

民国初期周瘦鹃的心理小说

——兼论“礼拜六派”与“鸳鸯蝴蝶派”之别

◎ 陈建华

(香港科技大学人文学部)

内容提要:

本文把周瘦鹃早期“心理小说”放在清末民初“小说界革命”以来的思想背景与小说类型内在理路这两方面加以解读,指出其内容与形式上改良启蒙的保守文化政治与文学现代性之间的积极互动。并以徐枕亚的“哀情”小说为参照,凸显都市文学在传统与西化的分野及不同社团之间内部分化。在方法论层面本文试图打破“鸳鸯蝴蝶派”或“礼拜六派”乃至“通俗”等概念的成见,将它们置于历史文化及文学的整体中,拓展更为深广的研究版图。

关键词:

思想脉络、文类逻辑、周瘦鹃、徐枕亚、包天笑

周瘦鹃自1911年发表《落花怨》与《爱之花》起开始了他的文学生涯,此后五六年间写了许多“哀情”小说,多半属于第一人称的心理叙事。在考察与这些小说生产有关的社会思想氛围、文学类型的内在流变及文学史上的意义,按理首先得提供一个背景时,却觉得棘手。原因之一是近年来对于“清末民初”时期的研究方兴未艾,已发觉其思想与文学的潮流极其错综复杂,还难以绘制一幅完整清晰的地图。本文就徐枕亚与周瘦鹃的关系,在革命与改良、复古与西化的政治、思想与文学的脉络中说明两者的不同之处,兼及“鸳鸯蝴蝶派”与“礼拜六派”的称谓问题,就教于这方面研究的方家。

一、革命与改良、复古与西化

文学史上有些事件的发生看似突兀,无可理

喻,细究之有其深刻的原因,而历史在场与我们的预设之间充满了吊诡,徐枕亚的《玉梨魂》即为一例。1912年这部小说在《民权报》上开始连载,次年以单行本出版,迅即风靡一时,后来也不断再版,1924年还被搬上银幕。现在文学史家视之为近现代文学经典之一,¹其文学价值经受了时间的磨洗。夏志清先生认为它继承了中国“感伤—情色”文学传统,且浸润于清末民初的“文言”小说潮流,遂成为当时文坛上一朵奇葩。夏先生认为“五四”之后,白话创作成为文学写作的主流,遂使这一抒情传统难以为继,颇生空前绝后的感喟。²然而尽管《玉梨魂》风靡一时,自1950年代以来徐枕亚那一派在文学史上被冠以“鸳鸯蝴蝶派”的恶名而遭到排斥,固是意识形态之故,但不免可怪的是在当时民初的文坛,徐氏不仅遭到新派的抨击,也受到来自旧派的誉议,颇富历史的吊诡与误会。

20世纪初梁启超倡言“小说界革命”，震耳发聩，群山呼应，短短数年间小说杂志如雨后春笋，“新小说”大量涌现，在唤醒革命意识、建构国族想象方面厥功甚伟。然而曾几何时，梁氏在1915年发表《告小说家》一文，³严厉批评当时小说界粗制滥造，恶俗不堪，显然偏离了他的藉小说救亡启蒙、改造国民灵魂的初衷。他特别指出当时最为流行的“言情”、“侦探”两类，起了“诲淫”、“诲盗”的作用。虽然文中没有明指具体作者，但揆之当日的小说界，徐枕亚那一派的言情小说可说是如日中天。像《玉梨魂》中梨娘与梦霞之间的爱情恪守“发乎情止乎礼”的传统训诫，然而对两人的惨情极渲染之能事，某种程度上感情的过度表达也可视为“诲淫”。⁴当日梁氏倡导“小说界革命”的一个重要依据是在西方名公贤达无不重视小说，他自己也带头翻译外国小说，竭力输入“欧洲之真精神真思想”；另一点之所以要提倡小说，含有“群治”即大众启蒙的议程，与此相应的是“言文合一”的要求。⁵徐枕亚那一派使用文言、甚至骈文来写小说，显然背道而驰，事实上在《玉梨魂》取得成功之后，徐氏把它改写成《雪鸿泪史》，一般认为思想上是个退步。如原先有个梨娘装扮成西洋女子的细节，暗示她是个新派的女子，但在改作中这一细节就去掉了。⁶

不管怎么说，从一种后设的观点看，《玉梨魂》的象征性无可取代，即形式上为“新小说”确立了至尊地位。当初梁启超声称“小说为文学之最上乘”时，只是个空洞的口号。小说要取代诗文的正统地位，还得由小说创作实践来证明。“新小说”在哪里？他把《水浒》、《红楼》说得一无是处，言下之意只能向外国去学。但徐枕亚没有走这条路，却从本土的文学库藏中调动了抒情传统，甚至运用被认为是最具美学的骈文，而且是迥异于章回体的长篇小说，不折不扣是一部“新小说”。这一番传统的创造性转化，从语言角度看，不仅凌越于《水浒》、《红楼》之上，且陈仓暗渡，擒贼擒王，颠覆了诗文的正宗地位。

此后关于“小说”、“文章”或“文学”的正名之争遂告一段落，为“五四”所排定的以小说为首的文类秩序铺平了道路。尽管读者喜爱，不久徐枕亚受到新文学的攻击，被贴上“鸳鸯蝴蝶派”的标签，甚至像包天笑、周瘦鹃等“旧派”作家也与之切割。否定的方式不同，但无论激进与渐进，都受到一种推进文学现代化的集体意识的驱使。

也许须对“新小说”的身份转型略作回顾，

从中国近代小说兴起的一刻，1895年傅兰雅在《申报》发起小说竞赛启动了小说的本土任务，⁷将对思想和社会运动发挥无尽的潜力。1897年严复、夏曾佑也预言了小说时代的来临，而在世界历史的普世语境中强调儿女英雄的“公性情”，则把“爱欲与文明”作为小说的不竭主题。⁸同年林纾翻译的《巴黎茶花女遗事》似乎提供了一个例证，其“伤感”的社会效应，到民国初年仍在发酵，事实上在皇纲解体、价值真空之际，“伤感”在很大程度上成为民族“想象共同体”的基础，也是酝酿“革命”的火药桶。

这些小说话语与实践拉开了近代文学之幕，预演了小说中国的救亡与启蒙的使命，在狂想的交响中，混杂着大众欲望的诉求，且从一开始就展示其拥抱世界的姿态。林纾的大量翻译扮演了一个不无诡异的媒婆角色，一方面借重古文来拔高小说的地位，另一方面通过维多利亚时代的流行文学展示了现代世故人情，加之他一番价值意义的阐释，那些异域男女的浪漫与勇敢，使国人相形之下自觉形惭，直至1920年代还有言情创作不如翻译的论调。⁹

梁启超提倡的“小说界革命”多半属于傅兰雅的谱系，开展之后很快在改良派内部引起批评。针对梁把“旧小说”看作“中国群治腐败之总根源”的说法，有的认为《水浒传》是“独倡民主、民权之萌芽”，或一致推崇《红楼梦》，视之为不世出之“奇书”。¹⁰通过这些现代诠释，调整了“新小说”与小说传统的关系。1904年王国维发表《红楼梦评论》，¹¹以亚里斯多德、叔本华的哲学来肯定《红楼梦》为“悲剧中之悲剧”，大有“一览众山小”之慨，对于这部伟大杰作遂排息众议。他引入“悲剧”观念旨在弥补中国“乐天”传统的不足，成为文学现代性标志之一，民初时期戏剧、文学中“哀情”大为流行，与王氏的鼓吹当有关系。《红楼梦评论》提供了传统与现代的对话、把传统融入普世价值的范式。次年金松岑《论写情小说于新社会之关系》一文声称东西洋民族具同样的感情，文学家应当“取小说之力，与夫情之一脉，沟而通之”。¹²此文阐述感情的普世性，与王国维的论述方式殊途同归；且在为言情小说正名时，强调情感表现应当受到“新社会”的道德约束。

情感占据小说舞台中心已成共识，问题是怎样表现。紧接着1906年出现了吴趼人的《恨海》和符霖的《禽海石》——晚清言情小说的“双璧”。¹³它们在理论上各有阐述。符霖抨击“父母之命，媒

灼之言”，并认为这种“无情无义”的传统习俗根源于孟老夫子的理论。吴趼人不无诡谲地重申了“情”的儒家伦理，所谓“忠孝大节无不是从情字生出来的”，不然像那种“儿女私情”就只能叫做“痴”、叫做“魔”，完全是应当排斥的。¹⁴吴趼人不像符霖那么激烈攻击传统，却预示了言情小说的现代境遇及其对于民族国家建构所肩负的道义责任，这在理论和实践上几乎成为大多数民国小说作家的金科玉律。

文艺创作中悲剧和言情一路领先，至民初更出现情潮泛滥的文化氛围，《玉梨魂》应运而生。其实以古文写小说这一点也是沿着林纾的路子，但与借助外来文化的翻译不同，¹⁵它仿佛是农业经济自给自足的模式，“骈文”更使之带有“中国制造”的标记。的确这并非个别现象，如民国初年“文言小说”的“奇景”已为学者关注，¹⁶但这里要指出的是，代表其巅峰的《玉梨魂》在思想上另有“复古”的渊源。

