

夏丏尊的“会话”理论与夏目漱石《文学论》

颜淑兰

内容提要 夏丏尊 20 世纪 30 年代编写的文章作法类书籍和教材曾多次论及“会话”。为了构建关于“会话”的理论，夏丏尊借鉴了夏目漱石《文学论》中的相关内容。他结合《文学论》中关于“会话”的论述和“事—读”这一图式，将“会话”的叙事效果表达为“人物—读者”的关系。30 年代夏丏尊乃至知识界关注“会话”，离不开汉语标准语音的进一步普及使得“从说话里学做白话文”得以可能这一前提。夏丏尊的“会话”理论也充分体现在《国文百八课》的编辑中，这使得《国文百八课》在同时期语文教材中独具特色。

关键词 夏丏尊；会话；夏目漱石；文学论；语文教育

20 世纪 30 年代文学的一大形式特征，是“会话”的大量运用。有研究者指出，“三十年代小说中‘对话体’的盛行”“与二十年代‘独白体’的流行恰好形成对比”^[1]。这一时期不仅出现了像吴组缃《一千八百担》这样几乎全由人物对话构成的作品，用戏剧对话的形式写小说的现象也颇为流行。鲁迅 1934 年翻译《少年别》时就评价该作品为“用戏剧似的形式来写的新样式的小说”^[2]，称“这一种形式的小说，中国还不多见”^[3]。次年，鲁迅创作了同一体裁的小说《起死》。受西方文学理论的影响，20 世纪 20 年代初就有一些文章作法类书籍讨论“会话”。清华小说研究社编《短篇小说作法》（1921 年）中称，小说不可过于模仿戏剧，“假若全篇都用会话，则小说的功用必因之损失”^[4]。与 20 年代初文坛对于“会话”和戏剧的这种谨慎态度相比，对“会话”的关注和“对话体”的盛行缘何会成为 30 年代文坛的一大特征？

为就“会话”的问题展开进一步讨论，本文选取夏丏尊（1886—1946）为主要论述对象。夏丏尊是现代教育家、散文家、翻译家和出版家，在浙江省立第一师范学校、春晖中学等校任教多年，也是参与运营开明书店的重要人物之一，他编著的《文章作法》（开明书店，1926 年）、《文艺论 ABC》（世界书局，1928 年）、《国文百八课》（与叶圣陶合编，开明书店，1935—1938 年）、《文章讲话》（与叶圣陶合著，开明书店，1938 年）等书被当时众多

初级中学用作教材，为中学生这一新兴而广大的读者层所阅读，不仅在民国教育界产生了深远的影响，也为现代文学培养了大批新读者，在现代文学传播上起到了重要作用。

据管见所及，夏丏尊是现代知识人中就“会话”问题着墨最多的一人。从收入《文章讲话》的《文章中的会话》一文，到 30 年代与叶圣陶等共同编撰的语文教材，如《开明国文讲义》第二册中的文话“对话与戏剧”，《国文百八课》第四册中的文话“对话”“戏曲”“文章中的会话”等，都体现了他对“会话”这一叙事手法的关注。1934 年，夏丏尊还创作了四篇“对话体”杂文——《灶君与财神》^[5]《良乡栗子》^[6]《两个家》^[7]《送殡的归途》^[8]。为了构建关于“会话”的理论，为“对话体”作品提供理论支撑，夏丏尊创造性地借用了日本作家夏目漱石《文学论》中的相关内容。本文将围绕夏丏尊有关“会话”的论述，探讨其关于“会话”的理论建构。

一 夏丏尊“会话”理论的建构与“间隔论”

夏丏尊于 1935 年作《文章中的会话》一文，论述“会话”对于表现人物的作用。文中说道：

用会话的目的，在传出人物的神情、个性，就普通的叙述文来说，在普通叙述的时候，写一人物，是以作者的立脚点写的，换句话说，就是作者用了自己的口吻把某人物介绍给读者，成立

着“人物—作者—读者”的关系。至于用会话来写的时候，是作者暂时把自己躲开，让人物直接说话给读者听，成了“人物—读者”的关系了。^[9]

夏氏从作者、作品中的人物和读者这三者的关系出发，用“人物—读者”这一图式来阐述“会话”的叙事效果，可谓抓住了问题的核心。尽管在韦恩·布斯和杰拉尔·日奈特之后“展示”和“摹仿”等概念被认为纯粹是一种幻象，但是对人物话语的叙述无疑仍然最具“摹仿性”。日奈特本人也指出：“在直接话语中，叙述者销声匿迹，人物取而代之（着重号为原文所有）。”^[10]又或如小森阳一所言，“会话场景本质上不得不用现在进行时”^[11]，阅读会话时读者在意识上将化身为“旁观或者偷听这一会话场景的人”^[12]。换言之，读者将进入到作品中人物对话的空间，成为作品中人物发话的听话人。“人物—读者”这一图式可谓准确地体现了阅读对话时读者与作品中人物的关系。不过，需要及时补充的是，以上论述建立在言文合一的前提之下。换言之，只有写出来的对话和说出来的对话一致，才能使读者在用“眼睛”看的时候产生用“耳朵”听的幻觉。

