

身份差异与话语共谋：晚清民国时期 “文学话”批评形态论

杨瑞峰

摘要：“文学话”是一种以传统话体文学批评的文体形式综论“文学”问题的文学批评体式。“文学话”的文体特质在其多元批评形态中得到了较为鲜明、全面的显现。通过历史漫溯与辩证分析确立“形态”一词的理解向度，从批评主体的角度对“文学话”的批评形态进行切分，是研究“文学话”批评形态的基本前提。作为“作家批评”的“文学话”以创造性、艺术性为核心追求，为相关作者正面评价古典文论，积极推动话体文学批评现代转型等学术实践奠定了观念基础。作为“大众批评”的“文学话”在一定程度上动摇了传统文学批评中知识精英的话语霸权，为“大众”进入文学批评场域提供了方便法门。对“文学话”的批评形态进行研究，有助于全面考察话体文学批评的现代转型，并进一步为建构具有中国性的文学批评话语体系提供历史经验与价值参照。

关键词：“文学话”；批评形态；作家批评；大众批评

中图分类号： I207.62 **文献标识码：** A **文章编号：** 1000—8691 (2023) 02—0169—11

“文学话”是晚清民国时期兴起的一种话体文学批评体式，它以现代“文学”概念的历史生成为发生语境，又因循诗话、词话、文话等传统话体文学批评笔记体、随笔型、漫谈式的文体规范。“文学话”与诗话、词话、文话、曲话、赋话、小说话等传统话体文学批评体式之间并非包含与被包含的关系，而是一种平行关系，二者之间的同质性主要显现于文本结构方面的趋同性，而异质性则主要落实为批评对象的综合性与单一性之间的分野。“文学话”是中西方文学理论与批评文体“互动影响”（Mutual Mediation）的产物。一方面，受中国近现代文艺理论家起家于旧学，话体文学批评体量最为庞大、发展历史最为长远、批评界域最为宏阔等诸种因素影响，民国时期的整体文学批评实践、域外理论著述翻译与中国文学史、中国文学批评史撰述均带有鲜明的“话”体特质；另一方面，随着西方文艺理论与批评观念影响的逐步深入，话体文学批评也在不断进行自我调适，而由分体批评走向综合批评便是其中最为典型的重要症候。在此意义上，“文学话”既是传统话体文学批评的最后总结形态，又是中国传统文学批评向现代意义上的文学理论与文学批评转化的文化趋势所催生的一种过渡性文体形态，其文体构型具有历史必然性。“文

基金项目： 本文是国家社会科学基金重大项目“民国古典文学研究史大系编纂与研究”（项目号：20&ZD281）、国家社会科学基金艺术学重大项目“中国传统艺术史知识体系研究”（项目号：21ZD08）、教育部人文社会科学研究青年基金项目“话体文学批评的现代转型研究”（项目号：22YJC751041）的阶段性成果。

作者简介： 杨瑞峰，男，兰州大学文学院讲师，复旦大学中国语言文学系在站博士后，主要从事中国近现代文学理论与批评研究。

学话”文体的历史构型，还与现代报刊媒介的兴起、新式学堂讲授制度的确立以及现代以来文学文体秩序的调整密切相关，但在最为深层且最具整合性的意义上，“文学话”的文体特质主要经由基于批评主体群属身份划分而形成的批评形态差异性得以显影。

一、“文学话”的批评形态释名

谈及“文学批评形态”，总会将人们的目光牵引至20世纪末以来展开的文艺学体系建构问题。在此情境中，文学批评形态的建构或重构，是中国文学批评界探寻与西方文学批评全新的对话关系，破除中国文学批评“失语症”困境的钳制，引导中国文学批评走出“私语化”境地的必然抉择。然而，在“文学批评形态”的概念界说方面，长期以来并未形成一致看法。有人将文学批评形态的建构通约于文学批评范式的建构^①，而更多人则倾向于从批评媒介和批评方法出发对文学批评形态进行界定与划分^②。相关论争中，赖大仁的说法最为宏观，也最具统括力：“文学批评形态，是指由一定的文学批评观念、方法、范型和话语构成的有机系统：在理论批评层面，形成一定的理论系统；在实际批评层面，形成一定的批评模式。”^③概念内涵的不确定性为概念的使用开拓了极为广阔的驰骋空间，但也意味着在不同的情境中使用“批评形态”一词，必须首先确立其用义维度。而要确立“文学话”之“批评形态”的具体内涵，则必须回归民国时期的具体历史语境，对“形态”内涵的历史敷演进行系统爬梳。

（一）“形态”的语义流行及其在中国学界的播布

表征着一种重要学术研究范式的“形态学”思想导源于歌德。在写于1796年9月25日的日记中，歌德首次提出了“形态学”（Morphologie）的概念，而“变形”则是理解其形态学思想的密钥。^④在歌德那里，形态学概念突出强调了科学研究中整体性、类型学思维的重要性，同时，它又是一个强调线性历史变化的时间性概念。尽管歌德本人并未对何为“形态学”作出明确界说，但或许正是概念内涵的不确定性为其形态学思想通过不断实现跨区域流动和跨学科“旅行”，最终在各学科门类中遍地开花提供了有利条件，从而直接启发了历史形态学、社会形态学、艺术形态学、文学形态学等学科的生成。不过，用域的扩展也使得“形态学”的所指更趋混沌。

形态学为中国学界所了解，大致是在20世纪初期。1906年，《蒙学报》发表了一篇题为《植物学新论》的文章，其中第一编即为“形态学”。^⑤次年，《世界》杂志刊载了一篇题为《世界真理之科学·微生物学》的文章，开篇写道：“形态学者，系查察微生物之外形，以为区别。欲研究此学，显微镜实为必不可少之物。”^⑥可见，20世纪前20年中国学界对形态学的理解，主要沿袭其在自然科学领域的源发内涵。1929年，苏联学者尼·布哈林（N. Bukharin）的《历史唯物主义理论》被部分译介，其中《社会心理学与社会观念形态学》一文打破了之前中国学界对形态学的狭隘化理解，并在一定程度上为形态学方法介入人文社科领域奠定了基础。^⑦1932年，《开明中学讲义》发表《开明文字学讲义》，将形态学引入了文字学研究，该讲义分上下两编，下编即为“中国文字形态学”。^⑧同年，《国立北平图书馆馆刊》刊发了一则“新书介绍”，对语言学家沃尔芬登（Stuart N. Wolfenden）的《藏缅语言形态学纲要》一书进行了简要介绍。^⑨之后，观念形态学、社会形态学、文化形态学等也逐渐出现，形态学的研究视野不断朝着多元化方向发展。

