第三章 從說書場到文學媒體：小說敘事的轉變

有關近代小說的敘事技巧討論，陳平原在其論著《中國小說敘事模式的轉變》中，進行了相當詳細的考察。他認爲中國小說在近、現代因西方小說和古典小說的雙重作用下，發生了相當程度的變化：

> 在一系列「對話」的過程中，外來小說形式的積極移植與傳統文學形式的創造性轉化，共同促成了中國小說敘事模式的轉變；現代中國小說採用連貫敘述、倒裝敘述、交錯敘等多種敘事時間；全知敘事、限制敘事（第一人稱、第三人稱）、純客觀敘事等多種敘事角度；以情節為中心、以性格為中心、以背景為中心等多種敘事結構。[1]

由此可知，在西方小說／古典小說的相互作用與對話下，近代小說的敘事開始了一連串的變化。而研究者亦針對小說情節結構、敘事模式進行微觀或宏觀的研究，對於近代小說內部考察，奠定了深厚的根基。

本章聚焦於《月月小說》之小說文本，將其區分爲「原創」與「翻譯」兩大部分，在已有的研究成果上，進一步討論。在原創小說部份，本論文強調的是中國傳統小說技巧的挪用與轉化；翻譯小說則針對「譯」與「述」分別考察。本章關心的是，《月月小說》中的小說敘事技巧，如何形塑此文學媒體的獨特性。前輩研究的成果多爲單篇小說或整體小說的觀察[2]，而居此間的「中觀／綜觀」研究則較爲缺乏。本章考察重點放在《月月小說》中的小說敘事，如何與「趣味—通俗—社會」的脈絡互動，其互動是否同步，又或者有所落差。

---

[1] 氏著：《中國小說敘事模式的轉變》，頁 4-5。

[2] 如陳平原：《中國小說敘事模式的轉變》；杰羅斯拉夫．普實克（Prusek, Jaroslav）著；徐賁譯：〈二十世紀初期中國小說敘述者作用的變化〉，《文科通訊》1985 年第 1 期；米列娜(Milena Dolezelava-Velingerova)編；伍曉明譯：《從傳統到現代——世紀轉折時期的中國小說》（北京：北京大學出版社，1997）；胡冠瑩：〈也談《二十年目睹之怪現狀》的結構〉，《廣西師範學報》1986 年第 5 期；章壽明：〈古代第一人稱小說向現代發展的橋樑——〈斷鴻零雁記〉〉，《文學遺產》1989 年第 1 期；季桂起：〈論《老殘遊記》的敘事方法及其變革意義〉，《山東社會科學學報》1993 年第 2 期；羅德榮：〈小說敘事視角理論再思考——「敘法變換」與雙重描寫論辨〉，《明清小說研究》，1998 年第 4 期；付建舟：〈論晚清小說的敘事特徵〉，《中州學刊》2005 年第 6 期等研究。

第一節 中國傳統小說技巧的挪用與轉化

陳平原於〈小說的書面化傾向與敘事模式的轉變〉一文中，點明了「報章」的刊載與連載對於近代小說體制的改變：

> 當然，最好是「俟全書卒業，始公諸於世」；只是這麼一來，「恐更閱數年，殺青無日」，況且還有雜誌等米下鍋的問題，於是只好隨寫隨刊。絕大部分「新小說」都是寫一回刊一回，寫到哪算哪，如果中途作家生活變故、興趣轉移或雜誌停刊，那小說也就戛然而止——「新小說」中多的是此類半成品……報刊連載則要求每回自成段落，自含趣味，每次閱讀都能得到一點享受（或藝術或娛樂）。[3]

受到傳播的媒體影響，小說體制更符合「章回」的概念。覽觀近代小說，大部分長篇小說仍多採用了古典章回小說的格套：回目、篇首詩、收篇詩[4]，同時也吸收了話本小說的頭回故事[5]。短篇小說方面，受到長篇小說「聯綴」[6]（nanizyvanie）結構，以及傳統白話短篇小說的影響，可以發現爲數不少的短篇小說是「雖云短制，頗同長篇」的盆景化結構[7]。然而，新小說如何挪用與轉化傳統的技巧？又造成何種新式審美趣味？在《月月小說》中，又如何透過這

---

[3] 陳平原：〈小說的書面化傾向與敘事模式的轉變〉，輯入《中國小說敘事模式的轉變》，頁 285-286。

[4] 古典章回小說體制此處參考了吳禮權：《古典小說篇章修辭結構史》（台北：台灣商務印書館，2005），頁 333-347。

[5] 當然，傳統章回小說的體制受話本小說影響甚深。同上註；浦安迪（Plaks, Andrew）：《中國敘事學》（北京：北京大學出版社，1996），頁 99-102。不過本文在此以「近代章回長篇小說」爲主體，觀察其向上繼承了哪些傳統小說的體制元素。

[6] 胡適評論《儒林外史》時，以爲其「沒有結構，全是一段一段的短篇小品連綴起來的，拆開來，每段自成一篇；鬥攏來，可長至無窮。」胡適：〈五十年來中國之文學〉，《胡適文存》第二集卷一（台北：遠東出版社，1953），頁 233-234；魯迅評述《官場現形記》則以爲「況所搜羅，又僅『話柄』，連綴此等，以成類書……匯爲長篇，即千篇一律。」氏著：《中國小說史略》，頁 206；

[7] 陳平原：《中國現代小說的起點—清末民初小說研究》，頁 155。陳氏以爲傳統短篇小說是「盆景化」，是縮小的長篇；而西方短篇小說則是「片段化」，是個人生活或社會變遷的橫斷面。陳氏這樣的觀點受到胡適對短篇小說討論的啓發，胡適定義短篇小說是「用最經濟的文學手段，描寫事實中最精采的一段，或一方面，而能使人充分滿意的文章。」參見胡適：〈論短篇小說〉，輯入胡適編：《中國新文藝大系・論戰一集》（台北：大漢出版社，1977），頁 359。然而在域外小說的影響下，短篇小說也有了許多實驗性的敘事技巧，如在開端方式上採取「一起之突兀」，戛然而止的結尾方式，減少對旁白敘述的依賴，脫去古典小說「說故事」的氣味；作品人物直接出場等等。參見黃錦珠：〈晚清短篇小說發展試論〉，《國立中正大學中文學術年刊》第 2 期（1998 年 3 月），頁 278。陳平原亦分析諸篇小說論述當時短篇小說的敘事改變，參見氏著：《中國現代小說的起點—清末民初小說研究》，頁 157。

樣的敘事技巧，回應趣味／道德／啓蒙的三重概念？

我們試著由胡適對文學的討論來進入這些問題。胡適曾指出文學的兩大關鍵要素：

> 大凡文學有兩個主要分子：一是「要有我」，二是「要有人」。有我就是表現著作人的性情見解，有人就是要與一般的人發生交涉。[8]

胡適以爲符合「有我」與「有人」這兩大關鍵的「活文學」即是小說，他進一步區分出北方的評話小說和南方的諷刺小說兩個系統。胡適對於白話文學有其自身的執著與推崇，不過他對於文學「有我」與「有人」的兩個觀點，卻可用來考察近代新小說（繼承南方諷刺小說系統）對於傳統小說技巧的挪用與轉化。

