

# 清末民初「純」和「通俗」文學的大分歧<sup>\*</sup>

胡志德 著<sup>\*\*</sup>，趙家琦 譯<sup>\*\*\*</sup>

## 摘要

本文追溯釐清中國 20 世紀「通俗文學」和「純文學」兩個概念的生成、分歧及其背後隱含的文學議題。主要論點是：就中國「通俗文學」和「純文學」兩者割離分歧的起點，一般咸被指認為五四時期的新文化運動，但事實上更可追溯至晚清梁啟超等人的「新小說」理念。「雅」、「俗」兩者之間的分歧到 1920 年後成為普遍接受的論述，其政治傾向壓倒美學意義，對後來的中國現代文學的發展造成了相當大的影響。文學創作的政治傾向不但削減了現代文學的主體性，也反映出菁英群體對民間文藝的警覺和掌控文化生產的企圖。總結以上觀察與檢視，本文將清末民初此種就「雅」、「俗」文學的隔離命名為「大分歧」。

關鍵詞：通俗文學、純文學、新文化運動、小說、民間

---

<sup>\*</sup> 本文為特約稿。

<sup>\*\*</sup> 美國加州大學洛杉磯分校東亞語言與文化系榮譽教授。

<sup>\*\*\*</sup> 國立清華大學中國文學系博士候選人。

在中國文學發展進程中，「通俗」和「菁英」書寫之間分歧的例子並不少見。譚帆曾指出，在漫長的文學史上，可零星見到有人試圖將這兩種分歧的書寫放在對等的、不分高下的文學平台上討論，但「『隆雅鄙俗』的傾向在中國文藝思想史上綿延不絕，影響深遠。」<sup>1</sup> 譚帆指出，「在中國古代，以『俗』為宗旨之書籍大多表現出『自上而下』的『說教』、『佈道』或『供人消遣』的意味，是有意為之而非自發的。」<sup>2</sup> 換言之，在古代中國，通俗文類的自發性、自主性、或是其美學性與其它本質，是不太可能被論述化地建立起來。因為，這些通俗文類的建立往往來自為其他目的服務，而這些目的至少在理論層面多半被上位者操控而作為指導在智識、道德上皆居次位的讀者群。我們幾乎可以說，直到 20 世紀初，通俗文類的「佈道」功能與其「消遣」成分之間存在的潛在矛盾才被凸出，進而變得緊張與尖銳化。

通俗文類的欠缺自主性，在 1900 年之前，並沒有成為認知上的一個議題。此前，將通俗文類如小說、戲曲等，與知識菁英們認可的文類如詩詞、散文等放在同一認知水準上看待，是從未被料想的事。誠如范伯群說的，「在古代，小說就其本質而言，是屬於通俗的範疇」<sup>3</sup>，當然也就沒有必要在「通俗」與「菁英」文類之間從事精確劃分。但 1900 年後，隨著新的「文學」概念和分類詞彙的興起（「文學」一詞首次出現在明治時期日本，為翻譯歐洲「文學」概念的詞彙，作為囊括所有創作書寫文類的範疇名稱），許多長期潛存在通俗文類這曖昧不明的狀態裡的諸多問題，很快被凸顯了出來。

<sup>1</sup> 譚帆，《中國雅俗文學思想論集》（北京：中華書局，2006 年），頁 6。然而值得注意的是，對於認可「通俗」文學的努力嘗試，譚帆在其論著一開始便表示，他的討論為限定在現代以前的古代中國文學。

<sup>2</sup> 同前註，頁 8。

<sup>3</sup> 范伯群，〈緒論〉，《中國近現代通俗文學史》上冊（南京：江蘇教育出版社，1999 年），頁 28。

通俗作品於 20 世紀頭十年裏在數量上的爆炸性湧現（這些通俗作品主要是小說作品，且半數以上都是翻譯小說）<sup>4</sup> 不僅標誌了中國文學的新起點，也對於自認為文學正統性的把關者而言，造成了文學分類上的重大挑戰。儘管通俗作品湧現現象的起因包括了社會政治等諸多因素，但「新小說」改革者梁啟超（1873-1929）等人可說是促成文學「分類」的主要群體。在梁啟超等人的「新小說」主張下，「小說」被賦予了社會實踐的嚴肅使命，而「新小說家」們也被要求參與由晚清知識菁英從 1895 年開始提倡的改革啓蒙活動。換句話來說，從此時開始，單單「鄙」俗的概念，已不能用來正確描述傳統通俗作品的新化身（即「小說」），因此必須就通俗文類從事進一步的辨別。這裡，我們可再引用范伯群的說法以資說明：「在『五四』之前，小說有文、白之分，可是沒有純、俗之分。將小說分為『純文學』和『通俗文學』，那是五四之後才形成的『史實』。」<sup>5</sup> 范伯群認為「純」和「通俗」小說的正式區分為 1920 年後才出現，這在原則上是正確的；但我們更可以說，這種辨別區分的需要和動機，其實早在梁啟超 1898 年的〈譯印政治小說序〉已見端倪：梁在文中將外國小說與迄今多數中國小說論斷為絕然相反的價值類型，即前者具有道德價值，後者則是腐敗迂毒。<sup>6</sup>

在「新小說」風潮中，公共知識份子梁啟超與劉師培（1884-1919）等人為「新小說」指派的改革啓蒙使命，最終被視為對迅速增長的小說而仍力求歸限在傳統認知範圍內。換言之，即使他們利用的是小說具有「消遣」此受大眾歡迎的優勢特質，但他們仍繼承著小說對有教

<sup>4</sup> 就此，可參見陳平原對於這時期翻譯小說之重要性的完善討論。陳平原，《20 世紀中國小說史·第一卷 1897-1916》（北京：北京大學出版社，1989 年），頁 23-64。

<sup>5</sup> 范伯群，〈緒論〉，《中國近現代通俗文學史》上冊，頁 28。

<sup>6</sup> 梁啟超，〈譯印政治小說序〉，收入郭紹虞、王文生編，《中國歷代文選論》（上海：上海古籍出版社，2001 年）第 4 集，頁 205-206。

養的菁英而言是一功能項目，是為老百姓此大宗主體從事「佈道」的傳聲器。<sup>7</sup> 梁啟超在這波小說潮一開始時對長篇小說所發表的最重要評論，體現了他是創造「新小說」概念的推動主力。由此可想當然爾，當一個文類突然被視為向民眾灌輸道德教誨的首要工具，對於文學的把關者而言，隨之而來的問題並非過多的「佈道」，而是「供人消遣」的超過。微妙的是，作為小說受讀者歡迎的主要原因，「供人消遣」也是「小說」此文類一開始就吸引這些文學把關者關注的因素。

隨著 1910 年代後期新文化運動的到來，文學的分裂達到空前的尖銳，當中，將中國文學區分為兩極相反類別的意識被堅守著，此即范伯群將之標籤為「純」與「通俗」的分別。<sup>8</sup> 將其它議題暫擱一旁，事實上是，當小說與戲曲——這些原是組成以往「通俗」文類的絕大部分，現在卻成為了「新文學」主要工具而代表新的啟蒙時，這引起了嚴肅文類的困擾。換言之，這邊引發一實際問題，此即，如何區別嶄新、進步的小說和其舊式、落伍的形式，即使這兩者明顯隸屬同一文類範疇？就前者而言，它們必須被視作「嚴肅的、身負重任的、世界的、現代的」；然而後者則必須是價值上的絕對「他者」：「瑣碎的、商業投機的、土氣俚鄙的、極端保守的」。即使這個分別本身在來源和本質上大部分仍未被詳細檢視，這個最終創造出來的劃分卻決定了中國文學發展和學術評價的方向。我同時主張，這個二分法還潛在地牽連進現代中國的權力話語，因為這二分法中隸屬「高雅」文學的一貫優勢同時來自、卻又導致了對自發性群眾運動的恐懼，而這個恐懼正標誌了中國 20 世紀兩大主要政黨的視野觀點。既然以上這個二分模式是具延續性的，我們大可如此說：五四新文化運動，這個將中國

<sup>7</sup> 梁啟超就此主題所撰寫最具影響力的文章包括了其 1898 年〈譯印政治小說序〉與 1902 年〈論小說與群治之關係〉；同時劉師培 1905 年的〈論文雜記〉亦開始為民眾教育中白話占據的角色從事區分。

<sup>8</sup> 此研究視角由范伯群所開始，見其〈緒論〉，《中國近現代通俗文學史》上冊，頁 1-36。

從 1918 到 1925 年之思想和學術成果予以轉型的文學革命要點，其最持久的遺產之一，就是將 1890 到 1918 年間所有被生產的白話作品，成功地標籤為無藥可救的保守，在此觀念主導下，這些白話作品也就遠遠落後於新文化運動熱烈追求的目標，即五四菁英們認為的「現代性」。這種將文化訴求透過文學改革來發揮實踐，明顯體現在五四份子對非菁英的白話作品進行攻擊撻伐的程度，正與 1918 年後書面寫作對「新文學」的靠攏成正比表現。

