文史上的里程碑。胡适则是这时出现的语文改革家的典型代表，他的历史功绩不仅在于首举文学革命义旗，而更在于充当语文革命先锋，以现代人文科学观念和方法研究探索中国语文发展规律，首先提出与传统语文观对立的现代语文观，为中国语文现代化奠定了理论基石。

第一章 以白话为本位的语文进化论

——胡适语文观的内涵

胡适的语文观是进化论和实用主义哲学为基础的现代语文观。其内容包括：言文合一、文质并重的现代文体现，进化的现代语文史观和实践的现代语文建设观。

作为新文学运动发难者的胡适，在文学革命酝酿时期（1915—1916）就表现出宏观的历史视野，从工具进化角度阐明文学革命发生的历史必然性。他早于1915年5月就提出言文合一的文体现，断言言文合一的“活文学”必然代替言文分离的“死文学”（1915年5月29日《胡适留学日记》），并以中外文体变革历史证明上述观点。他认为中国历史上的所谓文学革命实为文体革命，就韵文而论这种文体革命已有六次，如：三百篇而为骚，又变为五言七言，赋变为无韵骈文，古诗变为律诗，诗变为词，词又变为曲、剧本等；散文也由文体变革引起多次革命，其中以唐代古文运动和宋代“以俚语说理记事”的语录体的兴起影响最大。他认为中国文体革命几经曲折“至元代而登峰造极”，其标志便是词、曲、剧本、小说“皆以俚语为之”，即均臻于言文合一。他把俚语运用作为衡量言文合一的标准，认为元代俚语文学才是言文合一的“活文学”、“第一流文学”，代表文学发展的历史潮流，它虽遭明代八股之劫和复古之劫，未能成为文学正宗，但却成为与言文分离的“死文学”对立的“活文学”的源头。现代文学革命的历史必然性就在于，它体现和反映着上述言文合一的“活文学”必然代替言文分离的“死文学”而夺回文学正宗地位的文体变革规律，顺应文学革命历史潮流。他的上述观点是

在留学期间通过讨论逐步形成的，均记录在当时的日记中。现摘引一段于下：

文学革命，至元代而登峰造极。其时，词也，曲也，剧本也，小说也，皆第一流之文学，而皆以俚语为之。其时吾国真可谓有一种‘活文学’出世。此革命潮流……不遭明代八股之劫，不受明代七子诸文人复古之劫，则吾国之文学必已为俚语的文学，而吾国之语言早成为言文一致之语言，可无疑也。但丁之创意大利文，却斐(Chaucer)诸人之创英吉利文，马丁路德(Martin Luther)之创德意志文；未足独有千古矣。惜乎五百余年，半死之古文，半死之诗词，复夺此‘活文学’之席，而‘半死文学’遂延残喘以至于今日，今日之文学，独我佛山人(吴趼人)，南亭亭长(李伯元)，洪都百炼生诸公之小说可谓‘活文学’耳。文学革命何可更缓耶？(1916年3月《胡适留学日记》三)

在这时期，胡适不仅以历史上的“活文学”为依据从正面提出言文合一的文体观，而且以言文合一的观点对言文分离的“死文学”进行批判。这些批判的深刻之处是对言文分离弊病的挖掘与分析，认为言文分离的结果必然导致以语文为载体的文学成为摹仿古人、言之无物、无病呻吟的僵死形式；他称此为“吾国文学三大病”和“文胜之弊”(《吾国文学三大病》见1916年7月《胡适留学日记三》)，以为这是‘死文学’病根所在，也是文学堕落之因。在《寄陈独秀》中他对文胜于质的弊病作了具体分析和批判，并提出与之相对立的文质并重的文体观，说：“综观文学堕落之因，盖可以‘文胜质’一语包之。文胜质者，有形式而无精神，貌似而神亏之谓也。欲救此文胜质之弊，当注意言中之意，文中之质，躯壳内之精神。古人曰：‘言之不文，行之不远。’应之曰：‘若之无物，又何用文为乎？’”(《寄陈独秀》1916年10月收入《胡适文存》卷一)