一、有人：虛擬說書場中的「說／寫—聽／讀」對話與後設思考

陳平原認爲近代小說由於報章媒體的關係，使得創作者對於「小說」有了新的想法：

> 新小說家遲則十天半月、快則一天二天，就能見到自己的精神產品以書面形式與廣大讀者見面。這是一個很大的刺激，作家不再擬想著自己是在說書場中對著聽眾講故事，而是明白意識到坐在自己書桌前給每一個孤立的讀者寫小說。[9]

於是小說傳播方式，從「說—聽」轉變爲「寫—讀」，陳平原以爲「說書人腔調就不再是必不可少的了。[10]」不過翻閱《月月小說》中的諸多小說，仍有多數採用了說書人腔調，製造出一虛擬的說書場，那麼這樣虛擬的空間，以及使用說書人口吻的敘事者又具備了什麼意義？

米列娜對於晚清小說的敘事模式研究中曾指出：

---

[8] 胡適：〈五十年來中國之文學〉，頁 229。
[9] 陳平原：〈小說的書面化傾向與敘事模式的轉變〉，頁 290。
[10] 同上註，頁 297。

> 敘事方式是一組手段和語言方法，它們創造了一個故事中介者的形象，即敘事作品中所謂的敘述者。[11]

陳平原對明清章回小說中保留說書人套語的現象，則認爲：

> 表面上不過是幾句陳詞濫調般的說書套語，實際上牽涉到作家的整個藝術構思方式——其中最重要的是處理作者與讀者的關係。[12]

從這個角度思考，這種虛擬的說書場與說書人，絕非單純模仿古典小說，而是更具深刻的意涵，透過這樣的敘事者與敘事模式，爲小說作品進行文化編碼，並且藉由這樣的修辭策略思考新式的寫—讀關係。

（一）聽覺／視覺的雙重作用

《月月小說》連載的諸篇小說中，以吳趼人所撰之長篇小說挪用傳統說書形式的狀況爲最多，察其短篇小說作品，則多爲開拓、嘗試性的作品[13]。何以在短篇小說有意創新，在長篇小說採用習套？循此疑問，我們可以其長篇小說作品爲考察對象，以助廓清。吳趼人於《月月小說》上登載的長篇小說有：〈兩晉演義〉、〈上海遊驂錄〉、〈雲南野乘〉、〈發財秘訣〉、〈劫餘灰〉共五篇，這五篇皆有對仗的回目名稱、說書套語等傳統說書元素。

由這五篇作品來看，可見其對於傳統說書形式的熟稔，表現出其接受古典知識的薰陶。不過也可發現吳趼人並非完全繼承了傳統的說書形式[14]，而是透

---

[11] 米列娜（Milena Dolezelava-Velingerova）編；伍曉明譯：《從傳統到現代——世紀轉折時期的中國小說》，頁 56。

[12] 陳平原：〈小說的書面化傾向與敘事模式的轉變〉，頁 291。

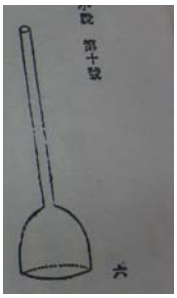
[13]黃氏從內容與作品形式特色兩方面切入論證，以爲「吳沃堯創作短篇小說，是一種有自覺的、創新、嘗試的行動，具有清晰的創作意識，且有意變化新穎、多樣的寫作手法，突破傳統的短篇作品。」黃錦珠：〈論吳沃堯的短篇小說〉，《國立中正大學學報人文分冊》第九卷第一期（1998），頁 117-141。

[14] 根據胡士瑩的研究，話本體制（說書形式的寫本型態）具備了：題目；篇首，通常以一首詩、詞或一詩一詞爲開頭；入話，解釋篇首詩詞，引入正話者；頭回，一段敘述和正話相類的或相反的故事；正話；篇尾，綴以詩詞或題目，具有相對的獨立性。參見胡士瑩：《話本小說概論》（台北：木鐸，1979），頁 130-143。不過從宋元明至清初，話本小說體制也有變化，徐志平曾以量化數據呈現其中改變：篇目、回幕的新型式和多樣化；入話內容和形式的襲舊與開新；插詞的變形和套語的減少等等，都揭示了話本體制在清初即有重大的轉變，因此當我們檢視近代小說的說書形式時，亦必須考量文體的時代變遷。徐志平：〈話本小說之體制形式在清初的重大變化〉，《嘉義技術學院學報》第 64 期（1999 年 6 月），頁 129-149。

過幾個固定使用的元素，塑造一個特殊的說書場空間。

這個說書場中有何特殊之處？其每回開頭皆使用「話說」、「卻說」、「且說」等慣用詞彙引起故事，事實上若將這些詞彙刪去，並不影響小說敘事，不過有了這三種「說」詞，一方面表現出創作者認同於過去的小說傳統，二方面也可在寫—讀關係中，置入「說」的要素，但是這個說卻是無聲的，必須透過「讀」方才顯現，於是有了「讀說書」的可能。

這種開頭不止吳趼人使用，事實上《月月小說》中多數的原創長篇小說採用這樣的詞語結構，這種「從頭說」的使用方式挑戰了讀者的閱讀感受，「說」由聽覺轉化爲視覺，透過閱讀去聚焦於小說家要「說」什麼。在每回小說結束時，也重新置入了「未知……如何，且聽下回分解」的慣用語，小說家總結合每回的懸念，好讓讀者願意「聽」下回分解。小說家「從頭說」，且要讀者「下回聽」，正展現其有意向說書場靠攏，打造一個空間，並將作者、讀者放入同一時空中，例如〈發財秘訣〉中，小說家寫區丙在香港販賣料泡致富，其言：

> 看官！這料泡是一件甚麼東西呢？原來是用玻璃吹的一個泡兒，其樣式就和饅頭一般。那饅頭面上正當中，卻做出一個小管。那小管的玻璃略厚，那泡兒的玻璃卻比紙還薄。靠底一面那塊平玻璃，卻做得略略有點微凹。用口銜著小管，微微一呼，那塊凹玻璃便凸了出來；復微微一吸，那玻璃又凹了進去。如此不停吸呼，那玻璃也不住的凹凸，其凹凸之時，卻有聲響，作作口兵嘣口兵嘣之聲。廣東人就叫他做口兵嘣。是賣給小孩子玩的。小的不過荸薺大小，零賣只得二三文一個；大的有饅頭大小，也不過十來文一個。其圖示如下：料泡之圖示  。[15]

「看官」一詞在擬話本小說中十分常見，其本爲模擬說書場的聽眾，但在《月

[15] 趼人：〈發財秘訣・第一回 闢香港通商初發達 賣料泡窮漢得奇逢〉，《月月小說》第 11 號，頁 25-26。

月小說》這個虛構的說書場中，「看官」不再只是聽眾，而是兼備了「看」與「聽」兩者，這段引文詳細地描述了料泡的外型，但光是文字描述還不夠，還畫了料泡圖示，若非透過閱讀，此圖則無法發揮功效；另一方面，透過圖片也對應出文字的描述可以被用來「說」，小說又特別描述了吹吸料泡時會發出「口兵嘣口兵嘣」 之聲，狀聲詞的使用也加深了小說文本「聽」的可能。

然而我們必須進一步追問：何以小說要打造一個虛擬說書場，把作者和讀者放到同一時空中？關於此點，可以藉由篇尾來考察。《月月小說》中的諸篇原創長篇小說中，結尾皆使用「且聽下回分解」，有些則有下場詩，但多有篇尾。關於篇尾的作用，胡士瑩認爲：