范伯群曾指出：在五四時期此傾向平民主義的時刻，新一批具優勢的五四文化改革者是「以『海歸知識分子』為骨幹的知識菁英文學的隊伍」<sup>9</sup>，他們一舉成功地將晚清和 1918 年「前共和」時期的所有小說歸類在具貶義性的「鴛鴦蝴蝶」或「禮拜六」範疇。這些極度偏激的譴責用語和其使用者的優勢權威地位，使得任何認真想為五四前小說之知識群體進行正名的人，皆無能為力。以北京大學為中心聚集而具高度影響力的年輕新式菁英幾乎都向以往的小說宣戰，這明確顯示在他們宣稱舊文學為排除在嚴肅考量範疇之外的各種宣言。此類典型，可見下列由改革者文學團體「文學研究會」重新命名的刊物《文學》創刊號在 1923 年 7 月寫到的：

文學為消遣品，以卑劣的思想與遊戲態度來侮辱文藝，薰染青年頭腦的，我們則認他們為「敵」，以我們的力量，努力把他們掃出文藝界以外。抱傳統的文藝觀，想閉塞我們文藝界前進之路的，或想向後退去的，我們則認他們為「敵」，以我們的力量，努力與他們奮鬥。<sup>10</sup>

即使事隔五十年，茅盾（1896-1981）在其自傳亦持續維持他原初的

<sup>9</sup> 轉引自范伯群，《中國現代通俗文學史》（北京：北京大學出版社，2007 年），頁 4。

<sup>10</sup> 同前註，頁 4。

堅拒界限：「鴛鴦蝴蝶派是封建思想和買辦意識的混血兒」。<sup>11</sup>

這個宣稱尤引人注意的是它將「消遣文學」和「傳統文藝」置於他們一致對立的範疇，不留餘地給任何一邊。這背後的邏輯在幾年後被朱自清（1898-1948）闡明到：「鴛鴦蝴蝶派的小說意在供人們茶餘酒後消遣，倒是中國小說正宗。」<sup>12</sup> 換言之，將「消遣文學」和「傳統文藝」置於對立的共同類型是必須創造一個概念，此概念是丟棄近來生產的小說，同時則是像梁啟超在其 1898 年的發言——主張對中國白話敘事體整個傳統的丟棄。然而，這是一個微妙的策略，因為同時期正在蓬勃發展的國家主義亦需要一個健康良好的通俗文化歷史。儘管如此，1920 年後，「消遣文學」相比以往更成為主要的箭靶，被視為絕對的「通俗」——這個涵義複雜的詞彙既表示實質上的「受歡迎」，但又被明確地賦予「粗俗」的言外之意，又或是更糟的——「商業的粗俗」。職是之故，任何主張這個種類下的文學具美學價值的觀點都會被輕易地不受考慮。這個具誹謗性的區分「嚴肅」和「通俗」文學的方式，自此後便一直維持著如此尖銳的二分法，並為中國文學與學術帶來重大的後果。晚近，范伯群標示出他對「純」與「通俗」二者之間分歧關鍵的理解，這段言論很值得以較長的篇幅被引述如下，因它們對於如何觀察現代文學中「純」與「通俗」的分歧，構成一有用的指點方向：

純文學與通俗文學是有其各自的審美規律。例如通俗文學善於製造敘述內容上的陌生化效果，而敘述形式則往往趨於模式化；而純文學則崇尚敘事方式的陌生的效果，往往追求敘事形式上的創新。於此相比，娛樂，消費，故事，懸念等有時被純文學視為小技，而通俗文學則視為這是它的要素和生命線；而

<sup>11</sup> 茅盾，《我走過的道路》（香港：三聯出版社，1981 年），頁 135。

<sup>12</sup> 轉引自范伯群，〈緒論〉，《中國近現代通俗文學史》上冊，頁 9。

語言和文本的實驗性則是純文學作家追求的至高目標。純文學重自我表現，主體性強；而通俗文學則是一種緊密貼近讀者——消費者的期待視野的文學。與此相比，純文學重探索性，先鋒性，重視發展性感情；通俗文學則是滿足於平視性，是集體心理在情緒感官上的自娛，自賞與自我發洩，崇仰人性的基本欲求。因此，雅重永恆，俗重流通。<sup>13</sup>

以上的言論可立即引出兩個問題：一、被劃限在 20 世紀初「通俗文學」範疇中的作品，其實際上皆果真地符合以上的準則嗎？二、被歸類於純文學的作品是否真的是「純粹」的文學，還是其實質卻更常符合政治需求呢？本文暫不論第二項問題，但將在文章最後部分追問第一項問題，屆時，有幾篇「通俗文學」選文將會被仔細地察看。諷刺的是，五四新文化運動鄙視通俗文學的這個論述的一項後果是：即使 1942 年後官方的共產文學致力在宣傳革命文學，他們卻僅僅允許「大眾（文學）」一詞，而極度不情願承繼「通俗」此衣鉢。<sup>14</sup>

## 一、晚清的通俗化

區別「純」與「通俗」分歧的來源可溯至晚清的改革倡議，當時，原本認為書面作品是專寫給他們自己看的文人，首次為自身以外的讀者群考慮到製作和評價書面作品。<sup>15</sup> 這些文人指派自身來為老百姓從

<sup>13</sup> 同前註，頁 26。

<sup>14</sup> 舉例而言，文化大革命高幹——周揚在其 1946 年對趙樹理第一部小說集的後序，費盡苦心地將趙的小說與「通俗」撇開：「他意識地將他的這些作品通叫做『通俗故事』；當然，這些決不是普通的通俗故事，而是真正的藝術品，它們把藝術性和大眾性相當高度地結合起來了。」見周揚，〈論趙樹理的創作〉，收入《周揚文集》（北京：人民文學出版社，1984 年）第 1 卷，頁 498；亦可見范伯群，〈緒論〉，《中國近現代通俗文學史》上冊，頁 24。

<sup>15</sup> 對於這個分歧，見胡適，《五十年來中國之文學》（上海：上海古籍出版社，1999 年），頁 144。

事創作（或者說，至少是推動創作），而大多數的老百姓卻是他們以往從未認為可作為文化的一部分。在建立或重建國家的標誌下，新的理論趨勢產生了，當中，被選作為新的教育大眾的工具就是「小說」。在改革者的視野下，小說主要被認定是白話文體，也因此被視為受歡迎的、易於被大眾所親近接受的。此時亦是語言改革開始的時期，主張書寫語言應以口語白話取代「文言」的意見被提倡，白話因而被建構為溝通的媒介，承擔十足的氣勢，伴隨著與此緊密相關的小說訴求。當時，「革命」無獨有偶地成為了關鍵詞語，<sup>16</sup> 導致「通俗」、「革命」和某些特定文類——如小說，戲劇等——自此糾葛纏結、不可分割。

在中國現代文學，創造通俗和純文學間「大分歧」<sup>17</sup> 的過程承載著許多因素。最普遍的一項是，在小說因梁啟超 1902 年創辦《新小說》而成為提倡的中心後，隨著小說在智識和社會地位的逐漸提高，它承負起威望，因此無法避免地造成了它超越原初僅是擔任教育大眾的傳導角色。舉例而言，早在 1903 年，著名報人狄葆賢（1873-?）就聲稱：「小說者，實文學之最上乘也。」<sup>18</sup> 值得注意的是，當狄葆賢和梁啟超大聲疾呼文學的社會角色並特別關注小說的同時；王國維（1877-1927）1906 年的〈文學小言〉卻已為新的分類概念「文學」豎立起美學性、而非社會性的原則，而他的觀念想必影響了人們對小說的概念。一方面，「文學」，此詞為傳統裡普遍用以指涉「人文學」的大致意義，在明治時期日本則作為歐洲概念下的「文學」被重新定義，「文學」因而可作為狹義使用來描述具特定美學形式的書面作品。

<sup>16</sup> 就「革命」一詞的現代用法，詳見陳建華，《「革命」的現代性》（上海：上海古籍出版社，2000 年）。

<sup>17</sup> 這個詞彙來自安德列亞·胡森（Andrea Huyssen），見氏著，*After the Great Divide* (Bloomington: Indiana University Press, 1985)。