20世纪40年代以降，国内形态学研究渐趋落寞，然而在经历了一段时间的沉寂后，于90年代又迎

① 苏勇：《范式之争与当前文学批评形态的建构》，《文艺评论》2015年第11期。

② 齐晓倩：《文学理论批评“形态”的“漏失”与“增容”》，《贵州社会科学》2015年第7期。

③ 赖大仁：《文学批评形态论·导论》，北京：作家出版社，2000年，第2页。

④ 莫光华：《歌德〈西东合集〉中的形态学思想》，《同济大学学报（社会科学版）》2017年第6期。

⑤ 佚名：《植物学新论》，《蒙学报》1906年第2期。

⑥ 佚名：《世界真理之科学·微生物学》，《世界》1907年第2期。

⑦ [苏]尼·布哈林（N. Bukharin）：《社会心理学与社会观念形态学》，武者译，《明天》1929年第2卷第7期。

⑧ 《开明文字学讲义》，《开明中学讲义》1932年第2卷第2期。

⑨ 《藏缅语言形态学纲要》，《国立北平图书馆馆刊》1932年第6卷第1期。

来了一次研究高潮。此一阶段形态学的研究方法也被正式引入文学研究，诞生了较多“文艺形态学”研究之作。在早期文艺形态学的理论阐述中，由于深受普罗普、托马斯·门罗、卡冈等人的影响，“形态”即“形式”是主流看法。在普罗普看来，“‘形态学’意味着关于形式的学说”^①。托马斯·门罗也认为“形态学”一词“是专门指对于艺术作品可以观察到的形式的研究”^②。之后，卡冈又将“形态”的内涵从“形式”拓展至“结构”，但其所谓的“结构”并非艺术作品的结构，而是指向更广域的“艺术世界之结构”。^③在徐岱的《小说形态学》（1992）、盛子潮的《小说形态学》（1993）、柯汉琳的《美的形态学》（1995）、葛红兵与温潘亚合撰的《文学史形态学》（2001）、郭昭第的《审美形态学》（2003）、吴祖慈的《艺术形态学》（2003）等著作中，普罗普、托马斯·门罗、卡冈等人的理论建树均有所显影，他们的观点或作为一种学术研究的范式，直接腾挪于中国学者的著作之中，或作为一种开放性的学术观念，为中国学者的研究提供了方法论启迪与研究思路、视野赓续的可能性。

（二）主体之维：“文学话”批评形态建构的理论基础

形态学的发展演变以“形态”内涵的变迁为基础，这在中国“文学形态学”的发轫期就有所体现。徐岱在《小说形态学》中指出：“所谓‘形态’通常指的是事物的具体结构形状。所以，简单地加以概括，我们可以说形态学这门学科也就是关于事物之结构的学说”^④。而在盛子潮的同名著作中，对作为文学主体的作家的研究在文学形态学中的重要性得到了强调：“文学形态学的任务不是去描述、分析不同作家作品的特殊个性，而是异中求同，寻求不同作家作品之间的形态共性。”^⑤21世纪伊始，形态学开始介入文学批评与文学史研究领域，其中赖大仁的《文学批评形态论》（2000）、葛红兵等人的《文学史形态学》（2001）是代表作。研究视域的进一步拓展再一次强化了“形态”内涵的不确定性，使得学界在对“形态”进行界说时，时间维度与空间维度经纬交错，主体视角与客体视角彼此纠葛，内涵界定的标准在多重维度交织而成的纵横坐标图中不断游移。

在文学批评形态的论述方面，影响最大的当属法国学者阿尔贝·蒂博代。在《批评生理学》一书中，蒂博代从批评主体出发，将文学批评划分为自发的批评、职业的批评、大师的批评三种形态，并对不同形态的文学批评进行了系统论述。此说在西方文学批评界影响甚大，因此在该著面世60年后，让·斯塔罗宾斯基坚称“蒂博代对批评形态的界定还没有过时”^⑥。《批评生理学》原稿为蒂博代1922年所作的关于文学批评的6次演讲，结集成书并于1930年公开出版。国内最早的译本是1989年由赵坚翻译、三联书店出版的《六说文学批评》，2015年商务印书馆再版时改名《批评生理学》。然而，就目前可见材料来看，国内学界实际上早在20世纪40年代即对此书有所了解并在相关著述中有所征引。譬如，郭麟阁在1944年发表的《文艺批评的科学性与艺术性》一文中介绍各主要批评流派及其批评观念时，率先介绍的便是蒂博代的批评形态论观念：“现代法国批评家狄包德 Thibaudet 在他的新著文艺批评上的思考 *Reflexions sur la critique*（1939）里把批评分为三种：（一）谈话的批评 *La critique parlee*，或名自然的批评 *La critique spontanee*；（二）艺术家的批评 *La critique d'artiste*；（三）职业的批评 *La critique professionnelle*，或称大学的批评 *La critique universitaire*。”^⑦

郭氏之后较长一段时期内虽鲜见关于蒂博代批评观念的直接演绎，但现今通行的作家批评、学院批评、第四种批评等批评类型学概念即使未必完全受蒂博代的思想启发而来，至少也在精神内核上与其一脉相承。更重要的是，文学批评文本的形式、结构差异性归根结底还是源自批评家的人生体验、情感结构、