> 話本一般都有一個煞尾，它與本事的結局不同。本事結局是情節發展的必然結果，是本事不可分割的有機組織部份。話本的煞尾卻是附加的，往往綴以詩詞或題目，具有相對的獨立性。它是連接在情節結局以後，直接由說話人（或作者）自己出場，總結全篇大旨，或對聽眾加以勸戒。主要是對人物形象及現實作出評定，含有明確的目的性。結尾的形成，有只用詩詞的，也有先用說白作評論，再加詩詞的。[16]

篇尾在小說中自成世界，並且透過明確的目的性與小說故事互動，在說書場中，篇尾可以讓聽眾一「耳」了然。但是當說書場轉爲書面時，篇尾「直接由說話人（或作者）自己出場」的要素就被「讀／寫出」，而隱藏在各個書桌前的讀者也被召喚，一起進入小說中。

特別是諸多原創長篇小說，在篇尾後會有作者對此回的評論，在這些評論中，往往針對該回內容進行重點剖析，或是對自己這樣的情節、人物安排給予交代，例如吳趼人在〈發財秘訣〉第四回中有一人物陶慶雲，主角區丙對他通外語的能力讚譽有加，並請他教教自己的兒子。可是當區子要去找陶慶雲時，小說如此描繪其住所：

> 嘴裏說著請坐，那個所在卻沒有一把椅子，站了半晌，慶雲道：「請到這裏來坐罷。」遂拉著阿牛走了兩個轉彎，到了長廊的盡頭，在身邊掏出

[16] 胡士瑩：《話本小說概論》，頁 141。

> 鑰匙，把一個房門開了讓進去坐。阿牛步了進去，卻是漆黑的一所房子，深不到丈五，寬不到一丈，兩旁壁上用木板釘了八鋪床。看官們看到這裏，一定說我撒謊，這深不到丈五，寬不到一丈的房子如何容得下八鋪牀？原來他那具牀就和輪船上的牀位一般，他那房裡兩對面釘了四個牀位，那四個牀位之上卻還的四個。正應了一句《魏志・陳登傳》的話，叫做「上下牀之間」呢。閒話少提……[17]

光是作者自己的描述還不夠，還必須透過「看官們」的疑問來鋪陳，進一步地描述，並且說完室內樣貌後，以套語「閒話少提」回到故事主軸上，然而這段描述是否真爲閒話呢？作者對此回的回末評論中指出：

> 陶慶雲自稱為寫字。寫字者，書記之俗稱也。然一路寫其居處行徑，令閱者自知其為何等人，而為之掩卷一笑。顧阿牛猶殷殷景仰之者，固由於鄉愚無知，要亦以為學會洋話，易於發財之故耳。[18]

透過「一路寫其居處行徑」好「令閱者自知其爲何等人」，由此可知，此段描寫並非「閒話」，而是透過其住所、行爲的對比，讓讀者從此中體會出這個角色的意義。「自知」二字展現出閱讀的私密本質，但回歸小說中，卻是利用說書場的套話來營造此效果，如果看官兼備讀者，閒話實爲正話，其實代表了小說家有意識地在思考「小說」爲何物，不只通過自己的想法設計情節，也考慮到讀者的感受。

（二）著書／看官／當局：小說的三種層次

無獨有偶，〈柳非烟〉中亦處處展現出小說家透過小說創作的過程，進行對小說的後設思考。〈柳非烟〉說的是一個俠情故事，主角施逖生與柳非烟兩人感情受到衛默生的阻撓與破壞，但陸位明這位俠士總不斷幫忙，最後有情人終成眷屬。〈柳非烟〉從題目就與過去古典小說不同，其要說的是俠情類故事，卻以女主角的名字作爲小說之名，綜觀全篇小說，當中幾個重要情節轉折皆因女主角而起，甚至有一章的名稱即爲「柳非烟之歷史」，詳細交代了每個人物與柳非烟的關係。但是小說的「俠情」敘述則是放在陸位明身上，其不斷描繪陸如何

[17] 趼人：〈發財秘訣・第四回 區牧蕃初登寫字樓 陶慶雲引見鹹水妹〉，《月月小說》第 11 號，頁 54-55。
[18] 同上註，頁 60。

幫助這對情人、遭受多少危難，其中一章寫陸位明綁走柳非烟，原來是其受僱於衛默生，此章名爲「俠情之轉變」，可見小說的「俠情」元素乃是在陸位明身上。

除了由篇章名稱與情節結構可以看出天虛我生對於小說的「有意爲之」外，在〈柳非烟〉中，也可處處看／聽見敘事者的聲音，而透過這些聲音可以看出作者對於小說的後設思考，例如第三章，施逖生被易了容的陸位明擄走，陸給了施一個小包料：

> 那一個小包料，恰恰落在施逖生的手兜裏，施逖生覺著這小包輕如無物，打量是個空包子，欲待拋去不看。只聽那婦人抿著嘴笑道：「你試打開來瞧了，你不打開，你始終也就如睡在夢裏一般，不但你不耐煩，便那些看官們也不耐煩極了呢。」[19]

直接透過敘述活動中的主體（subject of narration），點出「看官」的存在，藉由被述的主體（narrated subject）[20]直陳讀者的認同感，即對故事（story）[21]的渴求。

除此之外，〈柳非烟〉也處處直明地表現對小說形式的思考，例如：

> 方纔不是施逖生說陸位明是個少年，不是落腮鬍，又不是個婦人嗎？便是陸位明用了易容術，既變了落腮鬍，何以又變個婦人？豈不是陸位明有意作弄施逖生呢？這個問題不單看官要問，著書的要問，便是那當局的施逖生也忍不住要問了。那婦人不慌不忙，疊起兩個指頭，講出一番話來，有分教，依著《水滸》的題裁，此處應該謅上兩句詩句，下底便接著道且聽下回分解。這些題裁，都是作小說的惡作劇。如今那婦人卻能體貼看官們的意思，便毫不作難，對著施逖生講給看官們聽了。[22]

---

[19] 天虛我生：〈柳非烟・第三章　青年婦人〉，《月月小說》第 12 號，頁 53-54。
[20]卡漢（Cohan, Steven）著；張方譯：《講故事：對敘事虛構作品的理論分析》（台北：駱駝出版社，1997），頁 117。
[21] 故事讓讀者問「然後呢？」；情節則讓讀者們問「爲什麼？」參見佛斯特（Foster, E.M）著；李文彬譯：《小說面面觀》（台北：志文出版社，1998），頁 114。
[22] 天虛我生：〈柳非烟・第三章　青年婦人〉，頁 54-55。

拉出「看官」、「著書的」、「當局的」三個層次，表現出作者對於創作的意識與多重考量：讀者／創作／小說世界的三位一體與分體。其緊接著對古典小說形式的「再敘述」正巧展現了一種「後」（meta）的思維。

「後設」是一種認識和意識的相互生成關係：

> 後設是對於一種基本的兩難處境的高度自覺：如果人們開始去「表現」世界，他們就會迅速意識到，這個世界正是如上所說的，是不能夠「被表現的」（represented）。[23]

當小說家開始嘗試去表現／再現小說形式時，也就代表其開始對小說此一「文類」進行後設觀察。天虛我生不斷地在〈柳非烟〉中對「小說」文類的敘事性與虛構性進行對話的思考，從這些文本的縫隙中，我們覺察到一種不確定性、小說家對形式語言的極端自我意識，以及一種滑稽、模仿的創作[24]。例如在小說末了，陸位明與施逖生再度重逢，陸向施說了柳目前在施愛生（施逖生之兄）家，施問陸此中細節：

