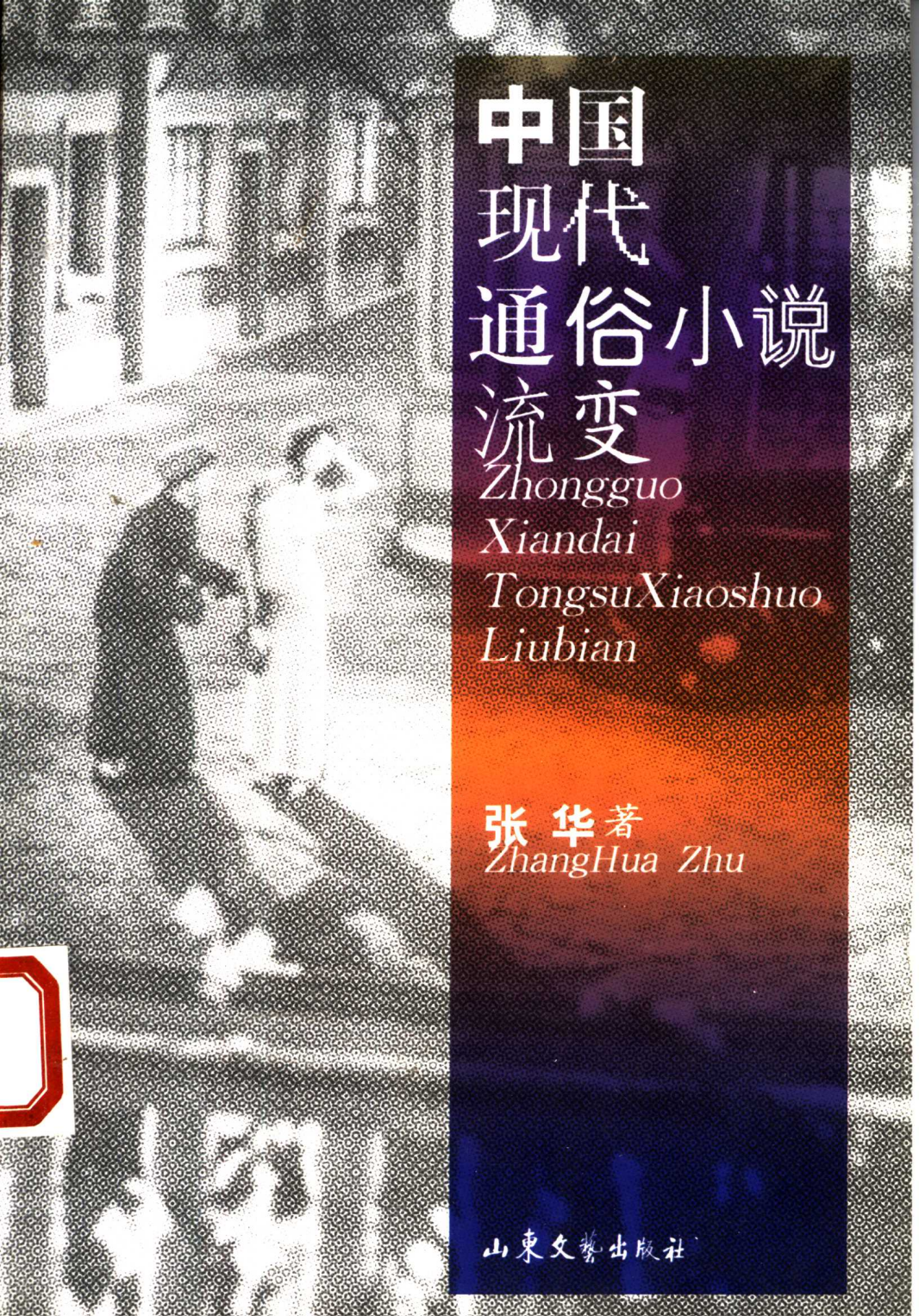




中国 现代 通俗小说 流变

Zhongguo

Xiandai

Tongsu Xiaoshuo

Liubian

张 华 著

Zhang Hua Zhu

山东文艺出版社

1207.42
Z 283
✓

中国 现代 通俗小说 流变

Zhongguo

Xiandai

TongsuXiaoshuo

Liubian

张 华 著

ZhangHua Zhu

山东文艺出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国现代通俗小说流变/张华著. — 济南: 山东文艺出版社,
2000.5