从“言文合一”到“文质并重”，这是胡适现代文体观的形成过程。“文质并重”观念的提出不仅标志着胡适现代文体观的全面形成，而且宣告中国语文现代化进程的开始，作为这进程开始的标志便是文学革

命的第一个文献《文学改良刍议》的发表。《文学改良刍议》（1917年1月1日《新青年》2卷5号）实是文体革命的宣言书，是胡适的现代文体观念与文学革命实践相结合的产物，其实质是文学工具革命论。作者提出文学革命“须从八事入手”的所谓“八事”，均属文体范畴。根据他自己的归纳，其中五项“不用典”“不用陈套语”“不讲对仗”“不避俗字俗语”“须讲求文法结构”为“形式上之革命”，即反对“言文分离”而实行“言文合一”；三项“不作无病之呻吟”“不摹仿古人”“须言之有物”为“精神之革命”，即清除“文胜之弊”而倡导“文质并重”（见《寄陈独秀》）。“八事”首先在《寄陈独秀》中提出，后以《文学改良刍议》为题详加阐述。若将两文加以对照，则可见后文对于文体观内涵与外延的界定、阐释更为明确、深刻。首先，在文体观内涵的界定上更为完整、全面。即在“言文合一”“文质并重”两层观念之外，又补入“文体进化”的观念，并通过“不摹仿古人”一项的阐释，表述了这一观念的内容。其次，通过文体观念外延的界定指出现代与传统两种文体观的对立：（一）在“须言之有物”一项的阐释中，把现代文体观中“文质并重”同传统文体观中所谓“文以载道”之说区别开来，指出“质”和“道”虽均指文之内容，即言中之“物”，但内涵绝然不同：“文以载道”的“道”是封建的孔孟之道，即古人的思想；而“文质并重”的“质”，则指现代人的“感情”和“思想”。（二）在“不摹仿古人”一项中，以“进化之理”深刻揭示出进化的文体观与古文家尚古的文体观的根本对立：前者据进化之理，认为文体“因时进化，不能自止”；一时代有一时代的文体，文体价值在于创造，后者则“逆天背时，违进化之迹”，以摹仿代替创造，或“下规姚、舜”，或“上师韩、欧”，或“取法秦、汉、魏、晋”，以“神似古人”为极致。（三）在“不避俗字”一项中，以历史进化观点指出“言文合一”与“言文背驰”两种观念对立的实质，是处于正宗地位的文言与处于非正宗地位的白话之间的对立，其必然归趋是白话将循进化公理代替古文而为正宗，而为“将来文学必用之利器”。

《文学改良刍议》发表后引起巨大反响。首先支持胡适上述文体观的是陈独秀和钱玄同。陈独秀在《文学革命论》（1917年2月1日《新青年》2卷6号）中称胡适为文学革命“首举义旗之急先锋”，愿“甘冒全

国学究之敌,高张‘文学革命军’大旗”,为之“声援”。钱玄同在《寄陈独秀》(1917年3月1日《新青年》3卷1号)中也赞胡文“陈义之精美”。陈钱的文章也同样从工具进化角度谈文学革命,除对胡文作补充和发挥外,有两点更为突出:其一,加强了对于古文家及其传统语文观的批判力度。陈文将“明之前后七子及八家文派之归、方、刘、姚”斥为“尊古蔑今,咬文咀字,称霸文坛”的“十八妖魔”,说他们“既非创造才,胸中又无物,其伎俩惟在仿古欺人,直无一字有存在之价值,虽著作等身,与其时之社会文明进化无丝毫关系”;钱文则视当世“桐城巨子”和“选学名家”的文章为“变形之八股”。其二,决意履行“白话为文学正宗之说”,不容讨论,认为“容纳异议,自由讨论,固为学术发达之原则”,惟独“当以白话为文学正宗之说,其是非甚明,必不容反对者有讨论之余地,必以吾辈所主张者为绝对之是,而不容他人之匡正也。”(《陈独秀答书》,收入《胡适文存》卷一)。胡适的现代文体观在论争中形成,发表后更受到传统观念的强烈反对,陈钱的文章加剧了论争形势,使“赞成反对者各居其半”(《陈独秀答书》)。胡适认为这些论争分歧的根本点是进化的和复古的两种语文史观的对立。为此,他在1917年5月发表《历史的文学观念论》(《新青年》3卷3号),在文体进化观念的基础上提出“历史的文学观念”,即进化的语文史观,并指出古文家所代表的则是与进化的语文史观相对立的法古倒退的语文观,语文革命的第一步就是以进化的语文史观代替法古倒退的语文史观;否则,“则白话之文学无有列为文学正宗之一日”。在此后的一些文章中作者对进化的语文史观的内涵表述得更为明确。

