

中国现代 大众文化与 通俗文学三十讲

主编 汤哲声

第一讲 中国现代大众文化及通俗文学的缘起

第二讲 翻译文学的引入与中国通俗文学的兴起

第三讲 现代都市文化的形成和“鸳鸯蝴蝶派”的产生

第四讲 中国现代通俗小说的“滥觞”

第五讲 通俗文学的鼎盛：文学期刊、大型期刊及小说

第六讲 通俗文学从古典型走向现代型

第七讲 中国早期通俗小说的《绿野仙踪》及《镜花缘》的创作

第八讲 从《江湖奇侠传》到《火烧红莲寺》：一个电影改编的“故事”

第九讲 《啼笑因缘》事件与张恨水的“大闹天宫”

第十讲 韩天衡的《啼笑因缘》：张爱玲、徐铸、无名氏

第十一讲 世纪前半叶通俗文学的“通俗派”和“反通俗派”

第十二讲 通俗小说的叙事策略与“大闹天宫”

第十三讲 通俗小说与通俗现象

第十四讲 金庸和武侠小说

第十五讲 “金庸热”的武侠小说与武侠电影

第十六讲 武侠小说的三个时期

第十七讲 金庸小说

第十八讲 武侠小说

第十九讲 武侠小说

第二十讲 从“武侠小说”到“武侠小说”

第二十一讲 科幻小说的发展历史和“科幻小说”

第二十二讲 科幻小说：创作方式与创作概念的时代变革

第二十三讲 科幻小说

第二十四讲 科幻小说

第二十五讲 博客现象：全民写作的网络时代

第二十六讲 网络伦理期与网络文学

第二十七讲 从日韩、韩剧到好莱坞

第二十八讲 香港的通俗文化

第二十九讲 网络文学、网络文学、网络文学

第三十讲 网络游戏与网络文学



高等教育出版社

中国现代大众文化与 通俗文学三十讲

Zhongguo Xiandai Dazhong Wenhua yu Tongsu Wenxue Sanshi Jiang

汤哲声 主编



高等教育出版社·北京
HIGHER EDUCATION PRESS BEIJING

内容提要

本教材主要论述中国现代大众文化与通俗文学(主要介绍小说)相关的各种文化现象,涉及报刊、书局、电影、电视、网络等各种大众媒体与通俗小说创作的关系以及广告、流行歌曲、博客、网络游戏等热点问题。教材对现代重要的通俗小说现象作了剖析,特别是对一些类型小说进行了深入分析。

本教材主要作为硕士研究生、博士研究生教材,同时可为本科高年级学生开设选修课使用,也可供对中国现代大众文化现象和通俗文学有兴趣的人阅读参考。

图书在版编目(CIP)数据

中国现代大众文化与通俗文学三十讲/汤哲声主编. —北京:高等教育出版社, 2011. 8

ISBN 978-7-04-032768-7

I. ①中… II. ①汤… III. ①群众文化-关系-通俗小说-小说研究-中国-现代-教材 IV. ①G249.2②I207.42

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 140749 号

策划编辑 梅 咏
版式设计 范晓红

责任编辑 梅 咏
责任校对 俞声佳

特约编辑 胡乃羽
责任印制 张泽业

封面设计 刘晓翔

出版发行 高等教育出版社
社 址 北京市西城区德外大街 4 号
邮政编码 100120
印 刷 三河市华润印刷有限公司
开 本 787mm×1092mm 1/16
印 张 14.5
字 数 320 千字
购书热线 010-58581118

咨询电话 400-810-0598
网 址 <http://www.hep.edu.cn>
<http://www.hep.com.cn>
网上订购 <http://www.landaco.com>
<http://www.landaco.com.cn>
版 次 2011 年 8 月第 1 版
印 次 2011 年 8 月第 1 次印刷
定 价 41.90 元

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题,请到所购图书销售部门联系调换
版权所有 侵权必究
物 料 号 32768-00

第 一 讲	中国现代大众文化特征和通俗文学的批评标准	/ 1
第 二 讲	翻译文学的引入与中国通俗文学的现代转型	/ 9
第 三 讲	现代都市文化的形成和“鸳鸯蝴蝶派”的产生	/ 16
第 四 讲	中国现代通俗小说的“北派”	/ 24
第 五 讲	通俗文学的载体：文学期刊、大报副刊及小报	/ 32
第 六 讲	通俗文学从古典型走向市场化	/ 42
第 七 讲	中国早期通俗小说的电影改编及广告媒体的运作	/ 50
第 八 讲	从《江湖奇侠传》到《火烧红莲寺》：一个电影改编的个案	/ 57
第 九 讲	《啼笑因缘》事件与张恨水的“引雅入俗”	/ 63
第 十 讲	雅俗的边缘与叠合：张爱玲、徐讦、无名氏	/ 70
第 十 一 讲	20 世纪 40 年代通俗文学的“东吴系”和“复旦系”	/ 77
第 十 二 讲	通俗小说的叙事策略与“红色经典”	/ 83
第 十 三 讲	琼瑶小说与琼瑶现象	/ 90
第 十 四 讲	金庸和金庸小说	/ 97
第 十 五 讲	“后金庸时代”的武侠小说与武侠电影	/ 105
第 十 六 讲	公安法制小说的三个时期	/ 112
第 十 七 讲	谍战小说	/ 120
第 十 八 讲	悬疑小说	/ 129
第 十 九 讲	生态小说	/ 137
第 二 十 讲	从“身体写作”到“身体展示”	/ 145
第 二 十 一 讲	科幻小说的发展历程和“中国特色”	/ 151
第 二 十 二 讲	网络小说：创作方式与创作观念的划时代变革	/ 158
第 二 十 三 讲	玄幻小说	/ 166
第 二 十 四 讲	穿越小说	/ 173
第 二 十 五 讲	博客现象：全民写作的众声喧嚣	/ 180
第 二 十 六 讲	家庭伦理剧与社会转型	/ 187
第 二 十 七 讲	从日剧、韩剧到好莱坞大片	/ 194
第 二 十 八 讲	香港的商业电影	/ 201
第 二 十 九 讲	校园歌曲、流行歌曲、网络歌曲	/ 210
第 三 十 讲	网络游戏与虚拟世界	/ 217
延 伸 阅 读		/ 224
后 记		/ 225

第一讲

中国现代大众文化特征和通俗文学的批评标准

城市的发展、大众媒体的繁荣、市场化的推动是中国现代大众文化产生的原因。市民视野、题材模式、媒体痕迹、大众互动是当下中国通俗文学创作的美学特征，中国通俗文学有着自我的创作语境和美学语境。中国通俗文学自有的创作语境需要建立与之相应的文学批评标准。

