

白話文的軟肋

——評陳建華《紫羅蘭的魅影：周瘦鵑與上海文學文化，1911-1949》

● 徐雨霽

《紫羅蘭》一書不僅重構了民初時期「新/白話」與「舊/文言」的論爭和以《紫羅蘭》雜誌為中心的都市文學空間，更是跳出了「周瘦鵑」文化現象本身，完成了一場現代文學史重寫的跨學科實操。



陳建華：《紫羅蘭的魅影：周瘦鵑與上海文學文化，1911-1949》
（上海：上海文藝出版社，2019）。

從一開始，陳建華的《紫羅蘭的魅影：周瘦鵑與上海文學文化，1911-1949》（以下簡稱《紫羅蘭》，引用只註頁碼）一書就不應該被視為單純的「周瘦鵑」研究。作者所背負着的寫作「野心」，是與被革命

史觀、進步話語所劫持，且被賦予「現代性」價值判斷，以「排他性白話」為中心的現代文學史的寫作框架商榷和對話^①。該書以民國初年文人周瘦鵑（1895-1968）為錨點，開了一口研究民國文學的「深井」。其結構篇幅之深廣，史料文獻之詳實，從零散的故紙堆、舊報刊打撈起一個象徵共和寓言的「周瘦鵑」，藉之重返晚清「復古」的文學革命，進而重寫中國現代文學的「國粹」源頭與「保守」前史。

對於中國現代文學而言，周瘦鵑研究是一個被低估和忽略的「荒涼地」。2011年，由范伯群主編的四卷《周瘦鵑文集》為民國文化和周瘦鵑研究的學術進展奠定了夯實的材料基礎^②。近幾年，周瘦鵑的相關研究浮出歷史的地表，尤其是海外學者對於周瘦鵑的關注，既提供了新視角，又補充了新材料。例如，潘少瑜探索了周瘦鵑的死亡書寫，如何在自虐、物戀和戀屍的情節與純潔的精神戀愛描繪之間尋求平衡，調度中西文化資源^③。劉倩注意到周瘦鵑對外國文學作品的翻

譯是創造性的「刪減」與「增補」，以達到一種「通俗劇式的情感效果」④。吳盛青則從周瘦鵑的〈記化妝小影〉一文談起，指出周瘦鵑模仿京劇旦角的易裝小照，將傳統戲曲的角色扮演與西方照片技術相結合，這可以被理解為「一種自我塑造的行為」與「文化面具的假定的操演」⑤。

作為第一本真正意義上的周瘦鵑研究專著，《紫羅蘭》一書是從陳建華2002年在哈佛大學完成的博士論文發展而來的⑥。這不僅是一本具有創新性、原生性乃至拓荒性的學術鉅作，尤其在文本研讀和整合方面更可說是研究周瘦鵑的「第一手文獻」。該書不僅以「周瘦鵑」為切入點，鉅細靡遺地藉由其文學交遊圈，重構了民初時期「新/白話」與「舊/文言」的論爭和以《紫羅蘭》雜誌為中心的都市文學空間，更是跳出了「周瘦鵑」文化現象本身，完成了一場現代文學史重寫的跨學科實操，同時也對都市文化研究的學科意識給予了一個典範式的回應。

日本學者平田昌司曾在《文化制度和漢語史》中提出，若將1916年作為中國文學革命的起始點，那麼這場漫長的「革命」便有兩個「分水嶺式的高峰」：一個是以胡適為旗手的、白話文國語化(language nationalization)的眼睛(印刷/視覺)文學革命；另一個是以趙元任為代表的、將「白話文」和「標準國音」相結合的耳朵文學革命⑦。這種論述恰恰暴露出在左翼勢力風起雲湧的時代，國語革命的激進化是建立在超克反傳統的五四運動之上，即將後者視為「目治」的「貴族文學」，從而建構了白話文運動中「耳治」

