

通俗小说的认识判断与价值判断

——对孔庆东博士《通俗小说的概念误区》的学术批评

郑惠生

内容提要 孔庆东《通俗小说的概念误区》一文载于本刊2002年第1期, 53页~60页。在经济效益和感性享受已普遍成为人们行为准则的今天, 审慎地对待并处理好文学事实是重要的。虽然孔庆东博士的名义动机是为了消除人们在通俗小说问题上的误区, 但是, 由于他极力地模糊通俗小说概念和夸大通俗小说价值, 结果, 在实际上却为人们设置了一个更大的误区。孔庆东博士关于通俗小说与高雅小说的“价值无高低”论, 不仅在理论上难以站得住脚, 而且在实践上也会产生不良的后果。

关键词 学术批评 通俗小说 认识判断 价值判断

20世纪50年代至70年代, 武侠、言情等通俗小说在中国大陆受到了抑制和歧视, 这无疑是很不合理的。令人高兴的是, 随着中国大陆的改革开放, 通俗小说也越来越受到了社会各界的重视。然而, 在最近几年里, 另一个让人担心的极端又出现了。有些学者不仅高度尊重通俗小说, 而且还极力地模糊通俗小说概念, 否认“通俗小说”与“高雅小说”之间的价值差异。为避免讨论过于空泛, 笔者在阐述个人见解的同时, 兼对孔庆东博士的《通俗小说的概念误区》(以下简称《误区》[1])进行学术批评, 与孔庆东博士商讨。

一 通俗小说的定义

尽管给词或概念下定义是一件难以讨好的事, 但许许多多的人还是在做, 这一点从各种各样的辞书的不断问世就可以得到证实。的确, 有些时候不知道一个词或概念的定义, 并不妨碍我们把握具体的事物或与之相处; 况且, 由于“定义只能揭示事物某些方面的规定性, 而事物本身是普遍联系和运动发展的”[2] (P353), 所以, 要全面地把握事物也不能光靠定义。但是, 常识还是告诉我们, 事物或概念的定义, 在多数情况下仍有助于我们的认识和理解。具体而言, 像“通俗小说”这样一个被广泛使用的语词, 其定义是具有相当的重要性的。

那么, 何谓通俗小说? 按刘世德主编的《中国古代小说百科全书》的解释, 通俗小说是“泛指适合于群众的水平和需要, 并且容易为群众所理解和接受的小说”[3] (P544)。如此释义是可靠的吗? 结合一些辞典对“通俗”、“通俗文学”、“通俗文化”等所作的解释——如《现代汉语词典》(2002年增补本)[4] (P1262)、《汉语大词典普及本》[5] (P1273)、鲍克怡编著的《汉语同义词反义词对照词典》[6] (P493)、王先霏和王又平主编的《文学批评术语词典》[7] (P119)、《辞海》(1999年版: 缩印本)[8] (P1276)、林骥华主编的《西方文学批评术语辞典》[9] (P335-336)、覃光广等主编的《文化学辞典》[10] (P639), 可知《中国古代小说百科全书》的释义还是比较可靠的。当然, 这样的释义不是很严格, 不过, 由于“并不严格符合任何事物的概念仍然可以指称某种事物”[11] (P338), 所以, 我们仍可以借此释义了解到“通俗小说”概念指的是什么。要言之, 像这样的“通俗小说”定义是可取的。

本来, 通俗小说概念既不难理解, 也不是不好下定义, 只要搞清楚什么是通俗, 什么是小说, 大致上就可以了。然而, 《误区》一文的说法, 却复杂得让人糊涂。《误区》写道: “我们不妨从探讨通俗小说不是

什么开始，知道了不是什么之后，就算说不出概念，说不出定义，说不出‘能指’，也不妨碍我们抓住‘所指’，抓住‘本身’。仿佛警察叫错了罪犯的名字，但捉的确实是案件的真凶。这样，我们所描述的‘通俗小说’，就在‘什么不是通俗小说’中概了它的念，定了它的义了。”显然，《误区》思路是有问题的。

首先，违反了下定义不能用“否定定义”——“概念不意味着什么”——的要求[12] (P192)。“通俗小说不是什么”并不能让人明白“通俗小说是什么”，它就像我们说“鸡蛋不是鸭蛋、不是鹅蛋、不是鸽子蛋、不是恐龙蛋”一样，未能让人知道鸡蛋究竟指的是什么。由于一连串“不是”之外还有许多“不是”的可能，所以，只要“不是”没有被穷尽，通过“不是”来定义“是”，就不可能有较明确的概念。由此可见，《误区》以绕道的方式来定义“通俗小说”，既没必要也不符合逻辑。