20世纪初革命、改良的论战如火如荼，学界与文坛对于“文学”、“小说”等观念也众说纷纭，折射出对于未来中国文学文化秩序的各种想象。如革命派、立宪派、虚无主义等竞相争鸣，有学者以“五大思潮闹报坛”来形容当时的思想界，并指出一个“奇特的现象”即“一方面鼓吹排满革命，民主共和；另一方面竭力鼓吹复兴古学”。¹⁷其中堪称中坚的当然是以章太炎为首的那一派，既以“光复”为宗旨，政治上排满，文化上要发扬汉学，自有其内在逻辑，更何况中国面临瓜分的危机。所谓“夫国学者，国家所成立之源泉也。……今日国学之无人兴起，影响于国家之存灭。”¹⁸把国学当做国家的命脉，体现在语言问题上，章氏力斥吴稚晖提倡“世界语”，¹⁹所捍卫的更是汉文化的根本。章氏对于现代中国思想的影响至巨，其门下如周氏兄弟在五四“文学革命”中所起的作用，更是众所周知。²⁰

复古与西化是互为辩证的，正如主张“全盘西化”者也不免传统思维方式。学者指出章太炎的“复兴古学”论有意大利文艺复兴的投影，既主张“雅化”，也有“随俗”的一面，由是决定了他对小说与白话的开明态度。²¹且不说章氏的复杂性，²²鲁迅自己坦承那时的“复古倾向”，²³却突出表现了复古与西化之间的张力。我们看他1908年发表的《摩罗诗力说》，在古奥的文字底下蕴积着他对印欧语系的文学——从柏拉图到《罗摩衍那》、拿破仑到拜伦、尼采到果戈里——的认识，其丰富程度

令人吃惊。²⁴同样为“求新声于异邦”，他还与周作人翻译了《域外小说集》，虽然在当时影响甚微。

徐枕亚与章门没有关系，但在反满复古思潮的笼罩之中。其实复古派中不乏崇尚魏晋风度的，²⁵其中刘师培就竭力鼓吹“骈文”为“文章正宗”，²⁶《玉梨魂》正是这一文学“国粹”的体现，在小说最后何梦霞投身于武昌之役，捐躯疆场，并非等闲一笔，实即作者“革命”身份的浮现。在袁世凯专政期间，徐枕亚所服务的《民权报》是反袁的急先锋。然而首先给徐氏戴上“鸳鸯蝴蝶派”帽子的周作人、钱玄同等，正是章门弟子。1918年7月周作人在《新青年》上《日本近三十年小说之发达》一文中指斥“《玉梨魂》派的鸳鸯蝴蝶体，《聊斋》派的某生者体，那可更古旧得厉害，好像跳出在现代的空气以外”。²⁷1918年1月钱玄同《“黑幕”书》一文中将“黑幕”与“鸳鸯蝴蝶派的小说”并列，认为这类小说自1914年起恰值政府厉行复古政策，于是骈文的旧诗词盛行起来。²⁸1919年1月周作人又发表《论“黑幕”》一文：“到了洪宪时代上下都讲复古，外国的东西便又不值钱了。大家卷起袖子，来作国粹的小说，于是《玉梨魂》的艳情小说、《技击余闻》派的笔记小说大大的流行。”

接二连三地把《玉梨魂》与袁政府的“复古”联系起来，且出自章门一脉，多少有点集体无意识。确实袁世凯复古尊孔，很大程度上拜赐于“复古”社会思潮，当日的“国粹”派严复仍参与其中，这对于章氏一派更难以接受。一年多之前《新青年》上胡适《文学改良刍议》和陈独秀《文学革命论》两文表明文学“改良”与“革命”的分野；胡文写于大洋彼岸，犹如隔岸观火，陈文则揭示了在地政治性。所谓“近代欧洲文明史，直可谓之革命史”似乎重拾了世纪初梁启超的文学革命论，但在袁世凯复古尊孔的语境里重新界定“革命”，遂与“新兴、进化”接下不解之缘，从此也确立了“新”的政治正确，而“传统”与“旧”相连，在理论上失去了合法性。陈独秀总结以往“三次革命，皆虎头蛇尾，未能充分以鲜血洗净旧污”，等于在算总账，从慈禧到袁世凯，革命皆未能使中国走上富强之途，希望与幻灭循环无已，思及深处，结论是要连根铲除“孔家店”，非有一场彻底的“革命”不可，而“以鲜血洗净旧污”则给传统意义的暴力革命留下了伏笔，所谓五四激进主义即肇源于此。²⁹

在现代中国，社会思潮与报刊印刷文化相促相成，思想分析离不开具体人脉、传媒机制与各种文化资本的运作。《新青年》得到周作人、钱玄同

等人的加盟，“文学革命”如虎添翼。此时周作人说《玉梨魂》“更古旧得厉害，好像跳出在现代的空气以外”，钱玄同也指责说：“清末亡时，国人尚有革新的思想，到了民国成立，反来提倡复古，袁政府以此愚民，国民不但反抗，还要来推波助澜，我真不解彼等是何居心。”听上去相当“现代”，应当说两人在思想上已经作了一番调整。章门子弟中复古的程度不同，当钱玄同一再找鲁迅，要拉他入伙，那时鲁迅还在绍兴会馆里抄六朝古碑，的确鲁迅的复古陷得较深，却能直面自己，如《狂人日记》一旦出手，便直捣“孔家店”老巢，从内里杀出来，就比别人更激烈。

把“鸳鸯蝴蝶派”、“黑幕”与政治“复古”拉扯在一起，固然是不分青红皂白，却体现了《新青年》的反传统逻辑。《玉梨魂》与“黑幕”小说的共同点在于文化本位的倾向，与《新青年》所张扬的“欧洲文明”的方向背道而驰。实际上陈独秀在《文学革命论》中说到“伦理、道德、文学、艺术诸端，莫不黑幕层张”，因此钱玄同的《“黑幕”书》和周作人《论“黑幕”》多半是借题发挥。如此密切配合陈独秀，在鲁迅也不例外，用《呐喊·自序》的话：“既然是呐喊，则当然须听将令的了”。《新青年》为章氏门人提供了转化的契机，心理或语言上与“复古”切割仍属表面，恰恰是“文学革命”旨在对于文化甚或政治的彻底改造这一点，与“复古”保持某种隐秘的对话，由是也决定了他们不可能与梁启超或胡适走到一起。

二、“鸳鸯蝴蝶派”与“礼拜六派”之辨

至今1910年代中期蓬勃兴起的都市“通俗”文学被称为“鸳鸯蝴蝶派”。³⁰且不说被“正典”压抑的历史原因，其实众多文学杂志与社团在文学趣味与文化取向上呈现多种色调，范伯群先生称之为“鸳鸯蝴蝶—《礼拜六》派”，即把“礼拜六派”看做独立一派，³¹本文要强调的是，在当时的思想脉络里，徐枕亚的《小说丛报》有其革命与复古的渊源，而王钝根的《礼拜六》则倾向于改良与西化。对于徐枕亚、吴双热等人追求“骈文”风格这一点而言，称之为“鸳鸯蝴蝶派”问题不大。与该派“复古”倾向相一致，在文化上是内向甚至封闭的，如徐枕亚在《玉梨魂》之后，如《双鬟记》等把丫鬟作为小说主角，从《红楼梦》那样的旧小说传统中努力开拓题材，至于《余之夫》自赏自怜地塑造了一个旧文人典型，是一个有趣的诗词典故的文本

拼贴，当然离时代愈远了。³²另外他们具有浓厚的常熟地域色彩，如吴双热主编的《饭后钟》，完全是本地消费的产品。与此相对《礼拜六》同仁陈蝶仙、周瘦鹃等属苏浙文人，更具沿海的开放性。他们也坚持传统，却能放下身段，视通俗出版为衣食之具，³³正如《礼拜六》所意涵的，为城市上班族作文化后勤，娱乐中不无道德的考虑，打造时尚之际竭力内化外来价值，试图调适和缓冲传统和都市现代性之间的紧张。为便于大众启蒙，他们兼用文言、白话，即使文言也不落骈文风格。他们不讳言喜欢西洋文学与电影，并从事这方面的翻译或介绍。

举一个例，与他的“哀情”小说品牌相配套，周瘦鹃把自我作时尚化包装，打成一个爱的偶像。他在《申报》上大谈特谈拜伦、雨果、勃朗宁等“名人风流史”，谈他们怎么写情书，尤其津津乐道洋人“接吻”之道。³⁴这方面陈蝶仙在长篇小说《黄金祟》中：“天下至美且浓之味，殆无过于接吻，譬之醇酒，足以醉心，然而醇酒之味不足与拟也。……故吾尽举天下之味，欲以方之，则无一言可以为状。”³⁵如此洋派与徐枕亚他们大异其趣。有学者指出《礼拜六》所呈现的“西方图像”已是琳琅满目，³⁶但认为“竭尽全力地拥抱西方”则言过其实。他们确实有意移植西方的爱情文化，但绝不跨越“纯洁高尚”的道德防线。在周瘦鹃虚构的域外小说里，写到年轻男女间接吻如家常便饭，但面对本土现实则是另一回事，如短篇《此情绵绵无绝期》中，当女主人公见到丈夫从战场归来：“予大雀跃，逆之以门外。几欲步武欧西说部中多情之女郎，见征夫战后归来，展藕臂，抱而与之亲吻。”³⁷可见她想学西方女郎却学不来，也是周氏克服冲动，其间仍有夷夏之别在。

