

郭延礼 / 著

文学

与中国

西学

近代

① 主 编 / 张其成

② 副主编 / 邓先东

中华学术与中国文学研究丛书

百花洲文艺出版社

## 内容提要

本书是一部研究近代西学与中国近代文学关系的专著。近代以来,西力东侵,西学东渐,在此大变局中,包括文学在内的中国社会的各个方面都开始发生前所未有的嬗变与转型。在中西文化交流的大背景下,西学对中国文学的强烈冲击与中国文学自身的创造性转化这两种力量共同作用,形成合力,推动着中国文学由古典文学走上了近代化的道路。本书首先梳理了西学在近代中国的传播过程、渠道及其所引起之反应,然后在此基础上从创作主体、文学观念、艺术形式、思想意蕴、文学语言、传播媒介、受众群体诸方面深入论述了中国近代文学在西学影响下的全方位变革。全书以详实的史料描述出了近代西学与中国近代文学发生关联的历史面貌,更以精当的理论分析论述了这种关联的内在逻辑。

# 总 序

张岱年

中华学术 ,源远流长。春秋战国时期 ,诸子并起 ,百家争鸣 ,是为诸子时代。汉代罢黜百家 ,独尊儒术 ,于是经学成为官学 ,是为经学时代。魏晋之世 ,玄谈盛行 ,以《老》、《庄》、《易》为三玄 ,是为玄学时代。之后 ,佛教逐渐发展起来 ,至隋唐之时 ,佛学有高度发展 ,而儒门淡泊 ,是为佛学时代。北宋时期 ,理学兴起 ,批判了佛学与道家 ,恢复了儒学的正统地位 ,理论思维有进一步的发展 ,经历元明 ,是为理学时代。到明清之际 ,许多学者批评理学的空疏 ,趋向于考证之学 ,是谓朴学时代。十九世纪后期以来 ,西力东侵 ,西学东渐 ,到二十世纪 ,出现了融会中西的学术思想 ,是为西学东渐的时代。

中华学术 ,根据传统的说法 ,分为义理之学、考据之学、词章之学。义理之学即是哲学 ,考据之学即是史学 ,词章之学即是文学。这是举其大要而言 ,还有经世之学即政治经济学说以及天文历算、兵法、地理、医药、农学等等。但是义理之学、考据之学与词章之学占主要地位。词章之学即文学 ,包含诗、赋、词、曲 ,与一般民众关系较为密切。各门学术是互相影响的。词章之学

亦受到义理之学、考据之学的影响。研究历代文学与义理之学、考据之学的关系,是有重要意义的。

百花洲文艺出版社编辑出版《中华学术与中国文学研究丛书》,主要研究先秦诸子、两汉经学、魏晋玄学、隋唐佛学、宋明理学、清代朴学以及近代西学东渐对于各时代的文学思潮、文学风格和文学流派的形成发展等方面的影响,阐释各时代文学的特色及其发展过程,这是有重要意义的。百花洲文艺出版社的编辑同志希望我为丛书写一总序,于是略述中华学术的源流作为弁言。

一九九七年八月 于北京大学

# 第一章 西学的传播

在人类文明史上,不同民族之间的文化交流是促进文化发展的重要动力之一。一个国家、民族文化的发展与吸收外来文化有很大关系,诚如 T. S. 艾略特所说:“如果希望使某一文化成为不朽的,那就必须促使这一文化去同其他国家的文化进行交流。”<sup>①</sup>

文化交流是双向的。就中外文化交流史而言,西方文化对中国文化(特别是近代以来)影响很大,但同样,中国文化对西方文化也有很大影响。从大的方面说,中国艺术和中国哲学的西传,在欧洲引起了巨大的反响,前者引发了源于十七世纪的法国而风靡于十八世纪全欧洲的所谓的“洛可可(Rococo)运动”,中国的瓷器、漆器、丝绸、绘画、戏剧对欧洲的文化时尚、园林风格、工艺制

---

<sup>①</sup> [英] T. S. 艾略特《诗歌的社会功能》,转引自刘保端等译《美国作家论文学》第 193 页,三联书店 1984 年版。

造和艺术创作均产生过很大影响 ;后者则是中国哲学影响了欧洲著名的启蒙运动 ,并为其理性精神提供了新的思想资源。这突出地表现在它对法国启蒙思想家伏尔泰( Voltaire ,1694—1778 )、孟德斯鸠( C. L. des. Montesquieu ,1689—1755 )与德国的启蒙哲学家莱布尼茨( G. W. Leibniz ,1646—1716 )等人的思想影响上。其他如中国的孔子、孟子和老子对俄国列夫·托尔斯泰( Л. Н. о лтой ,1828—1910 )的影响 ,中国古典小说、古典戏剧对德国歌德( J. W. Goethe ,1749—1832 )和席勒( J. C. F. Schiller ,1759—1805 )的影响 ,也都是人所共知的、有代表性的范例。但近代以降 ,中国文学( 还包括自然科学和社会科学 )受西方文化的影响更为显著 ,甚至可以这样说 ,没有西学东渐 ,没有中西文化交流 ,就没有二十世纪中国学术和文学的辉煌。

文学的变革是需要外力的。捷克著名的文学史家雅罗斯拉夫·普实克( J. Prusek ,1906—1980 )说过 :“ 如果没有外界的冲击力 ,在单一的文化条件下 ,文学的自然进化不能产生全新的结构。”<sup>①</sup> 随着近代社会的变革 ,文学自然也要变革 ,但在中国文学转型期的近代 ,传统文学难以提供变革所需的资源和理论根据 ,因而从域外寻找这种文学变革的借鉴或驱动力 ,就成为不可避免的了。

中国近代社会既已被殖民主义的大炮打开 ,闭关自守的封建社会已日趋解体 ,传统文化也不可能不受到世界潮流的冲击 ,诚如马克思和恩格斯所分析的 :“ 过去那种地方的和民族的自给自足和闭关自守状态 ,被各民族的各方面的互相往来和各方面的互相依赖所代替了。物质的生产是如此 ,精神的生产也是如

<sup>①</sup> 李燕乔等译《普实克中国现代文学论文集》第 29 页 ,湖南文艺出版社 1987 年版。

此。各民族的精神产品成了公共的财产。民族的片面性和局限性日益成为不可能,于是许多种民族的和地方的文学形成了一种世界的文学。”<sup>①</sup>

这里的“文学”,原文是 Literature,是用其广义,它指科学、艺术、哲学等方面的著作,实则也就是今天所说的“文化”。当中国也被卷入世界市场后,其传统文化不可能不受到冲击,因此西学东渐便成为自然的趋势。

近代中国所谓“西学”,即西方自然科学和社会科学的总称,也就是我们通常所说的西方文化,主要是指文艺复兴以来资本主义上升时期的欧美文化。它的基本精神就是科学和民主。梁漱溟在其《东西文化及其哲学》中说:西方文化是由意欲向前要求的精神产生“塞恩斯”(Science)与“德谟克拉西”(Democracy)两大异彩的文化。

西方文化对中国近代文学的影响是多方面的,在其影响下,后者发生了前所未有的变化。从文学观念、思想意蕴、艺术形式、文学语言到传播方式,都发生了变化,而近代报刊的出现、稿酬制度的确立,又促使了中国第一代职业作家的产生,使近代文学具有了商品属性,从而刺激了近代文学的发展与繁荣。作家群体的职业化与传媒和受众的平民化(大众化),都是中国传统文学所没有的,究其动因,自然也是西方文化及其文化思潮的影响。

为了进一步阐释西学对中国文学的影响,我们必须先从西学的传播谈起。

---

<sup>①</sup> 马克思、恩格斯《共产党宣言》,见《马克思恩格斯选集》第1卷第255页,人民出版社1972年版。

## 一 从明末清初讲起

“西学”这个词并不始于近代，明末就已经有了。十七世纪初意大利传教士艾儒略（Giulio Aleni, 1582—1649）编写了一部西方大学教科书纲要《西学凡》，后意大利传教士高一志（Alphonsus Vagnoni, 1566—1640）又编了《西学修身》、《西学持家》、《西学治平》等书，因此“西学”便成为西方科学和西方文化的代名词。在明末清初，西学的主要内容是指自然科学。

所谓“明末清初”，主要指公元十六世纪后期、十七世纪和十八世纪前期前后约两百年的历史。在中国历史上开始出现西方文化的第一次东渐，这段时间在西学传播史上又有两个高峰期：一是明末崇祯年间，二是清初康熙年间，这是中西文化交流成绩最突出的两个阶段。明末自然灾害严重，民不聊生，因此引起了以李自成为首的农民大起义，在边疆又先后有蒙古族和满族的骚扰、进攻，国家处于困难重重、危机四伏的困扰之下，因此在学术思想界出现了一种经世致用的思潮。一些进步的知识分子看到西方传教士所介绍的西学与国计民生、巩固边防有关：如《泰西水法》（熊三拔、徐光启合译，1612）与农业有关，《火攻挈要》（汤若望、焦勛合译，1643）有助于军事等，于是一些思想敏锐的知识分子，如徐光启（1562—1633）、李之藻（1565—1630）、王徵（1571—1644）等人，就开始与西方传教士交往，并向他们学习西学，之后与传教士合作翻译了不少西书。康熙朝也是西学传播兴盛的时期。康熙是一位有作为的皇帝，他处于中国大一统的时代，国力强盛，颇有自信心，因此对西方传教士传播西方文化的活动持欢迎的态度。他信任不少西洋人，如主持钦天监工作的德国人汤若望（Johann Adam Schall von Bell, 1591—1666）、比利

时人南怀仁(Ferdinand Verbiest, 1623—1688)就是突出的代表。

明末清初这一时期,在译介西学方面成绩很大,参加这一工作的传教士大约有七十余人,他们与中国的士人和学者合作,翻译西书计四百三十七种,其中纯宗教书籍二百五十一一种,占总数的百分之五十七;属自然科学的书籍(包括数学、天文、物理、生物、医学等)一百三十一一种,占总数的百分之三十;属人文科学者(包括地理、哲学、语言文字、教育等)五十五种,占总数的百分之十三。<sup>①</sup>后两类(占翻译西书总数百分之四十三)对于传播西方文化和自然科学都有一定的积极影响。

这次翻译西书,在方式上主要是西译中述。所谓“西译中述”就是由传教士口译成汉语,再由中国学者写成中文(有的再润色)。在传教士方面著名的有利玛窦(P. Matteo Ricci, 1552—1610, 意大利人)、艾儒略、汤若望、罗雅谷(Jacobus Rho, 1593—1638, 意大利人)、南怀仁、张诚(Jean Francois Gerbillon, 1654—1707, 法国人)、熊三拔(Sabbathino de Ursis, 1575—1620, 意大利人)、庞迪我(Didaco de Pantoja, 1571—1618, 西班牙人)。中国学者方面则有徐光启、李之藻、王徵、杨廷筠(1557—1627)、李天经(1579—1659)、叶向高(1559—1627)等,这些人都是当时中国著名的科学家。双方合作翻译了许多自然科学方面的书籍。所译著作大体又可分为三种情况:一是直接译自西书原著,如利玛窦、徐光启合译的《几何原本》,就是据德国数学家克拉维斯注的欧几里德(Euclid)的《原本》译出;二是编译,如邓玉函(J. Terrenz, 1576—1630, 瑞士人)、王徵编译的《远西奇器图说》,该书是根据四种西方著作选译编辑的;三是西方传教士与中国学者长期合作研讨的成果,如一百三十五卷的《崇祯历书》(一名《西洋

<sup>①</sup> 参见钱存训《近代译书对中国现代化的影响》,载《文献》1986年第2期。

新法历书》,1631—1634)就是这样完成的,主其事者为徐光启,参加者有传教士龙华民(Nicolo Longobardi,1559—1654,意大利人)、邓玉函、汤若望、罗雅谷,中国人有李之藻、李天经等。再如《数理精蕴》是中国数学家梅籬成(1681—1764)等人在西方传教士的帮助下编成的一部集西方数学之大成的五十三卷的巨著,历时三十一年(1690—1721)始成。此外,他们还合作翻译了许多有关天文、历算、物理、制造、医学、地图等方面的自然科学和人文科学书籍,如利玛窦与徐光启合译的《测量法义》(1617)、熊三拔与徐光启合译的《泰西水法》(1612)、利玛窦与李之藻合译的《同文算指》(1614)、汤若望与李祖白合译的《远镜说》(1626)、艾儒略与杨廷筠合译的《职方外纪》(1623)、邓玉函与毕拱辰合译的《泰西人身说概》(1635)。此外这时期还翻译了一些有关论理学(逻辑学)、语言学和艺术类的书籍,如葡萄牙传教士傅汎际(Franciscus Furtado,1587—1653)与李之藻合译的诠释古希腊亚里士多德(Aristotel's,前384—前1322)逻辑学的《名理探》(1631)、南怀仁译的《穷理学》(1683)、葡萄牙传教士徐日升(T. Pereira,1645—1708)用中文著的音乐类书籍《律吕纂要》(1713)、法国传教士金尼阁(Nicolas Trigault,1577—1628)和王徵合译的语言学著作《西儒耳目资》<sup>①</sup>(1626),以及金尼阁与张賡(泉州人)合译的伊索寓言选本《况义》(1625)等。所有这一切,无疑大大地开阔了中国人民的科学文化视野。

明末清初的西书翻译是很有成绩的,它不仅使中国人民了

---

<sup>①</sup> 罗常培认为此书是“明末耶稣会士在中国音韵学上的第一个贡献”,又说:“明季耶稣会士‘给音韵学的研究开辟出一条新蹊径’,他们‘要算是‘筚路蓝缕,以启山林’的功臣了”。详见罗常培《耶稣会士在音韵学上的贡献》,载《历史语言研究集刊》第1本第3分册第289、267页。

解到西方的科学和文化,而且对中国的士大夫也产生了积极的影响,徐光启、李之藻就是受这种影响的代表人物,而且它还改变了中国的学术风尚,促进了求实学风的形成。后来经世致用之学的倡导,对历算、西北史地的兴趣,乃至乾嘉汉学的科学精神和实证学风,显然都受到明末清初这次西学东渐的影响。<sup>①</sup>令人不无遗憾的是,这次西学东渐因清廷对天主教的严禁和罗马教廷宣布解散耶稣会而中止。在中国历史上,这次前后持续了二百四十年的西学传播虽有种种局限,诸如他们传播的科学知识并不是近代西方最先进的科学知识,其中还杂有中世纪神学色彩;传教士既以传教为最终目的,当然传播科学知识也只是传教的一种手段,但这次西学东渐的历史贡献还是应充分肯定的。

## 二 中国第一所外国语学校:京师同文馆

鸦片战争后,随着外交事务的增多,迫切需要一批翻译人才。另外,还有一个直接原因,就是1858年签订、1860年批准的《中英天津续约》(即《中英天津条约》)规定“(1)嗣后英国文书俱用英文书写”(2)在中国未有翻译人才前“暂时仍以汉文配送”(3)自今以后,遇有文辞辩论之处,总以英文作为正义”<sup>②</sup>。因此培养翻译人才成了当务之急。正是在这种情况下,总理各

<sup>①</sup> 张维华云:“乾嘉诸儒,无不通习西法,不独东原为然。西法影响中国之深,于此最显。说者或谓清初汉学之风,实具有科学精神,而此种精神之发生,西学实开其先。此论虽近武断,然汉学之发展,亦受助于西学,如上述西法之影响,则乃近于事实。”参见张维华《明清之际中西关系简史》第196页,齐鲁书社1987年版。

<sup>②</sup> 丁韪良原著、傅任敢辑译《同文馆记》,见张静庐辑注《中国出版史料补编》第4页,中华书局1957年版。

国事务衙门的恭亲王奕訢奏请皇上开设同文馆：“臣等伏思：欲悉各国情形，必谙其语言文字，方不受人欺蒙。各国皆以重资聘请中国人讲解文义，而中国迄无熟悉外国语言文字之人，恐无以悉其底蕴。”<sup>①</sup> 奏准，同文馆于1862年（同治元年）在北京总理衙门内正式成立。这是我国历史上继明代成立的四译馆（原名四夷馆）之后又一个专门的外国语学校。

京师同文馆开办时只有英文馆，开始由英国传教士包尔腾（J. S. Burdon，1826—1907）充任英文教习（因他通汉语），中国人徐树琳充任汉文教习。<sup>②</sup> 同文馆开始规定学员从十三四岁以下的八旗子弟“资质聪慧者”中挑选，目的是培养八旗子弟担任外交事务，避免汉人参与。开始时学生只有十人，后为汉族中的士大夫所反对，又改为招收十五岁至二十岁的满、汉子弟。1863年又增设法文馆，并将理藩院中的俄罗斯文馆并入。1866年同文馆决定再增设天文、算学二馆，学员年龄条件也放宽了。这样同文馆除学习外语外，还要学习西学。1872年同文馆又增设德文馆，1896年又增设东文（日文）馆。至七十年代，同文馆不仅成为我国第一所具有英、法、德、俄四个语种的外国语学校，而且也是一所培养西学人才的学校。

同文馆始创的几年，一度缺乏外文教师，有的教师教学也不甚得法，不少学生中途辍学。到1869年，英文馆只剩下两名学生，法文馆八名。俄文馆由于是从理藩院原俄罗斯文馆并入，基础较好，故学生最多，有十八名。七十年代后，同文馆开始走向

---

<sup>①</sup> 恭亲王等《奏设同文馆折》，见舒新城编《中国近代教育史资料》上册第117页，人民教育出版社1961年版。

<sup>②</sup> 包尔腾充任教习，系由英国威妥玛（Wade Thomas）介绍。其待遇甚丰，第一年年薪银三百两，第二年增为一千两，而中国教习徐树琳仅为月薪八两。

正规,规模也逐渐扩大。<sup>①</sup> 经总税务司赫德(R. Hart, 1835—1911)介绍,由美国人丁韪良(William Alexander Parsons Martin, 1827—1916)接任总教习,中国著名数学家李善兰此时也进馆任算学教习。在同文馆任教的多数是外国人,主课由他们主讲:化学由法国人毕利干(M. A. Billeguin)担任,他用中文写了一本化学教材;医学、生理学由英国人德贞博士(Dr. Dudgeon, 1837—1901)担任;天文学由美国密西根大学硕士海灵敦(M. Harrington)担任;格致(即物理学)由爱尔兰人欧礼裴(C. H. Oliver, 1857—?)担任,又有上海、广州两地方言馆选送的优秀生员。在此基础上,丁韪良(他在同文馆任职三十二年,即1863—1894)采取了整顿与强化措施,同文馆气象由此大为改观。下面是1879年同文馆所公布的课程表:

首年:认字写字,浅解辞句,讲解浅书。

二年:讲解浅书,练习文法,翻译条子。

三年:讲各国地图,读各国史略,翻译选编。

四年:数理启蒙,代数学,翻译公文。

五年:讲求格物《几何原本》,平三角,弧三角,练习译书。

六年:讲求机器,微分积分,航海测算,练习译书。

七年:讲求化学,天文测算《万国公法》,练习译书。

八年:天文测算,地理金石《富国策》,练习译书。<sup>②</sup>

<sup>①</sup> 同文馆的学生人数,开始只有十人(英文馆),添设法文馆、俄文馆、德文馆后,每馆也只有学生十人,后来逐渐增多,到1887年(光绪十三年)同文馆的学生增加到一百二十人,直到同文馆1900年完全停办,均为这个规模。见《京师同文馆略史》,载北京图书馆《读书月刊》第2卷第4号。

<sup>②</sup> 见《京师同文馆略史》。

从这个课程表可以看出,同文馆的教学是相当正规和有系统的。在这八年中,学生除学习外语外,还要学习自然科学、史地和法学之类的功课,而且全部学习(特别是后四年)始终以翻译为重点。

以翻译为重点,固然是为了当时提供教材和宣传西学的需要,更重要的是,从教学的角度讲,它有利于促进外文学习。翻译乃是外语教学的实践课,同文馆的学生在外国教习的指导下翻译西书,对提高外语水平和学习西方自然科学都有好处。不少学生,由开始与外国教师合译逐渐发展为在教师的指导下自己译书。如高才生汪凤藻(1851—1918,江苏元和人)就译了《英文举隅》、《公法便览》(与汪凤仪合译)、《富国策》、《新加坡律例》,联芳、庆常译了《星轺指掌》、《公法会通》,杨枢、长秀译了《各国史略》等。这种优异成绩的取得,与同文馆始终注意翻译实践的的教学内容有关。这点即使在今天,对于外语院系的教学仍有一定的借鉴意义。

还有一点值得提及的,就是教师在翻译中的指导作用。不仅译本原著的选择是由同文馆的教师(主要是外籍教师)确定的,而且在翻译中教师的具体指导(如译文如何表述)肯定也会很多。比如席淦、贵荣等人译的《格物测算》,注明“丁韪良口授”。所谓“口授”除一般“口译”外,我以为还带有翻译中的具体指导。再如上面提到的汪凤藻、联芳和庆常译的几种书均注明“丁韪良鉴定”,席淦、贵荣编译的《算学课艺》注明“李善兰鉴定”,还有的译书注明“骆三畏鉴定”、“欧礼裴鉴定”。这里所谓“鉴定”,大约即今天的审定、校定的意思。在评价同文馆学生译书成绩时,应充分考虑到教师的指导作用。

同文馆的学制有八年和五年两种<sup>①</sup>，后者除不学外文外，其他课程与八年制差不多。又规定有严格的考试制度，考试分月课、季考、岁试和三年一次的大考四种。从曾担任过同文馆监考官的翁同龢的记载看<sup>②</sup>，考试还是比较严格的。而且，月课、季考、岁试都有现金奖励，每年用于奖励优秀学生的现金有一千<sup>③</sup>。三年的一次大考，对优秀者授以功名。这种严格的考试、奖励制度对于同文馆教学质量的提高有一定的促进作用。

同文馆至 1902 年被并入京师大学堂，前后历时四十年，其间培养了不少外交、科技和翻译人才。特别是在外交方面，成绩尤为可观。近代许多驻外使馆人员大都是同文馆的学生，有的是一般随行人员和翻译，有的则担任过驻外国领事馆的公使、大臣和外交官。其中佼佼者有曾任驻荷兰、意大利公使的唐在复，任出使法国大臣的刘式训，任出使比利时大臣的杨兆璫，任俄国公使的刘镜人，任出使日本大臣的杨枢，而陆徵祥不仅做过数国驻外公使、大臣，还担任过民国时期的外交总长。

同文馆的另一贡献是翻译了二十六种西书<sup>④</sup>，比较重要的

---

① “其年龄稍长无暇肄及洋文，仅藉译书而求诸学者共须五年。”见《同文馆题名录》，光绪二十四年（1899）刊印本。

② 参见《翁同龢日记》第 4 册（光绪二十一年八月一日）第 1981 页，中华书局 1995 年版。

③ 丁韪良原著、傅任敢辑译《同文馆记》，见张静庐辑注《中国出版史料补编》第 30 页。一千元在当时并不是一个小数目。

④ 丁韪良《同文馆记》一文中关于《同文馆师生译书籍表》所记为二十二种；熊月之《西学东渐与晚清社会》（上海人民出版社 1994 年版）一书所列书目为二十六种。

有丁韪良译的《万国公法》、汪凤藻<sup>①</sup>译的《富国策》、德贞译的《全体通考》、俄文馆学生译的《俄国史略》等。这之中影响比较大的自然要推丁韪良译的《万国公法》。此书是同文馆的早期译著,1864年出版,原名为 Elements of International Law,直译应为《国际法要旨》,是美国著名法律学家惠顿(H. Wheaton, 1785—1848)的力作,在欧美也是一部具有权威性的法律著作。1864年经丁韪良译出后,不仅被长期用作同文馆的教科书,而且在近代中国影响很大,成为办理外交和对外商务中的重要参考书。清政府总理衙门曾刊印三百部送给有关方面和每一个通商口岸,成为那里的地方官员和办理外务人员的法律参考书。再如,汪凤藻译的《富国策》(英国法思得著),是一本商业概论之类的书,在当时颇受好评。梁启超在《读西学书法》中说《富国策》“精义甚多,其中所言商理商情,合地球人民土地,以几何公法盈虚消长之,盖非专门名家者,不能通其救奥也。中国欲振兴商务,非有商学会聚众讲求、大明此等理法不可”<sup>②</sup>。其他如法律学译著《公法便览》(汪凤藻、汪凤仪译,六卷,1877)、《公法会通》(丁韪良、联芳、庆常合译,十卷,1880)、世界史译著《各国史略》(杨枢、长秀译)、《俄国史略》(俄文馆学生译)、自然科学类译著《化学阐原》(毕利干与学生承霖、王钟祥合译)、《格物测算》(席淦、贵荣译)、《分化津梁》(施德明、王钟祥译)等,这些译著出现在十九世

<sup>①</sup> 汪凤藻(1851—1918),字芝房,江苏元和人,系上海广方言馆首届学生,毕业后被选送至京师同文馆深造,1891年至1894年任出使日本大臣,曾任上海南洋公学校长。

<sup>②</sup> 梁启超《读西学书法》第9页,光绪二十二年(1896)上海时务报馆石印线装本。

纪的六十至八十年代,对于介绍西方自然科学和法律、史地知识有不可忽视的意义,虽然其中有些译著“译笔亦劣”,甚或“诘屈聱牙”,但对这些译著在宣传西学方面的作用还是应予以肯定的。

其次,同文馆的译书也解决了当时最迫切的教材急需,如法国教师毕利干译的《化学指南》、英国教师欧礼裴编译的《弧三角阐微》、丁韪良著译的《格物入门》,以及上面提到的《各国史略》等,都曾被用作同文馆学生的教科书。

京师同文馆是近代中国第一所外语学校,也是近代中国新式学堂的雏型,它的存在不仅在西学宣传上具有积极的意义,而且对这之后的新式学堂也具有一种示范作用。

### 三 上海广方言馆

早在京师同文馆创始之前的1861年,中国早期的维新思想家冯桂芬就曾在他的《校邠庐抗议·采西学议》中提出在广东、上海设立外语学校的建议,他说:

今欲采西学,宜于广东、上海设一翻译公所,选近郡十五岁以下颖悟文童,倍其廪饩,住院肄业,聘西人课以诸国语言文字,又聘内地名师课以经史等学,兼习算学。<sup>①</sup>

冯氏这一建议不仅为日后在上海、广东创立广方言馆预设了总

<sup>①</sup> 《校邠庐抗议》第210页,《醒狮丛书》本,中州古籍出版社1998年版。

体方案,倘若对照一下京师同文馆的建馆方略,不难看出,冯氏这一预设的基本精神和具体内容均还为总理衙门创设的京师同文馆所采纳。两年之后即1863年(同治二年)春,江苏巡抚李鸿章上疏清廷请求在上海、广州两地设立广方言馆,奏稿的基本内容就是根据冯桂芬《采西学议》而写成的《上海设立同文馆议》。对冯桂芬在十九世纪六十年代的这一卓识远见,我们应予以高度评价。

李鸿章《请设外国语言文字学馆折》<sup>①</sup>云:

伏惟中国与洋人交接,必先通其志,达其欲,周知其虚实诚伪,而后有称物平施之效。互市二十年来,彼酋之习我语言文字者不少,其尤者能读我经史,于朝章、宪典、吏治、民情,言之历历,而我官员绅士中绝少通习外国语言文字之人。各国在沪均设立翻译官二员,遇中外大臣会商之事,皆凭外国翻译官传述,亦难保无偏袒捏架情弊。中国能通洋语者,仅恃通事。凡关局军营交涉事务,无非雇觅通事往来传话,而其人遂为洋务之大害。

.....

惟是洋人总汇之地,以上海、广东两口为最,种类较多,书籍较富,见闻较广,语言文字之粗者,一教习已足;其精者,务在博采周咨,集思广益,非求之上海、广东不可。故行之他处,犹一齐人傅之之说也;行之上海、广东,更置之庄岳之间之说也。臣愚拟请仿照同文馆之例,于上海添设外国语言文

<sup>①</sup> 此时冯桂芬为李鸿章的幕僚,李鸿章的这个奏折,极有可能是冯氏据他的《上海设立同文馆议》代李氏所拟。

字学馆,选近郡年十四岁以下、资禀颖悟、根器端静之文童,聘西人教习,兼聘内地品学兼优之举贡生员课以经史文艺。学成之后,送本省督抚考验,作为该县附学生,准其应试。其候补佐贰佐杂等官,年少聪慧,愿入馆学习者,呈明由同乡官出具品行端方切结,送局一体教习,借资照料,学成后亦酌给升途以示鼓励,均由海关监督督筹试办,随时察核具详。三五年后,有此读书明理之人,精通番语,凡通商督抚衙门及海关监督应添设翻译官承办洋务,即于学馆中遴选承充,庶关税军需可期核实,而无赖通事亦敛迹矣。<sup>①</sup>

此奏折主要内容有两点:一是说明与洋人交涉必须通外文,凭外国翻译官转述难免歪曲原意;二是强调上海、广东为洋人总汇之地,以及于此两地设立学校培养外语人才的有利条件及其必要性。清廷当日即批复了李鸿章的奏折,并谕令广东将军等查照办理。有了北京的同文馆,上海、广东两地同文馆的设立也就比较顺利了。

上海同文馆大约至1867年始改名为“上海广方言馆”。初建时校址在上海城内旧学宫之后、敬业书院之西;六年后,移入江南机器制造局。学生约为四十人。1899年江海关道涂宗瀛禀准南洋大臣,将江南制造局的工艺学堂并入广方言馆。工艺学堂原分机器馆和化学馆,每馆各二十人。至此,上海广方言馆的规模较前扩大,学生增至八十人。与京师同文馆不同的是,学生成分主要是汉族子弟。1905年,鉴于当时各省都有新式学堂

<sup>①</sup> 《李文忠公全书·奏稿》,转引自舒新城编《中国近代教育史资料》上册第128—129页。

成立，清政府批准将广方言馆改为工艺学堂，至此，上海第一所外国语学校也就宣告结束，其前后历时四十二个春秋。

上海广方言馆的学制、课程和考试都有严格的规定，开始有《试办章程十二条》，并入江南制造局后，又先后制定了《广方言馆课程十条》和《开办学馆事宜章程十六条》，与京师同文馆大体相同，这里不再一一叙述。上海广方言馆和京师同文馆都是为适应洋务运动的需要由政府开办的外国语学校，二者有许多相同之处，但分处京、沪两地的这两所学校也有若干差别值得注意：

一是学生成分不同，导致学业成绩和适应能力不同。京师同文馆学生来源在开始和相当长的一段时间内主要为旗人子弟，他们学习的目的还是为了功名，这部分人汉文水平较差，影响了他们学业成绩的提高，因此毕业后的应变能力较差。上海广方言馆学生来源较广，它面对广大平民子弟招生，由于这些学生多数生活在上海、江浙地域的大中城市，“很多青年都在寻求接受英文教育的机会”<sup>①</sup>，所以上海广方言馆的学生入学时的外语水平较京师同文馆的学生要高。再一点，上海广方言馆的学生多数以积极求知的心态对待学习，学习主动性较之以求功名为主要目的京师同文馆学生要高，学习成绩也更好。这点我们从《同文馆题名录》所记载的大考成绩可以看出：由上海广方言馆送去深造的学生汪凤藻、席淦、徐广坤、周传经、徐绍甲、陈思濂、唐在复等人，其考试成绩在京师同文馆均名列前茅。

二是中外教师的比例有差别。据《广方言馆西学教习名

<sup>①</sup> 傅兰雅信中语，转引自熊月之《西学东渐与晚清社会》第345页。

录》<sup>①</sup> 记载,广方言馆共有西学教师二十九人,其中外籍教师七人,中国教师二十二,外籍教师不到教师总数的四分之一,这和京师同文馆正好相反。京师同文馆西学教师共三十二人<sup>②</sup>,中国教师只有四人,只占教师总数的八分之一。南北这两所外语学校,创办时间前后只相差一年,但两校中外教师的比例却如此悬殊,由此也可看出:上海、江浙沿海城市与西方文化的接触较之北京,时间要早一些,范围也广泛一些。

上海广方言馆虽然是地方性的外语学校,它的办学成绩却是相当突出的。它不仅为京师同文馆输送了许多优秀的学生,而且为国家培养了很多人才,分布于外交、政治、教育、科技、军事各个方面。据统计,上海广方言馆的学生做过公使的有九人,两人官至外交总长,两人代理过国务总理。<sup>③</sup>在近代同类学校中,上海广方言馆的成绩是很突出的。

1864年(同治三年)成立的广州同文馆,性质与上海广方言馆相同,均是地方性的外语学校。它设有英文、法文、德文三个班。学制三年,每期招收学生二十人,年龄在十四岁至二十岁,从驻防旗内选满、汉子弟十六人,本地四人,毕业后充当本省各衙门的翻译。

## 四 西书翻译与江南制造局翻译馆

近代西书翻译可上溯至十九世纪初。以马礼逊

<sup>①</sup> <sup>③</sup> 见熊月之《西学东渐与晚清社会》第346、343页。

<sup>②</sup> 见丁韪良原著、傅任敢辑译《同文馆记》,见张静庐辑注《中国出版史料补编》第11—12页。

( R. Morrison ,1782—1834 )为代表的基督教传教士揭开了近代西学东渐的序幕。他们在传教的同时 ,为了宣传教义 ,十分重视出版书籍和报刊。据统计 ,在鸦片战争前的三十多年间 ,以马礼逊、米怜( W. Milne ,1785—1822 )、麦都思( W. H. Medhurst ,1796—1857 )为首的传教士在马六甲、巴达维亚和新加坡等地 ,大约一共出版了一百三十八种中文书籍和期刊 ,其中主要是宣传宗教的 ,但也有一些书刊是介绍世界历史、地理、政治、经济知识的 ,如裨治文( E. C. Bridgman ,1801—1861 )编的《美理哥合省国志略》( 1838 )、米怜编的《全地万国纪略》( 1822 )、郭实腊( K. F. A. Gützlaff ,1803—1851 )编的《大英国统志》( 署名爱汉者 ,1834 )和《贸易通志》( 1840 )等。这些在今天看来很一般的知识性的介绍 ,在当时却是十分新鲜和吸引人的 ,它们不仅受到一般人的欢迎 ,就连当时的大学者魏源、徐继畲、梁廷楠等人 ,在他们编著的《海国图志》、《瀛寰志略》、《合省国说》中也都多次引用了这些书籍中的资料。

鸦片战争后 ,西学输入进展更快。当时各国列强利用与中国签订的不平等条约 ,首先在通商口岸进行传教活动。近代的中西文化交流正是一场伴随着传教士的宗教活动开始的被动的、带有屈辱性的、不平等的对话。正如任何事物都有其两面性一样 ,西方列强的文化侵略又为西学在中国的传播提供了有利的契机。《南京条约》签订后 ,根据条约规定 ,除割让香港外 ,陆续开放广州、厦门、上海、宁波、福州 ,是谓“五口通商” 。与此同时 ,西方传教士利用其合法的身份进行宗教宣传 ,他们在香港、广州等大城市通过设立学校、创办报刊、开办印刷所 ,大量翻译出版西书。据不完全统计 ,十九世纪六十年代前 ,传教士仅在香

港和内地五大城市就翻译西书和出版中文书刊二百七十七种。这之中宁波的华花圣经书房、上海的墨海书馆贡献尤大。

华花圣经书房是 1845 年美国长老会传教士在宁波开办的一家出版印刷机构,其主要领导成员是柯理(R. Cole)、萎理华(W. M. Lowrie, 1819—1847)、克陞存(M. S. Culbertson, 1819—1862)。传教士在宁波出版的书籍几乎全部由华花圣经书房出版,自 1845 年创立到 1860 年迁沪(易名为美华书馆),该书馆共出版各种书刊一百零五种(另有一种为华花圣经书房建立前出版)。在这些书籍中,宗教类的书籍占百分之八十以上,其他有关历史、地理、天文、算学类的书籍只有二十种。<sup>①</sup> 值得注意的是:华花圣经书房印刷出版物的数量是十分惊人的,据熊月之《华花圣经书房印刷情况(1845—1859)》提供的材料:从 1845 年至 1859 年的十五年中累计出书七十六万三千三百九十五册,这中间还缺少 1846、1851、1852、1856、1858、1859 六年的印刷册数,如果把这六年印刷数按照 1845 年至 1859 年的平均印刷册数计算,那么十五年共出版中文书刊一百二十七万二千三百三十册,每年平均八万四千八百二十二册。<sup>②</sup> 一个出版印刷机构每年能出版近八万五千册书,在当时的条件下这是一个十分惊人的数字,同时也表明西方先进的印刷技术比我国传统的刻板印刷作坊不知要快多少倍。

另一个是上海的墨海书馆,这是江南机器制造局翻译馆诞生前近代早期翻译西书最多、最有影响的翻译出版机构。

墨海书馆 1843 年 12 月 23 日设立于上海,创始人是麦都

<sup>①</sup> 见熊月之《西学东渐与晚清社会》第 176—181 页。

<sup>②</sup> 此处由于统计方法不同,所得结果与熊月之之说有异。

思。麦都思是英国伦敦布道会的传教士,也是最早来沪的外国人之一。麦都思来上海之前曾在南洋传教,1819年被委任为牧师,并在南洋建立了巴达维亚印刷所,故于出版工作十分内行。上海开埠后,他看到上海未来地位的重要,决定把传教重点由南洋移到上海。他于1843年12月到达上海,并将巴达维亚印刷所迁沪,在此基础上创立了墨海书馆。墨海书馆的工作人员除麦都思外,还有英国传教士艾约瑟(Joseph Edkins,1823—1905)、慕维廉(William Muirhead,1822—1900)、伟烈亚力(Alexander Wylie,1815—1887)、美魏茶(William Charles Milne,1815—1863)等,中国学者有李善兰、王韬(1828—1897)、张福僖、管嗣复等。墨海书馆原拟的主要任务自然是印刷《圣经》和传教一类的小册子,但它确实也翻译出版了不少宣传西学的书籍。如伟烈亚力与李善兰合译的《续几何原本》,是古希腊欧几里德《几何原本》的后九卷(前六卷在明末由利玛窦和徐光启译出),于1857年出版,此书很受中国学界的欢迎。王韬读后特向友人推荐。他在日记中写道:“几何之学,素重于泰西。自利玛窦入中国,与徐文定公(光启)译成此书,其学乃大明。然原书十有四卷,有未全之憾。定九梅氏(梅文鼎)谓精奥处皆在后八卷,前数卷略被轨法耳。匿其所长而不以告人,犹有管而无钥也。今西士伟烈与海宁李君不惮其难而续成之,功当不在徐(光启)、利(利玛窦)下。”<sup>①</sup>梁启超称赞此书为“字字精金美玉,为千古不朽之作”<sup>②</sup>。

艾约瑟与李善兰合译的《重学》于1859年出版,这是继伟烈亚力与王韬合译的《重学浅说》(1858)之后的一部比较系统的力

<sup>①</sup> 《王韬日记》第69页,中华书局1987年版。

<sup>②</sup> 梁启超《中国近三百年学术史》第9页,中国书店1985年版。

学译著。原著者是英国物理学家胡威立(W. Whewell, 1795—1866)。全书二百二十六页,分十七册,此书在当时影响较大,1855年在松江木刻印刷,尚未印出即遭火灾,1865年又在南京重刻,坊间也有多种翻印本。<sup>①</sup>徐维则、顾燮光在《增版东西学书录》中称此书“深切著明,实为善本”。

再如伟烈亚力与李善兰合译的《谈天》,这是一部天文学方面的重要著作。原名是 *Outlines of Astronomy*,直译应是《天文学纲要》,它是英国著名的天文学家约翰·赫歇尔(John Herschel, 1792—1871)的一部名著。全书十八卷,外有附表。此书论述从哥白尼、刻卜勒到牛顿关于天体结构和行星运动的理论,是一部自成体系的学术专著,较之合信(B. Hobson, 1816—1873)编写的《天文略说》(1849)、哈巴安得(A. P. Happer, 1818—1894)编的《天文问答》要深一个层次。1859年此书出版后,在知识界影响很大。康有为、梁启超、章太炎、黄庆澄对之均赞不绝口,康有为还把《谈天》列入《桂学答问·西学》的第一种。<sup>②</sup>其他如伟烈亚力主译的《数学启蒙》(1853),艾约瑟、李善兰合译的《植物学》(1859),慕维廉编撰的《地理全志》(1853—1854),在当时均是很影响的译著。

说到近代的西学翻译机构,在甲午战争前历时最久、最有影响的还是江南制造局翻译馆。

江南制造局翻译馆是隶属于江南制造局的一个翻译机构,酝酿动议于1867年冬,当时著名的科学家徐寿屡至上海寻求西书,得识西方传教士伟烈亚力、韦廉臣(A. Williamson, 1829—

<sup>①</sup> 详见熊月之《西学东渐与晚清社会》第193页。

<sup>②</sup> 见姜义华等编校《康有为全集》第2集第63页,上海古籍出版社1990年版。

1890)艾约瑟、慕维廉、杨格非(Griffith John)以及著名算学家李善兰等,他决定久居上海研究西学。此设想得到两江总督曾国藩认同后,徐遂于1867年到江南制造局工作。徐寿到局后,又向江南制造局总办沈宝靖、冯<sub>邠</sub>光建议:于局内“设一便考西学之法,至能中西艺术共相颉颃,因想一法,将西国要书翻出,不独自增识见,并可刊印播传,以便国人尽知”<sup>①</sup>。总办奏请曾国藩允其小试,然后在上海聘请西人傅兰雅、伟烈亚力、玛高温(D. J. Macgown)等人与中国学者共同译书,很快译出西书三种,即:《运规约指》(傅兰雅、徐建寅合译,1870)、《汽机发轫》(伟烈亚力、徐寿合译,1871)、《金石识别》(玛高温、华蘅芳合译,1871),书送曾国藩审查,曾十分赞赏,遂向清廷奏请于江南制造局内设立翻译馆,奏准,翻译馆于1868年6月正式成立。

江南制造局翻译馆的译书方式还是“西译中述”。于此,当事人之一的傅兰雅有很详细的描述。他说:

至于馆内译书之法,必将所欲译者,西人先熟览胸中而书理已明,则与华士同译,乃以西书之义,逐句读成华语,华士以笔述之;若有难言处,则与华士斟酌何法可明;若华士有不明处,则讲明之。译后,华士将初稿改正润色,令合于中国文法。<sup>②</sup>

从明末清初到十九世纪末,中国的西书翻译基本上都是用“西译中述”这种方式。尽管这种翻译方式的确有很多局限——像马建忠、严复等人所批评的那样——但它却是在近代中国特殊的

<sup>①</sup> <sup>②</sup> 傅兰雅《江南制造总局翻译西书事略》,见张静庐辑注《中国近代出版史料初编》第12、18页。

历史文化背景下不得不采用的一种变通办法。因此,在当时它的出现与存在有其历史合理性;更重要的是,这种“西译中述”的翻译方式解决了当时中西文化对话中不可逾越的语言障碍,为西学在中国的传播做出了重大的历史贡献。

江南制造局翻译馆在西学翻译上主要有如下几个特点:

一是译书多为近代先进的自然科学和社会科学书籍。翻译馆所译书籍的原著主要是向英国订购,主其事者为傅兰雅。从翻译馆的翻译书目看,所译原本均为当时新近出版的书籍,虽并非都是尖端科学,但它们多属于近代先进的自然科学和社会科学著作。比如翻译馆所译的《物体遇热改易记》(1875)、《化学考质》(1875)、《西药大成》(1876)、《法律医学》(1881)、《兵船汽机》(1885)、《电气镀金略法》(1875)、《铸金论略》(1878)、《考试司机》(1871)、《银矿指南》(1876),均为十九世纪七十至八十年代的著作,而且有些译作和原著的出版时间仅相差两三年,这不仅从一个侧面反映了翻译馆译书反馈的迅速,而且也可以说明所译西书应属于最新的科学研究成果。比如美国莫尔登(J. Morton, 1846—1920)、汉莫尔(W. Hammer)合著的《通物电光》(即现在所说的X光),原著1896年于纽约出版,三年后(1899)即有傅兰雅、王季烈的中译本出版。再如英国喝尔勃特·喀格司著的《相地探金石法》,美国好司敦(E. J. Houston)、开奈利(A. E. Kennelly)合著的《算式解法》,这两种书的原著均是1898年在纽约出版,次年(1899)在上海即出版了中译本。英国伦德(T. Lund)的《代数难题》,原文出版时间(1878)也仅与中译本出版时间(1879)相差一年。内容的时代性、先进性,是江南制造局翻译馆所译西书的特点之一,这一点不仅大异于明末清初耶稣会传教士的译书(耶稣会在欧洲是一个反对马丁·路德宗教改革的保守组织,秉承的是中世纪封建教会的神学),所译西书大多不

是先进的近代自然科学和社会科学著作) ,而且较之近代京师同文馆以及近代早期(六十年代之前)基督教传教士在香港、广州、福州等地所出版书籍的内容也要先进一些。对如何保证所译西书学术上的先进性 ,江南制造局翻译馆译者是早有考虑的。傅兰雅说 :

初译书时 ,本欲作大类编书 ,而英国所已有者虽印八次 ,然内有数卷太略 ,且近古所有新理新法多未列入 ,故必察更大更新者始可翻译。后经中国大宪谕下 ,欲馆内特译紧用之书 ,故作类编之意渐废 ,而所译者多零件新书 ,不以西国门类分列。平常选书法 ,为西人与华士择其合己所紧用者 ,不论其书与他书配否……<sup>①</sup>

这里所说的“ 大类编书 ”指《大英百科全书》,他们认为《大英百科全书》(现称《英国百科全书》)虽已印行第八版 ,但有数卷太简略 ,意义不大 ,更重要的是“ 近古所有新理新法多未列入 ”,即最新科学成就并未写入 ,换言之 ,当时出版的《大英百科全书》第 8 版并未能完全反映十九世纪后半叶科学发展的新水平 ,所以翻译馆改变了译《大英百科全书》的计划 ,决定今后译书不考虑是否配套(“ 不论其书与他书配否 ”)而以内容的“ 更大更新 ”和“ 合己所紧用 ”为选择译书的主要标准 ,也即学术(科学)的先进性和实用性(社会发展的需要)。关于后者 ,傅兰雅说 :“ 后经中国大宪谕下 ,欲馆内特译紧用之书 ”,可见当时的清政府 ,特别是两江总督曾国藩等人对江南制造局翻译馆的译书选择标准还是过问

<sup>①</sup> 傅兰雅《江南制造总局翻译西书事略》,见张静庐辑注《中国近代出版史料初编》第 17 页。

的。正因为翻译馆有明确的翻译标准,所以才保证了所译西书内容的学术先进性和现实的需要性。这是江南制造局翻译馆所译西书的主要特点之一。这一点,对近代后期的翻译有着积极的影响。

二是译书基本上摆脱了神学的阴影。这一方面表现在译书内容的科学性(前已论述),另一方面,从翻译馆所译书目也可充分说明。陈洙在《江南制造局译书提要》中将他所收的一百六十种译书分成二十四类,这二十四类包括史志(六种)、政治(三种)、交涉(七种)、兵制(十二种)、兵学(二十一种)、船政(六种)、学务(二种)、工程(四种)、农学(九种)、矿学(十种)、工艺(十八种)、商学(三种)、格致(三种)、算学(七种)、电学(四种)、化学(八种)、声学(一种)、光学(一种)、天学(二种)、地学(三种)、医学(十一种)、图学(七种)、补遗(二种)、附刻(十种)。<sup>①</sup>从统计中看出:在这一百六十种译书中,无一种是宗教方面的书。这是一个十分值得注意的现象。翻译馆的外国译员都是传教士,他们是口译者,对译书原本的选择有较大的决定权,但在江南制造局翻译馆的译书中却无一种是宣传宗教的书。<sup>②</sup>这种情况不仅大异于明末清初耶稣会传教士的西书翻译,即使与近代的华花圣经书房、墨海书馆相比也有很大的不同。这两个出版机构出版的译书和中文书籍,宗教类都占百分之八十以上。近代另一个有重大影响的出版机构广学会,在出版的书中也有若干属于宗教类的书籍,为什么江南制造局翻译馆独无宗教类的译书呢?我以为可能有两个方面的原因:一方面与中国“大宪”的干预有

① 此据熊月之《西学东渐与晚清社会》第500页中的列表。

② 在有些书中是否有个别宣传宗教的语言和神学观点,因未遍读江南制造局翻译馆的译书,引者不能肯定。

关。“所有初译之书，均呈总督赏鉴”，比如江南制造局翻译馆译书中，兵类（包括兵制和兵学）的译书尤多，共三十三种，居各类译书的第一位，占译书总数<sup>①</sup>的百分之二十一，显然这与当时两江总督曾国藩等人的指示有关。傅兰雅也说：“另有他书虽不甚关格致，然于水陆兵勇武备等事有关，故较他书先为讲求。”<sup>②</sup>另一方面与江南制造局的性质有关。江南制造局设立的目的在于制造机器和枪炮，译书当然应为这一宗旨服务，故所译西书主要是工程技术、军事武备和自然科学类（又偏重于应用科学），宗教类的书自然要靠边站了。

三是制定了关于译名的翻译原则。众所周知，译名问题是翻译中的难点。特别是近代，西学开始输入，许多自然科学（社会科学亦同）中的名词过去从未有人翻译过，如何用汉语译西方语言中的自然科学和社会科学中的名词、概念，这是一大难题。翻译馆的同仁们不仅从实践中体认到这一问题的难度及其重要性，而且在“议多时后”<sup>③</sup>，首次对译名的翻译原则作出了三条具体规定：

#### （一）华文已有之名：

设拟一名目为华文已有者，而字典内无处可察，则有二法：一、可察中国已有之格致或工艺等书，并前在中国之天主教教师及近来耶稣教师诸人所著格致、工艺等书。二、可访问中国客商或制造或工艺等应知此名目等人。

---

<sup>①</sup> 江南制造局翻译馆译书总数说法不一，此据陈洙编《江南制造局译书提要》（江南制造局1909年印本），总数为一百六十种。

<sup>②</sup> <sup>③</sup> 以上引文均见傅兰雅《江南制造总局翻译西书事略》，见张静庐辑注《中国近代出版史料初编》第17、16页。

## (二) 设立新名：

若华文果无此名，必须另设新者，则有三法：一、以平常字外加偏旁而为新名，仍读其本音，如镁、砷、铈、矽等，或以字典内不常用之字释以新义而为新名，如铂、钾、钴、锌等是也。二、用数字解释其物，即以此解释为新名，而字数以少为妙，如养气、轻气、火轮船、风雨表等是也。三、用华字写其西名，以官音为主，而西字各音亦代以常用相同之华字，凡前译书人已用惯者则袭之，华人可一见而知为西名，所已设之新名，不过暂为试用，若后能察得中国已有古名，或见所设者不妥，则可更易。

## (三) 作中西名目字汇：

凡译书时所设新名，无论为事务人地等名，皆宜随时录于英华小簿，后刊书时可附书末，以便阅者核察西书或问诸西人。而各书内所有之名，宜汇成总书，制成大部，则以后译书者有所核察，可免混名之弊。<sup>①</sup>

这三条处理规定在当时很有价值。第一条，是沿用旧有名词，比较可行。有些译名，中国字典中虽无可查考，但在明末清初西书翻译中已有，则仍沿用旧名。第二条是创造新名，所提三种办法也比较适用。细考此条，基本上是采用了对化学元素命名的原则，如有的译名采用加偏旁读本音法（镁、矽），有的“用华字写其西名”，即音译。第三条是“作中西名目字汇”，即“中西名词对照表”，这对统一译名、避免译名混乱很有帮助。于此，傅兰雅不仅提出了建设性的意见，而且还亲自动手，与中国译者共同编写了

<sup>①</sup> 傅兰雅《江南制造总局翻译西书事略》，见张静庐辑注《中国近代出版史料初编》第16页。

数种专业名词中西译名对照表《金石中西名目表》(1883)、《化学材料中西名目表》(1885)、《西药大成药品中西名目表》(1887)、《汽机中西名目表》(1889)等。这些中西译名对照表,在当时对统一西书翻译中的译名有重大作用和参考价值。有些译名沿用至今,具有重大影响和历史意义。

从如上论述可以看出:江南制造局翻译馆的译书尽管在原本选择、翻译质量等方面还有某些不足,但它在当时的条件下确实做出了很大成绩,这是中外译者共同努力的结果,特别是傅兰雅、林乐知(Young J. Allen, 1836—1907)、金楷理(Carl T. Kreyer)、玛高温、伟烈亚力和中国学者徐寿、华蘅芳等人的成绩更大。可以这样说,江南制造局翻译馆的中外译家在当时的历史文化背景下凭着自身的素质做出了最理想的成绩。

## 五 广学会的译书

广学会是英美基督教新教传教士 1887 年在上海创办的出版机构,初名同文书会,1894 年正式称广学会。会长是中国海关总税务司赫德,韦廉臣、李提摩太(Timothy Richard, 1845—1919)先后任总干事。其骨干人物尚有慕维廉、艾约瑟、林乐知、丁韪良、李佳白(Gilbert Reid, 1857—1927)等。该会的宗旨是“以西国之学广中国之学,以西国之新学广中国之旧学”,因此称广学会。

广学会在近代西学传播史上占有重要的地位,在当时产生过较大的社会反响,对于中国的维新变法运动亦有积极的影响。这里不准备一般介绍广学会的办会宗旨和具体的译书活动,而是想说明作为传播西学的出版机构,广学会与它之前的墨海书馆、江南制造局翻译馆有着几个主要的不同点:

一是开始重视西方社会科学的译介。众所周知,近代早期

的翻译大都是声光电化和机器制造等自然科学书籍,社会科学书籍极少。以江南制造局翻译馆为例,在它出版的一百六十种书籍中,真正属于社会科学的书籍仅占百分之十五左右。而在广学会出版的书籍中,社会科学类所占的比例明显增多。限于资料,我无法统计广学会出版的全部书籍<sup>①</sup>,仅以1900年之前广学会出版的主要西学著作为例<sup>②</sup>,1900年之前广学会出版主要西书五十六种,其中宗教类十五种,自然科学类九种,社会科学(政治、教育、法律、历史、地理等)三十二种,社会科学类的书籍将近占广学会出版西书总数的百分之六十。自然科学与社会科学出版比例的这一变化,不是哪一类书多出几种、少出几种的问题,而是透露了十九世纪八十至九十年代中国知识界对西学认识深化的信息。鸦片战争后,林则徐、魏源等人率先提出“师夷长技”的口号。在当时林、魏等人的心目中,所谓“长技”,主要是指“养兵练兵之法”以及坚船利炮,随之又加上声光电化,即所谓的自然科学。因此,十九世纪七十年代之前的西学翻译主要是自然科学。随着中西文化交流的发展,人们逐渐感悟到,西方的强大并不全在坚船利炮,更重要的是他们先进的社会制度、民主政治,以及与之相关的法律、教育、哲学等社会科学。梁启超曾总结当时中国士大夫接受西学的过程时说:

甲午之前,我国士大夫言西法者,以为西人之长不过在船坚炮利,机器精奇,故学知者亦不过在炮械船舰而已。此实我国致败之由也。乙未(1895)和议成,士大夫渐知泰西

<sup>①</sup> 据台湾学者王树槐统计,1887年至1900年广学会共出版书籍一百七十六种,至1911年共出版四百六十一一种,转引自熊月之《西学东渐与晚清社会》第553页。

<sup>②</sup> 见熊月之《西学东渐与晚清社会》第564—566页。

之强由于学术。

这里所谓的“学术”，即指社会科学，因此重视社会科学翻译正标志着近代知识界西学观念的一种变化。

二是宣传社会变革，对维新变法运动有一定的影响。广学会出版的译著不仅侧重于社会科学，而且还蕴藏着一种社会变革的思想。尽管作为广学会翻译主体的传教士并不一定明确地意识到这点，但客观上它却推动了维新变革思想的传播。比如李提摩太编译的《泰西新史揽要》，由于编译者的删繁就简，突出了英国改制度、除积弊、广教化的内容，同时也描述了西方各国实行改革、求强致富、文明昌盛的发展轨迹，因而在此书中鲜明地体现了社会变革的思想。另一方面，书中又宣传了斯宾塞的进化论，告诫人们不论国势强弱，只要不甘落后发愤图强，就能由弱变强，与世界诸国并驾齐驱。这一点对于正遭受外国侵略、面临瓜分惨祸而又欲思变法图强的思想精英和爱国志士，无疑是一种极大的精神鼓舞。所以梁启超等维新志士才十分看重这部在英国本属于“三流历史著作中最令人乏味”<sup>①</sup>的书，赞扬此书“述近百年以来欧美各国变法自强之迹，西史中最佳之书也”<sup>②</sup>。梁氏所关注的并不是它的学术价值，而是书中宣传的变法图强思想。再如林乐知与任廷旭合译的《文学兴国策》（“文学”在这里指教育），译者的目的就是批评中国不重视教育，以及科举制度的弊端。此书客观上对维新志士所主张的废科举、兴办新式学堂无疑是一种支持和声援。林乐知编的《中东战纪本

---

① [英]柯林武德著、何兆武等译《历史的观念》第164页，中国社会科学出版社1986年版。

② 梁启超《读西学书法》。

末》正是通过中日甲午战争失败历史的反思,使中国人民能翻然自新,发愤图强,诚如王韬在该书的序言中所说:

林君之作此书,盖欲中国之自强而发也,原始要终,因端竟委,挈领提纲,具存微指。……惟其命意所在,实欲中国以行新法,学西学,克自振拔,为自强而借日本以自镜。

书中许多批评,切中中国病根,而又言“中国士大夫所不能知、知之而不敢言者”<sup>①</sup>。这类著作,对于当时正在发动的维新变法运动,在舆论上当是一种有力的支持。同时,许多维新派人士都曾从广学会出版的书籍中汲取过变法革新的思想营养,康有为、梁启超、谭嗣同都曾读过广学会出版的许多书籍,梁启超还为这些书写过评论,连光绪皇帝也从广学会出版物中订购过八十九种书籍,而且认真阅读;“日加披览,于万国之故更明,变法之志更决”<sup>②</sup>。于此可见其影响。

三是开辟了西学传播的新途径。广学会在西学传播史上做了许多有效的工作,它出版书报十分注意适合中国的国情和满足接受主体的需要。广学会出版的书报传播面较它之前的京师同文馆、墨海书馆和江南制造局翻译馆均有所扩展,以至连有些偏僻的山区小城镇都可以看到广学会出版的读物。浙江农村的一个学生反映说:“我住在一个乡村里,但我读过你会(指广学会)出版的一些书。”<sup>③</sup>

① 孙家鼐《复龚景张太史心铭书》,载《万国公报》第91册(1896年8月)。

② 梁启超《戊戌政变记》,见《饮冰室合集》第6册,“专集之一”第15页,中华书局1989年影印本。

③ 《广学会》第10次年报(1897年),载《出版史料》1991年第2期。

为了开辟西学传播的新途径,广学会采取了以下三方面的措施:

(一)改翻译西书原著为编译和编著。广学会除了翻译部分西学原著外,还采用编译和自著的方式以便更深入浅出地宣传西学。翻译西书固然也可以通过按语、序跋表达自己的观点,但编译和自著则能更直接发表自己的意见。另一方面,翻译西书一般说必须忠实于原著,译者只能转述原著的内容,而自著则能根据中国的实际需要(如宣传变革的主张和措施)自由选材,更易于为中国接受主体所认同,从而产生更大的社会效应。

(二)举办征文。广学会为了扩大西学的传播,它采用了向中国读者征文的方式。在这方面,传教士林乐知曾做过很有成效的尝试,他曾在其编的《教会新报》和《万国公报》上发动过几次征文活动。广学会成立后,1889年韦廉臣、1894年李提摩太均举办过征文活动,后者的影响更大。1894年秋,广州、苏州等地举行乡试,李提摩太欲借乡试的机会在应试士子中举行征文活动,他预先邀请英商公平洋行主人汤姆·汉璧礼(Thomas Hambury)赞助,以汉璧礼赞助的五百元在苏州、北京、广州、福州、杭州五地举办命题征文,由李提摩太出题五个,题目内容比较广泛,有禁烟、筑路、铸钱、邮政、茶丝生产、海关、中外相处等问题。应征者此五题必须全做,每题四五千字,形式不限。这次征文在上述五个城市共发征文启示一万份,结果收到征文一百七十二篇,入选者七十名,分六等,并有奖金(一等奖五人,每人白银十六两)。这次征文颇有反响,不仅对中国知识分子关心西学和国家大事起了一定的导向作用,而且在客观上也促进了西学在知识界更广泛的传播。

(三)赠书。为了扩大宣传,广学会有目的、有针对性地向清政府中央和地方官员赠书,争取得到他们的了解和支持。比如

李提摩太翻译《泰西新史揽要》,将其中一部分送当时的湖广总督张之洞评阅,张氏看了非常赞赏,竟拨银一千两给广学会资助此书的出版。该书出版后,译者再赠送给有关官员,在社会上引起很大反响,从而也扩大了该书的销售量。书商见有利可图便盗版翻刻。据说,仅在偏僻的四川,至1898年就有十九种翻刻本,<sup>①</sup>可见其影响之大。广学会赠书的另一对象是各地赶考的士子。这部分人文化水平高、思想敏锐、进取心强,易于接受新学问、新思想,广学会为了扩大西学的影响,有计划地向他们赠书。1888年(光绪十四年),各省举行乡试,广学会向北京、南京、沈阳、济南、杭州等地有关考场分送了两千册《格物探原》,另外通过南京传教士送各地考生一万册《自西徂东》。<sup>②</sup>赠书到各地应试者手中后,一传十,十传百,有效地扩大了西学在中国社会特别是知识界的影响。

赠书不仅扩大了广学会的影响,而且也是一种促销方式。甲午战争后广学会书籍的销售量大增,其原因固然与甲午战争失败对中国知识界的刺激有关,但广学会举办征文、赠书等宣传活动也有一定的影响。甲午战争前的1893年广学会书籍的销售额为八百余元,1895年为两千余元,1896年上升为五千余元,1897年再升为一万二千元,1898年为一万八千元,五年间广学会书刊的销售额增加了二十余倍。<sup>③</sup>

广学会是戊戌维新变法时期一个重要的西学传播机构,它以其雄厚的著译队伍<sup>④</sup>、先进的印刷技术、富有特色的宣传方式

① ② 参见熊月之《西学东渐与晚清社会》第601、555页。

③ 据李提摩太撰、蔡尔康译《广学会第11次年报记略》中的统计,转引自[日]实藤惠秀著、谭汝谦等译《中国人留学日本史》第297页,三联书店1983年版。

④ 传教士中的骨干有李提摩太、林乐知、慕维廉、花之安等,中国人有蔡尔康、沈毓桂、王韬等。

(办刊物、赠书、征文等)和最有活力的服务对象(知识分子),开创了西学传播史上的新局面,有力地影响了维新变法运动,对西学在社会上的广泛传播起到一定的推动作用。

## 六 自日本翻译的西书

日本明治维新之后社会进步很快,原因之一就是认真地学习西方,而翻译西书、编译西书、自著新书正是学习西方的重要组成部分。在当时政界和学界的开明人士看来,翻译西书乃是日本日益强盛的原因之一。至十九世纪末,日本翻译的西书不仅数量大,而且门类齐全,诚如梁启超所说:“至今日本书会,凡西人致用之籍,靡不有译本。”<sup>①</sup>自1896年唐宝锷、戢翼翬等十三人首批赴日留学开始,由于距日本较近、学习费用较低等原因,中国人赴日留学人数日渐增多,二十世纪初呈直线上升趋势,至1906年达到顶峰,是年留日学生总数达到八千六百人。至“五四”前,中国留日学生人数据保守的估计当不少于一万五千人。留日学生大量出现,加上他们多数会日语,这便为自日文转译西书提供了最重要的条件。另一方面,由于中日文化、文字相近,学习日文较学习西方语言要容易得多,张之洞在十九世纪末即指出:

学西文者,效迟而用博,为少年未仕者计也;译西书者,功近而效速,为中年已仕者计也。若学东洋文,译东洋书,则速而又速者也。是故从洋师不如通洋文,译西书不如译

<sup>①</sup> 梁启超《变法通议·论译书》,见《饮冰室合集》第1册“文集之一”第67页。

东书。<sup>①</sup>

于此到过日本并有翻译实践的梁启超说得最详细：

学日本语者一年可成，作日本文者半年可成，学日本文者数日小成，数月大成。余之所言者，学日本文以读日本书也。日本文汉字居十之七八，其专用假名，不用汉字者，惟脉络词及语助词等耳。其文法常以实字在句首，虚字在句末，通其例而颠倒读之。将其脉络词语助词之通行者，标而出之，习视之而熟记之，则已可读书而无窒阂矣。余辑有《和文汉读法》一书，学者读之，直不费俄顷之脑力，而所得已无量矣。此非欺人之言，吾国人多有经验之者。然此为已通汉文之人言之耳。<sup>②</sup>

正因为具有如上的原因，从日文转译西书便成为十九世纪末、二十世纪初的一个热点。尽管早在 1883 年，中国驻日本使馆的外交官姚文栋就翻译过日本修史馆编的《琉球地理志》（同年在东京出版），六年后林廷玉翻译了井上圆了的《欧美各国政教日记》，又过了十年，樊炳清翻译了桑原鹭藏的《东洋史要》（1899 年出版），但大规模的翻译日本书籍是在二十世纪初，一时汉译日书如雨后春笋，其数量呈直线上升趋势。据统计，从 1896 年至 1911 年中国所译日本书至少在一千种之上，这个数字大大超过了同期所译西方诸国书籍的总和。据顾燮光《译书经眼录》的统计：1901 年至 1904 年共出版译书五百三十三种，其中

① 张之洞《劝学篇·外篇·广译第五》第 128 页，中州古籍出版社 1998 年版。

② 梁启超《论学日本文之益》，见《饮冰室合集》第 1 册“文集之四”第 81 页。

译日本书三百二十一种,占百分六十,而译西方诸国的书籍依次为英国五十五种,占百分之十;美国三十二种,占百分之六;德国二十五种,占百分之四点七;法国十五种,占百分之三;其他八十一一种,占百分之十五。<sup>①</sup> 我们再以1904年《东方杂志》创刊号上所刊登的商务印书馆新书广告为例,亦可看出中译日本书所占的比例十分可观。该广告所登的书计分三类:一是中译日本人原著,二是中译西洋人原著,三是中国人的著作。现在我们以前两类共六十七(中译外)为统计数据,第一类四十种,第二类二十七种,这二十七种书中可以肯定直接译自西文的只有严复、林纾译的三种,明确标明自日译本转译的有十一种,其余十三种虽未注明,估计大多数也是日译的重译本。这样在六十七种译外国书籍中,即使去掉未明确注明据日译本重译的十三种,中译日书和自日文重译书为五十一种,仍占中译外国书籍的百分之七十五。如上三方面的统计数字,不仅表明中译日文书籍数量的可观,而且亦可看出它在全部中译外国书籍中所占的绝对优势。还有一点需要说明的,在这一千多种中译日本书中,还不包括发表在各种报刊上的自日文翻译(或编译)的单篇文章,这个数量的绝对值应该不亚于同期所出单行本的数量。

在短短的几年中,中国翻译了如此大量的日文书籍和文章,主要是通过以下三种途径:

一是留学生在日本创办的出版机构。

首先应当提到的是1900年在日本东京成立的译书汇编社。它是中国留日学生的第一个翻译团体,成员有戢翼翬、王植善、陆世芬、雷奋、杨荫杭、杨廷栋、周祖培、金邦平、富士英、章宗祥、

<sup>①</sup> 此据杨寿春依《译书经眼录》(修订本)的内容所列表,见张静庐辑注《中国近代出版史料二编》第99—101页,中华书局1957年版。

汪荣宝、曹汝霖、钱承志、吴振麟。<sup>①</sup>除王植善外,其余都是正在日本东京留学的学生。他们出版了《译书汇编》月刊,主要是编译在日本出版的西书。从该刊所载译文看,既有英、美、法、德等国著作日译本的重译,如法国卢梭的《民约论》、孟德斯鸠的《万法精理》、英国斯宾塞的《政治进化论》、美国伯盖司的《政治学》;也有翻译的日本人的著作,如有贺长雄的《近世政治史》、《近时外交史》与福泽谕吉的《文明之概略》等,它们先在杂志上刊登,然后再出单行本。这些译著对于传播西学“促进吾国青年之民权思想,厥功甚伟”<sup>②</sup>。

与译书汇编社性质相同的是湖南编译社(1902,东京),主要成员为湖南留日学生黄兴、周宏业、杨毓麟等。1902年11月他们创办了《游学译编》月刊,它既编译报刊上具有强烈革命色彩的文章,也选译一些宣传西方资产阶级民主思想的论著。该社还出版过一些单行本,如《支那教育问题》(嘉纳治五郎著)、《新国民之资格》(塚越芳太郎著)、《国家学》(有贺长雄著、许直译)、《十九世纪欧洲教育之大势》(中野礼四郎著)等。此外,还有以出版中等学校教科书为主的教科书译辑社(1902,东京),它实际上是译书汇编社的分社,其主要负责人陆世芬就是译书汇编社的成员。二者编辑业务有所分工:如果说译书汇编社发行的译本是以大学教材和参考书为主的话,教科书译辑社则是以出版中等学校的教科书为主。译书汇编社的发行所虽设在东京,而销售却主要是面向国内。据《译书汇编》第二年第3期封

<sup>①</sup> 译书汇编社社员名录见实藤惠秀著、谭汝谦等译《中国人留学日本史》第215—216页。

<sup>②</sup> 冯自由《辛亥前海内外革命书报一瞥》,见《革命逸史》第3集第144页,中华书局1981年影印本。

底及封里所登《教科书译辑社广告》可知,它在国内的上海、北京、天津、苏州、杭州、湖州、无锡、芜湖、江西、汕头均设有代派所(经销处)。所译的教材有《平面三角学》(菊池大麓著)、《初等几何学教科书》(长泽龟之助著)、《物理易解》、《中等化学教科书》、《中等植物学》(以上为三好学著)、《新式矿物学》(胁水铁五郎著)、《伦理学》、《西洋史》(以上二种著者不详)、《中等万国地理》(矢津昌永著)等。此外,留学生在日本的出版机构还有闽学会(1904,东京)、国学社(1903,东京)、新译界社等。

## 二是国内的出版机构。

国内中译日文书籍的出版机构,首先要推商务印书馆(1897,上海)。二十世纪初,清政府废科举兴学校,各地均创办了新式学堂。新式学堂建立后,最急需的是教材。为了适应这一需要,商务印书馆首先聘请有编辑教科书经验的日本人协助编辑。商务印书馆的方针是各类学校的教科书均编,在所出版的书中比较著名的有《最新小学教科书》(1903)、《最新中学教科书》(1904)、《女子小学教科书》(1904)、《小学简明教科书》(1911)、《共和国新教科书》(1912)、《单级初小教科书》(1913)等。这些教科书绝大部分都是翻译、编译或改译自日本的教科书。此外,商务印书馆还出版了很多中译日文的人文社会科学著作,如幸德秋水著的《社会主义广长舌》(1903)、《汉译日本法规大全》八十册(1907),东京留学生译的《义大利独立战史》(1902),日本柴四朗著、章起渭译的《埃及近世史》(1903)等。

广智书局(1898,上海)也是当时很有影响的出版社。开始出版的书也是翻译的日本教科书,如《速成师范讲义丛书》(1898)、《支那史》(陈文译,1898)、《中等教育伦理学》(1898)等,因出版时间早,销路很好。广智书局的主要编译者大多是留日学生,出版的书籍也较广泛,除教科书外大多是人文社会科学类

的译著,影响较大的有幸德秋水著的《二十世纪之怪物帝国主义》、福井准造著的《近世社会主义》,这两种书均为赵必振译。其他如梁启超辑译的《近世欧洲四大家政治学说》、吴铭译的《十九世纪大势变迁通论》等,也是一时抢手的译著。

除以上两家外,还有以出版范迪吉的《普通百科全书》(一百种)、欣誉国内学界的会文学社(1903,上海)。实藤惠秀说:“这套书可以作为本年度(1903)汉译日本书最高成绩的代表。”<sup>①</sup>会文学社系沈玉林、汤寿潜创办,早期经理为陈鉴堂。它还出版过范震亚译的《化学探原》(1903)、蔡元培鉴定的《最新初等小学教科书》(1905),也都是翻译的日本的著作。其他如教育世界社(1901,上海)、作新社图书局(1902,上海)、文明书局(1902,上海)、中国医学会(1909,上海)等也出版了许多汉译日文书籍。

三是日本留学生出版的报刊杂志。

中国留日学生颇有些乡土观念,他们往往以省同乡会为单位创办杂志,著名的有湖南留学生编辑的《游学译编》(1902)和《洞庭波》(1906)、浙江留学生出版的《浙江潮》(1903)、湖北留学生出版的《汉声》(原名《湖北学生界》,第5期改名《汉声》,1903)、云南留学生出版的《云南》(1906)、河南留学生出版的《河南》(1907)、四川留学生出版的《四川》(1907)、陕甘留学生出版的《秦陇报》(1907)等。这些杂志的内容主要有两类:一类是宣传资产阶级民主革命;另一类是输入资产阶级文明,即所谓西学。文章既有译著,也有自著。顾燮光在《译书经眼录·述略》(1904)中说:“留东学界,颇有译书,然多附载于杂志中,如《译书汇编》、《游学汇编》、《浙江潮》、《江苏》、《湖北学生界》各类,考其

<sup>①</sup> 实藤惠秀著、谭汝谦等译《中国人留学日本史》第229页。

性质,皆藉译书别具会心,故所译以政法学为多。”<sup>①</sup>

此外,在日本还有党派性质的机关刊物,最著名的是梁启超创办的《清议报》(1898)、《新民丛报》(1902)和由胡汉民、张继、陶成章、章太炎先后任主编的《民报》(1905),它们除了宣传各派的政治主张外,也翻译了不少日本介绍西方资产阶级民主思想的文章,在传播西学方面也有一定的影响。

汉译日文著作的大量出版,在西书传播史上具有重要的意义。中国经过日本这个中转站加速了西学在中国的传播。由于中日相近的文化背景,经过日文转译过来的西书更适合中国的社会实际,有利于中国更快地接受西学。张之洞在1898年就指出:“各种西学之要者,日本皆以译之,我取径于东洋,力省效速。”<sup>②</sup>

历史上大量的中译日书,它较之中译西书有何不同?它自身又有什么特点呢?

第一,中译日书主要是人文社会科学书籍。如果说明末清初耶稣会传教士的译书以及京师同文馆、华花圣经书房、墨海书馆、江南制造局翻译馆所译的西书主要是宗教和自然科学书籍的话,那么十九世纪末、二十世纪初的汉译日书,则主要是人文社会科学方面的书籍。据实藤惠秀编的《中译日文书目录》统计,1896年至1937年的四十二年间,汉译日书单行本共二千六百零二种,其中属社会科学的(包括哲学、文学、语言、教育、政治、法律、经济、社会问题、地理、历史、军事、实业等)共一千九百七十八种,自然科学(包括自然科学和医学)五百四十种,杂类八十四种,社会科学类译书占全部汉译日书的百分之七十六。

第二,中译日书贪多求快,质量参差不齐,总体水平相对于

<sup>①</sup> 见张静庐辑注《中国近代出版史料二编》第98页。

<sup>②</sup> 张之洞《劝学篇·外篇·广译第五》第128页。

中译西书较差。中国留日学生为了输入西学,到日本后就忙于译书,有的日文水平并不高,也缺乏相应的自然科学和社会科学知识,理解难免有偏差和曲解。另一方面,汉译日本西书多数属于转译,而重译者又多不懂英、法、德、俄等国文字,无法核对,因此所据日译本是否忠实于原著,甚至有无错误,重译者(中国留日学生)很少有人有此辨别能力,故汉文重译本中的错误很难避免。此诚如梁启超所描述的:

戊戌政变,继以庚子拳祸,清室衰微益暴露,青年学子相率求学海外,而日本以接壤故,赴者尤众。壬寅、癸卯间,译述之业特盛,定期出版之杂志不下数十种。日本每一新书出,译者动数家,新思想之输入如火如荼矣。然皆所谓“梁启超式”的输入,无组织,无选择,本末不具,派别不明,惟以多为贵,而社会亦欢迎之。盖如久处灾区之民,草根木皮,冻雀腐鼠,罔不甘之,朵颐大嚼,其能消化与否不问,能无召病与否更不问也,而亦实无卫生良品足以为代。<sup>①</sup>

梁启超本人译的法国通俗小说家儒勒·凡尔纳(Jules Verne, 1828—1905)的科幻小说《十五小豪杰》就属此种情况。此书原著为法文,英译者“译意不译词”,译成英文后难免有所歪曲,日译者森田思轩又据英译本“易以日本格调”,再翻译成日文,这之中到底又有多少歪曲已难判定。梁氏又据日译本第三次转译,也是声明“纯以中国说部体段代之”,这部中译本的《十五小豪杰》与儒勒·凡尔纳的原著 *Deux Ans de Vacances* 究竟有多大差

<sup>①</sup> 梁启超《清代学术概论》,见《饮冰室合集》第8册;“专集之三十四”第71—72页。

别,那就只有天知道了。我想,日本留学生通过日译本转译的西方先贤的哲学社会科学名著很难说不会走样,翻译中的“差之毫厘,谬以千里”之处,恐怕谁也不敢说不存在吧!

第三,教科书的翻译是中译日书的一大贡献。1902年(光绪二十八年),清政府颁发了《钦定学堂章程》,这是近代有关新式学制第一个正式官方文件,公布于壬寅年(即1902年)七月十二日(8月15日),故称“壬寅学制”。它把学堂分成三段七级,三段即初等教育(分蒙学堂、寻常小学堂、高等小学堂三级)、中学教育(一级)、高等教育(分大学预科、大学堂和大学院三级)。随着各地各级学堂的建立,教科书成为当务之急。日本明治维新后十分注意教育改革,完全采用西方教育模式,且很有成效。至十九世纪末,日本各级学堂教科书的建设,取得了很大成绩,也积累了编写教科书的丰富经验。当时有大批中国学生在日本各类学校留学,对日本的教育情况、教材情况都比较熟悉。国内不少有识之士,也看到了翻译日本教科书是解决中国新式学堂急需教材的可行方案。因此,翻译或编译各类学校特别是中小学校的教科书,就成为当时留学生翻译日本书的主要部分。尽管在辛亥革命之后,中华民国教育部对各类学校的教材作过规定,但在“五四”之前,中国各类学校特别是中小学校的教科书主要是编译、改编的日本的教科书。郭沫若后来曾回忆自己读中学时的教材情况说:

中国为了向日本学习,在派遣大批留学生去日本的同时,又从日本招聘了很多教师到中国来。我们当时又翻译了大量的日本中学用的教科书。我个人来日本以前,在中国的中学所学的几何学,就是菊地(池)大麓先生所编纂的。

此外,物理学的教科书则是本多光太郎先生所编的。<sup>①</sup>

当时在中国出版了大量编译的日本教科书,不仅解决了各类学校教材的急需,而且教材的顺利解决也巩固了新式学堂的地位,提高了它的声誉。因此,汉译日本教科书的成功,对于中国近代教育的成长和发展有着积极的影响。

第四,开创了我国洋装书的新纪元。十九世纪之前,我国出版的书,包括传教士出版的中译西书,不论内容的新旧,其装订形式均是旧装(单面印刷、对折折页、线装)。中国书籍出现洋装本(双面印刷)与留日学生有关。据现有实物证明:中国人出版的第一本洋装书是留日学生唐宝铎、戢翼翬编的《东语正规》,出版时间是1900年8月,地点是日本东京。同年12月6日,由戢翼翬在日本东京创办的杂志《译书汇编》创刊号问世,这个杂志也是洋装的,它是我国第一种洋装杂志。同时,由译书汇编社出版的下列单行本也全是洋装的<sup>②</sup>:

书名	著者	译者
波兰衰亡战史	涩江保	译书汇编社同人
国家学原理	高田早苗	嵇 镜
国法学	岩崎昌、中村孝	章宗祥
各国国民公私权考	井上毅	章宗祥

至此可以看出:留学生戢翼翬和他创办的《译书汇编》是我国洋

<sup>①</sup> 载《高远》第45页,转引自实藤惠秀著、谭汝谦等译《中国人留学日本史》第233页。

<sup>②</sup> 参见实藤惠秀著、谭汝谦等译《中国人留学日本史》第258页。

装书的创始者和示范者。

戢翼翬等人在日本带头出版洋装书,并未在国内立刻产生影响。《东语正规》出版后的翌年,即1901年(光绪二十七年),在国内出版的具有新内容的书仍是旧装本<sup>①</sup>,如:

书名	编著者	发行所
时务通考续编(十六册)	点石斋	点石斋
格致丛书(三十二册)	徐建寅	中西译书会
钱辑财政考(四册)	钱恂	
中西蒙学便览(两册)	恩光	
威廉振兴荷兰纪略(两册)	Dr. W. E. Macklin 译者不明	广学会
新政真诠(六册)	何启等	格致新报社
万国政治艺学全书(五十三册)	鸿文书局	鸿文书局
黑奴吁天录(四册)	H. E. B. Stowe 林纾、魏易译	武林魏氏

1901年在国内出版的中译日文著作共二十二种<sup>②</sup>,也全是旧装本。这说明,在本世纪最初头两年洋装书还没有为中国出版界所接受或采用。1902年,梁启超创办了《新民丛报》和《新小说》,这两种杂志是继《译书汇编》后采用洋装本的另一先例,但它们都是在日本出版的。

在国内出版社出版的书籍中也偶见一二例外。吴汝纶之子吴启孙(当时正在日本留学)编著的《和文释例》(上海文明书局出版)和由福本诚著、马君武译的《法兰西近世史》(上海出洋留

<sup>①</sup> <sup>②</sup> 参见实藤惠秀著、谭汝谦等译《中国人留学日本史》第256、256—257页。

学生编辑所出版)都是洋装本,但这两个洋装本虽标明由国内的出版社出版,但都是在日本印刷的,仍属日本的产物。<sup>①</sup>令人高兴的是,1902年8月,终于出现一种地地道道的中国洋装本杂志,它就是在上海出版的《新世界杂志》。

1903年是洋装书在中国正式诞生的一年,是年商务印书馆出版的何震彝自日文本重译的《纳尔逊传》、吴棫自日文本重译的德国苏德曼(H. Sudermann, 1857—1928)的小说《卖国奴》都是洋装书。这两本洋装书的出版和这之前出版的《和文释例》、《法兰西近世史》不同的是:它们不是在版权页上标明在中国出版而实则是在日本印刷的洋装书,而是真正由中国出版并印刷、装订的洋装书,故商务印书馆在中国洋装书出版史上占有重要的地位,它是通过聘请日本技师从而将近代装订术传入中国的。

1903年之后,洋装书开始为国内出版社采用,先是上海的商务印书馆、文明书局、开明书店、广智书局,后发展到北京,到1905年,洋装书取得决定性的胜利。<sup>②</sup>

从以上叙述可以看出:中国近代洋装书的出现与中国留日学生(其代表人物是戢翼翬)的倡导和日本洋装书的影响有关。正是留日学生的翻译出版活动开创了中国出版史上洋装书的新纪元。从1900年到1905年的短短五六年间,经过留日学生的倡导、示范和国内有识之士主动学习日本的印刷新技术,线装、单面印刷、对折装订的旧装书发展为洋装、双面印刷的洋装书,洋装书逐渐占据中国的出版市场,这促进了中国出版印刷事业的近代化。

① 吴启孙的《和文释例》注明由秀英社(日本东京牛込)印刷。

② 洋装书的演变过程,详见实藤惠秀著、谭汝谦等译《中国人留学日本史》第251—272页。

## 七 抗拒与接受 近代人对待西学的态度

中外文化交流在中国历史上有若干次,就大的方面讲可概括为两次,一次是汉唐佛教的输入及其佛经翻译;一次就是近代西方文化的输入。<sup>①</sup>

外来文化的输入,对一个民族文化的发展是有好处的。中世纪印度佛教文化的输入,对魏晋之后的中国文化发展产生了积极的影响,并形成了尔后中国哲学、文学、艺术空前繁荣和光辉灿烂的新局面。近代中西文化交流也给中国近代社会的发展和文化的进步带来了积极的影响。但由于这两次文化交流发生的时代背景不同,因此接受外来文化的心态也有差别。简言之,第一次中外文化交流,因为中国正处于汉唐国势强盛时期,对于外来文化抱着一种欢迎的态度,当时的心态是主动的,文化交流是一种双方平等的对话。近代的中西文化交流,则是伴随着西方殖民主义对中国侵略开始的,中国当时是一个弱者、被侵略者,因此对西方文化输入持一种抗拒的态度,心态是被动的,整个的近代中西文化交流是一种不平等的对话。表现在这两个时代的统治者身上,对待外来文化的态度也是截然不同的。唐王朝对外来文化一直持欢迎态度。唐玄奘在外留学十七年,回国抵长安(今西安)时,因唐太宗在洛阳,便由宰相房玄龄并文武大臣亲到郊外迎接。在唐代的京都长安有很多外国商人和留学生,他们都带来了各自国家和地区的外来文化。据研究唐代文化的学者分析,现存的敦煌文化中至少有三方面的文化因子:一

---

<sup>①</sup> 为方便叙述,我这里把明末清初西方传教士的东来作为近代西学传播的前奏,因为这两次都是西方文化的输入。

是以儒、道、佛(汉化的佛)为主的汉文化;二是杂居于敦煌和西域地区的多民族的混合文化;三是印度、中亚、西亚等外来异质文化与当地民族相汇聚而产生的嫁接文化。<sup>①</sup> 现代人已形成共识:唐代敦煌文化的发达与多种文化的交流有关。历史实践证明:多种文化的交流(包括中外文化交流)是一个民族(国家)文化发达、繁荣的重要条件之一。东方文化是这样,西方文化也是这样。

近代中西文化交流处在一个特定的历史条件下,即中国被西方列强侵略的时代;“清王朝的声威一遇到不列颠的枪炮就扫地以尽,天朝帝国万世长存受到了致命的打击;野蛮的、闭关自守的、与文明世界隔绝的状态被打破了”<sup>②</sup>,西方文化正是伴随着殖民者的坚船利炮传入中国的,并开始了不平等的、带有屈辱性的对话。因此,对于西方文化,从清朝统治者到多数士大夫乃至一般百姓,都有一种本能的抗拒和抵制。一个简单的逻辑是:西方是夷狄,是入侵者,接受西方文化就是“以夷变夏”,就是夷化。因此抗拒与接受,一直是近代文化冲突的两种主要表现形式。我们略举两例以见一斑。一次是十九世纪六十年代京师同文馆关于设天文、算学馆引起的一场争论;一次是十九世纪与二十世纪之交《老残游记》作者刘鹗的命运。

1867年,即京师同文馆成立后的第六个年头,在京师发生了一场大论战。上年年底,总理衙门大臣、恭亲王奕訢等人,奏请皇帝在英文馆、法文馆、俄文馆之外再设天文、算学馆,在学习外国语的同时学习西方科学知识,招生对象也不像同文馆成立

<sup>①</sup> 见张广达《唐代的中外文化汇聚和晚清的中西文化冲突》,载《中国社会科学》1986年第3期。

<sup>②</sup> 马克思《中国革命和欧洲革命》,见《马克思恩格斯选集》第2卷第2页。

初期那样严格限制为八旗子弟,凡满、汉举人,五贡生员以及正途出身的五品以下京外各官均可报名。这个规定明显提高了对考生业务素质的要求,有利于学习西方科学技术,在某种程度上标志着对西方文化认识的进步。奕訢等人认为:“外国人制造轮船机器,以及行船行军,都是依据天文、算学原理,为从根本上‘师夷长技’,拟增添天文、算学馆。奏折上达,朝廷批复以为可行。但这件事却引起京师士大夫的哗然,他们扬言这是舍中法学西法,师法夷人就是‘以夷变夏’。针对此议论,奕訢于同治五年十二月二十三日(1867年1月28日)再上奏折,坚申设立天文、算学馆的迫切与必要,直斥反对派的‘不识时务’,并提出‘翰林院编修、检讨、庶吉士等官,学问素优,差使较简,若令学习此项天文、算学,成功必易’<sup>①</sup>。这更使一些思想保守的士大夫们以为切切不可。首先站出来反对的是掌山东道监察御史张盛藻,接着是大学士倭仁。张氏认为天文、算学馆可设,但不应由科举出身的正途官员学习,理由是为了保持正途科甲人员的‘气节’。在他看来,拜西人为师便是丧失气节,甚至说:‘国家之强惟在‘气节一端耳’。臣民有‘气节’;‘以之御灾而灾可平,以之御寇而寇可灭’。如果说张盛藻认为添设天文、算学馆尚可考虑的话,倭仁则更进一步否定同文馆添设天文、算学馆的必要。他说:‘天下之大,何患无才’,倘能‘博采旁求’;‘必有精其术者’,‘何必师事夷人’;‘且夷人吾仇也’,万万不可拜夷人为师。倭仁当时身为翰林院掌院院士,又曾做过同治皇帝的老师,位高望重,非一般廷臣可比。这些耸人听闻的言论在当时颇能蛊惑人心,幸而奕訢深得慈禧支持,握有实权,他反守为攻上奏朝廷:

<sup>①</sup> 恭亲王《奏请京师同文馆添设天文算学馆疏》,见张静庐辑注《中国近代出版史料初编》第6页。

既然倭仁说中国有精通天文、算学之士，请他向朝廷推荐人才，并择地另设一馆以观其成。这一招果然将了倭仁一军，所谓‘人才’云云，倭仁本为一时的诡辩之词，今让其具体推荐，他实在无人可荐，最后只好请求开缺休养以了此事。

作为近代早期中西文化冲突的一次集中表演，增设天文、算学馆的风波总算过去了。由于慈禧的支持，以奕訢为首的开明派表面上也算以胜利结束，但中西文化冲突并未停止。由于倭仁等人的反对，同文馆招生人数急剧下降，更无科举出身的正途人员前来报考天文、算学馆。偶有一二人报考同文馆，遂为同乡所不齿。京师中流言蜚语增多，有人编对联攻击同文馆：“鬼计本多端，使小朝廷设同文之馆；军机无远略，诱佳弟子拜异类为师。”<sup>①</sup>一般士大夫对同文馆的这种抵触情绪，正表明当时社会心理对西方文化的排斥和抗拒。

时间又过了三十年，近代著名小说家、《老残游记》的作者刘鹗的遭遇也可以反映出中西文化冲突的一面。

十九世纪末，刘鹗受当时社会思潮和西方科学技术的影响，建议政府借外资，开矿筑路，兴办实业。他说：“扶衰振敝，当从兴造铁路始，路成则实业可兴，实业兴而国富，然后庶政可得而理也。”<sup>②</sup>他在任英国福公司华人经理时（1897），一年中曾三赴太原与山西巡抚胡聘之商洽利用外资开采山西境内的铁矿。他说：“晋铁开则民得养，而国可富也。国无素蓄，不如任欧人开之，我严定其制，令三十年而全路矿归我，如是，则彼之利在一时，而我之利在百世矣。”<sup>③</sup>刘鹗主张引进外资筑路开矿，以今天的观点看，对于发

① 《翁同龢日记》第1册第519页，中华书局1989年版。

② ③ 罗振玉《五十日梦痕录·刘铁云传》转引自刘蕙孙编《铁云先生年谱长编》第40、41—42页，齐鲁书社1982年版。

展近代民族工业和增强国力,尚不失为一种可行之策,但在当时却不为多数中国人所理解,以至被诬为“汉奸”。这使我想起了《老残游记》中的老残,因为他要送给“洪波巨浪”之中一艘快要沉没的大船的船主一个外国向盘,就被船客们指为“汉奸”：“他们用的是外国向盘,一定是洋鬼子差遣来的汉奸!”刘鹗本人就因为主张借外资开矿、修铁路被诬为“汉奸”。后来封建顽固派和当权者又以颠倒黑白的“私售仓粟罪”将刘鹗流放新疆,实在冤枉。这已是二十世纪初的事了,距离近代起点已有六十多年的历史,仍然发生这样的悲剧。这就足见中西文化冲突的曲折和漫长,它将会通过各种各样的形式表现出来。

广袤的中国,毕竟也有少数有识之士。早在近代史的开端,以林则徐、魏源为首的爱国志士就提出向西方学习的口号,虽然“师夷之长技”还主要局限在坚船利炮方面,但毕竟也看到了外国的长处。而后的资产阶级维新派人物,从冯桂芬、马建忠、郑观应到康有为、梁启超,均主张向西方学习,维新派更认识到不仅要学习西方的军事、制造等自然科学,而且还要学习西方的政治、哲学、教育、法律,即要全面学习西方文化。康有为为探索国家的前途,在苦闷彷徨之余决心“舍弃考据帖括之学”,由西学入手探索拯救祖国危亡之真理,他开始读《西国近事汇编》、《环游地球新录》,时年二十二岁(1879)。是年冬,康有为初游香港,大开眼界,始知西人治国有法度。他开始读西书,1882年,道经上海,大购西书以归,此后“大攻西学书,声光电化重学及各国史志”,他还学习算学;“以几何著《人类公理》”<sup>①</sup>,并结合西方学理从古代典籍和诸子中探求历史变革,写出了《康子内外篇》、《实理公法全书》、《显微》、《民功篇》等,表明了他想从西学中寻求救

<sup>①</sup> 以上引文均见《康南海自编年谱》,中华书局1992年版。

国之道,步入“向西方寻求真理”的道路。

谭嗣同也是努力接受西学的一位著名人物,他曾以三十岁为界,把这之前研究的学问称为“旧学”,之后研究的学问称为“新学”。所谓“新学”就是接受西学后所研讨的学问。三十岁这年他研读了广学会的许多书籍,并开始研究算学。他在《仁学说》中就说:“凡为仁学者,于佛书当通《华严》及心宗、相宗之书;于西书当通《新约》及算学、格致、社会学之书。”又说:“算学即不深,而不可不习几何学,盖论事办事之条段在是矣。”格致即不精,而不可不知天文、地舆、全体(生理学)、心灵(心理学)四学,盖群学群教之门径在是矣。”<sup>①</sup>这一方面说明谭嗣同对西学爱好之广泛;另一方面也可见出他学习西学之自觉。谭嗣同在《仁学》中用“以太(ether)”这一概念,就是受到江南制造局翻译馆的译书《光学》(英国田大里<sup>②</sup>原著、美国金楷理译、赵元益述,1876年出版)的影响。“以太”本是十九世纪末流行西欧的一种假设的物理学概念(作为传播光热、电磁的一种媒介),谭嗣同把它用于哲学范畴代替“气”,把它看成是一种“目不得而色,耳不得而声,口鼻不得而臭味”的一种“寄浮于空气之中”、“小而又小以至于无”的东西。谭嗣同关于“以太”的解释虽较玄虚抽象,而且他想像中的“以太”已非原来概念的内涵,但他把“以太”视为构成世界的物质原基——一种类似微粒子的东西,从而奠定了他哲学上唯物论的基础。谭嗣同的接受西学和康有为一样,已带有创造的成分。

严复和梁启超不仅自觉地接受西学,而且还是向国人宣传西学的功臣。严复是主张“西学救国”论的。他认为西学可以启

① 《谭嗣同全集》(增订本)下册第293页,中华书局1981年版。

② 田大里(J. Tyndall, 1820—1893),今译丁铎尔。

迪民智,消除愚昧落后,改变人们的精神状态。人们的精神状态改变了,发愤自强,变法图新,中国就可以得救,这既是严复对待西学的态度,也是严复翻译西方名著的动机。他希望通过译介西学打开人们的眼界,使国人真正认识西学的精华。他在《译天演论 自序》中云:

近二百年 欧洲学术之盛,远迈古初,其所得以为名理、公例者,在在见极,不可复摇。……风气渐通,士知弃陋为耻,西学之事,问途日多。然亦有一二巨子,倏然谓彼之所精,不外象、数、形下之末,彼之所务,不越功利之间,逞臆为谈,不咨其实。讨论国闻,审敌自镜之道,又断断乎不如是也。

严复认为“西学”的精华,不仅仅在于船坚炮利和机器制造,即一般人所认为的“象、数、形下之末”,而更主要的在于它的思想学说、科学方法及其先进的社会制度。他希望通过自己的译介西书,一方面纠正人们对西学精华的误解,另一方面也帮助国人更正确地了解西学。他说:“复今者勤苦译书,美无所为,不过悯同国之人于新理过于蒙昧,发愿立誓,勉而为之。”<sup>①</sup>正是在这一思想的指导下,严复才陆续翻译了西方的八大名著,为向国人介绍西方学术思想做出了巨大的贡献。

梁启超接受西学也是有个变化过程的。他接触西学大约始于1890年。是年他入京会试下第,过上海始见《瀛寰志略》及江南制造局翻译馆所译书籍,心好之。这之后他拜康有为为师,就

<sup>①</sup> 严复《与张元济书(一)》,见《严复集》第3册(书信)第527页,中华书局1986年版。

学于万木草堂。在极具启发性的教诲下,梁启超阅读了先秦诸子、佛典和西书译本。他此时于西学的认识还较肤浅,受康有为“托古改制”理论的影响,他力求于中学中阐发新理以证于西学。此时梁氏写了《古议院考》(1896),认为古代的《礼记》和《孟子》等先秦典籍中有议会思想。他说:“问子言西政,必推本于古,以求其从同之迹。敢问议院,于古有征乎?曰:法先王者法其意,议院之名,古虽无之,若其意则在昔哲王所恃以均天下也。”<sup>①</sup>严复看到此文后,曾批评梁启超缺乏科学根据。严复认为中国自古无议院,亦无民主政治,中国落后的根源即在于君主专制。<sup>②</sup>严复的意见是正确的。其实梁启超的《古议院考》乃是近代“西学中源说”之一例,并无新奇。<sup>③</sup>但由此亦可察见梁启超此时对西学的认识还较肤浅,与严复的西学素养似不可同日而语。但梁启超是时代的先进者,当他大量接触到西书译本后,他的中西文化观开始发生变化,他既不赞成夜郎自大、固守传统、一切以华夏为不可及的国粹派,也不认同妄自菲薄、一切都是中不如西的全盘西化论。他认为正确的态度应是汲取中西文化双方之精华;“于彼乎,于此乎,一一撷其实,咀其华,融会而贯通焉”<sup>④</sup>,把中国传统文化“合泰西各国学术思想于一炉而冶之,以造成我国特别之新文明”<sup>⑤</sup>。梁启超对待中西文化的态度是汲取双方之精华而中西融合以创造适合中国特点的新文明。

戊戌政变后梁氏逃亡日本。他在对戊戌变法失败的原因进行深刻的反思后,遂把西学传播的重点放在西方文化的精神层

① 《饮冰室合集》第1册“文集之一”第94页。

② 《梁启超致严复书》,见《严复集》第5册第1568—1569页。

③ 汤寿潜《危言》就认为西方的议会制即源于中国古代的王制。

④ ⑤ 梁启超《论中国学术思想变迁之大势》,见《饮冰室合集》第1册“文集之七”第2、73页。

面。他说：“求形质之文明易，求精神之文明难。精神既具，则形质自生；精神不存，则形质无附。”<sup>①</sup>为了传播西方文化精神，梁启超介绍了亚里士多德、柏拉图（Platon，前427—前347）、苏格拉策（Sokrates，前469—前399）的希腊政治与哲学，康德（I. Kant，1724—1804）的德国古典哲学，霍布斯（T. Hobbes，1588—1679）的国家学说，斯宾诺莎（B. Spinoza，1632—1677）的无神论，卢梭（J. J. Rousseau，1712—1778）的《社会契约论》，休谟（D. Hume，1711—1776）的不可知论，培根（F. Bacon，1561—1626）的经验论和归纳法，笛卡尔（R. Descartes，1596—1650）的理性主义，哥白尼（N. Copernicus，1473—1543）的日心说，达尔文（C. R. Darwin，1809—1882）的进化论，孟德斯鸠的法权学说，边沁（J. Bentham，1748—1832）的功利主义，瓦特（J. Watt，1736—1819）、牛顿（I. Newton，1642—1727）、富兰克林（B. Franklin，1706—1790）的发明创造，他为宣传西学做出了巨大的贡献。

从上面几位先进的思想家、政治家对待西方文化的态度，我们又看到了近代中国知识界对待西学的另一面，那就是积极的、主动的学习态度。在传统文化面临困境、需要更新的时候，中华民族的思想文化精英出于对民族文化的关注与热爱，以继承与更新民族文化为己任，对西方文化采取了主动探讨、积极学习的态度。

当然我们也应看到，像康有为、梁启超、谭嗣同、严复这些受到传统文化熏陶的知识分子，在他们思想深处对传统文化还存有留恋。他们一方面积极地向国人宣传西方文化，阐发西学中的自由、平等和科学、民主精神，另一方面在思想上仍然恪守着儒家的行为准则。而在他们的晚年对传统文化又表现了更多的

<sup>①</sup> 梁启超《国民十大元气论·叙论》，见《饮冰室合集》第1册“文集之三”第61页。

依恋和认同,产生了复归现象,这也是人所共知的事实。

近代中国人对待西学的态度当然并不仅仅只是抗拒与接受两种表现方式,上面的论述只是一种总体概括。其实,抗拒中也有接受,接受中也并非没有怀疑。封建保守派对西方的制度文化、精神文化是抗拒的,但他们对于西方的物质文化,比如船坚炮利还是承认的。他们说:“外国之所长,度不过技巧制造,船坚炮利而已。以夷狄之不知礼仪,安有政治之足言?即有政治,亦不过犯上作乱,逐君杀臣,蔑纲常,逆伦理而已,又安足法?”<sup>①</sup>这种抗拒西方文化的言论在近代早期很有代表性,不独封建保守派有此认识,就是处于长期封闭环境中对西学毫无了解的士大夫也多认同这种观点。船坚炮利是从鸦片战争的失败中得到的亲身感受,残酷的战争教育了中国人:大刀长矛敌不住洋枪洋炮,扁舟木船也挡不住外国的铁甲军舰,这是鸦片战争中的将士用鲜血换来的常识。而对于制度文化、精神文化,他们仍然认为西洋不如华夏。主张向西方学习的开明人士对西方文化的认识也有保留,他们或认为西方的物质文化、制度文化固然先进,但精神文化还是中国的优越。曾经出使过外国的郭嵩焘说:“此间(指英国)富强之基与其政教精实严密,斐然可观,而文章礼乐不逮中华远甚。”<sup>②</sup>郭氏所谓“文章礼乐”当然是指精神文化。至于西方的文学那当然更不值一提了。南社社员冯平说:“呜呼,陋矣!以言乎科学,诚相形见绌,若以文学论,未必不足以称伯五洲,彼白伦(拜伦)、莎士比亚、福祿特儿(伏尔泰)辈,固不逮我少陵、太白、稼轩、白石诸先哲远甚也。”<sup>③</sup>这些人虽大多是睁眼

① 转引自孙广德《晚清传统与西化的争论》第52页,台湾商务印书馆版。

② 郭嵩焘《使西纪程》,见《伦敦与巴黎日记》第119页,岳麓书社1984年版。

③ 冯平《梦罗浮馆词集·序》,载《南社丛刻》第21集第31页。

看世界的,多少了解一点西方文化,或主张学习西方,但这个学习是有条件、有限度的。还有的人虽然承认西方科学技术和政治制度的先进,但却认为这些东西中国古已有之;“中华扶舆秀灵,磅礴而郁积,巢、燧、羲、轩数神圣,前民利用所创始,诸夷晚出,何尝不窃我余绪”<sup>①</sup>。最具概括性表述的是近代立宪派的代表人物汤寿潜,他几乎把西学中的所有内容,诸如科学技术、政治教育、文学艺术都说成是来源于我国古代典籍。他从西学之三角来源于中算之勾股说起,以为:“所有西法,罔不衍我绪余,因我规万……天学、物学、化学、气学、光学、电学、重学、矿学、兵学、法学、水学、声学、医学、文字、制造等学,皆见我中国载籍……大抵西人政教,泰半本之《周官》,西人艺术,泰半本之诸子。试取《管》、《墨》、《关》、《列》、《淮南》等书,以类求之,根源具在。”<sup>②</sup>流行于近代的这种“西学中源说”,虽然其中含有排除传播西学的社会阻力、堵住顽固派反对学习西学口实的良苦用心,但在某些人的思想深处,的确仍然潜存着中国传统文化博大精深、优于一切的陈腐观念。近代对西学的认识是一个长期的、曲折的、反复变化的过程,并不仅仅是拒绝(反对)和接受(学习)两种态度。仅就知识界而言,全面地、正确地、深层次地认识西方文化,迄今仍难说达到了理想的程度。至于如何求得中西文化的水乳融合以有助于中华民族文化的全面更新,那恐怕是二十一世纪中国学术界的任务了。

① 冯桂芬《校邠庐抗议·下篇·制洋器议》第197页。

② 郑云山点校《危言》卷一“中学第六”,见政协浙江萧山市委员会文史工作委员会编《汤寿潜史料专辑》第225页,萧山市文广印刷厂1993年印刷。

## 第二章 中国近代文学观念的转变

随着西学的传播和中西文化的撞击,中国近代文学发生了一系列显著的变化,这种变化首先表现在文学观念上。文学观念的变化是文学变化的基础。

观念(ideas)本是一个哲学概念,是指在意识中反映、掌握外部现实和在意识中创造对象的形式,是同物质相对应的概念。这个词来源于希腊语中的“idea”,原意是“看得见”的一种形象,在柏拉图的哲学中它被译为“理念”,在黑格尔的哲学中又被称为“绝对观念”,认为它是客观存在的永恒的精神实体,是整个世界的基础和本质。马克思主义哲学从物质和意识、存在和思维的关系上正确揭示了观念是对客观现实的反映形式,是客观存在的主观映象。马克思在《资本论》中说:“观念的东西不外是移入人的头脑并在人的头脑中改造过的物质的东西而已。”<sup>①</sup> 马克思、恩格斯又

---

<sup>①</sup> 马克思《资本论》第1卷第24页,人民出版社1975年版。

说：“人们的观念、观点和概念，一句话，人们的意识，随着人们的生活条件、人们的社会关系、人们的社会存在的改变而改变。”<sup>①</sup>根据马克思主义的这一基本认识，我们不难看出，近代文学观念也会随着近代政治、经济、文化条件的变化而变化，但在这种变化中还有一个因素不能忽视，那就是随着西学在近代的传播而带来的新因素，它也影响了近代文学观念的变化。下面从四个方面阐释近代文学观念所产生的新变。

## 一 小说、戏曲观的转变

在西方文学的影响下，近代文论家开始改变鄙视小说、戏曲的错误观念，使小说、戏曲从文学结构的边缘向中心转移。

中国小说和戏曲源远流长，小说至迟在魏、晋已形成，唐传奇已是奇葩争艳，戏曲起源很早，到宋、金时期已逐渐成熟，至元杂剧而大放异彩。小说和戏曲在明、清两代均有了很大发展，并出现过像《水浒传》、《三国演义》、《红楼梦》和《牡丹亭》、《长生殿》、《桃花扇》这样的巨著。但封建正统的文艺思想仍是轻视小说、戏曲，或诋毁为“诲淫”、“诲盗”，或轻视为“不本经传”、“背于儒术”的“街谈巷议”，是不登大雅之堂的小道末技。所以鲁迅愤慨地说：“在中国，小说是向来不算文学的”<sup>②</sup>；“向来是看作邪宗的”<sup>③</sup>，而真正把小说和戏曲视为“文学之最上乘”，有左右“天下之人心风俗”力量，则始于近代。梁启超等人借鉴西方的文学理

① 马克思、恩格斯《共产党宣言》，见《马克思恩格斯选集》第1卷第270页。

② 鲁迅《草鞋脚 小引》，见《鲁迅全集》第6卷第20页，人民文学出版社1981年版。

③ 鲁迅《徐懋庸作 打杂集 序》，见《鲁迅全集》第6卷第291页。

论和小说、戏剧创作,于十九世纪与二十世纪之交在中国倡导“小说界革命”和“戏剧改良”,他们充分肯定了小说、戏剧的社会作用。其代表性的论文有梁启超的《论小说与群治之关系》、严复与夏曾佑的《本馆附印说部缘起》、狄楚卿(狄葆贤)的《论文学上小说之位置》、陶祐曾的《论小说之势力及其影响》等。近代文论家在论述这个问题时,大多以欧美重视小说和戏剧为论据,把小说、戏曲与社会进步、开启民智结合起来,从而肯定小说、戏曲的社会作用和文学地位。首先揭橥此义的是严复、夏曾佑合写的《本馆附印说部缘起》,他们说:“且闻欧美、东瀛,其开化之时,往往得小说之助。”康有为也说:“泰西尤隆小说学哉!”<sup>①</sup>梁启超1898年写《译印政治小说序》时更加强调欧美政治小说的社会作用。这篇论文后来又曾作为日本著名政治小说《佳人奇遇》的序言。文云:

在昔欧洲各国变革之始,其魁儒硕学,仁人志士,往往以其身之所经历,及胸中所怀,政治之议论,一寄之于小说。于是彼中辍学之子,黉塾之暇,手之口之,下而兵丁、而市侩、而农氓、而工匠、而车夫马卒、而妇女、而童孺,靡不手之口之。往往每一书出,而全国之议论为之一变。彼美、英、德、法、奥、意、日本各国政界之日进,则政治小说为功最高焉。

梁启超在文中极力推崇外国政治小说巨大的社会作用和教育功能。他还引英国某名士的话说:“小说为国民之魂。”这均可以看

<sup>①</sup> 康有为《日本书目志 卷十四识语》,见姜义华等编校《康有为全集》(三)第1213页。

出梁启超等人对小说的肯定与重视。为了强调小说的社会功能,有时又不免有夸大其词之处。夏曾佑、康有为、梁启超、狄葆贤、陶祐曾等人还只是从理论上抽象地推崇小说、戏曲有不可思议之功能,称为二十世纪之“一大怪物”;“魔力千钧,有无量不可思议之大势力,于文学界放一异彩”;“小说者,实学术进步之导火线也,社会文明之发光线也,个人卫生之新空气也,国家发达之大基础也”,等等;而无涯生(即欧榭甲)的《观戏记》则更加形象、具体地描述了戏剧感人的力量。文云:

记者闻昔法国之败于德也,议和赔款,割地丧兵,其哀惨艰难之状,不下于我国今时。欲举新政,费无所出,议会乃为筹款并激起国人愤心之计。先于巴黎建一大戏台,官为收费,专演德法争战之事,摹写法人被杀、流血、断头、折臂、洞胸、裂脑之惨状,与夫孤儿寡妇、幼妻弱子之泪痕。无贵无贱、无上无下、无老无少、无男无女,顷刻惨死于弹烟炮雨之中,重叠裸葬于旗影马蹄之下,种种惨剧,种种哀声。而追原国家破灭,皆由官习于骄横,民流于淫侈,咸不思改革振兴之故。凡观斯戏者,无不忽而放声大哭,忽而怒发冲冠,忽而顿足捶胸,忽而摩拳擦掌,无贵无贱、无上无下、无老无少、无男无女莫不磨牙切齿,怒目裂眦,誓雪国耻,誓报公仇,饮食梦寐,无不愤恨在心。故改行新政,众志成城,易于反掌,捷于流水,不三年而国基立焉,国势复焉,故今仍为欧洲一大强国。演戏之为功大矣哉!