> 逖生聽了方纔明白他的作用，因道：「那非烟不知究竟如何能到了我哥子那裏？」位明笑道：「這個不必說了，定是和那些小說上的故事。總是遇了官船救了起，那官船一定就是你哥子罷。」逖生不禁笑了起來。[25]

用省略（ellipsis）[26]的敘述跨度處理這段情節，隨口帶過並以爲這是「小說上的故事」型態，不斷地透過小說人物「陳述」對小說的看法，使之與小說文類保持距離，但另外一方面卻又不斷突出「著書者」（作者）與「看官」（讀者）的存在，例如有一章衛默生被誤會劫走了柳非烟，因而被柳母扭進衙門：

> 冤哉衛默生，那柳非烟明明是被假裝賣婆的陸位明中途劫去，卻把這件

---

[23] 華歐（Waugh, Patricia）著；錢競，劉雁濱譯：《後設小說：自我意識小說的理論與實踐》，頁 4。
[24] 同上註，頁 2。
[25] 天虛我生：〈柳非烟・第二十章 柳非烟之結局〉，《月月小說》第 18 號，頁 105。
[26] 「省略」發生在敘述略去故事時間的某個關節點之時。參見卡漢（Cohan, Steven）著；張方譯：《講故事：對敘事虛構作品的理論分析》，頁 97。

> 濕布衫套在衛默生身上。這是看官們大家都可以做得見證。[27]

請讀者當證人，強調讀者在故事中的參與性和時間的同步性。但這種性質在小說結尾，作者說出作此小說的原委時卻被解構：

> ……直到次年六月，施逖生和柳非烟兩個作對兒到閶門前花園去納涼，見那荷中裏一對鴻鵠，依然游泳出來。施逖生因把這事和柳非烟從頭講起，被著書的聽見，就用支筆，一直的記了下來。[28]

著書者是在旁聽的狀況下聽到故事的發生，但回顧先前屢屢在小說敘事中說著書者／看官們／當局者如何困惑，這段「故」事的時間也就被顛覆。天虛我生巧妙地運用說書場的「聽眾」在場性質，透過對傳統小說技法的戲擬來演繹小說、「玩」（play）[29]小說，展現了對小說的高度自覺。同時，在另一方面，小說家又拉進了讀者，考量了讀者閱讀過程中的諸多感受，除了意識到小說作爲一個文類外，對於讀者的考慮無疑也是虛擬說書場的另外一種美學效果。一方面呈現了小說家的遊戲品味與嘗試筆觸；另一方面卻又在考量讀者上展現了對小說遊戲創作的嚴肅思維。

二、有我：入話性質的轉變

在話本結構中，尚有幾個元素需要釐清：胡士瑩以爲「篇首」是「小說話本，通常都以一首詩（或詞）或一詩一詞爲開頭」[30]；入話係指「在篇首的詩（或詞）或運用幾首詩詞之後，加以解釋，然後引入正話的」[31]，在胡士瑩的定義中，入話是對篇首的「鋪陳說明」[32]；頭回係指「在詩詞和入話之後，還插入一段敘述和正話相類的或相反的故事的。這段故事，它自身就成爲一回書，

---

[27] 天虛我生：〈柳非烟・第十章　非烟被劫〉，《月月小說》第 14 號，頁 107。
[28] 天虛我生：〈柳非烟・第二十章　柳非烟之結局〉，頁 106。
[29] 這是一種「遊戲」的態度，但這種遊戲態度卻又蘊藏著價值，其揭示了小說規則的可操作性。透過後設，小說家「依靠著探索虛構規則去發現虛構在生活中的職責。它（後設）的目標是去發現我們每個人怎麼「玩」（play）我們自己的現實。」華歐（Waugh, Patricia）著；錢競，劉雁濱譯：《後設小說：自我意識小說的理論與實踐》，頁 41。
[30] 胡士瑩：《話本小說概論》，頁 131。
[31] 同上註，頁 133。
[32] 同上註。

可以單獨存在。」[33]入話與頭回容易混淆，胡士瑩亦以爲此兩者「在明人的概念中，可能是一種東西」[34]，唯入話不能單獨存在，是解釋性的；頭回可獨立存在，是對照性的[35]；歐陽代發以爲，入話是「一首詞或詩詞各一首」，作用是「點明主題，概括全篇大意」[36]。而將「與正話相類的或相反的短故事，對正話起補襯對比作用」、「可以獨立存在」[37]的部分稱爲「頭回」。其他學者對於「入話」一詞也多採取較爲廣義的態度，如鄭振鐸、譚正璧兩人都指出入話是有故事性的[38]；莊因則以「楔子」一詞統攝「頭回」、「入話」、「得勝葫蘆」、「致話」、「閒話」等詞[39]；徐志平以〈徐老僕義憤成家〉爲例，說明入話也可以是故事性的[40]；吳禮權認爲入話應有「狹」、「廣」兩種定義，前者如胡士瑩所規範，後者則是「指從『篇首』之後到『正話』開始之前的文字。」[41]金明求則以最爲寬泛的角度，認爲入話包含了「開篇詩詞」、「解釋」、「入話故事」、「評論」、「結爲詩詞」[42]。本文採用「入話」一詞，來指稱正話前詩詞、故事與評論。綜觀《月月小說》中的小說，「入話」內容有故事、評論兩部分，但這些入話除了使用於短篇小說外，亦多用於章回小說中的前幾回。可見新小說雖接受傳統話本小說的形式，但卻已經轉化了入話的性質。

（一）奠定正話質性

例如在〈烏托邦游記〉中，第一回中的「我」因喜愛遊歷，因而到處尋找遊賞去處，最後因讀了《烏托邦》一書而對此地心生嚮往，後來甚至還出了〈烏托邦游記〉：

> 我自忖這個游記，不患沒人看了。不知道上海月月小說社裏出版起來，社會上歡迎不歡迎、嘲笑不嘲笑？列位道是甚麼游記？就是那「烏托邦游記」。列位究竟有沒有看過？愛不愛看……但則這烏托邦游記也並不是

[33] 胡士瑩：《話本小說概論》，頁 134。
[34] 同上註，頁 136。
[35] 同上註。
[36] 歐陽代發：《話本小說史》（武漢：武漢出版社，1994），頁 13。
[37] 同上註，頁 15。
[38] 鄭振鐸：〈明清二代的平話集〉，文基編：《中國文學研究新編》（台北：明倫出版社，1971），頁 361-362；譚正璧：《三言二拍資料》（台北：維明書局，1983），頁 1。
[39] 莊因：《話本楔子彙說》（台北：聯經出版社，1978），頁 157-172。
[40] 徐志平：〈話本小說之體制形式在清初的重大變化〉，頁 134。
[41] 吳禮權：《古典小說篇章結構修辭史》，頁 163。
[42] 金明求：〈預構情境，引人入勝——宋元化本小說「入話」之「大眾化」敘事藝術〉，《宋元明話本小說「入話」之敘事研究》（台北：大安出版社，2009），頁 45。

> 我自己做的，我是先得了這部游記，後來才去這個地方。真是其怪得狠。列位也是一定不信，我且說個原因出來。[43]

從「我」對「列位」的疑惑中，可以看到作者對此小說是否能夠受歡迎而感到緊張，且又表明這則遊記是要在「月月小說社」出版，而當讀者讀到這則小說時，正是透過《月月小說》的登載。由此可知作者透過入話進行一種「出版想像」與「讀者想像」，但是在這樣的想像中繼續說明此書由來。

