



刘半农文艺实践中“通俗”观的衍变

廖美琳,张 敏

(东华理工大学文法学院,南昌 330000)

摘 要:以“五四新文学闯将”著称的刘半农,其文艺旨趣及实践具有鲜明的“通俗”特征。从“通俗”视角考察刘半农文艺实践的三个阶段,可以发现其“通俗”观的清晰衍变:上海时期(1913—1917年),其“通俗”表现为“游戏的”“消遣的”及作为市场消费文化的市民“通俗”;进入北大任教后(1917—1920年),他通过理论阐释与发起歌谣运动,转向面向大众的民间“通俗”,但仍未完全脱离知识分子的审美与立场;语言学研究时期(1920年以后),其民间“通俗”追求进一步深化,真正实现“目光向下”,系统研究声音、方言与俗字等民间口头文艺。刘半农的“通俗”观经历了从迎合市民趣味、服务思想启蒙到最终深入民众的转变。研究这一历程不仅有助于深化理解其文学史定位,也对探讨现代文艺如何真正深入大众、构建人民性文艺具有重要的启示意义。

关键词:刘半农;通俗观;衍变;民众;民间

中图分类号: I206.6

文献标志码: A

文章编号: 1673-3851 (2026) 08-0429-08

On the evolution of Liu Bannong's view of "popularization" in his literary and artistic practice

LIAO Meilin, ZHANG Min

(School of Literature and Law, East China University of Technology, Nanchang 330000, China)

Abstract: Liu Bannong, known as a pioneer of the May Fourth New Literature, had distinct "popular" literary and artistic interests and practices. From the perspective of "popularization", an examination of Liu Bannong's three phases of literary and artistic practice reveals the evolution of his view of popularization: during his time in Shanghai (1912—1917), it was embodied in the "playful" and "recreational" civic "popularization" within a market-driven consumer culture; after entering Peking University (1917—1920), he conducted theoretical exposition and initiated the folk song movement, with his literary and artistic practice shifting towards "popularization" among the masses, but still not completely departing from the aesthetic and stance of intellectuals; during his period of linguistic research (after 1920), his pursuit of "popularization" among the people deepened further, truly entering the stage of "looking down" by systematically studying folk oral literature such as sounds, dialects, and popular characters. Liu Bannong's view of "popularization" underwent a transformation from catering to the urbanites, enlightening the mind to ultimately delving into the masses. This process not only facilitates the understanding of his position in literary history but also holds significant implications for exploring how modern literature and art can truly reach the masses and build a people-oriented literature and art.

Key words: Liu Bannong; view of popularization; evolution; the public; folk

收稿日期:2025-12-24 网络出版日期:2026-06-18

基金项目:国家社会科学基金西部项目(23XZW023);抚州市社会科学规划项目(22SK10);东华理工大学研究生创新专项资金项目(DHYC-2025096)

作者简介:廖美琳(1978—),女,江西瑞金人,副教授,博士,主要从事中国现当代文学与文化方面的研究。

自古以来,文学传统大抵由雅文学与俗文学共同构成。二者相互对峙又彼此渗透,形成文学发展内在的张力结构。在中国文学史上,通俗文学贯穿了整个中国文学发展进程,自先秦两汉《诗经》“国风”、神话传说,到宋元话本、明清章回小说,乃至戏曲、弹词、宝卷等讲唱文艺,形成了以语言浅白、大众易于接受为特征的通俗文学传统。古代文论中常以“雅”“俗”对举,其中“雅”指向居于正统地位的典雅辞章、诗歌,“俗”则多指向民间性通俗文艺,正如芮德菲尔德曾提出“大传统”“小传统”以描述精英话语与民间话语的二元对照^[1]。长久以来,“小传统”处于被主流话语遮蔽或压抑的边缘位置。五四新文化运动主要从西方文艺汲取思想资源,但倡导者们很快意识到,中国新文学的发展应该立足本土传统,于是将边缘的“小传统”纳入现代文学建构。胡适倡导“通俗行远之文字”^[2]、陈独秀号召“建设明了的、通俗的社会文学”^[3],但此时他们追求的“白话”形式的“通俗”,仍带有明显的西学参照色彩。而刘半农则于一场演讲中指明“通俗”并非“白话”,应指“容易理解的,为普通人民所喜悦所承受的”^[4],将定义的轴心从“表达形式”转向“接受主体”。1918年,他发起歌谣征集运动,“小传统”开始跨越底层和边缘,本土民间“通俗”资源开始获得自觉的学术关注。此后,“通俗”在大众化文艺论争中的讨论也在这一思想延长线上展开,使之成为中国文学现代转型过程中的重要议题。在这一脉络中,刘半农作为横跨“通俗”创作与新文化建设的多重身份者,其文艺实践呈现出从市民趣味到民间自觉的转变轨迹,为考察“通俗”观的流变提供了典型个案。

