

# 中国文学的现代化历程

范伯群 著

復旦大學出版社

# 目 录

---

## CONTENTS

序：范伯群教授的学术贡献（陈思和）	1
我心目中的中国现代文学史框架	1
开拓启蒙·改良生存·中兴融会	
——中国现代通俗文学历史发展三段论	18
《海上花列传》：中国现代通俗小说的开山之作	32
论中国现代文学史起点的“向前位移”问题	43
在“建构中国现代文学史多元共生新体系暨《中国现代通俗文学史（插图本）》学术研讨会”上的主题发言	59
分论易 整合难	
——探求多元共生文学叙事王国之建构	62
19 世纪末 20 世纪初中国小说期刊现代化之历程	71
中国现代文学史研究的“现在进行时”	84
论新文学与通俗文学的互补关系	91
中国大陆通俗文学的复苏与重建	103
1921—1923：中国雅俗文坛的分道扬镳与各得其所	109
超越雅俗 融会中西	
——论 20 世纪 40 年代新市民小说代表作家的创作经验	126
通俗文学的现代化与现代文化市场的创建	139
论“都市乡土小说”	
——中国现代通俗小说对“文学大家庭”的重大贡献	154
黑幕征答·黑幕小说·揭黑运动	167
《催醒术》：1909 年发表的“狂人日记”	
——兼谈“名报人”陈景韩在早期启蒙时段的文学成就 （附《催醒术》原文）	180

从鲁迅的“弃医从文”谈到恽铁樵的“弃文从医”	
——恽铁樵论	194
特缘时势要求 以合时人嗜好	
——以评议鲁迅、胡适的有关“谴责小说”论点为中心	209
移民大都市与移民题材小说	
——论清末民初上海小说中的移民题材中长篇	220
“两个翅膀论”不过是重提文学史上的一个常识	
——答袁良骏先生的公开信	237
还原一场面对面的学术论争	
——致汕头大学学报编辑部的一封信	247
为转型期的中国文学史破解疑案	
——推介樽本照雄的《清末小说研究集稿》	256
“过客”：夕阳余晖下的彷徨（学术自述）	264
后记	272
附 论文原载期刊出处及转载情况	275

## 序：范伯群教授的学术贡献

陈思和

范伯群先生在他的治学感言《“过客”：夕阳余晖下的彷徨》中有一段话，诉说了他暮年的学术理想：

我期望我这一生能在科研上完成一个“三部曲”。我这大半生的科研历程，第一步是“起家”。我是从研究新文学起家的，研究知识精英作家的生活和创作道路，如鲁迅、郁达夫、冰心、叶圣陶、王鲁彦、蒋光慈等作家。可是由于偶然的机遇，我开始走第二步，那就是将重点“转移”到研究通俗作家身上去。这一“转移”就花去了20年间的主要精力。当我刚着手研究时，也不知其中究竟有多少工作量，就贸然“转移”了阵地。待到进入角色，才知道自己跳进了一个永远也游不到头的海洋。但我一点也不后悔。这20年还是花得值得的。20年的一个总结性成果是集体撰写了一部《中国近现代通俗文学史》。此书的出版应该作为走完第二步的标志，我应该跨入第三步中去了。这第三步我想取名为“回归”。那就是我应该“回归”到整体的现代文学史的研究领域中去，也即应该将雅俗双方合起来加以综合的通盘思考。从“起家”、“转移”到“回归”，我不希望这“三部曲”是在同一“平面上的循环”，但愿是一个“螺旋形的上升”。因为我花了20年时间审视了过去被视为“另类”的文学，也许我“回归”到新文学研究中去时，能提出一些“另类的观点”，供同行们质疑与批评，和同行们探讨与切磋。我认为，过去那种强求“舆论一律”的文学史编纂模式应该为今天的“多元化”的文学史观所取代。而多元化往往起步于不同观点的互相商兑。这才能真正体现出百家争鸣、百花齐放的宽阔坦荡的胸襟<sup>①</sup>。

范先生这段话表述于2004年，转眼又是五年过去了，范教授在前年（2007年）出版了他独立撰写的《中国现代通俗文学史（插图本）》，可以说是20世纪中国文学史研究中的一个里程碑式的著作。这部著作的意义不尽在于对通俗文学的史料整

---

<sup>①</sup> 范伯群：《过客：夕阳余晖下的彷徨》，原载《东方论坛》（青岛）2004年第3期。

理,它还是范伯群教授治学生涯中“回归”步骤的第一步。在整整20年时间的“上穷碧落下黄泉”的搜索、寻找、整理、编辑、研究、出版等一系列大规模的学术活动中,范教授和他亲自培养起来的学术团队已经完成了对中国近现代通俗文学研究的基础性工作,使通俗文学这一被遮蔽、被遗忘的黑暗世界整体性地浮出了学术界的海面。在这部文学史著作中,范先生胸怀全局,着眼于通俗文学如何“回归”20世纪中国文学史的整体思路,他不仅从通俗文学的自身特点出发,提出了“中国现代通俗文学在时序的发展上,在源流的承传上,在服务对象的侧重上,在作用与功能上,均与知识精英文学有所差异”的观点,要求现代通俗文学必须以自己特有的风貌进入文学史,与主流的“五四新文学”传统共同构成一个多元共生的新文学的全貌;而且,为了把通俗文学融入20世纪中国文学史,恢复它应有的文学史地位,范教授在文学史理论和观点上进行了系统的探索,并具有多方面的突破。就在撰写这部现代通俗文学史的前后数年,范教授陆续写出一批资料丰富、论据扎实、观点新颖的学术论文,计有二十多篇三十多万字,既有文学史理论的创新探索,也有具体作家作品个案的分析;既有对于国外学术界前沿成果的引进和介绍,也有与国内同行的针锋相对的学术争鸣。这些学术上的创新成果,部分被吸收到文学史著作中加以阐述,也有一些尚未完全融入文学史的写作,因此,这些论文比范教授的文学史著作更加集中地体现他的学术创新精神,也比文学史著作更加接近整体性地“回归”20世纪文学史的理论建设。

现在,复旦大学出版社要范伯群先生把这批论文结集为《中国文学的现代化历程》出版,范教授嘱我为之写序。我是范先生的晚辈,范先生1955年毕业于复旦大学,是恩师贾植芳先生在复旦大学任教的早期学生,听章培恒教授说过,范先生在他们这一辈师长中最为年长,也就是说,范先生是贾先生门下最为年长的学长,他的嘱托我是一定要做到的。但是又觉得为长者写序,实在是一种冒犯,所以我还是希望读者把这篇文章看作是我在认真学习了范先生的论文集后所写的读后感,既不全面也不到位,但于我来说,每一句话都是刻骨铭心的体会。

记得我在读大学的时候,中文系主任是朱东润先生。老先生当时八十多岁了,身体还是非常健朗,常常拿了手电筒一个人跑到学生宿舍里与学生谈话。有一次,说到了编写文学史的问题,朱先生说,有两种编写文学史的方法,一种是书桌上先放着6本别人写的文学史著作,然后你就编写第7本,意思是说,你可以东抄西抄,观点全是别人的。还有一种方法是你要一个朝代一个朝代地研究,写出自己的心得,那就没有这么容易了。老先生说到这里,轻轻地摇摇头。我到现在还记得他说话的神情。编写文学史要有自己独特的体会,用鲁迅的话说,关键就是要有史识,而不仅仅做一个文学史料长编。这话说起来容易,做起来是何等的困难。我本人

就有很深的体会。从1988年发起“重写文学史”、探讨战争文化心理对当代文学的影响,到1999年主编出版《中国当代文学史教程》,前后十年多的时间,虽然还是不圆满,也未必准确,但至少是建立初步的当代文学的史识。何况范老师所要做的工作,是对“五四”以来的新旧文学之争的大是非进行重新评定,是对王哲甫以来的所有现代文学史的基本叙事方法的颠覆。我知道范先生为了做这么一件改变历史的工作,已经作了二十多年的理论准备,耗费了由壮年到老年的全部的生命精力。他从朱自清先生关于“鸳鸯蝴蝶派意在供人们茶余酒后的消遣,倒是中国小说的正宗”的见解出发,及时吸收了艾焯先生的“两个翅膀论”并且运用在文学史理论上加以发挥,在本论集中,他在《我心目中的现代文学史框架》、《论中国现代文学史起点的“向前移位”问题》、《开拓启蒙·改良生存·中兴融会》、《1921—1923:中国雅俗文坛的分道扬镳与各得其所》等一批论文里,非常具体地探讨了20世纪以来通俗文学与新文学在各个历史阶段的关系问题,建立起比较成熟的雅俗相融的文学史理论框架,并且对于一系列具体个案(如黑幕书与黑幕小说,《催醒术》与《狂人日记》,新旧文学之争和争夺市场等等)都提出了合情合理的解释。在解决了诸多的理论问题之后,他才撰写并完成了《中国现代通俗文学史(插图本)》,提出“现代文学史的多元共生新体系”的文学史理论新见解。我不知道别人怎么看范先生的学术创新工作,我认为,范先生的工作是极为严肃的,丝毫也没有要故意标新立异的意思,恰恰是他从长期的史料研究出发,碰触到现代文学史理论中的基本要害问题,然后从实际出发,发现问题,提出问题,解决问题,都是站在学术立场上不得不为之,也不得不投入他自己近乎大半生的生命。从1988年学术界提出“重写文学史”以来,20年过去了,我们现代文学史第一次遇到了认真的“重写”的挑战。解决通俗文学与新文学的文学史关系,不是个别人的一时冲动,自从提出“20世纪中国文学”的大文学史概念,贯通了近现代文学的文学史视野以来,就是一个不得不面对并且给以解答的问题。国外汉学界先走一步,提出了“没有晚清,何来‘五四’”的质问,其实晚清与“五四”的关系也就是范先生所要着力解决的通俗文学与新文学的关系问题,把原来文学史书写为尖锐的敌我斗争的新旧文学冲突,融化为新旧并存,多元共生的文学格局,实在不是一个局部的文学事件的重写,而是对现代文学史叙述的基本策略的改变这是一个方面;另一个方面,当中国文学发展到20世纪下半叶,尤其是我们把台湾、香港文学综合起来考察的话,我们怎么解释台港地区的通俗文学与纯文学构成的文学史关系?随着90年代以来网络文学的崛起以及中国大陆本土的流行文学、网络文学、影视文化的发展,我们怎么解释这些现象与当代文学史的关系?当代“80后”文学基本上成为一种媒体操控下的娱乐性的文学现象,我们怎么给以准确把握并进行沟通?我以为,从古到今再到未来,从来就

不可以排除通俗文学在文学史上的地位和影响,为什么独独现代文学要排除通俗文学,抹杀它在文学史上的影响而造成今天 20 世纪文学史视界的狭隘、偏颇、贫瘠的局面呢?

当然,这个局面不完全是由于我们不认同通俗文学造成的,我们的现代文学史实际上只是一部不完整的“新文学”史。从上世纪 30 年代开始,王哲甫到王瑶,他们的文学史都是明确冠上“新文学”史,也就是站在新文学立场上讲新文学历史,文学史观是明确的。但是 50 年代以后,“新文学史”易名为“现代文学史”,并且建设成一门与古代文学史相并立的二级学科,研究的对象和范围非但没有摆脱原来的新文学范畴,而且更加狭隘,更加偏颇,以至于后来随着政治思想斗争的需要不断减缩文学史内容。在文学史叙事方法上也基本延续了战争文化的心理诉求,强化了五四新文学初期就存在的斗争意识。譬如叙说新文学的产生,重点就是反对复古保守主义逆流的斗争,于是所谓的鸳鸯蝴蝶派、林琴南、学衡派、章士钊(为了危言耸听和夸大战果,故意强调为“甲寅派”)都成了保守复古的代表;叙说左翼文艺运动,又是一场又一场的斗争,新月派、民族主义、“自由人”和“第三种人”、林语堂(同样为了夸大战果,捏造出一个“论语派”)等等都充当了新文学的敌人;到了抗战时期,为了继续强化斗争叙事,国统区就轮到批判梁实秋、沈从文和《战国策》,延安就轮到王实味和丁玲倒霉了。这样一种斗争叙事模式建立起来的文学史观念和文学史理论,当然不是说全部都错,但至少会生出许多冤假错案,歪曲了文学史事实,把本来虽然存在过争论(这本来就是思想文化多元共存的特征),但事过以后可以心平气和给以分析,判断是非,吸取来自双方的经验教训的文学史现象,粗暴地解释成为文学史上的几大“斗争”事件,并且无端构成了敌我矛盾,把新文学运动塑造成令人恐怖的唯我独尊的权力文学。这样一种文学史的权力叙事方法,自然不可能体现出丰富的文学内涵。权力叙事长期遮蔽了通俗文学,旧体文学,沦陷区文学,潜在写作,等等,明明是为政治服务的权力叙事在操控文学史写作,阻碍了对文学史丰富性和真实性的认可,但从表面上看,却要把这个责任推到“五四”新文学的头上,似乎是为了维护新文学传统,才不承认通俗文学的地位,却回避了新文学史和现代文学史之间本身就有根本区别的事实。简要地说,新文学运动在发展中允许会有极端性和片面性,但文学史叙事不应该没有宽容性和全面性。范先生提出多元共生的文学史体系,我的理解包括了两个方面,一个方面是我们要允许有各式各样的文学史,如中国新文学史,左翼文艺运动史,通俗文学史,旧体文学史等等,可以并存于学术研究领域,各讲各的文学史;另一方面我们还是需要有学者从文学史理论的角度来探讨什么是真正的中国现代文学史,它应该包括哪些领域哪些方面。即使我们认为现代文学史应该体现现代性,也不能否认新文学以外还有其他

种类的文学同时反映了现代性的某些特征；即使我们要确立新文学传统为现代文学的核心价值，也不能狭隘到除了新文学以外其他文学现象统统排除在文学史以外，否则我们至少不能解释台湾的沦陷区文学，不能解释香港的殖民地文学，不能解释大量作家（包括新文学作家）创作的旧体诗词以及民间创作，也不能真正沟通话剧与传统戏曲、新文学与通俗文学、新诗与旧体诗词的关系。按照那种狭隘的文学史观来研究现代文学，我们不仅面对的文学史残缺不全，就连面对的作家整体的创作，也往往残缺不全。这与作为一门学科所需要的科学性、全面性、连贯性的特征是相违背的。

这些想法，长期盘旋在我的头脑里，思考了大约有十来年。前年我在一篇文章里谈过这个问题，我引用了我们学科的前辈学者樊骏先生的话，他曾经呼吁现代文学应该像其他现代文艺领域里尊重传统戏曲、民族音乐、国画书法等艺术门类一样，来认真对待现代文学领域的旧体文学和通俗文学<sup>①</sup>。但是他的呼吁从 20 世纪 90 年代发出，一直没有获得响应。我记得 90 年代有一次我去福建师大开会，与樊先生不期而遇，在闲聊的时候他突然问我：你的《中国新文学整体观》和黄子平他们提出的 20 世纪中国文学有什么不一样？我没有思想准备，也没有意识到这里有什么两样。樊先生笑笑，接着说，还是不一样的，你是从新文学出发，他们讲的是现代文学，从晚清文学出发的。显然，那个时候樊先生已经在认真思考新文学与现代文学的关系了。不过，我刚才说樊先生的呼吁没有人响应是不准确的，那时候范伯群先生已经在埋头做大量艰苦的研究工作了，一场悄悄地重写文学史的工作已经开始了，经过十几年以后，范先生才完成了文学史新体系的思考。

接下来，我们似乎可以讨论范先生的文学史理论中，哪些是值得我们重视的见解，这本来是一个丰富博大的领域，我学疏才浅未必能够全部领会，我只能结合自己正在进行的文学史研究和写作的实践，来体会范先生的学术思想对现代文学史研究领域的新贡献。

第一，关于现代文学史的起点前移问题。本来，从 1985 年学术界提出 20 世纪中国文学史的概念，已经包含了关于现代文学起点“前移”的探讨。过去的现代文学史研究并没有故意排斥 20 世纪初的文学，但文学史的叙事起点是从新文学运动开始的，清末民初文学只是为新文学作铺垫和准备。这自然也是一种文学史理论的体系，因为从新民主主义革命的角度来叙述文学史，只能是以五四运动（1919 年）为文学史的起点。20 世纪中国文学史的提出，首先是在现代性的视域来叙述

<sup>①</sup> 请参考樊骏《我们的学科：已经不再年轻，正在走向成熟》，收入樊骏《中国现代文学论集》（上），人民文学出版社 2006 年，第 502 页。



文学史,当时好像有学者把文学史起点置于1894年甲午战争的失败,现代危机就是这么产生,导致了士大夫公车上书,鼓吹变革的热情;也有学者将文学史的起点推向晚清的戊戌变法失败,因为变法失败使士大夫绝望于庙堂,开始脱离朝政,朝着民间的岗位转化。我曾经倾向于这一种起点,依据是戊戌变法失败以后,严复专注于翻译,介绍西方学术思想,为现代启蒙运动之滥觞;张元济、蔡元培等人转向了现代出版、教育等领域,开始确立了知识分子民间岗位的价值取向,开始了古代士大夫向现代知识分子的转型。但是我阅读了范先生的《论中国现代文学史起点的“向前移位”问题》,马上就意识到他的理论非常有说服力。我们都是从士大夫阶级的觉悟或转型来解释文学史,基本上还是着眼于思想决定文学的思路,而同样是着眼于现代性,范先生则不一样,首先他从日本学者樽本照雄《清末小说研究集稿》中的一个发现,分析了晚清作家们的经济收入以及由此产生的身份变化。樽本从李伯元、吴趼人辞朝廷经济特科不赴的材料,推出结论说:“对于知识分子来说,当时在上海除了做官以外,还有别的方法、别的世界可以维持生计。李伯元和吴趼人选择了新闻界。他们大概在新闻界已经做了很多事情并且充分体会到生活的价值。不用说他们也是在经济上独立的。事已至此,他们完全不想到北京去投考。李伯元和吴趼人不去投考经济特科这件事,也象征着新闻界在上海已经形成了。”<sup>①</sup>我们有理由进而推论:李伯元等作家在新闻界的立足本身就是现代知识分子形成的证明,因为他们在民间确立了自身的工作岗位以及为社会所能做的贡献,已经不需要通过科举或者庙堂来实现自身的价值了。范先生充分重视樽本提供的新材料,同时又在这个基础上分析了包天笑相似的经济收入状况,综合起来考察了晚清作家群体的形成:“如此看来,李伯元、吴趼人根本不想去考特科,也不是他们的清高。一方面,他们经济上有较丰厚的收入,另一方面,他们在新闻工作中看到了自己的人生价值。”进而,范先生就提出了形成推动晚清文学的现代转型的三种力量:

到1898年前后,我国的知识分子对文学的现代化的推进就开始进入自觉状态了。这一初具自觉状态的群体大约由三部分人所组成的:一是早期的海归者,二是戊戌失败后的流亡者,三是中国的早期的自由职业知识分子。

这里所指的第一种人代表就是严复,第二种人的代表是梁启超,第三种人的代表就是李伯元、吴趼人等通俗作家。前两种人主要贡献于思想文化,这是公认的,但把

<sup>①</sup> 转引自范伯群《论中国现代文学史起点的“向前移位”问题》,原载《江苏大学学报(社科版)》2006年第5期。下面基础引文均出于该文。

通俗作家也列入启蒙者的行列作为现代文学的推动力量,那是范先生的独创的见解,他把文学史的主体从一般的知识分子思想启蒙拉回到作家的创作身上,更多的还原了文学史的本来面目,他高度评价了我们第一批自由职业的通俗作家:

我们强调这批自由职业者的重要性是为了说明清末已有一批新型的知识分子正从旧卵中破壳而出。他们所写的小说中已有着明显的现代性。在当时,还没有后来所称谓的“新文学作家”;但是这些后来被称谓为“旧文学作家”的人已在传统小说的外壳中显示了自己作品的新质,那就是时代的启蒙精神。他们兼报人与作家于一身,以启蒙中下层民众为己任。

我认为范先生这个见解与他把《海上花列传》列为现代通俗文学的开山之作一样,都是从文学史自身的规律出发的。尤其是他在分析《海上花列传》的现代性时,除了用“六个率先”无可争辩地奠定了小说的开山地位以外,还特别强调韩邦庆未必有现代转型的自觉,他认为这正好说明了这样一个事实:

它还说明了一个重要问题:那就是中国文学的现代化是中国社会推进与文学发展的自身内在要求,是中国文学运行的必然趋势。它证明了中国文学即使没有外来文艺思想的助力,我们中国文学也会走上现代化之路的,尽管当时像韩邦庆等作家对文学现代化的推进尚处于不自觉状态。

从《海上花列传》不自觉地成为现代文学之滥觞,到李伯元等通俗作家的自觉担当起启蒙的责任,范先生令人信服地叙述了现代文学的起点向前移位,不仅仅依据了思想文化的进步或者外来思想推动,而是强调了文学自身的特征和规律,以及文学史的研究归根结底是对作家作品的研究,只有从文学自身运动中寻找其发展规律,才是最贴近文学史本身的真相。我们从范先生的研究中可以看到,一种传统的用思想取代文学的文学史描述思路发生了改变。

范先生这一文学史观点,我是很赞同的,可以说是不谋而合。多年来我一直在断断续续地主持一部《中国现代文学史教程》的编写,体例与《中国当代文学史教程》一样,以作家作品带出文学史知识,但是在目录编写上曾经几次反复,最初根据编写组成员的讨论,决定第一章介绍四位近代思想文化大师:章太炎,王国维,梁启超,严复;然后引申出上世纪初的文学。初稿写出来了,但是我心里一直犹豫着,觉得这样一种文学史的编写思路仍然是由思想带出文学,与传统的文学史理念没有大的变化,于是就想到第一章先介绍文学作品,那么,哪一部作品放在第一篇呢?

翻来覆去地掂量推敲,几经商议,最后还是把《海上花列传》列为文学史的第一部作品,虽然从文学史的上限来说“起点”略微提早几年,但实在是非《海上花列传》莫属。但是,新一稿写出来后,我还是在犹豫着,因为以《海上花列传》为首篇的现代文学史叙事,就是沿着文学自身的现代商业性,现代都市性,传统继承与变革等文学自身因素一路写下来,一部文学史的叙事策略发生了很大的改变,就会导致现代文学整体性的叙事发生变化。为了解释这个变化的合理性以及维护重新阐述“五四”新文学运动的合法性,我从理论上阐述了“先锋”与“常态”两个系列并存的文学史发展规律,才把现代文学史的运行重新说通。我举这个例子是要说明,我在文学史实践中确实感受到范先生的学术见解是正确的,有生命的,值得我们给以充分的重视。

第二,关于通俗作家与新文学作家的文学史定位问题。要建构多元共生的文学史新体系,势必要打破过去一元独断的文学史话语霸权,采用多元的价值标准来衡量作家和评论作家。这个问题不仅仅适用于通俗小说作家,如果深入讨论下去,可能会贯穿现代文学史的诸多领域。比如,如何对待台湾日据时代的文学创作?殖民地与半殖民地文学的价值标准是绝对不一样的;钱基博先生的《现代中国文学史》是从近代主流文学发展而来,以旧体文学创作为主,新文学仅添末尾章节聊备一说,这也不失为一种文学史的叙事策略,但新旧文学的价值标准也是绝对不一样的。总之,探讨的宗旨,是要说明多元格局下的文学史各派文学的不同的价值取向,是如何共生并行以及互相影响的复杂关系。在新旧文学冲突的文学史叙事中,过去一向是以新文学立场去批判旧文学,这样就无法真正客观公正地呈现通俗文学。范先生新建构的文学史体系的叙事改变了这一思维定势,他把新旧文学的对立方解释为两种平行的不同价值取向的作家群:

所谓这一时期,那些通俗作家实际上构成了一个现代文学中的“继承改良派”。他们直接承传鲁迅所指认的“狭邪小说”、“谴责小说”,还有是“侠义公安小说”(后来侠义小说为武侠小说所取代,而公安小说则又因接受外来形式,就更注重侦探小说的探索,包公与福尔摩斯的“交接班”)它们在渐进式的现代化的道路上改良自己……

在文学领域中,草药中国的一个“借鉴革新派”开始形成。这“借鉴”是指他们向世界文学的精华学习与吸纳,翻译并尝试创作,从而掀起一个文学革命运动,使本民族的文学与世界接轨,并要使自己成为世界文学之林中的佳木<sup>①</sup>。

<sup>①</sup> 范伯群《我心目中的中国现代文学史框架》,原载《深圳大学学报》(社科版)2004年第1期。

范先生在回答袁良骏提出的责难时,进一步定义两派作家所代表的文学的不同标准:

与通俗文学相对应的,都用“纯文学”或“严肃文学”这样的名称。虽习以为常,但又觉得不甚贴切。因为我们的所谓“纯文学”也不一定“纯”;而朱自清在《论严肃》一文中也曾说,严肃有时会使人误解为板起面孔教训人,叫人亲近不得。我觉得以称“知识精英文学”较好。一是指他们大多是知识精英,各流派以他们各自的人生观与文学观对文学事业有所追求,以自己的敬业精神为自己的文学信仰奋斗不息;二是他们的作品主要是在中国的知识阶层中流布。而现代文学时段中的通俗作家,并非说皆不是精英,但他们当是大多是站在都市市民的认识基点上,去表达市民大众的喜怒哀乐,以市民大众的情趣为自己的作品的底色与基调。因此相对“知识精英文学”而言,它是一种“市民通俗文学”,或称“大众通俗文学”。它们都是文学母体分叉出来的支干,怎么硬说是“异质”呢?它们不过是文学的功能观各有所侧重,服务对象也各有所侧重而已。难道在你看来,通俗文学的“出身”低微,就应该打入“另册”<sup>①</sup>?

显然,在范先生的文学史体系里,文学母体分叉出两支:借鉴革新派——知识精英文学 VS 继承改良派——市民通俗文学,构成了文学史上两个叙事系统,并且以非常细致具体的论述,来解释两者之间的复杂关系。我以为,范先生关于这两派作家、两种文学之间传承关系的描述是他的文学史框架中最有创新价值的部分。如在晚清文学中,范先生将梁启超等知识精英大声疾呼“小说界革命”与李伯元等市民通俗作家的文学创作结合起来考察,指出了:

知识精英们的理论是超前的,但他们的创作干部队伍却远远跟不上。当时的情况是,他们提出了理论,可是缺乏创作实绩。而小说热潮的这把“火”倒是烧旺了。他们的锅里无法烹调出鲜美的食物来。这把“火”对谁有利呢?我认为对通俗文学作家有利,也就是市民大众文学得了益。他们部分地吸收了梁启超等人的理论,同时也大量地发表小说。梁启超写小说是“专欲发表区区政见”<sup>②</sup>,而他们是以强烈的谴责与讽喻对准清政府的官场与当时腐败透顶的社会现状,他们与鼓吹“新民”的梁氏也可算是同盟军。他们的小说开始与

① 范伯群《“两个翅膀论”不过是重提文学史上的一个常识——答袁良骏先生的公开信》,原载《文艺争鸣》2003年第3期。

② 饮冰室主人:《〈新中国未来记〉绪言》,见《新小说》第1号第51页,1902年11月14日出版。

传统的古典型小说有所不同了,市民大众文学也在严氏、梁氏等人的理论的影响下改良自己……这个时期的一个很值得注意的现象是知识精英的开路,他们是栽树人,可是流行的却是市民大众文学,结硕果的是通俗作家<sup>①</sup>。

范先生认为“这是一个中国文学现代化起步时非常值得玩味的现象。”关于这个现象,以前文学史可能也做过相似的描绘,但范先生第一次把梁启超、严复等知识精英与李伯元等通俗作家做了区分,所谓值得玩味的,正是范先生有意识地描绘了晚清时期的知识精英文学与市民通俗文学之间亲密联手、互相支持的关系,即范先生解释为“雅俗蜜月”的时期。应该说这也是一种叙事策略,按照这样的叙事发展下去,两派作家两种文学发展到“五四”以后逐渐分道扬镳,就有了前后的因缘关系,同时也为抗战以后再度融汇做好了铺垫。过去单一观念的文学史只写新文学的发展演变,而范先生的心目中,理想的现代文学史至少是双轨的,两派作家两种文学的分分合合,就形成了一部新型的文学史的雏形。

当然问题还不会那么简单。一部现代文学史的形成,正因为建立在权力叙事的基础上,它才显示出单调而划一的叙事秩序,一切仿佛都是安排好似的,就是一部“五四”新文学——左翼文学运动——延安解放区文学的严密逻辑的发展史;如果一旦在通俗文学领域打开了缺口,单线叙事变成了双轨叙事,那么,还有更多的因素都会相继打开遮蔽的禁区,闯进文学史的研究视野。我们如何来整合台湾文学、香港文学与大陆文学之间的三位一体关系?如何来整合殖民地形态下的台湾日据时代文学,伪满洲国文学与半殖民形态下的中国现代文学的关系?以及如何整合不属于通俗文学范围但又是明确不属于新文学创作的旧体文学(如旧体诗词)?等等,所罗门的瓶子一旦打开,我们就要有驾驭各式“魔鬼”的勇气和智慧,而不是再把它们重新关进瓶子里的胆怯与小智慧。

而且,以我个人的理解,范先生提出来的继承改良派与借鉴革新派的概念,在定义上似乎还不能准确概括这两派作家的特征;但是知识精英文学与市民通俗文学两个概念大致是可以概括上世纪20年代到抗战爆发之前的文坛情况。但是如果进一步考究,市民通俗文学似乎也不能简单涵盖清末民初的所有小说和抗战爆发后的现代流行小说。而对于徐士、无名氏和张爱玲的小说作为现代通俗文学的殿军来结局,我至今还是有些犹豫的,尽管范先生把他们定义在新市民小说,并在《中国现代通俗文学史(插图本)》里有详细的解说。我也理解这样的大结局圆满

<sup>①</sup> 转引自范伯群《论中国现代文学史起点的“向前位移”问题》,原载《江苏大学学报(社科版)》2006年第5期。下面基础引文均出于该文。

了范先生关于现代通俗文学与新文学之间的多元共生的关系,但是从文学史整体的发展来看,抗战以来的文学,不仅有通俗文学向新文学“回归”的倾向,还有新文学向通俗文学的“回归”的倾向,两者的关系更加复杂了。抗战以来的中国文学,似乎又回到晚清知识精英呼吁“欲新民,先新一国之小说”的状态里面,不同的是,晚清知识精英是在被逐出庙堂,开始建立知识分子启蒙的空间和确立民间的岗位时,提倡并推行现代通俗文学的,所以现代通俗文学与知识精英文学都是在庙堂的对立面上自由发展起来,终于酿成了后来的新文学运动;而抗战以后的文学反过来因为宣传民族救亡走向通俗,最终是知识精英文学与市民通俗文学又回归到新的庙堂权力的操控之下,成为新的政治权力建构中的一部分,现代通俗文学也同样是走向了自我消亡或者自我逃亡的道路。这样的变化和结局,樊骏先生在十多年前论述学科规划时也隐约提到过<sup>①</sup>,但也没有进一步的阐述。我现在把这些问题一股脑儿地提出来,作为芹献,供范先生进一步撰写多元共生的文学史时作参考。

范先生关于建立多元共生的文学史新体系的学术思想,既是他长期研究通俗文学,并且又建筑在扎实的新文学研究的基础之上的两者结合的必然结果。他的学术思想的丰富内涵绝不是我这篇文章所能够概括的。我举出上述两点,仅仅想说明我所深切感受到的范先生对中国现代文学学科的重要贡献,也是对传统的现代文学史理念的巨大冲击。在重写文学史的道路上,范先生宝刀不老,远远走在我们后辈的前面。前几年,范先生从苏州大学的教授岗位上退休后,受聘于复旦大学古代文学研究中心,不顾七旬高龄,独自奔波于京沪苏皖各地的图书馆,搜集图片资料,撰写出一部厚厚重重的《中国现代通俗文学史(插图本)》。但他没有停止自己的脚步,他还要往前走,以求最后完成他理想中的综合了新文学与通俗文学的多元共生的文学史,我想我不能不说几句切合实际的话,作为本文的结语:

一,范伯群先生纵然身体极其健康,也已经是78岁的老人了。他长期从事研究工作,学术思想已经充分成熟,到了喷薄而出的最后阶段。

二,范先生理想中的文学史框架完全成熟,他收载于本论文集集中的多篇论文,已经是论述相当精彩,创新意识非常强烈的文学史章节,这部文学史如果完成,对于当今学科的大踏步发展,会有极大的推动。

三,范先生这项正在进行中的工作是别人无法取代的,现在要找一个在通俗

<sup>①</sup> “特别是在抗日战争爆发、延安文艺座谈会、新中国成立以后,随着新文学工作者采用、改革传统形式、旧文艺工作者学习新文艺,创造出‘旧瓶装新酒’的作品,再加上文艺界统一战线的不断扩大,思想上艺术上多有交融与汇合,原先区别‘新’‘旧’的界线有了明显的变化,至少以文体形式划线的区别大大淡化了。”参考樊骏《我们的学科:已经不再年轻,正在走向成熟》,收入樊骏《中国现代文学论集》(上),人民文学出版社2006年,第502页。

文学和新文学两方面都有深刻理解力,而且精通全部过程,有过大量阅读文本的资深学者,无人可企及范先生。因此,这项工作不仅仅是范先生个人的著述事业,而是关乎学科建设的集体性的大工程。

四,为了完成这项大工程,我们有责任为范先生建搭起他的研究团队,尽可能地创造良好的工作环境,依靠集体的能力,使范先生丰厚的知识积累和理论构想尽快地转化为实际的学术成果。

如上的几点,在今天的学术环境下,要真正做到也不是很困难的事情,但是需要我们集体来关心,为了学术,为了学科,也为了我们老当益壮的学术前辈。

2009年2月23日于岭南校园



—

中国文学现代化的进程肇始于 19 世纪 20 世纪之交,这一时期中国文学取得的历史性成就远远超过 20 世纪 21 世纪之交的成就。因为前一个世纪之交正值中国文学的转型期,也即从古典型转化为现代型。这种划时代的成绩是显而易见的。可是后一个世纪之交,文学没有发生什么“质”的变化,也没有什么标志性的作品的出现,就这样平平稳稳(也许可以称作平庸)地跨过了庄严的世纪之线。可是前一个世纪之交是以“小说界革命”为龙头标志作腾越式前进。它的标志性文章是几道(严复)与别士(夏曾佑)发表在 1897 年天津《国闻报》上的《本馆附印小说缘起》。严复当时正翻译好《天演论》,而这篇“缘起”简直可称作《天演论》的文学版。严、夏二人是有世界性的视野的,也懂艺术规律。但是这样一篇连载了十多天的长篇大论的重要文章,竟用了这样一个“事务性”的题目,使我感到非常可惜。另外还有一点应该提及的,“本馆”究竟附印了哪些小说呢,查一查竟一篇也没有。梁启超在一则《小说丛话》中说:“天津《国闻报》初出时,有一雄文,曰《本馆附印小说缘起》,殆万余言。实成于几道与别士之手。余当时狂爱之。……《国闻报》论说栏登此文,凡十余日。读者方日日引领以待其所附印者,而始终竟未附一回,亦可称文坛一逸话。”<sup>①</sup>另一篇标志性的文章是梁启超于 1902 年写的。实际上是《新小说》的发刊词。我们不得不佩服梁启超,他不愧是一位宣传鼓动家。他的文章的题目实在叫得响亮:《论小说与群治之关系》。如果他也用《〈新小说〉发刊词》、《创办〈新小说〉缘起》之类,就没有现在的题目的效果了。这两篇标志性文章引进了外国先进的小说观,也强烈地提出了小说“新民说”。当然,梁启超说得过了头,好像小说是“万能”的,小说新民是“速成”的。另外他是位政治家,将小说与政治捆绑得太紧了,这

<sup>①</sup> 梁启超:《小说丛话》,载《新小说》第 7 号第 169 页,1903 年 9 月 6 日出版。



对后代也产生影响。但他的文章一经发表,国内的文学界业内人士都赞成他的这个说法。连远在广东的黄小配也响应说:小说乃“淪导社会之灵符”<sup>①</sup>。而且梁启超不像严、夏二位,连一篇小说也不附。他很有魄力地办了一个《新小说》刊物,而且一印就是7000册<sup>②</sup>,真算得上开风气之先了。按照他的策划刊登了若干政治小说,还有若干政治性很强的历史小说。可是就连他自己写的《新中国未来记》在文学史上也是没有多少地位的。

这说明了一个问题,就是知识精英们的理论是超前的,但他们的创作干部队伍却远远跟不上。当时的情况是,他们提出了理论,可是缺乏创作实绩。而小说热潮的这把“火”倒是烧旺了。他们的锅里无法烹调出鲜美的食物来。这把“火”对谁有利呢?我认为对通俗文学作家有利,也就是市民大众文学得了益。他们部分地吸收了梁启超等人的理论,同时也大量地发表小说。梁启超写小说是“专欲发表区区政见”<sup>③</sup>,而他们是以强烈的谴责与讽喻对准清政府的官场与当时腐败透顶的社会现状,他们与鼓吹“新民”的梁氏也可算是同盟军。他们的小说开始与传统的古典小说有所不同了,市民大众文学也在严氏、梁氏等人的理论的影响下改良自己。靠《新小说》成名的不是梁启超麾下的“小说家”们,而是吴趼人们和《二十年目睹之怪现状》等等谴责小说。接着,1903年办了一个《绣像小说》,是李伯元主编的。1904年办了一个《新新小说》,是陈景韩等办的(即陈冷血,也许有人不熟悉这个名字,他后来成了名报人,从1912年起,他是《申报》的总主笔),后来包天笑也参与写稿。1906年办了一个《月月小说》,是吴趼人与周桂笙办的。1906年还出了一个《粤东小说林》,是在广州出版的;1907年改名《中外小说林》和《绘图中外小说林》,迁往香港出版,是黄小配与他哥哥黄伯耀办的。1907年上海办了一个《小说林》,是黄人与徐念慈(东海觉我)办的。除了梁启超一帮搞政治的人之外,黄人是东吴大学文科总教习,算是学院派(不过刊登的主要小说是曾朴的《孽海花》第21—25回等,也是谴责小说),其他办杂志的,基本上都是通俗文学作家,应该说,通俗文学在此期间是大繁荣。但他们在繁荣的同时,也在不断更新自己的面貌。

鲁迅的《中国小说史略》中提到了几部著名的狭邪小说,如《品花宝鉴》、《花月痕》、《青楼梦》和《海上花列传》。我认为《海上花列传》是有着比较明显的都市通俗小说的特征。我在2001年第4期的《复旦学报》上,就提出过《海上花列传》是中国通俗文学现代化的开山之作。作者花也怜侬(韩邦庆)。他的小说的时代印记是突

① 转引自方志强编著:《黄世仲大传》第105页,夏菲尔国际出版公司1999年版。

② 数字根据《新串班本黄萧养回头全套》的台词,载《新小说》第1号第171页,1902年11月14日出版。

③ 饮冰室主人:《〈新中国未来记〉绪言》,见《新小说》第1号第51页,1902年11月14日出版。

出了都市中的商人群体。这部狭邪小说中冶游上海花丛的主体不再是文人雅士，所以不是才子佳人模式。我在这里附带说明一点，在清末民初，上海的高等与二等的妓院，主要功能是公开的社交场所，当然也会有性关系，但这有一定的规矩，甚至要有一定的感情的。许多商业谈判都会在这种公开的社交场所举行。因此，在有的通俗小说中，将妓院与肉林是分得清清楚楚的，所谓“肉林”，那就是最低级的“野鸡堂子”，是名符其实的性交易场所。《海上花列传》的主角是“万商之海”中的大小商人，而文人在里面只是扮演清客的角色。重商观念已很明显，商品意识也较为强烈。小说的开端是写外乡人到沪落脚谋生的“移民”，那就是赵朴斋到上海投靠他的娘舅——参店老板洪善卿。以后许多通俗小说都采用了这条“文字漫游热线”，一开始就写乡下人进城。如《歇浦潮》、《黑幕中的黑幕》、《上海春秋》、《人间地狱》、《人海潮》等等等等。这实际上是反映了上海这个移民城市的一大景观。小说主要写四对男女（女方都是妓女）的感情纠葛，甚至是忠贞不移的爱情生活。所以这是一部披着狭邪外衣的社会言情小说。韩邦庆是一位自视甚高的作家，我认为他“眼高手高”，很了不起。《海上繁华梦》的作者孙玉声劝他不要用吴语写小说，他说，曹雪芹能用北京话写小说，我为什么不能用苏州话写？孙玉声说，有的苏州话有音无字。他说，仓颉能造字，我就不能造字？他果然造了几个字，如“𪔐”、“𪔑”等，也通行。他不仅小说写得好，也很有若干片段的精彩理论，写在他小说的《例言》与《跋》中（开始散见于《海上奇书》上）。例如，他一方面向《儒林》笔法学习，另一方面在结构上有自己独到的手法，以补《儒林》之不足。

全书笔法自谓从《儒林外史》脱化出来，惟穿插藏闪之法，则为从来说部所未有。一波未平，一波又起，或竟接连起十余波，忽东忽西，忽南忽北，随手叙来并无一事完，全部并无一丝挂漏；阅之觉其背面无文字处尚有许多文字，虽未明明叙出，而可以意会得之，此穿插之法也。劈空而来，使阅者茫然不解其如何缘故，急欲观后文，而后文又舍而叙他事矣；及他事叙毕，再叙明其缘故，而其缘故仍未尽明，直至全体尽露，乃知前文所叙并无半个闲字，此藏闪之法也<sup>①</sup>。

所以胡适曾说过，《红楼梦》“在文学技巧上，比不上《海上花》”<sup>②</sup>等语。

我现在简单地介绍一下四位文学大师级的人物对《海上花列传》的高度评价。第一位是鲁迅，这是大家知道的。说它“近真”，“平淡而近自然者”。胡适加过注

<sup>①</sup> 韩邦庆：《海上花列传·例言》，见《海上花列传·太仙漫稿》第1—2页，百花洲文艺出版社1993年版。

<sup>②</sup> 胡适：《胡适〈红楼梦〉研究论述全编》第290页，上海古籍出版社1988年版。

释,大意说,这平淡而近自然是很高的评价,是不容易达到的境界。大概胡适对小说印象特佳,所以怕大家不理解鲁迅的话。其实鲁迅对作者的高度评价是“固能自践其‘写照传神,属辞比事,点缀渲染,跃跃欲生’(第一回)之约者矣”<sup>①</sup>。你看,韩邦庆的口气就是大,还没有写,就说自己的作品会如何如何好,而鲁迅则承认他是“自践其约”了。胡适不仅说小说是“吴语文学的第一部杰作”<sup>②</sup>,极口称赞,还为1926年的亚东版的《海上花》写了长篇《序言》,认真地考证了作者韩邦庆的生平。我们现在所知的生平不多,即使是这一点点,就有胡适的功劳在内。刘半农也写长论文《读〈海上花列传〉》,盛赞他的人物形象写得好,是“立体”的,而不是“平面”的。作为一个语言学家,他说:“在语学方面,也可算得很好的本文。”<sup>③</sup>第四位是张爱玲。她在晚年花了10年时间,先将《海上花》译成英文,然后再将这部吴方言杰作译成普通话,即《国语本〈海上花〉》。这样,不懂吴语者也可读这部名著了。张爱玲在“二译”过程中,对《海上花》的每一个字经都过了几番斟酌、掂量,加上她的年龄段与当时的社会比较接近,她融会贯通,的确发表了一些“真知灼见”,对我们理解这部小说,有极大的启发。张爱玲用“禁果的果园”这五个字来概括《海上花》的主题。她认为在男女社交不能公开的情况下,盲婚使大多数的青年没有品尝过爱情的滋味,所以有的人就到妓院里去寻找“红粉知己”。

盲婚的夫妇也有婚后发生爱情的,但是先有性后有爱,缺少紧张的悬疑、憧憬与神秘感。就不是恋爱,虽然可能是最珍贵的感情。恋爱只能是早熟的表兄妹(在新文学中经常描写的也是梅表姐妹们与觉新们、觉民们与琴表姐妹们之恋——引者注),一成年,就只有妓院这脏乱的角落还许有机会。再就只有《聊斋》中狐鬼的狂想曲了。

……“婊子无情”这句老话当然有道理,虚情假意是她们职业的一部分。不过就《海上花》看来,当时至少是上等妓院——包括次等的么二——破身不太早,接客也不太多……女人性心理正常,对稍为中意的男子是会有反应的。如果对方有长性,来往日久也容易发生感情……<sup>④</sup>

但这毕竟是“禁果的果园”,如果为了恋爱的需求而敢到这个脏乱的角落里去

① 鲁迅:《中国小说史略·第26篇·清之狭邪小说》,《鲁迅全集》第8卷第224页,人民文学出版社1963年版。

② 胡适:《胡适文存》第3集第363页,黄山书社1996年版。

③ 刘半农:《半农杂文》第1集第247页,北京星云堂书店1934年版。

④ 张爱玲:《国语本〈海上花〉译后记》第636页,上海古籍出版社1995年版。

作勇敢的冒险,为人一生,不甘以盲婚和无爱情的生活而被剥夺“人”的爱的权利,到这个果园内来偷尝禁果,保障“人”的“爱的权利”,大半是会有痛心的后遗症或造成终身抱憾的。小说在妓院这一公开社交场合中,展示了商人群体为主的社会众生相。可以说这是一部有着现代气息的通俗社会言情小说。韩邦庆为这部作品与市民大众见面,设计了一种非常现代化的传播方式。1892年,他自办一个个人文学期刊《海上奇书》,这大概要算中国第一本文学期刊了。先是半月刊,后来是月刊,每期以刊登两回《海上花列传》为主。此刊由《申报》代印代售。共出版了15期,也即刊登了30回。鲁迅说它“遍鬻于市,颇风行”<sup>①</sup>。除了市民大众读他的社会言情内容之外,此书还发挥了语言教科书的作用。在当时,上海上层社会都流行说苏州话。正如香港回归前非要懂英语,才是进入上层社会的必备条件一样。移民一到上海,就有一个过语言关而努力挤入上层社会的梦想。而吴语小说的出现就满足了这种人的需求。前几年于光远在《新民晚报》上发了一篇文章,读后颇有启发:

还有一个情况我小时候特别注意到了,在上层,特别在“知识分子”中喜欢说苏州话。我是上海人,我父亲当然更是上海人,家里来的客人我知道也是上海人。可是我父亲与那位客人谈话用的是苏白。这样的情景不仅发生在我父亲身上,别人也常这样。后来读俄国小说看到两个俄国人喜欢说法国话。我就明白上海原来是个文化不发达的小地方,苏州是上邦。后来上海成了苏州的“上邦”,这种情况当然不会再有,而且也许没有人知道了<sup>②</sup>。

总之,《海上花列传》无论在内容和形式上,在市场营销上,都显示出现代意识的萌发。要选现代通俗文学的开山祖,恐怕就要选有现代性而又站在艺术水准制高点上的作品,才能当之无愧。正如选鲁迅的《狂人日记》为现代知识精英小说的开山之作一样。可惜这部小说在1894年出版的同一年,韩邦庆就逝世了,年仅39岁。在韩邦庆之后,还有1898年开始连载的《海上繁华梦》,但分量就不能相比了。要建立现代通俗文学的独立研究体系,我认为要以此为起点。现代通俗文学的起点早于“五四”约1/4世纪。

现在要注意的另一个年头是1903年,也就是《新小说》创刊后的第二年,鲁迅所提到的“四大谴责小说”竟在同一年,好像相约好似的一起开始连载了。而且都

① 鲁迅:《中国小说史略·第26篇·清之狭邪小说》,《鲁迅全集》第8卷第223页,人民文学出版社1963年版。

② 于光远:《关于“闲话”的闲话》,见《新民晚报》2001年3月23日。

能与上海挂上钩的。这4部谴责小说的现代气息是更浓了,实际上是中国通俗社会小说现代化的始祖。李伯元的《官场现形记》连载于《世界繁华报》。鲁迅说“《官场现形记》乃骤享大名”。据统计,从1905年到1911年,以“官”或“官场”命名的小说,至少有16部;而以“现形记”命名的小说,也至少有16种。吴趼人的《二十年目睹之怪现状》连载于《新小说》。鲁迅说:吴趼人“名于是日盛”,而这部小说“尤为世间所称”。某某怪现状之类也出版了不少。刘鹗的《老残游记》连载于《绣像小说》。而金松岑的《孽海花》作为政治小说先连载于留日学生的革命刊物《江苏》上,后来由曾朴续写,1904年写了20回,1905年1月出版。一两年内再版15次,印行了五万多册。它们同年出现,貌似偶然,但鲁迅回答了这个问题“偶然”中的必然:“特缘时势要求”,“以合时人嗜好”。只12个字说明了许多问题。当时“群乃知政府不足与图治,顿有掎击之意矣。其小说,则揭发伏藏,显其弊恶,而于时政,严加纠弹,或更扩充,并及风俗”<sup>①</sup>。清朝过去搞了多少文字狱,现在由于上海租界的缝隙效应,就可以大骂而特骂,有能骂会骂的人,有爱听骂的老百姓。听到这些“严加纠弹”的掎击,就觉得过瘾、舒畅,心头憎愤得以宣泄,以致成为一种“嗜好”。有了这种“嗜好”,市民就会主动买书来读,以过宣泄之瘾,文化市场中的文学这一市场,就是这样建立起来,并走向现代化的。当然,鲁迅也批评了小说的不足,“辞气浮露,笔无藏锋”,不过从另一个角度看,这也是一种通俗小说“适俗”的需要,太含蓄的小说,老百姓不一定能领会,恐怕也无法成为他们的“嗜好”。至于《老残游记》和《孽海花》可说是第一流文学。胡适对《老残游记》与蔡元培对《孽海花》的评价都极高。胡适认为“《老残游记》最擅长的是描写技术,无论写人写景,作者都不肯用套语滥调,总想熔铸新词,作实地的描画。在这一点上,这部书可算是前无古人了”<sup>②</sup>。蔡元培说:“《孽海花》出版后,觉得最配合我的胃口了,它不但影射的人物轶事的多,为从前小说所没有,就是可疑的故事,可笑的迷信,也都根据当时的一种传说,并非作者捏造的,加以书中的人物,大半是我所见过的,书中的事实,大半是我所习闻的,所以读起来更有趣。”<sup>③</sup>中国现代通俗社会小说在成熟中。

这个时期的一个很值得注意的现象是知识精英的开路,他们是栽树人,可是流行的却是市民大众文学,结硕果的是通俗作家。这是一个中国文学现代化起步时非常值得玩味的现象。不过在1906年到1912年之间,中国的文学也受到很大的损失。1906年,李伯元逝世,时年40岁;1907年,李伯元的合作者和助手欧阳钜源逝世,年仅24岁;1908年,《小说林》的主要编者徐念慈逝世,时年34岁;1910年,

① 以上鲁迅关于谴责小说的论述均见《中国小说史略·第28篇·清末之谴责小说》。

② 胡适:《老残游记·序》,《胡适文存》第3集第407页,黄山书社1996年版。

③ 转引自魏绍昌:《〈孽海花〉资料》第198页,上海古籍出版社1982年版。

吴趼人逝世,时年45岁。梁启超是淡出文学界的了,后来黄人也在1912年突发疾病,并于次年逝世。而在南方,黄小配从1906年起,也写了不少通俗小说,如《廿载繁华梦》、《洪秀全演义》、《宦海潮》、《大马扁》、《宦海升沉录》等等,也主编期刊《中外小说林》,可是他在1912年被陈炯明枪毙了,时年41。在当年的办刊者中只剩下一个《新新小说》社的陈景韩,还有是给《新新小说》、《月月小说》和《小说林》撰稿的包天笑。中国现代第二个办刊高潮的带头人就是陈景韩与包天笑,他们在文友们的死死伤伤,“天不假年”中,在1909年创办《小说时报》,并轮流主编。

《小说时报》最引人注目的是翻译小说的量大得惊人。它一直从1909年10月办到1917年11月,出版了33期加1期增刊。我统计了一下,翻译的量约占五分之四。即翻译作品共占4510页,而创作篇幅仅占1004页。他们是懂外语的,不像林纾,自己没有选译外国作品的主动权。这个刊物中,外国名家小说很多,如普希金、契诃夫、托尔斯泰、狄更斯、雨果、大仲马、莫泊桑等等。译者也较多,但以冷血、天笑、恽铁樵、周瘦鹃、张汉毅为主力,这些就是以后被归入鸳鸯蝴蝶派的作家。1912年,史量才独资买下《申报》后,聘请陈冷血为总主笔,以后他很少有精力编杂志了。于是这第二个办刊高潮的主力就应该算包天笑了。当然还有别的杂志,如1910年王西神、恽铁樵办的《小说月报》;1914年王钝根、周瘦鹃办的《礼拜六》等等许多刊物。但以包天笑贡献最突出,他于1915年8月至1921年6月,创办了大型季刊《小说大观》,每期300多页,30多万字。这是中国第一个文学季刊。共出版15期。刊登的小说创作有短篇100篇,创作长篇小说18部;翻译短篇50篇,翻译长篇26部。其中叶小凤的《如此京华》,包天笑的《冥鸿》、《牛棚絮语》都较有名。更值得一提的是包天笑在1917年1月,办了一个通体是白话的《小说画报》。包天笑认为“小说以白话为正宗”。“盖文学进化之轨道,必由古语之文学变而为俗语之文学。中国先秦之文多用俗语,观于楚辞、墨、庄,方言杂出,可为证也。自宋而后,文学界一大革命即俗语文学之崛起突起。”所以他在《例言》中说:“小说以白话为正宗,本杂志全用白话体,取其雅俗共赏,凡闺秀、学生、商界、工人,无不咸宜。”<sup>①</sup>《小说画报》创刊的同月,胡适发表《文学改良刍议》,而陈独秀则说:“白话文学,将为中国文学之正宗,余亦笃信而渴望之。吾生当亲见其成,则大幸也。”(发表《文学改良刍议》时的“跋语”)《新青年》是1918年5月才全部改用白话。陈独秀在北京写《文学改良刍议》的“跋语”时,他不知道在上海已出版了一个白话小说刊物。在《小说画报》的第21期上(1919年9月1日出版),刊登了两篇反映“五四”运动的小说,一篇是包天笑的《谁之罪》,一篇是姚鹓雏的《牺牲一切》。《谁之罪》是写爱国学生抵制

① 天笑:《小说画报》创刊号第1页,1917年1月出版。



日货的。在小说中他明确点出：“俗语说的‘闭门家里坐，祸从天上来’。处这个乱民弱国的时代，和平之中时时寓着危险。”《牺牲一切》是写日资洋行中一个职员在“五四”时期宁可生活无着，毅然辞去职务的爱国行动。你想，在1917年初，包天笑一个人手中有三个很有影响的杂志：一个以翻译为主；一个是大型季刊，有的长篇创作小说和长篇翻译小说，能一次登完；还有一个是通体白话刊物，你说他能不能算是第二个办刊高潮中的主力了？以上为什么只提通俗刊物，不提通俗小说单行本的成就？那是因为当时几部有名的小说，都先经刊物连载，才出版单行本的，谈刊物，就是谈若干当时影响很大的长篇小说。那时优秀的短篇小说不多，短篇小说集是很稀有的。最著名的短篇集是翻译小说集。在出版《小说画报》的两个月之后，即1917年3月，周瘦鹃在中华书局结集出版《欧美名家短篇小说丛刻》，分上、中、下三卷。鲁迅、周作人曾加以推荐，并加赞语：“凡欧美47家著作，国别计十有四，其中意、西、瑞典、荷兰、塞尔维亚，在中国皆属创见，所选亦多佳作，又每一篇署著者名氏，并附小像略传，用心颇为恳挚，不仅志在娱悦人耳目，足为近来译事之光。”认为在当时实属“昏夜之微光”，“鸡群之鸣鹤”<sup>①</sup>。

我们说一句公平话，凡此种种举动，如此多多的成果，请问一下，他们究竟是作为1917年文学革命的对立物，还是一座步入“文学新世纪”的桥梁？许多现代文学作家那时还是少年，不少人是读着这些作品才开始知道外面还有一个广阔的世界。据我的不完全统计，在“五四”前，这个通俗文学作家的圈子中（后来被称为鸳鸯蝴蝶派作家的）就有34人或多或少从事过文学作品的翻译工作。我认为这些通俗作家是为“五四”作过“隐性准备”的。文学的现代化是一个系统工程，通俗作家也作过或多或少的贡献。这是一条宽广的大道，而不只是少数人才能涉险而过的独木小桥，更不是新文学家的“专利品”。当然，通俗作家也有许多庸俗文字，那是我们应该指出的，应该去剔除和剥离。可是也应该看到，庸俗文字也总是打着通俗文学的牌子出现的，在市场化的情况下，也不是他们可以控制得了的。但他们一般皆有儒家风范，怎么黄色下流，也是不大会发生的。至于说是袁世凯称帝，政治上的反动，才使鸳鸯蝴蝶派“大行其道”，更是属于“政治过敏症”的论调。他们之中有许多人是“反袁斗士”。在“附刊”中刊登《玉梨魂》和《孽冤镜》的《民权报》就是因为反袁而被袁世凯当局封杀的。

在民初，在小说创作中最令人注目的是徐枕亚的《玉梨魂》、吴双热的《孽冤镜》和李定夷的《霞玉怨》。从这些当时的代表作中我们可以知道，男女的婚姻自由已

<sup>①</sup> 见1917年11月30日《教育公报》第15期。此系鲁迅任“通俗教育研究会”小说股主任时，决定为该书授奖而写的评语，由周作人起草。

经提到了辛亥革命前后的议事日程上来了。这三部作品的骈俪式的外壳固然使我们可以作为当时的一种盛行的形式去加以研究,但我更觉得有意思的是,看一看一些中国的“老儿女们”在挣脱封建的桎梏中是何等的艰难,他们不仅是渐进的,而且是拖泥带水的。哪有后来胡适在独幕剧《终身大事》中那么干脆:这是你我两人自己的事,你自己应该决断。这是孩儿自己的事,孩儿应该自己作主等等之类。这是一种受西方影响的知识阶层的解决问题的方式。可是在市民阶层中,或是没有受过西方思潮的洗礼的中国老儿女们,就来了什么“发情止礼”啦,移花接木啦;既痛斥父母专制,又乞怜父母恩赐啦;女主人公明明宣布,“自由在法律之中,固不容人之干涉”啦,可是让她争取自由结婚,她却将父母之命“误读”为“法律之化身”。从这些作品中,我们可以看到另外一个“世界”的居民们的思想逻辑“法则”,充分说明挣脱封建罗网的艰巨与曲折。

在《玉梨魂》之前,公式化、概念化,千部一腔、千人一面的情况比较严重的,如某生某女,一见倾心之类。这是一种小说的初期形态。可是我们也不能太怪罪他们的“一见倾心”,当时男女社交不能公开,偶然相遇于“后花园”,如不当机立断,机缘就会“稍纵即逝”,以后虽后悔莫及,也无法再予挽救。不“一见倾心”,这“爱情”就算完蛋了。当然,这些小说尚很幼稚,又不会写复杂的心理活动,难免有千篇一律之感。后来由于《玉梨魂》的畅销,另一类模式化的小说又大量涌现,那就是《玉梨魂》式的哭哭啼啼的哀情小说了。但这股势头很快得到了有力的批评与遏止,这位批评者就是《小说月报》的第二任编辑恽铁樵(鲁迅的《怀旧》就是由他签发的,他还加了许多评点赞语)。他在1915年4月25日出版的《小说月报》6卷4期上发表了《答刘幼新论言情小说书》。他写道:“爱情小说所以不为识者所欢迎,因出版太多,陈陈相因,遂无足观也,去年敝报上几摒弃不用,即是此意。”他认为“多用风云月露绮罗等字样”,将几个乾嘉时期的骈文大家的典故翻来覆去,“以有涯应无涯,犹且涸可立待……而读者欲睡也”。他说,欧美言情小说很多,读者极为欢迎,原因在于“以意胜耳”。他又在1915年7月《小说月报》6卷7期上发表《论言情小说撰不如译》。他写道:“外国言情小说层出不穷,推原其故,则以彼邦有男女交际而言,吾国无之。彼有自由结婚为法,我国还在新旧嬗蜕之时……是故欧洲言情小说取之社会而有余,我国言情小说,搜索枯肠而不足。”他也不是一概排斥国人创作言情小说,他提出:“言情不能不言社会,是言情亦可谓为社会。”他大力提倡社会小说,同时也为言情小说开启了一条宽阔的道路:社会言情小说。我以为,在通俗作家之中像恽铁樵这样的理论指导实在太少了。恽铁樵是为通俗文学作过多方面的贡献的。例如,1916年在《小说月报》上与张舍我共同提倡“问题小说”,但他们的小说既学习外国的经验,同时又有中国通俗小说的娱乐性的特色,也是非常别致



的一种文学样式,好像现在的大学的辩论会中也吸收了他们的这类问题小说的某些成分。

在这一段文学史的多种现象中,1916年《时事新报》征求“黑幕小说”也算是一大事件,引起的争论也颇为广泛。但这要从多个视角去加以考察的。要看到事物的复杂性、两面性。黑幕写得低下当然会成为传播作恶法门的教唆者;但写得好,就叫作曝光,这在现在还是很时髦和有威慑力的。我认为蔡元培先生给《中国绘额头黑幕大观》编者的信中的审慎态度,是值得我们学习的。

这一时期,那些通俗作家实际上构成了一个现代文学中的“继承改良派”。他们直接承传鲁迅所指认的“狭邪小说”、“谴责小说”,还有是“侠义公安小说”(后来侠义小说为武侠小说所取代,而公安小说则又因接受外来形式,就更注重侦探小说的探索,所谓包公与福尔摩斯的“交接班”),它们在渐进式的现代化的道路上改良自己。

## 二

时序发展到“五四”前后,一个崭新的情况发生了,那就是知识精英文学的创作队伍已经形成了,甚至有的人已达到了非常成熟的地步。《新青年》的整体水平也远远超过《国闻报》与梁启超的改良主义报刊的理论高度,虽然恐怕还找不出有像梁启超那样有宣传魅力甚至可以说有宣传魔力的人。鲁迅在《新青年》等刊物上所发表的小说,真可说,发一篇是一篇。胡适的《文学改良刍议》提出了比梁启超的“新文体”更彻底的语言革命的纲领。在文学领域中,草创中国的一个“借鉴革新派”开始形成。这“借鉴”是指他们向世界文学的精华学习与吸纳,翻译并尝试创作,从而掀起一个文学革命运动,使本民族的文学与世界接轨,并要使自己成为世界文学之林中的佳木。胡适的《尝试集》就是诗歌革新的初步尝试,而鲁迅的《狂人日记》是借鉴果戈理的作品的生态来针砭民族痼弊的革新之作,乃至成为新文学巨人起步的划时代丰碑。正如鲁迅自述《狂人日记》的创作过程时所说的:“大约所仰仗的全是先前看过的百来篇外国作品和一点医学上的知识,此外的准备,一点也没有。”<sup>①</sup>周作人也在1921年说过:“中国现在文艺的根芽,来自异域,这原是当然的;但种在这古国里,吸收了特殊的土味与空气,将来开出怎样的花来,实在是很有可注意的事。”<sup>②</sup>这些由知识精英组成的“借鉴革新派”对那些曾经在现代化的道路上“渐进”的人当然会有若干非议。于是从周作人等指认他们是“《玉梨魂》派的鸳鸯

① 鲁迅:《南腔北调集·我怎样做起小说来》,《鲁迅全集》第4卷第393页,人民文学出版社1963年版。

② 周作人:《在希腊诸岛·附记》,见《知堂序跋》第249页,岳麓书社1987年版。

蝴蝶体”<sup>①</sup>到钱玄同命名他们是“鸳鸯蝴蝶派”<sup>②</sup>。周作人在《中国小说中的男女问题》中说：“近时流行的《玉梨魂》，虽然文章很是肉麻，为鸳鸯蝴蝶派小说的祖师，所记的事，却可算是一个问题。”<sup>③</sup>到后来指责与争夺更为剧烈，也就发生了《小说月报》的改组等等的实质性的变革。后来商务印书馆另组《小说世界》也引起了知识精英作家们的愤慨。其实在《小说世界》创办之前，《礼拜六》就是针对《小说月报》的改组而复刊的。在1921年4月出版的第103期上，《礼拜六》记者就在《编辑室》中宣称：“本刊小说，颇注重社会问题，家庭问题，以极诚恳之笔出之。”（这显然是受了知识精英文学的影响，但由于双方的对峙，往往不会承认是受了对方的影响。）在同一个月出版的第104期上，以《各大报馆奖语汇刊》的形式，说出为什么《礼拜六》要复刊的原因：“《中华新报》谈善吾先生语：‘《礼拜六》小说，当时颇得阅者欢迎。惜久停刊，盖以《小说月报》内容较为丰富故也。现《小说月报》改组，向之爱读《小说月报》者，不无另换一种心理，于是《礼拜六》复活，为王钝根、周瘦鹃君之力，而社会之欢迎，较前此尤甚。但观其内容益加丰富，则销行之广，正未可量耳，谨贡片言，即为介绍。’”在与《礼拜六》复刊相连接的动作是周瘦鹃又新办《半月》。在《半月》上，也想以短篇小说这个“借鉴革新派”的强项——作同类型小说之抗衡。具体的表现是何海鸣的《求幸福斋主人卖小说的话》：

我很想与小说界几个卖文的同志先将短篇小说认真地作几篇，成一种现代中国短篇小说的完成作品……慢慢地由于抬高现代中国短篇小说价值，紧挨上世界文坛上去……我们做小说出卖的人倘若肯大大地努力，将小说的价值抬高，国人知道这是一种重要的文学，人生都应该有这种东西来安慰……我既然想做小说努力向上的一分子，我此后的出品，第一，每篇有每篇的用意，不肯毫无所为而做；第二，不肯敷衍多凑字数<sup>④</sup>。

这当然是有一种与知识精英文学进行比赛的意思。因为与此同时，他还说过不能让别人把我们看成“没心胸”的人。他的确写出了几篇我认为很有水平的小说，如《老琴师》、《先烈祠前》和《一个枪毙的人》等等，还有毕倚虹的《北里婴儿》，也可算是好的短篇，但毕竟数量不多，独木不成林，能写得水平较高的通俗短篇并不

① 周作人：《平民文学》，载《中国新文学大系·建设理论集》第293页，上海良友图书出版公司1935年版。

② 钱玄同：《“黑幕”书》，载《新青年》第6卷第1号第74—75页，1919年1月15日出版。

③ 周作人：《中国小说中的男女问题》，《每周评论》1919年2月2日。

④ 载1922年1月22日出版的《半月》第1卷第10号。

多,因为这不是继承改良派的强项。

在知识精英作家的批判声中,市民大众文学的作家一般总是采取守势,因为他们缺乏理论人才去阐明自己存在的必然性与必要性。1921年5月,《文学旬刊》创刊于北京,到1923年7月第81期时改名为《文学》,发表《本刊改革宣言》,其中说道:“以文学为消遣品,以卑劣的思想与游戏态度来侮蔑文艺,熏染青年头脑的,我们则认他们为‘敌’,以我们的力量,努力把他们扫出文艺界以外。抱传统的文艺观,想闭塞我们文艺界前进之路的,或想向后退去的,我们则认他们为‘敌’,以我们的力量,努力与他们奋斗。”这里所说的两点,前者是文学功能观上的分歧,后者是指传统文艺观的问题了。于是3顶帽子也扣上了市民通俗作家的头颅:一是封建思想与买办意识的混血种。二是半封建半殖民地十里洋场的畸形胎儿。三是游戏的消遣的金钱主义。封建思想是有一些的,如“从一而终”、“发情止礼”、“愚孝”之类,但也随时代的步伐而不断“冲淡”,以致建立新的道德观;而买办思想是没有的,他们非常看重民族大义与民族大节之类的操守。大都市的成型必然会兴起通俗热,而且他们是站在市民的立场上观察评判一切的,而不是站在帝国主义的立场上去为“畸形胎儿”接生的。至于第三顶帽子纯属文学功能观的不同,他们是中国第一代职业作家,所谓“金钱主义”乃指文学的“商品性”而言。可是他们讲不出这番道理,他们的对策是在论争中保持沉默,他们不争领导权或中心、主流等等;他们只争夺读者,保住自己的领地,只是“流自己的汗,吃自己的饭”。在知识精英文学还缺少成功的长篇小说可以契入市民读者层的时候,他们主要利用中国通俗传统小说的长篇章回小说的形式,去占领读者市场。

在20世纪20年代前后,他们拿出了《广陵潮》、《歇浦潮》、《恨海孤舟记》、《人间地狱》、《春明外史》、《上海春秋》、《金粉世家》等等社会小说或社会言情小说,《江湖奇侠传》、《近代侠义英雄传》、《奇侠精忠传》、《荒江女侠》、《山东响马传》等等武侠小说,这些作品的确占领了广大的市民读者市场。他们不仅以情节性取胜,而且在他们笔下的那些人物与生活事件,也是知识精英作家笔下所没有的或是不熟悉的。就以《近代侠义英雄传》中的王五、霍元甲而论,知识精英作家不会去写他们,但又是活在市民大众心目中的英雄人物。这说明知识精英文学与市民通俗文学的互补性是确实存在的。《近代侠义英雄传》已完全跳出了清代侠义小说的窠臼,真正为民国武侠小说自立了门户。鲁迅曾对清代的侠义公安小说作评:“这篇小说,大概是叙侠义之士,除盗平叛的事情,而中间每以名臣大官,总领一切。”<sup>①</sup>那

<sup>①</sup> 鲁迅:《中国小说的历史的变迁·第6讲·清小说之四派及其末流》,《鲁迅全集》第8卷第332页,人民文学出版社1963年版。

时的侠义与公案往往是孪生子,而挣断这根传统的锁链的平江不肖生可以称得上民国武侠的开山大师。这部小说中的民族革命观念和爱国主义精神与武侠情节达到了水乳交融的程度。更为可贵的是,它是第一部反映近代中西文化冲突的武侠小说。作者对西方帝国主义的文化、“武化”侵略持坚决抗击的态度,但对于建立在实证科学基础上的西方文明,包括医学、体育、技击方面的科学成就,则予以肯定;作品反帝而不排外,肯定西学而不媚外;另一方面,对于中华民族传统武学中所浸润着的文化精神,作者并不满足于“武艺”表层的描述,而是从“道”与“艺”、“德”与“武”的辩证关系入手,深入揭示了作为“武艺”内核的深层文化内涵。把“武艺”提升到“文化”层次并在中西文化冲突中加以表现与阐释,不肖生实为民国时期武侠小说史上的第一人。实例是很多的,如黄石屏针灸医生与德国医学家的“交流”,霍元甲、农劲荪与外国大力士较技“交锋”的情节等等。这部小说很生动地表现了不肖生的“现代意识”,这也是一部表现“现代”题材的不可多得的成功之作。不肖生的文学语言也几乎达到了“文体家”的水平,十分口语化,而又是十分纯正的书面语,不愧是“继承改良派”的一部力作。在知识精英作家中像朱自清那样真正看到了他们的继承性也是并不多见的:

在中国文学的传统里,小说和词曲(包括戏曲)更是小道中的小道,就是因为是消遣的,不严肃。不严肃也就是不正经;小说通常称作“闲书”,不是正经书。……鸳鸯蝴蝶派小说意在供人们茶余酒后的消遣,倒是中国小说的正宗。中国小说一向以“志怪”、“传奇”为主。“怪”和“奇”都是不正经的东西。明朝人编的小说总集有所谓“三言二拍”。“二拍”是初刻和二刻《拍案惊奇》,重在“奇”很显然。“三言”是《喻世明言》、《警世通言》、《醒世恒言》,虽然重在“劝俗”,但是还是先得使人“惊奇”,才能收到“劝俗”的效果。所以后来有人从“三言二拍”里选出若干篇另编一集,就题为《今古奇观》,还是归结到“奇”上。这个“奇”正是供人们茶余酒后消遣的<sup>①</sup>。

其实朱自清在这段文章中除了说明通俗小说的“继承性”之外,还说了一个大众化很重要的因素,就是“趣味性”。这是能否“大众化”的一个很关键的问题。我们讨论了多次大众化问题,谈了很多方案和方法,例如“旧瓶装新酒”等等,我们首先想到的是如何用通俗的形式让老百姓能接受我们要宣传的意识形态,可是从来不讲大众化首先要注意趣味性。鲁迅说:“说到‘趣味’那是现在确已算是一种罪名

<sup>①</sup> 朱自清:《论严肃》,载《中国作家》创刊号,1947年出版。

了,但无论人类底也罢,阶级的也罢,我还希望总有一日弛禁,讲文艺不必要‘没趣味’。”<sup>①</sup>“在实际上,悲愤者和劳作者,是时时需要休息与高兴的。”<sup>②</sup>这也就涉及文学的“休闲性”问题了。

市民大众文学作家笔下的生活的广阔性以及他们所关注的题材与人物,是与知识精英作家极具互补性的。我提出过“都市乡土小说”这个概念。就是想说明市民大众文学作家对中国现代文学的最大贡献是写出了我国都市的民间生活与民俗风貌。知识精英作家侨寓在大都市里,他们笔下的乡土文学是写自己故土的独特民间民俗生活。可是他们与侨寓的大都会的民间民俗生活是并不贴近的。鲁迅在谈乡土文学时也委婉地指出了这一点。这一部分的生活正是由侨寓在大都会中的市民大众文学的作家来完成的。关于互补性的问题,我在2003年第1期的《中国现代文学研究丛刊》中发表了《论新文学与通俗文学的互补关系》,在2002年第3期的《文学评论》上发表了《论都市乡土小说》。在这里我不再复述了。但是我觉得,要探索通俗文学的价值体系,就是要着重去研究这些都市乡土小说的价值,因为它“存真性”较强,原汁原味。而不像有的小说,能将一棵小苗按照作家对社会生活规律的所谓“预测”,有时也叫作“革命浪漫主义”,写成一棵参天大树。我担心,这种所谓对人民产生指导作用的作品,到我们子孙手中是否会被淘汰,也许子孙们更想读一点当时原汁原味的作品,以帮助他们懂得他们的祖先是怎么生活过来的。我也不想举我们心目中巍巍高山那种作品为例。我就举梁启超的《新中国未来记》为例罢。他是展望1962年的什么万国大会,宪政的成就简直非凡。可是以我们的眼睛来看,简直近似儿戏。不及“存真性”极强的吴趼人的《二十年目睹之怪现状》,例如他写当年清朝一些官员的恐洋症简直到了如此可怜可笑的地步。虽然有些人看来这是“低层次的真实”,可是这是当年原汁原味的现实。而梁启超的《新中国未来记》的所谓“展望”,只能鼓舞它那个时代的相同政见者,与我们后代却没有多大关系了。因此,通俗文学提供了我们可以值得研究的东西。从社会学的视角去阅读这派的小说,我们能看到一幅清末民初社会机体急速变革的画像;旧的机体正在以怎样的速度与形态无可挽回地衰朽着。我们若要研究清末民初的社会,在他们的作品中一定可以获得许多有用的东西。如果我们从民俗学的角度去窥探,我们可以得到许多民俗沿革的瑰宝,特别是欧风美雨东袭登陆上海与固有传统习俗相对抗相杂交时,民俗的细致的变异过程。凡是从研究文化学的视角透视通俗文学,就会发现它是一座蕴藏量极丰的富矿。我们还可以列举通俗文学的其他的价值。

① 鲁迅:《集外集·奔流》·编校后记,《鲁迅全集》第7卷第187页,人民文学出版社1963年版。

② 鲁迅:《花边文学·过年》,《鲁迅全集》第5卷第358页,人民文学出版社1963年版。

如从经济学的视角去衡定,它提供了若干中外“商战”的交锋和中国近现代经济结构变性的图像;从地域史的视角去追踪,我们会感到,要写上海、北京、天津、南京等大都会的历史,要写苏州、杭州、扬州等文化名城的地方史,编撰中国的租界史,而去阅读相关的通俗文学的小说,就会得到许多感性的知识。张恨水做了5年记者才开始写《春明外史》,以百万言再现故都在新旧流变中的社会众生相。李涵秋的《广陵潮》以鸦片战争至“五四”运动的许多重大事件为背景,再现70年间的稗官野史,使当时中下层社会的民间风情、闾巷习俗,跃然纸上。而姚民哀则以优秀评弹艺人的身份混迹江湖,悉心研究江湖会党,成为写会党小说著称于时的通俗小说家。而包天笑侨寓上海20年,长期的记者与主笔的生涯,使他积累了大量的生活素材,写成了长篇小说《上海春秋》,这是一部“十里洋场二十年目睹之怪现状”。市民大众文学就是靠这些作品,在知识精英的排炮轰击下,存续了下来,这个流派也得以保存。至于市民大众文学的局限性也是非常明显的,如果作品中有庸俗的因素当然应该去“剔除”与“剥离”。我以为知识精英作家对他们的若干批评的确是有道理的,只是将这一流派置于敌我矛盾上的总体估价是偏差的。当然,由于这一总体估价的偏差,也会造成许多具体批评上的失误。

20年代末30年代初,张恨水的《啼笑因缘》在上海的面世,其市场占有份额以及对新的读者层面的开拓,使知识精英文学界也为之震惊,许多知识青年也为其所吸引。无独有偶,1931年刘云若的《春风回梦记》等作品的出现,后来竟然得到郑振铎的“极口推许,认为他的造诣之深,远出张恨水之上”<sup>①</sup>。说明通俗文学的更上一层楼。《春风回梦记》与1932年还珠楼主的“蜀山系列”的冒头,是所谓“‘王’气北移”的先兆。接下来就是宫白羽、王度庐、郑证因与朱贞木等所谓北派四大家的走红。刘云若的《旧巷斜阳》、《小扬州志》和抗战胜利后的《红杏出墙记》、《粉墨箏琶》等作品的出现,说明盛况不衰。而在南方,《秋海棠》继《啼笑因缘》现象之后,又掀起了一个热潮。张爱玲、徐訏和无名氏的出现,构成了所谓“新市民小说”的又一个兴奋点,这是新文学、外国文学与通俗文学相融汇的崭新文学现象。

在知识精英文学与市民通俗文学的对峙中,20世纪20年代最大的一次阵地争夺战是接编《小说月报》,可是商务印书馆又另办《小说世界》。20世纪30年代最大的一次阵地争夺战是接编《申报·自由谈》,但报馆老板又另办《申报·春秋》。这种“接编——另办”模式是极为耐人寻味的。其实道理也很简单。你知识精英文学领导时代新潮流,我就将很有名望的老牌阵地让给你办,以显示我并非逆时代潮流而动。可是那么一大批市民读者群我也不准备放弃,于是我就来个“另办”。每次

<sup>①</sup> 徐铸成:《张恨水与刘云若》,载《旧闻杂记》第100—101页,四川人民出版社1981年版。



“接编”时知识精英作家们往往得意洋洋,可是看到“另办”时觉得出版社和报馆又向旧势力“妥协”了。每次“接编”时,市民通俗作家总有点灰溜溜,可是“另办”时又觉得有了一点“安慰”,也安于这样的现状。这是出版社和报社的“有倾向性的走钢丝的平衡动作”。我以为这个“接编——另办”模式极具象征意义,以致可以用来“概括”20世纪二三十年以后的文学生态。

在1930年前后,现代文坛是非常热闹的。可是知识精英文学中的革命作家们自己分成了若干社团争斗了起来。以致鲁迅也有无穷感慨:“这些团体,都说是志在改革,向旧的堡垒取攻势的,然而还在中途,就在旧的堡垒之下纷纷自己扭打起来,扭得大家乏力了,这才放开了手,因为不过是‘扭’而已矣,所以大创是没有的,仅仅喘着气,一面各自以为胜利,唱着凯歌。旧堡垒上简直无需守兵,只要袖手俯首,看这些新的敌人自己所唱的喜剧就够。他无声,但他胜利了。”<sup>①</sup>看来“唯我独革”、“唯我独左”也不是“文革”中才有的。鲁迅所指的“旧堡垒”是包括那些在新文学营垒中与左翼抱不同观点的人。可是我们也可以体会到,在那时,市民通俗作家头上的压力也相对小得多了。

20世纪30年代的“政治大介入”发展到了20世纪40年代的“政权大介入”,是有很多话可说的。但限于篇幅,在本文中不说也罢。不过从抗日统一战线的建立,在文学上的对峙也有了新的松动。“我以为文艺家在抗日问题上的联合是无条件的,只要他不是汉奸,愿意或赞成抗日,则不论叫哥哥妹妹,之乎者也,或鸳鸯蝴蝶都无妨。但在文学问题上我们仍可以互相批判。”<sup>②</sup>可是这个文学上的抗日统一战线并没有真正清算“敌我矛盾”的“情节”;或者说,还是没有懂得文学界的生态平衡问题。以致一旦权力在手,就可以动用行政手段。于是,在40年代末到50年代初,就以行政或半行政的手段中止了大陆通俗文学的发表权与流通权。以后那些以继承中国古代小说传统为特色的现代通俗文学只能在台港显示其生机,在大众读者视听的地平线上升起了如金庸、梁羽生、高阳、古龙、琼瑶等璀璨群星,在大陆的通俗文学发生断层期间,台港的通俗作家正在探索如何融汇新文学与西方现代主义的精粹,为“我”所用,在继承的前提下开启新思路,探索新模式,以更符合新的一代的读者大众的审美情趣。通俗文学理应沿着民族文学传统的道路进行自我革新的现代化进程中发展壮大自己。在20世纪70年代末到80年代初,大陆趁改革开放的大好时机,这些作品被引了进来,使深受8个所谓“样板戏”的统治,而将人情与人性被榨干了的大陆文学,迎来了一个手不释卷、趋之若鹜的阅读热潮,而“引

① 鲁迅:《二心集·我们要批评家》,《鲁迅全集》第4卷第189页,人民文学出版社1963年版。

② 鲁迅:《且介亭杂文末编·答徐懋庸并关于抗日统一战线问题》,《鲁迅全集》第6卷第433页,人民文学出版社1963年版。

进热”使大陆的读者忽然醒悟,台港通俗文学的“根”原是在我们大陆,于是引发了一场清末民初通俗小说“重印热”。这好像是一次“大循环”,却包含着一个极为深刻的历史教训,而对那些以斗、批、扫、堵、围为己任的“鲛”先生们也该对通俗文学的认识有一个大的飞跃了,应该知道对待通俗文学要以“因势利导”的“禹”的治水方法,使其走上“良性循环”的健康发展的道路。要以一元化的文学去满足全民的多元需求,这种想法本身就是不现实的。过去想将市民大众文学扫出文艺界,这是一种永远也不能成功的“无效劳动”。真正的出路是在于利用我们今天的理论优势,去总结出一套通俗小说创作的规律,从《三国演义》、《水浒传》、《西游记》等“民间积累型”的通俗作品中,从后继的“文人独创型”的通俗作品中,包括近代韩邦庆们的作品中,现代张恨水、刘云若们的作品中,总结出他们成功的经验,也包括某些不足的教训,建立我们有中国特色的通俗文学理论体系,使通俗文学得以健康的发展。我们应该承认文学生态平衡的必要性。

以上就是我的知识精英文学与大众通俗文学双翼展翅翱翔的“两个翅膀论”的中国现代文学史观。

2003年9月23日于北京大学中文系“子民学术论坛”讲座

首刊于《深圳大学学报(社科版)》2004年第1期

《新华文摘》2004年第8期转载



在过去出版的若干“新文学史”或“现代文学史”中，往往一再强调中国新文学中的主流派别是紧跟中国现代时潮而与其取同一步调的，它随着时代的发展形成中国现代文学的一条主线；而一直被作为批判对象的现代通俗文学，却被形容为游离于时潮和文潮之外的、受着“钱袋”的指挥，做着它的“白日梦”，或是炮制着仅供“有闲阶级”玩味的“消闲文学”。近年来由于学界对通俗文学也进行了初步的研究，开始觉察到过去对通俗文学的误解甚多，也逐渐不再将其视为现代文学史上的“逆流”；但在为其恢复名誉的同时，也还觉得现代通俗文学的“生产过程”随意性太大，因此也很难找出它的发展周期与运行轨迹，既然无规律可循，那也就构不成一部有内在律动的发展史，它们仅是迎合市场需求的媚俗之作，因此在为其摘掉“逆流”帽子的同时，它还是脱不掉“不登大雅之堂”的“散兵游勇”的身份。这实在还是一种成见与误解在发挥着无言的责难。如果我们认真地对它作进行一番考察，就能知道，中国现代通俗文学在受着市场的“指挥”的同时，也时时会直接或间接地受着现代中国时潮和文潮的影响与制约，在时潮、文潮与市场的“合力”中，我们可以清晰地看到它的独特规律与发展线路，形成了它与新文学的主流派别各异却又互补的发展轨迹，构成了自己富有特色的“发展史”。

## 一 开拓与启蒙

随着现代化大都市的成型，中国通俗文学就顺应着时潮，在文学的领域里开疆拓土，为建立现代化的文化市场，并肩负着启蒙中国而发挥作用。那时，为中国开创新文学的“五四一代”作家大多尚在襁褓或童少时期，有的甚至还没有诞生，当然也还未能向外国文学“取经”。因此，揭开中国文学现代化的序幕的，责无旁贷地是由中国传统文人中能接受社会转型洗礼的作家们——即现在被我们称为通俗作家们——来承担的。

第一，在19世纪末，中国通俗文学就已受到初萌的中国现代化媒体的促进，开

始与这些新生的媒体共同创建现代化的文化市场。1892年开始连载、1894年正式出版的《海上花列传》是中国现代通俗文学的开山之作,它不仅是最早以自己的广角镜反映了中国大都会的现代生活,它更是与中国的现代化媒体最早“联姻”的本土长篇小说:《海上花列传》的作者韩邦庆自创了图文并茂的个人文学期刊《海上奇书》,他请《申报》属下的一个出版机构“点石斋”代印,并在《申报》上大做广告,在杂志的封面上也标明由“《申报》馆代售”。它开创了一个中国自己的原创长篇在现代化媒体上分期刊载的先河。自后,在1897年始,上海兴起“小报”潮,有的小报也就学着连载小说,不过不是像《海上奇书》那样,每期刊载长篇小说两回,而是每天附赠石印的连载小说一页(即使在这一页上一句话还没有说完,也戛然而止,明日才从下半句续下去)。如1898年创刊的《采风报》在“本馆告白”中就宣布随报赠送孙玉声所著的“石印绘图《海上繁华梦》,每日一页,蝉联而下……以酬诸君雅爱”。这也是一部现代沪人写现代沪事的长篇小说。而1901年创刊的《笑林报》则随报附送“海上剑痴”(孙玉声)的《仙侠五花剑》,亦为每日一纸。但这些小报只是将小说随报附送,它们还没有将小说作为报纸的一个内在的组成部分。直到1903年,李伯元才在他编辑的《世界繁华报》上连载《官场现形记》,于是连载小说就作为一个有机组成部分在小报上扎了根。在19、20世纪之交,中国小说就是这样在现代化的媒体上开拓自己的地盘的。在这个过程中,知识精英梁启超也起了很大的推动作用,那就是他倡导“小说界革命”,并于1902年,在日本横滨创办了《新小说》,在创刊号上就推出了6部连载小说;并与通俗作家联手合作,在《新小说》第8期开始,连载吴趼人的《二十年目睹之怪现状》等长篇。在《新小说》创刊的次年,也即1903年,在国内由商务印书馆出版的、敦请李伯元主编的《绣像小说》的创刊号上也刊出了4部连载小说和两个连载的传奇新戏(按当时的分类,传奇也在说部之中)。从此中国的初兴的现代化报刊媒体使长篇小说进入了一个“分期付款”的阶段,即作家的长篇小说可以在现代媒体上定期分段写作,读者也“必需”养成这种定期分段阅读的习惯。如果反映良好,日后就印成单行本,进入了某部长篇小说“零存整取”阶段。

办报纸与杂志的人当然会有自己的信念与宗旨,而在他周边也需要有一个有形或无形的集团或群体,才能支撑起这份报纸或杂志的定期出版。中国的作者随着现代文化市场的需求,除了仍属个体脑力劳动的性质之外,也必然会养成紧跟办报办刊人的宗旨,而走上集约化、群体化的道路。像韩邦庆那样办个人杂志的毕竟是个别的,也是难于持久的。这说明了中国媒体在现代化的途程中,也连带着使中国的小说生产的方式开始告别“古典”,而作品的内容上也与古典型小说拉开了距离:《海上花列传》中反映了初具现代化雏形的上海滩的资本色彩;李伯元的《文

明小史》，对中国的维新运动进行了“极尽绘声绘色之妙”<sup>①</sup>的描述，而梁启超的《新中国未来记》则带着强烈的现代政治理念，其他如《洪水祸》、《东欧女豪杰》、《泰西历史演义》等小说，也拓展了中国读者的世界视野；而像《海底旅行》等译作则引领中国读者进入了科幻境界。凡此种种，说明中国文学开拓了一个步入与现代化初级形态相适应的“现代型小说”的时代。

第二，在“五四”之前，通俗文学中的社会小说数量急速上升。鲁迅在《中国小说史略》上所提及的4部谴责小说皆不约而同地在1903年开始粉墨登场。这是一种有别于古典型的现代通俗社会小说。胡适在同意鲁迅对谴责小说的艺术性极为粗糙的观点之后，还作了非常有见地的补充：

讽刺小说之降为谴责小说，固是文学史上大不幸的事。但当时中国屡败之后，政制社会的积弊都暴露出来了，有心的人都渐渐肯抛弃向来夸大狂的态度，渐渐肯回头来谴责中国本身的制度不良，政治腐败，社会龌龊。故谴责小说虽是浅薄，显露，溢恶种种短处，然他们确能表示当日社会的反省的态度，责己的态度。这种态度是社会改革的先声。……我们回头看那班敢于指斥中国社会的罪恶的谴责小说家，真不能不脱下帽子来向他们表示十分敬意了。（重点是原有的）<sup>②</sup>

胡适的这一论点，实际上肯定了谴责小说的启蒙中国的因素。他强调的是现代通俗社会小说与中国社会意识形态现代化之连锁关系，同时也赞许了谴责小说的社会效应。胡适在为《官场现形记》定调子时，第一句话就说：“《官场现形记》是一部社会史料。它所写的是中国旧社会里最重要的一种制度与势力——官。它所写的是这种制度最腐败、最堕落的时期——捐官最盛行的时期。”<sup>③</sup>胡适又说：“其实当时官场的腐败已到了极点。这种材料遍地皆是，不过等到李伯元方才有这一部穷形尽相的‘大清官国活动写真’出现，替中国制度史留下无数极好的材料。”<sup>④</sup>《官场现形记》和《二十年目睹之怪现状》标志着一种新型的通俗社会小说的诞生，是反映西方帝国主义势力入侵而清廷极端腐败的社会现状的通俗社会小说。鲁迅对谴责小说的评价是以《儒林外史》为标尺的。胡适则认为，《儒林外史》与“浅人社

① 阿英：《小说四谈》第132页，上海古籍出版社1981年版。

② 胡适：《〈官场现形记〉序》，《胡适文存》第3集第393页，黄山书社1996年版。

③ 胡适：《〈官场现形记〉序》，《胡适文存》第3集第384页，黄山书社1996年版。

④ 胡适：《五十年来中国之文学》，《最近之五十年——〈申报〉馆五十周年纪念》第16页，《申报》馆1922年版。

会”的关系是不大的：“况且书里的人物又都是‘儒林’中人，谈的什么‘举业’、‘选政’都不是普通一般人能了解的。因此，第一流小说之中，《儒林外史》的流行最不广，但这部书在文人社会里的魔力可真不小。”<sup>①</sup>在胡适看来，晚清如再出现一部《儒林外史》式的“婉而多讽”的小说，对“浅人社会”不可能有《官场现形记》那么巨大的社会影响。那时是需要火辣辣的、炙手可热的“搭击”与“纠弹”的小说。胡适认为，李伯元小说中也有像《儒林外史》式的篇章，“但作者个人生计的逼迫，浅人社会的要求，都不许作者如此做去。于是李宝嘉遂不得不牺牲他的艺术而迁就一时的社会心理……”<sup>②</sup>这的确是一部深入中下层社会，动员普通市民关心政局，为清廷掘墓的小说，起到了梁启超们倡导的政治小说所达不到的启蒙社会的效果。像李伯元的《官场现形记》和吴趼人的《二十年目睹之怪现状》之类的小说是中国社会转型期的产物，他们笔下的社会，和“三言二拍”小说中所触及的社会已大不相同了。帝国主义的炮舰打开了中国的闭关自守的国门，那种“柔媚迎洋，衅不我开”的“恐洋症”已充斥了若干官员的脑门，一股甘愿被外国瓜分的颓败之气弥漫于官场。在《二十年目睹之怪现状》中，一个总理衙门的大臣竟说出了这样的话：“台湾一省地方，朝廷尚且送给日本，何况区区一座牯牛岭，值得什么！将就了他罢！况且争回来，又不是你的产业，何苦呢！”这些内容都证明了它们“零距离”地观照了转型期的中国社会，它们是最早以小说的形式在“浅人社会”中发挥着他们的启蒙作用。

第三，在西风东渐的过程中，社会在转型，人们的思想也随之嬗变，特别是当时青年们关心自己的“终身大事”。他们意欲冲击封建罗网时的思想阻碍与心灵挣扎在写情小说与哀情小说中得到了充分的表现，于是在稍后于谴责小说，又形成了一股写情与哀情小说的热潮。过去，在文学史上对通俗文学中的写情小说与哀情小说的评价是极低的，甚至是作为一种封建意识形态的反面文类来加以批判的。在我们今天看来，胡适的《终身大事》中所喊出的：“此事只关系我们两人，与别人无关，你该自己决断。”“这是孩儿终身大事，孩儿应该自己决断。”<sup>③</sup>等话语是天经地义的。可是在中国的老儿女们的思想中，还是有很大的顾忌的，过去我们总以为，这种思想上的战栗，就是他们对封建戒规的投降。可是如果拿胡适在当时的行动作一番对比，可以发现胡适在这方面并不比中国的老儿女们高明多少。他在自己所写的独幕剧里是说得如此响亮，可是自己的行动却是彻头彻尾的“妥协”。这位新文化反传统的领袖人物也是奉母命成婚的，他刚从美国留学回归，在1917年年底

① 胡适：《五十年来中国之文学》，《最近之五十年——〈申报〉馆五十周年纪念》第16页，《申报》馆1922年版。

② 胡适：《〈官场现形记〉序》，《胡适文存》第3集第392—393页，黄山书社1996年版。

③ 胡适：《终身大事》，《中国新文学大系·戏剧集》第8页，上海良友图书公司1935年版。

接受了由母命早就定下的一门亲事,接受了一位曾经缠足的姑娘——江冬秀,在1918年5月2日给朋友胡近仁的信中说:“吾之就此婚事,全为吾母起见。故从不曾挑剔为难(若不为此,吾决不就此婚事。此意但可为足下道,不足为外人言也)。”<sup>①</sup>而鲁迅也为了同样的理由,牺牲了个人的幸福,于1909年与朱安结婚。他也是为不使寡居的母亲伤心。他曾自我解嘲地说过,他接受了她母亲给他的“礼物”;可是与其说是母亲的赠与,倒不如说他接受这桩婚姻,是他赠给周太夫人的一件礼物——一个媳妇:儿子长年在外,就让朱安在您老人家身边代我尽孝吧。“早年因父母包办而结婚的还有李大钊、陈独秀、顾颉刚、郭沫若、郁达夫、闻一多、傅斯年、苏雪林等,他们都没有正面反抗。傅斯年15岁就听从母命与一位姑娘成婚。虽然其中有些人后来经过自由恋爱又重新结婚,但当初接受包办婚姻,确实说明传统的伦理道德观念对他们有极深的影响。”<sup>②</sup>他们都曾接受了封建的千年铁律的安排。

如此说来,通俗文学中的写情小说与哀情小说,所反映的当时中国青年的种种裹足不前的思绪,还是当年中国青年的内心的一种真实的写照。这是西风东渐的初期,正如恽铁樵所说:“外国言情小说,层出不穷,推原其故,则以彼邦有男女交际可言,吾国无之;彼以自由婚姻为法,我国尚在新旧嬗蜕之时。”<sup>③</sup>那么在我国文坛上涌现一批哀情小说也是时代与社会的特殊产物。在这新旧嬗蜕之时,从1906年的《禽海石》起,中国青年就希望更定婚制,解决自己的切身问题。这部小说一开始就控诉“父母之命,媒妁之言”的千年铁律,甚至批判“亚圣”孟子:

看官,可晓得我和我的意中人,是被哪个害的?咳!说起来也可怜,却不想是被周朝的孟夫子害的。看官,孟夫子从生的时候到现在,已是两千几百年了,他如何能来害我?却不想孟夫子当时曾说了几句无情无理的话,传留至今。他说世界上男婚女嫁,都要凭父母之命,媒妁之言,否则,父母国人皆贱之。咦!他全不想男婚女嫁的事,以男女两面都有自主之权,岂是父母媒妁所能强来干涉的。……我真不解孟夫子这样一个专讲平权的人,如何一时心地糊涂,说出这几句无情无理的话来。自从有了孟夫子这几句话,世界上一般好端端的男女,只为这件事被父母的专制政体所压伏,弄得一百个当中倒有九十九个成了怨耦。不论是男是女,因此送了性命,到枉死城中去的,这两千余年以来,何止恒河沙数。(第1回)

① 转引自严家炎:《论“五四”作家的西方文化背景与知识结构》,《上海鲁迅研究》第16期第15页,上海文艺出版社2005年版。

② 同上。

③ 铁樵:《论言情小说撰不如译》,《小说月报》第6卷第7号第2页,1915年7月25日出版。

至于像《玉梨魂》、《孽冤镜》和《霞玉怨》这一类小说,他们也将对婚姻不自由的怨恨表现得淋漓尽致。那种既控诉父母专制,又乞求父母恩赐的悖论心理,跃然纸上。我不知胡适与鲁迅在接受不自由的婚姻时的内心世界是否有如此强烈,但心态一定是极为矛盾的。我们应该看到,胡适与鲁迅对自己的上一代的态度是“东方式”的,对下一代的态度是“西方式”的。他们这些先“觉醒的人”,愿“各自解放了自己的孩子”,他们只能“自己背着因袭的重担,肩住了黑暗的闸门,放他们到宽阔光明的地方去;此后幸福的度日,合理的做人”<sup>①</sup>。因袭的重担和黑暗的闸门中,何尝没有不合理的婚姻制度在?写这些话时,鲁迅的内心想必是有难言的苦衷。在当时,鲁迅还没有做父亲,但是他却写出了《我们现在怎样做父亲》;可是他一贯是一位“孝子”,他却不肯如实地写“我现在怎样做儿子”。因为,在新文学作家的笔下是讳言谈“孝”的。他们与通俗作家的不同是,通俗作家直言其痛楚与矛盾,而他们只在私人信件中表达自己的不满,而且还希望收信人“不足为外人言也”;在他们的作品中则用一种积极的(我们今天叫做“向前看”)态度说道“这是孩儿终身大事,孩儿应该自己决断”。胡适回国结婚不久,他写了《终身大事》并参与翻译了《娜拉》,他似乎在对青年读者说,别问我的行动怎么做,我希望你们读我的著译作品,懂得你们应该怎么做。因此,通过对比,我们是否可以这样说:通俗作家的哀情小说写出了“我们现在怎样”,而精英作家写的婚姻问题的小说则是写出了“我们应该怎样”。这是一个问题的两个侧面。当然我们可以说,那些徐枕亚们是倡导“发乎情止乎礼”的,这不是封建思想的铁证吗?他们的作品中的确有封建思想在;但是还有另外一点,我们也应该顾及:如果不装上这类“门面话”,处处表白自己是童男贞女,作品在当时也难见容于社会的。其实徐枕亚与梨娘的原型在生活中已冲破了“禁令”,他们在现实生活中已从“情的极致”发展到“肉的结合”。可是这一类作品却同样都采取了“绝欲”的态度,连勇敢控诉孟子的《禽海石》的作者也不得不撇清自己道:“其实我与纫芬彼时的交情,却是以情不以淫,在性情上相契,不在肉欲上相爱。”在当时,在“性”与“淫”之间是画上了等号的。那么,那些哀情小说并非没有积极的一面,它们的启蒙作用是在于:使中国的老儿女们从认为“父母之命,媒妁之言”的婚制是天经地义的,青年只能俯首服从——过渡到1906年的《禽海石》中的对孟子的责难,并对千年婚制进行了控诉;再发展到1919年的胡适的《终身大事》中的反抗,或者像鲁迅笔下的子君所说的:“我是我自己的,谁也没有干涉我的权力。”这是一个一个的“阶梯”。写情与哀情小说也是一种“过渡”,是一个大“?”号,是一个“跳板”,使在陆上的人们借着它的过渡,跨到自由婚制之舟上去。胡适的