现代大众文化是相对于传统的现代“精英”文化而言的文化术语。现代大众文化的涵盖面相当广泛，这里主要是从与通俗文学的关系的角度论述中国现代大众文化的特征。

现代大众文化是中国现代都市发展的产物，主要反映和表现的是都市社会中市民的思想情绪和文化趣味。现代大众文化的繁荣总是与城市的发展紧密相连。中国现代城市发展集中在三个时期，一个是清末民初时期，一个是20世纪二三十年代，一个就是20世纪90年代以来。城市的发展越是迅猛，大众文化就越是繁盛，其根本的原因就是市民阶层的迅速扩大。^①庞大的中国市民阶层构建了中国特色的大众文化氛围：他们接受的是中国传统文化的教育，很多人是从“乡民”转向“市民”，在价值观念上以传统的伦理道德衡量人物、评判是非，而不愿对传统的价值观念进行更多的怀疑和思辨；他们大多从事城市第一线工作，对影响个人和家庭稳定与发展的事件的关心要多于对人生价值的思考；他们的工作单调、重复而又紧张，需要精神上的愉悦和松弛；他们不满政治黑暗和社会风气堕落，却又很少愿意站出来大声反对……中国市民的价值观念和生活状态决定了中国大众文化的基本形态。当时中国大众文化繁盛的另一个原因是精英文化阶层的转移。精英文化阶层的主要构成是具有人生使命感的青年们。五四时期，两大精英文化刊物《新青年》和《新潮》均是以“新”青年作为己任。同样，也正是五四新青年们使得新文化、新文学占据了中国社会思潮的中心。这种状态在20世纪80年代也出现过，以人生问题、社会问题的思考为使命的青年们对那些

^① 以上海为例，1843年开埠的时候，人口只有20多万人，1930年时突破300万人，到1970年时已突破1000万人。这样的人口扩张速度举世罕见。见熊月之主编：《上海通史》第1卷，上海人民出版社1999年版，第3页、第30页。

社会问题、政治问题以及“伤痕小说”、“反思小说”等各类精英小说再一次表现出热情。在商品大潮的冲击下和以自我为中心的人生观的支配下，当下的年轻人对社会、民族的责任感和使命感明显淡漠，他们对精英文化所表现出的问题意识感到沉重并且越来越隔膜。缺少呼应者的精英文化在当下这个时代中的萎缩势成必然。现实状况还在于，相当多的社会责任感和民族使命感淡漠的年轻人正努力地享受着现代生活，大众文化的愉悦性与他们的精神追求相合拍，成为了他们追捧的对象。原有的精英文化的社会阶层向大众文化的社会阶层转移是近十年来中国社会结构的重大转变，它直接影响了中国文化性质的变化和发展走势。

严格地说，中国古代只有民间文化，并没有大众文化。民间文化主要依靠口传和民间曲艺节目的保存和流传，无论是否识字的人都可以成为一个民间艺术家。那些标有“通俗演义”字样的小说，实际上都是融入传说的民间创作，例如《三国演义》、《水浒传》、《西游记》等。大众文化是以现代大众传媒为平台，伴随着大众媒体的出现、成长、繁荣而发展变化的文化类型，没有了现代大众媒体也就没有现代大众文化。中国现代大众媒体的出现只有百余年的历史，一直到20世纪90年代，中国现代大众媒体都是以纸质媒体为主导，尤以报纸媒体为中心。近十年来，中国现代大众媒体的重心发生了转移，变为以电子媒体为主导，尤以网络媒体为中心。中国网民的数量更是裂变式地发展，达数亿人之多。纸质媒体并未衰竭，而网络媒体则更为发达，并逐步成为了中国大众文化的媒介中心，这是当下中国大众文化的一个重要特征。由于市场化运作和审美情趣的趋同性，大众文化与影视剧创作有着先天血缘关系。20世纪二三十年代通俗文学作家包天笑、周瘦鹃等人都是电影的著名编剧，他们参与造就的商业电影对从外国引进的电影能够在中国本土立足起到了关键的作用，也给以上海为中心的中国大众文化增添了很多新的特色。近十年来，中国最强势的文化艺术是电视剧。与电影相比，电视剧更加要求生活化、通俗化、情趣化。只要稍微思考一下就会感觉到近十年来中国电视剧与大众文化之间的密切关系，《亮剑》与军事热、《金婚》与家庭伦理热、《潜伏》与谍报热、《神话》与穿越热等等，在此起彼伏的大众文化热潮中，热播的电视剧都是最有力的推手。

大众文化具有群众性，却不等同于群众文化。根据美国学者约翰·费斯克(John Fiske)的解释，群众文化是统一生产出来的强行施加到大众身上的文化。^① 大众文化是市场文化，它是由作者自由表达、读者自由选择的文化现象。整个社会的市场化越强烈，大众文化就越繁荣。事实上，中国现代文学中的那些著名通俗文学作家，如李伯元、吴趼人、徐枕亚、包天笑、周瘦鹃、张恨水等人都是职业作家，都是依靠在市场中拼搏，以获取生存的经济资本。近十年来，中国文化机构正经历着1949年之后最大的体制改革，全国事业编制的出版社、报社、期刊社基本上转为企业性质，各大网站更是企业化运行，可以这么说，中国文化出版机构的市场化转型风头正健。市场化了的出版机构和各大网站为了利益最大化，通俗文学无疑是最好的选

^① 约翰·费斯克说：“群众文化作为一个术语，其使用者乃相信，文化商品是由种种工业生产出来并进行分配的，而这种工业，能够消除所有的社会差异，为一群被动的、异化的乌合之众，生产出一种统一的文化，从而被强行施加到大众身上。”约翰·费斯克：《理解大众文化》，王晓珏、宋伟杰译，中央编译出版社2001年版，第208页。