<sup>18</sup> 狄葆賢，〈論文學上小說之位置〉，收入郭紹虞、王文生編，《中國歷代文選論》第 4 集，頁 235。

「文學」概念之重構的一個顯著並更重要的結果還包括了：小說和戲曲首次被置於與詩、散文此等深具文化特權文類的同一範疇中。然而，小說地位在事實上的提升則建立起一重大斷裂，此斷裂就是小說現在被歸屬的優勢地位，卻與其實際在中國歷史上的不良名聲產生牴觸。天僂生 1907 年在《月月小說》所寫下一段具矛盾意味的評論，很好地為這個斷裂提供了總括：「吾嘗謂，吾國小說，雖至鄙陋不足道，皆有深意存其間，特材力不齊耳。」<sup>19</sup> 換言之，如同梁啟超的看法，天僂生視小說有無限的潛力，問題則在以往的中國作家未能正確發揮「小說」的潛能而達到它應有的高度。

小說地位上升的一個明顯體現，就是 1909 年以後文言小說的盛行湧現。既然中國文化的語言一直以來為古典文言，我們大可如此說：提倡小說至更高的文化地位，幾乎無法避免地帶來了語言作為小說表達媒介的一致提升。誠如徐念慈（1875-1908）在其身後出版的短文，有一段對「翻譯家」林紓（1852-1974）<sup>20</sup> 的描述：「林琴南先生今世小說界之泰斗也，問何以崇拜之者眾，則以遣詞綴句，胎息史漢，其筆墨古樸頑豔，足占文學界一席而無愧色。」<sup>21</sup> 換言之，對徐念慈而言，縱觀林紓的小說事業貢獻中，正是文言的使用讓林紓的翻譯小說有資格躋身文學名流殿堂。這個語言的新趨向，使得小說在逐漸被抬高其社會重要性的同時，同時間則有主張小說確有美學性的一致相等需求，伴隨而生。

除了「文學性」的問題之外，小說讀者群的類型亦是小說地位轉

<sup>19</sup> 天僂生，〈中國歷代小說史論〉，收入阿英（錢杏邨）編，《晚清文學叢鈔：小說戲曲研究卷》（上海：中華書局，1960 年），頁 36。

<sup>20</sup> 有關林紓的最新研究並尤重視林紓在「翻譯」上的創造力，參見 Michael Hill, *Lin Shu, Inc.: Translation and the Making of Modern Chinese Culture* (New York: Oxford University Press, 2012).

<sup>21</sup> 徐念慈，〈余之小說觀〉，收入舒蕪等編，《近代文選論》（北京：人民文學出版社，1999 年）第 2 集，頁 508-509。

變的另一項重要考量。無論彼此之間就語言簡單化的爭執結果如何，對於菁英改革者而言，只要小說達到一新的位置並伴隨一批受教育的城市讀者群，一種可令人理解的需求將應運而生，此需求就是書面作品將相配於這個讀者群的教育水平和他們對文體的期待。徐念慈在上述同樣文章很好地描述到：「余約計今之購小說者，其百分之九十出於舊學界而輸入新學說者；其百分之九出於普通之人物；其真受學校教育而有思想、有才力、歡迎新小說者，未知滿百分之一否也？」

<sup>22</sup> 徐念慈觀察到，作為與他預期相反的結果，用文言寫的小說，在銷售上竟比用白話寫的還好。

在讀者群這問題之外，作家本身的文化程度亦是一項重要因素。換言之，既然所有的受教育者被訓練以文言寫作，文言即是一個更「自然」的表達形式。以下引述自姚鵬圖（生卒年不詳）1905 年的短文格外具啟示性，因它協助我們瞭解到白話如何作為一新的書面語形式在當時的實際情況：

凡文義稍高的人授以純全白話之書轉不如文話之易閱。敝人近年來為人捉刀作開會演說，啟蒙講義，皆用白話體裁，下筆之難百倍于文話。其初每請人執筆而口授之，久之乃能搦管自書。然總不如文話之簡捷易明，往往累牘連篇，筆不及揮，不過抵文話數十字，數句之用。固自以為文人結習，斷不可據一人之私見，以議白話之短長也。<sup>23</sup>

換個方式來說，對於有教育程度的作家（如：姚鵬圖）來說，「白話」這個措詞並不全然符合我們現在認為那樣的淺「白」容易。

而最後的因素可說是胡適（1891-1962）首先表態的。儘管作為

<sup>22</sup> 同前註，頁 508。

<sup>23</sup> 姚鵬圖，〈論白話小說〉，收入陳平原、夏曉虹編，《二十世紀中國小說理論資料》（北京：北京大學出版社，1989 年），頁 135。

一位白話的「基本教義主義者」，胡適在 1922 年對當時中國近來文學做的重要歷史考察——〈五十年來中國之文學〉，則考慮進了特定的例外：

平心而論，林紓用古文作翻譯小說的試驗總算是很有成績的。古文不曾做過長篇小說，古文裡很少滑稽的風味，林紓居然用古文譯了歐文與迭更司的作品。古文不長於寫情，林紓居然用古文譯了《茶花女》與《迦茵小傳》等書。古文的應用自司馬遷以來從沒有這種大的成績。<sup>24</sup>

換言之，運用文言敘事體拓展新的表現幅度，林紓讓小說家用文言此媒介去表達他們自身的這件事變得更加容易。

歸結出以下結論是很有意思的，即文言小說的湧現代表了梁啟超及其追隨者主張敘事體白話的倒退；又或者是，梁啟超到頭來根本未造成影響。然而，這個故事可不能如此簡單視之。一方面，文言體在短篇小說獨占鰲頭，無論這些短篇小說本身就用中文創作，或是作為長、短篇小說的翻譯。然而，原本的長篇說部仍是白話體的一大代表，甚至前五四時期在語言上最為保守的文學雜誌——《小說月報》在其早期表現亦是如此。<sup>25</sup> 這暗示了以下事實：雅、俗文學之間並沒有嚴格的分野，它們仍各自保有本身的特質，如：傳統上隸屬白話領域的章回小說仍持續以白話為寫作方式，然而短篇小說，這個在當時（20 世紀初）被認為是小說形式的新概念，大部份卻維持著文言體。至於翻譯方面，或許大部分歸之林紓的影響，文言體為壓倒性的表現，並早在 1905 年已開始有這種現象。換個說法來論，或許我們並未看到文言和白話之間在晚清時期有概念上的巨大分歧，但事情往往是出於偶然和累積成習的。然而有意思的是，「新」的文體——無論是以中

<sup>24</sup> 胡適，《五十年來中國之文學》，頁 98。

<sup>25</sup> 見范伯群提供的統計表：范伯群，《中國現代通俗文學史》，頁 151。

文原創的短篇故事，或是長、短篇小說的譯作，它們幾乎皆傾向文言，這透露了文言作為表達模式的持續生命力。小說的白話和文言形式看似如此自適共存的情形亦暗示了，在這一時期，「高雅」和「低俗」文學之間的距離反而趨於接近。

## 二、五四的回應

接下來討論到的是，什麼引起了對文言或白話等所有現存敘事作品的極端譴責而標誌了新文化運動對小說的看法？將原因直接歸咎於小說的內容（如梁啟超先前在 1898 年的序言裏對中國小說的責難）並不能真正解釋這個敵意態度的主導精神，因為，大部分對前五四思想和文學的指控並未在全盤精確檢視的前提下而站穩立場。舉例而言，丹尼絲·金柏（Denise Gimpel）已令人信服地論證到：《小說月報》在其 1920 到 21 年改頭換貌之前的發表小說，完全不同於五四評論家批評的為充斥著瑣碎末節的無聊小事。<sup>26</sup> 因此，我們必須更仔細地檢視歷史語境來追索答案。一方面，《小說月報》在方向上和領導人員的改變，只是此刊物所屬新聞報業出版商（即座落於上海的商務印書館）在 1918 到 1921 年間大規模轉變的一部分。這個大規模轉變時逢著中國知識權力中心從主流的上海出版商營業處轉移至 1916 年起在新校長蔡元培（1868-1940）領導下而生氣蓬勃的北京大學。這裏還有一個值得考慮的重要事實，即張元濟（1867-1959），這位商務印書館的管理領導者（同時也是蔡元培的進士同僚和其在商務印書館的前任雇主）明顯有意地將其出版事業向改革議程靠攏，而此改革議

---

<sup>26</sup> Denise Gimpel, *Lost Voices of Modernity: A Chinese Popular Magazine in Context* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2001). 關於「五四」式的對《小說月報》1921 年前刊載小說的負面評價的典型表現，參見董麗敏，《想像現代性：革新時期的《小說月報》研究》（桂林：廣西師範大學出版社，2006 年），頁 12-20。