笔者曾经把周瘦鹃等人看作广义的“鸳鸯蝴蝶派”，并不妥当。就地缘人脉以及向都市现代性的开放而言，《礼拜六》渊源有自，这须提到包天笑，早在清末“新政”期间他就投身于《时报》，为之开辟“余兴”版，后来编辑《妇女时报》、《小说画报》等，长期从事报刊文化，写小说也写电影剧本，如提倡白话、打造都市时尚等有“开风气”之功。他不属任何一派，但被尊为都市流行文化的“无冕之王”，³⁸为都市文化主流所认可。这里须提到另一位被忽视的先驱者，即陈冷，³⁹1904年起在《时报》上发表鼓吹俄国虚无党的小说，后来担任该报主笔，引包天笑入伙。两人在该报发表了大量翻译小说，尤其是他们的“时评”，批评清廷专

制、支持“共和”，对当时读书人产生很大影响，胡适、鲁迅等人都读他们的文章和翻译。⁴⁰

创办《时报》的狄葆贤原属康梁一派，但办报方向遭致康梁不满，与总主笔陈冷有很大关系。陈早年留学日本，深受反清革命的影响，言论中常讥刺梁启超。这样的组合说明在政治上较为淡化，后来《时报》脱离康梁，更具商报色彩。狄、陈及包已是现代转型的报人，务实而专业，与张謇为首的东南立宪派关系密切，在《时报》馆的“息楼”即是同人俱乐部。⁴¹

凡言及现代“西化”，就会提到“五四”，其实自清末严复、林纾、王国维等，在“体”、“用”之争的氛围里已呈西化之势。被低估的是文学方面，特别是翻译小说作起的作用，⁴²而陈冷、包天笑是重要推手。另外民国前后印刷文化风起云涌，大小书局铺天盖地竞相出版大众读物，围绕着“情”话语，内容包括身体、医学、卫生、性别、婚姻、家庭、社交等，其中已蕴含近代知识话语体系的建构，从日常底层隐隐发动着一场新的大众启蒙运动。

谁是“鸳鸯蝴蝶派”？谁是“礼拜六派”？事隔半世纪之久还引发一段公案，在世的当事者纷纷以身说法，旧债新账纠缠不休。在1959年出版的《中国文学史》中周瘦鹃等被称为“鸳鸯蝴蝶派”而遭到批判，与“黑幕”小说并列为“反动逆流”。⁴³对此周氏不服气，说他不是“鸳鸯蝴蝶派”，而是个“十足、不折不扣的《礼拜六》派”。又说：“《礼拜六》虽不曾高谈革命，但也并没有把诲淫诲盗的作品来毒害读者。至于鸳鸯蝴蝶派和写作四六句的骈俪文章的，那是以《玉梨魂》出名的徐枕亚一派，‘礼拜六’派倒是写不来的。当然，在二百期《礼拜六》中，未始捉不出几对鸳鸯几只蝴蝶来，但还不至于满天乱飞遍地皆是吧！”其实更须注意的，他还说“当年的《礼拜六》作者，包括我在内，有一个莫大的弱点，就是对于旧社会各方面的黑暗，只知暴露，而不知斗争，只有叫喊，而没有行动；譬如一个医生，只会开脉案，而不会开药方一样，所以在文艺领域，就得不到较高的评价了”。⁴⁴这么说不仅与“鸳鸯蝴蝶派”拉开距离，好像还表明与“五四”同调，也要求进步，只是程度方式不同。这么说是有根据的，如果仔细看周氏在1920年代的时政批评与小说创作，其感事忧国也表现得相当激烈，所谓“不知斗争”、“没有行动”也确实与“五四”的激进主义有别。周氏能为自己辩护，因他属统战人士，还允许说几句话，但既被扣上“鸳鸯蝴蝶派”的帽子，哪怕声称自

己是“礼拜六派”，在公众眼中同样是“死老虎”，也差不多等于白说。

在上述背景里来看周氏这番斤斤计较名称的区别，尽管其自我辩护见仁见智，却牵涉到他的自我身份归属问题。关于这一点，1950年代之后身居台湾的陈小蝶在《春申旧闻》中说：“周瘦鹃私淑包天笑，写译白话，但他的脂粉气，却中了徐枕亚的毒。”⁴⁵这个提示很有意思，言及的正是“礼拜六派”和“鸳鸯蝴蝶派”的联系，且不光是周瘦鹃一个人。他又说：“于是《玉梨魂》便成了一种文派，效学他而后来著名的有吴双热、孙了青、程瞻庐、顾明道、程小青、李涵秋、周瘦鹃，他们的文字经常在王钝根主编的《礼拜六》杂志上发表，所以有人又替他们上了一个徽号叫‘鸳鸯蝴蝶派’，而他们自己标榜，则称为‘礼拜六派’。”⁴⁶有趣的是，在这一长串名单中，偏偏把自己和与其父陈蝶仙排除在外，其实父子俩都是《礼拜六》的核心作者，当初周氏以“哀情小说”崭露头角时，陈小蝶来帮衬，赞扬周的《午夜鹃声》：“瘦鹃多情人也，平生所为文，言情之作居什九，然多哀艳不可卒。予亦伤心人，对此能毋凄咽？”⁴⁷既然自己也是“伤心人”，单说周瘦鹃有“脂粉气”当然不那么公平，其中当另有隐情。

陈小蝶举出一大串作者，他们的作品在《礼拜六》上出现，说明该杂志受《玉梨魂》之“毒”颇深，不止周的“几对鸳鸯几只蝴蝶”。虽然两人所说的程度不同，可见当时“哀情”小说的风气正盛，不过两派的区别在哪里？周说像徐枕亚一派的“四六句的骈俪文章”，礼拜六派是“写不来的”，即首先涉及语言方面的相异之处，这一点文献家郑逸梅也谈到：“实则‘鸳鸯蝴蝶派’以词藻是尚，往往骈四俪六出之，‘礼拜六派’大多用通俗散文，也有用语体的。”⁴⁸由此可见“礼拜六派”虽受徐枕亚一派的影响，但在语言上则分道扬镳，即不写骈文而采取文言和白话的双轨策略，是更为自由、开放的。

陈小蝶说周瘦鹃“私淑包天笑，写译白话”，值得作点探究。事实上包与周关系颇深。周瘦鹃能走上文学道路，多亏他的提携。周的处女作《落花怨》即刊登在包氏主编的《妇女时报》上，此后在包所编的《小说时报》、《小说大观》、《小说画报》等杂志上，周都是主要供稿者。1917年周氏编成《欧美名家短篇小说丛刊》（下称《丛刊》）一书，收五十篇译作，由包天笑促成在中华书局出版。包在序文中透露，周急需一笔钱来为自己办

婚事。⁴⁹周得到四百元稿费，这在当日是个不小的数目，因此对包十分感激。其实“写译白话”也不尽然，据周自述，此书“用文言文翻译的多于语体文”。⁵⁰不过陈小蝶是在“鸳鸯蝴蝶派”的语境中来谈周瘦鹃的，相对于《玉梨魂》而言，“白话”不仅是对着干，在当时有另辟蹊径的意味。的确包天笑在1917年创办《小说画报》，开宗明义曰：“小说以白话为正宗，本杂志全用白话体。”这还在“五四”新文学启程之前，周瘦鹃随即跟进，几乎每期都有他的作品。

包天笑是奖掖后进，而周的这部《丛刊》也可视为“私淑”的表征。在翻译方面包是前辈，从1900年编辑《励学译编》杂志起，就大力翻译外国文学，如《迦茵小传》、《馨儿就学记》等译作皆见称一时。且其所译范围极广，教育、侦探、言情、时事、滑稽，什么都有。当时的翻译很不规范，包天笑的翻译常常不标出原作者之名，更任意删改或增补原作，并称之为“我的创作”，因此为人诟病。⁵¹周瘦鹃也勤于翻译，形式多样，像《丛刊》中为原作者写小传，介绍得很认真，也有许多译作像包氏一样不指明原作者，随意作增补或删减。他更自创一种所谓“杜撰”的类型，看似翻译作品，讲域外洋人的故事，实际上可说是一种“伪翻译”。今天看来固然是缺乏诚信，但译者的主观意图或客观效果则在于借助翻译来拓展文化空间，其目的如鲁迅所说的“求新声于异邦”，首先“拿来”补充本土文化的缺失，也在于显出传统文化的局限。

周瘦鹃在翻译方面受到包天笑的影响，这不成问题。现在文史学者一致推崇这部《丛刊》，并引述当时在教育部任职的鲁迅的评审之语，即认为它“搜讨之勤，选择之善”，并称之为“昏夜之微光，鸡群之鸣鹤”。⁵²可见在当时已是不可多得。与本文有关的，是1927年范烟桥在《中国小说史》里说：“以前翻译域外小说，多数为长篇巨制，且亦仅以诸名家所作为限。民六周瘦鹃译欧美名家短篇小说为丛刊三册，于是域外小说之大概，与短篇小说之精义，国人稍稍注意矣。”⁵³这里凸显了《丛刊》在引介短篇小说方面的贡献。⁵⁴其实这也是在追随包天笑，最初包在《时报》与陈冷一起为了配合他们的“时评”，特意扶持短篇小说这一类型，这方面最近有新的研究。⁵⁵

