

# 「共和」主體與私密文學

## ——再論民國初年文學與文化的非激進主義轉型

● 陳建華

**摘要：**在民初共和政治實踐受挫時，以南社為主的一些上海知識份子在「專制」與「革命」的夾縫中轉向傳媒與文化產業，與都市大眾互動推進共和改良議程。如小說《玉梨魂》以及《眉語》、《香豔雜誌》等一批女性刊物以「國粹」為本位，回歸人性，譴責政治暴力，從而空前拓展了以個人、家庭為中心的文學「私密領域」，以抒情傳統與外來觀念熔鑄新的愛與美的典律，塑造了一種集自主自律、風流文采與家國倫理於一身的「共和」主體。這一去革命化的文學與文化傾向體現出保守文化政治，卻在融匯現代價值方面顯出相當前衛的姿態，很大程度上體現了辛亥革命之後縉紳階層重建道德人心和社會秩序的要求，而其「新舊兼備」的文化方針成為後來通俗文學社團的共通尺規。另外，本文通過考察「鴛鴦蝴蝶派」冤案的發端，更顯示了這一文學傾向在政治與思想雙重壓力下走向民間與自我救贖的特徵。

**關鍵詞：**《玉梨魂》 女性雜誌 共和主體 私密文學 公共性

### 一 前言：錯假冤案《玉梨魂》

徐枕亞的長篇小說《玉梨魂》1912年起在《民權報》上連載<sup>①</sup>，次年出版單行本，風靡一時，後來不斷重版，銷量達五位數。1924年，該小說由上海明星電影公司拍成電影，票房「為歷來中國自製影片冠」<sup>②</sup>。一部具駢文風格的文言小說卻譜寫出如此出彩的「現代」傳奇，此現象令人深思。夏志清指出《玉梨魂》是中國自《楚辭》至《紅樓夢》「悠久而輝煌」的「傷感—豔情」(sentimental-erotic)文學傳統的「壓卷之作」；小說以一個恪守貞節的寡婦為女主角，卻淋漓盡致描繪其備受愛情煎熬，對傳統「婦德」含顛覆性的「革命」意義，「就中國人心理而言，其煉獄式的考驗揭示了從未開墾過的全新領域」。論及小說大量運用書信時，夏志清稱徐枕亞為「中國的里查遜(Samuel Richardson)」，把中國小說引向表現更為廣闊的主觀經驗」之途<sup>③</sup>。里查遜是十八世紀英國著名小說家，

對英國和歐洲文學產生過重要影響。章培恒亦指出，《玉梨魂》「標誌着『人性的解放』的要求在20世紀初至文學革命前夕的文學裏是已經出現了的，雖未形成文學革命後那樣的潮流，但卻是其濫觴」④。

《玉梨魂》於今屬中國現代「純文學」經典，殆無異議。但長期以來在中國現代文學史上它被視作「鴛鴦蝴蝶派」作品，與其他民國時期「通俗文學」一同作為「反五四逆流」而遭到批判，這源起於1918年7月《新青年》上周作人的〈日本近三十年小說之發達〉一文。他認為晚清以來的「新小說」乏善可陳，由於作者缺乏「人生」觀念，把小說當作閒書或教訓諷刺、報私怨的工具，特別批評「《玉梨魂》派的鴛鴦胡蝶體、《聊齋》派的某生者體，那可更古舊得利害，好像跳出在現代的空氣以外，且可不必論也」⑤。稍後，1919年1月《新青年》「通信」欄目上刊出錢玄同的〈「黑幕」書〉，把當時流行的「黑幕」書與「鴛鴦蝴蝶派的小說」相提並論，謂其毒害社會與青年，須一律加以排斥。他還指出其根由，說鴛鴦蝴蝶派之類的小說興盛於1914年，「適值政府厲行復古政策，社會上又排斥有用之科學，而會得做幾句駢文，用幾個典故的人，無論那一方面都狠歡迎，所以一切腐臭淫猥的舊詩舊賦舊小說復見盛行」。為了加強「排斥」力度，錢斷言「『黑幕』書之類亦是一種復古，即所謂『淫書者』之嫡系」⑥。幾乎同時，周作人的〈論「黑幕」〉與錢文相呼應，同樣把「黑幕」與「豔情」放在一起，同視為「淫書」，且重提《玉梨魂》：「到了袁洪憲時代，上下都講復古，外國的東西便又不值錢了。大家捲起袖子，來做國粹的小說，於是《玉梨魂》派的豔情小說、《技擊餘聞》派的筆記小說大大的流行。」⑦接着在2月，周作人又在〈中國小說裏的男女問題〉中說：「近時流行的《玉梨魂》，雖文章很是肉麻，為鴛鴦胡蝶派小說的祖師。」⑧

《玉梨魂》是否是袁世凱「復古」的產物？其實這是個錯假「冤案」。不過，在澄清歷史真相時，筆者從「革命」到「共和」的轉型語境中更關注這部小說的主體建構與「私密領域」傾向，以及其與美學、文化政治的關係，而在1910年代中期的雜誌出版潮中⑨，這一傾向業已形成一種文學潮流。以南社為主幹的一些文人，一方面反對袁世凱而面臨其「專制」淫威，另一方面與孫中山「二次革命」拉開距離，而投身於新興的都市印刷傳媒，通過大眾啟蒙推進改良主義的共和民主議程。他們以「國粹」為文化本位，用文言與白話在翻譯和創作方面作了大量實驗，確立了小說的「純文學」地位。他們空前拓展了以個人、家庭為中心的文學「私密領域」，通過「情教」的自我進化使抒情傳統負載具普世性的愛與美的語碼，藉以重建一種現代國民主體與家庭倫理。從文化政治的角度看，這一文學潮流具有去革命化性質，要求給人心與文化正本清源，以文學救贖的方式祛除暴力及其情感創傷，旨在迅速恢復社會秩序，為共和機制的發展提供普世人性的基礎。

## 二 私密空間與公共性

與社會「公共領域」(the public realm)相對，「私密領域」(the private realm)屬個人與家庭。如政治理論家阿倫特(Hannah Arendt)所說，在歐洲十八世紀

中期至十九世紀後半期的詩歌、音樂，特別是方興未艾的小說中，印刻着鮮明的個人「私密」(privacy)意識，這方面以哲學家盧梭(Jean-Jacques Rousseau)為代表，他聲言人處於社會之中，苦於其桎梏，卻又難以擺脫，因此以內心為「私密」居所，其躁動的特性含有對抗社會的衝動<sup>⑩</sup>。後來「公共領域」幾成一統天下，私密空間愈益萎縮。這是阿倫特目睹了第二次世界大戰所帶來的毀滅性災難而對現代人生存狀況的歷史反思。

就《玉梨魂》所體現的「私密性」而言，我們必須從明清「情教」傳統與小說類型的升降轉捩的脈絡中加以理解。自1902年梁啟超提倡「小說界革命」之後，在救亡愛國之聲籠罩下，「政治小說」、「理想小說」成為主流，後經有識之士一再鼓吹，「言情小說」漸漸復蘇，這以1906年吳趸人的《恨海》為標識。小說敘述庚子國難之際兩個官宦之家從北到南的逃難歷程，兩對已經訂婚的青年男女，其中一對男的沉溺煙癮，染病而死，女的削髮為尼；另一對女的墮入娼門，男的披髮入山，結局尤其令人感慨。所謂國破家亡，象徵着「私密領域」在歷史鉅變中解體的命運。

《恨海》以白描見稱，而對女主角張棣華的心理刻畫最為感人，其手法在近代小說中具開創意義。在理論方面，《恨海》的價值也不容忽視。吳趸人聲稱「人之有情，係與生俱來」，「忠孝大節無不是從情字生出來的」。這彷彿重現了晚明時期馮夢龍的「情教」說，把宋儒的「天理」、「人欲」的形而上架構顛倒過來，以感情作為理義的基礎。但他又說：「至於那兒女之情，只可叫作癡；更有那不必用情，不應用情，他卻浪用其情的，那個只可叫做魔」，並譴責「許多寫情小說，竟然不是寫情，是在那裏寫魔，寫了魔，還要說是寫情，真是筆端罪過」<sup>⑪</sup>。作者這種反過來要求抑制情感的表現，可看作在國難當頭之際強調小說家自身應有的道義責任，不啻道出了「情教」必須受到現代國族想像及構築的制約。

與《恨海》不同，《玉梨魂》描寫寡婦梨娘與青年家庭教師夢霞的不倫之戀。同處一屋，卻不見面，通過梨娘之子為兩人傳遞書信，於是互訴情愫，愛戀愈深，波瀾迭起，泣血飲淚，死而方休。《玉梨魂》看似沒有違背「發乎情，止於禮」的古訓，但是照吳趸人的看法，這部小說是徹頭徹尾墮落情「魔」。他也用寡婦做比方：「前人說的那守節之婦，心如槁木死灰，如枯井之無瀾，絕不動情的了；我說並不然，他那絕不動情之處，正是第一情長之處。」<sup>⑫</sup>且不論這段話裏「情」的概念混淆，在《玉梨魂》裏梨娘不僅動了情，且一往情深，在情海中掙扎，為斬斷情絲，撮合小姑筠倩與夢霞；當夢霞得知實情，深責梨娘，且表示一愛到底，矢志靡他，梨娘不得不以死了斷。按吳的說法，這些完全是「浪用其情」的表現，而徐枕亞這麼「寫情」，實是「寫魔」，其「筆端罪過」難以道里計。

《恨海》與《玉梨魂》同樣以清末為背景「寫情」，但寫法大相逕庭。兩者面對不同的歷史氛圍與問題，須滿足不同讀者的期待，因此在人性與公、私領域，小說的社會內容與審美形式等方面，實際上在清末與民初之間劃出一道深痕。在清末處於國將不國的危機時刻，個人與家庭變得無足輕重，對於吳趸人來說，在直接描寫國破家亡時，要求對感情加以抑制；除了道德方案，他別無選擇。在《玉梨魂》中，故事發生在遠離塵囂的鄉鎮，把國族危亡推至