程在當時的北大正是在蔡元培的支持下推進著。<sup>27</sup>

上述這些文化事業的轉向，必須按順序性地置於 1895 年後的歷史脈絡來看，此即甲午戰爭後的十年標記著改革氛圍下知識權威的瓦解，而至 1905 年，科舉制度終被廢除。要解釋這個在中國長久存在的知識權威系統於 1895 到 1905 年的解體在世界史上的特殊性是困難的，因為沒有其它可比較的範例幫助我們評估這個制度解散的過程。然而很清楚的是，維持有潛力主掌新知識的菁英與陷入困境之舊派者的分野，最終成為了改革菁英者企圖取得合法話語權的一項首要方法。從改革菁英者的視野來看，這是從失控的中國社會和政治取得主控權的唯一可行手段，他們並可以此為可靠依據而朝著韋伯（Maximilian Karl Emil Weber, 1864-1920）以「理性」為現代化核心概念的「理性的現代性」目標。這個論述在文學領域得到強而有力的闡述，並尤其實行在當時被視作唯一能與大眾進行有效溝通的媒介文類——「小說」。以文學作為手段來寄託政治見解，並以此來向民眾傳遞訊息的方法，自此便賦予了「純」與「通俗」此二分法嚴肅的文學政治化含意。

對於完全理解中國 1895 年後的知識轉型需要有一個觀念，就是它如何影響了主掌中國政治體系的知識菁英？在對於章士釗（1881-1973）的同情式分析中，李蕾（Leigh Jenco）注意到在君主政體的衰亡後，中國新的共和體制對於「民治」的強調，並隨著對民治精神的理論供應而改變了現代中國的政治結構：

---

<sup>27</sup> 參見拙作“Culture, Capital and the Temptations of the Imagined Market: The Case of the Commercial Press,” in Kai-wing Chow et. al., eds., *Beyond the May Fourth Paradigm: In Search of Chinese Modernity* (Lanham, MD: Lexington Books, 2008), pp. 27-49. 這邊可提一項事實，即當張元濟邀請胡適接掌他在商務印書館總經理的職位時，胡適拒絕了，但張元濟卻接受了胡適對王雲五的推薦。因此，儘管王雲五在出版事業上沒有任何經驗，張元濟還是讓王雲五出任原定給胡適的職務。

既是統治者與被統治者，「民眾」作為一個存在的實體，它既可自主行動，亦可按命行事；換言之，人民的行動是規範許可的，且實質上是被有效推行的。文人、學者的位置在這三角關係中因讓步而趨於弱勢：他們的決定或政治見解沒有空間發揮，因為他們堅稱不只他們自己，而是每一個人都有民治的潛能。<sup>28</sup>

總結而言，「民眾」現在接替了菁英階層的權威，使後者在獲取或實踐權力上都無明確的道路可行。

產生於菁英之間的新的無能為力的狀態，典型表現在對袁世凱（1895-1916）篡奪權力卻遭鞭笞般打擊的回應，以及這回應引發的難堪挫敗（如 1913 年國民黨於上海發動卻徒勞無功的「二次革命」）更被示例化的再現於刊行於 1916 到 1921 年的《歇浦潮》此類「黑幕」小說（即，對於社會的暴露與揭發）<sup>29</sup>。李蕾接下繼續論述到，對於二次革命的主要回應之一可以梁啟超為代表，此即假定「自治」是群體而非個人的概念，「一旦『自治』為群體概念這一假設成立，民眾則退回政治的背景，……由於人民在成為自主行動者之前必須被引導，文人官僚們因此再次扮演著享有特權的菁英，並且獨獨具有行動自發自主的能力。」<sup>30</sup> 換言之，知識菁英透過這種方式重新獲得了代理權。既然這裡有喪失權力與重執權力的問題，因此唯一可被預期的就是爭鬥的激烈化。雷蒙·威廉斯（Raymond Williams, 1921-1988）

<sup>28</sup> Leigh Jenco, *Making the Political: Founding and Action in the Political Theory of Zhang Shizhao* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), p. 148.

<sup>29</sup> 就上海「二次革命」所從事尖酸刻薄的描述，可見是書第 42 到 44 回（尤其第 44 回）。本文選用版本為上海說夢人（朱瘦菊），《歇浦潮》（長沙：湖南文藝出版社，1998 年）。

<sup>30</sup> Leigh Jenco, *Making the Political: Founding and Action in the Political Theory of Zhang Shizhao*, p. 149.

曾指出：「文化觀念的形成是個緩慢的重獲控制的過程。」<sup>31</sup> 由此可想見，文學界成為菁英者爭論的主戰場也不會使人訝異。然而，雷蒙·威廉斯的想法應用在解釋五四運動時，「緩慢」一詞很可能受人質疑，而這邊亦有著保守的潛在暗示，至少寇里·羅賓（Corey Robin）如此定義：「何謂保守主義？它就是就擁有權力、看到權力遭受威脅、並且竭力重拾權力等凡此感受從事的思考竭慮與理論化的闡釋。」<sup>32</sup>

面臨政治領導權的危機以及在名義上的身居外圍，加上沒有政治和知識上的一套已存規範來指導行為，因此對新的知識份子來說，「提供指導」（即，發揮控制手段）更加攸關重要，尤其當新的共和體制已開始顯現其自身並無能力創造可行的政治秩序。「民眾」必須維持其作為理論來源的合法性地位，但是任何他們為自己發聲的企圖則有導向混亂的風險。自生性的通俗文化（或可見范伯群描述的：「作者是站在這些市民之中，以他們的喜怒哀樂去表現他們自己，不加修飾地摹寫所謂『低層次』的真實。」）<sup>33</sup> 因此易於成為箭靶，因為它們莫過於代表了新式菁英在文化場域中主控權的明顯喪失。在這當中，通俗文學無法遵循改良的規定路線，即使它們原本預計是被菁英、以及為菁英立場所撰寫的。換言之，正因為「小說」長久以來被廣泛宣傳為大眾溝通的主要媒介，其準確地扮演文化控制最重要的核心角色，卻突然間變成了一個威脅，隨之「黑幕小說」則成為備受攻擊的特定對象，因它同時展示了政治問題的本質（即，新共和政府體制的明顯失敗）以及標記了文化主控權本身的缺乏。<sup>34</sup> 由此看來，在其

<sup>31</sup> Raymond Williams, *Culture and Society 1780-1950* (Garden City, N.Y.: Doubleday Anchor, 1960), p. 314.

<sup>32</sup> Corey Robin, "The Conservative Reaction," *The Chronicle of Higher Education: The Chronicle Review* (chronicle.com/article/The-Conservative-Mind/13099/, Accessed January 12, 2012).

<sup>33</sup> 范伯群，〈緒論〉，《中國近現代通俗文學史》上冊，頁 20。

<sup>34</sup> 胡適對於這類小說的評論可堪典型：「至於民國五年出的『黑幕』小說，乃是這一類沒有結構的諷刺小說的最下作品，更不值得討論了。」胡適，《五十年來中國之文學》，頁 140-141。

1915 年的〈告小說家〉<sup>35</sup> 中，梁啟超以道德觀點將中國諸多問題全然歸咎到道德有缺陷的小說家，他這種對當時小說幾近歇斯底里的責難，再清楚不過地表現出一種已然形成的急迫觀點，此即菁英者對「民眾的聲音」的必要譴責。普遍來說，至少在新式學者對政治的構想裏（如李蕾論述的），「通俗」在相當程度上代表了菁英份子「從現代通往完美」強而有力的「反敘事」，也因此，「通俗」代表了對指導正確意識形態的不利，又或者是對政治本身發展前途的威脅。由此可見，知識份子為成功扮演自身為現代性化身當中需要一套論述話語，憑藉這套論述，他們可以將任何反對的人、事、物標籤為落伍退步的象徵。

諷刺的是，在新的、未被整頓的「通俗」市民文學和改革／革命菁英主張之間的分裂，隨著新式菁英在五四運動民主刺激下對民間藝術的興趣而益趨複雜嚴重，因為後者「到民間去」的想法似乎需要承認民眾的聲音。然而，對於現代之前通俗文類的根深蒂固拒絕（其代表可見梁啟超與周作人對中國長篇說部的極其鄙視），卻在新菁英者對民間藝術的需求中開展出一潛在矛盾，並引起了 1920 年後幾年內相當大的爭議。就此爭議，周作人（1885-1967）在 1932 年提出了一解決之道，他將文學分為三種鑑別類型：（一）民間文學（二）通俗文學（三）純文學。這個分類法有一優勢，即是將「真正」的「民間」文學和他預設的「腐敗」城市作家作品兩相劃分，但是這個方案並未解決如何去理解各項書寫類型的實質特性。<sup>36</sup> 直到 1938 年，文學研究會中堅份子鄭振鐸（1898-1958）在其代表性論著《中國俗文學史》第一章，就通俗文學確切性質提供了解答——然而這個分類法卻看似合乎周作人所謂「民間」文學、而非「通俗」文學的定義。鄭振鐸首