所谓“私淑”与门下受业不同，而出于私下的认同和追随。这里再举两个例子。从1914年开始周瘦鹃在《礼拜六》、《游戏杂志》等杂志上发表“影戏小说”，即把他在电影院里看的他所中意的欧美

电影转述为小说，可说是步包天笑后尘。⁵⁶另一个例子：1914年1月《中华小说界》刊登包的短篇小说《电话》，⁵⁷周赞赏曰：“言情小说布局绝难，短篇尤不易作。予颇赏天笑先生《电话》篇，别创一格。篇言二情人未缔鸳盟，睽隔已久，偶尔聚合，因藉电话以通辞，所谓‘飞来天外缠绵意，诉尽人间婉转心’者，正可为此咏也，结尾语及指环，戛然而止，颇有画龙点睛意。”⁵⁸小说里一对情人由于社会地位悬殊而不得不分手，通过电话互诉衷肠，因此与流行的第一人称独白体或第三人称情节叙事不同，在形式上“别创一格”。既然使用文言，作为“言情”小说，用语遣词脱不了“脂粉气”，但小说的新意在于突显了“电话”这一现代通讯工具，还提到南京路、张园等上海热闹的公共场所，略添城市生活的气息。这在鸳鸯式小说盛行之时就显得颇为突出，由“电话”给内容和形式带来了新的契机。

如此赞赏《电话》，自然受到启发，周瘦鹃在同年8月发表的短篇《遥指红楼是妾家》中以上海出现不久的电车作为背景，⁵⁹写一对年轻男女常在电车上相遇，最后男的发觉女方已经罗敷有主，下车后失魂落魄之际，被电车碾过而死。⁶⁰电车这一新的交通工具加速了城市生活的脉动，为男女交往开辟了新的公共空间，也带来日常生活现代性的压力。此后把电车作为人生百态镜像舞台来描绘的文学作品不绝如缕，最奇特的大约莫过于1940年代张爱玲的《封锁》了。在周氏这篇小说中，电车中的浪漫狂想与令人绝望的现实之间形成巨大反差，新的交通工具带来希望，却也是杀手，对于“现代性”来说不无吊诡，由是含有“反讽”意味。

在对话体形式方面可看作《电话》后继的，如同年7月的短篇《花开花落》，好像是日记，但所记的是小说家与画家之间的断断续续的对话，所谈的内容是住在对面楼里一个女郎的伤心爱情故事，含有男性窥视的意味。⁶¹次年的《鬼之情人》也是一篇“言情小说”，写男主人公附魂于某法师，与阴司中他的三十年前的情人互通款曲，⁶²通篇是对话体，加之开头一段的背景描写，完全在模仿《电话》，内容则是他们回忆学生时代的种种情事，这样的男女主角多少不同于以往的见花溅泪、对月悲叹的才子佳人，注入了某种青春天真的气息，其中有着周氏自己的中学生活经验。

包天笑也被称作“鸳鸯蝴蝶派”，与周瘦鹃一样他断然否认，1960年在香港撰文回应，“据说，今有许多评论中国文学史实的书上，都目我为鸳鸯

蝴蝶派，有的且以我为鸳鸯蝴蝶派的主流，谈起鸳鸯蝴蝶派，我名总是首列”，即使被视为大佬级人物，却不领情，否认自己是鸳鸯蝴蝶派的主要理由是，“至于《礼拜六》，我从未投过稿。徐枕亚直到他死，未识其人”。⁶³他的辩解促使我们注意文学流派、身份与风格同杂志、地缘与人脉之间的复杂关系。如包天笑给周瘦鹃编的《申报·自由谈》、《半月》写稿，就像周为他的《小说大观》、《小说画报》等写稿一样。两人都是苏州人，交情当中也有交易的关系。而包不给《礼拜六》写稿，或许与该刊主编王钝根之间没什么交往，即使在1920年代初《礼拜六》复刊周瘦鹃和王钝根同是编辑时也是如此。因此在对待“鸳鸯蝴蝶派”时，应当避免眉毛胡子一把抓，就像我们谈起创造社和文学研究会时，虽然同属“五四”新文学，但觉得两者有很大的差异。

无论是包天笑、陈小蝶、周瘦鹃，都不认自己为“鸳鸯蝴蝶派”，有一点不容忽视，即所谓“鸳鸯蝴蝶派”乃指徐枕亚一派。固然该派遭到“五四”新文学的猛烈攻击，其实在包、周等人于徐枕亚之间不一定有过节，却存在隔阂，比方说在徐的《小说丛报》上见不到他们的作品。这不光限于私人交情，更在文学主张与文化取向上的歧异。虽然一般来说他们不像新文学各派常常诉诸剑拔弩张式的论争，却也有所表示。如1920年代初在包天笑主编的《星期》杂志上，董希白在《小说杂谈》专栏中说：“那种骈四俪六的文字，读的时候，硃格不入，还是要费许多光阴解释他的意思，却终脱不了‘郎平’，‘吾之爱妻乎’几个刻板文章，只好骗骗那不懂看小说的。”⁶⁴或如琴楼说：“小说中夹杂连篇累牍的诗词，最为讨厌。盖小说自小说，诗词自诗词。喜小说者，未必解诗词；解诗词者，未必爱小说，混杂一起，小说诗词两样俱灭了精彩。”他又说：“四六句子的小说，半通不通，和胸中空洞的人，最为欢迎，最为佩服，最为惊诧，可是给一派新文化的人，大张旗鼓的骂跑了，却也是一件痛快的事，近来却不多见了。”⁶⁵这样的议论对刚兴起的新文学释出某种善意，而徐枕亚那一派几成过街老鼠了。

三、心理叙事的里外开拓

1911年周瘦鹃在《妇女时报》上的《落花怨》，虽标作“短篇小说”，已是地道的哀情小说，比徐枕亚的《玉梨魂》要早一年，因此不免揶揄的

是，尽管周氏也以“哀情”著称，却为《玉梨魂》的万丈光焰所笼罩，这对他来说或许是不太舒服的。确实周氏小说中“鸳鸯”比比皆是，光小说题就有《鸳鸯血》、《铁血鸳鸯》等，然而他从来不提到徐枕亚，而对于近代言情小说家，推崇的是林纾，尤其是《茶花女遗事》、《迦茵小传》与《红礁画录》开启了他的少年情怀。⁶⁶另一位是苏曼殊，使周心仪的是他的浪漫人格。陈小蝶说他中了徐枕亚的“毒”也是一面之词，其实《礼拜六》崛起时，徐枕亚及其《小说丛报》正是其竞争对手之一。因此毋宁说周的“哀情”小说充满创作上的张力，既受时代风气的鼓荡，得借助其东风，同时在内容与形式两方面力图开辟新途，颠覆因袭的美学典律，在展开中的都市文学地图上获得自己的定位。

1914年徐枕亚继《玉梨魂》之后推出《雪鸿泪史》，又名《何梦霞日记》，大致根据前者改写成第一人称日记体，此后周瘦鹃也写了不少第一人称叙事的哀情小说，但形式多样，富于变化，大大超越了徐的影响。先来看《断肠日记》开头一段描写：

小楼一角，有人亭亭，夜露深重，似弗觉翠袖之生寒。手玉钗一，敲小红阑，发为凄咽之声曰：“蘼芜旧路怕重逢，陌上归来似梦中。记得当初相见日，六街残照半墙红。大道垂杨落尘，不曾真个已消魂。一从见惯韦郎面，青眼何尝更向人？”……维时皓月半弯，力划云幕而出。清光莹然，似含有愁人眼泪。光下泻，烛及彼人之面，色惨白，殆类半谢之梨花。⁶⁷

心碎肠断的人物、悲哀气氛的营造、抒情诗句的运用，都是当时哀情小说的常套，尤其是月光下“梨花”般“惨白”的面色，令人联想到《玉梨魂》中开头在梦霞眼中对梨娘的描绘，但《断肠日记》中有许多外来的文化元素。据“三月五日，灵魂复活日”的记时方式及“造物之主”的用语来推断，记日记的似一个受西洋宗教感染的女学生，其实是有现实基础的。民国前后的上海女学相当兴盛，已有多所女校，著名的如务本女校开办于1902年，为周瘦鹃终生爱恋的周吟苹（即“紫罗兰”）即为该校的学生。也有教会创办的如三马路的中西女塾、徐家汇的启明女学堂、法租界的晏摩氏女学堂等。⁶⁸《断肠日记》中的一个细节是女孩在“兰心剧场”（Lycien Theater）见到她的“个郎”。这是上海最早的西式剧场，为西人创办，并上演西剧，观众大多是外侨，而中国观众也具有较为体面的家庭和教育背景。另一个细节是女孩收到情郎所寄的“美术明信片”，上面“书有蟹形之字曰：A

happy new year to my dear friend T. C. S. with remembrance from C. V”。由此反映了当时城市中年轻一代受新式教育及其沟通的情状。