遠景，其實是一種間隔手法。夢霞和梨娘那樣墜入愛情的深淵而不知自拔，那是異常個人中心的，而在民初讀者眼中卻是合乎情理；因為合理，人同此心，遂產生巨大的社會效應。也是因為民國建立，給人性復蘇提供條件，當危機時刻消失（雖然危機仍然存在，但與晚清性質有所不同），人們為個人愛情不顧一切，在道德上不必感到愧疚。換言之，當救亡壓力一旦消失，久遭壓抑的悲情遂如海嘯山崩得以盡情宣洩。

《玉梨魂》中多情的夢霞固然是「傷感一豔情」文學的衣鉢傳人，但他從先前「言情小說」的才子脫胎卻換骨，更與晚清「狹邪小說」的風流紈袴迥異；他是個有志青年，道德高尚，感受時代風潮，「棄舊業，求新學」，畢業於新式學校<sup>⑬</sup>。他穿着麗詞豔藻的外衣，骨子裏是個現代新人，對愛情浪漫專一，已受西風薰染，就獨立自主、追求理想這一點來看，已是現代文學中漂流知識份子的原型，與後來柔石《二月》中的蕭澗秋頗有神似之處<sup>⑭</sup>。有意思的是，最後夢霞投身武昌革命，捐軀戰場，此乃徐枕亞特意向辛亥革命致敬之筆，然而對夢霞的英雄人格的昇華，不啻合法化他的「癡」、「魔」，實際上塑造了一種「共和」人格——集風流文采、道德理想與革命愛國於一身，也是南社文人的共同旨趣。但是夢霞獻身革命是為了報答梨娘的愛；在這裏，吳趸人所謂「忠孝大節無不是從情字生出來的」倒可讀作一個註腳。這部小說可說是「戀愛＋革命」類型，其內涵與1920年代末流行的「革命＋戀愛」小說自是不同<sup>⑮</sup>。

再來看梨娘，小說敘述她乘夢霞不在時去他房中，留下一幀她的畫像，「畫作西洋女子裝，花冠長裙，手西籍一冊，風致嫣然」<sup>⑯</sup>。模仿西女裝扮，在當時並不鮮見。梨娘接受了新教育，正是在西化「自由」思潮衝擊下，其「枯井」激起波瀾。自然，今日的讀者為她不能衝決封建網羅而感到可惜。的確，這不僅體現在《玉梨魂》中，也是徐枕亞本人的癥結所在，其中體現其保守文化政治。不過，筆者重在歷史解密，首先訴諸同情的閱讀而試圖進入歷史脈絡，我們不禁要質詢為作者刻意營造的「私密領域」的意涵及其功能——那不是一個魯迅式的「鐵屋子」，而是一個自主自律的空間，其中恣肆展示了男女主人公的兒女私情：梨娘堅意守寡，並非受到舊家庭的逼迫；崔父身為一家之主卻不聞不問，不像民初許多小說揭露家長專制所造成的自由戀愛悲劇。《玉梨魂》也始終具有這樣的張力：作者刻意渲染這一愛戀的悲劇性，充分調動傳統抒情資源為兩人熱烈的愛情糾纏製造陣陣迷障與震撼，引向至死不休的悲劇命運，其結果卻促使人們質疑封建禮教的合理性，由是歪打正着地喚醒年青一代對於自由戀愛的憧憬與追求。這樣的結果或出乎作者意料之外。

《玉梨魂》極其講求形式美，這也是由「革命」轉向「共和」的某種標誌。1902年梁啟超發動「新小說」運動，聲稱「小說為文學之最上乘」<sup>⑰</sup>，其實在搬用外國經驗，對於傳統中國文學秩序是一種強制性介入。其後清末文學理論經歷了一番整合，一方面，「小說」與「文章」、「文學」等概念互相角逐、滲透和融合；另一方面，儘管小說創作風起雲湧，但「新小說」在藝術上能否與《紅樓夢》匹敵，能否取代詩文而代表民族的「美文」，始終存在焦慮，尤其在精英階層當中，如林紓聲稱以桐城古文派家法從事小說翻譯即為顯例<sup>⑱</sup>。從這個意義上，《玉梨魂》解除了這種焦慮。它是在清末的「國粹」、「復古」思潮裏生出來的。

1905年黃節、鄧實創辦《國粹學報》，劉師培、章太炎等在該刊闡述了以漢語為主體的文學理論，南社文人激瀾揚波<sup>19</sup>。這一國粹思潮無疑具某種保守性格，但如學者對於《國粹學報》的研究指出，這種保守性並非抱殘守缺，而是與現代價值辯證互動的<sup>20</sup>。如果照劉師培把六朝駢體視作「文章正宗」的說法<sup>21</sup>，那麼《玉梨魂》以小說形式做到了這一點——以「純文學」形式奠定了小說在現代文類秩序中的至尊地位。徐枕亞於1917年加入南社。南社文人擁護反清革命，並鼓吹漢族的文化復興，一個基本觀點就是漢語本身是中國歷史和文化的載體，文字即文化；按這個邏輯，辛亥革命的「光復」不僅為政治，也為文化開闢了新紀元，如果「漢家威儀」需要美文表述的話，那麼駢文可謂交上了華蓋運，無怪乎孫中山等軍政要人發布文告都要使用駢體<sup>22</sup>，這也可以解釋徐枕亞一派的小說何以能在民初盛極一時，雖然它的衰落另有原因。

中西新舊的張力也體現在形式上，而內容與形式的統一在《玉梨魂》那裏顯得尖銳而圓融。小說的抒情語言在「傷感—豔情」傳統裏有其複雜的譜系，這裏難以深究；但僅就演繹「悲劇」觀念與運用大量書信來展開人物心理這兩端而言，均屬前衛。晚清士人當中瀰漫着感傷情緒，如劉鶚《老殘遊記》自敘曰：「吾人生今之時，有身世之感情，有家國之感情，有社會之感情，有種教之感情。其感情愈深者，其哭泣愈痛」<sup>23</sup>，意謂悲痛愈深，愈見真性情。只是《玉梨魂》裏「家國」、「社會」、「種教」等感情相對淡化，而突出個人「身世之感情」。王國維在《紅樓夢》評論中有感於中國向來缺乏悲劇意識，借叔本華（Arthur Schopenhauer）哲學說《紅樓夢》是「徹頭徹尾之悲劇也」<sup>24</sup>。這評語對於《玉梨魂》也不為過。

關於書信體的運用，夏志清已指出徐枕亞像英國小說家里查遜一樣富於時代前瞻，體認到「生活和文學中主觀、個人與私密經驗的方向」<sup>25</sup>。後來徐把《玉梨魂》改寫成《雪鴻淚史》（又名《何夢霞日記》）<sup>26</sup>，更是一部日記體心理小說。哈貝馬斯（Jürgen Habermas）在《公共領域的結構轉型》一書中稱十八世紀歐洲為「書信世紀」，書信是「心靈的複製和探訪」，「充滿了作者的血和淚」，而這種重視感情的私密空間有其公共性，里查遜的書信體小說《帕米拉》（*Pamela*, 1740）暢銷一時，其實「目的就是要成為受人歡迎的名信彙編」<sup>27</sup>。《玉梨魂》的情況與之相似；此外，1917年徐枕亞編著了《花月尺牘》，其內容模擬男女書信往來，與小說文體相似，也廣受歡迎，後來更不斷重印。其中〈約女郎某處相會啟〉、〈贈照片與說部致女士書〉、〈約女士同往攝影書〉以及其他約女士去看戲、吃飯等標題，不一而足，可見當時男女自由交往的公共空間及其私密溝通方式<sup>28</sup>。

《玉梨魂》新舊相容，極具「世界性」（cosmopolitan）。但是這種世界性是內化了的，接受西化卻不露痕迹，獨創出於自然。小說開首描繪夢霞在月下看見梨娘<sup>29</sup>：

夢霞膽驟壯，急欲起而窺其究竟。披衣覓履，躡行至窗前，露半面於玻璃上，向外窺之。瞥見一女郎在梨樹下，縞裳練裙，亭亭玉立。不施脂粉，而豐致娟秀，態度幽閒，凌波微步，飄飄欲仙。時正月華如水，夜

色澄然，腮花眼尾，了了可辨，是非真梨花之化身耶？觀其黛蛾雙蹙，撫樹而哭，淚絲介面，髮低而纖腰欲折。……此時夢霞與女郎之距離，不過二三尺地。月明之下，上而鬢角眉尖，下而襪痕裙褶，無不了然於夢霞之眼中，乃二十餘絕世佳人也。夢霞既驚其幽豔，復感其癡情，又憐其珊珊玉骨，何以禁受如許夜寒，一時魂迷意醉，腦海中驟呈無數不可思議之現象。

如此精細的描繪已超越感官的局限，用周蕾的說法，是文學語言受到現代視覺技術化的影響<sup>⑳</sup>。這在《玉梨魂》裏有所暗示：「自此之後夢霞之耳竟成一蓄音器，每一傾耳而聽，恍聞梨娘哭聲，嗚嗚咽咽，嚶嚶啾啾，洋洋乎盈耳也。夢霞之目竟成一攝影箱，每一閉目而思，恍見梨娘人影，裊裊婷婷，齊齊整整，閃閃然在目也。」<sup>㉑</sup>「蓄音器」即留聲機，這一段描畫是暗用「攝影箱」技法的結果。自十九世紀後期傳教士對西方科學知識的不斷傳播，對於大多中國人來說，思維由腦子所主宰，而圖像透過眼睛投射在腦中熒幕之上，已經成為常識<sup>㉒</sup>；「腦海中驟呈無數不可思議之現象」這一句也能說明這一點。像《玉梨魂》這樣的文本顯示了外來科學知識如何運作於情感結構之中，而文學的抒情傳統又如何結合視覺技術而造成敘事的變革。