① [俄]弗·雅·普罗普：《故事形态学·序言》，贾放译，北京：中华书局，2006年，第7页。

② [美]托马斯·门罗：《走向科学的美学》，石天曙、滕守尧译，北京：中国文联出版公司，1985年，第274页。

③ 参见[俄]卡冈：《艺术形态学》，凌继尧、金亚娜译，上海：学林出版社，2008年。

④ 徐岱：《小说形态学·绪论》，杭州：杭州大学出版社，1992年，第3页。

⑤ 盛子潮：《小说形态学》，福州：海峡文艺出版社，1993年，第1页。

⑥ [法]阿尔贝·蒂博代：《批评生理学》，赵坚译，郭宏安校，北京：商务印书馆，2015年，第15页。

⑦ 郭麟阁：《文艺批评的科学性与艺术性》，《文艺杂志》1944年第2卷第7—8期。

学缘结构等方面的差异，所以基于批评主体进行批评形态的划分，本身就具有理论统括性方面的优势。此外，中国现代文学批评不同于古典文学批评和当代文学批评的重要的特征之一便是个性的张扬和流派的纷呈，其中，批评家的“身份”又往往是催生不同流派之间批评观念和批评文体风格差异性最为关键的因素。有鉴于此，在确立“文学话”从属其中的“话体文学批评”这一“类概念”内部各子目之间的文体源流关系从而确立“文学话”得以产生的逻辑前提，通过文本细读和与同时期其他理论批评文本的纵横比较确立“文学话”的基本内涵，从教育改革、语言变革和媒介变革等“外部研究”视角系统揭示“文学话”得以产生的现实语境，在古今中西互融互动的逻辑、历史框架中提取出“文学话”文体得以构型的基本路径等一系列前期研究工作之后，从批评主体的角度出发对“文学话”之批评形态进行整体切分并系统论证不同批评形态的“文学话”之间的差异性，深入挖掘这种差异性与批评家群属身份之间的辩证关系，不仅关乎“文学话”的进一步深化研究，也将有助于人们更为深入地理解话体文学批评在晚清以降逐步实现现代转型的整体迹脉。

二、作家批评视域中的“文学话”

就批评主体的角度来看，“文学话”整体上可分为学者批评、作家批评与大众批评三种批评形态。其中，学者批评古已有之，文体特征也可单纯在已成学界常识的“西学东渐”或“传统的创造性转化”命题中得到细致阐发，又往往与作家批评、大众批评多有会通之处，因此，此处主要探讨后两种形态的“文学话”。作家批评作为一种独立的批评形态，具有多元指向性，它包括关于作家及作品的批评、作家的文学批评、关于作家文学批评的批评三重基本含义^①，此处仅在作家的文学批评意义上展开论述。

（一）中国现代作家批评的宏观特质及其显影路径

从发生学的角度来看，作家批评作为一种独立批评形态出现，是现代中国文学专业分工意识日益强化，文学创作与文学批评出现断裂、分化的结果。以创作性思维进行文学批评，强调文学批评的文学性、艺术性、创造性是作家批评的显要特质。在西方，这一特质集中体现于印象主义批评中，但在中国却是古典文学批评的普遍特性。“文学话”之作家批评形态的出场，则通过以诗词文话等传统话体文学批评的体式阐扬现代新生的“文学”观念，不仅在一定程度上弥合了中西、古今对立的鸿沟，也反身将文学批评对艺术性的追求进一步打造为夯实作家批评核心特征的基本准则。这种对创作与批评审美同质性的追求首先体现在作家们对文学批评内涵的理解上。茅盾曾指出：“批评一篇作品，不过是一个心地率直的读者喊出从某作品所得的印象而已。”^②撰有《文艺小论》《文艺讲话》等多篇“文学话”作品的许杰也说：“所谓文艺批评，便是以文艺作品为他的批评的对象，而他的本身又是一篇文艺的东西。”^③

这种认为“批评在文学之内”的思想，还导致现代话体文学批评的践行者们更倾向于从积极方面评价中国古代文学批评，在关于中国古代文学批评的正向价值或中国古代有无文学批评等命题的讨论中，他们也时常以“正方”的形象出现。譬如，在《读〈拉奥孔〉》一文中，钱锺书对中国传统文学批评进行了较为全面的肯定性评价。他首先对学界以西方理论著作考究中国古代美学的做法表示不满，继而提出散见于古代各类典籍中的碎片化见解反而“往往无意中三言两语，说出了益人神智的精湛见解，含蕴着很新鲜的艺术理论，值得我们重视和表彰”。同时，他又指出，在思想史中，“许多严密周全的哲学系统经不起历史的推排消蚀，在整体上都已垮塌了，但是它们的一些个别见解还为后世所采取而流传”，“所以，眼里只有长篇大论，瞧不起片言只语，那是一种粗浅甚至庸俗的看法——假使不是懒惰疏忽的借口”。^④苏雪林则对“绳以西洋严格的文学批评法则”判定中国没有文学批评的看法进行了批判。她认为，