<sup>①</sup> 鲁迅:《我们现在怎样做父亲》,《鲁迅全集》第1卷第140页,人民文学出版社1991年版。



《终身大事》与鲁迅的《伤逝》已不是一个大“?”号,而是一个大“!”号。言情小说与哀情小说显然也是有启发蒙昧的作用的。

上述所论及的三个方面说明了在“五四”之前的转型期中,通俗作家曾是中国文学现代化道途的开拓者,并且也承担着启蒙民众的任务,当然那时的“启蒙”与“五四”时期的大规模的“启蒙运动”的广度与力度还是有相当差距的。

## 二 改良与生存

以“海归”派为主导的文学青年们在“五四”前后结聚了自己的力量,他们发动一场“新文化运动”向中国的传统文化进行猛烈的攻击。他们形成了中国现代文学中的一个“借鉴革新派”。即借鉴外国文学中的某些精华,在中国开展一场“文学革命”,其意图是唤醒民众,同时要使中国文学与世界文学接轨。鲁迅在1923年说:“现在的新文艺是外来的新兴的潮流,本不是古国的一般人们所能轻易了解的,尤其是在这特别的中国。”<sup>①</sup>在1934年他又说:“小说家的侵入文坛,仅是开始‘文学革命’运动,即1917年以来的事。自然,一方面是由于社会的要求,一方面则是受了西洋文学的影响。”<sup>②</sup>而在1936年,他在《“中国杰出小说”小引》中说得更加绝对:“新文学是在外国文学潮流的推动下发生的,从中国古代文学方面,几乎一点遗产也没摄取。”<sup>③</sup>终其一生,鲁迅坚持其“借鉴革新派”的立场。尽管中国文化传统中的许多精华也在他的血管中奔流,但这只是隐潜的。新文学家往往对中国小说中的“继承改良派”——也即通俗作家是采取彻底否定的姿态的。这些通俗作家继承中国古代小说的传统,并且随着时代的更新而进行了若干改良。在他们的某些作品中开始斥责“割股疗亲”是非人道的“愚孝”,通媒妁的“婚姻”是青年家庭幸福的杀手,“从一而终”的节烈观是封建的桎梏等等。他们作为爱国者,作为中国早期的启蒙者,并不对“五四”青年爱国运动持反对的态度。但是若干新文学家对他们的敌我态势已经形成,在1923年,《文学旬刊》改刊更名为《文学》时发表《本刊改革宣言》说:“以文学为消遣品,以卑劣的思想与游戏态度来侮蔑文艺,熏染青年头脑的,我们则认他们为‘敌’,以我们的力量,努力把他们扫出文艺界以外。抱传统的文艺观,想闭塞我们文艺界前进之路的,或想向后退去的,我们则认为他们为‘敌’,以我

① 鲁迅:《关于〈小说世界〉》,见《集外集拾遗补编》,《鲁迅全集》第8卷第112页,人民文学出版社1991年版。

② 鲁迅:《〈草鞋脚〉小引》,见《且介亭杂文》,《鲁迅全集》第6卷第20页,人民文学出版社1991年版。

③ 鲁迅:《“中国杰出小说”小引》,见《集外集拾遗补编》,《鲁迅全集》第8卷第399页,人民文学出版社1991年版。

们的力量,努力与他们奋斗。”<sup>①</sup>这一宣言不仅否定了文学的娱乐功能,实际上也是斩断了“寓教于乐”的后路;同时又对传统文艺观也一概采取了排斥的态度。因此在这种形势之下,通俗文学进入了一个在外部文潮的严厉“相克”中是否能求得自己的“生存”的阶段。也即是在外力的猛烈的批判声中,自己的“继承改良”是否能得到广大“受众”的承认。继承改良成功则生,失去广大受众则亡。

回顾这一“在相克中求得相生”的生存竞争的文坛旧案,是重写文学史的一个新课题。在清末民初,通俗文学曾是文坛的庞然大物,它们虽曾发挥过早期启蒙作用,但在“五四”以后,借鉴革新派高举“德先生”和“赛先生”的大旗,所用的武器比他们的先进得多、锐利得多,使他们感到望尘莫及;而从外国新引进的许多“问题”与“主义”,又是他们的知识库存中并不具备的东西。因此,在与新文学家争辩时,他们老是处于下风,在舆论面前他们老是被置于被告席上。在这时,通俗文学作家还是有自知之明的,他们的对策是不争中心、不争主流,更不争文坛的领导权,他们只争读者。对这一批中国最早的职业作家说来,“古国的一般人们”,特别是广大的市民读者是他们的衣食父母,而新文学却又是“特别的中国”的老百姓所不易看得懂的文艺。通俗作家在当时所要探索的是如何“迎适”广大市民读者的需求。通俗作家是在“改良”古代传统小说的基础上,要使广大的市民读者群体“喜闻乐见”于他们的作品。因此,在这一时段中,继承改良派在精英作家的严厉“相克”中要采取新对策——在这一文潮的新形势下,他们的当务之急是“练内功”。而所谓“练内功”就是要如何改良自己,符合广大市民读者的需求。

通俗作家的“练内功”应该说是相当成功的。新文学作家要将他们“扫出文艺界以外”,可是当时新文学家仅仅是在短篇小说方面磨砺自己,鲁迅在《中国小说的历史的变迁》中也说:“至于民国以来所发生的新派小说,还很年幼——正在发达创造之中,没有很大的著作,所以也姑且不提起它们了。”<sup>②</sup>这是非常实事求是的评价。仅凭这些短篇要将继承改良派赶出文艺界,力量显然是不足的。因此,通俗作家虽在舆论中处于弱势,在作品传播上却是处于“默默的强势”。他们在新文学相抗衡中,采取的是“你无我有,你弱我强”的策略,例如你侧重于短制,我则在长篇章回上下工夫;你面向知识阶层,我吸引市民大众……于是他们与新文学界形成了各有侧重点的读者群体。今天回顾,在文坛的“相克相生”中,竟使我们的现代文学在不知不觉中形成了一个雅俗优势互补、读者各得其所的局面,颇有“歪打正着”之感。

其实通俗作家也是受着“五四”启蒙运动的影响的,不过他们在抗衡中不愿在

① 西谛:《本进改革宣言》,《文学》第81期第1版,1923年7月30日出版。

② 鲁迅:《中国小说的历史的变迁·第6讲·清小说之四派及其末流》,《鲁迅全集》第9卷第340页,人民文学出版社1991年版。



口头上承认而已。他们在作品的内容上也努力改良自己。例如过去在狭邪小说的写作中他们“先是溢美，中是近真，临末又溢恶”<sup>①</sup>，但到了20世纪20年代初的毕倚虹和何海鸣笔下，他们抛开了过去的几种模式，却是加进了人情与人道主义的新因素，出现了像毕倚虹的《人间地狱》这样的优秀长篇，而在短篇方面，何海鸣的《老琴师》与《先烈祠前》也属此类中的翘楚。他们是将娼妓问题作为一个社会问题来加以研究的，喊出了“妓女也是一个人”<sup>②</sup>的呼声。通俗作家又为民国武侠小说奠基：1923年向恺然（平江不肖生）在《红》杂志上推出《江湖奇侠传》，同年在《侦探世界》上连载《近代侠义英雄传》。前者以它的奇幻性，为武侠小说赢得了大量的读者。据郑逸梅回忆，上海东方图书馆于1926年开馆，至1932年1月28日被日寇炸毁共约5年多时间，《江湖奇侠传》就连续被读者看“烂”了14部之多。而后者则侠风可鉴、义薄云天，是民国武侠小说的奠基之作。小说一开首就写王五对安维峻的义肠侠骨，写他与谭嗣同的肝胆相照、无畏慷慨。接着是写霍元甲的爱国深情，一股民族自卫自强的凝聚力跃然纸上。像王五、霍元甲这样的人物是新文学家所不熟悉的民间英雄，而通俗作家则以他们的爱国的热诚与民族的凛然正气塑造了一代气贯长虹、铁骨铮铮的侠客义士。侦探推理小说是国外传入的文类，它在1896年传入中国，引起了巨大的反响，国人竞相译介。阿英说：“而当时的译家，与侦探小说不发生关系的，到后来简直可以说是没有。”<sup>③</sup>而周桂笙则被阿英称为“是这一类译作能手”<sup>④</sup>。可是周桂笙在译介时使他的心灵最为震撼的还不是小说的情节曲折起伏、跌宕多姿，而是侦探小说内蕴着尊重“人权”与重证据的“科学”精神。他说：“至于内地讞案，动以刑求，暗无天日”，这与侦探小说的科学态度竟有天壤之别。“至若泰西各国，最尊人权，涉讼者例得请人为辩护，故苟非证据确凿，不能妄入人罪。此侦探学之作用所由广也。”<sup>⑤</sup>因此，侦探小说是在“五四”提倡“德先生”与“赛先生”之前，就为我国吹来一缕民主、人权、科学、文明的新风。可是新文学在“五四”以后却不接受这一文类，认为侦探只是维护资本主义秩序的看家奴才。“五四”之后只有曾参与翻译过《福尔摩斯侦探案全集》的程小青等，花工夫将侦探小说“中国化”。他塑造了一个侦探霍桑的形象，出版过系列的《霍桑探案》，在读者中“制造”了一批“霍迷”。他笔下的霍桑从小喜墨子之兼爱主义，因墨家行侠仗义之熏

① 鲁迅：《中国小说的历史的变迁·第6讲·清小说之四派及其末流》，《鲁迅全集》第9卷第339页，人民文学出版社1991年版。

② 何海鸣所写的《倡门之子》中的人物语，见范伯群、范紫江编：《倡门画师何海鸣代表作》第133—146页，江苏文艺出版社1996年版。

③ 阿英：《晚清小说史》第186页，人民文学出版社1980年版。

④ 同上。

⑤ 周桂笙：《歇洛克复生侦探案·弁言》，《新民丛报》第55号第85页。

陶,遂养成其疾恶如仇、扶困抑强之习性。因此,他成为大侦探后,也蔑视权贵强暴,具有同情中下阶层的正义感。程小青认为侦探小说既有“移情”又有“启智”的功能,使他百思不得其解的是侦探小说拥有如此大量的读者,那么为什么有不少人还要摒侦探小说于文学的疆域之外,甚至目侦探小说为“左道旁门”?另外在20世纪20年代,国产电影的生产量也日益增多,那时的电影剧本也几乎为通俗作家所占领(左翼作家到30年代才进入电影界),它有助于通俗文学得到更多的受众。只要看《火烧红莲寺》的狂热,就可以知道电影与小说“联姻”所产生的巨大的影响。徐枕亚的《玉梨魂》与包天笑的译作《空谷兰》也由于被明星电影公司拍成电影而流行一时。而20年代,照相制版也开始普及,通俗作家在上海掀起了一股画报潮,也为通俗文学带来了助力。

历史告诉我们,通俗文学在巨大的压力下的改良与自强是成功的。新文学界要将通俗文学“扫出文艺界以外”,可是匪夷所思的是他们却将老百姓最喜闻乐见的若干文类与题材,都推给了通俗文学。其实,武侠小说中的传奇性是可以为任何小说所利用的,侦探小说中的推理性也可以为任何小说增加其悬念性。可是新文学界看不起这些东西,很多作家只要思想性,忽视可读性。因此在舆论上通俗小说似乎被打倒了,但是它在“默默的强势”下却在“悄悄地流行”。

在20世纪20年代通俗小说家最可称的并非是上述这几种文类与题材,他们从文学的角度对现代中国的最大贡献是他们善于写“都市乡土小说”。我们之所以冠以它“都市乡土小说”的名称,是强调它与一般的“市井小说”之间的差别。它们能将中国的大都会的民间民俗生活,包括这些城市发展的沿革与地方性,和盘托出于读者之前。这些是新文学界写乡土小说的作家所不熟悉的生活。鲁迅在论乡土小说时有一层意思往往为我们所忽略,他称这些乡土作家是侨寓者,他们来到了大城市“侨寓”却写不出侨寓地的民间民俗生活,只能在回忆中写他们本乡本土的故事。由于新文学界的乡土小说的题材都是小城镇或乡村,以致后人误认为乡土小说就是写乡镇的小说。其实乡土是指地方性,纽约、伦敦、巴黎都有它们的地方性,上海、北京亦然。除了国民性之外,各个地方都有它们的地方性。上海是十里洋场,北京则是个乌纱帽交易所,地方特色是大有区别的。而通俗作家绝大多数是从外地流向大城市的“文字劳工”,但他们却能写出侨寓地的民间民俗生活及其发展沿革。就凭这一点,他们就可以与新文学中的社会剖析派小说构成互补的态势。张恨水、叶小凤、陈慎言、何海鸣都不是北京人,可是他们写出了《春明外史》、《如此京华》、《故都秘录》和《十丈京尘》等等充满京味的作品。在陈慎言笔下,满贵族、清遗老、阔伶官个个写得活灵活现;在何海鸣的说部中,一个董元惠、一个全豹卿、一个贡济川,就令你好像看一部“中国《死魂灵》”。包天笑与平襟亚不是上海人,但他

们写出了《上海春秋》与《人海潮》。读了包天笑的《甲子絮谭》你才会懂得叶圣陶笔下的潘先生一家出火车站时,怎么会挤散的,使潘先生掉下妻离子散的眼泪;你才会领会当时上海的军阀“拉民夫”时的惨状。通俗作家生活在广大的市民之中,他们生活的接触面很广,他们涉足的社会领域是复杂而多样的,因此,他们的作品有其民间民俗的丰富性。他们笔下的存真而传神的生活场景与人物,也为我们子孙留下了一份珍贵的文化遗产,供我们研究现代中国时,有着许多活生生的真实图像与画面。通俗作家经过不懈的努力,在改良中找到了许多新的生长点,生产出了系列成果,他们在文学领域中取得了无法撼动的生存权。

### 三 中兴与融会

经过20年代的改良与自强,一批南方的通俗作家仍然能保持其创作的势头,但也不免有定型化之嫌;这时一些北方作家却更能显示通俗文学创作的后劲。那就是张恨水、李寿民(还珠楼主)和刘云若等人的作品开始为人们所瞩目。特别是张恨水不再仅在北方一隅有众多读者,他成了全国性的著名作家,竟使人们产生了一种通俗文学再次“中兴”的感觉。他的作品打破了原有的通俗文学读者的疆界,开始蚕食新文学的读者群的边境,“入侵”到了知识青年读者中去了。在一封大惑不解的读者来信中,我们可以听到这种百思不得其解的惊讶声:

为什么这些害人的旧小说还可以风行一时?为什么偏有许多人会入他们的迷途呢?譬如《啼笑因缘》,在目前出版界,依然是一部销行最广的小说;难道是因为它的内容丰富?(当然不是的)或者是因为它的技巧神巧?(也不见得)照你们的看法,世界上的事,即使这样的小事,总也不该有所谓偶然的吧<sup>①</sup>。

而李寿民则是民国武侠小说第二波的领军人物,在他的作品的影响下,出现了北方的宫白羽、郑证因、王度庐和朱贞木等武侠小说作家群。其时,通俗文学不仅经得起外界的压力,而且与新文学形成了并驾齐驱和双翼展翅的局面。这里还有一个重要的因素就是统一战线政策的提出,双方对立的态势也大大缓和。

在抗日战争中,一个可以从中得到启示的文学现象是值得我们进行再思考的:在沦陷区里的作者竟写出了一定数量的小说精品;而在大后方,一些新文学中的非

<sup>①</sup> 夏征农、伍臣:《读〈啼笑因缘〉——答伍臣君》,转引自魏绍昌编:《鸳鸯蝴蝶派研究资料》第63页,上海文艺出版社1962年。

主流作家所写的通俗性的作品,竟然使人们趋之若鹜,成为最畅销的读物。例如到现在还有过争议的“张爱玲现象”(争论的焦点似乎是“是否热过了头”)。其实她的成功也不是偶然的。当时,身历其境的柯灵说出了其中的道理,但他说得很巧妙,要我们细细咀嚼,才会感到其中的含蓄的回味:

中国新文学运动从来就和政治浪潮配合在一起,因果难分,五四时代的文学革命——反帝反封建;三十年代的革命文学——阶级斗争;抗日时期——同仇敌忾,抗日救亡,理所当然都是主流。除此之外,就都看作是离谱,旁门左道,既为正统所不容,也引不起读者的注意。这是一种不无缺陷的好传统,好处是与祖国命运息息相关,随着时代亦步亦趋,如影随形,短处是无形中大大削减了文学领地,譬如建筑,只有堂皇的厅堂楼阁,没有回廊别院,池台竞胜,曲径通幽。我扳着指头算来算去,偌大的文坛,哪个阶段都安放不下一个张爱玲;上海沦陷,才给了她机会。日本侵略者和汪精卫政权把新文学的传统一刀切断了,只要不反对他们,有点文学艺术粉饰太平,求之不得,给他们什么当然是毫不计较的。天高皇帝远,这就给张爱玲提供了大显身手的舞台……张爱玲的文学生涯,辉煌鼎盛的时期只有两年(1943—1945),是命中注定的,千载难逢,“过了这村,没有那店”,幸与不幸,难说得很<sup>①</sup>。

说白了,柯灵的意思是说,我们有些人缺乏容许“百川归海”的雅量。可是张爱玲自己却更言简意赅地说清了她的作品的长处,她说:“我的作品,旧派的人看了觉得还轻松,可是嫌它不够舒服。新派的人看了觉得还有些意思,可是嫌它不够严肃。”<sup>②</sup>觉得故事轻松而“不够舒服”者,大概是指它过于“洋气”;认为有些意思而“不够严肃”,大概是指书中缺乏“主义”。这种新派旧派都想看,而又都不感到满足的况味,正是表现了张爱玲善于融会中西、超越雅俗的本领。张爱玲将中外、古今、雅俗的文学都作为一种丰富自己、滋养自己的有用的资源,为她烹调自己的特色菜肴。她的“热”是有道理的,在融会与超越上,她的境界虽不能说是独步,可是能比肩的作家,恐怕不多。

在沦陷区还有另一类作家,他们不像张爱玲那样出尽风头,他们是环境的不合作主义者,如天津的刘云若,他闭门写作,有时十天半月也不出门一次,他用《粉墨筝琶》中翥青的话为他代言:“我想不出什么好办法,当初本可以到内地去,已经把

① 柯灵:《遥寄张爱玲》,转引自《张爱玲文集》第4卷第427页,安徽文艺出版社1992年版。

② 张爱玲:《自己的文章》,《张爱玲文集》第4卷第175页,安徽文艺出版社1992年版。

机会误了。现在做生意,不但没有本钱,没经验,我也不愿发那国难财。做事情更不愿吃汉奸饭,受矮子气。就是当一个号称清高的教员,我不忍看着许多好青年去给日本人修飞机场,运军用品。”他在1941年就写了6部作品,其中就有像《旧巷斜阳》这样的精品。

现代中国的武侠小说作家更是以中国的传统美德作为自己作品的灵魂。宫白羽、王度庐这些写武侠小说的作家是非常重视民族气节的。白羽说:“昔逢时变,抱病闲居;创小学以宅心,鬻小说以糊口……”在抗战时期,他办“正华学校”,写武侠小说,决不与敌伪发生关系。而王度庐笔下的中国传统美德也令人叹为观止。在“鹤—铁系列”中的李慕白与俞秀莲这对恋人,在孟思昭逝世后,本可以结婚了。大家也这么劝他们早日成婚。铁小贝勒也说:“你也就无妨娶她……这也不算是什么越礼。”可是孟思昭是为李慕白而牺牲的,因此李慕白的回答是“礼上纵使勉强说得过去,但义气上太难相容”。俗话说“爱情是自私的”。可是在李慕白看来“义高于情”,他以义制情。中国传统美德中的“义”却能打破恋爱中的自私的坚冰。在现代中国,许多通俗小说为我们保存了一脉民族传统美德的高贵情谊。这是我们过去所忽视的,也是现在要特别强调的。另外我们还应该看到,像宫白羽、王度庐受新文艺的影响也是很深的,白羽一直感戴鲁迅与周作人对他的培养与教诲;而王度庐也有很高的新文学的修养。

中国的普通老百姓之所以爱读通俗小说,就是在鉴赏他们能理解的文艺作品时,还能在小说中得到一些生活的教训以及为人的基本准则。例如在张恨水的《春明外史》中的主人公杨杏园身上,看到了他的洁身自好,清白自诩,出污泥而不染的品德。而《金粉世家》中的冷清秋则是女性的杨杏园,《啼笑因缘》中的樊家树是中产阶级,他是富有的杨杏园。当然,他们每个人都有他们的个性,也各有自己特定的品格,例如樊家树已建立了现代的性爱观。而冷清秋的生活道路则告诫我们:“齐大非偶”;在小说中还写出了她的对立面纨绔子弟,他们却是金玉其外,败絮其中。刘云若说过,他的小说中喜欢写一种“稀有人种”——至性人,他对“至性人”的解释是:“性情醇厚,一往情深,宁可苛待自己,也要成全他人者。”这些都是为人的基本准则,在旧社会需要,在今天何尚不需要呢?当然,在现代中国光有这些品质是不够的,那就需要新文学的主流派来进行完善了,例如阶级斗争的概念。在中国的传统道德中并非没有斗争。在武侠小说中常常表现对友人“义”,对邪敌“怨”,而且在“怨”之前,往往有一番仁至义尽的“劝”,这才算是英雄本色,即使在除恶中也贯穿一个“仁”字。但是在过去的通俗小说中,“阶级”这个概念是不明确的。因此,在道德准则上也是需要精英文学与通俗文学相互补充的。

在抗战时期,还有一种值得关注的文学现象,那就是同样是爱国题材,同样具

有精英文学的若干素质,却不用主流的精英文学的写法。他们借用新文艺的笔调,又借鉴外国通俗小说的模式,却得到了广大读者,特别是新市民读者的击节赞赏。其中的代表性作家就是徐訏和无名氏。徐訏的《风潇潇》是一个爱国题材。小说完全用的是精英文学的笔调,可是内容却是非常通俗的故事,他又融合了外国间谍小说的格局,而间谍小说又是在国外很流行的通俗模式的题材,可读性极强。这是一种“嫁接”的作品。小说在报上连载时“重庆江轮上,几乎人手一纸”<sup>①</sup>。因此,1943年曾被称为“徐訏年”。无独有偶,在西安的无名氏连载《北极风情画》于报端时,他出去理发、沐浴、上饭馆、咖啡馆,进公园喝茶,到处都听见有人在谈论此书,形成了“满城争说无名氏”的盛况。对这些小说我们简直不知道说它是精英文学还是通俗小说为好。这是一个超越雅俗,融会中西的良好的势头。小说能写到这个分上,得到多种类型读者的“热捧”,真可说是雅俗合流而又别开生面了。它们是爱国题材,却又走的是“畅销书”的套路。可是过去的文学史上对这些作家的评价是非常吝啬的,甚至是略去不计的。其实这是精英作家的一种尝试,也是通俗文学的一种更新。这是现代中国文学史上很值得关注的文学现象之一,是精英文学与通俗文学各自走向成熟时的一次合流,它们所生的“孩子”各取了他们父母身上的若干优点。可是由于政治大形势的影响中断了这种良好的尝试。从第三时段的双翼展翅、并驾齐驱进而双向合流、难分彼此,这是中国现代文学在现代化的途程中的另辟蹊径,值得重视。

从19世纪90年代初到20世纪40年代末这50多年中,中国现代通俗文学经历了一个发展三段式。开始,他们曾是庞然大物,几乎是独家经营,为中国现代文学开拓新领地,并对浅人社会进行了初步的启蒙;在“五四”前后,他们风光不再,在相克的不利形势下,他们考虑如何通过改良,求得生存与自强,他们在“默默的强势”与“悄悄地流行”中有着自己的广大的读者;在20世纪20、30年代的交错点上,出现了北方通俗文学家带来的“中兴”态势,而在新文学与通俗文学相互嫁接中,又出现了融会中西、超越雅俗的新的生长点。通俗文学发展的历史经验与教训是值得、也应该好好总结,它将作为双翼展翅文学史中的一翼,大大丰富和拓展我们的现代文学的领土与疆域。

首刊于《文艺争鸣》2007年第11期

人民大学复印资料《中国现当代文学研究》2008年第3期转载

《新华文摘》2008年第5期转载

<sup>①</sup> 陈乃欣等著:《徐訏二三事》第249页,台北尔雅出版社1980年版。



## 《海上花列传》：中国现代通俗小说的开山之作

我们考察中国文学的线路图，从文学的古典型转轨为现代型时，是要有一个鲜明的转轨标志的。正如从电车或地铁的某号线路到达某一站点时，要换乘到另一条新的线路上去一样，它要给乘客一个提示，要给大众一个醒目的信号。文学的列车亦然。经过反复的勘测与论证，我们选定《海上花列传》就是这样的一个新站点。那就需要拿出若干可信而实证的根据来，显示它就是文学列车从古典型驶向现代型的转轨换乘交接点。下面我们列举《海上花列传》的六个“率先”，说明它在文学创作上具有开创性的意义。

一，《海上花列传》是率先将频道锁定、将镜头对准“现代大都会”的小说，不仅都市的外观在向着现代化模式建构，而且人们的思想观念也在发生深刻的变异。它虽然被称为狭邪小说，但当时的高等妓院，首先是发挥高级的社交场所的职能，而不是现在概念中可以与“性交易”画上等号的门庭。在晚清的男女禁隔的社会中，她们“扮演”的是一种大众情人或红粉知己角色。她们的生活起居是作为一种“时尚”与都市现代生活方式同步演进，甚至是起着“领跑”的作用。二，上海开埠后成为一个“万商之海”，小说以商人为主角<sup>①</sup>，也以商人为贯串人物。在封建社会中，

---

<sup>①</sup> 说到以商人为主角问题，《谭瀛室笔记》中说：“书中人名，大抵皆有所指。熟于同光间上海名流事实者，类能言之。”接着点出了书中人物在现实生活中的10个名流的姓名。日本平凡社出版的《中国古典文学大系（49）〈海上花列传〉》的译者太田辰夫按图索骥地找到了其中8个人的传记，除小柳儿是京剧名武生外，其他7人的背景皆与商业有密切的关联。在这里我们不想指出真名实姓，对小说的原型可作考证，但也不宜一一坐实，因此下面只作介绍，说明原型的某些背景，使读者有所参照。如黎篆鸿乃“红顶”巨商，曾得钦赐黄马褂；王莲生从事外事工作，担任过招商局长；李鹤汀是财界大亨，后任邮传部大臣；齐韵叟官至安徽巡抚、两江总督；高亚白博学而擅长诗词，辞官后客居上海，与《申报》有关系；方蓬壶，诗人，曾是《新闻报》总主笔；史天然，京师大学堂总办，参议院议长，辞官后隐居天津。译者在最后说道：作者在例言中讲到“所载人名事实俱系凭空捏造，并无所指，如有强作解人，妄言某人隐某人，某事隐某事，则不善读书不足与谈者矣。”……有人认为，正因为是原型小说，才放这样的烟幕弹来蒙混过关。”

商人为“士农工商”的“四民之末”，而在这个工商发达的大都市中，商人的社会地位迅速飙升，一切以“钱袋”大小去衡量个人的身份。在这部小说中已初步看到资本主义带来的阶级与阶层的升沉浮降。鲁迅的《中国小说史略》里提到的几部著名的狭邪小说中，它率先打破了该类题材“才子佳人”的定式，才子在这部小说中不过是扮演“清客”的陪衬角色。三，在世界步入资本化时代，许多国家的著名作家都曾以“乡下人进城”作为自己的题材。这是资本主义的一个具有世界性的题材，因为很多现代化大都市皆是靠移民大量涌入，形成人口爆炸，劳力资源丰富，市场广阔，交通便捷才得以运转、扩容和建成。而在中国，《海上花列传》率先选择“乡下人”进城这一视角，反映了现代生活的一个重要侧面：农村的式微，使贫者涌向上海；即使是内地的富者，也看好上海，将资本投向这块资本的“活地”。作品以此为切入点，反映了上海这个新兴移民城市的巨大吸引力，以及形形色色的移民到上海后的最初生活动态。四，《海上花列传》是吴语文学的第一部杰作，胡适曾认为其在语言上是“有计划的文学革命”，吴语当时是上海民间社会的流通语言，特别是上层社会或知识分子的通用语言，人们以一口纯粹的“苏白”以显示自己的教养与身份。这部书成了当时想挤入上层社会的外乡人学习和研究吴方言的“语言教科书”。五，作者曾“自报”他的小说的结构艺术——首先使用了“穿插藏闪”结构法，小说行文貌似松散，但读到最后，会深感它的浑然一体。在艺术上它也是一部上乘，甚至是冒尖之作。六，韩邦庆是自办个人文学期刊第一人，连载他的《海上花列传》的《海上奇书》期刊又利用现代新闻传媒《申报》为他代印代售，他用一种现代化的运作方式从中取得脑力劳动的报酬。

这六个“率先”，以一股浓郁的现代气息向我们迎面扑来，《海上花列传》从题材内容、人物设置、语言运用、艺术技巧，乃至发行渠道等方面都显示了它的原创性才能。作为中国文学转轨换乘的鲜明标志，它可以当之无愧。韩邦庆使通俗文学走上现代化之路当然不会是完全自觉的；但唯其是自发，也从另一个角度说明了中国通俗文学的现代化是中国社会推进与文学发展的自身的内在要求，是中国文学运行的必然趋势，是中国社会的阳光雨露催生的必然结果——由于现代工商业的繁荣与发达，大都市的兴建以及社会的现代化，民族文化必然要随着社会的转型而进行必要的更新，也必然会有作家对它有所反映与回馈。《海上花列传》就是这种反映与回馈的优秀的文学作品。中国的新文学是受外来新兴思潮的影响而催生的；但中国通俗文学则证明了即使没有外国文学思潮为助力，我们中国文学也会走上现代化之路，我们民族文学的自身就有这种内在动力。

## 二

韩邦庆(1856—1894),江苏松江人(今属上海市),字子云,号太仙,别署大一山人、花也怜侬。父宗文,颇有文名,官刑部主事。邦庆少小时随父居京师。他资质聪慧,读书别有神悟。约20岁时,回籍应童子试,为诸生。次年岁考,列一等,食饩禀。后屡应乡试不第。曾尝一试北闱,仍铩羽而归。那是1891年,当时孙玉声与他同场赶考,又同舟南归,两人在船上已互换阅读《海上花列传》和《海上繁华梦》的部分初稿。孙玉声的这段回忆极为重要:

辛卯年(1891)秋应试北闱,余识之于大蒋家胡同松江会馆,一见有若旧识。场后南旋,同乘招商局海定轮船,长途无俚,出其著而未竣之小说稿相示,颜曰《花国春秋》,回目已得二十有四,书则仅成其半。时余正撰《海上繁华梦初集》,已成二十一回。舟中乃易稿互读,喜此二书异途同归,相顾欣赏不止。惟韩谓《花国春秋》之名不甚惬意,拟改为《海上花》。而余则谓此书通体皆操吴语,恐阅者不甚了了;且吴语中有音无字之字甚多,下笔时殊费研考,不如改易通俗白话为佳。乃韩言:“曹雪芹撰《石头记》皆操京语,我书安见不可以操吴语?”并指稿中有音无字之“勔”、“勔”诸字,谓:“虽出自臆造,然当日仓颉造字,度亦以意为之。文人游戏三昧,更何况自我作古,得以生面别开?”余知其不可谏,斯勿复语。逮之两书相继出版,韩书已易名曰《海上花列传》,而吴语则悉仍其旧,使客省人几难卒读,遂令绝好笔墨竟不获风行于时。而《繁华梦》则年必再版,所销已不知几十万册,予以慨韩君之欲以吴语著书,独树一帜,当日实为大误。盖吴语限于一隅,非若京语之到处流行,人人畅晓,故不可以《石头记》并论也<sup>①</sup>。

孙玉声毕竟还只能是孙玉声。他还看不出韩邦庆定见之深意。孙玉声确有他的一定的成就,但他在文学史上无法与韩邦庆并肩。正如陈汝衡对孙的这段有些沾沾自喜的话所作的评语:“孙漱石所言,未必可信。《海上繁华梦》虽能邀誉于一时,而文学上之价值自远逊于《海上花列传》。今日孙氏之书已少人读,其描写之引人入胜,尚在狭邪小说《九尾龟》之下,韩子云之《海上花列传》,则文艺批评界久许

<sup>①</sup> 孙玉声:《退醒庐笔记·16·〈海上花列传〉》第113—114页,山西古籍出版社1995年版。

为有数之晚清现实小说矣。”<sup>①</sup>韩邦庆有着一种“不屑傍人门户”的气势。在某种意义上说,他觉得自己在“原创性”上,要有那种与仓颉、曹雪芹平起平坐的开拓型的“冲动”。但孙玉声的这段笔记,却为我们留下了极其珍贵的文学史料。至少对这位具有开创性的作家的个性、气质与抱负,有了立论的根据;同时也告诉我们,他的小说的创作进程。例如说他在1891年已有初稿24回。到1892年农历二月初一,韩邦庆出版第1期《海上奇书》。第1期至第10期为半月刊,以后5期为月刊,共出版了15期。每期刊登《海上花列传》2回,应刊登至30回止(胡适说共出版14期,共刊28回)<sup>②</sup>。那么就是说,韩邦庆南旋后,他又写了40回。其中1891年所写的24回初稿经修订后再加6回,是先在期刊上刊出的。到1894年出版时,未经连载的新回目有34回。其实他胸有成竹,《海上花列传》的续集也已有腹稿。可惜在出版全书的当年,韩邦庆就因贫病而与世长辞,年仅39岁。这确是中国文学的一大损失。

《海上花列传》以妓院为基点,用广阔的视野写上海的形形色色社会众生相。刘复(半农)说:

花也怜依在堂子里,却是一面混,一面放只冷眼去观察,观察了熟记在肚里,到了笔下时,自然取精用宏了。……不但是堂子里的倌人,便是本家、娘姨、大姐、相帮之类的经络,与其性情、脾气、生活、遭遇等,也全都观察了;甚至连一班嫖客,上至官僚、公子,下至跑街、西崽,更下以至一般嫖客的跟班们的性情、脾气、生活、遭遇,也全都观察了。他所收材料如此宏富,而又有极大的气力足以包举转运它,有极冷静的头脑足以贯穿它,有绝细腻绝柔软的文笔足以传达它,所以他写成的书虽然名目叫《海上花》,其实所有不止是花,也有草,也有木,也有荆棘,也有糞秽,乃是上海社会中一部分“混天糊涂”的人的“欢乐伤心史”。明白了这一层,然后看这书时,方不把眼光全注在几个妓女与嫖客身上,然后才可以看出这书的真价值<sup>③</sup>。

《海上花列传》在中国文学史上可说是光芒四射的。至少有四位大师级的文学

① 陈汝衡:《说苑珍闻》第91页,上海古籍出版社1981年版。

② 魏绍昌主编:《中国近代文学大系·史料索引集(1)》第46—47页:“花也怜依(韩子云)于上海创办《海上奇书》……本年出版15期,前10期为半月刊,后5期为月刊,点石斋石印,申报馆代售。……《海上花列传》,自撰的吴语长篇小说,每期刊2回,共刊30回……”而胡适则在《〈海上花列传〉序》中说:“《海上奇书》共出了14期,《海上花列传》出到第28回。先是每月初一、十五,各出一期的;到第10期以后,改为每月初一日出版一期,直到壬辰(1892)十月朔日以后才停刊。”(《胡适文存》第3集第359页,黄山书社1996年版。)笔者在上海市图书馆仅看到第1—10期,而北京图书馆也只有第1—10期,因此姑存二说。但查《申报》上有关《海上奇书》的广告,是有第15期即将出版的预告的。

③ 刘复:《半农杂文·第1册·读〈海上花列传〉》第241页,星云堂书店1934年版。

家——鲁迅、胡适、张爱玲以及上面已引用了他一大段话的刘半农，他们都给予它高度的评价。

最先评价它的是鲁迅。在《中国小说的历史的变迁》中说，“到光绪中年，又有《海上花列传》出现，虽然也写妓女，但不像《青楼梦》那样的理想，却以为妓女有好，有坏，较近于写实了。一到光绪末年，《九尾龟》之类出，则所写的妓女都是坏人，狎客也像无赖，与《海上花列传》又不同。这样，作者对于妓家写法凡三变，先是溢美，中是近真，临末是溢恶。”<sup>①</sup>这里的“真”与“写实”，还得应该用鲁迅说它“甚得当时世态”的话来作解。那就是说，韩邦庆笔下人物的个性是与当时的世态密切相关的，是转型环境中的转型性格。例如在第23回，姚二奶到卫霞仙堂子里去向卫“讨”姚二少爷，大兴问罪之师的一段，简直可称得上通俗小说中的经典“唱段”。

姚二奶奶是姚季莼的正室夫人。这位“半老佳人，举止大方，妆饰入古”，乘一顶轿子，带了一帮娘姨丫环，“满面怒气，挺直胸脯走进大门”，一见卫霞仙劈头盖脸地责问：“耐拿二少爷来迷得好，耐阿认得我是啥人？”看样子今天只有卫霞仙低头服输，作出保证，从此不许姚季莼再踏进门来，才能罢休。否则姚奶奶一声喝打，不但自己受辱，连这房间也有被砸得落花流水的危险。大家七嘴八舌劝解之际，被卫霞仙一声喝住道：

“勐响，瞎说个多花啥！”于是卫霞仙正色向姚奶奶朗朗说道：“耐个家主公末，该应到耐府浪去寻碗。耐啥辰光交代拨倪，故歇到该搭来寻耐家主公。倪堂子里倒勿曾到耐府浪来请客人，耐倒先到倪堂子里来寻耐家主公，阿要笑话？倪开仔堂子做生意，走得进来总是客人，阿管俚是啥人个家主公。耐个家主公末，阿是勿许倪做嘎？老实搭耐说仔罢：二少爷来里耐府浪，故末是耐家主公。到仔该搭来，就是倪个客人哉。耐有本事，耐拿家主公管牢仔，为啥放俚到堂子里来白相？来里该搭堂子里，耐再要想拉得去，耐去问声看，上海夷场浪阿有该号规矩？故歇勐说二少爷勿曾来，就来仔，耐阿敢骂俚一声，打俚一记？耐欺瞒耐家主公勿关倪事，要欺瞒仔倪个客人，耐当心点！二少爷末怕耐，倪是勿认得耐个奶奶碗！”<sup>②</sup>

卫霞仙一席话说得姚奶奶大哭而回。胡适称赞卫霞仙的“口才”，说他一席话说得“轻灵痛快”，吴方言中就叫做“刮辣松脆”。作者当然是将这个妓女“鲜明个

① 鲁迅：《中国小说的历史的变迁》，《鲁迅全集》第8卷第351页，人民文学出版社1963年版。

② 韩邦庆：《海上花列传》第192—193页，百花洲文艺出版社1993年版。

性”写了出来，可是我们还应该看得更深一层，那就是“当时世态”，即卫霞仙所说的“耐去问声看，上海夷场浪阿有该号规矩”。夷场即洋场，洋场上的“规矩”是妓院要交捐纳税，然后发经营牌照，这是一种受法律保护的“生意”，是一种“正当”营业。你管得牢你丈夫就是你“狠”，你管不牢你丈夫，就是你无能，你丈夫有他进堂子的自由。这里就有一个观念的改变问题，卫霞仙懂这个“规矩”，她有恃无恐。这位“妆饰入古”的姚奶奶在封建社会中有权兴师问罪，在这个洋场资本社会中，就是她“理亏”，只好哭着“落荒而逃”。通过这个例子，我们可以体会在这“写实”中不仅写出了人的个性，而且写出了当时人们的思想观念的变异。

但鲁迅对《海上花列传》的最高评价往往为人们所忽略。鲁迅说韩邦庆“固能自践其‘写照传神，属辞比事，点缀渲染，跃跃如生’（第1回）之约者矣”。这才是最高的评价。也就是说，韩邦庆在第1回中自定要达到这16个字的艺术水准，鲁迅认为他已经不折不扣地“自践其约”了。也即是在人物塑造上，在事件描写上，在情节设置上，皆能发挥到淋漓尽致的程度，以致达到了“跃跃如生”的神境。鲁迅还说小说写得“平淡而近自然”<sup>①</sup>，这是将它提到中国传统美学观中的高度来加以鉴赏的。“平淡”决非平庸与淡而无味之谓。在中国的传统美学范畴中，平淡就是王安石所说的“看似平常最奇崛，成如容易却艰辛”。而苏东坡则说：“大凡为文，当使气象峥嵘，五色绚烂，渐老渐熟，乃造平淡。其实是非平淡，乃绚烂之极也。”<sup>②</sup>而“自然”当然应作“浑然天成”解。

继鲁迅之后，刘半农在1925年12月所写的《读〈海上花列传〉》对其人物塑造与方言运用也大为钦服：他提出“平面”和“立体”两个概念，认为韩邦庆笔下的事事物物“好像能一一站立起来，站在你面前”，他笔下的人物确有立体感。作为一位语言学大师，刘还盛赞小说在语学上的贡献：“若就语学方面说，我们知道要研究某一种方言或语言，若靠了几句机械式的简单例句，是不中用的；要研究得好，必须有一个很好的本文（Text）做依据，然后才可以看得出这一种语言的活动力，究竟能活动到一个什么地步。如今《海上花》既在文学方面有了代表著作的资格，当然在语学方面，也可算得很好的本文；这就是我的一个简单的结语了。”<sup>③</sup>

第三位大师就是1926年为《海上花列传》（东亚版）作《序》的胡适了。为了作《序》，胡适先“内查外调”考证韩邦庆的生平。鲁迅写《中国小说史略》涉及韩的作品时，还只看到蒋瑞藻《小说考证》中所引的《谭瀛室随笔》资料一条。而胡适知道

① 以上所引用的均为鲁迅《中国小说史略》第8卷第224—226页，人民文学出版社1963年版。

② 这里对“平淡”、“自然”的理解，皆参照英国汉学家卜立德的《一个中国人的文学观——周作人的文艺思想》中的《“平淡”与“自然”》章节（第100—102页）。陈广宏译，复旦大学出版社2001年版。

③ 刘复：《半农杂文·第1册·读〈海上花列传〉》第247页，星云堂书店1934年版。



孙玉声与韩相熟,正要拜访时,就读到刚出版的《退醒庐笔记》。当胡适再请孙玉声深入开掘时,由于孙的打听,却引出了颠公的《〈海上花列传〉之著作者》一文。这些珍贵的作者生平皆一一收入了胡适的《序》中。如说韩:“为人潇洒绝俗,家境虽素寒,然从不重视‘阿堵物’;弹琴赋诗,怡如也。尤精于弈;与知友楸枰相对,气意闲雅,偶下一子,必精警出人意表。至今松人之谈善弈者,犹必数作者为能品云。作者常年旅居沪渎,与《申报》主笔钱昕伯、何桂笙诸人暨沪上诸名士互以诗唱酬。亦尝担任《申报》撰著;顾性落拓不耐拘束,除偶作论说外,若琐碎繁冗之编辑,掉头不屑也。”可以说,胡适的《序》是既有资料,又包举了鲁迅与刘半农的论点,还有许多自己的见解。特别是胡适认为“《海上花》是吴语文学的第一部杰作”。其论证颇详:

但三百年中还没有一个第一流文人完全用苏白作小说的。韩子云在三十多年前受了曹雪芹的《红楼梦》的暗示,不顾当时文人的谏阻,不顾造字的困难,不顾他的书的不销行,毅然下决心用苏州土话作了一部精心结构的小说。他的书的文学价值终久引起了少数文人的赏鉴与模仿;他的写定苏白的工作大大减少了后人作苏白文学的困难。近二十年中遂有《九尾龟》一类的吴语小说相继出世。……如果这一部方言文学的杰作还能引起别处文人创作各地方言文学的兴味,如果从今以后有各地的方言文学继续起来供给中国新文学的新材料、新血液、新生命——那么,韩子云与他的《海上花列传》真可以说是给中国文学开了一个新局面了<sup>①</sup>。

而几乎令人不可思议的是张爱玲在晚年用了将近10年时间,二译《海上花列传》,先是将它译成英语,以后又将它译成“国语”——普通话。通过这两次“翻译”,可以说,张爱玲将《海上花列传》的每一个字进行了“掂量”。与鲁迅、刘半农、胡适不同的是,他们是“评价”、“推崇”《海上花列传》,而张爱玲则侧重于“理解”、“阐释”《海上花列传》。张爱玲说,《海上花列传》的“主题其实是禁果的果园”。这“禁果的果园”的5个字,可说是道尽了书中的奥秘。张爱玲解释说:“盲婚的夫妇也有婚后发生爱情的,但是先有性再有爱,缺少紧张悬疑,憧憬与神秘感。”在男女禁隔的社会里,只有未成年而情窦初开的表兄妹之间才能尝到恋爱的滋味,“一成年,就只有妓院这脏乱的角落里也许有机会”。早婚的男子对性已失去神秘感,他们到妓院中

<sup>①</sup> 以上所引的胡适的话均出自胡适《〈海上花列传〉序》,《胡适文存》第3集第352—369页,黄山书社1996年版。

去,有人是想品尝“红粉知己”赐予的“恋爱”的滋味。“‘婊子无情’这句老话当然有道理,虚情假意是她们的职业的一部分。不过就《海上花》看来,当时至少在上等妓院——包括次等的么二——破身不太早,接客也不太多……女人心理正常,对稍微中意点的男子是会有反应的。如果对方有长性,来往日久也容易发生感情……”<sup>①</sup>这种剖析,才是真正的“理解”与“阐释”。可是在这种地方品尝“恋爱之果”是有危险性的。人类的老祖宗在伊甸园里受了诱惑,吃了禁果,被上帝赶出伊甸园。上帝对亚当说:“你必终身劳苦,才能从地里得吃的。地必给你长出荆棘和蒺藜来,你也要吃田间的菜蔬,你必流汗满面才得糊口……”<sup>②</sup>在禁果的果园中摘果子吃是要付出代价的。在《海上花列传》中,这些吃禁果的人“概莫能外”。黄翠凤该算是有情有义的侠妓了吧?可是她在权衡鸨母与罗子富利害轻重之间,还是选择了帮助鸨母敲了罗子富一个大竹杠,她得最后为鸨母赚一笔养老钱。至于其他如王莲生、朱淑人之类,就更不在话下了。人说妓女是“卖笑生涯”,可是王莲生买到的是什么呢?是“气”,是“泪”,是“累累伤痕”。他常常是“长叹一声”,“无端掉下两点眼泪”,还时不时被沈小红用“指甲掐得来才是个血”,他简直是花钱买“私刑”。而朱霭人本来想施行他的特殊教育法,带他年轻的弟弟到社会上来“历练历练”,好让他的弟弟日后见怪不怪,可是经过他弟弟的一“劫”,他“始而惊,继而悔,终则懊丧欲绝”。即使是像陶玉甫和李漱芳那一对具有“天长地久,海枯石烂”忠贞之心的爱侣,结局也是如此悲惨,他们自身双双食了苦果;所不同的是仅仅剩下受人敬佩的“吊唁”而已。看来为了品尝恋情的滋味而拼死食禁果,这也是当时中国某些男子的矛盾人生吧?因此,作者开宗明义就说:“此书为劝戒而作,其形容尽致处,如见其人,如闻其声。阅者深味其言,更返观风月场中,自当厌弃嫉恶之不暇矣。”<sup>③</sup>这话倒不属“头巾气”的说教。但也像“围城”一样,在风月场中尝到禁果的苦涩的人冲城而出;而在城外的人还想夺门而进,想去领略园中的旖旎风光。按照上述所引的刘半农与张爱玲的分析,我们可以认定,《海上花列传》实际上是一部通俗社会言情小说。

### 三

韩邦庆的作品之所以取得如此高的成就,与他的熟悉社会与熟悉花丛的生活当然有关,但孙玉声的熟悉程度决不在韩之下,为什么孙玉声小说的成就比较的低

① 张爱玲:《国语本〈海上花〉译后记》第636页,上海古籍出版社1995年版。

② 《圣经·创世记·第3章》第3—4页,南京爱德印刷有限公司1988年版。

③ 《海上花列传·例言》,《海上花列传》第3页,百花洲文艺出版社1993年版。

呢？关键在于韩邦庆有见解——有深入洞悉文艺规律的奥秘的不凡见解。而这些见解在今天看来就是很深刻的文艺理论。例如他说写“列传”有三难：

合传之体有三难：一曰无雷同，一书百十人，其性情言语面目行为，此与彼稍有相仿，即是雷同。一曰无矛盾，一人而前后数见，前与后稍有不符，即是矛盾。一曰无挂漏，写一人而无结局，挂漏也；叙一事无收场，亦挂漏也。知是三者而后可与言说部<sup>①</sup>。

这前两难韩邦庆果然是解决了。这第三难恐怕就不易解决。可是当他阐明了自己的“见解”后，似乎也“迎刃而解”了。他将读小说与游太行、王屋、天台、雁荡、昆仑、积石诸名山作比：

今试与客游太行、王屋、天台、雁荡、昆仑、积石诸名山。其始也，扪萝攀葛，匍匐徒行，初不知山为何状；渐觉泉声鸟语，云影天光，历历有异，则徜徉乐之矣；既而林回磴转，奇峰沓来，有立如鹄者，有卧如狮者，有相向如两人拱揖者，有亭亭如荷盖者，有突兀如锤、如笔、如浮屠者……夫乃叹大块文章真有匪夷所思者。然固未跻其巅也。于是足疲体惫，据石少憩，默然念所游之境如是如是，而其所未游者，揣其蜿蜒起伏之势，审其凹凸向背之形，想像其委曲幽邃回环往复之致，目未见而如有见焉，耳未闻而如有闻焉。固已一举三反，快然自足，歌之舞之，其乐靡极。噫，斯乐也，于游则得之，何独于吾书而失之？吾书至于64回，亦可以少憩矣。64回中如是如是，则以后某人如何结局，某事如何定案，某地如何收场，皆有一定不易之理存乎其间。客曷不掩卷抚几以乐于游者乐吾书乎<sup>②</sup>？

看来韩邦庆对读者的要求也是极高的。他竟然将“无挂漏”这一要求“转嫁”给读者了。其实一般读者，只是读懂了他作品的情节，因为他的作品毕竟是通俗的；但读者也是分层次的，他还要求读者进而“一举三反”地深得其中三昧。真所谓“外行看热闹，内行看门道”了。他期望读者去看他的“门道”。他认为我既然已经写出了“这一个”的个性，又在作品中为他们铺设了生活道路，读者就可以揣想他的未来。正如俗语所说的“三岁看到老”了。优秀的通俗小说往往是经得起“雅俗共

① 《海上花列传·例言》，《海上花列传》第5页，百花洲文艺出版社1993年版。

② 《海上花列传·跋》，《海上花列传》第525页，百花洲文艺出版社1993年版。

赏”的。但雅俗读者之间的所得也往往是不平等的。世界上恐怕找不到对每一位读者都“平等”地雅俗共赏的作品。

至于小说的结构,韩邦庆更有自己独到的见解,这种见解指导下的小说,当然使他的结构艺术优胜于前人:

全书笔法自谓从《儒林外史》脱化出来,惟穿插藏闪之法,则为从来说部所未有。一波未平,一波又起,或竟接连起十余波,忽东忽西,忽南忽北,随手叙来并无一事完,全部并无一丝挂漏;阅之觉其背面无文字处尚有许多文字,虽未明明叙出,而可以意会得之,此穿插之法也。劈空而来,使阅者茫然不解其如何缘故,急欲观后文,而后文又舍而求他事矣;及他事叙毕,再叙明其缘故,而其缘故仍未尽明,直至全体尽露,乃知前文所叙并无半个闲字,此藏闪之法也<sup>①</sup>。

从穿插法而言,书中的五组主要人物是作品波澜迭起之源。一,王莲生与沈小红、张蕙贞;二,罗子富与黄翠凤、蒋月琴,再加上一个钱子刚;三,陶玉甫与李漱芳;四,朱淑人与周双玉;五,赵二宝与史公子、癩公子。而又以洪善卿与赵朴斋甥舅两人为串线。作者就是靠这五组人物之间的瓜葛,掀起了一波未平、一波又起的动感,指挥着忽南忽北、忽东忽西的调度。至于藏闪之法,因为是“劈空而来”,真有人“防不胜防”之感。例如沈小红人还未出场,韩邦庆就为她定了“调子”:当洪善卿到沈小红堂子里去访王莲生时,扑了个空,连沈小红也不在,说是“先生(妓院中的下人称妓女为“先生”——引者注)坐马车去哉”(第3回)。从此“坐马车”就成了“轧姘头倒贴”的代名词。张蕙贞在王莲生耳边影影绰绰揭沈小红倒贴姘头,说她“常恐俚自家用场忒大仔点”。王莲生还不大在意地茫然答道:“俚自家倒无啥用场,就不过三日两头去坐坐马车。”说明他当时还对沈小红是深信不疑的;后来略有觉察时,曾向洪善卿探问沈小红是否有姘贴?洪“沉吟半晌”,才吞吞吐吐地说:“就为仔坐马车用场大点。”(第24回)直到第33回,王莲生亲眼看见沈小红与小柳儿“搂在一处”,才像一道闪电,照亮了以前的一切暧昧情节。包括第9回中,向沈小红报信,使沈与张蕙贞大打出手的,皆是小柳儿所为(小柳儿为京剧武生,当时嫖界皆以妓女姘贴“戏子”与“马夫”为大忌,视为是对恩客的奇耻大辱——引者注)。因此韩邦庆说:“此书正面文章如是如是;尚有一半反面文章藏在字句之间,令人意会,直须阅至数十回后方才能明白,恐阅者急不可待,特先指出一

<sup>①</sup> 《海上花列传·例言》,《海上花列传》第4页,百花洲出版社1993年版。

二。……写沈小红,处处有一小柳儿在内。”<sup>①</sup>这样的“藏闪”之法,在作品中形成若干“暗纽”,直到作者在关键时刻为我们点亮,才知全文之丝丝入扣。无怪胡适对韩邦庆的文学技巧如此钦服,以致说:《红楼梦》“在文学技巧上,比不上《海上花》”<sup>②</sup>。张竹坡在给《金瓶梅》写回评时说:“做文如盖造房屋,要使梁柱榫眼,都合得无一缝可见;而读人的文字,却要如拆房屋,使某梁某柱的榫,皆一一散开在我眼中也。”<sup>③</sup>韩邦庆的确能做到“合得无一缝可见”;可是反复阅读、而又二译《海上花列传》的张爱玲就生怕韩邦庆因“渐老渐熟”,达到了化境,“乃造平淡”;而行文的“浑然天成”又使它一半反面文章还藏在字行之间,以致读者容易被它的“穿插藏闪”弄得眼花缭乱,拆解不开。因此她在《译后记》中以调侃自己方式出现,说:“《海上花》两次悄悄的自生自灭之后,有点什么东西死了。虽然不能全怪吴语对白,我还是把它译成国语。这是第三次出版,就怕此书的故事没完,还缺一回是:张爱玲五译《红楼梦》/看官们三弃《海上花》。”<sup>④</sup>张爱玲的“调侃”用意倒还是想告诉读者,这部书要细读才能咀嚼出兴会无穷的味汁。关于这一点,今天张爱玲在天之灵倒是可以不必再担心的了。这样的结局恐怕是不会再有的了。当我们知道它在文学史上的重要地位之后,我们当然会从各个视点去解读这部优秀的作品。当我们发现《海上花列传》这六个“率先”,它的文学史身份也随之提高而引起多方的关注与开掘。当我们尊它为现代通俗小说的开山之作时,实际上就将它作为中国文学古今演变的“换乘点”的鲜明标志,它就是中国现代文学的起步点;因为新文学丰碑还要迟四分之一世纪才诞生,而它作为通俗小说之优秀代表作却早已悄悄地开拓着中国现代文学的新垦地。

首刊于《中国现代文学研究丛刊》2006年第3期

人民大学复印资料《中国古代、近代文学研究》2006年第10期转载

《新华文摘》2006年第16期转载

《Frontiers of Literary Studies in China》已译成英文,向国外推荐

① 《海上花列传·例言》,《海上花列传》第4页,百花洲文艺出版社1993年版。

② 胡适:《胡适〈红楼梦〉研究论述全编》第290页,上海古籍出版社1988年版。

③ 张竹坡点评《金瓶梅》第2回的回评第40页,齐鲁书社1991年版。

④ 张爱玲:《国语本〈海上花〉译后记》第684页,上海古籍出版社1995年版。

## 论中国现代文学史起点的“向前位移”问题

在中国现代文学史著作中,往往将中国文学的现代化进程都以“五四”新文学运动为“起点”,这样就会有意或无意地遮蔽或忽视“五四”前许多文学作品已经初具的现代性。在1985年,钱理群、陈平原、黄子平提出了“20世纪中国文学”的新观点,意在将“20世纪中国文学作为一个不可分割的有机整体来把握”<sup>①</sup>。而海外学者王德威也发表了《没有晚清,何来“五四”?》等文章。曾有人以为此类问题的“提出”是为了“消解‘五四’”。这其实是一种“误读”。“没有晚清,何来‘五四’”这一提法,它本身就含有承认“五四”的功绩的意思在内;而有些人的误读是将它曲解为“只有晚清,不论‘五四’”。“五四”作为伟大的青年学生爱国运动与随之掀起的新文化运动是客观存在的。但“五四”不是从天上掉下来的,它是从晚清的积聚能量开始的,是晚清民初逐渐蕴蓄的积极动态,乘着学生爱国运动的“东风”,在文化上来了一次大爆发。但我们编撰中国现代文学史不能只“光照”以“‘五四’为起点”的文学,而将“五四”前的中国文学现代化的实际进程弃之不顾。因此,要重写中国现代文学史,做好“去蔽”工作是十分必要的。这有助于我们在现代文学史的研究中去深入探讨从“涓涓细流”到“百川汇海”的全过程,还中国文学现代化发展进程的原生态图谱。

如果从1898年算起,至今还不到110个年头。过去对这一时段的文学史史料的搜集与整理,最最薄弱的环节就要算是晚清民初到“五四”这一段了。年代稍为久远当然是原因之一:由于改朝换代、历经战乱、“运动”频发、“四旧”遭殃等等客观原因,散失湮没是极为严重的。但是在我们主观上也存在着许多有意或无意将某些资料视为“垃圾”而置于“光照”不及的“阴影”之中,使它难见天日。例如在影印《小说月报》时,只印茅盾接编为起点的第12卷至22卷,对前期的11卷就弃之不顾了。之所以用这种“画地为牢”式的“保留原始资料”的手段,是因为对前期《小

---

<sup>①</sup> 钱理群、陈平原、黄子平:《论20世纪中国文学》,载《文学评论》1985年第5期,转引自《20世纪中国文学三人谈·漫说文化》第11页,北大出版社2004年版。



说月报》的评价已有“权威定论”：是“10年之久的一个顽固派堡垒”<sup>①</sup>。既然是“顽固派堡垒”又有什么必要再去“浪费”人力物力、去“糟蹋”纸张呢？有的文学史编撰者，既不再去加以研究，却又想有所“创新”，于是就为它再加一个新的“谥号”：“鸳鸯蝴蝶派刊物”，而鸳鸯派又属“逆流”，那就更是永世不得翻身了。但是上述的“权威定论”和后加的“谥号”能站得住脚吗？这是要让研究者看了原始资料才能辨别其是非的。

自从“20世纪中国文学”和“没有晚清，何来‘五四’”等问题的提出，再加上改革开放与和谐宽容的大好形势，中国现代文学史研究的情况就有了很大起色。晚清至“五四”这一时段的文学资料成了一个关注的新焦点。晚清民初的许多作品也得到了恰如其分的阐释，随着对中国文学现代化的进程的如实描绘，人们会提出一个新的问题，那就是我们的中国现代文学史的起点是否要“向前位移”的问题。

—

我在《〈海上花列传〉：现代通俗小说开山之作》一文中提出，中国文学从古典型转轨为现代型起点的标志是1892年开始连载、1894年正式出版的《海上花列传》。韩邦庆的这部长篇从题材内容、人物设置、语言运用、结构技巧，乃至发行渠道等多方面都显示了浓郁的现代气息；另外它还说明了一个重要问题：那就是中国文学的现代化是中国社会推进与文学发展的自身内在要求，是中国文学运行的必然趋势。它证明了中国文学即使没有外来文艺思想的助力，我们中国文学也会走上现代化之路的，尽管当时像韩邦庆等作家对文学现代化的推进尚处于不自觉状态。

可是到1898年前后，我国的知识分子对文学的现代化的推进就开始进入自觉状态了。这一初具自觉状态的群体大约由三部分人所组成的：一是早期的海归者，二是戊戌失败后的流亡者，三是中国的早期的自由职业知识分子。早期海归者可以严复为代表，他翻译了《天演论》等重要的著作，成为启蒙的有力工具；他写出了《本馆附印说部缘起》等文章，被梁启超誉为“雄文”。流亡者当然是以梁启超为代表的维新人士，他在国外办起了《新小说》杂志，他写出了《论小说与群治之关系》等倡导小说革命的文章，而且在“诗界革命”、“文体革命”的“戏曲改革”方面，都提出了一系列革新文学现状的主张。以上这两部分人在促进文学现代化事业的功绩

<sup>①</sup> 茅盾：《革新〈小说月报〉的前后》，《新文学史料》第3期第68页，人民文学出版社1979年5月出版。

上是抹杀不掉的。但是中国早期的自由职业知识分子的贡献却往往为我们所视而不见,至少是大大低估了。那就是李伯元、吴趼人和包天笑为代表的中国早期自由职业者。本文要重点论述的就是这一新兴阶层对文学现代化的贡献。

在1903年清廷开考经济特科。当时有人保荐李伯元和吴趼人去参考,可是被他们拒绝了。吴趼人在李伯元逝世后为其写一小传,其中说到:“光绪辛丑(辛丑为1901年,年代有误,应为癸卯,即1903年——引者注)朝廷开特科,征经济之士,湘乡曾慕涛侍郎以君荐,君谢曰:使余而欲仕,不俟(及)今日矣。辞不赴。”<sup>①</sup>当时对这种人往往尊称为“征君”(旧称曾经朝廷征聘而不肯就职的隐士)。可是吴趼人表扬了李伯元,却没有透露自己也是被人推荐而不赴者。李霞荣的《我佛山人传》中曾提及此事:“先是湘乡曾慕陶(涛)侍郎饬耳君名,疏荐君经济,辟应特科,知交咸就君称幸,君夷然不屑曰,与物亡竞,将焉用是,吾生有涯,姑舍之以图自适,遂不就征。”<sup>②</sup>以上材料日本学者樽本照雄教授在《李伯元和吴趼人的经济特科》一文中有详细考证<sup>③</sup>。对吴趼人只谈李伯元的经济特科事,而没有提及自己也同时被推荐,有人说这是吴趼人品格高尚而自谦,有人说他表扬了李伯元,也就等于表扬了自己。或者说两者兼而有之。但樽本先生的结论是很重要的:

对于知识分子来说,当时在上海除了做官以外,还有别的方法、别的世界可以维持生计。李伯元和吴趼人选择了新闻界。他们大概在新闻界已经做了很多事情并且充分体会到生活的价值。不用说他们也是在经济上独立的。事已至此,他们完全想不到北京去投考。李伯元和吴趼人不去投考经济特科这件事,也象征着新闻界在上海已经形成了。

新闻界之在上海的形成是有一个过程的。在戊戌维新以前,左宗棠等人诋毁报人为“江浙无赖文人之末路”。认为新闻记者是极尽挑拨离间之能事的一伙人。因为过去的信息与舆论是掌握在少数统治者之手,现在有印刷品面向市民大众,构成了一个“公共空间”,市民也就有了参与意识,甚至成为社会舆论(民情)的主体,这种“垄断权”的被打破,民众成了信息与舆论的“共享者”,使统治者甚为恼火,因此报人的地位也被有意地打压得很低。但是从戊戌维新开始,康有为、梁启超的

① 吴沃尧:《近代小说家李伯元征君遗像(后附李伯元小传)》,《月月小说》第3号(无页码),1906年12月30日出版。

② 李霞荣:《我佛山人传》,载1910年《天铎报》,转达引自胡寄尘:《虞初近志》卷6第34页,广益书局1913年版。

③ 见樽本照雄:《清末小说研究集稿》第127—146页,齐鲁书社2006年版。

《时务报》问世,“乃为上海报界放一异彩……前此贱视新闻业因而设种种限制之惯例,复悉数革除”。报纸主笔、新闻记者、特约通讯员之类的人也扬眉吐气,受社会之重视。上海报业之盛,又是因为托足租界,可以免受国内的政治暴力,所以舆论上也有了相对的自由度,社会信用有所增高<sup>①</sup>。但李伯元、吴趼人所编的小报则仍被视为“戏报”与“花报”。可是自从吴趼人成了《新小说》的台柱,李伯元被国内最大的私营出版机构商务印书馆聘为《绣像小说》的主编之后,他们的档次得到了大大的跃升。他们成了很有名望的人物。过去的读书人以科举考试作为荣宗耀祖的捷径,能破格推荐你们去参与经济特科的考试,当然是特别看得起你们的意思,真像吴趼人的“知交”都纷纷向他祝贺:“咸就君称幸”,可是他们却不屑参加特科的考试。过去的“征君”是隐士,可是他们不是隐士,他们是中国早期资本社会的“自由职业者”。“自由职业者”的阶层在知识分子人群中的日益扩大,是一股新的社会中产阶级的制造舆论的力量。

这批自由职业者,收入也颇为可观的。当时清政府废科举办学校,山东青州府请包天笑去办学堂(教员也是自由职业者),“我的薪水,是每月白银五十两……五十两银子,恰好是一只元宝,在南方可以兑换银元七十元左右。我自从受薪以来,以每月束脩二元始,至此亦可算是最高阶级了,私心窃喜,学佛者也不能戒除这一个贪字呢”<sup>②</sup>。他在青州大约两年时间,后来1906年他到了上海,他在《时报》的工资是每月80元,“小说林编译所”又请他兼职,薪水每月40元;编辑《小说时报》他不拿编辑费,但稿费照算,千字2元;他还为商务印书馆写教育小说,千字3元。他还给《新新小说》等多种报刊写稿,还要到学校去兼课,忙当然很忙,可是收入也比青州更加可观。如此看来,李伯元、吴趼人根本不想去考特科,也不是他们的清高。一方面,他们经济上有较丰厚的收入;另一方面,他们在新闻工作中看到了自己的人生价值。当他们眼看:“当今之世,国日贫矣,民日疲矣,士风日下,而商务日亟矣”的现实时,他们作为自由职业的报人,可以率性“以痛哭流涕之笔,写嬉笑怒骂之文”<sup>③</sup>。而吴趼人也是为了“舍之以图自适”。这“自适”并非是做什么“逍遥派”,而是发挥最适合自己的人生价值的才能。

人们的价值取向不同了。李伯元与吴趼人在写作具有现代性的作品的自觉意识方面也与韩邦庆不同了。这两位具有自觉意识的专业报人与作家,写出了我国最早的现代型的通俗社会小说,轰动一时。他们的具有现代性的通俗社会小说除了有

① 从左宗棠语至此的观点,可参看姚公鹤:《上海闲话》第128—132页,上海古籍出版社1989年版。

② 包天笑:《钏影楼回忆录》第279页,香港大华出版社1971年版。

③ 李伯元:《论〈游戏报〉之本意》,载《游戏报》第63期,1897年8月25日出版。

一定的文学价值之外,也是当时的一种启蒙的利器。因此我认为,中国文学的现代化是三部分人吹鼓而形成气候的。但能将启蒙力量穿透到社会中下层去的,倒还是要靠这些在本土土生土长的自由职业知识分子笔下的通俗小说。过去我们对这些作家的成就的估价却是远远不够的。

## 二

我们强调这批自由职业者的重要性是为了说明清末已有一批新型的知识分子正从旧卵中破壳而出。他们所写的小说中已有着明显的现代性。在当时,还没有后来所谓的“新文学作家”;但是这些后来被称为“旧文学作家”的人已在传统小说的外壳中显示了自己作品的新质,那就是时代的启蒙精神。他们兼报人与作家于一身,以启蒙中下层民众为己任。鲁迅对他们的启蒙的社会效应是很肯定的。

盖嘉庆以来,虽屡平内乱(白莲教、太平天国、捻、回),亦屡挫于外敌(英、法、日本),细民暗昧,尚囁茗听平叛武功,有识者则已翻然思改革,凭敌忾之心,呼维新与爱国,而于“富强”尤致意焉。戊戌变政不成,越二年即庚子岁而有义和团之变,群乃知政府不足与图治,顿有掊击之意矣。其在小说,则揭发伏藏,显其弊恶,而于时政,严加纠弹,或更扩充,并及风俗。

这些小说能将热衷于听“平叛武功”的“细民”转变他们的注意力,去关注时政的弊恶,让群众知道“政府不足与图治”,而且“呼维新与爱国”,这难道还与“启蒙”无缘的吗?但后来对他们的评价却很低,大概与鲁迅对他们在艺术上的粗糙的评论“太经典”有关:“辞气浮露,笔无藏锋。”“终不过连篇‘话柄’,仅足供闲散者谈笑之资而已。”<sup>①</sup>这样将他的“掊击”、“纠弹”之类的评价都冲淡了。自从鲁迅在艺术上对谴责小说作出了评价之后,胡适与阿英等人都“委婉”地提出了不同的看法。胡适认为鲁迅是站在精英立场上,没有考虑到这些小说主要是针对“浅人社会”的要求而写作的<sup>②</sup>。阿英则认为:

而这时的清政府,对外则屈辱投降,奴颜婢膝,对内则贪污腐化,苛敛暴

<sup>①</sup> 以上鲁迅的有关谴责小说的评价均见《中国小说史略·第28篇·清末之谴责小说》,《鲁迅全集》第8卷第239页和第244页,人民文学出版社1963年版。

<sup>②</sup> 对于胡适与鲁迅的不同看法可参看本论文集中的《特缘时势要求 以合时人嗜好——以评议鲁迅、胡适的有关“谴责小说”论点为中心》一文。

征。生活在这样愤怒不遑的情况之下,“辞气浮露,笔无藏锋”,是不易避免的,不但小说,就是诗词也很少不例外。这与当时的局势是有关系的,不能说只是“度量”与“素养”的问题。所谓“嗜好”,也只是标志着人民对政府、对帝国主义憎恶的深度而已。

所描写的“话柄”,主要取材于当时的“官场”和“洋场”。在一定程度上,反映了腐朽的封建统治与半殖民地国家所特有的生活堕落与道德败坏的现象。

《二十年目睹之怪现状》,在当时是“妇孺能道之”(汪维甫:《我佛山人笔记叙》),在读者间影响之大,可以想见。而数十年来流传迄不衰,亦足证其真价。盖虽未达艺术高峰,却一定深度的反映了当时现实也。所述“话柄”,据蒋瑞藻《小说考证》引《缺名笔记》,大都有所本<sup>①</sup>。

所谓“话柄”,按照《辞海》上的解释是“被他人当作谈话资料的言论或行为”。我认为“话柄”与“情节与细节”是很难分别的。范进中举后吃了一只猪油手的一个大耳光,严贡生临终前的“两根灯草”,都是可以作为“话柄”,被他人当作谈话资料的言论或行为。讽刺小说中出现较多“话柄”,是常有的事,至于深入到妇孺皆知,是否也算被“闲散者”作为谈笑资料?我以为也是难于分清的。不过阿英所说的“未达艺术高峰”这一评价倒是可以落实的。

过去我们是将“反帝反封建”作为鉴定是否是现代文学的一个重要标准。但是这一标准定得是否妥当,还可以讨论。现代文学是靠其现代性而有别于古典作品的。但是如果我们姑且拿这个“反帝反封”标准去衡量李伯元与吴趼人的作品,也倒非要承认它们是非常合格的“产品”不可。当阿英谈及《官场现形记》的广泛影响时说:

无论是在政治上抑文学上,还是很大的。揭露了封建统治的腐朽,揭露了帝国主义的阴谋,也鞭挞了社会许多不合理现象,反对科举制度等等,从而提高了中国人民的觉悟。就由于这部小说的诞生,与时势的要求,逐渐形成了晚清谴责小说的高潮,在相当深度上反映了当时社会的现实:“山雨欲来风满楼”的革命前夜的现实。是谴责小说中的典范之作<sup>②</sup>。

这确是一部不同于古代市人小说的、具有现代性的中国现代通俗社会小说。

<sup>①</sup> 以上阿英的三段话,见阿英的《小说三谈》第202、213、220—221页,上海古籍出版社1979年版。

<sup>②</sup> 阿英:《小说四谈》第212页,上海古籍出版社1981年版。

李伯元不仅在自己的创作中能显示出这种现代性,而且在他所编辑的文学杂志中也展现了期刊的现代型的面容。在他主编《绣像小说》的发刊缘起中就宣称:“远摭泰西之良规,近挹海东之余韵,或手著、或译本,随时甄录,月出两期,藉思开化夫下愚,遑计贻讥于大雅。呜呼!庚子一役,近事堪稽,爱国君子,倘或引为同调,畅此宗风,则请以此编为之嚆矢。”他完全要以“嚆矢”——“林中的响箭”般的先行者的姿态出现;另一方面,它又不像梁启超办刊物,处处只求表现他的“专欲发表区区意见,以就正于爱国达识之君子”,而是一本“正宗”的文学刊物。《绣像小说》的“看家作品”是《文明小史》,它从第1期连载至第56期,阿英曾给予高度的评价:

《官场现形记》诚然是一部杰作,但就整然的反映一个变动的时代说,《文明小史》是应该给予更高的估价的。……特殊是写湖南的十多回,可说是全书最精彩,也是作者笔力最酣畅,最足以表现创作力的高强的表征。写个人的性格,写群众的活动,写官僚的媚外,写豪绅的作恶,真是旧话所谓“极尽绘声绘色之妙”。出现于这部书里的人物,一般地说,虽止官僚、维新党、帝国主义三方面,但各有其姿态,各有其性格,各有其不同的活动,是并不使读者有“重现”之感的。至于全书采用讽刺与幽默的笔调,也可算是一种独特的特色<sup>①</sup>。

阿英将《文明小史》视为“在维新运动期间,是一部最出色的小说”。他对《文明小史》开端的十几回的艺术性也予以充分的肯定。除了主编者自己拿出优秀的作品之外,其他的来稿中可圈可点的也是不少的。如从第7期起,刊出了《邻女语》这样的优秀之作。蒋瑞藻引《清代轶闻》中语:“《邻女语》一书,记庚子国变事颇详确,文笔清隽可喜,实近日历史小说之别开生面者。”<sup>②</sup>所可惜的是全书未能续成。而《绣像小说》第9期又推出了《老残游记》,此书在后代的评价中已是有口皆碑。在《老残游记》第1回的回评中说:“举世皆病又举世皆睡,真正无下手处。摇串铃先醒其睡,无论何等病症,非先醒无治法。具菩萨心,得异人口诀,铃而曰串,则盼望同志相助,心苦情切。”刘鹗作为一位“业余”作家,他的小说能写到这一地步,真可谓“天才”。《绣像小说》佳作迭出。李伯元还用多种办法,显示其刊物的现代性。在第1期上有一篇特别的稿子,名曰《京话演说:振贝子英轺日记》,连续刊登了38期。这是满清大员振贝子出使英伦贺英皇加冕的日记,他由英而法,由法而美,由美而日。给中国人讲了许多外国的政、军、经、法、农、商、文教等等的鲜事。其实

① 阿英:《小说四谈》第131—132页,上海古籍出版社1981年版。

② 蒋瑞藻:《小说考证续编》第418页。



它根本不是振贝子自己的记录,而是他的随员唐文治的日记。唐文治是一位大学问家。他曾任南洋公学(交通大学前身)监督14年之久,后来主持无锡国专。他当年是作为四品衔外务部主事随贝子爷出使的。这是较早走出国门的一次考察活动,日记也可以是每天的流水账,但在这篇账目里却能呼吸到五湖四海的新鲜空气。李伯元不但刊登唐文治的日记,而且自己在第1期中以讴歌变俗人为笔名,写了3种作品:1.“俗耳针砭弹词第1回”(从第2期起,第2回即改名为“醒世缘弹词”);2.“经国美谈新戏”;3.“时调唱歌”。阿英对这种民间的文艺形式非常关注,特别是对“时调唱歌”。他说:“这些时调、开篇、道情,都是发表在杂志《绣像小说》上的,还不是真正流行在民间的作品,但却反映了当时人民的愤慨、伤感与热望。其他刊物,除《月月小说》偶登一两篇外,是不收这一类的作品的,大概是因为‘太不高雅’吧。”<sup>①</sup>李伯元从《绣像小说》的创刊号起,就启用了如此多的文艺形式,这说明了什么呢?那就是他是当年上海市民文化中的面向中下层的启蒙主义者。而用精英立场去评价其作品,难免有不合口径之处。

至于吴趼人他也是像李伯元一样,向“官场”与“洋场”的黑暗面开刀。他的反对“媚外”,痛恨“汉奸”的程度,恐怕比李伯元更激烈。在中国人民反对美帝国主义华工禁约运动中,吴趼人其时在汉口《楚报》工作,就因为此报是美国人所经营,他就辞职返沪,对反帝运动多所尽力。就吴趼人而言,他常自称是“旧道德”的拥戴者,但“旧道德”与“封建道德”是不能画等号的。记得鲁迅在《为了忘却的记念》中谈及柔石时,曾说过:“无论从旧道德,从新道德,只要是损己利人的,他就挑选上,自己背起来。”<sup>②</sup>可见鲁迅对旧道德中的“先天下之忧而忧,后天下之乐而乐”的精神,即使是损己而利人,也自甘承担的风尚也是非常欣赏的。当吴趼人在写《恨海》时,写到棣华最后的悔恨,不是将吴趼人恪守的“旧道德”(张棣华以前恪守的是封建道德)击个粉碎吗?他们这对未来的小夫妻在逃难时,处处怕“越礼之罪”,始终不肯同坐一车,“徒步相随,方才散失,以致今日。这明明是女儿害了他”。而到这时,棣华竟亲口为病入膏肓的伯和哺药,这应该是她冲破了“越礼”的禁锢,表示自己的忏悔:“自己把药呷在口里嚙住,伏下身子,哺到伯和嘴里去。看他咽了,再哺。一连哺了二十多口……这些来人,无非是店里打杂、出店之类,都知道伯和是个未成亲的女婿,棣华是个未出嫁的女儿。今见此举动,未免窃窃私议。有的说难得的,有的说不害臊的,纷纷不一。”(《恨海》第10回)这不是吴趼人在用他笔下的人物在批判他的“旧道德”中的封建成分吗?这也就是

① 阿英:《小说二谈》第196页,上海古籍出版社1985年新1版。

② 鲁迅:《为了忘却的记念》,《鲁迅全集》第4卷第371页,人民文学出版社1963年版。

在批判他自己头脑中的封建因素啊。我们也许可以说这就叫作“现实主义的胜利”。在这个在转型的社会中,要坚持地地道道的封建道德也只有那些顽固不化的花岗岩脑袋才能办到。一般说来,像吴趼人等人所坚守的“旧道德”中也是有若干合理的民族美德在内的。而其中不合理的封建的规范,也会由生活来教导它们,说明它们的不合时宜,乃至害人害己。就像棣华的“忏悔”,最后,她的行动甚至比“新人物”还走得更远。

现在再看包天笑,他1901年在苏州办了一个木刻版的《苏州白话报》,它的第1期中的第1篇就是“论说”,题目是《国家同百姓直接的关系》,开头说道:“今日是《苏州白话报》第一次的议论,吾要把吾们中国第一要紧的道理,演出来讲与大家听听。那一样是紧要的道理呢?就是我题目上表明的,国家与百姓有直接的关系便是。你们看这白话报的,自从小时候,都听着父兄老辈的说话,他们见了国家两个字,便说道:我们是小百姓,与国家不干涉的。他们见了国家的政事,便道,这是官长的职役,我们小百姓是无分的。虽则是谨慎小心的意思,然而讲到那,真道理便大错了。大家要晓得,国家究竟是甚么物事做起来呢?便是合拢那些小百姓做起来的,倘若除去了小百姓,便那里去寻出国家来?”<sup>①</sup>读了这一段议论,我们可以知道初期白话的形态,更可以知道文章是在倡导民权,它简直将个皇帝老儿放在一旁了。这显然是受了梁启超的《清议报》上的文章的影响:“国者何?积民而成也。”他首先提出“国民”这个概念,认为中国几千年来只知有“国家”,不知有“国民”,无国民,则只有奴隶。包天笑在开宗明义第1篇文章中就灌输一个重要的思想,那就不用“国家”取代“朝廷”,用“国民”取代“臣民”。宣扬的是“天下为公”的思想。应该说,他们是一批正在转型中的而还没有挣脱儒家传统的平民主义者。但他们在文学的现代性上,却非常鲜明,他们正在为平民制造一种“启蒙”视野。他们不再去依附“朝廷”的,已具有一定独立性的一群知识分子。在当时,上海是中国现代化的中心城市。这种环境正在吸引、培育和支持着一批新的过渡性人物。在这批人的身上,新的思想观念、新的生活方式、新的自我理解的价值法则正在形成,他们是这个现代化都市中哺育出来的新型知识分子阶层,也使上海较早地出现了有别于古代市人文学的现代型的市民文化。他们是中下层市民社会的启蒙者,是社会转型的参与者,也是政府的监督者,但他们还不是革命的鼓动者。而上海现代化的机械印刷和现代出版业,通过它们印刷的报纸和其他出版物,又逐渐渗透到中国的内地去。包天笑身在苏州,但他就受了这股时潮的感染,他的《苏州白话报》以其启蒙精神也成为文化现代化的实践者。

<sup>①</sup> 包天笑:《国家同百姓直接的关系》,载《苏州白话报》第1期,1901年10月21日出版。

## 三

“五四”文学革命是从提倡白话文学开始的。可是在过去,即使是读汉语言文学系的学生又有几个人知道裘廷梁这个名字的呢?又有几许人知道在胡适于1917年1月发表《文学改良刍议》时,于同年同月在上海出版了一本通体白话的文学刊物名叫《小说画报》的呢?凡此种种,都在被文学史“遮蔽”之列的内容。但是从“将20世纪文学作为一个整体来进行研究”的设想提出之后,这些被“遮蔽”的内容正逐渐浮出“20世纪文学史”的水面。黄修己教授主编的《20世纪中国文学史》中就有了态度鲜明的论述:

“五四”文学革命,是从提倡白话文学开始的。而提出用白话写诗的主张,却可追溯到半个世纪之前。黄遵宪在1868年就提出“我手写我口”,1888年左右写成的《日本国志》中,又进一步提出了“言文合一”的问题,可谓发近代白话文运动的先声。梁启超在戊戌变法前后也是“言文合一”的鼓吹者。晚清白话文运动中最引人注目的人物则是裘廷梁。1898年,他在《无锡白话报》发表《论白话为维新之本》,该文痛陈文言之流弊,细诉白话之优长,旗帜鲜明地提出了“崇白话而废文言”的主张。其崇白话的立足点固然在开通民智,但把文言置于白话的对立地位,丝毫不给文言一席之地,这种断然决绝的态度与“五四”新文化运动中胡适、陈独秀等人的主张已没有什么根本的区别。……“五四”时期之所以能确立白话文学的地位,除了新文学运动的先驱以优秀的作品树立了典范外,也是与在此之前经过了十多年的宣传、实践、探索分不开的。晚清的白话文运动,既是时代的要求,也是整个民族觉醒的产物,它与“五四”白话文运动实有一脉相承的内在联系,早期启蒙主义先驱推动“白话文学”诞生的贡献,是不可抹杀的<sup>①</sup>。

中国最早的白话报刊确是《无锡白话报》,据《中国近代期刊篇目汇录》上介绍:“《无锡白话报》1898年5月(光绪24年闰3月)创刊,在无锡出版。5日刊。从5期起,改名《中国官音白话报》……为无锡裘廷梁(可桴)及其侄女裘毓芬(梅侣女史)

<sup>①</sup> 黄修己主编:《20世纪中国文学史(上卷)》第26—27页(该段执笔者为张海元),中山大学出版社1998年版。据有人统计,清末民初的白话报刊共有170多种,见黄霖:《近代文学批评史》第417页,上海古籍出版社1993年版。

所倡办和主编。为我国最早的白话刊物。”<sup>①</sup> 裘廷梁在《无锡白话报·序》中说：“古今中外变法，必自空谈始（这里的“空谈”应作“大造舆论”解——引者）。故今日中国将变未变之际，以扩张报务为第一义。阅报之多寡与爱力之多寡有正比例，与阻力之多寡有反比例。”裘廷梁曰：“欲民智大启，必自广兴学校始，不得已而求其次，必自阅报始，报安能人人而阅之？必自白话报始。”他在序言中谈起 1897 年 7 月，他到上海去“力请汪君穰卿增设浅报，穰卿事冗不遑也”。当时汪穰卿（即汪康年）正与黄遵宪、夏曾佑办《时务报》，延请梁启超为主笔。由于汪无力他顾，而裘就自办《无锡白话报》，但他又觉势单力薄，因此呼吁：“然区区一二人之力不足应天下之求。余又以为必每县自设一报，浸淫遍于十八行省而后民智大开。……以话代文，俾商者、农者、工者及童塾子弟，力足以购报者，略能通知中外古今及西政、西学之足以利天下，为广开民智之助。他县有踵行者乎？余日望之。光绪戊戌正月，裘廷梁。”创刊号的第二篇文章是裘毓芬的《劝看白话报》：“这报是专门捡各样有用处的书，与各种报上新奇有益处的事情，一齐演成白话，叫大家一点心思不费，一看就可以知道古往今来的事迹；又可以知道各国的一切情形，还可以知道现在世界上的形势。无论念书人、生意人、乡下种田人，与女人小孩。这白话报总不能不看的。”于是这张报纸的性质也就一目了然了，它主要是一张将“文”译为“话”的报纸。不过它也有本埠新闻，名曰《无锡新闻》栏。第 1 期就有一篇《白话大行》的新闻：“无锡做白话头一个人，是吴举人名眺，号叫稚晖。他两三年前，做出好几种白话书，个个看了佩服，可惜都未做完。现在城里举人、秀才，个个想做白话书……这十几个人，都是有学问有名声的，有几个说要做法律例书，有几个说要做格致工艺书，做成白话，都叫本馆代刻。这白话风气开了，以后做白话的，越出越多，可以做到中国 4 万万人，个个有见识有学问。白话的功劳，比文理极好的书还大，这都是天下人的福气。”<sup>②</sup> 我们引用这些难得一见的资料，是可以从中知道无锡确有一帮倡导白话的“志士”。

1901 年杭州出现由林獬等人主持的《杭州白话报》。同年苏州才出现了由包天笑等主持的《苏州白话报》。1903 年在上海的宁波同乡会发行《宁波白话报》等等。这些冠于市域名的白话报不知是不是响应裘廷梁的“每县自设一报”的号召。但有一点却可以肯定，早期启蒙者在白话文的倡导中也起了先头部队的作用。

<sup>①</sup> 上海图书馆编：《中国近代期刊篇目汇录（1）》第 922 页，上海人民出版社 1980 年版。

<sup>②</sup> 以上所引《无锡白话报》的文字，均见该刊第 1 期，但因是线装刊物，页码甚难标清。在《中国近代期刊篇目汇录》的《无锡白话报》目录上，不知为什么竟没有《无锡白话报·序》和《劝看白话报》这两篇重要文章的目录，是否该报第 1 期有两个版本？这里只能存疑。在文中也不免多摘录几句这两篇文章的内容，以供读者参考。

而第一个纯用白话的小说期刊则是1917年1月由包天笑创办的《小说画报》。包天笑在1901年就编《苏州白话报》，为什么迟至1917年才办白话小说刊物，这其中相隔竟是16年之久。关于这一个问题说来话长，需要专文论述。但在包氏主笔的白话小说杂志的卷首就写道：“盖文学进化之轨道，必由古语之文学变而为俗语之文学……自宋而后文学界一大革命，即俗话文学之崛起特起。”在编者《例言》的第一条，他就表明：“小说以白话为正宗，本杂志全用白话体，取其雅俗共赏，凡闺秀、学生、商界、工人，无不咸宜。”<sup>①</sup>当然，包天笑只提“小说以白话为正宗”。与同年同月胡适在《文学改良刍议》中所提出的白话文学“为中国文学之正宗”，是有一定的差距的。正因为是“文学”之正宗，胡适才迎难而上，在“白话诗”创作中进行了勇敢的尝试。但当年胡适、陈独秀等高举文学革命大旗时，就开始有“遮蔽”昔日的先驱者的“嫌疑”：他们对过去的白话文的倡导者的功绩是不计其内的，为此包天笑是很有看法的，他在1926年的一篇文章中说：

倡白话文，今人均知为胡适之。其实奔走南北，创国语研究会有远在胡适之前者。如吾乡陈颂平先生即其一也。颂平先生……服官于教育部。当民国元年，即为提倡国语之运动。至沪时，首来访余。欲求于报纸上任宣传之责。故余之创《小说画报》，即秉此请。……故《小说画报》开风气之先，纯粹用白话也。时胡适之先生，方为章秋桐之《甲寅》杂志译短篇小说曰《柏林之围》，则纯用文言体；而创“她”字之刘半农先生，佐余《小说画报》中撰一章回小说曰《歇浦陆沉记》也。数年来，诸公之思想，丕然一变矣<sup>②</sup>。

类似的话包天笑是说过不止一次的，他在《钏影楼回忆录》中还忆及20世纪初不少人开风气之先，创办白话报：“其时创办杭州白话报者，有陈叔通、林琴南（林琴南有否参加了创办，待考；但林琴南于1901年在杭州创办了《译林》——引者注）等诸君。写至此，我有一插话：后来林在北大，为了他的反对白话文而与人争论，实在成为意气之争，有人诘他顽固派，这位老先生大为愤激，遂起而反唇也。至于反对白话文，章太炎比他，却还激烈。再说：提倡白话文，在清季光绪年间，颇已盛行，比了胡适之等那时还早几十年呢。”<sup>③</sup>他对历史的并不公正提出了自己的意见。

① 包天笑：《小说画报》第1期第1页，1917年1月出版。

② 天笑：《钏影楼笔记——白话文之始》，载《上海画报》第115期第3版，1926年5月27日出版。

③ 包天笑：《钏影楼回忆录》第168页。香港大华出版社1971年版。

## 四

至于文学翻译,从1899年林纾(冷红生)与晓斋主人(王寿昌)合译《巴黎茶花女遗事》产生巨大的影响之后,中国从此逐渐进入了规模性的文学翻译工程。这期间有梁启超的倡导译印政治小说等等的号召。但是远不及林纾翻译一百多部的外国小说的影响,是他,通过译介,几乎培养了一代知识精英作家。当时,中国即将成为第一代“新文学”的作家还很年轻,他们许多人都受过这些译作的熏陶。不论是对周氏兄弟、郭沫若、冰心、李劫人、钱锺书……都受过此类译作之恩惠。尽管后来的现代文学史上大多将林纾描绘成“新文学”的头号敌人。就主观而言,林纾的思想确有倒退之嫌;但在客观上,也有人指出化名王敬轩者们“设套”——预设陷阱,逼着林纾出丑,连胡适也觉得他们如此做法是不合文学界的正常的“游戏规则”的。“林纾与五四新文化的冲突,实在说,更像是一出喜剧——年近70的颀颀老人,独自与一群偏激少年鏖战。林纾的种种失态,首先是他的不智,但也实在有点被‘逼’的意味。”<sup>①</sup>我认为将这个客观因素计算在内,才能得到公允的评断。文学历史上总有将这场论争进行一次澄清的必要。至于谈及林纾的翻译,文坛上还有一种说法:林纾竟然连小说与戏剧也分不清,他“将小说和剧本混为一谈,如莎士比亚、易卜生的剧本《亨利第四》、《群鬼》等,竟以小说形式出现,面目全非”。据日本研究清末小说的专家樽本照雄教授的考订,这种说法的最初“创造者”是郑振铎先生。林纾逝世于1924年10月9日。郑振铎先生在1924年11月10日出版的《小说月报》第15卷第11号上,发表了一篇纪念林纾的文章,题目是《林琴南先生》,这篇纪念文章原意是想为林纾说几句公平话的,目的是要大家公允地评价林琴南。可是郑先生在文中有这么一段话:

还有一件事,也是林先生为他的口译者所误的:小说与戏剧,性质本大不同。但林先生却把许多极好的剧本,译成了小说——添进了许多叙事,删减了许多对话,简直变成与原本完全不同的一部书了。如莎士比亚的剧本,亨利第四,雷差得纪,亨利第六,恺撒遗事以及易卜生的群鬼(梅孽)都是被他译得变成了另外一部书了——原文的美与风格及重要的对话完全消灭不见……

樽本先生列出一张长长的名单,指出郑振铎的这一说法在中国一直被援引至

<sup>①</sup> 杨联芬:《晚清至五四:中国文学现代性的发生》第123页,北京大学出版社2003年版。



今天。但樽本先生找到了林纾翻译时所据的原本：那是奎勒·库奇(Quiller-Couch)出版于1899年的“Historical Tales From Shakespear”。因此，樽本先生认为林琴南的责任只是没有注明“林译，原奎勒·库奇改写莎士比亚作品”。而“郑振铎等评者未探索林琴南翻译所采用的版本”。因此误说成了林纾是连小说与剧本也分不清的人，以致常常被人们引为笑谈。同样，樽本先生还找到了林纾译易卜生的《群鬼》(梅孽)的原本，那是杰克得·德尔(Draycot M. Dell)改写易卜生的剧本为小说的IBSEN'S“GHOSTS”Adapted as a Story。樽本先生证明了林琴南所翻译的都是小说而非剧本。由于没有追根究底地查对就加以“指责”，以致在文坛上传为“笑柄”，真有点将林纾小丑化、妖魔化了。樽本教授的结论是：“根据以上证据，即可判定自1924年郑振铎发表论文之后，83年来批评林琴南将剧本译成小说的定论，是不能成立的。”<sup>①</sup>有关林纾的种种公案，樽本照雄教授出版了一部长达418页的专著《林纾冤罪事件簿》，可以参看<sup>②</sup>。

除了林纾等少数翻译者外，在“五四”之前，通俗作家在译介方面也承担了大量的工作。粗略统计一下，大概也有30多位通俗作家与翻译文学作品是能挂得上钩的。最先受林纾影响而开始翻译外国小说的是包天笑与杨紫麟于1901年合译《迦因小传》。在1903年，包天笑译科学小说《铁世界》；同年陈景韩译《明日之战争》和《侦探谭》。这一年精英作家方面鲁迅译《斯巴达之魂》、《哀尘》、《月界旅行》、《地底旅行》等。1904年，包天笑译地理小说《秘密使者》；而周作人则译《侠女奴》。1905年包天笑译《法螺先生谭》；鲁迅译《造人术》，周作人译《玉虫缘》。1906年徐卓呆译《大除夕》，而胡适译《暴堪海舰之沉没》。这是从1901年至1906年的一篇不完全的翻译账。

而在当时，与吴趼人合作办《月月小说》的翻译家周桂笙，译作也很多。特别应该指出的是，周桂笙以译侦探小说著称，在19世纪20世纪之交时，侦探小说在中国的确起过一种特殊的作用。通过这些侦探小说与我国当时的法制与典狱的现状相对照，例如与《绣像小说》中的连载小说《活地狱》相对照，科学、人权、民主、文明等新思想就借体于侦探小说为媒介，像一股清新的风吹进了闭塞和暗无天日的中国。这应该看作是“五四”时期热烈欢迎“德先生”与“赛先生”的先声。侦探小说用文艺的形式让科学、民主、人权和文明之风先对我国的民众进行了初步的启蒙。

1909年陈景韩与包天笑合编《小说时报》，这本刊物共出了33期+1(临时增刊1期)，翻译几乎占了4/5，几乎像一本“译林”杂志。1915年，包天笑办大型季刊《小

① 樽本照雄：《林琴南冤狱——林译莎士比亚和易卜生》，载(台北)《政治大学学报》第8期，2007年12月出版。

② 樽本照雄：《林纾冤罪事件簿》(日文)，[日本]清末小说研究会发行，2008年3月版。

说大观》，前后共 15 期，其中共发表短篇创作 100 篇，短篇翻译 50 篇；长篇创作 18 部，长篇翻译 26 部（笔记、补白均不计其中）。在陈景韩的翻译中最值得注意的是他所译的俄国虚无党小说。“虚无主义”并不是我们现在所定义的否定一切和持怀疑、颓废观的人生哲学。在 19 世纪是俄国一部分民主派和知识分子用“虚无主义”一词表示他们反对农奴制度和封建思想的批判态度。虚无党小说实际上是反映当时俄国革命民主主义者对封建专制的沙皇统治的前仆后继、不怕牺牲的革命活动。陈景韩所翻译和创作的这类小说在当时是有鲜明的鼓舞反对清廷的革命立场的。

在 1914—1917 年出版的前 100 期《礼拜六》周刊中，周瘦鹃发表了 88 篇作品，其中翻译 48 篇，创作 33 篇，另外改写外国电影故事 5 篇，还有 2 篇是翻译还是创作尚存疑。后 100 期出版于“五四”之后，译与作两两相比，也近一半对一半。周瘦鹃将 1917 年之前在《礼拜六》等刊物上的译作都收入了《欧美名家短篇小说丛刻》，而鲁迅与周作人对该书予以高度的评价：

凡欧美 47 家著作，国别计十有四，其中意、西、瑞典、荷兰、塞尔维亚，在中国皆属创见，所选亦多佳作。又每一篇署著名氏，并附小像传略。用心颇为恳挚，不仅志在娱悦俗人耳目，足为近来译事之光。

周氏兄弟评语的结论是“则固亦昏夜之微光，鸡群之鸣鹤耳”<sup>①</sup>！这说明了其社会效果也是可称的。另外还可值得一提的是 1916 年的前期《小说月报》上，恽铁樵与张舍我首次引进了外国的“问题小说”；而程小青等人的侦探小说的翻译，也触及了许多社会问题，赢得当时人们的好评。

总之通俗小说家的翻译工作的成绩也是相当可观的。据不完全统计，在 1901 年至 1919 年间，他们出版翻译的单行本有 139 部，在刊物上翻译单篇小说 368 篇，其中连载的是 85 篇，大多是中长篇小说。当然，中国早期译风也有不少问题与局限，由于篇幅关系这里就不能加以论述了。但这么多早期翻译作品在“五四”以后，也大多是被“遮蔽”的。正因为被“遮蔽”，所以每当谈及通俗作家的时候，总将他们看成是“三家村”的冬烘先生，一脑袋的封建思想。其实，他们的不少人的翻译是带着启蒙目的的，如像周瘦鹃，他对翻译被压迫的弱小民族国家的作品就很重视。他说过：“欧陆弱小民族作家的作品，我也喜欢，经常在各种英文杂志中尽力搜罗，因为他们国家常在帝国主义者压迫之下，作家发为心声，每多抑塞不平之气。”<sup>②</sup>

① 录自 1917 年 11 月 30 日《教育公报》第 4 年第 15 期“报告”栏。

② 周瘦鹃：《世界名家短篇小说集》，大东书局 1936 年版，转引自郑逸梅《书报话旧》第 54 页，书林出版社 1983 年版。

以上我们从上海初萌的一批都市新型的知识分子阶层正在旧卵中破壳而出谈起,论述了他们所写的作品和所办的刊物已经具有了明显的现代性的内容,这是一个为中国文学的现代化铺路的新的群体。而在白话文的倡导与初期文学翻译方面,他们也是先驱式的人物,这一段历史是不容遮蔽的。我对“‘五四’断裂论”是这样理解的:某些新文学作家将“五四”当作一把刀,他们一刀切下去,将“五四”后,就称他们的作品为“新文学”;而“五四”前的“非我族类”就是“旧文学”。他们对清末民初的文学领域中先行者都有若干微词,或者是想将“开拓之功”全记在自己的账本上,或者是没有查清原始资料,而对前辈作出不符实的评价(郑振铎对林纾译作的指责即为适例);再将这些遮蔽与指责形成文学史的“定论”,于是形成了“合群的自大”,意思是“五四”这个“坎”你们是爬不过去,也休想超越。但历史的事实告诉我们,中国文学的现代化的进程是起自清末民初,我们的中国现代文学史的起点也应该“向前位移”。

