

# “言文一致”与方言小说

## ——清末小说中的“方言”问题

陈迪强

(大连外国语大学, 辽宁 大连 116044)

**摘要:**与“言文一致”、“小说界革命”的思潮密切相联系,晚清对用方言写小说形成一个理论自觉,也出现一批方言小说,其中以吴语小说和京语小说最具代表,可谓别开生面。但小说中大量运用方言来模拟口语的逻辑与小说“开民智”要求的普及性,以及小说语言的艺术性形成矛盾。重视小说艺术性的小说家就提出“另为一种言语”和“另造一种通行文字”的观点,这种兼顾口语化、普及性和艺术性的白话书面语革新,才符合“官话—国语”建构的路径,为小说语言的由俗变雅提供了可能,也修正了方言小说的弊端,但这一理论真正的实现则在五四时期。

**关键词:**清末;言文一致;方言小说;国语

中图分类号: I 207.4

文献标志码: A

文章编号: 1008-7192(2013)06-0073-07

# “Speaking Matching Writing” and the Novels in Dialects

## ——Issues of Chinese dialects in novels in late Qing dynasty

CHEN Di-qiang

(Dalian University of Foreign Languages, Dalian 116044, China)

**Abstract:** Influenced by “Speaking Matching Writing” and the idea of fictional revolution, a theoretical self-awareness of writing in dialects was formed in late Qing dynasty. As a result writers created consciously more dialect novels, especially in Wu dialect and Beijing dialect, just to break a new path. But the use of plenty dialects to simulate dialogues and the popularization of novel’s enlightenment function contradict the artistry of fiction language. Those who prefer the artistry of novels advocated making another mode of a universal language since they believed that the innovation of vernacular written language, which are colloquial, general and artistic, was consistent with the construction of Mandarin-National language, thus making it possible for the fiction language to turn from vulgar into elegance and amending the defects of dialect novels. In fact, the theory succeeded in the new literature of the May Fourth Movement.

**Key words:** late Qing dynasty; speaking matching writing; the dialect novels; national language

收稿日期: 2013-09-27

基金项目: 辽宁省社会科学规划基金项目(L12DZW018)

作者简介: 陈迪强(1977-), 男, 湖北襄阳人, 大连外国语大学文化传播学院副教授, 主要从事中国现当代文学研究。

## 一、“何若一返方言”: 言文一致· 方言·小说

这里的“方言小说”并不是一个小说文体概念,指的是自觉用方言写小说的一种小说语言观及其实践。方言入小说,或者有意识地用方言来创作小说在晚清小说界是一个非常醒目的现象,这与当时的“言文一致”思潮密切相关。

清末的士大夫对“言文一致”的迷信主要着眼于普及教育、开启下层民众。这种思潮深受日本“言文一致”运动的影响。日本以1866年前岛密上奏《御请废止汉学之议》为起点,以1887年二叶亭四迷的《浮云》为“实绩”,正式进入“言文一致”的时代。黄遵宪在1868写的《杂感》中“我手写我口”已有言文一致的倾向,到1897年撰写《日本国志》时更是系统介绍了日本的语言运动,并在中国倡导言文一致。二者的相同点在于,语言问题都是源于亡国危机,通过语言的革命来开启民智,介绍西方先进的政治文化。不同点在于,日本是在政治军事崛起过程中寻找民族认同的一种方式,是对汉语文化圈的分离,它的言文一致是以废除汉字为目的,“其根本在于文字改革和汉字的否定”<sup>[1]</sup>,实际上是以口语为基础创造一种新语言,从一开始就是国语运动。中国则并不是废除一种文字,而是倡导一种早已在书面语中存在、日常口语使用的白话,强调书面语和口语的一致,只是语法体系的转换。那么,在此逻辑下,书写方言无疑是最好的“言文一致”方式:“将方言谚语,一一驱遣,无不如意”,方“足以称绝妙之文”<sup>[2]</sup>。