现有关于刘半农的研究已在史料梳理、文学与思想探讨等方面取得了丰硕成果。刁文伟^[5]、王凤等^[6]发现并整理新史料,还原了更为鲜活的刘半农形象;姚涵^[7]、张承志^[8]着重论述其在“新文学”立场下对“新诗”与民间文学的开拓贡献;袁一丹^[9]对其“前史”有所探讨。总体上,这些研究未将刘半农“新”“旧”文学及语言学实践视为一个动态整体的系统考察视角。为此,本文以“通俗”观为线索,对刘半农横跨领域的文艺实践进行整体性考察,梳理他从上海卖文、搜集歌谣到深耕民间语言的文艺实践历程,追踪其“通俗”观在不同历史语境中的衍变轨迹。本文借助这一个案研究,旨在揭示中国文学在转型时如何从本土民间的“通俗”资源中汲取养分、构建自身主体性与民族化风格,并发掘其对走向大众、开展人民文艺实践的启示意义。

一、“游戏的”“消遣的”:作为消费文化的市民“通俗”(1913—1917年)

民国初期,刘半农“义形于色的要做革命党”,在清江军队做“书牋翻译之事”。然而,1912年,他因无法忍受革命军队的混乱腐败,结束了革命文牋工作,带着刘天华一起前往上海。袁世凯执政时期实行政治高压,许多报刊难以为继。为谋生路,报人编辑多转向创办通俗小说期刊,办刊方针也转为“消闲、娱乐和趣味”。加之,上海开埠,市民群体激增,对于大多数忙于生计的市民而言,正如《礼拜六》在创刊赘言中所说:“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。”^[10]阅读小报来满足猎奇心理和娱乐欲望更贴合他们的生活。此时,科举制度废除,知识分子依靠考试入仕的道路已走不通,只能另谋生路,“适报刊发达,相得益彰,得风气之先者,成名最速”^[11],旧式文人纷纷投身于刊物成为职业作家,主要创作哀情小说、滑稽小说题材,迎合市民娱乐消遣需求,“将文艺当作高兴时的游戏或失意时的消遣”^[12]的鸳鸯蝴蝶派,便在此种上海都市背景下应运而生。初到上海的刘半农兄弟生活窘迫,急需为文谋生。刘半农后来自陈,此时所作文章“或由于一时意兴之所至,或由于出版人的逼索,或由于急着要卖几个钱,此外更没有什么目的”^[13],其此时的文学实践,也因此呈现出与鸳鸯蝴蝶派一脉相承的市民通俗性。

20世纪初的文坛已形成稿酬制度。杂志《月月小说》明确声明各类型的佳作小说交予本刊刊行,将“报以相当之酬劳”或“润资从丰”^[14];《小说林》明确规定将文章划分甲、乙、丙等,各等级每千字对应酬劳为五圆、三圆及二圆^[15];《小说月报》也根据文章质量等级将稿酬分为甲、乙、丙、丁、戊五等,对应每千字酬劳为五圆、四圆、三圆、二圆、一圆^[16]。此时稿酬制度促使作家密切关注读者的需求。刘半农初入上海,由朋友介绍到开明剧社,并在剧社中结识徐半梅。徐半梅曾回忆:“刘半农寄了两篇译的小说稿给我,托我在什么地方发表。我把一篇登在《时事新报》,一篇给他介绍到中华书局的《小说界》杂志去。此后,他常有小说托我代为介绍。”^[17]徐半梅当时作为《时报》的编辑,愿意刊登和推荐其作品到相应刊物,可见,刘半农的作品符合当时编辑的审美偏好和刊物需求——即娱乐消遣的“通俗”趣味。刘半农也从此步入文坛。恰逢稿酬制度的助推,进行符合刊物需求的创作是其赚取收入、谋生最直接的方式。

再看其在1913年至1917年发表的150余篇作品，这些作品题材与当时市场流行的鸳鸯蝴蝶派风格高度一致，为滑稽、哀情、爱情等小说题材的创译，以及市场驱动下数量的“高产”，都体现出其此时的文艺实践是一种符合消费文化的市民“通俗”生产。

