

「人的文學」之「哀弦篇」： 論周作人與《域外小說集》

王宏志

香港中文大學翻譯系

「海外猶有哀弦，不如華土之寂漠耳。」

——周作人¹

—

一九〇九年，「會稽周氏兄弟」——魯迅和周作人——翻譯出版了《域外小說集》二集。一直以來，這部翻譯小說集得到很高的評價，即使是在上世紀九十年代，還有翻譯史著對《域外小說集》作出這樣的論說：「〔《域外小說集》〕是我國新時期文學翻譯運動史上的第一隻春燕。它為我國五四運動前後的文學翻譯運動指明了方向，並給與當時和繼後的文學翻譯家以重大影響。」²不過，這樣的論述是虛構的，我們很容易便可以確定《域外小說集》在出版的時候其實並沒有對中國的翻譯活動或理論產生過絲毫影響。一方面，《域外小說集》在當時的銷路很差；³另一方面，我們至今仍沒有見到當時的文獻裏有人提及這兩部小書，⁴也沒有甚麼人說過曾經怎樣地受到它們的影響。正如魯迅自己所說：「誰也沒有珍視之。」⁵那麼，為甚麼過去會有這樣的一個虛構論述？簡單地說，這是建基在另一個虛構的論述上，那就是認定《域外小說集》是魯迅的翻譯傑作。

¹ 〈哀弦篇〉，載鍾叔河（編）：《周作人文類編·希臘之餘光》（長沙：湖南文藝出版社，1998年），頁364。下文引述〈哀弦篇〉時，只列出頁碼，不另作注。

² 臧仲倫：《中國翻譯史話》（濟南：山東教育出版社，1991年），頁97。

³ 根據魯迅自己的說法，半年過去後，東京只賣得二十本，上海也是賣出了二十冊上下，「以後便再沒有人買了」。見魯迅：《〈域外小說集〉二序》，載《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，1981年），第10卷，頁161。

⁴ 日本學者藤井省三所發現1909年5月1日在《日本與日本人》508期〈文藝雜事〉內的報導，是現在見到當時唯一相關的報導。參藤井省三：〈日本介紹魯迅文學活動最早的文字〉，《復旦學報》1980年第2期，頁91-92。

⁵ 魯迅1932年1月6日給增田涉信，見《魯迅全集》，第13卷，頁474。

過去，人們常把翻譯《域外小說集》的榮耀歸於魯迅。魯迅終生摯友許壽裳曾這樣說：「魯迅編譯《域外小說集》二冊，實在是中國介紹和翻譯歐洲新文藝的第一人。」⁶在這裏，周作人的名字完全沒有出現。這樣的做法在過去一直是很普遍的，⁷只是到了近年才較多人願意以周氏兄弟一起作為討論對象。⁸以魯迅為重點，對於《域外小說集》來說也許是有利的。隨著魯迅在1949年後因應政治理由而地位日益提高，《域外小說集》的評價也得到更正面的肯定。不過，肯定《域外小說集》在中國近代翻譯史上的地位可一定要跟政治論述扯上關係嗎？本文希望能剔除當代政治的因素，回到《域外小說集》最初出版時的歷史和文學語境，先確定周氏兄弟在《域外小說集》的翻譯操作中所分擔的責任，從而分析過去有關《域外小說集》的論述的種種問題。透過這樣的討論，我們可以對《域外小說集》有更完整準確的理解，也可以更真確地認識《域外小說集》以及周氏兄弟在中國近代翻譯史上的地位和貢獻。

二

其實，單從周氏兄弟在翻譯過程中的分工情況，便很容易破解《域外小說集》是魯迅的傑作這樣一個虛構論述。1909年出版的《域外小說集》共收翻譯小說十六篇，其中十三篇是周作人翻譯的，魯迅只譯了三篇，更不要說周作人所譯的十三篇中有好幾篇都是篇幅較長的作品。換言之，《域外小說集》的主要部份都是由周作人翻譯完成的。很明顯，《域外小說集》不應視作魯迅的作品。不過，既然初版的《域外小說集》是以周氏兄弟署名，為甚麼會有這樣分工不公平的情況出現？在這裏，我們可以先看看周氏兄弟在《域外小說集》前的翻譯活動，以及二人合作翻譯的模式。

⁶ 許壽裳：《亡友魯迅印象記》（上海：峨嵋出版社，1947年），頁26。

⁷ 例如郭延禮：《中國近代翻譯文學概論》（武漢：湖北教育出版社，1998年），頁444-45。

⁸ 例如陳平原：《20世紀中國小說史》第1卷（1897年-1916年）（北京：北京大學出版社，1989年），頁49-50；陳福康：《中國譯學理論史稿》（上海：上海外語教育出版社，1992年），頁169-77；楊聯芬：《晚清至五四：中國文學現代性的發生》（北京：北京大學出版社，2003年），頁127-56。我在1995年所寫一篇有關魯迅民元前的翻譯活動的文章，也提出過在討論《域外小說集》時，應該以周氏兄弟一起作為討論的對象。見王宏志：〈民元前魯迅的翻譯活動：兼論晚清的意譯風尚〉，《魯迅研究月刊》1995年第3期，頁47-59；收入王宏志：《重釋「信達雅」：二十世紀中國翻譯研究》（上海：東方出版中心，1999年），頁183-217。不過，對於該文的部份觀點，我現在已有所修正，詳見本文。

我們知道，魯迅最早發表的「翻譯」作品是1903年的〈斯巴達之魂〉。⁹同年，他又發表了其他譯作：雨果 (Victor Hugo, 1802–1885) 的〈哀塵〉 (*L'origine de Fantine* [*The Origin of Fantine*])、儒勒·凡爾勒 (Jules Verne, 1882–1905) 的「科學小說」《月界旅行》 (*De la terre a la lune* [*From the Earth to the Moon*]) 及《地底旅行》 (*Voage au centre de la terre* [*Journey to the Centre of the Earth*])。在時間上來說，那是比周作人稍早的，因為周作人最早發表的譯作是1904年7月開始在《女子世界》上連載的《俠女奴》。應該指出，儘管我們不能排除周作人在閱讀外國文學作品上受過魯迅的影響，原因是魯迅當時經常從日本寄回書刊雜誌，但周作人早期的翻譯活動，尤其是具體的選題及操作上，都應該與魯迅無關。《俠女奴》是譯自《天方夜譚》裏的〈阿里巴巴與四十大盜〉。周作人的回憶錄清楚告訴我們，那時候他在南京讀書，很「偶然」地得到這本書，卻不是魯迅所寄贈的；另外，他也說是因為自己「看了不禁覺得『技癢』」、「看了覺得很有趣味，陸續把它譯了出來」，當中完全沒有魯迅的推動；就是發表方面也與魯迅無關，那是因為他的一個同學在訂閱《女子世界》，於是便把譯文寄過去。¹⁰

同樣地，在《俠女奴》連載期間所翻譯的《玉蟲緣》，在實際翻譯過程中魯迅也沒有參與。相反來說，這部譯自愛倫坡 (Edgar Allen Poe, 1809–1849) 的《黃金甲蟲》 (*The Golden Bug*)，曾得到小說林社及《女子世界》主編丁初我的「潤餘」。¹¹不過，原著很可能是魯迅所寄贈的，因為他所根據的原文是依據日本山懸五十雄所編《英文學研究》的譯註本。¹²類似的情況也出現在他所翻譯柯南道爾的中篇小說《荒磯》，譯後記有這樣的一句：「此文本名 *The Man From Achemgle*，日譯易曰荒磯，今仍之。譯者未能讀日譯，從原本述出。」¹³這看來有點古怪，既然所本的是原

⁹ 直至最近，對於〈斯巴達之魂〉是翻譯還是創作，學術界仍有爭議。魯迅自己向來是把〈斯巴達之魂〉說成是翻譯的，在它的前言裏，他自稱是「譯者」，說「譯者無文，不足模擬其萬一」。見魯迅：〈斯巴達之魂〉，載《魯迅全集》，第7卷，頁9。後來魯迅在《集外集》的〈序言〉裏再談到〈斯巴達之魂〉時，便說明他是從日文把它翻譯出來的，「大概是從甚麼地方偷來的，不過後來無論怎麼記，也再也記不起它們的老家」(頁4)。不過，人們至今始終沒法找到〈斯巴達之魂〉的「老家」——它的原著。因此，過去人們用「編譯」、「兼有翻譯和創作成分」來形容〈斯巴達之魂〉，甚至有學者認定「〈斯巴達之魂〉是魯迅創作的第一篇小說」。見蔣荷貞：〈《斯巴達之魂》是魯迅創作的第一篇小說〉，《魯迅研究月刊》1992年第9期，頁12–18。

¹⁰ 周作人：《知堂回想錄》(香港：三育圖書文具公司，1971年)，頁106–7。

¹¹ 〈《玉蟲緣》出版預告〉，錄自倪墨炎：《苦雨齋主人周作人》(上海：上海人民出版社，2003年)，頁24–25。

¹² 周作人：《知堂回想錄》，頁140。

¹³ 周作人：〈《荒磯》譯記〉，載《周作人文類編·希臘之餘光》，頁525。

著，那為甚麼還要標出日譯是甚麼，又強調自己未能讀日譯？這看來跟魯迅有關。無論如何，魯迅給周作人寄書並不能代表他對弟弟在譯書方面有甚麼具體的影響。事實上，那時候魯迅給周作人所寄的書很混雜，不是有系統有計劃地向周作人介紹或灌輸特定的西方文學知識；而無論在魯迅及周作人的日記或回憶錄中，我們也看不到有關魯迅指示周作人翻譯的記錄。

不過，當周作人在1906年赴日留學後，兄弟二人便開始正式合作進行翻譯了。1907年，周氏兄弟「合作」翻譯出版了哈葛德 (Henry Rider Haggard, 1856–1925) 的《紅星佚史》(*The World's Desire*)。但這所謂的「合作」，其實基本是周作人的勞動：選題是周作人的意思，而全本小說也是由周作人完成的，當中只有十六節詩由魯迅執筆，但那也是首先經由周作人口述的。由此可見魯迅的貢獻是很小的。