① 高春民：《作家批评的兴起与实践路径》，《中国社会科学报》2019年12月23日。

② 沈雁冰：《“文学批评”管见一》，《小说月报》1922年第13卷第8号。

③ 许杰：《什么是演绎的批评和归纳的批评》，傅东华编：《文学百题》，长沙：岳麓书社，1987年，第233页。

④ 钱锺书：《读〈拉奥孔〉》，张隆溪、温儒敏选编：《比较文学论文集》，北京：北京大学出版社，1984年，第1—2页。

中国的文学批评或许相对落后，但却不能判定中国没有文学批评。^①

作家群体的批评观念反映于其批评实践中，往往使其文学批评文本呈现出个性化色彩与鲜明的抒情特质，从而与中国古典文学批评，尤其是诗话、词话等自由轻巧的表达形式遥相对接。钱锺书的《谈艺录》不仅在命名上仿自诗话（明代文学家徐祯卿撰有诗话《谈艺录》一书），其体例也采用了诗话体。林语堂推崇孔子，艳羨《论语》的述学文体，认为“《论语》里记载的孔子对弟子的谈话，只可以看作一个风趣的教师与弟子之间的漫谈，其中偶尔点缀着几处隽永的警语。以这样的态度去读《论语》，孔子在最为漫不经心时说出一言半语，那才是妙不可言呢”^②。因此他大力提倡语录体，而语录恰恰是话体文学批评的初始形态。郭沫若的批评理念与批评实践亦屡屡呈现出文学性质地。其《海外归鸿》一文整体以书信形式写就，但又兼具诗歌、散文、叙事文多种特性，极具梁启超所谓“纵笔所至不检束”^③的文体风貌。更为重要的是，文章通过对当时文学批评整体风貌的批判间接传达了作者的文学批评观念：反对“以死板的主义规范活体的人心”和“拿一种主义来整齐天下的作家”，主张“个性解放”与“自我表现”。反对封建文化、复古思想，崇尚天才，强调文学应该忠实于自己内心的要求是前期创造社的集体文艺主张^④。因此，这些成员在文艺创作与批评实践中往往表现出浪漫主义、唯美主义倾向。作为创造社核心成员，郭沫若的相关理念自然不无捍卫集体利益的考量，但在更为广域的层面上，则是深受作家身份意识影响的结果。

（二）新文体的旧影子：作家批评与话体批评的隐性关联

纵览民国时期的文学批评实践，一个或许是因为过于常识化而较少被单独提及并深入探索的现象是：此时期的文学批评文体实现了前所未有的个性化发展，而各种个性化批评文体的创构者与理论探讨主体，基本均为作家。其中，鲁迅的杂文，周作人的美文，郁达夫的序跋体批评，胡梦华提倡的絮语散文，冯三昧、罗荪、林语堂、黎锦明、黎君亮、许钦文、石苇等参与理论探讨的小品文，钱歌川等人极力为之张目的随笔等皆为力证。此外，部分以刊物名称命名的文体，如论语体、语丝体等，也大多为作家所创制，因作为相关社团、杂志核心成员的作家的文体理论主张与批评实践而得名。

毫无疑问，批评文体的繁荣，是一代知识分子出于感应中西文化碰撞的自觉反应，颇为默契地将“文体革命”推向“新文化的桥梁”^⑤之关键位置的有意举措。不过，求新、求变的姿态过于急切，必然会制造出认知盲区。于是便出现了多重历史性尴尬：一方面，他们清醒地意识到固守传统、延续中国古典述学规范之旧轨无法实现“新变”的意图，故而集体性地选择为各自所倡导的新文体寻找西方（日本）样本；另一方面，他们各自创造的新文体虽名目不一，但在内涵界定与文体风格上又往往多有重合，难以有效区别，从而使得新变的效果往往并不理想，还时常出现与中国古代文学批评文体彼此叠合的情况。各种新文体难以区别的情况，首先体现于彼时读者的阅读感受。在1940年《上海周报》“读者信箱”栏目刊载的《什么文章才称杂文》中，一位名叫张明诚的读者就杂文的形式与本质、杂文与散文的区别、杂文与短评的区别等问题求教编辑部，而编辑部的回复也只是笼统地答复“要下一个杂文的定义是困难的”^⑥。汪曾祺也曾直言：“我实在分不清散文、随笔、小品的区别”^⑦。季羨林也表达了同样的困惑：“有的书上和杂志上居然也把三者分列。个中道理，我区分不出来。”^⑧然而，即便在当代学术界，依然有大量杂文、美文、小品文、随笔等专门性分体学术研究论著出现。这些论著，不仅在使用的材料上近乎一致，

① 苏雪林：《旧时的“诗文评”是否也算得文学批评》，傅东华编：《文学百题》，长沙：岳麓书社，1987年，第226—230页。

② 林语堂：《中国哲人的智慧》，北京：中国广播电视出版社，1991年，第16页。

③ 梁启超：《清代学术概论》，北京：东方出版社，1996年，第77页。

④ 郭沫若：《海外归鸿》，《创造季刊》1922年第1卷第1期。

⑤ 李一之：《新文化的桥梁——“国字革命”“文体革命”“教育革命”》，《众志月刊》1934年第1卷第4期。

⑥ 张明诚等：《什么文章才称杂文》，《上海周报》1940年第3卷第1期。

⑦ 参见汪曾祺：《〈塔上随笔〉序》，《塔上随笔》，北京：群众出版社，1993年。

⑧ 参见季羨林：《〈蒙田随笔全集〉序》，《蒙田随笔全集》，潘丽珍等译，南京：译林出版社，1996年。

而且在作为研究对象的具体文本的择取、对研究对象的界定上依然延续了民国以来交叉含混的基本情势。这种狗逐其尾式的“含混的循环”不仅无益于厘清各文体之间的本质差异，而且热衷差异性的讨论往往遮蔽了以共性为指导原则探求新的学术话题的可能性。

究其实质，杂文、美文、小品文、随笔、絮语散文等范畴之所以含混不清但却拥有各自庞大的理论言说群体，除了托庇于提倡者当时的社会影响力，更主要的原因在于这些文体的确立与现代学人势必决裂于传统的学术初衷深度契合，因此更容易获取主流话语体系的支持。然而，不难发现，所有的新文体背后都潜藏着一个旧影子。事实上，民国时期的个别学者对此已有觉察。例如，周作人在坚持认为美文是英语世界里最为发达的“艺术性的论文”之余，也不得不承认“中国古文里的序、记与说等，也可以说是美文的一类”^①。王统照将发表于报章杂志上的具有“文学的趣味”的散文称为“时代的散文”，并指出文学批评乃是“时代的散文”的最高形式。^②郁达夫在《清新的小品文字》中指出：“我总觉得西洋的 essay 里，往往还脱不了讲理的 philosophising 的倾向”^③。此类说辞暗合的正是古典文学批评与文学创作混融不分的传统。