除了经常提起的黄遵宪、裘廷梁、陈荣衮等白话文倡导者,当时一些著名的文章家也从文字学、文学的立场探讨方言与言文一致的关系。比如章太炎就认为应该大力提倡方言来达到言文一致:“俗土有恒言,以言文一致为准,所定文法,率近小说演义之流。其或纯为白话,而以蕴籍温厚之词间之,所用成语,徒唐宋文人所造。何若

一返方言,本无言文歧异之征,而又深契古义<sup>[3]</sup>”。“何若一返方言”,他认为这是一条捷径<sup>①</sup>。骈文派代表刘师培也主张以俗语来“觉世”,他分析了中国文字的五弊之后,指出致弊的原因正是“盖言语与文字合则识字者多,言语与文字离则识字者少。”在此提出两条改进方法,一是“宜用俗语”,二是“造新字”,并说:“吾观乡里愚民无不嗜阅小说,而白话报体适与小说相符,则其受国民之欢迎又可知矣……此则俗语感人之效也”<sup>[4]</sup>。既然如此看重俗语,那么方言也就自然在视野之内:“方言俗语,非不可以入文字矣,特后儒以浅俗斥之耳”<sup>[5]</sup>。

既然文章不排斥方言,那么小说当然更要用方言写才更接近俗语了。黄遵宪提倡言文一致时就拿小说作典范:“若小说家,更有直用方言以笔之于书者,则语言文字几几乎复合矣”<sup>[6]</sup>。楚卿就认为言文一致“舍小说外无有世”,并倡导用方言写小说:“且中国今日,各省方言不同,于民族统一之精神,亦一阻力,而因其势以利导之,尤不能不用各省之方言,以开各省之民智。如今者《海上花》之用吴语,《粤讴》之用粤语;特惜其内容之劝百讽一耳。苟能反其术而用之,则其助社会改良者,功岂浅鲜也?”他很痛惜“文界”未能达此目的,寄希望于小说:“而此大业必自小说家成之”<sup>[7]</sup>。

白话小说本身与方言有天然的联系,当时有人认为白话小说是“各体小说之外,而利用白话以为方言之引掖者也”,而当时社会流行的是用“正音”写的小说,所以不能“普及”,作者认为应该少用“正音”而多用“土音”:

以吾国省界纷歧,土音各异,其曾受正音之教育者几何哉?苟如是,吾料读者囫圇莫解,转不如各随其省界,各用其土音,犹足使普通社会之了于心而了于口也。夫《三国》、《水浒》,及《聊斋志异》诸书,吾国人稍经入塾肄业者,靡不交口称道。然试问社会人群中,其能于《三国》、《水浒》、《聊斋》诸书,心领神悟者,又几人哉?<sup>[8]</sup>

<sup>①</sup>这里要注意章太炎提出“新方言”意在抵抗当时主流的汉字统一论与万国新语方案,他认为方言中保留有古语,用方言就能保持汉语自我更新的传统。参见彭春凌《以“一返方言”抵抗“汉字统一”与“万国新语”》一文,见《近代史研究》,2008年第2期。

很明显,他将一般意义上的白话小说又分为两种:一种如《三国》、《水浒》那样用正音的“前贤著作”,还有一种用方音的更为通俗的白话小说。他认为能发挥小说教化功能的是后一种白话小说。

这样,倡导言文一致以强国利民最后就落到白话小说上了,而且认为,方言创作的白话小说是通俗教育的最佳选择。

## 二、清末方言小说的“生面别开”： 吴语小说和京语小说

其实,白话小说就是俗语写成的,在国语概念没有形成之前,白话小说不可能不用方言,正如有学者论述:“从文本语言的角度看,白话小说是指以近代汉语口语创作的小说,更为确切地说,就是以宋元‘通语’或明清‘官话’等民族共同语编创的小说。所谓‘通语’或‘官话’,其本身即以某地区方言为基础、又融合多种方言而形成,因此,古代白话小说与方言之间,实际上存在天然的学术联系”,他清理了四种方言小说的来源,本文所论方言小说当指第四种来源,即“源于小说作家的有意运用”<sup>[9]</sup>。