夏丐尊关于“会话”的这种问题意识和理论建构在同时代小说理论或文章作法类书籍中并不多见。笔者认为，这种理论建构首先得益于夏丐尊对夏目漱石《文学论》的创造性借用。“人物—作者—读者”和“人物—读者”这两个图式当是《文学论》第四编第八章“间隔论”中的两个图式——“事—作—读”和“事—读”的变形。

《文学论》是夏目漱石以其1903年至1905年在东京帝国大学英文学科讲授“文学论”的讲义为基础编撰而成。夏目漱石先是委托当时的听讲生中川芳太郎将讲义整理成稿，再亲自审阅并大幅修改，1907年交大仓书店出版。其中的第四编第八章“间隔论”论述的就是“作中人物对读者的地位的远近”^[13]这一问题。“例如格斗，地隔千里，时隔百年，读之于故纸堆里，自无任何兴趣。然而把时间或空间的悬隔去掉，将其移到现代，或将其移到本国，因而添加几分活气，及至即时即席观之，始有拍案之感。”^[14]夏目漱石举出了两种容易产生“间隔的幻惑”^[15]的叙述方法，一种从时间上缩短读者与作品中人物的距离，即“历史的现在叙

述”，另一种是“空间缩短法”。夏目漱石认为，在一般作品中读者通常是依靠局外的“作者”之口才能得知作品中的事件和人物，因而“我们和作中人物之间，显然是有着两重距离的了”^[16]，而所谓“空间缩短法”就是“把介于中间的作者的影子藏起来，使读者和作中人物，面对面对坐着”^[17]。夏目漱石具体举出了两种“空间缩短法”，第一种是“把读者拉到作者旁边，与作者置于同一立脚地”^[18]；第二种则是“作者自己动起来，和作中人物融化”^[19]。关于第一种方法，夏目漱石没有在文中作进一步阐发；而第二种方法，主要指第一人称叙事。夏目漱石认为，改变人称便能缩短间隔，用第一人称叙事时“作家和作中人物便完全同化，故其距离读者最近”^[20]。正是在这里，夏目漱石使用了“事—作—读”和“事—读”这两个图式。其中“事”表示叙事内容，“作”表示“作者”，“读”表示读者。夏目漱石用“事—作—读”表示一般作品中叙事内容和读者的距离，用“事—读”表示第一人称叙事中这二者的距离。

夏丐尊使用的“人物—作者—读者”和“人物—读者”这两个图式，除了将“事”改作“人物”之外与夏目漱石的图式基本一致，应当可以断定是从《文学论》中借用而来。加之“间隔论”的主旨本就在于论述“作中人物对读者的地位的远近”问题，将“事”改作“人物”也不算背离“间隔论”的原意。但这些并不意味着夏丐尊只是简单承袭了《文学论》的内容。夏氏的创新之处在于，将夏目漱石原本用于第一人称叙事的图式改头换面用在有关“会话”的理论建构中。

“间隔论”中也有论及“会话”的内容：

用书信构成一篇小说时，作中人物彼此以“你”相称，所以读者能介乎呼“你”之人，与被呼为“你”之人对坐。（略）剧本是从头至尾都由问答构成，所以作中人物不得以“你”称呼彼此，而能充分获得来自这一层的便利。^[21]

夏目漱石认为，书信体小说和剧本都是由人物的“会话”组成，有利于拉近人物和读者的距离，因而在“间隔缩短法”上具有动人的效果。他指出，“有会话的地方就看，没有会话的地方就不看”^[22]，甚至可以说是一般读书界的嗜好。

此外，在对比司各特《艾凡赫》（*Ivanhoe*）和弥尔顿《力士参孙》（*Samson Agonistes*）中两节内容的“间隔的幻惑”时，夏目漱石也论及作品中人物的“问答”。从《艾凡赫》中引用的是第二十九章中的一节内容：敌人兵临城下，艾凡赫（*Ivanhoe*）负伤卧床，急于起身观察室外战况而不得，蕊贝卡（*Rebecca*）遂一边凭窗观察一边向艾凡赫报告。针对这节内容，漱石分析称，由于此时叙述城下战况的不是作者而是作品中的人物蕊贝卡，当“幻惑”达到高潮时，读者会忘掉维持一定的间隔转而进入如下状态：

我们进而不得不接近 *Rebecca*，终而不得不和 *Rebecca* 站在同一平面、同一地位，最后又不得不以 *R.* 之眼去看，以 *R.* 之耳去听。*R.* 和我们之间，非达到不余一尺的距离不止。然而 *Rebecca* 乃作品中的一个人物。她在叙述战况一事上代替了作者的职务，同时又出没于作品中，逶迤参与事件的发展直到最后的大团圆，在这一点上她仍然是叙事中的一个人物。因此，我们和代替作者的 *Rebecca* 同化了，同时又已经和叙事中的人物之一的 *Rebecca* 同化了。^[23]

关于《艾凡赫》的这段分析被公认为是“间隔论”乃至整部《文学论》中的点睛之笔。这里参考服部彻也的论述，对夏目漱石描述的读者逐步受到“幻惑”的轨迹稍加梳理：读者首先进入《艾凡赫》的故事情节；其次不断接近作为听者的艾凡赫，第三化身为艾凡赫，一边听蕊贝卡汇报一边对战况展开想象；最后，读者仿佛亲历战况于眼前，也即站到了与观察战况的蕊贝卡相同的位置^[24]。由于读者和观察战况的蕊贝卡同化，以至反而“遥遥置真正的作者于后方”^[25]。

