

韩南汉学
研究译丛

The Rise of
Modern
Chinese Novel



(增订本)

中国近代小说 的兴起

Patrick Hanan

[美] 韩南 / 著

徐侠 / 译



上海教育出版社
SHANGHAI EDUCATIONAL
PUBLISHING HOUSE

Modern
Chinese Novel

中国近代小说
的兴起

(增订本)

Patrick Hanan

[美] 韩南 / 著
徐侠 / 译



上海教育出版社
SHANGHAI EDUCATIONAL
PUBLISHING HOUSE

引言

这本集子里的文章探讨了 19 世纪和 20 世纪早期的中国小说,小说标注的年代最早为 1819 年,最晚为 1913 年。文章着重研究上述时期的中国小说史,着眼于三个主题:

第一个主题是 19 世纪至 20 世纪初中国小说家在技巧上的创造性。文学史学者从不曾将 19 世纪看作中国小说史上的一段创作繁盛的时期,它不像 17 世纪有诸多才华横溢的短篇小说,也不像 18 世纪有两部体现出非凡创造力的小说巨著。中国小说史给人们带来的既定印象是:直到梁启超在 1902 年发表文章呼唤“新小说”时,活泼的创造和试验方才出现。然而,如果我们从各种不同的观点出发,来考察 19 世纪的主要小说如《花月痕》、《儿女英雄传》、《海上花列传》,再加上《风月梦》,那么我们将会发现,19 世纪的创作颇为繁荣,而且某些变化对 20 世纪来说具有超前的意义。

为了证明这一主张,有必要考察 19 世纪小说的一个或更多的显著特征。对于我的目的,最恰当的一个例证是叙事者的特征,一部分是因为叙事者经常被大家看作传统中国小说中最静止的元素,一部分是因为晚清和现代的小说已因叙事者角色的发明而受到了肯定。这本集子里的第一篇文章《“小说界革命”前的叙事者声口》,认为叙事者的一个重要方面,即他的“声口”(voice),意味着他的身份,和他与作者、读者及文本的关系。“声口”的概念与西方文学评论家总是强调的叙事者的“视点”截然不同。当我们依据叙事者的声口来考察 19 世纪中国最好的小说时,我们发现它们与以前的小说,以

及它们彼此之间在许多方面都有区别。实际上,我们发现 19 世纪是一个颇富实验性的时代。我在此文中将小说家们觅得的解决之道大致按照以下名目分类:首先,小说中出现了“人格化的说书人”。在小说里面,叙事者虽然还是作为故事的讲述者而出场,但同时也现身为一个独立的人物角色——这与中国小说中传统的说书人相去甚远。《儿女英雄传》和《花月痕》就是很好的例子。其次,小说中存在“虚拟作者”。叙事者一开始先说自己就是作者,但后来又逐渐撇清这一说法,称作者实则另有其人——但与自己极为相似。主要例子有《风月梦》和《品花宝鉴》。第三,小说中存在着“极度弱化的叙事者”,即叙事者通常具备的解说、评价和报道功能被削减至最小。《海上花列传》就是一个最显著的例子。最后,小说中还存在“亲身介入的作者”,作者—叙事者本人也成为小说中的一名次要角色。《花柳深情传》、《海上尘天影》、《海上名妓四大金刚奇书》和《南朝金粉录》都是这样的例子。这四部小说写于 1895 年《马关条约》之后。与日本的这场战争,尤其是条约的缔结,在年轻知识分子当中激起了改良主义思潮,使得 1895 年成为中国文学史上一个重要的年份。这四部小说,就其本身而言,没有一部是特别值得注意的,但它们总体可以被看作新小说的“前浪”,随后才是 1902 年梁启超提倡新小说而掀起的巨浪。同时,这四部小说也应被视为实验世纪的产物。

