



中国  
现代  
通俗小说  
流变

*Zhongguo*

*Xiandai*

*Tongsu Xiaoshuo*

*Liubian*

张华著

*ZhangHua Zhu*

山东文艺出版社

# 中国现代通俗小说流变

张 华 著

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

C. 中... I. 张... P. 通俗文学—小说—文学研究—中国—现代 . .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

# 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 现代言情小說流变 .....	22
第一节 言情小說发展概述 .....	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 其他言情小說 .....	78
第三章 现代社会小說流变 .....	89
第一节 社会小說发展概述 .....	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 花界小說.....	107
第五节 其他社会小說.....	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

## 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挞伐而止步不前，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；著名红学家冯其镛先生称金庸是“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”。（冯其镛《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发散缓慢、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。

# 第一章 通俗小说的现代转型

## 第一节 从古代向现代的转变

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

和地位，并参与通俗小说的评点、改编，对当时和以后的通俗小说创作起了推动作用。随着这一些有利条件的出现，通俗小说才再度崛起，进入了一个延续到清代前期的繁荣阶段。《西游记》首先出现，带动《封神演义》等一批神魔小说风靡一时，此外还产生了一些历史演义和英雄传奇小说。明末的《金瓶梅》是第一部文人独创的长篇小说，对以后的《红楼梦》和其他通俗小说产生了很大影响。冯梦龙对通俗小说的发展做出了重大贡献。他在不少文章中，推崇民间文学，强调通俗小说的作用，认为“日诵《孝经》、《论语》，其感人未必如是之捷且深”。（冯梦龙《古今小说序》）他在广泛收集宋元话本和明代拟话本基础上，加工编成的“三言”，不仅对话本小说的传播起了重要作用，而且直接推动了拟话本的创作。“三言”在表现爱情、反映社会及情节设计、人物刻画、细节描写等方面，都使通俗小说的艺术水准明显提高。《红楼梦》的诞生标志着白话文学的最高峰。它是白话章回体，在当时确应归属通俗小说。它在问世之初曾以手抄本形式流传了三十年，用活字印刷出版后，立即流行南北。正如鲁迅所说：“自有《红楼梦》出来以后，传统的思想和写法都打破了。”（鲁迅《中国小说的历史变迁》）这一时期，通俗小说有人情小说、讽刺小说、侠义小说三派并立，类型格局基本稳定，题材广泛，技巧圆熟，风格日趋多样化。

通俗小说从起源开始就表现出以大众娱乐消遣性为基础的商品化倾向，这一倾向决定了它的发展必须以大众和市场为导向，必须紧紧跟随时代变迁。因此，清末民初的历史巨变必然促使通俗小说开始向现代形态的转换。

晚清政治、经济、思想、文化方面的急剧变动引发“小说界革命”。梁启超提出的这一口号与“诗界革命”、“文界革命”一样基于进化论并相互关联，共同主旨是学习西方文学，改造并重建中国文学。梁启超等人的身体力行，促成了清末民初中国文学

的一系列变革，其中“小说界革命”成果最为显著，影响也最为深远。梁启超高度重视小说在启蒙运动中的突出作用，并对小说的文学特性作了大胆的肯定。“小说界革命”的显著功绩之一，就是把小说抬到空前的高度，使之地位大翻身，从文学的最边缘一下子走到了中心。当时的小说家为了用小说宣传革命思想，已开始高度重视小说与大众沟通的问题。作为“小说界革命”实绩而崛起的“新小说”，既包含了高雅小说，如梁启超的《新中国未来记》等政治小说，也包括大量的通俗小说，如“谴责小说”和“写情小说”，这些“谴责小说”和“写情小说”大多具有启蒙、变革精神，艺术上开始追求新的变化，但仍明显地保持了“大众化品格”和“世俗化表达”的通俗小说的主要特点。“小说界革命”，对于高雅小说和通俗小说从古代向现代的演进是功莫大焉的。正是“小说界革命”的理论探索和“新小说”多方面的实践，对于受儒学精神长期熏陶的通俗小说家产生了显而易见的召唤力，使他们体认到自我的生命价值，获得了主体意识支配下的创作自信和自觉，更理性地坚持通俗小说的创作精神和美学追求。

西方小说的输入，引起中国文学结构内部的调整，构成了中国小说（包括通俗小说）产生脱胎换骨变化的原动力。当时新小说家对外国小说的积极引进和借鉴，是被后世充分肯定的一大历史功绩。林纾翻译《巴黎茶花女遗事》之始，主要是为了消遣，而到周桂笙、徐念慈等人开始译介外国小说时，则相当自觉地肯定了外国小说的艺术价值，并将其作为中国小说创作的楷模。这是一个从被动接受转向主动接受的过程。主动的标志不只在译作数量的急剧增加，更重要的在于翻译水平的显著提高，即力图从外国小说中选择艺术价值较高的名著来引进。在这样一个从引进、模仿到消化接受的大环境中，通俗小说开始走出自我封闭的怪圈，从美学思想到创作实践都逐渐发生转变。由于当时的作家

多从启蒙角度切入外国小说，所以最先感受到的是其鲜明的民主、自由、权利和爱国的思想意识。通俗小说的各类作品开始突出教诲意义，行文中经常出现大段的政治议论。即使像这一时期广为流传的言情名著《玉梨魂》，在哀怨至深的描写中也掺杂不少政治议论，最后让主人公梦霞历经爱情的惨痛剧变，在武昌起义的战斗中以死报国，生死至情的爱情悲歌与不时出现的空洞说教很不协调。经常在小说中直接表达政治见解，似乎成为当时写作的时尚，有的小说甚至干脆借人物作长篇演说，思想固然新潮，艺术上并不足为训。把思想优劣作为评价小说的重要标准，有文以载道传统的浸染，其实是时代思潮所致。外国的社会小说对小说题材的处理方式教会了小说家如何发掘新的小说题材。林纾在翻译狄更斯小说时，高度评价其小说题材的处理方式，赞赏狄更斯小说“扫荡名士美人之局，专为下等社会写照”（林纾《孝女耐儿传 序》，商务印书馆 1907 年）的思想价值，又进一步指出“叙家常至琐至屑无奇之迹”（林纾《块肉余生述 前编序》，商务印书馆 1908 年）在艺术上的价值。当时不少通俗小说开始以普通人的日常生活，而不是帝王将相和才子佳人的故事为小说题材，受到批评家的相当重视。同时，外国的言情小说和侦探小说则在叙事方式的调整上给通俗小说以深刻启示，教会小说家如何更好地讲故事。如果说思想意识、题材处理的模仿还比较容易的话，那么叙事方式的借鉴则更难于把握，因而对小说艺术表现的变革更具有深层的推动力。此时的通俗小说学习外国小说，把非情节因素引入小说，客观上开始动摇传统小说中情节的中心地位，为叙事结构的转变提供了初步的条件，而且运用倒装叙述的叙事时间，打破了中国小说连贯叙述的传统方式，并采用了第一人称和第三人称之类的限制叙事，从而开始抛弃了传统说书人的全知叙述方式。

“小说界革命”和外来影响共同构成一种强大引力，猛烈冲

撞并迅速改变了通俗小说从古至此的演变轨迹，促使通俗小说滋生新质，萌发新芽。

1912年发表的《玉梨魂》，成为通俗小说现代化转换的开端。一时之间，通俗小说呈现出空前繁荣的景象，创作队伍迅速膨胀，新作蜂涌而出，通俗小说市场急剧扩大，形成文学史上的一大奇观。大放异彩伴随着大肆泛滥，此时媚世庸俗、粗劣低下之作也大量出现，给通俗小说领域染上了新旧混杂、良莠并存的过渡色彩。重要的是，中间性的过渡状态恰恰显示出强有力的历史联系，一个新的发展时期正是从此开始的。

## 第二节 娱乐主义创作倾向

与新旧混杂的矛盾性同时存在，通俗小说在清末民初的另一矛盾表现为启蒙与娱乐：一方面是启蒙主义高调，另一方面是娱乐主义张扬。其实，启蒙主义高调是丧失自我的趋新赶潮流，张扬娱乐主义才是新潮流中的自我解放。

并没有权威式的领袖人物登高一呼，也没有严密的组织或社团去策划发动，相当多的作家完全在自发状态下不约而同地高举娱乐主义旗帜，并创作出大量以此为宗旨的小说。后来人们不无戏谑地称其为“鸳鸯蝴蝶派”。这一现象也是中国文学史上的一个奇观。

娱乐主义创作主张在辛亥革命之前已现端倪，而大量集中出现是在辛亥革命之后。陈蝶仙在1913年《游戏杂志》创刊号上说：“不世之勋，一游戏之事，万国来朝，一游戏之场也”。徐枕亚在1914年为他主编的《小说丛报》撰写发刊词时，将此派的文学观点表达得更为淋漓尽致：

原夫小说者，俳优下流，难言经世文章；茶酒余

闲，只供清淡资料。滑稽讽刺，徒托寓言；谈鬼谈神，更滋迷信。人家儿女，何劳替诉相思；海国春秋，毕竟干卿底事？至若新篇投赠，寄美人香草之思；剧本翻新，学依样葫芦之画。嬉笑成文，莲开舌底；见闻随录，珠散盘中。凡兹入选文章，尽量蹈虚文字；吾辈详狂自喜，本非热心励志之徒。

1914年6月《礼拜六》创刊时，它的编者就公开宣称：“买笑耗金钱，觅醉碍卫生，顾曲苦喧嚣，不若读小说之省俭而安乐也”，“一编在手，万虑都忘，劳瘁一周，安闲此日，不亦快哉！”以上言论是此派创作宗旨的集中体现。在五四之前新文学创始之初，很多先驱者把鸳鸯蝴蝶派视为主要敌人。1916年，李大钊在《晨钟报》创刊号上说：“以视吾之文坛，堕落于男女兽欲之鬼窟，而罔克自拔，柔靡艳丽，驱青年于妇人醇酒乡中者，盖有人禽之殊，天渊之别矣。”（《晨钟报》之使命，《晨钟报》创刊号，1916年8月）刘半农则宣称：“不以今日流行之红男绿女之小说为文学”。（《我之文学改良观》，《新青年》第3卷第3号，1917年5月）胡适的抨击更为激烈：“此类文字，只可抹桌子，固不值一驳……这些书都只是供一般读者消遣的书，读时无所用心，读过毫无余味……全是不懂文学方法的；既不知布局，又不知结构，又不知描写人物，只做成了许多又长又臭的文学”。（见阿英《晚清小说史·第十三章晚清小说之末流》）针对《礼拜六》杂志上一则著名的庸俗广告“宁可不要小老婆，不可不看《礼拜六》”，叶圣陶忍不住发愤激之言：“这实在是一种侮辱，普遍的侮辱，他们侮辱自己，侮辱文学，更侮辱他人！……无论什么游戏的事总不至卑鄙到这样，游戏也要高尚和真诚的啊！如今既有写出这两句的人……这不仅是文学前途的渺茫和忧虑，竟是中国民族超升的渺茫和忧虑了”。（《文学旬刊》第5号）

新文学对鸳鸯蝴蝶派的抨击，是源于文学观上的根本分歧。新文学力求将文学当做改造人生、改造社会、改造国民性的工具。在文学的功能上，他们坚信可以启蒙、可以召唤、可以启示，因而对鸳鸯蝴蝶派的“娱乐”、“游戏”、“消遣”的文学观予以全面否定。此时以鸳鸯蝴蝶派为主体的通俗小说确实是鱼龙混杂，泥沙俱下，其中不少作品的确存在着新文学先驱者批评的不良倾向，这一类小说为游戏而游戏，为消遣而消遣，格调庸俗甚至媚俗，品位不高甚至低下，缺乏深入的生活体验，凭空杜撰“男女淫欲之事”，并不时泛出封建伦理道德的余波。但是，新文学的批评是存在片面性和过于武断的，没有深入道出此种文学潮流出现并发展的必然性，以及在小说创作和发展史上所具有的独特价值。

以上所说的娱乐主义文学观和创作倾向，与当时的社会现实和社会思潮以及作家独特的创作心态有着密切的关系。小说的创作倾向和艺术风貌，实质上是小说家的独特人格类型和创作心态的外化。作家的创作心态是指作家在某一时期，或创作某些作品时的心理状态，是作家人生观、创作动机、审美理想、艺术追求等多种因素交汇融合的产物，是作家的客观生存环境与个人心理生理机制等多方面因素综合影响的结果。辛亥革命之前，“小说界革命”大旗高扬之时，改良和革命是社会的紧迫课题，启蒙和救世是文学的主旋律。因而当时的通俗小说家自觉或不自觉地被裹挟于时代潮流之中，当然是合乎情理的。前面所提到的小说中的生硬说教和启蒙宣传，便是被裹挟的产物。与此同时，随着帝国主义的炮火轰开清室闭关自守的大门，接踵而至的是租界的开辟、洋场的兴立以及半封建半殖民地大都会的畸形发展。这一切都为鸳鸯蝴蝶派为主体的通俗小说出现和发展提供了社会基础。辛亥革命失败以后，袁世凯、张勋复辟，军阀混战，高压政策下的专制黑暗和复古潮流，使此前昂扬激奋的社会情绪骤然冷却。

通俗小说作家们浮浅、短暂的激情也迅速减退。他们既不思反抗现实而又感到怀才不遇，既牢骚满腹又希冀逃避现实，小说创作似乎成了他们寻求精神解脱和寄托的最佳方式。鸳鸯蝴蝶派中的刘铁冷曾说：

民权当洪宪将成未成时代，因邮局停止寄发，苟延二年，不得不宣告停刊。

余等之组合，以民权为基本，一时凑合，全无派别，近人号余等为鸳鸯蝴蝶派，只因爱作对句故，须知尔时能为诗赋者伙，能为诗赋，即能作四六文，四六文之不适世用，不自民国始，不待他人之攻击。然在袁氏淫威之下，欲哭不得，欲笑不能，于万分烦闷中，借此以泄其愤，以遗其愁，当亦为世人所许，不敢侈言倡导也。……或谓汝胡甘作下流，不思上进，应知余之墓木已拱，八十老翁，尚想学吹鼓手耶？（刘铁冷《民初之文坛》，《永安月报》第93期，1947年2月）

这是他们一派退出疆场，醉心鸳鸯蝴蝶派创作的自辩词。

此外，从这一派主导心理特征和创作活动来，他们不像政治型心态的作家那样急于改造社会并金刚怒目，也不像人文心型的作家那样心怀匡世救弊的忧患意识并具有改造人性的清醒动机，而是表现出一种超然型的心态。超然型的创作心态，往往倾向于对政治冲突和社会变革的冷淡厌倦和自行疏离，更重视小说的“情”和“趣”，更关注于小说的娱世功能。辛亥革命以后，鸳鸯蝴蝶派的文学观和创作倾向大都是这种超然型创作心态的产物。他们创作宣扬革命或揭露时弊的启蒙类小说，在晚清仅仅是时代浪潮冲击下的被动趋奉，并不是导源于完全的理性上的自觉，且终非其所长。即使没有辛亥革命失败的社会变迁，他们也不可能

在启蒙类小说创作中长久驰骋，因此他们文学观和创作方向的转变，与其说是改弦更张，不如说是新潮流中的回归自我或自我解放。辛亥革命失败之后的社会现实和时代情绪，只不过是加速了“回归”和“解放”的进程而已。

鸳鸯蝴蝶派强调“娱乐”和“消遣”在小说中的重要作用，从文学创作本身和通俗小说的发展来看，都具有一定的特殊意义。启蒙主义的新小说，太专注于小说的认识、教育功能，往往忽略了其审美娱乐的功能，虽然可以短时间盛行，但很难真正受到广大民众的认同和欢迎。五四时期的新文学小说也多有此种偏颇。

鸳鸯蝴蝶派在传统社会和小说共同开始发生蜕变之时，高度重视小说的娱乐功能，并由此切入通俗小说最为本质性的特征，虽然其思想内涵并不具备代表时代发展趋向的进步性，但却是有利于通俗小说创作和发展的。

重视娱乐功能，不仅仅是对通俗小说艺术特性的尊重，而且是对接受者的尊重，此派的娱乐主义文学观与世俗化价值取向是同生共存的。他们公然宣称要适应广大读者的阅读需要和兴趣，并进而表现大众所关心的热点问题。当时鸳鸯蝴蝶派的刊物上专号名目繁多，如《非战专号》、《青年苦闷专号》、《死的问题专号》、《女学生专号》、《解放妾婢专号》、《解放束胸专号》、《恋爱专号》、《神怪专号》、《名妓专号》、《惧内问题专号》、《因果专号》等等，琳琅满目，无奇不有，由此足见其对大众兴趣的重视。同时，为了适应大众的阅读爱好，更好地发挥通俗小说的娱乐功能，不少人在小说艺术性的追求上，也是煞费苦心的。他们既继承民族文学的传统形式和表现手法，又吸收外国小说的表现技巧，作出了多方面的探索和尝试，还发明了许多与读者直接靠拢，直接对话的新方法。此派不少有影响的小说家都采用过“报纸连载”的方式。这种“连载”以尚未出版面世为前提，每日或

隔日一节，一部分，以曲折紧张的情节线索的外在形式中断，来制造悬念，吸引读者，使人产生一种关心和参与意识，有时还能令读者以自己的想象填补“空白”，并与次日刊出的情节发展相印证。此外，如“集锦小说”、“悬赏小说”、“别裁小说”等等，都是他们发明的新花样。“集锦小说”是由第一人先写一段，然后用“以下请某某续”的“点将”方式指定某人续写，第二人再点第三人，以此类推，完成全篇。“悬赏小说”是由某人先写一段，以下请读者自己随想象续做下去，写成言情、社会、侦探类小说皆可，但要求“与原文接得不露痕迹”，最后从中选出最佳者给予奖赏。这类方法，使读者与作者互换位置，直接参与创造，是很令读者喜欢的。在“别裁小小说”中包含多种花样：“金蝉脱壳体”，即将上句末一字脱去半个，以剩下的半个作为下句首一字；“首尾相接体”，即将上句尾一字与下句首一字相接；“掉尾转头体”，则将上句尾二字掉转后用作下句之首；“叠床架屋体”，就是语句重点强调，以突出抒情。他们还公开向读者征集素材、滑稽内容等。如此种种，虽有不少花样是纯粹的游戏方式，小说本身在此游戏中似乎已仅仅成为道具，但也很能见出此派作家为增加娱乐、趣味性，为紧紧拉住读者之良苦用心。此派小说中确实充斥不少粗制滥造、模仿或瞎编之类的作品，但是由于使出浑身解数吸引读者，也有不少小说在艺术表现上作出了值得肯定的努力。这些小说在整体构思、人物塑造、情节和结构设置、细节描写以及语言运用等方面，或有独创之处，或见非凡功力，从而丰富了通俗小说的表现技巧，增强了作品的艺术感染力，在很大程度上满足了读者娱乐、消遣的精神需求。美国夏志清先生在他的《中国现代小说史》中说：

直到一九四九年大陆变色为止，当代人写的章回体小说仍受广大读者所欢迎。这些逃避现实的小说——题

材包括从才子佳人式的艳史到无奇不有的武侠小说——是与历代的白话小说传统一脉相承的。除了文字用白话外，可说与当时的新小说（指新文学小说——引者注）无相同之处，这些新派的章回小说作者，虽然一直不为正统的新文艺的作者瞧得起（因为他们对社会问题不关心，对西方的传统也所知甚少），但纯以小说技巧来讲，所谓“鸳鸯蝴蝶派”作家中，有几个人实在比有些思想前进的作者高明得多了。我们认为这一派的小说家是值得我们好好去研究的。（《中国现代小说史》，第1章《文学革命》）

这是颇有见地的评论。

此时的通俗小说作家并不完全是单纯迎合、俯就大众读者的兴趣，而是在一定程度上把雅俗共赏作为追求的目标。他们提出“雅俗共赏凡闺秀学生商界工人无不咸宜”（《小说画报》短引，《小说画报》第1号，1917年1月）的口号，要做到“少年读之，翩翩自喜，老年读之，儒雅非常，夫人读之，伉俪弥笃，女郎读之，齿颊留芳”。（《香艳杂志第一期内容披露》，《礼拜六》第3号，1914年6月）他们在获取读者、雅俗共赏方面所做出的尝试、探索，在当时是难能可贵的，并确实取得了成效。从此开始，在相当长的时间里，从博学之士到市民村妇，从有识之士到农夫少女，都对这类作品宠爱有加，留连忘返，从而使小说获得了前所未有的大普及。

### 第三节 接受期待与文化市场

德国文艺理论家 H.R. 尧斯的接受美学提出了“作家—作品—读者”三位一体的思维与批评模式。他认为：“只有通过读者

的传递过程，作品才进入一种连续性变化的经验视野……只有接受，作品在文学中的历史生命，才能通过文学作品和大众的积极的相互作用，在各方面内容的开放系列中，展示作品的结构”。（尧斯《走向接受美学》）接受主体进入文学史，首先必须正视接受的历史事实，不能以今天的眼光而无视当时；其次需要以今人的眼光分析、评价以往的作品。可以去寻求与当时接受主体相一致的地方，也可以发现差异，并进一步探索其中的奥秘与原因，搜寻一致与反差的内在机制。通俗小说与其他文学体裁相比，具有更为强大的对物质形式的依赖性。它直接面向大众，从起源、传播到发展、流变都绝对离不开大众。通俗小说与大众之间的关系正如马克思所指出的：

生产直接是消费，消费直接是生产。每一方直接是它的对方。可是同时在两者之间存在着一种媒介运动。生产媒介着消费，它创造出消费的材料，没有生产，消费也就没有对象。但是消费也媒介着生产，因为正是消费替产品创造了主体，产品对这个主体才是产品。产品在消费中才得到最后完成。一条铁路，如果没有通车、不被磨损、不被消费，它只是可能的铁路。没有生产，就没有消费，但是，没有消费，也就没有生产，因为如果这样，生产就没有目的。（《马克思恩格斯选集》第2卷，第93—94页）

马克思进而深刻地论证了生产和消费的统一性：生产制造出了“消费的对象，消费的方式和消费的动力”，消费则“在观念上提出生产的对象，作为内心的意象，作为需要，作为动力和目的”，生产和消费互为媒介，互相依存，双方在实现自身时也创造出对方来，如果失去了对方，自身也就失去了意义。马克思这

段论述是他研究政治经济学得出的伟大成果，是对于物质文化领域运行规律的科学总结，同样也适用于整个审美文化领域。审美文化的运行过程，是以审美文化产品为中心的生产、交流、传播、调节、消费的过程，其中生产、传播和调节、消费是三个基本环节。这三个环节互为条件，互相依存，在整个社会大系统中自然地构成了自行运动的审美文化系统。

通俗小说作为一种审美意识的物态化产品在市场经济条件下也是一种商品，其在上社会上流通，也要服从物质产品的生产、交换、消费的基本规律。

清末民初，随着旧的经济基础、政治制度的逐渐解体，旧的思想文化、伦理道德对人的强大控制力量也逐渐消解，压抑已久的正常人的精神需求才得以释放。“礼崩乐坏”为精神世界的拓展打开了广阔的空间，为人的各种精神需要的满足提供了可能。爱、尊重、认识与审美的需要，都可归属于自我实现的需要。通俗小说的不同类型，正是全面而充分地满足了现代大众读者的各种精神需求，如人们的好奇心、冒险欲、英雄梦、正义企盼、浪漫情怀，以及对社会现实的不满和厌倦，成为人们通向精神自由的感性桥梁。特别是言情与武侠类小说，这两类作品分别适应了读者最基本的情感需求。从接受与欣赏心理看，“温情脉脉”和“以暴抗暴”都是体现生命力的外在形式，两者之间产生出来的艺术张力，既投合了个人的“内觉意识”，也投合了“集体无意识”的需要。（参见美国心理学家西尔瓦诺·阿瑞提《创造的秘密》）从这两方面同时折射出社会文化心态同样需要在幻觉形式中实现动态平衡。这是一种以文学作品作为补偿手段，作为自我心理修复的载体的精神生态平衡。通俗小说中言情与武侠类作品在当时大众文化市场上特别走俏，乃至在今天仍有无数各色人等热衷琼瑶和金庸的深层心理原因，也正在于此。

当时的通俗小说作家非常注意揣摩和反馈读者的欣赏心理，

十分切实地摸准了中国读者阅读接受的脉搏，依照读者的审美准则、道德取向、流行的美学观念与现存的价值体系来创作小说。广大读者从这些多样式、多品种、多类型、多格调的作品中，获得了消遣性的心理愉悦和即时性的精神满足。1912年，徐枕亚写出了被称为鸳鸯蝴蝶派开山之作的小说《玉梨魂》，在《民权报》副刊连载时引起巨大的轰动，成书后不到两年再版10次，后来又被改编拍成电影和话剧，当时几乎家喻户晓。1981年，著名作家丁玲在回忆自己接触新文学之前，阅读过大量通俗小说的情形时说：“那时读小说是消遣，我喜欢有故事有情节有悲欢离合。古典的《红楼梦》、《三国演义》、《西游记》甚至唱本《再生缘》、《再造天》，还有读不太懂的骈文体鸳鸯蝴蝶派的《玉梨魂》都比‘阿Q’更能迷住我。”（《鲁迅先生与我》，《新文学史料》1981年第3期）这很能说明《玉梨魂》在当时的影响之广泛，而且醉心于它的，显然并非都是市井民众。

在通俗小说创作者和接受者之间，市场是关键的中介，是不可缺少的传播、调节环节。

通俗小说在当时已成为真正的商品性的大众文化消费品，其传播必须有相应的媒介，在当时主要是报刊和图书。因此，编辑部、出版社、书店及编辑、出版家、书商所构成的文化市场加入到通俗小说的传播过程中来，并且影响、制约和调节着传播的进行，不仅可以引导、培养接受者的趣味，而且可以对艺术家的创作施加一定的压力或提供相当的动力，不仅可以在舆论上造成巨大影响，而且还可能在经济上制约着艺术家的生产活动，从而在通俗小说的生产和消费之间起到一种调节作用。

辛亥革命后，“人民有言论著作刊行之自由，既载诸临时约法中；一时报纸，风起云涌，蔚为大观”。（戈公振《中国报学史》，三联书店1955年）由于新的印刷技术的输入和邮电发行网络的发展，加上读者求知、娱乐欲望的日益增长，报刊、书籍的

出版发行迅速发展。当时全国报刊达 500 多家，到 1921 年增至 1104 种。各类报纸和政治、教育、经济、农业等专门刊物，大都刊载一些小说作品以招徕读者。与此同时，专门的文学刊物和小说杂志也大量出现。受读者欢迎的报刊、书籍的发行量逐步增加。民国初年，鸳鸯蝴蝶派能在很短的时间内，办成多种式样并通过多种渠道印刷发行的刊物，其中不但有月刊、旬刊、半月刊，还有不少颇有影响的季刊和周刊。秋翁曾回忆说，民国初年“社会一切都呈着蓬勃的新气象。尤其是文化领域中，随时随地在萌生新思潮，即定期刊物，也像雨后春笋般出版。因为在那时候，举办一种刊物，非常容易。一、不须登记；二、纸张低廉；三、邮递便利，全国畅通；四、征稿不难，酬报菲薄。真可以说是出版界之黄金时代。”（秋翁《三十年前之期刊》）包天笑 1915 年创办的《小说大观》，是中国小说杂志最早出现的季刊，每期 300 多页，铜板插画 10 余页，售价高出那时一般期刊两三倍。“以前的杂志，从未有每册售至一元的，一般不过二三角，若售至四角的，购者已嫌太贵，但《小说大观》出版后果然畅销。”（包天笑《我与杂志界》，《鸳鸯蝴蝶派研究资料》第 401 页）如果没有发育比较成熟的文化商品市场，《小说大观》之类的大型文学季刊的畅销是不可能的。报刊、书籍出版的“空前繁荣”带来了小说市场的日趋活跃和兴旺，大大拓展了小说的传播范围，使之从过去只能由少数人享用的对象，变成了大众文化的公有物。此时西方版权观念的输入和小说市场的发展，也大大加快了小说家专业化进程。

在清末民初文坛上，那只被马克思称为“看不见的手”——市场，已经成为一种新的巨大的文艺控制力量。从此通俗小说创作被纳入市场轨道，按照市场经济的运行法则来进行活动。这使当时的通俗小说创作产生了深刻的变化。

文化市场的强制力量，促使许多小说家在面向市场还是面向

自我之间只能选择前者。一般而言，作家普遍认同面向自我的写作方式，即通过文学形式，作家呈现丰富多采的生活场面并从中表达自己对生活的看法。面向自我的作家虽然也考虑社会及读者等影响文学的因素，但这些因素对于作家并不具有强制性的力量，作家也可以不考虑，而完全按作家自己的创作意图写作。所以，这样的写作是一种相当个性化的活动。面向市场的写作中，作家的写作已不仅仅是一种面向自我心灵的个体活动，而是必须兼顾多种因素的社会化活动。这时的作家必须首先考虑作品的出版、销售以及对此起决定作用的读者需求。清末民初的大量小说家们既以卖文糊口，也就义无反顾地听命于市场法则。古人那种“藏之名山，传之后世”的创作，对于他们无异于痴人说梦；古人推崇的“十年磨一剑”式的写法，对于他们则完全是天方夜谭。“速度”开始成为一种意识，重视的是节约劳动时间，而不是出精品。

在清末民初的文化市场上，小说的出版及其发行已不仅仅是单纯的被动的传播手段，而是成为影响、制约甚至规划市场的主动力量。当时上海各种大小报纸，都把争夺广告视为生死攸关的首要任务，却用宝贵的版面登小说，减少了广告收入，反而增加了小说稿费的支出。出版商的精明正在于吃小亏、占大便宜，因为当时小说受欢迎，刊登小说自然可以扩大报纸发行量，发行量大才能吸引更多的广告。书局在经营小说方面，也不甘落后，背后当然也是利益驱动。小说作者能以小说卖钱的前提，只能是出版商有利可图。

文化市场的竞争法则，同时也把编辑部、出版社、书店的编辑、出版家、书商们共同推向消费者一边。在重视读者的阅读需求和兴趣方面，他们比小说家有过之而无不及，因为他们靠读者近，站在可与读者直接对话的位置上。除了大量刊登小说广告以外，他们还挖苦心思地不断寻找与读者对话的渠道，收集读者反

馈的信息。当时很多小说杂志都开出“编者与读者”、“编者的报告”、“读者来信”之类的专栏，不断发表大量的读者来信，如《小说世界》曾在一年多时间连续刊出读者来信一百多篇，包括社会各色人等，甚至有旅居海外的“唐人”。其中捧场之类好话居多，但也不乏尖刻有力的批评。对此，编者无不恭敬如仪，丝毫没有火冒三丈的反击之语，由此可见重视读者之一斑。前面提到过的“集锦小说”、“悬赏小说”、“别裁小小说”等多种吸引读者，让读者参与的新花样，都是出自编辑者的巧妙创意和策划。

当时的编辑、出版家、书商，在捕捉社会广大读者的兴趣热点方面是相当敏锐的，其反应也是十分迅速的。《玉梨魂》在1912年《民权报》副刊连载后很快引起强烈反响，文化市场的经营者立即将其印成单行本，而且一年多之内连续再版10次，销量达数十万册，创下了当时小说畅销的最高记录。后来各地均有翻版，再版数竟达三十二次之多，另外还有其他新兴媒体介入，上海民兴社将它改编为话剧，明星影片公司改编拍成电影，使徐枕亚和《玉梨魂》几乎家喻户晓。它所引起的巨大轰动效应，已经成为民国初年小说史上一大奇观。《玉梨魂》的诞生，正是与作者善于捕捉读者阅读兴趣有关的。在写《玉梨魂》之前，他曾编写过《高等学生尺牍》、《普遍学生尺牍》，发现各种尺牍风行一时，受此启发而紧紧抓住这一阅读“热点”，创作出《玉梨魂》。书中有大量表达主人公主观情感的信件，这种艳情尺牍一出版就大受欢迎，徐枕亚又将其改为日记体的《雪鸿泪史》，其中“诗词书札，较《玉梨魂》增加十之五六”。（徐枕亚《雪鸿泪史 例言》，清华书局1916年）在此过程中，出版商更是抓住时机，不遗余力地大肆炒作宣传，或组织发表评论文章，或大作广告，以进一步刺激读者的阅读欲望。在《雪鸿泪史》出版之前，出版商就在《小说丛报》13期上发表《人人必读之小说雪鸿泪史》，以此吸引读者注意，吊足了人们的胃口，而那些

为此所作的广告，如“爱阅言情尺牍者不可不读”、“开卷有香无语不艳”之类，则更具煽动性和诱惑力。当时的出版商很会抓住广大读者的阅读兴趣，物色一些能产生轰动效应的当红作家，集中推出他们的作品，靠群体力量，制造规模效应，所运用的各种手法已经完全是纯粹的商业运作手法了。至于那些炒作手段，也是前所未有的，很有点开创性的，其高明之处与我们今天常见的类似手段相比，似乎也并不稍加逊色。如果说《玉梨魂》在中国通俗小说发展史上具有重要意义的话，那么它的传播过程在中国现代出版史和传播史上，也是很值得大书一笔的。

借助于日益成熟的文化市场的多种有利条件，当时的出版商把适应广大读者阅读口味的通俗小说，推向了社会的每一个角落，散布在从都市到穷乡僻壤之中的书桌上、饭桌上、床上。二十年代初，叶圣陶曾对当时大众阅读情况作过一段描述：

社会里各类人，而且数量也较多，他们因为无聊，或者欲期消遣，常常拿了一本石印细字的小册子在那里阅览。这种小册子，比不论什么高文典册都流传得普遍，穷乡僻壤，买不到一本小学教科书是平常的事，石印细字的小本子却都总是有的——或在庙场设一个摊，或在市档头墙角摆一条板凳，就这样发卖了。所以凡是识几个字的人，识了破体也好，识了小学也好，身边摸得出一两个铜元，就有与这类小册子接触的机会。……小册子自然取在手里了，小册子的灵魂也就侵入他们的脑海了。（叶圣陶《民众文学的讨论》三，《文学旬刊》1921年1月25日）

这里所说的“小册子”，主要是指通俗小说一类的作品。

当时以及后来的许多评论家、研究者，在批评清末民初和后

来的鸳鸯蝴蝶派时，其商业化写作倾向被说成是“拜金主义”的“粗制滥造”，其适应大众读者兴趣、娱乐需要的创作主张和实践也被说成是“娱乐主义”的“媚俗迎合之作”。这些批评的片面性，恰恰在于仅仅运用传统或现代的纯文学尺度衡量这一时期应运而生的新的文学现象，没有把这一类通俗小说看成是新兴文化市场中产生的大众审美文化消费品，从而忽略了这一类通俗小说作为文化商品的属性，忽略了市场经济运作的基本法则。

清末民初新兴的文化市场中，许多专门发表和经营通俗小说的报刊、出版社及书商，成了沟通通俗小说生产和消费两大领域的桥梁。盈利当然是其第一目的，这根本无可厚非，但这并不妨碍，反倒恰恰促使他们使尽浑身解数，努力完成充当“桥梁”的使命。这种使命绝不仅仅是物质交换中介的使命，而是深深包含着文化传播、精神沟通以及参与审美创造的使命。当他们把通俗小说创作者的作品交换成物质生活资料时，同时也把大众接受者和自己的各种精神需求、审美期待传递过去，从而促进、影响着作者的创造活动和创作风格。反之，当他们向大众接受者输送物化精神产品时，不仅仅是满足了他们的阅读兴趣、审美期待，同时也会输入创作者和自己的价值取向和审美判断，从而不同程度地引导、规范、培养、丰富大众接受者的趣味，甚至提高他们的审美品味。

我们甚至可以说，在清末民初，这一只“看不见的手”——文化市场，最终完成了两项具有深远影响的重大历史使命。

其一，文化市场促成职业作家的诞生，这是中国文学史上第一次出现了现代意义上的职业作家。他们一旦进入这个市场，就必须正视它的基本法则，必须以读者为“衣食父母”，不能一味面向自我，也不必尊奉朝廷旨意和别人强加的指导思想。这就使文人开始真正摆脱了代圣贤立言传道的传统，最终促进了通俗小说从古代走向现代的转换过程。

其二，文化市场使读者在中国历史上第一次成为“上帝”，而不再是被教化、被训斥、被轻视的对象，是市场给了他们“翻身道情”的权利。虽然背后起决定作用的力量是钱袋，但是我们不是可以从中发现其所包含的现代意义吗？这应当算是发生在读者身上的“现代化”转换。

## 第二章 现代言情小说流变

### 第一节 言情小说发展概述

在现代通俗小说阵营中，言情小说与武侠小说，是数量最多、读者层面最广泛，即最受欢迎、最走俏的“双峰”。言情小说在清末民初，是最早兴起并获得重大影响的一个通俗小说类别。在通俗小说的“四大支柱”中，这类小说具有相当大的涵盖性，能在很大程度上涵盖其他各种类型的小说，如社会小说、武侠小说、侦探小说，大都少不了对于男女情爱的描写。特别是社会小说，几乎都离不开言情类的内容，而言情小说，无论它所选取的表现生活的角度如何，又都具有一定的社会内容。正如范伯群先生所说：

小说中恐怕少有“纯言情”之作。因为言情者是在社会之中谈情说爱，所以大多言情小说都涉及若干社会侧面。而在通俗文学领域中，写社会小说者，也难免不包涵若干言情片段。论家将他们硬分成“社会”与“言情”等不同品种，只不过指出他们的侧重点而已。（《毕倚虹评传》，《中国近现代通俗作家评传丛书》之四，南京出版社 1994 年版）

我们把言情小说与社会小说分开论述，也仅是以“侧重点”

的不同为依据的。这里所说的言情小说，是指以男女情爱为主要描写对象的小说，一般都有一个完整的爱情故事，人物数量不多，但情节曲折，结构严谨，具有较强的可读性。

言情小说在清末民初迅速兴起，并独踞文坛中心而历久不衰，既与文学传统有关，又离不开社会文化构成因素与发展状况的制约。这类言情小说与明代“三言”、“二拍”和明末清初的才子佳人小说有明显的承续关系，但又有了较大的变化。由于明代中期市场经济的发展，市民阶层的扩大以及反抗程朱理学的“性灵”之说的影响，典型的言情小说开始出现，如“三言”、“二拍”为代表的拟话本。此后又产生了一大批言情类的中长篇通俗小说，后来被人称为“才子佳人”小说，如《金瓶梅》、《好逑传》、《玉娇梨》、《平山冷燕》等。这些小说开始把个人、家庭放在社会环境中，大胆地表现纯真热烈的男女恋情，充分肯定对爱情的主动追求，以“郎才女貌”取替传统的择偶观念，塑造出一些前所未有的“完美”的女性形象。这类才子佳人小说中，也有大量平庸之作，往往“主题先行”，演绎观念，凭空杜撰，造成了相当明显的雷同化、公式化倾向。曹雪芹在《红楼梦》第一回中曾批评这类小说“千部一腔，千人一面”，“假捏出二人名姓，又必旁添一小人，拨乱其间”。两人相爱，小人拨乱，成了一种情节模式，再加上“私订终身后花园，落难公子中状元，奉旨完婚大团圆”之类的另一种模式，这些小说几乎成了完全程式化的作品。《红楼梦》是言情小说的里程碑，虽然其深广的文学意义已远远超出了言情小说的范围，但仍然带着浓厚的“言情气”，说明它明显受到此前才子佳人小说的影响。《红楼梦》达到的高度，使后来的言情小说难以企及，不少模仿之作无一能成气候，另有穷极求变者，竞相沦为狭邪小说。所以，鲁迅说：“特以谈钗黛而生厌，因改求佳人于倡优，知大观园者已多，则别辟情场于北里而已”。（《中国小说史略》第二十六篇）这类狭邪小说的

代表作有《品花宝鉴》、《青楼梦》、《海上花列传》、《九尾龟》等，其共同之处则如鲁迅指出的“作者对妓家的写法凡三变，先是溢美，中是近真，临末又溢恶，并且故意夸张，谩骂起来”。（《中国小说的历史变迁》第六讲）

言情小说从明末到清末，走过了一段由起点到山峰，又跌入谷底的路程，原有的主题与模式，都已经陈旧僵化，绝难再生新意，因而正需要一个新的转折。晚清的《恨海》、《劫余灰》、《情变》、《禽海石》等言情小说，已超越“后花园”、“烟花巷”，开始融入更深的社会内容，写法也有新探索，从而为民国以后言情小说的大发展做了铺垫。

1912年，言情小说的另一部划时代的作品《玉梨魂》问世，标志着新转折的开始。《玉梨魂》引起巨大轰动后不久，《民权报》又推出吴双热的《孽冤镜》和李定夷的《陨玉怨》，同样激起很大反响。随后许多作家竞相创作了大量言情小说，涌现出一批著名言情小说家，如包天笑、周瘦鹃、毕倚虹、严独鹤等，从而引发了一个言情小说的新高潮。

言情小说兴起并在很短时间内形成高潮，从文学外部环境和社会政治思潮看，是辛亥革命失败后专制主义加剧，大批文人陷入消沉苦闷以求疏离政治的一种表现。从文学发展看，则又是民初文学自身变革的产物。如前所述，诸如外国小说的影响、娱乐主义文学观、小说商品化等都是促使言情小说兴起的重要因素。从深层心理看，言情小说正是投合了读者最基本的情感需要。这是言情小说在当时迅速占领广大小说市场，并久盛不衰的更根本的原因。言情小说大多表达了一个古老的观念：“愿天下有情人终成眷属”。这是一个价值观念中最深刻、最基本的观念，其中寄予了人们对爱情的强烈向往。在现实生活中，相爱的人未必能成眷属，无爱的婚姻仍大量存在，生活的缺憾更强化了人们对这一古老观念的向往。言情小说中的爱情描写，所表达的不仅是个

别的特殊情感，而是人类普遍性的情感。

清末民初，旧的价值体系消解后，人性开始了朦胧觉醒的广大读者，燃起对婚姻自由和美好爱情的强烈渴望。他们沉溺于言情小说的男欢女爱中，往往最能达到与主人公认同的忘我境界，从而在一个任凭感情自由驰骋的领域，以非现实的方式去接受爱的震撼和陶醉。

言情小说似乎成了当时鸳鸯蝴蝶派的“专利”。当时鸳鸯蝴蝶派作品大量出现的地域，以南方的上海和北方的天津为两大中心，十里洋场的上海尤为集中。此派作家虽创作于上海，却大多数是苏州人。苏州自古是“人文荟萃”之地，也是封建士绅纸醉金迷的安逸享乐之乡，出身于书香门第的才子不乏其人。苏州与上海为邻，当时上海的名妓中苏州人很多，一口吴侬软语似乎成了名妓的基本功。才子们常跑洋场，大多混迹于沦落风尘的女子之中，才子佳人的卿卿我我自然会成为小说的绝好素材。包天笑后来曾回忆道：

上海在这个时候，正是吃花酒最盛行的时代，谈商业是吃花酒，宴友朋是吃花酒，甚而至于谋革命的也是吃花酒，其他为所爱的捧场的，更不必说了。即使不吃花酒而在什么西菜馆、中菜馆请客，也要“叫局”，所谓“叫局”者就是名妓侑酒的通称。（《钏影楼回忆录续编》，第47页）

鸳鸯蝴蝶派的小说家有不少人诗酒风流，出入柳巷花陌者大有人在。清末民初，科举制度废除，写小说又有利可图，且在大都市中拥有大量读者，于是不少人把自己熟悉并自以为痛快潇洒的生活反映到小说创作中来。这些人大多是编辑、记者、医生、教员一类的自由职业者，在工作之余以写作、翻译为副业，或逐

渐以写小说为主要生活来源，而成为职业作家。由于文学的志趣爱好相同、文化教养、思想见解和政治倾向彼此相似或大体一致，他们逐渐聚集到鸳鸯蝴蝶派占统治地位的文坛上来。其中不少人都以报刊编辑为职业依托，便很快形成了同人文学圈，各自以其主编的报刊发表作品，或互相发表对方作品，彼此吹嘘捧场，既行标榜，又加模仿。他们的创作从晚清小说脱胎出来，又多少留有清代狭邪小说的影子，但并未循着狭邪小说的轨道走下去，因为时代毕竟不同了。随着社会变动和作家队伍的不断扩大，此派小说的题材和内容也有所扩大和深化。来自不同职业和生活环境的小说家“不谈政治、不涉毁誉”，（王钝根：《游戏杂志·序二》，1913年11月）基本上按照娱乐性、消遣性、趣味性的要求，专注于适应都市市民读者不同的文学爱好和欣赏需要。随着时代发展，此派在投合时俗的总体趋向上又发生种种变化，大都通过各自的人生经验、思想观念、艺术素质、个性气质等反映到各类言情题材的创作中来，因而在不同发展阶段，呈现出不同的创作特色。

在民国初期，言情压倒一切，“哀情”又是其中的主旋律，带有明显的唯情倾向和伤感情调。《玉梨魂》在这方面先声夺人，并对当时及后来的言情小说创作产生了深远的影响。它把白梨娘写成“普天下第一薄命红颜之标本”，使“此一部悲惨之《玉梨魂》，以一哭开局，亦遂以一哭收场。”随后出现的吴双热、李定夷、周瘦鹃等人的小说，也大多描述婚姻不自由带来的痛苦和悲哀，作品总体格调无不“雕红刻翠”、“哀感顽绝”，往往具有催人泪下的感染力。鸳鸯蝴蝶派中的许廑父曾说：“这一种是专指言情小说中男女两方不能圆满完聚者而言，内中的情节要以能够使人读而泪下的，算是此中圣手。”（许廑父《言情小说谈》，《小说月报》1923年2月）上述几个小说家，都可算得上“圣手”，他们的作品在当时风行一时，被人争相传阅。那时的文坛中“无

情不成小说”，特别是那种“悲悲切切，哀哀唧唧”的格调，竟成为文坛上的时尚景观，而且似乎仅有“哀情”还不足以赚足人的眼泪，于是“苦情”、“怨情”、“惨情”、“悲情”、“痴情”、“忤情”、“奇情”之类的小说竞相登台献技，使文坛几乎成了“祭坛”。学术界很长时间对此时的言情小说评价甚低，讥评过多。把这些作家斥为“怨绿啼红”的可怜虫，批判他们“泪水和脂粉杂和”，“不去拆毁封建藩篱”。其实，这类言情小说在西方“民主自由”和“爱情至上”的思想影响下，对婚姻自由和纯真爱情表现出朦胧的觉醒和向往，把爱情视为“第二生命”，同时又不能完全走出封建传统的“父母之命媒妁之言”的巨大阴影，“发乎情止乎礼仪”只不过是“情”与“理”尖锐矛盾的产物，绝不应看作是向封建礼教的妥协。在这类小说中，“情”不仅与“理”冲突，还与“欲”对立，从而更加显示出“情”的圣洁无比。把“情”写得如此淋漓尽致，感人泪下，却又极少淫秽色情之类的描写，实在是这一时期言情小说的一大特色。这一特色，无疑是那个特定时代的产物。把“情”推向至高无上，本身就包含着价值选择，矛头还是指向封建伦理道德。吴双热在《孽冤镜·自序》中就曾疾呼：“欲为天下之多情儿女向其父母之前乞怜请命耳！愿天下为人父母者，对子女之婚嫁，打消富贵两字！打消专制两字！”所以，这一时期的言情小说大声唱出的，绝不是哀怨乞怜的个人悲歌，而是控诉礼教、呼唤自由和解放的时代悲歌，实际上也为五四时期爱情小说那种指向礼教、包含血泪声讨的批判锋芒，奏响了同一主题的序曲。中国传统小说中的“大团圆”式写法，在此也遭到了大扬弃。一对对被拆散的“鸳鸯”，在赚取读者眼泪的同时，也在悄悄地改变着中国读者那种“喜合恶离”的传统阅读趣味，为五四时期对“大团圆主义”的批判开启了大门。

这一时期的言情小说具有深层现代意义并对后来小说创作产

生深远影响的，还有三角恋爱模式的建立。徐枕亚、包天笑、周瘦鹃、钱锡宝、苏曼殊等人的小说中，有很多一女择二男或一男择二女式的三角恋爱描写。如此集中和深入的富有现代意义的三角恋爱描写在小说中出现，在中国小说发展史上是前所未有的。明清小说中虽有不少二男争一女的情节，但大都重点描写“争”，而没有写出“恋”，二男中必有一人是拨乱小人，那一女更是心无杂念，全然没有现代意义上的三角恋爱所包含的深刻选择困惑和内心矛盾冲突。只有《红楼梦》中宝、黛、钗三角关系，才近似上述现代模式。到清末民初，林译外国小说让中国人看见了西方人的三角恋爱，再加上对爱情和婚姻自由的向往，现代意义上的三角模式才开始形成于言情小说中。这些小说的三角关系，难免打上较浓重的时代印记，选择的困惑往往与新旧时代的向背联系在一起，因而隐含着作家对新旧文化的价值判断。其在小说发展史上的意义，是使小说从外部世界转而重视对人丰富复杂的情感世界的体验和表现，更接近现代读者对言情小说的审美需求。这种三角恋爱模式，在五四以后的爱情小说中得到了进一步的深化和分化，优秀之作更向深层心灵开掘，低劣之作则更加公式化、雷同化，且更倾向于表现感官享乐和感官刺激的内容。三角恋爱小说专家张资平，正是把清末民初的三角模式推向极致，创作出大量优劣并存、毁誉参半的三角乃至多角恋爱小说。

在民国初年的蜕变期，以鸳鸯蝴蝶派为代表的言情小说是通俗小说中发生转变最深刻、最广泛的一个品种，也是取得成就最为显著的一个领域，它迈出了中国小说现代化的第一步。

到五四时期，新文学的崛起打破了通俗小说的一统天下。新文学小说最初在创作理论和实践上的定位，是以民初小说为对立参照物的，其最初的发展也是以对民初小说猛烈的批判炮火为自己扫清道路的。民初言情小说是新文学理论批判最为集中的目标。理性思辩本来就不是通俗小说家所长，蜕变期只是凭自己的

爱好和读者的兴趣而投入大批量生产，根本无暇、无力从事系统扎实的理论建设，因此五四时代的被动挨打而毫无招架之功也是势所必然的。然而，沉默不等于降服，理论匮乏也没让创作止步。通俗小说在总体的守势和低姿态下，继续以大量的创作坚守阵地，自觉不自觉地以新文学的批判为苦口良药，进行着内在的自我调适和探索。

言情小说在这一时期的主要变化，一是言情不再压倒一切，而是融入更多的社会内容；二是哀情的主旋律发生变奏，不再是“悲悲切切，哀哀唧唧”，欢快的调子开始出现，欢情、艳情与爱情的内容也开始增加。

这一时期的言情小说，在新思潮和新文学的强大冲击下，在表现爱情、婚姻、家庭的作品中开始注入社会性冲突的内涵，并进而提出道德和社会的改良，探索与人生哲理有关的问题。茅盾曾说：

但在五四以后，这一派中有不少人也来“赶潮流”了，他们不再老是某生某女，而居然写家庭冲突，甚至写劳动人民的悲惨生活了……作者自己既然没有确定的人生观，又没有观察人生的一副深炯眼光和冷静头脑，所以他们虽然也做了人道主义的小说，也做描写无产阶级穷困的小说，而其结果，人道主义反成了浅薄的慈善主义，描写无产阶级的穷困反成了讥刺无产阶级的粗陋和可厌了。

无论如何，“赶潮流”毕竟是时代浪潮的推动，虽平庸浮浅，但是更为主动地面对现实、努力跟上新文学前进步伐的意愿和尝试，还是应当肯定的。“言情”向“社会”倾斜，使言情小说与社会小说呈现出逐渐合流的趋势，这对通俗小说不同类型小说的

深化和相互融合，都是很有好处的。言情小说的创作更关注广泛的社会人生问题，增加作品的社会生活内容，比单纯表现男女至情至爱，无疑是一个明显的进步；而社会小说把男女爱情和婚姻的描写放在不同的社会生活环境之中，既增强了小说的真实性，又增强了小说的可读性。这两类小说的相互取长补短，使通俗小说更进一步适应了广大读者的阅读爱好，也说明通俗小说只有顺应时代发展和变化，进行自我调适，才能继续赢得广大读者的喜爱。在二三十年代，通俗小说虽遭到新文学运动的多次猛烈批判和打击，但仍保持着比较旺盛的发展势头，并不断扩大在读者群中所占领的阵地，其中很重要的原因就在于这种不断的自我调适。这一时期，包天笑、周瘦鹃、严独鹤、毕倚虹等作家都有不少言情小说的佳作问世，都能使读者在被人物的情感纠葛吸引的同时，不同程度地看到社会环境对人物命运的影响，从而引起读者对被侮辱与被损害者的深切同情。

由于言情小说作家的创作心态、艺术表现发生变化，以前过于悲哀的色调淡化了，不再单纯地以“哀情”赚取读者的眼泪，而更注重对人物的复杂心理和命运的表现。如严独鹤的小说《红》、《月夜潇声》，情节离奇曲折，构思巧妙，虽有淡淡的哀愁氛围，读起来却使人感到轻松愉快，同时又增强了对女主人公的深切同情和理解。即使是一些描写妓女生活的小说，也能由妓院向更广阔的社会生活辐射，勾画出各色人物的面目，揭露出上流社会的丑恶现象。与此同时，还有一些言情小说完全陷于媚俗趋时，以致粗制滥造，格调低下，已经与色情小说同流，表现的是“玩世与纵欲的人生观”，是揉搓人生“使它污损以为快。”（茅盾《真有代表旧文化旧文艺的作品么？》，《小说月报》第13卷第11号，1922年11月）这些小说往往给读者带来有害的消极影响，只能归于通俗小说的末流。

抗战以后的言情小说，受全国人民同仇敌忾、团结御侮民族

情绪的感染，并随着社会形势的发展，在分化和变革交错中走向成熟。

变化最显著的地方是“言情”退为次要、从属地位，“社会”压倒“言情”。包天笑、周瘦鹃等作家在时代感召与生活磨难之下，逐步加强了与人民的联系，在创作上摆脱了以前所遵循的艺术思维模式，写出了一些表现民族大义、反对帝国主义侵略、抨击社会黑暗的作品。在这些作品中，言情不再居于作品中心，而是从属于作品表现社会性主题的需要，有的甚至已经仅仅成为作品的点缀了。秦瘦鹃的《秋海棠》写男女主人公的恋爱只占少量篇幅，大量的笔墨用来描写秋海棠被毁容后养女成人的百般艰辛和痛苦，能够激起读者对社会的愤慨之情，具有深刻的社会控诉作用。张恨水的不少小说中，言情的成分更加减少，如《偶像》、《魑魅世界》等小说，有的已与言情无涉，应该归入纯粹的社会小说，如《八十一梦》。刘文若、陈慎言、予且、谭惟翰的小说，也都增添了社会关怀的内容，透出爱国意识的光彩。

抗战以后言情小说的变化，还表现在对男女爱情的深入探索上。不少言情小说已完全跳出“小人拨乱”、“好事多磨”之类的简单套路，而将爱情与社会、心理、命运交织在一起，通过爱情冲突写出性格和人性的复杂性。《秋海棠》并不像传统的言情小说那样，把爱情的悲剧仅仅归于外部，或父母反对、小人作祟，或其他天灾人祸降临，致使有情人分离死别，而是既写出外部有形的阻力，又写出人物内心的复杂和矛盾，恰恰是许多无形观念所造成的人性弱点才成为男女主人公结合的最大障碍。陈慎言的《恨海难填》，也写出爱情悲剧的根源不仅在于社会矛盾，更在于主人公的心理障碍，从而反映出现代人对爱情的深入思考。

抗战以后言情小说的变化，还体现在才子佳人模式的消解上。自古以来，才子佳人小说的郎才女貌意识，充分代表了中国人爱情观、人生观和审美选择的价值取向，也可说是中国人集体

无意识的一种反映。因此才子佳人成为小说久盛不衰的一种模式，深受广大普通中国读者的欢迎。美国学者考维尔蒂说：

程式的一个重要方面就是社会的或者文化的仪式，它是若干重要文化功能的综合……程式的游戏因素就是一种文化所采用的手段，这种手段在娱乐的同时又能创造出一种可以使人接受的模式，帮助人暂时逃避人类生活的严重局限……程式故事似乎是这样一种方式，通过这种方式，处于一种文化中的个体用行动表现出某种无意识的或被压抑了的需要，或者以明显的和象征的形式表现他们必须表现然而却不能公开面对的潜在动机。（《通俗文学研究中的“程式概念”》，《当代西方艺术文化学》，北京大学出版社 1988 年）

才子佳人模式，对于中国人来说，正是这样一种“帮助人暂时逃避人类生活的严重局限”、表现“被压抑了的需要”的一种手段或方式。这也是才子佳人模式至今还被许多人所喜爱接受的深刻文化心理学上的原因。即使是在民初通俗小说中，这一模式也颇为流行，所以徐枕亚曾说：“凡属言情之作，总不能脱离佳人才子之范围。”（陈子平《徐枕亚评传》，《中国近现代通俗作家评传丛书》之四，南京出版社 1994 年）抗战以后的言情小说中，“佳人”依然是佳人，美貌还是必备条件，这说明社会上男性中心意识并未消失，“佳人”的功能还是一种男性价值的体现。但是，“佳人”身份已有变化，不再是精通琴棋书画之类的大家闺秀或小家碧玉，而是有不同阶层的出身，更趋平民化，且更具现代女性大胆追求幸福的特色。“才子”变化更大，不再是清一色的文采风流、潇洒倜傥的上流社会子弟，而是多来自社会底层的士兵、戏子、农夫甚至小贩，从中体现了普通人追求爱情和幸福

的自觉意识以及普通人的婚恋观念。这一时期，言情小说有不少是以描绘具有现实生活气息的爱情故事见长的，表现出较为明显的现代爱情观念，以及与之相关的平等观念和进步观念。

言情小说从民初的蜕变，中经调适分化，最后走向成熟的过程，实际上也是通俗小说跟随时代发展，适应广大读者阅读需求的变化，不断增强自身现代性和提高审美品位的过程。

## 第二节 徐枕亚与《玉梨魂》

民国初年，徐枕亚发表了《玉梨魂》，名噪一时，后来被人称为鸳鸯蝴蝶派最有影响的开山之作。它成为具有划时代意义的作品，标志着中国通俗小说走向现代化的开始。夏志清在《玉梨魂新传》中说，这部小说“引发了读者对中国腐败面的极大恐怖感，其撼人程度，超越了日后其他作家抱定反封建宗旨而写的许多作品。”（见香港《明报》月刊，1985年第9、10、11期）

徐枕亚（1889—1937），名觉，字枕亚，曾用笔名东海三郎、泣珠生、眉子等，江苏常熟人。出生于一个贫寒的书香门第，其祖父、父亲都是当地名儒。在父亲的教育下，他10岁即能写诗作赋，被人视为“神童”，后与其兄徐风就读于虞南师范学校，在该校还曾与鸳鸯蝴蝶派的另一位重要作家吴双热为同窗。在虞南师范毕业后，他曾在本乡任小学教师，讲授新学。在此期间，他阅读了大量古典小说，并写了很多诗词，为他创作骈、散相间的文言小说打下了基础。后来加入“南社”。1912年，由其兄徐风推荐，出任《民权报》编辑，于此同时开始撰写《玉梨魂》，并在《民权报》副刊连载，在社会上引起极大轰动，连续再版数十次，销量达数十万册。1914年徐枕亚又假托觅得《玉梨魂》的男主人公何梦霞的遗墨——亲笔日记一册，在《小说丛报》创刊号上连载，题名《雪鸿泪史》，也很快风行一时。严芙荪曾说，

在中国近代小说中，“没有比这两部书销场再大的了。”（严芙荪《徐枕亚》，《全国小说名家专集》，上海云轩出版部 1923 年 8 月）徐枕亚还因《玉梨魂》的轰动效应，后来与一女子喜结良缘。该女子是清末最后一位状元的女儿刘沅颖，素爱文学，读了《玉梨魂》和徐枕亚所写的悼亡妻词作《泣珠词》后，被其才华深深打动，便与徐通信写诗，二人由通信到相恋，1924 年在北京西单举行了轰动一时的婚礼，一时传为佳话。《民权报》停刊后，徐枕亚又任中华书局编辑、《小说丛报》主编，后又创办清华书局，发行《小说季报》、《小说日报》。后来，由于家庭屡遭变故，心情郁闷，四十九岁时死于贫病交加之中。其小说作品除上述两部外，还有《余之妻》、《双鬟记》、《秋之魂》、《棒打鸳鸯录》等，多以文言写成，大都表现封建包办婚姻造成的爱情悲剧。

《玉梨魂》之所以比其它言情小说更深切感人，是由于它写出了作者亲身体验的一段痛苦的爱情和婚姻遭遇。据记载，徐枕亚在无锡乡下教书时，和其学生蔡如松的年轻寡母陈佩芬相识。陈是当地名门望族蔡家的媳妇，受过良好的教育，能诗善文，由于感谢徐枕亚对其子的爱护教导，钦佩徐的才情，通过儿子与徐传书递信，随之相爱。陈佩芬自知婚事难成，就把侄女蔡蕊珠许配徐枕亚。婚后徐与蔡感情甚深。但徐母性情暴戾，常虐待儿媳，并两度逼迫徐与蔡离婚。蔡终因不堪婆婆和恶姑虐待，郁郁成病，过早去世。徐枕亚伤痛之余，做《悼亡词》100 首，印成小册，并自称“泣珠生”。（黄天石《状元女婿徐枕亚》）如果没有这段难忘的经历，就很难想像徐枕亚能写出如此感人至深的《玉梨魂》。

《玉梨魂》写的是小学教师何梦霞与年轻寡妇白梨影倾心相爱的故事。何梦霞到无锡乡下“蓉湖小学”教书，住在远方亲戚崔家。崔家有一年轻美貌的寡妇白梨影和幼子鹏郎。梦霞白天在学校上课，晚上为鹏郎讲课。因鹏郎聪明可爱，梦霞视若自己的

儿子。梨娘美丽又多情多才，对梦霞由敬佩而渐生爱意。她通过鹏郎与梦霞递信传书、诗词唱和，共同陷入爱河却又谨守古训，从不越雷池一步。他们的爱情与日俱增，同时又不敢违背传统礼法。梨娘自知婚事难谐，欲将小姑崔筠倩许配于梦霞。梦霞不得已答应了此门亲事，却不能了断旧情。筠倩因婚事不是自由选择，心中痛苦忧怨，以自弹自唱倾吐心声，被梦霞听见后更添悲哀，便写信责备梨娘，愿以身殉情。梨娘为了使梦霞“终能与筠倩和好”，病中拒绝服药，以死断其情根。筠倩从梨娘遗书中得悉原委，也痛苦郁闷而死。梦霞历经一连串打击后，痛定思痛，按梨娘生前所嘱，负笈东渡日本留学。武昌起义，他从东京返国参加民军，以报国“即以报知己”之心，战死于武昌起义的战斗中。

《玉梨魂》通过梦霞与寡妇的爱情悲剧，表现了富有时代意义的主题。宋明理学盛行以后，女子从一而终的观念成为束缚女性婚姻自由的主要枷锁，这一观念根深蒂固，远远超过了婚姻必须遵从“父母之命，媒妁之言”的观念。明代以后的才子佳人小说，包括民初不少言情小说，虽然不同程度地表现了反对包办婚姻、向往恋爱自由的进步倾向，却无一能够突破从一而终的贞节观念。所以，在古代小说中，那些不拘礼法、不能克制七情六欲的寡妇，几乎都是淫妇一类的形象。《玉梨魂》第一次以充满同情和赞美的笔调，描写了一个不遵从礼教约束的寡妇与青年男子如痴如醉的爱情，写出了她在爱情与礼教的矛盾冲突中痛苦挣扎，终于被礼教扼杀。小说在描写这一爱情悲剧时，并没有回避人物身上新旧思潮掺杂混合的观念，写出了新旧矛盾在人物身上造成的双重性格：一方面，他们具有男女相悦的人伦天性，强烈地追求着爱情和幸福，另一方面，又“发乎情止乎礼”表现出对封建伦常关系的依恋。这种追求爱情幸福和扼杀爱情的封建道德的矛盾冲突，具有特定的历史真实性。辛亥革命以后，社会思

想、文化观念受到巨大冲击，在社会变革要求的总趋向中，男女平等、婚姻自由、妇女解放等问题，成为思想文化界关注的焦点。同时，辛亥革命虽然推倒了皇权，动摇了传统思想和文化制度，但并没从根本上推翻封建主义，旧式宗法观念及其所包容的思想体系也没有消失，对人们的思想和行动还具有相当大的制约力量。《玉梨魂》正是反映了富有时代特征的矛盾冲突，正如范烟桥在六十年代谈到民初言情小说时所说：

辛亥革命以后，“父母之命、媒妁之言”的传统婚姻制度，渐起动摇，“门当户对”又有了新的概念，新的才子佳人，就有新的要求，有的已有了争取婚姻自主的勇气，但是“形格势禁”，还不能如愿以偿，两性的恋爱问题，没有解决，青年男女，为此苦闷异常。从这些社会现实和思想要求出发，小说作者就侧重描写哀情，引起共鸣。体裁是继承章回小说的传统，也吸取了外国小说的形式，文字则着重词藻与典故。徐枕亚的《玉梨魂》，就是当时的代表作。（范烟桥《民国旧派小说史略》，《鸳鸯蝴蝶派研究资料》，上海文艺出版社1962年10月）