夏目漱石在此后还举出《左传》中叙述“鄢陵之战”的一节：

楚子登巢车以望晋军。子重使大宰伯州犁侍于王后。王曰。聘而左右。何也。曰召军吏也。皆聚于中军矣。曰合谋也。张幕矣。曰虔卜于先君也。彻幕矣。曰将发命也。甚嚣而尘上矣。曰将塞井夷灶而为行也。皆乘矣。左右执兵而下矣。曰听誓也。战乎。曰未可知也。乘而左右皆下矣。曰战祷也。^[26]

漱石认为，这一节在间隔法的使用上和《艾凡赫》“暗合”。换言之，“鄢陵之战”的读者将受到与阅读《艾凡赫》同样程度的“间隔的幻惑”，借助楚王与伯州犁的对话想象晋军的情况于眼前。夏目漱石还从“时间缩短法”也即所谓“历史的现在叙述”这一角度指出《艾凡赫》与“鄢陵之战”的一致：“*Rebecca* 叙述的是眼前的战争。楚子所求说明者，也是眼前的事。所谓眼前，指的不仅是咫尺的距离，还指的是现在。”^[27]

为了与《艾凡赫》和“鄢陵之战”两节相比较，夏目漱石从《斗士参孙》中引用了同乡人向参孙（*Samson*）的父亲追述参孙末日的一节内容，分析道：

（一）*Samson* 的死状，虽是详叙于报信人口中，可是，始自此节的三十余行前，一直到最后的“*The vulgar only...*”一句，一气呵成，半途没有滞留。本来，为了使我们接近叙事之主体的 *Samson* 之死，缩短彼我的间隔，不得没有作中人出而语之者，又不得没有作中人从而听之者，此征之 *Ivanhoe* 之例可知。（略）这两人要不断地向读者证明其活动于作品中，而使读者反复这种记忆：所听的 *Samson* 之死，不是从作家处听的，是从作中的一人听来的。欲使其反复，便须使说者与听者互相多问多答。^[28]

漱石认为，参孙之死虽然是借作品中人物之口道出，但其“间隔的幻惑”没有超出“（事—作—读）”的价值，不能产生《艾凡赫》和“鄢陵之战”般的效果。究其原因，首先在于《艾凡赫》中安排说话者蕊贝卡和听话者艾凡赫对话，而参孙之死的叙述却是由报信人一人一气呵成。对话能够不断提醒读者是在听作品中的人物而非“作者”叙述，没有了对话则“读者只知道叙事的自然和无曲折地开展，而终于要忘掉有说者，有听者”^[29]，此时作者自己叙述或使作品中的人物叙述“于间隔上没有丝毫的差异”^[30]。

夏丏尊关于“会话”的理论建构应当受到了夏目漱石上述观点的启发。实际上，不仅《文章中的会话》一文，从夏氏写于1925年的《论记叙文中作者的地位并评现今小说界的文字》^[31]（以下简称《论记叙文》）中已隐约可见“间隔论”的痕迹。夏氏在该文中引用上述“鄢陵之战”的一节并评价道：“作者不露面目，能使读者恍如直接耳闻楚子与伯州犁

的对话。”^[32]这一评价当是移用了夏目漱石的分析。值得指出的是，“间隔论”中所引“鄱陵之战”一节没有标点符号而只有句读，但夏丏尊的引文则加上了逗号、问号、叹号等新式标点。正如王风所言，标点符号属于书写形式的范畴^[33]。“鄱陵之战”原文中，“曰”后面的内容是直接引语还是间接引语至少从形式上无法断定，夏丏尊却将其作为直接引语分别加上引号^[34]。退一步说，即便“曰”后面的内容是直接引语，也与现代的口语有了很大的不同。因此，现代读者阅读“鄱陵之战”一节时恐怕很难产生“恍如直接耳闻楚子与伯州犁的对话”的感觉。换言之，此时的夏丏尊是以“写—读”关系为前提^[35]，在“文”的层面论及“会话”，尚缺乏将“会话”作为“言”加以把握的自觉。

二 《文艺论 ABC》中的《文学论》

夏丏尊对《文学论》的接受更明确体现在1928年出版的《文艺论 ABC》中“文艺的本质”一节。夏氏在“结言”中称，该书“与其说是著的，实是编的。各种意见，大部分采自别人的著作”^[36]，随后将《文学论》和有岛武郎《文艺与生活》、厨川白村《苦闷的象征》、小泉八云《文学入门》等书作为重要参考书目列出。为了与《文学论》中的内容进行对照，现将“文艺的本质”一节的要点概括如下：

①文艺的本质是情绪。“‘三角形内角之和等于二直角’完全是知的”^[37]，“看了不能引起任何情绪，所以不是文艺”^[38]。

②情绪往往伴随经验与事实而发生。诗“出自北门，忧心殷殷！终窶且贫，莫知我艰，已焉哉！天实为之，谓之何哉！”中，“加点的数句是经验，属于知的部分，无点的数句，属于情的部分”^[39]。