择。另一方面，出版机构和网站的市场化运作使得写手们的能量得到了极大的释放。过去由于文学创作准入门槛过高，很多写手被挡在创作之外，现在只要愿意写就有发表的地方，即使网站的栏目不接受，也可以写自己的博客，只要有吸引读者眼球的能力，就有人追捧。任何人都可以一试，似乎也敢于一试，这使得近十年来中国通俗文学的创作队伍数量之大前所未有的。怎样看待通俗文学创作的市场化行为呢？文学创作市场化必然会媚俗，媚俗必然有庸俗的现象（这是世界各国通俗文学创作的共同现象，非中国独有）。但是媚俗中有没有积极的因素呢？还是有的。通俗文学正因为“媚俗”，使得作品内容和思想情绪始终贴近大众，优秀的通俗文学的素材、形式和感情倾诉、语言表达一定是生活化、现实化的，生动、鲜灵。优秀的通俗文学作家为什么能始终保持这样的状态？道理很简单，在市场的压力下，通俗文学作家要保持活力和高知名度就必须时刻关注市场的变化，市场逼迫他们不得不变化和创新，否则就要被市场淘汰。所以说市场化的创作不仅仅是给通俗文学泥沙俱下的数量带来了最大化，也是促使通俗文学创作能够良性循环的动力。

大众文化的背景造就了中国通俗文学的美学特征。通俗文学特别关心社会热点事件和大众的热点话题，并常常站在“民间立场”启蒙民众、臧否是非。这些事件和话题为什么会产生？背后又有什么样的内幕？究竟应怎样面对？究竟有什么样的感想和评判？通俗文学要想获得很好的市场效果，就必须追逐、描述和表现这些问题，因此，通俗文学就有了当代社会现实的反映或历史事件的当代表述的特点。如果说精英文学是现代中国文化思想的思辨者，那么，通俗文学就是现代中国生活的记录者。清末民初，中国社会的移民和都市化的扩展、中华民国的成立和反袁运动、军阀时期的混战和社会的动乱、现代金融市场的形成、抗日战争、反饥饿反内战的市民运动，这些在现代精英文学中很难看到的事件在现代通俗小说中都有比较完整的文学描述。到了当下，国际移民成为一种趋势，官场腐败考验着人们承受的底线，家庭和谐成为人们生活的基本追求，职场的拼搏成为人们的生存平台，历史的阅读成为人们的精神探求，于是那些国际移民、官场描述、家庭伦理、职场炎凉以及那些真实的古代史、民国史“是什么玩意儿”的题材就成为近十年来中国通俗文学最热衷表述的对象。具有鲜明特征的是，对这些表述对象的思辨和评析，通俗文学不同于精英文学的文化思考、政治思考，而更多的是道德思考。例如，近来十分红火的官场小说，写官员腐败时，小说很少有官员如何走向犯罪的文化分析，几乎不对体制作深入思考，总是写腐败官员如何道德败坏，将道德好坏视为官员是否清廉的评判标准，将做“好人”然后才能做“好官”视作小说劝诫的启蒙意识。这样的小说其思考深度当然比不上精英小说，却很受中国大众的欢迎，官场小说几乎每出版一部都会成为畅销书，因为它最契合中国大众的精神文化状态。传统的道德标准是中国人普遍认同的价值判断，何况要写官员的道德又必然涉及很多官场内幕和官员的隐私，进而能够极大满足大众的好奇心。市民视野、市民关注和市民思考是通俗文学重要的美学要素。

如果将人性分成社会人性和自然人性的话，通俗文学显然侧重于表现自然人性。例如近年来很受读者追捧的穿越小说。所谓的穿越小说就是将时间交错，将接受了现代文明、具有现代生活技能的现代人通过时间隧道送回古代生活的小说。这种小说的故事情节看似很荒诞，却很能满足人的自然本性。由于主人公是个现代人，他

的本领高于古代人，于是他就无往而不胜、无处而不利，想爱情就能得到最理想的爱情，想做英雄就能征服最凶猛的敌人，成为了一个时代的超人。人的生命和生活都是有限的，人的欲望是无限的，无限的欲望在穿越小说所构造的虚拟世界中能够得到补偿和满足。武侠小说与人的英雄情结、侦探小说与人的好奇情结、爱情小说与人的情欲情结、历史小说与人的考据情结、科幻小说与人的想象情结……通俗文学实际上就是人的自然人性的释放、满足和畅想。传统的文化观念使得通俗文学作家很少参与那些文化思想交锋，“草根”出身和“草根”心态又使得他们没有能力或没有意愿介入那些政治思想争辩，通俗文学作家不像精英文学作家那样将文学创作看得那么沉重和严肃，在他们看来，文学创作就是一种愉悦的劝诫或者是愉悦的满足。当然，决定通俗文学侧重于表现自然人性的根本原因还是市场的驱动。只有建立在自然人性基础上的创作才能获得最大的市场和最多的经济效益，这是一个很简单的道理。

近年来有一部小说一直占据着各大畅销书榜前列而不衰，那就是《鬼吹灯》。这部小说能够如此畅销就是因为小说的盗墓题材惊悚而刺激，情节的描述曲折乃至离奇。曲折的情节、生动的故事，使这部小说将中国通俗文学的美学特点发挥到极致。中国现代通俗文学的创作模式受中国传统文学的影响很深。就以小说而言，中国小说有两个源泉，一个是话本小说，一个是传奇小说。话本小说来源于“说话”，“说话”以民间传说为素材；传奇小说由文人加工，其素材同样是民间传说。说话人和传奇作家们为了吸引人总是将故事编得相当生动，民间性、故事性和传奇性是中国传统小说的特点。中国现代通俗小说延续着这样的特点并将其发扬光大。根据听众兴趣和口味不同，说话人按题材将“说话”分成了不同门类：说“小说”、说经、说史、说合生。说“小说”中又分为说“银字儿”、说“公案”、说“铁骑儿”。到了清末民初，中国现代通俗小说同样依据着题材划分小说的文类，历史小说、政治小说、侠义小说、侦探小说等等。到“鸳鸯蝴蝶派”时期分得更细，就是同一种言情小说也分成悲情、惨情、怨情、苦情等等。近十年来，随着网络小说的繁盛，一批新的小说文类开始出现，如悬疑小说、玄幻小说、惊悚小说、网游小说、职场小说等等。既然以题材作为小说的分类，要想吸引读者，对曲折情节和生动故事的追求就势成必然。题材小说特别容易出现小说创作的模式化现象。题材小说在长期的创作中会产生一些套路，这些套路又被实践证明特别能够吸引读者，并屡试不爽，于是，小说的模式化也就产生了。武侠小说“争霸”、“情变”、“复仇”、“行侠”、“夺宝”五模式，官场小说的“腐败—较量—惩治”三过程，侦探小说的“报案—侦查—说案”三段论，言情小说的“言情—变情—悲情”三波段……当下那些新的小说类型的模式正在形成，悬疑小说的探求历史、玄幻小说的修真世界、惊悚小说的地界坟场、网游小说的网络漫游、职场小说的偶遇艳情……模式化是通俗小说最为人所诟病的，却不能对其简单否定，因为模式化实际上是每一类小说自有的一套招式，是通俗小说美学上最鲜明的特点。否定了一种模式就没有了这一类通俗小说，否定了模式化也就没有了通俗小说。