第二篇文章《〈风月梦〉与烟粉小说》通过对小说的全面考察(而非仅仅从某一个角度进行的考察),支持了第一篇文章的结论。《风月梦》记录了五

名妓女与她们的恩客之间的来往,从最初的相遇,到痛苦的离别或悲惨的结局,形成了一种在中国小说史上前所未有的复杂而对称的结构。更有意义的是,它堪称为中国的第一部“市井小说”,不仅仅是因为它的故事发生在某个城市中,还因为它聚焦于该城市的市井生活。这部小说细致地描述了城市中的公共场所与私人地盘,居民的活动和娱乐,及不同阶层之间、男女之间的关系,从而令读者对扬州市中心的娱乐活动产生非同一般的感觉。无论从描写对象上来说,还是从它有意识地与扬州的历史文化建立联系这一点来说,它都是一部扬州小说。第一部也是最伟大的一部上海小说——1892年的《海上花列传》,也是一部烟粉小说。它与《风月梦》一脉相承,在对妓女和嫖客作出写实主义的处理的同时,也赋予读者一种强烈的、独特的地方感。

接下来的四篇文章讨论了第二个主题,即西方人对中国小说的“介入”。我说的“介入”首先是指西方人及其中国助手为中国公众所作或所译的小说,其次是指1895年一位西方人在华举办的小说竞赛。早在1819年就已开始的这种“介入”,让中国读者渐渐认识了西方小说及其手法。与此相对,与西方人不同的是,最早由中国作家翻译的作品是1896年发表在《时务报》上的福尔摩斯小说和1899年初版的林纾译《巴黎茶花女遗事》。

在福尔摩斯小说之前有四种不同的介入,我试着在四篇文章中分别对作者或译者的动机和处境,以及他们所写或所译小说的特性加以阐述。虽然西方人是编译的发起者,但实际上所有的小说都是两个人共同工作的成果——

先由一名西方的“口述者”将文本口头译成中文,再由一名中国作家将译文写下来,并修改成读者能接受的形式。这种双重协作,在19世纪成为小说和其他文本的创作模式。

基督教传教士认识到小说是一种深得人心的形式,希望用它来传播教义,遂成为最早的译介者。最早的“基督教小说”始于1819年,从那时候至该世纪末,传教士及其助手们积极创作和翻译具有鲜明的宗教主题的小说。至少有20部传教士小说脱稿。最早的一部为米怜(William Milne)所著,在19世纪和20世纪早期多次被基督教出版社再版。最多产的作家是郭实猎(Karl Gutzlaff),他在19世纪30年代写了七八部小说,其中一部里面的中国人叙事者正是他本人的化身。然而,影响最大的传教士小说却是李提摩太(Timothy Richard)为贝拉米(Edward Bellamy)的小说《回头看:2000-1887》(*Looking Backward, 2000 - 1887*)所作的摘要。它并不是一部特别具有宗教精神的作品,但与李提摩太“大众启蒙”的目标相符。

在这个世纪里的传教士小说中,可以看到两种倾向。从19世纪50年代到60年代,有一种愈来愈强的倾向,即认为传教士小说更多的是写给儿童看的,而不是给成人看的。小说里面充满了虔诚儿童的模范行为,而不是关于基督教教理的争论。(1875年,传教士在上海创办了第一份儿童报纸。)另一种倾向是,传教士和助手停止使用传统中国小说的形式,而开始仿效外国小说的写法。

第二和第三种介入与上海报纸《申报》及其属下的中国第一份文学期刊《瀛寰琐记》有关。1872年,《申报》选录发表了三部名家所著的英语小说,还有一部长篇英语小说的上半部于1873年至1875年间在该刊上连载。《论第一部汉译小说》一文所探讨的即为此部长篇英语小说。在这篇文章里,我考证出它的原作是哪一部英文小说,并提出,译文或为《申报》的一名编辑和《申报》老板合力完成。此文的主要部分致力于对这篇独特的译作加以描述。显而易见,翻译是在两种文化之间沟通的活动。我认为,描述一部翻译文本的各种特性,应当依据它们在相反的两极——“保留”和“同化”之间的距离。“保留”的意思是,在翻译时尽可能用读者熟悉的语言来重复原作(以及原文化)的特征,使之在译作中得以保留。“同化”的意思是,在翻译时对原文本(以及原文化)的特征加以必要的改造,以使译作的读者感到熟悉。既然文本的任何特征都可以根据它在极端的保留与极端的同化之间的位置来描述,那么只有在考察了大量显著的特征之后,才能将译文作为一个整体来概括。