（三）话语返魅：“文学话”之作家批评形态的构型逻辑

以上论述表明，晚清民国以降的反传统思潮实际上仅仅在名义上推翻了传统文化，但并未彻底动摇传统文化本身。正是一众批评家（作家）理念（学习西方）与实践（返归传统）之间的脱节致使他们在面对传统时，失却了改造的热情，但在以西方理论批评文体来创造新的文艺批评时，又时常陷入一种无力感之中。于是，他们不仅难以给自己创制或大力鼓吹的新文体下一个明确的、本质主义的定义，以使之明显区别于中国传统文学批评文体或同时期的其他新文体，就连对相关文体风格的描述，也在彼此交叉含混的同时，暗含着种种被传统收编的可能性。例如，冯三昧指出小品文即“内容单纯形式短小的文字”^④。陶秋英也认为“精约简篇，而辞达理举”是小品文的必备条件^⑤。在对随笔文体的描述方面，钱歌川的看法较具代表性。他认为，“随笔文学”即“文字机智”“流丽易懂”“心有所感，就顺手写出来，想说什么，就任意说下去”，“主题多身边琐事”“多用主观笔调”的文学体式。^⑥小品文与随笔之间已经多有交叉，难以清晰辨别。待杂文定义一出，这种含混的情势更为严峻。章克标指出杂文即“随笔小品之类的总称”^⑦。林希隽虽将杂文定义为“散文非散文，小品非小品的随感式的短文”，但也不得不出“很难加以某种文学作品的称呼”“就暂且名之为杂文”的无奈感慨。^⑧

上述种种现象使得相关问题的多样化探讨带有了僵化的、强制创新的色彩，作家们对特定文体形式与内容方面特性的界说，往往因排他性与本质主义色彩的缺席而仅仅漂浮于纯粹的话语层面。与之相对应，他们的文学批评实践又不断对传统文学批评进行着再生产。看似名目不一，各有西学样本的新文体，实际不过是诗词文话等话体文学批评的另类界说或现代改写：形式短小、随想随写、兼司琐事记录与批评议论正是话体文学批评的核心特质。周作人的《艺文杂话》、沈雁冰的《文艺丛谈》、俞平伯的《文艺杂论》、阿英的《文艺随笔》、许杰的《文艺讲话》等文本的渐次出场，皆为这一论断的有力说明。

不过值得注意的是，作家们的文学批评实践与话体文学批评的无意识投合在将作家群体聚拢为一个批评共同体的同时，也于无形中推动了话体文学批评的现代转型。首先，由于作家的创造性思维更为突出，批评观念更为开放，其相关主张与批评实践极大地推动了传统话体文学批评由“即日散评”、重在感悟

① 周作人：《美文》，《周作人散文全集》（第2卷），桂林：广西师范大学出版社，2009年，第356页。

② 王统照：《散文的分类》，《晨报副刊：文学旬刊》1924年第27期。

③ 郁达夫：《清新的小品文字》，《现代学生》1933年第3卷第1期。

④ 冯三昧：《小品文讲话》，《新学生》1931年创刊号。

⑤ 陶秋英：《小品文三谈》，《青年界》1933年第4卷第2期。

⑥ 钱歌川：《随笔文学》，《新中华》1934年第2卷第7期。

⑦ 章克标：《论随笔小品文之类》，《矛盾月刊》1934年第3卷第1期。

⑧ 林希隽：《杂文和杂文家》，《现代》1934年第5卷第5期。

的思维模式向西方重视逻辑推理的文学批评思维模式的转变。其次，作家们所主张的各类新文体虽明面上取径于西方，但又暗合中国传统文学批评的客观史实，拓宽了话体文学批评“文体互参”的基本路径。再次，与纯粹的理论家相比，作家们往往对社会现实与时代思潮有着更为敏锐的感知力，由此，作家批评便赋予了现代话体文学批评鲜明的社会批评、文明批评色彩。最后，对整体社会思潮的感应促使作家们不再局限于传统话体批评分体批评的思维局限，而通过综论性思维模式的不断强化创构出了“文学话”这一全新的批评体式，经此也进一步奠定了作家批评作为“文学话”主要批评形态的基本地位。

三、大众批评视域下的“文学话”

在“文学话”的批评形态中，最值得注意的是大众批评形态的出现。关于大众批评，西方“庶民学派”曾作过类似论述，其提倡的突破二元对立、走第三条道路、在文本沉默处探索新知、倡导多元话语互融共生的批评理念与民国时期文学批评的整体情境较为吻合，加之“五四”前后中国学界也曾兴起一阵“庶民主义”热潮，与后续的“文艺大众化”等一系列重要命题共同构成了民国时期文学批评中大众话语的整体脉络。因此，以西方“庶民理论”在文学批评中的回响为方法论参照，结合中国现代文学批评的现实境遇对“文学话”之大众批评形态的建构进行分析，似乎是较为可行的研究路径。

（一）沉默的大众：传统文学批评中的他者

在西方，较早对普通大众在文化场域中的失语现象进行研究的当属“庶民学派”。由于不屈就于传统史学叙述的精英主义模式，强调“人民”^①在历史生成过程中的自主性作用，且在自身理论体系不断完善的过程中，于范畴选择、方法借用、视野参照等方面与经典马克思主义、西方马克思主义、女性主义等理论多有关联，庶民研究逐渐跳脱了历史研究的单维拘囿，在社会学、人类学、政治学、文学和文化研究等领域产生了重要影响，成为“第一个对西方学术界产生深刻影响的第三世界的思想流派”^②。

“庶民学派”的理论创新源于它致力于在以往的历史言说中被盲视的话语缝隙中探索“可能活动的空间”，基于此，相关学者常常将庶民与精英视作一组对立范畴，企图通过跟踪庶民话语被排挤、遮蔽、压抑的历史脉络揭示精英历史表意和叙述的排他性。在此情境中，庶民主体性的建构必须以对其作为他者形象的辨识为基础。反映在文学批评领域，运用庶民学派的基本观念进行文学批评的第一步是对文学经典进行颠覆式阅读，摒弃对文学作品审美价值的偏爱，挖掘隐藏其后的意识形态权力操作。这种颠覆式的阅读策略织就了一张包含精英阶层与劳工阶层、白人与黑人、男性与女性等对应范畴的理论之网，奠定了“庶民学派”由史学研究向文学批评渗透的基本路径。