王钟麒也说:“美之与英战也,摄英人暴状于影戏,随到传观,而

美以独立。”<sup>①</sup>《观戏记》和王钟麒的文章虽然描写得绘声绘色，实际上戏剧并没有这样大的作用。打败敌人的是手执钢铁武器的战士，而不是舞台上的演员。

梁启超等人对小说、戏剧社会作用的论述，显然是颠倒了文学艺术与社会政治的关系，也并不符合欧美小说、戏剧的实际。诚然，小说、戏剧对社会生活和社会变革能产生影响，但也只是“影响”，并不能对社会发展起决定性的作用。正如马克思在《政治经济学批判 序言》中所说的：“物质生活的生产方式制约着整个社会生活、政治生活、精神生活的过程。不是人们的意识决定人们的存在，相反，是人们的社会存在决定人们的意识。”<sup>②</sup>关于这个问题，后来资产阶级革命派小说理论家黄人、徐念慈曾著文纠正过这种偏颇：

昔冬烘头脑，恒以鸩毒霉菌视小说，而不许读书子弟一尝其鼎，是不免失之过严；近今译籍稗贩，所谓风俗改良，国民进化，咸惟小说是赖，又不免誉之失当。余为平心论之，则小说固不足生社会，而惟有社会始成小说者也。<sup>③</sup>

对于小说、戏剧的社会功能和文学地位，尽管近代文论家的认识不尽一致，有不少看法还存有偏颇，但他们改变了鄙视小说、戏剧的传统观念，空前地重视小说、戏剧的社会作用和文学地位则是一致的。而近代文论家对小说、戏剧的重视和推崇，又

<sup>①</sup> 王钟麒《剧场之教育》，见阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》第57页，中华书局1961年版。

<sup>②</sup> 《马克思恩格斯选集》第2卷第82页。

<sup>③</sup> 徐念慈《余之小说观》，见阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》第42页。

大多直接或间接地受到西方和日本小说理论的启示与影响。

众所周知，欧美诸国自十八世纪以来，资产阶级启蒙运动文学再次兴起，继之于十九世纪初又出现了浪漫主义文学潮流，小说和戏剧已成为文学的主要形式，和中世纪以诗歌、传说和英雄史诗为主要体裁相比则大异。十八世纪以来，小说、戏剧已进入文学结构的中心，特别是十九世纪后，随着批判现实主义文学潮流的出现，小说和戏剧更成为揭露资本主义的社会矛盾、批判资本主义社会黑暗和丑恶的主要文学形式。日本明治维新以后，基于当时启蒙运动的需要，大量翻译西方（特别是英国的）小说。<sup>①</sup>与此同时，为了配合自由民权运动，唤醒和启发民众，日本作家又开始创作政治小说，矢野龙溪的《经国美谈》、柴四朗的《佳人奇遇》、末广铁肠的《雪中梅》和《花间莺》是其代表作。日本的政治小说对近代中国小说有很大影响，中国作家不仅翻译和改编了这些作品，而且自己也动手写作政治小说，梁启超的《新中国未来记》、陈天华的《狮子吼》是这方面的代表作。在西方和日本文学（主要是小说）的影响下，十九世纪末、二十世纪初，中国小说出现了十分繁荣的景象。

近代小说这种繁荣局面的形成，原因是多方面的。而近代文学观念的变化，即近代文论家对小说、戏曲的重视与倡导是其原因之一。由视小说为“小道末技”到推崇其为“文学之最上乘”，由诋毁小说“诲淫”、“诲盗”转誉其为“新道德”、“新政治”、“新人心”的最好的文学形式，由不登大雅之堂的“街谈巷议”到将其看成是“学术进步之导火线”、“社会文明之发火线”、“国家发达之大基础”，对小说的这种认识和评价，是近代文学观念变

<sup>①</sup> 对此，梁启超在《饮冰室自由书·传播文明三利器》中有记载，详见《饮冰室合集》第6册“专集之二”第41页。

化的重要表现。

诚然,对小说创作的重视,在明、清文论如胡应麟、李卓吾、袁宏道、冯梦龙、金圣叹等人有关小说的论述中已初见端倪,他们阐发并强调过小说的社会功能和教育作用,然而还多局限于扬善惩恶的劝戒作用,这和中国传统的“文以载道”的文学观并无本质的区别。而近代文论家把小说的社会功能提高到开启民智、“新民”和刷新政治的高度,这在中国小说理论发展史上确是一次突破,也是小说观念的一大变化。

随着近代文学观念的变化,小说(包括戏曲)被提高到“文学之最上乘”的高度,狄葆贤甚至不无偏颇地说:

吾以为今日中国之文界,得百司马子长、班孟坚,不如得一施耐庵、金圣叹,得百李太白、杜少陵,不如得一汤临川、孔云亭。吾言虽过,吾愿无尽。<sup>①</sup>

与此同时,在近代文坛上也出现了小说创作空前繁荣的新局面。据不完全统计,自1891年至1911年,二十年间共出版小说一千八百七十五种(其中创作小说一千零八十种,翻译小说七百九十五种)。因此近代文学结构不仅比以抒情文学(诗、词、赋、文)为主体的古代文学结构发生了显著变化,而且较之小说、戏曲取得光辉成就的元、明、清三代的文学结构也有所不同。元、明、清三代小说、戏曲虽有了很大发展并取得了光辉的成就,但由于它们仍受到鄙视小说的传统观念的影响,甚或认为“然亦

<sup>①</sup> 狄葆贤《论文学上小说之位置》,见阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》第31页。

何事不可为哉,何至降而为小说”<sup>①</sup>,小说仍被视为茶余饭后或雨窗长夜、欹枕梦醒时解闷消遣的读物。从文学的结构来讲,明、清两代(鸦片战争前)还是以诗文为正宗,小说、戏曲只居于从属地位,而小说、戏曲从文学结构的边缘进入文学结构中心,则是始于十九世纪末、二十世纪初。这里有几个显著的标志:

一是小说(包括戏曲)创作数量的增多。据江苏社会科学院明清小说研究中心编的《中国通俗小说总目提要》统计,中国古代(唐代至鸦片战争)共有小说五百零二种,而鸦片战争至辛亥革命短短七十年间,就有通俗小说六百六十二种,其中1901年至1911年的十年间即创作小说五百二十九种,这还不包括翻译小说。近代二十世纪最初十年间的小说数量比唐以后整个古代一千余年的小说数量还要多。日本樽本照雄在《新编清末民初小说目录》中统计,近代有创作小说七千四百六十六种。由这一创作数字即可表明小说在近代文学结构中所占的中心地位。

二是近代文学报刊均刊登小说,并有专门小说刊物出现,如《新小说》、《绣像小说》、《月月小说》、《中外小说林》、《竞立社小说月报》、《小说林》、《白话小说》、《十日小说》等,约四五十家,以小说命名者就有二十九家。小说期刊的出现,是小说受到社会和读者青睐的又一标志,也是鸦片战争前根本未有的文学现象。

三是小说稿酬制度的确立。中国古代没有稿酬制度(古代所谓“润笔”,虽也有以金钱形式出现的,但它和近代的稿酬制度尚有距离),稿费开始出现于近代。据考查,稿酬的出现是从申报馆创办的《点石斋画报》征稿开始的,而文学刊物正式设稿酬大约始于梁启超主办的《新小说》。《新小说》创刊于1902年,地

<sup>①</sup> 强汝询《求益斋文集》,见孔另境编辑《中国小说史料》第260页,中华书局1959年版。

点是日本横滨。此前半个月,在《新民丛报》上刊登的《新小说社征文启》<sup>①</sup>将征文分成两类,一是小说类;二是杂记、笑话、游戏文章、杂歌谣、灯谜类。前者付稿酬,后者不付稿酬。小说类主要指十数回以上的章回小说和十出以上的戏曲,用现代术语说也就是中、长篇。同是文艺作品,只有小说、戏曲有稿酬,其他体裁的作品无稿酬,这是近代重视小说、戏曲的另一标志。<sup>②</sup>

以上三点从表面看,只是说明近代小说(包括戏剧)文体受到重视,其实进而探究,这一切正是文学观念变化(由鄙视小说到誉之为“文学之最上乘”)后所产生的积极效应。

## 二 杂文学观向纯文学观的过渡

中国古代文学与史学、哲学不分,先秦就是一个典型的例证。《尚书》、《周易》、《春秋》、《左传》、《论语》、《孟子》、《庄子》、《老子》、《荀子》以及《韩非子》均被列入文学范围。从萧统的《文选》到姚鼐的《古文辞类纂》,其编选的指导思想均属于杂文学观念。以最受历代文人学士赞扬的《文选》而论,尽管编者萧统注重文学标准,设有“综缉辞采”、“错比文华”、“事出于沉思”、“义归乎翰藻”的编选宗旨,对“姬公之籍,孔父之书”、“老庄之作,管孟之流”、“谋夫之话,辩士之端”、“记事之史,系年之书”一概不选,但该书所选的三十七类文章,仍奉行一种杂文学观念,其中的诏、策、令、教、表、上书、启、弹事、笺、奏记、檄、符命、墓志、行状等均不能视为文学作品。马其昶评姚鼐的《古文辞类纂》“鉴

① 见《新民丛报》第19号(1902年10月31日)。

② 此可参考刘德隆《晚清小说繁荣的两个重要条件》,载日本《清末小说》第13期(1990)。

别精、析类严而品藻当”，但此书的分类和编纂仍属杂文学体系。其中的奏议、书说、诏令、传状、碑志、箴铭等均非纯文学。

近代以来，虽然还有像章太炎那种“以有文字著于竹帛者”为“文”的观点，但大体说来，近代开始突破杂文学体系而步入纯文学体系。这之中最突出的一点就是提高了小说和戏剧的文学地位，并使之由文体的边缘进入文体的中心。这一点，上面已作了充分的论证，兹从略。

其次，是翻译文学的影响。近代所译的外国文学主要是西方自文艺复兴以来的欧美近代文学。在体裁上，主要是小说、诗歌、戏剧；其次是寓言（如《伊索寓言》）、童话（如安徒生童话）、散文（如美国华盛顿·欧文的《大食故宫余载》）。这些作品的体裁都属于纯文学的范围。翻译文学的出现在文坛上具有示范作用。以近代小说为例，如政治小说、科学小说（Science Fiction，即今之科幻小说）、侦探小说（Detective Story）、教育小说，在中国古代小说类型中原本是没有的，它们都是在以上四种类型的翻译小说影响下产生的。这就说明了近代翻译文学中新的小说类型对中国近代小说创作的直接影响。又如，近代话剧的产生也与翻译戏剧的影响有关。正如人们所知，近代“戏剧改良”运动和外国戏剧的影响是近代话剧产生的两大主因。再如，散文诗在中国古代也是没有的。“五四”前刘半农曾译过印度泰戈尔和俄国屠格涅夫的散文诗。关于后者，1915年刘半农将屠格涅夫的四首散文诗<sup>①</sup>误译为小说，三年后他又译了屠格涅夫的两首散文诗《狗》与《访员》。“五四”之后的散文诗正是受到西方翻译诗歌的影响而产生的。由如上数例我们可以感悟到：大量外国纯

<sup>①</sup> 四首散文诗为《乞食之兄》（巴金译为《乞丐》，以下括号内均为巴金译）、《地胡吞我之妻》（《马霞》）、《可畏哉愚夫》（《愚人》）、《嫠妇与菜汁》（《白菜汤》）。

文学作品的译入,对于近代杂文学观念的改变和纯文学结构的建立都具有积极的影响。

第三,近代作家在西方文学理论的影响下,对文学本体的认同、文学审美特性的论述,都有助于纯文学观念的确立。金松岑在《文学上之美术观》中说:

余尝以为世界之有文学,所以表人心之美术者也,而文学者之心,实有时含第二之美术性。此其说何也?……故夫肺脏欲鸣,言词斯发,运之烟墨,被之毫素者,人心之美感,发于不自己者也。若夫第二之美术者,则以人之心,既以其美术表之于文,而文之为物,其第一之效用,故在表其心之感;其第二之效用,则以其感之美,将俾乎物之美以传。此文学者之心,所以有时而显其双性也。<sup>①</sup>

他认为文学有两种特性:一是抒发创作主体的感情,即“表其心之感”;二是给接受主体以美感,即“以其感之美,将俾乎物之美以传”。金松岑在这里不仅正确地阐明了文学的美感作用——它能给读者以美的感受,而且对把文学只视为政治教化的工具,即所谓“一秉立诚明善之宗旨”<sup>②</sup>者也是一种纠偏。

就这个问题说得更加明朗的是黄人。他在《中国文学史·总论》中说:

美为构成文学的最要素,文学而不美,犹无灵魂之肉体。盖真为智所司,而美则属于感情。故文学之实体可谓

<sup>①</sup> 载《国粹学报》第28期(1907年5月2日出版)。

<sup>②</sup> 黄人《小说林发刊词》,载《小说林》创刊号(1907年2月出版)。

之感情。<sup>①</sup>

这强调了感情在文学中至高的地位。

鲁迅、王国维均强调纯文学。鲁迅说：

由纯文学上言之，则以一切美术之本质，皆在使观听之人，为之兴感怡悦。文章为美术之一，质当亦然，与个人暨邦国之存，无所系属，实利离尽，究理弗存。<sup>②</sup>

王国维则强调文学中的审美属性和独立品格，主张文学的超功利的“游戏说”（其中固然也有偏颇），他反对“铺叙的文学”与“文绣的文学”<sup>③</sup>。王国维这种超功利的纯文学观在近代虽有它的局限性，但在当时，对冲击儒家以政治教化为核心的传统文学观和杂文学体系乃至对纯文学体系的确立都具有积极的意义。

关于纯文学体系的确立，我们从二十世纪最初二十年出版的文学杂志中各种文学体裁的位置亦可窥其消息。据祝均宙统计，近代有文艺杂志一百三十二种，二十世纪后出版的杂志为一百二十六种。<sup>④</sup>在一百二十六种杂志中，属于专门刊登小说和戏剧的刊物（即以小说、戏剧命名的刊物，如《小说林》、《戏剧丛刊》等）就有四十一一种，其余的文艺刊物虽然不是专门刊登小说、

---

① 转引自马亚中《暮鼓晨钟》第236页，中华书局1997年版。

② 鲁迅《摩罗诗力说》，见《中国近代文学大系·文学理论集》（一）第249页，上海书店出版社1994年版。

③ 王国维《文学小言》，见刘刚强编《王国维美学论文选》第104页，湖南人民出版社1987年版。

④ 见祝均宙编《近代66种文艺报纸和132种文艺杂志编目》，见《中国近代文学争鸣》第1辑第163—164页，上海书店1989年版。

戏剧,但大多数文艺期刊也都刊载小说、戏剧、诗歌和散文,并占有一定的比重,如《文艺俱乐部》,其主要栏目有“时局谈”、“历史谈”、“文苑”、“小说”、“谈荟”、“海外拾遗”、“杂俎”,而“文苑”(包括文录、诗录、词录、俳体)小说两个栏目就占了百分之六十的篇幅。再如《竞业旬报》,虽然不算文艺杂志(祝均宙《近代66种文艺报纸和132种文艺杂志编目》也未将其统计在内),但该杂志登了很多纯文学作品,计有社会小说《真如岛》和《苦学生》(以上胡适著),侦探小说《女党人》(佛奴著),历史小说《哭白话》(静水湛然著),寓言小说《卖辫》,短篇小说《东洋车夫》、《戒烟药》、《客是谁》等数十篇,传奇《霜天碧》(丁传靖著),杂剧《青衣行酒》(无为著),还有王甲荣、胡适、陈去病、徐自华、钝根(傅)等人的诗词,另刊有大量的翻译文学,如翻译小说《英德未来战争记》(英国威维立克著、药译)、《青年美谭》(意大利Edmond著,意君据英文本重译)、《学问贼》(斧译),翻译诗歌有英国堪白耳的《军人梦》和《惊涛篇》、美国朗费罗的《晨风篇》(以上胡适译)、英国胡德的《缝衣歌》(欧化译)、俄国物都西石夫的《罪诗》八章(斧译)等。由这一普通的、并非专门的文学杂志所刊出的大量纯文学作品来推测,近代后期纯文学作品的数量是相当可观的,并在文艺报刊中已占绝对优势,这亦可表明纯文学观念在近代已基本确立。

### 三 文学自我优越感的破灭

西方文学的译入,开始改变着中国士人文学自我优越感的偏见,有识之士开始自觉地以欧美和日本文学为榜样进行文学改革。

鸦片战争后,就当时士大夫普遍的文化心态而言,他们认识

西方是有一个过程的：开始认为西方资本主义国家只是声光电化、机器制造等自然科学发达，继而又认识到西方的政治制度、民主学说的先进，但对于西方文学则认为并无可观。曼殊（梁启勋）说：“吾祖国之政治法律，虽多不如人，至于文学与理想，吾雅不欲以彼族加吾华胄也。”<sup>①</sup>南社诗人冯平在《梦罗浮馆词集·序》中说：“慨自欧风东渐以来，文人学士，咸从事于左行文字，心醉白伦之诗，莎士比亚之歌，福祿特儿之词曲，以谓吾祖国莫有比伦者。呜呼，陋矣！以言乎科学，诚相形见绌，若以文学论，未必不足以称伯五洲。彼白伦、莎士比亚、福祿特儿辈，固不逮我少陵、太白、稼轩、白石诸先哲远甚也。”<sup>②</sup>这还是处于封闭环境状态下的中国知识分子文化自我优越感的旧观念，他们只知中国有司马迁、韩愈，有李白、杜甫，有曹雪芹、蒲松龄。中国知识分子的绝大多数，在当时并不了解外国文学，更缺乏对外国文学的研究，因此对西方文学先进的思想与卓越的艺术技巧并不认识，从而形成了一种夜郎自大、夷不如夏的思维定势。归根结底，还是由于生活在封闭状态下的知识分子自身知识结构和艺术视野的局限所致：实则他们并不了解西方文学的真谛。众所周知，那时候的知识分子能读外国文学原著的人极少，初期的文学翻译又只是注意故事情节的转述，作品中大量的艺术精华（如心理描写、自然环境描写、肖像描写等）被删掉。就连这样的被误译、被删节的作品，一是他们并非都能读到，二是受传统审美趣味、审美习惯的影响，许多读者也未必能欣赏其艺术奥妙。

随着西方文化的输入，特别是翻译文学的兴起，中国知识分子开始冲破封闭的文化环境，放眼世界文学。他们逐步认识到

<sup>①</sup> 《小说丛话》，见阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》第324页。

<sup>②</sup> 载《南社丛刊》第21集第31页。

西方文学的思想光辉和艺术力量,开始发现西方文学也有优于中国文学的地方。较早认识到这点的是梁启超、林纾和周桂笙等人。

林纾(1852—1924)是中国近代著名的翻译家,康有为说:“译才并世属严、林”,可见其名气之大。他虽然不懂外文,但一生和通西语者合作,翻译了一百七十余种外国文学作品,其中属于名家名著者就有四十余种,遍及英、法、美、俄、希腊、比利时、西班牙、挪威、瑞士、日本等十多个国家。林纾通过翻译外国文学的艺术实践,认识到外国小说家的笔法颇近似于《左传》、《史记》者,他们的文学成就并不在我国班(固)迁(司马迁)之下。林纾运用比较文学方法,指出西方名著并不亚于中国的《水浒传》、《红楼梦》,这是一种崭新的文学见解。林纾特别称赞批判现实主义作家狄更斯的创作才能。林纾在比较了狄更斯的《孝女耐儿传》(今译作《老古玩店》)和《红楼梦》都具有光辉成就的同时,指出《孝女耐儿传》“专为下等社会写照”。他说:

……(《红楼梦》)终究雅多俗寡,人意不专属于是。若狄更司者,则扫荡名士美人之局,专为下等社会写照,奸猾狙酷,至于人意所未尝置想之局,幻为空中楼阁,使观者或笑或怒,一时颠倒,至于不能自己,则文心之邃曲宁可及耶!①

“专为下等社会写照”,虽然并不能仅仅据此来评判作品的高下优劣,但林纾指出的这点至少有两方面的积极意义:一方面,要

① 林纾《孝女耐儿传·序》,见阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》第252页。

求文学面向下层社会,面向平民百姓的现实生活;另一方面,这无疑是对以帝王将相、才子佳人为文学传统题材的中国古典小说的一个冲击,也是对中国固有的审美理想和价值观念的一个挑战,并为“五四”之后的“平民文学”奠定了理论基础。

再如,林纾比较了《水浒传》和狄更斯的《块肉余生述》(今译《大卫·科波菲尔》)在结构上的特点后指出《水浒传》虽能“点染数十人,咸历落有致”,但在结构上却有不能贯一及不严谨之处:“至于后来(意即后半部——引者注),则如一丘之貉,不复分疏其人,意索才尽,亦精神不能持久而周遍之故。”<sup>①</sup>这固然与《水浒传》是从话本发展而来并受到话本艺术的影响有关,但从艺术结构来讲《水浒传》确有不够严谨之处,而且后半部分(水浒“英雄”上山后)也缺乏精彩的描写;“精神不能持久而周遍”确是实事。在结构艺术方面他大力称赞《块肉余生述》:

此书为迭更司生平第一著意之书,分前后两篇,都二十余万言,思力至此,臻绝顶矣!古所谓锁骨观音者,以骨节钩联,皮肤腐化后,揭而举之,则全身锵然,无一屑落者。方之是书,则固赫然其为锁骨也。大抵文章开阖之法,全讲骨力气势。纵笔至于灏瀚,则往往遗落其细事繁节,无复检举,遂令观者得罅而攻。此固不为能文者之病,而精神终患弗周。迭更司他著,每到山穷水尽,辄发奇思,如孤峰突起,见者耸目。终不如此书伏脉至细,一语必寓微旨,一事必种远因。手写是间,而全局应有之人,逐处涌现,随地关合。虽偶尔一见,观者几复忘怀,而闲闲著笔间已近拾即是,读

<sup>①</sup> 林纾《块肉余生述·前编序》,见阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》第254页。

之令人斗然记忆，循编逐节以索，又一一有是人之行踪，得是事之来源。综言之，如善弈之著子，偶然一下，不知后来咸得其用，此所以成为国手也。<sup>①</sup>

林纾指出狄更斯这部长篇小说在结构上属于“锁骨观音”式。所谓“锁骨观音”式的结构艺术，指小说情节环环相扣，主干与枝节相连，而又突出主线，使其成为贯串全书的动脉。另一方面，在情节安排和描写上又能做到“伏脉至细，一语必寓微旨，一事必种远因”。全书人物虽多，“逐处涌现，随地关合”。有些次要人物虽在作品中偶尔一见，亦能前后照应，使其来历行踪历历在目。这些见解都是很卓越的。同时，通过比较和研究也具体地考察了中外小说的艺术特色，使人们进一步认识到西方文学艺术的独到和高超之处。林纾的这些卓见，对开阔人们的艺术视野和扭转人们对西方文学的偏见具有积极的引导作用。

近代另一位翻译家周桂笙更从总体上对中外小说作了比较，他引他的朋友徐敬吾、吕庐子的话说：

吾友徐子敬吾，尝遍读近时新著新译各小说，每谓读中国小说，如游西式花园，一入门，则园中全景，尽在目前矣。读外国小说，如游中国名园，非遍历其境，不能领略个中况味也。盖以中国小说，往往开宗明义，先定宗旨，或叙明主人翁来历，使阅者不必遍读其书，已能料其事迹之半；而外国小说，则往往一个闷葫芦，曲曲折折，直须阅至末页，方能打破也。吾友吕庐子，阅中外小说甚夥，亦谓外国小说，虽

<sup>①</sup> 林纾《块肉余生述·前编序》，见阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》第253—254页。

极冗长者,往往一个海底翻身,不至终篇,不能知其究竟;中国从无此等章法,虽有疑团,数回之后,亦必叙明其故,而使数回以后,另起波澜云云。<sup>①</sup>

当然,周桂笙这两位朋友的中西小说艺术比较并非完全正确。如果说,这就中国二三流小说而言大体不误,而像《红楼梦》、《三国演义》这类小说的结局就不尽然。但由此我们可得到一个信息:中国有眼光的文学批评家已开始通过比较研究认识外国文学的长处和卓越的艺术技巧,从而打开了中国知识分子长期封闭的狭窄的艺术天地,大大地开阔了艺术视野,在中西文化交汇融合的大潮中更加自觉地汲取西方文学的艺术精华,并以此为借鉴进行艺术革新,促进中国文学的近代化,其积极意义是显而易见的。

自觉地以西方和日本文学为榜样进行艺术革新、主张在文学上应向西方学习的是梁启超。梁启超是近代资产阶级文学革新运动的主将,又是一位具有开放意识和创造精神的文学理论家。他所倡导的“诗界革命”、“文界革命”、“小说界革命”和“戏剧改良”都借鉴和吸取了西方文学的成功经验,带有鲜明的学习西方的特色。

梁启超倡导文学革新,明显地受到西方和日本的启示。他主张翻译出版政治小说,就是受到日本明治维新时期大量翻译西方政治小说的启示,而“政治小说”这个概念也是梁启超从日本引进的。<sup>②</sup>梁启超为了强调政治小说巨大的社会作用,他引

<sup>①</sup> 《小说丛话》,见阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》第347—348页。

<sup>②</sup> “政治小说”是日本明治维新时代从西方引入的新概念,梁启超笔下的“政治小说”则是从日本转引过来的。

用欧美文学的例子说：“政治小说之体，自泰西人始也。”彼美、英、德、法、奥、意、日本各国政界之日进，则政治小说为功最高焉。”<sup>①</sup>由此可看出，梁启超提倡政治小说也间接受到了欧美文学的影响。

近代“文界革命”也受到西欧和日本的影响，具体而论，就是受到日本明治维新时代启蒙思想家福泽谕吉和政论文学家德富苏峰的影响。梁启超极力称赞德富苏峰之文：“德富氏为日本三大新闻主笔之一，其文雄放隽快，善以欧西文思入日本文，实为文界别开一生面者，余甚爱之。中国若有文界革命，当亦不可不起点于是也。”<sup>②</sup>他又称赞福泽谕吉为日本“学校报馆之巨擘焉，著书数十种，专以输入泰西文明思想为主义”<sup>③</sup>。梁启超自己创作的“新文体”就受到日本福泽谕吉、德富苏峰、德富芦花等人的影响，有人指出：“任公到日本的时候（1898），日本口语文学已经很流行，那时一般文人汉学修养还不低。像德富苏峰、德富芦花一流的文章，和任公的新文体，正是一种味道。”<sup>④</sup>需要指出的是，日本的福泽谕吉和德富苏峰等人的“文思”也是从西方输入的，鲜明地带有西方文化的影响，所以梁启超称之为“欧西文思”。从这个意义上说，“文界革命”也仍是受到西方文化的影响，但这个“西方文化”是梁启超从日本转手引入的。

梁启超论述“诗界革命”，一开始就说：“欲为诗界之哥伦布、

① 梁启超《译印政治小说序》，见阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》第14页。

② 梁启超《夏威夷游记》，见《饮冰室合集》第7册；“专集之二十二”第191页。

③ 梁启超《论学术之势力左右世界》，见《饮冰室合集》第1册；“文集之六”第115页。

④ 见梁容若《梁任公的生平和文章》。康有为亦有类此的看法，见《康南海文集·中国颠危误在全法欧美而尽弃国粹说》。

玛赛郎,不可不备三长”,要求诗歌要引进“欧洲之意境、语句”,“欧洲之真精神、真理想”。梁启超在他的小说《新中国未来记》中称赞英国诗人弥尔顿和拜伦的作品,而对于其他带有鲜明的政治倾向的作家如意大利诗人但丁、英国戏剧家莎士比亚、法国启蒙作家伏尔泰和俄国文豪托尔斯泰,梁启超都十分推崇。<sup>①</sup>

由如上论述可以看出,梁启超所倡导的“三界革命”和“戏剧改良”均取法于西方和日本文学,并带有鲜明的向西方文学学习的特色。

林纾、周桂笙、梁启超是近代三位著名的文学家、文学理论家和翻译家,同时也是中西文化交流中有重要贡献的代表人物,他们的认识和理论,代表了在西方文化撞击下近代文学观念变化的一个重要侧面。通过上面的分析,我们可以看出在中国文学近代化的进程中自觉地以欧美和日本文学为榜样进行文学革新的新观念。

#### 四 用新的观念审视文学

到近代,不少中国文论家开始汲取西方先进的哲学思想和文学思想,开始以西方新的观念来研究中国文学。

随着中西文化交流的深入,西方资产阶级的进化论和民约论首先传入中国,并对当时的思想界、文学界影响极大。特别是进化论,不仅作为一种先进的思想学说被介绍到知识界,而且作为一种全新的思想武器和世界观被先进的中国知识分子所接受,它直接冲击了传统的因循守旧的保守观念而立足于变革。

<sup>①</sup> 参见梁启超《新中国未来记》第四回“总批”和《新罗马传奇》,均见《饮冰室合集》第11册;“专集之八十九”和“专集之九十三”。

梁启超从进化论出发,极力提倡文学的变革。他说:

革也者,天演界中不可逃避之公例也。凡物适于外境界者存,不适于外境界者灭,一存一灭之间,学者谓之淘汰。<sup>①</sup>

进化论表现在文学观上就是强化竞争意识,反对厚古薄今,反对摹拟复古,主张变革创新。梁启超说:

中国结习,薄今爱古,无论学问文章事业,皆以古人为不可及。余生平最恶闻此言。窃谓自今以往,其进步之远轶前代,固不待蓍龟,即并世人物亦何遽让于古所云哉?<sup>②</sup>

黄遵宪也说:

俗儒好尊古,日日故纸研。六经字所无,不敢入诗篇。古人弃糟粕,见之口流涎。沿习甘剽盗,妄造丛罪愆。黄土同抔人,今古何愚贤?即今忽已古,断自何代前?明窗敞流离,高炉馱香烟;左陈端溪砚,右列薛涛笺。我手写我口,古岂能拘牵?即今流俗语,我若登简编。五千年后人,惊为古斓斑!<sup>③</sup>

① 梁启超《释革》,见《饮冰室合集》第1册“文集之九”第41页。

② 梁启超《饮冰室诗话》第4页,人民文学出版社1982年版。

③ 黄遵宪《杂感》,见钱仲联笺注《人境庐诗草笺注》上册第42—43页,上海古籍出版社1981年版。

今胜于古,一代超过一代这种厚今意识本是和进化论的观点息息相通的。在这种进化文学观的指导下,人们开始主张文学变革求新,反对因循守旧;主张面向现实和创造精神,反对摹拟和复古。从龚自珍、冯桂芬、王韬到黄遵宪、康有为、梁启超,再到章太炎、柳亚子、黄人,近代进步的文学家都呼唤变革,力主革新。龚自珍说:“自古及今,法无不改,势无不积,事例无不变迁,风气无不移易。”<sup>①</sup>他肯定变革是历史发展、社会前进的必然。康有为在认定“盖变者天道也”;“无一不变,无刻不变”的前提下,他热情洋溢地礼赞“新”:“夫物新则壮,旧则老,新则鲜,旧则腐,新则活,旧则板,新则通,旧则滞,物之理也。”<sup>②</sup>表现在文学上,进步的文学家主张文学要扩大新的审美范围,要描写新事物、抒发新思想、创造新意境。康有为提出:“新世瑰奇异境生,更搜欧亚造新声。”<sup>③</sup>丘逢甲则宣称:“直开前古不到境,笔力横绝东西球。”<sup>④</sup>黄遵宪也说:“吟到中华以外天。”<sup>⑤</sup>值得注意的是,他们所倡导的文学变革的“新”都是与西方文化相联系,即要求文学要抒写、表现西方资产阶级先进的思想文化和物质文明。梁启超把黄遵宪咏轮船、电报、照相、东西半球昼夜相背的《今别离》赞为表现“新意境”的典范,由此透露出近代文学在思想、题材方面新的审美信息。康有为评论黄遵宪的诗时指出:“采欧美

① 龚自珍《上大学士书》,见《龚自珍全集》下册第319页,中华书局1959年版。

② 康有为《上清帝第六书》,见《康有为政论集》上册第212页,中华书局1981年版。

③ 康有为《与菽园论诗兼寄任公、孺博、曼宣》,见《康有为诗文选》第264页,人民文学出版社1958年版。

④ 丘逢甲《说剑堂集题词为独立出人作》,见《岭云海日楼诗钞》第84页,上海古籍出版社1982年版。

⑤ 黄遵宪《奉命为美国三富兰西士果总领事留别日本诸君子》,见钱仲联笺注《人境庐诗草笺注》上册第340页。

人之长，荟萃熔铸而自得之。”<sup>①</sup>其他如“吸彼欧美之灵魂，淬我国民之心志”<sup>②</sup>；“欧、和文化，灌输脑界，异质化合，乃孳新种”<sup>③</sup>，均是对文学革新内涵的阐发。

如果说，上面论述的文学革新主要还是表现在作家审美范围的扩大这一层面的话，那么近代后期<sup>④</sup>不少文论家开始汲取西方哲学、美学理论，更多地对文学的内部规律（艺术形式）进行探索，从更深的层面上冲破旧的文学观念。这方面代表性的文论家有王国维、梁启超、蒋观云、徐念慈、黄人等。为了论述方便，我们举出如下两点加以说明。

### （一）用西方的悲剧理论述中国戏剧

在近代，首论悲剧者是蒋观云。中国古代戏曲没有悲剧与喜剧的分别，蒋观云使用“悲剧（Tragedy）”这一概念显然是受了西方美学的影响。他引拿破仑喜欢观看悲剧的事例论述悲剧的重要。一曰：“悲剧者，君主及人民高等之学校也。”二曰：“使剧界而果有陶成英雄之力，则必在悲剧。”这里蒋氏还是论述戏剧的社会功能。他又引日本人批评中国无悲剧之说，提出“剧界佳作，皆为悲剧，无喜剧者”，并说莎士比亚著名的剧作“皆悲剧也”。他于中国惟推汪笑侬的《党人碑》为“切合时势一悲剧”。<sup>⑤</sup>蒋氏论悲剧虽主要是论述悲剧的社会功能，其抹煞喜剧之价值亦失之公允，但他首次引进西方“悲剧”概念论述中国戏剧，在我

① 《人境庐诗草·序》，见钱仲联笺注《人境庐诗草笺注》上册第1页。

② 白葭《十五小豪杰·序》，见《中国近代文论选》上册第232页，人民文学出版社1961年版。

③ 黄人《国朝文汇·序》，见《中国近代文论选》下册第488—489页。

④ 泛指二十世纪前二十年。

⑤ 以上所引均见蒋观云《中国之演剧界》，见陈多、叶长海选注《中国历代剧论选注》第434—436页，湖南文艺出版社1987年版。

国戏剧理论批评史上还是值得提及的。

与蒋观云同时较深入地论述悲剧的,是近代著名的文艺理论家王国维。

王国维首先打破了日本戏剧界认为中国无悲剧的说法,指出元杂剧中就有悲剧,如《汉宫秋》、《梧桐雨》、《西蜀梦》、《火烧介子推》、《张千替杀妻》即是。他尤推崇关汉卿的《窦娥冤》和纪君祥的《赵氏孤儿》,认为元曲中这两部剧作是“最有悲剧之性质者”称赞二剧中“虽有恶人交构其间,而其蹈汤赴火者,仍出于其主人翁之意志,即列之于世界大悲剧中,亦无愧色也”<sup>①</sup>。这一见解在我国戏剧批评史上具有重要的意义。王国维又将悲剧引向广义,认为悲剧不仅存在于戏剧中,还存在于小说和其他文学体裁中。他认为“美术之务,在描写人生之苦痛与其解脱之道”,而《红楼梦》就是这样一部作品。《红楼梦》所表现的悲剧较之某些作品更为普遍。王国维根据叔本华三种悲剧说,认为《红楼梦》属于第三种,即这种悲剧的形成乃是“由于剧中之人物之位置及关系而不得不然者;非必有蛇蝎之性质与意外之变故也,但由普通之人物、普通之境遇逼之,不得不如是。彼等明知其害,交施之而交受之,各加以力而各不任其咎”。所以他认为《红楼梦》乃“悲剧中之悲剧”、“彻头彻尾之悲剧也”。<sup>②</sup>王国维对《红楼梦》悲剧思想意义的阐发其主导精神虽是消极的,但他用西方美学中的悲剧概念来研究中国戏曲和小说,无疑具有新的意义。

<sup>①</sup> 王国维《元杂剧之文章》,见《宋元戏曲史》第121页,华东师范大学出版社1995年版。

<sup>②</sup> 以上所引均见王国维《红楼梦评论》,见《王国维美学论文选》第38—40页。

## (二)用西方美学理论探讨小说的艺术特征

这方面具有代表性的是黄人和徐念慈。黄人说：“小说者，文学之倾于美的方面之一种也。”小说缺乏美的特性，只注意“立诚明善”，那不过是“一无价值之讲义，不规则之格言而已”。<sup>①</sup>作者把“美”作为小说的基本品格之一，不仅纠正了近代小说理论中重内容轻艺术的不良倾向，而且也标志着一种新的文学观念的诞生。徐念慈更汲取了西方黑格尔(G. W. F. Hegel, 1770—1831)、康德、基尔希曼(Kirchmaun, 1802—1884)等人的美学理论，为小说美规定了五大要素，一曰“醇化于自然”；二曰“美之究竟在具象理想，不在于抽象理想”；三曰作品的艺术形象能引起读者“美之快感”；四曰“形象性”；五曰“理想化”。他认为具备了以上美的五要素，小说才“合理想美学、感情美学而居其最上乘”。<sup>②</sup>以西方美学理论为依据论述小说的艺术特征，这在以往中国小说理论史上是少见的。由此一例即可看出在西方文化的撞击下近代文学观念所发生的变化。梁启超、周桂笙、林纾、王国维、黄人、徐念慈等近代文论家的文学思想的理论根据，已不完全是中国儒、道、释家的经典，而代之以西方哲人的哲学和美学思想。在当时，西方的叔本华、尼采、黑格尔、康德、基尔希曼等人的思想便成为中国近代文论家的营养源之一。近代文论家依据自己的认识和需要把它们拿来印证中国固有的文学资料，所谓“取外来之观念与固有之材料互相参证”<sup>③</sup>，并加以发挥而

① 参见黄人《小说林发刊词》，见阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》第160页。

② 参见徐念慈《小说林缘起》，见阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》第157—158页。

③ 陈寅恪《王静安先生遗书序》，见《陈寅恪文集》之三《金明馆丛稿二编》第219页，上海古籍出版社1980年版。

成为新的理论武器。这就不仅强化了近代文论的科学体系和理论色彩,解决了许多疑难问题,而且也冲击着人们传统的文学观念,使近代文学理论带有了中西文化交融的特色。

### 第三章 走出国门的第一代作家

近代的西学东渐,其渠道是多元的,一是西方传教士的译介,二是留学生,他们从欧美和东洋带来了先进的西方文化。但西学东渐还有一个渠道,那就是早期走出国门的使外人员和一部分民间文化使者的传播。

马克思曾在《中国革命和欧洲革命》中指出:清王朝曾幻想“与外界完全隔绝是保存旧中国的首要条件”<sup>①</sup>,然而这种隔绝状态一旦被“不列颠的枪炮”打破,中国闭关自守的大门再也关不住了,它被动地、屈辱地面向世界。于是在十九世纪的六十年代,清王朝开始向西方派出了外交使团。

清政府第一次派遣到国外去的人员,是以斌椿为首的一行五人,时间是1866年(同治五年)春。但这还不是正式外交使团,而只是一个官派的出国参观团。斌椿(1804—?)在当时清王朝的

---

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯选集》第2卷第2—3页

官吏中应属开明者，他时年已六十三岁，在众多官员“总苦眩晕，无敢应者”的情况下，斌椿不顾友人的劝阻，“独慨然愿往”<sup>①</sup>，这种胆识，不能不令人敬佩。此次出外游历虽不足四个月，但斌椿一行收获甚大，这有斌椿写的《乘槎笔记》、《海国胜游草》和《天外归帆记》为证。随斌椿出国的尚有同文馆的学生三人，即英文馆的张德彝（即德明，1847—1918）、凤仪和法文馆的彦慧。这之后张德彝又曾出国七次，留下了七十余卷日记体的闻见录《航海述奇》八种<sup>②</sup>。

斌椿这次到欧洲游历，其意义不止在接触或了解到西洋各国的近代文明，更重要的是他开启了清政府与外国正式交往的先例。两年后的1868年8月8日（同治七年七月初一），清政府即向美国派遣了第一个中国外交使团。这个使团的成员除了前任美国驻华公使蒲安臣（Anson Burlingame，1820—1870）外，中国政府的官员是总理各国事务衙门章京、花翎记名海关道志刚和另一位章京、礼部郎中孙家谷。国人从志刚写的《初使泰西记》中看到了西方的政治和文化以及他到西方后的强烈感受。

斌椿、志刚和张德彝等人虽然也在他们的游记、诗草中记录了西方的新政体、新事物、新发明、新景观，但由于他们受知识水准和见解的限制，这些记述在当时中国知识界都未产生大的影响。而在当时的知识界真正产生影响的，是与这批使外人员先后出国的王韬所写的国外纪游。王韬当时出国，并不是官派的使外人员，而是一位民间的文化使者，他是接受当时任香港英华

---

① 斌椿《乘槎笔记·徐继畲序》，见钟叔河主编《走向世界丛书》本第85页，岳麓书社1985年版。

② 除其中的《七述奇》外，其余七种中的大部分已由钟叔河收在他主编的《走向世界丛书》中，岳麓书社1985—1986年出版。

书院院长的英国汉学家理雅各( J. Legge ,1815—1897 )的邀请而去英国的 ,在英国住了两年 ,又漫游了欧洲 ,写了著名的《漫游随录》,并编译了《普法战纪》。这两部书不仅在中国知识界为王韬赢得了声誉 ,而且美名远播日本 ,特别是后者 ,它与魏源的《海国图志》成为日本人开始了解西方的两部必读之书。

王韬之后 ,在中西文化交流中另有贡献的是陈季同( 1852—1907 )和辜鸿铭( 1857—1928 )。如果说前面提到的一些国外纪游主要的影响在西学东渐 ,而陈氏和辜氏的意义则是将中学西播。辜氏自幼出国 ,他大体仍属于留学生行列( 将在第四章详述 )。陈氏则是先为使馆人员而后又入外国学校学习者。他在国内就具有较好的法文基础 ,国外的语言实践使他的法文水平达到很高的程度 ,他先后用法文写了《中国人自画像》、《中国故事》、《中国戏剧》、《中国人的快乐》等书 ,向法国人民介绍了中国的古典小说、古典戏剧和民间文化 ,在西方有很大的影响。他的弟弟陈寿彭( 1857—?)也随他出国 ,通法语 ,译有《万国史略》( 1906 ) ,又与其妻薛绍徽( 1866—1911 )合译了我国第一部翻译科幻小说《八十日环游记》( 法国儒勒·凡尔纳著 )。

十九世纪七十年代之后 ,随着清政府外交活动的扩大 ,使外人员开始增多。郭嵩焘( 1818—1891 )、薛福成( 1838—1894 )、黎庶昌( 1837—1897 )、曾纪泽( 1839—1890 )、何如璋( 1838—1891 )、黄遵宪( 1848—1905 )等人先后相继出任外交使节。这些人既具有深厚的传统文化素养 ,又有较先进的思想 ,目光敏锐 ,见识卓越 ,他们不仅向西方世界和日本传播了中国文化 ,而且也将西方文化带回了中国。在这部分外交人员中 ,有些人原本就是诗人、文学家 ,因此 ,西方文化和西方文学的影响首先使他们的文学创作发生新变 ,从而也促进了中国文学的近代化。

## 一 第一位赴英访问的作家和学者 :王韬

王韬出国在 1867 年,他算不上最早走出国门者。但以学者身份接受外国友人邀请并与其合作从事翻译中国经典者,王韬则是第一位。就此角度讲,王韬是我国第一位赴英的访问学者。

王韬原名利宾,字紫诠,别号弢园老人、天南遁叟,苏州甫里人。1845 年(道光二十五年),年仅十八岁的王韬在应南京乡试未中后,毅然抛弃帖括之学,橐笔上海,与在沪的四方名士往来。这之中有精于西学的华蘅芳、徐寿、冯桂芬,还有龚自珍之子龚橙、魏源之侄魏彦,这些人对王韬的思想都有积极的影响。1849 年,王韬受雇于英国传教士,在墨海书馆工作,主要是帮助外国传教士疏通译文中“拘文牵义”、“诘曲鄙俚”的词句。王韬在墨海书馆工作了十三年,广泛地接触了一些传教士,其中著名的有麦都思、伟烈亚力、艾约瑟、林乐知、合信和慕维廉。王韬在与他们的接触中了解到一些西方自然科学书籍,这对他的思想有很大影响。此外,王韬还与传教士合作翻译了一些自然科学书籍,如《格致西学提纲》、《光学图说》(以上与艾约瑟合译)、《华英通商事略》、《西国天学原流考》、《重学浅说》(以上三书与伟烈亚力合译)、《泰西著述考》等,合称《弢园西学辑存六种》,在知识分子中颇有影响。

1861 年(咸丰十一年底)初王韬回乡探亲,他化名“黄畹”上书太平天国苏福省民务“逢天义”刘肇均,事为清政府查获并被下令缉捕,后在慕维廉的协助下逃亡香港。其后,王韬帮助英华书院英国传教士理雅各翻译《四书》、《五经》,这对于向西方介绍中国文化、推进中外文化交流具有重要的意义。1867 年(同治六年)至 1868 年,他应理雅各之请赴英国游历。这在王韬的生

活史上是一个很重要的转折点。他一方面很想漫游欧洲,亲眼看看资本主义国家的真实情况,另一方面也可帮助理雅各将中国经典尽快译完出版,让中国文化走向世界。王韬是中国近代最早走向世界的少数人之一。他曾在《漫游随录·自序》中说:“余之至泰西也,不啻为前路之导,捷足先登,无论学士大夫无有至者,即文人胜流亦复绝迹。”<sup>①</sup>王韬这次出国,游历了英、法、俄等十余国,认真地考察了西方的政治、经济、法律和文化,悉心探究富国强兵之道,眼界顿开,思想也随之发生了很大变化,这在他的《漫游随录》(以下简称《随录》)中有详细而生动的记载。

1870年王韬回到香港,与友人集资买下英华书院,更名为中华印务总局。1874年1月5日始创《循环日报》,这是中国人自己创办的早期大型日报之一。该报以政论为主,是中国第一张宣传维新思想的报纸。王韬以创办者兼主笔的身份,在这块舆论阵地上刊登了大量的“社说”(即今日之“社论”)和文章,这使他成为中国第一位报刊政论文作家,在中国散文变革史上占有重要的地位。他的《弢园文录外编》就是1884年在《循环日报》上发表的文章的汇编。

王韬流亡到香港,受到西方政治、文化的影响,特别是在他游历欧洲诸国后亲眼看到资本主义国家先进的政治制度、精神文明和物质文明,这一切都加强了他维新变法的信念。王韬是近代早期维新思想的代表人物之一。

1879年(光绪五年),王韬东游日本,这时他的《普法战纪》

---

<sup>①</sup> 王韬《漫游随录》第43页,钟叔河主编《走向世界丛书》本,岳麓书社1986年版。按:王韬此处所记有疏,在他之前出国的人是有的,厦门人林毓(1825—?)1847年曾受聘去美国,汉军正白旗人斌椿也于1866年率同文馆学生赴欧洲游历。此外还有知名度更高的容闳、黄宽等人。

和魏源的《海国图志》已成为日本知识界了解世界大势的必读书，故王韬的大名也早为日本人民所熟知。日人“仰先生博学宏才，通当世之务，足迹遍海外，能知宇宙大局”<sup>①</sup>。因此，王韬的东游之行受到日本文界和学界的欢迎，自是意料之中的了。日本诗人中村正直说：“夫清国之人游吾邦者，自古多矣，然率皆估客，而又限于长崎一方。近来韦布之士来东京，间有之，然其身未至而大名先闻，既至而倾动都邑如先生之盛者，未之有也。”<sup>②</sup>此时驻日参赞、诗人黄遵宪亦在日本，这两位最先走向世界的文学家在日本会面，志同道合，相见甚欢，数日一晤，“击钵联吟，谈天下事”。这实在是近代文学史上的一段佳话。王韬这次旅日的经历、见闻和感受，载于他的《扶桑游记》（以下简称《游记》）。

《随录》和《游记》这两部作品并非近代最早的域外游记，在此之前已有林鍼、斌椿、张德彝等写的外国游记和罗森的《日本日记》，但若论游记的文学价值和在近代的影响，除了容闳的《西学东渐记》外，不能不推王韬的这两部游记了。王韬的这两部游记，其影响虽远不如他的政论文，但就其文学性而论，倒是值得注意的两部作品。《随录》五十一篇出版于1873年（同治十二年）至1874年，《游记》三卷出版于1879年（光绪五年）。这两部游记属姊妹篇。从《漫游随录·自序》看，王韬是把扶桑之游也作为《随录》的一部分。因此，这两部游记可称得上他东、西洋游记的全璧了。这两部游记涉及面很广，诸凡旅途见闻、山川景色、风土人情、友朋交往都有记述。其中《随录》对于西欧诸国自然科学成就、政治法律制度、文学艺术记述较详，《游记》则侧重于描述明治维新后日本社会的变化以及中日友谊。

<sup>①</sup> <sup>②</sup> 《扶桑游记·中村正直序》，见王韬《扶桑游记》第390页，钟叔河主编《走向世界丛书》本，岳麓书社1984年版。

《随录》中描写最生动、文字最优美的文字，自然当推描写异国风光、风土民情和记述西欧文化艺术的部分，但在当时对中国人最有教育和启示意义的，还是关于西方科学技术、发明创造和国家政治制度方面的介绍，这对于打开国人的眼界、引导中国人学习西方，以及发展民族资本主义经济，都有重要的意义。《随录》多处记述英国鼓励创造发明的情况：

英人心思慧巧，于制造一切器物，务探奥窍，穷极精微，多有因此而致奇富者。此固见其用心之精，亦由国家有以鼓舞而裁成之，而官隐为之助也。按英俗，凡人创造一物不欲他人摹仿，即至保制公司，言明某物，纳金令保，年限由五六年至二十年。他人如有摹仿者，例所弗许。违例，准其控官而罚醵焉。设贫人创物，无力请保而乏资自造者，可告富人令验，如效，则给价以求其法，往往有一二倍之价而获利至千百倍者。原其制物也，竭心思，广见闻，不惜工本，不避劳瘁，不计时日，遍访寰区，历试诸法，以务求其当，而报之官。如官验之果济于用，则给以文凭，共保若干年，禁止他人私摹其式。其有奉明仿效者，则纳资于创造之人。又恐他国私摹，于是遍告邻封，官为主持。凡有仿效而不纳资者，则倍其罚。故一物既成，其利几以亿兆计。否则几经研求，以发其秘，他人坐享其成，无所控诉，谁甘虚费财力以创造一物乎？未卒业而有惴心者，亦可报闻。如器有实用，而官不以为然，及禁人私摹，而官反阴用之者，皆可讼诸刑司。人有一得之技，虽朝廷不能以势相抑，故人勇于从事也。<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 王韬《制造精奇》，见《漫游随录》第114—115页。

作者记述国外这方面的科技信息，目的在于激发国人的创造精神。比如王韬在参观了英国兵工厂后写道：“倘我国仿此铸造，以固边防而御外侮，岂不甚美？惜不遣人来英学习新法也。”文中燃烧着作者的爱国激情。

《随录》还用较多的篇幅记述了英、法两国的博物馆、大剧院、教堂等人文景观，像书中的《法京观剧》、《博物大观》、《玻璃巨室》、《玻璃大院》、《保罗圣堂》、《苏京故宫》、《游博物馆》等篇，在中国读者面前展现了资本主义社会中物质文明和精神文明的若干侧面，大大地拓展了人们的视野。他有一节《舞蹈盛集》描写英国人跳交际舞的场面，尤令十九世纪的中国读者耳目一新：

西国男女有相聚舞蹈者，西语名曰“单纯”。……每年于六七月间有盛集，殊为巨观。选幼男稚女一百余人，或多至二三百人，皆系婴年韶齿，殊色妙容者，少约十二三岁，长约十五六岁，各以年相若者为偶。……诸女子无不盛妆炫服而至，诸男子亦无不饰貌修容，衣裳楚楚，彼此争妍竞媚，斗胜夸奇。其始也，乍合乍离，忽前忽却，将近旋退，欲即复止，若近若远，时散时整，或男招女，或女招男。或男就女，而女若避之；或女近男，而男若离之。其合也，抱纤腰，扶香肩，成对分行，布列四方，盘旋宛转，行止疾徐，无不各奏其能。诸女子手中皆携一花球，红白相间，芬芳远闻。其衣亦尽以香纱华绢，悉袒上肩，舞时霓裳羽衣，飘飘欲仙，几疑散花妙女自天上而来人间也。其舞法变幻不测，恍惚莫定，或如鱼贯，或如蝉联，或参差如雁行，或分歧如燕翦，或错落如行星之经天，或疏密如围棋之布局。……<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 王韬《漫游随录》第142—143页。

《游记》中最值得珍视的是对明治维新的赞颂，它记述了许多为日本明治维新付出鲜血和生命代价的仁人志士，如写“身属幕府懿亲”而能顺应时代潮流前进的源光国，称赞他的不朽之作《大日本史》首次把实处于一般藩侯地位的天皇位于掌握日本最高权力的幕府将军之上，开启了尔后“尊王倒幕”的思潮。《游记》对于维新运动的积极参加者佐田白茅、冈鹿门等人也都给予很高的评价。尤其值得注意的是王韬对于功过参半的西乡隆盛记述尤多。这位富有戏剧性的历史人物，颇能给人以很多的思想启迪。西乡隆盛原是日本明治维新中建有大功的领导人物之一，与木户孝允、大久保利通并称“明治三杰”。但由于他后来鼓吹“征韩”，倡导军国主义扩张政策，遭到当时国力不强的日本政府的拒绝，于是他回到故乡，纠集反政府力量发动叛乱，后被政府讨平。王韬在《游记》（4月13日）中写他在小西义敬家看到鹿尔岛战图，借此对西乡隆盛这位逆历史潮流而动终归失败的日本大将作了一番评论：

观西乡排阵结垒，深知兵法，指麾众军，前后数战，几于荡决无前，而卒不能久抗王师者，顺逆之势殊也。呜呼！天下之梟雄渠帅，昧于大义，躬为叛逆，安有不底于亡哉！<sup>①</sup>

谁敢冒天下之大不韪，逆历史潮流而动，其命运都是可悲的。西乡隆盛身为明治维新大将，“一旦谋叛，身膺显戮，前日殊勋，付之流水，此无他，不明顺逆也”。这固然是西乡隆盛个人的悲剧，也是历史给予后人的启示。

关于中日文化交流，《游记》记述了唐代鉴真大师、“明末气

① 王韬《扶桑游记》第430页。

节志士”朱舜水、戴曼公和隐元禅师诸人，他们对中日文化交流都做出过杰出贡献，受到日本人民的尊敬。此外《游记》也记载了黄遵宪在日本的交游。当时黄遵宪诗人之名，岛国弥响。王韬说：“日本人士土耳其名，仰之如泰山北斗，执贽求见者户外屦满。而君为之提倡风雅，于所呈诗文，率悉心指其疵谬所在。每一篇出，群奉为金科玉律，此日本开国以来所未有也。”<sup>①</sup>《游记》记述了作者在日本受到名流、文士的欢迎和与之交往的情况。王韬尚未至，日本名流就传说：“闻此人（指王韬）有东游之意，果然，则吾侪之幸也。”<sup>②</sup>抵东瀛后，他受到日本各界人士的欢迎。一时乞诗、乞序跋者塞户填牖，文酒之会应接不暇。在这些名流、文士中，有汉学家安井衡、佐田白茅，文学家龟谷省轩，诗人中村正直、坂谷素，历史家冈木监辅等，他们都与王韬结下了深厚的友谊，为中日文化交流史增添了新的光彩。王韬对此十分激动和珍惜，他说：“呜呼，苔岑之契，金石之交，乃得之于海外，此真意想不到者也。”<sup>③</sup>但这不仅仅是王韬个人的荣誉，更是中日两国人民友谊的记录。他自己也说：“东国之贵官文士，待余殷殷若是，亦可见两邦之亲睦矣。”

《随录》和《游记》多是记叙性的散文作品。作者具有很高的描写技巧，像《随录》中描写英国伦伯灵公园（《畅游灵圃》）、驯兽表演（《杜拉游山》）和蜡人馆（《游览琐陈》），《游记》中关于日本自然风光、茶楼妓馆的描绘，语言精练优雅，都写得十分传神。

这两部游记，由于多是写国外题材的，因此在形式上较之传

---

① 王韬《日本杂事诗·序》，见《日本杂事诗（广注）》第574页，钟叔河主编《走向世界丛书》本，岳麓书社1986年版。

② 《扶桑游记·中村正直序》，见王韬《扶桑游记》第389页。

③ 王韬《扶桑游记》第413页。

统的中国游记也有所变化。一般来说,篇幅较长,内容充实,和古典散文中空灵飘逸的山水游记小品有明显不同;另一方面,作品描写成分显著增多,语言趋向通俗化与自由化,并杂有许多新名词,都表现了散文新变的迹象。异域繁富奇丽的生活图画不能不突破古典散文的表现形式,这在尔后薛福成、黎庶昌等人的散文中表现得尤为明显。

## 二 向法国介绍中国文化的先驱:陈季同

中外文化交流是双向的,然而在近代中西文化交流中,由于中国文化的相对落后,近代中西文化交流明显地出现了逆差,即主要是西学东渐,而中学西渐的现象很少。正由于后者的原因,中国文化(包括文学)很少为外国真正了解。在近代,把中国文化介绍到西方从而促进了西方世界对中国文化的了解,有两个人不能忘记,这就是陈季同和辜鸿铭。陈季同不如辜鸿铭的知名度高,但陈季同早于辜氏十年将中国文化、中国戏剧和中国古典小说《聊斋志异》介绍给西方读者,我们不能不承认他在这方面的先驱地位。

陈季同,字敬如(一作镜如),别署三乘槎客,福建侯官(今福州)人,1866年,15岁的陈季同考入福州船政局附设的求是堂艺局前学堂造船专业。学堂的教师多是法国人,用的教材也是法文书,教师又用法语讲课,陈季同由此打下了法文基础。1875年清政府派他随法国人日意格(P. M. Giquel, 1835—1856)到英、法各国参观学习,1876年底回国任教师。1877年李凤苞率领首批官派留欧生出国,陈氏又以翻译的身份随同前往,入法国政治学堂学“公法律例”。不久李凤苞改任驻德、法公使,陈氏任文案兼翻译,后又升任驻德、法参赞,代理驻法公使兼比、奥、丹麦和

荷兰四国参赞<sup>①</sup>，1892年（光绪十八年）归国。陈季同前后在国外生活了近二十年，通数国语言，于中西文化均有较深入的了解。他擅文词，有《三乘槎客诗文集》十卷、《卢沟吟》一卷、《黔游记》一卷。他精通法文，又兼识英、德、拉丁文，翻译水平颇高，据本传云：“每当译书时，目视西书，手挥汉文，顷刻数纸。”他对法国和欧洲文学都十分熟悉，于此《孽海花》的作者曾朴对其评价甚高，称陈氏为他学习“法国文学的导师”。曾朴有如下记述：

我自从认识了他，天天不断去请教，他也娓娓不倦的指示我，他指示我文艺复兴的关系，古典和浪漫的区别，自然派、象征派和近代各派自由进展的趋势；古典派中，他教我读拉勃来的《巨人传》，龙沙尔的诗，拉星和莫理哀的悲喜剧，白罗瓦的《诗法》，巴斯卡的《思想》，孟丹尼的小论；浪漫派中，他教我读服尔德的历史，卢梭的论文，器俄的小说，威尼的诗，大仲马的戏剧，米显雷的历史；自然派里，他教我读弗劳贝、左拉、莫泊三的小说，李尔的诗，小仲马的戏剧，泰恩的批评；一直到近代的白伦内甸《文学史》，和牡丹、蒲尔善、佛朗士、陆梯的作品；又指点我法译本的意、西、英、德各国的作家名著，我因此沟通了巴黎几家书店，在三四年里，读了不少法国的文学哲学书。我因此发了文学狂，昼夜不眠，弄成了一场大病，一病就病了五年。<sup>②</sup>

由此可见陈氏对于法国文学确实有广博的知识和深层的理解。

<sup>①</sup> 参见沈瑜庆《陈季同传》，见沈瑜庆、陈衍总纂《福建通志》第39卷，1937年印本。

<sup>②</sup> 曾朴《病夫复胡适的信》，载《真美善》第1卷第12号。

陈季同在中外文化交流中的最大贡献,就是向西方介绍了中国文学名著和中国传统文化。

在译介中国文学方面,1884年他在法国巴黎卡尔曼出版社出版了《中国故事》(Les Contes Chinois),编译了《聊斋志异》中《王桂庵》、《白秋练》、《青梅》、《香玉》、《辛十四娘》等二十六篇故事。

法国译介中国古典小说始于十八世纪,最早译成法文的是法国耶稣会士殷宏绪(Le é, 1662—1741),他译了《今古奇观》中的三个短篇,收在杜赫德(J. B. du Halde)1735年编的《中华帝国全志》第3卷中。1766年埃杜(M. A. Eidous)自英译本转译了《好逑传》的法译本。十九世纪有雷慕沙(A. Remusat, 1788—1832)译的《玉娇梨》(1829·巴黎)<sup>①</sup>、儒莲(S. Julien, 1797—1831)译的《平山冷燕》(1826·巴黎)。但说到《聊斋志异》,最早的法文译者应当是陈季同。此书出版后颇为法国人欢迎,一年中曾再版三次,荷兰著名汉学家施古德(G. Schlegel)曾在《通报》(1890年4月1日)上专门著文推荐此书。陈季同为什么要先向法国译介《聊斋志异》呢?据他写给胞弟陈寿彭(字逸如)的信中说:少年时代,陈氏兄弟失去了双亲,没有人给他们讲故事,兄弟二人便从别人送给他们的《聊斋》中得到了“补偿”。他回忆起兄弟俩共同阅读《聊斋》时迷人的情景:那时,在柔和的油灯下,我们共同度过了多少美妙的时光!又拥有多少被新奇的想像激发起来的孩子的激情和无度的野

<sup>①</sup> 《玉娇梨》在法国最早的译本是中国人黄嘉略(1679—1716,1702年随传教士去法国,后在法国定居)译的本子,但只译了前三回。

心！”<sup>①</sup>此其一。其二，他认为：“故事（他把《聊斋》中每一篇都视为故事）构成了一个民族的自身生活”，它最能完整地体现一个国家的风俗习惯，“在一定意义上它比所有的其他形式更能完美地表现一个民族的内心生活和愿望，也能表现出一个民族理解幸福的独特方式”。

《中国故事》的翻译不是严格意义上的翻译，陈氏自己已经说明：是经过删节的译文。他之所以这样做：“那是因为我所精心保留的是能引导读者了解我们同胞的思想和性格的部分”。陈氏又说：“他的翻译‘如果外在形式已变得尽可能的法国式，那么相反，其本质和民族色彩却完全保留了原样’”。话又说回来，尽管这种编译方式也许有助于西方读者的了解，但从翻译学的角度来讲，把一篇文学作品根据译者的理解，“删节那些无用的详述部分和多余的次要部分，去掉那些本[不]该存留的地方”<sup>②</sup>，这样虽有可能保存了原作的主干情节，但其文学性恐怕也会受到损失。这种处理和中国近代翻译外国作品时任意增删有相类似的情况，都不能算是理想的译本。

《中国戏剧》(Le Théâtre des Chinois, 1886)是陈季同用法文向西方世界介绍中国戏剧的一本知识性兼趣味性的读物。众所周知，中国古典戏剧与西方戏剧有很大的不同。概括言之，西方戏剧是再现的、写实的；中国古典戏剧是表现的、写意的。具体地说，中国古典戏剧是集文学、歌唱（词曲和音乐）、舞蹈（身段和武打）、宾白（语言）、科（程式化的动作）于一体的综合性艺术，它有自己的浓郁的民族特色。这种戏剧对西方世界的观众来说是十分

<sup>①</sup> 转引自陈季同《中国人自画像》（黄兴涛等译）第295页，贵州人民出版社1998年版。

<sup>②</sup> 以上均见陈季同《中国故事·前言》，见《中国人自画像》第297页。

陌生的。陈季同以其对中国传统戏曲的深刻了解,结合中西戏剧的比较,将中国戏剧的种类、角色及表演的抒情性、虚拟性、舞蹈化作了生动的解说,使西方读者对中国戏剧及其特点有了一个大概的了解。这里特别要说明的是,在陈季同写作此书之前中国古典戏曲已流播到法国,如元人纪君祥的《赵氏孤儿》、王实甫的《西厢记》和李行道的《灰阑记》,有些译本如马若瑟(Joseph de Prenare, 1666—1735)译的《赵氏孤儿》,只译宾白而将曲文(唱词)删去,虽然原剧的主要情节是保存下来了,但原剧的文采、艺术已大大减弱,也破坏了中国古典戏曲有曲有白的完整性。在这种情况下,陈季同将中国古典戏剧的固有风貌深入浅出地介绍给法国读者,实在是非常重要的。

在介绍中国传统文化方面陈季同写了两本重要的书,即《中国人自画像》(Les Chinois Peints Par Eux - Memes, 1884)和《中国人的快乐》(Les Plaisirs en Chine, 1890)。

陈季同为什么要写这两本书呢?一句话,就是让西方世界了解中国,了解中国人的生活、习俗和娱乐,只有通过这些生活现象,才能更好地了解中国人的内心世界。他在《中国人自画像·序言》中说:“旅居欧洲十年,我发现中国是世界上最不为人所知的国家。但人们对中国并不缺乏好奇心。”陈季同发现欧洲人对中国有很多误解,他常常被他周围的欧洲人“问及一些极为荒谬可笑、愚不可及的问题”,后来他发现在许多描写中国的书籍中就谈到不少“怪诞不经的事情”。他说:“没有什么东西比旅行笔记更为不完备和不可靠的了。”众所周知,鸦片战争前后都有一些外国人写旅行记,他们凭着走马观花、道听途说或一知半解,对中国人、中国人的生活、中国文化的记载是很不可靠的。有的更以猎奇的态度专门记述中国人落后丑陋的东西,如女人的小脚、男人的辫子、吸食鸦片等。陈季同正是有鉴于此,想通

过这两本书“实事求是地描述中国——按照自己的亲身经历和了解来记述中国人的风俗习惯,但却以欧洲人的精神和风格来写。我希望用我先天的经验来补助后天的所得,总之,像一位了解我所知道的关于中国一切的欧洲人那样去思考,并愿意就研究所及,指出西方文明与远东文明之间的异同所在”。也就是说,作者将选择一个特殊视角——像了解“中国一切的欧洲人那样去思考”,用“欧洲人的精神和风格来写”。这就使陈季同这两本书既不同于欧洲人写的中国书,也不同于一般中国人(不了解西方世界的中国人)写的中国的书——而这正是《中国人自画像》和《中国人的快乐》的价值所在。

《中国人自画像》从“中国的家庭生活”、“结婚”、“离婚”、“祖先崇拜”写起,然后引向社会文化,如“育婴堂”、“教育”、“宗教与哲学”、“书面语言(即文字)”、“诗经”、“古典诗歌”、“谚语和格言”、“报刊与舆论”、“福州船政局”、“劳工阶级”,像解剖麻雀似地对中国社会有关政治、经济、宗教、教育、文学等各个侧面进行详尽的、富有情趣的描述。《中国人的快乐》则是从另一视角——如游戏、仪式、节庆——即民俗的视角来描述中国,陈季同把它们统称为娱乐。其实娱乐也是民俗的一部分。陈氏认为:游戏、仪式、节庆尽管各个国家、民族都有,但“它们却有发源于各个民族共同的民族观念的独特个性”<sup>①</sup>。他还说:“民族的性格在欢乐、节日,一句话,在娱乐中,比通过任何一种方式都更能表现得淋漓尽致:告诉我你怎样消遣,我就能说出你是什么样的人。”这便是陈季同选择这个视角向西方世界描述中国人的生活的原因。《中国人的快乐》共分《家》、《宗教和世俗的节日》、《乡野之乐》、《永恒的女性》、《正经之乐》、《餐桌上的快乐》、《灵巧招

<sup>①</sup> 陈季同《中国人的快乐·序言》,见《中国人自画像》第171页。

术》、《各种游戏》、《赌博》、《公共娱乐》、《结尾 达观者之乐》十一章,通过各种场合、名目、形式的娱乐,多侧面地描述了中国社会的习俗、民情,对于西方人了解中国的传统文化当是生动具体而又颇有风趣的描述。就这个意义上来说,它也可以称为《中国人自画像》的姊妹篇。简而言之,这两本书有如下三点值得注意:

第一,文字通畅流美,且多风趣。这与陈季同运用法语的娴熟有关。曾朴曾称赞陈季同“所作法文的小说、戏剧、小品等,极得法国文坛的赞许,阿拉托尔佛郎士,向来不容易称赞人的,也说他文笔诚实而轻敏,他的价值可想而知了”<sup>①</sup>。

第二,在描述对象时,书中常用中西比较的方法,这是建筑在陈季同对中、法两国文化背景均有较深入了解的基础之上的。他在《祖先崇拜》中对比了中国人与西方人对待祖宗的不同:前者特敬祖先,而且这是中国人普遍的观念:“死亡不会割裂开家庭成员间感情的联系;相反,在某些方面,它还会使死者受到崇拜并被神化,死者不会被生者遗忘。”他说:“西方人习惯上将死者忘掉,很少有例外:一般说来,在西方,三代以外的先辈就没人知道了。”这些都显示了中西方伦理观念的不同。

第三,作者在叙述中国人的风俗、习惯和生活方式时,往往多有批评,也就是我们常说的夹叙夹议。他认为:“批评是讲论的风趣,我们不能总是一味地赞赏。”比如讲到中国的离婚,他说:“中国‘离婚惟一正当理由就是不育。因为中国人婚姻的目的,在于传宗接代、光宗耀祖’。这里所谓‘不育’指不生男孩,因为女子是不能传宗接代的。作者对此给予了批评,认为‘离婚是暴力破坏’。他说:‘夫妻多年感情很深,不愿分离;况且,不能生育并不单纯是妻子的过错,退一步说,即使再娶一个合法的妻子,’

① 曾朴译《读物展览馆·引言》,转引自陈季同《中国人自画像》第3页。

她就一定能生(男)孩子吗?’陈季同这种批评风格更多是针对西方,他说:书中‘对西方风俗习惯的批评随处可见。千万别忘了我写作时用的是钢笔,而不是中国的毛笔,并且我已经学会了按欧洲人的方式来思考和写作’。陈季同声明‘这些批评没有任何别的目的,只是为了给我的文章赋予更多的变化’。他在《序言》结尾时又说:‘在此先请求大家原谅,请求所有热爱自己祖国的人们的原谅。’<sup>①</sup> 尽管作者有如上声明,但我们仍可感觉到陈季同在叙述中所流露出的对祖国的偏爱。这固然表现了陈季同热爱自己祖国的真挚的感情,同时也表明在其思想深处仍潜存着中国传统意识。

### 三 足遍五洲多异想,吟到中华以外天: 黄遵宪的新派诗

黄遵宪在《酬曾重伯编修》中说:‘废君一月官书力,读我连篇新派诗。’<sup>②</sup> “新派诗”又称“新学诗”,是“诗界革命”的产物,它的艺术规范就是“以旧风格含新意境”。梁启超说:‘近世诗人能熔铸新理想以入旧风格者,当推黄公度。’就此而言,黄遵宪既是“诗界革命”中最有代表性的诗人,也是新派诗成就最高的诗人。他足遍五洲眼界开阔,高识卓见与奇思妙想熔铸于新诗之中。新的审美对象和新的艺术感受,异国山水风情的奇丽多彩,构成了他诗歌新的意蕴和特色,新事物、新意境、新理趣融化于旧风格之中,开拓了中国古典诗歌前所未有的广阔领域和审美范围,使他的诗带有那个特定时代文学变革的烙印。

① 以上引文均见陈季同《中国人自画像·序言》,见《中国人自画像》第6页。

② 见钱仲联笺注《人境庐诗草笺注》下册第762页。

黄遵宪，字公度，别署人境庐主人，广东嘉应州（今梅县市）人。他出身于一个由典肆致富的仕宦书香之家。父亲黄鸿藻是位举人，官至广西思恩府知府，著有《退思书屋诗文集》、《逸农笔记》。黄遵宪自幼聪明，博得家长们的欢喜。他的曾祖母李太夫人尤喜爱这个曾孙，亲自抱去抚养。她还向孙儿口授儿歌和《千家诗》，这种最初的文学熏陶对于诗人的成长有着良好的影响。黄遵宪十岁学诗，塾师以梅县神童蔡蒙吉“一路春鸠啼落花”句命题，他写出了“春从何处去？鸠亦尽情啼”的诗句，使老师大为惊奇赞赏。翌日，塾师复令赋杜诗“一览众山小”句，黄遵宪又以“天下犹为小，何论眼底山”破题，这两句出语不凡，因此在乡里传为美谈。黄遵宪二十岁入州学，成了秀才，此后他多次参加乡试未中，直到1876年（光绪二年）秋才考中举人，时年二十九岁。在科举考试上黄遵宪并不顺利，由此倒也加深了他对科举制度的认识 and 批判。同年黄遵宪为道员，奉命随何如璋出使日本充参赞官，从此开始了他的外交官生涯。

黄遵宪到日本任使馆参赞时，正值日本明治维新之后，此时日本正推向“文明开化”，向西方学习的空气十分浓厚。这对黄遵宪无疑也有一定影响。他在日本住了五年，与日本的政界和文化界人士广有接触，并结下了浓厚的友谊。他曾回忆云：“一日得闲便山水，十分难别是樱花。”海外偏留文字缘，新诗脱口每争传。草完明治维新史，吟到中华以外天。”<sup>①</sup>

黄遵宪后又奉命赴美国任旧金山部领事。一踏上美国国土，他开始对这个“民主立国，共和为政”的国家颇为欣赏：

<sup>①</sup> 黄遵宪《奉命为美国三富兰西士果总领事留别日本诸君子》，见钱仲联笺注《人境庐诗草笺注》上册第340页。

吁嗟华盛顿 ,及今百年矣。自树独立旗 ,不复受压制。  
红黄黑白种 ,一律平等视。人人得自由 ,万物咸遂利。民智  
益发扬 ,国富乃倍蓰。泱泱大国风 ,闻乐叹观止。<sup>①</sup>

但在经历了美国政府的排斥华工后 ,他开始对资产阶级的民主政治有所体认 ,这期间他写了《逐客篇》,哀叹华侨的不幸遭遇 :“倒倾四海水 ,此耻难洗濯” ;同时也写了《纪事》组诗 ,描述了美国共和、民主两党竞选时互相攻讦的情景 ,揭示了资产阶级民主政治虚伪的一面 ,这对当时的诗人来说是难能可贵的。

1890年(光绪十六年)黄遵宪又随薛福成出使英、法、意、比四国 ,充驻任英二等参赞。1891年 ,他又离英赴新加坡任总领事 ,1894年归国。十余年的外交生涯 ,不仅使他加深了对世界形势和资本主义社会的了解 ,饱赏与感受了异国的自然风光以及西方光辉的历史文化、先进的自然科学成就 ,而且也为他的诗歌创作带来了新的审美客体和艺术感受 ,丰富的时代内容、异国绚丽多姿的自然风光和人文景观熔铸了黄遵宪诗歌新的意境和新的思想意蕴。同时 ,西方文化、文学艺术的影响也促使他“别创诗界”信念的形成。

在黄遵宪新派诗中最醒目的是他用西方自然科学成就抒情感怀的诗。他的《今别离》四首 ,以近代科学知识和新事物轮船、火车、电报、照相和东西半球昼夜相反这一自然现象 ,抒写男女离情 ,别开生面 ,独具韵味 ,是“以旧风格含新意境”的佳作 ,陈三立推其为“千古绝作” ,如他咏照相的一首 :

开函喜动色 ,分明是君容。自君镜奁来 ,入妾怀袖中。

<sup>①</sup> 黄遵宪《纪事》诗 ,见钱仲联笺注《人境庐诗草笺注》上册第 376—377 页。

临行剪中衣 ,是妾亲手缝。肥瘦妾自思 ,今昔得毋同 !自别思见君 ,情如春酒浓 ;今日见君面 ,仍觉心忡忡。揽镜妾自照 ,颜色桃花红 ;开筐持赠君 ,如与君相逢。妾有钗插鬓 ,君有襟当胸 ;双悬可怜影 ,汝我长相从。虽则长相从 ,别恨终无穷 ;对面不解语 ,若隔山万重 ;自非梦来往 ,密意何由通 ?

照相是近代西方科学的新成就 ,在当时的中国是见不到的。诗人以此写男女相思 ,不仅带有中西文化交融的特色 ,而且构思新颖。黄遵宪的新意境 ,还不仅仅在于题材的新颖 ,更重要的是在诗中表达了一种新的理致和新的情味。他另有《以莲菊桃杂供一瓶作歌》,梁启超评价说 :“半取佛理 ,又参以西人植物学、化学、生理学诸说 ,实足为诗界开一新壁垒。”<sup>①</sup> 这话大体不错。诗中确有新知识、新理趣 ,如云 :“地球南北倘倒转 ,赤道逼人寒暑变。尔时五羊仙城化作海上山 ,亦有四时之花开满县。”这里面显然含有地球运动、自然界变化的道理 ,但我以为这首诗的“新” ,主要表达了一种新思想、新观念 ,即抒发了诗人一种四海一家的开放意识。诗中写诸花共处的神态 :

一花惊喜初相见 ,四千余岁甫识面 ;一花自顾还自猜 ,万里绝域我能来 ;一花退立如局缩 ,人太孤高我惭俗 ;一花傲睨如居居 ,了更妩媚非粗疏。有时背面互猜忌 ,非我族类心必异 ;有时并肩相爱怜 ,得成眷属都有缘 ;有时低眉若饮泣 ,偏是同根煎太急 ;有时仰首翻踌躇 ,欲去非种谁能锄 ;有时俯水瞋不语 ,谁滋他族来逼处 ;有时微笑临春风 ,来者不拒何不容。众花照影影一样 ,曾无人相无我相。……

<sup>①</sup> 梁启超《饮冰室诗话》第 30—31 页。

诗人这里是借花喻人，诸花的种种表现恰是处于封闭状态的各国人民乍相会时的心态：或孤高自傲，目无他人；或畏缩自惭，互不接触；或互相猜疑，以为异种不能同心；或存心欺侮，同类自相残杀。诗人的理想是四海一家，携手共进。诗云：“传语天下万万花，但是同种均一家。”“花不能言我饶舌，花神汝莫生分别。”诗人所表达的是一种新的世界意识和生活理想。这种新的时代理想在他的另一组诗《奉命为美国三富兰西士果总领事留别日本诸君子》中也有所反映。该诗其五云：“昔日同舟多敌国，而今四海总比邻。更行二万三千里，等是东西南北人。”“同舟多敌国”，是春秋时代人吴起的一句话。《史记·孙子吴起列传》：“起对曰：在德不在俭，……若君不修德，舟中之人尽为敌国也。”这是讲历史，而今却是四海一家、天涯若比邻了，由此我们不难看出诗人广阔的胸襟和平等的观念。在《罢美国留学生感赋》中，诗人又提出“欲为树人计，所当师四夷”，更表现了诗人的开放意识。这比起魏源的“师夷长技以制夷”的主张又有了明显的进步。他还指责一些人的愚昧无知和夜郎自大：“芒芒九有古禹域，南北东西尽戎狄。岂知七万余里大九洲，竟有二千年来诸大国。”<sup>①</sup> 中国之外，地球上还有许多具有悠久文明历史的国家，他们并非“夷狄”。诗人又清醒地指出：当今世界，弱肉强食，中国岌岌可危，不正视这现实，是会吃亏的。他警告一些顽固派：“宋明诸儒鹜虚论，徒诩汉大夸皇华。谬言要荒不足论，乌知壤地交犬牙。鄂罗英法联翩起，四邻逼处环相伺。着鞭空让他人先，卧榻一任旁侧睡。古今事变奇至此，彼己不知宁勿耻。”<sup>②</sup> 在这里诗人完全摆脱了所谓华夷之界，而是站在世界潮

<sup>①</sup> <sup>②</sup> 黄遵宪《感事三首》之二，见钱仲联笺注《人境庐诗草笺注》上册第526、529页。

流的前列,用一种先进的眼光和开阔的世界意识来批判当时中国士大夫的许多虚妄骄奢的世俗陋见——已是燕处焚巢,还在夸言汉唐盛事。这类诗篇多写于黄遵宪在欧美任外交使节期间,诗中所表现的这种近代意识和新的政治观念,与他在国外受到的资产阶级政治、文化的影响有直接关系。

其次,描写异国风光、民俗人情,也是黄遵宪新派诗的重要内容。在他笔下有苏彝士河的宏伟:“万国争推东道主,一河横跨两洲遥。破空椎凿地能缩,衔尾舟行天不骄。”<sup>①</sup>有伦敦弥漫数十日的大雾:“芒芒荡荡国昏荒,冥冥蒙蒙黑甜乡。”“时不辨朝夕,地不识南北,离离火焰青,漫漫劫灰黑。”“出门寸步不能行,九衢遍地铃铎声。”<sup>②</sup>还有高耸入云的巴黎铁塔:“拔地崛然起,蟠崢矗百丈。自非假羽翼,孰能蹑履上?”“一览小天下,五洲如在掌。”<sup>③</sup>特别是日本街头赏花的场景写得更富有诗意:

鸽金宝鞍金盘陀,螺钿漆盒携巨罗,伞张胡蝶衣哆哆,  
此呼奥姑彼檀那。一花一树来婆娑,坐者行者口吟哦,攀者  
折者手授莎,来者去者肩相摩。墨江泼绿水微波,万花掩  
映江之沱。倾城看花奈花何,人人同唱樱花歌。<sup>④</sup>

黄遵宪的笔下还写了南洋诸国的风俗民情。如《番客篇》描写南洋华侨婚礼及生活风习,《新加坡杂诗》写当地山川物产、风土民情,其中第十首云:

① 黄遵宪《苏彝士河》,见钱仲联笺注《人境庐诗草笺注》上册第572页。

② 黄遵宪《伦敦大雾行》,见钱仲联笺注《人境庐诗草笺注》上册第509页。

③ 黄遵宪《登巴黎铁塔》,见钱仲联笺注《人境庐诗草笺注》上册第566页。

④ 黄遵宪《樱花歌》,见钱仲联笺注《人境庐诗草笺注》上册第231页。

舍影摇红豆 墙阴覆绿蕉。问山名漆树 计斛蓄胡椒。  
黄熟寻香木 青曾探锡苗。豪农衣短后 遍野筑团焦。

黄遵宪这些诗歌用的虽仍然是中国古典诗歌传统的表现手法，但因为他写的是域外的事物，奇思妙想，令人向往，使这部分“新意境”之作具有诱人的艺术力量。

在黄遵宪诗歌中更有价值的是他描写时代风云的诗篇，举凡中法战争、甲午战争、戊戌政变、庚子事变、反美华工禁约，以及近代史上许多重要史实在他的诗中均有反映，人称其为“诗史”<sup>①</sup>，大约即源于此。康有为说：“黄遵宪的诗，上感国变，中伤种族，下哀民生，博以环球之游历，浩渺肆恣，感激浩宕，情深而意远，益动于自然，而华严随现矣”<sup>②</sup>。黄遵宪反映近代风云变幻的诗篇，最著名的是他在甲午战争前后写的一组诗，如《悲平壤》、《东沟行》、《哀旅顺》、《哭威海》、《马关纪事》、《降将军歌》、《台湾行》、《度辽将军歌》等，相当深刻地反映了这次战争的全过程，可作为“中日战纪”<sup>③</sup>来读。诗篇抒发了对列强瓜分侵略中国的忧虑和悲愤，揭露了清王朝军事的腐败，歌颂了反侵略将士的英勇，洋溢着反侵略的战斗精神和爱国主义的思想光辉。

新派诗在艺术上的特色，梁启超作过如下说明，他说：“欲为诗界之哥伦布、玛赛郎，不可不备三长：第一要新意境，第二要新

① 见梁启超《饮冰室诗话》、狄葆贤《平等阁诗话》、袁光祖《绿天香雪》诗话、冯振云《入境庐诗草笺注序》、刘大杰《中国文学发展史》。

② 康有为《入境庐诗草·康序》，见钱仲联笺注《入境庐诗草笺注》上册第2页。

③ 王蘧常《国耻诗话》，见钱仲联笺注《入境庐诗草笺注》下册“附录”。

语句,而又须以古人之风格入之,然后成其为诗。”<sup>①</sup>又说:“时彦中能为诗人之诗而锐意欲造新国者,莫如黄公度。其集中有《今别离》四首及《吴太夫人寿诗》等,皆纯以欧洲意境行之,然新语句尚少。盖由新语句与古风格,常相背驰。公度重风格者,故勉避之也。”<sup>②</sup>由于梁启超的论述和称赞,黄遵宪的诗歌便成为“以旧风格含新意境”的典范。

黄遵宪的诗中也有不少新名词(“新语句”),如“留学生”、“地球”、“赤道”、“国会”、“殖民地”、“总统”、“校长”、“合众”、“共和”、“自由”、“平等”、“五洲”、“同种”、“美利坚”、“耶稣”,不过黄诗绝大多数新名词用得较自然,显得比较和谐,不像谭嗣同、夏曾佑诗中的新名词那样艰涩生硬,诘屈聱牙,令人无从索解。如“纲伦惨以喀私德,法会盛于巴力门”<sup>③</sup>;“冰期世界太清凉,洪水茫茫下土方”<sup>④</sup>。黄遵宪能将新意境、新名词,融入“旧风格”中,这便是黄诗受梁启超和时人称赞的原因。但是旧风格含新意境,毕竟存在着诗歌内容与形式的矛盾。诚然,“旧风格”不完全等同于“旧形式”,其具体内容当是指旧体诗的格律形式(包括语言、句式、格律、音韵等)。但这种“旧形式”,确实给表现“新意境”带来了许多局限。为了解决这一矛盾,黄遵宪曾为之作过许多努力,晚年还提出“新体诗”(“杂歌谣”)的设想,但并未能实现。新派诗作为“诗界革命”的产物,诗体形式始终未能彻底解放。但在当时的文化环境中,黄遵宪在力图保持诗歌艺术的前

① ② 梁启超《舟中作诗并论诗》,见《新大陆游记及其他》第593、594页,钟叔河主编《走向世界丛书》本,岳麓书社1985年版。

③ 《谭嗣同全集·金陵听说法诗》四首之三,见《谭嗣同全集》(修订本)上册第247页。梁启超曰:“喀私德(Caste)、巴力门(Parliament)皆译音。巴力门,英国议院名,喀私德,盖指印度分人为等级之制也。”

④ 《夏曾佑诗集校·无题》。

前提下,让诗歌更好地表现时代内容,就此而言其成绩是不可抹煞的。作为古典诗歌向现代诗歌过渡的桥梁,新派诗的意义是不能低估的。黄遵宪正是新派诗中取得最高成就的一位诗人。

#### 四 大地环三周,四洲足曾履:康有为的海外诗

近代诗论家陈衍说:“自古诗人足迹所至,往往穷荒绝域,山川因而生色。更千百年成为胜迹,表著不衰。……中国与欧美诸洲交通以来,持英蕩与敦盘者不绝于道。而能以诗鸣者,惟黄公度。其关于外邦名迹之作,颇为夥颐。而南海康长素先生以逋臣流寓海外十余年,多可传之作。”<sup>①</sup> 在中国近代诗歌史上,康有为的海外诗具有重要的意义。

康有为(1858—1927),又名祖诒,字广厦,号长素,广东南海人,是中国资产阶级维新时期杰出的思想家和政治活动家,也是著名的文学家和诗人。

“读万卷书、行万里路”是古代文人的理想目标。行万里路在古代人并不容易,而这对近代人来说却非一件难事。康有为就是这样的一位逃亡中的幸运者。1898年秋,戊戌变法失败,康有为感到大祸来临,于政变前一日离京,逃亡海外,由香港而日本,由日本而东南亚,再至欧美诸国,足迹遍及亚、欧、非、美四大洲。他有诗云:“大地环三周,四洲足曾履。那岌日不落,北极看瓊瓏。游三十一国,行六十万里。”<sup>②</sup> 他还渡过三大洋(太平洋、大西洋、印度洋)四大海(黑海、地中海、红海、波罗的海)。

<sup>①</sup> 陈衍《石遗室诗话》卷九第113页,辽宁教育出版社1998年版。

<sup>②</sup> 康有为《开岁忽六十篇》,见《万木草堂诗集》第347页,上海人民出版社1997年版。

戊戌六君子中的谭嗣同,自称三十年中所行路程“合数都八万余里,引而长之,堪绕地球一周”<sup>①</sup>。但比起康有为来,他未免小巫见大巫了。这一点,在近代诗人中只有黄遵宪差与相比。

这样的海外经历,给康有为的诗歌带来了前所未有的域外内容。康有为自幼“性好游,嗜山水,爱风竹,不游则魂郁郁如生幽病”<sup>②</sup>。“及戊戌遭祸,遁迹海外,五洲万国,靡所不到。风俗名胜,托为咏歌。”<sup>③</sup>他在十多年的海外生活中,每到一处参观游览、考察国政民俗,都一一笔之于诗,写下了大量的异国风光诗,描绘了许多世界风物民俗。

在康有为的海外诗中,以描写异国风光的诗为最多。诗人很善于抓住各地风光的特点加以描绘:多瑙河畔的花树长堤、水光清辉,瑞典风光的秀丽明媚,埃及滚滚的流沙,苏拉派亚(印度尼西亚)的火山,还有那银装素裹的北冰洋,海洋上飘浮的琼楼玉宇般的冰山,以及那岌岛日不落的奇景……一幅幅的图画,有的淡如素描,有的浓如油画,还有的像立体浮雕,读后令人神往。诗人写挪威的自然风光尤其特色:

挪威好山水,欧洲最有名。迤邐五千里,岛屿亿兆京。  
岛颠皆带雪,岛脚皆插冰。或簇如楼阁,或颺如幢旌;或拥  
如人马,或列如队征;或卓如笔竿,或掉如龙鲸。终年长白  
头,万古浸水晶。苍苍百万岛,海中立亭亭。北极那岌岛,  
南边丹墨城。汽舟左右望,绵亘七日程。盛夏冰海开,汽舟

① 谭嗣同《三十自纪》,见《谭嗣同全集》(修订本)上册第57页,中华书局1981年版。

② 康有为《万木草堂诗集·自序二》,见《万木草堂诗集》第3页。

③ 《康南海先生诗集》卷首,据1937年崔斯哲手写本。

乃纵行。衣影吸其绿，万碧浸波澄。舟穿众岛中，奇怪争逢迎。辟道如江湖，忘在海中经。窅窅岩壑秀，茫茫云烟溟。海山只苍苍，天风但泠泠。白日出无没，梦魂光且轻。

……<sup>①</sup>

这首诗全用白描的手法，形象而洗练地描绘了挪威独特的风光。挪威的海岸线长而曲折，沿海岛屿极多，所以诗中云“迤邐五千里，岛屿亿兆京”。因为这些岛屿有些在北极圈内，岛上终年冰雪：“岛颠皆带雪，岛脚皆插冰”。被冰雪覆盖着的众岛，银装素裹，千姿百态，有的像鳞次栉比的楼阁，有的像迎风飘舞的旌旗；有的似人骑在战马上，有的似列队出征的战士；有的直立如笔竿，有的如游动的鲸龙。诗人在这里赋予诸岛以飞动的形象，把静止的雪岛写活了。每到盛夏，冰雪融化，汽舟来往于众岛之间。海山苍苍，天风泠泠，景色秀丽，别具意境。

在康有为的海外诗中，还有一部分是描写名胜古迹的，如《罗马访四霸遗迹》、《游（挪威）拖咳悟洞》、《登巴黎铁塔》、《开罗外访金字塔》、《访德国波士淡旧京》、《游奥地利诗》。这类诗篇不仅可以开拓人们的视野，更重要的是通过领略西方悠久的历史文化和近代文明，有助于增进国人对西方历史文明的了解，从而消除一些由封闭所造成的偏见。在康有为的笔下，展示了资本主义国家的科学发明和艺术成就。诗人描写了蒸汽机、汽船、军舰、火车的威力与神速，赞美了资产阶级的文学艺术，歌颂了科学文化名人（如瓦特、康德和拉斐尔等）对社会进步的贡献。他写轮船：

<sup>①</sup> 康有为《泛挪威寻北冰海纵观山水维舟七日极海山之大观》，见《万木草堂诗集》第250页。

渡海至锡兰，巍巍睹巨舰。楼观四五层，俯临沧波澹。惊飞上云表，鹏翼九天鉴。其长六十丈，洞廊窅深堑。千室以容客，弘廓尤泛滥。重过一万吨，结构森惨澹。巨浪拍如山，邈若蚩蚩撼。惊波了无觉，蹈海若枕簟。信兹楼舰力，能敌海石陷。昔称万斛船，北人信不敢。今乃廿倍过，后者应难勘。浮海突奇峰，岛屿筑天堑。眼前突兀见此船，海不扬波无险探。<sup>①</sup>

蒸汽机的发明对推动工业革命的发展影响很大，因为它使机器有了可靠的动力。诗人对发明蒸汽机的英人瓦特大加礼赞，在诗中说瓦特的发明创造是“制新世界真大德”；“惟公赐我生感激”<sup>②</sup>，甚至说“华忒生后世光华，华忒未生世暗塞”，把瓦特的发明创造与世界的文明、人类的幸福联系起来，足可说明康有为对这位发明家的敬仰和崇拜，同时也反映了康有为思想中对先进科学技术的钦羨和向往。

康有为对国外进步的、优秀的文学艺术也很有兴趣。他十分称赞英国、法国的戏剧艺术，这方面他写有《伦敦观剧有作海山仙女幽逸如离骚九歌者》、《巴黎观剧易数曲各极歌舞之妙》。后者系长篇，描绘尤详。诗人说，剧中罗马城头的月色，泰摆（现译台伯）河边的波涛以及海山、月宫、仙女，利用电灯变幻，布景极富真实感。这种以近代自然科学成就（如电灯、音响）为手段

<sup>①</sup> 康有为《锡兰乘孖摩拉巨舰往欧洲，新睹巨制，目为耸然》，见《万木草堂诗集》第175页。

<sup>②</sup> 康有为《游苏格兰京噫颠堡见创汽机者华忒像感颂神功不可忘也》，见《万木草堂诗集》第202页。

的舞台艺术是中国传统戏剧所未有的,从作者对布景的评价“气象逼真,感人之深,欲叹观止”来看,康有为对这种舞台艺术是颇为称道的。诗人还赞美了十六世纪意大利文艺复兴时期的画师拉斐尔,写有《怀意大利拉飞尔画师得绝句八首》,高度评价了拉斐尔的绘画艺术。其中有句云:“拉飞尔画非人力,秀韵神光属化工。太白诗词右军字,天然清水出芙蓉。”诗人以李白的诗、王羲之的字与拉斐尔的画作比,足见他对这位意大利画家的评价之高。

在康有为的海外诗篇中更值得我们珍视的,是洋溢着诗人浓郁的爱国主义精神的篇章。戊戌政变失败,康有为流亡海外,但他时时怀念祖国。“此是霸厘除夕日,穿云采菊望中原。”<sup>①</sup>“此通卫藏无多路,故国遥瞻只泫然。”<sup>②</sup>爱国深情,溢于言表:

小院回廊入眼惊,繁花藤蔓满阶生。此是燕京佳院落,如何墨国睹庭楹。井边橘柚冬犹绿,瓦面松杉老自荣。细嗅海棠摊卷卧,忽思故国不胜情。<sup>③</sup>

诗人在异国看到北京式的院落,如回故乡家中,井边的橘柚,瓦面的松杉,祖国常见的花草树木,使诗人感到异常亲切,字里行间凝结着诗人无限的深情。这使人不禁想起印度诗人泰戈尔的一首诗:“我周游世界,爬山涉水,花了那么多钱,走了那么多路,阅尽世界万物,但是,这一切我都忘了。独有我家门外,一棵小草的嫩叶上面,冒着一滴露珠,它映出通天宇宙。”这种热爱祖国

① 康有为《重九登山坠马适遇村人拜婆罗门》,见《万木草堂诗集》第159页。

② 康有为《辛丑除日新迁大吉岭山馆》,见《万木草堂诗集》第153页。

③ 康有为《蔑译客舍制似北京院落有感》,见《万木草堂诗集》第221页。

和故乡的真挚感情,两位异国诗人是共同的。

康有为是近代资产阶级文学革新运动中的一员,在诗歌创作上他主张“造新声”、写“异境”,他有诗云:“新世瑰奇异境生,更搜欧亚造新生”;“意境几于无李杜,目中何处着元明”<sup>①</sup>。他的海外诗最能体现这一特色。这一崭新的审美意识,代表了一批向西方学习的先进的中国人的文艺观。在诗歌形式上,康有为和黄遵宪一样,也没有脱离古典诗歌的旧形式,所谓“汉唐格律周人意”,还是属于“以旧风格含新意境”。尽管如此,康诗渗透着那个时代的新的审美理想,以及要求变革的精神,这是应当充分肯定的。

## 五 散文新变的先声 薛福成和黎庶昌的国外纪游

在桐城派的散文家中有两人最先走出国门并在散文创作上表现了新变的趋向,他们就是薛福成和黎庶昌。

薛福成,字叔耘,号庸斋,江苏无锡人,书香门第出身。他自幼不喜八股文和试帖诗,而颇致力于经世致用之学。青年时代曾先后入曾国藩、李鸿章的幕府,后又向光绪提出“治平六策”和“海防密议十条”,为社会舆论所重视,一时名声鹊起。1889年,他因以通晓洋务著称被清政府任命为出使英、法、意、比四国钦差大臣,从此开始了为时四年半的外交官生涯,为维护国家主权和海外侨胞的利益做出了积极的贡献,人称“数十年来,称使才者,并推薛、曾(纪泽)云”<sup>②</sup>。

① 康有为《与菽园诗论兼寄任公、孺博、曼宣》,见《万木草堂诗集》第288页。

② 钱基博《薛福成传》,见钱仪吉等编《清代碑传全集》下册第1340页,上海古籍出版社1987年版。

薛福成曾跟曾国藩学习古文,并成为著名的曾门四弟子之一。但薛福成为文并不完全拘泥于桐城“义法”,对此,黎庶昌说:“叔耘辞笔淳雅有法度,不规规于桐城论文,而气息与子固(曾巩)、颖滨(苏辙)为近。”<sup>①</sup>此评颇能探其实。著有《庸齋全集》。

薛氏的论说文,颇多长篇,洋洋千言,如《上曾侯书》、《变法》、《矿屯议》、《商政》、《敌情》、《选举论》等,作者行文洋洋洒洒,尽情发挥,喜用排比,以增强文章的说服力和感染力。比如《变法》一文,作者从“变”的哲学观和历史观出发,认为“天道数百年小变,数千年大变”,从“鸿荒之天下,一变为文明之天下”,从“封建之天下,一变为郡县之天下”,再从“华夷隔绝之天下,一变为中外联属之天下”,从而论证变法的必要:“世变小,则治世法因之小变;世变大,则治世法因之大变。”为了加强论辩的说服力,作者又从反面立论,说明不变法之难以生存:“苟不知变,则粉饰多而实政少,拘挛甚而百务弛矣。”接着文章列举中西实政为例云:

若夫西洋诸国,恃智力以相竞,我中国与之并峙,商政矿务宜筹也,不变则彼富而我贫;考工制器宜精也,不变则彼巧而我拙;火轮舟车电报宜兴也,不变则彼捷而我迟;约章之利病、使才之优绌、兵制阵法之变化宜讲也,不变则彼协而我孤,彼坚而我脆。……

文章层层递进,反复阐明变法之必要。这种论证方法,不仅说理

<sup>①</sup> 《庸齋文编·序》,见薛福成《拙尊园丛稿》卷四第14页,《近代中国史料丛刊》正编第76种,台湾文海出版社影印本。

透辟,步步深入,而且也使文章波澜起伏,增强了论辩色彩。薛福成主张变法向西方学习,其思想基础乃是一种救亡图存的爱国思想。他说:“以中国人之才智视西人,安在其不可以相胜也!”又安知数百数十年后,中国不更驾其上乎?”

