

20

---

---

二十世纪中国小说理论资料

THEORETICAL MATERIALS OF CHINESE  
NOVELS IN THE TWENTIETH CENTURY

---

---

(1897年—1916年)

第一卷

陈平原 夏晓虹 编

北京大学出版社

---

---

# 二十世纪中国小说 理论资料

第一卷

(1897—1916)

陈平原 夏晓虹编

北京大学出版社

**二十世纪中国小说理论资料·第一卷(1897—1916)**

陈平原 夏晓虹 编

责任编辑:张凤珠

\*

北京大学出版社出版

(北京大学校内)

北京通县燕山印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行 各地新华书店经售

\*

850×1168毫米 32开本 19.75印张 520千字

1989年3月第1版 1989年3月第1次印刷

印数:001—800册

ISBN 7-301-00580 6/I·113

定价:11.90元

## 《二十世纪中国小说理论资料》

### 总 序

中国文学史研究之划分为“古代”、“近代”、“现代”，至今已有几十年的历史。到六十年代初或七十年代末，又增划出一个“当代”。这样，鸦片战争以来一百多年的文学史，就被切成了三段。这种格局在打破人们头脑中“越古越有学问”的旧观念，加强对近百年来文学的研究方面，曾经起过积极的作用。但是，这种格局也存在很多根本性缺陷：一是分割过碎，造成视野窄小褊狭，限制了学科本身的发展；二是以政治事件为界碑，与文学本身的实际未必吻合，如小说的发展，在鸦片战争前后变化并不显著，真正给小说带来重大影响的，倒是上世纪末兴起的维新思潮，而它迄今又未被人们视作分期的依据；如此等等。因此，从文学史、小说史的实际出发，冲破旧有的研究格局，越来越成为有识见的文学研究工作者的共同愿望。

二十世纪是中国文学在东西方文化交汇、撞击下发生大变革、走向现代化的时期，也是中国小说接受西方思潮影响，建立崭新意识和崭新体式，并使外来影响和民族传统逐步交融，使现代化和民族化相互结合的时期。世界文学走向中国，中国文学也走向世界，正是这一世纪文学史的显著特征。虽然中国现代小说的真正建立要到五四时代才提上日程，但它的孕育、准备过程却无疑开始于戊戌变法以后。从这个角度看，近代、现代、当代三个段落的小说和文学，完全可以而且应该打通起来研究。文学史分期的这种改变，将使研究范围、学术视野得到极大的拓展，并使研究方法、研究格局带来很大的革新。在世界文学的广阔背

景下考察中国近一个世纪(起码是九十年)以来小说发生的变化,不仅能够更确切地把握小说自身的总体性特征和规律,总结小说发展的若干历史经验,为当代小说提供借鉴,而且有可能导致文学史学科某些理论与方法的较大突破。这就是一九八五年来我们想要着手撰写七卷本《二十世纪中国小说史》的动机与理由所在。

鉴于现当代中国小说史的研究在国内外尚处于草创阶段,已有的成果在史料掌握上往往失之简陋或欠翔实(这在国外可能由于受客观条件或主观偏见的限制,在国内则可能由于受长期以来不良学风的影响),我们的准备工作只能从充分发掘、切实占有大量原始材料做起。凡属小说创作、小说理论、小说批评与翻译方面的诸种史料,都在我们密切注视的范围内。工作一段时间之后,我们惊喜地发现,这方面竟有大片大片的处女地尚待开垦。尤其在小说理论与批评方面,不少宝贵的材料长期以来竟不为人知,留下了大量的空白。封锁和独自享用这批资料,决不是现代的文学研究者应取的态度。这就促使我们下决心去编辑一套《二十世纪中国小说理论资料》,将它们作为主体工程的副产品呈献给大家。预计仅仅小说理论方面的资料,即可按时间顺序编成七卷,约二百八十万字。此外,我们还想编入一批从宏观角度研究二十世纪中国小说的论文集或专著,估计也将有三、五种,一百几十万字。两类合计,总数将在十种以上,约四百万字。这两套书并不与多卷本《二十世纪中国小说史》有任何重复,反而作为小说史的一项配套工程,与主体工程相辅相成,相得益彰。