在這裏，我們可以稍為討論一下周氏兄弟的合作翻譯模式。由一個懂外語而漢文不嫻熟的口述者，跟另一位不懂外語但精通漢文的筆錄者合作翻譯的「對譯」模式，在中國的翻譯史上已有非常悠久的歷史。在晚清，這種翻譯模式更是流行，一個耳熟能詳的例子是林紓翻譯外國小說。林紓完全不懂外文，必須和不同的口述者合作，但為甚麼周氏兄弟也要採用這種對譯模式？

很明顯，周氏兄弟與林紓的情況是截然不同的。魯迅和周作人在當時都懂不只一種外文。對魯迅而言，在日本居住上一段日子後，他已能充份掌握日語，所翻譯的幾種外國小說都是根據日譯本來重譯的；另外，他也基本能掌握德語，那是在南京時便開始學習的，但他的英語水平不高，甚至可能對英文「沒有好感」。¹⁴ 另一方面，周作人初到日本時，由於日常生活都得到兄長的照顧，日語是不熟練的。不過，他早在南京時已學會英語，而且看來水平不低，因為他曾應聘到紹興的東湖學堂教授英文；¹⁵ 而最關鍵的是，他在留學日本前已能獨立把英文原著翻譯成中文。

從上面的簡單交代，我們可以確定周氏兄弟其實本來無須以對譯方式來進行翻譯的，因為他們各自都能夠利用自己所掌握的外語來獨立翻譯。可是，假如原著是來自一些他們沒有掌握好的外語又怎麼辦呢？舉例說，如果魯迅要翻譯英文原著的作品，可不是一定要借重周作人的口述或草稿？周作人的回憶錄裏有一段看來很有趣的文字，那是關於章太炎交下來的一個翻譯任務。章太炎希望有人能將德意生 (Deussen) 的《吠檀多哲學論》翻譯出來，這任務交給了周作人。周認為原著

¹⁴ 周作人：〈魯迅與英文〉，載止庵(編)：《關於魯迅》(烏魯木齊：新疆人民出版社，1997年)，頁533。

¹⁵ 周作人：《知堂回想錄》，頁128。

「實在不好懂」，提出另譯《鄔波尼沙陀》，但卻始終沒有譯好。魯迅對此很是不滿，最後竟然為此動手打周作人：

大概我那時候很是懶惰，住在伍舍裏與魯迅兩個人，白天逼在一間六席的房子裏，氣悶得很，不想做工作，因此與魯迅起過衝突，他老催促我譯書，我卻只是沉默的消極對付，有一天他忽然憤激起來，揮起他的老拳，在我頭上打上幾下，便由許季荊趕來勸開了。¹⁶

在晚年的回憶錄裏，周作人當然只能承認這是自己的錯誤，「為了不譯仗槿多的關係，那麼我的確是完全該打的；因為後來我一直在懊悔，我不該是那麼樣的拖延的」。¹⁷不過，在這裏，我們實際上看見了魯迅在翻譯英文著作時的無助以及焦急。假如他能夠獨立翻譯，又怎麼會要動用武力來逼迫周作人？

準此，我們便明白為甚麼翻譯《紅星佚史》時會出現周作人口述、魯迅筆錄的情況。不能否認，那時候周作人的文言文書寫水平可能是不及魯迅的。他在《知堂回想錄》裏談過在南京讀書時「不曾學到甚麼漢文」，他甚至有時候是「反漢文的空氣也很嚴重」；¹⁸而上文也指出過，他所翻譯的《玉蟲緣》也得交由《女子世界》主編丁初我潤色。因此，《紅星佚史》裏的十六節詩經由魯迅筆錄，只是因為他們認為魯迅的舊體詩寫得更好而已。嚴格來說，在整本書的翻譯過程裏，魯迅的參與並不是必要的，《紅星佚史》大體只能算是周作人的翻譯。

這樣的情況在很大程度上也出現在《域外小說集》的翻譯上。毫無疑問，有關《域外小說集》的出版實務工作，例如出版經費的籌集、與出版者接洽交往等，都是魯迅負責的；但正如我們在上面所指出，實際的翻譯工作大部份都是周作人完成的，當中的主要原因是，他們所據的原著大多是以英文寫成的。周作人在1940年曾清楚告訴我們：「民國前在東京所讀外國小說差不多全是英文重譯本，以斯拉夫及巴耳幹各民族為主，這種情形大約直到民十還是如此。」¹⁹而魯迅所譯的三篇，周作人也報告說：「係豫才根據德文本所譯。」²⁰

不過，儘管實際的翻譯工作主要由周作人承擔，但如果我們從別的角度來看《域外小說集》，情況會否一樣？

早在《域外小說集》初版的時候，魯迅在序言裏已說出了它的兩個特點：「特收錄至審慎，逐譯亦期弗失文情。」這裏所說的是《域外小說集》的選題以及翻譯手

¹⁶ 同上注，頁223。

¹⁷ 同上注。

¹⁸ 同上注，頁108，116。

¹⁹ 周作人：〈匈牙利小說〉，載《周作人文類編·希臘之餘光》，頁563。

²⁰ 周作人：〈關於魯迅之二〉，載《關於魯迅》，頁503。

法，也是後來人們所認定《域外小說集》的重要貢獻。在選題方面，他們選譯了北歐、東歐以及俄羅斯的作品，這在當時的確是很少見的，就像魯迅非常自負地說：「異域文術新宗，自此始入華土。」²¹ 至於翻譯方法，《域外小說集》也「寧拂戾時人」，²² 運用了忠於原著的直譯手法。這兩個重要元素過去人們大都認為是出於魯迅的主意，是魯迅的貢獻，如果真的是這樣，魯迅雖然譯得較少，但功勞還是最大的。

先看選題的問題。首先，就現在所能見到的全部資料，我們都見不到任何確實的證據，肯定《域外小說集》所收錄翻譯的作品是由魯迅挑選的。因此，任何有關的說法，都只不過是憑空的臆想。可是，如果真的要憑空猜想，那更可靠的推論便應該是：挑選人是周作人。理由很簡單，不能讀懂原文的魯迅，又怎麼能夠挑選這些作品來翻譯？

不過，有學者認為選譯北歐、東歐及俄羅斯作家的作品確是出於魯迅的意思，原因是魯迅很早便注意到這些「叫喊和反抗」的作家——相較於周作人，「首先是魯迅的轉移」。²³ 我們不需要爭論究竟這是否屬實，畢竟我們今天還找不到客觀的證據來確定究竟是誰先作轉移，但應該強調的是，在《域外小說集》出版前，周作人已著手翻譯過這些作家的一些作品。1907年，他翻譯了俄國作家亞歷克賽·托爾斯泰 (Aleksei Tolstoy, 1883–1945) 的歷史小說《克虐支綏勒勃良尼》(《勁草》)；1908年，他譯出了匈牙利作家育珂·摩爾 (Jokai Mor, 1825–1904) 的《匈奴奇士錄》(“Egu Az Isten!”)，同年年底又譯出波蘭作家顯克微支 (Henryk Sienkiewicz, 1846–1916) 的中篇小說《炭畫》。必須強調，顯克微支是初版《域外小說集》所收錄的其中一位東歐作家，而且總共收錄了三篇作品，而育珂·摩爾則曾在第一冊的預告裏出現，顯然是在收錄的計劃之中。更重要的是，這種翻譯北歐、東歐及俄羅斯作家作品的行為，周作人在出版了《域外小說集》後還堅持了好一段日子——1921年再版的《域外小說集》便另加了二十一篇周作人在1910至1920年間所翻譯的作品，全都來自東歐、北歐或俄羅斯。這說明了一個重要事實：翻譯東歐、北歐和俄羅斯作家的作品，確實是周作人自己的興趣和意願。相反來說，魯迅在這時期並沒有像周作人那樣大量翻譯這些弱小民族的作品。或者更明確一點說，魯迅在1908年發表〈破惡聲論〉後到1918年發表〈狂人日記〉的十年間，基本沒有發表甚麼重要著譯。這點是過去有關《域外小說集》的討論有意或無意給略去的事實。

至於翻譯手法方面，誠然，魯迅確是主張直譯的。《域外小說集》以後，早在1913年，他已經很明確地要求翻譯須忠於原文，甚至可以說是提出了逐字譯的要

²¹ 魯迅：〈《域外小說集》序言〉，載《魯迅全集》，第10卷，頁155。

²² 魯迅：〈《域外小說集》略例〉，載《魯迅全集》，第10卷，頁157。

²³ 王友貴：《翻譯家周作人》(成都：四川人民出版社，2001年)，頁24。

求：「循字逐譯，庶不甚損原意。」²⁴ 特別是在1920年代以後，他經常在譯文的序跋中強調直譯的重要，後來更和梁實秋爆發罵戰，²⁵ 與瞿秋白爭論，²⁶ 儼如現代中國翻譯史上直譯理論的代表人物，對此無須置疑。不過，同樣應該承認的是，周作人也是一貫地主張直譯，尤其在1910至1920年代初期，他有關直譯的言論甚至比魯迅還要明確。例如在1918年11月，他明確地表示直譯是「最為正當」的翻譯方法。²⁷ 1920年4月17日，他在譯文集《點滴》的序中說，他這些譯作有「兩件特別的地方」，第一件便是「直譯的文體」。²⁸ 有趣的是，我們見到魯迅一些經常為人徵引的說法，其實與周作人所說的十分相似，甚至遣詞造句都是相近的。在這裏，我們可以作一些對比：

我以為此後譯本，仍當雜入原文，要使中國文中有容得別國文的度量，不必多造怪字。又當竭力保存原作的「風氣習慣，語言條理」；最好是逐字譯，不得已也應逐句譯，寧可「中不像中，西不像西」，不必改頭換面。（周作人：〈答張壽朋〉，1918年11月）