薛福成散文发生变化主要是在他出使西欧之后,由于“闻见恢奇”,视野开阔,因此文风也发生了变化,他此时写的《观巴黎油画记》、《白雷登海口避暑记》等文,成为近代散文的名篇。《观巴黎油画记》是一篇写作者在巴黎参观蜡人馆和油画的记叙文,形象生动,惟妙惟肖。作者先写蜡人馆艺术之“真”作为铺垫,进一步衬托与赞美了法国油画技艺精湛,已达到了真、幻二者结合的境界:

其法为一大圆室,以巨幅悬之四壁,由屋顶放光明入室。人在室中,极目四望,则见城堡冈峦,溪涧树林,森然布列。两军人马杂<sub>遶</sub>,驰者、伏者、奔者、追者、开枪者、燃炮者、擎大旗者、挽炮车者,络绎相属。每一巨弹堕地,则火光迸裂,烟焰迷漫,其被轰击者,则断壁危楼,或黔其庐,或赭其垣。而军士之折臂断足,血流殷地,偃仰僵仆者,令人目不忍睹。仰视天,则明月斜挂,云霞掩映,俯视地,则绿草如茵,川原无际。几自疑身外即战场,而忘其在一室中者。迨以手扪之,始知其为壁也,画也,皆幻也。

作者的目 的,在于通过法国惨败的画面激发中国人民奋发图强的爱国热情。文末云:“昭炯戒,激众愤,图报复也。”薛福成在此正是通过译者之口来抒发自己心中的隐痛,让国人明了法人复仇之深意。

《白雷登海口避暑记》写英国白雷登海口的自然景色,历历

在目：

癸巳七月之杪，余从西俗避暑白雷登海口。海口为巨绅豪商必至之地，以海洋养人躯体，尤善于郊隍清气也。

白雷登在伦敦西南三百余里，乘火轮车，约熟五斗米顷即至。邦人士营此胜区，罔惜财力，岁异月新。有穹林以翳炎阳，有幽园以栽名花，有陡入海中之新旧二堤，以待游者涵濡海气。岸高也，则有升车以省纡绕。波平也，则有小舟以恣荡漾。海岸上中下三层俱罗花木，可步可坐可纳凉焉。余初来此，神气洒然，如鸟脱樊笼而翔云霄之表。所居高楼，俯瞰海溘，夜卧人静，洪涛訇蜃，震耳荡胸，涤我尘虑。少焉风止日出，波澜不惊。西望辽夔，想像亚墨利加大洲，如在云烟杳霭中，未尝不觉宇宙之奇宽也。于是携侣扶筇，任意所之。见有驶电气车者，夷然登之。风驰云迈，一瞬千步。制造之功，逾于火轮。数百年后，其将行之我中国乎？俄而下车，步往长堤，听西人奏乐，披襟以当海风。或遥睇水溢，而羨鸥鸟之忘机，或旁盼钓徒，而悯众鱼之贪饵。于斯之际，蠲烦涤器，心旷神怡。窃意世间所谓神仙者之乐，不是过也。

晷移意倦，浩歌以归。归而倚枕高卧，亦得佳趣。梦中如游邃古之世。既觉，偶睇窗外，海景奇丽，皓曜万重，恍睹金碧世界。盖日将西匿，倒影入海也。无何，瞑色已至，乘烛朗诵杜子美诗十余首，以畅余气。如是者旬余始返。其诸所访名迹尚多，不尽记。……

从这篇作品可以看出薛福成的散文已开始突破桐城派散文的法规，向着新体散文过渡。

与薛福成情况相仿的是黎庶昌，他也是驻外使节，又和薛同为曾国藩的四大弟子之一，文章的风格与薛也有相同之处，故时人称“北薛南黎”。

黎庶昌，字莼斋，贵州遵义人，书香门第出身。他的祖父、父亲、伯父均有文集和著作行世。他少年从伯父黎恂和郑珍学习，二十六岁以知县衔入曾国藩幕府，并跟着曾氏学习古文。曾氏颇看重黎庶昌，他说：“莼斋生长边隅，行文颇得坚强之气。锲而不舍，均可成一家之言。”<sup>①</sup> 1876年（光绪二年）郭嵩焘出使英国，黎庶昌任参赞，后又随刘锡鸿赴柏林任驻德使馆参赞，又改任驻法、驻日斯尼亚（即西班牙）参赞。他先后住过伦敦、柏林、巴黎与马德里等城市，又游历过瑞士、比利时、奥地利、意大利诸国，对西欧各国的社会政治、历史文化、风俗民情均有一定的了解。这种阅历给他的创作带来了新鲜内容和异国情调。后来他又出使日本，与日本文化界人士颇多交往。他还留意搜求我国流入日本的唐宋遗编古籍，将其刻成《古逸丛书》二十六种，影响颇大。

黎庶昌作为一位文学家，散文颇有名气。《拙尊园丛稿》中大约收文一百二十余篇，约可分为论说、传记和纪游三大类。

黎庶昌曾出使外国，于西方逻辑学似有接触，表现在他的散文中条理明晰，逻辑性强，并带有思辨的特色。他的论说文多洋洋千言，像《上穆宗毅皇帝书》、《上穆宗毅皇帝第二书》、《敬陈管见折》等，陈述吏治弊端，提出革新措施，引古证今，俱有见地，环环相扣，层层剖析，很有逻辑力量。特别要指出的是，他敢于批

<sup>①</sup> 薛福成《拙尊园丛稿·序》，见丁凤麟等编《薛福成选集》第510页，上海人民出版社1987年版。

评当今皇帝‘徇私情’<sup>①</sup>，这是很有胆量的，有人赞他“临事刚断，不计利害，造谋作事，必底于成”<sup>②</sup>，可谓能道其真性。

黎庶昌的传记体散文很有特色，所涉及的人物上自达官贵人，下至平民百姓。从文学的角度来衡量，不少人物形象较鲜明，像吴敏树的爽朗性格（《书 梓湖文录 后》），莫祥芝的治事果断、不徇私情和关怀民瘼（《莫善徵墓志铭》）。特别是天津知府石赞清被劫质敌营后，在英人面前慷慨陈词、临危不惧、大义凛然的气节，更给人留下鲜明的印象：

……先是咸丰十年八月，西洋英、法两国，以条约不谐故，合寇天津。吏民骇散，总督以下官，多受辱，公时为知府四年，私念空城徒死无益，不若径往赴敌。即单车抵英酋所，陈说大义，谕以我朝神武，宜速罢兵议和，毋自取覆盩，慷慨而谈，颜色不变，英酋虽未即听，然心敬中国有人矣。既而以五百人劫质南营，公即倔强嫚骂，时时引手搏颈曰：“速杀我，取吾头去。”酋益敬，礼有加，为具食，不肯食，进酒，不肯饮；勺水不入口者三日。酋皆私窃自谓：此大皇帝忠臣，不可屈，宜还之。而天津士民数十万人复集，日夜环奏轮舟，踞跃欢呼曰：“还我石父母来！”于是英人罗拜送出。<sup>③</sup>

在黎庶昌的散文中最具特色的是他的外国纪游，如《奉使伦敦记》、《卜来敦记》、《巴黎大赛会纪略》、《游日光山记》、《游盐原记》等。这些作品，或描述海上奇景，或记载巴黎、伦敦见闻，或

① 黎庶昌《上穆宗毅皇帝书》，见《拙尊园丛稿》卷一。

② 黎汝谦《黎公家传》。

③ 黎庶昌《工部侍郎石公神道碑》。

描摹日本自然风光,充满着异国情韵,给人以奇幻浪漫、耳目一新之感。《卜来敦记》是一篇声情并茂的美文。文中描写这座滨海城市自然风光的旖旎多姿和人工修饰的奇丽秀美:

卜来敦者,英国之海滨,欧洲胜景也。距伦敦南一百六十余里,轮车可两点钟而至,为国人游息之所。后带冈岭,前则石岸斩然。好事者凿岸为巨厦,养鱼其间,注以源泉,涵以玻璃。四洲之物,奇奇怪怪,无不毕致。又架木为长桥,斗入海中数百丈,使游者得以攀援凭眺。桥尽处有作乐亭。余则浅草平沙,绿窗华屋,与水光掩映,迤邐一碧而已。人民十万,栉比而居,衢市纵横,日辟益广。其地固无波涛汹涌之观,贾客帆樯之集,无机匠厂师之兴作,杂然而尘鄙也,盖独以静洁胜。

每岁会堂散后,游人率休憩于此。方其风日晴和,天水相际,邦人士女,联袂嬉游,衣裙集袂,都丽如云。时或一二小艇,棹漾于空碧之中。而豪华巨家,则又鲜车怒马,并辔争驰,以相邀放。迨夫暮色苍然,灯火灿列,音乐作于水上,与风潮相吞吐。夷犹要眇,飘飘乎有遗世之意矣。

予至伦敦之次月,富绅阿什伯里导往游焉,即叹为绝特殊胜,自是屡游不厌。再逾年而之他邦,多涉名迹,而卜来敦未尝一日去诸怀,其移人若此。

英之为国,号为强盛杰大。议者徒知其船坚炮巨,逐利若驰,故尝得志海内。而不知其国中之优游暇豫,乃有如是之一境也。昔荀卿氏论立国惟坚凝之难,而晋栾鍼之对楚子重,则曰“好以众整”,又曰“好以暇”。夫惟坚凝,斯能整暇。若卜来敦者,可以觐人国已。大清前驻英参赞黎庶昌记。光绪六年七月。

这篇游记,不仅具有桐城派传统笔法的“雅洁”,而且在写法上颇类似现代游记。作者选用了风和日丽的白昼和灯火辉煌的夜晚两个时景,以及士女“联袂嬉游”、小艇荡漾和“鲜车怒马,并辔争驰”三组画面,多层次地描绘了游人的热烈气氛、闲适幽雅的心境和情趣,其笔法的细腻、时空的换用近于现代游记,颇为读者喜爱,不少教科书选本选其作为范文。在这篇游记中,作者又以观风俗以规政教国情的目光,透视出“船坚炮巨,逐利若驰”的大英帝国,也有其“优游暇豫”的一面,说明一张一弛、有劳有逸的治国之道。文末作者又借用“夫惟坚凝,斯能整暇”<sup>①</sup>的历史故事,进一步揭示只有国人的团结一致、国强民富,国民生活才能达到既严肃紧张而又悠闲轻松的境界。在外侮日重的近代,强调“坚凝”是具有深意的。这又使这篇游记带有某种哲理的意味。

在黎庶昌创作中还值得注意的是他的《西洋杂志》,收有他旅欧期间的杂记、游记和三篇地理志,向国内读者介绍了西欧诸国的社会政治、文化生活和风土民俗,可谓一束西洋风俗画卷,其中不少散文清新秀丽,在很大程度上打破了桐城古文的框框。像《斗牛之戏》、《溜冰之战》、《耶稣复生日》、《加尔德陇大会》、《巴黎大赛会纪略》、《开色遇刺》、《俄皇遇刺》、《西洋游记第三》等章节都写得简明生动,充满异国情韵,使人耳目一新;另一方面,对于当时的中国人了解世界也有积极的作用。

黎庶昌虽从曾氏学古文,但他不囿于桐城古文的“义法”,而宗于郑珍散文自由抒写的路子,故散文闳肆华赡而又清新淡雅,开阖自如,抒写自然,颇多优美可诵之作,吴汝纶称其文“自树一帜”,诚为不刊之论,其成就和薛福成相伯仲。他们两人由于受

<sup>①</sup> 见《左传·成公十六年》楚令尹子重与栾臧的对话。

到西方文化的影响,视野开阔,在创作上从内容到形式较之桐城古文都有较大的变化。从某种意义上说,薛、黎二人的散文已为新体散文的产生提供了一些新的因素,使他们二人在近代散文发展史上占有了一定的地位。

## 六 走向世界的第一位女性作家:单士厘

在中国近代文学史上,女作家并不十分罕见,但较早走出国门并撰写国外游记的,单士厘还是第一位。仅就此而言,她实在是值得我们称赞的。

单士厘(1856—1943),字受兹,浙江萧山人,书香门第出身。父亲单思溥(字棣华),官浙江嘉兴县教谕,擅诗文,家中藏书很多。单士厘幼年失母,由舅父教读,使她在闺中得以阅读群书,吟咏诗词。单士厘自幼聪慧好学,娴雅文静,为舅父所钟爱。这样一个才女,择偶的标准自然很高,二十九岁才出嫁,这就当时的婚俗来说已是比较少见的了。幸运的是,她嫁给了一位比她大三岁的知己钱恂。钱恂(1853—1927),字念劬,浙江吴兴人,是位文士,喜治文字和音韵学,思想开通。钱家也是书香门第,藏书很多,结婚后单士厘得以博览。夫妻间感情甚笃,闺中切磋琢磨,诗词唱和,乐在其中。钱家学术氛围很浓,名人辈出。五四新文化运动的干将、语言学家钱玄同就是她的夫弟,我国著名的物理学家钱三强是她的侄子,曾任过伪北京大学校长并是翻译学家的钱稻孙是她的长子。吴兴钱氏的家学渊源不能不令人赞叹。单士厘的丈夫钱恂原是近代著名思想家、文学家薛福成的弟子,后来他随薛氏出使欧洲,曾先后任日、俄、法、意、荷等国的参赞和公使。单士厘因为丈夫的关系,曾先后到过日本和西欧,并写了中国近代文学史上两部女子创作的外国游记《癸卯

旅行记》(1903)和《归潜记》(1910)。前者是中国近代女性写的第一部外国游记。

《癸卯旅行记》是作者1903年由日本出发、经朝鲜釜山港入中国东北,最后到达俄国旧都彼得堡的日记,历时八十天,行程二万里。此为途中日记,共三卷,三万余言。中国妇女在此之前虽有游学国外者,但惜乎均未留下文字记载(亦或尚未发现)。这便使《癸卯旅行记》显得尤为可贵,所以钱恂在该书《题记》中说:“以三万数千言,记二万数千里之行程,得中国妇女所未曾有。”这话确非溢美之词。单士厘去日本已非一次,她首次去日本在1899年(光绪二十五年),这时候中国去日本的女子恐怕还很少,1900年至1902年她又连续多次赴日探望丈夫。她说:“往复既频,寄居又久,视东国如乡井。”<sup>①</sup>可见她对日本的情况了解较多,非一般游览观光者可比。

《癸卯旅行记》系日记体的游记散文,主要记旅途见闻,但并非有见闻必录、散漫无章,而是根据作者的艺术构思,记述有中心、有重点、有组织。全部游记按旅途分上、中、下三卷。上卷自日本东京出发至俄国海参崴,所记以日本为主,重点记述了日本明治维新后的社会进步情况,尤详于教育。作者十分赞赏日本政府对教育的重视,认为“日本之所以立于今日世界,由免亡而跻于列强者,惟有教育故”<sup>②</sup>。中卷自海参崴出发,经哈尔滨至满洲里,所记以中国东北境内为主,重点记述沙俄以中东铁路公司为大本营在东北的侵略活动。下卷自满洲里至俄都森堡(彼得堡),所记以俄国为主,侧重记述俄国的风俗民情、历史文化和

<sup>①</sup> 单士厘《癸卯旅行记·自序》,见《癸卯旅行记》第684页,钟叔河主编《走向世界丛书》合订本,岳麓书社1986年版。

<sup>②</sup> 单士厘《癸卯旅行记 上卷·二月十八日日记》,见《癸卯旅行记》第686页。

宗教。作者围绕这三个中心写成三卷游记,重点突出,主旨鲜明,结构散而不乱,内容繁富而有条理。

单士厘是一位富有启蒙思想的女性,且具卓识,在游记中有时寥寥数语轻轻一点,即能表现作者思想和见解。比如她在参观日本第五次博览会时写道:“馆中执役人,尚女少于男,窃度第六回之会,必女多于男矣。”<sup>①</sup>五年之后,馆中服务者“必女多于男”,这一预设,生动地表现了作者追求男女平等、妇女解放的思想。单士厘有时借眼前风物,表达自己的爱憎和政治见解。她在渡松花江桥时写道:“松花江不准行船,为同、光以来中俄一大问题。一水之航,昔断以争;万里之域,今慨以赠。”<sup>②</sup>短短数语,表达了作者对清政府出卖东三省的愤慨。

游记中有关俄国大文豪托尔斯泰的记述也值得注意:

托为俄国大名小说家,名震欧美。一度病气,欧美电询起居者日以百数,其见重世界可知。所著小说,多曲肖各种社会情状,最足开启民智,故俄政府禁之甚严。其行于俄境者,乃寻常笔墨,而精撰则行于外国,禁入俄境。俄廷待托极酷,剥其公权,摈于教外(摈教为人生莫大辱事,而托淡然),徒以各国钦重,且但有笔墨而无实事,故虽恨之入骨,不敢杀也。曾受芬兰人之苦诉,欲逃无资。托悯之,穷日夜力,撰一小说,售其板权,得十万卢布,尽畀芬兰人之欲逃者,藉资入美洲,其豪如此。<sup>③</sup>

① 单士厘《癸卯旅行记 上卷·二月十八日日记》,见《癸卯旅行记》第686页。

② 单士厘《癸卯旅行记 下卷·四月十五日日记》,见《癸卯旅行记》第728页。

③ 单士厘《癸卯旅行记 下卷·四月二十九日日记》,见《癸卯旅行记》第753页。

这段记述比较简略,而且主要是介绍其人和影响,于托氏的文学成就谈得不多。尽管如此,但这恐怕要算中国知识分子介绍托尔斯泰最早的文字了,而且还出自一位女性之笔,尤足值得珍视。

《癸卯旅行记》文笔洗练简洁,记事有序,其中不少片断写得文字优美,富有文学色彩。如作者写俄国贝加尔湖上的风光:

环湖尽山(峭立四周,无一隅之缺),苍树雪白,错映眼帘。时已初夏,而全湖皆冰,尚厚二三尺(湖面海拔凡千五百六十英尺),排冰行舟,仿佛在极大白色平原上,不知其为水也。别有天地,何幸见之。或谓此世界上水最清澈之湖,惜今日之见冰不见水也。<sup>①</sup>

《癸卯旅行记》以记述为主,也有议论和抒情,夹叙夹议之处屡见。作者表现手法灵活多样,充分发挥了日记体不受拘束的优势。

单士厘另有《归潜记》,此书是作者游西欧时的作品,主要内容是记述意大利、古希腊、罗马的宗教和文学艺术。全书共十二章,主要内容可概括为:一是景教(唐代称传入中国的基督教聂思脱里派)的历史文化及传入中国的情况,如《彼得寺》、《新释宫·景寺之属》;二是介绍古希腊、罗马神话和拉奥孔的雕像艺术,有《章华庭四室》和《育斯》两篇;三是记意大利人马可·波罗之事,有《马哥博罗事》;四是记钱恂出使欧洲期间获意大利和荷兰佩章事,有《义国佩章记》、《奥兰琦—拿埽族章》等。单士

<sup>①</sup> 单士厘《癸卯旅行记 下卷·四月十九日日记》,见《癸卯旅行记》第735—736页。

厘的这些记述,不仅可以开阔国人的文化视野,而且对于研究古代西方文化史也具有一定的史料价值。《彼得寺》是《归潜记》中的第一篇,也是文字最长的一篇。此文通过描述其内部建筑、陈列、绘画以反映景教旧教(天主教)的历史概况及其教规、教俗,其中如建寺历史、耶稣十二使徒、圣门及其开之仪式、弥撒之内容、十字架刑、最后晚餐、彼得坐像、忏悔亭、歌路刹埤、神奥等,读了这些片断,读者对天主教文化便会有一个形象的认识。《章华庭四室》和《育斯》是我国介绍古希腊、罗马神话较早的两篇文章。《章华庭四室》在介绍拉奥孔雕像时对希腊神话亦有记述:“希(腊)事在景前一千一百年以内者,有史可证,过此以前,惟凭古诗。古诗所叙,实事中参以幻想,既令读者多迷,而选词尚奇,用意务隐,尤非别具会心。……然事迹奇古,含蓄深奥,每为艺术家所爱不忍舍,而著名之文艺美术品,遂八九渊源乎神话。”由此亦可看出希腊神话对于后世文学艺术的影响。

从《癸卯旅行记》和《归潜记》可以看出,单士厘是擅长文学的。她文笔简洁洗练、平易自然,记述详略得当、浓淡有度,于叙事中寓褒贬,别善恶,所谓“寓主意于客位,允称微妙”<sup>①</sup>。她的这两部纪游性的散文集,不仅大大开拓了读者的文化艺术视野,而且也具有较浓的文学色彩,它们出自近代一位女子的手笔,尤属难能可贵。

<sup>①</sup> 刘熙载《艺概·文概》。

## 第四章 留学生与中外文化交流

留学是中外文化交流的需要,也是人类文明传播的重要途径。近代留学生是在中国近代自强维新运动的历史背景下产生的。作为留学生群体,他们中的大部分人都是为了救亡图存、探索救国的道路而出洋,又是为了报效国家而归国的。留学生,这是近代一个新型知识群体,他们是中西文化交流的桥梁和载体,是中国现代化的前驱和先导,也是我们民族新生的象征和力量。在留学生中虽也有蛀虫,但这个群体的大多数都是民族的精英、国家的栋梁。他们对中国近现代政治、经济、军事、外交、教育和文学艺术的建设发挥过巨大的作用,其历史地位的重要性已是不争的事实。

中国人到西欧留学大约始于十七世纪,当时是中国的天主教徒随西方传教士渡海西行,到欧洲学习神学。1654年(清顺治十一年)有一名澳门青年郑玛诺随外国传教士卫匡国(Martinus Martini)到罗马学习神学,十七年后学成归国。1681

年(清康熙二十年),又有黄姓和沈姓两位青年随外国传教士柏应理去葡萄牙和法国学习,十二年后,沈氏回国,黄氏仍留法国巴黎。1702年(康熙四十一年)又有一名福建莆田人黄嘉略随传教士梁弘仁去欧洲学习,学成未回国,后来定居在法国。黄氏曾任法王路易十四中文翻译,他对在法国传播中国文化有一定的作用,我国古典小说《玉娇梨》的前三回就是最早由黄嘉略译成法文的。1707年(康熙四十六年)山西青年樊守义随洋教士艾若瑟赴罗马学神学,十三年后回国传教。1724年(雍正二年),又有五个青年随传教士马国贤到意大利那不勒斯城学习。据统计,自1650年至1840年的近二百年间,中国人到欧洲学习的有百余人。1732年(清雍正十年)马国贤利用个人的积蓄还在意大利专门为中国学生设立了一所中华书院。但这些人多是随传教士出国,主要学习神学,即为天主教向东方传播提供神职人员。因此大规模、完全意义上的留学活动始于近代。

近代最早的留学生是赴美国留学的容闳(1828—1912)、黄胜和黄宽,时间是1847年(道光二十七年),黄胜因病先归国,只有容闳和黄宽留在美国继续学习。他们二人1849年在预备学校毕业后,黄宽赴英国入爱丁堡大学学医,容闳进了耶鲁大学。他们是近代最早迈出国门的中国留学生。

容闳归国后,为了实现他“以西方之学术,灌输于中国,使中国日趋于文明富强之境”<sup>①</sup>的目的,他通过曾国藩得以兑现他提出向美国派遣一百二十名幼童留学的设想。得清政府批准后,遂于1872、1873、1874、1875年分四批派往美国,每批三十人,年龄在十岁至十六岁。尽管这批幼童由于后来清政府的错误决

<sup>①</sup> 容闳《西学东渐记》第62页,钟叔河主编《走向世界丛书》本,岳麓书社1985年版。

定,于1881年被勒令全部回国,以致中途辍学半途而废,未能圆满完成高等教育的学业,但这批留美学生归国后,凭着已学到的先进的科学文化知识和较开阔的视野,当然也通过个人的努力和奋斗,仍有不少人做出了出色的成绩,成为近代中国著名的政治活动家、科学家和学者。如出任过第一届内阁总理的唐绍仪(1860—1936)、做过外交总长的梁敦彦(1857—1924)、出任过清华学堂第一任校长的唐国安(1858—1913)、著名的铁道工程专家詹天佑(1861—1919),就是其中的佼佼者。更重要的意义还在于他们架起了中美交往的桥梁,吸引着更多的青年去探求西方文明。

正式官派赴欧洲留学始于1875年(光绪元年)<sup>①</sup>。曾任福州船政大臣、后升为两江总督兼南洋通商大臣的沈葆楨(1820—1879)在李鸿章的支持下首先派遣福州船政学堂学生魏瀚、刘步蟾(1852—1895)、林泰曾等人随同福州船政局技术监督、法国人日意格(P. M. Giquel, 1835—1886)到法国参观学习,此为官方派遣赴欧留学之始。次年(1876)李鸿章又派遣淮军青年军官卞长胜、朱跃彩、王得胜等七人赴德国学习军事。1877年经过严格考查,沈葆楨又从福州船政学堂选拔学习制造的学生十人、艺徒四人、学驾驶的学生十二人,由李凤苞(1834—1887)率领前往英国和法国。在这批学生中就有萨镇冰、林永升、方伯谦、严复等。他们后来多数成为北洋海军的将领和技术骨干。之后,1881年(光绪七年)、1886年(光绪十二年)又相继派两批学生赴英、法、德国学习军事和机器制造,第一批十人,第二批三十四人。

与留美、留欧比较起来,中国人到日本留学最迟。官派的第

<sup>①</sup> 在此之前,赴英访学的有王韞(1864年),赴英自费留学者有何启(1872年)、伍廷芳(1874年)等人。

一批留学生是在 1896 年(光绪二十二年),此行共十三人。之后,许多有维新思想的人士鉴于对新式人才的需求,多主张派人到外国留学,尤其是倾向于去日本留学。御史杨深秀曾在奏折中称:“泰西各学,自政治、律例、理财、交涉、武备、农工、商务、矿务,莫不有学。日本变法之始,遣聪明学生出洋学习,于泰西诸学灿然美备,中华欲游学而成,必自日本始。”由于去日本留学路程较近、交通方便,学日文较学西文容易,学费也比欧美要少,再加上政治因素,故二十世纪之后去日本留学形成热潮。1901 年中国在日本的留学生为二百八十余人,1902 年为六百余人,1903 年约一千三百人,1904 年为二千四百人,1905 年约为八千六百人。<sup>①</sup>因此我们可大体测定:自 1896 年首次官派留日学生到 1919 年的五四运动前,中国赴日本留学生至少在一万五千人以上,超过近代留美、留欧学生的总和。

近代(1840—1919)到底有多少留学生?至今尚未有较一致的统计,如果说日本留学生至少不低于一万五千人的话,近代全部留学生当有两三万人。在这两三万人中大体可分为两个系统,即赴欧美留学和赴日本留学。就一般情况而言,近代赴欧美留学者以学习自然科学者居多,年龄偏小,留学时间较长,学校正规,如容闳、詹天佑、欧阳赓、梁敦彦、唐绍仪、严复、刘步蟾、林泰曾、魏瀚,赴日本留学者年龄参差不齐,有青少年,但也有四五十岁的人<sup>②</sup>,学习专业以文科居多,尤其是学政法的人更多。

近代留学生大多是中华民族的思想文化精英,他们视野开阔,思想敏锐,知识结构新,文化水平高。他们对于中国的政治、

<sup>①</sup> 参见实藤惠秀著、谭汝谦等译《中国人留学日本史》第 39 页。

<sup>②</sup> 如和秋瑾同住一室的湖南女留学生王勳(原名谭莲生)46 岁,系赴日留学生王时泽之母。

思想、科学、教育、文化有重大的贡献和影响，对中国科学的发展以及学术思想和文化教育的现代化均有积极的促进作用。在近代留学生中与文学关系较大者，有马建忠、辜鸿铭、严复、马君武、戢翼翬、章太炎、苏曼殊、邹容、陈天华、秋瑾、李叔同等人。

## 一 马建忠与西学

马建忠(1845—1900)，字眉叔，江苏丹徒(今镇江)人，是近代较早赴欧洲留学的一人。1877年沈葆楨派遣了一批从福州船政学堂选拔的优秀学生留学欧洲，由李凤苞带领，马建忠作为随员赴法国。他在办完外交公务之后便进入巴黎政治学院学习国际公法和外交学。此时他已三十二岁，和一般的留欧青年学子不同，他出国前已有很好的中学根基，对西学也有一定的认识，且少年时代就在法国天主教办的徐汇公学学习过法文和拉丁文，成绩很好。马建忠到法国后，除学习外还经常参观访问，与法国政界和学界人士交往。他在写给李鸿章的信中说：“忠自到巴黎后，多与当道相往还，而所最善者，则有彼之所谓翰林院数人，专讲算、化、格致诸学，与夫各国政事兴替之由，各国钦仰，尊如北斗。”<sup>①</sup>这种学术交往，对于马建忠有极大的好处，使他学到了在课堂上学不到的知识，同时也加深了他对资产阶级社会生活、政治、经济和文化制度的认识。后来他曾总结这段留学生活云：

此次来欧一载有余，初到之时，以为欧洲各国富强，专在制造之精，兵纪之严；及披其律例，考其文事，而知其讲富

<sup>①</sup> 《上李伯相言出洋工课书》，见郑振铎编《晚清文选》第387—388页，上海书店1987年影印本。

者,以护商会为本,求强者,以得民心为要。护商会而赋税可加,则盖藏自足,得民心则忠爱倍切,而敌忾可期。他如学校建而智士日多,议院立而下情可达。其制造、军旅、水师诸大端,皆其末焉者也。<sup>①</sup>

此时的马建忠已认识到英、法、德诸国的强盛不全在“制造之精,兵纪之严”,他还看到了资本主义国家“护商会”、“得民心”、重教育、设议院等有关政治体制、民主制度的优越。这种认识较之马建忠出国前的洋务思想不能不说是一个超越。马建忠于1879年7月9日获硕士学位,次年回国。

马建忠在中西文化交流上的贡献主要有两方面:一是关于翻译问题的论述;二是他的《马氏文通》。

关于翻译问题,马建忠写过《拟设翻译书院议》(1894)一文。众所周知,翻译是中外文化交流的重要媒介和载体,在中国近代早期尤显得重要。这篇文章较早从理论上阐发了翻译中的若干重要问题,提出了许多宝贵的意见,有些提法至今仍有参考价值。

首先,马建忠论述了翻译的重要性。他说:

余也蒿目时艰,窃谓中国急宜创设翻译书院,爰不惜笔墨,既缕陈译书之难易得失于右,复将书院条目与书院课程胪陈于左。倘士大夫有志世道者,见而心许,采择而行之,则中国幸甚。

马建忠提出设立翻译书院是基于两方面的考虑:一方面是根据当时“学习西方”的急需;“译书之事不容少缓”;是另一方面“译

<sup>①</sup> 《上李伯相言出洋工课书》,见郑振铎编《晚清文选》第388页。

书之才之不得不及时造就”。要翻译西书,必先造就翻译人才,这是探本之说,马氏抓住了问题的关键。

其次,马建忠进而又指出当时翻译界的弊端:

今之译者,大抵于外国之语言,或稍涉其藩篱,而其文字之微辞奥旨,与夫各国之所谓古文词者,率茫然而未识其名称,或仅通外国文字言语,而汉文则粗陋鄙俚,未窥门径;使之从事译书,阅者展卷未终,俗恶之气,触人欲呕。又或转请西人之稍通华语者为之口述,而旁听者乃为仿佛摹写其词中所欲达之意,其未能达者,则又参以己意而武断其间。盖通洋文者不达汉文,通汉文者又不达洋文,亦何怪夫所译之书皆驳杂迂讹,为天下识者所鄙夷而讪笑也。<sup>①</sup>

马建忠这段文字实在是对十九世纪后半期中国翻译现状形象而生动的描绘,而其症结就在于:“通洋文者不达汉文,通汉文者又不达洋文。”于是所译之书不是诘屈聱牙难以卒读,就是词不达意,令人不知所云。这种现象严复在同一时期内也指出过:“目下学习洋文(之)人几于车载斗量,……顾其人于中国文学往往仅识之无”;“所以洋务风气宏开,而译才则至为寥落。……复所知者,亦不能尽一手之指”<sup>②</sup>。懂外文者不通中文固然不行,但仅通中文而不识西文更容易出笑话。让这两种人去译书,其质量之低劣也就可想而知。于此,严复1898年在《论译才之难》中指出:“曩闻友人言,已译之书,如《谭天》、如《万国公法》、如《富国策》,皆纰谬层出,开卷即见。夫如是,则读译书者,非读西书,乃读中土所以意

<sup>①</sup> 马建忠《拟设翻译书院议》,见马建忠《适可斋记言》卷四。

<sup>②</sup> 严复《与张元济书(二)》,见《严复集》第3册(书信)第526页。

自撰之书而已。敝精神为之,不亦可笑耶?往吾不信其说,近见《昌言报》第一册译斯宾塞尔《进说》数段,再四读,不能通其意。因托友人取原书试译首段,以资互发。乃二译舛驰若不可以道里计者,乃悟前言非过当也。”<sup>①</sup>这类“满纸囫圇”的译书,不仅令读者不知所云,而且也严重地歪曲了原著。

正由于“通洋文者不达汉文,通汉文者又不达洋文”这种现状,故当时采用了一种较普遍的译法,即所谓“西译中述”。关于这种译法,本书在前面第一章第四节中有过详述。

马建忠的批评是完全正确的,而他所以指明这些弊端也正是为急需创建翻译书院、培养翻译人才提供现实根据。但话又说回来,这种“西译中述”的翻译方式,又是当时中国特定的历史条件和文化背景所必然产生的现象,它的存在有一定的历史合理性,对于传播西方科学技术和文化,满足当时国人学习西方的需要均有一定的作用。这点是应当明确的。

第三,提出了“善译”的翻译标准。关于翻译标准,在严复之前提出这个问题加以讨论的应首推马建忠。他提出了“善译”的问题。何谓“善译”呢?他说:

一书到手,经营反复,确知其意旨之所在,而又摹写其神情,仿佛其语气,然后心悟神解,振笔而书,译成之文,适如其所译而止,而曾无毫发出入于其间,夫而后能使阅者所得之益,与观原文无异,是则为善译也已。<sup>②</sup>

意思是说,译文应在思想内容(“意旨”)、艺术风格(“神情”)和修

① 见《严复集》第1册(诗文)第90—91页。

② 马建忠《拟设翻译书院议》,见马建忠《适可斋记言》卷四。

辞(“语气”)上与原著完全相同,才可称为“善译”。我以为这种“善译”接近于苏联翻译理论家费道罗夫所提出的等值翻译。费道罗夫说:“翻译的等值就是表达原文思想内容的完全准确和作用、修辞上与原文完全一致。”<sup>①</sup>其实,这只是主观愿望,要做到这点是很难的。因为这正如近、现代两位学贯中西的大师王国维和朱光潜所指出的:汉语和西语在语法结构和词意的表达上均有不同。王国维以《中庸》为例说:“中国语之不能译为外国语者何可胜道。”<sup>②</sup>朱光潜则具体地比较了中文和西文的不同。他说:“拿中文和西文来比较,语句组织上的悬殊很大。先说文法,中文也并非没有文法,只有中文法的弹性比较大,许多虚字可用可不用,字与词的位置有时可随意颠倒,没有西文法那么谨严,因此,意思有时不免含糊,虽然它可以做得很简练。其次,中文少用复句和插句,往往一义自成一,特点在简单明了,但是没有西文那样能随情思曲折变化而见出轻重疾徐,有时不免失之松散平滑。总之,中文以简练直截见长,西文以繁复绵密见长,西文一长句所包含的意思用中文来表达,往往需要几个单句才行。”<sup>③</sup>可见马氏所说的译著完全等同于原著的“善译”(特别是文学翻译)是很难做到的。于此有丰富翻译经验的傅雷也说过:“让译作真要做到和原作铢两悉称,可以说是无法兑现的理想。尽管如此,马建忠提出的‘善译’标准对于纠正翻译中的随意性和提高翻译质量,还是有积极意义的。”

马建忠在中西文化交流上还有一大成绩,那就是他著的《马

① [苏]费道罗夫著、李流等译《翻译理论概要》第2页,中华书局1955年版。

② 王国维《书辜氏汤生英译《中庸》后》,见《海宁王静安先生遗书》卷十五,商务印书馆民国二十九(1940)年长沙印本。

③ 朱光潜《谈翻译》,见《翻译研究论文集》(189— )第358页,外语教学与研究出版社1984年版。

氏文通》。《马氏文通》是一部语法著作。全书十卷<sup>①</sup>，分正名、实字、虚字、句读四大部分，是我国语言学史上第一部成系统的语法著作。

马建忠留学期间，看到欧洲诸国均有语法著作而独中文没有语法书，于此深感遗憾。他说：

中文经籍虽皆有规矩隐寓其中，特无有为之比拟而揭示之，遂使学者论文困于句解，知其然而不能知其所以然。乃发愤创为《文通》一书，因西文已有之规矩，于经籍中求其所同所不同者，曲证繁引，以确知中文义例之所在，务令学者明所区别，而后施之于文，各得其当，不惟执笔学古文辞有左宜右有之妙，即学泰西古今一切文学，亦不难精求而会通焉。书出，学者皆称其精，推为古今特创之作。<sup>②</sup>

此言并非溢美之词。梁启超就曾指出《马氏文通》一书“创前古未有之业”；“中国之有文典，自马氏始”<sup>③</sup>。作者从经、史、子、集中选出例句七千三百二十六个，涉及古文献五十余种，然后参考拉丁语法，研究其异同，写成我国第一部较全面系统的语法专著，对后世学者影响很大，其开创之功是不可磨灭的。王力也说：“在当时的历史条件下，马建忠的著作算是杰出的。”<sup>④</sup>《马氏文通》这部书是采用当时西方最盛行的波耳—瓦耶尔学派的语法理论，即以逻辑学为基础的语法理论，他们研究语法的目的

① 此书前六卷出版于1898年，后四卷出版于1899年。

② 《清史稿·马建忠传》。

③ 梁启超《论中国学术思想变迁之大势》，见《饮冰室合集》第1册“文集之七”第2页。

④ 王力《汉语语法学的兴起及其发展》，载《中国语文研究》（香港）第2期。

在于实用,和现代的语法——严谨周密、科学统一的语法还有相当距离。此书出版后,也有一些批评,如杨树达的《马氏文通刊误》就是一例。但杨著《刊误》也有批评不当之处。《马氏文通》因系初创之作,自然难以尽如人意,但作为中国第一部比较语法专著,还是值得特别珍视的。

## 二 辜鸿铭与托尔斯泰

谁都知道,辜鸿铭是将中国儒家经典介绍到西方世界的第一个中国人<sup>①</sup>,他的许多外文著作《尊王篇》、《中国人的精神》在国外都有很大影响。这些暂且不提,先由他与列夫·托尔斯泰的通信谈起。

中国最先与列夫·托尔斯泰取得联系的并不始于辜鸿铭,在辜氏与托氏通信的一年前,即1905年,由同文馆派往俄国的留学生张庆桐(1872—?)已和托尔斯泰取得了联系,辜氏只能算与托翁取得联系的第二人。但由于辜鸿铭名气较大,他与托翁的来往信件很早即被披露,并在近代发生了一定影响。相比之下,张庆桐与托翁的联系倒不为人熟知。

辜鸿铭,原名汤生,字鸿铭,号立诚,别署汉滨读易者,后以字行。他祖籍福建同安,生于马来西亚之槟榔屿的一个华侨世家。母亲是葡萄牙人。父亲辜紫云在英国布朗橡胶园担任司理(总管),有较丰厚的收入,因此幼年时期的辜鸿铭即远涉重洋,曾肄业于英国爱丁堡大学,攻英国文学并获文学硕士学位,后又留学德国入莱比锡大学学习土木工程,再赴巴黎专攻法文。在

<sup>①</sup> 在此之前,王韬曾帮助英国传教士理雅各翻译过儒家经典,但译者是理雅各。

欧洲历时十一年,所以他精通英、德、法、拉丁等多种文字。《清史稿·文苑三·辜鸿生传》云:

幼学于英国,为博士。遍游德、法、意、奥诸都,通其政艺。年三十返而求中国学术,穷《四子》、《五经》之奥,兼涉群籍,爽然曰:“道在是矣!”乃译《四子书》、《春秋》大义及礼帛诸书。西人见之,始叹中国学理之精,争起传译。

在辜鸿铭一生中,他与托翁之交往是颇引人注目的事。他们的交往固然反映了两人共同的文化保守主义以及东西方文化保守主义的内在联系,但更主要的是表现了托尔斯泰的人道主义精神以及他对中国人民深厚的友好感情。

1906年(光绪三十二年)3月,辜鸿铭曾通过俄国驻上海总领事勃罗江斯基把自己用英文撰写的《尊王篇》和《当今皇上们,请深思——论俄日战争道义上的原因》两书送给托尔斯泰,托尔斯泰先让他的秘书写了感谢信,又于当年9月、10月间亲笔复信,题名《致一个中国人的信》。这封信流布很广,除用俄文印了单行本外,还在德文版的《新自由报》和法文版的《欧罗巴邮报》上发表,《世界周报》等英文报纸也予以转载。其中文全译本后来发表在《东方杂志》第8卷1号(1911年1月)上,题为《俄国大文豪托尔斯泰伯爵与中国某君书》(此处用味荔刊于《东方杂志》的白话译文),文云:

中国人的生活常引起我的兴趣到最高点,我曾竭力要知道我所懂得的一切,尤其是中国人的宗教的智慧的宝藏:孔子、老子、孟子的著作,以及关于他们的评注。我也曾调查中国的佛教状况,并且我读过欧洲人关于中国的著作。

但是,晚近以来,在欧洲——尤其是俄国——对于中国施行种种的横暴的举动之后,于是中国人民的思想的普遍的趋向,特别引起我的注意——它永远引起我的注意。

托氏这封长信除对中国的孔子、孟子、老子等先哲表示崇敬外,他还写道:“我相信在我们这个时代,人类的生活要起一种重大的变化,我并且相信在这个变化中,中国将领导着东方民族扮演重要的角色。”托翁的预言可以说今天已基本实现了。

托尔斯泰对于中国人民所蒙受的耻辱和灾难是深表同情的。早在十九世纪末,当世界列强正在掀起瓜分中国的热潮时,托尔斯泰就在1898年3月19日的日记中揭露道:“俄国人,日本人,英国人,德国人,都想占据中国,争吵,外交的斗争——还将会军事上的争夺。”八国联军之役,外国侵略者大肆屠杀手无寸铁的中国人民,托尔斯泰于这年(1900)7月写了著名的题为《不可杀人》的抗议书,对各国披着“文明”外衣的强盗的侵略暴行提出了严正的抗议。虽然沙皇俄国也毫不示弱地屠杀中国人民,但托尔斯泰“这位激烈的抗议者、愤激的揭发者和伟大的批评家”<sup>①</sup>却始终站在善良的中国人民一边,他是中国人民最真诚的朋友。需要说明的是,在托尔斯泰这封信和其他有关评论中国的文字中也表现了他思想上的局限:他由老子思想中的“无为”,进而倡导“不用暴力抵抗邪恶”,放弃抗争,实行“道德上的自我完善”等。这显然是错误的。

辜鸿铭与托尔斯泰的交往并不止于此。1908年8月28日托翁八十寿辰,辜氏代表亚洲太平洋协会以中、英两种文字写了

<sup>①</sup> 列宁《列夫·尼·托尔斯泰》,见《列宁论文学与艺术》(一)第209页,人民文学出版社1960年版。

祝词寄给托氏。同年 10 月,辜氏又把他翻译出版的《中庸》和《大学》(未出版)译本寄给托尔斯泰,托氏非常高兴。

中国和俄国这两位文化名人的交往,不仅为我们研究这两位作家提供了重要的史料,而且在中外文化交流史上也给后人留下了一个可供思索的研究课题。

辜鸿铭在中西文化交流上的另一贡献,是他将中国儒家经典译成英文。辜氏译过哪几部经典?人言有殊,但从现有材料看,可以肯定的有《论语》、《中庸》(均已出版)和《大学》(未出版)。辜氏由于精通中英文,他的译文流畅达意、词气相副,且能再现原文的风格,特别是从文化传播学和接受美学的角度来衡量,辜氏译文应属较好的译本。

辜鸿铭翻译的儒家经典应当说是一种创造性的工作。他在《英译论语序》中说:

我们努力按照一个受过教育的英国人表达同样思想的方式,来翻译孔子和他弟子的谈话。此外,为了尽可能地消除英国读者的陌生和古怪感,只要可行,我们都尽量去掉所有那些中国的专有名称。最后,为了使读者能彻底到家地理解文本内容,我们还加了一些注释,引用了非常著名的欧洲作家的话。通过征召这些欧洲读者熟悉的思想系列,对于他们或许会有所帮助。<sup>①</sup>

这段话说明辜氏的翻译至少有两大特色:一是“按照一个受过教育的英国人表达同样思想的方式”进行翻译,这对于外国人接受异域的哲理文化很有帮助;二是用欧洲著名作家和思想家的话来

<sup>①</sup> 黄兴涛编《辜鸿铭文集》下册第 346 页,海南出版社 1996 年版。

注释经文,这便使西方读者感到亲切和易于理解,无形中缩短了翻译文本与接受主体的距离。辜氏的翻译之所以能做到如上两点,既得力于他运用双语能力的娴熟,也由于他具有渊博的西方知识和对传统文化的深刻理解。可以这样说,在当时的中国知识界能把《论语》、《中庸》之类的儒家经典翻译成外文而又能达到辜氏水平的,恐怕还不容易找到第二个人。当然,辜氏的译经也有不足之处。这点王国维曾在《书辜氏汤生英译中庸后》中指出,王氏虽绳之过严,不免令人有刻薄之感,但有些意见还是正确的。比如辜氏对于儒经中某些名词的翻译有些释意化和自由化,而直译者对一些名词的理解也未必完全符合文本的原意。这个缺点是存在的。但倘把这个缺点放在近代中籍西译的历史进程中来考察,则仍感到辜氏翻译的这一缺点有两点积极意义:一是易于为西方读者所接受、理解和认同;二是纠正或弥补了在这之前西人翻译同一文本时表述不准确、不全面的缺陷。

总之,辜鸿铭的翻译儒经在中籍西译史上占有显著的地位,他第一次以个人之力独立完成了儒家经典的英译,从而彻底改变了过去靠外国传教士西译中国经典的历史,又为后人(如林语堂)的中籍西译提供了可资借鉴的范式,其贡献和成绩是值得我们称赞的。

### 三 严复与西方社会科学

严复是近代著名的维新启蒙思想家,也是我国近代第一个系统地介绍西方学术名著的翻译家,故蔡元培说:“五十年来介

绍西洋哲学的,要推侯官严复为第一。”<sup>①</sup>

严复(185— ),初名体乾,易名宗光,字又陵,后又更名复,字幾道,晚号愈鐸老人,福建侯官(今福州)人。他十四岁入福州船政学堂学习,课程有英文、代数、几何、化学、光学、地质、天文、航海等,学制五年。严复学习成绩优秀,毕业后分配到“建威”舰实习,航行南至新加坡、槟榔屿,北到直隶湾、辽东湾。这次实习不仅使他学到了实际的知识,汹涌奔腾的大海也大大开阔了他的视野。1877年(光绪三年),二十五岁的严复被派往英国留学,先后在抱士穆德大学院、格林尼茨海军大学学习,进步很快。严复学的是军事和数理化课程,但他的精力并未完全花在这些功课上,他还注意学习、钻研西方的社会科学。由于天资聪慧和刻苦学习,他对西学也有了较系统的了解。此时他还结识了清政府驻英使臣郭嵩焘并与之讨论中西学术政治,受到郭氏的赞赏。1879年(光绪五年)他学成归国,被船政大臣吴赞诚聘为船政学堂教员,后李鸿章又把他调到天津担任北洋水师学堂总教习。在当时的中国,不论西学和中学,严复都是第一流的。1895年中日甲午战争的失败对严复刺激很大,他决心译介西方学术著作以开启民智,救亡图存。

1898年严复所译赫胥黎(T. H. Huxley)的《天演论》(Evolution and Ethics)出版,在当时的思想界、学术界引起了很大影响。书中宣传的“物竞天择,适者生存”、“优胜劣败”的道理,成为当时进步的知识分子与封建顽固派进行斗争的思想武器,也成为他们日后推行维新变法、救亡图存的理论基础。“自严氏书一

<sup>①</sup> 蔡元培《五十年来中国之哲学》,见高平叔编《蔡元培全集》第4卷第351页,中华书局1984年版。

出 „……物竞天择之理 ,厘然当于人心 ,而中国民气为之一变。”<sup>①</sup> 根据“优胜劣败”的原理 ,它一方面使中国人民认识到中华民族已处于亡国灭种的边缘 ;另一方面 ,它又告诉人们要“与天争胜”、“自强保种”。如吴汝纶所阐发的 ,严复“盖谓赫胥黎氏以人持天 ,以人治之日新 ,卫其种族之说 ,其义富 ,其辞危 ,使读焉者怵焉知变 ,于国论待有助乎!”<sup>②</sup> 它让人感悟到 ,只要发愤图强 ,中国仍可有救。这对处于亡国灭种边缘的中国人民是一个极大的精神鼓舞。《天演论》的问世 ,使中国知识界获得了一种新的资产阶级的世界观 ,在思想认识和意识形态上取得了一次新的飞跃。无怪乎康有为 1896 年看到《天演论》的译稿后 ,惊为“眼中未见此等人” ,称赞“《天演论》为中国西学第一者也”。以至像吴汝纶这样正统的封建文人也为之写序 ,说“自吾国之译西书 ,未有能及严子者也”<sup>③</sup>。就连青年时代的鲁迅也视《天演论》为启蒙之书 ,在思想上受其影响很大。鲁迅接受进化论就是从《天演论》开始的。他曾说：“一有闲空 ,就照例地吃倭饼 ,花生米 ,辣椒 ,看《天演论》。”<sup>④</sup>

从 1898 年到 1912 年 ,这十多年间严复思想先进、精力充沛 ,是他在翻译上取得光辉成就的时期。他先后翻译并出版了斯宾塞(H. Spencer)的《群学肄言》(Study of Sociology) ,亚当·斯密(Adam Smith)的《原富》(An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations) ,约翰·穆勒(J. S. Mill)的《群己权界论》(On Liberty) ,甄克思(E. Jenks)的《社会通论》(A History of politics) ,约翰·穆勒的《穆勒名学》(A System of Logic) ,孟德斯鸠

① 汉民《述侯官严氏最近政见书》,载《民报》第 2 号。

② ③ 吴汝纶《天演论·序》,见《中国近代文论选》上册第 303、302 页。

④ 鲁迅《朝花夕拾·琐记》,见《鲁迅全集》第 2 卷第 296 页。

(Baro) 的《法意》(Spirit of Law) 耶方斯(W. S. Jevons) 的《名学浅说》(Primer of Logic) 等学术名著,影响很大,因此严复也成为当时翻译界最有成就、声望最高的翻译家。严复一生除翻译了西方八大学术名著外,还译有密克的《支那教案论》(1899)、据英人马孙摩栗思等著作编译的《英文汉诂》、卫西琴的《中国教育议》(1914)、根据外国报刊的消息和社论编译的《欧战缘起》(1915)等。严复的译著不仅在当时的思想界、学术界引起了广泛的影响,而且有些译著由于译笔的优美古雅,虽不是文学作品却具有一定的文学价值。严复为近代许多思想家、文学家所击节赞赏,不是没有原因的。

严复处在民族危亡、祖国灾难日深的近代,他从事翻译西方学术著作、介绍西方资产阶级的思想文化,并不是一时的兴趣,而是有着明确的目的性的。

首先,严复译书具有明确的爱国主义思想。甲午战争之后,世界列强瓜分中国的活动已日趋明朗化,诚如康有为在1895年秋写的《强学会序》中所描写的:“俄北瞰,英西睽,法南隣,日东眈,处四强邻之中而为中国,岌岌哉!况磨牙涎舌思分其余者,尚十余国。辽台茫茫,回变扰扰,人心皇皇,事势僂僂不可终日。”处在这种局势之下的严复,正在探寻着拯救祖国危亡的道路和策略。严复在《与梁任公论所译原富书》中说:“不佞生于震旦,当十九、二十世纪之交会,目击同种阽危,剥新换故,若巨蛇之蜕蛻而未由一藉手。其所以报答四恩,对扬三世,以自了国民之天责者,区区在此。”<sup>①</sup>由此可以看出严复译书正是出于爱国主义之动机。吴汝纶曾提出:“仰执事之译此书(指《天演论》),盖伤吾士之不竞,惧炎黄数千年之种族,将遂无以自存,而惕惕焉欲进之以人治

<sup>①</sup> 《严复集》第3册(书信)第517页。

也。本执事忠愤所发，特借赫胥黎之书，用为主文谏谏之资而已。”<sup>①</sup>此言真是一针见血。于此，严复自己也毫不回避。这在他为《天演论》写的自序和按语中表述得十分清楚。

其次，严复的译书又是为了打开人们的眼界，使国人真正认识西学的精华并以它为借鉴。他在《译天演论自序》中云：

近二百年，欧洲学术之盛，远迈古初，其所得以为名理、公例者，在在见极，不可复摇。……风气渐通，士知繻陋为耻，西学之事，问途日多。然亦有一二巨子，<sub>讷</sub>然谓彼之所精，不外象、数、形下之末，彼之所务，不越功利之间，逞臆为谈，不咨其实。讨论国闻，审敌自镜之道，又断断乎不如是也。

严复认为，西学的精华不仅仅在于船坚炮利和机器制造，即一般人所认为的“象、数、形下之末”，而更主要在于它的思想学说、科学方法及其先进的社会制度。他希望通过自己的译介西书，一方面纠正人们对西学“精华”的误解，另一方面也是为了帮助国人更正确地了解西学。他说：“复今者勤苦译书，羌无所为，不过悯同国之人于新理过于蒙昧，发愿立誓，勉而为之。”<sup>②</sup>

由上面的分析可以看出，在严复的翻译思想中蕴涵着思想启蒙和救亡图存这相辅相成的两大内容。也正是基于此，严复翻译西书不仅意在把西学正确地介绍给国人，而且在译书中又加了大量的按语发挥己见，以有助于变法图强。据王栻统计，严

<sup>①</sup> 吴汝纶《答严又陵（丙申七月十八日）》转引自《中国近代文论选》上册第304页。

<sup>②</sup> 严复《与张元济书（一）》，见《严复集》第3册（书信）第527页。

复一生翻译著作十多种,约一百七十多万字,而在译著中写有按语数百条,约十七万字,占他翻译总数的十分之一。<sup>①</sup>这十七万字的按语,其中有些属于名物的注释,以及对原著的补充和意见,最值得重视的是严复结合国内当时实际情况所发表的己见。比如在《天演论》许多按语中,他强调“与天争胜”、“自强保种”的观点,又把赫胥黎“与自然之国相对抗”的言论比附于荀子的“制天命而用之”的“人定胜天”的观点,都是他在民族存亡关头为救亡图存所发挥的己见。于此吴汝纶也已窥察到严复的用心:抑严子之译是书,不惟自传其文而已;盖谓赫胥黎氏以人持天,以人治之日新卫其种族之说”<sup>②</sup>也。他在《原富》按语中宣传民权思想:“吾未见其民之不自由者,其国可以自由也;其民之无权者,其国之可以有权也。……民权者,不可毁者也。必欲毁之,其权将横用而为祸甚烈者也。毁民权者,天下之至愚也。”他在《法意》按语中反对片面的贞操观念:“己则不义,则责事己者以贞。己之媵妾,列屋闲居。而女子其夫既亡,虽恩不足恋,贫不足存,而其身犹不可以再嫁。夫曰事夫不可以二固也,而幽居不答,终风且暴者,又岂理之平者哉?”他如主张废除国家专利和官办政策,奖励商业改革,取消禁例,归利于民<sup>③</sup>,则是有关自由发展中国民族资本主义经济的。他的这些按语,不仅是译著中的重要组成部分,而且也是研究严复思想的宝贵资料,由此可更加清晰地透视严复的翻译思想。

对于严复的翻译,人们虽然认识并不完全一致,但总的来说

① 见王栻《严复与严译名著》,载《论严复与严译名著》,商务印书馆1982年版。

② 吴汝纶《天演论·序》,见《中国近代文论选》上册第303页。

③ 见《原富·部丁·篇七论外属》,《严译名著丛刊》本,商务印书馆1980年版。

评价是很高的。1925年贺麟在《严复的翻译》一文中曾引梁启超、蔡元培、胡适以及日本学者、《清代全史》的作者稻叶君山的话来说明严复翻译的功绩和巨大影响,是很有说服力的。他还引了张嘉森的评论,张氏在《最近五十年》中云:

侯官严复以我之古文家言,译西人哲理之书,名词句调皆出独创。“物竞”、“天择”、“名学”、“逻辑”,已为我国文字中不可离分之部分。其于学术界有不刊之功,无俟深论。

平心而论,严复所译的八大学术名著,在当时可谓达到了最高的翻译水平,在十九、二十世纪之交,在中国恐怕很难找出能翻译这些学术名著的第二个人来,严复就曾自负地说:“有数部要书,非仆为之,可决三十年中无人为此者,纵令勉强而为,亦未必能得此精义也。”<sup>①</sup>回头审视一下近代的翻译实践,严复的话并不为过。

诚然,严复为了使他所译的书更符合当时中国社会的需要,在他所译的第一部作品《天演论》中加入了自己的观点,严复也知道这种译法不符合翻译的要求,故他说《天演论》“题曰达旨,不云笔译,取便发挥,实非正法”<sup>②</sup>。后来他译的《原富》、《群学肄言》、《群己权界论》、《社会通论》就基本上属于直译了。

严复之所以采用“达旨”的译法,一方面是由于西方学理的深奥,倘直译则无法了解;另一方面,他用“达旨”(译述)的方法是为了便于发挥自己的主张,以适应当时维新变法、救亡图存的需要,而这一点是当时的爱国者责无旁贷的。他在《译斯氏计

<sup>①</sup> 严复《与张元济书(一)》,见《严复集》第3册(书信)第525—526页。

<sup>②</sup> 《天演论·译例言》。

学例言》中说：“故不佞每见斯密之言于时事有关合者，或于己意有所牴触，辄为按论，丁宁反复，不自觉其言之长而辞之激也。”<sup>①</sup>意思是书中的观点、思想，如有与中国时事有关，或自己对其有所感触，则通过按语反复阐述，这也说明严复的译书固然是向中国人介绍西学，但他的介绍并非纯客观的介绍，而是有明确的目的性和鲜明的寓意，那就是为了中华民族的救亡图存。因此，对于严译西方名著的评价，我们必须考虑到近代这一时代背景因素，否则仅仅据现代翻译的标准来评价严译，恐怕很难探其真谛。费孝通曾经这样评价严译西方名著，他说，严复“翻译这套书，看来是有选择的。……这一套著作奠定了人类历史的一个时代——资本主义时代的理论基础。赫胥黎《天演论》里讲的‘优胜劣败，物竞天择’，用现代的话来说，就是我们不能落后，落后了就要被淘汰。这个很简单的道理，鼓动了我们上一辈的知识分子，如梁启超等，发扬民族意识，探索强国之道，从而引起了中国的维新运动。”<sup>②</sup>因此，我们评价严译必须考虑到近代这一时代因素以及严复的苦心。

从历史主义的观点看问题，严译名著还不仅只是“鼓动了我们上一辈的知识分子”，而且还为中国近代知识界、思想界带来了一种全然不同于过去的新的资产阶级世界观和方法论，他的这一套译著在中国建构了一个新的资产阶级理论基础，其中包括古典经济学、政法理论、形式逻辑、进化论、机械唯物论等。倘论中国近代译介的西学，严译八大名著在当时可谓最系统、最完整、最具科学意义的西学了。严复在西学传播史上的功绩，我以为绝不亚于盗火种给人类的普罗米修斯（Prometheus），这就是毛

① 《严复集》第1册（诗文）第101页。

② 费孝通《英伦杂感》载《文史资料选辑》第87辑第48页。

泽东为什么把严复与在中国近代史上惊天动地的洪秀全、康有为、孙中山并列，并把他作为“在中国共产党出世前向西方寻求真理的一派人物”<sup>①</sup>的代表者的原因了。

我之所以看重严译，还基于严复译文的文学因素。胡适曾说过：“严复译的书，有几种（《天演论》、《群己权界论》、《群学肄言》）在原本有文学的价值，他的译文在古文学史也应该占一个很高的地位。”<sup>②</sup>严复的译文其总体特点是古雅典丽，铿锵有声，显示出译者高深的古文功力。吴汝纶赞他的文章“自来译手，无似此高文雄笔”<sup>③</sup>。鲁迅也极爱严复的译文，一有空就读《天演论》。现在不妨看看《天演论》开头的这段文字：

赫胥黎独处一室之中，在英伦之南，背山而面野。槛外诸境，历历如在几下。乃悬想二千年前，当罗马大将恺彻未到时，此间有何景物。计惟有天造草昧，人功未施，其借征人境者，不过几处荒坟，散见坡陀起伏间。而灌木丛林，蒙茸山麓，未经删治如今者，则无疑也。怒生之草，交加之藤，势如争长相雄，各据一耗壤土，夏与畏日争，冬与严霜争，四时之内，飘风怒吹，或西发西洋，或东起北海，旁午交扇，无时而息。上有鸟兽之践啄，下有蚁蜂之啮伤，憔悴孤虚，旋生旋灭，菹枯顷刻，莫可究详。是离离者亦各尽天能，以自存种族而已。数亩之内，战事炽然，强者后亡，弱者先绝，年年岁岁，偏有留遗，未知始自何年，更不知止于何代。苟人

① 毛泽东《论人民民主专政》，见《毛泽东选集》一卷合订本第1359页，人民出版社1964年版。

② 胡适《五十年来中国之文学》，见《胡适文存二集》卷二第116页。

③ 吴汝纶《答严又陵（丁酉二月初七日）》，见牛仰山等编《严复研究资料》第250页，海峡文艺出版社1990年版。

事不施于其间，则莽莽榛榛，长此互相吞并，混逐蔓延而已，而诘之者谁耶！

这确实是一段优美的文字，笔调类似《庄子》，无怪乎鲁迅在南京读书时，星期天跑到城南买来“白纸石印的一厚本《天演论》”，翻开一看便被这段美文吸引住了：“哦，原来世界上竟还有一个赫胥黎坐在书房里那么想，而且想得那么新鲜？一口气读下去，‘物竞’、‘天择’也出来了，苏格拉第、柏拉图也出来了，斯多噶也出来了。”<sup>①</sup>

严复的译文确实比较典雅古朴，他又强调“用汉以前的字法、句法”<sup>②</sup>，让读者更觉艰深难懂，从传播西学和思想启蒙的角度来讲确实不利于普及和流传，对这点梁启超早就有所批评。<sup>③</sup>梁氏的意见是正确的，而严复却颇不以为然。<sup>④</sup>今天我们不必纠缠这个枝节。因为这点并不重要，问题的核心在于正确认识严复为何要用古文翻译西方学术著作？我以为这里有其主、客观两方面的原因。从作者自身的条件（主观上）讲，严复是一位古文家，长于用古文写作。他自己就说：“实则精理微言，用汉以前字法、句法，则为达易；用近世利俗文字，则求达难。”<sup>⑤</sup>质言之，也就是用古文表述易，用通俗文字（如白话）表述难，这是有古文素养、用惯了文言的知识分子的通病。以倡导文界革命、使用通俗文体著名的梁启超也有这种亲身感受。他在翻译《十五小豪杰》时，本拟用通俗文体，但译了两三回之后，中途又改用文

① 鲁迅《朝花夕拾·琐记》，见《鲁迅全集》第2卷第296页。

② ⑤ 《天演论·译例言》。

③ 详见梁启超《介绍新著 原富》，载《新民丛报》第1号。

④ 参见严复《与梁启超书（二）》，见《严复集》第3册（书信）第516—517页。

白参半的文体来译。梁启超说：“本书原拟用《水浒》、《红楼》等书体裁，纯用俗语，但翻译之时，甚为困难，参用文言，劳半功倍，计前数回文体，每点钟仅能译千字，此次则译二千五百字。译者贪省时日，只得文俗并用。明知体例不符，俟全书杀青时，再改定耳。”<sup>①</sup>与梁启超译《十五小豪杰》的同一年，鲁迅在译《月界旅行》时也说过类似的话：“初拟译以俗语，稍逸读者之思索。然纯用俗语，复嫌冗繁，因参用文言，以省篇页。”<sup>②</sup>鲁迅译文的“文白参半”不仅是为了“以省篇页”，其中也有个习惯和文字表达技巧问题。质言之：用古文译西书，特别是汉以前文体易于达意，而用通俗文体译书不习惯，反而速度慢，达意亦难。我认为这是严复选用古文译西方著作的主观原因。

另一方面，严复用古文翻译西方著作还有一个社会因素（客观原因），就是想借古文来提高译文的价值。首先窥破此秘密的是胡适。胡适在《五十年来中国之文学》（1922）中说：“严复用古文译书，正如前清官僚戴着红顶子演说，很能抬高译书的身价，故能使当日的古文大家认为‘骎骎与晚周诸子相上下’。”<sup>③</sup>这是一针见血的批评。众所周知，在近代的知识界，对文言与白话的认识虽有不同，但这是就其功能性而言（白话可供初识字的下层群众阅读，便于启蒙），而在语言的价值观上则是相同的：主张用白话的人和不主张用白话的人都认为：语言分为雅言（文言）与俗语（白话）两种，前者是真正的文学语言，是登大雅之堂的“美文”，后者则是给初识字的妇孺和普通老百姓启蒙的工具。

① 梁启超《十五小豪杰》第四回末译后记，见《饮冰室合集》第11册；“专集之九十四”第20页。

② 鲁迅《月界旅行·辨言》，见《鲁迅全集》第10卷第152页。

③ 《胡适文存二集》卷二第115—116页。

正因为语言的价值观上他们有共同的观点,所以在知识界中仍普遍地认为语言有雅俗和层次的高低之分。用文言写成的古文被人们视为高文典册,而白话文则只是启蒙和宣传的普及读物。吴汝纶之所以称赞“严译”“骘骘与晚周诸子相上下”,也就是因为它用的是古文。倘“严译”用的是白话,同样是《天演论》,恐怕这位桐城派古文大师是不会给它写序的,而严复的译著也不会在学术界乃至整个社会上产生这样强烈的反响。明乎此,对于严译用古文翻译西哲名著,就不必再苛责了。

#### 四 戢翼翬与普希金

普希金第一部小说的中译者戢翼翬是我国第一批留日学生,他于1903年首先把《上尉的女儿》(*Капитанская Дочка*)由日文译成中文。

戢翼翬(?—1908),字元丞,湖北房县人。他是1896年首批派遣的十三名留学生之一<sup>①</sup>,到日后就读于嘉纳治五郎的私塾和专门学校。1900年春,他在东京与沈云翔等人创立中国留日学生的第一个爱国团体励志会(又称励志社),自任干事。团体以“联络情感,策励志节”为宗旨。他思想激进,同年7月参与唐才常在汉口发动的自立军起义,失败后他自汉口经上海又逃回日本。这年冬,乃与杨廷栋、杨荫杭、雷奋等人在日本组织了译书汇编社,社员十四人<sup>②</sup>,戢被公推为社长。他们创办了《译

① 首批留日学生十三人是:唐宝锷、朱忠光、胡宗瀛、戢翼翬、吕烈辉、吕烈煌、冯篁谟、金维新、刘麟、韩筹南、李清澄、王某和赵某。

② 社员除上面提到的四人外,尚有王植善、陆世芬、周祖培、金邦平、富士英、章宗祥、汪荣宝、曹汝霖、钱承志、吴振麟。除王植善(上海育材学堂总理)外,其余均为在东京的中国留日学生。

书汇编》月刊,主要登载翻译的西方政治、法律著作,如创刊号上就刊登了法国卢梭的《民约论》、孟德斯鸠的《万法精理》、美国伯盖司的《政治学》、德国伯伦知理(今译布伦奇利)的《国法泛理》等,此后,又刊载过英国斯宾塞的《政治进化论》、《社会平权论》、《教育论》与美国威尔孙的《政治泛论》。可以看出,戡翼翬主办的《译书汇编》对传播西方资产阶级的民主政治学说有很大贡献。冯自由在《辛亥前海内外革命书报一览》中说:“留学界出版之月刊,以此(指《译书汇编》)为最早。所译卢骚《民约论》、孟德斯鸠《万法精理》、斯宾塞《代议政治论》等名著,促进吾国青年之民权思想,厥功甚伟。”<sup>①</sup> 1901年夏又参与编辑《国民报》宣传革命,反对保皇学说。

戡翼翬也是一位翻译家。他曾和唐宝锷合著过一本《东语正规》,被日本学者实藤惠秀称为“划时代的日语教科书”<sup>②</sup>,此书对中国留学生学习日语颇有帮助。他还翻译过日人辰巳小二郎的《万国宪法比较》和德国学者那特轻的《政治学》(据日译本重译),又与章宗祥、马岛渡、宫地贯道编译过《政治类典》(四巨册)以及若干集体译著。在近代译坛日文翻译方面,他的贡献是很大的。

戡翼翬在文学上的主要贡献是他翻译了普希金的小说《上尉的女儿》,译名为《俄国情史》,这是普希金的第一个中文译本。

普希金(А С Пушкин, 179 — )是俄罗斯最杰出的诗人和文学家,是俄罗斯近代文学的奠基者和俄罗斯文学语言的创建者,生前即誉满全球。高尔基在《俄国文学史》中称他为“俄国文学之始祖”,是“伟大的俄国人民诗人”。十九世纪三十年代的俄

<sup>①</sup> 冯自由《革命逸史》第3集第143—144页。

<sup>②</sup> 实藤惠秀著、谭汝谦等译《中国人留学日本史》第21页。

国政治更加腐败和黑暗,农民生活也愈来愈贫困,严酷的现实迫使作家更加注意社会现实问题,普希金于1836年创作并完成了以反映十八世纪普加乔夫起义为题材的长篇小说《上尉的女儿》。小说虽然是在写历史,其着眼点在于反映当时的农民问题,并真实地塑造了农民起义领袖普加乔夫的形象,在普希金的文学创作中占有很重要的地位。他的这部名著欧美和日本都早有译本,可是在中国直至诗人逝世六十六年后的1903年才有第一个译本。

戢翼翬的这个中译本是一个平装铅印本,灰色封面上印着竖排的“俄国情史”四个大字,正文前印有黄和南写的《俄国情史·绪言》,正文第一面的标题是《俄国情史·斯密士玛丽传》,括号中注明“一名《花心蝶梦录》,俄国普希金(普希金)原著”,下面又写着:“日本高须治助译述,房州戢翼翬重述”,正文六十七页,书的版权页上署“光绪二十九年(1903)五月十五日印刷,光绪二十九年六月十五日出版”。需要说明的是《俄国情史》并不是根据俄文本直接翻译的,因为戢翼翬并不通俄语,他是据高须治助的日译本《露国奇闻·花心蝶梦录》重译的。此书有法木书店1883年(日本明治十六年)6月初版本;又有1886年(明治十九年)11月再版本,再版时改书名为《露国情史·スミス·マリ之传》(即《俄国情史·斯密士玛丽传》),戢译本的书名就是据这两种日译本而来。

戢翼翬译的《俄国情史》显系意译,他不仅将原小说自叙传体改为第三人称叙事,而且删掉和压缩了很多场景描写和心理描写,戢氏中译本显然比原著要逊色得多。今《上尉的女儿》白话译文为八万七千字(以安徽人民出版社1982年出版的冯春译本《普希金小说集》为据),戢翼翬本仅二万五千万字,字数压缩了三分之二。任意删节,是近代翻译文学中一个较普遍的弊病。尽管如此,《俄国情史》作为普希金的第一个中文译文,它首次向中国人民介绍了普希金这一小说名著,其意义是很重大的。另

一方面,从严格意义上的翻译文学来讲《俄国情史》也是俄罗斯文学的第一个中文译本。因为在此之前的《俄国政俗通考》(1900)中虽然选译过克雷洛夫的三篇寓言,但它们是美国传教士林乐知口译的。若再就此而论,戢翼翬翻译的《俄国情史》就具有双重的开创意义了。

戢翼翬在近代文化史上的另一贡献是书籍的洋装。中国的书籍,近代以来在印刷上虽有很大进步,但二十世纪前中国的书籍均是旧装本,洋装本的出现在本世纪初。二十世纪前,中国的书籍装订是单面印刷和对折装订的,连西方传教士在中国印的翻译西书也是这种样式,史称旧装本,这是西方传教士为照顾中国人传统印刷款式和审美习惯而故意采用旧装形式。日本留学生在日本印刷的书籍采用洋纸、两面印刷、洋式装订,史称洋装本,而首先采用洋装本的就是戢翼翬。关于这点本书在第一章第六节中已有详述。

1901年国民社出版、出洋学生编辑所发行的谭嗣同的《仁学》是洋装本,特别是戢翼翬与日本下田歌子合作在上海创办的作新社,专门出版洋装书,这些洋装书在当时的出版界具有示范的作用,所以实藤惠秀在《中国人留学日本史》中说:“戢翼翬身兼译书汇编、作新社、出洋学生编辑所、国民社和国民报社等出版机构的重要领导职位,对推动中国出版事业的近代化有一定的功劳。如果说戢氏是中国书刊洋装化之父,似亦不为过。”<sup>①</sup>洋装书的出现不仅是中国出版史上的大事,而且也是中外文化交流的产物。从后一意义上讲,洋装书亦可视为戢翼翬在中外文化交流史上的贡献。

<sup>①</sup> 实藤惠秀著、谭汝谦等译《中国人留学日本史》第260页。

## 五 邹容、陈天华与西方资产阶级革命

邹容和陈天华青少年时期即留学日本,是呼吸过欧风美雨的先进青年知识分子。他们具有强烈的反封建专制的革命思想,热切呼唤资产阶级民主革命,希望在中国出现一个资产阶级民主共和国,并都为此献出了自己的生命。

邹容(1885—1905),原名绍陶,字蔚丹,四川巴县人(亦作重庆人),商业资产阶级家庭出身,少年时代受过传统教育,诵读《四书》、《五经》、《史记》、《汉书》,家庭希望他走科举致仕、光宗耀祖的道路。但他不愿科举,曾对父亲表示:“臭八股,儿不愿学,满场,儿不爱入。衰世科举,得之又何用!”<sup>①</sup>邹容所感兴趣的是世界的新知识,为此他跟日本人学习日文和英文,并开始阅读国外各种传播新思想的书报,逐渐形成他的资产阶级的民主思想。1902年,他开始考虑如何揭露清王朝的罪恶和唤起民众的问题,于是着手写一本小册子,这就是1903年完成的《革命军》。章太炎曾为《革命军》写序,文章登在《苏报》上,因之发生了轰动全国的“苏报案”。章太炎被监禁。邹容自投捕房而被关在狱中受尽种种折磨,于1905年死于上海西牢,年仅二十一岁。

邹容的《革命军》是他激进的资产阶级民主革命思想的体现,此书一出即在社会上获得极大的反响。诚如鲁迅所说的,辛亥革命前夜的宣传文字;“倘说影响,则别的千言万语,大概都抵不过浅近直截的‘革命军马前卒’邹容所做的《革命军》”<sup>②</sup>。《革命军》以它最先进的时代革命思想,雄伟磅礴的气势,汪洋恣肆、

① 邹鲁《中国国民党史稿·邹容传略》,商务印书馆1938年版。

② 鲁迅《杂忆》,见《鲁迅全集》第1卷第221页。

激越昂扬的美学风格显示了近代革命文学的实绩。

《革命军》是一部具有激进的革命思想和强烈战斗色彩的政论，它最突出的一点就是彻底的反清的民主革命思想。反对封建专制和呼唤民主革命是《革命军》的两大主题。作者以西方资产阶级启蒙思想家卢梭、孟德斯鸠的“天赋人权”、自由平等理论为依据，认为“有生之初，无人不自由，即无人不平等，初无所谓君也，无所谓臣也”。但后来一些“独夫”、“民贼”为“夺众人之所有而独有之”，尊自己为“君”、为“皇帝”，由此他历数封建君主专制的罪恶，认为这是中国贫穷落后的根源。而清王朝则集一切封建君主专制罪恶之大成，比历代封建王朝更变本加厉，作者并以此与欧美资产阶级国家的共和政体、民主自由相比，对封建君主专制的反动本质进行了十分深刻的批判。

由此出发，邹容在《革命军》中开宗明义地提出：“要‘扫除数千年种种之专制政体，脱去数千年种种之奴隶性质’，并热烈地呼唤‘革命’：‘郁郁勃勃，莽莽苍苍，至尊极高，独一无二，伟大绝伦之一目的，曰‘革命’。巍巍哉，革命也！皇皇哉，革命也！”接着他又以“呼天吁地，破颡裂喉”的声音高呼：“我中国今日不可不革命”：

吾于是沿万里长城，登昆仑，游扬子江上下，溯黄河，竖独立之旗，撞自由之钟，呼天吁地，破颡裂喉，以鸣于我同胞前曰：呜呼！我中国今日不可不革命，我中国今日欲脱满洲人之羁缚，不可不革命，我中国欲独立，不可不革命，我中国欲与世界列强并雄，不可不革命，我中国欲长存于二十世纪新世界上，不可不革命，我中国欲为地球上各国、地球上主人翁，不可不革命。

“不可不革命”就是必须革命。接着，邹容仍连用一系列的排比句反复阐述革命的重要：“革命者，天演之公例也；革命者，世界之公理也；革命者，争存争亡过渡时代之要义也；革命者，顺乎天而应乎人者也；革命者，由野蛮而进文明者也；革命者，除奴隶而为主人者也。”欢呼革命，礼赞革命，是邹容《革命军》的主旋律。邹容对革命的这种热切呼唤，充满着强烈的爱国主义思想和民主精神，这在资产阶级民主革命正蓬勃发展的当时具有极大的鼓动力量和宣传作用。诚如当时的留日学生在《祭邹容文》中所说：“《革命军》出世兮，张我大武，奋三寸管以哀告同胞兮，庶挽回我国步。不翼不胫而飞走海内兮，群捧读以当露布。”<sup>①</sup>《革命军》既是讨伐封建君主专制的檄文，也是进军革命的战歌。

《革命军》对西方资产阶级启蒙思想的赞扬和宣传，是它重要的思想价值之一。他在文中多次介绍卢梭的《民约论》、孟德斯鸠的《万法精理》、弥勒约翰<sup>②</sup>的《自由之理》与《法国革命史》、美国的《独立宣言》，又极力称赞华盛顿、拿破仑等资产阶级政治家、军事家，目的在以资产阶级的自由、平等、民主和天赋人权学说来批判封建君主专制，并为资产阶级革命提供理论武器。他说：“夫卢骚（梭）诸大哲之微言大义，为起死回生之灵药，返魄还魂之宝方。金丹换骨，刀圭奏效，法、美文明之胚胎，皆基于是。我祖国今日病矣，死矣，岂不欲食灵药、投宝方而生乎？苟其欲之，则吾请执卢梭诸大哲之宝幡，以招展于我神州土。”《革命军》关于西方资产阶级革命理论的介绍和阐发，对唤醒当时人们的民主革命意识，提高人们的思想水平具有积极的意义。吴

① 载《醒狮》第1期（1905年9月）。

② 今译约翰·穆勒（J. S. Mill, 1806—1873）英国著名的哲学家、经济学家、逻辑学家。

玉章说：“这本书的出版，对人们从资产阶级改良主义思想跃进到资产阶级革命思想，却起了很大的推动作用。”<sup>①</sup>

《革命军》另一重要内容是明确地提出了建立资产阶级民主共和国的政治纲领。推翻封建王朝之后建立一个什么样的国家，在革命派内部还存在着认识上的分歧，以至在二十世纪初仍有一些人认为，推翻清王朝之后应建立一个汉族的帝国。在这种情况下，邹容的《革命军》明确提出建立一个资产阶级共和国，便具有重要的现实意义。邹容不仅提出“中华共和国”的口号，而且又“模仿美国独立主义”，参照美国宪法，结合中国国情，制定了建立共和国的步骤和基本纲领二十五条，如“建立中央政府，为全国办事之总机关”，各省投票公举一总议员，由总议员中再投票公举一总统。《革命军》还得出：在共和国内，“男女一律平等，无上下贵贱之分”，既要承担“国民之义务”，又享有“言论、思想、出版”等自由；“生命自由及一切利益之事，皆属天赋之权利”。由此不难看出：邹容的“中华共和国”的模式，基本是以欧美资产阶级国家为榜样，具有鲜明的资产阶级共和国的性质。作者在书的结尾高呼“中华共和国万岁”、“中华共和国四万万同胞的自由万岁”，这对二十世纪初的中国人民来说，无疑是一个极大的精神鼓舞。

《革命军》虽然是一部政论，但它的语言不仅生动活泼，讲究词采，而且句式多变换，或设问，或排比，或重叠，强化语势，具有较强的文学色彩。如：

……尔其率四万万同胞之国民，为同胞请命，为祖国请命，擲尔头颅，暴尔肝脑，与尔之世仇满洲人，与尔之公敌爱

<sup>①</sup> 吴玉章《辛亥革命》第58页，人民出版社1969年版。

新觉罗氏 ,相驰骋于枪林弹雨中 ,然后再扫荡干涉尔主权外来之恶魔 ,则尔历史之污点可洗 ,尔祖国之名誉飞扬 ,尔之独立旗已高标于云霄 ,尔之自由钟已哄哄于禹域 ,尔之独立厅已雄镇于中央 ,尔之纪念碑已高耸于高冈 ,尔之自由神已左手指天 ,右手指地 ,为尔而出现。嗟夫 !天清地白 ,霹雳一声 ,惊数千年之睡狮而起舞 ,是在革命 ,是在独立。

这种语言的特点 ,饱含革命激情并带有强烈的鼓动性 ;“跳踉搏跃”“震以雷霆之声”<sup>①</sup> ,这也正是资产阶级革命散文家的美学风格。

如果说邹容只是提出了建立资产阶级共和国的理想 ,那么 ,陈天华的《狮子吼》则具体描绘了资产阶级民主共和国的蓝图。

陈天华(1875—1905) ,原名显宿 ,字星台 ,又字过庭 ,别号思黄 ,湖南新化县人。他自幼聪慧 ,喜欢阅读历史书籍、传奇小说 ,尤其喜爱民间流行的说唱文艺。后入新化实业学堂 ,接触新学书报 ,思想进步很快 ,慨然以澄清天下为己任。他曾书一联曰 :“莫谓草庐无俊杰 ,须知山泽起英雄。”<sup>②</sup> 后赴日留学 ,在日本受到留学生革命思潮的影响 ,思想进步很快 ,他与杨笃生编印《游学译编》及《新湖南》 ,宣传祖国危亡的局势 ,呼唤民主革命。1904年(光绪三十年)他又与黄兴、刘揆一、杨笃生组织革命团体兴中会。后回国准备发动湖南起义 ,事泄未成 ,陈天华因之被捕入狱 ,获释后又赴日本与宋教仁等创刊《二十世纪之支那》。

<sup>①</sup> 章太炎《革命军·序》,见汤志钧编《章太炎政论选集》第193页,中华书局1977年版。

<sup>②</sup> 转引自《陈天华生平简介》,见刘晴波等编校《陈天华集》第1页,湖南人民出版社1982年第2版。

1905年同盟会在东京成立,陈天华也是发起人之一,并担任书记部工作,后又担任《民报》的撰述员。1905年冬,日本政府颁布《取缔清韩留学生规则》,八千名中国留学生纷纷表示抗议。陈天华为激励留日学生的爱国义愤并坚持到底,愤而自杀,遗书留学生总会诸干事和全体留学生:“全体一致务期始终贯彻,万不可互相参差,贻日人以口实。”<sup>①</sup>殉国时年仅三十岁。

陈天华的作品多数是政论文字,《论中国学生同盟会之发起》、《论中国宜改创民主政体》、《中国革命史》都是传诵一时的名篇,但他也写过弹词和小说。

《狮子吼》就是陈天华写的一部章回小说,原载《民报》“小说”栏内<sup>②</sup>,共八回,未完。这是一部带有浓重革命理想色彩的政治小说。小说以浙江舟山岛西南民权村为背景,描写一群知识青年的革命活动。民权村是一个有三千多户的村庄,村中有议事厅、警察局、邮政局、医院、公园、图书馆、体育会,还有十余所学堂、三个工厂、一个轮船公司。这显然是作者心目中资产阶级民主共和国的缩影。民权村有很多人到外国留学,新学盛行,男女平等,妇女都不缠足。由于民权村的人善于学习西方的长处,事事能与西方平等,外国人从不敢欺侮村民。小说中这些背景描写,鲜明地寄托着作者学习西方、刷新政治和反侵略的爱国思想。在陈天华看来,只有学习别人的长处,克服自己的短处,赶上并超过西方列强,有了反抗侵略的力量,中国才不会被人欺侮。

陈天华是一位资产阶级革命家,他的理想有别于资产阶级

<sup>①</sup> 陈天华《绝命词》,见刘晴波等编校《陈天华集》第234页。

<sup>②</sup> 载《民报》第2、3、4、5、7、8、9号,时间从1904年(光绪三十年)冬至1905年11月。

维新派的学习西方、变法革新,作者的政治理想是推翻封建君主专制(即推翻清王朝),建立资产阶级民主共和国,这点在小说《楔子》中通过梦境已有描述。《楔子》中写道:“只觉音韵悠扬,饶有别致,非同尘世之词曲。又走到右厢看看,只见挂着‘共和国图书馆’的牌子,那里面的书册不知有几十万册,多是生平所没见过的。有一巨册金字标题《共和国年鉴》内称:全国大小学堂三十余万所,男女学生六千余万。陆军常备军二百万,预备兵及后备兵八百万。海军将校士卒共一十二万,军舰总共七百余只,又有水中潜艇及空中战艇数十只。铁路三十万里,电车铁路十万里,邮政局四万余所,轮船帆船二千万吨。各项税银每年二十八万万圆,岁出亦相等。又一大册,用黄绢包裹,表面画一狮子张口大吼之状,题曰《光复纪事本末》,共分前、后两编,总计约有三十万言。前编是言光复的事,后编是言收复国权完全独立的事。”但由于《狮子吼》是一部未完成的作品,未能完全显现出作者的全部艺术构思。不过我们从书中人物设计和实践活动,也可看出陈天华反对封建专制、推翻清王朝的民主革命思想。

小说描写了资产阶级革命知识分子的形象,孙念祖、孙绳祖、孙肖祖、狄必攘和他们的老师文明种是其代表。前四人代表青年一代,文明种属于由守旧派转化为革命派的老一代知识分子。他们成立自治会、演说会,宣传资产阶级革命思想家卢梭的《民约论》,又组织军训、体操,倡导尚武精神,后来念祖、肖祖与绳祖之妹女钟出洋留学,绳祖在家乡开报馆,狄必攘则赴内地活动,联络会党,组织民众,反对封建专制,宣传民主革命。《狮子吼》从艺术上来讲并不算成功,作品中出现的人物很多,但多数是一些类型化的符号,缺乏个性色彩。小说中叙述成分多于描写,且又多议论,带有一般政治小说的通病。但在艺术上有一点值得注意,即倒叙法的应用。小说先叙述中华民族光复后五十

年的繁华富强景象,然后再回头叙述光复前民权村组织反清活动的情况。这种倒叙手法的运用,前已有梁启超的小说《新中国未来记》。二者大约均受日本政治小说《雪中梅》(末广铁肠著)的影响。

## 六 苏曼殊与日本

苏曼殊是一个具有传奇色彩和浪漫性格的诗人。由于他有日本血统,又曾留学日本,作品中还常写到日本女性,这便使苏曼殊和日本发生了多重关系,形成了许多谜。

苏曼殊(1884—1918),原名戡,字子驩,小名三郎,后改名元(玄)瑛,曼殊是他的法号。原籍广东香山县。曼殊父苏杰生,系横滨英商万隆茶行买办,有妻妾多人。苏曼殊的生母是日本人河合仙(杰生妾)的妹妹河合若。河合若(亦称若子)在苏家助理家务,与杰生发生性关系生曼殊。曼殊生后三个月,若子即被迫离开苏家,曼殊便由河合仙抚养。四五岁时,曾被接至东京与生母河合若生活过一段时间。六岁时,曼殊由嫡母黄氏带回广东,十三岁又随二姑母、姑丈至上海,与生父和庶母陈氏同住,从西班牙牧师罗·庄湘学习英文。十五岁(1898)曼殊随表兄林紫垣赴日,在横滨考入华侨办的大同学校乙级班,与冯懋龙(自由)、郑贯一、张文渭等人同学。十七岁时他曾在广东新会县崖山慧龙寺首次剃度。不久,重返横滨。十九岁(1902)至东京考入早稻田大学高等预科中国留学生部。同年冬,参加革命团体青年会并结识进步青年。1903年,激于爱国义愤他参加了拒俄义勇队,为此遭表兄林紫垣的反对,断绝对他的供给,于是被迫退学回国。1904年至1906年,他先后任湖南实业学堂、江南陆军小学、长沙明德学堂、芜湖皖江中学等校教员,并结识了张继、杨德

邻、杨守仁、刘三、赵声、陶成章、龚宝铨、柳亚子等革命同志和进步人士，这对曼殊思想的发展有一定的积极影响。1907年，他再次东渡日本，看望养母河合仙，在日本与章炳麟同住《民报》社。1908年，他在日本居清寿馆专读拜伦诗，对这位英国大诗人的诗极其喜爱，称拜伦和雪莱为“灵界诗翁”。后来他曾去南洋等地，辛亥革命后回国，在上海应《太平洋报》之聘主笔政，与柳亚子、朱少屏等共事，大约于此时参加南社。1918年病逝，葬于杭州西湖孤山北麓。

苏曼殊是近代著名的诗人、小说家和翻译家，他在文学上的贡献是多方面的，但成就最高、影响最大的还是他的诗。曼殊的感时忧国之泪、壮怀难酬之志，以及缠绵悱恻之情均融入于他那空灵优美的诗中，以它丰富而真挚的情感、动人的艺术魅力吸引着千千万万的读者。如他的两首述志诗：

蹈海鲁连不帝秦，茫茫烟水著浮身。国民孤愤英雄泪，洒上鲛绡赠故人。<sup>①</sup>

海天龙战血玄黄，披发长歌览大荒。易水萧萧人去也，一天明月白如霜。<sup>②</sup>

这两首诗均写于1903年，是诗人现存最早的作品。诗人以义不帝秦的鲁仲连和舍身刺秦王的荆轲自许，表现了曼殊昂扬的革命激情和反清的革命民主主义思想。诗的风格既慷慨激越，又悲壮苍凉，令人感发兴起。

① ② 《以诗并画留别汤国顿》之一、之二，见马以君编《苏曼殊文集》上册第3页，花城出版社1991年版。以下所引苏曼殊诗均见此书。

曼殊崇敬民族英雄,他在自己的作品中经常通过追怀南宋和明末清初的民族英烈来激发人们的民族意识和反清的革命精神。他的《岭海幽光录》(1908)和小说《断鸿零雁记》均描述过明末清初广东人民的抗清斗争。在《燕子龕诗》中,曼殊有悼念郑成功的诗《谒平户延平诞生地》云:

行人遥指郑公石,沙白松青夕照边。极目神州余子尽,袈裟和泪伏碑前。

“极目神州余子尽”固然表现了曼殊脱离群众,看不到革命人民力量的思想局限,但由此也反映了诗人渴望再出现像郑成功这样的英雄人物来收拾祖国残破河山的愿望。家国深情,寓于字里行间。

曼殊极喜拜伦(G. G. Byron, 1788—1824)的诗,对他评价甚高。这不仅因为拜伦是一位杰出的诗人,而且还因为他是一位爱国主义者,是一位投身于民族解放运动的战士,并为此而献身。他有《题拜伦集》云:

秋风海上已黄昏,独向遗编吊拜伦。词客飘蓬君与我,可能异域为招魂。

诚如鲁迅在《杂忆》中所说:“其实那时 Byron 之所以比较为中国人所知,还有别一原因,就是他的助希腊独立。时当清的末年,有一部分青年的心中,革命思想正盛,凡有叫喊复仇和反抗的,便容易惹起感应。”<sup>①</sup>曼殊歌颂拜伦乃至译拜伦的诗,都与

<sup>①</sup> 《鲁迅全集》第1卷第220—221页。

此有关。

在曼殊的抒情诗中,缠绵悱恻、情深意浓的还是他的爱情诗。曼殊一生结识许多妙龄女郎,既有日本女郎静子<sup>①</sup>、英国女郎雪鸿这样的闺秀,也有百助、金凤、雪花南之类的歌妓。曼殊又是一位多情善感的人,自然有不少罗曼史。这在他的诗中均有表现。在曼殊爱情诗中既有爱情的温馨:“绿窗新柳玉台旁,臂上犹闻椒乳香”<sup>②</sup>;“兰蕙芬芳总负伊,并肩携手纳凉时”<sup>③</sup>;也有幸福之余的陶醉:“华严瀑布高千尺,未及卿卿爱我情”<sup>④</sup>;“旧厢风月重相忆,十指纤纤擘荔枝”<sup>⑤</sup>;更有相思的痛苦:“日日思卿令人老,孤窗无那正黄昏”<sup>⑥</sup>;“一杯颜色和双泪,写就梨花付与谁?”<sup>⑦</sup>另一方面,诗人也描画了女主人公各种各样的情态,或一见钟情:“异国名香莫浪偷,窥帘一笑意偏幽”<sup>⑧</sup>;或羞涩:“露湿红蕖波底袜,自拈罗带淡蛾羞”<sup>⑨</sup>;或娇媚:“酡颜欲语娇无力,云髻新簪白玉花。”<sup>⑩</sup>诗人写恋爱中少女的情态,情深意真,传神入微。如他写给百助枫子的两首:

桃腮檀口坐吹笙,春水难量旧恨盈。华严瀑布高千尺,  
未及卿卿爱我情。<sup>⑪</sup>

① 静子,曼殊小说《断鸿零雁记》中的女主角,是一位娴静、知礼、具有丰富感情的日本女性,钟情于三郎。三郎虽爱静子,但自己有隐痛(出家人)未便向静子启口。三郎陷于禅心和爱心的矛盾中,最终以悲剧结束。

② 苏曼殊《无题》八首之一。

③ ⑤ ⑧ ⑨ ⑩ 苏曼殊《东居杂诗》之十九、之十九、之五、之七、之十三。

④ ⑪ 苏曼殊《本事诗》十首之五。

⑥ 苏曼殊《本事诗》三首之三。

⑦ 苏曼殊《为调筝人画像二首》。

碧玉莫愁身世贱，同乡仙子独销魂。袈裟点点疑樱瓣，半是脂痕半泪痕。<sup>①</sup>

在曼殊的爱情诗中值得注意的是抒写爱心与禅心矛盾的诗篇。曼殊是极多情的，又受到妙龄女郎的青睐，他不可能不动心；但他是一位出家人，不愿改变初衷，不可能接受她们的爱情，这便产生了内心的矛盾与斗争，造成感情上的波澜和极大的痛苦。这时诗人总是以佛法来解除这种矛盾与痛苦，其《寄调筝人》三首之一云：

禅心一任蛾眉妒，佛说原来怨是亲。雨笠烟蓑归去也，与人无爱亦无嗔。

“与人无爱亦无嗔”，曼殊能做得到的吗？恐怕很难。他虽也表示“忏尽情禅空色相，琵琶湖畔枕经眠”<sup>②</sup>，但情感的波涛和爱情的魅力是难以抗拒的。看他的《寄调筝人》三首之三：

偷尝天女唇中露，几度临风拭泪痕。日日思卿令人老，孤窗无那正黄昏。

在僧人诗中这算是出格与大胆的了。他敢于与女郎接吻，这已大破佛戒。这种行动，他似非偶尔一次。曼殊另有《译拜伦答美人赠束发髻带诗示调筝人》云：“朱唇一相就，沟液皆芬香。相就不几时，何如此意长？”

① 苏曼殊《本事诗》十首之三。

② 苏曼殊《寄调筝人》之二。

曼殊这类爱情诗大多写得缠绵悱恻,哀婉凄绝,读之悲伤,催人泪下:

无量春愁无量恨,一时都向指间鸣。我已袈裟全湿透,  
那堪重听割鸡箏。<sup>①</sup>

乌舍凌波肌似雪,亲持红叶索题诗。还卿一钵无情泪,  
恨不相逢未剃时。<sup>②</sup>

这些诗篇,不知拨动过多少青年人的心弦,引起过多少读者的共鸣。如果说这部分诗的意义,除了审美价值外,则反映了近代知识分子在黑暗势力面前出世与入世、反抗与动摇、追求自由与自造藩篱的矛盾心态,对于考察二十世纪初那个特定时代的一种畸形性格形态自有一定的认识价值。

苏曼殊的诗在艺术上是很有特色的:自然纯真、不假雕琢、圆润流利、清秀明隽,读之令人回肠荡气。他的诗多系七绝,取法于晚唐的李商隐、杜牧和近代的龚自珍。郁达夫在《杂评曼殊的作品》中说:“他的诗是出于定庵的《己亥杂诗》,而又加上一层清新的近代味。所以用词很纤巧,择韵很清谐,使人读下去就能感到一种快味。”作者善以情景交融的传统手法,以清丽而富有音韵美的语言来创造明丽含蓄而又隽永的意境,富有情韵,耐人寻味。高旭说:“雪颯(即曼殊)上人工短吟,二十八字含余音。”<sup>③</sup>又说:“有弦外之音,可使旗亭女子歌之,何必再唱‘黄河

① 苏曼殊《题静女调箏图》。

② 苏曼殊《本事诗》十首之六。

③ 高旭《天梅遗集·诗中八贤歌》。

远上‘也’？”<sup>①</sup> 请读他的诗：

春雨楼头尺八箫，何时归看浙江潮？芒鞋破钵无人识，踏过樱花第几桥？<sup>②</sup>

孤村隐隐起微烟，处处秧歌竞插田。羸马未须愁远道，桃花红欲上吟鞭。<sup>③</sup>

这类诗脱口吟出，清新自然但意境深远，让人回味，诱人遐想，一直广为传诵。像前一首虽也有些古典词语和日本词语，如“春雨”是日本乐曲名；“尺八”状类中国洞箫，闻传自金人。<sup>④</sup> 由于他用典如同己出，毫无生涩和堆积之感，相反地更增加了诗的意蕴，给读者留下了更多想像和补充的空间。

曼殊是一位画家，他善于触景生情，又长于描写自然之美，他和王维一样，也是诗中有画，所谓“诗如摩诘常宜画”。如《过莆田》：

柳阴深处马蹄骄，无际银沙逐退潮。茅店冰旗知市近，满山红叶女郎樵。

这确实是一组美丽的画面：葱绿青翠的柳阴深处，跃动的马蹄腾飞，一片白烟泛起，像银色的白沙在追逐大海的退潮，那满山经

---

① 高旭《愿无尽庐诗话》。

② 苏曼殊《本事诗》十首之九。

③ 苏曼殊《淀江道中口占》。

④ 见《燕子龕随笔》。

霜的红叶和迎风飞舞的冰旗,色彩鲜艳,绚丽多姿,生机盎然,构成一幅郊野秋色图。尤值得注意的,诗人在描写这幅郊野秋色图时,又把村姑劳动的场景收入视野,涂上了田园风光色彩。

## 七 马君武与德国文学

马君武曾两次赴德国留学,对德国文化有较深入的认识。马君武在德国学理工,并获得博士学位,然而后来却成为一个文学家和诗人。他十分喜爱德国文学,尤其是歌德的作品。马君武是我国最早译介歌德作品的人。

马君武(1882—1939),原名道凝,字厚山,后改名和,字贵公,号君武。君武原籍湖北蒲圻县,至其祖马光吴始定居广西桂林。马君武幼年聪慧,他十岁丧父,在伍家师塾读书,后随母舅赴阳朔,发愤读书,读历代文集。1897年(光绪二十三年)春,康有为到桂林讲学,设立圣学会,创刊《广仁报》,马君武受到康有为维新思想的影响,以“马同”的名字向《广仁报》投稿。1899年在桂林考入广西体用学堂专攻数学和英语。1900年,马君武在亲友的帮助下,赴广州法国教会学校丕崇书院学法文,次年赴上海震旦学院读书,继续读法文。1901年(光绪二十七年)冬,马君武以官费赴日本留学,经汤觉顿介绍,住在横滨大同学校,结识梁启超及日本志士宫崎民藏,经宫崎介绍认识了流寓横滨的孙中山。1902年马任梁启超《新民丛报》撰稿员,并译达尔文《物种由来》数章在《新民丛报》发表。后来受章太炎的影响,他开始对康、梁的改良政治表示怀疑。1902年11月30日他和马一浮(1883—1967)、谢无量(1884—1964)共同创办《翻译世界》,马君武任主编。该刊“以引导中国人民之世界知识为注意”,主要译介西方各种学说和思想,对传播西学有一定的作用。1903

年1月29日马君武受孙中山嘱托,与刘成禺在东京留日学生春节慰亲大会上发表演说,主张非排除满族专制,恢复汉人主权,不足以救国”。同年秋,入东京帝国大学制造化学专业读书。1905年同盟会在日本东京成立,马君武加入同盟会,从此走上民主革命的道路。1906年夏马君武在日本东京帝国大学毕业,赴上海任中国公学理化教授并任同盟会上海分会会长。是年翻译《共产党宣言》纲领部分,在《民报》上撰文介绍社会主义学说。至此,马君武的革命活动渐为清政府注意,两江总督端方密令逮捕他。为逃避清政府的缉捕,1907年马君武赴德国留学,入柏林工业大学学冶金,1910年获工学学士学位。武昌起义时马君武欣然回国,参与组织临时政府,极力主张推举孙中山为临时大总统。“二次革命”失败后,1913年冬君武再次赴德留学,1915年6月在柏林工业大学获工学博士学位,他是我国留德学生中取得博士学位的第一人。1916年袁世凯死后,马君武返国参加“护法”运动,始终追随孙中山,任护法政府交通部部长。后献身教育工作,任广西大学校长。

马君武既是南社著名诗人,写诗主张“鼓吹新学思潮,标榜爱国主义”,著有《君武诗稿》。同时他又是一位翻译家。马君武精通德、英、法数国文字。马君武的翻译涉及面很广,既有自然科学,也有社会科学,所译《足本卢骚民约论》、英国约翰·穆勒的《自由原理》和《共产党宣言》(纲领部分)在当时颇有影响。他还编译过大量的教科书,如《平面几何学》、《微分方程式》、《矿物学》、《动物学》、《植物学》。在文学上,马君武翻译过英国诗人拜伦的《哀希腊歌》、胡德的《缝衣歌》,法国雨果的《重展旧时恋书》和俄国列夫·托尔斯泰的小说《复活》(他译为《心狱》)和《卢塞恩》(他译为《绿城歌客》),在翻译上贡献是很大的。

在文学上马君武最熟悉、最喜爱的还是德国文学。他两次

在德国留学七八年,于德语十分娴熟,1914年至1915年在德国编写了一部《德华字典》,目的在于“输进西欧文明”以适应“他日吾国人学德语者渐多”的需要。他还说:“德国文化为世界冠,欲研究其文化,必先学习其语言。”他对德国文化有很高的评价,特别是对于德国古典哲学家黑格尔十分崇拜,曾写《唯心论巨子黑智儿学说》(1903)一文予以介绍。马君武于德国文学最推崇诗人歌德,称他为“德国空前绝后一大文豪”。他译了歌德的两首诗:一首是爱情诗《米丽容》(Mignon),它是“迷娘”歌曲中最著名的一首。这首诗曾由赖夏特、采尔特、贝多芬、舒伯特、柴可夫斯基等世界著名音乐家谱过曲,流传甚广。这首诗译得很好,在一定程度上表达了原作的风味。译诗如下:

君识此,是何乡?  
 园亭暗黑橙橘黄。  
 碧天无翳风微凉,  
 没药沉静丛桂香。  
 君其识此乡?  
 归欤!归欤!  
 愿与君,归此乡。

君识此,是何家?  
 下撑楹柱上檐牙。  
 石像识人如欲语,  
 楼阁交错光影斜。  
 君其识此家!  
 归欤!归欤!  
 愿与君,归此家。

君识此 ,是何山 ?  
归马失途雾迷漫。  
空穴中有毒龙蟠 ,  
岩石奔摧水飞还。  
君其识此山 !  
归欤 ! 归欤 !  
愿与君 ,归此山。

马君武译诗有自己的特点 :一是把西方事物尽量地中国化 ,而又大体不失原意。比如他把 Myrte ( 桃金娘 ) Lorbeer( 月桂 )这种属于希腊神话中的典故( 神树之意 )分别译成中国人可以理解的没药和桂花 ,把 Haus( 别墅 )译为家。二是用了中国古诗和民歌中连章半重体的形式。如每章开头的“君识此 ,是何乡 ?”“君识此 ,是何家 ?”“君识此 ,是何山 ?”以及每章结尾的“归欤 ! 归欤 ! 愿与君 ,归此乡 ?”“归欤 ! 归欤 ! 愿与君 ,归此家。”“归欤 ! 归欤 ! 愿与君 ,归此山。”而这种表现形式又与原诗每章首句、结尾的反复吟咏基本相合 ,使这首中国式的古体译诗较好地表达出歌德原作的韵味。

第二首诗是歌德名作《少年维特之烦恼》中的一个片断 ,译者题为《阿明( Armin )海岸哭女诗》,译文如下 :

莽莽惊涛激石鸣 ,溟溟海岸夜深临。  
女儿一死成长别 ,老父余生剩此身。  
海石相激无已时 ,似听吾儿幽怨声。

月色不明夜气暝 ,朦胧如见女儿影。

斜倚危石眠不得 ,风狂雨急逼人醒。

眼见东方初日升 ,女儿声杳不可闻。  
胡如晚风吹野草 ,一去踪迹无处寻。

死者含哀目未瞑 ,只今独余老阿明。  
阿明早岁百战身既废 ,而今老矣谁复论婚姻 ?

