

## 移植新小說觀念：坪內逍遙與梁啟超\*

關詩珮

倫敦大學亞非學院

### 引言

梁啟超(1873–1929)在1902年發表〈論小說與群治之關係〉，提出小說界革命。這篇文章在中國文學發展史上佔有極其重要的地位，一方面對傳統小說作重新檢討，甚至全盤否定，認為小說是中國道德敗壞的主要原因；另一方面卻十分矛盾地繼承了中國傳統文學的實用觀，認為小說對群眾的教化有莫大的影響，足以擔當「新一國之民」的工具。在這篇論文中提出的「小說為文學之最上乘」的壯語，更是中國文論上互古未有、打破長久以來小說地位低微的定論。同時，梁啟超又大力提倡翻譯外國小說，輸入日本政治小說《佳人奇遇》，以至編印小說雜誌《新小說》，梁啟超不啻是帶領「中國小說現代化」的關鍵人物。<sup>1</sup>

梁啟超的「新小說」觀念是他在經歷了戊戌政變被迫流亡日本後提出的。在這以前，他與老師康有為(1858–1927)倡議新政，所寫七萬多字的〈變法通議〉，<sup>2</sup>在說到童蒙教育的「論幼學」一章中，「說書部」雖稍有涉及小說的社會功能，但裏面的觀點既無理論建設的明確目標，亦不能獨立成個別體系，而且往往只是參照康有

---

\* 本文在寫作過程中得到王宏志教授不吝賜教，初稿並得到老師賀麥曉(Michel Hockx)教授以及兩位評審者非常寶貴的意見，謹此敬致謝悃。

<sup>1</sup> 譬如，陳平原就認為：「中國小說敘事模式的轉變，基本上是由以梁啟超、林紓、吳趸人為代表的與以魯迅、郁達夫、葉聖陶為代表的兩代作家共同完成的。」見陳平原：《中國小說敘事模式的轉變》(北京：北京大學出版社，2003年)，頁6。

<sup>2</sup> 梁啟超：〈變法通議〉，載《梁啟超全集》(北京：北京出版社，1999年)，第1冊，第1卷，頁34–42。本文所引梁啟超的作品，全部錄自《梁啟超專集》(光盤資料庫)(北京：北京大學出版社，1998年)；部份參考狹間直樹編製的《電子版飲冰室文集》(<http://sangle.web.wesleyan.edu/etext/late-qing/xinminshuo-kyoto.html>) (京都：京都大學人文科學研究所)。茲為方便讀者追查引文，仍列出原文在《梁啟超全集》以及其他文集內的出處。

為的觀點來加以發揮。很明顯，有意識地提出小說界革命以及新小說的概念，是他在日本經歷了明治文壇的洗禮後才出現的。過去，不少中日學者已探討過梁啟超怎樣從日本明治文學中汲取養料，再轉化到中國來，其中大都集中在追尋梁啟超與德富蘇峰(1863–1957)的關係。這是可以理解的，因為德富蘇峰與梁啟超同為新聞輿論界鉅子，他們的背景確有很多相似的地方；加上梁啟超自己也直接提到德富蘇峰，特別在梁氏的《自由書》以及〈夏威夷遊記〉中，以致當時的留日學生以及後來的學者很容易找到梁氏受德富蘇峰影響的痕跡。<sup>3</sup>

可是，明治文壇最重要的小說理論家卻不能算是德富蘇峰。對明治文壇以及日本近代小說文學的形成有更重要、更深遠影響的人物是坪內逍遙(1859–1935)。如果我們任意翻開一本日本近代文學史，大概會找到有關坪內逍遙的描述，都用上類似的說話，說他是「明治文學的啟蒙家」、<sup>4</sup>「近代文學黎明的曉鐘」、「日本新舊文學的分水嶺」等等。<sup>5</sup>坪內逍遙雖然不像梁啟超般經歷生死攸關的政變，因人生際遇突然轉變才寫成〈論小說與群治之關係〉等文；然而二者相同的地方是，因為新時代的來臨，坪內逍遙的文學生命遭遇到空前的打擊，才刺激他寫成《小說神髓》。<sup>6</sup>自他的《小說神髓》於1884–1885年橫空面世之後，「小說」便正式與猥褻通俗的江戶小說分道揚鑣。

<sup>3</sup> 參馮自由：《革命逸史》(臺北：臺灣商務印書館，1969年)，第四集，特別是〈日人德富蘇峰與梁啟超〉一章，頁269–70；以及下文注20，21。

<sup>4</sup> 中村真一郎：〈坪內逍遙「近代文學的基石」〉，載稻垣達郎(編)：《坪內逍遙集》，收入興津要等(編)：《明治文學全集》(東京：筑摩書房，1965–1989年)，第16冊，頁371–72。

<sup>5</sup> 其實，隨便翻開任何一本日本文學史，對坪內逍遙的描述都沒有很大的差異，例如松濤一等編的《日本文學史》第1冊(東京：至文堂，1964年)說：「《小說神髓》是近代文學的曉鐘。」(頁28)島崎藤村在〈文學界の生れた頃〉一文中回憶《小說神髓》時亦說：「坪內逍遙的《書生氣質》與《小說神髓》就好像天將破曉黎明尚未到來之前，在濃霧重重之中，乍聞雞鳴一樣。」見三好行雄(編)：《島崎藤村全集》(東京：筑摩書房，1981年)，第11卷，頁358。

<sup>6</sup> 坪內逍遙在自傳《回憶漫談》裏說到自幼沉浸在小說中，在他大學本科3年級那年，英籍教師William Houghton讓學生分析《哈姆雷特》中王后Gertrude的性格。坪內從傳統倫理觀念出發，以分析人物性格以及小說的道德意義為題，可是，英籍教師判給他很低的分數。一個在友儕間被喻為文學通的人獲發低分，讓他開始醒覺到傳統小說的價值標準，不足以評價新興的文學，於是他奮發涉獵大量的英國文藝作品以及文藝理論方面的書刊，逐漸揚棄了從小培養起來的江戶戲作文學的文藝觀。見坪內逍遙：《回憶漫談》、〈新舊過渡期の回想〉，載坪內逍遙(著)、稻垣達郎(解說)、中村完、梅澤宣夫(注譯)：《坪內逍遙集》，收入《日本近代文學大系》第3冊(東京：角川書店，1974年)，頁345，399–406；參考柳田泉：《若き坪內逍遙：明治文學研究》(東京：日本図書センター，1984年)，頁108。

《小說神髓》分為上下兩篇，上篇從歷史變遷、種類、裨益去重新闡明小說；下篇處理創作及技法方面的問題，包括文體、結構法則、主人公的設置、敘事法等等。他之所以要重新為小說定位，是因為不滿意江戶時代以來小說只被視為李漁所言的「義發勸懲」、「勸善懲惡」的道德教材工具，更不滿意文明開化運動以來，小說淪為宣傳政治的工具。<sup>7</sup> 因此他以藝術的角度來強調小說應有明確的美學價值，而內容應以人情為主，筆法應該盡量寫實，小說作者應穿透人物的內心，以細緻的筆觸剖析人的心理，描寫社會，讓作品如實般、如自然般透現在讀者眼前。自《小說神髓》出現以後，小說在明治日本的地位驟然提升，讀者的態度完全改變，寫作的方法也重新確立。新的小說觀念由坪內逍遙而來，明治文壇對他的觀念有直接吸收，如《文學界》的眾人；或在他刺激之下出現如雨後春筍的小說理論，如二葉亭四迷(1864–1909) 1886年的《小說總論》；也有對坪內逍遙小說觀念的補充及討論，如明治文學史上最著名的論爭之一與森鷗外(1862–1922)的「沒理想的論爭」。<sup>8</sup> 不過，自坪內逍遙奠定現代小說的觀念後，明治以後有關小說的討論很難能繞過他設定下的範疇以及標準。事實是，就連德富蘇峰也深受坪內逍遙的影響（這點本文在最後一部份會作進一步說明）。因此可見，日本新小說，或日本小說現代化，應以坪內逍遙為起點。

從上面很簡單的敘述，已經可以見到梁啟超與坪內逍遙相似的地方——他們各自在自己國家的小說發展史以及文學傳統上扮演相類似的角色，都是要改變傳統小說的概念，為國家建立新小說。不過，這相似並不是出於偶然，而是出自一種有意識的移植。本文主旨在於探討中國近代新小說觀念的建立過程，<sup>9</sup> 並透過分析坪內逍遙與梁啟超的文字，在剖析中國近代新小說的概念的同時，闡述新小說的觀念如何取道日本而移植到中國的途徑，而其中特別注意新小說與文學之間的關係。

<sup>7</sup> 中村光夫：《日本の近代小説》（東京：岩波書店，1954年），頁10–11。

<sup>8</sup> 兩文分別為〈沒理想の語義を弁ず〉，載《坪內逍遙集》，頁89–94；以及〈柵草紙山房論文〉，載吉田精一（編）：《森鷗外全集》（東京：筑摩書房，1971年），頁5–65。可以說，這場論爭是發生在十八世紀英國寫實主義與德國的觀念主義（或唯實主義與唯心主義）在日本的重演。

<sup>9</sup> 移植新小說觀念，可以見於兩個層面，第一是指理論的建構，第二是指寓理論於實踐，即是把這些理論訴諸具體的創作活動。坪內逍遙與梁啟超不單提倡新小說觀念，更身體力行嘗試創作，前者有《當世書生氣質》，後者有《新中國未來記》等。可惜，他們的創作相比其理論文字的貢獻，可以說是不甚顯著。本文只側重討論他們對新小說理論方面的建樹。

## 坪內逍遙與梁啟超：現代「小說」觀念的啟蒙者

1918年，對日本文學文化有深厚了解的周作人（1885–1967），在北京大學文科國文門研究所小說組的講演〈日本近三十年小說之發達〉中，首先指出中日兩國小說近年的發展情況非常相似。他概括地談到日本小說發達的情況，更突出地談論坪內逍遙《小說神髓》的貢獻。當他回顧中國的情況時，語重深長地分析了當時「講新小說也二十多年」的中國，實在是「毫無成績」，其中最欠缺的就是坪內逍遙的《小說神髓》。他說：

中國現時小說情形，彷彿明治十七八年〔1884–1885〕時的樣子，所以目下切要辦法，也便是提倡翻譯及研究外國著作。但其先又須說明小說的意義，方才免得誤會，被一般人拉去歸入子部雜家，或併入《精忠岳傳》一類閑書。——總而言之，中國要新小說發達，須得從頭做起，目下所缺第一切要的书，就是一部講小說是甚麼東西的叫《小說神髓》。<sup>10</sup>