我的翻譯方法向來用直譯法，……我現在還是相信直譯法，因為我覺得沒有更好的方法。（周作人：〈《陀螺》序〉，1925年12月）

除了幾處不得已的地方，幾乎是逐字譯。（魯迅：〈譯了《工人綏惠略夫》之後〉，1921年）

文句仍然是直譯，和我歷來所取的方法一樣；也竭力想保存原書的口吻，大抵連語句的前後次序也不甚顛倒。（魯迅：〈《出了象牙之塔》後記〉，1925年）

其實世界上也不會有完全歸化的譯文，倘有，就是貌合神離，從嚴辨別起來，它算不得翻譯。（魯迅：〈「題未定」草(2)〉，1935年)²⁹

²⁴ 魯迅：〈《藝術玩賞之教育》譯者附記〉，載《魯迅全集》，第10卷，頁416。

²⁵ 關於魯迅的直譯理論及與梁實秋就翻譯問題上所爆發的論爭，參王宏志：〈能夠「容忍多少的不順」——論魯迅的硬譯理論〉及〈翻譯與階級鬥爭——論1929年魯迅與梁實秋的論爭〉，載《重釋「信達雅」》，頁218-72。

²⁶ 關於魯迅與瞿秋白的爭論，可參王宏志：〈「誰能夠說：這是私人的事情?!」——瞿秋白翻譯理論的中心思想〉，載《重釋「信達雅」》，頁273-91。

²⁷ 周作人：〈答張壽朋〉，載《周作人文類編·希臘之餘光》，頁691。

²⁸ 周作人：〈《點滴》序〉，載《周作人文類編·希臘之餘光》，頁585。

²⁹ 以上引文分見《周作人文類編·希臘之餘光》，頁691，591；《魯迅全集》，第10卷，頁169；同卷，頁245；第6卷，頁352。

可以見到，周作人和魯迅在直譯的問題上觀點完全是一致的，如果要把直譯的手法聯繫到《域外小說集》去，那麼，最少周氏兄弟二人同樣應該得到重視，而不應只把《域外小說集》「逐譯亦期弗失文情」的功勞歸於魯迅一人。應該指出，到了五四前後，突出地被視為直譯代表人物的其實是周作人。我們可以羅列時人的幾個說法：

周作人君譯的小說，用直譯的方法，實在是譯書的模範。³⁰

周作人先生譯的小說，是極好的。那宗直譯的筆法，不特是譯書的正道，並且是我們自己做文的榜樣。³¹

周啟明君翻譯外國小說，照原文直譯，不敢稍以己意變更。……我以為他在中國近來的翻譯界中，卻是開新紀元的。³²

無論在選題或是在翻譯手法上，在最初的階段，魯迅和周作人都同樣有模倣林紓的痕跡，這點是周作人所公開承認的。³³ 選題方面，他們都翻譯過哈葛德、凡爾納、雨果等當時在中國頗受歡迎的作家；而翻譯手法方面，更有過大刀闊斧式的意譯。這點是毫不為奇的，因為周氏兄弟有過可說是盲目崇拜林紓的日子，「只要他印出一部，來到東京，便一定跑到神田的中國書林，去把它買來」，看完後還會拿去釘書店作釘裝。³⁴ 因此，我們同意論者所說，在《域外小說集》出版前，周氏兄弟的翻譯活動「還沒有找到自己獨特的位置」；³⁵ 但倒過來看，《域外小說集》的出現，便正展示了周氏兄弟翻譯思想上的重大轉變。過去，人們把這轉變的主導歸於魯迅，但其實這是沒有確實的資料證明的。相反，我們可以見到周作人的轉變來得更積極，甚至是更堅持。應該指出，過去人們每以魯迅給增田涉的一封信中所說的話來說明他們對林紓的不滿，³⁶ 但這封信是寫於1932年的，目前能夠找到最早不滿意林紓的書寫其實來自周作人。早在1907年11月《天義報》上發表的〈論

³⁰ 錄自李景彬：《周作人評析》（西安：陝西人民出版社，1986年），頁37。

³¹ 傅斯年：〈怎樣做白話文〉，收入《中國新文學大系·設建理論集》（上海：上海良友圖書公司，1935年），頁227。

³² 錢玄同：〈關於新文學的三件要事〉，載《錢玄同文集》（北京：中國人民大學出版社，1999年），第1卷，頁355。

³³ 周作人：〈林琴南與羅振玉〉，載《周作人文類編·希臘之餘光》，頁721。

³⁴ 周作人：〈魯迅與清末文壇〉，載《關於魯迅》，頁457。

³⁵ 陳平原：《20世紀中國小說史》第1卷，頁49。

³⁶ 魯迅的說法是很簡單的：「當時中國流行林琴南用古文翻譯的外小說，文章確實寫得很好，但誤譯很多。我們對此感到不滿，想加以糾正，才幹起來的。」見魯迅 1932年1月6日給增田涉信，頁473。

俄國革命與虛無主義之別〉的後記裏，周作人對剛出版林紓為其翻譯的《雙孝子嘸血酬恩記》所作的序言作了措辭嚴厲的批評，說「林氏一序，語尤荒謬」，又說「吾聞序言，如遇鳴鴉，惡朕已形，曷勝憫歎也」。³⁷ 這是過去人們討論周氏兄弟與林紓關係時都沒有提及的事實。

魯迅研究者都知道，魯迅本人並沒有把《域外小說集》視為自己的作品，但這點過去卻極少有人願意提出來正視。《域外小說集》在1921年由上海群益書社出版新版本，這新版本是由魯迅負責編輯的，但已經不再署名「會稽周氏兄弟」，變成了「周作人編譯」。除了把原來的兩冊合而為一外，又加入了周作人1909年以後用文言文翻譯的二十一篇短篇小說；這樣，魯迅負責翻譯的部份佔全書的比例便更小了。此外，序言雖然由魯迅執筆，但卻是以周作人的身份及名義撰寫的。這一切都足以證明，魯迅並沒有意圖把翻譯出版《域外小說集》的功勞歸於自己，剛好相反，他認定以周作人的名義來出版更為合適。很明顯，把《域外小說集》的討論局限於魯迅，根本就是違反了魯迅的意願。

三

在這一節裏，我們還可以進一步分析幾個來自魯迅有關《域外小說集》的論述。這些論述過去一直主導著有關《域外小說集》的討論，然而卻有必要深入探究和商榷。過去有關《域外小說集》的研究一般都較少參考周作人的著作，這不能不說是嚴重的缺失。下文主要從周作人所寫的文章去進行剖析，只有直接從周作人那些寫於二十世紀初的文章入手，我們才可能更好地理解《域外小說集》，也能弄清楚周作人在《域外小說集》的翻譯上所扮演的真正角色，從而見到他在近代中國翻譯史上的重要位置。

首先要探討的是《域外小說集》在當時不暢銷的原因。在別的地方我曾對這問題有所分析，提出《域外小說集》不為時人喜愛的一個關鍵理由在於它的直譯手法，不合當時所流行的意譯風尚，本文不贅，³⁸ 這裏只會集中分析由魯迅所提出的一個廣為學者徵引的說法：「《域外小說集》初出的時候，見過的人，往往搖頭說：『以為他才開頭，卻已完了！』那時短篇小說還很少，讀書人看慣了一二百回的章回體，所以短篇便等於無物。」³⁹

³⁷ 《周作人文類編·中國氣味》，頁459。除這篇外，還有就是1908年的〈論文章之意義暨其使命因及中國近時文論之失〉，下文會有討論。

³⁸ 王宏志：〈民元前魯迅的翻譯活動：兼論晚清的意譯風尚〉，載《重釋「信達雅」》，頁183-217。

³⁹ 〈《域外小說集》二序〉，頁163。

誠然，《域外小說集》所收的都是短篇小說，但如果單從字數上看，它們是否真的會給人一種「才開頭，卻已完了」的感覺？即以魯迅自己所譯迦爾洵的〈四日〉便長達七千五百字以上，而其他的像〈邂逅〉更超過一萬字，〈一文錢〉也超過六千字，這都不能算是篇幅短小。魯迅所說人們看慣了一二百回的章回體小說，其實都是白話小說，但過去讀書人看的文言小說卻多是短小的，諸如《世說新語》、《三言二拍》、《聊齋志異》等，裏面一些短篇故事有時候只得幾十字，甚至像今天的「小小說」或「微型小說」，傳統讀書人還是能夠接受的。此外，在《域外小說集》出版前從西方傳入的「新小說」也不盡是長篇的，如《伊索寓言》和《安徒生童話》等在晚清都有譯本。更重要的是，從當時一些小說雜誌的廣告和啟事看，短篇小說其實正開始流行起來。《小說林》在1907年所刊登的一則〈募集小說〉啟事，便聲言「篇幅不論長短」，⁴⁰而1908年《月月小說》的徵文廣告，更指定「廣搜海內外名家」「思想新奇之短篇說部」。⁴¹這些說法都出現在《域外小說集》出版以前，足以證明短篇小說在當時已有一定的需求和市場價值，不可能像魯迅所說那樣的不受歡迎。

不過，從文類——短篇小說——的角度入手去解釋《域外小說集》不受欢迎的原因，其實不完全是錯誤的，只是重點不應像魯迅所說的在於其篇幅的長短。作為一個獨特文類的西方的短篇小說，對清末的中國讀者來說的確是陌生的，甚至到了1918年，胡適在北京大學國文研究所作演講，還是以〈論短篇小說〉為題目，且劈頭的第一句便是「中國今日的文人大概不懂『短篇小說』是甚麼東西」。他指出，那時候的報紙雜誌裏面，凡是「不成長篇的小說」都叫做短篇小說，但「其實這是大錯的」，因為短篇小說具有特別的性質，不是因為篇幅不長而被稱為短篇小說。他給短篇小說下了一個定義：「短篇小說是最經濟的文學手段，描寫事實中最精采的一段，或一方面，而能使人充分滿意的文章。」⁴²由此可見，討論短篇小說不應只把焦點放在篇幅的長短上。

另一方面，周作人自己對小說也有獨特的愛好和理解，這更能說明問題的所在，且更清楚展示《域外小說集》的特點。1944年12月，周作人寫了一篇題為〈明治文學之追憶〉的文章，在分析一些日本作家的作品時，說到自己其實是「不大愛小說」的，他解釋說：

老實說，我是不大愛小說的，或者因為是不懂所以不愛，也未可知。我讀小說大抵是當作文章去看，所以有些不大像小說的隨筆風的小說，我倒頗覺得

⁴⁰ 小說林社：〈募集小說〉，《小說林》第1期；收入陳平原、夏曉虹（編）：《20世紀中國小說理論資料》第1卷（1897年—1916年）（北京：北京大學出版社，1989年），頁237。