胡适进化的语文史观是进化论观念与中外语文发展历史实践的结合,是作者持进化学说向历史求证的结果。其内涵包括以下要点:其一,作为文学工具的语文(包括文字、言语、语体、文体)是随时代而进化的。中外语文史便是“一部文字形式(工具)新陈代谢的历史”,是“新的‘活的’工具不断代替‘死的’‘僵化’的工具的历史”(《四十自述·逼上梁山》,亚东图书馆1935年8月版)。其二,语文工具的进化有两种形式:“一种是完全自然的演化;一种是顺着自然的趋势,加上人力的督促。前者叫做演化,后者可叫做革命。”(《白话文学史·自序》)其三,

语文工具进化在当今的必然趋势是以白话取代文言正宗地位，因“今日之文言乃是一种半死的文字”，而白话则是“可读，可听，可讲，可记的”，“活的语言”；白话并非文言之退化，乃是文言之进化（《四十自述·逼上梁山》）。其四，工具的进化决定着文学的进化。“文学的生命全靠能用一个时代的活的工具来表现一个时代的情感与思想。工具僵化了，必须另换新的，活的，这就是‘文学革命’”（《逼上梁山》），文学革命“不论古今中外”；都是从“文的形式”一方面入手”；都是先要求语言文字文体等方面的大解放”（《谈新诗》载《星期评论》1919年“双十”纪念号，收入《胡适文存》一卷）。

胡适上述文体观和语文史观包含着明确的实践动机：建设新“国语”。因此，在五四文学革命中他所倡导的语文工具革命，便很快由对文言背离的文言的批判转入对文言合一的新国语的建设。关于如何建设新国语，当时有两种建设观：一种是主张以学校教育为途径推行语文家制订的标准国语；一种是主张以国语文学创作为途径通过国语文学普及新国语。后一种观点可称为实践的语文建设观，胡适的《建设的文学革命论》（1918年4月15日《新青年》4卷4号）便是系统表述这一语文建设观的具有文献性的文章。该文明确提出以国语文学创作建设国语的主张，说：“国语不是单靠几位言语学的专门家就能造得成的，也不是单靠几本国语教科书和几部国语字典就能造成的。若要造国语，必须造国语的文学。有了国语的文学，自然有国语。”文章对上述论点作了充分论证。其论据有二：其一，通过国语文学建设国语是为欧洲各国国语历史实践所证明的普遍规律。如意大利语代替拉丁语而成为欧洲最早的标准国语，是由但丁的《喜剧》所造成；而英国标准国语原是“中部土语”，它所以成为标准国语，则是由于从乔叟到莎士比亚等几代文学家都运用这“中部土语”创作所致。其二，现代中国人说话、作文所用的“标准白话”，也都是一些白话文学名著（《水浒传》、《西游记》、《儒林外史》、《红楼梦》等）定下来的。

作为语文工具的国语其内涵构成包括语体和文体两部分；建设新国语的任务就是建立标准白话语体和文体，并以此规范语文实践。从五四时期语文革命的现状看，当时还处于新旧文体并存与撞击时期，言

文合一、文质并重和文体进化等新文体观的提出，虽为新文体创造与建立提供了理论指导，但包括新文体在内的标准国语的建设还需要较长时期的实践作准备。这实践的过程便是从学习运用新文体与新语体到形成新文体与语体规范化、标准化的过程。胡适的上述语文建设观（以国语文学创作为建设标准国语的途径）正以体现着这一实践过程而具有指导意义，并且它的真理性很快便被实践所证实：标准国语和典范新文体语体的创造者确非那些“言语学的专门家”，及其撰写的“国语教科书”，而是国语文学建设中涌现的以鲁迅为代表的一批杰出文学家及其作品。