---

胡適這項評論是頗隱晦的，因他沒有標示出所指的小說或作者姓名，但是《歇浦潮》確實是於民國五年開始連載的。

<sup>35</sup> 梁啟超，〈告小說家〉，收入郭紹虞、王文生編，《中國歷代文選論》第 4 集，頁 217-218。

<sup>36</sup> 譚帆，《中國雅俗文學思想論集》，頁 16。

先將通俗文學的定義分為三部分：（一）大眾的。她是出生於民間，為民眾所寫作，且為民眾而生存的。（二）無名的集體的創作。我們不知道其作家是什麼人。（三）口傳的。她從這個人的口裡，傳到那個人的口裡，她不被寫下來。所以她是流動性的。<sup>37</sup> 恰如李蕾對梁啟超將「自治」賦予為群體概念的分析，鄭振鐸這種去除個體主動性而取代以無名無姓之概括民眾群體的做法，恰恰提供給具有傳播和闡釋民間文學實際功能的職業編纂者一個想法方向，使他們有了主動性和參與性去建構一個「健康」的民間文學傳統，同時卻使得當時諸多知名和不知名的市民作家作品淪為「次等」的。「俗」與「民」兩個概念，自此分割開來。

此外，圍繞在 1920 年後「純」與「通俗」文學之間分歧的論述亦存在著諷刺性。一方面，對於新潮的、主要以大學院校為基地的公共意見領袖而言，他們秉持一個信念，即通俗文學在他們看來如此落後的主因之一，為通俗作家對於現代／西方文學概念的無知。但事實上，通俗文學主要作家所撰的嚴肅評論則展示了他們對歐洲文學投入的翻譯工作，其中並包括相當數量的西方現代主義作品，<sup>38</sup> 而這些作家對現代主義的文類特質和形式更有近乎透徹的熟悉程度。因此從敘事學理論來看，相較五四初期到中期大多數缺法技巧而平庸無奇的敘事表現，很多「鴛鴦蝴蝶派」作品反而更精緻與具複雜性，這可見夏濟安（1916-1965）別具洞察視野的評論：「清末小說和民國以來的《禮拜六》小說藝術成就可能比新小說高，可惜沒有人注意。」<sup>39</sup> 另一方面，「通俗」作家致力於電影和視覺文化是一顯見的事實，而這些領

<sup>37</sup> 轉引自譚帆，《中國雅俗文學思想論集》，頁 17。

<sup>38</sup> 這項觀點由范伯群指出，見其〈緒論〉，《中國近現代通俗文學史》上冊，頁 21。在這當中，有許多西方前衛主義作家作品被這些「通俗」作家翻譯出來，如義大利劇作與小說家路依德·皮蘭德婁（Luigi Pirandello, 1867-1936）的作品。

<sup>39</sup> 轉引自范伯群，〈緒論〉，《中國近現代通俗文學史》上冊，頁 20。

域在現代看來正是前衛藝術的核心部分。<sup>40</sup> 通俗文學是屈服在控制中國的反動勢力下的這個見解亦忽略了以下事實：易言之，如果有人認為「通俗文學」在當時是被反對「新文化」的群體所操控著，那麼其中的盲點是，在通俗文學的全盛時代，無論是資本家、殖民主義者、甚或軍閥等，事實上並沒有任何一方能全然掌控中國，而這個混亂的局面正是當時中國人共同的困境。在法蘭克福學派的論點裏，通俗文化幫助資產階級者或獨裁主義者維持地位秩序的這個概念可追溯到馬克思（Karl Heinrich Marx, 1818-1883），而這個概念亦依據於大眾文化工業透過運作來支撐政治體制此觀念。然而，既然當時的中國是缺乏穩定的秩序或政治系統時，這個論點幾乎沒有什麼意義。

### 三、在通俗的領域

「通俗」作家趙苕狂（1892-1953）的生平和作品展現了五四以後認知裡對「通俗文學」潛在的幾處矛盾。作為活躍於 1920 年代上海文壇眾多作家之一，相較於他的同伴，多年來趙苕狂已不為人知，而他的大部分同伴也幾乎從主流文學史上消失了。如果「嚴肅」刊物作家與「通俗」刊物作家的相對公式普遍來說是兩者教育程度與社會階層的互補區分，趙苕狂顯然不符合這個認定公式。受教於交通大學的前身——南洋公學，<sup>41</sup> 趙苕狂的文憑程度顯然高於作為「新文學」中堅份子的茅盾。作為一位 20 歲出頭的年輕小伙子而進入上海商務印書館工作前，茅盾僅畢業於蔡元培還未就任校長時的北大預科。然而，如果說並不以全心決意追求國家民族命運此類偉大主題是被剔除於文學典範外的首要原因，趙苕狂在文學史上的消失在一定程度上是

<sup>40</sup> 見陳建華，《從革命到共和：清末至民國時期文學、電影與文化的轉型》（桂林：廣西師範大學出版社，2009 年），頁 205-313。

<sup>41</sup> 范伯群，《中國現代通俗文學史》，頁 249-51。

可被理解的，因為，他的許多作品顯然為滑稽打趣的，至少在五四的「大敘事」傳統中，趙沒有任何一部作品表現對建立歷史之規律性和普遍論述的企圖。但另一方面，趙苕狂的許多小說展示了技巧上的用心經營而值得關注，並且可作為一課題讓我們思考到：究竟哪種文學標準可被作為區分自我正典化的「純」文學（如 1920 年後的《小說月報》）和被發表在趙苕狂作為主編之刊物《紅玫瑰》上的「通俗」作品？

趙苕狂在《紅玫瑰》1924 年以來的整整七年內一直作為主編。<sup>42</sup> 1929 年，趙撰寫〈花前小語〉，文中以六項主旨條目向作家（以及讀者）宣告他對《紅玫瑰》的目標。第一條是「主旨：常注意在『趣味』二字上，以能使讀者感得為標準，而切戒文字趨於惡化與腐化——輕薄與下流。」<sup>43</sup> 由此可見，在趙苕狂的自我認知中，製作這本刊物的人企圖引起讀者的興趣，儘管這邊的「趣味」此詞對以下此點可能是含糊的。換言之，它究竟是對讀者期待視野的投其所好，還是就文學形式進行實驗寫作的可能性？無論如何，以上這段言論以負面的否定姿態表達對「腐化」的唯恐不及，就這點，連自認是把關文學品味的五四新文學者亦不能例外。再看到第四條主旨：「目的：在求其通俗化，群眾化，並不以研求高深的文學相標榜。」請注意趙苕狂此處以「通俗」描述自己的寫作與日後菁英之暗諷「通俗」作品的意涵取向是完全不同的。我們也需注意到，此句話當中「群眾」一詞的無目的性和顯然非政治性的用法。如果趙的發言不是在一定程度上與 1913 年《小說月報》的編輯宣言可產生對應：「雅馴而不艱深，淺顯而不俚俗，可供公餘遣興之需，亦資課餘補助之用。」<sup>44</sup> 也許有人會主張趙苕狂

<sup>42</sup> 雜誌由世界書局出版，在 1922 到 24 年間名為《紅雜誌》，後在 1924 年 7 月滿百期後改名《紅玫瑰》。

<sup>43</sup> 范伯群，《中國現代通俗文學史》，頁 251。

<sup>44</sup> 轉引自范伯群，《中國現代通俗文學史》，頁 169。

不過是面對菁英份子攻擊所從事的自我辯護。然而，究竟趙苕狂對「通俗」此詞的用法是否有為他的雜誌帶入五四新文學的主張，或者是他在使用此詞上並無任何輕鄙「通俗」的意味？儘管他的平易語調更可能傾向後者，但就這個問題的答案是說不準的。即便如此，趙宣稱不追求「高尚文學」，實際上表現出與 1913 年《小說月報》之宣言觀點的契合，而他的這份宣言至少在一定程度上反映了改革者對小說期待的持續影響力。趙苕狂以上發言可產生的多重解釋的確顯示了一個問題，此問題就是，1920 年代關於文學的話語權是否已經被宣稱高雅文學為其專屬資產的西式菁英所掌控了呢？然而，這個問題的答案仍有很大的開放性，正如趙的宣言與 1913 年改革前的《小說月報》宣言的相似性所示。

儘管就其小說投入若干認真努力，趙苕狂最被人熟知卻可能是其滑稽小說的作家與編者身分，其中最知名的是出版於 1924 年的四卷《滑稽世界》。在這部小說的序言，趙很清楚地表明了他並不是沒有察覺到當時中國面臨的艱困處境，但想到正面迎擊這些紛亂局勢無非是浪費時間，故在他看來，退避到另一個替代性的文學想像世界才是最好的選擇：