与古典诗词的语汇夹杂在一起,日记中不时插入比喻,尤其关于眼睛这一感官的修辞是很西化、新颖的,兹举数例:“入座时,不意吾之目光最先着处,竟在个郎之身。个郎之身如磁石,吾目如铁片,吸引乃至易易”。“吾未见个郎者多日矣。吾力张吾目,至于痛彻脑蒂,乃弗见彼面”。“又发痴想,愿化身为小鸟,飞入此一积小云中,张目云隙,以窥个郎”。“吾灵魂中已成沙漠,须个郎明眸之水灌溉之也。”又如:

天入晚矣,斜阳之光已隐,大地如入黑窟。吾独坐窗前,引眸望天,见繁星续续四起,如撒金屑于一蔚蓝色之纸上。吾见星陟涉遐想,愿吾目立化为星,飞过天边,以映入个郎之目。

日记表达了女孩对爱情的渴求,最后听到“个郎”将结婚,而她的母亲也将为她择人论嫁,由是她死了心,以“无穷之酸泪、无穷之幽恨”消磨余生。由于社会条件的限制,年轻男女难以自由交往与自由恋爱,但他们与《玉梨魂》中的梦霞、梨娘大不一样,那已是受新式教育的,利用现代邮递制度来互通书信,“忆前此个郎来书,谓吾辈少年决不可抱消极主义,为人齿冷。吾固重个郎之语,有如天上纶音,又安敢悍然弗从?从今而后,决当撑此一副筋骨,与举世之悲伤烦恼忧患愁苦相搏战,至于天命垂尽之时。”两人互相勉励,在精神上表现得较为激昂。

以学校为背景的如前面提到的《鬼之情人》,有许多男女同学日常嬉游的情节。另有《情弹》,⁶⁹讲一个高中生加入一个私人家中的“英文夜馆”补习英文,馆中有十数个男女同学,由是发生了他的初恋“情史”。《红粉剽仇记》写一个女学生为父母亲报仇的故事,⁷⁰显得奇特的是发生在苏州的一个女子中学里,写到女学生在早地上读莎士比亚的诗集。这个细节似能说明,那些新颖的文学修辞与学堂里的西化教育有内在联系。《画里真真》中则是一个小学生,天天走过一家美术馆,爱上橱窗里一张画像上的女郎,一日画像不见了,换成别的画像,于是他整天痴想那个女郎,最后伤心而死。⁷¹这类小说描绘青涩少年的情感世界,据说有些女学生喜欢藏有周氏的相片,可见她们是这类作品的理想读者。

如果这类小说走的是“青春”路线,那么像《阿郎安在》或《此恨绵绵无绝期》打的是“熟

女”牌,诉诸妇女读者,展示家庭空间中的情感悲剧。前一篇表述未亡人对她丈夫的悼念和倾诉,后一篇是妻子哀诉对垂死丈夫的忠贞之情,都写得哀感顽艳,催人泪下。然而这两篇小说却别有值得关注之点。当时的哀情小说一般表现不幸婚姻而造成的悲剧,并归咎于旧式家庭的罪恶,如周氏的《之子于归》或《留声机片》即属这类。但在《阿郎安在》中的一对夫妇极其恩爱,从“阿郎与依结婚时交换之兰宝石指环”来看,那是属于西式自由结婚的那种。两人一起读包天笑翻译的小说《梅花落》;丈夫是吸雪茄的,他的书房里,“庇霞那(按:即钢琴)开而未合,网球之板仍在沙发上”,从这些生活细节来看,这是一对受西风熏染的新式男女,家境优裕。在《此恨绵绵无绝期》中也具这些特点,所谓“郎鼓批亚那,妾唱定情歌”,夫妇间融洽无间,经济上尚属“清贫”一族,住在“野外一屋中,上下仅两三间”,也略似小资阶层。后来丈夫参加武昌“革命”,归来后因为受伤以致瘫痪,最后不免一死。

20世纪初“自由结婚”在上海成为时尚,周氏所描写这样的家庭已有现实基础,也多半出自他对于新型“小家庭”的想象,为之设计了伦理秩序以及“新女性”的角色。如《阿郎安在》的结尾暗示,未亡人已“进安神药水二瓶”,即将在另一个世界与其爱人会面。而《此恨绵绵无绝期》的情节较为复杂,她丈夫自知不久于人世,把他的同学介绍给她,并劝她不必为他“守节”,希望在他死后,他们能结合。但为妻的断然表示:“依生为陈家人,死作陈家鬼”。的确这里所含的“从一而终”的道德信条,对于进入现代社会的妇女并不相宜,由此暴露出周氏的保守思想,但考虑到“哀情”小说有其自身的限制,而“为情而死”的结局往往是题中应有。另一方面周氏又不见得这么陈腐,如在《七度蜜月》一文中对于一个结过七次婚的美国女子颇加赞赏,⁷²或在《娶寡妇为妻的大人物》中举拿破仑和美国总统威尔逊为例,⁷³说明娶寡妇为妻并非忌讳,这些对于中国习俗都有针对性。

民国初年女权运动一度高涨,《妇女时报》刊出周氏《泰晤士河畔妇女要求参政之怒潮》一文,⁷⁴以示声援。妇女问题一向是公共话语的焦点,在“家庭改良”的呼声中,那种实践西式一夫一妻“小家庭”的主张渐占上风,妇女被重新派定了“贤妻良母”的角色,同时也输入了诸如家庭以爱情为基础、夫妻间互尊互信、男女平权的新观念,由是赋予妇女以某种自主的权利。周瘦鹃无疑受

到这种思潮的感召,在1920年代初在《申报》开辟《家庭周刊》,至1931年创办《新家庭》杂志,成为“家庭改良”的热情吹鼓手。⁷⁵

与上述两篇小说相比,《酒徒之妻》则相当不同。⁷⁶全篇出自妻子口吻,痛述其丈夫如何酗酒而死。也属于一种想象的中产阶级家庭空间,她同丈夫住在上海“静安寺路一所西式精舍里”,即英租界的小洋房里。她会弹批霞娜,丈夫会拉繁华令(即小提琴),周末开个音乐派对招待宾客,男士们喝白兰地、香槟,抽雪茄。这些主人公都是受西化教育的年青一代,表达对爱情的憧憬和执着,遭受挫折而苦闷。在身边琐事的絮叨陈述中,已置身于新式小家庭的空间里,其主体意识已渗透着都市新文化的语码和典律,如以一夫一妻制为归宿的爱情、自由结婚、核心家庭及个人自律的伦理道德。有趣的是这个小家庭里还有个婆婆,当妻子说:“吾们晚上并不同房,各自一间,倒很适意,怕同房时彼此都觉不惯。”婆婆听了大为惊诧,她解释说:“彼此不同房,觉得分外安适。外国的夫妇也多是如此。”这段婆媳之间的对白说明“夫妻不同房”新旧观念之间的差异,也展示家庭主妇的角色转换,有她自己的“隐秘领域”,有她的发言权。这里婆媳之间有商量的余地,事实上在这样的核心家庭里,长辈常要看小辈的脸色。

她是新式的贤妻良母,对家庭具有爱心和责任感,而这个新家庭很快以悲剧告终,男的是被谴责的。当她发觉丈夫酗酒成瘾后,为家庭和他的前途担忧,因此不断规劝他,以至当面拆穿其谎言。后来生出小孩是个残缺,她就对丈夫生出怨恨,对他的死也不抱同情。整篇小说告诉读者,她是个克己尽责、据理力争的家庭主妇。如果这个酒徒之妻还属温顺依附的类型,那么在另一篇出自丈夫口吻的《盲乎》中则全然不是。⁷⁷丈夫自述其如何见异思迁而抛弃其妻,后来事业失败,落得分文莫名,反而得到前妻的帮助,当他懊悔万分而提出复婚时,前妻回答“覆水难收”而加以拒绝,其女性主体意识被表现得更为明确。

《酒徒之妻》属于第一人称叙事的系列,而标之以“家庭小说”,主要陈述家庭琐事,增强了日常生活气息,有别于主观抒情的“哀情小说”,古典诗词几乎完全用不上,这在形式上是一种突破。相似的还有《珠珠日记》,由一个少女自述如何一心奉伺长辈的情事。据周氏附记:“方今风颓俗敝,人欲横流,为人子女者,几不知孝之一字”,于是他痛心疾首,为了表彰这个女子的“孝亲之道”而发表

这篇小说。标之以“别裁小说”,显然是另创新体,使第一人称叙事不受“哀情”的局限,而把目光投向广阔的社会,开拓新的题材,也即不再专注于才子佳人而走向芸芸众生,从中发现新的声音。

这时期周的第一人称小说还包括两个中篇,即《亡国奴之日记》和《卖国奴之日记》,则涉及当政的政治实际。前者作于1915年,有感于袁世凯当局与日本签订“二十一条”,充满血泪悲愤。后者作于1919年,受到“五四”学生运动的感发。日记主人公分别模拟“亡国奴”和“卖国奴”,更具艺术表演的性质。对于这两篇很难用一两语来说明,就不在这里讨论了。

四、余论:必也正名乎?