然而，即使周作人搖旗吶喊，我們看到的歷史事實卻是，不要說中國人自己沒有寫出一部《小說神髓》來，就是《小說神髓》的中文全譯本也遲至1991年才出現。<sup>11</sup> 坪內逍遙除了在1935年逝世時曾經引起過幾篇悼念文章外，<sup>12</sup> 他的傑作《小說神髓》似乎對中國文壇沒有起過甚麼重大的影響及作用。不過，儘管當時沒有中國人寫一本類似《小說神髓》的小說理論專著，又或者立刻把《小說神髓》翻譯過來，但並不是說《小說神髓》的思想內容從沒有傳到中國來。事實上，早在晚清新小說初步建立時，我們便已借助了《小說神髓》的主要觀點，而媒介就是提出「小說界革命」的梁啟超。

<sup>10</sup> 周作人：〈日本近三十年小說之發達〉，初刊於《北京大學日刊》141–152號（1918年5月）；收入鍾叔河（編）：《周作人文類編》（長沙：湖南文藝出版社，1998年），第7卷，《日本管窺》，頁237，248。

<sup>11</sup> 劉振瀛（譯）：《小說神髓》（北京：人民文學出版社，1991年）。本文徵引的原文，以《日本近代文學大系》所收《坪內逍遙集》為依歸，部份參考劉振瀛的譯本。

<sup>12</sup> 在民國的中國文壇裏，有關坪內逍遙的介紹文章並不多。除周作人外，謝六逸可稱為最推崇坪內逍遙的一位。他除了在商務版及北新版的《日本文學史》中對坪內逍遙大加譽揚之外，又於1933年以〈坪內逍遙博士〉為題，在《文學》第1卷第3號上評介其一生的文學事業及成就。坪內逍遙於1935年2月逝世，為紀念這位日本著名的文學家，謝六逸又於當年5月以《小說神髓》為題，在《文學》第4卷第5號上專文評論這部著作。這些文章的內容繁簡不一，然而觀點大致相同。其他悼念文章還有夏丏尊：〈坪內逍遙〉，《中學生》1935年6月；收入夏弘寧（選編）：《夏丏尊散文譯文精選》（北京：中國文聯出版社，2003年），頁176–79。

早在東渡日本以前，梁啟超便已經可能在康有為的《日本書目志》(1897-1898)第十四卷〈小說門〉內幾次看到坪內逍遙的名字了，譬如《春之屋漫筆》出現兩次，<sup>13</sup>以坪內逍遙的筆名「坪內雄藏」的名字出現在《新編浮雲再版》等；<sup>14</sup>到了日本「廣搜日本書而讀之」後，他對坪內逍遙的名字便有直接的援引。從梁啟超〈東籍月旦〉(1899-1900)一文的評語所見，他對坪內逍遙所著的《上古史》、《中古史》有所推介，並知道這兩書是「專門學校講義錄本」。<sup>15</sup>而在稍遲發表的一篇文章〈讀日本大隈伯爵開國五十年史書後〉(1910)裏，他更述及坪內逍遙一生最得意的戲劇著述《國劇小史》。<sup>16</sup>表面看來，他的確沒有正面提及《小說神髓》，我們暫時也沒有證據證實梁啟超曾涉獵過坪內逍遙的《小說神髓》，但是同時要注意的是，我們到現時為止也沒有確實證據，可以否定梁啟超曾閱讀《小說神髓》。事實上，梁啟超到明治日本後閱讀過些甚麼、那一本、那一類日文書籍，現時還只是在整理階段，不宜妄下判斷。<sup>17</sup>但如果我們細心比較梁啟超與坪內逍遙的小說論，卻可以發現，梁啟超的小說論中有不少與坪內的言論相似。從他的小說革命論大都出於東渡之後，而坪內逍遙又是在明治時期日本小說評論界的首要人物來看，不難推想到梁啟超與坪內逍遙的現代小說觀有莫大關連。而通過兩者比較，指出梁啟超與坪內逍遙有關小說討論相近的地方看來，我們甚至有理由相信，梁啟超確是受到坪內小說論的影響，甚至刻意移植這些新的小說觀念到中國來。

儘管我們今天都認定梁啟超是中國近代新小說的倡導者，但其實，較諸他終身勤奮不倦而完成的百萬言著作而言，論小說的文章其實為數不多。最能確定的一點是，梁啟超影響中國小說發展的文章，包括〈譯印政治小說序〉(1898)、〈論小說

<sup>13</sup> 康有為：《日本書目志》，載《康有為全集》(上海：上海古籍出版社，1987年)，頁1206，1245。

<sup>14</sup> 《浮雲》是二葉亭四迷的作品。二葉亭四迷因仰慕坪內逍遙的名氣，請教於坪內，並在坪內的指導下完成以及修改日本第一本現代小說《浮雲》。坪內逍遙恐怕以文壇新秀之名出版對作品的接受與認同不夠，因此先以自己的名義出版。參考Marleigh Grayer Ryan, *Japan's First Modern Novel: Ukigumo of Futabatei Shimei* (New York: Columbia University Press, 1967)；二葉亭四迷：《浮雲》，載《坪內逍遙·二葉亭四迷集》(東京：築摩書房，1967年)。

<sup>15</sup> 《梁啟超全集》，第1冊第2卷，頁325-34。

<sup>16</sup> 另外，梁氏在「戊戌以後所聚之書」的《梁氏飲冰室藏書目錄》內，收有坪內雄藏的《倫理と文學》一書。見國立北平圖書館(編)：《梁氏飲冰室藏書目錄》(北京：北京圖書館出版社，2005年)，頁595。

<sup>17</sup> 京都大學人文科學研究所主持的共同研究梁啟超計劃，研究議題之一就是搜集並整理梁啟超到日本後所看過的日本書目。見狹間直樹(編)：《共同研究梁啟超：西洋近代思想受容と明治日本》(東京：みすず書房，1999年)，〈序〉，頁i-xii。

與群治之關係》(1902)、〈新小說第一號〉(1902)、〈中國唯一之文學報——「新小說」〉(1902)等，全都在維新失敗、東渡日本以後幾年寫成的。很明顯，東渡日本以後的經歷，是梁啟超發展其小說改革思想的重要土壤，他也自言「前後若出兩人」。<sup>18</sup>然而，令人感到可惜的是，即使近年在日本及中國現代化的議題下有關梁啟超如何受日本明治文壇影響的討論已有長足的發展，<sup>19</sup>但過去學界所關注的一直側重於梁啟超在文界革命(新詞語、新文句)、<sup>20</sup>詩界革命方面如何得力於明治文壇；<sup>21</sup>即使討論小說界革命方面的，重點也只放在政治小說，<sup>22</sup>而且還有過份偏重研究「政治小說」的「政治」而非「小說」的傾向。<sup>23</sup>然而，對於梁啟超所引發的中國小說觀念的轉化，以及這轉化如何與他在日本受到的影響，特別是他怎樣通過明治日本而輾轉輸入西方現代的小說觀念的重要課題，卻一直闕如。<sup>24</sup>本文嘗試填補這空白，深入剖析梁啟超所推動及協助建立的中國新小說理念究竟怎樣受到明治文學，尤其是明治文學的代表人物坪內逍遙的影響。

有關梁啟超新小說觀念的論述為數不少，他主要的引文更是耳熟能詳，我們不再作詳細討論。下文從他所提出的幾個重要論點入手，包括小說的地位(由小說的

<sup>18</sup> 梁啟超：〈三十自述〉，載《梁啟超文集》，第2冊第4卷，頁957。

<sup>19</sup> Joshua A. Fogel, ed., *The Role of Japan in Liang Qichao's Introduction of Modern Western Civilization to China*, China Research Monographs No. 57 (Berkeley, CA: University of California, 2004)；狹間直樹：《共同研究梁啟超》；鄭匡民：《梁啟超啟蒙思想的東學背景》(上海：上海書店出版社，2003年)。

<sup>20</sup> 王曉平：〈梁啟超文體與日本明治文體〉，載王曉平：《近代中日文學交流史稿》(長沙：湖南文藝出版社，1987年)，頁272-77；夏曉虹：《覺世與傳世：梁啟超的文學道路》(上海：上海人民出版社，1991年)，特別是第八、九章，頁201-72；夏曉虹：《晚清社會與文化》(武漢：湖北教育出版社，2001年)，特別是第三章〈梁啟超與日本明治小說〉，頁53-87。

<sup>21</sup> 陳建華：《「革命」的現代性——中國革命話語考論》(上海：上海古籍出版社，2000年)，特別是第二章第四小節〈「詩界革命」的現代性：梁啟超與德富蘇峰〉，頁40-44。

<sup>22</sup> 山田敬三(著)、汪建(譯)：〈漢譯《佳人奇遇》縱橫談——中國政治小說研究簡記〉，載趙景深(主編)：《中國古典小說戲曲論集》(上海：上海古籍出版社，1985年)，頁384-404。

<sup>23</sup> 樽本照雄的研究大量展示了梁啟超的「政治小說」譯介中，在「群」與「社會」的用法以及意義。見樽本照雄：〈梁啟超の「群治について」——「論小説与群治之關係」を讀む〉，《清末小説》(天津：清末小説研究會)，第20號(1997年12月)，頁5-29。

<sup>24</sup> 在近代中國小說觀念轉變的議題上，袁進的《中國小說的近代變革》(北京：中國社會科學出版社，1992年)和黃錦珠的《晚清時期小說觀念之轉變》(臺北：文史哲出版社，1995年)可以說是這方面研究的代表作。不過兩書的研究範圍，只在於討論新舊小說觀念上的不同，不在於處理中國小說觀念如何經日本(特別是明治時期)轉化。

新功能所帶動)、小說的分類及小說歸類等幾個層面去處理觀念的問題,並以坪內逍遙的文字作參照,以展示二者之間的關係。我們可以先從小說的地位開始,這是一個最首要而且基本的問題,因為很多環繞著小說的問題都跟它的地位有關,尤其是梁啟超在這個問題上說了一句在當時可說是驚天動地的話:「小說為文學之最上乘。」徹底地改變了小說在中國文學以至思想方面的位置。

## 小說的地位

在中國的舊學傳統裏,小說位居九流十家之末,一直被視為君子弗為的小道,不為傳統知識階層的士大夫所看重。這種情況,自東漢以來便已如此。班固取劉歆的《七略》而為《漢書·藝文志》,首揭九流十家的分類。《漢書·藝文志》說:「小說家者流,蓋出於稗官。街談巷語,道聽塗說者之所造也。孔子曰:『雖小道,必有可觀者焉,致遠恐泥,是以君子弗為也。』然亦弗滅也。閭里小知者之所及,亦使綴而不忘。如或一言可采,此亦芻蕘狂夫之議也。」這種看法,直至清代紀昀主編的《四庫全書總目》,仍然沒有大變。〈子部·小說家〉提要云:「班固稱:『小說家流,蓋出於稗官。』如淳注謂:『王者欲知閭巷風俗,故立稗官,使稱說之。』然則博採旁蒐,是亦古制。固不必以冗雜廢矣。今甄錄其近雅馴者,以廣見聞。惟猥鄙荒誕,徒亂耳目者,則黜不載焉。」<sup>25</sup>