在学术界，不少学者对《玉梨魂》评价不高，认为“它始终贯穿了一种‘发乎情止乎礼仪’的说教，只配称之为宣扬封建礼教的‘教训小说’”。（范伯群《礼拜六的鸳鸯梦》，人民文学出版社，1989年6月）批评它“一方面哀哀切切抛洒佳人才子、怨绿啼红的泪水，一方面毕恭毕敬地涂上了以封建道德力挽浇漓世俗的脂粉”。（杨义《中国现代小说史》第1卷，人民文学出版社1986年9月）在小说中，作者确实有一些宥于封建礼法的说教，透出封建思想在他身上留下的负面影响。但是仅仅据此就把《玉

梨魂》的作者说成是封建卫道士，“是在麻痹人民的反封建意志”，显然是以偏概全，不符合对作品具体的艺术分析和理论思维的整体把握的。

从小说的具体描写可以看出，作者通过叙述语言和人物内心独白所作的某些说教，明显具有两面性：一方面作者用“礼教”、“名节”的古训，来压抑、指责寡妇的爱情追求；另一方面，作者又用主人公自我谴责的方式来掩饰其对这种爱情所作的热烈赞美，这是一种作者用以掩饰真实意图的叙述策略。小说在情与理之中，强烈而明显地向“情”倾斜。小说所写出的爱情可以达到至死不悔的境界，而主人公的自我谴责与之相比，显得异常苍白无力，这就使小说所发出的道德说教格外空洞抽象，而其对爱情的赞美却能产生感人的力量。

小说从人性的角度，肯定了何梦霞和白梨影的爱情。寡妇也是人，同样有青春活力、七情六欲，同样有爱的权利。由于违背“从一而终”的古训，小说中的爱情从一开始就使人物产生一种坠入魔障的罪恶感。他们承受着巨大的精神压力，既强烈渴望爱情，又想用礼教制止爱情。但礼教在爱情面前却是那样无力，它越禁止，爱越强烈，后来竟使白梨影“身己不能自主，一任情魔颠倒而已”。直至最后，礼教也没能止住情，而只是终止了白梨影年轻的生命。小说中的何梦霞对白梨影的爱，也是一往情深，并富有现代色彩。他不顾惜自己的声誉、前程，大胆地与年轻寡妇相爱。这本身就是对封建礼教的蔑视和挑战，而且他对白梨影的爱，绝无戏弄和嫌弃之意，而是互相理解、互相尊重的知己之爱，是人性的自然流露。他也想顺从白梨影“发乎情止乎礼”的主张，但“止乎礼”仅仅是不结婚、不苟合，而不是终止爱情。他爱得那样深，那样专注和固执，无论白梨影想用什么方法终止爱情，他都“抵死相缠，丝毫不容退让”。封建礼教扼杀了白梨影的生命，也扼杀了他视若生命的爱情。小说结局让何梦霞为革

命献身颇为牵强，他多次表示：“欲出奈何天，除非身死日”，“我愿殉卿而死”，殉情才合乎逻辑，殉国只不过是殉情的另一种方式。

《玉梨魂》在描写情与理的冲突时，把感情倾注于对情的赞美上，极力渲染这种爱情的真挚和美好，封建理性的说教在小说中被感情掀起的惊涛骇浪所淹没。小说突破明末清初才子佳人的小说惯有的大团圆式结局，以爱情和生命被毁灭的悲剧力量，真实地表现了情与理的尖锐对立，展示了理对情的扼杀给人们造成的巨大痛苦。

来自社会伦理和自己观念中的矛盾，常会使人面临殉情与殉道的抉择。《玉梨魂》中的何梦霞和白梨影一方面让生命听从爱情的召唤，在相悦相恋中获得有限的自由；一方面又不能不把生命交给道德去审判，希望以死来获得爱情的永生和道德的宽恕。这是正在反抗的弱者所作的勇敢抉择。《玉梨魂》写出了顺乎人伦天性而有违礼法的爱情矛盾，以及由此酿成的家破人亡的惨剧，真实地反映了那个时代追求恋爱婚姻自由却仍然笼罩在道德与礼法观念重重阴影之下的严酷现实。小说人物的选择是矛盾的，但小说通过艺术感染力留给读者的选择却是十分明确的，爱情悲剧所发出的愤怒呼喊，绝不可能是“卫道”，而只能是“毁道”。所以，美国学者佩里·林克说，《玉梨魂》虽然一再对读者进行勿沉溺于情的警告，但却“几乎没有在青年读者中唤起任何对浪漫爱情的鉴戒。恰恰相反，它却引起了读者对‘情’的更加迷恋”。（《鸳鸯蝴蝶派——二十世纪初期的中国城市通俗文学》）毫无疑问，《玉梨魂》在封建意识依然强大的时代，基本上表现了反封建的主题，控诉了封建礼教杀人的罪恶，是具有明显的进步意义的。

《玉梨魂》在人物心理描写方面，取得了相当高的成就。小说情节较为简单，基本上没有构成外在的矛盾冲突，而在展示人

物内心深处情与理的尖锐冲突方面，却写得深刻、细腻、生动，把人物的矛盾心理写得层次分明、淋漓尽致。小说写白梨影第一次看见何梦霞的情书，且惊且喜，略含微恼，“始则执信痴想，继则掷书长叹，终则对书下泪”的情绪起伏；写何梦霞让鹏郎投书而去之后，时而痴立窗前，时而呆坐案头，时而环行室中，“彷徨不定，疑惧交加”的感情波动，以及他们在相爱中的忽喜忽忧、忽悟忽迷，“惊魂乍定，暗泪潜流”的复杂心态，都把那种“戴着枷锁的爱情”写得细致入微，真实可信。异常出色的心理描写，使小说产生了强烈的艺术感染力，这是它在当时使如此众多的读者入迷流泪的主要原因所在。

《玉魂梨》以清丽典雅、骈散相间的文言写成，确实有矫揉造作、肆意堆砌的缺点。这种语言用于叙事诚然不够生动活泼，但在抒情写景方面则富有表现力。《玉梨魂》重在写人物感情变化，富有抒情性，所以这种语言的运用还是适应其内容的表达的。这也是它在当时广为传阅并引起许多作家效仿的另一原因。

徐枕亚的其它小说，大都描写爱情婚姻悲剧，但审美价值和艺术成就，都不能与《玉梨魂》相比。至三十年代，他便停止了创作。

### 第三节 周瘦鹃与包天笑

周瘦鹃不仅是言情小说的高手，而且可称得上哀情小说的圣手，素有“言情巨子”和“哀情小说专家”的称号。鸳鸯蝴蝶派作家陈小蝶说：

瘦鹃多情人也，平生所为文，言情之作居什九，然后多哀艳不可卒读……辞旨顽艳，花月为愁，益觉令人于邑不欢，为赘小诗以归之：“弥天际地只情字，如此

钟情世所稀，我怪周郎一枝笔，如何只会写相思”，“细写柔情泪为干，滴来纸上太心酸，鲛绡□后还重□，啼杀红鹃夜欲阑。”（陈小蝶《午夜鹃声》附记，《礼拜六》第38期）

周瘦鹃（1895—1968），原名祖福，后改名国贤，号瘦鹃。江苏吴县人，生于上海。幼年丧父，母亲靠为人做针线活把他养大。穷困的家庭生活环境使他从小就富有奋发读书的上进心，由私塾、小学到中学，他的成绩均名列前茅。他的文学创作开始于辛亥革命之前。十六岁时，他从书摊上买到杂志《浙江潮》，读到其中一篇记述法国一个将军的爱情故事，深深为之动情，激发了他的创作激情，便日夜疾书，把此故事改编成五幕剧本《爱之花》，发表于《小说月报》，后来此剧本被春柳社改编为话剧正式上演。此后，他创作了他的小说处女作《落花怨》，发表于1911年6月的《妇女时报》创刊号。1912年，他在《妇女时报》上发表他翻译的柯南道尔的小说《军人之恋》和马克思论述妇女问题的文章《妇女之原质》。从此他一发而不可收，开始了他长达五十多年的创作、翻译和编辑生涯。后来他曾回忆道：

我那五十年的笔墨生涯，就在这一年上扎下了根……那时文艺刊物正如风起云涌，商务印书馆有《小说月报》，中华书局有《中华小说界》，有正书局有《小说时报》，中华图书馆有《礼拜六》、《游戏杂志》，日报如《申报》，《时报》，也很注重小说。我一出校门就正式下海，干起笔墨生涯来。（周瘦鹃《笔墨生涯五十年》，香港《文汇报》“姑苏书简”专栏，1963年6月16、17日）

周瘦鹃的大量创作，都与他较深厚的翻译功底有密切关系。他精通英文，一生中翻译了大量欧美著名作家的作品。五四之前，他翻译的作品大都发表于《礼拜六》等刊物上，后来编成《欧美名家短篇小说丛刊》上、中、下三卷，于1917年3月由中华书局出版，收入十四个国家六十四名作家的四十九篇小说，其中包括高尔基的小说《大义》（原作名为《叛逆的母亲》）。这是最早把高尔基的小说介绍到中国来的翻译作品，而且此套选本将包括一些弱小民族国家在内的如此众多外国名家作品，在新旧转折时期介绍给中国读者，确是难能可贵的。这一时期，鲁迅正在教育部主持通俗教育研究会小说股的工作，曾与周作人共同报请教育部以该会名义表扬这套选集，并充满热情地称赞此书：“其中意、西、瑞典、荷兰、塞尔维亚，在中国皆属创见，所选亦多佳作。又每一篇署著者名氏，并附小像略传，用心颇为恳挚，不仅志娱悦俗人之耳目，足为近年来译事之光……当此淫佚文字充塞坊肆时，得此一书，俾读者知所谓哀情、惨情之外，尚有更纯洁之作，则固亦昏夜之微光，鸡群之鸣鹤耳。”（载《教育部公报》第4卷第15期“报告栏”，1917年11月）由于较早地大量接触并翻译外国文学作品，所以他是较早地吸收外国小说的优点，并运用到自己的创作中来的中国现代通俗小说家。

周瘦鹃还是中国现代文学史上的著名编辑，一生中编辑了大量的刊物，其中不少是都市通俗刊物。他后来曾说：“我是编辑过《礼拜六》的，并经常创作小说和散文，也经常翻译西方名家的短篇小说，在《礼拜六》上发表的。所以我年轻时和《礼拜六》有血肉不可分开的关系，是个十足、不折不扣的《礼拜六》派。”（《花前新记》，江苏人民出版社1958年1月）在“礼拜六”派被经常作为批判靶子的年代，能如此坦然表示自己属于此派，其坦荡和真率的个性也可略见一斑。他当时主编《礼拜六》时，发表《周瘦鹃心血的宣言》一文，祝愿《礼拜六》“到

处开出最美的花来，给看官们时时把玩”。（《礼拜六》第101期）他晚年在评价《礼拜六》和鸳鸯蝴蝶派时说：

现在让我来说说当年《礼拜六》的内容，前后共出版二百期中所刊登的创作小说和杂文等等，大抵是暴露社会的黑暗，军阀的横暴，家庭的专制，婚姻的不自由等等，不一定是些鸳鸯蝴蝶派的才子佳人小说，并且我还翻译过许多西方名家的短篇小说，例如法国大作家巴比斯等的作品，都是很有价值的……总之《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……当然，在二百期《礼拜六》中，未始捉不出几对鸳鸯几对蝴蝶来，但还不至于满天乱飞，遍地皆是吧？（《闲话 礼拜六》，《花前新记》，江苏人民出版社1958年1月）

二十年代他还先后主编或创办了《申报·自由谈》、《半月》、《紫罗兰》、《紫兰花片》等专栏和杂志，其中不少刊物版式新颖，内容和形式都十分活泼，很富有独特的个性，在当时很受读者欢迎，如《半月》杂志首创三十开本版式，《紫罗兰》又别出心裁，首创二十开本版式，并用铜版精印《紫罗兰画报》，将画页插入封面镂空处等等。在这些方面，他都是“不断地挖空心思，标新立异”（周瘦鹃《笔墨生涯五十年》）去适应广大读者的需求，不愧是中国通俗文学编辑的卓有贡献的高手。

1949年以后，周瘦鹃在养花种草之余为国内外报刊撰写了不少小品、散文、游记，结集出版了《花前琐记》、《花花草草》、《花前续记》、《拈花集》等。他的散文独具一格，具有高雅的格调和优美的诗情，很为人们所称道。1968年，他在“文革”的迫害中含冤去世。

周瘦鹃成为“哀情大师”，与他青年时期一段刻骨铭心的失恋史不无关系。郑逸梅曾谈及周瘦鹃的这一段伤心事：“有一次偶观务本女学所演的戏剧，演剧者周吟萍活泼秀美，他很爱慕……往返既频，谈到婚娶。吟萍家境很富裕，瘦鹃是穷书生，对方的父母是坚决反对，好事多磨，成为泡影。而吟萍是个弱女子，在封建家庭压迫之下，没有办法，只有饮泣。吟萍有一西名Violet（紫罗兰），瘦鹃念念不忘其人，也就念念不忘紫罗兰其花。”（《周瘦鹃事略》，《文教资料简报》1984年11期）周吟萍后来遵从父母之命，嫁于一个富家子弟。这一段失恋史，长期影响着他的生活和创作。周瘦鹃曾说：“我之与紫罗兰，不用讳言，有一段影事，刻骨铭心，达四十余年之久，还是忘不了。……我往年所有的作品中，不论是散文、小说或诗词，几乎有一半儿都嵌着紫罗兰的影子。”（《一生低首紫罗兰》，《拈花集》，上海文化出版社1983年6月）他还曾对自己的“号”作过一番解释：“别号最带苦相的要算是我的瘦鹃两字。杜鹃已是天地间的苦鸟，常在夜半啼血的，如今加上一个瘦字，分明是一头啼血啼瘦的杜鹃。这个苦岂不是不折不扣十足的苦么。”（《别号的研究》，《礼拜六》第105期）他曾反复说过：“世界上一个情字，真具着最大的魔力……可知世界中的人，不论文野都脱不了一个情字的圈儿。在他们呱呱堕地的当儿，就带了个情字同来咧。”（《午夜鹃声》，《礼拜六》第38期）周瘦鹃本是一个“唯情主义”者，再加上个人几十年不能忘怀的“哀史”，所以他对“哀情”情有独钟，“吾满腔子里塞着的无非是悲思，无非是痛泪，提笔写来，自然满纸都是凄风苦雨。”（《午夜鹃声》，《礼拜六》第38期）个人的失恋史，作为人生经验中的一种缺欠性体验，常常能激发他的想像力和认知活力，使他的创作才能得以充分发挥。他写出的“哀情”，虽具有他所说的供人“把玩”的特色，但毕竟蕴含着深刻的个人体验，具有某种使情感得以净化或宣泄的补偿性质。

从民初至二十年代中期，周瘦鹃创作的大量小说中，“哀情小说”数量最多。这一时期，他以“悱恻缠绵、哀感顽艳”为自己的创作追求，特别专注于表现恋爱结局不幸、婚姻愿望落空、失恋者终生抱恨、有情人难圆美梦一类的内容。《临去秋波》、《恨不相逢未嫁时》、《此恨绵绵无绝期》、《遥指红楼是妾家》、《画里真真》、《阿郎安在》等小说，都是他这一时期“哀情”小说的代表作。这些作品，有的写男女一见钟情，相思成疾，或迫于父母反对，或受阻于其他外力，而不能成为眷属，遗憾终生；有的写男女相爱，一方死后，另一方也随之而死，或为之“守节”和终生不娶。人物多半是才子加多情，佳人加多情，无不用不同方式悲悲戚戚地哀叹婚姻不幸，哀哀切切地诉说爱情的不自由。这类小说虽有较明显的模式化缺点，但反封建的意义是充分折射时代精神的。鲁迅评价这类小说时说：

这时新的才子+佳人小说便又流行起来，但佳人已是良家女子了，和才子相悦相恋，分拆不开，柳阴花下，像一对蝴蝶，一双鸳鸯一样，但有时因为严亲，或者因为薄命，也竟至于偶见悲剧的结局，不再都成神仙了，——这实在不能不说是一个大进步。（《二心集·上海文艺之一瞥》）

周瘦鹃这类小说的爱情和婚姻悲剧，一反传统的“大团圆”格局，揭示出传统婚姻制度中违反人性、违反爱情本性的残酷性，这正是鲁迅所肯定的进步性所在。同时，周瘦鹃某些描写红颜薄命、少妇守寡一类的作品，却淡化了反封建色彩，透出某种封建气息，如《此恨绵绵无绝期》写丈夫宗雄临终时劝妻子纫芳“无须为余守节”，要妻子嫁给自己的老同窗和知己朋友洪秋塘。纫芳对秋塘也有好感，但仍表示“阿郎休矣。侬生为陈家人，死

做陈家鬼也！”《阿郎安在》写一年轻寡妇对亡夫的无限追怀，无以解脱只能殉情身亡。《画里真真》里女主人公为感念男友为她相思而死，于是“矢志不嫁”。这些小说，共同宣传了传统的“从一而终”的落后意识，虽是悲剧，却大大削弱了悲剧的反封建意义。同是描写寡妇的小说《十年守寡》，摈弃了“从一而终”的古训，发出了近似妇女解放的呼声。小说写王夫人苦守十年，到底战不过情欲，终于向情欲竖起了降旗。周瘦鹃满怀同情之心为人物辩解道：“世界是用情造成的，胸窝中有这一颗心在着，可能逃过这个情字么？……中国几千年的老例，是男子死了一个妻，不妨再娶十个八个妻的；女子死了夫，却绝对不许再嫁，再嫁时就不免被人议论，受人嘲笑。以后就好似在额上烙了再醮妇三个大字，再也不能出去见人。这社会中一种无形的潜势力，直是打成了一张钢罗铁网……王夫人的失节，可是王夫人罪么？我说不是。王夫人的罪，是旧社会喜欢管闲事的罪，是旧格言‘一女不嫁二男’的罪。……我可怜见王夫人便蘸着眼泪做这一篇可怜文字”。由此可见，周瘦鹃小说的基调还是反封建的，因为封建伦理与他所尊奉的“情”是不可能“和平共处”的，两者尖锐冲突之处，他只能选择后者，偶有封建意识流露，只不过是乍新还旧而已。

五四前后，周瘦鹃小说创作的“哀情”色彩开始逐渐淡化，爱国主义的主调和关注社会人生问题的趋向有所强化，透露出周瘦鹃的“男女情”向民族情和民众情的转化。《双十节之哀者》把旧中国比做“罗刹地狱”。《新年好梦》则幻想缔造一个强大的中国，要把“全国贪官污吏处死”，“国富民强，有恃无恐，就向号称大国强国的各国算旧帐，把他们巧取豪夺的许多土地、许多铁路、许多矿产和其余许多零零碎碎的权利，一起要回来……”写于五四高潮中的《亡国奴之日记》，封面上印着大字“毋忘九月九日”，以日记的形式写出了亡国奴的惨痛：“吾尝谈越南、朝

鲜、缅甸、印度、波兰、埃及亡国史实，则觉吾国现象，乃与彼六国亡时情状，一一都肖……设身为亡国之奴，草兹亡国奴之日记。吾岂好为不祥之言哉，将以警吾醉生梦死之国人，力自振作。”小说中所构想的情节和“虽凭想像，几同实录”的描绘竟在三十年代日军侵华时演变成惨烈的事实。这部小说在五四时，以强烈赤诚的爱国之心打动了无数读者，发行四五万册，足见其在国难深重时的巨大影响。后来在抗日战争期间，他还写了不少宣扬爱国精神的作品，显示了一以贯之的民族气节。

在反映社会问题的小说中，周瘦鹃以人道主义精神观察社会现实，从中可以看出他努力追赶时代潮流的倾向。《血》、《脚》、《檐下》都是写社会下层人民生活的小说，具有较强的艺术感染力，在当时很受评论界重视。

周瘦鹃在民国初期，较早地学习了外国小说的表现技巧，较好地运用了日记体、书信体、心理分析体及抒情独白体等多种形式，对于通俗小说艺术表现方法的丰富和日趋现代化，都起到了一定的作用。同时，惊人的多产伴随着生活泉源的匮乏，又给人们留下了粗制滥造的遗憾。他曾坦率地描绘构思小说的过程：“那天花板和帐子顶都是吾制造小说的机器，坐着望了天花板，一阵子胡思乱想，一篇小说就打成草图了；躺着望了帐子顶，一阵子胡思乱想，又是一篇小说打成草图了。”（《噫之尾声·噫病矣》，《礼拜六》第67期）他自称“文字劳工”确是名实相符的。

在清末民初崛起的鸳鸯蝴蝶派中，影响较大并得到社会公认的两名作家，除了周瘦鹃，就是包天笑。他一生创作了大量的小说，内容涉及都市生活的不同方面，但在清末民初通俗小说的转折期，他的主要贡献是在言情类小说创作方面。

包天笑（1876—1973年），原名清柱，后改名公毅，字朗孙，号拈花、天笑生、钏影楼主等，江苏吴县人。他早年曾考取秀才，但在变法维新的启蒙浪潮冲击下，接受西方文化的影响，

成为变法维新运动的热心拥护者。本世纪初，向西方学习，建立共和，开启民智是当时的时代思潮。包天笑和朋友在苏州成立了励学会，创办东来书庄，经营新书刊，并创办了木刻杂志《励学译编》，专事译载外国政治、法律方面的文章和小说，同时又创办《苏州白话报》旬刊，主要刊登国内外及本地新闻，关注人们普遍关心的社会问题，如戒烟、放脚、破除迷信、讲卫生等。当时苏州印刷技术落后，还没有铅字印刷厂，包天笑创办的刊物都用木刻制版印刷。这成为中国近代报刊史上的创举。包天笑是中国近现代史上著名的编辑、报人，一生主编了数量众多的报刊，培养了许多作家，其中不少人成为鸳鸯蝴蝶派的主要成员。清末民初，包天笑主编的刊物封面大都印上醒目的大字“包天笑主任编辑”，这些刊物大都是鸳鸯蝴蝶派的“同人刊物”。他在编辑《小说时报》时，就曾发现并培养了当时崭露头角的周瘦鹃、范烟桥等人。在编辑《小说大观》时，他俨然成了鸳鸯蝴蝶派的大师，其麾下先后云集了鸳鸯蝴蝶派的众多大将和先锋。“每一册上，我自写一个短篇，一种长篇，此外则求助于友人。如叶楚伦、姚雏、陈蝶仙、范烟桥、周瘦鹃、张毅汉诸君，都是我部下的大将，后来又来一位毕倚虹，更是我的先锋，因此我的阵容，也非常整齐，可以算得无懈可击了。”（包天笑《钏影楼回忆录》，香港大华出版社1971年6月）包天笑在中国近现代文学史和出版史上都做出了一些富有开创性的努力。他曾说：“我有一个笔名，叫染指翁，那是有人在什么近代文学史上写文章，以之讽刺我的。大旨是在说我‘作品体裁多样，长篇、短篇、话剧、电影、笔记、诗歌，无不染指’。读之不胜惭愧，但我又不能不承认此‘染指’两字，我们苏州人有句俗语，叫做‘猪头肉，三弗精’，就是样样要去弄弄，而样样搞不好。”（《钏影楼回忆录续编》，香港大华出版社1973年9月）由于“样样要去弄弄”，包天笑在多方面做出了不少“开风气之先”的探索和尝试。1917

年初，他创办了《小说画报》，在卷首写道：

盖文学进化之轨道必由古语之文学变而为俗语之文学……自宋而后，文学界一大革命即俗语文学之崛起。……数千年来语言文字相距愈远，一旦欲沟通之，夫岂易易耶？即如小说一道，近世竞译欧文而恒出以词章之笔，务为高古以取悦于文人学子。鄙人即不免生此病。……小说以白话为正宗，本杂志全用白话体，取其雅俗共赏，凡闺秀、学生、商界、工人，无不咸宜。（《小说画报》，1917年1月创刊号）

值得重视的是，此文所宣布的发刊宗旨，与胡适的《文学改良刍议》发表于同年同月，而且早在本世纪初他创办《苏州白话报》旬刊时，就发表了不少白话短论。包天笑在清末民初开拓文化市场、培养小说家、提倡白话和通俗化等方面，都为现代通俗小说的发展做出了一定的贡献。

包天笑对于通俗小说发展的主要贡献，还是体现在翻译和创作两方面。

包天笑是以他的翻译小说走上创作道路的。1901年，他和杨紫麟合译《迦因小传》，发表在《励学译编》上。从此至五四之前，他翻译了莎士比亚、雨果、契柯夫、大仲马、哈葛德、亚来契斯、威尔士等人的作品，如《无名之英雄》、《秘密使者》、《侠奴血》、《梅花落》、《大侠锦帔客传》（即《罗宾汉》）、《六号室》、《写真帖》、《女律师》（即《威尼斯商人》）、《基督山伯爵》等四十多种。其中《空谷兰》、《梅花落》还被搬上舞台和银幕，在当时引起轰动。包天笑在辛亥革命前后翻译的教育小说影响极大，曾获教育部表彰。其中他的“三记”即《苦儿流浪记》、《馨儿就学记》、《埋儿弃石记》，最为有名。当时正是全国小学大发

展的时期，很多小学都以《馨儿就学记》为毕业生的获品，“所以此书到绝版止，当可有数十万册”。（《钏影楼回忆录》，香港大华出版社 1971 年 6 月）当时包天笑的翻译小说，颇受林纾译风的影响。郑振铎曾说：“中国数年之前的大部分译者，都不甚信实，尤其是所谓上海的翻译家；他们翻译一部作品，连作者的姓名都不注出，有时且任意改换原文中的人名地点，而变为他们所自著的；有的人虽然知道注明作者，然其删改原文之处，实较林先生大胆万倍。”（《林琴南先生》，《中国文学研究》下册，作家出版社 1957 年）郑振铎所说的“上海的翻译家”就是指包天笑那样大兴“借体寄生”的任意“增删家”。如此不忠实的译者，在今天看来当然难以让人接受，但此类译法毕竟是在辛亥革命之前最早介绍外国文化和小说时，因此我们不应过分苛责。包天笑在此时大量翻译介绍外国小说，是起到了开拓作用的，其中有的作品盛极一时，影响了一代青少年，具有应充分肯定的启蒙意义。

包天笑一生创作的小说数量极为可观，他的长篇小说“书目”很多，但有不少是未完成之作。他主编刊物的惯例，是每期的首篇大多是他的短篇小说，经常还有他的长篇小说连载。他创作的作品数量多，是与他长期担任多种刊物的主编有直接关系的。他创作的大量小说，优劣并存，其中比较成功之作和影响较大者，是他的言情小说。

在辛亥革命之前，他富有独创性地运用了“系列小说”的形式，创作了一组《秋星阁笔记》。后来他又以《友人之妻》为总题，写了一组小说，多方面地发挥对男女婚姻伦理道德的观点，有的带着“哀情”色彩，有的又露出讽刺喜剧的韵味。以上两组小说在当时很受人欢迎，其中作为《秋星阁笔记之三》，发表于 1909 年的小说《一缕麻》在当时的影响极大。包天笑自述：

这一故事的来源，是一个梳头女佣，到我们家里来讲起的……“有两家乡绅人家，指腹为婚，后果生一男一女，但男的是个傻子，不悔婚，女的嫁过去了，却患了白喉重症，傻新郎重于情，日夕待疾，亦传染而死。女则无恙，在昏迷中，家人为之服丧，以一缕麻约其髻。”我觉得这故事，带点传奇性，而足以针砭习俗的盲婚，可以感人，于是演成一篇短篇小说。（《钏影楼回忆录》，香港大华出版社 1971 年 6 月）

这篇小说以浓墨重彩渲染女主人公的聪明美貌，接着描写由于父亲听信媒妁之言，女主人公自幼被许配给丑陋痴呆的富家子弟。女主人公痛不欲生，亲友也为之扼腕叹息。基于对封建包办婚姻的愤恨，她想到了离婚：“吾国婚姻野蛮，任执一人而可以偶之，究竟此毕生之局，又乌能忍而终古；则离婚之说，儿殊不欲厚非”，并准备过门后“为之置妾媵，以侍痴郎，我当任我自由之天”。这里描写的女主人公，已经很有叛逆精神了。作者的创作意图是揭示封建包办婚姻的残酷无人性，但小说结尾却又透露出“从一而终”的封建传统意识，男主人公因亲自照顾女主人公染病而亡后，女主人公“一易向者厌薄之心而为感恩知己之泪，盖郎固不痴，其志诚种子也。”本来是封建包办婚姻酿成的悲剧，到后来竟变成男女主人公患难中的相知相爱，最后女主人公“未亡人心如枯井”，“成为长斋礼佛之人，皈命空王，蠲除俗虑……至今人传某女士之贞洁，比之金石冰雪云”。小说意蕴的内在矛盾性，显示出包天笑在辛亥革命之前思想新旧掺杂的矛盾性。他一方面对封建传统造成的婚姻不幸极为不满，具有要求婚姻和恋爱自由的觉醒意识；另一方面又冲不破自己脑海中封建残存观念。后来《一缕麻》被梅兰芳改编成京剧，又被袁雪芬、范瑞娟改编成越剧，进一步扩大了在广大读者和观众中的影响。据

梅兰芳回忆，当时有看过此戏深受感动的家长，答应了子女的请求，解除了封建包办的不合理婚约。（《缀玉轩回忆录》，《大众》月刊，1943年2月）尽管包天笑晚年曾说：“《一缕麻》这一短篇，有什么好？封建气息的浓重如此，但文艺这种东西，如人生一般赋有所谓命运的，忽然交起运来，有些不可思议。”（《钏影楼回忆录》，香港大华出版社1971年6月）但是这篇小说所包含的揭露包办婚姻残酷性的反封建意义，并没有因小说内在矛盾性而消失，还是在广大读者和观众中引起了强烈的共鸣。

包天笑在五四以前创作的长篇小说《补过》，是在现代通俗小说流变过程中值得重视的作品。这部小说描写医生柳吉人发现被他的车撞伤的女工云英，竟是几年前被自己抛弃的恋人时，内心的良知受到谴责，经过剧烈的内心痛苦和斗争后，决心弥补以前的过失。他毅然与云英结婚，而放弃了即将成为医院院长女婿并赴德国留学深造的大好前程。几年以后，他成了著名医生，一次出差到上海拜访老院长，却发现当年就职的医院和老院长一家都已衰败不堪，当年被他因“补过”而抛弃的未婚妻韵秋仍未出嫁，每天以吃素拜佛和慈善事业为精神寄托。柳吉人为此又感愧疚，叹息自己虽然补了一过，却又留下了另一难以弥补的憾事，辜负了另一颗破碎的心。这部小说无论是主题，还是情节安排，都与托尔斯泰的《复活》相似，从中可看出包天笑所受托尔斯泰的影响（托尔斯泰的《复活》在1914年已由马君武翻译介绍到中国来）。这部小说反映出包天笑在新旧转折时代对人的精神世界和道德完善的新探索。他并未单纯模仿照搬《复活》，而是以时代精神对现实社会人生进行艺术观照，力求重新审视社会的伦理价值。小说中柳吉人的人道主义精神，对社会下层被侮辱与被损害者倾注了深切同情，并成为自我道德和感情修复的内在驱动力。在这一点上，包天笑与托尔斯泰是相同的，所不同的是，包天笑笔下的柳吉人，并不像聂赫留朵夫那样靠上帝的感召走向禁

欲主义的自我完善，而是舍弃了禁欲主义和向神祈求的说教，突出了向精神呼吁，通过内省达到道德上的自我完成。这种精神追求正是反映了五四之前特定时代的一种观念形态。那时旧的制度和价值体系已经崩溃，新的制度和价值体系正在重建的过程中，在社会上和人们的观念中已不存在永恒真理和不变的道德准则，价值的真空迫使人们返求诸己，希望在内心找到良心之所安的处所。《补过》可以说是那个时代特有的文化思想气息中这种观念内省的产物。小说在深入探索人物内心的同时，又写出了人生无常、世事殊难两全的无奈感叹，很富有现代小说的审美品格。在五四之前，包天笑能将爱情和道德冲突上升到这一层面来表现，而且在艺术上运用悬念，大量采取插叙、倒叙、补叙和人称变换等多种表现手法，以现代小说的叙述方式打破了旧式章回小说的叙述模式，这一切都是非常可贵的探索。《补过》从审美品格和艺术表现手法上给通俗小说注入了新鲜的现代色彩，因而在其发展史上应占有值得重视的地位。

发表于1922年《星期》上的短篇小说《爱神的模型》，是一篇意蕴独特的作品，包天笑对其也特别偏爱：“顾鄙意于《星期》诸短篇中，自以此篇为最满意。此作竣稿，自觉有种说不出的感想。”小说写一位画家打算画一幅题为爱神的作品，苦于找不到模特儿，求助于妻子与妹妹，她们都视模特儿为“贱业”，而严辞拒绝。万般无奈，画家只好去找妓女，又遭到颇具慧心的妓女斥责：“原来大少一向爱我，不是爱我的人，却是爱我的身体，可以做你画具中的模型”。后来雇请下等妓女，但来者因受尽生活摧残，全身瘢痕累累，肢体变形，毫无美感可言。最后终于找到荡妇阿四，才完成画作，在展览中大获成功，好评如潮。当许多参观者对着画展上那幅裸体“爱神”，表示倾倒、膜拜时，小说写出“爱神模型”的阿四的感想：“阿四瞧见了心中暗暗好笑，她说：‘这是我的一幅裸体写真，想不到他们却如此崇拜咧！’一

会儿，又自己发呆道：‘怎么我一个活的裸体人，远不及那画上死的裸体人尊贵呢？怪事！怪事！’”这篇小说意蕴独特丰富，结尾尤其精彩，画龙点睛地写出了道德与艺术变形、精神与物质异化之“怪”，很富有引人深思的哲理意味。其中既有对社会下层妇女的人道主义同情，又从爱与非爱、膜拜与亵渎爱神、欣赏与作贱女性的矛盾现象，揭示出社会的虚伪本性。

二十年代以后，包天笑创作的言情小说逐渐减少，反映一定社会内容的小说多起来。最有代表性的是两部长篇小说《上海春秋》和《留芳记》。

包天笑在《小说大观·宣言短引》中说：“子将以小说能转移人心风俗耶？抑知人心风俗亦足以转移小说。有此卑劣浮薄、纤佻蝶荡之社会，安得而不产出卑劣浮薄、纤佻蝶荡之小说，供求有相需之道也。”（《小说大观》第1期 1915年）《上海春秋》正是他这种观点的产物。包天笑在这部小说中，对当时十里洋场光怪陆离的情景进行了真实写照，使读者可以看到人欲横流的半封建半殖民地的大都市特有风光。包天笑曾自述，写《上海春秋》是受吴趼人的影响：“我在月月小说社，认识了吴沃尧，他写《二十年目睹之怪现状》，我曾请教过他。他给我看一本簿子，其中贴满了报纸上所载的新闻故事，也有笔录友朋所说的，他说这都是材料，把它贯串起来就成了。”（《钏影楼回忆录》，香港大华出版社 1971年6月）在《上海春秋》的“著者赘言”中，他又说：

愚侨寓上海者，将及二十年，得略识上海各社会之情状，随手掇拾，编辑成一小说，曰《上海春秋》。排日登诸报章，积之既久，卷帙遂富。友人劝印行单行本，乃为之分章编目，重印出书。……盖此书之旨趣，不过描写近十年来中国都市社会之状况的，而以中国最

大市场之上海，为其代表而已。（《上海春秋·赘言》，大东书局 1925 年）

这部小说是“随手掇拾”，并无完整构思的很松散的长篇。小说所写出的“社会情状”，虽涉及官、商各界生活，对当时十里洋场的颓靡风气也有多方面的真实描写，但主要内容是写了龟子鸨儿的盛衰史、流氓恶棍的发迹史。这部小说很像一个十里洋场各种黑暗角落中的丑类丑行展览会，其中展示了上海赌场、烟窟、妓院、戏院里的各种陷阱与骗局，各种丑态和怪相，真可谓一个黑幕弥天的虎狼世界。在展览的同时，作者以“旁白”的方式作为解说员的解说，对人们看到的各类人物和事件加以议论和评判，以表示作者对各类人物和事件的谴责、揭发、劝善、惩戒之意，但与各种丑恶现象的详尽罗列展览相比，这些议论、谴责都偏于浮浅、空泛，不能深入挖掘丑恶现象存在的原因以及社会罪恶的本质。这固然与包天笑的思想认识的局限有关，但也与包天笑在创作态度上满足于复制生活和展览式的暴露有关，因而小说的实录摹写缺乏深刻的揭露性和批判性，只有供市民在茶余饭后作谈资之助的猎奇性和趣味性。

《留芳记》是包天笑未完成的章回体长篇小说。他原计划写八十回至一百回，后来只写了二十回就搁笔了，本来的意图是以梅兰芳为主要贯穿人物，从辛亥革命写到洪宪帝制，再到张勋复辟，“阐发那时民国革命的史实。”（包天笑《钏影楼回忆录续编》，香港大华出版社 1973 年 9 月）小说围绕辛亥革命前后袁世凯的政治活动，从他的韬晦之计，到企图窃国称帝，写出了乱世奸雄袁世凯的真实面貌，比较成功地勾画出其阴险狡诈、心狠手辣的野心家嘴脸。这是《留芳记》的可取之处。另一方面，小说揉杂了过多的狎妓艳情、耸人听闻的猎奇逸事，还有因果报应的奇谈怪论，从而使包天笑意欲再现的历史，显得勉强堆砌，支离

破碎。包天笑晚年自述，此作搁笔是因其“志大才疏”，实际上“才疏”应是历史观、文学观和艺术表现力的限制，使他无法驾驭如此宏大复杂的历史题材。

二十年代以后，包天笑还创作了一些体现爱国精神和民主意识，揭示社会贫富悬殊及专制统治者鱼肉人民现象的小说，如《沧州道中》、《军阀家之狗》、《堕落之窟》、《在夹层里》等，都是富有真情实感和艺术感染力的作品。抗战以后，包天笑小说创作的数量大为减少，思想和艺术质量却明显提高，更见深切和凝炼。四十年代创作的《烟蓬》、《小说家的审判》，都是他全部小说中的名篇佳作。王元化在当时曾热情赞扬说：“时间会使某些新文学家落伍，也会使某些旧小说家进步。旧小说的押阵老将包天笑先生……越老越勇，丝毫没有一点衰败的气色。”（《礼拜六派新旧小说家的比较》，《横流》1941年12月）这位从世纪之初走过来的老作家，历经崎岖的创作道路，不断跟随时代的前进步伐，而没有被时代浪潮所淘汰。他对中国通俗小说发展所做出的多方面贡献是我们应当充分肯定的。

#### 第四节 刘云若与《红杏出墙记》

创作言情小说的作家很多，但能称得上大手笔的却寥寥无几，其中以张恨水最负盛名，成就最大，能与张恨水同领风骚，并独具特色的是刘云若。

刘云若（1903—1950），名兆雄，天津人。他的父亲曾在军校任教官。刘云若少年时代就读于天津扶轮中学，课余喜欢写诗填词，曾撰写短文在天津《东方时报》副刊《东方朔》发表，受到编者的好评，并被编者引为稿友和台柱。后来经人推荐，编辑《北洋画报》，因此在社会上小有名气。二十年代末期，刘云若被《商报画刊》聘为主笔，并任《商报》副刊主编。1930年他担任

《天风报》副刊《鲜花庄》主编时，发表了他的第一部长篇言情小说《春风回梦记》，出乎他意料地大受读者欢迎。由此，他欲罢不能，走上了专业化的创作道路。此后二十年间，刘云若创作了长篇言情小说四十多部，其中除了《春风回梦记》，还有《红杏出墙记》、《小扬州志》、《旧巷斜阳》（即《恨不相逢未嫁时》）、《情海归帆》、《歌舞江山》、《春水红霞》、《粉墨箏琶》等，都深得读者喜爱，风靡一时，算得上通俗小说创作领域的上乘佳作。《旧巷斜阳》、《粉墨箏琶》和《红杏出墙记》出版后，曾被搬上银幕，很受观众欢迎。1949年，他发表了最后一部小说《云破月来》，连载未到一半，他就于1950年初因突发心脏病而去世，年仅四十七岁。

刘云若是一位才华横溢的通俗小说大家。据徐铸成回忆：“我在天津工作时，看到《商报》和《新天津报》等刊载刘云若长篇连载，极为惊奇，看到他的笔触极细致，刻画人物极生动，特别是描写天津下层社会的生活，真可说是入木三分。”（《张恨水与刘云若》，《旧闻杂记》四川人民出版社1981年）徐铸成还曾谈及郑振铎对刘云若小说的高度评价：

一九四九年三月，在由香港赴解放区的船中，曾和郑振铎先生讨论近年出版的章回小说。他对刘云若的作品也极口推许，认为他的造诣之深，远出张恨水之上。我向他介绍所耳闻的关于刘的生活和写作情况，对于刘同时写几个长篇小说，而又如此仓卒写作，何以能情节、人物互不错乱，也绝少敷衍故事、草率成篇的痕迹，表示很惊讶。振铎先生说，这是首先由于刘对当时的下层社会，各个方面，有深刻的切身体会，在所遭遇的各色人物中，早已抽象出各种典型。

振铎对刘的《红杏出墙记》最为赞赏，认为它是这

一类小说中最出色的作品。（《张恨水与刘云若》，《旧闻杂记》，四川人民出版社 1981 年）

郑振铎是五四时期新文学阵营向鸳鸯蝴蝶派发起攻击的主将，刘云若的小说能得到他的赞扬，实属不易。郑振铎又是一个很严谨的评论家，他对刘云若的评价也颇有分寸，他所说的“这一类小说”，显然是指通俗小说。刘叶秋评论刘云若的小说时说：

云若文思敏捷，才气纵横，曾经同时撰三四部长篇小说，而每部各有机轴，奇情逸想，层出不穷。……他看过的小说很多，古今中外的文学名著，几乎无所不读，而且分析评论，切中肯綮。可是他自己很谦虚，常和我说：“我只上过几年中学，没读多少书，但我希望能把三分学问用到十分。”我体会他这话的意思是读书不在多少，重在能“通”、能“化”，闻一知十，举一反三，触类旁通，由此及彼，就可以投之所向，无不如意。否则，食而不化，即有十成学问，亦无用处。不过，这也还是云若有才，始能以少胜多，运用入妙。……《春风回梦记》是我阅读的第一部书，而且曾经赚出我的眼泪。作品主题，无比明确；人物描写，形象鲜明；情节安排，紧凑细密。无论就思想性和艺术性哪方面说，都足以跻世界名著之林，而毫无逊色。（转引自张赣生《民国通俗小说论稿》第 226 页，重庆出版社 1991 年）

言情小说与武侠小说不同。武侠小说是通俗文学的一统天下，新文学没有可与之抗衡的同类作品。言情小说则是通俗文学与新文学竞争最激烈的领域，言情小说作家若无独到之处，很难

引起人们关注。刘云若正是重在“通”和“化”，而不是简单模仿或搬用，因而他的小说独具特色，又始终保持了纯正的“通俗味”，从而能在激烈竞争的文坛上久享盛名。

刘云若的小说往往以情节取胜，其密度大于张恨水，却线条清晰，密而不乱，曲折离奇，环环相扣，巧妙运用“巧合”、“误会”，驱动情节发展，又能融入细致浓烈的感情，使读者被其紧紧抓住，手不释卷。九十多万字的长篇言情小说《红杏出墙记》，是刘云若的代表作，也是通俗小说中很有魅力的作品。这部小说以林白萍发现爱妻黎芷华与自己的挚友边仲膺通奸而离家出走为开端，最后以三人都以身殉情而告终。其中情节离奇曲折，三迴九转，此起彼伏，令人读了开头就欲罢不能。小说先由一个个三角人物关系组成，然后则三角套三角。刘云若常将其中的一角调出，另添一角加入进去，从而组成了新的三角，而那已调出的一角加入另外一个组合，于是构造出另一个新的三角。情节循环纠结，像一个九连环一样，环环紧扣，层层相连。随着情节的不断循环发展，当三角套三角的构造不能容纳情节相互交错渗透的容量时，作者又编织出四角套四角的新组合。在如此众多的三角与三角、三角与四角的错综复杂的人物关系排列组合中，刘云若又十分善于运用各种“巧合”和“误会”，以此作为情节变化和转折的“驱动力”，从而产生他自己常说的“鬼使神差”和“阴错阳差”的效果。本来完全不可能发生的事，突然就发生了；本来是绝对有把握的事，偏偏出了大问题。刘云若特别熟练地驾驭各种变幻莫测的情节发展的内在张力，让逻辑线索的突然中断逆转或节外生枝，使情节发展常常大大出乎读者的推理和预料，悬念迭起，妙趣横生。这种情节构思，当然也有很大的风险，即如果丧失了分寸感或为情节而情节，则很容易落入“胡编乱造”的陷阱，令读者产生上当受骗之感。不少通俗小说作者都靠“巧合”和“误会”来纠结或驱动各种三角、四角的连环套，或因才力不

速、手法拙劣，或因过于热衷编织巧妙离奇的故事情节，而难免胡编乱造，生硬虚假，以致使读者难以接受或大呼上当。刘云若的大部分小说却很善于掌握这种分寸感，其编织构造情节的手法精巧高超，别出心裁，而且特别善于在情节曲折变化所展现的情境中，去描绘人物的主观情绪和心态流变，从而把情感的跌宕融入情节起伏，以巧合来调动读者的感情，使小说中人物的激情与读者产生共鸣、共振。如《红杏出墙记》第十三回中，芷华突然来到北京，促使白萍和淑敏结合这一段情节，确实让读者感到“巧中之巧”，而小说利用巧合创造出的情景，使白萍、芷华和淑敏的心中都掀起巨大的感情波澜，把读者的阅读悬念挟裹进巨大的感情旋流的共振之中。刘云若不仅善于设置“巧中之巧”甚至难以置信的“假情节”，而且更善于调动“真中之真”、令人信服的“真感情”。所以，在《红杏出墙记》的三角、四角连扣套的复杂构造中，读者看到的全是那些浮沉、沉溺在恩恩爱爱、是是非非、如痴如狂的感情旋流里的人物，如何将感情的扣结解开又套上，如何由内心的激情驱使，再解、再套感情扣结的心路历程。

刘云若的小说显示出作者刻画人物的十分灵动的艺术功力，他往往通过外部和内部视角的交替运用，来展现人物活灵活现的外在特征和内心情态。他认为要把小说中的人物写活，关键是要“涉世深”和“阅人多”。他刻画人物的灵动笔力，来自于他对社会各色人等的窥见肺腑的透视力。他刻画人物，力求尽可能的生活化，写出生活中有七情六欲的人。他说：

全书皆求近人情，故书中人无极善极恶。以世间人中和者多，难得极善极恶也。又无完人，以世间本无完人也。……固不必似罗贯中之写诸葛亮，聪明终其身；施耐庵之写李逵，卤莽毕其事。岂孔明终身不做卤莽

事，李逵毕世未发一聪明语耶？人之个性，有“恶极生善”的表现，在报应到来时，也曾有点良心发现，做了一些好事，但是事过境迁，她们便本性难移，作恶如故了。

他对中国古典小说塑造孔明和李逵之类人物的手法不以为然，就是要力避通俗小说常见的平面化、简单化描写，使笔下的人物高度生活化，通过刻画人物性格的复杂性和丰富性，来实现其真实性。《红杏出墙记》里的“善者”难免有失检点之处，“恶者”也有发慈心的时候，但并非将人物写成亦好亦坏、不好不坏的芸芸众生，而是将人物作为一个有生命的整体，去表现具有丰富复杂的内心世界的人物的神气和活力。他写的“善者”虽有时做出亏心事，但终究不失其善良正直的本质，“恶者”虽偶有善举，但毕竟不改其邪恶歹毒的本性。《红杏出墙记》的女主人公黎芷华，本性善良正直，偶然有失检点，便造成了大半生的坎坷命运，步步走向人生的悬崖，最后跳崖而死。她无论怎样赎罪，也不能重新找到问心无愧的内心平静，无法赎回纯洁无瑕的灵魂。小说中的钱太太和柳如眉，也有“恶极生善”的表现，在报应到来时，也曾有点良心发现，做了一些好事，但是事过境迁，她们便本性难移，作恶如故了。

刘云若在塑造人物时，还善于写出一些他所谓的“至性人”。他认为：“人或怪书中至性人太多，非今世所能有。曰：然。作者虽居闹市，如处荒墟。求人且不易，况于至性之人？故造作藏于书中，以供晤对。”（刘云若《春风回梦记·著者自序》）所谓“至性人”与“忘情人”相对，并不与“世间本无完人”之说相矛盾，只不过是普通的凡俗人，性格淳厚，一往情深，宁可苛待自己，也要成全他人，并能经受住生活与情感的多重打击，做出一些不寻常的事来，也可以说具有黑格尔所说的“存在于人的自

我中而充塞渗透到全部心情的那种基本的理性的内容”。（黑格尔《美学》第1卷，第288页）《春风回梦记》中的如莲，《红杏出墙记》里的林白萍、黎芷华、张淑敏，《粉墨箏琶》里的大巧儿，《小扬州志》中的学蓉，在他们的性格核心里，无不表现出这种至性心态所具有的感人情致。《红杏出墙记》里的林白萍在知道爱妻与别人的奸情以后，从其处世哲学出发，“一走了之”，一心退让、逃避，但是越逃越是情丝缠身，直到最后被情丝捆绑而丧命。而黎芷华在失足后就一再赎罪，但是越赎越是还不清满身“孽债”，林白萍越是逃避，黎芷华仍不能洗涤污点，越是“债台”高筑，恰恰是她的拼命还债，才使林白萍难逃情网，最终还是在情网中以身殉情。小说中的张淑敏，更是具有“至性人”的鲜明个性，她深爱林白萍，对林白萍擒纵自如、欲擒故纵，而为了成全林白萍和黎芷华，使他们破镜重圆，竟然又不顾一切，大胆任性，一意孤行。这些描写活画出一个聪慧而又娇憨的女性形象。在塑造这些“至性人”的过程中，刘云若显示了超人的才华。他具有十分丰富的艺术想象力，善于运用幻想性的夸张，去突出表现他们的超常性，让人物的性格情致发展到极端，让人物的人生态度，在情感网络里彼此冲突、往复回旋，让情节随着情感起伏节奏，变得极其曲折以至接近荒诞的边缘。同时他又交替使用隐性与显性互动的现实性的夸张，去描绘这些“超常人物”的常人行为、常人心理和常人心态，赋予这些人物以内在于独特性。如《春风回梦记》第一回写少女如莲跟着“不真疼人的娘”和“平地冒出来的爹”，望着天边冷月缓缓而行时的心态，就委婉细致，十分传神：

因为方才在烟馆里这一幕哀喜夹杂的戏剧，如今在路上又对着这满天凄冷的月光，便把自己的满腔心事，都勾了起来。心想自己的娘，在风月场里胡混了半世，

如今老得没人要了，恰巧就从天上掉下个二十年前的旧男人，不论能养活她不能，总算有了着落，就是吃糠咽菜，这下半世也守着个亲人。只是我跟了这不真疼人的娘，又添上这个平地冒出来的爹，这二位一样的模模糊糊，坐在家里对吃、对抽，只凭我这几分颜色，一副喉咙，虽然足可供养他们，可是我从此就是天天把手儿弹酸，喉咙唱肿，将来还能唱出什么好结果？娘不就是自己的个好榜样？我将来到她如今的地步，又从哪边天上能掉下个亲人来？想到这里，心里一阵忐忑，又觉着一阵羞惭。接着又脑筋一动，便如同看见自己正在园子台上，拿着檀板唱曲的时光，那个两年来风雨无阻来顾曲的少年，正偷眼向自己看，自己羞得低下了头，等一会自己偷眼去瞟他时，他也羞得把头低下了。她这脑筋里自己演了一阵子幻影，忽然的抬起头来，又看见当天的那一丸冷月，心下更觉着有说不出的慌乱。自想，我和他不知道何年何月也能像我娘和这个爹一样，见了面抱着痛痛快快哭上一顿，便死了也是甘心。想到这里，不由自己“呸”了一声，暗笑道：“我真不害臊，娘和爹是旧夫妻，人家跟我连话也没说过，跟人家哭得着吗？”又回想道：“想来也怪，凭人家那样身长玉立粉面朱唇的俏皮少爷，就是爱惜风月，到哪里去不占上风？何必三年两载的和我这没人理的苦鬼儿着迷？这两年也难为他了。这几年我娘总教我活动活动心，可惜都不是他。若是他，我还用娘劝？可是我也对得起他。”她正走着路，胡思乱想，只听着她娘远远的叫了一声，定定神看时，只见她娘和自己却糊里糊涂的斜穿过电车道，走过这边便道来，自己也觉得好笑，轻轻的“呸”一声，慢慢的走拢了去。

《粉墨箏琶》里的女主人公大巧儿年轻漂亮，在“九一八”之后，家被日军焚烧，父亲死于狱中，母亲在病中因惊吓而亡，她便随兄嫂逃至天津。天津沦陷后，大巧儿的哥哥外出投军，她的嫂子与别人通奸，在此情况下，她被逼得奋起自卫，敢骂、敢打、敢玩命，变为一个女无赖，成了当地一霸，远近闻名的母老虎，连警察都怕她三分。刘云若写这样一位女性，真可谓别开生面，精彩纷呈，下面即引她与一位败落世家子弟谈情说爱的片断为例：

大巧儿点点头说：“是啊，我太刁了，可是现在你还怕么？”翥青缩缩脖子说：“还有点儿。”大巧儿笑着打了他的手一下，又低声说：“你别再记着前碴儿，我都改。告诉你，我可不是一见面就喜欢你，还看你有些眼生，把你耍看玩儿。直到我跟巡警打架那天，你上前拦阻，我才觉着你这人有点意思。跟那种穿一身破洋服，满街装孙子的不一样。可是还不太理会。直到过两天上你家送烟，为骂你的娘吵起来。现在是知道太不该了。那时只是把骂人当平常话儿，你竟发了火，我寻思你不敢打我，你居然玩了命。我不能含糊，也就跟你干，到我咬伤了 you，你按住我狠打一顿以后，我还想跟你有死有活呢。等到坐起来一看，你顺着手腕流血还挺着不动，不知怎么心里一转，忽然……忽然喜欢你了。跟着越寻思越觉自己不对，看你那样儿更疼得慌，就像有鬼催着似的，跑出去找大夫给你讨药，回来还被你折了个对头弯儿。我活到这么大，就是对爹娘也没输口服过软儿，想不到栽在你手里。难道你把我打服了？我真不信。刀搁在脖子上，我也没服过谁。”翥青听着她这

粗犷而真挚的情话，好像由内心到喉咙向来没有这一条道路，如今初经开辟，听着不免滞涩，但意境新颖，很多未经人道，比听那般摩登小姐熟练而充满西洋味的情话更加百倍动心。就双双握住她的手说：“不是的，这完全是爱情……”大巧儿一摇头说：“什么爱情，我不懂。我只觉自己变成贱骨头了。以前我简直没心，现在忽然有了心了，满心里是你，一会儿不见你，这两条倒霉腿就把我驮来了。”翥青听着，只觉着房子长高了，自己快要飞到天上去了。就抱住大巧儿说：“好妹妹，我也是一样爱你。咱们……”大巧儿沉着脸推开他的手，接口说：“你爱我啊，咱们今儿可别说了，以后再好好商量。……现在先说要紧的。”翥青说：“什么要紧？”大巧儿说：“吃饭要紧。”翥青听了这句话，好似在花香柳媚场里听得一声惊雷，绿酒红灯之中乍闻暮鼓晨钟，猛然一惊，心想：她怎么会在这个时候说出这样的话？实在是大煞风景。

大巧儿那种爱憎分明、敢打敢拼的火辣性格，在这里被表现得活灵活现，栩栩如生。

刘云若的每部小说都深深植根于他所熟悉的世俗生活，“描述地区，从来不出天津，最远也只是北京和通州，所以有浓厚的地方色彩”。（左笑鸿《刘云若》，《鸳鸯蝴蝶派研究资料》第596页，上海文艺出版社1984年）他十分善于把下层市民的生存状态和市井中的风俗人情，写得形神兼备，有声有色，并能在离奇的情节演变中，通过生活气息的渲染，加强小说的真实感。《粉墨筝琶》里的穷街陋巷，《小扬州志》里的天津贫民窟的大杂院和下等娱乐场中的景象，都像电影里的画面一一闪现。《小扬州志》中的一段环境气氛描写，则使人顿生亲临其境之感：

又向前走，出了曲巷，眼前便是宽阔而腐臭的长街，循街向南，跨过一道黑流浑浊的水沟，迎面便是东兴市场。……市场之内，除了一行小街是小商店聚处，其余房全多是所谓坤书场，因为有屋顶遮蔽风日，有女性快活心灵，顾客得花较多的钱，所以可称为贵族区域；市场的西方却是一片空地，所有变戏法、拉洋片、说评书、摔跤和使枪棒卖药的，一应低级娱乐无不齐备。

市场东边，是一个说《济公传》卖糖药的，那人练得一副特别活动的五官，时时眉飞眼走，口鼻易位，满嘴的“敕令赫吧咪”，但场外只围了不多的人，因为这说书的好似连日未吃饱饭，气力微弱，一点不挂劲，而且这场子又加在拉洋片和说大鼓的中间，一边钹铙齐鸣，一边是鼓板三响，把济公的声势完全压下去；及至济公下座兜售药糖，四围听客更一哄而散，剩下空场，气得济公喃喃骂街。虎士恐怕被骂在里头，丢下几个铜板，就随着人潮，转到旁边场外。

这场里客位颇多，里面一个肥头麻脸很像山东饭馆的人，立在一张破桌后面唱着怯大鼓，桌上放着矮架鼓，还有钱袋眼镜等零碎物件，表示他是这地方生意人中的有产阶级。只见他擤鼻瞪眼，敲了一阵鼓，扯着破竹喉咙唱道：“众位压言仔细听，我这里整整鼓板，书就开了正峰。上一回唱到那一段，还有半本本半没有把它说清。那里丢了那里找，闲文闲话咱就把它扔。”声音憋得老粗，听着好像头颅就生在腔上，中间缺少脖子似的。

虎士本来心里有事，被吵得头昏目花，还得向人丛

里挤。走了不远，见前面有个变戏法的场子，想是正在敛钱，观众十分寥落。那变戏法的正把一把铁片宝剑，由口内插入喉咙穿进腹中，吼吼作声的向四面作揖。因为他说不出话，旁边就有个同伙替他说道：“这套玩艺儿，十天也不准练一回，简直是玩命，一口气儿不来，他还有一家老小，爷们发发善心，凑凑破，凑凑破，没有二百份儿他不拔剑。工夫一大小命玩完，爷们快着凑凑破！”他见虎士走进场外，是个局面人样儿，就招手叫道：“这位请进来坐坐破，花钱不花钱不在乎，给帮个场子，我们就知情。”虎士一肚子的书毒，怎忍看这惨状，就掏出只银角丢入场中。那吞剑的吼了一声，跪下就磕头。

虎士连忙三脚两步跑开，恰躲到一个相面先生桌前。那相面先生已经看见虎士对变戏法慷慨的行动，就陪笑高声叫道：“这位先生，玉柱通天，双眉带彩，保是富贵之相，小弟不为赚钱，只为访友，来来，你请坐下，我来奉送一相。”

再如同一小说中描写天津当时贫民区大杂院的风光，不仅穷形极相，有声有色，而且能十分传神地写出城市下层居民杂处的大杂院特有的草莽气，真可谓形神毕肖：

虎士一进院子，便觉眼界大开。见这两丈见方的院子，却有十几间鸽笼似的小土房。各房的窗子，全是用旧报纸糊着，每窗上面差不多全有一块四寸见方的玻璃，和看西湖景洋片镜子的差不多一样，大约是各住户向外眺望的特别设置。满院里的檐下，横七竖八平扯着许多根绳子，绳子上晾着花花绿绿的破旧衣服，乍一看

仿佛进了染坊。每一个房间门口，都放着一个柴灶，灶旁放着干柴，还有几只破旧花鞋丢在墙根，……这时有几个柴灶里，已起了炊烟，那烟笼得满院雾腾腾地。虎士真有些目迷五色，……尤大娘这才让虎士到她房里。……就教他在炕上坐着，自去张罗晚饭。虎士乍得了这个安身之处，心中也说不出是安慰还是悲哀，就向外挪了一挪，揭起窗帘的一角，向外痴望。这时夕阳西下，暮色苍然，院中住户渐次归来。方才院中是没有许多人的，只这一会儿的工夫，已由冷清变成热闹，十几个柴灶都生了炊烟。一个没有鼻子的穷汉，正蹲在窗下和烧火的一个老妇说话，肩上却蹲着个耍的猴儿，旁边还立着两三个十三四岁的小女孩，都穿着绸缎袄裤，却旧得不成样子，脸上擦着怕人的怪粉，每人手里拿着一条手帕，正做着身段，在炊烟迷漫中小声合唱。忽然门外有人高喊借光让路，接着从外面晃荡荡的进来一座蓝色的山，把几个女孩歌场冲散。细一看时，那座山原是耍傀儡戏的布制的戏台，戏台进门以后，自到墙边靠住，才从布幕里钻出一个人来，进到一间屋去。那几个女孩才要重新接演，外面又进来一辆独轮小车，车上满载着白布包裹，后面有个穿长衫的人推着，头后还插着一个长柄小鼓，原是个卖布的行商。那布商把车子推到傀儡戏台下面停好，口里唱着“打牙牌”，慢慢的向下搬运布匹。忽然从一个房里跳出个极肥壮的青年妇人，虽然衣服褴褛，却是光头净脸，拉住那布商笑道：“王老大，我要量一件袄料，颜色要时兴的。”说着就要解开包裹挑捡。那布商笑着挡住道：“不成，不成，上回的三尺白布钱，还没还我哩！要买，拿钱来。”那妇人嘻皮笑脸的打了那布商一下道；“瞧你这财迷，到年底准还

你。”那布商还自摇头。那妇人抱着他的脖子附耳说了一句话，布商转脸，似乎在无意中吻了她一下，笑道：“好，你等我搬到屋里，消消停停的挑捡不好吗？”那妇人居然不闹了，只红着脸儿害羞似的等着。布商把包裹抱起，拥着那妇人进房去了。……这时一个女孩叫道：“巡警来了！”立刻院中一阵肃静，争竞的都住了口。向门外一看时，果然立着威风凛凛的巡警。那巡警却不进门，只向内高声说道：“你们这院子的郭麻子，赌钱被抓，罚了半月苦力，我给你们送信。”那劝架的老妇“呀”了一声，忙过去跪在地下，向警士叩头，口里像拜佛似的祷告道：“老爷救命！郭麻子是我的儿，我七十多岁了，只仗着他养活，老爷修好积德，放我儿子出来……”说完抬头一看，那警士已去得无影无踪。门口却立着白发老翁，约摸有六十多岁，满面多是皱纹，背儿弯得好似虾米，身上穿着个灰布长衫，破得捉襟见肘。那样子像是才走进门，见那老妇对他叩头，就喘嘘嘘的道：“郭奶奶，这是作什么呀？”说罢也不再管，就提着手中一只竹篮，踱到尽头处一间房里。虎士看着，暗想：这般贫民的生活，真是别有天地。

当时下层社会的大杂院，既不同于独门独户的四合院，更不同于一家居住的小洋楼，里面居住的多是在社会底层挣扎的贫苦之家，这些人无论来到大杂院之前是何等出身、地位和经历，一旦入住大杂院，经受其中生活习惯、语言形式、行为方式的感染和熏陶，就不免带有几分草莽气。刘云若的描写，正是由表及里，从形似达于神似，活灵活现地描绘出大杂院的景象气氛和特有的内在神韵。

刘云若的小说语言流利洗练、辞采精拔、汪洋恣肆、酣畅淋

漓，具有一种独特的雄健泼辣的风格。小说当然是语言的艺术，倘若没有深厚的语言功底，是很难成为大家的。刘云若对通俗小说语言的锤炼，功夫老道，达到了炉火纯青的境界。他的小说之所以深受读者喜爱，与其高超的语言艺术有着十分密切的关系。他的叙述语言及其对人物言谈举止的描述，都无不显现出他在自己创造的语境里，对字、词、句的提炼，对熟语、成语、俚语的灵活调度，以及对各种排比夸张的巧妙运用。这样的例证，在刘云若的小说里不胜枚举，比比皆是，下面仅录《小扬州志》里的一段叙述和描写语言，以略见一斑：

见有一丛小屋，背湖而筑，黄土墙上，有一处露出灯火微光，却被月色欺得暗淡不明。

一个连鬓胡子的瘦人，脸上瘦得头角峥嵘。惟有两只野狗般的红眼睛，特别肥壮。

“谁也想不到老四太太偏就退避贤路驾返瑶池，这妇人才奉天乘运的进了家。”

“快打发他走吧，他若滋毛炸翅，我就托人送他个地方。”

虎士痛定寻思：死者已矣，生者何堪，对郭铁梅已无日补过偿恩，对雪蓉更无望量珠践约，前思惘惘，后顾茫茫，不觉萧然意尽。

闲坐无聊，便偷眼观望这些初识姓名的名士，看有什么超乎庸众的特征。第一个卢寄山，那种清厉严正的态度，好似一张脸上左边画着朱陆两家语录，右边刻着唐宋两大家文章，简直买了配享圣庙的预约券。那薛立衣似乎已被魏孟亭骂得减去了五百年道行，但仍把白眼去看众人，把青眼注视烟灯，一张嘴只吹烟枪，不再吹牛了。另外一个善刻图章的梁泽民，身体和石头一样，