「我」後來誤打誤撞到了「何有鄉」，在該鄉遇上一位老和尚，名爲烏有生，烏有生去過烏托邦，且寫了三部遊記：

> 那和尚聽了，嘆了口氣道：「唉，老僧也是亡漢遺民，與你也是同國，又是同志。你現在既然也是如此，你也不必問我，你可到寺後空谷內將我所著的《烏托邦游記》取來一閱，便知端的。並求你將這部書寄至上海月月小說社裡出版，告訴世界上人，知道這個地方。切記切記。」[44]

之後「我」便取書閱讀，「我便做那空谷外的一塊石頭上，將第一本翻開來看，只見裏面寫著道……」[45]於此開始才是真正「烏托邦游記」的開始，而敘事者也由「我」轉爲「烏有生」。由此觀之，在真正的烏托邦游記之前的故事，可視爲是「入話」，但是這個入話卻充滿了前揭論及的「後設遊戲」之感。不過我們要進一步探究的是，何以〈烏托邦游記〉的入話要如此迂迴？光是「我」這位敘事者仍不夠，還要設計出「何有鄉」、「烏有生」？

首先，在入話中，已說明烏托邦一處是「地球上通不去」、「地圖上也沒著這個名字」、「地理書也沒說過」[46]。「我」清楚地意識、說解烏托邦在地理上的不存在，但卻非常嚮往。巧的是，要去烏托邦得經由「何有鄉」，何有鄉顧名思義即無有之地；而撰寫烏托邦游記者爲「烏有生」，也是不存在之意。不論是「烏

---

[43] 蕭然鬱生：〈烏托邦游記・第一回 談嗜好生平喜游歷 得奇夢異地遇高僧〉，《月月小說》第1號，頁88-89。
[44] 蕭然鬱生：〈烏托邦游記・第二回 閱游記詳知烏托邦 看章程愛坐飛空艇〉，《月月小說》第1號，頁93。
[45] 同上註，頁94。
[46] 蕭然鬱生：〈烏托邦游記・第一回 談嗜好生平喜游歷 得奇夢異地遇高僧〉，頁88。

托邦」還是「何有鄉」、「烏有生」，都是不存在的地方，繼而如此，怎麼可能又有真正的「烏托邦游記」？於是透過入話的迂迴、莫須有的地名、敘事者，引入正話，在入話就先以「無有」爲基礎來說故事，隱含了正話所遊歷的地區是「理想」之地的性質。也就是在入話先表明並且奠定整篇小說的「非真實性」，但又在非真實性上構築出一種創作的真實性。

同樣的技巧也出現於吳趼人的〈黑籍冤魂〉中。在這則短篇小說中，小說家清楚強調自己使用了「入話」的技巧：

> 世人作小說，動輒講懲勸。我近日親眼看見一件事，是千真萬確的。恐怕諸君不信，我先發一個咒在這裡：我如果撒了謊，我的舌頭伸了出來縮不進去，縮了進去伸不出來。咒發過了，我把親眼看見的這件事，敘了出來，作一回短篇小說。可是這一回小說只有懲，沒有勸的。因為我是記實事，這件實事是如此，我又已經發過咒，不能任意撒謊，闌入勸的意義。而且天下這一路人，只配懲，不配勸的。所以這勸的意義，也寧缺勿濫了。
> 凡作小說的，每每先作一個引子，把這件事引起那件事。我這回雖是短篇小說，未免也學著樣兒，先謅一個引子，以博諸公一笑。正是：
> 麻雀雖小　五臟俱全。[47]

由此段可知吳趼人清楚地挪用了入話的技巧，並且有意地轉化傳統小說的「勸懲」觀念，認爲這個故事所代表的人只配懲，企圖透過小說之筆進行「懲戒」。

然而適才「發誓」說真話，卻馬上先「謅」出一段引子來引導故事：

> 因為這一段虛構的故事，很有意味，所以不妨說說。倘使說得不好，諸公看過了，就擱開再看下文的正文罷了。[48]

這則故事是說康熙年間有位將軍率兵平定西藏，無奈軍餉不足，行經寺廟時只得向佛祖與羅漢借金身鑄錢，並且承諾亂平後定會還身。可是經年累月，將軍

---

[47] 趼：〈黑籍冤魂〉，《月月小說》第 4 號，頁 151。
[48] 同上註，頁 152。

竟忘了此事。因無身可依的佛祖與羅漢們回到印度後，終日盼望將軍履行承諾，卻遲遲等不到。於是他們決定向「中國人」索債，其決定化身爲「罌粟花」，結子被製成鴉片，販賣到中國，而中國貨幣輸出，自然也就還債了。

透過這個「虛構」故事，小說家企圖解釋中國人吸食鴉片的原因，是「欠錢還債」，且是「神明旨意」，自然是不可抗力。但是將吸食鴉片的真實狀況，賦予「神鬼」根源，卻又有強烈的虛構性，在真真假假當中，小說要突顯的，正是鴉片既然是債務，那麼就一定有還清的一天。於是在這樣的「前提」（入話）下，正話對於吸鴉片者的「懲戒」也就順理成章了。

（二）作爲批評時局的序言

在《月月小說》中，也有小說家將入話當作序言，透過入話故事、評論交代自己創作的緣由，而這些創作原因也往往是對現實社會有所不滿。例如報癖的〈新舞台鴻雪記〉中，第一回名爲「植物園隱括全文 當頭棒驚回好夢」，即點出了此回是入話故事：

> 此一回文字卻是這部書的一個引子，借著閑事，襯出正文，也屬小說界的通例。列位看官，要知道本書中所紀的什麼事情，所寫的什麼人物，且等第二回出現，便見分曉。看官看官，莫躁莫躁。[49]

傳統入話的作用是「突出正話主題思想，照顧聽眾」[50]，但在此處可以看到作者卻擔心這則入話會造成讀者的「躁氣」，可見這是由過去「聽」性質下的幫助讀者聚焦，到新小說「讀」性質下入話效果的轉變。另一方面，這裡亦保留、承繼了傳統入話「爲正話服務」[51]的性質，藉此引起下文。

然而新小說的「服務」卻又與古典小說的概念不同。古典小說的入話，多半是對故事內部的議論，但是新小說的入話，卻多是對當時社會風氣的批判，從而提出作者的「矯正」方法與著小說意義，例如〈新舞台鴻雪記〉中的入話

---

[49] 報癖：〈新舞台鴻雪記・第一回 植物園隱括全文 當頭棒驚回好夢〉，《月月小說》第 15 號，頁 89。
[50] 胡士瑩：《話本小說概論》，頁 136。
[51] 歐陽代發：《話本小說史》，頁 16。

故事開篇即寫：

> 內中卻有一種新黨現形記，是個什麼嗟予先生著的，描寫現在的假維新黨，十分真切……正在看得出神，忽然有人在我肩上一拍，回頭衣看，卻是一位七八十歲的老頭兒……一望就曉得是一位年高有德的長者。我當下就問他叫何姓名，來到這裏有何公幹？他道：「我叫做老大帝國之老大，只因我們國裏，新創設了一座大植物園，共分六部……你也不可不去游覽一番，添些見識。因此，老夫今日，特來邀你前去開開眼界。」[52]

從真實的閱讀經驗出發，引出「老大帝國之老大」一角的遊覽邀請。而這趟植物園之遊雖是虛構，卻充滿了象徵意義。原來此植物園內六部份各種植來自世界各地不同的植物：歐羅巴洲獨有的「文明菜」、美利堅國特產的「自由菓」、美利堅國遍地生長的「平等草」、斐律賓島國甚多的「獨立樹」、法蘭西國的「革命花」、我國獨有的「國粹藥」。