原载《江苏大学学报(社科版)》2006年第5期  
收入本论文集时作了重大修改

## 在“建构中国现代文学史多元共生新体系暨《中国现代通俗文学史(插图本)》学术研讨会”上的主题发言

各位女士,各位先生:光临这次研讨会的专家学者有近百人,会议主持人宣布每位的发言,应控制在10分钟之内,我也希望我的“主题发言”也能服从这一时间的规定。

这次会议的主题是“建构中国现代文学史多元共生新体系”。拙著《中国现代通俗文学史(插图本)》只是一个副题,它仅仅是提供一个例证,请大家以此共商我所论及的现代通俗文学中的重点作品,在文学史新体系中能否占有一席之地。我们共同就各人心中设想的“新体系”各抒己见,集思广益,将过去“一元独生”的中国现代文学史转变为“多元共生”的中国现代文学史,以符合该时段的文坛的实际,从而提高我们现代文学史的公信力。

我同意前几天在“中国现代文学教学方法与教材国际学术研讨会”上杨剑农教授的“文学史应该简化”的观点。但有一点小小的补充,就是“文学研究应该繁化”。晚清与民国时期,中国文坛是“众声喧哗”的,但为什么到了我们手中,却成了一元化的文学史呢?许多作家、作品、社团流派,许多文学期刊与报章副刊,没有经过“文学的法律程序”,也不容许辩护“律师”的陈述,就匆匆拉到“刑场”上去“处决”掉了。因此,我常常面对这座28层的上海图书馆里的正在发黄变脆的报刊、书本,心里总是觉得不大放心:这里面是否有“文学的冤魂”?我总觉得应该再作一次“普查”与“甄别”。查过了,在这些旧案的“案卷”中确实没有“枉死者”,我们也就心安理得了。我们应该遗忘那些该遗忘的,我们应该发现那些不该遗忘的,予以“钩沉”而加以“激活”。这才是对历史负责。

我想,到一千年之后,当今天的现当代文学也成为古典文学的时候,今天的现当代作家究竟还剩下几许被我们的后代传颂着,像屈原、李白、杜甫和曹雪芹一样,我们是无法预计的。但我们也应该按照文学的内在规律,立下我们自己的“文学标准”与“艺术标准”,删节掉一批缺乏文学性与艺术性的作品。这些作品也许当红一时,可是它们只不过是一种文学界某一时段的“文学现象”,只要提一笔就可以了。

节省这些篇幅就是对文学史的“简化”。否则我们的现代文学史就不是三卷本,而是五卷本、十卷本、三十卷本。我们应当在文学研究繁化的基础上进行文学史的简化。但是有一点或许可以肯定,那就是在一千年之后,我们的后代在研讨我们的某些“问题”与“主义”时,或许会感到自己的祖先实在有许多不敢恭维之处;但当他们读到一些通俗作品中的原汁原味的生活画面时,他们会从中知道祖先们当年的社会结构、生活状况……这部分东西也许不能成为文学经典存留,却是有用的研究社会发展的珍贵资料,而经过我们所谓“典型化”的作品,可能被后代们鉴定为“伪经典”。

我在这次会议中提交了两篇论文。一篇是《开拓启蒙·改良生存·中兴融会》,这是在《文艺争鸣》2007年第11期上发表过的,中国人民大学复印资料中心和《新华文摘》也分别转载了。我之所以再作为论文提交给这次研讨会是为了节约我的发言时间,在这篇文章中的一些论点就只要在发言中点一下就可以了;另一篇是专为这次会议写的《1921—1923:中国雅俗文坛的分道扬镳与各得其所》,我曾设想,如果要我写一部“中国现代文学史”我该怎样写呢?我就来试写一个片断。1921—1923年,我认为是一个关节性的年代。因此我提交了这篇论文,请大家批评指正。

我们过去将“中国现代文学史”定在30—32个年头的狭小框子里。我们又简称现代文学30年。大致是三个10年。如果作一个很“简单化”的归纳:第一个10年是“文学革命”,主调是揭露“人吃人”;第二个10年是“革命文学”,主调是揭露“阶级吃阶级”;第三个10年是民族革命战争与解放战争的年代。1949年之后就划归当代文学中去了。这是过去若干现代文学史的一般的分法。

我将“中国现代通俗文学史”看成是从19世纪90年代起步的,这样大致是50多年、近60年的历史。我也将它分为3段,那就是我所谓的“现代通俗文学历史发展三段论”,我想用12个字进行概括。第1段是19世纪90年代到“五四”前后,这是“开拓启蒙”阶段,我认为在新文学诞生之前,现代通俗文学早在1/4世纪之前,就已悄悄地开拓着现代文学的新垦地,而其中有若干作家是作为中国早期启蒙主义者活跃在中国文坛上的。第2阶段是“改良生存”阶段。即“五四”前后到20世纪20年代末,新文学作家对通俗文学的压制力极大,冲击力很强,其目的就是要将这批作家“扫出文艺界”。因此对他们说来就有一个改良生存的问题。他们要随着时代的进展改良自己,并且要找寻新的增长点,这就是我这本“插图本”中的第10章至第15章这6章的内容。我称它为“相克相生”——通俗文学的被贬与自强阶段。我用“默默的强势”与“悄悄地流行”来形容他们当时在文坛上的境况。从20世纪30年代起,通俗文学在顶住了巨大的压力之后,步入“中兴融会”阶段,那就是“三段论”中的第3阶段了。在这一阶段中,显示了通俗文学与精英文学双轮并驾

齐驱的态势,出现了一批响当当的名字,张恨水、刘云若,还有李寿民等北派武侠五大家中的几位作家,如王度庐、宫白羽这样的武侠小说家,他们受新文学的影响是很大的,这就是一种融会。而张爱玲、徐訏和无名氏,我称他们是文学领域中的“一国两制”者,他们在通俗与精英之间是“来去自由”的。我没有将他们视为地道的通俗作家,我定第19章的章名是“40年代新市民小说的通俗性”。其实这样的融会是非常良好的势头,可是到20世纪50年代初,中国大陆的通俗文学出现了人为的断层达30年之久。

我认为1921—1923年是一个关节性的年代,在这两年中出现了无可挽回的雅俗分道扬镳的局面,我在论文中写出了“先锋作家”们当年的气势,部分通俗作家想靠拢也靠不上去。我才体会到毛泽东的统一战线政策的先见之明,毛泽东称它为三大法宝之一。如果先锋作家有那么一点点统一战线的思想,中国现代文学史恐怕会有另一种进程与写法。但这样的“分道扬镳”也不是坏事,而是使精英文学与通俗文学形成“各得其所”的互补局面,各自为各自的天然分工服务。我在文章中写了“两个现代化”,除了精英作家为社会的前进作不倦的探索外,我认为通俗作家的使“乡民市民化”也是一个现代化工程。知识精英文学与市民大众文学各有自己侧重的职责。

在我的脑子里,没有“雅高”与“俗低”的概念,各有各的优势,各有各的局限,这要具体分析。我也同意严家炎先生的意见,将来只有一部“中国现代文学史”,精英与通俗都涵盖其间。我写《中国现代通俗文学史》就是为了“消灭”独立的通俗文学史。但由于历史的原因,为了要将通俗文学整合进现代文学史中去,我认为这要有一个漫长的融会的过程。首先是一个观念问题需要得到解决,要达到基本一致,才能有多元共生的中国现代文学史的出现。这样的文学史也许要将古今演变(这必然会涉及晚清与民初)、雅俗之争、新文学内部之争、解放区与国统区的文学(其中也包括国民党文学)、台、港、澳以及全球华文文学,还有少数民族文学等等,都应有机整合进去。这当然是一个艰巨而复杂的工程,不是一蹴而就就可以成功的。我曾写过一篇题为《分论易,整合难》的文章,发表在《中山大学学报》(社科版2006年第4期)上,人大复印资料也转载了,文中的主要意思是,要在大学里开一门通俗文学的选修课是比较容易的,但要写一部整合的多元共生的文学史是非常困难的。这次会议就想提出这样一个难题,请海内外同行专家共商“整合大计”。谢谢大家。



1951年,我进入大学中文系学习,那时正是“新文学史”这门专业主课开设之际。在学习中学会到这是无产阶级取得政权后,对自己在登上政治历史舞台以来在文学领域中的丰功伟绩要有一番回顾与颂扬。因此,对作家往往都贴上政治“身份”的标签,诸如革命作家、小资产阶级作家、资产阶级作家、反动作家、文学逆流之类。那时鲁迅被封为“党外布尔什维克”,这样许多问题才能说得通:党领导文艺,无产阶级领导文艺等问题也就迎刃而解了。文学的审美性往往略而不论。以后,从“新文学史”改为“现代文学史”,情况有所变化,特别是新时期以来,在改革开放的大好形势下,开始承认文学的多元性,“鸳鸯蝴蝶派”也摘掉了“逆流”的帽子,被认为是20世纪上半叶通俗文学的一个重要流派。现在大学中的有关系科,开设通俗文学选修课的也日益增多,有的新编“中国现代文学史”也增加了通俗文学的章节,这无疑是承认文学多元化的一例。但是,我认为要将现代通俗文学融入现代文学史,成为一个有机的组成部分,还有一段漫长的路要走。从“选修”与“分论”而言,在大学课堂上给予一定的位置,是较为容易的,但要有机整合到现代文学史中去,还有很大的难度。我觉得,现代通俗文学在时序的发展上,在源流的承传上,在服务对象的侧重上,在作用与功能上,均与知识精英文学有所差异。如果看不到这一点,那么中国现代通俗文学的特点也就会被抹杀,它只能作为一个“附庸”或“陪客”存在于中国现代文学史中。

在2008年6月20—21日,由复旦大学、上海大学、哈佛大学和华盛顿大学联合召开的“中国现代文学教学方法与教材国际学术研讨会”上,大家也谈及多元共生的中国现代文学史问题。需要得到“共生”的方面是很广泛的,如古今演变(这必然会涉及晚清与民初的文学)、雅俗之平等地位、新文学内部之争及其公允结论、解放区与国统区的文学(其中也包括国民党文学),还有少数民族文学以及台、港、澳以及全球华文文学等等,都应有机地整合进去。可是复旦大学郅元宝教授在发言中认为,这样的中国现代文学史只会存在于我们的理想之中,无所不包的大一统的中国现代文学史是不可能存在的(大意)。我也很同意他的观点。况且写文学史又

不是召开政治协商会议,有关方面都要团结进来;文学史是凭文学性的出类拔萃,才可进入的文学殿堂。可是我认为就雅俗文学的整合,虽然会有很多的难点存在,但将两者融合在一本文学史中,是必需的,也是可能的。阳春白雪,下里巴人,高知硕果,平民草根,各应有其地位,理所当然。过去半个多世纪来对中国现代文学史的撰写是有成绩的,但也有局限性。它是一部知识精英文学单面的文学史,有“合群的自大”之嫌。在20世纪50年代,当我作大学生时,我是完全无比较地接受的。可是对今天能广泛接触多方信息、见多识广的大学生说来,它愈来愈缺乏公信力,受到多方的质疑:它不符合我们中国现代文学史时段的文坛的实际,这是一种精英文学向平民文学的“专政”。世界历史学界的研究大势正向着“由上到下、由高到低、由贵到贱”的路向发展着,我们应该反思我们自己的不足与局限。但是,要建构多元共生的中国现代文学史新体系,其中确有若干个“难点”需要突破。

一、过去的中国现代文学史大多是以1917年肇始的文学革命为界碑,铁定的起点似乎是“五四”。可是中国现代通俗文学步入现代化的进程要比这个年代整整提早了四分之一世纪。因此,在发展时序上,中国现代通俗文学就不可能“削足适履”地去就中国现代知识精英文学史的框架。但是这个1917年“文学革命”或“五四”的“起点”,在思维定势上已经久久地、深深地扎根在现代文学史的土壤中了。这就是“整合难”的“难点”之一。以雅俗文学都是中国现代文学史大家庭中平等的一员的观点去审视,现代通俗文学起点也就应该是中国现代文学的起点。因此,我个人认为“文学革命”或“五四”是知识精英文学集合的信号,是中国现代文学的第二个冲击波。多元共生的中国现代文学史新体系就应该从19世纪90年代讲起。这个新起点的提出,牵动大局。在拙著《中国现代通俗文学史(插图本)》出版时,《新京报》张弘所写的“本报讯”马上敏感到:“中国现代文学上限提前25年?”在这个问号下面的副题是“范伯群出版《中国现代通俗文学史》,称中国文学从《海上花列传》开始告别古典”<sup>①</sup>。作为一家之言,这样的一个新分期的提出,当然就需要经过讨论甚至是争论。这是“整合”中的一个很大的“难点”。

二、在源流承传上,雅俗文学之间也是显然有所不同的。鲁迅对知识精英文学的源流有过非常清晰而直率的界说:“现在的新文艺是外来的新兴的潮流,本不是古国的一般人们所能轻易了解的,尤其在这特别的中国。”<sup>②</sup>终其一生,这样的话鲁迅讲过不止一次。他在1936年甚至不无偏执地强调:“新文学是在外国文学潮流的推动下发生的,从中国古代文学方面,几乎一点遗产也没摄取。”<sup>③</sup>其实这是不

① 记者张弘:《本报讯》,载《新京报》2007年2月13日。

② 鲁迅:《关于〈小说世界〉》,《鲁迅全集》第8卷第112页,人民文学出版社1963年版。

③ 鲁迅:《“中国杰作小说”小引》,《鲁迅全集》第8卷第399页,人民文学出版社1981年版。

可能的,因此我常作两种解释:许多精英作家对中国古代文化的优秀遗产的接受与吸收常常是“隐潜”的;或者说,鲁迅所指的仅是新文学初兴时期,在那时,激进的政治批判态度,颠覆传统的决绝立场,都会使“先锋文学运动”中的带头人对过去的常态文学采取不屑一顾的态度,也必然对中国古代文学采取了过多的否定,也就谈不上对古代文学的传统进行摄取的问题了。但是市民大众文学却不同,它主要是继承了中国古典小说中的志怪、传奇、话本、讲史、神魔、人情、讽刺、狭邪、侠义等小说门类,随着时代的进展而加以改良和发展,进行新的探索和开拓。因此,我们在建立中国现代文学的新体系时,应该承认在这一时段中,知识精英文学家是重在“借鉴革新”,他们是中国现代文学史中的一个“借鉴革新派”;而市民大众文学则重在“继承改良”,他们是中国现代文学史上的一个“继承改良派”。这也是“整合难”中的“难点”之一,由于我们过去的中国现代文学史中只讲“新文学”,现在又出来一个“继承改良派”,是否得到承认,估计可能还有不同的看法,这需要有一个认同的过程。

至于在读者对象的有所侧重上,这一点争论也许较小,知识精英文学既然是来自国外的新兴思潮,那么当然也不会与市民大众的阅读习惯“一拍即合”的。也就是鲁迅所说的,不是古国的一般人们所能轻易了解的,它的确是以知识分子读者群为主要对象的。那么,市民大众文学的必要性也就不言而喻了,市民大众总也应该有自己的喜爱的文艺作品:那就是“继承改良派”的通俗文学。

三、至于市民大众文学的功能问题,当然是侧重于“休闲”与“娱乐”了。鲁迅在《中国小说史略》中,对古代市井间的文艺的功能是有极透彻的阐释的。当他谈及“宋之话本”时,印象也是极佳的:“然在市井间,则别有艺文兴起。即以俚语著书,叙述故事,谓之‘平话’,即今所谓‘白话小说’者是也。”讲到它们的功能时,他认为:“则俗文之兴,当由二端,一为娱心,一为劝善……”<sup>①</sup>;或者说:“主在娱心,而杂以惩劝。”<sup>②</sup>鲁迅在“明之拟宋市人小说及其后来选本”中,对当时的通俗小说的功能还作了一番强调。他引用松禅老人对“三言”的评价:“极摹世态人情之歧,备写悲欢离合之致。”这应该是一种高度的赞扬。鲁迅对古代的市人小说的“娱心”作用也是一再肯定的:“宋市人小说,虽亦间参训喻,然主意则在述市井间事,用以娱心;及明人拟作末流,乃诤诫连篇,喧而夺主,且多艳称荣遇,回护士人,故形式仅存而精神与宋迥异矣。”<sup>③</sup>从鲁迅的反复立论来看,他对古代的市人小说的“娱心”功能也是一再肯定的。而他自己在写小说时,则是听将令的“遵命文学”,这是出于不同时代的要求。因此,我认为鲁迅对小说的功能观是“二元论”的。但是我认为他对

① 鲁迅:《中国小说史略·宋之话本》,《鲁迅全集》第8卷第85页,人民文学出版社1963年版。

② 同①第90页。

③ 鲁迅:《中国小说史略·明之拟宋市人小说及后来选本》,同①第166页。

古代市人小说的宽松的评价是可以用到我们今天的通俗文学研究中来,可以作为今天的通俗文学的功能观的参照系的。

不过,我对今天的通俗文学的功能的认定,似乎要比古代的市人小说的功能更复杂化一些。这是由于时代的不同,今天的通俗文学的功能也就应该有自己的新的职能。这个新的职能就是要用人们喜闻乐见的文学作品,向大量从乡村来的“移民”灌输现代意识,从而加速“乡民市民化”。古代的市井中的市人也是从乡下来的,因此,古代也有一个乡下人进城的问题。可是那时是在封闭的农耕时代,乡下人进城是分散的乡民的个体行为。而在资本时代,像上海这种特大的移民城市,乡下人进城的流速之快,流量之大与流幅之宽是古代无法比拟的。当如此大量的乡民或因天灾人祸,或因战乱频发,都在一个很短的时间内涌向上海租界这样的“中立”的“太平”地区的时候,这些乡民就应该尽快地学会在大都会中的安身立命之道,如何能尽快地融入都市的新环境之中,从乡民转化为市民,这也是一个亟待解决的社会问题。当时,中国现代通俗文学曾自觉地担负过一个任务,就是通过自己的作品,“教导”这些移民,怎样认识上海这个大都会的社会面貌,怎么能在自己摸索中懂得“立足于城”的窍门,而不掉进不法者、不义者为他们布下的可怕的陷阱。知识精英文学帮助知识者探求“为人生”之道,甚至讨论我们的国家向何处去的大问题。可是通俗文学承担的任务之一是帮助乡民如何融入市民社会,在陌生的城市里如何能立足生存。知识精英探讨的是人生的意义与价值何在,我们的国家如何求得独立与解放,这是一个现代化的大课题。但我以为,如何使乡民转变为市民,也是一个现代化过程中迫切要解决的问题。即使大多数乡民并没有到大都会来作为移民,可是他们身在小城镇或是在乡村,他们读这些通俗小说时,也会觉得外面的世界在变,他们的思想也会有所触动,受到一种“现代生活”的感召,从而增进了他们的“现代意识”。也许,在新中国成立之后,由于城市户口制度管理的严格,于是我们对这个现代化的课题就关注不够了;可是今天当大量农民工涌入城市时,我们就能切身体会到,我们的城市的硬件发展是加快了,但我们的城市病却在加重,我们的软件或者说是城市的整体素质是否在下降呢?而我们过去的通俗作品就身兼了使“乡民转化为市民”的形象化的“教科书”的功能。它们所介绍的就是什么是“市民社会”,什么是城市“公共领域”,什么是都市“生活方式”,和如何去应对急剧变动了的环境,以增强自己的“适应能力”。当我们去细细地分析某些通俗文学作品时,我们可以在其中得到某些很有针对性的答案。例如在当年的上海是一市三制:两个租界(公共租界与法租界),一个华界,西方的“现代”与东方的“传统”是共时存在的,它们在冲撞着,他们在融会着,情况就像万花筒呈现的那样使人眼花缭乱,而“极摹世态人情之歧”的新市民文学却可以告诉人们,其中的很多知识

与奥秘以及应对之道。这是古代市井文学所望尘莫及的,所无法比拟的。古代的市人小说根本不会去承担这样一个任务。因此,难点之三是要说清精英文学与通俗文学各有其侧重的功能。它们所承担的功能都是中国现代化道路上的有机组成部分。我们不应否定通俗文学是用市民喜闻乐见的形式向他们有效地灌输现代意识的“形象教科书”。

四、在过去,知识精英作家对清末民初时段的文学作品是颇为轻视的,好像有一个比较公认的“结论”:在那个时段,根本就没有优秀的文学作品。既然清末民初这段文学没有值得可以称颂的作品,也就没有多少东西可讲,在文学史的教程中它又有多少分量呢?因此,古代文学未必将它作为一个“小小的尾声”,而现代文学史也甚至并不将它作为一个“小小的引子”。首先,我们认为这一时段中是否存有优秀的文学作品,这在下文我将作进一步的论证;但其次,这一时段的成就不在于它的优秀的作品有多少,而最主要的着眼点是看它是否承担了文学“转型”的伟大时代使命。这才是最最关键的问题。转型期是一个摸着石头过河的“探路”期,是一个中西文化碰撞与融会时容易出现“夹生”期,也是一个现代文化市场初创而容易出现“混杂”期。我们应该充分估计这一时期的特色,而评价它是否肩负了时代“转型”的重任。对“转型”中的潜在的、突发的乃至微妙的变化,是否能辨析得透彻与明晰,这是我们讲述这一段文学史时的难点之四。

应该承认,在改革开放以来,我们的“中国现代文学史”是在不断地改变自己的面貌。在过去的文学史上被认为另类的文学家,被打入过另册的社团,得到了较为公正的评价;而现代通俗文学也被摘掉了“逆流”的帽子。在有些中国现代文学史的课本中,每讲一编,最后要加上一章:本时期的通俗文学作品。对教材的这样的编排,是无可厚非的。因为要将知识精英文学和市民大众文学放在同一章中去讲授,将两个不同体系的作品,混合在一起,的确会有点“不伦不类”;而独立成章就会让受业者清晰地看到这一时期的精英文学与通俗文学各自的成就以及它们的对抗与互补。但是我以为,要建立多元共生中国现代文学史,如果不再把通俗文学放置于附庸或陪客的座位上,那么我们的中国现代文学史就先得要有一个总体的概观,要建立我们现代文学史的新的一整套多元共生的新的理论体系。例如,这部雅俗整合的文学史开宗明义就要说明,我们的现代文学史是由“借鉴革新派”与“继承改良派”两个大分支构成的。而继承改良派在19世纪90年代就反映了我国的都市初具现代化的面容;机械印刷、现代出版对城市产生了新的冲击,一种新的生活方式和新的思想观念正在形成,使他们开始告别农耕社会所铸就的框范。而这种现代性新质的作品的萌生,就是我国现代文学史的开端。在多元共生的理论体系中应该阐明,“继承改良派”在“时序的发展上,在源流的承传上,在服务对象的侧重

上,在作用与功能上,均与知识精英文学有所差异。”陈思和教授在评论《中国现代通俗文学史(插图本)》时指出:“在以前我们之所以能为某种文学思潮、文学现象,甚至某位作家平反正名,都不得不依据新文学史的主流标准,证明其也有‘反帝反封建’的思想内容,而对于其与文学史主流标准不一致的地方,往往视为局限性而给以否定或者抹杀。”现在我们有“充足的理论来阐述通俗文学本来就与主流文学的标准不一样,那么进一步的推论就是,我们的现代文学史本来就应该拥有多元共生的标准和特性,而不能也不必以某一种理论标准作为绝对价值之是非标准,以遮蔽和抹杀另外一些价值标准。独断的文学史标准将被彻底打破。”<sup>①</sup>

我们的现代文学史就是在这种新的多元化的理论指导下进行具体的讲述的。过去我们所说的“中国现代文学 30 年”是与我提出的“现代通俗文学发展三段论”基本上是可以对榫衔接起来的。不过其中也有一个非常大的区别,那就是从 19 世纪 90 年代到“五四”前,主要是论述现代通俗文学的“开拓启蒙”之功。从“五四”前后,也即知识精英文学的“文学革命”阶段,是与现代通俗文学的“改良生存”阶段相对应的。知识精英文学的自身在创建与发展着,并对现代通俗文学猛烈地攻击着。这时,摆在中国现代通俗作家们面前的似乎有两种可能性,一种是随着时代的演进而改良自己,另一种就是被“扫出文艺界”。可是后一种可能只是某些知识精英文学家的一厢情愿的愿望,他们的“雄心”之不可能实现,是因为他们自己无法满足中国广大的“草根”阶层对文艺的需求。在“草根”们的文化消费中没有他们的多少份额。而在猛烈攻击下,甚至某些固有的阵地被知识精英作家所“占领”的情况下,通俗文学家也看到自己严峻的生存条件,当然他们也会相应地努力改良自己。我常用“通俗文学的被贬与自强”和“相克相生”等为论点,说明通俗作家在不断地改良自己,并开辟新的生长点,使自己立于不败之地。在 20 世纪 20、30 年代之交,像张恨水这样的通俗作家得到了全国性的瞩目,这是中国现代通俗文学受知识精英作家批贬之后一个中兴与自强的“信号”。这是通俗文学发展三段论的第三段。而在这时,知识精英作家的自我论争的加剧与中共的抗日民主统一战线的提出,就缓解了雅俗之争。而在抗日战争与解放战争时期,无论在国统区、根据地与沦陷区都出现了若干优秀的作品。而张爱玲、徐訏和无名氏更展现了他们的才能,说明精英与通俗两者之间是可以“融会”的。可惜我们的文学研究者们没有去发现这一非常有意义的“苗头”,或者抱着一种非我族类的轻蔑态度而“视而不见”。

我认为在中国现代文学史的总体论述中,应该将这两大分支的相应的三个发展阶段要有一个概观,在这里既要说到它们之间的论争,也应该说明他们之间的

<sup>①</sup> 陈思和:《中国现代通俗文学史(插图本)》,载《文汇报》2007 年 9 月 21 日。



“隐潜”的相互影响。只是由于双方一度呈“敌我态势”而口头不便言明或不愿公开承认罢了。在这个总体论述的基础上,我个人认为,既然是两个不同的大分支,合在一起来论述也是有一定困难的,于是分章分节就成了必然的趋势了。但是经过整合,中国现代文学史的篇幅不是更加“膨胀”了吗?我是很同意杨剑龙教授提出的“文学史要简化”的意见的,现在再将通俗文学的内容整合进来,在篇幅上不就更呈“繁化”而显得庞大了吗?我认为通俗文学整合进中国现代文学史的内容当然是要非常精粹的,而在中国现代文学史中的知识精英文学的内容也必需“瘦身”与“减肥”。如何“瘦身”与“减肥”,必然会有许多不同的意见,但本文是谈“整合”,是演算的“加法”,至于“减法”是不在我们论述的范围之内的。也许这“减法”是一个“马蜂窝”,捅总是要捅的,但这必然会群蜂飞舞,甚至会被蜇得生痛;但经过认真的学术讨论,就犹如请来了专业“消防队”一样,问题是总能解决的。不过这“减肥”与“瘦身”,总有一天要提到日程上来的,我们要历史地看问题,问题的变数是会很大的。这部中国现代文学史一旦失去了作为传统政治教育的辅助教材的资格时,它总不能永远是一个“二级学科”存在于大学讲堂之上,它总要“归位”,成为“中国文学史”中的一个组成部分,只不过要待于时日罢了。

在多元共生的新体系的理论指导之下,在分章论述“开拓启蒙”阶段,精品小说当然首先是要讲解《海上花列传》,即使是不懂吴语,也可以用张爱玲的“国语本”《海上花》作为替代品。另外作为优秀作品的则有两部未竟之作的《老残游记》和《孽海花》。至于《官场现形记》与《二十年目睹之怪现状》在文学的审美性上是不能作为范本去讲解的,但是作为“转型期”的代表作,还是可以放到一定的地位上去加以阐释的。胡适同意鲁迅的对它们在艺术性的粗糙的批评,但他的评断性的第一句话是说:“《官场现形记》是一部社会史料。”<sup>①</sup>这史料的重要性就是在“转型期”中它是具有典型意义和启蒙意义的,一直到今天人们还觉得它有一定的现实意义,当然也不能说它毫无文学意义。至于其他如“写情小说与哀情小说”和中国期刊的现代化进程,也是应该予以关照的。而对黑幕小说的批判的失误也应该予以澄清。以上这些内容当然有详讲与略讲之分,但有一点是必须得到充分的肯定的,那就是通俗文学在此阶段的开拓启蒙之功。这一点在过去是往往被我们所忽略不计的,但它实际上是百川归海式地正在向“五四”汇流。

在讲中国现代文学史的第2阶段时,对“五四”新文化运动的深远影响和辉煌成就当然要得到充分的阐发,这是不言而喻的。可是我们过去很少去涉及它的局限性。而它的局限性是表现在当时的某些先锋作家的身上,他们“强烈的改造社会

① 胡适:《〈官场现形记〉序》,《胡适文存》第3集第384页,黄山书社1996年版。

的愿望以及与社会俗习的对抗性,使‘五四’新文学发起者对传统抱有虚无的态度。”<sup>①</sup>“连作为新文学准备阶段的前现代文学因素(如林纾的翻译、梁任公的散文以及晚清的小说等等)也都成为过时的东西而被历史淘汰。”<sup>②</sup>“五四”新文学发起者们对晚清以来的文学革命先驱者多有微词。这在拙文《1921—1923: 雅俗文学的分道扬镳与各得其所》中有较多的发挥,可以参看。在这一阶段,知识精英文学的成就卓著,如鲁迅的小说和他的散文诗等可视为知识精英文学不朽的经典。但是在这—阶段中,通俗文学也在“相克相生”中改良自己,在20年代狭邪小说的人道、人情化中出现了像毕倚虹的《人间地狱》这样的优秀长篇小说,张爱玲曾将它与《春明外史》相比较,认为它的自传部分要优越于《春明外史》,而《人间地狱》的主体实际上就是作者毕倚虹(在小说中是柯莲孙这一人物)与秋波之恋,因此我们可以这样判断,这部小说的成就是非常高的。我们可以看成是张恨水的《啼笑因缘》在上海走红前的一次“预热”。它在《申报》上连载时,上海人常将它作为日常的“樽边谈片”,影响极广。而向恺然(平江不肖生)的《近代侠义英雄传》又为民国武侠小说奠基。在中国的现代武侠小说中有一点值得我们格外注意的,那就是它对中国传统中的民族美德予以充分的肯定与发扬。实际上就是提醒人们,不能因反封建而将我们的传统民族美德也弃之不顾。程小青的《霍桑探案》脍炙人口,它使一个引进的西方的小说门类中国化。它作为文学作品,不仅“移情”而且“启智”。在现代化的进程中,一种现代化的犯罪手段出现,也必然要有一种相克的科学的侦破手段的诞生。从中我们能确立社会的正义必然会战胜邪恶的坚定的信念。而姚民哀的会党小说又为我们开拓了一个秘密社会“七红八黑九江湖”的陌生天地。这一秘密民间社会,与反清廷的斗争有着深层的联系;同时也让我们看到民间有着一种暗流在涌动,它的积极面与消极面是很复杂地交织在一起的。而在这一时期最值得赞赏的是一批“都市乡土小说”,它可以与知识精英的社会剖析派的小说作为都市面面观的互补的产物而爱到重视。我以为这是通俗小说家对现代文学大家庭的最大贡献。姚鹓雏的《龙套人语》、严独鹤的《人海梦》与汪仲贤的《歌场冶史》都是此类小说中的佼佼者。像这一类“都市乡土小说”既写出了都市发展的沿革,同时也写出了都市中的固有的传统因素与现代化观念的碰撞与交融,外来文化,特别是西方现代文化如何逐渐融会而本土化的过程。人们又通过这些上海小说将这种外面的物质文明和思想新观念逐渐辐射与渗透到内地去。这些“都市乡土小说”不仅使人们看到上海过去固有的传统,也看到上海人目前对现代化时尚观念的理解,也使内

① 陈思和:《试论“五四”新文学运动的先锋性》,《复旦学报(社科版)》2005年第6期第10页。

② 同①,第1页。

地人看到上海是一幅多层次的时代画卷,这些作品也影响内地人对上海的都市想象。通俗作家所涉足的社会领域是复杂而多样的,这就为他们的都市乡土小说的取材提供了广阔的空间,因此,他们笔下出现的生活场景和人物形象的多样性、丰富性与复杂性往往为知识精英作家所望尘莫及。

经过了第2阶段的改良与自强,在现代通俗文学发展的第三段中,就有更多的优秀的作品涌现,不仅是张恨水成为全国最著名的作家之一,就以刘云若这样的作家为例,即使是过去批判“鸳鸯蝴蝶派”最力的郑振铎先生在后期,也对刘云若的作品表示了钦佩之情;而还珠楼主李寿民的武侠小说更是风行大江南北,如果不是由于政治形势的变化,我们还不知道他能再写多少集。而像王度庐、宫白羽这样的武侠小说作家,其实是曾深受新文学的影响的,在他们的作品中可以清晰地看到,一旦通俗作家能融会精英文学的味汁,将两者的优点汇合于一身,他们的作品该有何等的吸引力。而那时,知识精英作家一直在讨论而始终没有得到较好解决的“大众化”问题,在根据地作家如赵树理等人身上得到了实现。像张爱玲、刘云若和王度庐,当年是生活在沦陷区、徐訏和无名氏生活在国统区,而赵树理则生活在抗日民主根据地,他们都写出了优秀的通俗性作品来。如果说张爱玲是善于“俗事雅写”,那么徐訏的经验则是“洋为中用”,无名氏却像是新文学的通俗版,而赵树理显得土生土长,他虽是穿着农民文化的外衣,但内里却是新文学的内核,他实际上是一位主流文学作家。这么丰富多彩的文学现象是很值得我们总结这一段文学史的经验。但是在过去,我们将他们四分五裂地分割着,有的作家还被排斥在中国现代文学史的疆界之外,这对我们建构多元共生的中国现代文学新体系肯定会产生负面的影响。

在知识精英文学与市民通俗文学的互存中,我们可以看到,在中国的现代文学中,现代与传统、外来与本土决不是对立的。通俗文学是向社会中下层全面开放的文学,在“五四”时期,精英作家曾提倡过“平民文学”,但他们并没有很好地去实践这一理想,而通俗文学却关注到了这些草野小民与市井稗贩们的文化生活,这就是一种互补。我们的现代文学史应该有着广泛的包容性与兼具性,既看到知识精英们的探索精神,又兼顾普通民众的求生欲望,作为一位文学史家,就应该有这种“视野交融”,具有一种现代与传统兼备的“双向亲和力”。应该看到现代文明和传统美德的双方的积极面,择善而从。知识精英文学与市民通俗文学应该是一种相互依存与烘托的关系,这样才能共同建构一个属于中国现代的文学历史的叙事王国。

原载《中山大学学报(社科版)》2006年第4期

人大复印资料《现当代文学研究》2006年第11期转载

此次收入本论文集时作了重大修改

## 19 世纪末 20 世纪初中国小说期刊现代化之历程

中国小说期刊现代化的滥觞是 1892 年韩邦庆出版的个人杂志《海上奇书》。它每期连载韩的长篇《海上花列传》二回,作为刊物的“主菜”。如果说《海上花列传》是现代通俗小说开山之作,那么《海上奇书》应该算是中国小说期刊现代化的萌发。

—

真正掀起中国小说期刊第一波现代化浪潮的是梁启超 1902 年创办的《新小说》。它学习和参照了国外文学期刊的格局,开始与国际经验接轨,是中国小说期刊的第一燕。曾有一种论调,说梁启超的《新小说》是日本 1895 年出版的《新小说》的翻版。但这一判断并不准确。梁启超也许吸取了日本《新小说》和其他国外杂志的经验,但他的创办《新小说》是有他自己的宗旨的。日本《新小说》是一本以小说为主的期刊,可是它有时甚至刊登有关“相扑”技巧等等的非小说类文章。而梁启超的《新小说》是要将中国对小说的传统观念来个大翻身,要将小说从“茶余酒后”的消遣品改造为新民救国的利器,小说不再是“小道”,而是“文学之最上乘”。这一观念上的转变应该视为小说期刊现代化的重要标志,使 20 世纪中国文坛几成“小说世纪”。他的刊物以政治小说和历史小说为重点:“政治小说者,著者欲借以吐露其怀抱之政治思想也。”而历史小说则是一个纵览世界各国兴衰历史经验教训的窗口;而他办刊的宗旨是“专在借小说家言,以发起国民政治思想,激励其爱国精神……”<sup>①</sup>他自撰的《新中国未来记》就是实现他的宗旨的“样板”:“专欲发表区区政见”(《新中国未来记·绪言》)。梁启超有大气魄,创刊号就印了 7 000 册。在日本横滨出版的期刊,却在国内产生巨大的影响。据“天津《大公报》光绪二十九年三月

---

<sup>①</sup> 《新小说》报社启事:《中国唯一之文学报〈新小说〉》,载《新民丛报》第 14 号,1902 年 7 月 15 日出版。

初五日(1903年4月2日)[时事要闻]‘探悉外务部奉旨封禁小说报馆,以息自由、平权、新世界、新国民之谬说,并云该报流毒中国,有甚于《新民丛报》,丛报文字稍深,粗通文学(字)者尚不易入云。’……说到了横滨的‘小说报馆’,那就只有《新小说》社了。在横滨编辑发行的《新民丛报》、《新小说》,被大量运往大陆,这些影响是清朝政府无法忽视的。”<sup>①</sup>

《新小说》虽率先跨越了中国小说期刊现代化的门槛,功莫大焉。可是它也有很明显的不足之处。梁启超办小说期刊的骨干是他的一套搞政治宣传的班子,他们不熟悉小说创作规律,只会图解一些政治概念;再加之他们是一批“身兼数役”、“日无寸暇”的大忙人,刊物上的小说连载是时断时续的,其中的几篇重点推出的政治小说和历史小说都没有完篇,包括他自己酝酿了5年之久的《新中国未来记》。实际上,梁氏对这一刊物也只认认真真地办了3期,以后他自己就到美国去考察了。第4期至第7期的内容就有较为明显的拼凑痕迹。从第8期开始,他请来吴趼人为刊物挑大梁。自此,与吴趼人有关的小说(包括他创作的、改写、扩写和评点的小说)常常要占刊物的一半篇幅。吴的长篇《二十年目睹怪现状》就是连载于《新小说》而成名的。而吴趼人的好友、翻译家周桂笙也在刊物上大显身手。

受《新小说》的影响,在国内首先创办的小说刊物是商务印书馆的《绣像小说》。在《本馆编印〈绣像小说〉缘起》中说:它“远摭泰西之良规,近挹海东之余韵”。表明了它一方面要学习外国创办文学刊物的经验,另一方面也是受惠于梁启超的影响。阿英曾称《绣像小说》是“最纯正的”的小说期刊。它刊登了晚清的许多著名小说,虽不能说是晚清的“小说宝库”,也至少是囊括了晚清较为优秀小说的半壁江山。其中分量最重的一篇小说是李伯元的《文明小史》。这部60回的长篇,在《绣像小说》中连载至第56号为止。《文明小史》虽不享《官场现形记》般的盛名,但阿英认为它的评价应该在《官场现形记》之上:“李伯元的《文明小史》在维新运动期间,是一部最出色的小说。……《官场现形记》诚然是一部杰作,但就整然的反映一个时代说,《文明小史》是应该给予更高的估价。”<sup>②</sup>“要想整个的看到清末社会的各方面,《文明小史》是优于为人所称的《官场现形记》。”<sup>③</sup>而刘鹗的《老残游记》也是先发在这一刊物上。《绣像小说》的许多作品都有一股探索革新的锐气。

至于《月月小说》虽然是1906年11月创办的,其实它早已“借体寄生”于《新小说》。因为从第8期起,吴趼人与周桂笙就成了《新小说》的台柱。吴为《新小说》写稿时,并不公开反对梁启超的“专欲发表区区政见”的办刊主张,可是他并不执行这个

① [日] 樽本照雄:《清末小说丛考》第274—275页,日本汲古书院2003年版。

② 阿英:《文明小史——名著研究之一》,《小说四谈》第131页,上海古籍出版社1981年版。

③ 阿英:《清末四大小说家》,《小说三谈》第163页,上海古籍出版社1979年版。

方针。当他自办《月月小说》时,他就公开强调他的“趣味说”了:“读小说者其专注在寻绎趣味,而新知识实即暗寓于趣味之中。故随趣味而输入之而不自觉也。”<sup>①</sup>在晚清小说期刊中办得最琳琅满目、多彩多姿的,当属《月月小说》。吴趼人《上海游骖录》、《劫余灰》、《发财秘诀》皆是著名中篇。特别是《发财秘诀》更是写出在中外悬隔的特殊时段,中国买办们趁机崛起,成为一个具有垄断性的社会阶层,其时代意义、社会意义和艺术性皆不容忽视。周桂笙作为刊物的总译述,以他的译作对读者产生了强劲的磁力。他思想新颖,中西文皆是上乘,向读者灌溉了许多新知。《月月小说》也是晚清自撰短篇小说最力的刊物。一再作为征集的重点,颇有倡导之功。

《新小说》是改良政治家办的。《绣像小说》、《月月小说》是通俗社会小说家办的。而《小说林》是两位学者型的编辑所主持。黄人是东吴大学文科总教习,徐念慈(东海觉我)在江苏教育界亦享盛名。他们并不反对梁氏的小说界革命,可是也非常有见解地提出:“小说者,文学之倾向于美的方面之一种也,……征论小说,文学之高格可循者,一属于审美之情操。”<sup>②</sup>“所谓小说者,殆合理想美学、感情美学而居其上乘者乎!”<sup>③</sup>他们已经引进黑格尔等人的美学思想。这在当时不啻是一帖清醒剂,希望小说创作不再做政治的传声筒,而要回到文学的本体上来。

上述 4 种杂志,曾被称为“晚清四大小说期刊”,我觉得这一提法不甚妥当。你是“大”,那么其他杂志就被变“小”了。我则认为晚清有 6 种小说期刊值得重视。一种是紧跟着《绣像小说》出版的《新新小说》(1904 年 9 月在上海创刊),由陈景韩(冷血)等编辑;另一种是在上海《小说林》之前创刊的《粤东小说林》(从现存的第 3 期算起是 1906 年 9 月出版于广州,1907 年迁往香港,改刊名为《中外小说林》,后又改为《绘图中外小说林》),是黄世仲(小配)与他的兄长黄伯耀合办的。与上述 4 种刊物的主持者的身份不同,这陈景韩与黄世仲皆是老同盟会员,黄世仲的加入同盟会还是孙中山亲自监誓的。

在《〈新新小说〉叙例》中说:“有小说支配社会之能力,近世学者论之綦详,……欲社会之日新,必小说之日新。小说新新无已,社会之革新无已,事物进化之公例……吾非敢谓《新新小说》之果有以优于去岁出现之《新小说》也,吾惟望是编乙册之新于甲,丙册之新于乙;吾更望继是编而起者之尤有以新之也,则其有裨于人群岂浅鲜哉!”<sup>④</sup>编者希望期刊生生不已,面貌新新不已。但是如果比较《新小说》与

① 吴趼人:《月月小说·序》,《月月小说》第 1 号第 4 页,1906 年 11 月出版。

② 摩西(黄人):《小说林发刊词》,载《小说林》第 1 期第 3—4 页,1907 年 2 月出版。

③ 觉我:《小说林缘起》,载《小说林》第 1 期第 1 页,1907 年 2 月出版。

④ 侠民:《〈新新小说〉叙例》,《大陆报》第 2 卷第 5 号,转引自陈平原、夏晓虹编《20 世纪中国小说理论资料》第 1 卷(1897—1916)第 124—125 页,北大出版社 1989 年版。



《新新小说》的主旨,那么是有很大的不同的。梁启超是改良派,他的《新小说》中提倡“无血革命”;而陈景韩的《新新小说》倡导的是一种革命精神,有时还不得不采取暴力手段。因此,陈景韩也许认为《新小说》并不新,他编的是比《新小说》更新的《新新小说》。他既同意梁氏所说的小说有至伟的社会作用,同时又对梁氏的改良主义并不苟同,因此以“新新不已”的追求目标来自励。创刊号上的第一、二、三篇分别是政治小说《中国兴亡梦》、社会小说《侠客谈》和历史小说《菲律宾外史》(皆是连载小说),好像放“排炮”似地宣告该刊编者有一种变革现状的迫切愿望。在第2期中,首页就发表《法文马塞尔士原词第1章》、《汉译法兰西大革命国歌第1章》,也即是陈景韩译的《马赛曲》,还附上五线谱与简谱。梁启超的《新小说》中写法国革命的小说题名《洪水祸》,而陈景韩却大唱《马赛曲》。他宣称刊物第一年的主题是“任侠好义、忠群爱国”。但他对这个“侠”字有自己的解释,他的“侠”并非是中国武侠小说中的侠的概念,其内核应是革命与反帝思想的结晶。他的“侠主义”的第一层次的含义是要建立一种无视现政府的独立不羁的权力系统,用铁腕建立一个理想的国中之国,与此同时,还要改造国民的精神与体质,革除一切传统陋习。他的“侠主义”的第二个层次是要民众学习外国人民的革命精神、叛逆精神和反抗侵略与压迫的精神。如果我国人民没有这种民族的魂魄,那就真有亡国的危险。他的“侠主义”第三个层次才是传统美德中的“劫不义之财以解贫民之困”。这本刊物只出版了10期,因陈景韩忙于《时报》总主笔的工作而“无疾而终”。但《小说林》只出版了12期就可以称“四大之一”,《新新小说》在一片改良氛围中异军突起,为什么不应受到重视呢?

创办《粤东小说林》等三个“小说林”的黄小配是南方的名报人,而且是才华横溢的民主主义革命小说家,又是资产阶级民主革命的实践家。他的主要著作有《洪秀全演义》、《廿载繁华梦》、《大马扁》、《宦海潮》、《宦海升沉录》等。阿英曾在《人民日报》上撰文称他是“辛亥革命时期最可称的小说作家”,他的小说“在当时都收到了很大的政治宣传效果,从艺术造诣上说,也是放之晚清第一线作品中而无愧色的。”<sup>①</sup>黄小配的三个“小说林”皆鼓吹民族民主革命。在1906年9月19日出版的《粤东小说林》第3期上的大樨的杂文《演时务》中指出,时代的俊杰是要“顾住同胞四万万”,“共大逆无道的皇帝开战”,“共保护虐主的大臣对敌”。在1908年,为配合甲申265周年纪念,在3月20日出版的《绘图中外小说林》第2年第8期中,刊登杂文《祭大明皇帝崇祯帝殉国文》(并附录《哭崇祯帝文》),直截提出“腥膻异族,谁扫胡妖”,也就是公开提出了同盟会革命的宗旨:“驱除鞑虏”。黄小配办的三种“小

① 阿英:《黄小配的小说——辛亥革命文谈之四》,1961年10月30日《人民日报》。

说林”的格局皆是一分为三：前面约 30 页是一篇“外书”，即阐释小说理论的专文，接下去是黄小配的两个长篇连载《宦海潮》与《黄粱梦》。第 2 部分是约 30 页的翻译小说。最后是约 20 页的粤方言通俗文体作品，如粤方言白话、谈风、班本、粤讴、南音、谐文、木鱼、龙舟歌等。“外书”是刊物的特色之一，是几乎每期不缺的小说理论文章，我们可以将这种文章大致分为 4 类：一类是强调小说文体的重要性的，如《文风之变迁与小说将来之位置》、《小说之功用比报纸之影响更为普及》、《学堂宜推广以小说为教（科）书》、《小说发达足以增长人群学问之进步》、《普及乡间教化宜倡办演讲小说会》、《小说与风俗之关系》等等；第二类是指导人们如何阅读小说以及什么样的小说才是好小说，如《论小说文字何为佳品何为劣品的比较》、《淫词惑世与艳情感人之界线》、《小说之支配于世界上纯以情理之真趣为观感》等等；第三类是某一特定门类或题材的小说的特殊功能及相互之关联，如《探险小说最足为中国现象社会增进勇敢之魅力》、《历史小说东周列国演义与时局进化之关系》、《改良剧本与改良小说关系于社会之轻重》等等；第四类是对中国古代著名小说的评价，如《文言小说〈金瓶梅〉于人情上之观感》、《〈水浒传〉于转移社会之能力及施耐庵对于社会之关系》、《著〈水浒传〉之施耐庵与施耐庵之著〈水浒传〉》等等。特别是对《水浒传》及其作者施耐庵，黄世仲敬佩有加，五体投地。说施是“大豪杰大英雄”，能启发人们对“民权民主之政体”的向往，提倡人各有“自主之权”、“自立之用心”，“水浒者小说中空前之最上乘也”<sup>①</sup>。不仅从内容上赞颂水浒，而且对它的艺术性也进行了分析。黄小配如此赞美《水浒传》，是因为在他看来当时的革命就需要一种梁山精神，所以他甚至说：“吾知中国自今而往，不可一日无‘水浒’矣。”<sup>②</sup>这些外书都是黄氏兄弟所写，黄伯耀执笔的要多于黄世仲。

《绘图中外小说林》因黄小配在辛亥革命前，革命实践活动过于紧张而不得不停刊。

以上，我认为是中国小说期刊现代化历程的第一波。

从 1906 年到 1912 年之间，中国小说界受到很大的损失。李伯元、欧阳钜源、徐念慈、吴趼人、黄小配、黄人相继逝世。只有陈景韩与包天笑在文友们的死死伤伤“天不假年”时，站出来创办《小说时报》。紧接着是王蕴章和恽铁樵编辑的《小说月报》问世，中国小说期刊的第二波是由这两个杂志掀起的。

① 次世郎：《〈水浒传〉于转移社会之能力及施耐庵对于社会之关系》，载《粤东小说林》第 3 期第 1—6 页，1906 年 9 月 19 日出版。

② 《著〈水浒传〉之施耐庵与施耐庵之著〈水浒传〉》（该“外书”未署作者名），载《绘图中外小说林》第 2 年第 8 期第 5 页，1908 年 3 月 20 日出版。

## 二

我将中国现代小说期刊第二波定在 1909 年 9 月——以《小说时报》为启端<sup>①</sup>。这本大型小说刊物是由陈景韩和包天笑联合(轮流)主编。他们一位是在 1901 年就办《苏州白话报》的包天笑;另一位是《时报》主笔陈景韩,陈主笔的《时报》因内容与格式的新颖,和率先在大报上刊登白话著译小说,而曾得到胡适的盛赞。《小说时报》在版式上是采用 16 开本。过去在期刊第一波时的 6 种主要期刊都是 32 开本。这当然仅是杂志的外观。从内容来看,陈与包都因有懂外文的优势,以译介名家名著为主,这也是一种输入新知的途径。林纾因为不懂外文,所以他在翻译时选择作家作品无法做到精严。陈、包虽不是什么纵览外国文学整体全局的大译家,但在他们的刊物上毕竟介绍了一些世界文学中的一流大家。这本杂志共出版了 33 期加 1 期临时增刊,总篇幅为 5 514 页,翻译的量约占五分之四强,即翻译作品共计 4 510 页,而创作仅占 1 004 页。因此,这本中国期刊第二波的带头杂志在开本大小、文白载体、著译比重上都与过去的小说期刊有所不同。他们赋予杂志有鲜明的启蒙任务,他们的启蒙不再是梁启超式的那种枯燥乏味的政治说教,而是代之以社会生活的鲜活摹写。我们将它视为中国现代小说期刊的第二波的带头者是居于上述的种种理由。它没有发刊辞,它的首期首篇小说是陈景韩自己创作的《催醒术》,也许这就是它的“发刊词”。

《催醒术》写“予”(我)某日被一手持竹梢(笔管)的人一指,“我”就像脱胎换骨似的从此耳聪、目明、心敏、身捷,一切都变得“豁然开朗”。那时他才看清自己身上竟是满身尘垢,而世人也遍体积秽。他赶快清洗了自己,再帮友人们洗涤。他哀叹:“予欲以一人之力,洗涤全国,不其难哉。”可是朋友们根本看不到自己身上的污泥浊水,反而“群笑予为狂”。他听到屋外有可怜人的哀号,赶去救助,可是友人们都听不到,不仅“众具愕然”,而且“窃窃私语曰:‘彼殆病神经。’”他痛感“何人人咸聒若此”?他闻到世界上“秽气触鼻”,到处是蝇、蚊、虱、臭虫、飞蛾吮吸着人们的鲜

<sup>①</sup> 出版在《小说时报》之前的有 1907 年 11 月出版的《竟立社小说月报》,但只出版了 2 期,影响不大;还有 1909 年武汉发行的《扬子江小说报》,该刊在第 2 期中自称第 1 号“印工太劣”,但这一期已很难找到,仅在芜湖市图书馆“阿英藏书室”看到一个残本。第 2 期是 1909 年 5 月 1 日发行的,该刊现能见到的第 2—5 期,主要的小说都还没有连载完,影响也不大。1909 年 9—11 月上海出版的《十日小说》为旬刊,我们能看到 1—11 期,这是《图画日报》的附赠品,除张春帆的《宦海》每期登 4 页(约 1 200 字)以外,其他许多连载小说每期只登 2 页(约 600 字),就像日报副刊上的容量,严格说来,不像一个正式的刊物。每期封面上都是“恭刊”什么《宣统皇帝、贤监国摄政王合影》和《德宗景皇帝遗像》以及某大员等之类的照片,令人觉得保皇气息十足。

血,他就拼命去扑杀,可是人们却“安之若素”,谈笑自若。小说最后,写“我”叹息道:我原以为自己变得耳聪目明,心敏身捷,是自己莫大的幸福,哪里知道反而狼狈到这般地步,而且还不为人们所理解。这位“异人”既然要点醒人,为什么只催醒我一个?陈景韩用寓言象征的手法,写出当时先进分子觉醒后,孤军奋战时的内心孤寂与苦闷。这是一种智慧的痛苦。世人反而嘲笑他是狂人,说他患了“神经病”。这自然使我们联想起鲁迅 1918 年所写的《狂人日记》及鲁迅的有关杂文。当然,《催醒术》远没有《狂人日记》的深度,艺术性也比《狂人日记》差。可是这是 1909 年所写的一篇“狂人日记”,在中国现代文学史的“狂人谱系”中也应有它的一席之地。在小说的开端,陈景韩也陈述了他写《催醒术》的目的:“中国人之能眠也久矣。”他之所以要写《催醒术》是希望通过“催”,能使“伏者起,立者肃,走者疾,言者清以明,事者强以有力。满途之人,一时若饮剧药,若触电气,若有人各于其体魄中与之精神力量若干,而使之顿然一振者”。作者切望中国有振奋的一日,这是他的理想,也是他想办这个杂志的期望。“催醒”即启蒙——这就是他的发刊辞,这是一篇以启蒙为宗旨的形象化宣言。

可惜在 1912 年底就发动了将陈景韩挖到《申报》去的秘密谈判,从此陈景韩长期做了当时中国第一大报《申报》的总主笔,此后的《小说时报》就靠包天笑独立支撑了,脱期也严重。《小说时报》至 1917 年 11 月才停刊。它的脱期严重还有一个原因,就是包天笑的“战线”拉得太长。他在 1915 年办中国小说期刊的第一个大型季刊,而在 1917 年 1 月又办了一个通俗白话的《小说画报》。这两本杂志都为中国小说期刊的现代化作出过一定的贡献。

文学季刊《小说大观》每期约 30 万字。包天笑在“例言”中说:“所载小说,均选择精严,宗旨纯正,有益于社会,有功于道德之作。无时下浮薄狂荡诲淫诲盗之风。”在《小说大观·宣言短引》中包天笑还对梁启超倡导“新小说”的功绩与缺陷提出了自己的看法:“向之期望过高者以为小说之力至伟,莫可伦比。……子将以小说能转移人心风俗耶?抑知人心风俗亦足以转移小说;有此卑劣浮薄纤佻媒荡之社会,安得而不产出卑劣浮薄纤佻媒荡之小说?”他在指出小说与社会的互动关系之后,就小说作者的主体意识也发表了自己的见解:小说作者一定要加强自己的社会责任感。如果作者自己“殆患传染病者,不能防护扑灭之,而反为之传染菌毒,势必至于蔓延大地,不可救药,人种灭绝而后止。”因此,他提出作者不能“自毒以毒人”。包天笑在把关的过程中基本上是实践了他在“例言”和“宣言短引”中的承诺。

1917 年,包天笑创办《小说画报》,说明他的开风气之先的敏感度是很高的。1916 年 8 月“教育界有些人士又鼓吹文字改革,主张‘言文一致’和‘国语统一’,吁请教育部下令改‘国文’科为‘国语’科,所有这些都为国语研究会的成立作了舆论

准备。”同年10月,蔡元培等在北京成立“国语研究会”,“该会宗旨是:‘研究本国语言,选定标准,以备教育界之采用。’从此掀起敦促北洋政府公布注音字母和改学校‘国文’科为‘国语’科的运动。”<sup>①</sup>1920年1月教育部通令全国:“自本年秋季起,凡国民学校一二年级,先改国文为语体文,以期收言文一致之效。”并以部令修正《国民学校令》,将有关条文中的“国文”改为“国语”。4月份又发表通告,将已审定的文言教科书分期作废,规定到1922年年底截止,文言教科书全部作废,包括国语在内的各科教科书,改用语体文。胡适也曾高度评价说:“这个命令是几十年来的第一件大事。他的影响与结果,我们现在很难计算。但我们可以说:这一道命令把中国教育的革新至少提早了20年。”<sup>②</sup>“政府一纸空文可以抵得私人几十年的鼓吹。”<sup>③</sup>民间与政府的合力才最终使白话扎下根来,文言文的根从普通教育中被拔掉了,即使略有文言课文,也只是给学生一些最起码的常识,文言文真正成了一种需要专门训练的学问。包天笑就是在民国初建,小学废止读经而后,在蔡元培等发起“国语研究会”的大背景下,觉得白话在报刊上再度唱主角的苗头崭露,他敏锐地感觉到办白话杂志此其时矣。巧合的是《小说画报》的创刊与胡适在《新青年》上发表《文学改良刍议》同是1917年1月。在当时,包天笑除编《时报》外,手里掌握着《小说时报》、《小说大观》和《小说画报》三个各有其特色的刊物,作为一个早期启蒙主义者,他的确可算是中国小说期刊现代化第二波的健将之一。

继1909年《时报》馆创办《小说时报》之后,1910年商务印书馆创办《小说月报》。它的宗旨是“移译名著,缀述旧闻,灌输新理,增进常识。”第1—2卷、第9—11卷编者为王蕴章(西神),第3—8卷编者为恽树珏(铁樵)。这一时段的《小说月报》被称为(前期)《小说月报》,以便与茅盾接编后的《小说月报》相区分。茅盾在1979年说,从1920年《小说月报》第11卷“半革新”起,“10年之久的一个顽固派堡垒终于打开了缺口而决定了它的最终结局,即第12卷起的全部革新。”<sup>④</sup>(前期)《小说月报》被他定性为“顽固堡垒”,于是在现代文学史上一直被认为是“鸳鸯蝴蝶派”刊物。其实这个定性是很不妥的,这是现代文学史上的一个冤假错案。茅盾评价王蕴章时曾说王“不是鸳鸯蝴蝶派”<sup>⑤</sup>。恽铁樵(1878—1935),名树珏,字铁樵,以字行,别署焦木、冷风、黄山民。江苏武进人。幼承家学,长于古文。1903年,考入南洋公学(交通大学前身),其间熟练地掌握了英语,以在《小说时报》上翻译长篇言情

① 费锦昌主编:《中国语言现代化百年记事(1892—1995)》第27—28页,语文出版社1997年版。

② 胡适:《国语讲习所同学录序》,见《胡适教育论著选》第122页,人民教育出版社1994年版。

③ 胡适:《国语运动的历史》,《教育杂志》第13卷第11号第8页,1921年11月20日出版。

④ 茅盾:《我走过的道路(上)》第173页,人民文学出版社1981年版。

⑤ 同上。

小说而得名。他在 1912—1913 年之交接任《小说月报》编辑时,正值新文学的酝酿期,许多后来成为新文学健将的作家虽还未冒头,但已进入了练笔期。而那些被称为“鸳鸯派”作家也趁民国初建时,正在题材与体裁上找寻新的“生长点”。恽铁樵掌握了这个大刊物后,以他的敬业精神,甘为他人作嫁衣裳,他不论“门派”,特别重视培养青年新进,使《小说月报》真正成为一个文学作者们的“公共园地”。他对鲁迅、叶圣陶、张恨水、程小青等人都有过很切实的帮助。是一位非常敬业的编辑,有“慧眼伯乐”的称誉。

恽铁樵有自己的一套编辑方针。在第 4 卷第 1 号上,他借刊登“特别广告”征稿的机会,强调刊物要“雅驯而不艰深,浅显而不俚俗,可供公余遣兴之需,亦资课余补助之用。”也就是说,刊物的内容与形式“惟雅洁是取”,重视审美,娱乐性与教育性兼顾。因他在一定程度上强调小说的教育功能,所以有的文艺界的朋友说他是将《小说月报》当成“大说月报”来办。但恽氏一方面提出小说要有教育作用,另一方面也不是板起面孔教训人,而是要求教育作用是在“近理著情”的前提下,做到“使之有味”,“委婉曲折”,“引人入胜”,“寓褒贬于言外”<sup>①</sup>,就是要使教育功能与文学的优美性有机结合。

我觉得,在民国元、二年,与“五四”前后的文学的整体水平是不同的。鲁迅的《怀旧》,与他的《狂人日记》之间是有一段差距的。叶圣陶的《旅窗心影》与他“五四”后的名篇也是有差距的。当时整体水平使然,就差那么几年,这不能不说是“五四”促成的一次飞跃。因此,我们对像恽铁樵等人是不应该多加指责。而他觉得在新贵群中不适宜生存而“弃文从医”的。他以后在医学界的革新成就也是未可限量的。

总之,《小说时报》与(前期)《小说月报》也在推动中国小说期刊现代化的过程中发挥了一定的作用。陈景韩、包天笑、恽铁樵等在中国小说期刊现代化的第二波中,作为一个环节是有着承上启下的贡献的。

### 三

1920 年,《小说月报》经过 1 年的半改革尝试后,从 1921 年 1 月的第 12 卷起,进行全面改革。这是商务印书馆对自己出版的多种刊物全面革新的一个组成部分。当时商务印书馆所属的《东方杂志》、《教育杂志》、《学生杂志》和《妇女杂志》等都先后进行了革新,编辑也进行了“换马”。这是商务印书馆随着时潮而动的改革

<sup>①</sup> 编者:《答某君书》,《小说月报》第 8 卷第 2 号第 20 页,1917 年 2 月 25 日出版。



行动。但要改组刊物,也有一个客观条件是否成熟的问题。在半改革时,《小说新潮》专栏的稿件还是很紧缺的,其中周瘦鹃还发表了不少著译,如翻译了易卜生的剧本《社会柱石》等,而胡怀琛也发表了《燕子》、《明月》等新体诗。从整体来说,变革的面貌并不显著。文学研究会在北京的成立是客观条件成熟的一个重要因素。《小说月报》改组,是中国的新兴知识精英作家的第一次大聚集的醒目标志,文学研究会这一文学社团是《小说月报》全面改革所以能成功的强大支柱。当然以后还有创造社的大聚集等等。那就是说,中国的继承改良派在推动小说期刊现代化的同时,在中国文学的地平线上又出现了一个崭新迹象,那就是在“五四”运动的催生下,中国文学中的借鉴革新派也凝成一股强大的力量,要在中国文学领域里掀起一场轰轰烈烈的文学革命。

“借鉴革新派”的名称是完全能够成立的。鲁迅说:“现在的新文艺是外来的新兴的潮流,本不是古国的一般人们所能轻易了解的,尤其是在这特别的中国。”<sup>①</sup>他又说过:“一方面是由于社会原要求的,一方面则是受了西洋文学的影响。”<sup>②</sup>有时鲁迅说得更加绝对:“新文学是在外国文学潮流的推动下发生的,从中国古代文学方面,几乎一点遗产也没有摄取。”<sup>③</sup>其实中国古代文学的精华是潜流在知识精英作家的血管中的。从鲁迅这些话中,可以看到一个不争的事实是,中国的知识精英主流作家是以借鉴外国的文学精华为主的,而其继承则是隐潜的。而通俗文学作家,是以继承这主,但并非说他们是拒绝借鉴的。据我的不完全统计,在“五四”之前,在通俗作家中已有34人用多种方式,进行过外国文学的译介,有人是精通外文的,有人则是林纾式的翻译。

我认为以梁启超的倡导中国小说期刊现代化始,中经陈景韩、包天笑和恽铁樵等人的过渡,而茅盾则是“完成”了中国小说期刊的现代化的大业。茅盾掀起了中国小说期刊现代化的第三波高潮。所谓“完成大业”,并非是万事大吉,而是说中国既有了继承改良派的小说期刊现代化,也有了借鉴革新派的小说期刊现代化,在“品种”上是基本齐全了。文学现代化是一条宽广的大道,不是少数人才能跨越的独木小桥。更何况如鲁迅所说,精英文学“本不是古国的一般人们所能轻易了解的,尤其是在这特别的中国。”那么中国总应该有一种“一般人们”看得懂的小说,那就是通俗文学与通俗期刊,因此这类期刊也是需要不断的现代化的。

在1921年,施济群等办起了《新声》之后,世界书局将《新声》改刊为《红》杂志,请严独鹤主持,后又出版《红玫瑰》与《侦探世界》等等刊物,严独鹤还有一个影响更

① 鲁迅:《关于〈小说世界〉》,《鲁迅全集》第7卷第308页,人民文学出版社1963年版。

② 鲁迅:《〈草鞋脚〉小引》,《鲁迅全集》第6卷第16页,人民文学出版社1963年版。

③ 鲁迅:《“中国杰出小说”小引》,《集外集拾遗补编》第393页,人民文学出版社1993年版。

大的副刊《新闻报·快活林》。周瘦鹃则被大东书局请去,编《半月》、《紫罗兰》等,又请包天笑编《星期》。周瘦鹃也还有一个影响更大的副刊《申报·自由谈》。因此,上海当时的通俗文坛有“一鹃一鹤”之称。但我在这里却要重点说说《小说世界》的问题。因为办这个刊物曾引起轩然大波。

商务印书馆在 1921 年 1 月将《小说月报》改组,到 1923 年 1 月创办《小说世界》,其间整整两个年头。中国现代文学史上总是说,“鸳鸯蝴蝶派”向商务印书馆上层施加种种压力,而商务印书馆上层终于向他们妥协了等等……事实恐怕并非如此。“鸳鸯蝴蝶派”向商务老板施压,“压”了整整两年才如愿以偿,他们的力气也实在太不济了;商务老板“顶”也顶了两年,终于顶不住了,两年的“英雄本色”丧失殆尽,可怜!可怜!其实,刚改版时,通俗作家群肯定会觉得不舒服。可是他们在世界书局和大东书局已找到了自己的位置。他们办的杂志也不止一个,而是一大“堆”。当然,地盘是越大越好,越多越好。可是也不见得像文学史上以充满阶级搏斗和派别摔跤的眼光去解释历史,将“鸳鸯蝴蝶派”看成“人还在心不死”的凶恶的样子,非要反攻倒算不可,好比是回到商务的“还乡团”似的。茅盾在谈钱玄同的愤激态度时曾引用《〈小说世界〉与新文学》一文:“不但把《小说世界》第 1 期出现的那些牛鬼蛇神,骂了个狗血喷头,也把商务当局冷嘲热讽,看得一文不值,说他们刚做了几件像人做的事,就不舒服了。‘天下竟有不敢一心向善,非同时兼做一些恶事不可的人!’”<sup>①</sup>这种谩骂式的文章与(前期)《小说月报》的作风就大不同了。恽铁樵在刊物上宣称:“本报宗旨,不主张骂人,含沙射影,尤为深戒。”<sup>②</sup>

商务印书馆是否要办一个像(前期)《小说月报》类似的一个刊物,最着急的不是那些通俗作家。因为世界书局和大东书局已经给了他们广阔的地盘。这两个后起之秀的书局是绍兴帮,他们过去在经营旧书业中占有绝对优势,现在他们进军新书业,同样也显出咄咄逼人的气势。商务印书馆的龙头老大的地位受到他们的挑战。原本这些市民读者的份额是商务印书馆的。(前期)《小说月报》最后两年在王蕴章手中办得不尽如人意,销数减少。《小说月报》改组后,销量上升,杂志有时还要再版。殊不知在世界书局与大东书局手中,在一“鹃”一“鹤”的操作下,杂志办得也非常兴旺,也常常需要再版、三版。可见,通俗文学的读者需求量仍是很大的。因此,真正着急的是商务印书馆的上层经营者。问题的症结是在于要将世界书局、大东书局所抢占的市民读者的份额夺回来,至少自己也要分一杯羹。商务老板将名牌阵地《小说月报》让给知识精英作家,无非是表示自己能应顺时代的潮流,但大

① 茅盾:《我走过的道路(上)》第 173 页,人民文学出版社 1981 年版。

② 恽铁樵:《某三·编者跋语》,《小说月报》第 6 卷第 7 号第 6 页,1915 年 7 月 25 日出版。

量的市民读者我也不能放弃,现在眼看世界书局与大东书局要与他们成鼎立之势,两年的出版界形势的风云变幻使他们惊醒,他们要办一个面向市民大众的刊物,也就势所必然。

《小说世界》1923年1月创刊,第1卷至第12卷编辑为叶劲风,第13卷至第18卷由胡寄尘编辑。至1929年12月终刊,共出版264期。如果不以成见看问题,这个刊物基本上还是经得起评价的。《小说世界》的灵魂人物是胡寄尘,这264期中胡寄尘的文章除了《编者的报告》之类外,足足在200篇以上。胡寄尘(1886—1938),名怀琛,号寄尘,南社社员,早年思想新颖,有排满革命之志。辛亥革命起,助柳亚子编《警报》,有金兰之交。他是一位学者,写诗亦新奇可喜,善作小说,并曾译西洋名歌为七言律诗。柳亚子对他的诗的评价是“味在酸咸外,功参新旧中”。胡寄尘在《小说世界》上的稿件类型多种多样,有小说、诗歌、民间文学、滑稽故事,学术理论文章等等。除胡寄尘之外,给该刊投稿最多的是徐卓呆(约70多篇,他的长篇《万能术》连载16续,译话剧《茶花女》连载14续,均算一篇),程小青(约40余篇),范烟桥(约30多篇),何海鸣(近30篇)。像这4位作家可以说在几个方面代表了当时的较高,甚至最高水平。徐卓呆、何海鸣在19世纪末至20世纪20年代,可以代表通俗作家中写短篇小说的最高水平。在民国初年的(前期)《小说月报》上徐卓呆的短篇《卖药童》、《微笑》等,算得上当时第一流的小说;如果将它们放在“五四”后的知识精英小说中比较,可以说毫不逊色。而在《小说世界》中他逐渐向滑稽幽默方向发展,这也是由他的个性使然,也奠定了他作为小说界的东方卓别林的声誉。而何海鸣在《小说世界》上发表的《先烈祠前》等小说,也堪称通俗短篇第一流。《先烈祠前》是揭露民国新军阀——某镇守使对缔造民国的先烈们的大不敬,也告诉读者军阀们是怎样起家的。当年民国法令规定每逢10月10日“双十”节各地均要举行祭奠先烈的典礼,可是这位反革命起家又一字不识的镇守使对姨太太说:“说了半天,原来说的是革命党,我生平最讨厌这种人,有好几次在前敌上,也不知由我杀的多少。今天叫我去祭他,配吗?”这位能文墨的姨太太是他在倡门中买来的,全衙门的笔墨,外靠师爷,内就仰仗这位姨太太做读公文的机器。用他的话说:“没有你,我这个官简直做不来。”可是这位姨太太却是烈士之女,就因父亲为革命牺牲后,才被逼沦落倡门。她再三解释饮水思源的道理,但所得的回答是:“你真是迂夫子,你猜政府果真尊重什么先烈吗?如今做大官的,哪一个没有杀过革命党!”但当他知道自己的岳丈也是先烈时,他惊讶了一阵后说:“看你的分上,我丈人总不能不认,明天,我一定准去磕几个头,尽一尽我当女婿的孝心。”可是他带着列队的士兵到了先烈祠前,有烈属请愿要求抚恤,他又像疯狗一样咆哮:“卫队们,拿刺刀和枪托子开这些东西!”经他的姨太太劝说,并愿变卖自己的首饰去周济遗孤时,他又理解

为做好事,积功德。说不必变卖首饰,由他来拨款,并要大家高呼“谢太太恩典”,出尽了洋相后:

镇守使特跑到神座前,撑起那昏花老眼,向那一方方的牌位细细寻找,又喃喃自语道:“她姓李,那个李字我还认识。这里有三四座姓李的牌位,究不知那一位是我真正的岳丈。”她在旁听明白了这句问词,瞟了她丈夫一眼,微微苦笑道:“你不要发痴了,我虽已认出来,却断断不能告诉你。我还要替我那做烈士的父亲留一点面子,不愿叫人家听了当笑话说呢。”

读这篇小说,往往使我们想起鲁迅的《头发的故事》中的话:“他们都在社会的冷笑恶骂迫害倾陷里过了一生;现在他们的坟墓也渐渐在忘却里平塌下去了。”更可悲的是,他们抛头颅、洒热血换来的民国,它的不少统治者竟是仇杀他们起家的反革命刽子手。何海鸣的这篇小说是思想内容的深刻性与艺术的完整性兼顾的。他虽被人称为“倡门小说家”(这篇小说中的“姨太太”来自倡门),但民国期间的这类小说是受到人道主义的观照的,是社会问题在小说中的反映与探求。

程小青在侦探小说的著译方面为《小说世界》作出了贡献,他是侦探小说中国化的宗匠,他还在刊物上写《英美小说杂志之一瞥》这样的文章。范烟桥以其文史掌故著称,他的《评话家柳敬亭》、《女说书之源流》、《祝枝山考》等文章皆为刊物增色。《小说世界》还开辟电影专栏《银幕上的艺术》,据郑逸梅说:“‘银幕’两字,目下成为普通名词,可是在当时,还是编者叶劲风所独创哩。”<sup>①</sup>在众多译介外国作家和作品方面,对莫泊桑、契诃夫、泰戈尔等名家均有介绍。

应该说,《小说世界》的大多数作品还是受到市民大众喜爱的,但因为市民文化水平低,他们的拥戴是无声的。一“鹃”一“鹤”所编的杂志,也包括《小说世界》一类刊物,在知识精英作家们的批判声中,在市民大众的无声的拥戴中,站稳了自己的脚跟,随着形势的发展,与知识精英作家共同投入到全民抗击侵略者的斗争中去。

对中国现代小说期刊现代化的发展历程,我作如是观。我认为中国现代文学史的重写要时时警惕“合群的自大”观,而是要以发掘原始资料为基础,作出公允、公正的评断。

原载南京大学中国现代文学研究中心

《中国现代文学学术丛刊》2007 年第 1 卷(2)

<sup>①</sup> 郑逸梅:《民国旧派文艺期刊丛话》,见魏绍昌《鸳鸯蝴蝶派研究资料》第 346 页,上海文艺出版社 1962 年版。

—

我认为目前中国现代文学史的研究有四大长线课题。所谓“长线课题”是指那些工程浩大,不可能靠几篇论文可以一蹴而就的,需要经过长期研究,不断积累,才能从量变到质变、显示文学史新的突破性的面貌的重大课题。

一是杨义提出的“重绘中国文学地图”的命题。在 2001 年 8 月,他在《中国文学的文化地图及其动力原理》中说:“我有一个梦想,就是希望画出一幅比较完整的中华民族的文化或文学的地图。这个文化地图是对汉族文学、少数民族文学以及它们的相互关系,进行系统的、深入的研究的基础上精心绘制的。这样的地图可以相当直观地、赏心悦目地展示中华民族文学的整体性、多样性和博大精深的形态,展示中华民族文学的性格、要素、源流和它的生命过程。”<sup>①</sup>在 2002 年,《重绘中国文学地图——杨义学术讲演集》出版时,他在《前言》中写道,他曾为起书名而踌躇:“在汇编近 10 年间断断续续发表的这些学术讲演、学术问答之后,说实话,我曾经为其长短不一,题旨参差的情形感到懊丧。懊丧之余,憬然省悟:这些左说右说的话都出自一人之口,折射着一个学人在艰难的不懈追求中的某些内在学理逻辑,某种潜在的精神聚焦,这就是对中国文学史的固有写作模式来一番开拓性或革命性的反思,思量的结果,就是提出了‘重绘中国文学的完整地图’的学理性命题。”<sup>②</sup>“重绘”的领域涉及中国多民族的文学版图,同时也会涉及中国的其他文学新领土的发现。杨义在讲演中不止一次地强调过类似的话,这一个工程“它还处于起步或探索的阶段,还需要付出更艰巨的诚实而执著的努力。”<sup>③</sup>说明了这一课题的“长线性”。

① 杨义:《重绘中国文学地图——杨义学术讲演集》第 87 页,中国社会科学出版社 2003 年版。

② 同①,第 7 页。

③ 杨义:《重绘中国文学地图——杨义学术讲演集》第 9 页,中国社会科学出版社 2003 年版。

二是钱理群、陈平原、黄子平在1985年提出的“20世纪中国文学”和1988年陈思和、王晓明提出的“重写文学史”，均可归类在“重写”命题之中，其意图是要对现代文学史的若干问题重作审视与科学评价。钱、陈、黄三位在1985年第5期《文学评论》上发表《论“20世纪中国文学”》一文的开端就说，提出这一概念就是“要把20世纪中国文学作为一个不可分割的有机整体来把握”<sup>①</sup>。在1985年《读书》第10期的《关于“20世纪中国文学”的对话》中，他们又认为，“20世纪文学”的提出不光是一个文学史分期问题，还涉及“建立新的理论模式的问题”。黄子平特别强调：“在我们的概念里，‘20世纪’并不是一个物理时间，而是一个‘文学史时间’。要不为什么把上限定在戊戌变法的1898年而不是纯粹的1900年？如果文学的发展，到21世纪，它的基本特点、性质还没有变，那么下限也不一定就到2000年为止。”<sup>②</sup>也就是说，我们现在的物理时间虽然已到了2005年，但我们的总体格局还在“20世纪文学”的框范之中。在1988年第4期的《上海文论》上，陈思和和王晓明提出“重写文学史”的问题，此后在《上海文论》上每期发表两篇对“五四”以来的一些重要作家与作品和重要文学现象进行重新评价的文章，引起学界较为强烈的反响。经过一段时间的“实践”之后，陈思和在1989年《文学评论家》（济南）第2期上发表了《关于“重写文学史”》一文，重申在“重写”中要建立现代文学史的整体观，“要从材料出发，尊重客观存在的科学性”，“倡导一种在审美标准下自由争鸣的风气”，而其总的宗旨是要求更新以往中国现代文学史的模式与结论，他特别指出“‘重写’是每一个文学研究者的责任”，这不仅显示这一课题的“长线性”，而且也提出了研究的“群体性”问题。从20世纪80年代至今，在这一课题上已经提出了近20年，但我们还在“现在进行时”中。

三是章培恒在1999年2月6日《文汇报》的《文艺百家》上发表《不应存在的鸿沟——中国文学研究中的一个问题》，提出文学史研究必须填平古今鸿沟的问题：“中国古代文学研究与现代文学研究至今仍被作为两个并列甚或平行的学科……实在是害处多而并无好处的，当前已到了必须填平这鸿沟的时候了。”进而，他主持的“中国古代文学研究中心”设置了“古今演变”这一“研究方向”。“古今演变”与“古今打通”的提法还有所不同，“演变”就不仅仅是个打通的问题，它涉及两个方面的内容，即“影响研究”，研究古代文学的优秀传统对现代文学有哪些影响，而现代文学又有哪些创新与发展；还有是“转型研究”，即中国文学是怎样从古典型演变发展为现代型的“过程研究”。章培恒在文章的结尾中说：“有人也许会说：古代文学

① 该文收入《20世纪中国文学三人谈·漫说文化》第11页，北京大学出版社2004年版。

② 同②，第31—32页。



本身的研究还没能打通,哪里谈得上打通古代文学与现代文学的研究?确实,到今天为止,古代文学研究者所从事的往往是断代的研究。但因处在同一个学科之内,这种断代研究经常是相互交叉的。例如,有的研究先秦两汉文学,有的研究汉魏六朝文学,有的研究六朝隋唐文学,等等,把研究者的成果综合起来,我们仍然可以较具体地了解从先秦到清末的文学发展过程以及这一过程中承前启后的线索。而古代文学研究与现代文学研究是两个学科,前一个学科的终点是后一个学科的起点,不存在上述的交叉情况。于是,研究古代文学到现代文学的发展过程及其间的种种复杂关系,既非前一个学科的研究者能力所及,也非后一个学科研究者所胜任,只好大家都不管。而如能把这种两个学科的格局打破,纵然仍用断代研究的办法,也可把明清与现当代文学综合起来研究。”中国数千年的文学史的长河确实太长了,即使再过一个世纪,我看断代研究还是需要的。统一在“一个学科”中而采取“断代研究”的方法是可行而有益的。而陈思和在上面提及的《关于“重写文学史”》一文中也对现代文学史作为二级学科这一点提出了质疑:“在50年代,中国现代文学史是与古典文学、世界文学等学科并存为二级学科,这对发展推动中国现代文学研究来说无疑是很有意义的。可是平心而论,现代文学是否具备古典文学、世界文学所拥有的那么辽阔的时空范围以及那么丰富的审美内涵?……但从它的实际状况来衡量,充其量也只是如‘先秦’、‘唐宋’、‘明清’等断代文学一样,作为‘20世纪文学’或者‘民国以来文学’这样一门从属于‘中国文学史’类下的学科。而之所以现在要把它抬举到古典文学相比肩的地位,实在是出于50年代初期革命传统教育的政治需要。”

四是“全球语境下的中国现代文学”,这个课题是先 in 政治、经济领域中率先提出的,后来为文学史研究工作者们所接受。如1960年先有了“地球村”的提法,1985年美国R·罗伯逊等学者提出了现代化、全球化和世界体系理论的文化诸问题。文军在阐释罗伯逊的观点时说:“全球化不是单纯的经济问题、政治问题、社会问题或国际关系问题,而首先是一个文化问题,因为全球领域作为一个整体首先是一个社会文化系统。全球化正在使所有社会文化形态相对化,并使它们‘平等化’。”<sup>①</sup>1992年在纪念哥伦布发现新大陆500周年时,当时的联合国秘书长加里的讲演题是《一个真正的全球化时代已经到来》。1997年《文学评论》第4期发表了〔美〕米勒的《论全球化对文学研究的影响》,引起了国内文学界对此问题的愈来愈大的兴趣。历史上有过许多世界性的大事件,如两次世界大战等等,但与全球化还

<sup>①</sup> 文军:《西方多学科视野下的全球化概念考评》,转引自丰子义、杨学功著:《马克思“世界历史”理论与全球化》第175页,人民出版社2002年版。

有所不同,全球化是依托高科技与经济的迅猛发展为背景的,从跨国现象大增到信息化时代的到来,网络将全球联成一个整体而发生的“化合”现象,在文学领域中不可能没有反应。

这四大长线课题,够我们中国文学史研究工作者忙乎一辈子,这四大工程需要研究工作者们“个人的创造性的劳动”,同时又需要默契的“群体的协调与配合”。我们所说“长线性”实际上也含有需要“群体性”去共同完成的一层意思在内,百川归海,海纳百川。那种认为中国现代文学已经研究得“差不多”了,又是认为现代文学研究工作者“人满为患”的说法是缺乏根据的。我们所面临的问题是缺乏创造性的重复劳动实在太多太烂了。不去作深入的勘探,不突破陈旧的模式与躺在现成的结论上而不求更新,才是症结之所在。鲁迅的《狂人日记》中的“从来如此,便对么”的话倒应该在我们耳边时时回响的。

这四大长线课题,好像是在一个司令部统率下的四个方面军。第一个课题侧重在“空间”的划定,文学的版图也像一个国家的国土一样,有自己的国界,我们决不能“遗失”自己的领土。第二个课题涉及“时间问题”,同时因“时间”的调度而产生的若干连锁反应。将“物理时间”前推至 1898 年,接着又提出现、当代文学的整体观,而在今天 2005 年还是“20 世纪文学”等等,这“文学时间”概念的确立,必然产生模式的更新与结论的重审。第三个课题是“纵向”研究,是古与今的鸿沟填平下的承传与发展的研究。第四个课题是“横向”比较研究,将中国文学置于全球文学之林,看中国文学的民族特色与它的成就和不足。所谓四个方面军,就是指这四个课题是有内在联系的,但它们又在时间与空间,纵坐标与横坐标等方面各有其自己的侧重点。它们在总体上构成了我们现代文学的全方位的研究,也是我们中国现代文学研究的“现在进行时”的蓝图。

## 二

就我个人而言,这四个课题对我说来都很感兴趣。例如研究通俗文学,也是一个重绘文学史版图问题,1997 年 5 月 1 日台湾《国文天地》第 114 期的《编辑部报告》中提及,苏州大学有人将现代文学研究重心转移到近现代通俗文学上去,当时学界为之哗然,可是经过十多年的理论建设与资料整理,引起了学界的兴趣与重视,觉得应该重新评价通俗小说。从通俗文学被排斥在文学史的大门之外,到接纳优秀的通俗作家和作品进入文学史的门槛,这也可算是重绘版图的一部分;但既然重绘了,那就得在文学史上进行“重写”。至于第三个课题,我现在就在章培恒主持的中国古代文学研究中心“打工”——合同工,做“转型研究”的子课题。至于全球

语境的问题,我实在懂得太少了,而比较文学研究专家在这个课题中可以有很大的施展余地。不过,我觉得“全球语境”是一个很重要的参照系。我也可以力所能及地去研究一些个案。如果参照全球语境,我们会发现,中国现代文学史中过去认为是“势不两立”的现象,其实是可以并行不悖的。现在大家嘴上老是挂着“双赢”这个时髦的名词,可是在全球语境的参照下,我们的现代文学史上的某些争论,是存在着一种“双错现象”,也就是说,批判者与被批判者都是错的,至少是双方都存在着很大的片面性。因此,我对这四个问题都或多或小有兴趣,很想去成为这“群体性”攻关中的一员。

我想谈谈我目前是如何从一个基点上去“切入”的,这是我个人研究工作的“现代进行时”。研究要以扎实的史料工作为基础,但是有一种现象不能再重复——就是不能再搞那种“画地为牢”式的史料研究。因为老框子画定了,老结论也似乎成了“定论”,它同时会给你一个有利于它自己的史料的老框框,在这个史料的框框里,人们即使想翻一个十万八千里的大筋斗,但结果得到的还是老框子给人们的老结论,就像如来佛的掌心一样。一定要跳出这个史料老框框的“掌心”。我觉得,我们现代文学史料研究的最薄弱的环节是19世纪末到“五四”前的那一段,我们的许多文学史的有关那一段的结论大多是来自“五四”权威传授给我们的知识,我们过去觉得既然有了权威的结论,再去看这一段的原始资料是多余的,是浪费时间。我最近比较认真地读了“前期”《小说月报》,我觉得把前期《小说月报》看成是一个“十年之久的顽固派堡垒”的权威结论是错误的,我读后的结论是(前期)《小说月报》,特别是恽铁樵办的那五年,是一个“纯正的,努力改良的,不讲门派的,悉心培养青年作者的,较有全国影响的文学公共园地”。应该看到那时的水平就只有那么高,鲁迅的《怀旧》、叶圣陶的《旅窗心影》等等,也就是那样一个水平。鲁迅的第一篇小说就是恽铁樵在前期《小说月报》上发的,但是恽铁樵生前却不知道鲁迅的第一篇小说是经他的手发出的。恽对叶圣陶和张恨水等都有过影响,他对青年作者是悉心培养的,但有人却说他是“顽固堡垒”,再加上其他的原因,他就去做中医了,他在医学上的成就远比文学上高,成为改革中医,研究中西医结合的先锋人物,是个大大的开拓者、革新派。因此我写了一篇论文,题目是《从鲁迅的弃医从文谈到恽铁樵的弃文从医》<sup>①</sup>。这是从老框子以外的很普通的资料入手的,对不对还有待于大家讨论。19世纪末到“五四”前的一段是我们20世纪文学的起步阶段,如果对起点的史料不好好研究,基础工程没有打得稳固,那么以后的结论会全是科学的么?