极曲瘦皱透之妙，脸有棱有角，铁青颜色，居然很像一块青石；不过质料欠佳，大约他因为照例“劣石不刻”的原故，所以没在自己面部奏刀。再有惊人的便是老画家赵古藤，这人烟癖太深，背后的驼峰，和高耸的双肩合成画里峰峦，位置井井，脸上画着青山绿水，除了两行鼻涕不大雅观外，居然是一件艺术品了。

刘云若是连载小说作家，他的长篇小说大都在报刊上连载。这种连载方式的特殊需要，以及与此有关的对小说商业化运作的追求，常常驱使他敷衍命笔、仓促成篇，从而给他的小说带来不少缺陷。刘云若对此并不讳言，他在1943年写的一则《启事》中曾说：

云若执笔为文，倏经十载。比及近岁，感慨弥多，一则因生活所迫，遂致贪多，而忘爱好。虽蒙读者备极誉扬，而文章得失，寸心所知，每一思维，辄不胜惶愧。……小说为技虽小，然法语巽言，都能发挥正义，笔诛墨伐，亦可警惕人心，区区不敏，窃愿改弦更张。本诸斯旨，故乃此新年，将旧著结束，另启新章，……主讽喻于嬉笑之中，寄意识于笔墨之外。或有以新面目与读众相见者，又作者比年多病，意志淹沉，所为篇章，遂多肤沓，每致匆匆结束，太仆不完。读者所病，而尤作者所惭。今幸顽躯粗健，思自振作，力图精整，虽长篇体裁，不宜过短，而刻意剪裁，留精汰粕，谨期以年余完篇。区区之意，幸垂察焉！

他的小说在报刊上往往连载一两年，因此他常常要同时写好几部作品，而且连载的严格时间要求，又使作者无论遇到什么意

外之事，或偶然患病，都不能搁笔停顿，因而匆忙敷衍也就在所难免。刘云若当时写小说，被编辑追索续稿逼急了，曾随手撕下报纸边上的一条白纸当作稿纸，即席挥笔，一气写成一二千字，再将最后一句撕下以留待下次再续时备忘。如此写法，出现记错人物姓名或张冠李戴的情况，以及人物性格错位前后判若两人的写法，也就不足为怪了。因此，刘云若的一些小说，枝蔓不修，缺乏剪裁，艺术上显得不够严谨和完整，如《粉墨筝琶》写到第五回的一半已经很完整了，在此结束也可称得上佳作了，刘云若却继续写下去，后半部分与前半部分极不相称，缺乏内在联系，反倒成了多余的累赘。这是因为当时《粉墨筝琶》大受读者欢迎，连载这部小说的《一四七画报》编者为迎合读者兴趣，保持刊物的发行量，从商业利润出发，强求刘云若续写下去，加之刘云若自己也难以拒绝金钱的诱惑，以致数量破坏了质量，损害了小说的艺术完整性。

虽然刘云若的小说有以上缺陷，但他毕竟在三四十年代通俗小说创作方面成为与张恨水并峙的双峰。从情节构思到人物塑造和语言运用，刘云若都紧紧抓住了通俗小说的灵魂，并独具特色地化用了许多中外高雅小说的技巧，使读者在被强烈吸引的阅读过程中，不知不觉地提高了审美水准，从而在多方面为中国通俗小说的发展做出了相当大的贡献。

## 第五节 秦瘦鹃与《秋海棠》

言情小说在抗战时期的重要收获之一，是秦瘦鹃的长篇小说《秋海棠》。这部小说于1941年2月至12月在《申报》副刊《春秋》上连载，引起极大轰动，其盛况与张恨水的《啼笑姻缘》在《新闻报》副刊《快活林》上连载时的情形颇为相似。

秦瘦鹃（1908—1993），原名秦浩，曾用笔名刘白帆、万千、

宁远等。上海嘉定人。他从小受家庭影响，特别喜爱昆曲、京剧，曾就读于上海职业学校商科，并在商科大学学习，曾担任《时事新报》助理编辑，在包天笑、周瘦鹃主办或编辑的刊物上发表小说作品。1928年，他在《时事新报》副刊《青光》上发表了第一部长篇章回小说《孽海涛》。在此期间，他因喜爱戏曲曾与不少艺人结识。1937年12月，上海沦陷以后，一批进步作家和爱国的新闻、文化工作者在法、美租界继续开展抗日文化活动，秦瘦鹃在王统照主编的《大美夜报》副刊《七月》从事编辑工作。《秋海棠》就是在“孤岛”这一特殊环境下，受团结御侮的强烈民族情绪和进步文艺运动的感染而创作的。秦瘦鹃在创作之前经历了一个长期酝酿、不断更新其构思的过程。秦瘦鹃曾自述，1937年4月构思全书轮廓时，仅想“以过去十余年内自己所看到、听到，以及熟知的（甲）军阀的荒淫史，（乙）平剧伶人的私生活为题材”，（秦瘦鹃《秋海棠的移植》，1944年桂林版《秋海棠·代前言》）而到1941年1月，他正式动笔为《春秋》写连载小说时，“由于时代的转换和当时环境的剧变，发觉原结构不合之处甚多，乃开始作局部的修改。……就从环境上得到觉悟，无论如何不该让这一部所谓长篇创作跟时代离得太远，因此决定再在原有的主题以外，加上另一种专为激励并慰勉陷区同胞的意义进去。那就是把秋海棠写成整个中华民族性格底影子，——拉不断斩不断的韧性……”。（秦瘦鹃《秋海棠的移植》，1944年版《秋海棠·代前言》）秦瘦鹃酝酿构思十多年，不断修改情节并深化作品主题，最终确定了“揭露社会与人生无常”的双重主题，从而跳出了素材本身的新闻性、玩赏性，使作品尽量追随时代前进的步伐。

《秋海棠》以秋海棠和罗湘绮的爱情为主要线索，描写了他们对社会恶势力的憎恨，对自己人格尊严的珍视，对爱情自由的热切追求。它着力表现的是秋海棠这个被侮辱被损害的下层伶

人，在军阀残暴凌辱之下不甘屈服的精神，以及他不愿做亡国奴而颠沛流离，困苦至死也绝不堕落的生存意志。作为一个有抱负的伶人，他抛弃了科班中师傅为他取的艺名美玉琴，因中国地图像一片秋海棠的叶子，就将自己的艺名改为秋海棠。他知道“日本等侵略国家，便像专吃海棠叶的毛虫，有的已在叶的边上咬去了一块，有的还在叶的中央吞噬着，假使再不能把这些毛虫驱开，这片海棠叶就得给他们啃尽了”，于是他为此画了一张画，配上镜框，高悬家中，希望以此警示自己和他人。画中所画内容是一片海棠叶和几条毛虫，角上题写了“触目惊心”四个大字。小说的上半部主要写秋海棠钟情于罗湘绮的恋爱史和两人的秘密同居，其后半部主要描写秋海棠不愿做亡国奴而从东北农村逃到上海租界的种种经历。整个作品围绕人的命运、人的尊严这样的大问题展开凄婉深挚的笔墨，讴歌了高尚的爱情、友谊、事业心和牺牲精神等人类品质中的真善美，控诉和鞭挞了社会恶势力对人类真善美的摧残和侮辱。小说中罗湘绮，本是纯真美貌的女学生，受骗当了军阀袁大帅的姨太太，心中蓄积着愤恨。唱旦角的秋海棠也像罗湘绮一样被人视为玩物，终日小心提防，对社会恶势力也怀有满腔仇恨。他们共同要从军阀袁大帅的手中夺取爱情的自由和人格的尊严。秦瘦鹃后来说：“他们在旧社会里，同是身受歧视与侮辱的被压迫者。胸中蓄积着无限的悲痛和仇恨，由同声相应、同气相求而一见钟情，也不算太突兀吧？”（《秋海棠·后记》，上海文化出版社1980年）他在这里不仅指出了秋海棠与罗湘绮的爱情基础是同病相怜、同气相求，而且点明了作者描写他们相爱的艺术构思是“出乎意外”的“一见钟情”。“她和秋海棠只彼此略略一看，便同时觉得大大的出乎意外……她一瞧秋海棠那样朴实无华的衣饰，和美俊轩昂的气概，却也不免觉得奇怪，几乎不相信他是一个唱旦的红角儿。对于秋海棠，罗湘绮的举止，相貌衣饰，简直没有一件是他所预料到的。阔人家的姨太

太，他见过太多了，老是那么一股狐媚似的妖气……而现在站在他面前的罗湘绮，却是那样的稳重，那样的淡雅；美固然是美到了极处，但庄严也庄严得不可再庄严”。从表面来看，两人之间是从“出乎意外”而“一见钟情”，其实质却是罗湘绮早就认识了自己的身世和命运：“我不但不是他的妻子，而且也不是他的小老婆，只是给他幽禁起来的一个囚犯！”自从她下定决心不做囚犯而要挣脱袁大帅“牢笼”以后，她向秋海棠表示：“从此以后，希望你能够永远当我像你家里的人一样，我自己也决心永远爱你，只要有一个机会，我一定会想法子跳出姓袁的樊笼的！”她与秋海棠长期秘密同居，生下两人的女儿梅宝，建立了一个不敢公开于世的小家庭。

小说以大量篇幅来描述秋海棠被军阀毁容后忍辱负重，艰难抚养爱女的过程。秦瘦鹃曾讲述了他在这里的构思意图：“军阀的刺刀的宰割，破坏了他美秀的容颜，切断了他的歌衫舞袖的生活，使他在极度苦难之中，走向农村去做我们中国人所最应该做，而且又是最伟大的工作——耕田。一面含垢忍辱的抚养他仅有的爱女梅宝——我们的第二代，使她终于重见天日，回到她母亲的怀抱中去，而丑恶的一面，则终于自趋毁灭——秋海棠底自杀。”（《秋海棠的移植》，1944年桂林版《秋海棠·代前言》）秋海棠被袁大帅残害毁容之后，身居乡间，生活日趋艰难，以致自己下田种地。他含辛茹苦抚养女儿的目的，就是以罗湘绮为女儿的模式，将女儿培养成像她母亲一样的女子——一枝出污泥而不染的雅致的荷花。这里表现出的“拉不断斩不断的韧性”，正是一种忍辱负重而不甘堕落的生存意志。至到袁大帅在火拼中身亡，罗湘绮才真正获得了自由。当她四处寻访秋海棠父女时，秋海棠却在内心的巨大痛苦中选择了一再逃避，他的内心独白是：“我爱她，我不愿她为了我受苦，为了我受人讥笑。”后来当知道出外卖唱的女儿在无意中巧遇罗湘绮而母女相认时，他“在老丑

贫病交迫之下，经过了整整一夜的考虑，已使他决定自己所应寻求的归宿了。”他选择了悲剧性的自我牺牲——跳楼自杀。表面上看，是秋海棠最后自己“斩断了”令人可歌可泣的“韧性”，而且还带着旧小说中落魄才子以自我牺牲而不再负累佳人的残影，但实质上作为一个有正义感和爱国心的艺人，秋海棠选择自杀是对社会恶势力罪恶的最痛切的控诉和声讨，也是他那种穷困忍辱、至死不愿堕落的人生追求的最有力的张扬。小说中秋海棠之死一段描写，笔力千钧，凄楚感人，迸发出震撼读者心灵的悲剧力量。当罗湘绮随女儿赶到小客栈时，秋海棠已经瞒着女儿去戏班了，他为了糊口以久病之躯去当“筋斗虫”。罗湘绮和女儿赶到后台，终于找到化名吴三喜的秋海棠：

“吴三喜，你女儿找你来啦！”还没有走近衣箱，那小丑便高叫起来了。

这时候秋海棠正像前两三晚一样，躺在那里歇息，并没有睡熟，听那小丑这么一喊，慌得来不及的坐了起来。

在不太明亮的灯光下，他倒是看的很清楚的。来的一起四个人，一个是梅宝，一个是老韩，还一个是不认识的年轻人，而最使他大吃一惊的是在梅宝后面的罗湘绮。十八年了，算算日子已有六千五百多天了，对他们两人来说，真有恍如隔世之感。湘绮显然也比以前老得多了，举止也更凝重而沉稳了；两个眼睛里，透着惶惑的神气，很清楚，她一下还没有认出自己。

这哪能怪湘绮呢？他满头绿发，一身打衣，脸上红一道，白一道，黄一道的涂满了各色油彩，不要说是跟他睽隔了十八年的湘绮，就是几小时前才和他分手的梅宝，也只是怔怔地望着这张怪脸，不敢马上就叫出声

来。

“老吴，上场啦！”

突然，张银财从一个门框下面探出头来喊了一声。他是照例在执行他当武行头的任务。他根本没有发现里面还有其他的人，很快就把头缩回去了。

这一喊倒像给秋海棠指出了一条退路。他本来已给这突如其来的变化僵住了；他简直有些窘，有些急，恨不得找个地缝钻下去。现在张银财这么一喊，他就机械地立刻操起衣箱上搁的那柄短刀，往那门框下飞跑出去。他也忘记上场以前四个武行照例必须先要在门帘后面站好队，才能一个一个上场，现在他竟挺着单刀直冲出九龙口去。

“三哥，三哥！怎么啦？”后面三个武行莫名其妙，急得直喊。

跑到舞台的中央，秋海棠已经完全糊涂了，眼睛一花，直撞在高高堆起、外面蒙着彩布、作为假山的三张桌子上，顿时痛得他晕了过去。

秋海棠临死时的最后一句话是：“湘绮，好好照顾梅宝！”与这一幕相伴随的是台上锣鼓声依然断断续续，台上的戏还在唱下去。

作为言情色彩相当浓重的通俗小说，《秋海棠》所写的爱情悲剧将社会、心理、命运几条线索交织在一起，从而将矛盾冲突进一步复杂化，使言情小说在审美意蕴上获得了丰富和深化。传统的言情小说中，阻挠着爱情的力量大多来自外部，或因小人破坏、父母反对，或因兵荒马乱、误入歧途，一旦外部阻力缓解或消失，则苦尽甜来，爱情圆满。《秋海棠》却与此不同，小说中阻挠爱情的外部力量消失以后，秋海棠与罗湘绮仍然不能结合，

除了有形的外部阻力，还有许多无形的观念在人物内心造成剧烈的矛盾冲突，并瓦解着两人的爱情。秋海棠脸上被划上的“十”字，当然是外力的破坏，但由此造成终生的内伤，却更复杂、更难消除。这里小说审美意蕴的丰富和深化，正是源于现代人对爱情的理解和体验的丰富和深化。

从艺术表现上看，《秋海棠》也是言情类通俗小说中的精美之作。秦瘦鹃对于秋海棠悲剧命运的设置，以及在语言运用、心理描写、艺术张力的强化和结构形式上所作的努力，都可见其深厚的艺术功力。小说删繁就简，条理清晰，重描写、轻故事，情节密度小，以塑造人物性格为主，注重环境、气氛和特定境况中的人物心理，并具有很强的话剧感和电影感，既成功地吸收了外国小说的表现手法，又带有较浓的中国传统风格。在中西艺术手法和传统与现代风格的融合上，以及人道主义精神和现实主义笔法的结合上，《秋海棠》使通俗小说的审美境界达到了一个新的高度。

由此也不难理解《秋海棠》问世后所产生的巨大轰动效应。通俗小说再次出现了继张恨水的《啼笑姻缘》以后罕见的盛况。《秋海棠》出版单行本不久，很快就被当时进步文艺工作者改编为话剧、电影、越剧上映公演。1942年8月，上海中国联合电影公司决定将其搬上银幕，创作历时一年多，于1943年12月在上海首映，观者如潮。1942年12月至1943年5月，秦瘦鹃和顾仲彝合作将小说改编为舞台剧本，由费穆、佐临联合执导，参加演出的演员有石挥、乔奇、英子、沈敏、张伐、穆宏、严斐、白文等，四个多月之间，即演出一百五十多场。与此同时，上海越剧和沪剧界也争相将《秋海棠》搬上舞台，不少主要演员更是因此名噪一时。这部作品在当时沦陷区人民痛恨日本侵略、不甘做亡国奴的普遍情绪中激起强烈共鸣。当时敌伪的书报检查和剧本审查机关视其为异端，而一再横加干涉，把小说中有关抗日的

言词全部删除，甚至不许台词中出现“军阀”二字。

从1933年至1945年，秦瘦鹃还陆续出版了《蒙面人》、《四义士》、《天网恢恢》、《幽屋血案》等侦探小说，及《御香飘渺录》、《瀛台泣血记》等宫闱小说。后两部小说，在当时的通俗小说读者群中也产生了比较广泛的影响。在通俗小说的短篇小说创作方面，秦瘦鹃也有新的发展和新的开拓。分别写于1938年和1940年的《小店主》和《恋之梦》堪称这方面的佳作。《小店主》里的小商店成为透视社会众生相的窗口，让读者看到了在惨淡经营中店主忍受“马路政客”敲诈勒索的生活景象，这一景象恰恰是那时广大中下层市民在日伪统治下艰难生存的一个缩影。挣扎于日寇暴虐统治阴影下的小店主一家，夫妻、父子、姐弟之间相濡以沫，在社会恶势力的欺凌敲诈之中苦苦撑持，善恶之间富有心理个性和生活气息的描写使种种生活情态跃然纸上。作为言情小说的《恋之梦》，在题材处理上则别具新意。农村中童养媳的婚姻陋习，造成了刘梦石和汤伊铃之间爱情的破灭，但其悲剧的深层动因却是两人性格的怯懦和软弱。刘梦石的旧式伦理意识和优柔寡断的性格，以及汤伊铃在爱情选择上的性格弱点，是外在阻力之下最终使两人不能结合的内在障碍。这两个短篇小说成功地吸取外国小说的长处，在艺术趣味和表现手法上都很接近新文学小说。

## 第六节 其他言情小说

在言情小说创作领域，除了上述作家以外，还有大量的作家进行了不同方向和不同程度的努力和探索，比较重要的有陈蝶仙、吴双热、李定夷、陈慎言和王小逸。

陈蝶仙（1879—1940），名寿嵩，字昆叔，后来改名为栩，字栩园，号蝶仙，别号天虚我生、太常仙蝶。浙江杭州人。他的

父亲是医生，精通音律，曾在私塾中讲授五经和诗词。所以陈蝶仙自幼即受其父熏染，少年时代就以诗词而负才名，有《惜红精舍诗》刊行。青年时代曾在绍兴和淮安等地为人做幕宾，后来以诗文创作投寄上海《同文沪报》副刊发表。经许瘦蝶介绍，出任《申报·自由谈》特约撰述，稍后又被聘为《申报·自由谈》编辑。从1913年起，先后出任《游戏杂志》、《女子世界》、《申报·自由谈》主编。他在当主编的同时，创作发表了大量小说和诗词作品，成为鸳鸯蝴蝶派早期的重要作家。

陈蝶仙开始创作言情小说的时间相当早，1900年他出版了长篇章回体小说《泪珠缘》，有杭州大观报馆、萃利公司两种铅印本。这部小说模仿《红楼梦》的痕迹十分明显。主人公秦云出生于豪门世家，他的父亲官至体仁阁大学士加封一等伯爵，他的叔叔由内阁学士升礼部侍郎、左都御史，最后官至协办大学士授太保衔。秦府上下有“三百人光景”，分东西南三大院，还有两座繁花似锦、巧夺天工的大花园。府内的公子小姐们各自拥有“惜红轩”、“天风楼”、“绿梦庵”等名字的住所，终日有众多小厮、丫环使唤调遣。与秦府为邻的叶府是秦家的亲戚，也是当地有名的富豪，府中自养女戏班，建有供叶太夫人念佛吃斋的“洗垢庵”。主人公秦云聪明超众，十二岁即考取头名秀才，十五岁乡试中解元，十六岁会试中榜眼，授翰林院编修，又升国子监司业。小说以大量的篇幅描写了少年才子秦云在珠翠环绕的脂粉队中吟诗弄墨的豪门子弟生活，以及他与表姐花婉香青梅竹马、情投意合的感情经历。中间虽几经波折，但终有皇帝出面解决，使有情人成为眷属，秦云与花婉香结婚，还把叶家二姊妹和花婉香之友顾眉仙娶进门，她们的四个丫头也奉柳夫人之命，作了秦云陪房。秦云妻妾成群，后来又官至极品，享尽了荣华富贵。陈蝶仙在小说“楔子”中自称所谓“泪珠”，是“喜极而泣的那种泪珠”。这部小说虽然极力模仿《红楼梦》，但其意蕴格调却与之迥

异。它在世纪之交的时代巨变中讴歌圣君贤臣，渲染多妻多妾、合宅美眷一类的荣华富贵，完全是与当时进步思潮背道而驰的粉饰太平之作。它在通俗小说发展史上所具有的一定意义，主要在于它出现较早，在当时和以后的鸳鸯蝴蝶派作家中有某种影响，它的媚俗倾向也为此派后来者所继承。此外，小说围绕秦云的故事，还写出了叶冰山一家穷奢极欲、荒淫无度的生活，以及最后“树倒猢狲散”、一败涂地的结局，叶冰山的八个夫人姨娘，有的自缢，有的改嫁，有的出家为尼，有的沦为歌妓。作者在此暴露出梦想与现实的不协调性。他一方面希望在皇权庇护下享尽人间的富贵风流，写出了一出变革时代的荒唐梦；另一方面又以叶家盛极而衰的结局，在一定程度上反射出封建制度行将就木前上层社会腐烂透顶的现状及其必然灭亡的命运。

此后，陈蝶仙还发表了许多创作和译作。翻译作品有《杜宾侦探》、《桑狄克侦探案》、《福尔摩斯侦探案》，创作的剧本有《花木兰传奇》、《自由花传奇》，诗集有《栩园诗剩》等，创作的言情小说有《柳非烟》、《美人泪》、《芙蓉影》、《鸳鸯血》、《红丝网》、《情网珠丝》等。这些言情小说，都未能脱尽传统言情小说的窠臼，或宣扬姻缘天定，或赞颂“从一而终”，或以离奇情节和大团圆结局迎合读者。较有新意的，只有《玉田恨史》。

据陈蝶仙自述，这部小说是根据《游戏杂志》、《礼拜六》等著名杂志的主编王纯根所讲事实而写成的。王纯根的内弟李澄清之妻黄氏，玉田村人，“工书善绣，能谱风琴，尝以李君亲制之歌，依声和之。其伉俪之笃，概可想见”。李病危，黄“愿以身替。及其死，乃于焚衣时自投于火，家人趋救得免。自是朝夕号泣，哀毁无状，但求速死。明年六月，疾果发，状与李君同。且于李君死日死，年亦二十一”。故事的内容无非是讲，丈夫死了，妻子痛不欲生，终于患了相同的病，死于死者同年的同月同日。这是本无价值的悲剧故事，宣传的是妻子死节的宿命论。《玉田

恨史》的新意在于，主要表现女主人公的心理情绪、情感和幻觉，渲染了一夫一妇之爱和他们的家庭幸福。这种描写与无视夫妇爱情、允许男子纳妾的畸型婚姻现象是对立的，在一定程度上也表现出人们对和美的夫妻关系和爱情生活的向往。它围绕夫妻的深厚感情展开细致的描写，妻子患病，丈夫体贴备至，悉心照顾，婆婆欲为儿子纳妾，丈夫坚决不从，表示“宁饮刃而死”，丈夫外出求学，妻子在家百般思念牵挂。当时男子在家庭关系中居绝对统治地位，而且纳妾宿娼成为较为普遍的社会现象，以爱情为基础的一夫一妻制还没有充分发展的可能。小说在这种情况下张扬夫妇之间相亲相敬、矢志不渝的爱情，实质上是对以爱情为基础的家庭婚姻及其生活方式的歌颂。另外，小说通过描写女主人公在丈夫死后一意寻死的自我摧残行为，不仅美化了女主人公的痴情，而且又对死于迷信进行了针砭。当时有读者写文章指出：“刳骨难医，天神罔估，拈方靡定，宗祖无灵，觅泉路而不得，扣墓门而弗后，青燐照夜，乃为腐草之光，冥镪成灰，不受香花之供，凡此诸点，皆作者注意之处，尤其是为迷信者，当头一棒……使天下用情者藉知真谛，迷信者洗涤旧污。”（朱是龙《玉田恨史 书后》，《申报·自由谈》1913年7月）作者在小说中运用科学知识，对女主人公玉田幻觉世界迷妄景象的描写，是具有一定的反对封建迷信的意义的。小说以第一人称，运用内心独白的表现手法，对女主人公的内心活动进行了细致刻画，对其潜意识也作了深入的挖掘，笔调流畅，心理线索宛转交织，在当时的通俗小说创作中是很有特色的。

在民国初年，继徐枕亚的《玉梨魂》之后，引起很大轰动的还有吴双热的长篇小说《孽冤镜》，吴双热也因此与徐枕亚被人并称为以骈文写小说的“巨擘”。

吴双热（1884—1934），名光熊，字谓鱼，后改名恤，曾用名笔名双热。江苏常熟人。他曾在虞南师范学校读书，与徐天啸、

徐枕亚是同学，因志趣相投，共同结成诗社。他从虞南师范毕业后，曾在小学任教，后来曾任《民权报》、《民权画报》主编，《小说丛报》、《大同日报》编辑。他最早的小说创作是短篇《哑教员》，发表于上海《时报》，后撰《兰娘哀史》，连载于《民权画报》，在当时很受读者欢迎。《兰娘哀史》很明显地带有鸳鸯蝴蝶派言情小说的特色。它描写石梦庐和其兄啸庵，自幼父母双亡，无依无靠，兄弟二人相依为命。啸庵热心功名，终日苦读，身患咯血症，去南京应试时一病不起。啸庵死后，梦庐扶柩回家，其嫂兰娘悲痛万分，终日啼哭。后来，兰娘焚毁诗书，击碎妆镜，并留下绝命词，呕血而死。小说以梦庐自述的第一人称，写出了兰娘夫妇的真挚爱情，以及丧夫后兰娘痛不欲生的种种情态。她在绝命词中沉痛述说，与其夫结婚不足一年，因生离死别而哭泣竟有一百五十多天，“百余日伉俪之情，唱随之乐，寻常闺阁所不能及”，因此最后为情而死。小说大力渲染爱情的力量，又强调“以性制情”，赞扬妇道伦常，具有浓重的“哀情”色彩。

《孽冤镜》是吴双热的代表作，在《民权报》副刊连载一年多，引起很大轰动。这部长篇小说描写了苏州世家子弟王可青与贫家女子薛环娘的爱情悲剧。王可青在苏州、常熟游玩时，偶遇美貌女子薛环娘，后来两人相爱，征得薛母同意后订亲。王可青之父又为他另订一位大官的侄女为妻，听说儿子在外私自订婚，十分气愤，便将王可青禁闭家中。王可青无奈只好托人捎信给薛环娘，告诉她自己的遭遇。薛环娘见信后，忧伤过度，吐血而亡，其母也因丧女之痛而死。王可青经受一连串打击后，神经失常，最后一命归西。王可青之父悔恨交加，也撒手人寰。这部小说并没有脱离当时言情小说中才子佳人一见钟情，因父母干涉终酿悲剧的模式，但是它反对封建包办婚姻的强烈批判精神却大大超过了当时一般的言情小说。作者认为，封建包办婚姻是“情世界种种痛苦，男女间种种罪恶”之源，“殆有婚姻不自由，便成

冤孽”，包办婚姻不但造成怨偶，导致性混乱，还瓦解了伦常之乐，“奸淫之风盛，而种种之罪恶以胎；伦常之乐亡，而种种痛苦以朕。欲矫其弊，非自由结婚不可”。他还进一步指出：

《孽冤镜》胡为乎作哉？予无它……欲鼓吹真切的自由结婚，从而淘汰世界之种种痛苦，消释男女间种种之罪恶耳。愿普天下为人父母者，对子女之婚嫁，打消富贵两字，打消专制两字。（吴双热《孽冤镜·自序》）

“孽冤镜”正是封建包办婚姻罪恶之写照。它继承了明清言情小说“以情抗理”的传统而又有所发展。明清言情小说虽然也揭示了当时封建婚姻的缺陷，却不能深入触及婚姻制度的罪恶，更没有彻底否定的批判精神。《孽冤镜》把封建婚姻制度和家长专制扭曲人性和骨肉之情的深重罪恶展示在读者面前，给予十分坚决彻底的鞭挞批判，并把这种强烈的愤慨之情灌注在感人的艺术形象之中，从而为当时盛行的哀情小说增添了撼动人心的批判锋芒。这无疑它是它当时大受欢迎的主要原因。后来，上海民鸣社还把它改编为话剧上演。

当时，用骈文创作言情小说，并具有较大影响的作家还有李定夷。

李定夷（1890—1963），字健青，江苏武进人。早年曾就读于上海南洋公学。曾任《民权报》、《民权丛报》编辑，又创办了《小说新报》、《消闲钟》。创作长篇小说近40种，部分辑为《李著会刊十种》、《定夷小说丛书》。长篇哀情小说《陨玉怨》是李定夷的代表作。这部小说写上海学生刘绮斋与史霞卿的爱情故事。他们两人都聪敏好学，受当时社会上的新思想和新文化影响，一见钟情，彼此订了婚约，但却遭到双方家长的阻挠和反对。刘绮斋的母亲要看他的事业是否成功，才能答应婚事。史霞

卿的后母则百般阻挠和破坏，先是想出多种方法加害于她，后又怂恿其父将她许配给浪行无德的纨绔子弟，逼得史霞卿走投无路而自尽，幸被家人救起。刘绮斋托人向史家求婚，竟遭史霞卿的父亲严辞拒绝。后来史霞卿的后母与仆人通奸被人仇杀之事败露，史父才幡然悔悟，答应了两人的婚事，还同意史霞卿之妹碧萧与刘绮斋之弟绚斋订婚。绚斋在日本病危，绮斋匆忙赶赴日本，中途轮船遇到风浪而倾覆。早已患病体弱的史霞卿闻讯，无法承受突如其来的打击而丧命。绚斋病故，碧萧从此断发毁容，闭门修行。刘绮斋遇难后脱险，回国将史霞卿安葬以后，则削发出家，遁入空门。

《陨玉怨》以大量篇幅描写了刘绮斋与史霞卿的真挚纯洁的爱情，通过对两人心理活动的刻画，表达了初具现代意义的爱情观。小说写到刘绮斋与其舅同船回家一节，其舅认为史霞卿如此一往情深，便疑为“尤物”，刘绮斋则说：“有男女即有情爱”，真正的爱情是“真挚不二”的，而且情与欲不能混淆，“情为精神上之相爱，而欲乃形体上之相狎，……且予与霞卿以学问相倾慕，道义相砥砺，尤非儿女痴情可比”。当另一女子庐侠向刘绮斋表达爱意时，他不愿违背与史霞卿的婚约，表示“不负伊人旧约，犹不失为守信之士，若从女士之言，则堕余之道德，道德堕矣，女士又何取之哉？”这里写出的完全是发自内心的平等相待、志同道合的真挚爱情，代表了当时社会中抛弃封建传统观念而向往自由恋爱的青年一代的心愿。此外，小说还集中笔墨写出了史霞卿后母的歹毒心肠，她千方百计挑唆史霞卿的父亲大施家长淫威，成了两人爱情悲剧的罪魁祸首。这些描写既表现出封建家长专制给子女造成的摧残，又引起人们对纳妾制度的憎恶。

李定夷的其他哀情小说，也都透露出相当鲜明的向往婚姻自由，反对纳妾的思想。在《鸳湖潮》中，他写道：“吾国蓄妾颓风，急宜禁革，此风不革，中国社会之黑暗，当无已时”。《昙花

影》则宣称：“我们国里旧时的婚嫁方法，全凭父母作主，儿女们竟如处黑洞里一般。还有媒婆花言妙语，信口雌黄，更属暗无天日。这婚姻的事，关于终身幸福，男女性情不洽，学问不偶，能够做夫妻么！”《伉俪福》则以浓重笔墨写出了主人公结婚十年中相亲相爱的夫妻至深之情。这部小说虽然有渲染封建传统节烈观的地方，如女主人公因不能生子，就主动劝丈夫纳妾，并为纳妾的婚礼百般操劳，完全成了符合封建传统标准的贤妇，但小说的主要内容无不围绕夫妻之情展开描写，在情与性、情与礼的交错边缘，用细致缠绵的描绘，“传闺中之深情，写人间之艳福”，（许浊物《伉俪福题词》，《李著和刊之一·伉俪福》，国华书局1918年4月）而力避肉欲，不涉猥亵。这在当时以哀情取胜的言情小说创作风气中，别具一格，又有所突破。

在言情小说创作中做出一定贡献的，还有通俗小说领域里的资深作家陈慎言。

陈慎言（1887—1958），名尔简，福建闽侯人。他于清末到法国留学，学习海军。1911年回国，所学专业未能施展，供职于京汉铁路局。此时他在工作之余进行小说创作，投寄报刊，涉足文坛，曾享名一时。1926年，北京《京报》社长邵飘萍被张作霖杀害，陈慎言怒不可遏，愤而创作长篇小说《断送京华记》，谴责奉系军阀暴行，因此被军阀当局以“通共”罪名逮捕囚禁，后经亲友花重金营救，才获释出狱。1930年，他出任《中华新报》社长兼总编辑，在经营报社的同时，仍坚持小说创作。他的小说大多连载于各报刊，有些并未结集为单行本出版，因此小说创作的总数难以统计齐全。当时影响较大的作品有《如此家庭》、《故都秘录》、《断送京华记》、《说不得》、《恨海难填》、《云烟缥缈录》等。其中的《说不得》在《晨报》上连载时，正值军阀当局推行严厉的新闻检查制度，当时各报所发文稿均须经当局审查，一旦被视为违反禁令，即被责令删除，且不许留空白（“开

天窗”）。每遇这种情况，《晨报》就以《说不得》单行本出版广告补空，经常满版皆是《说不得》，一语双关，使读者心领神会。这样倒使小说广告获得意想不到的效果，一时传为佳话。

发表于1940年的《恨海难填》，既是陈慎言创作成熟期的代表作，也是他言情小说的代表作。这部小说描写了一对青年男女萧敬斋和黄芬芳的爱情故事。萧敬斋的父亲萧凤山是沈阳的财主，后在北京的司令部供职，并垂涎于黄芬芳的美色。黄芬芳的父亲黄德禄是退伍军官，见萧凤山迷恋其女，即趁机拉拢他合股私贩大烟。萧敬斋发现其父竟然钟情于自己所爱之人，遂心灰意冷，远走南洋。后来讹传萧敬斋死去，黄芬芳悲痛欲绝，萌生出家之意。此时黄德禄贩运大烟被扣，萧凤山便借逼索股本谋取黄芬芳，黄芬芳坚决不从，愤而自杀，幸未丧命。萧敬斋闻讯返家，其时萧凤山已被人逼得濒临死期，临终嘱咐萧敬斋今后善待名义上的继母黄芬芳，黄芬芳见萧敬斋生还，喜不自胜，伤势日渐痊愈，但萧敬斋囿于老父遗言，不敢与黄芬芳结为夫妻。黄芬芳得知后万念俱灰，投三圣庵出家，从此拒不与萧敬斋见面。萧敬斋遭此打击，彻底绝望，最后再次远走南洋。小说中的父子二人同爱一个女性，父亲萧凤山虽仗势谋娶，但并不知黄芬芳是儿子的恋人，对黄芬芳也可谓痴心一片。由此构成一矛盾冲突，把巧妙的情节发展，推向了动人心弦的高潮。其中的爱情纠葛，被蒙上了伦理冲突的色彩，从而加重了爱情纠葛的悲剧性。最初的爱情障碍是父亲的插足，最后使有情人分手的根源却在主人公自己的心理障碍。冲突的复杂化既表现出欲望害人，又表现出命运难测，从而使读者加深了对人伦与人性的思考。此外，这部小说故事离奇，情节曲折，悬念不断，以情动人，语言通俗，人物个性鲜明，真可谓具备了通俗小说所应有的全部要素。所以读者在阅读作品时，会不由自主地被它引入情感的漩涡，难以抑制心中的激动。

言情小说创作中以数量著称，虽稍有新意，但最终沦为色情小说家的是王小逸。

王小逸生于 1895 年，卒年不详，名次鑫，字容生、雄声、小逸，曾用名有捉刀人、春水生、王微波、何家支、乙未生、石长宁等。上海人。曾就读于上海东亚法科大学，后任乡村小学教员。回上海后，与张恂子、顾佛影等创办《浦东旬报》，并开始发表长篇连载小说，三人被人称为“浦东三杰”。二十年代创作了《人海妖风》、《春水微波》、《神秘之窟》等言情小说，多从性的角度广泛反映社会生活，因此大受各大报刊欢迎。抗战时期，上海物价飞涨，许多小报竞争激烈，大都靠刊登色情小说增加销路，王小逸为赚钱而成为各小报编者争相拉拢的作者，最忙的时候他同时为十多家小报写长篇小说，白天在中学上完课，就轮流到各报编辑部，在那里各写数百字交差。后来他觉得这样跑来跑去，费时费力，效率不高，听说各小报都集中在牯岭路某印刷所排印，便索性直接到印刷所去，伏在帐房间中的半张桌子上，全然不顾印刷机的隆隆作响和进出帐房的人声嘈杂，挥笔疾书，分别续写十多种连载小说，如此写作，令人称奇的是各小说中的情节、人物从不混淆。从二十年代中期，至四十年代末，王小逸总共发表了八十多部长篇言情小说。

王小逸早期的小说，还能着眼于社会现实，描写世情的险恶，炎凉冷暖，悲欢离合，也不乏动人之处，其中常有儿女风情，也颇能掌握艺术分寸，无伤大雅。二十年代中期为《紫罗兰》半月刊创作的《春水微波》，就是这类小说中的较好作品。它描写了女学生丁慧因的悲惨遭遇，她幼年丧父，其母贪婪，把她嫁给阔少叶兆熊做小老婆。后来叶兆熊被土匪绑票，并有传闻叶兆熊被枪杀。丁慧因返回娘家后，又因美貌而被影戏公司看中，约去拍电影，后得知该公司老板正策划阴谋玷污她，便离开影戏公司回到娘家。后来她又遭人暗算，被先前的公公叶德民奸

污，她投诉无门，意欲出家，恰逢她青梅竹马的意中人，不禁旧情复萌，无奈那位意中人已和她的同学好友结婚，希望再次破灭。她重返上海，得知叶兆熊之死纯是谣传，叶生还后又娶了一个小老婆。丁慧因经不起一连串的精神打击和刺激，最终投入黄浦江自尽。这一故事本身并没有什么独到之处，但其生动的人物描写和心理刻画，却很见艺术功力，从中反映了当时社会现实的黑暗角落，并能唤起读者对被污辱、被损害的少女的同情。

此后，王小逸的小说艺术表现手法日臻娴熟，但其格调却日趋低下，从开始显露油滑，到流于放纵地描绘色情场面。他后来可说是新文学中三角恋爱小说专家张资平的效颦者，专门描写新时代青年的桃色故事，专事写作刺激性很强的都市文学，以露骨的色情描绘广开销路。阿英在评论王小逸的小说时说：“他的最大的特点，是善于运用一切新旧的以及从军政到日常的术语，而使之色情化，就是把一切的名辞，运用来以形容性行为，使读者能得到一种新奇的感觉。”王小逸并不是一个喜欢墨守陈规的作家，他常常在小说中探求一些新的表现方式，但由于立意和格调的低下，技巧的新奇也就更使作品丧失了应有的审美价值，而毫无审美品位可言了。

到抗战时期，作为色情小说名家的王小逸也随社会矛盾和形势的变化，在一定程度上改变了自己的创作套路，跳出了集中描绘色情内容的模式，而明显地增加了“社会关怀”的成分。他写的《石榴红》，借助“色”和“性”的描写，讽刺了以抗战为名鱼肉百姓的土豪劣绅，具有一定的时代意义。

## 第三章 现代社会小说流变

### 第一节 社会小说发展概述

社会小说本来就与言情小说互通有无，所以此类小说与言情小说一样，是最为接近新文学风貌的类型，不像武侠小说和侦探小说确为通俗小说所独专。

民初的社会小说，是继晚清谴责小说之后出现的重在反映辛亥革命前后社会现实的小说，主要承袭晚清谴责小说和狭邪小说的传统。晚清谴责小说具有强烈的批判意识，批判和暴露的对象是官场腐败和社会丑恶，而且其批判往往是以充满憎恶的“谴责”语调和“笔无藏锋”的外露方式格外激烈地显示出来。阿英对《官场现形记》、《二十年目睹之怪现状》、《文明小史》、《活地狱》、《老残游记》、《孽海花》、《负曝闲谈》等谴责小说，给予了很高的评价，认为以这类作品为代表的晚清小说，“充分反映了当时政治社会情况，广泛的从各方面刻画出社会每一个角度……当时作家，意识的以小说作为武器，不断对政府和一切社会恶现象抨击”。（阿英《晚清小说史》，人民文学出版社1980年）这种传统直接影响了民初社会小说的创作。狭邪小说的代表作品《海上繁华梦》、《九尾龟》等，以温情软语描写风月场中的世态人情，并“欲摘发妓家罪恶”，或多或少希望“震耸世间耳目”。（鲁迅《中国小说史略》，《鲁迅全集》第9卷）此类小说虽是晚清小说的末流，但其余绪还是波及民初同类题材的花界小说之

中。

五四之前社会小说的突出特点，是从市民群众的视角反映社会，表现手法翻新，思想观念更新，相当注重小说的趣味性。范烟桥指出：“民国初年的社会小说，范围更为扩大，包括了党、军、政、警、学、商等各阶层的人物和动态，有时也涉及工农。由于作者都生活在上海和北京等几个繁华都市，便就地取材，特别是上海，五花八门，更是产生社会小说的源泉。”（范烟桥《民国旧派小说史略》，《鸳鸯蝴蝶派研究资料》上卷）这一时期出现的李涵秋的《广陵潮》，完全是一幅清末民初社会大变迁的历史长卷，大至戊戌变法、辛亥革命、洪宪帝制、张勋复辟等重大历史事件，小至民风民俗、家庭琐事、儿女私情、医卜星相，都有生动具体的描写。这部小说在审视时代潮流变化的视界和思想观念上，都明显超出了晚清谴责小说，是这一时期社会小说的重要收获。其他长、短篇小说，还有叶楚伦的《如此京华》、杨尘因的《新华春梦记》、恽铁樵的《村老妪》、程善之的《健儿语》、包天笑的《冥鸿》等。这些作品从袁世凯统治下的京都上层社会的腐败，到乡绅勾结官府操纵选举以及社会各阶层人们在社会转折期的生活思想状况，都有所描写，其中所透露的政治倾向、纪实意识以及表现手法的翻新、反映社会的深度，比之晚清小说更具时代特色。晚清政治小说的爱国热情和民族情绪，在这一时期的社会小说中有所发展，并可看出新兴的民主意识、平民意识、人道精神的渗透。受当时时代思潮的影响，这一时期不少社会小说在取材和立意上表现出与晚清小说不同的一个特征，就是眼光下移，更加关注同情社会下层人们的不幸和苦难。恽铁樵的短篇小说《工人小史》，发表于1913年的《小说月报》第4卷上，是我国小说史上第一部描写工人生活状况的小说。其他一些短篇小说，在对下层人们生活的描写中开始触及贫富对立和阶级压迫的社会现象。

这一时期社会小说显示出较为明显的过渡时代特点。新旧思想杂糅，价值取向矛盾，评价标准混乱，都不同程度地存在于作品中。不少小说流露出对传统道德的认同，带有一定的封建色彩。有的作品过分迎合市民口味，轻薄油滑，格调不高。

二十年代初至抗战前的社会小说，受新文学的影响明显增强，从内容到形式都有不少变化。主要变化如下：

其一，取材范围拓展。适应时代发展和读者兴趣的双重需要，使这一时期的社会小说创作更加注意扩大社会生活内容。在原有的题材领域，许多作家继续从不同方面写出富有时代特征的社会生活，特别是在自己熟悉的题材范围深入挖掘，创作出不少名篇佳作。此外，一些新的题材领域在这一时期也被开辟出来，并出现了一些有影响的作品。姚民哀创立“会党小说”新类型，他的不少“会党小说”与武侠小说结合，但也有一些作品武侠内容较少，属于特色独具的社会小说。“会党小说”无论归入哪种类型，都应视为小说取材新领域的拓展。承袭晚清黑幕小说和狭邪小说的余波，这一时期的作家在这两方面，也有新的涉猎和收获。朱瘦菊（海上说梦人）的《歇浦潮》和《新歇浦潮》在表现上海市民读者最喜欢看的“赌场里的黑幕，烟窟里的黑幕，堂子里的黑幕，姨太太的黑幕，拆白党的黑幕，台基上的黑幕”（包天笑《黑幕》）等方面，明显高于清末民初其他“黑幕小说”，显示了作者很强的驾驭题材、透视生活的能力。这两部小说不仅全方位描绘出民国初期上海的社会情状，而且对其所展示的社会众生相进行了穷形极致的透视。毕倚虹的《人间地狱》在描写妓女生活方面，比先前揭露妓家黑幕的小说有所变化和进步。这部小说摒弃了鲁迅所说的对于妓家溢美、溢恶和故意夸张、谩骂一类的写法，淡化了“黑幕”色彩，融入了更多的作者对生活的感悟和体验，形成了人情味较浓的特色。“滑稽小说”在取材方面另辟蹊径，有意选择生活中大量存在的应当加以揶揄调侃、讥笑否

定的现象和人物，写成幽默诙谐、带有轻喜剧意味的小说，为通俗小说增添了一道别具风格的风景线。

其二，社会与言情融合。在这一时期“社会”和“言情”的界线日趋打破。社会小说家中，有许多先前就是言情小说家，再说两类小说本来就很难截然分开，只是侧重点有所不同而已。这一时期社会小说的形式日益完备，言情小说也需要扩大视野，所以许多作家萌发“以社会为经，言情为纬”的创作意识，则是顺理成章的。“社会”与“言情”融合，不是简单相加，而是两者合力突破旧模式，适应时代潮流和读者需求的新变化的必然选择。社会小说历经十余年发展，在这一时期终于从清末谴责小说和黑幕小说的阴影中走了出来；言情小说也从“哀情小说”的巨大惯性下挣脱出来。两者的融合，都为各自开辟出更为广阔的表现领域。

其三，艺术表现手段日益丰富。这一时期的社会小说从多方面学习新文学小说创作的艺术表现手段，增强自己驾驭题材、表现生活的能力。谋篇布局更为讲究，更有选择，叙述故事更为从容，更重提炼。朱瘦菊的《歇浦潮》采取短篇联缀的结构方式，前后照应周密，情节穿插巧妙，显示出作者对故事的发展所具有的擒纵自如的驾驭能力。这一时期的社会小说既有对社会面貌的全景式扫描，也有对社会众生相的深入透视。在刻画人物上，多种手法并用，或浓墨重彩或轻描淡写，或正面点染或侧面烘托，不仅使人物须眉毕现，而且细致深刻地写出性格心理。朱瘦菊、毕倚虹、程瞻庐、徐卓呆等人的小说，都在刻画人物方面取得了值得称道的成就。

抗战爆发后至1949年的社会小说，在时代巨变推动下，也经历了自身蜕变图新的发展过程。这一时期的社会小说呈现以下特点：

其一，社会批判力度增强。在此之前的社会小说作者一般标

榜“政治中立”、“情感中立”和“游戏人生”的态度。抗战爆发以后，当救亡意识成文学的价值中枢时，这些作家再也不能逃离神圣、疏远政治、玩世不恭了。社会责任感的强化，促使他们投入抗日呐喊，并增强了揭露黑暗、讽刺社会的力度。张恨水在这一时期已经从“言情”走向“社会”。他的《偶像》、《魑魅世界》等小说，言情成分大为淡化，甚至可有可无，而社会批判锋芒却得到了空前强化。张恨水的《八十一梦》，则更是改换门庭的标志，已完全成为晚清《官场现形记》式的社会小说了。以《八十一梦》为代表的这一时期的讽刺暴露小说，不仅是社会小说的重大突破，而且是通俗小说值得骄傲的重要收获。这些讽刺暴露小说贯穿着统一的叙事立场，即从人民大众根本利益出发的正义感和深切的民族忧患意识。这是此前的通俗小说完全达不到的境界。而且《八十一梦》所实现的艺术上的雅化，已经达到与新文学的优秀作品相当接近的程度。这一切都使《八十一梦》等小说，在主流文学史上也占有一席之地，获得充分的肯定。这一时期，其他作家的社会关怀和社会批判也明显加强。

其二，对武侠、侦探类型的综合。在此前社会小说已经实现了与“言情”的联姻，这一时期更将综合的触角伸向“武侠”和“侦探”。社会小说对武侠小说的综合，并非放弃自我，专事描写武侠，而是体现在作品人物中的一种侠义精神上。不少社会小说，虽然没写专业化的武侠，但却着力发掘平民百姓所具有的豪侠之气，注重表现打抱不平、讲信义、重然诺的人物形象。张恨水在这一时期创作的一些社会小说，正是如此。这些社会小说都不具有神乎其技的传奇色彩，写出的也不是武林侠风，而是张扬普通民众身上惩恶扬善的侠义精神，写出的是市井侠风。社会小说对侦探小说的综合主要体现在情节安排和悬念设置上。不少作家为了增强小说的可读性和吸引力，有意设置悬念，使情节波澜叠起，予且、王小逸、陈慎言在这一时期写的社会小说，就具有

这种特点，其中有的虽无破案过程，但已近乎推理小说。

社会小说通过对新文学表现手法的学习借鉴，并伴随对“言情”、“武侠”、“侦探”的综合吸收，不断实现对自身优势的巩固、深化和拓展，使自己的现代性更为增强，从而更为接近了新文学同类题材的作品风貌。

## 第二节 李涵秋与《广陵潮》

李涵秋是继晚清最著名的两位通俗小说家李伯元和吴趼人之后出现的通俗小说中社会小说的代表作家，他的成名作《广陵潮》已成为社会小说的代表作。

李涵秋（1874—1923），名应璋，字涵秋，曾用笔名沁香阁主、韵花馆主等，江苏扬州人。他七岁丧父，靠其叔父的接济，才入私塾读书。李涵秋多才多艺，聪慧好学，兴趣广泛，在诗、词、书法、小说、绘画、篆刻等方面，都有涉猎，且有一定造诣。由于家庭贫困，他十六岁时就开始教书授徒，二十岁时考中秀才，参加次年岁试，以第一名考取廪贡生。1904年应聘湖北武昌，为别人做幕宾兼家庭教师。1909年返扬州，在两淮高等小学任教，民国成立后又兼任省立第五师范教职，教学之余，专心从事写作。后来辞去两校教职，为《新闻报·快活林》作《侠风奇缘》、《战地莺花录》、《魅镜》、《好青年》等。1921年李涵秋应狄楚卿之邀赴上海，任《时报》副刊《小时报》编辑主任。1922年又主编《小说时报》。这一时期，李涵秋除了编辑刊物以外，同时创作五六种长篇小说，在几种报刊上发表，有《新闻报》的《镜中人影》、《时报》的《自由花范》、《晶报》的《爱克司光录》、《快活》的《近十年目睹之怪现状》、《小说时报》的《怪家庭》等。1922年秋，李涵秋辞去《小说时报》和《小时报》编务，返回扬州。次年5月因患脑溢血去世。

李涵秋年轻时的一段恋情与他创作《广陵潮》有关。李涵秋在扬州时，与一位名叫媚香的姑娘相爱，媚香的母亲嫌李家贫，从中作梗，打算送女儿到福建舅家。媚香在临行前向李涵秋表示，同他远走高飞相爱至死，但李涵秋缺乏勇气，事到临头而退缩，使媚香一片痴情落空，也给他留下了终生无法弥补的遗憾。李涵秋在武汉时，曾以此经历为素材创作了处女作《双花记》，在汉口《公论新报》连载。后来创作《广陵潮》时，李涵秋把自己的这一段恋情进行了艺术加工，写进了小说。小说中的主人公云麟就有李涵秋自己的影子。魏绍昌曾指出，云麟“是李涵秋本人自况，写云麟与红珠合而离，离而又合，最后红珠成为云麟之妾，就是李涵秋对媚香寄托相思的浪漫之笔。因而有人称《广陵潮》是一部体现了李涵秋切身恩怨的集锦体小说”。（《我看鸳鸯蝴蝶派》，香港中华书局有限公司 1990 年 8 月）

《广陵潮》原名《过渡镜》，李涵秋的创作意图是把小说写成鸦片战争至五四前夕中国从封建社会走向半封建半殖民地社会的一面镜子。何海鸣曾说：“此书最初实刊诸汉口《公论报》、《趣报》，原名《过渡镜》，先生善于描写过渡时代之中国社会，论者亦目先生为过渡时代之好小说家，此《过渡镜》之所以为名著也。”（求幸福斋主《悼李涵秋》，《半月》第 2 卷第 20 号，1923 年 6 月）李涵秋从 1909 年动笔，直至 1919 年完成全书，共一百回，洋洋百万言。

这部小说所展现的历史视野非常广阔，它的创作起点也比晚清一般谴责小说站得高。如果没有对历史事变的切身体验，对历史潮流深入观察与追踪反映的热情，要想完成这样一部描写跨时代历史巨变的长篇小说，是不可能的。李涵秋用一种历史眼光去扫描几十年的时代变迁，在变迁的过程中，把历史感和时代感结合起来，通过描绘种种遗闻旧事，表现出时代潮流的前进趋势。他不像谴责小说那样“徒作谯呵之文，转无感人之力，旋生旋

灭，亦多不完”，（鲁迅《中国小说史略》）从而在较大程度上克服了谴责小说就事论事、以“怪”为怪的弊端。而且他也不像早期鸳鸯蝴蝶派其他社会小说那样，大多只简略提及当时的重大事变，很快便掉头转向，而去一味津津乐道他们感兴趣的轶闻逸事，从而超出了那一类小说过于浮浅和庸俗的局限。

《广陵潮》从英军侵犯广东写起，历经上书变法、百日维新、武昌起义、洪宪帝制、张勋复辟，以五四前夕抵制日货、召开国民演讲大会为终篇。小说为几十年中的重大事变留下了历史剪影，诸如戊戌变法前后科举和废除科举的冲突，辛亥革命前后革命党人的反清斗争以及后来反对张勋复辟的斗争，民国初期政体创建过程中乌烟瘴气的议会选举和地方政府任命，以及处于时代风云变幻中的社会面貌和乡间习俗等等，都在小说中留下了真实写照。《广陵潮》中的不少内容具有历史纪实性。李涵秋说：“这部《广陵潮》小说，并不是凭空结撰，可随意颠倒着说去的。在先的事迹本是如此，作者也不过就事实演说出来。”（《广陵潮》第30回）袁世凯图谋称帝时，曾掀起过一股“劝进”热潮，以期造出“民心所向”的假象来。李涵秋在小说采用纪实性笔法，真实地描写了扬州的一支“乞丐劝进队”，让读者看到一幕乞丐争做袁皇帝开国功臣的闹剧。在描写民国成立之后青皮地痞参加省议员选举时，李涵秋如实地写出了他们包办“民意机关”，强奸民意的种种丑行，让读者看到一幕旧势力想把“民国”和“共和”蛀空的丑剧。他在写选举“弊窦”时说“我就趁这时期和读者谈谈，倒也是揭破地方黑幕，灌输常识的一个好法子。……咳！国家视选举为要政，后辈反以选举为生涯，言之岂不可丑！”（《广陵潮》第92回）李涵秋重视小说的纪实性，其目的就是为了揭露历史真相，并唤起人们的觉醒意识。小说中有关辛亥革命前后革命风潮在扬州引起的新旧冲突的描写，则在纪实性中加入了夸张笔法，对封建势力及其表演的“殉清”闹剧，进行了十分

尖锐的嘲讽。

李涵秋写《广陵潮》是为了“惩戒”，即所谓“移风俗，正人心”，“把那旧社会的形状，在下这枝笔拉拉杂杂写来，……为我诸伯叔兄弟燃犀照怪的描写那见不得人的形状；不过借着这通场人物，叫诸君仿佛将这书当一面镜子，没有要紧事的时候，走过去照一照，或者改悔得一二，大家齐心竭力，另造成一个簇新世界，这才不负在下著书的微旨。”（《广陵潮》第51回）除了“惩戒”，他还有所寄托。小说中的富玉鸾和云麟两个人物形象身上，就充分体现出了作者的理想。

富玉鸾是一个仗义疏财的革命党人，受《民约论》影响，首先在自己家庭中造反，后又到日本求学，在东渡日本之前，他到史公祠内演说，认为中国的内里已经溃烂，“北美西欧，谁不想来瓜分这中国？”他同情弱小、热诚坦率、光明磊落、常为他人着想，而且对待革命事业意志坚定、无私无畏、大义凛然；另一方面，他又年轻气盛，天真任性，有时对人对事过分轻信，容易上当受骗，不知人心险恶以至昧暗不明。他在被营救出狱之时，为了表现走得磊落，执意要去督府向制台告别，恰恰被张勋碰见，遂再度落入虎口，以致被害。作者在写富玉鸾受刑与就义前后情景时，字里行间都倾注了自己的钦佩和敬仰之情：

那阶下一班刑仗手，早已知道制台的意思，一刻功夫，早将富玉鸾上身衣服剥得干净，绑上了天平架子，倒山也似的藤条子飞舞而下，富玉鸾此时已置生死于度外，咬牙忍受，并不则声。只见那血花飞溅，顿时成了一个血人，眼直口闭，刚剩得恹恹一息！云麟在旁，见这光景，已吓得软瘫在地。

……

且说富玉鸾，自从在督署里受刑之后，依然监入死

囚牢里，后来知道云麟，被一个什么四姨太太救脱了罪，安安稳稳地回转扬州。心中这一欢喜比他自己遇了赦，还胜十分，转安心乐意地在狱里静待行刑日期。……只有一件事放心不下，便是淑仪的终身。暗念早知咱今日如此结局得快，又何苦生生地玷污了她，况且她同云大哥，自幼儿何等亲密，这婚姻是十拿九稳，偏生走出咱这一个人，硬拆散了他们这比翼鸳鸯，这都是咱母亲的糊涂主意。如今母亲是死了，咱的死期又在眼前，可怜咱同她姻缘虽有十余天，咱同她好合还只得一次，咱细想起来，越是烦恼。她这一个伶仃弱女，纵然她母亲不愁不能养活她，然而这薄命孀姬，硬叫她冷月凄风，锦衾角枕，又有什么生趣？玉鸾想到断肠之处，那英雄眼泪，也就潸然不已。有一天他便亲亲切切写了一封长信，写明了死后给他夫人淑仪。其中大旨，便是劝淑仪万不可为他守节，云大哥是她至好，须得依然完全了他们这一段良缘。诸事布置，均已妥贴，转萧然长叹，未审将来这东方病夫国，究竟怎生个挽救？

富玉鸾在就义之前还在为祖国担忧，替他人着想，想的是怎样挽救已沦为“东方病夫国”的祖国，为妻子的处境忧虑，担心她拘于封建礼教和旧习俗而为他守节。这样一个始终充满大丈夫气概的革命者形象，在清末民初的章回小说中确是绝无仅有的。李涵秋通过富玉鸾之死，表现出当时革命者自身的弱点，并从侧面写出了这场革命与民众之间的隔膜。小说里的革命党阵营里鱼龙混杂，奸诈小人和投机者、告密者混迹其间，不少地方的所谓光复竟成了封建旧势力表演的闹剧。如小说描写扬州光复时的情景中，外号黄天霸的网狗子在别人怂恿下，趁“真革命党没有功夫到这里来”，大行投机掠财之道，带着身上缠着白布条的营丁

进城打劫库银，一路上大声喊叫“我乃革命党大都督是也”，“在这一霎时间，无论铺户以及居民，不约而同的，将门头上一律都挂了白布，便是没有钱买白布，也拿着三个铜钱买一张白纸，贴在门头上，算是革命党成功。完全将一座扬州城倏地光复了”。（《广陵潮》第57回）光复本身是一场闹剧，光复之后新政权的建立则更是一场讽刺剧。由于没有群众参与，新政权的建立完全成了封建官吏和土豪劣绅瓜分权力的交易会，而且贿赂之风公然盛行，痞子可以当上议员，旧官吏摇身一变而成了民国官员，原来的知县在考试县知事时，靠金钱开路，“运动得一个保送免试的资格，依旧做了民国的官员”。（《广陵潮》第57回）

李涵秋着墨最多、全力刻画的是贯串全书的人物云麟。阿杏说：“人说他在《广陵潮》中自居是云麟……我想文人著一部书，未必无所寄托的，先生在《广陵潮》中，也曾承认这个意思。”（阿杏《李涵秋轶事》，《半月》第2卷第20号，1923年6月）云麟聪明而有才气，从小有母亲溺爱和女仆悉心照料，养成了少爷公子情性，后来家道败落，又体验到生活的困顿和艰辛。他本性善良而又懦弱，做事没有恒心，经常优柔寡断，碰到困难既缺乏主见，又没有勇气。他与表妹淑仪青梅竹马，倾心相爱，但没有大胆实现自己爱情的精神，只因淑仪祖母迷信和富家求婚，就使他改变初衷，听从母亲之命，入赘柳家。他身上带有几分封建才子的风流诗酒“情滥而不专”的色彩，对淑仪和红珠，他都魂牵梦绕，甚至发誓盟心，后来见了刘玉娇和明似珠，便觉得她们别有一种风姿，甚至“觉的比他仪妹妹还娇艳几分”，禁不住想人非非。他宿娼狎妓，娶妻纳妾，全靠佳人红珠带来的丰厚嫁妆，才从寒士变为坐享安乐的儒雅之士。李涵秋尽量想把他写成一个“新派”人物，连他的姨夫伍晋芳也认为他是“科学家”和“少年志士”。但他对功名利禄并不感兴趣，无意在宦海仕途中飞黄腾达，所以他虽然入试前清科举，得到的功名却不过是一个秀

才，民国成立后，伍晋芳当清乡主任时，也仅仅被这位姨夫聘为“文牍主任”之类的区区小官。他热心追求的只是诗文自娱，以及实现才子佳人、娇妻美妾、安享天伦之乐的美梦。这些地方都可看出李涵秋借云麟以自况。李涵秋之弟李镜安为其写传记时曾说他“长于古文词章之学，惟性情恬淡，无志进取……以为一入政界，有如素质之衣，便染成皂色，虽再掬水洗濯，恐不能还我本来面目矣。清末，倦游回里。”（李镜安《先兄涵秋事略》，《中国小说史》苏州秋叶社1927年12月）云麟的确是“倦游四里”的李涵秋寄托自己理想的人物，他虽是一个封建才子，却欢迎辛亥革命，反对君主专制，主张共和，具有忧国忧民的思想。他对君主政体、列强瓜分中国大加抨击，认为“大势所趋，怕将来这君主政体，未必能存立世界。那时候万一有人暗干天位，恐怕不能安然无事，少不得反对的又要高揭义旗起而相抗，弄得兵连祸结，民不聊生，列强眈眈，再借清乱为名瓜分中土，真是鹬蚌相持，渔翁得利，那才危险呢！”这种看法在袁世凯称帝之前，还是颇有见地的。待到张勋复辟时，云麟更是洞若观火，很有远见地认为，张勋与袁世凯是一丘之貉：

即使他达到了目的，也不过如袁世凯之八十三日皇帝，昙花一现，断断不能持久。何以呢？在前清时代，人民脑筋中，尚不知共和为何物。虽受了专制之毒，惟敢怒而不敢言。如今政体既没了共和，忽然又复行专制，人民即无实力与之反抗，我逆料那些爱国的伟人，必有提一旅义师殄此小丑者。到了那时，“复辟”二字，怕不是就此烟消火灭么？

像云麟这样一个风流雅士之类的封建才子，能具有如此符合时代潮流的思想，当然是不容易的。思想虽然新潮，毕竟还不能等同

于行动。如果说他是一个革命者的话，那么他只是一个言论大于行动的革命者，而远不是一个信仰坚实、全力以赴的自觉革命者。所以当作为革命党人被抓进监狱时，他“只有垂头哭泣的分儿”，一上公堂就吓得“昏昏沉沉”，甚至“吓晕过去”。富玉鸾不忍看他这副可怜相，曾在堂上替他开脱说：“他是个忠厚读书的人，同咱们倒是亲戚。至于同党呢，咱们同志，也断没有这种不济事的脓包。你们看这光景，也就该明白了。快放他走，千万不可累及无辜。”革命使云麟吃尽苦头，幸亏因此遇见了以前的情人红珠，靠红珠帮助才得以免除牢狱之苦，后来终于娶红珠为妾，仰仗红珠带来的财富，才过上了衣食无忧的安乐生活。云麟这一人物，正是一个处于过渡时代，思想不乏进步之处，对旧民主主义革命既有同情，又对这场革命有不少隔膜的封建才子、旧式青年知识分子的形象。李涵秋将这个新旧混杂的知识者所能具备的历史真实感，以及寄托其中的自我真实感受，共同表现出来，从而使这一人物具有一定的认识价值和美学价值。