大众媒体与通俗文学的盛衰与共，也给通俗文学带来了“媒体性”特征。通俗文学在报刊上占据的是副刊的位置。副刊对于正刊的作用是扩充正刊的内容和提高正刊的吸引力。正刊追求的是人物和事件的新闻性，副刊追求的是人物和事件背后

的故事以及人们在阅读新闻时的愉悦性，因此副刊又被称为“软性新闻”。从这个角度出发，就可以理解社会小说、历史小说为什么喜欢揭黑、揭秘；武侠小说、侦探小说为什么充满着离奇的想象力；言情小说、家庭小说为什么那么夸张地煽情……在副刊上刊登小说就要受到“副刊意识”的制约。在网络上写小说不仅受“副刊意识”制约，还要受到“网络功能”的制约。网民们的民间立场、草根心态、狂欢意识和网络操作中的键盘语言必然渗透于当下中国通俗文学的创作中。一种新的大众媒体的出现和红火必然会带来通俗文学创作的繁荣和新的“媒体烙印”。通俗文学的“媒体烙印”主要表现在两个方面，一个是作品的结构，一个是作品的语言。以通俗小说为例，纸质媒体占主导地位的时期主要受报纸的影响。中国现代通俗小说的结构是传统的章回体，但是章回体的那种“有诗为证”式的人物介绍和事件铺垫显然不适合以“日”为单位的报纸的连载，于是故事情节的描述开始紧凑了起来，将张恨水的小说与包天笑的小说一比较，就可以看到现代通俗小说情节描述上的进步。但是仅仅故事情节紧凑还不能使得副刊连载的效果发挥到最佳状态，于是以“千字文”为单位的情节悬念就成为了现代通俗小说情节描述中的又一次进步，将金庸的小说与张恨水的小说进行比较，就能感受到现代通俗小说的结构的变化。^①用报纸语言写作小说，包天笑等人就曾尝试，到了张恨水更甚，他们的小说语言可以称为“报章语”。不过，金庸小说语言是另一个境界，他的小说语言除了有“报章语”之外，还有他精心打磨的“新小说语”。近十年来，网络对通俗小说的冲击更加强烈。报纸毕竟还是纸质媒体，而网络是电子媒体，它对通俗小说结构和语言的改造已达到“伤筋动骨”的地步。网络阅读以屏幕为平台，读者对内容稍不满意立刻点过。为了留住不停翻动屏幕的读者，情节紧张、生动有趣的故事在网络小说中铺排而来，纸质媒体中常有的环境描写在网络小说中几乎没有（恐怖的环境除外），细腻的心理分析在网络小说中根本不写（离奇变态的心理除外）。在语言表达上，网络小说追求的是快捷和新奇。网络小说中很难找到挂满定语、状语和补语的长句，均是短句和短节（那些有意的语言游戏小说除外）。一些网络小说的语言运用还有不少令人费解的网络语言和键盘语言。^②

大多数精英文学作家创作时对作品的思想、故事乃至结构有一个大致的思考，有些作家还有提纲（例如茅盾创作《子夜》）；通俗文学作家大多是只有一个有趣的题材，情节的发展和小说的结构都是在写作中逐步清晰并加以完成。例如张恨水写小说，一般都是在一些社会新闻中寻找有趣的小说题材，在每天的连载中逐步形成故事的框架。故事框架的形成一方面是作家的生活积累，另一方面就是根据读者的反应进行调整，因此，与读者的互动就成为了通俗文学作家创作过程中特有的写作现象。张恨水每连载一部小说，都要在连载报刊上开设一个“读者问答”的栏目，既能够与读者拉近关系，也能够将读者的很多意见吸收到小说之中，引起读者更大的共鸣。金庸也是这样，他的小说多次根据读者的意见进行修整。这种现象在近十年

① 金庸后来推出的《金庸作品集》与他最初的小说连载在情节描述上有很多变化。《金庸作品集》是金庸对连载本多次修改后的版本。

② 例如东东（东西）、挂掉（死去）、巨像（极像）、扁（打）等网络语言满篇皆是。除此以外，小说中还有“#”、“*”、“：~”等键盘符号，它们都表达了一种感情，相当新奇，很有趣味。



的通俗文学创作中愈发突出，网络要比报刊更加即时、便捷，只要是一个能够受到网民们关注的好题材，作品连载不久就会收到大量的反馈，无论是“踩”还是“顶”，大量的跟帖都影响着甚至是支配着作品创作的情节和结构，有些作品可以说是作者在众人的智慧中写作完成的。这样的创作状态会给通俗文学作品带来结构松散、情节枝蔓等问题，但是，其大众姿态和亲和作风却是精英文学作家无法比拟的。

有着鲜明特色的中国通俗文学在当下中国所面临的问题不是作者，更不是读者，而是如何评价。要说文化、思想的深刻性，它不如精英文学，只能批评为“浅薄”；要说人物形象、人物性格的生动性，它也不如精英文学，只能批评为“肤浅”；要说情节、结构的完整和创新，它更不如精英文学，只能批评为“雷同”。这些批评听起来都有道理，仔细推敲就有问题，因为文化思想的深刻性、人物形象性格的生动性、情节结构的完整性和创新性都不是通俗文学的特征。所以，要使得中国通俗文学批评具有合理性，就必须建立中国通俗文学的批评标准。

朱自清先生曾经对清末民初到五四时期中国文学的标准和尺度变化做过这样的描述：“这时候的文学是语体文学，开始似乎是应用着‘人情物理’、‘通俗’那两个尺度以及‘自然’那个标准。然而‘人情物理’变了质成为‘打倒礼教’就是‘反封建’也就是‘个人主义’这个标准，‘通俗’和‘自然’也让步给那‘欧化’的新尺度；这欧化的尺度后来并且也成了标准。”^①朱自清是说中国文学的标准和尺度在这个时期从传统转向了新文学，因为中国新文学登上了文坛。如果延续着这样的思路继续推演，就能看到中国新文学的标准和尺度后来逐步地被政治的标准和尺度替代。到了20世纪80年代，新文学的标准和尺度又一次回归，自20世纪90年代以后，一些国外的文化思潮和文学流派的思想体系开始充实、混杂在中国新文学的标准和尺度之中。大致描述一下近百年来中国文学的标准和尺度，可以清楚地看到一个问题，那就是中国传统文学的标准和尺度在清末民初的时候就已经停止使用了。传统文学的标准和尺度当然并不完全等同于通俗文学的批评标准和尺度，特别是当下的通俗文学创作有着很多新的要素，但是作为继承着众多的中国传统文学美学特征的通俗文学来说，传统文学的标准和尺度的停止使用，就迫使中国通俗文学创作面对新文学的标准、政治文学的标准以及当下夹杂着西方文学概念的批评标准。近百年来，在这样的批评标准和尺度下，中国通俗文学就一直处于被批评（甚至是被批判）的地位，似乎也就理所当然。