<sup>①</sup> 范伯群:《从鲁迅的弃医从文谈到恽铁樵的弃文从医》,载《复旦大学学报》(社科版)2005年第1期。

我在2000年《中国近现代通俗文学史》出版以后,就对我的合作者们说,我们是从研究知识精英文学“起家”的,以后我们将重点“转移”到大众通俗文学上来,从现在起我们应该“回归”,回到研究整体的中国现代文学史上。这“起步”、“转移”、“回归”,应该是我们研究历程的三部曲。我们既懂了一点大众通俗文学,也懂一点知识精英文学,视野就和过去有点不同了,我们以后也许能提出若干“另类”的观点,与同行们切磋。例如我写了一篇文章,题目是《我心目中的中国现代文学史框架》<sup>①</sup>,就比较集中地发表了一些另类的观点。我认为中国现代文学是分为两大系统,一是借鉴革新派,鲁迅说:“现在的新文艺是外来的新兴的潮流……”<sup>②</sup>我们的知识精英作家当然也会有继承的一面,可是他们的重点是借鉴外国文学的精华,在本民族掀起一场文学革命运动;一是继承改良派,他们也有很多人懂外文、搞翻译,但他们的重点是继承中国古代的文学传统,又进行若干改良。这就是后来被人称为雅俗“两个翅膀论”的,即文学本体的“一体两翼”问题。如果只用一种单一的文学,要满足全民的多元需求,是不现实的,也是不可能的。

又例如,我们在研究通俗文学的过程中,发现抗战时的沦陷区,在通俗小说中出现了较多的精品,如刘云若、王度庐和宫白羽等人的作品。他们身陷在日寇的铁蹄下,苦闷异常。正如刘云若事后曾借《粉墨筝琶》中的人物翥青之口说“我想不出什么好办法,当初本可以到内地去,已经把机会误了。现在做生意,不但没本钱,没经验,我也不愿发那国难财。做事情更不愿吃汉奸饭,受矮子气。就是当一名清高的教员,我不忍看着许多好青年去给日本人修飞机场,运军用品。”于是他只好写小说,卖文为生,虽不能言抗日,却以他的民族正义感写“愤书”。他的《旧巷斜阳》等小说脍炙人口。王度庐的《卧虎藏龙》连载于1941—1944年的《青岛大新民报》;而宫白羽的《十二金钱镖》最初连载于1938年天津《庸报》,他在1942年的《三版自序》中说“昔逢时变,抱病闲居;创小学以宅心,鬻小说以糊口”<sup>③</sup>。他们说是“卖文”与“糊口”,实际上是在政治的巨大压制下,在能怒而不能言的苦况中,他们对自己的作品的美学品格是下足了工夫的。以上提及的这三部通俗作品都以其审美品格成为通俗小说中的精品。通俗小说中有精品,这时期的知识精英小说中也有精品,张爱玲的小说能巧妙地融汇古今中外雅俗于一炉,得到读者的交口赞誉。

又例如,我们读了鲁迅的《中国小说史略》,觉得鲁迅一再认为中国古代小说的

① 范伯群:《我心目中的中国现代文学史框架》,载《深圳大学学报》(社科版)2004年第1期,《新华文摘》2004年第8期转载。

② 鲁迅:《关于〈小说世界〉》,《鲁迅全集》第7卷第308页,人民文学出版社1963年版。

③ 宫白羽:《十二金钱镖·三版自序》,引自《十二金钱镖(一卷)》第2页,北岳出版社1992年版。

功能是“娱目悦心”<sup>①</sup>，“主在娱心，而杂以惩劝”<sup>②</sup>。他认为《西游记》的写作目的是为了“游戏”<sup>③</sup>，他对“明之拟宋市人小说”的“诤诫连篇，喧而夺主”<sup>④</sup>极为反感，他说：“文艺之所以为文艺，并不贵在教训，若说小说变成修身教科书，还说什么文艺。”<sup>⑤</sup>当然，鲁迅的小说里没有这种“教训主义”的色彩，但他自己在写小说时，目的就不在娱心，而是“遵命文学”，要揭出病苦，引起疗救。这其实是双重标准，他对古今小说的评价标准是不同的。因此，鲁迅的小说观是“二元论”的，对这种“二元论”的观点就值得我们去深入研究。但在我看来，鲁迅在当年是不自觉地说出了知识精英文学与大众通俗文学的不同的批评标准。大众通俗文学是主在娱心而杂以惩劝，知识精英作家则可以按照自己的文学观提出自己的创作宗旨，也有着自己的审美和批评标准。

总之，当我们的视野有所扩大时，在我们脑子里盘旋的东西也就多了，我们提出一些“另类观点”的目的就是想投入到“中国现代文学史研究的现在进行时”中去，在这个“四大长线课题”的学术潮流中，成为一朵小小的浪花。我个人虽然已经退休，但也希望自己身体健康，头脑清醒，有生之年，在学术上再爬一个小坡。

（在北京大学与苏州大学联合举办的  
“中国文学史百年研究（1904—2004）国际研讨会”上的发言）  
发表于广东《韶关学院学报（社科版）》2005年第1期  
人民大学复印资料《文艺理论》2005年第5期转载。

① 鲁迅：《中国小说史略·第20篇·明之人情小说（下）》，《鲁迅全集》第8卷第159页，人民文学出版社1963年版。

② 鲁迅：《中国小说史略·第12篇·宋之话本》，《鲁迅全集》第8卷第90页，人民文学出版社1963年版。

③ 鲁迅：《中国小说史略·第17篇·明之神魔小说（中）》，《鲁迅全集》第8卷第135页，人民文学出版社1963年版。

④ 鲁迅：《中国小说史略·第21篇·明之拟宋市人小说后来选本》，《鲁迅全集》第8卷第166页，人民文学出版社1963年版。

⑤ 鲁迅：《中国小说的历史的变迁》，《鲁迅全集》第8卷第331页，人民文学出版社1963年版。

现在,许多现代文学史的研究者都承认新文学与通俗文学不是敌对关系,而是互补关系。在这个大前提得到肯定之后,我们就应该进一步研究,它们有哪些“互补点”,也就是说,它们有哪些优长值得相互学习与借鉴;在学习与借鉴的过程中可以建立一种“新型的关系”。这种关系的建立必将对今后的文学创作产生深远的影响。

### 从各自独特的艺术规律看互补的可能性

新文学作家在写小说时,往往以塑造典型为他们的追求目标。阿 Q 是中国现代文学的“第一典型”,所以鲁迅的小说是伟大的。现代通俗小说中也有成功的典型人物,可是通俗作家并不以塑造成成功的典型为其追求的目标。他们追求的是作品的“趣味性”,对读者能产生强大的磁场,要吸引读者达到痴迷的程度,然后产生作品的劝惩效应。读者中产生了“《啼笑因缘》迷”、“《金粉世家》迷”、“《霍桑探案》迷”,是他们的莫大荣耀。他们在故事性上下工夫,他们在生动的新鲜事物与令人拍案叫绝的细节上下工夫,无论如何要使读者“手不释卷”、“欲罢不能”,甚至“废寝忘食”。他们的作品除了故事性之外,也往往会渗出浓郁的文化味汁。总之,新文学崇尚“塑人”,塑造在文学史画廊中永不磨灭的典型;而通俗文学则偏爱“叙事”,叙能传之后代的奇事,这“奇”又往往与当年的“新”挂起钩来,而这种“新奇”之事,让后代可以从中看到文化的流变创新与民俗的渐进更迭。但是他们的这种努力与成就,在过去往往被新文学作家当作批判的对象。例如茅盾在《自然主义与中国现代小说》一文中就说:

总而言之,他们做一篇小说,在思想方面惟求博人无意识的一笑,在艺术方面,惟求记账似的报得很清楚。这种东西,根本不成其为小说,何论价值?但是他们现在尚为群众的读物,尚为群众认为小说,所以我也姑且把他们放在



“现代小说”题目之下……<sup>①</sup>

所谓“无意识的一笑”，大概是针对追求“趣味性”而言的。而“惟求报账似的报得很清楚”却正是通俗小说异于新文学的特点之一。它们的“精细的记述”正是文化味汁浓郁的源泉。而茅盾也不得不承认这是“群众的读物”，也被群众首肯为“小说”，也就是说这是老百姓喜闻乐见的民族形式的小说。

下面我想举实例来比较新文学与通俗文学的各自的特色。为了说明问题，对比两者在同一题材中的视角不同与写法的各异，是不失为能切实剖析其肌理的一种方法。叶圣陶的《潘先生在难中》与包天笑的《甲子絮谭》<sup>②</sup>同是反战题材，而且都是反映1924年江浙齐卢大战的小说。当年反映这场战争中苏州一带居民为避走战祸而躲进上海租界的小说特别多。叶圣陶着眼点是要塑造小学教员潘先生这一“灰色小人物”的典型形象。

可是包天笑的《甲子絮谭》根本不重在塑造典型，但文化味汁特别浓厚。小说开端就写一位洞冥子对缥缈生的一席“泄漏天机”式的谈话，叙述一个三元甲子“转关”的神秘兮兮的话题，而且这“转关”正逢一个“劫数”。每逢甲年，中国多少总会闹些乱子出来。这1924年（甲子年）看样子也逃不过“劫数”了。那是一种古老的星相占卜术派生出来的预言文化。一席预言之后，作者才写江、浙、沪三地战事迫在眉睫的严峻形势。所谓“絮谭”就是作者与读者轻声细语而又滔滔不绝地“神聊”。因此，镜头不一定对准这场战争，即便是写战争与声讨军阀罪行，也决不放弃这场战事中的一些奇闻与逸事。

包天笑将镜头转到黄渡乡下红桥镇一家殷实富户周云泉家中，周家怕战事一旦降临，他儿子原先已经预订好的婚事将可能拖得遥遥无期，他决心要赶在战前办好这件家庭大事，即使是草草成亲，也在所不惜。乾坤双方都同意吉期定在甲子八月初二，吉时是在夜半子时，结婚第二天便准备逃到上海租界这只“保险箱”中去避难。

新娘子轿子进门，照理是要放三个炮。这炮手，红桥镇还没有，却是从青浦带来的。他的火药格外的填得结实。加着秋高气爽，而且在夜深人静之中。那炮声分外的响亮。谁知这三声炮，却轰破了江浙和平空气，蔓延到了全国，影响了世界。

① 茅盾：《自然主义与中国现代小说》，载《小说月报》第13卷第7号。

② 《甲子絮谭》收入范伯群编的《包天笑代表作》，华夏出版社1999年版。

因为双方的士兵早已在战壕中荷枪实弹，专等敌方开第一枪，以便把挑起战争“祸首”的“帽子”戴到敌方头上去：“衅由汝启，吾不得不自卫耳。”《甲子絮谭》第1章，就津津乐道、绘声绘色地写这战壕之外的三声炮响。这场必然要发生的战争，却由这根毫无关联的“导火线”引爆的。读来也实在令人感到偶然，也觉得其中有必然，不过被他这么一写就变得饶有兴趣。包天笑这部长篇中，总是喜欢写此类“大背景”下的“小插曲”。至于“三元甲子”一说，也不是他一个人的“神乎其神”，我记得在张春帆的《政海》这部长篇中，江对山曾问陈铁舫今后的时局时，陈铁舫也是从“三元甲子”说起的。可见这是当时民间盛传的一种带有迷信色彩的“推背图”式的预言。

再例如，军阀战争中的“拉夫”，是这两个作品共同描述的情节之一。叶圣陶是这样写的：

这就来了拉夫的事情：恐怕被拉的人乘隙逃脱，便用长绳一个联一个的缚着臂膀，几个兄弟在前，几个兄弟在后，一串一串牵着走。因此，大家对于出门这事都觉得危惧，万不得已时，也只从小巷僻路走，甚至佩有红十字徽章的如潘先生之辈，也不免怀着戒心，不敢大模大样地踱来踱去。

这当然也是为塑造潘先生这个人物服务的。可是在《甲子絮谭》中，包天笑还是通过周小泉（逃难到上海的新郎，周云泉的儿子）的眼睛将拉夫的场面，整整写了一章。这并不是为塑造周小泉服务的（最多写了周小泉是个有同情心的人），可是却看到当时的拉夫使许多家庭妻离子散的惨相。包天笑笔下的有些描写与叶圣陶作品中的情节完全相同，可见这是当时的实况。

这两天华界里凡是穿短衣服的，走路都有些危险。

果然见有三四十人一大串，手臂上都用草绳扎住，两个人一排，甲的左手与乙的右手一同扎住了。在马路上海阔而行。前面两个兵士荷枪而行。中间的两旁，还有兵士夹护。恐防他们逃出来。后面又有两个兵士押队。好像是押解俘虏一般。一路行来，直送火车站那个货栈铁房子里去了。

“昨天为了拉夫，已经有人写信到他们的什么司令部里去。司令部里说，我们并不要拉夫。我们因为缺乏夫役，叫当地招募四五百人，优给薪工，他们愿意的就去不愿意的就不去。”周小泉道：“这个法子就对啦，不是要他们自己愿意的吗？”那个人道：“可是说虽如此说，他们拉却尽管拉。”那老婆子忽然哭

喊道：“我的儿子何尝情愿呢。可怜我只有一个儿子了。我的媳妇还有七个月身孕。倘若被他们拉去，战死在战场上，我的老命一条是不要的了。我的媳妇也要急死苦死了。她腹中的小孩子也不能生出来了。我的一家都完了。天杀的啊！你们要打仗，关我们什么事啊？你们自己要死就死便了。为什么要拉我的儿子去啊？”……这时一个警察站在马路中心。老婆子旁边的人便低声道：“你别骂吧，不要又吃了亏。”老婆子道：“不怕，不怕。我宁可他们枪毙了我，我也不要活了！”……周小泉跟着他们来的，看得出神了。心想：“这就叫做拉夫。生生的把人家夫妇母子拆开，惨酷极了。这都是那班军阀家的罪恶啊！”

读了包天笑的这些记述，我总存一份感激之心。《潘先生在难中》的潘先生的形象固然使我极为赞赏，可是我也在通俗文学中得到有益的认知。通俗作家的职能是传奇，海阔天空地记叙古今奇闻逸事，使“看官们”从中得到一种享受，写得好就更是一种艺术的享受，这是通俗文学不同于新文学的一种艺术规律；而且写得好也会出现典型人物，但它的最高境界应是令人目不暇接的传奇性。包天笑的《甲子絮谭》就使我们较为全面地了解20年代齐卢大战时期的上海社会的许多畸形面。通俗小说的“奇”中也包括许多新鲜的事物，因此在当时它有一定的新闻性；而这“奇”，有时也对古代奇闻逸事进行钩沉，那是它的旧闻性。只要是经过艺术加工的，就有它的艺术味汁，也有它的浓郁的文化品味。因此，通俗小说的丰富性、存真性，乃至艺术性是绝不可低估的。就存真性而言，通俗小说对这一次齐卢大战的内因是“一语中的”的。包天笑借人物之口说：“上海地方，就是那不正当的营业容易发财……现在上海最时髦的就是贩土，其次就是办发财票，再次就是开赌，再其次便是卖假票欺骗人家，开游戏场引诱良家。你想这一次打仗，却是为什么打的？谁也不知道为了鸦片烟土的事，大家争一个鸦片地盘呢！”在其他的通俗小说中也是这个结论。如《江左十年目睹记》<sup>①</sup>中就说这次战争的起因是为争“十一太保”的利益。“十一太保”就是一个“土”字。鸦片俗称“土”。这个结论与《剑桥中华民国史》中讲这一次战争的起因是一致的<sup>②</sup>。讲到这“十一太保”，包天笑还在小说中写了它的危害已深入到下层社会，即使在军阀的部队中也有许多人沾染上了这种恶嗜：

今天又到了许多福建来的队伍，据说都是吸鸦片的。打起仗来说甚是勇猛咧……正在开火的当儿，他们却便正在过瘾，过足了瘾精神百倍，他便奋勇

<sup>①</sup> 姚鹓雏的长篇《江左十年目睹记》原书名《龙套人语》，用笔名龙公。1984年文化艺术出版社用《江左十年目睹记》的书名重印。

<sup>②</sup> 参见《剑桥中华民国史（上）》第322—324页，中国社科出版社1993年版。

异常。你可知道,鸦片烟这件东西是个兴奋剂呀!……哪里有这许多烟枪烟灯?其实的确有许多鸦片器具,而且这些东西也都是他们夹带的,不过那种东西实在是简陋得可笑。我先讲他们的烟枪,他们的烟枪大一半自然是皮条枪,取其便于携带。一声令下,开赴前线,他们将皮条枪向衣袋里一塞,跟着大家跑了,自然是最轻便。可是也有许多人是吸不惯皮条枪的,他们便用一种毛竹枪,制作是粗陋得很的口虐,也不能太粗太长,也要衣袋里搁得进。至于烟斗呢,有的果然像一只烟斗,有的你道是什么东西做的?倒也难为他们想得出来,原来广东店里有一种卖青盐陈皮的黄沙小罐,牛奶色的也和烟斗差不多大小。那底是尖的,他把那罐口磨光了,尖底的地方戳一个眼儿,装在枪上,便算是个烟斗子……他们一块马口铁皮剪得园园作的,要不就是听头香烟里开出来的一个小圆盒儿也好,把半段洋蜡烛烧热了,沾在上面,再用一个鸭蛋壳敲破了两头,在那洋蜡烛上一罩,便成为烟灯了……他们把一些稻草在地下一铺,枕头是没有的了,只好把破衣服包上几块砖头,睡下来点上洋烛,罩上蛋壳,抽出皮条枪嗤嗤的猛吸了几十口烟。那个时候,前面怎样的炮火连天,尸骸遍地,他也只好不管,闭着眼睛,扛着肩架,猛抽他的烟,便是一个炮弹飞过来,连人带他的烟具,一股脑儿都变成了炮灰,他也不管的了。只好付之天命。及至过足了瘾,把烟枪袋好在身边,便精神抖擞的起来,呐一声喊,猛冲前去,让前敌的弟兄们退下来过瘾。这时候那种吸烟兵勇猛百倍,一以当十,好似一群野兽,那才厉害呢。这便像机器加足了油,橡皮管里打足了气一般。

把士兵吸烟的特制器具写得如此详细,把他们吸烟时的将生命置之度外的神态,写得如此逼真,也许这所谓“勇猛”却是疯狂。恐怕也只有通俗小说中能“记账似的报得很清楚”。可也不是纯粹的无聊笔墨,也不仅仅是供读者消闲。它将军阀部队的腐朽性、生动形象勾勒出来,活像继承了八旗子弟兵的衣钵。这样吸大烟的士兵,必然会有极强的金钱欲,他们倒喜欢打仗。所谓“枪炮一响,黄金万两”,他们就可以扰民,可以奸淫掳掠。包天笑接下去就写军阀军队的扰民与敲诈勒索。

以上是从两部同一题材的小说对照其视角的不同与写法的各异,找出了规律性的东西来,从中看到两者之间互补的可能性。

### 特有的叙事传奇功能为新文学提供背景式的参照

通俗文学详细的叙事特色,往往可以给我们许多感性知识,当我们去读新文学

作品时,通俗小说常常发挥一种背景式的参照作用。这里举一个通俗小说对鲁迅的杂文做了极好补充的事例。鲁迅在他临终前,接连写了两篇有关章太炎先生的文章。其中有一篇是他逝世前两日搁笔的未完成稿。读后觉得鲁迅对章先生有一种“尊敬的贬义”。当我看到鲁迅对章太炎的“既离民众,渐入颓唐,后来的参与投壶,接受馈赠,遂每为论者所不满,但这也不过白圭之玷,并非晚节不终”的评语时,觉得鲁迅先生还是笔下留情的,不过此文与事实是稍有出入的。我也曾经老是想不通,这个章太炎也太离奇了,你去参加军阀孙传芳的那一套玩意儿干什么呢?关于这一公案,在《鲁迅全集》有两个注释。一是讲孙传芳“盘踞东南五省时,为了提倡复古,于1926年8月6日在南京举行投壶古礼”。对投壶的注释是“古代宴会时的一种娱乐,宾主依次投矢壶中,负者饮酒”,又有一注说:“1926年8月间,章太炎在南京任孙传芳设立的婚丧祭礼制会会长,孙传芳曾邀他参加投壶仪式,但章未去。”1926年我还没有出生,我也没有专程去查过1926年有关这方面的报刊。只是想象中觉得这是怪事一桩,或者说是一幕滑稽剧而已。而章太炎怎么会与孙传芳搞在一起的呢?鲁迅的文章中说:“先生遂身衣学术的华裘,粹然成为儒宗,执贽愿为弟子者慕众……”<sup>①</sup>大概也不失为是一种解释。可是我读了姚鹓雏的小说《龙套人语》(即《江左十年目睹记》),我觉得大有裨益。小说用了一章多的篇幅为我们详写了这幕复古活剧。那就是第18章的《乡饮投壶先兵后礼,大庠入彀偃武修文》。这样的生动详尽的描写,大概连报章上的报道也无出其右了。因为是写了整整一章有零,我就无法抄录了。但在这一章中有一段书中主人公魏敬斋与师孟的对话,说出了军阀们当年为什么会欣赏章太炎的道理。书中的魏敬斋倒是个“硬里子”的名士,颇有见地,又能诗善画。他们的这席对话,说出了鲁迅语焉不详的若干道理:

师孟道:“庄遁庵(即书中影射章太炎之名)近来在这班藩镇之间,红得不得了,真可以算是诸侯上客,但是他所讲究的‘国故’,并不是为帷幄运筹用的。他们请教他是些什么?我倒不懂。”敬斋道:“有甚不懂。我好有一比,比如我们卖书画的,人家说卖书卖画,简直可以说末等生意了。因为书画这一类东西,既非如粟米之疗饥,又非如珠钻之可贵,穷的人买不起,不消说了,稍为够过的,也不要买这类不急之物。至于大家巨阀呢,钱是有的,也尽有余暇来考究那些,可是他家里的古董书画,早已装满了几十个木箱,又无需我们的那种新鲜出品,算来算去,惟有那些暴发财的人家,骤然间有了钱,便要装潢门面,

<sup>①</sup> 以上鲁迅的杂文及其注释见《且介亭杂文末编》:《关于太炎先生二三事》、《因太炎先生而想起的二三事》,《鲁迅全集》第6卷,人民文学出版社1991年版。

附和风雅,那便是我们这行买卖的惟一受主,可是在这惟一受主,暴发户的心目中,还要分几个等级次序。当他发了几十百万的财之后,要穷奢极欲起来,便先是锦衣玉食,次是娇妻美妾,到最后一着,方才是住的问题。于是乎必须盖新房子,以满足他住的奢欲。盖起房子来如果他盖的是洋式巨宅,还需要不到我们的这种东方艺术的书画。照此程序推算下去,第一步要他发财。发财之后第二步奢侈到衣食,衣食之后第三步到妻妾。妻妾之后第四步到洋房汽车。只在这四步之中,有一条小小岔路,便是希望那暴发户盖的是中国式的房子,这才有挂我们这些旧书画的余地。那才可以讲行情,论交易。还要人情熟练,应酬圆到,方可得到这‘惟一受主’之一顾。你想那种买卖难乎不难?这类职业可做不可做?可是现在那些大军阀、大将军,在金钱权势上,固然完全是一个大大的暴发户,论起他的知识来,又只想盖中国大厦,而不想收罗‘洋才’,所以东方书画式的庄遁庵就值了钱了。现在那些大将军的地盘,便如新盖的中国式的大厦一般,那庄先生便是吴昌硕的一张花卉,康有守(影射康有为)的大字。东也要拿他去挂两天,西也要拿他去悬几日,以表示他们暴发的神气,礼贤的盛事,于是乎庄先生乃大红而特红。”(《龙套人语》第18回)

这样精辟的论述出现在魏敬斋这个人的口中是非常合乎身份而一点也不板滞的。但这席话是可以去补充鲁迅杂文中所没有写到的内容。鲁迅只写了章太炎的主观世界的一面:“既离民众,渐入颓唐。”但那些军阀大佬为什么如此大捧特捧章太炎,看了这段议论,于情于理,都能令人信服。更何况作品如此生动详细地描绘了“投壶”大礼的场面呢。姚鹩雏小说的这一章,简直可以作为鲁迅论述章太炎文章的“重要参考资料”去读。而且这部小说精彩处很多,真是令人感到美不胜收。因此我在《中国近现代通俗文学史》中称姚鹩雏为“不朽而被尘封的通俗作家”<sup>①</sup>。

## 对小说类别与题材的不同理解 派生出百花齐放态势

新文学与通俗文学对某些小说的不同类别有不同的理解,而这种不同的理解将会导致创作的丰富多样性,从而使小说呈百花齐放、争妍斗艳的态势。这也是一种“有你也有我”的互补局面。例如,新文学与通俗文学皆有“问题小说”之目。周作人为新文学的“问题小说”作界定时,要读者分清“教训小说”与“问题小说”之不

<sup>①</sup> 拙编:《中国近现代通俗文学史(上)》,江苏教育出版社2000年版。



同。他说：“教训小说所宣传的，必是已经成立的、过去的道德。问题小说所提倡的，必尚未成立，却不可不有的将来的道德。一个重申旧说，一个特创新例，大不相同。”<sup>①</sup>也就是说，新文学的问题小说是要启迪读者探索未来应该建立的、有异于封建陈规的新道德。它重在探索，当然并不一定需要有答案。这是受易卜生的“问题剧”的影响。胡适在介绍《易卜生主义》时说：

易卜生把家庭社会的实在情形都写了出来，叫人看了动心，叫人看了觉得我们的家庭社会，原来是如此黑暗腐败，叫人看了觉得家庭社会真正不得不维新革命——这就是“易卜生主义”。表面上看去，像是破坏的，其实完全是建设的，譬如医生诊了病，开了一个脉案，把病状详细写出，这难道是消极的破坏的手续吗？但是易卜生虽开了许多脉案，却不肯轻易开药方。他知道人类社会是极复杂的组织，有种种极不相同的境地，有种种极不相同的情形。社会的病，种类繁多，决不是什么“包医百病”的药方所能治得好的。因此他只好开了脉案，说出病情，让病人各人自己去寻医病的药方<sup>②</sup>。

这就是新文学“问题小说”的祖师的观点，也就是新文学“问题小说”创作的路子。鲁迅也写过《娜拉走后怎样》的杂文。可是他没有开出什么药方来。他只说娜拉走后出路只有两条，一条是堕落，一条是回来。要不堕落，也不回来，就要自己解决“经济权”问题，可是怎么才能取得这种权柄呢，鲁迅也不知道，“单知道仍然要战斗”<sup>③</sup>。这也不能算是一个答案。早期的鲁迅是与易卜生同调的。他在《我怎样做起小说来》一文中说：“所以我的取材，多采自病态社会的不幸的人们中，意思是在揭出病苦，引起疗救的注意。”<sup>④</sup>这几句话是很有分寸感的。他也不包治百病，而只是引起疗救的“注意”。他并不开药方。

通俗文学也有以写“问题小说”为标榜者。代表人物是张舍我。但与他共同发起的还有《小说月报》的主持人恽铁樵。张舍我在小说《博爱与利己》的“作者附识”中说：

问题小说（Problem Story），创自美国之小说家施笃唐氏（Frank Stockton），其小说《女欵虎欵》（*The Lady or The Tiger*）[某君译之为《妒之研

① 周作人：《中国小说中的男女问题》，载《每周评论》1919年2月2日。

② 胡适：《易卜生主义》，《胡适文存》第1集第464—465页，黄山书社1996年版。

③ 鲁迅：《娜拉走后怎样》，《鲁迅全集》第1卷第271页，人民文学出版社1963年版。

④ 鲁迅：《我怎样做起小说来》，《鲁迅全集》第4卷第393页，人民文学出版社1963年版。

究》，见《小说月报》7卷，恽铁樵先生尝悬赏征文以论其究竟，颇饶兴味。氏以二千金售之《独立周刊》，披露后极为一般哲学家与心理学家所称许，而氏之名亦遂大噪。问题小说之作，原由于哲学上或社会上之一种重大问题。著者以为非一二人所能武断解决，亦非一二人之思想识力所能解决，故演之于小说，以求社会上之共同研究与解决，意至善也。故今日欧美小说家中，从事于此种作品者渐多。首期之《父子欵夫妇欵》一篇为社会的，此篇则为哲理的。然粗率疏散，无当大雅，愿读者诸君有以教之<sup>①</sup>。

施笃唐氏在《女欵虎欵》中是将问题直白地置于读者面前。小说的内容并不复杂，但问题的回答则非A即B，非B即A那么简单。正如有人译为《妒之研究》一样，研究报告的结论是可以各执一词的。故事内容是写一蛮族之王一贯用一种特殊的方法来判决治下的罪犯：在一个巨大的斗兽场内，将罪犯置于大庭广众座前。在场内有两扇决然相同的门。一扇里面是猛虎，一扇里面是美女。叫受判的罪犯自己去开启其中的一扇。如果开了内有猛虎的一扇，就是证实他是有罪的，他被吞噬是罪有应得；如果开启了美女的一扇门，则就将美女嫁给此人，说明他是受了冤屈，现在以“艳福”补偿之。蛮王有一女儿，乃掌上明珠，可是她与宫中一个仆役相爱。蛮王迁怒于仆役，要将少年送入斗兽场判决。公主付出了巨额贿赂，知道哪扇门内是猛虎，哪扇门内是美女，欲以左右手向少年示意。可是公主又知道门内之美女乃她的情敌，此女经常与少年眉目传情。现在“罪犯”将等待公主之示意行事。公主举起了右手，少年准备去开右门。此时，施笃唐氏写道：

扉启以后，其中为猛虎欵，美人欵？是皆出于公主之所赐。惟记者不欲更言，今当留此问题，经待慧心人之解决。诸君试一为思惟，当觉答此难题非易也……使情人一入虎口，则死者不复生；一为情敌之夫，则往者不可谏。此后悠悠岁月，终为埋恨之光阴，即止地老天荒，此恨无极。一生一死，终难两全。或生或死，无非一散。然则公主心中欲其所欢施身于何方乎？想其转辗踌躇，魂梦缭绕，芳心一寸，回轳无穷。有时念及所欢，将饱虎腹……碧血四飞，丰肌立尽……时或想情人，启门而睹彼美……欢也既庆更生，又偿夙愿，轻怜缓惜，笑见新人……凡此诸端，萦回不已。生生死死，两不能甘。而必择一而处，此情真到万难矣。或者欲长保情郎，毋为他人所夺，宁为玉碎，不为瓦全，冀他日冥冥之中，犹得欢聚泉下，此亦未使非计也。然驱爱者置之死

<sup>①</sup> 张舍我：《博爱与利己》，载《小说月报》第7卷第7号。

地,心或有不忍为,则留以有待,亦属人情之常态。要之明人于此,当各自有会心,无烦余君之喋喋。诸君于茶余酒后,试各审思而裁度之。美人欤,猛虎欤?

通俗文学之“问题小说”有时也会涉及社会诸问题,但其重点不在于探索,而是热衷于“慧心者”进行一种智力测试。让他们经过巧思后作出“自圆其说”的答案。这是非常符合通俗文学追求趣味性的宗旨的。因此《小说月报》之编者恽铁樵在文后附言悬赏征文:“欧美盛行辩论会,常分团体为两组,拟答互诘。盖所以造就言语之才,备他日折冲之选。本题命意,取义于此。爱读诸君……对于本篇,定多隽论,倘录取往返辩驳之词见示,当择优刊录,以公同好。篇幅幸勿过长,以不逾六千字为合。”<sup>①</sup>在1916年就有此种刊登与提倡,可见通俗文学的“问题小说”的资格要比新文学的“问题小说”为老。但他们的构思的主要套路是不同的,在文坛上应该各有它们自己的位置。

由于新文学作家与通俗文学作家的写作目的不同,视角各异,在他们笔下的作品也必然会出现不同的风采。相比而言,通俗小说的纪实性更强。例如作为金融题材的小说,现在有人称为财经小说,有的新文学作家不过是取它为由头,然后将其政治化,例如《子夜》。它原本要说明一个重大的政治问题,也就是说中国想走资本主义道路是“此路不通”的,即便有像吴荪甫这样雄心勃勃的、经过西方熏陶的资本家也无力回天;中国的殖民化是必然的。交易所金融市场不过是一个外壳。在中国现代文学人物画廊中,吴荪甫算得上一个典型形象。可是在通俗文学作家看来,金融小说就得反映中国的金融市场。例如江红蕉的《交易所现形记》<sup>②</sup>,要了解上海1921年的“信交风潮”,它是一份很可贵的很形象的参考资料。1921年初,上海有的投机商见交易所利可图,先后集股开设了几家交易所和信托公司,以其本身所发股票,在交易所上市买卖,并暗中哄抬股票价格,获取暴利。当时,一般商人见“利润”可观,亦争相筹募投股,纷起组织。仅在1921年夏秋间几个月内,即成立交易所一百四五十家,信托公司十多家。一时股票大量上市,形成投机狂潮。不久市面银根日紧,股票价格暴跌,交易所和信托公司纷纷倒闭,酿成严重金融风潮。在风雨飘摇中,上海仅存6家交易所。江红蕉的《交易所现形记》就是反映了这场金融风潮的起始酿成及其最后结局。

① 张舍我:《博爱与利己》,载《小说月报》第7卷第7号。

② 江红蕉:《交易所现形记》,原连载于1922—1923年《星期》周刊,现收入《中国近现代通俗作家评传丛书》之7:《交易所真相的探秘者——江红蕉》之附录,南京出版社1994年版。

## 与新文学中的乡土小说、与社会剖析派小说 互补的通俗文学“都市乡土小说”

在小说的民俗价值上,通俗文学是一座富矿。在这方面,即使是新文学中的乡土小说,也是望尘莫及的。新文学中的乡土小说是作家被自己的故乡放逐以后,当他们侨寓在大都市时,所写的怀恋乡土和忆及童年的活泼的民间生活的作品。可是他们对现在所侨寓的大都市的民间生活却是不甚了了的。而通俗作家所擅长的是反映大都市的民间生活与民俗文化,有些作家简直能把中国大都市上海和北京的民间民俗生活和盘托出,他们善于把上海、北京的民间生活作为“乡土小说”来写。在本论文集,我专门有《论“都市乡土小说”——中国现代通俗小说对“文学大家庭”的重大贡献》一文。在上述这篇文章中主要是以上海和北京的民间生活为例,说明南方与北方的民间民俗生活的差异性,当然它们之间的特色是较为容易分清的。在本文我想强调另一个问题,也就是在通俗作家笔下,能更为细致地写出南方不同城市的差异性,这种更为细微的地方个性,令人不得不感到他们观察乡土差别的敏锐程度。例如在苏州作家程瞻庐的笔下,常常能写出苏沪间的豪华与精致的不同的城市“个性”。讲到苏州,“一饮一啄,一茶一饭,却是掂斤播两,标新立异,一点儿也不肯将就。上海要算是繁华地方,任凭什么东西,应有尽有,然而在生活细节上就没有苏州这般顶真。上海茶寮里,只有红茶、淡茶;苏州茶寮里,便分出君眉、寿眉、雨前、雨霖、龙团、螺春,一逢夏令,不是泡一碗莲汤,定是泡一碗双花点汤的红龙镶。上海面馆里,也不过直截爽快的鸡面、鸭面、鱼面、肉面;苏州面馆里,花色便多了,名目便繁了,细针密缕,五花八门……”接着程瞻庐写苏州人是如何“点吃一碗面”的,读后才知道为什么苏州作家陆文夫之所以能写出脍炙人口的《美食家》来:

原来苏州面馆里,凡是佐面的鸡鸭鱼肉一律唤做浇头,一碗面堆着两样浇头,便唤做鸳鸯,堆着鸡鸭浇头,就是鸡鸭鸳鸯,堆着虾蟹浇头,便是虾蟹鸳鸯,又唤虾蟹糊涂。此外,又有小鸳鸯,大鸳鸯。把猪肉切成小方块,红汤煮熟了,唤做臊子肉,又唤作卤子肉。另把黄鳝丝镶做浇头,唤做小鸳鸯,又唤做鳝鸳鸯。前人吴门杂咏诗道:“红日半窗刚睡起,阿侬浇得鳝鸳鸯。”可以算得有诗为证。大鱼大肉镶配做浇头,唤做大鸳鸯,又唤做红两鲜。……还有轻面重浇,是说面要减少,浇头要加多;宽汤免青,是说汤汁要宽些,葱蒜要免除;加红油,便是另加鱼油;做底浇,便是把浇头藏在面底。肉要硬膘大精头,是说拣选

精肥各半的肉；不要瘦五花，是说不要一层精一层肥的五花肉。鱼要肚挡，是说拣选鱼肚上的肉；不要鳃水，是说不要鱼尾巴。这一篇累累赘赘的话，比着鲁智深在状元桥买肉，拣精拣壮，拣寸筋软骨，还要加倍挑剔，加倍疙瘩（以上所引的茶寮与面馆这两段均见《众醉独醒》第19回）。

我们过去也许有一种思维定势，认为乡土小说主要是反映农村或小城镇生活的小说，其实，乡土即地方特色，正如“乡土教材”不等于“乡村教材”一样，而是指某一地域的环境、物产、风土、人情的教材。与新文学的乡土文学相比，通俗文学侧重于写都市而不是侧重去写乡村与小城镇的生活；与新文学中的都市社会剖析派小说相较，它们的视角又各有重点，它比较侧重于都市的民间民俗生活。这就形成了可以互补的前提。通俗文学中的“都市乡土小说”就是显示这一都市的沿革与民间民俗传统特色。写这类都市通俗小说又何止反映上海、北京、苏州等地，刘云若的《小扬州志》等作品，戴愚庵的《沽上英雄谱》、《沽上游侠传》等“混混小说”就是写天津的都市乡土中的特殊一类人物，也就是鲁迅提到过的“青皮精神”。应该承认，这种“惟求记账似的报得很清楚”的现代通俗小说中的都市乡土文学，极具文学价值、文化学价值、民俗学价值和社会学价值，是我们现代文学中的瑰宝之一。

原载《中国现代文学研究丛刊》2003年第1期  
收入本论文集时有所修改

### 一、将近一个世纪的争论，源于 将“之一”夸大为“唯一”

我在《中国近现代通俗文学史》中，将“五四”新文学作者称为“借鉴革新派”，他们是借鉴了世界其他国家文学的优长而要对中国文学进行一场革命，使之与世界文学接轨。而走中国传统文学路子的通俗文学作家，则是继承我国文学的固有传统，并根据时代的发展而加以改良。其实是可以并行不悖的。但是却发生了近一个世纪的“恩恩怨怨”。我以为“五四”前后这两大派别之争，实质上是“文学功能观”之争；而在表现形态上则是反反复复地抢占阵地。前者是“载道的遵命文学”，后者是“娱心的休闲文学”。革新派在 20 世纪 20 年代的“阵地战”是革新《小说月报》，而继承派则另出《小说世界》。革新派在 20 世纪 30 年代的“阵地战”是抢占《申报·自由谈》，而继承派则另立《申报·春秋》。抗日战争开始后，表面上是搞统一战线了，但实质上对通俗文学的生存权仍然是存疑的。直至 50 年代初，以行政或半行政的手段彻底否定了继承派的存在。但是中国老百姓的先天的倾向继承派的审美情趣并没有在他们的“民族性”中被铲除。这种“民族认同感”在改革开放之后，以“引进热”——引进台、港武侠、言情小说为契机，以“重印热”为爆发点——重印继承派的小说而再次肯定这些作品的生命力与生存权。

台、港的武侠、言情小说的登陆，在被八个样板戏搞成的文化沙漠里干渴的老百姓们，马上觉得这是一股清凉的晨风，一泓人性的泉水。于是就有人想到这些台、港作品的老根是出自大陆，在发黄的故纸堆中去发掘重印这些老祖宗的作品是一笔好生意。总之，他们的生命力与生存权是马上得到大陆老百姓的认同的。可是，文艺界与学术界却并不一定认可。从 20 世纪 40 年代末 50 年代初，到 20 世纪 70 年代末 80 年代初的整整 30 年的断层中，使许多年轻的文艺工作者和文学史研究者，都没有读过这些作品。他们只是接触过老一辈革新派文学家对这些所谓“毒



草”的批判的言论。而对这些继承派作品的真实面貌是知之甚少的。直到 20 世纪 70 年代末,改革开放的锣鼓已经敲响,当年批判继承派最力的茅盾在他的回忆录中还缺乏起码的自我批评,甚至没有一点点松动的余地。他说:

我偶然地被选为打开缺口的人,又偶然地被选为进行全部革新的人,然而因此同顽固派结成不解的深仇。这顽固派就是当时以小型刊物《礼拜六》为代表的所谓鸳鸯蝴蝶派文人;鸳鸯蝴蝶派是封建思想和买办意识的混血儿,在当时的小市民阶层中有相当的影响[《复杂而紧张的生活、学习与斗争(上)》,载《新文学史料》第 4 辑]。

经过考察与研究,我认为“借鉴革新派”与“继承改良派”的争论,长达大半个世纪,这是因为有些人想将“之一”变为“唯一”。一个文学流派往往会将自己的文艺观强加在别人的头上,往往觉得自己对文艺的信念是最正确的,他们其实只是文学大家庭中的“之一”流派,可是他们一定要将自己夸大为“唯一”。别人都得退出历史舞台。于是问题就来了,于是就争论不休,似乎变成了你死我活的决斗。在这一历史过程中,我对通俗文学作家的印象是较好的,他们只关心如何吸引读者,也即“争夺读者”,但不“争夺领导权”,不搞“自我中心”、“唯我独革”。可惜他们没有一支自己的理论队伍,能恰如其分地作出自我评估与进行必要的辩诬,因此它缺乏起码的自卫力量。老是被拉到被告席上,无言地听原告历数其“罪状”。

我认为在 19 世纪末和 20 世纪初,这批称为“鸳鸯蝴蝶派”的作家是作出了自己的贡献的。这批文人,在科举制度废除后,他们找到了一种新兴的职业——“文字劳工”。他们在中国新闻事业刚起步不久就办报办刊,当主笔,写小说,并且将频道锁定、镜头对准新兴的都市生活,他们既培育了为广大市民所欢迎的都市社会小说新类型,又掀起了使当时广大青年心灵为之震撼的“哀情小说”新热点。在他们的小说中折射出“乡民涌入大都市后处处非更新自己的观念不可,这才能改造成为现代市民阶层”的大量新信息。可见,他们面对经济转型,大都会兴建的全新形势,正努力寻求传统小说更新的对策。他们经过探索所得的答案是:继承中国民族形式的小说今后应以现代市民为主要读者对象,应走都市通俗小说的道路。他们既找到了维持自己生计的出路,也找到了立足于社会的“位置”。他们是中国第一代职业作家,他们引进了报刊的稿费制度;他们建立了一种适合现代都市运作机制的文化市场;再加上这一作者群体中在“五四”前就有 30 多位作者不同程度地涉足翻译领域,如果说林纾是懂外语的当时最著名的翻译家,那么周瘦鹃就是当时最著

名的懂英语的翻译家。凡此种种,皆是中国文学现代化进程中必经的驿站。由此我们作为中国现代文学史的研究者就应该确立一个新观念:为中国文学现代化这个系统工程,我们的前辈作过全方位的努力,是多方面军所作的各尽所能的贡献,并非是“革新借鉴派”文学家所专有。我们应该改变过去对“继承改良派”作家侧目而视的老观念,应该用“平等”的眼光审视“革新借鉴派”和“继承改良派”文学家们的成就。

## 二、我是怎样才去关注这股被称为 “文学史上的逆流”的成就的

在我做“文艺学徒”时一贯是在“借鉴革新派”观点的熏陶下成长的,也一直不问所以然地将“继承改良派”视为文学史上的“逆流”。但我对这些所谓“顽固派”的作品实在读得很少。直到20世纪70年代末,由中国社会科学院文学研究所牵头,要编一套《中国现代文学运动·论争·社团资料丛书》,分工给我们的课题是搞一本“鸳鸯蝴蝶派文学资料”,理由是很多鸳鸯蝴蝶派文人是苏州人。我这才在课余时间坐了三年图书馆,读了不少他们的作品和期刊。我觉得历史为他们所下的“文学史上的逆流”的结论是站不住脚的。在他们的许多作品中有不少有价值的东西。这是一片未开垦的生荒地,大有开垦的价值。我在《中国近现代通俗文学史》的《绪论》中说:

对纯文学的不少作家来说,“遵命文学”的写作目的往往侧重于强调了政治性与功利型;而以“传奇”为目的,在消遣的前提下生发教诲作用的通俗文学来说,它们在客观上是强调了文化性与娱乐型。两者都在侧重地发挥文学的“之一”功能。我们认为两者是互补的,而不是你死我活的。这两大子系都给我们以及我们的后代留下可以承续和研究的东西。就纯文学中持革命态度的作家而言,他们崇尚“前瞻”,以改造世界为己任;在纯文学中还有一批膜拜艺术为己任的“为艺术而艺术”者,他们倾向“唯美”而以“美的使者”自居;而通俗文学作家,在政治党派性上大多是“超脱”的,他们所考虑的是要使自己的“看官们”读小说时感到非常有兴趣,达到消遣的目的。因此他们非常愿意找一些社会众生相中的新异事物,使看官们读得津津有味,眼界大开,在描写这些新异事物时,并不想去为它们“定性”,他们只想不偏不倚地去细致描摹,因此他们的作品往往“存真性”特强。

要研究中国文化,通俗文学是一个重要的宝库。即使是纯文学中的“乡土文学”也无法与它相比较。我在坐了三年图书馆,读了若干通俗文学作品之后,也执笔写过一些文章,如《试论鸳鸯蝴蝶派》、《再论鸳鸯蝴蝶派》、《鲁迅论鸳鸯蝴蝶派》等。但是后来我觉得这是一种“放脚体”的文章,就如同清末民初缠过小脚的中国妇女受到现代新风吹拂之后,丢掉了裹脚布,想将自己变成一双“天足”一样,走起路来总有点踉踉跄跄。可见受过思想禁锢的人要思想解放,是要有一个过程的。我想把研究工作的基础要打得坚实一些,先是要选出一些代表作,让大家看一看这一派别的概貌。我选了三套这样的作品:人民文学出版社的《鸳鸯蝴蝶——〈礼拜六〉派作品选(上下)》(1991年版),一共收了50多位作家的各种类型的中短篇作品;台湾业强出版社出版的《民初都市通俗小说丛书》(1992—1993年版,10册),介绍有代表性的10位通俗作家的代表作;江苏文艺出版社觉得业强版编得还可以,要我再增补作品,扩大篇幅,出版了一套我与范紫江合编的《鸳鸯蝴蝶——〈礼拜六〉派经典小说文库》(1996年版,10册),当然,这“经典”两个字是编辑为我加的,这样做可能会增加些发行量。另外,我将我的一些论文也收了一个集子,由人民文学出版社出版,书名是《礼拜六的蝴蝶梦》(1989年版)。后来台湾《国文天地》杂志社在1990年又为我印了一版,书名是《民国通俗小说鸳鸯蝴蝶派》。关于近代俗文学的编选,我为上海书店出版的《中国近代文学大系》编了两卷《俗文学集》。在这些选本与论文集的基础上,我又与我的同事和我的博士生一起编写了一套《中国近现代通俗作家评传丛书》(南京出版社1994年版,第一辑12册),共写了46位作家的评传,也附了他们的代表作。我所遗憾的是第二辑的34位作家评传及其代表作至今还搁浅而未与读者见面。46+34,这80位作家就基本上能代表近现代通俗作家的整体面貌了。在作品与作家的“家底”基本摸清之后,我就带领我的部分博士生建构《中国近现代通俗文学史》。

### 三、关于改革开放以来的通俗 文学创作与研究的概况

改革开放以后,通俗文学“回归”文学大家庭,也进入了文学评论与文学史研究者的扫描视野。这是由于多元化与多功能的观念逐渐为人们所接受。这是一个比较宽容的时代。但由于有30年的断层,虽然有了复苏的机遇,开始的创作水平实在不高,这是必然的现象。下面我们想以通俗期刊为例,看看近年来量多而质较差的创作概况:有人称1980—1982年为通俗期刊发轫复苏期,如1981年创刊的《今

《古传奇》最高的发行量一期达 270 万份,但内容则是模仿传统型的通俗文学作品的烙印甚为明显。1983—1986 年是发展高潮期,通俗期刊达到了 270 种,大量的报纸周末版还不在于其内,周末即礼拜六,周末版就是供现代大众休闲的“礼拜六”派。兴旺发达是好事,但在高额利润的诱惑下,书商与写手会使通俗文学的格调降低。通俗小说的魂魄是侠的刚毅与情的缠绵。但只考虑牟取暴利,就会使侠的刚毅走入魔道而宣扬暴力,又使情的缠绵走入邪路而堕入色情。1987 年后,通俗文学进入了平稳建设期,恶浊与低劣者遭到了淘汰,通俗文学期刊由 1988 年的 190 种下降到 1990 年的 90 种。从此,基本上进入了纯文学与通俗文学的生态平衡期,双方可以在文化市场上进行平等的竞争。通俗文学作者比较理智地探索如何更紧贴现实,从模仿传统型过渡到现代开拓型。同时为了吸引读者,作品的纪实性大大增强。在此期间,也出现过两个通俗文学评论刊物,那就是武汉出版的《通俗文学评论(双月刊)》和郑州《传奇故事》杂志社主办的不定期通俗文学理论丛刊《传奇百家》,可是以后由于经费的来源问题而相继停刊了。从总体上说,大陆通俗文学作品质量的提高是缓慢的。这与 30 年的断层是很有关系的。也是对 30 年来将通俗文学视为“专政对象”的一种报复,是我们必然会尝到的一个阶段性的苦果。台湾与香港没有这样的断层,在这 30 年间,他们继承和发展了民国通俗文学作家的优良传统,因此才会在大众文学的地平线上升起金庸、高阳、古龙与琼瑶等璀璨的群星。从 50 年代初到 80 年代初这 30 年中,台、港的通俗文学作家正在融汇纯文学与西方现代主义的精粹,为“我”——通俗文学——所用,在继承的前提下,开启新思路,探索新模式,以更符合新一代的读者大众的审美情趣。这种沿着民族文学传统进行自我革新的现代化进程是值得大书一笔的。也是值得大陆的通俗文学作家认真学习的。大陆要迎来通俗文学的重建是任重而道远的。不过在大陆也有可喜的现象。由于文化市场这根指挥棒的挥动,再加上许多纯文学的作家觉得有必要学习通俗小说的优长,因此,像邓友梅、冯骥才、唐浩明与二月河等作家写出了一些既注重人物塑造,又颇有民俗色彩与传奇性的小说,显示出雅俗合流的趋向。我觉得这是一个良性预兆。在这方面 20 世纪 40 年代的张爱玲是做得很好的。张爱玲的小说能将中、外、古、今、雅、俗融汇在一起,自成一家。可惜在当时她的创作经验没有人好好进行总结。如果不是夏志清教授发掘出这个“出土文物”,我们恐怕不会引起对她的如此高度的重视。另外,大陆的现代文学史的研究专家们也普遍重视通俗文学创作的历史经验,我的老师贾植芳教授和钱谷融教授都给予通俗文学以极大的关注。而严家炎与杨义等专家在编撰文学史和小说史时,都给予通俗文学以一定的地位。对近 20 年来的中国通俗文学创作,我目前还实在没有时间与精力去研究它们。我目前的研究工作是想在两三年内主编出版一部《中国近现代通

俗文学图志》。

2001年4月,在美国哥伦比亚大学东亚系主办的“揭开中国通俗文学的面纱:对鸳鸯蝴蝶派的重新思考”国际学术讨论会上宣读的论文。

原载于〔日本〕《清末小说》第24号,2001年12月1日出版  
在收入本论文集时,略有修改。

### 从 19、20 世纪之交的雅俗“蜜月”谈起

小说“身价”之飙升——从娱乐消闲之“玩偶”到启蒙新民之“利器”，是始于 19、20 世纪之交。如果说，1897 年是这种新小说观的舆论发动年，那么 1902 年则是它的倡导实践年。在 1897 年，几道（严复）、别士（夏曾佑）、康有为和梁启超等维新志士从西方的经验中探知小说的“伟力”时，曾对他们心目中未来的“新小说”寄予厚望；但是他们当时在政治舞台上身兼数役、日无寸暇，还腾不出手来顾及创作实践。直到“百日维新”失败，流落异国时，梁启超才在 1902 年 11 月于日本横滨创办了《新小说》，实现他的“小说界革命”的宏愿。梁启超的《论小说与群治之关系》中的小说“觉世新民”观、小说乃“文学之最上乘”论，超越了当时革命或保皇的党派之政见，得到了广泛的响应。他不仅自己撰写《新中国未来记》，他的师兄弟和学生也著译《洪水祸》、《东欧女豪杰》和《回天绮谈》等政治小说，他们展望中国维新的前景，纵谈法、俄、英等国革命或改良的政治经验与教训。可是梁启超实际主持《新小说》的编务也仅仅只有三期，1903 年 2 月，他赴美国考察去了。以当时的条件，要“遥控”一个刊物是不可能的。《新小说》月刊的第 3 与第 4 期之间竟脱期 5 个月之久。如果仔细去掂量第 4 至第 7 期的《新小说》的内容，拿它们与前三期相比，就显得捉襟见肘。为《新小说》“救场”的是通俗作家吴趼人。从第 8 期起，直到《新小说》终刊的第 24 期，由吴趼人创作、改写和衍义的作品，每期几乎占了一半以上的篇幅。为什么梁启超有如此“雅量”，让自己搭建起来的舞台，肯给吴趼人们去唱戏呢？因为在他看来，通俗作家吴趼人等的作品是他启蒙民众的“同盟军”。作为维新政治家，梁启超对“通俗”是并不反感的。他在 1897 年所写的《变法通议·论幼学》中就提倡：“今宜专用俚语，广著群书：上之可以借阐圣教，下之可以杂述史事，近之可以激发国耻，远之可以旁及彝情，乃至宦途丑态，试场恶趣，鸦片顽癖，缠足虐刑，皆



可穷极异形,振厉末俗。其为补益,岂有量耶!”<sup>①</sup>吴趼人等人的作品正好与他的倡导是近似的。因此,他在1903年10月,从美国返回日本,也只参加《小说丛话》的撰写,而大量的篇幅还是让吴趼人、周桂笙等人去挥洒。

此时在国内民间最大的出版机构商务印书馆也步《新小说》之后尘,请出通俗作家李伯元创编《绣像小说》。这本通俗刊物共出版了72期,刊登了晚清的若干著名的小说;但它只绝无仅有地发表过一篇理论文章,那就是别士(夏曾佑)的《小说原理》,文中写道:

综而观之,中国人之思想嗜好,本为二派:一则学士大夫,一则妇女与粗人。故中国之小说亦分二派:一以应学士大夫之用,一以应妇女与粗人之用。体裁各异,而原理则同。今值学界展宽(注:西学流入),士大夫正日不暇给之时,不必再以小说耗其目力。惟妇女与粗人,无书可读。欲求输入文化,除小说更无他途<sup>②</sup>。

与梁启超一样,别士作为知识精英,他在文中对通俗小说也予以充分的关注。凡此都说明了在清末,一方面有一批知识精英在理论上倡导开路,另一方面则有一批通俗作家能以创作实践体现这些理论的倡导,雅俗关系之融洽就不言而喻了,说是“蜜月”期并不过分的。

在清末民初还有一些作家,很难将他们定性为通俗作家,如《小说时报》的主编陈景韩(冷血)、《小说月报》的先后主持人王西神(蕴章)与恽铁樵(焦木),但他们所办的刊物都能兼顾都市市民读者的需求。陈景韩有着深刻而新颖的思想,他在《小说时报》创刊号上发表的《催醒术》可以说是“1909年所发表的一篇‘狂人日记’”,而他笔下的“催醒”实际上是“启蒙”的代名词;而他与通俗作家包天笑的合作关系是相当默契的,他们甚至常常合用一个笔名:冷笑。王西神是位辞章大家,1910年主持《小说月报》。恽铁樵也长于古文,他在1912—1913年之交接替王西神,编辑《小说月报》时,发了鲁迅的第一篇小说《怀旧》,并以编者身份加以盛赞;恽曾写信与叶圣陶讨论其小说的得失;他也曾鼓励过张恨水的创作。因此,后人谈及恽时称他为“慧眼伯乐”。王西神与恽铁樵主持的前期《小说月报》不能以“顽固堡垒”目之。特别是恽铁樵编刊时期,更有良好的业绩。将刊物办得“雅驯而不艰深,浅显而不俚俗,可供公余遣兴之需,亦资课余补助之用”<sup>③</sup>。他兼顾娱乐性与教育性,并

① 梁启超:《变法通议·论幼学》,《时务报》第18册第1页,光绪二十三年(1897年)1月21日出版。

② 别士:《小说原理》,载《绣像小说》第3期第4页,1903年6月25日出版。

③ “《小说月报》·特别广告”,载《小说月报》第4卷第1号(封2),1913年4月25日出版。

重视审美功能,使《小说月报》成为一个纯正的、不断改进的、悉心培养青年新进作者的、没有门派观念的、较有全国性影响的文学公共园地。在刊物中除了发鲁迅、叶圣陶的作品之外,也培养了徐卓呆、程瞻庐和程小青等一批通俗作家。在新文学诞生之前,中国的雅俗文学的门户是并不森严的。

## 《小说月报》半革新时的通俗作家动向

《小说月报》从第9卷(1918年)起至11卷(1920年)为止,又自恽铁樵手中交还给从国外归来的王西神。这是《小说月报》逐年走向下坡的时期,读者也不断减少,其原因是多方面的:《新青年》杂志的创办、“五四”新文化运动的兴起,对进步青年产生巨大的吸引力和影响力,相形之下,《小说月报》虽是一个纯正的文艺刊物,但缺乏相应的改革力度,这必然会流失了一部分青年读者。王西神想挽救发行数减少的局面而采取的对策之一是,从第9卷第4期起开辟“小说俱乐部”。他的宗旨是:“鼓励小说家之兴会,增进阅者诸君之趣味。”在刊物上搞游戏性的征答,甚至竟出现了“金鱼图谱”、“花谱”、“竹林新谱(麻雀牌的一种新玩法)”等等。将一个文艺刊物搞成了不伦不类的杂货拼盘。从主观上他想增加刊物的发行量,可是这些对策无异于缘木求鱼。

商务印书馆的高层领导决心实行改革,第一个措施就是划出一定的篇幅请茅盾主持一个“小说新潮”的栏目。“小说新潮”的“新”是体现在它主要是刊登白话翻译小说,将国外的新兴思潮介绍给国人。开辟“小说新潮”栏目虽然表示了商务印书馆上层要改革《小说月报》的初衷,但这一措施并不能解决发行量下滑的趋势,因为《小说月报》并未改变大拼盘的整体面貌。例如其中的“文苑”栏,在这一卷的12期中,刊登文章13篇,内容为序跋、有传记、碑记、祝寿、祭文和墓志铭等;古体诗133首,词58首。因此在对比中,知识青年仍然觉得太暮气,而市民读者却又觉得“小说新潮”太洋气。到第10期,销量下降为2千册。“冶新旧于一炉,势必两面不讨好。当时新旧思想斗争之剧烈,不容许有两面派。果然像王莼农(即王西神)自己所说,他得罪了‘礼拜六派’,然而亦未能取悦于思想觉悟的青年。而况还有不肯亏‘血本’的商务当局的压力。王莼农最怕惹麻烦,而且他也无意恋此‘鸡肋’,结果他向商务当局提出辞职。”<sup>①</sup>这就是迎来了《小说月报》全面革新的契机。

在这半革新的一年中,有两位具有代表性的通俗作家的动向是很值得注意的。一是周瘦鹃。他在“小说新潮”栏中翻译了7个短篇和一个多幕剧,即易卜生的《社

<sup>①</sup> 茅盾:《革新〈小说月报〉的前后》,《新文学史料》第3辑第70页,1979年5月出版。

会柱石》，这个多幕剧连载了8次才刊登完毕。那么也就是说，在12期“小说新潮”中周瘦鹃的名字出现了15次。在这一栏目中，他可以说是一位“主干”。或许他是完全自认为是这股“新潮”的拥戴者。但是茅盾却并不这样认为。在稿源不足时，他只能用周瘦鹃的稿件。但他对周的稿件是有意见的。直到1979年，茅盾还旧事重提：在半革新的第1期“小说新潮”栏内，除了茅盾自己的《小说新潮栏宣言》外，“只有周瘦鹃译的法国G·伏兰（Gabriel Volland）的短篇小说《畸人》。……《畸人》之所以被周瘦鹃选中加以吹嘘，正因为其内容是‘礼拜六派’一向所喜爱的所谓‘奇情加苦情小说’（‘礼拜六派’喜欢把男女关系的小说分类为艳情、奇情、苦情等等，以期吸引一般以读小说为消遣的小市民的注意）。”茅盾的分析是带着他对所谓“礼拜六派”作者的偏见的。这篇小说是写一位老学者娶了一个年轻娇媚的妇人（他雇佣的誊写人）。那女子奢华无度，还“享受”她那“不正当的自由”。老学者为了避免破产，坚决搬到自己乡下的旧宅中去住，结果与夫人发生了大冲突。第二天老学者命令老园丁与他一起埋葬一只大箱子。老园丁以为老学者已杀了他的夫人，箱内是夫人的尸体；但他又不敢去报警。直到老学者逝世，老园丁才找来警察掘起那箱子，“只见箱中装满的都是些美丽脆薄的东西，分明曾经偎贴过美人儿玉肤的，却并不见甚么死尸。……这一件事人家哪里想到这个被妻抛弃的可怜人并不把死尸装入箱中，却是葬他爱情上的一片幻影。那些殉葬礼品物，就都是引起妇人虚荣的成绩品。”女人抛下了老人“出奔”了。老人痛苦之余埋葬了他的爱情的残痕与他遇人不淑的悔恨。周瘦鹃在介绍作者时说“他那一支笔，真是蘸着墨水和眼泪一起写的”。而这篇译文的最后一句也是哀叹：“唉！他到底是个畸人。”作品对这位可怜孤单的畸人是满溢着深厚的同情！这篇小说好像与廉价的“奇情加苦情小说”应该有所区别的？周瘦鹃在半革新的一年中，是积极的；他翻译易卜生的《社会柱石》就更应该值得称赞。他是竭力想向革新的一面“靠拢”的，起码他是有做“同路人”的资格的，是有被“团结”的可能性的。可是他对“小说新潮”栏那份支持，并没有改变茅盾对他的看法，这看法一直保留到1979年茅盾写回忆录的时候。

值得注意的第二位通俗作家是胡寄尘（怀琛）。他在“文学新潮”中的一首新诗《燕子》曾得到茅盾的赞许，认为“胡怀琛的《燕子》很有意思”。胡寄尘是一位小说家、诗人、学者，还是一位善写通俗文艺论文的评论家。有人曾说他的《燕子》写得比胡适的《蝴蝶》好。全诗抄录如下：“一丝丝的雨儿，一丝丝的风，/一个两个燕子，飞到西，飞到东。/我怎不能变个燕子，自由自在的飞去？燕子说：你自己束缚了自己，怎能望人家解放你？”他在这首诗后面加了一段长长的跋语，这里只能抄他自认的“得意之笔”：那就是在“雨”字之后所加的一个“儿”字，他以为极有讲究：“第一行里的一个‘儿’字，似乎可以不要，岂知不要他便不谐。因为‘儿’字上的

‘雨’和‘儿’字下的‘一’字，同是一声，读快了便分不清，读慢些又觉得吃力，所以用个‘儿’字分开，读了‘雨’字之后，稍停的时候，顺便读个‘儿’字，毫不费力，且觉得自然好听，这也是天然音节的一斑，不懂这个，新体诗便做不好。”胡寄尘是很重视新诗中的炼字炼句的，因此他还曾发表过若干诗论。胡寄尘曾说：“胡适的《尝试集》出版而后，我很诚恳、很公平、很详细的批评了一下；因此打了半年多的笔墨官司。”<sup>①</sup>他为胡适的《尝试集》改诗，就像给中学生改作文一样。搞得胡适很无奈，只好不理他；而他却再撰文逼胡适“表态”。这是文坛上的一桩很有趣的公案。茅盾对胡怀琛的《燕子》诗的按语也发表了很长的意见：

胡怀琛这番话，有积极意义。第一，他承认如要反对新体诗，必须自己做过新体诗；第二，自己做过以后，才知道新体诗决不易做，不是脱不了词曲的旧套，便是变了白话文，都不叫新体诗；第三，他又提出天然音节问题，承认是“很难”。……甚至在六十年后的今日，也还没有完全彻底解决。胡怀琛的《燕子》诗最后一句“燕子说：你自己束缚了自己，怎能望人家解放你？”意味深长，是这首诗的警句。但我们研究胡怀琛之为人及其诗文，觉得《燕子》诗这个警句实在为他自己写照。胡怀琛自己束缚自己，思想越来越“不解放”<sup>②</sup>。

茅盾在60年之后写回忆录时，评价胡怀琛“自己束缚自己，思想越来越‘不解放’”，是因为在《小说月报》全面革新之后，胡寄尘与茅盾也有过几次小小论争。其实像胡寄尘这样的人既懂点新文学，同时又能写通俗作品，他对新文学的若干意见并非是恶意的，也有其值得参考的价值，但茅盾却认为胡的站到通俗文学的一面是“自己束缚自己”。

周瘦鹃、胡寄尘这两位有代表性的通俗作家在《小说月报》的半革新过程中，他们是有“趋新”的良好表现的，这表明他们有向“新潮”靠拢的动向，也显示了“五四”新文化运动对他们有所触动的。但是作为先锋派作家的新文学家却早有了潜在的界线与定见，这预示着双方的分道扬镳的决裂是迟早会发生的事。

## 《新声》的创办与《小说月报》的全面革新

在《小说月报》半革新时，部分通俗作家也在筹备一个类似的半革新的刊物，以

① 胡寄尘：《〈大江集〉自序》，《大江集》第2页，上海梁溪图书馆1924年第3版。

② 茅盾：《革新〈小说月报〉的前后》，《新文学史料》第3辑第69页，1979年5月出版。

表示自己在“五四”思潮启迪下的新体悟。那就是1921年1月出版的《新声》——在新思潮的推动下自己也应该发出一种“新的声音”。这个刊物的创办者是施济群与严谔声。施济群是一位医生,但他热衷于文艺,很想自己来办一个杂志,但办杂志是需要相当数量的周转资金的。“他是一个学医的,没有钱,但在邑庙附近有两间祖传的市房,他就毅然把它卖掉来作资本。”<sup>①</sup>编辑部就设在严谔声家中。严谔声是一位“雅俗两栖”的文化人。他在办《新声》之前就为《时事新报·学灯》写稿,说明他对新文化的修养也是有一定的基础的。这个杂志也的确有一部分很新的内容。最突出的是创刊号至第3期上开卷第一个栏目:“思潮”栏,主要刊载政论与杂文。作者大多是当时政坛与报界的著名人士,例如邵力子、廖仲恺、朱执信、吴稚晖、叶楚伦、沈玄庐、戴季陶等等。其中邵力子、叶楚伦、戴季陶曾是创办与主持过著名的《民立报》、《民呼报》和《民国日报》的名报人。这些作者大多是同盟会会员,也即是国民党的元老级人物。这是由叶楚伦(叶小凤)出面敦请这批人参加撰稿的。当时国民党还是在孙中山先生领导之下的革命政党,因此在该刊中所发表的文章也颇有新思潮的光芒,对“五四”新文化运动也予以高度的评价。在第1期中严慎予的《新思想发生的源泉——“思维”》一文的开端就写道:

“五四”以后,中国的思想界、学术界,突然开辟了一个新纪元。一切旧制度旧习惯,统统有“立不定”、“站不住”的趋势,破产的时期也快到了。可是旧制度、旧习惯的本身,并没有变化;是因为“人”对于这种制度、习惯,仔细观察,觉得非常怀疑,非常惊骇,于是现出一种不安的状态,有了脱离这些制度、习惯的要求。这一点“怀疑”,便是旧制度、旧习惯、旧思想破产;新制度、新习惯、新思想建立的发源和根据。

当时,即使是在新文学的杂志中,像这样热情地歌颂“五四”,也极少见;虽然文中把除旧布新的道路看得太平坦了些,可是这种乐观的精神实在是非常感染读者的。当时还是共产党员身份的沈玄庐则写了一篇杂文《解放》:

现住的世界,是什么世界?是已经觉悟的世界。觉悟点什么?觉悟“解放”的要求。觉悟了,能够不解放么?

家属要求家长解放,女子要求男子解放,工人要求资本家解放,农夫要求

<sup>①</sup> 郑逸梅:《新声杂志》,载魏绍昌编:《鸳鸯蝴蝶派研究资料》第326页,上海文艺出版社1962年版。

地主解放。那班做家长、男子、资本家、地主，解放不解放，诚然有一种肯与不肯的问题；但是家属、女子、工人、农夫，是要求定了。

在这些文章中说得最深刻的是朱执信的遗著《睡的人醒了》。发表此文时，朱执信已被桂系军阀杀害，因此在文中还刊登了朱执信的遗像。他是从“睡狮论”谈起的：

你如果说中国睡了几百年，我是承认的；说中国现在醒了，我自很希望的；说中国没有睡以前，是一个狮，所以醒了之后，也是个狮，我就不敢附和了。

一个国对一个国，一个人对一个人，要互助，要相爱！不要侵略，不要使人怕！不要做狮子！……我只可再说一声，睡的人——要醒了！

朱执信在文中正确地指出，“睡狮论”有时是很符合外国侵略者的需求的，它能为侵略者制造借口：“醒了！这是最好没有的事。不过为什么醒了不去做人，却要去做法子？他们要侵略中国的，像俾斯麦、威廉一辈子的人，自然提起中国来，便说：‘这是狮子，他醒了可怕，将来一定有黄祸，我们赶快抵御他。’”文中说，中国是一个爱好和平的民族，在历史上是一个处处防御侵略的国家，而“他们欧洲人拿蒙古代表中国，因为蒙古侵略过欧洲，所以讲起中国，就想起蒙古，凭空想出‘黄祸’这一名词，就是未曾了解中国的凭据。”像朱执信这样的文章，不仅在当时与新文学所倡导的“人的文学”是相通的，即使到今天，也还有它的现实意义。现在看到中国“醒了”，在国际上不是又有人在炮制“黄祸论”，妄图抵制“醒了”的中国吗？我们过去没有发现过《新声》的“思潮”栏的有关资料，这一栏中的有些文章是值得大书一笔的。

《新声》的“新”还表现在胡寄尘对“新派诗”作了一些探索性的尝试。他在这一刊物上首发了他的《大江集》。《大江集》是胡适出版《尝试集》后中国的第二本新诗集子。胡寄尘对自己的“新派诗”是有一套理论的，他认为诗是“偏于情的文学，能唱的文学”。“偏于情不能唱，不能算诗；能唱，不偏于情不算诗。”他给新诗下了一个定义：“极丰富的感情，极精深的理想，用很朴质的、很平易的（便是浅近），有天然音节的文字写出来。”<sup>①</sup>他的《大江集》的第一首诗是《长江黄河》：“长江长，黄河黄，/滔滔汨汨，浩浩荡荡。/来自昆仑山，流入太平洋，/灌溉十余省，物产何丰穰，/沉浸四千载，文化吐光芒。/长江长，黄河黄，/我祖国，我故乡。”胡寄尘自我介绍说：“它的好处在于对偶和押韵的地方，完全是天生成的，没一字是人工做成的。”<sup>②</sup>在我们

① 胡寄尘：《诗学讨论集》第23页，上海新文化书社1923年第3版。

② 胡寄尘：《文学短论》第112页，上海大中书局1934年第7版。



今天看来,倒是很有点爱国主义情愫在其中。这首诗是胡寄尘视为他的新派诗的“样板”。其实他是想写成一种可哼、可吟、可唱的、具有民族形式的新乐府式的白话诗,这未始不是一种新尝试新探索。

《新声》中还有标明是“新小说”的小说若干篇,以胡寄尘写的为多,白话,新式标点,但没有什么精彩的篇章。不过严独鹤的长篇《人海潮》倒很值得称赞,可惜只连载了10回就因停刊而暂时中断了。

《新声》原想编成一本像《小说月报》一样的半改革的杂志,用以说明通俗文坛也能编这样的新文学与通俗文学“合璧”的刊物。可是它是一本“迟到”的半革新刊物。在它创刊后的10天,《小说月报》就彻底改组与全面革新了。《小说月报》的全面革新说明了中国的新文学作家已在大城市结聚,形成了一股文学界的新生力量,要使中国文学与世界文学接轨。正如茅盾所表达的:“我敢代国内有志文学的人宣言:我们的最终目的,是要在世界文学中争个地位,并作出我们民族对于将来文明的贡献。”<sup>①</sup>这又是《新声》所望尘莫及的。因为从他们的文学观与知识结构来说,他们最多也只好办出拼盘式的刊物,更何况其中最精彩的政论杂文部分还是外稿呢。

《新声》的那些新的声音并没有引起新文学界的注目,相反,在批判许多通俗刊物时,它也常常被点名,列在其中。而《新声》第1至第3期中的新的声音,也受到了通俗文坛中的部分作家的责难,郑逸梅在记载中提到:“那‘思潮’是谈新文化的,后来觉得有些新旧不调和,也就把这一栏取消了。”<sup>②</sup>《新声》处在两面不讨好的尴尬局面。从施济群、严谔声办这个刊物来说,未始不是一种“趋新”的表现,表示通俗文学界也有人受“五四”的影响,要显示自己也有革新的需求。可是却没有达到办刊者的预期效果,出版了10期之后,于1922年6月宣布停刊。但施济群的办刊热情与才能倒是被世界书局发现了。于是世界书局请严独鹤与他去主持一个通俗文学周刊——《红》杂志。在《新声》的《本杂志结束通告》中,不无遗憾地说:编者未曾辜负读者的盛意,但在这种局面下也只好“急流勇退”了。也许他们还是回到通俗刊物的路上去,更显得驾轻就熟。一场“迟到”却又是很有“诚意”的“半革新”的演出也就此谢幕了。

### 《文学旬刊》对通俗文学的严厉“拒斥”

《小说月报》的全面革新在中国现代文学史上是一种新局面的开创。这也是在

① 茅盾:《我走过的道路(上)》第187页,人民文学出版社1981年版。

② 郑逸梅:《新声杂志》,魏绍昌编:《鸳鸯蝴蝶派研究资料》第327页,上海文艺出版社1962年版。

商务印书馆总体规划中的一个组成部分。当时，商务印书馆除了改组《小说月报》之外，《东方杂志》、《教育杂志》、《妇女杂志》和《学生杂志》等刊物也都先后进行了革新，编辑也都进行了“换马”。“改组的《小说月报》第1期印了5千册，马上销完，各处分馆纷纷来电要求下期多发，于是第2期印7千，到第1卷末期，已印1万。”<sup>①</sup>这是脱离了拼盘式的面貌后的“立竿见影”的结果，有了针对性的读者群——在喜爱新文学的知识青年中当然会受到意想不到的欢迎。

但是对习惯于读传统小说的读者来说却有着不同的反应。这种种的反应都是用“看不懂”这三个字作为抵制的挡箭牌的。所谓看不懂，这是因为它与民族阅读习惯之间有一定的差异。但除了的确有“看不懂”的读者之外，有些人主要是“看不惯”，但他们也高喊“看不懂”。一位笔名为东枝的人事后也撰文分析道：“凡是一种新思想新文艺的初次介绍，必有一个时期是与国人心理格格不相入的。”他接着报道了两个信息：“第一件是年来小书坊中随便雇上几个斯文流氓，大出其《礼拜六》、《星期》、《半月》、《红》、《笑》、《快活》，居然大赚其钱。第二件是，风闻该馆又接到前11卷《小说月报》的读者来信数千起，都责备《小说月报》不应改良。”<sup>②</sup>说周瘦鹃、严独鹤等人是“斯文流氓”当然是一种诬蔑，从中也可以看到当时的“门户”之见的森严。但从数千封（这个数字可能是夸大了的）的“呼声”中，书商们却觉得大有可为了。你商务印书馆不要市民大众读者，这笔大生意我们来做。而从周瘦鹃、胡寄尘等过去的（前期）《小说月报》的台柱们看来，既然你们将我们排挤出商务刊物的阵地，我们可以用自己的“多余的创、编、译的精力”去自立门户。王钝根、周瘦鹃的“复活”《礼拜六》也就成了必然会采取的对策；而胡寄尘则将自己的“创作剩余精力”用到《红》杂志和以后创刊的《小说世界》中去。

《小说月报》是1921年1月改组的。《礼拜六》是同年3月复刊。周瘦鹃在《礼拜六》第103期（即复刊第3期）的《编辑室》中写道：“本刊小说，颇注重社会问题、家庭问题，以极诚恳之笔出之。”以表示自己过去有“趋新”的表现，现在也不想“倒退”；而作为编者，他也希望作者能多撰写这方面的稿件。他在第102期中发表的《血》、第106期上的《子之于归》和第114期上的《脚》等，就是他关心社会问题与家庭问题的小说。但是周瘦鹃在复刊后的《礼拜六》中只负责了很短一个时间，就被大东书局“挖”了过去。而严独鹤也几乎在同期，被世界书局聘去主持刊物。这也就是东枝所谓的“小书坊”雇“斯文流氓”的那回事了。

过去一直有一种说法，商务印书馆编译所储备的人才可与当时北大中文系的

① 茅盾：《革新〈小说月报〉的前后》，《新文学史料》第3辑第75页。

② 东枝：《〈小说世界〉》，载《晨报副刊》1923年1月11日。

教师阵容相媲美。它也曾有雄心请胡适来主持编译所。其他的书局当然无法与它抗衡。可是它现在将市民读者这一块“大肥肉”让出来。上海门槛“贼精”的书商马上觉得有大利可图。世界书局与大东书局的老板过去是从事古旧书买卖的,现在看到商务的“革新”,他们正中下怀。他们也从事新书业了:你打“知识精英”牌,我们与你比“市民大众”牌。它们分别请出上海的“一鹄一鹤”为他们主持若干市民大众文学的期刊。世界书局请出严独鹤与施济群办《红》杂志周刊。它先备足了4期稿子,事先印好,才开张发行。以后也每每备4期“存货”,它宣称是个不脱期的刊物。《红》杂志共出版100期,严独鹤几乎写了近40篇短篇小说,颇有可读之作;长篇主打平江不肖生的《江湖奇侠传》。真可谓“红”极一时。《红》杂志的延伸就是著名的通俗期刊《红玫瑰》。与办《红》杂志同时,严独鹤等又办《侦探世界》。连载不肖生的《近代侠义英雄传》,大刀王五、霍元甲跃然纸上,这位霍元甲至今还在影视上一再被传颂。世界书局又请江红蕉办《家庭》月刊,请李涵秋办《快活》旬刊。而大东书局将周瘦鹃从《礼拜六》中挖出来,为他们办《半月》、《游戏世界》。后来《半月》的延伸是著名的通俗期刊《紫罗兰》。而周瘦鹃又以他个人的号召力于1922年夏创办了他的个人杂志《紫兰花片》。大东书局又请出通俗文坛老将包天笑办《星期》周刊。《小说月报》改组后虽然发行量有所上升,可是这大批的通俗期刊的销量相加却更为可观。

《小说月报》主要是刊登小说,它不便于作短兵相接的战斗;于是茅盾与郑振铎就在1921年5月创办了《文学旬刊》(附在《时事新报》中发行),作为文学研究会的机关刊物。应该肯定,这个刊物发表了不少好的文章,但本文着重要谈的是“分道扬镳”的过程与责任。可以说,这个先锋文学刊物也担负着过于繁重的战斗任务。它四面树敌:首当其冲的当然是针对刚于3月“复活”的《礼拜六》及其他被他们称为鸳鸯蝴蝶派的通俗文学期刊;其次是南京东南大学的《学衡》派;第三,与创造社的郭沫若和成仿吾也有公开论战。还有是针对南京高师的一些学写古体诗的青年学生展开了关于“骸骨的迷恋”的批判。本文只能介绍它与通俗文坛的交锋。这个刊物是过去精英话语一统天下时的现代文学史上的“权威结论”展示平台,其实是应该通过具体的分析作出再评价的。

首先,《文学旬刊》的某些编、作者对通俗文坛的批判缺乏以理服人的态度,对部分通俗作家有“趋新”和“靠拢”的表现也不予理会,采取的是以“痛斥”为主要手段的“严拒”。该刊的“记者”在回答读者来信时说:

《礼拜六》那一类东西诚然是极幼稚——亦唯幼稚的人喜欢罢了——但我们所不殚劳的再三去指斥,实是因为他们这东西,根本要不得。中国近年来的

小说，一言以蔽之只有一派，这就是“黑幕派”，而《礼拜六》就是黑幕派的结晶体，黑幕派小说只以淫俗不堪的文字刺激起读者的色欲，没有结构，没有理想，在文学上根本没有立脚点，不比古典派旧浪漫派等等尚有其历史上的价值，他的路子是差得莫明其妙的；对于这一类东西，惟有痛骂一法<sup>①</sup>。

把先锋文学之外的常态文学“一股脑儿”都归入黑幕派本来就已很成问题了。而对待此类东西，“惟有痛骂一法”，更令人感到只有简单地“扣帽子”，而缺乏理性的分析。因此在文章中经常出现“文丐”、“文娼”、“狗只会作狗吠”等诬蔑性的谩骂，认为通俗文坛已“无可救药”。而对周瘦鹃的表示要关心“社会问题”与“家庭问题”的回音，则是斥为：“什么‘家庭问题’咧，‘离婚问题’咧，‘社会问题’咧，等等名词，也居然冠之于他们那些灰色‘小说匠’的制品上了。他们以为只要篇中讲到几个工人，就是劳动问题的小说了！这真不成话！”<sup>②</sup>究竟不成什么话呢？语亦不详。这其实是一种“不准革命”的翻版——“不准进步”！

在“痛骂”通俗作家之外，还有一个缺点就是“迁怒于读者”。在他们看来，中国的读者们不仅仅是幼稚的问题，“说一句老实话罢，中国的读者社会，还够不上改造的资格呢！”<sup>③</sup>它是个“懒疲的‘读者社会’”<sup>④</sup>。“现在最糟的，就是一般读者，都没有嗅出面包与米饭的香气，而视粪尿为‘天下的至味’。”<sup>⑤</sup>总之，在《文学旬刊》的某些编、作者看来，“一般口味低劣的群众正要求着腐烂的腥膻的东西”，是“不生眼睛的‘猪头三’”<sup>⑥</sup>。

不过我们也应该看到，在《文学旬刊》的编、作者中，除了上述的很激愤地“痛骂”所谓“灰色小说匠”和“懒疲的‘读者社会’”者之外，也有另一种经过思考的较为清醒的声音，那是以叶圣陶和朱自清等为代表的具有建设性的意见：

呼号于码头，劳作于工厂，锁闭于家庭，耕植于田野的，他们是前生注定与文学绝缘，当然不会接触新文学。有的确有接触的机会，但一接触眉就皱了，头就痛了；他们需要玩的东西，新文学却给他们以艺术，他们需要暇闲的消磨，新文学却导他们于人生，所得非所求，惟有弃去不顾而已。于是为新文学之抱残守缺者，止有已除旧观念，幸而不与文学绝缘，能欣赏艺术，欲深究人生的人；这个数目当然是很少了。就是这少数的人，一边提倡鼓吹，一边容纳领

① 记者：《通讯》，载《文学旬刊》第13期，1921年9月10日出版。

② 玄（茅盾）：《评〈小说汇刊〉》，载《文学旬刊》第43期，1922年7月11日出版。

③ 西谛：《杂感》，载《文学旬刊》第40期，1922年6月11日出版。

④ 西谛：《新文学观的建设》，载《文学旬刊》第37期，1922年5月11日出版。

⑤ 西谛：《本栏的旨趣和态度》，载《文学旬刊》第37期，1922年5月11日出版。

⑥ 玄：《评〈小说汇刊〉》，载《文学旬刊》第43期，1922年7月11日出版。

受,便作潮也不能成其大。看看成效是很少,影响是很微,奋勇的心就减了大部;应说的已经说了,其余的还待创作,还待研究,于是呼声低微了,或竟停息了。现在的情形就是这样了。……重新鼓起新文学运动,向多方面努力地运动!……我们不愿听“就是这样了”,愿新文学一天有一天的发展与进步<sup>①</sup>!

在《文学旬刊》的第26、27期的《民众文学的讨论》专刊中,叶圣陶提出,现在没有可能去培养民众读新诗与新小说,而是要“就他们(指民众)原有的种种以内,加以选辑或删除,仍旧还他们以各人所嗜好的;这是一。或者取他们旧有的材料,旧有的形式,而为之改作,乘机赋以新的灵魂;这是二。创作各种人适宜的各种文学;这是三。不论改作或创制,第一要于形式方面留心的,就是保存旧时的形式”。而朱自清在那次讨论中也赞成叶圣陶的意见,认为就创作与搜辑相比较,搜辑民众文学比创作更为重要,在搜辑后应该作内容上的修改,但“也只可比原意作进一步、两步,不可相差太远。——太远了,人家就不请教了。”“民众文学底目的是享乐呢?教导呢?我不信有板着脸教导的‘文学’,因为他也不愿意在文学里看见他教师底端严的面孔。”因此他认为要保留“趣味性”与“乡土风”,应该用“感情的调子”对他们“稍稍从理性上启发他们”,以发挥“‘潜移默化’之功”。这些意见在当时都是难能可贵的谏言,可惜以后也很少有人去做那种“搜辑”而又加以“修改”的工作。

在当时这批通俗刊物的内容中,当然也有叶圣陶和朱自清等所提到的低俗的东西,有的甚至是“俗不可耐”的趣味。典型的如在1921年5月28日的《申报》中登载了一则《礼拜六》的广告。且是用王钝根的“墨宝”制版,格外醒目:“宁可不要小老姆,不可不看《礼拜六》”。这实际上是继1914年王钝根发表《〈礼拜六〉出版赘言》,将读小说代替“平康买笑”的“代用品”的恶性发展。叶圣陶立即写了《侮辱人们的人》:“我从不肯诅咒他们,但我不得不诅咒他们的举动——这一举动。无论什么游戏的事总不至于卑鄙到这样,游戏也要高尚和真诚的啊!”<sup>②</sup>因此,我们一方面不赞成“惟有痛骂一法”的简单化;但另一方面也应该肯定,对庸俗低下的东西也须要进行必要的批判。在这方面,《文学旬刊》也曾发挥了一定的作用。

## 《小说世界》的创刊与雅俗文坛 各得其所格局之形成

世界书局与大东书局办了这么一大堆通俗刊物,生意兴隆,俨然向出版界的

<sup>①</sup> 斯提(叶圣陶):《杂谈·就是这样了吗?》,载《文学旬刊》第18号,1921年11月1日出版。

<sup>②</sup> 叶圣陶:《侮辱人们的人》,载《文学旬刊》第5号,1921年6月20日出版。

“龙头老大”有挑战的意味。不久，商务印书馆也发现自己的“改刊”策略虽然赢得了声誉，却未必见得赢得了实惠。把老牌的阵地让给新文学是顺应时潮之举，但市民读者我们也不能放弃，否则正合“世界”与“大东”的“胃口”，犹如为渊驱鱼。这时在1922年7月3日的《晶报》上出现了几首打油诗，其中一首是：“看客双眉皱不停，《疯人日记》忒聾腾。股东别作周刊计，气煞桐乡沈雁冰。”下有小注云：“桐乡沈雁冰先生，新文化巨子也，主任商务之《小说月报》，务以精妙深湛自炫，销路转逊于前。商务主人，乃别组《小说周刊》，为桑榆之收焉。《疯人日记》，《小说月报》中篇名也。”<sup>①</sup>这大概是较早传出的一个信息：商务要另办通俗小说刊物了。

在商务改组《小说月报》至创办《小说世界》其中隔了整整两个年头。有的中国现代文学史上往往将《小说世界》看成是杀回商务的“还乡团”。是那批通俗作家向商务施加了“压力”才得逞的“复辟”。事实并非如此。试想：“鸳鸯蝴蝶派”向商务施压，“压”了整整两年，才如愿以偿，他们的力气也太不济了；商务老板“顶”也顶了两年，终于顶不住了，“英雄本色”丧失殆尽，实在可怜可悯。是这样吗？非也。其实要办一个通俗小说刊物，最着急的不是那些通俗作家们，因为世界书局与大东书局已经给了他们广阔的地盘，况且周瘦鹃手中还有《申报·自由谈》，严独鹤手中还有《新闻报·快活林》。问题的症结是在于商务要将世界书局和大东书局抢占去的市民读者的份额夺回来，至少自己也要分一杯羹。对通俗作家而言，当然是阵地多多益善；再说还能挽回被商务逐出的面子。因此谈不上是因《疯人笔记》小说引起了一场“另办风波”。

《小说世界》从1923年创办到1929年终刊，共出版264期。先后由叶劲风、胡寄尘编辑。如果不以成见看问题，这个刊物还是经得起评价的。这个刊物的灵魂人物是被茅盾称为“自己束缚自己”的胡寄尘。在264期中除他写的《编辑部报告》之类的文字不算，他的作品足足在200篇以上。而写稿较多的几位是徐卓呆（约70多篇，他的长篇《万能术》连载16续，译话剧《茶花女》连载14续，均算一篇）、程小青（约40余篇）、范烟桥（约30多篇）、何海鸣（近30篇）。这几位作家在他们各自的“强项”中皆有自己的特色。徐卓呆在民初《小说月报》上发表的《卖药童》、《微笑》等，在那时就是第一流的短篇，而在《小说世界》时期，他的小说向幽默滑稽的格调上发展，被称为“东方卓别林”。而何海鸣在20年代初，在《红》上发表的《一个枪毙的人》、在《小说世界》上发表的《先烈祠前》、在《半月》上发表的《老琴师》等短篇决不在新文学家的优秀短篇之下；而他在《半月》上连载的长篇《十丈京尘》的若干

<sup>①</sup> 清波（毕倚虹）：《稗海打油诗（半打）》，载《晶报》1922年7月3日。《小说周刊》乃指后来（1923年1月）出版的《小说世界》周刊。《疯人日记》系冰心的小说《疯人笔记》之误，刊于《小说月报》第13卷第4号，1922年4月10日出版。



片段,直可令人拍案叫绝,颇有果戈理的《死魂灵》风;程小青的侦探小说、范烟桥的文化掌故等虽非独步,但也可算佼佼者之属。由于新文学的某些刊物的门户把守较严,因此,有些外稿也会流到《小说世界》中来。这里只举一部连载了8续的“长篇”(以现在的标准系中篇小说)《恋爱与义务》,作者是罗琛女士。小说前有一蔡元培写的“叙”。限于篇幅,这里只录一小段:

罗琛女士,华通斋先生之夫人也。原籍波兰,长于法国。兼通英德俄诸国语及世界语。工文学。居北京既久,于治家政外,常尽力于慈善事业;尤喜为有益社会之小说。近日以新著《恋爱与义务》小说汉本见示。余方养病医院,受而读之,心神为之一振。其叙事纯用自然派作法。……1921年12月31日蔡元培叙<sup>①</sup>。

罗琛女士嫁给一位留法的中国高级工程人员,久居北京。曾译过鲁迅的《阿Q正传》。她的小说既能了解中国的伦理规范,又参之于外国的道德准则,故事既曲折,人情又练达,读了令人既感动又信服,真是难得的好作品,无怪连蔡元培也要“心神为之一振”。其他的外稿这里就不能一一介绍了。

当时,在文坛上有两个事件是具有标志性的。一件是商务既出版新文学刊物《小说月报》,又另办以通俗小说为主的《小说世界》;在商务的上层看来,这两本面向不同的读者群的文艺刊物应该“各得其所”。第二件事是《文学旬刊》改版为《文学》周刊,发表宣言:“认清了我们的‘敌’和‘友’”:

以文艺为消遣品,以卑劣的思想与游戏态度来侮蔑文艺,熏染青年头脑的,我们则认他们为“敌”,以我们的力量,努力把他们扫出文艺界以外。抱传统的文艺观,想闭塞我们文艺界前进之路的,或想向后退去的,我们则认为他们为“敌”,以我们的力量,努力与他们奋斗<sup>②</sup>。

在当时,也有人一再提出“新旧文学的调和”的问题。例如黄厚生就写过《调和新旧文学谭》、《调和新旧文学进一解》<sup>③</sup>等。但《文学旬刊》在刊登黄厚生文章的同一期上,就发了西谛的《新旧文学果可调和么?》、《血和泪的文学》两篇文章予以批驳。其实“调和”的确是有困难的,但“并存”却是可能的,也是应该的。在若干中国

① 蔡元培:《〈恋爱与义务〉·叙》,载《小说世界》第1卷第6期,1922年2月9日出版。

② 西谛:《本刊改革宣言》,载《文学》第81期,1923年7月30日出版。

③ 厚生:《调和新旧文学进一解》,载《文学旬刊》第6号,1921年6月30日出版。

现代文学史中总是将 1921—1923 年出了那么多的通俗文学期刊，说成是“鸳鸯蝴蝶派”对新文学的一种反扑。这种论调是值得商榷的。

在中国文学史中市民大众往往是具有巨大导向性的动力源。鲁迅在谈到宋代的志怪、传奇时，对当时文人的此类作品颇有微词，但对市民中兴起的“另类”的鲜活的文艺却大加赞赏：“宋一代文人之为志怪，既平实而又乏文采，其传奇，又多托往事而避近闻；拟古且远不逮，更无独创之可言矣。然市井间，则别有艺文兴起。即以俚语著书，叙述故事，谓之‘平话’，即今所谓‘白话小说’者是也。”<sup>①</sup>而郑振铎在日后撰写《中国俗文学史》时也谈及古代的“变文”与“讲唱”，“愚夫冶妇乐闻其说”<sup>②</sup>。章培恒、骆玉明主编的《中国文学史新著（增订本）》对市民在文学史上所产生导向性作用也特别予以强调：“唐宋的俗文学主要是适应市民的需要而产生的，随着市民在社会上的日益壮大，这类文学也越来越显示出它的生命力，并扩展其影响于士大夫阶层；当然同时也从士大夫的文学中吸取营养。……总之，由于唐代俗文学的兴起，一方面为宋词的繁荣奠定了基础，另一方面又为宋代以后的通俗小说和戏曲的发达直接或间接地提供了条件。”<sup>③</sup>可是“五四”了，向外国文学学习了，中国市民也就被某些新文学家所蔑视，嘴里一口一个“封建小市民”。不可否认，当时有了新的导向性的动力，那就是对我们颇有启示的外国文学，但市民的导向作用并没有从此消失。特别是在 19、20 世纪之交，中国社会转型之际，上海等等的新式大都会的建成，华洋杂居的新世态，乡民急需转化为市民的迫切的要求，凡此种种都必然会对文学进行一次大导向——也就是说，在新形势下，市民又会站出来对文学进行一轮新导向，也就必然会形成中国的现代通俗文学的兴旺与流行。某些知识分子蔑视它，可是市民大众需要它。鲁迅说：“现在的新文艺是外来的新兴的潮流，本不是古国的一般人们所能轻易了解的，尤其是在这特别的中国。”<sup>④</sup>这是很实在的话。但古国的一般人总要有自己看得懂的文艺。新文学作品不仅探求人生，优秀的小说还研究“国计”——作“中国向何处去；中国要不要经过资本主义历史阶段等等之类”解——例如茅盾的《子夜》。可是老百姓还没有达到研究“国计”的高度，他们关心的是“民生”——直白地解释：就是“我们要吃饭”。在新文学家中好像也只有朱自清懂这个道理。他认为古人从实际政治中懂得了“民以食为天”的道理，直到现在，我们的老百姓也还只认那“吃饭第一”的理儿。朱自清认为，相对老百姓

① 鲁迅：《中国小说史略·第 12 篇·宋之话本》，《鲁迅全集》第 9 卷第 110 页，人民文学出版社 1981 年版。

② 郑振铎：《中国俗文学史（上）》第 191 页，上海书店 1984 年版。

③ 章培恒、骆玉明主编：《中国文学史新著（增订本·中卷）》第 7—9 页，复旦大学出版社 2007 年版。

④ 鲁迅：《关于〈小说世界〉》，《鲁迅全集》第 8 卷第 112 页，人民文学出版社 1981 年版。

而言,知识分子有时还不太认识到“吃饭问题”严峻性,或者他们愿意为自己的理想去忍受暂时的饥饿,“不像小民往往一辈子为了吃饭而挣扎着”<sup>①</sup>。想当年,天灾人祸将许多难民灾民或其他想找饭吃的人驱进了像上海这样的大都市。但正如包天笑所说:“都市者,文明之渊而罪恶之藪也。觐一国之文化者,必于都市。而种种穷奇诡机变幻魑魅之事,亦惟潜伏横行于都市。”<sup>②</sup>通俗作家就是应老百姓之需,告诉他们在这个五光十色、千奇百怪的冒险家的乐园里,老老实实的乡民们要随时警惕暗处潜藏着的陷阱与捕机,千万不能踩上“路边炸弹”,以致被炸得“粉身碎骨”。再进一层,就是关心乡民进城以后如何从乡民转型,融入市民社会的问题了。乡民市民化也是一项现代化的工程,也需要“启蒙”。从如何解决吃饭问题到如何角色转型,这对老百姓来说是一个“安身立命”的大问题。应该说,帮助乡民懂得此类问题也是一种人文关怀。也许在当前的所谓“乡下人进城”的热潮中,我们更加会感到“乡民转化为市民”工程的重要性与迫切性;由此反观,也会联想到当年知识精英文学与市民大众文学的确有“并存”的必要。在这里,我们还是来听听熟悉上海发展沿革的历史学家的声音吧。那些写《上海通史》的历史学家们在自己的史书中高度评价了通俗文化对市民的“启蒙”作用:“有人说,晚清上海的市民意识是‘读’来的。……各种大众化的艺术样式就是市民文化。就其功能而言,主要体现在两方面:一是娱乐消遣,丰富市民的闲暇生活;二是以市民喜闻乐见的形式有效地灌输近代意识……其实,云蒸霞蔚的大众文化,并不仅仅具有娱乐功能,对绝大多数城市民众而言,它更是近代市民意识萌生与滋长的触媒,或者说是近代市民的启蒙教科书。”“问题的另一面是大众文化的兴盛又意味着文化向中下层社会的全面开放,它在一般性地满足中下层社会的娱乐消费需求的同时,又从多方面改变和塑造着中下层社会,是上海人从乡民转变为市民的又一座‘引桥’”<sup>③</sup>。这就充分估价了通俗文化的历史使命,通俗文学在这一项现代化工程中是发挥了自己的积极作用的。

在“五四”以后,通俗文学作家曾在“趋新”中希望“靠拢”新文学文坛,得到它们的承认。可是在《文学旬刊》等刊物的猛烈的批判声中,他们才懂得“趋新”是应该的,但“靠拢”是“靠不拢”的。不过,他们得到了市民大众的无言无声的拥戴,这就足够了。我们从《文学旬刊》的多篇文章中,也能从另一视角看到通俗文学在市民读者中的影响,同时在这些文章中也不时地透露出某些新文学家深感在市民读者中的“寂寞”的身影:

① 朱自清:《论吃饭》,《朱自清全集》第3卷第155页,江苏教育出版社1996年版。

② 包天笑:《上海春秋·赘言》第1页,漓江出版社1987年版。

③ 熊月之主编,周武、吴桂龙著:《上海通史·第5卷·晚清社会》第387、394、395页,上海人民出版社1999年版。

他们似乎对于供消遣的闲书，特别欢迎。所以如《礼拜六》、《星期》、《晶报》之类的闲书，销路都特别的好<sup>①</sup>。

我亲见有许多人，他们从来不关心时事，从来不看报纸里的新闻记载，但因为他们要看《自由谈》，要看《快活林》，要看李涵秋的小说，要看梅兰芳的剧评，所以都要买一份报纸看看<sup>②</sup>。

这给我们一个总的印象是，在当时，舆论的评判上主要是由新文学掌控的；但通俗文学却也是在“悄悄地流行”，他们拥有大量的读者，倒是处于“默默的强势”之中。事实上，祈愿梁启超式的“雅量”是不现实的。“蜜月”本来就是短暂的，蜜月是不能年年、月月、日日、常常过的。从1921—1923的岁月之中，分道扬镳是定局的了，但《小说月报》与《小说世界》等通俗文学刊物的“并存”，的确是一个标志性的事实，说明了新文学与通俗文学是“各有受众”的，它们正在“各尽所能”，在未能达到“超越雅俗”的高水准的融会之前，必然也会“各得其所”的。这样的局面在某一时段中就如此“定格”了。

[附注]本文中所提及的先贤们，在日后是各有其发展的。如西谛（郑振铎）写出了可以传世的《中国俗文学史》等；但本文论及的是仅限于1921—1923年的一场具有历史关节性的文坛的论争。它不像过去所说的是一方的“凯旋”与另一方的“淡出”，而是在某一历史时段中，双方各有自己侧重的读者群体与各自发挥自己的作用的相对“定格”。

本文是在“建构中国现代文学史多元共生新体系暨《中国现代通俗文学史（插图本）》学术研讨会”上提交的论文

① 西谛：《杂感》，载《文学旬刊》第40期，1922年6月11日出版。

② 化鲁（胡愈之）：《中国的报纸文学》，载《文学旬刊》第44期，1922年7月21日出版。

在我国古老的传统观念中,居乡者为乡民,城居者即称市民。但在现代意义上的“市民”与上述这一古老的传统概念是不同的。与“国际接轨”的市民的概念是指城市自由民或公民而言。从乡民或传统观念中的市民转变为城市自由民或公民,他们应该将世代繁衍的以家庭为中心的家族意识,转变到以社会群体为中心的公共领域中来。他们要有义务和权利的观念,例如市民要有纳税的义务,然后才能得到纳税人应该享用的权利;他们要投入到社会公共事业中去,要从家庭之私转变为社会群体之公,去参与市政,热心公益。为了有别于古老传统概念中的“市民”概念,我们称这种城市自由民或公民为“新市民”。“新市民”首先是在那些工商业兴盛的通商口岸萌发,正因为经济发达、市政管理皆参以西法,犹如一所没有围墙的社会大学,教授人们如何去适应新的社会环境,培育新市民意识。而在科举制度废除后,这些地区的新式教育又几乎一统天下。先进印刷术的引进,信息网络的密集,新学影响的扩大,人们的知识结构也发生了变化,声光化电等“实学”风行,西学成了“显学”。大众文化和通俗文学的云蒸霞蔚则成了向中下层市民开放的启蒙教科书。

这一切的一切都在促进都市谋生者的自身素质。而新市民的核心制导力量则是受过新式教育的新型知识者。以 1905 年的科举制度废除为界,受新式教育的学生人数激增:“从 1902 年的 6 912 人猛增到 1909 年的 1 638 884 人,到 1912 年更达到 2 933 387 人。”1916 年,根据教育部统计,“不包括川、黔、桂三省和未立案的私立学校,学生已达 3 974 454 人。1921—1922 年,‘中华基督教调查团’的报告表明,五四文学运动前夕中国学生总数为 5 704 254 人……北京聚集了中高等以上学生 25 000 人。”<sup>①</sup>到 1936 年抗日战争前夕统计,上海适龄儿童入学率为 59%,全国适龄儿童入学率为 30.88%<sup>②</sup>。在 20 世纪 30、40 年代,一个在新型知识群体影响下的庞大的

① 桑兵:《晚清学堂学生与社会变迁》第 2—4 页,(上海)学林出版社 1995 年版。

② 熊月之主编:《上海通史·第 10 卷·民国文化》第 135 页,上海人民出版社 1999 年版。

新市民阶层,不仅在大都会中形成,同时通过大都会的辐射,新风也影响和遍及中小城市。

这些新市民在生活方式、价值观念、伦理道德、审美情趣上亦会有所演进与更新。在他们的文化生活中,他们对新文艺是会有一定的倾向性的。但他们中的大多数还是将文学功能视为是一种业余时间松弛自己神经的消闲品,或调节身心的高尚娱乐。既然是消闲与娱乐,往往会“唯兴趣是尚”,因此在他们的脑子里文学不分新旧,只要能与他们的价值观念、伦理道德、审美情趣产生感应交流的作品,他们都能接受。张恨水等人的作品颇合他们的胃口,而像巴金的《家》、《春》、《秋》等作品也在他们的视界之内。但是 20 世纪 40 年代文坛上又新出现了一种超越雅俗、融会中西的小说,犹如新文学的通俗版,或是引进外国通俗模式的洋为中用版,更使新市民们趋之若鹜。其中的代表作家就是出现在沦陷区上海的张爱玲,出现在重庆文坛的徐訏,和出现在西安文坛的无名氏。他们当年的作品皆可排在畅销书之首,出尽了风头。他们的成功经验是很值得总结的文学财富。

# —

张爱玲最善于将古、今、中、外、雅、俗的文学味汁成功地调洽融汇在她的作品中,形成她小说的独一无二的情韵,使她能在中国现代文学中独树一帜。

许多新文学作家在童年时代也钟情于通俗小说,可是当他们逐渐成长时,当他们接触外国的优秀小说与本国的新文学作品之后,就逐渐将中国的通俗小说看成是低档次,甚至是低级趣味的“垃圾”,从此断绝了“昔日的友情”,去做一个“高尚的人”。接踵而来的是产生一种“门户之见”,他们是不会像张爱玲一样带着自己的“两炉香”去拜访周瘦鹃的,即使是过去曾经找过,即使后来并不“不以为耻”,至少会将它看成是一种“童稚举动”。张爱玲的小说之所以与他们的作品有所不同,且形成自己的个性,其原因之一是在于她“一贯”地“不耻下问”。她坦然地去找周瘦鹃,而且带着一种虔诚的敬意。她没有找错门。应该说,周瘦鹃是一个有眼光的编辑,也是第一个正确“评张”的评论者。周瘦鹃是这样描写他对作品的读后感的:

当夜我就在灯下读起她的《沉香屑》来,一壁读,一壁击节,觉得它的风格很像英国名作家 Somerset Maugham 的作品,而又受一些《红楼梦》的影响,不管别人读了以为如何,而我却以为“深喜之”了。一星期后,张女士来问我读后的意见,我把这些话向她一说,她表示心悦神服,因为她正是 S. Maugham 作品的爱好者,而《红楼梦》也是她所喜读的。……如今我郑重地发表了这篇《沉香



屑》，请读者共同来欣赏张女士一种特殊情调的作品，而对于当年香港所谓高等华人的那种骄奢淫逸的生活，也可得到一个深刻的印象……<sup>①</sup>

在这“第一位评张者”的笔下，不仅指出她作品所受中外古今的优秀文学作品的影响，而且还将“天才”、“高明”等高规格的评价词汇献给了这位刚想步上文坛的女性，而且看到了她的“别致”和“特殊情调”，为张爱玲的“一炮打响”发挥了推动力。张爱玲没有门户之见，她并没有因为自己有香港大学读书的背景，英文程度高明，读过许多外国小说而自以为“高人一等”，她除了喜爱优秀的新文学作品之外，对张恨水、朱瘦菊、毕倚虹等通俗作家的作品也是极为赞赏的。所谓“不耻下问”的“下”，并非低下，而是处处关注中下层的民情，深入地了解中国的市民社会。她甚至对知识精英往往不屑一顾、嗤之以鼻的小报也极感兴趣。小报被有些人视为是低俗不堪的东西，看此类媒体无疑是自跌身价。可是张爱玲却有不同的看法：“我一直从小就是小报的忠实读者，它有非常浓厚的生活情趣，可以代表我们这里的都市文明。……而小报的作者绝对不是一些孤僻的、做梦的人，却是最普通的上海市民，所以我看小报，同时也是觉得有研究的价值。我那里每天可以看到两份小报，同时我们公寓里的开电梯的每天也要买一份，我们总是交换来看。”张爱玲以为“读报纸的文字，是要在两行之间另外读出一行来的。”她发现小报有“研究的价值”<sup>②</sup>。

张爱玲对通俗作品和都市小报的喜爱和研究为她提供了丰富而有用的资源。王德威所说的“张爱玲即是自鸳蝴派汲取了大量养分”<sup>③</sup>的论断是很有道理的。而夏志清则有更进一步的发挥：“可是给她影响最大的，还是中国旧小说。她对于中国的人情风俗，观察如此深刻，若不熟读旧小说，绝对办不到。……她受旧小说之益最深之处是她对白的圆熟和中国人的脾气的给她摸透。《传奇》里的人物都是道地的中国人，有时候简直道地得可怕；因此他们都是道地的活人，有时候活得可怕。”<sup>④</sup>的确，张爱玲笔下的小说大多是中国人的俗世的人生与俗世的故事。她的几篇最被“看好”的小说，如《沉香屑·第一炉香》和《金锁记》就是写梁太太和曹七巧的“性饥渴”的故事；而《倾城之恋》就是写白流苏“不能当女店员，女打字员，做‘女结婚员’是她们唯一的出路”，白流苏从沪到港，长途奔波就是想修一门“结婚专修科”。

① 周瘦鹃：《写在〈紫罗兰〉前头》第2页，（上海）《紫罗兰》（后期）创刊号，1943年5月出版。

② 唐文标主编：《张爱玲资料大全集》第292—293页，（台北）《时报》书系（516），1984年版。

③ 王德威：《落地的麦子不死》第373页，转引自子通、亦清主编：《张爱玲评说60年》，（北京）中国华侨出版社2001年版。

④ 夏志清：《论张爱玲》，转引自子通、亦清主编：《张爱玲评说60年》第266页，（北京）中国华侨出版社2001年版。

可是如果张爱玲只是向中国古今的通俗小说学习,那么张爱玲还不能成其为张爱玲,张爱玲的本领与技巧是在于“俗事雅写”。时代已经进入了20世纪40年代,她觉得不能再用自己前辈那种“旧事旧说”的手法,向40年代的“新市民”去喋喋不休了。她融会了弗洛伊特的学说和西洋小说的技巧,去充实故事的内涵。关于这一点,早在1944年,迅雨(傅雷)在《论张爱玲的小说》中就指出了她熟谙西洋小说的技法:

特别值得一提的,还有列几点:——第一是作者的心理分析,并不采用冗长的独白或枯索繁琐的解剖,她利用暗示,把动作、言语、心理三者打成一片。七巧、季泽、长安、童世舫、芝寿,都没有专门写他们内心的篇幅;但他们每一个举动,每一缕思维,每一段对话,都反映出心理的进展。两次叔嫂调情的场面,不光是那种造型美显得动人,却还综合着含蓄、细腻、朴素、强烈、抑止、大胆,这许多似乎相反的优点。每句说话都是动作,每个动作都是说话,即在没有动作没有言语的场合,情绪的波动也不曾减弱分毫。……新旧文字的糅和,新旧意境的交错,在本篇里正是恰到好处。仿佛这利落痛快的文字是天造地设的一般,老早摆在那里,预备来叙述这幕悲剧的<sup>①</sup>。

迅雨用了“文章本天成,妙手偶得之”这样的顶尖的评价,赠给了《金锁记》。

张爱玲自己似乎也深知自己的受众面是很广的,但她用的是“正话反说”:“我的作品,旧派的人看了觉得还轻松,可是嫌它不够舒服。新派的人看了觉得还有些意思,可是嫌它不够严肃。”<sup>②</sup>所谓“不够舒服”,大概觉得书中的技巧太“洋气”了,但这些故事的确是他们所“熟悉”的;所谓“不够严肃”大概觉得书中缺乏“主义”,但也不得不承认她刻画深度。

张爱玲的成功不仅仅是知识结构与融会才情的问题,再一个不可或缺的是地域特色与接受群体的问题。张爱玲生长在上海,又曾到香港读书,后来又写“红”于上海。她作品中的地域特色就是“沪港洋场”,她的主要接受群体是有别于中国老儿女的“新市民”。她写小说时,脑子里时时想到“上海人”:

我为上海人写了一本香港传奇……写它的时候,无时无刻不想到上海人,因为我是试着用上海人的观点来察看香港的。只有上海人能够懂得我的文不

<sup>①</sup> 迅雨(傅雷):《论张爱玲的小说》,转引自子通、亦清主编:《张爱玲评说60年》第60—62页,(北京)中国华侨出版社2001年版。

<sup>②</sup> 张爱玲:《自己的文章》,《张爱玲文集》第4卷第175页,(合肥)安徽文艺出版社1992年版。

达意的地方。

我喜欢上海人,我希望上海人喜欢我的书<sup>①</sup>。

张爱玲爱上海,也了解上海人。即使是香港传奇,其中的主角不少也是上海人,她善于写上海人,而她首先想吸引的读者群体是上海的“新市民”。因此,张爱玲以上海为她小说的地域特色。张爱玲的成名作《沉香屑·第一炉香》就写了一位在香港的上海小姐葛薇龙,而香港也是上海小姐眼中的香港。而她的姑母梁太太也是上海人的“底子”：“梁太太是个精明人，一个彻底的物质主义者；她做小姐的时候，独排众议，毅然嫁了一个年逾耳顺的富人，专候他死。他死了，可惜死得略微晚了一些——她已经老了；她永远不能填满她心里的饥荒。她需要爱——许多人的爱……”她是一个“性饥渴者”。如果与曹七巧并列，她们是可以成立一个“性饥渴协会”的。梁太太像饿过了头的“乞丐”，即使让她“狼吞虎咽”，那饥饿感还是像自己的影子一样挥之不去。但是经过香港豪门耳濡目染的梁太太的手面就显然是曹七巧这个戴着金枷的“大老土”所无法企及的了。梁太太这个小型慈禧太后，将她那个小朝廷中的车马炮棋子摆得好好的，各人发挥各人的作用，最后当然是供她“老佛爷”享用。曹七巧家的事虽然发生在上海，但他们是避兵灾逃到上海来的“寓公家族”，一副封建老旧家庭的规矩。到她自己单门独户成家后，姜季泽再来挑逗她，被她在暴怒中轰走了：可是她又性急慌忙地要赶到楼上窗口去再看他一眼。她恋恋不舍于金钱和季泽之间，她得有一个最后的抉择。她问自己：“人生在世，还不就是那么一回事？归根究底，什么是真的，什么是假的？”问得好！作家在小说中，对这个问题竟重复了两遍。梁太太与曹七巧在“真”、“假”问题的回答上是截然不同的。曹七巧认为金钱是真的，为了“守”住她那用一生幸福换来的金钱，她宁可在“性饥渴”的煎熬下成了“性变态”，一直将自己煎熬到翠玉镯子可以“推到腋下”，骨瘦如柴像骷髅。她死了，她还能“守”下去吗？可是梁太太却控制着她的小朝廷，指令上下一齐出力，为解决她的“性饥渴”而总动员。她是“进攻型”的，她“活埋”了薇龙，还能叫她的“鬼魂”为她卖力。到底是香港高等华人圈中“混”出来的“大手笔”！张爱玲小说的地域特色是沪港洋场。她笔下最活跃的是上海世俗的市民，除了葛薇龙、梁太太，还有白流苏等等。可是她与前辈作家的不同是在于她将古老的“梁祝”故事，用小提琴协奏曲《梁祝》的形式表现出来的，因此新市民是狂热地欢迎的。她的《传奇》初版问世，4天就脱销了。张爱玲的小说“谁都可以读得懂，但懂的深度不同。雅的糖块溶解在不透明的俗的咖啡中，这里已经分不清是谁征