《广陵潮》的反封建精神，还体现在对男女生活和婚姻遭遇的表现上。小说描写了许多青年男女因父母之命和媒妁之言而身陷痛苦不幸的悲剧。美娘错嫁腐儒何其甫，绣春委身于流氓田福恩，都是封建婚姻制度酿成的苦果。云麟和伍淑仪之间的爱情，也是被毁于封建习俗的落后和封建家长的专制。至于小说对妇女饱受缠足之苦的描写，则透射出较为强烈的控诉力量。在第十一回中，何氏嘲笑绣春脚裹的活像“大团鱼”，到了第二十二回写到美丽的绣春时，正是一双金莲伶伶俐俐的，真是只有三寸。小说细致入微地描画出，绣春母亲既有深切母爱，又不得不亲手为女儿缠足的矛盾心理，她听见女儿伤心落泪，自己也不禁泪如雨下，痛心地说：“我哪情愿替你裹脚呢？我不替你裹脚，人家要骂我：‘有娘的女儿，一双脚都裹不成功。’要是世界上没有裹脚的事，我也犯不着同你拼死拼活取闹了。”这里的缠足苦刑，

十分真实地写出了封建礼教和封建习俗对妇女的无情摧残。

《广陵潮》对社会下层市井生活的描绘，也是相当出色的。李涵秋虽想写出革命者形象，但毕竟缺乏对民族民主革命者生活真情的深入了解，因而他笔下的革命者形象，并不十分真实而丰满。他的长处确在于对社会市井生活的用心体察和了如指掌。俞庸云曾说：“先生于无聊时，每缓步市上，于以覘社会上之种种情状，以为著述之资料，所谓实地观察也。一日遇泼妇骂街，先生即驻足听之，见其口沫横飞，指手划脚，神色至今令人发噱，而信口胡言，尤极有趣，先生认为此种资料，为撰稿时之绝妙文章，因即听而忘倦。”（《涵秋轶事》，《半月》第2卷第20号，1923年6月）由于熟稔于心，写起来自然得心应手，左右逢源。李涵秋笔下有惟妙惟肖的市绘腐儒、地痞流氓的生活情景，也有活灵活现的社会各个角落的种种黑幕，还有富有时代和地方特色的闾巷习俗和民间风情。如小说写辛亥革命时人们对待剪辫子的情景，就十分精彩，入木三分：

就拿剪辫子这件事而论，他们的心上，都觉得这辫子一剪，便不是大清国的忠臣。他的那些好朋友，单单因为剪辫子这件事，倒议论了有三天的工夫……这个却不能不佩服他们的老成练达。论他们心里，自然是不肯剪辫子了，又因为外面闹得厉害，不剪辫子，便有人来干涉你，或是告到地方官那里，就须办罪。可怜他们千万为难，想来想去，还是我们那一位，想出一个变通办法，把各人的头发绞开了，剪去一半，留着另一半。留的那一半，挽成一个小小髭髻儿，藏在帽子里。走出去，外人看着好像是剪了辫子似的。只等大清国一朝重复过来，他们老实仍然将那一半辫子垂出来，总比那些光滑滑剪成和尚头的人取巧得许多。

另外，还有“云麟开蒙”、“教民霸道”、“病笃冲喜”、“学叉麻雀”等风俗民情，也都鲜活生动、风味韵味十足。难怪周瘦鹃评论说：“对于中下社会说法，确是极嬉笑怒骂的能事，《广陵潮》因为是记他故乡的情事，本地风光，风闻较切，所以更为出色。”（《我与李涵秋先生》，《半月》第2卷第20号，1923年6月）张恨水在1946年为《广陵潮》改版作序时说：“我们若肯研究三十年前的社会，在这里一定可以获得许多材料。”《广陵潮》确实为当时相当广泛的社会风俗人情留下了生动真实的写照，甚至可以称得上是再现当时民俗民情的“活化石”。李涵秋曾坦率承认：“我这《广陵潮》小说是个稗官体例，也没有功夫记叙他们革命历史，我只好就社会上的状态夹叙出他们的事迹。”（张恨水《广陵潮·序》，百新书店1946年6月）这里的“稗官体例”，是指古代帝王为了了解闾巷习俗，采录民间风情，以供自己施政的参考，专门设立“稗官”职使，“稗官”大都运用真实描绘民情风俗的写法。李涵秋所使用的“稗官体例”，主要以维扬掌故为描写对象，可谓“二十四桥之风物，犹跃然纸上。”后来李涵秋把小说改名为《广陵潮》，恰恰是因为扬州古代时曾是“广陵国”、“广陵郡”。李涵秋还利用扬州人喜爱的扬州评话的特点，使小说的叙述形式，具有十分浓厚的“广陵味”。因此张恨水指出：“据一个扬州朋友告诉我，扬州说书人，就是这个作风。那末，《广陵潮》的技术方面，还有地方性存在了。”（张恨水《广陵潮·序》，百新书店1946年6月）李涵秋把“稗官体例”引入通俗社会小说的创作，丰富了通俗社会小说现实主义创作方法的内涵，的确是值得肯定和重视的。

骆无涯曾指出过李涵秋小说的艺术缺陷，他说：“第一，情节奇突，如石破天空，令人不可捉摸，然而往往越出情理之外；第二，前后衔接，不像别人的长篇小说，往往瞻前顾后，没有统

系；第三，描写深刻，入木三分，可是有时因而失之过火。”（《纪念李涵秋》，《半月》第2卷第20号，1923年6月）《广陵潮》受谴责小说的影响较大，常常是随随便便写来，散散漫漫成篇，各节自成起讫，凭借贯串人物勉强连缀，情节枝蔓偏多，结构过于松散，辞锋过于显露，往往张大其词，竭尽夸张之能事。其中有的情节，又落入因果报应的俗套，渲染“善有善报恶有恶报”，带有明显的迷信色彩。

### 第三节 朱瘦菊与《歇浦潮》

朱瘦菊，生卒年不详，从小生长于上海，交友甚广，对上海社会十分熟悉，具有较为丰富的社会阅历。他的代表作《歇浦潮》从1918年起，在上海《新申报》连载5年，至1923年5月全书出版，共一百回，一百多万字。此后又创作了《新歌浦潮》。这两部小说在当时都曾引起较大反响。1944年，张爱玲在介绍自己怎样写小说时曾列举出她熟读的八种小说，《歇浦潮》就是其中之一。

《歇浦潮》是承袭清末黑幕小说写法而创作的社会小说，主要目的是暴露社会黑暗。包天笑曾说：“上海的黑幕，人们最喜欢看的是赌场里的黑幕，烟窟里的黑幕，堂子里的黑幕，姨太太的黑幕，拆白党的黑幕，台基上的黑幕，还有小姊妹咧，男堂子咧咸肉庄咧，磨镜子咧，说也说不尽。”（包天笑《黑幕》，1918年）包天笑所说的黑幕小说惯常描写的内容，在朱瘦菊的《歇浦潮》中都有所表现。《歇浦潮》高出于一般黑幕小说之处，是创作模式上的超越。一般的黑幕小说往往受制于人与事起亦与事讫这种结构模式，叙事大都烦琐罗列、就事论事，人物描写高度类型化，创造不出具有丰富性格内涵和鲜明个性的人物形象。朱瘦菊显示出比一般黑幕小说作家更强的驾驭题材、透视生活和表现

生活的能力。他的小说对民初上海的社会面貌，作出了全景式的描绘，避免了就事论事、随意起讫的缺陷，叙事更有选择，更善于提炼，更能写出事物的本质特征。他不仅注重事件，而且注重人物刻画，能用酣畅淋漓的笔墨，对当时社会众生相进行穷形极致的透视。他笔下的达官、富贾、阔老、妓女、无赖、赌棍、恶少、“新剧家”、不法商人、欺世盗名的士绅、出卖同仁的“革命党”人等等，共同构成了本世纪初上海“鬼域世界”的生动图画。朱瘦菊在刻画人物方面，显示出相当的艺术功力，正面描写与侧面烘托交替使用，或浓墨重彩，或轻描淡写，都能细致入微地刻画出人物的心理，以简洁的语言使人物须眉毕现。小说对旧学维持会会长汪皙子的刻画，就相当成功。这一个人物是十足的伪君子，表面上道貌岸然，实则卑劣无耻，作者并没有像一般黑幕小说那样将其简单化，或运用极度夸张的笔墨，而是从不同侧面，通过对其言行的描写，把他的嘴脸和内在心理显露出来。小说写他如何利用旧学维持会会长的身份，上窜下跳，操纵选举，目的只是为了升官发财。小说写他贪婪成性，为了吞并未过门的女婿暂存在他家的五万元钱，竟然以烈妇守节的古训，逼迫十六岁的女儿抱着死人牌位成亲。当他的妻子以“从未有未过门的节妇”为由坚决反对时，他指出《诗经》曾记载有未过门节妇之事，并引经据典训斥妻子：“烈妇守节，本是万古不灭的佳事。你自己不学无术，何必强作解人？还要掩没古人贞节，真是岂有此理！况且人各有志，女儿既有守节之心，你做母亲的不该强夺她的贞操。……刚才如玉的一番说话，我恐她还是一时哀痛所激，未必真有守节的心肠。须知守节不比殉节。殉节乃是一死以殉，都由夫妻平日恩爱所致。一旦鸾凤分飞，乃求相从于地下。其实人死则魂魄俱散，怎能重逢地下？故一班殉节的，可谓世间之至愚，一定不关祖宗的阴德。讲到‘守节’二字，乃是生守故剑，誓不再嫁，有夫家的住在夫家，没有夫家的便住在母家，那

才是真正守节。只恐如玉虽有此言，实无此意吧？”（《歇浦潮》第六回《双方得利姑息争端 一榻横陈快谈报馆》）在他的威逼利诱下，女儿不得不嫁给死人，女婿的入殓仪式同时成为他女儿的冥婚典礼。其他人物的刻画，也大都生动形象，真实可感。袁寒云评论说：“其所记予素知者，音容则如晤焉，言动之微，靡或遗谬。不佞知者既若是，其不知者亦必非妄言虚构者可比也。”（袁寒云《歇浦潮·序一》）魏绍昌也认为：“即以书中占主要篇幅的姨太太群像而论，尽管她们有着白天睡大觉，夜晚起床活动，抽烟、打牌、倒贴小白脸等共同的生活习惯，却各有不同的经历，不同的脾性，绘画毕肖，呼之欲出。”（魏绍昌《歇浦潮·出版前言》，《上海滩与上海人》第2辑，上海古籍出版社1991年5月）这些都确属精当之论。这部小说在结构上采取短篇联缀方式，情节设计和穿插巧妙，前后照应比较周密，从中都可见出作者精心结撰的艺术功力。王钝根说：“初读草稿三数回，即叹其章法之佳，若钱如海夜归叩门，误击邵氏，遂成欢好。此等处渡笔神妙，虽《水浒传》之拍桌溅面，不是过也。”（王钝根《歇浦潮·序二》，上海新民图书馆，1921年5月）《歇浦潮》的作者具有完整的艺术构思，对小说故事的发展也有一种擒纵自如的驾驭能力，比起一般黑幕小说随意起讫、前后重复或脱节的粗疏与草率来，表现出明显的艺术进步。

鲁迅批评黑幕小说过度夸张以至溢恶。有些评论家由此得出结论，认为黑幕小说的根本缺陷是只看见社会的污浊、邪恶和黑暗，而看不见光明的另一面。以此衡量《歇浦潮》，当然难免把它的只写黑暗归为整个黑幕小说的历史局限。实际上，黑幕小说的过度夸张以至溢恶，完全是时代的愤怒情绪在创作过程中的集中投射。晚清社会之腐败、政府之昏聩，使得因欧风东渐而日益躁动不安的知识分子不能容忍也无法容忍，时代的愤怒情绪燃至沸点，因此他们在“揭发伏藏，显其弊恶”时（鲁迅《中国小说

史略》)往往要情不自禁地作极度夸张的描写以至成为溢恶。这样就容易丧失艺术分寸感,使小说难于近真,从而破坏了艺术真实性。鲁迅对此类小说的批评正是以此为出发点的。朱瘦菊观察、表现生活,都具有相当深刻的穿透力,写出的社会现象和人物大都真实可信,叙述描写也相当从容冷静,并无过度夸张以至溢恶。这正是《歇浦潮》超出一般黑幕小说的地方。因此,我们不能因为《歇浦潮》缺乏光明的“亮色”,就认为它具有黑幕小说的根本缺陷。事实上,朱瘦菊正是没有被当时社会表面上的“新气象”和“光明面”所迷惑,而是看出了现象背后的本质真实。他在《歇浦潮》第一回《避难依人真心匪石 架词试节巧舌如簧》中,谈起创作此书的缘起时说:

春申江畔,自辛亥光复以来,便换了一番气象。表面上似乎进化。暗地里却更腐败。上自官绅、学界,下至贩夫、走卒,人人蒙着一副假面具,虚伪之习递演递进;更有一班淫娃荡妇、纨绔少年,都借着那文明自由的名词,施展他卑鄙齷齪的伎俩。廉耻道丧,风化沉沦。

这里可以清楚地看出朱瘦菊对当时似新实旧的社会现象的非凡洞察力和猛烈抨击的愤激之情。就小说所创造的审美内涵和艺术真实而言,《歇浦潮》不仅高于一般的黑幕小说,而且超过了清末民初那些貌似进步,实则图解政见、蓄意说教的浮浅之作。因此,这部小说在现代通俗小说史上应当占有一定的地位。

#### 第四节 花界小说

通俗社会小说涉猎的内容相当广泛,其中的“花界小说”是

以特定社会生活领域和特定社会角色为主要表现对象的社会小说。在这方面比较著名的作家有：海上漱石生、张春帆、海上说梦人和毕倚虹。

海上漱石生（1863—1939），原名孙家振，字玉声，曾用名警梦痴仙、海上漱石生，晚年尤以海上漱石生著称于世。上海人。出身封建士大夫家庭。1891年秋，他赴北京参加科举考试，住在松江会馆，巧遇《海上花列传》的作者韩子云，与之相识。考试结束后南返，两人结伴乘船，途中交谈小说创作，并把各自书稿取出，交换阅读。此时韩子云写的《海上花列传》仅有十多回，孙家振写的《海上繁华梦》已成二十一回，两书所写内容完全相同，都是妓院风光。1892年，孙家振由近代著名启蒙学者王韬介绍，进入《新闻报》，担任主编，后来又参与《申报》、《舆论时事报》的编辑工作，自己还曾创办过《采风报》、《笑林报》、《新世界报》、《金刚钻报》等。1903年，发表长篇小说《海上繁华梦》一、二集各三十回。当时李伯元在上海主办《繁华报》，发表《官场现形记》，很受读者欢迎。由于《笑林报》与《繁华报》社址是邻居，孙家振与李伯元成为好友，过往甚密。李伯元曾用《晋书·孙楚传》中的典故“漱石”，刻二字印章赠给孙家振。1906年，孙家振发表《海上繁华梦》第三集四十回，两年后由商务印书馆印行一百二十回本。《海上繁华梦》风行一时，后来在1915年至1916年，孙家振又创作了《续海上繁华梦》共三集一百回，两书长达一百六十万言。据孙家振1925年写的《退醒庐笔记》说：“繁华梦则年必再版，所销不知几十万册。”后来孙家振再也没有写出一部影响超过《海上繁华梦》的小说。孙家振在鸳鸯蝴蝶派作家中辈份最高，他所办的报纸与此派作家关系密切，他创作的《海上繁华梦》出书相当早，因此对其后同类题材的小说影响较大。

《海上繁华梦》是鸳鸯蝴蝶派作家中最早描写妓院生活的一

部小说。孙家振在《海上繁华梦》初集“自序”中说：“仆自花丛选梦以来，十数年于兹矣，见夫入迷途而不知返者，岁不知其凡几，未尝不心焉伤之。因作是书，如释氏之现身说法，冀当世阅者或有所悟，勿负作者一片婆心。是则《繁华梦》之成，殆亦有功于世道人心，而不仅摹写花天酒地，快一时之意、博过眼之欢者欤？”孙家振以“现身说法”相标榜，由此也为其后同类小说作者解释自己的创作动机提供了模仿的榜样。写作这类“花界小说”的作家，大都有这种生活经历和亲身体验。孙家振年轻时，十分喜欢看戏，对于梨园掌故相当熟悉，而且经常混迹于赌场妓院。据严芙荪为他作的小传说：“他在中年时代，金粉场中，几乎天天有他的足迹，如名花金宝仙、吕巧琳、王宝钗、朱筱仙、金香林、周湘云等，都是他素所相识的。他四十岁后，豪兴未已，又垂青于花榜状元金菊仙。他的缠头所掷，万金也不止了。”（严芙荪《记海上漱石生》，《全国小说名家专集》，1923年8月）

《海上繁华梦》主要描写杜少牧和谢幼安在上海的不同遭遇。杜少牧先是倾心于妓女楚云，后来发现楚云正爱着潘少安，杜少牧一怒之下，转而迷恋妓女颜如玉，没想到颜如玉也并不真心爱他，只是从他手里骗到钱财，送给潘少安。经过两次恋爱经历，杜少牧看到了妓女们的绝情寡义，以及她们的种种骗人伎俩。杜少牧只是一个成天泡在妓院里醉心于吃喝嫖赌的钟情者和受骗者形象。谢幼安被作者作为正面人物来描写，他的遭遇与杜少牧有所不同。谢幼安结识了一个善良热心的青楼女子桂天香，娶她为妾。后来谢幼安患白喉，桂天香朝夕服侍，无微不至，并祈祷上苍，愿以身相代。谢的病痊愈以后，桂天香却受到传染，不治身亡。书中所写的谢幼安和桂天香，实际上就是作者及其妾苏氏（天香馆主）。据作者写的《退醒庐笔记》下卷“退醒庐伤心史”说：“余四十岁之春，寒热大作，昏不知人。篔室苏氏为延医，

躬自料量汤药，衣不解带，目不交睫者数夕。七日后，余神识清，讵当晚苏氏亦病，竟于二月十一夜弃余而去。苏氏事实，余适著《海上繁华梦》说部，为之详细采入，即书中之桂天香是。”虽然作者有意把谢幼安作为正面人物来描写，但并没有把他写成有血有肉、可亲可感的艺术形象。他只是用许多虚饰的笔墨把谢幼安写成一个经常光顾妓院的“才子型”嫖客，人物形象显得苍白虚假。如第十五回《小房子阿珍泣别 天香院幼安谈禅》写谢幼安身在妓院，却与桂天香共同手捧《多心经》、《金刚经》虔心参禅，谢幼安写的《参禅记》一面说：“倚红偎翠三更梦，问暖嘘寒万种情”，一面却说“一尘不染天空月，万象皆虚雾里花”。在妓院参禅本身就显得十分滑稽，人物自相矛盾之处则更使人觉得这一形象很苍白做作。

较为可取的是《海上繁华梦》以平实的文笔，真实地写出了本世纪初叶上海租界中人欲横流、声色犬马的社会景象。其中有形形色色的有闲阶级的阔老阔少、纨绔子弟、假洋鬼子，以及各种混迹于妓院之中的流氓、赌棍、拆白党。他们追逐醉死梦生的享乐生活，整天吃喝嫖赌，并且无恶不作。作者对不少当时特有的社会生活情景的描写，生动真实，如第四回《升平楼惊逢冶妓 天乐窝引起情魔》中的一段描写：

话说冶之等在丹桂看戏，正当赛活猴扮着武松，使动真刀，要杀张都监时，猛听得边厢里人声鼎沸，楼上楼下看戏的人无不心下着惊，疑是火警，都想奔逃。幸亏有几个看清的天津人把手乱摇，大喊：“没有什么事！请大家坐下瞧戏！”……众人始定了心，重新坐下。锦衣不解，问冶之：“这是为甚缘故？”冶之也不知道，把手向马夫一招，先将携来的千里镜交给了他，然后问他：“边厢里为甚事情吵闹？”马夫道：“听说是一个看

戏的乡下人失了东西，查是被隔座的一个青插手偷摸去的，故此滋闹。现在，已被巡捕拉到捕房里惩办去了。”志和道：“什么叫青插手？可是此人名字？”马夫笑道：“青插手并非名字，乃是江湖上切口，剪绺的叫青插手，犹如偷鸡贼叫采毛挑，大早里窃物的叫踏早春，窃人家晒晾衣服的叫戳天表。”冶之道：“偏是偷东摸西的人有这许多混号，人家听了诧异。”

《海上繁华梦》之所以吸引读者，很大程度上在于它提供了一系列五光十色的社会场景，特别是妓院风光，写得比较细致具体，使有过此类经历的人读了可以引起若干联想，使没有此类经历的人读了也能满足好奇心。此外，社会生活的其它方面，在小说中也留下了较为广泛真实的写照。如当时的戏剧演出，作者既写了谭鑫培、孙菊仙、七盏灯、夏月润等人的京戏，又写了髦儿戏、梆子戏、苏滩、文明戏等其它剧种。再如小说描写的赌博、斗蟋蟀等场景，也颇有特色。这些都使小说具有一定的社会学和民俗学的价值。

从思想和艺术整体上看，《海上繁华梦》都较为平庸。作者对形形色色的社会丑恶现象，虽有所谴责和贬抑，但又失之于浅薄，声色追逐的内容中也有不少乌烟瘴气的无聊描写。人物刻画上也没有写出有血有肉、真实可信的艺术形象，虽有作者自己生活经历的融入，却既写不出人物真实的自我，又不能超越作者的情感经历。全书结构散漫，堆砌铺排，过于繁琐，缺乏应有的艺术提炼。

张春帆（1872—1935），名炎，曾用笔名漱六山房，江苏常熟人。因家资富有，清末常活动于苏州、上海，流连在两地的风月场所，对嫖场生活十分熟悉。受《海上花列传》和《海上繁华梦》一类流行花界小说的影响，创作长篇小说《九尾龟》，原打

算写三十集，每集十六回。《九尾龟》从1906年至1910年由上海点石斋出版十二集，共一百九十二回；1925年6月，《上海画报》创刊，很受欢迎，主办者钱芥尘邀请张春帆创作《续九尾龟》，先在该刊连载，后出版单行本十二集，一百九十二回。全书总共合计二十四集，三百八十四回，一百多万字。1928年，张春帆在上海创办《平报》3日刊；1929年在周瘦鹃所编的《紫罗兰》上发表连载长篇小说《紫兰女侠》；1932年又为《万岁》半月刊作连载长篇小说《烟花女侠》，还出版了长篇小说《反倭袍》。另外，他还创作了武侠小说《球龙》、《天王老子》等，于1934年由上海中央书局出版。

《九尾龟》在1906年问世时，正值“花界小说”流行之际，所以很快风行一时，其后也有较大影响。秦瘦鹃在《小说纵横谈》中，谈及《九尾龟》的影响时说：

我清楚地记得，抗战前不久，走进上海那些大学或中学的宿舍，还可以在不少同学的枕边发现这部“巨著”。其影响之深且远可以见矣！……为什么它会特别走运？照我看大概有两个原因：首先是《九尾龟》这个书名怪得好！不像《海上繁华梦》之类那么平淡。据说《九尾龟》的作者张春帆是把这个书名当作诨号送给他小说里的一个人物的。那人是个大官，娶了不少妾侍，却无力周旋，以致广田自荒，每个妾侍都有了“情夫”，作成他做了九尾之龟。（秦瘦鹃《小说纵横谈》，《闲话“狭邪小说”》，花城出版社1986年12月）

此书在上海影响很大，虽然夹杂许多“苏白”，但在北方也有很多读者。据1923年1月《晨报》副刊报道，1922年11月北京高等师范在建校十四周年纪念活动中，对来校参观者进行了

一次民意测验，其中有一问题是“你最喜欢读的中国旧小说是哪一本？”有一些人的投票是《九尾龟》。

张春帆曾一再说明，他写的是醒世小说：

在下做这部书，一半原是寓言醒世，所以上半部形容嫖界；下半部叫醒官场，处处都隐寓着劝惩的意思，好叫列位看官，看看在下的这部小说，或者有回头警醒的人。这也总算是在下编书的一片苦心，一腔热血，并不是闲着笔墨，旷着功夫，去做那嫖界的指南，花丛的历史（第33回）。

列位看书的酒罢茶余，消遣世虑……能遣此寓言醒世，俳语成文，东方滑稽之谈，南国烟花之史……借这青楼中冶叶狂花的姿态，做一部世界上劝人讽世的清谈，把那些上海滩上以前的四大金刚，以后的十二花神，都一古脑儿收聚拢来，做了一部小说中间的资料，这也总算是现身说法，皆大欢喜了（第127回）。

张春帆的创作意图，是希望读者在茶余酒后的消遣中接受劝惩，回头“警醒”于自悟之中。鸳鸯蝴蝶派作家对《九尾龟》评价很高，也曾指出它的劝谏醒世目的，袁寒云在为《九尾龟》作序时说：“人争为小说，日进丛繁，而巨作之中，能无枝无蔓者鲜矣，前以李伯元、吴研人称野史之雄，后则李涵秋、张春帆负谏谏之望。”这里所说的“谏谏”，就是指谏时不直言过失，而是以曲折隐约之词，使人自悟。

《九尾龟》值得重视之处，是小说创造了一个独特的典型人物——章秋谷。他是全书的中心人物，是一个文武兼备的“当代英雄”，而这位英雄的超人才能主要是表现在嫖界。在小说开端，张春帆就把章秋谷写成“万斛清才，一身侠骨”，“出身贵介，自

幼习武”，并且又给章秋谷挂上了不少桂冠：“风流才子，诗酒名家”，“当今侠客，当世奇才”等等，他从十七岁起就开始出入妓院，以此为业，刻苦自学，到二十二岁时，他就自夸达到了“阅世甚深，十分精细”的高超水平，被人们公认是“花柳惯家，温柔名手”。在作者笔下，章秋谷是一位“英风锐气”的“美男子”，成为众多妓女竞相追逐的对象。“文”一方面，他是“下笔如风，文不加点”；“武”一方面，他又是“十分安全的侠客”，“对手又都非浩荡的强敌，他就在其间横行过去”，所以每当妓院之中因种种原因发生争执而要诉诸武力时，这位表面儒雅文弱的书生常常忽然施展出超人的武艺和惊人的膂力。张春帆为了表现章秋谷的非凡魅力，有意把他写成并非出身于豪门富贵之家，从来不以挥霍金钱去博得名妓的青睐，而仅是“中资之家”，全靠自身的本事和魅力，赢得众多妓女的倾慕和崇拜。他十分善于包装自己，仅用别人四分之一或五分之一的钱，就能把自己装扮成富豪贵客，既撑持起自己在场面的名声，又使倨人另眼相看、曲意逢迎。他在嫖界名声大振，威望很高，在很大程度上并不是凭借自己的美貌英俊和文武全才，而是凭借他那种好奇冒险的性格和专打抱不平的侠义精神。他常常为了“专取一时快意”而打抱不平，出奇制胜地长嫖客同道的志气，灭倨人名妓的威风，既是为同道讨回公道、争气翻本的好汉，又是敲竹杠、砍斧头的妓女们的克星。他是一个在妓女堆里无往不胜的“英雄”，不但不会上妓女、流氓之流的当，反倒会占妓女的便宜，以各种手段制服流氓，逼得流氓向他告饶。处于人欲横流、罪恶丛生的嫖界，他精明过人，应付裕如。他之所以比流氓还流氓，比无赖还无赖，恰恰在于他的文化底蕴不同于他的对手们，他比他们有头脑，有才气，有见识。在与种种对手交锋时，他为了打击和制服对手，可以像他们一样不择手段，而且比他们更高明。他不仅善于利用拳头和刀棍打败各类地痞流氓，而且很擅长利用租界的法律，对

付地痞流氓的违法行为。小说一再描绘他“眉头一皱，早已想了一个法儿”；而且能常常“想出千奇百怪的法儿”，就连他的姨太太和好朋友都当面说他是“忒嫌刻毒”，“奸巧刁钻”，用地道的苏白，就是“刁泉”、“挖掐”。小说里有不少篇幅描写了章秋谷混迹于烟花场中的诗酒风流和淫奢荒唐。他在戏园里与姨太太看戏，忽见一妙龄美女伍小姐，竟拉了姨太太一起去盯梢。为了沾花惹草，勾引良家少女，他费尽心机，不择手段。他先是把一个卖花姑娘拉下水，将其占有，然后又指使这个卖花姑娘去收买伍小姐的监护人伍家舅太太。为了博得舅太太的欢心，他除了送礼之外，还与这位中年妇女寻欢苟且。最后在自己姨太太和伍家舅母的配合下，他把伍小姐诱骗家中，由姨太太帮他反锁房门，终于“糟蹋了一个冰清玉洁的女儿”。被侮辱以后，伍小姐流泪哭诉：“你们做男子的……把我们女子不当做什么东西，难道只有你们是人，我们就不是人么？”章秋谷在嫖界厮混多年，干尽偷香窃玉、伤风败俗的勾当，再加上富有“才气”，善于总结概括，竟“创造”出一整套嫖学理论，俨然成为嫖学专家，他经常在妓院吃花酒时向他的朋友们传授这些嫖学理论，赢得众人拍手叫好。嫖友们问他，在堂子里吊膀子时有什么招数，可以把倌人“哄得死心塌地”，他说：“大约不外三层做法，第一不发标，第二不吃醋，第三不认真，久而久之，那些倌人，就自然而然的同你要好起来。”这一番高论令他的嫖友们大加赞赏，奉为花柳场中“千古不磨之论”。他通过自己的研究，运用考证、类比等方法，发现了古今妓女“价值观念”的变化：“大凡古来妓女，所重者第一是钱，第二是相貌，第三是才情。如今却改了一番局面，换了一派情形。近来上海倌人，第一是喜欢功架，第二才算看银钱，那相貌倒要算在第三；至于才情两字，不消说起，是挂在瓢底的了。”他进而自我炫耀：“功架出于阅历，也不是一朝一夕的功夫。这是我章秋谷嫖界中绝大的经济学问。”一番研究心

得使嫖友们“心下通明”，不得不顶礼膜拜：“你竟是个嫖界中的三折肱了，不料花柳场中……也有这许多道理。”作者似乎也不愿让章秋谷以自甘堕落的色情狂形象出现在读者面前，于是使用章秋谷母亲的临终遗言，来为他在嫖界厮混的内心世界作一番说明和美化：“你平日间专爱到堂子里头去混闹，别人都说你不该这样。只有我一个人知道你的意思，无非是为着心上不得意，便故意到堂子里头去这般混闹，借此发泄你的牢骚，所以我也从没有说你一句，只要你把这恃才傲物的性格改掉了，我就死了也瞑目的了。”（《九尾龟》第189回）那么章秋谷的“苦闷”究竟是什么？章秋谷本来是“必为大器的”，只是“时运不济，十分偃蹇。”他自叹：“我章秋谷半生落拓，百事违遭”。因此他为自己另取一名叫“憔悴青衫客”。他曾被聘为书局总经理，还出任过天津洋务局总文案，当过广州政治学校总教司，却一直郁郁不得志。他虽然对仕途功名并无兴趣，只是为了安慰母亲参加乡试，却又因未中而耿耿于怀。他常发牢骚，对社会和官场也时有不满，往往把官场比作嫖界，大骂官场的腐败。他还颇有忧国忧民之志，指责“中国人的奴隶性质”，痛斥中国与外国订条约吃了大亏，认为只要按他的一套“条约学”的空头理论行事，中国就有救了。同时，他又大骂新党，诋毁留学生。徒有忧国忧民之心，毫无为之改革、救亡的行动。从上海到天津的船上，他大谈救国，一下船却钻进妓院寻欢作乐，并浪游于天津南北班子。尽管在妓院为所欲为，作者却有意把他写成正人君子。他不仅是在嫖界维持正常秩序的“监督”，而且还想当维持风化的道德警察，在戏院里看到花旦与小生表演打情骂俏时，一本正经地说：“该死该死，怎么做出这个样儿来，真是一些儿廉耻都不顾的了”。他还常常担心社会上的人心风俗就此败坏。

胡适曾指出：“《海上繁华梦》与《九尾龟》所以能风行一时，正因为他们都只刚刚够得上‘嫖界指南’的资格，而都没有

文学的价值，都没有深沉的见解，与深刻的描写，这些书都只是供一般读者消遣的书，读时无所用心，读过毫无余味。”（阿英《晚清小说史》，人民文学出版社 1980 年 8 月）小说通过章秋谷这位“嫖学专家”在嫖界的丰富阅历，写出了花柳场里的层层黑幕和种种罪恶。作者反复用章秋谷来讲述各类嫖经，靠他的经历来细致描绘各地嫖界风光，以上海妓院为中心，扫瞄天津、北京、南京、广州嫖界，真可谓“嫖界导游图”、“花国入门画”。鲁迅也认为《九尾龟》极度风行的原因是“因为可以做嫖学教科书去读”，但他不像胡适那样简单，而是从小说史的角度看到了《九尾龟》的一定的独特价值。他在《上海文艺之一瞥》的演讲中说：

才子佳人的书盛行的好几年，后一辈的才子的心思就渐渐改变了。他们发现了佳人并非因为“爱才若渴”而做婊子的，佳人只为的是钱。然而佳人要才子的钱，是不应该的，才子于是想了种种制伏婊子的妙法，不但不上当，还占了她们的便宜，叙述这各种手段的小说就出现了，社会上也很风行，因为可以做嫖学教科书去读。这些书里面的主人公，不再是才子 +（加）呆子，而是在婊子那里得了胜利的英雄豪杰，是才子 + 流氓。（鲁迅《二心集》）

鲁迅的深刻之处在于他没有从表面上孤立地分析章秋谷这一艺术形象，而是看出了这一形象与明清小说中才子佳人形象的不同之处。章秋谷已经超越了明清才子佳人形象的构架模式，具有特定的时代气息，让人们可以从他身上看到清末民初上海十里洋场的时代和地域痕迹。他既有才气，又有流氓味，两者在特有的时代环境中融为一体。在他的超级嫖客的流氓生涯中时时显露出

才气，而他的才气又常常流露出流氓气。他正是清末民初上海滩上一个相当时髦的才子流氓。在中国通俗小说的人物系列中，《九尾龟》的独特价值也正是在于它提供了一个新的文学典型，即章秋谷式的才子+流氓一类的典型人物。

《九尾龟》的语言运用，在通俗小说中也具有一定的特色。阿英曾把《海上繁华梦》和《九尾龟》称作吴语小说中“最为有名”者。鸳鸯蝴蝶派作家何海鸣在给予《九尾龟》相当高的评价时，也指出了它的语言特色，他说：

描摹海上花事之小说，以《九尾龟》为最上乘，盖《九尾龟》之作者，有胸襟，有感慨，有本事，兼有文才也。予爱慷慨淋漓之小说，予尤乐闻溜亮宛转之苏白，《九尾龟》兼而有之，使人意也消矣。（何海鸣《歇浦潮·序》）

《九尾龟》在语言运用上，明显受到《海上花列传》的影响。两者都是把小说中的语言分成两类，一类是普通白话，专门用于叙事；一类是“溜亮宛转之苏白”，大多用于记言。所不同的是，《九尾龟》不像《海上花列传》分得那样清楚，而是把苏白作为妓女的专用语言，其他人一律使用普通白话。而且，妓女只在当妓女时使用苏白，从良以后则立即改为普通白话，如章秋谷的姨太太陈文仙就是如此。当时上海的妓院里，妓女多是苏州人，而且其中不乏名妓，因此不是苏州人的妓女也大都愿意操一口苏白，以成为苏州人为荣。《九尾龟》中写的天津南班妓院里，妓女虽是扬州人，却自称苏州人，说一口“蓝青苏白”。苏白在当时上海滩几乎成为妓女特有的职业性语言。《九尾龟》有意把这种职业语言用在小说中的妓女身上，也就不足为怪了。作者显然是为了突出妓女这一类特殊人物富有地方色彩的韵味，并且以此

描写出妓女打情骂俏和勾引取悦嫖客的十足嗲味。小说中妓女一旦从良，身份变了，语言也为一变。

《九尾龟》作为“嫖学教科书”，虽然有很多性描写的内容，但并没有直接露骨的感官刺激一类的污秽画面。小说的性描写，都凭特定的隐语来表达，不仅不露骨，而且相当抽象化、概念化。在语言运用上，则是只要涉及性描写，就全用骈四俪六的对仗体。有的地方甚至采取一笔带过法，他写道：“这些嫖褻的事情，在下做书的也不来细细说它”。这种对性描写的特殊处理方式，其实正是清末民初言情、花界小说大多采用的方式。

在民俗史的价值方面，《九尾龟》也毫不逊色于同一时期的其他通俗小说。它描画出的十里洋场中的妓院、赌场、戏院、万国赛珍会、“日总会”和夜总会，都算得上是民俗史上的形象化的好材料。

何海鸣（1891—1945），字一雁，曾用笔名求幸福斋主，祖籍湖南，出生于广东九龙。1898年，英国强迫清政府租借九龙半岛，激起九龙人民的强烈反抗。1899年，清政府派遣军队与英军一起强行镇压了九龙人民的反侵略武装斗争。这一历史事件给幼小的何海鸣留下了很深的印象，成年以后他仍然不能忘怀那次强烈的刺激，多次对人表示：“不知今生还能重见其复为中国疆土否！”十五岁时，赴湖北，考入两湖师范礼字斋，因生活贫困而辍学，后来参加新军，被选入随营下士学堂学习，随后当了两年多下士。在军队期间，他组织了文学社，与当时新军中的革命党人蒋翊武一起，致力于推翻清政府的革命事业。他参加革命活动之事败露后，退出军队到《大江报》当记者，兼做上海《民吁》、《民主》等报通讯员。他在新闻界中继续宣传革命，被当时的湖广总督瑞澂下令逮捕入狱。武昌起义之后，他担任汉口军分政府少将参谋长。1913年袁世凯派人暗杀了宋教仁，黄兴在南京宣布独立失败后，何海鸣在南京重举义旗，与袁世凯的军队展

开血战，兵败遂东渡日本。当时袁世凯曾悬赏十万元以换何海鸣的脑袋。袁世凯死后，何海鸣回国，定居北京，并与上海文友来往甚密。1922年，他参加了由包天笑、周瘦鹃、许廑父、严独鹤、李涵秋等人组成的小说家社团“青社”。同年，他在《半月》杂志上发表了《求幸福斋主人卖小说的话》一文，公开宣称开始“卖小说”，并表达了他的小说观：

我如今卖小说了。第一个主顾，就是《半月》杂志。

我很想与几个小说界卖文的同志，先将短篇小说十分认真的作几篇，成一种现代中国短篇小说的完成作品。虽说骨子里各有各的主义色彩，但是那个骨子，总万不可缺少。慢慢的由此抬高现代中国短篇小说的价值，紧挨上世界文坛上去，被人说道这是中国现代完成的出品，庶几我国今日才有小说可言。上述的志愿，我究竟配不配在这里面出些力，我也还没得把握。不过我想尽力做这件事，而且想约同几个朋友研究做这件事。所以我自己也做起小说来，打算在这上头多用点工。

我对于《半月》投稿，只承认是一种试验的作品，很想求各方面同志多多的赐些批评或教诲，其目的似乎尚不尽在卖钱。瘦鹃曾问我怎么一个办法，我答道：当然照《半月》一般投稿的人普通办法。应该列在何等便是何等，我是决不搭“名士”或“老字号”的架子的。

现代卖文的生活，甚是清苦，小说更不值钱。但是我们出卖小说的人，倘若肯大大的努力，将小说的价值抬高，教国人知道这是一种重要的文学，人生都应该有这种东西来安慰。到那时发生重大的需要，小说的卖价自然也会高起来了。

我既然想做小说界努力向上的一分子，我此后的出品，第一，每篇有每篇的用意，不肯毫无所为而做；第二，不肯敷衍多凑字数。（《半月》杂志，第1卷第10号，1922年1月）

何海鸣写起文章来，过分热衷于说理，文笔颇有功力。也许正是出于对自己写文章的自信，他转而投身于小说创作。他致力于小说创作之始，就表示要提高中国小说的艺术水平，其抱负不可谓不大。仅就其生活经历之丰富而言，他并不缺乏小说创作所需要的生活积累，他所缺乏的只是从事小说创作所必不可少的思想和艺术准备。这一点成为制约他的小说取得较大成就的关键因素。他想学习外国小说的艺术手法，但对外国小说涉猎不多，对外国的科学、哲学、文化所知也很浮浅。他受中国传统文学观的影响较大，深信“文以载道”的古训，但对中国传统小说的艺术技巧，却未能真正领会和把握。

何海鸣开始小说创作时，还宣称要写“倡门小说”。与清末民初以来风行一时的花界小说不同的是，何海鸣没有重蹈“嫖界指南”一类小说的复辙，而是反其道而行之，写“倡门”是要恢复妓女作为“人”的地位，对她们的种种不幸遭遇寄予同情。他以此为出发点，先后写了一系列表现妓女生活的短篇小说。何海鸣显然受到五四文学的人道主义精神影响，但是封建士大夫思想同时也掺杂进他的小说里。他在《娼门红泪》的《跋语》中说：“在起初写那第一篇《娼门送嫁》的时候，原只描写娼门交际上爱情的纯洁，以纪念我心目中之一人。嗣后想入非非，凭空结撰，由嫁后而逃亡，由逃亡后而重逢，陡忆及吾曩年亦有一弃妾，及因此一事而几乎酿成种种错误，遂又引起一段忏悔的感想，如鲠在喉，非痛快的写出来不可了。”何海鸣在小说中写出人物对妓女的真挚爱情，比那些“目中有妓，心中无妓”，专把

妓女作玩物的章秋谷之类的嫖客要更富有人性，显然有所进步。但何海鸣并没有完全脱出旧式才子的思想轨道，只感到“弃妾”于良心有所不安，却没有意识到问题的关键不在于“弃”，而在于“纳”，因为纳妾本身才真正体现出男女之间的不平等和不人道的实质。小说《藏春记》同样显示出何海鸣创作上的内在矛盾性，他在第一回“兴谣诼公寓藏春 习技能私房学艺”中写道：

曾记得有一位东方哲学大家是那样说过，男女两性间问题，离不了一个爱字。但爱字有正反两面，正面可以拿情字来诠释，是属于灵的，也就是很高尚很纯洁的；反面便只能将欲字来替代，是属于肉的，便是很污浊很卑下的。二者之间，固然是失之毫厘，便会谬到千里，无奈这种的过失，最易触犯，一不检点，便无论你那爱的本念，是导源于何等纯正的最高峰，一旦泛滥开来，仍是很容易踏入歧途，结果适得其反。不过这种正面、反面的鉴别法，不能专趋重于表面的形式，仅有一种在表面上看来是非常正当，而内幕复杂，用心尤为卑污不堪，简直是制成了一种罪恶。有的表面上虽属污浊，为一般专重皮相的人所看不起，可是他们的内心都非常清醒，一样能占有绝大的价值呢。譬如男女结合这件事，轮到了倡门中去搬演，就形式上看，自然是金钱问题在那里发生作用，性欲问题在那里主持交易，没有什价值可说，只是世事不能一概而论。……娼固然是可废除，只是举世滔滔，到处都积极闹着人欲的横流，肉感的震荡，倒差不多快要尽变成娼的世界了。人们喊着解放，已有了多少年，想不到所得的结果，真正被解放了的，只属于肉的一部分，而灵的一部分，反愈加蔽塞起来，这也是一种毫厘千里之失啊。

在对男女两性关系的看法方面，何海鸣的思想新旧参半，他的小说也是“按照这种解说，写一段故事来作个参证”。从人性角度肯定爱情的“崇高”、“纯洁”是颇具有现代意识的，但是他对于时代进步带来的男女关系的变化，又难免以封建士大夫的眼光来看待，把男女关系上出现的混乱现象归咎于“解放”，甚至认为“差不多快要变成娼的世界了”。他的小说对于妓女的描写，正是体现出新旧参半的矛盾性，一方面要从人性的角度肯定妓女作为“人”的权利，另一方面又没有完全抛弃封建士大夫阶层对女性拥有的反人性的特权，不能摆脱嫖娼、纳妾一类封建才子的旧传统。

何海鸣的小说在艺术方面的缺陷，是艺术修养和艺术表现力欠缺的产物。他对小说表现技巧的理解，就表现出明显的偏颇：

施厚冰先生，……嫌其不紧张，并以拙作《藏春记》议论太多，恐非有闲阶级所喜，评者固中肯，而作者却另有不得已处，不得不一辨白也。按长篇小说，从前享名者多属于“怪现状”、“现形记”一类，无整个之情节，颇似十样杂耍，唱了一段又一段，自然逐段都拣极热闹极紧张者写之，愚于数年前作《十丈京尘》亦是此体，然文学批评家皆以此体为无文学上之价值，愚亦觉“走马灯”式殊为无味。故近来写小说，均只写一个整个之故事，二十回或二十四即可完，免如王大娘之裹脚带又臭又长，纵仍写得不好，或不致讨厌，但既如此写法，势难处处紧张火爆矣。至于议论太多，要亦有之，但仍有一范围，绝不于书中人物话白或内心描写之外，将著书人自身亦复涌出，为“外史氏曰”一类之题外赘语，亦尚不至于如言论老生之胡拉乱扯也，愚近年

心如槁木，从不竭力争胜要好，惟尽心细写，不欲苟且，则尚能自信，此后尤当益以自勉也。

小说故事的有无，篇幅的长短，情节是否“火爆”，都不是小说能否具有艺术性的关键因素，何海鸣却把这些问题看得太重，并在此反驳针对他的批评者，而没有认识到小说创作本无定律，以上问题的把握主要在于艺术分寸。认识上的误差，加上艺术功力的缺乏，导致何海鸣小说为了“图解思想”，而乞灵于过多的议论，人物形象少有个性，从而使小说没有应有的艺术感染力，令读者很难从中获得审美愉悦。

毕倚虹（1891—1926），名振达，号几庵，曾用笔名清波、娑婆生、春明逐客等，江苏仪征人。出生于清代官宦之家，幼年随父住在湖南，后迁至杭州。他十二岁时，就显露出文学才华，常用诗文与当地文人墨客交往，后来到了上海，参与同文沪报和消闲诗社的活动，得以结识不少文坛名流，他继续与名流以诗文往来，相互唱酬。十六岁时到北京，捐官兵部郎中，后到刑部做官，因处理案件成绩显著，得到刑部侍郎沈家本的赏识，此时正逢清政府筹建爪哇泗水领事馆，被沈家本举荐至爪哇任首任领事。当他到达上海准备赴任时，辛亥革命爆发，便滞留上海。袁世凯当上大总统以后，以前在京同僚写信邀他赴京当官，毕倚虹拒绝赴京，进入中国公学攻读政法。在中国公学读书期间，他联合同学创办了《夏星杂志》、《学艺杂志》等刊物。1914年，向《妇女时报》投稿，得与包天笑相识。1916年，狄楚青、包天笑请他主持《时报》编务，任副刊主编，又兼任《小说时报》、《妇女时报》编辑，并为《时报》社创办了《小时报》。1917年，包天笑主编《小说画报》，向毕倚虹约稿，毕倚虹以“春明逐客”作笔名，创作了《十年回首》。二十年代初，他听从父命回浙江做官，不久又重返上海，从事小说创作，还以律师为业，并主编

《小时报》，创办《上海画报》。毕倚虹在文学创作方面很有才气，但常年积劳成疾，又加上流连风月，生活缺乏规律，于1925年去世，年仅三十四岁。

毕倚虹的代表作《人间地狱》，是自清末民初到20年代初的“花界小说”中为数不多的佳作之一。这部长篇小说从1923年起，在周瘦鹃主编的《申报·自由谈》上连载，全书未完成时毕倚虹去世，后来的结局由包天笑续写，1925年出版单行本。毕倚虹在《人间地狱·赘言》中说：“至书中之人物，又多随境穿插，人无所指，事亦无征。”周瘦鹃在《人间地狱·序言》中指出：“是书之妙，妙在写实，每写一人，尤能曲写其口吻行动，一一逼肖。掩卷以思，其人跃然纸上，栩栩欲活，盖已极文章之能事矣。”郑逸梅在《艺林散叶》中对号入座式地明确地指出：“毕倚虹之《人间地狱》说部，书中人物，颇多隐射，如柯连荪乃作者自道，盖谐声可怜生也。姚啸秋为包天笑，赵栖梧为姚鹤雏，毕雅凰为叶小凤，苏玄曼为苏曼珠，戈微尘为钱芥尘，严南洲为周南陔，彭蒿洲为庞京周，庄艳芬为张文艳。”（郑逸梅《艺林散叶》，中华书局1982年）上述人物，大都是毕倚虹所在圈子里的熟人。小说的内容多写毕倚虹和文朋诗友们沉溺风月场中的风流韵事。

《人间地狱》以上海妓院为活动中心，写出了男主人公柯连荪先后与妓女秋波、风月、楚馆老五相爱的过程。柯连荪和秋波互相倾慕，感情日深，但由于妓院鸨母从中作梗，终于分手。后来，柯连荪娶楚馆老五为妾。最后，柯家遭遇一系列变故，柯连荪的祖母和父亲先后去世，柯连荪与妻子离婚，并因父亲留下的债务而受到牵连，获罪入狱。此后，柯连荪又对楚馆老五失去感情，两人各奔东西。小说中另一人物，是柯连荪的朋友姚啸秋。姚啸秋与妓女碧嫣相爱，碧嫣嫁入胡家，后来又离开胡家重回妓院，遂与姚啸秋重叙旧好。柯连荪和姚啸秋两人的朋友程藕龄，

则与妓女白莲花相爱，鸨母坚决不许，白莲花为了摆脱鸨母的阻拦，争取获得自身和婚姻的自由，被迫请律师出面与鸨母交涉，费尽周折，终获自由，与藕龄结婚。

《人间地狱》与那些揭露妓家黑幕，并透过青楼扫描社会黑暗角落的小说，确有一些相似之处，却与其又有明显的不同。相似之处在于这部小说以上海妓家为中心，既写出各色编辑、记者、律师和其他文人学士的诗酒风流、寻欢作乐，又写出了各类军阀、官僚、商人、政客的堕落无耻和暴虐凶残。在这一方面，毕倚虹的笔法是冷隽的，态度是憎恶的，但所占篇幅并不居多。不同之处在于它的立足点已发生变化，其重点是写实和写情，以写实和写情为主要特色。“花界小说”原由“狭邪小说”承袭而来，后来又与谴责小说合流，大都有鲁迅所说的对于妓家溢美、溢恶，故意夸张、谩骂的特色。《人间地狱》并没有拘囿于这类小说的既定模式，而是完全抛弃了那种巧为罗织、故作已甚之词以合时人嗜好的惯用写法，以平视生活的视角观照社会人生，着重写出自己亲身经历和情感体验。毕倚虹说：“余撰人狱之旨，自信无多寄托，特以年来所闻见者笔之于篇，留一少年时代梦痕而已。”（娑婆生《人间地狱·著名赘言》，1924年10月）他还指出：“天堂、地狱原不必在什么极乐世界、阴曹地府，……凡世人所受用的苦恼即是地狱，快乐就是天堂。地狱天堂不过是苦乐的一种代名词，何必胶柱鼓瑟求它的地点所在呢？”（《人间地狱》第1回）所以，暴露社会黑暗显然并不是这部小说的重点，也确实非毕倚虹之所长。他感兴趣并擅长的是，以平实自然的笔调在小说里把自己对于社会人生的感悟和情感体验写出来。因此他有意淡化大多数“花界小说”描写妓家常有的勾心斗角的阴谋、丑恶无耻的行径以及乌烟瘴气的氛围，却着力强化人情世态的真实感和人情味。正如严独鹤所说：“寻常小说家言多向壁虚构，纵极渲染传会之能事，而言之无物，非近于芜杂，即病其简陋，初阅

之，或有可取；再读之，则兴味索然矣。倚虹之小说则先有如许资料贮诸胸中，兴会所至倾吐为快，于是吮毫伸纸，尽量而挥写之。度其属稿之际，前尘影事涌现心头，奔赴腕底，盖不假思索，不须装点，而自然成此《人间地狱》之妙著。”（严独鹤《人间地狱·序》，1924年9月）严独鹤是毕倚虹的好友，所言多少有些夸张过誉，但他毕竟对毕倚虹了解既多又深，所以还是相当准确地说出了《人间地狱》平淡自然的写实、写情特色。《人间地狱》是作者个性体验的艺术表现。作者把自己的真情实感注入人物言行和人物关系之中，使人物情感和人生常态成为“花界小说”表现和审视的对象。这就是毕倚虹对中国现代通俗小说所作出的一定贡献。

此外，《人间地狱》写人写情都冷隽委婉，很富有艺术感染力，如第二十回《酒绿灯红乡亲联爱蒂 筝繁弦沸野衲播情苗》中柯连荪与妓女秋波一见钟情的一段描写，就很能见出毕倚虹描绘人物情态的独特才能：

正说之间门帘外边有一片啾啾莺声问：“十三号在哪里？”姚啸秋忙道：“谁在外边问呢？”说着立起来走到门边往外瞧，恰巧那外边的人听了堂馆的指点也往里走，两人几乎一撞。苏玄曼瞧得清楚忙道：“秋波来了”，往外一招手道：“这里来。”栖梧莲荪听了玄曼的话一齐往外边瞧，果然见一个十三四岁窈窕流丽的妇郎，脸上含着笑容带一半矜持一半娇羞的样子走了进来。一双晶莹如露如电的眼波向四座一射，盈盈地向玄曼身旁一座，叫了一声苏老。玄曼笑道：“你怎么又叫我苏老了呢？”秋波忙浅笑道：“我又忘记说哉，和……尚。”玄曼也笑着答应了一声。秋波笑道：“划一，我要问你，你也不是和尚为什么大家叫你和尚？也要叫我喊

你和尚，是什么道理？”玄曼道：“我真是和尚，不过不是在中国出家的。”秋波道：“哦，原来你是外国的和尚，所以能叫局吃花酒。”苏玄曼也笑道：“其实外国的和尚也不许吃花酒叫局的，我这种和尚是特别的罢了。”秋波道：“你既然要白相不做和尚就是了，何必还要掬着和尚的招牌？”苏玄曼道：“有这块和尚招牌好得多呢，顶多不过吃吃花酒叫两个局罢了，别样念头我们做和尚的不会转的。”说着指指隔座的柯莲荪道：“秋波你瞧瞧，像柯三少这样漂亮的人白相起来一肚皮的念头要转不清爽呢，不能像我们做和尚的这般规矩了。”秋波听苏玄曼这一说，忙对柯莲荪仔细一瞧，这时柯莲荪也正目不转睛的餐那秋波的秀色，四目相对忽地一碰，柯莲荪顿时觉得秋波光艳逼人不敢平视，秋波也觉得莲荪丰神潇洒刚隽独标。这一瞧事小不知不觉粉靥微红，轻轻的拍了苏玄曼肩上一道：“你自家做和尚还要管到别人家的闲事，你怎么晓得人家肚皮里转念头。”苏玄曼忙道：“咦，奇怪极了，你与柯三少没有一些瓜葛，我说他他并没开口，怎么你倒这样的帮着他派我的不是？”莲荪插嘴道：“这叫不平则鸣。”

再如小说里柯莲荪对身患猩红热的秋波的百般照顾体贴，柯莲荪与苏玄曼、姚啸秋、赵栖梧之间的情谊，以及苏玄曼临死前的谈笑风生和人生顿悟，都写得相当委婉动情，感人至深。小说不足之处，是在儿女情长之外，缺乏复杂深刻的矛盾冲突，情节安排和叙述方式也较为单调和拘束。

## 第五节 其他社会小说

以幽默讽刺嘲讽、抨击社会的还有程瞻庐、徐卓呆、耿小的等人的“滑稽小说”。

程瞻庐（1881—1943），名文棫，又字观钦，江苏苏州人。他二十岁时考取秀才，不久清政府废除八股，他于二十四岁时考入江苏省高等学校就读，学习成绩优秀，屡次名列第一，毕业后从事教育工作。他曾在苏州一带多处学校教国文。1913年，他开始发表小说和弹词。此后，他又创作了长篇章回体小说《茶寮小史》，在《小说月报》上发表，后来由商务印书馆汇集为前、续两集，于1920年出版，全书共二十四回。从此，他开始了以小说创作为主的生活。赵苕狂在为他所写的《小传》中说：“维时君兼数校教科，每周删改之中文课卷，叠案可尺许，君以为苦，幡然曰，人生贵自适，吾奈何疲精神于删字改句间耶。立辞各校教务，专以著述自娱，校长挽留，诸生至有涕泣以尼其行者，君不为动也。自脱离教育生涯，君之著述乃日以富，君雅不欲以小说成名，仍肆力于古文词。过君斋头，插架中多名人专集，君日对一编，丹黄不去手，几忘其为小说家。惟兴到时，摊纸疾书，洒洒如贯珠，日晷移寸许，而属稿已盈幅矣。”辞去教职，专心著述以后，他经济上比以前宽裕，生活过得比较闲适。此时期他常来往于苏沪之间，广交文友。1922年在上海加入了小说家社团“青社”，其时“青社”聚集了包天笑、李涵秋、严独鹤、周瘦鹃等二十多位小说家。后来他还曾参加了范烟桥等人在苏州组织的文艺团体“星社”，广泛参与各种活动，表现十分活跃。抗日战争爆发后，他从苏州迁居上海，愤然放弃小说创作，表示如不“春回大地”，不再执笔写小说。从此在上海一所中学任教，课后以听书和喝酒自娱。这时他的两个儿子已赴内

地，他一人担起全部家庭经济负担，随着战争环境的不断恶化，已越来越感到吃力。1942年，他从上海又迁回苏州，原打算把抗战中的自己所见所闻写成一部长篇小说，但在1943年因病去世。

程瞻庐的代表作品是《茶寮小史》，此书奠定了他作为滑稽小说家的基本风格。此外，他的小说还有《众醉独醒》、《快活神仙传》、《滑稽新史》等，都发表于《红玫瑰》杂志，被人称为“诙谐入妙”之作。李涵秋逝世后，他又接受别人邀请，为李涵秋续写《新广陵潮》和《镜中人影》，这两部作品在当时也都受到人们的赞扬。1932年他写过一部翻案小说《唐祝文周四杰传》，也被人们认为是诙谐之作。1933年，《珊瑚》杂志上发表一篇评论说：“长篇小说，总不离喜怒哀乐，悲欢离合，唯有程瞻庐的《唐祝文周四杰传》，却是一部纯粹的喜剧的小说。……瞻庐的小说，原是长于滑稽，这部纯粹的喜剧的小说，当然是他的拿手。全书八十回，处处都充满幽默的笑料。”周瘦鹃对他极力推崇，称他为“今之淳于东方朔”，虽是极其平凡之事，在程瞻庐的笔下，“便觉诙谐入妙，使读者每笑极至于泪泫”（周瘦鹃《众醉独醒·序》，1925年）。

在《茶寮小史》中，程瞻庐以冷峻犀利的笔法，描写了辛亥革命以后一些断了进身之阶的知识分子的无聊庸俗的寄生生活。小说主要表现两种人物，一类是抱残守缺、思想陈腐的旧式知识分子，一类是貌似维新、一味崇洋的所谓新式知识分子。无论新与旧，懒散鄙吝、沽名窃利的猥琐卑俗心理，是他们所共有的。作者就是抓住这些人物的猥琐卑俗的心理特征，在生动形象的刻画中，极尽嘲讽讥笑之能事。小说第九回《女相如僧寺对弈 小才子胎里吟诗》里，张子彝为了把自己打扮成“名士”，将自己的诗稿分为三等：自认是好的，可以博取名声的一概刻上他自己的名字；自认是次等或平常的就署上自己夫人和儿子的名字，结

果他夫人诗作里竟出现了《宿天宁寺与月印长老对弈》的荒唐事，其儿子的诗作中，也闹出了其时此子尚未出生却有《闻都中拳变有感》的笑话。第八回《写字据银钱入囊 刻诗稿笙磬同音》里，贡生出身、前清时代做过几任知县的许汉儒，被张子彝吹捧为“当代第一诗家”，其实是一个十分虚伪可鄙的人物。他明知张子彝的儿子的诗作署名作伪，并“大有打油气味”，却向张子彝一本正经地大肆吹捧：“令郎诗笔，果然不凡，尊阃清才，尤称拔俗。”这样两个所谓德高望重“诚实不欺的长者”，相互之间全是欺骗敷衍和虚情假意。同是第八回中，两个“冬烘学究”的贪鄙猥琐之相，也写得十分细致入微：一个原本假意不允，后来竟然“笑逐颜开，受了银洋”，便心安理得地代人写了“伤阴鹭灭天理的字据”；另一个则在旁边察颜观色，“心中十分艳羨，呆呆的抽了几袋旱烟，又向纸吹筒内抽了十几根纸吹，塞在套裤里面”，随后才携了长旱烟袋离开茶寮。对于所谓新派人物，作者把他们与各类腐儒放在一起，从对比性的描绘中，进行夸张讥嘲。但就讽刺嘲笑的力量而言，由于作者对旧派人物比对新派人物具有更为透彻的了解，所以他对新派人物的讽刺就较为浮浅，很难像对旧派人物那样入木三分。新旧两派虽表面不同，实则本质一样。作者就是从他们共同的言行不一、见利忘义、寡廉鲜耻的方面入手，写出其可笑可鄙之处。

程瞻庐经常出入茶寮，对里面的人物和环境相当熟悉。他在《茶寮小史》开头说：“小小一个茶寮，倒是人海的照妖镜，社会的写真箱”。他选择茶寮作为小说人物的活动中心，显然是因为这里常常汇集社会上的三教九流人物，成为各种社会新闻、事件交流传播的信息源。这种“以小见大”，从茶寮一隅扫描社会情景的创作意图，对于通俗小说来说无疑是吸取了新文学小说创作的长处。作者善于从小场景、小社会生活的原生态中获取小说创作的素材，如江红蕉所说，他“啜茗于肆，闻茶博士之野谈，辄

笔之于簿”（严芙孙《全国小说名家专集》，1923年8月）以这里的轶闻秘事写出更为广泛的社会面貌和人生百态。小场景的真实性，为社会情景的再现提供了真实的依据。然而，真实还不等于深刻，如果仅有对生活的熟悉，却没有对社会人生的透彻了解，就容易停留于表面现象。作者认识社会的局限，制约了小说表现大社会大时代的深度。对讽刺的事件、对象又缺乏严格的选择剪裁，仅以能否博取读者笑谑为取舍，因而插科打诨一类的描写过多，现象罗列趋滥，讽刺成了笑料展览，使人笑过之后，很难留下余味。

《茶寮小史》语言生动活泼，有不少民间口语和俗谚，但也流露出文字游戏和油滑的趋向。到了《众醉独醒》里，这种文字游戏和油滑，则表现得更为明显，如第十七回《误青春抱无夫主义 坐蓝舆夸中将家风》里描写平江女校校长安子虚：“这位子虚女士，又是眼高于顶的，不但注重门第品貌，抑且有三大条件，做那择婿的标准：一是二十万以上的家产，二是二十岁以下的年龄，三是大学毕业的程度。这三大条件，便难倒了许多待阙鸳鸯、觅偶鸾凤……后来她老子也已去世，自己又过了花信年纪，平日又喜吃肥鱼大肉、胖鸡壮鸭，不知不觉的换去了全副秀骨，长就了一身痴肉，同那及笄时代的模样，竟是天差地远。从前的模样，亭亭倩影，三分是精神，七分是风韵，现在的模样，团团肥面，三分是糟粕，七分是脂肪。”这些地方是为滑稽而流于油滑，“堕入传统的‘说笑话’和‘讨便宜’”的滥调。（鲁迅《从讽刺到幽默》，《鲁迅全集》第5卷）而在《唐祝文周四杰传》中，有的文字游戏就不仅流于油滑，而且已经堕入粗俗了，如华老先生从《中庸》和《论语》中摘出两句，考两个宝贝儿子一段描写：

大踱的佳作怎生模样？但见他写道：

### 妻子好合

妻可公用，皮可共钻也。夫妻之好在乎皮爷（系耶字之误，下同），皮之好在乎钻爷，妻子不可以一人钻，合而用之可也。故曰妻子好合也。今天有妻必有皮，有皮必有钻，左右皆曰钻，未可也。诸大夫皆曰钻，未可也。国人皆曰钻，然后插之，见可钻焉。然后钻之。故曰妻皮许共钻之。

二刁的佳作怎生模样？但见他写道：

### 色斯举矣

见乎色而举乎物，昂首可入阴山者也。夫不见乎色，不举乎物。既见乎色，即举乎物。举之哉，举之哉，昂昂若千里之狗哉（按狗字系驹字之误）！且人大首，又有小首。大首不举，不能见泰山者也；小首不举，不能入阴山者也。小首昂昂阴山荡荡，举之哉，举之哉，昂昂若千里之狗哉！

王本立正替他们捏着一把汗，却见他们居然动笔作文了。远远望去，虽然没多几行，料想已做到起讲了，只须大致清楚，便不会当场丢脸。谁料呆公子交上卷子，华老看了几行，面色立变。连唤着“狗屁狗屁！”

“妻子好合”是阐明行远自迩、登高自卑之意；“色斯举矣”，是说人应见颜色不善则去之，要求君子应审去就。这样两个冠冕堂皇的题目，在书中两个儿子的笔下，竟然扯到性行为上去，完全变成两段文绉绉的粗话。在《笑林广记》中，这类低级趣味的笑话确有不少，生活里的茶馆酒肆，此种粗俗笑料也时有可闻，但是如此直接写入小说，则只能说明作者审美趣味的低俗化了。