⁴¹ 《月月小說》編譯部：〈徵文廣告〉，《月月小說》第2年第3期；收入《20世紀中國小說理論資料》第1卷，頁323。

⁴² 胡適：〈論短篇小說〉，收入《中國新文學大系·建設理論集》，頁272。

有意思，其有結構有波瀾的，彷彿是依照著美國板的《小說作法》而做出來的東西，反有點不耐煩看，似乎是安排下好的西洋景來等我們去做呆鳥，看了歡喜得出神。⁴³

接著，他還徵引了小說家廢名（馮文炳）的一封「私信」，進一步否定那些強調結構的小說：「我從前寫小說，現在則不喜歡寫小說，因為小說一方面也要真實，——真實乃親切，一方面又要結構，結構便近於一個騙局，在這些上面費了心思，文章乃更難得親切了。」⁴⁴ 在文章裏，周作人不斷告訴我們，自己「對於一般小說不怎麼喜歡」。這是周作人對於小說的態度，雖然不大合理，但看來是真誠的，因為他自己便沒有怎樣認真地寫過小說，卻大量地寫了散文隨筆。

回到《域外小說集》。毫無疑問，《域外小說集》所收的都是小說，但顯然卻又不是所謂的「一般小說」。這些作品大都缺乏完整的情節或嚴密的結構，只能算是上引周作人所說的「不大像小說的隨筆風的小說」，最多也不過是屬於胡適所界定的短篇小說，以最經濟的手段來寫一個片斷而已。〈安樂王子〉已算是具備比較完整的故事了，但還是缺乏結構，情節也十分簡單，大部份的篇幅都用在燕子與王子的對話上。其他的像〈樂人揚珂〉，所寫的是一個天生體弱多病但酷愛音樂的揚珂怎樣因為一隻胡琴而遭打死。〈燈台守〉寫一個飽歷風霜的波蘭老人怎樣得到守護燈台的工作，卻因為太沉醉於波蘭詩人密克微支的詩集而忘記點燃燈火，導致船者擱淺，最後失去工作。〈四日〉寫一個受傷士兵遺留在戰場上四天的所感所想，全都是缺乏複雜的故事情節，寫的只是一幕一幕的斷片，簡單而平淡；而更甚的是一些所謂「寓言」的作品，諸如愛倫坡的〈默〉、摩波商（莫泊桑）的〈月夜〉，幾乎可以說是完全沒有故事情節的，只是刻意營造一種氣氛、意境，內容一點也不顯現，甚至是晦澀難懂的。

對《域外小說集》的作品作了這樣的分析，我們可以帶出兩個重要論點來。第一，由此我們可以確定《域外小說集》在當時不受歡迎的真正原因。清末西方小說開始傳入中國，大部份閱讀小說的讀者所追求的是「故事」的內容和情節，因此，最流行的是偵探小說、科幻小說以至一些言情和獵奇小說，對此，魯迅有一個十分生動的描述：

我們曾在梁啟超所辦的《時務報》上，看見了《福爾摩斯包探案》的變幻，又在《新小說》上，看見了焦士威奴（Jules Verne）所做的號稱科學小說的《海底旅

⁴³ 周作人：〈明治文學之追憶〉，載《周作人文類編·日本管窺》，頁459。

⁴⁴ 同上注。

行》之類的新奇。後來林琴南大譯英國哈葛德 (H. Rider Haggard) 的小說了，我們又看見了倫敦小姐之纏綿和菲洲野蠻之古怪。⁴⁵

可是，這些「變幻」、「新奇」、「纏綿」、「古怪」等元素，都沒有出現在《域外小說集》的小說內。當最基本的故事情節也往往闕如的時候，對西方文學極不理解的清末讀者，又怎會喜愛這些作品？魯迅說一些讀者在看《域外小說集》後的反應是「以為他才開頭，卻已完了」也不完全是錯誤的，但那不是指故事的長短，而是指內容和情節。在傳統的中國讀者眼裏，《域外小說集》裏的作品故事內容是還沒有開展的。

第二，《域外小說集》所收的作品，在風格上是配合周作人的小說觀的。正因為這些作品都不大像小說，沒有結構波瀾，像散文隨筆，所以周作人才會喜歡。由此，我們也可以再進一步確定，《域外小說集》的選材和翻譯跟周作人的關係更密切，因為我們見不到魯迅在這方面有相近的論述，相反，魯迅後來的不少小說往往都是非常講求結構性（如〈藥〉）和故事性（如〈阿Q正傳〉）的。

魯迅有關《域外小說集》第二個重要論述，更是廣為接受的，那就是涉及選材的問題。上文說過，《域外小說集》選譯了北歐、東歐以及俄羅斯作家的作品，放在當時的歷史背景裏，的確是像魯迅所自詡的「異域文術新宗，自此始入華土」。原因是在這以前，小說翻譯只集中在英、法、美等國家的作家上，北歐、東歐以及俄羅斯等作家幾乎是無人問津的。俄國作家中，在當時只有托爾斯泰 (Leo Tolstoy, 1828–1910) 較為人所熟悉，他以宗教為題材的十二篇作品早在1907年便在香港出版。托爾斯泰以外，可以列舉出來的便只有屠格涅夫 (Ivan Turgenev, 1818–1883)、普希金 (Alexandr Pushkin, 1799–1837)、高爾基 (Maxim Gorki, 1868–1936)、契訶夫 (Anton Chekov, 1860–1904) 及萊蒙托夫 (Mikhail Lermontov, 1814–1841) 的各一篇而已。東歐和北歐的作家譯得更少：《域外小說集》中，除顯克微支經由周作人在不足一年前介紹到中國來外，其餘芬蘭的哀禾 (Juhani Aho, 1861–1921) 及波斯尼亞的穆拉淑微支 (Milena Mzazović) 的作品都是第一次翻譯成中文的；就是俄國作家中，《域外小說集》裏所譯的四位作家，當中迦爾洵 (Vsevolod Garshin, 1855–1888)、安特來夫 (Leonid Andreev, 1871–1919)、斯諦普虐克 (Stepniak, 1852–1897) 三位，也是首次給譯介到中國來。單從這點看，周氏兄弟在中國近代翻譯史便應該佔上重要的位置。不過，值得探討的是，為甚麼他們會有這樣的選擇？

首先，周作人曾經提出過一個理由，那是從實際情況出發的，在他所譯的《勁草》因為已有別的譯本而遭退稿後，他們轉向搜尋一些冷僻的作品來翻譯，避免與人重覆。⁴⁶ 不過，這只是較次要的因素，因為冷僻的作家作品還有很多，沒有必要集中在東歐和俄羅斯方面。更多人談論及認同的是來自魯迅的解釋：

⁴⁵ 魯迅：〈祝中俄文字之交〉，載《魯迅全集》，第4卷，頁459。

⁴⁶ 周作人：《知堂回想錄》，頁211。

注重的倒是在介紹，在翻譯，而尤其注重於短篇，特別是被壓迫的民族中的作者的作品。因為那時正盛行著排滿論，有些青年，都引那叫喊和反抗的作者為同調的。……因為所求的作品是叫喊和反抗，勢必至於傾向了東歐，因此所看的俄國，波蘭以及巴爾幹諸小國作家的東西就特別多。⁴⁷

作為當事人，魯迅這段寫於1933年的文字，長久以來便成為解讀《域外小說集》的金科玉律，其後的論者都只能在他所劃定的範疇裏去思考這問題，但裏面的論述可全都正確？我們是否應該直接去細讀那些收在《域外小說集》裏的作品，從而得出更準確的認識？

其實，仔細去看，儘管《域外小說集》裏的作品的確是大都來自被壓迫的弱小民族，但裏面幾乎完全聽不到「叫喊和反抗」的聲音，絲毫見不到鬥爭的痕跡。有誰會將王爾德的〈快樂王子〉視作鼓吹鬥爭和反抗的作品？整篇小說就只是瀟灑著傷感、灰暗和哀愁，最後王子的塑像塌了，燕子死於王子腳下，而人們卻還沒有覺醒，只知爭吵怎樣去重建金像。愛倫坡的〈默〉以「厲鬼」（魔鬼）觀察「神人」（神），寫的是寂寞和「幽默」（沉默）的境界。⁴⁸ 莫泊桑的〈月夜〉以優美的文筆寫出「莊嚴而清靜」的「月夜之美」如何打動了只知侍奉「神命」的長老，讓他知道愛的存在。這些都不帶有絲毫的戰鬥成份，更不要說讓人想到民族主義的排滿上去。也許，以這幾篇來自英、美、法國的作家來說明這問題是不能成立的，因為他們不是來自弱小民族，甚至本身就是屬於帝國主義的，那麼，東歐、北歐和俄國的又怎樣？

其實，來自被壓迫民族作家的故事只是更沉重，更灰暗。我們在上面提及波蘭作家顯克微支那樂人揚珂的悲慘故事，裏面沒有半點的反抗，揚珂死前只能問一句：「至天國，帝肯與我一真胡琴耶？」這是多麼的無奈和無助。相類似的是顯克微支的另一篇作品〈天使〉，小女孩瑪利薩在母親去世後成為孤兒，人們要把她送走，可是卻竟然全都喝醉了，雪橇在雪地上翻倒，女孩自己一個人走在路上，而在故事的結尾處一隻狼出現了。諷刺的是，人們一直告訴她，孤兒是會得到天使保護的。俄國迦爾洵的〈邂逅〉描述了年青人愛上了一個妓女，不能自拔，最後只有吞槍自殺，小說裏盡是淒怨和苦痛。另外，安特來夫的〈謾〉，寫的是一個以為給女朋友欺騙因而把她殺了的故事，裏面雖然有狂人般的叫喊，但那只是無窮的絕望，卻不見到有反抗和鬥爭。更讓人感到無奈的是，「吾殺女子，而使謾弗死」，「誠無所在也。顧謾乃永存，謾實不死」。結果，他只能慨嘆：「嗟乎，特人耳，而欲求其誠，抑何愚矣！傷哉！」這樣的作品怎麼能夠跟民族革命或鬥爭扯上關係？