<sup>①</sup> 张爱玲：《到底是上海人》，《张爱玲文集》第4卷第20页，（合肥）安徽文艺出版社1992年版。

服了谁,可以说是雅文学的胜利,也可以说是俗文学的再生。如果注意到《金锁记》是在没有理论指导、没有集团约束的状态下问世的这一点,则似乎可以说明,新文学小说和通俗小说发展到各自的成熟期,两者在艺术上的结合,产生一批超越性的杰作,是一种自然的趋势,‘五四’以来的雅俗对立格局,正发生着根本性的转变。”<sup>①</sup>

## 二

如果说张爱玲善于俗事雅写,那么徐訏的特点是他的小说有着很浓郁的异域情调,可以说是外国通俗文学的洋为中用版。他善于引进若干外国通俗小说的模式,并加以创造性的改造,形成了他独有的个性风格。他的融会中西的小说赢得了中国新市民的青睐。

1927年徐訏毕业于北大哲学系,又进心理学系修业两年。1933年加盟林语堂主编的《论语》、《人间世》等刊任编辑。1933年赴法国留学,继续研究哲学。在法国写下了使他名噪一时的《鬼恋》等小说,被誉为小说界的“鬼才”。在国外他大量阅读外国小说,同时也关注中国的通俗文学的现状。这里还有一段佳话:在40年代,徐訏在国外的饭店里偶遇纽先铭将军,纽先铭就是张恨水《大江东去》中的人物原型。当时,徐訏正在读《大江东去》,而纽将军正在读徐訏的《风萧萧》。文学作品是他们之间最好的“介绍信”,他们的相遇该有多么惊喜。

《鬼恋》写一个美丽绝伦的“女鬼”与一位翩翩少年的恋情,行文扑朔迷离、凄婉冷艳,神鬼境界与现实人生缠绵纠结,读来令人回肠荡气。这当然会使我们想到《聊斋》,但《鬼恋》的情节构思更貌似外国的哥特言情小说。“‘哥特式’(gothic)这个词在英语里有多种含意。它既是一个文学词汇,又是一个历史术语,还可以用作建筑和艺术方面的专门用语。”<sup>②</sup>我们在外国的电影中常常看到一个阴郁的古堡中发生了神秘的事件,甚至悬疑有鬼魂的出没,恐怖而惶惑,令人紧张得毛骨悚然。这就是“哥特式”了。“哥特式”小说的“模式特征是,故事常常发生在遥远的年代和荒僻的地方,人物被囚禁在狭窄的空间和鬼魂出没的建筑内,悬疑与爱情交织在一起。惯常的悬疑手段有神秘的继承权、隐秘的身世、丢失的遗嘱、家族的秘密、祖传的诅咒,等等。到最后,悬疑解开,歹徒暴露,男女主人公的爱情障碍扫除。”<sup>③</sup>我们不能说《鬼恋》就是“哥特式”小说的翻版。它既不是在遥远的年代,更不是在荒僻

<sup>①</sup> 范伯群、汤哲声、孔庆东:《20世纪中国现代通俗文学史》第249页,(北京)高教出版社2006年版。

<sup>②</sup> 黄善禄:《美国通俗小说史》第41页,(上海)译林出版社2003年版。

<sup>③</sup> 同上书,第42页。

的地方,代之于古堡的是上海近郊的一个村落,中间也没有暴徒在其间作祟,而是那位美若天仙的女主人公自称是鬼魂,那村落里她所住的古老的宅子有几分神秘感,于是展演了一场“悬疑与爱情交织”的故事,最后她终于吐露了她作为革命者的隐秘身世,却又飘然远行,不知所终,这倒有点像是一首“感伤型哥特式小说”的哀歌。徐訏的《鬼恋》在鬼魂“出现”、悬疑丛生、身世坎坷和爱情忠贞等方面与哥特式小说有相通之处,它神秘而不恐怖,鬼气森森而回归现实。它不以揭露“暴徒”为其对象,而是使读者体认整个社会的罪恶与不义。小说所构成的一个核心哲理是:“鬼是一种对于人事都已厌倦的生存”。徐訏的小说常常融汇着两种因素,一方面他是一位对人生有哲理思考的作家,因此,他的作品有深邃的一面;但另一方面,他常用自己编织的奇情与奇恋的故事叩击读者的心扉,产生强劲的磁场,使他们爱不释手,因此,他的作品又是极为通俗的。这就是徐訏式的融会中西、超越雅俗。他让广大的读者享用“奇情”快餐,而让文学的“美食家”们品尝那位在北京大学和巴黎大学学过哲学的作家“镶嵌”在小说中的“精致”的人生哲理。

徐訏的40多万字的长篇《风萧萧》一直被公认为是他的代表作。这部作品动笔于1943年3月,完成于1944年3月。小说在报上连载时就形成了一股强劲的季候风,席卷了战时大后方,“重庆江轮上,几乎人手一纸”<sup>①</sup>,人人争相先睹为快。人们惊呼,1943年在文学领域中简直可以称为“徐訏年”。1944年10月由成都东方书店出版发行,在不到两年内就连印了5版。在大后方被列为“畅销书之首”。如果从题材而言,《风萧萧》该算是爱国重大题材,在抗日战争的年代中歌颂为抗日献身的地下工作者,它可以是写成慷慨激昂的“严肃文学”,但是徐訏却将这一题材处理成一部通俗的畅销小说。实际上徐訏是借鉴了西方间谍小说的浪漫主义冒险模式,而且获得了相当的成功。

“西方间谍小说诞生于19世纪和20世纪之交,是当时西方资本主义世界内部各种矛盾进一步激化,军事、政治斗争持续加剧的产物。……一般认为,西方第一部严格意义的间谍小说是英国小说家厄斯金·查尔德斯(Erskine Childers,1870—1922)的《沙滩之谜》(*The Riddle of the Sands*,1903)。在这部长篇小说中,作者以高昂的爱国热情、惊险的故事情节和生动的人物形象,描述了两个英国业余间谍刺探德国海防情报的冒险经历。该小说在伦敦出版后,立即引起轰动,以后多次再版,畅销不衰。”<sup>②</sup>《风萧萧》是用一种奇情的形式展现的,是用一种不是恋爱形式的奇恋铺垫的。而书中那位潇洒倜傥的男主人公自始至终只知道他是“徐”,这就有

① 陈乃欣等著:《徐訏二三事》第249页,(台北)尔雅出版社1980年版。

② 黄善禄:《美国通俗小说史》第504—505页,(上海)译林出版社2003年版。

点西方派头了。小说开端就是写“徐”这位独身主义者周旋在三位美丽的女性之间,他掉进了脂粉漩涡,却过着一种“爱而不恋”的生活。这是三位极有品位的各有个性和独特魅力的未婚少女。作者不是一般化地去描写她们的天生丽质。每当他写那位百乐门的红舞女,既懂日语,又会英语的白苹时,总觉得有一种“银色的空气沁入了我的心包”,而白苹向他微笑时他总感到这是“百合初放”;而那位母亲是美国人、父亲是生活在日本的华侨的梅瀛子,当时已是“上海国际间的小姐,成为英美法日青年们追逐的对象了”,可是她好像还不满足,她要征服所有的男性青年似的,“徐”每次将她比作红色的玫瑰,“永远像太阳一样光亮”。而富有音乐天才的海伦则是一片能“溶化独身主义的灯光”,在这雅致宜人的灯光中可以看见自己的影子。小说充满既抽象而又形象、机智而又令人心领神会的对话,在长篇的1至18节,作家就是写“徐”这位研究哲学的学者与这三位女性的“爱而不恋”的近距离的生活。有时那距离近到真令人感到“徐”这位独身主义者真是“坐怀不乱的柳下惠”。

徐訏一直坚守的写作信条之一是:“两性问题的暴露与描写要有一定的限度才是艺术可以允许的。”<sup>①</sup>“为此,他不管是写爱情还是写婚姻,都与‘肉欲’无涉,甚至连性心理也不描写。他认为爱情小说重在表现‘情趣’……”<sup>②</sup>这种重“情趣”的爱情观也是国外通俗小说中的一个流派所遵循的,它在19世纪70年代到第一次世界大战之间流行,被称为“蜜糖言情小说”,以便将它与后来的赤裸裸的性描写的言情小说相区别。正因为是对那种“爱而不恋”的欣赏与爱慕,长篇从第1—18节就像抒情的小夜曲似地在琴弦上流淌飘逸,读者也像读一本言情小说,看他们在日常生活中高雅地交往着。不过从表面看来,有的女性似乎透露出一丝“醋意”,但这些女性“醋意”背后的潜台词,一直要到第18节之后,我们才能将她们这些间谍之间相互摸底的深层含义看透。

第19节,风云突变,“1941年12月7日夜深时……我听见了炮声。那么难道是太平洋战争爆发了?我想。”小说于是从“谈情说爱”进入真正的“间谍生涯”。过去的平凡的常态生活,却全是出自间谍们的精心布局;表面上看来是“醋意”,实质上却是出于对对方的政治背景的怀疑。相互温馨的谈话背后,是瞪大了眼睛在看对方的破绽;两个女性亲密得联床共话,其实在梦中也无时无刻不绷紧那根警惕的弦。在太平洋战争爆发后,史蒂芬太太才正式与“徐”摊牌:她要他参加他们的情报系统,她给他5分钟时间考虑。徐訏按照他自己的写法,这里没有慷慨的陈词,

① 徐訏:《门边文学·两性问题与文学》第3页,(香港)南天书叶公司1972年版。

② 吴义勤:《漂泊的都市之魂——徐訏论》第38页,(苏州)苏州大学出版社1993年版。



也没有激昂的表态。“徐”只是说：“如真是为了爱与光明，我接受。”当他告辞出来时，他感到愉快：“几年来，我想担任一点直属于民族抗战的工作，现在居然一旦实现了。”“我似乎失去了自己（他要把他的哲学文稿束之高阁了——引者注），我在发光，在许多发光体中发光，像是成群的流萤在原野中各自发光。所有的光芒都是笑。”从第19节起，小说虽然进入了一个新的境域，但在徐訏的笔下小说的风格始终是统一的。

徐訏与专业的间谍小说作家相比，差距当然是很大的。他不可能像专门写间谍小说的作家那样去制造惊心动魄的紧张情节，他还是要让他的《风萧萧》自始至终在浪漫抒情的轨道上运行。“徐”虽然几乎付出了生命的代价，可是这血的代价终于使梅瀛子与白苹摸清了她们是同一条战线上的不同组织的地下工作者。她们从假想的“敌人”变成了真正的“战友”。“徐”也从受梅瀛子领导到他们三人联手开展重要的情报工作。他们争抢着要站到最危险的岗位上去，往往最后还得靠抓阄来解决相持不下的局面。结果由于东京新来的日本女特务宫间美子的介入而情势突变，白苹为此而壮烈牺牲，而梅瀛子也只能退居秘密状态。这位名闻“国际上海”的交际小姐不能再公开露面了；但她还是设法毒死了宫间美子。她终于用行动证实了“徐”对她的评价：“是一个肯为爱者复仇的女子”；而“徐”也只能撤退到大后方去。他留下一封长信给海伦，也依依不舍地向海伦的母亲告别：“战争总是暂时的，胜利和平就在前面，那时候如果海伦爱我的话，我自然马上会回来。”预示着这位独身主义者，到那时才有可能真正地谈他的恋爱。他“在苍茫的天色下，踏上了征途。有风，我看见白云与灰尘在东方飞扬。”这小说的最后一句话还是保持着徐訏的不动声色而又淡淡哀愁的抒情格调。

在徐訏的18卷本全集的小说部分，我们还能读到他的许多名篇，大多带着很强的融会中西的通俗性。我们可以将他的小说看成是新文学，但如果说它是带有欧味的通俗小说，也是完全可以成立的。“面目的模棱”正说明小说的超越雅俗的时代已经初露端倪。徐訏也成了这多元格局中与老前辈们不同的“新生代”，他成了新市民读者们的“宠儿”。

### 三

在战时和战后，有一位作家是与徐訏齐名的，那就是无名氏（卜乃夫）。无名氏的成名作是《北极风情画》和《塔里的女人》。司马长风在评价无名氏时转述了无名氏的兄长的话：“据卜少夫说，作者写《北极风情画》与《塔里的女人》两部爱情小说，‘他立意用一种新的媚俗手法来夺取广大的读者，向一些自命为拥有广大读者的成

名作家挑战。”<sup>①</sup>那就是说,无名氏是写通俗小说起家的,所谓“新的媚俗手法”也可以理解为新文学的通俗版,而他想取悦的当然是以新市民为主的读者群体。

1943年11月9日至29日,当无名氏以每天7千字的速度赶写出10万多字的情感罗曼史《北极风情画》(当时题名为《北极艳遇》)在《华北新闻》上连载,至1944年1月载完。在西安迎来了一股“满城争说无名氏”的旋风与热浪。无名氏的“挑战”成功了,他自己曾说:

当年,《北》在《华北新闻》连载时,无论我出去理发、沐浴、上饭馆、咖啡馆,进公园喝茶,到处都听见有人在谈论此书。从前谭叫天在北平走红时,有“满城争说叫天儿”的盛况,当时若说西安“满城争说无名氏”,一点也不夸张。难怪其时友人黄震遐远游甘肃归来,一见我就说:“从前拜伦写了《柴尔德·哈罗德》旅游诗,发现自己一夜之间,名满伦敦。足下现在正是当之。”他还用了一句洋文:“大家 Compare you and Ghuyu(拿你和徐訏相比)。”<sup>②</sup>

无名氏在踌躇满志的同时,还加了一个原注:“其实拙作风格与内涵和徐訏根本不同,但当时徐訏颇有名气,作品销路亦好,友人乃有此‘比’。”他的粗犷泼辣的文风与徐訏的温文尔雅的格调的确是不同的。可是在文学史上人们一贯将他归入徐訏的浪漫一派。

《北极风情画》起首是怪客登临白雪皑皑的华山山巅,夜半高歌。接着从自述“错吻”开始,深情回顾,一下子就将读者锁定在它的情节链条上。林上校与奥雷利亚巧遇,从他们的友谊到热恋一直到他们的被迫分手,情节可谓是一气呵成。在这过程中,并没有多少事件作为情节的酵母,最多就是奥雷利亚的好友叶林娜的一度的小小干扰,其余就是靠无名氏的技巧发挥,抒写他们的“爱的步伐”的迅捷与“恋的炽情”的升华。

在“错吻”后,奥雷利亚原以为林上校对她是一种无赖式的“纠缠”,而林上校要与这位美艳的少女“套近乎”就得靠他的“巧舌如簧”(这里不带贬义),他不温不火,不卑不亢地取信于姑娘。林上校是中国抗日队伍中的韩国人,而奥雷利亚则是在苏联的波兰人。当他们在“亡国的切肤之痛”上进一步有了共同的语言时,他们的心更贴近了。可以说,林上校是靠自己渊博的知识与高尚的文化修养,获取了一位在苏联中学里教文学的少女的欢心,他不是“骗取”而是“博得”。奥雷利亚甚至

① 司马长风:《中国新文学史(下卷)》第103页,(九龙)昭明出版社1978年版。

② 无名氏:《跳蚤与〈北极风情画〉》,《无名氏代表作》第374页,(北京)华夏出版社1999年版。

告诉他,林犹如“毒品”,她已经上“瘾”了。恋情已经到了策划以后如何随着大部队“混”出苏联国界,远嫁中国的程度了。从第7节到第17节,几乎就是“两人世界”的不倦的谈情说爱。而在第17节,他们举行了没有仪式的婚礼。如果说徐訏的小说是“与肉欲无涉”的蜜糖言情,那么无名氏却敢于写新婚之夜的性爱,我们可以称这大段描写是洁净的“绿色无公害的狂放”:

幸运的我们,却在享受着乐园。

一枝非常瑰丽的形体,从午夜深处升起,浮现于我四周。它以特有的胴体香味围攻我,使我沉没入一泓神妙境界。

可我更欢喜扭开灯,像一个画家,欣赏奥雷利亚的形姿,在长长的、薄薄的粉红色睡衣内的,那些半圆与椭圆,弧线与直线,新月与落日,三角形与海湾形,圆锥形与提琴体。一个西方女人形体的优美线条,是那样生动,富有曲折性,又如此充满大自然的弹力,对一个东方人来说,简直是极大的蛊惑。

我熄了灯。

这是一个真正的午夜。

一种神秘的节奏、韵律,像一阕奇妙的雅典竖琴演奏,从她的发、额、眼、鼻、嘴、颊、颈、肩、胸、腿、胫——足尖,雨点样洒向我,使我感到极度豪华的沉醉。这种沉醉,达到最高潮时,我简直是在倾听19世纪浪漫派大师斐里辽斯的《幻想交响曲》,一片极其魔魅的彩色旋律,正像它最后和乐章的巨大的钟声似地,无比深沉的,直敲到我的心灵底层。

无名氏不仅对这“真夜”作了“绝对美学的化身”的描写,还要通过林的枕边私语对古今文学作品中的某些“忌讳”和禁区进行一番讥评:“在人类历史上,人们曾有过万万千次‘真夜’,却极少有人敢公开地坦白地谈它们。好像这种午夜,越封闭越好,这种诗情,埋藏得越深越好。而且,离任何文字语言,愈远愈好。其实,在那些‘真夜’中,疯狂的男人和女人们,谁没有疯狂地谈过呢?那是所有语言中最人性的、最不撒谎的。在未来的回忆中,这些时刻将像香料一样,给所有记忆的形象增添无穷蛊魅。没有这些香料,任何爱情只是一幅素描,缺少一份巨大的完整的魔祟。”读到这里,我们觉得是在一部通俗言情中,它也是可以包容着“纯文学”的节段,精英与通俗在这些节段中是“你中有我,我中有你”。在过去的通俗小说中如果夹杂这么一段洋腔洋调,显然是不协调的。可是无名氏既然用的是“新的媚俗手法”,他本来就是新文学的通俗版,也就显得非常和谐了。而他的关于“真夜”的一段议论,当然是含有向中国前辈作家的“挑战”意识。

从第18节开始,小说从幸福的高峰跌入了悲剧的深渊。历史的、时代的、国家的、社会的、制度的现实,将这北极之恋无情击个粉碎,直到女主人公的自我消亡。无论是开端的怪诞,中段的纯情,结尾的惨烈,都打动了当时青年们的心,说它是与抗战无关的言情之作罢,可是它却与当时的日本的、中国的、韩国的、波兰的、苏联的国情与疆界、历史与现状联系得如此紧密。这本来是一对全世界都可以欣羡的“跨国婚姻”,可是战争不仅毁灭物质的世界,也毁灭人的精神世界,包括纯洁的爱情。

在《北极风情画》取得成功之后,无名氏再接再厉发表了《塔里的女人》。但这篇小说显得比较做作。作品对聂赫留朵夫式的男主人公罗圣提的品质问题也有忽略不计的缺点,尽管作者写了他的忏悔。但小说仍然具有轰动效应。以后他还在《华北新闻》上连载过长篇《一百万年以前》,皆是当年的西北畅销书。

从1942年9月至1944年年底,无名氏在西安的“800个日日夜夜”带给他无比的成就。而在1943年起始,他在创作的间隙写下了一系列带有哲理思辨色彩的片段,以后用《沉思试验》的书名出版。这实际上是他为以后的270万字的《无名书稿》作准备。

《无名书稿》的6卷大书被誉为“长河型”的长篇小说,到1960年杀青整整用了15年时间。这是一部从大文化视角探究人生问题和社会问题的巨著。这是一部用象征主义手法写成的精英文学作品,他笔下的人物“大多都带有象征主义的色彩。他说:‘我的人物描写,带点魔幻的意味,都在虚实之间。’”<sup>①</sup>“即使文化修养很高的胞兄卜少夫,在看了《无名书稿》的前两卷——《野兽、野兽、野兽》、《海艳》——以后,也不禁摇头感叹‘看不懂’。”当然后来他是看懂了的,还“‘说了不少恭维话’。真诚地表示:‘他不只完全看懂了,而且身经创痛,他才深切感受且映证《无名书》所揭示的大时代内核真谛。’”<sup>②</sup>

这说明了在无名氏的笔下,写通俗小说也罢,写现代派的精英小说也罢,均有自己的特色而两者绝无鸿沟。过去人们将新文学与通俗文学看成是两个“世界”、两种“体制”。但是到了无名氏这一代人,就开始尝试着徜徉于这两个“世界”之间。他们用自己的创作实践宣布,他们已经练就了两副笔墨,他们在文学的“国度”里,他们是“一国两制”的拥戴者,不论是精英文学“体制”,还是通俗文学“体制”,他们可以“自由来去”。

从20世纪40年代的新市民小说代表作家张爱玲、徐訏、无名氏身上,我们已

① 转引自汪应果、赵江滨:《无名氏传奇》第300页,(上海)上海文艺出版社1998年版。

② 同上书,第291—292页。

经看到了一种很好的预兆：超越雅俗、中西融合的谐和境界并非是可望而不可即的。在张爱玲的脑海里，中、外、古、今、雅、俗诸般文学是平起平坐的，它们都可以作为丰富的精神资源融谐在她的作品之中。在徐訏看来，外国的优秀的文学遗产都可以为“我”所用，可以由“我”进行创造性的改造。他的作品决不会与新文学“绝缘”，但又有着浓郁的通俗韵味，他的若干名作也可以说是一种外国通俗模式的“中国版”。而无名氏的《北极风情画》等畅销书则是新文学的通俗版，而他还愿意徜徉在文学的多元化的江湖河海之间。这种 20 世纪 40 年代的创新的趋势与氛围，不久曾一度中断。但是它是有生命力，今天文坛上也正在出现超越雅俗、融会中西的态势，这是继 20 世纪 40 年代新市民小说之后的一种良性发展。

原载《西北大学学报（社科版）》2006 年第 6 期  
人民大学复印资料《现当代文学研究》2007 年第 2 期转载



上海在 1843 年开埠以前,农本主义是它生产运作的主要方式,渔业和沙船运输业是它向周边伸出的短短的触须。可是随着南京条约的签订,从广州一口通商变为五口通商之后,海禁大开,上海很快超越了广州,成为中国第一大商埠。外国商业资本和工业资本、随后是金融资本的输入,野心勃勃的广州洋行大班带着中国第一代广帮买办联袂来沪,使它从一个最多只是近海作业的小聚散地,一跃成为中国面向世界的最大窗口,在过去的滩涂上建起了一个十里洋场。原来只是在小农经济的村道上蹒跚的上海,一下子乘上资本经营之车在柏油马路上迅行,使它成了最具魅力的移民城市,吸引着四面八方的国内外投资者和周边破产的乡民,以致那时的上海居民中 5/6 是来自外乡。它既是冒险家的乐园,也是一个出卖劳动力的大市场。

情况的变化来得如此迅速,像是坐上了直升机似的,在这个原来是烂泥滩的“上海滩”上怎么会一下子榨出了亿万资产来?难道有一个魔棒在冥冥之中施展什么法术吗?人们觉得自己的农本经济的脑袋不够用了。居民和移民们需要大量的信息来告诉他们这个巨变的内幕,就像小孩子急于要买一本解开魔术奥秘的书籍一样迫切。开始是外国人在上海办外文报纸,可是上海的订户远远不及外国的订户多。中国人对这种蟹行文字是陌生的,懂得的寥寥无几;可是海外的读者却需要从这种报刊上知道如何到上海淘金的信息,再进一步去巩固他们的殖民统治和加强剥削的力度。当时,外国的石印和铅印等印刷术已经开始在上海“落户”,可是开始这只是外国传教士用来印刷中文圣经的工具,先进的印刷条件只是为传播宗教服务。可是有了这种先进的印刷机器,就有了创办新式报刊的物质基础,有了满足居民与移民迫切需要扩大信息量的前提条件,以便他们去应对这个既日日感到新奇又夜夜感到惶恐的世界。在这个陌生的世界里,他们生怕有一天早晨醒来,自



己已掉在一个可怖的陷阱里。因此他们希望学习,要有传媒来教他们在大都市里如何安身立命。可见“潜在的读者”是大量存在的,但是办报的雇员又从哪里来呢?当时,上海自身的文化底蕴并不深厚,但“包围”它的江浙两省有可能向它输送这方面的人才。

这时——20世纪初,中国正好废除科举制度,堵塞了许多文人学士想靠此去荣宗耀祖和加官晋爵的最重要的通道。于是他们迫切需要在社会上找寻新的位置,以确定自己的新的社会角色。他们——特别是靠近上海的江浙士人,纷纷来到了上海这个既需要“体能苦力”、也需要“知识苦力”的雇员交流市场。那些过去的儒士到了上海,很多人开始做“文字劳工”。这些士人的急务是拓展自己的视野,改变自己的许多旧有的观念,在“实践”过程中将自己从科举脑瓜历练成洋场才子。他们凭着自己的脑袋比老百姓的脑袋要敏锐些,他们就在这“先走一步”的优势中为普通老百姓答疑解惑,积极地参与办报办刊,撰写通俗文章,牢牢地抓住了这批“潜在读者”,以换取自己的较为丰厚的生活资料。当然,这批转型的士人的道路也不是一帆风顺的。开始,一些守旧分子百般诋毁他们,如左宗棠写信给友人时说新闻记者为“江浙无赖文人之末路”,把他们看成是一批无事生非,到处挑拨离间的不安分分子。因此,“昔日之报馆主笔,不仅社会上认为不名誉,即该主笔亦不敢以此自鸣于世。”他们要等到戊戌年间才时来运转,“至戊戌维新,乃为上海报界放一异彩,其时康南海、梁新会以《时务报》提倡社会,社会之风尚既转,而日报亦因之生色。……于是新闻业遂卓然成海上之新事业。而往者文人学子所不屑问津之主笔、访事,至是亦美其名曰新闻记者、曰特约通信员,主之者既殷殷延聘,受之者亦唯唯不辞。”<sup>①</sup>这样上海就成了现代中国的报业与出版业的中心,大众传媒的推动,使上海较早出现了新型的市民文化。而通俗文学就是这种新兴的市民文化中的一个主要角色,它背靠现代传媒,成为一个兴旺发达的“家族”与市民结缘,形象地为市民答疑解惑,成为教导他们如何在上海安身立命的教科书。

## 二

新式的现代化媒体使通俗文学有了更为广泛的落脚谋生的地盘,这也就有了更便于获取脑力劳动报酬的可能性。它逐步建构了一个现代化的文化市场,使生产者与消费者在这个市场中自由交易,这与昔日手工业式的买卖相比,情况就不可同日而语了。

<sup>①</sup> 姚公鹤:《上海闲话》第103页、第131—132页,上海古籍出版社1989年版。

中国的小说与经济效益的挂钩是有一个过程的：曹雪芹时代没有版税制，也没有刊物连载他的长篇小说，否则他一定是一位腰缠万贯的大款。怎么会过着“茅椽蓬牖，瓦灶绳床”的清贫生活？因此，我们还是从有点经济头脑的《品花宝鉴》的作者陈森说起：从《品花宝鉴》作者陈森，到《海上花列传》作者韩邦庆，到李伯元的自办小报，再到报刊明码标价定出稿费制度是有一个文化市场日趋现代化的完善过程。

据觉罗炳成考证，陈森的《品花宝鉴》中写了几位当时的名流巨卿，于是人们很想窥探这些名人的私生活，从好奇心理出发，在此书的写作过程中，就有人纷纷借阅传抄。小说在写成而又未曾刻印之间，作者陈森想出了一个敛财之道。“陈森书挟钞本，持京师大老介绍书，遍游江、浙大吏间，每至一处作十日留，阅毕，更至他处。每至一处，至少赠以二十金，因时获资无算。半聋（觉罗炳成之号——引者注）少时，随其父淞江粮道任，陈至，留阅十日，赠以二十四金，彼犹以为菲薄也。”<sup>①</sup>看来，陈森是很有经济头脑的人，在还没有稿费制度之前，他创立了一种脑力劳动的特殊支付方式。但即使说他获资无算，也只因这是一个仅有一本书的流动图书馆，而且“读者”只是极少数有身份的人，“发财”大概也是有限的。

与陈森相比，韩邦庆要幸运得多，他比陈森迟生了五六十年，是生在传媒开始现代化的时日，他首创自办个人文学期刊的方式，获取脑力劳动的报酬。他请《申报》馆代印代售他的个人刊物《海上奇书》。他的这种方式就比陈森要现代化得多了。而且韩邦庆还善于运用大做广告的办法招揽生意。在1892年，出版的小说还不多，出版物刊登广告的也更少见，但他却为他的《海上奇书》刊登了43次广告。为自己的作品“叫卖”。在刊物出版之前，从光绪十八年正月初六（1892年2月4日）起至正月二十八日（2月26日）他在《申报》上刊登了11次广告，为即将出版的《海上奇书》造势，其广告词如下：

[标题]：《海上奇书》告白◎每月朔望<sup>②</sup>出书一本◎实价一角◎托《申报》馆代售

[内容]：《海上奇书》共是三种，随作随出，按期印售，以副先睹为快之意。其中最奇之一种名曰《海上花列传》，乃是演义书体，专用苏州土白演说上海青楼情事，其形容尽致处俱从十余年体会出来，盖作者将生平所见所闻，现身说法，搬演成书，以为冶游者戒，故绝无半个淫褻秽污字样；至于法绘精工，楷书秀整<sup>③</sup>，犹为此书余事。此外两种，一曰《太仙漫稿》，翻陈出新，戛戛独造，不肯

① 觉罗炳成：《t罗延室笔记》，转引自孔另境：《中国小说史料》第225页，上海古籍出版社1982年版。

② 朔望即初一和十五。

③ 该刊是石印刊物，不是铅字本，因此用“楷书”书写。

使一笔蹈袭《聊斋》窠臼；一曰《卧游集》，摘录各小说中可喜可诧之事，萃为一编，作他日游观之券。此《海上奇书》之大略也。定于二月初一日出售第一册。《海上奇书》每本实价一角。本埠由卖《申报》人代售。外埠售《申报》处均有寄售。 大一山人<sup>①</sup>启。

这一告白与他的出版时所写的“例言”中的自白是一致的。他在“例言”中说：“此书为劝诫而作，其形容尽致处，如见其人，如闻其声。阅者深味其言，更反观风月场中，自当厌弃嫉恶之不暇矣。”这是一本图文并茂的刊物，能给读者以耳目一新之感。而当年上海的“白领人士”皆以说“苏白”为有身份有教养的表征，因此，他用苏州土白也就成了当时外地人学习苏白的“教科书”。

在第一期出版时，韩邦庆在《申报》上刊登了6次广告，每次的内容皆是该期目录。以后每期出版时一般都刊登两次广告，只有第3、14、15三期只刊登了一次。《海上奇书》出版至第9期，改半月刊为月刊。韩邦庆于光绪十八年六月初一日（1892年6月24日），在《申报》上登载“《海上奇书》展书启”，内容如下：

《海上奇书》今出第9期矣。历蒙诸君赏鉴，不胜知己之感。惟说部贵于细密，半月之间出书一本，刻期太促，成稿实难；若潦草搪塞，又恐不厌阅者之意，因此有展期之请，兹于六月朔日出第9期书以后，每月朔日出书一本，庶几斟酌尽善，不负 诸君赏鉴之意。再第9期以前之书所存不多，欲补买前8期，书价仍一角。

由此可见他的写作与办刊态度的严肃认真。《海上奇书》出版至第15期停刊，共连载了《海上花列传》30回。因无停刊启事，停刊原因不详，有人说是销路不佳，但鲁迅在《中国小说史略》中却说它“遍鬻于市，颇风行”<sup>②</sup>。现在就很难考证其发行数及盈亏情况了。也许他的确是一位慢工出细活的作者，但也有人说他是一位下笔千言，文不加点的“快手”，我们也无法判断其底蕴了。不过在1891年，《海上繁华梦》的作者孙家振（玉声）已读过他的24回初稿，看来他是在1892年边改边刊，又新创作了第25至第30回。也许真的觉得“刻期太促”，又不肯“潦草搪塞”，就戛然而止了。好在到1894年全书64回以花也怜侬为笔名正式出版发售，虽然没有来得及写续篇，但也算是以全璧流传于世了。可惜的是就在出书的当年，韩邦庆在

① 大一山人即“太仙”的拆字格，韩邦庆号太仙。

② 鲁迅：《中国小说史略》，《鲁迅全集》第8卷第223页，人民文学出版社1963年版。

贫病中逝世,年仅 39 岁。

在阿英先生的藏书我们又可看到《海上花列传》的两种“袖珍本”,也即“口袋本”,因为是残本,就不知是何年出版的了。但是在封面上却赫然写着《绘图海上花列传·花也怜依题眉》,这究竟是韩邦庆生前所出的点子,还是韩邦庆逝世后,由书商翻刻的?我没有看到版权页,无法断定。但这种袖珍本的通俗小说,它不是文士在书斋中密圈密点研读的圣经贤传,所以用这样的“小开本”来招揽生意,方便读者随身携带,随时随地可以拿出来阅读。由此可见,当时初建的现代化文化市场已经能处处为迎合当时读者的需求着想了,甚至在开本大小上也动足了脑筋,显示了当年的出版业已非常善于抓住商机,以便获取更多的盈利。

### 三

在韩邦庆之后,通俗文学进一步开拓现代化文化市场的是李伯元、孙玉声与吴趼人们了。李伯元在 19 世纪末 20 世纪初,独创了“小报”这一新品种,孙玉声与吴趼人也随即紧紧跟上。

李伯元不满 20 岁就到上海来闯荡世界,1896 年参与《指南报》的创办。但这张大报如何与老牌的《申报》和《新闻报》相抗衡呢?于是他就另辟蹊径,在报纸中创一“别裁”,办一张小报——《游戏报》。以它的市民性、娱乐性和商业性开拓出一片崭新的文化市场的新品种。1897 年 7 月 28 日李伯元在该报第 63 号上说明了他创办《游戏报》的宗旨:《论〈游戏报〉之本意》,这是他的一番自我表白:“岂真好游戏哉?盖有不得已之深意存焉者也。”他认为现在要向人们正面讲道理,人家会说你迂腐得不合时宜,而他却最善于“以痛哭流涕之笔,写嬉笑怒骂之文”,因此,他要在这张报纸上发挥他的特长。“故不得不假游戏之说,以隐喻劝惩,亦觉世之道也。”因此《游戏报》“或托诸寓言,或涉之讽咏,无非欲唤醒痴愚,破除烦恼;意取其浅,言取其俚,使农工商贾,妇人竖子,皆得而观之。”当然,《游戏报》中确有若干揭露当局,讽喻社会的文字,但也不完全像李伯元在文章中讲得如此冠冕堂皇。在同一天报纸上,还刊登了一则《本报按日排印海上群芳姓氏里居表告白》,这是为高等妓院陆续刊登免费广告。这里要附带说明的是,它所刊登的这些“长三”妓院,是当时的一种高级社交场所,或商业谈判,或公关交友,或诗酒风流,在男女社交不公开之时,也有到这些场合去寻觅红粉知己之类,“客人须是熟人或经名人介绍方可入内,留宿者更严”<sup>①</sup>。不像现在我们一听到说是妓院就一定是“性交易”场所,但也不排

<sup>①</sup> 熊月之主编:《老上海名人名事名物大观》第 323 页,上海人民出版社 1997 年版。

除有性关系。在这一号报上,还有一则《启事》:《本报每逢礼拜日在张园送阅报纸》,使读者可在“茶余酒后,适性陶情,冀与诸君子结文字缘。”第63号报纸之所以典型,是一篇“本意”,一则“告白”,一通“启事”,说明了李伯元“另辟蹊径”想达到的三个目的。一是他要用嬉笑怒骂皆成文章的才能对国事与社会发表自己的高见,二是要为上海的市民、特别是中产以上的人们提供“游戏”信息,三是他要用浅显俚俗的报章与广大市民结“文字缘”。这是一个向上海中下层读者开拓文化市场的办报策略。当然,这三者之中又以游戏为重点,因此,这种小报后来往往被称为“花报”与“戏报”。为了取得轰动效应,李伯元在报上选“花榜”与选“菊榜”(花榜是妓女选美选艺,菊榜是戏曲艺人评比)。我们在张恨水的《春明外史》中看到过选“花榜”中的种种舞弊手法,但据笔者看到的几个材料,一致认为李氏还是办得很“认真”和“公正”的。他将“花榜”分为两科,一科是“选美”,一科是“选艺”,因为当时的高等妓女还得所谓“色艺双全”。被选中“艺榜状元”的张五宝工昆曲,她唱的《思凡》一折“虽老伶工亦叹弗如,至今百代公司之留声机中,有张之唱片”云云<sup>①</sup>。

《游戏报》对国事也较为关心,如从1897年12月1日的第161号上起,在每天的本馆论说之前“增添逐日路透电音及时事要电”,当时是为了及时报道德国派舰队强占胶州湾等侵略行径,与读者“同怀义愤”。其时电报还不发达,过去只有朝廷发布“上谕”才能动用电报,现在,也向民间媒体开放,虽然价格昂贵,《游戏报》也就赶快聊备一格。《游戏报》有时也有若干较长的连载文章,内容也有指责政制时弊的,如1904年2月2日至6日连载的《论中国讼狱之黑暗》,可与李伯元在《绣像小说》中连载的长篇小说《活地狱》相互参读。

翻译家周桂笙的《新庵笔记》(卷上)中有《书繁华狱》条,说:“昔南亭亭长李伯元征君(征君是旧时指朝廷征聘而不愿受职者——引者注)创《游戏报》,一时靡然从风,效顰者踵相接也。”<sup>②</sup>到辛亥革命之前,上海陆续出版的小报累计近40家,形成了一股“小报潮”。影响较大的有孙玉声、吴趼人等办的《采风报》;李芋仙办的《寓言报》;高太痴秀才办的《消闲报》;还有《笑林报》、《演义白话报》等等。

《采风报》打的是“采风”牌,在1898年8月10日第32号上有一篇《采风》,说是上者采世风、文风,下者雌风、淫风、赌风它都采;这一号上也刊登《招延花丛采访人》的告白。这张小报实际的格局几与《游戏报》相仿。1898年7月12日第3号上有《采风报序——仿兰亭集序》可以作证:“此报有奇说异论,笑语谐谈;又有新书烘托,石印工致,引以为消闲之助……酒后茶余,挑灯披阅,默悟绮梦之幻,俯察世情

<sup>①</sup> 姚民哀:《花底沧桑录》,载《新声》第2期第2页,1921年2月出版。

<sup>②</sup> 转引自阿英:《晚清小报录》,杨光辉等编《中国近代报刊发展概况》第116页,新华出版社1986年版。

之变,所以娱目警心,足以擅笔墨之奇,信可观也……”当时信息来源极为有限,因此小报主要刊登地方新闻,每则数十字、一二百字不等。《游戏报》一开始,标题就用对偶式。而《采风报》就用得更为工整。如1898年8月18日第40号的地方新闻的对联标题如下:游客喜成新铁路/痴儿妄想旧金山,真酒徒/伪医士,素接素/花非花,梨园杂志/柳巷琐谈等等。在8月20日第42号上新闻标题如下:产怪/浴龟,狂花敛艳随狂风远作绝塞狂游/妙语解纷说妙人自有无穷妙处,谢月娥顿除憨态/周丽娟善保香名,北里采风/西厢待月等。这套章回小说般的程式,中国文人自幼就素有训练,当然是驾轻就熟的。

《寓言报》创办于1901年,版式也仿李伯元的报纸,但它的寓言颇有耐人寻味者,如1902年7月15日刊登的《谈风》:

金鱼游行于上,鲫鱼见之,急走还,告其同类曰:“前之游行以来者,其贵官也耶?其身上之文采,何其显耀也。其面上之威仪,何其尊严也。双目怒视,若有所怒者,吾侪其避之。”于是伏处一旁,寂不敢动。而金鱼游行水藻间,绝无去志。无何,螯来,伸螯以钳金鱼之尾。金鱼竭力摆脱,悠然而逝,鲫鱼诤曰:“不期这等一个威仪赫赫的官,却怕这种横行不法的小么魔钳制。”

这横行不法的小么魔当然是指洋人,晚清的命官是有深度“恐洋症”的,这在《官场现形记》和《二十年目睹之怪状》等小说中均有详尽的叙述。可是这么一篇寓言,把那金鱼的气宇轩昂又外强中干的样子一描绘,真使读者忍俊不禁。另外,若干小报上的知识小品,也是很可读的。

由于后办的小报大多跳不出《游戏报》的框范,以致“南亭乃喟然曰:‘何善步趋而不知变哉?’遂设《繁华报》,别树一帜。一纸风行,千言日试,虽滑稽玩世之文,而识者咸推重之。”<sup>①</sup>他的另辟蹊径的求变之心又为之大动。

李伯元于1901年创办的《世界繁华报》的“变”就体现在栏目的大大丰富上:有“讽林”、“评林”、“本馆论说”、“最新电报”、“艺文志”、“野史”、“官箴”、“北里志”、“海上看花日记”、“鼓吹录”、“菊部要志”、“时事嬉谈”、“滑稽新语”、“谭丛”、“小说”、“论著”等,每天轮流设栏,花样翻新。而且还采取一种与读者“互动”的方式,每天在第1版用花边划出一小块空白,约可写百字左右,注明“本报投函用纸”:“凡商艺投标,观剧品评,看花荐格、曲榜荐函,均载入此格内,裁下封寄本馆,

<sup>①</sup> 转引自阿英:《晚清小报录》,杨光辉等编《中国近代报刊发展概况》第116页,新华出版社1986年版。



次日登报。此纸能写一事,并写不录,此纸隔日作废。某月某日。”这种“互动”也是开拓文化市场的一种新手段,实际上是增加了不少稿源,扩展了报馆视野,增进了与读者的亲密度。

《世界繁华报》连载李伯元的《官场现形记》是小报界的一件大事。过去,小说一直被视为“小道”,是茶余酒后的消遣品,父兄也禁止子弟去读这些闲书。但李伯元办《游戏报》时,每天就附送《凤双飞》一页,作为赠品。《采风报》每天赠送一页孙玉声的《海上繁华梦》。《笑林报》每天赠送一页也是孙玉声撰写的《仙侠五花剑》,可是它们不是报纸的组成部分,是单张印刷,随报附送。后《世界繁华报》将《官场现形记》作为报纸的一个连载专栏,开报纸连载小说之先河。李伯元因“特缘时势要求,得以这快,故《官场现形记》乃骤享大名……”<sup>①</sup>以后大报也逐渐从轻视小说到跟着小报,给小说以篇幅。

《官场现形记》等谴责小说的出版对文化市场的进一步“扩容”是一个很大的促进。从1903年连载完12回起就由世界繁华报馆刊行《官场现形记》第一编,以后每12回再续成二编、三编,直到1906年初、在李伯元1906年4月7日逝世前出齐第五编,共60回。当时翻刻此书的也有其他几个版本,有的是经李伯元同意的,如欧阳钜源的“增注本”;但也有的是盗版,甚至对簿公堂。1904年11月22日,上海同时有《时报》、《中外日报》和《同文沪报》等三个报纸,刊登了相同的消息。其中《时报》的内容最详:“本埠新闻·英界‘翻刻书者枷号示众:翻刻《官场现形记》之席粹甫,前奉公堂传讯,乃竟抗不到案,而又明目张胆登报出卖,实属藐视已极。嗣经黄司马出票拘提。昨日早堂由捕房解请讯惩。奉堂先行枷号三天,以为抗传者戒。至其翻刻存案书籍以及日本领事函请追究假冒东洋人各节,真行讯究。’按小说为改良社会之佳书,东西各国硕儒巨子,往往以科学之思想作游戏之文,振聋发聩,厥功不殒,故著者每一书出,尝获政府许以专印版权。在各国犯翻印书籍之律者,科罚极重。中国书贾贪利翻印他人书籍之事,层见叠出,而中律惩此事也,亦不甚严。一经告发,仅予薄惩或罚款若干了事。乃此次黄司马独能行惩办,其影响所及于出版新书之前途为何如乎。”<sup>②</sup>盗版者有如下几个问题:一是非法盗版;二是出版时竟冒日商之名;三是李伯元上诉英租界法庭,因此按英国的法律惩办;四是不法书商唯利是图,但初建的文化市场也开始有法律意识了;五是说明像《官场现形记》这类畅销书已不胫而走,才有翻刻盗印,以获高利。如1905年出版的曾朴的

<sup>①</sup> 鲁迅:《中国小说史略·第28篇·清末之谴责小说》,《鲁迅全集》第8卷第241页,人民文学出版社1963年版。

<sup>②</sup> 据樽本黑雄《〈官场现形记〉裁判的真相》,载〔日本〕《清末小说通讯》第90期,2008年7月1日出版。

《孽海花》出版后能多次再版,行销了五万册之多。这类通俗小说已使文化市场面向中下层,迎适了市民阶层的需求,使市场的“扩容”一日千里。

#### 四

从谴责小说等通俗文学之“侵入”广大市民阶层,继之是武侠小说与侦探小说的“发威”,平江不肖生的《江湖奇侠传》在东方图书馆陈列,不到5年,竟看烂了14部之多,这一“消息”在文化市场上已传为美谈。而福尔摩斯“进入”中国后,程小青步其后尘,自撰“霍桑探案”,竟培养了一批“霍迷”。而大量的通俗文学杂志:周刊、半月刊、月刊和季刊形成了一个大网络,笼罩着文化市场的文学板块。这种通俗刊物在清末民初是独踞文坛的,在“五四”后也何止“半壁江山”。可见通俗文学在纸面媒体中的市场是大大的打通了。

但在20世纪20年代,通俗作家随着文化市场的更进一步的现代化,向当时先进的电影市场进军了。通俗文学开始与中国早期的国产电影事业结缘,通俗作家与现代化的银幕文化进一步互通声气。像《火烧红莲寺》等商业娱乐片的盛况,竟使有的精英作家极为生气。在中国,直到30年代,左翼作家才对这个电影文化市场产生兴趣,开始介入电影界,成为一支异军而突起。当时上海的电影院分成多个档次,但基本上又可分成两类,一类是专映外国影片的影院,国产片是打不进去的;一类是上演国产片的,档次相对是较低的。前者以知识阶层观众为主,而后的主要观众则是普通市民。我们在印象中好像没有记得鲁迅的日记中有看过国产片的记载。就像他买了《啼笑因缘》却并不看这一类作品一样。

20年代的国产电影的许多编剧或为当时的无声电影写说明词(字幕)的大多是鸳鸯蝴蝶派作家。1923年由但杜宇创意、由朱瘦菊写说明词的《弃儿》上映。1924年朱瘦菊就在颜料商人吴性栽的投资下创办了百合公司。从此他就成了专业电影工作者,任大中华百合影片公司的总经理。但是像他这样改行去专业从影的通俗作家是少数的。据说他这个电影公司仅次于当时的电影业的龙头老大“明星影片公司”。明星公司最早由郑正秋将徐枕亚的《玉梨魂》改编成电影,演出有相当的社会效果,也有较好的经济收益。饰梨娘的演员演来“丝丝入扣,且请枕亚亲题数诗,映诸银幕上,女观众有为之搥涕。”<sup>①</sup>大概由此启发了明星公司的郑正秋与张石川,既然国产电影是市民艺术,编剧还应该求助于鸳鸯蝴蝶派作家,南甜北咸,他们最了解市民大众的口味。于是明星公司就由郑正秋出马,请包天笑“出山”。

<sup>①</sup> 郑逸梅:《我所知道的徐枕亚》,载(香港)《大成》第154期第36页,1986年9月出版。

而这些通俗文学作家对早期电影的编剧还是能够“胜任”的,当时要做个“编剧”也实在“太容易”了,较优秀的通俗小说家大概都能做国产电影的编剧。

有一天,郑正秋便到我报馆里来了,他说:“明星公司要拜托先生写几部电影上的剧本,特地要我来向你请求。”我说:“你们真问道于盲了,我又不懂得怎样写电影剧本,看都没有看见,何从下笔?”正秋道:“这事简单得很的,只要想好一个故事,把故事中的情节写出来,当然这情节最好是要离奇曲折一点,但也不脱离合悲欢之旨罢了。”我笑说:“这只是写一段故事,怎么可以算做剧本呢?”正秋说:“我们就是这样办法。我们见你先生写的短篇小说,每篇大概不过四五千字,请你也把这个故事写成四五千字,或者再简单些也无妨。我们可以把这故事另行扩充,加以点缀,分场分幕成了一个剧本,你先生以为如何?”……这个所谓电影故事、电影剧本,我从来未写过,倘如现在郑正秋所说的,那真是简单不过的,也何妨尝试一下呢。我还未及回答正秋的话,他又说道:“明星公司同人的意思,请你先生每月给我们写一个电影故事,每月奉送酬资一百元,暂以一年为期,但电影故事可以慢慢地写,最好先把你的两部长篇小说《空谷兰》与《梅花落》,整理一下,写一个简要的本事,我们很想把你的两部小说拍为电影,想不见拒吧。”<sup>①</sup>

包天笑就在这种情况下开始“触电”。他的译作《空谷兰》先拍成无声片映出后,轰动一时。后来当国产片能拍有声电影时,又请当时的“影后”胡蝶重拍一遍,成了明星公司的保留节目,还送到国外去展映。他的文言短篇《一缕麻》改编成电影,定名为《挂名夫妻》,阮玲玉第一次上银幕处女作,就是拍的这部电影,也颇为成功。他还将托尔斯泰的《复活》“中国化”,改编成中国背景的故事片《复活》,又名《忏悔》,但郑正秋则为它定名为《良心复活》,直到包天笑老年时还为这部电影的精彩场面津津乐道:

为了有一场“追火车”的外景,明星公司已与上海火车站商量,得其同意,作实地映摄。那天的(杨)耐梅真卖力,一面追火车,一面作出颠跌之状,颈上的围巾,被风飘去也不管,直追至月台尽处,快快而归,满面失望悲哀之色,真演得入情入理呢。这还是无声电影呀!但这一场真是“此际无场胜有声”,大家一望而不觉得悲从中来的。……(托尔斯泰的)书名曰《复活》。我拟的剧名

<sup>①</sup> 包天笑:《钏影楼回忆录续编·我与电影(上)》第95—96页,(香港)大华出版社1973年版。

也是《复活》，但郑正秋一定要加上“良心”两字，这剧名叫做《良心复活》。这是他们的生意眼，怎么依你书生之见作主观呢<sup>①</sup>？

包天笑除了能编剧之外，还写得一手极好的“说明词”，也即“字幕”。因为当时还处于“默片”时期，电影还是一个“伟大的哑巴”，所以除了要有一位编剧之外，还要有一位写“字幕”的人。而包天笑则往往是编剧兼说明。包天笑在《说字幕》一文中说：“影剧者，无言之剧也，于种种表现中，失一语言之重大条件，于是欲以文字弥其缺，则谓之字幕。……盖字幕之优劣，有左右电影之力量，佳妙者平添无数之精彩，而拙劣者，减削固有之趣味。”<sup>②</sup>“那些女明星，不过樱唇一动，而我们就要代她说出一句话儿来，并且这话儿一定要说得相当得体。我笑说，我们做八股文，人家说是‘为圣人立言’，现在做‘字幕’，却是为女明星立言了。”<sup>③</sup>由于包天笑与明星影片公司的良好合作，使若干电影公司对通俗作家产生了浓厚的“兴趣”，认为他们都是有很好的潜质的编剧与兼写字幕者，而通俗作家也认为此项工作对他们说来“驾轻就熟”，也乐于接受电影公司的聘请。程小青、周瘦鹃、姚苏凤、郑逸梅、严独鹤、徐卓呆、汪优游、顾明道、张碧梧、徐碧波、陆澹安、王钝根、施济群……都来“客串”电影了，这成了20世纪20年代电影界的一道“风景”：通俗作家都能兼写“电影剧本”。如此，许多通俗小说又插上了电影的“翅膀”，更是高飞远走，加强了这些作家和小说在文化市场上的竞争力；而作为故事梗概的“剧本”，有时又成了锦上添花的通俗小说，进一步为文化市场所接纳，大大拓宽了读者面与观众面，即使是不识字的市民（其中有不少是家庭妇女）也成为通俗文化的享用者。知识精英开始是看不起这样的“合作”的，他们要到20世纪30年代，特别是“九一八”之后，才醒悟到这个大众化的阵地应该去占领。他们的异军突起使中国的电影事业更富时代气息。

## 五

在20世纪20年代，通俗作家在文化市场上的另一个新的冲击点是掀起一股“画报潮”。在现代文化市场刚成型时，《申报》曾于1884年敦请苏州画家吴友如主笔《点石斋画报》，这种画报不仅能迅速地反映时事新闻，而且特别重视描绘

① 包天笑：《钏影楼回忆录续编·我与电影（下）》第103—104页，（香港）大华出版社1973年版。

② 包天笑：《说字幕》，载《明星特刊》第5期《盲孤女号》第1页，大东书局1925年10月出版。

③ 包天笑：《钏影楼回忆录续编·我与电影（上）》第97页，（香港）大华出版社1973年版。

上海十里洋场上的形形色色的社会风貌,广泛地反映市民生活,还遍涉世界风物,凡新事新器,均在它的尺幅之中,使人们大开眼界,受到读者热捧,吴友如也因此而声誉鹊起。他后来又自办《飞影阁画报》。虽然有些精英作家也看不起吴友如,但现在国内外还是有许多学者多角度多侧面地研究他的画报所反映的丰富内涵,他所直观而形象地反映的清末社会的面容。

但是20世纪20年代的画报潮是在文化市场的现代化手段更上一层楼的反映,那是由于照相制版的普及化引起的一轮新潮。始作俑者是著名小说家毕倚虹。1925年6月6日他创办了《上海画报》(三日刊)。吴友如时是石印画报,以单线勾勒作画的画报;而现在是照相制版为主,图文并茂,道林纸精印,不仅图像清晰,画面生动,文字活泼,使大家为之耳目一新。出版前夕正逢“五卅”惨案。毕倚虹毅然调整版面,及时地反映这一震惊中外的流血惨案。毕倚虹在编者按语中说:“此次沪上发生空前之惨剧。南京路一带,戒备甚严,行人且不易通过,故摄影等事,无从着手。本社特请心心照相馆于无可设法中,摄取数影付印,以供众览。”从他的按语中可以知道,帝国主义者为了封锁消息,在南京路及其周边,实行戒严,而心心照相馆正开在南京路上,他们能尽量设法摄取镜头。在《上海画报》的创刊号上,就有《凄凉之南京路》、《南京路之西兵防守》、《学生在华界沿途自由演讲》、《学生大游行之一部》、《热心之学生捐募队》等图片,还配有毕倚虹自撰的《沪潮中我之历险记》。因为画报的办公地点就在南京路附近,惨案当天,他仍在为办画报奔波,险成“西兵”枪下之鬼,读来的确令人义愤填膺和触目惊心。在第2期的头版,刊登“五卅”运动闸北大集会的群情激越的壮观场面的大幅照片。在第2、3期中还以显著的版面报道《约翰潮》,即是圣约翰大学美国校长阻止学生参加爱国学生运动而发生争执。大幅照片有《圣约翰大学及附中全体退学时之摄影》、《课堂中之激昂》、《出门时之一致》等等。当年的爱国学生争向购阅,使该画报一鸣惊人,轰动沪上及周边地区,还远及京津。

毕倚虹后来曾回顾画报的销路之佳:“日售万页,为从来办报者所未有,老辈诧异,惊为奇观,……每值出版前夕,伏印刷所短案终宵,躬自校讎排比,天明日出,驱车始归,当时虽苦,今日回忆,正第一乐境。”这篇回忆文章是1926年1月2日,毕倚虹在病榻上写的《余之新年回顾谈》。也算是他在病故前在《上海画报》上的绝笔了。毕倚虹在当年5月逝世。有一篇悼念文章《呜呼毕倚虹先生》中写道:“五卅案起,各报游戏文章停刊,独毅然发刊《上海画报》,力持正义,风靡一时,京津报房以电索报者踵相接,望风而起者达十余家。有‘画报热’之目。首创此体例者,则先生也。然先生终以此积劳而病,是先生无负于画报,画报有负于先生矣。……病益加剧,一再商愚,嘱为介绍,以画报归诸四合公司。愚告以推周瘦鹃先生总编辑。先

生笑曰，付托有人矣。”<sup>①</sup>毕倚虹约编了80期，以后由周瘦鹃接任主编，在1927年6月6日毕氏办此刊两周年时，有一篇署名记者的《画潮记》：“3日刊的画报在中国是本报创始，毕倚虹先生的心血，大半消磨于此，所以本报同人不敢使他失败。倚虹先生在14年（按指1925年——引者注）今日发刊本报之后，时仿效者达30余种，其间不乏青胜于蓝，尤以《三日画报》为最。”在画报上也连载小说，其中有毕倚虹自撰的长篇《极乐世界》和《新人间地狱》（均未载完），也连载张恨水的《春明新史》与《天上人间》，刊登的时间要早于《新闻报》的连载《啼笑因缘》，但影响当然没有像《啼笑因缘》一样有震撼效应。《上海画报》出版至500多期后停刊。而周瘦鹃又将精力放到另一本新出的刊物《良友》画报上去了。这是一个大型综合性画报，采用图片、漫画、摄影和文字等多种手段，报道中外时事，介绍美术名作，普及科学知识，刊登体育图片，推广优秀影剧等等，又配以文学作品，以广读者见闻，丰富常识，开阔视野，以期达到雅俗共赏的效果，曾赢得“良友”遍天下之美誉。实际上是满足新市民口味的一道“美食”。从介入电影潮与画报潮中，我们可以获得一种信息，通俗作家虽在精英作家的“围攻”下，但他们能够利用一切机会，随着市场不断现代化的路子挺进，他们在文化市场上有着“默默的强势”，他们能与时俱进，使自己立于不败之地。沈从文是看到了这种中国老儿女的嗜好向新市民的时尚爱好过渡的苗头。他曾评价道：“承继《礼拜六》，能制《礼拜六》死命的，使上海一部分学生把趣味掉到另一方向的，是如《良友》一流人物。这种人分类应当在新海派。他们说爱情，文学，电影以及其他，制造上海的口味，是《礼拜六》派的革命者。帮助他们这运动而仍然继续《礼拜六》趣味发展的有《良友》一类杂志。”<sup>②</sup>沈从文的这一分析不能说不中肯。不过应该补充的是《礼拜六》的编者曾是周瘦鹃，可是这本“新海派”的《良友》的主任编辑，也曾是周瘦鹃。那么如果套用沈从文的“公式”是：“承继周瘦鹃的《礼拜六》，能制周瘦鹃《礼拜六》死命的，使上海一部分学生把趣味掉到另一方向的，是如周瘦鹃《良友》一类人物。”读者的口味在变，可是周瘦鹃办刊的方针也在随着文化市场的新需求，也在发生变化。昨天的周瘦鹃面向文化市场的变化，正在变成今天的周瘦鹃，他是贴近市民读者群众而“与时俱进”的。

## 六

讲到文化市场，当然是由作者、读者与书贾三方组成的。而书商在通俗文化市

<sup>①</sup> 钱炯炯：《呜呼毕倚虹先生》，载《上海画报》，转达引自《紫罗兰》第1卷第13号《呜呼毕倚虹先生专号》第2页，1926年6月出版。

<sup>②</sup> 沈从文：《郁达夫、张资平及其影响》，《沈从文文集》第11卷第143页，广州花城出版社、香港三联书店1984年版。



场更有许多特殊的作用。除了正当经营的书贾之外,也有不少兴风作浪、尔虞我诈、投机取巧、欺行霸市和挂羊头卖狗肉的勾当。可是书商不在我们这篇文章中要论述的角色。我们单就作者与读者之间的关系来论述买卖双方的关系。特别值得讨论的是通俗作家以灵敏的触角,当读者对他们的作品有所反馈时,他们能随读者兴趣的变化而随之变化,更新其写作对策和编刊方针;我们也不能将通俗作家看成只是一群“媚俗”的文人,他们也往往能承担起培养读者新兴趣的引领者。在这方面周瘦鹃是有许多经验可以总结的。他在文化市场的大海中搏击了大半生,他既是受市场的影响,也是一位开拓新品、影响市场的能手。例如复刊后的《礼拜六》与前100期的《礼拜六》已有不同,他根据时潮的流向,明确提出,刊物要更注重社会问题 and 家庭问题,作者应以极诚恳之笔出之。而他继《礼拜六》之后,创办《半月》,其时,他也有过自己的一番设想。他写道:“吾友程小青言,尝闻之东吴大学教授美国某博士,美国杂志无虑数千种,大抵以供人消闲为宗旨。盖彼邦男女,服务于社会中者綦夥,公余之暇,即以杂志消闲,而尤嗜小说杂志,若陈义过高,稍涉沉闷,即束之高阁,不愿浏览矣。是故消闲之小说杂志充斥世上,行销辄数十万或竟达百万二百万以外,若专事研究文艺之杂志,则仅两三种,行销亦不广,徒供一般研究文艺者之参考而已,即英国亦然,著名之小说杂志如海滨杂志伦敦杂志等,亦无非供人作消闲之品。有《约翰伦敦》周报一种,为专研文艺之杂志,销数无多,海上诸大西书肆中竟不备,余尝往叩之,苦无以应,寻得之一小书肆中,因订阅焉。据肆中人告予云,此报海上绝无销路,每期仅向英国总社订定二册,一归一英国老叟购去,一则归君耳。观于此,则可知英美人专研文艺者之少矣,返观海上杂志界,肆力于文艺而独树一帜者,亦不过一二种,足以代表全国,其他类为消闲之杂志,精粗略备,俱可自立,愿予意中尚党未饗,尝思另得一种杂志,于徒供消闲与专研文艺间作一过渡之桥。因拟组一《半月》杂志,以为尝试,事之成否未可知,当视群众之能否力为吾助耳。”<sup>①</sup>可见周瘦鹃每办一个新刊物,均有自己的一套新规划,除了栏目的刷新之外,《半月》的外观也令人耳目一新,用三色铜版精印封面画,又首创三十开本的版式,均为当时杂志之首创。他这样精心设计,即使增高成本也在所不惜。出版《半月》的同时,他又异想天开,办了一种个人小杂志,64开袖珍本,定名《紫兰花片》,小巧玲珑,用道林纸精印,每期20篇左右文章,全是他个人的或译或作,并配有彩色插页,作紫罗兰色。在文化市场上又轰动一时,极为逗人喜爱。在1920至1922年间,周瘦鹃一个人手中同时编6种刊物:一、《申报·自由谈》,二、后期《礼拜六》,三、《半月》,四、《紫兰花片》,五、先施公司《乐园日报》,六、又和赵苕狂合

<sup>①</sup> 周瘦鹃:《自由谈之自由谈》,载《申报·自由谈·小说特刊第27号》1921年7月17日。

编《游戏世界》。他尽量做到各有特色、各有职能。周瘦鹃还有一个不成文的规矩：一个杂志办了4年他就要改名，并新换栏目，重新设计新封面与杂志开本，使杂志常办常新，使读者不会产生老腻感。在1925至1926年间，他同时办5种刊物，一是仍旧掌握着《申报·自由谈》，二是《紫葡萄画报》（半月刊），三是《紫罗兰》（半月刊），四是在毕倚虹病重时，他代编《上海画报》，而当毕逝世后，他正式任《上海画报》之主编；五是《良友画报》月刊。《半月》出了4年，它的第5卷第1期就更名为《紫罗兰》。他在《紫罗兰》创刊号的《编辑室灯下》中道出了自己的新设计：“颇思别出机杼，与读者相见。版式改为20开，为他杂志所未有，排法力求新颖美观，随时插入图案与仕女画等，此系效法欧美杂志，中国杂志中未之见也。以卷首铜图地位，改为《紫罗兰画报》，以作中坚。图画与文字并重，以期尽美，此亦从来杂志中所未有之伟举，度亦为读者所欢迎乎！”可见他是主动在培养一种高格的兴趣。《紫罗兰》出版的第2年，他又标新立异，将版式改为《半月》一样的30开本，但将封面中间挖空，扉页衬以一幅精印彩色时装仕女画，以期达到“画里真真，呼之欲出”的境界。这也是受到苏州园林中的“漏窗”的启发，这种漏窗是起着“移步换形”的鉴赏效果的。当时用在封面设计上，更觉新颖可喜。直到今天21世纪，还有的封面装帧设计学着当年的《紫罗兰》。而《紫罗兰》办了4年后，刊名就改为《新家庭》。在周瘦鹃的追求唯美的设计中，我们常听他说参照欧美杂志的经验。他甚至去订一本高格的《约翰伦敦》，要将《半月》办成《海滨》杂志与《约翰伦敦》之间的过渡桥梁。他在所编的刊物中，常常能向读者提供可口的“美食大餐”。在《申报·自由谈》中毕倚虹的《人间地狱》是脍炙人口的。张爱玲认为在写“自传部分”，《人间地狱》优于张恨水的《春明外史》：这两部小说中“两人的恋爱对象雏妓秋波、梨云也很相像”<sup>①</sup>。可见，周瘦鹃的《自由谈》中的长篇连载也是上乘的了。在编《春秋》时，他向读者贡献了秦瘦鸥的《秋海棠》。当时，秦瘦鸥向周瘦鹃提供了三个故事梗概，周瘦鹃选中了《秋海棠》，发表后的反响，堪称40年代发生了的类似《啼笑因缘》式的连锁热潮。而他办后期《紫罗兰》时向读者推出了张爱玲的两炉香。这些作品是拿得出手的，均为民国通俗小说的经典之作。他是一位能倾听市场信息回馈的编者，也是能引领读者步入新的兴趣佳境的编者。他既能顺应又能驾驭文化市场，将他作为一个例证是可以说明通俗作家与文化市场的最佳的对应关系。而他曾被某些精英作家说成是“文化流氓”，这是“左联”的关门主义之外的另一种“关门主义”的表现。

原载《南京师范大学文学院学报》2002年第3期

收入本论文集时曾作重大修改

<sup>①</sup> 张爱玲：《谈看书》，见《张爱玲文集》第4卷第295页，安徽文艺出版社1992年版。

## 论“都市乡土小说”

——中国现代通俗小说对“文学大家庭”的重大贡献

—

“乡土文学”作为一个新文学流派是在“五四”以后自发形成的文学景观。1923年,周作人就提出应重视“乡土艺术”。作家要“把土气息泥滋味透过他的脉搏,表现在文字上,这才是真实的思想与文艺”<sup>①</sup>。1928年,茅盾也曾论及作品的“地方色彩”,认为“地方色彩是一地方的自然背景与社会背景之‘错综相’,不但有特殊的色,并且有特殊的味”<sup>②</sup>。但他们皆没有谈及中国是否有一个“乡土文学”的流派问题。直到1935年,鲁迅在为《中国新文学大系·小说二集》作序时,才正式提出“乡土文学的作家”这一群体概念,在剖析作品时,将蹇先艾、裴文中、许钦文、王鲁彦、黎锦明……等青年作家的作品作为“乡土文学”的示范标本。自此,文学史家才沿用鲁迅的指认,将他们视为文学上的一个流派。有许多文学研究者则指出,鲁迅小说笔下的未庄与鲁镇就是一个具有象征意义的文化符号,开了“乡土文学”之先河。

鲁迅在《中国新文学大系·小说二集·序》中说:“凡在北京用笔写出他的胸臆来的人们,无论他自称为用主观或客观,其实往往是乡土文学,从北京这方面说,则是侨寓文学的作者。”鲁迅指出,他们是“被故乡所放逐,生活驱逐他到异地去了”,于是他们在从事文学创作时,就“将乡间的死生,泥土的气息,移在纸上……”,“活泼的写出民间生活来”<sup>③</sup>。鲁迅的主要意图是对这批青年作者加以揄扬与褒赞,但我认为其中也隐含着对他们的有分寸的批评:他们是一批寄居都市的游子,在都市中是无根的浮萍,他们缺乏对都市生活的较为深入的了解,因此他们一拿起笔来时,就只能动用自己的“原始积累”——熟悉的故乡的生活经历。也就是说,他们

① 周作人:《地方与文艺》,见《永日集》,岳麓书社1988年版。

② 茅盾:《小说研究ABC》,见《茅盾全集》第19卷。

③ 鲁迅:《中国新文学大系·小说二集·序》,见《且介亭杂文二集》。

“胸臆”中的储存也仅仅是“乡土”中携来的货色，他们不约而同地选取了这唯一可行的创作通道，他们是靠着“回忆”在做作家；鲁迅既非常爱护，又很含蓄地指出他们的局限：“侨寓的只是作者自己，却不是作者所写的文章，因此也只隐现着乡愁，很难有异域情调来开拓读者的心胸，或者炫耀他的眼界。”<sup>①</sup>他们身居都市却写不出活泼泼的都市民间生活的广阔画卷来。

“乡土文学”流派的贡献是在于用“知识精英”的目光，看故乡的民间民俗生活，以人道主义与民主主义的现代眼光重新估价沉滞封闭的古老乡村生活，写出两种文化碰撞中的民族文化的积淀以及他们自己内心的悲愤与哀愁。他们写乡风旧俗，如水葬、冥婚、典妻、械斗、冲喜、拜堂……但他们不仅是为了揭示僻壤奇闻，他们还能在字里行间作犀利的文化批判，窥视人们的精神异化。有些乡土文学作家也是想使自己演化转换成“都市社会剖析派”的小说家的，但当他们要拓展题材时，往往只能用既定的概念框子去分析他们眼中的都市生活，大多显得板滞而带有说教味。看来以知识精英的姿态与目光去注视都市的民间生活，有时是会显现出格格不入的扭曲和居高临下的疏离。

但是，除了知识精英文学中的“乡土文学”之外。我们从另一个与之并列的文学创作的大系统中——即“大众通俗文学”中去进行一番考察，我们就能发现，还有一种可以称之为“都市乡土文学”的文学作品。目前，文学史研究者们正在逐渐取得共识，认为“鸳鸯蝴蝶—《礼拜六》派”是一个现代都市通俗文学流派，而本文要进而论证的是，这一都市通俗文学流派的作品中的最精华部分乃是它的都市乡土小说。

## 二

也许精英文学的评论家们在分析“乡土文学”作品时，往往只举那些描绘乡村或小城镇生活风味的小说为例，于是形成了一种思维定势，似乎乡土文学就是写乡村或小城镇生活的地方特色的文学；但是当他们在作理论性的阐述时，“乡土文学”这个概念是既包括乡村，但又决不单单是指乡村。或许有人从周作人的“土气息泥滋味”等语句中得出结论，“乡土文学”就是“乡村文学”。但我觉得还是应从这些评论家们对乡土文学的总体界定中去作全面的理解。当周作人在论述“乡土文学”这个概念时，其第一层面当然是指某一乡村的独特的地域特色在文学中的反映；可是他在为“乡土文学”作界定时，还有第二层面的含义，那就是泛指以文学为载体的反映

<sup>①</sup> 鲁迅：《中国新文学大系·小说二集·序》，见《且介亭杂文二集》。

某一地方居民的特殊的“风土的力”。周作人在1923年提出“乡土艺术”之后,就在同一年,他还说过:“不过我们这时代的人,因为对于褊隘的国家主义的反动,大抵养成一种‘世界民’(Kosmopolites)的态度,容易减少乡土的气息,这虽然是不得已却也是觉得可惜的。我仍然不愿取消世界民的态度,但觉得因此更须感到地方民的资格,因为这两者本是相关的……”“我于别的事情都不喜欢讲地方主义,唯独在艺术上常感到这种区别。……风土的力在文艺上是极重大的”<sup>①</sup>。在这里,他的“乡土”气息的对应概念是指“世界”共性。正如茅盾的文章中也认为乡土文学是泛指镌刻着某一地方的“地方色彩”的作品。茅盾说:“……民族的特性是不可忽视的,比民族的特性范围小而同样明显且重要的,是地方的特性。湖南人有湖南人的地方特性,上海人也有上海人的……”<sup>②</sup>这就是我们提出“都市乡土小说”这个概念的理论依据。

上海是国际型的大都会,但它有自己的鲜明的地方特色:它与异民族的大都会纽约、伦敦、东京相比,除了大都市的共同点之外,它们各有自己独特的“民间面容”;而与本民族的大都会北京、天津相比,它们除了民族共性之外,也各有自己的“错综相”。上海从一个滨海渔村起家,到宋代设镇,元代建县,而在清末它还是松江府治下的一个普通县城,其发展是渐进的。可是,自1843年开埠以来,在不到一百年的历史瞬间,它从一个只有十条街巷的“蕞尔小邑”一跃而成为“东方巴黎”,成为远东第一大都会。那时的东京、香港等城市与她相比,皆不在话下。也就是说,在近代的1843年到现代的20世纪30年代,上海的巨变真是令人惊诧不已。它不像世界上有些大城市是台阶式的发展,它简直是坐上了直升机。

直到1843年上海开埠时,城北李家场一带仍是典型的自然经济下的田园风光。时人这样描述道:“最初的租界是以黄浦江、洋泾浜和今北京路、河南路为四至边界的150亩的地盘,这里的土地上大部分是耕作得很好的农田,部分是低洼沼泽地。许多沟渠、池塘横亘其间,夏季里岸柳盖没了低地,无数坟墓散缀在这里。”(〔美〕卜舛济:《上海简史》,第3页)谁也没有想到,短短几年后,这块一直供养几十户人家的土地的价格,会几百倍、几千倍地暴涨,并导致整个社会以一种全新的观点来看待土地的价格和商业的地位<sup>③</sup>。

这就有它自己的特色了:它从雏型、兴建、伸展、建成乃至建成以后,它固有的农本主义文化积淀在两种文化冲撞中所激起的浪花;在它的都市现代化系统工程

① 周作人:《旧梦·序》,载《自己的园地》,人民文学出版社1988年版。

② 茅盾:《小说研究ABC》,见《茅盾全集》第19卷。

③ 熊月之主编:《上海通史·第5卷·晚清社会》,上海人民出版社1999年版。

中的丰富多姿的民间民俗生活流变与平民百姓们价值取向的演进以及他们心态的波动,这些动感的图画都应在文学作品中得到充分的反映。这里不仅是物质上的飞跃,而且还有精神上的巨变。作为一个以农本经营为主的小县,除了它自己的本土居民之外,还有大量外来的移民(据说当时上海每6个居民中有5个是外来移民),他们的思想观念是怎样更新成为现代市民的?这就是“都市乡土小说”的取之不尽、用之不竭的大好题材。有一位通俗作家就敏锐地感觉到上海有着林林总总的书写不完的都市生活的素材:

有钱的想到上海来用钱,没有钱的想到上海来弄钱,这一个用字和一个弄字,就使斗大的上海,平添了无数奇形怪状的人物……高鼻子的骄气,富人的铜臭气,穷人的怨气,买办的洋气,女人的骚气,鸦片烟的毒气,以及洋场才子的酸气。……<sup>①</sup>

在这位作家所提及的许多生活面中,都可显示出浓重的乡土性。大量的用钱与弄钱的人涌进上海,也就有一个移民的乡民观念有待都市市民化的问题;洋人骄气十足却又人地生疏,他们是要靠买办的媚气来支撑的,而上海的买办先是从广州输入的,然后才由本土自培,或就近取材,这里又有许多乡土故事;女人的骚气是只指那些供人玩弄的卖笑女子而言的,她们是如何从四面八方汇集到这个“人肉超市”中来的?这里又有多少乡土血泪。而科举的废除,又使多少“士人”要到洋场来找寻新的安身立命的“位置”,从传统的士人变成洋场才子是需要大大拓宽自己的思维空间的,这里有着一个全新的调适过程。而反映上述诸种题材,特别是要在一个“变”字上做足文章,这却是都市乡土小说的强项。从总体上看,它的确写出了在这片烂泥滩上,如何榨出了亿万资产;也写出了乡民心态、移民心态在经历了渐变后的新的价值观念。都市乡土小说不仅较为忠实地反映了这一过程,还因为它具有符合大众欣赏习惯的优势,作为一种向社会中下层全面开放的文学作品,它又能反过来成为乡民与市民的形象教科书,成为从乡民到市民的“潜移默化”的引桥。

另一个与知识精英文学的“乡土文学”的不同点是,知识精英是侨寓在北京、上海而作家本乡本土的民间生活,而都市乡土小说的作家中当然也有北京或上海的本地人,但大多数乃是“外来户”,他们却善于写异地的大都会生活。例如写《海上繁华梦》的孙玉声是上海人,而写《海上花列传》的韩邦庆是松江人,但当时上海乃松江府所辖的一个县治,因此也算他是本地人吧。可是写上海“都市乡土小说”

<sup>①</sup> 张秋虫:《海市莺花》,春风文艺出版社1997年重印版。



的作家,大部分不是上海本地人,那么他们怎么会没有“侨寓”感,他们怎么会不与现代都市生活产生隔膜,而是如鱼得水似地写出“异地”的“都市乡土小说”?这里有主客观的原因。从客观来说,他们虽不是本地人,但这些“土人”都是在科举废除后到上海来做“文字劳工”的,在中国人自己的新闻事业刚起步不久就参与办报办刊,成了大都市中的“报人”,通过办报办刊,他们熟悉了这个客居的异乡社会。且不说孙玉声,他既是本地人,又是与《申报》齐名的《新闻报》的“本埠新闻编辑主任”。而另一位有代表性的重要作家——苏州人的包天笑,作为客籍“报人”,他开始任职于上海第三大报《时报》,他在《上海春秋·赘言》中说:“上海为吾国第一都市,愚侨寓上海者将及二十年,得略识上海各社会之情状。随手掇拾,编辑成一小说,曰《上海春秋》。”而作为安徽潜山人的张恨水也在北京做了五年记者,才开始动笔写《春明外史》这部长篇小说的。可见他们都有很好的客观条件。就主观而言,他们是完全融入了市民生活中去的。他们是以市民的目光看市民的喜、怒、哀、乐,从而去反映他们的动态生活。他们没有像知识精英文学的作家一样,习惯于以“封建小市民”这个概念来框范都市民间的许多生活现象,动辄嗤之以鼻。其实“封建小市民”这个概念并不属于马克思主义的阶级分析范畴。这仅仅是一个蔑称或是一顶帽子。例如在上海过去的里弄中,知识精英们可以看到许多“封建小市民”的言行,可是这些言行的“主人”可能是某纱厂的女工,或底子 is 乡间雇农的人力车夫,用阶级分析的“出身学”去衡量,他们最终还是革命的动力。或许是源于高尔基所写的剧本《小市民》,剧中的主人公别斯谢苗诺夫是个很庸俗而空虚的人。而我们再在“小市民”的头上冠以“封建”两字,作为一种狭隘、保守、自私、无聊、迷信的庸俗之辈的“代名词”。你看他们在“观赏”《火烧红莲寺》时那种狂热的态度,也许是极为可笑的,可是在不久之后的抗日战争中,那种支配他们在影剧场中狂呼的善、恶、邪、正的基本爱憎感,就是他们在前线战壕里义无反顾地献出生命的动力。知识精英容易以一种踞高的视角“俯瞰”市民的生活情趣,可是都市乡土小说作家则往往取“平等”的态度去淋漓尽致地摹写他们的社会价值取向,是站在市民阶层当中去反映他们的“社会流行价值观”。所谓“通俗”,即是与“俗众”相通。这种以“平视”的态度写出来的作品,历来被某些文艺批评家视为只能反映出一种不加修饰的“低层次”和“爬行”的真实,但它们却为我们存留了当时的照相般的真实画面,在今天,研究这种不走样的客体,另有很高的学术价值。“这些畅销书是一种有用的工具,我们能够透过它们,看到任何特定时间人们普遍关心的事情和某段时间内人们的思想变化”<sup>①</sup>。

① 苏珊·埃勒里:《畅销书》,见《美国通俗文化简史》,漓江出版社1988年版。

如此说来,我们是否排除了知识精英文学的社会分析派小说的“乡土性”?问题似乎不能提得如此绝对。周作人在谈知识精英文学时说过:“中国现在文艺的根芽,来自异域,这原是当然的,但种在这古国里,吸收了特殊的土味与空气,将来开出怎样的花来,实在是可注意的事。……若在中国想建设国民文学,表现大多数民众的性情生活,本国的民俗研究也是必要的,这虽然是人类学范围内的学问,却与文学有极重要的关系。”<sup>①</sup>我认为,相对而言,我们的都市分析派小说的作家,是站在“世界民”的角度思考“普遍性”和“共同性”的问题的时间与机会比较多,作为“人类一分子”去思考社会的改革的步调与途径比较多,而对都市民俗的地方情趣的考察就比较少,对民间的三教九流的芸芸众生接触得比较少。因此不能简单化地说他们的作品里没有乡土性,但相对而言,却没有都市通俗小说流派的作品中的民间民俗味那么浓。这是可以从都市乡土小说中的大量实例来回答这个问题的。

### 三

1894年出版的《海上花列传》的第一章,作者韩邦庆无意中写了一个很有意思的开端:乡民赵朴斋到上海来找自己娘舅,谋求糊口生机。上海虽相传是“淘金之地”,可是大马路上是没有黄金可拾的,这位移民在四处碰壁之后,只好脱下长衫,以拉人力车为生。某日被他的娘舅看到,以为是坍了他的台,就叫自己店里的伙计押着赵朴斋上回乡的航船,待店伙回去复命,赵朴斋就在航船将要离岸的一刹那,一跃又上了“上海滩”。据鲁迅在《中国小说史略》中说,此人乃真人真名,后来他事业有成,在上海闯出了个世界,真所谓“英雄不怕出身低”!不知是否受了韩邦庆的影响,以后许多通俗小说都以外乡人来沪作为小说的开端。例如孙玉声的《海上繁华梦》就是写谢幼安与杜少牧从苏州到上海,以各种诱惑对他们进行的考验作为这部劝惩小说的引线。而后来孙玉声又写了一部名为《黑幕中之黑幕》,开头就是写崇明人到上海从事商业等多种活动,其中有不少篇幅写到他们在商海中与各类外国人的瓜葛。接着是包天笑的《上海春秋》,以写苏州人到上海为开头,中间也写扬州人到上海安身立命。毕倚虹的《人间地狱》的开端是写杭州人到上海讨生活。严独鹤的《人海梦》是写宁波人到上海,而平襟亚的《人海潮》共有五十回,前十回写苏州,而后四十回写的是前十回中出现的苏州人纷纷到了上海,演出一幕一幕的人间活剧。中外小说中写“乡下人进城”的题材不乏其例,但中国现代通俗小说中将外地人到上海作为“文字漫游热线”,主要是反映了当时上海这个新兴城市对

<sup>①</sup> 周作人:《在希腊诸岛·附记》,见《谈龙集》,岳麓书社1989年版。

周边破产农民的吸引力；同时也因为资金投向租界，不受国内政局与战事的影响，所以有许多内地的有钱人挟巨资到上海来落户。这的确如张秋虫所说，一类是来弄钱的，一类是来用钱的；当然也有些例外的，如严独鹤笔下的主人公华国雄是到上海来求学的。而姚鹓雏笔下《恨海孤舟记》中的主人公赵栖桐从北京到上海受聘参加办报。这两部小说后来皆涉及主人公参加了辛亥年间的有关革命活动。在小说中作家大多将上海比作是一只漆黑的大染缸。可是有人偏偏说它是“染白缸”。在平襟亚的《人海潮》中，写一户苏州农村的赤贫人家逃荒到了上海，在极度无奈中将女儿银珠送进了妓院。那老鸨先是施以“安心教育”，然后又灌输“前途教育”：

你心里定定，不要胡思乱想，一个人看风驶蓬，运气来，春天弗问路，只管向前跑。太太奶奶又没有什么窑里定烧的。一样是泥坯子塑成功的。你现在是个黄毛小丫头，说不定一年二年后，喊你太太奶奶的人塞满屋子，你还不高兴答应咧。

上海地方堂子里真是你们一只漂白缸，只要有好手替你们漂，凭你黑炭团一般，立时立刻可以漂得天仙女一般，可惜你们心不定，有了这只漂白缸不肯跳进去漂。阿囡啊！像你这副样子，漂一下，一二年，一定弗推板。现在呢，现在呢，还讲勿到生意上种种过门节目，只要你一定心，我会得一桩一件教导你，学会了种种诀窍，生意上就飞黄腾达，凭你一等一的大好佬，跳不过你如来佛的手心底。你将来正有一番好戏在后头。

日后，银珠果然漂成了明丽焕发、娇艳无比的红妓凌菊芬。她遇见同乡沈衣云，不仅没有半点骄气喜色，反而微微喟叹：“我吃这碗饭，也叫末着棋子。养活爷娘是顶要紧。当初爷娘弄得六脚无逃，我没有法想，只得老老面皮，踏进堂子门，平心想想，总不是体面生意经。结蒂归根，对不住祖宗，没有面孔见亲亲眷眷。……想我这样一个小身体，今生今世，再也没有还乡日子，几根骨头将来不知落在谁手里咧。……我见同乡人，真像亲爹娘一般。”后来她被卖给一个军阀做小妾，可是在新婚中，她的“丈夫”就被暗杀了。像这样反映民间移民命运的小说，在都市乡土小说中是俯拾皆是的。

上海既是特大的移民城市，在衣食住行中，当然以住房为最紧张。历史上，上海有几次移民高潮，特别是战争时期，租界地区似乎成了一只保险箱。如太平军三次攻打上海，上海的房地产业，热得几乎发了狂。而包天笑的《甲子絮谭》则反映了1924年江浙军阀齐卢大战时的种种社会动态，其中涉及上海的房荒问题。写了一

幢一楼一底的石库门,住了十一户人家。这实际上是为上海的“建筑民俗”留下珍贵的一页:

“把前门关断,专走后门,客堂里夹一夹,可以住两家。灶间也取消,烧饭吃只好风炉的风炉,洋炉子的洋炉子。灶间腾出来,可以住一家。楼上中间,像我们这里一夹两间,可以住两家。至多扶梯头上搭一只铺,也可以住一家。有亭子间的至多也住两家。算来算去,也只好住八家,怎么能住十一家?”

“我告诉你d,他们在扶梯旁边走上走的地方,搭了一层阁楼,这阁楼就在半扶梯中间爬进去的。这里可以住一家。楼上扶梯头上也可以搭一个阁楼,也好住一家,并了你所说的八家不是已满十家了吗?还有一个方法,在晒台上把板壁门窗一搭,也可以住一家。这不是十一家了吗?”

“不差,我从前看见过一篇短篇小说,叫做《在夹层里》,就是讲的那种阁楼,在楼上楼下之间的,这真是太挤了。”

这是长篇中人物的一席对话,让我们看到在难民潮中上海老百姓的居住状况。可是“从前看见过一篇短篇小说,叫做《在夹层里》”的,又是谁做的呢?也是包天笑。如果上面所引的是写难民潮,那么《在夹层里》<sup>①</sup>写于1922年,却是反映移民城市中的贫民窟的拥挤。他写一个医生在为贫民义诊时,看到的居民条件极端恶劣的种种“惨况”。作品的结尾是很沉痛的:

“上海房子本来是有夹层的,就是地板与天花板之间。后来工部局为防鼠疫起见,把所有人家的天花板拆除了,教鼠子没有容身之地。现在你所瞧见夹层楼,是人住的,不是鼠子住的,当然没有鼠疫发生,无庸拆除。可惜穷人的身体,还是和那些富人一般大小,要是穷人身体小的和鼠子一般大小,这个一楼一底的房子,可做好几层夹层咧。”

与之对比的是乌目山人所写的《海上大观园》,上海当时首富的房地产——哈同花园(小说中为罕通)的情景,这简直是豪宅中的豪宅了。这个取名“爱俪园”的,“总计园中共有楼八十,台十二,阁十六,亭四十八,池沼八,小榭四,十大院落,九条马路,七乘轿,大小树木,约八千有奇,花数百种,真是洋洋大观”。而园内“朝西那条马路,名曰‘广学路’。曲折以达,一乘大桥临前,桥上造起牌楼,题‘西风东渐’四

<sup>①</sup> 《甲子絮谭》与《在夹层里》均可见《包天笑代表作》,华夏出版社1999年版。

字。”在爱俪园的“围墙之外，即后买之一百余亩，拟开辟‘罕通路’，作为官路，路西造数十条弄，拟取名‘民德里’，约有千余幢房屋出租，中间造小菜场，此是外面之布置，容后再述”。这是靠炒地皮和贩鸦片起家的英籍犹太人哈同大兴土木，造了两年又五个月才完工的私家花园的鸟瞰以及他作为当时上海最大的房产主的简略的写照。

在都市乡土小说中，对普通老百姓的生活起居的反映当然是很详尽的，如果要谈到衣着的时髦，小说中是存留着大量的民间民俗描写的。特别是女性的时尚沿革：即所谓晚清学妓女，民国学明星。在上海开埠以后，那种农本经济时期的美德，开始被视为落伍者所遵行的生活规范，如视“节俭乃无能者的寒酸”；相反，在努力向财富表示敬意的同时，崇尚一种炫耀式的消费观念。人们在日常生活中，拼命的花钱是为了拼命的赚钱，因为越是表现自己有钱，自己的商业信用度也就越高。所以在这些小说中对茶馆、酒楼、戏园、堂子、赌场等炫耀式消费场所的民俗描写是很充分的。于是，社交不再是一种单纯的休闲，而是一种谋生的必需。这些丰富的民间民俗的嬗变内容，我们不可能在这篇文章中去一一列举了。但过去有一种误解，认为都市乡土小说只是津津乐道一些民间的不登大雅之堂的琐事，无关宏旨的茶余酒后的谈助。其实也不尽然，都市乡土小说的题材是极其广阔的。如写中外商战的有姬文的《市声》，写中国最早的交易所及上海“信交风潮”成因的有江红蕉的《交易所现形记》，写民初政坛风波及军阀混战的有张春帆的《政海》，他还写过鸦片战争的起因的《黑狱》。因此，对这位写《九尾龟》的作者，也不能因为胡适说《九尾龟》是“嫖学教科书”而认为他仅给文学造成了负面影响。

都市乡土小说较为集中地写上海，是非常必要的，因为在国内外不少学者认为上海是开启现代中国的一把钥匙。但都市乡土小说写北京与天津的都市面容，也是极为出色的。张恨水的《春明外史》，陈慎言的《故都秘录》，叶小凤的《如此京华》，何海鸣的《十丈京尘》，皆是较为优秀的北京都市乡土小说。而刘云若的津门小说脍炙人口，戴愚庵的《沽上游侠传》、《沽上英雄谱》等使他成为写天津“混混小说”的专业户，通过他的小说我们可进一步懂得鲁迅杂文中所提及的“青皮精神”。

如果说，张秋虫用一个“钱”字概括近商的上海，那么叶小凤以一个“官”字来概括北京的“特种商品”：

自古政府所在的地点，原不异官吏贩卖的场所。试睁着冷眼向北京前门车站内看那上车下车的人，那上车的，车从煊赫，顾盼谈笑里边，总带着一脸旌旗，此去如入宝山的气概；那下车的望门投止，有如饥渴，总带着几分苏子入秦不得不已的神情，这就可以略识政治界的结构哩。

而陈慎言在《故都秘录》的《序》言中说：“故都有三种特殊人物：‘满贵族’、‘清遗老’、‘阔伶官’。”他这部长篇就是写民初特殊环境中的三种北京的特有土产的。他的小说中有关北京社会转型期中的若干特色是非常鲜明的。例如钱柏明做寿的场面就是一个北京官僚绅商所谓高层社会的缩影：

钱宅门前，汽车、马车，把一条胡同完全塞满。来宾可说是无奇不有。单就服装说来，有戴珊瑚顶穿团龙马褂的王公贝勒，有朝珠补褂拖小辫子的遗老，有挂数珠穿黄马夹红长袍的嘉章佛，有戴顶帽佩荷包の宫门太监，有光头黄僧衣广济寺的和尚，有蓄长须阔袖垂地の白云观の道士，有宽袍阔袖拿大折扇的名流，有礼服礼帽勋章灿烂の总次长，有高冠佩剑戎装赳赳の师旅长，有西装革履八字小髭の官僚，济济一堂，奇形怪状，盛极一时。至于女界方面，福晋、格格、老太太、太太、小姐、少奶奶，一切服装，更是光怪陆离，说也说不尽。若把他们聚在一堂，尽可开一个古今服装博览会。

莫看这是服装打扮上的一番热热闹闹の描写，实际上是民国初年の各种政治社会势力の大聚会，平日里幕前幕后，钩心斗角，今天却趁钱府寿期，打恭、作揖、合十、军礼……汇流在一起来了。这样的场面在上海是看不到的。

在都市乡土小说中不仅有许多关于上海、北京、天津等大都市的五光十色、琳琅满目的民间民俗生活の仿真写生，而且对南京、苏州、杭州、扬州等文化名称亦留下许多珍贵的文字瑰宝。就以写南京为主要反映地域の姚鹓雏の《龙套人语》而言，他自谓，此小说是“记载南方掌故，网罗江左轶闻”。而戏剧界的老前辈，也是通俗小说家の冯叔鸾，虽不认识作者，也乐于为其写序：以为此书的内容“更廿年后，必将无人能悉，且无人能述”。此书在新中国成立后，是根据柳亚子の三卷手抄本得以重印，改书名为《江左十年目睹记》。作为儒将的陈毅是深知此人的，姚鹓雏经陈毅の推荐，当选为新中国成立后松江縣的第一任县长。

《子夜》与《包身工》这些都市社会分析派的小说固然重要，但也需要都市中生动活泼の民间民俗生活与之相互补，才能视野更广泛地了解都市，了解中国。那些认为通俗小说是一堆垃圾の“因袭思想”，它本身就是人们头脑中一堆垃圾，应该掷进历史の垃圾箱中去。

#### 四

有些评论家认为，都市乡土小说所反映的生活面的确广阔，可是这些“都市乡



土小说”作为一些社会学的资料尚可,可是作为文学作品,其文学艺术性实在欠缺。其实,就内容与艺术而言,知识精英文学与大众通俗文学这两类文学中皆有上、中、下品之分,皆有自己的优秀或拙劣的作品。这是不言而喻的。

就以我们上文所提及的《海上花列传》为例,它是被鲁迅归入狭邪小说门类的。但是有四位文学大师级的作家,对它推崇备至,褒扬有加:那就是鲁迅、胡适、刘半农与张爱玲。人们通常认为鲁迅对这部作品的评价是“近真”、“平淡而近自然”。其实鲁迅对它的最高评价是“……固能自践其‘写照传神,属辞比事,点缀渲染,跃跃如生’之约者矣。”<sup>①</sup>这16个字是韩邦庆的自评,但鲁迅首肯他已“自践……其约了”。胡适不仅认真地考证了韩邦庆的生平,而且说它是“吴语文学的第一部杰作。”<sup>②</sup>刘半农称赞作品中的人物不是平面的,而是“立体”的,就像站在你面前一样真切。可见它的人物塑造也是一流的。作为一位语言学权威,他认为在“语学方面,也可算得很好的本文”<sup>③</sup>。而张爱玲在晚年花了十年时间,先将它译成英文,还将这部吴语小说“译”成普通话本,并说它是自《红楼梦》后,“填写百年前人生的一个重要空白”<sup>④</sup>。这部现代都市通俗小说的开山之作,就艺术性而言,可与知识精英文学的任何一部优秀的长篇小说相媲美,而它的都市“乡土性”也是极为浓重的。都市乡土小说作家中是有一批而不是一两个,其作品的艺术性都达到较高的水准。

还应该认识到,知识精英文学与都市乡土小说的艺术性的评定标准是应该按照它们的不同特色有着不同的要求。知识精英文学以塑造典型为其追求目标;而大众通俗文学中也有写得成功的典型人物,不过这类小说主要以“传奇”为其目的,作品只要对读者产生强大的磁场,如出现了“《啼笑因缘》迷”,出现了“霍迷”(《霍桑探案》迷),这在他们看来,才算莫大的荣耀。这才达到了“传奇”的目的。因此,知识精英文学崇尚“塑人”,塑造在文学史画廊中永不磨灭的典型人物;而大众通俗文学则偏爱“叙事”,能叙出传诸后代的奇事。而他们笔下的“奇”,又往往与都市中出现的“新”字挂起钩来。他们是写大都市中民间民俗中的新鲜生动的故事以吸引读者,从中看到文化的流变创新,民俗的渐进更迭,有时还重彩浓墨地写出城市成型的沿革,而都市小说中的“乡土性”也赖以流露其间。因此,艺术性的评定的标准是应该各有不同的。而在过去这种有特色的叙事功能,往往被知识精英文学作家作为批评的对象。认为“在艺术方面,惟求记账似的报得很清楚。这种东西,根本上

① 鲁迅:《中国小说史略·第26篇·清之狭邪小说》。

② 胡适:《海上花列传·序》,见远东图书公司《胡适文存》第3集。

③ 刘半农:《读〈海上花列传〉》,《半农杂文·第一册》,星云堂书店1934年版。

④ 张爱玲:《国语本〈海上花〉译后记》,皇冠杂志社1983年版。

不成其为小说……”<sup>①</sup>其实,“惟求报账似的报得很清楚”却正是通俗小说异于知识精英文学的特点之一。它们的“精细的记述”正是文化味汁与乡土性浓郁的必有条件。例如在孙玉声的《海上繁华梦》的第2集第5回中,他“报账”似的记录了1893年11月“上海开埠50周年纪念大游行”,让读者看到欧风美雨登陆后的上海滩,在民俗方面的“中西合参”:

耳听得一阵西乐之声,恰好洋龙会已来,冲前几个三道头西捕,两个骑马的印捕,一路驱逐行人让道。后边接连着十数架龙车,那龙车是扎着无数个绢灯彩,每一架有一班救火西人,一样服式,手里高擎洋油火把,照耀得街上通明,内中有部龙车,扎成一条彩龙,舞爪张牙,十分夺目。又有几部皮带车,装点着西字自来火灯,并有西人沿途施放炮竹取乐。后随着几部食物车,满载洋酒架非(即咖啡)茶等,预备会中人沿途取食,车上也扎有彩灯,真是热闹异常……

如果参看吴友如的《点石斋画报》为开埠50周年庆典所画的9幅图画,更能形象地看到中西合参的味道。外国救火车上,扎了一条地地道道的长长的中国龙灯,前面还有一个水龙戏珠的大火球光芒闪烁。因为在当时的上海,这西式的救火会是非常先进的东西,犹如今天的游行队伍中出现了新式的导弹一般,所以作了重点描写。下面不妨再来看一则中国的科举制度虽已废除,但西方的教育制度引进上海的初期,也竟有人借此使科举借尸还魂的。那是严独鹤的《人海梦》中写华国雄从宁波到上海来求学,他参加新式学校的入学考试竟与科举考试一般无异:

但见人头攒动,来考的倒也足有三四百人,都挤立在校门外。那两扇门却紧紧的闭着,门外有许多公差一般的人,在那里伺候。还有几面虎头牌挂在那里,牌上却写着不准抢替、不准怀挟等字样。等了好一会,里面跑出一个戈什哈来说道:“点名了。”顿时校门大开,有十几个人每人掬着一块高脚木牌,整整齐齐的走出来。每一面牌上写着三十个名字,应考的人须自己认清名字在哪一块牌上,就跟着那一块牌进去。唱名,接卷……就放炮封门。……只见大厅上设着公案,一个人蟒袍补褂红顶花翎,端端正正的朝外坐着……旁边站着一个人,戴着空梁红缨帽,穿着灰色布袍,在那里唱名。

<sup>①</sup> 沈雁冰:《自然主义与中国现代小说》,载《小说月报》第13卷第7号。

试题当然是科举格式的,只有一门“英文翻译”是“新”的,题目却是要将“古气磅礴”的《尔雅》原句,译成英文。考生谁也译不出来。可是有一位学生却一挥而就,得了第一名。据他介绍经验:“教人翻《尔雅》明明是外行,我是猜透了这层道理,便故意造了些极长的字在中间,又随意加上些冠词和介词,看看好像很深的文字,其实完全弄玄虚骗外行罢了。”这就是当时的所谓“将科举、学校冶为一炉”的“一时矜式”。

这种“记账式”的小说,为我们记下了我国现代化过程中的一环一节一链,我们就是通过这环环相扣,节节相连,构成了现代化工程进度的长链,可以看到转型期中的一串蹒跚的步履足迹。社会的进步靠几个抽象的概念或许可以概括,可是能概括并不等于能真正懂得创业维艰的曲折进程。现代化的历史或许可以说是乡土性的逐渐冲淡,而世界一体化的共同点的不断增强,但淡出并不等于民族特点和地方色彩的泯灭。知识精英文学有他自己的优长,但不能因此一笔抹杀大众通俗文学的存在的必要性。只有读了都市乡土小说的若干代表作,才知道它的广博的内容和有自己特点的艺术性皆不容小觑。它不仅与知识精英文学中的社会剖析派小说相互补,而且还能与中国近现代史相互补。古代的历史偏重于帝王将相,改朝换代;现代的历史则写阶级搏斗的大势,以及政局的更迭。而都市民间民俗生活则配以老百姓的凡人小事,以及他们备尝的酸甜苦辣,最终来解开大势更序的民间的深层动因。岂不是微观与宏观相辅相成和相得益彰吗?我以为这就是都市乡土小说对中国文学宝库的独特贡献!