徐卓呆（1883—1961），名傅霖，号筑岩，谐音卓呆，别号半梅，曾用笔名李阿毛、狗厂，徐梦岩、闸北徐公等，江苏吴县

人。他曾自制科学酱油，又曾用笔名“妙不可酱油”、“酱翁”、“卖油郎”等。光绪年间，他留学日本，专攻体育。回国后，在上海创办中国体操学校和体操戏传习所，前后近10年，培养很多体育人才，成为中国现代体育创始人之一。后来，他致力于提倡新剧，在《时报》上开辟专栏，写文章宣传新剧，编写了大量滑稽戏，并参加“春柳社”组织的演出，与汪游优合办“开心”影片公司，并和他搭档登台献艺。后来又脱离戏剧界，加入“青社”和“星社”，专心从事小说创作和文学期刊的编辑工作。他一生玩世不恭，兴趣广泛，且常做出与众不同的事情，因为属羊，就自称“羊老伶公”。编辑《现世报》时，他异想天开，自设“李阿毛信箱”，专门解答读者提出的各种古怪问题。他还曾在广播电台以“唐小姐”之名主持节目，回答听众感兴趣的提问。范烟桥在《民国旧派小说史略》中说：“他一生的工作，也就是一个滑稽的角色。他到日本去学体育的；回来即随着时代的变迁，什么都有份：译小说、写剧本、演话剧、拍电影、编杂志、做老板、也做伙计。他出言吐语，常常使人发笑，有人称他为‘笑匠’”。还有人说他是“东方卓别林”。

徐卓呆提倡写短篇小说，他的作品也大多是短篇，总数达一百多篇。这些短篇小说，取材多种多样，不拘一格。一类是描写社会的，对社会丑恶现象加以讥讽和抨击，如《风流债簿》写一个出身富家的少女，在社会环境的影响下，交友不慎，与很多花花公子和流氓恶棍厮混，不幸染上梅毒，却不愿医治，临终前对母亲说：“你看我身上无数斑点，这是抵消债务的讫印子，我的风流债帐簿上一齐注销了吧！”而那些“胡闹的青年男子，依然觅着女子在那里胡闹着”。这一类小说大多流于浮浅，虽意在发人深思，却缺乏对社会现象的深刻观察和剖析。另外，还有一类小说描写人的生存状态，对某些人生处境的无奈和尴尬加以揭示和嘲讽，或探入人物内心世界，对人物思想和性格的内在矛盾加

以谏讽。这一类小说往往能以小见大，具有别出心裁的新鲜感，如《抱牌位做亲的离婚广告》里，未婚夫突然身亡以后，那位少妇先是受封建礼教的束缚和影响，抱着未婚夫的牌位成亲，后来受到新思想的启发，认识了“为着一个向不相识的陌生人去牺牲我一生幸福，一身爱情”的荒谬，便在报纸上登了一个题目古怪、内容独特的离婚广告，使“这一天的报纸，为了这个广告，实实在在多销了足有千余张”。作者运作夸张的笔法，深入透视人物心态，从广告的荒谬性写出了旧传统的荒谬性，从人物内心世界的变化写出了时代潮流的变迁。《狭窄的世界》则写金伯平从苏州到上海任职与几个人意外相遇所产生的非常尴尬的处境。他在赴上海的火车上碰上一位任老先生，此人霸占座位不让，金伯平与之发生争吵。没料到到上海后，表兄设宴洗尘，金伯平与任老先生又在酒桌上相逢。第二天，金伯平见到表兄的新妹丈，此人原来是前一天夜间在戏院里打翻茶壶，把水撒泼在他身上，竟然骂不绝口的人。金伯平去杂志社拜访编辑主任，这位主任竟然是前日在电车里重重踩了他一脚，反倒出言不逊的人。小说中这一连串过于巧合的描写所构成的笑料，虽然较为琐碎，但这些情况却是实际生活时常出现的，所以具有不可否认的真实性。而且作者从人们交往的琐事中，表达了“世界实在不大，狭窄的很啊”和“莫做难堪事，才能跳出尴尬中”的寓意，很富有哲理性。那些陷入尴尬和难堪境地的人物，正是因为不懂得以上道理，随便与人无理取闹使别人难堪，才使自己出丑。徐卓呆巧妙构思，超越了当时很多讽刺和滑稽小说过于浮浅的逗笑模式，在主题表现上具有生活哲理性，能够使读者在轻松的笑声之后，引发出深长的思索和回味。

曾被《红玫瑰》主编赵苕狂誉为那一时期徐卓呆“唯一杰作”的，是1929年5月发表的小说《甚为佳妙》。这篇小说刻画人物相当成功。小说主人公是一位生活懒散的艺术家居鹿希，他

自命不凡，不拘小节，遇事马虎，满腹牢骚，常常抱怨怀才不遇。他把很多时间都浪费在生活琐事中，从来没有找到实现自我价值的真正位置，却常常大言不惭，认为天将降大任于自己。可笑之处在于，他把自己身上的短处和弱点，大加展示，当作与众不同的长处向人卖弄，认为这种“与众不同”正是艺术家有别于“下里巴人”的地方，从自我欣赏中获得精神的满足。这个人物与传统小说里自命清高的文人雅士不同，与现代小说中言行不一、金玉其外败絮其中的伪君子也不一样。他并不戴上假面具招摇过市，而是把不拘小节的名士习气当作特有的精神装饰品加以炫耀。他的缺点正是当时不少所谓“名士”共有的时髦病。《甚为佳妙》的独特价值，就是为通俗小说人物系列增添了一个富有时代性的艺术形象。

徐卓呆创作短篇小说，常以构思新奇、表现手法创新取胜。《想入非非》、《非嫁同盟会》、《时髦税》、《上帝之大缺陷》、《浴室里的哲学》、《何必当初》、《两等边三角形》、《急性的元旦》等作品，都是这类比较好的小说，在当时曾得到不少好评。徐卓呆本是一位富有才华和艺术创新精神的小说家，但是在当时的创作环境中，难免过于迎合时尚，过分看重通俗小说的娱乐性，因而留下不少思想与艺术平庸，只重插科打诨，只剩笑料堆砌的小说。

耿小的（1907—1994），原名耿文谦，号郁溪，后来改名耿直，满族正黄旗，北京人。耿氏是清初名将之后，祖上耿仲明，原籍湖广，明末曾任登州中军参将，兵败被迫逃亡到辽东，受到清军重用，随清军入关，曾与李自成军队作战，屡建大功，被封为靖南王。其子耿继茂是康熙一朝名将，后袭王爵。耿继茂死后，其子精忠继嗣为王。耿小的是耿精忠第七世孙，他出生时，家境已失去往日的显赫。1925年考入国立北京师范大学，两年后因家庭生活困难退学。1931年赴陕西三原县，在陕西省立第

三中学任教。1932年转赴察哈尔第一中学任教。1933年又到湖北襄阳师范学校任教，同年返回北京。1934年应《小小日报》社长宋心灯邀请，出任该报主编，从此投身新闻界。1948年考入华北大学。新中国成立后，被分配到新乡工作，曾在职工业余学校、工农学校、新乡地区师范专科学校任教。1976年回京养病，1980年退休，1994年去世。

他的笔名“小的”，取意于古人卑称，与“大人”、“老爷”相对。他在《我与小小日报》一文中曾说：

《小小日报》初出版的时候，是一张八开的小报纸，真是名副其实。报上有一版文艺小品，版名为“哈哈镜”。顾名思义，内容一定多叫人忍俊不禁的滑稽文字了，然而投稿的多是些学究墨客，如“六合散人”、“香楣使者”等等，充幅都是诗词歌赋，雅得道貌岸然。我当时便写了几篇小文，反其道而为之，为是取得真正的“哈哈”，集名为《糊涂葫芦录》。第一篇是《护国寺游记》。笔名想了半天，也没想出好字眼。后来想到《水浒传》里常把小人物自称为“小的”，与“大人”、“老爷”、“员外”对称。我觉得很有意思，便用“小的”作了笔名。当初并没想常用，……从那时起，“小的”笔名便传开了，再想换个笔名也困难了，即或署以别的笔名，报社又都给改回来。不过一般人以为“小的”究属自称，他称不便，于是在笔名上加上我的姓，而曰“耿小的”。

耿小的在中学时代，就曾翻译过童话《丑小鸭》发表在1925年的《京报》上。1927年开始小说创作，先后在《北京白话报》、《远东日报》、《生活日报》、《实权日报》、《民言报》等北

京各报上发表许多小说作品。1933年他开始创作长篇章回体小说，发表了长篇滑稽小说《五里雾》，此书后改名为《滑稽侠客》，受到读者欢迎，引起文坛注目。华北沦陷期间，他出版了二十多部小说，加上报刊连载的，总数有三十多部，其中比较重要的作品有《白日鬼》、《解铃记》、《世路风波》、《爱火心凤》、《流水行云》、《鸾飞凤舞》、《时代侠客》、《云山雾沼》、《摩登济公》等。他的小说创作广泛涉猎言情、社会、武侠、侦探、滑稽等多个领域，其中尤以滑稽小说最为驰名，也最为成功。

耿小的在1940年曾发表了两篇文章《讽刺与滑稽》和《论幽默》，比较详细地阐明了他对讽刺、幽默和滑稽的观点。

《讽刺与滑稽》一文说：

讽刺与滑稽是对立的，讽刺是一种冷酷的，毒辣的东西。滑稽是一种热情的，浪漫的。……讽刺太冷酷，太残忍，有时使人难堪，有时还可以贾祸，所以一般人为避免过于冷酷毒辣起见，在讽刺时，有时觉得不忍，往往加上一点热情，使人啼笑皆非，这便是“幽默”了。……还有人民对于政治的不良，强有力者的压迫，不敢直接反抗，只好在旁边加以冷酷的讽刺，可是这种讽刺倘太明显，被强有力的抓住，仍有丧命的危险，而心里的不平，总想发泄出来。于是委曲弯转的用笑话式把讽刺发泄出来，叫人看着抓耳挠腮，干没办法，急不得，笑不得，这就是幽默。幽默不是直筒式的；不是麻木的。……“幽默”是“讽刺”与“滑稽”合而为一的东西。

《论幽默》一文则认为：

中国古来也有幽默，但一向遭着士大夫和正人君子之流所反对，重者可以杀头，轻者被骂为狂诞、放浪。所以人们都怕谈幽默……林语堂倡幽默遭到士大夫的全体攻击，这是当然的，因为他们的幽默多是拿他们做对象，假如人人幽默，士大夫的假面具和体面，完全扫地了。聪明一点的，不说反对，只说那不叫幽默，老舍，林语堂，一齐被贬得不值一文。……像士大夫为自己尊严而反对幽默的，那就等于摧残人类性灵，诚是罪大恶极的事。而导幽默入于死气、麻木一流，尤其是人类的刽子手，残酷到极点了……幽默本不是一种潮流、派别，不管是浪漫派、写实派、古典派，都可以麇杂一点幽默。

耿小的认为讽刺不一定引发笑，它只是不满情绪的发泄，所谓“不平则鸣”而已。滑稽就是必须引人发笑的，它好像是一种调节剂，常常被讽刺所利用，以调节讽刺，使讽刺能够适度。这种适度的讽刺，是一种讽刺和滑稽的结合，也就是幽默。他把“幽默”看作是其“滑稽小说”的灵魂，其着重点还是在于讽刺，也就是要发泄对社会种种不合理现象的不满情绪。

创作于1942年的小说《云山雾沼》就是耿小的很有代表性的作品。作者把这部小说标明为“游戏小说”，又叫“滑稽小说”。全书共十一章，各章标题是：“行者八戒沙僧再降世”、“八戒大闹游泳池”、“孙行者活捉绑票匪”、“沙和尚溜冰花样翻新”、“孙行者大战金刚与人猿泰山”、“三圣又折回东土”、“孙行者遍游七十二地狱”、“八戒吓走扶乩人”、“逛天桥大圣批八字”、“寻沙僧行者入火星”、“回故土三圣得团圆”。一看这些千奇百怪的标题，读者就能想到小说所写的内容。作者在第一章开头说：“一向在写实主义下，写着长短不等的小说，毁誉我都不管，我

是我行我素。近几年来，我的读者渐渐多了，因为思想的不齐，对我的小说的批评，也就极端的不一致，为了各方面不同的需要，我也就渐渐放弃我那一贯的主张，如‘杂样包子’，什么样的都来上一两篇了。好在既能延续生命的存在，又不妨碍节操的失亡，乐得的无事瞎聊，又不得罪人，又可以进稿费。这篇《云山雾沼》，便是胡聊凑热闹”。从这一段文字来看，作者所说的“瞎聊”和“胡聊”，就是信笔即兴写游戏文章了。其实并非如此，请看下面一段：

且说公历 1941 年，地球上人类，大起争端，杀声不但震地，而且撼动天庭。玉皇大帝前，已经有好多神仙上了奏本，第一个是土地爷，他说地上人间，越来越凶，都跑到地里过生活去了，渐渐的把地都挖了窟窿，一百多尺深，挖成地道，在地底下跑车，山更不用说了，都凿成洞，甚至整好好一座山，弄成两半，通起大河来，这土地爷简直管不了。现在连妖精都跑得没地方躲了，人类简直闹得不像话。土地爷奏完了，龙王爷也上奏折说近来的人类可不得了，把妖怪生灵，全都赶跑，这还不提，现在简直弄到神仙头上来了，我龙王招着谁了，他们竟找到我头上来，弄个大铁船，竟沉到海底，把我的龙宫都压塌了，水兵水族，四散奔逃，我们先还以为是齐天大圣那猴子作怪，后来一看，敢则是人类，他们在我的龙宫左右放了大铁爆竹，兵族碰了，立刻炸起来，震得我摇晃半天，三天不省人事。这我不能待了。龙王爷奏完了，太白金星也奏折本，说有一天忽听脚底下轰轰轰的，不知是什么，低头一看，原来是人类，坐着铁鸟，在天上乱飞，有一次，还差一点儿冲进南天门，可了不得，再要不弹压他们，他们就要跑到天

上来了。太白金星奏完，各神仙都来奏禀，一共有千五百位神仙，都说人类猖獗，没法可管了。玉皇大帝一听，紧皱龙眉，说道：“从前孙行者大闹天宫一次，现在归了正修，地上又是谁来作怪？派谁去弹压去好？”大家默默相观，谁也不言语，这时跑出一位神仙来，跪在阶前，说道：“臣老孙愿往。”大家一听这不伦不类的口气，就知道是孙行者。玉皇大帝道：“你去不得，你好杀生，动起脾气来，把我臣民全都杀了，那不成。”孙行者道：“已成正果，绝不杀生，凭我老孙本事，把他们都弄服了。”众神也说：“只有他去得，地上九洲，他都走遍，去着合适。”玉皇大帝道：“那么还得有人同你去吧。”孙行者：“还叫我那二位师弟，八戒和沙僧同我去吧。”八戒在旁摇头道：“师哥啊，我不去。”行者道：“你为什么不去？”八戒道：“他们好厉害，俺曾偷着下过一回尘世，他们把俺捆起来，放在铁槛里，把俺叫做佛化猪，天天拿手绢擦我的眼睛，擦得我到现在还不好受。”行者道：“好呀，你私下尘世，该当何罪？趁早同我去，不然非治你罪不可。”八戒连忙跪倒，说道：“俺去俺去。”沙僧自然也无问题，众神见他们三个下去人间，自然喜欢，如此天上还可以清静一时。

这一段写得十分机智俏皮、妙趣横生。从表面看起来，这是一些随口胡编的笑话，但是读者略加思索就能从这些笑话中，体会到作者的弦外之音和题外之旨了。这里所写的，哪里是什么天上朝廷？分明是社会人生中随处可见的真实现象。那些土地爷、龙王爷、太白金星等神仙们，不等到地道挖到一百多尺深，潜水艇压到龙宫上，飞机飞近南天门，不等到“我不能待了”，就为了自己求个“清静”，一概视而不见；等到“不能待了”，便惊慌失

措，闹得“越来越凶”，“一千五百位神仙”一块来起哄。这些神仙一个个图清静惯了，竟然没有一个办实事。小说借人间新事物破坏了天庭安宁的荒诞情节，写尽了天上神仙的种种丑态，其中暗寓着对社会现实的讽刺。

创作于1944年的《摩登济公》，对处于沦陷时期的北京的社会风气和各种时事进行了讽刺：

且说降龙罗汉，来到尘间想到宋朝时代，打扮穷和尚模样，自号济颠僧。……以前他是在临安西湖一带宏扬佛法，这回该到北方来吧，北京人心朴实，收效很快。于是来到北京，敢则人心不古，比宋朝差得太远了。宋朝那时，天下不宁，人心已经很坏，现在的人心，比宋时还坏，宋时人看见穷和尚固然也有些势利眼，但究属尚好，现在的人，势利眼得厉害，不但募化施舍不成，就是要饭追小钱，人家都不给。不但普通人看不起穷和尚，就连和尚都看不起穷和尚，像他这打扮到哪儿都不收。以前吃狗肉是故意吃狗肉，现在想吃狗肉都不可能了，不用说他没有告诉人他是济颠和尚，就是告诉人家说他是济颠和尚，人家都笑他。没办法，非拿出真本领来无法转移人心，他到商场见有说济公传的，他以为人家见了他，还不知道他是济颠僧吗？谁知那说评书的说：“诸位若是问济公长老是什么样儿，您看见这位和尚没有，就跟这位和尚差不多，可是济公长老是得道高僧神通广大，头上有灵光。这个和尚，要是叫防疫的看，非得给他扎针不可。”大家大笑。济颠一听，简直是大变人心了。古时候人的口心如一，现在口心不一致，嘴里说得挺好听，可是一做起来，就不是那么一回事。心、口、行，三样皆不同。

这里所说的“扎针”，是讥讽当时沦陷区特有的荒唐之事。当时沦陷区传染病流行，每年都要强迫市民打防疫针，打针后才发给一个防疫证，在各个路口要道均有检查卡，倘若忘记带防疫证，就要再挨一针。这一段里说评书的人，随时联系时事，抓了一个穷和尚开玩笑，立即引起满堂笑声。如果来的是阔和尚，说评书的绝不敢信口开玩笑，因为那时很多人都以衣貌取人。作者在这里把当时人们的势利之处写得十分逼真，机智俏皮而又不媚俗。

如果说以上两部小说还是利用古今时空交错的方式，来表达作者对社会现实的感慨的话，那么他以滑稽的笔法直接描摹社会世态的作品，就更显示出其讽刺背后的悲愤之情。《时代群英》中的高始觉，就是作者极尽挖苦嘲讽之能事的人物。就连他的名字也是作者有意使用的“狗屎橛”的谐音。请看作者对他的描写：

高始觉要是在以前年月，至少是个秀才，现在却受了年头儿影响，感到生计艰难了。他虽然担任了道德会员的名义，但这种组织是空洞的，没有什么事情可做。不过是聪明一点的文人，想上这个方法，向各方面募募捐，大家分一分而已。现在人们似乎明白徒喊喊道德，也救不了挨饿，对于捐款一层，不那么十分踊跃了，所以会员们全拿不到钱。然而究竟有这么一个会，大家仿佛都觉有了靠山，就和未曾发掘的煤矿一般，倒也能安心守着。有时也喊喊道德救国什么的，但终究是抵不过穷去，致使高雅如高始觉先生，也要讲讲经济学了。他的经济学是开源节流。开源的办法是在房屋的山墙开了一个洞，通到街上，顺着洞儿卖些杂货零物，譬如煤油绒线、豆蔻槟榔、花生糖果、油盐劈柴等。这个门市

部里面还出赁孝袍子被褥等项。洞口外贴着对联，一条是“应售百货齐全”，一条是“出赁三新棉被”，还有一条横条是“高记小铺”。一边卖着纸烟，一边卖着道德会出品的戒烟灵药，固然有些矛盾，可是目的是开源，也就不遑问手段。并且因为人们吃烟，才得卖这个戒烟药，又因为戒烟药不灵，所以才还卖着纸烟。洞窗的对面，是别人家的山墙，高始觉贴上一张“对我生财”，这是同看风水的讨要来的。这类开源办法，既可以免得报案拿捐，又省得专门照料。高婆子是主妇兼铺长，忙得了不得。高始觉自也不能闲着，给人批批八字，合合婚姻，写写信件。但这也不是天天有的事。人是不能闲着的，闲着就要生病，生病就要吃药，吃药就得花钱。于是开学坊，贴出“书馆外附”的传单，省得登记检定，连自己的孩子也一块儿教了。这便是高始觉的经济学。果然很有效力，高记小铺一天比一天兴旺，据内掌柜的说，可以添上豆腐了，连彩票都可以代卖的。学坊也招来不少学生，大大小小的有二十来个。念四书带算术，因为算术必要买本子和石板铅笔之类，那个高记小铺又可以添上教育用品。高先生上课，顺便讲些道德的话，如不准学生在街上吃东西，最好买高记小铺的点心糖果，在学校里边吃。此外，又宣传高记小铺的劈柴如何干松，如何够分量。如果学生家长买小铺的东西，则学生便有免去打手板的好处，所以学生争着向家长劝买高记小铺东西。而内掌柜对于顾客们也宣言，凡有送学生来学坊者，才可以得到赊账的优先权。如此互相宣传，相得益彰，买卖兴隆通四海矣。

这位“高雅先生”，名为“道德会员”，实则是穷途末路的文人。

作者在对他所作的尖刻讥讽中，透露出自己对社会人生的无奈和悲愤。

耿小的自幼爱读中国传统小说，受到中国传统小说创作精神和方法的熏染。因此，他的小说具有浓厚的中国味。在语言运用上，他的小说流畅自然，可明显看出与《儿女英雄传》等中国传统小说一脉相承的特色。同时他又受到五四新文学运动很深的影响，他对于幽默、讽刺和滑稽的观点就与新文学作家的观点相当接近。所以，他并没有当时许多“滑稽小说”家过分热衷于笑谑和恶噱的毛病，而是以谐而不俗的机智俏皮引发人们会心的笑声，并使人们从笑声中回味联想到人生状况，从而获得喜剧作品所特有的审美愉悦。虽然他的某些小说过于直露，或枝叶散漫，或人物浅俗，但是他以富有才华的滑稽小说创作，提高了通俗小说中滑稽小说的审美品味。这应当是他为中国现代通俗小说做出的独特的贡献。

## 第四章 从言情走向社会的张恨水

### 第一节 前期言情杰作

在中国现代通俗小说史上，张恨水是“国内唯一的妇孺皆知的老作家”。（老舍《一点点认识》，重庆《新民报晚刊》1944年5月16日）他创作的大量现代章回体小说，独树一帜，个性鲜明，成就卓越，读者广泛，社会反响强烈。他从言情小说入手，逐渐融入广阔的社会空间，为通俗小说的发展做出了十分重要的独特贡献。

张恨水（1895—1967），曾名芳贵，学名张心远，祖籍安徽潜山，出生于江西广信。六岁入私塾，后随其父迁居江西，在当地塾馆就读。他的祖父开甲公曾任清朝参将，“生而魁梧有力，十四龄能挥万斤巨石，如弄弹丸”。（张恨水《剑胆琴心·自序》）祖父给他从小留下很深的印象，在他以后创作中，特别是那些描写武侠传奇的作品，都可隐约看出祖父给予他的某些影响。他的父亲做了一辈子小官吏，品行端正清廉，相当注重对子女的教育。张恨水大半生结交既广又杂，而始终不失正直本色，这与父亲的言传身教不无关系。他从小熟读四书五经，更感兴趣的是读小说，据他自述，他童年和少年时代“专爱风流才子高人隐士的行为”。（张恨水《我的写作生涯》，四川人民出版社1981年6月）除了父亲准许他看的《儒林外史》、《三国演义》之外，《西游记》、《水浒传》、《封神演义》之类的小说，也都是他十分喜爱

的读物。十三、四岁时，他更喜读《西厢记》、《红楼梦》、《聊斋》等小说，从小说本文及其批注上，读“懂了许多典故”，“领悟了许多作文之法”。（张恨水《写作生涯回忆》，北平《新民报》1949年1月1日至2月15日）当他进学堂学到一些新知识时，他也“想到小说上那种风流才子不适于眼前的社会。我一跃而变为维新的少年了。但我的思想虽有变迁，我文学上的嗜好，却没有变更，我依然日夜读小说，我依然爱读风花雪月式的词章”。（《我的写作生涯》）他从《庄子》、《西厢记》中，“学会了许多腾挪闪跌的文法”，从《儒林外史》中学到了讽刺手法的运用，通过林译小说从外国小说中领略到中国小说所少有的心理描写，读《花月痕》、《桃花扇》、《燕子笺》、《长生殿》时，又深深地陶醉于其中的诗词小品和精彩工整的回目。（张恨水《写作生涯回忆》，北平《新民报》1949年1月1日至2月15日）长期从中国古典小说和传奇中汲取的营养，对他此后的小说创作产生了潜移默化的作用。十七岁时，父亲突然病亡，母亲带着六个子女迁返原籍。家庭遭此变故，家道由此中落，他的求学道路也变得艰难曲折。辍学一段时间后，他十八岁时考入孙中山设在苏州的“蒙藏垦殖学校”。该学校因办学经费不足，时常停课。丧父之痛，加上生活穷困、学业前程渺茫，使他情绪异常低落。写诗填词，便成了他宣泄苦闷、寻找精神寄托的最佳方式。这期间，他是鸳鸯蝴蝶派书刊的热心读者，模仿此派的写作套路，试写了两篇短篇小说，一篇是文言的《梅花劫》，另一篇是白话的《旧新娘》。稿子寄给《小说月报》后不久，他收到编者恽铁樵先生的回信，信中说：“稿子很好，意思尤可钦佩，容缓选载。”（张恨水《我的创作和生活》，《文史资料选辑》第70辑）虽然这两篇小说终未面世，但编辑的高度评价和肯定，极大地增强了张恨水从事小说创作的信心和勇气。1913年秋，垦殖学校解散，他在失学返乡后的苦闷中创作了一部白话章回体小说《青衫泪》。这

篇及以后的《南国相思谱》，都是未完成的长篇。在此后几年的失学、流浪的日子里，张恨水先后为小报写过补白，在话剧社演过戏，编过剧情说明书。1914年，他在为汉口一家小报写补白时，从他自幼便十分喜欢的南唐李后主词“林花谢了春红，太匆匆……自是人生长恨水长东”句中，领悟到人生苦短、光阴不再的人生况味，就以“恨水”二字作笔名，从此一用就是五十多年。经过几年的漂泊，直到1918年被友人推荐到芜湖《皖江日报》，经考核后被委任为总编辑，他才真正开始了一生的报人和作家的生涯。他发表的处女作《紫玉成烟》，是一篇文言中篇小说，在《皖江日报》上连载。随后，他的短篇白话小说《真假宝玉》和中篇章回体小说《小说迷魂游地府记》，先后发表在上海《民国日报》上。

张恨水早期的小说，主要沿用《花月痕》和清末民初言情小说的套路，从形式到内容都不免幼稚粗糙，没有真正属于自己的技巧和情思。《旧新娘》写的是“一对青年的婚姻笑史”。（张恨水《写作生涯回忆》）《梅花劫》描写了孀妇自杀的悲剧，《紫玉成烟》和《南国相思谱》都是描述了“两小无猜，旧式儿女的恋爱”。（张恨水《写作生涯回忆》）《真假宝玉》和《小说迷魂游地府记》虽增添了某些讽刺和批判现实的色彩，但仍未摆脱模仿的路子。这些幼稚模仿之作，带有较浓重的鸳鸯蝴蝶派小说的气息。他后来曾说：“这个阶段，我是两重人格。由于学校和新书给予我的启发，我是个革命青年，我已剪了辫子。由于我所读的小说和词典，引我成了个才子的崇拜者。这两种人格的溶化，可说是民国初年礼拜六派文人的典型，……后来二十多岁到三十岁的时候，我的思想，不会脱离这个范畴，那完全是我自己拴的牛鼻子。虽然我没有正式作过礼拜六派的文章，也没有赶上那个集团。可是后来人家说我是礼拜六派文人，也并不算十分冤枉”。（张恨水《写作生涯回忆》）

张恨水开始创作的审美选择及其后创作风格的形成，都与他从小养成的文学素养和文化个性有着不可分割的关系。当他成为一个青年文学爱好者时，鸳鸯蝴蝶派小说正盛极一时，他自觉或不自觉地从鸳鸯蝴蝶派期刊登载的时兴小说里揣摩、识别文坛时尚，并在自学的多种尝试中进行模仿。他的自我文化人格意识，混合着新旧两种文化特质，当时流行的道德尺度和价值取向，都成为他看待和判断文学时自觉采用的标准。这一切使张恨水不可能超越时尚的文学趋向，作出另外的文学选择。

五四对张恨水的生活和创作都发生了极大的影响。“这是民国八年，夏初，‘五四’运动发生了。当然，我受着很大的刺激。我就当了衣服，到北京去投考北大，不料，一到北京就加入了新闻界，使我没有时间读书……”（张恨水《我的写作生涯》）求学读书的梦想破灭了，生活的重担越来越重，他必须继续做“报人”，以解个人和家庭之困厄，这一经历为他铺开了一条小说创作的新路。他先后在北京《益世报》、《今报》、《世界晚报》、《世界日报》及多家通讯社任职。几年从事新闻工作，使他有接触到社会各阶层的人物，了解了各种社会新闻，为此后的创作积累了丰富的素材。他曾回忆道：“不到三十岁，混在新闻界里几年，看了也听了不少社会情况，新闻的幕后还有新闻，达官贵人的政治活动、经济伎俩、艳闻趣事也是很多的。在北京住了五年，引起我写《春明外史》的打算。”（《我的写作生涯》，《文史资料选辑》第70辑）张恨水小说创作从言情融入广阔社会空间的一个崭新时期，正是由此开始的。

《春明外史》从1924年4月至1929年初，在张恨水主编的《世界晚报》副刊《夜光》上连载五十七个月。这部洋洋百万言的巨著，既标志着张恨水创作特色的形成，又是他的成名作，发表不久，立即引起北京、天津地区众多读者的浓厚兴趣，单行本出版后，很快销售一空。这也是张恨水一生最为得意的作品，他

在晚年还曾多次在不同场合及亲友面前，表示了对这部小说特有的偏爱。（张伍《忆父亲张恨水先生》）

《春明外史》的主人公杨杏园是皖中一个富家子弟，客居北京数年，作为新闻记者每天都为报社奔波。贯穿全书的主线就是杨杏园与雏妓梨云、才女李冬青曲折哀怨的感情纠葛。小说的前二十二回写杨杏园钟情于梨云，却无力为她赎身，梨云沉痾不起直到病亡，杨杏园始终以深情相对，当其他客人全无踪影时，他却日夜陪伴于破屋病榻前，使这位沦落风尘的少女在弥留之际得到了人间最真挚的安慰。小说第二十三回以后，出现了能诗善文的才女李冬青，她与杨杏园诗文酬和，互相倾慕，感情日深。无奈李冬青红颜薄命，身患内疾不能婚嫁，又李代桃僵，引出出身贫寒、寄人篱下的女子史莲科。但是杨杏园最终还是满心凄凉，咯血而亡。用书中人物的话说，这是一场“贞情的三角恋爱”。《春明外史》的言情主干，带有明显的鸳鸯蝴蝶派言情小说的痕迹，张恨水自己也承认：“《春明外史》主干人物，依然带着我少年时代的才子佳人习气”。（《我的写作生涯》）张恨水在力图超越旧式章回小说的艺术范式时，自身还处在新旧蜕变之中。他此时的文学观念与道德准则，在审美领域中必然发生的矛盾，使他既不能褪尽鸳鸯蝴蝶派言情小说的色彩，又显示出超越早年言情模式的创作新变。

《春明外史》中的杨杏园，是一个具有多维人格特征的青年知识分子形象。他为人正直，少年老成，洁身自好，身为新闻记者，置身于黑暗丑恶的社会之中，又极力把持自己成为出污泥而不染的人。他对贫困不幸者满怀侠义，对社会恶势力十分不满，却无力抗争；他痛恨官场腐败，不愿与堕落文人为伍，又违心地与他们应酬周旋；他能分清善恶，疾恶如仇，但往往只是腹诽心谤。他抱定的处世准则是不同流合污，常孤芳自赏，随遇而安，多情善感，置身风月场中受尽情感折磨，堕入情网而屡遭情变，

既不容于社会，又不能从爱情中寻找安慰和解脱，最后只能在“恬淡学佛”中追求道德上的自我完善，“如今悟得西来意，香断红消是自然”，临终写成“自挽联”道：“事业文章，几人得就，永别不须哀，大梦醒来原是客。国家乡党，唯我皆违，此行终太急，高堂垂志已无儿”。杨杏园身上散发着旧式才子的气息，他所抱定的独善其身、一律忍耐的处世态度，以及从“色”入“空”的生命和精神历程，都是消极避世的。但是他毕竟是一个处于新旧思想与道德矛盾冲突中的人物。小说在他与社会的不相容以及自身文化人格的复杂矛盾中，写出了人格清白与社会污浊的冲突，写出了清白者总是难以摆脱贫穷、凄苦、孤独、寂寞，不得不在入世避世和多情忘情的选择中苦恼徘徊。杨杏园的悲剧命运，已经脱出了清末民初言情小说的爱情模式，从一个侧面反映了那个时代一部分知识分子孤苦无助、进退两难的人生处境。

言情叙述是《春明外史》的主要情节线索，同时为小说打开了鸟瞰市民的广阔视野，显示出张恨水由言情走向与社会兼容的路子，用他的话说是“用作《红楼梦》的办法，来作《儒林外史》”。（张恨水《我的小说过程》四，上海《小说画报》第672期）民初以来，不少外史之类的小说大都仿效《儒林外史》和《官场现形记》，其中还有拙劣之作跟着鸳鸯蝴蝶派末流的社会黑幕和滑稽小说亦步亦趋。张恨水有意抛弃这类小说的写法，探索现代章回体言情小说的新写法：“我觉得这一类社会小说犯了个共同的毛病，说完一事，又递入一事，缺乏骨干组织。因之写《春明外史》的起初，我就是安排下一个主角的故事，并安排下几个陪客。这样，说些社会现象，又归到主角的故事。同时，也把主角的故事，发展到社会的现象上去。”（张恨水《我的创作生活》）张恨水的探索收到了明显的效果，言情与社会融合使小说开始走出旧式章回小说的艺术范式。他把言情故事与社会现象相互交织，又相互对照，使小说人物的“洁”与社会的“浊”形成

鲜明对比，从而透露出对社会丑恶现象强烈的鞭挞之意。他在小说中展开了较为开阔的观察与叙述视野，对北洋军阀时期各阶层的鲜活情状进行了全方位多角度的传神写照，不少具有新闻纪实性的描写，给读者提供出类似新闻背景分析和社会秘闻透视般的认识价值。这部小说成为“京华野史”一类的全景式风俗画卷，把二十年代北京官僚、豪绅、军阀、政客、遗老、遗少的声色犬马、寻欢作乐、营私舞弊、捧角狎妓之类的种种生动画面，尽收卷中。里面有财政总长为捧一个旦角，动用数千元巨款大开赌盘的骄奢淫欲，也有内务总长以女色打动内阁总理争得巨额工款，竟将多数中饱私囊的无耻贪婪。那些大员要人动辄派十几辆汽车接四五十名妓女恣意取乐的场面，更是乌烟瘴气、丑态百出。与此相对照的，还有下层百姓的贫困、愚昧和血泪。张恨水在小说中展示全景式风俗画卷时，虽然也流露出“描写社会琐事，以博朋友笑谑”（张恨水《斯人记·再版序言》，1944年11月）的猎奇倾向，但面对种种社会污浊，不妥协的批判锋芒还是显而易见的。这在当时专制统治十分残暴、舆论箝制非常严酷的军阀统治时期，的确是需要同相当大的勇气的。

当《春明外史》还在《世界晚报》上连载时，张恨水的第二部力作《金粉世家》又在《世界日报》副刊上连载。这部近百万字的长篇小说从1927年2月至1932年5月连载5年多，是张恨水小说在报刊上连载时间最长、最为轰动的作品之一，为他赢得了更大的声誉，广大读者中竟出现了“金粉世家迷”。这部小说体现出张恨水言情小说向社会层面和人生寄托的进一步丰富和深化。

《金粉世家》描写了北伐战争之前北京内阁总理大臣金铨的大家族的生活，借“六朝金粉”的典故写出了豪门贵族的兴衰史。据张恨水自述：“这书里写了金铨总理一家的悲欢离合、荒淫无耻的生活，以金燕西和冷清秋一对夫妻的恋爱、结婚、反

目、离散为线索贯穿全书，也写了金铨及其妻妾、四子四女和儿媳女婿的精神面貌和寄生虫式的生活。自然，也反映了当年官场和一般的中上层的社会相。”（《我的创作和生活》，《文史资料选辑》第70辑）就整体而言，《金粉世家》的写法和风格与《红楼梦》有近似之处。除了结构和细节描写方面的接近以外，二者的相似之处更重要的在于某种“神似”。在曹雪芹之后，能将高门望族的兴衰史以章回小说的形式写出来，并具有比较高的审美价值，《金粉世家》堪称绝无仅有的一部。博大精深的艺术境界虽有不及，但《金粉世家》和《红楼梦》一样从封建大家庭兴盛衰败过程中，透露出某种佛道的人生意味。

《金粉世家》中的男主人公是七少爷金燕西。他是典型的纨绔子弟，生活在完全寄生的寻欢作乐之中。爱上平民姑娘冷清秋以后，他施展种种欺骗手段以讨取冷家母女的欢心，引诱冷清秋怀孕后仓促成婚，达到目的以后仍本性不改，常常混迹于烟花柳巷，使冷清秋备受精神折磨。其父死后，金家子弟更是随心所欲，纸醉金迷。在家道日落的情况下，金燕西为了寻找攀附之路而拜倒在新军阀的妹妹白秀珠裙下，使夫妻感情完全破裂。金燕西是这个世家大族中败家者的代表，与他属于同类的则是同样寄生虫般的其他子媳们。这些纨绔子弟不学无术，毫无廉耻，全仗着祖上和其父的钱势，终日逛妓院、捧坤角、钻舞场，挥霍无度，及时行乐，却能凭借贵族公子的身份在一些政府衙门挂名谋差，不干事却拿高薪，在家骗父亲钱，偷妻子首饰，在外则置公馆，娶小老婆。金家的媳妇们，也个个自私贪婪，明争暗斗，有的在外放高利贷，竟放到自己丈夫头上；有的在外投资办公司，因丈夫谎报行情而损失惨重。

作为一家之主的金铨，是大家族创业者的代表。他位高名显，是一个富有创业才干、思想开明的人物。表面上通情达理，胸怀宽阔，实际是道貌岸然的伪君子。在下属面前是俨然上司，

在后辈面前是蔼然长者，然而在其宠爱的小妾眼里，又成了十足的小丑角色。他不准儿子纳妾，自己却连娶三房姨太太。如此虚伪的假道学先生，治国教子的效果不言自明，造成封建大家族的倒塌实属必然。小说揭开表面温情脉脉的层层面纱，显露出夫妻、父子、妯娌、婆媳、嫡庶、姑嫂、兄弟之间无休无止的勾心斗角和虚情假义，从金家两代人之间的道德畸型和情感变异中，写出了封建大家族的腐朽性、寄生性，揭示出其崩溃的内在根源。

《金粉世家》的女主人公冷清秋，是一个具有鲜明个性，寄托着作者人生体验和人生理想的形象。这一形象的出现，是二年代通俗小说发展的一个重要收获。她是一个才貌双全，出身于书香门第的布衣之女，既具有聪明善良、恪守礼仪的淑女特征，又有清高自负、知书达理的女才子气质。她的美貌吸引了金燕西，成了金燕西千方百计下功夫追求的目标。由于爱慕虚荣之心的驱使，她终于与金燕西结婚，婚后逐渐看清金燕西的真面目，作诗自责：“终乖鸚鵡贪香稻，博得鮎鱼上竹竿”，对自己“受着物质与虚荣的引诱，就把持不定地嫁了燕西”深自痛悔，认识到“女子们总要屈服在金钱势力之下，实在是可耻……一个女子做了纨绔子弟的妻妾，便是人格丧尽”。她的可贵之处，是在金家恭顺忍让、委曲求全，背负着沉重的精神枷锁，但又能自甘淡泊，洁身自好，绝不愿与成群的寄生虫同流合污，高蹈远俗而不自毁操守。她从虚荣、痛悔中走出，借助闭门礼佛的参悟，从精神上获得平衡与自由，最后毅然携子出走，与污浊的寄生虫式的生活环境决裂，摆脱了“锦绣重枷”般的命运。她一再自傲地表示：“我为尊重我自己的人格起见，我也不能再去向他求妥协，成为一个寄生虫。我自信凭我的能耐，还可以找碗饭吃；纵然找不到饭吃，饿死我也愿意”。作者写出的冷清秋思想和性格的发展，是真实可信的，其中传达出作者面对人生时诸多酸楚和无

奈，以及对某种理想人格的向往。冷清秋在豪门巨宅里所深深感到的痛苦和悲哀，以及发自内心的悔恨与呼喊，都具有向封建压迫抗议的控诉力量。这一形象的审美价值，正是在于她在自身矛盾和污浊环境中挣扎，以保持人格尊严与向往自由的精神追求和生命活力。

《金粉世家》的主题开掘和艺术表现都比《春明外史》有明显进步，“楔子”与“尾声”遥相呼应，结构严谨完整，艺术上显得更加精炼，艺术形象也更有魅力。它成功地把爱情悲剧与声名显赫的贵族大家不可避免的衰败融合在一起加以表现，从而使小说反封建主题得以向更深层次开掘。《金粉世家》既是张恨水最优秀的小说之一，又堪称是通俗小说在二十年代结出的硕果。它与《春明外史》共同显示了张恨水言情小说的新变化、新境界。两部小说在艺术表现上进行了多方面的新开拓，内涵意蕴也更加丰富和深化，言情叙述也被赋予更深广的社会内容和人生寄托。

使言情故事与时代要求更紧密结合，并达到更高审美境界的，是张恨水二十年代末至三十年代初创作的长篇小说《啼笑姻缘》。

《啼笑姻缘》从1930年3月至11月连载于上海《新闻报》副刊《快活林》，引起极大轰动，再一次使张恨水声名大振，影响由北方扩展到南方。当时制片商为了趋时牟利，竞相争夺拍摄权，为此引起诉讼，大打官司闹得沸沸扬扬，成为社会上的热门新闻，这无异于给这部小说大做免费广告，更加快了传播速度，进一步扩大了影响面。严独鹤在此书序言中说：“一时文坛竟有‘啼笑姻缘迷’的口号。一部小说，能使阅者对于它发生迷恋，这在近人著作中，实在可以说是创造小说界的新记录。”张恨水在当时说：“我这次南来，上至党国名流，下至风尘少女，一见面，便问《啼笑姻缘》，这不能不使我受宠若惊了。”（《我的小

说过程》(六),《上海画报》第674期)这部小说从三十年代至今,再版已达二十多次,被改编为各种艺术形式的作品,如评弹、大鼓、说书、话剧、京剧、沪剧、评剧、粤剧等,被改编为电影和电视剧也达十多次。在六十多年时间里,影响如此广泛和深远,《啼笑姻缘》确实创下了中国现代通俗小说之最。

《啼笑姻缘》是张恨水由当时一件社会新闻触发灵感而创作的言情小说。(张友鸾《章回小说大家张恨水》,《新闻文学史料》1982年第1期)张恨水对这一生活素材进行了彻底改造。小说以出身富家子弟的青年学生樊家树与唱大鼓书的姑娘沈凤喜的爱情故事为主线,利用巧合与穿插,又引出了与樊家树产生情感纠葛的何丽娜、关秀姑,后来樊、沈二人被军阀刘将军强行拆散,沈凤喜被逼疯,一段恋情终酿成悲剧。在此之前的《春明外史》、《金粉世家》中杨杏园和冷清秋那种清白自许、自甘淡泊的思想,以及参禅学佛、忍让逃世的色彩大为淡化,爱情悲剧的反封建主题却更为深化。小说用细腻感人的笔墨,写出了男女主人公爱情的美好真挚,写出了社会的畸形和黑暗所酿成的爱情悲剧的发生、发展过程,并将对社会恶势力的揭露全集中于代表这种势力的上层统治者——当权军阀头面人物身上。小说中当权军阀的种种欺骗、威胁、凌辱和强夺,使男女主人公的爱情悲剧,具有了鲜明的社会性悲剧的特征。沈凤喜自身的性格弱点,在情节发展和悲剧起因的表层虽然很明显,但在整个悲剧所突现的重压之下,却显得微不足道。她只是一个生活在社会底层的弱女子,在社会恶势力的引诱欺骗、强暴掠夺面前,无力抗拒,市侩哲学的腐蚀又从精神上解除了她的武装,上当受骗的命运是无可避免的。

张恨水把樊家树作为理想人物来塑造,突出描写他的平民化特征。他喜欢结识下层侠客关寿峰,热恋沈凤喜,陶太太说他:“表弟倒真是平民化”,关寿峰也称赞他:“我看遍富贵人家的子

弟，没有像他这样胸襟开阔的”，何丽娜则认为他“没有公子哥儿的脾气”。他善良、忠厚并多情，受“平等博爱”等新思想的影响，具有不以门第论高低，不以出身分贵贱的平民主义意识。他一往情深地爱上贫家少女，丝毫不认为贫穷是障碍，唱大鼓书是低贱，体现出符合时代潮流的现代性爱意识和现代性道德。他明确向沈凤喜表示：“我们的爱情决不是建筑在金钱上，我也决不敢把这几个臭钱来侮辱你。但是我愿帮助你能自立，不至于像以前去受金钱压迫”。即使在沈凤喜受辱失身后，他仍认为，只要双方相爱，“身体上受了一点侮辱，却与彼此的爱情，一点没有关系”。樊家树对沈凤喜的爱情，完全超越了传统的“门阀”观念和权势金钱的诱惑，在权势压迫摧残中不改初衷，从而引起读者对他们真挚纯洁爱情的深刻理解和同情，使读者看到他在狂笑中将沈凤喜开出的“绝情支票”撕成碎片时，不能不受到极其强烈的震撼。小说不但把爱情悲剧放在突然降临的权势摧残之中，还将人物灵魂的痛苦挣扎放在樊家树爱意更深和沈凤喜被迫绝情、沉沦的强烈对比之下，从而展示出爱情悲剧在社会环境和个体人格方面的深层次冲突。小说深刻挖掘出小市民的精神创伤，从社会文化境遇的角度，把个体人格的社会文化特征与小市民的精神弱点和危机联系起来，将小市民在社会压迫下的急遽、复杂变化展现给读者。如沈凤喜进入刘府前的内心矛盾，沈三玄见钱眼开、弄假作态的卑鄙手段，作者都运用虚实描写和侧面烘托等多种艺术表现手法，从人物心理情绪的细节透视上，进行了维妙维肖的刻画。《啼笑姻缘》为现代通俗小说增添了一组十分丰满并具鲜明个性的小市民形象。

小说中关寿峰、关秀姑两个豪侠人物的出现，一方面是由于当时通俗文坛盛行“武侠热”，作者难免趋时迎合，另一方面也是由于作者有意强化作品的反抗意识。显然，作者已经看到，单靠“慷慨解囊”、“分金续命”的平民化大少爷来“助贫济困”，

还不能抵御权势强者的暴虐无道，只有“除暴安良”、“锄强扶弱”的侠客才能为民除害，诛灭为非作歹的刘将军。对此，有的新文学评论家指责张恨水从复仇主义出发，散布了“希望有锄强扶弱的侠客出现的那种幻觉”。（夏征农《读啼笑姻缘》，《文学问答集》，生活书店1935年10月）这种批评是明显有失公允的。我们不能离开军阀横行无忌的特定年代，苛求张恨水一定要把反抗的希望寄托在革命志士身上，从而成为给读者指点迷津，为社会指明光明大道的作家。张恨水写此书时“已经极力减少技击家的神奇性”。（张恨水《写作生涯回忆》）他把关秀姑放在她与樊家树、沈凤喜之间的感情纠葛之中，而把社会批判的矛头指向残暴横行的军阀权势者，突出了小说的反抗精神，张扬了扶危济困、除暴安良和有情人成眷属的美学理想。这种美学理想集中体现了广大市民阶层的期盼和价值选择。他们身受多重压迫，暂时还找不到出路，既反对为富不仁，幻想有樊家树之类的有良心的富家子弟来慷慨救助，又渴望从关氏父女的行侠好义中看到正义伸张，善恶有报，从而获得一种精神上满足与陶醉。因此，小说中侠义父女的除奸灭凶，表层意义上是宣扬了一种反压迫的方式，其深层意义还是在于把广大人民群众潜在愿望，作了充分的情绪性宣泄。

《啼笑姻缘》从反映时代精神的主题深度开掘，到艺术表现手法的成功运用，都为通俗小说的发展做出了多方面的重要贡献。其最重要的贡献是它使现代通俗小说找到了与广大读者审美需求的最佳结合点，并大大提高了现代通俗小说的审美品位。张恨水以巧妙精心编织情节构架的卓越才能，极大地调动起广大读者的阅读兴趣，当时猜测估计小说情节发展，已成为许多读者见面时饶有兴趣的话题。小说的反压迫、反强权的精神，使广大读者深层的愿望和向往得以宣泄；爱情纠葛则引起他们更浓厚的趣味，为他们寄托“有情人终成眷属”的审美理想提供了艺术创造

的情感方式。另外，小说将缠绵悱恻的言情小说与惊险紧张的武侠传奇熔为一炉，大大增强了作品的戏剧性和紧张感；至于它将传统章回小说与外国小说新技法融为一体，则不仅使热衷章回长篇小说的读者备感亲切，而且也使喜爱现代小说的读者读起来兴味盎然。《啼笑姻缘》深受广大读者喜爱的原因，正是它在通俗小说的基本要素上都有新的突破和提高。

与多方面的成功相比，《啼笑姻缘》的不足之处只能算是“微瑕”。诸如小说多角恋爱描写中抒发的情感，还隐约可见旧式才子佳人的印痕，语言也有时带有脂粉气，情节安排也有不够合理的地方，最后樊家树与何丽娜的结合，更是缺乏人物性格发展的内在逻辑，透露出趣味主义的气息。

上述《春明外史》、《金粉世家》和《啼笑姻缘》三部长篇小说，显示出张恨水的言情小说创作日益融入广阔的社会空间和丰富的自我情怀，并日臻圆熟，是真正体现张恨水在文学史以及现代通俗小说史上个性存在和独特贡献的作品。这一时期是张恨水作为现代通俗小说大师最富有实绩的创作阶段。

在此期间，张恨水又未能避免不少通俗小说家共有的粗制滥造的现象，为了应付各种报刊、出版社的稿约，他经常同时轮番撰写五六部长篇小说。生活积累难以为继，急就章式的应景写法，导致他这一时期的某些作品虚假编织情节，素材缺少提炼，文章缺少剪裁，思想主题难以深入开掘。

## 第二节 创作理论探索

抗战爆发以后，民族危亡的形势和抗敌御侮的民族情绪，使张恨水的思想感情和创作方向发生了很大变化。他以极大的爱国热情，投入到抗战的文艺活动中。1938年1月，他只身到重庆担任《新民报》主笔兼副刊主编。同年3月，他加入“中华全国

文艺界抗敌协会”，当选为理事。当时，不少革命与进步的文艺工作者都汇聚重庆。张恨水有机会与他们交往，同当时负责“文协”的老舍和《新华日报》主编潘汉年建立了友谊。这些交往既使他加深了对抗战形势和国家前途命运的认识，又使他获得了与新文学创作对话的条件，从而对通俗小说创作进行了深入的理论思考。实际上，他在抗战之前就清醒地意识到言情小说面临着资源开发将尽，如何调整发展方向的问题，在《美人恩》“自序”中他写道：

予读言情小说夥矣，而所作亦为数非鲜。经验所之，觉此中有一公例，即内容不外三角多角恋爱，而结局非结婚，即生离死别而已。予尝焦思，如何作小说，可逃出此公例？且不得语涉怪诞，以至离开现代社会，思之思之，乃无上策。盖小说结构，必须有一交错点，言情而非多角，此点由何而生？至一事结束，亦无非聚散两途，果欲舍此，又何以结束之？无已，则于此公例中，于可闪避处力闪避之，或稍稍一新阅者耳目乎？有此一念，予乃有《美人恩》小说之作，《美人恩》中言情，初不写情敌角斗之事，而其结局，一方似结婚而非结婚，一方亦似离别而非离别。如斯作法，乃差有新意，但谓尽脱窠臼，则自病未能。

这些话透露出张恨水对言情小说“山穷水尽”的“焦思”以及努力“一新阅者耳目”的求变意识。抗战期间，他在与新文学不断接近的同时，又站在自己立场上，以“诤友”的姿态批评新文学的“浮躁与浅薄”，使自己的“焦思”进一步获得认识上的深化。他指出：

大都会的儿女，不但没有看见过赶场的书籍，我相信连书名都很陌生。在这种情形下，坐在象牙塔里的文人，大喊到民间去，那简直是做梦。我们要知道，乡下文艺和都市文艺，已脱节在五十年以上。都市文人越前进，把这些人越摔在后面。任何“普罗”文艺，那都是高调，而且绝对对是作者自抬身价，未曾和这些人着想，也未曾梦到自己的作品，有可以赶场的一日。（张恨水《赶场的文章》，重庆《新民报》1944年4月11日）

这里所说的“赶场”一类的书籍，是指当时乡下书摊上大多是木刻小唱本、迷信小册子和旧式章回小说。他看到“文坛”与“文摊”的对立、脱节状态，而更注意创作与“文摊”的结合，追求可读性与进步性的统一。他说：

抗战时代，作文最好与抗战有关，这一个原则，自是不容摇撼，然而抗战文艺，要怎样写出来？似乎到现在，还没有一个结论。

我有一点偏见，以为任何艺术品，直率的表现着教训意味，那收效一定很少。甚至人家认为是一部宣传品，根本就不向下看。我们常常在某种协会，看到存堆的刊物，原封不动地在那里长霉，写文字者的心血，固然是付之流水，而印刷与纸张的浪费，却也未免可惜。至于效力，那是更谈不到了。

艺术品与布告有别，与教科书也有别，我们除非在抗战时期，根本不要文艺，若是要的话，我们就得避免了直率的教训读者之手腕。若以为这样做了，就无法使之与抗战有关，那就不是文艺本身问题，而是作者的技巧问题了。（《张恨水研究资料》第253页，天津人民出

张恨水以通俗小说作家特有的敏感，始终注意通俗小说的大众化品格和世俗化表达等问题，十分强调要把具有特定阅读习惯的普通民众作为服务对象，并注意在小说中注入现代生活内容。他认为：

我觉得章回小说，不尽是可遗弃的东西，不然红楼、水浒，何以成为世界名著呢？自然，章回小说有其缺点存在，但这个缺点，不是无可挽救的；而新派小说，虽一切前进，而文法上的组织，非习惯读中国书，说中国话的普通民众所能接受。正如雅颂之诗，高则高矣，美则美矣，而匹夫匹妇对之莫名其妙，我们没有理由遗弃这一班人，也无法把西洋方法组织的文字，硬灌入这一班人的脑袋，窃不自量，我愿为这班人工作。有人说，中国旧章回小说，浩如烟海，尽够这班人享受的了，何劳你再去多事？但这有两个问题：那浩如烟海的东西，他不是现代的反映，那一班人需要一点写现代事物的小说，他们从何觅取呢？大家若都鄙弃章回小说而不为，让这班人永远去看侠客口中吐白光，才子中状元，佳人后花园私订终身的故事，拿笔杆的人，似乎要负一点责任。我非大言不惭，能负这个责任，可是不妨抛砖引玉（砖抛甚多，而玉始终未出，这是不才得享微名的缘故），让我来试一试。而旧章回小说，可以改良的办法，也不妨试一试。（《张恨水研究资料》第 279 页）

他对于表现抗战题材的小说，曾提出“抗战加言情”的主

张，认为“小说就是小说”，不能把它写成战史，应“找点软性的罗曼斯在里面。”（张恨水《虎贲万岁·自序》，上海百新书店1946年7月）他立志要在“新派小说”和“旧章回体小说”之间，寻找到一条改良的新路。这种努力与新文学在抗战初期提出的“民族形式”主张是不谋而合的。对于具体的改良方法，他强调“以社会为经，言情为纬”的“言情”加“社会”式的写法，并多方面吸收外国小说的表现方法。张恨水在这一时期关于通俗小说的理论思考，比较深入地探索了通俗小说与时代、广大民众的关系以及学习外国小说以求新变等重大问题，其中确有不少独到见解。这在通俗小说理论建设相当薄弱的时候，对通俗小说的发展所起的推动作用，是十分值得肯定的。

### 第三节 后期讽刺力作

张恨水在抗战时期创作了二十多部长篇小说，这些小说成为抗日大后方销行最广、销量最大的作品。其中有直接描写抗战的《桃花港》、《潜山血》、《前线的安徽，安徽的前线》、《游击队》、《冲锋》、《敌国的疯兵》、《大江东去》、《虎贲万岁》等，有描写大后方生活、揭露国统区黑暗的《疯狂》、《八十一梦》、《蜀道难》、《魍魉世界》、《偶像》、《第二条路》等，还有历史、言情类小说《水浒新传》、《秦淮世家》、《丹凤街》、《赵玉玲本记》、《雁来红》等，题材选择与新文学小说基本相同，艺术风格也明显地向新文学小说靠拢。这些小说淡化了言情成分，增强了人物的现实性和反抗性，以实践他提出的“今国难当头，必兴语言，唤醒国人……鼓励民气之意”（《弯弓集·自序》，北平恒远书社1932年3月）的主张。虽然它们中的某些作品未能避免同期新文学小说的一些通病，如机械图解政治观念，过分追求浅俗，或过分强调“进步”，把自己原来的优点也丢弃了，以致平铺直叙，呆板

单调等，但是它们毕竟使通俗小说在时代变化发展中，实现了新的突破，取得了新的成就，为通俗小说的发展找到了一条既光明又曲折的新路。特别是以《八十一梦》为代表的讽刺小说，在继承古典小说写法和晚清传统的同时，又体现了新文艺的创作精神，对新文学小说和通俗小说都产生了较大影响。

《八十一梦》于1939年12月至1941年4月在重庆《新民报》副刊《最后关头》上连载。当时抗战进入战略相持阶段，国民党的专制腐败引起了广大人民的极大不满和强烈反对，张恨水有意“把那些间接有助于抗战的问题和直接有害于抗战的表现都写出来”。（张恨水《八十一梦·序》）为了避免当时的国民党新闻检查机关的压制，张恨水借鉴了《西游记》、《镜花缘》、《斩鬼传》、《西游补》等古典小说的写法，采取了“寓言十九托之于梦”的梦幻形式，以象征手法展示了一个光怪陆离、奇幻荒诞，却又无处不与现实相连的画面。其中所写的内容，大多是当时人人皆知的新闻材料，使读者心领神会，感到“此中有人，呼之欲出”。在这个亦真亦幻的世界里，有以古钱图案为国旗的“狗头国”，那里的风俗是“经商人才能做官，做了官更好经商”，那里的阔人崇洋媚外已成病态，不用外国货就会像狗叫一样咳嗽，挨了外国人的打才会“百病消除”。小说写的梦中“天堂”里，贪赃纳贿、走私贩私的猪八戒当上了警察督办，卑鄙下流、横行不法的西门庆成了“十家大银行的董事与行长，独资或合资开了一百二十家公司”，他的夫人潘金莲更是仗势欺人，只因路上遇到红灯，就跳下小汽车打警察耳光。梦中的豪门公馆，有一条通往公馆的空中电车道，恰好修在巨大的铜钱眼里，“钱眼四方，各嵌一个大字，合起来是‘孔道通天’。”张恨水在这部小说中，十分辛辣地讽刺了飞扬跋扈的豪门权贵，上下勾结的贪官污吏，囤积居奇的大小奸商，无耻下贱的文化特务，以及那些“隐身‘抗战’的旗帜之下”，干尽卑鄙奸诈勾当的形形色色的败类。小说

运用丰富的想象力，采取寓言形式，将中国古代的知名人物及其事迹、人们熟知的古典小说中的人物形象作为推陈出新的材料，巧妙地从古老故事中生发出为当前现实服务的新意。小说中的辛辣、犀利的讽刺，产生了庄谐融合、妙趣横生的审美效果。其中每一个梦，都各自独立。作者既可借助于形式的荒诞，融虚实真假为一体，又能因结构的自由，熔上下古今于一炉，从而嬉笑怒骂，皆成文章，使读者痛快淋漓、拍案喝彩，却令国民党新闻官们干瞪双眼而无从下手。《八十一梦》的喜剧色彩中还蕴含着令人深感沉重的忧愤情绪，它写出了上层社会的堕落卑劣、下层人民的饥寒交迫和怨声载道，几乎堪称一部国难史。从《号外号外》发出的“天下事，无论好坏，一切都是富人的机会，一切都是穷人的厄运”的感慨中，从钟馗无可奈何地认为“这世界是贿赂胜于一切”的哀叹中，读者都可以深切地感受到作者“穷年忧黎元”的忧患愤激之情。

《八十一梦》发表之后，立即受到广大群众和文学界进步人的欢迎。单行本出版后，又很快成为当时大后方最畅销的小说，延安也曾加以翻印。当时的读者们向作者大声呼吁：“写的对，骂的好；再写的深刻些，再骂的痛快些！”（张恨水《八十一梦》“前记”）张治中代表国民党政府来劝张恨水罢手停笔时，也不得不说“写得好，骂的对”。周恩来曾鼓励说：“同反动派作斗争，可以从正面斗，也可以从侧面斗。我觉得用小说体裁揭露黑暗势力，就是一个好办法，也不会弄到‘开天窗’。恨水先生写的《八十一梦》，不就起到了一定作用吗？”（张友鸾《章回小说大家张恨水》，《张恨水研究资料》第136页）从小说揭露专制统治的尖锐深刻，文字的生动活泼，形式与风格的独特，以及所产生的巨大轰动效应来看，《八十一梦》不但胜过张恨水的其他讽刺小说，也胜过那一时期同类题材的讽刺作品。它为中国社会讽刺小说提供了新的样式，既是新文学园地，也是现代通俗小说领域中

不可多得的一枝奇葩。美中不足的是小说总体结构散乱无序，每一个梦也不都是“自然而紧凑”，往往给人以丑闻罗列、人像展览之类的印象。

在《八十一梦》之后发表的《魑魅世界》在表现社会病态方面，视野宽广，揭露尖锐，语言犀利，很像《八十一梦》的续篇。这部小说以心理学博士西门德和穷知识分子区庄正两家的变化为主要线索，写出了当时重庆官商横行、走私猖獗、铜臭熏天、民不聊生以及人性极度扭曲的种种社会现象。西门德以博士头衔为招牌，以出卖人格为代价，以不顾廉耻为处世准则，进入疯狂的商海大肆投机。他的经历告诉人们，钻进钱眼就变坏，只有变坏才能钻进去。小说以此展示了现实中的种种丑态。而在区庄正身上，作者却寄托着自己的人格理想。从区庄正与《春明外史》中的杨杏园、《啼笑姻缘》中的樊家树等形象的人格要素组合上，我们都可看出作者自身人格的投影。他们都是不能“兼济天下”亦当“独善其身”一类的人物，不愿与污浊的环境同流合污，不求闻达，不违常法，不仰攀权贵，也不忘旧谊。作者使他们的形形色色的“人渣”构成了强烈的对比，表达了他对腐败到极点的社会现实的全面否定，以及他对未来的希望之所在。这部小说对人物心理个性的描写十分细腻，主要人物形象特别生动传神。

张恨水在抗战时期创作的历史小说《水浒新传》，也是抗战通俗小说中的一部力作。这部小说写梁山英雄们接受招安之后，在金兵大举入侵时，随张叔夜奋起抗击金兵，终于为国捐躯的悲剧，走的是借古喻今的路子，意在“描写异族侵略和中国男儿抗战”，热情歌颂英雄们慷慨赴难，视死如归的抗敌精神。小说还以愤慨之情，写出了北宋中央政府中主和派贪赃枉法、卖国求荣，使梁山英雄腹背受敌的可耻行径。张恨水在创作这部小说之前对宋史曾专门作了认真细致的研究，他在《水浒新传·凡例》

中写道：

笔者入川后，行李萧然，手边书不及百册。

本篇涉及历史人物，除依据《水浒》原书外，大概采用《宣和遗事》、《宋史》、《金史》、《靖康实录》。以上各书，仅原传及《宣和遗事》在手边，余均偶在中央政治学校图书馆翻阅一二次，强记得来。挂一漏万，势所必至。然本书只是为《水浒》人物作传，非作靖康讲史，自可原谅。

《水浒》笔法紧炼，写对白是另一种手法，与其他章回小说不同。笔者观宋人小说，其所用白话，颇有相同处，大抵是当时中原标准语。吾人写宋代人物，虽不必故作宋代语，致读者不可解，但全国现代语，有原传在前，亦必因太不相像，致伤害小说中之描写。故笔者于此，尽可能模仿原传口吻，以增读者兴趣。其无可模仿处，则参酌宋人小说，及宋儒语录。非好效颦，保存《水浒》气氛，不得不如此耳。

书中官职，依据原传或《宋史》，或兼取之。如种师道仍称经略，亦称宣慰使是。又错误可不必再蹈者，亦不从原传。如指挥使一职，宋代属于禁军，古本梁山人物，招安后，多为指挥使，未妥。此则斟酌各人身份，位置于统制之下，似较恰当。