### 三 哀情、香豔與共和政治

周作人、錢玄同說《玉梨魂》與「國粹」有關，此說沒錯，但是把它說成是袁世凱稱帝「復古」的同謀則與歷史不符。事實上，在反對袁氏的報紙中數《民權報》最為激烈。徐枕亞是該報記者，其後在1914年發表的〈水族革命記〉可見他抗議「專制」的態度<sup>㉓</sup>。再說，《玉梨魂》從1912年起在《民權報》上連載，那時袁的「復古」輿論尚無蹤影。更重要的是：為何《民權報》一邊聲討袁世凱，一邊不斷連載像《玉梨魂》、李定夷《貫玉怨》和吳雙熱《孽冤鏡》之類的鴛鴦蝴蝶派小說<sup>㉔</sup>？照一般理解，這類「哀情」或「豔情」小說對「革命」只會起腐蝕作用。然而連接這兩者的不是別的，正是「共和」理念以及對人性的認識<sup>㉕</sup>。

的確，《民權報》鼓吹「二次革命」，卻眾聲喧嘩而自我解構，如季子在〈革命之界說〉一文曰：「今日之罵革命者，不曰破壞民國，即曰大逆不道」，可見當時輿論不利於「革命」。這並非為袁黨張目，其實是一般民意所向，至於孫中山缺乏財力物力難以進行「二次革命」，那是另一個問題。因此在動員革命時，季子極力強調「政治的革命」與「國家的革命」之間的區別，即「今日討袁軍之興，則以政府違背民意，蹂躪約法，完全為政治的革命也，其目的但以推倒惡劣之政府改造良善之政府為也，未嘗顛覆國家，何至破壞民國？」<sup>㉖</sup>梅原在〈討賊與革命〉中聲辯說，討伐袁氏叫做「討賊」，不是「革命」，「既非改革政體，又非爭奪政權，乃以除卻共和之蠱賊為目的，發現民主之精神為方針，討賊而已，何云革命？」<sup>㉗</sup>又如匪石的〈釋革命〉一文認為袁氏殺人犯法，應當相信法律與議會，發揮共和政體的機制，使之受到懲處；還不需要發動「革命」，否則變相把袁氏看作「堅固不拔之君主」，太抬舉了他<sup>㉘</sup>。

從這些言論看，《民權報》在鼓譟「革命」時，真正憂慮的是「共和」的命運。如果共和政體、《中華民國約法》那麼脆弱而無神聖性可言，那麼動輒革命（「二次革命」之後會有「三次革命」），革命無止境，中國幾時安寧？一旦革命失卻其神聖的光環，禍亂相踵將無底止。所以那些文章一面聲言要用武力對付袁世凱，一面說那不是「革命」，也絕不會動搖「共和」的根基，錚錚誓言其目的在於結束「專制」，盡一切所能保衛「共和」的成果，為人民增進福祉。在黑雲壓城、充滿殺氣的情勢下，《民權報》分九次連載戴季陶的〈愛之真理〉一文，顯然是為了應付危機而開出的心理藥方。作者指出從政界、商界、教育界到言論界，違法暗殺、輕率浮躁、詐欺虛偽等，無不危機深重，原因只有一個：「皆無愛為之」。因此「公道絕滅，正義淪亡。全國同胞，悉成仇怨，暴戾之氣，布滿全國，暗潮復暗潮，競爭復競爭，虛偽復虛偽，欺騙復欺騙。政府不愛人民，人民自不愛政府，立國之本，淪亡久矣」。儘管如此，作者指出「悲觀者失敗之因，樂觀者成功之母」，要求積極面對，首先要有愛心，由己及人，方能推廣至家庭之愛、國家之愛、社會之愛。戴強調只有通過愛，才能真正從危機中解救出來<sup>39</sup>。並不奇怪，戴早前在〈公道與人道〉中表明：「世界之真理，和平也，非殘虐也。革命之事，不得已而為之耳。然革命之目的，亦和平而已。」<sup>40</sup>

文藝方面，戴季陶主張：「文藝的精神，純是由自然性情而生之直接表現，如自身有真實覺悟，或自然美感，由此覺悟美感，於無知無為間發為著作，然後所表現者，為真為善。」<sup>41</sup>此外，如《民權報》副刊主編蔣箸超，於1914年出版了「哀情小說」《蝶花劫》，也是鴛鴦蝴蝶派風格，他說：「言情小說似與風化無裨，而哀情、豔情尤甚。是書借哀情題目發揮，其實不專為哀情而作。」<sup>42</sup>這麼說可知「哀情」、「豔情」小說並非為政教服務，而是個人感情的自然抒發，具「純文學」性質。通過徐枕亞、戴季陶和蔣箸超的例子，很大程度上體現了南社文人在崇尚自然之情和美感精神方面的共同志趣，這與他們的政治實踐一起構成一種集體追求的理想人格。確實，反對專制、實行共和，旨在「為真為善」，而個人書寫與發表也屬於「言論自由」——共和政治的組成部分。值得一提的是，在南社文人當中，蘇曼殊的這種理想人格典範得到一致推崇，無論對革命、愛情、親友和同胞皆出自自然之至性，包括他對妓女的「高尚純潔」的態度，同時他在中西文學、詩文小說與藝術方面皆造詣非凡，天才橫溢，飄逸塵外<sup>43</sup>。

在《玉梨魂》中，梨娘這一角色含有一種保守文化政治，甚至在《雪鴻淚史》裏變本加厲，表面上與袁世凱「復古」交合，其實大謬不然。單舉一例：1914年5月徐枕亞創辦《小說叢報》，第一期開始連載他的《雪鴻淚史》，也刊登了若英的「滑稽小說」《方城尊孔會》，虛構方城尊孔會召開大會的情狀，極盡諷刺挖苦之能事。小說虛構某朝「通寶間」，但是「方城中人，皆古弼流亞，酷似滿清時戴紅黑帽之小隸，求一圓顛，殊不可得」，就把場景拉到了民國。方城城主錢神登台演講：「當今之世，我為貴。紛爭辨訟，非我不勝，怨仇嫌恨，非我不解。危者得我則安，死者得我則生。非我有回天之力，我所學者，皆孔子遺書耳。」這麼不可一世的態度似乎在影射袁世凱，而其自詡如何向外人「抵押鐵路」而獲巨利，也是在影射袁氏大舉外債而鎮壓革命黨人的行

徑。接着，尊孔會代表一個個炫耀他們如何斂財有道，無不以《論語》語錄作為理論根據，這也是作者故意褻瀆孔教經典之意<sup>49</sup>。《小說叢報》本來從《民權素》衍生出來<sup>48</sup>，其含有反袁立場亦不足為怪。

1910年代中期的上海雜誌新潮大多取文化保守姿態，以去革命化為特徵。主持雜誌的大多為南社文人，辛亥之後他們希望中國的思想文化和社會建設走上正軌，為共和的和平發展鋪平道路，沿着「國粹」的思路，從事建構一種代表「光復」的文化主體；同時要求給人心和道德正本清源，指斥由於革命與外來思想所造成的社會失序、道德淪喪等現象，也包括對某些革命黨人的人品及生活作風的不滿。今天我們回顧民初這一頁歷史時，可以發現在建構與「共和」國體相稱的文化主體的努力中，帶有一種前所未有的民族自豪感，如1914年9月《中華小說界》中一幅題為「世界將來之偉人」的圖片，可謂精心製作。該圖為一個圓形，中國男孩居中心一個大圓裏，其四周眾星拱月般十二個小圓，男孩或女孩各佔一圓，按照編號是中國、英國、俄國、意大利乃至最末的日本<sup>48</sup>。圖中的中國男孩胖乎乎，微帶笑容，炯炯雙眼充滿自信。

《玉梨魂》在《民權報》上連載時，徐枕亞另作短篇小說《燕市斷雲》，講一個女學生與一個男生自由交往，失身後被拋棄，遂以淚洗面，後悔無窮。這根據發生在北京的一個真實故事寫成，旨在警戒青年女子：「莫徒崇文明自由之虛名，而受身死名墮之實禍。」<sup>49</sup>這故事與梨娘形象的塑造應當有內在聯繫。在當時像這類抨擊「自由」的言論很是不少，較典型的如《香豔雜誌》主編王文濡在〈新彤史弁言〉說：「自歐化輸入，夫婦平權、婚姻自由之說喧騰於皮傅西學之口，而其毒乃浸淫於女界。」<sup>48</sup>這裏指斥「歐化」之「毒」，卻不與袁世凱合流。王是南社成員，《香豔雜誌》不時刊登柳亞子、陳去病等同人作品，明顯具黨派色彩的如張默君的〈哭宋鈍初先生〉一文曰：「何天道之不可知兮，繫人道之蠱賊」，「國政為人民而立兮，豈宜貌共和而詐偽」，痛斥袁黨，並竭力表彰宋教仁為「共和」奮鬥，又曰：「欲求得真正之共和兮，海內儻同聲而相應」，對其功敗垂成深表痛惜。文章最後說：「願百折而不回兮，必艱難之共濟；如非忠而虛言兮，指皇天以信誓。果吾黨之同德兮，君雖死而猶生」<sup>49</sup>，由是表示了黨人的不屈精神。甚至在袁氏稱帝前夕，雜誌出現〈籌安聲中之女界〉一文，說稱帝將成事實，而「風聞所及，贊成者固多，反對者亦不少」，於是羅列「風聞」之言，一面勾畫了官僚階級和舊朝勢力額手稱慶，另一面反映了女學生、商人之妻以至女乞丐等皆為即將失去的「自由」悲憤無已。此文未署作者，當是代表雜誌身份，實際上以曲筆發出「反對」之聲<sup>48</sup>。