與「目治」的二元對立模式。而陳建華的《紫羅蘭》提醒我們，周瘦鵑「文白相間」的文學實踐，無疑是在揭示文白對立、耳目二元的歷史敘述和文學範式存在的問題。

與此同時，本書亦旁敲側擊地提示我們在追溯中國現代文學開端時，必須注意文學與報刊媒介的文體共謀。晚清報刊，尤其是白話報刊的湧現，直接影響到寫作文體的自覺轉變乃至新體裁的出現⑧。此外，刊登於報紙雜誌上的文學創作具有面向作為具體個體的「大眾讀者」意識。這一特徵與以報刊為中心的現代文人群體的出現乃至文學流派的形成，有着不可忽視的關係。

在二十世紀初期，憑藉短篇小說《落花怨》和「改良新劇」《愛之花》的發表，周瘦鵑一躍登上上海文壇，隨後開啟作為職業作家的道路。得益於印刷資本和出版系統的繁榮，他更以市民文學的領軍人物之姿態，遊走在大眾欲望與「經濟情感」(economic sentiments)相交織的文學場域。創辦於1925年的《紫羅蘭》雜誌，切合中產階級的消費脾胃，將周瘦鵑個人的情史、名花美人傳統以及傾心歐美的都市品味融為一爐，成為具有「個人審美特色的文學商品」(頁55)。對於周瘦鵑這般為中產階級的「經濟感情」代言的「文人」(頁59)，無論是「禮拜六派」的標籤抑或是摻雜着個人情欲與都市想像的「紫羅蘭」形象，都指向了文學創作與大眾媒介的重疊。

關注文言與白話的糾葛，是閱讀和理解《紫羅蘭》乃至追尋作者寫作意圖的一種方式和路徑。陳建華不僅要將周瘦鵑納入「中國現代

《紫羅蘭》雜誌切合中產階級的消費脾胃，將周瘦鵑個人的情史、名花美人傳統以及傾心歐美的都市品味融為一爐，成為具有「個人審美特色的文學商品」。

關注文言與白話的糾葛，是閱讀和理解《紫羅蘭》乃至追尋作者寫作意圖的一種方式和路徑。陳建華不僅要將周瘦鵑納入「中國現代文學史的整體視野」，更要為「守舊文人」周瘦鵑翻案、為「以文言為核心的文學話語」平反。

文學史的整體視野」，更要為「守舊文人」周瘦鵑翻案、為「以文言為核心的文學話語」平反(頁9、11)。以排他性白話為國語的文化秩序，延續了清代統治者以語言控制作為其合法性維護的政策，更與革命運動互為表裏，不僅為日後的革命大眾政治崛起埋下了伏筆，還暗藏着文學本身和文人被邊緣化的潛在危險(頁16)。唯有打破文白對立、新舊對峙的二元模式，揉碎「革命/暴力」與「共和/保守」的撕裂演繹，方可以理解民初都市大眾文化裏瑣碎、私密、日常和多情的美學，以及其背後如何蘊藏着否定、批判與現代性的價值。

除卻序章，本書一共分為四部十六章。第一部分以周瘦鵑與茅盾為代表的1920年代新舊文學之爭為切入口，關注兩者在女性解放、日常現代性與未來中國想像等方面的思考異同。第二部分以《紫羅蘭》雜誌為考察對象，探究了周瘦鵑如何將自身的情史與欲望投擲於民國文學的生產機制和報紙雜誌的公共空間，使之成為一種具有靈魂與抒情性質的「商品形式」。第三和第四部分尤其關注在印刷資本的運作下，周瘦鵑小說背後的「異域」資源與視覺文本。這些挪用外來美學結構的書寫，不僅模糊了中西、雅俗、新舊、真偽乃至創作與翻譯的界限，也重新勾勒出大眾情感、民族性訴求、世界性經驗以及明清「情教」傳統之間的複雜糾葛。本文在梳理《紫羅蘭》一書各部分的核心內容後，將着重論述周瘦鵑文白並存、新舊兼備的文學書寫，如何撼動了白話文在現代文學發生學中的合法性和合理性。