宋代器具，虽难一一考证，然《水浒》原传可用者，仍尽量用之。如门首悬帘，喝酒用碗量，又筷子称箸，酒家市招称望子，一仍其旧，保存原来气氛。读《水浒》者，熟知期间，不必因其非近代物品而改之。

由此可见张恨水创作态度之严谨。他对小说的情节、结构、人物

刻画、景物描写和语言运用，都十分讲究，下了很大功夫。借古喻今的思想主题与同期郭沫若、阳翰笙等人的历史剧一脉相承，其政治性、时代性都十分突出。因此“汪精卫和日本人对此书都非常不满，但说的是宋代故事，他们也无可奈何”。（张恨水《写作生涯回忆》）而毛泽东对这部小说却大加赞扬，他曾对访问延安的中外记者说：“《水浒新传》这本小说写得好，梁山泊英雄抗金，我们八路军抗日。”（《张恨水研究资料》212页）

抗战结束以后，张恨水回到北平，出任《新民报》经理兼副刊主编，先后创作了长篇小说《五子登科》、《巴山夜》、《纸醉金迷》等。这些小说继续透射出《八十一梦》、《魍魉世界》那样的批判讽刺锋芒，写出了国民党政权掠夺人民的丑恶面目、战争动乱年代人们真实的生存状态以及社会现实中金钱异化的现象，都是张恨水抗战以后的现实主义力作。

张恨水一生辛勤耕耘，在五十多年写作生涯中创作了一百一十多部通俗小说，绝大多数是长篇和中篇，总字数达两千万，加上大量散文和诗词全部作品可达三千万字以上。他给文学史留下了相当丰富的话题，对通俗小说的现代化进程起到了多方面的推动作用。

他比同时代的其他作家更关注广大读者的接受，使通俗小说在向现代化转变的过程中真正回归了本性，更加突出了“大众化品格”和“世俗化表达”的特征，最大限度地发挥了娱乐功能。他始终以极大的热情表现普通市民的性格和命运，努力反映他们的情感和愿望。他的全部小说构成了一幅概括近半个世纪中国历史变迁、充满市民生活意趣和民俗风情的生动画卷。他的创作没有过多的立言载道的社会目的，卸去了过于沉重的启蒙负荷，而专心致志于从内涵意蕴到艺术形式、表现手法等方面满足广大读者的阅读需求和审美趣味，自觉地保持着自己独有的人格与文品，既不作淫声，也不作“飞剑斩人头”之类的怪诞描绘，基本

上克服了现代文学发展过程中相当突出的两种时弊——新文学中的极端主义倾向与通俗文学中容易出现的庸俗媚世心态。他立志要为“习惯读中国书”的普遍民众写作，以强烈的历史责任感，凭借厚实的传统文学根底，加上“仔细研究翻译小说，吸取人家的长处，取人之有，补我所短”（张恨水《我的创作和生活》）的自觉意识，大大丰富和改良了章回小说的传统体式，延续并拓展了章回小说的生命，对传统与现代这一时代文化课题做出了独到的回答。在面向现实和文艺大众化的问题上，他以自己的探索和创作实绩，促进了通俗文学与纯文学的联系、竞争、交融与整合。张恨水的创作从整体上看，总是有不断的突破和超越，主题向关注现实人生和时代风云偏移，审美标准向新文学所尊奉的世界近现代艺术潮流靠拢。他有力地捍卫了通俗小说的灵魂，满足了广大读者对通俗小说娱乐性的渴求，又使通俗小说摆脱单纯的趣味主义倾向，比较成功地解决了通俗小说文学特性和时代性并重的重大问题，实现了通俗小说在两个层面上——世俗化与高雅化的结合。他用大胆借鉴、大胆变革的创作，促使通俗小说出现了烈度更强、速度更快的艺术革命，从而为通俗小说开拓了稳定而广阔的阅读市场，赢得了新文学界乃至全社会严肃认真的重视。

张恨水把言情与社会融合，使通俗小说在最擅长的领域实现了新的突破和飞跃。通俗小说最擅长的领域就是言情，张恨水无疑是这方面的高手。张恨水摸准了不断变化的时代广大读者对言情小说的新的阅读期待，在言情小说原有的主题和模式已丧失消费再生能力，亟待进行新的深化和综合时，勇于探索，不断创新，在清末民初言情小说已经产生变化的基础上，促使言情小说实现了跨时代的转折。他不仅使言情小说超越儿女私情，并不断深化儿女私情，而且为它找到了“以社会为经，以言情为纬”的新路子，从而使他的创作才能在这个新的领域得以最大程度地发

挥，成为使言情与社会融合的挂印先锋和最有实绩的作家。他突破了传统言情小说“才子佳人”和“小人拨乱”的陈旧模式，为来自社会底层的青年男女张扬爱的权利和自由，并在爱情冲突中不断增多社会性冲突的因素，使爱情冲突进一步复杂化，与社会变动、时代矛盾等因素紧密相联。他为言情小说注入了新的现代爱情观、“乱世文人欲何之”的生存困扰以及现代知识者的人生寄托。《春明外史》中的杨杏园之死、《啼笑姻缘》里的凤喜之疯和《金粉世家》中的清秋出走，不仅显示出对传统小说大团圆式结局的突破，而且使爱情悲剧里融进了社会、心理、命运等不同线索，表现出爱情冲突的进一步多样化、深刻化，从而较大程度地提高了通俗小说的审美格调。

在言情与其他类型的综合，以及言情小说艺术表现手法等方面，张恨水也进行了许多有益的探索。《啼笑姻缘》里已经开始了言情与武侠结合的尝试，到了抗战以后，他更注重使言情小说对武侠小说的综合体现在侠义精神上，着力发掘平民百姓身上的豪侠之气。他认为：“读者试思之，舍己救人，慷慨赴义，非士大夫阶级所不能亦所不敢者乎？友朋之难，死以赴之，国家民族之难，其必溅血洗耻，可断言也。”（张恨水《丹凤街·自序》）《秦淮世家》、《丹凤街》中佳人落难，下层贩夫走卒舍身冒险搭救一类的描写，正是突出了这些下层人们的“有血气、重信义”，令人感动的道德行为使他们俨然成为一种“时代英雄”。此外，张恨水的小说特别擅长写出引人入胜的故事，在叙事技巧上非常讲究情节的曲折有致和跌宕多变，语言不但明白如话，而且清丽流畅，摇曳多姿。他大胆吸收外国小说技法，加强了人物心理刻画，深入地写出了人物心理的复杂性，并且描绘出富有地方特色的风俗景物。所有这一切艺术探索和艺术成就，都使通俗小说获得了艺术形式和艺术技巧方面的丰富和提高，在向现代化迈进过程中，在艺术整体功能上实现了难能可贵的雅俗共赏。

## 第五章 现代武侠小说流变

### 第一节 武侠小说发展概述

在中国现代通俗小说中，如果说侦探小说是历史最短的真正“舶来品”的话，那么武侠小说就是渊源最深远的地道“中国货”。由于它是一种雅俗共赏、真正中国民族风格和民族特色的文学种类，拥有各个阶层的广大读者，因此越来越受到研究者的重视。武侠小说具有一种奇特的艺术魅力，使很多读者如醉如痴，如梦如幻，沉溺其中难以自拔。千百年来，它顽强地成长与发展，“时运交移，质文代变”，作品越来越多，质量越来越高，欣赏者更是层出不穷，难以数计。就拥有最广泛的读者群而言，其他任何种类的文学作品都不能望其项背。上至学者的案头，下至学生床头，三教九流，各色人等，凡是有中国人的地方，都有武侠小说。这是不争的事实。人们从武侠小说中见仁见智，各取所需。有的被它迷离的情节所吸引，为追寻侠客飘忽不定的行踪而手不释卷；有的被它那童话般的想象力所征服，希望从中觅得成年人的童心；有的被它那神奇的人物所震撼，试图以此丰富自己的人生体验；有的则为它包涵的文化意蕴叹为观止，不觉中加深了对博大精深的儒、释、道思想的理解。青年人可以从侠客的成长经历中体验设计自我奋斗的方向，老年人可以从刀光剑影中回忆当年意气风发的雄姿，政治家可以从江湖血腥、你死我活的争斗中借鉴权力斗争的经验，芸芸众生可以从以杀止杀、杀尽不

平方太平的吼声中实现自己的白日梦。优秀的武侠小说已经超出了其自身所具有的文学意义，而从更为广阔的审美视角上，从文化与思想的积淀、消长中体现了自然、社会、人生的辩证统一，获得了形而上的意义。

武侠小说作为一种反映社会现实的小说艺术，最早出现于唐代。但在先秦的史传文学之中，如《左传》、《战国策》等史籍里，那些活动于社会生活和政治风云之中的仗剑而行的游侠、武士，都为武侠小说提供了生活原型。那时好剑之风成为习俗，既有铸剑的能工巧匠，还有武艺高超的剑技家。春秋时期社会变动剧烈，造成“邦无定交，士无定主”的局面。（顾炎武《日知录·周末风俗》卷十三）“士”阶层日益分化，诸侯公卿养士之风盛行。韩非在《五蠹》一文中，把儒、侠并列，认为“儒以文乱法，侠以武犯禁”。当时侠作为“士”阶层的一种，在社会上占有相当的地位，已得到统治者足够的重视。“士”阶层是奴隶制崩溃后商业城市兴起和自由民出现的产物。他们都是有一技之长或特殊才能的人物，其中既有治国平天下的谋略家和吹拉弹唱的音乐家，也有武艺高强、抱打不平的侠客，甚至有鸡鸣狗盗之徒。为了谋求在社会上的生存和发展，他们尊奉自己的信条，逐渐形成自己的势力。侠阶层尚武好勇，缺少思想建树和总结，因而在“诸子百家”中理论上不能自成一家，但仍有自己的行为准则。他们信奉墨家“急人之难”、“摩顶放踵以利天下”和儒家“言必有信”、“士可杀不可辱”的精神。向有“古今小说杂传之祖”之称的《燕子丹》里荆轲刺秦王的故事，就是表现了荆轲以上述精神为准则的侠义行为。司马迁在《史记·游侠列传》中，力排以往非议，首次为游侠立传，记录了众多侠客行侠仗义的事迹，而且第一次从思想道德上概括出武侠处世立身的准则：

今游侠，其行虽不轨于“正义”，然其言必信，其

行必果，己诺必诚，不爱其躯。赴士之困□困，既已存亡死生矣。而不矜其能，羞伐其德，盖亦有足多者焉……至如朋党宗强比周，设财役贫，豪暴欺凌孤弱，恣欲自快，游侠亦丑之。

司马迁以理论形态系统地提出了独立的侠道规范，这是具有划时代意义的。曾有人把《史记》中的《游侠列传》和《刺客列传》视为武侠小说的元宗，似有混淆小说与史传区别之嫌，但从其侠义精神实质上看，此言不虚。司马迁在《史记》中所写出的侠客的伟大人格和精神风貌，为后世武侠文学的侠客形象塑造提供了光辉的典范，并由此奠定了武侠文学的传统，被历代文人奉为圭臬。

鲁迅以是否属于“意识之创造”为标准，把“小说”从“史”中分离出来，断定真正的小说创作始于唐人传奇。这一论断同样适用于武侠小说。武侠小说在唐代才真正获得作为文学创作独立体裁之一的本体内涵。唐人传奇中杜光庭的《虬髯客传》、蒋防的《霍小玉传》、袁郊的《甘泽谣》、裴铏的《传奇》等，大都有完整的故事和生动的人物形象，充分发挥了小说创作所必需的艺术虚构和艺术想象，并且上承司马迁《游侠列传》的侠义精神，写出了一些奇侠怪杰，取得了空前的成绩，不仅代表了古典小说艺术的成熟，而且为后世武侠小说的繁荣，奠定了牢固的基础。唐代武侠小说对后世的影响，不仅在于成为后代武侠小说题材的重要渊藪，更在于风格神韵方面的强大生命力。清末民初，不少武侠小说家都刻意摹仿唐代传奇；四十年代的李寿民和朱贞木在形成武侠小说创作的艺术风格方面，均汲取了唐代传奇的神韵；“新派武侠小说”的代表金庸，则在小说中使“唐人风韵”获得了新的生命和新的形态。“新派武侠小说”以求新、求变为特色，其中既包含着自觉学习西方现代艺术的理念和方法，也包

含着向传统的回归。

宋元文言武侠小说基本沿着唐传奇的模式发展，出现了武侠小说史上最早的文言武侠小说集《江淮弄人录》，但总体水平远在唐传奇之下。随着白话小说的繁荣，白话武侠小说也迅速发展，新作佳作迭出，如《杨温拦路虎传》、《宋四公大闹禁魂张》、《赵太祖千里送京娘》等都是宋元话本中武侠小说的代表作。这些小说经过说书人加工，细节真实，生活气息浓厚，极富艺术感染力。元末明初出现的《水浒传》，成为中国小说史上的一座高峰。它作为武侠小说的杰出代表，在对侠义精神的礼赞、侠义英雄的刻画、武功技巧的描述等方面，都达到了空前的高度。《水浒传》在武侠小说的发展中，具有里程碑的意义，对后来武侠小说的创作产生了十分深远的影响。明中叶出现的《封神演义》，则在神怪幻想方面对后世武侠小说具有相当深刻的影响。

清代武侠小说创作更趋繁荣，尤其在长篇白话武侠小说上取得了杰出的成就，出现了《施公案》、《于公案》、《彭公案》、《三侠五义》及其改本《七侠五义》和《儿女英雄传》等盛极一时的作品。鲁迅说：“侠义小说之在清，正接宋人话本正脉，固平民文学之历七百余年而再兴者也”。（鲁迅《中国小说史略》，《鲁迅全集》第9卷）清代短篇文言武侠小说也大量出现，其中不乏当时的著名作家、学者，如蒲松龄、李渔、沈起凤、王士禛、袁枚、纪昀等人的一试身手之作。

清末民初至二十年代之前，伴随着中国社会的现代转型和武术的空前发展，武侠小说也在酝酿着根本性的转换和更大的创作狂潮。这一时期虽缺乏力作，但描写武侠技击的笔记小说层出不穷，大量汇集武林故事的丛书也接连问世。新的人物、新的思想进入作品，并刻意吸取西方小说技法。这些地方都隐伏着武侠小说的新变。

二十年代初，向恺然的《江湖奇侠传》平地雷起，掀起武侠

小说创作的新篇章，带来了绵延几十年的武侠小说创作狂潮。从二十年代初到四十年代末，现代武侠小说以全新姿态和巨大活力跃上通俗文坛，作者数以百计，作品则数以千计，名家名作云集，并借助电影、戏剧、曲艺、连环画等多种艺术形式和传播手段，进一步拓展影响空间，赢得了遍及海内外各种文化层次的广大读者的喜爱。

二十年代至抗战前，是现代武侠小说发端和繁荣的时期。这一时期的武侠小说有如下主要特点：

其一，愉悦功能空前强化。这一时期的武侠小说家为自己作品的定位十分明确。他们并不企求创作上的政治性、宣教性功能，虽然也有反封建和爱国精神的宣泄，但更加注重愉悦功能。这一定位，是对武侠小说要满足生活于大都市和动乱环境中的广大读者愉悦性精神、文化需求的自觉调适。

其二，武侠模式的超越。宋元明代武侠小说主要是“讲史”模式，清代的武侠小说基本是公案侠义模式，晚清的武侠小说大致是清官公案模式。二十年代以后的现代武侠小说已不再受“讲史”和“公案”的约束，无论取材、立意、结构、人物塑造、情节设置，都已突破以往武侠小说的模式。此时的现代武侠小说开始形成一种武林春秋模式。在这种模式中，侠客们回到了自己的江湖世界，完全依照江湖规矩仗义行侠。而且，江湖世界的描写开始系统化、细致化，门派渊源、帮会内幕、江湖规矩成为小说描写的重要内容。

其三，武侠内涵的丰富。由于江湖规矩成为作者表现的重要内容，而江湖规矩是凭借内在的“侠”和外在的“武”来维系的，所以“侠”和“武”在这一时期的武侠小说中得到了着力表现。清代武侠小说曾把“侠义”偷换为“忠义”，致使武侠小说精神一度低迷。这一时期的武侠小说，从向恺然开始到顾明道、姚民哀等人的作品，以霍元甲、大刀王五和其他人物，还侠客以

独立不羁的自由意志和铲除不平的英雄情怀。侠义精神开始贴近民族，指向理想，融入爱国和民主精神，已经带有明显的现代色彩。“武学”的丰富表现在武学理论以及各种武功、机关和阵法的探索发明上。随着对武学理论的新的阐发和领悟以及武术的学术化、艺术化，各种拳法、掌法、内功、外功、兵器、暗器等层出不穷，花样翻新，并且开始与现代科技幻想联系起来，从而将小说中的“武学”拓展为一个五光十色、出神入化的多彩世界。

这一时期的武侠小说，还存在比较明显的缺陷。立意浅薄、思想混乱之作不在少数，一般作者满足于讲述江湖奇闻和武林逸事，为武打而武打，大写人刀合一、飞剑取人、腾云驾雾、口吐白光，甚至流于炫异猎奇、粗制滥造。不少作品结构感差，缺乏整体的艺术构思，常常信马由缰，随意起讫。

现代武侠小说从抗战爆发至四十年代末，在许多方面发生了新的变化。变化主要表现在以下几个方面：

其一，武侠精神的深化。如果说前一时期武侠精神表现出理想化倾向的话，那么这一时期的武侠精神开始淡化理想色彩，而更贴近现实，走向平民，融入人道主义。白羽、郑证因笔下的侠客大多是普通人，都有现实生存中的喜怒哀乐和不可避免的人格缺损。作者在他们身上寄予了更为现实化的人生慨叹，并通过侠义精神不容于或无补于现实的描写反思社会，向人们展现以传统道德为基础的侠义规范在现代社会中的解体。王度庐小说里的侠义精神，则已经超越传统范畴，而在现实生活中的普通人身上融入了高尚的友谊、感人的温情和人道主义关怀。还珠楼主谴责弱肉强食、残害生灵的恶魔，歌颂正义和生命的力量，显示出人道主义对侠义精神的渗透。

其二，文化品位的提高。粗人莽汉，舞枪弄棒，是一般武侠小说留给人们的普遍印象。如果说以前的武侠小说草莽气多而书卷气少确为事实的话，那么这一事实由于文化精神的贯注，在这

一时期已大为改观。还珠楼主是使现代武侠小说文化品位大大提高的第一人。他超越世俗武侠模式，以超拔的幻想和宏大的气魄，构筑了一个完整、博大、包罗万象、自成体系的剑仙世界。这个世界包括了神话、传奇、博物、志怪、阴阳、风水、五行、八卦、武术、气功、剑仙、法术、琴棋书画、星相医卜、歌舞、儒释道，真可谓集中国传统文化之大成。他以高度综合的现代眼光，整体阐发传统文化，并进行气魄雄伟的艺术再现，使小说成为富有传统文化斑斓色彩的宏伟画卷。还珠楼主对后来武侠小说家的启迪和影响，是十分巨大和深远的。文化精神的渗透，同样表现在郑证因、朱贞木、王度庐的小说里，那些娓娓道来的江湖掌故、边疆风俗、市井生态都具有社会学、民俗学的文化意义。即使在大量的武功描写中，武功中所蕴涵的中国传统文化精神也得到了相当深入的挖掘和阐释。

现代武侠小说文化品味的提高，不仅改变了自身，而且改变了创作和接受。没有相当的文化修养，创作者无从下笔，阅读者也无法真正读懂了。

其三，“侠”与“情”的有机结合。“侠”与“情”，乍看似属两极，一为至刚，一为至柔，实则对立统一。古代通俗小说中已有《儿女英雄传》为代表的涉墨侠情的作品。但是《儿女英雄传》并不是一部完整的侠情小说，其后半部已变为专写家庭生活、宣扬夫荣妻贵的“人情小说”。况且作者文康虽大谈“性情”，骨子里还是尊奉“以礼制情”。清末民初虽有不少小说以侠情相标榜，但既无侠客，又无武功，主要表现见义勇为、敢于抗暴之类的“情”，侠情并举无从谈起。前一时期，顾明道着力表现侠男侠女之间的缠绵爱情，代表作《荒江女侠》已开始使侠与情有机结合，但就现代武侠小说整体而言，尚未形成气候。在这一时期，许多重要作家使言情与武侠相互渗透融合，相得益彰，达到了新的境界。白羽的小说并不描写英雄配美人的浪漫爱情，

而是严格遵循现实生活，写出了普通侠男侠女婚恋纠葛中的复杂情感。还珠楼主的小说是包容爱情、友情、亲情之人间“大情”的情“场”，其中写爱情更是缠绵细致，感人至深。王度庐则得力于弗洛伊德学说，把男女侠情写得荡气回肠，达到了相当的人性深度，他的许多小说共同表现的“悲剧侠情”，已被人公认为是他对现代武侠小说最突出的贡献。此后，侠情融合，在梁羽生、古龙、金庸的小说里又得到了更新、更高境界的创造。

其四，武侠与侦探结缘。白羽、郑证因、王度庐都曾在侦探小说创作中一试身手，虽无佳作，但从中毕竟发现和借鉴了侦探小说的许多技法。所以，在他们的武侠小说中，侦探小说的情节安排、悬念设置和逻辑推理，已被“拿来”运用。白羽的《十二金钱镖》，《联镖记》、《偷拳》，郑证因的《鹰爪王》，王度庐的《宝剑金钗》、《卧虎藏龙》，都在情节设计上一回九曲，悬念设置也独具匠心。侦探小说惯用的“控制信息”技巧，被武侠小说家成功借用，使读者疑窦丛生，急欲弄清真相而不得，历尽曲折，拨开层层疑雾，始见庐山真面目。

“言情”和“侦探”加盟武侠，使武侠一专多能，如虎添翼，大大丰富了自己的审美内涵和艺术技巧，从而为其发展注入了新的活力和动力。

现代武侠小说的发展历程，正是深化内涵而又博采众长的过程。它从传统和现代采撷精华，使自己强心壮骨，血脉丰沛，从而不断焕发出巨大的艺术潜能和艺术生机，并为五十年代以后“新派武侠小说”的崛起和繁盛，做好了充分的艺术准备。

## 第二节 承前启后的先行者

承续中国古代武侠小说传统，在二十年代初使文坛再度掀起“武侠热”的作家是向恺然和赵焕亭。他们异军突起，首开先河，

创建了现代武侠小说新的艺术模式，对现代武侠小说和梁羽生、金庸为代表的“新派武侠小说”，都产生了极其深远的影响。

向恺然（1890—1957），笔名平江不肖生，湖南平江人。出生于一个富裕家庭。他的祖父经商发家，父亲是秀才。他从小时候起就爱好武术，倾慕游侠古风，后来又广交武术名家。五岁跟随父亲读书。十四岁时清政府废科举，改办学校，他考入长沙高等实业学堂。次年因积极参加长沙各界公葬陈天华的政治风潮，被开除学籍后，自费赴日本留学。1913年回国参加“倒袁运动”，并任湖南讨袁第一军军法官。“倒袁运动”失败后，他重赴日本，广泛结交武术名家，共同研讨武术。这方面的经历和钻研，使他成为中国现代武侠小说家中为数不多的真正精通武术的人。两次在日本时期，他接受了进步的民族民主革命思想。1915年他再次回国，参加了中华革命党江西支部，继续致力于反对袁世凯的斗争。袁世凯死后，他在上海以卖文为生，在此后十多年间创作了他一生中的主要通俗小说。1927年回湖南。1930年再到上海写作，主要写讲述武术的文章。1932年“一·二八”事件后，他应何健的邀请回湖南创办国术训练所。1937年随21集团军在安徽大别山一带与日军作战，任该军总办公厅主任，并兼安徽学院文学系教授。1947年返湖南。全国解放后曾任湖南省政协委员、省文史馆馆员。1957年因患脑溢血去世。

“平江不肖生”是向恺然发表小说时，以自嘲口吻为自己起的笔名。他在1951年写的《自传》中说：“民国三年因愤慨一般亡命客的革命道德堕落，一般公费留学生不努力、不自爱，就开始著《留东外史》，专对以上两种人发动攻击。……因为被我唾骂的人太多，用笔名‘平江不肖生’，不敢写出我的真名实姓。”后来他发表武侠小说时全部使用这个笔名。

向恺然最早发表的文章，是1912年写的《拳术讲义》。当时为了筹集赴日的旅费，他把此“讲义”卖给了《长沙日报》。他

的成名作《留东外史》，并不是写武侠，而是以上述他所说的两种人为描写对象，写出了前者一味花天酒地，只知“分赃起诉，或吃醋挥拳”的丑行，以及后者不求学、不经商，“专一讲嫖经、谈食谱”的胡作非为。这部小说在艺术上有一些可取之处，但格调低下，与“黑幕小说”相近。

向恺然从写社会小说改为写武侠小说，一方面是由于他对武术的精通，另一方面也有在当时创作中另辟新径之意。包天笑曾说：

《留东外史》……出版后，销数大佳，于是海上同文，知有平江不肖生其人。……我要他在《星期》上写文字，他就答应写了一个《留东外史补》，还有一种《猎人偶记》。这个《猎人偶记》很特别，因为他居住湘西，深山多虎，常与猎者相接近，这不是洋场才子的小说家所能道其万一的。后来为世界书局的老板沈子方知道了，他问我为道：“你从何处掘出了这个宝藏者。”于是他极力去挖取向恺然给世界书局写小说，稿资特别丰厚。但是他不要像《留东外史》那种材料，而要他写剑仙侠士之类的一流传奇小说，这不能不说是一种生意眼。那个时候，上海的所谓言情小说、恋爱小说，人家已经看得腻了，势必要换换口味，……以向君的多才多艺，于是《江湖奇侠传》一集、二集……层出不穷，开上海武侠小说的先河。（《钏影楼回忆录》）

正是这种新的尝试，使向恺然真正找到了充分发挥创作才能的领域，给他带来了极大的名声，并由此奠定了他在中国现代武侠小说发展史上重要的开创性地位。他的两部代表作《江湖奇侠传》和《近代侠义英雄传》，对于中国现代武侠小说创作模式的

确立和演变，都起了开创性作用。

《江湖奇侠传》从1923年初起在《红》杂志上连载。1924年7月，《红》杂志出满一百期，改名为《红玫瑰》，继续连载这部小说。1927年向恺然返回湖南，《江湖奇侠传》由《红玫瑰》编者赵茗狂续写。如今流行的一百六十回本《江湖奇侠传》，其后五十四回即是赵茗狂所写。《江湖奇侠传》问世以后，立即掀起轰动热潮，很快流行全国，并畅销东南亚。郑逸梅曾说：“那个付诸劫灰的东方图书馆中，备有不肖生的《江湖奇侠传》，阅的人多，不久便书页破烂，字迹模糊，不能再阅了，由馆中再备一部，但是不久又破烂模糊了。所以直到‘一二八’之役，这部书已购到十有四次，武侠小说的引吸力，多么可惊咧。”（郑逸梅《武侠小说的通病》，《小品大观》，1935年8月）就在这部小说接连不断地再版重印时，由它改编成的连台本戏也久演不衰。明星影片公司把它改编为电影《火烧红莲寺》，并由当红影星胡蝶主演，更是将这部小说的轰动效应推向极至。由于观众争先恐后观看，票房价值猛增，电影《火烧红莲寺》一续再续，直至十八集之多。就连把武侠小说称为“封建的小市民文艺”的茅盾也说：

1930年，中国的“武侠小说”盛极一时。自《江湖奇侠传》以下，摹仿因袭的武侠小说，少说也有百来种罢。同时国产影片方面，也是“武侠片”的全盛时代；《火烧红莲寺》出足了风头……《火烧红莲寺》对于小市民层的魔力之大。只要你一到那开映这影片的影戏院内就可以看到。叫好拍掌，在那些影戏院里是不禁的；从头到尾，你是在狂热的包围中，而每逢影片中剑侠放飞剑互相斗争的时候，看客们的狂呼就同作战一般，他们对红姑的飞降而喝采，并不是因为那红姑是女

明星胡蝶所扮演，而是因为那红姑是一个女剑侠，是《火烧红莲寺》的中心人物，他们对于影片的批评从来不会是某某明星扮演某某角色的表情那样好那样坏，他们是批评昆仑派如何、崆峒派如何的！在他们，影戏不复是“戏”，而是真实！如果说国产影片而有对于广大的群众感情起作用的，那就得首推《火烧红莲寺》了。从银幕上的《火烧红莲寺》又成为“连环图画小说”的《火烧红莲寺》，实在是简陋得多了，可是那风魔人心的效力依然不灭。（沈雁冰《封建的小市民文艺》，1933年《东方文艺》第30卷第3号）

茅盾把武侠小说称为“封建的小市民文艺”，对《江湖奇侠传》也是大加贬斥的。但他所说的轰动盛况，却是可以充分说明这部作品的巨大吸引力的。

《江湖奇侠传》以湖南平江、浏阳两县居民为了争夺地界而发生械斗为引线，穿插交织写出昆仑派和崆峒派的剑侠英雄之间大动干戈的离奇故事。小说开始写长沙小吴门外一个读书人家子弟柳迟，出门访师学艺，后来寻到昆仑派领袖人物吕宣良，拜他为师。此后向恺然运用故事连缀和散点结构等方法，分别描绘了昆仑派红姑、笑道人、向乐山、杨天池、甘联珠，以及崆峒派的甘瘤子、常德庆等人的非凡经历。

向恺然在小说第八回中说：

说出来，在现在一般人的眼中看了，说不定要骂在下所说的，全是面壁虚造，鬼话连篇。以为于今的湖南，并不曾搬到外国去，何尝听人说过这些奇奇怪怪的事迹，又何尝见过这些奇奇怪怪的人物，不都是些凭空捏造的鬼话吗？其实不然。于今的湖南，实在不是四五

十年前的湖南。只要是年在六十以上的湖南人，听了在下这些话，大概都得含笑点头，不骂在下捣鬼。至于平、浏人争赵家坪的事，直到民国纪元前三四年，才革除了这种争水陆码头的恶习惯。洞庭湖的大侠之盗，素以南荆桥、北荆桥、鱼矶、罗山几处为渊藪。迨清光绪年间，还猖獗的了不得。

除此之外，《江湖奇侠传》里的某些故事还来源于文人著作。徐文滢指出：“《江湖奇侠传》……据说大部分故事有着它们的来源，如清人笔记及民间传说（杨继新及桂武二故事均采自沈起凤《谐铎》）。”向恺然的确是借用和改造了民间传说和清人笔记中的故事，某些内容的描写是在这些故事的基础上进行了艺术加工，或凭想象生发开去，或加强细节渲染，因而写得十分生动形象，富有情趣，如第九回中的一段：

甘联珠……撇了他庶母，也蹓到外面。揩干了头上香汗，甘联珠说道：“我们在此休息片刻，才好去求祖母开恩。他老人家那里，就真不是当耍的。”……

当下甘联珠同桂武休息了片刻，不敢迟缓，急忙紧了紧包袱的结头，绰手中刀，直奔头门而来。桂武不敢再作抵抗之想，只见甘二拦门坐在一把太师椅上。左手支着一条茶杯粗细的拐杖，黑黝黝的，也不知是钢是铁，有多少斤重量；右手拈着一根旱烟管，在那里掀着鳊鱼般阔嘴吸烟。那旱烟管，也足有酒杯粗细。迷离着两眼，似乎被烟熏得睁不开来的样子。甘联珠跪下去叩头，就像没有看见。桂武也只得跟着跪下。甘联珠才待开口哀求，甘二□□已将旱烟管一竖，问道：“你们来了吗？你们要成家立业，很是一件好事。你们要知道，

我这一份家业，也不是容易成立起来的。我活到九十多岁，你们还想我跌一交去死，这事可是办不到。”甘联珠哭着说道：“孙女和孙女婿受了祖母、父母养育大恩，粉身碎骨，也难报万一，怎敢如此全无心肝，去做那天也不容的事！”甘二□□用拐杖一指，喝道：“住嘴。你祖母、父母一生做的，尽是天也不容的事。你们既不存心教我跌一交去死，我于今已九十多岁了，能再活上几年？你们为甚么不耐住几年，等我好好的死在家里了，才去成家立业呢？不见得此时就有一个家业，比我这里还现成的，在外面等着你们去成立？你们既存心和我过不去，自是欺我老了无用。也好，倒要试试你们少年人的手段看看。”说时，已立起身来。只吓得桂武浑身发抖，三十六颗牙齿，厮打的阁阁的响。甘联珠仍跪着不动的哭道：“祖母要取孙女的性命，易于踏死一个蚂蚁。”甘二□□那许甘联珠说下去，举拐杖如泰山压顶的朝甘联珠头上打下来。甘联珠只得用一个鲤鱼打挺身法，就地一侧身，咬紧牙关，双手举刀，拼命往拐杖一架。甘联珠的心理：以为桂武见已将拐杖架住，会趁这当儿逃走。谁知桂武被吓得只在那里发抖，不敢冒死从拐杖下蹿出去。甘联珠刀背一着拐杖，两臂那禁受得那般沉重，只压得两眼发花，两耳呜呜的叫。口里不觉喊了一声“不好！”两腿随着一软，身体便往后顿将下来。招架是招架不了，躲闪又躲闪不开。明知这一拐杖压将下来，万无生理，只好将刀护住头顶，双睛紧闭，等他打下。就在这闭了眼睛的一刹那之间，只觉一阵凉风过去，即听得哎呀一声，甘联珠只道是甘二□□不忍下手打自己的孙女，却将孙女婿打死了。心中不由得一痛，连忙睁眼，只见桂武不但没被祖母打死，并且精神陡

振，一手拉了自己，往外便蹿。

无论是借用民间传说和文人著作里的故事，还是依靠“面壁虚构”和奇特想象，向恺然都从那些“奇奇怪怪的事情，奇奇怪怪的人物”中表达了人们的世俗愿望，并创造出特有的审美意象。小说的主题，就是正义战胜邪恶铲除暴行。这无疑是广大读者容易与之共鸣的带有普遍性的世俗愿望。小说中的昆仑一派的开山祖师，是明朝的一个皇子，他和他的追随者都以反清复明为己任。崆峒一派则是乌合之众，剽悍粗豪，目光短浅。两派你死我活的争斗无论如何神奇变幻，贯穿其中的却是最具有世俗性的价值观，因而读者对这两派爱憎分明。小说所构筑的这样一个江湖世界，正是以其世俗性与广大读者的生活相沟通，又以超乎人们想象的仙家技能和神话色彩，对读者产生了巨大的诱惑力。穿插于小说中的张汶祥刺马和火烧红莲寺的故事，都描写了恶人被杀和丑类遭歼的情景，无不表达了善恶有报的世俗心理。火烧红莲寺里的红姑飞，已经成为一种对抗邪恶、伸张正义的审美意象。这个审美意象既能开拓人们的想象，传达出与现实有关的人生况味，又能唤起人们的审美情感，满足情绪宣泄的个体需求。

《江湖奇侠传》中有很多即兴成份，因而难免出现不少枝蔓横生的冗笔，结构松散，旧道德观念和因果报应思想也掺杂其中。但全书用清简流畅的语言，把奇闻异事写得生动有趣，人物个性较为鲜明，民俗民风也很有韵致，紧张热闹的情节里，充满想象丰富的斗智斗法。这一切都使小说具有很强的可读性。

《江湖奇侠传》在中国现代通俗小说史上占有相当重要的独特地位。首先，它为通俗小说的发展开拓了一条新路。从清末民初到二十年代初期，言情小说呈现出高潮过后的衰退状况，而且“淫啼浪哭”之类的作品对读者早已失去新鲜感；社会小说则大多依旧，没有产生足以令人耳目一新和另辟蹊径的作品。在新文

学迅速发展的脚步催促声中，通俗小说正面临着发展方向的重大调整。继续沿旧路走下去，显然无法与新文学小说抗衡，势必失去自己所拥有的广大读者群体。通俗小说调整策略的突破方向，最为符合逻辑的选择，只能在两个方面展开。其一，实行“改革开放”，进一步向新文学靠拢，从新文学中获得艺术新质，催发自己新的艺术生命，这一突破是由《春明外史》、《金粉世家》等作品在二十年代中期以后实现的；其二，坚持以我为主，充分发展自己的特长，创建自己的新的艺术模式，开拓新文学永远夺不走的自己的园地，这一突破只能由武侠和侦探两类小说来实现。正是在二十年代初通俗小说处境不利的关键时期，《江湖奇侠传》异军突起，首开先河，使人耳目一新，引起巨大轰动。它与其他几部名垂武侠小说史的大作先后问世，掀起一股轩然大波，引发了通俗小说阵营的巨大震动。一时间，通俗小说阵营中几乎无人不写武侠，报刊更是争先恐后刊登武侠，加上新闻界和影剧界群起助威、推波助澜，不仅使武侠小说成为与新文学小说相抗衡的主力军，而且影响所及已经超越文学自身领域，由此带来了一个武侠作品雄踞文化市场之首的新时代。

其次，《江湖奇侠传》从主题到表现内容和方法，都在不同程度上打破了旧有格局，创建了一种武侠小说的新模式，这种模式对后来武侠小说的发展产生了很大影响。

鲁迅在论及清代侠义小说时说：“这等小说，大概是叙侠义之士，除盗平叛的事情，而中间每以名臣大官，总领一切。”（《中国小说的历史的变迁》，《鲁迅全集》第9卷第339页）《江湖奇侠传》打破了这一格局。它将剑仙侠客分为正义与非正义的两大营垒，表达出正义战胜邪恶的世俗愿望，并创造出对抗邪恶、伸张正义的超自然力的审美意象。它不仅像以前的武侠小说那样，把神怪因素加进小说，而且大胆创新，把新奇有趣的风土民情注入其中，并且将侠客、术士、凡夫俗子与飞剑、法宝结合

在一起，从而构筑成武侠小说的一种新模式。

与《江湖奇侠传》同时创作的另一部近百万字的长篇武侠小说《近代侠义英雄传》，在很多方面与《江湖奇侠传》大相径庭。它于1923年至1924年，在世界书局出版的《侦探世界》杂志连载，全书八十回，后来由世界书局分集出版。这部小说以写实手法表现爱国主义精神，是充满民族正义感和自豪感的武侠小说中的杰作。向恺然在《近代侠义英雄传》中开宗明义：“这部书本是为近二十年来的侠义英雄写照”。小说开始部分就引用戊戌变法失败后牺牲的谭嗣同的绝命诗，以最后一句“去留肝胆两昆仑”为引子，先写出了大刀王五与谭嗣同生死之交的故事，接着又引出霍元甲的盖世武功和他侠胆豪气震江湖的经历，此后又在小说中交叉写出了戊戌前后二十多年里各派英雄豪杰的各种超凡惊人的所作所为，全书以霍元甲被日本医生秋野下毒致死为结束。小说中的主要人物霍元甲、王五、山西老董、赵玉堂、农劲荪、杨露蝉等，都在历史上确有其人。作者运用这些真人行迹传闻，以朴实流畅的语言和纪实性的手法，写出了他们的侠肝义胆和壮举异行，从而为那一时代的侠义英雄立传。这在当时的武侠小说创作中是非同凡响的。更为值得重视的是，作者以具有相当高度的立意统领全书创作过程，紧紧围绕弘扬民族文化和民族气节的主旨，完全摒弃了飞剑法宝一类荒诞不经的描写，从矛盾冲突和人物行止里，集中表现那种为人行侠都应以民族气节为重的浩然正气和爱国主义精神。小说以浓墨重彩成功地塑造出霍元甲这一“为国为民”的大侠形象。他三次与外国大力士对擂，并不是个人逞强斗狠，而是为了不让国人受辱，“否则无端找他们这种受人豢养、供人驱使的大力士比武，实不值得！”为国雪耻时，他感到势单力薄：“我一个人强，有什么用处！”这是对整个民族强大的呼唤。他舍身图报的“国”，并不是朝廷，而是中华民族。他说：“至于大清的江山，也用不着我们当小百姓的帮扶！”在义

和团准备对大量中国教民大开杀戒时，他为了解救无辜百姓，挺身而出，愤然杀死了义和团首领韩起龙。因此，在他身上，“为国”和“为民”是完全统一的。同时，他还具有博大的胸怀和开放的眼光，不盲目排外，对外国的长处和优点也能正确看待。如第七十回，写他与日本人秋野在交手时谈论功夫技艺一段，就不仅写出了他的非凡武艺，而且写出了他的胸怀和眼光：

秋野一走过来，方将两手一伸，霍元甲已用左手接住秋野右手，身体往下一蹲，右膀伸进秋野胯下，一伸腰干，只把秋野骑马式似的举了起来，接着，左手往左边微微带了一下，说道：“若是真个要决胜负，在这时候就得毫不踌躇的，向这边一个大翻身，你便得头冲下脚冲上，倒栽在一丈以外，功夫好的方可不受重伤，功夫差的说不定就这么一下送了性命。”秋野此时右手闲着，原可对霍元甲的头顶打下，只因全身骑在霍元甲膀上，恐怕这一拳打下，恼得霍元甲真个使出那大翻身的打法来，失面子尚在其次，恐怕摔伤要害，只好骑在臂膀上不动，勉强笑着说道：“好啦！请放下吧！”

霍元甲若是和没有交情及不知道品性的本国人，是这般比试，将举起的人放下的时候，至少也得抛掷数尺以外，以免人家在落地后猛然还击一手，此番因是日本人，又觉得秋野来意表示非常恳切，并且双方都带着研究性质，不是存心决胜负，比能耐，以为秋野断不至有趁落地时还击的举动，听秋野说出请放下的话，即将臂膀一落。不料秋野双脚刚一点地，右手已一掌朝霍元甲胸前劈下，出其不意，已来不及避让，只得反将胸脯向前挺去，笑喝一声“来得好！”秋野这一掌用力太猛，被挺得不及退步，一屁股顿在地板上，浑身都震得麻

了。霍元甲连忙双手扶起笑道：“鲁莽！鲁莽！”秋野满面羞惭的，拍着身上灰尘说道：“这大掇交的方法，果是我国柔术中没有的，将来我与霍先生来往的日子长了，得向霍先生多多请教。我学了回国之后，还可以把现在柔术改良”。

霍元甲点头道：“这大掇交的方法，如果传到你贵国去，只须十年，我敢说我国掇交厂、善扑营的人，都敌不过贵国的柔术家。”秋野听了，吃惊似的问道：“霍先生何以见得？”霍元甲道：“我虽不曾到过日本，便是常听得朋友闲谈，日本人最好学，最喜邀集许多同好的人，在一块儿专研究一种学问，有多少学问是从中国传过去的，现在研究得比中国更好。即如围棋一门，原是中国人的，一流传到日本之后，上流社会的人都欢喜研究，去年听说有一个日本围棋好手，姓名叫做什么濂越宪作，到中国来游历，在北京、天津、上海各大埠，和中国最有名的围棋名人比赛，不仅全国没有能赛过他的，并没一个能与下对子的。我当时以为那个濂越宪作必是日本第一个会下围棋的人，后来才知道他在日本围棋界中，地位还刚升到四段。日本全国比他强的，很多很多。”

从这里和整个小说都可以看出，作者是用放眼看世界的眼光和民族文化的自省意识，而不是用狭隘的民族心理，去看待西方文明成就和近代中西方文化冲突，既反对帝国主义侵略，又没有封闭自我，盲目排外，显示出一种难能可贵的文化心态。

在《近代侠义英雄传》中，作者对于“武术”的探讨更加深入和专门化，对于武打场面的描绘也进一步增强了技术性和观赏性。作者熟谙武术，在小说里叙述各派豪杰的武功门派和源流，

头头是道，令人叹服；剖析各家武功高低乃至中外技击优劣之处，更是时时切中肯綮，阐精发微。如作者把武功细分为“内家”和“外家”功法，指出霍元甲的毛病就在于“手上成功太快，内部相差太远……手上打出去有一千多斤，敌人固受不起，自己内部也受了伤”。正是由于作者精通武术，以内行姿态描写武打场面，因此才写得那样出神入化，精彩纷呈。古代小说中的打斗，过于程式化、简单化，即使是最为精彩的《水浒传》，也只是临时编上一个名目，加在简单的打斗动作之间，不用内行人去看，就是外行人一看也知是外行所写。到了向恺然这里，他着力发掘“武术”的内涵，细致入微地描写中国武术的各种“功夫”，开始建立一整套“武学”术语和理论，从而大大促进了中国武侠小说的类型化。

《近代侠义英雄传》的不足之处是，取材还有驳杂的弊病，某些脱离当时社会现状，片面强调练武强身强种和“武术救国”的观点，也有失偏颇。但是它所具有的美学格调和品位，大大超越了当时许多同类小说，对于提高通俗小说的美学格调和品位，具有十分重要的作用。特别是它所创造出的那种出乎天地正气、为国为民的大侠精神，在梁羽生、金庸笔下得到了继承和光大，后来许多流行的以霍元甲、王五、杨露蝉等人事迹为题材的小说和影视作品，大都明显地受到这部小说的启示和影响。

向恺然在大致相同的时间内，创作出以上两部在现代通俗小说史上具有重要地位的小说，而且两部小说的审美风格和审美情趣迥然不同，这充分说明他具有深厚的文化积累和超人的创作才华。他的其他长篇武侠小说，如《江湖大侠传》、《江湖异人传》、《江湖怪异传》、《现代奇人传》等，大都是取材于民间传闻和历代笔记之类的信笔敷衍之作，有的甚至并未终篇。能够显示才华的，是他写的不少短篇侠义传奇，如《神针》和《无名之英雄》等。

向恺然在中国现代通俗小说史上堪称是开基立业的先行者，他的功绩就是开风气之先，对后来的武侠小说创作的影响既深且远。在他之后出现的还珠楼主、白羽、郑证因、王度庐、朱贞木等武侠小说家，都是在他的小说掀起的“武侠热”冲击下，投身武侠小说创作的。其中还珠楼主、白羽、郑证因等人受向恺然的影响最大，尤其是他们早期的小说更是如此。

赵焕亭是二十至三十年代可与向恺然齐名的武侠小说家，也是在中国武侠小说的现代化转换中承前启后的人物。

赵焕亭（1878—1952），原名绂章，河北玉田人。出生于正白旗汉军官宦之家。他从小常爱听表叔说书，深受通俗文学的薰染。父母去世后，他的家庭生活日渐穷困。辛亥革命之前，他开始以写作为主。1911年曾为上海商务印书馆创办的《小说月报》写短篇小说。1915年在《小说海》第11号上发表短篇小说《铜驼恨》。二十年代以后，他的长篇武侠小说在天津《益世报》上先后连载，《英雄走国记》、《大侠殷一官轶事》等小说都曾由该报馆出版单行本。1923年至1925年，他出版了《奇侠精忠传》。三十年代，他在上海《明星日报》上连载《侠骨红妆》，在《小晨报》上连载《鸿燕恩仇录》。1936年上海春明书局出版了他的《江湖侠义英雄传》。1939年他在《新天津画报》上连载《白莲剑影记》。他的其他小说还有《双剑奇侠传》、《北方奇侠传》、《惊人奇侠传》、《蓝田女侠》和《边荒大侠》等。

赵焕亭的思想和文学观，都带有过渡时代的新旧杂糅特征。他对小说的看法，既留有中国传统的“文以载道”观念的痕迹，又受到外国小说写实主义创作的影响。他在《大侠殷一官轶事·自序》中说：

殷一官者，蓟州大侠，声闻畿辅。生平轶事，至今父老能言之。予独慕其生平隐晦，为善于乡；被服儒

素，毕世农业。侠其名，儒其实。以是为侠，乌有画鹄类鹜之虑乎！爰排比所闻轶事，以成斯编，俾知真大英雄，必富道德，岂仅侠之一途为然哉！呜呼！应时势之英雄，可以知所取法矣！

……

他寻常相诫子弟，便是使气忘身，轻剽游侠的行为。尝说道：“这侠之一字，其中有道理，有学问，并须有真性至情，为之主干，不然百弊层出，小则戕身，大则覆家。虽是丈夫事业，却恐失之毫厘，差以千里。……江湖中流派甚多，不可究诘。”

为了使世人“可以知所取法”而写小说，显然是“文以载道”，但他的“道”又包含了“侠道”的内容。在这部小说第一回，他还说：

……一位大侠的事迹，叙将来虽动魄惊心，令人神旺；却是本领事故近人情、合天理。并非像近来谈侠客的，过于离奇荒诞，如血滴子咧，七剑八侠咧，说得侠客竟如神仙鬼怪一般，反使读者疑惑是文人耍笔锋儿，简直的世界上没这么档子事，这其间暗含着便打掉国民的尚武精神不在少处。作者为此惧，因取同光年间，畿辅地面，人所共知的一位绝世大侠编综成书，事实并非虚诬，武功可学而能。只要人企有余慕，使可以继武芒徽。

他强调写实，是为了增强小说的说服力，以避免“使读者疑惑是文人耍笔锋儿”。这说明他已经超出了中国古代认为小说是“街谈巷语，道听途说者之所造也”的定论。

赵焕亭的代表作《奇侠精忠传》，以乾隆嘉庆年间清政府镇压苗族起义的故事为情节主线，写出了杨遇春、于益、叶倩霞等人随清军征战的经历。作者从封建正统观念出发，写讨伐和镇压苗族和白莲教起义。为了渲染杨遇春的超凡脱俗，作者以浓墨描绘他的天生异相和非凡经历。他一出生时，他的父母就听见和梦见悠扬仙乐和金鲤腾空的幻境；幼年时，他又在无意中吃了深山老林里名叫“肉芝”的仙珍；待到在山洞觅得讲兵法的“天书”，以及身怀绝技的道人葛玄向他授艺，他就本领超人，所向无敌了。封建正统观念，再加上荒诞离奇的故事渲染，都使小说的思想内容没有可取之处。值得称道的是，小说情节错综复杂，场面火爆热闹，其中一些人物写得十分生动形象，如作者描写白莲教女首领田红英，就充分写出了她那种富有心计智谋、隐忍决断的性格特征。正因如此，这部小说出版后受到读者欢迎。

他的另一部重要作品《大侠殷一官轶事》，借描写大侠轶事，宣传大侠的道德，希望以此道德照耀社会人生和侠义行为。他明显地受到当时时代潮流的影响，在对时政和种种不合理现象大加抨击时，透露出进步的民主意识。他在小说中，常常嘲笑“君主时代”和“臭排场”，对清朝弊政，乃至“祖宗成法”也时有指摘。如作者在讲述了“包衣旗籍”人受屈辱的故事之后，大加议论说：

这些人便是清初被俘虏的人，赐与满洲勋贵为奴的。这奴籍一入，永世无替。任你子孙发达到甚么地步，见了本主儿，依然是亲执奴才之役。你不怕做了官，外而监司，内而丞郎，那主人依然是呼来喝去，闹他的臭排场。最令人难堪的，就是主人偶到奴才家，便如到他自己家一般，居必正房，食必盛饌，奴才一家儿惴惴事奉。至于铺床迭被，扫地掸尘，端唾盂，提夜

壶，逼定鬼似的伺候一天，直至主人夜间安歇下，大家才敢出口气儿。你有花枝般闺女媳妇，都须去伺候，若遇着正气的主人，这算万幸；倘遇着不要脸的，他只须瞅你家妇女一笑，得啦，这算糟透咧，当夜晚间，你就须扎括得妇女们花鹑似的，老老实实给他送去，他若抓个干俏，只命陪陪酒，或烧两口鸦片烟，那算是你祖上德厚，不该丢丑，他倘若再一高兴，咳，便说不得咧。因那时节，主奴名分甚严，如有叛出奴籍的，主人家就可以登时捉将来，打死无论。由此看来，主人家威风任意，可谓得意之至，快活到家。那知也有说不出的苦处，原来，凡奴籍的人，到主人家，家常子一般，是不消说，并且都归主人豢养，主人家道富裕，自然不理睬，就怕是勋贵之后，数传凌夷，你这里只管穷得要命，偏偏群奴穷得更要命，他不管三七二十一，都跑来垂手一站，有饭便吃，当主人的，还得拿出老爷面孔。真是群奴口里嚼一嚼，主人心头痛一下。便如蛆附瘦体，非咕嚙到根根露骨不可。至于穿房入户，他暗地里也是有缝就钻，不过主人是明来，他是暗作罢了。您说当初这奴制，定得够多么糟呢！

作为旗人的赵焕亭，正是由于具有了民主意识，才对以上“祖宗成法”大加贬斥。而在看待西方物质文明时，赵焕亭却又回到了先秦圣贤遗训之中。他认为，“物质文明没有底止”，“人要求舒服，须从精神上讲文明，人人注重纯洁高尚之道德，自然世界和平，无乱可捣了”。观念形态中的新旧并存，在赵焕亭的创作里表现得相当明显。

赵焕亭不像向恺然那样精通武术，由于是外行，所以他的小说不以武术技击见长，而是以人情世态和人物个性心理的刻画取

胜。他文笔诙谐生动，常常以白描手法写情状物，把人物的神态、语气写得惟妙惟肖，如《大侠殷一官轶事》中写著名镖师李红旗被劫镖车后的一段经历：

北京风气，是捧起不捧倒的。李红旗偶到街坊，便自觉矮了半截儿，见人家偶然聚语，便疑惑是谈笑自己。所设镖局门前也登时可以罗雀咧。于是红旗连日里折售镖局，并先函致家中，变产准备，……统计赔款，还缺数百金。依参行主人之意，也就不要了；无奈李红旗好名一生，栽了跟头，已经够瞧的咧，这当儿岂肯再落褒贬。自思结交了一辈子，在京同行们委实不少，合他们商量一下子，这事儿便捧办了过去咧。想的得意，不由跃然而起……

且说李红旗主意既定，便在本局中大排筵席，广请镖师。届时大家都到，一个个扬眉吐气，坐将下来，李红旗猥琐捧过一巡酒，便谈致慰之意。大家一听，一阵挤眉弄眼，唯唯诺诺。一人拍膝道：“这点点勾当，还值得李兄如此客气！老兄老弟的，还不当效劳么！”一人道：“正是哩。李兄这档子事，是时气赶的。老虎还有打盹时，不算甚么。别看这场当儿时气别扭，属看西湖景的，往后瞧罢。俺就不信甚么毛贼子，竟撇了李老兄。”又一人义形于色，捏起油钵似拳头，拍的声，砸在案上，冷笑道：“可笑这参行东翁，一些面孔也不讲，寡认得大钱钞么！李兄别焦燥，俺们总得过这一场，一文钱也不少赔他的，臊臊这老怪的脸皮还不算，从此以后，他再请镖……”说着站起，向满座人一个连环大安请将下去，然后双眉一挑，大声道：“那样再答应他的镖，使赛如骂俺祖宗。那时节咱们先得干一伙。”

众人都喊道：“正是正是。咱镖行若没这点义气，也不必在北京现眼咧。李老兄，您擎好子罢。今天晚上，俺先将摊份送来。”又一人摇头晃脑的道：“俺就怪煞了李兄。对自家弟兄，直推到今日之下，才吐口风。不然这点事儿不早结了么！”说罢一阵喧笑。李红旗逊愧之间，他们已风卷残云一般吃喝起来。直吃的弯不下腰，方一个个挺胸摸腹，谢酒而去。李红旗见此光景，方窃幸本行朋友毕竟不含糊。那知候了三四日，杳无信息。红旗焦急，只得登门去问，不想他们都约会过的一般，处处是挡驾不迭，直跑了两日，一个人也没见着。本行中却收到他们数封书，红旗一一拆看，不是这个告艰，便是那个哭穷。却咬文嚼字的说些义气话，或替红旗发阵牢骚，并且字里行间都挂着冷嘲热讽。至于讲到所以然，便是对不住，请你自己打主意。将个李红旗只气得干瞪眼，跺跺脚丢书一旁。

同时作者在小说中，还常常使用简洁风趣的京味化口语，以说书人的口吻插入一些叙述和议论，既具有很强的幽默感，又与小说对于世态人情的描写相得益彰，如《大侠殷一官轶事》第一回开场白的一般：

说了半天，这位大侠，究竟是张三李四木头六呢？北京人有话：您倒是来个干脆呀！请公别忙，您闷一会儿，不要紧。刻下时局浑浑沌沌，您都闷的了，听作者胡诌白裂的这部书，便闷不了么？因作者腹稿儿虽然在这里，只是一支秃颖，也须一字字写来请教呀！诸公但欲快耳，那管作者腕折。这便叫“骑驴的不知赶脚的苦哩！”闲言收起，书入正文。

所以，徐文滢认为：“赵焕亭作品中的人物个个有《儿女英雄传》的口才。他写一个罪人的转变之‘渐’很有陀斯它益夫斯基的作风。他写风趣人物也有诙谐的天才，常令人看到大观园中刘姥姥的姿态。”而且“作者笔法近于前人公案小说的说书语气”，“作者的成就超过前代一切这类作品以上”（徐文滢《民国以来的章回小说》，《万象》第1卷第6期，1941年12月）。

就当时的轰动效应而言，赵焕亭的小说显然不如向恺然的作品。但是赵焕亭的小说同样对后来的武侠小说创作产生了很深的影响。白羽的名著《联镳记》和郑证因的名著《铁伞先生》，都可见到这种影响的痕迹。

### 第三节 还珠楼主与蜀山系列

继向恺然、赵焕亭掀起的“武侠热”之后，还珠楼主独树一帜，为武侠小说创造了一个风格卓异的神话世界，开拓了一个崭新的领域，显示出一种非凡的艺术创新精神。

还珠楼主（1902—1961），原名李善基，后名李寿民，四川长寿县人。出生于书香世家，祖上历代为官，父亲李元甫曾在苏州做官，后弃官归里，以教私塾为业。他的母亲也出身诗礼之家，知书通文。李寿民从小就在父母教育下，打下了很好的中国传统文化基础。他五岁就能吟诗作文，九岁作《“一”字论》洋洋五千言，被人誉为神童，由县衙特制“神童”牌匾，送至李家祠堂。他从七岁以后，多次去峨嵋、青城，结识精于气功的和尚，向其学习气功。十二岁丧父，由他的母亲带他往苏州投亲，家境由此中落。在苏州，李寿民与年长他三岁的文珠姑娘相识。文珠姑娘眉清目秀，文雅温柔，弹得一手好琵琶。他们二人青梅竹马，渐生感情。十六岁时因家境所迫，他北上天津谋生。分手

后，二人仍书信往来。后来文珠沦落烟花场中，通信中断。李寿民在精神上受到一次痛苦打击，至婚后仍不能忘怀文珠。李寿民的夫人孙经洵很同情文珠的遭遇，就建议他以还珠楼主的笔名，发表他当时创作的《蜀山剑侠传》，以纪念文珠。当时李寿民与孙经洵相爱，曾受到作为天津银行家的孙父的反对。孙父以“拐带良家妇女”的罪名使李寿民入狱。在开庭时孙经洵到场申明自己的意愿，李寿民才被无罪开释。此事曾成为当时轰动津门的一大新闻。“七·七”事变后，日伪曾劝诱他担任伪职，遭到拒绝。他被日伪以“涉嫌重庆分子”的罪名，抓往宪兵队，备受各种酷刑拷打。他坚强不屈，后经保释出狱。1961年去世。

李寿民的成名作《蜀山剑侠传》，于1932年在天津《天风报》连载，大受读者欢迎。此书写到五十五集，达五百多万字，尚未终篇。后来有人回忆：“书局主人说：在每一集出版的三四天内，一万册之数，一抢而空。早晨开出门来，就有顾客望门而候了。那许多顾客，以摆设书报摊的小贩为多，一个人要买好几本，买去不是完全靠卖出，而是以租出为主。”（徐国桢《还珠楼主及其作品的研究》，《宇宙》第3期，1948年8月）由此可见空前盛况。他一生写了近四十部武侠小说，除《蜀山剑侠传》外，还有《青城十九侠》、《云海争奇记》、《蛮荒侠隐》、《峨眉七矮》、《长眉真人专集》、《北海屠龙记》、《武当七女》、《冷魂峪》、《天山飞侠》等影响较大，为人熟知，此外还有《柳湖侠隐》、《大漠英雄》、《武当异人传》、《边塞英雄谱》、《兵书侠》、《侠丐木尊者》、《青门十四侠》、《大侠狄龙子》、《女侠夜明珠》、《兰异人传》、《龙山四友》、《独手丐》、《铁笛子》、《黑孩儿》、《白骷髅》、《翼人影无双》、《黑森林》、《黑蚂蚁》、《万里孤侠》、《虎爪山王》等。

《蜀山剑侠传》是还珠楼主的代表作。在很长的时间里，这部小说风靡过成千上万读者，同时又曾遭到评论界种种贬斥。台

湾著名作家白先勇先生曾说：“还珠楼主的大著《蜀山剑侠传》，从头到尾，我看过数遍。这真是一本了不得的巨著，其设想之奇，气派之大，文字之美，冠绝武林，没有一本小说曾经使我那样着迷过”。批评的人，则认为它是“荒诞至极”。

《蜀山剑侠传》是一部具有十分浓厚的神话色彩的武侠小说。它以雄奇超凡的幻想、宏大的气魄和武侠的精神，为人们构造了一个自成体系的神话世界。这个世界里有各种圣佛神仙妖魔鬼怪和鸟兽虫鱼，还有穿着仙衣魔袍的人，实际上构成了和现实生活一样的自然、社会和人类的关系。还珠楼主运用丰富奇妙的想象，以神话的形式，对当代科学都没有完全解释清楚的三者之间的关系，作出了独特的阐释：世界至大无外，至小无内，而代表人力的“仙力”也是无穷无尽的。因此，在这个奇幻的世界里，天空可以隐灭无迹，陆地可以沉落无形，大海可以沸腾，大山可以驱走，人可以化为野兽，而且天外还有天，地底还有地，水下还有湖泊，石心还有精舍……这完全是一个变化无方，又可任人操纵创造的世界，是一个与老子所说的“天下万物无生于有，有生于无”的宇宙起源图式很相似的世界。毫无疑问，读者看到的完全是一个荒诞不经的非现实的地方，与过去所有神怪武侠类小说所创造的剑侠世界迥然不同，因为那些剑侠世界无非是现实江湖世界的翻版。超越现实当然不是脱离现实，实际上这部小说正是以超现实的幻想形式来表现仙佛神魔的活动，从中都能相当深刻地反映世态人情和人际纠葛，显示出作者对现实社会人生的透彻理解和体验。小说里的反面人物狠毒险诈，心机深沉；正面人物也往往由情感欲望或独特个性支配行动，以致造成人际冲突或产生内心矛盾。这些人物无论怎样超凡脱俗，却都是门派分正邪，为人有善恶，相互之间既构成错综复杂的关系，又展开各种各样的斗争。这些关系和斗争则是现实社会中正邪善恶的矛盾在超现实想象中的映象。诸如此类的精细刻画，都可看出作者的人

生阅历和对现实社会各种人物性格心理理解之深。那些男女剑仙之间的爱情，被作者写得真挚顽艳，刻骨铭心，乃至生死相恋，历劫不磨。这些爱情虽然由于和非世俗的背景、超现实的情节结合，而带上浓重的浪漫主义色彩，但它同样表现了作者对现实生活中男女情爱的深入观察与体验。因此，小说中的矛盾冲突，人物形象和爱情纠葛，虽有虚构而有实感，是幻象都有真情。这一切都使读者在欣赏千姿百态的艺术形象的同时，也在无形中加深了对世事人情的感悟，并磨炼了爱善嫉恶的情感。

除此以外，作者还从小说荒诞不经的非现实世界里，经过艺术整合，向人们暗喻了关于世界和社会人生的哲理，诸如人对自然和自身潜力的开发，人如何抗拒死亡、超越生命等问题，都可从中得到某种启示。小说里正派剑仙为了广积功德，扶危济困，除魔卫道，其主要特征就是“义”。正邪两派之间的激烈冲突，一则起因于争得“正果”，一则起因于避免“天劫”。双方互相都不能使对方屈服，于是便寻宝祭宝。所谓“法宝”，无论多么威力无边，不可思议，只不过是幻想中人力的延伸。保持生命的动态平衡，对抗死亡，这是人类所特有的基本倾向和能力。从古至今，人类都在不断地靠幻想力的高扬，来对抗死亡和实现欲求，由此导致“神话意识”的产生。所以《蜀山剑侠传》所写的不食无饥、不衣无寒、灵魂离体、身外化身、修炼长生等，正是人类希望超越死亡的一种非现实话语。

《蜀山剑侠传》所显示出的作者的艺术想象力，是特别引人注目的。这种艺术想象极其丰富，高度活跃，雄奇瑰丽，气象万千，使人感到他的想象力好像是一种非同一般的特异才能。这部小说的整体结构宏伟壮观，情节丰富新奇，可视为还珠楼主其他多数武侠小说的基干。由此在前后左右产生了许多分支，各成篇章，它们彼此之间又无不联络呼应，生发补充，从而形成了一种文艺创作中相当少见的宏大结构，仿佛有层出不穷、浩瀚无际之

势。从基干到分支的绝大部分情节，又都是精心编撰，锐意创新，因而能做到生动多变，离奇曲折，引人入胜。在悬念设置方面，作者技艺高超，常有独到之处。他所设计的情节，无论是惊心动魄，还是缠绵悱恻，都似隐藏秘密，诱使读者怀着好奇与关注，急欲一窥其究竟。此外，小说里正邪两派斗法斗宝的描写，则更是出神入化，光怪陆离，令人不能不惊叹作者的非凡艺术想象力，下面仅举第二百五十回《轻信蹈危机暗袭阴魔迷幻相 转安凭定力内莹神智返真如》中的一段为例：