此余所敢斷言者，今世何時乎，烽火遍於中原，豺狼佈於當道，瘡痍滿目，災變時聞，不有解憂之方，殊鮮藏身之計，屈子湘江，既憤激之可議，信陵醇酒，亦衰諷之足嗤，皆非世之正者也，然則不屈不撓，不卑不亢，覓桃園於別境，忘此世之塵囂，其或在是歟！<sup>45</sup>

就趙苕狂以上言論，在太快下結論這是趙面對現實的無能為力之前，我們必須回想王國維 1906 年所寫到「文學」和其他書寫類型的明確

<sup>45</sup> 湯哲聲，《滑稽幽默編》，收入范伯群，《中國近現代通俗文學史》上冊，頁 254。

區別，此即：對於文學，王國維擁護著康德(Immanuel Kant, 1724-1804)極致的審美觀公式並進而以「無用之用」為概括的言說。<sup>46</sup>

趙苕狂最有名的小說之一〈典當〉(如果這部小說有名的原因之一一是它被編選並被翻譯為英文)寫於1923年，以當時上海社會在道德上的墮落與邪惡此嚴肅內容為主題。但值得注意的是，此項題材實普遍地同樣出現在晚清「新小說」、民國初年「黑幕」小說與後五四時期的「新文學」。〈典當〉的開首為人物馬朝奉作為聚焦者(即，透過其敘述視角來呈現情境與事件)的一段簡短描寫：

余職務，還抱下一種樂觀，每天坐在那張高凳上瞧那出出進進的人，覺得非常有趣。並且這許多出出進進的人，各人有各人的神氣，並不一例。他每從這種地方推測各個人生活狀況，以及目下的窮通。雖不欲求信於人，但知道自己所推測的雖不中，也不遠，私下頗自鳴得意咧。<sup>47</sup>

從以上文段，我們可明顯見到作者的隱喻表現以及他意欲將其筆下故事塑造為「以現代現實的社會為背景，務求與眼前的人情風俗想去不甚懸殊。」<sup>48</sup> 而此，正合乎趙苕狂為《紅玫瑰》出版時所呈述的第三條主旨。作為小說的第一人稱敘事者，馬朝奉表現出俯視世俗人間的公正無私姿態是明顯的，正如他被設定為安坐在當舖的高腳板凳上來觀察這個社會，而此正象徵著關懷的缺乏來讓他分析其觀察對象的是

<sup>46</sup> 有關王國維文學觀點的討論，參見拙作“Legibility vs. the Fullness of Expression: Rethinking the Transformation of Modern Chinese Prose,” *Journal of Modern Literature in Chinese* 10/2 (December 2011): 89-91.

<sup>47</sup> 〈典當〉，收入范伯群編，《鴛鴦蝴蝶——《禮拜六》派作品選》上集（北京：人民文學出版社，1991年），頁188。英譯修訂版見 Timothy C. Wong, “In the Pawnshop,” in *Stories for Saturday: Twentieth-Century Chinese Popular Fiction* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2003), p. 195.

<sup>48</sup> 范伯群，《中國現代通俗文學史》，頁251。

非過錯。在馬朝奉期望「雖不欲求信於人」而具冷諷意味的沉思當中，我們獲得了一暗示，這暗示就是此人物角色在道德立場上的模糊和不穩定性。

馬朝奉的想法從頭到尾在同情心與生意考量之間的自由轉換，再一次表露這兩種立場之間更不明確的關係：

不覺私下歎道：隨便什麼人家，來得這裡做交易，總不是一件好事情。包他以後愈走愈勤，永逃不出這個勢力範圍呢。不過話又說回來了，這樣一來，我們當中從此又多下一個戶頭，又添下一大注交易了。想著，臉上不覺微微的露出笑容。<sup>49</sup>

當故事透過敘述者的推測而展開，由於對於上海社會怪誕現象的熟悉，使得敘述者能準確地預測到他所觀察對象在衰敗處境中的下一步。這些被敘述者觀察的光怪陸離人物是故事當中檯面上的客觀對象，但他們幾乎從未現身說法。我們僅是透過商業交易目擊了這些人物的悲劇——他們典當了所擁物品——這便代表了他們的頹敗。舉例來看，作為當舖的首位客人，來自一名家庭雇用的女傭卻最終不了了之的消失和被打發遣散了，就此，馬朝奉推測到，這應當是雇主無足夠的錢以支付薪俸。當家道頹敗的情勢變得更加危急，這個家庭的年輕少婦死去，緊接著其揮霍成性的丈夫因賭馬和熱衷光顧妓院而傾家蕩產，最後則在一冬日清晨被發現凍死於當舖門外。然而，作為全篇小說的敘述者，馬朝奉在故事的結尾卻與他在故事開首時的態度沒有多大差別：

心想，這個少年我雖不知他的姓名，但他逐漸的墮落下來，我眼中都瞧見的。如今又是這樣的收場，十分淒慘，怎不教人傷感啊！一會兒，又被他的樂觀的心理戰勝了，私自笑道：「咳，

---

<sup>49</sup> 〈典當〉，頁189；Timothy C. Wong, "In the Pawnshop", p. 196.

我也太癡了。凡是來這裡走走的人，哪一個不是在悲痛中度生活的？如果細細留心起來，恐比這無名少年的事情再悲痛一些還不少，我要替他傷心，也傷心不得這許多呢！」<sup>50</sup>

僅就以上文段運用的敘事技巧來論，作者趙苕狂在試圖講述一個悲劇時，他跳脫了、或根本沒有真正介紹悲劇的受難者，而是維持著一個謹慎的冷諷距離；更不用說透過筆下的敘述者視角，趙苕狂試圖擺弄在挑起讀者的同情感受、又或者是對於這些悲劇事件表示無關緊要的淡漠。如果說技巧上的問題是范伯群區分「純」與「通俗」文學之間的條件，但值得注意的是，趙苕狂這篇小說可視為比大多數 1920 年代的「菁英」小說還要優秀。

〈典當〉以一個保持距離以及淡漠的觀察者來觀看可悲的人物在窮途末路成為社會制度的犧牲者，這個情節不得不讓我們想起魯迅（1881-1936）更著名的小說〈孔乙己〉，而它正比〈典當〉在創作時間上早一些而已。如果說〈典當〉裡的馬朝奉至少因其敏銳且頗具良心的全知視角而體現了對人物的同情，〈孔乙己〉當中不具名的敘述者以及其他角色卻皆未暗示對「孔乙己」（這個因小說題名而知名的主角）衍生的同情心——他遭受的只有鄙視或漠不關心。無疑地，這說明了魯迅最為永恆的主題，即他所見到瀰漫於中國社會上普遍的缺乏同情心。然而，魯迅堅決於再現中國為一個完全沒有同情心的社會創造了一煽情戲碼，這個戲碼沒有給予我們文學上的深度，甚至對中國社會的改良不抱任何希望——它最終是一個走不通的死胡同。如果在魯迅 1924 年後的創作小說裡，同情心成為一個更加複雜的命題，此可見其著名的〈祝福〉、〈在酒樓上〉與〈孤獨者〉；趙苕狂在〈典當〉中小心控制的冷諷態度卻早已預示這項命題的曖昧性，因為相較於魯迅的早期創作，它留給了讀者更多反思空間。由此看來，五四文

<sup>50</sup> 〈典當〉，頁 189；Timothy C. Wong, “In the Pawnshop”, p. 196.

學和它視為「他者」的「通俗」作品在性質上的分歧問題並非是透過前者立場就能不變與輕易地被解決。事實上，還有許多被公認為「通俗」文學典範的小說反而更符合「純」文學、甚至是現代主義小說的標準，如周瘦鵑（1895-1971）1924年作品〈對鄰的小樓〉和其1922年的〈汽車之怨〉可堪其中傑出代表。<sup>51</sup>

賀麥曉（Michel Hockx）以其完善又具洞見的分析主張到：「五四」不應被作為一話語範疇而存在。<sup>52</sup> 如果我們就文學評價的本質來檢視賀麥曉的主張，他的論點具有重要的份量。具體來說，除了以政治立場為前提而視魯迅為進步的中堅份子，因而他的作品必定為優秀的之外，我們如何可聲稱〈孔乙己〉在質量上就一定較〈當舖〉高？或許，我們應該採取魯迅在言談中表示對「舊」文學的譴責來作為我們的審美標準。然而，這將會讓「古代中國」作為一特定的負面所指，而它的功用則成為了區判新、舊文學的唯一方式。如果採取這個視點，我們則是將文學評價的標準從美學性而移向政治意識形態的立場。

又或許，對於我們最好的是採行魯迅的弟弟——周作人——這位五四文學仲裁者建立來跨越「純」與「通俗」文學大分歧最完善的美學標準。在1920年左右，周作人寫下了讓「黑幕」小說難堪的批評：「我們決不說黑幕不應該披露，且主張說黑幕極應披露，但決不是如此披露。……做這樣的事，須得有極高深的人生觀的文人才配，絕非專做『閒書』的人所能。」令人咋舌的是，周作人甚至完全不試著讓文學標準適用於「黑幕」小說，而是訴諸於一個斷然的、毫不猶豫的道德標準，而這個標準並有傾向階級劃分的虞慮——換言之，只有「文

<sup>51</sup> 周瘦鵑，〈對鄰的小樓〉、〈汽車之怨〉，各收入范伯群編，《周瘦鵑文集》（上海：文匯出版社，2011年）第1卷，頁47-51；39-42。

<sup>52</sup> Michel Hockx, *Questions of Style: Literary Societies and Literary Journals in Modern China, 1911-1937* (Leiden: Brill, 2003).