與「豔情小說」相近，「香豔」指詩體，也是民初文學風氣之一，淵源於「宮體」、「香奩體」等，表達兒女私情，有的含情色傾向，向來受道學之士排斥。王文濡在1909至1911年間編《香豔叢書》，由國學扶輪社出版，從歷代文獻中鈎稽出三百餘種著作<sup>48</sup>，包括女性書寫作品，成為中國「私密文學」的豐富儲庫，也是以新觀點整理國故的做法。其後《香豔雜誌》同樣以「保存國學」為名，搜羅遺聞，編纂文獻，也是以女性為中心。其中「新彤史」一欄專刊閨閣名媛傳記，大多由王撰寫。傳主多出身宦門世家，知書識禮，恪守義禮，有的是反清革命中的受難者，懷抱反抗專制的決心；也無不憂國憂民，慷慨激昂。例如「奇女子」薛錦琴，十三歲在張園登台演講，聲淚俱下，萬餘士人為



之動容<sup>②</sup>。又如吳孟班在甲午之後即欲東渡留學，遭家人反對，後來力勸丈夫留學：「爾我均在青年，嗣續之計，俟之學成之日，尚未為晚，能忍此一塊肉之為累乎？」結果自己鬱悒小產而死<sup>③</sup>。其實吳也沒有服從家長，且對「嗣續」的見解頗為出格，只是在王的筆下其間有家國輕重之分。

王文濡之所以寫這些傳記，當然是針對「歐化」之「毒」並力圖為女性樹立「懿行」楷模<sup>④</sup>。確實，她們遵循家庭倫理，但王無意褒揚這些傳統美德，反而對她們的「公共性」，如接受新教育、遊學海外以及積極參與公共事務等方面大力揄揚。因此，他反對「歐化」實屬一種修正和調適，較明顯的是在〈華吟梅女士傳〉中歷數傳主如何救父出獄、為響應武昌起義而促夫從戎，乃至加入參政運動、擬組織女子軍等事迹，似個徹頭徹尾的革命者。王評曰：「女士之對於家國，對於社會，懇懇盡孝如此，蹇蹇盡忠如此，新舊道德兩無可疵。其入女子參政同志會也，或議其涉於帽馮不量力，要其為和平派不為激烈派，於時論多所救正，功亦不鮮。」<sup>⑤</sup>他對於「新」道德也不反對，但是要擺平「舊」道德，而所謂「和平派」可謂一語道破天機，透露了其非激進主義褒貶準繩。

這些傳記凸顯出一種新的主體建構：女性自決自律，是具有現代意識的個人——和徐枕亞筆下的梨娘所居的主體性一脈相通；而《香豔雜誌》去革命化的結果是為女性開闢了更為廣闊的日常現代性空間，如每期刊登的照片所示，許多知識女性浮現於公眾視域之中，在各地從事教育、文學、美術、醫務等工作，從傳統走向現代，一步步改良的腳印似更為實在。此外，雜誌也為她們提供了發聲空間，其中不乏「女界偉人」如華吟梅的豪言壯語：「以文明為產生共和之母，而女子尤產生文明之母」；或如顧佩仙說：「近世哲學家揭言論自由之旨曰：據理以爭，是謂自由。」<sup>⑥</sup>而雜誌的兩位女編輯「鬢華室主」徐婉蘭和「平等閣主」俞佳鈿，均有她們的詩話或筆記專欄。俞自述其走南闖北從事教育的經歷，後來在上海經商，發起組織女子實業進行會，所謂「設商肆與海上，為女界破天荒之舉」<sup>⑦</sup>，自豪之情溢於言表。

「新彤史」專欄屬於《香豔雜誌》主編登台說法，正面宣教，這只是雜誌一部分內容。其餘圍繞「香豔」這一雜誌品牌，名目繁多，包括詩文、小說和翻譯。「閨雅」專欄是女作家發表園地，如劉玉華《花朝》：「如此韶光好，撩人鬥豔妝」、《獨坐》：「永夜房櫳人寂寂，痴情只共影商量」；徐蘊玉《虞美人》：「香魂未逐清風散，幻作名花號美人」等<sup>⑧</sup>，皆展示私情之美而不失端莊。其所展示的私密性與「新彤史」所強調的公共性正是女性主體建構的一體之兩面。「遊戲」欄專刊當時各地女伶和妓女小傳，然而雜誌不登她們的照片，在這方面寧可不「香豔」，似在突顯知識女性的主導地位，這也是與其他消閒雜誌的不同之處。

有趣的是，這本雜誌以嚴厲聲討「歐化」為號召，然而恰恰比其同類雜誌更具特色的是，「海外豔聞」欄目對法國巴黎的「淫奢」風尚情有獨鍾，如介紹花都流行的「裸足」、「時裝」，以及女性如何保持美容和身材等。周槃的〈西婦高底鞋之效用〉一文讚揚高跟鞋：「殊不知婦女之鞋與體態美關係甚大。蓋婦女之鞋底一高，若西婦之式，則酥胸不得不前凸，兩乳隨之高起，乃自然之勢，於是臀乃向後突出，均平身體之重，物理作用使然也。」<sup>⑨</sup>此外，還有其他介紹同性戀、雙性人等文章。至於〈專愛醜婦人之怪癖詩人〉這一則，原來這位「怪癖詩人」正是大名鼎鼎的法國象徵主義詩人波特萊爾（Charles

Baudelaire，譯為「抱特來露」），說他在街頭「遇黑奴婦人或侏儒若殘廢，輒尾隨之，必與之通情愫乃已」<sup>60</sup>。波特萊爾對於歐洲「現代主義」和中國現代文學都極其重要，大約是《香豔雜誌》首先把波特萊爾引進中國的。從這些方面看，該雜誌的「保守」是有限的，實際上是新舊雜糅，也不乏擁抱現代的姿態。

#### 四 女性主體與私密文學

民初女性雜誌蓬勃興起，這一奇觀後來似不曾重現過。除《婦女時報》和《婦女雜誌》以文化為主，《女子世界》、《香豔雜誌》、《眉語》與《鶯花雜誌》皆為文學雜誌，而後兩種由女性編輯。如果像「新彤史」所強調的「公共性」不免給女性施加了新的文明規訓，那麼《眉語》與《鶯花雜誌》中的女性主體及「私密領域」的建構則更具女性本位。〈鶯花雜誌慨辭〉曰<sup>61</sup>：

嗚呼，吾人何不幸而有此心也！有心斯有知（知實由於腦中，人誤以為心，沿用已久，故仍之）。有知斯生分別，又分別斯生悲樂，悲也樂也，是謂之情。木石無知，是以無情。禽獸魚鱉昆蟲之屬，有知矣，有情矣，惟其為知也簡，故其為情也狹。而吾人者，自植物演進而為動物，自動物演進而成原人，又自原人演進而至今世之人類。歷無數量之劫，閱萬千億兆之年，才臻斯境。其知其情之程度，自遠勝於蠢蠢之動物，而超出於渾渾之原人。

晚清以來「天演論」已是士人口頭禪，離不開國族存亡的吶喊。清末時期南社文人在激發漢族的民族尊嚴與光榮的歷史意識中，抒情傳統被更新，釋放出巨大的能量，文學感情也因此鑄鑄了民族「想像共同體」的印記而獲得其合法性<sup>62</sup>。而這篇類似宣言的「慨辭」以與時進化之「情」為中心，不啻給文學抒情傳統帶來現代性許諾。民初的文學實踐，無論以「豔情」還是「香豔」為標榜，不約而同地承傳了古典抒情風格；語言本身象徵着「國粹」與「美文」，在表現普世情愛的同時蘊含在地的文化價值。民初的這些雜誌不再警鐘長鳴，不愛武裝愛紅裝，回到了「情」的原點。有趣的是，在清末成為女性楷模的是羅蘭夫人 (Marie-Jeanne Roland)、蘇菲亞 (Sofia Perovskaya)、秋瑾等，那麼革命成功之後，誰是新的楷模？她們應當有怎樣的追求？哪裏是女性主體的家園？

《鶯花雜誌》第一期刊出主編胡無悶的照片，閨秀模樣，衣着高領時裝款式。1916年初，包天笑主編的《餘興》雜誌上有胡的一篇小傳，說她「本世家女，生長燕京」，「其所著《奩豔叢話》一書，尤為海內所推重」。另外，她扮演京劇旦角，有一副好嗓子，「在京時偶一扮演，一聲河滿，轟動全場，喝彩之聲，振於屋瓦」<sup>63</sup>。1915年2月，胡在上海群仙茶園登台演戲，報紙廣告稱她為「全國馳名文學閨秀」，「精於音律，工申青衣，遠勝梅蘭芳、王瑤卿數倍」<sup>64</sup>。廣告修辭不無誇飾，但能連演三夜，戲目不同，應當有點真功夫。

《鶯花雜誌》第一期〈編輯大意〉曰：「本雜誌取唐人詩『鶯花不管興亡恨』句，定名為『鶯花雜誌』。」<sup>65</sup>原詩「鞀鼓轟轟聲徹天，中原廬井半蕭然。鶯花