最后,还必须说一句:在今天出版事业处境极为艰难的条件下,上述计划之能够得以实现,应该归功于北京大学出版社给予的大力支持、合作和帮助。我们在这里诚挚地表示感谢。

是为序。

严家炎

1988年5月1日

## 前 言

戊戌变法在把康、梁等维新派志士推上政治舞台的同时，也把“新小说”推上文学舞台。“小说界革命”的口号，虽然直到1902年才由梁启超在《论小说与群治之关系》一文中正式提出来，但戊戌前后文学界对西洋小说的介绍、对小说社会价值的强调，以及对别具特色的“新小说”的呼唤，都是“小说界革命”的前奏。1902年《新小说》杂志的创刊，为“新小说”的创作和理论探讨提供了重要阵地。此后，刊载和出版“新小说”的刊物和书局不断涌现，“小说界革命”大放光明，终于在中国小说史上揭开新的一页，成为二十世纪中国小说的真正起点。

“小说界革命”的口号，是维新派为配合其改良群治的政治运动而提出的；但其基本主张适逢其时，很快打破了政治上党派的局限，得到文学界有识之士的广泛欢迎。因此，政治倾向很不相同的“新小说”理论家，在关于小说的功能及表现特征等理论主张上，并不曾势不两立。当然，这不等于说小说理论界没有争论、一团和气，而是指小说理论的发展已经在某种程度上独立运行，并非简单的只是政治斗争或党派利益的工具。硬要在这一批理论家中划分革命派、改良派和保守派，显然是不科学的。我们实在难以把改良派的梁启超的文学主张和革命派的黄小配的文学主张截然对立起来。即使不从政治观念、而是从文学理想入手来划分流派，同样可能碰到难以克服的障碍；这批理论家并没有自觉的流派意识，甚至很少有独立的理论旗帜。因此，只能从整体上把握这一代人的理论主张。

《新小说》杂志辟“论说”栏，“论文学上小说之价值，社会上小说之势力，东西各国小说学进化之历史及小说家之功德，中国小说界革命之必要及其方法等”<sup>①</sup>。此后小说理论界的发展，大致不出此一范围，只是论述更为精细，且侧重点略有转移罢了。第一阶段（1897—1906）主要从“社会上小说之势力”，推及“中国小说界革命之必要”；第二阶段（1907—1911）涉及“文学上小说之价值”，对小说界革命的“方法”作进一步的探讨；第三阶段（1912—1916）开始研究“东西各国小说学进化之历史”，减少前期那种泛论中外信口雌黄的毛病。当然，这只是就大趋势而言，具体作家具体论点多有交叉。

可以这样说，这二十年的小说理论是既丰富又贫瘠。说它“丰富”，是因为提出了许多有意义的新命题；说它“贫瘠”，是因为这些新命题大都没能很好展开论证，只是停留在直观感受和常识表述阶段。这不是一堆金子，而是一堆金砂子；可以砂中淘金，可是得费很大力气——在这些粗糙的论述中发现某些精彩的论题和新奇的设想，既是有趣的探险，又是相当艰苦的劳动。即使是选入本集中的文章，也大都只是在一大堆重复无数遍的陈言中夹杂着几句颇具真知灼见的妙语。可也正是这些芜杂浅陋但孕育蕴含着无限生机的小说论，在某种程度上昭示着二十世纪中国小说的发展方向，当然也表明观念变革的艰难。

作为二十世纪中国小说的前驱，“新小说”不可避免地带有明显的过渡性质。同样，“新小说”理论既是中国古典小说理论的终结，也是中国现代小说理论的开端。这里既有正在逝去的长夜的阴影，又有即将到来的黎明的晨曦。从命题本身，到论证方法乃至理论成果，这一时期的小说论无不体现其新旧交替的特性。有新人与旧人之间的直接对抗，但更多的是论者本身就充满“新——旧”的矛盾。

小说理论界的新旧交叉与新旧交替，很大程度上是中国古典小说理论体系与西方近代小说理论体系之间的矛盾与争斗。虽然

西方小说理论还没有较系统地介绍到中国来，但某些概念范畴以及某些表现技法却已随着西方小说的翻译介绍而逐步为中国读者所理解、接受，有的甚至已经进入小说批评领域。比如梁启超关于“写实派小说”与“理想派小说”的区分<sup>②</sup>，俞明震（觚庵）关于“记叙派”小说与“描写派”小说的论述<sup>③</sup>，还有若干小说体裁、小说形态的理论构想，都明显突破金圣叹、张竹坡等评点派理论家的小说批评范式。但在具体小说的批评中，又仍然充斥着大量“字有字法，句有句法，章有章法，部有部法”之类的传统腔调。这与五四作家接受西洋小说“情节、性格、背景”三分法而展开的一系列论述有很大差别。