海波莽泻涌千山 ,怒涛飞起落吾前。  
此时阿明枯坐倚危石 ,独望沧溟一永叹 !

又见斜月灼耀明 ,又见女儿踟躅行。  
儿声唧唧共谁语 ?老眼模糊认不真。

女儿忽随明月去 ,不忆人间遗老父。  
老父无言惟有愁 ,愁兮愁兮向谁诉 ?

歌至此 ,沙娄大恸。威特掷纸于地 ,执沙娄之手 ,以己泪浣之。沙娄以一臂自倚 ,以一手执巾 ,自搵其泪。四目相视 ,各自怜也。沙娄欲起离去 ,悲甚不能行 ,乃勉止泪。劝威特复歌。威特惫甚 ,强起拾纸 ,续歌之 ,殆不能成声矣。

风若有情呼我醒 ,风曰 :“露珠覆汝 ,此非汝眠处。”  
噫 !吾命零丁复几时 ?有如枯叶寄高枝。  
或者明日旅人从此过 ,见我长卧海之湄。  
吁嗟乎 !海岸寥空木叶稠 ,阿明死骨无人收。

这首诗是摘译自《少年维特之烦恼》( Die Leiden des jungen Werther )。诗体小说《少年维特之烦恼》虽系小说,但充满着丰富的诗情。马君武译的这首诗是以七言为主的歌行体,语言明丽流畅但情意凄婉哀切,如泣如诉,在一定程度上颇能表达歌德原作的风格与韵味。

马君武还译了德国戏剧家席勒晚年的作品《威廉·退尔》,主人公威廉·退尔原是瑞士民间传说中的英雄。席勒把这一历史传说与十四世纪瑞士人民反抗异族侵略的斗争结合起来,谱写了一部歌颂民族解放的史诗剧。《威廉·退尔》因为发表在拿破仑入侵德国的当儿,这部戏剧大大鼓舞了德国人民正在高涨的爱国热情,具有巨大的现实意义。马君武翻译这部戏剧,目的也是鼓舞争取民族独立解放斗争中的中国人民的爱国热情。所以马君武在《译言》中说:“吾欲译欧洲戏曲久矣,每未得闲。今来居瑞士之宁茫湖边,感于其地方之文明,人民之自由,到处瞻仰威廉·退尔之遗像,为译此曲。此虽戏曲乎,实可作瑞士开国史读也。予译此书,不知坠过几多次眼泪,予固非善哭者,不审吾国人读此书,具何种感觉耳。”不难看出,译者是希望中国受众由此剧受到爱国主义教育。在抗日战争中,我国曾演出过《威廉·退尔》,给了抗日斗争中的中国人民以很大的鼓舞。

歌德和席勒是德国狂飙突进运动时期的两位代表作家,马君武首先向中国人民译介这样两位作家的作品,是有他的良苦用心的。

## 第五章 外国文学的译介及其流播

我国的翻译活动历史悠久,至迟在周代就有了,那还是口头翻译。有文字可考的书面翻译较早见于西汉刘向的《说苑·善说》,内有鄂君子皙请人翻译《越人歌》的记载,而大规模的文字翻译活动始于佛经翻译。佛经中虽有文学因素乃至文学片断,并对汉唐之后的文学创作产生过重大影响,但佛经本身并不是翻译文学。明清之际的传教士利玛窦、庞迪我等人为了宣传耶稣教义,也在他们的中文著作《畴人十篇》和《七克》中引用过若干伊索寓言故事,但这也不是翻译文学。我认为,严格意义上的翻译文学始于近代。

翻译文学在近代出现,是中西文化交流进入精神层面的必然趋势,同时也是中国知识界了解西方文学的需要。在近代很长一段时间,中国士大夫认同于西方的船坚炮利、机器制造等自然科学和政治、法律等社会科学的先进,所谓“泰西有

用之书,至蓄至备,大约不出格致、政事两途”<sup>①</sup>,而文学艺术则“不逮中华远甚”<sup>②</sup>,这显然是一种误解。西洋文学的光彩毕竟是客观存在,所以当西洋小说一经译过来,立刻受到中国读者的欢迎。十九世纪末,当林纾和王寿昌合译的法国小仲马的《巴黎茶花女遗事》一出版,迅即“风行海内外”<sup>③</sup>;“不胫走万本”<sup>④</sup>,并在二十世纪初迅速掀起了翻译文学的热潮。

翻译文学的发展和繁荣,无疑给中国传统文学领域吹进了一股春风,它不仅开阔了接受群体的生活视野和艺术视野,而且对中国文学也产生了一种冲击力。中国近代文学的新变,其驱动力之一就是翻译文学的影响。

## 一 外国文学译介概况及其文化选择

外国文学的译介始于近代。大约鸦片战争前即1837年至1838年间就有英国人罗伯特·汤姆(Robert Thom,1807—1846)和中国老书生合译的《意拾喻言》(Aesop's Fables,即《伊索寓言》),1840年(道光二十年)在广州正式出版。1853年(咸丰三年),又有一位英国传教士宾·约翰翻译了英国约翰·班扬的《天路历程》。1864年,英国使臣威妥玛翻译了美国诗人朗费罗(H. Longfellow,1807—1882)的《人生颂》,但这些都是由外国人翻译的。由中国人自己翻译的外国文学始于十九世纪七十年代。诗歌翻译以1871年(同治十年)王韬和张芝轩合译的法国的《马

① 高凤谦《翻译泰西有用书籍议》,见郑振铎编《晚清文选》第578页。

② 郭嵩焘《使西纪程》,见《伦敦与巴黎日记》,第119页。

③ 寒光《林琴南》,1935年中华书局本。

④ 陈衍《林纾传》,见沈瑜庆、陈衍总纂《福建通志》第9卷第26页。

赛曲》和德国的《祖国歌》为开端；小说翻译以1873年蠡勺居士翻译的英国小说《昕夕闲谈》为标志。在翻译小说方面，1873年出版的《昕夕闲谈》并无大的影响，而真正有影响并在翻译文学史上具有里程碑意义的是林纾和王寿昌合译的法国小仲马（Alexandre Dumas fils, 1824—1895）的《巴黎茶花女遗事》。小说出版后“不胫走万本”，一时有洛阳纸贵之誉，从此使中国人开始看到外国也有与《红楼梦》相类的小说。《巴黎茶花女遗事》翻译的成功使林纾从此与翻译文学结下了不解之缘，使他一发而不可止，于是接连翻译外国小说一百六十余种，大大推动了整个外国文学翻译事业的发展，使外国文学翻译在二十世纪初呈现出十分繁荣的景象。据粗略统计，这时期出现的翻译家约二百五十人左右，其中不少人都具有自己的翻译专长和特色，如苏曼殊、马君武、胡适、刘半农的诗歌翻译，林纾的“林译小说”，吴棹、戢翼翬、陈嘏的俄罗斯文学翻译，伍光建、曾朴的法国文学翻译，陈景韩的虚无党小说翻译，薛绍徽、徐念慈的科幻小说翻译，周桂笙、奚若的侦探小说翻译，梁启超、罗普的政治小说翻译，周树人、周作人、周瘦鹃的短篇小说翻译等等。这说明近代已形成了一支具有一定规模、一定专长、一定特色的翻译队伍。截止“五四”，近代共刊出翻译小说二千五百四十五种，翻译诗歌近百篇，翻译戏剧二十余部，还有少量的翻译散文、寓言、童话。在这些门类中，翻译小说的成就最为突出，不仅数量多，而且类型全，有社会小说、爱情小说、历史小说、政治小说、教育小说、科幻小说、侦探小说。后四种类型的小说，为中国传统小说所未有，是首次从西方和日本引进的，它们对近代小说的发展也有一定的影响。

近代翻译文学为中国读者打开了一个新的艺术天地，它向人们介绍了众多的外国作家。可以这样说：“五四”前，外国主要著名作家的作品几乎都有翻译，如英国的莎士比亚（W. Shake-

speare ,1564—1616 ) 丁尼生( A. Tennyson ,1809—1892 ) 拜伦、雪莱( P. B. Shelley ,1792—1822 ) 华兹华斯( W. Wordsworth ,1770—1850 )、胡德( T. Hood ,1799—1845 ) 司各特( W. Scott ,1771—1832 ) 狄更斯( C. Dickens ,1812—1870 ) 笛福( D. Defoe ,1660—1731 ) 斯威夫特( J. Swift ,1667—1745 ) 王尔德( O. Wilde ,1854—1900 ) 柯南·道尔( A. Conan Doyle ,1859—1930 ) ,法国的大仲马( A. D. Père ,1802—1870 ) 小仲马、雨果( V. Hugo ,1802—1885 ) 莫泊桑( G. de. Maupassant ,1850—1893 ) 龚古尔兄弟( E. de Goncourt ,1822—1896 ; J. de Goncourt ,1830—1870 ) 凡尔纳( J. Verne ,1828—1905 ) 德国的歌德( J. W. von Goethe ,1749—1832 ) 席勒、海涅( H. Heine ,1797—1856 ) ,西班牙的塞万提斯( M. de. Cervantes ,1547—1616 ) ,美国的斯托夫人( H. B. Stowe ,1811—1896 ) 马克·吐温( Mark. Twain ,183 — ) 朗费罗、华盛顿·欧文( W. Irving ,1783—1859 ) ,俄国的普希金、莱蒙托夫( М Ю Лермонтов ,1814—1841 ) 契诃夫( А П Чехов ,1860—1904 ) 屠格涅夫( И С Тургенев ,1818—1883 ) 列夫·托尔斯泰、高尔基( М Горький ,1868—1936 ) ,波兰的显克微支( H. Sienkiewicz ,1846—1916 ) ,匈牙利的裴多菲( S. Petofi ,1823—1849 ) ,挪威的易卜生( H. Ibsen ,1828—1906 ) ,丹麦的安徒生( H. C. Andersen ,1805—1875 ) ,印度的泰戈尔( R. Tagore ,1861—1941 ) ,日本的德富芦花( 1868—1927 ) ,这些作家的诗歌、小说、戏剧的译入 ,大大开拓了中国人民的生活视野和艺术视野。读者不仅从中了解到世界各国的自然风光、风俗人情以及众多人物形象丰富多彩的内心世界 ,从而在思想上受到启示和教育 ,而且也从翻译文学中学到了许多新的艺术方法和表现技巧 ,从而为小说创作的近代化提供了丰富的精神营养( 如民主思想、自由平等观念、竞争进取精神 ) 和艺术借鉴 ,并为现代作家的脱颖而出奠定了良好的基

础。“五四”时期一批著名的作家如鲁迅、周作人、郭沫若、郑振铎、冰心、庐隐、郁达夫、茅盾，都在不同程度上受到过近代翻译文学的影响。

从上面简要叙述可以看出，近代对外国文学的译介有如下几个特点：

第一，近代翻译文学源语国主要选择范围是欧美文化先进的国家。

中国近代翻译文学以英、法、美、德、俄这五个国家的文学作品翻译最多，体裁也较全，诗歌、小说、戏剧、散文都有。北欧、东欧的文学作品，除个别作家如匈牙利的裴多菲、波兰的显克微支、廖抗夫（Teopold Kampf, 1881—?）等少数作家外，其他作家很少翻译。直到近代后期，周树人兄弟的《域外小说集》和周瘦鹃的《欧美名家短篇小说丛刻》才较注意译介北欧和东欧弱小民族的文学，前者译了波兰作家显克微支的《乐人扬珂》、《天使》、《灯台守》、《酋长》，波思尼亚作家穆拉淑微支的《不辰》、《摩诃末翁》，芬兰作家哀禾的《先驱》；后者则翻译了瑞典、荷兰、塞尔维亚、芬兰等国作家的短篇小说。“五四”前夕，又有人译了挪威作家易卜生的《玩偶之家》、丹麦安徒生的童话，这二者都属于北欧文学。而对于亚洲国家的文学，除了日本文学作品翻译得较多（日本留学生多是其主要原因）外，其他亚洲国家的文学均少有人问津，只有少量印度作品被译成中文。印度和中国都是古老的国家，两国文化交往源远流长，但近代以来也只有苏曼殊译过印度女诗人陀露多（Toru Dutt, 1856—1877）的《乐苑》和另一位作家瞿沙（Ghochha）的《娑罗（sala）海滨遁迹记》；“五四”前夕陈独秀、刘半农等人又译了泰戈尔的几首诗。此外，近代还译过菲律宾爱国诗人何塞·黎萨尔（Jose Rizal, 1861—1896）的绝命词《最后书怀》。阿拉伯文学著作中近代译过中世纪大型民间故事集《天

方夜谭》与诗人蒲绥里(Muhammad ibn saïdal - Busiri, 1213—约1296)的《袞衣颂》(今译《斗篷颂》)。中国是东方国家,近代以来,由于东方相对落后,其文学成就亦逊于西方欧美诸国,因此中国知识分子对西方欧美国家文学的关注要比对亚洲和东方文学的关注强烈得多。这也是近代先进的中国知识分子“学习西方”这一口号在文学上的反映。

第二,选择对象从一般作家作品逐渐转向名家名著。

在译介外国文学的过程中,随着文学意识的强化,翻译家的选择也由源语国的一般作家作品逐渐转向名家名著。为便于比较,我们以1907年为界把译介外国文学分成前、后两期。在前期的译介中,虽也译入了一些名家的作品,如法国小仲马的《巴黎茶花女遗事》、美国斯托夫人的《黑奴吁天录》、俄国普希金的《俄国情史》(即《上尉的女儿》)、英国笛福的《鲁滨逊漂流记》、司各特的《撒克逊劫后英雄略》(即《艾凡赫》)、斯威夫特的《海外轩渠录》(即《格列佛游记》)、德国苏德曼的《卖国奴》(以上为长篇),以及法国雨果的《哀尘》、莫泊桑的《义勇军》、波兰显克微支的《灯台守》、美国马克·吐温的《俄皇独语》和《山家奇遇》。但从总体来看,名著不到翻译小说的百分之十,而百分之九十以上的译作是属于二三流作家的作品。我们倘以本期翻译的日本小说为例即可看出这种倾向:1906年前,中国翻译的日本文学作品或由日文本转译的外国文学作品大约有一百八十余种,但对日本近代著名文学家如二叶亭四迷(186— )、幸田露伴(186— )、樋口一叶(187— )、夏目漱石(188— )的作品却几乎没有翻译,日本另一著名作家尾崎红叶(186— )的作品虽然翻译了几部,如吴涛所译的《侠黑奴》、《寒牡丹》、《美人烟草》等,但没有一部是红叶的代表作,多是其二三流的作品,其中《美人烟草》还不是他的作品(系误译的广津柳浪的《美人

莨》),而对于日本二三流作家押川春浪、黑岩泪香、菊池幽芳、鹿岛樱巷、樱井彦一郎的通俗小说却翻译了很多,其中仅押川春浪一人就翻译了七种。另一方面,在上面所提到的欧美名家中,如雨果、莫泊桑、马克·吐温,当时所译他们的作品也并不是其代表作,而多是一些不太重要的作品。近代翻译家为什么要做这样的文化选择呢?因为当时译介外国文学作品的目的,主要在于输入西方文明和思想启蒙而不是考虑其文学价值,或主要在于借鉴其思想意义或教育作用,如陆龙翔译《瑞西独立警史》(1903)、江东老钝译英国勃来姆的《一束缘》(1904)、大陆少年译法国佚名的《云中燕》(1905),译者均明确说是为了唤醒沉睡中的国人,使其感动奋发投袂而起,以西国少年豪杰和巾帼英雄为榜样,振兴国势,再造中华。因此,译者对于底本的选择不大考虑该书的文学价值以及作家作品在其本国文学史上的地位。另一方面,当时的翻译家对外国作家作品也不大熟悉,缺乏足够的批评鉴赏能力,在选择译本时往往就耳闻所及取材,以致将大量二三流作家作品翻译过来。

1907年之后,译本的选择逐渐有所改变,开始注意把视线投向名家名著。在诗歌翻译方面,苏曼殊、马君武更加重视译介拜伦、雪莱、彭斯(R. Burns, 1759—1796)和歌德的名篇,稍后的刘半农、胡适、周氏兄弟等所译诗歌也均系名家名篇,如刘半农译的泰戈尔和屠格涅夫的散文诗,胡适译的英国诗人弗莱德·丁尼生的《六百男儿行》、托马斯·胡德的《缝衣歌》,鲁迅所译德国诗人海涅的诗歌,周作人所译匈牙利诗人裴多菲的诗歌,陆志韦所译英国诗人华兹华斯的诗歌,均系十九世纪世界著名诗人的作品。

在小说翻译方面,我们以俄罗斯文学为例,1907年之后,所译俄罗斯文学几乎全系名家名著,如吴枬译莱蒙托夫的小说《银钮碑》(即《当代英雄》第一部《贝拉》,1907)和契诃夫的《黑衣教

士》(1907),包天笑译契诃夫的《六号室》(1910),马君武译托尔斯泰的《心狱》(1914),陈家麟、陈大镛译托尔斯泰的《婀娜小史》(今译《安娜·卡列尼娜》,1917),陈赅译屠格涅夫的《春潮》(1915)和《初恋》(1916)等。翻译文学中大批名家名著的出现是1907年之后的一个显著特点。究其原因,主要是由于翻译主体的变化。随着留学生的增多,他们逐渐登上译坛,并成为文学翻译队伍中的中坚力量。我上面提到的这些翻译家,除包天笑外,几乎是清一色的留学生。他们大多精通一国或数国语言,对西方的历史文化和文学均有一定的了解,也有较高的文学素养和鉴赏能力。翻译主体知识结构的变化,是近代文学翻译后期向名家名著倾斜、翻译质量提高的主要因素。

第三,对西方文学中反抗外族侵略、弘扬爱国主义主题的作品情有独钟。

近代中国,中华民族正处于国家危亡日深、世界列强竞相瓜分的时代,潜存于知识分子思想深层的民族情感、忧患意识自然而然地突现出来,因此在他们译介源语国的文学作品时很自然地注意其思想教育意义,尤其是对于反抗外族侵略的爱国主义主题更为关注。林纾在他译的小说中总是倾注着真挚的爱国热情,并力图通过序跋、按语向读者灌输这种思想,他译的《黑奴吁天录》就是明显的一例。林纾将美国斯托夫人的《汤姆叔叔的小屋》译成《黑奴吁天录》,译名本身就寓有深意。他说:“他译此书系‘触黄种之将亡’而为前车之鉴。‘余与魏君同译是书,非巧于叙悲以博阅者无端之眼泪,特为奴之势逼及吾种,不能不为大众一号。’<sup>①</sup>他从《黑奴吁天录》中看到黑奴受虐,联想到当时我国

<sup>①</sup> 林纾《黑奴吁天录·跋》,见阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》第197页。

旅美华工备受凌辱和折磨,更想到即将成为列强亡国奴的中国人民。林纾将小说改译为今名,也是希望引起即将为“奴”的中国人民的警觉深思。同样,林纾译《伊索寓言》时也感慨多端,写下了许多饱含爱国激情的话。他在一篇“识语”中云:“不入公法之国家,以强国之威凌之,何施不可?此眼前见象也。但以檀香山之事观之,华人之冤,黑无天日,美为文明之国家,行之不以为忤,列强坐观,不以为虐,彼殆以处禽兽者处华人耳。故无国度之惨,虽贤不录,虽富不齿,名曰贱种,践踏凌竞,公道不能稍伸,其哀甚于九幽之狱。吾同胞犹梦梦焉,吾死不瞑目矣!”<sup>①</sup>林纾是一位爱国主义者,他“尤不甘屈诸虎视眈眈诸强邻之下”<sup>②</sup>,他希望通过译书来抒发自己救亡图存的爱国思想。“纾年已老,报国无日,故日为叫旦之鸡,冀吾同胞警醒”<sup>③</sup>;“以振动爱国之志气”<sup>④</sup>。其他如陈景韩翻译的法国戏剧家萨尔杜(Victorien Sardou, 1831—1908)的历史悲剧《祖国》,就是一部反侵略、反压迫、争取民族独立的历史悲剧,洋溢着浓郁的爱国热情。这种情况在近代翻译诗歌中表现得尤为明显。<sup>⑤</sup>翻译家这种选择正是他们的启蒙主义文学观和“小说救国论”思想的反映。

第四,在外国文学的翻译中注入了译者的审美情趣和审美判断,自觉或不自觉地将源语国文学作品改译成易于为中国读者所能接受的“旧瓶装新酒式”的“外国文学”。

其实,这也是近代译介西方文学时的一种文化选择。这种“旧瓶装新酒”的文化模式,其表现是多方面的。一是将外国人

① 林纾、严培南、严璩译《伊索寓言》第21—22页,商务印书馆1903年版。

② ③ 林纾《爱国二童子·达旨》,见阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》第246、245页。

④ 林纾《不如归·序》,见阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》第263页。

⑤ 详见本章第二节《近代诗歌翻译中的民族情结》。

名、地名、称谓改成中国式的。<sup>①</sup> 二是因袭中国传统小说中的程式和故套,将外国小说译成章回体,其审美取向还是梁启超在“诗界革命”中所倡导的“以旧风格含新意境”。我们以近代刊登翻译文学的四大小说杂志(《新小说》、《绣像小说》、《月月小说》、《小说林》)为例,这四种杂志共刊登长篇翻译小说二十八种,其中采用章回体的十四种,占全部刊译长篇小说的百分之五十。这些翻译小说都分章标回,有对仗的回目(亦有不对仗者),并有“话说”、“且说”、“下回分解”等老套。这种仿章回体的翻译体例只是为了迎合读者的欣赏习惯,与原作的结构体制面貌完全不一样。比如卢藉东翻译的科幻小说《海底旅行》全书分为十五回,第一回的回目为:“怪妖肆虐苦行舟,勇士披奇泛沧海。”开头即是:“话说世界上大洲有六,大洋有五,中有一国,名为奥西多罗……”第一回末为:“正是:请看举翻凌云士,河(何)似银屏梦里人。未知后事如何,且听下回分解。”周桂笙译的侦探小说《毒蛇圈》第二十回中写道:“这位稀奇女客,来得却也突兀得很,想诸位看官,都是些明眼人,也早猜到了几分,到底是些什么缘故?做书的人,他既然如此做法,我译书的人,如今也还不便替他揭破一切。……”商务印书馆译的美国毕拉宓(Edward Bellamy, 1850—1898,今译贝拉米)的政治小说《回头看》<sup>②</sup>(1905)第一回云:“列位高兴听我的话,且不要忙,容在下慢慢说来。”这完全是传统章回小说的陈腔老调。这样的西洋小说除所谓“新意境”

<sup>①</sup> 如徐卓呆将德国虎苏克小说《大除夕》中的男女主人公分别译成吉尔和花姐,并约定在龙泉寺相会。陈景韩译的莫泊桑小说《义勇军》、英国布韦角·李顿的小说《圣人欤?盗贼欤?》,均让其作品中的女性自称“妾”。

<sup>②</sup> 此为 Looking backward, 2000—1887 另一译名。此书有四种译名:1918年《万国公报》译为《回头看纪略》;1894年李提摩太译为《百年一觉》;1905年《绣像小说》译为《回头看》;1935年曾克熙译为《回顾》。

(新内容)外,从形式上实在看不出与中国古典小说有什么不同。这说明当时多数翻译家在小说结构形式方面还基本上采用“旧瓶装新酒”的办法。值得注意的是,有些人翻译的侦探小说,如周作人译的《玉虫缘》(美国爱伦·坡著)、无名氏译的《毒药樽》(法国嘉波留著)、罗季芳译的《三玻璃眼》(英国葛威廉著),都不用章回体,也不带有“说话人”的痕迹(这种变化在1907年后的翻译小说中更加明显)。这又可看出,外国小说的结构形式逐渐为中国翻译家所理解和接受。

在翻译作品中渗入译者传统的审美情趣更为突出的是对原文的任意删节和改译。译者为了适应中国人的欣赏习惯和审美情趣,大段大段地将作品中的自然环境描写、人物心理描写删掉,所译的只是作品的故事情节,这种情况在二十世纪初期的翻译作品中相当普遍。以《绣像小说》为例,该刊刊登长篇翻译小说十一种,几乎无一例外地将作品开头的背景、自然环境描写删掉,而代之以“话说”、“却说”,随之即进入故事情节的描写。即使有环境描写也不是照译,而多是中国化的陈词滥调。这可举普希金的《上尉的女儿》最早的中译本(戢翼翬译为《俄国情史》,1903)为例,小说第十三章中有一段描写花园的文字:

是日也,天朗气清,风光和畅,宫庭之花木鲜妍而映媚于朝暾,鸟与云而共飞,蝶随风而竞舞,山重水复,柳暗花明,芳气袭人,天光转媚,游鱼戏叶,白鹭浴波,其风景之佳绝,诚不可以名状。

倘将如上译文和其相对应的另一今译本对照一下,就可以看出上面这段译文是多么大煞风景和缺乏异国色调:

第二天一早,玛丽亚·伊凡诺夫娜醒来,穿好衣服,便悄悄到花园去了。早晨的景色美极了。太阳照耀着被凉爽的秋风吹得发黄的菩提树梢。宽广的湖面平静地闪耀着。刚刚睡醒的天鹅庄重地从覆盖着湖岸的灌木丛中浮游出来。玛丽亚·伊凡诺夫娜来到一片葱茏的草地边上,那里刚刚建立了一座纪念像,纪念彼得·亚历山德罗维奇·鲁缅采夫伯爵不久前取得的胜利。<sup>①</sup>

两相对比,几乎是完全不同的两个天地。小说中这段文字是描写秋天彼得堡郊外皇村附近一个小镇的花园,而在戢翼翬的笔下却好像是中国二三流的才子佳人小说中的后花园,其粗俗陈旧一望可知。再如第十三章开头,弥士(小说主人公彼得·安德烈耶维奇·格里尼约夫)关进监狱受审前心理描写的一段文字完全被删掉了。再看小说第三章中描写白山要塞司令住宅的陈设:

我走进一个颇为干净的老式房间。墙角里有一个餐具橱,墙上玻璃镜框里镶着军官委任状,镜框旁边贴着几张民间木版画,画的是攻克基斯特林和奥恰科夫,还有几张画的是选择未婚妻和小猫下葬。<sup>②</sup>

而在戢氏译的《俄国情史》同一段中只有这样几句抽象的评述描写:

---

<sup>①</sup> <sup>②</sup> 分别据冯春译《普希金小说集》第477—478、347页,安徽人民出版社1982年版。

则见其室中壁柱森立,陈设古雅,望而知非寻常人之所居,极有风致。

由戢翼翬所译《俄国情史》中的二三例,我们不难看出当时这种经过大量删节浓缩的“意译”,对准确表现一部文学名著的风格和光彩具有多么大的损失!更有的人认为,小说中大段细腻的心理刻画或有关自然环境的描写是文字冗复,不精练,或曰译文不符合“雅洁”的要求,于是提出应大量删节。比如有的评论家认为柯南·道尔《惟一侦探谭四名案》的翻译“译笔冗复,可删三分之一”<sup>①</sup>。一篇据原文翻译的小说,一删就是三分之一,这样的译文,也许更精练了,更雅驯了,但外国小说中的精华却因此丧失殆尽。

也有的译者根据自己对外国文学作品的理解,随意增添原文所无的文字。钱钟书所指出的“林译小说”中的“加油加酱”是一种情况。有些地方的译文虽较原文生动形象<sup>②</sup>,但从“翻译”的角度来讲是不可取的。如果这种增添仅从局部的译文衡量或许有点“锦上添花”,<sup>③</sup>那么多数翻译作品的增添则只能是画蛇添足,随意性极大,纯粹是译者自己的“浅见”。周桂笙译的《毒蛇圈》就是典型的一例。小说第九回写铁福瑞外出赴宴深夜未归女儿思念他的一段描写,本为原著所无,但吴趼人考虑到既然父亲在外未归时牵念女儿;如此之殷且挚,此处若不略写妙儿之思念父亲,则以慈、孝两字相衡,未免似有缺点。……特商于

① 顾燮光《小说经眼录》,见阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》第536页。

② 参见钱钟书《林纾的翻译》,见《七缀集》(修订本)第84—85页,上海古籍出版社1994年版。

③ 记得冰心说过:读林译狄更斯的小说,比狄更斯的原文要好。

译者(周桂笙)插入此段。虽然,原著虽缺此点,而在妙儿当夜,吾知其断不缺此思想也。故虽杜撰,亦非蛇足”<sup>①</sup>(吴趼人的评论)。这种想当然的随意增添是不忠实于原著的,也是不可取的,吴趼人却谓“故虽杜撰,亦非蛇足”,由此可见当时的译者、评论者对于翻译的错误认识。一位署名“铁”的评论家还振振有词地说:“愚以为译者宜参以己见,当笔则笔,当削则削耳。”<sup>②</sup>既然翻译作品可以“参以己见”,所谓“忠实于原著”早就不复存在了。

由以上所举数例,均可看出近代中国在引进西方文学时由于受传统文学观念和国人审美习惯的制约,译者对原著所作的增删和改造。

需要说明的是,我指出近代翻译文学中对原著的篡改和变形,并非想抹煞近代翻译文学的成就,也无意于否定其存在的合理性。目的只是通过客观的评述,给它以科学的定位。因为近代翻译文学是在新旧交替的文化场中进行的,在由传统向现代蜕变的过程中,它的这些明显的弱点与其说它受到译者翻译水平的局限,还不如说它更多地受到那个时代的文学观念、审美情趣、欣赏习惯和受众接受程度的制约更符合实际。当然,这些文学现象在1907年特别是周氏兄弟提倡“直译”之后,逐渐有所改变。另一方面我还想指出,翻译中这些“变形”又是译语国翻译初期较普遍的一种现象,欧洲翻译文学中有这种现象,日本明治早期的翻译文学也有这种由译者根据受众群体的接受程度任意增删或将人名、地名、习俗日本化的现象。日本学者岛田健次在其《外国文学在日本》一书中说,他曾将日本著名作家、翻译家森

<sup>①</sup> 见《新小说》第12号。

<sup>②</sup> 《铁瓮烬余》,见阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》第428页。

鸥外(1862—1922)译的丹麦作家安徒生的《即兴诗人》与原文对照过,发现译本有时把原文整段整段地删掉,有时又加上自己的描述来启发日本读者的想像力。<sup>①</sup>看来,在早期的翻译中这种“变形”的情况并不是个别的。翻译文学,作为不同语种间文学交流的媒介,它不仅仅是两种语言的转换,也是两种不同文化的对话。因此在文化交流中受译语国传统审美观的制约,同时也是为了适应接受主体的审美习惯,便不可避免地要出现程度不同的“变形”或“叛逆”。诚如古罗马人所说:翻译就是“叛逆”。不仅在译语国翻译的初期,即使在今天也仍会有这种“变形”或“叛逆”的存在。因此,对译语国翻译初期这种“变形”、“叛逆”现象,既不能不指出其缺陷,又不可苛责,从而否定这种翻译文学的价值和媒介作用。

## 二 近代诗歌翻译中的民族情结

中国近代是一个民族灾难空前深重的时代,也是一些志士仁人为拯救祖国危亡、争取民族独立而不惜流血牺牲、前仆后继、英勇奋斗的时代。在近代文学中,反抗外来殖民主义的侵略和争取民族独立解放始终是其主旋律。这一时代的主旋律对于外国文学的选择无疑具有一定的影响,因此反映在翻译文学中,关注民族的命运,讴歌民族的独立和解放,就成为近代翻译文学尤其是翻译诗歌中最突出的文学现象。

在近代翻译诗歌中最早由中国人所译的外国诗是王韬译的法国国歌和德国的《祖国歌》。法国国歌即《马赛曲》,相传是法国一位上尉军官鲁实·棣·厘士(Rouget de Lisle,现通译为卢日·

<sup>①</sup> 参见田中千村《日本翻译史概要》,载《编译通讯》1985年第11期。

得·里勒 ,176 — )于 1792 年 4 月 26 日夜写的一首歌曲 ,原名《莱茵军战歌》,此曲充分表达了法国人民与封建势力誓死战斗、争取民族独立与民主自由的革命热情和复仇精神 ,具有极大的鼓动力量。英国著名学者嘉莱尔( Calyle )评论此歌曰《马赛曲》是为世界中自有乐歌以来最能造福人类之著作。凡有人性 ,闻此歌声血液必激荡于脉管之中 ,倘集全军之人或合一团体之人而歌之 ,歌者之目必暴赤如火而垂泪 ,而其心则一往无前 ,自能审择于死与专制与魔鬼三者之间”<sup>①</sup>。

正因为这首《马赛曲》在争取民族独立、为民主自由而战的斗争中具有极大的鼓舞力量 ,所以在二十世纪初又接连有数人翻译此诗。1902 年 ,梁启超把它全文收入《饮冰室诗话》;1904 年侠民又重译其第一章并谱曲 ,题为《汉译法兰西革命国歌》,刊于《新新小说》创刊号 ;1907 年《民报》又把它译为《佛兰西革命歌》,刊于该报第 13 期 ;1916 年刘半农又据法文译成英文再译成中文 ,发表于《新青年》上。传媒的多次刊布 ,很自然地强化了《马赛曲》在近代翻译史上的重要意义。倘就翻译文本自身而论 ,刘半农的译文较之上面的几种译文更忠实于原著。现录第一章与今译对照 :

我祖国之骄子 ,		前进 ,前进 !
趣赴戎行。		祖国的儿郎。
今日何日 ,日月重光 !		那光荣的时刻已来临。
暴政与我敌 ,		专制暴政在压迫着我们 ,
血旗已高扬 !		我们祖国鲜血遍地。
君不闻四野贼兵呼噪急 ?		你可知道那凶狠的兵士 ,

<sup>①</sup> 刘半农《灵霞馆笔记》,载《新青年》2 卷 6 号第 16 页。

欲戮我众，		到处在残杀人民？
欲歼我妻我子以勤王。		他们从你的怀抱里，
		杀死你的妻子和儿女。

## (和歌)

我国民 秣而马 厉而兵，		公民们 武装起来！
整而行伍 冒死进行！		公民们 投入战斗，
沥彼秽血以为粪，		前进 前进，
用助吾耕！		万众一心把敌人消灭净！ <sup>①</sup>

另一首是德国的《祖国歌》，由奋翮生（蔡锷）将此诗收入《军国民篇》，并说：“吾读其《祖国歌》，不禁魄为之夺，神为之往也。德意志之国魂，其在斯乎！其在斯乎！今为录之，愿吾国民一读之。”其实，这首诗也是在呼唤一种奋发向上、自强不息的民族精神，也就是蔡锷所说的“国魂”。此诗的最后一节云：

此为日耳曼奄有之土疆，  
 长邀鉴顾于穹苍。  
 俾我齐心志雄兮膂力强，  
 尽心爱此宗邦兮志之衷藏。  
 此乃日耳曼之祖国兮，  
 渺渺兮余怀望。

<sup>①</sup> 右栏译文为宫愚所译，见《外国名歌 201 首》第 6—8 页，人民音乐出版社 1987 年版。按歌词的“和歌”部分改动较大。

拜伦的诗是近代诗歌翻译的又一热点。乔治·戈登·拜伦是英国十九世纪初期杰出的浪漫主义诗人。他继承启蒙文学的传统,以“刚健抗拒破坏挑战之声”<sup>①</sup>,成为“整个欧洲反对派的思想领袖”<sup>②</sup>。他热情地支持过欧洲的民族民主运动,后来又参加希腊人民反对土耳其的民族解放战争并为之献出了自己的生命。因此拜伦在当时中国人民的心目中,既是杰出的诗人,又是英勇无畏的革命战士。所以鲁迅说:“其实那时 Byron 之所以比较为中国人所知,还有别一原因,就是他的助希腊独立。时当清的末年,有一部分青年的心中,革命思想正盛,凡有叫喊复仇和反抗的,便容易惹起感应。”<sup>③</sup>因此拜伦的诗在当时最受青年喜爱,一时形成“拜伦热”。

在近代译坛上,拜伦诗的翻译不论就数量与质量而论,都是第一位的。这表现在三个层面:一是拜伦诗翻译得最多,共有八题数十首,即《哀希腊》、《赞大海》、《去国行》、《端志安》(《唐璜》)、《三十六生日诗》、《星耶峰耶俱无生》、《留别雅典女郎》、《答美人赠束发簪带诗》等,数量之多,是近代诗歌翻译中任何一位外国诗人都比不上的;二是所译拜伦诗,不仅有发表在刊物上的,而且还有专集,即苏曼殊编译的《拜伦诗选》,1909年在日本出版。在近代诗歌翻译中,这是惟一的一部的个人专集诗选;三是翻译拜伦诗的多是名家,如苏曼殊、马君武、梁启超、胡适、任鸿隽等,他们的译诗质量较高。

拜伦的译诗最著名的是《哀希腊》,该诗译自拜伦的著名长

---

① 鲁迅《摩罗诗力说》,见《鲁迅全集》第1卷第73页。

② 阿尼克斯特《英国文学史纲》中译本第295页。

③ 鲁迅《杂忆》,见《鲁迅全集》第1卷第220—221页。

诗《唐璜》。二十世纪初,先后有梁启超、马君武、苏曼殊、胡适四人翻译过这首诗,在近代引起很大反响。尤其是苏曼殊,对拜伦极其崇拜。这不仅因为两人同是浪漫主义诗人,审美趣味和审美判断有相同之处,而且他们又都是爱国者,拜伦战斗的诗篇首先引起了苏曼殊思想、艺术上的共鸣。他在《题拜伦集》中云:“秋风海上已黄昏,独向遗编吊拜伦。词客飘蓬君与我,可能异域为招魂。”曼殊对拜伦评价很高,他说:“他是一位热烈的、真诚的为自由而献身的人,……他是一个性格奔放、心灵高尚的人。他到希腊去,和正在为自由而战的希腊爱国者们站在一起。当他正在从事这项壮丽的事业的时候,竟不幸去世。他的整个生命、经历和伤口都是用爱情和自由理想编织起来。”又说:“善哉,拜伦以诗人去国之忧,寄以吟咏,谋人家国,功成不居,虽与日月争光可也。”<sup>①</sup>同样,苏曼殊也是一位追求自由平等、具有叛逆性格的浪漫主义诗人和富有反抗精神的爱国主义者,他处在当时民族危亡日深、祖国惨遭瓜分的近代中国,极易与拜伦具有强烈民族意识的爱国诗篇产生共鸣,这便是苏曼殊在拜伦译诗中倾注了如此真挚热烈的感情的原因。

《哀希腊》是一首充满爱国热情和英雄主义的抒情诗,它通过一位希腊诗人的歌唱,一方面缅怀历史上的文学与武功,另一方面哀叹今天祖国被土耳其侵略和蹂躏的悲惨,以今昔对照唤起人们心底的复仇意识和反抗精神,号召人们继承先辈光荣的革命传统和战斗精神,英勇杀敌收复失地,为争取民族自由解放而战。全诗昂扬激越、沉郁悲壮,这种战斗的歌唱,对于处在封建专制和异族统治下的中国人民无疑易于打动心弦,激起强烈的共鸣。这便是《哀希腊》这首诗在近代有多种译本出现的原因之一。

<sup>①</sup> 《潮音·自序》(王晶译文),载《社会科学战线》1984年第4期。

下面摘引苏曼殊所译诗中的五、六两节：

故国不可求 荒凉问水濒。  
不闻烈士歌 勇气散如云。  
琴兮国所宝 仍世以为珍。  
今我胡疲癯？拱手与他人！

威名尽坠地 举族供奴畜。  
知尔忧国土 中心亦以恧。  
而我独行谣 我忧无面目。  
我为希人羞 我为希腊哭！

从中我们可以读出诗人深厚的民族情感，促人反省，让人深思。苏曼殊的这首译诗基本上采用直译，它以五言八句的古体诗对译每节六行、每行四音步的英文诗，处理得比较好，做到了配合自然，译文正确。译者或将英诗六行对译，增加两行，但不改变原意；或把其中两行英诗译成四行，其他四行对译，这样既从形式上显得整齐，也基本上保持了原诗的风格和韵味。《哀希腊》在近代的四种译文中，以苏曼殊的译诗影响最大。

近代译者思想深处的这种民族情结，不仅表现在所译拜伦的爱国诗中，其他如陆志韦译英国丁尼生的《哀波兰》和《波兰革命行》，应时译德国海涅的《兵》，都表现了在遭受外族侵略时，军人目睹祖国和同胞所遭受蹂躏与苦难的悲愤，表现了深挚的民族感情：“飞来警报摧心肝，似闻故国正凋残。”咄嗟何种类，辱蔑吾山川。椎首问苍天，沉沦再几年？”这种民族情感是十分感人的。周作人译匈牙利诗人裴多菲《故国》云：

白日暗西下 ,四空入杳冥。  
小星灭不见 ,龛火余微明。  
微明耿不熄 ,并我故国情。

诗人以永不熄灭的微明比喻绵绵无绝期的故国情思 ,作者和译者的民族感情充溢于字里行间。这种民族感情对于身处世界列强瓜分下的中国人民来说 ,无疑是更加深沉而炽热的。

### 三 儒勒·凡尔纳的科幻小说在中国

科幻小说(Science Fiction)是伴随着西方近代科学发展而出现的一种小说新类型。为了输入科学知识和开启民智 ,近代的一些有识之士颇注意译介此类小说。这类小说在当时或称“科学小说” ,或称“理想小说” ,其实就是我们今天所说的“科幻小说”。外国科幻小说传入中国 ,大约是在十九世纪末。最早译介到中国来的是法国通俗小说家儒勒·凡尔纳的作品。

儒勒·凡尔纳人称“科幻小说之父”。他一生写过六十余部科学小说 ,总题为《在已知和未知的世界奇妙漫游》 ,著名的有《气球上的五星期》(1863)《地心游记》(1864)《阿特拉斯船长的奇遇》(1864)《从地球到月球》(1865)《格兰特船长的儿女》(186— )《海底两万里》(1870)《环游月球》(1870)《八十天环游地球》(1873)《神秘岛》(1874)《十五岁的船长》(1878)等。凡尔纳的科幻小说是真实性与大胆幻想的结合 ,小说中的情节和人物既有出色的现实主义描写 ,又有着浓郁的浪漫主义幻想色彩。他是一位“奇异幻想的巨匠” ,有的评论家说他是“能想像出半个世纪以至于一个世纪之后才能出现的最惊人的科学成就的预言家”。他的小说故事情节惊险曲折、引人入胜 ,给人

开启了一个广阔的科学天地,既丰富了人们有关天文、地理、海洋、生物、历史、民俗等方面的知识,又给读者以愉快的艺术享受。凡尔纳的科幻小说深受广大读者的喜爱,仅在法国本土的销售量就达两千万册。同时,它还被译成许多种文字在世界上广为流播,受到不同肤色读者的欢迎。

从目前掌握的材料来看,我国最早翻译的科幻小说是儒勒·凡尔纳的《八十日环游记》。它的译者之一是中国福建的女诗人薛绍徽。

薛绍徽(186— ),字秀玉,号男姒,福建侯官(今福州市)人,书香门第出身。年甫六龄便跟母亲邵氏学画,八岁学诗,进步很快,在闺中即以工诗擅画播于乡里。薛绍徽嫁同邑举人陈寿彭(字逸如,一作绎如),夫妇感情融洽,相敬如宾。陈寿彭在邮传部做官,他曾随其胞兄、清末外交家陈季同出国,通英文,以是绍徽亦受西方文化的濡染,并采用林纾译书方式与其丈夫合作译书,成为近代屈指可数的几位女翻译家之一。陈寿彭为她写的《传略》云:“嗣从寿彭游上海、宁波、广东,以译书卖画佐生计,炊烟一缕,视笔墨为断续。”<sup>①</sup>她译有《格致正轨》十卷、《外国列女传》七卷以及翻译小说《八十日环游记》、《双线记》两种。她另著有《黛韵楼诗集》四卷、词集两卷,辑有《清闺秀词综》十卷。《八十日环游记》是薛绍徽在她丈夫帮助下所译的第一部儒勒·凡尔纳的作品,此书是我国近代翻译文学史上第一部科幻小说。

《八十日环游记》(作者原署房朱力士,即儒勒·凡尔纳不规范的音译)三十七回,1900年(光绪二十六年)经世文社刊,署薛

<sup>①</sup> 转引自《福建女诗人传》。

绍徽译；1906年小说林社再刊，署陈绎如译<sup>①</sup>，改名为《环球旅行记》，实系《八十日环游记》的翻刻本。同年又有有正书局刊本（署名雨泽译<sup>②</sup>），改三十七回为三十七节，书名同上。短短数年间再版三次，可见这部最早译入中国的科幻小说受读者欢迎的程度了。这部小说的译者各种版本署名不太一致，就实际情况而论，应当是陈寿彭口译、薛绍徽笔记，或标为二人合译。

《八十日环游记》叙英人非利士福格在维新会作叶子戏，谈及环游地球一周需八十日即可，并愿与诸友打赌。福格遂与仆人阿荣即刻自伦敦启程，经历各种艰险和困难。在途经印度时还救了一个准备用火烧死用以殉葬的女子阿黛。环游中福格又被包探非克士误认为是抢劫银行的劫贼，一路追踪，颇多情趣。福格终于在八十日内返回伦敦，并和阿黛结为夫妇。小说情节波澜起伏，始终紧扣读者的心弦。主人公福格在旅行中必须严格地掌握时间，不能有半点耽搁，否则整个旅行计划就无法实现。但途中的种种障碍又接踵而至。他刚越过了一个障碍或险阻，挽回了损失的时间，读者以为可以松一口气了，但接着又出现了另一个麻烦。尽管困难重重，福格并不灰心，仍然继续前进。由于福格在旅途中善于应付各种突如其来的变化，机智果断，分秒必争，他终于在最后一秒钟出现在原先约定的、所有打赌者拭目以待的俱乐部里。

值得注意的是，这部最早翻译的科幻小说虽是用文言翻译的，却相当忠实于原文。诚然，小说中人物名字的翻译明显地带有了中国色彩，如福格的仆人路路通译为阿荣，艾娥达夫人译为阿黛。在体制上也还是传统的章回体，把三十章改成了三十回，

① 阿英《晚清戏曲小说目》署名陈绎如译，译系绎之误。

② 阿英《晚清戏曲小说目》署名雨泽译，疑有夺字。

只是虽有七字回目,但并无“话说”、“且说”、“且听下回分解”等俗套。最主要的一点,《八十日环游记》的翻译几乎没有删节和随意的增添。很可以看出,这部小说的口译者陈寿彭十分忠于原著,笔述者薛绍徽态度也十分严谨。我曾将此译本与1979年中国青年出版社出版的沙地的另一中文译本对照过,除文字更加精练外,几乎无懈可击。这在“译述”之风盛行的当时尤其难能可贵。这部小说的情节虽无特别动人之处,但曲折紧张,对读者别有一种魔力。小说中有关“山川风土,胜迹教门,莫不言之历历,且隐含天算及驾驶法程”<sup>①</sup>等自然科学知识,这对于处在文化封闭状态和科学落后环境中的中国读者来说,仍然具有很大的吸引力。

继薛绍徽翻译的《八十日环游记》后,儒勒·凡尔纳的科幻小说陆续被译成中文。1902年,卢藉东、红溪生译了他的《海底旅行》;1902年梁启超、罗普译了他的《十五小豪杰》;1903年,鲁迅译了他的《月界旅行》、《地底旅行》,包天笑译了他的《铁世界》;1904年包天笑译了他的《秘密使者》,商务印书馆译了他的《环游月球》;1905年奚若译了他的《秘密海岛》;1906年周桂笙译了他的《地心旅行》;1907年谢忻译了他的《飞行记》;1915年恽恽译了他的《海中人》。截止至“五四”前,儒勒·凡尔纳的作品译成中文的接近二十种。但在这二十种中,有半数以上是经过日译本转译的。

凡尔纳的科幻小说在近代为什么如此受到中国读者的欢迎呢?我想其原因大概有两点:一是儒勒·凡尔纳的科幻小说情节奇幻多变,想像丰富,对于读者别有一种吸引力;二是由于西方文化的输入,近代中国读者对科学产生了兴趣,科幻小说正可以

<sup>①</sup> 陈绎如《环球旅行记·自序》,1906年《小说林》社刊。

满足处于半封闭文化环境中的人们对科学知识的追求和渴望。也正因为如此,在近代译介的科幻小说中,不仅有儒勒·凡尔纳的科幻小说,而且英国赫伯特·乔治·威尔斯(H. G. Wells, 1866—1946)和日本押川春浪(1877—1914)的科幻小说同样也受到中国读者的欢迎。

#### 四 《巴黎茶花女遗事》的流播及其在近代翻译文学史上的意义

中国近代最早译成中文的西洋长篇小说是十七世纪后期英国约翰·班扬(John Bunyan, 162— )的《天路历程》(1853年厦门教会印刷),这部小说是一位传教士翻译的;由中国人翻译的外国长篇小说,最早的应是蠡勺居士(蒋子让)翻译的英国小说《昕夕闲谈》,这部小说出版于1873年,但在当时并未产生大的影响。而真正有影响的外国小说是林纾、王寿昌合译的法国小仲马的小说《巴黎茶花女遗事》。小说一出版,在社会上引起了很大轰动。近代诗论家陈衍称“中国人见所未见,不胫走万本”<sup>①</sup>;寒光则谓小说一出版,“一时洛阳纸贵,风行海内外”<sup>②</sup>,由此近代文坛上形成了一股“茶花女热”。

《巴黎茶花女遗事》译成于1898年(光绪二十四年),译稿由魏瀚出资,请福州城内的著名刻手吴玉田镌版,于次年(1899)夏历正月在福州印行,色纸里封面、里封底印有林纾自己写的“己亥正月,板藏畏庐”两行字,这就是所谓“林氏家刻本”,也是《巴黎茶花女遗事》的第一个中译本,系木刻大巾箱的线装本。但这

① 陈衍《林纾传》,见沈瑜庆、陈衍主编《福建通志》第9卷第26页。

② 寒光《林琴南》,中华书局1935年本。

个译本并未署译者的真名,而是刻的“晓斋主人译,冷红生笔述”。晓斋主人即口译者王寿昌,冷红生就是林纾,两人均系福建闽县(今福州市)人。这个刻本之所以未署真名,大约“不欲人知其姓名,而托为别号以掩真(黄黻臣语)”。由此也可看出当时的文士对于翻译小说还存有偏见,不愿以此而显名。

林译《巴黎茶花女遗事》不胫而走,喜爱此书的《时务报》总经理汪康年(字穰卿)欲重印此书,他用林氏家刻本作底本重印了这部小说,书为铅印线装,里封面上刻有“己亥(1899)夏素隐书屋托昌言报馆代印”十四个字,此即汪穰卿印本,世称“素隐书屋本”,这是《巴黎茶花女遗事》的第二个本子。《中国近代文学大系·翻译文学集》编者将此书作为初版本,并说此书为“木刻本”,不确。林纾为了小说的流传,又经高梦旦的疏通,他向汪康年声明不要版酬。为此,汪氏异常感动,并在上海《中外日报》(1899年公历5月26日)第一版以显著位置登了一则《茶花女遗事告白》:“此书闽中某君所译,本馆现行重印,并拟以巨资酬译者。承某君高义,将原版寄来,既不受酬资,又将本馆所偿板价捐入福州蚕桑公学。特此声明,并致谢忱。昌言报馆白。”素隐书屋铅印本的出版,大大扩展了这部翻译小说的流播范围,因为此书的售价较木刻本低,虽然今天尚不知此版的具体印数,估计它较同年初闽中出版的林氏家刻本肯定要多得多,因此素隐书屋本对于这部林译小说的广泛传播当有不可忽视的重要作用。

在素隐书屋本出版两年后,1901年秋又出版了由丁可钧题署、王运长书签的玉情瑶怨馆木刻本,此本较林氏家刻本更为精美。此后,在近代还有1903年(光绪二十九年)夏历五月文明书局本、广智书局“小说集新”本,1907年商务印书馆又将它收入《说部丛书》,流行更加广泛。这样算起来,在“五四”前,林译《巴

《巴黎茶花女遗事》的版本就不下七八种。

《巴黎茶花女遗事》通过一对法国青年男女的爱情悲剧,揭露了封建门第观念对自由爱情的扼杀,以及资产阶级社会对一个下层女子的玩弄和迫害。林纾以饱蘸同情的泪水和极其委婉、细致的笔触描绘了巴黎名妓马克格尼尔(今译玛格丽特·戈蒂埃)和青年亚猛(今译阿尔芒)真挚而纯洁的爱情,以及亚猛的父亲如何用花言巧语诱骗和威逼破坏了这对青年的幸福生活。小说用第一人称的叙事方式,不只是便于描写茶花女和亚猛的感情起伏和心理活动,而且也增强了小说的真实感和艺术魅力。

《巴黎茶花女遗事》的出版在中国近代翻译文学史上具有里程碑的意义。分析而言,它的意义是多方面的,其中有三点尤其值得注意:

第一《巴黎茶花女遗事》的出版改变了中国士人对外国文学的看法。在十九世纪末,一般中国士大夫对于外国文学是看不起的。多数人认为:若讲以船坚炮利、机器制造为代表的自然科学,或者以政治、法律、教育为代表的社会科学,固然我们比不上英、法、美、德,但倘论文学,西方各国较之有李白、杜甫、《红楼梦》的中国就得稍逊一筹了。这种看法,不仅出自于闭目塞听、视洋人为“夷狄”的封建士大夫的自大狂,就连在国外考察数年、纵横十万里、周游十余国的开明之士王韬也不例外。他说:“英国以天文、地理、电学、火学(热学)、气学、光学、化学、重学(力学)为实学,弗尚诗赋词章。”<sup>①</sup>其实,王韬生活的时代,英国已出现了像莎士比亚、菲尔丁、拜伦、雪莱、狄更斯那样杰出的戏剧家、诗人、小说家,难道是“弗尚诗赋词章”所能概括的吗?可见,王韬虽然也在英国住了两年,其实他也并不了解英国文学。类

<sup>①</sup> 王韬《漫游随录》第122—123页。

似看法,在当时又岂止王韬一人?直至本世纪初还有一位南社诗人冯平傲气十足地说:“以言乎科学,诚相形见绌,若以文学论,未必不足以称伯五洲。”<sup>①</sup>《巴黎茶花女遗事》的问世,在当时士人尤其是青年男女中引起了轰动,这部以其反门第等级观念和揭露资产阶级社会对下层女性玩弄迫害为双重主题的爱情故事,深深地打动了中国读者的心,所谓“可怜一卷《茶花女》,断尽支那荡子肠”<sup>②</sup>。这部翻译小说的问世,不仅征服了广大读者的心,而且还在一定程度上改变了中国文人对外国文学的错觉,使他们开始感悟到:外国也有文学,也有像《红楼梦》一样动人的小说!

第二《巴黎茶花女遗事》成功的翻译实践,不仅有力地推动了中国近代翻译文学的发展,形成了星火燎原之势,而且这部翻译小说在艺术上也给中国近代小说的艺术革新以相当大的影响。要而言之,其影响主要表现为如下几点:

一是在《巴黎茶花女遗事》的影响下,中国古典小说章回体的形式逐渐被打破。众所周知,不论是在他之前的翻译小说,如1873年蠡勺居士翻译的《听夕闲谈》,还是在这之后1903年周桂笙译的《毒蛇圈》,用的都还是章回体,并有对仗的回目以及“且听下回分解”之类的旧程式,而林译《巴黎茶花女遗事》则完全按照西方小说分章的形式译出。林译小说在体制上的这一变革对近代小说影响颇大。比如在创作上明显受到过《巴黎茶花女遗事》影响的近代小说家苏曼殊和何漱,他们都是最先在自己的小说《断鸿零雁记》(1912)和《碎琴楼》(1913)中打破了章回体,采用分章的形式。

<sup>①</sup> 冯平《梦罗浮馆词集·序》,载《南社丛刻》第21集。

<sup>②</sup> 严复《甲辰出都呈同里诸公》,见《严复集》第2册第365页。

二是《巴黎茶花女遗事》第一人称的叙事方式对后来小说的影响非常显著。中国章回小说由于受到话本的影响一般说都是全知全能的第三人称叙事。近代作家较早使用第一人称叙事的是吴趸人,他的《二十年目睹之怪现状》就使用了第一人称。我们今天还难以断定吴趸人使用第一人称就是受到《巴黎茶花女遗事》的影响,但如果说苏曼殊的《断鸿零雁记》、《碎簪记》与何讷的《绿波传》、《碎琴楼》所采用的第一人称叙事受到了《巴黎茶花女遗事》这部翻译小说的影响,那是谁也不会否认的。特别是《碎簪记》,有些情节带有明显的模拟痕迹,如小说中庄湜的叔父公开干涉庄湜与杜灵芳的婚姻,并私自去女主人公住处施加压力,而这一切又是事后通过女主人公杜灵芳以书信的形式交待的。这种处理方式与《巴黎茶花女遗事》由亚猛父亲出面,暗中给女主人公马克施加压力破坏这对青年人的幸福、事后通过马克的日记补叙十分相似,从中我们不难看出林译小说的影响。再如《巴黎茶花女遗事》中的日记体,对曾以“东方小仲马”自命的徐枕亚也有影响。他的名作《玉梨魂》第29章插入筠倩的日记乃至而后的日记体小说《雪鸿泪史》,均是受到这部翻译小说的影响。至于钟心青的《新茶花》(演杭州名妓武林林的故事)更是明显的仿作,可惜成就不高,较之《巴黎茶花女遗事》相去太远了。

三是《巴黎茶花女遗事》对近代小说故事的悲剧结局也有影响。中国人由于长期形成的乐天观念,合家团圆、皆大欢喜成为传统文化心理中潜在的文化积淀,再加上好事多磨的人生体验和作家教化、劝惩的功利目的,因此在古代才子佳人的小说、戏曲中虽经种种曲折、矛盾和斗争,最后多数仍以“金榜题名”、“洞房花烛”结束,这便形成了中国古典小说、戏曲中悲欢离合、先悲后喜的结构模式和大团圆结局。这在明清才子佳人叙事文学中

几乎少有例外,像《红楼梦》这样的爱情悲剧毕竟是凤毛麟角。自林译《巴黎茶花女遗事》出,茶花女悲惨的命运和她为了他人幸福而牺牲个人爱情的崇高精神境界深深地感动了受众群体,中国的艺术家和作家或把它搬上舞台,或写成同类主题的作品以洒同情之泪,因此在叙事模式上影响了不少近代作家,一时出现了许多以悲剧结局的爱情小说。除上面提到的几部著名小说外,还有周瘦鹃的《此恨绵绵无绝期》、《恨不相逢未嫁时》,李定夷的《贾玉怨》,吴双热的《兰娘哀史》、《孽冤镜》等。这些小说的悲剧结局虽不能全部坐实就是摹仿、学习《巴黎茶花女遗事》,但说它们直接或间接地受到这部外国小说的影响还是不无根据的。当然,最显著的摹仿和启示还是徐枕亚的《玉梨魂》。《玉梨魂》的结尾两章,其艺术构思与形式特征(如先采用日记交待故事结局,又用观日记后的“补记”来揭示出叙述者的身份及其凭吊经过)却来源于林译《巴黎茶花女遗事》,于此夏志清在他的《玉梨魂新论》中作了非常详尽的分析。

第三《巴黎茶花女遗事》翻译的成功,提高了小说的文学地位。

近代文论家如梁启超等人十分注意宣传提高小说的社会地位和文学地位,称“小说为文学之最上乘”。《巴黎茶花女遗事》问世后,受到许多文学名流诸如严复、康有为、夏曾佑、陈衍、高旭等人的满口称赞。著名作家兼批评家丘炜萋称赞这部小说:“以华文之典料,写欧人之性情,曲曲以赴,煞费匠心。好语穿珠,哀感顽艳。”<sup>①</sup>林译成功的艺术实践,对于小说社会地位和文学地位的提高,起了很大的作用。

林纾翻译《巴黎茶花女遗事》的成功,使他与翻译文学结下

<sup>①</sup> 丘炜萋《挥麈拾遗》,见阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》第408页。

了不解之缘,他一生翻译了十几个国家的一百六十余种小说。这些外国文学作品的译入不仅大大地开拓了中国人的生活视野和艺术视野,而且也影响与改变了中国传统的文学观念,这当然是林纾所始料未及的。

## 五 福尔摩斯的东来

1896年(光绪二十二年)8月的上海《时务报》上,刊登了张坤德(字少塘,浙江桐乡人《时务报》英文翻译)译的英国著名小说家亚瑟·柯南·道尔的四篇侦探故事,题为《歇洛克阿尔唔斯笔记》(阿尔唔斯 Holmes,今译为福尔摩斯),这是《福尔摩斯侦探案》第一次译入中国。四篇小说是《英包探勘盗密约案》、《记伧者复仇事》、《继父诬女破案》、《阿尔唔斯缉案被戕》(后两篇刊于1897年)。这比日本首译柯南·道尔作品的时间(1899)还要早三年。四篇侦探故事刊出后,立即受到读者的欢迎。其时,柯南·道尔在英国文坛也只是初露头角,可见中国人对侦探小说的兴趣之高。

亚瑟·柯南·道尔,英国侦探小说家。他喜爱文学,尤嗜侦探小说。开始时他给杂志写稿,1887年出版了第一部侦探小说《血字的研究》,作品描写私人侦探福尔摩斯侦破一件复仇杀人案的经过,从而揭露了摩门教主(被杀者)的贪婪与残暴。三年后他又写了《四签名》(1890)。这两部小说在社会上引起了轰动,大大地激发了他的创作热情。此后柯南·道尔一连写了许多侦探故事,作品中的主人公歇洛克·福尔摩斯也就成了神探的典型。这些故事均收在《福尔摩斯的冒险》(189— )、《福尔摩斯回忆录》(189— )中。后来作家对此类题材开始感到厌倦,他急于想结束侦探故事的创作,于是就在《最后一案》中让他

的主人公福尔摩斯因公殉职，从悬崖上失足身亡。但是广大读者出于对福尔摩斯的喜爱，纷纷给柯南·道尔写信以示抗议。作家无奈，只好又让他笔下的福尔摩斯复活，再继续进行侦探活动，故事自然也就继续了下去。这便是后来创作并收在《福尔摩斯的归来》（1905）中以《空室》（让福尔摩斯死里逃生）为开端的十一个侦探短篇。此外，他还创作了福尔摩斯早期长篇探险故事《巴斯克维尔的猎犬》（1902）、《恐怖谷》（1915）、《最后致意》（1917）和《新探案》（1927）等。

柯南·道尔的这些侦探故事在我国“五四”前多数作品都有翻译。本世纪初，黄鼎、张在新合译了福尔摩斯侦探小说集《泰西说部丛书之一》（1901），此书包括柯南·道尔的七篇侦探小说：《毒蛇案》（今译《斑点带子案》）、《宝石冠》（今译《绿玉皇冠案》）、《拔斯夸姆命案》（今译《博斯科姆比溪谷秘案》）、《希腊诗人》（今译《希腊译员》）、《红发会》、《绅士》（今译《贵族单身汉案》）、《海姆》，主要译者黄鼎<sup>①</sup>系美国留学生，精通英语，故此书的翻译较忠实于原著。顾燮光的《小说经眼录》就称赞黄、张二氏译的《毒蛇案》“于案中情节，言之极详，译笔亦奇警可喜”；又称赞其译的《宝石冠》“案情离奇，福（福尔摩斯）能精细考察，俾股东之子阿收得以昭雪，诚智矣哉”。1902年文明书局出版了《续译华生包探案》<sup>②</sup>，署警察学生译。1903年商务印书馆印了《补译华生包探案》；1904年至1906年，周桂笙、奚若翻译《福尔摩斯再生案》，全书共十三案，奚若译前十案，周桂笙译后三

<sup>①</sup> 黄鼎，字佐廷，上海人，上海圣约翰大学毕业后，1892年留学美国，1897年回国后在圣约翰大学执教，1901年赴山西大学任教，1904任上海美国领事馆翻译、沪宁铁路总翻译，1911年任驻美国留学生监督。译有《万国史》、《化学》、《进化论》等。

<sup>②</sup> 1899年，上海素隐书屋已刊有《新译（华生）包探案》，故云“续译”。

案。除以上外,这时期柯南·道尔的侦探小说译成中文的还有汤心存、戴鸿藻合译的《红发案》(今译《红发会》,1901),吴梦鬯、嵇长康合译的《(惟一侦探谭)四名案》(今译为《四签名》,1904年小说林社刊),奚若、黄人合译的《大复仇》(今译《血字的研究》,1904年小说林社刊),陆康华、黄大钧合译的《降妖记》(今译为《巴斯克维尔的猎犬》,1905年商务印书馆刊),西泠悟痴生译的《三捕爱姆生》(1908年集成图书公司刊),杨心一译的《鬼脚草》(今译《魔鬼之足》,1912年《小说时报》本),水心、仪郇合译的《潜艇图》(1914年《小说丛报》本),常觉、小蝶合译的《恐怖窟》(191— 年《礼拜六》本)和《毒带》(今译《斑点带子案》,1916年《春声》本),半依译的《一身六表之疑案》<sup>①</sup>(1915年《小说大观》本)。1916年5月程小青等十人译了十二册的《福尔摩斯侦探案全集》(上海中华书局刊),全书共收福尔摩斯探案四十四篇。译文均系浅近的文言,虽然语言风格不尽一致,但大体比较通畅,亦较忠实于原著,此可谓“五四”前福尔摩斯侦探案翻译的集大成之作。

由如上粗略的翻译书目(篇)排比,即可看出柯南·道尔的侦探小说在近代中国走红的情况了。无怪乎恽铁樵说:“吾国新小说之破天荒,为《茶花女遗事》、《迦茵小传》;若其寝昌寝炽之时代,则本馆所译《福尔摩斯侦探案》是也。”<sup>②</sup>这段话反映了若干客观实际,在近代文坛上确实形成了一股“福尔摩斯热”。程小青的《霍桑探案》就是在这股热潮影响下中国人自己创作的侦探小说的代表作。

侦探小说的翻译热固然是为了满足读者的好奇心的需求,

<sup>①</sup> 此篇系《福尔摩斯全集》以外的侦探故事。

<sup>②</sup> 铁樵《小说七人·序》,载《小说月报》第6卷第7号(1915年)。

其功能含有一种娱乐目的。但在其翻译初期,侦探小说除了在叙事技巧(如倒叙)方面给中国作家以启示外,它还是帮助人们了解西方社会的一个窗口。林纾曾说:“近年读上海诸君子所译包探案,则大喜,惊赞其用心之仁。果使此书风行,俾朝之司刑讞者,知变计而用律师包探,且广立学堂以毓律师包探之材,则人人将求致其名誉。既享名誉,又多得钱,孰则甘为不肖者!下民既免讼师及隶役之患,或重睹清明之天日,则小说之功宁不伟哉!”<sup>①</sup>陈熙绩甚至将林纾所译柯南·道尔的侦探小说《歇洛克奇案开场》比作司马迁的《越世家》和《伍员列传》,以为寓有“微旨”;“亦借鉴之嚆矢也”,并赞书中主人公约佛森的坚强意志:“吾国男子,人人皆如是坚忍沉挚,百折不挠,则何事不可成,何侮之足虑?”<sup>②</sup>这并非仅仅是近代读者高度政治化了的“期待视野”,而似乎也可视为处于半封闭环境中的中国人民急于了解西方文化的一种心态的反映。

以福尔摩斯探案为代表的侦探小说为什么如此受人欢迎呢,这首先应寻求它的社会原因。二十世纪初的中国,随着殖民地化程度的加深和资本主义商品经济的发展,城市人口急剧增加。据有关资料统计:二十世纪初,中国两万以上人口的城市就有三百一十二个,其中两万至五万人口者二百一十六个,五万至十万者四十六个,十万至五十万者四十一个,五十万以上者九个。<sup>③</sup>城市化的发展,增加了市民阶层,市民在工作之余需要一种精神食粮,而以惊险的情节、紧张恐怖的气氛、具有神秘感并

① 《神枢鬼藏录·序》,见阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》第237—238页。

② 《歇洛克奇案开场·序》,同上书第289、290页。

③ 见竺可桢《论江浙两省人口之密度》,载《东方杂志》第23卷第1期。

富有刺激性为特征的西方侦探小说,恰恰是他们最需要的读物。这便是福尔摩斯侦探案之类的侦探小说在中国长期流行并颇受青睐的原因之一。此外,如从侦探小说本身来研究,大约还有以下几点原因:

第一,侦探小说描写的犯罪问题是人们所关注的社会问题的焦点之一,这类小说题材不管是遗产争夺、强盗行凶,还是奸情谋杀、图财害命,其犯罪事实无不与当时的资产阶级社会生活有密切的关系。它是透视资本主义社会现实状况的一面聚光镜。读这类小说,一方面可以看到资本主义社会的污秽黑暗、贫富不均、道德沦丧、殖民掠夺以及人性中的贪财和好色;另一方面,小说中所描写的这些犯罪事实和侦破过程,又可以满足人们好奇心理的需求。而强烈的好奇心以及揭开社会生活中的秘密(所谓“谜”)的渴望,则是人们天性中所具有的。读者对作品的这种强烈的欲望和好奇,正是侦探小说巨大诱惑力产生的根源。另一方面,侦探小说在内容上与我国的侠义公案小说又有相通之处,它们的基本主题,大多是揭露、鞭挞社会上的黑暗邪恶势力,张扬正义和道德,同情弱者而惩办罪犯。这类题材正是我国读者最乐于接受的。

第二,小说中塑造了活生生的艺术形象,不少人物都是一个典型。比如《杜宾侦探案》中的业余侦探杜宾,《毒药樽》中的警察侦探勒考克(原译利快),《亚森罗苹奇案》中的巨盗亚森罗苹,《福尔摩斯侦探案》中的私人侦探福尔摩斯。特别是后者,更成为神探的典型。他首先是一个活生生的人,他乘坐着大家都坐过的马车,经常出没在车水马龙的伦敦街头。他住在普通的旅馆里,或坐在他租的贝克街221-B号那间办公室里。他坐在安乐椅上,叼着烟斗,和华生畅谈,有时他在沉思,或读《每日电讯报》。他又是一个热情奔放的音乐家、技艺精湛的小提琴演奏家

和高水平的作曲家,这一切都使人相信他是现实生活中的一个真实的人。其次,作为一个侦探,他有超人的智慧和敏锐的洞察力,一眼就可看出你的职业,也可“从一个人瞬息之间的表情,肌肉的每一牵动以及眼睛的每一转动,都可以推测出他内心深处的想法来”。再一点,他善于观察人的心理活动,利用心理学、逻辑学以及演绎理论来进行正确的判断,解开一般人不可思议的各种“谜”。比如在《红发会》中,他依据杰贝兹·威尔逊先生的衣着、佩戴饰物、袖子上的补丁和闪闪发光的袖口,以及右手比左手大等特征,判断他干过一段时间的体力活、吸鼻烟、是共济会员、到过中国、还写过不少作品等等。此外,像福尔摩斯对待工作的严肃、认真、热情、出生入死、不避风险等精神,他甚至为了破案竟敢在自己身上进行毒气实验,所有这一切,均给人留下深刻的印象并赢得人们的钦佩和喜爱。

第三,侦探小说一般故事情节惊险神秘,起伏跌宕,一波未平,一波又起,曲折迂回,忽明忽暗,故事中随时都会出现节外生枝的疑点,又促使接受主体去猜测,迫不及待地要求探明究竟。这类小说气氛恐怖紧张,再加上一种神秘色彩,它强烈地震撼着人们的心灵,给人一种巨大的刺激,这便无形中强化了作品的吸引力。

第四,优秀的侦探小说,特别是柯南·道尔等人的推理侦探小说,在侦破过程中侦探和助手们表现出惊人的智慧,他们的反复论辩,周密的逻辑推理,往往使读者心折,这也是侦探小说吸引读者的一个重要方面。此外,西方侦探小说主人公语言的幽默风趣,惊人的洞察力,在与罪犯的对话中语言犀利,直刺对方心脏,使其只有承受之势而无反驳之力,这些都是侦探小说吸引人的地方。

西方侦探小说在艺术上对中国近代小说也有影响,特别是

倒叙的运用,更是直接得益于此类作品,最显著的例子是法国鲍福的《毒蛇圈》对吴趸人《九命奇冤》的影响。再如,福尔摩斯探案中华生直接参与案件并加以记录的第一人称叙事法对近代侦探小说的创作也有影响,中国著名侦探小说家程小青的《霍桑探案》就受到这种创作模式的影响。因此,对西方侦探小说在近代大量译入并出现侦探热,固然要看到它的商品化及其不良影响;另一方面,也应当实事求是地阐明它广泛流传的社会背景和文化因素,绝不是诸如“宣扬凶杀色情”、“小市民趣味”和“反动逆流”几句话可以概括并解释清楚的。

## 六 吴棹的俄罗斯文学翻译

在近代俄罗斯文学翻译方面起步最早的是戢翼翬,但成绩最突出的还是吴棹,他是俄罗斯文学三大家莱蒙托夫、契诃夫、高尔基作品的第一个中译者。阿英称赞他说:“在当时译家中,可谓真能了解俄国文学者。”

吴棹(?—1912),字丹初,号亶中,浙江钱塘(今杭州)人。他曾留学日本,精通日语,他所译的作品多是从日文本转译的。吴棹大约自1904年就开始了翻译生涯,首先他翻译了德国著名小说家苏德曼(H. Sudermann, 1857—1928,吴氏译作苏德蒙)的小说《卖国奴》,接着他又译了波兰小说家显克微支(吴氏译作星科伊梯)的《灯台守》和美国著名小说家马克·吐温(吴氏译作马克多槐音)的《山家奇遇》,均发表在《绣像小说》上。但吴棹最著名的译作还是俄罗斯文学。

莱蒙托夫是俄罗斯继普希金之后的又一位著名的青年诗人。他只活了二十七岁,创作活动很短,其成熟期只有短短四年的时间,但他在俄国文学史上占有极重要的地位。他不仅创作

了许多著名的诗篇如《波罗金诺》、《诗人》、《恶魔》、《童僧》等,而且写了著名的长篇小说《当代英雄》。这部小说的第一个中译者就是吴枬。

《当代英雄》是由五部相对独立的中篇组成的,它出版于1840年4月,距诗人1841年7月在决斗中被杀害只有一年零三个月。小说成功地塑造了对贵族社会抱有批判态度的毕巧林的形象。他虽然对贵族社会的空虚庸俗感到厌倦,但又无力摆脱这种生活,只好将才力消耗在琐细无聊的小事当中。毕巧林是继普希金所创造的奥涅金之后又一个“多余人”的典型形象。吴枬只译了第一部《贝拉》,题名《银钮碑》,1907年商务印书馆以“袖珍小说”的名称出版,这是莱蒙托夫作品的第一个中译本。

在俄罗斯文学中,契诃夫是一位著名的小说家和戏剧家。他的短篇小说在俄国文学中占有独特的地位,严格地说,俄国的短篇小说到契诃夫才真正有了经典作品。高尔基早在十九世纪末与契诃夫最初通信时就说过:“在俄罗斯文学当中,还从未有过一位像你这样的短篇小说家。在我们国家里,你现在是一位最珍贵的而又有名望的人物。莫泊桑很好,我非常喜欢他,……但和你比起来,我是更加喜爱你。我简直不知道,我怎样才能向你讲出我对你的崇敬,我找不到适当的话,但是请你相信吧!我是真诚的。你是一位强有力的天才。”<sup>①</sup>中国人民接触契诃夫的作品,最早要追溯到1907年6月商务印书馆出版的“袖珍小说”本《黑衣教士》,它的译者就是吴枬。《黑衣教士》是契诃夫的一部中篇小说,他是根据日本薄田斩云的日译本转译的。作者的名字译为溪崖霍夫。小说是用白话翻译的,在当时还不多见。

高尔基是俄罗斯著名的作家,他是社会主义文学最伟大的

<sup>①</sup> 转引自戈宝权《契诃夫和中国》,载《文学评论》1960年第1期。

代表者之一。他的作品的第一个中译本《忧患余生》(今译《该隐和阿尔乔姆》)也是由吴棹翻译的,译文发表在《东方杂志》第4卷第1至第4期的小说栏内,标题是:种族小说《忧患余生》,原名《犹太人之浮生》,署名俄国戈厉机(高尔基)著,日本长谷川二叶亭译,钱塘吴棹重演。《忧患余生》虽不是高尔基的代表作,但中国人民却是通过这部译作首先认识了高尔基,其首介之功是不能抹煞的。

吴棹的文学翻译并不仅限于俄国,此外他还翻译过许多国家的作品,如美国著名讽刺小说家马克·吐温的《山家奇遇》(刊《绣像小说》第70期,1906),德国著名作家苏德曼(吴氏原译苏德蒙)的《卖国奴》(刊《绣像小说》第3—4期,1905,今译《猫桥》,书名原文为 Der Katzensteg)等,波兰显克微支的小说《灯台守》(原署星科伊梯撰,日本田山花袋译,吴棹重演,刊《绣像小说》第68—69期,1906),这对尔后我国重视俄国和东欧、北欧文学的译介当有一定的启示作用。此外,还有英国的勃拉锡克(Henry James Black)的《车中毒针》、柯南·道尔的《斥候美谈》、法国雷科的《棠花怨》、葛维士(Charles Carvice)的《理想美人》(刊《绣像小说》第71—72期,1906),这些译著也都是由日文转译的。

当然,在吴棹所译的二十余种作品中,仍以日本文学作品最多,有柳川春叶的《薄命花》,押川春浪的《大复仇》、《拊髀记》和《侠女郎》,广津柳浪的《美人烟草》,大泽天仙的《新魔术》(与金为合译),特别值得提出的是,他还翻译了日本“红露时代”的著名作家尾崎红叶的《寒牡丹》和《侠黑奴》,这两部小说虽不是尾崎红叶的代表作,所写题材一为俄罗斯的哀情故事,一为西印度哲美加岛的两英人对待黑奴事,但均有其独特处,译本在当时颇受读者瞩目。

吴棹的文学翻译有以下几个特点:

第一,近代的翻译文学家多数是既翻译又创作,如苏曼殊、马君武、梁启超、林纾、包天笑等,而专门从事翻译不搞创作的人极少,吴棹就是这极少数者之一。正因为吴棹是专职的翻译家,全部心血都用在了文学翻译上,加之他的翻译态度十分严谨,翻译质量也就比较高,这在他翻译俄国三大家的作品中表现得尤为突出。

第二,吴棹的译文大多是用的白话,这点在近代翻译文学史上很值得重视。吴棹译文的白话,就其纯熟程度足可与近代另一位著名翻译家伍光建相媲美。吴棹具有较高的文学素养,他的译文较有文采。请看他所译莱蒙托夫《银钮碑》开头的一段自然景色描写:

我从高加索属下一个市府查里斯雇一辆往复马车,坐了上路。我今番旅行,所带行李物件只有高加索山间科罗查地方一篇《旅行日记》,装满了半个小皮包,此外并无长物。及至我马车夫驶入奎虾尔谷间的时候,一轮早太阳早已隐闪在白雪皑皑的一山后面。那赶车马夫意欲趁天色未暮赶上奎虾尔山,不住将鞭子催马,嘴里一面谄唱着山歌。可知奎虾尔溪谷之中,要算这里是最好的绝景,犹如图画一般。四面围着嵯峨峻削的嶂壁:有的是赤色露骨山岩;有的是绿色常春藤处处盘绕;有的是经霜红叶枫林,宛然戴着冠帽。还有几处,或是土石崩坏的悬崖;或是被那山水流空,黑<sub>黢</sub>的洞窟。抬头一望,那边白雪饰得如条银练,高挂在天,却看似在脚下的,乃是阿拉瓜川流和那黑暗岩端狭处锵然铿然迸出来的许多无名溪流细河,四方汇合,曳着银丝丝条。又被岩石湍激,冲起波浪来,晃晃地犹如许多条长蛇在那里蠕动。

这段文字是相当流畅的白话文,其景色描写也接近于原著。由此可以看出吴棹的翻译水准在当时还是比较高的。

第三,吴棹具有较高的文学素养,又很有眼力,他的译著很多是名家名著。如上面提到的俄国三大家,以及美国马克·吐温、德国的苏德曼、波兰的显克微支、日本的尾崎红叶均属名家。

第四,吴棹的翻译小说涉及面比较广。从地域上看,它包括俄国、波兰、英国、德国、法国、美国、日本等七个国家。小说类型也较多,有社会小说、英雄小说、冒险小说、侦探小说、历史小说、军事小说、言情小说。文体样式上,既有长篇小说、中篇小说,也有短篇小说。

当然,吴棹的文学翻译也有局限,他只会日语,所以他译的外国文学作品都是自日文转译的。这样,译文信、达、雅的程度也就受到很大的限制。日本翻译文学初期的许多弱点(如对原作的增删、改造)也无可避免地重现于吴棹的译文中。尽管如此,就当时的翻译而论,吴棹翻译作品的质量还是比较高的,他是我国近代翻译文学史上一位有成就的翻译家。

## 七 列夫·托尔斯泰的作品在近代中国的流播

列夫·托尔斯泰是俄国十九世纪最伟大的作家之一,列宁曾经称他是“一个天才的艺术家,不仅创作了无与伦比的俄国生活的图画,而且创作了世界文学中第一流的作品”<sup>①</sup>。

托尔斯泰的名字最早用中文介绍到我国,大约始于1900年(光绪二十六年)上海广学会出版的《俄国政俗通考》,这是一本

<sup>①</sup> 列宁《列夫·托尔斯泰是俄国革命的镜子》,见《列宁论文学与艺术》(一)第282页。

由外国传教士自英文翻译的介绍俄国的书。该书首次简单介绍了托尔斯泰(原译都斯笃依)的名字、经历和创作:

俄国爵位刘(名)都斯笃依(姓)……幼年在加森(今译喀山)大学院肄业。一千八百五十一年考取出学,时年二十三岁,投笔从戎,入卡利来亚(今译克里米亚)军营效力。一千八百五十六年,战争方止,离营返里,以著作自娱。生平得意之书,为《战和纪略》(今译《战争与和平》)一编,备载一千八百一十二年间拿破仑伐俄之事。俄人传诵之,纸为之贵。

1902年梁启超在他创办的《新小说》创刊号上率先刊登了托尔斯泰的画像,并在《新民丛报》创刊号(1902年2月8日)上刊登的梁氏自撰的《论学术之势力左右世界》一文中介绍托氏云:托尔斯泰生于地球第一专制之国,而大倡人类同胞兼爱平等主义。……其所著书,大率皆小说,思想高彻,文笔豪宕,故俄国全国之学界为之一变。近年以来,各地学生咸不满于专制之政,屡屡结集,有所要求,政府捕之锢之,放之逐之,而不能禁。皆托尔斯泰之精神所鼓铸者也。”梁启超对托氏思想在俄国人民中的巨大影响评价很高。

一年之后,即1903年,我国近代女作家单士厘在她的《癸卯旅行记》中也介绍了俄国大文豪托尔斯泰。<sup>①</sup> 作为一位本世纪初随丈夫出游的女性,在她到达俄国境内时,在诸多社会文化现象中,她惟独把视点投向这位世界级的大文豪,不可不谓殊有见地。

1904年,闽中寒泉子在《福建日日新闻》上撰文《托尔斯泰略传及其思想》(同年11月《万国公报》第190册转载),此文也

<sup>①</sup> 详见本书第三章第六节《走向世界的第一位女性作家·单士厘》。

偏重于介绍托尔斯泰的思想,而于其文学作品则几句带过。值得注意的是,作者在论述托氏思想时,往往与中国的伊尹、庄子、许行、孟子等人相比并认为二者有相同之处,此文写道:

托尔斯泰即佛也,佛者大慈悲心是也。托尔斯泰以爱为其精神,以世界人类永久之平和为其目的,以救世为其天职,以平等为平和之殿堂,以财产共通为进于平和之阶梯。故其对于社会理想之淳古粗朴,岂与初代期基督教徒相似而已,抑亦夺许行之席而入庄周之室矣。

这便揭示了托尔斯泰主义与中国传统思想的联系。又过了一年,即1905年,一位在俄国的留学生张庆桐揭开了中俄文化交往的新篇章。

张庆桐(187—?),上海人,系同文馆首批派往俄国留学的四人之一,就读于彼得堡法政大学,后来曾任我国驻俄国恰克图都护副使。1905年春,他和俄国友人威西纳合译、梁启超著的《李鸿章》一书出版。大约于这年下半年,张庆桐将《李鸿章》一书寄给托尔斯泰并附一长信,信中除对俄国政府修筑东北满洲铁路表示不满外,又谓“政府人民,当分而为二,日后中俄政府之交,其究竟不可测;而两国人民必当谋所以亲密之道。其道为何?亦曰通声气而已”。所谓“通声气”,主要指两国间的文化交流。正是有鉴于此,张庆桐首先把他所译梁启超的《李鸿章》俄文本寄给托翁,说“我国古今政事变迁略具其中,寄呈左右,暇乞一览”,并表示愿意将托翁的著作介绍给中国人民,信中说:“是故先生著作苟有人译述一二,传之中国,我国民恍然见山斗在北,必骤兴亲仁善邻之感情,先生许我否乎?”托尔斯泰收到张庆桐的译著和信后非常高兴,于俄历1905年12月1日复信云:

“承赠书甚喜，得尊函，尤快。余老矣，生平数与日本人遇，而中国人则未一遇，且亦未因事得与中国人一通声气，余之有愿未偿盖已久也。余亦欧人，虽于中国伦理哲学未敢谓深悉其精蕴，然研究有年，知之颇审；至于孔、孟、老三家及其诸家学说，更无论矣。（余尤所惊服者，孟氏之辩。）余于中国人，敬之重之，匪伊朝夕，自日俄战祸成而此念更有所增益。”信中洋溢着托尔斯泰对中国人民和中国传统文化的热爱和崇敬。信最后还表示赞同张庆桐翻译他作品的想法，并说：“余甚喜与君相交，余之生平著作，君如能译布于中国，则尤所欣幸无穷者也。”但从现有的材料看，不知是何原因张庆桐并未翻译托翁的作品，当然也有可能是译了而未能出版。

又过了一年，即1906年3月，比张庆桐大十五岁而知名度比他要高得多的著名学者辜鸿铭开始了与托尔斯泰频繁的书信来往。<sup>①</sup>

托尔斯泰的作品早在十九世纪就已流播欧美诸国，但它被译介到中国则是在本世纪初。托氏作品的第一个中译本是1907年（光绪三十三年）由香港礼贤会出版、在日本横滨印刷、在香港和我国内地发行的《托氏宗教小说》，但这个译本系德国牧师叶道胜和中国人麦梅生（润色）合译的，收托翁以宗教题材写成的十二个“民间故事”，即《主奴论》（今译《主与仆》）、《论人需土几何》、《小鬼如何领功》、《爱在上帝亦在》（今译《爱之所在即有上帝》）、《以善胜恶论》（今译《蜡烛》）、《火勿火胜论》、《二者论》（今译《二老人》）、《人所凭生论》（今译《人依何而生》）、《论上帝鉴观不爽》、《论蛋大之麦》（今译《鸡蛋大的谷子》）、《三耆老论》（今译《三隐士》）、《善担保论》（今译《教子》）。作品故事情节生动紧凑，语言精练质朴，颇受读者欢迎。其中有六篇小说最先

<sup>①</sup> 详见本书第四章第二节《辜鸿铭与托尔斯泰》。

发表于上海教会刊物《万国公报》和《中西教会报》上,时间大约是1905年至1907年。这部小说的翻译虽出于传教的目的,又主要是由西方传教士翻译、出版的,但它首次向我国人民介绍了托氏的小说,使读者“知俄国亦有至善之著作家”,功不可没。

完全由中国人翻译并出版的托氏作品,最早大约是1911年热质翻译的《蛾眉之雄》,一名《柔发野外传》,两册,拜经室刊,但这部译作影响不大。辛亥革命后,托氏译作逐渐增多。1913年,太溟、稻孙翻译了托氏的《复活》(译为《复活记》),刊于《进步杂志》第5卷第1号至第7卷第6号(1913年11月—1915年4月)。1914年,马君武出版了他的译著《心狱》(上海中华书局出版)。《心狱》即上面提到的《复活》。《复活》是托尔斯泰晚年的一部名著,最能体现托氏后期世界观的矛盾。此书创作过程长达十年(1889—1899),全书三部,马君武只是译了其中的第一部,并基本上忠实于原著。就当时翻译水平来讲,《心狱》是值得肯定的一部译作。1917年,陈家麟、陈大镫合译了他的另一部代表作《婀娜小史》(今译《安娜·卡列尼娜》)。这部小说系据英译本转译,四编,每编分上、下册,共八册计九百四十八页(32开本),中华书局出版,虽然较今译《安娜·卡列尼娜》篇幅少一些,但在当时这恐怕要算是译著中的长篇巨制了。同年5月,朱世溱译了他的军事小说《克里米战血录》(今译《塞瓦斯托波尔的故事》,上海中华书局出版)。1918年,林纾和陈家麟又合译了他的《现身说法》(上、中、下三卷,商务印书馆出版),即作家早期写成的自传性的三部曲《幼年·少年·青年》。这样算起来,“五四”前,中国翻译了托尔斯泰的四部有代表性的长篇小说而且均较忠实于原文,和翻译初期的任意删削大大不同。特别是他的《复活》和《安娜·卡列尼娜》这两部长篇名著中译本的出现,在近代翻译文学史上是具有重要意义的。

据目前掌握的材料，“五四”前托尔斯泰的小说被译成中文的有三十余种，除四部长篇外，主要是中、短篇小说。在译介俄国文学方面，商务印书馆表现出很大的热情，托氏中、短篇小说五个单行本均由该社出版，其中三个是小说集：《罗刹因果录》（1915）、《社会声影录》（1917）和《恨缕情丝》（1919）。它们又都是由林纾和他的助手陈家麟合译的，前者收入托氏八个宗教题材的短篇<sup>①</sup>，后两本各收两个中篇。这四个中篇，除《波子西佛杀妻》（今译《克莱采奏鸣曲》）是托尔斯泰晚年的作品外，其他三个中篇，即《尼里多福亲王重农务》（今译《一个地主的早晨》）、《刁冰伯爵》（今译《两个骠骑兵》）和《马莎自述生平》（今译《家庭的幸福》）都是他早期的作品。这些作品和上面提到的长篇小说《现身说法》表现了作家早期在创作上大胆的探索精神和艺术上的才华。车尔尼雪夫斯基曾指出托氏才华的两个特点：精彩的心理分析（“心灵的辩证法”）和道德感情的纯洁。托氏早期的这些作品，充分表现了这两个特点。其他两个单行本，一个是朱东润译的《骠骑父子》（即上面提到的《刁冰伯爵》的另一中文译名，1915）；另一个是雪生译的《雪花围》（今译《主与仆》，1915）。

此外，近代报刊上也发表了不少托尔斯泰作品的译文，计有徐卓呆译的《尔之邻》（1914），包天笑译的《六尺地》（今译《一个人需要多少土地》，1914），周瘦鹃译的《黑狱天良》（1914），半依译的《此何故耶》（1914），愿深、瓶庵译的《伊里亚》（1915）和《嗟

<sup>①</sup> 包括《二老朝陵》（今译《二老者》）、《天使沦谪》（今译《人依何为生》）、《幻中悟道》（今译《教子》）、《岛仙海行》（今译《三隐士》）、《观战小幻》（今译《袭击，一个志愿兵的故事》）、《觉后之言》（今译《伊里耶斯》）、《讼祸》（今译《放了火即难以扑灭》）和《梭伦格言》，其前四篇与上面所提到的《托氏宗教小说》有重复，其中《梭伦格言》一篇误为托尔斯泰作，其实乃美国人包鲁乌因（J. Baldwin，1841—1925）的儿童读物。（见马泰来《林纾翻译作品全目》）

乎梭伦》(1915),半依译的《如是我闻》(1915),建生、迪士译的《情感》(1916),马君武译的《绿城歌客》(今译《卢塞恩》,1916),张三眼译的《三问题》,陈家麟、林纾合译的《人鬼关头》(今译《伊凡·伊里奇之死》,1917)《路西恩》(今译《琉森》,1917)《球房纪事》(1920)《乐诗雅路白忒遗事》(1920)《高加索之囚》(1920)《三种死法》(1924)<sup>①</sup>,周瘦鹃译的《宁人负我》(今译《上帝看出真情,但不立刻讲出来》,1917),周作人译的《空大鼓》(1918),吴螭庵译的《尼哥拉二氏之梦》(1918),以及程生、夏雷译的戏剧《生尸》(1917)。这些译作虽然多数还是用文言或浅近的文言,一般采用意译,删节和误译之处也有,但在当时的读者中还是很有影响的。一位批评家说:“俄国托尔斯泰,本其悲天悯人之怀,著为小说,蔼然仁人之言,读之令人泪下而不自知,如此何故耶?林译《人鬼关头》、《恨缕情丝》等,皆至情至性,溢于纸上,无怪一编脱移,万国转译,盛名固不易幸致也。”<sup>②</sup>由此足以说明托尔斯泰作品的艺术魅力。前已介绍,在二十世纪初的十多年中,托翁作品被译成中文的有三十多部(篇),这种情况在俄罗斯文学中也是仅见的。这说明在“五四”前关于列夫·托尔斯泰著作的翻译已经取得了相当的成绩,他的文学成就已逐渐为中国人民所了解和喜爱,并为“五四”之后托尔斯泰著作的翻译奠定了基础。

## 八 近代女翻译家陈鸿璧

在近代翻译文学中,女翻译家寥若晨星,比较知名的是福建

① 以上四种均发表于“五四”之后,考虑到“林译小说”叙述的完整性,一并列此。

② 转引自阿英《俄罗斯和苏联文学在中国》,见《阿英文集》第762页,三联书店1981年版。

的薛绍徽。前已介绍过,她于1900年翻译的法国儒勒·凡尔纳的科幻小说《八十日环游记》(署法·房朱力士著、薛绍徽女士译、庚子经世文社刊)是我国翻译的第一部科幻小说,也是儒勒·凡尔纳作品的第一个中译本。但认真考究起来,这部译作并不是薛绍徽独立完成的,正确的说法是:陈寿彭口译,薛绍徽笔述。而真正独立翻译外国文学作品的女译家首先应当说到陈鸿璧。

陈鸿璧这个名字,现在连学界知道她的人也不多了,但在近代她是一位颇有点名气的女翻译家。本世纪初她就开始翻译外国文学作品,曾在《小说林》上发表过长篇翻译小说三种:英国佳汉的科幻小说《电冠》、法国加宝尔奥(Emile Gaboriau, 183—,今译加博里奥)的侦探小说《第一百十三案》(Le dossier No. 113)和佚名的历史小说《苏格兰独立记》<sup>①</sup>,前两部小说的翻译已不用章回体,而用分章的形式,亦无章回体开头、结尾的旧套。陈鸿璧还以《印雪穆麓屑》为总题编译了一些有关外国风土民情的逸闻奇事。以上这些译作均发表于《小说林》杂志。《小说林》创刊后,全部十二期,每期都有陈鸿璧的译作。创刊号上同时推出了她的三部长篇译作。众所周知,《小说林》是近代四大文学期刊之一,它的品位在当时的杂志中是比较高的。在这样一个重要的杂志上陈鸿璧受到如此特殊的青睐,由此不难想像她在《小说林》编者心目中与当时译坛上的地位。故我设想:陈鸿璧不是欧美留学生,就是当时的教会学校的毕业生。她至少精通英文,也可能通法文,当然,也不排除她译的法国小说有自英文本转译的可能。陈鸿璧除在《小说林》发表译作外,在这之前上海小说林社1906年还出版过她译的英国维多夫人著的侦探小

<sup>①</sup> 刊发此译作前,小说林社已于1906年以《小说林丛书》名义出版《苏格兰独立记》单行本,上册1906出版,下册的出版延至1908年。

说,总题为《印雪穆译丛》(小说林丛书)。又上面提到的《苏格兰独立记》和《第一百十三案》这两部小说因《小说林》杂志停刊而未能载完,上海小说林社又为她出版了单行本,后者改题为《第一百十三案》(1911年刊)。除以上译著外,陈鸿璧还译过两部侦探小说:一部是法国加宝尔奥(即上面提到的加博里奥)的《薛蕙霞》,1909年广智书局出版。稍后,1911年上海广智书局、群益书局、千顷堂书局三社又同时出版。小说中的侦探是一位女性,这也异于当时译入的一般侦探小说。另一部是《捕鬼奇案》,1912年9月由上海广智书局出版。她又与张默君合译过美国白乃杰的《盗面》(1911,广智书局、群益书局、千顷堂书局三家同时发行)、英国查克的《裴乃杰奇案之一》(1911,广智书局出版)。陈鸿璧翻译的作品有历史小说、科学小说,但更多的是侦探小说,小说的译文虽仍为浅近的文言,但文字通畅,也比较忠实于原著。特别值得注意的是,她的译文重视心理描写,在当时的翻译中属于上流译作。

可惜的是,对于这样一位在翻译文学上很有成绩的女翻译家的生平后人了解甚少,我依据她是近代著名画家陈抱一的姐姐,知她系广东新会县人,是梁启超的同乡,但对她的学历和精通外语的情况至今不清楚。正因为如此,以致引起一位对中国近代翻译文学颇有研究的日本学者中村中行的怀疑。他认为:陈鸿璧也像周作人早期发表翻译文学作品时化名为“碧罗女士”一样,是一位男性译者的“假藉”<sup>①</sup>,这个结论当然是不正确的。因为我最近查到:陈鸿璧辛亥革命后曾任《大汉报》(苏州)的主笔,《妇女时报》第5期(1912年1月23日出版)上有她的画像,题为苏州《大汉报》主笔陈鸿璧女士;她还在《神州女报》第1、2

<sup>①</sup> 详见《清末探侦小说史稿》,载日本《清末小说研究》总第4号(1980年)。

期上(1912年11、12月出版)发表过《苏州光复之真相》。她的女友、南社著名女诗人张昭汉(字默君)有诗题云《丁巳仲春偕陈鸿璧、吕碧城、唐佩兰诸君探梅邓尉率赋十三章以志鸿爪》(《妇女时报》第21期,1917年4月)。由以上可知,陈鸿璧确为一位具有革命思想的进步女性。

## 第六章 西方文化与近代小说形式的变革

文学的生存环境对于文学的发展与变革有着重大的影响。中国近代文学与中国古代文学在生存环境方面最主要的不同就是西方文化的引入。西方文化的引入,不仅影响了近代文学观念、文学思想的变革,而且对某一种文学体裁的变革也有着不容忽视的影响。在近代文学文体结构中,小说文体的变革是最为显著的。

### 一 近代小说类型的扩大

中国古代小说类型大体不外志人、志怪和讲史三大类,或具体分为言情小说、英雄小说、历史小说、讽刺小说、神魔小说、侠义小说,文体类型较之西方小说要少一点。近代小说在其前期也主要是以上几种类型。进入二十世纪后,由于受西方