早期西方文学批评中“庶民学派”理论的渗透，主要有赖于大众文化研究的兴起。在此背景下，马莎·维斯卢斯的《工业中的沉默者》发表，英国劳工阶级的文学成为一个独立的研究对象。^③劳伦斯·列维娜则专注于研究黑人文化和历史意识的关系问题。这些研究一致认为，劳工阶级的艺术作品通常反映的是在某一特定时期，面对某个问题时的集体经验，而非精英阶层惯用的私人絮语。同时，与精英阶层文学经典对审美意蕴的追求相比，劳工阶级的文学更看重文学的现实价值。^④与之类似，“庶民学派”的女性主义批评家则致力于将女性文本转移至文学批评的中心地带。为了达成这一目标，她们一方面对男性作家作品中被冷落和丑化的女性形象进行专门研究，另一方面则投身于研究男权主义所编织的话语权力网络何以使女性无法逃遁。在克里斯蒂娃、默汉蒂和斯皮瓦克那里，相关研究经由东方注视下的西方女性

① 按照庶民学派代表人物古哈的解释，在庶民研究的理论谱系中，“人民”和“庶民阶级”这两个术语是作为词义相同的对等范畴来使用的，包括在这范畴之内的各社会群体，体现的是社会普通群体与那些被我们称之为“精英”的人之间的统计学意义上的差别。[印]拉纳吉特·古哈：《论殖民地印度史编纂的若干问题》，见刘健芝、许兆麟选编：《庶民研究》，北京：中央编译出版社，2005年，第11页。

② 陈义华：《后殖民知识界的起义——庶民学派研究》，北京：中央编译出版社，2009年，第1页。

③ Martha Vicinus (1974). *The Industrial Muse*. New York: Barnes and Noble, 1-3.

④ 陈义华、卢云：《庶民视角下的文学批评与文化研究》，广州：暨南大学出版社，2012年，第13页。

身份危机和西方注视下东方女性身份认同问题的探讨，最终转向了追问殖民地女性的集体失语如何反证了自身在现实处境中的边缘化困境。

很显然，这种研究策略在挖掘“庶民阶级”的文学价值时，“精英”作为一个流动的关系型范畴，依然具有很强的弥散性，它时常作为一个参照对象，存在于“庶民学派”文学批评的早期实践中。这种“他者”修辞既在劳工阶层与精英阶层的对比中发挥了效用，也在黑人文学与白人文学的对比中大展身手，在后期，则变身为女性主义批评者对菲勒斯中心主义的解构。正因如此，庶民之维在文学批评中的出场和发展壮大，在某种程度上具有一种分水岭的意味，它在将文学批评置于精英—庶民的关系图谱中的同时，也反证了庶民话语在传统文学批评中作为沉默他者之漫长历史的客观存在。

“五四”前后在中国也曾兴起过一阵“庶民主义”理论热潮。与后起的西方“庶民学派”携带的强烈的阶级对抗意味稍显不同的是，中国的“庶民主义”从一开始就因主张“尊重世上各个人之人格，使各个人能本其完全之人格，行有益人类之活动，以增进世界文化”^①而更具人文情怀。这种更为温和的态度极大地拓展了“庶民主义”的理论用域，因此，中国的“庶民主义”往往与新文学运动中的一系列重要思潮深度叠合。简言之，从“五四”前后的“庶民主义”探论到20世纪三四十年代红极一时的“文艺大众化”命题，“庶民”维度的中国式出场在由纯粹的政治话语向文学话语的位移进程中，对中国现代文学的发生起到了极大的推动作用，而与之密切相关的“文艺大众化”甚至被视作一种“纵贯20世纪中国文艺思潮并占据主流地位的思潮观念”^②延展进当代中国大众文化的现实语境中。然而遗憾的是，一直以来，“文艺大众化”命题常常被视作一种文本以外的，折射了中国文学现代化历史进程的文化政治力量进行宏观考察。这样固然有利于文学史意义上现代文学历史分段论框架的建构，但这种过于宏观的整体性视野也必然会遮蔽甚至人为地割裂部分重要命题与后续文艺思潮的因缘关系。在此意义上，借助“庶民学派”的理论视野重新审视现代文学批评中大众话语的历史建构，就显得颇为必要。

（二）“文学话”之大众批评形态的初步建构

中国现代文学批评中的大众话语，无疑也是一个高度情景化的范畴。在最狭义的层面上，它至少包含“被言说的大众”和“大众的言说”两个理解向度。所谓“被言说的大众”主要指精英知识分子通过文学语体、文体等一系列言说策略的变革，将大众话语收编进主流话语体系，由此也构成了“文学话”大众批评形态第一幅面孔得以构型的基本语境和首要路径。

很大程度上，“被言说的大众”无论是在现实身份的意义，还是在作为话语主体的意义上，都并非人们日常经验中所理解的真切的“大众”。由是，在当时的文化语义背景下，“文学话”的出场就带有了某种历史必然性。章学诚尝言作诗话乃属“挟人尽可能之笔，著惟意所欲之言”^③，其本意在于声言由于诗话是人人皆能操纵的文笔，因此诗话的盛行，是末流文人追随文坛风尚，爱好名声的结果。其论虽过于苛刻，但也道出了以诗话为代表的话体文学批评在根源上就与大众关联甚密的一面：由于诗话通俗易懂，与专门著述不同，对作者学识要求较低，因此，作者队伍与文本数量均较多；加之内容驳杂多元，形式短小自由，且常常通过跨文类借势汲取各体文学优势以丰富自身表意形式，读者队伍也往往更为庞大。于是，在启蒙与救亡成为时代主旋律之际，一众知识分子高扬大众旗帜，建构大众话语时，率先想到的必然是以诗话为代表的“话体”，“文学话”由此得以构建。

不过，与古代话体文学批评有所不同的是，“文学话”之大众批评形态的建构，首先落实为批评语体的大众化，即通过借用活态演说的方式，以服务学堂讲授为目标，体现出较强的目的导向性。20世纪伊始，蔡元培便指出：“今后学人，领导社会，开发群众，须长于言语”，而演说便是言语的重要内容之一。^④