辛亥革命后，青年男女开始追求婚姻自主，渴望突破包办式的传统婚姻制度，但依旧受制于旧礼制，这一普遍存在的情感困境，成为当时社会关注的焦点，以此为题材的作品，也因此更能引起市民阶层的情感共鸣。有论者指出，“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。”^[18]据郭长海《刘半农前期研究》所述，刘半农学生时代便热衷阅读《红楼梦》《聊斋志异》等古典通俗小说，这为其日后创作市民小说积累了重要资源。与包天笑、周瘦鹃、徐枕亚等鸳鸯派主将教育背景相似的他，深谙悲剧艺术更能吸引并打动读者。因此，他成功地融入了当时言情小说风行的创作潮流。《暮寺钟声》讲述了“我”听闻的“五月皇后”与年轻军官相爱、相思，而“五月皇后”为情而死，二人最终恋爱无果的悲剧。《此何故耶》是其翻译的哀情小说，讲述了女主人公为了爱情不顾后母的阻拦毅然与战俘弥结婚的故事，但二人婚后却过得并不幸福，孩子接连离世，整个故事依旧充满悲情色彩。《看护妇》开篇则写道：“是篇与天笑先生所撰一缕麻情节结构颇相类似。”^[19]二者都写女主人公对爱情的忠贞，结局依旧是悲剧性的。因此，刘半农创作与翻译的言情作品，在悲剧抒情的美学特质上，与徐枕亚的《玉梨魂》、包天笑的《一缕麻》等典型鸳鸯派小说一脉相承。此外，滑稽小说在刘半农创作中也占很大比重。苏雪林曾评价：“半农的小说我仅拜读过三数篇，只觉得滑稽突梯，令人绝倒，至今尚保有若干依稀的印象，上海滩文人能写成这个样子，当然算是很不容易得了。”^[20]无论是曲折坎坷还是“滑稽突梯”的情节模式，都能满足当时市民读者寻求情感代偿、寻消遣的阅读心理。

在语言形式上，鸳鸯蝴蝶派虽以骈文小说闻名，但其后创作逐渐转向白话，许多小说杂志的征稿要求也呈现出文言与俗语并用的趋势。如《新小说》明示：“本报文言、俗语参用；其俗语之中，官话与粤语参用；但其书既用某体者，则全部一律。”^[21]1912年，《小说月报》同样倡导创作小说“当多用白话体是也”^[22]，这类主张显然是刊物为迎合读者市场而对创作提出的明确要求。1913年，刘半农在《小说月报》第四卷第四期发表的第一部作品《假发》和第四

卷第六期发表的翻译小说《局骗》都是用白话写作的。前一篇《假发》以通俗白话讲述了“我”与兄弟在社团被诬偷窃假发，而后经过一番周折查明真相、挽回声誉的故事。后一篇《局骗》则用清新明快的语言，叙述了热爱音乐的贵族公子爱德华，遭仆人设计骗走家产的经过。两篇小说情节在刘半农笔下都曲折生动，很好地迎合了市民阶层消遣要求。在《假发》中的叙述和对话中，作者使用了许多上海话等吴语方言：“头寸”“扞格”“唧唧啾啾”“吃瘪”“像煞有介事”等，文中“我”与上海底层社会女性阿凤进行对话时，阿凤的语言直接，全是“上海白”：

那女人笑了一笑，操着上海白道：“依啥人？唔末就是阿凤，阿凤末就是唔！”……阿凤道：“哇唷，原来是贾大少！里面请坐。”……便阿凤抢着说道：“啥格？…阿是方阿三呀！…瞎三话四…哩。今朝夜里还要来咧！……”我道：“不骗你。他真已上苏州去了。今天一点钟动身的。”阿凤道：“为啥勿先来招呼唔。”……阿凤道：“哩上苏州有啥事体？”我道：“这可不知道。单说有要紧事情。”阿凤道：“啥时回来？”……阿凤道：“杀千刀！……插烂污！……哩又放子唔，格生哉！……哩，还说明朝搭唔同去买戒指……阿要热昏……”^[23]

作者通过阿凤自身的语言，将其市井风尘的形象生动勾勒出来。“啥格”“瞎三话四”原汁原味的口语复现，待其生气时，更连用“杀千刀”“插烂污”“格生哉”“阿要热昏”等一连串方言词。这一段极具上海腔调的对话，几令“看字”如“闻声”，使读者仿佛身临其境。文中亦有“铁将军把门”“踏破铁鞋无觅处，得来全不费工夫”等俗语、俚语。整个故事也是在上海市井化的剧场、茶馆生活情景中串联起来的。这使得故事不仅在语言上易懂，更在文化氛围上营造了市民熟悉的“亲切感”。在其翻译小说《局骗》中，描述主人公被骗后的情状也是如此：“急得他像猢猻吃了生姜似的，爬耳挠腮。”^[24]其中“猢猻”便是吴方言歇后语中的常用词。凡此种种，均表明刘半农在小说语言上遵循当时通俗刊物的要求，以此更好地拉近与市民读者的距离。

刘半农在上海早期的“通俗”文艺实践，在特殊的文化场域下，符合鸳鸯蝴蝶派的趣味，贴近娱乐消遣的消费文化主流。赚取稿酬以谋生是其创作重要的动机，创作也具体表现为市民所喜闻乐见的“游戏的”“消遣的”风格。但刘半农此时期“游戏的”“消遣的”市民通俗创作，并非无源之水，其学生时代的积