一 帝制末的華麗：從語言論戰到主體建構

陳建華曾著有《帝制末與世紀末：中國文學文化考論》一書^①。這一耐人尋味的標題似乎亦可為《紫羅蘭》所要處理的歷史時間段作一個背景註釋。首先，「帝制末」一詞暗示着晚清帝國在政治上的風雨飄搖，危機四伏，社會動盪，是從時間的尺度中把握了舊體系的崩潰先聲。其次，「世紀末」(Fin de siècle)一語又有十九世紀末法蘭西的歷史想像色彩，從空間情緒的感知裏突顯了頹廢、焦灼、不安與混亂。民初中國面對的不只是其自身政權來源合法性的困境，還有「帝制末」到「新國家」的轉型陣痛以及「世紀末」到「世紀初」的現代性撕裂。不管是帝國的尾聲還是世紀的序幕，都暴露出在一個新舊博弈、傳統和現代彼此撕裂的環境中，個體生存與政治選擇的艱難和沉重。

本書第一部分「思想、社會與文學背景」從周瘦鵑與茅盾二人的新舊文學論爭談起，勾勒出白話為何在民初中國成為一個神話、一個迷思乃至一個論戰的起點。上世紀20年代初，新文學運動高舉「白話」主義，與官方推行的「國語運動」互為表裏，成為了追求民族文化現代性的一大旗幟。以茅盾為挑頭的文學研究會及《小說月報》，對周瘦鵑為首的舊派文人展開了一場影響京滬兩地、延續數年的論戰。這場新舊文學的論爭像是各佔山頭、彼此喊話的一次交鋒，其牽連波及的人物大概可以說是涵蓋了中國現代文學的半壁江山，如鄭振鐸、郭沫若、成仿吾、魯迅、包天笑等。值

得注意的是，對於新派文人而言，「白話」資本賦予他們在政治、教育及道德上的合法性和制高點，他們以啟蒙民眾的話語，搶佔了西化和革命理想的優越性，建構了普世價值的強勢說服力。相比被貼上了諸如「謬種妖孽」、「黑幕」、「鴛鴦蝴蝶派」、「封建小市民」等「反」歷史潮流標籤的舊派文人，他們掌握更多商業市場中的觀眾期待與消費機制。

正如作者所指，舊派文人對於「中國語言的美學遺產」、抒情傳統乃至自身小說史統的自覺傳承和建構，無疑與高舉西方文學理論、提倡「歐化語」的新文化運動之立場南轅北轍（頁90-94）。從「文白」語言之爭開端的論爭，是建立於一個「簡單」的邏輯判斷上：凡是用白話寫作的文學，都是進步的、革命的且具有教育啟蒙價值的；而凡是用文言寫作的作品，皆是以復古保守、消遣娛樂為主。這種粗暴的二元切割造成了以語言新舊來判斷作品價值的公式。當國家權力（國語運動）介入新文學的生產中，更使得現代（白話）文學史的書寫在很大程度上，對通俗的半文言創作始終採取收編、敵對與壓抑的態度。周瘦鵑所實踐的文白相間、新舊兼備的寫作指南，恰恰提醒着我們，感傷浪漫、作古保守的「舊文學」亦可以作為感時憂國、關注婦女解放、緩解現代性壓力、啟蒙大眾、改良社會的中介。甚至，我們亦可以大膽地推論，在民初印刷資本主義的文化市場中，頗受市民階層歡迎的文體小說、舊文人之作，何嘗不是比精英主義的「白話」更為「白話」，更接近民間？

陳建華在〈自序〉中提到，他的周瘦鵑研究深受電影史學者漢森（Miriam Hansen）的「白話現代主義」（vernacular modernism）一詞所啟發，意圖尋找在「精英/高雅」與「民眾/低俗」對立的思考模式之外，一種更為自由的民國文化研究光譜（〈自序〉，頁2）。周瘦鵑利用《申報》的副刊「自由談」作為其政論平台，追蹤時事，針砭時弊，其中不乏冷嘲熱諷、犀利尖銳的文風，可謂拓展了民國「自由言論」的空間，構成共和憲政與家國想像極為重要的組成部分，尤其是在家庭倫理的維護、社會黑暗的揭露，以及立憲政治與改良啟蒙方面的堅持。進而言之，周瘦鵑的政論是一種「白話」/「本土」的身份參與，他在與大眾共享同一國族進程的日常生活與未來期待之際，重造了一種以個體為核心的政治主體，為「新文人」在從傳統到現代的過渡階段，尋找到一個安身立命的定位（頁186-87）^⑩。