胡适的语文建设观具有鲜明的实践的品格。这不仅表现在通过国语文学创作实践达到建设标准国语的总体思路上，而且体现在关于建设国语文学具体步骤的设置中。他将国语文学的建设过程分为“工具、方法、创造”三步，特别强调前两步是最后一步的准备和前提，必须严格训练。所谓工具是指白话语体，方法则是指新文体的写作方法。工具与方法的准备就是进行白话语体和新文体写作方法的训练，即听说读写训练。这训练并非在学校以教科书形式进行，而主要是语文工具在社会实践（社会交际、文学创作）中的实际应用。所谓创造是指语体与文体的创造，在作者看来，这创造是在科学语文观念指导下的实验，即对假设的求证。他对白话诗体的创造便是典型的一例。他说：“我的决心试验白话诗，一半是朋友们一年多讨论的结果，一半也是我受的实验主义的哲学的影响。实验主义教训我们：一切学理都只是一种假设；必须要证实了(Verified)，然后可算是真理。证实的步骤，只是先把一个假设的理论的种种可能的结果都推想出来，然后想法子来实验这些结果是否适用，或是否能解决原来的问题。我的白话文学论不过是一个假设，这个假设的一部分(小说词曲等)已有历史的证实了，其余一部分(诗)还须等待实地试验的结果。我的白话诗的实地试验，不过是我的实验主义的一种应用。”(《四十自述·逼上梁山》)

总之，语文工具革命是五四文学革命的重要内容，从一定意义上说，五四新文学现代化是首先从语文工具（语体、文体）现代化开始的。而语文工具现代化开始的首要标志便是现代语文观的发生与形成。胡

适上述语文观便是在新文学现代化必然进程中应运而产生的现代语文观，它的形成与实践标志着中国语文现代化历史进程的真正开始。胡适语文观以其鲜明的现代意识特征与传统语文观形成对立。这些意识特征便是在进化论与实验主义哲学影响下形成的科学理性、历史的宏观性和重视实验与取证的实践性。胡适的现代语文观在实践中产生了极大影响，其中在国语文学建设、国语文学史研究和国语教育等实践中所产生的影响与作用最为突出。

第二章 国语文学建设

胡适语文观的实践(一)

在国语文学建设中，胡适以其现代语文观为指导致力于白话新文体建设，在实践上的主要贡献有以下三方面：

一、建立以西方文学名著为范本的新文体建设参照系统

这个参照系统在内容上包括方法和体裁两个方面。前者主要指“收集材料的方法”、“结构的方法”和“描写的方法”后者则由各类文体参照系列构成。胡适认为在上述两个方面中国文学都“不完备”，不够作新文体创造的模范：“以体裁而论，散文只有短篇，没有布置周密，论理精严，首尾不懈的长篇；韵文只有抒情诗，绝少纪事诗，长篇诗更不曾有过；剧本更在幼稚时期，但略能纪事掉文，全不懂结构；小说好的，只不过三四部，这三四部之中，还有许多疵病。至于最精采的‘短篇小说’，‘独幕戏’，更没有了。”（《建设的文学革命论》）。以此，他以西方文学名家名著为范本提出新文体建设的文体参照系列：（1）散文文体参照系列包括：“柏拉图（Plato）的‘主客体’，赫胥黎（Huxley）的科学文字，包士威尔（Boswell）和莫烈（Morley）等的长篇传记，弥尔（Mill）…等的‘自传’，太恩（Taine）和白克尔（Buckle）等的史论”。（2）戏剧文体参照系列包括：“古代的‘希腊戏曲’，近代莎士比亚、奥尼尔、易卜生和雨果的著作；最近六十年来，欧洲的散文剧本”，其中最主要的是：“专研究社会的种种重要问题”的“问题剧”；“专以美术的手段作的‘意在言外’”的