從這些植物的命名與描述，我們可以發現所謂的「植物園」正是小說家所面臨的中國情狀，有移植自世界各地的華美植物，象徵了啓蒙下的價值浪潮與美德，不過小說家在這趟植物園遊歷中，透過「老大帝國之老大」的口中，發現這些植物移植來此園後，各有其問題：

> （文明菜）栽在這裏，只可惜壞種甚多，加之又不知道栽法，所以懂得衛生的人，都不敢胡亂吃……（自由菓）我們國裏的人，吃卻歡喜吃，但也有可以吃的，也有不能吃的，總要細心去選，倘若吃得不好，就會生出許多毛病來……（平等草）不分前後，都是一律整齊，好看得很……人群中若講平等，恰是一種無父無君的敗類，毫不就道德的範圍了……（獨立樹）任你拿斧頭怎樣去砍，用鋸子怎樣去裁，總白費了力，奈他不何。真合得了書上「獨立不移，確乎不拔」那兩句話咧……（革命花）說也奇怪，這花固然是一樣好花，一到了我國，就不像從前在他本國那般如火如荼的了。這個緣故，一來是我國氣候不對，二來是我國地土不合，所以如此。兼之還有一種暗毒，人若悞染了，小則白費銀錢，大則枉送性命。[53]

---

[52] 報癖：〈新舞台鴻雪記・第一回 植物園隱括全文 當頭棒驚回好夢〉，頁 83-84。
[53] 同上註，頁 84-87。

由這位中國老大引導小說家／讀者觀賞這座植物園，講述這些植物，隱喻了當前中國國土內，西方價值的生長狀態。我們可以發現，這些看似偉大而美好的植物／價值，其實都有其「不合國情」之處，都蘊含了某方面的短處，如：壞種、生病、無父無君、白費銀錢、枉送性命。通過虛構的手法進行對時局的正／反雙重性針砭。

而根據「老大」的導覽，第六園的「國粹藥」具有特別地位：

> （國粹藥）是我們國裏獨有的特色，也不是神農氏所發明的，不過古時候一代一代的聖賢傳了下來，整治那一班喪心病狂的人的。就是染了別種植物的毒，倘拿這藥，略一治，定能精神百倍，格外康強，不獨元氣可以恢復呢！這植物園裏頭當推這種為第一。[54]

國粹藥是具有歷史感與本土性的「藥物」，它既非果菜是一般食物，又非花草樹木是裝飾性的存在，它是用來「治療」的東西，普通時候或許不需要用到，但在「中毒」、「喪心病狂」這種非常態時期卻少它不得。更重要的是，它不但能夠治病，還能強健「精神」，不只是肉體的病，連心靈精神層次也有效用。因此在植物園（國家）中屬第一重要。但是這樣的國粹藥卻不被當時「假」維新人士所接受，因此，老大帝國之老大便提議可以將這些故事寫下：

> 那老頭兒聽了我這篇話，就對我歎道：「迷途未遠，今是昨非，你既然知道他們多是吃假維新飯的朋友，你何不把你以前所閱歷的事情，和他們自私自利、愚弄別人的舉動，仿那冷眼觀，同那《二十年目睹之怪現狀》的體裁，原原本本，編成一部《新舞台鴻雪記》，寄到上海月月小說社裏，刊發出來，等世上那些見識淺陋的少年人看了，知道這種人，方不枉在此植物園裏游覽一番。」[55]

這段文字不但總結了這趟植物園之旅，也明確地表述對當時社會上「假維新」份子的不滿，更重要的是它表達了這部小說的創作動機，以及小說家認同的是

---

[54] 報癖：〈新舞台鴻雪記・第一回 植物園隱括全文 當頭棒驚回好夢〉，頁 87。
[55] 同上註。

《二十年目睹之怪現狀》的小說體制與材料，這或許可以說明爲什麼這部小說是登載於《月月小說》上，雖然自第九期後換了主筆，但是吳趼人仍持續發表作品，可見仍保有「趣味—通俗—社會」脈絡。

這樣透過入話來表明自己創作意圖的還有吳趼人的〈發財秘訣〉中。在第一回中，吳趼人先提出對於「風氣」的疑問，他認爲所謂的風氣不過就是「利」字，接下來將時間推到明朝，由明朝廣東開埠通商史說起「利」風氣如何誕生。但是說來說去，最後卻「這些遠事，又且不說」[56]。接著轉而書寫有清一代之事：

> 外國人初來時，他們便擺出那自大的樣子，傲然岸然，及至外國人忍耐不住，翻了臉，打將來，他卻又害怕了把頭縮了進去，再不敢伸出來。因此著著失敗、喪師辱國之事，也不可勝紀。至道光二十一年，大學士兩廣總督琦善，割廣東之香港地方與英人義律，視為中國割地與歐洲之始，亦即為通商發達之始。此事之始末、往來因果甚多，因與此書正文無涉，故不多贅。[57]

我們可以看見吳趼人對其所面對的整體時代氛圍的關注，並且賦予這樣現象「歷史淵源」，對有清以來「中國」的傳統老大心態給予的批評，然而更重要的是，吳趼人清楚地去切割小說材料，並不會議論滿篇，而忽略的小說故事的主體。另外一方面，也透過這樣子的「史筆」[58]將故事發展帶入了其所欲展開的地區——香港，不再有明顯正話／入話（引子）的區別和標籤，巧妙地融合兩者，使得小說更爲流暢，可讀性更高。

不同的小說家們運用入話的技巧與意義都有所不同：有的明確地標示這是一個「引子」，有的則企圖讓兩者接合地天衣無縫；而有的入話意義是爲正話小說部份奠定基礎，有的則是作爲小說家的序言。這當中些微細緻的不同，在在展現了《月月小說》中的小說家們苦心經營的說書場已偏移了過去話本／擬話本的入話性質，而透過《月月小說》集合的這些小說彼此之間的不同，也展示

---

[56] 趼人：〈發財秘訣・第一回 闢香港通商初發達 賣料泡窮漢得奇逢〉，《月月小說》第 11 號，頁 22。
[57] 同上註，頁 22-23。
[58] 此回評點云：「此等寫法想是學史筆也，一笑。」同上註。

了當時小說正處在一種過渡階段，「新」小說的成形期。

第二節 譯述過程的多重對話

一、譯的動態性——《月月小說》中的小說翻譯

（一）翻譯的必需：政治的、生活的因素

在第二章中，我們已討論過《月月小說》如何建立「中國小說史」來對應西方小說，可以明白《月月小說》採取的態度和《新小說》不同，後者企圖透過域外小說的創作狀況來提升小說的地位，梁啓超在〈譯印政治小說序〉即說明：

> 在昔歐洲各國變革之始，其魁儒碩學，仁人志士，往往以其身之所經歷，及胸中所懷，政治之議論，一寄之於小說。[59]

這是中國小說所欠缺的，希望透過翻譯域外小說而賦予小說一種群治改良，恰爲翻譯域外小說的「正當性」。可是到了《月月小說》時期，對譯小說的美好圖景，似乎在初步實踐結果中開始產生變化：