据粗略的统计,周瘦鹃在1914至1916三年间发表了约150篇小说,不可谓不多产。除了翻译小说与电影之外,还写了大量的“杜撰”域外小说。这些总体上表明借他山之石来发展本土文学的趋向。他的创作方面,运用第一人称叙事是这时期的主要特征,范伯群先生正确第指出:“周瘦鹃很得力于他的翻译的功底。他较早地吸收了西方小说的表现技巧,诸如运用了日记体、书信体、心理分析体及抒情独白体等形式。”⁷⁸从上述的分析可见,不同体式的运用极富变化,互不相袭,可见周氏对于第一人称叙事不断实验,形式上作内在的延伸和创获,另一方面在内容上也不断开拓题材,逐渐突破言情的藩篱而蕴含更为广阔的社会视域。这不仅显出他对形式的敏感与自由驾驭,也能包容吸收,除了得益于域外文学的翻译,也从同代人得到启发,如前面说过《鬼之情人》的对话体和《花开花落》的日记兼对话体从包天笑的《电话》脱胎而来,像《酒徒之妻》则多半从半年之前《中华小说界》刊登的刘半农翻译的英国小说《帐中说法》有关。⁷⁹《帐中说法》全篇出于高尔夫人的口气,数落她丈夫的种种不是,在细诉日常琐事中极嬉笑怒骂之能事。《酒徒之妻》袭用了这个叙述套子,没那么幽默,却严肃地表现了“家庭”问题。

不光第一人称叙述出现里外两方面深化和拓展的迹象,同时在一些第三人称的小说里也力图突破哀情小说的模式而切入都市主题,如《恨不相逢未嫁时》、《遥指红楼是妾家》、《似曾相识燕归来》等标题所示,故意戏仿古典,已不限于哀情,故事发生在新的公共空间中,如公园、电车、医院和影戏院,小说主角是教师、美术家、小职员等,

打破了传统小说里的言情话语和浪漫方式。

所谓“礼拜六派”在当日没有明确的界定，周瘦鹃后来的自我声辩虽然言及语言和内容的差别，也语焉不详，而其“十足”的语气中蕴含着与徐枕亚“鸳鸯蝴蝶派”之间不容混淆的区别在。这区别我想主要在对传统与现代的态度上，那就是不固守传统，而朝向现实世界，更确切地带着传统在实践一种有条件的西化。从传统出发之际，与“鸳鸯蝴蝶派”有重合之处，最明显的在言情小说方面，周瘦鹃既自命为爱情的代言人，当然在理论上有所表述：

言情小说非不可作也，惟用意宜高洁，力避猥俗。当下笔时，作者宜置其心于青天碧海之间，冥想乎人世不可得之情，而参以一二实事，以冰清玉洁之笔，曲为摹写。无俗念，无衰意，则其所言之情，自尔高洁，若涉想及于闺艳艳福，则堕入魔道中矣。⁸⁰

近代以来如吴趼人在《恨海》中确定了“情”的中心地位，却要求维护“忠孝大节”的伦理功能，否则就不是在“写情”，而是在“写魔”。在确定言情小说与现代国家建构之间的关系方面，吴氏的这番话相当经典，周瘦鹃也反对“堕入魔道”的“言情小说”。这方面与“鸳鸯蝴蝶派”同样分享了“发乎情止乎礼”的传统信条，但不同的是周氏的“纯洁高尚”在都市发展的脉络里发挥作用，传统与现代已是你中有我的复合体，转化为资产阶级的保守性格。如他1920年代的文学实践所示，纯粹的爱体现为“模范家庭”的伦理教条，藉此试图维系理想中的以自由贸易为基础的社会秩序。

这也之所以为“旧派”，始终抱着立宪与改良的美好幻想，信守其传统的道德信念，然而并必须昂吴趼人那样作“忠孝大节”的许诺。周氏更从读者的角度来界定言情小说，在另一处表示：“哀情小说以能引人心酸泪泫为上。作者走笔时，须自以为书中人物，举其心中所欲吐者，衔悲和泪以吐之，庶歌离吊楚，一一皆真，正不必实有其人，实有其事也。”⁸¹看来他抓住两端——要让人感动，也首先要让自己感动，写出来的方算真正的“哀情”文字。不仅是哀情小说，他的言情小说的创作也游走于这两端，以内心感受与市场机制作为推进的活塞，时而强调社会伦理，时而宣扬爱情至上；时而写哀情，时而写喜剧；时而歌颂一夫一妻，时而诅咒婚姻为牢笼。周氏的多产必然导致缺乏深度或陈腔滥调的毛病，然而也正因为充满矛盾与张力，他的言情小说有容乃大，灵活应时，像万花筒一般折射出世间尘世百态与城市的“集体意识”。

另一端与“鸳鸯蝴蝶派”相交的所谓“脂粉气”，如果说是情语绵绵，富辞丽藻，那么很大程度上传承了古典文学的抒情传统。而“礼拜六派”兼用文言与白话，与“鸳鸯蝴蝶派”分道扬镳，实践改良主义的国族建构与大众启蒙的方案，蕴含着与传统的断裂而走上现代的不归路，这一点其实与现代汉语的发展方向殊途同归。然而一方面应顺民国政府“国语运动”与新文学“白话运动”的大势，在创作过程中逐渐放弃典故的使用即为明显的表征，另一方面仍遵循他那一派自身的语言取向与策略，与五四的“欧化语”或“大众语”疏离，而注重文言与白话之间的互动，至40年代周氏在《紫罗兰》杂志上仍明确声言文言与白话并重的编辑方针。

在1920年代出自对于社会乱象的关切，周瘦鹃的小说不乏“暴露”和“叫喊”，谴责军阀、买办等权力集团，强调传统的伦理价值，因此出现说教的倾向。或许意识到抒情传统的失落，他在20年代后期的《紫罗兰》上的许多作品以《诉衷情》、《燕归梁》等为题，写现代都市的男女之情，以流丽的白话融合古意，尝试一种“诗的小说”，其实是一种找回传统的努力。另外如他自言“我的那些如泣如诉的抒情作品中，始终贯穿着紫罗兰一条线”，⁸²许多言情小说都有自己情史的投影，改造了传统“为情而死”的美学语码。在1921年的《留声机片》中，主人公情劫生因为情场失恋而自我放逐到太平洋中一孤岛。他“是个基督徒，平生最反对自杀，说是弱虫的行为”，因此有意一种外来信仰的加入，某种意义上破除了“为情而死”的魔咒。这也体现在他的“紫罗兰”传奇里，以“消磨余生”的方式中展开其欲望的叙事，使抒情的文本得以回旋往复地延续下去。

这种语言策略是开放多元的，不像“鸳鸯蝴蝶派”那么守旧，也不像五四的白话单边主义，“礼拜六派”在传统与现代之间持一种调适态度，无怪乎在1910—1920年代的通俗文坛上几乎占据了主流。尽管在周瘦鹃那里文学带有消费娱乐的种种特征，却也体现出另一种“感时忧国”，即担心中国朝现代化跑得太快，造成社会心理的失衡与伦理价值的坠落，因此力图汲取传统资源，避免文化上的断裂。这样的文化取向在今天看来仍不失启示。

所谓“鸳鸯蝴蝶派”和“礼拜六派”之辨，必定涉及派别名称问题，这方面学者们已有过不少讨论，有的甚至认为“鸳鸯蝴蝶派”这一称谓问题多多，主张不宜在学术研究中使用，但至今把“鸳

鸯蝴蝶派”来涵盖民国通俗文学的说法仍十分流行。这就容易把通俗文学堪称铁板一块，眉毛胡子一把抓，不利于研究的深入。这一方面因为长期以来约定俗成，特别是当初学者们在挖掘“被压抑的现代性”时，为便于读者的认同，使用“鸳鸯蝴蝶派”这一概念有其不得已的苦衷。另一方面要辨别近现代通俗文学的不同流派有一定的困难。不像新文学如“文学研究会”、“创造社”等单凭“写实主义”或“浪漫主义”的不同的宣言就能标示出不同的派别。而通俗作家不擅理论，且刊物与人际关系错综复杂，常常是你中有我，要“划一道分界线是不大可能的”，⁸³事实上如本文依据周瘦鹃等人的说法试图在思想与文学的历史脉络里大致勾画两者的区别，对于“礼拜六派”到底其宗旨如何其成员为谁也难以作出清楚的描述。因此重要的在于意识到习惯观念的局限，对于作家、作品、群体及其文学生产作更为仔细深入的研究，辨别不同文学圈子的关系、不同作家风格上的异同，这样必定会有更多的发现，也必定会使近现代通俗文学这一研究园地开放得更为千姿百态。