然而,這只不過是傳統理念下的小說在中國所佔的位置。一直以來,論者都簡化地說梁啟超要打破這種小說低微的做法,為小說平反。但事實並不是這樣。梁啟超在1902年所寫的〈論小說與群治之關係〉其實比當時其他人更猛烈地批評小說,他批評的就是中國傳統小說。舊小說裏充斥著各種各樣的腐敗思想,諸如「狀元宰相」、「佳人才子」、「江湖盜賊」及「妖巫狐鬼」等,使得中國「群治腐敗」,國民身受其害。「今我國民惑堪輿」、「今我國民慕科第若膻」、「今我國民輕棄信義」、「今我國民輕薄無行」、「今我國民綠林豪傑」,都是因為民眾讀了傳統的舊小說,換言之,小說是中國落後腐敗的根源。這樣的舊小說得到這樣低微的位置是理應如此的,沒有平反的必要。舊小說「影響於人心風俗」,中國國民腐敗,「大半由舊小說之勢力所鑄成也」,這一點,是梁啟超一直堅持的。<sup>26</sup>

<sup>25</sup> 紀昀(總纂):《四庫全書總目提要》(石家莊:河北人民出版社,2000年),卷一四〇,子部五〇,頁3560。

<sup>26</sup> 梁啟超〈告小說家〉說:「十年前之舊社會,大半由舊小說之勢力所鑄成也。」載《梁啟超全集》,第5冊第9卷,頁2747。

不過，梁啟超〈論小說與群治之關係〉一文又用上大量的篇幅，從小說的普遍性、小說直接間接的影響、<sup>27</sup> 四種力量、優點與缺點、小說的類型等，去說明「其性質其位置」，<sup>28</sup> 這顯然又要全面地洗掉「小說」一詞過去一直給人的惡劣印象。由於不能登大雅之堂的只是中國的「舊小說」，不是「小說」本身，在全面否定了舊小說後，梁啟超便提出重要的立論，他的策略是借助「泰西」和「域外」的權威性，從而賦予小說「最上乘」、「最精確」、「最高尚」、「為功最高」的價值。文章中最常為人徵引的幾句是：

小說之道德感人深矣。泰西論文學者必以小說首屈一指，豈不以此種文體曲折透達，淋漓盡致，描人群之情狀，批天地之竅奧，有非尋常文家所能及者耶！

譯者曰：此法國著名文家兼天文學者佛林瑪利安君所著之《地球末日記》也，以科學上最精確之學理，與哲學上最高尚之思想，組織以成此文，實近世一大奇著也。

小說為文學之最上乘，近世學於域外者，多能言之。<sup>29</sup>

那時候對「泰西」認識還不深的梁啟超，論證的來源其實只有日本。他在日本親眼看到政治小說成為明治日本自由民權運動對「自由」訴求的渠道，看到小說不單可以「載大道」，也可以「救國救民」。這使他了解到，小說言辭通俗，有助「易傳行遠」，只要善加利用，真的可以成為宣傳「區區政見」的一大助力，使國家的「政界日進」。梁啟超說，「彼美、英、德、法、奧、意、日本各國政界之日進，則政治小說，為功最高焉」，就是這個意思。<sup>30</sup> 針對中國的維新失敗，他曾在不同的地方

<sup>27</sup> 梁啟超〈小說與群治之關係〉說：「故常欲於其直接以觸以受之外。而間接有所觸有所受。」載《新小說》第1號（1902年）；收入陳平原、夏曉虹（編）：《二十世紀中國小說理論資料（1897-1916）》第一卷（此後簡稱《小說理論資料》）（北京：北京大學出版社，1997年），頁50。坪內逍遙在《小說神髓》的〈小說的裨益〉一節中也說到：「乃若論及小說之利益，必須先以區分，一為直接之利益，一為間接之裨益。」（頁84）

<sup>28</sup> 梁啟超：〈論小說與群治之關係〉，頁50。

<sup>29</sup> 以上引文分見梁啟超：〈中國唯一之文學報「新小說」〉，《新民叢報》14卷（1902年）；收入《小說理論資料》，第一卷，頁58-63；飲冰：〈《世界末日記》譯後語〉，《新小說》第1號（1902年）；收入《小說理論資料》，第一卷，頁57；梁啟超：〈新小說第一號〉，《新民叢報》20號（1902年）；收入《小說理論資料》，第一卷，頁56。

<sup>30</sup> 梁啟超：〈譯印政治小說序〉，《清議報》第1冊（1898年）；收入《小說理論資料》，第一卷，頁37。



多次點出小說和日本維新的關係：「於日本維新之運有大功者，小說其一端也。明治十五六年間，民權自由之聲徧滿國中。」<sup>31</sup>

不過，梁啟超所沒有告訴中國讀者的是，即使在日本，小說原來也不是一直有這樣重要的影響力的。坪內逍遙在《小說神髓》中早已指出：「蓋本國習俗，若夫小說自身之裨益，豈獨供春日永晝，驅趕寂寥獨處之睡魔；秋夜漫漫，僅聊以寂寥鬱悶：其效能若乎此。小說乃為婦女童蒙的玩物。」<sup>32</sup>在這樣的理念下，日本傳統小說也自然只能是一無是處，甚至並不是真正的創作。所以，坪內逍遙說，當時日本世俗所流行的小說，「若以繪畫喻之，則仍處浮世繪之位置，未及真正繪畫之階段」。<sup>33</sup>

很明顯，這情況跟中國傳統是一樣的，而且，這種情況也同樣不是由於小說這種文類本身有甚麼局限，而是因為人們未認識到小說的真正價值，問題的核心在於日本的舊小說。坪內逍遙批評日本的舊小說謂：

故近來刊行之小說、稗史，若非馬琴、種彥之糟粕，乃多屬一九、春水之贗物。蓋晚出之戲作者之流，專以李笠翁之語為師，以為小說、稗史的主要目乃在寓勸懲之意，乃製造一套道德模式，極力欲此模式放置腳色入其內，雖然作者並不一定想去拾古人的糟粕，然區於寫作範圍狹窄，不自覺就只能寫出趣意雷同如出一轍的稗史。豈非一大憾事耶！<sup>34</sup>

坪內逍遙認為過去的小說作者，徒具小說家之名，實則只是「戲作者之流」、「翻案家」，根本「沒有一個夠得上是真正作者的」。他們創作的態度毫不嚴肅，但求量多，寫的盡是一些低級趣味的「遊戲筆墨」，是「糟粕」，而歸根究底，這些戲作者還抱殘守缺的原因，不單因為「專以李笠翁之語為師」，更因為沒有意識到中國的舊小說是阻礙人情表達，甚至國家進化的肇因。他說：

在中國人們之所以罵小說為誨淫導欲之書，是對《金瓶梅》、《肉蒲團》之類的評論，然則於我國，皆卑物語，認為是敗壞風俗之書，是指那些描寫男女隱微的癡情，流於卑俗淫猥的情史之類。但《金瓶梅》，《肉蒲團》以及猥褻的情史之類，都是似是而非的小說，不能算是真正的小說。為甚麼這樣說呢？因為這類小說，都含有藝術中最忌諱的猥褻下劣要素的緣故。這類猥褻的情

<sup>31</sup> 梁啟超：〈飲冰室自由書〉，《清議報》第26冊（1899年）；收入《小說理論資料》，第一卷，頁39。

<sup>32</sup> 坪內逍遙：《小說神髓》，頁84。

<sup>33</sup> 同上注，頁86。

<sup>34</sup> 同上注，頁41。

史，無疑是以誨淫導欲作為它的全篇的眼目，這種似是而非的小說、稗史，經常在世上出現。<sup>35</sup>

他的目的並不是要摒棄小說，而是希望激勵日本小說的發達：「將我國不成熟的小說、稗史，逐步加以改良修正，使之可以凌駕西方的小說之上，成為完美無缺的東西，形成標誌著國家榮譽的一種偉大藝術。」<sup>36</sup>

坪內逍遙一方面指出舊小說有諸種問題，另一方面要為小說叫冤，抱不平，因為他認為小說其實是傲視同儕、冠絕古今的，但這樣的小說並不是傳統的小說，而是新意義之下的小說。為了展現新小說的長處，他比較了這種小說與各種文類的優勝劣敗之處：

因此那些小說、稗史，如果能夠做到富於神韻，那麼不但說它是詩，說它是歌，使之立足於藝術殿堂之上也毫無不可；而且無寧說是理當如此的。畢竟，小說之旨，在於寫人情世態。使用新奇的構思這條線巧妙地織出人的情感，並根據無窮無盡、隱妙不可思議的原因，十分美妙地編織出千姿百態的結果，描繪出恍如洞見這人世因果奧秘的畫面，使那些隱微難見的事物顯現出來——這就是小說的本分。因此，那種完美無缺的小說，它能描繪出畫上難以畫出的東西，表現出詩中難以曲盡的東西，描寫出戲劇中無法表演的隱微之處。因為小說不但不像詩歌那樣受字數的限制，而且也沒有韻律這類的桎梏；同時它與演劇、繪畫相反，是以直接訴之讀者的心靈為其特質的，所以作者可進行構思的天地是十分廣闊的。這也就是小說之所以能在藝術中取得地位的緣故，並終將凌駕於傳奇、戲曲之上，被認為是文學中唯一的、最大的藝術的理由吧！<sup>37</sup>

在這段重要的引文裏，坪內逍遙提出了兩個核心論點，第一，他對小說的力量作了仔細的描述，既「能描繪出畫上難以畫出的東西」，又能「表現出詩中難以曲盡的東西」，甚至「描寫出戲劇中無法表演的隱微之處」；第二，由於小說具備了這些優點，因此值得大力的推崇——小說是「文學中唯一的、最大的藝術」。小說的力量，不單見諸其他的文學體裁不能望其項背的描述能力，更在於這種力量是直接影響人心的。小說能感動人心，就是坪內逍遙《小說神髓》全文的精髓所在。坪內逍遙更指出小說的刺激力是很厲害的，小說有「給心靈以強烈刺激，感觸事物」的能力。這無疑都是很值得注意的論點；而更值得留心的是，這幾個論點在梁啟超的新小