③文艺作品中有“感情与经验事实两方有偏重而不平均者，甚而至于有缺其一方面者”^[40]。王维的诗“独坐幽篁里，弹琴复长啸。深林人不知，明月来相照”中“只有经验事实，并没有明白地列出感情”^[41]；曹操的《短歌行》中，“慨当以慷，忧思难忘。何以解忧？唯有杜康”等几节“读去满着忧情，而为什么忧，很是漠然”^[42]。

以上内容在《文学论》中都有迹可循。《文学论》

开篇用F代表“焦点的印象或观念”，用f代表附着于F的情绪，认为“文学内容之形式”需要满足(F+f)这一公式，也即“认识的要素(F)和情绪的要素(f)之结合”。接下来道：

我们平常所经验的印象和观念，大别之有三种：

(一)有F而无f的情况，即有知的要素而缺情的要素的，例如我们所有的三角形之观念，并没有附带什么情绪。

(二)随着F发生f的情况，例如对于花、星等的观念。

(三)仅有f而找不出与其相当的F的情况，(略)没有任何理由而感到的恐怖之类，都应该属之。^[43]

夏目漱石认为，以上三种情况中第二种满足(F+f)公式，可以成为文学内容。而第一种情况，“仅作用于我们的智力，丝毫不唤起我们的情绪”^[44]，因而不能视作文学。至于第三种情况，尽管没有F，但抒情诗中用此种形式表达情绪的作品并不少见。漱石指出，雪莱的《哀歌》仅表达了悲哀之情而“对于悲哀的原因，完全没有提到”^[45]，读者在鉴赏这类诗时可通过想象补充F从而产生共鸣。此外，漱石在《文学内容的基本成分》中引用《诗经·国风·北门》的第一节并分析道：“‘忧心殷殷’、‘已焉哉’、‘谓之何哉’三句，是诗人的感情；‘出自北门’、‘终窶且贫’、‘莫知我艰’、‘天实为之’四句是F。”^[46]综上所述可知，“文艺的本质”一节的主要观点都来自《文学论》，只是(F+f)公式中的F被替换成了“经验”“事实”，f被替换成了“感情”，这应当是夏丏尊顾及中学生读者的接受程度所做的变通。

石原千秋与小森阳一在对话中指出，(F+f)公式处理的是“阅读作为文学的语言表达时，读者头脑中所形成的形式”^[47]问题，夏目漱石是以“文学中读者的参与为大前提”^[48]建构《文学论》。换言之，(F+f)公式并不完全是对文学作品内在结构的表述，同时也是对读者阅读行为的形构。读者可以借助想象力将原本仅有F(认识要素)或f(情绪要素)的情况补足为(F+f)的形式从而成其为文学。对阅读行为中读者参与的重视，也充分体现在上述“间隔论”的相关内容中。夏丏尊在《文艺

论ABC》中借鉴了(F+f)公式体现的读者接受理论,不过却另有侧重。他较为推崇的是只写经验事实而不直接在作品中抒发感情的自然主义作品,认为读者在阅读这类作品时“会自己把感情补足进去”^[49]。这一点与反对自然主义的夏目漱石有着根本不同。

值得一提的是,《文艺论ABC》中的部分章节曾被收入当时的语文教材。包括“文艺的本质”在内的前三节就曾以《文艺论》为题收入“江苏省立扬州中学国文分科会议”主编的新学制中学国文教科书《初中国文》第六册(南京书店,1932年)中。在日本长期以艰深晦涩著称的《文学论》,经由夏丏尊的借用成为向中国读者普及文艺知识的一般性读物,为当时广大的中学生群体所阅读。

三 30年代文坛与“会话”

尽管夏丏尊在20年代就关注并借鉴了《文学论》中的不少内容,但除了在《论记叙文》一文中略有提及之外,他这一时期并未就“会话”做更多论述。直到进入30年代,尤其是1934年以后夏丏尊才集中创作“对话体”杂文并在语文教材类书籍中构建关于“会话”的理论。笔者在此想要提出的是,是什么因素促使夏丏尊在30年代重新“发现”了《文学论》和“会话”?换言之,夏丏尊对《文学论》的接受及其“会话”理论与30年代的国内语境有怎样的关系?

从直接的契机这一层面而言,鲁迅1934年翻译并发表高尔基《我的文学修养》一文或许对夏丏尊有所启发。《我的文学修养》于1934年8月发表在《文学》第3卷第2号上。高尔基在文中高度评价巴尔扎克《驴皮记》描写人物会话的高超技巧:

二十多个人同时也在喧嚷着谈天,但却以许多形态,写得好像我亲自听见。重要的是——我不但听见,还目睹了各人在怎样的谈天。来宾们的相貌,巴尔扎克是没有描写的。但我却看见了人们的眼睛,微笑和姿势。

我总是叹服着从巴尔扎克起,以至一切法国人的用会话来描写人物的巧妙,把所描写的人物的会话,写得活泼泼地好像耳闻一般的手段,以及那对话的完全。^[50]