题为“听夕闲谈”的这部译作,对英文小说《夜与晨》(*Night and Morning*)从诸多方面加以改造,使之符合19世纪中国读者的期望,这堪称一种适度的同化。但同时,译者为使中国读者获得信息起见,仔细解释了西方文化中从风俗习惯到社会制度的一些构成要素,这又堪称是一种保留。

事实上,《申报》选录的三部译作发表于《听夕闲谈》之前,但我将讨论这

三部译作的《早期〈申报〉的翻译小说》放在《论第一部汉译小说》之后,因为在有长篇著作为例的情况下,讨论翻译理论就顺理成章了。这三部译作都被译成文言文,说明了三种不同程度的同化式翻译。每一部小说的环境都被改为中国国内或者靠近中国的某个地点,并且译文从表面看来,几乎没有什么地方能显示出这是个外国故事。最极端的同化的例子是欧文(Washington Irving)的《瑞普·凡·温克尔》(*Rip Van Winkle*)的译文,这部小说从根本上被改成了中国人熟悉的主题。在另一部译作《小人国游记》(*A Voyage to Lilliput*)里,斯威夫特(Jonathan Swift)的讽刺被略去,只保留了奇遇的情节。第三部译作摘自马利亚特(Frederick Marryat)的小说,这部译作与原作的面貌稍有几分为相近。这三部小说入选的原因可能是它们适合中国志怪小说的大类。

第四次介入发生于1895年,就在《马关条约》签订之后。始倡者为傅兰雅(John Fryer),一个为江南制造局翻译了30年理工课本的英国人。他创办了一本科学杂志,帮助建立了上海格致书院,还开办了一家科技书店。他在格致书院时,举办了数届有奖征文比赛,每一届的征文主题均富有现实意义。1895年5月,在一片改革声中,他趁机抨击他所谓的危害中国社会的“三弊”——鸦片、时文和缠足。他在自己的书店里刊登广告,举办有奖征文,征集抨击“三弊”、提出良方的最佳小说。他还限定规则:小说应以写实主义的笔法描写日常生活,内容必须富于戏剧性,而不是一味的长篇大论。本次征

文收到参赛作品逾 160 部,但都没有发表。(2006 年,有学者在加利福尼亚大学柏克莱分校所藏的傅兰雅的文件中,发现了逾 140 篇参赛征文。)

尽管如此,这次征文比赛却也并非全无影响。首先,它鼓励人们利用小说作为抨击当前社会弊病的手段。其次,傅兰雅在《申报》和传教士期刊上发表的比赛规则,以及他在征文的总结报告中所作的评判,肯定会产生一些影响。最后,有两部保存至今的小说写得符合傅兰雅的要求,却不应应征参赛,从某种角度来说,它们可被视为最早的中国现代小说。

第七篇文章《吴趸人与叙事者》回到了第一个主题——富有创造性的小说实验,不过这次实验时间较晚,是在梁启超 1902 年提倡“新小说”之后;同时,此文再次讨论了上述主题中的叙事者部分。这篇文章对叙事者问题的思考是从视点和声口两方面同时进行的。

吴趸人成为这一研究最合适的对象,有两个原因。首先,他是唯一在梁启超倡导“新小说”之前就有作品问世并留存至今的晚清主要小说作家——他的《海上名妓四大金刚奇书》出版于 1898 年。其次,在晚清所有小说作家中,他最乐于实验各种技巧,特别是在叙事者身上做文章。比较他的两部著名的短篇小说,可以看出其手法的两极分化——一头是弱化至极的叙事,另一头是对作者—叙事者和信息提供者的综合运用。同时,一旦形势需要,他也能回归到最传统的手法中去。

文章主体部分考察了吴趸人的三部小说,它们均指定某一个人物叙事,

一部是第一人称的叙事者,其他两部是第三人称的意识中心。三部小说都与吴趼人的中国社会批判有关。每一部小说里都有一个天真幼稚的叙事者,对当前中国社会逐渐达到启蒙认识。旧式的权威叙事者被抛弃,讲述的任务如今落到了这样一个主体的头上——他原本幼稚或无知,通过亲身经历和人们的训导而逐渐成熟。吴趼人运用这一手法处理他认为至关重要的时代问题,收效良好。每一部小说都聚焦于中国面临的文化危机,而非个人的兴趣和叙事者的愿望。