不管興亡事，妝點春光似去年」，似是宋朝遺老感歎草木無情，不能體會人間興亡之痛<sup>⑥</sup>，而雜誌編者移花接木，自比「鶯花」，有意遠離政治。更值得玩味的是第二期上一張裸體美人圖，題詩曰：「一笑相傾國便亡，何勞荊棘始堪傷；小憐玉體橫陳夜，已報周師入晉陽。」圖中聚焦於「橫陳」的「玉體」，摘錄李商隱膾炙人口的《北齊二首》詩句，而切入歷史上亡國記憶的脈絡，與「鶯花」一樣涉及興亡的話題，同樣以女性觀點造成主客體錯位。所謂「一笑相傾」，乃讚許傾國傾城的女性力量，而真正「堪傷」與「小憐」的應當是作為犧牲品的「玉體」，由是反轉「紅顏禍水」的傳統話語，突出了女性本位的視角。

《鶯花雜誌》的〈編輯大意〉曰：「凡妝樓之記，侍兒之祿，摘華採藻，挹取無窮」，大多從古典文學庫儲中選取編輯而成，且聲明「所選之作，類皆如金煉液，斲玉取精，務使閱者味之而腴，嗅之而芳，按之而澤，睨之而華」<sup>⑦</sup>，與一般男性創辦的雜誌不一樣，毫無醒世啟蒙的意思，僅強調品質，似是一種純藝術的取向。胡無悶以《奩豔叢話》一書聞名，雜誌也明確標示「香豔」傾向，由目錄所見，如「香豔詩話」、「歷朝宮辭彙錄」、「閨秀詩傳」、「閨豔紀事」、「宮闈秘史」、「花叢掌故」等欄目，均具有女性文學的意味，而編選也出自一種女性視角。細察某些作品如《幽歡詞》、《幽會》之類，不乏情色描寫<sup>⑧</sup>。

從性別角度看，《眉語》更為強勢，主編高劍華及其作者團隊主要為女性。近年台灣學者黃錦珠對於其中可以考實的十位女作者作了研究，指出她們的作品重在表現晚清以來不多見的「私密領域的情欲議題」，其中的「女性主體」是相當糾結微妙的：一方面服膺父權體制與社會價值，另一方面禁不住欲望的閃爍，「女性主體以幽微之姿，在少數卻可貴的場合如靈光閃現，扭轉了既有的舊式女性形象，也洩露了女作家對於主體性的把握與重視」。有些愛情故事中，這種自我「把握與重視」意味着「女性不但是情愛的主體，而且是世界的中心」<sup>⑨</sup>。在創刊號上，高劍華丈夫許嘯天的小說《桃花娘》對於清末的自由思潮強烈反彈，頗能標誌雜誌的去政治化導向。桃花娘滿口「男女平權，戀愛自由的道理」，武昌首義時加入革命軍，辛亥後又組織女子參政會，然而亂交男友，把肚子搞大，遭人拋棄，結果被賣到上海堂子裏，成為野雞。最後作者議論道：「維新以來，朝野上下，病於虛偽，清白女子見短識淺，徒眩於一二美名，奔突呼號，如中狂熱，卒至身敗名裂，貽識者笑。」<sup>⑩</sup>

《眉語》同人主張女性從公共領域撤退，在馮天真的小說《悔教夫婿覓封侯》中則凸顯為個人至上的主題。粵中麗人王琦雲，結婚半年後恰值武昌首義，竭力鼓動她的丈夫仇劍秋投軍，要他「能為國宣力，為民造福」。劍秋以家室為念，猶豫不決，被琦雲責怪「非妾之同心」。於是他高呼「匈奴未滅，何當家為？」而奔赴前線。結果革命成功，劍秋死於難。當他的靈柩被送回家，琦雲哀痛欲絕：「妾誤郎君，妾誤郎君，……復斷續其聲曰，悔……教……夫婿覓封侯……言方已，而兩眼向上，口中鮮血如潮湧，嗟乎死矣。」小說以唐人詩句為題目，卻賦予新義，劍秋並非死於武昌之戰，而是「政界暗潮洶湧」的結果。所謂「君子道消，小人道長」，聯繫到共和建國之後的黨爭，暗殺盛行，多半在譴責袁黨。但女主人公之所以後悔，是因為她誤信了「為國宣力，為民造福」的觀念，她的丈夫的生命比「國」、「民」更為珍貴，這也說明在民初去政治化的反思中，產生了以個人和家庭為重的意識<sup>⑪</sup>。

然而《眉語》並未全然否定女子的公共性，如梁桂珠的小說《同氣連枝》裏的女主人公獨自遠赴重洋，含辛茹苦學習美術，又周遊列國，譽滿域外<sup>22</sup>。吳佩華在小說《怎當他兜的上心來》中以流麗白話描繪一對青年男女從情侶到結成夫婦，為「自由結婚」大唱讚歌。作者說：「近讀歐西說部，競尚描寫，於平常情事中，寓警麗文字，曲曲傳來，自然入聖。中國紅樓、西廂諸大作，亦猶是也。」<sup>23</sup>這麼說其創作或許也是中西文學交流的結果。

高劍華、許嘯天夫妻倆把民國以來所有壞事歸結為人心敗壞、受到外在誘惑而失卻本初的純潔所致。因此，自由婚姻、學習西洋新事物是應當鼓勵的，但需要以純真的本心去追求。從這一點看，許在《新情書》中炫耀夫妻恩愛，既合乎《關雎》「樂而不淫」的古訓，又相當洋派，對於中國文學傳統來說拓展了文學私密空間。《新情書》十首中曰：「結褵四載，不輕別離。枕邊細數團圓夜，除卻離家總並頭」；「在家並頭慣，倍覺別離苦。以後當知雙宿雙飛之可貴，勿輕發嬌嗔也」<sup>24</sup>。中國文學裏講「閨房之樂」的大約始自沈復的《浮生六記》，但比起許的肉麻之語要望塵莫及。

所謂「嬌嗔」似乎是一種滿足男權狂想的性格，這在許嘯天的小說《怎不回轉臉兒來》裏也有所表現；但在夫妻相處之道方面，作者的認識卻十分現代。小說取第一人稱，敘下班回家，對妻滿懷愛意；發覺她不開心，「我」焦急萬分，百般逗她開心，妻就是不開口。到第二天，妻問那天「我」與誰同坐馬車，經說明原來是「我」的姐姐，方才知道是一場誤會，遂和好如初。最後作者議論道，夫妻間難免性格不同，也難免會起衝突，但雙方要學會溝通，「那一面全仗愛情去維持他，一面又靠耐心研究，把胸中的意思說得明明白白，使兩下裏恍然大悟，便能和好如初」，不然「兩人的心越離越遠，兩人的情，自然越消越薄，到後來不是憂鬱以終，便是流於淫放，過與不及，都不是處夫婦的道理」。小說裏描繪丈夫如何低聲下氣，晚上同枕時也六神無主，種種形狀，可見妻子的「嬌嗔」帶來的與其是美感，毋寧是焦慮<sup>25</sup>。

民初的女性話語常常是以退為進，新舊兩極之間很不平衡，在優雅和自律中潛藏着某種騷動，一面堅持本土傳統，一面展示開闊的世界視域。《眉語》創刊號封面的一幅裸體女子圖，便是欲望的大膽表露。以往在《小說月報》、《小說時報》上已出現過女子裸體畫，但不像《眉語》那麼多且頻繁，總共十八期發表了十多幅，與其他中西愛情照、妓女照及美人照等，呈現了雜誌編者所標榜的「香豔」風格。就女性走向公共空間而言，大約沒有甚麼比裸體更具衝擊力，而對於一份女性雜誌而言，頻頻以女子裸體圖像炫之於雜誌封面，如此自我呈現也甚具挑戰的意義。

《眉語》第四號載有高劍華的小說《裸體美人語》，值得特別關注。小說主人公自述名為「眉仙」，自幼神韻清遠，性格恬淡，「舉凡典籍詞翰，下至樂舞騎擊之器，盡購置之，儂盤桓一室，好學哲理」，「詩文宗蘇韓，繪畫仿王陸」。由於美豔而怪誕，被鄉人叫做「奇美人」。後來受了浮華世界的誘惑，嫁入皇室，享盡榮華富貴。有一日隨皇后遊湖而至山岩，進入一洞穴，發見一個純潔美豔、「見人毫無羞澀態」的裸體美人，並從她那裏聽到一番「世間萬惡莫大於飾，偽君子以偽道德為飾，淫蕩兒以衣履為飾」的道理。裸體美人表

示：「吾悲世人之險詐欺飾也，吾避之唯恐不速，吾居此留吾天然之皎潔，養吾天性之渾樸，無取乎繁文華飾，而吾心神之美趣濃郁，當無上於此者矣。」聽了這番話，「儂乃大悟吾重入塵俗之非，隨終於山中，追隨吾美人，以還吾完璞也。」<sup>76</sup>

高劍華自比為「裸體美人」，不啻驚世駭俗，然而將之變成一個返璞歸真的寓言——實即在宣揚《眉語》的哲理，其自稱「眉仙」並非偶然。在高的筆下，裸體美人是一種藝術美的表現，所謂「儂則蓬髮跣足，嘯遨於山水之鄉，見者咸驚謂似西洋雕刻之自由女神」<sup>77</sup>，這好比一種西化的自我鏡像。按照來自西洋的觀念，裸體圖畫凝聚着精緻的藝術形式，代表一種純粹的美，這也是當時不少文學雜誌刊登女性裸體圖像的理由。但是我們也知道，女性裸體一向是在男性欲望凝視之中；後來著名畫家劉海粟在美術課堂裏採用裸體模特兒、市場上充斥着裸體圖片，也就是說，純粹的藝術表現是一回事，商業效應是另一回事<sup>78</sup>。事實上《眉語》刊登大量裸體美人照片並非與商業效應絕緣。例如1915年11月第十三號出版時，編者大做廣告，說《眉語》「一年銷數達萬冊」，凡預訂半年的，可得到一張二尺長、一尺餘寬的裸體美人畫月份牌。這份雜誌表面上保守，在某些方面卻相當激進，受市場歡迎可以想見。如《眉語》所做的一個廣告說，《眉語》「筆墨又有趣又高雅」，是「女界有名的人著的」，「多是女界的人看得多」，「凡是首飾店、綢緞店、香粉店、藥房、書坊、眼鏡公司、衣莊、女人用物件多的店家在我們《眉語》雜誌上登了告白，生意包他發達」<sup>79</sup>。這也顯示出該雜誌的目標讀者及其都市消費想像。