人」才具有道德正當性和合法權被允許從事社會批評。而更具詆毀性的還可見周作人對「黑幕」主題下的評論：「黑幕是一種中國國民精神的出產物，很足為研究中國國民性社會情狀變態心理者資料，至於文學上的價值，卻是『不值一文錢』。」<sup>53</sup> 這段言論最有趣的地方是，周作人在「黑幕」作為現象材料及其文學再現所切割開來的一道鴻溝。而這看來幾乎像是，如同梁啟超和天鵝生，周作人相信：就「黑幕」小說所再現廣大和令人沮喪的社會現象，是沒有任何中國作家能以文學能力恰如其分地掌握描寫。無論如何，總體上對周作人而言，如要有真正的文學，菁英的干預是必要的：「文藝當以平民的精神為基調，再加以貴族的洗禮，這才能造成真正的人的文學。……從文藝上說來，最好的事是平民的貴族化。」<sup>54</sup>

如本文一開始引述五四新文學份子對通俗文學明顯的反對聲明，「文學研究會」代表了驅逐「通俗文學」撤出文學正當領域範疇之外的首要勢力。而如果只因身為改造過後而致力中國「新文學」事業主要刊物《小說月報》編輯的優勢地位，沈雁冰（即茅盾）在中國新共和社會初期則主控了文學的理論化。茅盾在 1920 年代初期就文學理論所撰寫的一系列文章，讓他作為文學場域之仲裁者的地位更加穩固。如王曉明論析的，<sup>55</sup> 如果五四新文化運動的提倡潛在著許多非文學的動機因素，雖然茅盾直到作為《小說月報》編輯的十年後才開始創作小說，他似乎更貼近於文學。事實上，茅盾並非首倡主導新文化運動之北京知識群體的一員，他在蔡元培接掌北大而進行改革前便已離開了北大，因此茅盾的某些敘事作品展現了對所謂「通俗」小說（尤其是其旗下衍生的「黑幕」變體）未公開承認卻實際受到的影響，

<sup>53</sup> 周作人，〈論「黑幕」〉、〈再論「黑幕」〉，轉引自范伯群，《中國現代通俗文學史》，頁 234。

<sup>54</sup> 周作人，〈貴族的與平民的〉，轉引自譚帆，《中國雅俗文學思想論集》，頁 11。

<sup>55</sup> 王曉明，〈一份雜誌和一個「社團」：重評五四文學傳統〉，《批評空間的開創：二十世紀中國文學研究》（上海：東方出版中心，1998 年），頁 186-209。

這並不會使人訝異；但反諷的是，「黑幕」小說卻是茅盾和其同伴堅決譴責的對象。舉例來論，茅盾 1932 年的史詩型著作《子夜》所涵蓋的許多章節片段，似乎是直接受到黑幕小說的啟示。在此部小說第八回的一段連續事件中，馮雲卿，這位來自浙江而旅居上海為「海上寓公」的放蕩鄉紳一員，在其資產虧空時，本打算將他未出閣的黃花閨女獻給勢力龐大的腐敗資本家——趙伯韜（此時正巧發生趙伯韜與日本人勾結之事），其後則以債券市場的內線交易情報作為交換。<sup>56</sup> 為錢而典當女兒，不管在真實生活中這是否為常事，卻是「黑幕」小說以醜聞為取材的主題之一，而茅盾此篇小說的幾個章節內容恰好就符合「黑幕」小說的取材特徵。然而，假使考慮到周作人對於誰能夠、誰不能夠撰寫黑幕小說的嚴厲苛責，茅盾為何從不承認自己受到通俗文類的任何影響是可被理解的，即便我們很難想像茅盾本人從未意識到自己有受到「黑幕」小說的啟發。

「純」與「通俗」文學此二分法論述來源的一項主要但卻鮮少被關注到的問題，為文學市場這個因素。當中，作者如何適應讀者？這或許是最首要的原因。五四新作家定位自己是為一個被清楚界定的年輕菁英讀者群來撰寫小說。這些年輕菁英聚集於大學機構和明星高等學府，主要認同著當時中國兩大主要政黨在政治與國家治理上的急進改革主張，而這些年輕菁英鄙視任何有關他們薪資所得的言談或議論。相較之下，「通俗」作家則對他們就文學市場的依賴非常的開誠佈公，而這正是新式菁英出言蔑視這些通俗作家的主要依據。諷刺的是，儘管新文學作家如魯迅和茅盾在文學市場非常成功（而這個議題具有的內部矛盾性值得更多分析），<sup>57</sup> 傳統文人對文學市場的鄙視看似卻是這些「新」文學作家在性格上的核心精神。舉例而言，是否大

<sup>56</sup> 茅盾，《子夜》（北京：人民文學出版社，2001 年〔據 1960 年版〕），頁 179-209。

<sup>57</sup> 有關魯迅在 1930 年代旅居上海時賺得的龐大收入，參見陳明遠，《文化人與錢》（天津：百花文藝出版社，2001 年），頁 157-161。

出版商從出版教科書所獲得的利益有給予新文學作家菁英或多或少的支持呢？（我們亦可產生以下疑問，1919 年後被改頭換面的《小說月報》是否比之前賺的更多？由於沒有現存材料可以提供資訊，因此我們可能永遠無法得知這個問題的答案。但是，茅盾在其自傳提供了一個非常撩人心弦的線索，那就是《小說月報》的銷售進帳在其接手後的幾個月內陡然下滑，而那時正是茅盾將這本刊物轉型到五四新文學的主張方向。）<sup>58</sup> 相較之下，「通俗的現代」在過程中則必須自力更生，加上他們的讀者群來自四面八方而無法窮盡的紛雜，因而讓我們在掌握讀者情況時更加困難。然而，假設我們有辦法確定「通俗」小說龐大的讀者市場，適應讀者喜好的這個問題是否對作家造成更多的壓力呢？舉例而言，趙苕狂為其刊物所下的編輯主旨與其之前並未改頭換面的《小說月報》，兩者皆以不追求嚴肅為核心，但似乎看起來，這兩本刊物的編輯宣言與趙苕狂在〈典當〉裏所表現的寫作實踐並不一致。換句話說，「新」、「舊」文學的區別最後很可能更多是以社會性的原因而作結，而並非是純粹的文學性問題。

除了以上之外，圍繞純文學與通俗文學之間「大分歧」的其它許多問題還等待著進一步的研究。舉例來說，〈典當〉裡的聚焦者馬朝奉對於發生在其當舖的悲劇事件所表現的幸災樂禍，啟示了我們圍繞在中國現代小說菁英與通俗間爭論的另一重要因素——即，消遣娛樂的問題——它被通俗文學所擁戴，但在菁英作家筆下則予以否決丟棄。然而，在趙苕狂 1929 年為其刊物所列出的期待目標當中，唯一符合娛樂意義範疇的措詞為「趣味」，而「趣味」一詞幾乎無法被視作就是對輕浮或輕挑的放縱准許。但是，有些地方確如菁英作家的評論所說的，趙苕狂的確寫了許多看似就是輕薄無聊的小說，如他的 1927 年作品〈高跟鞋的愛情〉基本上就是對戀腳癖狂的誇示彰顯。