文学的影响,在小说类型方面又增添了政治小说、科学小说、侦探小说和教育小说,这四种小说类型都是古代小说中所未有的。

政治小说这一类型最早源于英国,其代表性的作家是曾两度出任过英国首相的本杰明·迪斯累里(Benjamin Disraeli, 1804—1881)和曾任过英国国会议员的布韦尔·李顿(Bulwer Lytton, 1803—1873)。在日本明治维新第二个十年翻译文学勃兴时期,以上两位作家的近二十部政治小说被译成日文,成为日本翻译文学中最走红的作品,其中李顿的《(欧洲奇事)花柳春话》、《(开卷悲愤)慨事者传》与迪斯累里的《(政党余谈)春莺啭》、《(三英双美)政海之情波》是当时最著名、最畅销的作品,因此十九世纪后半期政治小说这一概念也就在日本获得了新的生命。

在翻译西方政治小说热潮的驱动下,日本一部分政治家兼新闻界人士的文人开始写作自己的政治小说。日本最早出现的政治小说是1880年户田钦堂(1850—1890)的《(民权演义)情海波澜》,当时风尚所及,这类作品随之接踵而来,其中具有代表性和影响较大的当推末广铁豚(1849—1896)的《二十三年未来记》(1885)、《雪中梅》(1886)和续集《花间莺》(1887),以及柴四郎的《佳人奇遇》(1885—1897)、矢野文雄(1850—1931)的《经国美谈》(1883—1884)。后两种影响尤大。1898年,亡命日本的梁启超翻译了柴四郎的政治小说《佳人奇遇》,并将其发表于他创办的《清议报》第1册上<sup>①</sup>。他在《佳人奇遇·叙言》中说:“今特采日本政治小说《佳人奇遇》译之。”这是我国由梁启超引进政治小说的开始。之后,为了宣传君主立宪政治和培养人们的爱国主义感情,他和他的朋友们接连引进了一批日本的政治小说。除上面提到的《佳人奇遇》和《经国美谈》(周逵译,1900)、《雪中梅》

<sup>①</sup> 出版于1898年12月23日(光绪二十四年十一月十一日)。

(熊垓译,1903)及其续集《花间莺》(1903)<sup>①</sup>外,尚有广陵佐佐木龙著的《政海波澜》(赖子译,1903)、大桥乙羽的《累卵东洋》(忧亚子译,1901)、珊宅彦弥的《珊瑚美人》(译者阙,1905)、佚名著的《游侠风云录》(独立苍茫子译,1903)以及《美国独立记演义》(佚名译,1903)等。中国的政治小说正是在翻译政治小说的影响下而产生的。最著名的代表作就是梁启超创作的《新中国未来记》和陈天华的《狮子吼》。

《新中国未来记》明显地受到日本政治小说《雪中梅》的影响。《新中国未来记》篇首写1962年全国人民举行维新五十周年(190— )庆典大会,就是源于《雪中梅》开头写明治一百七十三年纪念国会成立一百五十周年大会。这种构思方式的相同,正表现了中日两国政治小说作者共同希望改革现实的理想或梦幻。这种“未来幻想式”的结构方式,还有可能受到美国毕拉宓的政治小说《百年一觉》(Looking Backward,2000—1887)<sup>②</sup>的影响。小说主人公魏斯特一觉醒来已是一百一十三年后的2000年,这点也影响了中国的小说创作。比如陆士谔的小说《新中国》(一名《立宪四十年后之中国》)第一回,话说“宣统二年正月初一”,“我心情悒郁,喝闷酒躺下,待好友李友琴女士唤醒,已是宣统四十三年了,世界全非”。下面接着写四十年后独立、富强、文明的新中国与四十年前的种种不同。再如碧荷馆主人著的《新纪元》(1908),小说描写九十余年后公元1999年的“未来世界中”,发生了一场以中国为首的黄种人和西方各国白种人

① 此小说又有梁继栋译本,刊《福建政法杂志》1卷4号至2卷3、4号,1908年9月15日至1909年5月9日出版。

② 该小说最早刊于1891年12月至1892年4月的《万国公报》第35册至39册,名为《回头看纪略》,1894年英国传教士李提摩太又节译成书,题为《百年一觉》,同年,即光绪二十年由上海广学会印行。这部政治小说在近代影响很大。

之间的世界大战,结果中国胜,称霸全球。这种未来幻想式的小说结构模式均不同程度地受到翻译政治小说的影响。

日本政治小说的作者热衷于演说,因为在这些政治活动家和新闻政论家们看来,演说是发表政见最直接、最简便的方式,所以在他们的小说中经常通过演说、辩论的方式来直抒己见。《雪中梅》和《佳人奇遇》都是最好的例证。这一点对我国的文学创作也不无影响,不仅梁启超的《新中国未来记》等政治小说是这样,如孔觉民在纪念维新五十周年大会上的讲演和黄克强与李去病长达四十回合的辩论,而在近代文明戏中也常常插入大段演说,并为此增加了所谓“言论派老生”的角色。这些地方都可以看出翻译政治小说对中国近代文学的影响。

科幻小说也是在外国文学影响下产生的一种新的小说类型。中国古代无科学小说。侠人在《小说丛话》中说:“西洋小说尚有一特色,则科学小说是也,中国向无此种,安得谓其胜于西洋乎?”<sup>①</sup>科学小说,即我们今天所说的科幻小说。

科幻小说是伴随着西方近代自然科学发展而出现的一种小说类型,如果从人们认可的玛丽·雪莱(Mary. G. Shelley, 1797—1851)创作的第一篇科幻小说《弗兰肯斯泰因》(或名《现代的普罗米修斯》, *Frankenstein or the Modern Prometheus*)算起,不过才一百八十年的历史。但在十九世纪的西方工业社会中,科幻小说却得到了很大的发展,特别是被称为“科幻小说之父”的法国作家儒勒·凡尔纳的出现,使科幻小说散发出奇光异彩,具有了更加诱人的魅力,同时也扩大了它在世界范围内的影响。

在近代译坛上我国先后译介了十多位外国作家的科幻小说,其中影响最大的是法国的儒勒·凡尔纳、日本的押川春浪和

<sup>①</sup> 《新小说》第13号(1905年2月)。

英国的赫伯特·乔治·威尔斯。儒勒·凡尔纳的《八十日环游记》是我国近代翻译的第一部科幻小说,关于它和凡尔纳其他科幻小说的翻译情况,我们已在本书第五章第三节《儒勒·凡尔纳的科幻小说在中国》中作过介绍,可参考。此外,二十世纪又翻译了日本押川春浪的科幻小说,计有海天独啸子译的《空中飞艇》(1903)、包天笑译的《千年后之世界》(1904)、徐念慈译的《新舞台》(1905)及金石、褚嘉猷译的《秘密电光艇》(1906)等。与押川春浪的科幻小说较早抢手相反,英国著名的科幻小说大师威尔斯的作品则迟至“五四”前的1915年才开始译入我国,著名的有杨心一译的《八十万年后之世界》(今译《时间机器》,1915)和《火星与地球之战争》(今译《星际战争》,1915)及定九、葛庐同翻译的《人耶非耶》(今译《莫洛博士岛》,1915)等。此外,近代还译了英国佳汉著的《电冠》(陈鸿璧译,1907)、斯底芬孙(R. L. Stevenson, 1850—1894,今译斯蒂文生)的《易形奇术》(1907)、德国鲁德耳虎马尔金著的《空中战争未来记》(亚琛译,1907)、维尔虎次著的《飞人》(冰心译,1915)、荷兰达爱斯克洛提斯(Dr. Dioscorides)著的《梦游二十一世纪》(杨得森译,1903)、美国洛赛尔·彭特(Russell Bond)著的《两月中之建筑谭》(沈雁冰、沈泽民合译,1918)、法国佛林玛利安(C. Flammarion)著的《地球末日记》(梁启超译,1902)。据不完全统计,近代翻译世界各国的科幻小说约八十余种。

在近代翻译科幻小说的影响下,中国也出现了自己创作的科幻小说。中国第一篇科幻小说是徐念慈著的《新法螺先生谭》,这部小说就是徐念慈在读了包天笑译的日本岩谷小波著的《法螺先生谭》、《续法螺先生谭》后写成的,徐作显然受到岩谷小波这两篇小说的影响。徐念慈在当时是一位具有较先进的美学思想的理论家,是他最早用西方美学理论来评论小说文体的特

点,认为小说是“合理想美学、感情美学而居其最上乘者”<sup>①</sup>,并引德国哲学家黑格尔和基尔希曼的美学理想来论述小说的美学特点。他较自觉地认同西方文学的先进性并虚心向西方文学学习。徐念慈喜爱科幻小说,翻译了日本押川春浪的科幻小说《新舞台》和美国西蒙纽加武的科幻小说《黑行星》。他还在自己编辑的《小说林》上首先刊载了近代女翻译家陈鸿璧翻译的英国佳汉的长篇科幻小说《电冠》。徐念慈这种倡导对科幻小说的发展有一定的促进意义。

在外国科幻小说的影响与中国科幻小说爱好者的努力下,我国科幻小说得到了一定的发展。继徐念慈的《新法螺先生谭》之后,又有支明的《生生袋》(1905)、萧然郁生的《乌托邦游记》(1906)、包天笑的《世界末日记》(1908)、杨心一的《黑暗世界》(1911)相继诞生。之后,包天笑的《空中战争未来记》(1908)、谢直君的《中国女飞行家》(1918)、天卧生的《鸟类之化妆》(1917)、梅梦的《水底潜行艇》(1918)和《月世界》(1918),从空中到海底,从地球到月球,展现了人类向往征服自然的宏伟图景。随着西方自然科学的输入和中国人对科学兴趣的提高,以宣传科学知识为宗旨的科幻小说也相继出现,如端生的《元素大会》(1914)、毅汉、天笑的《发明家》(1914)、半废的《亚养化氮》(1915)、研深的《数学家谱》(1916),都是这类作品。此外,还有卓呆的《秘密室》(1912)、李迫的《放炮》(1913)、默儿的《贼博士》(1915)、农生的《钻崇》(1915)、秋山的《消灭机》(1916)、捷臣的《蚊之友爱》(1916)、李昌第的《心疾》、谢直君的《科学隐形术》(1917)等,这说明“五四”之前中国科幻小说已有了很大的发展。

中国的侦探小说也是在外国小说的影响下产生的。侦探小

<sup>①</sup> 《小说林缘起》,载《小说林》创刊号(1907)。

说(Detective Story)是西方通俗文学中一种新的类型,如果从被称为侦探小说开山之作的《莫格街血案》(爱伦·坡著)发表的1841年算起,距今也不过一百五十多年的历史,它是资本主义社会发展到一定程度的产物。苏联学者斯·季纳莫夫甚至把侦探小说界定为资产阶级社会的特定产物。他说:

侦探体裁是文学体裁中惟一在资本主义社会内部形成,并被这个社会带进文学中来的。对于私有财产的保护者,即密探的崇拜,在这里得(达)到了无以复加的程度;不是别的,正是私有财产使双方展开较量。从而不可避免的是,法律战胜违法行为,秩序战胜混乱,保护人战胜违法者,以及私有财产的拥有者战胜其剥夺者等等。侦探体裁就其内容来看,完完全全是资产阶级的。<sup>①</sup>

我们姑且不谈这一界定是否完全恰当,但他指出的侦探小说这一文学现象是符合实际的。我认为:侦探小说是资本主义社会发展到一定阶段(即私有财产高度集中并受到威胁)以及社会重视科学并对科学普遍发生兴趣的产物。

严格地说,中国二十世纪之前没有侦探小说。有人把唐代的《谢小娥传》与宋代的《错斩崔宁》、《勘皮鞋单证二郎神》、《三现身包龙图断冤》,乃至清代出现的《包公案》、《海公案》,都作为中国侦探小说的代表作。其实这些作品均系公案小说,并不是侦探小说。大体可以这样说,二十世纪之前,我国虽有数量可观的公案小说,但没有侦探小说。以翻译侦探小说著称的周桂笙

<sup>①</sup> 转引自[苏]阿·阿达莫夫著、杨东华等译《侦探文学和我》第3页,群众出版社1988年版。

说：“侦探小说，为我国所绝乏，不能不让彼独步。盖吾国刑律讼狱，大异泰西各国，侦探之说，实未尝梦见。”<sup>①</sup> 侠人也说：“侦探小说一门，确为西洋小说家专长。中国叙此等事，往往凿空不近人情，且亦无此层出不穷境界，真瞠乎其后矣。”<sup>②</sup>

中国最早译入的侦探小说是柯南·道尔的福尔摩斯探案故事。1896年（光绪二十二年）上海《时务报》上首先刊登了张坤德译的四篇福尔摩斯探案故事，题为《歇洛克呵尔唔斯笔记》。呵尔唔斯（Holmes），即福尔摩斯。之后福尔摩斯侦探案故事陆续被译成中文。1916年，程小青等人还译出了《福尔摩斯侦探案全集》。<sup>③</sup> 与此同时，西方其他国家的侦探小说也被大量地译成中文。1907年之后，翻译的外国侦探小说可以说是铺天盖地而来。近代究竟翻译了多少侦探小说，至今未有精确的统计，保守的估计当不低于三十余家、四百余篇。

中国侦探小说就是在外国侦探小说的示范和影响下于二十世纪初诞生的。据现有材料看，中国最早的侦探小说当是1905年在《江苏白话报》第1期上刊载的挽澜著的《身外身》（未见原作）。1906年包柚斧（李涵秋）在上海《时报》上发表了侦探小说《雌蝶影》，写法国巴黎的一个外国侦探故事，有明显模仿外国侦探小说的痕迹（亦可能是编译）。1907年《月月小说》第7号上刊登了署名“吉”的《上海侦探案》，只有《金戒指案》一篇，情节比较简单，无足称。同年，吕侠（江苏阳湖人）创作了《中国女侦探》，由上海商务印书馆出版。这部小说包括《血帕》、《白玉环》、

① 周桂笙《歇洛克复生侦探案·弁言》，载《新民丛报》第3年第7号（总第55号）。

② 见《新小说》第13号（1905年2月）。

③ 详见本书第五章第五节《福尔摩斯的东来》。

《枯井石》三个短篇,用黎采芙女士自叙的第一人称写成,侦破案件以几个女子为主,如在黄家扮演老妪的虞姨娘、赴现场调查侦破枯井案的锄芟,作为侦探的形象虽都不成熟,但在中国首次出现女侦探形象,还是值得一提的。同年还有云扶的《毒铁箱》。

1908年,又有傲骨的《砒石案》(又名《中国侦探第一案》)和《鸦片案》(又名《中国侦探第二案》),这两部作品是作者计划创作的侦探小说系列的姊妹篇,遗憾的是小说没有继续写下去。此后又有马江剑客述、天民记的《失珠》(1908),耀公的《凶仇报》(1908),华明村的《浚学失物记》(1909),俞天愤的《烟丝》(1915)和《中国新侦探》(1917),后者系二十篇侦探小说集。在侦探小说中艺术性较高、影响较大的是程小青的《霍桑探案》,由若断若续的八十多个中、短篇组成,三百余万字。《霍桑探案》在叙事模式上明显地是学习与摹仿《福尔摩斯侦探案全集》,小说的主要人物是一个私人侦探霍桑,并以一个次要人物包朗作为霍桑的助手兼书记。小说也是用第一人称叙事以增强作品的真实感。连小说主人公的办公地点、个人嗜好、办案方式都有明显的模仿痕迹。福尔摩斯的办公处是伦敦贝克街221-B号公寓,霍桑的办公处在上海爱文路77号,福尔摩斯办案时,有时要打吗啡针,而霍桑虽无此“病”却烟瘾极大,并专抽“白金龙”牌香烟,福尔摩斯有空时爱拉小提琴,霍桑也有拉小提琴的爱好;至于办案情况,霍桑与福尔摩斯、包朗与华生的位置和作用几乎完全一样,故人称霍桑为“东方的福尔摩斯”。

本世纪二十年代之后,侦探小说出现了高潮,仅系列侦探小说就有若干种,除“五四”前就开始创作的《霍桑探案》外,尚有陆澹庵的《李飞探案》(1924)、孙了红的《侠盗鲁平奇案》、张碧梧的《家庭侦探宋悟奇新探案》。

教育小说,也为中国传统小说所无。二十世纪后随着中国

近代新式教育的诞生,大批中小学校成立,中小學生数量急剧增加。据清政府学部公布的数字:1909年,全国有初等学堂五万一千六百七十八所,学生一百五十三万二千七百四十六人;中等学堂四百六十所,学生四万零四百六十八人,中、小学生合计共有一百五十七万三千二百一十四人。中、小学生这一数量可观的新的受众群体的存在和需求,刺激了外国教育小说的翻译,同时也唤起了近代小说家的关注。他们在翻译小说的影响下开始从事教育小说的创作。最早翻译的外国教育小说到底是哪一种作品,现在尚难以确认,只知较早出现的有苦学生译的《苦学生》(1903)、朱树人译的《冶工轶事》(法国刚奈隆著,1903)、南野浣白子译的《青年镜》(1905)、包天笑译的《儿童修身之感情》(意大利米契斯著,1905)。在其影响下中国也出现了教育小说。较早出现的有悔学子的《未来教育史》(1905)、吴蒙的《学究新谈》(1905)、佚名<sup>①</sup>的《苦学生》(1905)、雁叟的《学界镜》(1908)、畹滋的《儿童裁判》(1914)、舒笑影的《学者之言》(1917)等作品。在近代影响较大的翻译教育小说是包天笑译的《馨儿就学记》(1909)、《埋石弃石记》(1911)、《苦儿流浪记》(1912)、《孤雏感遇记》(1910)<sup>②</sup>、《双雏泪》(1918)。其中前三种还受到中华民国教育部的褒奖。其中以《馨儿就学记》最受欢迎,影响最大,先后发行数十万册。<sup>③</sup>

由以上论述可以看出,正是在翻译小说的影响下,中国近代小说类型逐渐扩大,其类型构成日渐与世界文学(小说)接轨。从某种意义上说,这也意味着中国小说在近代化道路上前进了一步。

① 阿英编《反美华工禁约文学集》中所收《苦学生》,署杞忧子著。

② 以上四种最初均刊于商务印书馆出版的《教育杂志》上。

③ 参见包天笑著《钏影楼回忆录》第388页。

## 二 近代小说叙事模式的变化

关于近代小说叙事模式的变化,过去很少有人研究,虽有零星的论述,均不成系统。对这个问题从理论上进行系统和深入论述的始于陈平原的《中国小说叙事模式的转变》<sup>①</sup>。在这部专著中,他把小说叙事模式分解为“叙事时间”、“叙事角度”和“叙事结构”三个方面。本文主要就前两点谈谈近代小说的变化。

在叙事时间方面,主要是倒叙法的运用。中国古代文言笔记小说中虽也偶尔有运用倒叙的,但在长篇章回小说中采用倒叙手法则始于近代后期。在近代前期的白话小说中也有个别使用倒叙手法的《儿女英雄传》中对十三妹的描写就是一例。十三妹出现于小说第四回,是一个骑黑驴的人,继而说明她是一个“绝色的青年女子”;至第八回,自云“人称她为十三妹”,但仍不知道她姓甚名谁;及至第十六回,好容易盼到安老爷知道了她的身世,读者要听个究竟,安老爷偏偏又卖关子,用什么“笔谈”,读者仍不得而知;直到第十九回安老爷在青云山上十三妹家里,才将她的家世、姓名、幼年情况交待清楚。这种写法作者自称是“西洋法子”(第十六回),也就是所谓的“倒叙”。如果说西洋小说对中国近代小说的影响《儿女英雄传》可算是最早的了。当然,这种倒叙还是属于局部性的倒叙。

近代第一部采用倒叙法的小说是梁启超的《新中国未来记》<sup>②</sup>。小说第一回描写1962年正月初一,南京正举行庆祝维新

<sup>①</sup> 此书为上海人民出版社1988年出版。

<sup>②</sup> 小说五回未完。初发表于《新小说》第1、2、3、7号,后收入1936年版的《饮冰室合集》,仅收前四回,又收入阿英编《晚清文学丛钞·小说一卷》上册(中华书局1980年重印本),五回。

六十周年大典,在会上孔觉民老先生演说“中国近六十年史”,由此引出六十年前黄克强(代表立宪派)和李去病(代表革命派)两人关于国事的辩论。这种倒叙,作者显然是受了日本作家末广铁肠的政治小说《雪中梅》或美国作家贝拉米的政治小说《百年一觉》的影响。《雪中梅》的“楔子”一开头就描写公元2040年10月3日东京的一个开会场面,这天是日本国会创立一百五十周年纪念日。梁启超在日本读过《雪中梅》,他曾在《自由书·传播文明三利器》<sup>①</sup>一文中提到过这部小说。李提摩太节译的《百年一觉》,一开头就写美国百年以后的事。梁氏曾在1895至1896年间担任过李提摩太的秘书<sup>②</sup>,故也有可能受到了《百年一觉》的启示。

用倒叙法较成功而影响较大的是吴趼人的《九命奇冤》。小说描写清朝雍正年间广东番禺县凌家指挥强徒烧死梁家八口人的故事。小说采用倒叙法,一开始就写一伙强徒火攻梁家石屋的场面。而按时间顺序,它应出现在小说的第十六回。小说的开头是别开生面的:

“唉!伙计!到了地头了!你看大门紧闭,用什么法子攻打?”

“呸!蠢材!这区区两扇木门,还攻打不开么?来来,来!拿我的铁锤来!”

“砰——匐——砰——匐!”

“好响呀!”

<sup>①</sup> 见《饮冰室合集》第6册“专集之二”第42页。

<sup>②</sup> 见张朋园《梁启超与清季革命》第35—36页,台湾中央研究院近代史研究所专刊之十一,1982年版。

“好了,好了!头门开了!——呀!这二门是个铁门,怎么处理呢?”

“轰——”

“好了,好了!这响炮是林大哥到了。——林大哥!这里两扇铁牢门,攻打不开呢!”

“唔!俺老林横行江湖十多年,不信有攻不开的铁门,待俺看来。——呸!这个算什么!快拿牛油柴草来,兄弟们一齐放火,铁烧热了,就软了!”

“放火呀!”

“劈劈啪啪”,一阵火星乱迸。

“柴草烧他不红,快些拿木炭来!”

“好了,有点红了,兄弟们快攻打呀!”

“豁喇喇——豁喇喇——”

“门楼倒下来了,抢进去呀!”

“咦!怪道人说梁家石室,原来也是石的。”

“林大哥!铁门是用火攻开了,这石门只怕火力难施,又有什么妙法?”

“呸!众兄弟们有的是刀锤斧凿,还不并力向前!少停,凌大爷来了,倘使还没攻开,拿什么领赏?”<sup>①</sup>

这种倒叙手法大约是受了法国作家鲍福的小说《毒蛇圈》的影响。这部小说的翻译者周桂笙是吴趼人的好朋友。周桂笙有著译文字首先与吴趼人商榷。他译的这部《毒蛇圈》评语就是吴趼人写的,这是根据之一。《毒蛇圈》刊于梁启超主编的《新小说》第

<sup>①</sup> 吴趼人《九命奇冤》第一回。

8号至第24号《九命奇冤》也刊于《新小说》上(第12号至第24号)<sup>①</sup>,发表迟于《毒蛇圈》数月,这是根据之二;《九命奇冤》用对话开头,很明显是摹仿《毒蛇圈》的,这是根据之三。

这种倒叙手法在侦探小说中较为普遍。比如故事一开始就是在一林荫深处被发现的无首女尸,然后再以倒叙手法讲述受害者被威逼和被害经过,在读者心理上造成悬念,易于抓住读者的注意力,也可以增加故事的神秘色彩。陈平原《中国小说叙事模式的转变》中统计,近代四大小说杂志(《新小说》、《绣像小说》、《月月小说》、《小说林》)共刊登采用倒叙法的小说五十一篇,其中侦探小说和含侦探小说要素的占四十二篇,这说明这种叙事方式已普遍为侦探小说作家所采用。

这种叙事方式也为言情小说所接受,徐枕亚的《玉梨魂》就是代表。小说以葬花(悼念女主人公白梨影)开始,引出何梦霞与年轻寡妇白梨影相爱和爱情的悲剧,最后以崔筠倩之日记作结。很明显,这种叙事方式是摹仿林译《巴黎茶花女遗事》的。虽然葬花是摹仿《红楼梦》,但叙事方式是摹仿西洋小说。《巴黎茶花女遗事》一开始就写马克死后在巴黎恩谈街九号马克住宅拍卖东西抵债,作者(即小说中的“余”)从他在拍卖处所购的一部《漫郎摄实戈》小说上的签名(“亚猛著彭赠马克惭愧”),引出小说的男主人公亚猛。接着又让亚猛(小说中另一个“余”)以回忆的方式讲述马克的故事,这是小说的主干。最后用马克的日记叙述马克忍痛与亚猛割爱的原因。《玉梨魂》中崔筠倩的日记就是摹仿《巴黎茶花女遗事》的写法。

从小说的叙事角度来考察,近代小说也有明显的变化。

<sup>①</sup> 《新小说》虽系月刊,由于出版脱期,第8号(1903年10月5日)与第12号(1904年12月1日)的出版时间,中间相隔14个月。

我国古典小说的叙事角度,多采用第三人称的全知叙事。这种叙事方式还是保留了古代“说话人”讲述故事的痕迹,它可以自由地介绍作品中任何一个人物的生活经历,也可以不受任何限制地描写广阔的生活场景,剖析人物的心理活动。这种叙事模式,从视角理论讲称为全知叙事。近代以来,由于受翻译小说的影响,在叙事角度上出现了第一人称的限制叙事,就是作品通过第一人称“我”进行叙述。由于故事是从“我”的观察中得来的,而又由“我”将见闻诉诸读者,因此无形中增加了作品的真实感和生活气息,又由于创作主体和叙述主体的统一而产生一种独特的艺术效果。

近代翻译小说中使用第一人称叙事的很多,如柯南·道尔的《华生包探案》、雨果的《铁窗红泪记》(包天笑译)。在第一人称限制叙事的翻译小说中,对中国作家影响较大的是一些见闻录式的作品,如英国斯威夫特的《汗漫游》(今译《格列佛游记》)、荷兰达爱斯克洛提斯的《梦游二十一世纪》(杨德森译)。在这类作品中,小说中的“我”所讲述的并不是自己的故事,而是自己所见所闻的故事。中国作家摹仿此种叙事模式的有吴趼人的《二十年目睹之怪现状》和王濬卿的《冷眼观》。《二十年目睹之怪现状》以“我”(“九死一生”)的经历和见闻为线索来安排故事,一方面把自己所见所闻的“怪现状”(官场的丑恶、道德的堕落和人情的冷酷)介绍给读者;另一方面又把自己对“怪现状”的义愤诉诸读者。《冷眼观》的写法与《二十年目睹之怪现状》相同:小说也是以“我”(王小雅)为主人公贯穿全书,通过自己的观察向读者讲述官场和社会上的丑恶与污秽。作为第一人称的限制叙事,这两部小说有一定的代表性。

这种第一人称的限制叙事,在辛亥革命前后的小说中又有了发展,作家开始摆脱见闻录式而采用一种更严格的限制叙事

方式,即小说中的故事并非为“我”所见闻,而是为“我”所经历。这也就是自叙体或自传体式的小说。自叙体的小说最早出现的是符霖的《禽海石》(1906),作者假托青年秦远以第一人称的口吻叙述自己与顾纫芬的恋爱悲剧经过。小说在艺术上并无什么突出的成就,但对旧礼教的攻击却颇为激烈。这种自传体的小说更有代表性的是苏曼殊的长篇文言小说《断鸿零雁记》。小说的主人公三郎(即作者)叙述了“余”与雪梅的爱情悲剧,以及“余”东渡后与日本姑娘静子的爱情和情与禅的矛盾。作为小说,虽有虚构的成分和艺术上的加工,但它基本上是一种自传体式的作品。后来天虚我生(陈栩)的《玉田恨史》(由主人公玉田自述其与澄郎的婚姻悲剧故事)、周瘦鹃的《此恨绵绵无绝期》(由主人公纫芳自述其婚姻悲剧,以及与洪秋塘的感情纠葛)等,多数只是一种作品的叙事方式,并非就是作者的自传。

由于外国文学不断译入中国,第一人称的另一种形式——日记体、书信体小说也相继出现。《巴黎茶花女遗事》最后部分是用的马克日记,让马克用日记叙述亚猛的父亲如何用独生子的前途、女儿的婚姻来威逼马克与亚猛断绝关系,以及马克病中的凄凉与思念亚猛的苦楚。后来翻译的外国小说,如英国勃雷登的《劫花小影》(心石、况梅合译,1911)、法国亨利美士的《险中险》(鸳水不因人译,1906)也都采用日记体和书信体。这种体制便于抒发主人公的感情和描绘其内心世界,形式又灵活轻便,一时颇多仿效。如包公毅的书信体小说《冥鸿》,就是用未亡人给亡夫写的十一封信联缀而成。再如徐枕亚的《玉梨魂》原为第三人称,后来他的《雪鸿泪史》则改为第一人称,以何梦霞的日记叙述他与梨娘的哀情故事。这说明近代作家开始对第一人称的书信体和日记体发生兴趣,并出现了像《雪鸿泪史》这样有一定影响的作品。

在由古代小说全知叙事向限制叙事的转变中,吴趼人是一位很有代表性的作家。如果说他的《二十年目睹之怪现状》已开始尝试运用不太严格的第一人称限制叙事(可惜小说后半部分又变成了全知叙事),那么,他的另外两部小说《恨海》、《上海游骖录》就是采用较为严格的限制叙事了。陈平原已指出《上海游骖录》是近代小说中“真正从头到尾采用限制叙事的”<sup>①</sup>,可以不论,他的小说《恨海》也是采用第一人称限制叙事比较成功的作品。《恨海》全书共十回,除第一、第二回是叙述者交待故事的背景和故事起因外,其余八回中所叙故事,全是固定在某一个视角人物身上,或从陈伯和、张棣华的视角,或从陈伯蔼的视角,小说中的叙述均限制在视角人物的感知范围之内。这种情况也是古代小说中少有的。吴趼人在叙事艺术上由尝试到逐渐熟练运用限制叙事的变化过程,正表明近代作家学习西方艺术技巧(包括叙事技巧)由不自觉到自觉的过程。

### 三 长篇章回体的突破和现代型短篇小说的出现

长篇小说章回体的突破和现代型短篇小说的出现,是近代小说艺术形式变化的又一表现。

章回小说是在宋元讲史话本的基础上发展起来的,是我国古代长篇小说的主要形式,具有鲜明的民族特色。它分章标回,并有对偶的回目以概括本回的内容。每回的开头、结尾都引诗词入话,还保留了说话人“话说”、“且说”、“欲知后事如何,且听下回分解”等固定的套语。作为民族形式,章回小说符合受众群体的审美情趣和阅读习惯,但从文学近代化的角度来衡量,它也

<sup>①</sup> 陈平原《中国小说叙事模式的转变》第83页。

有一定的局限。随着中西文化交流的发展,近代小说已在很大程度上冲击了这种章回体制。较早的《绘芳录》(1878)和《海上花列传》(1894)以及以后的《新中国未来记》(1902)和《官场现形记》(1903)等小说,虽然还有回目,但每回首尾已经删去了过去章回小说的“引诗”“入话”和“下场诗”等固定套式。1905年出版的《苦社会》(无名氏著)和《黄金世界》(碧荷馆主人著)不仅每回开头、结尾的“引诗”和“下场诗”已经消失,而且连“话说”、“且说”也没有了。比如《苦社会》第一回结尾云:

通甫看着,实在坐不住。立起身,道:“我们也散吧!明天再会。”会了账,刚走出门,又听一声道:“你好呵!你倒在这里快活!”

第二回开头云:

通甫回头一看,原来不是别人,是他家黄脸婆子。……

这说明,随着中西文化交流和受众审美习惯的变化,章回体小说的一些固定套式已使作家感到累赘,并逐渐被抛弃。

郑振铎在《林琴南先生》一文中说:“中国的‘章回小说’的传统体裁,实从他而始打破。”郑是指林纾的长篇小说《剑腥录》(1913)<sup>①</sup>和《金陵秋》而言。林纾的翻译小说和他创作的长篇小说对打破章回体制是有积极影响的,但这一打破并非自林纾始。前已说过,1905年出版的《苦社会》和《黄金世界》除还保留回目

<sup>①</sup> 该书1913年(民国二年)10月都门印刷局初版,小说封里题作冷红生著《庚辛剑腥录》,1923年商务印书馆重版,易名为《京华碧血录》。

外,已基本摆脱了章回体的固定套语;在林纾的《剑腥录》、平云的长篇小说《孤儿记》<sup>①</sup>(1916)、苏曼殊的长篇小说《断鸿零雁记》(1912)中均不再用回目,而是分为十四章或二十七章,章回体的套话也不见了。这里顺便说一句:平云,即周作人早年发表作品时的署名。周作人很早就接受外国文学的熏陶并翻译外国小说,他早年翻译的爱伦·坡的小说《玉虫缘》(Golden Bug,意为“金甲虫”)已不采用当时惯用的章回体,由此也可以得出这样一个结论:中国小说章回体的被打破是由于外国小说的影响。因此,中国传统小说中的章回体制率先由周作人、苏曼殊、林纾等翻译家打破也就不难理解了。后来鸳鸯蝴蝶派作家的小说,如徐枕亚的《玉梨魂》、《雪鸿泪史》,吴双热的《孽冤镜》都改回为章,只用两字作标题。如《玉梨魂》第一章标题为“葬花”,《孽冤镜》第二章标题为“逅艳”,黄花奴的《杨花梦》(1916)连标题也没有了,而且每章之间的衔接也并不像传统章回小说那么紧凑,而是按小说故事发展的需要安排作品结构。<sup>②</sup>如小说第三章末,婢女小燕说:“夫人请小姐去也。”杨素华点头答应。但第四章开头并没有接着写杨素华去见张夫人,而是叙述杨素华与倪玉华谈心,玉华向素华讲述自己不幸的婚事。接连写了两章,直到第六章,在写完杨素华送倪玉华回家之后,才写杨素华始与张夫人见面。小说体制上的这种变化,也是古代传统型小说转向现代

<sup>①</sup> 这篇小说据作者自己在小说翻译《凡例》中说:“为感于雷傲雨果《哀史》而作。”此作的思想内容受雨果的影响很大。小说第十及第十一章中有关监狱和法庭的描写,以雨果的小品 Claude Geaux 为蓝本。

<sup>②</sup> 在这点上《杨花梦》较之前的小说是一个变化和进步。比如上面提到的《黄金世界》和《苦社会》虽然已没有了章回小说开头、结尾的那些俗套,但小说每回间的结构方式还是章回小说的老样子(见前举《苦社会》开头和结尾的文字)。将《苦社会》与《杨花梦》相比较,即可看出后者在结构方式上的巨大变化。

型小说的变化环节之一。

现代型短篇小说的出现,也是近代文学艺术形式中的一大变化。

短篇小说并不始于近代。魏晋有《搜神记》,唐传奇、宋元话本中都有很多短篇小说,《聊斋志异》是清代著名的短篇小说集,但真正现代意义上的短篇小说则是近代开始的。

近代短篇小说在形式上最大的变化是从纵叙到横截。古代短篇小说的结构方式多数是有头有尾(“原始要终”)的纵叙法,近代开始出现横截法,即“截取生活中的横断面”,如吴趼人的《查功课》,徐卓呆的《入场券》、《买路钱》,陈景韩的《路毙》,都是这种转变中的新型短篇小说。吴趼人的《查功课》(1907)描写某督署突然于一个深夜以“查功课”为名,将学生全部集中于讲堂,令监督和教员看守,然后由“四位委员”到学生宿舍去搜查。这篇小说突破了短篇小说传统的结构方式,几乎全篇都是对话,而且叙述者有意隐蔽,不直接介入故事,这是试图脱离传统型小说说书体的一个重要标志。请看小说描写某督署派“四位委员”查学堂、将学生集中起来搜查他们传阅的《民报》的场面:

当当当,当啷,当啷,当啷……

学生鱼贯入。

“学生都齐了吗?”

“是,学生都来齐了。”

“监督大人,各位教员,请看守看守,兄弟们查一查再来。”

“是是是,请便,请便。”

翻箱,倒筐,掀被,揭褥,拆帐,开抽屉,撬地板。

“没有,没有。”

“没有,没有。”

“想是谣言。”

“准是谣言。”

“禀复去罢。”

“禀复去罢。”

“监督大人,各位教员,请便吧!没事了,告辞了,惊扰得很。”

这个短篇描写了辛亥革命前夜清政府镇压学生运动和学生倾向民主革命的情况。作者所选择的这一社会生活片断,正是通常所说的“截取生活中的横断面”,而且试图打破以情节为中心的小说结构方式。由纵叙到横截,这是一个很大的转变,是短篇小说由传统型向现代型过渡的一个重要标志。胡适说过:“短篇小说用最经济的文学手段,描写事实中最精彩的一段,或一方面,而能使人充分满意的文章。”<sup>①</sup>这段话是用西方文学理论概括了现代型短篇小说的结构艺术特征。“描写事实中最精彩的一段,或一方面”,也就是截取生活中的横断面。

当然,近代涌现的现代型的短篇小说在艺术上还有别的特征,如叙事角度(人称)、叙事时间(倒叙)、心理描写和对话等,较之传统型的短篇小说也有明显的变化,兹不赘述。

## 四 小说艺术表现手法的进步

中国近代文学在表现手法上也吸取了西方文学的艺术技

<sup>①</sup> 胡适《论短篇小说》,见《胡适古典文学研究论集》下册第678页,上海古籍出版社1988年版。

巧,表现比较明显的是小说。

首先是肖像描写。肖像描写是通过人物的外在特征(如身材、容貌、神情、服饰、风度等)塑造人物的一种艺术手法,所谓以“形”传“神”。中国古典小说注重“神似”,于“形似”有所忽略,所以古典小说中人物肖像描写成功的例子不多,描写人物的容貌往往多用套语,如“貌似潘安”、“美如西子”;“沉鱼落雁之容,闭月羞花之貌”,有的则引几句诗词代之,就连《红楼梦》也没有脱去这种陈词俗套。曹雪芹写贾宝玉“面若中秋之月,色如春晓之花。鬓若刀裁,眉如墨画,面如桃瓣,目若秋波”。这种肖像描写很难给人以鲜明具体的印象,而较多地给人留下想像和回味的余地。偶一为之,似无不可;用为套语,则不免千人一面。传统小说中这种抽象的、概括的、公式化的描写与作家受古典诗词、绘画的影响有关。中国古典诗词讲究含蓄、神韵,绘画重视写意、神似,而于具象的描写相对地有所忽视。近代小说受西洋小说的影响,开始注意外形描写。如吴趼人的《九命奇冤》第二回写算命先生马半仙的肖像:

头戴瓜皮小帽,身穿蓝布长衫,外面罩着一件天青羽毛对襟马褂,颈上还围着一条玉蓝绦子儿硬领;黑黑儿,瘦瘦儿,一张尖脸,嘴唇上留着两撇金黄色的八字胡子,鼻子上架着一个玳瑁边黄铜脚的老花眼镜;左手拿着一枝三尺来长的竹旱烟管,嘴里吸着,鼻子里一阵一阵的烟喷出来;右手拿着一柄白纸面黄竹骨的折叠扇,半开半合,似摇不摇的,身体在那里晃着。隔着那眼镜上的两片水晶,看见他那一双三角眼睛,一闪一闪的,乍开乍闭。

作者从衣着穿戴到音容笑貌,将其描画得细腻生动、逼真传神,

一个算命先生的形象跃然纸上。

苏曼殊的小说也很注意人物的外形描写,如《碎簪记》里描写燕莲佩的衣着:从燕莲佩所穿上衣的颜色、领角、领带的样式,到她穿的短裙、黑袜及鞋的样式,连鞋尖上的装饰,那结的桃红缎带都写到了;又从头上的发式写到闪闪发光的钻石耳环。这种细致的具有生活气息和真实感的衣着描写,在古典小说中十分罕见,明显地受西洋小说的影响。

其次是心理描写。心理描写是人物形象塑造的一个重要的艺术手段,要表现人物的思想感情,心理活动的揭示是至关重要的。只有探索人物的心理流程,剖析人物的内心世界,才能更好地表现人物的性格。泰纳说过:“一部优秀的文学作品;会是一种人的心理,时常也就是一个时代的心理,有时更是一个种族的心理”<sup>①</sup>。所以外国作家,特别是现实主义的大师们,十分重视并擅长心理描写,诚如鲁迅所说:

显示灵魂的深者,每要被人看作心理学家,尤其是陀思妥(耶)夫斯基那样的作者。他写人物,几乎无须描写外貌,只要从语气,声音,那不独将他们的思想和感情,便是面目和身体也表示着。又因为显示着灵魂的深,所以一读那作品,便令人发生精神的变化。<sup>②</sup>

车尔尼雪夫斯基在谈到俄罗斯的文学大师们的创作时说过:

---

<sup>①</sup> 泰纳《英国文学史 序言》,转引自伍蠡甫、胡经之主编《西方文学理论名著选编》中卷 155—156 页,北京大学出版社 1986 年版。

<sup>②</sup> 鲁迅《穷人 小引》,见《鲁迅全集》第 7 卷第 103 页。

心理分析几乎是赋予(伟大作家)创作才能以力量的最本质的要素。

他特别指出列夫·托尔斯泰小说中“那种对人类心灵里的深刻研究将使他的作品——不论写什么和怎样写——都必然地具有极高的价值”。又说：“真正的作家将始终很清楚——就像现在已经很清楚一样——认识人的心灵，乃是托尔斯泰伯爵才华的最基本的力量。”<sup>①</sup>像《复活》，作者描写聂赫留朵夫的忏悔心理，以及表现男女主人公内心思想的矛盾与斗争，都是十分细腻而深刻的。中国古典小说的心理描写多是把人物的心理活动和人物的行动、语言结合起来描写，通过人物的外在变化来透视人物的心理，很少有大段的静态的心理描写或独白。这种描写虽有简练含蓄的长处，但也有明显的局限，一是难以展示人物心理多层次的变化，二是难以构成心理态势的巨大张力从而形成震撼人心的艺术力量。近代以来，随着西方文学的译介，中国作家开始学习外国作家心理描写的技巧，吴趼人就是突出的一例。他的小说《九命奇冤》和《恨海》均有成功的心理描写。《恨海》第二回描写张棣华在逃难中与伯和相处的内心活动是很细腻、很成功的，它真实而准确地表现了一位在封建礼教束缚下未婚少女芳情脉脉和羞怯避嫌的矛盾心情。值得注意的是，小说还大量地采用内心独白，抒发女主人公在与伯和失散乃至伯和堕落后内心的悔恨与痛苦。如小说第三回写与伯和在天津失散后棣华的心情：

<sup>①</sup> 以上引文转引自伍蠡甫主编《西方文论选》下册第426—428页，上海译文出版社1979年版。

这都是我自己不好,处处避着嫌疑,不肯和他说话。他是一个能体谅人的,见我避嫌,自然不肯来亲近。我若肯和他说话,他自然也乐得和我说话,就没有事了。伯和弟弟呀,这是我害了你了!倘有个三长两短,叫我怎生是好?这会你倘回来了,我再也不敢避什么嫌疑了。左右我已经凭了父母之命、媒妁之言,许与你的了。

这类的内心独白在小说中占有很大比重,抒发了棣华内心悔恨交加的矛盾心态。仅就此而言,《恨海》在近代小说中就具有重要的地位,它较之传统小说是一个很大的变化。一位加拿大的学者称《恨海》为“中国心理小说的开端”<sup>①</sup>。《恨海》是否可称为“心理小说”我们姑且不论,但由此可表明这部小说在心理描写方面的巨大进展。再如《九命奇冤》,小说第四回写凌贵兴在乡试发榜时因事前有贿赂担心被别人“抢去”的那种焦急不安、左猜右想的矛盾心情就描绘得很细致、真实、生动。这段心理描写长达千余字,这在古典小说中是极少见的。再如刘鹗的《老残游记》,其中有许多精彩的心理描写,像小说第六回老残在雪天由冻饿的鸟雀联想到曹州百姓连鸟雀也不如的那段心理描写。小说第十七回写妓女翠环想让老残帮她跳出火坑但又担心有变的复杂心情。这些心理描写,既吸取了西洋小说长于剖析人物心理活动的艺术技巧,又融入了传统技法,通过人物的行动和对话来表现人物的心理变化,把人物的内心活动与人物的言行结合起来描写。《老残游记》在心理描写方面还值得注意的是长篇内心独白。《老残游记》续集第三、第四两回写逸云与任三爷相爱

<sup>①</sup> [加] 迈克尔·艾格《恨海的人物塑造》,见《从传统到现代》第178页,北京大学出版社1991年版。

的经过和感受,数千字的篇幅全是通过逸云的独白表现的,十分细腻而真实地表现了一个少女初恋时心理活动的微妙变化,深刻地揭示了逸云内心深处渴求爱情而又忧心忡忡的内心矛盾。

近代小说重视心理描写,并非仅表现在个别作家或个别作品中,它带有一定程度的普遍性。其他如李伯元的《海天鸿雪记》、曾朴的《孽海花》、苏曼殊的《断鸿零雁记》,乃至徐枕亚的《玉梨魂》等,都有很好的心理描写。这说明,在中西文化交流的影响下,中国近代作家已开始注意吸取西方文学中的长处,从而使近代小说在表现手法上更加丰富。

还值得注意的是:在近代少数民族作家的笔下,也出现了心理描写这种表现手法。比如蒙古族作家尹湛纳希的小说中就有很多心理活动的描绘。《青史演义》中索隆高娃思念爱人阿拉坦沙嘎的心理描写(第十章),洪格尔珠兰女扮男装、替父从军的内心活动(第七章),特别是他的《一层楼》和《泣红亭》中,心理描写更为成功。如《一层楼》第十回炉梅在绿竹斋读璞玉诗后的内心独白,第二十一回璞玉在琴默卧室里抱恨礼法的内心独白,《泣红亭》第三回在璞玉与盛如婚姻问题上金夫人的心理活动,第十四回至第十五回璞玉和琴默在杭州突然见面后双方互相猜疑的内心活动。

## 五 环境描写的开拓

环境,是作品人物生活的空间,是构成小说的一个重要因素。优秀的小说,特别是一些经典作品都十分重视环境描写。冈察洛夫在《奥勃洛摩夫》中描写小说主人公奥勃洛摩夫住的房子,狄更斯在《双城记》中关于贫民窟的描写,雨果在《巴黎圣母院》中关于巴黎圣母院建筑的描写,乃至左拉在《饕餮的巴黎》中

关于巴黎市场的描写,都是有关环境描写出色的范例。环境描写包括社会环境和自然环境两方面,具体而言,它指社会大背景,也包括故事发生的地点、人物活动的场所、自然风光和风俗画。

中国古代小说中很少有孤立的、大段的景物描写,它多数把环境描写与描写人物的身份、心情、刻画人物的性格或创造一种氛围、一种情趣结合起来。一般而言,古典小说中的景物描写多是三言五语的“画龙点睛”,贵精练和概括,而少有细致的、逼真的有层次的描写。近代小说在外国小说的影响下(这其中并不否认对古典小说创造性的转化),在环境描写方面有了显著的进步。

在社会环境描写方面,近代小说开始出现较长篇幅的静态描写。先看描写上海滩的一段:

上海一埠,自从通商以来,世界繁华,日新月异,北自杨树浦,南至十六铺,沿着黄浦江,岸上的煤气灯、电灯,夜间望去,竟是一条火龙一般。福州路一带,曲院勾栏,鳞次栉比。一到夜来,酒肉熏天,笙歌匝地,凡是到了这个地方,觉得世界上最要紧的事情,无有过于征逐者。正是说不尽的标新炫异,醉纸迷金。那红粉青衫,倾心游目,更觉相喻无言,解人难索。

这是二春居士在《海天鸿雪记》第一回中描写半殖民地上海妓院林立、灯红酒绿的一段文字。虽然还较简略,但较之古典小说已有不同。再如,吴趼人《恨海》第六回描写庚子事变中天津卫兵荒马乱的情景:

是夜就在西大湾子停泊过宿。次日起身开行。谁知这里停泊的船,盈千累万,舳舻相接,竟把河道塞住了,不得过去。船户百般为难,在众船缝里钻行。从日出时忙到日入,走不到三里路,只得停住。这还是幸得船小,才有缝可钻;若船大了些,竟是寸步难移的了。到了半夜,恰值潮水涨了,船户又起来觅缝钻行;只走了半里多路,又复被大船挡住,只得泊了。如此一连三天,不得过去。

上述两种小说均发表于1903年,当时外国文学的译介还刚刚开始,近代小说创作受外国文学的影响也不显著。1907年之后,随着翻译文学的大量出现,近代小说受外国小说的影响愈来愈明显。如《杨花梦》(黄花奴著,1916年出版)第一回对主人公活动场地的描写:

由南京路,出泥城,一线静安寺路,如长蛇之形,蜿蜒西去,绿荫夹道,尘土不扬,喧热沪江,惟以此地为清净去处。宅于斯者,非西方富贾,即华夏巨绅。楼阁园林,点缀颇佳。如味蕙园、如愚园,素为沪人士称道弗衰。每当斜阳落照时,鞭丝轮迹,钗影鬟光,奔逐于静安寺路上者,莫不以两园为游点。其实,除此两园外,尚有一小小园林,位置与味蕙园相近,虽广不及五亩,而结构玲珑,别饶雅致。园为富翁杨静如私产,遂以静如名其园。园中多栽杨柳,垂条千缕,婀娜如小蛮腰,笼罩园内殆遍,仿佛一层天然翠幕,为斯园作伞盖者。以是,每值炎暑之天,骄阳虽烈,却无术灼热园中方寸地,惟有强吐其金色之光,从千条翠缕中穿隙而入。然些微光线,为轻风一扬,不特失却其如火炎威,转为园中添一团凉意。而柳条互织,筛影成文,密密稀稀,交叉于地,

益形绚烂,好似织就天孙绵,特为园中铺一层绝妙地毯,更觉耐人观玩。杨翁之构斯园也,原为避尘嚣计,为自娱计,挈眷居之,不求人之知有斯园,亦不愿人知也。故沪人鲜有知者。……

像这样细致、具体而有层次的描写,在古典小说中是很少见的。

自然景物的描写,著名的当然要属《老残游记》了。刘鹗关于大明湖的描写,关于桃花山夜月的描写,那富有诗情画意的语言、出色的白描手法,已是脍炙人口,有口皆碑,这种文字与现代小说颇为接近。如小说第二回中写千佛山的一段:

到了铁公祠前,朝南一望,只见对面千佛山上,梵宇僧楼,与那苍松翠柏,高下相间,红的火红,白的雪白,青的靛青,绿的碧绿,更有那一株半株的丹枫夹在里面,仿佛宋人赵千里的一幅大画,做了一架数十里长的屏风。正在叹赏不绝,忽听一声渔唱。低头看去,谁知那明湖业已澄净的同镜子一般。那千佛山的倒影映在湖里,显得明明白白。那楼台树木,格外光彩,觉得比上头的一个千佛山还要好看,还要清楚。这湖的南岸,上去便是街市,却有一层芦苇,密密遮住。现在正是着花的时候,一片白花映着带水气的斜阳,好似一条粉红绒毯,做了上下两个山的垫子,实在奇绝。

这段文字,真是把千佛山和映在大明湖中的倒影写绝了,山峦湖水的秀丽奇幻与作者的心灵感受已融合无间,其诗情画意,出神入化,真让人叹为观止了。我们可以毫不夸张地说,就描写自然景色所达到的艺术水平而言,在我国古代小说和游记中无出其右者。

再如《老残游记》第十二回描写黄河结冰时的景色,完全摆脱了古典小说常用的陈词老调,而纯用白描手法。作者通过对黄河结冰的实地观察,自铸新词,既不靠华丽的词藻,又无斧凿的痕迹,能抓住景物的特点,做到于平凡质朴中见神奇,读后使人感到如临其地,如观其景。作者在第十三回“原评”中说:“止水结冰是何情状?流水结冰是何情状?小河结冰是何情状?大河结冰是何情状?河南黄河结冰是何情状?山东黄河结冰是何情状?须知前一卷(指第十二回)所写是山东黄河结冰。”这种功夫在古典小说中尤为罕见。胡适特别赞赏《老残游记》的景物描写,他说:“这种白描的功夫真不容易学。只有精细的观察能供给这种描写的底子,只有朴素新鲜的活文字能供给这种描写的工具。”<sup>①</sup>

风俗画的描写也是小说景物描写中重要的方面,它可以更充分地体现人物生存环境的时代、民族和地方特色。高尔基在谈到小说环境描写时说:“不可忘记:除风景画之外,还有风俗画。”<sup>②</sup>鲁迅小说中有许多十分出色的风俗画,如小说《风波》中江南农村的夏日晚餐,《祝福》中鲁镇祭祀祖先的年关气氛,都给人留下极深的印象,鲜明地体现了那个时代的风俗民情和文化积淀。在传统小说中虽也有风俗画的描写,但比较薄弱。近代小说在这方面较古典小说有所进展。邗上蒙人的《风月梦》中关于端午节龙舟斗标的描写(第十二回)、文康的《儿女英雄传》中关于满洲贵族结婚仪礼的描写(第二十八回)、李宝嘉的《醒世缘弹词》中关于姑娘们“卜紫姑”的描写(第十一回)、何诩的《碎琴楼》中关于乡野村民三月节祀金花神的描写(第十五章),都是十

<sup>①</sup> 《胡适古典文学研究论集》下册第1268页。

<sup>②</sup> [苏]高尔基《给青年作者》第33页,中国青年出版社1955年版。

分出色的风俗画。应当说这是近代小说在环境描写方面的一个进展。在这方面,近代作家或多或少地受到西方文学的启示。

## 六 小说形式的近代化

在外国文学的影响下,中国近代小说不仅审美范围有了扩大,而且在形式上也发生了许多显著的变化,诸如小说类型的增多,叙事模式的多样化,艺术表现手段的丰富和提高,章回体制的冲破,新型短篇小说的出现,所有这一切都为传统型小说向现代型小说过渡奠定了基础,并在小说近代化进程中大大向前迈进了一步。不少近代小说,如刘鹗的《老残游记》、吴趼人的《恨海》、曾朴的《孽海花》、苏曼殊的《断鸿零雁记》、徐枕亚的《玉梨魂》、何诶的《碎琴楼》、黄花奴的《杨花梦》等,均具有了新的因素,成为由古典小说向现代小说过渡的桥梁。夏志清在《老残游记新论》中指出:《老残游记》对布局或多或少是漫不经心的,又钟意貌属枝节或有始无终的事情,使它大类于现代的抒情小说,而不似任何形态的传统中国小说”。他还指出:《老残游记》用近于西方意识流的表现技巧描写小说主人公老残面对黄河雪夜景色的心理活动。小说第十二回写老残由黄河雪夜的景色联想起谢灵运的诗:“明月照积雪,北风劲且哀。”体味到这“哀”字用得好;又由这满地月光和空中北斗星的转移,联想起“岁月如流,眼见斗杓又将东指了,人又要添一岁了。一年一年的这样瞎混下去,如何是个了局呢?”此时脑中涌起《诗经》上的“维北有斗,不可以挹酒浆”的诗句;继而又想起“现在国家正当多事之秋,那王公大臣只是恐怕耽处分,多一事不如少一事,弄得百事俱废,将来又是怎个了局?国是如此,丈夫何以家为!”想到这里,不觉流下泪来。刘鹗在九十多年前,当然并不了解意识

流的手法,但小说中的这种表现方式却是顺着老残深层意识思考流动的。所以夏志清说,它近于意识流的手法。当然,如果我们把它视为一种深层次的心理活动描写亦无不可。捷克著名汉学家杰罗斯拉夫·普实克则认为《老残游记》成功地将不同成分融入相对统一的结构内,是最接近现代文学的作品。

再如,苏曼殊的《断鸿零雁记》,这是一篇用第一人称写的带有自传体性质的小说。小说抒写了主人公的爱情悲剧,以及内心的痛苦和矛盾,带有浓重的感伤情调、抒情意味和浪漫风格,加之小说细腻的心理描写,抒情的、富有表现力的语言,使这部小说异于古代文言小说中第一人称的记叙言语,而开启了以自我感伤为表征的现代抒情自传体小说的先河,鲜明地带有由古代小说向现代小说过渡的中介性质。我们不难发现苏曼殊的小说与“五四”之后郁达夫等人的自传体小说的内在联系。

徐枕亚的《玉梨魂》是受《巴黎茶花女遗事》影响很深的一部小说。<sup>①</sup>二者的结尾部分有若干相似:它们都是通过日记形式交待故事的结局,又通过读日记后的“后记”来点出叙述者去茶花女墓地和崔府凭吊的场景。所不同的是《玉梨魂》最后一章更具有悲凉感伤的色彩,其人物塑造尤其是第一女主角梨娘的内心矛盾和痛苦的揭示是十分真实、细腻而深刻的,虽然它受作者“发乎情,止乎礼义”的伦理道德观的制约,使小说的主题缺乏彻底的反封建性,但《玉梨魂》在近代后期的出现仍应视为“五四”爱情小说来临前的报春花。尽管新文学家基于战斗的需要

---

<sup>①</sup> 《玉梨魂》并不是“第一本让人提得出证据,说明是受到欧洲作品的影响的第一本小说”(夏志清《玉梨魂新论》),有充分证据说明在它之前的《九命奇冤》受到过法国鲍福的小说《毒蛇圈》的影响,详见拙作《中国近代文学发展史》第2卷第1265—1266页,山东教育出版社1991年版。

曾无情地否定过《玉梨魂》这类作品,但这部再版数十次、销量数十万册的《玉梨魂》,它的意义绝非“鸳鸯蝴蝶”四个字所能概括。

近代小说受到外国文学的影响是多方面的,并取得了一定成就,这是应当肯定的,也是中国小说近代化所不可缺少的内容。但还应指出,近代小说并不全是消极地、亦步亦趋地接受外国文学的影响,它对外国文学也有所改造,以符合本民族文化选择和审美习惯的需求。比如刘鹗是看到过福尔摩斯侦探案的<sup>①</sup>,也知道福尔摩斯办案的模式,但他并未让老残充当福尔摩斯的角色,也没有按福尔摩斯的办案模式办案。原因很简单,根据当时中国的司法体制,不可能使用私人侦探,因为私人侦探连同侦探小说均是资本主义社会的产物。所以《老残游记》第十九回、二十回有关齐河十三条人命案的描写,虽然受到福尔摩斯案情侦破重调查研究的影响,带有一定的科学成分,但其总体办案模式仍然属于传统式的。再如,在外国文学影响下有些近代小说中的心理描写加强了,但任何一部近代小说中的心理描写,都和外国小说中的心理描写有所不同,原因仍是中国作家在吸取借鉴外国艺术经验时也充分考虑到了受众群体的审美习惯和接受心理。所以《恨海》、《老残游记》、《孽海花》、《断鸿零雁记》、《玉梨魂》中的心理描写仍然还是中国式的,与古代小说不同的是加强了心理描写的比重和力度,丰富了心理描写的艺术手段。通常来说,一个国家在接受外国文学的影响时,被影响的国家的文学必然要根据自己的需求对源语国的文学进行改造。诚如俄国文学史家维谢洛夫斯基(А. Н. Веселый, 1838—1906)所论述的:在各国文化交流中,“任何文学影响往往伴随着对借用典范的局部修改,即伴随着创造性的加工,以适应民族发展和民族

<sup>①</sup> 见刘鹗《老残游记》第十七回。

文化传统”<sup>①</sup>。中国近代小说在借鉴外国文学中的艺术经验时正是进行了这种创造性的加工,使它融化为本民族文学的一部分。近代小说也正是在这种文化汇流中丰富、发展了自己的艺术形式,推动了中国小说的近代化。

---

<sup>①</sup> 见《比较文学研究论文集》第428页,上海译文出版社1984年版。

## 第七章 近代文学革新运动的主潮

鸦片战争后，随着殖民主义的武力入侵，中国社会也在发生着深刻的变化。鸦片的输入使中国的白银大量外流，造成了清政府的财政危机，银根短缺、银贵钱贱的现象日益突出。按清政府规定，每两银子换钱一千文，而到十九世纪二十年代，以直隶一带为例，每两银子换钱一千二三百文，到1839年，每两银子可换钱一千六百七十几文。<sup>①</sup>银贵钱贱，首先受其受害者是一般老百姓。因为人民出卖劳动果实时收的是钱，而官府征收钱粮却以银价为准，按银价收老百姓的钱，这自然增加了人民的负担，使他们陷入更加悲惨的贫困之中。农民揭竿而起者屡屡出现，反洋教斗争也此起彼伏。在对外战争中腐败无能的大清王朝却加紧对人民的残酷镇压，民族矛盾和阶级矛盾更加尖锐。第二次鸦片战争及中法战争的失败，一系列割地

---

<sup>①</sup> 参见戴逸《中国近代史稿》第1卷第70页，人民出版社1958年版。

赔款、丧权辱国的不平等条约的签订,使中国半殖民地的程度日益加深,特别是1895年中日甲午战争的失败,使民族危机更加严重,中国面临着被瓜分的危险,中华民族处于“披发左衽”就在眼前的境地。这种严重局面,诚如谭嗣同在一首诗中所说:“世间无物抵春愁,合向苍冥一哭休。四万万人齐下泪,天涯何处是神州。”<sup>①</sup>

甲午战争的失败,是中国近代史上对士人刺激最深的一次历史事件,也是促使中国知识分子觉醒的一个重要契机。诚如谭嗣同在写给他的老师欧阳中鹄的信中所说:“经此创巨痛深,乃始屏弃一切,专精致思。当馈而忘食,既寝而累兴,绕屋彷徨,未知所出。”<sup>②</sup>不难看出谭嗣同所受刺激之深。同样,康有为在《强学会序》中也表现出了这种面临列强瓜分;“人心皇皇,事势僂僂,不可终日”的心态。所以梁启超说:“唤起吾国四千年之大梦,实自甲午一役始也。”<sup>③</sup>

在这种严峻的现实面前,一部分具有爱国思想的知识分子开始重新思考祖国的命运和前途,历史把这部分思想文化精英推向了时代的前列,并很快形成了以康有为、梁启超、谭嗣同为首的资产阶级维新运动。

为了推动维新运动的发展,康有为、梁启超、谭嗣同、夏曾佑、严复、黄遵宪等人在政治思想战线上鼓吹社会变革的同时,也要营造一种推动变革的文化氛围,欲达此目的,必须借助文学。在资产阶级维新派看来,文学的主要职能,一是思想启蒙,二是救亡图存,这种二位一体的文学功能,恰恰是维新派思想家

① 谭嗣同《有感一首》,见《谭嗣同全集》下册第540页。

② 谭嗣同《谭嗣同全集》下册第168页。

③ 梁启超《戊戌政变记》附录《改革起源》。

为之奋斗的目标。他们为达此目的,必须对旧文学进行改革。诚然,文学改革的思潮早在近代初就已经出现,龚自珍、魏源文学思想中反传统的叛逆精神正是文学变革的前奏,但从近代文学革新运动这一完整意义上来讲,它的起点应是甲午战争之后(或者说是戊戌变法前)。早在1895年,梁启超、夏曾佑、谭嗣同就提倡一种“新学诗”(当时称“新诗”),而在这之前黄遵宪就已写出了许多体现诗歌革新精神的作品,如《今别离》、《登巴黎铁塔》、《以莲菊桃杂供一瓶作歌》等。与此同时,维新派人士也开始关注小说的社会作用,透露出小说变革的信息。1897年黄遵宪提出“新派诗”的概念。<sup>①</sup>1897年,康有为在上海调查何书最畅销(“问书何者销流多”)时了解到:“经史不如八股盛,八股无如小说何。”<sup>②</sup>康氏进而认为:“仅认字之人,有不读经,无有不读小说者。故六经不能教,当以小说教之;正史不能入,当以小说入之;语录不能谕,当以小说谕之;律例不能治,当以小说治之。”<sup>③</sup>小说被视为最好的思想启蒙和宣传社会变革的载体。而当时的诗界(如宋诗派)、文界(如桐城派)和小说界(如才子佳人、狭邪公案小说)均不能适应这一社会变革的需要。因此戊戌变法之前,一场文学变革正在酝酿中。中国近代的文学革新运动,也正是适应近代社会变革和文学发展的需要而产生的。

过去我们对近代文学革新运动的理解比较狭窄,把它单纯地视为由资产阶级维新派发动的一场文学革新运动。以前,多数学者仍称之为资产阶级文学改良运动或晚清的文学改良运

① 见《人境庐诗草笺注·酬曾重伯编修》。

② 康有为《闻菽园欲为政变小说诗以速之》,见《万木草堂诗集》第124页。

③ 康有为《日本书目志·卷十四识语》,见姜义华等编校《康有为全集》(三)第1212页。

动,把这次运动的时限、创作主体、传播媒体(文学刊物)仅限制在资产阶级维新派的范围内,而把资产阶级革命派的文学革新活动完全排斥在这次文学革新运动之外,这不仅割断了这次运动发展的全过程,而且也不符合近代文学发展的实际。比如南社以及秋瑾等人的诗歌都是沿着“诗界革命”的方向前进的;邹容、陈天华的散文在形式上也继承了梁启超“新文体”的传统;以曾朴、黄世仲为代表的小说创作,也仍然沿着思想启蒙和抨击社会弊端(所谓“谴责”)的方向前进;张春帆的《宦海》与黄世仲的《宦海升沉录》、《宦海潮》、《黄粱梦》、《镜中影》也仍然属于谴责小说的范围;在戏剧方面,从传统戏曲(传奇、杂剧)的改良到近代话剧的产生都是梁启超“戏剧改良”这一革新口号下的产物及其发展。因此,我认为中国近代文学革新运动应当理解为是以梁启超为首的资产阶级维新派文学家所提出和发动,而由资产阶级维新派、革命派作家<sup>①</sup>共同参与的一次资产阶级性质的文学革新运动,其旗手是梁启超,其总体发展方向是文学的平民化、艺术形式的多元化、语言的通俗化和传播方式的大众化。

## 一 “诗界革命”的由来、发展及其历史意义

“诗界革命”是近代社会变革思潮、西学东渐在近代诗歌领域的一种反映,也是近代诗歌求新求变的一种自然发展趋势。早在“诗界革命”这一口号未正式提出前,近代诗坛已呈现出变

---

<sup>①</sup> 资产阶级维新派和资产阶级革命派,在政治主张上固有不同,但在文学观念、文学思想、革新理想方面均有许多共同点。如在文学的功利目的、形式上的自由化、通俗化、大众化,主张言文一致,输入西方文化,向西方文学学习诸方面,都是一致的。

革的趋势。

### (一) 新学诗(又称“新诗”)的出现

1895年秋冬之际,梁启超、夏曾佑、谭嗣同经常在北京讨论诗歌革新问题,<sup>①</sup>后虽因梁氏去《时务报》工作而中断了对诗歌的探索,但由夏、谭所代表的“新学诗”<sup>②</sup>却产生了。所谓“新学诗”,其特点用梁启超的话来概括,就是“颇喜捋扯新名词以自表异”<sup>③</sup>,当时的“新名词”就是指宗教经典中的词语,因为多用音译、象征,所以这些新名词很难懂。像谭嗣同《金陵听说法诗》中的“纲伦惨以喀私德,法会盛于巴力门”<sup>④</sup>,夏曾佑《无题》中的“冰期世界太清凉,洪水茫茫下土方。巴别塔前分种教,人天从此感参商”<sup>⑤</sup>。这里面“喀私德”、“巴力门”、“冰期”、“巴别塔”之类,如不加注释,是“断无从索解”的。从某种意义上说,这种“新学诗”就是他们研讨“新学”的另一种形式的记录。

“新学诗”虽然极难懂,但在先进之士厌弃旧学、崇拜新学的当时,也表现了诗人自己的宇宙观、人生观以及对思想解放的追求,它的出现是有着深刻的历史文化原因的。<sup>⑥</sup>“新学诗”作者队伍狭窄,甚至仅限于“吾党二三子”,或者说也就是夏、谭、梁三人,诗作也不多,但它却是“诗界革命”的一个起点。所以朱自清在《论中国诗的出路》中说:“近代第一期意识到中国诗该有新的

① ⑥ 见梁启超《亡友夏穗卿先生》,载《东方杂志》第21卷第9期(1924年5月)。

② 原称“新诗”,又称“新学之诗”,为了与“五四”之后的“新诗”区别,此书均称之为“新学诗”。

③ 梁启超《饮冰室诗话》第49页。

④ 《饮冰室诗话》六〇:“喀私德即 caste 之译音,盖指印度分人为等级之制也。巴力门即 parliament 之译音,英国议院之名也。”

⑤ 《饮冰室诗话》六一:“冰期、洪水,用地质学家言。巴别塔云云,用《旧约》述闪、含、雅弗分辟三洲事也。”

出路的人要算是梁任公、夏穗卿几位先生。他们提倡所谓‘诗界革命’，他们一面在诗里装进他们的政治哲学，一面在诗里引用西籍中的典故，创造新的风格。”<sup>①</sup> 我以为这论述是很有见地的。

## （二）新派诗”的界定

大约在这之后不久，又有了“新派诗”的名目。黄遵宪在1897年写的《酬曾重伯编修》中云：“费君一月官书力，读我连篇新派诗。”黄遵宪此时正式提出了“新派诗”的概念并承认自己写的诗是“新派诗”。诚然，黄遵宪的“新派诗”写于1897年之前，如果以我们习惯称黄遵宪“新派诗”的代表作是《今别离》的话，那说明黄遵宪早在1890年就写“新派诗”了。尽管如此，“新派诗”作为整体概念却应当被视为是“新学诗”（1895）发展的产物。

“新派诗”作家多是具有维新思想的爱国志士，除黄遵宪外，还有康有为、蒋智由、丘逢甲、丘炜萋、麦孟华、狄葆贤等人。“新派诗”创作的主要年代是在甲午战争之后，他们在诗界革新的大潮中写了大批的“新派诗”，或描绘海外的风土民情和自然风光，如康有为的海外诗，丘逢甲的《海中观日出歌（由汕头至香港作）》；或借用科学的新成就以抒写传统游子思妇的主题，如黄遵宪的《今别离》；或歌颂西方的思想家、科学家、艺术家的卓越成就，如蒋智由的《卢骚》与康有为礼赞瓦特、富尔敦、拉斐尔的诗篇；或借自然界习见的事物表达新的主题，如黄遵宪的《以莲菊桃杂供一瓶作歌》<sup>②</sup>。这类诗的特点都是“以旧风格含新意境”，即用传统的旧形式表现新的文化意蕴和思想意义。

<sup>①</sup> 载清华大学《中国文学会月刊》第1卷第4期。

<sup>②</sup> 梁启超说：“该诗”半取佛理，又参以西人植物学、化学、生物学诸说，实足为诗界开一新壁垒”，见《饮冰室诗话》第31页。

### (三) 诗界革命”口号的正式提出

1899年12月25日(光绪二十五年十一月二十三日),梁启超在《夏威夷游记》<sup>①</sup>中正式提出了“诗界革命”的问题。他认为中国古典诗歌发展到十九世纪末“诗运殆将绝”,诗的境界已被“千百年来鹦鹉名士占尽”,诗歌要想发展必须另辟新路,犹欧洲之“地力已尽”须由哥伦布之再发现新大陆。梁启超又指出:诗界要革新,也应向西方学习。他说:“今欲易之,不可不求之于欧洲,欧洲之意境、语句,甚繁富而玮异,得之可以凌轹千古,涵盖一切,今尚未有其人也。”那么,“诗界革命”的标准是什么呢?梁氏提出了三点:

第一要新意境,第二要新语句,而又须以古人之风格入之,然后成其为诗。

根据这三条标准,梁启超检讨了诗界革新以来“新学诗”、“新派诗”在美学上的得失。对“新学诗”梁氏作了明确的否定。他说:以夏曾佑、谭嗣同为代表的“新学诗”虽“皆善选新语句”,但“其语句则经子生涩语、佛典语、欧洲语杂用,颇错落可喜,然已不备诗家之资格”。在此时的梁启超看来,夏、谭的“新学诗”已无发展前途,因为它不具备“诗家之资格”,所以梁氏又论谭嗣同的这类诗云:“晚年屡有所作,皆用此新体,甚自喜之。然已渐成七字句之语录,不甚肖诗矣。”后来他在《饮冰室诗话》中更明确表示:“此类之诗,当时沾沾自喜,然必非诗之佳者,无俟言矣。吾彼时不能为诗,时从诸君子后学步一二,然今既久厌之。穗卿近作殊罕见,所见一二,亦无复此等窠臼矣。浏阳(谭嗣同)如在,亮亦

<sup>①</sup> 见《饮冰室合集》第7册,“专集之二十二”第189—191页。

同情。”<sup>①</sup>

对于以黄遵宪为代表的“新派诗”，梁启超是肯定的。他说：“时彦中能为诗人之诗而锐意欲造新国者，莫如黄公度。其集中有《今别离》四首，又《吴太夫人寿诗》<sup>②</sup>等，皆纯以欧洲意境行之，然新语句尚少。盖由新语句与古风格，常相背驰。公度重风格者，故勉避之也。”<sup>③</sup>梁氏肯定了“新派诗”的“以旧风格含新意境”，又指出了这类诗“新语句尚少”，同时梁启超也看到了“新语句”与“旧风格”的矛盾。但由于梁氏受传统审美观的制约，也由于古典诗歌形式规范所潜在的魅力，他还是看中了“旧风格”，这是以梁启超为代表的“诗界革命”派共同的局限。

#### （四）诗界潮音集’的评价

在“诗界革命”问题上，梁启超并非没有看到形式变革的滞后，同时他也在寻求一种与新意境相和谐的新形式，这就是他在《清议报》和《新民丛报》上开辟的两个专栏“诗文辞随录”<sup>④</sup>和“诗界潮音集（为叙述方便，下面我把这两部分诗通称为“潮音集”）。

有的研究者指出：“‘新派诗’与‘新诗’的合流，已成为‘诗界潮音集’的基本趋势。”<sup>⑤</sup>换言之，“潮音集”的基本趋势是“新派诗”与“新诗”的合流。我以为这种提法是不确切的。众所周知，“新学诗”的主要特点是“捋扯新名词以自表异”，即是用儒、佛、取（稣）三教经典中一些生僻的词语或西方名词的译音，不是当

① 梁启超《饮冰室诗话》第50页。

② 即《拜曾祖母李太夫人墓》。

③ 梁启超《夏威夷游记》，见《饮冰室合集》第7册“专集之二十二”第189页。

④ 梁启超为了使这两个专栏的命名统一，他在出《清议报全编》时将“诗文辞随录”改名为“诗界潮音集”。

⑤ 见张永芳《晚清诗界革命论》第38页，漓江出版社1991年版。

事人或不加注解则“断无从索解”，而“潮音集”体虽用新名词但并无此缺点。其实运用新名词并不是“新学诗”的独特之处，其独特之处是它用了谁也“无从索解”的新名词。以黄遵宪为代表的“新派诗”也以新名词入诗<sup>①</sup>；“潮音集”诗歌也运用新名词，但没有“新学诗”那种生涩难解之病，所以我们无理由说“潮音集”是“新学诗”和“新派诗”的合流，而应当把“潮音集”视为“新派诗”的新发展。那么“潮音集”诗具有哪些特点呢？除去作者队伍更加广泛（有一百余人）和利用近代传播方式（在报刊上发表比“新派诗”作者唱和传递或刻诗集传播更迅速）之外，在诗歌形式上还具有如下几点：

一是使用新名词，但这些新名词已较“新学诗”中的新名词不同，它已经不再使用佛、儒、耶三教经典中谁也看不懂的词语，如“喀私德”、“巴力门”、“冰期”、“巴别塔”之类，而是当时社会上已较通用的新词语，如“冷月凄凉平等阁，阴风惨淡自由旗”<sup>②</sup>；“通义千秋民约在，中原何日主权伸”<sup>③</sup>；“何期百六间，女中见卢梭”<sup>④</sup>；“野蛮例应文明换，进化原从冒险来”<sup>⑤</sup>。

二是在形式上虽没有突破传统诗体的束缚，但表现了更多的革新精神。如果说，“新学诗”和“新派诗”在形式上还主要是五七言古诗、律诗和绝句的话，那么“潮音集”派的诗则出现了更多的杂言体长篇，有的还表现了散文化的倾向，这类诗歌为以后

① 被梁启超评为“新语句尚少”的黄遵宪的诗歌也用新名词，如留学生、地球、赤道、国会、殖民地、几何、领事、世纪、红十字、十字架、十字军；还有一些外国译名，如欧罗巴、美利坚、格兰脱、亚细亚、哥伦比亚、奥姑、檀那等。

② ③ 浪公《挽洪澗子六律用星洲寓公原韵》，见《清议报全编》卷十六《诗界潮音集》第100、101页。以下只注《清议报全编》页数。

④ 紫髯客《赠吴孟班女士》，见《清议报全编》第125页。

⑤ 自由斋主人《伤时事》，见《清议报全编》第131页。

黄遵宪‘新体诗’（杂歌谣）的构想提供了启示和参照。在《清议报》和《新民丛报》中这种杂言体的诗歌屡见不鲜。比如蒋智由（因明子）的《终南谣》、《见恒河》、《闻蟋蟀有感》、鮑浦寄渔的《奉题宿园先生五百石洞天选诗图》、突飞之少年的《可惜歌》、《励志歌十首》等。我们可以梁启超的诗作为例略加说明。梁氏一生写诗不算太多。<sup>①</sup>他自己说：“余向不能为诗，自戊戌东阻以来，始强学耳。”<sup>②</sup>从梁氏的全部诗作看，我以为最有特色的是刊登于《清议报》和《新民丛报》上的诗作，代表性诗作如《二十世纪太平洋歌》、《赠别郑秋蕃兼谢惠画》、《志未酬》、《举国皆我敌》、《爱国歌四章》等，均是字数不等的杂言体，有些诗句明显带有散文化的倾向，如《举国皆我敌》：

举国皆我敌，吾能勿悲。吾虽吾悲而不改吾度兮，吾有所自信而不辞。世非浑浊兮，不必改革。众安浑浊而我独否兮，是我先于众敌。阐哲理指为非圣兮，倡民权为曰畔道。积千年旧脑之习惯兮，岂旦暮而可易。先知有责，觉后是任。后者终必觉，但其觉匪今。十年以前之大敌，十年以后皆知音。君不见苏格拉底死兮，基督钉架。牺牲一身觉天下，以此发心度众生。得大无畏兮自在游行，眇躯独立世界上。挑战四万万群盲，一役罢战复他役，文明无尽兮竞争无时停。百年四面楚歌里，寸心炯炯何所撻。

这首诗足可代表“潮音集”中这类诗的自由化、散文化的倾向。

三是通俗化的走向更加突出。如果说“新学诗”由于“持

<sup>①</sup> 梁启超现存诗三百九十余首，词六十阕。

<sup>②</sup> 梁启超《饮冰室诗话》第52页。

扯新名词以自表异”，不加注释让人难以索解；“新派诗”由于强调“旧风格含新意境”而又相对忽视了语言的通俗化，那么，“潮音集”作者在诗歌语言的通俗化上则向前跨出了新的一步。许多作者都表现了这一特点，代表诗人蒋智由、狄葆贤、突飞之少年、觉庵、自由斋主人等都具有这一倾向。请看突飞之少年《励志歌十首》之二：

诸君听我歌，二歌狂起舞，大声疾呼竟何意，笑尔四座泪如雨。黑红两种衰可悲，白种日兴黄种危。合群保种争一刻，过此更无中兴期。噫吁嘻，过此更无中兴期。<sup>①</sup>

这类通俗化的诗歌在“潮音集”中占有很大比重。

四是向民歌学习。“潮音集”派越到后期越注意吸收民歌形式和学习来源于古代民歌的歌行体。《新民丛报》上刊登的诗歌有些直接注明“俚词”、“俗调”。它刊登过平等阁（狄葆贤）的《燕京庚子俚词》。“潮音集”派还注意用歌行体创作。歌行体本是古代民歌中的一种体裁。“歌”是曲的总名，上古时代就有《击壤歌》、《南风歌》；“行”是歌的一种，明人胡震亨说：“衍其事而歌之曰行”<sup>②</sup>，胡说颇能探其本义，观汉乐府民歌可知。在汉乐府中，凡带“行”字的诗，如《陇西行》、《孤儿行》、《妇病行》、《东门行》，均带有叙事性质。“歌行”连用，始见于汉乐府民歌，如《放歌行》、《艳歌行》、《怨歌行》等。歌行体的诗有如下几个特点：第一，内容上的叙事性；第二，形式比较自由，句式多变，字数从三言、四言、五言、七言到十余言不等，格律、选韵较宽；第三，篇幅

① 见《清议报全编》第132页。

② 胡震亨《唐音癸签·体凡》。

较长,容量较大,宜于才华横溢的诗人抒写雄伟、宏丽之作。这类诗歌在《清议报》中已见端倪,如突飞之少年的《励志歌十首》,梁启超的《赠别郑秋蕃兼谢惠画》、《举国皆我敌》,蒋智由的《见恒河》等篇,有的虽无“歌行”字样,亦属此类作品。到了《新民丛报》,歌行体的诗歌就更多了。如高旭的《唤国魂》、蒋观云的《醒狮歌》、杨哲子(度)的《湖南少年歌》、梁启超的《二十世纪太平洋歌》,都是这方面的代表作。

我之所以要强调“潮音集”派在诗界革命中的地位,还不仅仅在于确认“潮音集”派是“诗界革命”发展中的重要阶段,此外它还有两点重要意义:一是它的出现对后来黄遵宪“新体诗”(杂歌谣)构想的产生有一定的启示作用。二是它直接开启了资产阶级革命派诗人(如秋瑾、高旭)大量采用“歌行体”的先声。

#### (五) 新体诗”黄遵宪在诗体上的新探索

黄遵宪“新体诗”(杂歌谣)的提出,是“诗界革命”中诗体改革的新探索。

1902年,梁启超创刊了《新小说》,他在大力提倡“小说界革命”时没有忘记“诗界革命”。他继续在《新民丛报》中通过《饮冰室诗话》宣传诗界革命,并给黄遵宪的诗以很高的评价:“近世诗人能熔铸新理想以入旧风格者,当推黄公度。”尽管如此,黄遵宪却清醒地认识到“旧风格”与“新意境”是存在着矛盾的。正是基于这种认识,黄遵宪提出了诗体改革的主张:

报<sup>①</sup>中有韵之文自不可少,然吾以为不必仿白香山之《新乐府》、尤西堂之《明史乐府》(西堂以前,有李西涯乐府甚伟,然实诗界中之异境,非小说家之支流也)。当斟酌于

<sup>①</sup> 此指梁启超1902年在日本横滨创刊的《新小说》杂志。

弹词、粤讴之间，或三或九，或七或五，或长或短，或壮如《陇上陈安》，或丽如《河中莫愁》，或浓至如《焦仲卿妻》，或古如《成相篇》，或俳如《俳伎辞》（即“骆驼有角，奋迅两年”之辞也），易乐府之名而曰“杂歌谣”，弃史籍而采近事。至于题目，如梁园客之得官，京兆尹之禁报，大宰相之求婚，奄人子之纳职，候选道之贡物，皆绝好题目也。此固非仆之所能为，公试与能者商之。吾意海内名流，必有迭起而投稿者矣。<sup>①</sup>

这是黄遵宪经过长期思考而提出的诗体改革方案。他提出了这种“新体诗”，其形式介于弹词与粤讴之间。弹词这种形式大家较熟悉，兹不赘述。粤讴是流行于广东民间的说唱曲艺。相传是清代嘉道年间粤人冯询、招子庸在木鱼、南音等基础上发展起来的一种曲艺形式。从招子庸编写的《粤讴俗曲集》来看，其篇幅或长或短，没有定格，形式比较自由。唱词多为长短句，字数多少不等，平仄可不全叶，选韵较宽。黄遵宪是广东人，他对粤讴和广东民歌十分熟悉，而且又是一位热爱民间文艺的诗人。在此基础上他提出了一种“新体诗”，名曰“杂歌谣”，篇幅长短不一，句式、字数多少不等，艺术风格多种多样。在内容上，他要求“弃史籍而采近事”，也就是要反映现实生活，其批判重点则指向清王朝上层官僚社会。在他的建议下，梁启超果然于他创办的《新小说》上特辟“杂歌谣”一栏，专门发表这种“新体诗”。

黄遵宪不仅从理论上提出了这种“新体诗”，而且还亲自进行创作实践。他先后写了《军歌》（包括《出军歌》、《军中歌》、《旋军歌》）二十四章、《幼稚园上学歌》十章、《小学校学生相和歌》十

<sup>①</sup> 《黄公度先生手札·光绪二十八年八月二十二日》。

九章,自称它们为“新体诗”,并希望梁启超能“扩充之,光大之”<sup>①</sup>。梁启超不仅把黄遵宪的《出军歌》四章、《幼稚园上学歌》十章刊登在《新小说》上,而且他自己也模仿《出军歌》四章写了《爱国歌》四章,并给予这种“杂歌谣”的“新体诗”以很高的评价。他评黄遵宪的《军歌》曰:“其精神之雄壮活泼、沉浑深远不必论,即文藻亦两千年所未有也。诗界革命之能事,至而极矣。”<sup>②</sup>

《新小说》相继刊出的“杂歌谣”<sup>③</sup>为“诗界革命”的诗体改革作了许多新探索、新尝试,尽管这种“新体诗”也未能完全冲破旧诗体的束缚而成为一种全新的形式,但在二十世纪初,“新体诗”已达到了诗界革命在诗体改革方面的最高峰。

#### (六) “诗界革命”的范围

“诗界革命”是近代一次诗歌革新运动,它既是社会思想文化变革在文学上的反映,也是西方文化撞击的结果。这次诗歌革新运动始于甲午战争之后,一直持续到辛亥革命之后。

过去近代文学研究界大多把“诗界革命”定位于资产阶级改良主义的诗歌运动,其理由是因为这次运动的倡导者是资产阶级维新派(改良派)代表人物梁启超,而且其主要成员大多是资产阶级维新派(改良派)人物,如黄遵宪、梁启超、谭嗣同、夏曾佑、康有为、蒋智由、丘逢甲、狄葆贤等。近年来随着近代文学研究的深入,已有学者认识到把“诗界革命”仅仅局限于资产阶级改良主义诗界革新运动的范围内,是不恰当的。

由于“诗界革命”产生的时代因素,即正值资产阶级维新运

① 《致饮冰主人手札·光绪二十八年十一月一日》。

② 梁启超《饮冰室诗话》第43页。

③ 《新小说》共出版二十四期,其中十二期刊有“杂歌谣”,即前十一期和第16期。

动(改良主义运动)发展时期,在辛亥革命前(姑以1905年为界),其主要成员大多是资产阶级维新派人物,但也有些原先具有维新思想而后来成为革命派的南社诗人,如柳亚子、高旭、马君武、宁调远、于右任、黄人,乃至资产阶级革命诗人秋瑾,虽然并未声明参加过“诗界革命”,但从他们的诗歌主张和创作实践来看,显然是与“诗界革命”为同一阵线的。马君武概括自己的诗歌创作为“鼓吹新学思潮,标榜爱国主义”<sup>①</sup>;周实呼唤“变风变雅之音”<sup>②</sup>;高旭认为“世界日新,文界、诗界当造出一新天地”<sup>③</sup>;宁调元说:“诗坛请自今日始,大建革命军之旗。”<sup>④</sup>马君武更进而指出诗歌创新和改造旧形式的问题:“唐宋元明都不管,自成模范铸诗才。须从旧锦翻新样,勿以今魂托古胎。”<sup>⑤</sup>这些主张无疑与“诗界革命”是一致的。而马君武的“勿以今魂托古胎”,尽管也并未指出如何“托古胎”(即创造新诗体),但至少在思想上已冲破了梁启超所提出的“新意境”(“今魂”)与“旧风格”(“古胎”)的矛盾。同时他们还创造了大批具有创新精神的“新体诗”(有位青年学者把下面所举诸诗称为“歌体诗”<sup>⑥</sup>),其代表作有高旭的《路亡国亡歌》、《爱祖国歌》、《海上大风潮起作歌》、《登富士山放歌》,马君武的《从军行》、《华族祖国歌》,于右任的《从军乐》,黄人的《元旦日蚀歌》,金天翻的《招国

① 马君武《马君武诗稿·自序》,见莫世祥编《马君武集》第395页,华中师大出版社1991年版。

② 周实《无尽庵诗话·序》《无尽庵遗集·诗话》,民国元年(1912)上海印本。

③ 高旭《愿无尽庐诗话》,载《南社》第1集(1910年)。

④ 宁调元《文渠既为余次定朗吟诗卷,复惠题词,奉酬五章,即题《纫秋兰集》》,见杨天石编《宁调元集》第136页,湖南人民出版社1988年版。

⑤ 马君武《寄南社同人》,见莫世祥编《马君武集》第426—427页。

⑥ 关于“歌体诗”,最早由西北师范大学的龚喜平提出,他写有《近代“歌体诗”初探》(刊《西北师院学报》1985年第3期)可供参考。

魂》秋瑾的《宝刀歌》、《勉女权歌》。至于“以旧风格含新意境”的诗作，在南社诗人和资产阶级革命派诗人中那更是不胜枚举了，现举两首以见一斑：

……我思欧人种，贤哲用斗量。私心窃景仰，二圣难颉颃。卢梭第一人，铜像巍天阍。民约创鸿著，大义君民昌。胚胎革命军，一扫秕与糠。百年来欧陆，幸福日恢张。继者斯宾塞，女界赖一匡。平权富想像，公理方翱翔。<sup>①</sup>

十年前是一重囚，也逐欧风唱自由。复九世仇盟玉帛，提三尺剑奠金瓯。丈夫有志当如是，竖子诚难足与谋。愿播热潮高万丈，雨飞不住注神州。<sup>②</sup>

柳亚子、宁调元这两首诗歌，与黄遵宪为代表的新派诗并没有什么区别。所以我认为“诗界革命”作为近代诗坛上的一次革新思潮，实际是吸引了许多进步诗人参加的一次群众性的诗歌革新活动，它的最初发起人、倡导者和创造主体是具有维新思想的进步诗人，随着运动的深入，资产阶级革命派诗人也参与了“诗界革命”并成为“诗界革命”队伍中一支生力军，与梁启超、黄遵宪、康有为、丘逢甲、蒋智由、狄平子等人共同开创了中国近代诗歌的新天地。

### （七）结语

由如上叙述可以看出，近代“诗界革命”是资产阶级知识分子领导的有纲领、有队伍、有阵地、有理论、有创作实践的一次诗

<sup>①</sup> 柳亚子《放歌》，见《柳亚子诗词选》第3页，人民文学出版社1959年版。

<sup>②</sup> 宁调元《感怀四首》之一，见杨天石编《宁调元集》第138页。

歌革新运动。在内容上它是从宣传新学、描写新事物(从自然异域风光到自然科学的新成就)与表现新思想、新观念开始的,继而又以反对封建专制、弘扬爱国主义、倡导尚武精神、礼赞民主革命为基本主题。在形式上它以“捋扯新名词”开始,逐渐过渡到“以旧风格(即旧形式)含新意境”,再到力求冲破旧格律、旧体制的束缚而提出了“新体诗”的尝试。虽然最终并未完全解决旧形式的问题,但在当时的历史文化背景下,“诗界革命”的先驱者们已做出了大胆的尝试与努力。在价值取向上“诗界革命”自始至终都自觉地吸取西方文化。在《夏夷威游记》中梁启超就曾经指出,欲求诗歌革新,“不可不求之于欧洲,欧洲之意境、语句,甚繁富而玮异,得之可以凌轹千古,涵盖一切,今尚未有其人也”。这还是就其思想内容而言。1902年他在《新中国未来记》第四回“总批”中说:“必取泰西文豪之意境、之风格,熔铸之以入我诗,然后可为此道开一新天地。”为此他还在《新民丛报》第2号上刊载了外国诗歌,以为中国诗歌革新之借鉴。这也可以看出,“诗界革命”是中国古典诗歌由封闭走向开放、由传统走向革新的尝试,它第一次明确提出诗歌向西方学习以及面向大众和通俗化的问题,表达了近代后期先进的知识分子勇于进取、大胆探索的精神风貌和先进的美学观,它的进步意义是不言而喻的,其成就和历史贡献也是值得我们肯定的。

## 二 “文界革命”及梁启超的新体散文

### (一)关于“文界革命”

“文界革命”是资产阶级文学革新运动的一个重要组成部分,也是梁启超在《夏威夷游记》中提出的。梁氏早在他主编《时务报》时,就倡导一种面向现实、干预时政的文风,主张选题“必

择众人目光心力所最趋注者”，即国人最关注的内容。《时务报》因此“风靡海内，数月之间，销行至万余份，为中国有报以来所未有，举国趋之，如饮狂泉”<sup>①</sup>。这类政论人称“报章体”，它开启了一代文风。

“文界革命”的起点也是从内容开始的，即输入“欧西文思”。所谓“欧西文思”，即欧洲资产阶级的文化思想，其样板就是日本德富苏峰的文章。他说：“德富氏，为日本三大新闻主笔之一，其文雄放隽快，善以欧西文思入日本文，实为文界别开一生面者。余甚爱之。中国若有文界革命，当亦不可不起点于是也。”<sup>②</sup>就形式而论，为了宣传维新变法和开启民智的需要，它要求通俗化。梁启超说：“夫文界之宜革命久矣，欧美、日本诸国文体之变化，常与其文明程度成比例。况此等学理邃颐之书（按：指严复的翻译），非以流畅锐达之笔行之，安能使学僮受其益乎？”<sup>③</sup>梁启超有感于严复文笔的“太务渊雅”，他认为要使“文界革命”能有成效，就必须以“流畅锐达之笔行之”，而造就一种趋向言文合一的通俗文体。“言文合一”是梁启超推行维新变法以来一贯的主张——他说：“俗语文体之流行，实文学进步之最大关键也。各国皆尔，吾中国亦应有然。”<sup>④</sup>——它显然受到近代白话文热潮的影响。这就是梁启超“文界革命”的基本主张。

为了给“文界革命”扫清道路，梁启超批判的对象主要是八股时文和桐城派古文。梁启超认为，八股文只不过是“代圣贤立

① 梁启超《清议报 第一百册祝词并论报馆之责任及本馆之经历》，见《饮冰室合集》第1册“文集之六”。以下所引梁氏作品，均见此书，只注篇名。

② 梁启超《夏威夷游记》。

③ 梁启超《介绍新书 原富》。

④ 转引自楚卿《论文学上小说之位置》，见阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》第30页。

言”的工具,他既不能表达作者的思想,也不符合创作的规律。梁启超说:

故学缀文者,必先造句,造句者,以古言易今言也。今之为教者,未授训诂,未授文法,贸然使代圣贤立言,朝甫听讲,夕即操觚,……又限其格式,诡其题目,连上犯下以钤之,擒钓渡挽以凿之。意已尽而敷衍之,非三百字以上勿进也;意未尽而桎梏之,自七百字以外勿庸也。百家之书不必读,惧其用僻书也;当世之务不必讲,惧其触时事也。以此道教人,此所以学文数年,而下笔不能成一字者,比比然也。<sup>①</sup>

梁启超从创作的角度剖析了八股文的弊端,具有很强的说服力。对于桐城古文,梁启超的批判是不遗余力的。梁启超说自己“夙不喜桐城派古文”,并批评桐城古文“以文而论,因袭矫揉,无所取材;以学而论,则奖空疏、阙创获,无益于社会”<sup>②</sup>。梁启超对于桐城派的“义法”尤为不满。他说:

冬烘学究之批评古文,以自家之胸臆,立一定之准绳。一若韩、柳诸大家作文,皆有定规,若者为双关法,若者为单提法,若者为抑扬顿挫法,若者为波澜擒纵法,自识者视之,安有不喷饭者耶!彼古人岂尝执笔学为如此之文哉?其气充乎其中,而溢乎其貌;动乎其言,而见乎其文,而不自知

<sup>①</sup> 《变法通议·论幼学》,见《饮冰室合集》第1册“文集之一”第48页。

<sup>②</sup> 梁启超《清代学术概论》第69页。

也，曰惟“烟土披里纯”之故。<sup>①</sup>

梁启超在这里侧重于批评桐城派古文的“法”，指出他们立一准绳，划一框框，名之曰“双关法”、“单提法”、“抑扬顿挫法”、“波澜擒纵法”，实则都是些公式、教条。他主张写散文必须通过艺术思维陶铸情思，并指出在艺术构思中也需要“灵感”。“灵感（烟土披里纯）”本系西方文学理论中的术语，梁启超把它作为武器去批判桐城派古文中“法”这种僵死的东西。这不仅具有较强的理论色彩，而且也体现了作者对西方文学理论的吸取和运用。

梁启超在大力批判八股文和桐城古文的同时，又提倡一种“新文体”；鼓荡了一支像生力军似的散文作家，将所谓恹恹无生气的桐城文坛打得个粉碎<sup>②</sup>。康有为、谭嗣同、梁启超是其代表作家，特别是梁启超在《时务报》、《清议报》和《新民丛报》上发表的那些“条理明晰，笔锋常带感情”、“时杂以俚语、俗语和外国语法”的新体散文，体现了“文界革命”的实绩，代表了新体散文的最高成就，在社会上引起了广泛的影响。这种“新文体”，“打倒了所谓奄奄无生气的桐城古文，六朝体的古文，使一般的少年都能肆笔自如，畅所欲言，而不再受已僵死的散文套式与格调的拘束；可以说是前几年的文体改革（指“五四”白话文运动）的先导”<sup>③</sup>。

## （二）新文体”的界定

“文界革命”的实绩和代表作家是梁启超的新文体。梁启超的新文体有一个发展过程，析而言之，它是由“时务文体”转化为

<sup>①</sup> 梁启超《自由书·烟土披里纯》见《饮冰室合集》第6册“专集之二”第72页。

<sup>②</sup> <sup>③</sup> 郑振铎《梁任公先生》，见《中国文学论集》第119、167页，开明书店1934年版。

“新民体”的通称。1896年梁启超办《时务报》，他在《时务报》上发表了許多笔锋犀利的文章，如《变法通议》之类，宣传西学和维新变法。它运用新名词；“文不中律，便于放言”，却具有很大的鼓动性和感染力，一时在社会上引起很大反响，人称“时务文体”。诚如顽固派叶德辉所说的：“自梁启超、徐勤、欧榘甲主持《时务报》、《知新报》，而异学之诋词、西文之俚语与夫支那、震旦、热力、压力、阻力、爱力、抵力、涨力等字触目鳞比，而东南数省之文风日趋于诡僻，不得谓之词章。”<sup>①</sup>《时务报》时期的文章在语言上最大的特点是其中的新名词多为西方自然科学和社会科学的翻译用语。戊戌政变后梁启超逃亡日本，他创办《清议报》以为宣传阵地，这时期的文章较之“时务文体”已有不同，而语言上最大特点是运用日本翻译西学的汉语词汇和摹仿日本文体（特别是德富苏峰的文体），人们也把梁氏这类文章称为“新文体”。随着梁启超对仿日文体的不断完善、美化；“新文体”便告成熟，其成熟期如按实际情况而论，在《清议报》的晚期和《新民丛报》的早期。人们所说的“新民体”应指这个时期。大体可以这样说，新文体是梁氏新体散文的总称，其前期称“时务文体”，后期称“新民体”。<sup>②</sup>

### （三）梁启超的新体散文

梁启超是近代卓有成就的文学家，他才华横溢，文思敏捷，被称为一代文豪。梁启超在文学创作方面，成就最高的是他的新体散文。

梁启超的新体散文，具有丰富的时代内容和思想意蕴，它是

① 叶德辉《长兴学记 驳义》，见《翼教丛编》卷四，1891年武昌重刻本。

② 关于这个问题的辨析，参见夏晓虹《觉世与传世：梁启超的文学道路》第124—128页，上海人民出版社1991年版。

十九世纪末、二十世纪初资产阶级维新变法前后社会生活的艺术反映,是时代风云变幻的画卷。作者所反映和论述的历史现象和社会生活,正是当时中国人民所关切的问题,所谓“必择众人目光心力所最趋注者”选题,因此它引起读者强烈的共鸣,并非偶然。

梁启超散文的内容十分丰富,覆盖面极广,有关近代社会的重大问题,特别是甲午战争后中国社会的政治、经济、军事、文化、道德、世俗,他都有涉及,梁启超散文的主要内容大体有如下几方面:一是对帝国主义瓜分中国的忧虑和揭露;二是对封建专制和社会痼疾的批判;三是对变法图强的呼唤论述;四是有关“倡民权”、“广民智”、“振民气”的“新民”之说。其代表作是《变法通议》、《瓜分危言》、《南学会序》、《爱国论》、《少年中国说》、《呵旁观者文》、《过渡时代论》、《论中国国民之品格》、《新民说》、《自由书》等。作者自评他的这些文章为“陈宇内之大势,唤东方之顽梦”;“开文章之新体,激民气之暗潮”<sup>①</sup>。这些文章在当时的思想界、文学界乃至社会上都产生过积极的影响。

关于“新文体”的特点,梁启超自己有一段总结:

……启超夙不喜桐城派古文,幼年为文,学晚汉魏晋,颇尚矜炼。至是自解放,务为平易畅达,时杂以俚语、韵语及外国语法,纵笔所至不检束,学者竞效之,号“新文体”。老辈则痛恨,诋为野狐。然其文条理明晰,笔锋常带情感,对于读者,别有一种魔力焉。<sup>②</sup>

<sup>①</sup> 梁启超《清议报一百册祝辞并论报馆之责任及本馆之经历》,见《饮冰室合集》第1册;《文集之六》第54—55页。

<sup>②</sup> 梁启超《清代学术概论》第85—86页。

从梁启超的散文和他的自述中,可以看出“新文体”<sup>①</sup>主要具有以下特色:

一是具有为维新变法和思想启蒙服务的鲜明的政治倾向。

梁启超说自己的散文“专以宣传为业”,有鲜明的政治倾向性。他把舆论宣传作为维新变法的重要手段。因此,他的散文就带有为维新变法服务的强烈的政治色彩。梁启超的散文没有无病呻吟、吞吞吐吐和模棱两可之言,而多数是直抒胸臆,大声疾呼,有很强的鼓动性。他的《变法通议》云:

……要而论之,法者,天下之公器也;变者,天下之公理也。大地既通,万国蒸蒸,日趋于上,大势相迫,非可阂制。变亦变,不变亦变。变而变者,变之权操诸己,可以保国,可以保种,可以保教;不变而变者,变之权让诸人,束缚之,驰骤之,呜呼!则非吾之所敢言矣!