## 五 餘論：新舊兼備的文化政治

在民初共和政治實踐受挫時，部分知識份子在「專制」與「革命」的夾縫裏轉向都市文化產業，實際上也是一種選擇——「專制」或「革命」之外的選擇，遵循的是「共和」的邏輯，即利用言論自由的權利，以和平手段致力於日常實際的改良。但是既投入文化產業，其生存與發展取決於能否運轉印刷資本機制、能否獲得讀者大眾的青睞，換言之取決於能否成為具「現代性」的創意產業。事實上，辛亥革命成功不久，不少人已在規劃將來，夢想共和社會新秩序，首先要求端正心態，消解仇恨，消除革命的暴戾之氣，如戴季陶宣揚「愛的真理」，似是治癒心靈創傷的不二法門。民初的都市雜誌在很大程度上起了這樣的作用，這一轉型意味着「情感結構」的自我修復及其建設，其「私密領域」包括與暴力絕緣、治癒創傷記憶、調整傳統與現代的關係，而「傳統」發揮了安身立命的功能，其中我們可以發現明清以來文學「情教」的延續，從江南地緣來說，南社文人實為合適人選。這一「情教」與外來觀念熔鑄成一種新的愛與美的典律，蘊含平等、自由與民主，藉此體現一個現代「人」的觀念，這一點也是辛亥革命一舉推翻四千年帝制，很大程度上成為「人」的觀念之世界接軌的先決條件。

然而，這樣的期許並非完全出自個別人的良好願景或先知先覺，很大程度上是重商主義、大眾消費和都市繁榮機制為文化產業提供了基本動力，也

促使知識身份和傳統文化的轉化。本文所揭示的私密空間與公共性在文學中的表現，塑造了一種新的人性觀，實際上反映了某一階級的意識形態，如哈貝馬斯在《公共領域的結構轉型》一書中對於十七、十八世紀歐洲文學所表現的資產階級的自我鏡像做了如下概括<sup>⑥</sup>：

物主在市場上的獨立性和個人在家庭中的自我表現是一致的。他們似乎擺脫了社會壓力的內心世界是一種在競爭當中實現的私人自律的真正標記。……這種自律首先似乎是建立在個人自願的基礎之上，堅決反對強制；其次，它似乎是建立在永恆的愛的共同體之中；最後，它似乎保證了受過教育的人能將其一切能力都充分自由地發揮出來。自願、愛的共同體以及教育這三個因素合在一起就是人性概念，這種人性應當扎根在人自己身上，真正佔據統治地位；純粹人性一詞聽起來就是要求根據自身規律自行完善的內在世界從任何一種外在目的當中解放出來。

與民初共和政治制度的移植相對應，這一在半殖民上海所展開的文化景觀很大程度上追隨歐美都市的發展模式，尤其是十九世紀英國維多利亞時代對於中國乃至東亞各國的文化影響至巨<sup>⑦</sup>。如1914年創辦的《禮拜六》雜誌仿照美國《禮拜六晚郵報》(*Saturday Evening Post*)之例，各種新範式紛呈。又如葉文心在《上海繁華：都會經濟倫理與近代中國》(*Shanghai Splendor: Economic Sentiments and the Making of Modern China, 1843-1949*)一書中指出，月份牌或商品廣告等無不為市民建構一種美好生活的願景，體現了中產階級「經濟倫理」(*economic ethics*)的文化價值<sup>⑧</sup>。

本文列舉的南社文人以及高劍華、胡無悶等名媛閨秀皆屬縉紳階級，其文化生產映射着哈貝馬斯所勾畫的資產階級「上層建築」的投影，也是由自身的歷史條件所決定的<sup>⑨</sup>。在胡適看來，自梁啟超《新民叢報》以來一段時間裏，「中國智識界的理想的西洋文明，只是所謂維多利亞時代的西歐文明：精神是愛自由的個人主義，生產方法是私人資本主義，政治組織是英國遺風的代議政治。」<sup>⑩</sup>即如《新青年》創刊號中高一涵所說：「英憲之根本大則，亦為吾華所莫能外」<sup>⑪</sup>，也印證了胡適的論斷。

民國初年上海的文化事業全方位展開，充滿蓬勃的革新氣象。夏志清認為：「在1919年新文學全面掀起前二十年，在語言方面是中國文學最有趣、最具活力的時期。」<sup>⑫</sup>此時文學創作固然以文言居主流，但在白話方面，清末以來知識人仍在推進下層社會啟蒙運動<sup>⑬</sup>，如1910年《小說月報》創刊伊始就在〈編輯大意〉中表明「文言白話，著作翻譯，無美不收」<sup>⑭</sup>。1917年1月包天笑創刊《小說畫報》，在〈例言〉中宣稱「小說以白話為正宗，本雜誌全用白話體」<sup>⑮</sup>，實際上回應了當時在北京醞釀之中的「國語運動」。這一年，《新青年》也開始提倡「文學革命」，後來還一律改用白話書寫。

以廣角鏡來看，文學、戲劇、電影、美術等方面的蓬勃發展標示着民國初年新媒體的崛起，正如當時許多雜誌封面及內頁照片所展現的時尚美人，建構了愛與美的欲望的幻象，在世界美人群像中，中國當然獲得了一席之地。

地；而照片所展現的往往是妓女——藉此不僅將愛的理念普世化，也體現了「共和」面前人人平等的準則。儘管這些「美人」畫得比例不對，風格通俗，但歷史地看，卻與中國現代美術的源起有關。其時上海出版的十餘種雜誌套用歐美流行雜誌封面女郎的格式，由徐詠青、鄭曼陀、丁悚、沈泊塵、但杜宇等畫家製作，一面是脫胎於傳統仕女畫的美人形象，伴之以香草名花；另一面運用照相臨摹、水彩寫生、光影透視的西畫技法。清末《點石齋畫報》輸入西畫技法，已產生了一批月份牌畫家；1912年劉海粟、張聿光等人開辦美術學校，採用包括模特兒寫生的西畫教學課程，丁悚、沈泊塵等即是美術學校的教員，這些都標誌着中國現代美術的發端<sup>⑩</sup>。另如1912年高劍父等人創刊《真相畫報》，開銅鋅製版畫報之先河，屬印刷技術的革新<sup>⑪</sup>。在戲劇方面，不光京劇舞台聲光化電，有新舊之分，鄭正秋、張石川開創改良新劇（即後來的話劇），1913年兩人與美國亞細亞影戲公司合作拍片，其中《難夫難妻》一片在中國電影史上被尊為國產「故事片」之祖<sup>⑫</sup>。1920年代初鄭、張建立了明星電影公司，仍以「家庭倫理」主題作為他們的招牌產品。這些人多少被歸入「舊派」，在以「國粹」文化本位來吸取與融合外來文化方面顯示出一種集體無意識。從最初《小說月報》聲稱「綴述舊聞，灌輸新理」與《婦女時報》的「改良惡風俗」、「發揚舊道德」、「灌輸新智識」<sup>⑬</sup>，確定了中西新舊雜揉的文化方針，至1921年《禮拜六》復刊，更以「新舊兼備」概括之<sup>⑭</sup>，成為通俗文學社團的共通尺規，直至1940年代末無多大改變。

回到開頭的「冤案」問題，本文已作了辨正。其實作為「章門弟子」的周作人和錢玄同跟清末「國粹」或「復古」思潮多少有點關係，而且既明白《玉梨魂》、「豔情」等是「國粹」，為何卻不分青紅皂白將它們與袁世凱「復古」扯到一塊？箇中原因殊為複雜。可是鴛鴦蝴蝶派從此背負污名，在文學史上被當作鬥爭對象，而那種「大批判」做派在周作人那裏已具備，儘管他後來另有說辭。有趣的是，周在〈日本近三十年小說之發達〉一文中提到的「自然主義」作家田山花袋及其代表作《蒲團》（即《棉被》）<sup>⑮</sup>，後來被尊為日本「私小說」的開山鼻祖而備受稱道；差不多同時出現以《玉梨魂》為代表的「私密文學」，包括其女性主體的表現，應當是個重要而值得探究的文學現象，雖然周還不知道有「私小說」這回事，但是對他來說文學也是東洋的好，凡屬中國的一無是處。周後來說他在《新青年》時期的「意見」是對於「洪憲及復辟事件的反動」，並不能代表他「自己的真正的判斷」<sup>⑯</sup>，然而這「意見」一筆抹殺民初的文學實踐，至今仍被不少學者奉為圭臬。

另一點現在看來極其詭譎的是，1915年7月袁世凱批准成立「通俗教育研究會」，即把上海的通俗小說與雜誌視作打擊對象<sup>⑰</sup>，其理由也為後來周作人、錢玄同所沿用。果然1916年9月根據研究會的審查報告，《眉語》以「猥褻」、「荒謬」等罪名而被明令停刊，《香豔雜誌》與《遊戲雜誌》也被列在黑名單上。據學者研究，魯迅在此等事件中起了相當作用<sup>⑱</sup>。由此可見，《新青年》在發動「文學革命」和「思想革命」之時，與北洋當局之間存在既矛盾又依存的錯綜關係，反而顯出上海通俗文學文化的民間特質，在政治與思想雙重壓力下發展「共和」機制，為「市民社會」開拓新的空間。