“象征剧”；专描写种种复杂的心境”的“心理剧”；用嬉笑怒骂的文章，达愤世救世的苦心”的“讽刺剧”等。（以上引文均见《建设的文学革命论》）胡适为介绍易卜生的戏剧，在《新青年》的《易卜生专号》（1918年4月6号）上发表《易卜生主义》和与罗家伦等译的《娜拉》等易卜生戏剧的代表作品。（3）小说文体参照系列包括作家颇多，但特别强调的参照文体是以都德、莫泊桑和曼殊斐儿为代表的欧洲“短篇小说”。他在《论短篇小说》（1918年5月15日《新青年》4卷5号）专论中以上述作家的作品为依据对短篇小说的文体内涵与写作要求作出确切的界定与说明，以为中国创作者的参照。（4）诗歌文体参照系列包括但丁、乔叟、雨果、密茨凯维支、华兹华斯等诗人的作品，其中特别推崇创作“从民间而来”的华兹华斯的诗作。

胡适不仅建立了上述参照系统，而且提出组织真懂得西洋文的学者“依据上述系统选译名著出版《西洋文学丛书》的具体计划”：（1）“选定若干种不可不译的第一流文学名著：约数如一百种长篇小说，五百篇短篇小说，三百种戏剧，五十家散文，为第一部《西洋文学丛书》，期五年译完，再选第二部。”（2）翻译全用白话。（3）只选译第一流名著，“第二流以下”；一概不选”（《建设的文学革命论》）。胡适的上述意见直接指导和加速了对西方文学翻译工作的进程。据统计在新文学运动前十年内，译介世界文学作品达两百余种，其中长篇小说八十六部，短篇小说集五十九部，诗集十部，戏剧五十四种。另外还翻译文体写作研究著作二十余部，如左拉著《实验小说论》、亚里士多德著《诗学》等。

二、建立新文体创作与批评的应用理论体系

胡适文体应用理论体系由观念与方法两个层面构成。前者是对文体建设实践普遍规律性的认识与把握，后者则是对每种文体实践特殊规律性的认识与把握。前者是文体建设的指导思想，后者是文体建设的具体方法。

胡适文体建设的指导思想可以“解放”和“创造”四个字概括。他说：“我常说，文学革命的运动，不论古今中外……都是先要求语言文字

文体等方面的大解放。新文学的语言是白话，新文学的文体是自由的，是不拘格律的。……若有一种新内容和新精神，不能不先打破那些束缚精神的枷锁镣铐。”(《谈新诗》)可见，“解放”是文体建设的第一步工作，即“先打破那些束缚精神”，已成“枷锁镣铐”的旧文体；“创造”是第二步工作，即创造“白话的”“自由的”“不拘格律的”新文体。这指导思想形成文体批评的基本标准，贯穿于他所撰写的文学批评中。在关于诗歌创作的批评中他写了一系列的新诗集序言(《尝试集·自序》、《蕙的风·序》等)和评论(《康白情的〈草儿〉》、《俞平伯的〈冬夜〉》、《评梦家诗集》、《寄志摩谈诗》、《谈谈‘胡适之体’的诗》等)这些文章都极其明确地把打破旧文体束缚和创造新文体的试验作为评价创作的标准，对新诗改革中涌现出一批新人新作加以肯定与鼓励。他认为五四以来的新诗运动是“诗体的大解放”，即诗体摆脱旧格式不断解放的过程，而这个过程分为三个阶段：第一阶段是1917年至1919年。这是新诗尝试期，尝试诗的人“大都是对于旧诗词用过一番工夫的人”，因此虽用白话写诗，但诗体难以打破旧诗枷锁，所作的新诗只不过“是一些古乐府式的白话诗”，一些《击壤集》式的白话诗，一些词式和曲式的白话诗，“都不能算是真正新诗”。第二阶段是1920年至1922年左右。这时出现了一批堪称“生力军”的少年诗人，康白情、俞平伯可为代表。他们受旧诗影响较第一批诗人少，因此也较容易取得诗体解放，在无韵自由诗的倡导与实践方面有较大贡献。但旧诗词影响仍然时时出现在他们的作品中。第三阶段是1922年以后。这时的新诗在诗体上真正获得彻底解放。代表这时期创作的是汪静之等湖畔诗人。当时这些少年诗人的诗作不被人理解，甚至遭旧势力诋毁时，胡适却从诗体解放角度给这些新诗以极高的评价与热情赞扬。他说：“我自己常常承认是一个缠过脚的妇人，虽然努力放脚，恐怕终究不能恢复那‘天足’的原形了。我现在看着这些彻底解放的少年诗人，就像一个缠过脚后来放脚的妇人望着那些真正天足的女孩子们跳来跳去，妒在眼里，喜在心里。”(《蕙的风·序》)他肯定和倡导作家创造新文体的试验，认为“只有不断的试验”，才可以为中国新文体“开无数的新路，创无数的新形式，建立无数的新风格”。他说：“中国文学有生气的时代多是勇于试验新体裁