其次，违背了定义的语句应尽可能简明扼要的原则。《误区》用一连串的“什么不是通俗小说”来定义“通俗小说”，即使我们不说它在逻辑上存在着问题，至少也是犯了一个语言表述太过于啰嗦的毛病。再次，背离了科学研究的规范。概念是构成判断的基本要素，而判断又是推理的前提。[13] (P637-638) 如果连“通俗小说”概念都不清楚，都只能给出“它不是什么”的定义，那怎么可能进行关于“通俗小说”的种种判断、推理和论证？怎么可能对涉及到“通俗小说”的一系列命题作认识上和价值上的判断？倘若只是为了“抓住‘所指’，抓住‘本身’”，那又何必走弯路去论证“什么不是‘所指’、不是‘本身’”？须知，对一些人而言，有时候仅凭直觉也能准确地抓住通俗小说“本身”，就像“警察”凭直觉抓住了“真凶”。

最后，需要予以特别指出的是，为了证明“否定定义”的合理性，《误区》极不恰当地奚落了学者们的论争。《误区》这样写道：“……人类最容易犯的错误就是搞乱了语言和世界关系……而可笑的是，大多数的辩论争吵是没有实际价值的，他们所争所吵的只是‘能指’，与‘所指’无关，只是语言，与世界无关……学者们尽管可以列出八百六十二种概念，但并不能使实际存在的通俗小说发生增减或质变……”难道真的这样？非也！第一，把定义上的不同意见看成“只是语言，与世界无关”，是属于常识性的错误[14] (P476)，这里无须多加讨论。第二，诚如当代美国分析哲学家约翰·塞尔所言：“在制度性实在中，语言不仅用来描述事实，而且说来有点奇怪，它还部分地建构事实。”[15] (P109) 《误区》断定学者们的“通俗小说概念”对“实际存在的通俗小说”没有影响，是不妥的。退一步说，即使承认《误区》所宣称的不假，那么，读者们凭什么来认定《误区》的言说与世界有关？又凭什么来相信《误区》的“辩论争吵”不会“是没有实际价值的”？显而易见，《误区》对于学者们的讥讽嘲笑，是搬起石头砸自己的脚的。

二 通俗小说的认识判断

首先，通俗小说是严肃的吗？如果是针对某部某篇作品，就较容易回答，也容易得到多数人的认可，但是，要对作为一个种类的整体进行非此即彼的判断，则有以偏概全的危险。也许正是因为看准了这一点，《误区》才会断然地说：“通俗小说不是‘不严肃小说’……通俗不通俗，与严肃不严肃，没有什么必然的关系。通俗小说可以是严肃小说，通俗小说家可以是严肃文学大师。”很明显，假如认识止于《误区》的看法，那么，我们就会得出这样的结论：在是否严肃以及严肃程度问题上，通俗小说与非通俗小说是没有差异的。然而，即使凭有限的知识，我们也能发现，这样的结论并不那么可靠。

一部或一篇小说能否称得上严肃小说，自然可以从不同的角度加以考察。不过，由于一个作家用多少精力去完成作品往往能够体现出该作家创作态度的严肃不严肃，所以，精力的投入是考察严肃小说与不严肃小说的一个重要尺度。海明威的《永别了，武器》最后一页重写了39次，而《老人与海》则修改了200遍[16] (P228)；托尔斯泰的《复活》仅开头就修改了20次[17] (P329)，而《战争与和平》则改写了7遍[18] (P237)。像这样的作家作品，将其划入严肃之列，肯定是错不了的。虽然这几个例子在非通俗小说领域仅仅是冰山一角，但它却很能说明问题。世界文学史告诉我们，在通俗小说家中，没有一个愿意像海明威那样认真严肃——花精力把作品修改200遍；也没有一个能像普鲁斯特和艾米莉·勃朗特一样——一生只写一部长篇并在文学园地里焕发着光辉的异彩。相反的情况却是，不可能有一个非通俗小说家会像当代英国通俗小说家芭芭拉·卡特兰那样轻易地生产作品：一生的著述多达六七百部以上。[19] (P142-156) 毫无疑问的是，对于同一个作家的同单位创作时间来说，作品的“质量”与“数量”通常成反比。普鲁斯特说得