作者在这里直截了当地指出了变法为当今天下的必然趋势:“变亦变,不变亦变”,读此文,使你除赞同外不能有任何选择;接着又指出了主动变法与被迫变法的两种后果,迫使你从感情到理智不能不同意他的论断。这又使读者不禁想起龚自珍、康有为对统治阶级无视变法的警告。<sup>②</sup>这种文字初读起来颇有些耸人听闻,但它以无可争辩的逻辑力量,使你只有承受之势,而无反

<sup>①</sup> 此节所言“新文体”,泛指梁启超自《时务报》至《新民丛报》十年间(1896—1906)的报章政论散文。

<sup>②</sup> 龚自珍《乙丙之际著议第七》云:“一祖之法无不敝,千夫之议无不靡,与其赠来者以劲改革,孰若自改革?”康有为在《上清帝第五书》中也说:“职恐自尔之后,皇上与诸臣,虽欲苟安旦夕,歌舞湖山而不可得矣;且恐皇上与诸臣,求为长安布衣而不可得矣。”

驳之力。比如他言破坏主义：

日本明治之初，政府新易，国论纷糅。伊藤博文、大隈重信、井上馨等共主破坏主义，又名突飞主义，务摧倒数千年之旧物，行急激之手段。当时诸人皆居于东京之筑地，一时目筑地为梁山泊云。饮冰子曰：甚矣，破坏主义之不可以已也！譬之筑室于瓦砾之地，将欲命匠，必先荷锤；譬之进药于痞疔之夫，将于施补，必先重泻。非经大刀阔斧，则输倕无所效其能；非经大黄芒硝，则参苓适足速其死。历观近世各国之兴，未有不先以破坏时代者。此一定之阶级，无可逃避者也。有所顾虑，有所爱惜，终不能成。<sup>①</sup>

要打倒数千年之封建专制，清除数千年之旧习，非以激进的手段而实行破坏主义不可，各国之兴未有不先行破坏主义者。这是建设新社会必然要经过的阶段，所谓“不破不立”。又说：“凡人之情，莫不恋旧，而此恋旧，乏性质，实阻阂进步之一大根源也。”<sup>②</sup>文章反复强调要立新必先破旧，具有很大的煽动性和鼓动力。蒋智由说：“梁任公笔下大有魔力，而实有左右社会之能。故言破坏，则人人以破坏为天经；倡暗杀，则党党以暗杀为地义。”<sup>③</sup>就是指这类文章而言。

二是饱含真挚而强烈的感情。

梁启超说自己的文章“笔锋常带情感”，这是读梁氏文章的

---

<sup>①</sup> <sup>②</sup> 梁启超《饮冰室自由书·破坏主义》，见《饮冰室合集》第6册；“专集之二”第25页。

<sup>③</sup> 严复《与熊纯如书》，见《严复集》第3册（书信）第645页。按：此为严复引蒋智由语，多误为严复的话。严氏另有类似的文字，见该书第632页。

人共同的感受,也是他的散文具有艺术魅力的原因之一。感情是文学的基本要素。法国雕塑家罗丹曾有这样的命题:“艺术就是感情。”狄德罗也说:“没有感情这个品质,任何笔调都不可能打动人心。”<sup>①</sup>梁启超散文最突出的特点之一,就是热烈、奔放的感情。梁启超散文中的感情,首先是爱国主义的感情。正如列宁所指出的:“爱国主义就是千百年来巩固起来的对自己祖国的一种最深厚的感情。”<sup>②</sup>对于备受外国帝国主义侵略和压迫的近代中国人民,这种爱国情感尤易拨动广大读者的心弦,引起人们的共鸣。梁启超面对祖国危亡的现实,深感亡国灭种之祸迫在眉睫,他以沉痛的感情,揭示了祖国危亡的形势:

敌无日不可以来,国无日不可以亡。数年以后,乡井不知谁氏之藩,眷属不知谁氏之奴,血肉不知谁氏之俎,魂魄不知谁氏之鬼。及今犹不思洗常革故,同心竭虑,摩荡热力,震撼精神,致心皈命,破釜沉舟,以图自保于万一。而犹禽视鸟息,行尸走肉,毛举细故,瞻前顾后,相妒相轧,相距相离。譬犹蒸水将沸于釜,而鲛鱼犹作莲叶之戏,燎薪已及于栋,而燕雀犹争稻粱之谋,不亦哀乎!<sup>③</sup>

文章指出祖国危亡的处境,正是为了给人民敲响警钟,从而振奋起来,拯救祖国的危亡;告诫人们千万不可麻木不仁,“禽视鸟息,行尸走肉”,乃至争权夺利,互相倾轧,而置国家、民族命运于不顾。读此文者,无不为之触目惊心,毛骨悚然。作者这种忧国

① [法]狄德罗《论戏剧艺术》,载《文艺理论译丛》1958年第1期第149页。

② 《列宁全集》第28卷第168—169页,人民出版社1956年版。

③ 梁启超《南学会序》,见《饮冰室合集》第1册“文集之二”第65—66页。

忧民的爱国深情的洪流，正通过无形的渠道流贯于接受群体，掀起感情的波涛，激荡和震撼着人们的心灵。

梁启超是一位富有感情的作家，蕴藏在他胸中的情愫，一旦倾泻，即如海潮一般滚滚而来，汹涌澎湃一泻千里。如《少年中国说》的结尾：

红日初升，其道大光；河出伏流，一泻汪洋；潜龙腾渊，鳞爪飞扬；乳虎啸谷，百兽震惶；鹰隼试翼，风尘吸张；奇花初胎，矞矞皇皇；干将发硎，有作其芒；天戴其苍，地履其黄；纵有千古，横有八荒；前途似海，来日方长。美哉，我少年中国，与天不老！壮哉，我中国少年，与国无疆！

这抒情诗般的语言充满着多少激情，洋溢着多少豪气！作者用浓彩重笔为我们描绘了一幅壮美的少年中国的远景，读后令人意气风发，神采飞扬。一位作家，如果缺乏对祖国深挚的爱，缺乏对祖国前途的自信，缺乏沸腾的热血，是不可能写出这样气势磅礴、热情洋溢的文字来的。这是作者思想中爱国主义火花的迸发，它引起爱国知识青年的强烈共鸣是很自然的。这种声情并茂的文字，在梁启超的散文中不胜枚举。

三是具有平易畅达、中西交融的语言特色。

平易畅达是梁启超散文语言的基本特色。他的散文虽非用白话，也时有用典，但一般来说明白晓畅，属于浅近的文白参半的通俗文体。梁启超是反对言文分离的，他曾说过：“古人文字与语言合，今人文字与语言离。……今人出话皆用今语，而下笔必效古言，故妇孺农氓，靡不以读书为难事。”<sup>①</sup>梁启超的散文

<sup>①</sup> 梁启超《变法通议·论幼学》，见《饮冰室合集》第1册“文集之一”第54页。

多数是平易畅达的。像他的《变法通议》就是典型的例子。再看他的《过渡时代论》中的一段：

过渡时代者，希望之涌泉也，人间世所最难遇而可贵者也。有进步则有过渡，无过渡亦无进步。其在过渡以前，止于此岸，动机未发，其永静性何时始改，所难料也；其在过渡以后，达于彼岸，踌躇满志，其有余勇可贾与否，亦难料也。惟当过渡时代，则如鲲鹏图南，九万里而一息；江汉赴海，百千折以朝宗；大风泱泱，前途堂堂；生气郁苍，雄心鬻皇。其现在之势力圈，矢贯七札，气吞万牛，谁能御之？其将来之目的地，黄金世界，荼锦生涯，谁能限之？故过渡时代者，实千古英雄豪杰之大舞台也，多少民族由死而生、由剥而复、由奴而主、由瘠而肥所必由之路也。美哉过渡时代乎！

这种语言，骈散相间，且杂以俚语、韵语和外来语。如“过渡”、“动机”、“彼岸”、“势力”等均是从小日本引进的外来语，在今天看起来已很平常，但当时出现在文章中却使读者耳目一新。至于他文中杂用外国人名、地名和外文亦不罕见。达尔文、斯宾塞、卢骚、孟德斯鸠、玛志尼、罗兰夫人、欧罗巴、美利坚，在梁启超的散文中屡见不鲜。这些外来语的插入已不知不觉地改变了梁启超散文语言的语法结构。至于在散文中直接杂用外文，或直接引用外国人的外文原话，那更是古代散文中从未有过的语言现象。<sup>①</sup>

四是运用比喻、对偶、排比的修辞手法。

梁启超散文的最大特色是善用比喻，以增强作品的形象性；

<sup>①</sup> 见《释革》、《人权和女权》、《新民说·论新民为今日中国第一急务》诸文。

又喜用对偶、排比的句式以壮文章的气势。现以梁启超脍炙人口的《少年中国说》为例，来分析其散文的修辞艺术。

比喻，对于增强散文的形象性很重要。它可以把抽象的事物具体化，具体的事物形象化，深奥的道理浅显化，以增强作品的思想意蕴和艺术表现力。作者在《少年中国说》中描写封建官吏保官如命的丑态：

而彼辈者，积其数十年八股、白折、当差、捱俸、手本、唱诺、磕头、请安、千辛万苦，千苦万辛，乃始得此红顶花翎之服色，中堂大人之名号，乃出其全副精神，竭其毕生力量，以保持之。如彼乞儿，拾金一锭，虽轰雷盘旋其顶上，而两手犹紧抱其荷包，他事非所顾也，非所知也，非所闻也。

作者在这里用了乞儿拾金一锭，加头上轰雷滚滚而犹紧抱其荷包的比喻，不但贴切，而且生动形象，强化了作品的感情色彩，尤其是对于以议论为主的政论文，新鲜而活泼的比喻更可以增加文章的神采和生机。

对偶和排比，是梁启超散文语言中最突出的特色。作者感情充沛，想像丰富，文思敏捷，条理清晰，一系列的排比大大增强了散文的气势，而且使其所阐述的事物形象性更加鲜明，思想意义得到充分的揭示。作者称赞他理想中的“少年中国”：

故今日之责任，不在他人，而全在我少年。少年智则国智，少年富则国富，少年强则国强，少年独立则国独立，少年自由则国自由，少年进步则国进步，少年胜于欧洲，则国胜于欧洲，少年雄于地球，则国雄于地球。

梁启超通过一系列的排比,把少年与国家的关系紧紧地联系在一起,使每个少年理所当然地感到自己肩上的重任。由于这种句子结构大体相似,因而增强了语言的节奏感和旋律美。梁启超还常用排句组成对比,作者在《少年中国说》中曾以老年和少年精力、性格的不同进行对比。如“老年人如夕照,少年人如朝阳;老年人如瘠牛,少年人如乳虎;老年人如僧,少年人如侠;老年人如字典,少年人如戏文;老年人如鸦片烟,少年人如泼兰地酒;老年人如埃及沙漠之金字塔,少年人如西伯利亚之铁路;老年人如秋后之柳,少年人如春前之草;老年人如死海之潴为泽,少年人如长江之初发源。此老年与少年性格不同之大略也。”文中连用九种形象,通过老年与少年的对立,双峰对峙,使读者对封建末世的中国和未来的中国有一个显豁而形象的认识。作者采用反正对比,不仅把被区别的对象说得更清晰、更明朗,也使读者更加憎恶、唾弃老年的中国,更加向往、热爱未来的中国。

在梁启超散文的排比和对比中,就含有对偶的成分。有的虽不那么工整,但间杂在散行的文字中,长短错落,使文章更显得波澜起伏,变化万端。再如:“昨日割五城,明日割十城;处处雀鼠尽,夜夜鸡犬惊。十八省之土地财产,已为人怀中之肉;四百兆之父兄子弟,已为人注籍之奴。”这些对句不仅读起来音调铿锵抑扬顿挫,有一种音韵美,而且看起来排列对称,又有一种整齐美。梁启超冲破桐城古文束缚,骈散皆用,这对于丰富语言的表达形式,增强散文的形式美、韵律美,都大有裨益。

政论性散文是梁启超散文的主体,也是他的散文中成就最高的部分。此外,梁启超还写过一些传记性的散文。他的传记,以传主而论多是一些爱国志士和民族英雄,如《意大利建国三杰传》、《罗兰夫人传》、《噶苏士传》、《谭嗣同传》;也有些属于豪侠和才女,如《记东侠》和《记江西康女士》,文中的英雄形象给读者

留下了很深的印象。郭沫若曾称赞刊在《清议报》上的《经国美谈》(周宏业译)和梁启超写的《意大利建国三杰传》：“以轻灵的笔调描写那亡命的志士，建国的英雄，真是令人心醉”<sup>①</sup>。再如《罗兰夫人传》描写罗兰夫人殉国前之从容自如、勇敢坚强的革命形象：

……此热诚切挚之言，彼非法之法官闻之，皆咋舌不知所对。卒以预闻隐谋，不利于共和政体，宣告死刑。夫人肃然起立曰：“诸君肯认余为与古来为国流血之大人物有同一价值乎？余深谢诸君。余惟愿学彼大人物从容就义之态度，毋为历史羞。”

是日归至狱中，收摄万虑，作书数通，以遗亲友。其所与爱女书之末句云：“汝宜思所以不辱其亲者。汝之两亲，留模范于汝躬。汝若学此模范而有得焉，其亦可以不虚生于天地矣。”

翌日为千七百九十三年十一月九日，罗兰夫人乘囚车以向于断头台。其时夫人之胸中，浮世之念尽绝，一种清净高尚不可思议之感想如潮而涌，罗兰夫人欲记之，乞纸笔而吏不许，后之君子憾焉。

泰西通例，凡男女同时受死刑，则先女而后男，盖免其见前戮者之惨状而战栗也。其日有与罗兰夫人同车来之一男子，震栗无人色，夫人怜之。乃曰：“请君先就义，勿见余流血之状以苦君。”乃乞刽手一更其次第云。呜呼！其爱人文侠之心，至死不渝，有如此者，虽小节亦可以概生平矣。

<sup>①</sup> 郭沫若《少年时代》第112页，人民文学出版社1979年版。

在这段文字里,梁启超融叙事、抒情、议论于一体,中间杂以人物自白,真实而生动地展现了罗兰夫人置生死于度外的光辉的英雄性格。再如《谭嗣同传》,作者选择谭嗣同夜见袁世凯一事,通过对话,生动地描绘了谭嗣同的豪爽性格和临危不惧、披肝沥胆的忠勇之情。这“忠”当然是忠于光绪皇帝,也是时代和历史的局限。《传》云:

八月初一日,上召见袁世凯,特赏侍郎。初二日复召见。初三日夕,君径造袁所寓之法华寺,直诘袁曰:“君谓皇上何如人也?”袁曰:“旷代之圣主也。”君曰:“天津阅兵之阴谋,君知之乎?”袁曰:“然,固有所闻。”君乃直出密诏示之曰:“今日可以救我圣主者惟在足下,足下欲救则救之。”又以手自抚其颈曰:“苟不欲救,请至颐和园首仆而杀仆,可以得富贵也。”袁正色厉声曰:“君以袁某为何如人哉?圣主乃吾辈所共事之主,仆与足下同受非常之遇,救护之责,非独足下,若有所教,仆固愿闻也。”君曰:“荣禄密谋,全在天津阅兵之举,足下及董、聂三军,皆受荣所节制,将挟兵力以行大事。虽然,董、聂不足道也,天下健者惟有足下。若变起,足下以一军敌彼二军,保护圣主,复大权,清君侧,肃宫廷,指挥若定,不世之业也。”袁曰:“若皇上于阅兵时疾驰入仆营,传号令以诛奸贼,则仆必能从诸君子之后,竭死力以补救。”君曰:“荣禄遇足下素厚,足下何以待之?”袁笑而不言。……

这段对话十分传神,不仅生动地再现了谭嗣同的赤胆忠心、光明磊落的品格,而且也揭示了袁世凯狡诈、两面派的特征。梁启超

后期的传记,如《李鸿章传》<sup>①</sup>、《南海康先生传》,主要采用外国夹叙夹议的“评传”体。它要求作者应真实地写历史人物,要符合历史的真实,实际上是写一个时代的历史,而于传记的文学性则相对地有所忽视。

梁启超的散文较之桐城古文是一个大幅度的解放,它完全抛弃了桐城派的“义法”,而走上一条自由化、通俗化、半欧化的道路,从文体形式、思想内容到语言表达均有和古典散文不同的特点。就此而论,它可以说是中国古典散文向现代散文过渡的桥梁。但梁启超的散文革新是不彻底的。撇开内容不谈,在语言上仍是浅显的文言或文白参半,距离真正的白话文学还有相当的距离。在艺术上也并非全系精品,文中有的排比失之于滥,有叠床架屋之病,比喻亦有不妥之处。尽管如此,这种“新文体”诚如郑振铎所说:“像那样不守家法,非桐城亦非六朝,信笔取之而又舒卷自如,雄辩惊人的崭新的文笔,在当时文坛上,耳目实为之一新。”<sup>②</sup>

梁启超的“新文体”明显地受到日本明治文坛的影响。梁启超流亡日本后效法日本明治维新成功的经验而大力进行思想启蒙宣传,他创办《清议报》、《新民丛报》,写了许多介绍西方文化和宣传“新民”的政论。这些文章受到福泽谕吉、德富苏峰等人的影响。他们文中的思辨色彩和重视逻辑推理对梁启超都有一定的影响;“新文体”条理明晰的特点显然与此有关,但福泽谕吉、德富苏峰文中的弱点也影响了他,梁氏自己说:“篇中因效日本文体,故多委蛇沓复之病。”另一方面,梁启超的散文也受到西

<sup>①</sup> 原题《中国四十年来大事记》,一名《李鸿章》,即《李鸿章传》,作于1901年,有光绪二十七年新民丛报社刻本。

<sup>②</sup> 郑振铎《梁任公先生》,见《中国文学论集》第123页。

方文学的影响。他不仅在文中介绍了西方贤哲(如霍布斯、培根、卢梭、笛卡尔、达尔文、孟德斯鸠、康德、边沁等)的思想学说,而且也吸取了西方的词语和西方文人的笔法,他在《李鸿章·序例》中就说:“此书全仿西人传记之体。”

梁启超的“新文体”主要还是为了适应维新变法的宣传和思想文化启蒙而产生的一种明白晓畅、富有感情色彩和鼓动性的通俗文体,它自觉地吸取欧西文思、外国语法和新名词,形式活泼,文笔流畅,舒卷自如,别创一格,它是梁启超思想解放、勇于创新、面向世界的文化心态在散文创作上的反映。梁启超的散文在当时的思想界和文学界产生过很大的反响,青年时代的毛泽东在长沙师范读书时,就很喜欢读梁启超主编的《新民丛报》,他读了又读,直到可以背下来。<sup>①</sup>梁启超的朋友黄遵宪在谈到《清议报》和《新民丛报》时说:“惊心动魄,一字千金,人人笔下所无,却为人人意中所有,虽铁石人亦应感动。从古至今文字之力之大,无过于此者矣。”<sup>②</sup>就连对梁启超的“新文体”并不赞同的严复也说:“任公文笔,原自畅达,其自甲午以后,于报章文字,成绩为多,一纸风行,海内观听为之一耸。”<sup>③</sup>由此可见梁启超新体散文的影响。至于从中国近代散文发展的角度以比较的方法来评述梁启超新体散文成就的,当推他的学生吴其昌的一段话:

当年一般青年文豪,各家推行着各自的文体改革运动,如寒风凛冽中,红梅、腊梅、苍松、翠竹、山茶、水仙,虽各有

① 参见[美]埃德加·斯诺《西行漫记》。

② 转引自丁文江、赵丰田编《梁启超年谱长编》第274页,上海人民出版社1983年版。

③ 严复《与熊纯如书》,见《严复集》第3册(书信)第648页。

各的芬芳冷艳,但在我们今天立于客观地位平心论之,谭嗣同之文,学龚定庵,壮丽顽艳,而难通俗。夏曾佑之文杂以庄子及佛语,更难问世。章炳麟之文,学王充《论衡》,高古淹雅,亦难通俗。严复之文,学汉魏诸子,精深邃密,而无巨大气魄。林纾之文,宗诸柳州,而恬逸条畅,但只适小品。陈三立、马其昶之文,裊裊桐城,而格局不宏。章士钊之文,后起活泼,忽固执桐城,作茧自缚。至于雷鸣怒吼,恣睢淋漓,叱咤风云,震撼心魄,时或哀感曼鸣,长歌代哭,湘兰汉月,血沸神销,以饱带情感之笔,写流利畅达之文,洋洋万言,雅俗共赏,读时则摄魂忘疲,读竟或怒发冲冠,或热泪湿纸,此非阿谀,惟有梁启超之文如此耳!即以梁氏一人之文论,亦惟有戊戌以前至辛亥以前如此耳。在此十六年间,任公诚为舆论之骄子,天纵之文豪也。革命思潮起,梁氏之政见既受康氏之累而落伍,梁氏有魔力感召的文章,也就急剧的下降了。可是就文体的改革的功绩论,经梁氏十六年来的洗涤与扫荡,新文体的(或名报章体)体制、风格,乃完全确立。

如果我们剔除其中的某些溢美之词,这一评论大体是正确的。梁启超的新体散文的成就和影响,在资产阶级维新时期的文学中是其他散文作家所无法比拟的。对梁启超散文在中国近代散文发展史上的地位和影响,我们应给予充分的重视。

### 三 近代白话文热潮

#### (一)近代白话文热潮的出现

近代白话文热潮出现于二十世纪末,它是当时文化领域中

的一次文体变革,是当时资产阶级维新运动发展过程中产生的一种文学现象,也应视为近代文学革新运动的一个组成部分。

白话文热潮的出现并非偶然,它是近代社会经济、文化发展的产物。随着近代资本主义的发展,新的科学技术和新事物、新思想、新名词不断引入,与此相适应,作为直接反映这种变化的语言,也必然相应地有所变化。另一方面,一些维新志士为了开启民智和宣传维新思想,也需要改变文体——由文言文变为白话文。在这种情况下,裘廷梁首先张出了“崇白话而废文言”的大旗,由此在近代形成了一次白话文热。

近代白话文热潮的兴起,又是近代文学家不断探索的结果。黄遵宪早在1868年就曾提出过“我手写我口”<sup>①</sup>的主张,后来他在《日本国志·学术志》中,又从中国言文分离的角度表达了文体改革的意向。他说:“文字者,语言之所从出也。虽然,语言有随地而异者焉,有随时而异者焉,而文字不能因时而增益,画地而施行。言有万变而文止一种,则语言与文字离矣。”盖语言与文字离,则通文者少;语言与文字合,则通文者多。”他又说:“欲令天下之农工商贾妇女幼稚皆能通文字之用,其不得不于此求一简易之法哉!”<sup>②</sup>这个简易之法就是“更变一种文体适用于今、通告于俗”。黄遵宪虽然尚未明确提出“白话文”的口号,但从他的“我手写我口”的主张来看,他所谓的“适用于今、通告于俗”的文体,也只能是白话文体。继之谭嗣同、梁启超、狄葆贤、王照等人也都就此作过论述。其大体内容不外主张言文合一,造就一种便于人民大众的通俗文体。这些探索都可以视为近代白话文热潮的先导。

① 黄遵宪《杂感》,见钱仲联笺注《人境庐诗草笺注》第42页。

② 以上引文均见黄遵宪《日本国志·学术志·文学》。

在文体变革的要求日益迫切之际,裘廷梁 1897 年在《苏报》上发表了《论白话为维新之本》,该文正式提出了“崇白话而废文言”的口号,标志着近代白话文热潮进入了一个新阶段。

## (二)裘廷梁的白话理论

裘廷梁(1857—1943),字葆良,别字可桴,江苏无锡人。出身于一个“读书世宦”的家庭,受过严格的传统教育,于“三礼、周秦诸子、史汉所述”颇有研究,又喜“归、方、惜抱诸家古文辞”,也试图走“学而优则仕”的道路,但并不顺利。“壬午(1882)应江南乡试,两上春官不第,遂绝意进趋”。<sup>①</sup>戊戌变法运动期间,裘廷梁为了宣传维新变法,曾在家乡创办《无锡白话报》(1898年创刊,第5期起改为《中国官音白话报》)。著有《可桴文存》。

《论白话为维新之本》<sup>②</sup>是裘廷梁宣传白话文理论的代表作,也是近代白话文热潮的理论纲领。这篇文章主要内容归纳起来有如下四点:

一是认为文言之害在于愚民。作者首先从民之智愚与国之兴亡的关系立论,认为入其国其智民多者,则“靡学不新,靡业不奋,靡利不兴”;入其国智民少者,则一切反是。那么,什么是“智民”呢?他说:“有文字者为智国,无文字者为愚国,识字为智民,不识字为愚民,此地球万国之所同也。”但是,“惟独我国”有文字而不得为智国,民识字而不得为智民,这是什么原因呢?裘廷梁认为:“此文言之为害矣。”文章接着分析:人类之初,因语言而生文字;文字之始,白话而已矣。上古文告皆用白话,圣人著书也“必白话”,因年代久远,后人以为“佶屈难解”,这是因为“文

<sup>①</sup> 以上引文均见丁福宝《可桴裘先生家传》,见《可桴文存》卷首。

<sup>②</sup> 此文见《中国近代文论选》上册第170—174页。本节以下引文除注明者外,均见此文。

字不变而语(言)变也”。后人不明斯义；必取古人言语与今人不相肖者而摹仿之，于是文与言判然为二，一人之身，而手口异国”造成言文分离，这实在是“二千年来文字一大厄”。故作者认为：文言之害在于言文分离，而言文分离，是造成愚民的根源。

二是主张崇白话而废文言。近代不少文学家和学者虽然也揭示过言文不统一的弊端，并曾提出“俗语文体之流行，实文学进步之最大关键也”<sup>①</sup>，但如此明确地提出“崇白话而废文言”口号的，裘廷梁是近代第一人。作者提出这个问题，不仅仅揭示了文言的弊端，更重要的，他是把白话与开启民智和宣传维新思想结合了起来，认为“白话为维新之本”，这就赋予了它以时代内容。他说：

呜呼！文言之害，靡独商受之，农受之，工受之，童子受之，今之服方领习矩步者皆受之矣；不宁惟是，愈工于文言者，其受困愈甚。二千年来，海内重望，耗精敝神，穷岁月为之不知止，自今视之，仅仅足自娱，益天下盖寡。呜呼！使古之君天下者，崇白话而废文言，则吾黄人聪明才力无他途以夺之，必且务为有用之学，何至暗没如斯矣？

“愚天下之具，莫文言若；智天下之具，莫白话若。”在他看来，采用文言还是白话，不仅仅在于“便民”与“困民”，而是关系到开启民智还是废聪塞明的问题，也就是能否顺利推行维新变法的问题。

<sup>①</sup> 梁启超语，引自楚卿《狄葆贤《论文学上小说之位置》》，载《新小说》第1卷第7期。此语又见于梁启超《小说丛话》，语云：“文学之进步有一大关键，即由古语之文学变为俗语之文学是也。”

三是阐述论白话“八益”。裘廷梁全面阐述了学习白话的“八益”：

请言白话之益。一曰省日力：读文言日尽一卷者，白话可十之，少亦五之三之，博极群书，夫人而能。二曰除骄气：文人陋习，尊己轻人，流毒天下；夺其所恃，人人气沮，必将进求实学。三曰免枉读：善读书者，略糟粕而取菁英；不善读书者，昧菁英而矜糟粕。买椟还珠，虽多奚益？改用白话，决无此病。四曰保圣教：《学》、《庸》、《论》、《孟》，皆二千年前古书，语简理丰，非卓识高才，未易领悟；译以白话，间附今义，发明精奥，庶人人知圣教之大略。五曰便幼学：一切学堂功课书，皆用白话编辑，逐日讲解，积三四年之力，必能通知中外古今及环球各种学问之崖略，视今日魁儒耆宿，殆将过之。六曰炼心力：华人读书，偏重记性。今用白话，不恃熟读，而恃精思，脑力愈浚愈灵，奇异之才，将必迭出，为天下用。七曰少弃才：圆颅方趾，才性不齐；优于艺者或短于文，违性施教，决无成就；今改用白话，庶几各精一艺，游惰可免。八曰便贫民：农书、商书、工艺书，用白话辑译，乡僻童子，各就其业，受读一二年，终身受用不尽。然此八益，第虚言其理，人或未信也。

白话文的好处也许并非尽如上述。语言作为思维的工具和表达思想的直接现实，文言和白话是有很大不同的。作者未能从语言思维方式的本质意义上阐述二者的不同，这自然只能归结为时代的局限，但文中的“便贫民”、“便幼学”、“省日力”还是具有进步意义的。当然，文中也提到“保圣教”，这是作者改良主义思想对封建思想权威的一种妥协；另一方面，也未必不可视为一种

防御性的策略口号(为避免封建顽固派和守旧文人的反对)。

四是提出白话美胜于文言。裘廷梁从语言美的角度提出了“白话胜于文言”之说,这是裘氏的卓见。他说:

文言之美,非真美也。汉以前书曰群经,曰诸子,曰传记,其为言也,必先有所以为言者存。今虽以白话代之,质干具存,不损其美。汉后说理记事之书,去其肤浅,删其繁复,可存者百不一二。此外汗牛充栋,效颦以为工,学步以为巧,调朱傅粉以为妍,使以白话译之,外美既去,陋质悉呈,好古之士,将骇而走耳。

裘廷梁认为言文一致,是符合语言发展规律的,世界各国语言都循此规律而前进。他也正是以此为标准来评价语言美的。先秦典籍,因当时言文合一,故今以白话代之;“质干具存,不损其美”;而汉代以后的书籍由于言文分离,倘以白话译之,则“外美既去,陋质悉呈”,完全失去了美。裘廷梁把言文一致、质朴天然的白话提高到语言美的高度来认识,这是他对白话文理论的一大贡献。

继裘廷梁而起的另一位著名的白话文倡导者是陈荣衮。陈荣衮(1862—1922),字子褒,号耐庵,别号为妇孺之仆,广东新会人,是康有为万木草堂的弟子,与梁启超、梁启勋等人为同学。他曾参加过“公车上书”,先后加入强学会、保国会,是维新爱国志士。陈荣衮撰写的《论报章宜改用浅说》一文,明确主张报纸应改用白话。他说:“报纸本是宣传于群众的,但真正能看懂文言的,在全国人口中仅占五百分之一,而为了这五百分之一的少数人,竟置广大群众于不顾,任‘一国中若农、若工、若商、若妇人、若孺子’废聪塞明,哑口瞪目”,这是非常错误的。陈荣衮和裘

廷梁一样,也是由此出发进而又把“改用浅说”与维新变法结合了起来。他说:“大抵变法,以开民智为先,开民智莫如改革文言。不改文言,则四万九千九百分之人,日居于黑暗世界之中,是谓陆沉;若改文言,则四万九千九百分之人,日嬉游于琉璃世界中,是谓不夜。”因此,“改革文言”、“改用浅说”就成为当时资产阶级维新运动中重要的一环。陈荣衮的所谓“浅说”,也就是“白话”。这从他关于“浅说”的举例中可以看出。

### (三)白话文热潮的影响及其评价

在以裘廷梁为代表的近代白话文理论的倡导下,十九世纪末、二十世纪初在中国掀起了白话文的热潮,其主要表现是白话报刊的出现、白话书籍的大量印行和白话小说的出版。

白话报刊据目前所知大约以上海申报馆附出的《民报》为最早,在1876年3月30日创刊。它是一份以文化水平较低的下层人民为读者对象的通俗小报。每周星期二、四、六各出一张,为周三刊。这份报纸销量不大,出版时间不长即告停刊。创办此报者为外国人。中国人自己创办的白话报纸是在上海创刊的《演义白话报》,时间是1897年11月7日(光绪二十三年十月十三日)。此报是由章伯初、章仲和等人主编的一份小型文艺日报。继之是《平湖白话报》(1897)、《无锡白话报》。后者系裘廷梁创办的,创刊时间是1898年5月11日(光绪二十四年闰三月二十一日)。此后白话报刊如雨后春笋,主要的有《通俗报》(四川)、《女学报》(上海,以上1898)、《觉民报》(上海,1900)、《京话报》、《杭州白话报》、《苏州白话报》(以上1901)、《图画演说报》(浙江,1902)、《绍兴白话报》、《湖南白话报》、《宁波白话报》、《中国白话报》(以上1903)、《吴郡白话报》、《安徽白话报》、《湖北白话报》、《白话》(日本东京)、《福建白话报》、《扬子江白话报》(以上1904)、《直隶白话报》、《北京女报》、《山西白话演说报》(以上

1905)《济南白话日报》、《潮声》(汕头)、《晋阳白话报》、《河南白话演说报》以上 1906)《桂林白话报》、《广东白话报》、《吉林白话报》、《西藏白话报》以上 1907)《镇江白话报》、《黑龙江白话日报》、《大同白话报》(以上 1908)等。据学者统计,1877年至 1918 年就有各种白话报一百七十余种。<sup>①</sup> 这些报刊,有演说、评论、新闻报道、趣闻,也有诗歌、小说、时事小调,形式活泼,语言采用白话,通俗易懂。现将中国最早的白话报纸《演义白话报》上的一段文字抄在下面,以见一斑:

……我们中国,在五大洲中,也算大国。自从开辟以来,中国总是关门自立。不料如今东西洋各国,四面进来,夺我的属地,占我的码头,他要通商就通商,他要立约就立约。同是做生意,外国人运货进来,中国关税极轻,中国货到了外国,都要加倍收税。同是做工,外国人多多少少,听凭他到我中国,中国人到外国,进口就要收人身税,还有许多规矩。近来美国竟把我华工赶出。同是杀人放火,中国人杀了外国人,立刻抵命,外国人杀了中国人,不过监禁几年,便就释放。我们中国人种种吃亏,不止一处。讲到这句,便要气死。<sup>②</sup>

从语言上来看,这篇小文确可以称得上是通俗浅显、妇孺易晓的白话文体。爱国主义的内容,通俗的语言,正是维新志士们推行

<sup>①</sup> 以上材料据蔡乐苏《清末民初一百七十余种白话报刊》,见《辛亥革命时期书刊介绍(三)》。在当时的白话报中,个别的也有用方言,如 1901 年上海发行的《苏州白话报》就是纯吴语小报,1907 年广州发行的《广东白话报》,是使用广东话的文艺期刊。

<sup>②</sup> 《白话报小引》,载《演义白话报》第 1 期。

思想启蒙的理想读物。

大量白话书籍的出版,也是推动近代白话文热潮蓬勃发展的重要措施。当时许多宣传维新的小册子都是用白话写的,从而扩大了白话在社会上的影响。另一方面,小学教课书也采用白话,编辑出版了许多白话课本。裘廷梁主张“一切学堂功课书,皆用白话编辑”<sup>①</sup>。陈荣衮也说:“凡雅炼者,非合式之小学读本;至浅至显者,乃为合式之小学读本。”<sup>②</sup>陈荣衮本人就编过许多白话小学课本。他又在澳门创办蒙学书塾,编辑白话课本和白话读物三十六种。施崇恩主持的杭州蒙彪书室也印行过许多白话教科书。<sup>③</sup>这些白话教科书对于培养青少年喜爱白话文,以及扩大白话文在社会上的影响都有积极的意义。

与近代白话文相呼应的,是当时数以千计的白话小说。据江苏社会科学院文学研究所明清小说研究中心主编的《中国通俗小说总目提要》统计,仅1900年至1919年的长篇通俗小说就有五百余部,白话短篇小说为数更多。1908年10月20日(光绪三十四年九月二十六日)在上海还曾出版过一种《白话小说》月刊(姥下余生编辑),所载长篇小说全是白话,如《续官场现形记》、《补天石》、《英雄泪》、《美人说》、《不倒翁》、《滨海化生》、《新世界》、《续青楼宝鉴》等。此外像通俗文艺如弹词、时调、歌谣和民间说唱等,数量更可观。这些白话文学在社会上广泛流播,其影响也是不可低估的。

近代白话文热潮的兴起,对于近代许多作家和学者有很大

① 裘廷梁《论白话为维新之本》。

② 陈荣衮《教育遗议》。

③ 参见《教科书之发刊概况》,见张静庐辑注《中国近代出版史料初编》第232页。

影响。梁启超的“新文体”虽然文白参半,还不是纯白话,但毫无疑问,它也是白话文热潮中一支生力军。特别值得提出的是,一些资产阶级革命民主主义作家,像陈天华、秋瑾等人,都写了很多白话文。陈天华的《猛回头》和《警世钟》,秋瑾的弹词《精卫石》等都是白话作品。秋瑾的散文,像《演说的好处》、《敬告中国二万万女同胞》、《警告我同胞》、《敬告姊妹们》,已是很成熟的白话文。郭沫若在他的《娜拉的答案》中就曾称赞过秋瑾的《敬告姊妹们》这篇散文。<sup>①</sup>

近代白话文热是适应近代时代潮流和文学发展趋向的一次文体革新活动。进步的(宣传维新变法)、革命的(反帝爱国、推翻清王朝)思想内容与生动活泼、通俗浅显的形式相结合,白话文吸引了许多作家和读者。当时连翻译外国小说都用文言,后来顽固地抵制白话文的林纾也曾用过白话。他日后回忆云:“忆庚子(1900)客杭州,林万里、汪叔明创为《白话日报》,余为作白话道情,颇风行一时。”<sup>②</sup>章太炎为文崇尚魏晋,喜古奥艰深,晚年亦反对白话,但他在当时白话热潮的影响下,为了宣传革命,也写了著名的通俗诗歌《逐满歌》。由上述两例,我们不难看出近代白话文热潮的声势和影响。

尽管近代白话文热潮没有改变近代文学中的语言形式,诗文的导向倾向还是使用文言,但它的功绩是不可磨灭的。它促进了近代文学的发展,也为“五四”时期白话文学的倡导奠定了理论基础和语言基础。但近代白话文热潮并不能直接引发为“五四”时期的白话文学,它有自己的弱点和局限。没有五四运

<sup>①</sup> 参见《郭沫若文集》第5卷第200页,人民文学出版社1959年版。

<sup>②</sup> 林纾《论古文白话之相消长》,见林薇选注《林纾选集》第156页,四川人民出版社1988年版。

动,没有“五四”文学革命将士们如胡适、陈独秀、钱玄同等人的倡导,白话文学是不能一跃而为现代文坛上的骄子的。

#### (四)近代白话文热潮的局限

近代白话文热潮对近代文学的发展和近代文体通俗化的走向具有积极的促进作用,它是“五四”白话文运动的前奏,这已是不争的事实。但近代白话文热潮与“五四”白话文运动仍有着很大的不同,撇开时代因素和作品的思想内容不谈,我以为近代白话文热潮较之后者有如下弱点:

一是近代白话文的倡导者在对白话的认识上观念模糊。他们大多将语言分为两个层次:把文言视为“雅”的美文,把白话则看成是给粗识字的妇孺和普通老百姓启蒙的工具。他们没有认识到文言文与白话文作为文学的两种文体(或语言形式)并无雅俗、高低之分,而白话文出现在近代乃是文学语言发展的一种必然趋势,是文学向前发展和进步的一种表现。

二是近代白话文倡导者提倡白话文,但多数人并不反对文言文,特别是并不主张全部用白话代替文言。这一点和“五四”时期提倡白话文学有一个很大的差别。在近代的白话文倡导者们看来,白话的对象是“村竖野叟”、“妇孺”,而不是具有高等文化的知识分子。蔡元培说过:“民元前十年左右,白话文也颇流行,……但那时候作白话文的缘故,是专为通俗易解,可以普及知识,并非取文言而代之。主张以白话代文言,而高揭文学革命的旗帜,这是从《新青年》时代开始的。”<sup>①</sup>

三是近代提倡白话文的人,写诗作文并不完全用白话。黄遵宪、梁启超、裘廷梁、陈荣衮、王照等人均是如此。作为近代白

<sup>①</sup> 《中国新文学大系·总序》《中国新文学大系》第1册第9页,良友图书公司1935年版。

话文的主要倡导者裘廷梁，他的奠定白话理论基础的《论白话为维新之本》就是一篇用文言写的论文。其他人也就更可想而知了。“五四”白话文学的倡导者们，他们不但在理论上主张白话文为现代文学的正宗，而且自己带头自觉地用白话赋诗写文。钱玄同在1917年致陈独秀的信中说：“我们既绝对主张用白话体做文章，则自己在《新青年》里面做的，便应该渐渐地改用白话，我从这次通讯起，以后或撰文，或通信，一概用白话，这和适之先生做《尝试集》一样意思。并且也要请先生（即陈独秀）、胡适之先生和刘半农先生都来尝试尝试……若是大家都肯尝试，那么必定成功。自古无的，自今以后必定会有。”<sup>①</sup>由此可见，“五四”白话文的倡导者理论与实践的统一，要求说到做到，而改革主张和创作实践的脱节，正是近代文体变革不彻底的表现。

把近代白话文热潮和“五四”白话文运动区别开来并加以比较，并非意味着忽视或贬低近代白话文热潮，而是为了更准确地审视它在近代资产阶级文学革新运动中所取得的成就和存在的弱点。但近代白话文热潮作为一次文体改革，在促进言文合一、扩大白话文的实用范围和影响，以及加速中国文学近代化的进程诸方面均有积极作用；对于裘廷梁、陈荣衮、梁启超、黄遵宪、王照、施崇恩等人在近代白话文热潮中的积极贡献也应充分肯定。另一方面，从近代白话文热潮的理论宗旨和走向来考察，它也为“五四”白话文学的兴趣奠定了理论基础和语言基础，并成为它的先导。只有这样，才能更全面、更准确地认识和评价十九世纪末、二十世纪初所发生的这一次白话文热潮。

<sup>①</sup> 《中国新文学大系·总序》《中国新文学大系》第1册第9页。

## 四 “小说界革命”的提出

甲午战争失败之后,救亡图存成为以资产阶级维新派为代表的进步知识分子的一致要求;与此同时,资产阶级维新派理论家在文学界发动了一次资产阶级文学革新运动,“小说界革命”是其重要的组成部分。

近代“小说界革命”口号的正式提出,源于梁启超的《论小说与群治之关系》(1902),这个口号提出比较迟。早在十九世纪末,梁启超就十分重视小说的社会作用,并主张翻译西欧和日本的政体小说。1897年他在《变法通议·论幼学》“说部书”中从通俗易懂的角度论证了小说巨大的社会作用:“上之可以借阐圣教,下之可以杂述史事,近之可以激发国耻,远之可以旁及彝情,乃至宦途丑态,试场恶趣、鸦片顽癖、缠足虐刑,皆可穷极异形,振厉末俗。其为补益,岂有量耶!”这里除“借阐圣教”具有明显的封建色彩外,其他皆属于小说有益于社会改革和移风易俗的,至于“激发国耻”更具有鲜明的爱国主义性质。接着梁启超又在《蒙学报 演义报 合叙》中云:“西国教科之书最盛,而出以游戏小说者尤夥。故日本之变法,赖俚歌与小说之力,盖以悦童子以导愚氓,未有善于是者也。”他认为日本的明治维新赖俚歌小说之力为多。类此的论述,在他后来写的《译印政治小说序》和《论小说与群治之关系》中阐述得更为明朗。他认为西方、日本各国的政治变革和社会进步;“政治小说为功最高”,故英人曰:“小说为国民之魂。”为了启迪民智和宣传变法维新思想,梁启超首先提出要大量翻译、出版西欧和日本的政体小说,为此写了《译印政治小说序》,他的目的在将外国小说中“有关切于中国今日时局者,次第译之”以帮助社会的改革与进步。他自己还翻

译、刊登日本的政治小说,先后在《清议报》刊出了《佳人奇遇》和《经国美谈》。这两部译作在日本政治小说中,是“浸润于国民脑质,最效力者”<sup>①</sup>,可见他是把译印政治小说作为“小说界革命”的重要组成部分,并从理论上进行了阐述。他的《译印政治小说序》,后来又作为他的译作《佳人奇遇》的“叙言”。

1902年,梁启超发表了《论小说与群治之关系》,正式提出了“小说界革命”的口号:“故今日欲改良群治,必自小说界革命始。”而在这之前他写的《中国惟一之文学报 新小说》,则可以视为他倡导“小说界革命”的一篇宣言。文章说:“本报宗旨,专在借小说家言,以发起国民政治思想,激励其爱国精神。一切淫猥鄙野之言,有伤德育者,在所必摈。”这既是他创办《新小说》杂志的目的,也是“小说界革命”的宗旨。特别是他的《论小说与群治之关系》,是“小说界革命”的理论纲领。他把传统偏见视为“小道”、“末技”、“不登大雅之堂”的小说抬高到“文学之最上乘”,极力强调小说的社会政治作用。他说:

欲新一国之民,不可不先新一国之小说。故欲新道德,必新小说;欲新宗教,必新小说;欲新政治,必新小说;欲新风俗,必新小说;欲新学艺,乃至欲新人心,欲新人格,必新小说。

尽管这种认识表露了梁启超的唯心史观,有悖于历史唯物主义,但梁启超把革新小说与“新民”、“新道德”、“新政治”、“新风俗”、“新人格”和“改良群治”,即与资产阶级的思想文化启蒙和社会改革结合起来,在当时则具有很大的进步意义。

<sup>①</sup> 梁启超《传播文明三利器》,见《饮冰室合集》第6册,“专集之二”第42页。

《论小说与群治之关系》作为“小说界革命”的理论纲领，它不仅肯定了小说的政治教育作用和文学地位，把小说誉为“文学之最上乘”，而且还对小说之所以产生如此巨大感人力量的原因进行了探索，揭示了小说“易感人”的四种力量，即“熏”、“浸”、“刺”、“提”。这既表明此时的梁启超对小说艺术性的重视，同时也可窥见梁氏对小说艺术特性的认识。

所谓“熏”，意即熏陶、感染。他说：

熏也者，如入云烟中而为其所烘，如近墨朱处而为其所染；……人之读一小说也，不知不觉之间，而眼识为之迷漾，而脑筋为之摇飏，而神经为之营注；今日变一二焉，明日变一二焉，刹那刹那，相断相续；久之而此小说之境界，遂入其灵台而据之，成为一特别之原质之种子。有此种子故，他日又更有所触所受者，旦旦而熏之，种子愈盛，而又以之熏他人，故此种子遂可以遍世界。

这段话，实际上是讲小说艺术对人的移情作用。小说可以感染读者，使人在不知不觉中接受其影响，也就是潜移默化。他在《告小说家》中也有类似的论述：

夫小说之力，曷为能雄长他力？此无异故，盖人之脑海如熏笼然，其所感受外界之业识如烟。每烟之过，则熏笼必留其痕，虽拂拭洗涤之，而终有不能去者存。其烟之熏袭也愈数，则其熏痕愈深固；其烟质愈浓，则其熏痕愈明显。夫熏笼则一孤立之死物耳，与他物不相联属也；人之脑海，则能以所受之熏还以熏人，且自熏其前此所受者而扩大之，而继演于无穷。

在这里,梁启超是把小说作为一种刺激物(烟)将人的脑海比作一个熏笼,烟过必留其痕,久而久之,烟痕愈来愈浓,则人受其影响也愈深。类比小说中的艺术境界和人物形象,由于逐渐感染读者,将最终达到移情的目的。

“浸”是“入而与之俱化者也,人之读一小说也,往往既终卷后数日或数旬而终不能释然”。此则浸之力使然也。“浸”和“熏”一样,这也是讲的艺术感染力的问题。至于二者的不同,梁启超说:“熏”是就空间言;“浸”是就时间言。其实这种说法不尽妥当。他前面讲的“熏”,既有空间范畴,也有时间概念,所谓“今日变一二焉,明日变一二焉,刹那刹那,相断相续;久之而此小说之境界,遂入其灵台而据之”云云,就是指的时间。“浸”和“熏”都是讲的艺术感染力,所不同者只是感染力的深浅不同,并非时间与空间的差别。“浸”较“熏”的感染力更深入,更进一层,所以他说:“浸也者,入而与之俱化者也。”人读小说,读毕往往数日或数旬不能忘怀。小说进入人脑际,人脑与小说之氛围相融合,与小说中之人物同悲欢、共哀乐。这就是“浸”的力量。

“刺”即“刺激之义也”。“熏”、“浸”之力是逐渐的;“刺”之力则“顿”,即突发,使感受者“骤觉”。他说:“刺也者,能入于一刹那顷,忽起异感而不能自制者也。”也就是接受主体的感情更加强烈集中。如文中所举,读《水浒传》中的林冲风雪山神庙、武松飞云浦险遭暗害等故事,令人顿时“发指”,而读《红楼梦》中的黛玉病死潇湘馆,则不禁黯然流泪,这就是“刺”的作用。

“提”则系主体(读者)与客体(艺术形象)感情的融合。前三种“力”,是“自外而灌之使入”;“提”之力,则是“自内而脱之使出”,若自化其身于小说中而为其主人公,也就是指接受主体将自己的感情和身心融化于小说之中,并与作品的主人公融为一

体,这已进入想像中艺术形象再创造的阶段,是前三种力的深入和升华。梁启超对“熏”、“浸”、“刺”、“提”的论述,不仅说明小说的形象性特点以及由此而产生的感人力量和教育作用,而且他又吸取了西方近代心理学的新成果,从文艺心理学的角度揭示了小说审美欣赏中移情作用的心理过程:由渐变到突发、由被动的感受到主动的艺术再造的整个过程。梁启超关于小说艺术感染力和移情作用的论述,是对中国小说美学的一大贡献。

与此同时,1902年(光绪二十八年)梁启超在日本创刊《新小说》,为小说创作开辟阵地。在梁启超的倡导与带动下,许多小说刊物,如《绣像小说》、《新新小说》、《月月小说》、《小说林》、《竞立社小说月报》、《中外小说林》、《广东戒烟新小说》、《新小说丛》、《白话小说》、《十日小说》、《小说时报》、《小说月报》等相继问世,有力地促进了近代小说创作的繁荣。

## 五 “新小说”派的小说理论

近代小说理论,应当溯源于1873年初(同治十一年末)的《昕夕闲谈·小序》,这是我国近代最早论述小说的一篇理论文章。《昕夕闲谈》是英国的一部长篇小说,分上、中、下三卷,共五十五节,蠡勺居士译,连载于近代最早的文学期刊《瀛寰琐记》(月刊)上。这篇小序标志着从传统文学观向近代文学观的过渡,文中具有新的因素。他在“视小说若洪水猛兽”或“看作邪宗”<sup>①</sup>的文学环境里,首次用新的眼光肯定小说的价值,这实在是难能可贵的。文中说:

<sup>①</sup> 天驱生《中国历代小说史论》,载《月月小说》第1卷第11期(1907)。

予则谓小说者 ,当以怡神悦魄为主 ,使人之碌碌此世者 ,咸弃其焦思繁虑 ,而暂迁其心于恬适之境者也 ;又令人之闻义侠之风 ,则激其慷慨之气 ,闻忧愁之事 ,则动其凄惋之情 ,闻恶则深恶 ,闻善则深善 ,斯则又古人启发良心、惩创逸志之微旨 ,且又为明于庶物、察于人伦之大助也。

作者在认同小说具有“怡神悦魄”的美感作用的大前提下 ,又强调小说“明于庶物、察于人伦”、“启发良心、惩创逸志”的认识作用和教育作用。这显然是一种新见解。此外 ,作者还论述了小说的特点 :

若夫小说则妆点雕饰 ,遂成奇观 ,嬉笑怒骂 ,无非至文 ,使人注目视之 ,倾耳听之 ,而不觉其津津甚有味 ,孳孳然而不厌也 ,则其感人也必易 ,而其入人也必深矣。

正因为作者较正确地认识到小说的艺术特点和社会作用 ,所以他自然地向儒家文学观提出了挑战。古人视小说为“小道” ;“君子弗为也” ,蠡勺居士却说 :“谁谓小说为小道哉 ?”此针锋相对 ,颇能击中要害。总之《昕夕闲谈·小序》尽管还带有封建思想和传统文学观的烙印 ,但它却是近代第一篇为小说鸣不平的文章 ,它开风气之先的意义不可低估和抹煞。

近代资产阶级维新派理论家十分重视小说理论的建设 ,并发表了很多理论文章。因为这些文章多刊登在《新小说》上 ,我们姑且将其称为“新小说”派小说理论。其主要理论文章有 :梁启超的《译印政治小说序》(1898)和《论小说与群治之关系》

(1902) 严复和夏曾佑合写的《本馆附印说部缘起》<sup>①</sup>、楚卿(狄葆贤)的《论文学上小说之位置》、别士(夏曾佑)的《小说原理》、陶祐曾的《论小说之势力及其影响》(1907),以及梁启超、侠人等撰写的《小说丛话》(1903—1905)等。梁启超的《论小说与群治之关系》是这一派小说理论的代表作,它是“新小说”派小说理论的一篇纲领性的文献。

“新小说”派的小说理论阐释的范围较广,观点明确,视角较新,并具有一定的理论色彩。在形式上文章篇幅较长,它由古代小说理论的主要形式——序跋、点评、笔记发展成近代的小说专论。小说论文的大量出现,标志着近代资产阶级小说理论的确立,也是中国小说理论的一次质的飞跃。在中国小说理论体系的建构中,近代小说理论有着重要的地位。“新小说”派的小说理论其成就是多方面的,它论述的问题涉及到对小说的地位、小说文体艺术的探讨,对中国古代小说的评价、中西小说的比较等,以下择其要者略加论述。

### (一)论小说的文学地位和社会作用

中国古典小说虽然取得了光辉的成就,但传统的文学观是轻视小说的,视小说为“邪宗”、“末技”,这是自班固的《汉书·艺文志》逐小说于“可观者”之外后代相袭的史家偏见。资产阶级维新派的理论家如严复、夏曾佑、梁启超等人却一反传统偏见,极力推崇小说的社会作用。除上面谈到的《昕夕闲谈·小序》外,较早论述小说价值和重要性的文章是严复和夏曾佑合写的《本馆附印

<sup>①</sup> 又题名《国闻报附印说部缘起》。此为原题。该文连载于1897年11月10日至12月11日(光绪二十三年十月十六日至十一月十八日)的《国闻报》,发表时无署名。后梁启超在《小说丛话》中云:“天津《国闻报》初出时有一雄文,曰《本馆附印说部缘起》,殆万余言,实成于几道(严复)与别士(夏曾佑)二人之手。余当时狂爱之。”

说部缘起》。文章从论述小说“易传行远”的特点和五大因素出发，从而肯定小说的文学地位和社会作用。严、夏二氏对小说的感知与评价，无疑代表了时代最先进的文学观。其文说：

夫说部之兴，其入人之深，行世之远，几几出于经史上。而天下之人心风俗，遂不免为说部之所持。

严复、夏曾佑公然肯定小说：“入人之深，行世之远，几几出于经史上。”这在中国小说理论史上，恐怕还是第一次，由此也可看出作者思想解放的程度。诚然，明代作家冯梦龙在《古今小说·序》中也曾说过：“虽小诵《孝经》、《论语》，其感人未必如是（小说）之捷且深也。”冯梦龙的话，表现了他的卓见和胆识，但他的论述尚未能深入展开，而严复和夏曾佑则以长篇之文滔滔论辩，颇具说服力；更重要的是，他们在《本馆附印说部缘起》一文中把小说的社会作用和当时正在进行的维新变法运动结合了起来，这就使这篇论文具有强烈的倾向性和时代特色。他说：“本馆同志，知其若此，且闻欧、美、东瀛，其开化之时，往往得小说之助。”又说：“是以不惮辛勤，广为采辑，附纸分送。或译诸大瀛之外，或扶其孤本之微。文章事实，万有不同，不能预拟。而本原之地，宗旨所存，则在乎使民开化。自以为亦愚公之一畚、精卫之一石也。”这说明严复、夏曾佑及其《国闻报》同人是想仿效日本和欧美的做法，撰译有助于“使民开化”的小说分送读者，广为流传，藉此来推进当时正在进行的维新变法运动。由于《国闻报》的激进态度，该报后来因受到封建顽固派的攻击而停刊，他们刊登小说的计划也因之未能实现，但这个计划本身和它的历史意义实在是不应当抹煞的。范文澜在他的《中国近代史》中

说：“当时上海《时务报》、天津《国闻报》分掌南北舆论界领导地位。”<sup>①</sup> 这样一家有全国影响的报纸，用一个多月的时间刊载这篇小说专论，这件事情的本身就具有不可忽视的历史意义。

戊戌政变宣告了改良主义运动在政治上的失败，但维新派的首脑人物并未能认识到失败的真正原因，他们仍在想挽回人心。在他们看来，变法之所以失败，主要是群众的愚昧、落后、不觉悟，于是他们在“颇欲移挽恨无术”的情况下想到了小说，想通过小说来开启民智，唤醒民众。因此，重新审视小说的文学地位和社会作用，就成为摆在维新派理论家面前的一个重要课题。维新派的领袖人物康有为曾经说过：

仅识字之人，有不读经，无有不读小说者。故《六经》不能教，当以小说教之；正史不能入，当以小说入之；语录不能谕，当以小说谕之；律例不能治，当以小说治之。天下通人少而愚人多，深于文学之人少，而粗识之无之人多。《六经》虽美，不通其义，不识其字，则如明珠夜投，按剑而怒矣。孔子失马，子贡求之不得，圉人求之而得。岂子贡之智为若圉人哉？物各有群，人各有等，以龙伯大人与僂僂语，则不闻也。今中国识字人寡，深能文学之人尤寡，经义史故，亟宜译小说而讲通之。泰西尤隆小说学哉！<sup>②</sup>

康有为从小说通俗易懂的角度论证了小说优于《六经》、正史，今天下通文者少，而稍识字者多，小说的社会作用尤不容忽视。康

<sup>①</sup> 范文澜《中国近代史》上册第307页，人民出版社1955年版。

<sup>②</sup> 康有为《日本书目志 卷十四识语》，见姜义华等编校《康有为全集》（三）第1212—1213页。

有为还进而认为,由于小说的存在;“可增《七略》为八,四部为五”<sup>①</sup>。康有为在一首《闻菽园居士欲为政变说部诗以速之》的诗中对此也有所反映。他认为小说可与儒家《六经》抗衡,所谓“方今大地此学盛,欲争六艺为七岑”;后来梁启超更把小说推为“文学之最上乘”。这不仅表现了维新派理论家反传统的叛逆精神,而且也反映了他们新的小说观,在中国文学理论批评史上具有崭新的意义。

在近代小说理论的奠基方面,这时期阐发最透彻、成绩最大、影响最广的文章,当然要推梁启超的《论小说与群治之关系》。梁文强调了小说有不可思议之力,支配着社会的一切,他一反过去人们轻视小说的传统偏见,把小说的文学地位和社会作用抬高到惊人的高度。文章开宗明义:

欲新一国之民,不可不先新一国之小说。故欲新道德,必新小说;欲新宗教,必新小说;欲新政治,必新小说;欲新风俗,必新小说;欲新学艺,必新小说;乃至欲新人心、欲新人格,必新小说。何以故?小说有不可思议之力支配人道故。

梁启超从社会功能上阐明小说的重要性,自觉地把小说作为改造社会的工具,这在当时是具有进步意义的。梁启超特别重视政治小说。在《译印政治小说序》中,他首次引进了“政治小说”的概念,并说:“彼美、英、德、法、奥、意、日本各国政界之日进,则政治小说为功最高焉。”他以有利于政治之进步作为小说的批评

<sup>①</sup> 康有为《日本书目志 卷十四识语》,见姜义华等编校《康有为全集》(三)第1212页。

标准,这和封建文人所谓“劝善惩恶”或有补于“世教民彝”的批评标准完全不同,这正是梁启超小说观的新的时代和阶级特色。为了强调小说的社会作用,梁启超还通过总结中外小说创作的教训来论证小说在现实生活中的所发挥的巨大的社会作用,他首先从反面立论,以中国古典小说为例,说明中国人心之败坏、政治之腐败,其因盖由于旧小说之毒害。他说:

吾中国人状元宰相之思想何自来乎?小说也;吾中国人佳人才子之思想何自来乎?小说也;吾中国人江湖盗贼之思想何自来乎?小说也;吾中国人妖巫狐鬼之思想何自来乎?小说也。……盖百数十种小说之力,直接间接以毒人,如此其甚也。

他还举出社会上的封建迷信、杀人斗殴、寡廉鲜耻、伤风败俗,乃至绿林豪杰铤而走险、会党民众聚众起事,皆因读小说之故。于是他据此向国人发出惊呼:

呜呼!小说之陷溺人群,乃至如是,乃至如是!大圣鸿哲数万言谆诲之而不足者,华士坊贾一二书败坏之而有余。斯事既愈为大雅君子所不屑道,则愈不得不专归于华士坊贾之手。而其性质其位置,又如空气然,如菽粟然,为一社会中不可得避、不可得屏之物,于是华士坊贾,遂至握一国之主权而操纵之矣。呜呼!使长此而终古也,则吾国前途,尚可问耶,尚未可问耶!

梁启超虽讲得滔滔不绝,头头是道,颇有耸人听闻的味道。其实,这是一种本末倒置的看法,当然是错误的。这恰好表现了梁

启超的唯心史观。另一方面,他又引证欧美小说在国家变革中的积极影响来突出和抬高小说的社会作用。他说:

在昔欧洲各国变革之始,其魁儒硕学,仁人志士,往往以其身之所经历,及胸中所怀,政治之议论,一寄之于小说。于是彼中缀学之子,黉塾之暇,手之口之,下而兵丁、而市侩、而农氓、而工匠、而车夫马卒、而妇女、而童孺,靡不手之口之。往往每一书出,而全国之议论为之一变。彼美、英、德、法、奥、意、日本各国政界之日进,则政治小说为功最高焉。英名士某君曰:“小说为国民之魂。”岂不然哉!<sup>①</sup>

柳亚子在《累卵东洋自序》中也说:“日本明治维新以来,之所以能‘赅赅乎与欧罗巴诸大邦相颉颃’,也是由于‘政治小说之功’。其实,这都是一种夸大的说法,并不符合欧美小说的实际。小说对社会生活和社会变革能产生影响,但也只是‘影响’,并不能对社会的发展起决定作用。诚如马克思在《政治经济学批判序言》中所说的:‘物质生活的生产方式制约着整个社会生活、政治生活和精神生活的过程。不是人们的意识决定人们的存在,相反,是人们的社会存在决定人们的意识。’<sup>②</sup>梁启超在变法失败后为了挽回民心、启迪民智和新民,欲借小说唤醒民众。这种文化启蒙工作对于社会的进步是有益的,但他为了抬高小说的社会地位和政治作用,把昔日中国群治腐败的总根源和未来国家的兴亡,均归咎或寄托于小说,这种认识显然有悖于历史唯物主义的观点。

① 梁启超《译印政治小说序》。

② 《马克思恩格斯选集》第2卷第82页。

在梁氏此文的影响下,不少维新派知识分子著文响应,极力抬高小说的文学地位和社会作用,这之中最有代表性的是陶祐曾。他在《论小说之势力及其影响》中说:

咄!二十世纪之中心点,有一大怪物焉:不胫而走,不翼而飞,不叩而鸣,刺人脑球,惊人眼帘,畅人意界,增人智力;忽而庄,忽而谐,忽而歌,忽而哭,忽而激,忽而劝,忽而讽,忽而嘲,郁郁葱葱,兀兀矻矻,热度骤跻极点,电光万丈,魔力千钧,有无量不可议之大势力,于文学界中放一异彩,标一特色,此何物欤?则小说是。自小说之名词出现,而膨胀东西剧烈之风潮,握揽古今利害之界线者,惟此小说;影响世界普通之好尚,变迁民族运动之方针者,亦惟此小说。小说小说,诚文学界中之占最上乘者也。其感人也易,其入人也深,其化人也神,其及人也广。是以列强进化,多赖稗官;大陆竞争,亦由说部。然则小说界之要点与趣意,可略睹一斑矣。西哲有恒言曰:“小说者,实学术进步之导火线也,社会文明之发光线也,个人卫生之新空气也,国家发达之大基础也。”

此文真是把小说推崇到无以复加、惟我独尊的地步。作者陶祐曾(1886—1927),是近代小说家兼理论家。他写过长篇小说《新舞台鸿雪记》(未完)与短篇小说《小足捐》、《恨史》、《警察之结果》,又有翻译小说《红发会奇案》和《厌世之富翁》。他还写有研究小说、戏曲的论文多篇,如《扬子江小说报发刊辞》、《中国小说调查表》、《中国元明清大小说家一览表》、《前清的小说杂志》,均是研究中国小说史的重要资料,惜乎今天多数已看不到。陶氏也是一个维新派人物,曾留学日本。他的这篇《论小说之势力

及其影响》,其内容并没有超出《论小说与群治之关系》的范围,而观点上的偏颇亦同梁文,也是主张小说改造世界论的。

## (二)对小说艺术的探讨

以梁启超为代表的“新小说”派理论家,大多极力强调并夸大小说的社会作用,借此来抬高小说的社会地位,但这并不意味着他们对小说艺术特征的忽视。为了进一步说明“小说为文学之最上乘”,他们又从文体形式这一层面对小说的艺术特点、表现技巧进行了有益的探索,总结了不少艺术经验。

首先,小说理论家抓住“小说之支配人道”、“有不可思议之力”的问题,对小说的形象性、趣味性、艺术感染力的问题进行了探索。

人为什么“嗜他书不如嗜小说”呢?因为小说具有趣味性、愉悦性、形象性和感染力。蠡勺居士在《听夕闲谈·小序》中说:“予则谓小说者,当以怡神悦魄为主,使人之碌碌此世者,咸弃其焦思繁虑,而暂迁其心于恬适之境者也。”梁启超说:“浅而易解”、“乐而多趣”,固然也是人们嗜小说的原因,但小说“最受欢迎者,则必其可惊可愕、可悲可感,读之而生出无量噩梦,抹出无量眼泪者也”<sup>①</sup>。要达此目的,必赖于小说的形象性。他接着说:“人之恒情,于其所怀抱之想像,所经阅之境界,往往有行之不知、习焉不察者,无论为哀为乐、为怨为怒、为恋为骇、为忧为惭,常若知其然而不知其所以然。欲摹写其情状,而心不能自喻,口不能自宣,笔不能自传。有人焉,和盘托出,彻底而发露之,则拍案叫绝曰:善哉善哉,如是如是。”所谓“夫子言之,于我心有戚戚焉”,感人之深,莫此为甚。”<sup>②</sup>这种形象又通过“移情”作用而感染读者。他提出的“熏”、“浸”、“刺”、“提”四种“力”,就

① ② 梁启超《论小说与群治之关系》。

是从艺术心理学的角度来阐释小说艺术感染力的问题。

人们读经史、宗教、科学书时“阅不终卷，辄欲睡去”<sup>①</sup>，为什么独喜欢小说呢？夏曾佑在《小说原理》中又作了进一步的阐述。他说，人读小说，往往受到长吏、父兄、道学先生的“毁禁、呵责、指斥”，但仍“千方百计”地寻找阅读，甚至连这些长吏、父兄、道学先生们也是“对人则斥之，独处则玩之”，这是为什么呢？他说：“人生既具灵明，其心中常有意念，辗转相生，如画如话，自寤彻寐，未曾暂止。内材如此，而又常乐有外境焉，以讎对之。”人们要想达到此种满足，从“陈于纸上之物，为人所乐玩者”而论，夏曾佑约分五等：“看画最乐，看小说其次，读史又次，读科学书更次，读古典之经文最苦。”这是因为“人所乐者，肉身之实事，而非乐此缥缈之空谈也”。即喜欢具体可见的生活场面、事物，而不喜欢抽象的叙述、议论。为什么作品能使人感到如临其境、如见其人呢？他说：“如在目前之事，以画为最，去亲历一等耳，其次莫如小说。且世间有不能画之事，而无不能言之事，故小说虽稍晦于画，而其广过之。”同时，夏曾佑将小说与历史比较，指出小说可以“虚构”的问题。“史亦与小说同体，所以觉其不若小说可爱者，因实有之事常平淡，诳设之事常秾艳。人心去平淡而即秾艳，亦其公理，此史之处于不能不负者也。”<sup>②</sup>文中的“诳设”即他在《本馆附印说部缘起》中所说的“虚构”，而艺术虚构是小说的特征之一，也是它与历史教科书的主要区别。侠人也说：“小说者，一种之文学也。文学之性，宜于凌虚，不宜于征实。”<sup>③</sup>虚构，在小说创作中即指合乎生

① 鲁迅《月界旅行辨言》，见《鲁迅全集》第10卷第152页。

② 以上引文均见《小说原理》一文。

③ 《小说丛话》，见陈平原、夏晓虹编《二十世纪中国小说理论资料》第1卷第77页。

活情理、符合事物发展逻辑的艺术概括和艺术加工,这种艺术真实比现实生活更集中、更强烈,也更具有典型性,文中所谓“诋设之事常秾艳”就是这个道理。由此可见,夏曾佑对于小说艺术特点的理解较之梁启超又进了一步。

其次,对于小说创作中现实主义创作原则进行了探索。梁启超在《论小说与群治之关系》中第一次明确地把小说分成“理想派小说”和“写实派小说”,所谓“理想派小说”,即“常令人游于他境界者,而变换其常触常受之空气者也”,也就是以一种奇特瑰丽的环境和不寻常的人物来吸引读者,所描写的是一种理想中的社会,这就是我们今天所讲的浪漫主义小说。“写实派小说”则是将普通社会中的人物和事件“和盘托出,彻底而发露之”,这也就是今天我们讲的现实主义小说。诚然,梁启超的这篇文章虽然并未能全面地揭示小说创作中浪漫主义和现实主义的创作原则和创作方法,但他所论述的基本特点“理想”和“写实”,却触及到这两派小说的精神实质。如此明确地提出浪漫主义和现实主义这两种创作方法,在中国小说理论史上还是首次。

在近代小说创作中虽然也有少数理想派(浪漫派)小说,但仍以揭露、批判现实社会丑恶和黑暗的写实派小说为主流,其代表作就是当时的所谓“谴责小说”。因此,“新小说”派理论家更侧重于探讨现实主义小说的创作艺术,并有不少创见。

曼殊<sup>①</sup>认为:

小说者,今社会之见本也,无论何种小说,其思想总不

<sup>①</sup> 即梁启勋,见裴效维《苏曼殊作品辨误二则》,载《艺谭》1983年第4期。

能出当时社会之范围，此殆如形之于模、影之于物矣。<sup>①</sup>

小说创作，是一种社会意识形态，是社会生活在作家头脑中的反映，这种认识是正确的。既然文学创作是社会现实生活的艺术反映，所以作家必须要熟悉生活，熟悉所描写的人物和事物。夏曾佑在《小说原理》中提出的写小说的五易五难：“写小人易，写君子难”；“写小事易，写大事难”；“写贫贱易，写富贵难”；“写实事易，写假事难”；“叙实事易，叙议论难”，实际上讲的也是现实主义创作原则。对于作者所描写的生活和人物，如亲身经历，则容易写好，反之，无亲感实受，生编硬造，或大发议论，就很难写出成功的作品。对此浴血生有更深入的论述，他说：“小说能导人游于他境界者，固也；然我以为能导人游于他境界者，必著者先自游他境界者。”<sup>②</sup>这是从生活与创作关系的角度，强调丰富的生活体验对于创作的重要。他又举元代著名画家赵孟頫画马的故事来说明这一艺术原理：“昔赵松雪画马，常闭户不令人见。一日，其夫人窃窥之，则松雪两手距地，昂首四顾，俨然一马矣，固能以画马名于世。”作者和画家一样，要创作好作品，必须深入生活，了解生活，熟悉生活。

小说创作重在作真实的、客观的描写，作者不可多发言论，直接表露自己的观点。诚如恩格斯说：“我认为倾向应当从场面和情节中自然而然地流露出来，而不应当特别把它指点出来。”<sup>③</sup>

① 《小说丛话》，见陈平原、夏晓虹编《二十世纪中国小说理论资料》第1卷第79页。

② 《小说丛话》，见陈平原、夏晓虹编《二十世纪中国小说理论资料》第1卷第70页。

③ 恩格斯《致敏·考茨基》，见北京大学中文系文艺理论教研室主编《马克思恩格斯列宁斯大林论文艺》第131页，人民文学出版社1981年版。

“作者的见解愈隐蔽，对艺术作品来说就愈好。”<sup>①</sup>对这一点，浴血生说：“社会小说，愈含蓄愈有味。读《儒林外史》者，盖无不叹其用笔之妙，如神禹铸鼎，魑魅魍魉，莫遁其形，然而作者未尝落一字褒贬也。今之社会小说夥矣，有同病焉，病在于尽。”<sup>②</sup>鲁迅后来在论述《儒林外史》与《官场现形记》等谴责小说时，更加明确地指出这点。鲁迅对《儒林外史》评价很高，所谓“戚而能谐，婉而多讽”，与《官场现形记》等小说“辞气浮露，笔无藏锋”不同。描写缺乏含蓄，失之浮露，大约是这类谴责小说的通病。

在人物塑造方面，这时期的小说理论也有不少好的见解。他们强调小说要塑造出生动的艺术形象。浴血生说，作者描写人物“要悄思冥索，设身处地，想像其身段，描摹其口吻，淋漓尽致，务使毕肖”<sup>③</sup>。即要真实地描写出人物的音容笑貌，只有这样才能成为一个活生生的艺术形象。同时，作家还应注意人物的个性化，曼殊（梁启勋）说：

《水浒》、《红楼》两书，其在我国小说界，位置当在第一级，殆为世人所同认矣。然于二者之中评先后，吾固甲《水浒》而乙《红楼》也。凡小说之最忌者曰重复，而最难者曰不重复，两书皆无此病矣。惟《红楼》所叙之人物甚复杂，有男女老少贵贱媿妍之别，流品既异，则其言语、举动、事业，自有不同，故不重复也尚易。若《水浒》，则一百零八条好汉，有一百零五条乃男子也，其身份同是莽男儿，等也；其事业同是强

① 恩格斯《致玛·哈克奈斯》，见《马克思恩格斯论文艺》第135—136页。

② ③ 《小说丛话》，见陈平原、夏晓虹编《二十世纪中国小说理论资料》第1卷第84、70页。

盗等也,其年纪同是壮年,等也,故不重复也最难。<sup>①</sup>

作者对《水浒传》、《红楼梦》在人物形象塑造上所取得成就的评价值得商榷。就总体而言《红楼梦》高于《水浒传》,但作者指出《水浒传》几乎全为男子汉,年龄、身份、事业相同,共性很多,而作者笔下的每个人物又具有鲜明的个性,确实不容易。由这一评论,亦可看出论者对于人物个性化的重视。尤值得重视的是,在他们论述人物形象描写中还初步接触到典型形象的问题。侠人说:

夫人之稍有所思想者,莫不欲以其道移易天下,顾谈理则能明者少,而指事则能解者多。今明著一事焉以为之型,明立一人焉以为之式,则吾之思想,可瞬息而普及于最下等之人,实改良社会之一最妙法门也。<sup>②</sup>

作家通过加工提炼和艺术概括以塑造典型,使其发挥榜样的力量,瞬息即可家喻户晓。他又说,在塑造典型人物上,小说不同于历史,历史受史料的限制,小说则主要依靠作家的艺术创造,“吾有如何之理想,则造如何之人物以发明之,彻底自由,表里无碍,直无一人能稍掣我之肘者也”<sup>③</sup>。这里不仅谈到典型化过程中的艺术想像和艺术虚构,而且还注意到发挥创作主体的能动性和创造力。这是值得珍视的。

第三,语言通俗化,也是“新小说”派理论家关注的问题之一。梁启超从总体上立论,认为文学进步的关键就是由古语之文学变为俗语之文学。他在《小说丛话》中说:

<sup>①</sup> <sup>②</sup> <sup>③</sup>《小说丛话》,见陈平原、夏晓虹编《二十世纪中国小说理论资料》第1卷第69、77、77页。

文学之进化有一大关键,即由古语之文学变为俗语之文学是也。各国文学史之开展,靡不循此轨道。中国先秦之文,殆皆用俗语,观《公羊传》、《楚辞》、《墨子》、《庄子》,其间各国方言错出者不少,可为左证。故先秦文界之光明,数千年称最焉。寻常论者,多谓宋、元以降,为中国文学退化时代。余曰:不然。夫六朝之文,靡靡不足道矣。即如唐代韩、柳诸贤,自谓起八代之衰,要其文能在文学史上有价值者几何?昌黎谓非三代、两汉之书不敢观,余以为此即其受病之源也。自宋以后,实为祖国文学之大进化。何以故?俗语文学大发达故。宋后俗语文学有两大派,其一则儒家、禅家之语录;其二则小说也。小说者,决非以古语之文体而能工者也。本朝以来,考据学盛,俗语文体,生一顿挫,第一派又中绝矣。苟欲思想之普及,则此体非徒小说家当采用而已,凡百文章,莫不有然。虽然,自语言文字相去愈远,今欲为此,诚非易易。吾曾试验,吾最知之。<sup>①</sup>

梁启超在考察中国文学发展史后所得出的这一结论是正确的。狄葆贤又从中国语言的言文不一致出发,认为言文不一,是书不易传的主要原因之一。“中国文字衍形不衍声,故言文分离,此俗语文体进步之一障碍,而即社会进步之一障碍也。”他认为倘能造出“言文一致”的新字,是上策;如不能达此,亦必言文参半焉。

<sup>①</sup> 《小说丛话》,见陈平原、夏晓虹编《二十世纪中国小说理论资料》第1卷第65—66页。

此类之文,舍小说外无有也”<sup>①</sup>。严复、夏曾佑也说:“今世之俗,出于口之语言,与载之纸之语言,其语言大不同。若其书之所陈,与口说之语言相近者,则其书易传;若其书与口说之语言相远者,则其书不传。故书传之界之大小,即以其与口说之语言相去之远近为比例。”<sup>②</sup>以上诸家反复论述了这样一个问题:书面语言与口语相近者易于流传,而小说的语言则最接近于口语。

### (三)关于中国古典小说的研究

“新小说”派理论家重视从小说的社会作用切入,必然要涉及到对古典小说的认识与评价。梁启超从“改良小说”出发,自然首先要“大破”(贬低古典小说)然后才能“大立”(提倡“新小说”),于是他对古典小说作出了“诲淫诲盗”的结论<sup>③</sup>,甚至把一切罪责都归之于旧小说,这显然是错误的。其实这仍是夸大小说社会功能观念的反映。拉法格在《舞台上的达尔文主义》中,曾对借一个达尔文主义者暗杀卖牛奶的老妇人攻击生物学家达尔文及其学说一事作过精辟的论述,他说:“简直不能令人想像都德这样的作家居然认为达尔文和他的学说应当对勒比兹、巴雷以及其他在我们社会上乱窜的吃人生番负责。这么说,在《物种起源》问世以前,我们是生活在一个既无盗窃又无罪行的社会里的!再说,假如这部书从来没有发表过的话,我们岂不是一直都生活在人人以互助为利,而不是以互相剥削取利的社会中了!”<sup>④</sup>

梁启超这种认识上的偏颇后来为“新小说”派的其他文学批

<sup>①</sup> 狄保贤《论文学上小说之位置》,见陈平原、夏晓虹编《二十世纪中国小说理论资料》第1卷第64页。

<sup>②</sup> 严复、夏曾佑《本馆附印说部缘起》,见陈平原、夏晓虹编《二十世纪中国小说理论资料》第1卷第10页。

<sup>③</sup> 详见《译印政治小说序》一文。

<sup>④</sup> 《拉法格文论集》第115—116页,人民文学出版社1979年版。

评家所纠正,较正确地评价了古典小说的思想成就和艺术成就。丘炜萋对于古典小说的评论就是一例。丘炜萋(1874—1941)是诗人,也是文学批评家。他赞扬《水浒传》和《西厢记》说:“《水浒传》得自由意境,《西厢记》脱果报范围,此书在中国集部,可谓别开生面,不徒占小说界优胜地位也。西欧学说,尝称小说家文字实倾于美的方面,有同符焉。龚定庵诗云‘诸师自有真,未肯附儒术’。可以移赠此两书之秉笔者。”<sup>①</sup>文中引龚自珍诗已经隐约地指出了这两部作品的反封建主题。对于《儒林外史》,他着重指出其讽刺主题和作品中的现实主义精神。丘炜萋说:“《儒林外史》一书,意在警世,颇得主文谏之义。其描写炎凉世态,纯从阅历上得来。警世小说,而能不涉腐气,断推此种。”<sup>②</sup>另一方面,他对于《水浒传》、《三国演义》、《聊斋志异》、《儿女英雄传》的评论则又能从艺术上着眼。他说:“《聊斋志异》,妙在人情、物理、世态上体会入微,各具面目,无一篇一笔重复,即偶尔诙谐,亦是古雅入化。微不足者,笔近纤巧耳。”<sup>③</sup>

丘炜萋评小说也并不是一味赞扬,他也指出缺点。比如他论近代小说《儿女英雄传》:“《儿女英雄传》前半写十三妹,生龙活虎,不可捉摸,令人作天际真人想,分贴诸人,亦各色舞眉飞,恰如分两,读者几欲一一遇之纸中。而可数其主名也。中权写欲婚赠奩,细针密缕,尚见惨淡经营。入后文笔懈怠,可议之处,不胜枚举。尤陋者,写安学海为四子解围引侍坐章,翻入长姐儿

① 丘炜萋《客云庐小说话》,见阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》第462页。

② 丘炜萋《菽园赘谈》,见阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》第399、383页。

③ 丘炜萋《五百洞天挥麈》,见阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》第402页。

之金钏松却,用《西厢记》脱胎,丑态百作,有类儿戏,直至不堪寓目,岂江郎亦有才尽之时耶,抑画鬼魅易画人物难耶?此书结而未结,尚是待续之书,后有作者,吾知不急于续,而敢于改。”<sup>①</sup>这里既肯定了《儿女英雄传》前半部的佳处,也指出了后半部的缺点。这些评语既能实事求是,公正允妥,而又颇有见地。

丘炜萋在评论古典小说时,有时还能用比较的方法,将几部小说放在一起论述,从比较其优劣中指出作品的思想意义和美学价值。如他评论《水浒传》和《荡寇志》写作技巧上的优劣<sup>②</sup>,评论《红楼梦》和《花月痕》的承袭关系。关于后者,他说:“《儿女英雄传》自是有意与《红楼梦》争胜,乍他请出忠孝廉节一个大题目来,搬演许多,无非想将《红楼梦》压住。直如项庄舞剑,意在沛公,才多者天且忌,名高者矢之鹄,不意小说中亦难免此。然非作《红楼梦》者先为创局,巧度金针,《儿女英雄传》究安得阴宗其长,而显攻其短?攻之虽不克,而彼之长已为吾所窃取以鸣世,又安知《儿女英雄传》显而攻之者,不从而阴为感耶!《红楼梦》得此大弟子,可谓风骚有正声矣。”<sup>③</sup>丘炜萋指出:《儿女英雄传》是暗中摹仿、学习《红楼梦》的笔法。他又说:“《花月痕》一书,亦从熟读《红楼梦》得来。其精到处,与《儿女英雄传》相驰逐于艺圃,正不知谁为赵、汉。若以视《红楼》,则自谢不敏,亦缘后劲失力故也。就使后劲,要亦未到《红楼》地位。”<sup>④</sup>这些论述都有一定的参考价值。

#### (四)关于中西小说的比较

戊戌政变之后,随着大量的西方和日本小说被翻译出版,西方小说从题材、思想内容、人物形象到表现手法都对中国小说产

<sup>①</sup> <sup>②</sup> <sup>③</sup> <sup>④</sup> 见丘炜萋《菽园赘谈》,见阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》第383、396—397、383、384页。

生了一定的影响,与此同时,也就出现了中西小说的优劣比较问题。就当时来讲,多数人仍认为中国小说优于西方小说,其原因有二:第一,当时西方小说的译本很多是节译、意译,有些作家甚至用中国的习俗、情趣来翻译西方小说,没有能将外国文学名著的风采、艺术魅力完美地介绍给中国读者,所译作品,特别是前期,名著并不多。第二,与中国传统的文化心理和审美情趣有关。这时期有些理论家、文学家仍认为中国的自然科学虽不如西方,但中国文学却优于西方。

对于中西小说的优劣长短,有两派不同的意见。一派以侠人、曼殊为代表。侠人在《小说丛话》中对中西小说作了比较,其结论是中国小说长处有三,短处有一;西洋小说长处有一。“而西洋之所长,终不足以赎其所短;中国之所短,终不足以病其所长。”侠人认为,就总体而言中国小说是胜于西洋小说的。但他又指出:“惟侦探一门,为西洋小说家专长。中国叙此等事,往往凿空不近人情,且亦无此层出不穷境界,真瞠乎其后矣。”<sup>①</sup> 侠人的有些见解还是正确的,但在具体比较中也不尽妥当。侠人可作为中优西劣派的代表。此外,曼殊(梁启勋)也持此观点。曼殊说:“吾祖国之政治法律,虽多不如人;至于文学与理想,吾雅不欲以彼族加吾华胄也。”<sup>②</sup> 这一派人之中也含有他们的民族自信心。

<sup>①</sup> 《小说丛话》,见陈平原、夏晓虹编《二十世纪中国小说理论资料》第1卷第76页。

<sup>②</sup> 《小说丛话》,见陈平原、夏晓虹编《二十世纪中国小说理论资料》第1卷第72页。

另一派以周桂笙<sup>①</sup>为代表。周桂笙通英、法两国文字,阅读了当时的新译、新著小说数百种,他本人也是一位翻译家,译过《毒蛇圈》、《福尔摩斯再生案》、《歇洛克复生侦探案》等。周桂笙由于接触外国小说较多,看到了外国小说的某些长处。他比较的结果是:“中国小说,不如外国。”他所谓的“外国”是“专指欧美中之文明者”。但周桂笙用作比较的几个方面,如“身份”、“辱骂”、“诲淫”、“公德”、“图画”,均不是构成小说思想水平与艺术成就的要素,缺乏说服力。至于周桂笙的两位友人徐敬吾、吕庐子所说的两点,实是一个意思,即外国小说多曲折纡回,如海底翻身,不至终篇,不能探其究竟;中国小说,往往好开门见山,缺乏纡回旋转之余地,读几回则知其故事之大概与结果。这个意见,就我国二三流小说来讲是符合实际的,但对于几部古典名著,如《三国演义》、《水浒传》、《红楼梦》等则并不尽然。当然,西洋小说在艺术表现技巧上确有长处,如环境描写、人物肖像刻画和心理描写等,周桂笙却未注意到这些,这不能不说是一个缺陷。

近代以梁启超为代表的“新小说”派的小说理论,其思想基础是资产阶级的改良主义,唯心主义的世界观和认识论给他们的小说理论也带来一些失误。比如他们过分强调和夸大小说的社会作用,把小说革新置于社会改革之上,这显然是不符合唯物主义的。这点在前文中已指出过。再如,西方资产阶级社会达尔文主义对这时期的小说理论也有影响。许多理论家在解释古典小说的发展历史时,都是用了“物竞天择”的进化论的观点。

---

<sup>①</sup> 周桂笙(1873—1936),名树奎,字桂笙,号新庵、知新主人,后以字行,上海南汇人。他幼年入上海广方言馆读书,又进上海中法学堂,专攻法文,兼学英文。后从事翻译,是近代著名的翻译家。

所谓“中国小说之发达与剧曲同，皆循天演之轨线”<sup>①</sup>，而很少从社会政治、经济基础和文化因素上来阐述，这至少可以视为视角单调或认识片面性的一个表现。尽管“新小说”派的小说理论有这样或那样的不足，但它在中国小说批评史上仍占有重要的地位。从形式（由评点批注、序跋题辞到专题论文）到内容，乃至思想体系和理论色彩，较之古典小说理论，它都是一次质的飞跃，标志着中国小说理论建设进入了一个新阶段，对资产阶级革命派和“五四”之后小说理论的发展都有不可忽视的影响。

## 六 近代小说的繁荣

近代小说在十九世纪末、二十世纪初出现了空前繁荣的新局面。在短短的二十几年中，小说创作数量之多是前所未有的。据阿英《晚清小说史》的统计：创作小说和翻译小说，二者合计“至少在一千种上”。阿英所说的“晚清小说”主要指1875年至1911年的小说。日本学者樽本照雄编的《新编清末民初小说目录》统计：近代（1840—1919）有创作小说七千四百六十六种，翻译小说二千五百四十五种，合计一万零一十一种，而主要的创作年代在1898年至1919年的二十年间。<sup>②</sup>当时的小说创作的确如雨后春笋，著名的小说有《海上花列传》（韩邦庆著）、《官场现形记》、《活地狱》、《文明小史》（以上李宝嘉著）、《二十年目睹之怪现状》、《恨海》、《九命奇冤》、《痛史》（以上吴沃尧著）、《老残游记》（刘鹗著）、《新中

<sup>①</sup> 披发生《红泪影·序》，见陈平原、夏晓虹编《二十世纪中国小说理论资料》第1卷第354页。

<sup>②</sup> 据《新编清末民初小说目录》统计：1898至1919年间，创作小说有七千三百八十八种，翻译小说有二千五百二十五种，二十年间发表的小说占近代全部小说的百分之九十九。

国未来记》(梁启超著)、《负曝闲谈》(遽园著)、《东欧女豪杰》(羽衣女士著)、《邻女语》(忧患余生著)、《苦社会》(无名氏著)、《黄绣球》(颐琐著)、《市声》(姬文著)、《胡雪岩外传》(大桥式羽著)、《九尾龟》(张春帆著)、《海上繁华梦》(孙玉声著)、《孽海花》(曾朴著)、《中东大战演义》(洪兴全著)、《泪珠缘》(陈蝶仙著)、《玉梨魂》(徐枕亚著)、《广陵潮》(李涵秋著)、《江湖奇侠传》(平江不肖生著)等。翻译小说有法国小仲马的《巴黎茶花女遗事》(林纾、魏易合译)、儒勒·凡尔纳的《八十日环游记》(薛绍徽、陈寿彭译)和《十五小豪杰》(梁启超、披发生合译)、美国斯托夫人的《黑奴吁天录》(林纾、魏易合译)、英国哈葛德的《迦茵小传》(杨紫麒、包天笑合译)、司各特的《撒克逊劫后英雄略》(林纾、魏易合译)、笛福的《鲁滨逊漂流记》(林纾、曾宗巩合译)、兰姆的《吟边燕语》(林纾、魏易合译)、柯南·道尔的《福尔摩斯再生案》(奚若译)、俄国普希金的《俄国情史》(戢翼翬译)、莱蒙托夫的《银钮碑》(吴棹译)、列夫·托尔斯泰的《复活》(马君武译为《心狱》)和《安娜·卡列尼娜》(陈家麟、陈大镛合译,译名为《婀娜小史》)、法国大仲马的《侠隐记》、《续侠隐记》(伍光建译)和《马哥王后佚史》(曾朴译)、雨果的《九三年》(曾朴译)等。这种小说创作和翻译的繁荣局面,是中国小说史上所未有过的。

小说的繁荣不仅表现在创作上,而且还出现了专门刊载小说的文学刊物。较著名的有《新小说》(1902年创刊)、《绣像小

说》(1903)、《新新小说》(1904)、《月月小说》(1906)、《小说林》(1907)。<sup>①</sup> 这些中国近代新型的小说刊物,既刊发创作小说和翻译小说,也刊发小说评论和小说理论,对促进近代小说创作的繁荣具有积极的意义。上面提到的许多小说都是最先发表在这些杂志上的,如李宝嘉、吴沃尧、刘鹗、曾朴、梁启超、林纾等人的几部名著,都是首先在小说杂志上连载而后出单行本的。此外像上面提到的《东欧女豪杰》、《市声》、《黄绣球》、《邻女语》、《负曝闲谈》和未提到的《苦学生》(佚名著)、《羊石园演义》(顽叟订定、笑翁撰述)、《泰西历史演义》(洗红庵主著)、《中国兴亡梦》(侠民著)、《菲律宾外史》(侠民著)、《刀余生传》(冷血著)以及许多翻译小说,也都先载于小说刊物。小说刊物的大量出现,不仅给作家和译者提供了发表的园地,而且对于小说快速的流播也起了积极的促进作用。这种文学现象,在中国小说史和报刊史上都是首次出现。

小说繁荣的另一表现是专业作家队伍的出现。1905年之前,虽然还没有像辛亥革命前后出现那么多的专业作家,但近代一些著名小说家如李宝嘉、吴沃尧、刘鹗、梁启超、陈景韩、林纾、连梦青、韩邦庆、邹弢等人在1905年之前进入了小说界并成为

---

<sup>①</sup> 据祝均宙、黄培玮辑录的《中国近代文艺报刊概览》统计:近代有文艺报刊三百二十种,内有文艺杂志一百三十三种。中国最早的文学期刊是上海申报馆编辑的《瀛寰琐记》(1872)、《四溟琐记》(1875)、《寰宇琐记》(1876)稍后,有韩邦庆创办的专刊自己小说的杂志《海上奇书》(1892)。二十世纪初的文学刊物,除上面提到的五种外,以刊载小说为主的,尚有《小说世界》(1905)、《中外小说林》(1907)、《广东戒烟新小说》(1907)、《竞立社小说月报》(1907)、《新小说丛》(1908)、《扬子江小说报》(1909)、《十日小说》(1909)、《小说时报》(1909)、《小说月报》(1910)、《中华小说界》(1914)、《民权素》(1914)、《礼拜六》(1914)、《小说丛报》(1914)、《小说海》(1915)、《小说大观》(1915)、《小说新报》(1915)、《小说革命军》(1917)、《小说俱乐部》(1918)、《小说季报》(1918)等。

著名的小说家。他们中间有的人既是报刊的主编、主笔,也是重要的撰稿人(作家)。如李宝嘉是《绣像小说》的主编,梁启超是《新小说》的主编,陈景韩是《新新小说》的主编,他们又都为刊物供稿,这种身兼编辑和作者的小说家,对于小说的创作和发表,更带来了许多有利条件,从而也促进了小说创作的繁荣。

近代小说这种繁荣的局面不仅为中国小说史上所未有,而且也促使许多人改变对小说的看法。1900年康有为在《闻菽园居士欲为政变说部诗以速之》中写道:“我游上海考书肆,群书何者销流多?经史不如八股盛,八股无如小说何。郑声不倦雅乐睡,人情所好圣不呵。”又说:“闻君董狐说小说,以敌八股功最深。衿纓市井皆快睹,上达下达真妙音。方今大地此学盛,欲争六艺为七岑。”这首诗至少反映了以下三点事实:一是在各类书籍中小说的销路最好;二是人们喜欢读小说,上至官僚缙绅,下至平民百姓,皆以先睹为快;三是小说的文学地位在提高,欲和儒家的“六艺”并列而成为“七岑”。由此可见,小说创作的繁荣已引起人们文学观念的变化。

近代小说的繁荣是空前的,造成这种繁荣局面的原因,自然是多方面的。阿英在《晚清小说史》中概括为以下三点:

第一,当然是由于印刷事业的发达,没有前此那样刻书的困难;由于新闻事业的发达,在应用上需要多量产生。第二,是当时智识阶级受了西洋文化影响,从社会意义上,认识了小说的重要性。第三,就是清室屡挫于外敌,政治又极腐败,大家知道不足与有为,遂写作小说,以事抨击,并提倡维新与革命。

阿英的概括大体是正确的。我们认为这时期小说繁荣的原因,

主要有以下几点：

一是与近代黑暗腐败的社会现实有关。

中国近代社会，特别是甲午战争失败之后，一方面殖民主义列强加紧瓜分中国，民族危机日趋严重；另一方面，清王朝全方位地暴露了其政治、军事、外交、吏治诸方面的腐败，更加激发了人民思变、改革和寻求自强的意念。随着资产阶级维新运动的兴起，具有维新思想的知识分子为了宣传维新变法和救亡图存，迫切需要通过一种文艺形式揭露与抨击封建末世的黑暗和腐败，从而唤起人们救亡的爱国意识，小说则是他们理想的武器，这就是近代小说繁荣的社会原因，也是谴责小说盛行的直接原因。对此鲁迅作过深刻的分析：

光绪庚子(1900)后，谴责小说之出特盛。盖嘉庆以来，虽屡平内乱(白莲教，太平天国，捻，回)亦屡挫于外敌(英，法，日本)细民暗昧，沿啜茗听平逆武功，有识者则已翻然思改革，凭敌忾之心，呼维新与爱国，而于富强尤致意焉。戊戌变政既不成，越二年即庚子岁而有义和团之变，群乃知政府不足与图治，顿有掊击之意矣。其在小说，则揭发伏藏，显其弊恶，而于时政，严加纠弹，或更扩充，并及风俗。<sup>①</sup>

通过小说揭露与抨击封建末世的黑暗和清王朝官僚集团的腐败，从而激发民众救亡图存的爱国热情，既是在西学东渐新思潮的激荡下中国人民进行历史反思和探索未来的时代意识的反映，也是当时多数作家政治理想和创作宗旨的体现。

<sup>①</sup> 鲁迅《中国小说史略》第235页，人民文学出版社1957年版。

二是与近代普遍的社会心理有关。

清王朝政治的黑暗与腐败虽并不始于戊戌、庚子之后，早在它的中后期即嘉、道年间，这个中国历史上最后的封建王朝就已经危机四伏、病入膏肓了。于此，龚自珍站在时代的高度，以预言家、历史家的身份对它作了总体的、深刻的揭露和批判，指出它已经到了“日之将息”的“衰世”；“将萎之华，惨于槁木”，以致“人畜悲痛，鬼神思变置”。龚自珍这种批判不仅异常深刻，而且表达了“思变置”的先进理想。但从社会的角度来考察，真正认清王朝的腐败无能，乃是在甲午战争失败之后。甲午战败给当时的知识界以极大的刺激：中国不仅败于西方强大的英、美，也败于只有弹丸之地的日本。谭嗣同曾在《上欧阳中鹄书》中描述过这种“腐心切齿”、极度悲愤的心情，所谓“被发左衽，更无待论”。戊戌变法失败，改革者的鲜血激起了人们对封建顽固派更强烈的不满与愤恨。庚子之后，清政府已成为洋人的朝廷，这加深了全国人民对其腐败与反动本质的认识，因此，揭露与抨击清王朝的罪恶，改革弊端，富国新民，就成为人们普遍的社会心理。诚然，这种社会心理的形成，是由于近代社会现实（帝国主义的侵略、祖国的危亡、清政府的腐败、广大人民的苦难）所造成的，但仅仅具备了这种社会条件，并不能直接造成文学的繁荣，这里还有一个中间环节，即中介。这个中介就是人们的社会心理。没有这个中介，也不可能直接带来小说创作的繁荣。列宁在《哲学笔记》批注黑格尔关于中介的论述时写道：“一切都经过中介，连成一体，通过转化而联系的。”正是人们对清王朝的痛恨和思变的社会心理，促成作家以小说为武器来宣传自己的政治主张，表达自己的爱国热情。

另一方面，这种社会心理也引导近代小说家首先把自己的审美视角注目于社会现实题材和近代重大的政治历史事件，把

揭露时弊、改良社会、刷新政治作为自己的审美意向和创作动机。这时期谴责小说和政治小说的大量出现,与当时人们要求讥切时政、自强思变的社会心理是有密切关系的。而这种社会心理,也正是当时的中国人民自我觉醒的表现。

三是与小说理论的倡导有关。

晚清小说的繁荣,固然是近代风云多变、灾难深重的历史条件,黑暗腐败的社会现实,以及人民思变的社会心理为它提供了坚实的社会基础和思想基础,同时也应当看到,理论家的倡导与宣传也有着不可忽视的作用与影响。

中国近代小说理论具有先导性的特点,小说理论倡导在前,而后始有小说创作的繁荣。这种情况更可表明近代小说理论对小说繁荣局面的重大影响。近代小说理论文章,如果从蠡勺居士写的《昕夕闲谈·小序》算起,始于1873年(同治十一年十二月八日)<sup>①</sup>,后又有严复、夏曾佑的《本馆附印说部缘起》、梁启超的《译印政治小说序》(1898)等,这些小说理论文章均写于1900年之前。它们的作者在西学东渐新思潮和西方文学理论的影响下,一反轻视小说的传统文学观念,特别强调小说在转化社会风气中的重要作用。“夫说部之兴,在入人之深,行世之远,几几出于经史上,而天下之人心风俗,遂不免为说部之所持。……且闻欧、美、东瀛,其开化之时,往往得小说之助。”<sup>②</sup>《绣像小说》在编印《缘起》中也说:“欧美化民,多由小说,木桑崛起,推波助澜。”<sup>③</sup>康有为还从小说通俗易传的特点出发,认为“仅识字之

① 文尾书“壬申(同治十一年)腊月八日”,当为公历1873年1月6日。

② 严复、夏曾佑《本馆附印说部缘起》,见陈平原、夏晓虹编《二十世纪中国小说理论资料》第1卷第12页。

③ 严复、夏曾佑《本馆编印 绣像小说 缘起》,见陈平原、夏晓虹编《二十世纪中国小说理论资料》第1卷第51页。

人,有不读经,无有不读小说者。故《六经》不能教,当以小说教之;正史不能入,当以小说入之;语录不能谕,当以小说谕之;律例不能治,当以小说治之”。<sup>①</sup> 小说理论这种舆论导向,对于近代小说的繁荣有着积极的影响。吴沃尧曾经在回忆这段历程时写道:“吾感乎饮冰子《小说与群治之关系》之说出,提倡改良小说,不数年而吾国之新著新译之小说,几于汗万牛充万栋,犹复日出不已而未有穷期也。”<sup>②</sup>

四是与西方文化的影响有关。

西方文化的输入对近代小说繁荣的影响,主要表现在两方面,一是引入文学新观念;二是大量翻译外国小说。

在西学东渐的渗透下,西方哲学、美学和文学理论的引进,打破了中国轻视小说的传统文艺观。严复、夏曾佑、梁启超等人较早地接触到西方文化的熏陶,引入了西方视“小说为国民之魂”的新观念,又称引西方和日本诸国重视小说的具体事例,来诱发人们认识小说社会作用和文学地位的重要。楚卿(狄葆贤)在《论文学上小说之位置》中说:“吾昔见东西各国之论文学家者,必以小说家居第一,吾骇焉;吾昔见日人有著《世界百杰传》者,以施耐庵与释迦、孔子、华盛顿、拿破仑并列,吾骇焉;吾昔见日本诸学校之文学科,有所谓《水浒传讲义》、《西厢记讲义》者,吾益骇焉。继而思之,何骇之与有?小说者,实文学之最上乘也。”近代小说理论家的这种舆论导向,对于改变人们轻视小说的传统文学观念是有积极影响的。

近代小说繁荣局面的形成,翻译小说的影响也是一个重要

<sup>①</sup> 康有为《日本书目志 卷十四识语》,见姜义华等编校《康有为全集》(三)第1212页。

<sup>②</sup> 吴沃尧《月月小说·序》。

因素。在严复、夏曾佑、梁启超等人的倡导下,适应时代的需求,翻译小说如雨后春笋破土而出。1907年之前,翻译小说的数量呈直线上升之趋势。《巴黎茶花女遗事》、《黑奴吁天录》、《迦茵小传》、《鲁滨逊漂流记》、《十五小豪杰》等翻译小说不胫而走,并产生了很大反响。这些外国翻译小说又影响与促进了近代创作小说的发展。1907年之后,创作小说的增长速度超过翻译小说,1915年达到顶峰,是年创作小说一千五百四十九种,为同年翻译小说(三百四十四种)三点五倍。这也可以说明在西方翻译小说的影响和刺激下中国近代小说创作迅速发展情况。

翻译小说中还有不少是十九世纪批判现实主义作家(如狄更斯、雨果、列夫·托尔斯泰、契诃夫、屠格涅夫等)的小说,这些作品深刻地揭露了资本主义社会的残暴、贪婪与虚伪,具有强烈的批判意识和揭露力量,这些批判现实主义杰作对当时以揭露、抨击晚清官僚社会为主题的谴责小说,在思想内容和创作方法上无疑具有较大的影响。又如,梁启超的《新中国未来记》、吴沃尧的《九命奇冤》,在叙事时间上(即倒叙)都受到外国小说的影响,具体而言就是受到日本政治小说《雪中梅》(末广铁肠著)和法国小说《毒蛇圈》(鲍福著)的影响。翻译小说对中国近代小说思想和艺术方面的影响是很明显的,这点本书在第六章第四节《小说艺术表现手法的进步》中已有论述,兹从略。

五是与市民阶层的扩大、读者需求量的增加有关。

随着中国近代资本主义工业的发展,商业大都市和地方城镇日渐增多。许多大城市畸形发展,日趋繁华,与此同时,城市人口迅速增长。以上海为例,1895年(光绪二十一年)城市人口为二十九万三千人,1898年(光绪二十四年)增至五十八万六千人。在二十世纪初,全国城市人口至少当以数百万或近千万计。都市城镇人口的组成部分比较复杂,我们姑且统称之为市民阶

层。市民阶层的增多,对于文化的需求也日渐加大。阅读小说恰恰是市民文化生活中的重要组成部分。随着小说读者的增多,小说购买量自然也日渐加大。美国学者林培瑞在他的《论一、二十年传统风格的都市通俗小说》中也描述过这种情况,他说:“二十世纪初,上海作为中国第一个‘现代都市化’的城市,也涌现出大量娱乐性小说。起初,是从日文转译的西方作品,接着是完全出自传统故事的创作。”<sup>①</sup>在十九世纪末、二十世纪初的中国,不仅是上海,许多都市和城镇对小说的需求量都在增加。这应视为促进小说繁荣的一个重要因素。

以上五点是近代小说繁荣局面形成的主要原因。至于印刷业的发达、文学刊物的大量出现、小说稿酬制度的确立、商品意识的强化等,也是不可忽视的因素,它们共同营造了近代小说繁荣的新局面。