中国通俗文学需要客观、科学的批评标准和尺度。它需要文化思想上的深刻性，但并不是将故事和人物作为文化思想的分析形象模本，而是将文化思想的深刻性在“人情物理”的描述中浸染、渗透出来。文化思想的深刻性不仅仅是对传统文化思想的思辨和质疑，还有对传统文化的继承和改良；不仅仅是精英文化的思想焦虑和愤怒，还有大众文化的诉求和期待。它需要人物形象性格的生动性，但形象性格的刻画除了通过社会矛盾冲突表现外，自然人性的表现也是重要的途径，既有人类的社会想象，也有人类的本能想象。那些描述人类社会生活的作品应该得到肯定，那些“超现实”、“超社会”，甚至是看似荒诞不经的生活情节，只要是承担着合理、合法的人类本能想象，也应该给予理解。它需要文本情节结构的完整和创新，但并不

^① 朱自清：《文学的标准与尺度》，见《朱自清古典文学论文集》，上海古籍出版社1981年版，第11页。

不是要求文本情节结构的完整、创新就是作家的独创，只要在既有模式中有了新的变化就是创新。它需要对市场的作用给予科学的理解，市场会使文学创作受到“金钱意识”的冲击，但是市场又是文学创作变化翻新的动力。它需要合理地分析大众媒体对文学创作的影响，大众媒体确实会削弱文学创作的“文学性”，但是削弱的过程也许就是新的“文学性”出现的过程，报章之于“报章文学”、电视之于“电视文学”、网络之于“网络文学”，媒体性就是这些文本的美学特征之一。它需要从“大众意识”、“草根意识”的角度理解文学创作中的很多表现方式，可以批评很多作品创作方式的不严肃，但是由其中的愉悦性、参与性而形成的文学创作的世俗性难道不正是一种优势么？当然，文学的批评标准和尺度除了具有分析作用之外，还有鉴别和指导的功能。鉴别和指导同样需要客观、科学的态度，例如当下的通俗文学批评，就应该特别警惕文学创作媚俗所带来的庸俗、市场带来的金钱唯上、大众参与带来的狂欢泡沫等倾向。文学的批评标准和尺度建立在文学创作的实践中，脱离了文学实践的批评和尺度只能自说自话、自娱自乐罢了。

根据不同的文学现象采用不同的批评标准是很多优秀的评论家进行文学批评时的思路。1923—1924年鲁迅在北京大学讲授中国小说史，作为新小说作家的鲁迅并没有用新小说创作理论评判中国古代小说，他以题材分类将中国古代小说分成“神魔小说”、“人情小说”、“讽刺小说”、“侠义小说”等加以评析。在论述到《金瓶梅》等小说时，他认为这是部“世情书”，特点是：“大率为离合悲欢及发迹变态之事，间杂因果报应，而不甚言灵怪，又缘描摹世态，见其炎凉，故或亦谓之‘世情书’也。”^① 1935年鲁迅为《〈中国新文学大系·小说二集〉导言》评析“五四”以来的新小说时，他就从人生、人性等角度加以分析。在论述到自己的小说时，他说得很明白：“从一九一八年五月起，《狂人日记》、《孔乙己》、《药》等，陆续的出现了，算是显示了‘文学革命’的实绩，又因那时的认为‘表现的深切和格式的特别’，颇激动了一部分青年读者的心。然而这激动，却是向来怠慢了介绍欧洲大陆文学的缘故。”^② “表现的深切和格式的特别”以及“介绍欧洲大陆文学”显然是鲁迅评判新小说的思路。朱自清同样如此，他在评判“鸳鸯蝴蝶派”文学时说：“鸳鸯蝴蝶派的小说意在供人们茶余饭后消遣，倒是中国小说的正宗。”^③ 朱自清说“鸳鸯蝴蝶派”小说是中国小说的“正宗”，看到的也就是其中具有的传统小说的特征。认识到批评对象的属性，批评才能有效，只有建立了通俗文学的批评标准，通俗文学的批评才能有效。

朱自清将“标准”分为两类：不自觉的标准和自觉的标准。不自觉的标准是传统标准，自觉的标准是由于时代变化对传统标准所进行的那些修正。为了区别，他将不自觉的标准称为“标准”，将自觉的标准称为“尺度”。^④ 朱自清这样区分，也

① 鲁迅：《中国小说史略》，见《鲁迅全集》第9卷，人民文学出版社1981年版，第179页。

② 鲁迅：《〈中国新文学大系·小说二集〉导言》，见《中国新文学大系·小说二集》（影印本），上海文艺出版社1980年版，第1页。

③ 朱自清：《论严肃》，见《朱自清古典文学论文集》，上海古籍出版社1981年版，第111页。

④ 朱自清的原话是：“不自觉的是我们接受的种种标准。……自觉的是我们修正了传统的种种标准。……本文只称不自觉的种种标准为标准，改称种种自觉的标准为尺度。”朱自清：《文学的标准与尺度》，见《朱自清古典文学论文集》，上海古籍出版社1981年版，第5页。