<sup>35</sup> 同上注，頁87。

<sup>36</sup> 同上注，頁42。

<sup>37</sup> 同上注，頁48。

說論述中也可以見得到。梁啟超強調小說「感人之深」、「感人為主」，<sup>38</sup>小說「四力」的「醺、浸、刺、提」中特別是「刺」，都與這些觀點相似。而第二點所強調小說在文學中的位置，其實就是上面所說梁啟超新小說觀中最高石破天驚的觀點。雖然坪內逍遙在這段引文中用上不同的字句，但意思跟梁啟超所說的「小說為文學之正宗」是一致的。坪內逍遙指出，既然小說本身是「文學的正宗」，是這樣「高尚的藝術」，因此，讀者對象也有所改變，小說不是婦女的玩物，而是「有識之士讀小說，感受之深，莫若讀其他經書或讀正史可能比擬。泰西諸國，那些大人學士，都競相披閱稗史，以追求快樂之故」。<sup>39</sup>而這點，梁啟超也有所響應：「在昔歐洲各國變革之始，其魁儒碩學，仁人志士。……於是彼中綴學之子，鬻塾之暇，手之口之。」<sup>40</sup>這些相似和雷同，可以進一步確定坪內逍遙對梁啟超的影響。

更值得深入討論的，而且也是其他學者過去所嚴重忽略的一個要點是：坪內逍遙在這些有關小說的表面評述背後，實際上既給文學下了新的定義，同時也給小說賦與了新的含義。有意思的是，梁啟超也作了相類以的工作，而且兩人方向和觀點都是接近的。

## 小說的歸類

今天人們以詩、小說、戲劇、散文為其重要體裁的文學概念，是肇始自西方的，特別是西方十九世紀以來重想像、重作者個性而催生的文學觀念。在日本，把小說歸入文學內，與其他體裁如詩、散文、戲劇相列相對的，始於坪內逍遙的《小說神髓》。<sup>41</sup>在這之前，「文學」一詞的內涵，與今天所指西方文學觀念有很大的分別，可以說，他們過去一直沿襲著中國傳統的文學觀。<sup>42</sup>市島春城就說：「在那非

<sup>38</sup> 梁啟超：〈論小說與群治之關係〉，頁50；梁啟超：〈新小說第一號〉，頁56。

<sup>39</sup> 坪內逍遙：《小說神髓》，頁48。

<sup>40</sup> 梁啟超：〈譯印政治小說序〉，頁37。

<sup>41</sup> 參鈴木貞美：《日本の「文学」概念》（東京：作品社，1998年）；柳田泉：《明治初期の文学思想》（東京：春秋社，1965年）。

<sup>42</sup> 在日本方面，明治以前，「文學」的概念與中國極有關連，譬如是指律令制裏賜給親王的家庭教師，以及江戶時代諸藩的儒官等，可參考新村出（編）：《広辞苑》（東京：岩波書店，1998年第五版）「文學」條（頁2381）。明治維新之後，文學相對於現代西方 literature 的概念逐步確立。在日本以及中國，「文學」一詞的演變過程很複雜。自五四開始，中國亦發生了一場有關「文學」涵義探源的運動，當中涉及的問題很廣泛，筆者擬另撰文探討。讀者如對此論題感興趣，可參閱鈴木修次：〈文学の訳語の誕生と日中文学〉，載古田敬一（編）：《中国文学の比較文学的研究》（東京：汲古書院，1986年），頁327-52；以及鈴木貞美《日本の「文学」概念》一書。

用漢文〔寫作〕就以為不是文學的時代，戲作者〔指寫通俗小說的人〕一概受了排斥，當時西洋之所謂文學，還未受世人的理解，闡明此點而啟發世間的愚蒙的，就是坪內君的《小說神髓》。<sup>43</sup> 而研究明治文學的專家柳田泉（1894–1969）亦指出：

從來，除了詩歌之外，文學被全面輕視，當作無用之物。這個情況，到了明治維新之際亦然。在明治之時，還特別強調了功利主義，實學思想抬頭。……先生〔坪內逍遙〕本著愛好文學之心，以文學的本質、原理，不斷探求文學是怎樣的事物。……而扭轉了時代文學的弊端，使文學革新的方向得以貫徹。<sup>44</sup>

另一方面，在中國傳統學術的分類裏，小說一直被放在經、史、子、集四部的子部之內。簡單而言，若以近代西方學術分類的眼光分析，「史」是歷史，「子」為哲學，「集」為文學，而「經」的《詩經》應屬文學，《尚書》、《春秋》應屬史學，不一而足。《漢書·藝文志》首先把小說列入了「諸子略」的九流十家之中，其後《隋書·經籍志》吸納了晉荀勗《中經新簿》的分類方法，改而將群書分為經、史、子、集四部，小說開始被收入子部。自此以後，中國學術的分類就一直沿用這個方法，直至清乾隆的《四庫全書》為止都沒有大變動。

晚清時期已有人認識到傳統四部其實並不能容納這種新概念的「小說」，而提出修正。但他們最初的觀點仍然不脫「經史子集」這個基礎。最典型和廣為人知的是康有為在《〈日本書目志〉識語》中的說法：「可增七略為八、四部為五。……僅識字之人，有不讀『經』，無有不讀小說者。故『六經』不能教，當以小說教之；正史不能入，當以小說入之；語錄不能喻，當以小說喻之；律例不能治，當以小說治之。」<sup>45</sup>

就是嚴復（1853–1921）與夏曾佑（1861–1924）在為《國民報》提出要譯印「說部」時也是從「經史子集」出發的：

舉古人之事，載之文字，謂之書。書之為國教所出者，謂之經；書之實欲創教而其教不行者，謂之子；書之出於後人，一偏一曲，偶有所托，不必當於道，過而存之，謂之集；此三者，皆言理之書，而事實則涉及焉。書之紀人事者，謂之史；書之紀人事而不必果有此事者，謂之稗史；此二者，並紀事

<sup>43</sup> 轉引自劉振瀛譯：《小說神髓》，頁9。

<sup>44</sup> 柳田泉：《坪內逍遙先生の文學革新の意義を概論す》，載《坪內逍遙集》，頁361–70。

<sup>45</sup> 康有為：《〈日本書目志〉識語》，頁13。康有為所說的「語錄」謂子部，「律例」指文學上的律例，即是集。

之書，而難言之理則隱寓焉。此書之大凡也。……夫說部之興，其入人之深，行世之遠，幾幾出於經史上，而天下之人心風俗，遂不免為說部之所持。<sup>46</sup>

甚至東渡前的梁啟超自己，也同樣以四部的分類了解「小說」。他在1892年入萬木草堂時所寫的《讀書分月課程》(1892)中，在中國傳統的學術分類的「經學書、史學書、子學書」裏加多了「理學書」以及「西學書」，裏面顯然沒有一項是與我們今天意義下的文學、小說相對應的。<sup>47</sup>此外還有梁啟超早期(《時務報》時期)的最具代表性的論述：1896年的《西學書目表》與1897年的《變法通議》。論者多注意的是《變法通議》中〈論幼學〉說書部所表現的小說觀，然而《西學書目表》中所透露他早期對小說的概念同樣是不容忽視的。在《西學書目表》中所列三十種書中，我們今天認定為早期「漢譯傳教士小說」的《昕夕閑談》(改編自*Night and Morning*)及《百年一覺》(*Looking Backward*)，<sup>48</sup>在梁啟超的分類下只歸入「無可歸類之書」。<sup>49</sup>這並不是說梁啟超不知道《昕夕閑談》及《百年一覺》為小說，事實上，在《昕夕閑談》及《百年一覺》後，他就分別附加了「英國小說、讀畢令人明白西洋風俗」、「西人之小說、言及百年後世界」的識語。不過，當時梁啟超所關注的是政治上的變法與維新，而他的分類方法以及對「小說」的了解，仍以中國學術的分類去概括西學書。因此，在〈《西學書目表》序例〉一文，他就處處顯示以中國的系統去囊括西方學術的困難與短拙。在一開首的第一句，他就說「余既為《西書提要》，缺醫學、兵政兩門未成」，這是他把《西書提要》與《四庫提要》比擬後所得出的判斷，然後文中又說「西學各書，分類最難，凡一切政皆出於學，則政與學不能分。非通群學不能成一學，非合庶政不能舉一政，則某學某政之各門，不能分」等，<sup>50</sup>也足以顯示他意識到以中國舊學與「西學各書」相配應其中一個鴻溝在「分類最難」。通過他們的分類以及歸類，我們知道梁啟超以及處於該時代的人如何理解小說，因為他們必須首先理解

<sup>46</sup> 幾道、別士：《本館附印說部緣起》；收入《小說理論資料》，第一卷，頁25–26。

<sup>47</sup> 梁啟超：〈讀書分月課程〉，載《梁啟超全集》，第1冊第1卷，頁5–8。

<sup>48</sup> 有關「漢譯傳教士小說」的定義，以及《昕夕閑談》及《百年一覺》的內容及其在晚清文學界的影響，請參考Patrick Hanan, *Chinese Fiction of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries* (New York: Columbia University Press, 2004), pp. 58–84。

<sup>49</sup> 見梁啟超：〈《西學書目表》序列〉，載《梁啟超全集》，第1冊第1卷，頁82–83。《西學書目表》全表收在增田涉：《中國文學史研究：「文學革命」と前夜の人々》(東京：岩波書店，1967年)，頁403。

<sup>50</sup> 梁啟超：〈《西學書目表》序例〉，頁82–83；梁啟超：〈讀西學書法〉，載夏曉虹(輯)：《飲冰室合集(集外集)》(北京：北京大學出版社，2005年)，頁1169。

這個稱為小說的事物，才可以進行分門別類，而我們也就可以知道他們當時如何理解事物的涵義了。

由此可見，晚清新思想家雖然已經刻意標榜「小說」之新，以圖脫離中國固有對小說的定見，但從他們的分類上去看，小說仍然按傳統的分類術語被放在經史子集的系統之內。直至梁啟超從明治文壇了解到新小說其實是完全不同的事物後，他才把小說歸入「文學」之中，提出「小說為文學」的說法，並在「小說界革命」中宣稱「小說為文學之最上乘」，整個社會風氣於是為之一變，異口同聲地認同「小說為文學」。譬如黃人就說：「近日海通，好事者趨譯及西小說，始知歐美人視為文學之要素，化民之一術，遂靡然成風。」<sup>51</sup>不少晚清文人就更進一步確認梁啟超「小說為文學」的論斷：

小說者，實文學上之最上乘也！

故取天下古今種種文體而中分之，小說占其位置之一半，自餘諸種，僅合占其位置之一半。偉哉小說！

小說，小說，誠文學界中之占最上乘者也。其感人也易，其入人也深，其化人也神，其及人也廣！<sup>52</sup>

可見，「小說為文學之最上乘」的創新性以及革命意義，除了在於把小說的地位以不可量計的倍數及速度提升外，更在於把小說從子部的一種中解放出來，驟然成為文學內的一種體裁。不過要注意的是，「小說為文學」一句，在中國幾千年以來的文學史上是亙古而未有的原因，<sup>53</sup>不單因為小說的意義轉變了，最重要的更是文學的涵義也轉化了，而轉折的核心過程，亦是由梁啟超而來的。

「文學」一詞典出《論語》，是〈先進篇〉內孔門四科的一科：「文學：子游、子夏」，所指的是「文章博學」。<sup>54</sup>不過，「文學」一詞的意義在中國古籍裏是非常豐富的，不單泛指文章經籍、文才學識，在漢獨尊儒術以後，更與儒家的文教觀念有