> 今夫汗牛充棟之新著新譯之小說，其能體關繫群治之意者，吾不敢謂必無。然而怪誕支離之著作；詰屈聱牙之譯本，吾蓋數見不鮮矣。凡如是者，他人讀之不知謂之何，以吾觀之，殊未足以動吾之感情也，於所謂群治之關繫杳乎其不相涉也。然彼且囂囂然自鳴曰：「吾將改良社會也，吾將佐群治之進化也。」隨聲附和，而自忘其真抑何可笑也。[60]

吳趼人特別點出當時有許多「怪誕支離」的原創小說與「詰屈聱牙」的翻譯小說，這樣的小說做不到小說最基本的「感人」訴求[61]，更無法達成改良群治的偉大目標，不過是「隨聲附和」，一股風潮下的作品，無法達成當初梁啓超提倡翻譯小說的目的。

---

[59] 梁啓超：〈譯印政治小說序〉，頁 37。
[60] 吳趼人：〈月月小說序〉，頁 3。
[61] 相關論述，請參考本論文第二章。

可是，「翻譯」這個工作在當時是十分重要且時興的[62]，早從 1841 年就出版了《夜與晨》的上半部，是中國第一部翻譯小說[63]。之後《申報》上也陸續刊載翻譯小說[64]。較具規模的翻譯事業，當屬林紓、嚴復，他們兩人從文學、知識層面開始著手翻譯工作。林紓於 1898 年翻譯了《巴黎茶花女遺事》，其古文翻譯筆法對之後的小說翻譯起了重大影響[65]；嚴復於 1896 年翻譯《天演論》，之後還有《原富》、《群學肄言》、《社會通詮釋》、《法意》、《穆勒名學》（名學即爲邏輯之翻譯）和《名學淺說》等書[66]。

楊聯芬注意到了林紓翻譯小說與新小說提倡之間，有巧妙的時間接合：

> 我們必須注意的是，與晚清其他新小說家的情形不同，林紓不是先有「新民」的理念，然後才開始譯介西方小說的。他是在偶然翻譯外國小說之後，才開始進入嚴、梁、夏等人已經營造的「小說載道」這一話語系統的。[67]

楊氏進一步指出林紓使用古文翻譯域外小說，對小說的地位提升有所助益[68]。而嚴復的「信達雅」翻譯觀[69]也支配著翻譯活動。整體而言，當時的翻譯事業是非常蓬勃、多元的。

然而除了學理面以及論述建立上有翻譯的需求外，在晚清的其他層面上，是否也有非需要翻譯不可的狀況呢？關於這個問題，我們可以從吳趼人的經驗

---

[62] 當時小說總量是翻譯多於原創。參見阿英：《晚清小說史》，頁 180。
[63] 韓南（Patrick, Hanan）著；徐俠譯：《中國近代小說的興起》（上海：上海教育出版社，2004），頁 103。
[64] 同上註，頁 131-141。
[65] 包天笑云：「這時候（《小說林》成立之際）寫小說，以文言爲尚，尤其是譯文，那個風氣，可算是林琴南翁開的。」包天笑：《釧影樓回憶錄》（台北：龍文出版社，1990），頁 389。
[66] 鄒小站：《西學東漸：迎拒與選擇》（成都：四川人民出版社，2008），頁 422。關於《天演論》的影響，請參見本論文第五章。
[67] 楊聯芬：《晚清至五四：中國文學現代性的發生》，頁 88。
[68] 同上註，頁 89。
[69] 參見嚴復：〈《天演論》譯例言〉，《嚴復集》第五冊（北京：中華出版，1986），頁 1321-1323。相關討論甚豐，賀麟、郁達夫、瞿秋白等人皆有所論，可參考王宏志：〈重釋「信、達、雅」——論嚴復的翻譯理論〉，《重釋「信、達、雅」——20 世紀中國翻譯研究》（北京：清華大學出版社，2007），頁 87-116。

記憶來切入，他在《趼廛筆記》的〈紀痛〉一條中曾寫到咸豐年間其父運祖父母靈柩時，遭遇西兵的經過：

> ……於途中次遇西兵一隊，要之，不使行。以手撫棺，鉤輈作語，似叩此為何物者。苦於言語不通，雖告知，彼亦不解。相持良久，有漢產數人來，均衣彼族之服，荷槍行。蓋即甘役於異族，而自戕其同類者也。西兵呼之來，使傳語。而彼輩皆潮州人，語亦不通；且彼於西語，亦未必精。故反覆良久，仍不得達。西兵忽大怒，舉槍頭刀，亂斫其棺。先君伏棺號，彼眾愈疑，強拽去而毀之。棺剖而屍見，彼輩乃撫掌笑，聲格格然也……童時即聞家母言是事，然甚略。及檢先君手書日記，乃得其詳，泚筆記之，於余心猶有余痛也。[70]

此則名爲「紀痛」，而這股痛是父親留下的，在西人對自己祖先的不尊重狀況下所產生的代代相傳之痛。細查此條，可知這股痛是來自於語言和文化上的差異，與西兵的無法溝通，及其對中華傳統文化「報本返始」觀念的不明白，造成了這場悲劇。事實上，在此則筆記中，除了中西語言的差異外，連中國內部自身都有諸多區域語言的隔閡，文中西兵／潮州人／先君（廣東人）各持一語，無法有效溝通，形成了對文明教化／迷信野蠻的重新定位、辯證思維[71]。

從這則筆記出發，我們得見當時中西之間的語言、文化上仍有待溝通，這就必須依賴「翻譯」的工夫。在當代翻譯學術視野裡，翻譯已成爲一種「跨文化」的活動：

> 我們把文化視為知識、術能、觀感的總合體，這對於我們怎樣研究翻譯非常重要。如果語言是文化的組成部分，那麼譯者就不但要能夠把兩個語言都運用自如，而且必須熟識兩個語言的文化。換句話說，他不但具有雙語能力，還要掌握雙重文化。[72]

---

[70] 吳趼人：《趼廛筆記．紀痛》，輯入海風編：《吳趼人全集》第七卷，頁 246-247。

[71] 此條筆記後有吳趼人自己的評論，其言：「聞諸西人，每自負其國為被教化之國，指吾國為半教化之國；被教化者謂之文明，反之則野蠻矣。右紀一則，吾家之私事耳，吾記之，當記之以心，不必記之以筆；其所以必記之者，正所以頌其文明也。願與尊外族為神聖而崇拜之者共商之。」同上註。

[72] Mary, Snell-Hornby : ”Translation as a Cross-Culture Event,” *Translation Studies: An integrated Approach.* Amsterdam: John Benjamins, 1988 此處翻譯徵引自陳德鴻，張南峰編：《西方翻譯理論精選》（香港：香港城市大學出版社，2006），頁 158。

因此，翻譯也是一項動態的活動：

> 翻譯被認為是政治性十分強烈的活動。透過翻譯所引入的新思想，既能夠破壞以至顛覆接受文化中現行的權力架構及意識形態，又能協助在接受文化中建立新的社會秩序及架構，在政治、社會、文化等方面造成重大的衝擊。[73]

翻譯涉及了兩種文化，且將對譯入文化造成影響。因此，這也是天僇生認爲要多自著小說的原因：

> 近世翻譯歐美之書甚行，然著書與市稿者大抵實行拜金主義，苟焉為之，事勢既殊，體裁亦異，執他人之藥方，以治己之病，其合焉者寡矣。[74]

天僇生此番言論，無疑是對梁啓超的域外小說「神話」論述[75]的一大反撥。而《月月小說》似乎也試著推行天僇生呼告再三的「自撰小說」理念：

卷期	小說總數	原創篇數	翻譯篇數
一	15	6	9
二	12	5	7
三	10	4	6
四	12	7	5
五	11	4	7
六	11	3	8
七	10	7	3
八	10	6	4
吳趼人時期小計	**91**	**42（46.1%）**	**49（53.8%）**