就是强调文学标准既有原则性，也有时代的适应性，总结的是中国文学批评标准的发展历史。中国现代通俗文学创作实践同样要求其批评观在建立原则性的“标准”之外，还要有发展性的“尺度”。清末民初时期以报刊为主体的纸质媒体影响了通俗文学创作，此时通俗文学的批评就应该有大众媒体的“尺度”；张恨水时期新文学对通俗文学创作产生影响，此时的通俗文学批评就应该有新文学的“尺度”；金庸时期除了新文学之外，中国的传统文化与外国的优秀小说（如法国大仲马的小说）都成为了通俗文学的影响源，通俗文学批评的文化“尺度”就不应该仅仅是独尊传统，还需要更加宽广的眼光，甚至是“世界眼光”。近十年来，中国的通俗文学创作无疑进入了一个新的时期。这个时期网络媒体是创作的中心平台，通俗文学的批评当然要有网络媒体的“尺度”。这里要强调的是当下这个时期的通俗文学创作还是处在与世界大众文化和世界通俗文学全面接轨的时期。举个例子说明。悬疑小说是当下中国通俗文学领域走红的小小说类型。中国悬疑小说的发展与丹·布朗的《达·芬奇密码》在中国热卖有着很大关系。丹·布朗的《达·芬奇密码》给中国人打开了眼界，但是在欧美文学界，这部小说只不过是20世纪五六十年代普遍流行的“黑色悬疑小说”中的一部优秀作品而已。所以当我们批评悬疑小说的时候，就不能仅仅考虑到中国因素，还要有世界大众文化、世界通俗文学的“尺度”。没有传统标准就没有了文学的文类特点，没有发展的“尺度”就没有了文学的时代特点。与其他各种标准一样，通俗文学的标准也是静态和动态的平衡。

文学是以生动的形象和情感表现人类生活和感情的语言艺术，其文学表现方式则是多种多样。文学创作目标的终极性和表现方式的多样性构成文学的特性和表现过程的丰富性。文学批评也是这样，在确立文学创作的终极目标的前提下，文学表现过程的丰富性决定了文学批评路径的不同。

□□□ 思考延伸

1. 中国大众文化具有什么样的特色？
2. 中国现当代通俗文学有什么样的美学特征？
3. 为什么说要建立中国通俗文学的批评标准？

第二讲

翻译文学的引入与中国通俗文学的现代转型

外国文学的翻译和借鉴是中国文学走向现代化的重要动力。清末民初中国出现外国文学翻译热潮有着深刻的社会文化背景。后来被称为“通俗文学作家”的一批作者是这次外国文学翻译热潮的主要参与者。他们的文学翻译对其文学创作自然会产生影响。中国文学正是在这样的翻译、借鉴、影响中逐步地迈进现代社会。

中国历史上的翻译活动应该在原始社会就存在，但直至周王朝，才留下对官方翻译机构和译员职称的记载。^① 关于笔头翻译的最早文本，大概可算西汉人刘向的《说苑·善说》中鄂君子皙请人翻译《越人歌》的记录。^② 就以汉代作为中国翻译活动的开始，东汉到宋初佛经的翻译，明末清初科学著作的翻译和近代西学著作的翻译，被认为是中国进入文明社会以来出现的三次翻译高潮。^③

近代中国的西学翻译是在国家积弱图强的背景下产生的一种文化行为。19世纪中叶后，中国在西方列强的炮舰侵略和随之而来的近代价值观念冲击下，政治、经济、文化和社会结构都面临着脱胎换骨的痛苦转型。为了寻求强国之路，中国从1840年起至19世纪末，大量翻译西方科技、政治等方面的书籍，以图“师夷长技以制夷”。同时随着资产阶级维新变法运动的发展，资产阶级维新派领袖们更加注重全面学习西方。1887年，梁启超在《论译书》中说：“处今日之天下，则必以译书为强国第一义。”^④ 同年，康有为刊行《日本书目志》，其“小说门”收日本小说（包括笔记）1058种，并附“识语”云：“丞宜译小说而且进通之。泰西尤隆小说学哉！”^⑤ 1897年，严复、夏曾佑又发表《本馆附印小说缘起》，说：“且闻欧、美、东瀛，其开化之时，往往得小说

① 马祖毅：《中国翻译史》（上卷），湖北教育出版社1999年版，第1页。

② 郭延礼：《中国近代翻译文学概论》，湖北教育出版社1998年版，第2页。

③ 有部分学者倾向于中国翻译史上有两次翻译高潮的观点，即东汉到宋初的佛经翻译、明末清初至近代的西学翻译，如季羨林等。但我们认为，鉴于近代西学翻译有着与其他翻译阶段截然不同的特征与重要性，故需独立列出。

④ 梁启超：《变法通议》，见《饮冰室合集》，中华书局1989年影印本，第66页。

⑤ 康有为：《康有为全集》（三），上海古籍出版社1992年版，第1213页。

之助。”^① 1898年，梁启超在《译印政治小说序》中明确提出：“特采外国名儒撰述。而有关切于中国时局者，次第译之。”^② 这一批有志之士改革求变的观点，传达出两个信号：一是打破了当时知识界认为中国在声光电化等“实学”方面“诚相形见绌”，但在“诗赋词章”、“文章礼乐”都“不逮中华远甚”的唯我独尊、故步自封的局面；二是对西方社会科学、自然科学的翻译开始向文学方面转向。1902年，在分别提出“诗界革命”、“文界革命”之后，梁启超又举起“小说界革命”的旗帜。在梁启超不无夸张的“小说为文学最上乘”^③的号召下，一股西方文学翻译的高潮终于在中国出现了。

这一时期的文学翻译不仅数量之多前所未有，还有了以下新的特征：（1）翻译作品体裁的进一步完备。除中长篇小说、诗歌、童话、散文外，又增添了短篇小说和戏剧这两个新品种。（2）文学意识提升，注意对名家、名著予以介绍。小说方面，俄国文学有普希金的《俄国情史》（今译《上尉的女儿》，戢翼翬译，1903年），契诃夫的《六号室》（包天笑译，1910年），托尔斯泰的《心狱》（今译《复活》，马君武译，1913年），高尔基的《大义》（周瘦鹃译，1917年）；英国文学有狄更斯的《孝女耐儿传》（今译《老古玩店》，林纾、魏易译，1907年）；法国文学有大仲马的《侠隐记》（今译《三个火枪手》，伍光建译，1907年），雨果的《铁窗红泪记》（包天笑译，1910年）等。诗歌方面有苏曼殊、鲁迅、刘半农等人翻译朗费罗、雨果、歌德、海涅、雪莱、拜伦等名家的精品。在单篇短篇小说翻译出现后，短篇小说作家专集和选集的翻译也陆续出现，如林纾和陈家麟译的托尔斯泰的两个短篇小说集《罗刹因果录》（1915年）和《社会声影录》（1917年）等。短篇小说选集有周树人和周作人兄弟所译的《域外小说集》第一集、第二集，周瘦鹃译的《欧美名家短篇小说丛刊》等。西方戏剧译作有留法学生李石曾译的波兰作家廖抗夫的《夜未央》（1908年），徐卓呆译的法国萨特的《热泪》（1916年），陈景韩译的法国柴尔时的《祖国》（1910年）等。这期间，以陈景韩为代表的虚无党小说翻译和以周桂笙为代表的侦探小说翻译是中长篇小说体裁的两个热点。（3）翻译文学作品质量的提高。1905年以后，译作质量提高体现在以下几个方面：第一是翻译者本身素质的提升，有更多通晓外文的翻译家加入了翻译队伍。如以翻译侦探小说、虚无党小说出名的陈景韩，以翻译短篇小说受欢迎的周瘦鹃，以翻译诗歌闻名的马君武、辜鸿铭，以翻译法国文学见长的曾朴等。这些人都通晓外文，有较好的外国文学基础。正是他们有比前期翻译家更占优势的语言和文学基础，才有了对原著更高层次的选择，才有对翻译文学要传达出原著的风格、韵味的认识。第二是直译方法的使用和翻译语体的改变。原本占据主流的译述、意译的方式外，出现了采取直译的译文，有些翻译家如周氏兄弟就明确提倡直译，这对以后的翻译发展有着深远的影响。1905年以后，文言的翻译也慢慢经历半文半白、浅易白话、完全白话的语体形式过渡。译文语言完全白话的趋势是翻译作品逐步走向通俗化的标志。