原载《文学评论》2002年第3期

在“五四”前夕,批判“‘黑幕’书”和黑幕小说是刚登上文坛的新文学作家们的第一“战役”,而且一开始就将“黑幕”与鸳鸯蝴蝶派小说捆绑在一起,取得了一箭双雕的胜利。钱玄同在《“黑幕”书》中说:“‘黑幕’书之贻毒于青年,稍有识者皆能知之。然人人皆知‘黑幕’书为一种不正当之书籍,其实与‘黑幕’同类之书籍正复不少。如《艳情尺牋》、《香艳韵语》,及‘鸳鸯蝴蝶派小说’等等,皆是。”<sup>①</sup>志希在《今日中国之小说界》中说:“第一派是罪恶最深的黑幕派。……第二派的小说就是滥调四六派。……我骂了以上两派的小说,把我的笔都弄污染了。”<sup>②</sup>接着是周作人的《论‘黑幕’》<sup>③</sup>与《再论‘黑幕’》<sup>④</sup>等等。这四篇文章均发表在1919年1—2月份。而在这之前则有1918年9月15日的《教育部通俗教育研究会劝告小说家勿再编黑幕一类小说函稿》<sup>⑤</sup>。在这些“批判”与“劝告”中出现了两个概念:一、“‘黑幕’书”,二、“黑幕一类小说”,也即“黑幕小说”。这两者是不能划等号的。所谓“‘黑幕’书”,开端于1916年9月1日上海《时事新报》所发起的“黑幕大悬赏”。它征集《上海之黑幕》,开列若干“问题子目”,“广征答案”。这些“答案”不属“文学作品”,也不是黑幕小说。黑幕小说是在《时事新报》发起“黑幕大悬赏”之前之后皆存在于文坛上的一种小说题材类别。而在那次批判与劝告中,新文学家将“‘黑幕’书”与黑幕小说却混为一谈。教育部通俗教育研究会的“函稿”亦然。在一阵排炮轰击取得胜利以后,从此不分青红皂白,在文学史上也就一直混淆不清,将“‘黑幕’书”与黑幕小说视为一物。对黑幕小说的评价问题,似乎就算是“盖棺定论”了。随着时间的流逝,有的文学史还张冠李戴地将《绘图中国黑幕大观》(以下简称《大观》)当作了黑幕小说的代表作加以批判。

① 钱玄同:《“黑幕”书》,《新青年》第6卷第1号。

② 志希(罗家伦):《今日中国之小说界》,《新潮》第1卷第1号。

③ 载《每周评论》第4期。

④ 载《新青年》第6卷第2号。

⑤ 载《东方杂志》第15卷第9号。

1916—1918年的“黑幕潮”的来龙去脉究竟是怎么一回事？对黑幕小说究竟如何“定性”？应该有一番“再探索”。如果将这些“问号”放到“全球化语境”中去加以考察，还有必要比照一下美国20世纪初到“一战”前，由一批新闻记者和作家发动的“黑幕揭发运动”（以下简称“揭黑运动”），也许有若干经验教训可以吸取。

## 一、“‘黑幕’书”——黑幕潮的来龙去脉

“都市化”原是一把双刃剑。就近代中国第一大都市上海而言，它既是接收与辐射先进生产力的聚散地，又是输入西方科学管理方法的展示厅，更是帝国主义侵略中国的登陆滩。因此人们往往怀着很复杂的感情形容这个充满“两面性”的上海：“富人的天堂，穷人的地狱；文明的窗口，罪恶的渊薮；红色摇篮，黑色染缸；冒险家的乐园，流浪汉的家园；帝国主义侵略的桥头堡，工人阶级的大本营；万国建筑博览会，现代中国的钥匙……”<sup>①</sup>上海有光明、先进的一面，也有罪恶、黑暗的一面。在上海刮起一阵揭“黑幕”旋风是毫不为怪的。始作俑者是《时事新报》。它不是一家“下三烂”的小报，而是当时上海四大报之一，在文化教育界也有较高声誉，其副刊之一的《学灯》是当时倡导新文化运动的四大副刊之一。这家报纸的编辑以敢于创新版面著称。它们在发起征求“黑幕”时，肯定预感到这是一个很“叫座”的题目，但事先是否就估算到有如此大的反响，恐怕也未必。它原有一个面向知识精英的副刊《教育界》，现在它要开辟一个通俗化的新专栏。它的“黑幕大悬赏”的征文启事，是一个兼顾“讨伐性”、“消闲性”、“趣味性”与“知识性”的大拼盘。开头是一阵义正词严的讨伐：“上海五方杂处，魑魅魍魉群集一隅，名为繁盛之首区，而实则罪恶之渊薮，魔鬼之窟穴而已。……本报本其救世之宏愿，发为下列之问题，特备赏金，广征答案。世之君子，倘有真知灼见，务乞以铸鼎象奸之笔，发为探微索引之文。本本源源，尽情揭示。……共除人道蠹贼，务使若辈无逃形影，重光天日而后已。”<sup>②</sup>在这个“大盖帽”下面，开列十个“子目”：探警、游民、苦力、娼妓、拆白党、洋奴、烟界、赌徒、拐骗、匪徒等等“之黑幕”。每个“之黑幕”下面还有分门别类的提示。预示了这个栏目的自卫、消闲、趣味、知识等各“性”皆备。这则征稿启事从9月1日首登，至1916年10月10日发表第一篇征答之前，一总重复刊登了18次，其声势之大为以前各类征文所未有，可见报社对此专栏期望值之高。第一篇征答文是《拆白党黑幕》。篇幅也只占综合副刊版《报余丛载》的三分之一弱。可是出乎意料的是

① 熊月之：《上海通史·总序》，1999年上海人民版。

② 载上海《时事新报》1916年9月1日第3张第4版《报余丛载》栏征稿启事。

来稿踊跃,在征文中又收到了一部长篇,作者庄天吊原打算出版一本《海上百面燃犀记》的黑幕书。巧遇征文,就根据征文的子目,略作调度——按题顺序作答,在专栏开张的第6天就开始连载。作者名不见经传,除熟知黑幕中各种门槛之外,文字水平低下,由钱生可(专事负责黑幕的编辑)润文。由于社会反响强烈,报纸发行数量也因此激增。报社觉得大可作为读者的“看点”,报纸的“卖点”。因此,不仅收稿截止日期从9月20日延长至1916年年底,而且商业化操作手段也愈演愈露骨。由“小炒”而放手“大炒”。手法之多样,令人眼花缭乱:一、1916年10月30日,在头版头条发表《爱读〈上海黑幕〉者鉴》:“从近日各处购报诸公,均欲自10日起补购。奈本报存积无多,无以应命……现订一特别办法,定于阳历11月半,将黑幕汇印一纸,以与16日以后之报相衔接。凡购阅本报,即附送一份。”这次一印就是四整版。原声明以后不再补送。可是这股势头据说刹不住车,由于要求补购者信函纷纷,“本报同人亦复不胜其烦”了,于是发展到每半月就重新将黑幕再版一次,奉赠订户。二、扩充篇幅:1917年1月26日,头版刊登《爱读黑幕与黑幕投稿诸君均鉴》声明:庄天吊的长篇连载3个月,“愈出愈奇,……而诸君短篇答案,积久盈尺,”于是决定“另辟《上海黑幕(二)》”,与“庄稿齐驱并驾。譬诸行军,庄君大队当先;诸君短兵相接,合力竞进,自有互相策应之妙。我知黑幕遇此劲敌,命运绝矣。”这种“开辟第二战场”时踌躇满志的口吻,实乃出于“炒作”之居心。三、运用“有利时机”,专题特别征答。1917年2月2日,头版发布《本报特悬重金再征上海黑幕短篇答案通告》:“时值旧历新年,黑幕问题中之赌徒、拆白党两类妖魔又复乘时潜出,设局害人。本报疾恶如仇,爱特更悬重金专征赌徒、拆白党两种短篇答案。”规定300字一则短篇,第一名奖金高达三十元。于2月25日揭晓名单同时,宣布“黑幕长短篇……长期收稿。”俨然成了一个“永久性”栏目了。四、由赠送单张到赠送黑幕书:每半月固定赠送的单张,赠送至第7次后,于1917年3月16日起又在头版头条宣布,由于篇幅扩张,单张无法容纳,不便“携带传观”,现“本报第8次再版单张改装书本”。这其实是单行本“‘黑幕’书”的起始。在貌似“热度一路攀升”中,稿件内容却每况愈下。揭露丑类,描绘犯罪细节;渲染情色,刺激读者感官。五、1917年5月1日从“扩张篇幅”发展到“扩大地域”,又刊载《本报征求北京之黑幕》的征稿启事。在开列的16个子目中,还颇具北京特色:官场、党派、政客、宫禁、旗人、遗老、帝制、老吏、相公、娼妓、求官、古董书画、会馆、门客、市侩、当差等等“之黑幕”。但是由于当时交通和传媒的现代化程度还达不到两地远程之迅捷交流,“北京之黑幕”一直没有开张。六、出版汇编订本:在专栏开设一周年时(1917年10月10日),出版《〈时事新报〉上海黑幕一年汇编》(后报社简称“甲编”),篇幅达800页;在设专栏不到一年半时,即1918



年3月18日又在头版头条刊出《本馆上海黑幕汇编第二编出版预告》(后报社简称“乙编”)。这甲、乙两汇编,共约80万字。从上述的“第8次再版单张改装书本”到甲编出版之前“‘黑幕’书”已印了12册,俨然是一套“小丛书”了。而甲、乙两编,更是这些“‘黑幕’书”的扩大汇编。我们现在批评黑幕时,总是拉出1918年3月出版的《大观》来作为指控对象。因为这是我们目前最易找到的“靶子”。但《时事新报》的汇编本岂不就是《大观》出版之前的“大观”?《时事新报》的每一篇黑幕征答,报上先刊一次,单张或“小丛书”再重复一次,一年汇编再搜罗总汇一次,其中的流毒也更呈泛滥之势。而报社的滥用文化商品化的手法也愈越显露,它不再“不取分文”,明确宣布,汇编虽为赠品,但与订报挂钩。凡订满半年的订户,各赠一册。我们还可从这些汇编预告中知道一点该报在社会上掀起黑幕狂潮的信息:“但观近数月来,拾取黑幕名词诸书,纷纷出现……即可知本馆创始上海黑幕之价值矣。”这很有点“居功自傲”的样子。当时各报广告栏中的黑幕书籍的确达到“铺天盖地”的程度。仅就1918年3—5月《申报》的广告栏中,就有《女子黑幕大观》、《全中国娼妓之黑幕》、《小姐妹秘密史》(又名《女子三十六股党之黑幕》)、《上海秘幕》、《绘图中国黑幕大观》、中华大黑幕《辱国春秋》、世界大黑幕《世界秘史》等等。更有一种叫做《上海妇女孽镜台》的广告,简直令人瞠目结舌、惊诧莫名。它讲授“苏扬帮老鸨教授妓女法、附京津老鸨教授妓女法”,而且还加添铜版精印百美图。读者们又不准备去做妓女,要学这一套献媚于嫖客的方法干什么?黑幕“盛”到邪恶之路上去,而且越走越进了死胡同。于是才有1918年9月15日发表的《教育部通俗研究会劝告小说家勿再编黑幕一类小说函稿》,社会舆论对《时事新报》也极为不利。经过两年的黑幕“倾盆大雨”,物极必反。1918年11月7日,《时事新报》只好在头版头条发布通告:《本报裁撤黑幕栏通告》,这则通告倒是值得全文照录供大家观览的:

黑幕者,本报本其改良社会之宏愿,特创之一种纪实文字也。两载以还,极承各界赞许。黑幕名词遂卓然成立。而最近各小书肆之投机出版物接踵并起,亦无不各有其黑幕。试就各报广告栏,而一计之下不下百十种之多,以表面而言,本报创之于前,各书肆继之于后,我道不孤,不可谓非极盛。而孰知有大谬不然者。此类效颦之黑幕虽至多,试逐一按其内容,诲淫者有之,攻人隐私者有之,罪恶昭著,人所共见。黑幕二字,即其自身的评,尚何改良社会之有?揆诸本报始揭黑幕之宗旨,实属背道而驰,诚非本报之所料及也。呜呼!黑幕何辜,遭此荼毒。虽曰黑幕不负人,人自负黑幕。而本报以自我作俑,引咎自责。且认为循是以往,借假名义者日多,泾渭不分,或竟事与愿违,无益而

反有害。爱特将本报黑幕一栏,即日取消。暂以短篇小说为代。稍缓当别创一种记载,以答读本报黑幕诸君殷殷盛意。至于定报赠品,仍赠黑幕乙编全部。特此通告。

眼看大势不佳,《时事新报》赶快以高姿态“主动”撤退。否则有损于报纸的整体声誉。“通告”肯定自己的“宗旨”是光明宏正的,仅是牵累于各小书肆的“挂羊头卖狗肉”的投机事业,使它这位首创者蒙了不白之冤,它只好为这些效颦的“东施”们“引咎自责”了。它“嫁祸于人”而洗清自己。其实,自己的黑幕内容也是愈趋低下的,它难辞其咎。

以上就是黑幕潮的起步、发展与“盛”极而衰的过程。本文开头提到的新文学家的4篇文章均发表于《时事新报》“高姿态”撤栏之后,只起了一个消除影响和清扫战场的作用。

## 二、黑幕小说受“‘黑幕’书”株连而一概被否定

从大肆追求轰动效应,不计社会效果,进而发展到煽情“炒作”,掀起犯罪与色情文字大展览,是《时事新报》的黑幕征答专栏引领黑幕走向自我毁灭的道路。随着气味的日趋变质,从“弊大于利”而堕入了“流毒社会”的深渊。可见黑幕也是一把双刃剑。《时事新报》宣言要给黑幕以致命一击,结果却被黑幕之剑的刃口伤害了自己。

社会上对“黑幕征答”的看法也有一个认识的过程。创栏伊始,社会上各色人等都对它有很高的期望值。多数市民觉得这个专栏是给黑幕“曝光”,使其无处藏身。读了这些东西,就像学会了一种“防身术”。特别对大都市中的“新移民”来说,觉得自己对社会上的鬼魅,多了一种自卫的能力。因此,视黑幕专栏为“照妖镜”,以为这是帮助乡村移民“速成”进入城市文化圈的有效手段之一。有的读者觉得专栏能满足自己的“窥探欲”,可作茶余酒后之谈助,也就特别感兴趣。可是,这一个专栏连续办了二年有余,即25个月,而且“日无间断”。到了后来就进入了“走火入魔”的境界。“悬赏答案”愈写愈“细节化”,甚至夸大其词,编排渲染,无中生有,绘声绘色,津津乐道。似乎社会上举手投足之间皆有黑幕,人生就在黑幕包裹之中,简直可怕极了。在这一过程中,叶小凤的反映是很有代表性的:

黑幕二字,今已成一海淫海盗之假名。当此二字初发见于某报时,小凤奉之若神明,以为得此慈悲广大教主,将地狱现状,一一揭布,必能令众生目骇心

惊,见而自戒。及见其渐近于淫褻,则喟然叹曰:洪水之祸发于此矣。果也,响应者,春芽怒发,彼亦一黑幕,此亦一黑幕,探基具相,则齷齪至于不可究诘……夫开男盗女娼之函授学校,则直曰开男盗女娼之函授学校耳;卖淫书则直曰卖淫书耳,而必曰宣布黑幕也。彼以为如此,则可以诱惑读书之学生,可以逃官厅之检查,其计诚巧不可阶,总算一帆风顺,无往不利。学生之黑幕程度,继长增高,进而教之,且将与流氓拆白颧颧,而作俑者,于此亦可告一段落矣<sup>①</sup>。

叶小凤将“过程”与“责任”都说得很清楚。它开始时的确得到读者的拥戴的。可是后来报上的内容“渐”近于淫褻,这个“渐”就是作俑者走下坡的过程。而当书肆群起响应,而且“探基具相”,也即“细节化”到可以作为犯罪教科书的程度,则可与教唆青年罪同论了。

“黑幕”臭了。城门失火,殃及池鱼。“黑幕小说”也成为“中矢之的”。什么是黑幕小说?当时国外的观点是非常宽泛的,而且并不带贬义:凡是具有“曝光”性质的小说,就称“揭黑小说”或“黑幕小说”。美国甚至将《汤姆叔叔小屋》也划入揭黑小说的范围。杰克·伦敦认为这些小说“它披露了我们国家的真实情况:压迫与不公正的渊藪、痛苦的深渊、苦难的地狱、人间魔窟、充满野兽的丛林。……《汤姆叔叔的小屋》描述的是黑奴,那么《屠场》很大程度上是揭发今天的白奴制。”<sup>②</sup>按照这样的观点,那么《二十年目睹之怪现状》和《官场现形记》无疑可以划入黑幕小说类。张春帆写了一部《九尾龟》,也是黑幕小说,受到鲁迅与胡适的批评。可是他写的《黑狱》与《政海》也是黑幕小说,却受到较高的评价。阿英说:“实则张氏所著之《黑狱》,其价值乃高过《九尾龟》十百倍,乃真可称……”《黑狱》与《九尾龟》前数册是同年发行的。“所描写的,都是鸦片输入后,在广东所造成的种种恶果,自官吏以至小民。此书之写实性甚强。即书中的事实,足见官民间因鸦片所引起的种种纠纷之日趋严重,而必然引起大的‘激变’,此‘激变’,即清醒之官民,必有一日起而拒鸦片之再输入,而不惜种种牺牲以完成之。读此册后再阅其他鸦片战争小说,可知中英鸦片之战,其发生实有悠久之前因。”<sup>③</sup>可见黑幕小说大体可分两种,一种是后来被鲁迅和胡适称为“嫖学教科书”、“嫖界指南”<sup>④</sup>之类,如《九尾龟》等;另一种则因其揭露而产生良好的社会效应的,甚至对历史的“激变”能起预示作用的,如

① 叶小凤(楚伦):《小凤杂志》,上海印书馆1935年再版。

② 转引自肖华锋《〈屠场〉与美国纯净食品运动》,载《江西财经大学学报》2003年第1期。

③ 阿英:《国难小说丛话》,载《小说三谈》第1页,上海古籍出版社1979年版。

④ 鲁迅称其为“嫖学教科书”,见《鲁迅全集》第4卷,第292页,人民文学出版社1981年版;胡适称其为“嫖界指南”,见《胡适文存》第3卷,第367页,黄山书社1996年版。

《黑狱》等。因此我们常称张春帆是“两面人”。

包天笑在1918年7月1日发行的《小说画报》上也写过一篇名为《黑幕》的小说,形象而深刻地揭露出版业炮制黑幕小说犹如贩卖鸦片与吗啡,在小说结尾很幽默地说,他将这些黑幕“写了下来,自己读了一遍,不觉叫声阿呀,可怕得很。这黑幕是有传染性的流行病。我这篇东西,不很像讲的黑幕吗?”其实是包天笑很清醒地看到,黑幕小说大有好坏之分,不容一概加以抹杀。而孙玉声则写过一部《黑幕中之黑幕》的长篇小说,主要是告诉读者,租界中已有一种人,利用人们还不懂“西法”,趁此用各种不法手段钻法律空子,以欺骗钱财,敲诈勒索。这部出版于1918—1919年的六卷长篇小说,意识甚至是很超前的。

黑幕小说虽与“‘黑幕’书”不能混为一谈,但有时他们所写的内容,却是“事实同源”。下面举一位以写黑幕小说闻名的作家朱瘦菊为个案,作简略的分析对比。朱瘦菊(海上说梦人)的黑幕代表作是《歇浦潮》,“歇浦”即“黄歇浦”,也就是我们今天所说的黄浦江。朱瘦菊长于上海,善写浦江潮汐。小说连载始于1916年《新申报》。即与《时事新报》的“黑幕大悬赏”同年。前后连载了5年之久,1921年出版百回单行本。其中有些情节可与黑幕征答或《大观》的内容相映衬。例如,在《大观》的《优伶之黑幕》中有一则很拙劣的文字:“老大有结义妹曰老二,亦与新剧小生某甲昵(某甲即《新申报》所登《歇浦潮》小说中之胡士美)。……甲斯时与旧识某某妾亦名老二者重续旧好(此老二即《歇浦潮》中之无双)。”可见《歇浦潮》的人物原型也与《大观》中的事实同源。但《大观》中只是将这种现象视为优伶的“性道德”的混乱,属揭人隐私。而《歇浦潮》则是借此说明文明戏之所以会很快地走下坡路,乃是文明戏演艺界混入了许多道德败坏的堕落分子。在《大观》的《政界之黑幕》中有8则是写“侦探”的。这侦探并非是福尔摩斯式的破案故事,它们主要反映袁世凯手下的侦探四处密布,拘捕孙中山领导下的国民党内的革命派。《大观》不过简单地交代有若干离奇的事实。而《歇浦潮》则一方面写革命党借租界以保存自己,开展工作,并逃脱袁政府的监视与拘捕。另一方面则是袁氏收买革命叛徒诱捕革命者,所谓诱捕就是一定要将革命者诱入华界,才能拘捕。因为从租界当局的资产阶级民主政治观看来,只要你革命党不私藏军火,不自制炸弹,言论是可以自由的,反袁是你应有的政治权利,不得干涉。小说以一定的篇幅写国民党人在袁氏的利诱下加速了内部分化。在《歇浦潮》中有声有色地反映了诱捕与反诱捕的较量。从这些情节中,一方面可以看到南北政治斗争的尖锐复杂性,另一方面也将当年租界的政治缝隙效应如实地写了出来。这正是租界两面性的具体体现。因此它可以作为反政府力量合法利用的政治空间。关于这一点,新文学家是不大正面反映的,在民族感情的大前提之下,唯恐有“为虎作伥”的嫌疑。但通俗小说看重“存真性”。因此,

朱瘦菊在小说中不回避这一点。在朱瘦菊的笔下,对国民党的“内中分子极其复杂”的描绘,也有一定的立体感。既有革命者,也有叛变者,还有一种甚至是将革命当“做生意一样,存的金钱主义。设如探知某人财产富有,又胆小怕事,便写封信给他,请他助些军饷。”这些党人以“讨逆司令部”名义到处敲诈敛钱,供其挥霍。作为一个黑幕小说的作者,他将这些情节看成“歇浦潮”中裹挟的浪花与泥沙。

朱瘦菊在小说中还善于写城市的新兴工商业者中的败类是如何施行新骗术的。《歇浦潮》中的主要人物之一钱如海,就是上海这个“海”中迎着歇浦之“潮”如鱼得水的新型冒险家。他是开西药房卖假药起家,但总觉得这个局面太小,施展不开。后来听说,目前是外国人开保险公司最赚钱。他就与许多人合资仿办“富国水火人寿保险有限公司”。自己入股10万元,却用“监守自盗”的方法,用30多箱“假大土”向自己公司保险30万。然后放一把火将栈房烧毁,向公司索赔40万元。这也是歇浦潮汐有别于中国其他“海域”的特有的浪花。在他的笔下,新兴行业刹那间会畸变成食人的怪兽。这也是他的黑幕小说吸引力的特异磁场。朱瘦菊并不算是站在时代制高点上的作家,小说中也存有不少缺陷。但“五四”新文学作家对黑幕小说作一笔抹杀的结论,也是不能令人信服的。

### 三、“全球化语境”比照下的“双错现象”

现今有一个很时尚的名词曰“双赢”。但是在“全球化语境”下,中国现代文学史中可能会出现若干批判者与被批判者的“双错现象”。在这中国现代文学的第一战役中,征集黑幕者与批判黑幕者,在事态的发展过程中皆走向了自己的反面,即为适例。《时事新报》征集黑幕,自述是出自良好的动机,开始所搜集的答案,还是可供社会学者作为研究对象的,在一定程度上也对善良的人们发出了警示;可是每况愈下,最后不少征答以煽情的笔调描绘犯罪细节和用情色刺激感官,以自己的行动将“黑幕征答”搞臭。钱玄同、周作人与志希等的批判文章对刹住这种煽情主义的流毒是发挥了一定作用的。但他们将“‘黑幕’书”与黑幕小说混为一谈,进而将批判“黑幕征答”扩大化,要将黑幕小说连根拔掉,使“‘黑幕’书”与黑幕小说变为过街老鼠。从此在文学史上凡与“黑幕”两个字相关联就造成“人人喊打”的局面,同样也是走向了错误的方向。现在我们有将这一“双错”现象放在“全球化语境”中来加以廓清的必要。

“揭黑”是人类历史上应该一以贯之保持的优良传统。在人类的历史上,永远也少不了揭黑的清扫行动。在《时事新报》黑幕大悬赏的前几年,具体地说就是20世纪初到“一战”之前,美国掀起过一个以新闻记者和作家等发起的“揭黑运动”,唤醒社会良知,推动了进步主义改革浪潮,取得显著的社会效果。我们曾探寻过《时事新

报》的黑幕征答有没有受到此前美国“揭黑运动”的一些什么启示,因为20世纪初到“一战”前的“揭黑运动”与1916年9月1日发起征答黑幕在时间上实在是太靠近了。结果我们没有找到任何蛛丝马迹。我们也想考证一番:周作人等是精通外文的,是否曾得到过这方面的信息。可是他们对这个在美国曾是轰轰烈烈的揭黑潮流也并非知情人。但是如果我们将黑幕征答与“揭黑运动”进行一番比较,如果将周作人等的批判与美国“揭黑运动”中的社会有识之士对运动的“有效引导”作一番对照,就能知道我们为什么判定他们是“双错”的理由。通过了解“揭黑运动”,也许我们会进一步看到,文学作品与新闻报道对黑幕是具有何等巨大的震慑力量。美国的“揭黑运动”虽然早已过去,可是“水门事件”不又是一次大揭黑?揭黑并不会过时。

在20世纪初,美国的“揭黑运动”中并非没有煽情主义的色彩,可是它的主流却是针对政治腐败、官商勾结、非法垄断、劳工问题、食品医药卫生等城市工业文明综合征的主要病灶。美国在19世纪与20世纪之交,在经济迅猛而无节制的发展中,产生了成堆的问题。如何通过揭露这些问题而使社会在经济现代化、社会现代化和观念现代化方面有序前进,成为当时美国社会转型期的聚焦点。那时,一些志在改革的志同道合的民主斗士,以若干新闻记者、作家为主体,还包括大学教授、环境保护主义者、正直的官员,在报纸杂志上大胆揭露时弊,全力推动改革,以致形成了一个规模宏大的“揭黑运动”。在10年左右的时间内发表了2000多篇揭发黑幕的文章。其中最为著名的有如下几篇美国“揭黑的”典范之作,在历史上被经久不息地传颂着。那就是林肯·斯蒂芬斯的《城市之丑》、大卫·G·菲利普斯的《参议院的背叛》、埃达·塔贝尔的《美孚石油公司史》和厄普顿·辛克莱的《屠场》。

1904年出版的斯蒂芬斯的《城市之丑》是6篇同一类型的揭黑文章结集而成。这6篇文章矛头都是针对市政腐败的。他选择了6个城市,每个城市最集中地代表了某种腐败的典型。如选择圣路易斯是最能反映贿赂问题,钱权交易达到令人发指的程度;而明尼阿波利斯的警察贪污非常盛行,由于警察与罪犯的勾结,使大批的不法之徒纷纷向明尼阿波利斯啸聚,而一到该地,首先就去拜访警察,以便得到他们的保护。斯蒂芬斯的有计划有目的的系列文章都是经过实地考察,甚至是冒着生命危险写成的。他的每一篇文章简直曲折得像是一篇篇侦探小说。现实性、文学性、可读性极强。这一个个黑幕的被揭开,引起了全国的轰动与震撼。随着揭黑文章受到广大美国公民的拥戴,市政改革也同步地在美国的国土上艰难地、但也是有成效地进行。斯蒂芬斯以一种大无畏精神宣称:“我的特殊工作就是写美国贪污现象、贪污分子及总的政治不公正现象。”<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 转引自肖华锋的《林肯·斯蒂芬斯与美国市政腐败》,载《江西师大学报》2001年第1期。



《参议院的背叛》的作者菲利普斯不仅是优秀的记者与编辑,他一生还写了 26 部小说,大部分都是以揭黑为题材。美国的参议院几乎是百万富翁俱乐部。他们都是由“利益集团”选出来代表那些托拉斯的利益的。菲利普斯将某些重要的议员指名道姓地揭露了一通,指责参议院是一个背叛美国人民利益的俱乐部。这引起了轩然大波。因为每揭露一个议员,就可能引起一场潜在的诽谤诉讼案。但是人民对这些存在的严重问题的热烈的自由讨论,还是使事态向好的方向发展。在以后的选举中,许多被指名的参议员落选了。而这篇文章发表后最主要的连锁反应是在法律上把直选参议员的权力赋予了人民。

女性传记作家和历史学家塔贝尔的《美孚石油公司史》是揭露托拉斯的个案研究,也是她经过 5 年调查陆续写出的系列文章。她主要是暴露洛克菲勒集团的见不得人的发迹史:它在起家运作过程中的不道德手段,它对竞争者使用的最残酷的非法行径。这位非虚构文学作家严肃而富有学术味。她不仅显示了她的权威性,同时在细致的叙述中也富有启发性,以致不必去用什么煽情笔墨,就能调动读者的兴趣。

信仰社会主义的作家辛克莱的《屠场》在美国文学史上也是赫赫有名的。他主要是揭露美国劳工的悲惨命运和屠宰业的极不卫生的、危及人民健康的现状。在劳工问题上他反映得如此深刻而尖锐,被称为是“揭露工资奴隶制的《汤姆叔叔的小屋》”。而他对屠宰业内情的揭发,使美国人民更了解自己是重重黑幕下的受害者,结合日常生活中的不道德行为,如假药猖獗等现象,人民崛起为捍卫自己的权利而斗争,以致使政府出台了《纯净食品及药物管理法》和《肉食品管理法》。

这批“揭黑运动”记者与作家唤醒人类良知,寻求社会公正,为推动美国的改革作出了贡献。可是他们不是革命者,而是美国社会的补天派,从事的是进步主义的改革运动。因此,揭露托拉斯的垄断不会去涉及社会制度问题,最后只能以洛克菲勒用慈善基金来补偿它的道德的沦丧。辛克莱虽是社会主义者,他揭露的劳工问题当然得不到彻底的解决,虽然以通过两个法律而显示了《屠场》作者韧性的战斗精神。他颇有点自嘲地说:“我原本想打击人们的心脏,没想到碰巧击中了他们的胃。”<sup>①</sup>他期望改善的劳工问题,并没有得到相应解决。但是这个揭黑运动与进步主义改革同步进行的新局面,毕竟使美国在经济现代化、社会现代化与观念现代化方面出现了大转机。

除了揭黑者的功绩之外,还有一位当时被美国人民称为伟大总统的西奥多·罗斯福也发挥了重大的作用。这是一位想有所作为的政治家。他与揭黑者之间是

① 转引自肖华锋《〈屠场〉与美国纯净食品运动》,载《江西财经大学学报》2003 年第 1 期。

有一个磨合的过程的。他总想按自己的路子来进行改革,他不希望由人家牵着他的鼻子被动地进行改革。因此,他被菲利普斯的《参议院的背叛》所激怒。他甚至在演讲时奚落那些揭黑者是“耙粪者”——眼睛死死地盯着地上的那些污秽,不停地耙着。可是第二天,撰写《城市之丑》的斯蒂芬斯去拜会他,并对他说:“总统先生,你已把那些使你成功的新闻调查全部扼杀掉了。”<sup>①</sup>“耙粪者”的名字实在不光彩,但揭黑者们看到的是,总统为他们“加冕”的结果是有更多的人到处寻找他们的作品,然后津津有味地细读。经过磨合,罗斯福这位原本就会利用舆论力量的总统变成更会借揭黑文章为自己“制造公众舆论”,并为美国的进步主义改革开路,从而得到了“很能顺从民意”的好口碑。这实际上是扩大了他总统的权力,使美国当时所存在的种种问题得到了一定程度的校正。

简介美国的揭黑运动就是为了对比我们的“黑幕大悬赏”的档次和存在问题,以及我们对黑幕征答进行批判时所站的高度。首先,征答中所开列的“子目”,除了《探警之黑幕》外,大部分是针对黑社会的,如游民、拆白党、人贩、匪徒等,有一部分竟是针对下层民众的:如《苦力之黑幕》,写的是车夫的“敲诈”、丝厂女工“偷丝”之类。而娼妓类则是向情色描写靠拢。还有的是涉及不良嗜好,如烟界、赌徒之类。其中有《洋奴之黑幕》,提示上只有“西崽等辈”,直到后来才添上“买办”字样。而讲到流氓为敲诈而主动向路人寻衅时,有的作者只能开出“远色而忍气”(流氓在寻衅之前往往以色相勾引来开路)的处方。这里没有当时张勋复辟和袁世凯称帝的政治黑幕,而当时正是袁世凯“龙驾归天”不久。也没有多少与人民更为休戚相关的社会问题。上海是“万商之海”,但征文中连商业中的投机倒把、尔虞我诈的黑幕也不去涉及。因此与其说是揭黑,不如说是“猎奇”。而其主要篇幅是一幕“人渣大展览”。档次实在太低。他们把“征答”主要看成是一种文化商业行为,仅是扩大报纸发行量的一种手段,更何况逐渐滑入煽情深渊,成为真正意义上的“耙粪”。而美国的揭黑倒并非没有夹杂“黄色新闻”,但因为有导向作用的重头文章,显示了一种理性批判意识的成熟,也就不容煽情风格向公众进行“狂轰滥炸”了。

其次,美国的揭黑运动的主体是一批志同道合的民主斗士,他们虽然没有自己的团体与行会,却有他们的默契与共同目标。像斯蒂芬斯、塔贝尔这样的人,几乎成了“专业”或“职业”的揭黑者。斯蒂芬斯平均每年只写4篇文章;而塔贝尔则5年只写了15篇,一色是同一系列的。他们几乎是啃住了一个问题不松口。他们的杂志得为他们的奔波调查花很大一笔钱。可是他们的文章一发表,就能引起“社会地震”,杂志的销量当然可观,而销量的飙升就意味着广告的页码加多,而与其他的

<sup>①</sup> 肖华锋:《西奥多·罗斯福与美国黑幕揭发运动》,载《江西师大学报》2003年第1期。

报刊相比,每一页的广告费也昂贵得不可同日而语。但这走的是以质量取胜的正路。而“黑幕大悬赏”则是三流甚至是末流文人的“以文换钱”。根本缺乏一种社会责任意识。

再次,美国的揭黑运动还得到了罗斯福总统的支持。揭黑者借助总统的权力来为改革铺平道路,而罗斯福又利用揭黑者为自己规划的政治改革大造舆论,以显示自己的顺应民心,也为他赢得连任的选票。而《时事新报》的黑幕征答正是在袁世凯身亡后的军阀们“你方唱罢我登场”的政坛“活报剧”时期。改革根本上是提不上日程的。

虽然,黑幕征答以文章质量低下,社会效果极差,因影响恶劣而“撤栏”。可是中国的黑幕小说却不是一无是处的。像《官场现形记》和《二十年目睹之怪现状》等等轰动一时的作品,其实就是典型的“揭黑小说”。而像朱瘦菊的《歇浦潮》和张春帆的《黑狱》、《政海》等作品,所用的素材,在黑幕征答或《大观》中也关涉不少。可见朱瘦菊、张春帆的这些作品,不是揭人隐私或丑诋私敌的“谤书”。夏济安读了《歇浦潮》之后,还觉得“美不胜收”<sup>①</sup>;而张爱玲在谈及她的受影响的书目中,也还有《歇浦潮》的一席之地。因此,不能将黑幕征答、《大观》<sup>②</sup>中若干内容低下的煽情之作与好的或较好的黑幕小说混为一谈。更不能一概加以否定。但在周作人、钱玄同和志希的文章中竟是一笔抹杀的。在周作人的《论“黑幕”》中,虽然也说:“我们决不说黑幕不应该披露,且主张说黑幕极应披露,但决不是如此披露。……做这样的事,须得有极高深的人生观的文人才配,决非专做‘闲书’的人所能。”<sup>③</sup>这些意见是正确的。可是他在《再论“黑幕”》中,断然否定了黑幕与写实小说、黑幕与社会问题、黑幕与人生问题以及黑幕与道德之间的关系,从而将黑幕与黑幕小说统统排斥了。他的结论是“黑幕是一种中国国民精神的出产物,很足为研究中国国民性社会情状变态心理者的资料;至于文学上的价值,却是‘不值一文钱’”<sup>④</sup>。将黑幕与国民劣根性联系起来当然是不错的,但我们认为,揭黑最终虽与国民性有关,但改造国民性也不一定是它唯一的或最直接的目的。揭黑的一个很重要的直接目的是为了改革社会。至于国民性,在改造客观世界的同时,也必然会相应改造人们的精神、

① 夏志清:《夏济安对中国俗文学的看法》,载夏志清《爱情·社会·小说》,纯文学出版社1970年版。

② 《绘图中国黑幕大观》是一部杂凑的东西,一共分16类,720则,涉及作者170人。不能说没有某些作者在里面写了一些可看的内容,但大部分是内容和文字皆很拙劣的笔记之类。如《军事之黑幕》仅收了一篇内容拉拉杂杂的文章。因为没有这篇东西就缺了一大类。当时军阀横行,有在台上得势的,有已下台韬晦的,有在混战中命赴黄泉的,形形色色,黑幕遍地皆是。但这一类简直就等于空白,可见是拼凑的大杂烩而已。

③ 载《每周评论》第4期。

④ 载《新青年》第6卷第2号。

观念与灵魂。试想,美国当时贪污盛行,我国当时也贪污猖獗,这恐怕不光是国民性的问题,而是人性的异化所形成一种“向恶的弱点”。

周作人等人的批判文章曾被作为正确的理论在中国文坛上矗立着,黑幕小说在中国就像被宣判了死刑。这是“管状视野”者所得出的结论。“双错”为文坛留下了后遗症。再加上以后的“揭黑渺小论”,“干预生活”是右派言论等等之类,中国的“谈黑色变”愈演愈烈。其实,今天的若干纪实文艺,有不少是很优秀的揭黑小说和揭黑影视;而一些反贪反腐小说也得到了领导的高度重视与肯定。可见揭黑在当前领导、人民、作家的心目中的重要性是具有一定共识的。至于美国当年的揭黑运动对其他国家或地区或某一时段是否有普适性,则问题复杂,因素多样,不在本文讨论之列。

原载《文学评论》

2005年第2期

## 《催醒术》：1909 年发表的“狂人日记”

——兼谈“名报人”陈景韩在早期启蒙时段的文学成就

（附《催醒术》原文）

—

现在研究中国近现代新闻史的人都会知道陈景韩，因为他是近现代中国新闻界的名人。研究中国近现代文学史的人，知道陈景韩的恐怕就不太多了，因为他从 1913 年就任《申报》总主笔以后，就很少有精力再写文学作品了。但是他的一些文学作品以其独特视角，在前“五四”的早期启蒙中使他成为文坛领军人物之一。

陈景韩（1877—1965），别署冷血、冷，还曾与包天笑合用笔名“冷笑”，江苏松江人（今属上海市）。老同盟会员，1903 年在日本东京出版的、由江苏同乡会编辑发行的《江苏》刊物上，就连载过他的译作《明日之战争》。1904 年，他在上海主编《新新小说》。同年，就任上海《时报》主笔。当时，上海的“申（报）、新（闻报）、时（报）”是鼎足而立的三大报纸。而《时报》当时的主要读者对象就是知识阶层。请容许我多引用几句胡适的话，说明由陈景韩主持笔政的《时报》的独树一帜、锐意革新的面貌。

我于前清光绪三十年的二月间从徽州到上海求那当时所谓“新学”。我进梅溪学堂后不到两个月，《时报》便出版了。那时正当日俄战争初起的时候，全国的人心大震动。但是当时的几家老报纸仍旧做那长篇的古文论说，仍旧保守那遗传下来的老格式与老办法，故不能供给当时的需要。就是那比较稍新的《中外日报》也不能满足许多人的期望。《时报》应此时势而产生。他的内容与办法也确然能够打破上海报界的许多老习惯，能够开辟许多新法门，能够引起许多新兴趣。因此《时报》出世不久就成了中国知识阶级的一个宠儿。几年之后《时报》与学校几乎成了不可分离的伴侣了。

我那年只有 14 岁，求知的欲望正盛，又颇有一点文学的兴趣，因此我当

时对于《时报》的感情比对于别报都更好些。我在上海六年,几乎没有一天不看《时报》的。……我当时把《时报》上的许多小说诗话笔记长篇的专著都剪下来分贴成小册子,若有一天的报遗失了,我心里便不快乐,总想设法把他补起来。

我现在回想当时我们那些少年人何以这样爱恋《时报》呢?我想有两个大原因:

第一,《时报》的短评在当日是一种创体,做的人也聚精会神的大胆说话,故能引起许多人的注意,故能在读者脑筋里发生有力的影响。……《时报》对于这几件事都有很明决的主张,每日不但有“冷”的短评,有时还有几个人的签名短评,同时登出。这种短评在现在已成了日报的常套了,在当时却是一种文体的革新。用简单的词句,用冷隽明利的口吻,几乎逐句分段,使读者一目了然……这确是《时报》的一大贡献。我们试看这种短评,在这十七年来,逐渐变成了中国报界的公用文体,这就可见他们的用处与他们的魔力了。

第二,《时报》在当日确能引起一般少年人的文学兴趣。……那时的几个大报大概都是很干燥枯寂的,他们至多不过能做一两篇合于古文义法的长篇论说罢了。《时报》出世以后每日登载“冷”或“笑”译著的小说,有时每日有两种冷血先生的白话小说,在当时译界中确要算很好的译笔。他有时自己也做一两篇短篇小说,如福尔摩斯来华侦探案等,也是中国人做新体短篇最早的一段历史。……我们可以说《时报》的第二个大贡献是为中国日报界开辟一种带文学兴趣的“附张”。自从《时报》出世以来,这种文学附张的需要也渐渐的成为日报界公认的了<sup>①</sup>。

引了这么一大段,主要是想说明陈景韩在新闻与文学两方面的具有独创性的贡献。胡适在1921年已是文化界的新兴的权威人士了,他那么深情地用“爱恋”这样的词汇来称颂当年的《时报》,真可谓高度评价了。冷血的独创性在他的脑海中留下了至深的印象。其次,胡适在文中也提到了包天笑的小说与《时报》总经理狄楚青(平子)的“诗话”,当年狄的《平等阁诗话》也是影响很大的专栏。我过去读胡适这段话,还觉得他给我提供了许多我所不懂的知识,例如“时评”是“双关意”,它最早是专指“《时报》的评论”,显示了《时报》的独树一帜;以后才发展成为“时事的评论”的总名与泛称;又如报纸与小说的结缘是有一个过程的:最早,1897年天津《国闻报》发表《本报附印小说缘起》,这篇论文长达万字,可是《国闻报》却连一篇小

<sup>①</sup> 胡适:《十七年的回顾》,《胡适文存》第2卷第285—286页,黄山书社1996年版。



说也没有刊载,什么原因,不得而知。后来的小报,例如李伯元办的《世界繁华报》连载《官场现形记》,很受注目。接着专门的小说刊物也出现了。可是大报对刊载小说还是很冷淡的,也许总认为小说不登大雅之堂。而在1904年的《时报》上,才让大报与小说结缘(是否是全国首创,连胡适也未敢肯定)。总之,读了胡适的这篇赞扬《时报》的文章,唤起了我对陈冷血这个人物的极大的兴趣。

## 二

过去,我们谈起晚清的小说期刊时,总是说“清末四大小说期刊”,即《新小说》(1902/11—1906/1,共出24期)、《绣像小说》(1903/5—1906/4,共出72期)、《月月小说》(1906/11—1909/1,共出24期)和《小说林》(1907/2—1908/10,共出12期)。这四种小说期刊被称为“大”,那么其他的小说期刊就变“小”了。但我认为还有其他的值得关注的期刊,例如陈景韩主编的《新新小说》(1904/9—1907/5,共出10期)和黄世仲(小配)和黄伯耀兄弟主编的《粤东小说林》(1906创刊于广东,1907迁香港,改刊名为《中外小说林》,至1908停刊,我们现在已知37期)。这些刊物皆有它们自己的特色。下面只谈陈景韩主编的《新新小说》的特点及其文学上的成就。

首先,它为什么取名《新新小说》。在《〈新新小说〉叙例》中他说:“小说有支配社会之能力,近世学者论之綦详,……欲社会之日新,必小说之日新。小说新新无已,社会之革新无已,事物进化之公例……吾非敢谓《新新小说》之果有以优于去岁出现之《新小说》也,吾惟望是编乙册之新于甲,丙册之新于乙;吾更望继是编而起者之尤有以新之也,则其有裨于人群岂浅鲜哉!”<sup>①</sup>他是希望期刊生生不已,面貌新新不已。但是如果比较《新小说》与《新新小说》的主旨,那么是有很大的不同的。梁启超是改良派,他的《新中国未来记》就是提倡“无血革命”;而陈景韩的《新新小说》倡导的是一种革命精神,有时还不得不采取暴力手段。他宣称的“任侠好义、忠群爱国”的内核是革命与反帝思想的结晶。因此,我觉得,陈景韩也许认为《新小说》并不新,他编的是比《新小说》更“新”的《新新小说》。他是既同意小说有至伟的社会作用,同时又对梁氏的改良主张并不苟同,因此以“新新不已”的追求目标来自励。

不知为什么,这一刊物在创刊号上的征稿启事与刊物的实际内容是相互矛盾

<sup>①</sup> 侠民:《〈新新小说〉叙例》,《大陆报》第2卷第5号,转引自陈平原、夏晓虹编《20世纪中国小说理论资料第1卷(1897—1916)》第124—125页,北京大学出版社1989年版。

的。它在征稿启事中说“凡有诗词、杂记、奇闻、歌谣、俚谚、游戏文字，以及灯谜令、楹联、词钟等，不拘新旧体裁，本社均拟广为征集，按期录选，四方风雅勿吝珠玉为幸。”<sup>①</sup>可是刊物上并不多见这些东西。创刊号上的第一、二、三篇分别是政治小说《中国兴亡梦》、社会小说《侠客谈》和历史小说《菲律宾外史》（皆是连载小说），好像放“排炮”似地宣告该刊编者有一种变革现状的迫切愿望，而且小说中采取的行动还颇为剧烈与叛逆。在第2期中，首页就发表《法文马塞尔士原词第1章》、《汉译法兰西大革命国歌第1章》，也即是陈景韩译的《马赛曲》。下面还附上五线谱与简谱。梁启超在《新小说》上写法国革命的小说的题名是《洪水祸》，而陈景韩却大唱《马赛曲》，因此，我认为他的《新新小说》是不赞成梁启超的立宪模式的，而他的《侠客谈》中的“侠”，并非是中国武侠小说中的“侠”的概念，他的“侠”是期望要建立一种无视清政府的独立不羁的权力系统。刊物到了第3期，又在卷首的《本报特白》中宣告：“本报发始，不过为一二友人戏作，后为见者怵愿，因以付刊。故一切定名等类，皆近游戏。现虽仍旧不背此义，然自本期始，已筹足资本，认定辑员，按期印行，不再稍误。且本报……又以12期为一主义，如此期内，则以侠客为主义，故期中每册，皆以侠客为主，而以他类为附。至12期后，乃再行他主义。凡此数语，皆当预告，以代信誓。”<sup>②</sup>我们可以估计，这是出版了两期之后，几位刊物的同人又一次的“新设计”，也围绕主旨亮出了新版式。从第3期起，目录上就标明以“侠客谈”为总题。将过去连载的《菲律宾外史》冠以《南亚侠客谈：菲律宾外史》的新版式；把第1、2期连发的《侠客谈》改名为《百年后之侠客谈：刀余生传二》；又新发了两篇译作《俄罗斯侠客谈：虚无党奇话》和《法兰西侠客谈：秘密囊》。其他与侠客无关的作品则一律归入《附录》与《杂录》栏内。后来各期均贯彻这一原则，如政治小说《中国兴亡梦》冠以《理想之侠客谈：中国兴亡梦》，新作有《女侠客》，新译有《法国侠客谈：决斗会》和《侠客别谈》等等。

在诸多反映侠客的作品中，我们不妨重点分析第1期所发表的、乍看能令人惊邪不已的《侠客谈：刀余生传》。那是讲一个曾杀过很多人的匪窟，这位“刀余生”原也是被强盗虏俘来准备宰杀的人，可是经过审查后，刀下余生，不仅没有杀他，以后竟“接班”做了匪首。现在这位后来者被定名为“刀余生第二”的旅客也是被强盗俘来的。匪首刀余生见此入强毅而有定见，颇为赏识，不仅不杀他，还带他在匪窟中到处参观，其中有“洗剥处”、“斩杀处”、“解剖处”等杀人的场所。虏俘来的人该杀不该杀是有“内定标准”的。刀余生介绍说：

① 《〈新新小说〉社启》，《新新小说》第1年第1号封2，1904年9月10日出版。

② 《本报特白》，《新新小说》第1年第3号封2，1904年12月7日出版。

鸦片烟鬼杀！小脚妇杀！年过五十者杀！残疾者杀！抱传染病者杀！身体肥大者杀！侏儒者杀！躯干斜曲者杀！骨柴瘦无力者杀！面雪白无血色者杀！目斜视或近视者杀！口常不合者杀（其人心思必收检）！齿色不洁净者杀！手爪长多垢者杀！手底无坚肉者脚底无厚皮者杀（此数皆为懒惰之证）！气呆者杀！目定者杀！口急或音不清者杀！眉蹙者杀！多痰嚏者杀！走路成方步者杀（多自大）！与人言摇头者杀（多予智）！无事时常摇其体或两腿者杀（脑筋已读八股读坏）！与人言未交语先嬉笑者杀（献媚已惯）！右膝合前屈者杀（请安已惯故）！两膝盖有坚肉者杀（屈膝已惯故）！齿常外露者杀（多言多笑故）！力不能自举其身者杀（小儿不在此例）！凡若此者，均取无去。其能有一定职业，能劳动任事者，均舍去，且勿扰及财物<sup>①</sup>。

看上去像是“格杀毋论”，但实质上主要是向中国民族劣根性与若干民族陋习的一种宣战。当时在知识分子中“物竞天择”、“生存竞争”的《天演论》学理深入人心，为加速淘汰劣败，就在小说中构想了一幅“血腥”的画面，再加上带点幽默感的“注释”。读来确有点像是“戏作”，但更多的是表达了作者的愤激心情。关于这一点可由匪首刀余生的一番议论作证：

世界至今日，竞争愈激烈，淘汰亦愈甚，外来之种族，力量强我数十倍。听其天然之淘汰，势必不尽灭不止。我故用此杀人之法以救人，与其淘汰于人，不如我先自为淘汰，与其听天演之淘汰，不如用我人力之淘汰<sup>②</sup>。

陈景韩对那些“该死”的同胞是抱有一种“恨铁不成钢”的心理，他对我国的民族劣根性与若干传统陋习“咬牙切齿”，苦于无“速成”之法以扭转乾坤。于是只好在幻想中将它们“开刀”，杀！杀！杀！不仅如此，作品中还将这个庞大的盗窟描写成一个自成体系的新型社会。他们内部不仅有自己的大金库，而且成员之间还有精细的分工。牺牲部是专管抢掠与杀人的；营业部是从事农、工、商业的，他们有了钱可以去买地经营农业，办厂或开矿，甚至有人打入官府去做官。考察部是派遣到各处去考察的；而游学部则是“余供学费以游学者”，那是到各国去留学的。总之“能生人，能杀人，能育人，能用人，能支配人之财，能干涉人之行；有钱，有人，有土地，有事业，政府能有者，我无一不有！”<sup>③</sup>而匪首刀余生的目的是“我意欲救我民，救

① 冷血：《侠客谈》，《新新小说》第1章第1号，第22页。

② 冷血：《侠客谈》，《新新小说》第1章第1号，第20页。

③ 同上书，第18页。

我国，欲立我国我民于万国之民之上。”<sup>①</sup>如此看来，《新新小说》的“侠”精神的第一个层次是要改造国民的精神与体质，革除传统的陋习，以强硬的铁腕，按照自己的理想建立一个国中之国。当然这只能是一个幻想之国。作者也承认他的刊物中有许多是“戏作”，但是受“怂恿”而将它们发表出来，就是为了张扬一种救国救民的“侠主义”。

《新新小说》的“侠主义”的第二个层次是介绍外国的革命精神、叛逆精神和反抗侵略与压迫的精神。如果我们国人没有这种民族的魂魄，那就真有亡国的危险。在《菲律宾外史·自叙》中，他甚至用亡国的菲律宾人民强毅的民族性来刺激、激励我同胞：

菲律宾人，为近顷亡国健者。其一轶于西（班牙），再轶于美。频年血战，两当强大国之冲；内颠多年之异族政府，外抗甘言之野心径敌。弹丸黑子，志不稍屈；力竭势穷，愿举全岛为焦土，遂使菲律宾三字之价值，辉耀于全世界。固一时之雄杰哉！虽顿遭挫折，然其民族之强武，学艺之精邃，文明程度已彬彬乎达于共和自治之域。其视吾东方病夫，任人宰割，犹复谓他人父，忝颜事仇者，固未可同日语也，居尝钦其侠勇，又以同病之故，感念益深<sup>②</sup>。

《新新小说》动用了许多国家的革命史、反殖史，痛斥奴化思想，唤醒我同胞，用心是良苦的。这里应该附带说及，在20世纪之初，陈景韩是我国翻译和创作俄国“虚无党”革命题材最著名作家之一。他笔下的所谓“虚无党”实际上是俄国的革命民主主义者。他们对农奴制度和封建君主专制所采取的斗争是前赴后继的，他们的献身精神是可歌可泣的。他们有早期革命者的局限，但也并不像布尔什维克上台后所“歪曲”的如此不堪。《新新小说》中有《俄国侠客谈：虚无党奇话》。在《新新小说》停刊后，陈景韩自1907年11月《月月小说》第10期起，连续发表了若干篇有关“虚无党”的小说。因为当时翻译小说不一定注明是译作，所以我们也一时分不清陈景韩此类作品是译是作。不过在小说的结尾，他往往学太史公的“模式”站出来作几句总评，他将“刻实坚定”、“艰苦敏捷”、“坚忍不拔、穷心经营”等优秀品质献给这些出生入死的革命民主主义斗士。

《新新小说》的“侠主义”的第三个层次才是传统的“劫富济贫”。在《马贼历史之慷慨谈》中写道：

① 冷血：《侠客谈》，《新新小说》第1章第1号，第19页。

② 侠民：《菲律宾外史·自叙》，《新新小说》第1年第1号第1页。

吾属虽以劫掠为生,然亦颇有所择。劳力之贮蓄不取,血汗之货价不取,正大之商贩不取,孤寡贫弱之养贍不取,无业小民,犹时时出其所得金帛,周其缓急。彼贪黷宦囊,垄断盈利,百计千方,为吾属聚其财,藏之外府,吾属不啻为司出纳而均平分配于世,以故良善平民,绝无以吾属为可怖者。其与吾属势不两立之人,惟为富不仁之守财奴,与其间官吏耳。近者略吾土地之俄人,仇视吾属尤甚<sup>①</sup>。

但他所写的“劫富济贫”最后还是落实到当时在东北的抗俄的民族正义斗争中去。

这三个层次大概就是编者想统率这第1年的12期的“侠主义”的主要内容。可惜只出了10期,刊物就终止了。虽然在第3期中表示了自己的“信誓”,可是这个刊物的最大缺点还是像以前那样脱期严重,最后两期几乎是成了年刊。但是我们并不能因为它只出了10期,就把它排斥在清末重要刊物之外。它的内容在这6种刊物中还是有特色和独树一帜的,应该引起我们的重视,同时从中也反映出了陈景韩的思想及其在文学上的贡献。

### 三

《新新小说》是1907年停刊的。到1909年,《时报》的总经理狄平子手中还握有印刷技术先进、设备精良的有正书局,认为自己麾下的编辑力量与印刷力量足够办几个刊物。他先在1909年10月,创办了《小说时报》;以后又在1911年6月创办《妇女时报》。

《小说时报》由陈景韩与包天笑共同主编。这是在《小说林》停刊后的一个重要的小说期刊。《小说时报》开始为月刊,从17期起改为4月刊。其中的一个重要原因是陈景韩到《申报》去任总主笔了,编辑工作就只能由包天笑独自承担。刊物到1917年11月停刊,共出了33期加1期增刊。创刊号的首篇就是陈景韩的短篇小说《催醒术》<sup>②</sup>。

小说写“予”(我)某日被一个手持像笔管一样的“竹梢”者一指,“我”就像脱胎换骨似地从此心明、眼亮、耳聪……一切都变得“豁然开朗”。那时他才看清自己身

<sup>①</sup> 侠民:《中国兴亡梦·马贼历史之慷慨谈》,《新新小说》第1年第2号第17页,1904年10月26日出版。

<sup>②</sup> 冷:《催醒术》,《小说时报》第1期第1—4页,1909年10月14日出版,下面所引《催醒术》之原文,均在第1期第1—4页中,不再一一注明。

上竟是满身尘垢，而世人也遍体积秽。他赶快洗清了自己，再帮友人们洗涤。他哀叹：“予欲以一人之力，洗涤全国，不其难哉。”可是朋友们根本看不到自己身上的污泥浊水，反而“群笑予为狂”。他听到屋外有可怜人的哀号，赶去救助，可是友人们都听不到，反而“窃窃取私议曰，彼殆病神经”。他痛感“何人人咸聋若此”？他觉得世界上“秽气触鼻”，到处是蝇、蚊、虱、臭虫、飞蛾吮吸着大家的鲜血，他就拼命去扑杀。可是人们却“安之若素”，谈笑自若。小说最后，“我”叹息道：我原以为自己变得耳聪目明，心敏身捷，是自己莫大的幸福，哪里知道反而狼狈到这般地步，而且还不为人们所理解。这位“异人”既然要点醒人，为什么只催醒我一个？他决心要去找那个手持笔管的人，“问彼以故”。可是四处寻觅，毫无踪影。……陈景韩用象征的手法，写出当时先进分子觉醒后的孤军奋战与内心苦闷。这是一种智慧的痛苦。世人反而嘲笑他是狂人，说他患了“神经病”。这些描写，自然使我们联想到鲁迅1918年所写的《狂人日记》及有关的鲁迅的杂文。我觉得就深刻的程度与艺术性的高下而言，《催醒术》与《狂人日记》相比当然是有很大差距的，但陈景韩的构思与鲁迅的《狂人日记》以及有关杂文，也不无相通之处。鉴于《催醒术》创作于1909年，说明当时陈景韩的思想确是站在时代的前列的。

陈景韩在小说的开端就表示了自己的感慨：“中国人之能眠也久矣。”他之所以写《催醒术》就是希望“所宜催者醒耳”！他描绘了一下催醒后的中国：“伏者起，立者肃，走者疾，言者清以明，事者强以有力。满途之人，一时若饮剧药，若触电气，若有人各于其体魄中与之精神力量若干，而使之顿然一振者。”这是作者的理想。

可是一旦他自己被“催醒”，小说进入了它的象征性情节时，事情就并不如此简单了。他在“目明”之后，“一时顿见予向之所未见者”；那就是周围到处的“尘垢”与“积灰”；“予夙自命为清洁之人”可是“目明”之后，看到自己满身是“宿尘”与“宿垢”。鲁迅认为，中国人是一贯自诩“固有的精神文明”。因此他们从来不去睁了眼看，更谈不上去解剖自己。“红肿之处，艳若桃花；溃烂之时，美如乳酪”<sup>①</sup>。“加以旧染既深，辄以习惯之目光，观察一切，凡所然否，谬解为多，此所为呼维新既二十年，而新声迄不起于中国也。夫如是，则精神界之战士贵矣。”<sup>②</sup>国人一切以“旧染”与“习惯”为观察与权衡之标准，在传统“谬解”中还自以为是。现在有一个人看到这些其实全是“积尘”与“宿垢”，这就是“醒”的表征，更何况他能自己忙于洗涤，还不厌其烦地为诸友人与诸仆洗涤，称他为“精神界的战士”，也是名实相符的了。但是在这过程中，“予”始终有一种“孤独感”：“欲以一人之力，洗濯全国，不其难哉？”

① 鲁迅：《热风·随感录39》，《鲁迅全集》第1卷第395页，人民文学出版社1963年版。

② 鲁迅：《摩罗诗力说》，《鲁迅全集》第1卷第233页，人民文学出版社1963年版。



而他的叹喟声所得到的回响则是“诸客与诸仆人，群笑予为狂”，“客、仆益大笑，笑予为狂”。而对待他所听到的贫者和弱者的“悲以切”“惨与酷”的呼号，大家“淡然”“若勿闻”。他喟叹“何人人咸聒若此”。可是人们皆“窃窃取私语曰，彼殆病神经”。他不仅孤独，而且被视为“狂人”。鲁迅对这种“个人的自大”曾作过很精辟的分析：

“个人的自大”，就是独异，是对庸众的宣战。除精神病学上的夸大狂外，这种自大的人，大抵有几分天才，——照 Nordau 等说，也可说就是几分狂气。他们必定自己觉得思想见识高出庸众之上，又为庸众所不懂，所以愤世嫉俗，渐渐变成厌世家，或“国民之敌”。但一切新思想，多从他们出来，政治上宗教上道德上的改革，也从他们发端。所以多有这“个人的自大”的国民，真是多福气！多幸运<sup>①</sup>！

“我告诉你们，是这个——世界上最强壮有力的人，就是那孤立的人。”（见《国民之敌》）<sup>②</sup>

鲁迅的这些话我们还不能完全吻合地套在“予”的头上，但“予”与鲁迅所分析的人的精神是相仿的。我们应该看到陈景韩能写出这样“个人的自大”的人，有这样的“醒”者，即使深感自己孤立，但民族的“幸运”，却因有这样的“醒”者而发端。陈景韩的笔下能塑造这样的“狂人”，其实也与他的品性有关。人们虽然未说陈景韩有“几分狂气”，可是他也被同事们视为“怪人”：“人每目景韩为怪人，当时的所谓怪人者，便是不谐世俗，好自立异，或者出于礼法之外。但景韩实一志识高尚的人，凡所作为，亦未见有损于人。”<sup>③</sup>

“予”在醒后，觉得这世界简直无法使他安身。周围“秽气”触鼻，“毁败之气”直冲脑门，“凄然臭气”阵阵袭来。“群蝇扰扰”，“蚊也，虱也，臭虫也，飞蚊也，种类不一，而扰予身，吮予血则一。”虽然其象征性仅为单纯的比喻，而不像鲁迅的“复调式”小说有纵深感，可是能用这样的语言去概括当时的世界，也已不失为有一份“清醒”。他所痛心的是人们“均甚安然若无鼻”，或“若无目口鼻，并无手足身体皮肤之感觉者”。于是有一种“梦醒了无路可走”的感觉泛上了他的心头。鲁迅曾说：

人生最苦痛的是梦醒了无路可走。做梦的人是幸福的；倘没有看出可走

① 鲁迅：《热风·随感录 38》，《鲁迅全集》第 1 卷第 387 页，人民文学出版社 1963 年版。

② 转引自鲁迅：《热风·随感录 46》，《鲁迅全集》第 1 卷第 407 页，人民文学出版社 1963 年版。

③ 包天笑：《〈时报〉怀旧记（上）》，《钏影楼回忆录》第 410 页，大华出版社 1971 年版。

的路，最要紧的是不要去惊醒他<sup>①</sup>。

“予”倒并非无路可走，他只是自怨自艾：醒了而无能为力。我想这大概也应该划在无路可走的范围之内的。他深感孤军奋战，有一种进入了“无物之阵”的疲劳和无奈。“醒”对一个人来说，是应该感到庆幸，可是在“予”说来，却产生了生存的巨大的压力。这样发展下去，他是否会因“愤世嫉俗”而成为“厌世家”？陈景韩没有告诉我们。他只是写道：“予乃复上途，四处寻问彼手持竹梢异人。尽终日力，不得。”他要责问的是“彼既能醒人，何独一予？”但是如果这位异人一下子能点醒所有的人，或者能点醒一大批人，使中国举国“顿然一振者”，那还要“精神界战士”干什么呢？在结尾时，“予”牢骚满腹，而不像鲁迅那样：

这种漆黑的染缸不打破，中国即无希望，但正在准备毁坏者，目下也仿佛有人，只可惜数目太少。然而既然已有，即可望多起来，一多，可就好玩了<sup>②</sup>。

在分析陈景韩的《催醒术》时，我们不得不拿鲁迅的《狂人日记》出来作一番比较。当然，这也是我们对陈景韩的苛求。因为有些鲁迅在1907年时所写的论文中的思想，与陈景韩在《催醒术》中所表达的思想是有相通之处的。但我们也拿鲁迅在20世纪20年代的思想水平与陈景韩作品中表达的思想水平相比，那他当然会自叹不如了。但我们也不能否定他在1909年，能写出他自己的“狂人日记”，那还是有一定的价值的。作为《小说时报》的创刊号首篇，陈景韩恐怕也是自己“掂”过分量的。《小说时报》没有“发刊辞”，但陈景韩将《催醒术》放在第一篇，也就是他在主观上是想办一个刊物，它的宗旨就是“催醒”。他是一位很有贡献的早期启蒙者。

我认为1909年的“狂人日记”（这至少是用象征手法所记下的一天的经历，但称它为《狂人手记》亦可）与1918年的《狂人日记》的最大的距离是在于，鲁迅经过多年的思考与探索，将封建社会的“吃人”的本性看透了，因此，不仅在文学上成为巍巍高峰，而且凭其深邃的哲理性，在中国的思想史上也作出了突出的贡献。

差距是谁也会承认的。但是我想再提出一个问题：我们过去为什么从来不提《催醒术》？我们应该承认，在中国的“狂人世家”中是有一个发展的谱系的，老祖宗不免“原始”一点，后来者的发展是令人振奋的。中国的文学史上应该研究文学形象中的“狂人史”。可是我们过去将1917年文学革命的产物称为“新文学”，好像以

① 鲁迅：《坟·娜拉走后怎样》，《鲁迅全集》第1卷第270页，人民文学出版社1963年版。

② 鲁迅：《两地书·6》，《鲁迅全集》第9卷第22页，人民文学出版社1963年版。

前的东西就是“旧文学”。《新新小说》被挤出在清末小说四大小说期刊之外,当然也不会去重视它了;而且还将《小说时报》划进了鸳鸯蝴蝶派的期刊,而陈景韩也曾被派定是“鸳蝴派”。但是读一读《侠客谈:刀余生传》,特别是《催醒术》,我们能说它们是“旧文学”吗?一个铁的事实放在我们面前,中国文学的现代化进程,是早已在19世纪与20世纪之交就开始了。陈景韩的作品也可以为此作证。我们的不少同行说,现代文学是研究得差不多了。我认为这个结论下得太早了。我们没有跳出过去的框范,在一个单一的圈子里“兜来兜去”,便自满起来。但以如此之视野,实在是兜不出多少新名堂来的。但我觉得有许多文学现象,有许多有价值的线索,一旦当我们冲出了以前所划定的框范,我们还是有极大的回旋余地的。

陈景韩的主要贡献是在新闻史上,关于这方面我没有发言的资格。我只是谈到从《新新小说》到《小说时报》,他在其中是发表了一些值得一读的东西。陈景韩不一定要“入中国现代文学史”,但是在谈中国文学的“狂人谱系”,或是作“匪徒颂”时,都应该有他的一席之地,那么他也就实实在在地“入史”了。

原载《江苏大学学报(社科版)》第6卷第5期,2004年9月15日出版

附：

## 催 醒 术

原载《小说时报》创刊号(1909年10月出版)

冷曰：“世传催眠术，我谈催醒术。催眠术科学所许也，催醒术亦科学所许也。催眠术为心理上一种之作用，催醒术亦为心理上一种之作用。中国人之能眠也久矣，复安用催？所宜催者醒耳，作催醒术。伏者起，立者肃，走者疾，言者清以明，事者强以有力。满途之人，一时若饮剧药，若触电气，若有人各于其体魄中与之精神力量若干，而使之顿然一振者。”

时予方倚窗而视途人，见途之人如是，余心甚异之。未几，忽有一人来，衣常人衣，服常人服，所有一切，悉视常人，唯手持一竹梢，若笔管然。见有人在，即举竹梢指之。被指之人，立时惊起，若前所云状。

予更心异之。彼何人，用何术，能令途人若是？

彼忽仰视，见予下观，次又用竹梢向予直指。

予惊，予心豁然，予目豁然，予耳豁然，予口鼻手足无一不豁然。予若易予筋，换予骨，予若另成一予。

予目乃明甚，一时顿见予向之所未见者。窗楼尘何多也，予手何多垢，途人之帽，何积灰若此。途人之衣，何积秽若经年未濯。途人之面，途人之发，何若多年未梳洗也。

予急返身取予镜，见予镜甚不洁，急取物拭镜。镜明，视予面，予面亦然。视予衣服与发，予衣服与发亦然。予急取栉，拂栉上宿尘。尽力栉予发，予发乃净。予又急取刷，刷予衣服，衣服乃净。予又急取盥洗具，又先力去盥洗具间宿垢，乃洗予面，洗予手，予手及面乃净。

予自思，予夙自命为清洁人，予日盥洗，予日拂拭，何尚多尘垢若此？然而予一仰视，忽大惊，何予室中，尘污多若身？一俯视，又大惊，何予桌椅尘垢又多若室？一周迴视，又大惊，何予室间所有一切物，尘垢多若桌椅？予急取水，急取拂拭具，急拂拭予桌椅，拂拭予一切物，拂拭予室及窗棂等，而予心乃稍安。

忽有客来询予何事。予一见客，未问客来何事，已见客帽积尘，客面积垢，客衣服积秽，急为客取水，取盥洗具取栉取刷，请客梳洗，为客拂拭。客大奇，客不可，强而后可。正梳洗拂拭间，忽又来一客，积尘积垢积秽如前。予又急为之洗，急为之

拂拭。客又大奇，客不可而又强客。正纷扰间，又有二三客来，尘垢积秽亦与前两客等。予乃无法，急呼仆人来助予。待仆至，尘垢积秽，甚客数倍。因呼他仆，他仆如之。又呼他仆，他仆亦如之。予乃喟然叹曰：“嗟乎！予欲以一人之力，洗濯全国，不其难哉？”而当时室中诸客及诸仆人，群笑予为狂。

予又自思，彼辈岂无目？如此尘秽积垢，何绝不在意？正萦思间，忽闻铮然一声，予遽蹶起曰：“钟声又鸣矣，其殆七下。”予所事尚未竣，急舍群客群仆，趋予位就事，客仆益大笑，笑予为狂。

予方振笔，疾书数行下，忽又蹶起曰：“此哭声也，何为乎来？”急下楼走。众惧愕然，亦从余走。窃窃私语曰：“彼殆病神经，何尝来哭声？”走至道，道左果有一病妇，抚孩而号，号声悲以切。予乃大可怜，探手入囊，取所有钱与之。然而行道之人，多如蝇蚁，淡然过之，若勿闻也者。

予既与病妇钱，病妇谢。予忽又闻哭声，急又转身走，越邻居，又越邻居，立门外潜听。推门入，进内室，见一半老妇，手鞭，鞭一十五六岁女儿。女儿正号，号声惨以酷。予又大忿恨，夺妇手中鞭，扶女儿起。女儿大骇，妇大怒，与予斗，复夺鞭去，复按女儿鞭之。女儿又号，予乃呼邻人，邻人若勿闻。予乃出门呼巡街捕，巡街捕又若勿闻。予又喟然叹曰：“嗟夫！何人人咸聋若此？”

予方叹息，似有秽气触予鼻，予又勃然起，四方审视，见巷内宿菜若干，蝇声哄哄然。予急掩鼻，疾走。走数武，又见一死鼠，弃路侧，蛆自其口出，毁败之气，直入脑。予又急掩鼻，疾走。走又不数武，其声凄然，臭气又阵阵来，胸间作恶数四，不能忍。予急四视，见有一人，方对墙而溲，溲处已有宿渍，若红若白若黄。斑斓墙上，知系久溲者。然而除予之外，行道之人，均甚安然若无鼻。

奔走间，予腹枵矣。予乃入饭肆，呼饭来。饭系杂宿饭者，味有异。呼菜来，菜亦系宿菜，气有异。乃吐饭与菜。予方吐饭菜，而群蝇扰扰竞趋饭菜间，甚若不肯吐弃饭菜者。予益心恨之。然群蝇犹未已，进而扰及予手予面予耳目口鼻间。予更大忿恨之，正欲用扇驱逐蝇，予腿忽又触如刺。予急探手刺处，肉已隆起，痒不可少耐。既而臂上亦如之，既而手指间亦如之。一一探视，则蚊也虱也臭虫也飞蚊也，种类不一，而扰予身，吮予血则一。予乃急急寻觅，急急捕除，椅间桌间壁间空间，处处浮动，处处咸是，予手足几不知所措。然而他客，同坐此椅，同抚此桌，同倚此壁，同处此室之空间，同受此蚊此虱此臭虫此飞蚊之害，而食则食也，饮则饮也，若无耳目口鼻，并无手足身体皮肤之感觉者，亦若勿知，亦若勿知。

予又喟然叹曰：“嗟夫！予之生于世也，不自今日始矣。予之有身体手足耳目口鼻也，与生而俱来也。至今日而身体手足耳目口鼻之感觉，灵敏于他日，灵敏于他人，予方以为予之幸也。不意予有此灵敏之感觉，而予乃劳若是，予乃苦若是。

予回忆他日，是他日之予逸，而今日之予劳也。予外观他人，是他人之予乐，而予之予苦也。此皆予之感觉灵敏为之也，此皆予之醒之故也，此皆予遇彼手持竹梢人成之也。彼何人，用何术，误我若此？彼既能醒人，何独一予？令予一人劳若此，苦若此，予必索彼，访彼，问彼以故。”

予乃复上途，四处寻问彼手持竹梢异人，尽终日力，不得。



## 从鲁迅的“弃医从文”谈到恽铁樵的“弃文从医”

——恽铁樵论

鲁迅的“弃医从文”是大家所熟知的：他在仙台医专看了日军砍我同胞的头颅以“示众”的幻灯片之后，哀我围观同胞的麻木神情，“觉得医学并非一件紧要的事，凡是愚弱的国民，即使体格如何健全，如何茁壮，也只能做毫无意义的示众的材料和看客，病死多少是不必以为不幸的。所以我们的第一要著，是在改变他们的精神，而善于改变精神的是，我那时以为当然要推文艺，于是想提倡文艺运动了。”<sup>①</sup>就在这一弃一从间，走出了周树人成为以后的伟大作家鲁迅的第一步。至此，本文的文题的前半“鲁迅的弃医从文”已经说清楚了。其实本文主要想说的是“恽铁樵的弃文从医”，可为什么要以伟大的鲁迅做其“陪衬”呢？就因为鲁迅与恽铁樵有过特殊的关系：鲁迅的第一篇印成铅字的小说是在恽铁樵手中签发的，而且加了许多批语，盛赞这位新进作者的撰文功力。这些盛赞的评点，使恽铁樵成为中国第一位“评鲁”的学人。也许有人以为，鲁迅的《怀旧》这篇文言小说发表时用的是笔名“周遒”，因此恽铁樵不能算首位评鲁者。可是我认为，既然将《怀旧》收进了《鲁迅全集》，称他为评鲁的第一人，顺是成章。恽铁樵不是一个没有眼力的人：他写这些佳评时无法预知这位“周遒”将来是要成为中国的超一流文学大师。有人撰文称恽铁樵是“慧眼伯乐”<sup>②</sup>，我觉得并非过誉。可是我取这个文题的着眼点是，在日后，鲁迅在文学界的地位是一路走高；而恽铁樵也非无能之辈，可是他在文学界因种种原因，越来越举步维艰，以致弃文从医，所幸他在医学上能放一异彩，成为中国改革中医的先锋人物之一。我想，他的一弃一从也不是无所收获的。本文想讲的是从恽氏这一弃一从中应体悟出些历史变迁的教训来。

<sup>①</sup> 鲁迅：《呐喊·自序》，《鲁迅全集》第1卷第5页，人民文学出版社1963年版（以下引鲁迅语如不特别说明，皆出于该版本）。

<sup>②</sup> 陈江：《慧眼伯乐——恽铁樵》，《商务印书馆95年》第598页，商务印书馆1992年版。

恽铁樵(1878—1935),名树珏,以字行,别署焦木、冷风、黄山民。江苏武进人。其先人大云(子居)为桐城派古文家,他幼承家学,刻苦自励,亦长于古文。1903年,考进南洋公学(交通大学前身),1906年毕业,在其间精通了英语。1911年入商务印书馆任编译员。1912年,因《小说月报》编辑王蕴章赴南洋,由他接任主持,至1917年卸任。在这五六年间,可说是恽铁樵在文学事业上最辉煌的时期。他最突出的贡献就是作为一个编辑,热心奖掖后进,培养人才,以致在中国的文学编辑史上可以获取一席之地。

在他主持《小说月报》的这一时段中,是“五四”新文学的酝酿期,许多后来的新文学作家尚未冒头,但却已经进入了练笔期。而后来被视为“鸳鸯派”的作家也在找寻题材与体裁上的新的“生长点”。而恽铁樵正掌握着一个有全国影响力的大刊物,在一批成长期的文学青年或新进作者看来,他身居“要津”;而他却又如此敬业,甘为他人作嫁衣裳,使《小说月报》真正成为一个文学作者们的“公共园地”。

最可称的是他对鲁迅小说“处女作”的高度“赏识”。他为《怀旧》这篇文言小说作了10则夹注式的批语,还加一则总评。当然他主要是从古文的义法章法上去加以评断的。不妨引几条品味一下:“一句一转”,“接笔不测从庄子得来”,“用笔之活可作金针度人”,“转弯处俱见笔力”,“写得活现真绘声绘影”,“不肯一笔平钝,故借雨作结,解得此法行文直游戏耳”,“状物入细”,“三字妙,若云睡去便是钝汉”,“余波照映前文,不可少”等等;总评是“实处可致力,空处不能致力,然初步不误,灵机人所固有,非难事也。曾见青年才解握管,便讲词章,卒致满纸鉅钉,无有是处,亟宜以此等文字药之。(焦木附志)”恽铁樵是将《怀旧》作为青年作文的典范来加以表彰的,但我们也从中可以悟出作为一位编辑的不凡眼力。遗憾的是恽铁樵在生前并不知道鲁迅的第一篇小说是经由他的手编发的。恽铁樵是1935年7月26日病逝的。鲁迅向杨霁云透露自己的第一篇小说是《怀旧》的那封信写于1934年5月6日:“现在都说我的第一篇小说是《狂人日记》,其实我的最初排了活字的东西,是一篇文言的短篇小说,登在《小说林》(?)上。那时恐怕还是在革命之前,题目和笔名,都忘记了,内容是讲私塾里的事的,后有恽铁樵的批语……”<sup>①</sup>事隔20多年,事情已经淡忘,连题目与笔名也记不清了,时间也从民国2年(1913)推前到清末光绪三十三或三十四年(1907—1908),只有“恽铁樵”这个名字没有记错。但当

① 鲁迅:《致杨霁云》,《鲁迅全集》第10卷第215页。

时,这些信是并不公开发表的。待到由杨霁云搜集、由许广平编定的《集外集拾遗》出版,已是1938年的事了。

恽铁樵还发过另一位后来成为新文学大家的叶圣陶的小说。叶老曾回忆:“《旅窗心影》原来是投给《小说月报》的,当时主编《小说月报》的是恽铁樵。恽铁樵喜欢古文,有鉴赏眼光,他认为有可取之处,可是刊登在《小说月报》还不够格,就收在他主编的《小说海》里。他还写了一封长信给叶老,谈论这篇小说的道德内容。”<sup>①</sup>叶圣陶在回忆时还提及恽铁樵对鲁迅的《怀旧》的评语,说恽“指出他所见到的妙处”。言谈中充满着对恽铁樵的敬意。但叶圣陶在《小说海》发文的笔名是叶允倩。恽铁樵生前是否知道这位叶允倩就是后来鼎鼎大名的叶圣陶?还有待于进一步考证。

恽铁樵与后来被称为“鸳鸯派”的作家也有许多交往。首先应该提到的当然是张恨水。与《怀旧》发表的同年,张恨水也向《小说月报》投稿。张恨水回忆道:他看到《小说月报》有征求稿件的启事,“我很大胆的,要由这里试一试。……在三日的工夫里,我写了两个短篇,一篇是《旧新娘》,是文言的,约莫有三千字;一篇是《桃花劫》,是白话的,约四千字。前者说一对青年男女的婚姻笑史,是喜剧。后者写了一个孀妇自杀,是悲剧。稿子写好了,我又悄悄地付邮,寄去商务印书馆《小说月报》编辑部。……事出意外,四五天后,一个商务印书馆的信封,放在我寝室的桌上。我料着是退稿,悄悄地将它拆开。奇怪,里面没有稿子,是编者恽铁樵先生的回信。信上说,稿子很好,意思尤可钦佩,容缓选载。我这一喜,几乎发了狂了。我居然可以在大杂志上写稿,我的学问一定很不错呀!我终于忍不住这阵欢喜,告诉了要好的同学,而且和恽先生通过两回信。”<sup>②</sup>后来稿件虽未发表,但恽铁樵对张恨水的鼓励,与张后来走上创作道路是不无关系的。但恽铁樵是否知道这位投稿者就是后来的通俗小说大家张恨水呢?也待考。似乎那次投稿所用的姓名是“张心远”而并非“张恨水”。据《张恨水小传》中说:“张恨水原名张心远。1914年给汉口小报投稿时,从南唐李后主《乌夜啼》词‘自是人生长恨水长东’一句截取‘恨水’二字作笔名,此后,恨水便成为他的正式名字。”<sup>③</sup>而向《小说月报》投稿是在取张恨水为笔名的前一年(1913)的事。

从上述恽铁樵与鲁迅、叶圣陶和张恨水的交往中,有若干细节令人感动。如他给青年作者叶圣陶写“长信”,讨论改发在《小说海》上的原委。给张恨水的回信,仅仅隔了“四五天”。而对鲁迅的《怀旧》的处理,亦何其神速:“1912年3月,鲁迅离开

① 吴泰昌:《艺文轶话》第197页,安徽人民出版社1981年版。

② 张占国、魏守忠:《张恨水研究资料》第21页,天津人民出版社1986年版。

③ 同上书,第3页。

绍兴到南京教育部任职,5月随部迁到北京。同年12月6日,在绍兴的周作人给这篇小说‘加了一个题目与署名,寄给《小说月报》’。12日就收到主编恽铁樵的复信,28日收到稿费5元,并于1913年4月出版的《小说月报》第4卷第1号上刊出。”<sup>①</sup>这都表现了一种认真的态度与敬业的精神。而且对素不相识的青年或新进作者皆有一颗炽热的培育之心。

在1935年恽铁樵逝世时,报上有不少曾受他扶持的作家的悼念文章。如顾明道:“忆余与铁樵初通尺素时,铁樵方在商务印书馆任编辑,主编《小说月报》,而余方在中学读书也。……铁樵颇谦搨,不惮琐屑答复。”<sup>②</sup>顾明道因病足而残废,但意志坚强,在恽铁樵的培养下,不倦地努力创作,后来他的小说有的还改编成电影,或是搬上舞台,皆得一定好评。程小青也在悼亡辞中说:“青幼年尝获先生青睐,勤勉有加,知己之感,没齿难忘。”<sup>③</sup>他很快成为杰出的侦探小说家。后来成为“问题小说”专门家的张舍我在1916年还只是个20岁的青年。恽铁樵为了支持他,与他一起提倡问题小说,在《小说月报》第7卷第6号上与他合译国外的问题小说名篇《金钱与爱情》,还一定要将张舍我的名字在前,由他殿后。紧接着在第8号上发表《妒之研究》(一译名为《女歆虎歆》),还悬赏征求“问题小说”的答案。以致张舍我日后专门从事问题小说的创作与研究,被誉为“张问题”。像顾明道、程小青、张舍我等入都是当年通俗小说界的主干人物,而问题小说与侦探小说都是通俗小说的新的生长点,恽铁樵为培养这些青年灌溉了自己的心力。

正因为恽铁樵所处的岗位,有时他的一个“动作”就能使一位年轻作者受到广泛的注目。程瞻庐是通俗小说界的多面手,他的文章一度被《红》、《红玫瑰》等杂志“包”下来。编辑刊登启事,说是程瞻庐作品均在本刊披露,其他杂志一概谢绝投稿。就像以后世界书局老板曾将向恺然和张恨水包下来一样。致使程瞻庐在这两个刊物上,发了6部长篇、200多篇短篇小说和500多篇小品随笔。但程瞻庐的受文坛的注目与恽铁樵也大有关系。当时《小说月报》大力倡导新体弹词,认为这是比通俗小说更贴近民众的文艺样式。程瞻庐写了《孝女蔡蕙弹词》,恽氏付了40元稿酬,发表后他又重读一遍,觉得实是上佳作品,又给程补上一笔稿费,并写信致歉:“尊著弹词,已印入《小说月报》中,复校一过,不胜佩服,觉前次奉酬40元,实太菲薄。如此佳稿,无论如何经济恐慌,亦须略酬著作劳苦,兹特补上《蔡蕙》篇润14元,即希察收。前此愤愤,因省费之故,竟将大文抑价,实未允当,心殊悔之,公当能

① 陈江:《鲁迅与商务印书馆——鲁迅在商务印书馆出版的著译》,《商务印书馆90年》第546页,商务印书馆1987年版。

② 明道:《伤逝琐言》,《新闻报》1935年8月8日。

③ 程小青:《悼恽铁樵先生》,《新闻报》1935年8月1日。

谅其区区，勿加以谬笑也。”<sup>①</sup>一时传为美谈，而程瞻庐的作品也就更受到多方的关切。恽铁樵办《小说月报》是贯彻了他的质量第一的原则：“佳者虽无名新进亦获厚酬，否则即名家亦摈弃而勿录。”<sup>②</sup>林纾原是他极为敬仰的文坛前辈，但他对林纾1913年后的译作质量下降，就颇有微词。恽曾在与钱博基的通信中说及：“以我见侯官文字，此为劣矣。”<sup>③</sup>当然，林纾的稿件用与不用，他是作不了主的，这得由商务上层决定。在张元济日记中就多次为此事伤脑筋，如1917年6月12日日记写道：“竹庄昨日来信，言琴南近来小说译稿多草率，又多错误，且来稿太多。余复言稿多只可收受。惟草率错误应令改良。”<sup>④</sup>

恽铁樵编《小说月报》，出于文心，重视质量，把关甚严；他也出于公心，从来没有什么门派观念，特别热心扶持文学青年，悉心指导，真正使《小说月报》成为一个有全国影响力的内容纯正的文学大刊，作为一个公共领域，开放门户，欢迎八方文学来客。将前期《小说月报》划为“鸳鸯派”刊物是极不公正的偏见。当然，用今天的眼光看来，即使是“鸳鸯派”刊物，也应作具体分析。那种以“鸳鸯派”为政治帽子的时代，已经一去不复返了。但“不是就是不是”。不过一般地说“不是”，还缺乏说服力，应以恽铁樵的编辑思想为例，才能以正视听。

## 二

在《小说月报》第4卷第1号上，恽铁樵趁刊物刊登特别广告之机，再次强调了王蕴章的一些编辑思想，并有自己的一番更新：

本报自本期起，封面插图，用美人名士风景古迹诸摄影，或东西男女文豪小影，其妓女照片，虽美不录，内容侧重文学，古诗文词，诸体咸备。长短篇小说，及传奇新剧诸栏，皆精心撰选，务使清新隽永，不落恒蹊。间有未安，皆从割爱，故能雅训而不艰深，浅显而不俚俗，可供公余遣兴之需，亦资课余补助之用。比来销数日益推广，用特增加内容益事改良。虽资本较重，在所不计……<sup>⑤</sup>

如果讲得更概括一点，恽铁樵办刊物，唯雅洁是取，重视审美，娱乐性与教育性

① 郑逸梅：《恽铁樵奖掖后进》，《郑逸梅选集》第2卷，第187页，黑龙江人民出版社1991年版。

② 转引自陈江：《慧眼伯乐——恽铁樵》，第600页，商务印书馆1992年版。

③ 东尔：《林纾和商务印书馆》，《商务印书馆90年》第541页，商务印书馆1987年版。

④ 同上书，第540页。

⑤ 《本报特别广告》，《小说月报》第4卷第1号封2，1913年4月5日出版。

兼顾。也即“公余遣兴”与“课余补助”缺一不可。他认为“小说对于社会有直接之关系,对于国家有间接之关系”<sup>①</sup>。因此当使小说有永久的生存力。于是很多文艺界的朋友都说他将“小说”当作“大说”写。这话最早是姚鹓雏说的。姚鹓雏也是一位很有理论修养的作家,他是早期京师大学(北京大学前身)的高材生。现在京师大学的高材生在写《小说学概论》时论及南洋公学的高材生的“小说观”：“数年前,常州恽铁樵主商务《小说月报》,多为庄论,不佞尝戏目其所编为‘大说’。斯言固戏,然可知凡为小说,必有所以别于‘大说’者。”<sup>②</sup>在文中姚氏认为“小说”在古代虽为记录“街谈巷语,道听途说”之类的“小道”,可是小说作者是不能“自待菲薄”,所谓“托体既卑,无以语高也”。看来,他与恽铁樵的重视“教诲”也并无多大矛盾。不过由于姚氏这一说,文艺界有不少朋友总以为恽氏过分强调了教育作用。那么究竟是这班朋友们强调娱乐作用过头了,还是恽铁樵强调教育作用过头了?恽铁樵曾以编者的身份,在一封《答某君书》中等于回答了这一问题:

所贵乎小说者,为其设事惩劝,可以为教育法律宗教之补助也。惟如是必近情著理,所言皆眼前事物。善善恶恶,皆针对社会发挥,然后著者非浪费笔墨,读者不虚掷光阴。我国小说家竟无有能与此数者。《红楼梦》自是佳作,然亦不尽此意。曹雪芹之宗旨,在自己文字之寿世,不在当时社会之改良。故才大如海,若论有益于社会,终让欧美小说名家一筹也。阁下若能敛才入细,描写纤细事物,使之有味,委婉曲折,引人入胜,复能寓褒贬于言外,则可以层出不穷。欢迎足下笔墨者,又岂独敝社已哉<sup>③</sup>?