ISBN 7-5329-1806-8

I. 中… II. 张… III. 通俗文学-小说-文学研究-中国-现代 IV. I207.4

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 07296 号

中国现代通俗小说流变

*

山东文艺出版社出版

(济南经九路胜利大街)

山东省新华书店发行

山东新华印刷厂临沂厂印刷

*

850×1168 毫米 32 开本 8.75 印张 1 插页 217 千字

2000 年 1 月第 1 版 2000 年 1 月第 1 次印刷

印数 1—2000

定价 11.80 元

绪 论

通俗小说是一个生产和消费都异常活跃，而理论研究却相当沉寂的文学类别。在八十年代以前，文学界长期把通俗小说看做不登大雅之堂的东西，摒弃于学术视野之外，理论研究上几乎是一片空白。造成这一现象的原因，主要在于文学界对通俗小说持有的偏见。

文学界的这种偏见无疑与长期占主导地位的社会政治功利性文学观有关。在中国古代，“文以载道”的正统文学观使人们把小说视为“名不列于四部，言不齿于缙绅”的“闲书”和“末技”。到了小说地位空前提高的晚清，通俗小说虽一度繁荣，但很快便好景不长。五四“文学革命”高扬批判“文以载道”的旗帜，但它从所选定的逻辑起点即文化与历史的变革出发，要求文学承载新的内容时，又必然因启蒙的要求而走上新载道的一途。到了“大众化”问题越来越被重视的三十年代，瞿秋白曾指出：“中国人的文艺生活显然划分着两个等级，中间隔着一堵万里长城，无论如何都不相混杂的。第一个等级是‘五四式’的白话文学和诗古文词——学士大夫和欧化青年的文艺生活。第二个等级是章回体的白话文学——市侩小百姓的文艺生活。”（瞿秋白《普洛大众文艺的现实问题》，《文学》第1卷第1期，1932年4月）他的结论很明确：“普洛文艺应当是民众的。新式白话的文艺应当变成民众的。”（瞿秋白《普洛大众文艺的现实问题》，《文学》第1卷第1期，1932年4月）虽然很多新文学家致力于“大众

化”和“民族形式”的探讨和实践，但并没有消弭对通俗小说的偏见，甚至对抗战时期以张恨水为代表的众多通俗小说家基于抗日救亡热情而创作的“国难小说”也加以武断的批评。事实上，从五四到1949年，新文学小说虽占据了文坛的制高点，被视为正宗，但在它周围汪洋恣肆的仍然是通俗小说之海。通俗小说并没有因为别人的批判挹伐而止步不前，而是以铺天盖地之势，昂然挺进于广大读者群之中。新文学作家甚至不能阻挡通俗小说对自己亲人的诱惑。鲁迅的母亲就十分热衷于“才子佳人”之类的通俗小说。鲁迅在上海曾多次为母亲购寄张恨水、程瞻庐等作家的小说。进入八十年代以后，以梁羽生、金庸为代表的新派武侠小说和琼瑶为代表的言情小说，对大陆地区形成巨大的冲击波，很快促进了通俗小说的恢复起步和再度繁荣。越来越多的专家学者，已经意识到通俗文学理论建设和学术研究的重要性与迫切性。范伯群先生指出：“近现代文学史研究者正在形成一种共识，应该将近现代通俗文学摄入我们的研究视野，纯文学和通俗文学是文学的双翼，今后撰写的文学史应是双翼齐飞的文学史。”（范伯群《中国近现代通俗作家评传丛书·总序》，南京出版社1994年）

回顾历史，新文学家如果能摆脱宗派主义情绪，真正意识到文学无法离开社会大众，文学的使命必须植根于群众之中，通俗文学在满足广大民众阅读需求方面具有独特优势，及早向通俗文学伸出团结之手，通俗文学作家就会有更多的人努力向新文学靠拢，写出更为精彩纷呈的作品。新文学与通俗文学携手同行，两者都会成为最大受益者，这应该是历史留给我们的教训。