不只是所使用的理论框架新旧杂糅，而且所使用的论述方法也是半新不旧。跟中国传统小说批评家一样，“新小说”理论家大都习惯于采用序跋、评语、随感，乃至颇有新意的“小说丛话”和“发刊词”等形式，随感性地发表关于小说的理论见解。主要着眼点仍然是具体作家作品的评论，当然也偶尔引申出某些理论问题，但限于体式，难得深入探讨。值得注意的是，这一时期也出现了一些比较系统地探讨小说原理的文章。梁启超分析小说支配人道的“四种力”<sup>④</sup>，夏曾佑（别士）论述“作小说有五难”<sup>⑤</sup>，狄葆贤（楚卿）用“五种对待”来界定小说的特质与作用<sup>⑥</sup>，都有一定的理论深度。到了管达如的《说小说》、吕思勉（成之）的《小说丛话》，已经明显借鉴西方小说理论，试图系统阐明小说的基本性质和具体特征，建立完整的“小说学”了。

不管是继承传统，还是借鉴西方，是随感式的序跋，还是条理性的论文，“新小说”理论作为小说界革命的直接产物，自觉地服务于文学运动，贴紧小说创作实践，其主要价值不在于纯理论意义，而在于促进了中国小说从古典形态向现代形态的过渡。也就是说，其实践性远远超过其理论性。只有把这些粗浅的小说论还原到二十世纪初中国小说大转变期的文学潮流中，才能理解其真正的价值。



## 二

“欲改良群治，必自小说界革命始；欲新民，必自新小说始”<sup>①</sup>——这是整个小说界革命的理论前提。从“小说有不可思议之力支配人道”这一现象出发，“新小说”理论家在两个层面上展开论述：一是对“旧小说”诲淫诲盗的批判，一是对“新小说”觉世新民的赞赏。而这一切，实际上都根源于传统的小说关乎世道人心的古训。只不过如今有了“欧美、东瀛”借政治小说变革现实改良群治的“经验”，小说从不入流的小道一跃而为最上乘的文学。观念转了个一百八十度的大弯，可思维方法和审美趣味并没改变。梁启超提高小说地位的理论主张并没碰到特别大的阻力，真可谓登高一呼应者云集。除了说是顺应时势外，更重要的恐怕是小说应有益于世道人心这一口号带有明显的传统文学观念的印记，容易为社会各方所接受。这就难怪后来老不管其政治倾向、艺术趣味如何，大都喜欢接过这一口号发挥一通。清末民初的小说论文中，几乎有一半是喋喋不休地谈论这一“翻新老调”的。凭借政治的力量，把小说从“小道”提升为“大道”，这里并没有什么理论价值，可很有实践意义。就是这么一个不伦不类的口号，直接促成了清末民初小说界的繁荣，并间接引发出一系列很有意义的理论问题。

首先，什么是小说的功能？认准小说有益于改良群治，把小说作为政治革命的工具，那么最实用的小说类型自然是“借以吐露其所怀抱之政治理想”的政治小说<sup>②</sup>；最有效的技法是把小说当论文写，引入大量科学、法律、军事、政治问题和术语；而最佳的效果是成为思想启蒙的“教科书”。这是一条顺理成章的思路，“新小说”理论家正是这么走过来的。可这种理想的“新小说”很快就面临读者趣味的严峻挑战。书商说它“开口见喉咙”，卖不出去<sup>③</sup>；作家说它“议论多而事实少，不合小说体裁”<sup>④</sup>。要求读者“读小说如读经史”，立意不可谓不高，只是严重脱离一般

读者的阅读趣味，把小说推上了危险的悬崖。既要保持教诲色彩，又要增强可读性，“新小说”自我调整的结果，是由“教科书”变为“镜子”。还是讲故事，但并非为故事而讲故事，而是为教诲而讲故事。最时髦的成语是“燃犀铸鼎”，要求读者在鉴赏故事的愉悦中自省自悟。