在《二十年目睹之怪现状》中,对第一人称叙事者的运用是中国小说史上的一次实验性突破。当然,这一技巧虽颇具成效,但只有设置大量的机关,才能通过单单某一个人的思想和声口来呈现全景式的社会批判。书名中“目睹”这个词意味着叙事者个人所见,适用的是叙事者自身的经验,而不是其他人的诸多经验;同时,叙事者的一些奇遇也不过是假托,好让他听到有趣的故事。

在《新石头记》的大部分章节中,宝玉是仅有的一个意识中心。小说可以看作是由宝玉的两个发现过程组成的,即上半部分的伴随着西方文化而来的幻灭,和下半部分他对于“文明境界”乌托邦社会的欣喜若狂。这个文明境界既保留了中国传统道德规范,又拥有胜过西方的科学成就。第三部小说《上海游骖录》通过对上海那些自封的革命党的揭露性讽刺,揭示了他们造作、伪善的嘴脸,从而沿袭了对当时社会的批判。

第三个也是最后一个主题是关于 20 世纪早期的写情小说的。这一时期，谴责小说一直受到重视，如吴趼人的《二十年目睹之怪现状》，但写情小说却极少获得关注。1901 - 1910 年间最著名的写情小说当属吴趼人的《恨海》无疑。然而，尽管他自称《恨海》是一部写情小说，实际上他这部小说却是为了与当时的写情小说唱反调而写的。《〈恨海〉的特定文学语境》认为，这部小说是在两部稍早作品的“语境”下写成，一部是日记体的个人记录，另一部是小说。然而，它与那两部作品是有区别的。虽然《恨海》从那部个人记录中沿袭了某些思想和情节，但它对叙述者采用了完全不同的写法，并故意摒弃了对恐怖和残暴的直接描写。所谓写情小说，通常着重表现个人在浪漫爱情中的自主权。但《恨海》抛开了这一概念，而尝试将“情”重新定义为既定社会关系和责任的感情基础。浪漫的爱情由此变成了走火入魔。这篇文章提出，在个人记录和小说的语境中考察《恨海》，我们就可以更真切地理解它的意义。

接下来的一篇文章《陈蝶仙的自传体写情小说》研究了此后 10 年里的一部真正的爱情小说。它与当时的写情小说（即所谓“鸳鸯蝴蝶派”的爱情小说）有一些共性，但也有明显的区别——以徒然无果而告终，而非以悲剧告终。它是一部青年成长小说，也是一部追溯作者少年时代到他 20 岁出头期间情史的自传——这是陈蝶仙小说中的显要主题。

最后一篇文章（新收录于增订本中）涉及的是 20 世纪早期的翻译小说，

特别是雨果最著名的小说《悲惨世界》的中译本。碰巧,最先翻译雨果作品的四人——鲁迅、苏曼殊、陈独秀和周作人,后来都声名卓著。这些译文特别令人感兴趣的地方在于,它们反映了四位译者早年的倾向,以及他们作为作家的先入之见。本书中有关第二个主题的几篇文章谈的是西方人向中国人介绍西方文学,而这篇文章则与它们形成了对照。



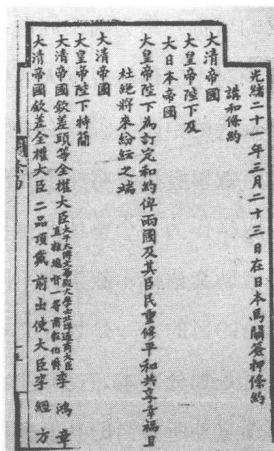
目 录

引 言	1
“小说界革命”前的叙事者声口	1
《风月梦》与烟粉小说	29
中国 19 世纪的传教士小说	55
论第一部汉译小说	87
早期《申报》的翻译小说	114
新小说前的新小说——傅兰雅的小说竞赛	128
吴趼人与叙事者	148
《恨海》的特定文学语境	171
陈蝶仙的自传体写情小说	190
《悲惨世界》的早期中译者	210
跋 韩南教授的治学和为人	232
译者后记	240