实际上，人们对通俗小说的偏见逐渐消弭的过程，正是人们对其认识深化的过程。近年来，一些专家学者从不同方面，对通俗小说进行了较为深入的探讨。但是，通俗小说这一概念至今没有一个固定的含义。通俗小说是一个复杂的研究客体，其概念所

指具有相当的复杂性。通俗小说本身界定在逻辑上是模糊的，人们所谓的通俗小说，一般是相对于“高雅小说”、“严肃小说”、“先锋小说”、“纯小说”或“新文学小说”而言的。人们对通俗小说的认识和研究，只能凭借其实际存在。陈大康认为，通俗小说是“以浅显的语言，用符合广大群众欣赏习惯与审美趣味的形式，描述人们喜闻乐见的故事的小说”。（陈大康《通俗小说的历史轨迹》，湖南出版社 1993 年）这一定义大致适合中国古代通俗小说。范伯群则提出了以下定义：

中国近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滋长繁荣的，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的文人创作或经文人加工再创造的作品，在功能上侧重于趣味性、娱乐性、知识性和可读性，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，形成了以广大市民层为主的读者群，是一种被它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。（范伯群《中国近现代通俗作家评传丛书·总序》南京出版社 1994 年）

以此来概括现代通俗小说，基本上是符合实际的。

动态地考察通俗小说古今流变，判断通俗小说的标准并不是一成不变的。古代判断通俗小说的标准是文体差别，即从文体类型上分辨雅、俗。古代通俗小说指的是白话小说、章回体小说，与其相对的是文言小说和笔记体小说。这一判断标准仅着眼于文体类型，而不能包括审美判断，因为就审美内涵而论，白话小说未必“俗”，文言小说也不一定“雅”。《金瓶梅》、《红楼梦》在文体类型上都是白话和章回体，在当时显然属于通俗小说，但在

审美品位上却大大高于同时代的文言小说，在当代早已成为高雅小说了。仅就文体而言，雅俗也有位移。这两部小说对古代知识分子来说，语言和内涵都是浅显易懂的，但对现在的知识分子就不是那么通俗了，语言和内涵方面的阅读障碍是确实存在的。到五四时期，判断通俗小说的标准明显变化，不再有古代那种文体类型的决定性作用，而主要是衡量小说的思想艺术价值。新文学小说在对旧小说的批判中诞生，其突出标志是时代精神加欧化技巧。通俗小说则以娱乐主义加传统技法为标志，但为了适应时代变化和读者需求，已开始学习借鉴外国小说和新文学的优点，逐渐趋向与新文学小说遵循同样的美学原则。新文学小说与通俗小说之间，既在创作宗旨、审美趣味上大相径庭，又在思想艺术上显现出交叉状态，从而形成了一种雅俗对峙互补格局。中国现代通俗小说史就是它与新文学小说相互对峙、相互竞争、相互影响和相互渗透的过程。正是五四新文学和西方文学的滋养大大促进了通俗小说的现代化进程。通俗小说在适应大众读者的阅读需求、增强小说的娱乐性和可读性方面，也给新文学小说提供了许多有益的启示与经验。到了今天，通俗小说与高雅小说之间的相互影响、渗透越来越明显，雅俗分野更难以泾渭分明。今天许多通俗小说的艺术水准已远远超过了几十年前的同类作品，比现代文学史上很多一般化的新文学小说还要技高一筹。金庸的小说，当然应属通俗小说中的武侠类型，但就精神内涵、艺术水准和美学品位而论，完全可归入高雅小说之列。几年前王一川等人重排二十世纪中国文学大师的座次，把金庸排在小说家系列的第四位；著名学者严家炎教授在北京大学中文系开设了金庸小说研究选修课；著名红学家冯其鏞先生称金庸是“当代第一流的大小说家”，将他的小说誉为“永远是我们民族的一份精神财富”。（冯其鏞《金庸笔下的一百零八将·序》）在九十年代，通俗小说已然对“高雅小说”、“严肃小说”造成压迫，逼使“高雅小说”、“严