① 陈启修：《庶民主义之研究（一）》，《北京大学月刊》1919年第1卷第1期。

② 尤西林：《20世纪中国“文艺大众化”思潮的现代性嬗变》，《文学评论》2005年第4期。

③ 章学诚：《文史通义》，罗炳良译注，北京：中华书局，2012年，第884页。

④ 黄炎培：《吾师蔡子民先生哀悼词》，见陈平原、郑勇编：《追忆蔡元培》，北京：中国广播电视出版社，1997年，第115页。

其后，随着演说之风日盛，大量报刊开设“演说”栏目，原本活态的演说开始转型，逐渐落实为一种静态的文体风格。风格与功能指向上的双重相似性为话体批评与演说的结盟奠定了基础，大量知识分子开始借助演说的形式进行讲座、讲话、谈话类“文学话”的创作，使得演说体成了“文学话”的主要文体形态之一。究其根本，此类“文学话”虽以大众化为导向，但却在诸多层面距离真正的大众较为遥远。首先，尽管其语体与文体具有大众化特质，但其内容多为对文学基本原理的阐发和写作学知识的宣讲，即使与古代记录文坛逸闻轶事类话体之作的饭后谈资性质相比，此类文本显然更具严肃性，与下层群众之间的智识隔膜较深；其次，其撰述主体多为知名文人，大众并未被询唤为文学批评的主体。正是在上述意义上，“文学话”之大众批评形态的初步建构致力于捍卫的依然是精英知识分子在文学批评领域的话语权，真正的大众不仅未能成为批评的主体，甚至在一定程度上未能成为文学批评的真实受众。

（三）“文学话”之大众批评形态的理念深化

在另外一个层面上，“文学话”之大众批评形态的建构涵摄并折射出了“五四”之后知识界的代际紧张关系以及一批“无名作家”企图破此困局的诸多理论畅想。演说体“文学话”的构型只是知识精英借助大众言说方式向下播布自我文学理念的途径之一，其所显现的依然是“精英—大众”这一并不平等的二元身份模式尾大不掉的一隅，处于知识精英强势语境之中的大众，根本无法借此破除主流观念的牵引而获得自我言说的权利。或许正是意识到了这一问题，以曾今可为代表的另一批文人致力于以对“无名作家”相关问题的探讨推动文学领域的话语平权。带有“文艺大众化”理论构想文学创作领域一面侧影性质的“无名作家”问题始发于20世纪20年代。1923年，郁周发表《无名作家》，该文从印刷技术的限制、地域的局限、刊物编辑的偏见等角度分析了“无名作家”无名的原因并提出了改善现状的具体建议。^①四年后，胡云翼进一步分析“无名作家”处境艰难的原因，并从创造性、解放性、抒情性、表现现实感等角度着力拔高“无名作家”作品的艺术价值，力图引起文坛对相关问题的重视。^②其后，梅子批判商务印书馆、开明书店等出版机构不容外来投稿、地盘观念强，摆绅士太太架子的做法，以此揭示无名文人的生存处境和文坛乱象。^③30年代，“无名作家”问题热闹一时，引发了前所未有的广泛关注。曾今可于《新时代月刊》筹备“无名作家专号”，力图为“无名作家”提供文学创作之专门园地，并邀请著名剧作家马彦祥、潘子农等人撰写理论文章，为“无名作家”发声，《文艺新闻》《交大周刊》《新时代》《青年世界》等十余家杂志亦纷纷发文展开了热烈的理论探讨。

“无名作家”问题所关注的乃是作家的无名处境，因此，尽管曾今可等一再强调自己只是普通大众，并非有名人士，且从未想过有名^④，但这场运动因为在口号提出之际就背离了推动大众表达的题旨，带有鲜明的阶级属性而并未收到预期成效。对于曾今可、马彦祥、潘子农等人自称“无名作家”甚至“不仅‘无名’，简直连‘作家’两个字都谈不到”^⑤的行为，当时的文坛似乎也并未买账。例如，《社会新闻》就曾发文揭露曾今可：“他编的《新时代月刊》以‘欢迎无名作家’这句漂亮话来作口号，所以订户一天一天的加多，但其实，每期都是些小有名的作家的作品，不过藉此骗骗无名作家而已。”^⑥在此意义上，热衷于为“无名作家”发声的行为究其本质不过是部分知名文人通过一种带有先锋意味的话语修辞扩大自身所属文学团体范围与影响力的身份表演。更为重要的是，这一文学事件的内在矛盾进一步明确显影了“五四”前后中国文坛以大众为题眼的系列思潮、论争的精英化特质，它再一次提示人们：在建构以大众为核心的文化意识形态的进程中，真正的大众始终处于缺席状态，而阉割精英话语霸权的种种举动，往往进一步反向凸显了大众的边缘化与游离感。