有人强调：“小说者，文学之倾于美的方面之一种也”，反对把小说写成“无价值之讲义、不规则之格言”<sup>①</sup>；也有人主张：读者读小说是“消闲助兴为主”，作家应努力突出小说的娱乐性，使其“一编在手，万虑都忘”<sup>②</sup>。但这两种声音在整个文学潮流中显得过于单薄。“为艺术而艺术”，因时势艰难，作家、读者皆无此心思；“为娱乐而艺术”，则因传统心态的束缚，而为作家、读者所耻于承认。

实际上辛亥革命后不少作家早已不再为教诲而写作，可每当需要表态的时候，作家、理论家都不肯丢下这块“金字招牌”，似乎这是保证小说和小说家价值的护身符，说到底还是不肯承认小说作为艺术的独立价值。作为理论思考，片面强调小说的教诲作用无疑是个很大的缺陷。但只要把作家的创作实践和理论表述对照起来（这一时期的小说家往往也是批评家），就不难发现一个有趣的现象：两者并不同步。倒不一定是作家一理论家有意作伪，而是艺术直觉走在观念思维前面。或者说，活跃的创作实践早已突破了理论家小心翼翼设置的范式。不是没有人意识到这一点——这从不少理论文章的欲言又止、“犹抱琵琶半遮面”中可以猜出，只是文学观念的全面变革要到五四作家手里才真正完成，历史注定了这代理论家只能如此地提出问题、解答问题。

跟小说的教诲—娱乐作用密切关联的，是如何看待小说的雅与俗。康有为设想的“六经不能教，当以小说教之；正史不能入，当以小说入之；语录不能谕，当以小说谕之；律例不能治，当以小说治之”，是以“仅识字之人”为读者对象的<sup>③</sup>。小说作为通俗教育工具的性质规定了小说只能是通俗的艺术。而这，跟

“小说为文学之最上乘”的口号必然存在着矛盾。倘若是“通俗的文学”，面对文学趣味低下的“粗人”，自然是越浅白易懂越好，只求把它作为运送启蒙思想的载体，不必问小说自身的价值；倘若是“最上乘的文学”，自然是以文学修养较高的“文人”为读者对象，除了表达新思想新感情，还有个小说自身艺术上是否精美的问题，单是“浅白易懂”无论如何是不能令人满意的。按徐念慈的统计，当年买“新小说”的，“百分之九十出于旧学界而输入新学说者”<sup>④</sup>。也就是说，“新小说”的主要读者是有文化的“文人”，而不是仅识字的“粗人”。“拟想读者”与“实际读者”的巨大区别，逼得作家、理论家在“雅—俗”之间作重新思考和选择。所谓“俗而有味”<sup>⑤</sup>，所谓“小说”变“大说”<sup>⑥</sup>，都是在看到“拟想读者”与“实际读者”的距离后所作的自我调整。但论者并没有真正从理论上解决“雅—俗”之争，而只是想用互相调和的办法绕开它。这是个困惑着整个二十世纪中国小说家的难题。政治与艺术、通俗与高雅、粗人与文人、觉世与传世，一系列的问题，互相关联互相牵制，非这一代理论家所能解答。但是，问题被正确地提了出来。

### 三

“小说界革命”是从翻译、介绍西洋小说起步的，“新小说”理论家面临的第一个课题，自然也就是如何理解、评价西洋小说。

中国知识分子对西方的理解，从机器军舰，到声光电化，再到法律政治，甲午战争后才全面涉及西方文化。在这股方兴未艾的“西化”热潮中，西洋小说的翻译介绍得到广泛的欢迎，很少直接的反对派。各种杂志、书局纷纷刊载、出版翻译小说，以至竟有不少作家假译本之名而创作（有政治上的原因，也有纯为增加销路）。尽管不断有人呼吁加强创作，但读者、作家、评论家似乎都对译作更感兴趣。总观这二十年的小说界状况，译作在数