累,塑造了深层的语言习惯与审美趣味。其语言的“在场感”与“生活气”,承袭了明代冯梦龙编纂的《三言二拍》以生动俚俗语言摹写市井、刻画人物的传统。此外,其“滑稽突梯”的审美趣味,也与古代笑话以及戏曲、曲艺中的科诨传统相通,与古代通俗文学“谐于里耳”的追求一脉相承。他将这些源自古代市井与勾栏瓦舍的通俗文艺基因,融入上海都市报刊的消费文化土壤,实现其在都市消费文化中的转化与延续。这不仅使他在“五四”语境下能够敏锐发掘本真的民间语言资源,也让他深谙市民读者的心理,从而为他日后投身新文化运动时,将“通俗”内化为一种面向民众的写作策略,埋下了重要的伏笔。

二、“转入平民派的观念”:五四语境下刘半农“通俗”观的转变(1917—1920年)

新文化运动的发起,源于辛亥革命后政治体系的崩塌、民族资本主义的发展以及传统知识体系受到西方思想冲击。这场运动的本质是以“民主”与“科学”为旗帜的思想启蒙,在胡适、陈独秀的引领下,通过批判传统文化,提倡白话文与个性解放,从而实现中国文化甚至社会的现代转型。刘半农在1917年受邀去北京大学当教员,成为新文化运动的重要成员之一。刘半农此时从带有“红袖添香夜读书”思想的上海才子,转变为最早投身新文学运动的前驱之一。周作人曾回忆,许多友人开玩笑说他身上具有《礼拜六》气。显然,除了传统文化,刘半农早年为谋生计结缘的“鸳鸯蝴蝶派”也是新文化同人所排斥的。但正如有学者提到,刘半农早年与“鸳鸯蝴蝶派”的结缘,使他“成了新文学作家中最先留意通俗文学的人”^[25],这也恰恰成为其“转入平民派的观念”的准备。

要深入理解刘半农“通俗”观的转变及其在新文化运动中的定位,需将其置于晚清以来关于“通俗”的论辩脉络中审视。晚清时期,维新派就已将通俗文学视为开启民智、传播新思想的工具,创办了白话报刊《无锡白话报》《安徽俗话报》等,明确以“通俗”为宗旨。梁启超在《论小说与群治之关系》中提出“小说为文学之最上乘”,强调需以通俗形式承载政治启蒙功能,将“通俗”的语言及文体形式作为“新民”的工具。晚清的“通俗”观,呈现出一种自上而下的、带有精英主义色彩的启蒙工具论倾向。而在民初,刘半农直接投入于上海商业化的通俗文艺实践,这一经历也使他民众文艺形式有着天然的亲近感。入职北京大学初期,他在发表《通俗小说之积极

教训与消极教训》与《中国之下等小说》两篇演讲时,系统地阐述了自己的“通俗”观,既与晚清民初传统存在深刻的呼应,又展现出五四新语境下的重要位移。

在《通俗小说之积极教训与消极教训》中,刘半农援引“Popular”英译后的意义:“1. Suitable to common people; easy to be comprehended. 2. Acceptable or pleasing to people in general.”^[4],将“通俗”界定为“合乎普通人民的,容易理会的,为普通人民所喜悦所承受的”^[4]。他后来引申认为通俗小说应是“上中下三等社会共有的小说”^[4],即如《今古奇观》《七侠五义》《三国演义》这类雅俗共赏,上、中、下层读者都可以接受的作品。所以刘半农此时对“通俗”的理解已经超越了阶级,指向整个社会民众,强调“与广大民众的联系”。这一观念,与晚清梁启超等人开启的、胡适在“白话文运动”中倡导的让文学回归民众的启蒙主流相呼应。然而,与晚清及胡适所强调的以“白话”作为工具来实现启蒙的“通俗”不同,刘半农凭借其丰富的通俗文艺创作经验,在其“通俗”观内包含了文学形式、内容与民众审美趣味之间有机联系的考量,带有一定的本体意味。他将这种基于实践经验的“通俗”文学观,直接转化为其文学研究与实践的独特资源。

刘半农的转向在其演讲《中国之下等小说》中表现得更为清晰。他有意翻转“下等”一词的价值评判色彩,强调“下等”并非指小说品质或其读者群体的社会地位,而是指这一类小说“为社会所唾弃,被社会所侮辱”^[26]。具体而言,这类小说主要是流传于乡野民间、市井街巷的通俗作品,它们虽被接受过教育的上层“绅士”鄙弃,但在民间拥有广泛的接受群体。紧接着,刘半农分析其搜集的两百种下等小说的文体与内容,将民间的俚曲小调、说白乃至唱词这些叙事歌唱的口头文艺(即后来所称的“歌谣”)纳入其“通俗”文学考察的中心,并指出这些作品虽艺术上粗糙,但是能真实反映“下等社会”的思想情感。基于此,他明确提出:“我们对于文学之眼光,也当然从绅士派的观念,转入平民派的观念。”^[26]至此,刘半农的“通俗”观实现了关键转变,它不仅是对梁启超、胡适等人的工具性“通俗”观的继承,更是从研究对象和资源上,明确转向了被主流文学史长期遮蔽的、源自民间的“平民文学”,也表明其此时开始转向民间投身自己的文学革命事业,走向更为广阔的大众视野。这为他发起的歌谣征集运动提供了直接的理论支撑。