⁴⁷ 魯迅：〈我怎麼做起小說來〉，載《魯迅全集》，第4卷，頁511。

⁴⁸ 有論者甚至把這篇作品閱讀為「二周乃至那個黑暗時期一批先覺者對不堪忍受的『幽默』與孤寂的瀕於發狂的心態」。見王友貴：《翻譯家周作人》，頁41。

不是說《域外小說集》裏沒有一篇作品包含政治性。〈四日〉透過傷兵倒在戰場，一直得不到營救的心理描寫，流露出強烈的非戰思想。〈燈台守〉寫波蘭老翁得到波蘭詩人的詩集那種失神狀態，表現了濃烈的愛國情懷。〈塞外〉透過被流放者的對話，寫出流放在「鮮卑」（西伯利亞）無休止的苦楚，間接控訴了俄國的政治。較直接的批判來自無政府主義者斯諦普虐克的〈一文錢〉，小說一開始即說在沒有地主、長老及商賈時，「民生樂康，至自由也」，但經「魑魅」使計，製造了地主、長老和商賈後，「農遂無復安時」。這是對建制的嘲弄。可是，即使這些小說具備了政治色彩，但並不見得有反抗的意識。〈四日〉的結局是傷兵得救，只需截去一腿，醫生說這只不過是「小事耳」，是得到神的保佑。〈燈台守〉中的老人，最後是丟了工作，「復上漂流之道」。〈塞外〉裏被放逐的韃靼人最初獨自啼哭，人們只說逐漸會習慣下來。〈一文錢〉的故事更有趣，「鄉人」給地主等諸多折騰才「覺醒」過來，方法是「匿跡山林」，重新建立家園，「在康樂中渡其歲月」。結局雖是圓滿，但卻只是逃避，不是抗爭。

更有意思的是周氏兄弟怎樣向讀者介紹這些作家。在晚清，譯者向讀者介紹原著作者的做法非常罕見，主要原因是很多時候，一方面可能譯者本身對西方文學及作者根本沒有足夠的認識，另一方面亦可能由於他們翻譯外國作品的動機往往不在認真介紹和引進外國文學，所以沒有介紹原作者的意圖。在這情形下，周氏兄弟在《域外小說集》卷末以「雜識」方式對每位原著者予以介紹，⁴⁹是非常難能可貴的。對於本文來說，這些作者介紹能夠更好地說明周氏兄弟心目中究竟怎樣理解《域外小說集》。不過，應該指出的是，在這些作者的介紹中，只有安特來夫及迦爾洵兩位是由魯迅執筆的，⁵⁰其餘全都由周作人所寫。

上文指出過，《域外小說集》所收錄的作品其實是見不到叫喊或反抗的。同樣地，我們在讀完書內的作者介紹，也見不到奮勇抗爭的鬥士形像。可以預期，有關淮爾特（王爾德）的描述重點是放在他的唯美主義上，甚至突出了他的「主張人生之藝術化，嘗自制奇服服之，持向日葵之華，遊行於市」（頁1）；有關亞倫坡的介紹是「性脫略耽酒，詩文均極瑰異」，而當他們提到摩波商是法國自然派大家時，借用了托爾斯泰的說話來強調摩波商「對於世相，無所容心，亦別無好惡之念」（頁2），半點鬥爭的意思也沒有。歐美作家是如此，那麼，那些「弱小民族」作家又怎樣？迦爾洵的「事略」裏的確明言作者曾參戰，〈四日〉等為「俄國非戰文學中名作」，但又報導說作者最後是自殺而死，「晚年著作，多記其悲觀，尤極哀側」；而〈邂逅〉中所描寫的人物，「皆平凡困頓，多過失而不違人情，故愈益可憫」（頁4）。

⁴⁹ 本文有關《域外小說集》的作者介紹，錄自伍國慶（編）：《域外小說集》（長沙：岳麓書社，1986年），頁1-8。下文引述這些作者介紹時，只列出頁碼，不另作注。

⁵⁰ 〈雜識〉，載《魯迅全集》，第10卷，頁159。

另外，契訶夫是「藝術精美，論者比之摩波商」，而安特來夫則「專心文章，其著作多屬象徵」。芬蘭作家哀禾的介紹更是平面，只稱許他是「芬蘭近代文人之冠」，作品《孤獨》「為寫實派大著」（頁8），都沒有交代他們作為被壓迫被損害民族的戰鬥性。不過，在幾位作家中，最有意思的是有關顯克微支和斯諦普虐克的描述，值得深入分析。

在《域外小說集》的作者介紹裏，顯克微支作為「弱小民族」作家的身份來進行抗爭，的確是有所報導的：「顯克微支以一八四六年生奧屬波蘭，力圖獨立，亡命美洲。」（頁6）⁵¹ 但這極其簡短的一句真的能說明顯克微支的愛國思想和行為嗎？其實，顯克微支父母都曾直接參與革命事業，這是他愛國思想的來源。此外，他最受人稱讚的作品，是以波蘭十七世紀歷史作背景的三部曲，透過波蘭所經歷過的三場戰爭的光榮歷史，表揚民族及愛國主義思想，但《域外小說集》只輕描淡寫地以「又有波蘭歷史小說三部作，皆有名於世」簡略帶過。相反，事略中以主要篇幅徵引了丹麥文學批評家勃蘭克思 (Georg Brandes) 的論述，把顯克微支描繪成一位講求寫作技巧和文字秀美的作家：

顯克微支系出高門，天才美富，文情菲側，而深藏諷刺。所著《炭畫》，記一鄉婦欲救其夫於兵役，至自賣其身，文字至此，已成絕技，蓋寫實小說之神品也。又《天使》、《燈台守》諸小品，極佳勝，寫景至美，而感情激烈，至足動人。（頁6）

而且，緊接著這段引文的是「可以知其價值矣」的評語。換言之，周作人要給晚清讀者展現出來的顯克微支，價值在於文字技巧，卻不在政治鬥爭和愛國情懷。唯一提到波蘭人愛國思想的是在介紹《燈台守》的幾句：「波蘭人特性，深愛其故鄉及宗教，百折不貳。讀《燈台守》者，可推想也。」（頁7）這幾句過於簡單，沒有能夠突出顯克微支的愛國情懷及革命精神。

有關斯諦普虐克的描述模式也是很接近的，裏面確實提到他的政治參與和思想，但同樣是十分簡略和含糊，尤其是在政治參與方面，只有一句「後以國事逃亡英國」，但這「國事」是甚麼？為甚麼會因這國事而逃亡？都沒有交代清楚。至於思想方面，周作人告訴讀者斯諦普虐克「為虛無論派之社會改革家，於官僚、僧侶，皆極憎恨」，算是觸碰到斯諦普虐克的無政府主義思想，但也沒有確實或具體的說明。

其實，如果周氏兄弟真的要透過介紹弱小民族作家作品來向中國讀者宣揚愛國以至革命思想，斯諦普虐克真的是很好的選擇，原因是他確曾積極直接參與過革

⁵¹ 不過，這資料有誤，顯克微支是出生於俄屬波蘭的。

命活動，最著名的是他在1878年在聖彼德堡街頭刺死俄國秘密警察頭子的事——這就是上面所說的「以國事逃亡英國」的「國事」。此外，他也參加了1876年波斯尼亞反抗土耳其統治的起義活動以及1877年在意大利的一次暴動。更值得注意的還有他所寫過的兩本書，一是他的第一本著作，叫《地下俄羅斯》(*Underground Russia*)，寫的是俄羅斯的革命份子和他們的活動，另一本則更是討論遊擊戰爭的手冊。這兩本書都真正可以說是充滿了「叫喊和反抗」的聲音，如果《域外小說集》選譯被壓迫民族的作家作品是為了配合當時中國的「排滿」情緒，實在沒有理由不在作者介紹中對這些事實大書特書的。必須指出的是，在較早時候(1907年)，周作人曾以「獨應」的筆名在《天義報》上發表了一系列〈讀書雜拾〉，其中一條便是有關斯諦普虐克的(他當時用的譯名是斯諦勃鄂克)，裏面便清楚說明他參加了政黨，「運動農工至為有力」，更說到他在逃亡英國後，「著書布其國中慘狀，中有《地下之俄國》一書」。⁵² 很明顯，周作人是知道他的革命事蹟的，但他選擇在《域外小說集》裏只作非常簡略地報導，甚至把一些資料省掉，便明確地顯示他們是刻意沖淡或低調地處理這問題。

從上面的討論，我們可以帶出一個跟過去學術界一直接受的說法很不一樣的論點來，就是雖然《域外小說集》所選錄的作家作品的確來自被壓迫的弱小民族，但裏面並不見到「叫喊和反抗」，而更重要的是，《域外小說集》原來並沒有意圖宣揚反抗的聲音，更不要說直接聯繫到排滿反清的革命情緒上去。

但問題是：既然這樣，為甚麼過去一直都強調了《域外小說集》的叫喊、反抗和鬥爭性？

我們知道，魯迅在日本棄醫學文，目的在於改變國民的精神，⁵³ 那是政治性的，原意不在於推動文藝本身。他這時期寫的重要論文〈摩羅詩力說〉，所介紹和推崇的詩人及作家都是具備戰鬥性的，「無不剛健不撓，抱誠守真；不取媚於群，以隨順舊俗；發為雄聲，以起其國人之新生，而大其國於天下」。他鼓吹的是「立意在反抗，指歸在動作」，「更張破壞，無所假借」的精神。⁵⁴ 這是魯迅對於文學家的要求，也完全配合我們在上文徵引〈我怎麼做起小說來〉的描述。政治思想方面，周作人對魯迅有一個非常簡潔的描述：「豫才在那時候的思想我想差不多可以民族主義包括之，如所介紹的文學亦以被壓迫的民族為主，俄則取其反抗壓制，希求自由也。」⁵⁵ 所以，我們可以完全同意，魯迅的確是希望借助文藝來策動鬥爭，甚