肃小说”向通俗小说靠拢。一些雅俗混血的小说类型随之产生。王朔的小说和曹桂林的《北京人在纽约》，就是这种类型。王朔的小说反抗正统、调侃一切、消解价值，具有高雅小说的先锋性特征，但艺术趣味与语言模式又分明趋向迎合市民阶层的青少年群体，因此也就难怪有人把它视为通俗小说。在文学最不景气的1992年，《王朔文集》之所以在文化市场上红极一时，成为全国各地大小书摊上销量最大的抢手货，主要就是因为王朔深谙畅销书的写作奥妙，以及购买该书独家版权的华艺出版社成功地进行畅销书的商业化运作方式。不少小说家弃雅从俗，从高雅小说创作队伍中分离出来，加盟于通俗小说阵营。四川两位原来从事高雅小说创作的作家谭力、雁宁模，模仿港台和外国通俗小说，以“雪米莉”为笔名，写出了融言情与侦探于一炉的系列通俗小说。高雅小说的代表作家莫言郑重指出：

几年来，我一直在思考所谓的“严肃”小说向武侠小说学习的问题，如何吸取武侠迷人的因素，从而使读者把书读完，这恐怕是当代小说唯一的一条出路。（莫言《谁是复仇者？——〈铸剑〉解释》，《中国现代文学研究》1991年第3期）

莫言的话道出了通俗小说对高雅小说的巨大冲击和影响。在当今西方世界，以通俗小说为代表的大众文学作为当代社会一种最重要的文化现象，已经引起许多严肃学者的关注。英国当代著名作家毛姆在《侦探小说的兴衰》一文中预言：“很可能，当文学史家研究英语世界里的小说时，会忽略那些严肃小说家的作品，而把注意力放在侦探小说家巨大的、多样化的成就上。”（引自施咸荣《西风杂草》，漓江出版社1986年）在美国，许多大学开设了大众文学课程，不少博士论文都已把重心放在大众文学的

研究上。日本一些批评家也打破过去曾经壁垒森严的高雅小说与通俗小说之间的界限，将通俗小说与高雅小说相提并论，导致了日本当代文学批评的新走向，有力地促成了介于雅俗之间的大量的“中性小说”应运而生。可以断言，雅俗之间的隔膜、对峙、排斥将不断消除，两者的互动、互补、融合将成为世界文学发展的必然趋势。

尽管通俗小说概念的所指是复杂的，历史变迁又赋予这一概念相当的不稳定性，但从通俗小说的实际存在和具体流变中，我们还是可以概括出三个主要特征：大众化品格、世俗化表达、娱乐性功能。

通俗小说的大众化品格强调的是创作精神和价值取向。这里所说的“大众化”与五四时期、三十年代、延安时代提倡的“大众化”含义不同。后者是高雅文学的“大众化”要求，属于知识分子文化启蒙的范畴，体现了新兴的主导意识形态力图取消阶级差别、帮助发展大众文学的革命愿望。五四以来的文学大众化在精神和趣味上承续了贵族文化的某种传统，形成强烈的自恋心理，只是把大众当做受体而不是主体，主体还是知识精英和主流政治。它所提出的内容形式的“喜闻乐见”，也是由知识精英和主流政治所设定的。因此，五四以来的文学大众化在实质上仍是在古典文学形态之中将高雅文学或革命文学与民间文学融合的一种尝试。我们这里所说的“大众化品格”指的是作为现代工业文化和市民社会伴生物的通俗小说所特有的精神内涵与价值取向。中国小说从南北朝志怪神异，到唐代传奇，最后到宋明两代才真正成熟。特别是明清市民阶层的骤然扩大，导致了通俗小说的首次繁荣。《三言二拍》、《金瓶梅》等小说中表现出的对世俗欲望的肯定和对人生享乐的追求，正是反映了市民阶层的精神需求。现代工业文化和市民社会的形成，促使通俗小说开始由古代到现代的转型，奠定了通俗小说的基本特征：以大众为主体的精神内