高尔基称读巴尔扎克描写的会话好像“耳闻”且“目睹”了人物谈天,这与上文夏丏尊使用“人物—读者”这一图式来形容“会话”可谓异曲同工。夏丏尊曾与鲁迅、叶圣陶等人一道参与创办《文学》的筹备工作,也是《文学》的特约撰稿员之一。夏氏所著《命相家》以及上文提及的“对话体”杂文《灶君与财神》就曾先后发表在《文学》第1卷第1号和第2卷第1号上。因此夏丏尊极有可能读到高尔基的这篇文章。此外,鲁迅在发表于1934年8月8日《申报·自由谈》上的《看书琐记》一文中也提及高尔基的评论,称“如果删除了不必要之点,只摘出各人的有特色的谈话来,我想,就可以使别人从谈话里推见每个说话的人物”^[51]。因此,夏丏尊从鲁迅的文章得知高尔基观点的可能也不小。但是,即便存在以上诸多可能性,笔者仍然要进一步追问,包括夏丏尊和鲁迅在内,促使知识界30年代如此热衷于谈论“会话”的内在语境究竟是什么?

笔者在此参考平田昌司的部分观点,希望就以上问题提出一点个人的看法。平田认为1917年开始的文学革命一方面开辟了白话文“国语”化的道路,另一方面在口语层面却远没有实现发音的统一^[52]。诚然,自1916年国语研究会成立以来,国语运动确实取得了一系列进展。1918年11月23日教育部正式公布注音字母,1919年成立教育部“国语统一筹备会”。1920年,教育部公布《国音字典》,训令全国各国民学校将一二年级“国文”改为“国语”。1923年,初、高中也改称“国语科”^[53]。另一方面,胡适在1918年作《建设的文学革命论》一文,提出“国语的文学,文学的国语”的口号。但正如董炳月所指出,胡适此时所谓的“国语”“并非既存的语言,而主要是一种有待建设之物”^[54]。即便到了中小学改“国文”为“国语”时,建设中的“国语”也显然不能达到使全国的人“都能用它说话,读书,作文”^[55]的要求。直到1930年3月,教育部为了推行“国语”还发布了要求“中小学教员一律用国语为教授用语”的训令。训令称,教育部此前推行“国语”的各项训令皆“注重在文字方面;对于教员的教授用语,并未提到。国语的教学,要是一面用语体文,一面把国语做教授的用语,使学生看的和听的趋于一致,那一定会‘事半功倍’的”^[56]。

换言之，即便到了30年代，由于“国语”作为教授用语并未在课堂普及，学生“看的”内容和“听的”内容仍然无法完全一致。

这里可以联系胡适1935年在《中国新文学大系·建设理论集》“导言”中的说法。胡适在文中坦言，由于家乡话和学校学的上海话都与官话相去甚远，自己年轻时基本都是从小说里学写白话文。接着他回顾了傅斯年在文学革命初期就如何做白话文提出的两条意见，说道：“从说话里学做白话文，——在那个时期还不曾引起一般作家的注意。中国文人大都是不讲究说话的，况且有许多作家生在官话区域以外，说官话多不如他们写白话的流利。所以这个主张言之甚易，而实行甚难。直到最近时期，才有一些作家能够忠实的描摹活的语言的腔调神气，有时还得充分采纳各地的土话。”^[57]“从说话里学做白话文”，或者准确地说，“留心说话”这一说法是傅斯年在1919年发表于《新潮》的《怎样做白话文》一文里提出的。傅斯年在该文中说道，“在我们主张国语文学的人，文章语言，只是一樁事物的两面；若要语言说得好，除非把文学的手段，用在语言上；若要文章做得好，除非把语言的精神，当作文章的质素”^[58]，“不会说话的人，必不会出产好文学”^[59]。傅斯年并非让“文”单方面迎合“言”，而是认为二者应该相互借鉴，这一点可以说是极富洞见。只是他没有意识到，由于“国语”统一在口语层面远没有实现，许多作家尽管会“写白话”却不会“说官话”。在这种情况下，“从说话里学做白话文”确实确实“实行甚难”，又或者，将真实的“会话”引入白话文并不现实。那么，缘何到了胡适所说的“最近时期”又有作家“能够忠实的描摹活的语言”？

根据平田昌司的观点，除了政策和制度等方面的保障，汉语标准语音普及全国从空想变为现实，还需要借助20年代后期西方现代戏剧理论、国语无线电广播、有声电影等艺术传媒的发展，而且这是一个漫长的过程。平田论及，20年代中后期话剧对演员在台词的发音和语调上都开始有了严格的要求，1928年广播出现以后，各地群众可以收听同一个人的声音，30年代前期有声电影的尝试和成功运用使得演员不得不学习标准发音，这些新技术和新动向