⁵² 〈讀書雜拾〉，載《周作人文類編·希臘之餘光》，頁534。

⁵³ 魯迅：〈〈吶喊〉自序〉，載《魯迅全集》，第1卷，頁417。

⁵⁴ 魯迅：〈摩羅詩力說〉，載《魯迅全集》，第1卷，頁99。

⁵⁵ 周作人：〈關於魯迅之二〉，頁506。

至是排滿反清。不過，關鍵在於，這是魯迅個人的想法，卻不一定要扯到《域外小說集》上去，更不應扯到周作人身上去，畢竟上引魯迅那段文字是來自寫於1933年的〈我怎樣做起小說來〉，而不是專門談《域外小說集》。這時候，周氏兄弟早已決裂，魯迅不可能再代表周作人來說話，尤其是他在重印《域外小說集》時已確認了那是周作人的作品。此外，魯迅在文章中點名提到的作家共有四位：俄國的果戈里、波蘭的顯克微支、日本的夏目漱石和森鷗外。⁵⁶ 四人中，只有顯克微支的作品出現在《域外小說集》內。在這情形下，《域外小說集》的作品不像魯迅所說的充滿了反抗和鬥爭便可以理解了。

然而，周作人在〈魯迅的文學修養〉一文裏也說過相近的話：

《新生》的介紹翻譯方向便以民族解放為目標，搜集材料自然傾向東歐一面，因為那裏有好些「弱小民族」，處於殖民地的地位，正在竭力掙扎，想要擺脫帝國主義的束縛，俄國雖是例外，但是人民也在鬥爭，要求自由，所以也在收羅之列，而且成為重點了。⁵⁷

雖然周作人這段文字談的是《新生》，但由於《新生》最後不能出版，原來要發表的譯作後來都收在《域外小說集》裏，因此，他實際上也是在談《域外小說集》。不過，這裏有一點值得注意：周作人這篇回憶魯迅的文章發表於1956年10月。那時候，魯迅的地位因著政治因素而如日中天，但周作人自己卻是背負著沉重的歷史罪狀，有關魯迅的論述，能夠過於偏離主流嗎？能夠與魯迅自己所提出的相差太遠嗎？因此，要更好地理解周作人在翻譯《域外小說集》時的思想狀態，應該看他在二十世紀初期所寫的文章。

在過去，一般的說法都認為周作人在清末至五四初期的思想與魯迅很接近，都是利用文藝來推動政治，是新文學新文化運動的驍將，但經歷了五四落潮後的「分化」，周作人逐步倒退，尤其是在1921年的一場病後，他更開始退隱到「自己的園地」去，最後「不談文學，摘下招牌」。⁵⁸ 本文的目的不在探究周作人的思想發展，也不是要駁斥任何相關的論說，但為了更好地說明《域外小說集》的一些問題，不得不稍為討論一下周作人的思想。

首先，不能否認的是，周作人跟魯迅一樣，在清末時確實經歷過民族主義的時期。就在《域外小說集》出版前後，他已經發表過文章，討論「中國人之愛國」（1907

⁵⁶ 《魯迅全集》，第4卷，頁511。

⁵⁷ 周作人：〈魯迅的文學修養〉，載《關於魯迅》，頁440。

⁵⁸ 〈國語文學談〉，載《周作人文類編·本色》，頁100。

年)，⁵⁹也鼓吹尚武尚俠精神(1910年)。⁶⁰他後來回憶說，民元以前「堅持民族主義者計有十年之久」，是「民族革命的一信徒」，而且還的確是「反對清朝」。他1924年寫給溥儀的公開信裏也明確地說在辛亥革命前他「是相信民族革命的人，換一句話即是主張排滿的」，因此，在革命成功的時候，他發表文章「慶賀獨立」，高呼「獨立萬歲！漢族同胞萬歲」。更有意思的是，他自言「受了本國的革命思想的衝激」，「那種同情於『被侮辱與損害』的人與民族的心情，卻已經沁進精神裏去」。⁶¹

不過，周作人的「革命」從來只是停留在紙筆上的。如果我們說魯迅至少曾經想過參加實際的革命行動，而且在革命軍到達紹興時曾親率學生迎接，周作人卻沒有這樣，即使是辛亥革命爆發，他身處紹興，卻只是「一直躲在家裏，雖是遇著革命這樣大件事，也沒有出去看過」。⁶²從來，周作人都是以一種平和冷淡的態度來面對社會，面對政治。他那篇〈新村的理想與實際〉雖然寫於1920年，但當中所談到的態度是向來一致的：

新村的人不滿足於現今的社會組織，想從根本上改革它，終極的目的與別派改革的主張雖是差不多，但在方法上有點不同。第一，他們不贊成暴力，希望平和的造成新秩序來。……我是喜歡平和的，因此贊成新村的辦法罷了。⁶³

在其他的文章中又清楚地說，「暴力絕對不可利用」、⁶⁴「凡過火的事物我都不以為好」。⁶⁵平和以外，周作人還是一個「中庸」論者。他常跟朋友說，「自己是一個中庸主義者」；⁶⁶1926年，他寫信給劉半農，提出了辦報的一些態度，其中一項「文訓」是：「『不可太有紳士氣，也不可太有流氓氣。』這是我自己的文訓之一。」⁶⁷這「紳士」和「流氓」的意象，在周作人的文字裏出現了很多次。〈兩個鬼〉裏的紳士鬼

⁵⁹ 〈中國人之愛國〉，載《周作人文類編·中國氣味》，頁4-5。

⁶⁰ 例如：〈論軍人之尊貴〉，載《周作人文類編·中國氣味》，頁12-14；〈哀俠〉，載同書，頁22-24。

⁶¹ 〈日本的衣食住〉，載《周作人文類編·日本管窺》，頁27；〈致溥儀君書〉，載同書，〈中國氣味〉，頁261；〈慶賀獨立〉，載同書，頁35；〈《現代小說譯叢》第一集序言〉，載《周作人文類編·希臘之餘光》，頁589。

⁶² 《知堂回想錄》，頁252。

⁶³ 〈新村的理想與實際〉，載《周作人文類編·中國氣味》，頁150-51。

⁶⁴ 〈訪日本新村記〉，載《周作人文類編·中國氣味》，頁120。

⁶⁵ 〈《談虎集》後記〉，載《周作人文類編·夜讀的境界》，頁543。

⁶⁶ 同上注，頁542。

⁶⁷ 〈條陳四項〉，載《周作人文類編·中國氣味》，頁540。

和流氓鬼一直在鬥爭，但周作人希望它們能夠結婚，⁶⁸這就是一種協調。在〈兩個鬼的故事〉裏，他更明確地說「平常的理想是中庸」。⁶⁹顯然，強調暴力的反抗和鬥爭並不適合周作人的個性。

文學方面，不能否認，周作人早年確實受過梁啟超的影響，強調文學的社會功能，在一些文字裏甚至展示了一種文藝的社會功利主義。他後來回憶說：「〈論小說與群治之關係〉，當初讀了的確很有影響，……即仍主張以文學來感化社會，振興民族精神。」⁷⁰事實上，留日時期他已經提出過一些相類的說法，認定文學對社會及政治的力量。在一篇發表於1908年的長篇論文〈論文章之意義暨其使命因及中國近時文論之失〉裏，他強調了文學（周作人文中的「文章」就是文學的意思）對國家民族所起的重大功能。在他筆下，埃及、希臘、俄國以及東歐南歐等國家的興亡盛衰，都與文學有關。文章的結尾處，他清楚地「更抒私見」：「夫文章者，國民精神之所寄心。精神而盛，文章固即以皇，精神而衰，文章亦足以補救，故文章雖非實用，而有遠功者也。」（頁29）可是，在同一篇文章裏面，他又非常強調文學的獨立性。他嚴厲批判中國思想長久以來受到酷苛的束縛，導致「吾國文章喪死之極致」，尤其是孔子作為「中國文章之匠宗」，卻只知束縛人心（頁7），這是中國人「昧於文章意義」，「以文章為經世之業，上宗典經」（頁20）的緣故。

周作人認為，這情況在「近時」仍然嚴重，他特別提出了小說的問題，「其過在不以小說為文章，或以為文章而仍昧於文章之義，則惑於裨益社會」（頁25）。他否定以歷史小說來教歷史，更批判林紓「手治文章而心儀功利」，以翻譯小說來推行工商（頁28）。最後，他清楚地點出了文學的獨立性：「文章一科，後當別為孤宗，不為他物所統。」（頁30）如果文學真的是獨立的，別為孤宗的，那又怎可以影響社會？二者的矛盾怎樣調和？一篇寫在1907年的文章很能說明這個問題：

蓋文章為物，務移人情，其與讀者交以神明，相喻於感情最深之地，印象所留，至為深久，莫能湮滅。故一書之力，恆足以左右人間，使生種種因緣。如斯妥夫人(H. B. Stowe)《湯姆之小舍》(或譯《黑奴籲天錄》與今書相合)出，致興南北美之戰，而黑奴終釋。都介涅夫(俄國文宗)《獵人紀事》出，而二千萬之農奴亦放。夫非其書哀感頑艷，能動人心，使生毅力，孰能與於此。⁷¹

這裏非常明確地提出了文學能移情的觀點，並以此作為它影響社會的因素。同樣是寫於1907年，周作人在獨立翻譯哈葛德《紅星佚史》後所寫的序文也說出了相同

⁶⁸ 〈兩個鬼〉，載《周作人文類編·夜讀的境界》，頁58-59。

⁶⁹ 〈兩個鬼的故事〉，載《周作人文類編·夜讀的境界》，頁611。

⁷⁰ 〈關於魯迅之二〉，頁523。

⁷¹ 〈讀書雜拾〉，頁535。

的意思。他說自己也知道這本書「無益於今日之群道」，不像最近人們要「以說部教道德」。不過，他強調小說是「文之屬」，「學以益智，文以移情，能移人情，文責以盡，他有所益，客而已」。⁷² 這種思想跟他後來在〈自己的園地〉裏所表現的其實是相差不遠的。⁷³