完全正确：“那种玩玩文学艺术的理念是什么也创造不出来的。”[20] (P154) 如果一个作家既认真严肃又追求数量，那么，这个作家就会由于生命能量的急剧消耗而过早地衰亡。譬如，作品总量并不算很多的查尔斯·狄更斯，在相当程度上就是因为工作过度而在58岁时便离开了人世。[21] (P93-96) 再如，于生命最后的20年里写出了90多部长中短篇小说的巴尔扎克，也同样因单位时间内过多地消耗精力而在51岁那年走完人生之路。[22] (P291-339) 《误区》借一位法国朋友（不知姓名是什么）的口把巴尔扎克当作是“通俗小说家”来举例，并通过巴尔扎克的“严肃”证明“通俗小说家可以是严肃文学大师”。如此论证，未免牵强。读过巴尔扎克传记——如司蒂芬·支魏格的《巴尔扎克传》和安德烈·莫洛亚的《巴尔扎克传》的人都知道，巴尔扎克一方面出于认真严肃的态度而不断地修改已经写出来的小说，另一方面，又出于尽快付印和多写一些等原因而经常停止了对于小说的完善。很大程度上正是由于这样，巴尔扎克的小说世界才会深刻精当与肤浅粗糙并存；也正因为如此，才出现了巴尔扎克有时被视为高雅小说家有时又被视为通俗小说家的情况。

由上述可知，机械地在通俗小说与不严肃小说之间划上等号是不恰当的，可是，那种不把通俗小说与非通俗小说的严肃性加以区别的做法，更是错误的。正确的看法应该是，尽管存在着极少数的通俗小说较为严肃，但是，就总体情况而言，通俗小说没有“非通俗小说”那么严肃、那么认真。我们千万不要以特殊来否定普遍，以个别去否定一般。

其次，通俗小说的艺术性高吗？要回答这样一个问题，必须先搞清楚艺术性的高低指什么。1913年诺贝尔文学奖的获得者泰戈尔写道：“伟大文学的一个特点是前所未有的，或者具有独创性。”[23] (P223) 而1947年诺贝尔文学奖的得主纪德更是进一步地指出：“对优秀的艺术家来说，问题不再是以昨日的艺术为支撑，尽量越过它，将界线往前推，而是改变艺术的方向本身，努力发明一种新方向。”[24] (P361) 因为艺术贵在创造，所以，小说艺术性的高低首先取决于创造性的大小。倘若一个作家的小说为我们提供了前人所未曾提供的艺术经验，那么，这样的小说就应该被视为是艺术性高的小说——如司汤达的《红与黑》、马尔克斯的《百年孤独》、海勒的《第二十二条军规》、麦尔维尔的《白鲸》。当然，要求一个作家的作品提供前人所未曾提供的艺术经验，是一个很高的要求。不过，文学世界中那些最富于艺术性的小说，肯定是这样的一些极具创造性的小说，而这样的一种小说，即使不能说是全部至少也是绝大部分产生于“非通俗”的领域。