## 七 黄人、徐念慈、王钟麒的小说理论

1907年前后,以《小说林》为中心形成了一个小团体,其主要人物有《小说林》的主编徐念慈(1875—1908)、编辑黄人(1866—1913),还有观点相同而在《月月小说》上发表论文的王钟麒(1880—1914)。徐、黄均为江苏人,王原籍安徽,但亦长期生活在江苏。尤其重要的,他们思想相近,都反对封建君主专制,拥护资产阶级民主革命,黄、王都参加了革命文学团体南社(徐念慈在南社成立前一年去世)。他们三人都是既写理论文章

<sup>①</sup> 转引自范伯群《对鸳鸯蝴蝶——“礼拜六”派评价之反思》,载中国现代文学研究会编《在东西古今的文学碰撞中》第270页,中国城市经济社会出版社1989年版。

又搞文学创作,黄和徐还是近代两位翻译家,翻译过若干外国小说,又因他们的小说理论多发表在辛亥革命前后,故学界称他们为资产阶级革命派的文论家。

以黄人、徐念慈、王钟麒为代表的小说理论较之以梁启超为代表的“新小说”派的小说理论是一个发展,前者对后者有继承,在时间上也有交叉,但就总体而言,黄人等人的小说理论成就高于梁启超等人。归纳起来,主要有如下四个方面:

一是正确阐明了小说与社会生活的关系。

关于小说与社会生活的关系,是以梁启超为代表的“新小说”派文学理论家突出强调和反复论述的问题。梁启超等人为了改变人们轻视小说的传统观念,提高小说的社会功能和文学地位,他们过于夸大了小说的社会作用,从而颠倒了小说与社会生活的关系。黄人、徐念慈正是针对梁启超等人这种理论上的偏颇,联系当时小说创作和理论批评的实际,对此提出了质疑。黄人在《小说林发刊词》中写道:

昔之于小说也,博弈视之,俳优视之,甚至鸩毒视之,妖孽视之,言不齿于缙绅,名不列于四部。私衷酷好,而阅必背人;下笔误征,则群加嗤鄙。……今也反是:出一小说,必自尸国民进化之功,评一小说,必大倡谣俗改良之旨。吠声四应,学步载途。以音乐舞蹈,抒感甄挑卓之隐衷;以磁电声光,饰牛鬼蛇神之假面。虽稗贩短章,苇茆恶札,靡不上之佳谥,弁以只词。一若国家之法典,宗教之圣经,学校之科本,家庭社会之标准方式,无一不徇于小说者。其然,岂其然乎?①

① 载《小说林》第1卷(1907)。

鄙视小说的传统观念固然是十分错误和有害的,但反过来把小说视为“国家之法典”、“宗教之圣经”、“学校之科本”、“家庭社会之标准方式”也不符合实际。这不仅夸大了小说的社会功能,而且也有意无意中忽视或取消了小说的审美属性和艺术功能,客观上给粗制滥造造成了可乘之机,以致“虽稗贩短章,苇茆恶札”也被赐以小说之桂冠。这种虽褒实贬的舆论,给当时的小说创作带来了不良的影响。

对于梁启超等人所倡导的这种本末倒置的理论,当时也曾有人提出怀疑,比如在《论小说与群治之关系》发表的三年后,曼殊(即梁启勋)就在《新小说》第13号(1905年)《小说丛话》栏中说:

小说者,今社会之见本也。无论何种小说,其思想总不能出当时社会之范围,此殆如形之于模,影之于物矣。虽证诸他邦,亦罔不如是。

今之痛祖国社会之腐败者,每归罪于吾国无佳小说,其果今之恶社会为劣小说之果乎,抑劣社会为恶小说之因乎?<sup>①</sup>

曼殊在这里论述了社会现实对于小说的制约作用,并且批评了这种颠倒因果关系的小说决定社会论的错误观点。但在梁氏小说理论一呼百应的当时,这一正确的见解并未能为人所重视。1907年《小说林》创刊,主编徐念慈在他的《余之小说观》中一方

<sup>①</sup> <sup>②</sup> <sup>③</sup> 见陈平原、夏晓虹编《二十世纪中国小说理论资料》第1卷第79、310、245页。

面不点名地批评了梁启超等人对于小说的矛盾态度：“昔冬烘头脑，恒以鸩毒霉菌视小说，而不许读书子弟，一尝其鼎，是不免失之过严；近今译籍稗贩，所谓风俗改良，国民进化，咸惟小说是赖，又不免誉之失当。”<sup>②</sup>（此类的论述，又见于他的《小说林缘起》）另一方面，他又正确指出小说与社会的关系：“余平心论之，则小说固不足生社会，而惟有社会始成小说者也。”<sup>③</sup>这种认识虽然较质朴直观，但它符合唯物论的反映论。徐念慈在当时能从哲学认识论的角度去阐释这个问题，是十分可贵的。这就从根本上纠正了“新小说”派文论家在小说与社会关系问题上本末倒置的错误认识。小说作为社会意识形态的一种，它是社会生活在人们头脑中的反映，是社会存在决定社会意识，而不是相反。黄人在《小说小话》中又说：“小说之影响于社会固矣，而社会风尚实先有构成小说性质之力，二者盖互为因果也。”这里一方面指出社会生活对小说创作的决定作用，另一方面又指出小说对社会心理的反作用，符合唯物主义的认识论。在小说与社会生活的关系这一点上，黄人、徐念慈的认识较之梁启超、夏曾佑等人的看法不仅是一种认识上的深化，而且也表现了二者世界观的差别，即唯物论与唯心论的差别。

黄人、徐念慈等人在正确地阐述社会生活对小说的制约与决定性的同时，也并未忽视小说对社会和人生的积极影响。王钟麒在《论小说与改良社会之关系》中说：“夫欲救亡图存，非仅恃一二才士所能为也，必使爱国思想，普及于最大多数之国民而后。求其能普及而收速效者，莫小说若。”他又提出小说家“宜选择事实之于国家有关者，而译之著之”，反对“一切淫冶佻巧之言”和“一切支离怪诞之言”，反对写小说“以投时好”，或“以得重

赏”<sup>①</sup>为出发点。这说明王钟麒是十分重视小说进步的、健康的创作题材,以及小说积极的教育作用,反对小说的庸俗化和商品化。

特别值得注意的是,这派文论家在论述小说的社会作用时总是把它和当时的反清民主革命结合起来。金松岑推崇新小说,或赞扬作品的主人公能“冒险独立,建新共和制于南极”;或歌颂他们“热心爱国,牺牲生命,百战以退虎狼之强敌”,更急切呼唤小说中有热心“奔走党事”、“运动革命”而使“汉族之光复”的英雄出现。<sup>②</sup>章太炎为《洪秀全演义》作序,极力肯定这部小说的政治意义,他说:“夫国家种族之事,闻者愈多,则兴起者愈广。……自兹以往,余知尊念洪王者,当与尊念岳(飞)、葛(诸葛亮)二公相等。”<sup>③</sup>文中所谓“尊念洪王者”日多,即向往与献身民主革命者日增,由此不难看出章太炎等人对小说政治作用的重视。至于一些资产阶级民主革命战士,他们更直接以小说创作宣传民主革命,如陈天华写《狮子吼》、秋瑾写弹词小说《精卫石》、黄世仲写《洪秀全演义》、痛苦生第二写《仇史》、自由花(张肇桐)写《自由结婚》,更清楚地表明了他们创作小说是抱有为反清和宣传资产阶级民主革命服务的政治目的。痛苦生第二说,他写《仇史》是“专欲使我四万万同胞洞悉前明亡国之惨状,充溢其排外思想,复我三百余年之大仇”<sup>④</sup>。张肇桐在《自由结婚》第一回中说:“老夫伤怀故国,对景生悲,恨不得把那些狗奴才铲除净尽,使我国民个个雄纠纠(赳赳),将来建立自由的国家,组织

① 以上引文均见《月月小说》第1卷第9期。

② 参见金松岑《论写情小说于新社会之关系》,载《新小说》第17号(1905)。

③ 见陈平原、夏晓虹编《二十世纪中国小说理论资料》第1卷第339页。

④ 《仇史·凡例八条》,载《醒狮》第1、2期(1905)。

共和的政府，成世界第一流强国。”这种鲜明的革命倾向，更可以看出资产阶级革命对小说社会作用的重视，其中特别要求小说创作要服务于当时的反清斗争和民主革命运动，而后面这一点，是资产阶级革命派文论家与“新小说”派文论家的不同之处。梁启超、夏曾佑、狄葆贤、陶祐曾等人虽也极力强调小说的社会功能，甚至不无偏颇地提出小说改造社会论，但资产阶级改良主义的政治立场，使他们不敢触及清王朝反动统治的根本，不敢提出推翻清王朝和赞成民主革命。世界观和政治立场的不同，导致了梁启超等人和革命派文论家在论述小说社会功能问题时侧重点不同。

二是借鉴西方美学观点，探讨小说文体的艺术性能。

“新小说”派对小说的艺术性并不乏论述，特别是梁启超等人从文艺心理学的角度论述了小说区别于经史以及它为什么感人和移情作用的问题，很值得我们重视，但从美学的高度认识小说的功能，则不能不说始于黄人和徐念慈。

黄人在《小说林发刊词》中说：“小说者，文学之倾于美的方面之一种也。”黄人从审美的角度说明了小说的功能，这是一种十分有见地的理论主张。他说：

微论小说，文学之有高格可循者，一属于审美之情操，尚不暇求真际而择法语也。然不佞之意，亦非敢谓做小说者，但当极藻绘之工，尽缠绵之致。一任事理之乖僂，风教之灭裂也。

小说的价值，在于作者“审美之情操”的高低，黄人所谓“审美之情操”，即指创作主体的审美情趣和审美理想。创作主体具有明确的、高尚的审美理想，小说就具有美学价值。也就是说，小说

的“高格”主要在于表达作者的一种审美理想和审美情趣，并不是斤斤计较于“求真际而择法语”，也不是要“极藻绘之工，尽缠绵之致”，片面追求小说的词藻华美、感情缠绵，以致不惜背理败俗。因为这并不是美，真正的美在于质朴和自然。所谓“则从事小说者，亦何必椎髻饰劳，黥容示节，而唐捐其本质乎？”小说的美学品格，是它区别于哲学、科学、法律、经训的主要标志，所以黄人进而指出小说批评不仅在于求其“诚”与“善”。如仅以“诚”与“善”为满足，则哲学、科学、法律、经训俱有，又何必要小说呢？小说之价值则在于“美”，如果离开了美的特征，小说也就失去了它的文学功能和审美价值。黄人又说：“一小说也，而号于人曰：吾不屑屑为美，一秉立诚明善之宗旨，则不过一无价值之讲义、不规则之格言而已。恐阅者不免如听古乐，即作者亦未能歌舞其笔墨也。”把小说仅仅视为政治的说教和伦理道德的劝诫，那不过是一“无价值之讲义”或“不规则之格言”，并不是艺术作品，离开了美的追求和美的尺度去探讨小说的本体内容，不论如何夸大小说的社会功能，如何提高小说的文学地位，甚至把小说视为“文学之最上乘”，黄人认为，那也只是“名相推崇，而实取厌薄”，即名褒实贬。黄人这种见解，在当时的小说理论界虽不能说是空谷足音<sup>①</sup>，但仍显得极其难能可贵。

从美和审美的角度论述小说的，除黄人外，论述更为系统深入的是徐念慈。黄人把小说的艺术魅力归之为“美”，虽有论述但仍语焉不详。徐念慈在他的《小说林缘起》中认为小说“合理想美学、感情美学而居其最上乘者”。他分别论述了小说美学的五个特点：

第一，小说要“圆满而合于理性之自然”。徐氏引德国哲学

<sup>①</sup> 王国维的《红楼梦评论》（1904）已肯定了《红楼梦》的美学价值。

家黑格尔的话说：“艺术之圆满者，其第一义，为醇化于自然。”他进而解释说：“简言之，即满足吾人之美的欲望，而使无遗憾也。”满足接受主体美的欲望而使之无遗憾，这就要求创造主体能揭示生活的本质，形象地反映生活的真实及其发展规律，使接受主体感到“合于理性之自然”。另一方面，还要求艺术要高于生活，要表现现实生活中人们得不到满足的那种理想境界。徐氏所谓“理想美学”大约有此内容。这对于生活在封建专制时代的读者，特别是青年一代，无疑具有一种精神鼓舞力量。

第二，小说要具备具体化、个性化的特点。他仍引黑格尔的话说：“事物现个性者愈愈丰富，理想之发现亦愈愈圆满，故美之究竟在具象理想，不在于抽象理想。”他举中国古典名著为例，说明优秀的小说之所以百读不厌，就在于它能通过富有个性化的人物和生动有趣的情节表现错综复杂的生活图画，而小说这一特点正合乎美学上的“具象理想”之道。

第三，小说要具有“美之快感”。他赞同普鲁士哲学家基尔希曼感情美学的观点：“其言美之快感，谓对于实体之形象而起。”徐氏这里是从美感作用来证实艺术具象的重要性。所以他举中外小说《水浒传》、《野叟曝言》、《花月痕》、《三国演义》、《说岳全传》、《西游记》、《济公传》，以及英国的《福尔摩斯侦探案》、《马丁休脱侦探案》中的主人公为例，说明这些人物之所以能给人以“美之快感”，就在于他们全是些有血有肉和具有独特个性、栩栩如生的艺术形象。

第四，小说美要具有形象性。徐氏仍引基尔希曼的话说：“美的概念之要素，其三为形象性。”徐氏解释道：“形象者，实体之模仿也。”此外，“形象”大约还指真实、具体而形象的人生图画。他说：阅读《长生术》、《海屋筹》这类读物，不如阅读《茶花女》、《迦茵小传》能引起读者的兴趣，大约指此。

第五,小说具理想化特征。基尔希曼说:“美之第四特性为理想化。”这里“理想化”的概念包括两层意思:一层意思是“由感性的实体,于艺术上除去无用分子,发挥其本性之谓也。小说之于日用琐事,亘数百年者,未曾按日而书之,即所谓无用之分子则去之”。这实际上已涉及到艺术概括和典型化的问题。在现实生活素材的基础上去粗取精,弃伪存真,然后提炼概括,经过艺术加工,而体现生活的本质,即所谓“发挥其本性”。另一层意思是运用科学的想像使其超越自然而达到一种鼓舞人们前进的理想境界,即他所说的“而月球之环游,世界之末日,地心海底之旅行,日新不已,皆本科学之理想,超越自然而促进化者也”。这后一点实际上是就科幻小说而谈的。

徐念慈从美的角度对小说艺术特点的阐述,虽有概念含糊、论述简单乃至矛盾之处(有的解释明显是对黑格尔美学思想的歪曲),但他能汲取黑格尔和基尔希曼的美学理论,经过自己的改造和消化,对小说中的形象性、个性化、理想化、美感作用,乃至典型问题进行了新的探索,这对提高人们对小说艺术特点的认识,并进而纠正当时小说创作中忽视美的倾向,都是有积极意义的。徐念慈这篇论文所达到的理论高度,在当时是不多见的。

三是论述了塑造人物的现实主义艺术原则。

如何塑造人物形象是小说创作中的中心问题,它关系到作品艺术水平的优劣和美学价值的高低。黄人、徐念慈等人对此问题也进行了较深入的探讨,提出了以下几个主要观点:

第一,主张描写真实的人,反对“过求完善”。

黄人从中国古典小说研究入手,提出描写人物要从现实生活出发,写出人物思想性格的各个方面。活跃于纸上的是一个有血有肉、真实可信的人,是善恶、美丑等多种矛盾因素的综合体。他反对把人写得过于完美高大而因之失真。他说:“古来无

真正完全之人格,小说虽属理想,亦自有分际,若过求完善,便属拙笔。’黄人以古典小说杰作《水浒传》、《红楼梦》与《野叟曝言》进行比较说:宋江、贾宝玉这两个人物虽有不完全之处,即所谓“人格虽不纯”,却令读者生“崇拜之心”,而文素臣“几乎全知全能”,读后却“味同嚼蜡”,丝毫引不起读者的兴趣。小说《金瓶梅》中的人物如西门庆、潘金莲之类,人品虽极低下,但作为艺术形象却写得相当成功;“历今数百年”仍“令人叹赏不置”。作者这种认识是符合现实主义的美学原则的。黄人还进而指出,即使描写正面人物或英雄豪杰,也可以写其缺点和不完美之处,他说《水浒传》第六回写鲁智深瓦官(罐)寺抢粥,第三十二回写武松孔家庄杀狗,真有些类似无赖举动,然此描写“愈无赖愈见其英雄”本色,似乎不可理解,但细思之,此类举动“又确为情理所有者,此所以为奇妙也”<sup>①</sup>。

以上论述有三点值得注意:一是现实与理想的关系。小说是作家的艺术创造,它能充分体现创造主体的审美理想,因此在审美活动中允许想像,但这种想像、虚构和艺术加工不能脱离社会生活,不能违背现实生活逻辑。如果作家以自己的主观想像对人物加以理想化,人为地拔高,超过了分寸,这样写出来的人物就给人以不真实之感。所谓“小说虽属理想议论,亦自有分际,若过求完善,便属拙笔”。二是不以小说中人物的人格、品德高下判断其作品的优劣和艺术形象美学价值的高低,如对《金瓶梅》及其人物形象的评价。这种批评尺度不仅颇有见地,而且在美学价值观念上也颇有反传统的意味。三是在人物塑造上重视其真实性和复杂性,在论述上又带有辩证的观点。

第二,主张客观地、冷静地描写人物,反对插入作者的议论。

① 以上引文均见蛮(黄人)《小说小话》,载《小说林》第1卷。

描写少而议论多,这是近代许多小说的一个突出的弱点,也是其艺术魅力不强的原因之一。小说文体重客观的、真实的、具体的描写,而不宜用大段的、主观的、抽象的议论说教,对此近代小说理论家是认同的。但由于梁启超等人提倡政治小说,而政治小说的创作宗旨又被他们误认为是借小说中的人物发表自己的政见,所谓“专欲发表区区政见,以就正于爱国达识之君子”<sup>①</sup>。因此近代小说较普遍地存在着说教多、议论多的缺点。黄人在《小说小话》中说:

小说之描写人物,当如镜中取影,妍媸好丑,令观者自知,最忌搀入作者论断。或如戏剧中一脚色出场,横加一段定场白,预言某某若何之善,某某若何之劣,而其人之实事,未必尽肖其言;即先后绝不矛盾,已觉叠床架屋,毫无余味。故小说虽小道,亦不容着一我之见。如《水浒》之写侠,《金瓶梅》之写淫,《红楼梦》之写艳,《儒林外史》之写社会中种种人物,并不下一前提语,而其人之性质、身份、若优若劣,虽妇孺亦能辨之,真如对镜者之无遁形也。<sup>②</sup>

作者主张小说描写人物要如镜子一样(当然“镜子”说也是有局限性的),将人物的好坏美丑客观地显示出来;“不容着一我之见”,也“不下一前提语”,所谓“最忌搀入作者论断”。创造主体对小说及其人物的评价即所谓作品的倾向性,不是靠主观的、特别的说教,而是凭借其艺术形象本身客观提供的丰富内涵。后来恩格斯对此有一段经典性的名言:

<sup>①</sup> 梁启超《新中国未来记·绪言》。

<sup>②</sup> 蛮(黄人)《小说小话》,载《小说林》第1卷。

我认为倾向应当从场面和情节中自然而然地流露出来,而不应当特别把它指点出来。<sup>①</sup>

黄人在艺术形象塑造上的这一见解不仅具有较高的理论意义,而且颇能切中近代小说多好搀入作家主观议论的弊病。在人物形象塑造上这一主张,对坚持与发展中国古典小说名著中现实主义的艺术传统是有积极意义的。

第三,主张人物描写的个性化。

个性化是人物塑造的核心,也是典型化的重心所在。离开了“这一个”,就谈不到塑造成功的艺术形象。近代小说中,人物形象多类型化,个性化的程度较差。徐念慈借鉴黑格尔艺术形象个性化的理论说:“事物现个性者愈愈丰富,理想之发现亦愈愈圆满。”这一认识是极其可贵的。遗憾的是,徐氏未能进一步阐述人物塑造中的这一核心问题。

以上三个观点实际上已涉及到艺术形象塑造中现实主义创作原则的主要方面。尽管这些论述有的地方还较直观肤浅,也缺乏系统性,但黄人、徐念慈确实抓住了近代小说创作实践中的主要矛盾,切中了近代小说普遍艺术水平不高的症结所在。从这个意义上讲,他们对于小说塑造艺术形象的探讨,就显得具有更大的理论价值和实践价值。

四是正确评价了古代小说遗产。

如何评价古典小说,既涉及到遗产的继承问题,也体现了评论者的审美尺度。梁启超等人为了革新小说的需要,对古典小说往往持全盘否定的态度。梁启超认为中国古典小说“综其大

<sup>①</sup> 恩格斯《致敏·考茨基》,见北京大学中文系文艺理论教研室主编《马克思恩格斯列宁斯大林论文艺》第131页。

较,不出海盗海淫两端”<sup>①</sup>。他甚至把国人“状元宰相之思想”、“才子佳人之思想”、“妖巫狐鬼之思想”乃至“趋爵禄若鹜”、“奴颜婢膝,寡廉鲜耻”、“轻弃信义,权谋诡诈,云翻雨覆,苛刻凉薄”、“沉溺声色,缱恋床第”等等败行坏习皆归罪于阅读中国古典小说之故,并把古典小说视为“中国群治腐败之总根源”,这显然是极端错误的。“中国群治腐败之总根源”是封建君主专制和剥削阶级制度,并不是几部古典小说。梁启超在政治上作为一个改良主义者,他不愿也不敢触及封建专制的清王朝,更不赞成推翻清王朝的资产阶级民主革命。梁氏对古典小说的评价,鲜明地带有改良主义的政治色彩。

在如何评价古典小说遗产问题上,黄人、徐念慈、王钟麒等理论家较之梁启超等人有了很大的不同。他们在评价古典小说时,态度比较客观,并在一定程度上采用了具体分析、具体对待的态度。在这方面,较有代表性的评论家是王钟麒和黄人。在他们所写的《中国历代小说史论》、《中国三大家小说论赞》和《中国文学史》、《小说小话》中有较充分的反映。他们对中国古典小说的评价主要表现在三个方面:

首先,他们肯定了中国古典小说的现实主义传统和思想意义。

在中国小说发展的长河中,曾产生过许多优秀的作品,这些作品并不是饭后茶余的消遣品,而是和《诗经》、《春秋》等具有同等重要地位的文学作品。王钟麒说:“盖小说者,所济《诗》与《春秋》之穷者也。”他还肯定中国古典小说的作者是发愤著书,是有所为而作,是不得已而言之。他们“皆江湖不得志之士,恫心于种族之祸,既无所发抒,乃不得不托浮靡之文以自见”;“皆贤人

<sup>①</sup> 梁启超《译印政治小说序》,载《清议报》第1册(1898)。

君子,穷而在下,有所不能言、不敢言,而又不忍不言者,则姑婉笃诡譎以言之”。这些“古先哲人之所以作小说”,王钟麒认为主要基于以下三方面的原因:一是“愤政治之压制”;二是“痛社会之混浊”;三是“哀婚姻之不自由”<sup>①</sup>。王钟麒正是从反对封建专制和民主思想的意义上肯定了中国古典小说的价值,以及它干预政治、暴露黑暗、描写社会生活的现实主义的优良传统。

黄人也充分肯定了中国古典小说的思想意义。他说:“至若诗歌小说,实文学之本色。故三代典籍每多有韵之文,而《虞初》、《齐谐》,亦为最古之史乘。前者所以生音乐之精神,后者所以穷社会之状态。体制虽有变更,而目的未尝或异。”<sup>②</sup>他在这里把不登大雅之堂的小说与中国正统的文学体裁诗歌并列,认为二者“体制”虽不同而创作目的“未尝或异”,这种认识也是基于一种进步的文学观念。作者评价古典小说的长处是可以“穷社会之状态”,又在分析戏曲与小说的不同时,指出小说在描写现实方面较之戏曲更能将“本事之精神曲折”尽情描写,惟妙惟肖。他在《明人章回小说》一章中则着重指出明代章回小说所反映的主题思想有“不平等”、“科举毒”、“迷信”、“奢淫”诸方面,由此亦可看出他批评古典小说的着眼点仍在于小说能否反映当时社会现实的问题。

其次,他们注意从美学和艺术技巧方面评价古典小说。

前已提及,黄人、徐念慈等文论家比较重视小说的艺术性,他们于古典小说的批评亦不例外。黄人主张从“美的方面”批评小

<sup>①</sup> 以上引文均见王钟麒《中国历代小说史论》,载《月月小说》第1卷第11期(1907)。

<sup>②</sup> 黄人《中国文学史·第一编总论》,见汤哲声、涂小马编著《黄人》第42页,中国文史出版社1998年版。

说,并要坚持真、善、美统一的标准。<sup>①</sup>在《小说小话》中,黄人评论了八十余部古典小说,特别是在评论《水浒传》、《三国演义》、《金瓶梅》、《儒林外史》、《红楼梦》等名著时,多是从人物形象塑造、故事情节安排、语言运用诸方面加以评论,前已有论述,兹不重复。其他如诠释古典小说的结尾处理亦有卓识。黄人说:

语云:“神龙见首不见尾。”龙非无尾,一使人见,则失其神矣。此作文之秘诀也。我国小说名家能通此旨者,如《水浒传》,如《石头记》,如《金瓶梅》,如《儒林外史》,如《儿女英雄传》,皆不完全,非残缺也。残缺其章回,正以完全其精神也。即如王实甫之《会真记传奇》、孔云亭之《桃花扇传奇》,篇幅虽完,而意思未尽,亦深得此中三昧,是固非千篇一律之英雄封拜、儿女团圆者所能梦见也。<sup>②</sup>

中国古典名著的结尾很有特色,似完非完,戛然而止,给人留下更多的想像空间,《红楼梦》、《水浒传》原书的结尾均具有这种含蓄蕴藉的优点,令人回味无穷,即“残缺其章回,正以完全其精神”。后人不察,多有续书,实在是画蛇添足。《西厢记》、《桃花扇》则又属另一种情况:“篇幅虽完,而意思未尽”,所谓“言有尽而意无穷”。黄人所指出的古典名著这一结构艺术是很有见地的。这一艺术特色和中国说部传统的千篇一律的大团圆结尾确有霄壤之别。再如,黄人对于历史小说缺乏艺术性的批评也值得重视。他认为,历史小说当以《三国演义》、《隋唐演义》为典范;“盖历史所略者应详之,历史所详者应略之,方合小说体裁,

<sup>①</sup> 参见摩西(黄人)《小说林发刊词》。

<sup>②</sup> <sup>②</sup> <sup>③</sup> 蛮(黄人)《小说小话》。

且耸动阅者之耳目”<sup>②</sup>。而对于当时缺乏艺术感染力的历史小说提出批评,他说:“若近人所谓历史小说者,但就书之本文,演为俗语,别无点缀斡旋处,冗长拖沓,并失全史文之真精神,与教会中所译土语之《新旧约》无异。历史不成历史,小说不成小说。”<sup>③</sup>

第三,他们十分重视中国古典小说的民族传统和民族风格,并对其给予较高的评价。

前已说过,梁启超等人从革新小说的需要出发,对于中国古典小说往往有一笔抹煞之弊,特别是在与西洋小说对比时往往抑中扬西。在当时来讲,这对于改变中国知识分子夜郎自大、惟我独尊的文化心理不无积极意义。但在“新小说”派文论家的评论中却又不同程度地带有崇洋轻中的味道。在这点上,黄人、王钟麒校正了“新小说”派批评中的偏颇。王钟麒在《中国历代小说史论》中曾以当时的翻译小说与中国古典小说比较道:“吾尝谓吾国小说,虽至鄙陋不足道,皆有深意存其间,特材力有不齐耳。近世翻译欧、美之书甚行,然著书与市稿者,大抵实行拜金主义,苟焉为之。事势既殊,体裁亦异,执他人之药方,以治己之病,其合焉者寡矣。今试问萃新小说数十种,能有一焉,如《水浒传》、《三国演义》影响之大者乎?曰无有也。萃西洋小说数十种,问有一焉,能如《金瓶梅》、《红楼梦》册数之众者乎?曰无有也。且西人小说所言者举一人一事,而吾国小说所言者率数人数事,此吾国小说界之足以自豪者也。”王钟麒的比较虽带有一定的片面性(如当日的翻译小说大多只译其故事梗概而删其精华,故篇幅册数不如《金瓶梅》和《红楼梦》;西洋小说也并非皆“举一人一事”的结构),但他进行中西比较的主旨在于重视小说的民族传统,弘扬民族风格。在他看来,欲革新小说,必须从内容到形式均符合中国读者的审美情趣和欣赏习惯,所以他说:

“吾国有翟铿士(狄更斯)、托而斯太(托尔斯泰)其人出现,欲以新小说为国民倡者乎,不可不自撰小说,不可不择事实之能适合于社会之情状者为之,不可不择体裁之能适宜于国民之脑性者为之。”<sup>①</sup>王氏重视中国古典小说的现实主义艺术传统,特别是于《水浒传》、《金瓶梅》、《红楼梦》三部名著评价尤高。他称《水浒传》为“政治小说”,为“社会主义之小说”,并大力称赞其作者施耐庵为“千古之思想家”,可与欧美之柏拉图、巴枯宁、托尔斯泰、狄更斯诸人“相抗衡”<sup>②</sup>。王钟麒还称赞《红楼梦》为世界名著“悲剧中之悲剧”,引王国维的话并与之有共识。他又说:“于欧西而有作者,则有如仲马父子、谢来(雪莱)、雨苟(雨果)诸人,皆以善为悲剧,声闻当世;至于头绪之繁,篇幅之富,文章之美,恐尚有未迨此书(指《红楼梦》——引者注)者。”<sup>③</sup>从以上中西名著的比较中,我们可以窥见他是立足于民族的土壤,重视民族的艺术宝藏和艺术传统,与一些崇洋轻中、全盘西化者大相径庭。

黄人在这方面也有卓识。他一方面重视中国古典小说的艺术传统和艺术成就,另一方面也不贬低西洋小说的成就。比如他把外国历史小说《金塔剖尸记》、《火山报仇录》和我国的《三国演义》、《隋唐演义》相提并论,认为都可视为历史小说的典范。<sup>④</sup>但黄人还是更重视民族传统,他说中国小说比起西洋小说来毫不逊色:“我国侠义小说,如《三侠五义》等书,未遽出泰西侦探小说下,而书中所谓侠义者,其才智亦似非欧美侦探名家所能及。”他论述道:“同一办案,中国缺乏欧美诸国查证、侦破的科学手段、法律凭证和有利条件,而‘仅恃脑力、腕力捕风索影,而欲使鬼蜮

① 王钟麒《中国历代小说史论》,载《月月小说》第1卷第11期(1907)。

② ③ 王钟麒《中国三大小说家论赞》,载《月月小说》第2卷第2期。

④ 参见蛮(黄人)《小说小话》。

呈形、豺狼就捕”，其破案的难易程度，较之外国是有很大差别的，但“吾国民喜新厌故，轻己重人，辄崇拜欧美侦探家如神明，而置己国侠义事迹为不屑道，何不思之甚也”。外国侦探小说诚有其独特的成就，中国由于历史条件、政治制度和侦破技术的限制，在古代说部中缺乏侦探小说品种，这是事实。因此二十世纪初，外国侦探小说的翻译介绍，对近代小说创作的发展和繁荣是不无助益的，但由于商品意识的侵入，不少文人把翻译这类小说作为牟利的工具，流品不齐，以致侦探小说泛滥。在这种情况下，黄人指出当时国人在欣赏方面“喜新厌故，轻己重人”的不良现象是正确的，同时他所举出的《三侠五义》也确属侠义小说中的优秀之作，亦可与外国侦探小说名作相媲美（但必须说明《三侠五义》并不是侦探小说）。而研究和借鉴中国古典小说名著的民族传统和艺术经验，也有助于近代小说创作的发展和提高。

以上四个方面是黄人、徐念慈、王钟麒等人小说理论的主要成就。尽管他们在认识论上还存在着唯心主义的观点，但他们在小说与生活的关系、小说的美学品格、塑造人物形象的现实主义原则、对待古典小说的态度，以及有关民族传统、民族风格的探索，乃至汲取西方美学理论建构中国小说美学等方面，都提出了许多正确的看法和有价值的理论观点，具有一定的科学性和学术性，不仅纠正了梁启超、夏曾佑等人在小说理论问题上的某些偏颇，而且也大大拓宽与深化了他们的小说理论，在中国近代小说理论发展史上取得了不容忽视的成就，并为“五四”以后小说理论的发展提供了素材和经验。

## 八 “戏剧改良”运动中的理论建设

“戏剧改良”最早是梁启超提出的，它与“诗界革命”、“文界

革命”和“小说界革命”一样，都是近代资产阶级文学革命运动的组成部分。1902年，梁启超在《新民丛报》创刊号上发表了《劫灰梦传奇》，揭开了近代“戏剧改良”的序幕。接着，他又发表了《新罗马传奇》和《侠情记传奇》。后者写意大利烧炭党人的事迹，以中国传奇演外国故事，这还是首次，所谓“捉碧眼紫髯儿，被以优孟衣冠，而谱其历史”<sup>①</sup>。他撰文曰：“欲继索士比亚（莎士比亚）、福录特儿（伏尔泰）之风，为中国剧坛起革命军。”<sup>②</sup>以西方历史（特别是资产阶级革命史）故事为创作题材、以西方戏剧为榜样，这便是梁启超“戏剧改良”的宗旨。

与梁启超“戏剧改良”相呼应的，首先是“新小说”派的理论家们。于定一在《小说丛话》中说：“古代戏曲和古代小说一样，‘大都不出语怪、诲淫、诲盗三项’<sup>③</sup>，所以戏曲必须改良。狄平子（狄葆贤）也提出：‘今日欲改良社会，必先改良歌曲。’<sup>④</sup>这里所谓‘歌曲’，是指元曲以来的戏曲唱词，实泛指戏曲。在这些有关‘戏剧改良’的言论中，论述最具体、最深入的是当时在太平洋彼岸的无涯生。据考证此人是康有为的弟子欧榘甲。欧榘甲（1868—1912），字伊厂（n，音庵），号云樵，又号太平洋客，广东归善（今惠阳）人。他曾以“无涯生”的笔名在《清议报》上发表了十多篇文章。1901年至1902年间，他在美国创办《大同日报》，自任总编辑。在这家报纸上他发表了宣传‘戏剧改良’的著名文章《观戏记》。欧榘甲通过中西戏剧内容及社会效果的显著不同，说明在中国进行戏剧改革的必要。他说：“欲善国政，莫如先善风俗；欲善风俗，莫如先善曲本。”又说：“曲本者……即国之兴

① 柳亚子《二十世纪大舞台·发刊词》，载《二十世纪大舞台》第1期。

② 梁启超《中国惟一之文学报·新小说》，载《新民丛报》第14号（1902）。

③ ④ 见陈平原、夏晓虹编《二十世纪中国小说理论资料》第1卷第80、71页。

衰之根源也。”这种戏剧观与梁启超的观点显然是一致的。作者在文中有一段描述，具体而形象地说明了戏剧的社会作用：

记者闻昔法国之败于德也，议和赔款，割地丧兵，其哀惨艰难之状，不下于我国今时。欲举新政，费无所出，议会乃为筹款并激起国人愤心之计。先于巴黎建一大戏台，官为收费，专演德法争战之事，摹写法人被杀、流血、断头、折臂、洞胸、裂脑之惨状，与夫孤儿寡妇、幼妻弱子之泪痕。无贵无贱、无上无下、无老无少、无男无女，顷刻惨死于弹烟炮雨之中，重叠裸葬于旗影马蹄之下，种种惨剧，种种哀声。而追原国家破灭，皆由官习于骄横，民流于淫侈，咸不思改革振兴之故。凡观斯戏者，无不忽而放声大哭，忽而怒发冲冠，忽而顿足捶胸，忽而摩拳擦掌，无贵无贱，无上无下，无老无少，无男无女莫不磨牙切齿，怒目裂眦，誓雪国耻，誓报公仇，饮食梦寐，无不愤恨在心。故改行新政，众志成城，易于反掌，捷于流水，不三年而国基立焉，国势复焉，故今仍为欧洲一大强国。演戏之为功大矣哉！

这显然是一种夸张的描述，虽然绘声绘色，颇有煽动性，但这并不是事实。戏剧可以教育、影响观众，但并无这样大的力量。不过由此我们可以获取这样一个信息：维新派文论家对戏剧改良怀有极大的热情。

1904年，以陈去病为首的资产阶级革命派文学作家联合创办了《二十世纪大舞台》，这份专门的戏剧杂志虽然只出了两期便被清政府查封，但它在当时具有极大的影响，它把戏剧改良与当时的资产阶级民主革命结合了起来，把“戏剧改良”运动推上了一个新阶段。该刊宗旨云：改革恶俗，开通民智，提倡民族主

义,唤起国家思想。”柳亚子更在《二十世纪大舞台·发刊词》中公开提出“光复旧物,推倒虏朝”。这份杂志既发表剧本,亦刊登论文,均寓意深刻,旗帜鲜明,锋芒所向,直刺清廷。在剧本中,有揭露官僚出卖国家利益的《金谷香》,有讽刺慈禧顽固不化、奢侈淫逸的《安乐窝》,有借古讽今的《长乐老》,有描写法国大革命的《拿破仑》。

《二十世纪大舞台》的创刊,在当时颇受欢迎,第1期出版后“购者甚众”<sup>①</sup>,不久再版。此刊还远销日本、新加坡和香港。有人在《中国时报》撰文赞它“精神高尚,词藻精工,歌曲弹词,自成格调,读之令我国国家民族之思想,悠然兴发,不能自己”<sup>②</sup>。

围绕着《二十世纪大舞台》,在当时形成了“戏剧改良”运动的新高潮,京、沪两地的汪笑侬、潘月樵、夏月润、夏月珊、田际云、谭鑫培等人积极推行戏剧改良,上演了许多改良新戏,比较著名的有《瓜种兰因》、《党人碑》、《桃花扇》、《镂金香》、《长乐老》、《惠兴女士》、《宋帅平东》、《鬼磷寒》、《宦海潮》、《铁血笔》、《越南亡国惨》等。以陈去病、柳亚子、三爱(陈独秀)、高燮、金天翮、孙寰镜等人为主的文论家,又撰文宣传戏剧改良是时代的急需,探讨戏剧艺术的审美特征,以及戏剧改革的具体内容和方法。陈去病、柳亚子、汪笑侬等人的评论有力地推动了辛亥革命前后的“戏剧改良”运动。我们姑称这批戏剧家、文论家为“二十世纪大舞台”派。现将这一派戏剧革新理论分述如下:

一是主张提高戏剧的社会地位,强调戏剧要为改良社会和资产阶级民主革命运动服务,这是“二十世纪大舞台”派戏剧理论的一个中心论题。

① 陈去病《革命闲话》,载《江苏革命博物馆月刊》第1卷第6期。

② 《崇拜大舞台》,转引自《二十世纪大舞台》第2期。

如何认识戏剧的社会作用,这是明清以来戏剧界不断探索的问题。由视戏曲为末技小道、淫词俚曲到有益社会人心,这是近代戏剧观念的一大变化,但把戏剧与宣传民族主义和资产阶级民主革命联系起来,则始于陈去病、柳亚子等文学家。陈去病的《论戏剧之有益》、柳亚子的《二十世纪大舞台·发刊词》和陈独秀的《论戏曲》是这一戏剧理论的代表作。

陈去病等人在《二十世纪大舞台》办刊宗旨中就说:“以改革恶俗,开通民智,提倡民族主义,唤起国家思想,为惟一之目的。”<sup>①</sup>春柳社也发表演出宗旨说:“本社无论演新戏、旧戏,皆宗旨正大,以开通智识、鼓舞精神为主。”<sup>②</sup>柳亚子更提出戏剧应具有“持运动社会、鼓吹风潮之大方针”的作用,成为革命斗争的舆论向导;又说:“翠羽明珰,唤醒钧天之梦;清歌妙舞,招还祖国之魂。”<sup>③</sup>明确要求戏剧为民主革命服务。为了使戏剧更好地发挥其战斗作用,柳亚子公开号召要组织“梨园革命军”为资产阶级民主革命服务。“今所组织,实于全国社会思想之根据地,崛起异军,拔赵帜而树汉帜。他日民智大开,河山还我,建独立之阁,撞自由之钟,以演光复旧物、推倒虏朝之壮剧快剧,则中国万岁!《二十世纪大舞台》万岁!”<sup>④</sup>

“二十世纪大舞台”派文论家从功利主义出发,十分重视戏剧的社会作用,为了增强其说服力,他们又常常举外国戏剧为例,说明戏剧异乎寻常的社会效应。前曾举欧巢甲《观戏记》中不无夸张的例子,说明戏剧对激发观众的国家意识和爱国精神

① 《二十世纪大舞台丛报 招股启示并简章》,载《二十世纪大舞台》第1期。

② 《春柳社演艺部专章》,见阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》第636页。

③ ④ 柳亚子《二十世纪大舞台·发刊词》。

的巨大作用。《观戏记》的作者最后说：“演戏之移易人志，直如镜之照物，靛之染衣，无所遁脱。论世者谓学术有左右世界之力，若演戏者，岂非左右一国之力者哉？中国不欲振兴则已，欲振兴可不于演戏加之意乎？”王钟麒 1908 年发表的《剧场之教育》也以外国演戏为例，重申了这一观点。这一派理论家从革命的功利主义出发，把戏剧看得高于一切，视之为改造社会、振兴国家的先决条件的观点，和梁启超等人极力夸大小说的社会作用一样，也是一种本末倒置的唯精神论的错误观念。尽管如此，他们能充分认识到戏剧的社会作用，由过去视戏剧为供人消遣的淫词俚曲提高到视戏剧有“左右一国之力”，能救国兴邦的一种艺术形式，应当说这是一个很大的进步。

二是积极探讨戏剧艺术的审美特征，这是“二十世纪大舞台”派文论家戏剧理论的又一重心。

近代戏剧之所以具有如此重大的社会作用，是因为它具有强烈的感动人心的艺术力量。中国传统戏剧作为一种融音乐、舞蹈和曲文为一体的视觉和听觉兼备的艺术，它具有通俗明白、易于感动人心的特点。柳亚子举乡村春秋报赛时的演剧活动为例说：“父老杂坐，乡里剧谈，某也贤，某也不肖，一一如数家珍；秋风五丈，悲蜀相之陨星，十二金牌，痛岳王之流血，其感化何一不受之优伶社会哉？”<sup>①</sup> 陈去病于此说得更加具体显豁：

举凡士庶工商，下逮妇孺不识字之众，苟一窥睹乎其情状，接触乎其笑啼哀乐、离合悲欢，则鲜不情为之动，心为之移，悠然油然，以发其感慨悲愤之思而不知；以故口不读信史，而是非了然于心，目未睹传记，而贤奸判然自别。通古

<sup>①</sup> 柳亚子《二十世纪大舞台·发刊词》，载《二十世纪大舞台》第 1 期。

今之事变，明夷夏之大防，睹故国之冠裳，触种族之观念，则捷矣哉。同化力之入之易而出之神也（闻当满清入关时，北方贩夫走卒类多有投河而死者，未始非由戏剧感人之故），由渲染然，其色立变，可不异夫！<sup>①</sup>

由于戏剧艺术的直观性，一般说它不受观众文化水平的限制，即使不识字之妇孺，也能同样受到戏剧艺术的感染，心为之动，情为之移，并从而受感化和教育。特别是在旧中国，多数劳动群众目不识丁，他们无力读史传和小说，却可以看戏。正因为戏剧具有这一特点，所以它易普及于下层社会；“欲救亡图存，非仅恃一二才士所能为也，必使爱国思想普及于最大多数之国民而后可”<sup>②</sup>。而“欲无老无幼，无上无下，人人能有国家思想，而受其感化力者，舍戏剧末由”<sup>③</sup>。这是由戏剧的直观性这一审美特点来论述戏剧易感人的道理。

有声有形，也是戏剧艺术特点之一。戏剧不仅作用于人的听觉，更重要的是作用于人的视觉，所以它具有绘声绘色的特点。曾孝谷、李叔同、欧阳予倩诸人在他们拟定的《春柳社演艺部专章》（1906）中说：“报章朝刊一言，夕成舆论，左右社会，为效迅矣，然与目不识丁者接，而用以穷。济其穷者，有演说，有图画，有幻灯（即近时流行影戏之一种）。第演说之事迹，有声无形，图画之事迹，有形无声，兼兹二者，声应形成，社会靡然而向风，其惟演戏欤？”<sup>④</sup> 戏剧与其他艺术形式相比，有它自己的艺

① 陈去病《论戏剧之有益》，载《二十世纪大舞台》第1期。

② 王钟麒《论小说与改良社会之关系》。

③ 王钟麒《剧场之教育》，载《月月小说》第2卷第1期。

④ 见阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》第635页。

术特点,它既有音乐、评话、演说的“声”,也具备美术、舞蹈的“形”,是音乐、舞蹈、文学和美术的综合艺术。近代文论家虽然对戏剧还没有这样全面的科学的认识,但他们已初步揭示了戏剧具有听觉艺术和视觉艺术兼备的审美特点。

对于戏剧审美特点认识较为深刻、阐述较为全面的是陈独秀(署名三爱)的《论戏曲》,他说:

戏曲者,普天下人类所最乐睹、最乐闻者也,易入人之脑蒂,易触人之感情。故不入戏园则已耳,苟其入之,则人之思想权未有不握于演戏曲者之手矣。使人观之,不能自主,忽而乐,忽而哀,忽而喜,忽而悲,忽而手舞足蹈,忽而涕泗滂沱,虽些少之时间,而其思想之千变万化,有不可思议者也。故观《长坂坡》、《恶虎村》,即生英雄之气概;观《烧骨计》、《红梅阁》,即动哀怨之心肠;观《文昭关》、《武十回》,即起报仇之观念;观《卖胭脂》、《荡湖船》,即长淫欲之邪思;其他神仙鬼怪、富贵荣华之剧,皆足以移人之性情。由是观之,戏园者,实普天下人之大学堂也;优伶者,实普天下人之大教师也。<sup>①</sup>

戏剧之所以具有如此感人的力量,一方面由于它是一种舞台艺术,人们“最乐睹、最乐闻”。因为戏剧是通过视觉形象影响观众,具有一种直观性,最“易入人之脑蒂”,最易触发人的感情。另一方面,一入戏园,观众的感情便随着剧中角色感情的变化而

<sup>①</sup> 陈独秀《论戏曲》最初发表于《安徽俗话报》第11期(1904年9月10日),署名三爱,后他又将此文改成文言发表于《新小说》第2卷第2号(1905年3月),仍署名三爱。此处和后面的引文均据《新小说》本。

变化,也就是说,戏剧最易影响人的思想和性格、支配人的行动。观众会随着演戏的剧情发展,或激发其英雄气概,或生哀怨之心,或产生复仇之观念,或生淫欲之邪思等等。所以陈独秀最后说:“由是观之,戏园者,实普天下人之大学堂也;优伶者,实普天下人之大教师也。”当然,近代文论家对戏剧审美特点的认识还比较肤浅,也缺乏理论色彩,基本上停留在戏剧感人原因的表象描述,缺乏深刻的艺术分析和理论阐述。

三是努力探讨戏剧的改革新问题,这是“二十世纪大舞台”派戏剧理论的另一重点。

在近代戏剧理论家们看来,戏剧既然有这么大的感染力,有这么重大的社会作用,它关系着世俗民风,关系着国家的前途命运,也关系到戏剧艺术的发展与建设,而当时的戏剧已严重地脱离现实,内容的陈旧与形式的僵化,是近代传统戏剧(指传奇和杂剧)的致命伤。“二十世纪大舞台”派的文论家从要求戏剧为传播新思想、为资产阶级民主革命运动服务出发,大声疾呼要进行戏剧革新,它既是近代“戏剧改良”运动的舆论先导,也是这一运动的理论主题。

戏剧为什么要革新呢?内容上不适应社会的发展和资产阶级民主革命的需要是其最主要的一点。柳亚子说:“万族疮痍,国亡胡虏,而六朝金粉,春满红山。覆巢倾卵之中,笺传《燕子》,焚屋沉舟之际,唱出《春灯》。世固有一事不问、一书不读而鞭丝帽影、日夕驰逐于歌衫舞袖之场,以为社国之俱乐部者。……”<sup>①</sup>处于民族危亡之际,日夕演《燕子笺》和《春灯谜》之类的戏剧,使国人沉溺于灯红酒绿、醉生梦死之中,除了消磨人的壮志和积极进取精神外,是不会有什助益的。这种认识,对于

<sup>①</sup> 柳亚子《二十世纪大舞台·发刊辞》,载《二十世纪大舞台》第1期。

戏剧艺术功能的理解是狭窄了点,但在民主革命运动蓬勃发展的当时,这种提法还是可以理解的。

近代戏剧革新主要集中在戏剧题材上。因为题材问题,向来是文艺创作中的重要问题。戏剧革新的关键是戏剧题材,亦即剧本思想内容是否符合现实的需要,这点是多数理论家的共识。他们说:

故欲善国政,莫如先善风俗,欲善风俗,莫如先善曲本。曲本者,匹夫匹妇耳目所感触易入之地,而心之所由生,即国之兴衰之根源也。<sup>①</sup>

把曲本的改良,视为“国之兴衰之根源”,仍是颠倒了物质与精神关系的说法,但由此亦可见当日戏剧理论家对剧本改良的重视。

关于戏剧内容的革新主要有如下几点:

第一,提倡结合现实斗争,编写服务于民主革命的剧作。柳亚子在《二十世纪大舞台·发刊辞》中说:“今以《霓裳羽衣》之曲,演玉树铜驼之史,凡扬州十日之屠,嘉定万家之惨,以及虏酋丑类之悖淫,烈士遗民之忠荃,皆绘声写影,倾筐倒篋而出之;华夷之辨既明,报复之谋斯起,其影响捷矣。”面向现实,反映当代政治生活中的重大事件,是戏剧题材革新的一个重要方面。如以邹容入狱为题材的《革命军》(浴血生著),以皖浙起义失败、徐锡麟和秋瑾被杀为题材的《苍鹰击》(伤时子著)、《皖江血》(孙雨林著)、《轩亭秋》(吴梅著)、《碧血碑》(龙禅居士著),以提倡女权为内容的《松陵新儿女杂剧》(柳亚子著),以谱写为争取路权而殉难的《鄂烈士殉路》(吴趼人著),以及《火烧大沙头》(黄鲁逸

<sup>①</sup> 欧集甲《观戏记》,见阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》第72页。

编)《声声洞》(潘达微编)等,均是为配合当时政治斗争和重大事件而编写的剧作。

第二,编写具有民族思想和爱国精神的历史剧。陈去病说:“或编明季稗史,而演汉族灭亡记;或采欧、美近事,而演维新活历史,随俗嗜好,徐为转移,而潜以尚武精神、民族主义一一振起而发挥之,以表厥目的;夫如是,而谓民情不感动,士气不奋发者,吾不信也。”<sup>①</sup>前者如写明代抗清英雄郑成功的《海国英雄记》(浴日生著)、写张煌言的《悬杳猿》(祈黄楼主著)、写瞿式耜的《风洞山》(吴梅著)等,以历史故事或中国历史上的英雄豪杰为题材,结合现实斗争,赋予剧作以新的思想,以此来教育人民,为当前的政治斗争服务,这正是革命历史剧的教育功能。陈独秀在论及“宜多新编有益风化之戏”时说:“以吾侪中国昔时荆轲、聂政、张良、南霁云、岳飞、文天祥、陆秀夫、方孝孺、王阳明、史可法、袁崇焕、黄道周、李定国、瞿式耜等大英雄之事迹,排成新戏,做得忠孝义烈,唱得激昂慷慨,于世道人心极有益。”<sup>②</sup>陈独秀也主张新编历史剧,通过古代的英雄豪杰、爱国志士来唤起观众的民族感情和爱国意识。

第三,编写外国资产阶级革命历史题材的剧作。柳亚子说:

吾侪崇拜共和,欢迎改革,往往倾心于卢梭、孟德斯鸠、华盛顿、玛志尼之徒,欲使我同胞效之;……今当捉碧眼紫髯儿,被以优孟衣冠,而谱其历史,则法兰西之革命,美利坚之独立,意大利、希腊恢复之光荣,印度、波兰灭亡之惨酷,

① 陈去病《论戏剧之有益》,载《二十世纪大舞台》第1期。

② 三爱《陈独秀》论戏曲》,载《新小说》第2卷第2号。

尽印于国民之脑膜，必有观然兴者。<sup>①</sup>

箸夫也说：

复取西国近今可惊、可愕、可歌、可泣之事，如波兰分裂之惨状、犹太遗民之流离、美国独立之慷慨、法国改革之剧烈，以及大彼得之微行、梅特涅之压制、意大利之三杰、毕士麦之联邦，一一详其历史，摹其神情，务使须眉活现，千载如生。彼观者激刺日久，有不鼓舞奋迅，而起尚武合群之观念，抱爱国保种之思想者乎？<sup>②</sup>

选用西方历史题材，通过西方资产阶级革命家的舞台艺术形象来激发中国青年的民主思想、爱国感情和尚武精神，鼓舞人们投身民主革命的洪流，正是编写这类戏剧的目的。在这种理论的倡导下，这方面的剧作也有一些。著名的有写希腊革命历史的《唤国魂》（雪著）、写法国资产阶级革命女英雄罗兰夫人的《血海花》（玉瑟斋主人<sup>③</sup>著）、写波兰亡国事的《姊妹从军》（磨厉著）、写波兰与土耳其开战兵败乞和的《瓜种兰因》（汪笑侗编），以及春柳社改编的话剧《黑奴吁天录》、《热血》、《鸣不平》等，这些都是借用外国历史题材以宣传资产阶级民主革命和民主、自由思想的剧作。《黑奴吁天录》对唤醒被压迫人民的抗争意识、激发中国人民的民族感情具有积极的现实意义。

① 柳亚子《二十世纪大舞台·发刊辞》，载《二十世纪大舞台》第1期。

② 箸夫《论开智普及之法首以改良戏本为先》，见阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》第61页。

③ 即麦仲华。

近代戏剧革新,固然主要集中在戏剧的思想内容方面,同时也涉及到艺术形式。但论述欠充分,只是点到而已。其一是改革音乐;其二是“采用西法”。

关于改革音乐,戏剧理论家们从今乐胜于古乐立论,认为“奏以古乐,言语曲调与今异,亦必使人生厌,而现之西皮、二簧均用官话,人皆能知之,故遂易感人矣”。在当时来讲,主要是改造昆曲,发展皮黄和梆子声腔。《观戏记》的作者欧集甲以广东外江班与广东班演戏的声腔为例说:“外江班能变新腔,令人神旺;广东班徒拘旧曲,令人生厌,宜其败也。”<sup>①</sup>变则存,不变则亡,这是一切艺术的发展规律,何独戏曲音乐为然?

中国旧戏如能“采用西法”,借鉴西方戏剧的艺术技巧,加以消化运用,当有助于中国传统戏剧艺术技巧的提高。但当时的所谓“采用西法”,用陈独秀的话说,就是“戏中有演说,最可长人之见识,或演光学、电学各种戏法,则又可练习格致之法”<sup>②</sup>。陈独秀的这种理论导向,助长了当时戏剧中的说教成分。剧中人物冗长的演说和对话,成了改良戏剧一时的风尚。殊不知这是违犯艺术规律的。至于“演光学、电学各种戏法”,如果是把光学和电学用于舞台艺术,如灯光、布景,是有意义的,春柳社就主张演旧派戏“场面布景必须改良”<sup>③</sup>,但如果把它们视为“戏法”,则又与舞台艺术的要求大相径庭。

提高戏剧演员的素质,也是戏剧改革一项重要内容。“二十世纪大舞台”派文论家为了肯定戏剧的社会作用和文学地位,严

① 欧集甲《观戏记》,见阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》第71页。

② 三爱(陈独秀)《论戏曲》,载《新小说》第2卷第2号。

③ 《春柳社演艺部专章》,见阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》第636页。

肃地批判了中国传统思想中鄙视演员、视演戏为贱业的错误观点,但他们同时也提出,艺人应自尊自爱,并努力提高业务素质 and 表演水平。陈独秀说:泰西各国“以优伶与文人学士同等”<sup>①</sup>,其所从事的事业与风俗教化有极大关系,必须努力提高自身的水平。箸夫举广东程子仪的戏改为例说:“仪招青年子弟数十人,每日于教戏之外,间读浅近诸书,并灌以普通知识,激以爱国热诚,务使人格不以优伶自贱。”<sup>②</sup>有的还举西方的事例说:“欧美优伶,靡不学博洽多闻,大儒愧弗及;日本新派优伶,泰半学者。”<sup>③</sup>以此来勉励和要求中国戏剧演员要加强自身修养。另一方面,戏剧作为一种舞台艺术,演出占有极其重要的地位。要使演出能达到“摹其神情,务使须眉活现,千载如生”的水平,没有一定的文化素养和舞台实践经验是办不到的。所以加强演员的自身修养,努力提高演技,实在是戏剧改革中最重要的环节之一。

戏剧题材和戏剧形式的革新,以及加强演员的自身修养,是近代戏剧改良中所涉及的三个主要方面。

“二十世纪大舞台”派的戏剧理论与同时期的小说理论相较,理论色彩较差,探讨的问题也没有小说理论那样系统和深入,这是因为稍前“新小说”派的文论家主要集中于小说理论的探讨,而对戏剧理论涉及较少。戏剧理论的建设主要集中在《二十世纪大舞台》创刊之后,而此刊仅出两期又停刊,所以内容显得比较单薄。同时在理论上也有不少偏颇,如过分夸大戏剧艺

① 三爱(陈独秀)《论戏曲》,载《新小说》第2卷第2号。

② 箸夫《论开智普及之法首以改良戏本为先》,见阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》第61页。

③ 《春柳社演艺部专章》,见阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》第635页。

术的社会功能,这点前面已经指出。再如,在戏剧理论中仍残存着封建色彩,对于描写爱情的戏剧,有时不加区别地以淫戏视之,即其表现之一。此外,“二十世纪大舞台”派对于戏剧形式(包括舞台艺术)的探讨尤其显得肤浅。他们对戏剧的革新往往侧重于内容,而于艺术形式问题重视不够,这一方面因为他们大多于戏剧艺术是外行(如陈去病、陈独秀等人)。另一方面,“二十世纪大舞台”派的理论家,把“戏剧改良”仍视为和“诗界革命”一样,主张所谓“旧瓶装新酒”,即以旧形式表现新内容,因而忽视了对戏剧艺术形式的革新与探索。这是近代戏剧理论建设的一个主要弱点。尽管如此,“二十世纪大舞台”派在戏剧理论方面的探索和努力,对于提高戏剧的社会作用和文学地位,对于推动近代“戏剧改良”运动的健康发展,以及对近代戏剧理论建设都具有积极的意义。

## 第八章 戏剧文体的嬗变

中国戏剧由古典戏曲过渡到现代型的话剧，即使从元杂剧算起大约也经过了六七世纪。古典戏剧自元杂剧、南戏而明代的传奇、杂剧，曾出现辉煌的局面，产生了众多不朽的剧作，关汉卿的《窦娥冤》、王实甫的《西厢记》、汤显祖的《牡丹亭》、洪昇的《长生殿》、孔尚任的《桃花扇》、黄燮清的《帝女花》，都是享有世界声誉的剧目。清代中叶之后，作为传统戏剧的传奇和杂剧日渐衰落。内容上的陈旧、形式上的程式化，使它逐渐丧失其艺术活力。鸦片战争后，一些剧作家为了使戏剧创作适应时代变化的需要，开始改变自己的审美选择和美学观念，力图使创作面向现实，于是出现了《居官鉴》（黄燮清著）、《银汉槎》（李文瀚著）、《空山梦》（范元亨著）、《招隐居》（钟祖芬著）等剧作。但这时的多数剧作由于创作意识和审美理想的局限，仍然走着传统戏曲创作的老路。内容与时代脱节，形式的日趋僵化使传奇和杂剧创作步

入低谷。二十世纪初,随着近代戏剧改良的出现,传奇和杂剧又出现了短期的复苏,创作了不少紧密配合资产阶级民主革命运动的剧作。但这批剧作者,除极少数人(如吴梅)外,大多是戏剧的门外汉,不通音律,也不大懂戏剧艺术,致使这部分剧作几乎完全不符合传奇杂剧的艺术体制,也绝少能在舞台上演,只可作为人们案头阅读的唱本。

在近代戏曲改良中,真正使戏剧“由案头、报刊转向舞台的,则是当时的京剧和地方戏”<sup>①</sup>。由于京剧和地方戏来自民间,丰富多彩、积极健康的内容,生动活泼、喜闻乐见的艺术形式,优美动听的唱腔,使它们赢得了广大人民的喜爱。京剧和地方戏各具特色,齐放异彩,在近代形成了百花争艳的局面。它们是近代戏剧中最值得珍视的部分。不过,京剧和地方戏就其创作方法、表现模式和艺术风格而论仍属于传统戏曲的范型,而真正独辟蹊径、具有与传统戏曲完全不同艺术体系的是初期的话剧(也称新剧、文明戏)。它以语言和动作为主要表现手段,采用分场分幕的编剧方式,并配以写实的化妆、服装、布景、道具、照明,以表现近代的社会生活、政治斗争和历史故事<sup>②</sup>,或编译外国戏剧作为上演剧目,这就是二十世纪在近代戏剧改良的推动和外国戏剧的影响下诞生的初期话剧。

## 一 传统戏曲的嬗变

随着近代文学革新运动的发展,改革戏剧的要求也越来越

<sup>①</sup> 《中国近代文学大系·戏剧集》第9页,上海书店1996年版。

<sup>②</sup> 参见田汉《中国话剧艺术发展的路径和展望》,见《中国话剧运动五十年史料集》第1辑第3页,中国戏剧出版社1985年版。

迫切。首先是传统戏曲(指传奇和杂剧,下同)的蜕变。道、咸之后,传奇杂剧已开始发生变化,一是注意反映时代内容,二是曲律的解放。二十世纪初,受“诗界革命”、“文界革命”、“小说界革命”的影响,“戏剧改良”已成为大势所趋。戏剧已朝着迅速反映时代内容、摆脱曲的格律束缚,以及对白日趋口语化和舞台动作向着写实的方向发展。1902年,梁启超在《新民丛报》创刊号上发表了《劫灰梦传奇》,揭开了近代“戏剧改良”的序幕。他借剧中人物杜撰的口说:“你看从前法国路易第十四的时候,那人心风俗不是和中国今日一样吗?幸亏有一个叫福禄特尔,做了许多小说戏本,竟把一个国的人从睡梦中唤起来了。想俺一介书生,无权无勇,又无学问可以著书传世,不如把俺眼中所看着那几桩事情,俺心中所想着那几片道理,编成一部小小传奇,等那大人先生、儿童走卒,茶前酒后,作一消遣,总比那《西厢记》、《牡丹亭》强得些些,这就算我尽我自己面分的国民责任罢了。”<sup>①</sup>接着,他又创作了《新罗马传奇》和《侠情记传奇》,谱写西方资产阶级革命史。《新罗马传奇》在体制、格律上均有一定的突破。梁氏这三个剧本系近代传奇、杂剧革新的先声。

在《二十世纪大舞台》的倡导下,近代“戏剧改良”运动出现了新高潮,大批反映近代重大政治事件的戏剧作品(主要是传奇和杂剧)如以邹容入狱为题材的《革命军》(浴血生著,1903),以皖浙起义失败和徐(锡麟)、秋(瑾)殉国为题材的《苍鹰击》(伤时子著,1907)、《轩亭秋》(吴梅著,1907),以反美华工禁约为题材的《海侨春》(南荃居士著),均是配合当时政治运动和迅速反映社会现实的作品,在当时产生了很大的社会反响。即以秋瑾殉国为例,谱成戏剧(指传奇、杂剧)的不下八九种,除已提到的外,

<sup>①</sup> 梁启超《劫灰梦传奇·楔子》。

尚有《六月霜》(嬴宗季女著,1907)、《轩亭冤》(湘灵子著,1907)、《皖江血》(孙雨林著,1907)、《娲皇魄》(王缵生著,1907)、《轩亭血》(啸庐著,1908)、《侠女魂》(蒋景緘著,1909)、《秋海棠》(悲秋散人著,1912)。在秋瑾牺牲的当年,即写出传奇、杂剧五六种,而湘灵子《轩亭冤》的创作,在秋瑾殉国后三个月即告成。<sup>①</sup>由此可以看出当时剧作家可贵的政治热情以及革命的责任感和使命感。剧作家自觉地以戏剧为武器,积极配合当时的民主革命运动,是近代“戏剧改良”运动的一个显著特点。

以历史上反抗异族统治的民族英雄和斗争故事为题材,宣传民族思想,弘扬爱国精神,是这时期传统戏曲内容革新的又一重要方面。如写岳飞抗金的《黄龙府》(幽并子著,1904),写文天祥抗元的《爱国魂》(筱波山人著,1908)和《指南梦》(孤著),写郑成功抗清的《海国英雄记》(浴日生著,1906),写民族英雄张煌言、瞿式耜的《悬岙猿》(洪棟园著,1907)和《风洞山》(吴梅著,1905),写抗清爱国将领史可法殉国的《陆沉痛》(无名氏著,1903)这些剧作虽然是写历史题材,实际上贯注着强烈的革命现实主义精神,剧中的民族英雄形象,以及他们英勇顽强的战斗精神和崇高的民族气节,激励着无数革命青年和爱国志士投身于当时民主革命的洪流,对于增强人民的民族意识和反封建专制的战斗精神,均具有积极的作用。剧作家们礼赞古代英雄豪杰,正是为当时的革命现实服务。诚如马克思所说:“请出亡灵来给他们以帮助,借用它们的名字、战斗口号和衣服”;“演出世

<sup>①</sup> 作者湘灵子有诗《丁未九月九日 轩亭冤传奇 告成因题七绝八首于后》可证。丁未,系光绪三十三年(1907)。见阿英《晚清文学丛钞·传奇杂剧卷》上册第142页,中华书局1962年版。

界历史的新场面”。<sup>①</sup> 古为今用,以历史剧服务于现实斗争,是这时期传统戏曲内容革新的又一特点。

谱写西方资产阶级革命历史的题材,藉以宣传资产阶级民主革命和民主、自由、平等思想,也是这时期传统戏曲内容革新的又一重点。这类剧作有:写希腊革命历史的《唤国魂》(雪著)、写法国罗兰夫人的《血海花》(玉瑟斋主人著,1903)、写日本维新爱国志士故事的《海天啸》(刘钰著,1906)、写古巴学生爱国运动的《学海潮》(春梦生著,1903)。把外国资产阶级历史故事编成戏剧,使其英雄豪杰活动于中国舞台,从此中国戏剧舞台上又增添了碧眼红发的英雄、女杰。这些全新的舞台艺术形象的出现,是中国戏剧史上所未有过的现象,它不仅丰富了中国戏剧的舞台形象系列,而且也激励着中国青年以意大利三杰、日本维新志士和法国罗兰夫人为榜样,奋然兴起,投身革命。

假托童话和寓言故事宣传爱国主义和民族思想,也是这时期传奇和杂剧题材的一个方面。最突出的是洪炳文(棟园)编写的《警黄钟》和《后南柯》。这两个剧本系姊妹篇,借蜂类、蚁国团结一致、抵抗外侮并取得胜利的结果,宣传反侵略和救亡图存的爱国思想。作者在《警黄钟·自序》中说:“其事则子虚乌有,其义则风人托兴之旨。……使观者恍然于黄种之受制白种,殆如黄蜂之受困胡蜂,而急思有以挽回之,振作之,……彼蜂群尚如此,而况人群?”此言虽小,可以喻大;一杵蒲牢,发人深省,故名之曰‘警钟’。警钟之编,为黄种而作也,故名之曰《警黄钟》。《后南柯》其命意同,借‘大水将至,蚁犹之避’,而警告观众‘大祸(亡国灭种)将至,而人不知惧’。这类作品在祖国遭受外敌侵略、民

<sup>①</sup> 马克思《路易·波拿巴的雾月十八日》,见《马克思恩格斯选集》第1卷第603页。

族危亡日深之际,是具有现实教育意义的。

在这时期的传奇杂剧中,还有几部是以武昌起义和反袁斗争为题材的作品,其代表性的剧作是无着的《翩鸿记》、姜继襄的《松坡楼》、《汉江泪》和《金陵泪》(收入《劲草堂曲稿》)。《翩鸿记》写一对满怀激情、投身于革命洪流的青年男女在辛亥革命失败后的苦闷心情。姜继襄的《劲草堂三部曲》是写武昌起义和反袁斗争的。《松坡楼》写著名将领蔡锷护国讨袁和名妓小凤仙的故事,英雄美人,颇为激动人心。《汉江泪》以武昌起义为题材,前半部分描写武昌起义的雄伟场面,后半部分借梦境展现五十年后新武汉的繁华景象。《金陵泪》写二次革命时南京三次反袁独立的经过。这两个剧本在艺术上也有特色,即将叙事和代言相结合,增强了作品的叙事因素。剧作家将叙事、议论与抒情融为一体,这种手法与德国著名戏剧家布莱希特的叙事体戏剧有相似之处。<sup>①</sup>

这时期的传奇、杂剧,内容是极丰富的,除上面提到的几大类外,还有揭露沙俄侵略黑龙江的《非熊梦》(陈季衡著,1904),揭露清统治阶级罪恶的《安乐窝》(静庵<sup>②</sup>著,1904)和《鬼磷寒》(寰镜庐主人著,1904),谱写妇女解放的《同情梦》(挽澜<sup>③</sup>著,

<sup>①</sup> 参见梁淑安《近代传奇杂剧艺术谈》,见《中国近代文学研究》第2辑第83页,广东人民出版社1985年版。

<sup>②</sup> 静庵和下面的寰镜庐主人均系孙寰静,字静庵,号寰镜庐主人,江苏无锡人,是《警钟日报》和《二十世纪大舞台》的记者,也是《二十世纪大舞台》发起人之一。

<sup>③</sup> 即陈伯平(1885—1907),原名师礼,改名陈渊,字墨峰,又字伯平,别署白薄、光复子、挽澜、挽澜女士,浙江会稽(今绍兴)人。1907年因与徐锡麟发动安庆起义,殉难。他是辛亥革命时期的青年作家,著有小说《海外扶余》、《女英雄独立传》及《法国女英雄弹词》。

1904)和《女中华》(大雄<sup>①</sup>著,1904)等,这里不一一评述。郑振铎对这时期的传奇杂剧评价很高。他说:“晚清戏曲,皆激昂慷慨,血泪交流,为民族文学之伟著,亦政治戏曲之丰碑”<sup>②</sup>。

随着这时期传奇、杂剧内容的革新,在艺术形式上自然地也发生了一系列变化:

一是传奇、杂剧和杂剧体制的逐渐融合。在这时期,传统戏曲虽尚有传奇与杂剧之分(如传奇《血海花》和杂剧《海天啸》),但它们从折数(出)到宫调曲牌、曲律已经完全失去了杂剧、传奇这两种艺术体制严格的概念和要求。杂剧的传奇化、传奇的杂剧化及其相互影响虽在近代之前已经存在,但传奇和杂剧的融合乃至杂剧、传奇体制的消亡则完成于近代。

二是传奇、杂剧体制本身也发生了若干变化。比如传奇必须生、旦俱全,而林纾写的三种传奇《蜀鹃啼》、《天妃庙》、《合浦珠》却绝无一旦,这在明清传奇中是未曾有过的现象。再如洪炳文的传奇《后南柯》则有旦无生,这也不符合传奇生、旦俱全的体制。梁启超的传奇《新罗马》第一出《楔子》“副末古貌仙装上”,这就打破了传奇第一出必须正生、正旦出场的惯例,故第一出末尾扞虱谈虎客批注云:“凡曲本第一出必以本书主人公登场,所谓正生、正旦是也。惟此书则不能,因主人公未出世以前,已有许多事应叙也,于是乎曲本之惯技乃穷。既创新格,自不得依常例矣。”扞虱谈虎客认为首让副末出场,乃系“创新格”,打破“常例”。再以近代著名曲家吴梅的传奇《风洞山》而论,该剧虽有

<sup>①</sup> 即高增(1881—1943),字卓庵,号佛子,别署大雄、秋士、觉佛、岫云、筠庵、东亚愤人等,江苏金山(今上海市)人,系南社著名诗人高旭之弟,曾创办《觉民》杂志。

<sup>②</sup> 转引自阿英编《晚清戏曲小说目·叙记》第4页,上海文艺联合会出版社1954年版。

生、旦(王开宇、于绀珠),也有一段才子佳人的故事,但他们不是剧中主角,该剧是以瞿式耜、张同敞的反清斗争为主线,这便打破了传奇一向以生、旦为主人公的惯例。这说明新题材、新内容和现实生活的需要促使着近代传奇体制上的变化。

三是曲白的比重明显倾斜,即曲的比重减少和白的比重增多,有的戏曲某些场次竟无一曲而完全代之以说白。比如洪炳文《警黄钟》中的第四出《醉梦》,全出以副净丑末等上场,而竟无一曲。原来在传奇、杂剧中处于宾白地位的说白(一般只用于介绍人物)已经跃居作品中表现重要情节的地位。同时,这种说白也非原来的骈体韵白,而大多采用口语。曲、白比重的倾斜以及说白的作用和语言特色的变化,是近代传统戏曲向现代戏剧(如文明戏)转化的主要条件之一。

四是曲律的解放。这时期的传奇、杂剧虽然还保留着宫调和曲牌的形式,实际上已不按曲牌的要求谱曲,即所谓不合律。有些戏剧批评家认为:这种现象的产生是由于近代戏剧家多不通音律的缘故。比如吴梅就说:“自逊清咸、同以来,歌者不知律,文人不知音,作家不知谱,正始日远,牙旷难期。”<sup>①</sup>但这只是问题的一个次要方面,更主要的乃是时代使然。随着内容的革新和表现时代内容的需要,剧作家很自然要冲破曲律的束缚。曲律的解放乃是戏剧革新在音乐体制上的必然趋向,也是传奇体制最终消亡和向现代戏剧过渡的标志之一。

五是在表演艺术上,中国传统戏曲中程式化的表演逐渐为日常生活动作所代替。在这时期的传奇杂剧中,作者对演员表演、动作的提示已明显地具有写实的特征。如“四杂扮工匠荷锄

<sup>①</sup> 吴梅《曲学通论·自叙》,见《吴梅戏曲论文集》第259页,中国戏剧出版社1983年版。

随上”<sup>①</sup>；杂带丑、小旦等十人蓬头跣足披枷带锁上”<sup>②</sup>；众男女杂上，互相见握手接吻介”<sup>③</sup>，这是近代传奇、杂剧在表演艺术上一个很大的变化，也是近代戏剧由以表意为主向以写实为主嬗变的主要标志之一。同时，由于近代传奇、杂剧受西方文化的影响，在服装、道具和化妆上又呈现出新的特色。一些描写西方历史的传奇和杂剧，舞台上出现了紫髯碧眼的外国人，他们或穿“燕尾礼服，胸前遍悬宝星”<sup>④</sup>，或“乘马提洋枪上”<sup>⑤</sup>，其道具则有《圣经》、十字架、洋枪、雪茄、怀表等。多数传奇、杂剧虽非外国题材，也鲜明地带有中西文化交融的特色，如“旦日本女装，持倭刀，扮秋竞雄上”<sup>⑥</sup>；“场上放烟火，做汽车抵埠介，生西装乘汽车上”<sup>⑦</sup>；“行握手礼毕，分下”<sup>⑧</sup>。这类服装、道具、动作，都是以前的传奇、杂剧少有或从未有过的。

这时期的传奇和杂剧处在变的过程中，旧的形式逐渐消亡，但新的戏剧形式并未出现，故这时期的传统戏曲明显地存在很多弱点。用黑格尔的话说，就是一种过渡性的“缺陷”，因为“刚离开发展的前一阶段而还不能达到下一阶段”<sup>⑨</sup>，故这种改良中的传奇和杂剧在艺术形式上必然有很多缺陷：

首先，剧本的艺术性普遍不高。有些戏剧缺乏构成戏剧基本情节的戏剧冲突和戏剧动作，人物形象呆板，无神采。比如横

① 《维新梦·建路》。

② 《新罗马·党狱》。

③ 《新罗马·初革》。

④ 《新罗马》第一出。

⑤ 《断头台》第二出。

⑥ 《六月霜·鸣剑》。

⑦ 《苍鹰击·羨邻》。

⑧ 《苍鹰击·割爱》。

⑨ [德]黑格尔《美学》第2卷第102页，商务印书馆1986年版。

江、健鹤的《新中国传奇》、浴血生的《革命军传奇》,虽名为“传奇”,实则是一出或两出的短剧,平铺直叙,完全是事件过程枯燥的展示。吴梅曾经批评《革命军传奇》说:剧中的“邹慰丹上台至下场,坐也不坐,动也不动,耍也不耍。张着口,一口气唱到下场,仅叹了数口气完结了。排场之不讲究,如此其极”<sup>①</sup>。再如无名氏著的《少年登场杂剧》,全剧只一出,基本上缺乏故事情节,一少年上台演唱一番痛诋维新、投身革命的唱词,搞得“舌儿焦,唇儿敝”;“苦心演说兴亡调”,便告结束。这种戏剧实则是“化妆的演说”,感染力自然也不会太大。惜秋、旅生合著的《维新梦传奇》也有类似的缺点。

其次,是政治说教太重,或通过剧中人物的长篇演说,或通过政治事件过程的展示,以此来增强作品的宣传作用和政治色彩,却忽略了戏剧艺术的基本特征。没有戏剧冲突,就没有戏剧艺术;没有活生生的艺术形象,戏剧就没有生命力。这时期有些剧作者,不是遵循戏剧创作的艺术规律进行构思,而是以政治说教或图解主题代替艺术创造,其结果是多数作品说教性、战斗性有余,形象性、戏剧性、文学性不足。尽管这时期的传奇、杂剧数量不算少,除少数剧作(如吴梅的《风洞山》、叶楚傖的《落花梦》、嬴宗季女的《六月霜》、洪炳文的《悬蚕猿》等)写得较好外,多数剧本质量不高。

这时期的剧作多为案头剧本,很难搬上舞台。当时的剧作家,如陈天华(星台)、陈伯平(挽澜)、浴血生等人于戏剧并不内行,对舞台艺术较生疏,大多不通音律,因此他们的作品很难演出。作为一个案头剧本,读之颇能激动人心,也产生了很大的宣传效应;但倘若搬上舞台,则困难较多,所以这时期的传奇、杂剧

<sup>①</sup> 吴梅《复金一书》,载《二十世纪大舞台》第2期(1904)。

演出率甚低,不少作品都未曾搬上舞台。而且有些作者开始也未必考虑到演出;但既然报刊可以发表(这是近代剧作家的幸运,古代剧作家无此条件),它本身就具有了一定的影响,像浴血生的《革命军传奇》在《江苏》第6期发表后,对于扩大“苏报案”的影响和宣传邹容的革命精神,均发挥了很大作用。

第三,忽视戏剧的语言艺术。如人物语言千人一腔,缺乏个性色彩,且多长篇议论(有些议论是脱离剧情的长篇演说),在戏剧中加演说,在当时是一种颇为时髦的文学现象。近代有些戏剧理论家就曾著文提倡,如三爱(陈独秀)在《论戏曲》中就说:“戏中有演说,最可长人之见识。”又如许多曲文不合律。前已说过,曲律的解放本是近代传统戏剧发展的必然趋势,这应当肯定,但正如任何事物都有正反两方面一样,曲文不合律也造成了演唱上的困难,并在某些程度上破坏了戏曲语言的音韵美。

尽管本时期的传奇、杂剧艺术上具有很多弱点,但在近代“戏剧改良”运动中它毕竟形成了自己的艺术特色,而这些艺术特色对于传统戏曲向现代戏剧的过渡具有不可忽视的影响。

## 二 地方戏的争艳与京剧的辉煌

清代中叶之后,随着昆曲的日渐衰落,地方戏曲却以它旺盛的生命力茁壮地成长起来了。昆曲也有过自己的光辉历史,它本起源于民间,在明代嘉靖年间经魏良辅吸取海盐腔、弋阳腔的音乐并加工提高后,影响逐渐扩大。由于昆曲曲调细腻宛转、优美动人,配以笛、管、笙、琶伴奏,悠扬悦耳,荡人心扉。昆曲表演上载歌载舞,舞蹈性强,又有《浣纱记》、《鸣凤记》等新剧目上演,流丽动听、柔曼悠远的昆曲深受广大群众欢迎,到万历年间,已是“四方歌者,皆宗吴门”了。历经无数民间艺人的创造,昆曲积

累了丰富的艺术经验,形成了完整的表演体系,至明末昆曲进入鼎盛时期,亦为贵族阶级所赏识。迨清代中叶,由于日久年深,昆曲由趋向规范化、程式化,进而走向僵化。严格的曲牌,一成不变的格律,冗长松散的结构,才子佳人、千篇一律的内容,华丽典雅、脱离生活的词藻,使它逐渐失去了生命力。诚如瞿秋白所说:“昆曲里面,早就给贵族绅士的文人,填塞了一大堆一大堆牛屎似的‘逗钉’进去,……昆曲已经被贵族绅士霸占了去,成了绅士等级的艺术。”<sup>①</sup>与此相反,地方戏却以浓郁的生活气息、优美动人的表演和高亢激昂、变化自如的声腔赢得了广大群众的喜爱。

面对地方戏的日益兴盛,清王朝统治阶级则采取了分化、禁演等高压政策。他们一方面大力抬高昆曲的地位,称其为“雅部”,另一方面又极力打击、排挤地方戏,把它称为“花部”<sup>②</sup>或“乱弹”,以形成“雅部”与“花部”的对立,并对“花部”加以诋毁:“声音既属淫靡,其所扮演者非狭邪<sub>婬</sub>褻,即怪诞悖乱之事,于风俗人心殊有关系。”<sup>③</sup>更有甚者,朝廷公开严令禁止地方戏上演。1978年(嘉庆三年)有“圣谕”云:

① 瞿秋白《乱弹·代序》,见《瞿秋白文集·文学编(一)》第348页,人民文学出版社1985年版。

② “花部”、“雅部”之分,较早见于吴太初《燕兰小谱》(1785)和清代李斗《扬州画舫录》(1795)。《燕兰小谱》卷五《新城北录下》云:“今以弋阳、梆子等曰花部,昆腔曰雅部。《扬州画舫录》云:‘花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调,统谓之乱弹。’”

③ 苏州老郎庙《钦奉谕旨给示碑》,转引自邬国平、王镇远《清代文学批评史》第782页,上海古籍出版社1995年版。

除昆、弋<sup>①</sup> 两腔仍照旧准其演唱外,其余乱弹、梆子、弦索、秦腔等戏,概不准再行演唱。所有京城地方,着交和坤严查饬禁;并着传谕江苏、安徽巡抚,苏州织造,两淮盐政,一体严行查禁。<sup>②</sup>

尽管清王朝以“圣谕”来禁止地方戏的演出和发展,但在民间人民却以自己的审美判断和喜爱,十分欢迎这种扎根于民间、具有广泛群众基础和平民百姓喜闻乐见的戏剧——地方戏。据清人记载,民间“所好,惟秦声、啰、弋,厌听吴骚,闻歌昆曲,辄哄然散去”<sup>③</sup>。可见封建统治阶级及其士大夫与劳动人民的爱好是多么不同。另一方面也说明,昆曲已失去它的剧坛优势,而地方戏却如雨后春笋般茁壮成长起来。诚如瞿秋白所形容的:“不知怎么一来,在同光之世,我们就渐渐,渐渐的听着那昆曲的笙笛声离得远了,远了,一直到差不多听不见。而‘不登大雅之堂’的乱弹——皮簧,居然登了大雅之堂。”<sup>④</sup>

所谓地方戏,从声腔上来讲主要指昆山腔以外的梆子腔、弋阳腔、二黄调。一般说,这些声腔的风格较昆山腔高亢粗犷,语言也较质朴通俗。清中叶之后,社会比较安定,商品经济有了很大的发展,市民阶层也日益扩大,与此相适应,地方戏曲也有了

① 弋阳腔亦属“花部”声腔,起源于民间,但它进入北京较早。由于它能博采众长,清初北京的弋阳腔又称“京腔”,这说明它已受到清统治者的赏识。这样,弋阳腔便逐渐从“花部”中分化出来,成为统治阶级所允许的声腔之一。

② 苏州老郎庙《钦奉谕旨给示碑》,转引自邬国平、王镇远《清代文学批评史》第782页。

③ 《梦中缘传奇·序》,见蔡毅编《中国古典戏曲序跋汇编》(三)第1692页,齐鲁书社1988年版。

④ 瞿秋白《乱弹·代序》,见《瞿秋白文集·文学编(一)》第349页。

很大发展,曾引起一些有识之士的重视。焦循、李斗就是其中的代表。焦循《花部农谭·序》云:“花部原本于元剧,其事多忠孝节义,足以动人;其词直质,虽妇孺亦能解;其音慷慨,血气为之动荡。郭外各村,于二、八月间递相演唱,农叟渔父,聚以为欢,由来久矣。”

明末清初兴起的的地方戏发展到近代,成绩更加辉煌。据不完全统计,近代地方戏剧种有三百多个,剧目多达五万余,许多地方戏剧种在演员队伍、表演艺术、声腔音乐诸方面均趋成熟,出现了一批本剧种独具特色的优秀剧目,至今仍活跃在戏剧舞台上。著名的有河北梆子《秦香莲》、《宝莲灯》、《蝴蝶杯》,评剧《杨三姐告状》、《马寡妇开店》,上党梆子《三关排宴》,楚剧《葛麻》,晋剧《打金枝》,闽剧《炼印》,川剧《秋江》、《柳荫记》、《拉郎配》,桂剧《拾玉镯》,琼剧《搜书院》,豫剧《穆桂英挂帅》,柳子戏《孙安动本》,等等。近代地方戏曲具有浓郁的爱国思想和强烈的反抗精神,许多地方戏剧种都有以花木兰、杨家将、岳家军的故事为题材的剧目,像豫剧《木兰从军》与《穆桂英挂帅》、扬剧《十二寡妇征西》、秦腔《岳母刺字》、粤剧《苏武牧羊》等,都是家喻户晓的传统剧目。地方戏爱憎分明,态度明朗,扬善惩恶,伸张正义,如河北梆子《秦香莲》、淮剧《女审》演负心人终受惩罚。又如上党梆子《徐公案》、豫剧《唐知县审诰命》(又名《七品芝麻官》),前者演徐公锄子为民除害,后者演小小县官不畏强暴为民申冤,这类剧作为被压迫、被奴役、被污辱的普通百姓申冤除害,大快人心,深受人民欢迎。地方戏中有些生活小戏也脍炙人口,高甲戏《桃花搭渡》、赣剧《借女冲喜》、锡剧《双推磨》、泗州戏《拾棉花》,剧作情节洗练,人物少,极富生活情趣和乡土气息。地方戏中还有不少喜剧也为广大群众喜爱。它们以其传奇式的情节,夸张的手法,幽默风趣的语言,辛辣地讽刺与嘲笑了社会上

的恶势力,歌颂了正义和光明。楚剧《葛麻》、闽剧《炼印》、川剧《拉郎配》、评剧《花为媒》,都是至今盛演不衰的喜剧。

作为地方剧坛的盟主,京剧以它自身的优势,更凭借着北京这一有利的政治、经济和文化条件,很快地成长起来,成为地方戏的盟主,在近代戏剧史上占有重要的地位。

京剧正式形成,大约在清代道、咸年间。而它的起源,要上溯到乾隆年间皮黄的流入北京。“皮”是西皮,源于秦腔,清初经湖北襄阳流传到武汉一带,与当地民间曲调结合演变而成,它是汉调的主要腔调。“黄”是二黄,它是清初由吹腔、高拨子在徽班中演变而成,是徽调的主要腔调。“皮黄”即是这两种腔调的合称。随着汉调和徽调以及二者合流演变而成的京剧在各地流传,皮黄对南方许多剧种产生了很大影响并形成了一种皮黄声腔系统。在皮黄声腔系统中,京剧是流传最广、影响最大的一个剧种,所以皮黄也专指京戏。

1790年(乾隆五十五年),乾隆皇帝八十大寿,各地剧团均入京庆贺,徽调演员高朗亭(1774—?)率一个以演唱二黄为主的安庆徽班到北京演出(此为徽调入京之始),时称三庆班,是徽班的鼻祖,接着就是四喜班、春台班、和春班等四大徽班入京。四大徽班以其新颖动人的曲调和自身的特长(有三庆的“轴子”、四喜的“曲子”、和春的“把子”、春台的“孩子”之说)受到北京观众的欢迎。1830年前后,以演唱西皮为主的汉调艺人王洪贵、李六等人也陆续进京,由于西皮和二黄的特点相近,徽班和汉调经常合作演出,形成了徽汉合流、皮黄合奏的局面,为京剧的形成奠定了基础。徽汉合流的局面形成之后,在舞台实践中又不断吸收京腔、昆腔、秦腔,以及其他地方小戏、民间乐曲的精华,在声腔、舞台语言、表演艺术乃至剧目上逐渐北京化,于是京剧形

成。京剧正式形成的时间是在 1840 年之后(道光后期)。<sup>①</sup>

在京剧形成与发展中,演员的贡献很大。除上面提到的徽班、汉调的名家外,当时的余三胜、张二奎、程长庚、卢胜奎、徐小香对京剧的发展都有很大的贡献,尤其是程长庚,对京剧唱腔表演艺术和改革戏剧的风气贡献尤多,有“伶圣”之称,德高望重。之后,又有谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙、王瑶卿、汪笑侬等人,对京剧的发展和改革也起了继往开来的作用,他们不仅发展与丰富了老生、青衣等行当的唱腔和表演艺术,而且还致力于剧本的编写(如汪笑侬、卢胜奎、王瑶卿)。“五四”前后又有“四大须生”(余叔岩、言菊朋、高庆奎、马连良)“四大名旦”(梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生)以及“南麟”(周信芳)“北马”(马连良)“关外唐”(唐韵笙)等著名艺术家,把京剧艺术发展到一个新的高峰。在京剧艺术流派上,十九世纪末、二十世纪初又形成了京派与海派,并各有其特点,这里就略而不谈了。

京剧之所以成为剧坛盟主,除了它的唱腔、韵白、表演艺术等方面的成就外,剧目的丰富也是重要的原因之一。近代京剧剧目异常丰富,陶君起编的《京剧剧目初探》收京剧一千三百八十三种,周明泰编的《五十年来北京戏剧史》收剧目二千余种,还有“三千八百出”之说。有人统计,仅同治、光绪、宣统年间京剧舞台经常上演的剧目,就有七八百出之多。这些剧目多数是戏曲演员的集体创作,随着舞台实践,剧本质量不断提高并日臻完善,最后才以文字的形式固定下来。当然,这之中也有少数文人的创作或者是文人与演员的合作。

京剧剧目取材广泛,有的来源于史书记载,有的是根据古典小说、戏曲改编的,有的来源于民间传说,也有的直接取材于社

<sup>①</sup> 见苏移《京剧二百年概观》第 27 页,北京燕山出版社 1989 年版。

会现实生活。内容丰富,题材多样,是京剧剧目的一个显著的特点。由于剧本的作者、改编者大多是出身贫苦的演员和生活不得志的知识分子,他们多数有较明确的创作目的,故剧本具有较深刻的思想意义和教育作用。又由于它们根植于现实生活的土壤,不少剧目则具有鲜明的时代特色和浓郁的生活气息。近代京剧的主题大体有如下几方面:

一是反抗异族侵略,歌颂民族英雄,弘扬爱国主义传统。前已说过,京剧的正式形成和发展主要是在近代。在民族矛盾空前尖锐的近代,杨家将、岳家军以及苏武、花木兰的故事就成为京剧的重要主题之一。这方面的主要剧目有《金沙滩》、《八大锤》、《审潘洪》、《破洪州》、《岳母刺字》、《战金山》、《挑滑车》、《梁红玉》、《苏武牧羊》、《木兰从军》等。这些剧作热情地赞颂了为反抗异族侵略亲临前线、英勇杀敌、为国捐躯的民族英雄杨氏父子、精忠报国的岳氏父子和武艺高强、大败侵略者的佘太君、穆桂英、杨排凤、梁红玉等女英雄形象。这些戏剧形象不仅家喻户晓、妇孺皆敬,而且也给百余年来中国人民的反帝反殖斗争以巨大的鼓舞和精神力量。

二是抨击社会黑暗,歌颂人民的反抗精神。这方面的代表剧作有《打渔杀家》、《野猪林》、《林冲夜奔》、《打登州》等。《打渔杀家》(又名《庆顶珠》)取材于《水浒后传》,写江湖老英雄萧恩退隐后与女儿桂英靠捕鱼为生,希望过几年太平日子以度过晚年,但地方恶霸丁员外不仅私收渔税、派家丁打上门去,而且勾结官府,对萧恩进行迫害。萧恩本着息事宁人的态度,一再退让,不愿与统治阶级发生正面冲突,但丁府步步紧逼,武力强索渔税。残酷无情的现实迫使萧恩在忍无可忍的情况下,带领女儿杀了丁府全家。剧本深刻地揭露了地方恶霸勾结官府对劳动人民进行剥削和欺辱的罪行。

三是颂扬坚持正义、不畏强暴、舍己救人、抑恶扶善。《搜孤救孤》、《法场换子》、《四进士》都是这类主题著名的剧目，其中《四进士》尤为人称道。《四进士》除揭露旧社会政治黑暗外，还重点塑造了一位善良、富有正义感的老人宋士杰的形象，赞扬了他不畏强暴、机智勇敢的斗争精神。宋士杰为一个素不相识的、负屈含冤的民女打抱不平，凭着他丰富的斗争经验和机智，告倒了三个贪赃枉法的官吏，取得了胜利。在宋士杰这个人物身上充分体现了劳动人民的善良、正直、勇敢和机智，以及路见不平拔刀相助、嫉恶如仇、救人之危的侠义精神。类似这一主题的剧作在京剧中还有很多。京剧舞台上还有一些歌颂清官的戏剧，像《铡美案》就反映了人民反豪强、反特权的思想。

四是描写历史上的军事和政治斗争，表现军事家的智慧和政治家的风度。三国戏中的《群英会》、《空城计》、《草船借箭》以及历史剧《将相和》等，都是至今盛演不衰的传统剧目。

五是歌颂反对封建礼教，歌颂妇女争取婚姻自由。在这类剧目中，剧本大多以浓墨重彩集中塑造了青年女性的形象。如《三击掌》、《探寒窑》中的王宝钏，《玉堂春》中的苏三，《宇宙锋》中的赵艳蓉，《红梅阁》中的李慧娘，《铁弓缘》中的陈秀英。在这些妇女形象身上，一方面表现了她们不畏强暴、勇敢地向封建礼教挑战的强烈的反抗意识，同时也突出了她们为忠于爱情而不惜一切的牺牲精神，体现了古代妇女对美好爱情和幸福生活的向往与追求。这类剧作，对于生活在封建礼教重压下的青年男女具有一定的鼓舞力量。

此外，京剧中还有许多反映人民生活的小戏，深受观众欢迎。如《打面缸》、《连升店》、《打城隍》、《张三借靴》这些小戏情节集中，人物较少，语言生动幽默，大多采用喜剧手法，讽刺社会上某种丑恶现象。《打面缸》讽刺了以县太爷为首的一批县衙官

更企图玩弄女性的丑恶嘴脸。《连升店》则通过店主对待穷书生王明芳考中进士前后不同的态度，入木三分地讽刺了店主的无知和趋炎附势。这些生活中的小喜剧使京剧传统剧目更加显得丰富多彩、生动活泼。

当然，由于京剧是旧时代作家和艺人创作的，落后的、封建的乃至反动的思想不可能不对京剧有所影响，因此在京剧舞台上也出现过少数宣扬封建道德、凶杀、色情和诋毁农民起义的戏剧，如《永庆升平》、《贞娥刺虎》、《铁公鸡》、《九更天》、《杀子报》、《双铃记》等。随着社会的发展，这些剧目大多被历史所淘汰。

京剧剧本在艺术上也有自己的特色。第一，京剧重视舞台表演。过去戏剧界有“传奇重读，皮黄宜演”的说法。古典戏曲（传奇和杂剧）文学性很强，多数剧本文词典雅优美，从文学欣赏的角度来衡量是很好的作品，但演出时不一定理想。近代的传奇、杂剧这一点尤为突出，许多剧本只是案头读物，很难搬上舞台，而京剧剧本则特别注重舞台演出。京剧（包括其他地方戏）剧目很少有叙述性的大段道白，大多是通过人物自身的行动来塑造形象，通过唱词来揭示人物的性格及其复杂的思想感情，加上精练而生动的对白，极富表现力，不仅写活了人物，而且富有戏剧性，宜于演出，并能收到很好的舞台效果。第二，在结构上京剧剧本具有完整、精练、紧凑的特点。它既不同于呆板的一楔四折的杂剧，也不同于长达数十出的传奇，而是该长则长（如根据章回小说改编的长本大戏），该短则短（如折子戏和小戏），形式灵活多样，特别是一些折子戏和小戏，更是情节集中，结构紧凑，开门见山，矛盾迅速展开并推向高潮，富有艺术吸引力。第三，京剧的语言也很有特色，不仅唱词优美，而且韵白和京白（京剧话白的两种主要形式）抑扬顿挫，铿锵有力，富有节奏感和音韵美。京剧后来发展成为全国性的一个剧种，有“国剧”之称，除

了北京的政治、文化等客观因素外,也与京剧本身突出的艺术成就有关。1919年梅兰芳一行首次访日演出,标志着京剧已经开始走向世界,那已是中国现代京剧史上的事了。

### 三 京剧改良与汪笑侬

京剧和地方戏的改良是近代“戏剧改良”的重要组成部分。前面已提到,在十九世纪末、二十世纪初,传奇、杂剧又掀起了一个创作的新高潮,据阿英《晚清戏剧小说目》统计,仅1901年至1912年间的传奇、杂剧就有九十四种(传奇五十四种、杂剧四十种),这些剧目大多具有新的时代内容,但由于这些剧本多不合律,有的缺乏戏剧情节,很少能在舞台上演出,多数是通过报刊、杂志这一新的传媒在受众中流传,其读者面主要是知识分子,因此社会影响也就受到了一定限制,而真正把戏剧的传播范围由案头推向舞台、由知识分子阶层扩大到广大民众,首先要提到的是京剧<sup>①</sup>和地方戏。

京剧是各地方剧种中艺术成就最高、影响最大的一个剧种,也是最先进行戏剧改良的一个剧种。大约在十九世纪九十年代,上海就开始出现了取材于报纸新闻的时装京剧(也称改良新戏、时事新戏),这就是轰动一时的《任顺福》(1890)。这出戏穿时装、演时事,演出后颇为人注目。在这之前,上海天仙茶园还上演过《铁公鸡》,丹桂茶园也演过《左公平西》,穿时装,演当代历史,这也可以称为时事新戏。

二十世纪初,随着“戏剧改良”运动的兴起,京剧改良闻风而动,首开风气的是著名京剧改革家、剧作家、表演艺术家汪笑侬。

<sup>①</sup> 按其渊源来讲,京剧也应视为地方戏的一种。

汪笑侬(1858—1918),原名德克金(一作德克俊),字俊清,又字润田,后更名僦,号仰天,别署竹天农人,满族人。光绪五年举人。但他自幼爱好戏剧,当时北京著名的三庆徽班,是他经常的流连之地。汪笑侬还当过河南太康知县,由于他禀性刚直,不愿奉承上级,被罢官,后从事戏剧活动。

汪笑侬热爱戏剧事业,固然出于他对艺术的喜爱和追求;另一方面在民主革命运动和“戏剧改良”思潮的影响下,他从事戏剧活动又具有明确的目的。汪笑侬在为《二十世纪大舞台》的题词中说:“稳操教化权,借作兴亡表。世界一戏场,犹嫌舞台小。”他是想通过戏剧改良达到“高台教化”、“移风易俗”的目的。他在1914年演出宣言中说得更加明确:“戏虽小道,古所谓‘高台教化’,即今社会教育也,感人最易。”<sup>①</sup>正由于戏剧具有“感人最易”的特点,汪笑侬才特别重视戏剧的教化作用。他有《自题肖像》诗云:“手挽颓风大改良,靡音曼调变洋洋。化身千万倘如愿,一处歌台一老汪。”他显然是以“戏剧改良”为己任的。

汪笑侬不仅是一位戏剧家,还是一位爱国志士。戊戌变法前后,汪笑侬自北京到上海演戏,当时全国上下倡言变法维新,汪笑侬亦不讳此说。他对戊戌变法的失败和六君子的被杀异常痛心。庚子事变后,清王朝已成为帝国主义的走狗,更加暴露了它的政治腐败和反动面目,与此同时,祖国危亡日益加深,面对现实,汪笑侬深感传统剧目的脱离现实无补于国事。他开始自己动手编写剧本,宣传救亡图存的爱国思想。1904年9月,他和陈去病、柳亚子联合创办了《二十世纪大舞台》,汪笑侬在上面发表了新编历史剧《长乐老》和《缕金香》,都是借南明史实宣传民族主义和革命思想。前者是讽刺投敌叛国的王国恩;后者是

<sup>①</sup> 转引自董维贤《京剧流派》,文化艺术出版社1981年版。

歌颂清兵南下时为国殉难的杨文聪和其妾方芷。在这之前,汪笑侬还编演了《党人碑》、《桃花扇》、《瓜种兰因》,这些剧本均有鲜明的政治倾向性。虽写历史,但大多是借古喻今,古为今用。《党人碑》是据清人丘园的同名传奇改编,以北宋书生谢琼仙的故事来影射谭嗣同等六君子的被害,剧中说:“权臣乱政无人管,反把贤臣当奸谗”,揭露清政府屠杀忠良、爱国志士的罪行。汪笑侬对于谭嗣同六君子的被杀沉痛地长歌大呼:“他(指谭)自仰天而笑<sup>①</sup>,我却长歌当哭。”感情的愤激可想而知。周信芳说:“《党人碑》一剧,结合着唱做表演,最为世所推许。”<sup>②</sup>《桃花扇》是改编的孔尚任的同名传奇。汪笑侬借此剧来唤醒人们的民族感情。他在《自题桃花扇新戏》中说:“饶他燕子弄簧舌,谁解《桃花扇》底铃?我是登场老赞礼,将身来替孔云亭。”作者在这里是以写国家兴亡之感的剧作家孔尚任自命的。《瓜种兰因》更是一出有现实意义的戏剧。剧本写波兰与土耳其战、兵败求和的惨痛历史,以此来警告中国人民当以波兰作为前车之鉴。诚如崇冷庐主的《读瓜种兰因剧本》所云:“伤心怕读波兰史,第二波兰世罔知。前虎后狼方逐逐,瓜分豆剖岂迟迟。强权主义原天演,弱种人群失地皮。无量感情何处寄?一青灯对一编披。”<sup>③</sup>

汪笑侬所编的剧目多数并不是时装戏,而是古装戏,但由于它们具有强烈的现实感,又能紧密配合当时社会上的重大政治事件,因此这些剧目引起了民众的共鸣,观后令人悲愤填膺,潸然泪下。同盟会设在香港的《中国日报》评论他的戏剧说:“汪笑

① 谭嗣同有绝命诗云:“我自横刀向天笑,去留肝胆两昆仑。”

② 周信芳《敬爱的汪笑侬先生》,见《汪笑侬戏曲集·代序》。

③ 见阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》第626页。

依所演之《党人碑》、《瓜种兰因》、《桃花扇》等剧，使阅者惊心动魄，视听为之一变。不徒声伎之工，传诵一时已也。”以新编历史剧借古喻今，饱含着强烈的现实批判精神，是汪笑侬历史剧最突出的特点。