然而，為甚麼文學能移人情？周作人在早年已有所解釋。在發表於1908年12月的〈哀弦篇〉裏，周作人指出，文章所寫的都是人情，而這些人情——包括「愛憎悔懼，嫉妒希冀」，都是人們所共同感受和了解的，而文學就是要「舒寫此情，求其賞會」，這是文學能「不朽」的原因（頁346）。不過，值得注意的是，周作人對於這「人情」是有所偏重的：悲哀。在同一篇文章裏，他認同哀樂皆出於自然，且也都足以移人情，但「二者讎比，其差恆不能相當」，原因是歡樂是短暫的，而悲哀則「永住無間」。他指出，在人世間裏，「恆樂少而悲多，樂暫而悲久」，在這情形下，「天下心聲，多作愁歎之節，而激人情，感應尤疾」，所以，他說：「悲哀者，天地之心。」（頁346）

上面算是非常簡略地交代了周作人在翻譯出版《域外小說集》前後的文學觀。以此觀照《域外小說集》，不難又再進一步確證二者的契合。很明顯，《域外小說集》所收的都是能夠移人情的作品，但更重要的是，這些作品的移人力量並不在於魯迅所強調的吶喊或反抗，而在於小說的藝術性以及小說的悲情。

其實，上文在討論《域外小說集》的著者事略時已指出過，周作人非常刻意地介紹這些作家及作品的藝術成就，例如王爾德「主張人生之藝術化」，亞倫坡「詩文均極瑰異」，契訶夫「藝術精美，論者比之摩波商」，而安特來夫則「專心文章」等。事實上，再看周作人同時期，甚至是後來所寫有關這些作者作品的文字，也都時常強調他們的藝術性。舉例說，在介紹他所譯亞倫坡另外一篇作品〈寂漠〉時，他說的是「其文特奇妙，蒼涼激楚，殆有鬼才」。⁷⁴ 為顯克微支的《炭畫》作序時，周作人引用了勃蘭克思的說法，說他「其人才情美富，為文悱惻而深刻」，⁷⁵ 在另一處地方又徵引說顯克微支《炭畫》「文字至是，已屬絕技，蓋寫實小說之神品也」。⁷⁶

⁷² 《〈紅星佚史〉序》，載《周作人文類編·希臘之餘光》，頁528。

⁷³ 在〈自己的園地〉裏，周作人以文藝作為自己的園地，他要依照自己心意的傾向去種薔薇和地丁，這既尊重了個性，也對社會有所報答，「因為社會不但需要果蔬菜材，卻也一樣迫切的需要薔薇與地丁」。此外，周作人還說：「有些人種花以消遣，有些人種花志在賣錢；真種花者以種花為其生活，——而花亦未嘗不美，未嘗於人無益。」見《周作人文類編·本色》，頁62-64。

⁷⁴ 《〈寂漠〉譯記》，載《周作人文類編·希臘之餘光》，頁536。

⁷⁵ 《〈炭畫〉序》，載《周作人文類編·希臘之餘光》，頁567。

⁷⁶ 〈關於《炭畫》〉，載《周作人文類編·希臘之餘光》，頁570。

此外，即使在介紹其他東歐、北歐或俄羅斯作家，周作人都很注意他們的藝術性。例如為他在1908年翻譯匈牙利作家育珂·摩耳的《匈奴奇士錄》作序時，重點介紹作者「長於創作，益以意象挺拔，作之藻彩，故每成一書，情態萬變，且穠麗富美，妙奪人意」；⁷⁷對於他的小說《黃薔薇》，周作人說「文思富美，盎然多詩趣」，其中對匈牙利自然景色的描寫，即「作詩詞觀之，尤可欣賞也」。⁷⁸對於另一北歐作家安徒生（周作人譯作「安兌爾然」，1921年版《域外小說集》收有〈皇帝之新衣〉），他的介紹也著重在「文情菲疊，歡樂哀愁，皆能動人，且狀物寫神，妙得其極」。⁷⁹這許多的例子都能夠充份說明，周作人挑選《域外小說集》的作品時，其中一個重要理由是這些作品的藝術性，而這種對小說的藝術性和獨立性的重視，是周作人這時候文藝觀的一個重要部份。

藝術以外，作品的內容也很重要。上文指出過，《域外小說集》所收作品的故事情節比較簡單，但都非常感人，用周作人的說法，就是能移人情。不過，我們在上文分析其故事內容時已指出過，《域外小說集》內的作品——從〈安樂王子〉到〈四日〉、〈塞外〉，從〈樂人揚珂〉到〈天使〉、〈燈台守〉，無一不是悽怨惻苦，是屬於悲劇的一類，⁸⁰這正好配合周作人對於移人情的見解。除了《域外小說集》的著者事略中對於作品的悲劇成份有所介紹外，在周作人同時期所寫的其他文字中也可以找到大量的例子，見到他對東歐和俄羅斯作家的關注，重點都放在他們對悲慘人生的描寫上。例如他曾這樣談論過顯克微支及其《炭畫》：「顯克微支作短篇，種類不一，敘事言情，無不佳妙，寫民間疾苦諸篇尤勝。事多慘苦，而文特奇詭，能出以輕妙詼諧之筆，彌足增其悲痛，視戈戈耳笑中之淚殆有過之，《炭畫》即其代表矣。」⁸¹在另一處地方，又說「余尤喜其寫民間悲苦，尤淒婉動人」。⁸²

此外，他在1907年所寫的好幾則〈讀書雜拾〉裏，也寫到「波蘭近世第一流女著作家」愛理薩阿什斯珂 (Eliza Orzeszko, 1842-?) 怎樣的窮愁著書，「其傑作大抵描寫

⁷⁷ 《〈匈奴奇士錄〉序》，載《周作人文類編·希臘之餘光》，頁545。另外，在未刊稿〈育珂摩耳傳〉中也有相類的說法，更說「其行文亦輕巧，機局徐展，妙緒環生，不暇應接」，載同書，頁550。

⁷⁸ 《〈黃華〉序說》，載《周作人文類編·希臘之餘光》，頁553，555。

⁷⁹ 〈丹麥詩人安兌爾然傳〉，載《周作人文類編·希臘之餘光》，頁385-86。

⁸⁰ 在周作人這時候所寫的文字中，「悲劇」一詞確曾出現，他借英人圭勒富支的說法，說明「悲劇在示人以可哀可怖，一尋常不異吾輩之人，仍以過失至入於滅亡，而其過失又復為吾輩所未必能免者，此其所以可哀也」。見〈小說叢話〉，載《周作人文類編·希臘之餘光》，頁406。

⁸¹ 〈關於《炭畫》〉，頁571。

⁸² 〈顯克微支〉，載《周作人文類編·希臘之餘光》，頁576。

波人促迫苦愁之狀，讀之可感」。⁸³不過，在各篇文字中，最值得注意的是〈哀弦篇〉（頁344-65）。我們在上面已指出過，這篇文章發表於1908年12月，正好與《域外小說集》同一時間，很能夠反映出周作人這時期的思想。不過，在絕大部份有關周作人的研究裏，這篇文章都沒有得到重視，甚至可以說是鮮為人所提及。

文章的篇幅很長，超過一萬字，⁸⁴主體是介紹好幾個東歐及南歐國家的文學狀況，最後以猶太希伯來文學作結。周作人說，原也想介紹亞洲國家如印度的情況，但限於「言文隔絕」，只能闕如。這跟〈《域外小說集》略例〉原來所開列的翻譯計劃是接近的。⁸⁵不過，在討論這些國家的文學時，他的重點完全放在「哀世哀音」上。例如文章的第三四兩節是有關波蘭的，先述波蘭的亡國歷史，然後帶出波蘭文學在國家衰亡後出現了「哀音」，就是國歌也悲涼激越；跟著，周作人繼述十九世紀以來波蘭的新文藝，開列了一些小說作家及詩人，當中自然也包括顯克微支（文中作顯克威支），更特別提到自己翻譯的〈燈台守〉（文中作〈燈塔守者〉），他強調的是「文情哀怨，斯真波蘭之文章耳」（頁354）；關於波蘭的詩歌，周作人說是「邦國銷歇，身世飄零，托物寄懷，哀音發於自然」。另外，對於烏克刺因（烏克蘭）的一些作品，周作人也描述為「極慘淡之景」、「亦多哀怨」、「文情皆極凄艷」；而希伯來也有「抒其悲感」的作品。文章近結尾處以一種總結式的口吻說：「列國文人，行事不同，而文情如一，莫不有哀聲逸響，迸發其間。」（頁364）

由此可見，周作人撰寫這篇長文的目的，是要向國人介紹外國文學中的悲情作品。為甚麼要這樣做？周作人是作過解釋的。一是上文提過他相信悲哀最能動人情，但更重要的是他自始至終都把這有關悲哀的述說聯繫到中國當時的境況去，也就是說，他要大談悲哀，是因為中國當時有這樣去大談悲哀的需要。文章開首便說到中國當時的情況很是黯淡蕭條，是「所謂死寂者是也」。為甚麼這樣嚴重？是因為「無悲哀故」。周作人語帶悲痛地說：「人唯不知自悲，而後零落所底，將更令他人悲之；蓋哀弦斷響，而人心永寂，有如此也。」（頁344）這其實是整篇文章的中心思想，也是周作人要撰寫這篇長文的目的：雖然近世華土黯淡，但國人並沒能夠感覺得到，在這暮色的日子裏，他們不知悲哀，只知道歌詠曙光的來臨，這是很危險的，因為如果連悲哀之音也沒有，那便是完全的絕望；相反，只有在認識悲哀後，才会有未來的希望。文章說得很清楚：「悲哀之聲作，與以寄其絕望之情，而未來之望，亦造因於是。末世有哀音焉，正所以征人心之未寂，國雖慘淡而未至於蕭條者也。」（頁345）