<sup>51</sup> 黃摩西(主編)：《普通百科新大辭典》(上海：國學扶輪社印行，1911年)，「小說」條；現據鍾少華(編)：《詞語的知惠：清末百科辭書條目選》(貴陽：貴州教育出版社，2000年)，頁41。

<sup>52</sup> 楚卿：〈論文學上小說之位置〉，《新小說》第7號(1903年)；陶祐曾：〈論小說之勢力及其影響〉，《遊戲世界》第10期(1907年)；收入《小說理論資料》，頁247。

<sup>53</sup> 魯迅也曾經不無感嘆地說過：「在中國，小說不算文學，做小說的也決不能稱為文學家。」見魯迅：〈我怎樣做小說來〉，載《魯迅全集》(北京：人民文學出版社，1981年)，第4卷，頁511。

<sup>54</sup> 朱熹：《四書集註》(臺北：藝文印書館，1966年)，〈先進篇〉，頁490-91；何晏(集解)、邢昺(疏)：《論語注疏》(北京：北京大學出版社，1999年)，〈先進篇〉，頁143。

不可分割的關係，譬如儒家經典、儒生以及經學博士的官名等。這種看法，梁啟超東渡以前，在他的文章裏也常常找到例子，例如他在1896年的〈古議院考〉內就說，「詔公卿問賢良文學」；1896年的〈三先生傳〉中「皇上之內侍，本為貢生，雅好文學」也包含這個意思。然而，在東渡後，他的文學觀已經與以往不同，內裏不單由想像文學體裁之一的小說所組成，更認為小說是文學內的最上乘。要留心的是，這種看法的形成，要在小說與其他文學體裁所共同組合成一整體的結構內才能看到。梁啟超在1902年在〈論小說與群治之關係〉（1902年）一文內，揭櫫「小說界革命」的口號，再配合早在1899年提出的「詩界革命」、「文界革命」，一個包含小說、散文、詩的文學概念才完全定型。在這個新的文學觀的基礎上，梁啟超才會有「小說為文學之最上乘」的斷語，而也因如此，他在同年所寫的〈釋革〉中正式提出「文學革命」的要求。<sup>55</sup>

我們繼承了文學革命遺產百多年，似乎對文學的定義已有充份的認識，亦不會感到這個詞對我們有任何甚麼陌生之處。文學在我們熟知的語義裏，大概令人立刻想到以藝術的手法，表現思想、情感，例如指詩、散文、戲劇、小說等體裁的虛構想像作品。然而，對文學這樣的理解，在二十世紀二、三十年代還只是在沉澱當中，而當時就有不少人認識到，所講的文學是經歷了一個很大的轉折過程的：

西方文化的輸入改變了我們的「史」的意念，也改變了我們的「文學」的意念。我們有了文學史，並且將小說、詞曲都放進文學史裏，也就是放進「文」或「文學」裏。

中國的新文學是對舊文學的革命，是另起爐灶的新傳統，是現代化的一環。<sup>56</sup>

不單如此，他們更肯定這種新的文學觀念的轉變是來自梁啟超的。錢玄同（1887–1939）就說：「梁任公實為創造新文學之一人，……輸入日本新體文學，以新名詞及俗語入文，視戲曲小說與論記之文平等（梁君之作新民說，新羅馬傳奇，新中國未來記，皆用全力為之，未嘗分輕重於其間也），此皆其認識力過人處，鄙意論現代文學之革新，必數梁君。」<sup>57</sup> 由此可見梁啟超的貢獻。

<sup>55</sup> 梁啟超：〈釋革〉，載《梁啟超全集》，第2冊第3卷，頁759–62。

<sup>56</sup> 朱自清：〈詩言志辨·序〉，載朱自清：《朱自清全集》（南京：江蘇教育出版社，1988年），第6卷，頁127；〈關於大學中國文學系的兩個意見〉，載同書，第2卷，頁114。

<sup>57</sup> 錢玄同：〈致陳獨秀信〉，《新青年》第3卷第1號（1917年3月）；收入《小說理論資料》，第一卷，頁25。

## 小說的分類

我們剛看過在「文學」作為一個結構內「小說」與其他文類的關係。現在，我們看看「小說」內各種體裁的分類。坪內逍遙的小說觀對梁啟超新小說的移植還有另外一個重要的影響，就是對於小說的內部分類。

傳統中國小說曾經有多種不同的分類方式，較受人重視的是明朝胡應麟在《少室山房筆叢》將小說分為「志怪」、「傳奇」、「雜錄」、「叢談」、「辯訂」、及「箴規」六大類別；<sup>58</sup> 清乾隆時紀昀總編的《四庫全書總目》把小說別為「敘述雜事」、「記錄異聞」及「綴緝瑣語」三類。不過，中國小說的分類方式，到了梁啟超的〈論小說與群治之關係〉，則不單可以說是異軍突起，更可以說是企圖對整個傳統分類模式的顛覆。他提議一種新方法，基本上把小說分成兩大類，他認為「小說種目雖多，未有能出此兩派範圍外者」。這兩派範圍分別是：

凡人之性，常非能以現境界而自滿足者也。而此蠢蠢軀殼，其所能觸能受之境界，又頑狹短局而至有限也，故常欲於其直接以觸以受之外。……日趨於利者，其力量無大於小說。小說者，常導人遊於他境界，而變換其常觸常受之空氣者也。此其一。

人之恒情，於其所懷抱之想像，所經閱之境界，往往有行之不知、習矣不察者，無論為哀為樂、為怨為怒、為戀為駭、為憂為慚，常若知其然而不知其所以然。欲摹寫其情狀，而心不能自喻，口不能自宣，筆不能自傳。有人焉，和盤托出，澈底而發露之，則拍案叫絕曰：「善哉善哉，如是如是。」所謂「夫子言之，於我心有戚戚焉」。感人之深，莫此為甚。此其二。<sup>59</sup>

梁啟超認為讀者通過閱讀小說能滿足兩種深層需要：第一種為超越個人經歷的欲望。因為小說可以「常導人遊於他境界」而使人超越「頑狹短局」，超越「蠢蠢軀殼」。這種能「導人遊於他境界」的小說，他稱之為「理想派小說」；而第二種則可以如實地表達人的內心深處的感受或者欲望。因為小說可以把「心不能自喻、口不能自宣、筆不能自傳」的感情「和盤托出」，令感情枯燥、言辭匱乏的讀者嘖嘖稱奇。這一種小說，他稱之為「寫實派小說」。

梁啟超所謂的「理想派」與「寫實派」，大抵即相當於我們今天的文學術語裏面所謂的「浪漫主義」(romanticism) 與「寫實主義」(realism)。從文字的表面看來，將寫實派對應於寫實主義問題不大，但將理想派配對於浪漫主義，卻難免令人生疑。

<sup>58</sup> 胡應麟：《少室山房筆叢》(北京：中華書局，1958年)，〈二酉綴遺〉，頁459-89。

<sup>59</sup> 梁啟超：〈論小說與群治之關係〉，頁50-54。



但其實即使在五四之時，romanticism並不一定翻譯作「浪漫主義」，而是曾被陳獨秀譯作「理想主義」或被周作人譯作「傳奇派」的。<sup>60</sup> 陳獨秀在《現代歐洲文藝史譚》中說：「歐洲文藝思想之變遷，由古典主義一變而成理想主義 (romanticism)，此在十八、十九世紀之交。文學者反對模擬希臘羅馬古典文體所取材者，中世之傳奇，以抒其理想耳。此益影響於十八世紀政治社會之革新，黜古以崇今也。」<sup>61</sup>

另一方面，周作人在〈日本近三十年小說之發達〉裏把romanticism譯作「傳奇派」，其實跟坪內逍遙《小說神髓》的分類有關。坪內逍遙在《小說神髓》內曾經以多個方式嘗試為小說分類，有按歷史時代作分類的，也有按小說的描寫方法作分類的。在《小說神髓》的上卷裏，坪內逍遙就以大量的篇幅，在一邊回顧小說歷史變遷的同時，一邊指出小說可分為兩大類。他首先指出小說是虛構物語的一種，即所謂傳奇的一個變種。所謂傳奇即是英國人所謂的romance。romance是將「構思放在荒唐無稽的事物上，以奇想成篇，根本不顧是否與一般社會產生相矛盾」。至於小說(即novel)，情況則不一樣，它是以寫世間的人情與風俗為主旨的，以一般世間可能有的事實為素材來進行構思；這就是二者大致上的區別。在大體勾勒出romance與novel的分別後，他又指出傳奇興起的原因在於當時的人都喜好奇異，所以一旦出現投合時尚的奇異故事，時人就加以歡迎，決不去怪責故事的荒誕無稽，相反，即使與實際情況大相矛盾，讀者反讚其奇想，不以為怪，於是作者就更加刻意求奇，雕心鏤骨，煉字造句，力求編造得越新越好。然而隨著文明的進步，世人逐漸對這種傳奇 (romance) 的荒唐無稽感到厭倦，於是傳奇衰頹，興起了所謂嚴肅的物語 (novel)。<sup>62</sup> 他認為傳奇是「荒唐無稽」、「奇異故事」，只能「反映舊時代的產物」，因為「隨著文明的進步」，世人即唾棄。而小說出現之時，就是傳奇衰亡之日。因為傳奇的「體裁完備之後，就形成了現今這樣的小說，就不應該再搞那種荒唐的情節，寫奇異的故事了」。<sup>63</sup>

為了配合這兩種不同的體裁，就要有不同的寫作方法。坪內逍遙在《小說神髓》的上篇的〈小說的變遷〉裏闡明小說的來龍去脈。為了分別說明這兩種不同的體裁的寫作手法如何配合，他在〈主人公的設置上〉一節，就分別點明小說以及傳奇的寫作手法。坪內逍遙說：

<sup>60</sup> 周作人〈日本近三十年小說之發達〉則譯romanticism為「傳奇派」(頁238)。

<sup>61</sup> 陳獨秀：〈現代歐洲文藝史譚〉，《青年雜誌》第1卷第3及第4號(1915年12月)，頁269。

<sup>62</sup> 《小說神髓》，頁51-68。坪內逍遙對一些術語的理解或運用，有時並不統一。參見稻垣達郎在《坪內逍遙集》裏的解說(頁47)。

<sup>63</sup> 坪內逍遙：《小說神髓》，頁52。

在塑造主人公上有兩派：一為現實派，一為理想派。

所謂現實派，是以現實中存在的人物為主人公。所謂以現實中存在的人物為主人公，就是說以現實社會中常見的人物性格為基礎來塑造虛構的人物。為永春水以及追隨他的人情本的作者，都屬於此派。