二 「愛」的考據學：一個人與一群人

李海燕在審視中國情愛話語譜系時強調，「愛」一方面「宣告了私密、個體與日常的誕生」，使得現代的自我意識始終以「感性自我」顯現，另一方面「感性自我」的出現又意味着對宏觀的、英雄主義的烏托邦敘述的否定與消解^⑪。郭婷亦在其近年研究中重新挖掘了「愛」的歷史表述。她指出「愛情」一詞最早由清末民初的翻譯家林紓所創造，「愛」意味着「道德維度」，「情」則指涉了「私人情感」；「愛情（羅曼

周瘦鵑所實踐的文白相間、新舊兼備的寫作指南，恰恰提醒着我們，感傷浪漫、作古保守的「舊文學」亦可以作為感時憂國、關注婦女解放、緩解現代性壓力、啟蒙大眾、改良社會的中介。

蒂克之愛)的文學運動是極為複雜的，它不僅包含了對被推翻之王朝的反儒學或懷舊之情，而且還催生了一種新的存在方式。這種存在的姿態在體現出公民感之同時，還不失中國文化本真性(authenticity)」^②。對於周瘦鵬而言，愛情雖是私人的隱秘經驗，但更是一種集體的狂歡想像與商品性的消費。本書第二部分以「紫羅蘭與『愛的社群』」為標題，探究周瘦鵬如何以「紫羅蘭」為名，於公共媒介的凝視中，表演個人之愛和操縱大眾之情，使得個人的戀愛史成為一種訴諸「有情」的現代主體建構的方式^③。

關於周瘦鵬與其初戀情人紫羅蘭的愛恨糾纏，自然是一樁充滿着窺探趣味的「文學公案」。因為對於周瘦鵬而言，紫羅蘭不僅是一個愛而不得的戀人，還「象徵着愛與同情、他的感性、想像及私密空間」(頁196)。他在作品中將自我和紫羅蘭的現實遭遇不斷打碎、重構，上演了一齣又一齣的默契雙簧，更成為了民初浪漫文學及印刷文化中的一個母題與隱喻。若讀者以福爾摩斯的視角來追尋周瘦鵬和其戀人的歷史遺迹，恐怕會大失所望。因為在婚姻之法與倫理之風的雙重審判下，紫羅蘭的真實身份必然是缺席的。陳建華卻以考據的心態，重返半殖民半革命的社會時代，掀開了周瘦鵬一個人的戀情/私密空間以及其所製造的一群人的愛情/公共領域之間的悖論。在現實生活中，周瘦鵬因為孝母而娶胡鳳君，而轉身卻在虛構小說中咀嚼感傷情史。妻賢子孝的一夫一妻婚姻與浪漫私人的情愛體驗，兩者共同建構了共和文人的面子和裏子。

作者掀開了周瘦鵬一個人的戀情/私密空間以及其所製造的一群人的愛情/公共領域之間的悖論。在現實生活中，周瘦鵬因為孝母而娶胡鳳君，而轉身卻在虛構小說中咀嚼感傷情史。

服從於資本運作與文化生產的邏輯，「紫羅蘭」作為一個人、一種花及一本雜誌，不斷地在當時上海文學商品市場裏複製了自身的多種面向。從王蘊章的《紫羅蘭曲》、袁寒雲的《紫羅蘭娘日記》、黃轉陶的《紫蘭豔史》到張春帆的《紫蘭女俠》、張恨水的《換巢鸞鳳》(頁286-309)，「紫羅蘭」的改寫本質上是變奏了傳統文人的詩文唱和機制，在完成自我經典化的生成中，抵達了美學與道德相博弈的緊張性。更為有趣的是，陳建華將周瘦鵬及其周圍友人對「紫羅蘭情史」的寫作視為「一種有靈魂的商品形式」，「在周瘦鵬及其同仁那裏，通過名花美人與抒情傳統傳播愛的現代性福音，打造都市日常生活的圖騰、美好未來的集體憧憬，蘊含着屬於中產階級核心的家庭、自我完善、新舊兼備的文化議程」(頁317)。換言之，上海租界因有了「紫羅蘭」的緣故，才有了情味。她可以是名媛、閨秀、明星、交際花，她可以衰老、褪色、枯萎，甚至可以另嫁他人。只要想起她一眼，文人筆下的故事就注定萬般柔情，引人側目。