1918年,刘半农发起北大歌谣征集运动,他这样回忆道:“那天,正是大雪之后,我与尹默在北河沿闲走着,我忽然说:‘歌谣中也有很好的文章,我们何妨征集一下呢?’尹默说:‘你这个意思很好。你去拟个办法,我们请蔡先生用北大的名义征集就是了。’第二天我将章程拟好,蔡先生看了一看,随即批交文牍处印刷五千份,分寄各省官厅学校。中国征集歌谣的事业,就从此开场了。”^[27]带有浪漫色彩的回忆使得这一运动的发起看似偶然,实则是其“通俗”文学观念发展的必然结果。歌谣呈现的真挚情感以及口语化的特点,与胡适提倡的“不避俗字俗语”“不无病呻吟”等改革要求相当吻合。它嵌入民众日常生活中,传达的是广大百姓的心声,契合了新文学要表现“最大多数人”的观念,在新文学运动同人眼里,它是建构现代性的“人”的文学的绝佳资源。刘半农在文学革命初期对这一面向广大民众的文学“通俗”资源的发掘,“不失为一种既高明又较为新颖的‘文学革命策略’”^[8]。

然而,刘半农开展具体的文学实践与其理想存在矛盾。歌谣作为一种存在于乡野民间的口头文学,刘半农却以知识分子视角去看待它,未真正进入“民间”的层次。他在征集之初选择歌谣的条件中强调“寓意深远”“不涉淫褻而自然成趣者”“有天然之神韵者”^[28]。这些条件都带有文艺性的限制表达,包含精英式的审美过滤。这表明刘半农此时意图引入新文学的,并非粗粝、杂芜的民间语言本身,而是试图为新诗书写寻找一种理想的资源。再考察刘半农在征集歌谣后发表的诗歌,他的创作也未实现其走向大众、从民间歌谣中寻求“更好的文章”的初衷。如新诗《学徒苦》中的“学徒苦!学徒进店,为学行贾”“主翁不授书算,但曰‘孺子当习勤苦!’”^[29],采用四言、六言杂糅的古典句式,语言高度文言化,诗句结尾如“苦”“贾”“户”“圃”“抚”“怒”依旧注重押韵,而且依旧呈现出旧体诗歌形式;《卖萝卜人》是其第一首无韵诗尝试,在体裁上虽脱离了旧诗,但开篇“一个卖萝卜人,很穷苦的,住在破庙里”^[30]以一种高高在上的观察者视角展开,依旧带有士大夫的悲悯传统,与歌谣抒发民间自身声音的立场相悖。不过,这两首诗歌题材都关注底层民众疾苦,细致描写了他们的生活画面:学徒“足底鞋穿”“锄园圃”“面色如土”,呈现其被主翁主妇虐待;卖萝卜人被警察“撵出门外”、东西被“撒在路上”,被粗鲁地驱赶。《学徒苦》的语言中掺杂“塌头”这一意思为巴掌的方言词,《卖萝卜人》中的语言也整体口语化。可见,他试图

通过语言口语化以及方言词“点缀”来走入民间“大众”,但是未能摆脱精英式的旧笔法和视角。

1917至1920年间,在新文化运动“破旧立新”的激流中,刘半农凭借自身独特的文学经历,搭建起一条连接晚清工具性启蒙与五四平民主义文学观的重要桥梁。他将歌谣这一民间资源引入新文学建设的视野,并以其发起的北大歌谣运动“带给人们一个眼光向下看、关注民众百姓的视角”^[31],反映了二十世纪中国文学对于“民”的意识从抽象的政治对象向具体文化主体的深化。然而,刘半农这一时期的创作也揭示了二十世纪中国文学进程中知识分子与“民间”的复杂关系,他对歌谣的界定与筛选,仍不自觉地受限于启蒙立场与文人趣味,新诗创作也未能完全呈现“歌谣中也有很好的文章”,未能真正“走向民间”。刘半农为新文学运动开辟出利用本土资源的一块“处女地”,并企图走向民间大众,但如何真正完成让“民间自言”的转变,仍有待探索。

三、“让民间自言”:深入民间大众的“通俗”观(1920年之后)

1920年,刘半农前往国外并转向语音研究,有不少学者认为这是他退出新诗建设的表现。其实不然,刘半农在《四声实验录》序言中说:“为什么我对于这问题(指诗歌声调的四声问题——引者注),似乎癖好甚深呢?这是因为我自己,喜欢胡诌几句诗,更喜欢的是胡诌几句白话诗。”^[32]他在序言后文表示,希望在自己的努力下为新诗的声调寻求正确真实的“向导”,为白话诗“造起一个批评的标准”。民间歌谣资源的最大特点是,民间歌谣语言是各地的方言,语音语调与官话有所不同。对于如何更好地利用歌谣这一民间资源,刘半农认识到对其独特语音语调的攻克是必不可少的,便一头扎入语音研究中,希望为汲取民间资源的新诗后续发展谋“百年大计”。此后,刘半农对语音、方言、俗字不断深耕,意味着其从关注民间开始转向走入民间。