所謂理想派則與此不同。它是以人類社會應該有的人物為基礎來塑造虛構的人物。現實派是以平凡人為素材，理想派是以應該有的人物為素材。<sup>64</sup>

梁啟超把寫實派與理想派這種當時西方流行的小說分類方式引入中國，過去也有學者注意到，但卻只限於零星地觸及，忽略了梁啟超這個分類的意義所在。<sup>65</sup> 當中，最早留意到這個問題的是夏志清，他在〈新小說的提倡者：嚴復和夏曾佑〉一文中，首先指出梁啟超的理想派以及寫實派並不是承自中國傳統而來；而更值得注意的是，夏志清還初步認識到梁啟超與坪內逍遙的關係，他說過「兩人所用的術語相似」。<sup>66</sup> 可惜的是，他沒有繼續發揮或論述，只是在腳注稍為帶出這個觀點，不是要正式提出一個說法來。此外，一位非常留意梁啟超與明治文學關係的日本學者齋藤希史，亦曾指出梁啟超的理想派小說與寫實派小說兩大類，實與坪內逍遙的romance與novel相對應。<sup>67</sup> 不過，齋藤希史也沒有闡釋其中一個最有趣的地方：在我們熟知西方文學的今天，novel不指寫實，romance不指理想。一個正確的概念或正確的理解，同時出現在兩個人身上，這並不稀奇，因為這是循正常的理解出發而得到的必然結果。但如果兩人對一種事物都有同樣的誤解，要說這兩個人沒有任何的關連是難以令人信服的，而且，這個誤解越是天馬行空，越能顯出兩人有直接的關係。坪內逍遙對novel理解為寫實，梁啟超跟著也這樣說，不就是說明梁啟超接觸到坪內逍遙的《小說神髓》並取得他的看法嗎？

回到中國小說的分類上。當然，從小說歷史的發展情況看到，梁啟超引入這種二分小說方法是失敗的，因為中國文壇沒有對這樣的二分法產生任何的迴響，甚至可以說是置若罔聞。從上引〈論小說與群治之關係〉的兩段文字所示，這樣的分

<sup>64</sup> 同上注，頁157-59。

<sup>65</sup> 夏曉虹：《覺世與傳世》，頁21；蔣英豪：〈梁啟超與中國近代新舊文學的過渡〉，《南開學報》1997年第5期，頁26。

<sup>66</sup> C. T. Hsia, "Yen Fu and Liang Ch'i-ch'ao as Advocates of New Fiction," in Adele Austin Rickett et al., *Chinese Approaches to Literature from Confucius to Liang Ch'i-Chao* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1978), p. 241.

<sup>67</sup> 齋藤希史：〈近代文學觀念形成期における梁啟超〉，載《共同研究梁啟超》，頁296-330。

類方法既不全面，也沒有提出文藝理論作支持或說明，以至指導這兩種對中國讀者完全陌生的分類方式，以及創作意義。不過，除了這種從創作手法入手的分法外，梁啟超所引進的另一個分類方法，在中國的影響卻非比尋常，甚至可以說把中國傳統小說分類衝擊得體無完膚，而且，這種影響一直維持到我們今天的小說分類上。

在梁啟超精心策劃的「中國唯一之文學報《新小說》」，<sup>68</sup> 我們見到第一期欄目裏對小說作了這樣的分類：(一) 圖畫；(二) 探偵小說；(三) 論說；(四) 寫情小說；(五) 歷史小說；(六) 語怪小說；(七) 政治小說；(八) 筭記體小說；(九) 哲理小說；(十) 傳奇體小說；(十一) 軍事小說；(十二) 世界名人逸事；(十三) 冒險小說；(十四) 新樂府。在這十四項的小說分類中，我們今天大概仍會用上半之多，可見從晚清開始這種分類蘊含具大的影響力。梁啟超在《新小說》使用這種新小說分類後，中國其他幾份素質高、有銷量的文藝雜誌便立刻加以模仿，譬如《新新小說》、《月月小說》以及《小說林》等。<sup>69</sup> 而晚清的士大夫對梁啟超引入這種範圍較廣、有具體小說作品示範的小說分類，不但非常受落，而且還產生了一定的衝擊以及討論。在新舊文學交替的階段，晚清文人一方面模糊地以西方小說分類去套入中國傳統小說，例如有人這樣去形容《紅樓夢》：「吾國之小說，莫奇於《紅樓夢》，可謂之政治小說，可謂之倫理小說，可謂之社會小說，可謂之哲學小說、道德小說」，<sup>70</sup> 另一方面，不少人被這種西方小說所「恫嚇」，認定中國小說分類膚淺，不夠深度。

西洋小說分類甚精，中國則不然，僅可約舉為英雄、兒女、鬼神三大派，然一書中仍相混雜，此中國之所短。

泰西事事物物，各有本名，分門別類，不可假借。<sup>71</sup>

<sup>68</sup> 梁啟超創辦的《新小說》定名借用日本春陽堂刊行的《新小說》。有關梁啟超對新小說的籌備工作，可參考郭浩帆：〈《新小說》創辦刊行情況略述〉，《清末小說研究》2002年第4期，頁219-28。

<sup>69</sup> 可參考范泉（總編）：《中國近代文學大系》（上海：上海書店，1990年），第20集，〈史料索引集（1840-1919）〉。

<sup>70</sup> 俠人：〈小說叢話〉，《新小說》第13號（1905年）；收入《小說理論資料》，頁89。

<sup>71</sup> 同上注；紫英：《新庵諧譯》，《月月小說》第一年第五號（1907年）；收入《小說理論資料》，頁273。

這都充份展示出梁啟超的分類方法對當時小說理論界造成的強大震撼。同樣地，這情況在日本也有出現。梁啟超引進西方小說的分類方法，以坪內逍遙為濫觴，他在《小說神髓》內全面地介紹西方的宗教小說、軍事小說、航海小說，<sup>72</sup>不一而足。在《小說神髓》內，我們同樣看到小說種類初期落地植根於日本文學土壤的不適應期。他一方面以novel與romance二分小說演變歷史，另一方面又以共時的(synchronic)小說分類觀念，套在歷時的(diachronic)日本小說發展內：

小說從其主要用意來看可以區分為兩類。即一是勸善懲惡，一是模寫。勸善懲惡小說，在英國稱為didactic novel。它是一種極盡諷喻勸世的作品，專以獎誡為眼目來虛構人物、安排情節的。曲亭馬琴以後的著作，大都類此。

模寫小說 (artistic novel) 與所謂的勸善懲惡小說是性質截然不同的東西，它的宗旨只在於描寫世態，因此無論在虛構人物還是安排情節上，都體現上述眼目，極力使虛構的人物活躍在虛構的世界裏，使之盡量逼真。<sup>73</sup>

說曲亭馬琴的戲作是didactic novel，就好像說中國的志人、志怪小說是中世紀騎士小說romance一樣，忽略了這些小說類型其實是產生自不同的社會因素及不同的歷史背景。難怪日本文化評論者柄谷行人批評《小說神髓》的文類觀念上，出現「非歷史意識」的情況。<sup>74</sup>

### 「小說」作為novel的對譯語

這一節我們會看看坪內逍遙和梁啟超分別在日本和中國怎樣移植新的小說觀念，並嘗試確立二者的關聯。

小說作為一種文學體裁，在日本，在中國都是古已有之的。坪內逍遙的《小說神髓》出現以前，日本已經有「小說」一詞，也有豐富的「小說」、「故事」傳統。日語漢字「小說」的語源跟漢語並無多大區別，有「街談巷語，道聽塗說」、「飾小說以干縣令，其於大達亦遠矣」等的意思。<sup>75</sup>何曉毅指出「小說」一詞是在平安時代(794–1192)隨著其他的漢籍進入日本的，但只限於指涉漢籍之中，而與日本物語、和書

<sup>72</sup> 《小說神髓》，頁81。

<sup>73</sup> 同上注，頁78–79。

<sup>74</sup> 柄谷行人：《日本近代文學の起源》（東京：講談社，1988年），頁211。當然，這點有值得商榷的地方，坪內逍遙的《小說神髓》以一種進化的觀念去分析小說的發展，進化觀念服膺的是線性的歷史時間向前發展，是否「非歷史」還可以再討論。

<sup>75</sup> 藤村作（編）：《日本文學大辭典》（東京：新潮社，1956年），「小說」條，頁54。

傳統不相雜廁。<sup>76</sup>不過，即使不用追溯到平安時代或更早的朝代，只要我們回到江戶(1603–1867)時代，即是坪內逍遙早期醉心的小說家曲亭馬琴的時代，就已經可以了解坪內逍遙在全面接受及介紹西洋novel觀念前在日本內「小說」的意義了。

坪內逍遙在《小說神髓》裏面不諱言自幼酷愛小說稗史，令他浸淫達十餘年之久的作家，是琴(《八犬伝》)、種彥(《田舎源氏》)、為永春水、一九(《膝栗毛》)、金鷲(《七偏人》)等人。這批後來被坪內逍遙指斥為「戲作者之徒」、「翻案家」「而非真正作者」之流的人物，他們的作品在江戶時期非常受歡迎，而這實在與中國明清白話小說有密切關係。<sup>77</sup>中國明清小說自特別是《水滸傳》、《三國演義》、馮夢龍《三言》、《二拍》等傳入江戶日本後，由於小說結構新穎、情節精彩、人物鮮明等因素而迅速受到歡迎，加上是在鎖國期間的舶來品以及漢唐文化一向具備的高深文化形象，於是，形形色色大量模仿這些白話小說的讀本應運而生。坪內逍遙在《小說神髓》常常說到的範例《神稻水滸傳》就是其中一個模仿《水滸傳》之作。這些小說在江戶一帶極受歡迎，甚至到了1743年及1758年有間岡白駒、澤重淵等人翻譯及注釋中國的《三言》及《二拍》，更有方便日本讀者閱讀中國白話小說的《小說字匯》(1792年)、《小說字林》(1884年)等。而模仿的小說方面，有如描寫男女情事的人情本、談諧滑稽的滑稽本、花街柳巷的事情的灑落本等讀本。不過，雖然這些小說很受歡迎，然而也受到江戶時代大興的正統儒學(特別是朱子學)所鄙視。因此，坪內逍遙《小說神髓》內不斷地提到，這些小說雖然很受人歡迎，但是在社會地位不高，內容狹窄，一般被視為娛樂大眾而設，結果便成為不能登大雅之堂的「婦女童蒙的玩物」。

坪內逍遙不單用整本《小說神髓》重新界定「小說」的含義，叫人「放棄崇拜馬琴，再不要心醉春水，或尊種彥為師，一味拾其牙慧；應該斷然擺脫陳套」。他對小說觀念革新的貢獻，更在於他利用了日語書寫系統內一種稱作「振り仮名」的拼寫方法，以novel的語音符號「假名」(phonetic symbols)ノベル，對譯漢字「小說」。而從此把漢字「小說」與西方novel兩個語彙，在語際交換過程中，使novel成為譯入文化(日本)中的詞彙「小說」的對應語 / 對譯詞(equivalence)。