那么，创造性缺失的小说是否就一定没有艺术性？恐怕也不能这么说。只要小说还能娴熟地运用各种艺术技巧去表达去描绘，那么，即使是缺乏独创性，也应该被视为具有一定的艺术性。不过，毋庸置疑的是，这样的艺术性是比蕴含独创性的艺术性低了一个档次的艺术性。整部文学史表明，那些处在艺术性顶端的通俗小说，除罕见的极个别之外，都是停留在这样的层面上：故事诱人、技巧丰富但毫无新意——换成意识流小说家伍尔芙的生动说法，那就是“给我们提供情节，提供喜剧、悲剧、爱情和乐趣，并且用一种可能性的气氛给所有这一切都抹上香油，使它如此无懈可击，如果他笔下的人物都活了转来，他们会发现自己的穿着打扮直到每一粒纽扣，都合乎当时流行的款式。”[25] (P7) 至于那些处在艺术性下端的通俗小说，除极其糟糕的这样一个特点之外，还有一个重要的特点就是数量庞大得非常惊人。的确，非通俗小说中也有相当一部分的艺术性并不怎么样甚至很差，但无论在程度上还是在数量上，都远远低于通俗小说。从前面的分析可以看出，作为一个整体的通俗小说，其艺术性比起非通俗小说来要低得多。这样的结论，不仅可以从不同文本的比较分析中获知，而且还能够通过探究其不同的创作动机来加以证明。就创作的主观努力而言，通俗小说是一些小说家为“适合于群众的水平和需要”而创作的小说；就接受的客观效果而言，通俗小说是那些“容易为群众所理解和接受”的小说。在通常的情况下，假如小说不“适合于群众的水平和需要”，不“容易为群众所理解和接受”，那么，它就不能被称为“通俗小说”。由于寻求群众即绝大多数人的理解和接受是通俗小说创作者的主要努力方向，所以，迁就、迎合群众趣味的创作行为，在通俗小说领域里是普遍的。进而言之，在通俗小说的创作者那里，不易理解的独特个性和意识超前的探索品格是没有地位的。然而，正像毛姆在讨论一系列的“巨匠与杰作”时所指出的，一些作家作品之所以“永享盛名”，是因为“拥有极为强有力、非常独特的个性”[26] (P218)。既然独特性和以此为基础的探索性是包括作家在内的所有艺术家最为珍贵的品质，那么，通俗小说的创作者何以不具备这样的品质或轻视这样的品质？答案很明显，是“效益最大化”在起作用。由于受当下群众欢迎的小说可以在较短的时间内获得效益（尤其是经济效益）的“最大化”，所以，在独特性、探索性与跟前接受的普遍性不可兼得的

情况下，通俗小说的创作者就选择了后者。应该讲，通俗小说创作者的这种选择，属于人之常情，因为不顾或不大考虑“当下价值交换”的人毕竟是少数。也正因为如此，历史老人在考虑把“伟大”这顶帽子送给哪些人及其作品时才显得那么地慎重——譬如，不会随便地送给被金庸大力推举并称之为“伟大文学”的大仲马作品[27] (P196)。

在谈到小说的目的时，《误区》认为“小说没有功利目的”是不可能的。客观地看，这样的认识虽嫌笼统但大体上还说过去。然而，《误区》进一步说，“通俗小说通过刺激情感来赚钱，而那些小说不刺激情感不赚钱”，则失之偏颇了。从经济学角度讲，能不能赚钱，要看投入多少，又产出多少。可是，就像萨特所写的：“作品的商品价值是武断地确定的。”[28] (P127) 作家写小说能否赢利实在难以判断。当然，只要不要求计算精确，我们还是可以作如下的推断的：从个体角度讲，如果作家写小说时投入的精力相对较少，而拿到的钱又相对较多，就可以断定该小说的创作赚了钱；如果情况刚好相反，那就只能看作是不赚钱甚至是赔了钱。在论及文学“商业上的成功”时，法国文学社会学家埃斯卡皮正确地指出：“作家的计划只是一种可能……文学作品的完美是最大的偶然性。”[29] (P139) 很容易想象，就连精明的文学出版商和书商都难以保证商业上的成功，更何况是那些做起生意来常常惨遭失败的小说家。翻开小说史，我们不难看到，像司汤达、爱伦·坡、麦尔维尔和卡夫卡等这样一些非通俗小说家，其创作“生意”都是与“赚钱”截然相反的“赔钱”。固然，那些投入多产出少的“赔钱”创作，并非毫无功利目的，不过，其功利目的主要不在于《误区》所说的“赚钱”，而在于其它的方面。是哪些方面呢？让我们来听听优秀的作家们是怎么说的——古巴的卡彭铁尔说：“虽然我的音乐底子比文学好，但我还是选择了文学……我继续坚信，在拉丁美洲，小说是一种需要。”[30] (P49) 哥伦比亚的马尔克斯宣称：“写小说的乐趣就在于此——探索，发现，革新……如果哪一天我有了一个公式，我就完蛋了。”[31] (P39) 而法国的埃莱娜·西克苏则写道：“无论怎样，当写作出自心的深处时都是天堂，就连在地狱时也如此。写作总是意味着某种方式的获救。作家是一个富人……这是一种充满矛盾的富有，既是必需的又是危险的。因为‘富有’使我们失去了‘贫穷’的财富。”[32] (P29)

综上所述，与非通俗小说创作者不同的是，通俗小说创作者往往正是由于追求当下效益（尤其经济效益）的“最大化”而采取了弃难就易的非创造性原则的——从单个作品看，遵循的是“简单化”原则；从作品系列看，遵循的是“模式化”原则[33]。这也就是通俗小说在总体上为什么艺术性相对贫弱的重要原因之一。