这五行中，只乙木初听声清，不似土、金、水三行，先声夺人。始而渐渐骚骚，枝摇叶动，宛如小风初起，幽籁徐舒，清飏远引，自协宫商。瑟然万木萧萧，狂风大作，走石飞沙，涛奔浪舞，万籁交鸣，汇成一阵洪洪发发的怒吼。中间更杂着一种极尖锐凄厉的异声，甚是刺耳，令人闻之，自然生悸。渐渐声势越恶，直似海啸山崩，地轴翻折，千百万天鼓一齐怒鸣，宇宙若将倾颓。这才显出乙木威力，比起前三次所经，厉害得多。

耳中所闻已是如此猛恶，面前所现景象危恶，也更比前加重十倍。自从风木之声一起，先是青云杳霭，和初入伏内光景，差不许多，只是此静彼动，略有不同。晃眼，烟岚四合，绿云如浪，上下四外，潮涌而来。乍看，势仍不算十分猛恶，及至海啸一起，立即随同加盛，渐渐绿云化为青光，威力越发加大。

……那青色青柱撞将上来，并不爆炸散裂。先是狂涛一般，后浪催着前浪，涌压突起，夹攻而来。第一层到了近前，吃护身神光阻住，便各自兀立光外，依然向前猛力压迫，也不散退。后面无数青柱又接踵赶到，晃

眼之间，越聚越密，环光矗立。

小说给人留下的另一突出印象，是作者所表现出的深厚的传统文化修养，以及对传统文化的高度综合。从表面上看，小说的思想显得很芜杂。徐国桢认为：“说他是儒家，他却把释家看得至高无上；说他是道家，他却很肯为儒家说教，说他是释家，他却是对游侠社会中人拔刀相助舍命全交的德性非常推崇；说他是阴阳家，他却援用声光电磁等等作用而演为书中的各种‘法宝’；说他肯接受科学，他却又全是金木水火土说得光怪陆离。”（徐国桢《还珠楼主及其作品研究》）作者对儒、释、道三家的文化思想具有广泛的知识 and 理解。由于他多写仙佛神魔，所以在故事情节、人物言行、功法修炼，乃至居住环境、道器法物等方面，对释、道两家的文化特征都有显而易见的表现。可以说没有释、道两家的丰富知识，就写不出这些内容。至于儒家思想，表现虽不及释、道两家明显，却是作者的基本思想。小说判别是非，区分善恶，表彰德行，流露爱憎，无不以儒家的忠孝仁义等为价值尺度。小说中领袖群英的长眉真人、妙一真人的形象，既是仙人而又有儒者风度；凡间侠客李宁，也是合乎儒教的忠厚长者。另外，小说的浪漫主义超现实想象，则深受上古神话、《山海经》、楚辞、李白诗和各种说部奇书的滋养。小说所写的仙佛与妖魔的搏杀和各种奇术异宝，更是与《西游记》、《封神榜》一脉相承而大有创造发展。作者对传统文化中的医卜星相、武术气功、琴棋书画、民俗风情、山水胜迹、园林建筑、奇禽怪兽、仙花异草等等，都有广泛涉猎，其中有的议论评说也不乏灼见。这部小说包罗万象，无奇不有，成为富有传统文化斑斓色彩的宏伟画卷。在当时，能用高度综合的现代人眼光，有容乃大地阐发传统文化，并对其进行气魄雄伟的艺术采撷，这是十分难得的。而且在当时武侠小说创作中，像还珠楼主这样能以才、学、识的渊博，在小

说里显示出“诗性的智慧”的，也是绝无仅有的。

《蜀山剑侠传》的语言艺术，也达到了相当高的水平。小说中运用的词汇极其丰富，在写景状物的笔墨中表现得尤为充分。小说里有许多灵景奇观，有的雄伟壮丽，有的峻险奇幻。各种各样的超现实景观，一经描述便历历如绘，无论仙山楼阁或珠宫贝阙，无不清晰地浮现在读者眼前。而且作者善于把自然风光当作生命存在的一种动态形式，以变化万千的语言，写出自己对自然风光的独特感悟，再加上神话色彩的融入，从而营造出似真似幻、恍恍迷离的艺术景象和诗化氛围。小说第二百三十三回《沧海剪鲸波万里冰天求大药 荒原探鳌极千寻雪窖晤真灵》里对“极光”的描写，就是相当有代表性的：

只见正北方遥空中，现出了万千里一大片霞光。上半齐整如截，宛如一片光幕，自天倒悬；下半光脚，却以无数纓络流苏下垂，十余种颜色，互相辉映，变化闪动，幻成无边异彩。

一会儿，变化通体银色，一会儿，变作半天繁霞；当中涌现大小数十团半圆形的红白光华，精芒万丈，辉耀天中，甚是强烈；千里方圆的绣琼原，顿成了光明世界，近水遥山，一齐倒影回光，霞影千重，相随闪变不定，耀眼生花……

那极光，现约一个半时辰，到了亥子之交，极光忽化作大小数百团六角形的光华；疏疏密密，三五错综，排列在极北天空之间，色彩越发光明灿烂。待不一会儿，电也似连闪几闪，六角中心忽现出一个豆大黑点，渐现渐大，渐大渐明，化作一团雪亮圆光将六角中心撑满。偶一回顾，众人身后各现出一圈圆的彩影，人的影子便倒映过，恰将上半身圈在其内，和画上佛像后面的

圆光，以及峨嵋金顶上所现佛光，一般无二。只虹光较强，色彩鲜明得多；人影也如在镜中，眉发皆现，和真人一样，不似虚影。

小说基本上以白话行文，但也常常根据需要而使用文言雅语，两者分别发挥其不同的表现功能。这种情况，在人物对话中更为显著。作者以富有个性色彩的语言，写出人物谈吐声口，或粗俗暴厉，或娇纵任性，或滑稽谐谑，或庄重优雅，都很能起到传神写照的作用。

还珠楼主的另一名著《青城十九侠》，也是气象博大、内容奇幻、气势豪迈的作品。这部小说与《蜀山剑侠传》不同的是更加突出了风土人情的描写，很多篇幅都把仙佛神魔的活动背影完完全全放在人间，并以大量的驰情入幻、汪洋恣肆的笔墨，对四川、云南、贵州等边陲地域的山川景物和苗族村寨的人情风俗，进行了异常精彩的描绘。在小说里名山大川的雄伟和秀美与神话传说的奇幻融为一体，山川使神话更加瑰丽，神话则为山川增添了灵气。“巫江取宝”中写古仙人广成子金船藏宝在巫峡出水时的场面，就使人感到作者激越奔放的诗情一泻千里：

卞明德在百忙中瞥见，适才所见那片轻云逐渐展开，布满了大半天。月光不时出没隐现于密云之中，淡无光华。山风渐作，下面峡中江涛澎湃，击石有声。估量时辰将至，……耳听风涛大作，觉着面前景色骤暗。卞明德抬头一看天上，业已阴云四合，不见丝毫星月影子，只有电闪似金蛇一般在云边掣动。电光闪处，照得浓云山岳一般，密层层簇涌满天。风是越来越大，上面拔木扬尘，下面洪涛怒涌，滩声如雷。残枝乱干舞空擦地，卷走不息，千里江峡齐作回音，万窍怒号震撼峡

壁，似欲崩颓，令人耳聋心悸。比起适才妖风，来势又是不同。方幸身在法圈以内，风吹不到身上，突地眼前金蛇乱窜，震天价一个大霹雷打将下来，风便小了许多。跟着稀落落一丛雨点打向地上，滴滴哒哒，响不片刻，由疏而密，雨点也越来越大，直似银河决口自空倒灌，哗哗刷刷，连同江声滩声，响成一片狂喧。那迅雷霹雳更一个接一个，挟着电光雷火打将下来，声震天地。山势陡峻，除临江一面有大片平地外，后面还有崖嶂矗立。水自崖顶化为大小瀑布，争先喷坠，黑影里看去，直似无数小白龙沿崖翔舞。地上石多土少，无什蓄水之处。雨只管大得出奇，水仅一二尺深，势绝迅疾，再吃高处飞落下来的狂瀑一催，化为惊湍急浪，挟着风雨吹折的沙石树枝，齐向崖边驶落，直坠江中，又添了无数威势。有时电光闪过，照见满地波光流走，疾如奔马，眼神一花，份佛连崖都要飞去。端的声势猛恶，从来未见。卞明德方自骇异，忽见前面暗影中有一股金光霞彩，自江峡之下，透过两面峡崖朝空涌起。跟着便见两道十来丈长的灰黄色光华，由对面危崖，朝那金霞起处电射而下。方料灵姑等来了对头，两道青虹已自峡中飞上，迎着那两道灰黄色光华，就在两岸空处时上时下，时隐时现，往来驰逐，纠结争斗起来。卞明德正看得起劲，……同时下面江峡中金霞越益浓盛，上烛霄汉，当顶天空中的黑云都被幻映成了乌金霞彩，加上十来道青黄红白光华在峡中飞舞盘旋，照耀崖岸，丽影扬辉。

从小说中我们可以了解湘、川、云、贵一带民间的婚丧、食用、医药、巫蛊一类的风习，而且这些风气由作者娓娓道来，涉

笔生趣，读起来好像步入山阴道中，兴味无穷。还珠楼主对边陲地域的山川景物和人情风俗的描写，把奇幻的神话与现实生活交织在一起，使仙境与红尘贯通，从而创造出十分独特的审美意境。这种写法和风格，对后来以边寨蛮荒地地域为背景的新派武侠小说，产生了相当大的影响。

#### 第四节 白羽与郑证因

与还珠楼主的天马行空迥然相异，白羽把新文学的现实主义文学观引入武侠小说创作，注重描摹世态人情；郑证因则以对中国武术的精彩绝伦的描绘，使中国武术在武侠小说中真正成为审美对象，并使武侠小说获得了更为真实完善的形态。

白羽（1899—1966），原名宫竹心，祖籍山东东阿，生于天津附近的马厂。他的祖父是老秀才，在故乡做县吏，因遗失库银，变卖家产赔偿，家道中落。白羽的父亲早年投军，曾在袁世凯卫队当过营长。白羽青年时期因家贫失学。十九岁时父亲去世，他开始独力支撑家庭生计，先后当过小贩、邮员、税吏、家庭教师，还从军当过文书。他一边养家糊口，一边受新文学影响尝试写作。1921年与鲁迅兄弟相识，所译契诃夫短篇小说六篇，即经鲁迅介绍发表于北平《晨报》。他写过小说、散文、小品，出版了短篇小说集《片羽》、小品集《雕虫小草》等。后来迫于生计改写武侠小说。由于有各种生活体验和文学经历，他写武侠小说，在题材处理、人物刻画和文化观照上，都有与众不同的地方。1927年，应张恨水之邀创作《青林七侠》。三十年代中期又写连载武侠小说《黄花劫》，并引起读者重视。他的成名作《十二金钱镖》，从1938年至1939年在天津《庸报》上连载。此书最初与郑证因合作，但写到第二回一半，郑证因另有谋生办法，不能兼顾，始由白羽独自创作，共出版十六集，第十七集更名

《丰林豹变记》，于1946年在天津《建国日报》连载，未出单行本。此外，他的小说还有《偷拳》、《联镫记》、《摩云手》、《武林争雄记》、《血涤寒光剑》、《狮林三鸟》、《毒砂掌》、《大泽龙蛇传》、《子午鸳鸯钺》、《太湖一雁》、《剑底惊蜃》、《青萍剑》等，其他如《侠隐传技》、《秘谷侠隐》、《弹剑记》、《龙舌剑》等，据说全是他人托名伪作。

白羽在《十二金钱镖》卷一初版《自叙》中说：

雕虫小技，壮夫不为；词赋尚尔，况丛残小语？叙游侠以传奇，体愈卑；杂俚谚以谐俗，等之平话，……吾亦有不获已者！生不逢辰，少遭家难，囊笔浪迹，一事无成。际时变，攫羸疾，无能充隐，臣朔苦饥，操觚涂鸦，苟延旦夕。稗官无异于伶官，鬻文何殊乎鬻笑！哀乐中年，意趣阑珊；兴来挥毫，它人能之，羽之厌弹此调久矣！疗贫无方，再为冯妇；书成自记，掷笔喟然！

在此书《后记》中他还说：“自以章回之体，实羞创作，武侠之作，更落下乘，初无意于灾黎。……亦贪售书可以疗贫，此第一卷遂得匆匆出版也。”白羽受五四新文学影响很深，且又与鲁迅兄弟相识，因而信奉外国文学理论，热衷新文学。他常常对自己迫于生计而创作武侠小说，感到羞惭沉痛，但又不得不为。在成名后写的自传《话柄》自序中，他坦言：“凡是人总要吃饭，而我也是个人。……一个人所已经做或正在做的事，未必就是他愿意做的事，这就是环境。环境与饭碗联合起来，逼迫我写了些无聊文字。”他一生经历坎坷，常常挣扎在贫困之中，备受屈辱，相当深切地体验了世态炎凉和社会的不公平，而且长期从事记者采访工作，对社会上的各种黑暗现象尤为熟悉。所以虽然不满于

自己的“稻粱谋”，但他还是借武侠小说创作抒写自己对社会人生的看法，自觉或不自觉地走了上社会武侠小说之路。

《十二金钱镖》是白羽的代表作，发表之初反响很大，有的书商见该书备受读者欢迎，竟在书铺门前贴出“家家读钱镖，户户讲剑平”的对联。后来有人回忆道：“开头便是寻找劫镖人，写了十多本，仇人还未公表出来，可是读者却急坏了。那时的连载小说家就有这样出奇制胜的本领。”（姜德明《津门书话》，《读书》1981年第9期）小说写了一个寻镖与藏镖的故事。小说开头，镖银被劫，绰号“十二金钱镖”的著名镖头俞剑平请来武林名家，各种豪杰和镖头武师相助，由此与寻镖者展开了一系列斗智、斗勇、比武争高下的故事。小说中悬念丛生，高潮迭起，扑朔迷离，随着情节展开，逐渐写出“飞豹子”袁振武寻仇劫镖的真相。后来俞剑平探得踪迹，“几番周折，幸而得窟藏，而已非原数。俞等不得已倾囊赔补，而飞豹子又于淮安，重掀巨案焉。”在这部小说里白羽把现实主义观念引入武侠小说创作，完全打破了当时一般武侠小说家总是把人物分成“正派”与“反派”的人物类型化格局。他从人物个性入手，写出了生动鲜活的人物形象，并通过人物的经历写出社会的不公平和社会冲突的种种险恶来。俞剑平坚韧沉稳、精明练达，袁振武强悍自负、狡黠凶狠，陆锦标放达诙谐，柳妍青骄纵任性，都写得历历如绘，声情毕肖。乔茂的形象更是丰满鲜活，富有情趣。他机敏矫饰，好大喜功，以“英雄”自居，本领不大，胆子不小，思辩敏捷，夸夸其谈，为了争强也敢冒险犯难，但因本事不济，色厉内荏，常常露出市井“青皮”的丑相。白羽曾说：“我愿意把小说（虽然是传奇小说）中人物，还他一个真面目，也跟我们平常人一样，好人也许做坏事，坏人也许做好事。好人也许遭恶运，坏人也许获善终；你虽然不平，却也没法，现实人生偏是这样！”（冯育楠《一个小说家的悲剧》）他所写的侠客大都是社会地位不高的现实武

夫，全然不是超凡脱俗的英雄，即使是那些武林中的顶尖人物，他也不把他们写成圣人超人，作为救世主来崇拜。他有意把自己对世态炎凉、社会黑暗的深刻不满，通过对人物的描写表现出来。所以他把那些侠客置于社会的整体关系之中，表现他们与社会现实之间的不协调、不和谐，从而批判社会黑暗现实。他既写侠客的可亲、可敬，又写他们在现实环境中的可笑、可叹、可怜和可悲。小说里功成名就、退隐不争的俞剑平，本是武林泰斗，一代宗师，一遇到官府，就不见了英雄本色，竟然低声下气起来。第九章《卖艺择东床招来地痞 拔刀救官眷巧识玉郎》中，“铁莲子”柳兆鸿用比武为侄女招亲的一段，写出了英雄难觅知音，在现实面前连连碰壁的窘境：

到下场的时候，柳兆鸿一敲锣，立刻聚集来许多看热闹的人。铁莲子柳兆鸿当场一站，交待了几句江湖话，便练起来。柳妍青一往豪迈的性格，到了此时，众目睽睽之下，也不禁羞涩起来。又不敢不依着他父亲，只好垂着眼睫，练了一趟剑，和柳兆鸿对了一回单刀破花枪。然后低着头上了马，在马上练了一回镫里藏身，金鸡独立。……引得观众轰然喝彩，得了不少彩头。随后铁莲子柳兆鸿又将一块木板，立在场心，命柳妍青贴着木板站定，他去将手中的一把甩箭，逐个镖打出去。上绾柳妍青头顶，旁绾两耳，脖颈，下绾腰肋；信手一甩，一打一个准，贴肉皮钉在板上。看的人目眩口张，称奇不置。父女俩又打了一回拳，然后柳兆鸿说出一番话来：“如有武林中少年英雄，请下场指教。有人能打我这小女一拳，踢他一脚，我在下情愿把这一场赚来的钱，都奉送给他，还要拜他为师。因为在下并不是卖艺为生，不过是借此机会，以武会友，要访求能手名师。”

这么一来，可就了不得了！乱七八糟，围上一群当地流氓地痞。起初不过七言八语的纷纷议论，既而有一个略通拳术的，上场一引头，立刻人人争着下场，个个抢着比武，口中还带出些轻薄话来。这个说：“姑娘，陪你玩玩，打了你可别恼。”那个说：“姑娘，我来打你一拳，你可别嚷疼！”又一个说：“我踩着你们姑娘的小脚尖，可算我赢不？”人多势众，越说越不象话。这不禁招恼了柳妍青。柳叶眉一挑，杏眼圆睁，玫瑰色的双颊陡变成惨白。她展开身法，足蹴拳击，打得几个口角最轻薄、神色最尴尬的汉子，鼻青脸肿，扞着胸口几乎呕血。这一群流氓吃了亏，登时大骂大哄：“好浪娘们，竟敢毒打兄弟爷们！”竟从地上拾起砖石，往场子上乱打起来。铁莲子柳兆鸿勃然大怒，长眉一皱，大喝一声，声如洪钟：“鼠辈敢无礼，青儿退后！”长髯一洒，身到人丛中，只一掠而过，那棍徒们便狂呼乱叫，磕磕绊绊，东倒西歪，似风扫落叶一般，摔倒了一地。吓得看热闹的人，早一哄而散。

柳兆鸿……赌气把刀枪棍棒收拾起，叫着柳妍青立刻回店。谁知那店家却说：“赵爷（这是柳兆鸿捏的假姓），你惹了祸了，快走吧。”柳兆鸿还想住店，店家再三诉说，催他快走：“不然的话，小店实在担不起这场是非。”柳兆鸿欲投别家店房，别家店房也是不敢收留……父女二人只好骑上马，迳投他处。

这位老英雄柳兆鸿徒有一身高超武艺和报国壮志，本想改造社会，却难以扭转世风日下，不知不觉中只能被社会所改造。大侠陆嗣清，在现实社会中无法实现“济世救人”的抱负，虽是路见不平，仗义行侠，却也落得可怜可笑的下场：

陆嗣清又道：“可是这行侠仗义，也不是容易事。告诉你二位哥哥，我有一回看见一个女孩子打一个小男孩，打得直哭。我就过去吓唬她，不许她以大欺小。谁知教寻丫头片子唾了我一口，她说：‘这是我兄弟，你管的着么？’我就说：‘就是你兄弟，也不该欺负他。’这工夫，那个小男孩反倒抱着他姐姐的大腿，哭着骂起我来。我一想，还是人家有理，我就溜了。”

白羽在小说中写出了侠客们不容于社会的种种经历遭遇，表达了自己对社会现实的强烈不满和失望，透露出四顾茫然、徒唤奈何的悲凉意味。

白羽的另一部代表作《偷拳》，篇幅不长，但艺术成就较高。小说以清末太极拳杨派创始人杨露蝉的真人真事为素材，写出了他苦志笃行，艰难学技的故事。杨露蝉早年投师学艺，被人怀疑拒绝，从此立志奋发，乔装哑丐，屈身在太极门陈派家中为仆，暗中偷学苦练，最终学成绝艺。小说以此向人们昭示了学艺做人的成功之道：既具有韧性，坚持勤学苦练，还要善于识别功夫真假和人间是非。

在艺术风格上，白羽的小说与还珠楼主的小说构成了截然不同的两极。还珠楼主天马行空，驰骋想象，热烈激昂，诗情洋溢；白羽则着眼现实，描摹世态，冷峻尖锐，悲凉无奈。由于真切深入地描摹世态人情，而且寄托较高立意，因此白羽的小说常使读者产生对现实生活经历的联想，容易使作者心灵沟通，并产生共鸣。还珠楼主是最能体现中国传统文化特色的武侠小说家，而白羽则更多地接受了五四新文学的影响，深受新文学现实主义创作精神的洗礼。现代文学观和价值观的介入，使他的小说既有中国味，又具某些现代小说特色，因此较易为今天的年轻读者接

受，对港台新派武侠小说的影响也最大，在它之后出现了不少摹仿者。

郑证因（1900—1960）原名郑汝霖，天津人。幼年家贫，曾入旧学，读过四书五经，兼学诗、词、曲、赋。二十岁时曾教过塾馆。三十年代中期开始向报刊投稿，与当时担任编辑的宫白羽相识。因为他懂武术，白羽开始创作武侠小说时，曾请他做顾问。两人在天津一度经常合作，白羽曾邀郑证因代他撰写《十二金钱镖》初稿，他曾为郑证因校改《武林侠踪》。1939年应白羽之邀，协助他经办正华出版部。1940年迁居北京，过着清贫的写作生涯。此后十年间，先后创作了《鹰爪王》、《女侠燕凌云》等八十多部小说，一跃成为武侠小说的著名作家之一。

五十年代初，在北京的通俗读物出版社做校对工作。1957年反右时被错划右派，调至保定，在河北省文化艺术学校图书馆工作。1960年病世。

《鹰爪王》全书七十三回，共计一百二十多万字，是郑证因的代表作。这部小说描写淮阳和西岳两派的两名门徒被凤尾帮抓走，鹰爪王淮阳派掌门人王道隆与慈云庵主为头领的西岳派，共同率众前往雁荡山十二连环坞“拜山”，与凤尾帮一决胜负的故事。小说内容并未脱出一般武侠小说从结怨、寻仇到决斗的模式。值得称道的是，作者运用巧妙的构思和严谨的布局，在叙事时空上进行了横断切入的精心安排，从而使情节纵横交织，曲折变化，悬念丛生，把一场以最后决斗为中心的一系列矛盾冲突，描绘得波澜起伏，险象环生。

对中国武术的精彩绝伦的描写，是这部小说最为突出的特色。在中国武侠小说家中，真正精通武术者很少，向恺然可谓凤毛麟角。而且他特别注重轶事传闻，虽然对武术作出了外行人不能企及的阐发和描写，但并没有把武术作为小说创作的重点，也没有找到武术在现代武侠小说中成功运用的方式。郑证因则充分

发挥了自己熟悉武术的长处，特别注意对武功技击和各种兵器运用的逼真描写，并把粗放的武林豪气、精妙多采的武术技击与惊险曲折的情节结合起来，从而使武侠小说获得了更为真实完善的形态，使武术在小说中真正成为审美对象。

中国武术源远流长，不仅是古代使用的战斗技术，而且早已舞蹈化、艺术化，转化为人们的审美对象，鸿门宴上项庄舞剑，就是实战加艺术表演的典型。而且中国武术更进一步演化出真假参半、无实用价值的“花拳绣腿”一派，甚而连动作的名称都已具有诗意，而被艺术化了，如“丹凤朝阳”、“白鹤亮翅”等。因此，中国武术本身已经具有相当高的审美价值，而郑证因正是运用文学，赋予小说中的武术以审美价值，从而为武侠小说增添了可读性和独特的艺术吸引力。下面所引《鹰爪王》中的一段描写，读者与其说看武术，不如说是观赏舞蹈了：

那酆伦……往前一欺身，金背吹山刀照看鹰爪王的胸前便削。鹰爪王拔刀递掌，往酆伦的右臂“曲池穴”点去。酆伦是虚实莫测，刀法贼滑，变实为虚，没等鹰爪王往外封实，忽的变招为“苍龙归海”，立刻一横身，刀锋往外一展，奔鹰爪王双腿前来。鹰爪王急忙一个“进步连环”，就在追魂叟酆伦的刀锋堪堪的已经递上，鹰爪王身随掌走，已到了追魂叟的背后，一掌奔酆伦的右臂劈去。酆伦刀递出去，鹰爪王已经失踪，自己就知道是自己先输了招，立即往前一塌腰，左脚往前贴地一滑，身躯往前斜俯，左掌往外一穿，金背砍山刀“倒打金钟”，刀尖向鹰爪王小腹便点。鹰爪王翻身换掌，往左一个“玉蟒翻身”，已到了追魂叟酆伦的右肩后，铁掌轻舒，竟照追魂叟酆伦的右背后一掌击去，五指一沾到酆伦背上，倏的用小天星之力，掌心往外一登，喝了

声：“老儿去吧！”那追魂叟酆伦一身软硬功夫，虽没有铁布衫的功夫，周身也上过功，平常的掌力，休想伤他。……竟被震得“吭”的一声，脚步踉跄往前抢去，身形一晃，险些载倒。

在作者笔下，一场血肉之躯的生死搏斗，竟成为一场极富观赏性的艺术表演，而且动态感很强，独具一种动态之美。

文字描绘毕竟不如目睹形象直观，但却能很好地激发读者的想象力。郑证因运用虚实相间的写法，使文字描绘往往能引起人们丰富的联想，如第五回中的一段打斗：

鹰爪王刚越过第三营帐，突觉得左侧黑影中一股子劲风扑过来，忙往右一抢步，一斜身，双掌闭住门户，同时黑影中一对青光烁烁的日月轮，随着风声双轮齐下的劈下来。鹰爪王一个“霸王卸甲”，猛一拧身，身形陡转，右臂一拂，骈右掌食中二指，照来人的右腋下“天枢穴”便点。来人双轮劈空，识得鹰爪王点穴手法厉害，左脚往外一滑，双轮随着往左斜身之势一带，右腿一提，右手的单轮“白鹤亮翅”，照鹰爪王的右腕子便戳。鹰爪王见轮锋已到，右臂一撤，身躯往左一斜，左掌的“金刚指”倏的照敌人右肩胛下“俞穴”便点，卸敌人这条右臂。敌人一抽招，“怪蟒翻身”、“毒蛇寻穴”，身形陡转，往下一塌，左左手轮往外一展，正找鹰爪王的下盘。

这一段打斗描写，有实也有虚，虚实结合，使读者好像亲眼目睹。而有的描写，全部运用虚写，也同样使读者仿佛亲临其境：

这杆虬龙杆棒的招术施展开来，崩、砸、缠、打、封、闭、耘、拿，内夹三十六路白猿枪的招数，施展开真是虚实莫测，变化灵活，舞得咻咻风响，矫若游龙。鹰爪王……一双铁掌，施展开淮阳派的七十二手“错骨分筋手”，暗点三十六处大穴。这种空手进招，真称得起武林中绝技，擒、拿、封、闭、拗、沉、吞、吐，声东击西，欲虚反实，手、眼、身、法、步、腕、肘、膝、肩，处处是功夫，处处见火候，倏前倏后，忽进忽退，身形施展开，竟在虬龙杆棒中穿行如飞，只见一条灰影，真是动若江河，静如山岳，险巧处竟是一羽不能加，虫蝇不能落，起如鹰隼凌霄，落如沉雷击地。这才是：“轻舒铁臂似雷霆，伏如处女警如鸿，铁鞋踏破江湖上，还让淮阳妙术工。”

这一段描写里，没有一招一式是实写，却能产生活灵活现的艺术效果。他精通武术，抓住最富有表现力和形象性的“口诀”，巧妙运用，以此引发读者的想象力，从而产生出特有的艺术效果。中国武术除了各种具体的招式以外，还常常从各种招式中概括抽象出最基本的“法式”，形成“口诀”，如太极拳有“打手歌诀”，少林拳有“打法二十四字诀”，八卦掌有“十二字诀”等等，其他各门派拳术和器械套路也都有类似的“口诀”。这些“口诀”由于是从具体招式中抽象而出，自然具有一定的形象性。郑证因高于一般武侠小说家的地方，不仅在于他精通武术，巧妙运用“口诀”，而且在于他能用艺术的眼光对其加以艺术观照。如果单纯以内行的眼光来看武术，它是力量的控纵腾跃，如果从艺术的视角观赏，它则是生命力的张扬和展现。郑证因把武术置于内行眼光和艺术视角之下，使那些辗转腾挪、刀光剑影，在审美创造和审美接受中化为力的旋律、力的艺术造型，呈现出粗犷豪迈的

美感特征，从而在视觉上给读者造成强烈的审美感受。在这些方面，郑证因的小说对后来港台武侠小说家产生了明显的影响。

作为成功的武侠小说，仅有对武术的精彩表现显然是不够的，它还应有成功的人物塑造。因此，善于运用民间口语和天津方言，多侧面地刻画人物性格，则是《鹰爪王》的另一突出特色。郑证因在小说里直书天津方言，使天津以外的读者读起来拗口，感到文字不流畅，其实用天津方言去读却是相当自然顺口的。郑证因熟练使用这种方法，写出了各种人物的性格，如“白道”上的王道隆、慈云庵主，“黑道”上的武维扬，都个性分明、形象生动。

郑证因还把笔触伸向社会生活，集中展示了帮会组织的内幕。他了解社会下层，对天津黑社会中帮会组织的帮规、誓约、绿林道的规矩、切口等也相当熟悉，因而能写出帮会组织里的真实面目。小说里有些地方，把黑社会的凶惨刻毒和神秘礼仪，写得历历如绘，触目惊心。下面是凤尾帮设坛清理门户，按帮规处置叛徒，杀人分尸的情景：

魏振邦遂吩咐马龙骧赶紧把带来的香烛五牲全摆在神案上，把一对红烛插在蜡台上，一束料香放在香炉旁。那胡舵主令……把带来本帮开山祖师神位取出来，放在桌案上，由这位胡舵主亲自站在神龛前，可是究竟是供的甚么神道，因为这张书写的神位外面尚有一层红纸罩着，无从辨认。……马龙骧……想要看看正门规，诛杀姜匪，是怎样下手。哪知胡灿胡舵主向自己瞥了一眼说道：“马舵主，这里处置叛徒，我们七人是得龙头帮主的口谕，这里没有马舵主的事。现在有一处要紧的所在无人把守，……我凤尾帮的立坛正门规，绝不容任何人窥视。这是最要紧的所在，请马舵主帮忙吧！”

这时胡舵主又从神案旁拿起一束高香来，在那蜡烛上燃看了，胡舵主口中听不出是念的甚么，忽的把那束带着火苗子的香，向神座上连举了三举。转身来猛然把这束香往地下一掷，唰的火星四溅，烟雾弥漫，厉声喝道：“叛徒姜建侯，听受第五条帮规处置，断去一臂！”这句话尾音未落，……刘崇一抡手中刀，蹿到姜匪的身后，一抬腿，“噗”的把姜匪踹了一个嘴按地。刘崇霍的一俯身，左手把姜匪左手腕子往起一吊，光闪闪的尖刀猛往下一落，喀嚓一声，一条带血的胳膊掷在胡舵主的面前。

小说的这些内容，都让读者看到了平时难以看到和想象的黑社会残酷血腥的内幕。

郑证因其他的很多小说中的故事和人物，都与《鹰爪王》有直接或间接的关系。他的几十部小说好似组成了一个连环套，大环上套了许多小环，小环之间又相互勾连，各部小说各自独立，却又有千丝万缕的联系。这是姚民哀所提出的“连环格式”结构的成功运用。

## 第五节 王度庐的悲剧侠情

在中国现代武侠小说家中，王度庐是侠情一派的最杰出的代表。他擅长言情，能通过人物情感纠葛，把悲剧意识注入武侠小说，创造出一种“悲剧侠情”模式。后来的许多港台武侠小说，都曾在很大程度上受到这种模式的影响。

王度庐（1909—1977），原名葆祥，字霄羽，北京人。出生于贫苦的旗人家庭，幼年丧父。十二岁以后曾到店铺学徒，为人当小听差。因家贫仅上过几年学，但他勤奋好学，经常到北京大

学旁听教师授课，并到北京图书馆读书。他一边学习，一边写一些小文章和旧体诗词向报刊投稿。到三十年代初期，开始写一些篇幅较短的连载小说。1935年华北沦陷后，先后流亡陕西、山西、河南等地。1937年赴青岛，为了谋生而从事武侠小说创作。当时临时不经意起了一个笔名“度庐”，意为混一混，度过一段艰难生活。从此这样一个笔名竟然声震武坛，远播海外。他连续创作的“鹤铁五部作”，为他在海内外赢得了极大声誉。与此同时，他还创作了一些言情小说，如《落絮飘香》、《虞美人》等。1940年以后，曾在中学任代课教师，讲授国文。一度为了生计还曾书写春联，到闹市摆地摊卖钱。1949年初，全家移居辽宁，先后在大连、沈阳等地任教。文革期间，被迫到昌图县大苇子沟安家。1975年迁居铁岭。1977年逝世。

在王度庐一生所创作的十六部小说中，《鹤惊昆仑》、《宝剑金钗》、《剑气珠光》、《卧虎藏龙》、《铁骑银瓶》组成的“鹤铁五部”，是他的成名作，也是他的代表作。这五部小说是故事相连，人物先后承接而又相互独立的系列小说，共有一百零九回，近二百七十万字。每一部小说都以江湖争斗为背景，展现武功高强的侠士和侠女的恩仇情怨，最后以爱情悲剧而告终。在这一系列小说中，王度庐写出了三组武林豪侠的爱情悲剧。他不是把造成悲剧的原因归之于外力的作用，而是把造成悲剧的原因归之于人物自身的思想性格。全书贯穿着作者的一种基本的美学追求，即以“性格——心理悲剧”为自己侠情小说的最佳模式，注重表现悲怆苍凉之美。

《鹤惊昆仑》写出了江小鹤与阿鸾因世仇而不能结合的爱情悲剧。江小鹤与阿鸾有青梅竹马、两小无猜之情，却都无法逃避承负父辈罪孽的命运。阿鸾的祖父老拳师鲍昆仑，因其徒江志升偶有外遇，而残酷追杀了江小鹤的父亲江志升。江小鹤因固执偏激，誓报父仇，历尽漂泊、凌辱之苦，终遇九华奇侠而获奇技，

十年后下山寻鲍复仇。小鸾被祖父作主遣嫁大侠纪广杰，祖父使她与小鹤为敌。小说由此展开爱恨情仇的剧烈冲突。小鹤虽爱阿鸾，却因世仇而不能结合；阿鸾也深爱小鹤，始终为他守贞，但还是碍于世仇而以身殉情。江小鹤抓获鲍昆仑，举刀将下之时，忽睹其老态，又思及阿鸾，竟慨然住手，此时他内心并无“大仇得报”的欢欣，只有强烈的失落感和孤独心理。

《宝剑金钗》所写的则是“情”与“义”的冲突，已成为“世外高”的江小鹤之徒李慕白与侠女俞秀莲相爱，因俞秀莲已许孟思昭而痛下决心斩断痴情。后来李慕白与孟思昭结为莫逆之交。与强敌世仇决斗时，孟思昭为了俞、李二人，孤身出击而死。俞、李感其义，终身不嫁不娶。小说并不是把上述矛盾写成一般意义上的封建观念和自由恋爱的矛盾，而是将其深化为普遍意义上的“爱之责任”和“爱之欲求”的内部冲突。李慕白坚守的是侠客立身处世的神圣准则，他不能破坏俞秀莲的清名，更不愿有负于孟思昭为己舍身的义气。这种性格和心理，是长期受武德与侠道熏陶的结果。小说把他写成一个宁可自己忍受极大痛苦，也决不有违侠道的大英雄。包括师傅在内的很多人都认为，他这种自我牺牲是错的，却又不能不承认他是一个顶天立地的男子汉。既是情敌，又是知己的李慕白和孟思昭之间的生死之情，被作者写得十分细腻人。下面一段是孟思昭决意成全李、俞婚事而身负重伤临死前的描写：

（孟思昭）瘦脸上涌出微笑向李慕白说：“李大哥，大英雄应当慷慨爽快；心里觉得可以做的事，便要直截去做，不可矫揉造作，像书生秀才一般。还是那句话，俞家姑娘虽与我有婚姻之名，但我们却一点缘分也没有。我若活着也是无力迎娶她，何况现在我又快要死了呢！李大哥你既对她很有恩情，又有德啸峰等朋友们给

撮合着，你就不妨应允了，姑娘也可因此得个依靠。至于我，你应当认为我就是铁府马圈里的小俞，不要想着我是什么孟思昭！”

李慕白本来听孟思昭说了他一往的事情，心里就像剑扎枪戳一般的难过，用自己全身的力气都压制不住那汪然的眼泪。本想要跟孟思昭去解说争辩……可是又知道孟思昭的性情最是激烈，或许他听了自己的话，觉得不顺耳，立刻能吵闹几句，然后气绝身死，那样，自己必更要终生悔恨了！想要不说吧，但心都像一段段的被割裂了。当下低着头，咬着牙，两只手紧握着，那眼泪就像泉水似的不住地向下流。这时史胖子也在旁边，他听了孟思昭那些话，又见了李慕白这种情景，把他为难得也怔怔的一句话也不敢说。

……孟思昭呻吟了半天，忽然他睁开眼睛大骂道：“苗振山，你凭仗暗器伤人，能算是好汉吗？”又斜着眼望了李慕白一下，就带着悲惨痛苦的神色说：“慕白大哥！”李慕白赶紧趴着头问道：“兄弟你有什么事？”孟思昭的眼角迸出几点眼泪，话却说不出。接头就是一阵痉挛，把嘴张开，头沉下，眼睛翻起。

在这样的生死之交面前，为侠义而舍私情，难道不是李慕白的必然选择吗？

王度庐十分善于刻画侠女，他笔下的鲍阿鸾、王娇龙、卢宝娥、苏小琴，都是鲜活生动的侠女形象，而写得最为成功的是俞秀莲。在王度庐的侠女形象系列中，她真可谓是群芳之首。她朴素自然而又尊贵圣洁，刚烈顽强而又柔情万种，正气凛然而又凄楚可怜。小说描写她雪夜急驰追赶李慕白，马失前蹄倒地一段，使她的个性跃然纸上：

等到李慕白回马来临近时，俞姑娘已然把鞍下的双刀锵的一声抽了出来。两道寒光一闪，姑娘就横刀扬眉，芳容上现出严厉愤恨之色，眼里流着眼泪，颤颤的向李慕白说：“姓李的，你不要再理我！因为我父亲临死时托付过你，叫我们做兄妹一般……”姑娘说到这里，哭得乱跺着脚，将地下的雪踩成深坑。她一面把马拉过来，一面仍旧哭着说：“在北京时，你就不理我；现在我追下你来，在后面叫着你李大哥，你却装做没听见。好，好！原来你却是这样的一个人，我永远不认识你了！”说时收下双刀，扳鞍上马，就要往回去走。

王度庐把她放在一系列矛盾冲突和冒险经历中，多侧面、多层次地刻画出她的性格特征。

《剑气珠光》以《宝剑金钗》中所述大内宝珠失窃之事为引子，描写李慕白得“青冥剑”、盗“点穴秘图”，以及江湖各路侠客围绕宝珠所展开的纷争恶斗。小说继续表现了李、俞二人希望以理智上的平衡，来换取感情上的失衡的心态，虽不乏诸多感人之处，但人物性格和心理都没有发展。使小说流于平庸的是作者“扬短避长”，在此书中陷入自己并不精通擅长的武术技击、夺宝打斗的俗套，而没有发挥侠情艺术的长处。

《卧虎藏龙》写九门提督的女儿玉娇龙与沙漠大盗罗小虎（《剑气珠光》主人公扬豹之兄）的爱情悲剧。在五部小说中，这部小说人物最多，情节最为曲折复杂，所展示的社会生活面貌也最为广阔深刻。它所写出的造成爱情悲剧的原因，既有社会制度、封建礼教、江湖仇怨，又有人物复杂矛盾、心高气傲的性格和心理，两者相互作用，才酿成悲剧。身怀盖世武功的玉娇龙虽然倾心于罗小虎，同情他少年漂泊、备受艰辛的身世，但囿于世

俗观念，认为自己是“名门小姐”，与“江湖女子”不同，实难委身“匪盗”。她为了维护父兄的官誉，违心地嫁给鲁翰林。她因为盗取“九华秘籍”而受制于女贼耿六娘，并为此屡遭“侠义道”李慕白、俞秀莲等人的围攻堵截。后来越经艰难，终于保全了侯门荣誉，切断了自己贵族家庭的羁绊，与罗小虎一温绮梦，但她心中无形的精神枷锁仍然阻止她与罗小虎结合，她认为“虽已走出了侯门，究仍是侯门之女，罗小虎虽久已改了盗行，可到底还是强盗出身”。所以她依然孤剑单骑，远走大漠。

《铁骑银瓶》则继续演绎着玉娇龙和罗小虎的爱情悲剧。玉娇龙和罗小虎各自怀着情天恨海永难弥合的心灵创伤，孤身独骑，漂流江湖。他们的儿子刚出生，就被人以女换走，后来又被侠客韩文佩收养取名铁芳，十八年后，玉娇龙把养女春雪瓶抚养成人。至此故事已经演化成两代侠士、侠女之间的悲欢离合和“情”与“义”的纠葛。这部小说在描写铁芳与春雪瓶之间的爱情方面，构思上没有新意；心理描写运用过滥，显得冗长拖沓，节奏缓慢。

“鹤铁五部”系列小说虽然也展现了正邪斗争、善恶冲突和社会矛盾，但王度庐在着力描写悲剧冲突及其原因时，显然不满足从社会、制度、文化等外在因素来观察，而是深深探入人物灵魂和人性内核。小说中的主要人物，在人生态度、作人原则、行为动机、处事方式等方面，都不失英雄本色，无不具有重友情、讲信义、可杀不可辱的侠客风度，但在爱情领域却既是巨人又是侏儒。他们的悲剧是在他们无法完成自身道德价值转换的内在冲突中，成为观念和命运的奴隶。他们身上都闪耀着人性的光辉，都有人格力量最强劲的表现，但是这一切都无助于使他们挣脱自己灵魂中的镣铐，因为这一镣铐正是他们给自己戴上的。他们在情感冲突中作出的价值判断，是通过压抑自我主体精神来实现的。他们自身的人性弱点，使他们把“名侠”的名誉看得过重，

难以放弃那种根深蒂固、有我无他的自傲与自负，也不能改变那种“输不下这口气”一类争强斗胜的行为动机，最终使他们无法摆脱“义”所包容的伦理和荣辱观念的引导，从而使命运的悲剧性不可逆转。小说就是这样把“性格即命运”的哲理性主题表达出来，写出了悲剧的形而上意义，写出了悲剧所包含的对人生的反讽意味。

这部系列小说大大超越了众多一般武侠小说所惯用的“善恶冲突”和“正邪争斗”的模式，在叙述结构上实现了从“情节中心”向“性格中心”的位移，在艺术表现重心上实现了从“外”向“内”的转移。王度庐创造了言情武侠小说的新的形态，成为武侠小说中“悲剧侠情”模式的开山立派的一代宗师。这是他对中国现代通俗小说的重要贡献。后来许多港台武侠小说，都在很大程度上受到王度庐的影响。美籍华裔武侠小说家萧逸曾说：“尤其是接触到王度庐一系列作品之后，更是激赏。因为这些作品中的人物，都具有真实的人性，一点都不夸张……我想我受他（指王度庐等‘前辈老先生’）的影响是很深的。”（林二白·展琳《侠歌——萧逸先生访问录》，《甘十九妹》附录）

## 第六节 党会与武侠的结合

在中国自古以来，党会就与武侠具有密不可分的关系。党会与武侠的结合，是武侠小说拓展表现领域的广阔天地。姚民哀以创作“党会武侠说部”为己任，从创作实践上成功地实现了两者的结合，成为“党会武侠小说”的开创者。

姚民哀（1894—1938），原名朕，又名肖尧，字天亶，号民哀，江苏常熟人。出生于书香门第，其父多才多艺，能诗会画，尤其爱好评弹，后来以此为业。姚民哀九岁时随父亲在江浙乡壤间流动演出，奔走江湖，从此常混迹于江湖帮会之中。十五岁毕

业于虞西民立小学，常与其父同台献艺。辛亥革命前，结识革命党，开始在上海从事革命活动，先后加入南社、光复会和中华革命党。武昌起义爆发后，参加上海革命党发起的武装起义，曾充当敢死队队员。1912年后转入新闻界，曾在《民国新闻》任职。1916年一度重操说书旧业，并在《小说丛报》、《小说新报》上发表笔记和短篇小说。从此他一边说书，一边从事编辑工作和写作，先后编辑《小说霸王》、《世界小报》。从1922年至1934年，他十分热衷于搜集党会秘闻，常借出差机会，遍游二十多个省，极力探访党会秘史和人物轶事，曾寻访过许多近现代中国秘密社会中的著名人物。从二十年代初期开始，以“所见闻的社会秘密因果”为素材，创作了大量“党会小说”。他的作品有《山东响马传》、《荆棘江湖》、《四海群龙记》、《箬帽山王》、《江湖豪侠传》、《太湖大盗》、《秘密江湖》、《南北十大奇侠传》、《生死朋友》等中长篇小说，另外还有许多短篇小说。

《山东响马传》是最能体现姚民哀“党会小说”的纪实性特色的小说。1923年5月5日，山东抱犊崮土匪孙美瑶联合各地土匪，在沙沟、韩庄一带袭击津浦铁路上的旅客列车，绑架中外旅客一百多人，制造了震惊中外的“临城劫车案”。由于当时军阀统治十分黑暗、腐败，公众舆论对这一事件竟然产生出一种“颂匪仇官”的反应，对“官”的谴责大大超过了对“匪”的声讨。三个月后姚民哀就在《侦探世界》上连载以这一事件为素材的《山东响马传》。小说通过对这一事件的描述，写出了孙氏兄弟沦落为匪的过程以及黑社会的内幕，反映了当时民众“颂匪仇官”的逆反心理。作者借小说中“赶脚史”之口所发的“匪源总论”，抨击了军阀政治的“殖军政策”，揭露出“兵匪互助”、“兵不如匪”的黑幕。同时，作者并没有简单地迎合民众“颂匪仇官”的心理，而是在对“自负英雄好汉”的土匪心态的剖析中，既有赞扬，也有批评，显示出较为理性和客观的创作心态。

《四海群龙记》及其续编《箬帽山王》是姚民哀小说中较为著名的作品。《四海群龙记》写清末镇江“三不社”首领姜伯先行侠仗义、劫富济贫，被官府正法后同党为之报仇的故事。《箬帽山王》写姜伯先死后，杨龙海在太湖纱帽山结党图霸的故事。姜伯先、杨龙海是姚民哀极力歌颂的“济世之侠”形象。他们都是党会魁首、江湖豪客，都有“惠民济物”的抱负，到处除暴安良、扶弱济困，而且染上了某种现代色彩。姜伯先的“三不社”的宗旨是“襄助无产阶级前途战胜”，杨龙海的“箬帽社”则以“戴箬帽的农工两类男妇”为发展对象和骨干分子。在小说里，作者表现了一个很有价值的课题：对于中国资产阶级民主革命，特别是它的武装斗争，党会曾经发挥过重要作用。从这一角度来描写现代武侠，塑造一系列党会魁首的艺术形象，是很有意义的，也是此前的武侠小说所没有的。当然，姚民哀还缺乏对工农大众和资产阶级民主革命的深入了解，所谓“现代色彩”不过是外加的，而且表现得相当幼稚和浮浅。这方面的内容主要是靠概念化的说教来向读者灌输，而不是凭借生动鲜活的艺术形象来表达。两个人物的身世命运还被作者涂上一层迷信神秘色彩，如姜伯先“过铁”戳首的结局，被解释为命定的“尸解”之“劫”，杨龙海则被写成了人猿杂交而生，具有天赋灵性和神力的超人式英雄。所以，这两个人物的塑造是不成功的，是作者运用概念化手法“拔高”的矫情类形象，远不如作者此前创造的通玄大师、王雨芝、缪镜渊等大侠类形象。在小说里，姚民哀充分展示了描绘党会内幕的特长，写起各种帮会如数家珍，如《四海群龙记》中写帮会大联盟，把各种帮会的性质、特色写得相当具体细致，简直成了当时的“帮会大全”：

团体的总名，经众公定，叫兴中会，是取振兴中华的意思。会中的宣言书哩，办事条约哩，办事人的职务

名目哩，都是仲文一人的手笔起了草，交付大众审议过了公布的。隶属兴中会的小团体，共有五六十个名目。大家歃血联盟之际，也由仲文拟了盟单，请各会代表签名盖章，派定专人保管，以昭郑重。那盟单开头的缘起道罢，以下便是白莲会、顺刀会、虎尾鞭、义和拳、金丹八卦教、清门教、坎卦教、大乘教、如意义和门、白阳教、大刀会、在理教、天地会、三合会、三点会、清水会、双刀会、哥老会、青帮三义门、红帮袁家门、黑帮江湖团、白帮斧头党、绿帮水火门、同仇会、华兴会、普济会、洪江会、双龙会、九龙会、白布会、平洋党、岛带党、金钱党、祖宗教、百子会、白旗会、红旗会、黑旗会、八旗会、龙华会、光复会、中国独立协会、复古会、贵州光复分会、川陕甘三省公会、黑边钱、子母鸳鸯会、青黄赤白黑五色枪会，联壮保卫团、七星会、扇子会、兄弟会、花篮会、黄绫会、天神会、四川诸神会、大棒会、公口团、打单团、千金九宫会，连着伯先在世组织的千人会、三不社、南北柔术团，共六十四个大小会党代表的签名画押，恰巧八八六十四卦数目暗暗符合，以后如果再有团体加入，可以随时在盟单上添写姓氏履历。伟如等经过此次歃盟典礼之后，声势日渐浩大，非但中国官场多很注意，连日本人都派了专使，到海上大肆侦查。

……

却说仲文、至刚等，在海上相助伟如，联络内地各种秘密党会，混合组织成立这个兴中会，颇费一番心思手续。所有江、海、河三道的会党帮口，差不多联络齐的了。只有提倡神权迷信太深的香花会、灯花教、舞讴教、茅山九皇会、三山滴血正乙会、大被教等，因曾派

人投身进去调查内幕，一来其中并无杰出人才，二来口内说得天花乱坠，无非哄骗一般老嫗愚夫的辛苦汗血钱，太觉不堪，故而拒绝的。其次像专门掉小枪花的青帽党、歪毛党，已都并入了黑帮的江湖团里去了。余如含着国际性质的天方教、锡兰教、天主教、耶稣教、喇嘛的红黄门、蒙古的骆驼教等等，范围又嫌太大了，联络了进来，怕将来有强干弱枝之虑，所以也不吸收。又有侧重儒教、拜大学的黄崖教，研究导引吐纳、劝人由肉欲入手的太谷教，讲究望气、星算、堪舆等学术的移山教，练习法术、注重烧丹练汞、调龙摄虎、咒人生死的骷髅白骨教，又嫌他们太觉迂阔，并且量窄，所以也未去招呼加入的。

这一类内容资料性很强，是当时帮会状况的真实记录。能掌握如此具体详尽的原始材料，显然与作者投身并遍寻帮会的亲身经历有关。这些内容在武侠小说中，可以满足读者的好奇心和求知欲，同样能引起读者浓厚的兴趣。徐文滢在 1941 年发表的《民国以来的章回小说》一文中说：“另一个真正以说书为生的侠义小说作家姚民哀，以说书的笔调写了不少江湖好汉的真实故事。这其实不是侠义，而是江湖秘闻了。作者则自己挂上一块招牌：《党会小说》。这个作家的熟习江湖行当和黑话确是惊人的。他似乎是一个青红帮好汉中的叛党者，‘吃里爬外’不断地放着本党的‘水’吧。作品有《四海群龙记》、《龙驹走血记》、《江湖豪侠传》、《山东响马传》……等书。我们不要看轻这些粗浅的题目，从这里，我们看到我们见所未见闻所未闻的东西，我们多少看见一点中国社会的隐伏着的一面了。这些江湖秘诀，好汉豪客的轶事，党会的组织规律，……是真正的中国流氓社会的文化和‘国粹’。我们近来懂得它的已很少，可是这种种秘密的广大的组织，

仍然根深蒂固的存在着。听说这个作家已因某种原因而死于狙击，以后恐怕不容易有同类的熟悉江湖掌故说来头头是道的‘黑话大全’出现了。”就掌握帮会材料之多且细而言，当时的武侠小说家是无人能与姚民哀相比的。这一类内容虽与审美无涉，但却与认知相关，它提供给读者的正是其他书籍无法提供的有关当时党会状况的认识价值。

《四海群龙记》和《箬帽大王》在艺术表现手法上，也有新的探索和新的发展。这两部小说更善于展开场面描绘，更注重人物性格的展示，更能够细腻地、生动地、个性化地描写武打格斗，如《箬帽山王》第三十八回写曾海峰、丁淑翘两人的打斗，从双方“人物眼睛”来写，使武打动作、场面和过程成为物化人物心态、刻画人物性格的手段。小说中不少武打场面，波澜迭起，悬念丛生，烘托有致，招数险毒，暗器精妙。

姚民哀对中国现代武侠小说的突出贡献有两个方面，一是理论探索，二是党会与武侠的结合。

在理论探索方面，他写过一些文章，如《稗官琐谈》、《说书闹评》、《读书札记》、《说林濡染谭》、《小说浪漫谈》等。他虽然不是理论家，所写理论文章不够严密系统，也有一些老生常谈，但其中不乏真知灼见，是创作经验的理论概括。他在《箬帽山王》开头的《本书开场的重要报告》中，从社会生活和人们的心理发展趋势的角度，探讨小说“节奏”问题，要求小说创作应预见这种趋势，去适应这种趋势，是很有见地的。他在这一篇文章里，结合自己的创作实践，提出了“连环格局”式的小说结构：

被我探访得确实的秘党历史，以及过去、现在的人物的大略状况，也着实不少。……倘经一位大小小说家联缀在一起，著成一部洋洋洒洒的宏篇巨著，可以称为柔

肠侠骨，可泣可歌，足有令人一看的价值。如今出自在下笔头，可怜我学术荒落，少读少做，故此行文布局，多呆笨得很。只得有一句记一句，不会渲染烘托，引人入胜，使全国爱看小说诸君，尽皆注意一顾。清夜扪心，非常内疚，有负这许多大好材料的。……故便抄袭‘五十三参’、‘正法眼藏’的皮毛佛典，预定做一种分得开，拼得拢，连环格局的武侠会党社会说部。……譬如《四海群龙记》已有了个小结束，就算它完了吧，如今再来做这《箬帽山王》了。不过名称虽异，内容有许多地方，同《四海群龙记》依旧遥相呼应，息息相关的。以后如果再做《洪英择婿记》、《侠义英雄谱》、《关东红胡子》等等，仍依着草蛇灰线例子，彼此互有迹象可寻，……可能这部书的结局，倒安插在那一部书内；此时无关紧要的一句谈话，将来却就为这句谈话，要发生出另一件重要事儿来哩。如此做法，庶读者自由一点，既可以随时连续下去，又可任意戛然而止。

这是在中国武侠小说创作中第一次从小说艺术结构方式上作出的重大探索。这种“连环格式”结构，把几部甚至几十部小说组成一个连环套，大环上套了许多小环，环环相连，一部小说的故事线索伸展到许多不同的小说之中，或是一部小说的未了之事在另一部小说里延续，每部小说各自独立，却又有千丝万缕的联系。这种系列小说构建起规模宏伟而又极富变化的艺术画卷，对读者具有一种独特的吸引力。姚民哀的重要贡献是他所起的超前先导作用，他第一次提出并实践了中国武侠小说所特有的“连环格式”小说艺术结构方式，对以后的武侠小说创作产生了十分巨大的影响。几年以后，还珠楼主的“蜀山系列”以《蜀山剑侠传》为基干，衍生出许多武侠小说，构成了一种层出不穷、浩瀚无际

的宏大艺术结构，白羽的“钱镖系列”、郑证因的“鹰爪王系列”和王度庐的“鹤铁系列”，都运用了这种“连环格式”写法。五十年代以后，梁羽生、金庸等人的作品，更是充分发挥了“连环格式”结构的艺术魅力。

在党会与武侠结合方面，姚民哀第一次进行了成功的尝试和探索，既丰富了武侠小说的内容，又推动了它的形式的发展，为武侠小说创作开出了一条新路，对此后的武侠小说创作同样产生了相当深远的影响。在中国古代，党会与武侠是有不解之缘的。历来就有“侠”源于“墨”之说，墨子之徒中的确有很多侠者。墨家奉行的“钜子”制度，实际上就是党会的初始形式。在中国古代，侠者虽然并不全部结成会党，而会党却历来从开始就是某一类侠者的组织形态。这一类侠者由于具有共同的思想观念和利益而需要建立自己的组织，而建立起的组织又成为维系内部各种联系的纽带，并强化成员的群体意识和统一意志。因此，党会正是与侠者密不可分的一种严密、复杂、隐秘的群体组织。到清代，党会又被一些具有种族意识的反清人士利用，一度成为他们的秘密结社。后来，反清人士由于斗争的需要，进一步把广大游民作为组织发展的对象，从而使广大游民阶层逐渐成为党会主要的社会基础。所以，近代党会具有强烈的反现存体制、反官方的倾向，这一倾向使党会更易于认同种族革命的号召。党会的政治、经济利益既然不被现存体制承认和保护，则必然寻求非法形式和手段以维护之，于是，近代党会既强化了组织、行为方式、信息传播交换的隐秘性，又增强了以集体武力行为实现自己目标的迫切性。党会自古至近代的演变特征，它的反官方特色和诉诸武力倾向，以及复杂、隐秘的色彩，对武侠小说家和广大读者都具有极大的诱惑力。因此党会题材是武侠小说样式拓展表现领域的广阔天地。但是，在姚民哀之前仅有李定夷、叶小凤稍有涉及，还没一个能以武侠小说样式成功地表现党会题材的通俗小说

家。姚民哀首开先河，造成轰动效应，在当时与武侠小说的代表作家“南向北赵”相提并论，与向、赵构成三十年代“武坛”的鼎足之势。赵苕狂在《四海群龙记》的《序》中曾指出：“不肖生之行文流畅，一泻千里；吾宗焕亭之布局井井，壁垒森严，要皆为世人所艳道。而如姚君民哀之以党会为经，武侠为纬，珍闻秘史，洒洒洋洋，辄数十万言而不止，尤足于此中独树一帜。”从武侠小说流变轨迹来看，姚民哀率先以“党会武侠说部”为自己创作的中心任务，开创性地从创作实践上基本解决了“党会”和“武侠”结合的问题，并由此形成了鲜明独特的创作个性，从而成为“党会武侠小说”的始作俑者。

姚民哀使“党会”与“武侠”结合的创作影响深远，波及此后通俗文学创作的两种走向之中。两种走向的不同主要在于“党会”与“武侠”结合的侧重点相异。一种走向以“党会”从属于“武侠”，从武侠小说创作的总体构思出发来处理“党会”因素，注重传奇性，不强调纪实性和资料性，朱贞木的小说开始体现这一走向，郑证因则更为明显，金庸、温瑞安、独孤红也都可归于这一走向。另一种走向则以“武侠”因素从属于“党会”构思，纪实性较强，传奇性偏弱，以揭示黑社会的隐秘为主，形成一种兼具“武侠”、“公案”、“黑幕”色彩的特殊“社会文学”，至今还时常在中国大陆和港台地区出现的“帮会”小说和影视作品就是这一走向的代表。

## 第七节 其他武侠小说

在绵延几十年的现代武侠小说创作狂潮中，数以百计的作家竞相投入，一展才华，形成了一支蔚为壮观的创作队伍，其中取得较大成就，或具有较为鲜明的艺术个性的作家还有顾明道、文公直、朱贞木、徐春羽等人。

顾明道（1897—1944），原名景程，号虎头书生，石破天惊室主，曾用笔名正谊斋主，江苏苏州人。他八岁丧父，上学时因病致残，常年体弱多病，行动靠拐杖。他曾是苏州振声中学高材生，毕业留校任教，并受洗为基督徒。先后与友人组织“同南社”、“星社”，以文会友。1914年受徐枕亚《玉梨魂》和吴双热、李定夷等人言情小说的影响，开始创作小说，当时年仅十七岁。他的处女作是短篇言情小说，发表在《眉语》月刊上。二十年代初，受向恺然《江湖奇侠传》和当时“武侠小说热”的影响，开始创作武侠小说。1929年在《新闻报》副刊《快活林》上发表长篇连载武侠小说《荒江女侠》，引起轰动，一举成名，至1930年已印四版，1934年达到十四版。此书在畅销的同时，被友联公司改编为十三集连续影片，上海大舞台、更新舞台也把它改编为京剧连台本戏，风靡一时，其轰动效应似有超出《江湖奇侠传》之势，开侠情结合之序幕。抗战爆发后，全家移居上海，苏州的家产被毁于战火，从此陷入贫病交加的处境。“一二八”之后，曾写《国难家仇》、《为谁牺牲》等小说，表达了反抗侵略的民族义愤。1944年因肺病去世。他一生创作了五十多部小说，以武侠和言情为主，也涉猎社会、历史、侦探等题材。重要作品还有《胭脂盗》、《怪侠》、《侠骨恩仇记》、《剑底莺声》、《啼鹃录》、《江南花雨》等。

《荒江女侠》把武侠、爱情、冒险熔为一炉，描写了侠男侠女之间的爱情纠葛和探险经历。严独鹤在《荒江女侠·序》中指出：“以武侠为经，以儿女情为纬，铁马金戈之中，时有脂香粉腻之致，能使读者时时转换眼光，而不假非僻之途，不赘芜秽之辞。是以爱读者驰函交誉”。由于顾明道的残疾不仅影响他的性格，也限制着他的行动，一生多半未离中学的狭小天地，多愁善感也在所难免，所以言情还能靠自己的情感经验打动读者，至于武术武侠之类的描写，则完全乞灵于想象和编造了。他写出的侠

男侠女往往缺少内在的武侠气质，非但不像武侠，倒像是娇生惯养的少爷小姐们的儿戏。他所写的武术，也常常有“武”而无“术”，乏善可陈，乏味粗糙，如小说中描写铁拐韩妈妈与剑秋、云三娘等人的打斗：

正在危急的当儿，忽见屋上飞下两个银丸，白光闪闪，直射到铁拐韩妈妈的身边，乃是云三娘和玉琴到了。……见剑秋已和铁拐韩妈妈狠斗，云三娘遂发出剑丸相助。玉琴也舞起手里的真钢宝剑，跳到地上，敌住孟氏弟兄。云三娘的剑丸绕着韩妈妈上下左右飞舞，嗤嗤有声，韩妈妈遇了劲敌，将拐杖使开，用全力来对付，剑秋又在旁夹攻。韩妈妈虽然利害，到底敌不过云三娘的剑丸，战够多时，手中拐杖一个松懈，银丸已乘隙而进，当胸戮个正着。铁拐韩妈妈大叫一声，倒地而毙。

此类飞剑法术在还珠楼主的笔下，往往被描绘得精彩绝伦、出神入化，但在顾明道的小说里大都如以上引文，简单粗疏，千篇一律。他的言情特长，在小说中却有较好的发挥，其中所流露的自己的情感体验，较为真挚深切，特别是那种多愁善感、脂香粉腻的浓厚气息，为小说平添了一些艺术感染力，如小说初集第十五回“三姊妹同争美郎君”中一段描写：

霞姑把螭首贴伏在剑秋的胸前，吹气如兰，几乎又使剑秋心旌摇动。这时忽然室门开了，祥姑走将进来，面有怒容，指着剑秋说道：“好呀！你这个没良心的人。我把一片真心待你，你却溜在此间和人家鬼鬼祟祟，我决不与你干休。”剑秋一声儿也不响。霞姑却接口道：

“妹妹，这是他自己跑来的，有什么鬼鬼祟祟？不过他既然无意于你，你也何必恋恋于他呢！”祥姑柳眉倒竖，咬着银牙说道：“姊姊，你说那里话？此人是自我得来，自我失去，方能无憾。我早给他两天期限了，两天过后，他若再不顺从，我必将他结果性命，以雪心头之恨，断不愿让别人去享现成的。”说罢扑上前来，要拉剑秋出去。霞姑却把身子拦住道：“别动手，待我慢慢劝他便了。”祥姑冷笑一声道：“这本不干姊姊事的，何必你去劝他呢？”……两人正要交绥，门外又跑进瑞姑，慌忙向两人中间一立，说道：“你们使不得，有话好说，何必要决斗呢！”祥姑遂先说道：“……二姊也不应该昧了良心，来夺我的爱，剪我的边，反不许我带他出去，是何心肠！……”霞姑也道：“我本到浴室中去洗浴，姓岳的不招自来，我也不能拒绝。”……瑞姑一时劝不开他们，遂道：“也罢。……今晚只得让我把他看住，明天交给你们。……”二人听了瑞姑的说话，觉得除此以外，没有再好的办法，遂都愿听从，把剑秋交给瑞姑。瑞姑十分欢喜，遂上前拉着剑秋的手便走。剑秋假装痴呆，跟着瑞姑走去。……瑞姑却含笑和他周旋，对他说道：“你真有动人的魔力，他们为了你，如此争夺，明天还要决斗哩！我也很爱你的，今晚我们先欢聚一宵罢。”