清代的小小说中,《儿女英雄传》、《小额》、《春阿氏》用京语,《红楼梦》虽以北京语为主,但也掺杂南京、扬州一带的下江官话。清末民初的方言小说最醒目的当数吴语小说的崛起。最早可追溯到清代同光年间郭友松用松江方言写的《玄空经》,不过一般认为1878年的《何典》是晚清吴语小说的开端,到《海上花列传》(1892年)形成吴语小说的高峰。李伯元的《海天鸿雪记》(1904年),后有《九尾龟》(1906至1924年间),20世纪20年代的《人间地狱》,30年代的《亭子间嫂嫂》可算是这一脉的余绪。吴语小说的兴起与上海在近代的地位上升有关系,上海的城市化进程培养了大批有知识的市民,他们的阅读趣味和喜好,是吴语小说的基础。胡适曾说:“三百年来,凡学昆曲的无不受吴音的训练,近百年中,上海成为全国商业的中心,吴语也因此而占特别的重要地位。加之江南女儿的秀美久已征服了全国的少

年心,向日所谓南蛮舌之音久已成了吴中女儿最系人心的软语了”<sup>[10]</sup>。而吴语的“娇嗔黄莺,珠圆玉润”特点正适合表现十里洋场里各种狭邪情事,甚至吴语成为“花界”的“职业语言”,能够抬高妓女的身价,比如在《九尾龟》中,人物对话就按身份不同来区分。人物的语言很多时候已经成为人物地位的标志,“官话”说不好,则会受到严重歧视,那些从良妓女也会将原来操持的“苏白”改为官话,这些都显示出明显的语言等级观念。刘大杰在《中国文学发展史》中说“他是用苏州语写苏州妓女,故能绘声绘影,刻画入微,那些妓女们的脾气语调和态度,都能活跃纸上,这正是方言文学的特色”<sup>[11]</sup>。另外,清末民初上海聚集了大量的新小说家,即使是外地人也大多能用吴语写作。《何典》作者的叙述语言和对话均用吴语,《海上花列传》有所改进,叙述语用官话,而对话则用苏白。值得注意的是韩邦庆使用方言写小说可称得上是“有意的主张”(胡适语):“曹雪芹撰《石头记》皆操京语,我书安见不可以操吴语?”<sup>[12]</sup>作者怀着赶超《红楼梦》的雄心用吴语写小说,并对自造“吴语字”也有一番高论:“虽出自臆造,然当日仓颉造字,度亦以意为之。文人游戏三昧,更何况自我作古,得以生面别开?”<sup>[13]</sup>。

以《海上花列传》为代表的吴语小说的确是“生面别开”的创作。胡适说它是“吴语文学里的第一部杰作”,“苏州土白的文学正式成立,要从《海上花》算起”<sup>[14]</sup>。他还认为方言文学比通俗的白话有优势:“方言的文学所以可贵,正因为方言最能表现人的神理。通俗的白话固然远胜于古文,但终不如方言的能表现说话人的神情口气。古文里的人物是死人多,通俗官话里的人物是做作不自然的活人,方言土话里的人是自然流露的活人”<sup>[15]</sup>。这里我们暂不讨论胡适的话语方式及其背景,仅就方言入小说的特点而言,他的论述是有一定道理的。方言小说通过一种语言同时再现了一种生活方式,体现了地域趣味。刘半农读了《海上花列传》以后深为这种“地域的神味”折服,他举了一个例子作对比:

“我是没有工夫去了,你去好不好?”中间意义是有的,逻辑的神味也有的,说到地域的神味,

可是偏于北方的,若把它译作:“我是无拨工夫去个哉,耐去阿好?”就在同样的意义,同样的逻辑的神味之下,完全换了南方神味了<sup>[16]</sup>。

刘半农甚至认为作家用普通白话写吴语区生活,把这种趣味丢失了还不自觉:“若用普通白话或京话来记述南方人的声口,可就连南方人也不见得说什么。这是什么缘故呢?这是被习惯迷混了。我们以为习惯上可以用普通白话或京话来作一切文章,所以做了之后,即使把地域的神味牺牲了,自己还并不觉得”<sup>[16]</sup>。张爱玲对此也深有同感,她把《海上花列传》改写成国语后说:“把书中吴语翻译出来,像译成外文一样,难免有些失去语气的神韵”<sup>[7]</sup>。