从这席话中我们可以感受到,恽铁樵已与20世纪初梁启超的文艺观大不同了。梁氏一心想“发表区区政见”。而恽氏对文艺发挥教育作用要在“近情著理”的前提下,做到“使之有味”,“委婉曲折”,“引人入胜”,“寓褒贬于言外”,也就是说要使教化功能与文学的优美性相结合。这是很大的进步。可是从他对《红楼梦》的评价,可以看出他的“文以载道”的古文家思路,还是非常固执的。因此,一不小心,那“多为庄言”就不免要冒出头来。在这一问题上,恽铁樵的进步性与局限性并存。

那么恽铁樵到底想通过小说寓什么东西在言外呢?其实在当时——“民元”向

① 《本社函件撮录:翰甫君与恽铁樵通信》,《小说月报》第6卷第5号第3页,1915年5月25日出版。

② 姚鹓雏:《小说学概论》,《半月》第3卷第5号第1页,1923年11月22日出版。

③ 编者:《答某君书》,《小说月报》第8卷第2号第20页,1917年2月25日出版。



“五四”的过渡期中,要提出教诲作用的重点,也是颇令人踌躇的。辛亥革命的内容也是不大好写的,因为这个革命所产生的变革不大,而且像商务印书馆这样一个中国民间最大的出版机构,对政治表态也特别慎重,有时甚至是态度暧昧的。因此恽铁樵即使想反映,也只能从侧面去触及这一题材。例如他主持《小说月报》的第一期,即第3卷第1号,首篇就发了自己的短篇小说《新论字》,写一个落魄的拆字先生与“余”在茶馆里的一席精彩的对话。我问,能卜时局否?这位拆字先生说“能”。我连续提了三个问题:1. 革命能成功否?2. 清朝之命运若何?3. 今联军攻金陵克否?每提一问,就随手写一个字,叫他拆来(因为当时皆繁体字,难于复述情节)。但此人有急才,“余”写一个字,他就边拆边侃,间不容发,对答如流;受他的吸引,围观者渐多,对他的妙答,竟报以掌声。这哪像是拆字?简直是一场巧构的革命宣传。这是恽铁樵借这样一次“街谈巷语”反映民心民意,表达了一种明确的倾向性。《小说月报》在民元对革命的态度大概就掌握在这个分寸上。

当时,欧风美雨已浸润中国,对中国的固有道德有所冲击,恽氏是搞翻译起家的,对外来道德的若干优异处,当然不抱抵触,可是由于人们理解的不同,有时对中国的某些民族美德出现践踏现象,或者学欧不成反生出许多副作用,恽铁樵是感慨的,甚至是义愤的。他属于中国民族伦理美德的捍卫派。他为什么会对程瞻庐的《孝女蔡蕙弹词》如此欣赏?就是因为它符合编者素重对中国伦理美德的颂扬。所以恽铁樵评价它是“选材道学而不腐,修词明爽而深隐,尤妙在曲折如志,应有尽有”。特别在最后一段中,程瞻庐肯定“孝”不仅是中国的传统美德,而且是人类共同应遵守的道德准则。他举了外国孝女耐儿等为例,指出今天“一般巾帼效西欧,设解文明与自由,观念不离新世界,家风拚弃旧神州”。程瞻庐认为“孝思到处人崇拜,不问中华不问欧,孝女弹词今唱毕,水源木本细研求”。程瞻庐在做学生时就是名校苏州高级中学的中文学长,毕业后又长期在苏州景海女子师范(教会办)任教,对欧西道德中的进步因素,还是有所了解的,所以他能“道学不腐”。所谓“道学”在这里应指中华传统美德,“腐”就是理学头巾气,腐儒的头巾气也是恽铁樵所反对的。恽氏在译《堕落》这篇小说后加了一个“跋语”:小说材料“以含有伦理学意味乃为上选,虽吾此篇译笔未必能餍饫读者,然明眼人当许我选材之精当也。”<sup>①</sup>他还在《本社特别启事》征求此类稿件:

本报同人本历年经验,确认小说与国风有密切关系。用自8卷1号起,就

<sup>①</sup> Henrywood 原著,铁樵译《堕落·译后识语》,《小说月报》第7卷第11号第16页,1916年11月25日出版。

伦理方面着笔,选材力求有味,立言期能感人。写英雄儿女之情,发爱众新仁之旨,此亦小说界空前之特色也<sup>①</sup>。

对伦理的探讨与追求,在欧美道德规范与中国传统美德之间进行比较,进一步作借鉴与融汇,这是一个很难解决也很难掌握分寸的课题,恽铁樵不可能把握得恰如其分,可这是一个很人性化的课题,他自觉地要去探究,值得肯定。

除了对伦理题材的重视之外,当时正值第一次世界大战,因此,恽铁樵很愿在小说中宣扬军国民主义。中国在庚子之后,鉴于“屡挫于外敌”的血的教训,一批先进的知识分子重提“尚武”精神。梁启超在1904年编著出版了《中国之武士道》,蔡锷(奋翮生)发表长篇论文《军国民篇》,而与之相呼应的有鲁迅的《斯巴达之魂》……这次,恽铁樵又借欧战之机,重提军国民主义,以鼓动同胞的爱国情怀。在这方面,恽铁樵自己连续译了若干篇欧战小说,借他人的酒杯,浇自己的块垒。从第7卷第1号起,恽铁樵接连翻译了《沙场归梦》、《爱国真诠》、《吾血沸矣》、《与子同仇》、《献身君国》、《战事真相》等小说。《献身君国》写英国民众的卫国参军热情。在《献身君国》篇书后中谈了自己的译后感,因为篇中写到英国女子的参军义勇制,而中国则因宗法社会遗毒而阻力重重,“军国民与宗法绝不相容”<sup>②</sup>言下他甚至对造成中国封建宗法的孔子与周公也进行了讥刺。与这种战事小说相映衬的是他所辑的《武侠丛谈》<sup>③</sup>,无不是以养成尚武精神,实行爱国主义为宗旨,认为救吾国力孱弱,生气消沉的对症药方之一就是“军国民”、“武士道”、“武侠”、“尚武”之提倡。

在编《小说月报》时,恽铁樵也注意言文一致的通俗教育。“文字以浅显能速下为贵,浅至弹词,浸浸乎言文一致矣,言文一致,传播文明之利器也,白话小说虽亦言文一致,而无韵之文,总不如有韵之文入人之深,故我主张弹词。古近体诗,境界太高,自不待言,旧有之弹词,亦有韵之文,且所以感人者力量至伟。然天雨花、凤双飞之类,总不能使满意。故勿论其窥墙待月之不足为训;即措辞较雅饬者,要不外状元宰相之思想。我国人无平等观念,其大原因即此种思想为之厉阶……故主张新体弹词。新体弹词者,利用言文一致与有韵之便利,排除淫褻与自大之思想,发实行通俗教育也。”<sup>④</sup>这就是恽铁樵在他编辑的《小说月报》上大力提倡新体弹词的原因,作为一种通俗教育的手段。他对白话小说的助推力,就远远逊于新体弹

① 本社谨启:《本社特别启事》,《小说月报》第7卷第12号第4页,1916年12月25日出版。

② 铁樵:《〈献身君国〉篇书后》,《小说月报》第7卷第3号第6页,1916年3月25日出版。

③ 恽铁樵曾以冷风为笔名,编著《武侠丛谈》,商务印书馆1916年版。

④ 铁樵:《孟子齐人章演义(新体弹词)》后之《征稿广告及例言》,《小说月报》第6卷第9期第2—3页,1915年9月25日出版。

词。他也有一套自己的理论,那就是针对吴曰法的《小说家言》中说的“以俗言俗语情者,正格也;以文言道俗语情者,变格也”<sup>①</sup>。恽铁樵的“理论”就在此文的跋语中:“小说之正格为白话,此言固颠扑不破。然必如《水浒》、《红楼》之白话,乃可为白话。换言之,必能为真正之文言,然后可为白话。必能读得《庄子》、《史记》,然后可为白话。若仅仅读《水浒》、《红楼》,不能为白话也。……无古书为之基础,则文法不具,不知所谓提挈顿挫,烹炼垫泄;不明语气之扬抑顿坠。”<sup>②</sup>可见,恽铁樵对白话作小说的要求是极高的。他在1915年发表的这一观点,几乎与鲁迅在1926年所批评的朱光潜的观点类似:“要做好白话,须读好文言。”鲁迅说:“但自己却正苦于背了这些古老的鬼魂,摆脱不开,时常感到一种使气闷的沉重。”<sup>③</sup>可是我认为,这1915年与1926年的情况是有些不同的。在1915年,那时的白话文,大多带有一种“写话式”的稚嫩。到1926年,那时文学革命已经过了10个年头,白话文经历了10年历练,已趋于成熟。正像鲁迅在同一篇文章中所说的,“去年我主张青年少读,或者简直不读中国书”一样,那是有时代背景的,如果将鲁迅这句话当作放之四海皆准的真理,那不就成了民族虚无主义者了吗?对白话的规范,恽铁樵的要求是非常苛刻的。他希望当时作为美文的白话文,要“提挈顿挫,烹炬垫泄”,“扬抑顿附,轻重疾徐”,就像做他的古文一样,能经得起朗诵。他常自叹,自己不能操普通话,是写不好白话小说的又一障碍。正由于恽铁樵的这种“语言观”,在他编《小说月报》时,对白话文的倡导与对弹词的重视是不成比例的。不过我们还应该看到,自从林译说部丛书在中国大流行以后,那一时段中,林琴南式的“史汉体”的古文是畅行一时的。而这种畅行与恽铁樵的“语言观”是合拍的:要么用并“史汉体”的古文,要白就白到弹词,那种达不到他要求的白话就只好“靠边站”了。从中我们也看到恽氏在这一问题上的差误。

### 三

恽铁樵在著译方面也有他的成就。他是靠翻译步入文坛的,当时他译的全是言情小说,由于他选择的小说可读性强,他的译笔又好,于是一举成名。周瘦鹃就有如下的回忆:“最初读了《小说时报》中的长篇小说《豆蔻葩》,醺醺有味,觉得他的一支译笔和林畏庐先生有异曲同工之妙。后来又读了《黑衣娘》、《波痕萸因》诸书,对于他老人家的印象更深。他所译的几全是英国却尔斯佳维的作品,全是悱恻缠

① 吴曰法:《小说家言》,《小说月报》第6卷第5号第3页,1915年5月25日出版。

② 同上书,第4页。

③ 鲁迅:《写在〈坟〉后面》,《鲁迅全集》第1卷第363—364页。

绵的言情小说。”<sup>①</sup>周瘦鹃自己也是一位著名的译家,而且也译过却尔斯佳维的小说,行家评赞应该是很分量的。曾有一位名叫冯玉森的香港读者,读了恽铁樵的短篇《情魔小影》、《出山泉水》等多篇译作,非常赞赏他的译笔,就邮寄莫泊桑的原著小说给恽,并附信说:“吾每以《海滨杂志》与足下所译对照观之,辄觉译文为优。动译名家小说当更有可观。”当然是希望他译莫泊桑的佳作。恽氏果然译了,他的跋语实际是给冯君的回信:“冯君嗜痂,增我惭恧,重违其意,画此依样葫芦。夫文之佳者,必其中有我。今处处为原本束缚,不佳可知。冯君将何以教之?”<sup>②</sup>这位冯君也不是一般的读者,对照原文,经过研究,才作出评价:“辄觉译文为优”。恽氏的回答是,虽是译文,“必其中有我”。在这里我们跳开“信雅达”之类的标准,恽氏的译文有时确令读者觉得他的文采不凡。如却尔斯佳维的《Just a Girl》,他译为《豆蔻葩》:一朵豆蔻年华的奇葩。译得如此之雅,使人们钦佩不已。在译到女主人公伊瑟姆初遇男友示爱时,他动用四六骈体:“辟开情窦,梅花性早,著花岂待春风;豆蔻含葩,烘开宁须午日。观下文伊瑟姆之由来,便是证明。”<sup>③</sup>此类文字当然是他的意译,甚至是他的译意。但是,在当时的许多文士看来,就是属于他的极有文采的译风了,也是他所说的“必其中有我”。

当年正是中国青年争取婚姻自主而奋斗之时,应该说,恽氏是极重言情的:“小说以言情为要素,否则必不动目”;可是他又补充说:“吾侪为小说,不能不写情欲,却不可专写情欲。”<sup>④</sup>他将言情视为创作的要素,可是有一个很值得注意的现象,恽铁樵在编《小说月报》时,是非常“排斥”言情创作的。他之所以少登言情小说是因为当时创作的言情小说质量实在不高。1912年徐枕亚的《玉梨魂》出版以后,风行一时。于是“东施效颦”者纷起,形成一股写“哀情小说”的潮流,而且愈写愈雷同。恽铁樵对此很不满意。他说:“爱情小说所以不为识者欢迎,因出版太多,陈陈相因,遂无足观也。去年本报上几摒弃不用,即是此意。……多用风云月露、花鸟绮罗等字样,须知此种字样有时而穷。试取清乾嘉时骈文大家如北江、瓠北诸集为精密之分析,其所引典故,也不过洋装两厚册而止。今之小说,层出不穷,即尽以两厚册装置胸中,以有涯应无涯,犹且涸而可待。……宜乎换汤不换药,如一桶水倾入一桶水,而读者欲睡也。”<sup>⑤</sup>他甚至提出“言情小说撰不如译”的观点:“外国言情小说,层出不穷,推原其故,则彼邦有男女交际可言,吾国无之;彼以自由婚姻为法,我

① 周瘦鹃:《悼念恽铁樵先生》,载苏州《明报》1935年8月7日。

② 铁樵:《情量·跋语》,《小说月报》第6卷第3号第6页,1915年3月25日出版。

③ 铁樵译:《豆蔻葩·第五章·搜孤》,《小说时报》第1年第3号第15页,1910年1月11日出版。

④ Henrywood原著,铁樵译《墮落·译后识语》,《小说月报》第7卷第11号第16页,1916年11月25日出版。

⑤ 铁樵:《答刘幼新论言情小说书》,《小说月报》第6卷第4期第1页,1915年4月25日出版。

国尚在新旧嬗变之时。……是故欧洲言情小说，取之社会而有余；我国言情小说，搜索枯肠而不足。”但是他也并非一概否定言情创作，而是积极为它开拓新路，提出了“社会言情小说”这个概念：“言情不能不言社会，是言情亦可谓为社会。”<sup>①</sup>他将那些搜索枯肠的陈陈相因的所谓“纯情小说”引向社会言情小说的广阔天地中去。我认为恽铁樵是当时真正懂得文坛上言情小说千篇一律的病根的人。

在翻译小说的原本的选择上，恽铁樵尤喜外国的“巧构小说”，在短短的篇幅中极尽构思巧妙之能事。这可以他所译《贪魔小影》为代表。恽铁樵的创作的数量要比翻译小说少。大家过去只知他在1913年11月就写过《工人小史》，描写一位很有骨气的工人的悲苦生活现状。大概是从“题材决定论”出发，因此，即使是极“左”的酷评家也没有敢公开批这篇小说。可是就艺术而言，这篇小说还是不及《新论字》和《村老妪》等小说。《新论字》也属“巧构小说”的佳作。《村老妪》是通过一个村老妪的目光，看民国初年的基层选举的种种弊端，极具讽刺性。恽铁樵除了自己善于创作短篇小说外，还以编者的身份，为来稿作润色，甚至是改写、重译或校订。编务工作搞得特别细致。原作者是谁，他均一一注明，自己作了润色加工甚至改写后，还要加上跋语。如修改小说《七十五里》后，他加跋语评点说：“是篇得自投稿，原文意有未嫌，删润一过，仍嫌直致。惟中叙朋友交谊，不无一二血性语，不欲以文字之致，竟弃置也。”<sup>②</sup>恽铁樵是编、译、著皆能的全才。

#### 四

在简叙了恽氏的编、译、著的成就之后，才有了剖析他的弃文从医的悲剧因由。他并非是在文学上没有出路，才去改行从事他业的。不过每遇一个社会的大转折时期，总会有人被时代列车的惯性摔出轨道去的，或者是被同乘者挤出车门之外的。“五四”时期是这样，解放战争后期或开国时，均有这种现象。但恽铁樵并不是在文学界生存不下去的人。他对“五四”青年爱国运动也是积极响应的。1919年6月，他还上街散发罢课公启。据张元济1919年6月7日日记：“恽铁樵又有公启。逼人罢课。梦与伯俞来商，余意只可听人自由”<sup>③</sup>，不予干涉。那时，他虽解脱了《小说月报》的工作，但仍在商务印书馆编译所任职。“民国九年庚申（1920），先生四十三岁，六月辞商务书馆《小说月报》主编之职（此处有误，主编之职是1917年底辞去

① 铁樵：《论言情小说撰不如译》，《小说月报》第6卷第7号第2页，1915年7月25日出版。

② 铁樵改写之《七十五里·跋语》，《小说月报》第3卷第8期第9页，1912年11月出版。

③ 《张元济日记（下）》第789页，1919年6月7日日记，河北教育出版社2001年版。

的——引者注),始悬壶问世。”<sup>①</sup>

关于恽铁樵弃医从文的原因,过去一直认为他的孩子因病误于庸医,才奋志研究医学。鲁迅因父亲的病误于庸医,而立志学医;而恽铁樵是因儿子误于庸医而弃文从医,情况似乎近似,其实这仅是恽氏原因之一端。“民国五年丙辰,先生三十九岁,长公子阿通年十四病白喉殇,先生乃奋志治医。”<sup>②</sup>“其时他的子女数人,因病误于庸医,他愤极了,就自己研究医学。博览群书,艺乃大进。后来他的幼子,忽得重症,中西名医都回绝了。他自己试开一方,果然一帖而愈。最初他并不挂牌,后来一般亲友前来求医的渐多了,他才宣告以医济世。他的医学很有精密的见解。对于幼科更有心得。钝根、芙荪家的孩子病重已到最危险的地步,都经他在死神手中把两条小性命夺了回来。”<sup>③</sup>但是我们不得不看到,在1920年后,恽铁樵也深感自己在文学界已不再适合于生存了。首先是在商务印书馆内部,他渐渐地被目为“顽固派”,至少是一个“保守分子”。后来的事实也证明了这一点,茅盾从1920年《小说月报》第11卷“半革新”开始,就认为:“《小说月报》的半革新从1920年1月出版那期开始,亦即《小说月报》第11卷开始,这说明:10年之久的一个顽固派堡垒终于打开缺口而决定了它的最终结局,即第12卷起的全部革新。”<sup>④</sup>此话虽然是茅盾在20世纪70年代末所说的,但当年的气氛是可以想见的。恽铁樵在1920年6月就离开商务印书馆,也是走得其时,因为1923年《小说世界》出版时,疑古(钱玄同)的调子与做法更为激烈,在《〈小说世界〉与新文学》的文章中,“不但把《小说世界》第1期出现的那些牛鬼蛇神,骂了个狗血喷头,也把商务当局冷嘲热讽,看得一文不值,说他们刚做了几件像人做的事,就不舒服了,‘天下竟有不敢一心向善,非同时兼做一些恶事不可的人!’”<sup>⑤</sup>这种谩骂式的言语,当然也与恽氏的一贯作风不同。他在编《小说月报》时宣称:“本报宗旨,不主张骂人,含沙射影,尤所深戒。”<sup>⑥</sup>所以恽铁樵还是走的好。

我们从这一角度去论述,是否就是说,是新文学作家将恽铁樵“逼”走的呢?我认为按恽氏的性格,逼是逼不走的。他如果仍然坚持在文学界,即使是一些新进的作家反对他,他也会像以“中医”对待“西医”的态度一样,改进自己,将逆境视为动力。他说过:“中医与西医同化,应受影响而改良,而不应被征服。”<sup>⑦</sup>恽氏对某些西

① 章巨儒:《恽铁樵先生年谱》,《药庵医学丛书·第1辑·文苑集》第17页,新中医出版社1948年版。

② 同上。

③ 芙荪编撰:《全国小说名家专集·恽铁樵》第1—2页,云轩出版部1923年版。

④ 茅盾:《我走过的道路(上)》,第173页,人民文学出版社1981年版。

⑤ 同上书,第215页。

⑥ 恽铁樵:《某三·编者跋语》,《小说月报》第6卷第7号第6页,1915年7月25日出版。

⑦ 恽铁樵:《今后中医改良之途径》,转引自陈犁樵《恽氏医学观》,《铁樵医学月刊》第2卷第4期第7页,1935年4月15日出版。



医对中医的反对,是视为促进中医改良的动力:“西医反对亦不足为患。凡学术之进步,都在逆境,不在顺境。所以孤孽多达,忧患多生。西医之反对适足玉成中医。惟自身败坏,却是膏肓痼疾,足以致命之点。”<sup>①</sup>恽铁樵是有原则的有气魄的。如果在文学界,他会改良自己,但决不会被征服;他会将新进作家的反对,看成是一种“玉成”他的“忧患多生”。但他的与文学界断绝关系,还有其他的原因:

他自从悬牌应诊以后,对于文学早已搁笔,偶然有兴,有了什么新著,大家都当是吉光片羽,珍贵非凡。去年某旬刊出版,编者好不容易托人出来,向先生索了一篇《妃坡小传》,等到出版的时候,原题易为《快活之王》。先生很不高兴。从此宣言,不愿多做小说了。先生的近著,除掉这篇以外,还有《半月》第一卷上,一篇白话小说《无名女士》,却是瘦鹃再三以交情恳请而得的。此外的书报上,却不再见他的只字了<sup>②</sup>。

查《半月》上的《无名女士》是发表在第1卷第2号上的,1921年11月出版。而某旬刊即《快活》,《妃坡小传》发表在创刊号上,时间是1922年1月。也就是说,恽铁樵是1920年6月弃文从医的,到1922年1月后,他就与文学界基本上断绝了文字往来。他的文章题目并非一定不能改,但将《妃坡小传》改为《快活之王》纯粹是一种“噱头”,他极为不满。

新进作家是容不下他的,而自己过去的某些“文友”又不大长进,他可以说是“两间余一卒”,但他“荷戟不彷徨”。他为什么能“不彷徨”?他的“戟”指向何方?那就是革新中医。恽铁樵精通古文,又懂英文,他既在博览古代医典的基础上,对中医学理溯本求源,又能用外语参证西医医理,他下大工夫在改革中医的事业上,因此被誉为“我国医学革命之创导者”<sup>③</sup>。他“诊余著述甚勤,晚年所著尤多。学说多折衷中西,凡所发明,皆有实验。形能之说,卓然成一家之言。近年来国医日处于风雨飘摇之中,同人咸知革新以应潮流。先生实为之先导。一介寒儒,卒成医林一代宗匠,不亦伟哉!”<sup>④</sup>恽铁樵留下来的医学著作比他的小说译著多得多。有8大卷的《药庵医学丛书》,有20期《铁樵医学月刊》,有1册《国医馆与恽铁樵往来之文

① 药庵(恽铁樵):《我们医学的将来》,《铁樵医学月刊》第2卷第2号第1页,1935年2月15日出版。

② 芙蓉编撰:《全国小说名家专集·恽铁樵》第2页,云轩出版部1923年版。

③ 何公度:《悼恽铁樵先生》,《铁樵医学月刊》第2卷第8号《恽铁樵先生哀挽续号》第1页,1935年10月15日出版。

④ 章巨膺:《恽铁樵先生年谱》,《药庵医学丛书·第1辑·文苑集》第15页,新中医出版社1948年版。

件》……

我们是学文学的,也不妨读两段恽铁樵的医学论文:

予之医学,是创作的,其实是刷新的。中国医学可贵处在验方,而受人指摘所在,在无标准。盖无标准则虽有千万验方,不能用之适当;用之不当,虽有千万方,等于无方。乃不成为其医学矣。标准二字,非易言者,必须学理。所谓学理,不但是病理,尤当明生理。欲明生理,则非参用西学不可。然又非依样葫芦可以济事……<sup>①</sup>

话说得非常透彻,说明中医要学习西医的必要性;可是他也敢于批评那些对中医采取民族虚无主义的人:

但世有学习西医之人,对于中国国粹毫不爱惜,甚至谓轩歧杀人已四千年于兹。如此者其人神经实太躁急,得吾说而存之,亦一剂安脑药也<sup>②</sup>。

恽氏对中医改革的另一个大功劳是,两次创办中医函授学校。1925年第1次创办“铁樵中医函授学校”,受业者600余人。一时医学界风气丕变,但亦为守旧者所忌,于1928年停办。大凡称“学校”,是要经过当局批准,因此很容易被守旧者勾结当局勒其停办。1933年复办“铁樵函授医学事务所”。这事务所就不易勒令停办了。受业者从1933年的364人,至1936年的753人(恽逝世后,曾由他的学生与子女续办了1年多)。为配合函授,他还于1934年1月,创刊《铁樵医学月刊》,至1936年1月停刊。他的办学是卓有成效的。我们不懂医学,但不妨抄两段有关学员的情况,以了解概貌。一则是一位学员的家长,是位老中医,读了他儿子所发到的恽氏函授讲义,也深有心得,主动给恽氏写信:

学员谢逸民君之尊人焕棠先生来函,称颂恽师医学。有“理贯天人,学通中西”两语。先生可以当之无愧。“棠读医书垂二十年,结果疑难山积,无可自慰。今读讲义未久,恍如黑夜逢灯,渐能认识路径”等语<sup>③</sup>。

① 恽铁樵:《近来之感想》,《铁樵医学月刊》第1卷第1号第3页,1934年1月15日出版。

② 恽铁樵:《宣言一》(恽铁樵1925年旧作),载《铁樵医学事务所三周年纪念特刊》第6页,1936年11月出版。

③ 庄时俊:《本所三年大事记·1935年3月条》第15页。本所即指“铁樵医药事务所”。

可见恽氏对中国古代医学典籍的解释,自有心得,令人钦服。再抄一位北平协和医大的学生,也来报考铁樵中医函授学堂后,恽铁樵与他的通信:

学员刘伟通君,系北平协和医大学生。西学根柢极深,所作第1次课艺,解释“营卫”二字,及今后中医改进之途径二篇,洞中肯綮。恽师复函嘉奖之。中有“今后中医界,安得如我兄者,为之整理亭毒,使得扫阴霾而见天日乎”等语<sup>①</sup>。

抄书抄到这里,我感慨万千。这像一个“顽固派堡垒”的守门神的嘴脸吗?在文学界是“顽固派”,但到了医学界,能突然放一异彩?这样提出问题,有人也许觉得太尖锐了。那么还是心平气和地评说几句。恽氏正当是辛亥革命后,民国元年主持《小说月报》,到文学革命初兴那年中止《小说月报》编辑之职。他在任此职期间,的确可称得上“慧眼伯乐”,他编、译、著皆能。他能将当时的《小说月报》办成从事文学创作者的公共园地,是难能可贵的。可是他也有自己局限性。不过在这时段中,写小说的人要像“五四”以后的作家有那么新的思想,恐怕也难。鲁迅的《怀旧》与叶圣陶的《倚闾之思》、《旅窗心影》的立意也不过如此。以《怀旧》与《狂人日记》相比,不啻是一种飞跃。当恽铁樵领教了那些自认为“唯我独革”的新文学作家们某些言行(“唯我独革”并非从“文革”始,在我们某些新文学作家身上早有所表现,也是酿成新文学界自搞无谓争斗的风景线的动力),又由于自己有志于医学,也就自愿退出了文学舞台。他悬壶济世后,看到中医处于“飘摇风雨”中,“其一是政府中人反对。其二是西医反对。其三是自身败坏。”<sup>②</sup>于是挺身而出,要改革中医。他在医学界的许多作派,是文学界移植过去的。办杂志,办函授,著书立说,都与过去文学根底有着因缘关系。文学虽能改变人们的精神,但他在医界竟也参与拯救国医这一民族瑰宝。无论在文学界或医学界,我对恽铁樵的建树,只能用四个字来表达:“肃然起敬”。

原载《复旦大学学报(社科版)》2005年第1期

收入《光华文存》(《复旦学报》(社科版))

复刊30周年论文精选文学卷

<sup>①</sup> 庄时俊:《本所三年大事记·1935年3月条》第15页。本所即指“铁樵医药事务所”,《1933年9月条》,第12页,出处同46。

<sup>②</sup> 药庵(恽铁樵):《我们医学的将来》,《铁樵医学月刊》第2卷第2号第1页,1935年2月15日出版。

## 特缘时势要求 以合时人嗜好

——以评议鲁迅、胡适的有关“谴责小说”论点为中心

“谴责小说”这一文学史上的学名是由鲁迅在《中国小说史略》中命定的，一直沿用至今。鲁迅在《中国小说史略》中将“讽刺小说”、“谴责小说”和“黑幕小说”分为三个档次。讽刺小说以《儒林外史》为代表，说它“秉持公心，指摘时弊”，“感而能谐，婉而多讽”，“烛幽索隐，物无遁形”，“无一贬词，而情伪毕露，诚微词之妙选，亦狙击之辣手矣”<sup>①</sup>。可见优秀的讽刺小说是具备很高的艺术水准的。至于谴责小说则是以《官场现形记》等为代表，在晚清“群乃知政府不足与图治，顿有掎击之意。其小说，则揭发伏藏，显其弊恶，而于时政，严加纠弹，或更扩充，并及风俗。虽命意在匡世，似与讽刺同伦，而辞气浮露，笔无藏锋，甚且过甚其辞，以合时人嗜好，则其度量技术相去亦远矣，故别谓之谴责小说。”<sup>②</sup>显然，其艺术性就远不及讽刺小说了。对黑幕小说，鲁迅则认为是此种揭露性小说的一种“堕落”，它“以抉摘社会弊恶自命，……其下者乃至丑诋私敌，等于谤书；又或有谩骂之志而无抒写之才，则遂堕落而为‘黑幕小说’。”<sup>③</sup>对谴责小说，鲁迅是抱着一分为二的态度，既指出他有“特缘时势要求”的一面，又感到它们的艺术品位较为低下。在《中国小说史略·第28篇·清末之谴责小说》中，鲁迅提及了李伯元的《官场现形记》（以下简称《现形记》）、吴趼人的《二十年目睹之怪现状》（以下简称《怪现状》）、刘鹗的《老残游记》、曾朴的《孽海花》等四部小说，被后人在文学史上引申为“四大谴责小说”。

胡适在1927年为《现形记》的东亚版写序之前，是读过鲁迅的《中国小说史略》

<sup>①</sup> 鲁迅：《中国小说史略·第23篇·清之讽刺小说》，《鲁迅全集》第9卷第181—184页，人民文学出版社1963年版。

<sup>②</sup> 鲁迅：《中国小说史略·第28篇·清末之谴责小说》，《鲁迅全集》第8卷第239—250页，人民出版社1963年版。本文中所引的鲁迅评谴责小说的引文，如不特别注明，皆引自该文。

<sup>③</sup> 同上书，第250页，人民出版社1963年版。

的,他在序言中也表示同意鲁迅的观点。但胡适在序言开端介绍了李伯元的生平之后,第一句话就说:“《官场现形记》是一部社会史料。”这第一句话就表示他要换一个“视角”来加以论述。胡适既同意鲁迅所用的文学审美视角,但他又要侧重从社会史料的角度去加以剖析《现形记》,这样才不致重复鲁迅的意见,而且能写出自己的新意来。胡适写道:

《官场现形记》是一部社会史料。它所写的是中国旧社会里最重要的一种制度与势力——官。它所写的是这种制度最腐败、最堕落的时候——捐官最盛行的时期。(重点是原有的)<sup>①</sup>

如果从“社会史料”的角度去研究,它就成了最重要最有价值的东西了,这部书就有永恒的保留价值,它在比较宽阔的领域中揭露了封建没落时期的官场。在1903年欧阳钜源(茂苑惜秋生)所写《现形记》的《序》(胡适认为这篇序大概是李伯元自己写的)就深刻地指出,人们为什么会争着去做官的原因:“盖官者有士农工商之利,而无士农工商之劳也。天下爱之至深者,谋之必善;慕之至切者,求之必工。”而在小说第60回,再一次强调了“利”字的诱惑力:“统天底下的买卖,只有做官利钱顶好,所以拿定主意,一定也要做官。”利钱最厚,而做官又不难,举手之劳,还能有丰厚的回报,何乐而不为呢?

另一部谴责小说《怪现状》也有大量的篇幅去写官场,而且与李伯元的上述的结论是共同的,真可谓异曲同工。在它的第100回的“回评”中也说:

曾闻诸人言,合肥李文忠恒詈人曰:“天下最易的是做官,连官也不会做,真是无用的东西了。”昔者闻而疑之,何文忠之轻视做官,一至于此!今观此回,以一蠢如鹿豕之人,仅在官署当仆役数年,即能抱笏登场,俨然人上;始信文忠之言为不谬也。以不通一进而为不知羞,即可做官,是殆作者之微言欤。

李鸿章的这个故事是流传得很广的:李鸿章每问被保荐来的人,有何专业?如学过某种专业,他就尽量派他去做相关专业的工作;如果说,什么也没有学过,他就会说:那就做官去!这也是形容在封建社会中做官不必学有专长,是很容易对付的事。更何况晚清是有捐官的定制,也是买官与卖官最盛行的时代。

<sup>①</sup> 胡适:《官场现形记·序》,见《胡适文存》第3集第383—393页,黄山书社1996年版,本文中所引的胡适评《官场现形记》的引文,如不特别注明,皆引自该文。

因此,在《现形记》和《怪现状》中开头就着重写“跑官买官”。在《怪现状》的第50回,九死一生说:“至于拿官当货物,这货只有皇帝有,也只有皇帝卖。”然后就从高到低,逐级按价一层层卖将下去,或批发,或零售。在《现形记》第4回中就出现了这样精彩的描写:

他这人生平顶爱的是钱,自从署任以来,怕人家说他的闲话,还不敢公然出卖差缺,今因听得新抚台不久就要接印,他指日也要回任,这藩台是不能久的,他便利令智昏,叫他的幕友官亲,四下里替他招揽买卖(原批:贿赂公行,不成世界)。其中以一千元为码,只能委个中等差使。顶好的缺总得卖二万银子。谁有银子谁做,却是公平交易,丝毫没有偏袒。

正因为当时跑官买官风气特盛,所以《怪现状》第5回所写的情节与《现形记》几乎“撞了车”,可是他们的作品是在同年发表的,不存在这个人去套用了那个人的情节:

他在怀里掏出一个折子来递给我。我打开一看,上面开着江苏全省的县名,每一个县名底下,分注了些数目字,有注一万的,有注二三万的,也有注七八千的。我看了虽然有些明白,然而我不便就说是晓得了,因问他是什么意思。他此时炕也不坐了,拉了我下来……他附着了我的耳边,说道:“这是得缺的一条捷径。若是要想那一个缺,只要照开着的数目,送到里面去,包你不到十天,就可以挂牌。

做官的自己爱钱,而他的官又是花大价钱买来的,他到任后的搜括当然更是凶狠,因此,《现形记》里至少两次提到做官七字诀:“千里为官只为财”。从这个视角出发,胡适就不用鲁迅用过的“笔无藏锋”的贬词,而是用了“酣畅淋漓”褒词。写到这里,我们不得不承认,胡适所着眼的“社会史料”的视角定位也是非常有条理的。

但侧重社会史料角度之外,胡适也是从文学的角度去评判《现形记》的得失的。他认为《现形记》写得最好的是第43、44、45回。他说“这三回的‘佐杂现形记’真可算是全书最有精彩的部分”。他认为,李伯元写大官往往不大自然,因为材料是间接得来的,而写佐杂小官,就有声有色。可是李伯元抵挡不住若干“话柄”的诱惑,如果他不去摭拾这些官场话柄,而是写他自己观察过的和体验到的生活,“他的文学成绩必定大有可观,中国近代小说史上也许添一部不朽的名著。”也就是说,这3回的内容与笔法是《儒林外史》式的。



鲁迅从审美的角度批评谴责小说“甚且过甚其辞，以合时人嗜好”。胡适却从“浅人”（主要是中下层市民）的视角去看待这一问题，于是他认为：

但作者个人生计上的逼迫，浅人社会的要求，都不许作者如此做去。于是李宝嘉遂不得不牺牲他的艺术而迁就一时的社会心理，于是《官场现形记》遂不得不降作一部摭拾话柄的杂记小说了。

讽刺小说之降为谴责小说，固是文学史上大不幸的事。但当时中国屡败之后，政制社会的积弊都暴露出来了，有心的人都渐渐肯抛弃向来夸大狂的态度，渐渐肯回头来谴责中国本身的制度不良，政治腐败，社会龌龊。故谴责小说虽是浅薄，显露，溢恶种种短处，然他们确能表示当日社会的反省的态度，责己的态度。这种态度是社会改革的先声。……我们回头看那班敢于指斥中国社会的罪恶的谴责小说家，真不能不脱下帽子来向他们表示十分敬意了。（重点是原有的）

胡适知道李伯元虽享盛名，但毕竟是个贫困的卖文为生者，为了生存，他的作品不可能精雕细刻；其次胡适谈到了至关重要的一点，那就是“浅人社会”的要求，所以作家也“迁就一时的社会心理”。鲁迅的“以合时人嗜好”也是这个意思，但鲁迅是一种“精英视角”。而胡适却认为通俗文学是有一个面向中下层市民社会的问题。我们常常用很不礼貌的“媚俗”这一贬词去指责通俗文学，“媚俗”的作品当然是有的，但李伯元的小说没有什么“媚态”，说他“适俗”我以为还是恰如其分的。如果李伯元当时写出《儒林外史》这样的作品，中下层市民并不一定会如此趋之若鹜的“狂热”：

晚清上海，本是中国骂官的最好的场所，允许骂，有人听。《官场现形记》骂得痛快淋漓，全面，解恨，因此出版以后，纸贵一时，影响空前。模仿之作，风起云涌<sup>①</sup>。

据统计，从1905年到1911年，以“官”或“官场”命名的小说，至少有16部，而以“现形记”命名的小说，也至少有16种<sup>②</sup>。清朝的文字狱是一直非常厉害的，可是在上海就能骂。胡适说：

① 熊月之主编：《上海通史·第6卷·晚清文化》第517页，上海人民出版社1999年版。

② 林瑞明：《〈官场现形记〉与晚清腐败的官场》，《晚清小说研究》第236页，台湾联经出版社1988年版。

向来人民对于官,都是敢怒而不敢言;恰好到了这个时期,政府的纸老虎是戳穿的了,还加上一种僥来的言论自由——租界的保障——所以受了官祸的人,都敢明白地攻击官的种种荒谬,淫秽,贪脏,昏庸的事迹。

其实鲁迅的“特缘时势要求”,“以合时人嗜好”这12个字是容量非常大的。但“以合时人嗜好”的精英视角与大众视角的结论是不同的。可以想象,一般的市民对李伯元的作品已有了一种“嗜好”,那就是有了一种“瘾”,就如嗜烟嗜酒一样,现在是嗜书——嗜谴责小说,有李伯元在《世界繁华报》上的《现形记》的连载,就要去买来过“瘾”,上海的现代化文化市场中的文学板块就是这样孕育发展起来的。只要看《现形记》的光绪甲辰本(1904),就是24册36卷的“口袋本”,每册只有2回、至多3回小说。这种几乎是比64开本还小的书是给人放在口袋中的,它不是给文人雅士在书斋中密圈密点地去研读的,而是符合市民读者的既便于随身携带,也可随时翻阅的要求,这也说明我们的文化市场正在考虑迎合各类读者的需求——不仅内容的迎适,而且也考虑到外观形式的多样化,这也是文化市场步向成熟的一个标志。

而胡适更从“反省态度”和“社会改革的先声”这个角度来论证此类谴责小说的社会作用,这是一个很重要的论点。中国人过去一向自诩为“地大物博”、“开化最早”、“外国物质文明虽高,中国精神文明更好”。鲁迅称之为是“合群的爱国的自大”<sup>①</sup>的夸大狂。而胡适则认为谴责小说出现了一种民族的“反省的态度”、“责己的态度”,这也是一种民族的良知的觉醒,因此他觉得应该向这些斥责中国罪恶的谴责小说家脱帽致敬。我认为胡适在这篇序言中既同意鲁迅的审美角度去批评《现形记》的不足,同时又多角度地探讨谴责小说的积极面,胡适的见解是全面而中肯的。

再说,《儒林外史》与《现形记》的社会影响面也是不同的。胡适看到了这一点:

……书里的人物又都是“儒林”中人,谈的什么“举业”、“选政”,都不是普通一般人能了解的。因此,第一流小说之中,《儒林外史》的流行最不广,但这部书在文人社会里的魔力可真不少<sup>②</sup>!

至于《怪现状》,胡适没有为它写过什么长篇论文,但胡适1917年在《新青年》

① 鲁迅:《热风·三十八》,《鲁迅全集》第1卷第387页,人民文学出版社1963年版。

② 胡适:《五十年来中国之文学》第16页,载《最近之五十年——〈申报〉馆五十周年纪念》,上海书店1987年根据1922年《申报》馆本影印。

中与钱玄同通信时,他说:“钱先生谓《水浒》、《红楼梦》、《儒林外史》、《官场现形记》、《孽海花》、《二十年目睹之怪现状》六书为小说之有价值者,此盖就内容立论耳。……《二十年怪现状》在上所举同类之书,独为最上物。所以者何?此书以‘我’为主人。全书中种种不相关属之材料,得此一个‘我’,乃有所附着,有所系统。此其特长之处,非李伯元所及。”<sup>①</sup>当时的评论家是很重视第一人称的小说的,认为这是刚从外国小说中学来的技巧。因此,在《怪现状》中一个“捉襟见肘”的“我”,竟使胡适钦服到这般地步,贸然就将其列为六部之首。到1922年,他在写《五十年来中国之文学》时,对这一“我”字结构的评价略有改正。但他对该书并没有什么精辟深刻的论点。

## 二

胡适还为《老残游记》写过序言<sup>②</sup>。胡适序言的开端也像《现形记·序》一样是从刘鹗的传记谈起的。他首先为刘鹗辩诬。关于这一点,在今天看来,也是大快人心的。像刘鹗这样一个人,一生也做过不少好事,也想救国救民,结果被流放到新疆,郁郁客死他乡。他的罪名竟是“汉奸”。胡适却为他翻了案:

他是一个很有见识的学者,同时又是一个很有识力与胆力的政客。……刘鹗先生一生有四件大事:一是河工,二是甲骨文字的承认,三是请开山西的矿,四是贱买太仓的米来赈济北京难民。为了后面的两件事,他得了许多毁谤。太仓米的案子竟叫他受充军到新疆的刑罚,然而知道此事的人都能原谅他,说他无罪。只有山西开矿造路的一案,当时的人很少能了解他的。他的计划是要“严定其制,令三十年而全矿路归我。如是则彼之利在一时,而我之利在百世矣”。这种办法本是很有远识的。但在那个昏聩的时代,远见的人都逃不了惑世误国的罪名,于是刘先生遂被人叫做“汉奸”。

刘鹗真是生不逢时,如果他生在今天,那他一定会在改革开放大业中做个开路先锋,还是一位为引进外资大显身手的外贸谈判专家。刘鹗的见解实在太超前了。

新中国成立以来,主要是因为他对“北拳南革”的一些所谓“预言”不合潮流,以至于给他戴上了“反动文人”等等的帽子。但胡适在这一问题是作了比较客观公允

<sup>①</sup> 胡适:《再寄陈独秀答钱玄同》,转引自《胡适文存·第1集》第28页,黄山书社1996年版。

<sup>②</sup> 胡适:《老残游记·序》,见《胡适文存》第3集第394—411页,黄山书社1996年版,本节中所引的胡适评《老残游记》的引文,如不特别说明,皆引自该文。

的评价。他认为,“《老残游记》的预言无一不错。这都是因为刘先生根本不赞成革命。”他又用一种精确的计算法告诉我们:“此书作于庚子乱后,成于丙午年,上距拳匪之乱凡五年,下距辛亥革命也只五年。他说拳祸,只是追记,不是预言。”那么,胡适是话中有话的,就是说刘鹗对拳乱的评价是不错的。我认为,胡适的见解是基本正确的。胡适对刘鹗将“南革”看成是“阿修罗部下的妖魔鬼怪”,是持否定态度的。不过他又指出,刘鹗也“只是根据当时的趋势”,我们总不能因为在革命派与改良派尚在剧烈论争中,他对革命有误解,而否定他的整部作品的成就。胡适就在这样的前提下,开始用审美视角谈《老残游记》的文学技术。胡适说:

但是《老残游记》在中国文学史上的最大贡献却不在于作者的思想,而在于作者描写风景人物的能力。古来作小说的人在描写人物的方面还有很肯用力气的;但描写风景的能力,在旧小说里简直没有。

《老残游记》最擅长的是描写的技术;无论写人写风景,作者都不肯用套语烂调,总想熔铸新词,作实地的描画。在这一点上,这部书可算是前无古人了。(重点原有)

在这一点上,鲁迅与胡适的见解是有相通之处的。鲁迅也认为刘鹗的作品“叙事状物,时有可观”。但胡适则是将刘鹗这一优点,提到了文学史的高度——着眼于作品在文学史上富有创新的闪光点。胡适认为这闪光点最主要的是表现在两个方面:一、以第12回刘鹗写“止水结冰”、“流水结冰”和“月下云山”等描写段落为例,说作者懂得不但人有个性化的差别,“景物也有个性化的差别”;二、以第2回王小玉唱书为例,说作者善于用“通感”手法使读者“从这些逼人的印象里感觉那无形象的音乐的妙处”。关于第一点,胡适非常称颂刘鹗的实地的精细的观察,“知道了景物各有个性化的差别,我们就应该明白:因袭的词章套语总是浮泛的,笼统的,不能表现某地某景的个别性质。”胡适将刘鹗的成功经验给总结出来了,有精细观察还得和顶尖的白描工夫相匹配,互为表里,才能相得益彰:“这种白描的工夫真不容易。只有精细的观察能供给这种描写的底子;只有朴素新鲜的活文字能供给这种描写的工具。”所谓“通感”也叫“移觉”:“人们日常生活中视觉、听觉、触觉、嗅觉、味觉等各种感觉往往可以有彼此交错相通的心理经验,于是,在写说上当表现属于甲感觉范围的事物印象时,就超越它的范围而描写成领会到的乙感觉范围的印象,以造成新奇、精警的表达效果。”<sup>①</sup>胡适认为,王小玉的唱书是小说中“最用力气的描写”,也

<sup>①</sup> 《辞海(增补本)》第325页,上海辞书出版社1983年版。

是“很大胆的尝试”：“音乐只能听，不容易用文字写出，所以不能不用许多具体的物事来作譬喻。白居易、欧阳修、苏轼都用过这个法子。刘鹗先生在这一段里连用七八种不同的譬喻，用新鲜的文字，明了的印象，使读者从这些逼人的印象里感觉那无形音乐的妙处。”我们读那第2回时，先是感到“叹为观止”，叹是叹的刘鹗能将具体的比喻化为乐谱，用文字再现王小玉的歌喉；后又感到“余音绕梁”：他的文字“凝固”了这美妙的乐音，刘鹗这段文字可以随时随地为读者“重放”这段千古绝唱。胡适在论文中一再“白描”、“新鲜”、“鲜活”、“肯用力气”、“熔铸新词”、“逼人”的“活文字”，来强调刘鹗的特有的、前无古人的文字魅力，说明了他受感染和被征服的阅读体验。

至于对《老残游记》的主要内容的欣赏，鲁迅与胡适是有着共同的感受的。那就是写所谓“清官”的可怕。他们两人共同引用了刘鹗的第16回回评：

脏官可恨，人人知之；清官尤可恨，人多不知。盖脏官自知有病，不敢公然为非；清官则自以为不要钱，何所不可，刚愎自用，小则杀人，大则误国。吾人亲眼所见，不知凡几矣……作者苦心愿天下清官勿以不要钱便可任性妄为也。历来小说皆揭脏官之恶；有揭清官之恶者，自《老残游记》始。

胡适指出，刘鹗笔下的两个“清官”，一个是实有其人的，玉贤即影射毓贤；另一个是刚弼，“似是一个假名，只借‘刚愎’的字音”，是作者塑造的酷吏形象。毓贤在山东曹州做知府时，杀人如麻，竟杀出了一个“路不拾遗”政声来，被上司误当“清官”与“能吏”。可是《老残游记》却指出，这个玉大人“只为过于要做官，且急于做大官，所以伤天害理的做到这样。而且政声又如此其好，怕不数年之间就要方面兼圻的吗。官愈大，害愈甚：守一府则一府伤，抚一省则一省残，宰天下则天下死”！那就是说，刘鹗所否定的不是“清”字，而是“任性妄为”，将那种不顾老百姓死活，劳民伤财还不够，甚至用“万家流血顶染腥红”作为手段，炮制“政绩”，为自己画就一幅连升连捷的“升官图”。刘鹗笔下的酷吏，虽然没有贪污，可是他们不择手段，甚至以残害百姓的恶劣手段制造“政绩”，他们的升官是建筑在民不聊生的基础之上的，这实际上是呈现了刘鹗自己的一副“为民请命”的赤热心肠。

通过上述对《老残游记》的分析，它确是在内容和艺术上均属上乘之作，小说既无“辞气浮露”，又没“笔无藏锋”，也不“连篇‘话柄’”，它怎么能划进“谴责小说”之列？

### 三

胡适对所谓“四大谴责小说”的评价的最大失误是对《孽海花》的若干见解。他

在1917年答复钱玄同对六部有价值的小说的评价时说:“《孽海花》一书,适以为但可居第二流,不当与钱先生所举他五书同列。此书写近年史事,何尝不佳?然布局太牵强,材料太多,但适于札记之体(如近人《春水室野乘》之类)而不得为佳小说也。”他接着又说:“《孽海花》尚远不如《品花宝鉴》。”<sup>①</sup>这更不知从何说起,因此,后人认为胡适只是在上海念书时读过《孽海花》,以后就只凭印象随便说话,而且再也没有认真去研究它。1922年,写《五十年来中国之文学》时,在论及谴责小说的前三部后,竟然对《孽海花》一字不提。直到曾朴逝世,胡适写纪念文章时,对曾朴的翻译功力大加赞扬,而对《孽海花》还是坚持己见:“但我曾很老实的批评《孽海花》的短处。十年后我见着曾孟朴先生,他从不曾向我辩护此书,也不曾因此减少他待我的好意。”<sup>②</sup>其实曾朴是为他的小说的“布局太牵强”的批评作过辩护的,只是胡适没有读到此文罢了。曾朴说:

譬如穿珠,《儒林外史》等是直穿的,拿着一根线,穿一颗算一颗,一直穿到底,是一根珠练;我是蟠曲回旋着穿的,时收时放,东西交错,不离中心,是一朵珠花。譬如植物学里说的花序,《儒林外史》等是上升花序或下降花序,从头开起,谢了一朵,再开一朵,开到末一朵为止;我是伞形花序,从中心干部一层一层的推展出各种形象来,互相连结,开成一朵球一般的大花。《儒林外史》等是谈话式,谈乙事不管甲事,就谈到丙事,又把乙事丢了,可以随便进止;我是波澜有起伏,前后有照应,有擒纵,有顺逆,不过不是整个不可分的组织,却不能说它没有复杂的结构<sup>③</sup>。

这正是鲁迅评价《孽海花》时所说的“结构工巧”了。鲁迅对《孽海花》的结构见解是胡适所不及的。分析长篇小说“结构”是需要“细读”的,稍一粗疏,就会忽略过去,与作者的匠心产生极大距离。胡适对《孽海花》结构艺术的批评即为适例。

当金松岑将这一题材写成政治小说,把稿子寄给曾朴看时,曾朴建议“想借用主人公做全书的线索,尽量容纳近三十年来的历史,避去正面,专把那些有趣的琐闻逸事,来烘托出大事的背景,格局比较廓大。当时就把我的意见,告诉了金君,谁知金君竟顺水推舟,把继续这书的责任,全卸到我身上来。我也就老实不客气地把金君四五回的原稿,一面点窜涂改,一面进行不息,三个月工夫,一气呵成了二十

① 胡适:《再寄陈独秀答钱玄同》转引自《胡适文存·第1集》第28页,黄山书社1996年版。

② 胡适:《追忆曾孟朴先生》,转引自魏绍昌编《孽海花》资料》第211页,上海古籍出版社1982年版。

③ 曾朴:《曾孟朴谈〈孽海花〉》,转引自魏绍昌《孽海花》资料》第130页,上海古籍出版社1982年版。



回。”<sup>①</sup>曾朴敢接这部稿子并非贸然。曾朴过去经常出入金雯青的原型洪钧的府第,洪“为吾父之义兄,同时又为余闾师之师,谊属‘太老师’,故余当时每称赛金花为‘小太师母’。”<sup>②</sup>他们是世交。曾朴既熟悉晚清上层知识界和官僚的生活,他笔下的许多人物原型又是他的父执。而他又很有气魄地定下了这部小说的主干立意:

这书的主干的意义,只为我看着这三十年,是我中国由旧到新的一大转弯,一方面文化的推移,一方面政治的变动,可惊可喜的现象,都在这一时期内飞也似的进行。我就想把这些现象,合拢了它的侧影或远景和相连系的一些细事,收摄在我笔头的摄影机上,叫他自然地一幕一幕的展现,印象上不啻目击了大事的全景一般<sup>③</sup>。

因此,鲁迅说它“结构工巧,文采斐然”是不错的。至于说它“张大其辞”的批评就显得较笼统,因为“张大其辞”与夸张之间是划不出明确的界线的。将《孽海花》说成是谴责小说也缺乏足够的根据。其实这是一部优秀的历史小说。有论者认为:“事实上,最早突破传统历史小说‘复活’‘历史’模式,用‘生活史’和‘精神史’形式表现历史进程的,是20世纪初曾朴的《孽海花》。”也就是说,过去中国的历史小说的模式是“复活”历史,而对法国文学素有研究的曾朴则吸收了法国19世纪小说的叙事格局,以世态风俗描绘去展示时代风貌,他实际上是一位“中国现代长篇历史小说的开拓者”<sup>④</sup>。

《孽海花》前二十回出版后,很快就再版达15次,行销5万部,得到许多好评。蔡元培说:

《孽海花》出版后,觉得最配我的胃口了,他不但影射的人物与轶事的多,为从前小说所没有,就是可疑的故事,可笑的迷信,也都根据当时的一种传说,并非作者捏造的。加以书中的人物,大半是我所见过的;书中的事实,大半是我所习闻的,所以读起来更有趣<sup>⑤</sup>。

而林纾则评价说:“方今译小说者,如云而起,而自为小说者鲜。纾日困于教

① 曾朴:《曾孟朴谈〈孽海花〉》,转达引自《〈孽海花〉资料》第129—130页。

② 崔万秋:《东亚病夫访问记》,转达引自《〈孽海花〉资料》第139页。

③ 曾朴:《曾孟朴谈〈孽海花〉》,转引自《〈孽海花〉资料》第131页。

④ 杨联芬:《晚清至五四:中国文学现代性的发生》第261页,北京大学出版社2003年版。

⑤ 蔡元培:《追悼曾孟朴先生》,转引自《〈孽海花〉资料》第198页。

务,无暇博览,昨得《孽海花》读之,乃叹为奇绝。”<sup>①</sup>他又曾说:“所恨无迭更司其人,能举社会中秽弊著为小说,用告当事,或庶几也。呜呼!李伯元已矣,今之健者,惟孟朴与老残二君,能出其绪余,效吴道子之写地狱变相,社会之受益,宁有穷耶!谨拭目俟之,稽首祝之。”<sup>②</sup>至于对曾朴这位作家在文学史上的定位,还是郁达夫说得较为确切:“中国新旧文学交替时代的这一道大桥梁,中国20世纪所产生的诸新文学作家中的一位最大的先驱者。”<sup>③</sup>

本文的结论是,按照鲁迅对谴责小说的“定义”:“辞气浮露,笔无藏锋,甚且过甚其辞,以合时人嗜好,则其度量技术相去亦远矣,故别谓之谴责小说。”那么我们只能将《现形记》与《怪现状》列为谴责小说。《老残游记》虽有如此强烈的谴责性,可是它应属于社会小说;而《孽海花》则是历史小说。这两部虽是未竟之作,但就已发表的部分来看,他们的艺术水准是达到了优秀小说的条件了,它们不应属于“别谓之”的档次之中。

不过我们也应该辩证地看问题:谴责小说本不能算是一种严格意义上的小说类型。我认为,应该着眼于鲁迅的非常精辟的“特缘时势要求”,“以合时人嗜好”这一论点,这12个字真可算是对“谴责小说”的经典评价:它说明在清末的时势中,这种谴责性的小说的数量必然是可观的,而所谓“嗜好”,也就是读者的强烈的“期待视野”。这些小说对揭发当时腐败的政府,曾发挥了巨大的作用;它们其实也是清末特定时势下的从讽刺走向“怒斥”的必由路径;这些谴责小说深入中下层社会,动员市民关心政局,起到了梁启超们倡导的政治小说所不能达到的社会效应。在那时,“婉而多讽”不可能成为时尚,那时的流行色调是“撻击”与“纠弹”,鲁迅的这4个字也是极有分量的,它说明特殊的时势要求小说有一种火辣辣的烧炙感。对这种从讽刺走向怒斥的小说我们也可“别谓之”谴责小说,像《老残游记》这类优秀的小说,按其内容划归为“社会谴责小说”也无可厚非,条件是在我们的头脑中应该将鲁迅对谴责小说判断不视为是一个“定义”,也不再将谴责小说看成“低人一头”的小说类型,“辞气浮露,笔无藏锋”是某些具体作品的缺点,不是所有谴责小说的通病。至于有关黑幕小说的问题,当容后专文详论之。

原载《苏州科技学院学报(社科版)》2005年第1期

① 林纾:《红礁画桨录·译余剩语》(英·哈葛德原著),商务印书馆1906年版。

② 林纾:《(贼史)序》(英·迭更司原著),商务印书馆1908年版。

③ 郁达夫:《记曾孟朴先生》转引自《(孽海花)资料》第207页。

## 移民大都市与移民题材小说

——论清末民初上海小说中的移民题材中长篇

—

在传统社会中,城市社会结构的变动往往只是静态的微调。可是在鸦片战争后,有的沿海沿江的一些小县城被辟为商埠,有的小渔村被建成码头——上海、天津、青岛、大连、汉口等地都开始在城市化的过程中脱颖而出,天时地利使它们改变了昔日的面貌,纷纷跃升进入都市的行列。青岛原先不过是个荒岛——黄海之滨、胶州湾上的五个小村;大连也仅是个六十户人家的半农半渔的村庄;汉口,明清时曾是镇的建制,属江夏县治;天津在 1860 年开埠后,城市面积竟超过了旧城厢的八倍;上海开埠前是一个属于松江府的仅有十条街的县城,可是它很快取代了广州的地位成为中国最大的外贸中心,并一跃而为中国第一大会都。据 1927 年统计,人口超百万的中国都市依次是上海、武汉、北京和天津,除北京是老大帝都外,其他都是雄踞于江海要津的城市,特别是上海已经拥有人口 260 万,它在中国的都市化中更具典型性,值得作为移民城市中的一个“精品”加以解剖。

所谓非常态的“都市化”实际上就是在工商发达的大背景下移民潮所形成的人口爆炸——都市里的新式企业创造了数以万计的工商就业岗位;而在中国的农村与小城镇中,人们又往往饱经连年战乱和灾荒的煎熬;但在清末民初的太平天国、中法战争、八国联军、日俄战争、辛亥革命、江浙战争中,上海的租界当局,却都以中立的姿态出现,在内地的硝烟滚滚中,租界仍然在风平浪静中生息繁衍。于是在国人的心目中,上海就成了避难所与淘金场,大量的投资者、手工业者和农民就涌流到上海。上海成为国内最典型的一座移民大都会。当时上海的租界沿袭西方城市习尚,没有户口登记管理制度,人口流动更是频繁。统计数字惊人地告诉我们,1885 年,移民约占上海人口的 85%,1930 年占 78%<sup>①</sup>。我们今天俗称的“乡下人进

<sup>①</sup> 邹依仁:《旧上海人口变迁的研究》第 112—113 页,上海人民出版社 1980 年版。

城”这个概念还不能概括“移民潮”的全部内涵。因为在当时“难于计数的逃难者，投资者，冒险者，躲债者，亡命者，寻找出路者，追求理想者，有文化的，没文化的，富翁，穷汉，红男，绿女，政客，流氓，都向上海涌来。上海成了容纳五湖四海各色人等的人的海洋。”<sup>①</sup>以上所列举的均属国内移民；可是在这个国际大都市中，还有数量不小、能量超群的国际移民。这些国内、国际的移民使上海处于不间断的裂变之中，酿成种种惊天奇观，对它的了解，不仅要靠经济学、政治学、社会学等一系列科学著述去勾勒其面容，而且也需要有文学作品对它作形象的反映。与其他的大都市相比，上海这个特大的移民城市似乎有着更丰厚的积累——在清末民初的文学中有着大量的反映当地“移民”题材的通俗小说，特别是众多的长篇，将当年的“移民”生活的图景“定格”，形成一道永不消逝的风景线，不仅使我们后代能形象地了解历史，而且还可“借昔鉴今”。但是这份丰厚的宝藏却长期被忽视、轻视，甚至蔑视。我们从来没有从移民的角度去开掘这座富矿，提炼出对我们今天也极有参照意义的借镜。

最早反映这股移民潮的是1892年开始连载、1894年全书出版的长篇小说《海上花列传》，它的第一回就是《赵朴斋咸瓜街访舅，洪善卿聚秀堂做媒》，写的是赵朴斋这一“乡下人进城”，而他的舅舅洪善卿则是一个久居上海的商业移民。小说中有众多的移民形象：投资经商者，为官为吏者，文人清客，流落海上的娼妓……形形色色，不一而足。从此写移民生活，成了通俗小说的一条文字漫游热线。《发财秘诀》写广州人到上海，《海上繁华梦》、《人海潮》和《甲子絮谭》写苏州人进上海，《恨海孤舟记》写北京学生南下上海，《人海梦》写宁波人到上海，《人间地狱》写杭州人到上海，《市声》中则是写扬州人、无锡人进上海，《上海春秋》除写苏州人到上海之外，扬州人到上海也占了相当的篇幅，而在《上海大观园》和《黑幕中之黑幕》中则写了国际移民的多种面目。这些人到上海或投资办厂、经商，或做买办、通事，或避难躲灾，或读书而后再将上海作为留洋的跳板，或办报办学传播知识，或挥金如土浪游纵乐，当然绝大多数是成为出卖劳动的工人苦力，甚至沦为卖笑的娼家。应该说，这些通俗小说家抓住了对城市发展至关重要的移民生活，通过这一具有典型意义的窗口，让读者看到了当年上海的众生相。我们还应该看到，有些通俗小说家并非是与这一重要题材偶然相遇，相反，他们对反映移民生活是有很强的自觉欲望。在网珠生的《人海潮》（即平襟亚，又名沈平衡）中有着一段“论述”写作社会小说（包括移民题材小说）的重要性的对话，对话的双方是两位乡村知识者——一对恋人。少女湘林称赞迭更司的一支笔仿佛一面显微镜，能

<sup>①</sup> 熊月之：《上海通史·第1卷·导论》第72页，上海人民出版社1999年版。

把社会上的一针一芥放大几千倍,描摹刻画入木三分。由此他们谈到社会小说的作者非要有阅历,有胸襟,有文采,要有读万卷书,行万里路,能深刻洞悉社会者才能胜任。湘林说:写社会小说在乡村街坊有三处材料总批发所,那“便是小茶馆、小酒店、燕子窠(鸦片馆——引者注)”。可是她的男友沈衣云说出了一番更有见地的话:

我有一处人们注意不到的小说资料,要比你说的三处地方来得有趣味、有统系,写出来一定有刺激性,能够哄得人笑啼并作。……这块地方小虽小,却是流动的,普遍在各乡各镇,便是一条驳船。这驳船每天清晨开往塘口,接上海小轮上的搭客,驳送到各乡镇;垂晚又把各乡镇往上海的搭客,驳到塘口小轮,每天满载一船。这其间,男女老幼,哭的、笑的、叹的、忧的,千态万状,哀乐不齐。哭的,无非夫妻勃谿、母女口角,一时气愤,遁迹海上;笑的,赢获巨金,衣锦还乡;叹的,入得宝山,赤手空回;忧的,身怀私货,中心彷徨。这是现面的事,细究内幕,更不少伤心黑暗的资料。(第8回)

这席话说明当时的一些通俗作家已经自觉地意识到“乡下人进城”这一题材有着不少深刻的社会内容可供开掘。作家看到了这一条条小小驳船每天连接着塘口(苏州所属的一乡镇,每天有班船开往上海)的小火轮,使上海周边的乡镇与中国第一大都市发生千丝万缕的联系,它满载着乡民们的喜怒哀乐,从中可以探索他们在上海的种种遭遇,进而深究上海种种社会内幕。于是湘林称赞衣云说:“你的形容也绝妙的了,照你说,这艘驳船内,确有不少小说材料。”平襟亚的这部《人海潮》共50回,前10回写苏州农村,后40回写这些苏州的各色人等到上海的种种际遇,有的定居下来成了上海移民,有的带着心灵的创伤又乘着这条驳船回到了农村,这样的构思,却是有着它的独到之处。

## 二

当通俗作家的小说中出现大批农村劳动者流向城市时,他们能清晰地反映出这些下层移民的窘况:那就是他们在城市中几乎没有任何可以利用的社会资源;而他们的农业耕作技术在大都市已无用武之地,他们缺乏城市所需的技能与职业培训,除了自己的体力之外,别无长物。于是他们只能在城市里从事苦力劳作,妇女则成为家庭佣工。即使是能出卖劳力,他们中的有些人也就觉得心满意足了。如清末上海周边的农村“妇女贪上海租界佣价之昂,趋之若鹜,甚有弃家者,此又昔

之所未见者。”<sup>①</sup>这种前所未有的情况,在《人海潮》中就有所反映:“现在乡间女子,真不比往前了,只要心中稍受委屈,便走这条路,上海商埠,仿佛专为她设的。自从有了上海,丈夫父母便不好责备妻女,否则便是驱雀入渊。等到身入繁华之地,简实没有还乡之望。”但是农村移民除了“劳力”这点资源是远远不够的。《人海潮》中写乡村小皮匠小春到上海,沦为乞丐。难道他不能仍旧靠做小皮匠的技能为生吗?他的确这样做过,可是要在上海的里弄口摆个皮匠摊又谈何容易?上海随便做什么是要有自己的“地盘”才能立足的。小春说得对:“上海地方来寻饭吃,倘使只该一双空拳,不识字、不熟路、没力气、没荐保,简直乞丐公会里好预定一个位置,不走这条路不行。除非‘亏得’两字,亏得朋友……亏得亲眷……亏得女儿……亏得妻子……凭空可以发财。”那意思就是说,识字者,找职业的路子要比文盲宽些,道路熟至少可以去拉车,有力气才能干苦力活,而随便去就何种职业,都得要有“殷实铺保”。而小春即使做乞丐也是拜了师傅的,他在乞丐师傅的荫蔽下才有一块可以乞求的“地盘”。在他的一席话中我们可以知道,这些下层的移民除了他们的体力之外,也只有亲戚、朋友、族人、同乡作为他们的社会资源了。所以他说了这么许多“亏得”。而亏得“女儿”和“妻子”可以“凭空发财”,那就是可怜到只能靠出卖妻女的肉体作为资本了。所以除了体力之外,肉体就成了一些女性的可怜的“资源”。在《人海潮》中的衣云有这样的议论:“一乡只要出一个在上海青楼做鸨母的,一乡中的优秀女子,便断送她一人手中。鸨母回乡,能够哄动合村的虚荣心,她安坐在家里,魔力比大学、中学登报招生还大。入她那所无额学校好在不须试验,大批满载而去。”毕倚虹的《人间地狱》的开端,就是写鸨母兰阿奶,从杭州将薇琴带到上海从事淫业,在兰阿奶的嘴里是:“上海的日子好过,比杭州要便当得多了。你在杭州随便怎样做,老实说人是糟掉,一辈子也不能出头。我帮你到上海来。只要你……”鸨母回乡“招生”,抹掉女性的羞耻心,加固女性的虚荣性,发扬女性的不劳而获的精神,然后将这些女性推入火坑,过着万劫不复的“人间地狱”的生活。

但有的女子沦为娼妓,并非是由于鸨母的“勾引”,她们是出于被生活所胁迫,在走投无路中只好饥不择食。《人海潮》中的银珠就是生活胁迫与父亲金大的“亏得”的合力所塑成的娼妓。银珠曾很沉痛地叙述:“我吃这碗饭,也叫末着棋子。养活爷娘是顶要紧。当初爷娘弄得六脚无逃,我没有法想,只好老老面皮,踏进堂子门,平心而论,总不是体面生意经。结底归根,对不起祖宗,没有面孔见亲亲眷眷……”她逃荒刚到上海时,进了妓院做大姐(佣工),她不是妓女却也要受无耻嫖客的调戏。于是就去做刺绣女红,绣了四整天仅得了四毛钱,被她嗜酒的父亲金大

<sup>①</sup> 黄苇、夏林根编:《近代上海地区方志经济史料选辑》第336页,上海人民出版社1984年版。



讨去只够吃了一顿酒。金大眼看女儿手上被绣花针刺出的鲜血,他一边喝酒一边流泪,觉得对不起女儿。他盘算了一夜,“亏得”两字冒上了头:“女儿面貌身材也不差,做手工总弄不好,自己酒又不能不喝,拿她手工钱喝酒,委实不忍。非替她计划一番大事业,让她吃一碗省力饭不行。”其实以后银珠的生活才是血泪的生活。但这种血泪生活在恬不知耻的鸨母嘴里却另有一种说法:

你现在一切功架已是不差,一张嘴还欠圆活一点。因为你做小先生(指不与嫖客发生性关系的雏妓——引者注),更加要圆活,否则大少爷难为了许多钱,瞧些甚么颜色呢!天下世界,千穿万穿,马屁弗穿。老话说得好,打杀人要偿命,骗杀人弗偿命,你对付客人,专靠一张花言巧语的嘴,……你只要打定主意,店里的底货弗卖好了。……这件宝贝,就是你一生一世靠着它吃着不尽的一只金饭碗。只是现在做小先生,用不着它,只消靠上头两片嘴唇皮。便是将来用得着金饭碗时,也不好随处乱用。……只要在紧要关子上献一献,你越小气,人家越要转你念头。

这部《人海潮》的开端第一回就写乡村赤贫者金大到小镇上千方百计想赊酒吃。到“亏得女儿”才使这位嗜酒的醉汉有酒吃,而到了小说的末一回写银珠“衣锦还乡”探亲,而她的父亲金大现在已阔极阔极,屋宇连云,呼奴使婢了。这种笑贫不笑娼的观念使小说中的主人公沈衣云惋叹不止,也算是这部写善良的移民——失意者沈衣云的生活时,与之对比的一条线索。

通俗作家惯写移民中的娼妓生活,也与他们接受狭邪小说的传统有关。但出卖“底货”的生活,却又是女性移民挣扎在死亡线上的血泪写照。据1920年工部局的调查统计,上海娼妓总数为60 141人<sup>①</sup>。而据《第一次中国劳动年鉴》统计,民国初年上海的人力车夫却只有50 000人。娼妓的人数竟然比整天在大街小巷中辛勤奔波、招手即可雇到的、几乎遍地皆是的“黄包车夫”还多,岂不令人惊悚!

通俗作家在涉及下层移民题材时,除了指出他们几乎不占有任何社会资源之外,还非常客观地强调,这个孤苦无告的群体也必然会带来一个严重的后果——城市中出现一支庞大的失业大军。而在无业群体的无序膨胀的“流向”中,如果“流幅”与“流速”失控,就会导致严重的城市社会问题。这个问题在清末民初的通俗小说中反映得最为典型的是自然灾害时的灾民与战乱时期的难民“潮涌”,随之而来的城市不安全因素大增。包天笑的长篇小说《甲子絮谭》就是反映1924年的江浙

<sup>①</sup> 王书奴:《中国娼妓史》第331页,上海生活书店1934年版。

战争时的难民潮。“流向”是非常集中的——弹丸之地的上海租界，其“流幅”之宽，“流速”之快，使租界无法有序消化。包天笑首先反映的是“房荒”，但他没有止步于这个浮面的层次上；接着他写了上海的下层移民被军阀拉去作“民夫”的惨象。但包天笑重点指出的是，“流幅”、“流向”的失控，无业游民的激增，使租界变成了盗匪横行的世界，偷窃抢掠随时发生，百姓财产没有保障，生命也缺乏了安全感。小说的第六回“棘地荆天坦途匪易，枪声灯影广市不宁”就是写的持枪抢劫案，写出了“越货伤人成惯技，可怜群盗正如毛”的都市混乱局面。而第十八回与十九回“掌上失明珠竟成恶讖，眼前留匪窟大有疑踪”；“驱驰逆旅肉券赎娇儿，挥斥家财泪珠抛阿母”就是写租界上的绑票案。

### 三

在描写下层移民居于都市受苦受难的惨状时，有些作家很容易犯的一个片面性，那就是坠入“城恶乡善”的模式而不能自拔：片面地只强调城市是罪恶的渊藪。可是也有不少通俗作家在当年就自觉地舍弃了这个片面模式，而是全面看待城市在国计民生中的重要地位与作用。正如包天笑在《上海春秋》的“赘言”中非常有分寸感地指出的：“都市者，文明之渊而罪恶之藪也。觐一国之文化者，必于都市，而种种穷奇恠机变幻魍魉之事，亦惟潜伏横行于都市。”他认为中国最大的都市上海在这两方面都是极具代表性的。

在1904年，欧阳钜源写长篇《负曝闲谈》时就指出上海是维新派的根据地：

原来，那时候上海地方，几乎做了维新党的巢穴。有本钱有本事的办报，没本钱有本事的译书，没本钱没本事的全靠带着维新党的幌子，到处煽骗，弄着几文的，便高车驷马阔得发昏，弄不了几文的，便筚路蓝缕，穷得淌屎。他们自己跟自己起了一个名目，叫做“运动员”。（第12回）

他的小说则侧重于揭露假维新派的“运动员”们的丑陋面目。到1907年吴趼人所写的中篇《上海游骖录》中，从乡下来的政治避难者辜望延一心想到上海找革命党：“上海租界上革命党最多，我何妨先到上海去访问革命党。”他到了上海读了许多新书，包括当时的禁书《革命军》，可是辜望延在生活中并没有找到革命党，遇见的只是“谭味辛”（空谈维新者）之流。于是他想到日本再去进一步求索：“那几个谈革命的行为，倘与他们同了一党，未免玷污了自己。左想也不是，右想也不是，且待到了日本，看看那边中国人的人格再定主意。”

在欧阳钜源与吴趼人笔下,只是提及了上海是维新派与革命派在国内的大本营,也是一个大造革命舆论的中心。但是在他们的小说中没有出现真正的革命者的形象。尽管当时像蔡元培、章太炎、邹容、吴稚晖等革命派作为外地的移民汇聚在上海,办起了爱国学社,在张园频频举行爱国集会,鼓吹反清革命。

在通俗小说中正面反映辛亥革命前后革命党的种种活动的是姚鹄雏的《恨海孤舟记》。小说反映的是知识移民,其中有不少革命党人或革命的同情者,汇聚在上海,利用租界的“缝隙效应”,从事舆论宣传,策划革命暴动,直至掌控辛亥以后的革命政权。小说中的不少出场者都是实有的历史人物,如陈髯公(陈其美,浙江湖州人)、张樵江(宋教仁,湖南桃源人)、庄乘伯(章太炎,浙江余杭人)、花吴奴(叶楚傖,江苏吴县人)、杨平若(柳亚子,江苏吴江人)、赵栖桐(其中部分事迹是作者自况,江苏松江人[现属上海市])……小说是以写北京大学生南下上海为开端:辛亥年八月十九日,北京风声鹤唳,说是当晚要严闭内城搜杀汉族,而且要从已经剪辫子的人杀起。京师大学(北大前身)和译学馆当然首当其冲。纷扰得学校只好停课,学生也相继离校回家。赵栖桐到了上海,还未返里,就被《东海日报》的花吴奴聘为编辑:“请你替我编两版中央要闻吧,带做一个时评。髯髯大才,只好暂屈。我今日便说定了。”在上海没有成为大都市之前,它的文化底蕴是并不深厚的。但在开埠之前,特别是科举废除之后,中国的士人们为了要找寻新的出路,在社会上为自己重新定位,就纷纷到上海做“知识劳工”:

上海在开埠以后二三十年中,已逐渐形成一个新型知识分子群。这些人主要分布在出版、教育、新闻等文化事业中,到戊戌维新时期,上海新型知识分子已颇具规模。戊戌政变以后,各地知识分子纷纷汇聚上海,如容闳在政变后逃出北京来到上海;张元济因参加维新被革职而南下上海;蔡元培在政变后辗转来到上海。1900年北方战乱,又驱使一批新型知识分子进入上海。……据估计,到1903年,上海至少汇集了3000名拥有一定新知识的知识分子。……这批人中产生了许多中国杰出的教育家、出版家、翻译家、名记者、国学大师、文学大师、小说家、诗人、律师、政治家等<sup>①</sup>。

在1903年已有约3000人,何况是在1905年科举废除之后呢?《恨海孤舟记》就是在一定程度上反映了外来的知识移民对上海成为文化中心与革命前哨所作出的贡献。特别是在反对袁世凯吞噬革命成果、妄图恢复称帝时,上海的革命党人的

<sup>①</sup> 熊月之:《上海通史·第1卷·导论》第23页,上海人民出版社1999年版。

英勇斗争与献身精神。小说中反映了袁世凯在 1913 年和 1916 年先后阴谋刺杀革命党领袖人物宋教仁与陈其美的两大事件,为历史留下了形象化的史料。当然他也用了很大的篇幅续写谢柏山(蔡锷)如何逃脱袁世凯的软禁,到云南高揭反袁义旗。《恨海孤舟记》打破了那种浅薄的“城恶乡善”模式,显示了在清末民初上海这个城市发挥着文明新知的重镇与二次革命中的堡垒作用。姚鹄雏后来对自己这部小说是一再表示不满的,这是因为他用了很多的篇幅去叙述赵栖桐接连两次在妓院堕入情网;作为一个知识者,他在找不到出路时,消极颓废,遁迹空门,不知所终。但这部小说写了那么多的历史事件与历史人物的活动,还是有其一定的价值的。

比《恨海孤舟记》更进一层的是严独鹤的《人海梦》,它的视野更为阔大。小说的主要定位是将上海作为一个传播新知、培养革命者的摇篮,并将青年送出国门,使他们成为反对清廷的健将,也为辛亥革命输送了干部。小说以写宁波人进上海为开端,主人公华国雄与表兄钟温如到上海求学,进入了假道学的官僚所开办的腐败的正谊学校读书,看到学校中的形形色色的怪事;但他们却是追求正义与真理的青年。一天学校当局以迅雷不及掩耳之势、突袭搜查学生有否私藏革命书刊,查出他们的宿舍里有《党人魂》、《革命军》和《自由血》等禁书,学校当局“竟要一面通禀上宪,一面将他们送往上海县中拘押起来,听候治罪”。以此事为契机,华国雄去日本留学,加入了同盟会,步入了他的职业革命生涯。在辛亥革命成功后,国内正急需革命骨干时,立即回到上海,成了沪军都督府的一位科长。小说除了涉及他们的故乡宁波之外,主要写上海、日本还有是南京这三处地方,而写南京则又是华国雄及其女友——也是一位革命奇女子冯蕊仙,与两江总督方制台之间的多次机警智巧的斗争。

在这些清末民初的通俗小说中,上海被描写成反抗清政府和北洋政府的进步人士的活动基地,也在它的移民中培育了大批革命中坚分子,大大树立了上海的正面形象。

#### 四

上海既是帝国主义侵略中国的桥头堡,也是中国人民反帝反封建斗争的前沿阵地。这不仅表现在政治斗争中,同时也表现在经济斗争和文化斗争等多个方面。在清末民初的通俗小说中,将这个以商兴市、以港兴市的上海描写成民族资产阶级与帝国主义及买办势力进行商战的主要战场。为了要反映这一经济领域的鏖战,也就必然会写出若干商业移民的面貌。这里既有帝国主义的代理人,也有民族资产阶级的代表人物。在清末民初的移民小说中,也的确有值得一读的作品。

在鸦片战争之前,清朝不仅实行海禁,而且严格规定“一口通商”,即一切外贸皆以广州入关为限。在鸦片战争失败后订立了《南京条约》,五口(广州、福州、厦门、宁波、上海)通商使上海在1943年正式开埠。由于地利条件优越,加上当时主要出口商品生丝、茶叶、棉纱产地皆就近于上海港口等等原因,上海很快超越了广州的贸易额而居全国外贸的龙头老大地位。于是“一批野心勃勃、富有对华贸易经验的洋行大班,挟巨资先后踏上了黄浦滩;‘通事’与‘买办’亦尾随他们而来。”<sup>①</sup>最初在通俗小说中比较集中反映这批买办移民的是吴趼人在1907年发表的中篇小说《发财秘诀》(又名《黄奴外史》)。从这个“又名”中,读者就可以知道作者是怎样为这批特殊的商业移民定性的。

中篇一共十回,前五回主要是写这批黄奴在广州的活动,他们开初不过是洋行中的听差一类的人物,他们用自己的“奴性”为洋大班忠心耿耿地效劳,以博得外商的信任。在第五回中,他们已开始嗅到洋大班要移师上海的行踪,如能被带到这个新开辟的商业战场上去,这是他们升迁的极佳机会。

秀干忽对庆云道:“方才我听见说大班日间要到上海,不知可曾对你说起。”庆云道:“我也听见说,不知确否。”又园插嘴道:“倘使连家眷一起去,只怕你兄弟两个,都要去了。”秀干道:阿枢(庆云的小名——引者注)总不肯留心,须知我们既然得了这种好事,总不宜轻易丢了。我已经和女东家说过,求她是必带我们两个。

陶秀干以黄奴的敏感,觉得非抓住这个千载难逢的开拓新机不可。他很怪老弟庆云的迟钝。可是陶庆云却很得意洋洋地说:“这是家兄瞎操心。老实说,敝东和我就同一个人一般。凭他到上海、到下海,怕他少得了我?我们这样的人,老实说,谁见了谁欢喜。你看和我们一辈的人,那一个不是一年换两三个东家。顶了不得的做了一年也要滚蛋的了。我从在澳门跟着敝东,直到此时,足足三个年头了,那一天他不赞我两句?……你想他能离得了我么?”这说明了他是一个质量上乘的“黄奴”。在第六回中,我们看到他的确成了上海的商业移民。通过旁人之口介绍,我们已知,“同乡到上海的,陶庆云得意的最快了。……此刻是台口洋行的副买办了。东家信用了他,只怕不久要升正买办呢!”请听陶庆云自述他的从洋行佣工一类的角色如何爬上副买办的高位“黄奴经”:

<sup>①</sup> 熊月之主编,陈正书著:《上海通史·第4卷·晚清经济》第225页,上海人民出版社1999年版。

老实说,像兄弟这几年,倘不是说话灵通,任凭东家怎么好,也到不了这个地位。对了洋人,第一要会揣摩他的脾气;第二要诚实;第三也轮到说话了,倘使说话不能精通,懂了以上这两层,也是无用的。我此刻虽算是东家赏脸,然而也要自己会干、会说话,才有今天啊!

这会揣摩脾气,当然是黄奴善于逢迎拍马的必备条件;这诚实当然不是对所有的人诚实,而是只对东家一个人“诚实”;陶庆云还一再强调“会说话”这一点,他非常注重学外语,当时,像他这类买办精通外国文字的很少,但是他们的口语,特别是商业口语能力是很强的,陶庆云在广州时,一直强调要学好“杂话”,也就是后来上海称为“洋泾浜”式的外语的。初期的买办是在中外相互悬隔的夹缝上滋生起来的社会力量。他们不仅懂商业投机,而且凭着他们能与外国商人在语言上交流的“强势”,从中获取最大的利益。王韬曾说:“沪地百货阗集,中外贸易,惟凭通事一言,半皆粤人为之,顷刻间,千金赤手可致。”<sup>①</sup>正因为他们能在顷刻间可以“无本万利”,所以在上海开埠初期的商人移民中,就形成如此有势力的“广潮帮”。但这些人 在中外贸易之间,主要不是赚洋商的钱,而是设下许多陷阱,为虎作伥,残酷剥削中国商人。这在《发财秘诀》中有着很深刻的反映。请听陶庆云与花雪畦的一段对话:

庆云道:“……要靠赚外国人的钱,可就难了,纵然发财也有限得很。”雪畦听到这里,不觉愕然道:“听说办洋装茶是专作外国人生意的,请教不赚外国人的钱,还赚谁的钱呢。”庆云道:“赚外国人的钱是有数的,全靠赚山客的钱。”雪畦道:“甚么叫做山客。”庆云道:“山客是从山里贩茶出来的,到了汉口,专靠茶栈代他销脱。要赚他们的钱,全靠权术。他初到的时候,要和他说得今年茶市怎样好,怎样好,外洋如何缺货,洋行里如何肯出价。说得他心动了,把货捺住,不肯就放手。一面还向洋行里说谎话,说今年内地的茶收成怎样好,山客怎样多。洋行自然要看定市面再还价了。把他耽搁下来,耽搁到他盘缠完了,内地有信催他回去了。这边市面价钱却死命不肯加起来。闹得他没了法子。那时候却出贱价钱和他买下来。自然是我的世界了。”雪畦道:“这样一办,那山客吃亏大了。”庆云道:“岂但吃亏,自从霭兰这样一办,那山客投江的、上吊的、吃鸦片的,也不知多少。那个管他,须知世界上不狠心的人一辈子也不能发财。”

① 王韬:《瀛壖杂志》第8页,上海古籍出版社1989年版。



这就是他们千金赤手可致的手段。他们匍匐在洋东的脚下，啃着同胞的尸体连骨头也不吐。他们的奴性已达到了数典忘祖的境界，上海有利洋行买办魏又园的人生座右铭是：“我家叔时常教我，情愿饥死了，也不要做中国人的事。这句话真是一点也不错。依我看起来，还是情愿做外国人的狗，还不愿做中国的人呢！”吴趼人在描摹这些人物时，真是“怒眦为之先裂”。这些黄奴的确有他们的“发财秘诀”，吴趼人借知微子之口总结了这一秘诀：把“本有的人心挖去，换上一个兽心”。

如果说，吴趼人较好地反映了上海商业移民中的买办一类的人物的话，那么姬文的《市声》则写了一心想与外国资本进行商战的中国民族资本家们。小说连载于1905年的《绣像小说》，该刊于1906年停刊时，小说发表到第25回中断，可是到1908年3月由商务印书馆出版全本36回的单行本。

过去，评论者只提及这一题材在当年小说中属凤毛麟角，当时中国很少有商业题材的小说；但由于这部作品结构比较散漫，许多事迹也描绘得较为抽象，因此就很少有人对它进行较为详细的剖析。不过我们如果了解从1901年至1910年上海华商界通过自强而与洋商抗争的史实，就会知道《市声》这部小说中所描写的事实皆有若干现实的“影子”，它不仅是与上海商业移民所做的是“同步”的，有的甚至是“超前”的。作者写出了这类商业移民正在为中国的民族工商业的振兴发挥自己的智与力。小说的艺术性差是不能原谅的，但能与生活同步甚或超前的作品存有若干缺陷，至少是可以被理解的。

小说的第一回写一位商界的“忧时豪杰”名叫华兴的宁波商人，他一心“要合洋商争胜负”。他挟巨资来到上海，可是他经营失败，“生生把百万家私，折去九十多万。”现在他只好收了摊子回老家宁波去。他的账房以为失败的根子就在于“与洋商争胜负”：“东翁，你开口闭口，要合洋商斗胜负，这是个病根。如今洋人的势力还能斗得过么？”但华兴却有东山再起的豪气：“报上载的，我们京城里开了什么工艺局，还有什么实业学堂，只怕我们经商的也要学学才是。我一些不知道这蹊径，难怪折阅偌大的本钱。我回家去，倒要拼几个财东，开个商务学堂才是。”在商业移民中，宁波商人在沪上是很有实力的，他们也各有成败，如1902年沪报载，宁波旅沪巨商周某所开的兴泰号突然倒闭，沪市为之震动。姬文写的不一定是周某，但这些事实是可以使他在现实生活中得到启发的。可惜这个华兴在以后的作品中没有发展下去。从第一回“折资本豪商返里”至第五回，这一线索没有得到发展，这几回小说只是将蚕茧、棉纱、茶叶这三项出口商品的情况作了一个概貌的介绍。小说在《绣像小说》上连载到第五回以后，作者停顿了三个月才发表第六回，他决心另起炉灶，于是另一位扬州豪商在小说中“出世”：“扬州府豪商出世，上海滩茧市开盘”。因此，这部小说从第六回至三十六回实际上是作者考虑了三个月之后的重新开张。

这位豪商叫李伯正。作品介绍说：“如今扬州府出了一位大豪商，家私有个几千万两，诚心合外国人做对，特地放出价钱收买茧子。自己运了西洋机器来，纺织各种新奇花丝绸等类，夺他们外洋进来的丝布买卖。”此人的祖宗是靠盐商起家的，他自己考了一个当时的“商籍秀才”，平时喜看新翻译的书刊，很有些华兴所没有的新气质，他一到上海经商，开口就气势不凡：“我的做买卖，用意合别人不同。别人是赚钱的，我是不怕折本。我这收茧子，难道不吃亏么？原要吃亏才好，我这吃本国人的亏，却教本国人不吃外国人的亏，我就不算吃亏了。……我所以开茧行，替中国小商家吐气，每担只照市价加五两收下，我有用处。”作者心中不一定有他的模特儿，但当时上海确有从丝业起家的巨贾。1903年12月，报载丝业巨贾莫某创业初见成效，独资开设丝厂十多家，执纰丝业之牛耳。小说中李伯正投资兴建南北两大丝厂在现实中也不是没有影子的。

除了李伯正之外，小说还重点写了无锡商业移民范慕蠡与从外国学成后归国的南昌技术移民刘浩三。他们不仅与李伯正联手，而且购地兴建校舍，开办高等实业学堂。他们创建的尚工学堂，不收学费。刘浩三还叫范慕蠡开办劝业公所，“将来学堂里制造出器物来，就归劝业公所发售”。他们团结了一位日本留学归来的杭州商业移民杨必大，三位实业家抱成团体。杨必大还建议成立工品陈列所，建立工业负贩团：“我说这个工业负贩团，就合工品陈列所相附而行的。负不起的东西，在陈列所替他们销售，负得起的东西，等他们苦业界中的人负着贩卖，只不过替他们提倡个结团体的法子。……我所以望二位拼着几间房子，作为负贩团的住处，并替他们预备下饭食，只从自己同乡中招来。那些没本业的人见有这样现成的衣食，那个不愿来呢？等他们货物售出，便结算一次，还我们房金饭费，他们也自情愿。”其实他们所提的种种“维新事业”在1905—1908年的上海还是相当“超前”的设想。清政府在1903年设立商部，鼓励绅商创办工商企业。1905年袁世凯在任直隶总督时，为了表示拥戴清政府的新政，开通风气，在天津设立了工艺总局。1905年商部又在北京设立劝工陈列所，并要求各省设立高等实业学堂。在上海，1905年，南洋公学（交通大学前身）改名为高等实业学堂，设电报、轮船、铁路工程、税务等科。《市声》中范、刘的办尚工学堂，就算是当时的新事物。又如1908年6月在上海法租界开办中国商品陈列所，前往观展者极为踊跃。这是作品出版三个月以后的事，作者在小说中就写了上海当时还没有的新事物，那是他将北京、天津的一些做法，先搬到了上海。至于负贩团是从日本学来的方法。当时，日本的负贩团十分发达，还组织“东来负贩团”到中国贩货。贩卖仁丹、胃活之类的东西，甚至深入穷乡僻壤。从上面的史实看来，《市声》所反映的“维新事业”在上海皆是萌芽时期，作为振兴民族工商业，上海的商业移民们作出了重大贡献。

## 五

清末民初的上海小说中出现过一些外国移民的形象。通俗作家从爱国的立场出发,对帝国主义的侵略是义愤填膺的,可是他们一般不从狭隘的民族主义的立场出发,一味去丑化外国人。中国的一些小说家当时就已经跳出了“洋恶中善”的模式。如在李伯元的《文明小史》中就有非常好的传教士,拯救被清廷迫害的一群文士,然后以负责到底的精神将他们送到上海租界,摆脱了清廷政治迫害的魔掌。

在孙玉声的《海上繁华梦》已出现了外国侨民,但只是在堂子里看到他们的身影。但是在他的《黑幕中之黑幕》中却进而出现了多种类型的外国移民。孙玉声为小说中的人物取名时,往往使你一眼就可以看出这个人的性格,如毛藻人,此人的性格就非常急躁;而钟厚丞则是个很地道的忠厚人,如此等等。因此他笔下人物的性格常常显得单一而类型化。他为外国移民取名时,也用的同一种手法。如这部小说中出现了佛立哥、麦克麦克、麦乃来和毕的生斯等四个外国人的形象。这其实都是用的当时上海的“洋泾浜”英语的译音。其中毕的生斯是个没有国籍的无业流氓,不仅品德恶劣,而且与中国的骗子相勾结,靠着一张白种人的面孔,到处胡作非为。毕的生斯就是英语中的 Empty cents,即不名一文的穷光蛋。当甄朗之在上海开珠宝店时,几个中国骗子怂恿他请一个外国人做“出面东家”,此人不要出什么资本,只领一份干薪,但店里遇到麻烦时,就要仗着他是外国人的势力从中吓唬对方。当时上海的有些新闻媒体,也请外国人做出面东家,在舆论上触犯了清廷时也往往可作“保护伞”之用。可是毕的生斯却存心不良,珠宝店开业不久,他就伙同中国骗子到店里来“鸠占鹊巢”,以开业广告上曾刊登他的名字是“东家”为根据,就将甄朗之等中国投资人强行赶出店门。当时外国骗子在中国横行,是很普遍的事,下面是外国人自己的一个调查数据:

据工部局 1864 年 9 月的报告,英美租界内有 360 名“下流的外国人”,其中 260 个没有任何职业。他们除了机智和冒险精神外,别无长技和财产。他们蔑视一切法律和权威,来上海的唯一目的就是尽快发一笔横财,然后离开。……一位在上海发迹的外国强盗说:“我爱上海,甚至超过我的祖国。”其原因就是“上海使我成为一个体面的绅士,而在故乡我只是一个一文不值的坏家伙。”<sup>①</sup>

① [英]爱狄密勒著,包玉珂编译:《冒险家的乐园》第 12 页,第 214 页,上海文化出版社 1956 年版。

这样的骗局在通俗小说中是司空见惯的。在《市声》的第26回至30回,就是写中国各地军阀为培植自己的武装势力,纷纷到上海采购军火与军装。广西和直隶来采购军火与军装的大员在中外骗子的合谋下,都上了钓钩;二品衔直隶候补道鲁仲鱼一下子就被外国骗子穆尼斯骗去银子五万两。

但在孙玉声的笔下,正派的外国人也是有的。如甄朗之被毕的生斯逐出店门后,就只能诉诸法律。他们先找到名律师佛力哥,这是英语中的 Vary good 的译音。孙玉声写道:“说那佛力哥的历史,为人刚方正直,矩步规行,先前在外国曾做过法部大僚,因年老致仕,游历至华。在上海办理律师事务。……在上海律师里头可算是铁中铮铮,庸中佼佼。”他听了甄朗之的陈述,认为他证据不足,必败无疑,不愿接这个案子。尽管甄朗之愿意付大笔律师费。后来改请麦乃来,麦乃是“钱”的译音,这个律师只要你肯付钱,什么案子也肯接,当然他是无法胜诉的,只是以拿原告的钱为目的。最后甄朗之只好向外国商人麦克麦克求助,那也是英语的 Make make 译音,表示赚钱很多颇为富有的意思:甄朗之走投无路时,有人为他想到了一个与他们曾有杯酒往还的麦克麦克:“他正是光明正大的洋商,与毕的生斯大不相同,从来说正能克邪,况且同是外人,可与他讲外邦法律。”后来麦克麦克激于中国常说的“侠义”之心,为甄朗之出场。麦克麦克先是怒斥毕的生斯:“好个不要脸的毕的生斯,人家拿出资本,请你做出面大班,你公然喧宾夺主,竟把公司占为己有,我们外国人的体面,被你削尽了。今夜我正为此事而来。你若稍有羞耻之心快把公司依旧让还朗之……若有半个不字,可与你法律相见。”毕的生斯哪有羞耻之心,而且他也知道对方没有法律上的证据,他请麦克麦克不要多管闲事。后来还是麦克麦克说甄朗之开公司的钱是向他借款的,他有告他的权力,并且以“驱逐”他出境相威胁,使毕的生斯不得不考虑后果。经过讨价还价后,赔偿麦克麦克五千两银子的“损失”。麦克麦克将这笔钱如数交还了朗之,也分文不受报酬。他算是外国正派商人中的佼佼者了。孙玉声笔下的上海外侨虽然写得较为类型化,但至少出现了外侨中的各式人等,也反映了上海当时的若干现实。

在通俗小说中,也有写外国名人行状的长篇,如1924年出版的乌目山人的《海上大观园》就是写当年上海首富犹太人哈同(Silas Aaron Hardoon 1849—1931)的发迹史。小说没有用真名,男主人公名为“罕通”,写他如何从一个低级职员到成为上海首富的暴发简史。小说写他娶了罗迦陵(螺蛳姑娘)后,时来运转,专做“地皮烟土,土价日涨,罕通年年赚钱,地皮亦然。果真娶了螺蛳,天然配合,日渐发迹。”为了加入英国籍,他独资修某大马路:“‘路固归我修,我可要从此入籍,算英国人了。’合局赞成,……罕通从此为英国籍,且为公共租界领袖董事。”小说中一再颂扬罕通是位忠厚长者,写他对螺蛳是唯命是从的。他热心慈善事业,也大力支持罗迦

陵的各种善举和推动文化事业的举措。小说用大量的篇幅写他出资八十万元，由乌目山僧黄宗仰（书中名慧眼山僧）设计建筑规模宏大的海上大观园（即爱俪园）。在较为详细地写了园中整体的格局后，又突出“一乘大桥临前，桥上造起牌楼，题‘西风东渐’四字。”

总计园中共有楼八十，台十二，阁十六，亭四十八，池沼八，小榭四，十大院落，九条马路，七乘桥，大小树木，约八千有奇，花数百种，真是洋洋大观。

围墙之外，即后买之一百余亩，拟开辟“罕通路”，作官路，路西造数十条弄，拟取名“民德里”，约有千余幢房屋出租，中间造小菜场……

罕通俨然成为上海房地产巨商。书中的种种情节有一定的纪实性，也为外国侨民兴建海上大观园——爱俪园留下了形象资料。可惜小说以罗迦陵为第一主角，她的事迹写得非常详尽；相比之下，罕通的经商与生活实录却显得不足。这恐怕与小说作者在爱俪园中所担任的角色有关。作者乌目山人被有些人误认为是鼎鼎大名的黄宗仰。其实乌目山人与乌目山僧虽只有一字之差，却完全是两个不同的人。据香港《大成》杂志上载文考证，作者乃郭某，是园中所办的学校中的一位国文教员。因此，他对办学过程、成立“广仓学会”、为考试而设“广仓文会”、行古礼、奏古乐、耆老会等事写得较为详细。但从小说中我们也可以看到罕通虽花了大量金钱委托罗迦陵资助中国文化事业，不过复古的气息实在太浓，且有姬觉弥（书中名周儒檀、号意君）的不懂装懂和好大喜功的成分在内。不过有人在《大成》杂志上评论说：“书中描写的，也许有一半以上是近乎事实的。”<sup>①</sup>看来清末民初的小说家的视野还是宽阔的，他们不仅反映了中国移民的生活，也兼及了外国侨民在上海的行状。

## 六

通俗小说再现了上海早期的移民生活，它们得到了当时广大移民的喜爱。其中一个重要的原因是它们能告诉移民们，上海虽然是“文明之渊”，可是千万不要忘记它也是“罪恶之藪”，种种魑魅魍魉都潜伏横行于其间。移民到了这个新兴的大都市中，若想安身立命，就得有一双火眼金睛，要能识破各种鬼蜮伎俩，且莫踩上那些骗子们预先埋下的“路边炸弹”，否则不仅不能安身立命，反而会遭到粉身碎骨的

<sup>①</sup> 以上两处提到《大成》杂志的材料，均见该刊第255期上哈同邻的《罗迦陵与姬觉弥》一文。

厄运。因此不少通俗小说写了大量的陷阱与骗局,例如在孙玉声的《海上繁华梦》中,在包天笑的《上海春秋》中,在朱瘦菊的《歇浦潮》中,张春帆的《九尾龟》中……真可谓不胜枚举。不少小说均指出酒色误人,赌局翻戏、人口贩子等等皆是坑人的陷阱,再加上什么“仙人跳”、“放白鸽”之类的“专用名词”,简直层出不穷。

关于这类小说历来是有争论的。一种意见认为这些乃是“罪恶教科书”、“嫖学教科书”。这一种意见也是有一定的道理的,如果一些作恶者想从中学到骗人的法门,或是对付妓女的手段,岂非就会成了教唆工具。但是从另一个角度去观察,对广大的民众说来,他们并不想去学那些犯罪作恶的歪门邪道,他们只想从中学到自卫和防范的必要警惕,那么这些小说就会发挥积极的效果。因此应该用两分法去看待这些小说,如果作者以炫耀为能事,也许消极作用会大些。但是有些作品,如我们上面所提到的孙玉声的《黑幕中之黑幕》,在盲目地反对“黑幕小说”的中国,名声是一直不大好听的。可是这是一些没有看过这部小说的人的想当然的“先验”结论。其实这部小说是写了一个非常有超前意识的好题材。它是写在租界内,一些中外骗子会利用中国居民缺乏法律意识的弱点,钻空子实行连环的骗局。例如先用女色勾引甄朗之,发展到赁屋同居的热度,买了高档家具,骗去了不少首饰,然后女方的“丈夫”出现了。双方诉之法庭。“丈夫”在法庭上出示事先准备好的结婚证书,女方还保留了买家具的发票。在租界的法庭上是重证据的。于是甄朗之人财两失,反受牢狱之灾。接下来就是问他要不要“取保候审”,又要被骗去不少金钱。取保候审未果,继而为他设计,要不要装病取得“保外就医”的机会,于是又伙同滑头医院与医生进行骗财的种种机巧。总之,他们以法律程序的种种规章制度,别有用心地一步一步都从中捞取大量的不义之财。除了这种连环骗局称为“黑幕中之黑幕”之外,还有的就是“螳螂捕蝉,黄雀在后”,也是一种黑幕背后还有黑幕的写法。应该说,上海的居民的法律意识要比其他中小城市的居民略高,这与上海的这种客观环境以及这些通俗小说的教育是有关系的。

“有人说,晚清上海的市民意识是‘读’来的。”“除报刊、出版和学堂之外,晚清上海还拥有众多贴近民众的、更为通俗化、大众化的大众艺术样式,如画报、戏曲、小说、电影、曲艺等等,它们以自己独具的魅力吸引读者和观众的视线,成为他们增长见识和休闲解闷的另一渠道。……不少学者认为各种大众化的艺术样式就是市民文化。就其功能而言,主要体现在两方面:一是娱乐消遣,丰富市民的闲暇生活;二是以市民喜闻乐见的形式有效地灌输近代意识……其实,云蒸霞蔚的大众文化,并不仅仅具有娱乐功能,对绝大多数城市民众而言,它更是近代市民意识萌生与滋长的触媒,或者说是近代市民的启蒙



教科书。”<sup>①</sup>

“问题的另一面是大众文化的兴盛又意味着文化向中下层社会的全面开放,它在一般性地满足中下层社会的娱乐消费需求的同时,又从多方面改变和塑造着中下层社会,是上海人从乡民转变为市民的又一座‘引桥’”<sup>②</sup>。

从这一新视角来观察问题,我们应该对这些上海的移民题材的小说“刮目相看”,就它们的主流而言,它们应该得到这样高度的评价而当之无愧。

原载《江苏大学学报(社科版)》2007年第6期  
人民大学复印资料《古代、近代研究》2008年第4期

---

<sup>①</sup> 熊月之主编,周武、吴桂龙著:《上海通史·第5卷·晚清社会》第387、394页,上海人民出版社1999年版。

<sup>②</sup> 同上书,第395页。

## “两个翅膀论”不过是重提文学史上的一个常识

——答袁良骏先生的公开信<sup>①</sup>

良骏兄：

你给我的公开信已由我的同事从网络上传来，但到了日本，有些文字已“面目全非”了，如“旧文学”变成“日文学”之类，不过来信的大意还是看懂了。

网络上的文字虽然走了样，但兄向我索书时，我在字里行间是看清兄的音容笑貌的：“赠书则不敢当也，向兄购一本则可乎？”每当学术讨论会上见面时，我们私下里是有开玩笑的交情的，这次没有主动寄赠已属失礼。我退休后是不大到学校中去的，当即打电话给教研室同事，请设法购一部寄奉。可是同事在电话中说：他拿去不过是会根据他几年来骂金庸及金庸研究的态度与水平作出判断，何必送上门去叫他也来骂你呢？这倒使我想起兄对金庸和金庸研究的批评，是嬉笑怒骂皆算文章的。但我觉得朋友索取拙作，岂有不寄之理，即使日后有所商榷，也是好事，同行之间，互相切磋，有助于学术研究之深化。

### “两个翅膀论”是一个常识性的问题

你说：“‘两个翅膀论’是吾兄近年来的得意之作。”我认为，这是你对我的“谬奖”。“两个翅膀论”不过是重提了文学史上的一个常识。1994年，我们编了一套《中国近现代通俗作家评传丛书》，中国作协江苏分会的前主席艾煊为我们写了一篇评论，散文家写评论自有许多形象的比喻，题目就叫《找回另一只翅膀》：（记得是分两天刊登在《扬子晚报》上）“现代文学并非独臂英雄。文学向来是两翼齐飞，振双翅而飞翔的。这两翼就是严肃文学与通俗文学。此两翼齐飞，并非始自今日，应该说，这种现象贯串于文学史的始终。只是由于某种褊狭之见，在文学界往往只肯承认严肃文学的一翼，不愿承认通俗文学一翼的存在。……阳春白雪与下里巴人并存，严肃与通俗共荣，是千百年文学史、艺术史、文化史贯串始终的现象。当代

---

<sup>①</sup> 袁良骏先生的公开信刊登于《文艺争鸣》2002年第6期，请参看。

的通俗文学、通俗艺术,有几个明显的特点,一是积极反映当代人的生活,当代人的种种悲欢怨愁的心态,种种或洋或土的新意识新习惯。以严肃态度从事通俗文学创作,这类通俗文学作家和作品,是应该受到尊敬的,就像尊重严肃文学作家和作品一样。另一种要命的现象,是泛滥成灾的粗劣滥制。有些作者,把通俗和庸俗划了等号……”他论述得很到位。他的在天之灵一定会知道我至今对他的多方启迪和一贯扶持表示由衷感激。

鲁迅谈及诗歌是起源于劳动和宗教,小说是在人们劳动之余休息时,“亦必要寻一件事情消遣闲暇”,而彼此谈论故事,这便是小说的起源。可见文学的起源是俗而又俗的,小说最初的功能也是为了娱乐消遣。但到了体、脑分工时,雅文学就可能在文学这棵树上发芽分叉,以后文学的母体上就分叉为雅俗两大枝干。雅文学既常向俗文学吸取营养,又有点瞧不起俗文学的粗陋,因此俗文学常被称为“文学的不登大雅之堂之母”。鲁迅在《中国小说史略》中谈到宋市井间“平话”也即白话小说时,一再讲到它的功能是“主在娱心,而杂以惩劝”;他对明人的拟作倒是不欣赏的:“宋市人小说,虽亦间参训喻,然主意则在述市井间事,用于娱心;及明人拟作末流,乃诤诫连篇,喧宾夺主……”文学就其本体而言,千百年来就是雅俗共存的;文学的功能也是多样化的。我们过去崇尚战斗功能与教育功能,对认识功能与审美功能就差一点了,而对文学的娱乐功能的消遣性与趣味性是蔑视的。鲁迅说:“说到‘趣味’那是现在确已算一种罪名了,但无论人类底也罢,阶级底也罢,我还希望总有一日弛禁,讲文艺不必要‘没趣味’。”“在实际上,悲愤者和劳作者,是时时需要休息和高兴的。”

我们常引鲁迅给母亲周太夫人寄通俗小说的事,这里不再赘述,但想引胡风的回忆录《鲁迅先生》一文中的一段话:“走进了他的房里的时候,他正包扎好了几本预备付邮的书。他告诉我,这是《啼笑因缘》寄给母亲看的。又补了一句:‘她的程度刚好能读这种书。’接着笑了笑:‘我的版税就是这样用掉的……’。”用《呐喊》、《彷徨》和杂文集的版税去“换”《啼笑因缘》,同样是小说,何不直接寄《呐喊》等?这就在于“程度”二字。中国有如此广大的人民处于如此的“程度”,通俗文学存在的必然性与必要性不言而喻,文学史上要提到它们中的优秀之作,也理所当然。

中国现代文学史经历了几个阶段,先是革命文学史,继之是新文学史,现在谈论的是纯、俗文学的优秀作品,有代表性的作品,皆有自己应有的位置的问题。“两个翅膀论”是一个形象的比喻,并非如你所理解的“二一添作五,平分秋色”,而是指纯、俗两翼不可缺一,单翅的文学史只能算“半部”文学史。但究竟哪些通俗作家能进中国现代文学史呢?不妨先写一部通俗文学史,做些基础性工作,大家再讨论商量着办,各人当然可有自己的标准去评选与吸纳。但这不是篮球赛,双方皆要出五

位选手。如果同意这个前提,借鉴革新派与继承改良派之说也是完全可以成立的。

## 继承改良派与借鉴革新派是客观存在

“通俗就通俗吧,但吾兄又封了一个‘传统继承派’,而把‘纯文学’说成什么‘借鉴革新派’,这就更加错上加错。”我说,这是不错的,而且又并非是我的发明。例如朱自清就承认鸳鸯派是一个继承传统的文学流派,他说:

在中国文学的传统里,小说和词曲(包括戏曲)更是小道中的小道,就因为  
是消遣的,不严肃。不严肃也就是不正经;小说通常称作“闲书”,不是正经  
书。……鸳鸯蝴蝶派小说意在供人们茶余酒后的消遣,倒是中国小说的正宗。  
中国小说一向以“志怪”、“传奇”为主。“怪”和“奇”都是不正经的东西。明朝  
人编的小说总集有所谓“三言二拍”。“二拍”是初刻和二刻《拍案惊奇》,重在  
“奇”很显然。“三言”是《喻世明言》、《警世通言》、《醒世恒言》,虽然重在“劝  
俗”,但是还是先得使人“惊奇”,才能收到“劝俗”的效果,所以后来有人从“三  
言二拍”里选出若干篇另编一集,就题为《今古奇观》,还是归结到“奇”上。这  
个“奇”正是供人们茶余酒后消遣的。

朱自清所讲的不过是再一次强调了一个文学史上的常识,鸳鸯派是继承了中国  
古代小说的传统,因此我称它是一个“继承改良派”也是不错的。作为现代通俗  
文学,它当然要在传统的基础上改良自己。例如它走的是都市通俗小说的路子;又  
例如,对一些封建性的糟粕,如“从一而终”、“愚孝”等等,又在时代的观照下不断  
“溶淡”,乃至达到新观念的建立;其中也包括在翻译外国文学的过程中吸收了西方  
的思想与技巧。

对“借鉴革新派”在我执笔的《中国近现代通俗文学史·绪言》(以下简称《绪  
言》)中是这样表达的:“纯文学子系的大多数作家以自己的文学功能观和对文学事  
业的信念构成了一个‘借鉴革新派’。这借鉴是指按照他们的功能观和文学信念向  
世界文学的精华学习,翻译引进并尝试创作,从而在本民族掀起一个文学革命运  
动,使本民族的文学与世界文学接轨。胡适的《尝试集》就是诗歌革新的初步尝试;  
而鲁迅的《狂人日记》则是借鉴果戈理的作品生态,针砭本民族痼疾的革新之作,乃  
至成为新文学巨人起步的划时代丰碑。”鲁迅在讲到他的《狂人日记》的创作时则  
说:“大约所仰仗的全是先前看过的百来篇外国作品和一点医学上的知识,此外的  
准备,一点也没有。”这就是讲的借鉴,但借鉴是为了革新。革新往往是在既责询传

统又承袭传统的双重探究下进行的,这才能分馏糟粕与精华。周作人在1921年也说过:“中国现在文艺的根芽,来自异域,这原是当然的;但种在这古国里,吸收了特殊的土味与空气,将来开出怎样的花来,实在是可注意的事。”这就是借鉴、革新与继承的关系。因此革新当然不是割断传统的革新,而继承也并非一概拒绝舶来。

上文与通俗文学相对应的,都用“纯文学”或“严肃文学”这样的名称。虽习以为常,但又觉得不甚贴切。因为我们的所谓“纯文学”也不一定“纯”;而朱自清在《论严肃》一文中也曾说,严肃有时会使人误解为板起长面孔教训人,叫人亲近不得。我觉得以称“知识精英文学”较好。一是指他们大多是知识精英,各流派以他们各自的人生观与文学观对文学事业有所追求,以自己的敬业精神为自己的文学信仰奋斗不息;二是他们的作品主要是在中国的知识阶层中流布。而现代文学时段中的通俗作家,并非说皆不是精英,但他们当时大多是站在都市市民的认识基点上,去表达市民大众的喜怒哀乐,以市民大众的情趣为自己的作品的底色与基调。因此,相对“知识精英文学”而言,它是一种“市民通俗文学”,或称“大众通俗文学”。它们都是文学母体分叉出来的枝干,怎么硬说是“异质”呢?它们不过是文学的功能观各有所侧重,服务对象也各有所侧重而已。难道在你看来,通俗文学的“出身”低微,就应该打入“另册”?