顾明道曾说：“余喜作武侠而兼冒险体，以壮国人之气。”（郑逸梅《悼顾明道兄》）这里所说的爱国意图，固然可嘉，但实际上还是希望以“冒险”之类的内容吸引读者。在这一方面，他借鉴了西方探险和侦探类小说的写法，再加上自己的想象创造，确也描述出一些惊险紧张的情节和场面，但总体上既无特色，也缺乏

新意。

顾明道力图把“武侠”、“言情”、“冒险”三合一，希望以此来打开武侠小说创作的新路子。这种艺术追求是值得称道的，然而限于生活经历和艺术才华，他很难达到还珠楼主、白羽、王度庐、郑证因等人的水平，因而他的《荒江女侠》虽红极一时，但也难免昙花一现，逐渐被读者所冷落了。

文公直是中国现代武侠小说史上以历史武侠小说名世的作家。历史武侠小说与历史小说的不同之处，在于它不以描写真实的历史事件和人物为目的，而是以某一真实的历史事件和人物为因由，生发开去，着力渲染或虚构侠客们的活动。因此，历史武侠小说是介于武侠小说和历史小说之间的一个特殊类型。

文公直（1898—？），号萍水若翁，江西萍乡人。出生于官宦世家，从小就受到中国传统文化的良好教育。十三岁时离乡北上，考入军校学习，读了不少外国名著和世界史类书籍。毕业后在军队供职。1916年到1917年，曾参加讨袁、护法战争，跟随孙中山，投身革命，转战南北，1922年被人诬陷曾入军狱。次年孙中山令谭延闿自广东发兵入湘讨伐赵恒惕，文公直才被旧部救出，即督师追击军阀部队，转战长江。后来在湘鄂前线被军阀截断退路，孤军无援。他知道军阀主要目标是抓获自己，为了不使部下全军覆没，就把部下托同事统率，自己孤身赴上海，在上海闲居数年，为谋生计弃武为文，曾被聘为《太平洋午报》编辑。1928年创作武侠小说《碧血丹心大侠传》，后来又陆续出版了第二部《碧血丹心于公传》和第三部《碧血丹心平藩传》，写作计划中还有第四部《碧血丹心卫国传》，最后未能完成。

与其他武侠小说家明显不同的是文公直创作《碧血丹心》系列小说的动机。他不是为了赚取稿费，也不是为了娱乐消遣，而是为了表达自己对历史和社会的看法。他在《碧血丹心大侠传·自序》中说：

直读史所得以为民族生存争人格之英雄，当以岳忠武、文忠烈、于忠肃、史阁部为最。而岳忠武之声名，独能深入平民，国人无不知者，推其所以，则因说部与戏剧宣传之力也。然而国人以崇钦岳忠武之故，于民族之忠侠性，激发不少。倘使文忠烈、于忠肃、史阁部之光明磊落，碧血丹心，尽入于人心，则我民族之光大为何如者？……惟独关于于忠肃，则除《千古奇冤》外，更无为之一言者。且有荒唐传奇，竟指于公为权奸者，则贼臣之裔颠倒混淆，欲以一手掩尽天下后世之耳目，尤使人愤懑无既。以于公之忠侠天成，保全华夏，卫我民族，于众议和让、行且为奴之际，以大无畏之精神，于无兵，无财之时，湔民族之奇耻大辱，破瓦刺而迎归英宗，求之五千年历史中，能雪耻复仇如是之痛快者，厥唯于公一人耳。乃五百年来，竟无人为之宣传，一般人亦淡焉若忘，……耻亦甚矣！直不敏，虽文不足以副志，辞不足以达意，而窃有愿焉，以为我所认为当为者则为之，毋以诿人，毋以望于人，是责任心也，亦当有人纠之正之，则我首创之贵，允当由我内心之驱使而定之行之也，……虽未能充分考据证实，而稗官家言，自不妨衍之成篇，但求无背志旨可耳。

他在小说里宣扬武侠精神，目的是以此表现民族英雄的爱国精神，以及面对帝国主义列强的侵略和瓜分，中华儿女所应具有的民族正义感和历史使命感。

《碧血丹心》系列小说以明代名臣于谦的事迹为主线贯穿四部作品。前三部描写处于明成祖朱棣、仁宗朱高炽和汉王朱高煦父子、兄弟间政权纷争的过程中侠客们的活动。这三部以朱棣夺

取政权为开端，写至朱高煦谋反，最后于谦在侠客们的参与帮助下，将朱高煦擒获。第四部拟以“土木之变”到于谦冤死为主线，虽未能写完，但从作者在第一、二部结尾所作的交待和第三部结尾铺垫来看，作者这种写作意图和计划是非常明显的。军人出身的文公直，未能在征战沙场实现报国壮志，不得已才用笔作武器，其胸中激盈的爱国热情和冤抑不平之气自然会流贯全书之中。他写历史武侠小说，以历史事件为背影描述武侠故事，声言要发扬武侠精神，实际上正如司马迁在《史记·太史公自序》中论述西伯、孔子、屈原、左丘、孙子、吕不韦、韩非子等人写作动机时所说的“此人皆意有所郁结，不得通其道也，故述往事，思来者”。他的创作目的是鉴往知来，抒发自己关注现实的强烈历史使命感。小说中的于谦，报国壮志未酬，冤抑不平，正是作者自况；小说中的逆藩分裂割据，则是当时军阀倒行逆施的写照；而朱棣、朱祁镇等人置国家、民族利益于不顾，只图个人专权的行径就是现实的当权误国者的画相。这是文公直所写武侠与一般武侠小说有所不同之处。一般武侠小说写武侠路见不平、拔刀相助，注重的是惩恶扬善、除暴安良；而文公直写武侠见义勇为、舍身取义，注重的是报效国家，以民族大义为重。他极力描写武侠的“忠”不是忠君，而是忠于国家民族。他所写的君王，完全是只顾个人权力，不顾国家民族利益的历史罪人，恰好成为武侠报国壮举的反衬。他在小说自《序》中说：

朱元璋以匹夫而得天下于马上，驱异族出塞，其所本者民族之忠侠性耳，其功业之成固无文事也。乃既得称帝南都，苟安畏难，不为彻底之谋，而惟求永世之术，以八股愚民，以戮功为事，遂令国内无可用人之兵，盈廷皆坐谈之士，于是而有瓦剌之祸，终成土木之辱，蹈宋之覆辙，而重演元首为俘囚之耻剧。幸以于忠肃公

之忠侠奋发，力排迁都及乞和之议，得保全民族之安全，而不致为南宋之续。乃英宗朱祁镇图一己之私，忘救己之恩，毒害于公，而复宠宦竖，斥武侠，积弱所致，遂有满清之祸。此就历来中夏之君论之，其证已显然昭示吾人矣。

已列入创作计划而未能完成的第四部，正是想通过于谦蒙冤而死，来突现当权者误国、忠侠和忠臣报志壮志未酬的主题。文公直对当时武侠小说创作的独特贡献，就是在于他为武侠的正义感注入了爱国救亡的强烈民族精神，从而拓展了除暴安良、惩恶扬善的主题内涵，使武侠小说更加贴近现实的民族斗争，发挥出激发人们的民族精神以救亡图存的作用。

文公直曾接受过正规的军校教育，且多年沙场征战，屡建战功，所以他所描写的战争场面比起其他武侠小说的同类场面，更显得游刃有余，精彩纷呈。小说里两军作战时的行军布阵，都很有谋略章法，使人如入其境，而绝无纸上谈兵之嫌；敌对双方混战厮杀，也条缕分明，丝丝入扣。虽然文公直并不强调武侠小说的趣味性、娱乐性，因而显得趣味性不足，但是他那种独见功力的战争描写，却在一定程度上增强了小说的可读性。这是一般武侠小说家仅靠想象夸张一类的生花妙笔所无法企及的。

朱贞木（1905—？），名栝元，字式颢，浙江绍兴人。二十年代曾在天津电话局任文书课员，工余作画、治印、撰文，后来曾与还珠楼主在同一电话局共事相识，产生创作武侠小说的想法，并尝试写了《铁板铜琶录》，发表在天津《平报》上，影响一般。抗战胜利前，一直在天津当职员，并从事小说创作。抗战胜利后，曾在天津小白楼开餐馆谋生。所写作品近二十部，有《七杀碑》、《飞天神龙》、《虎啸龙吟》、《龙岗豹隐记》、《艳魔岛》、《炼魂谷》、《龙岗女侠》、《苗疆风云》、《罗刹夫人》、《千手观音》、

《五狮一凤》、《玉龙岗》、《塔儿岗》、《庶人剑》、《闯王外传》、《翼王传》等。

《七杀碑》是朱贞木最为著名的小说，也是他的代表作，创作并发表于1949年。这部小说以明末农民起义为历史背景，借明末吴伟业《鹿樵记闻》、彭遵泗《蜀碧》中所载杨展的史迹因由，生发创造，围绕杨展行侠及其感情纠葛，以“侠情”为中心，展开小说的故事叙述。在小说中，他提出了“英雄肝胆，儿女心肠”的创作主张，认为：

你们要知道，有了英雄肝胆，没有儿女心肠，无非是一个杀人不眨眼的混世魔王，算不得真英雄，有英雄肝胆，还得有儿女心肠，亦英雄，亦儿女，才是性情中人；才能够爱己惜人，救人民于水火，开拓极大基业。这里面的道理，便是英雄肝胆，占着一个义字，儿女心肠，占着一个仁字，仁义双全，才是真英雄！我们凭着一个义字，聚在塔儿岗内，隐迹待时……如果心中没有一个仁字打底，杀戮任意，闹得天怒人怨，不得人心，结果还是一败涂地！

朱贞木在这里，实际上是认同了《儿女英雄传》作者文康所说：“儿女无非天性，英雄不外人情；最怜儿女又英雄，才是人中龙凤”的侠义观，并有所创新和发展，进一步提出了以“仁”为中心的侠义精神。按照这一创作主张，朱贞木把杨展加以理想化的塑造。杨展出生于富商家庭，从小受到中国传统的诗书礼教教育，跟随义父练武学技，练就一身绝世武功，可谓文武兼备，才华技艺超群。身处乱世，他既期待仕途上进，又与江湖各路好汉交往甚密。凭借豪侠的本领和气质，他常常路见不平，拔刀相助，为他人排忧解难，报仇伸冤。他在岷江白虎口击退盗匪解救

危难，在豹子岗力劝争斗的两派不要挟嫌报复，避免了流血厮杀。他进京后潜入当权太监的亲信家中，铲除了为非作歹的恶吏。这一切都是为民锄害，仗义行侠，体现的是以“仁”为本的侠义精神。作者所要表现的杨展的“英雄肝胆”，正是这种侠义精神，其不足之处也是仅限于这种侠义精神，而缺乏对时代发展趋势和时局的正确理解和把握，以及对广大民众处境的深切关心。小说在表现“儿女心肠”方面，确实不吝笔墨，写得情意绵绵，充溢脂香粉腻的风雅柔情。杨展与瑶霜两情相悦，如胶似漆，但这并不妨碍他在新婚之后与另外几个女人共沐爱河，情意缠绵。小说写他在虞锦雯、三姑娘、毛红萼等人面前意乱神迷，“心旌摇摇，脚底飘飘”，完全被她们吸引而不能自持，即使是杨展某些打斗比武，展示武功绝技的描写，也很难见到刚劲粗放的草莽豪气，却分明让人感受到柔媚香腻的脂粉气息。小说描写杨展与飞虹、紫电二位姑娘打斗的场面，就是如此：

杨展一出手，便把全厅瞧着的人惊呆了。杨展却笑嘻嘻的把手上一柄剑，搁在旁边茶几上，向飞虹笑道：“这一下，不算数，说好你们两位一齐上，飞虹姑娘未免心急一点，先把剑拿回去，两位一起上。”他这么一说，飞虹有点不好意思把剑拿回去，那位紫电，柳眉倒竖，杏眼生光，突然把手上的剑，还入鞘内，娇声说道：“我们姊妹，不论是谁，有一个用剑失败了，我们便没法再用剑来请教，杨相公既然吩咐我们一齐讨教，好！我们遵命！”紫电飞虹，霍地左右一分，一跺脚，两人竟想用四只玉掌，挽回失剑的脸面，而且疾逾猿猱，二龙出水式，向杨展袭来。他一瞧便明白，两人拳剑上都下过苦功，出手的式子，是少林十八罗汉拳一类。未待近身，两只长袖一扬，飘飘而舞，并没和她们

接招还招，却在这一丈多点的地方，像穿花蛱蝶一般，飞舞于飞虹紫电两个女子之间，明明瞧见他在紫电身后，紫电一转身，玉腿飞去，人影全无，再一看，人已到了飞虹身边，飞虹一挫身，粉拳一扬，人又不见。飞虹紫电，身法拳法，都是奇怪无比，却连杨展衣角都摸不着，非但局中的紫电飞虹，闹得变成捉迷藏，一身香汗，连瞧的人，也弄的两眼迷离，只瞧见一条白影，忽左忽右，忽内忽外，在两条黑影里边，电掣星驰，像旋风一般飞转，转着转着，忽听得一团黑影子里面，突然两声娇叱，一条白影，倏然不见。只见飞虹紫电两女怔怔立着，你看我，我看你，忽然一齐惊叫起来。大家细看时，原来两女上身黑绸短衫上，凡是衣角宽松之处，都有两指对穿的圆窟窿。两女以二敌一，非但近不了人家的身子，反而在不知不觉之间，被人家做了手脚，如果对方想下绝情，怕不香消玉碎。飞虹紫电是塔儿冈的出色人物，不料在杨展手上，一毫施展不开，无怪两女吓得面面觑看，做声不得了。

把“粉拳”、“玉腿”、“娇声”、“香汗”写得有声有色，花枝招展，情意绵绵，浓香醉人，正是朱贞木的风格。为了渲染侠情，加重儿女情长对读者的吸引力，他不惜弱化英雄气概，减少生死搏杀的血腥气，这对于表现武林人物的人性，无疑是有好处的，但是他却过多地去编织“一床三好”之类陈腐平庸的爱的梦境，甚至由此堕入以情媚俗的境地，在一定程度上降低了小说的审美格调。

在小说《罗刹夫人》、《蛮窟风云》里，朱贞木驰骋丰富的艺术想象，描写出奇幻诡异的“蛮荒”地域风情，以及一些“谲不失正，智不悖理”的人物形象，并着重表现主人公在各种奇幻境

遇中产生的既热烈奔放又富有神秘色彩的爱情，从而使作品呈现出十分奇幻诡异的艺术风格。

《罗刹夫人》是作者取一点史迹因由，在古代“蛮荒”地区的少数民族生活环境里，创造出的一个幻想世界。这个世界的突出特色就是奇特。首先是故事环境的奇，小说里有云雾缭绕的绝壁深洞，秀丽挺拔的奇峰怪石，苍莽无边的原始森林，阴森可怖的深山幽谷，其间有各种异兽奇卉，飞驰着马形虎爪的“鹿蜀”，生长着叶如碧玉的“沙琅玕”、其毒无比的“钩吻”和能把生物变成“机器”的“押不芦”……这一切构成了虚实相间、瑰异诡谲、缤纷灿烂的奇境。其次是人物的奇，小说中《白国因由》一段“罗刹”佛典，映照着书中正、副、死、生、真、假六个以“罗刹”为名的女中豪杰，可谓“殊形异制，各异奇观。”作为全书主人公的罗刹夫人，是“猿国之王”，也是驭猿驱虎的神秘女杰。她由“人”而“猿化”，复由“猿”而“人化”，一直“化”到武功超群、才学满腹。她既是“匪首”，又是“情种”。杀秃老左全家，她是何等凶险残暴、心狠手辣；对自己所爱的人，她又是多么温情脉脉，风情万种。她行迹诡秘，心怀叵测，甚至和沐天澜定情之后，在策划放土司、夺藏金的行动中，仍对他暗施狡计。但是，正像她那狰狞可怕的人皮面具背后生着一副花容月貌一样，她的奇诡言行的内里，却有一颗“独善之中寓兼善”的“大心”。小说里桑苧翁说她是个“谲不失正，智不悖理”的“性情中人”，最能“勘破梦境”，又最能“制造梦趣”，恰好说出了作者创造这一形象的意图。小说描写她与沐天澜之间的爱情，着重渲染爱情的神奇力量能够使人弃恶从善，足以冲决“世俗礼法”的巨网。作者把罗刹夫人放在与沐天澜、罗幽兰之间的三个“欢喜冤家”的爱情纠葛中，来刻画她的内心矛盾和痛苦，相当成功地写出了她内心的“天人交战”，具有十分感人的艺术力量，体现了一种悲剧精神，赋予这一形象一种独特的形态美和性格

美。再次是情节的奇，朱贞木十分擅长设置悬念，制造波澜，编织出情节离奇、变化多端的故事。戒备森严的国公府里，黔国公沐启元的头颅为什么不翼而飞？罗刹夫人何以拼死斗巨蟒、救土司，却又不肯放人？沐二公子中计被擒，当了试飞刀的活靶子，性命如何能保？神力无穷的人猿和凶暴而又驯良的猛虎怎么会全部失踪？小说里这样的悬念，接连不断，一波未平，一波又起，演绎出一连串奇特诡异的情节线索，引人入胜，动人心弦。

《罗刹夫人》在表现人物爱情方面具有与《七杀碑》相类似的媚俗倾向。作者极力表现奔放热烈的爱情，放手制造爱的梦境，不能很好地处理“情”与“侠”的矛盾，用弱化英雄气概的方法，去降低“情”的格调，实际上是用“情”来美化“娥英兼美”、一夫多妻的庸俗思想。小说结尾的“偕隐山林”，则是变相的“大团圆”结局，这就在很大程度上削弱了小说的悲剧精神。

朱贞木具有相当深厚的文学根底，他的小说不仅情节离奇、语言流畅，而且不拘传统格式，博采众长，文情并茂，多采用新名词，艺术上有独特的捕捉与表述具象形式体验的能力，并讲究推理和趣味。这是他的小说深受众多读者喜爱的主要原因。正如叶洪生所说，“朱氏曾首创白话章回，而其小说笔法、内容又多为五十年代港、台武侠作家所仿效，因有‘新派武侠小说之祖’的美誉。”（叶洪生《近代中国武侠小说名著大系·朱贞木作品分卷说明》）

徐春羽（1905—？），北京人，他通医术，曾开业以中医应诊，四十年代在天津曾自办《天津新小报》。他开始创作武侠小说，大致与白羽同时。在四十年代武侠小说创作领域，他曾一度享有盛名，1942年《立言》画刊登过一则“三名武侠小说家近著三武侠小说”的广告，徐春羽名列第一，其次是还珠楼主和白羽，这则广告特别注明“三君均为第一流武侠小说家”。徐春羽最著名的小说是《碧血鸳鸯》，此外还有《琥珀连环》、《草泽群

龙》、《铁观音》、《风虎云龙志》、《逃刑传》、《铁马银旗》、《英雄台》、《龙凤侠》、《燕双飞》、《宝马神枪》、《屠洁英雄》等作品。

徐春羽既不像还珠楼主那样专门描写神怪，也不像王度庐那样着力描写侠情，他的特点是以“说书人”的口吻，娓娓道出民间故事一般的江湖侠客传奇。《铁观音》讲述的是救人苦难、冷若冰霜的侠女铁观音的故事。她本是清代名儒之女，由于被仇人陷害，家庭遭遇变故，父母双亡，兄长失踪。铁观音为报家仇和寻找兄长，孑然一身，闯荡江湖，历经苦难，百折不挠。后来跟随云山老尼学习武术，苦练十二年才出师行道，到处为民除害，在江湖上的侠名日盛。有一镖师护饷被太湖水盗劫走，恳请铁观音相助，经多次恳请，她才答应，与太湖水盗搏斗中杀贼无数，并抓获水盗头领，正要诛杀之时突然发现此人竟是久觅不得的兄长。铁观音悲痛之中力劝兄长改恶从善，其兄积习难改，又与同伙要加害铁观音，铁观音不忍兄妹相残而离开。后来镖师又抓获其兄，铁观音向镖师恳求饶其兄一命，镖师见她貌美而动心，提出以娶她为交换条件，铁观音愤而不从，劫兄逃走。此后兄妹常驾一叶小舟，飘泊于名山胜水之间。这样的情节，虽并不复杂，但也较为曲折宛转，跌宕起伏，很能引起读者的兴趣。作者能相当熟练地运用“说书人”的口吻讲述故事，娓娓动听，富有民间故事的韵味；描摹人物言行举止，也惟妙惟肖。小说开头，在铁观音上场之前，对社会上不孝和厚葬现象所发议论，就是典型的“说书口吻”：

不怕多花钱，多找细工巧匠，要盖一座观音堂。楠木香雕的金身，檀香的座子，楠木龕，上好黄贡缎的幔子，真琥珀海灯，上的是自磨香油，金五供，汉朝的香炉，斋戒沐浴，晨昏三叩首，早晚一炉香，吃观音斋，念白衣咒，救苦救难南海大士观世音菩萨，往少里说，

一天得念三千多遍。不用说自己家里人，连街坊都知道这位是善士。一天忽然善士家里举起哀来了，听着哭喊，知道善士的太夫人仙逝。……过了些天，善士家里散了一位厨子，到了外头便给善士造谣言，硬说善士是宠妻、爱子，虐待妈。……这路话出在一个厨子嘴里，骂的又是善士，自是不信的人多。可是，世界之大，什么没有？既有这路话，就许有这路人，也不必一定说没有这路事，本来，神道设教，原是帮助刑政不足的好工具，孔圣人都不敢说是不对，没有。反正，最末末的话，人人吃斋念佛，总比人人杀人放火强。究其实，佛在什么地方？干脆说，就在眼皮底下，“在家孝父母，胜似远烧香。”人人都有家堂佛，就是生身父母，父母在日，多孝顺一点儿，别拿爹娘看成眼中钉、肉中刺，把疼媳妇儿爱儿女的心，匀出百分之一来对待父母，老两口子能够多活几年，比供什么佛都强，还准保灵。因为这里头不是迷信，是个循环理儿，你孝顺你父母，你的儿女长大，都知道孝顺你，你不让你爹妈受罪，你儿女也必让你享福。真要是有一天到晚算计，老打算把你自己父母都给活埋了，你放心，你准到不了你父母那个岁数，也让你儿女把你给活塞在井里。活着时候，不知孝顺，死了任你再是丰棺厚殓，也是于事无补。“殓之丰不如养之薄。”“与其奢也宁俭，与其易也宁戚。”这话当然显著脑子旧一点儿，可是实在没法子往新里说，不但这个，连底下这一部信口瞎诌的小说，也都仿佛有些腐气冲天，没法子，……说完几句酸话，铁观音上场。

徐春羽在小说里，能够巧妙运用中国说书技巧，把表、白、

评融为一体，使整个讲述故事的过程极富变化，从而加强了小说的艺术表现力，使小说具有鲜明的民族风格。小说描写铁观音出场之时的情景，就是把说书人的表、白、评三种表达方式，巧妙地加以运用的例子：

眼看海贼抢人一走，连贼人是什么地方来的都不得而知。焉有不难受之理？这个就哭姑娘，那个就叫媳妇，又是哭，又是喊，把一座清静禅林，登时变成丧场灵棚。眼看那几只贼船是越来越小，越来越远，跑着跑着猛的仿佛一横，像是被什么东西挡住，不能前进的样儿，不由全都提神往前再看，只见在海波当中，影影绰绰仿佛有个小鸟儿一飞一荡，一上一下，往那几只贼船边飞去，飞驰电掣越来越近，可就看出来了，原来也是一只船，船后一人掌舵，船头站着个穿着一身白衣裳的姑娘，手里拿着一根竹竿点水前进，这时岸上已然全都看清，不由一齐跪到海岸，高宣佛号：“救苦救难活观世音菩萨！”准知道这位活观音赶到，无论如何，这一拨女孩子就算是有救了。

这一段里表、白、评都有，三者之间的转换如行云流水，自然无痕，把特定环境中的氛围烘托得相当出色。

从总体上看，徐春羽的小说缺乏还珠楼主、白羽、王度庐等人的深沉雄浑的气势，而偏于小巧清丽，艺术上也少有独创性，因此很难在武侠小说创作领域产生深远持久的影响。

## 第六章 现代侦探小说流变

### 第一节 侦探小说发展概述

在中国通俗小说的不同类型中，侦探小说是唯一纯粹的“舶来品”。中国侦探小说是在外国侦探小说的直接影响下，产生和发展起来的。

外国侦探小说的诞生，以 1841 年美国作家埃德加·爱伦坡的杜宾探案第一篇——《麦格路的凶案》为标志。1887 年，美国著名侦探小说家柯南道尔发表《血字的研究》，使西方侦探小说的发展进入一个全新阶段。此后四十多年，柯南道尔创作了长短六十多篇，他的《福尔摩斯探案集》成为西方侦探小说集大成者。

柯南道尔使西方侦探小说高度定型化、类型化。类型特征就是侦探小说的构成要素。突出类型特征的内在要求决定了侦探小说具有较强的排他性。托多罗夫在《侦探小说的类型学》中，曾罗列出侦探小说的类型特征，其中难免有不够准确、严密之处，但有的概括大致符合一般侦探小说的实际情况，比如“小说最多只该有一个侦探和一个罪犯，最少有一个受害者（一具尸体）”、“一切都须以一种理性的方法来解释，幻想作品不被接受”、“必须遵循连续的同—性，至于故事中的情况则是：作者：读者=罪犯：侦探”、“必须避免平庸的境况与结局”。（托多罗夫《侦探小说的类型学》，《环球文学》1989 年第 6 期）没有侦探，没有疑

案的侦探小说是不能成立的。侦探小说不仅要动之于读者的“情”，而且还要诉诸读者的“智”。它引导读者伴随着小说情节的展开，进行一种理智的活动，即在作品提出的种种疑窦面前，运用科学的方法，与小说中的侦探共同去观察、探究、集证、演绎、归纳和判断，在严格的逻辑轨道上，“通过调查求证、综合分析、剥茧抽丝、千回百转的途径，细致地、踏实地、实事求是地、一步步拨开翳障，走向正鹄，终于找出答案，解决问题”。（程小青《从侦探小说说起》，《文汇报》1957年5月21日）侦探小说不同于其他小说的一个重要类型特征，就在于逻辑实证，对一件扑朔迷离的案情，通过推理来排云驱雾，破除重重疑团，得出合理的答案。与此一类型特征相关联的另一类型特征是创作的科技含量高。创作言情、社会和武侠类小说，一般要求作者具备广博知识或某项专长即可，而创作侦探小说，技术化要求很高，即作者必须是“本专业”的行家里手，而且小说往往涉及多方面的科学知识，这些特征与中国公案小说对簿公堂、官审民诉的写法，是具有很大差别的。

十九世纪末二十世纪初，中国翻译外国小说之风极盛。大量译作吹来了文学新风，催生了新的文学样式，带动了小说的繁荣。阿英曾指出：“翻译文学输入的初期，在实际上是有着两个主流，这主流，并不是足以代表的东西洋文学作品，而是伴着资本主义抬头和民族革命浪潮存在着的侦探小说和虚无党小说。”（阿英《初期的翻译杂志》，《小说四谈》，上海古籍出版社1981年12月）1896年至1897年的《时务报》上，刊载了最早翻译到中国来的侦探小说《歇洛克唔斯笔记》（即《福尔摩斯探案》）。1902年，梁启超主办的《新民丛报》和《新小说》曾以“侦探小说”为栏目标题，专门刊登侦探小说译作。1903年，在大量翻译作品中，侦探小说所占比重增长很快。1904年，奚若翻译的《福尔摩斯再生案》和索公翻译的《侦探新语》出版。1916

年4月，天虚我生、严独鹤、周瘦鹃、程小青、刘半农、陈小蝶等十人用文言翻译的《福尔摩斯探案全集》由中华书局出版。到1920年前后，翻译过来的《福尔摩斯探案》、《侠盗亚森罗苹》、《杜宾侦探案》、《桑狄克侦探案》、《聂卡脱探案》、《斐洛凡士探案》等作品，已达二百多种。

译介侦探小说所引起的极大的阅读期待，以及它所拓展的文化市场，刺激了越来越多的技痒难奈的作家，竞相投入仿效和尝试的行列。清末民初，是中国侦探小说创作的模仿和探索期。1906年，吴趼人辑三十四则笔记，命名为《中国侦探案》；1907年，上海商务印书馆出版了吕侠的《中国女侦探》；1913年，又有王冷佛的中篇侦探小说《春阿氏》问世。这些小说实际是中国公案小说的变体，还算不上现代侦探小说。在清末民初，林纾、包天笑、陈冷血、陈蝶仙、沈禹钟、胡寄尘、张碧梧、张舍我、俞天愤等一大批作家，涉入侦探小说领域，在译介的同时进行模仿，或尝试独立创作，但大多纷纷知难而退。主要原因是侦探小说的类型特征要求太高，特别是其技术化要求太高。刘半农也是翻译模仿者之一，他曾慨叹：“侦探困难，作侦探小说亦大不易易。”（刘半农《福尔摩斯侦探全集·跋》，《民国旧派小说史略》）到二十年代初、中期，真正意义上的中国侦探小说，才由一批有影响的作家创作出来，如程小青的《霍桑探案》、孙了红的《鲁平奇案》、陆澹安的《李飞探案》、俞天愤的《中国侦探案》等等。这一时期还创办了中国第一个专门刊载侦探小说的杂志《侦探世界》和名为《福尔摩斯》的综合小报。前者只办了一年，就因为“全国侦探小说作家所产生出来的作品，一齐都收了拢来，有时还恐不敷一期之用”（赵苕狂《别矣诸君》，《侦探世界》1924年5月）而不得不停刊。虽然如此，由于侦探小说为通俗小说提供了新的样式，给中国读者提供了全新的阅读体验，中国侦探小说还是由此步入全盛期。

这一时期的侦探小说打破了中国传统小说的叙述模式，不再是无所不知的全知视点，也不再是故事的时空处理一般按事件先后连贯叙述，而把书中人物作为故事叙述者，给小说的叙述模式带来新的变化，从而在读者与叙述者之间建立起更便于感情交流的关系，大大缩短了读者与小说的心理距离。而且，侦探小说也打破了传统小说的结构方式，悬念密度大，在情节安排的深层次上提高了悬念的表现力。这与传统长篇小说大都按章回组织情节、布置悬念，因而冲突平淡、情节结构松散迥然不同。除此以外，这一时期的侦探小说的逻辑实证突出了侦探小说的类型特征，侦探依靠指纹、痕迹、凶器及各种检验，运用推理查明案情，并给当时的读者带来了科学和法律的新观念，使他们获得了全新的阅读感受。更为重要的是，在审美内涵上，这一时期的侦探小说实现了生活内容、思想情感、案情处理、道德法律的真正“本土化”，特别是这些小说创造的“中国的福尔摩斯”、“中国的亚森罗苹”，虽然仿效外国侦探小说的长处，但其为受害者伸张正义、讨回公道的大侦探形象，与传统小说塑造的侠义英雄，有不少相似之处，在社会精神气质上适应了广大读者的审美需求。这从更深层次上显示出侦探小说植根于中国土壤，从外来形式的引进开始完成了这种“舶来品”的中国化过程。

侦探小说发展到三十年代中期以后，虽然数量上并没有明显增加，但其基本面貌和风格还是发生了显著的变化。其一，是社会视野的扩大。二十年代的侦探小说过于重视情节，因而透视社会不足，小说的社会视野狭小。张碧梧曾说：“侦探小说的情节大概不外乎谋杀陷害和劫财等等……要做良好的侦探小说，必须善用险笔。”（汤哲声《张碧梧评传》，南京出版社1994年）即使比较重视社会内容，对社会黑暗腐败有所不满的程小青，在二十年代的创作中多把案情集中在家庭内部，而不能写出更为丰富广泛的社会生活。孙了红这一时期的小说，也主要以有趣的情节取

胜，社会意义在文本中基本没有得到重视。而到三十年代中期以后，侦探小说的平民意识进一步强化，社会视野明显拓展，更为广泛充实的社会生活进入作品。程小青三十年代以后的小说中出现的案件当事人，既有小职员、舞女、船工、堂倌、佣人、学生，也有权势显赫的达官贵人、名流学者和大亨富豪。程小青小说透过案情对社会现象、社会心理的描写明显深化。孙了红这一时期的小说，也突出了时代特色，充满了对社会丑恶的揭示、嘲讽和痛恨，他所写的侠盗故事，有不少已构成一幅生动的社会漫画。

其二，是人物形象的丰满。与过分重视情节有关，二十年代侦探小说忽视人物塑造的倾向相当普遍。到了三十年代以后，人物形象的生动性、真实性和丰富性都明显增强。程小青笔下的霍桑形象，更为丰满。读者从他身上所看到的已不再单纯是高超的智力和破案技巧，而是更为生动可感的思想、意志、情感和品质。孙了红塑造的鲁平，也相当丰满，更富有个性化特征，其性格的不同侧面，都在情节发展中显得十分生动真实，具有形象自身内在的同一性和艺术上的合理性。

其三，是情节模式的突破。二十年代的侦探小说，由于受柯南道尔影响太深，情节模式是典型的英国侦探小说套路，即程小青自己概括的诀窍：“譬如写一件复杂的案子，要布置四条线索，内中只有一条可以通到抉发真相的鹄的，其余三条都是引入歧途的假线。”（程小青《侦探小说的多方面》，《鸳鸯蝴蝶派研究资料》，福建人民出版社1984年）当时程小青、张碧梧、俞天愤、陆澹安等人的小说，基本未脱出这一模式。三十年代以后的侦探小说突破了这一模式，在推理方式和情节设计上更为开放。以心理分析为中心的分析推理法开始介入小说的情节设计，不单纯是依靠指纹、凶器、痕迹等物证的逻辑实证，而是突出了罪犯的心理和动机分析。程小青的《王冕珠》、《两粒珠》都是如此。孙了

红在情节安排上更不拘成法，且把相当多的爱情描写引入小说。他的《紫色游泳衣》、《血纸人》、《三十三号屋》、《一〇二》就无不包含爱情故事，有的描写男女情感纠葛之细腻已几近言情小说了。这一时期的侦探小说，明显地增添了情的色彩和性的成分，从而打破了前一时期侦探小说情节模式的封闭性。

其四，是武侠因素的介入，前一时期侦探小说中的侦探与武侠无缘，大都是欧化的绅士派头，不尚武力，尊重法制，擅长斗智而不屑动手。这一时期的侦探不再是清一色的文雅绅士，有的形象已形同武侠。孙了红的“侠盗”鲁平形象，与二十年代的鲁平以“盗”为主不同，俨然已成为侠义精神的代表了。此时的鲁平，正是中国读者更为亲近的、带有侠气的本土侦探。从世界侦探小说的发展背景上来看，无论有意自觉与否，侦探的侠义化的确与四十年代侦探小说新流派的发展动向趋同。这一点在后面还将有所论及。

## 第二节 “中国的福尔摩斯”

程小青是中国侦探小说创作和理论探索的先行者，他所创造的私家侦探霍桑的形象，已成为广大读者十分喜爱的“中国的福尔摩斯”。

程小青（1893—1976），安徽人，出生于上海。从小家境贫困，后来被生活所迫曾做过店员，平时好学不倦，尤其喜爱阅读侦探小说，还自费学习英文。1914年发表处女作探案小说《灯光人影》，原作的主人公“霍森”在发表时被误排成“霍桑”，此后他创作的探案小说主人公，就都以霍桑为名。1919年发表了文言侦探小说《江南燕》，这是他的成名作，也是“霍桑——包朗系列作”的第一篇作品。小说中的私家侦探霍桑的形象，在当时引起读者极大的兴趣。此书后来由上海友联影片公司改编成电

影，郑君里饰演霍桑，进一步扩大了小说的影响。二十年代期间，他创作的《霍桑探案丛书》、《霍桑探案汇刊》、《东方福尔摩斯案》、《霍桑探案集》等小说，是通俗小说市场上极为畅销的作品。四十年代初期，上海世界书局把他的全部小说编成《霍桑探案袖珍丛刊》三十种出版，其收入小说七十四篇，共约二百八十万字。程小青在从事创作的同时，还致力于外国著名侦探小说的翻译，从二十年代至四十年代先后出版了《世界名家侦探小说集》、《福尔摩斯探案大全集》、《圣徒探案集》、《柯柯探案集》、《陈查礼探案》等。郑逸梅称他为我国“侦探小说的译著权威”，“他毕生精力，尽瘁于此，也就成为侦探小说的巨擘。”（郑逸梅《人寿室忆往录——侦探小说家程小青》，《大成》第133期）的确可谓此言不虚。

程小青在侦探小说创作中，主要学习借鉴了英国著名侦探小说作家柯南道尔的写法。范烟桥曾说，程小青“模仿柯南道尔的做法，塑造了‘中国福尔摩斯’——霍桑，……是纯粹的‘国产’侦探。”（范烟桥《民国旧派小说史略》，《鸳鸯蝴蝶派研究资料》，上海文艺出版社1962年10月）程小青认为，在侦探小说演变过程中，柯南道尔“努力最大，成功最伟……他的《福尔摩斯探案》，自从1887年，第一篇《血字的研究》出版以后，四十多年来，先后创造了长短六十篇之多。不但福尔摩斯的名字不胫而走遍了全世界，而侦探小说的名目，也因此而得到了更普遍的认识，和更确实的成立。”（程小青《侦探小说的多方面》）在创作之初，他遇到的首要问题是如何借鉴和突破外来的模式。他首先从模仿借鉴入手，但又不是完全照搬和盲目学步，而是经过研究，发挥出一定的创造性。在小说的整体框架上，他模仿了《福尔摩斯探案》的模式，按照福尔摩斯和华生的搭配，构思出霍桑和包朗的关系。程小青认为：

譬如写一件复杂的案子，要布置四条线索，其中只有一条可以通到抉发真相的鹄的，其余三条都是引入歧途的假线，那就必须劳包先生的神了，因为侦探小说的结构方面的艺术，真象是布一个迷阵，作者的笔尖，必须带着吸引的力量，把读者引进了迷阵的核心，回旋曲折一时找不到出路，等到最后结束，突然把迷阵的秘门打开，使读者豁然彻悟，那才能算尽了能事。为着要布置这个迷阵，自然不能不需要几条似通非通的线路，这种线路就须要探案中的辅助人物，如包朗、警官、侦探长等等提示出来。他提出的线路，当然也同样合乎逻辑的，不过在某种限度上，总有些阻碍不通，他的见解，差不多代表一个有健全理智而富好奇心的忠厚的读者，在理论上自然不能有什么违反逻辑之处的。（程小青《侦探小说的多方面》）

程小青套用福尔摩斯华生模式的原因，一方面在于侦探小说本身的定型化、模式化，另一方面还与叙述角度上的仿效有关。《福尔摩斯探案》的叙述者，是由福尔摩斯的助手华生来担任的，《霍桑探案》的叙述者则由霍桑的助手包朗来充当。人物关系的设置是与叙述角度的采用相关联的。这两者在清末民初小说发展背景上，都表现出对传统小说进行革新的尝试和探索。中国传统小说历来采取全知视角叙述，情节无不顺着时空流动而展开。这种叙述角度的不足之处是缺乏亲临其境的现场感，情节设置很难突破“从头道来”的格局。程小青的侦探小说打破了这一传统格式。包朗不仅是霍桑探案的参与者，还是从旁观察真相披露的见证人。他的叙述中坦露出的见闻感想，极易拉近与读者的距离，将读者引入小说特定情境中，使读者既关注案情演变，又对“我”崇拜的霍桑产生亲近感和崇敬感。所以，程小青的这些模

仿在当时无疑具有小说叙述方式革新的意义。在情节结构上，程小青也仿照了柯南道尔所创造的侦探小说模式。他的《霍桑探案》全部是多线索、多嫌疑犯的错综矛盾式的结构。总是在嫌疑与排除、肯定与否定、可能与不能、正常与反常的矛盾对立之中展开并深化情节，经过反复曲折，真相大白时，往往是最不可能、最想象不到的结局。作者适时推出的无懈可击的逻辑推理，使读者在瞠目结舌之余不得不心服口服。程小青在这些方面展示出相当的才华和功力。他充分调动了侦探小说在情节演进、悬念设置上欲擒故纵、出奇制胜的各种技巧，使读者进入迷宫，又在“山穷水尽疑无路，柳暗花明又一村”中豁然开朗，从而经历了一场心理探险，获得好奇心和求知欲的双重满足。

霍桑是程小青笔下一个完美、理想的私家侦探形象，这是一个思想性格比较丰满，令读者感到可佩可亲的艺术形象。他坚定、勇敢，有信念，富有牺牲精神；不慕金钱和荣华，一心为社会服务；同情弱小，同情下层劳动者，观察敏锐，善于逻辑推理，能从蛛丝马迹中判断出事物隐蔽的真相；思想缜密，具有健全的理解力。他的身上带有福尔摩斯的影子，两者性格都同样坚毅果敢，待人接物都极为细心，办案都有高度的责任感，对现代科学知识，如数、理、化、哲学、经济学、法律学和犯罪心理学都有较深的研究，侦查案情时都善于乔装打扮等等。这些相似之处，除了心理性格以外，更多的是职业特征。与福尔摩斯不同的是，霍桑是完全中国化的。程小青的侦探小说具有鲜明的中国风味。作者在塑造霍桑形象时，以中国传统的美德和人情味作为刻画人物的内在尺度，力求在文化精神上完成这一形象的中国化。霍桑的办案做人，都明显体验出中国的传统道德观和文化精神，既有儒家“士不可以不弘毅”（《论语·泰伯》）、“君子谋道不谋食”（《论语》）的思想，又有墨子“兼爱”的精神。他办案以法律为武器，但并不完全倚重法律，往往更看重情感和道德，以道

德上的善与恶作为判断是非和量刑轻重的标准。这是与外国侦探小说重法律不重感情的特点迥然不同的。在《白纱巾》中，一个为非作歹的奸商被人杀死，杀人者与死者毫无私怨，完全出于自卫才将其击毙。霍桑对杀人者说：“我们有我们的法律——就是正义和公道。你此番替国家除了一个奸民，替社会去了一个蠢贼，实在应得受一个光荣的敬礼。”包朗谈及霍桑的办案准则时说：“在正义范围之下，我们不受呆板的法律的拘束。有时遇到那些因公义而犯罪的人，我们往往自由处置。因为在这渐渐趋向于物质的重心的社会之中，法治精神既然还不能普遍实施，细弱平民受冤蒙屈，往往得不到法律的保障。故而我们不得不本着良心权宜行事。”在为人处世上，霍桑也处处体出中国人忍让谦虚的文化修养。在《无罪之凶手》中，当汪银林极口称赞他的才智功绩时，他却说：“我不敢说是一个人单单凭着他的才能，件件事都能够无往不利；反之，一个人的智力有限，有时自信过甚，还往往容易走进错路上去。”作者还通过包朗的话，进一步说明霍桑与福尔摩斯的不同：

我回想起西方的歇洛克·福尔摩斯，他的天才固然是杰出的，但他却自视甚高，有目空一切的气概。若把福尔摩斯和霍桑相提并论，也可见得东方人和西方人的素养习性显有不同。

霍桑是一个具有中国式“侠骨热肠”和道德修养的艺术形象。作者还有意强化小说的平民意识，并大量注入民俗风情的描写，使小说的探案故事也中国化了。《霍桑探案》的案件当事人，大多是小职员、舞女、船工、堂倌、青年学生、佣人、婢女等小人物。作者总是以同情的态度描写他们的不幸，而对那些颐指气使的权势人物和金融大亨，则表现出明显的鄙夷和蔑视。霍桑对那

些有钱势的名人富豪，能透过表象看实质，认为“社会上尽多那些套着‘名流’、‘闻人’的面具，暗地里干着丧良无耻勾当的人”。在小说《白衣怪》里，作者笔下的“皮货商”则是一幅令人憎恶的面目：

他面部上有三种特异之点：一剔凸片的金丝眼镜，显见他的近视程度很深，罩住了一双狭缝的小眼，镜框上面有两条黑色稀疏的眉毛。第二种异点，就是他的高耸的鼻子，尖端上似略略有些钩形。第三，他的厚赤的嘴唇，骤然间瞧见，也不得不引人注目。……他身上穿一件白印度绸长衫，烫得笔挺，背部却已带些弯形。足上一双纱鞋，也是时式的浅圆口。他进门的时候，那顶重价的巴拿马草帽，本已拿在手中，这时向我们二人微微点了点头，又把手中一块白巾在额角上抹了几抹——不，那动作恰象妇女们扑粉似的按了几按，接着他重新把帽子戴上了。

这里的描写虽是白描，但作者的憎厌和鄙夷是分明流出笔端的。小说还通过霍桑、包朗之口，抨击了当时社会的司法制度，并写出了警察的骄横武断和浅薄无能。霍桑认为“官中警探，虽亦有健者，然尸位素餐之徒实居大半”（程小青《江南燕》）。包朗也说：“他们处理疑案，还是利用着民众们没有教育，没有知识，不知道保障固有的人权和自由，随便弄到了一种证据，便威吓刑逼地胡乱做去。这种传统的黑暗情形，想起来真令人发指。”（程小青《血手印》）小说所表现的市民意识和市民生活，也使小说中的人物、场景、事件无不打上中国的印记。小说中有不少表现三十年代十里洋场的穷街、小弄、石库门、老虎灶等民俗生活的画面，还有展示当时上海的混世魔王、市民心态、变异了的家

庭、扭曲了的人际关系和传统积存的神佛鬼道社团的描写。这些内容显示出作者所受传统文化的影响，以及对社会现象、社会心理的透彻观察。

程小青的小说不仅以情节和悬念吸引读者，而且还能以霍桑和包朗所具备的社会人格魅力打动读者，使读者在紧张刺激之中产生审美联想和判断。小说中霍桑和包朗与各类犯罪分子斗智斗勇的英雄行为，他们维护法律和道德，伸张正义的精神，以及渗透小说人物之中的平民意识，都反映了都市广大民众的愿望和情绪，因而赢得了他们的喜爱。在侦探小说创作领域，程小青从引进、模仿，到创造性地探索中国化的路子，并塑造出中国广大读者喜爱的中国侦探形象。这种努力是成功的，也是开创性的。他为侦探小说这一崭新品种在中国通俗小说中占有一席之地，并使之不断开拓发展的道路，做出了相当突出的贡献。

程小青小说的取材范围比较狭小，小说的内容也缺少厚度，有些作品因缺乏生活依据而显出凭空杜撰的痕迹，从而使艺术的真实性受到损害。不少小说过于追求情节的惊险性而忽略了探讨社会问题的深刻性。推理的节奏太快，多层次的悬念也显得密度太大，这些都有碍于读者的回味咀嚼。

程小青还是中国侦探小说理论探索的先行者。他在致力于侦探小说创作的同时，广泛地涉猎了侦探学。1924年，他为了提高侦探小说的创作水平，曾作为函授生，就读于美国大学函授科，专门进修“犯罪心理学”和“侦探学”，对侦探理论具备了相当的修养。他在《论侦探小说》、《侦探小说的多方面》、《侦探小说做法管见》、《从“识而不见”说到侦探小说》以及其他一些文章中，对侦探小说的文学价值、结构方式、陶情益智的功利作用，进行了多方面的探讨和论述，许多观点是精辟而独到的。他从想象、情感和技巧三个方面阐述了侦探小说的文学要素，认为三者都是侦探小说不可或缺的。他在中国相当早地提出了侦探小

说的文学地位问题，经过阐发论证，得出了令人信服的结论：“侦探小说在文艺园地中的领域可说是别辟畦町的”。（程小青《霍桑探案袖珍丛刊·著者自序》）他对侦探小说的审美教育价值，进行了深入的探索，阐发了一些很重要的见解。他认为：“侦探小说是一种化装的通俗科学教科书，除了文艺的欣赏以外，还具有唤醒好奇和启发理智的作用。在我们这样根深蒂固的迷信和颓废的社会里，的确用得着侦探小说来做一种摧陷廓清的对症药啊。”（程小青《侦探小说的多方面》）在《论侦探小说》中，他也指出：“侦探小说除了‘情’的原素以外，还含着‘智’的意味……它可以扩展人们的理智，培养人们的论理头脑，加强人们的观察力、想象力、分析力、思考力，又可增进人们辨别是非真伪的社会经验”。（程小青《论侦探小说》，《新侦探》创刊号，上海艺文书局1946年）他所提出的“通俗化”问题，对于侦探小说来说是至关重要的；他所强调的通俗小说的“启智”作用，也是侦探小说不可缺少的功能。在强调了侦探小说的文学地位和陶情益智功能以后，他还十分冷静客观地指出：“它的主要使命还是在给读者们一种娱乐、兴趣和消遣。……它是小说，不是圣经。把它来‘消遣’并不辱没它。”（程小青《论侦探小说》，《新侦探》创刊号，上海艺文书局1946年）此外，他还论述了侦探小说的叙述视角，比较了“他叙体”和“自叙体”的不同特点，并且论及侦探小说的命名与取材，如何设计开头与结尾，以及如何从生活中触发灵感进行构思等。这些论述都是饱含翻译和创作心得的经验之谈。程小青所进行的广泛的理论探索，对于从草创期到发展期的中国侦探小说，无疑十分有益的。

### 第三节 孙了红的侠盗系列

像程小青那样专心致力于侦探小说创作的，还有孙了红。他

为现代侦探小说创造了独具特色的侠盗鲁平，这一形象被人誉为“东方亚森罗苹”。

孙了红（1897—1958），原名咏雪，小名雪官，曾自署绰号“野猫”，祖籍浙江宁波，上海宝山县人。祖父曾在上海创设钟表店，其父擅长画国画。孙了红年青时爱结交朋友，重义轻财，为人豪放，不拘小节，落拓不羁。他常喜欢在茶馆内构思创作，往往由店小二为他准备笔墨纸砚，他略一沉思，即挥笔疾书，很快写就，随即给茶客传阅，场面热闹，赞声不绝。他对自己写的东西，向不爱惜，都是随出随弃。二年代初期，孙了红翻译了莫里斯·勒白郎的《亚森罗苹奇案》。亚森罗苹是一个“有时为巨盗、为巨窃，有时则又为侦探，为侠士”的“侠盗”形象。（周瘦鹃《亚森罗苹案全集·序言》，上海大东书局1925年）1923年，他早期创作的侦探小说《傀儡剧》发表在《侦探世界》第六期上。小说描写侠盗鲁平用计窃得某富商收藏的一幅古画，与侦探卢伦展开一场斗争的故事。小说中的鲁平以亚森罗苹为蓝本，此后他创作的以《侠盗鲁平奇案》著称的系列小说，都以鲁平为主角。鲁平的形象一出现，很快就受到广大读者的喜爱。范烟桥曾说：“中国创作的侦探小说，凡出了名的侦探如霍桑、李飞都有人称之为‘中国的福尔摩斯’。于是孙了红创作的《侠盗鲁平奇案》便亦号称为‘东方亚森罗苹’”（范烟桥《民国旧派小说史略》，《鸳鸯蝴蝶派研究资料》）。

人物的形象塑造欠缺，形象不够丰满真实，这是一般侦探小说的共同弱点。这些小说往往容易陷入情节纠葛之中，而让案情掩盖了人物。孙了红在人物塑造上，远远超出了一般侦探小说。他小说中的人物大多栩栩如生，给人以立体感，尤其是鲁平的形象，相当丰满、鲜活，人物性格的不同侧面在情节发展中都得到了十分生动传神的刻画，而且具有形象自身的同一性和艺术逻辑的合理性。这在当时的侦探小说创作中是不多见的。鲁平既是巨

盗，又是侦探、侠客，如果缺乏艺术功力，创作中极易使情节与人物完全游离，而主要靠情节和悬念取胜。孙了红师法勒白郎的亚森罗苹，在情节安排上力求曲折诡奇，但对鲁平的刻画，却不是单纯模仿，而是有自己的独特的见解和着力点，表现出相当的艺术功力。他所塑造的鲁平，在外形上就很有特色：喜欢修饰、着时髦西服，系红领带，吸土耳其雪茄，左耳生着两颗红痣，外表鲜明、潇洒。他足智多谋，玩世不恭，劫富济贫，行踪诡秘，且又幽默风趣，具有侠义心肠。这一形象焕发光彩之处，正是那种与“盗”结合在一起的“侠”，即以“盗”来实施“劫富济贫”原则的侠义精神。在《血纸人》中，他保护杀人者去继承不法豪绅的财产；在《三十三号屋》中，他惩治了两个不法奸商；在《紫色游泳衣》中，他本来是进入郭府行窃，当得知女主人正面临敲诈时，他将计就计，反而敲诈了真正的敲诈者；在《窃齿记》中，他用敲诈杀人者得来的三枚钻戒，帮助一位沦为舞女的弱女子。他以“盗”行“侠”的理论依据是：“做官，做贼，同样只想偷偷摸摸，同样只想在黑暗中伸手……不同的是做贼所伸的手，只使一人皱眉，一家皱眉，而做官者所伸的手，那就要使一路皱眉，一方皱眉，甚至要使一国的人都大大皱眉！基于上述的理论：可知贼与官比，为害的程度，毕竟轻得多！”（孙了红《蓝色的响尾蛇》，1948年4月）他是一个具有游民习气，喜欢耍点小聪明的小市民。他不仅蔑视权势富贵，而且表现出反“绅士”倾向。他总是跟绅士过不去，一再戏弄、惩罚绅士，还以自己怪异的举动对所谓“绅士风度”进行解构式的嘲讽。他衣饰华丽甚而花哨刺眼，与环境格格不入。他拜访绅士也递上名片，却故意临时用笔写上几个潦草不堪的字。他用出自己洋相的方式来出绅士们的洋相，他以直截了当的敲诈、绑票来回报绅士们的胡作非为。他打扮成绅士派头，并非出自内心的认同和欣赏，而是出自一种恶作剧式的谐谑，从中体验的是一种褻读的快感。另一

方面，他不但用一种怀疑的眼光看世界，也用同样的眼光看自己。他行“善举”却并不看重自己的作为，更不因此以“好人”自居，甚至敢于袒露自己内心的阴暗和自私。这正是鲁平形象具有独特价值，达到一定深度的地方。他反官反绅，以“盗”行“侠”，自己奉行的行为准则却是一种小市民式的“光棍哲学”。他“劫贫济贫”从来不白干，首先要济自己之贫；他行侠，但绝不作“亏本的买卖”；他嘲笑一切，却不嘲笑“利己才能利他”的生存法则。他认为“一切归一切，生意归生意。”（孙了红《血纸人》）他的生存法则把个人利益与天下利益统一起来，已经上升到一种“光棍哲学”的层次。鲁平的形象，与霍桑相比，具有许多不同之处。霍桑维护法律，鲁平只管“合理”而不管“合法”。鲁平是既存法律秩序的否定者，为了伸张正义，或为了劫取富贵钱财，他常常置法律秩序和社会行为规范于不顾，采取非法手段，甚至“为非作歹”，去达到自己的目的，因而更具挑战性、冒险性和破坏性。霍桑一身正气，文质彬彬，具有正人君子的严肃性、严谨性，鲁平却带有较多的都市游民无产者的习气，流露出几分下层市民的圆滑和奸诈，具有独特的审美价值。他的叛逆精神、平民思想很容易引起广大市民读者的强烈共鸣，特别是他的所作所为，都十分符合广大市民读者既需要法律保护，又痛恨执法不公、权钱大于法律，既愤慨于盗贼偷抢、担心生命财产安全，又私心希望出现劫富济贫的“侠盗”的特定心理，使社会下层小人物大大吐了一口积闷已久的怨气和恶气。“侠盗”鲁平所包含的自嘲和反讽意味，使人物对社会的批判显得格外真切有力，也使人物与读者的心理距离缩短了，更加令读者觉得可亲可爱。由此可见鲁平的形象，非常切合中国市民读者深层的阅读心理，小说所写内容既带神秘性又具现实感，而且富有中国大都市世俗风情画的特征。这是孙了红小说深受读者欢迎和喜爱的重要原因。

值的注意的是鲁平形象所体现的侦探侠义化，与世界侦探小说发展趋向有一致的地方。继柯南道尔为代表的正统侦探小说之后，硬汉派侦探小说和托多罗夫所说的“黑色小说”等不少新的模式相继出现。这些小说往往对现在社会和法律持批评与嘲讽的态度，侦探本人大都介入案情，“须拿他的健康甚至生命来冒险。”（托多罗夫《侦探小说的类型》，《环球文学》1990年第1期）他们蔑视常规，自掌正义，常常受到警方和罪犯的两面夹击，在蒙冤受屈中坚韧不拔，以超人的勇气战胜邪恶，从而完成自我人格的铸造。鲁平形象与这些人物的相似性特征，说明孙了红自觉或不自觉地追随世界侦探小说的演变轨迹，把“盗侠”写成更具现代性的侠客。

悬念，是侦探小说吸引读者的魔力所在。一个侦探故事，如果没有能引起读者急切关注的问题，这个故事毫无疑问是失败的。优秀的侦探小说家都是编织故事、设置悬念的高手，程小青和孙了红无不如此。与程小青相比，孙了红在叙事技巧的运用上更善于巧妙设置悬念，制造惊险场面和氛围。他设置悬念的手法灵诡生动、曲折多致，使小说通篇笼罩着扑朔迷离和惊险恐怖的气氛，读者会感到因悬念的力量与恐怖的氛围而紧张得透不过气来。小说《三十三号屋》，从一开始就渲染出异常恐怖的气氛，在此气氛中悬念接踵而至：一个男人刚上楼，便随着一声惨叫神秘失踪；第二天一个女伶上楼后，也一去不回；紧接着又在这所空房子里发现了用香料薰过的干枯的猫头、带牙龈的断牙与屋顶的血迹。这一连串描写，令读者如坠五里雾中，产生出十分紧张恐怖的悬念。《蓝色的响尾蛇》是孙了红相当出色的作品，小说描写的恐怖场面，则使读者不得不屏住气息、毛骨悚然。鲁平潜入汉奸陈妙根家中，本打算窃取陈的不义之财，不料陈已被人所杀，保险箱也被洗劫一空。小说写漆黑的雨夜中鲁平发现尸体的过程十分细致传神，充满了浓厚的恐怖气氛。鲁平先是听到黑暗

中“噤噤，噤噤”的手表声音：

一种微细得几乎听不出的连续声音渗杂在窗外送进来的雨声里。是的，他听出来了，那是一只表的声音。表是应该附属在人体上的东西，奇怪呀！有什么人睡在这里吗？……有人把一只表遗忘在这里了吗？

他掏出手电筒，循声找过去，突然发现：

在电筒停留在对方某一个地位上的瞬间，光圈之内，画出一张人脸。那张脸，胖胖的、灰黄的，眼珠睁得特别大，似乎在惊诧着他的深夜突兀的光临。嘴里歪扭的，好像无声地在向他说：“好，你毕竟来了！”

从听到手表声，到亮出手电，尸体的脸在光圈下出现，由尸体的脸再到眼珠和嘴以及虚拟的话语，这些描写层层递进，丝丝入扣，使读者如临其境，不得不屏住呼吸。接下来，作者还进一步强化恐怖气氛：

定定神，站在原地位上，他把电筒的光圈再向对方滑过去。这次他已看清楚，这具西装的尸体，正安坐在一张旋转椅内，躯体略略带侧，面孔微仰，左手搭在椅子靠手上，好像准备着要站起来，一双死鱼那样瞪直的眼珠，凝注着他所站立中的地位……。

这些描写把悬念放在神秘恐怖氛围的层层迷雾之中，并且衬托出特定环境下人物的幻觉和感受。

程小青小说的语言简洁明快，流畅洒脱，笔调轻松、幽默、

调侃，富有表现力，而且常常着意求新、求异、求变，又“俗不伤雅”。下面仅举《劫心记》中的一段文字，就很能见出其语言特色：

记得，女太太们收藏起春装还没有怎样久，眨眨眼，又到了摩登姑娘脱掉袜子赤了脚满街乱跑的时候。

一个适宜游泳的季节到了。

提起游泳，这使人们自然会想到海与海水浴。……如果你是一个洋货的爱好者，你会想到美国的“RIO”，你会想到法国的“NOR-MANDY”，或者你会想到热带上的“WAIKIK”海峡。而在国内的海水浴场，我们也会想到普陀，想到青岛，以及想到其它许多名胜的地点。当然各个海水浴场，有着各种不同的线条与风格，各处的海水浴，也有着各种不同的情调与刺激。归纳起来说：每一处寥阔的海景，可以使你扫荡一下眼底的尘嚣，每一阵尖利的海风，可以使你剔除一下心头的烦恼；而每一片浩淼的海波，可以使你洗涤一下身上的污垢。上帝创造世界，知道人类涉世以后，将有太多的尘嚣，烦恼和污垢，因之，他创造海更多于陆地。

较可怜的是上海人。上海虽是一个海滨的大都市，实际上这大都市的人并不亲近海。上海人非但不亲近海，也并不亲近水。上海人所见到的水，除了黄浦江中的浊流与浴缸内的波涛以外，连喷水池也是奇迹。上海人因为不亲近水，大都过着一种太枯燥的生活。而爱好游泳的人们，每当游泳的季节，他们也只能踏进游泳池去，浸一浸枯燥的身子。

别处的人以海为游泳池，而上海人则以游泳池为海。

在侦探小说里，作者能用如此优美的抒情散文式的笔法，来表达自己的对生活现象所作出的思辩和评论，语言轻松而富有韵味，新鲜而充满个性，有时还能用一种人生的、世俗的、哲学的思考，给读者以启迪。

孙了红的某些小说也有过分追求情节离奇而凭空生造的缺陷，这类作品因勉强铺写，编造痕迹明显而缺乏真实性，个别小说为了极度渲染恐怖惊险的气氛，则去单纯追求血的感官刺激。这与其说是孙了红小说的不足，毋宁说是当时十里洋场的上海以娱乐为主的侦探文学天生的、植根于经济文化形态上的限制与不足。

#### 第四节 其他侦探小说

在二十年代中期，中国侦探小说创作形成热潮，中外侦探小说大量涌向文化市场。新奇曲折的故事、新鲜生动的人物形象和充满新知识的审美趣味，培育出众多文化消费者的欣赏兴趣，同时也刺激了更多的作家投身于侦探小说创作的行列。他们大多是乘兴而作，偶而涉足，并不像程小青、孙了红那样一以贯之地专心投入，其中也有人创作出较好的作品，如俞天愤、陆澹安等。

俞天愤是中国现代通俗小说史上最早用文言创作侦探小说的作家，后来改用白话。他在五四以前就开始创作侦探小说，大多是短篇，且用第一人称“余”作为叙述者。与程小青、孙了红以一个人物贯穿全部小说的写法不同，他小说中的侦探人数众多，并不以某人为主，故事发生的地点也大都不在大都市，而以内地县镇为主。俞天愤小说里出现的内地官方警探，比起程小青、孙了红小说里的官方警探，显得更加卑下庸俗、贪婪怯懦，而又刚愎自用，不可一世。在迎合并增强读者阅读兴趣方面，除了极力

追求故事情节的离奇曲折以外，他还独出心裁，以图文并茂方式吸引读者。他用当时拍摄电影的方法，制成布置道具，请人扮成他的侦探小说《玫瑰女郎》中的人物，拍成照片，做成“剧照式”的插图，夹印在小说中间。这在当时可谓创举，被《红玫瑰》编者称为“侦探小说界中一种破天荒的举动。”（郑逸梅《民国旧派期刊丛话》，《鸳鸯蝴蝶派研究资料》）他的侦探小说集《中国新侦探案》，于1917年12月由上海小说丛报社出版。另一侦探小说集《中国侦探谈》，于1921年2月由上海清华书局出版。

陆澹安从五四时期开始创作侦探小说，他的《李飞探案》在《侦探世界》上发表以后，很受读者欢迎。在小说中，陆澹安塑造了一个大学生业余侦探的形象。为了突出李飞的机智勇敢，进一步增强小说的趣味性和可读性，作者对小说进行了“棋逢对手”式的设计，特别把李飞的对对手写成一个富有心计、爱读侦探小说、熟悉福尔摩斯和亚森罗苹故事的人。此人用讥讽、挑战的语气致信李飞：“仆与先生素不相识，今贸然致书于先生，亦自知其冒昧，幸先生之勿罪也。仆闻先生以中国福尔摩斯自居，年来屡破奇案，啧啧人口。然既有福尔摩斯，即不可无大盗如亚森罗苹者，为之点缀。仆诚不敏，窃有志为中国之亚森罗苹；江氏盗案，即仆小试其技之一端。”对手具有侦探破案方面的知识，作案时常常运用反侦查手段，因而更使小说中的案情扑朔迷离、真假难辩。小说中李飞和这位自称为“中国亚森罗苹”式的高智商盗贼之间展开的侦查与反侦查的角逐，完全成了一场“智力竞赛”，因此更容易引起读者的浓厚兴趣。陆澹安的侦探小说大都构思严谨，布局奇巧，有一定的独到之处。