## 註釋

- ① 徐枕亞：〈玉梨魂〉，連載於《民權報》，1912年8月3日至1913年6月25日。
- ② K. K. K. (程步高)：〈中國電影界消息〉，《電影雜誌》，第1卷第2號(1924年6月)，頁乙2，收入姜亞沙、經莉、陳湛綺編：《中國早期電影畫刊》，第一冊(北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2004)，頁390。
- ③②⑥ C. T. Hsia, "Hsü Chen-ya's Yü-li Hun: An Essay in Literary History and Criticism", in *Chinese Middlebrow Fiction: From the Ch'ing and Early Republican Eras*, ed. Liu Ts'un-yan (Hong Kong: Chinese University Press, 1984), 201, 220-21, 227; 228; 203.
- ④ 章培恒對《玉梨魂》的具體看法，參見章培恒：〈關於中國現代文學的開端——兼及「近代文學」問題〉，載《不京不海集》(上海：復旦大學出版社，2012)，頁598-600。
- ⑤⑨ 周作人：〈日本近三十年小說之發達〉，《新青年》，第5卷第1號(1918年7月)，頁41：36。
- ⑥ 錢玄同：〈「黑幕」書〉，《新青年》，第6卷第1號(1919年1月)，頁75。
- ⑦ 仲密：〈論「黑幕」〉，《每週評論》，第4期(1919年1月)，第2、3版(該文亦收錄於《新青年》，第6卷第2號[1919年2月]，頁162-65)。此期《每週評論》於1919年1月12日出版，刊登錢玄同〈「黑幕」書〉的《新青年》於1919年1月15日出版，在文末署日期為1919年1月9日。錢、周關係密切，兩人觀點相近，似事先通過氣。《技擊餘聞》是林紓的一本筆記集，書中描寫閩中民間的一些身懷武術絕技的人物，頗有史遷筆法。
- ⑧ 仲密：〈中國小說裏的男女問題〉，《每週評論》，第7號(1919年2月)，第3版。
- ⑨ 參見陳建華：〈「共和」的遺產——民國初年文學與文化的非激進主義轉型〉，《二十一世紀》(香港中文大學·中國文化研究所)，2015年10月號，頁56-57。
- ⑩ Hannah Arendt, *The Human Condition: A Study of the Central Dilemmas Facing Modern Man* (New York: Doubleday, 1959), 35-36.
- ⑪⑫ 吳趸人：《恨海》，收入《吳趸人全集》，第五卷(哈爾濱：北方文藝出版社，1998)，頁3。
- ⑬⑭⑯⑰ 徐枕亞：《玉梨魂》，第三十四版(上海：清華書局，1929)，頁9：52：7-8：16。
- ⑱ 柔石：《二月》(上海：春潮書局，1929)。
- ⑲ 關於1920年代末「革命+戀愛」小說，參見陳建華：《革命與形式——茅盾早期小說的現代性展開》(上海：復旦大學出版社，2007)，頁49-90；劉劍梅著，郭冰茹譯：《革命與情愛——二十世紀中國小說史中的女性身體與主題重述》(上海：上海三聯書店，2009)。
- ⑳ 梁啟超：〈論小說與群治之關係〉，《新小說》，第1期(1902年11月)，頁3。
- ㉑ 參見陳建華：〈林紓與現代「小說」觀念的形成〉，載《帝制末與世紀末：中國文學文化考論》(上海：上海教育出版社，2006)，頁274-97。
- ㉒ 參見陳建華：〈論文言與白話的辯證關係及中國現代文學之源——以周瘦鵲為例〉，《清華中文學報》，第12期(2014年12月)，頁325-32。
- ㉓ 鄭師渠指出，晚清國粹派不是「封建」、「保守」，而是「資產階級民主革命思潮在傳統的學術文化領域的延伸」。參見鄭師渠：〈前言〉，載《晚清國粹派——文化思想研究》(北京：北京師範大學出版社，1997)，頁2；Tze-ki Hon, *Revolution as Restoration: Guocui Xuebao and China's Path to Modernity, 1905-1911* (Leiden: Brill, 2013)；另參見林香伶：〈歷史記憶重建的現代性意涵——論《國粹學報》的史傳書寫〉，載《反思·追索與新脈：南社研究外編》(台北：里仁書局，2013)，頁171-226。
- ㉔ 參見木山英雄著，趙京華編譯：《文學復古與文學革命：木山英雄中國現代文學思想論集》(北京：北京大學出版社，2004)，頁218-23。



- 22 關於民初政界及社會上喜歡使用駢文的情況，參見劉納：《嬗變：辛亥革命時期至五四時期的中國文學》，修訂版（北京：中國人民大學出版社，2010），頁155-65。
- 23 鴻都百煉生：〈《老殘遊記》自敘〉，載陳平原、夏曉虹編：《二十世紀中國小說理論資料》，第一卷（北京：北京大學出版社，1997），頁222。
- 24 王國維：〈《紅樓夢》評論〉，載《二十世紀中國小說理論資料》，第一卷，頁121。
- 26 枕亞：〈雪鴻淚史〉，連載於《小說叢報》，第1至18期（1914年5月至1916年1月）。
- 27②③ 哈貝馬斯（Jürgen Habermas）著，曹衛東等譯：《公共領域的結構轉型》（上海：學林出版社，1999），頁52-53；51。
- 28 徐枕亞：《花月尺牘》（上海：小說叢報社，1917）。
- 30 Rey Chow, *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema* (New York: Columbia University Press, 1995), 4-29.
- 32 參見陳建華：〈電影與腦：主體意識的現代建構——以周瘦鷗小說《紅顏知己》為中心〉，載黃愛玲主編：《中國電影溯源》（香港：香港電影資料館，2011），頁250-63。
- 33 參見陳建華：〈「共和」的遺產〉，頁58；枕亞：〈水族革命記〉，《民權素》，第1期（1914年4月），頁5-6。
- 34 李定夷：〈竇玉怨〉，連載於《民權報》，1912年6月6日至1913年4月12日；吳雙熱：〈孽冤鏡〉，連載於《民權報》，1912年10月30日至1913年7月27日。
- 35 關於清末民初「哀情小說」在建構「文學公共空間」方面所起的作用，參見Haiyan Lee, "All the Feelings That Are Fit to Print: The Community of the Sentiment and the Literary Public Sphere in China, 1900-1918", *Modern China* 27, no. 3 (2001): 291-327。也有論者在《民權報》的政治脈絡裏把《玉梨魂》等的悲劇表現歸因於「惡政府惡總統」，着眼於政治面向。參見蔡祝青：〈觸目傷心誠可哀——以《民權報》的論述場域重解《玉梨魂》等哀情小說〉，《中正大學中文學術年刊》，第12期（2008年12月），頁121-60。
- 36 季子：〈革命之界說〉，《民權報》，1913年7月26日，第2版。
- 37 悔原：〈討賊與革命〉，《民權報》，1913年5月18日，第2版。
- 38 匪石：〈釋革命〉，《民權報》，1913年5月13日，第2版。
- 39 天仇（戴季陶）：〈愛之真理〉（連載於《民權報》，1913年5月20日至6月1日），載章開沅主編：《戴季陶集》（武昌：華中師範大學出版社，1990），頁667-85。
- 40 天仇：〈公道與人道〉（《民權報》，1912年6月19日），載《戴季陶集》，頁424。
- 41 散紅（戴季陶）：〈文藝小評〉（《中外日報》，1910年8月9日至23日），載《戴季陶集》，頁46。
- 42 蔣箸超：〈蝶花劫著例〉，載《蝶花劫》（上海：民權出版部，1914），頁2。
- 43 參見陳世強：《蘇曼殊圖像——畫家·詩人·僧徒·情侶的一生》（北京：中國青年出版社，2008）。此書以圖說文，圖像資料極為豐富，除副標題所列蘇曼殊之豐富身份之外，南社文人習稱蘇為「革命和尚」，關於這方面的討論，參見馬以君：〈蘇玄瑛〉，載柳無忌、殷安如編著：《南社人物傳》（北京：社會科學文獻出版社，2002），頁171-86。關於蘇曼殊與女性關係，參見侯如綺：〈幻影中的女性——蘇曼殊詩中之女性研究〉，《東海中文學報》，第21期（2009年7月），頁179-200。
- 44 若英：〈方城尊孔會〉，《小說叢報》，第1期（1914年5月），頁1-4。
- 45 《民權素》的前身是《民權報》。參見陳建華：〈「共和」的遺產〉，頁58-59。
- 46 《中華小說界》，第9期（1914年9月），插畫1，「世界將來之偉人」。
- 47 枕亞：〈燕市斷雲〉，連載於《民權報》，1913年5月2日至9日。另參見《民權素》，第3期（1914年9月），頁21。
- 48 王文濡：〈新形史弁言〉，《香豔雜誌》，第1期（約1914年6月），頁19。下引頁碼均據《香豔雜誌》影印本（北京：線裝書局，2007）。關於《香豔雜誌》各期出版日期，本文參照馬勤勤：〈《香豔雜誌》出版時間考述〉，《漢語言文學研究》，2013年第3期，頁60-66。