涵和价值取向。通俗小说的大众化品格要求作家与大众沟通，在创作观念上处处为大众着想，力求适应大众的精神趣味和价值取向，在选材上注意从各阶层人民的实际生活中摄取话语资源，描写大众群体喜闻乐见的内容，甚至三教、九流、黑道、盗匪、域外、红幕（主要描写权力高层领袖人物生活）等都可进入创作视野，充分体现了题材无禁区、创作无拘束的自由思想。因此，通俗小说的大众化品格决定了它不追求时代公认的精神上的高雅品位，不注重思想上的严肃性、探索性，不讲究精神上的独特性，不具备人文精神导向功能和形而上的理想主义精神取向，而这些对高雅小说都是至关重要的。通俗小说也有理想主义精神取向，但不是高雅小说追求的形而上的理想主义精神取向，不是高雅小说所要求的超前性、批判性和严肃性、规范性，而是具有最大涵盖面和渗透力的形而下的普遍理想，是对传统价值观和当代价值观的确认或再确认，如惩恶扬善、除暴安良等。优秀的通俗小说在给人以阅读快感的同时，往往可以给人们以世俗文化皆可接受的理想主义的精神召唤，传达的正是那种在当代具有明确的价值判断、业已流行并被普遍接受的意识形态内容。现代通俗小说中的名篇佳作和当代金庸、梁羽生、古龙的新武侠小说以及琼瑶的言情小说，都是如此。

通俗小说的世俗化表达强调的是审美品位。通俗小说把浅显易懂、明白晓畅作为自己的美学追求，力求适应大众读者的阅读心理、欣赏能力和审美情趣，使小说与大众接受之间达到一种心理上的同构对位效应。高雅小说所注重的艺术上的探索性、先锋性、语言与文本的实验性、高雅性，对通俗小说来说，是无关宏旨的。高雅小说视为次要的故事、模式、悬念，却成为通俗小说最基本的构成要素，通俗小说从古至今惯用的章回体，正是顾及中国读者欣赏观念和习惯中的“章回意识”。在语言表达方面，高雅小说往往追求语言的“诗性功能”，有意将日常语言“变

形”、“陌生化”，创造出所谓的“隐喻”、“象征”、“通感”之类，从而使作品在能指与所指关系上显得更加多义化、复杂化和难以捉摸。通俗小说也讲究语言运用，但追求的是浅显易懂、明白晓畅，一般多采用句式简单、语汇负担小、语言多余度大、能指与所指的关系较为单纯和确定的易解性语言。通俗小说也重视独创性，但不是高雅小说建立在高度个性化基础上的独创性，而是建立在可读性基础上的独创性。高雅小说可以不顾甚至蔑视读者的日常阅读经验，去追求艺术反叛和创新，表现出贵族化的独异倾向。通俗小说却是平民化的实用主义，追求的是必须顾及小说码洋、销路并给读者大众带来新鲜阅读快感的独创。它要在程式化叙事模式和创新的创造力之间保持适当的张力，既要突破固定的叙事模式，开创新的叙事模式，又不能使创新对读者大众的期待视野产生太大的偏离。因此，通俗小说的创新应当是贴近大众，能够被读者大众认同、接受和喜爱的创新。高雅小说的不少创新只是专家、同行、圈内人士认同、接受和喜爱的创新，往往有悖于读者大众的阅读心理，从而更容易营造“象牙之塔”，更加远离读者大众的期待视野。

娱乐性功能是通俗小说必须具备的基本功能，其他功能无不由此派生或为此服务。古今中外所有通俗小说概莫能外。高雅小说除教育、认识、审美功能之外，也具有娱乐功能。古罗马诗人贺拉斯说：“诗人的愿望应该是给人以益处和乐趣，但写的东西应该给人以快感同时对生活有帮助”，并强调“寓教于乐，既劝谕读者，又使他喜爱，才能符合众望”。（贺拉斯《诗学·诗艺》，人民文学出版社1982年）寓教于乐是人们普遍接受的原则。但是高雅小说并不把娱乐功能视为不可缺少的基本功能，往往只注重艺术实验、创新和社会政治功能而忽略其娱乐功能。“文以载道”的教化模式，太专注于认识和教育功能，发展到极端甚至拒绝、讳言娱乐功能。五四之前的启蒙主义新小说就是如此，五四