在国外,刘半农依旧心系新诗创作,其诗歌主角仍是形象鲜明的各式底层人民,如农夫、娼妓、手工业者等。相较于前期,在塑造人物形象之外,他此时的诗歌创作更深入民间土壤,尝试将民歌韵味与方言特质融入实践。刘半农希望尽力“把数千年来受尽侮辱与蔑视,打在地狱底里而没有呻吟的机会的瓦釜的声音,表现出一部分来”^[33]¹,让底层劳动人民发出自己的声音。如《瓦釜集》第二首《人家说摇船朋友苦连天》:

人家说摇船朋友苦连天，
我摇船也摇过十来年，
我看末看格青山绿水繁华地，
我吃末吃格青菜白米勒鱼虾垃圾也新鲜。
人家说打铁朋友苦连天，
我钉钉铛铛打铁也打过十来年。
我打出镰刀弯弯好比天边月，
我勿打锄头钉耙你里那哼好种田？
人家说磨豆腐朋友苦连天，
我豆腐末也妖妖矬矬磨过十来年。
我做出白笃笃格豆腐来好比姐倪格手，
我做出油胚百叶来好供佛勒好齐天。
人家说我世上三庄苦吃全，
我自家倒也晓得是蜜勒还是苦黄连。
我今年到也活到仔八十八，
我也听见过多多少少快活人家家家哭少年。^[33]

诗歌从开篇的“人家说”很快转入“我”，由“我”来发出摇船工、铁匠、豆腐匠本人的声音，由前期新乐府式的“被言说”转向“自我言说”。底层人民不仅用自身的语言讲述了被压迫的苦难，同时还表现了他们在苦难中保持乐观的韧性。除了用“我”的语言，诗歌中“你里、我里”（你们、我们）、“格、勒”（的、呐）等吴语词汇和“那哼”（怎么）、“姐倪”（少女）、“油胚”（油豆腐）等方言的使用，增强了诗歌口语的韵味，也瞬间将语境带回江阴民间地区，仿佛呈现出一位当地阅历丰富的劳动者在歌唱的画面。诗歌形式也是直接模仿江阴山歌“四句头”的基本句式，由四句构成一首完整的山歌。将摇船、打铁、磨豆腐三种劳动形式并列，形成了类似乐章式的复沓结构，如同劳动号子般的循环往复、朗朗上口，复现出音乐声学的节奏感。再看诗歌中“末”语气助词的插入，还有拟声词“钉钉铛铛”“妖妖矬矬”的运用，生动描绘了他们开展劳动的具体声调。“我看出格青山绿水繁华地”，自然风景的描写与摇船的舒缓节奏相应；“我打出镰刀弯弯好比天边月”，镰刀成品的形态与铁匠的锤击节奏相呼应，诗歌语言的节奏与劳动的声调相融合。此外，在《扬鞭集》《瓦釜集》等其他拟山歌作品中，也常见“末”“来”“勒浪”“仔”等大量语助词的运用。这些语助词虽无实义，但能使“歌词和唱腔密切吻合，令歌者的情绪得到充分的表现”^[34]。刘半农此时的实践，并非简单地将民间歌谣作为资源借鉴，而是在创作中建立起完整的“声音系统”。他使用承载着地域腔调的方言发音词汇，配合带有韵

律的拟声词，并在其中精细地嵌入大量民间歌唱的语气助词，将歌唱的腔调、情感延宕出来，并将劳动者的“自我述说”、劳动的声音节奏通过诗歌的语言呈现出来。诗歌不再仅是供“看”的书面文本，更是可“听”的民间山歌。诗歌从无声的书面符号，变成了可以被歌唱、被聆听的声音事件。在新诗写作上，刘半农由此最大程度地还原了底层人民歌唱的声调、节奏和情感，使诗歌真正成为源自民间的有声艺术。

刘半农在诗歌创作中对声调的重视与试验可见一斑，此时的他依旧心系国内民间歌谣的研究。在一则通信中，刘半农提到我国征集歌谣数量已然不少，但歌谣研究“尤为隔膜万分”；他在听国外助教阿脑而特女士的歌谣演讲会时，注意到她在会上配合音乐对歌谣进行研究的特点，大为感动，并提出国内若也有这般人才，国内歌谣研究“成绩岂可限量”。之后他邀请阿脑而特女士担任北京大学歌谣研究会通信员，希望我国歌谣研究也能进一步深入。1923年，刘半农已写信建议建设“语音学实验室”，回国后也首先积极筹备此事。再看刘半农回国后校勘《何典》一事，其所做工作为：“将此书标点重印，并将书中所用俚语标出（用○号）；又略加校注（用◎号），以便读者。”^[35]校勘过程因方言俚语的校注产生了许多争论。刘半农认为“研究活语，应当以音为主”，若是拘泥字面，必定要碰到“此路不通”处^[36]。与其争辩的学者则主张应当按字面本义来理解，但在批判中他依旧坚持己见。刘半农这一做法也正表现出其对方言的“音”的执着。可见，他意识到要真正理解民间大众思想情绪的表达，就必须突破“歌谣”的狭义文本范畴，应当去关注一切民众用以表达的“声音”载体。