人間悲歡本不共通，卻因為文本背後那一抹看不清也道不美的人身影，達成了大眾「情人」之相。反映都市欲望的眾生圖也不過是為了成全周瘦鵬個人的自戀自憐，平添了幾分曖昧的迴響。

三 民初的抒情：舊的文與新的愛

上世紀50、60年代，「抒情傳統」自旅美華人學者陳世驥發軔，

又得高友工「抒情美典論」之延展，遂在海內外華語之地開花結果。從抒情被發明為「傳統」到被建構為「主義」，相關學術論述一時蔚然成風。王德威認識到，「『抒情』不僅標示一種文類風格而已，更指向一組政教論述、知識方法、感官符號、生存情景的編碼形式，因此對西方啟蒙、浪漫主義以降的情感論述可以提供極大的對話餘地」^⑭。對於當代中國來說，抒情傳統的意義是在極度革命狂熱之後，對個體人心的寬慰與情感主體的重構得以完成。在晚期帝國向現代國家轉型的過程中，周瘦鵑如何調度「舊有」的抒情資源和技術，來闡釋、解碼乃至容納西方現代文學文化，以擴充中國文學的主題和內延，在本書的第三部分「小說創作」對該問題呈現了一個極為生動的答案。

毋庸置疑，即便周瘦鵑極力拒絕被歸入「鴛鴦蝴蝶派」，其哀情風格和文白相間的文學姿態，在消化西方刺激性感官寫作和心理刻畫的同時，也為「古典文學的抒情傳統」（頁355）尋找到當下的實踐語境和異邦的文化關照。陳建華注意到，周瘦鵑對拿破崙故事的癡迷和對法蘭西浪漫主義的推崇，與他對浪漫之「情」的共鳴息息相關。而他對「高尚純潔」的愛情哲學之標榜及對「模範家庭」的核心價值之回歸，不僅吻合了維多利亞文化的婚姻邏輯，更呼應了改良派以「家庭為中心的中產階級的社會秩序」的呼籲（頁443）。對於良知的宣揚和對懺悔意識的追摹，使他進一步化解了明清情教主義下「為情而死」的修辭，「融合成現代『為國犧牲』與『愛的社群』的普世性話語」（頁414）。

但自1920年代以後，周瘦鵑的抒情風格逐漸減退，筆鋒開始沉溺於綿細瑣碎的都市日常圖景，並開始凸顯其道德說教色彩。陳建華細讀了周瘦鵑於《紫羅蘭》雜誌上發表的小說，並犀利地把握到：「周氏的白話本來淵源於明清小說傳統，有別於源自新文學的『歐化語』或『大眾語』，現在他在嘗試一種新的文學語言，一種既融合雅俗傳統又訴諸大眾接受的白話」（頁470）。周瘦鵑對「詩的小說」的美文式追求，是建立在節制哀情煽情、順從白話邏輯以及拋棄西化的良心說辭之上。他於1920年代的小說創作，與其說是在回歸過去的創作題材和美學風格，倒不如說是一種後現代主義的拼貼，集心理刻畫、寓言、寫實於一身，大張旗鼓地顯露出反諷、弔詭、怪誕的文學口味。在一定程度上，我們或許可以這麼認為，周瘦鵑的抒情範式並非是一種純粹的寫作風格與審美趣味，其背後更涉及到一套理解新興都市節奏、西方文明衝擊乃至自我寫作實驗的認知基石和感受神經。