注释：

- 1 参见章培恒：《关于中国文学的开端》，章培恒、陈思和主编：《开端与终结——现代文学史分期论集》，上海：复旦大学出版社，2002年版，第23—26页。
- 2 C. T. Hsia, "Hsü Chen-ya's Yü-li hun: An Essay in Literary History and Criticism," Liu Ts'un-yan, ed., *Chinese Middlebrow Fiction from the Ch'ing and Early Republican Eras*, Hong Kong: The Chinese University Press, 1984, p.201.
- 3 《告小说家》，《中华小说界》，1915年第2卷第1期。
- 4 有趣的是，梁启超《告小说家》发表在陈蝶仙主编的《中华小说界》上，其实际也以擅写言情小说著名，作品有《柳非烟》、《泪珠缘》等，其《黄金祟》在1913年《申报》上连载，与《玉梨魂》同时。
- 5 如梁启超批评严复的翻译文体“太务渊雅”，不便于“播文明思想于国民”。见《原富》，《新民丛报》，1902年2月第1号。
- 6 在《玉梨魂》中，梦霞发觉梨影来过他的书房，并留下一个镜框，内中是她的小照“作西洋女子装，花冠长裙，手西籍一册，风致嫣然”。说明梨影是个新式女子，但在《雪鸿泪史》中，这一细节不见了，改成梨影偷走了梦霞的《石头记叙事诗》。见《玉梨魂》，北京：燕山出版社，1994年版，第53—54，214页。
- 7 参见韩南著、徐侠译：《中国近代小说的兴起》，上海：上海教育出版社，2004年版，第147—268页。
- 8 严复、夏曾佑：《本馆附印说部缘起》，《国闻报》，1897年10月16日—11月18日。有学者认为这篇文章与严复无关，参见王拭编：《严复集》第2册，北京：中华书局，1986年版，第439—440页。
- 9 铁樵：《论言情小说撰不如译》，《小说月报》，1915年7月第6卷第7号，第1—5页。至1920年代周瘦鹃说：“十年以还，吾国小说可谓比较的发达，顾以译译为多，撰作较少。”说明仍然偏重翻译的情况，见周瘦鹃、骆无涯：《小说丛谈》，上海：大东书局，1926年版，第79页。
- 10 1903—1905年之间《新小说》杂志中的《小说丛话》是改良派讨论小说理论的平台，参与者为梁启超、狄葆贤、苏曼殊等。
- 11 《红楼梦评论》，《王观堂先生全集》第5册，台北：文华出版社，1968年版，第1629—1672页。
- 12 见陈平原、夏晓虹编：《二十世纪中国小说理论资料》第1卷，北京：北京大学出版社，1997年版，第171页。
- 13 参见范伯群：《中国现代通俗文学史（插图本）》，北京：北京大学出版社，2007年版，第128—134页。
- 14 吴趼人：《恨海》，载于《吴趼人全集》第5卷，哈尔滨：北方文学出版社，1998年版，第3页。
- 15 关于林纾的翻译与文学现代性，参见陈建华：《林纾与现代小说观念的形成》，《帝制末与世纪末——中国文学文化考论》，上海：上海教育出版社，2006年版，第279—297页。
- 16 参见刘纳：《嬗变——辛亥革命时期至五四时期的中国国文学》，北京：中国社会科学出版社，1998年版，第190—205页。另参见韩南：《中国近代小说的兴起》，上海：上海教育出版社，2004年版，第236—237页。范伯群：《中国现代通俗文学史（插图本）》，第144—145页。
- 17 参见马光仁主编：《上海新闻史》，上海：复旦大学出版社，1996年版，第321—325页。
- 18 《国学讲习会序》，《民报》，1906年第7号。
- 19 参见曹世铨：《清末民初无政府主义派的文化思想》，北京：社会科学文献出版社，2003年版，第261—269页。
- 20 关于章门弟子的研究，参见卢毅：《章门弟子与近代文化》，桂林：广西师范大学出版社，2009年版。
- 21 陈雪虎：《“文”的再认：章太炎文论初探》，北京：北京大学出版社，2008年版，第214—216，155—160页。
- 22 近年来章太炎研究已有不少，关于章的文学思想的论述深入浅出者，参见李振声：《作为新文学思想资源的章太炎》，载《书架上的历史》，合肥：安徽人民出版社，2005年版，第1—66页。
- 23 鲁迅：《呐喊》，《鲁迅全集》第1卷，北京：人民文学出版社，1981年版，第417页。关于鲁迅“复古”思想与文学的研究，参见袁盛勇：《鲁迅：从复古走向启蒙》，上海：上海三联书店，2006年版。
- 24 鲁迅：《摩罗诗力说》，《鲁迅全集》第1卷，北京：人民文学出版社，1981年版，第65—120页。
- 25 参见高俊林：《现代文人与“魏晋风度”——以章太炎、周氏兄弟为个案之研究》，郑州：河南人民出版社，2007年版。
- 26 参见木山英雄著、赵京华译：《文学复古与文学革命》，北京：北京大学出版社，2004年版，第218—223页。
- 27 周作人：《日本近三十年小说之发达》，《新青年》，

- 1918年7月第5卷第1号,第41页。
- 28 钱玄同:《“黑幕”书》,《新青年》,1919年1月第6卷第1号,第75页。
- 29 最近对“五四”的讨论中,有的学者重新审视了在袁世凯当政而造成“宪政危机”的情况下,五四激进思潮兴起的必然性,参见罗岗:《五四:不断重临的起点——重识李泽厚“启蒙与救亡的双重变奏”》,丁耘编:《五四运动与现代中国》,上海:上海人民出版社,2009年版,第5-28页。另参见陈建华:《重读鲁迅“铁屋子的呐喊”——革命与都市现代性》,《小说风》,2009年8月第10期,第96-102页。
- 30 较有代表性的,如已故魏绍昌认为“礼拜六派”与“鸳鸯蝴蝶派”之间毫无区别,“完完全全实实在在是同一码事,两者的实质性并没有任何区别。”见魏绍昌:《我看鸳鸯蝴蝶派》,台北:台湾商务印书馆,1992年版,第4页。另如周蕾:“二十年代之前,大部分最流行的故事都首先出现在高档的小说刊物里。这些刊物在当时有一百多种,其中包括声名狼藉的《礼拜六》,这是鸳鸯派小说的另一称谓‘礼拜六派’的来源。见周蕾《妇女与中国现代性——东西方之间阅读记》,台北:麦田出版,1995年版,第83页。
- 31 见范伯群主编《中国近现代通俗作家评传丛书》中的《总序》,南京:南京出版社,1994年版,第4-6页。
- 32 Jianhua Chen, “Xu Zhenya.” In Chinese Fiction Writers, 1900-1949, Dictionary of Literary Biography, Volume 328, ed., Thomas Moran, New York: Clark Layman Book, 2007, p. 257-263.
- 33 胡晓真在《新理想、旧体例与不可思议之社会——清末民初上海文人的弹词创作初探》一文中指出这些上海文人出身江浙地区士绅家庭,在科举废除后失去方向,作为新移民来到上海,而新兴报刊等媒体为他们提供安身立命之所。见李孝悌编:《中国的城市生活》,台北:联经出版公司,2005年版,第290页。
- 34 如瘦鹃:《接吻谈》、《接吻续谈》,见《上海画报》,1927年3月12日、18日第212、214号。另如《一吻》、《接吻逸话》、《拿破仑之五百二十万吻》、《以诗换接吻》、《接吻》、《接吻宜于夜》,见《紫兰花片》,1922年6月第1集,1922年11月第6集,1923年1月第8集。
- 35 天虚我生:《黄金祟》(七十四),《申报》,1913年9月9日第13版。早在1911年2月初四《申报》的“说苑”栏有《接吻趣谈》,所谓“西俗最重接吻,然接吻故实种种不同”。文中讲了四个小故事。美国一对新人旅行途中,车入隧道,新郎误吻嫠妇,被告,罚二千元。澳洲一士兵凯旋归,或女子接吻达三百人之多。美国一富翁慷慨捐款于教会,获妇女二百人接吻。西班牙以接吻传染黑死病,二百人死。
- 36 见赵孝萱:《鸳鸯蝴蝶派新论》,宜兰:佛光人文社会学院,2002年版,第167-194页。
- 37 瘦鹃:《此恨绵绵无绝期》,《礼拜六》,1914年9月第16期,第5-9页。另如陈蝶仙在《黄金祟》中写到男主人公与他妻子接吻之后道:“读吾书者,当知此接吻之礼,在我中国当时,乃不可为人见之事也。……今吾笔之于书,固使素脚亲口读之,度必红晕满颊,力掷此书,以为狂吃”。见《黄金祟》(四十一),《申报》,1913年8月6日。
- 38 参见栾梅健:《通俗文学之王——包天笑》,上海:上海书店出版社,1999年版;另见范伯群主编:《现代通俗文学的无冕之王:包天笑》,收入《中国近现代通俗作家评传丛书》(之二),南京:南京出版社,1994年版。
- 39 陈冷(1878-1965),原名景韩,字景寒、冷血、不冷等,江苏松江人。近时有关他在文学方面的研究,参见郭延礼:《中国近代翻译文学概论》,武汉:湖北教育出版社,1998年版,第420-421页。李志梅:《报人作家陈景韩及其小说研究》,华东师范大学中文系学位论文,2005年版;范伯群:《〈催醒录〉: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》,《多元共生的中国文学的现代性历程》,上海:复旦大学出版社,2009年版,第180-193页。
- 40 参见胡适:《十七年之回顾》,《时报》,1921年10月10日,另见《胡适文存》第2卷,合肥:黄山书社,1996年版,第285-286页。胡适之外,鲁迅也读过陈冷的作品,据周作人《鲁迅与清末文坛》一文,鲁迅“以前在上海《时报》上见到冷血的文章,觉得有趣,记得所译有《仙女缘》,曾经买到过。”见《鲁迅的青年时代》,石家庄:河北教育出版社,2002年版,第75页。
- 41 参见叶中强:《上海社会与文人生活(1843-1945)》,上海:上海辞书出版社,2010年版,第282-283页。
- 42 参见陈平原《中国现代小说的起点——清末民初小说研究》,北京:北京大学出版社,2005年版,第24-65页。
- 43 北大中文系集体编著:《中国文学史》,北京:人民文学出版社,1959年版。参见王智毅编:《周瘦鹃研究资料》,天津:天津人民出版社,1993年版,第320-324页。
- 44 周瘦鹃:《闲话礼拜六》,见《拈花集》,上海:上海文化出版社,1983年版,第94页。
- 45 定公:《春申旧闻》,台北:世界文物出版社,1971年版,第155页。
- 46 定公:《春申旧闻》,第155页。陈小蝶说:“所以有人又替他们上了一个徽号叫‘鸳鸯蝴蝶派’。而他们自己标榜,则称为‘礼拜六派’。后来左派文人,倾轧右派,率性将不属于左派一系的完全称之为鸳鸯蝴蝶派,在右派文人,是没有承认的。”所谓“后来左派文人”云云,指的是“鸳鸯蝴蝶派”概念的历史形成。在1910年代末“五四”作家钱玄同、周作人等称徐枕亚等为“鸳鸯蝴蝶派”,至1930年代瞿秋白等“左翼”作家把“通俗”作家统称为“鸳鸯蝴蝶派”。陈小蝶在台湾以“右派”自居,也不接受这一“左派文人”所加的“鸳鸯蝴蝶派”。
- 47 见瘦鹃:《午夜鹃声》,《礼拜六》,1915年2月第38期,第18页。在《春申旧闻》中谈到周瘦鹃之处都不那么友善,与政治取向不无关系。五六十年代周瘦鹃常在香港发表歌颂新社会的文章,身居海外的陈小蝶等人看了不舒服,对周氏也颇有看法。而未把自己与其父陈蝶仙列入《礼拜六》,也可能因为陈蝶仙经营“中华图书馆”,主编《中华小说界》、《女子世界》、《游戏杂志》等杂志,也是《礼拜六》的出版者,因此别有特殊