和新风格的时代。从大胆尝试退到模仿和拘守，文学便没有生气。”（以上引文见《寄志摩谈诗》）他虽倡导作家向西方名著学习，但却反对模仿和照搬外国文体格调。他批评梁实秋提出的“新诗实际就是中文写的外国诗”的观点，而主张创造用现代中国语言来表现现代中国人的生活、思想、情感的诗。以此，在新诗中他肯定康白情的纪游诗，认为“这是用新诗体来记游的第一次大试验，这个试验可算是大成功了”（《康白情的〈草儿〉》）；又称赞周作人长诗《小河》是“新诗中的第一首杰作”（《谈新诗》）；在短篇小说中他认为成绩最大的是鲁迅，他的创作从《狂人日记》到《阿Q正传》；“虽然不多，差不多没有不好的”在散文中他认为“最可注意的发展乃是周作人等提倡的‘小品散文’”，此类文体的成功“就可彻底打破那‘美文不能用白话’的迷信”（以上引文见《五十年来中国之文学》）。

关于文体方法的理论体系就正是在上述思想指导下经过由实践向理论的升华而逐步形成的。所谓新文体方法的理论主要包括诗歌、小说、散文和戏剧等四种文体特征与写作方法的理论。其具体内容大致如下：

1. 白话诗体理论

在新诗体建设方面，胡适提出“自然的音节”和“诗要用具体的做法”的理论。

（1）“自然的产音节”。在新诗创作开始时，攻击新诗的人所持论据多是说新诗没有音节，而新诗作者也以为新诗可以不注重音节。他们对新诗的态度虽是对立的，但却都不懂音节是什么，以为句脚有韵，句里有“平平仄仄”、“仄仄平平”的调子就是音节了。胡适针对上述认识提出关于“自然音节”的理论。其内容主要包括：①音节是诗体的基本特征，构成诗的音节的因素：“一是语气的自然节奏，二是每句内部所用字的自然和谐”；至于句末的韵脚，句中的平仄，都是不重要的事”。②新体诗的音节是“自然的音节”，其与旧体诗音节的不同是在“节”（诗句里面的顿挫段落）的字数规定上旧体诗较为固定，五七言诗两个字为一“节”；而新体诗句子长短不定，句里的节奏也以意义与文法的自然区分来分析，且白话里的多音字词比文言多，所以往往有的三个或四五个

字为一节。在“音”（词的声调）的规定性上新体诗比旧体诗要自由和自然，旧体诗在声调上有严格的平仄要求，而新体诗在声调上则“有两个要件：一是平仄要自然，二是用韵要自然”；新诗用韵有三种自由：“第一，用现代的韵，不拘古韵，更不拘平仄韵”，“第二，平仄可以互相押韵”；第三，有韵固然好，没有韵也不妨”。他的结论是：“新诗的声调既在骨子里，——在自然的轻重高下，在语气的自然区分，——故有无韵脚都不成问题。”^③自然音节要靠内部词句的组织来形成，“内部的组织，——层次，条理，排比，章法，句法，——乃是音节的最重要方法。”（以上引文均见《谈新诗》）