四 跨感官的轉譯與「影戲小說」

本書第四部分「電影文化」講述周瘦鵑與中國早期電影文化之糾葛。中國早期的電影史，一半從西洋轉譯了世界影像的風貌，一半從本土的鴛鴦蝴蝶派借來了文化資源。周瘦鵑對於電影的理解，頗具「新文人」的視野。1914年，他在維多利亞影戲院觀看一部《龐貝城之末日》（*The Last Days of Pompeii*）後

即便周瘦鵑極力拒絕被歸入「鴛鴦蝴蝶派」，其哀情風格和文白相間的文學姿態，在消化西方刺激性感官寫作和心理刻畫的同時，也為「古典文學的抒情傳統」尋找到當下的實踐語境和異邦的文化關照。

周瘦鵬筆下的「影戲小說」，其底子依舊保留着古典修辭、傳統典故以及風格化的鋪陳。其文白相間、中西混雜的書寫特質，使之在傳統與現代的張力之間，彌補了「西方/視覺」與「東方/文字」之間的裂痕。

便對電影「鬼迷心竅」起來(頁492)。周瘦鵬所主筆的《影戲話》，開中國影評之先鋒，念茲在茲地論證了電影啟迪民智與建構國族的可能。在移植、轉介西方電影觀念和國際影壇信息時，其傳統的文人氣質和典雅的文學涵養，使西方的藝術工業續接了本土審美和文化價值的語境，滲透着民族倫理和啟蒙意識的自覺。

但對陳建華而言，更值得關注的是周瘦鵬所開創、發揚的「影戲小說」。上世紀初，「影戲小說」曾一度流行於民初通俗文人圈，包天笑、陸澹安、鄭逸梅、張碧梧、陳蝶仙皆為早期的實踐者^⑤。不同於同時期其他的「影戲說明文」(即對電影作出純粹的情節複述)，周瘦鵬的「影戲小說」與其說是一種對歐美電影從影像到文字的翻譯，倒不如說是一種衍生性的文本再造：一方面，該類型小說遵循影片敘述層次與順序；另一方面，卻允許作者依靠「殘存」的視覺記憶和想像力來重新演繹故事本身。故此，周瘦鵬筆下的「影戲小說」，無論是第一人稱的傾訴哀腸，還是第三視角的說書口吻，其底子依舊保留着古典修辭、傳統典故以及風格化的鋪陳。其文白相間、中西混雜的書寫特質，使之在傳統與現代的張力之間，彌補了「西方/視覺」與「東方/文字」之間的裂痕。

如此看來，我們亦不妨將周瘦鵬於影像譯述中的文白互動視作林紓以文言翻譯西方文學之舉的嬗變與延伸。通過召喚傳統抒情經驗，周瘦鵬的「影戲小說」不僅在外來電影觀念進入中國並催生本土電影工業的過程中扮演了不可小

覷的角色，更在以文字來置換影像奇觀和視覺衝擊時，見證了文學技巧和功能的拓展，使得外來思想與文化以調和的方式與周瘦鵬的國族想像及其都市文化建設的企劃融為一體。

創作於十九世紀末的《春申浦竹枝詞》曾有「依然紙上喚真真」之句以詠滬上影樓。「真真」一詞在古代常作美人的代稱，我們或可將之理解為浪漫的欲望及其延伸。周瘦鵬的電影轉譯恰恰是一種感性浪漫的、跨感官式的文學經驗。他不僅要向電影銀幕召喚出「新女性」/「真真」的形象(如其小說《女貞花》，改編自電影《貞潔》[*Purity*]，還要喚醒一種家國「創傷的情史」(如其小說《嗚呼……戰》[又名為《戰之罪》，改編自電影 *The Curse of War*])。正如作者所言，「當影像重新投射於他的記憶屏幕之上，猶如置身於電影院裏，通過自我操縱的影視技術裝置，訴諸根植於中國抒情文學傳統的語言式文字表演，其中蘊含着民族的『情感結構』的現代性變遷」(頁604)。