促使这一时期中国发生了“耳朵的文学革命”^[60]。

笔者借鉴平田的论点试图指出，正是在汉语标准语音借助上述新技术一定程度得以普及的前提下，30年代夏丏尊乃至知识界才重新关注“会话”。郑伯奇1935年在《小说的将来》一文中重提“肉声言语”（也即口语）和“对话”的重要性，也是基于这一前提。郑氏指出，近代以来印刷技术的发达使得小说不断脱离口语，能够表现“对话的灵妙”的作家越来越少，但随着广播和有声电影技术的发展，“从前只能在很小的空间和短的时间内发生效果的肉声，借这些机械的力量，可以传播到相当广大的区域，可以保存到相当长久的期间。称为言语艺术的文学又获得了声音的要素。肉声言语，在言语艺术中，可以恢复固有的重要地位”^[61]。此外，针对1934年文坛发生的“大众语论战”，平田认为作为背景“应该更认真地去考虑三十年代中国知识界对‘耳朵’的敏感”^[62]。陈子展就曾在《文言—白话—大众语》一文中说，大众语文学无论诗歌小说戏曲“尤其要注重听”^[63]，要“念起来能够和说话差不多”^[64]。对于“听觉”和媒体的敏感在夏丏尊那里也有不同程度的体现。在《所谓文气》一文中，夏丏尊针对当时欧化的语体文往往佶屈聱牙不便念诵的情况解释道：“原来同是对于文章，古代人和近代人，所取的手段不同，古代人重在用口念，近代人重在用眼看。”^[65]在此基础上，他指出需要通过吟诵来领略文章的气势。在《阅读什么》（向中学生做的广播稿）一文中，夏丏尊甚至预言无线电和电影的发达将使得书籍逐渐消灭^[66]。

笔者以为，只有“标准国语”在口语层面得到一定程度的普及，人们才可能产生对“听觉”的敏感，并进而关注“会话”，实践“从说话里学做白话文”，如此写出来的文章念起来才可能“和说话差不多”。在这层意义上，“人物—读者”的关系可以说是一种以“国语”为基础的新的“说—听”关系。

四 《国文百八课》中的“会话”

夏丏尊借用《文学论》构建“会话”理论，主要目的在于指导中学生的语文写作，1935年至1938年与叶圣陶合编的《国文百八课》也充分体现了他

对“会话”这一叙事手法的重视。《国文百八课》集夏叶二氏语文教育思想之大成，在现代语文教材史上具有划时代的意义。这套教材每课包含文话、文选、文法或修辞、习问四项内容，其中最具特色之处就在于自成体系的文话。四册教材72篇文话融入了夏氏《文章作法》及《文章讲话》中的部分内容，系统地为学生讲解记叙文、论说文、应用文等主要文体的要点和作法。在第四册中连续收录了三篇涉及“会话”的文话：“对话”“戏曲”“文章中的会话”（有别于1935年所作《文章中的会话》一文）。其中，“对话”里指出，许多叙述文的作者在人物的行动上很少用笔墨而专门叙述他们的对话，“读者读着这样的文章，就仿佛坐在这些人物旁边，听他们你一言，我一语”^[67]，由此便能体会人物发言时的神情。“文章中的会话”则从叙述事件和表现人物两方面阐述道：

事件的进展，由作者的口气来叙述，往往觉得平板；而这当儿事件中的几个人物恰好有一场对话，径把这一场对话记录下来，却见得活泼有致。这就是足以增加文章效力的对话，决不可随便放过。又如，人物的性格，由作者用一些形容词来描写，只能使读者得到个抽象的概念；假如这些人物恰好有一场对话，径把这一场对话记录下来，却可以使读者对于他们的性格得到个具体的印象。^[68]

《国文百八课》中的文选和习问都为配合文话的内容而设定。“对话”后附的两篇文选为《论语》中的《子路曾皙冉有公西华侍坐》（文选五）和林语堂的《广田示儿记》（文选六）；“戏曲”后附田汉《苏州夜话》（文选七）和易卜生《娜拉临走的一幕》（文选八）；“文章中的会话”（文话五）则后附鲁迅《鸭的喜剧》（文选九）和《战国策》中的《冯谖》（文选十，即《冯谖客孟尝君》）。习问五让学生“就文选九说明各段会话的效果”^[69]，并问及作者为何不“把文选十中的对话一律改为由作者叙述的口气”^[70]。不仅以上三课，类似习问在其它课中也能见到。如此，文话、文选和习问相互呼应，使学生能够通过阅读、思考和习作全面掌握“会话”的叙事效果。

如此系统讲解“会话”的语文教材在同时期可

谓绝无仅有。除鲁迅《鸭的喜剧》以外，以上列举的文选也很难在30年代其他语文教材中见到。有些教材尽管收录《鸭的喜剧》，如赵景深编《初中混合国语》第二册（北新书局，1930年初版）和傅东华编复兴初级中学教科书《国文》第二册（商务印书馆，1933年初版）等，也并未在文后注释或习题中强调该文“各段会话的效果”。

《国文百八课》其它课也有不少涉及“会话”的内容，其中一些内容可能同样受到《文学论》的启发。如第一册文话十七“过去的现在化”如是讲解历史现在时的效用：

把过去现在化，可以使读者忘却所叙述的是几十年几百年几千年以前的事件，而当作现在的事件来追求它的结果，这增加兴味不少。（略）读者读去的时候，就好像和作者同在看一件事的进展，事件的结果的发见，好像不只是由于作者的提示，读者自己也曾有发见的劳力在内。^[71]