- ④⑨ 張默君：〈哭宋鈍初先生文〉，《香豔雜誌》，第2期(約1914年8月)，頁284。
- ⑤⑩ 〈籌安聲中之女界〉，《香豔雜誌》，第10期(約1915年10月)，頁2003-2006。該文謂：「我國女界素號開通，向也談革命、修北伐、爭參政，報章上既大書特書不一書矣，顧於此大事，乃作反舌無聲者，何女氣之摧折一至於此？」(頁2003)文中「參政」女子站在反對袁氏稱帝一邊。可資佐證的是幼新的〈合眾國之女權〉一文，說西人「以女子參政問題視為公共問題。目今我國人士既趨重男女平等，然則參政權加諸女界，亦不難讚許也」。參見幼新：〈合眾國之女權〉，《香豔雜誌》，第11期(約1916年1月)，頁2183-84。
- ⑤⑪ 參見蟲天子(王文濡)編：《香豔叢書》(北京：人民文學出版社，1994)。
- ⑤⑫ 王文濡：〈薛錦琴傳〉，《香豔雜誌》，第1期(約1914年6月)，頁21-23。
- ⑤⑬ 王文濡：〈吳孟班傳〉，《香豔雜誌》，第1期(約1914年6月)，頁20-21。
- ⑤⑭ 《香豔雜誌》第1期末頁有「徵文條例」，列出六條「宗旨」：「表揚懿行」、「保存國學」、「網羅異聞」、「搜輯軼事」、「提倡工藝」和「平章風月」。
- ⑤⑮ 王文濡：〈華吟梅女士傳〉，《香豔雜誌》，第3期(約1914年12月)，頁450-51。
- ⑤⑯ 王文濡：〈華吟梅女士傳〉，頁450；顧佩仙：〈言論自由論〉，《香豔雜誌》，第10期(約1915年10月)，頁2010。
- ⑤⑰ 俞佳鈿：〈女子興業公司之發起〉，《香豔雜誌》，第1期(約1914年6月)，頁48。
- ⑤⑱ 劉玉華：〈花朝〉、〈獨坐〉，《香豔雜誌》，第2期(約1914年8月)，頁290、291；徐蘊玉：〈虞美人〉，《香豔雜誌》，第5期(約1915年2月)，頁938。
- ⑤⑲ 周榮：〈西婦高底鞋之效用〉，《香豔雜誌》，第2期(約1914年8月)，頁275。
- ⑥⑰ 烏蟄廬：〈專愛醜婦人之怪癖詩人〉，《香豔雜誌》，第4期(約1915年1月)，頁703。
- ⑥⑱ 無名氏：〈鶯花雜誌慨辭〉，《鶯花雜誌》，第1期，頁1。據同期胡無悶：〈玉屑清言〉中孫靜庵引言，署「甲寅冬月」，當在1914年冬季，故可以推算雜誌約創刊於1914年底或1915年初。
- ⑥⑲ 參見張春田：《革命與抒情：南社的文化政治與中國現代性(1903-1923)》(上海：上海人民出版社，2015)，頁288-356。
- ⑥⑳ 獨笑：〈客串胡無悶女士小傳〉，《餘興》，第13期(1916年1月)，頁30-31。
- ⑥㉑ 〈鶯花雜誌主任胡無悶女士〉，《申報》，1915年2月3日，第12版。
- ⑥㉒⑥㉓ 〈編輯大意〉，《鶯花雜誌》，第1期，無頁碼。
- ⑥㉔ 蒙中國古典文學研究者錢玉林兄惠告，此詩最早見於宋孝宗淳熙中陳岩肖的《庚溪詩話》卷下，再見於宋寧宗時何汶《竹莊詩話》之卷十八，題作〈題關中驛舍〉。清乾隆中厲鶚《宋詩紀事》卷九十六亦收入此詩，題作〈題關中驛壁〉。可以推知，恐猶是南渡初，士大夫經關中驛站，目睹喪亂後景象，感時傷世所作也。
- ⑥㉕ 如〈幽歡詞〉：「湄雨尤雲，靠人緊把腰兒貼，顫聲不徹。肯放郎，教歌檀口，微微笑吐丁香舌……」參見《鶯花雜誌》，第1期，「詞林獵豔」欄，頁2；〈幽會〉，《鶯花雜誌》，第1期，「古今豔體曲選」欄，頁3。
- ⑥㉖ 黃錦珠：〈女性主體的掩映：《眉語》女作家小說的情愛書寫〉，《中國文學學報》，第3期(2012年12月)，頁180、175。
- ⑥㉗ 許嘯天：〈桃花娘〉，《眉語》，第1號(1914年10月)，頁2、15。
- ⑥㉘ 馮天真：〈梅教夫婿覓封侯〉，《眉語》，第2號(1915年2月再版)，頁1-4。本文所引《眉語》凡未見其初版者，均據再版標示時間。
- ⑥㉙ 梁桂珠：〈同氣連枝〉，《眉語》，第2號(1915年2月再版)，頁1-6。
- ⑥㉚ 吳佩華：〈怎當他兜的上心來〉，《眉語》，第1號(1914年10月)，頁1。
- ⑥㉛ 許嘯天：〈新情書十首〉，《眉語》，第4號(1915年4月再版)，頁5-7。
- ⑥㉜ 許嘯天：〈怎不回轉臉兒來〉，《眉語》，第3號(1915年4月再版)，頁1-7。此出版時間據劉永文編著：《民國小說目錄，1912-1920》(上海：上海古籍出版社，2011)，頁133。
- ⑥㉝⑥㉞ 高劍華：〈裸體美人語〉，《眉語》，第4號(1915年4月再版)，頁1-6；2。
- ⑥㉟ 參見吳方正：〈裸的理由——二十世紀初期中國人體寫生問題的討論〉，《新史學》，第15卷第2期(2004年6月)，頁55-113。

- ⑲ 轉引自賀麥曉 (Michel Hockx)、孫麗瑩：〈「不良小說，猥褻圖畫」：《眉語》(1914-1916)中的身體、性別、文學與民初的出版審查〉，載「旅行的圖像與文本：現代華語語境中的圖文互動」會議論文集(上海：復旦大學，2013年12月14至15日)，未刊，頁96。
- ⑳ 近年一些新的研究說明十九世紀後半期維多利亞文化的東亞之旅，對中國的影響尤為深刻。參見潘少瑜：〈維多利亞《紅樓夢》：晚清翻譯小說《紅淚影》的文學系譜與文化譯寫〉，《台大中文學報》，第39期(2012年12月)，頁247-94；黃雪蕾：〈跨文化行旅，跨媒介翻譯——從《林恩東鎮》(East Lynne)到《空谷蘭》，1861-1935〉，《清華中文學報》，第10期(2013年12月)，頁117-55。
- ㉑ Wen-hsin Yeh, *Shanghai Splendor: Economic Sentiments and the Making of Modern China, 1843-1949* (Berkeley, CA: University of California Press, 2007), 1-8.
- ㉒ 這也涉及到長期流行的辛亥革命是一場資產階級革命或由資產階級領導的說法，目前在史學界引起重新探討。如章開沅仍認為「辛亥革命是一次不成熟的資產階級革命」；張朋園認為辛亥革命中佔主流的立憲派紳士階級即知識份子、資產階級；楊天石則認為在辛亥革命中資產階級是反對革命的，因此辛亥革命由資產階級領導的說法是自相矛盾的。參見章開沅：〈辛亥百年遐思〉、張朋園：〈立憲派的「階級」背景〉、楊天石：〈誰領導了辛亥革命〉，載柯偉林 (William Kirby)、周言主編：《不確定的遺產：哈佛辛亥百年論壇演講錄》(北京：九州出版社，2012)，頁11-26、27-42、161-76。
- ㉓ 胡適：〈建國問題引論〉，《獨立評論》，第77號(1933年11月)，頁3。
- ㉔ 高一涵：〈共和國家與青年之自覺〉，《新青年》，第1卷第1號(1915年9月)，頁1。
- ㉕ 參見李孝悌：《清末的下層社會啟蒙運動，1901-1911》(台北：中央研究院近代史研究所，1998)。
- ㉖ 〈編輯大意〉，《小說月報》，第1期(1910年7月)，無頁碼。
- ㉗ 〈例言〉，《小說畫報》，第1期(1917年1月)，頁1a。
- ㉘ 參見安雅蘭 (Julia Andrews)：〈裸體畫爭論及現代中國美術史的建構〉，載上海書畫出版社編：《海派繪畫研究文集》(上海：上海書畫出版社，2001)，頁117-50；顏娟英：〈不息的變動——以上海美術學校為中心的美術教育運動〉，載顏娟英主編：《上海美術風雲：1872-1949申報藝術資料條目索引》(台北：中央研究院歷史語言研究所，2006)，頁53-58。
- ㉙ 參見陳陽：〈《真相畫報》與「視覺現代性」〉(復旦大學博士論文，2014)。
- ㉚ 參見黃德泉：〈亞細亞中國活動影戲之真相〉，《當代電影》，2008年第7期，頁81-88。關於亞細亞影片公司的新發現材料，參見Yongchun Fu, "Movie Matchmakers: The Intermediaries between Hollywood and China in the Early Twentieth Century", *Journal of Chinese Cinemas* 9, no. 1 (2015): 8-22。關於《難夫難妻》在中國電影史上被經典化的情況，參見黃雪蕾：〈中國第一？《難夫難妻》與它的「經典化」〉，載《中國電影溯源》，頁10-31。
- ㉛ 〈編輯大意〉，《小說月報》，第1期(1910年7月)，無頁碼；〈編輯室之談話〉，《婦女時報》，第18期(1916年6月)，頁96。
- ㉜ 〈小說界消息〉，《申報·自由談小說特刊》，1921年2月13日，第14版。
- ㉝ 1922年周作人回顧說：「光緒末年的主張是革命的復古思想的影響，民國六年的主張是洪憲及復辟事件的反動，現在的意見或者才是自己的真正的判斷了。」參見周作人：〈國語改造的意見〉，載《藝術與生活》(上海：中華書局，1936)，頁103。
- ㉞ 如通俗教育研究會的〈教育總長訓詞〉指出：「近時小說則上海出版者頗多，惡劣大率一般。無賴文人無事可為，乃作一二編新小說，名為著作而實則誘害良家子弟，遺害社會習俗者不知凡幾。」參見朱有瓚等編：《教育行政機構及教育團體》(上海：上海教育出版社，1993)，頁373。
- ㉟ 賀麥曉 (Michel Hockx)、孫麗瑩：〈「不良小說，猥褻圖畫」〉，頁99-106。