在这股文学翻译高潮中，通俗文学作家承担了中国近代外国文学作品翻译的主

① 阿英编：《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》，中华书局1960年版，第12页。

② 梁启超：《译印政治小说序》，载《清议报》第一册，1898年。

③ 陈平原、夏晓虹：《二十世纪中国小说理论资料》（1897—1916），北京大学出版社1997年版，第51页。

要工作，成为当时文学翻译的主力军。^① 据粗略统计，当时翻译过外国文学的通俗文学作家有三十多位。他们是（按照其翻译外国小说的时间为序）：包天笑、周桂笙、陈景韩（冷血）、徐卓呆、许指严、王蕴章（西神）、李涵秋、张春帆、恽铁樵、周瘦鹃、贡少芹、张毅汉、徐枕亚、严独鹤、胡寄尘、程瞻庐、陈蝶仙、李定夷、程小青、叶小凤、李常觉、陈小蝶、朱瘦菊、陆澹安、姚民哀、许瘦蝶、吴绮缘、王钝根、顾明道、闻野鹤，等等。^②

与林纾等人不懂外语不同，这些通俗文学翻译家或多或少都懂一点外语，因此对外国文学的感知程度要超过林纾等人。近代翻译名家林纾在译了不少西方小说之后曾感叹，“颇自恨不知西文，将朋友口述，而于西人文章之妙，尤不能曲法其状”^③，表达了自己不懂外文，无法直接领会西方文学精华之妙的遗憾。但通俗文学翻译家们成长的时代与林纾不同，当时中国教育制度已发生重大变化，外语学习已纳入课程安排。通俗文学翻译家们多数在新式学校学习，掌握了丰富的外语知识，这使他们有机会接触和了解外国文学，在翻译外国文学作品时，他们有了更自觉的鉴赏水平。正由于有这样的优势，翻译外国小说后来还成为了他们谋生的一种方式。包天笑在《钏影楼回忆录·译小说的开始》里说，“翻译小说成了一种‘补助生活’的副业”^④。范烟桥也曾提到，民国初年“翻译小说的兴起，为懂外文的人多辟了一条出路”，也为以鸳鸯蝴蝶派为代表的“旧派小说的写作的取材与技法，提供了参考的资料”^⑤。

通俗文学作家翻译的小说包括了侦探、社会、科学、言情、军事等三十余种，涉及英、美、法、俄、日、德等二十多个国家的作者的作品。根据日本学者樽本照雄编的《清末民初小说年表》统计，从1912年至1917年，通俗文学作家翻译的小说总数约为500种，约占这一时期翻译小说总数的三分之一。在翻译小说发表最多的1915年，总数为347种的译作中，通俗文学作家的翻译就有110种，其中周瘦鹃一人在这一年就发表了49种译作。

这些通俗文学的翻译家们基本上是当时中国文坛上的主要创作者。他们的外国文学翻译在自觉和不自觉中对其文学创作产生了影响。可以说，这一批作家之所以能够使得中国通俗文学完成了由传统向现代转型，他们的外国文学知识起到了重要的作用。其中的变化在通俗小说的创作中最为明显，表现如下：

首先，引导了中国小说价值取向的转型。中国小说创作价值取向从传统的描写历史中儿女英雄转向对现实社会中各种问题的思考，是中国小说现代化的标志，此时翻译小说的引导功不可没。中国传统小说本没有政治小说、侦探小说、教育小说等名称，这些名称都是在翻译小说中最早出现的，例如，梁启超翻译的《佳人奇

① 对“通俗文学作家”这一称谓的说明：他们首先被称为“传统文学作家”；20世纪30年代被称为“民国旧派作家”；40年代作家们自称“通俗文学作家”；80年代后范伯群教授称其为“鸳鸯蝴蝶—礼拜六派”；汤哲声教授称其为“市民小说家”；海外学者称其为“报刊作家”；至1999年范伯群主编的《中国近现代通俗文学史》出版，统称其为“通俗文学作家”。

② 范伯群、汤哲声、孔庆东：《20世纪中国通俗文学史》，高等教育出版社2006年版，第93页。

③ 林纾、魏易同译：《洪罕女郎传·跋语》，商务印书馆1913年版，第1页。

④ 包天笑：《钏影楼回忆录》，（香港）大华出版社1971年版，第175页。

⑤ 范烟桥：《民国旧派小说史略》，见魏绍昌编《鸳鸯蝴蝶派研究资料》（上卷），上海文艺出版社1984年版，第269页。



遇》、《经国美谈》等小说都挂上“政治小说”的名称。在翻译小说的引导下，此时只要翻开任何一部文学杂志，满篇皆是挂有政治小说、侦探小说、教育小说等名称的作品，这些小说是否就是写的政治、法制和教育内容另当别论，但是其中所表现出的小说创作价值取向相当明显。小说创作与社会现实有着密切的关系，要为社会启蒙而写，要为社会现实服务。此时的翻译小说首先开了这个头，例如，人们一般对此时的翻译文本中的内容增删多有批评，的确，内容增删不仅改变了原著的叙事结构，也改变了原著的风格和品位，阻碍了原作思想的传达，造成文本的误读和理解的偏差。仔细分析这样的翻译现象，主要由三个原因造成：一是很多译者外语水平不高，他们对原作只能看懂大概，然后就开始连猜带蒙地翻译，例如包天笑几部从日文翻译的教育小说均是如此。二是为了顾及中国读者的阅读习惯，常常将外国小说的很多美学要素删去，使其道德化、故事化、情节化，例如林纾翻译的《迦因小传》就被腰斩，理由就是要符合中国道德。更为重要的是，翻译者有意在译作中增添一些内容来评述当时中国的社会文化现象，例如苏曼殊翻译雨果的《悲惨世界》就有意增加了这样的话语：