在論及中國現代文學的「視覺技術」源頭時，我們或許可以將周瘦鵬小說《紅顏知己》中主人公錢一塵以其腦海屏幕投放美人一幕，看成是闡釋魯迅「幻燈片事件」的另一平行鏡像。前者是將人腦作為電影開場的戲院，承認了「腦」作為現代感知的器官與記憶所繫之處；後者是見證了看客圍觀砍頭的麻木，棄醫投文，將人之「心」作為救國啟蒙的起點。在「看」與「被看」的視覺交鋒中，作為感知的「腦」與作為啟蒙的「心」的現代意涵被重新發現。

五代結語：白話文的軟肋

本文之所以題為「白話文的軟肋」，無非是想揭示一個關於白話文主導的現代文學發生學之「本末倒置」的結構。一方面，這一過程恰如亞當以自身的肋骨創生了夏娃一般，文言文在近代被重新發明並問題化；另一方面，恰恰是揮之不去、屢經妖魔化的文言文不斷地「復歸」、「重現」，又揭示出白話文「霸權」姿態的脆弱和不堪。例如，歷經「胡風反革命事件」的聶紺弩，以七言律詩與胡風唱和，寄託幽情，傳遞暗語。政治生活的倒轉成全了舊體詩的「復活」，喪失了未來創作資格的新作家從「舊文學」中尋找發聲的可能，不僅印證了現實政治的苦悶絕境與對人的反噬，亦可被理解為一種追尋傳統文人風骨及攀附傳統「文脈」的取向^⑥。

或許，我們可以延續陳建華在《陸小曼·1927·上海》一書中的論斷，「五四的軟肋」至少見於白話文大本營、現代出版中心的上海^⑦，而「白話文的軟肋」恰恰就可以見於周瘦鵑文白並存的書寫實踐。如果說周瘦鵑「新舊兼備」的「非/反」絕對白話寫作，是從形式上戳中了以國語為核心的中國現代文學書寫的缺憾，那麼他筆下被貼上「遊戲」、「消遣」標籤的作品，則在內容上為身處劇烈轉型中的市井大眾，以傳統的語彙和情感鍛造了日常生活的體驗，緩和了個體與集體之間的緊張和苦悶。這是從激烈的革命想像中，尋求一種溫良的方式，來修復倫理的裂隙與批判現代生活的壓迫。故此，我們也不妨說，「白

話文的軟肋」既有書寫文字上的表徵，亦有其內涵指涉上的關懷。

《紫羅蘭》的末章（結語）題為「上海世俗的百年滄桑」，陳建華「挪用」周瘦鵑的「眼光」，從文學小報與新劇電影的匯合講到張愛玲與上海的維多利亞文學氣息，最後落腳在金宇澄的小說《繁花》……這或是一條由周瘦鵑起頭的上海文學史線索，在民族文學的想像流變和世界主義的文化景觀中自成一派。誠如作者所言，「如要概括周瘦鵑他們〔新文人〕的歷史經驗，就其『正能量』而言，那是一種充盈着普世之愛的世俗精神——珍視日常生活、私密空間和親情倫理；新舊雜糅的語言實踐、都市心態的詩化演繹；同情女性與弱小群體、抗議社會不公；包括愛國、反帝，以民族文化為基礎的國際主義」。而在這條世俗上海的線索裏，「大眾」不斷復現，它不期然地豐富了「白話作為國語」的文學實踐中國民的情感結構與身份姿態，也為民初社會提供了有關「民主、自由與多元」的現代價值信息（頁672）。

「五四的軟肋」至少見於白話文大本營、現代出版中心的上海，而「白話文的軟肋」可以見於周瘦鵑文白並存的書寫實踐。「白話文的軟肋」既有書寫文字上的表徵，亦有其內涵指涉上的關懷。

註釋

① 「排他性白話」，意指在進步主義、線性歷史觀以及民族主義建構的同質化理念下，對傳統文言文及其價值的全盤否定。文言文之所以遭遇到排他性的白話文運動，與「新文化運動中年輕的一代對辛亥革命後的共和危機的反應」息息相關。參見林少陽：《「修辭」という思想：章炳麟と漢字圏の言語論的批評理論》（東京：白澤社，2009），頁15-17。