量上明显压过了创作。

对翻译小说的欢迎，只是中国人接受西洋小说的最表面层次的表现。更重要的是中国读者到底从哪个角度来接受西洋小说。最常见的说法是读西洋小说可考异国风情，鉴其政教得失。表面上只是堂而皇之引述古老的诗教说，可实际上蕴藏着一种偏见：对西洋小说艺术价值的怀疑。谁也不会否认西洋小说对中国读者的吸引力，理论家们于是或则比较中西小说的表现特征，论证“吾国小说之价值真过于西洋万万也”<sup>⑩</sup>；或则把西洋小说的价值局限在认识世界、教育民众范围内。在这种情况下，林纾提出“西人文体，何乃甚类我史迁也”<sup>⑪</sup>，并从古文家眼光再三肯定西洋小说技巧，甚至在自己的创作实践和文论著作中模仿运用、引申发挥，无疑是朝前迈进了一大步。林纾的“以中化西”，不乏因误解而造成的笑话；而经过周桂笙、徐念慈，到恽铁樵、孙毓修，中国小说批评家对西方小说的了解逐步深入，不但肯定了西洋小说独立的艺术价值，而且明确主张以西洋小说来改造中国小说。

跟对西洋小说的价值判断的转移相关联，译文风格也在不断变化。早期的译作，颇有人名、地名、故事情节全都中国化，甚至连原作者都一笔抹煞，只当作中国人的创作的（时至辛亥革命后，包天笑的不少译作仍标为创作）。即使注明原作者和译者，也多为主观随意性很大的“译述”，而不是严格意义上的“翻译”。除了译者外语水平和读者欣赏口味的限制外，这种“歪译”很大原因是译者并不尊重敬佩原作的表现技巧，自认窜改之处“似更优于原文也”<sup>⑫</sup>。早期的“直译”（实为“硬译”）之作，确有诘屈聱牙的毛病，不如顺畅的“译述”受欢迎；可这种“顺畅”是以牺牲西洋小说的特征为代价的。徐念慈、吴棹等人已开始认真的“对译”，但只有到鲁迅才真正为“直译”正名：“译译亦期弗失文情”，目的是“异域文术新宗，自此始入华土”<sup>⑬</sup>。坚持“直译”，才能真正做到“以西化中”——用西洋小说来改造中国小说，而不是“以中化西”——用中国小说来误解

西洋小说。关于“直译”、“意译”、“译述”、“歪译”之争，五四作家还将进一步深入展开，这里只是开了个头。

不管是“译述”还是“直译”，毕竟或多或少对传播西洋小说起了积极作用。但西洋小说也有高低之分，清末民初翻译家到底选择了哪些小说家哪些小说类型，这种选择几乎规定了中国读者对西洋小说的理解。清末四大小说杂志，有三个在创刊号的封面刊登西洋小说家照片，当然有作为旗帜的味道。《新小说》选了托尔斯泰，《小说林》选了雨果，《月月小说》选了哈葛德。实际上真正为这个时代的读者所接受的，不是托尔斯泰，也不是雨果，而是哈葛德。麦孟华说得对，“往往有甲国最著名之小说，译入乙国，殊不能觉其妙”<sup>②</sup>。雨果、托尔斯泰之所以不如哈葛德受欢迎（清末民初，柯南道尔的小说翻译介绍进来的最多，其次就是哈葛德），很大原因取决于中国读者旧的审美趣味——善于鉴赏情节而不是心理描写或氛围渲染。

小说家的选择与小说类型的选择有联系又有区别，前者往往带有一点偶然性（如因喜欢柯南道尔的侦探小说，连带他的历史小说也一块翻译过来），后者更能说明文学思潮的发展。1899年素隐书屋将《巴黎茶花女遗事》和《华生包探案》合刊时，大概并没意识到这两者在艺术风格上的绝大差异。两部小说同样大受中国读者欢迎，可《茶花女》只是引进了一个哀艳的故事——中国作家有意识地模仿其表现技巧，要到十多年后徐枕亚创作《玉梨魂》时才开始；而《华生包探案》则引进了一种文学类型——侦探小说。对于中国作家来说，西洋的言情小说、社会小说可以鉴赏，但不必模仿，中国有的是此类佳作（谁说《红楼梦》不是言情小说的佳品，《金瓶梅》不是社会小说的杰作？）；唯有政治小说、科学小说、侦探小说为我所无，需要积极引进。“新小说”理论家花了很大力气介绍这三种文学类型，不只是划定表现范围，更注意到了各自独特的表现技巧，如强调政治小说的“以政论入小说”，侦探小说的“一起之突兀”，以及科学小说的