<sup>58</sup> 茅盾，《我走過的道路》，頁 139。

由此看來，這篇作品確實在菁英作家對「通俗」的撻伐上為一例證。

<sup>59</sup> 然而，這篇小說是否存在著深層的喜劇成分而未被解讀闡釋？還是生計需求迫使作家必須徹底不顧顏面地迎合取悅讀者？此外，這邊還有另一個須處理的問題：即，究竟用什麼評判標準可以區分「通俗」與「菁英」文學？對於今天的我們來說，這個問題很容易，我們可回答為作家的聲望、小說作品的發表刊物，以及透過之後文學評論的概念。范伯群的判別原則恰如上述回答一樣具普遍性而為人熟悉，但其所提標準幾乎很難適用於趙苕狂的〈典當〉，這因而讓我們上述所提問題是懸而未決的。此外，當我們遇到一未知且不具名的文本，文本本身訊息可以幫助我們回答以上問題嗎？此外，這個問題亦適用於某些更長篇幅的小說。舉例而言，《歇浦潮》的其中一個故事講述到一對自由戀愛的年輕情侶遭受到長輩的策劃算計而備受阻撓，<sup>60</sup> 但這無非是「新文學」裏數不清的故事取材。因此，還有任何方式可幫助我們再辨識作品是「純」或「通俗」嗎？是否在嘲諷或憤世嫉俗上，兩者各有不同的形式表現呢？但正如王德威在其《被壓抑的現代性：晚清小說新論》擁護「前五四」小說時所提出的，是否合乎五四構建的「現代話語」定義的小說就一定比其它作品優秀呢？<sup>61</sup>

更普遍的來說，晚近的美國電影批評家瑪莉安·韓森（Mariam Hansen）自創了「通俗現代性」一詞，用以描述現代主義和通俗文學如何共存於現代時期的西方。<sup>62</sup> 從一個現代中國學生的視野來看，瑪莉安·韓森這個概念最值得注意的地方，就是她認為不需要為她所討論的對象從事美學價值的證明，而這幾乎在現代中國批評話語裡很難

<sup>59</sup> 趙苕狂，〈高跟鞋的愛情〉，《紅玫瑰》第2卷第2號（1927年7月2日）。

<sup>60</sup> 這對年輕情侶的愛情悲劇可見《歇浦潮》第43回。

<sup>61</sup> David Der-wei Wang, *Fin-de-Siècle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1848-1911* (Stanford: Stanford University Press, 1997).

<sup>62</sup> Miriam Hansen, "The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism," *Modernism/Modernity* 6/2 (1999): 59-77.

對市民通俗作品做這樣的呈述。將翻譯上的明顯問題先擱置一旁——事實上，這問題本身就暗示了更深層的議題——我們如何將韓森的這個概念應用於中國？舉例而言，「通俗」這詞彙是否最終成為了一個貶義詞而讓屬於這個類別下的作品都不具任何正面的價值？諷刺的是，“vernacular”這詞彙在作為一共通翻譯詞時亦會引起相當爭議——它可翻譯為「白話」或「通俗文」，但這種在翻譯上的模糊地帶實遭遇到與中文「通俗」一樣在詞彙概念上的難題。而這些，皆使得「通俗」(popular)過渡到「文化」(culture)這件事特別棘手困難。在其最新論著——《從革命到共和：清末至民國時期文學、電影與文化的轉型》，陳建華致力就 20 世紀頭 30 年內所生產浩瀚繁多的通俗小說從事不同種類的分析，他進行了許多重要的探勘發掘，並將瑪莉安·韓森的「通俗現代性」概念進一步以正當化的立場應用在先前許多被遺棄在「鴛鴦蝴蝶派」類別中的小說，其中予人印象深刻的論證為分析出許多通俗小說採取了電影技巧為重要元素。總結而言，中國現代文學有關「純」與「通俗」的分歧問題以及它所引起的許多後果——它們在層層堆疊當中伴隨著喧嘩騷動和高度令人憂慮的政治和文化轉型，仍然需要充分的考察和全面的反省思考。

（責任校對：趙家琦）

## 引用書目

- 上海說夢人（朱瘦菊），《歇浦潮》，長沙：湖南文藝出版社，1998 年。
- 王曉明，〈一份雜誌和一個「社團」：重評五四文學傳統〉，《批評空間的開創：二十世紀中國文學研究》，上海：東方出版中心，1998 年，頁 186-209。
- 周揚，《周揚文集》，北京：人民文學出版社，1984 年。
- 阿英（錢杏邨）編，《晚清文學叢鈔：小說戲曲研究卷》，上海：中華書局，1960 年。
- 胡適，《五十年來中國之文學》，上海：上海古籍出版社，1999 年。
- 范伯群，〈緒論〉，《中國近現代通俗文學史》，南京：江蘇教育出版社，1999 年。
- 范伯群，《中國現代通俗文學史》，北京：北京大學出版社，2007 年。
- 范伯群編，《周瘦鵬文集》，上海：文匯出版社，2011 年。
- 范伯群編，《鴛鴦蝴蝶——《禮拜六》派作品選》上集，北京：人民文學出版社，1991 年。
- 茅盾，《子夜》，北京：人民文學出版社，2001 年〔據 1960 年版〕。
- 茅盾，《我走過的道路》，香港：三聯出版社，1981 年。
- 郭紹虞、王文生編，《中國歷代文選論》，上海：上海古籍出版社，2001 年。
- 陳平原，《20 世紀中國小說史·第一卷 1897-1916》，北京：北京大學出版社，1989 年。
- 陳平原、夏曉虹編，《二十世紀中國小說理論資料》，北京：北京大學出版社，1989 年。
- 陳明遠，《文化人與錢》，天津：百花文藝出版社，2001 年。
- 陳建華，《「革命」的現代性》，上海：上海古籍出版社，2000 年。
- 陳建華，《從革命到共和：清末至民國時期文學、電影與文化的轉型》，

- 桂林：廣西師範大學出版社，2009 年。
- 舒蕪等編，《近代文選論》，北京：人民文學出版社，1999 年。
- 董麗敏，《想像現代性：革新時期的《小說月報》研究》，桂林：廣西師範大學出版社，2006 年。
- 譚帆，《中國雅俗文學思想論集》，北京：中華書局，2006 年。
- Robin, Corey, “The Conservative Reaction,” *The Chronicle of Higher Education: The Chronicle Review*. <https://chronicle.com/article/The-Conservative-Mind/13099/> (Access January 12, 2012).
- Gimpel, Denise, *Lost Voices of Modernity: A Chinese Popular Magazine in Context*. Honolulu: University of Hawai’i Press, 2001.
- Hansen, Miriam, “The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism”, *Modernism/Modernity* 6/2 (1999): 59-77.
- Hill, Michael, *Lin Shu, Inc.: Translation and the Making of Modern Chinese Culture*. New York: Oxford University Press, 2012.
- Hockx, Michel, *Questions of Style: Literary Societies and Literary Journals in Modern China, 1911-1937*. Leiden: Brill, 2003.
- Huters, Theodore, “Culture, Capital and the Temptations of the Imagined Market: The Case of the Commercial Press,” in Kai-wing Chow et al., eds., *Beyond the May Fourth Paradigm: In Search of Chinese Modernity*, Lanham, MD: Lexington Books, 2008, pp. 27-49.
- Huters, Theodore, “Legibility vs. the Fullness of Expression: Rethinking the Transformation of Modern Chinese Prose,” *Journal of Modern Literature in Chinese* 10/2 (December 2011): 89-91.
- Huyssen, Andrea, *After the Great Divide*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- Jenco, Leigh, *Making the Political: Founding and Action in the Political*

*Theory of Zhang Shizhao*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

Williams, Raymond, *Culture and Society 1780-1950*. Garden City, N.Y.: Doubleday Anchor, 1960.

Wang, David Der-wei, *Fin-de-Siècle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1848-1911*. Stanford: Stanford University Press, 1997.

Wong, Timothy C., "In the Pawnshop," in *Stories for Saturday: Twentieth-Century Chinese Popular Fiction*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2003.

## Popular Literature and the “Great Divide” in Early 20<sup>th</sup>-Century China

Theodore Hutters<sup>\*</sup>

Translated by Chia-chi Chao<sup>\*\*</sup>

### Abstract

The main purpose of this essay is to trace the development and implications of the split between “popular” and “elite” literature in modern China. I argue that the seeds of this division, which most acknowledge was fully formed by the New Culture Movement of the May Fourth period, can be found in Liang Qichao’s 梁啟超 late Qing writings about novel. The split as it hardened into orthodoxy by 1920 had serious consequences for the development of modern Chinese literature, creating an artificial division within it based on political rather than aesthetic grounds. This politicization of writing had serious consequences for the growth of an autonomous literature in modern China, reflecting as it did the fears on the part of elites left and right alike for cultural work not under their direct intellectual control. Based on the paper’s findings, it labels the split between “popular” and “elite” literature “the great divide”.

**Key words:** popular literature, pure literature, the New Culture Movement, the novel, popular

---

<sup>\*</sup> Professor Emeritus, Department of Asian Languages and Cultures, University of California (Los Angeles), USA.

<sup>\*\*</sup> Ph. D Candidate, Department of Chinese Literature, National TsingHua University