我們上文說到「小說」一詞早至平安時代已經在日本有跡可尋。而另一方面，坪內逍遙也不是首個使用novel的詞。在《小說神髓》1884–1885年出版前，novel這個詞已經隨著洋蘭學問進入日本了。譬如在1862年的《英和對譯袖珍辭書》，我們看到：

<sup>76</sup> 何曉毅：〈「小說」一詞在日本的流傳及確立〉，《陝西師範大學學報(哲學社會科學版)》1995年第2期，頁148–49。

<sup>77</sup> 和漢比較文學會(編)：《江戶小説と漢文學》(東京：汲古書院，1993年)，頁133–53，193–256。

Novel a. 新法新說法度ノ創立

Novel adj. 新タラキ

Novelist s. 新法ヲ行フ人新聞ヲ畫ク人

Novelty s. 新ラレキフ<sup>78</sup>

幾年後，在1867《和英漢林》(*A Japanese and English Dictionary*)的novel條，又翻作「草雙子*kusazōshi*」、「作物語*sakumono-gatari*」。<sup>79</sup>雖然這些體裁都是指故事書，卻沒有翻作「小說」一詞。這些都可能說明：第一：「小說」這個詞只在漢籍內使用，而*sakumono-gatari*及*kusazōshi*等是日本文學傳統內的故事形式。第二：「小說」與novel兩詞都同時存在，但彼此不用作對譯語。譬如，我們在另一明治時代赫赫有名的啟蒙家西周(Nishi Amane, 1829–1897)，在他介紹西洋學藝的《百學連環》內，他就把romance稱作「稗史」，fable稱作「小說」。<sup>80</sup>

因此可見，坪內逍遙的貢獻，在於把「小說」一詞翻譯novel。而從社會廣泛地接受了這個翻譯詞並成為影響至今的「定譯」，我們看到他影響力的深遠。他在《小說神髓》裏把「小說」本來帶有中國傳統小說觀念擦去，並把新概念、新意義(new register)注入舊名詞。在《小說神髓》裏，他大力抨擊「小說」一詞所指稱的江戶時代蘊含中國道德舊小說觀念，把以往的觀念與名詞脫鉤。從此，小說在一般人的心

<sup>78</sup> 堀達之助的《英和對譯袖珍辭書》於1862年出版，現參考杉本つとむ：《江戶時代翻譯日本語辭典——英和對譯袖珍辭書》重排版(東京：早稻田大學出版部，1981年)。

<sup>79</sup> J. C. Hepburn, *A Japanese and English Dictionary, with an English and Japanese Index* (Shanghai: American Presbyterian Mission Press, 1867), index, p. 70.

<sup>80</sup> 較為人熟知在明治早期曾翻譯novel一詞的是西周。他在介紹西洋文藝的《百學連環》第1編裏，把romance稱作「稗史」，fable稱作「小說」。然而，在他的認知裏，小說並不是放在文學之內，原因有二：他把小說以及稗史放在「普通學」(common science)下的「歷史」內，與「傳」(biography)、「年表」(chronology)、「年契」(synchronology)以及「古傳」(mythology)並列。而另一方面，literature「文學」在他的用法之下，是指中世紀的七藝seven liberal arts的意義。見西周(著)、大久保利謙(編)：《西周全集》(東京：宗高書房，1960–1981年)，第1編，頁84–87。由此可見，西周即使吸收了在明治早年傳入日本在華傳教士漢譯詞典(如Robert Morrison, *A Dictionary of the Chinese Language* [Macao: The Honorable East India Company's Press, 1815–1822]和William Lobscheid, *A Chinese and English Dictionary* [Hong Kong: Noronha and Sons, 1871])的翻譯，而更早接觸及翻譯literature以及novel一詞，然而，從他的歸類方法，更可反映出坪內逍遙才是整個日本對現代西方文學以及小說觀念轉化的關鍵人物。有關日本江戶及明治時代經中國吸收西洋知識的史料，可參考大庭脩：《江戶明代における中国文化受容の研究》(京都：同朋舍，1984年)。

目中，無論體裁、寫作方法、意涵，都不再指江戶時代的舊小說以及中國小說相關的概念。另一方面，他以整個《小說神髓》的十多章節的篇幅，把小說的歷史變遷、目的、種類、裨益，以及寫作手法、創作法則等，去重新釐清小說的作用、價值及地位。當中所指的價值及地位，是指「小說」現在應當屬於藝術範圍以內，文學內的一種體裁，不再是明治早期文學作為實學的觀念而只用作「勸善懲惡」。在坪內逍遙的努力下，配合整個社會沉浸在一種維新、革新的氣氛下，舊的觀念、舊的價值漸漸隱去。

在這個時候，坪內逍遙就為這個名詞注入新觀念，而他賦予新觀念的參考座標，就是現代西歐社會的價值，以及西方社會進入「現代」以後出現的novel (特別是他當時所參考十八世紀英國文學的novel) 觀念。譬如，在寫作手法方面，他就處處以產生自十八世紀以後的西歐文學創作手法寫實主義作為圭臬；小說不再是「街談巷語，道聽塗說」，而是虛構的敘事體，模寫小說的老師不再是馬琴、春水、種彥，而應學習「近代小說名手如林，如司各特、李德、仲馬、艾略特等人，……欲奮力凌駕其上」。「小說(novel)」這個新名詞，其實只是整個明治日本改革時空內眾多新名詞、新概念之一。在幕末到明治維新的文明開化過程中，日本為了輸入西洋思想，利用漢字製造大量新名詞，或以舊有的名詞翻譯現代西歐新思想。這些使用漢字的新造詞是在對應西洋學術的過程中，隨著用假名標示在漢語之上而形成新概念。這些新名詞，從日常生活的實物，如瓦斯、伏特；到學術用語，如政治、經濟、科學、哲學等語彙；到一些較為抽象一些的觀念，如客觀、命題、現象等等；都是分別用以對應西洋語而在明治十年左右形成並確立的。<sup>81</sup>「小說」一詞，就像其他的新造語、翻譯語(如自由、政治、有機、社會、民主)一樣，同是這個時代的產物，標誌著明治社會西歐現代化的印記。<sup>82</sup>

至於在中國，並沒有一個通過翻譯建立「新名詞」、「翻譯語」，把西歐思想直接輸入國內的歷史時空，而我們的書寫系統，也沒有日本的這一種標音特色。不過，晚清的時候也曾經出現大量新名詞。這些新名詞湧入中國的時候，甚至在社會上引起熱熾的討論，甚至爆發了要抵制新名詞的討論。<sup>83</sup> 在新名詞輸入近代中

<sup>81</sup> 柳父章：《翻譯語成立事情》(東京：岩波新書，1982年)；森岡健二：《近代語の成立——明治期・語彙編》(東京：明治書院，1991年)。

<sup>82</sup> 柳父章很早就意識到「小說」在明治以後是一個翻譯語，用作對應novel的觀念。然而，他沒有詳細分析小說觀念如何在日本轉變。見柳父章：《翻譯文化を考える》(東京：法政大學出版局，1978年)，頁44-45。

<sup>83</sup> 詳見羅志田：《國家與學術：清季民初關於「國學」的思想論爭》(北京：三聯書店，2003年)，第四章〈抵制東瀛文體〉，頁153-70。

國的歷史上，梁啟超可以說是最重要的人物，他所編輯出版的《新民叢報》、《清議報》，就是把形形色式的新名詞帶入中國的一個重要渠道。<sup>84</sup> 而其實，附有新涵義的「小說」一詞，就是他帶入晚清中國的眾多新名詞之一。

梁啟超渡日並在明治日本浸淫了一段時期以後，看到日本明治社會所大力提倡的小說原來並不是傳統意義下的中國小說，更不是在明治維新前受中國影響的物語；加上他眼下的這些小說原來可以成為宣傳政治的救國工具，便積極把小說以新的旗號移植入中國了。但梁啟超不像坪內逍遙，他沒有把novel的觀念直接輸入中國。他雖曾經學習拉丁文，但似乎不太懂英語，而且興趣也不在文學上，他大有可能不知道novel在西語的內涵是指甚麼，但在用法上，他是找對了核心點。梁啟超強調新小說的新，正與西語novel一字的語源吻合。我們知道，novel有兩種詞性：第一是來自古老意大利語的novella，語源是拉丁文novellus，意指「新」的意思；第二是指novel作為一種文學體裁的出現，是指十六世紀時散文體小說prose fiction漸漸在社會上流行，而較以往以韻文體敘事文的故事為新。他使用「新小說」，以「新小說」的雜誌名義帶入中國，為的就是要與傳統小說有別。

至於到底梁啟超有沒有注意到「小說」作為novel的翻譯語及新名詞是坪內逍遙的貢獻，我們暫時沒法確定。但從他運用這個詞的層面看來，梁啟超把明治日本學得與往昔不同的小說觀念輸入中國時，他是明確地意識到「小說」這個詞彙已經與傳統的小說有分別。在〈論小說與群治之關係〉，他重新分析小說的本質，包括小說的普遍性、小說的直接間接的影響、四種力量、優點與缺點、小說的類型等，目的，就是要重新為小說下定義，洗掉小說過去給人的壞印象。另一方面，他實際上是帶出了另一種小說來，一種區別於舊的、傳統的新小說。而更重要的是，他受到了坪內逍遙小說觀的影響，而坪內逍遙是以「小說」一詞翻譯novel的。因此，雖然梁啟超沒有直接輸入novel的觀念，但因為通過對坪內逍遙小說理論的吸收，而實際上是間接輸入了novel的觀念。在此以後，中國對於「小說」一詞的使用上以及觀念上，也漸漸把歐洲現代novel橫向移植進入了中國小說的發展軌道上，成為現代歐洲小說嫁接中國小說傳統的發展軌跡的重要轉折。

梁啟超經日本(坪內逍遙)把西方小說觀念(特別是英國十八世紀以來的)傳入晚清後，雖然新的理念還只是在形成的階段，但舊的觀念卻慢慢的逐漸瓦解，而小說也開始踏上西方現代化之途。晚清的知識份子以及讀者，處於不斷接受新名詞衝擊、接收新思想新概念的時代，他們與梁啟超一樣，看到「小說」之名雖同，

<sup>84</sup> Federico Masini, *The Formation of Modern Chinese Lexicon and Its Evolution Toward a National Language: The Period from 1840 to 1898* (Berkeley, CA: Journal of Chinese Linguistics Monograph Series No. 6, 1993), pp. 98–103.