⁸³ 〈讀書雜拾〉，頁531。

⁸⁴ 周作人卻說〈哀弦篇〉「就很短了」。見《知堂回想錄》，頁217。

⁸⁵ 〈略例〉這樣說：「又以近世文潮，北歐最盛，故采譯自有偏至。惟累卷既多，則以次及南歐暨泰東諸邦，使符域外一言之實。」見《魯迅全集》，第10卷，頁157。

周作人認為，中國文學傳統「本少歡娛之音」，古代詩詞雖然有美麗的辭藻，卻是「隱隱有哀色」的；但近世並不是這樣，「民向實利而馳心玄旨者寡，靈明汨喪，氣節消亡，心聲寂矣。吾傾耳九州，欲一聆先世之遺聲，乃鮮有得」（頁347）。顯然，這「寂寞」，孤靜，在當時是深刻地刺痛著周作人的——《域外小說集》中便收有兩篇題為〈默〉的作品，其中愛倫坡的一篇是由周作人譯的，裏面「寂寞」、「孤寂」、「幽默」等字眼經常出現。但另一方面，萬里海外卻仍然有哀音，「絕望之中，有激揚發越之音」，周作人接著說：「吾今乃將收其大概，少為編志，以告國人。」（頁347）文章的結句說得更清楚：「今於此篇，少集他國文華，進之吾土，豈曰有補，特希知海外猶有哀弦，不如華土之寂寞耳。」（頁364）很明顯，周作人是有意識及有計劃地向中國讀者介紹外國的哀傷文學。不過，這舉措不是灰暗的、悲觀的，而是積極進取的，很容易讓人聯想到魯迅在〈《吶喊》自序〉中所說的打破鐵屋子的故事。周作人全文最後以尼采「唯有墳墓處，始有復活」（頁365）一句作結，足見其積極性。

分析過〈哀弦篇〉後，我們對《域外小說集》便可以有更進一步的理解，從而又可以更確定《域外小說集》與周作人的關係。最明確不過的是：〈哀弦篇〉裏面所介紹的哀傷文學都是來自東歐、南歐等被損害被侮辱的民族，這是與《域外小說集》的翻譯出版相配合的；或者可以更具體一點說，〈哀弦篇〉與《域外小說集》根本就是周作人向國人介紹外國文學的計劃的不同組成部份，前者是論文，後者為作品，二者原來都是準備在周作人與魯迅等合作籌辦的《新生》雜誌裏發表的，只是因為《新生》最終沒有出版，才把兩部份分開發表和出版。〈哀弦篇〉最終發表在《河南》雜誌上，那是周作人所說的《新生》甲編，而《域外小說集》則是《新生》的乙編。⁸⁶更重要的是，從這角度去看，我們便可以理解為甚麼《域外小說集》所收錄翻譯的作品大都是這樣的淒怨哀傷，更可以理解儘管《域外小說集》以被損害被侮辱的民族作為對象，但重點卻不像魯迅所說是關涉這些國家的作家和人民的反抗和鬥爭行為，卻在於他們的悲情故事。不過，正如上文討論〈哀弦篇〉時所說，介紹悲哀之聲是積極和正面的做法，甚至是具有政治性的，是要喚醒國人走向復活的。在這意義上，這跟周作人回憶說自己當時屬於民族主義信徒的說法是吻合的。事實上，整個鋪排都跟周作人當時的文學觀以至他的文學活動日程緊扣，是一個自身非常完整的項目。

不過，我們也不應該因此而過份強調《域外小說集》的政治色彩，畢竟周作人從來也不是政治性（狹義的）很強的人，更重要的是，《域外小說集》所收錄的作品雖然都是來自被損害被侮辱的弱小民族，但裏面所描述的幾乎全是被損害被侮辱的

⁸⁶ 《知堂回想錄》，頁217。

個人，而不存在家國興亡或民族大義的問題。周作人在裏面更多表現的是人道主義思想，而不是民族主義思想。

「人道主義」是周作人五四時期文藝思想的一個核心概念，在其他文章中也時常出現，⁸⁷ 特別強調和引起注意的是那篇被胡適譽為五四時期「關於改革文學內容的一篇最重要的宣言」的〈人的文學〉。⁸⁸ 在這篇文章裏，周作人給「人的文學」下了這樣的定義：「用這人道主義為本，對於人生諸問題，加以記錄研究的文字，便謂之人的文學。」⁸⁹ 〈人的文學〉裏沒有片言隻字提到《域外小說集》，但這作為人的文學最重要元素的人道主義，卻早已出現在《域外小說集》裏，當中有關王爾德的介紹便特別說到〈安樂王子〉「特有人道主義傾向」（頁1）。在1910年代，周作人並沒有經常提到「人道主義」一詞，《域外小說集》中所出現的，幾乎是絕無僅有的例子，值得特別注意。此外，〈人的文學〉一文中有「法國莫泊三 (Maupassant) 的小說《一生》 (Une Vie)，是寫人間獸欲的人的文學」這樣的一句，⁹⁰ 這「莫泊三」便是《域外小說集》內周作人所譯〈月夜〉的作者摩波商。

不過，更有意思的是，周作人在談論人的文學的分類時，提出除了可以寫正面的、理想的人生外，還可以寫一種「非人的生活」的文學，「因為我們可以因此明白人生實在的情狀，與理想生活比較出差異與改善的方法」。他還強調一個態度上的問題，寫非人生活的人的文學是出於「希望人的生活，所以對於非人的生活，懷著悲哀與憤怒」。⁹¹ 這樣給「人的文學」作詮釋，讓我們可以更好地去理解《域外小說集》裏的作品：《域外小說集》內所選收的作品，幾乎全部都可以給納入這定義內的「人的文學」——〈樂人揚珂〉、〈邂逅〉、〈四日〉、〈塞外〉、〈天使〉以至〈燈台守〉，無一不是懷著悲哀和憤怒去寫過著非人生活的人的。換言之，早在正式提出「人的文學」的口號前，周作人便已經向中國讀者譯介過人的文學了。

四

我們知道，《域外小說集》在1921年重印出版。很明顯，這次重印是因為在五四前後，魯迅和周作人都成為新文學運動的猛將，以致「幾個友人」「勸告重印」。不過，

⁸⁷ 舉例說，在〈新文學的要求〉中，他提出了這時代的新文學家應該以「人道主義的理想」作為他的信仰。載《周作人文類編·本色》，頁49；在〈文藝的討論〉中也說到個人的文藝就是真正的人類的文藝，也是「所謂的人道主義文藝」。載同書，頁65-66。

⁸⁸ 胡適：〈導言〉，《中國新文學大系·建設理論集》，頁29。

⁸⁹ 《周作人文類編·本色》，頁34。

⁹⁰ 同上注，頁35。

⁹¹ 同上注。

不能否認的事實是，儘管周氏兄弟在五四文壇地位顯赫，重印的《域外小說集》仍然是沒有造成任何重要的影響，就像1909年前後一樣，1921年前後也見不到有關《域外小說集》任何廣泛的討論或介紹。這是很容易解釋的：當新文學運動各健將——包括魯迅和周作人自己——在大力推動白話文，更猛烈攻擊文言古文的時候，《域外小說集》裏那些「句子生硬，『詰誦聾牙』」，甚至有一些要特別鑄造的「偏僻的字」的文言譯文，⁹²又怎能為五四時期的讀者所接受？此外，周作人在〈哀弦篇〉和《域外小說集》所強調的悲哀之情，在五四時期也是不合時宜的。這無疑是深具諷刺性的：周作人原來要透過〈哀弦篇〉和《域外小說集》的悲哀之聲來喚醒國民，免得他們沉醉於死寂，自欺欺人地一味去迎接曙光；然而，對很多中國人來說，五四是亢奮的，是曙光來臨的時代。就是本來已經「再沒有青年時候的慷慨激昂的意思」的魯迅，「有時候仍不免吶喊幾聲，聊以慰藉那在寂寞裏奔馳的猛士」。《域外小說集》再次受到冷落，實在是可以預期的。不過，魯迅在新的序言裏說了一句很有意思的話：「只是他的本質，卻在現在還有存在的價值，便在將來也該有存在的價值。」⁹³五四以後，中國出現了翻譯「被損害民族」的熱潮，《新青年》、《小說月報》，以至稍後的《譯文》、《矛盾月刊》都出版過東南北歐文學譯介的專號。在「本質」上來說，這些都與周作人在《域外小說集》裏所譯介的作品相接近，而它們的出現和受到重視，證明了上引魯迅的說話正確：《域外小說集》該有它存在的價值。

至於周作人自己，在1909年出版《域外小說集》一二集後，他繼續以相同的模式去譯介東歐、南歐和俄羅斯作家的作品，除構成了新版《域外小說集》的部份外，還另有好幾個翻譯作品單獨出版。

然而，不能否定的事實是：儘管人們願意對《域外小說集》作高度的評價，但過去長時間以來它是沒有得到準確的理解的。不過，正由於它是由現代中國文學史上兩位最重要但同時又極富爭議性的人物在年青時代所合作「泡製」的，種種的政治和人事因素交纏交織，要客觀地理解它又談何容易？

⁹² 魯迅：〈《域外小說集》二序〉，頁162。

⁹³ 魯迅：〈《吶喊》自序〉，頁418-19。

A Miserable Chapter of Humane Literature: Zhou Zuoren and *Yuwai Xiaoshuoji*

(A Summary)

Lawrence Wang-chi Wong

Most studies of *Yuwai xiaoshuoji* (*Collection of Stories from Abroad*, 1909) concur that this first collaborative translation venture of Lu Xun and Zhou Zuoren was a great success and that the success was largely, if not entirely, due to Lu Xun's endeavour. It has also been a common practice to follow Lu Xun's statements about *Yuwai xiaoshuoji* that the works were chosen and translated because they were nationalistic and revolutionary, which were appealing to the Chinese who were then trying to overthrow the Manchu rule.

However, the present paper argues that this widely-accepted evaluation of the works has been heavily influenced by politics, one which is in line with the political discourse on modern Chinese literature formulated after the establishment of the People's Republic of China. As Lu Xun has been hailed as the sage of modern China by Mao Zedong, all credits go to Lu who was quite infallible. But the paper, after analysing the various writings of Lu Xun and Zhou Zuoren, in particular those written by Zhou around the time when *Yuwai xiaoshuoji* was published, presents a different picture. First it was by no means an unqualified success. Rather, it was completely neglected and did not make any impact on the literary or translation scene when it first appeared. Second, it is Zhou Zuoren who was instrumental in the project, not only in that most of the pieces were translated by him, but that the selection of works and the methodology in translating also reflected his own literary thinking. More specifically, *Yuwai xiaoshuoji* was a first literary venture of Zhou Zuoren that exhibits his advocacy of humane literature in the late 1910s and early 1920s.