时期新文学小说也有此种偏颇。这是五四新文学先驱者在高潮过后所痛切发现，并致力于解决的重大问题。鲁迅在1928年写的《〈奔流〉编校后记》中说：“说到‘趣味’那是确已算是一种罪名了，但无论人类派也罢，阶级派也罢，我还希望总有一日弛禁，讲文艺不必定要‘没趣味’”。（鲁迅《且介亭杂文·隔膜》）他还指出：“在实际，悲愤者和劳作者，是时时需要休息和高兴的”。（鲁迅《说话（六）》）无论雅俗，好的小说都应具有娱乐性和趣味性，与高雅小说不同的是，通俗小说把娱乐性作为最基本的要素。琼瑶曾经直率地说：“小说的主要功能就是娱乐，我并不在意我的作品能不能‘永恒’。人不要追求永恒，因为人太渺小了，永恒的是日、月、星。”在娱乐性的情感方式和情感力度、深度上，通俗小说与高雅小说也有不同。高雅小说的情感力量一般散发缓慢、含蓄、隽永，更具情感深度；通俗小说往往在开首就制造出强大的情感诱惑，并在以后过程中始终保持足够的情感张力，直到结束后的瞬间彻底松垮下来，以情感强度取胜，而以牺牲情感深度为代价。通俗小说的娱乐功能决定了它的消遣性。实质上，通俗小说是一种消费性文化，即人们消费闲暇时间的文化。联合国特有的《消费宪章》中指出：“消遣和娱乐……通过身体放松、竞技、欣赏艺术、科学和大自然，为丰富生活提供了可能性。无论在城市和农村，消遣都是重要的。消遣为人提供了激发基本才能的变化条件（意志、知识、责任感和创造能力的自由发展）。”（联合国《消费宪章》，《中国社会科学》1987年第6期）进入现代社会，在生活节奏日趋紧张的情况下，娱乐和消遣是调节情感、摆脱压抑、体味自我、学习新知，并为新的生活内容做准备的重要手段。因此，娱乐消遣不仅是必要的，而且是具有丰富内容的。现代通俗小说作为一种现代文化消费，其消费主体是大众，这就决定了它不仅要严格遵循市场逐利原则，而且必须以其娱乐性尽可能地满足现代社会快节奏生活中各阶层人的娱

乐消遣需求。因此，通俗小说受商业化利益驱动和市场机制调节，必须以娱乐消遣性为基础，才能以商品形式进入文化消费领域。通俗小说的这一特性，要求作者在创作上把适应接受者的娱乐消遣等精神需求，作为自己的主要目标，而拒绝对独创性艺术个性和原创性文化要素的追求。以娱乐消遣为主旨的通俗小说的兴起和繁盛，必然促使中国小说实现由单一的启蒙语境向多元复合语境的转换。

目 录

绪论·····	1
第一章 通俗小说的现代转型·····	1
第一节 从古代向现代的转换·····	1
第二节 娱乐主义创作倾向·····	6
第三节 接受期待与文化市场·····	12
第二章 现代言情小说流变·····	22
第一节 言情小说发展概述·····	22
第二节 徐枕亚与《玉梨魂》·····	33
第三节 周瘦鹃与包天笑·····	39
第四节 刘云若与《红杏出墙记》·····	55
第五节 秦瘦鹃与《秋海棠》·····	71
第六节 其他言情小说·····	78
第三章 现代社会小说流变·····	89
第一节 社会小说发展概述·····	89
第二节 李涵秋与《广陵潮》·····	94
第三节 朱瘦菊与《歇浦潮》·····	104
第四节 花界小说·····	107
第五节 其他社会小说·····	129
第四章 从言情走向社会的张恨水·····	146
第一节 前期言情杰作·····	146
第二节 创作理论探索·····	159