那支那的风俗，极其野蛮，人人花费许多银钱，焚化许多香纸，去崇拜那些泥塑木雕的菩萨。更有可笑的事，他们女子，将那天生的一双好脚，用白布裹起来，尖促促的好像那猪蹄子一样，连路都不能走了，你说可笑不可笑呢？^①

这是多么令人惊奇的议论，19世纪初的雨果居然在法国嘲笑中国人敬菩萨、裹小脚。这分明是苏曼殊“述”的言论。苏曼殊为什么要这样做呢？他就是要借雨果的小说“新”中国之民。人家外国人都嘲笑中国国民的问题，中国人更应该抨击，于是大量抨击中国老百姓愚昧落后的言论成为了此时中国作家创作中的一种流行思维。所以说，这个时期翻译文学的删改之风是特殊时代的特殊现象，其中的负面意义和正面意义都需要客观地理解。

其次，形成了中国小说人物的性格化塑造。中国传统小说是情节小说，人物描述只是小说情节描述的一个要素，人物形象塑造也比较类型化，类型化人物的性格缺少起伏变化。他“容易辨认，他一出场就被读者那富于情感的眼睛看出来”^②。西方优秀小说多为性格小说，以生动的人物性格和鲜明的人物形象演绎并推动情节的发展。此时中国小说的主体虽然还是情节小说，但是在翻译小说的影响下，作家们开始注重借鉴西方小说人物塑造方式来描写复杂个性的人物。这样的借鉴可以从人物外表形象的描写和人物内心活动的描述两个方面体现出来。

先说人物外表形象的描写。中国传统小说中人物一出场，总是用一个“西江月”等词牌将其从头到脚地介绍一番，此时固然还是以传统性的介绍为主，但也有很多作家开始了性格描写。例如，吴趼人在《九命奇冤》第二回中，用了200字对算命先生马半仙的衣着、言行举止作了如此描写：

^① 苏曼殊译：《悲惨世界》，原名《惨社会》，曾在1903年10月8日至12月1日上海出版的《国民日报》上连载，署名“法国大文豪器俄著，中国苏子般译”。

^② 福斯特：《小说面面观》，中国社会科学出版社1980年版，第59页。

只见屋内摆着一个课坛，上面坐着一人，头戴瓜皮小帽，身穿蓝布长衫，外面罩着一件天青羽毛对襟马褂，颈上还围着一条玉兰绦子儿硬领，黑黑儿，瘦瘦儿，一张尖脸，嘴唇上留着两撇金黄色的八字胡子，鼻子上架着一个玳瑁边黄铜脚的老花眼镜，左手拿着一枝三尺来长的竹旱烟管，嘴里吸着，鼻子里一阵一阵的烟喷出来。右手拿着一柄白纸面黄竹骨的折叠扇，半开半合，似摇不摇的，身体在那里晃着。隔着那眼镜上的两片水晶，看见他那一双三角眼睛，一闪一闪的，乍开乍闭。^①

人物外表的描写生动地刻画出一个精明狡诈、装腔作势、装神弄鬼的江湖骗子的形象。

再看人物内心活动的描述。中国传统小说因为“说书”这一形式的限制，一般用行为、动作来体现人物的心理活动。丰富的内心活动的描述是西方小说的特点，翻译小说将这一特点带进了中国文坛，例如，当时在中国影响很大的翻译小说《茶花女》就是以大量的心理活动来体现男女主人公的悲情和冤屈，对小说的悲情有着加大的渲染和提升。受西方译作启发后，此时的中国小说作家有了改变。如徐卓呆《梦中的秘密》通过梦境写女主人公被侮辱而生孩子的羞辱、痛苦心理，十分巧妙。吴趼人写《恨海》中的张棣华，基本上是通过细腻的心理活动来写人物的行为过程：逃难途中，既要避男女之嫌，又想要照顾自己的未婚夫；与未婚夫失散，为他担心，责备自己拘礼过甚；再与未婚夫相见，看到他潦倒异常，非常伤心；最后，未婚夫死去，棣华遁入空门。行为过程交织了心理活动的描写，人物形象就有了立体感。到了民国初年的言情小说中，用心理活动描写来突出人物形象已经是一种流行的手法。徐枕亚的《玉梨魂》中，梨娘与何秋霞两人渴望爱情而又恪守礼教的矛盾心态；《孽冤镜》里，男女主人公王可青和薛环娘的心态，都以心理活动的描叙来体现相爱无法相守的无奈、哀愁和凄婉。周瘦鹃的《真假爱情》里，描写郑亮听到情敌落水呼救而产生出救或不救的矛盾心理，生动而真实。心理描写为中国小说的人物刻画向纵深发展开辟了一个途径，这扇大门是由翻译小说打开的。

第三，翻译小说促进了中国小说叙事模式的转变。这里的叙事模式指的是叙事视角、叙事时间和叙事结构。中国传统小说主要采取全知视角连贯讲述一个以情节为中心的故事的模式（即第三人称的全知叙事模式）。全知视角看似表现生活面宽阔，但总有“说故事”的痕迹，影响小说的真实性。外国翻译小说将第一人称的叙事角度引入中国，特别是当时大量的第一人称的侦探小说译作对中国作家创作小说产生了深刻的影响。用第一人称创作的小说在此时广泛流行起来。作家们让叙事者介入小说，以小说人物的身份出现。如《孽冤镜》的叙事者“予”是以主人公王可青好友的身份出现，第一人称直接参与了故事情节的发展，有了他的全程描述，读者才了解这一出爱情悲剧的前因后果；天虚我生的《玉田恨史》是通过女主人公玉田自述其爱情悲剧；周瘦鹃的《此恨绵绵无绝期》也同样借纫芳之口自述其与两个男人的情爱纠葛。它们都属于严格意义上的第一人称限制叙事法。此时日记体与书信体小说也很流行，叙事者往往是小说的当事人，可以直接叙述故事情节，也可抒发个人

① 吴趼人：《九命奇冤》，上海古籍出版社1980年版，第4~5页。