① 郁周：《无名作家》，《文艺旬刊》1923年第10期。

② 胡云翼：《论无名作家》，《北新》1927年第47—48期。

③ 梅子：《无名作家与上海出版界》，《群众月刊》1929年第6期。

④ 曾今可：《为什么要出无名作家专号》，《新时代》1932年第2卷第1期。

⑤ 潘子农：《站在无名作家的阵营里》，《新时代》1932年第2卷第1期。

⑥ 小卒：《曾今可想入非非》，《社会新闻》1932年第1卷第11期。

(四) “文学话”之大众批评形态的实践拓展

然而，尽管“无名作家”口号及其相关论争近乎一场身份表演，但参与论争的作家们的理论批评文章却远较他人更为通俗易懂。此种情境构成了“文学话”之大众批评形态的第二幅面孔：弱化纯粹的文学理论命题的阐发，在普遍的人生经验、人生体验与文学创作、文学理论的结合处阐发义理，制造一种更易于为大众阅读、消化的“轻理论”型书写模式。参与“无名作家”讨论的作家，大多也是话体文学批评忠实的拥趸，尤其是曾今可，其为数不多的文学批评文章基本皆以“话体”形式写就。相比其他理论家或作家，曾今可的“文学话”的确呈现出了更加投合大众口味的特质。他较少关注严肃的学理问题，在话体文学批评整体上已经完成理论化转型的情形下，反而更加重视其早期纪事功能的发挥。曾氏的“文学话”多以闲谈娓语的形式讲述自己偶见、偶感，而其讲述的故事背后所承载的道义，也多与普罗大众的日常生活感受、生活经验息息相关。其《文艺杂感》，全文共七则，一则一题，短则数十字，多则百余字，是最为传统、典型的“文学话”。文章只是偶尔谈及文学创作、文坛风气，且多以生活琐事“起兴”，点到即止地过渡到文学相关问题的探讨，颇具大众读物的性质。^① 其后的《日文文坛趣事一束》《日本文坛拾零》《谈伟大的作品》等文，整体风格与思路也未出其右。

尽管精英话语与大众话语之间的不平等甚至对峙依然存在，但“大众”及其相关话语的频频出场也逐渐使人们开始相信，这种不平等和对峙终将会成为一种逐渐消逝的历史经验，而现实也在一定程度上验证了这一点。曙光初现于文学创作领域。1908年，《月月小说》发表了一篇短篇小说《两头蛇》，开篇的“作者自白”就颇能说明当时部分身份低微者也能从事文学创作并获得发表机会的情况。^② 与文学创作相比，文学批评显然更难允诺一个智识较低者轻易涉足的机会，但“文学话”的出场，却为圈外人提供了方便门径。一方面，大量非文学专业的知识分子受时代氛围感染，开始借助话体批评闲谈娓语的言说方式发表自己的文学见识，产生了诸如王引才的《文学谈》、丁致中的《谈文学》等“文学话”^③；另一方面，部分不知名的文人或中学生也参与了“文学话”创作，蓬生的《文学漫话一打》^④、张标的《谈谈文学》^⑤等属于典型代表。此类作品的出现，极大地丰富了“文学话”的作者阵容，在验证“文学话”之批评话语开放性特征的同时，也型构了“文学话”之大众批评形态的第三幅面孔：一种真正意义上的大众言说。

四、结 语

谈论“文学话”最容易出现的问题，是将其视作一个单质同一体。事实上，与诗话、词话等其他话体文学批评体式一样，“文学话”范畴的构成是历史的、异质的，这意味着仅仅从特定文本的分析出发所得出的理论概括只能是大致的。因此，想要更为系统地了解“文学话”，必须寻找文本之外的研究路径，而从批评主体的角度出发，通过还原不同话语范型的建构历程迂回式逼近“文学话”的本体特征，显然是一条有效的路径。此外，经由主体维度，“文学话”得以与时代思潮、文化意识形态的建构、文学批评话语权的下移等一系列重要命题彼此勾连。尤其是其作家批评、大众批评两种批评形态的建构，今日反观，仍多可取之处。作家批评对文学批评之文学性、创造性的理论吁求和亲身实践蕴藏、累积着可资近年来逐渐兴起的“述学文体革命”不断取法的重要思想资源和实践样本；大众批评形态的出场，不仅在一定程度上动摇了文学批评中精英话语长期雄踞主流的历史惰性，以其多层次、多面孔的建构历史呼

① 曾今可：《文艺杂感》，《文艺座谈》1933年第1卷第2期。

② 张其初：《两头蛇（一名印度蛇）》，《月月小说》1908年第2卷第10期。

③ 王引才历任上海教育会会长，上海工程局议董，上海市议会议员、议长，后赴苏州任首任县长；丁致中曾留学日本，回国后主要从事革命活动，此二人皆非专业的文学从业者，但均撰有“文学话”。作品参见王引才：《文学谈》，《南洋》1918年第1卷第2期；丁致中：《谈文学》，《暨南周刊》1928年第3卷第1期。

④ 蓬生：《文学漫话一打》，《亚光》1936年第2卷第3期。

⑤ 张标：《谈谈文学》，《江汉思潮》1936年第4卷第4期。

应着话体批评人皆可为的古旧传统。更为重要的是，“文学话”之大众批评形态的出场，还在一定程度上与数字时代的草根批评、网民批评遥相呼应。在此意义上，“文学话”不仅是助推在记忆之场与此在之境之间产生联想的文化触媒，更是汲取中国文学批评的“现代经验”，并进一步通过现代经验的当代转化构建具有中国特色的文学批评话语体系的重要理论武库。

Identity Difference and Discourse Cooperation: A Study on the Critical Form of “Notes and Comments on Literature” in the Late Qing Dynasty and the Republic of China

YANG Rui-feng

(School of Chinese Languages and Literatures, Lanzhou University, Lanzhou, 730020;
Department of Chinese Literature, Fudan University, Shanghai, 200433)

Abstract: “Notes and comments on literature” is a literary form of literary criticism that overviews “literature” issues in the form of traditional conversation-style literature criticism. The stylistic characteristics of “notes and comments on literature” are vividly and comprehensively presented in its multiple critical forms. The basic premise of the study on the critical form of the “notes and comments on literature” is to establish the understanding direction of the word “form” through historical outlines and dialectical analysis, and to divide the critical forms of “notes and comments on literature” from the perspective of the critical subject. For “notes and comments on literature” from writers, the core pursuit is creativity and artistry, which lays the conceptual foundation for the behaviours of relevant writers such as positive evaluation of classical literature and active promotion of the modern transformation of conversation-style literature criticism. The “notes and comments on literature” as “mass criticism” shakes the discourse hegemony of intellectual elites in traditional literary criticism to a certain extent, and provides a convenient way for the public to enter the field of literary criticism. The studies on the critical form of “notes and comments on literature” contribute to investigating the modern transformation of conversation-style literature criticism, as well as further providing historical experiences and value references for the construction of the current Chinese discourse system of literary criticism.

Keywords: Notes and Comments on Literature, Critical Form, Comments from Writers, Public Criticism

[责任编辑：廖 霞]