“经以科学，纬以人情”<sup>②</sup>。这种文学类型的界定与分析，没有多大的理论价值，但却直接影响于创作界，催生出一批中国的政治小说、侦探小说和科学小说；更重要的是，促成这三种文学类型的表现技法渗入各种小说类型（如言情小说、社会小说），革新了中国小说的叙事模式。

西洋小说的翻译介绍，为理论家的思考提供了另一个参照系，使他们得以在中西小说的比较中更深入地了解小说作为一门艺术所可能具备的潜在能量以及艺术创新的无限可能性。这对于小说理论建设来说无疑是至关重要的。尽管由于理论思维能力的限制以及对中西小说历史的茫然，这种“比较”常有痴人说梦不着边际的弊病；但用西方小说眼光反观传统或用传统诗文小说笔法来解读西方小说技巧，两者互为因果循环往复，不断推进了文学运动的深入以及小说理论的成熟。从简单的比附（如《水浒传》是社会主义小说；《红泪影》又名《外国红楼梦》），到较为精确的分析（如林纾评论狄更斯小说，孙毓修介绍欧美小说家和小说类型），理论家在比较、研究西洋小说和中国古典小说的异同中不断拓展理论视野，得出一些有益的结论，如小说应注重“内面之事情”<sup>③</sup>，应表现“下等社会家常之事”<sup>④</sup>等等，这对改变中国读者的审美趣味无疑起了一定作用。

#### 四

制约着二十世纪中国小说发展的“政治与艺术”、“俗与雅”这两对矛盾，在这一时期关于小说文体的争论中也得到充分体现。表面上，小说文体之争只是白话文运动在小说界的合理展开，可实际上它面临的问题更为复杂。

1903年梁启超就说过：“文学之进化有一大关键，即由古语之文学变为俗语之文学是也。各国文学史之开展，靡不循此轨道。”<sup>⑤</sup>这只是讲大趋势，具体落实到特定历史时期特定艺术形式，事情就没那么简单。有一点很可能使文学史家感到困惑：这

一时期政治上倾向革命、文学上主张革新而且艺术趣味较高的作家，好多反而采用文言写作；而创作态度不大严肃、以牟利为主要目的而且艺术趣味不高的作家，倒是基本采用白话写作。单是描述从文言向白话转化这一“进化的轨道”，并没有把握到这一时期文体争论的关键，而且可能引出一些草率的判断。

在中国古代，白话小说和文言小说各有各的表现天地，各有各的作者队伍，也各有各的读者群。可以说两者各领风骚，并行不悖，并没有发生直接冲突，理论界也没有细辨两者的高低异同。因为在中国古代文人眼中，章回小说和笔记小说是两种不同的文类，没什么可争可比的。西洋小说以及小说观念的输入，逼使作家和理论家站在一个新的角度来思考小说文体。既然过去以为分属不同系统的白话小说和文言小说同为小说文类，那么就有个如何调适这两者距离的问题。用文言写长篇小说，中国古代文人虽偶有试验，但只有从林纾译《巴黎茶花女遗事》起，文言长篇小说才蔚为奇观。用白话写短篇小说，“三言二拍”后虽屡有传人，可都不成气候，而1906年后，“新小说”家则颇有致力于写作白话短篇小说者。不只是体裁之间的互相影响，表现技巧也互相借鉴，其时白话小说与文言小说的区别，基本上已从文类转为文体。同一个小说杂志，既刊白话小说，也刊文言小说；同一部外国小说，既有白话译本，也有文言译本；同一位小说家，既用白话写作，也用文言写作——一时间颇有白话、文言和平共处自由竞争的味道。可很快地争正统、品高低的意识开始萌现，理论界于是出现裂痕。

从启蒙教育的目的出发，面对不懂“之乎者也”的“粗人”，当然是通俗易懂的白话小说更为启蒙者所关注。提倡白话小说者贴近谋求政治变革的时代主潮，且跟白话文运动趋向一致，因而声势浩大。“以俗言道俗情者，正格也。”<sup>⑨</sup>无论从普通读者的接受能力、从小说的娱乐功能，还是从中国长篇小说注重叙事的传统，显然都是白话小说更理直气壮些。可单从不利于通俗教育这