正如刘半农在1928年拟定的计划书中明确指出的：将民众用语言、音乐等表示他们思乡情绪的文艺都纳入民间文艺研究的范围，如俗乐、切口语、叫卖声等。刘半农不辞辛苦地在法国抄录了《敦煌掇琐序目》，注重其中关于语言文字的部分“归入下辑”。在《宋元以来俗字谱》中，他对宋代到清同治期间12本书中的俗字进行研究，为后人研究中国俗文字的发展脉络提供了重要资料。在《读〈海上花列传〉》中，刘半农关注《海上花列传》民俗的价值，更关注其作为吴语文学的语言学价值。他还整理了《中国俗曲总目稿》，指导李家瑞完成《北平俗曲略》……直至最终在西北考察、收集方言声调的途中献身。

1920年后，刘半农转向语言学，又是其“通俗”

观一次极具前瞻性的深化。他深刻地认识到,民间资源真正的价值与活力根植于其鲜活的声音形式之中,要真正走入大众,也应当去关注一切民众用以表达的“声音”载体。刘半农对民间“声音系统”的构建,在其学术理路深处,蕴含着对中国古代“声”与“文”关系传统的创造性承接与转化。中国古代诗文理论素有“歌咏言,声依永”的传统,强调语言本于声音。如《诗经·国风·关雎》^[37]以拟声叠字“关关”开篇,模拟水鸟的鸣叫声,实现了语言对声音的直接摹写,接着使用“窈窕”“参差”“悠哉悠哉”等词,通过语音绵延与顿挫,在听觉层面构建出独立于字义的音乐美感,并以“重章复沓”的章法结构形成回环与递进的节奏感。它是“采诗观风”制度的产物,其文本最初源于民间或仪式的歌唱,是“声音”被文字记录并经典化的典型。可见,自采诗观风制度、乐府诗传统,乃至宋元以降戏曲、说唱文艺的兴盛,都表明一种依托于声音、韵律的“活态”文学始终存在。刘半农的方言诗实验与语音学研究,正是将这一被正统“书面叙事”所压抑的“声音传统”重新激活,并予以现代学术的观照。对方言词汇、语气助词、拟声词的精心运用,也将传统中那些语言与身体体验、情感节奏的关联传承并复现。与此同时,他对古代“通俗”书写中的“俗字”的梳理、对通俗作品“以音为主”的校勘,在“音”与“形”两个维度上的同时掘进,打通古今通俗文艺从口头传播到文本记录的生成机制,这都使得他的“通俗”观已深入到民族语言本体与书写体系的肌理之中。他致力于让文艺作品成为民众情感与声音的真实载体,主张回归本土语言特质与民间文艺传统,探索的是一条从古代“声文”传统与民间书写实践中,以构建根植于民族文化土壤、具有主体性的现代文学范式的深层路径。

四、结 语

纵观刘半农的文艺实践,其“通俗”观从“市民趣味”到“民间自觉”的衍变,深刻折射出新文学自身在现代性追求与民族性建构之间的张力与探索轨迹。他从上海时期沾染鸳鸯蝴蝶风气、注重“游戏”“消遣”的市民通俗实践起步,埋下了将文学与大众沟通的种子。北上后,他发起了歌谣征集运动,敏锐地将歌谣这一更“本真”的民间通俗资源纳入新文学建设中,将其“通俗”视野从市民阶层扩展至更广阔的乡野民间,体现出新文学在横向移植西方范式之外,开始纵向发掘本土“民间”资源传统作为启蒙载体与文艺实践。然而,此时的知识分子依旧偏向将民间资

源作为求新“启蒙”的工具,未能真正“走向民间”。直至1920年后,刘半农通过语音实验、方言诗创作和系统的俗文学研究,转而从声音与语言入手,试图在民众活生生的情感与表达形式中,让文学成为民众情感与本真语言的直接载体。刘半农通过自身的创作与学术实践,将通俗文学中那些边缘的、口传的、书写的活态要素系统地对象化,并置于现代语言学的视野下进行重估与转化。这使得“通俗”不再是模糊的风格概念,而成为一个连接历史与现代、口头与书面、精英与民众的动态实践场域。