（2）“诗须要用具体的做法”。胡适在谈新诗做法时说：“有许多人会问我做新诗的方法，我说，做新诗的方法根本上就是做一切诗的方法。凡是好诗，都是具体的；越偏向具体的，越有诗意诗味。凡是好诗，都能使我们脑子里发生一种——或许多种——明显逼人的影像。这便是诗的具体性。”又说：“现在报上登的许多新体诗，很多不满意的。我仔细研究起来，那些不满人意的诗，犯的都是一个大毛病，——抽象的题目用抽象的方法。”（《谈新诗》）他所谓“具体的做法”就是要求诗人将抽象的思想、情感化为生动的可以直接诉诸读者感官的诗的意象和意境。意象的捕捉和意境的营造，这是中外古今一切成功诗人创作的基本方法。新诗创作初期在强调“诗体解放”的情况下对上述写诗的基本方法也程度不同的有所否定和摈弃，因此，在创作上有概念化、抽象化（抽象的题目用抽象的写法）的倾向。胡适的上述理论对当时新诗创作健康发展有直接指导意义。

胡适所提出的“自然音节”与“意象意境”问题，确是新诗体建设中必须解决的应用理论问题。因此，尽管这两个问题的论述尚欠系统性，但所提出的基本观点却引起一场历时达五年之久的诗体理论的讨论，并且成为讨论的中心内容。宗白华的《新诗略谈》（1920年2月《少年中国》1卷8期）、康白情的《新诗的我见》（1920年3月25日《少年中国》1卷9期）、郑振铎的《论散文诗》（1922年1月《文学旬刊》24期）、仲密的《论小诗》（1922年6月29日《觉悟》）、陆志韦的《我的诗的躯壳》（1923年2月23日《渡河·序》）等，都是这时期发表的颇具理论价

值的诗论。这些文章丰富、补充了胡适的上述理论观点，使之成为更具系统性与逻辑力量的新诗体论与创作论，其基本理论框架包括以下内容：

a. 形质并重的诗体观。

这些诗论以胡适提出的“文质并重”的文体观解释诗体的构成，认为新诗体的内涵由‘形’与‘质’两部分构成。诗的‘形’就是诗中的音节和词句的构造；诗的‘质’就是诗人的感想情绪；真诗好诗都形质兼备，即“用一种美的文字——音律的绘画的文字——表写人的情绪中的意境。”（《新诗略谈》）

b. 自然、自由的音律观。

在诗的音律上上述诗论发挥和补充了胡适“自然的音节”的理论，形成一套与旧诗音律不同的自然自由的音律系统：“旧诗大体遵格律，拘押韵，讲雕琢，尚典雅。新诗反之，自由成章而没有一定的格律，切自然的音节而不必拘音韵，贵质而不讲雕琢，以白话入行不尚典雅。”“不显韵而有韵，不显格而有格。”（《新诗的我见》）

c. 溶艺术美于诗的诗形观。

这些诗论将胡适提出的“诗需要用具体的做法”的理论运用于新诗形式的建设与创造，把新诗形式创造提到审美高度，沟通了诗与艺术在审美上的内在联系，形成溶艺术美于诗形的观点，即要求诗的“形”具有“绘画的形式的”，诗的“质”具有“音乐式的情调”。他们对于诗美与绘画美、音乐美的内在联系作了如下描述：“诗形的凭藉是文字。而文字能具有两种作用：（一）音乐的作用。文字中可以听出音乐式的节奏与谐和。（二）绘画的作用。文字中可以表写出空间的形相与色彩。所以优美的诗中都含着有音乐，含着有绘画。他是借着极简单的物质材料——纸上的字迹——表现出空间时间中极复杂繁富的‘美’。”（《新诗略谈》）