这一段话从读者接受的角度讲解历史现在时的叙事效果，与《文学论》中夏目漱石论述“历史的现在叙述”可谓异曲同工。夏目漱石从“时间缩短法”的角度比较《艾凡赫》和《斗士参孙》的“间隔的幻惑”时指出，由于现在时叙事中逐渐展开的事件结果未定，当其极大地牵动我们的兴趣时“说者的全身便尽成眼睛了，听者的全身，便尽成为耳朵了”^[72]。不仅如此，《国文百八课》还将历史现在时和“会话”的叙事效果结合了起来，指出“任何叙述文，在会话部分，差不多全是现代化的”^[73]。

《国文百八课》中关于人称和书信体的讲解也涉及“对话”。第二册文话七“第二人称的立脚点”中就说“第二人称的文章好比对话。用第二人称的立脚点写文章，是从‘你’（或‘君’、‘兄’、‘先生’等尊称）出发的，这所谓‘你’就是读者”^[74]，又说“这类文章最普通的是书信”^[75]。不单从应用文的角度，还从与读者的距离，对读者直接说话这一角度讲解第二人称和书信，这也使得《国文百八课》在同时期的语文教材中独具一格。文话七后附的两篇选文为《苏打水》和徐志摩《我所知道的康桥》，第一册关于书信的单元中则收录了朱光潜《谈动》和冰心《寄小读者（通

讯七)》等文,这些文章配合了以上文话中的说明。针对《我所知道的康桥》一文中出现许多“你”字的现象,叶圣陶1940年还曾在“指导大概”中解释道,“‘你’是谁?无论谁读到这篇文字,作为这篇文字的读者,这个‘你’就是他”,“一般文字原是认读者作对象的,提起笔来写文字,就好比面对着读者说话”,“明用‘你’字,就见得格外亲切,仿佛作者与读者之间有着亲密的友谊”^[76]。

对于小说体裁而言,无论“对话体”、书信体抑或是第二人称确实都有着较大的局限。但上述选文以及夏丏尊本人的文章主要以中学生群体为预设读者,内容上偏于启蒙和教育,体裁也多以散文、杂文为主。对于这类体裁的文章而言,“对话体”、书信体和第二人称无疑更有利于拉近与读者的距离。而接受“国语”教育成长起来的30年代的中学生读者,阅读这些文章则真正能够产生聆听作者说话的感觉。

结 语

民国时期不只夏丏尊,鲁迅、周作人、成仿吾、郁达夫等知名作家都曾与夏目漱石《文学论》有接触^[77]。周作人曾提及鲁迅对于日本文学“只佩服一个夏目漱石”,以至把“干燥的《文学论》都买了来”^[78],又称《文学论》在日本出版时自己也买了一册,可是却“不曾好好地细读一遍”^[79]。郁达夫则运用(F+f)公式分析雪莱的《哀歌》和李清照的《声声慢》:“这类的文学,系完全以情绪为主的,没有中心的观念”^[80],读者在鉴赏时应该“另外制造一个大的F”^[81]。相较于周作人的批评和郁达夫对情绪的侧重,夏丏尊对《文学论》的接受系统而且独具特色。借《文学论》构建“会话”理论,一方面体现了其迎合国内语境对叙事理论做出的持续探索,另一方面也是一名教育家长期面向中学生读者群体从事语文教学的内在生发。

事实上,《文学论》并非一册完善的理论著作。从英国留学期间的笔记,到东京帝国大学的讲义,再经中川芳太郎的整理和夏目漱石本人的大幅修改,

《文学论》的成书过程并不顺利。尤其是“间隔论”一章,夏目漱石在校读中川芳太郎整理的稿件时几乎将原来的内容全部替换。但或许正由于其不完备,才给予读者更多阐释的空间。夏丏尊无疑是民国时期结合本国语境和中学语文教育需要对《文学论》做出新诠释的少数人物之一。

[1] 朱晓进:《政治文化与中国二十世纪三十年代文学》,第332页,人民文学出版社2006年版。李玮也在《由“讲述”到“展示”——政治文化语境下的文体矫正与20世纪30年代小说叙事模式的转变》(《江海学刊》2009年第6期)一文中指出:“对话的膨胀成为20世纪30年代小说的一个突出特点。”

[2] [3] 鲁迅:《〈少年别〉译者附记》,《鲁迅全集》第10卷,第431页,第431页,人民文学出版社2005年版。

[4] 清华小说研究社编:《短篇小说作法》,引自严家炎编:《二十世纪中国小说理论资料》第2卷,第164页,北京大学出版社1997年版。

[5] 《文学》第2卷第1号,1934年1月。

[6] 《中学生》第48号,1934年10月。

[7] 《中学生》第50号,1934年12月。

[8] 《民国二十四年文艺日记》,生活书店1934年版。

[9] 夏丏尊:《文章中的会话》,《中学生》第59号,1935年11月。

[10] 杰拉尔·日奈特:《论叙事文话语》,张寅德编选:《叙述学研究》,第238—239页,中国社会科学出版社1989年版。

[11] [12] 小森阳一:《作为结构的叙事》(『構造としての語り』),第26页,第26页,新曜社1988年版。

[13] [14] [16] [17] [18] [19] [20] [21] [22] [23] [25] [27] [28] [29] [30] [43] [44] [45] [46] [72]