这些“语气的神韵”正是通过一些吴语特有的用法来实现的。比如吴语的“阿”字的用法就非常灵活,典型地表现了吴语“侬软”的特色:

因见雪香梳的头盘旋伏贴,乃问道:“啥人搭耐梳个头?”雪香道:“小妹姐哝,……耐看高得来,阿要难看”。蕙贞道:“少微高仔点,也无啥。但是梳惯仔,改勿转哉,阿晓得?”雪香道:“我看耐个头阿好”。蕙贞道:“先起头倪老外婆搭我梳个头,倒无啥;故歇教娘姨梳哉,耐看阿好?”说着,转过头来给雪香看。雪香道:“忒歪哉。说末说歪头,真真歪来啲仔,阿像啥头嘎”<sup>[18]</sup>。

这一段,把上海妓女的日常起居对话表现得惟妙惟肖,颇具生活气息。此段中“阿”字至少有四种用法:1、程度副词,“多么、十分、非常”之意,如“阿要”连用;2、反诘语气,用反语表示肯定的语气,如“阿像”即为“不像……”;3、询问语气,如“阿晓得”就是“是否知道”的意思;4、“阿好”也是询问,但意思是“好不好”<sup>①</sup>。另外,“耐”、“忒”均是表音的字,没有实际意思,有时还将“勿”“要”合成后造一个新字,以表语气的连贯。虽然如此复杂,但对操吴语的读者却能心领神会。

《海上花列传》在20世纪二十年代经过胡适、刘半农的赞扬,其地位大大提高,近来通俗文学研究界更是将其抬高到现代文学界碑的高度。

其中,方言运用的高妙是一大原因。

李伯元的《海天鸿雪记》也是一部写妓女生活的吴语小说<sup>②</sup>,阿英曾大赞其“方言的力量”:“方言的应用,更足以增加人物的生动性,而性格,由于语言的关系也更突出,几个人的性格,虽仅用了二百七十四言,已具有极清晰的印象,这是方言的力量”<sup>[19]</sup>。

晚清京语小说的代表无疑是《小额》,这是满人松友梅用北京方言写的小说,最开始连载在八旗子弟的报纸《进化报》,1908年发行单行本。它主要描写清末北京旗人的生活。虽是满人小说,但也是按照“小说界革命”的精神写的,据序言中交待,作者经常与人谈到小说的功用,世风日下,国运愈危,然利器何在?他认为“欲引人心之趋向,启教育之萌芽,破迷信之根株,跻进化之方域,莫小说若,莫小说若”<sup>[20]</sup>。这与梁启超的理念基本一致。其语言表现出十足京腔,试举一段描写:

有一个老者,有五六十岁,左手架着忽伯拉(鸟名,本名叫虎伯劳),右手拿着个大哑壶儿,一边儿喝,一边儿说:“说咱们旗人是结啦(谁说不是呢),关这个豆儿大的钱粮,简直的不够喝凉水的。人家左翼倒多关点儿呀(也不尽然,按现在说,还有不到一两六的呢),咱们算丧透啦……这横又是月事没说好(月事是句行话,就是每月给堂官的钱,照例由兵怕里头克扣),弄这个假招子冤谁呢?旗人到了这步天地,他们真忍心哪。唉,唉”。老者这们一犯酒糟儿,招了一大圈子人,点头哑嘴儿的,很表同情。

这里将一个典型北京旗人的神态、语气表现得淋漓尽致,方言小说的魅力也正在于此。

清末民初小说中真正称得上方言小说的并不多,大多还是以官话出之。也有小说家官话水平不太高,不得不参用方言的,如《女娲石》的作者就说:“小说欲其普及,必不得不用官话演之。鄙人生长边陲,半多方语。虽力加效颦,终有夹

<sup>①</sup>这里参考了高群的分析,见《论〈海上花列传〉文学形式的选择》,《明清小说研究》2007年第2期。

<sup>②</sup>该小说自1899年6月起由上海游戏报馆分期随报刊售,1904年出版单行本。阿英认为该书作者是李伯元,后来有一些新材料发现,产生一定争议。见魏朝昌:《〈海天鸿雪记〉的作者问题》,《河南大学学报》,1991年第2期。