第三节	后期讽刺力作·····	163
第五章	现代武侠小说流变·····	171
第一节	武侠小说发展概述·····	171
第二节	承前启后的先行者·····	178
第三节	还珠楼主与蜀山系列·····	197
第四节	白羽与郑证因·····	206
第五节	王度庐的悲剧侠情·····	217
第六节	党会与武侠的结合·····	223
第七节	其他武侠小说·····	231
第六章	现代侦探小说流变·····	247
第一节	侦探小说发展概述·····	247
第二节	“中国的福尔摩斯”·····	252
第三节	孙了红的侠盗系列·····	259
第四节	其他侦探小说·····	266

第一章 通俗小说的现代转型

第一节 从古代向现代的转换

中国通俗小说的现代化转换，发生于清末。在此之前，古代通俗小说已经历了几百年的发展。

关于通俗小说的起点标定，学术界主要有两种观点：一种观点定位于宋元话本，另一种观点定位于元末明初的《三国演义》和《水浒传》。本文认为，宋元话本确为通俗小说之滥觞。在宋代，城市急速发展，商品经济空前繁荣，市民阶层日益强大。为了适应市民阶层的娱乐需求，各种瓦肆伎艺大量出现。在瓦肆伎艺中影响最大的“小说”和“讲史”基础上产生的话本，不仅成为中国小说发展史上一个承前启后的崭新阶段，而且也具备了通俗小说的主要特征。宋元话本把面向市民读者的娱乐性功能放在空前突出的位置。其中的言情和公案两大类作品，已有很多市井细民成为故事主人公。这些作品集中体现了“大众化品格”，《碾玉观音》、《闹樊楼多情周胜仙》中人物对爱情的追求、对礼教的反抗，以及《宋四公大闹禁魂张》中侠盗团伙劫富济贫的冒险经历都明显表现了市民大众的精神内涵和价值取向。对通俗小说发展具有特别重要意义的是，宋元话本比它以前的小说在“世俗化表达”上的重大突破。宋元话本为了吸引读者（听众），大大强化了故事情节的作用，十分注重故事情节的曲折动人。宋元话本在文体变革上的突破，更是具有决定性意义的。在敦煌变文和唐

代话本中虽有俗语，仍以浅近的文言为主，到宋元话本小说，才通篇全部用通俗生动的白话叙述。后来中国小说、戏曲所普遍采用的白话文体，正是在此时正式出现。宋元话本小说，既开始了中国文学语言上一个新的阶段，更在文体上标志着中国通俗小说的发端。宋元话本的出现，开启了中国小说家族中文言小说与通俗小说之间雅俗对峙的格局。从此，文言小说与通俗小说在语言、题材、成书方式和接受对象等方面，均呈现出明显的差异。宋元话本对后来的《三国演义》、《水浒传》、《封神演义》、《红楼梦》及其他通俗小说都产生了巨大深远的影响。

元末明初出现的《三国演义》和《水浒传》，是通俗小说发展史上高度成熟的划时代作品。《三国志通俗演义》在题目上标出“通俗”两字，就是特意强调“演义”与正史之间的区别，《水浒》虽未标出“通俗”，但在与正史有别上也是与《三国》一致的。明代万历时的夷白堂主人杨尔曾说：“一代肇兴，必有一代之史，而有信史，有野史，好事者聚取而演之，以通俗谕人，名曰演义，盖自罗贯中《水浒传》、《三国》传始也”。（杨尔《东西晋演义·序》）酉阳野史则在《新刻续编三国志引》中说：“夫小说者，乃坊间通俗小说，固非国史正纲，无过消遣于长夜永昼，或解闷于烦剧忧愁，以豁一时之情怀耳。”强调“通俗”与正史有别，正是为了亲近大众，满足他们娱乐消遣的需要。受《三国志通俗演义》影响，后来不少历史演义一类的通俗小说也冠以“通俗”字样。另一方面，由于与正史有别，通俗小说在当时被视为低等文类，自然会受到正统文学的排斥，加之印刷业不发达、文化市场不成熟，因此在产生了《三国》、《水浒》等一批优秀作品之后，通俗小说沉寂了一百多年。

到明中叶后，商业和手工业迅速发展，市民阶层更加壮大，印刷术发达，书坊众多。人们对通俗小说的认识不断提高与深化，李贽、钟惺等文人把通俗小说与正统文学并列，肯定其作用