最后，应该指出来并加以讨论的是，《误区》的所谓“梦得够不够好”的问题。《误区》这样写道：“小说的艺术性都离不开这样一个标准，即‘梦得够不够好’……由于通俗小说做起梦来比较专心致志，往往更能引人入胜，‘非通俗小说’经常不能保持一份平常心，为了显示‘雅’，常处于半梦半醒之间，所以，‘非通俗小说’的作者和读者对待小说的态度在一定程度上都是‘别有用心’的，也即心在艺术之外……”尽管这里的表述很形象生动，但严格地说，却极不科学。第一，梦的情境有档次的高低之分——既有忧国忧民的梦，也有花前月下的梦，还有升官发财的梦，更有无遮无挡的性欲之梦。《误区》把通俗小说的“梦得够不够好”说成只是一个与“立场问题”无关的“技术问题”，岂不片面？第二，小说远非梦那么简单和短命。好梦往往无法追忆[34] (P1065-1068)，也可以被遗忘。但是，好小说却由于“不仅回答了现存的需要，也启发了人们的新的需要[35] (P88)，所以，它不会也不该被遗忘。即使肯定好小说的世界就是“梦得够好”的世界，那也不能忘记，这样的世界的存留“必须以体现这些价值方面的完美性和技巧为前提”[36] (P380)。虽然在《误区》中引以为证的昆德拉也谈到了“梦”之外还有“叙述”，可遗憾的是，《误区》对昆德拉的“叙述”问题却未作任何讨论。既然《误区》能够离开“理性控制”和“技术手段”来谈通俗小说的艺术性高就高在“做起梦来比较专心致志”；那么，读者就可以根据《误区》所提供的逻辑作如下的推理：由于精神分裂症患者的理性在个体受到环境影响时经常无法发挥有效的作用[37] (P1409-1411)，所以，这种人“做起梦来”也就比正常人“更加专心致志”，因而，其所写的小说的艺术性肯定是在通俗小说之上。如此逻辑，岂非荒谬？

三 通俗小说的价值判断

《误区》认为，通俗小说与非通俗小说的“区别不在形容词上，而在名词上，它们之间是类别的不同，而没有美学价值上的尊卑”。真的这样么？当然不是！尽管我们不能从小说的类别中直接得出它的价值高低

的结论，但是，通过分析它“是什么和能做什么”[38] (P273)，我们仍能较为恰当地判断它的价值的高低。这个道理，如同鸡蛋和鹅蛋的区别一样：不仅在名词，而且还在于形容词——谁能否认鸡蛋的营养价值高于鹅蛋？

当然，通俗小说的“价值怎样”，这是一个比通俗小说“是什么”更难回答好的问题。其所以这样，是因为对前者的判断既不能脱离价值客体的特性，又不能不充分考虑到价值主体的情况。[39] (P181-182) 由于不同的价值主体的需要不尽相同，所以，同样的一个价值客体对于不同的价值主体而言，其意义并非完全是一样的。

首先，谈谈通俗小说对于个体的价值。由于个体的情况千差万别，所以通俗小说的价值如何也很难一概而论。从动机上说，无论是下层普通群众还是中上层人士，只要出于消遣娱乐心理的，通俗小说的价值往往不在非通俗小说之下。正因为这样，几个世纪以来通俗小说的“消费族群”才有一部分是属于“热切的上层阶级人士”[40] (P152-153)。当然，如果进一步地分析，我们便会发现，下层普通群众之所以从通俗小说中获得较大的消遣娱乐，往往与其“不得不这样”有关——就像法国文学批评家蒂博代所说的：“报上的长篇连载或儿童小说是那些无力读其他东西的读者万不得已的读物。”[41] (P156) 至于上中层阶级人士的情况，则有些不一样。由于较高的文化水平使得他们具有接受不同种类小说的能力；所以，这些人的娱乐消遣，既可以在通俗小说中获得，也可以从非通俗小说中得来。可见，消遣娱乐的动机是在通俗小说中还是在非通俗小说中得到满足，很大程度上取决于作为价值主体的个体的娱乐消遣方式——对于整天浸泡在电视里或钻进按摩房的人来说，就连通俗小说也让他们感到索然寡味，更别说是非通俗小说。