“小说界革命”前的叙事者声口

19世纪最好的小说,无论在内容上,还是在形式上,都既不墨守陈规,也不拾人牙慧。^[1]19世纪最优秀的作者富有创造力,甚至具备实验性。为了证明这一点,本文将考察一个启发性异常强烈的方面——叙事者,以及它在1902年梁启超提出小说革命^[2]之前约50年间的演变过程。事实上,我想辨明,对现代中国小说的诞生具有决定性意义的时间实际上是1895年,就在损失惨重的中日战争和奇耻大辱的《马关条约》之后,而不是梁氏宣言发表的1902年;1895年后的几年应当被视为先于小说革命而兴起的第一波创新的浪潮。我将叙事者的演变上溯50年之久,是因为我想显示小说在清末皇朝危机之前是如何发展的。理解第一波浪潮,必须以前的小说为背景。

小说中的叙事者通常按照其知晓度(全知的,限知的,外部的,等等)和可信度来界定。单从这一角度看,或多或少,前现代的中国小说注定显得有



马关条约

[1] 有些小说史的说法为:十九世纪的小说是因循前人的。

[2] 见其《论小说与群治之关系》一文,《新小说》第1期(1902年11月)。准确地说,他提倡的是“小说界革命”和“新一国之小说”。

些墨守成规。直到1903年起吴趼人的《二十年目睹之怪现状》逐步发表之后——或者更严格地说,直到1906年《禽海石》问世,我们才发现那种贯穿小说始终的、限知的叙事,也即小说中现代意识的实质性特征。但叙事者的其他方面——他的身份,他的性格,他与文本、作者和编者的关系,他在什么样的情境下叙述,听众是些什么人,以及他对于所述事件的态度和看法如何——确实确实显示了贯穿整个19世纪的持久而重大的变化。

杰拉·热奈特(Gérard Genette)对“叙事者”的两种含义作了最清楚的区别,他认为后一种叙事者是出于“声口”,而另一种是出于“视点”的,他将自己的辨析归结为两个问题:“谁表述”(声口)和“谁看见”(视点)^[3]。可能是因为对中国传统说书人的模拟仍有残余影响,声口的概念被证实与前近代甚至近代的小说均有着特殊的关联。

叙事者负责将整个作品传递给读者或者听众,另一方面,严格说来,作品也应当作为一个整体而得到人们的认识。然而,本文的目的是要利用传统小说借助套语标示叙事者不同功能的倾向,并且只讨论那些标示出来的功能。套语的目的之一是划分文本,因为传统的格式不允许分段。但套语的作用远不止是划分文本,它们还唤起人们对叙事者话语的注意,即对叙事者在叙述事件之外所担当的其他多种功能的注意。这些功能彼此之间不可避免地有着千丝万缕的联系,但努力将它们一一区分开来还是有用的。热奈特将它们分为引导、传播、鉴证和意识形态。为了适应中文的例子,让我用略有不同的方式将它们归类:营构(时间、中心等);形式化描述,尤其是写成套语的形式化描述;解说;元叙事,即作者对小说的建构与演进的元语言分析;与受众的互动,其方式为叙事者模拟与某个听众之间的对话;评价,反映了某种意识形

[3]见莱文(Jane E. Levin)译《叙事话语,方法探索》(*Narrative Discourse, An Essay in Method*, Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1980),第212-262页,及《叙事话语再探》(*Narrative Discourse Revisited*, Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1988),第79-83页;及波特(Catherine Porter)译《小说与措辞》(*Fiction and Diction*, Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1993),第68-79页。尽管“声口”的概念早已被认识到,但因为它在“视点”之下与视角合并了,所以还是没有引起足够的重视。

态;人物身份的揭示。最后两种功能在很大程度上决定了读者对叙事者的印象。

我大致按照年代顺序,将诸种叙事方法划分为四大类别。^[4]

人格化的叙事者

19世纪一个重要的倾向是回溯,退向对口头叙事情境的模拟。考虑到即便在17世纪,小说家们也经常将口头叙述语言与书面叙述语言混合使用,19世纪的这一发展因而显得颇不寻常。然而,新型叙事者又在这一点上与旧式的佚名叙事者相去甚远——新型叙事者如今是一个个性鲜明、观点独特的人物,在非特定情境下传播自己公认的智慧。理论上,每篇小说中都有两个叙事者:模拟的口头叙事者讲故事,在有意使用“口头叙事者”的文本中还有一个叙事者,但在实践中,就像我们将看到的那样,互动、解说、评价及隐私揭秘的功能都属于口头叙事者的贡献。