但卻未必不察覺到「小說」內涵出現變化。其中一個最重要的例證就是，陶祐曾（1886–1927）在1907年的〈論小說之勢力及其影響〉一文：

自小說之名詞出現，而膨脹東西劇烈之風潮，握攬古今利害之界線者，惟此小說；影響世界普通之好尚，變遷民族運動之方針，亦惟此小說，小說！小說！誠文學界佔最上乘者也。其感人也易，其入人也深，其化人也神，其及人也廣。是以列強進化，多賴稗官，大陸競爭，亦由說部，然則小說界之要點與趣意，可略睹一斑矣。<sup>85</sup>

當新小說觀念逐漸在社會上傳播並得到接納後，新小說開始等同小說。晚清的文人在沒有「新」字標榜下，一樣了解到此小說（西洋小說）與彼小說（中國傳統小說）不同，否則，有差不多二千年小說傳統的中國，斷不會在1907年有「自小說之名詞出現」一句，而這一句清楚帶出，小說是反映「東西」「古今」「界線」！1902年，梁啟超既提出口號的「新小說」（欲新道德，必新小說；欲新宗教，必新小說；欲新政治，必新小說），亦有具體實踐方針的文藝雜誌《新小說》；既是動賓結構的「新小說」（革新小說），還更是偏正結構的名詞「新的小說」。這樣，我們看到，小說在中國文學發展史上，從此與舊小說擘裂了。

學術界一直沒有「發現」梁啟超的小說觀念借鑑自坪內逍遙，原因可能是坪內逍遙一向不為中國學界所注意，而且更可能是因為梁啟超與坪內逍遙的筆墨因緣不及其他日本啟蒙家的關係那麼表面化的緣故，尤其是當我們看到梁啟超曾大力公開讚賞、表揚、推介其他的日本啟蒙家，如福澤諭吉（1834–1901）、中江兆民（1847–1901）、加藤弘之（1836–1916）、德富蘇峰、中江藤樹（1608–1648）、浮田和民（1859–1946）、熊澤蕃山（1619–1691）、大鹽後素（大塩平八郎，1793–1837）、吉田松陰（1830–1859）、西鄉隆盛（1828–1877）等等。但我們在上文已指出過，梁啟超對坪內逍遙其人以及他對明治文壇的認識是不淺的。另一方面，學者一般認為，梁啟超渡日的1898年的時候，日本政治小說已在落潮，而坪內逍遙的影響力漸漸被後起之秀如尾崎紅葉（1867–1903）、幸田露伴（1867–1947）、森鷗外、德富蘇峰等人的風頭蓋過，<sup>86</sup>因而忽視了梁啟超對坪內逍遙小說觀念的吸收。但是，正如上文提到，坪內逍遙為現代小說奠定基礎，在明治以後談到小說，很難繞過他設定下的範疇以及標準。一種重要的理論在提出後的二三十年漸漸失去當日提出時的震撼是很自然的事，但這不代表這種理論的影響力已經消失，相反，這種理論已經有如空氣一樣被人每天呼吸著了。

<sup>85</sup> 陶祐曾：《論小說之勢力及其影響》，頁247。

<sup>86</sup> Peter F. Kornicki, *The Reform of Fiction in Meiji Japan* (London: Ithaca Press, 1982), esp. Chap. 2 “Shosetsu Shinzui and its impact,” pp. 25–39.

過往，研究者著力論證梁啟超如何從德富蘇峰取得思想資源，如梁啟超的文章〈無欲與多欲〉、〈無名之英雄〉或〈煙土披裏純〉明抄暗譯自德富蘇峰的文章；或就單一種觀念如「三界革命」中的「文界革命」、「詩界革命」，脫變自德富蘇峰的論調而來等，近年來學者都留意到了。不過，中國學術界一直所忽視的卻是，德富蘇峰在坪內逍遙的身上找到非常多的「煙土披裏純」(inspiration)，而這點在日本學術界已有論述。德富蘇峰著名的《評近來流行之政治小説》(近來流行の政治小説を評す)、《小説論》三篇的〈小説を讀む善惡の事〉、〈小説の善惡を批評する標準の事〉、〈女流、小説を讀むの覺悟の事〉等，無論在遣詞用語或文章內容等方面，都建基在坪內逍遙的《小説神髓》上。簡單的說，在內容方面，德富蘇峰在《近來流行の政治小説を評す》激烈批評「政治小説」藝術拙劣的意見，就是來自逍遙的《小説神髓》中對寫實小説的看法。坪內認為政治小説人物套上太多生硬的作家自己政見，損害了小説人物的真實個性；《評近來流行之政治小説》內五點的其中「不符體裁」、「結構形同於無」、「意匠變化小」等等，更是明確地來自《小説神髓》下半卷探討小説敘事方法的〈人物的法則〉一節與〈主人公的設置〉；另外，〈小説を讀む善惡の事〉、〈小説の善惡を批評する標準の事〉裏面一些主要觀點也是來自《小説神髓》內常常提到小説之力在於影響人的善惡之感與對善惡判別；其他的一些觀念，如蘇峰在〈女流、小説を讀むの覺悟の事〉一文內對婦女閱讀小説的看法，也一樣來自坪內逍遙的《小説神髓》。<sup>87</sup>

德富蘇峰以外，坪內逍遙在《小説神髓》內提出的觀點更是受到整個明治文壇所迅速而廣泛地吸納，演變出整個文壇對小説的主流看法。在《小説神髓》出版後的一年，高田半峰發表論文〈《佳人奇遇記》批評〉，直接否定這部政治小説代表作的價值。文章認為以《佳人奇遇記》為代表的日本政治小説實質上是政論而非小説，人物是木偶人，作品是贗品。這點對政治小説的批評，當然與德富蘇峰不遑多樣，可見坪內逍遙在明治文壇的影響力以及震撼力是很廣泛的。跟著，高田半峰在1886年《中央學術雜誌》進一步指出：「小説は、最も上品なるもの〔小説為文學之最上品〕」的說法，就是坪內在《小説神髓》內以大量的篇幅說明文學的高尚以及文學比其他體裁優勝的論點。事實上，高田半峰就是早年(1847年)與坪內一起把英國小説家Sir Walter Scott的作品*The Bride of Lammermoor*一起作一部份意譯為有名的政治小説《春風情話》的文友。

移植，就是把非根植、醞釀、生產於本國土壤的事物嫁接(graft)過來。把西方novel的文學傳統移進二十世紀的中國及日本，就是把西方中世紀與現在之間的一

<sup>87</sup> 見笹淵友一：《浪漫主義文學の誕生》(東京：明治書院，1958年)，頁553-56；中村青史：《德富蘇峰その文學》(熊本：熊本大學教育部國文學會，1972年)，頁142-49。

段西方學者稱為「現代」的時期所產生的特定文學體裁，移入並接上中國以及日本的文學傳統。本文的目的，一方面要展示坪內逍遙與梁啟超如何將西方小說觀念移植到本國，另一方面要論證二人的移植過程並不是毫無關連，而是出於中日兩國特殊的歷史脈絡。正如上文所指出，坪內逍遙與梁啟超的小說觀點有不少相似的地方。由於梁啟超的這些論點都出於他東渡日本後，而坪內逍遙是明治日本文壇最有影響力的人物之一，由此可以相信，梁啟超是在日本受到坪內逍遙的影響才得出這些觀點的。退一步而言，即使不說梁啟超是直接從閱讀坪內逍遙的作品而得出他的觀點，但由於坪內逍遙當時在日本已很有影響力，梁啟超亦很可能間接地獲悉他的想法。如果坪內逍遙與梁啟超的關係真有相違的地方，但亦可以此作譬喻，說明中國西化過程之迂迴曲折。我們知道，中國並不是直接取經自西方，而是繞道東瀛，曲行 (detour) 而至。梁啟超、魯迅、郁達夫、郭沫若等人從明治開始受日本的影響，而坪內逍遙、福澤諭吉、西周、森鷗外、夏目漱石等卻通過留學、遊歷或翻譯西文而直接受西方影響。這大概也正是梁啟超在《清代學術概論》中不無自嘲的「梁啟超式」輸入，「無組織，無選擇，本末不具，派別不明」，而生出「蓋西洋留學生殆全體未嘗參加於此運動」的感慨。<sup>88</sup> 然而，如果在明治以前日本沒有對漢文化及漢字傳統深厚的吸收，中日在明治前後迂迴的歷史因緣其實也是無法展開的。

---

<sup>88</sup> 梁啟超：〈清代學術概論〉，載《梁啟超全集》，第5冊第10卷，頁3066。

# The Transplantation of the Idea of the Novel: A Parallel Study of Tsubouchi Shōyō and Liang Qichao

(A Summary)

Kwan Sze Pui Uganda

Starting from the late Qing, the genre, style, content of the Chinese novel has demonstrated a conspicuous difference with those of the traditional one. Scholars have tried to designate this phenomenon as “the modern revolution,” “modernized paradigm,” “progress of ideas,” or “change of the mode of narration” of “Chinese novel.” Although many important works have adopted a variety of horizons to explain this phenomenon, many of them overlook the crucial facts that in the very period a change has also occurred to the meaning of the term *xiaoshuo* itself. This was largely the result of a process of literal translation and cultural transference through the medium of Meiji Japan, and that this change has influenced the novel writers’ understanding of their own works to a large extent.

Indeed the Chinese term *xiaoshuo* 小說, its Japanese equivalent *shōsetsu* 小説, and the English term “novel” have very different meanings in their respective historical context and literary tradition. This paper tries to demonstrate that the term *shuōsetsu* 小説 (*xiaoshuo*), like the terms *bungaku* 文學 (*wenxue*), *tetsugaku* 哲學 (*zhexue*), or *jiyu* 自由 (*ziyou*), all of which are etymologized and extracted from the Chinese classics, was made as a translation term for Western idea which was produced in different historical period.

It is a lucid fact that the traditional idea of *xiaoshuo* came from the “*Yiwenchi* 藝文志” (dynastic bibliography) of the *Hanshu* 漢書 (History of the Former Han Dynasty). Tsubouchi Shōyō 坪内逍遙 (1859–1935), a gigantic literary critic at Meiji Japan, used the Japanese word *shōsetsu* (しょうせつ) (with the same Chinese character 小説) to translate the word *novel* (ノベル) in his groundbreaking book on the theory of novel — “The essence of the novel (1884–1885)” in order to differentiate the genre of “romance” in Western tradition and “monogatari” in the Japanese tradition. Liang Qichao 梁啟超 (1873–1929) received this idea during his exile in Japan. Although his intention was to enlighten the Chinese and bring salvation to his nation, he had also changed the function of the novel and ascended its value in the literary hierarchy with his provocation of “revolution of literature” and “revolution of fiction.”

This paper investigates the process of translation and cultural transference through the perspective of translation. With this as the departure point, it will investigate how the Chinese *xiaoshuo*, through this detouring process, has ever since estranged from the category of *Zi* within the traditional classification of Classics (*jing* 經), History (*shi* 史), Philosophers (*zi* 子), and Belles-lettres (*ji* 集) and become one of four major genres of “literature,” together with Drama, Poetry, and Prose.