个角度来攻击文言小说，无论如何不能服众，正如恽铁樵所再三强调的，小说有独立之文学价值，并非只是通俗教育的手段。在提倡文言小说者看来，若着眼于小说语言的审美功能，则文言优于白话；至于老百姓始看不懂，那只能怨中国教育水平低下，而不应该由此而怀疑文言小说的价值。因而，尽管白话文运动日见发展，提倡白话小说者也日见增多，可文言小说不但没有销声匿迹，反而大行其时，甚至可以说揭开了文言小说发展史上最后但也是最辉煌的一页。

这是中国小说史上的一个“谜”。“新小说”理论家并没有为我们揭开谜底，不过从其只言片语中，可以揣摩出当年作家的创作心态，在某种程度上接近谜底。所谓“小说界革命”，是以革“海淫海盗”的旧小说的命为己任的。而影响民心“海淫海盗”的旧小说，是指以白话写作的章回小说，而不是以文言写作的笔记小说——那对老百姓并没多大影响。既然自觉以章回小说为批判对象，那么对章回小说使用的文体反感，这完全可以理解。只是要影响民心改良群治，就不能不使用粗人看得懂听得进的“白话”。因而，当年提倡白话小说者，未必真的看重“白话”小说。这也可以理解早期“新小说”的“白话”为什么竟是如此浅陋粗糙，作家很可能写作时对小说文体漠不关心。另外，小说既然成了最上乘的文学，不再只是茶余酒后的消遣品，而是可能成为“经国之大业不朽之盛事”，值得作家苦心经营；而所谓“苦心经营”，很可能就是把“小道”的小说当“大道”的文章做——这是由这代人的知识结构决定的。对这些正在转变中的“士大夫”来说，“俗”比“雅”难，用白话远不如文言顺手。当他们正儿八经地强调、追求小说的艺术价值时，用文言写作更合乎他们的趣味和天性。更何况文人舞文弄墨的积习，“青年好绮语”的通病，使他们更倾向于“优雅”的文言而远离“粗鄙”的白话。这里还必须考虑到当年购买、阅读“新小说”者大都是“出于旧学界而输入新学说者”，他们对“古朴顽艳”、“苍劲



瘦硬”的笔墨的激赏，无疑也会影响作家的文体选择。

当然，更根本的是中国古代语言、文字长期分离造成的巨大裂缝，把这代作家逼到两难的窘境。从理论上讲，白话小说更符合文学发展趋向，可白话的浅白却又限制了现代思想的传播以及现代人感情的表达。梁启超是主张以白话取代言言的，可在翻译《十五小豪杰》时，却只能采用浅白的文言，原因是白话未能达意。<sup>②</sup>鲁迅译《月界旅行》也是“初拟译以俗语”，后嫌其冗繁无味而只好“参用文言”<sup>③</sup>。作为自我封闭的书面语，文言有它难以克服的弊病：艰涩、僵化、远离生活现实，但它的雅驯、含蓄、合语法、有韵味，却又是生动而粗糙的白话所缺乏的。早期比较讲究文体美的翻译家埋怨白话无法传神达意，因而转用文言，不是没有一定道理的。不过，白话文运动的发展，使越来越多的理论家意识到中国文学语言变革的大趋势，因而出现不少调和白话与文言的主张。有主张以白话为主体，渗入文言的句法、词汇使之规范化，力争“俗不伤雅”、“俗而有味”者；也有主张古文去真难解者使之浅，采用新词使之新者。立足点不同，但希望白话与文言互相改造互相补充却是一致的。至于在这种小说文体的改造过程中，如何在官话（普通话）中调入方言，或者干脆创作方言小说；如何在文言小说中又派生出八股文、骈偶文和古文三派，以及这三派的消长起伏，更使这场小说文体之争显得纷纭复杂丰富多采。

在文、白之争背后还有一股新的力量在崛起，那就是梁启超提倡的取法东洋的“新名词”，以及鲁迅、周作人主张借直译输入的西洋句法文法。“别具一种姿态”的译文体小说，其时已经开始悄悄流行，以至吴趼人戏作“欲令读者疑我为译本”的《预备立宪》<sup>④</sup>。不过理论家对于西洋文法输入对中国小说文体即将产生的深刻影响并没有预见到，很少就此展开论述。

小说文体的讨论，涉及到小说语言的美学功能问题，弥补了白话文运动忽视日常语言与文学语言的区别、只从启蒙教育立论