夏目漱石:《文学论》,张我军译,第477页,第477—478页,第478页,第479页,第479页,第479页,第482页,第482—483页,第483页,第493—494页,第494页,第495页,第500页,第500页,第501页,第1—2页,第2页,第3页,第36页,第502页,神州国光社1931年版。根据服部彻也《张我军译·漱石〈文学论〉及其时代》(《日本文学》2017年12月)一文的研究,1931年前《文学论》的版本主要可以分为三种,分别是大仓书店单行版、大仓书店袖珍版和岩波书店全集版。服部指出,张我军的译本主要以袖珍版为依据,

同时参照全集版。本文以1917年6月出版的第一版袖珍本《文学论》作为底本，在引用张我军的译文时将其与此日文进行了对比，改动了张译中的部分表达。

[15] “幻惑”这一说法译自英文的 illusion，指文学作品对读者产生作用的方式，是《文学论》中的重要概念。

[24] 服部彻也：《漱石“间隔的幻惑”理论：精读〈文学论〉兼及〈疾风〉》（「漱石における「间隔的幻惑」の論理—『文学論』を精読し『野分』に及ぶ—」），《三田国文》第58号，2013年12月。

[26] 为论述需要，此处内容引自日文版《文学论》（『文学論』）第554页，大仓书店1917年版。繁体字改为简体字。张我军译本此处内容加有冒号、问号等新式标点。

[31] [32] 首刊《立达季刊》第1卷1号，1925年。后收入《文章作法》。

[33] 王风：《周氏兄弟早期著译与汉语现代书写语言》，《世运推移与文章兴替》，第129页，北京大学出版社2015年版。

[34] 夏丏尊曾多次论及新式标点的问题。《句读和段落》（《中学生》第57期，1935年9月）一文中说：“从前的人写文章，不加句读，不分段落”，“近来的文章已流行加句读、分段落了”，“这不能不说是一种进步”。

[35] 陈平原指出，晚清报刊书籍的繁荣使得小说的传播方式从“说一听”转为“写一读”。（陈平原：《中国小说叙事模式的转变》，第256页，北京大学出版社2010年版）

[36] 夏丏尊：《文艺论ABC》，第100页，ABC丛书社1929年版。

[37] [38] [39] [40] [41] [42] [49] 夏丏尊：“文艺的本质”，《文艺论ABC》，第5页，第5页，第6—7页，第7页，第7页，第9页，第8页。

[47] [48] 石原千秋、小森阳一：《漱石激读》（『漱石激読』），第19页，第20页，东京河出书房新社2017年版。

[50] 高尔基：《我的文学修养》，鲁迅（署名许遐）译，《文学》第3卷第2号，1934年8月。

[51] 鲁迅：《看书琐记》，《鲁迅全集》第5卷，第559页，人民文学出版社2005年版。

[52] [60] [62] 平田昌司：《眼睛的文学革命·耳朵的文学革命》，《文化制度和汉语史》，第280—282页，第285—291页，第289页，北京大学出版社2016年版。

[53] 关于这一时期国语运动的进展，参考王风：《文学革命与国语运动之关系》，《世运推移与文章兴替》，第228—229页。

[54] 董炳月：《“同文”的现代转换——日语借词中的思想与文学》，第79页，昆仑出版社2012年版。

[55] [57] 胡适：《导言》，《中国新文学大系·建设理论集》，第13页，第24页，上海文艺出版社2003年版。

[56] 《训令第二三五号（十九年三月十日）：令各省教育厅 特别市教育局：为令饬所属中小学教员一律用国语为教授用语以利国语推行由》，《教育部公报》第2卷第11期，1930年。

[58] [59] 傅斯年：《怎样做白话文》，《新潮》第一卷第二号，1919年2月。

[61] 郑伯奇：《小说的将来》，《新小说》第1卷5期，1935年6月。

[63] [64] 陈子展：《文言—白话—大众语》，《大众语文论战》，第52页，第52—53页，上海启智书局1935年版。

[65] 夏丏尊：《所谓文气》，《文章讲话》，第107页，开明书店1938年版。

[66] 夏丏尊：《阅读什么》，《中学生》第61号，1936年1月。

[67] [68] [69] [70] 夏丏尊、叶圣陶编：《国文百八课》第四册，第28页，第74页，第83页，第83页，开明书店1938年版。

[71] [73] 夏丏尊、叶圣陶编《国文百八课》第一册，第183页，第193页，开明书店1938年版。

[74] [75] 夏丏尊、叶圣陶编《国文百八课》第二册，第74页，第74页，开明书店1940年版。

[76] 叶圣陶：《徐志摩〈我所知道的康桥〉指导大概》，叶圣陶、朱自清编撰：《精读指导举隅》，第111页，中华书局1941年版。

[77] 关于《文学论》在中国的接受，有方长安、王志松和服部彻也等人的研究。

[78] 周作人：《鲁迅在东京》，引自《鲁迅的故家》，第120页，北京十月文艺出版社2013年版。

[79] 周作人：“序”，夏目漱石：《文学论》，张我军译，第3页。

[80] [81] 郁达夫讲、湘君记：《介绍一个文学的公式》，《艺林旬刊》第15号，1925年9月10日。

[作者单位：中国社会科学院文学研究所]

责任编辑：萨支山