杂支离之所，幸阅者谅之”<sup>[21]</sup>。方言小说的美学基础在于描摹当地人的神情口语，表现当地的风俗人情，使之与方言区的人们产生亲切感，从而得到认同和感染。而大面积地、有意识地甚至从文体上进行试验的方言小说，则可能与“新小说”的教化功能产生抵触。

### 三、“另为一种言语”：方言化、通俗性及艺术性

绝对的言文一致最后的结果就是走向方言化。其间的逻辑是没有考虑到口语与书面语的差别，过分地去模拟声音。清末民初，方言小说终不是主流，到20世纪二、三十年代慢慢减少，而带有地方色彩、地域趣味的小说却不绝如缕，如老舍、沈从文、赵树理、周立波等人的小说，而这些作家的小说语言并非以方言本身为追求的终极目标，而是经过一定程度的雅化、纯化、国语化，在彰显地域特色的同时又超越了地域。提倡方言写小说与提倡小说的教化功能本身就存在悖论：方言的受众是有限的区域，而要使小说具有广大的影响力，又需要扩大地域范围，而且方言对该方言区的普通民众来“说”，可能倍感亲切，通俗易懂，但是要生造字词形成书面语言，给方言区的民众“看”，只怕适得其反了。所以，在这样的一个貌似统一的口号里，却隐藏着矛盾。

吴趼人谈到小说“开民智”及“淳风俗”的时候，提到其家乡粤地风俗纯正，实得小说之助，诸如当地人称为“木鱼书”的弹词曲本，“妇人女子，习看此等书，遂暗受其教育，风俗亦因之以良也。惜乎此等木鱼书，限于方言，不能远播耳”<sup>[22]</sup>，这就道出了方言小说与通俗教育之间的矛盾。前文《女娲石》作者所说“小说欲其普及，必不得不用官话演之”，正是看到这样的矛盾。

上文提到的京语小说《小额》，不仅有解释性的插话，加括号对方言词语进行说明，有的还要为土话注上音，如：

“老大，你别这们你我他们三（阴平声）的，听我告诉你，咱们是本旗太固山（音寨），你阿玛我们都是发小儿，我们一块儿喝茶的时候，那还没

你呢！”

为字注上音，很显然就是为了达到最大程度的“言文一致”，将口语的神态语气移植到纸面上，但阅读的时候就会成为障碍。再比如以下北京方言：“提溜”、“出了蘑菇啦”、“不是岔儿”、“累愚”、“胡吃海塞”、“起家里来呀”、“遇见吃生米的啦”、“给他一个颠儿核桃”、“碴黑儿”、“乌秃着”、“休岔儿”、“拿捏”、“接接”、“吃了一顿瞥子”……这的确保留了北京话的韵味，可对不熟悉此地方言的读者来说，就不可能领会它的神采。

吴语小说也是一样，比如《海上花列传》对了解吴语的人来说可能体会其“神韵”，可对非吴语区的读者却是相反的效果。以至于汪原放作校读时，专门编了疑难词表，共收词214个，主要“为非江浙间人，客省人，便利计”<sup>[23]</sup>。边看小说边要查词典，读小说何乐之有？即使当地的读者读到满纸的“勿要”“耐”时也可能产生隔膜，因为方言小说的理论基础是“模声”，是用来听的，移到纸面上，不容易马上反应过来。1906年出版的《天足引》作者认为“用白话的书，越土越好”，但他预期的传播方式是读与听：

“我这部书是想把中国女人缠足的苦处，都慢慢的救他起来。但是女人家虽有识字的，到底文墨深的很少，故把白话编成小说。况且将来女学堂必定越开越多，女先生把这白话，说与小女学生听，格外容易懂些。就是乡村人家，照书念念，也容易懂了”<sup>[24]</sup><sup>215</sup>。