可是你在公开信中连划分出知识精英文学与市民通俗文学也认为是不科学的:“写什么严肃文学史和通俗文学史?文学只分雅俗、优劣、高低、上下,不存在什么严肃与通俗。”写“严肃文学史”倒没有听说过,无非就是知识精英独占的文学史。可是你既承认“文学只分雅俗”,为什么就不可以写一部专题的通俗文学史呢?你说我“自身相矛盾乃尔”,其实自相矛盾,前言不搭后语的是你自己。你说:“要说通俗,赵树理最通俗,山药蛋派最通俗,浩然最通俗,大著为何不包括他们。”我认为这些作家是属于主流文学,在现代文学史上已经有了他们的位置。而我的《中国近现代通俗文学史》包括哪些对象是作了界定的:

中国近现代通俗文学是指以清末民初大都市工商经济发展为基础得以繁荣滋长的,在内容上以传统心理机制为核心的,在形式上继承中国古代小说传统为模式文人创作或经文人加工再创造的作品;在功能上侧重趣味性、娱乐性、知识性与可读性,但也顾及“寓教于乐”的惩恶劝善效应;基于符合民族欣赏习惯的优势,形成了以市民层为主要读者群,是一种被他们视为精神消费品的,也必然会反映他们的社会价值观的商品性文学。

因此,我的这部近现代通俗文学史包括韩邦庆的《海上花列传》等部分“狭邪小

说”，也包括清末的谴责小说，也包括你所说的“鸳鸯蝴蝶派”等等。你为了要排除我写通俗文学史的“借口”，你写道：“再说严肃，《广陵潮》不严肃？《啼笑因缘》不严肃？你们为何又一律以‘通俗’目之？”你的话只说对了一半，是严肃的。但这是通俗作家以严肃的态度所写的通俗小说，而我的近现代通俗文学史就是要选择一批用严肃态度写通俗文学的作家，以供中国现代文学史之备选。你表扬了《广陵潮》和《啼笑因缘》的“严肃”之后，大概觉得写通俗文学史是大可不必的了。可是公开信又突然放宽了尺度，说是“通俗就通俗吧……”你难道又准许我去写一部“‘通俗就通俗吧’文学史”？读到这里，我脑子里出现了几个字：“胸无定见的混乱”。这也难怪，因为有些基本的问题，甚至常识性的问题，过去没有机会展开讨论，为什么？——只缘“三顶帽子”太沉重。

### “三顶帽子”太沉重

我在《绪言》中说：“鸳鸯蝴蝶——《礼拜六》派的通俗小说流派的头上，一直被扣上了三顶大帽子，沉重得使它简直抬不起头来。这三顶大帽子是：一、地主思想与买办意识的混血种；二、半封建半殖民地十里洋场的畸型胎儿；三、游戏的消遣的金钱主义。”我在《绪言》中对这三顶帽子一一作了分析之后说：“这三顶大帽子曾是压在通俗作家头上的三座大山……”这里的“三座大山”很明显的又是一个比喻。但兄以自己的“政治过敏”向我责问：“何谓‘三座大山’？”“众所周知，所谓‘三座大山’，指的是鸦片战争之后压在中国人民头上的帝国主义、封建主义和官僚资本主义，完全是一个政治概念。”接下来你又责问我“‘文学研究会’宣言何辜？”我在《绪言》中只是介绍说“将文艺当作高兴时的游戏或失意时的消遣”的时候，现在已经过去了。这句话历来被认为是针对“鸳鸯派”的一种批判。我说：“文学研究会的‘文学功能观’是无可厚非的。”但不能将一个社团的“之一功能观”说成是“唯一功能观”。这么几句话也谈不上是对“‘五四’文学革命的大施挞伐”。从三顶帽子像三座大山压在头上的一个比喻——到“完全是一个政治概念”——到“文学研究会的12位发起人当年做梦都不会想到”宣言“竟是一座大山”，以证明我今天是在对他们“大施挞伐”。……兄真是一位“炮制愤怒”的能手。但我既与你有开玩笑的交情，恕我在信上就和你开个玩笑：如果有什么田径运动会，兄参加三级跳远，成绩决不会差。

你说“五四”时期是“一个文学弱势群体（‘五四’新文学）向一个文学强势群体（‘鸳鸯派’）的挑战与发难，目的不过是打破‘鸳鸯派’的一统天下，为新文学争一席之地”。我同意这个意见，并早在《对鸳鸯蝴蝶派的重新思考》（记得是发在1989年的《海上文坛》上）中就表述过这样的意见。可是在20世纪50年代，强势与弱势早



已颠倒过来了吧？那时别说鸳鸯派一席之地，就连“立锥之地”也没有了，而且“逆流说”也出现了。我对茅盾是非常尊敬的，他是文学革命中一位在理论上、创作上颇有建树的老前辈。可是我对他在1979年写回忆录时，还说鸳鸯派是一个“封建意识与买办意识的混血儿”是有看法的。他又说：“但在‘五四’之后，这一派中有不少人也来‘赶潮流’了，他们不再老是某生某女，而居然写家庭冲突，甚至写劳动人民的悲惨生活了，……也正因为《礼拜六》派中有人在‘赶潮流’，足以迷惑一般小市民，故而其毒害性更大。”我至今还想不通人家想跟潮流而进，为什么其毒害性会更大呢？

其实，我过去也是这三顶帽子的信徒。我也不像你所说的要为鸳鸯派“打抱不平”。我与这个流派也是出于“偶遇”。大概是1979年，社科院文学研究所牵头要编一套《中国现代文学运动·论争·社团资料丛书》，分工给苏州大学现代文学教研室的是编《鸳鸯蝴蝶派文学资料》。刚接到这个任务时我还有委屈之感，为什么不分一个好一点的社团或流派给我们？我过去也因信奉这三顶帽子而不屑于看他们的作品。可是回答是该派成员不少是苏州人，苏州大学研究当地有关的文学史料理所当然。我只好在课余去坐了几家图书馆，去找双方论争的资料，看他们的代表作和主要期刊。这才觉得三顶帽子太沉重了，才考虑在文学史上应该如何去评价这个流派，他们中的哪些作家和作品是好的或较好的，他们有过何种贡献。我们先是将70多万字的资料集编出来。然后我还想做一点基础工作，如为人民文学出版社编一本《鸳鸯蝴蝶—《礼拜六》派作品选》，台湾业强出版社也约我编一套《民初都市通俗小说丛书》，共选了十位作家的中短篇作品。这套丛书江苏文艺出版社想出简体字版，出版时说是鸳鸯派的“经典”小说丛书，这里的“经典”二字是出版社为我加的，大概是从销路角度考虑的。在编资料、选作品的基础上，我出了一本论文集。后来又主编了一套《中国近现代通俗文学作家评传丛书》，一直到编写《中国近现代通俗文学史》。我的合作者和研究生也写了若干文章和专著，有的书名报不全了，因为书不在手边，记得的有《侠的踪迹》、《民国北派通俗小说论丛》、《台湾通俗小说论稿》、《包天笑评传》等等，还有一部《通俗文学概论》也已经完成了。为什么要写这么多呢？因为我觉得应该以严肃的学术态度来论述通俗文学。历史的经验与教训告诉我们，用“批”、“扫”、“斗”、“堵”的办法有时也许是必要的，但用“鲶”式的治水方法不是解决根本问题的良方，在进行必要的批判的同时，应该“因势利导”，造成一种“良性循环”的态势。

### 因势利导 良性循环

历史的经验与教训还告诉我们，阵地是可以一个一个争夺的，但20世纪20年

代《小说月报》改版由茅盾接编后,商务印书馆很快又另办一个《小说世界》;在 20 世纪 30 年代,另一个重要的阵地《申报·自由谈》由黎烈文接编,可是报馆又另辟副刊《春秋》。这说明出版商和报馆也懂得中国还有如此“程度”的众多的市民读者,于是就用“接编——另办”模式在知识精英文学与市民通俗文学之间取得平衡与保持利润。这种双方的对峙一直到抗战前才因政治上的统一战线而得以缓解。但通俗文学的生存权问题并没有得到清醒的确认。有人大概还误解为因形势需要而赏予的一种暂时的恩赐。这才会出现后来的通俗文学的 30 年的断层。可是从 20 世纪 70 年代末的“引进热”到“重印热”,“鲑”先生们所筑的防洪大堤,一夜之间就倾塌了。不过在 30 年断层后,大陆既没有一支训练有素的通俗作者队伍,又从未探讨过通俗文学的经验,于是不免鱼龙混杂,对那些庸俗的东西,批评是不能免的,但也应该懂得,通俗文学就像水一样到处于民众中流动,而庸俗的东西总也要打着通俗文学的招牌出现。抽刀断水水更流,堵得不得法,混淆了通俗与庸俗,也会酿成水患,我以为得参照大禹的“因势利导”的办法。我们应该懂得共建通俗文学“水利工程”的重要性。因此,我在主编《中国近现代通俗文学史》时,向合作者提出“因势利导,良性循环”的编写方针,也即经过历史的沉淀与淘洗,我们可以去回顾哪些作家和作品是好的或较好的,或是有一定代表性的,或是有其个性特色的,放在什么档次上予以介绍,总结他们的经验与教训,以便今后有所参照,而逐步达到良性循环的绿色生态。

例如对平江不肖生的《近代侠义英雄传》,作者在写王五与安维峻、王五与谭嗣同的关系中满溢出凛然大义,是一种中国传统美德中的侠风可鉴;至于霍元甲的民族自尊心的凛然难犯却又没有排外主义的狭隘盲动,则更是可贵。以他对蔑视中国人的外国大力士的挑、应战为契机,作者写出了这位铁骨铮铮的爱国者周边,又团结了几位志士,显示了一种民族向心的凝聚力。在书中,去掉了“名臣大官,总领一切”的套路,还能将武术与武德、武艺相结合加以叙写。那种呼吁国人蓄积自卫实力,图国力之壮大与强盛的精神是很值得称颂的。作家自己说了一句写作是为了“混饭吃”,你马上说它是劣作。你难道不知道他们是中国第一代职业作家,不写作品白米是不会从天上掉下来的,所以张恨水才有“流自己的汗,吃自己的饭”的说法。至于《留东外史》,我们也在《附录》中提到了。据说有一次夏衍接见《秋瑾》剧组时问道,在座的哪位看过《留东外史》?竟然一个也没有。但这部书对理解秋瑾是可以起背景材料的作用的。我们在遴选作品时,当然有不少是无法进入文学史的,但也有的作品有一两个片段可起背景材料的作用,我们也搞了一个副产品的课题:《从通俗小说看转型期的国情、民情和民风》。

兄好像对武侠小说特别有意见,斥为“垃圾”之声不绝于耳。如《蜀山剑侠传》

在你看来是胡乱编造,不食人间烟火味等等。武侠小说中本有一种仙魔派,它生来就与烟火味无关,情节也是要编造的,因为作者没有到过仙界或魔界去体验生活。兄在作文学批评时似乎只有一把现实主义的尺子,这是不够用的,更何况你的尺子刻度也好像不大精确。鲁迅在谈《明之神魔小说(中)》时论及《西游记》:“然作者虽儒生,此书则实出于游戏,亦非语道……”但虽是游戏之作倒并非没有劝惩之类的功能,所以鲁迅又说:“又作者稟性,‘复善谐剧’,故虽述变幻恍惚之事,亦每杂解颐之言,使神魔皆有人情,精魅亦通世故,而玩世不恭之意寓焉(详见胡适《西游记考证》)。”我们在通俗文学史的《武侠会党编》的引言中就提出,有的武侠小说不应纳入现实主义的价值体系去考察,对武侠小说的评论或鉴赏,只有一副现实主义的眼镜是不够用的。如果你自己老花眼去配了近视镜,却说我在“蒙”你,我就不能负这个责任了。

在我主编的《中国近现代通俗文学史》中是排斥庸俗的。但也不能否认,我们所论及的通俗作家中也可能写过有庸俗倾向的文章,或有过看来是庸俗之举。我们是这样权衡的,要看终其一生(我们所论及的作家大多已经作古),他一贯的主流和总的倾向。现在已经出版的几部现代文学史或现代小说史中,也已经在做这方面的探索与筛选。你说,撰写现代文学史的时候,“可以照顾到‘鸳鸯派’中较好的作品”。我对“照顾”这两个字就有反感。够格的就进,要照顾干什么?我们不编“照顾版文学史”。可是到公开信的结尾,你越说越玄。在批评我不该引用夏济安的话之后,自己引了夏济安的一句话:“鲁迅、张恨水、张爱玲是现代中国最有才华的几位小说家。”你接着发挥道:“三位当中,有两位(鲁迅、张爱玲)是所谓‘新小说家’,有一位(张恨水)是所谓‘通俗作家’,这个比例说来也还符合实际。”兄是否想把“两个翅膀论”改为“大致二比一论”,或“三分天下有其一论”?

“引进热”和“重印热”中不能说没有出版界对经济效益的考虑,但主要的还在于这些作品是能吸引大众兴趣的。而“重印热”也说明了这些作品还是有一定的“再生力”的。在“五四”以后,上海出现了一个毕倚虹,一部《人间地狱》,成为当时人们的“樽边谈片”;20世纪20年代,北京出现了一个张恨水,在30年代初,张恨水“南下”上海;天津又出现了一个刘云若,还有你斥为“垃圾”的还珠楼主,和你说的不算“低俗”的王度庐与宫白羽。不算“低俗”,能不能就算“高俗”呢?你没有说,但这些作家的出现,也曾老百姓的心目涌起过一浪浪心潮与一圈圈波痕;他们也不是你冠以“游戏人生”四个字可以概括得了的。大陆虽然历经通俗文学的30年断层,但台、港“引进”的若干通俗小说也不是你“嗤之以鼻”就可以“嗤”得掉的。说什么“强弩之末”?只要老百姓喜爱,我们就得做“剥离”庸俗、做因势利导的工作。让庸俗之作成为“沉舟”与“病树”,那么“沉舟侧畔千帆过,病树前头万木春”。健康的

多姿多彩的通俗文学应该“方兴未艾”才好。

我们的前辈,在战斗中度过他们的岁月,在争夺阵地中立下功劳,在“剥离”庸俗中发挥过作用。他们数度提出并讨论文艺大众化问题,却没有来得及运用自己的理论优势总结出通俗文学创作的经验和教训,供文艺大众化作参考之用。我以为我们应该进入该领域的建设期,去完成他们的未竟之业,用现代的理论优势,总结出一套通俗小说创作的规律:从《三国演义》、《水浒传》、《西游记》这类“民间积累型”的通俗作品中,从后继的有成就的“文人独创型”的通俗作品中,包括近代韩邦庆们的作品中,现代张恨水、刘云若们的作品中,总结出他们成功的经验与不足的教训,建立我们有中国特色的通俗文学理论体系。这才是大禹式的“因势利导”的根本。

### 欢迎批评之笔 收起“横扫”之帚

在最近几年中,兄运用批评的利器,指点江山,臧否人物,我翻阅过,但没有认真拜读,印象中好像有金庸,或许还有夏志清。你对批评对象“嗤之以鼻”,人家也对你“一笑了之”。作为朋友,信,我是要回的;以后我们在学术讨论会上相遇,也一定会像过去一样,丝毫不存芥蒂。我觉得你批评我,我们共同探讨,这是非常正常的事。不过我要婉劝你的是,请兄收起“横扫”之帚。除了我们两人称兄道弟的讨论之外,你扫到的人也太多了,不免有些旁涉无辜。例如你说:“十分滑稽可笑的是,这样欠科学的项目选题,竟也被分掌国家社科基金委员会的委员们看走了眼。”你这又何必呢?我这个课题的确是被评为国家社科重点项目的,那还是1986年“七五”规划时的事。当时应我的要求,程千帆教授作为江苏去的委员,帮我带到会上去提出申请的;而当时对现代文学选题作决策之一的还有王瑶教授。他们同意我这个选题,不过是认为这一部专题文学史还是可作尝试的;既然你也认为“文学只分雅俗”,通俗文学史大概还是可以写的。这既不“十分滑稽可笑”,也没有“竟也看走了眼”。你又说“两个翅膀论”“也得到了不少专家、学者的捧场”,其实,同意或反对一种学术观点,这在学术界是很正常的事,为什么同意了意见,就叫“捧场”,这让人也难于接受。在文化学术交流很频繁的今天,引用了海外教授一句话,就叫作“拉着大旗作虎皮”,又是“信口开河”,又是“文化掇客”,吓得我也不敢在回信中简略地提海外的研究现状。至于对于青年,又说是对我“顶礼膜拜”的“善男信女”。我从不劝青年读通俗文学,我讲的有些作品他们也未必找得到。生活年代离得较远,再加上叙事节奏也较缓慢,现代青年也未必爱读这类作品。我仅是在研究文学史的格局。如果学专业的青年,他们在研究文学史的过程中,他们自会有其

评价,见仁见智,这是他们的自由了。我对你这种“横扫”的作风,无以名之。但用“泼墨山水”画的技法写文学批评,学者不为也。所以我要以朋友的身份,婉劝你几句。老实说,我是知道兄的个性的,一开口就喜欢讽刺挖苦人,否则我真以为是在读一张什么“大字报”。你的公开信中,除了“三级跳”表演和“泼墨法”的误用之外,剔刮起来,究竟有几个像样的学术观点呢?你不过逼我再重述一些常识性的问题而已。据朋友来信,说是在《中华读书报》上还写了一篇《给“两个翅膀论”泼点冷水》,我一看这个题目就非常感激你,你只给我泼些冷水,助我“清醒”,没有像公开信中给我戴上“翻案”之类的帽子,我是很想拜读的。不过如果是“一稿两投”式的混稿费之类的东西,这封公开回信,就算是一并答复了,恕我不再奉陪。磨嘴皮也得磨得水平高一点,要有点质量有点深度才好,否则还是各自去做些建设性的工作吧,老调子该有唱完的时候的。

身在异域,手边没有足够的中文资料,回信中的许多出处暂时无法一一注明,请兄见谅。

专此 敬颂

撰安

弟范伯群顿首

2002年12月23日于大阪

原载《文艺争鸣》2003年第3期

## 还原一场面对面的学术论争

——致汕头大学学报编辑部的一封信

编辑先生：

您的大函敬收，内附的袁良骏先生的《“两个翅膀论”：一个似是而非的错误理论——再致范伯群先生》<sup>①</sup>也一并收悉，我很感谢您的好意。您信中说：“若先生认为有必要发表反批评文章，也请寄来，我们一定也原文照发。”

袁先生的文章的末尾注明：“根据在中国现代文学馆讲演稿整理”。因此，我首先得将他的这次“讲演”的来龙去脉说一说。袁先生在2002年10月30日的《中华读书报》上发表了《给“两个翅膀论”泼点冷水》，又在2002年第6期《文艺争鸣》上发表了内容几乎相同的《“两个翅膀论”献疑——致范伯群先生的公开信》。我在2003年《文艺争鸣》第3期上写了《“两个翅膀论”不过是重提文学史上的一个常识——答袁良骏先生的公开信》。以后中国现代文学馆在2003年9月21日要我们两人在文学馆多功能厅进行公开论辩。当时，是全场录音和录像的，至今还保留在中国现代文学馆。结果当然两人谁也说服不了谁。在2003年9月23日，北京大学中文系的子民学术讲坛邀我去作讲座，我以《我心目中的中国现代文学史框架》为题作了讲演，这一次是正面阐述应该“建立生态平衡的中国现代文学史观”，也即是我常说的“两个翅膀论”。我一句也没有提及两天前的与袁先生的那次论辩。这篇14000字的稿子发在《深圳大学学报（社科版）》2004年第1期上。后来《新华文摘》于2004年第8期摘要转载了8000多字。我以为论辩到此为止，已经基本结束了。可是袁先生非常执著，不断地撰文指我的名道我的姓，批判“两个翅膀论”，有的批判文章我也难于找到，我只偶然看到一些刊物的目录索引上有此类题目，如1.《黄河科技大学学报》2003年第6期上有他的《“五四”文学革命与“两个翅膀论”》，2.《苏州科技学院学报》2004年第2期上有他的《就〈香港小说史〉（第1卷）敬答范伯群先生》（这是由于我们在中国现代文学馆论辩中谈及他的《香港文学史（第1卷）》中有关“两个翅膀论”的看法），他想与我再展开论争。据说，他还在

<sup>①</sup> 袁良骏先生的这篇文章发表在《汕头大学学报（社科版）》2005年第3期，请参看。



南通某大学的学报上发表了批判“两个翅膀论”的文章；而前些时候，《中国现代文学研究丛刊》的一位编委告诉我，他们也收到了袁先生的批判“两个翅膀论”的文章，发不发尚在考虑中，主要是想查对一下与前面所发的文章，有没有多次重复的论点，他们不想发“炒冷饭”的文章；现在又收到您寄来的他给汕大学学报的文章的复印件。但是就我所看到的文章，如最早在《中华读书报》上和《文艺争鸣》上的文章，基本上是一稿两投，只是报纸编辑给他删短了一些。《苏州科技学院学报》的文章是为他那次辩论文过饰非的；而您寄来的复印件与过去的文章也大同小异，说是“根据在中国现代文学馆讲演稿整理”的吧，倒也不是，那总是要补一些东西上去，才显得冠冕堂皇一些。我呢，虽然已经退休，可是还是忙碌不堪，我根本无心再与袁先生争辩下去。我在《文艺争鸣》上做了回答，在文学馆进行了面对面的论争，又在子民学术讲坛上正面阐述了我的观点，我觉得我的一些基本看法已经得到了发挥，我得去忙别的事情，写别篇文章与专著。我真想对袁先生说：“袁兄，你有完没完？”他有点像孙悟空，身上拔一根毛，吹一口仙气，化为“千军万马”，向“两个翅膀论”猛扑过来。我能跟在他的屁股后面“服侍”他吗？他发的文章有的我根本无法找到，我也没有时间去。《苏州科技学院学报》（我们同在一个城市，当然看到了）要我写反批评文章，我说，你们要稿子我可以给你们一篇，但反批评文章我不想写了。袁先生能不断重复自己的论点，我可不想再去重复自己的论点。结果我给了他们一篇文章：《特缘时势要求，以合时人嗜好——以评议鲁迅、胡适的有关“谴责小说”论点为中心》（该刊 2005 年第 1 期）。我提起这个题目，是想插入一段花絮，2005 年 3 月 19—20 日，北京大学招考中国现代文学博士生的入学试卷上，正巧有一个题目，要考生谈谈对鲁迅论述“谴责小说”的己见。我也想将这篇文章复印了寄给温儒敏教授，看看能得几分，是否能达到做一个超龄旁听生的资格，一笑。

收到你寄来的袁先生的文章的复印件，我虽然不想回答他。可是您是我的一位很尊敬的朋友，我怎样给您写回信好呢。也“正巧”，正在这时，中国现代文学馆给我寄来了 2003 年 9 月 21 日我与袁先生的论辩的“录音记录稿”，嘱我校对，大概准备印在文学馆出版的《在现代文学馆听讲座》的某一辑中。我想，我既没有时间“陪”袁先生游走于各学报之间，我不妨摘几个片段，既能展示我当时发表的一些意见，而且还很有现场感，那只要从电脑中“钓”出来就行了。贵刊发表的时间周期总比文学馆出书快。袁先生是并不根据“讲演”整理的“讲演整理稿”，而我的倒是根据录音照抄的“原汁原味”；因此，他在贵刊登他的“讲演稿”，我就要求在贵刊摘发我的“对话录”（同时我将文学馆寄来的 30 页录音记录稿全文附带呈上，以显示我的“摘发”的可信度）。各人发各人的，以显示对等的权利。

2003 年 9 月 21 日的《关于“两个翅膀论”的论争》由文学馆傅光明先生主持。在对

话的上半段时间,先是由袁先生宣读了一封很长的公开信(算是在《文艺争鸣》中发了公开信后的第二封公开信)。几个论点,例如“贬损、攻击‘五四’新文学”、“企图从总体上为‘鸳鸯派’翻案”、“两个翅膀论是国际性文学低俗语化的产物”等等,这是他的若干文章中的“老三点”。我的第一轮发言的内容是简述了我立论的几个基本观点:

一、要用某种单一的文学来为全民服务,这种可能性是不存在的。即使是最好的知识精英文学也不可能为各种不同文化程度的读者所接受;即使是同一个人,对文学在此时或彼时所要它发挥的功能,也会因时、地的不同,有他们不同的侧重要求。文学只有“多元共生”才能满足全民中各种群体的需要。二、要分清通俗文学与庸俗文字的界线,庸俗文字总会打着通俗文学的招牌出现在社会上,应在分清的前提下予以批评或批判;在通俗文学中有时也会存有庸俗的因素,则应该“剥离”和“剔除”,而不应该将孩子与脏水一起泼掉。三、由于普通老百姓对于通俗文学的爱好,我们就应该“因势利导”,造成一种“良性循环”的态势,疏导是“禹”的治水的方法,围堵是“鲧”的治水方法,两种方法的成效,不言自明。四、想用一种文学,例如“雅文学”将“俗文学”扫除出文学界,到头来是一种“无效劳动”,我们曾用行政或半行政的手段对付过通俗文学,可是在改革开放中从“引进热”开始,又引发了一次“重印热”,这是不争的事实。要想消灭通俗文学是不可能的,除非你能先消灭大众。五、正因为知识精英文学与通俗文学各有其侧重的服务对象,他们的成功经验与不足教训都应该予以总结。六、既然多种群体对文学有“多元共生”的需求,那么他们各自受到读者所欢迎的文学中的优秀作品都有进入文学史资格。“一元化”的“霸权话语”于事无补。

上半场是袁先生与我各说各的,中场休息之后,主持人傅光明先生要我们谈谈对武侠小说,如对金庸的小说的看法等等,我也知道,袁先生是大陆评金庸的鼎鼎大名的“变形金刚”。下面是我们交锋的片段:

范:关于金庸的武侠小说,我认为你一直回避《香港小说史(第1卷)》中的一段话。

(袁良骏插话:我的?我的就请念。)

范:“50年代中期,以金庸、梁羽生为代表的新武侠小说的兴起,开了香港小说的新生面。尽管香港的一些‘纯文艺’作家对他们评价依然很低,但在武侠小说的领域内,他们确实发动了一场‘静悄悄的革命’。金、梁等人的武侠之作,刷新了武侠小说的面貌,提高了武侠小说的档次,为武侠小说注入了浓郁的文化历史内涵,也努力学习了‘纯文艺’创作中的某些经验(如人物性格的刻画)。凡此种种,都是值得肯定的。”(见《香港小说史(第1卷)》第12页)你在

一场“静悄悄的革命”这句话上，还加了引号，说明你那时是同意严家炎先生的意见的。但现在你批金庸小说时，你与严先生辩论时，始终回避这段话。……我说你这段话啊，要向读者交代清楚。你这个评价是不低的，也正好与你现在的结论相反。“开了新生面”、“刷新了”、“提高了”……还“注入了”浓郁的历史文化内涵；而现在呢，却又说是低档次的、胡编乱造的，是消遣品之类。那么你就应该向学术界说清楚，你怎么会在学术观点上有这么重大的改变。

（袁良骏插话：这已经公开了嘛。）

范：你对这个问题说清楚了吗？你根本没有回答我的问题。我还对你有个批评，你常常将“学术批评非学术化”。你在给严家炎先生的回信中讲到陈世骧先生将金庸小说与元曲相提并论，你很有意见。陈先生这个评价的高低对错可以讨论。但你却说，陈先生本来是一位严正的学者，但几次莅港都得到了金庸的热情招待，“酒酣耳热”之际，是否将金庸的武侠小说与元曲相提并论了呢？我说，这就是“学术批评非学术化”。你实际上是说，金庸是“美食贿赂”，而陈先生是“肠胃贪污”。那这样的问题你应该写信到“反贪局”中去，不必放到学术争鸣中来。今天你见了我就说，老范，你是客人，我请你吃顿饭。你想我敢吃吗？吃了以后就有“酒酣耳热”、“肠胃贪污”的危险。你把人家的比较正常的交往说得如此不堪，作家以后就难做人了啊。你和严家炎先生辩论时，说严先生是给金庸“擦皮鞋”。一位大学教授，在辩论中说，你是擦皮鞋的之类。将学术批评低俗化。我认为这样下去就变成泼脏水了。讲起《香港小说史（第1卷）》我还有些发挥，你批我的《中国近现代通俗文学史》，我来而不往非礼也。但我的发挥决不是题外话，而是与这次辩论的题目绝对有关的。

（袁良骏插话：洗耳恭听啊。听众笑）

范：你在《香港小说史（第1卷）》的第12页上接下去说：“时至今日，香港的‘纯文艺’创作（即香港朋友所说的“严肃文学”）与包括新武侠、新言情在内的‘通俗文学’正在各自的轨道上各奔前程。有容乃大，兼收并蓄，百花齐放，百家争鸣，应该同样适用于‘严肃’与‘通俗’之间。‘通俗文学’不等于低俗文学，更不等于诲淫诲盗的‘文学垃圾’，它同样可以是高雅的，健康的，优美的，严肃的；‘严肃文学’不是自封的，严肃不严肃要看创作实践，‘严肃文学’更不应该让人看不懂、不愿看的‘孤芳自赏’文学，‘纯文学’创作在保持自己高格调的前提下，也应该学习‘通俗文学’的生动性、可读性。不能盲目提倡‘严肃文学通俗化’，‘通俗文学严肃化’，而应提倡各自吸收对方的美点、优点，从而丰富、提高、发展自己。”袁先生，这不就是“两个翅膀论”吗？袁先生……

（袁先生大笑，听众笑。）

范：袁先生，你比我說得好，我以后讲“两个翅膀论”时一定要引用你的这段话。

（听众鼓掌，笑）

袁：我没有否定不是啊。

范：我认为写《香港小说史（第1卷）》的袁良骏先生的水平比你高。

袁：那就是我。那是8年前的我。

范：你今天这么说，明天那么说。你爱怎么说就怎么说，这是不行的。你在写《香港小说史（第1卷）》时虽比你现在水平高，但是我还要向你的《香港小说史（第1卷）》提一个意见，你在史料的掌握上有严重的缺陷。在第27页当中有3行文字，我认为这不是史笔，模糊的地方太多。我要请教你：“现有资料表明19世纪末虽然出现了《循环世界》等报纸副刊，但文艺的比重并不高，直到1907年初，才有了香港第一家文艺刊物（也是小说刊物）《小说世界》的出现。”那么“现有资料表明”，请问是什么资料？资料的来源是何处？你说不清楚。你说的《循环世界》是1874年王韬办的《循环日报》的副刊，这个报纸的年代离现在很久了，什么时候才办副刊的，我到现在还弄不清楚；你说“文艺比重并不高”，高又高到什么程度，低又低到什么样子？你说1907年香港有一家文艺刊物，也是小说刊物，《小说世界》，我请教了一些同行，又打电话到香港去问，他们说都没有见过。

袁：是我在港大看的。

范：是吗？那么，我就可以去查了。但是，1907年香港的确出了一本很漂亮、可以说是很革命化的小说刊物——《中外小说林》。

袁：《中外小说林》？

范：你一直以为它是广州出版的。

袁：对。

范：我给你讲……

袁：我有这个书，黄小配，他们给我了。

范：我为什么要提黄小配（世仲）呢？因为你对通俗文学比较轻视，所以你把香港最重要的一个文学现象给忘记了。1906年黄小配和他哥哥黄伯耀在广州办了一个《粤东小说林》，第二年，即1907年迁往香港，改刊名为《中外小说林》。《粤东小说林》我们知道办了8期，而《中外小说林》在香港，1907年就出版了18期；迁港第二年，由于经费问题，就交给香港公理会。公理会办了一张《公益报》，刊物就由《公益报》经营，名字改为《绘图中外小说林》，但还是由黄小配与黄伯耀编。

再说黄小配这个人，就是写《洪秀全演义》的。他先在南洋混生活，一直

混到 1903 年就到了香港。在香港开始是做《中国日报》的记者,由于他支持革命,所以孙中山先生亲自“监誓”,他加入了同盟会,这个规格就高了。而黄小配又是个很活跃的报人、小说家,也是很活跃的社会活动家。他在香港同盟分会担任交际员和事务员。什么叫交际员,交际员就是联络会党和工商学界的人,是负责对外联络工作的。事务员呢,就是筹划革命经费。他在香港至少有 8 年。他的《洪秀全演义》1905 年在香港《有所谓报》连载,当《有所谓报》主办人郑贯公逝世后,黄小配自己办了一个香港《少年报》继续连载。单行本由章太炎给他写序,《中国日报》社出版。章太炎在《序》中讲,中国的演义是很有作用的,诸葛亮和岳飞都是靠演义家喻户晓的,而以后洪秀全要靠你这个《洪秀全演义》来传播。因此你这个工作做得很有意义。章太炎特别加了一句话:“文也适俗”。也就是说小说符合“通俗”的要求,老百姓看得懂。这么一个重要的形象(指洪秀全),在当时是作为同盟会员革命者的榜样之一。洪秀全要推翻清朝,他是当时反清廷的革命者的榜样。黄小配在香港 8 年,他在香港所写的小说很多。他在香港《少年报》上还登过《宦海冤魂》,后来他在《中外小说林》中扩大了这部小说,写成《宦海潮》,一共 32 回。还有一本他没有写完的作品,名《黄梁梦》。这些都是在香港写的。还有一部书,现在恐怕是世界孤本,名《镜中影》,是写慈禧太后与李莲英的发迹史。这本书藏在大英博物馆。哪一年藏进去的呢,是 1907 年 7 月 6 日。它入馆就要有一个图章,注明哪一年哪一月哪一日收藏的。这东西我们国内已经有人把它复印回来了。1960 年,阿英在《人民日报》上发表文章说,黄小配是辛亥革命时期最可称的小说家,他的小说在当时收到了很大的政治效果,从艺术造诣上说,也是放之晚清第一线作品而无愧色的。如果把香港与大陆比,只有黄小配能够和我们大陆作家媲美。梁启超是改良派,吴趼人和李伯元是文人,写谴责小说的文人,只有黄小配是当时追随孙中山先生的资产阶级民主革命家。他 1912 年被陈炯明枪毙了。这是个很大的冤案。在你的《香港小说史》(第 1 卷)中就没有黄小配的地位——最可以跟大陆作家媲美的人。你的《香港小说史》(第 1 卷)缺了香港小说的“第一亮点”,这就是你不重视通俗文学的后果。这样的小说史是有点拿不出手的。你这个《香港小说史》(第 2 卷)——我希望你写第 2 卷——这到底是有学术价值的,你读了不少书,有些是我不熟悉的,我就不敢妄评了。但你有两件事一定要做,一、将这个作家补进去;二、关于金庸的评价,你为什么会产生如此重大的转变的,你要向学术界交代清楚。如果你将这两点做得令大家信服,我向你三鞠躬。

(听众鼓掌、笑)

袁:刚才范兄讲到我的《香港小说史》(第 1 卷)的种种缺点,除了那个《小

说世界》以外,都可以接受。关于《小说世界》你请回信给那位香港朋友,让他到香港大学图书馆去找,……我原来在那里看的,人家不让拍照,人家是善本啊。那怎么办,就记笔记啊。从那个笔记中整理出来,所以难免出错。范先生那些批评都是正确的。但有一点要说明,《小说世界》不是我伪造的。

范:我没有说你伪造。我是请教你出处。不能来个含含糊糊地“据现有资料表明”。

……………

听众:(磁带听不清)非常佩服袁教授,非常有激情……但是另一个方面,规范化……

袁:范先生讲得很好,应该是规范化的,规范化的第一条呢应该先睹而后评,而再一个是一分为二,实事求是。这些方面我可能做得不到的地方,欢迎大家批评指正。刚才范先生就批评我情绪化的东西太多。比如对陈世骧先生那个讽刺挖苦,我收回,收回。不应该那样对待老前辈,将来有机会再做自我批评。因为我不同意他说金庸小说是元曲,你可以讲为什么不同意,你不要讲什么“酒酣耳热”之际。

听众:我觉得这个形式很好。

(傅光明:这是在表扬我啊。)

听众:两位大家的风度是现场进行批评与自我批评,同时也沟通了观点。非常好!有两点我的想法:我觉得文学批评应该有一个规范化的问题,我感觉有些人专攻一点不及其余,对人家的东西过分的咬文嚼字。我觉得文学的东西不应该和法律相提并论,法律概念有些太咬文嚼字,搞得老百姓都不明不白,文学这东西啊,我觉得……比如像刚才我在讨论到了快结束时才弄懂了许多东西。正像范教授所说,刚才他自己都不知道症结在哪里。我就觉得,可能袁先生有些个批评并不是范先生的本意,所以抓住一点不及其余。我觉得有些严肃文学,包括这些提法,可能有所争论,但是它们的意思我觉得比较接近。至于怎么评论或者借鉴一些准确的词儿,我想既然是搞文学的,可以弄些准确的词儿,所谓雅文学或者俗文学,或者高雅文学、低档文学、严肃文学,都赋予特别的词,但意思都能明白,我希望能深层的问题上进行这个讨论。这是一点。第二点,来之前看到范先生的公开信,我同意范先生对袁先生的一些批评,确实我感到有一点儿“文革”的气味稍为浓了一点,而今天的会上袁教授的风度毕竟继承了自我批评传统,纠正自己。我非常佩服二位的人品。我就有个建议:您未发的公开信,我认为最好不要原文发表,应该在今天大会的基础上吃透别人的意思,领会范老师的意图。一些真正有不同学术观点,争论之



后,纠正以后,再发表。

编辑先生,我之所以写信给您,而不是对袁先生的文章进行反批评,是因为我的意见已经发表过了,我没有新的意见。我不愿意像袁先生一样,一再重复自己的意见,到处投稿。要了解我的观点,大家可以去看《文艺争鸣》2003年第3期。如果要了解我正面阐述自己的论点,可以看《深圳大学学报(社科版)》2004年第1期,如果深大的学报难找,看《新华文摘》2004年第8期,摘要摘得很到位的。至于这个录音纪录,是文学馆傅先生刚寄来的,当时全场录像的是中央电视台第10套节目组。我是不赞成放这个录像的,曾一再向傅先生说明过,我说袁先生是我的朋友,我们的争论就算是在你们文学馆现场告一段落(袁先生读公开信读了40多分钟,恐怕也很难剪接这样的录像,这在电视台播映有哪个看啊)。我也从来不想发表这个纪录的片段。因为时间已过去了一年半;如果我过去就想发表,我寄给一些杂志,还是有人愿意发表的。因为文学馆是愿意向我提供录像和录音的,我何必耐心等待一年半,直到他们整理出来寄给我才看到文字稿呢。

我对你这个“原文照发”非常感激。因为《文艺争鸣》就没有给我这个待遇。我那篇公开信一万字不到一点,删了我两千字。只出了一个小标题:“《因势利导,良性循环》(因本刊篇幅有限,此小节全文删去,计2000字。)”这也是编辑的一个“杀手锏”,这个理由绝对正当,而且编辑人人可用,因为哪一个报刊篇幅是“无限”的呢?可是这是“争鸣”,一万字的稿子是不算长的。在这小节中我是想说明我也不同意低俗化,但对通俗文学过去我们用“鲶”治水的“围堵”法,而我赞成用“禹”的“疏导”法,要“因势利导,良性循环”。我相信这2000字不是废话,这是我文章的一个有机组成部分。这样就缺乏一种争鸣中的“公平意识”,因为袁先生看到了就很“高兴”。他在文学馆对话时就说:据说范先生为此很恼火。我呢,至少有些看法。一万字的文章你还是要照顾我的,我既不是无理取闹,更不是有意拉长篇幅,全文照登是起码的尊重,除非你没有组织争鸣的诚意。

我在《文艺争鸣》上发的公开信的结尾中说:“你在《中华读书报》上还写了一篇《给‘两个翅膀论’泼点冷水》,我一看题目就非常感激你,你只给我泼点冷水,助我‘清醒’,没有像公开信中一再为我戴上‘翻案’之类的帽子,我是很想拜读的。不过如果是‘一稿两投’式的混稿费之类的东西,这封公开信,就算是一并答复了,恕我不再奉陪。磨嘴皮子也得磨得水平高一点,要有点质量有点深度才好,否则还是各自去做些建设性的工作吧,老调子该有唱完的时候的。”像袁先生这种大雨倾盆式的一再重复的“撒豆成兵”战术,我是吃不消的。但我保留我的答辩权。我虽然退休,但还是受母校复旦大学的古代文学研究中心之聘,任研究员,不是兼职,是订合

同做专职研究员,是要限期拿出成果来的。因此我很忙。我对古代文学的知识是很浅薄的,而该中心要我参加在教育部立项的重大科研项目:“中国文学古今演变研究”,我倒是很感兴趣的。关于这个重大课题的“古今影响研究”部分我做不起来,但对“古今转型研究”(也即古今转型的过程研究)我是可以参加的。2005年《复旦学报(社科版)》开了一个专栏“中国文学演变与实证研究”,我在上面就发了一篇《从鲁迅的弃医从文谈到恽铁樵的弃文从医——恽铁樵论》,如果说我翻案,我就是翻案,问题在于这个案该不该翻。我有“实证”材料,“重写文学史”就是要靠“实证”,凭原始资料说话。在2004年第5期的《江苏大学学报(社科版)》上我发了一篇《〈催醒术〉:1909年发表的“狂人日记”——兼谈“名报人”陈景韩在早期启蒙时段的文学成就》;在2005年第2期《文学评论》上,我发了一篇《黑幕征答·黑幕小说·揭黑运动》。这3篇文章都是用新材料作实证研究。这就是我在公开信中所说的做些“建设性工作”,至少我自己是这样认为的。我以后还要发一系列文章,想利用我发掘的原始材料,谈我的一些浅薄的见解,都是围绕“两个翅膀论”来立论的。我欢迎大家批评指正,包括袁良骏先生。但对批评和商榷的文章,我不一定作答复。特别像袁先生那样没完没了的“疲劳轰炸”。老朽今年虚度75,以后所剩的时间不多,效益自应高一点了。如果每批必答,我陪不起。我得自己往前走,做我自己应该做的事。至于袁先生在《齐鲁学刊》2003年第6期上批评《中国近现代文学史·武侠会党编》的大文《民国武侠小说的泛滥与“武侠会党编”的误导》,则已由执笔该编的作者之一徐斯年先生撰文答复,现寄《齐鲁学刊》。

编辑先生,我这封信不是给袁先生的,像他那样的“老三点”再写重复一百遍,我还得该有我的自己的学术见解。您是我尊敬的朋友,也是中国现代文学界的著名学者。我只是将上面的内容向您请教,向读者请教。如果您在发表时,觉得我的文题不当,那或者就老老实实,写《范伯群致本刊编辑的一封信》,本来我想加一个副题《——袁良骏先生,你有完没完?》,但想想也不妥,因为这封信与他无关;或者说,只是与他“同中有异”。他是整理后的“演讲稿”,我却不承认自己在文学馆作过讲演,学不会他那套虚张声势,只是“对话录”而已;或者说,我是在文学馆“受审”,受袁先生的“审”——作“质询”解,副题就不加也吧。专此

敬颂

编 安

弟 范伯群上

2005年3月28日

原载《汕头大学学报(人文社科版)》2005年第3期

## 为转型期的中国文学史破解疑案

——推介樽本照雄的《清末小说研究集稿》

日本樽本照雄教授是研究清末民初小说的专家。他的《新编增补清末民初小说目录》于2002年由齐鲁书社译介到中国来之后,已成为我国研究该时段小说的学者案头的一部不可或缺的重要工具书。樽本先生的著述甚多,主要著作有《清末小说闲谈》、《清末小说论集》、《清末小说探索》、《清末民初小说年表》、《清末小说丛考》、《初期商务印书馆研究(增补版)》和《汉译天方夜谭论集》等等。其实他的《清末民初小说年表》比齐鲁出版的《新编增补清末民初小说目录》更为实用,更能一目了然地看清我国该时段小说出版发行的系年系月,甚至是系日的著译情况。这一“年表”在日本还荣获1999年的“芦北奖”,可惜至今还未在中国出版。

由于文字语言的隔阂,樽本先生对中国文学转型期的许多精彩的见解还未能为中国同行们所知晓(虽然他有时也用汉语撰写文章在中国刊物上发表,但为数不多)。这次,齐鲁书社又出版了樽本先生的《清末小说研究集稿》(2006年8月版,陈薇监译),这使他多年来的研究清末民初小说的有创见性的重要结论,比较集中地得到了一次展示,大大有助于他与中国同行之间进行更为广泛和深入的交流。

—

樽本先生研究清末民初小说始于我国的“文革”时期,1977年他创办了一种研究清末小说的专门刊物《清末小说研究》(年刊,自第8期起改名为《清末小说》),至今已出版了29个年头(也即出版了29期);他于1986年为了便于与国内外同行专家交流又创办了《清末小说通讯》(季刊),现已出版至84期。他自述之所以以研究清末民初小说为自己的主要课题,一方面是因为他陆续“在日本竟意外地发现了若干珍贵的文献资料”,对清末民初时段的“长年悬而未决的问题的解决”大有裨益;另一方面他对“五四”以后中国学界给予清末民初小说的评价表示堪忧:“从五四以后文学革命的角度来看,清末小说应成为打倒的对象。……清末小说所受到的评价非常低,资料很难保存。没有资料,就不能进行研究。没有研究,评价就会更低,

研究者就更会失掉收集资料的热情,从而引起恶性循环。”其实清末离现在不过百年左右,可是有些重要作品的作者的真名实姓与生平事略已经“失传”。例如以中外商战等为题材的《市声》,是清末少数写商业题材的重要作品之一,可是作者姬文的生平背景我们至今一无所知;小说《禽海石》一开头就对孟子所说的男婚女嫁要凭父母之命,媒妁之言,否则父母国人皆贱之的话提出了指责与控诉;在艺术上,此书也是首次将第一人称叙事方法真正运用到小说创作中来的优秀章回小说,可是作者符霖的生平也鲜为人知。我们只是在陈玉堂编著的《中国近现代人物名号大辞典》(浙江古籍出版社2005年版,第962页)中查到他的真名叫“秦如华”,咸丰至光绪间人。可是陈玉堂并没有注明他根据的是何种典籍,而这部小说中的主人公也叫“秦如华(字镜如)”。那么作者是用自己的真名作为书中主人公的名字的?既然在小说中暴露了自己的真名,还有必要再用一个笔名吗?这也是一个至今无法得到答案的谜团。凡此皆是“恶性循环”所留下的严重后果,都有待于我们以后下工夫去破解的。

樽本先生这本《清末小说研究集稿》的确为清末民初的小说研究中的若干谜团解疑。可是仔细阅读他的篇篇论文,我们才知道,他的所谓“疑”和“谜”,在我们过去看来是一点也不疑的,可以说大多是已经有了“定论”。这些定论又曾被学界同行在自己的论文上反复加以引用。樽本先生却通过大量的资料挖掘与积累,从这些“定论”中找出了疑点,他的解“谜”的过程就是用自己的“考证”推翻这些“定论”,得出新的结论。正如他在这本书的“前言”中所说的:“我的任何论文是在完成了对资料的考证之后进行论证的,我的若干见解,将否定历来的定论。这可以说是本书的最大特色。”例如,过去阿英在他的《晚清小说史》中写道:“如果有人问,晚清的小说,究竟是创作占多数,还是翻译占多数,大概只要约略的了解当时状况的人,总会回答:‘翻译多于创作’。就各方面的统计,翻译书的数量,总有全数量的三分之二……”<sup>①</sup>阿英是根据他的“家藏”晚清小说编出了《晚清小说目》。他的家藏的确丰富,据他的统计,在1004种晚清小说中翻译有590种,即翻译占60%。但是樽本所编的《新编清末民初小说目录》比阿英搜集到的小说数量要多得多,除去民初小说外,其中晚清小说的总数是2632种,根据樽本的目录统计,创作小说为1531种,翻译是1101种。翻译只占42%。因此他的新的结论是“创作显然多于翻译。这才是事实。”樽本解释说:“当然也有翻译比创作多的时期。从1902年到1907年,翻译比创作多一点。但没有明显的差别。从1908年创作开始比翻译多起来,它们的差别比较显著。”如果我们查阅樽本先生所编的《清末民初小说年表》(日本·清末

① 阿英:《晚清小说史》第180页,人民文学出版社1980年新1版。

小说研究会 1999 年版),那么 1908 年的数字是创作 254 种,翻译 153 种。再分析创作在这一年会大大超过翻译的原因是,一方面,吴趼人主持的《月月小说》占了 35 种,而黄世仲主持的《中外小说林》占了 20 种。他们两人主持的小说刊物占了一个很大的份额。当然,黄人与徐念慈所编的《小说林》也占了 7 种,而他们与曾朴所办的“小说林社”也出版了 8 种书。但另一方面,有一部分日后成为文学革命的健将的年轻人也开始在文坛上崭露头角,如胡适参与编辑的《竞业旬报》在那一年就发表了 13 篇小说。再加上商务印书馆和改良小说社等出版机构所出版的创作小说的数量也在节节上升,种种因素都促成以后的创作数量高于翻译数量。这篇细账算下来,对我们特别有启发的是,一批后来被指认为鸳鸯派的所谓“旧”作家,在晚清的文坛上起着顶梁柱的作用,他们在清末民初是撑大旗的,他们的“小说生产”越来越旺盛;而新兴的日后成为文学革命的中坚力量的新作者,也在成长之中,蔡元培在 1904 年发表了《新年梦》,陈独秀在同年连载《黑天国》,而周作人的创作是起步于 1905 年的《女子世界》,胡适在 1908 年就发表了 3 篇小说;紧接着是 1909 年《小说时报》、1910 年《小说月报》等多种小说杂志的创刊。这种种因素,使中国的创作小说从 1908 年后方兴未艾,中国的小说创作显得后劲十足,终于使中国 20 世纪的文坛,几乎成了小说世纪。

樽本这一对文坛的总体估价是十分重要的,而得来也是不易的。这不仅是一个下工夫广搜资料和细心编目的问题,而且要对清末民初这个转型期的文坛新的动向有新认识,才能得出这个新结论。樽本充分肯定阿英的《晚清小说目》的成就,指出它有 4 个特点:1. 收录的小说种类多,大大超越前人;2. 不是根据第二手资料,而是根据原物编目;3. 过去的目录只收单行本,阿英收录对象扩大到杂志,这是他的创见;4. 重视并收录翻译小说。但是樽本也指出了阿英所收的小说书目的不足,那就是他还是受“单行本主义”的影响太深,他只是“以单行本为主,旁及杂志所刊”,这样收目就必然很不彻底。因此樽本提出了他的编目原则:“众所周知,清代末期发表的小说多首先发表在杂志上,其中有一部分后来被集中起来出单行本。从杂志初出到单行本,这是一种以前没有见过的全新的出版形式。”“清末是杂志的时代。新时代有新办法。为了反映新时代,编辑小说目录也一定要有新办法。要是明白清末是杂志的时代,那么编辑目录时也一定要采用杂志主义。这就是我的看法。”于是樽本先生所编的《新编清末民初小说目录》的基本编辑方针就是“从杂志到单行本的任何作品全都收录”。这样他所收录的清末民初的小说创作目有 11 074 件,小说翻译目有 4 972 件,一共是 16 046 件(包括重版)。除去民初部分,他的清末的小说目录比阿英的收目多了 1.4 倍,阿英的清末小说收目只是他同期收目的 38%。樽本先生既对清末起始的“杂志时

代”有了新体认,相应采取了与时代新特点合拍的新方法,经过扎实而细致的工作,就会有超越前人的新成果的出现。可是樽本先生也表示过自己的遗憾,那就是他没有条件再进一步将清末这一初兴的大众媒体时代的大量的报纸上的小说目“一网打尽”。因为只有这样,清末民初的小说总数才会基本见底。据我所知,这一面广量大的极有意义的工作,目前在中国大陆是有若干人正在“埋头苦干”之中。未来的清末民初小说目的数量将会有新的幅度的增加,这是可以预期的。

## 二

在论文集中樽本先生说:“搜集资料,弄清事实是文学研究的基础工作。谁也不能否认基础工作的重要性。”“我的兴趣在于通过挖掘事实来研究清末小说。”这也就是我们常说的,文学史家就是要“凭原始资料说话”。樽本又在“弄清事实”、凭事实说话这一基本原则之中,再根据清末民初时期有一定特殊性的情况,又划出三个更加具体的研究准则来:1.研究作者“就是要把模糊不清的生平经历弄清楚”;2.“研究翻译作品,就是一定要找到原作”;3.“研究杂志,就是要解开其发行时间等谜团”。第一点关于弄清作者的生平,我们是能理解其重要性的。樽本是研究《老残游记》及其作者刘铁云的权威专家,在这本论文集中,他将刘铁云的日记与《老残游记》第一集和第二集的写作过程研究得清清楚楚,澄清了过去的一些疑案。而在《李伯元和吴趼人的经济特科》一文中,对于他们两人的有关拒赴经济特科的问题也作了有据、因此也极为有理的阐释:“对于知识分子来说,当时在上海除了做官以外,还有别的方法、别的世界可以维持生计。李伯元和吴趼人选择了新闻界。他们大概在新闻界已经做了很多事情并且充分体会到生活的价值。不用说他们也是经济上独立的。事已至此,他们完全不想到北京去投考。李伯元和吴趼人不去投考经济特科这件事,也象征着新闻界在上海已经形成了。”

第二点,研究翻译作品,要找原作有时是非常困难的,特别是清末的中国早期译作,不规范操作也太普遍了,还往往不注明原作者的国籍与姓名。有一种叫做“豪杰译”,这一名词来自日本,明治初年日本译者常将原作的主题、结构乃至人物均作修改,再将小说中的人名、地名、称谓、典故乃至生活习惯统统改成日本式。而中国译者从日本转译时,又将日本化的西洋原作再作一番中国化。因此,为清末的译作找“娘家”也就特别困难。据我所知,樽本先生为了研究柯南道尔的福尔摩斯侦探小说在中国的传播,曾远涉重洋,到英国去找原著。而在这本论文集中他举了使吴趼人最早成名的《电术奇谈》(又名《催眠术》,由吴趼人“衍义”)的原作问题为



例。连载在《新小说》第8号至18号上的这篇小说署“日本菊池幽芳原著·东莞方庆周译述·我佛山人衍义·知新主人评点”。幽芳是日本的一位名作家,但他的全集中根本没有这篇小说。于是樽本遍查报纸,在1897年1月1日至3月25日的《大阪每日新闻》上找到了这篇小说的连载,原名叫作《卖报纸的》,它不是幽芳原著的,而是幽芳翻译的英国作家的作品。自费留学生方庆周用文言翻译了这篇小说,吴趼人将它衍义并改用俗语介绍给中国读者。樽本得出的结论是:“我把《电术奇谈》对照《卖报纸的》加以比较之后,发现了吴趼人衍义得非常好。一、吴趼人基本上没有改变原作的情节。二、有的地方吴趼人稍做了修改。更加详细地描写了主人公的心理状态,增加了故事的伏笔……吴趼人的这些修改对《电术奇谈》产生了很好的效果——把主人公描写得非常生动。这个事实充分证明了小说家吴趼人的本领。”

特别是樽本先生所谈的第3个具体的研究准则:“研究杂志,就是要解开其发行时间等谜团”,这往往为我们所忽略。但是这却是清末民初研究杂志要弄清的一个重要环节。在该时段中,杂志的脱期现象非常普遍,有的杂志说是月刊,但脱期甚至近乎了“年刊”。在论文集集中,樽本考证出《新小说》从第1号至第24号都是在日本印刷后运到中国来的,而不是我们过去一直认为的,《新小说》第1号至第12号是在日本横滨印刷的,以后就迁到中国上海来出版了。他提出了有说服力的证据。这是他对杂志发行地点的考证。当然,他对《新小说》的多次脱期现象,也有专门研究。至于他在论文集中所举的确定杂志发行日期的必要性,则使我们觉得在这一问题上更是大有讲究。例如,过去我们都将李伯元的逝世与《绣像小说》的停刊两件事联系在一起的。也就是说,李伯元是光绪三十二年三月十四日逝世的,而过去认定《绣像小说》出到72期停刊是光绪三十二年三月十五日。如果《绣像小说》是正常按期出版、不存在脱期现象,过去的这一“定论”是可以成立的。但据樽本的考证,《绣像小说》的出版有迟延现象,他是根据天津《大公报》、上海《东方杂志》、《消闲报》的出版广告,推断出《绣像小说》发行是“到光绪三十二年(中间有闰四月)年底出齐,并结束。比‘预定’的‘计划’晚了十个月。”由此,樽本得出了自己的几个新的结论,他写道:“《绣像小说》的‘出版延期’问题,不只是一个杂志的出版日期问题,它意味着要改正近代文学史的记述:(1)李伯元去世后,《绣像小说》还在继续出下去。(2)历来大家都认为《文明小史》、《活地狱》是李伯元的作品,因为延期,《文明小史》和《活地狱》的一部分不会是李伯元所写,而是别人用南亭亭长的笔名写了这两个作品的一部分。”樽本又根据包天笑的回忆:“后来钜源告诉我,他(注:李伯元)的《游戏报》,完全交给了钜源,自己完全不动笔,即小说亦由钜源代作。……据欧阳钜源说:伯元的许多小说,都由他代做,但用伯元的名。不过《官

《场现形记》是否也有他笔墨,却不曾问他。(我想伯元熟于官场事,必由他自写)若《文明小史》等,则我曾见过原稿,确有钜源的笔在内咧。”<sup>①</sup>包天笑与欧阳钜源是同科秀才,他们之间可以无话不谈,况且包天笑还看过原稿。因此樽本的一个重要结论是“南亭亭长不是李伯元一个人的笔名,而是跟欧阳钜源一起使用的共同笔名。”

(3) 还有一个更复杂的问题是,《绣像小说》不采用刘铁云的《老残游记》第11回的稿件,刘铁云因此中断了给《绣像小说》供稿,可是在《绣像小说》中的《文明小史》第49回,却盗用了《老残游记》的“恃强拒捕的肘子”、“臣心如水的汤”等描写,这是李伯元还在世时的事,此事应与李伯元有关;后来在《文明小史》第59回,又抄袭了《老残游记》第11回(未用稿)中的1038个字。这是李伯元去世后的事。那时《绣像小说》的编者由欧阳钜源继任,因此这次抄袭是欧阳钜源的问题。樽本在考定杂志的出版日期的重要性方面,举出了这样一个实例,使我们不得不重视,考定杂志发行日期是研究一本杂志时所必应严守的一道“关卡”。

从上述的樽本提出的他所遵循的研究三准则,都显示了他的治学的严谨态度。正因为用这种一丝不苟的态度来对待文学史上容易被人们忽略的“细小”问题,所以才能对过去大家视为是定论的结论,产生怀疑,再用“追根究底”的挖掘资料的办法,加以细致而精心的考证,才能使文学史上的一些问题,真相大白。在这本论文集,樽本先生专门写了一篇短文,题目就叫做《不要轻视小事——广智书局本〈二十年目睹之怪现状〉的出刊日期》,对我们很有启迪。

### 三

樽本先生是日本学界的一位重视国际交流的学者,特别是在清末民初小说研究方面,他也特别重视与中国学者之间的交流。他不仅自己发表众多的研究成果,而且发行两种刊物,就是上文提到的《清末小说》年刊与《清末小说通讯》季刊,有时也以清末小说研究会名义出版资料丛书。他在论文集中的《清末小说资料在日本》一文中说:“‘发、情、继、交’是我办杂志的编辑方针。即要登载有‘发现’的文章,要收集整理‘情报(信息)’,要‘继续’出版,要进行‘交流’。”读他这两本杂志总觉得文章的质量都是较高或很高的,其原因就是刊物发表的文章都能有“新的发现”。“发现”是樽本先生所编的这两本刊物的关键词,他的取稿标准是:“研究论文的价值究竟在哪里?有没有‘发现’,才是问题的关键。在过去的研究成果上要是没有加上

<sup>①</sup> 包天笑:《晚清四小说家》(20世纪40年代出版的),《小说月报》第19期第34—35页,1942年4月1日出版。

新的‘发现’，那么这篇文章就不值得发表。”他接着也不无遗憾地说：“明白这个道理的研究者还不多。”他自己的研究就是规范地遵循他自己所规定的信约的，而且大有知难而上的态势。他说：“我在继续做着有关翻译小说方面的调查研究，比如柯南道尔、《天方夜谭》、哈葛德等，正是这些缺少文献资料的研究课题，才大有干头呢！”他目前的这几个研究对象是清末翻译小说中的重要课题，这些翻译小说的介绍，对中国转型期的小说的推动与促进有很大的关系。

目前在中国，对清末民初小说的研究正在升温，那种曾被作为“打倒对象”的清末小说正在得到恰如其分的评价，其流失的资料正在有关学者的深挖细找中得以逐渐恢复其原貌。樽本先生所说的“恶性循环”正在被打破而引向良性发展的路上去。诚如樽本先生所认为的，一个新时代应该有新的认识，并采用相应的新的研究方法。清末民初是一个中国文坛的转型期，转型期是一个摸着石头过河的时期；也是一个中西文化的碰撞与融会期；也是一个现代化的文化市场的初创期，可以也应该研究，也必需和值得研究。过去的某些“权威”的结论，其中也不免存在着若干“疑点”和不实之词，应该靠今天的学者作进一步的掂量，甚至破解。我们决不能因为它是一个“转型期”而原谅它可以在艺术上是低档次的。事实上过去有的学者在评价上也并不是铁板一块的。例如胡适就认为，《红楼梦》“在文学技巧上，比不上《海上花》”<sup>①</sup>。而他又认为谴责小说的作者带给了我们民族的是一种“反省的态度”与“责己的态度”，是医治民族“夸大狂”的良药，也是“社会改革者的先声”，因此应该“脱下帽子来向他们表示十分敬意”<sup>②</sup>。再说，即使是清末的两部未竟之作——《老残游记》和《孽海花》，也是中国小说史上的两座高峰。胡适充分肯定《老残游记》的描写技术，“无论写人写风景，作者都不肯用套语滥调，总想熔铸新词，作实地的描画，在这一点上，这部书可算是前无古人的了。”<sup>③</sup>如果拿《儒林外史》与《孽海花》的结构相比：《儒林外史》的花序是开一朵谢一朵，“谢了一朵，再开一朵，开到未一朵为止”。而《孽海花》是伞形花序，“从中心干部一层一层的推展出各种形象来，互相连结，开成一朵球一般的大花”。“是一朵珠花”<sup>④</sup>。鲁迅也不得不承认《孽海花》“惟结构工巧，文采斐然”<sup>⑤</sup>。因此，我们一方面要像樽本先生一样，深挖资料，澄清事实，对过去貌似不可动摇的“定论”提出质疑，得出新的科学的结论。另一方面，则要对那种把清末小说看成“打倒的对象”、“评价非常低”的“疑案”——甚至是

① 胡适：《胡适〈红楼梦〉研究论述全编》第290页，上海古籍出版社1988年版。

② 胡适：《〈官场现形记〉序》，《胡适文字》第3集第393页，黄山书社1996年版。

③ 胡适：《〈老残游记〉序》，《胡适文存》第3集第407页，黄山书社1996年版。

④ 曾朴：《谈〈孽海花〉》，《〈孽海花〉资料》第130页，上海古籍出版社1982年版。

⑤ 鲁迅：《中国小说略·第28篇·清末之谴责小说》，《鲁迅全集》第8卷第248页，人民文学出版社1963年版。

“冤案”——进行重新审视与破解,拨乱反正,还清末小说以应有的恰如其分的历史地位。

2007年1月22日于苏州

原载《中国现代文学研究丛刊》2007年第3期

中国人民大学书报资料中心《中国现代、  
当代文学研究》2007年第8期转载

## “过客”：夕阳余晖下的彷徨(学术自述)

---

—

近年来,每当出席什么学术会议时,主持者总将我排在“老一辈”学人的行列里,这使我震惊。好像做学问的摊子还刚刚铺开,却已经预告我将到“收摊子”的时候了。同样的感受是,通知我退休时,我也十分讶异,刚工作不久,怎么就要退休了?我想类似的感受我的同龄人都会有的。我刚懂事时就遭逢日寇侵略,从小就没有一个安定的学习环境,“幼功”本来就练得不好;待到进入大学,迎面就遇到“三反”、“五反”和思想改造,停课闹革命;而大学临近毕业,又在半空中掉下一个“假想敌”——“胡风反革命集团”,我躬逢其盛。从此,老是过着一种“油漆未干”的日子,叫人贴近不得。一言以蔽之,在“运动”、“检查”和“交心”之类的“超度知识分子原罪”的仪式里浪费的时间太多了。这其中也能“抢”发点文章,如1957年“反右”前夕,我与同窗好友曾华鹏合作在《人民文学》上发了一篇《郁达夫论》,不在这“前夕”抢发,还不知要等待到何时呢;在“文革”之前,又与曾华鹏合作,在《文学评论》上,“抢发”了一篇《论冰心的创作》。曾有人告诉我,当时何其芳看到这篇稿件时说了一句:“什么时候了,还在论冰心?赶快给他们发掉。”这所谓“赶快”就是“抢”。他已经闻到“文革”的火药味了。其实文学史,它既然是历史,那应该是“硬邦邦”的客观存在;但我们那时的文学史,一个运动一来,一个晚上就可以少掉一批作家。文学史成了一个“十八岁的小姑娘”,你爱怎么打扮就可以怎么打扮。这哪里还谈得上什么“史笔”呢。因此,我以及我的若干同龄人,一直到“文革”这幕荒诞剧闭幕才开始铺开摊子做学问的。当时,我也“二进宫”,回到高校,去“好为人师”了。今天回顾,一大把年纪,实际只安定下来做了二十多年的学问,走了大半辈子冤枉路,就这么懵懵懂懂地进入了“老一辈”的行列。心里实在有点不甘。如果一定要我说说自己在这匆匆二十多年中做了点什么学问,我只能借用我并不欣赏的什么“样板戏”中的一句唱词,聊以自嘲:“提篮小卖拾煤渣”而已。也就是说由于客观上有若干原

因,再加以自己主观上的蹉跎,局面做得太小,零零碎碎,也缺乏耀眼的闪光点。这大概可以说是我在谈感悟之前的一点感慨,也就算做感悟之一吧。

## 二

感悟也者,既非“灵感”,也非“触发”。它好像与“顿悟”式的“豁然开朗”不同。它是由“文火”煨成;或许也像发酵,要慢慢地“捂”,因“捂”而逐渐生感,因“感”而有所“悟”。它不靠速成,而像孵小鸡一样,有一个“漫漫”的温墩过程,才能破壳而出。

先讲讲“教”与“学”中的“捂”。我有几十年的教龄,中学、本科、硕士、博士阶段的教学工作,我都有过接触与尝试。后来主要精力花在研究生教学之中。可是我自己从来也没有做过研究生,别说博士,连硕士的门槛也没有进过。我们读书时,还不流行这一套。叫我招研究生,我有点犯愁。我除了将必修的课程开出来之外,我也“盘点”了我的研究的“库存”。我在读本科时,我的恩师贾植芳给我们几个学生出的毕业论文的题目是“作家论”:《郁达夫论》、《朱自清论》、《王鲁彦论》等等。告诉我们,对这些作家要从处女作读起,直读到他们的最后一篇作品。我们就到处找材料,尽量做到一篇不漏地研读原作。从这次实践中知道“作品论”是“作家论”的基础。可是贾先生来不及看我们的初稿,更来不及写评语,就因戴上了“胡风反革命集团骨干分子”而进了不该进的地方去了。我们的论文后来只好请“社会”来鉴定了。当先生出狱后又重登讲坛,那时有个出版社约我编一部《中国现代文学社团流派》。我就请先生主编,由曾华鹏和我协助先生,担任了副主编,同时也参与写作。在编撰工作中,我体会到要把握一个流派,就得去研究一个既有共同之处,又各有个性差异的作家群体;特别是这一群体中的若干主要作家,才能使这一流派的特色基本见底。可见,从作品论到作家论再到社团流派(有时也会涉及思潮)是三个不同的层次。研究者最好在实践中去逐级攀援,这就叫“循序渐进”。在编了这部书以后,我又受国家自学考试委员会之约,具体地说,是受徐中玉先生与钱谷融先生两位师辈之托,协助另一位师辈吴宏聪先生编一部全国自学考试本科段的教材:《中国现代文学史(1917—1986)》。我又在实践中学习了一次纵览某一断代文学史的编纂工作。那时就需要我将过去研究过的作品论、作家论、社团流派思潮论的本领都搜括起来,而且要加以提升和尽可能站在“居高临下”的视角去俯瞰。这应该是第四个层次了。这“阶梯四层次”一步一步走来,对我很有帮助。才悟到“拾级攀登”是一个驾驭研究课题的最稳健的途径,每一层次的上升皆有一种受用不尽之感。

我在“教”中学,“研”中学,“撰”中学,“编”中学的过程并没有到此止步。我自



已承担的一个国家社科重点课题“中国近现代通俗文学史”，使我涉猎若干近代文学时段的作家、作品与期刊，于是我也不知不觉地加入了当时一班同行们开始关注近代文学与现代文学承传关系的热潮。我做文艺学徒时，研究现代文学是与近代无关的。例如探索“国民性”，就以鲁迅为启端。那时，我们是“十月革命一声炮响”派。自从接触了一度并“不吃香”的近代文学以后，才知道学习和研究现代文学，如果不去更远地“上溯”，那么，至少要将近代、现代、当代“三点连一线”，否则现代文学是无根之花、无源之水。

在同行与同事的帮助与扶持下，我实在感到自己的治学视野需要不断地拓宽。例如，朱栋霖有一个国家项目邀我参加，那是一个“影响比较”的课题，在教研室的部分老师与研究生通力合作下，我们完成了一部《1898—1949 中外文学比较史》，这使我对中国现代文学时段的中外交流的历史又有了比较系统的梳理。而朱栋霖又组织同事与研究生完成了一个“文学新思维”的课题，那是将十种方法论进行比较系统的阐释。我虽然没有参与，可是在教研室的研讨中，也受益不少。

在这样一个长期“海绵吸水”的过程中，我体会到，作为一个现代文学的学习或研究者，至少应该在“阶梯四层次”、“三点连一线”之中有自己的“操作实践”，在几个两条腿走路方面：即“古与今”、“中与外”、“雅与俗”和“传统方法和新方法”方面有自己较为宽阔的“知识疆域”。我自己是这样去努力的，而且对自己的本科生与研究生也有这样的要求。一些“知识疆域”的基本功是应该在本科段与硕士段完成的，这样才能在博士阶段中，在某一层次选一个课题，进行“专精”的深入研究，以便向学界展示自己的学术“奠基作”——博士学位论文。如果在本科段与硕士段没有宽广的学术视野，光有博士段的“专精”，“博”士就成了“窄”士。如果迟至博士段再去拓宽知识领域，那么又会有什么“精品”呈现于学界同行之前呢？

### 三

上面我说的是我在学、教、研三者相互促进方面的体会。意犹未尽，我还想就我的科研方面的选题问题谈谈我自己的感受。有的同行们对我在 20 世纪 80 年代起，选择通俗文学为我的研究课题觉得不易理解：一个搞新文学出身的研究者，怎么会去青睐鸳鸯蝴蝶派？在台湾的《国文天地》杂志上，也曾谈及，当我将研究重点转移到近现代通俗文学研究上去时，“这使当时鄙视通俗小说的学界哗然”。但是随着时间的推移，开始“引起学界的兴趣与重视，重新评价通俗小说”<sup>①</sup>。在科

<sup>①</sup> （台湾）《国文天地》1997 年 5 月号《编辑室·卷首语》，第 1 页。

研选题方面,我的确有些自己的想法。例如,我的恩师贾植芳为我们选择“作家论”作为本科毕业论文选题时,在当时的确很有新鲜感。因此,在1957年《人民文学》第5、6期合刊上发表《郁达夫论》时,《人民文学》的副主编秦兆阳在《编后记》中说:“作家论是我们期盼很久的,……我们愿以发表《郁达夫论》作为一个开始,望有志于此者,能够对我国现代以及当前的许多作家进行深入研究。”这说明,在20世纪50年代中期,我们老师所定的选题是具有一定开拓性的。在粉碎“四人帮”后,《文学评论》复刊。在复刊后的第4期上,也即1978年第4期上,才“重新”第一次发表研究鲁迅的论文,那就是曾华鹏与我合作的《论〈药〉》。编辑部告诉我们,当时收到的有关论鲁迅的文章,大批判味道太浓烈,他们觉得第一篇“论鲁”的文章,最好是一篇学术论文。结果就用了我们的《论〈药〉》,这应该归功于我的亲密的合作者曾华鹏,在构思格局与讨论提纲时,他就坚持文章的学术性思路。这些都使我体会到,选论题与定思路,是大有讲究的。也有人曾说过,选好题目是论文成功的一半。但好题目不会从天上掉下来,有人启发和指导当然是很幸福的,但无论如何自己总是要掌握选题的本领。我觉得选中一个好题目,自己至少要有一个认识过程,也即一个学术探索的酝酿过程。打个比方,我们乘飞机到敦煌去时,要飞越大沙漠。我们认为它是不毛之地,可搞地质勘探的人却知道这里可能有许多宝藏;我们觉得上海这样的老工业基地,已经拥挤得没有拓展的余地了,但是提出了开发浦东,就变得“全盘皆活”,大有可为了;我们以为在海洋里只能捕鱼,可是有人就能在大陆架上钻探出石油来。要发现就要有一个认识的过程,我们先得去作学术“勘探”和“考察”。只有经过了这样一个思考与酝酿过程,选题才有广阔的开拓空间和具有一定的学术价值。

我们选择研究鸳鸯蝴蝶派这个课题,作为一个较长时期的研究重点对象,是有一个过程的,谁也不是“未卜先知”。研究鸳鸯蝴蝶派不是从乱点“鸳鸯谱”开始的。20世纪70年代末至80年代初。文学研究所牵头要编一套《中国现代文学运动·论争·社团资料丛书》,指定我们编一部《鸳鸯蝴蝶派文学资料》。理由是鸳鸯蝴蝶派中苏州籍作家最多,你们研究地方文史资料责无旁贷。我们对这个课题并无积累,于是教研室的几个人进行了分工,有的找新文学批判鸳鸯蝴蝶派的资料,有人搞他们的作品目录,而我是分工看他们的刊物与作品。我至少坐了两三年图书馆,在大量阅读过程中,我觉得他们还有若干好的和比较好的作品,这个流派不能一概否定,更不能定性为“逆流”。觉得对这个文学史上的“案子”,除了将“资料”罗列之外,还应该做一点更为细致的工作,于是就扩大了课题组。例如,要选出他们的代表作,才能使过去没有读过他们作品的人对他们有所了解;要进行初步的理论建设,除了撰写论文之外,最好能写出一本《通俗文学概论》;要研究他们的主要作家,

写出对主要作家的作品论、作家论和作家评传；要试写分类题材史直到写《中国近现代通俗文学史》。也就是说，既然抓住了一个比较有挖掘意义的课题，就应该争取系列化。写到这里，也许有同行以为我上面说的“提篮小卖拾煤渣”是自谦之词，其实这还是做的将煤与矸石分开，或让未燃尽的煤第二次发火。文学史上有成千上万的课题，我不过拾了一些煤，供烧“一餐饭”而已。格局实在是不大的，我不过持之以恒，不断地去“拾”罢了。

#### 四

我期望我这一生能在科研上完成一个“三部曲”。我这大半生的科研途程，第一步是“起家”。我是从研究新文学起家的，研究知识精英作家的生活和创作道路，如鲁迅、郁达夫、冰心、叶圣陶、王鲁彦、蒋光慈等作家。可是由于偶然的机遇，我开始走第二步，那就是将重点“转移”到研究通俗作家身上去。这一“转移”就花去了20年间的主要精力。当我刚着手研究时，也不知其中究竟有多少工作量，就贸然“转移”了阵地。待到进入角色，才知道自己跳进了一个永远也游不到头的海洋。但我一点也不后悔。这20年还是花得值得的。20年的一个总结性成果是集体撰写了一部《中国近现代通俗文学史》。此书的出版应该作为走完第二步的标志，我应该跨入第三步中去了。这第三步我想取名为“回归”。那就是我应该“回归”到整体的现代文学史的研究领域中去，也即应该将雅俗双方合起来加以综合的通盘思考。从“起家”、“转移”到“回归”，我不希望这“三部曲”是在同一“平面上的循环”，但愿是一个“螺旋形的上升”。因为我花了20年时间审视了过去被视为“另类”的文学，也许我“回归”到新文学研究中去时，能提出一些“另类的观点”，供同行们质疑与批评，和同行们探讨与切磋。我认为，过去那种强求“舆论一律”的文学史编纂模式应该为今天的“多元化”的文学史观所取代。而多元化往往起步于不同观点的互相商兑。这才能真正体现出百家争鸣、百花齐放的宽阔坦荡的胸襟。没有那种“胸襟”嘴上说得再好听也是“鸣”不起来，“放”不起来的；那也就没有通过商兑后的前进了。

我在研究通俗文学的过程中有一个较深的感观：中国现代文学史主干的母体是分叉为“雅”、“俗”两大支干的。就现代“俗”文学作家而言，他们在19世纪与20世纪之交时形成了一个“继承改良派”，韩邦庆是其中优秀的社会言情小说家；而李伯元、吴趼人则是文学现代化途程中早期重要的通俗社会小说家。他们继承《三国》、《水浒》、《西游》、《红楼》、《儒林》、三言二拍和《聊斋》的传统，在19世纪末至20世纪初，试图描绘以新兴大都会生活为主轴的五光十色的画卷，从而达到认识、劝

惩和消遣的多重目的。他们代表了大都市中的市民大众的情趣。他们的后继者是徐枕亚、包天笑、向恺然、张恨水、刘云若等等。在“五四”前后，“雅”文学的主流作家，代表文学界的知识精英，他们构成了一个“借鉴革新派”。这借鉴是指他们向世界文学的精华学习，从而在本民族掀起一场文学革命运动，以便使本民族的文学与世界文学接轨，并争取成为世界文学之林中的佳木。鲁迅的《狂人日记》就是这种借鉴革新的产物：“大约所仰仗的全是先前看过的百来篇外国作品和一点医学上的知识，此外，的准备，一点也没有。”<sup>①</sup>在这个问题上说得最明确的是周作人：“中国现在文艺的根芽，来自异域，这原是当然的；但种在这古国里，吸收了特殊的土味与空气，将来开出怎样的花来，实在是很可注意的事。”<sup>②</sup>有的同行提出了质疑：难道鲁迅等作家没有“继承”吗？而包天笑与周瘦鹃等人曾翻译过不少外国作品，他们难道就没有“借鉴”吗？有的，都有的。知识精英作家自幼就吸取这“特殊的土味与空气”，他们是从中国文化的优良传统中“薰”出来的，自然有着一一种血缘的相亲，怎么会与继承绝缘呢？但当时他们的侧重点是放在天平的“借鉴与革新”这一侧。而那时“继承改良派”，在“五四”之前，据我的不完全统计，就有34位，以多种方式从事翻译，他们在这种实践活动中，当然也会借鉴。可是他们也自有鲜明的侧重倾向。

一位我所尊敬的作家，在评论我们这个课题组所出版的《中国近现代通俗作家评传丛书》时，用了一个形象化的比喻：《找回另一只翅膀》<sup>③</sup>。从此，就有人将我的这一观点称为“两个翅膀论”。也就是说，中国现代文学应该造成一个知识精英文学与市民大众文学双翼展翅翱翔的大好局面，这才是一个生态平衡的文学天地，也才能发挥文学的多种功能，满足全民的多种与多重需求。也有同行对此“引申”提出商榷，认为我是想使这两者在文学史上“二一添作五，平分秋色”。我并不觉得应该将今后的多元化的文学史写成50%对50%。这不是一场篮球赛，双方都要出五名运动员。哪些作家应进入文学史，是有一个客观标准的。但决不能像过去一样，往往将通俗作家略而不论，更有甚者认为是“逆流”。因此，在这个认识基点上，我认为过去的若干现代文学史是“单翅”的文学史。

我很感激同行们友好的平等的论辩。但我深深感到，我在形成这些不成熟的论点时，最大的阻力，或者说，最大的论敌是我“自己”。我在这20年的研究中多次改进、补充过我的观点。我曾这样形容自己：“虽然我时时告诫自己，要站在客观公允的学术立场上去进行考察。但像缠过足又放足的‘解放脚’一样，走起路来与天足相比，总显得摇摇晃晃，歪歪扭扭。……但愿《中国近现代通俗文学史》日后问世

① 鲁迅：《我怎样做起小说来》，《鲁迅全集》第4卷第512页，人民文学出版社1981年版。

② 周作人：《在希腊诸岛·附记》，见《知堂序跋集》第249页，岳麓书社1987年版。

③ 艾煌：《找回另一只翅膀》，见《扬子晚报》1995年2月9—10日第8版。

时,既不像孩提的学步,也不似‘解放脚’的别扭,而是像一双成人的天足跨出了稳健而平正的步伐。”<sup>①</sup>这是我研究了通俗文学近10年后的“自画像”;又经过了10年,我主编的《中国近现代通俗文学史》总算艰难地“诞生”了(不说“难产”就很客气的了),是不是如愿地“稳健而平正”呢?实在心中还惴惴不安的。我只能说与过去相比,自信心增强了,语气也比较地理直气壮了一点。大概从我读大学中文系起吧,我学会了指责古人和外国人,动辄就来一个“局限性”,此也“局限性”,彼也“局限性”。在这20年中,我逐渐体会到,局限性最大的是我自己。我们被那些七横八竖的条条框框,束缚得无动弹的余地;而历次“运动”,又使我们患有“弓杯蛇影”症。我不能以此概括我们这一代,但我起码能这样自责。“自我封闭”,将自己隔离在“全球化语境”之外是很可怕的。不仅新锐的观点无法形成,即使外面有一阵清风吹来,也还会战战兢兢去嗅嗅,这清风里有没有毒素。不妨名之曰“悲哀”。

说到这里,我还没有将我的第三步路说清楚。我所谓的“回归”是什么意思,要达到什么目标呢?我想,我既然是从学习新文学“起家”,参与主编过一部《中国现代文学史(1917—1986)》,又参与主编过一部《1989—1949 中外比较文学史》,又花了20年时间,重点研究中国近现代通俗文学。那么,所谓“回归”,就应该在此基础上再加以提炼与升华,编一部“雅俗双翼展翅,中外双向交流”的《中国现代文学史》。至此,也许能脱离“提篮小卖拾煤渣”的境界。可是虽有此愿望,恐怕已经没有这实力与条件了。我大概是老了吧?在这个目标中该有多少工作量呵!再说退休以后,原来的“合作班子”也散掉了。这其中有我的若干过去的学生。我们的师生情谊是很深的。但他们现在是教授、是博导,他们也自成系统了。这些中青年学者比我忙得多。我也不忍心再去“拉”他们了。那么怎么能达到这一愿望呢?也许学术“回归”还来不及回归,另一种肉体的“回归”却已经不请自临了。人生大概总要留下些遗憾的吧?我真是处于不安与不甘之中,无可奈何得莫可名状。

## 五

退休的确使我爽然若失……

我可以到国内外一些著名的学府去讲我的通俗文学的研究成果,就国外而言,通俗文学研究已成了一门“显学”;而在国内,也成为关注的“热点”之一,可是我在自己的本单位却是“无声”的。我才体会到,我已成为一种“民间资本”。这使我感到纳闷。有一次,在看电视时,偶然看到北大的乐黛云女士在长沙岳麓书院讲学,

<sup>①</sup> 范伯群:《民国通俗小说——鸳鸯蝴蝶派·自序》第4页,见(台湾)国文天地杂志社1990年版。

她谈及季羨林先生对她的一番“开导”，大意是说不要为退休而思想上有什么不快，他读的许多书、写的许多著作，不少是在70岁以后才看的、才写的。过去在工作岗位上就没有许多时间看书和写作。这席话对我大有启迪。

我退休以后，原也不想“等死”。我想把我的研究工作继续下去，作为一种“智力游戏”。就像儿童热衷于游戏机一样。有事做，生活充实乃长寿之道。听季羨林先生这么一说，他从70到90岁高龄，除休养之外，他在退休后，至少有20年用在手不释卷和笔耕不辍的勤奋中，20年就是5倍于大学本科学习的时间。他就又进了5次“季羨林自修大学”；就研究而言，他就等于做了20年“季羨林研究院”的专职研究员。这大概是世界上档次最高的大学与研究机构了。这所大学只招一名学生，这所研究院，也只有一个编制。别说远在北京的季先生，就在我们本单位，不久前以96岁高寿驾鹤西去的钱仲联先生，他的许多重要著作，也是70岁到90多岁之间完成的。

我好像还可以有所作为……

由于我提出了中国现代文学中有一个“继承改良派”，我的母校复旦大学中国古代文学研究中心的“古今演变”方向与我订了“合同”，聘我为该中心的专职研究员。我以为中国文学的古今打通，的确是一个重大课题。这古今文学的演变途径也是多元的。新文学家有他们自己的继承革新的演变路径，而通俗文学作家也应该有他们自己的继承改良通道。将我的个体研究投入这个“研究中心”的“古今演义”方向中去，大概是并不勉强的。那么我应该不存在“彷徨”的问题了。

但我还不免时时“彷徨”。我完成了这个“合同课题”之后，我还能为我那个“雅俗双翼展翅，中外双向交流”格局与心愿做些什么呢？我虽然无法想定，“但要赶快做”<sup>①</sup>这个想头是已经有了的。不过我有时也会冒出另一种念头：这一段文学史，恐怕得要有一种新的力量来进行一次“大刀阔斧”，大概不需要我再去作点什么“小修小补”了。但我还想在学术之路上“再爬一个小坡”。这个声音时时在我的耳边回响，并催促我去订出新的规划；但我的年龄问我自己，我能走完这“回归”路之后再回归吗？在“回归”路上，我是孤身一人，“独自远行”，我还能走多远呢？今天我所庆幸的仅仅是不像《影的告别》中的“影”那样“彷徨于无地”，但不能不说我是在“夕阳余晖下的彷徨”。

2004年1月21日农历除夕之夜于苏州

原载《东方论坛》（青岛）2004年第3期

① 鲁迅：《死》，《鲁迅全集》第6卷第610页，人民文学出版社1981年版。



我是在 1931 年“九一八”后的 11 天降生到这个世界上来的，其后的 18 年是在既有侵略战争，也有正义的战争中度过的。童少直至跨入青年期，常在逃难、迁徙或不安定生活中，这是不利于专心读书的年代。开国以后，1951 年，我考取了复旦大学，这是一个使人可以对未来产生彩虹般梦想的环境。可是很快又断断续续陷入了各种政治运动的漩涡，直到粉碎“四人帮”那个岁月，前前后后算算也有四分之一世纪。这期间运动的种类很多，大致可分正确的运动，扩大化了的运动，或是错误的运动三个品种。就在 1955 年大学将毕业的时候，我遭遇一次以胡风为假想敌的“瞎折腾”，这次运动改变了我的命运，也将我涂抹成一个“油漆未干”者——令人靠近不得，还要经常下乡或多年与“五七”干校这个“怪胎”为伍，勒令去做“杭甬杭甬”派。但是“自我努力”能在某种机遇中改变命运。几经挣扎与沉浮，直到 1978 年重新调进大学任教，我才能在教学之余，开始比较正常的科研工作。也就是说，我是快近 50 岁时，才开始了一生中的“正常工作”阶段。由于 1990 年经国务院学位委员会批准我为博士生导师，我又能多工作 10 年，到 70 岁才退休。这使我的正常工作的“工龄”从 12 年增加到了 22 年。不过我的“胃口”很大，实在觉得“工作”还没有“吃饱/过瘾”就要匆匆放下“碗筷”了，我深以为憾。在退休时，我名下的一位韩国博士研究生的学位论文还刚开题，而他专攻的通俗文学研究方向在当时还没有第二位博士生导师可以指导他。我要求多留一年，等这位博士生完成学业后再退休，但是没有得到批准。学生是学校招进来的，也是学校指派我去指导的。现在总不能叫他过“无师自通”的日子；“教练”下岗，却不给他派新教练，这不近情理。他岂不成了有学籍的“失学者”？组织上要我“下岗”的决定非常坚决，就像“法场”上到了“午时三刻”一样，立“斩”不贷。这也似乎不近情理。在万般无奈中，还是我以私人的友谊在文学院之外为他敦请到一位渊博的指导者。博士学位论文写好之后，又无人出来组织答辩，只好又由我这个“下岗”者为他请了几位论文答辩委员进行了一次答辩。我常常称我的退休为“下课”，就是为此事发的感慨。不过我并不感到“落寞”。“工龄”可以因退休而中止，但“研龄”可由不得哪个来管了，我可以自

己任意“延长”。但也有一层困难,那就是缺乏必要的最起码的科研经费。

正在我为短缺经费而郁闷时,复旦大学古代文学研究中心主任章培恒先生邀我加盟,聘我到 he 主持的“中心”去做专职研究员。我的回答是,我是现代文学的“下岗者”,到古代文学研究中心来“上岗”,岂不让学界人士笑掉大牙?他说,我们刚申请并已得到批准,设置了一个新的“古今演变”的研究方向,正好要聘请现代文学教授参与共同研究。我们聘你为专职研究员,你还可以在“中心”申报课题研究经费。于是想延长“研龄”的我,缺乏经费的困境也就迎刃而解了。在与研究中心签订“合同”时,我笑着对章先生说,从此我就算是你麾下的“合同工”了。我对这个“打工仔”的身份非常满意。因为过去有课务在身,不大能到处走动;现在成了专职研究员,又有经费的资助,我可以出差到外地去“泡”图书馆,看我过去所向往的若干珍贵资料了。于是,我的日子过得“如鱼得水”。在 2001 年初至今的这 9 年延长“研龄”期内,我出版了 3 本书,其中与同行合作的是两本,即遵北大温儒敏教授之嘱,与孔庆东教授共同主编的《通俗文学十五讲》;又与高教出版社订约,由孔庆东、汤哲声和我合撰的《20 世纪中国通俗文学史》教材;还有就是我花了 5 年时间独著的《中国现代通俗文学史(插图本)》。这期间,在退休前由我主持的社科国家重点项目《中国近现代中国通俗文学史》于 2003 年获得了教育部主持的“第三届中国高校人文社会科学研究优秀成果一等奖”,该书又于 2006 年获得了中国现代文学研究会的“第二届王瑶学术优秀著作一等奖”;而我于 2007 年在北京大学出版社出版的《中国现代通俗文学史(插图本)》又在 2008 年入围新闻出版总署的“原创出版工程”。这也说明了我退休后的专著,又在 2000 年主编的《中国近现代中国通俗文学史》的基础上有了新的提高,因而可获“原创工程”的证书。在我退休以后,除了出版 3 本书之外,还先后发表了近 30 篇论文,经过筛选,就成了现在的这本《中国文学的现代化历程》的论文集。我喜欢做一个“探求者”,在研究学问的“矿道”里,慢慢地挖掘前进,探寻高品位的矿石,然后用自己“炉体的高温”加以熔解,提炼出有用的“金属”来,此乃研究者之人生一乐也。我已近耄耋之年,来日也将无多,但是只要不患“老年痴呆症”,在“一乐也”中,往往会“不知老之已至”。就我的个性而言,我也喜欢在这种氛围中“自得其乐”。

我感谢研究中心的章培恒教授和黄霖教授对我的关心与信任,不仅为我落实科研经费,还在合同期满后又续订了“特聘专职教授”的合同,再次使我延长“研龄”的夙愿得以实现。我也感谢我的同门师兄弟陈思和教授为拙著写序。我将他的序言当作是对我的鼓励。我自知,说到“贡献”实在是微微的,但说到“新追求”倒常常有些新的设想。虽然是“老牛破车”,但总梦想这破车中还得装点新的东西,即使是不入流的“另类货色”。我也感谢复旦大学出版社的贺圣遂社长兼总编的鼎力扶

持,感谢孙晶副总编和这本论文集的责任编辑季又顺。在写作这本论文集的过程中给予我帮助的朋友是很多的,我就一并在这里作一次总答谢,恕不再列出一张长长的名单了。

最后,趁这本书的出版之际,我想公开一个内心久蕴的秘密:我于1955年在复旦毕业,当时实行的是统一分配制,原本内定我留校任教,据说这是我的恩师贾植芳教授提名的。可是就因为那次以胡风为假想敌的运动,分配方案当然必须改变。我跋涉了半个世纪后,在与章培恒教授签订合同时内心好像发出过一种声音,“母校,我回来了!”虽然这“回归”是象征式的,但正像贺知章的“少小离家老大回”和卢纶的“颜衰重喜归乡国”一样,人总会有一种热恋故土的情怀,并将它视为是一种归宿。

范伯群

于2009年3月6日

## 附 论文原载期刊出处及转载情况

### 一、我心目中的中国现代文学史框架

(原载《深圳大学学报》2004 年第 1 期,《新华文摘》2004 年第 8 期转载)

### 二、开拓启蒙·改良生存·中兴融会——中国现代通俗文学历史发展三段论

(原载《文艺争鸣》2007 年第 11 期,《新华文摘》2008 年第 5 期转载)

(人大复印资料《中国现当代文学研究》2008 年第 3 期转载)

### 三、《海上花列传》:中国现代通俗小说的开山之作

(原载《中国现代文学研究丛刊》2006 年第 3 期,《新华文摘》2006 年第 16 期转载)

(《Frontiers of Literary Studies in China》已全文译成英文,向国外推荐)

### 四、论中国现代文学史起点“向前移”问题

(原载《江苏大学学报》2006 年第 5 期)

### 五、在“建构中国现代文学史多元共生新体系——

暨《中国现代通俗文学史(插图本)》学术研讨会”上的主题发言

### 六、分论易,整合难——探求多元共生文学叙事王国之建构

(原载《中山大学学报》2006 年第 2 期,人大复印资料《现当代研究》2006 年第 11 期转载)

### 七、19 世纪末 20 世纪初中国小说期刊之现代化历程

(原载南大中国现代文学研究中心《中国现代文学学术丛刊》第 2 期)

### 八、中国现代文学史研究的“现代进行时”

(原载《韶关学院学报》2005 年第 1 期,人大复印资料《文艺理论》2005 年第 8 期转载)

### 九、论新文学与通俗文学的互补关系

(原载《中国现代文学研究丛刊》2003 年第 1 期)

### 十、中国大陆通俗文学的复苏与重建

(原载〔日本〕《清末小说》第 24 期,2001 年 12 月出版)

### 十一、1921—1923:中国雅俗文坛的分道扬镳与各得其所

(在“建构中国现代文学史多元共生新体系”学术研讨会上宣读的论文)

十二、超越雅俗,融会中西——20世纪40年代新市民小说代表作的创作经验

(原载《西北大学学报》2006年第6期,人大复印资料《现当代研究》2007年第2期)

十三、通俗文学的现代化与现代文化市场之创建

(原载《南京师范大学文学院学报》2002年第3期)

十四、论“都市乡土小说”——中国现代通俗小说对“文学大家庭”的重大贡献

(原载《文学评论》2002年第3期)

十五、黑幕征答·黑幕小说·揭黑运动

(原载〔日本〕《清末小说》第27期2004年12月出版,又刊于《文学评论》2005年第2期)

十六、《催醒术》:1909年发表的“狂人日记”

(附《催醒术》原文,原载《江苏大学学报》2004年第1期)

十七、从鲁迅的弃医从文谈到恽铁樵的弃文从医——恽铁樵论

(原载《复旦大学学报》2005年第1期,选入复旦《光华文存·文学卷》)

十八、特缘时势要求,以合时人嗜好

——以鲁迅、胡适对谴责小说的评议为中心

(原载《苏州科技学院学报》2005.1)

十九、移民大都市与移民题材小说——论清末民初上海小说中的移民题材中长篇

(原载《江苏大学学报》2007年第6期,人大复印资料《古代、近代研究》2008年第4期)

二十、“两个翅膀论”不过重提文学史上的一个常识——答袁良骏先生的公开信

(原载《文艺争鸣》2003年第3期)

二十一、还原一场面对面的学术论争

(原载《汕头大学学报》2005年第3期)

二十二、为转型期中国文学破解疑案——推介樽本照雄的《清末小说研究集稿》

(原载《中国现代文学研究丛刊》2007年第3期,人大复印资料

《中国现代、当代文学研究》第8期转载)

二十三、过客:夕阳余晖下的彷徨(学术自述)

(原载《东方论坛》2004年第3期)