人格化叙事者的一个突出的范例是《儿女英雄传》,书名应该理解为“道德英雄主义”或“道德英雄”。^[5]的确,在以前的中国小说里,还不曾有过如此生机勃勃、肆意渲染、滔滔不绝的叙事者!^[6]全书四十回,由数百段出自叙

[4]请注意,我所说的前两类或多或少是同期存在的。我没有选入《海游记》,因为它的创作年代还不确定;有一个据说已于18世纪出版的版本,但很难找到。它是一部值得注意的作品,有一组四名叙事者,其中两人是自己所叙之事的参与者;开头和结尾有一个无名叙事者甲;第一回、第三至七回有一个叙事者乙;第一至三回出现了第三个(口头)叙事者丙;我们读到的故事出自丙之口,并受到乙的修订,也就是人物丁在第八至二十九回中读到的那样。只有丙向乙讲自己的故事的时候才是以第一人称叙事的。《金钟传》写于1871年(文内提及)与1896年(序言中的时间)之间,亦声称作者为小说中的某一个人物。毋庸赘言,他当然也没有用第一人称写。《希夷梦》,现存1809年版本,自有一部分是元代儒生许衡所作,他也是这部作品中出现的人物之一。

[5]参考人民文学出版社版本(北京:1983)。书名通常被理解为“儿女与英雄”,但男主角的两次婚姻都是被迫的,小说中爱情也极少。如果我们按照出现在“缘起首回”(第4-5页)中的、又在小说中某个地方得到印证的帝释天尊下的定义,“儿女”和“英雄”这两个词指我们的社会关系中高尚品行的动机,前者表示感情的基础(子女对父母的爱,等等),后者指行动的愿望。“儿女”的意思类似道德学家所说的“情”。

[6]源自真正的口头叙事作品的小说,极少展现出叙事者的丰富多彩。

事者之口的重要陈述构成,其中有些接连数页,在对叙述的进展与质量加以分析和评价的同时,也说明并提供了背景信息。绝大多数的“打岔”是特别对听众说的——“打岔”这个词在文中用得恰到好处,因为是出自叙事者本人之口。叙事者称听众为“列公”,称自己为“说书的”或者“我说书的”。

在“缘起首回”中,作者燕北闲人告诉我们,他是怎么会写这部书的。有一天,他突然从读书的教室来到了天庭,帝释天尊正要发放一班灵魂到人世去。燕北闲人看到了他们的人间生涯,醒来后便写下了所记得的一切。他的书得到了他人的修订,并显然已经出版,因为在后一回中我们发现一个说书人用他的小说作为自己说书的素材。(不过,这部小说的使用权并非为该说书人所独享的,因为他说自己也是从别处听来的。)

说书人一叙事者与他的听众保持互动,让我们意识到他和听众们的存在。有一次,他担心较晚入场的听众可能会跟不上故事情节(第二十三回,第401页)。他强调自己只是在演说一个文本,并解释自己所知其实有限(第二十三回,第405页;第三十一回,第592页)。他故意吊观众的胃口,如在第六回中,有人倒下——是年轻的男主人公安骥吗?说书人先是对听众们以为安骥送命的念头取笑了一番,然后说,恐怕听众没有注意:

请放心,倒的不是安公子。怎见得不是安公子呢?他在厅柱上绑着,你想,怎的会咕咚一声倒了呢?然则这倒的是谁?(第六回,第87页)

当说书人(或者更确切地说,是文本)在拖延某个动作时——这是经常发生的,他也建议大家耐心些。至少有一次,有什么东西使他想起一个冗长的笑话,接着他就讲起这个笑话来,而暂停讲述原先的内容。

同时,他在书中一直在评注这个文本,对其进展、技巧和结构加以回护、解释和批评。他的见解相当于一种内部的批判性评注,这是在中国小说中最突出的例子,甚至比17世纪李渔的小说还要引人注目。总体而言,他是回护作者的,有时回护的手段是引其他小说甚至正统文章为例,但他也批评作者