这段话把“新小说”的功能以及他们所预期的效果做了非常形象的说明。方言要想对最下层民众启蒙必定要经过“说”、“听”、“念”的环节。作者对用“土音”做小说的效果也缺乏自信：“做白话的书，大概多用官话。我做书的是杭州人，故官话之中，多用杭州土音。想我这部书做的很不好，能毅杭州女人家大家看看，已是侥幸万分了”<sup>[24]</sup><sup>215</sup>。如果连阅读都有问题，那么何谈小说的“开民智”呢？

在晚清的小说语言论争中，一直有人反思小说语言的“俗化”、“土化”，这与他们对小说美学性质的理解相关联，所以那些认为小说是导人于高尚，倾向于美的、文学方面的小说家，则普遍不

赞同小说语言的方言化。

黄人是《小说林》发起人之一,他在《小说小话》中明确谈到小说的语言问题:“小说固有文、俗二种,然所谓俗者,另为一种言语,未必尽是方言。至《金瓶梅》始尽用鲁语,《石头记》仿之,而尽用京语。至近日则用京语者,已为通俗小说”<sup>[25]</sup>。这段话里,黄人表达了很重要的观点,“俗”并不代表一定用土语(方言),现在用京语的小说已为通俗小说,这里的通俗当然是指具有最广泛的受众。更为重要的是他提出“另为一种言语”。既要通于俗,又要超越地域性,当然是呼唤一种新的语言。黄人认为“小说者,文学之倾于美的方面之一种也”<sup>[26]</sup>,他强调小说与科学、法律、哲学之书的区别正在于其审美之情操,虽不至于“极藻绘之工,尽缠绵之致”,但亦追求小说之“高格”。黄人的小说语言观正是秉承了这种小说高格观念,这才会反对方言,才会有对“另一种言语”的追求。

狄平子(即狄葆贤)是主张趣味趋雅的一位小说评论家,他将小说分为文字小说、语言小说、文字兼语言小说三种,《西厢记》是文字小说,“至《金瓶梅》则纯乎语言之小说,文字积习,荡除净尽。读其文者,如见其人,如聆其语,不知此时为看小说,几疑身入其中矣。此其故,则在每句中无丝毫文字痕迹也”,而《水浒传》《红楼梦》是文字兼语言之小说<sup>[27]</sup>。这种分类可谓眼光独到,小说语言的正当或高格应该是“文字兼语言的”,它并不一味偏向模拟声口的方言化,也不崇拜作家过度的炫耀辞章,而是二者的结合,这其实也是“另一种言语”。

综合清末的小说论,小说的社会性、文学性、通俗性这三者的结合才是理想的小说语言模式。大致来说,欲新一国之民必先新小说(梁启超)、小说是倾向于美之一种(黄人、徐念慈),以俗语道俗情者为正格(恽铁樵等)代表这三种不同的诉求。要达到这样的理想状态,必定要与“官话

—国语”的建构相联系。

曾朴在《孽海花》里曾借一个人物之口说:“我国文字太深,且与语言分途”,必须“另造一种通行文字,和白话一样的方好”<sup>[28]</sup>。其实,这里“另造一种通行文字”和黄人所说的“另一种言语”,我们都可以与以后的“官话—国语”的语言进程联系起来。官话本身就是为了调和雅俗、扩大普及面而生成的语言,它以一种方言为基础,以言文一致为原则再逐渐雅化而形成统一的语言。清朝雍正年间曾大力推行官话,不懂官话一度不能参加科举考试。而清末正式的语言统一运动始于1903年,当时清政府的《奏定学堂章程》规定:“各国语言,全国皆归一致……中国民间各操土音,致一省之内彼此不能通语,办事多格。兹以官音统一天下之语言,故自师范以及高等小学堂,均于国文一科内,附入官话一门”<sup>[29]</sup>。官话的推行客观上为小说语言变革开辟了道路,尤其是对方言小说写作是一种修正。清末小说的几大系统中,谴责、公案、科幻小说大多是官话写的,只有狭邪小说中方言小说较多。晚清的官话运动与五四时期的国语运动相比一个很大区别是,晚清更倾向于“声音中心主义”。言文一致,首先是“文”一致到“言”(说)上来,这致使清末小说中说书腔泛滥。民初的小说语言又反其道而行,文言小说,甚至骈体小说盛行,艰涩难解。而“五四”国语运动与“文学革命”的合流正是“另造一种通行文字”,要为现代国家找到一种通行的书面语言,即胡适讲的“文学的国语、国语的文学”。“‘五四’白话文运动的基本方面不是召唤用真正的口语(即方言)来进行文学创作,而是以白话书面语为基础,利用部分口语的资源形成统一的书面语。这就是为什么‘国语’概念一方面明显地针对传统书面语,另一方面则以方言为潜在的对立面”<sup>[30]</sup>。因此,从这方面来看,真正解决小说语言与国语、与方言的关系,“另造一种通行的文字”,还要等到“五四”的到来。