刘半农实质上是在“西化”的主流方案之外,探索出一条更具民族主体性的中国文学现代化道路,凸显了新文学在“求新”过程中不断回调至本土实践的内在倾向。虽未成主流,但他的实践清晰揭示了中国文学现代化的另一种可能,即深植于民族语言与民间生活的肌理之中实现自我更新的民族化路径。在其“通俗”理路中坚持的“向下”的道路,不仅凸显了新文学内部一条贯穿始终的潜流,即在“求新”与“本土”的碰撞中,在“借鉴西方”与“重释传统”、“精英建构”与“民间滋养”的多重对话中,不断回调至本土实践与民间主体,形塑出中国文学现代化建构的独特路径,并为20世纪30年代的“大众化运动”提供了先声与范本。未来研究若能延伸至对其学术理路后续影响的深入梳理,其意义将超越刘半农个案及其“通俗”理路的范畴,对于透视20世纪中国文艺现代化进程中那些被主流叙事所遮蔽的、植根于本土与民间的多元实验与可能,从而为我们思考当下文艺如何构建真正具有民族风格与人民底色的文艺,提供更富历史纵深的启示。

参考文献:

- [1] 芮德菲尔德. 农民社会与文化:人类学对文明的一种诠释[M]. 王莹,译. 北京:中国社会科学出版社,2013:94-95.
- [2] 胡适. 文学改良刍议[J]. 新青年,1917,2(5):26-36.
- [3] 陈独秀. 文学革命论[J]. 新青年,1917,2(6):6-9.
- [4] 刘半农. 通俗小说之积极教训与消极教训[J]. 太平洋,1918,1(10):1-10.
- [5] 刁文伟. 焦菊隐与刘氏兄弟的交谊:从焦菊隐致刘半农两通书简谈起[J]. 新文学史料,2025(4):152-157.
- [6] 王凤,夏寅. 刘半农书简续编[J]. 鲁迅研究月刊,2024(7):49-75.
- [7] 姚涵. 刘半农对五四新文学的贡献[M]. 上海:上海社会科学院出版社,2015.
- [8] 张承志. 新文学闯将[D]. 长春:吉林大学,2020.
- [9] 袁一丹. “耻辱的门”:“五四”前后刘半农的自我改造[J]. 汉语言文学研究,2021,12(1):73-83.
- [10] 礼拜六出版赘言[J]. 礼拜六,1914(1):2-3.
- [11] 王尔敏. 近代文化生态及其变迁[M]. 南昌:百花洲文艺出版

社,2002:282.

[12] 文学研究会宣言[J]. 新青年,1921,8(5):126-128.

[13] 刘复. 半农杂文[M]. 石家庄:河北教育出版社,1994:1.

[14] 征文启载[J]. 月月小说,1906(3):1-10.

[15] 募集小说[J]. 小说林,1907(1):1-4.

[16] 第六期本社通告[J]. 小说月报,1911(6):4-18.

[17] 郭长海. 刘半农前期研究[M]. 北京:团结出版社,2014:11.

[18] 魏绍昌. 鸳鸯蝴蝶派研究资料[M]. 中国香港:生活·读书·新知三联书店,1980:171.

[19] 半依. 看护妇[J]. 小说大观,1916(7):1-13.

[20] 苏雪林. 苏雪林文集:第二卷[M]. 合肥:安徽文艺出版社,1996:316.

[21] 陈平原,夏晓虹. 二十世纪中国小说理论资料:第一卷[M]. 北京:北京大学出版社,1989:41.

[22] 管达如. 说小说[J]. 小说月报,1912,3(11):1-3.

[23] 半依. 假发[J]. 小说月报,1913,4(4):1-14.

[24] 半依. 局骗[J]. 小说月报,1913,4(6):1-18.

[25] 洪长泰. 到民间去:1918—1937年的中国知识分子与民间文学运动[M]. 董晓萍,译. 上海:上海文艺出版社,1993:56.

[26] 刘复. 中国之下等小说[J]. 太平洋,1919,1(11):1-22.

[27] 刘复. 海外民歌序[J]. 语丝,1927(127):4-11.

[28] 北京大学征集全国近世歌谣简章[J]. 北京大学日刊,1918(61):1-2.

[29] 刘半农. 学徒苦[J]. 新青年,1918,4(4):30-31.

[30] 刘半农. 卖萝卜人[J]. 新青年,1918,4(5):49-50.

[31] 王文参. 五四新文学的民族民间文学资源[M]. 北京:民族出版社,2006:86.

[32] 陈子善. 刘半农书话[M]. 杭州:浙江人民出版社,1998:23.

[33] 刘复. 刘半农的瓦釜集[M]. 北京:北新书局,1926.

[34] 姜彬. 中国民间文学大辞典[M]. 上海:上海文艺出版社,1992:32.

[35] 张南庄. 何典[M]. 刘半农,点校. 北京:北新书局,1926:5.

[36] 刘半农. 又是关于校勘《何典》的话[J]. 语丝,1926(88):8-11.

[37] 周振甫. 诗经译注[M]. 北京:中华书局,2002:1-2.

(责任编辑:陈 婧)