2. 小说文体理论

胡适关于小说文体的理论主要包括一般小说文体理论、短篇小说文体理论和历史小说文体理论。

关于一般小说文体理论是在总结古代和近代中国白话小说文体实

实践经验基础上吸取西方小说文体理论而形成的新小说创作方法的理论，他通过中西小说比较提出新小说创作必须切实研究和认真实践的以下三个问题：

第一，小说题材。

题材是文学创作的共性问题，但各类文体对题材要求均有其特殊性。作为叙事文体的小说与其他文学体裁相比，最突出的特点是艺术方法的自由多样和表现现实生活的巨大深度与广度。胡适特别强调这一特点对于小说题材的影响，并以此对小说题材选择与运用提出一系列要求，这些要求可以概括为以下三条原则：（1）典型性原则。要求小说家要“推广材料的领域”，收集具有普遍性而又反映生活本质的材料构成小说题材。在当时应关注的题材就是“新旧文明相接触”时，反映社会矛盾和人生冲突的“家庭惨变”、“婚姻痛苦”、“女子之位置”、“教育之不适宜”等社会问题。（2）真实性原则。胡适将文学真实性原则运用于小说题材的研究，认为小说艺术真实性必须建立在素材真实性的基础上，而真实性的素材则源于小说家“实地的观察和个人的经验”。（3）完整性原则。素材往往是不完整的，由素材而变为小说题材的过程，是作家在“周密的理想”指导下运用想象力对于观察与体验的材料，加以补充使之逐步完整的过程。（以上引文均见《建设的文学革命论》）

第二，小说结构。

胡适认为中国古代与近代小说（包括一些名著）与西方小说相比其突出缺点是不讲或不重视结构，这就使小说创作不能充分发挥其文体应有的特殊功能，而限制了内容表达，因此，借鉴西方小说结构方法创造与新内容相适应的完美结构形式是新小说文体建设的重要内容。他称内容与结构都完美的小说为“全德”的作品，以为这类小说在中国近代小说中只有吴趼人的《恨海》和《九命奇冤》等几部；其他小说，在内容、语言或技巧上虽有可取之处，甚或成绩很高，但在结构上却均不足取：“其体裁皆为不连属的种种实事勉强牵合而成。合之可至无穷之长，分之可成无数短篇写生小说。”他以这类小说为“《儒林外史》的产儿”，认为“以体裁论之，实不为全德”（《再寄陈独秀答钱玄同》）。小说结构是小说艺术机体的建构，其建构形式与方法受题材内容和文体格

式制约。因此，结构从方法上看，便是小说家根据小说文体格式（由人物、情节、环境三要素结构而成的叙事文体格式）对题材内容进行剪裁和布局的艺术创造过程。以此，胡适总是把“剪裁”和“布局”的方法作为衡量小说结构成败标准，并认为《三国演义》和《儒林外史》分别是剪裁和布局失败的反面典型。他在《三国演义·序》中以剪裁的标准对《三国志演义》作了如下批评：“文学的技术最重剪裁。会剪裁的，只消极力描写一两件事，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，故此书不成为文学作品。”在《五十年来中国之文学》一文中又批评《儒林外史》在结构上没有总体布局的缺点，并说由于《儒林外史》的影响，这种“没有布局”、“没有总结构”的小说体就成了近代讽刺小说的普通法式”。胡适认为完美的小说结构均具有清晰的线索（情节线索或人物线索）和集中的叙事中心（中心事件或中心人物），因此，剪裁和布局必须紧紧围绕情节线索和中心事件进行，即围绕中心事件（或人物）和中心线索安排情节，取舍材料，剪去无关繁文、枝叶，建构中心集中、线索清晰、组织严密、情势统一的艺术机体。

第三，小说描写。

描写是叙事文体的主要手段，更是小说文体写作的必须手段。但与西方小说相比，不懂得运用描写方法而惯于记帐式的叙述，仍然是中国近代小说的突出缺点。针对上述情况胡适提出关于描写方法的理论。他第一次对小说中描写范畴作出较为严密的界定，将描写分为“写人”、“写境”、“写事”、“写情”四方面。这四方面，从小说文体角度可概括为四种描写方法，即人物描写、环境描写、细节描写和心理描写。这四种描写方法虽在作品中可以找到一些例证，但在理论上当时尚未形成共识，更未成为作家形诸实践的自觉。因此，上述关于描写范畴的明确界定对于小说文体观念形成与创作实践都具有推动和指导作用。在描写方法运用方面，胡适提出一系列理论主张，其中主要有以下几点：

（1）个性描写。即“写人要举动，口气，身分，才性，……都要有个性的区别”；“写境要一喧、一静、一石、一山、一云、一鸟……也都要有个性的区别”。

（2）情节描写。要求“线索分明，头绪清楚，近情近理，亦正亦