#### 参 考 文 献

[1](日)柄谷行人.日本现代文学的起源[M].北京:三联书店,2003:36.

[2]黄遵宪.致饮冰主人书[M]//陈铮.黄遵宪全集:上.北京:中华书局,2005:442.

- [3]章太炎.论汉字统一会.章太炎全集:四[M].上海:上海人民出版社,1985:319.
- [4]刘师培.论白话报与中国前途之关系[M]//刘师培.国粹与欧化.上海:上海远东出版社,1996:119.
- [5]刘师培.论文杂记[M]//刘师培中古文学论集.陈引驰.北京:中国社会科学出版社,1997:224.
- [6]黄遵宪.日本国志[M]//陈铮.黄遵宪全集:下.北京:中华书局,2005:1420.
- [7]楚卿.论文学上小说之位置[J].新小说,1903(7).
- [8]黄伯耀.曲本小说与白话小说之宜于普通社会[J].中外小说林,1908,2(6).
- [9]潘建国.方言与古代白话小说[J].北京大学学报,2008(2):25-28.
- [10]胡适.吴歌甲集序[M]//欧阳哲生.胡适文集:4.北京:北京大学出版社,1998:576.
- [11]刘大杰.中国文学发展史:下卷[M].天津:百花文艺出版社,1999:531.
- [12]孙玉声.退醒庐笔记[M].太原:山西古籍出版社,1995:114.
- [13]孙玉声.退醒庐笔记[M].太原:山西古籍出版社,1995:114.
- [14]胡适.《海上花列传》序[M]//欧阳哲生.胡适文集:4.北京:北京大学出版社,1998:406.
- [16]刘半农.读《海上花列传》[M]//徐瑞岳.刘半农文选.北京:人民文学出版社,1986:130.
- [17]张爱玲.《海上花》译后记.海上花落·国语海上花列传[M].上海:上海古籍出版社,1995:636.
- [18]韩邦庆.海上花列传[M].北京:人民文学出版社,1982:221.
- [19]阿英.晚清小说史[M].北京:人民文学出版社,1981:171.
- [20]德洵.《小额》序[M]//陈平原.二十世纪中国小说理论资料:第1卷.北京:北京大学出版社,1997:361.
- [21]海天独啸子.《女媧石》凡例[C]//陈平原.二十世纪中国小说理论资料:第1卷.北京:北京大学出版社,1997:148.
- [22]吴趸人.小说丛话[J].新小说,1905(19).
- [23]汪原放.《海上花列传》校读后记·海上花列传[M].长沙:岳麓书社,2009:496.
- [24]程宗启.《天足引》白话小说序例[M]//陈平原.二十世纪中国小说理论资料:第1卷.北京:北京大学出版社,1997.
- [25]蛮(黄人).小说小话[J].小说林,1908(9).
- [26]摩西(黄人).《小说林》发刊词[J].小说林,1907(1).
- [27]狄平子.小说新语[J].小说时报,1911(9).
- [28]曾朴.孽海花:第18回[M].长沙:岳麓书社,2009:256.
- [29]张百熙等.学堂章程·学务纲要:第24条[M]//刘英杰.中国教育大事典1840—1949.杭州:浙江教育出版社,2001:726.
- [30]汪晖.现代中国思想的兴起:下卷[M].北京:三联书店,2004:1514.