- 之处。
- 48 郑逸梅：《郑逸梅选集》第1卷，哈尔滨：黑龙江人民出版社，1991年版，第875—877页。
- 49 包天笑：《天笑生序》，见周瘦鹃：《欧美名家短篇小说丛刊》上册，上海：中华书局，1917年版，第1—2页。
- 50 参见周瘦鹃：《我翻译西方名家短篇小说的回忆》，《雨花》，1957年6月1日，载于王智毅编：《周瘦鹃研究资料》，第253—256页。
- 51 参见范伯群主编：《现代通俗文学的无冕之王——包天笑》，第17页。
- 52 《通俗教育研究会审核小说报告〈欧美名家短篇小说丛刊〉》，《教育公报》，第4年，1917年11月第15期。另见王智毅编：《周瘦鹃研究资料》，天津：天津人民出版社，1993年版，第309—310页。
- 53 范烟桥：《中国小说史》，台北：汉京文化事业有限公司，1983年版，第278页。此书前有包天笑等人的序文，皆署1927年。
- 54 范烟桥的《中国小说史》显然有意为“旧派”立传，也把“五四”以来的新文学写进去，大约是与“新派”并起并坐的意思。新文学把胡适看作短篇小说的提倡者，因此这段关于《丛刊》的评价也是话中有话。另外不无意味的是在范氏文学史见世的次年，周瘦鹃对胡适作了个访谈。两人谈了两个多小时，而在周的千字文里，大半是关于短篇小说的翻译。见瘦鹃：《胡适之先生谈片》，《上海画报》，1928年10月27日第406期。
- 55 参见张丽华：《〈时报〉与清末“评”体短篇小说》，《文学评论》，2009年第1期，第181—190页。
- 56 那是一部名为The Curse of War的美国片。周瘦鹃在看了之后，想把它写成小说，但听说包天笑“亦将从事于此”时，便想放弃，丁觉觉得虽然是同一影片，各人会有不同的写法，因此周氏写了《呜呼……战》，见《礼拜六》，1915年1月第33期，第8页。确实包天笑也把它写成小说《情空》，发表在《小说大观》1915年第1集，第1—7页。包氏根据影片改写，作为自己的一篇创作，而周氏说明是根据影片的转述。
- 57 笑：《电话》，《中华小说界》，1914年1月第1期，第1—8页。
- 58 周瘦鹃、骆无涯：《小说丛谈》，上海：大东书局，1926年版，第60页。
- 59 有轨电车在1899年开始出现在北京，上海始于1908年。参见刘志琴主编、闵杰撰：《近代中国社会文化变迁录》第2册，杭州：浙江人民出版社，1998年版，第143—145页；另见邢建榕：《早期道路交通建设与近代上海城市发展——以英租界为中心的考察》，见上海市档案馆编：《上海档案史料研究》第3辑，上海：上海三联书店，2007年版，第36—37页。
- 60 瘦鹃：《遥指红楼是妾家》，《礼拜六》，1914年8月第13期，第10—14页。
- 61 瘦鹃：《花开花落》，《礼拜六》，1914年7月第8期，第33—41页。
- 62 瘦鹃：《鬼之情人》，《礼拜六》，1915年4月第46期，第4—23页。
- 63 包天笑：《我与鸳鸯蝴蝶派》，香港《文汇报》，1960年7月27日。转引自范伯群主编：《现代通俗文学的无冕之王》，第13页。
- 64 董希白：《小说杂谈》，《星期》，1922年8月第27期。
- 65 琴楼：《小说杂谈》，《星期》，1922年4月第9期。
- 66 参见周瘦鹃、骆无涯：《小说丛谈》，第61—62页。另外在几篇早期小说里，如《断肠日记》中女主人公喜欢读林纾的《红礁画桨录》。另如《临去秋波》中少年褚静臣“倘有余暇，只把坊间的新小说看看，借着排遣。那各种言情小说，更百看不厌，什么《迦茵小传》啊，《红礁画桨录》啊，《茶花女遗事》啊，看了每发痴想，想这茫茫世界中，要是真有迦茵、毗亚德利斯、茶花女其人，我褚静臣便当拜倒石榴裙下，拼着性命保护他们，……”这更像是周氏自我想象了。
- 67 瘦鹃：《断肠日记》，《礼拜六》，1915年5月第52期，第25—26页。
- 68 参见《上海之女学界》，《时报》，1917年2月17日，第7、8版。上海最早的女校出现于1897年，即经元善创办的中国女学堂，参刘志琴主编、闵杰撰：《近代中国社会文化变迁录》第2册，第93—95页。
- 69 瘦鹃：《情弹》，《游戏杂志》，1914年5月第4期，第25—43页。
- 70 屏周、瘦鹃：《红粉割仇记》，《女子世界》，1915年5月第6期，第10—18页。
- 71 瘦鹃：《画里真真》，《礼拜六》，1914年12月第29期，第12—28页。
- 72 《七度蜜月》，《紫兰花片》，1922年12月第7期。
- 73 瘦鹃：《娶寡妇为妻的大人物》，《上海画报》，1926年5月10日第109期。
- 74 瘦鹃：《泰晤士河畔妇女要求参政之怒潮》，《妇女时报》，1911年12月第5号。
- 75 参见陈建华：《共和宪政与家国想象：周瘦鹃与〈申报·自由谈〉，1921—1926》，《从革命到共和——清末至民国时期文学、电影与文化的转型》，桂林：广西师范大学出版社，2009年版，第141—170页。
- 76 瘦鹃：《阿郎安在》，《礼拜六》，1914年9月第19期，第4—7页；瘦鹃：《此恨绵绵无绝期》，《礼拜六》，1914年9月第16期，第5—9页；瘦鹃：《午夜鹃声》，《礼拜六》，1915年2月第38期，第9—18页；瘦鹃：《酒徒之妻》，《礼拜六》，1915年10月第76期，第1—31页。
- 77 周瘦鹃：《盲乎》，载于《紫罗兰集》下册，上海：大东书局，1922年版，第1—26页。
- 78 《著、译、编皆精的“文字劳工”——周瘦鹃评传》，《哀情巨子——鸳蝴派开山祖——徐枕亚》，见范伯群编：《中国近现代通俗作家评传丛书(之四)》，南京：南京出版社，1994年版，第177页。
- 79 瓣菰译：《帐中说法》，《中华小说界》，1915年3月第2卷第3号。小说原名Mrs. Caudle's Curtain Lectures，为Jerrold D. William (1803—1857) 所著。
- 80 鹃：《申报·自由谈之自由谈》，1921年4月3日，第14版。
- 81 鹃：《申报·自由谈之自由谈》，1921年3月6日，第14版。
- 82 周瘦鹃：《笔墨生涯麟爪》，王智毅编：《周瘦鹃研究资料》，第285页。
- 83 范伯群：《绪论》，《近现代中国通俗文学史》，南京：江苏教育出版社，2000年版，第16页。