如果个体的动机主要是从文学接触中获得认识或受到教育，那么，在一般的情况下，通俗小说就比不上非通俗小说——这一点在那些“中上层阶级人士”身上尤为明显。之所以这样，是因为认识价值和教育价值在很大程度上并不取决于价值主体怎样，而在于价值客体本身的文化含量如何。倘若价值客体的文化含量不大，那么，虽然它对于不同类型的个体所具有的认识教育价值并非完全一样，但从总体上看，也还是偏低的——自然，作为一个整体的通俗小说不会例外。

其次，谈谈通俗小说对于社会的价值。社会是一个由各式各样的人和组织构成的复杂有机体，故而，它的需要也是多方面多层次的。从维护社会平衡稳定的意义上讲，无论是精英审美文化还是大众审美文化，都是必需的。[42] (P158-160) 显然，我们不能强迫那些喜爱通俗小说的群众放弃个人的偏好，也无法让那些少接触小说甚至没接触过小说的群众一下子就能有效地接受非通俗小说中那最具价值的部分。就这一点而言，广受群众欢迎的通俗小说在一个社会中具有非通俗小说所难以替代的作用。不过，承认这一点并不意味着通俗小说对于社会的价值不低于非通俗小说。尽管通俗小说的接受群体在某一时段远比非通俗小说庞大，但从历史的维度看，无数的事例呈现出的状态恰好是反过来。诚如俄国文艺理论家赫拉普钦科所言：

“人类的社会发展和精神发展，使得评价大艺术家时的错误和有意的曲解不断得到消除，使得他们的创作遗产的多维性得到揭示。”[43] (P220) 随着时间的推移，非通俗小说中那些曲高和寡的精品，其读者群体也会不断地壮大直至无穷。此外，从价值的层面看，小说的接受群体绝非一个简单的数量问题。在论及优秀诗歌的读者时，帕斯写道：“我们不晓得有多少罗马人阅读奥维多，多少意大利人阅读彼特拉克……不过，我们知道什么人在阅读。多少不居，这些读者是社会的头脑和心灵，是社会与行动的核心。”[44] (P64) 显然，这位诺贝尔文学奖得主的话是富于启发意义的。它提醒我们，考察小说的读者，不应该只顾“量”而不问“值”。倘若小说能发人深省、催人奋进，能为那些准备或正在推动历史发展的人们提供丰富的营养，那么，这样的小说对于社会来讲，就有很高或者较高的价值。反之，其价值则是低的或者比较低。

最后，还有一个至关重要的问题值得认真地探讨。《误区》完全否认通俗小说中的“次品”多于高雅小说，认为这种观点“缺乏数学统计上的依据”。可以说，要反驳《误区》的说法是有困难的。之所以这样，是因为如下的几点。第一，小说的次品浩如烟海，谁也无法进行完整的数学统计。第二，历史上曾经出现过的许许多多小说次品，基本上已被人类所遗忘。由于没有了文本，这些已经消失了的小说次品究竟有多少也就没有依据[45] (P21)，故而无论怎样统计，都不会令人人满意。第三，即使有可能统计，也不应该动手去做，理由是用这种方法所获得的结论，其价值远远无法补偿研究者所付出的代价。由此可以看出，《误区》要求不同意见者用数学统计的方法来证明通俗小说的“次品”有多少，是不合理的。

尽管依照《误区》的不合理要求来证明“通俗小说的次品量”是困难的，但是，这并不意味着通俗小说的

次品问题没有答案。实际上，洞悉了通俗小说的“生产动机”及其“生产套路”——简单化与模式化，也就可以断定通俗小说的“次品”必然多于高雅小说。现在的问题是《误区》只是为了说明谁的次品多谁的次品少吗？不！《误区》这样写道：“在任何一种艺术体裁和类别中，精美高雅之作总是少的，平庸低俗之作总是多的。所以，通俗小说只是小说的一种类别，它决不是‘不高雅小说’的代名词。”很显然，《误区》在此处是同时通过“次品量”和“精品量”两个方面来论证通俗小说与高雅小说之间没有价值上的差异。关于“精品”问题，笔者以为还是可以且应该提供一点“数学统计上的依据的”。

在20世纪国际知名度较高的文学奖中，诺贝尔文学奖的地位无疑是具有权威性的。尽管该奖不仅遗漏掉了像托尔斯泰、哈代、乔伊斯、普鲁斯特、卡夫卡等这样一些应该获奖的作家[46] (P45)，而且还出现过不