② 范伯群主編：《周瘦鵑文集》，第一至四卷（上海：文匯出版社，2011）。

③ 參見潘少瑜：〈情死·自虐·戀屍：論周瘦鵑哀情小說的死亡書寫〉，《蘇州教育學院學報》，2018年第6期，頁47-57。

④ Jane Qian Liu, *Transcultural Lyricism: Translation, Intertextuality, and the Rise of Emotion in Modern Chinese Love Fiction, 1899-1925* (Leiden & Boston: Brill, 2017), 78-117.

⑤ Shengqing Wu, *Photo Poetics: Chinese Lyricism and Modern Media Culture* (New York: Columbia University Press, 2020), 52-54.

⑥ Chen Jianhua, "A Myth of Violet: Zhou Shoujuan and the Literary Culture of Shanghai, 1911-1927", Ph.D. thesis (Cambridge, MA: Harvard University, 2002).

⑦ 平田昌司：《文化制度和漢語史》（北京：北京大學出版社，2016），頁279-91。

⑧ 新體裁如演說文、報刊時評和雜文、白話地理遊記文以及國學述學文（這一文類從文體和語體的兩個層面，思考「學問該如何表述」的問題，旨在介紹國學或所謂的「中學」）。參見胡全章：《清末民初白話報刊研究》（北京：中國社會科學出版社，2011），頁232-76。

⑨ 陳建華：〈漫談中國文學的自我與時間意識（代序）〉，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1-17。

⑩ 在本書中，陳建華以「新文人」一詞來稱呼包天笑、王純根、陳蝶仙、周瘦鵑等與新文化「知識份子」分道揚鑣的文人。他們大多有「南社」的政治背景，在文化上以「自派」自居，不自覺地拒絕使用新名詞與「主義」修辭。但與此同時，他們深受梁啟超「新民說」的影響，以共和、啟蒙為底色，在堅持本土傳統之際，又創造性地融入都市文化。

⑪ Haiyan Lee, *Revolution of the Heart: A Genealogy of Love in China, 1900-1950* (Stanford,

CA: Stanford University Press, 2010), 9.

⑫ Ting Guo, "Politics of Love: Love as a Religious and Political Discourse in Modern China through the Lens of Political Leaders", *Critical Research on Religion* 8, no. 1 (2020): 41-42.

⑬ 王德威曾指出，當晚清志士文人在尋求強國之道時，他們關於「情」的辯證構成了現代中國建構主體意識的重要組成部分，這亦是二十世紀上半葉「有情」文學觀形成之根源。參見王德威：《現代「抒情傳統」四論》（台北：台灣大學出版中心，2011），頁33-34。

⑭ 王德威：〈「有情」的歷史——抒情傳統與中國文學現代性〉，《中國文哲研究集刊》，第33期（2008年9月），頁79。

⑮ 關於民初「影戲小說」的研究，亦可參見邵棟：《紙上銀幕：民初的影戲小說》（台北：秀威經典，2017）。

⑯ 參見木山英雄著，趙京華譯：《人歌人哭大旗前：毛澤東時代的舊體詩》（北京：三聯書店，2016），頁173-98、229-53。李潔亦指出，聶紺弩作為五四一代的新文學作家，以雜文寫作而知名，「擁護白話文，反對文言文」。在1958年的北大荒勞動改造中，他復歸舊體詩的傳統，歌頌勞動，向黨「交心」，其經歷促成了一種新詩歌形式的誕生。這種新的詩歌形式表徵為古典與現代、口語及書面語的矛盾並置，安撫、縫合了傳統文人與社會主義新世界之間的傷痕與脫軌。參見李潔著，王昱譯：〈「我們的抽屜是空的嗎？」——聶紺弩的檔案文學〉，《中國現代文學》，第29期（2016年6月），頁32-36。

⑰ 陳建華：〈自序〉，載《陸小曼·1927·上海》（北京：商務印書館，2017），頁10。

徐雨霽 香港城市大學中文及歷史系
博士候選人