汪笑侬一生创作和改编的剧本约三十余种，属于创作的有《瓜种兰因》、《哭祖庙》、《受禅台》、《孝妇羹》、《长乐老》、《缕金箱》、《纪母骂殿》等，以前三种最有名。《哭祖庙》取材于《三国演义》，但《三国演义》第一百一十八回《哭祖庙一王死孝》写得很简略：刘谏劝谏后主，不听，杀子哭庙，前后不足五百字。汪氏写成本六场戏，其《哭庙》一场为重点戏，全场无一念白，全由七段唱词组成，悲愤激越，令听者泪下。刘谏唱到伤心处，大呼：“想我国破家亡，死了倒也干净！”1917年汪笑侬去被日本侵占的大连演出时，此剧反响强烈，当他唱到激昂处，他边唱边说道：“国破家亡，死了干净！”这两句话强烈地打动了观众的心弦，一时成为大连人民的口头禅。<sup>①</sup>此剧在上海演出时，有一次竟遭流氓向剧场掷烟弹的破坏<sup>②</sup>，由此可见《哭祖庙》的政治影响。

汪笑侬作为京剧改良的先驱者，他以自己编演的新剧（主要是新编历史剧）投身于近代“戏剧改良”运动，并做出了很大贡献，为此他受到戏剧界和进步人士的好评是理所当然的。无名氏在《观戏记》中说：“近年有汪笑侬者，撮《党人碑》，以暗射近代党祸，为当今剧班革命之一大巨子。意者其法国、日本维新之悲剧，将见于亚洲大陆欤？”一位中国留美学生曾致函汪笑侬云：“顷居海外，见友人自上海来者，言足下与三数同志，采泰西史实，描写新戏，以耸动国人危亡之惧，起爱国之念。鄙人闻之，不禁大喜。谓笑侬此举，洵于开民智中多一利器矣。”辛亥革命前

<sup>①</sup> <sup>②</sup> 见周信芳《敬爱的汪笑侬先生》，见《汪笑侬戏曲集·代序》。

后,汪笑侬声誉很高,被戏剧界目为京剧改良的开山鼻祖、“中国第一戏剧改良家”。

为了推动近代“戏剧改良”运动的发展,汪笑侬到处演戏并传播戏剧改良的种子。1911年他曾赴济南演出<sup>①</sup>,被聘为山东戏剧改良所主任,并制定了山东戏剧改良规划。1912年,他又赴天津演出,被天津戏剧界推为正乐育化会(伶界联合会)副会长,主办易俗改良社,招生百余人。他亲自讲授,播下了戏剧改良的种子。天津后来之所以成为北方“戏剧改良”运动的中心之一,大约与汪笑侬的贡献分不开。他还参与了由著名戏剧改革家田际云创办的翊文社,有力地推动了北京的京剧改良。<sup>②</sup>1915年,汪笑侬重返上海演出,深受上海观众欢迎。其时,正值上海爱国艺人鼓吹文明,竞演新戏,汪笑侬毅然与上海戏剧同行合作演出了《宦海潮》和《张文祥刺马》等富有民主革命色彩的新戏,一时影响很大。此外,他还编写过文明戏《法律精神》(又名《贞女血》)。这一切既是汪笑侬对“戏剧改良”运动的杰出贡献,同时也充分说明了汪笑侬在艺术上大胆探索、勇于革新的精神。1918年汪笑侬逝世于上海。

与汪笑侬同时从事京剧改良的还有一些爱国艺人。上海丹桂戏园的潘月樵(1869—1928)、夏月润(1878—1931)和夏月珊(1868—?)是其中著名的几位。三人均系上海的进步艺人,他们都不满于清王朝的反动统治,夏氏兄弟还参加了同盟会,积极宣传、支持当时的民主革命运动。潘月樵和夏氏兄弟当时是上海

<sup>①</sup> 此据洪深《中国新文学大系·戏剧集·导言》,上海文艺出版社1981年影印本。

<sup>②</sup> 参见王卫民《汪笑侬》,见《中国历代著名文学家评传》续编三第682—683页,山东教育出版社1989年版。

伶界“商团”的负责人。1911年武昌起义首战告捷,三人曾率领上海艺人攻下了江南制造局,救出了革命党人陈其美。潘月樵还参加了民军攻打南京之役<sup>①</sup>,并多方捐助军饷,这已传为艺坛佳话。同时,他们还积极进行戏剧改革,以戏剧为艺术手段改良社会、宣传革命。为此,他们排演了《潘烈士投海》(乔荃臣编剧)。此剧写爱国志士潘子寅为忧愤国事而蹈海事,因剧本讽刺清政府,后遭禁演。潘月樵还和夏月珊、田际云合演过《茶花女》、《黑籍冤魂》等新戏,在社会上引起很大反响。关于夏氏兄弟和潘月樵等人在上海进行京剧改良的情况,洪深在《从中国的新戏说到话剧》一文中有过记载:

夏月润到日本去了一次,认识了市川左团次。回来集合了几个同志,组织《新舞台》,在上海十六铺造了一所比较新式的剧场。那戏台可以转的,布景等一切,有了相当的便利,那戏的性质,不知不觉的,趋于写实一途了。演员们穿了时装,当然再用不来那拂袖甩须等表情。有了真的日常使用的门窗桌椅,当然也不必再如旧时演戏,开门上梯等,全须依靠着代表式的动作了。虽是改革得不十分彻底,有时还有穿着西装的剧中人,横着马鞭,唱一段西皮,但表演的格式与方法,逐渐的自由了,而且模仿式的动作多了。他们最初所演的《新茶花》、《黑籍冤魂》,稍后所演的《明末遗恨》、《穷花富叶》等新戏,不但多少含着些民族思想、社会思想,尤其是那编剧表演的结果,能使得妇孺皆晓。当时观众不复是被强迫着,去听那不愿听的京腔,不大懂的戏白,与

<sup>①</sup> 见梅兰芳《戏剧界参加辛亥革命的几件事》,载《戏剧报》1961年第16期。

看那非经过训导说明不能了解的动作 ,这就是他们的贡献了。<sup>①</sup>

从这段记述中 ,我们可以大体了解到近代京剧改良中所出现的时装新戏的演出情况。

在北京 ,进行京剧改革的代表人物是田际云。田际云(1863—1925)是北京玉成班(后改名翊文社)的班主。他是光绪年间皮黄和河北梆子兼擅的著名演员 ,工旦角。他关心国事 ,思想进步 ,同情支持维新变法。据说 ,他曾借进宫演出的机会为光绪传送过进步书刊。庚子之后 ,他开始编写时事新戏。1905年(光绪三十一年)杭州贞文女校校长惠兴女士因募捐助学为杭州将军瑞兴所侮辱 ,服鸦片自杀 ,社会舆论为之愤慨 ,田际云与剧作家贾润田合作编演了《惠兴女士》,由田际云主演 ,谭鑫培亦参加 ,将演出所得三千六百两白银 ,捐赠给杭州贞文女校 ,在社会上引起巨大反响。<sup>②</sup> 田际云还编了《大战罂粟花》,宣传反对吸鸦片。在辛亥革命的影响下 ,他发起组织了正乐育化会(艺人群众团体) ,选谭鑫培为会长 ,他任副会长 ,创办了第一女伶科班崇雅社 ,改革旧戏班的陋俗 ,提高女艺人的社会地位 ,做了大量的戏剧改革工作。<sup>③</sup> 田际云以其思想进步、编演新戏为清政府所注意 ,并以“暗通革命党”的罪名被通缉 ,但他始终不向恶势力屈服 ,继续投身于“戏剧改良”运动。

在近代京剧改良运动中 ,涌现了一批改良新戏 ,除上面已提

① 见洪深《中国新文学大系·戏剧集·导言》。

② 参见北京市政协文史资料研究委员会编《京戏谈往录》第535页 ,北京出版社1991年版。

③ 见苏移《京剧二百年概观》第108—109页。

到的外,还有以打败日本、收复失地、洗雪国耻为内容的《宋帅平东》,以揭露清军残害人民为主题的《鬼磷寒》,暴露官场黑暗的《宦海潮》、《安乐窝》,反对君主专制、要求政治民主的《铁血笔》,描写亡国之痛的《越南亡国惨》,此外还有《三千三百三十三》、《现身说法》、《法国血手印》、《女侠秋瑾》、《新茶花》、《孽海花》等。这些改良新戏虽然有的内容比较粗糙,艺术上不够完美,甚至还明显地存在着内容与形式的矛盾,比如以外国题材为内容的新戏,剧中人物西装革履,手执马鞭唱皮黄,用京剧韵味念白(如《法国血手印》剧中的英国律师一字一顿地念:“我、从、伦、敦、来”,一时传为笑谈),但改良京剧的出现不仅表明京剧可以表现现代生活,而且也标志着近代“戏剧改良”运动的深入和发展,对于加强京剧与人民群众的联系,更好地为当时的资产阶级民主革命运动服务,都有不容忽视的作用和意义。

## 四 地方戏曲的改良

在近代“戏剧改良”运动中,地方戏的改良是一个重要的方面军。地方戏的改良,成绩较突出的是川剧、秦腔、评剧和粤剧。

### (一)川剧改良公会

川剧改良公会是近代领导川剧改良的一个重要组织。它成立于1905年(光绪三十一年),地址设在成都华兴街老郎庙。据记载它由“商务总会发起,移请商务总局转移提学使司、警察总局会详总督部座立案”<sup>①</sup>,应属于官商合办性质。主持人周善培(1875—1958,字孝怀)原为一落魄文士,后任四川巡警道和劝业

<sup>①</sup> 据成都志古堂二酉山房刊刻的改良戏曲剧本首页序文(1911年刊),转引自冬尼《川剧作家赵熙及其情探》,载《戏剧论丛》1957年第4辑。

道 郭沫若称他为“在使中国产业资本主义化的一个阶段上,实在是做了一番实际的工作”<sup>①</sup>的“一位干员”<sup>②</sup>。公会的宗旨是“改良戏曲 辅助教育”。在这一宗旨下,戏剧改良公会做了一系列工作:首先,集资修建悦来茶园剧场,这是一所新式戏园,实行买票看戏、凭票入场,大大改善了演出条件。郭沫若对此曾有过记述:“成都最首出的新式戏园,名叫‘悦来茶园’,是采取官商合办的有限公司的体制。那儿起初是唱的川剧,所谓‘改良川戏’,自行招集了一批孩子来教练,很有些像日本的‘帝国剧场’。”<sup>③</sup>其次,聘请文士编写剧本。为提高川剧的质量,公会必须修改旧剧本和编写新剧本。周善培以川剧改良公会的名义,先后邀请川中文士来成都编写剧本,有黄吉安、赵熙、尹仲锡(代表作是《离燕哀》)、冉樵子(代表作是《刀笔误》)等人。其中,黄吉安、赵熙的成就尤为突出。第三,公会还出版剧本,供给各戏班演出。由于公会成立时间不长,又加上木刻印刷很不方便,出版的剧本不多,据有关材料记载,有《审吉平》、《邛水投巫》、《三尽忠》、《弦高犒师》、《绵竹关》、《江油关》(以上黄吉安编)、《活捉王魁》(包括《誓别》、《听休》、《冥判》、《情探》四折,赵熙编)、《双义图》等八种。<sup>④</sup>公会刊刻的剧本除出售外,主要供各戏班演出。公会刊发的剧本,当时统称“颁发”,命令各戏班必须按刊刻的本子演出,不能随意改动。这就避免了过去旧戏班所谓“随口编”、“台上见”的轻率作风,大大提高了演出质量。第四,公会考试演员,实行奖惩。以上四点戏曲改良公会所做的主要工作。尽管戏曲改良公会存在的时间不长,辛亥革命后即解体,但它的余波所及,在相当长的一段时间内影响了川剧艺术的发展,民国初年的

① ② ③ 郭沫若《少年时代》第188、186、187页。

④ 见冬尼《关于晚清川剧的改良运动》,载《戏剧研究》1959年第3期。

三庆会、进化社就继承了它的传统。因此,对于公会在提高川剧艺术和推动近代“戏剧改良”运动发展方面的作用,均应给予较高的评价。

在川剧改良运动中,成绩最突出的是黄吉安和赵熙。黄吉安(1836—1924),名云瑞,原籍安徽,后移居湖北江夏,至清代中叶全家迁至成都。他前半生做过幕吏,六十岁之后才开始戏剧创作。他一生创作和改编百余种剧本(八十余种川剧和二十余种扬琴戏)。解放后出版的《黄吉安剧作选》计选剧本十八个,集中了黄氏剧作的精华,代表了黄氏剧作的主要成就。黄吉安剧作中成就最高、影响最大的是他创作的历史剧。作者写历史剧具有明确的创作目的,即为了借古鉴今,表彰正义,鞭挞邪恶。

歌颂反抗异族侵略的民族英雄和爱国志士,是黄吉安剧作的突出主题。这类作品占他创作的三分之一。如歌颂文天祥殉国的《柴市节》,赞岳飞抗金的《朱仙镇》,写梁红玉大败金兵的《黄天荡》,颂李芾抗元的《熊香阁》,谱文天祥、陆秀夫、张世杰殉国的《三尽忠》,这些剧作无一不闪烁着爱国主义和英雄主义的光辉,剧中众多光彩照人的艺术形象,充分表现了中国人民挽狂澜于既倒的英勇不屈的战斗精神和正气凛然、视死如归的民族气节。特别是《柴市节》中的文天祥,写得尤为感人,作者既突出了他的英雄性格和一身浩然正气:“文文山顾名分哪顾尸骸,擎天柱立地维万世永赖,为正义所磅礴吾何惧哉!”同时又抓住了他的诗人气质,描绘了他对祖国和亲人的爱。他的唱词中时时流露出诗人的爱国深情:“忠魂若化啼鹃鸟,飞到江南喜自哀”;特别是在刑场诀别场面中,他宽慰他的夫人、仆人不要因自己的死而伤心、流泪,但文天祥却不由自主地自己先流下泪来,并深情地抒发了“人生难得相知感,对此如何不怆怀”的感慨,无限深情,使观众为之热泪盈眶。作者通过描写人物的内心世界,多侧

面地塑造了文天祥民族英雄的崇高形象。其他如《施全刺秦》中的施全、《吹箫乞食》中的伍员、《忠烈图》中的屈原等,也都是—些气壮山河、铁骨铮铮的十分感人的艺术形象。在中华民族正遭受帝国主义侵略和民族危亡之际,黄吉安这类表彰民族英雄和爱国志士的历史剧,具有巨大的现实教育意义。

揭露封建统治阶级的昏庸残暴和无耻,及其争权夺利、自相残杀的丑恶,也是黄吉安剧作的一个重要方面。《春陵台》写宋康王逼臣子韩冯的妻子息氏为妃,息氏不从,就准备强行霸占。《闹齐宫》写齐桓公病危时,几位夫人为了给自己的独生子争夺王位不惜自相残杀、准备将齐桓公饿死夹墙的丑恶行为。这些剧作,均是对清廷统治集团和民国以来流氓军阀的讽刺和影射。

黄吉安的剧作还具有鲜明的时代特色,如歌颂抗英禁烟的《林则徐》,主张严禁吸毒的《断双枪》,提倡妇女放足的《凌云步》,揭露用封建迷信害人的《邛水投巫》,均是这方面的代表作。

在川剧改良中,另一位有影响的剧作家是赵熙(1867—1948)。赵熙字尧生,号香宋,四川荣县人。他是一位名士兼官吏,进士出身,历任翰林院国史纂修官和江西道监察御史等职,思想倾向进步,与康有为、梁启超、刘光第、江春霖等人均有交往。<sup>①</sup>他编写的川剧虽数量不多,相传有《红梅阁》、《渔父辞剑》、《除三害》数种,但在川剧剧坛上颇有影响,其代表剧作是《情探》,最为人称道,至今上演不衰。《情探》是赵熙据《活捉王魁》中的第四折改编的。王魁故事,流传已久,传至明代则出现翻案文章,为王魁洗刷负心之罪。王玉峰的传奇《焚香记》是有代表性的一种。清代旧本川剧《活捉王魁》始恢复其历史真相,扬善惩恶,大快人心,但在情节组合、人物性格方面还存有粗疏、

<sup>①</sup> 参见《赵尧生事略》,载《风土杂志》第2卷第5期。

简单化的毛病。赵本《活捉王魁》则据川剧旧本作了创造性的改编,其成就为世人称道。特别是《情探》一折,点铁成金,尤见精彩。赵氏改编的《情探》,丰富、激发了王魁与敦桂英的矛盾冲突。王魁在千里寻夫的桂英面前,由惊惧、惭愧、动情、徘徊(权衡利害)到决定不认(“宁可我负人,不可人负我”),深刻地揭示了王魁的负心决不是单纯的喜新厌旧和贪图一时虚荣的表现,而是他贪图名位、忘恩负义、自私自利、损人利己的个人品质和阶级本性的集中体现。剧中的敦桂英也从川剧旧本的“铁打的心肠”、单纯的复仇心理变成了一个聪慧善良、温柔多情的女性。她为了爱情,也是为了丈夫,先是动之以情,通过往年恩爱夫妻生活的回忆来唤醒丈夫的良知,继而她体谅丈夫的处境,又一忍再忍、一让再让,宁可做偏房、奴婢,而王魁均不允许,甚至下令驱逐桂英:“你安心闹我,再不走,我要你的命!”至此敦桂英已完全绝望,也真正觉醒,才奉命捉拿王魁。改编后的《情探》不仅改变了桂英简单化的只知复仇,不知其他的心理,而且也使这一人物(鬼魂)形象更加善良多情,性格更加丰富和完整,因而也更加引起人们的同情。赵熙改编的《情探》,是一种艺术创造。该剧情节精练紧凑,性格鲜明突出,语言优美文雅,时人曾予以很高的评价:“戏曲之贵改良也,前演《活捉》,不过出鬼魅以骇俗,了无余味。此番写痴心女子,一往深情,从前恩爱一板,尤娓娓动听……此其所以胜也。奈拘墟者尚一成不变哉。”<sup>①</sup>赵熙的《情探》不仅是近代川剧改良中出现的一部杰作,而且也是全部川剧中思想艺术成就最高、最受人欢迎的保留剧目之一。

## (二)西安的易俗社

易俗社是一个秦腔班社,它成立于1912年7月,是资产阶

<sup>①</sup> 桂豁渔叟《成都鞠部题名·陈春霄》。

级民主革命运动和近代“戏剧改良”运动的产物。发起人是李桐轩、孙仁玉。李桐轩(1860—1932),名良材,别号莲舌居士,同盟会会员,陕西蒲城县人。孙仁玉(1872—1935),名瓊,陕西省临潼县人,清末举人,1912年被推举为陕西省都督府修史局修纂。他们认为“中国旧社会率由旧戏曲熔铸而成,拟组新戏曲社编演新戏曲,改造旧社会”<sup>①</sup>,于是联络同志,成立了易俗伶学社(后改名易俗社),公推杨西堂、李桐轩为社长,陕西督军张翔初为名誉社长,薛卜五、王伯明为社监,孙仁玉为评议。易俗社是一个教育与演出相结合的班社;“以编演各种戏曲补助社会教育、移风易俗为宗旨”。易俗社成立后,当年10月即招收了第一期学员五十人,聘请秦腔界名艺人陈雨农(花衫)、李云亭(须生)、赵洁民(青衣)、呼延赞(武生)为教练。易俗社对学员的教育分为文化和戏曲两部分,文化课有国文、算术、史地,戏曲训练科目则有姿势、做工、道白、声调、武艺等。一般三年毕业。学员又分甲、乙、丙三班;丙班为正在学习的学员;乙班是近期毕业并能独立演戏的学员;甲班为早期毕业已具有一定演出实践的演员。为了鼓励学员的竞争意识,乙班优秀学员可升入甲班,甲班演员无进步者降至乙班。为了使正在学习的学员有舞台实践的机会,在甲、乙两班演出时,丙班学员可以跑龙套,也可以扮演一些次要角色。易俗社教学与演出相结合的培养方式,效果良好,学员进步很快。该社自成立至解放前夕,共培训了十三期六百余人,其中不少成为国内著名的秦腔演员,如刘箴俗、刘迪民、马平民、苏牖民、刘毓中、王天民等。特别是旦角刘箴俗,几与著名演员欧阳予倩、梅兰芳齐名,有所谓“南欧、北梅、西刘”之称。易俗社在组织方面,设有干事部、评议部、编辑部、学校部、排练部,这

<sup>①</sup> 孙仁玉《陕西易俗社简明报告书》(1932),载《西安戏剧》1992年第4期。

在当时也应属于组织形式比较健全的戏曲班社。

易俗社留在近代戏曲史上的主要业绩有两点：一是培养了大批戏曲人才；二是创作与改编了大批优秀秦腔剧目，丰富并推动了秦腔戏曲艺术的发展。关于第一点，前已介绍。这里主要谈易俗社的戏曲创作。

易俗社的戏曲创作大体有如下几类：历史戏曲、社会戏曲、家庭戏曲、科学戏曲、诙谐戏曲。其内容，每类戏曲均有要求，但总的精神不外乎是借古鉴今、改良习俗、提倡道德、开启民智、醇正教化。其主要作家有孙仁玉、范紫东、李约之、高培支等人，这之中以孙仁玉、范紫东成就较高。

孙仁玉一生创作和改编的戏曲共一百七十七种，而以折子戏见长。在他的剧作中，除《青梅传》、《双明珠》、《燕山恨》等三十六种全本戏外，其他百余种均系折子戏，其中最有名的是《三回头》、《柜中缘》、《小姑贤》、《镇台念书》、《白先生看病》等。他的戏主题鲜明，多为讽刺和针砭时弊之作，结构精巧严谨，富有浓郁的乡土气息和喜剧风格，在西北地区流传颇广，至今盛演不衰。

范紫东(1879<sup>①</sup>—1954)，名凝绩，字紫东，陕西乾县人。曾任易俗社评议长、编辑主任。范氏也是易俗社一位多才多艺的剧作家，工诗善画，兼长骈体，一生编剧七十余种，均收入《待雨楼戏曲集》。范紫东长于编大本戏，著名的有《软玉屏》、《三滴血》、《美人换马》、《翰墨缘》、《伉俪会师》、《史可法》、《三知己》、《宫锦袍》、《新华梦》、《颐和园》等。这些戏多取材于历史而又不受其局限，忠实其精神而不拘泥于细节。作品多为干预时政、颂扬爱国主义、激发民族精神之作，如写林则徐禁烟抗英的《关中

<sup>①</sup> 生年亦有作1878年者。

书院》、赞扬刘永福抗法的《宫锦袍》、歌颂秋瑾的《秋风秋雨》是其代表。他的《新华梦》是一部讽刺袁世凯称帝的剧作，具有强烈的战斗色彩。有人评范紫东的戏剧为“规模伟大，包罗宏富，有骨力，有兴趣”<sup>①</sup>。除创作外，范紫东于音律和音韵学也素有研究，著有《乐学通论》、《关西方言钩沉》等。

易俗社除戏曲创作外，还对传统戏曲进行研究和整理。1913年，社长李桐轩写了《甄别旧戏草》一文，此文原载于1913年的《易俗杂志》，1917年易俗社出版了单行本。这本小册子是当时进步的知识分子为“谋社会教育”，开始整理传统戏曲的一个具体方案。早在“戏剧改良”运动初期，三爱（陈独秀）在《论戏曲》中就明确提出整理传统戏曲“不可演神仙鬼怪之戏”、“不可演淫戏”、“除富贵功名之俗套”等，《甄别旧戏草》<sup>②</sup>则前进了一步，并更加具体化。它把旧戏曲分为“可去者”、“可改者”和“可取者”三大部分并逐一加以论述。第一部分“可去者”有六类：“诲淫”、“无理”、“怪异”、“无意识”、“不可为训”和“历史不实”。第二部分“可改者”有三类：“善本流传失真者”、“落常套者”和“意本可取而抽象的有犯此六条者”。第三部分“可取者”亦分四类：“激发天良”、“灌输智识”、“武打可取者”和“诙谐之可取者”。作者这种划分，特别是每类所举剧目，可议者尚多，如作者在“可去者”部分竟把《杨家将》、《包公传》归入“无理”类，把《西游记》、《牡丹亭》、《红梅阁》归入“怪异”类，就很值得商榷。尽管如此，但作者在当时有意识、有计划、有步骤地整理传统戏曲，把它区

<sup>①</sup> 转引自杨公愚、姬颖《西安易俗社的四十七年》，载《戏剧论丛》1958年第4期。

<sup>②</sup> 此文据陈多、叶长海选注《中国历代剧论选注》第532—537页，湖南文艺出版社1987年版。

别为“可去”、“可改”、“可取”三大部分，弘扬精华，淘汰糟粕，删除弊病；“弃瑕取瑜”，对传统戏曲既不是全盘否定，又不是良莠不分，而是区别对待。作者还指出：“戏曲之改良”，在于“推其陈，出其新，病乃不存，陈之不推，新将焉出”。作者在当时的戏剧改良中，能提出“推陈出新”的主张，对二者关系的认识又颇具辩证观点。这一点是应当充分肯定的。

### （三）评剧改革与成兆才

在近代“戏剧改良”运动中，评剧改革也是成绩比较显著的。其著名的代表人物就是成兆才。成兆才（1874—1929），既是一位评剧演员，也是一位评剧作家，字洁三（一作捷三），艺名东来顺，河北滦县人。他出身穷苦，少年即为地主放猪，十八岁学艺，二十二岁正式成为彩扮莲花落职业演员，吹、拉、弹、唱无所不能。1909年（宣统元年）在唐山与明月珠、余钰波、李春盛、张玉琛等人创庆春班，1912年，又改为警世戏社。他吸收京剧、河北梆子、皮影戏音乐和表演艺术的优点，对莲花落进行了全面改革，发展了评剧这一新剧种。在评剧的发展中，成兆才是其奠基人之一。有论者称“成兆才是近百年来我国北方地方戏曲发展史上，贡献卓著的一位民间表演艺术家与剧作家，是评剧杰出的创始人之一”<sup>①</sup>。他演过很多戏，也培养了很多优秀演员（如小金龙等），但成兆才对评剧贡献最大的还是他的戏剧创作。成兆才虽然文化水平不高，但他有深厚的生活基础和丰富的艺术经验，一生编了近百种剧本。1957年，中国戏剧出版社出版了《成兆才评剧选集》。成兆才的剧作富有强烈的反抗精神和浓郁的生活气息，他长于塑造激昂慷慨、坚强豪爽的人物，如《杨三姐告

<sup>①</sup> 王乃和《成兆才剧本创作考略》，见《成兆才与评剧》，文化艺术出版社1984年版。

状》中的杨雪娥《杜十娘》中的杜十娘《黑猫告状》中的刘振太等。他的剧本情节集中,人物形象鲜明,喜用大排唱,而又多将其安排在重点场次的主要人物身上,如《杜十娘·归舟》一场中杜十娘抛百宝箱投江的那一大段唱词,有助于集中表现人物的性格和各种复杂矛盾的思想感情。成兆才的剧本富有很强的生命力,至今仍活在评剧舞台上。比较著名的剧作有《花为媒》、《杜十娘》、《杨三姐告状》、《王少安赶船》、《珍珠衫》、《占花魁》、《移花接木》等。其中《杨三姐告状》已搬上银幕,影响很大。

#### (四)粤剧改良

粤剧也是在近代“戏剧改良”运动的影响下走上革新道路的。其中影响较大的是志士班。

志士班是辛亥革命前夕一些具有进步思想的知识分子发起组织的戏剧团体。他们以粤剧为武器,揭露清王朝的封建专制,宣传资产阶级民主革命思想,创作了不少“改良新戏”。如《温生才刺孚琦》、《火烧大沙头》、《秋瑾》、《痛除四大害》等,具有强烈的政治色彩和战斗性。这些“改良新戏”在形式上也不完全同于旧粤剧,较突出的是说白成分增多(为了宣传的需要)和广州方言的运用。粤剧使用方言,始于清同治年间,原用于念白,这时连唱词也改用广州方言了。为了便于用广州方言演唱,“改良新戏”又吸收了广东的说唱、音乐、小曲、民歌,这对粤剧艺术的发展是具有积极意义的。

## 五 话剧的曙光

早期话剧(原名新剧、文明戏)是在近代资产阶级民主革命运动蓬勃发展的历史背景下,在近代“戏剧改良”运动的基础上,在日本新派戏剧和西方戏剧的影响下诞生的一个新品种。

早在 1899 年(光绪二十五年)上海教会学校就演过欧洲戏剧,朱双云在《新剧史·春秋篇》中写道:

岁己亥(按为 1899)冬十一月,约翰书院学生,于耶稣生日,节取西哲之嘉言懿行,出之粉墨,为救主复活之纪念。……然所演皆欧西故事,所操皆英法语言,苟非熟谙蟹行文字者,则相对茫然,莫名其妙也。<sup>①</sup>

在教会学校的影响下,1900 年冬上海南洋公学以谭嗣同等六君子被杀和义和团事件为题材编成新剧《六君子》、《义和拳》上演;1903 年,南洋公学和民立中学<sup>②</sup>演出了《张文祥刺马》、《英兵掳去叶名琛》、《张廷标被难》、《监生一班》等新剧。

上海学生的演剧活动,在当时影响并不大,一是教会学校以英语、法语演欧洲戏剧,观众很少;二是以近代时事为内容的新剧如《官场丑史》也大多是中国旧戏的改头换面,或“就近抄袭那京班戏院中所谓时装新戏”<sup>③</sup>,这点,观看过上海学生演剧的汪优游写道:

第二次看的学生戏,是在育才学堂。那是假庆祝孔子圣诞的名义表演的。戏台设在一个大厅上,看客坐在天井里,台上并无装饰,只有两个出将入相式的门帘。演员出场,仍用旧戏排场,念上场诗,通名字,都袭用旧戏形式;偶尔也唱几句皮黄,只是很少。因为那时除了旧戏以外,并无

<sup>①</sup> 朱双云《新剧史》,上海新剧小说社 1914 年版。

<sup>②</sup> 欧阳予倩在《谈文明戏》一文中记载为育才学堂。

<sup>③</sup> 徐半梅《话剧创始期回忆录》第 8 页,中国戏剧出版社 1957 年版。

别种戏剧可资仿效,自不能跳出旧戏的范围。<sup>①</sup>

他还曾详细记述了圣约翰书院演出《官场丑史》的情况:

后来演的才是一出中国时装戏。剧名有些模糊了,好像是《官场丑史》一类名称。剧情却记得清楚,大致如下:有一个目不识丁的土财主,至城中缙绅人家去祝寿,看见他们排场阔绰,弄得手足无措,闹了许多笑话。这是套的旧剧《送亲演礼》。此人回得家去,便中了官迷。就有一个蔑骗出来劝他纳粟捐官,居然捐得了一个知县。他于官场礼节一窍不通,由蔑骗指导他演习,这一场又是套的昆曲《人兽关》中的《演官》。他到任以后,就遇见一件“老少换妻”的奇案,他无法判断,官司打到上司那里,结果他的官职被革,当场将袍套剥去,里面仍穿着那套乡下人的破衣服。戏就这样完了。<sup>②</sup>

上海学生所演新剧尽管还存有如上的弱点,影响也不大,但它仍有一定的意义:它表明在西方戏剧和改良新戏的影响下,中国青年一代开始寻找戏新的形式。

早期话剧是一种直接(或间接)反映现实生活、以对话和动作为主要手段,衣时装、加布景的新的写实主义艺术形式。中国早期的话剧活动应当以春柳社的成立为标志。

春柳社本系1906年底留日学生在东京组织的一个综合性文艺团体,因首先成立演艺部,又以演戏活动为重点,故成为我

<sup>①</sup> <sup>②</sup> 汪优游《我的俳優生活》,转引自《中国近代文学论文集·戏剧卷》第314—315、313—314页,中国社会科学出版社1988年版。

国早期话剧有代表性的团体之一。创始人为李叔同(1880—1942)、曾孝谷(1873—1937),主要成员有欧阳予倩、吴我尊、黄喃喃、马绛士、陆镜若等人。1907年初春春柳社在中国青年会举办的赈灾游艺会上演出了法国小仲马的《茶花女》第三幕。这次演出由日本新派名优藤泽二郎指导,这是一种完全不同于中国传统戏曲面貌的新剧,它以对白和动作为其主要表现手段,有很好的布景。《茶花女》的首演成功在留学生中产生强烈的反响。在这次成功演出的鼓舞下,春柳社又于同年6月初假东京大剧场本院座举行了“丁未演艺大会”,公演了《黑奴吁天录》。此剧是曾孝谷根据美国斯托夫人的小说《汤姆叔叔的小屋》林译本《黑奴吁天录》改编的五幕剧本,欧阳予倩认为:“可以看做中国话剧第一个创作的剧本。因为在这以前我国还没有自己写的这样整整齐齐几幕的话剧本。”<sup>①</sup>剧本描写白人农奴主对黑奴的种族迫害和残酷的虐待,这对于处在外国侵略者和异族统治下的中国人民无疑具有警示的意义。剧本突出了黑人的反抗精神,也有力地唤起了中国人民的民族觉醒意识和反抗民族压迫的战斗精神。《黑奴吁天录》的演出取得了很大的成功,不仅深受中国留日学生和侨胞的欢迎,而且也引起日本文艺界的重视。许多日本著名人士(如日本莎士比亚研究专家坪内逍遙、戏剧家小山内薫等)都前往观看,日本的一个文学刊物《早稻田文学》竟用了二十页的篇幅刊登关于《黑奴吁天录》的剧评,肯定这次演出的成功,并说:“支那青年之演出,足以见支那将来之

<sup>①</sup> 《回忆春柳》,见《中国话剧运动五十年史料集》第1辑第19页,中国戏剧出版社1985年版。

进步。”<sup>①</sup>

《茶花女》和《黑奴吁天录》的演出受日本新派戏剧和西方戏剧的双重影响。因为日本新派戏剧本来就是明治维新时代借鉴西方戏剧艺术对传统歌舞伎加以改造而成的一种戏剧,具有西方戏剧写实主义艺术的基本特征。它对中国话剧的产生具有一定的影响。此后,春柳社又演过《天生相怜》、《画家与其妹》、《鸣不平》和《热血》<sup>②</sup>等。《热血》一剧演出很成功,反应亦很强烈,对留学生中革命青年鼓舞很大,看了此剧后有不少人提出加入同盟会;“都是受这个戏的感动所致”<sup>③</sup>。另一方面《热血》在话剧艺术水平上比《黑奴吁天录》更前进了一步。这次演出严格依照剧本;“故事的排列、情节的发展、人物的安排比较集中”,演员很注意舞台形象的统一,保持了全剧动作的贯串与完整。<sup>④</sup>由于《热血》强烈的革命色彩和广泛的影响,它受到中国驻日大使馆的干涉,停止了演出;“前期春柳”至此即告一段落。

与此同时,以王钟声(1874—1911)为首的春阳社在上海成立。当东京的春柳社演出《黑奴吁天录》的消息传到国内后,上海的春阳社受其启发和鼓舞在兰心大戏院也演出了《黑奴吁天录》,这是许啸天根据林纾翻译的同名小说改编的剧本。春阳社改编的《黑奴吁天录》虽然明显地带有改良戏剧的痕迹,但它毕竟把话剧这种形式连同新式的剧场和舞台设备介绍给了国内观众,其意义是

① 春柳旧主《春柳社之过去谭》,转引自柏彬《中国话剧史稿》第11页,上海翻译出版公司1991年版。

② 法国萨都著,原名《杜斯克》,日本剧作家田口菊町译为《热泪》,春柳社据日译本改编,改名为《热血》。

③ 张庚《中国话剧运动初稿》,见《中国近代文学论文集·戏剧卷》第252—253页。

④ 欧阳予倩《回忆春柳》,见《中国话剧运动五十年史料集》第1辑第31页。

不可低估的。故戏剧界以日本的春柳社、上海的春阳社同演《黑奴吁天录》的1907年,定为中国早期话剧的诞生之年。

在早期话剧活动中应当提到的还有通鉴学校。这是我国第一所培养话剧人才的学校,1907年6、7月间创办于上海,发起人是马相伯、沈仲礼,实际主持人是任天知。任天知是从日本归国的戏剧爱好者,又是一位身世不明的革命者。该学校开创之后,即以排练《迦茵小传》为教学内容。《迦茵小传》是王钟声根据英国哈葛德的同名小说(杨紫麟、包天笑合译)改编,属言情戏剧。这个戏对于看惯了旧戏的人,以为“这不像戏,倒像真的事情”,但它却具备了话剧的基本素质,用早期话剧参加者徐半梅的话来说,这出戏“虽不称十分完善,总可以说是划时代的成功。以前种种,都不成话剧,到了这一出《迦茵小传》则像了话剧的型”<sup>①</sup>。但他的演出并不太受欢迎,卖座率不高。这固然说明当时的观众还不大欣赏话剧这种形式,同时也反映了这种世俗的言情戏剧与辛亥革命前的革命气氛不大协调,于是我国第一所培养话剧人才的学校终因经济困难而关闭了。然而,通鉴学校却培养了不少话剧演员,如汪优游、查天影、肖天呆、陈镜花就是其中的著名代表。

通鉴学校解散后,任天知又创建进化团。进化团的成立正值辛亥革命前夕(1910年冬),这是一个具有浓厚革命色彩的新剧(话剧)社团,主要成员有汪优游、温亚魂、钱逢辛、顾无为、查天影、陈大悲等。进化团演出的剧目多是讴歌争取民族解放、反抗异族统治和宣传爱国主义的戏剧。上演剧目主要有《血蓑衣》、《东亚风云》、《新茶花》、《恨海》、《爱之花》等。《东亚风云》(又名《安重根刺伊藤》)就是一部描写朝鲜人民奋起反抗日本殖

<sup>①</sup> 徐半梅《话剧四十年回忆录》。

民统治的剧作，曾在南京、芜湖演出，颇为轰动。武昌起义胜利，接着是上海光复，进化团革命热情高涨，在上海张园迅速上演了描写辛亥革命胜利后清廷恐慌、官僚逃窜以及革命人民在孙中山铜像下庆祝胜利的《共和万岁》和号召国民募捐、支持辛亥革命的《黄金赤血》，这是进化团的鼎盛时期。它曾活动于上海、南京、宁波、镇江、芜湖、扬州、武汉、开封、长沙等地，对资产阶级民主革命运动起了积极的宣传作用。

进化团的活动对早期话剧的发展有很大影响，其突出的特点是强烈的政治色彩（它演出的剧目，反映当代政治主题的约占一半以上）和浓郁的改良戏剧的风格，被称为“天知派新剧”。进化团演出的剧本开始多用幕表式（无固定的剧本），由演员根据剧情大纲进行发挥、编制台词<sup>①</sup>；在编剧方式上，仍采用旧戏中幕外戏的手法，以解释和连缀剧情；为了宣传的需要，又常在剧中插入大段演说，增加了“言论派老生”的角色，在角色分类上也未跳出中国传统戏曲分行当的模式。朱双云在《新剧史》中曾根据进化团的表演作派，将演员分成生、旦、能、滑稽等八大类型，又把生、旦每个类型分成若干派。如“生”有激烈派、庄严派、寒酸派、潇洒派、风流派、迂腐派、龙钟派、滑稽派等。“旦”有哀艳派、娇憨派、闺阁派、花骚派、豪爽派等。演员演出时就根据他所担任的角色类型、派别进行表演和临时编制台词。

受进化团影响而成立的新剧团体有新民社（1913）、民鸣社和民兴社（1914）等。许多新剧团体虽风格近似进化团，但已失去进化团早期干预时政、宣传革命的强烈的政治热情。至民兴社成立，则完全堕入滑稽、庸俗和色情的一流。

<sup>①</sup> 关于幕表戏详见欧阳予倩《谈文明戏》中的《幕表戏》一节，见《中国话剧运动五十年史料集》第1辑第88—90页。

与进化团风格不同的话剧团体是春柳社。辛亥革命后,春柳社社员陆续回国,1912年春柳社的领导人陆镜若回到上海,召集春柳社成员组织了新剧同志会,在此期间他们努力面向国内现实,演出了为纪念黄花岗烈士殉难的《黄花岗》、讽刺民国新贵腐败堕落的《运动力》以及家庭悲剧《家庭恩怨记》等,演出后颇为人们所重视。在艺术风格上春柳较前期也有变化,民族化的成分加重,日本新派剧的影响则逐渐淡化。1914年,正当进化团一派日趋走下坡路时,原春柳社同仁再次重集上海,以“春柳剧场”的名义继续进行话剧活动。其骨干成员有欧阳予倩、吴我尊、马绛士等。

春柳派的演出向以态度严谨著称,它的剧目虽不多,但多数有完整的剧本,这和进化团系统的幕表戏大不相同。春柳演出的戏中外国戏剧较多,特别是欧美的戏剧,如《茶花女》、《黑奴吁天录》、《热血》、《鸣不平》、《猛回头》<sup>①</sup>、《社会钟》、《不如归》等。虽然有些剧本是从日本新派剧移植过来的,但仍可以看出春柳同仁注意向西方戏剧学习的意向。春柳派的戏剧注意人物形象的塑造,而不大采用新剧演出中“言论派老生”的宣传方式,也不用幕外戏,严格遵守分幕制度。春柳演出的台词均用国语,禁用方言,这也是它的一个特点。

在我们论述中国早期话剧春柳社系统和进化团系统两个艺术流派时,切不可忘记北方天津南开新剧团。

南开新剧团成立于1914年,其演出活动早在1909年就开始了。1908年南开学校校长、教育家张伯苓(1876—1951)自欧美考察回国后,为了宣传他的教育救国的主张,编了话剧《用非

<sup>①</sup> 《猛回头》系陆镜若根据日本新派剧作家佐藤红绿的剧本《潮》改编,与陈天华的《猛回头》为同名异作。

所学》。次年,他亲自导演,由南开师生演出,这就是南开新剧活动的开始。张伯苓又进而提出他的戏剧宗旨:“借演剧以练习演说,改良社会,及(而)后方作纯艺术之研究。”<sup>①</sup>可见南开新剧活动初期,就把培养人才、改良社会和艺术研究三者结合起来。此后,南开每逢校庆都举行话剧演出,先后(1908—1922)演出过五十多个剧目,著名的有《华娥传》、《新少年》、《仇大娘》、《一圆钱》、《一念差》、《新村正》、《理想中的女子》等。南开新剧团在演出过程中还培养了一批高层次的人才,周恩来、曹禺、张彭春便是其中杰出的代表。

南开的新剧活动有它自己的特点:

第一,注意戏剧的社会教育功能,提出演新戏在于“改良人心,劝化风俗”<sup>②</sup>。因此,南开新剧团所演剧目均具有丰富的社会内容,如当时演出的《一圆钱》、《一念差》和《新村正》三个剧本,均系揭露社会黑暗、批判旧道德之作,《理想中的女子》是宣传妇女解放的,《新少年》的主题则是赞颂少年勤奋读书、立志救国的。

第二,写实主义的创作和表演。南开新剧团一开始演戏就注意向西方学习,在编剧技巧和舞台艺术方面均有表现,其主要一点即是写实主义。对此周恩来在他的《吾校新剧观》一文中说:“吾校新剧,于种类上已占其悲剧感动剧位置;于潮流中已占有写实剧中之写实主义。”<sup>③</sup>所谓“写实主义”,即现实主义,它的主要特点就是具体地、真实地再现人生。像1916年创作与演

<sup>①</sup> 张伯苓《谈南开新剧》,见夏家善等编《南开话剧运动史料》第59页,南开大学出版社1984年版。

<sup>②</sup> 曾中毅《说吾校演剧之益》,见夏家善等编《南开话剧运动史料》第11页。

<sup>③</sup> 见夏家善等编《南开话剧运动史料》第7页。

出的《醒》(张彭春编)、《一念差》(南开学校新剧团编)均属于写实主义剧作,特别是《新村正》可以说是当时最出色、最有代表性的写实主义剧本。高秉庸在《南开的新剧》一文中说:“《新村正》把社会上的一切罪恶,一切痛苦,都完完全全的表现出来,绝没有一点修饰,这就是重实际。编剧的人,用冷静的头脑,精细的眼光,去观察社会,将他的事实一桩一桩的写下来,让人去细想,自己不加一点批评,这就是客观的批评。总之《新村正》在近代文学潮流上,戏剧原理上,都占第一流位置。在中国戏剧幼稚时代,更是一出不可多得的新剧。”<sup>①</sup>此外,南开新剧团还注意向西方戏剧学习,曾演出过挪威易卜生的《国民公敌》(改名《刚愎的医生》)、《傀儡家庭》与英国高尔斯华绥(J. Galsworthy, 1867—1933)的《斗争》(改名《争强》),以及他们编译的《最后一计》<sup>②</sup>、《死网》、《别宴》、《打是喜欢骂是爱》、《闰年》、《求婚》、《虚伪》、《太太》、《冬夜》等。

第三,注意舞台艺术,这是南开新剧团的又一特点。作为写实主义的新剧(话剧),布景、化妆、灯光极其重要。南开新剧团有完整的组织系统,新剧团下设编纂部、演作部、布景部、审定部。布景部就是负责舞台艺术的,由教员华午晴和学生周恩来任正、副部长。南开新剧团全体成员对于演出十分重视和认真,他们认为:“夫演戏,一细事也,亦能精益求精,不以草率从事,卒使新剧之声,影响社会,南开精神,真无微弗至哉!”<sup>③</sup>南开新剧团对于新剧的布景十分重视和讲究,具有很高的水平。我们从1914年演出的《恩怨缘》第四幕《逃亡》的剧照看:山影雪景,层

① 见夏家善等编《南开话剧运动史料》第42页。

② 以下剧目,多由张平群改译,其中的《太太》、《冬夜》由万家宝(曹禺)译。

③ 见《南开话剧活动纪事·1915年》。

次分明,可见布景之讲究。1915年演出《一念差》时布景均请专门人员彩绘,复配以照明装置。如该剧第一幕第一景为李宅内厅房,室中布置为官宦之家,左右有门可通内外,前有窗,由室内可视园中花木。剧中人推窗一望,观众宛如见到园中真景。《新村正》一剧,布景尤为奇特,其第二幕之布景为一荒村,据当年观剧者回忆:

树林阴翳,黄茅紫葍丛生其间。败屋数间,皆毁瓦颓垣,楹柱皆不完。而竹篱乔木,俨然一野景也。天色蔚蓝,以竹为篷,糊以纸,涂以青,而以蓝色之电灯反映之,如真天然,而鲜丽之色盖有加焉。有古井一,井围为淡黄色,若经久剥蚀之。麻石旁有贫妇一,浣衣且汲水,方其垂绳于井中也;井之深若非寻丈已也,既汲而出水则盈桶,何技之巧而竟如斯也!村皆贫而无衣食者,老幼皆褴褛污秽,一若乞丐,此即剧所谓关帝庙之一带是也。余初之睹此贫民也,不禁怜悯心生,而泫然泣下,忘其为幻伪也,以其布景之奇巧,居民之苦困,实地实情。……<sup>①</sup>

在早期话剧中,布景、照明能达到如此水平的,国内还不多见。

天津南开新剧团在早期话剧活动中做出了如此出色的成绩,对于促进我国早期话剧的发展具有积极的作用。胡适1919年春在与友人的通信中说:“北京也没有新剧团。天津南开学校有一个很好的新剧团。他们……新编的一本《新村正》,颇有新剧意味。他们那边有几位会员(教职员居多),做戏的功夫

<sup>①</sup> 《记国庆日本校新剧之布景》,见夏家善等编《南开话剧运动史料》第410页。

狠(很)高明,表情,说白都很好。布景也极讲究。他们有了七八年的设备,加上七八年的经验,故能有极满意的效果。以我个人所知,这个新剧团要算中国顶好的了。”<sup>①</sup>由胡适的评论可见南开新剧团在社会上的反响。

此外,北京清华学校的业余剧团、贵阳达德学校的业余剧团,在“五四”前也均开展过话剧演出活动。像清华学校的业余剧团,在后来成为著名戏剧家的洪深的参与下,曾排演过英国名剧《侠盗罗宾汉》,以及他们自己编的独幕剧《卖梨人》和五幕剧《贫民惨剧》,在当时颇受赞扬。

从上面的叙述中,对于早期话剧(新剧、文明戏)我们可以有如下几点认识:

第一,早期话剧是在近代“戏剧改良”运动中接受西方戏剧和日本新派戏剧的影响而出现的一个新品种,它既是适应中国资产阶级民主革命运动发展的需要而产生的新形式,也是近代资产阶级文学革新运动(包括“诗界革命”、“文界革命”、“小说界革命”和“戏剧改良”)发展的必然结果。

第二,早期话剧在艺术形式上抛弃了传统戏剧唱词、韵白、程式化的表演,增添了布景、灯光等设置,同时在编剧技巧和表演上力图向西方戏剧靠拢;但由于受传统戏剧根深蒂固的影响(有些演员本来就是戏曲演员),在其初期,话剧仍然带有传统戏剧的成分,其演出形式和表演也带有改良戏剧的味道。尽管如此,从整体上说,它已经是以对话和日常动作为其主要表现手段、由写意向写实发展的一种新的戏剧形式,并为“五四”之后话剧的发展奠定了基础。

第三,中国早期话剧的兴衰,是与革命运动的发展相适应

<sup>①</sup> 见《论译戏剧》,载《新青年》第6卷第3号(1919年3月15日)。

的。这之中,除了艺术规律的制约外,时代、政治也是一个重要的因素。话剧是在中国资产阶级民主革命运动蓬勃发展中生出的,它的兴盛期也正是在辛亥革命前夕及民国初年。辛亥前后,春阳社、进化团、春柳社等竞相活跃于京、沪及大江南北,可谓早期话剧的鼎盛时期。民国建立不久,辛亥革命的果实即为袁世凯篡夺,他倒行逆施,图谋称帝,残酷镇压革命力量。与政治上的阴影相适应,新剧活动也随之相对沉闷,中间虽曾有短期的所谓“甲寅中兴”,尔后也演出过嘲讽袁世凯幻想复辟的《皇帝梦》、歌颂反袁斗争的《蔡锷》,以及谴责封建复辟的《张勋复辟》等新剧,但这都无法挽回文明戏日趋没落的大势。这时期的话剧放弃了其早期所坚持的革命方向和对艺术的追求,开始为谋生或赚钱而媚俗,甚至为迎合部分观众的低级趣味,大演一些庸俗、无聊、迷信报应、凶杀色情的文明戏,商品化的风气极其严重,造成了早期话剧(文明戏)的衰败与没落。<sup>①</sup>在我国新剧界每况愈下、日趋败落之际,南开新剧团的周恩来清醒地意识到商品化的恶风对新剧事业的腐蚀,并对其提出严肃的批评。他说:“当时泛滥于大江南北的文明戏已日趋堕落,它与新剧真正之主旨,相去日远。……博下等社会欢迎,导江河之日下。而是人者,藉新剧为护符,行卑鄙之实事。呜呼!新剧新剧,几多罪恶假汝之名以行矣,岂不哀哉!”<sup>②</sup>作者虽见地深刻,热诚可嘉,但一名普通学子仍难挽既倒之狂澜。

尽管早期话剧存在着这些弱点,文明戏的堕落也败坏了早期话剧的声誉,但话剧作为一种艺术体裁,它毕竟是中国传统戏

<sup>①</sup> 关于文明戏的退化和没落的详细情况,参见洪深《从中国的新戏说到话剧》,见《中国新文学大系·戏剧集·导言》。

<sup>②</sup> 周恩来《吾校新剧观》,见夏家善等编《南开话剧运动史料》第5—6页。

剧中所未曾有过的一个新品种,它在其发展中由摸索而取得的艺术经验及其在行进中失败的教训,均为“五四”后话剧运动的发展提供了可资借鉴的历史经验。从这一意义上说,近代早期话剧为“五四”之后现代话剧的发展和成熟奠定了基础。

## 第九章 文学传播方式的变革与创造主体的职业化

文学传播是文学赖以走向读者的基本途径，也是文学作品得以显示其意义、发挥其审美功能的中介和桥梁，是文学活动中重要的一环。如果我们把作家书写和读者阅读视为现代社会大生产中的“生产”与“消费”，那么二者之间的中介就是文学传播，它直接制约着文学的发展。

在古代，文学传播方式主要靠作者的手抄和手工印刷，传播时空受到很大的限制，因此在古代，文学基本上是封建贵族阶级和少数骚人墨客的特权，劳动人民是无从参与的。近代以来，随着社会的发展和科技的进步，在传播媒介中，除去书籍外，又增添了一个大众化的媒体，那就是报刊。

近代报刊的出现改变了文学作品的传播手段，它成为文学作品特别是小说的主要载体之一。这种载体不仅传播迅速，而且又具有大众化、平民化和花费少的特点，特别受到近代日益增长的都

市、城镇市民读者的欢迎。

报刊既在城市中造就了一个稳固的消费和受众群体,反过来它又促进了近代小说的繁荣。与此同时,近代报刊的出现也培育了一批职业报人和报人小说家,新的媒体为他们的创作发展提供了广阔的传播阵地。在近代不仅文艺性报刊刊登文学作品,非文艺性的一般报刊也刊登文学作品。为适应日益增多的近代报刊的生存需求,进一步扩大文学作品(特别是小说)的稿源,二十世纪初稿酬制度应运而生。1902年梁启超在日本创办的《新小说》第一次明确规定为小说和戏剧作品(包括创作与翻译)付酬,而一般诗词等作品不付酬。随之《月月小说》、《小说林》、《小说时报》以及一些出版社也实行稿酬制(开始付酬主要限于原创与翻译的小说、戏剧)。

稿酬制度的出现,一方面刺激了小说创作与小说翻译的发展,另一方面也为报人小说家向职业作家的过渡提供了可靠的经济基础,于是中国第一代职业作家就在稿酬制度的催生下出现了。

## 一 报刊的出现与传播的近代化

在人类社会,信息是以语言、文字、符号、图像等来进行输送和传播的。在近代中国,随着中西文化交流的需要和印刷术的进步,报刊已成为信息传播的主要载体之一。中国远古时代,文学信息的传播主要靠语言,这就是所谓的口头文学。后来“由于文字的发明及其作用于文献记录而过渡到文明时代”<sup>①</sup>,随着造纸和印刷术的发展,书籍成为文学的又一重要载体。在鸦片

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯全集》第21卷第37页。

战争前,文学作品的传播主要还是依赖于木刻的书籍。鸦片战争后,随着报刊的兴起,文学的传播除了靠装订成册的书籍外,又多了一种新的载体,这就是近代报刊。

据史和、姚福申、叶翠娣编的《中国近代报刊名录》记载,自1815年至1911年,共有中文报刊一千七百五十三种,如果下限至五四运动,中国近代出版的中文报刊当不少于两千种。

### (一) 近代报刊的出现

中国近代报刊的出现,是由外国传教士开始的。他们办的第一份华文报刊是《察世俗每月统计传》<sup>①</sup>,1815年8月5日(嘉庆二十年七月初一)在马六甲创刊,署名博爱者纂,主编实际是伦敦会传教士、苏格兰人米怜(W. Milne, 1785—1822),月刊,木版雕刻。随后又有《东西洋考每月统计传》(1833)、《各国消息》(1838)、《六合丛谈》(1857),但这些中文报刊在中国知识阶层影响不大。在外国人办的报刊中,对传播西学和中国知识界影响最大、出版时间最长的是《万国公报》。《万国公报》的前身是《中国教会新报》,后改名《教会新报》,1868年9月5日(同治七年七月十九日)在上海创刊,周刊。1874年《教会新报》出版至第301卷后始改名为《万国公报》,出至第750卷停刊。1889年2月复刊后《万国公报》成为广学会的机关报,月刊,册次另编,直至1907年12月,出至第750卷第237册停刊。

中国人自己最早办的报纸是1865年在香港创办的《中外新报》(《孖刺报》的中文晚报),首任主编是留美学生黄胜,伍廷芳主持翻译,后有陈霭亭创办的《华字日报》(1872年4月,香港)、王韬创办的《循环日报》(1874年1月5日,香港),接着《汇报》

<sup>①</sup> 该刊英文名字为 Chinese Monthly Magazine,应译为《中文月刊》。刊名中的“察世俗”即 Chinese 的音译。

(1874年6月16日,上海)《新报》(1876年11月23日,上海)《述报》(1884年3月27日,广州)《广报》(1886年6月24日,广州)相继诞生。维新变法运动兴起,中国报纸增多,报刊的地位也越来越重要,开始是《中外纪闻》(1895年12月16日,北京)《强学报》(1896年1月12日,上海)《苏报》(1896年6月26日,上海)《时务报》(1896年8月9日,上海),接着《知新报》(1897年2月22日,澳门)《国闻报》(1897年10月26日,天津)《湘报》(1898年3月7日,长沙)《清议报》(1898年12月23日,日本横滨)《新民丛报》(1902年2月8日,日本横滨)接踵而来。特别是梁启超的《清议报》和《新民丛报》,在当时社会上和知识界影响甚大,诚如黄遵宪所说:“《清议报》胜《时务报》远矣,今之《新民丛报》又胜《清议报》百倍矣。惊心动魄,一字千金,人人笔下所无,却为人人意中所有,虽铁石人亦应感动,从古至今文字之力之大,无过于此者矣。”<sup>①</sup>所以严复形容梁启超文字煽动之力云:“主暗杀,则人因之而倏然暗杀矣;主破坏,则人又群然争为破坏矣。”<sup>②</sup>

迨资产阶级民主革命兴起,《民报》(1905年11月26日,日本东京)《醒狮》(1905年9月29日,东京)《复报》(1906年5月8日,东京)《云南》(1906年10月15日,东京)《洞庭波》(1906年10月18日,东京)《豫报》(1906年12月,东京)《秦陇》(1907年8月26日,东京)《四川》(1907年11月,东京)《粤西》(1907年11月15日,东京)《河南》(1907年12月20日,东京)《夏声》(1908年2月26日,东京)等报刊如雨后春笋,相继出现。

<sup>①</sup> 光绪二十八年(1902)四月黄公度《致饮冰室主人书》,转引自丁文江、赵丰田编《梁启超年谱长编》第274页。

<sup>②</sup> 严复《与熊纯如书》,见《严复集》第3册(书信)第648页。

这些报刊的编辑和撰稿人多数是留日学生,报刊编印后,迅速由日本传入国内,在资产阶级民主革命运动蓬勃发展的当时,对于传播西学,播种民族思想和民主精神,宣传资产阶级民主革命均起了巨大的作用。

## (二)文艺报刊的诞生

在近代两余种报刊中,属于文艺性的报刊约二百七十七种,占近代报刊总数的八分之一弱。据祝均宙、黄培玮编的《中国近代文艺报刊概览·引言》中说:近代文艺杂志有一百三十三种,文艺报纸七十六种,另有未见原件的文艺报纸、杂志六十八种。

在近代文艺小报中,最早面世的是《指南报》<sup>①</sup>,1896年6月6日(光绪二十二年四月二十五日)创刊,主办人是近代著名小说家李伯元。李伯元还办过《游戏报》(1897)和《世界繁华报》(1909)。他的这几种小报主要是刊登一些娱乐性、滑稽性的文艺小品、文人趣事,这从《世界繁华报》的栏目即可看出。它的栏目有“本馆论说”、“海上看花日记”、“时事嬉谈”、“滑稽”、“新语”、“讽林”、“北里志”、“鼓吹录”、“新编花丛新戏”、“梨园琐录”、“游园杂记”、“茗楼余话”、“戏园日录”、“艺苑杂刊”、“新书品评”、“杂诗”等。李伯元还办过《海上文社日报》<sup>②</sup>(1900),系海上文社的机关报,著名华侨作家丘炜萇也为此报写过杂感之类的文章。后又有《采风报》于1898年创刊,编辑者为吴趼人。该报通过“采风”,也有些讽谕现实之作,如有一篇《钱树子说》,就是通过对“钱树子”古称娼妓的考证,讽刺清廷的贪官污吏。

<sup>①</sup> 据项士元的《浙江新闻史》记载,约在1895年杭州出版过一种文艺小报《笑林报》(主编秦瑾生),先于《指南报》,但亦有人说发行于1898年,因未见实物,暂不论。

<sup>②</sup> 该报未署何人主编或编辑,但李伯元为海上文社的创办人,故此报当为李氏编辑。

《笑林报》是当时比较著名的小报，1901年3月（光绪二十七年一月）创刊，日报，内容以高谈风月为主。值得注意的是，这个小报除了消闲外，它还刊登小说，如长篇小说《恋妃枕》（香梦著），短篇小说《泪痕花》、《美人魔》、《顽腐镜》，这是此前这类小报所未有的现象。这份报纸还随报附送单页小说、弹词等文艺作品，计有《海上繁华梦》、《仙侠五花剑》、《优孟衣冠》、《九仙枕》等。还有一点，《笑林报》不同于一般游戏、消闲之类的小报处，是它具有明显的政治倾向性。该报在1905年日俄战争期间，曾刊登不少关心国事和富有爱国主义精神的评论、杂谈，如《爱国篇》、《论衰乱时代之人心》、《睡狮传》、《老大国观剧记》、《女志士英吉秀传》、《安边境立功名在于良将论》等。此外，近代较重要的文艺小报尚有《寓言报》（1901）、《苏州白话报》（1902）<sup>①</sup>、《国魂报》（1908，上海）、《国华报》（1910，上海）等。

在近代，文艺报刊是文学作品的主要载体。以小说而论，不仅数千篇短篇小说几乎全部是最先发表在近代报刊上，而且许多长篇小说也是首先在杂志上发表而后又由出版社刊行的。近代许多长篇小说名著，如《海上花列传》、《官场现形记》、《文明小史》、《活地狱》、《老残游记》、《孽海花》、《中国现在记》、《邻女语》、《负曝闲谈》、《东欧女豪杰》、《新中国未来记》、《黄绣球》等，都是首先发表在近代文学杂志上。我们以吴趼人的小说为例，他的作品几乎全部是先发表在文学杂志上发表而后再出版的《九命奇冤》、《痛史》、《电术奇谈》最先发表在《新小说》上，《瞎骗奇闻》发表在《绣像小说》上，《两晋演义》、《上海游骖录》、《劫余灰》、《发财秘诀》、《云南野乘》最先发表在《月月小说》上，《剖心记》最

<sup>①</sup> 此报为纯吴语小报，与1901年10月21日在苏州创刊的《苏州白话报》不是同一种。

先发表在《竞立社小说月报》上,此外《新石头记》、《糊涂世界》、《最近社会齷齪史》(初名《近十年怪现状》)、《情变》最初发表在《南方报》、《世界繁华报》、《中外报》、《舆论时事报》上。这样算起来,除《恨海》和他的生前未刊稿《白话西厢记》外,吴趼人的其余十六部中、长篇小说和全部短篇小说(均刊登于《月月小说》)都是最先发表在近代几家著名的文艺报刊上。

近代报刊作为文学作品的主要载体和传播媒介,不仅文艺报刊如此,而且非文艺性的一般报刊也登载小说、戏剧和诗歌,至于政论文、游记、小品这些广义的文学作品几乎近代所有报刊都刊登。为什么近代报刊多数都刊登文学作品呢?原因可能是多方面的:一是文学作品的可读性强,具有较强的娱乐、审美功能,易于吸引读者,可以增加报刊的销售量,具有明显的经济效应。二是随着报刊的增多和商品化,稿件供应成了一个大问题,短论、新闻报道、社会信息总不能太多,这就要求文艺来填补,因此对文艺作品尤其是对各类小说的需求就显得更为迫切。三是文学观念的转变。近代报人中许多也是近代的文学理论家,梁启超、夏曾佑、丘炜萋、狄葆贤、麦梦华、黄人、徐念慈、王钟麒、黄伯耀、黄世仲等人是其代表。他们在梁启超的小说理论和西方文艺思想的影响下,普遍重视小说的社会作用和艺术功能,尤其是小说的启蒙和宣传效应。这也表明这些报人具有了新的文学观念,消解轻视小说的传统观念,重视小说的社会作用和文学地位,把小说提高到文学之最上乘。

在近代报刊中,具有代表性的登载文学作品的一般性报刊有《清议报》(1898)、《新民丛报》(1902)、《浙江潮》(1903)、《江苏》(1903)、《女子世界》(1904)、《东方杂志》(1904)、《扬子江白话报》(1904)、《民报》(1905)、《醒狮》(1905)、《竞业旬报》(1906)、《中国女报》(1906)、《云南》(1906)、《著作林》(1907)、《振华五日

大事记》(1907)《粤西》(1907)《女报》(1909)《国风报》(1910)《妇女时报》(1911)《中华教育界》(1912)《说报》(1913)《留美学生季报》(1914)《浙江兵事杂志》(1914)《娱闲录》(1914)《女子世界》(1914)<sup>①</sup>、《大中华杂志》(1915)《中华妇女界》(1915)《太平洋》(1917)等。在这类报刊中,如《福建法政杂志》(1908)就刊登过日本著名政治小说《花间莺》(末广铁肠著,长乐梁继栋译),商务印书馆出版的《教育杂志》曾连续刊登了包天笑的著译小说九种《馨儿就学记》、《孤雏感遇记》、《埋石弃石记》、《苦儿流浪记》、《二青年》、《科学者之家庭》(科幻小说)、《童子侦探队》(少年小说)、《青灯回味录》<sup>②</sup>、《双雏泪》。再如《中国实业杂志》除刊小说外还载有梁启超、陈宝琛、宋教仁、吴芝瑛、汪笑侬等人的戏剧和诗歌。

以上列举了近代文艺报刊和一般报刊刊登文学作品的情况,也举例说明了近代部分小说以及吴趼人的作品最先发表在文艺报刊上的实例,旨在说明近代文学作品的传播渠道已由手抄本、木刻本变为现代化、大众化的报刊了。这一传播媒体的变化,不仅是传播方式、传播渠道的不同,而且也在很大程度上引起了近代文学创造主体、受众群体和艺术形式上的变化。

### (三)报刊的传播

众所周知,印刷术之发明虽始于我国,但“印刷之精,至于尽善尽美,乃赖西国人士之改进”<sup>③</sup>。我国清代虽已有木刻活字,但印刷仍以人工木刻为主,随着西方科学的渗透,西方近代印刷

① 此刊系中华图书馆编,不同于1904年丁初我主编的《女子世界》。

② 该小说在《教育杂志》发表时署名秋星,据范烟桥《民国旧派小说史略》第六章《翻译小说》对包天笑的介绍,知《青灯回味录》也是包氏的作品。

③ 净雨《清代印刷史小纪》,见张静庐辑注《中国近代出版史料二编》第353页。

术也传入中国,那就是铅印、石印,而将此印刷技术最先应用于实践者,则是“教会印刷物及商埠之新闻杂志”<sup>①</sup>,可以这样说,报纸、杂志是最先运用先进印刷术使传播媒体近代化的。

报刊的传播有哪些条件和特点呢?

第一, 传速快。报刊与书籍的传播虽都不受空间的限制,但在时间上报刊较书籍要快得多。在清代乾隆聚珍板之后,民间多以木活字印书,木活字印刷较之一般木刻本是前进了一步,但印刷一部小说或诗集仍需很长时间,少则数月,多者经年。在报纸或杂志上刊登作品则大大缩短了印刷周期。传播速度快,是传播近代化的标志之一。这正如一位外国学者所说的:“在整个历史进程中,人类一直在设法改进其对于周围事物的消息情报的接受能力和吸收能力,同时又设法提高自己本身传播消息的速度、清晰度,并使方法多样化。”<sup>②</sup>

第二, 平民化。刊印小说或诗集并非一般人所能负担的。在古代刻书往往是上层文人或富商大贾的事,一般平民文士是比较难以办到的。但投稿给报刊则容易得多,不但不花钱,而且还可以收到一定的稿费报酬。另一方面,报刊写作的预设对象是平民百姓,他们可以自由对话,这也就无形中缩短了创造主体和接受主体的差距,使文学更加靠拢民众。

第三, 通俗化。通俗化是近代文学革新运动的目标,也是文学近代化的理想之一,诚如梁启超所分析的:“文学之进化有一大关键,即由古语之文学变为俗语之文学是也。各国文学史之

<sup>①</sup> 净雨《清代印刷史小纪》,见张静庐辑注《中国近代出版史料二编》第356页。

<sup>②</sup> 联合国教科文组织国际交流问题研究委员会编《多种声音,一个世界》中译本第4页,中国对外翻译出版公司1981年版。

开展,靡不循此轨道。”<sup>①</sup> 近代报刊有着双重使命,为达到传播西方文化和开启民智的目的,必须要求报刊语言通俗易懂,同时报刊作为通俗化、平民化的大众传媒,在语言走向上也要沿着通俗化的道路前进。这便使近代报刊始终具有通俗化的属性。

第四,都市化。报刊的存在和传播都离不开都市。近代都市的形成、都市人口的增多是报刊赖以生存的经济基础和社会基础。报刊的存在有两个最基本的条件:一是需要大批有经济力量的读者,至少能买得起报纸;二是有一定的文化需求,即需要看报。这两点近代均已具备。据二十世纪初统计:中国有两万人口以上的城市三百一十二个,其中两万至五万者二百一十六个,五万至十万者四十六个,十万至五十万者四十一个,五十万以上者九个。<sup>②</sup> 且以每个城市平均三万人计算,当时中国的城市人口约六百三十六万人,如果再加上沿海数省的城镇人口,其数量至少有一千万人。这样一支千万人的市民队伍,就成为近代报刊的主要受众群体和销售对象。

## 二 稿酬制度的确立与中国作家的职业化

中国古代没有职业作家,更没有靠稿费生活的作家。中国古代的文学家大多是官员和有钱的士大夫,他们生活的经济来源或靠俸禄,或靠家庭的收入,没有靠稿费为生的,因为古代并

<sup>①</sup> 《小说丛话》,见阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》第308页。

<sup>②</sup> 见竺可桢《论江浙两省人口的密度》,载《东方杂志》第23卷第1期。

没有稿费<sup>①</sup>，职业作家的出现是近代的事，它是以固定职业收入或稿费作为生活主要来源为前提条件的。

中国职业作家的出现，第一步是报人的出现，第二步是报人小说家，第三步才是职业小说家的诞生。

十九世纪七十年代之后，近代报刊开始增多，《申报》（1872，上海）、《羊城采新实录》（1872，广州）、《循环日报》（1874，香港）、《汇报》（1874，上海）、《述报》（1874，上海）、《字林沪报》（1882，上海）、《新闻报》（1893，上海）等大多是外国人或中国人开办的商业性报纸，惟其如此，这些报纸的主办人才注意改进报纸的业务和版面，以扩大销路。这些报纸因为是给中国人看的，所以都要聘请中国人作主笔或编辑、翻译。他们之中，近代著名的报人有王韬、钱昕伯、袁翔甫、何桂笙、蔡尔康、高太痴、孙玉声等。由于这部分人有固定的收入，他们成了中国近代第一代职业报人。这之中有些人写小说，如王韬、孙玉声、高太痴；有的人也经常为小说写序跋，如蔡尔康。以这批职业报人为基础，又联络、培植了一批作者或报人小说家。这里以《申报》办的三个文艺副刊《瀛寰琐记》（1872年11月11日创刊）、《四溟琐记》（1875年2月创刊）、《寰宇琐记》（1876年2月创刊）的作者队伍为例，可以看

<sup>①</sup> 古代人虽没有稿酬，但作文受谢的事历史悠久。据宋人洪迈《容斋随笔》记载：“作文受谢，自晋宋以来有之，至唐始盛。”也有人把“作文受谢”上溯到汉武帝时，王楙《野客丛书》云：“作文受谢，非起于晋宋，……观陈皇后失宠于汉武帝，别在长门宫，闻司马相如天下工为文，奉黄金百斤为文君取酒，相如因为文，以悟主人，皇后复得幸。”又据史载，汉末蔡邕曾为人撰写碑志数十篇；“得万金计”（《后汉书》本传）。唐宋之后又称“润笔”，但这和近代意义上的“稿酬”仍不是一回事。

出有不少人是当时或后来的小说家。如宣鼎<sup>①</sup>、俞达<sup>②</sup>、邹弢<sup>③</sup>、秦云(字肤雨,江苏长洲人)、蠡勺居士<sup>④</sup>等人。邹弢后来不仅写小说,而且还是《趣报》的主笔。还有韩邦庆(1856—1894),也是一位报人出身的小说家。他开始任《申报》撰述,后来自办了第一份小说期刊《海上奇书》(由《申报》馆代售),他的著名小说《海上花列传》最先发表在《海上奇书》上。

十九世纪九十年代中叶之后,中国报人小说家开始登上文艺舞台。其代表人物是李伯元。李伯元接连在上海创办了《指南报》(1896)、《游戏报》(1897)、《海上文社日报》(1900)和《世界繁华报》(1901),在当时颇有些影响。吴趼人说他是“为我国报界辟一别裁”<sup>⑤</sup>,孙玉声则称李伯元是“小报界之鼻祖也”<sup>⑥</sup>。此后文艺小报接踵而起,著名的有《演义白话报》(1897)、高太痴任主编的《消闲报》(1897)、吴趼人主笔的《采风报》(1898)、孙玉声创办的《笑林报》(1901)、李芋仙主笔的《寓言报》(1901)等。

这类文艺小报值得注意的有三点:一是这些小报开始刊登小说,二是随小报赠送的附页也刊登小说。近代许多著名小说

---

① 宣鼎(1832—1879),字子九,号瘦梅,安徽天长县人。他在《寰宇琐记》上发表诗文多篇,署名宣鼎、宣瘦梅、皖上宣鼎等。著有文言短篇小说集《夜雨秋灯录》及其续集。

② 俞达(?—1884),字吟香,江苏长洲(今苏州)人。他在《瀛寰琐记》上发表诗歌,署名吟香氏,是小说《青楼梦》和笔记小说《艳异新编》的作者。

③ 邹弢(1850—1931),字翰飞,江苏无锡人。他在《寰宇琐记》上发表诗歌均署邹翰飞。著有小说《海上尘天影》。

④ 蠡勺居士,据郭长海考证此人即蒋子让,见《蠡勺居士和黎床卧读生》,载《明清小说研究》1992年第3—4期合刊。他即是中国第一部翻译小说《听夕闲谈》的首译者。

⑤ 吴趼人《李伯元传》,见魏绍昌编《李伯元研究资料》。

⑥ 孙玉声《退醒庐笔记·李伯元》,上海图书馆1925年11月印。

如李伯元的《官场现形记》、吴趼人的《糊涂世界》、二春居士的《海天鸿雪记》、孙玉声的《海上繁华梦》、邹弢的《断肠碑》(又名《海上尘天影》)、高太痴的《梦平倭虏记》<sup>①</sup>等,都是发表在这些小报上或作为赠送附页问世的。三是小说的作者很多是报人,如李伯元、吴趼人、孙玉声、高太痴、邹弢等,这些报人作者标志着报人小说家的正式出现。这种报人小说家后来逐渐增多,如陈景韩、包天笑、罗孝高(即罗普)等,也可以说他们是报人小说家与职业小说家的过渡人物。

随着近代文学理论家对小说创作的呼唤,近代“小说界革命”的倡导者梁启超1902年在日本横滨创刊了《新小说》。这是我国第一份具有近代色彩的小说杂志,它的诞生标志着近代小说创作又进入了一个新阶段。《新小说》创刊于1902年11月,这之前半个月,梁氏主编的另一家刊物《新民丛报》刊登了一则《新小说征文启》。这则启事,一是介绍即将问世的《新小说》杂志的创作宗旨并为之征稿;二是公布了《新小说》要付稿酬及其稿酬标准。《新小说》的稿酬范围只限于十数回以上的小说及传奇<sup>②</sup>,用今天的术语说也就是中、长篇小说和多幕戏剧。自著和翻译均付稿酬,这又意味着《新小说》对翻译文学的提倡和重视。不过一般诗文(包括杂记、笑话、游戏文章、杂歌谣、灯谜酒令及楹联)不付稿酬。<sup>③</sup>

① 高太痴后来还写过长篇言情小说《千金诺》,1916年由上海中华书局出版。

② 《新小说》稿酬标准:自著本甲等,每千字酬金四元;自著本乙等,每千字酬金三元;自著本丙等,每千字酬金二元;自著本丁等,每千字酬金一元五角。译本甲等,每千字酬金二元五角;译本乙等,每千字酬金一元六角;译本丙等,每千字酬金一元二角。

③ 包天笑在《时报的编制》中说:“当时报纸,除小说以外,别无稿酬的。”见包天笑《钏影楼回忆录》第349页。

稿酬制度的确立,不仅大大刺激了小说创作与小说翻译的发展,而且对于作家(特别是小说家)的职业化起了很大的促进作用,为职业作家的出现奠定了经济基础。

《新小说》杂志在稿酬制度的确立方面起了倡导和示范作用。1906年11月《月月小说》创刊,它在第2号上也刊出了《月月小说征文启》:“如有佳作小说,愿交本社刊行者,本社当报以相当之酬劳。……如有科学、理想、哲理、教育、家庭、政治、奇情诸小说,若有佳本寄交本社者,已经入选,润资从丰。”在此之后四个月创刊的《小说林》杂志(1907年2月创刊)更明确规定:“凡小说入选者,甲等每千字五元,乙等每千字三元,丙等每千字二元”<sup>①</sup>。之后,小说付稿酬则形成制度。后来近代著名的小说杂志,如《小说时报》(1909)、《小说月报》(1910)、《民权素》(1914)、《中华小说界》(1914)、《礼拜六》(1914)、《小说丛报》(1914)、《小说海》(1915)、《小说大观》(1915)、《小说画报》(1916)等杂志均明确规定付稿酬。

与杂志向作者付稿酬相同,这时一些出版社也给小说作者付稿酬。付酬的标准大约有两个基本条件:一个是看作者的知名度,二是看作品是否畅销。在近代,严复和林纾的翻译较他人的稿费为高,林纾的译稿每千字六元。而一般名不见经传的小人物的稿费就很低。青年作家向恺然(1890—1957,别署平江不肖生)在日本写有小说《留东外史》,1915年回国将稿子卖给出版商。向氏当时年仅二十五岁,又是第一次写小说,自然没有什么名气,只以每千字五角卖给书商。谁知此书出版后销路甚佳,

<sup>①</sup> 《募集小说》,载《小说林》第2期后各期,等于今天文学期刊的《征稿启示》和《稿约》。

书商因此赚了很多钱。<sup>①</sup>在当时尽管稿酬有高低之分,但发表小说可以得稿酬,有的还相当高,这在中国出版史和文学史上都是一个重大的变化。小说报刊给小说作者付稿酬,这固然意味着小说地位的提高,同时也刺激了作者的创作欲,促进了小说创作的繁荣;更重要的是,它为小说家的人格独立和生活独立提供了经济保障,从而为职业小说家的出现奠定了基础。

当报刊和出版社向作家付稿酬形成制度后,就给小说作者提供了可靠的经济收入,而且有的作者完全可以靠稿费收入生活。比如林纾,商务印书馆付给他的“林译小说”稿酬是千字六元<sup>②</sup>。林纾通常是每天译书四小时,一小时可译一千五百字,计六千字<sup>③</sup>,可得稿费三十六元。如按林纾一个月工作二十天计算,月收入可达七百二十元。倘以三分之一给口译者,则每月仍可收入四百八十元。当时一位中学监督(校长)每月薪金五十元<sup>④</sup>,这样林纾的稿费月收入接近十位中学校长的总和。再如,吴趼人写《恨海》,“仅十日而脱稿,未尝自审一过,即持以付广智书局”<sup>⑤</sup>。《恨海》全书约十万字,按中上等稿费千字三元计算,这部十天完成的小说可得稿费一百五十元。当然,像吴趼人、林纾两位名家的书稿酬金也许并不能代表近代一般作家的稿费收入情况,但至少可以说明,在二十世纪之后,小说作家有了稿费收入,并且以稿费收入为

① 见包天笑《钏影楼回忆录》第325页。

② 关于林纾翻译小说的稿费,说法不一,包天笑在《钏影楼回忆录》中说是千字五元,亦有说千字十元者,今依曾亲自计算过林纾稿费的商务印书馆的工作人员谢菊曾的回忆,译稿系千字六元。这在当时已是很高的了。详见谢菊曾《十里洋场的侧影》第18页,花城出版社1983年版。

③ 参见《孝女耐儿传·序》和《斐洲烟水愁城录·序》,见阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》第252、215页。

④ 见包天笑《钏影楼回忆录》第317页。

⑤ 见魏绍昌编《吴趼人研究资料》第326页,上海古籍出版社1980年版。

生活来源或部分来源的小说家愈来愈多。据包天笑说：他译《三千里寻亲记》和《铁世界》（均自日译本重译），这两种小说约四五万字，卖给文明书局，共得稿费一百元，就“当时的生活程度，除了到上海的旅费以外，我可以供几个月的家用”<sup>①</sup>。从近代作家译著作品情况分析，像李伯元、吴趼人、梁启超、黄小配、罗孝高、包天笑、徐枕亚、李涵秋、周瘦鹃、陈景韩、林纾、伍光建、吴棣、周桂笙、徐念慈等人都可以作为中国第一代职业作家（小说家）的代表。

1905年清廷公布废止科举，“著即自丙午（1906）科为始，所有乡会试一律停止，各省岁科考试亦即停止”<sup>②</sup>，这对当时一些想走科举道路的人无疑是一个打击。为生活计，他们只好寻找新的生活出路。而这部分人除耍笔杆子外别无他长，于是在感叹“英雄无用武之地”之余，士子们看到小说有稿酬可以“糊口”，写点小说也未尝不可以试试。况且人生总有不如意处，以小说抒发胸中之郁积和牢骚，借他人之酒杯，浇自己之块垒，原是历代文人常用的笔法，于是一批文人开始转向小说创作或报纸编辑。1905年后进入文坛的一批作者大都是在这种情况下步入准小说家的行列。

从十九世纪七十年代到“五四”前短短的五十年中，近代知识群体中一部分文化精英由职业报人到报人小说家、职业作家的这一转化过程，一方面反映了稿酬制度的确立对近代职业作家形成的驱动和影响，另一方面也说明了小说的商品化愈来愈明显。这后一方面，固然促进了小说创作和小说翻译的繁荣，同时也给小说的思想和艺术带来不良影响：一是助长了部分小说

<sup>①</sup> 包天笑《钏影楼回忆录》第174页。

<sup>②</sup> 转引自《中国近代学制史料》第2辑第113页。

的粗制滥造,为赚钱而写小说,为发表小说而赶写急就章;“朝脱稿而夕印行”<sup>①</sup>,很难再有像曹雪芹那样把创作看成自己生命的一部分;“披阅十载,增删五次”。相当一部分作家视写小说为“利藪”;“明知疵累百出,亦无暇修饰”<sup>②</sup>,甚至转相抄袭,欺骗读者。第二,受金钱的驱使,助长了作家媚俗的倾向。小说既然是商品,为了适应小说市场的需要,作家必须改变自己的审美理想,去迎合受众的美学趣味和审美习惯,这便无形中降低了小说的思想意义和艺术品位。这就是为什么近代小说数量极其惊人<sup>③</sup>,而真正优秀的经典之作却寥若晨星的原因之一。

稿酬制度的确立是中国近代出版史上的大事,它是在西方文化影响下中国出版事业近代化的一个标志。稿酬制度在二十世纪初的最终确立,不仅意味着近代作家已享受到应得的劳动报酬,同时也体现了全社会和出版界对著作人权利的承认和尊重。稿酬制度出现在文学界,它直接促进了作家群体的扩大和创作事业的繁荣,并为职业作家的出现奠定了经济基础。

### 三 近代报刊对小说创作的影响

上面已经谈到,近代报刊作为新的传播媒介、新的传播方式对近代小说产生了显著的影响,但这种影响还是表层的。而更深刻的影响乃是新闻观念、新闻写作对近代小说创作的影响。

中国近代早期的报纸(如《申报》)是带有商业性质的,《申报》在《论本馆作报本意》中开宗明义云:“夫新报之开馆,大抵以

① ② 寅半生《小说闲评·叙》,见阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》第467页。

③ 参见本书第七章第六节《近代小说的繁荣》。

行业营生为计。”办报赚钱是目的之一,但并非完全如此,它还有介绍新知、传递信息的作用。甲午战争后,办报开始带有鲜明的政治色彩,其中重要的一点是批判封建君主专制,宣传西学,开启民智,旨在启蒙救国和新民。因此近代小说不论是以《新中国未来记》、《狮子吼》为代表的政治小说,还是以《官场现形记》、《二十年目睹之怪现状》为代表的谴责小说,还是以《痛史》、《洪秀全演义》为代表的历史小说,它们都有鲜明的批判色彩和政治倾向性,此其一;近代小说受新闻现实性的影响,把小说的选材重心由古代的历史转向当代现实生活,并试图以小说这种文体干预生活,此其二;这时期的小说家大多把写小说作为新民的手段和开启民智的教科书,作家带有明确的历史责任感,刘鹗的哭泣、李伯元的愤懑、吴趼人的悲愤、陈天华的怒吼,无不都是创造主体良知的真实体现,此其三。以上三点是新闻观念对近代小说影响的积极方面。但,近代的新闻观念对近代小说也有不良的影响,主要表现在以下几个方面:

一是把新闻的写实等同于文学创作上的写实主义。

关于文学创作上的写实主义(即今天所称的“现实主义”)这一概念,在近代首先提出的是梁启超。他在《论小说与群治之关系》中说:

人之恒情,于其所怀抱之想像,所经阅之境界,往往有行之不知、习矣不察者,无论为哀为乐、为怨为怒、为恋为骇、为忧为惭,常若知其然而不知其所以然。欲摹写其情状,而心不能自喻,口不能直宣,笔不能自传。有人焉和盘托出,彻底而发露之,则拍案叫绝曰“善哉善哉,如是如是”。

所谓“夫子言之，于我心有戚戚焉”。感人之深，莫此为甚。<sup>①</sup>

这是梁启超对“写实派小说”的描述。梁氏所称的写实派小说或写实主义，和现代文学理论中作为文学创作方法的现实主义当然还有很大距离。从上面所引的这段文字也可以看出，小说的“和盘托出，彻底而发露之”，又能达到“夫子言之，于我心有戚戚焉”的艺术效果，肯定和新闻的“有闻必录”<sup>②</sup>、据实直书是有区别的。但熟悉和习惯于新闻写作的报人小说家，他们总把新闻的写实观等同于文学的写实主义，并以此观念来规范小说创作，这便给近代小说，特别是谴责小说带来了一些弊端：

首先，把小说创作视为新闻报道，认为二者都是写真人真事。近代有些小说家不是把小说视为描写现实生活中的人生体验，通过小说中人物的经历和命运体现时代精神和民族文化心理，艺术地反映广阔的社会生活，而是靠报纸上的一些逸闻、趣事来填充人物描写的空白，而新闻又往往追求叙事的新、奇、怪，故用之于小说创作，其描写或“失之张皇”，或夸张过火，言违真实，结果话柄连篇，而“感人之力顿微”<sup>③</sup>。近代许多谴责小说，包括其中的一些名作如《官场现形记》、《二十年目睹之怪现状》，都存在这方面的弱点。这点早为鲁迅所指出，毋庸费辞。

其次，把小说的艺术创造等同于新闻写实。小说创作的特点在于虚构和想像，它是一种艺术创造，这和新闻的写实有很大

① 见《新小说》第1卷第1期（1902年）。

② 《申报》所刊《越南军务》，见徐载平《清末四十年申报史料》第47页，新华出版社1988年版。

③ 鲁迅《中国小说史略》，见《鲁迅全集》第9卷第286页。

距离。近代报人小说家从新闻的真实性出发,十分重视小说材料的真实性。吴趼人写《劫余灰》,在小说第五回中他说:“在这部小说,都是句句实话,件件实事,并不铺张扬厉的,所以还是照着实事说话。”他在写另一部小说《剖心记》时,甚至把小说中的言语完全等同于新闻中的实录,他说:“书中所载上谕、奏折、呈词,及一切审讯、检验情形,皆录自原案底稿,无一字杜撰。间有原稿漫灭,不可辨认者,则加□□以志其阙,所以存真象也。”<sup>①</sup> 这些声明,自然属于广告语言,不可全信,但由此可以窥察近代小说家的写实观。

第三,近代小说家受新闻写作的影响,他们写小说虽然勇于面向现实,敢于揭露现实生活中的丑恶现象,但于小说创作的艺术规律则缺乏正确的认识。一些报人小说家,他们进行创作并不是深入细致地观察生活、体验生活,通过对生活素材的比较、选择、集中、概括,创造鲜明、生动的艺术形象,而多是停留在生活的表面,靠平时于报纸上、笔记上或朋友闲谈中搜集到的材料<sup>②</sup>对小说中的人物进行表象的、外在的描摹或漫画似的夸张,而缺乏对人物内心世界的深入发掘和心灵的细致描绘(这点谴责小说表现得尤为突出)。因此,小说中的人物虽不乏鲜明生动的形象,如《官场现形记》中的浙江巡抚傅理堂、专怕洋人的文制台《二十年目睹之怪现状》中的苟才等,但从典型化的角度来审视,这些人物仍属于扁平人物,而少有丰满的、具有深刻思想意蕴的艺术形象。

以上这三点艺术局限,固然也与作家的艺术素养,以及对生

<sup>①</sup> 吴趼人《剖心记·凡例》,见魏绍昌编《吴趼人研究资料》第159页。

<sup>②</sup> 据包天笑的回忆,吴趼人就给他看过一个手抄的小本子,上面是他搜集的各种材料。写小说时,把这些材料连贯起来就成了。见《钏影楼回忆录》第30页。

活的洞察和开掘的深度有关,但近代新闻观对小说创作的影响也是一个很重要的因素。

二是新闻报刊的连载导致小说多为穿珠式结构。

中国古典小说,特别是一些古典名著,结构比较繁杂也比较严谨,这一方面表现了创造主体的匠心独运,另一方面也是艺术家长期惨淡经营的结果。许多小说的创作时间少则三五年,多则十余年。终生为一部小说呕心沥血、反复修改者并非仅见。在近代,随着印刷术的发展和都市文化生活的需求,小说的传媒由刻字印书转为报刊连载。这种新的传播媒介,要求作家迅速地将创作推向市场,中、短篇小说可以在报刊上一次乃至三五次登完,长篇小说则需要刊登数月乃至两三年。<sup>①</sup>由于报刊对小说的大量需求,再加上作家的商品意识,因此近代小说家很少有先将小说全部写毕、修改好后再发表的,而多数是边写边发表,有的作家甚至同时写几部小说在报刊上连载,当然就很少有时间对小说的情节、结构进行认真构思、反复推敲。于此梁启超等人当时便已意识到这一矛盾:“一部小说数十回,其全体结构,首尾相应,煞费苦心,故前此作者,往往几经易稿,始得一称意之作。今依报章体例,月出一回,无从颠倒损益,艰于出色。”<sup>②</sup>这是就古今作家创作态度的不同讲的。但报刊连载这种形式也确实与小说传统结构方式产生了不协调的矛盾。

基于上述原因,近代小说家在小说结构方面也有新的选择和探索。

近代小说家在辛亥革命前较普遍采用的结构形式是穿珠式

<sup>①</sup> 《官场现形记》始刊于《繁华报》,据魏绍昌考证,此小说的刊登时间是1903年4月至1905年6月,计两年零三个月,见《李伯元研究资料》第115页。

<sup>②</sup> 《新小说 第一号广告》,载《新民丛报》第20号(1902)。

结构(也可称串连式结构)。所谓“穿珠式”,用曾朴的话说,就是“拿着一根线穿一颗算一颗,一直穿到底,是一根珠练”<sup>①</sup>。这根线或是一个人物(如《二十年目睹之怪现状》中的“九死一生”),或是一个主题(如《官场现形记》中揭露官场丑恶)。这后一种结构方式近似《儒林外史》。小说没有贯穿全书的故事和人物,各种人物“行列而来,事与其来俱起,亦与其去俱讫,虽云长篇,颇同短制”<sup>②</sup>。这种结构方式对于报刊作家来说十分方便,既可较自由地增加几个同类主题的故事,又仍能保持小说外部结构的相对完整。

当然,近代小说的结构类型并非只是穿珠式一种,其他如伞形花序结构(《孽海花》)、羽状式结构(如《广陵潮》)都有。这里只是想说明,由于报刊发表的需要,报人小说家也在探讨一种适合于报刊连载的结构形式,同时亦可窥察报刊这种新的传播媒介对近代小说结构形式的影响。

三是新闻文体的影响加重了小说语言的议论和叙述色彩。

近代小说的语言有两大特色均与新闻有关。一是小说语言的议论色彩;二是叙述性多于描写性。报纸中的论说、时评(如现代报纸中的社论、短评)这种文体影响到小说创作,无形中增添了小说语言的议论色彩。另一方面,近代小说作为新民的教科书也离不开议论(说教)。特别是政治小说,它的写作宗旨就是“著者欲借以吐露其所怀抱之政治思想也”<sup>③</sup>。故此类小说的语言议论色彩尤重,动辄数百字或上千言。政治小说中的人物

---

① 曾朴《修改后要说的几句话》,见魏绍昌编《孽海花资料》第130页,上海古籍出版社1982年版。

② 鲁迅《中国小说史略》,见《鲁迅全集》第9卷第221页。

③ 《中国惟一之文学报 新小说》,载《新民丛报》第14号。

对话等同于轮流演说。梁启超的政治小说《新中国未来记》中的黄克强与李去病就是典型的例子。他们两人在小说中开展辩论,舌战四十四次,用了一万六千余言。再如颐琐的《黄绣球》,第十六回黄通理与毕太太轮流讲演,黄通理劝学,一席话讲了一万八千字,接下去毕太太又是数百言。这固然是较极端的例子,但即使在一般近代小说中,议论色彩也较古代小说为重。对于这种语言现象,近代小说家和小说理论家也并非不理解,他们已认识到语言中过多的议论会减弱小说的感人力量。《新小说》编者说:“小说之作,以感人为主,若用著书演说窠臼,则虽有精理名言,使人厌厌欲睡,曾何足贵?”<sup>①</sup>但在近代小说中,议论多仍是一个普遍现象。

叙述多于描写,是近代小说中又一语言现象。新闻语言的特点是多议论、多叙述而少描写,小说语言恰与新闻相反。小说叙事贵具体描写而忌抽象议论,亦不宜叙述性的语言过多。近代小说由于受新闻写作的影响,在小说语言中往往叙述多于描写,这是造成近代小说形象性弱、艺术性差的一个重要原因。

小说由刻板印刷到报刊连载,载体和传播媒介的变化,使近代小说家的写实观,以及结构形式选择和语言色彩均发生了相应的变化。它标志着小说文体由古典形式向现代形式的过渡。尽管这种过渡形式还呈现出若干的不圆满,但它毕竟冲击了传统的范式,标志着新因素的萌生。

<sup>①</sup> 《新小说 第一号广告》,载《新民丛报》第20号。

## 主要引用与参考书目

—

- 《清史稿》 中华书局 1979 年版
- 《中国近代史》 范文澜著 人民出版社 1955 年版
- 《中国近代史稿》 戴逸著 人民出版社 1958 年版
- 《中国小说史略》 鲁迅著 人民文学出版社 1957 年版
- 《毛泽东选集》一卷合订本 人民出版社 1964 年版
- 《鲁迅全集》 人民文学出版社 1981 年版
- 《明清之际中西关系简史》 张维华著 齐鲁书局 1987 年版
- 《革命逸史》 冯自由著 中华书局 1981 年重印本
- 《饮冰室合集》 梁启超著 中华书局 1989 年影印本
- 《康有为全集》 康有为著 姜义华等编校 上海古籍出版社  
1987—1992 年版
- 《王韬日记》 中华书局 1987 年版
- 《中国近代教育史资料》 舒新城编 人民教育出版社 1961 年版
- 《中国近代出版史料初编》、《中国近代出版史料二编》、《中国出版史料补编》 张静庐辑注 中华书局 1957 年版
- 《西学东渐与晚清社会》 熊月之著 上海人民出版社 1994 年版

- 《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》阿英编 中华书局 1961 年版
- 《中国近代文学大系》(文学理论卷) 上海书店 1994 年版
- 《中国近代文学争鸣》 上海书店 1989 年版
- 《饮冰室诗话》 梁启超著 人民文学出版社 1982 年版
- 《人镜庐诗草笺注》 黄遵宪著 钱仲联笺注 上海古籍出版社  
1981 年版
- 《龚自珍全集》 中华书局 1959 年版
- 《岭云海日楼诗钞》 丘逢甲著 上海古籍出版社 1982 年版
- 《中国近代文论选》 人民文学出版社 1961 年版
- 《宋元戏曲史》 王国维著 华东师大出版社 1995 年版
- 《王国维美学论文选》 刘刚强编 湖南人民出版社 1987 年版
- 《漫游随录》(钟叔河主编《走向世界丛书》本) 王韬著 岳麓书  
社 1986 年版
- 《中国人自画像》 陈季同著 黄兴涛等译 贵州人民出版社  
1998 年版
- 《谭嗣同全集》(修订本) 中华书局 1981 年版
- 《石遗室诗话》 陈衍著 辽宁教育出版社 1998 年版
- 《万木草堂诗集》 康有为著 上海人民出版社 1997 年版
- 《癸卯旅行记》(钟叔河主编《走向世界丛书》本) 单士厘著 岳  
麓书社 1986 年版
- 《西学东渐记》(钟叔河主编《走向世界丛书》本) 容闳著 岳麓  
书社 1985 年版
- 《严复集》 中华书局 1986 年版
- 《海宁王静安先生遗书》 商务印书馆民国二十九年(1940)长沙  
印本
- 《辜鸿铭文集》 黄兴涛编 海南出版社 1996 年版
- 《蔡元培全集》 高平叔编 中华书局 1984 年版

- 《论严复与严译名著》 王栻等著 商务印书馆 1982 年版
- 《天演论》 [英] 赫胥黎著 商务印书馆 1981 年版
- 《严复研究资料》 牛仰山等编 海峡文艺出版社 1990 年版
- 《辛亥革命》 吴玉章著 人民出版社 1969 年版
- 《章太炎政论选集》 汤志钧编 中华书局 1977 年版
- 《陈天华集》 刘晴波等编校 湖南人民出版社 1982 年版
- 《苏曼殊文集》 马以君编 花城出版社 1991 年版
- 《七缀集》(修订本) 钱钟书著 上海古籍出版社 1994 年版
- 《晚清小说史》 阿英著 人民文学出版社 1980 年版
- 《晚清戏曲小说目》 阿英编 上海文艺联合出版社 1954 年版
- 《晚清文艺报刊述略》 阿英著 古典文学出版社 1958 年版
- 《阿英文集》 三联书店 1981 年版
- 《福建通志》 沈瑜庆、陈衍总纂 1937 年印本
- 《胡适古典文学研究论集》 上海古籍出版社 1988 年版
- 《钏影楼回忆录》 包天笑著 香港大学出版社 1971 年版
- 《中国小说叙事模式的转变》 陈平原著 上海人民出版社  
1988 年版
- 《二十世纪中国小说理论资料》第一卷 陈平原、夏晓虹编 北  
京大学出版社 1989 年版
- 《晚清诗界革命论》 张永芳著 漓江出版社 1991 年版
- 《马君武集》 莫世祥编 华中师大出版社 1991 年版
- 《宁调元集》 杨天石编 湖南人民出版社 1988 年版
- 《磨剑室诗词集》 柳亚子著 上海人民出版社 1985 年版
- 《觉世与传世 : 梁启超的文学道路》 夏晓虹著 上海人民出版  
社 1991 年版
- 《少年时代》 郭沫若著 人民文学出版社 1979 年版
- 《梁启超年谱长编》 丁文江、赵丰田编 上海人民出版社 1983

年版

- 《沫若文集》第5卷 人民文学出版社 1959年版
- 《林纾选集》(文诗词卷) 林薇选注 四川人民出版社 1988年版
- 《瞿秋白文集》(文学集) 人民文学出版社 1985年版
- 《京剧流派》 董维贤著 文化艺术出版社 1981年版
- 《汪笑侬戏曲集》 中国戏剧出版社 1957年版
- 《中国历代著名文学家评传》续编三 山东教育出版社 1989年版
- 《京戏谈往录》 北京市政协文史资料研究委员会编 北京出版社 1991年版
- 《京剧二百年概观》 苏移著 北京出版社 1991年版
- 《成兆才与评剧》 王乃和著 文化艺术出版社 1984年版
- 《话剧创始期回忆录》 徐半梅 中国戏剧出版社 1957年版
- 《南开话剧运动史料》 夏家善等编 南开大学出版社 1984年版
- 《吴趼人研究资料》 魏绍昌编 上海古籍出版社 1980年版
- 《十里洋场的侧影》 谢菊曾著 花城出版社 1983年版
- 《李伯元研究资料》 魏绍昌编 上海古籍出版社 1980年版
- 《孽海花资料》 魏绍昌编 上海古籍出版社 1982年版
- 《在东西古今的文学碰撞中》 中国现代文学研究会编 中国城市经济社会出版社 1989年版
- 《中国话剧运动五十年史料集》第1辑 中国戏剧出版社 1985年版
- 《中国近代文学研究》第2辑 广东人民出版社 1985年版
- 《吴梅戏曲论文集》 中国戏剧出版社 1983年版

二

- 《马克思恩格斯选集》 人民出版社 1972年版

- 《列宁论文学与艺术》 人民文学出版社 1960 年版
- 《列宁全集》 人民出版社 1956 年版
- 《马克思恩格斯列宁斯大林论文艺》 人民文学出版社 1981 年版
- 《历史的观念》〔英〕柯林武德著 何兆武等译 中国社会科学出版社 1986 年版
- 《中国人留学日本史》〔日〕实藤惠秀著 谭汝谦等译 三联书店 1983 年版
- 《美国作家论文学》 刘保端等译 三联书店 1984 年版
- 《普希金小说集》 冯春译 安徽人民出版社 1982 年版
- 《外国名歌 201 首》 宫愚译 人民音乐出版社 1987 年版
- 《侦探文学和我》〔苏〕阿·阿达莫夫著 杨东华等译 群众出版社 1988 年版
- 《给青年作者》〔苏〕高尔基著 中国青年出版社 1955 年版
- 《西方文论选》 伍蠡甫主编 上海译文出版社 1979 年版
- 《从传统到现代——19 至 20 世纪转折时期的中国小说》〔美〕米林娜编 伍晓明译 北京大学出版社 1991 年版
- 《拉法格文论集》 人民文学出版社 1979 年版
- 《新编清末民初小说目录》〔日〕樽本照雄编 日本清末小说研究会 1997 年版
- 《美学》〔德〕黑格尔著 商务印书馆 1986 年版

## 后 记

西学东渐并不自近代始,但西学在中国的广泛传播却始于近代。随着西方自然科学和社会科学的译介,特别是西方哲学、美学和文学的引进,中国近代文学也发生了前所未有的变化。这已是不争的事实。

刘勰说:“文变染乎世情,兴废系于时序。”(《文心雕龙·时序》)文学的变化与当时的社会现实和政治是有密切关系的。在中国历史上,文学是随着时代不断发生变化的,但这种变化还只是传统文学系统内部的变化。中国近代文学处在中国历史的转型期,又受到西方文化的撞击,因此它的变较之古代文学有一个很大不同:近代文学的变已不完全是在原文学系统内的更新,而是在中西文化交流的大背景下由古代文学向现代文学的转型。这一转型,从创作主体、文学观念、思想意蕴、艺术形式、文学语言,到传播媒介、受众群体,发生了全方位的变化。它们促进了中国文学的近代化,使其成为中国文学史上一个重要的发展阶段,其成就和地位不容忽视。

中国近代文学由于历史、文化以及生存环境的种种限制,和西欧诸国的文学相比它没有达到充分的近代化,也没有能产生

世界级的第一流的作家和作品,但以上诸方面的变化,却为古代文学向现代文学的过渡提供了重要的条件。

中国近代文学发生了前所未有的变化,其动因有二:一是西学对中国文学的冲击,二是文学自身的创造性转化。二十世纪八十年代中期以前,中国近代文学研究者多是忽视前者而强调后者;八十年代中期以后,又多强调前者而淡化后者。我认为这都是研究中的偏颇。其实,近代文学的许多变化都是既有内因,也有外因。在我们将视角移向西学与近代文学的关系时,仍不可忘记中国文学传统自身转化的动力。

此书的课题是国家教委博士点人文、社会科学“九五”规划基金项目“西学与中国近代文学研究”,出版时书名改为《近代西学与中国文学》。今承蒙百花洲文艺出版社约稿和大力支持,使本书得以顺利出版,谨向出版社的领导和编辑同志敬致谢忱。至于书中的不妥乃至错误,那就要请专家和广大读者批评了。

郭延礼

一九九九年四月十五日于山东大学