[73] 王宏志：〈教育與消閑——近代翻譯小說略論〉，王宏志編：《翻譯與創作——中國近代翻譯小說論》（北京：北京大學出版社，2000），頁 1。
[74] 天僇生：〈中國歷代小說史論〉，《月月小說》第 11 號，頁 5。
[75] 王宏志：〈「暴力行爲」：晚清翻譯外國小說的行爲及模式〉，《中國文化研究所學報》第 6 期（1997 年），頁 596-597。

九（換主筆）	10	6	4
十	14	6	8
十一	11	6	5
十二	13	7	6
十三	15	12	3
十四	10	7	3
十五	10	6	4
十六	11	7	4
十七	11	7	4
十八	9	4	5
十九	11	5	6
二十	10	6	4
二一（週年紀典大增刊）	14	8	6
二二	11	5	6
二三	11	5	6
二四	11	4	6
許伏民時期小計	**182**	**101（55.4%）**	**80（43.9%）**
總計	273	143（53%）	129（47%）

（表 1：《月月小說》各期原創小說／翻譯小說篇數一覽 灰底部分爲原創篇數多於翻譯篇數）

從此表看來，登載原創小說篇數大於翻譯小說篇數的有十二期，佔總發行期數的 50%，然而最後的統計結果，仍是原創小說篇數多了翻譯小說篇數 6%，雖然不多，卻和當時整體小說界的發展狀況不同。不過這樣的不同，並非從發刊時就奠定，由上表，我們可以得知，在第九期更換總編輯後，《月月小說》才開始逐漸多登載原創小說，在前八期，翻譯小說數量甚至高於原創小說數量 7%，這正符合了陸紹明在發刊辭中表明的：

> 本誌小說之體有二：一曰譯，二曰撰。他山之玉，可以攻錯，則譯之不可緩者也。[76]

[76] 陸紹明：〈《月月小說》發刊詞〉，頁 2。

將譯置放於撰前，可見《月月小說》一開始企欲解決新小說界的「翻譯亂象」，可是換了主編後，編輯政策也就隨之改變，從「他山之玉，可以攻錯」，到「執他人之藥方，以治己之病，其合焉者寡矣」，可見《月月小說》對翻譯小說態度的前後扞格。由十二期至十七期連續登載的數量看來，可知許伏民一方面保持《月月小說》的「趣味—通俗—社會」調性，但另一方面卻在實際的編輯狀況中展現自己和不同於吳趼人對翻譯小說的看法。

（二）理想的譯界

《月月小說》一開始企圖解決當時譯界亂象的作爲，最明顯的行動就在周桂笙成立「譯書交通公會」，其在試辦簡章中表明了成立原因，即對當時翻譯界問題的觀察：

> 今之所謂譯書者，大抵皆率爾操觚，慣直譯而已。其不然者，則勦襲剽竊，敷衍滿紙。譯自和文者，則惟新名詞是尚；譯自西文者，則不免詰屈聱牙之病，而令人難解則一也。[77]

在當時的譯界，普遍以爲有兩種翻譯方法：直譯與意譯[78]。在梁啓超〈翻譯文學與佛典〉一文中即揭示了此二種方法的抗衡[79]。而在晚清的翻譯界則是以「意譯」爲尚，從周桂笙對當時譯界的觀察，可見其亦反對直譯，直譯會產生怎樣的問題，周桂笙並未說明，不過在《月月小說》的「介紹新書」專欄中，卻曾指出：

> 夫譯書極難，而譯小說書尤難，苟非將原書之前後情形，與夫作者之本末生平，包羅胸中，而但非魯莽從事，率爾操觚，即不免有直譯之弊，非但令人讀之味同嚼蠟，抑且有無從索解者矣。故此等小說，在歐美各國則婦孺皆知，在吾國則幾於寂寂無聞。此其咎，必非在原著之不佳明矣。毋亦遍譯之未盡合宜，故不足以動人耶。[80]

---

[77] 周桂笙：〈譯書交通公會試辦簡章〉，《月月小說》第 1 號，頁 263。
[78] 相關討論可參考郭延禮：《中國近代翻譯文學概論》（武漢：湖北教育出版社，2005），頁 56-58。
[79] 梁啓超云：「直譯意譯兩派，自漢代已對峙焉可耳。」梁啓超：〈翻譯文學與佛典〉，《佛學研究十八篇》（瀋陽：遼寧教育出版社，1998）頁 155。
[80] 〈介紹新書・福爾摩斯再生後探案第十一二三〉，《月月小說》第 5 號，頁 267-268。

直譯的問題就在於讓閱讀者「味同嚼蠟」、「不足以動人」，這樣的翻譯方法正讓原著失去讀者。由這段話可以看出翻譯者的重要地位。

在這樣的關照下，周桂笙的「譯書交通公會」的創立遠景正在於：

> 坊間所售之書，異名而同物也，若此者不一而足，不特徒耗精神，無補於事；而購書之人，且倍付其值，懂得一書之用；而於書賈亦大不利焉。夷考其故，則譯書家聲氣不通，不相為謀，實尸其咎。[81]

周桂笙顯然不只將視線聚集在翻譯者身上，他還考慮到了「購書者」與「書賈」，顯而易見的是，他採用「消費市場」的角度思索譯書的問題。所以他要做的工作是透過這公會讓譯書者彼此交換訊息，避免資源的重疊與浪費。

在公會簡章確定後，周桂笙詳述公會辦法為：

> 凡各處會友開譯一書，無論正書小說及無論何國文字，均須先將原書書名、譯定書名，以及著書人之姓名用中西文詳細開列，寄交本會書記註冊，按月列表刊單，分送各會友。俾在會之人詳悉某人現譯某書，以除重複同譯之弊。[82]

而翻譯交通公會的會友設定為：各處譯書家；各省學務處；學堂教員學生；書局、編輯所、印刷所等處一切人員。可見在此公會不但從消費市場思考「翻譯」這件事的經濟效益，亦從教育的立場，希望能夠改善當時翻譯的問題，讓翻譯這件事能夠更密切貼合教育。這樣的立場正符合吳趼人認為小說可以「補助記憶力」和「易輸入知識」的態度。也因此我們可以發現譯書交通公會假定月月小說社為會所，而吳趼人、汪惟父為「贊成員」一併為此簡章背書，可知他們認為這樣的公會將有助當時譯界，乃至於新小說界的弊病之改良。

---

[81] 周桂笙：〈譯書交通公會試辦簡章〉，頁 264。
[82] 周桂笙：〈譯書交通公會試辦簡章〉，《月月小說》第 3 號，頁 224。

二、述的議論性——翻譯者聲音的突出

周桂笙擔任《月月小說》總「譯述」一角，負責刊物翻譯小說的選擇、編輯工作。「譯述」一詞頗值得玩味，其工作不只是翻譯，還需要「講述」、「轉述」，杜慧敏研究晚清小說譯作時，觀察了「演述」到「譯述」之間的變化：

> 「演」從「演義」之演，為敷衍、引申、發揮之意；「述」既是譯者對原作內容的口述、講述，也是譯者向中國讀者轉述自己在域外小說原作中所看到的東西。演作為述的修飾語，也即譯者用演義的敘述方式來重述原作，具體則有「譯者的敘述」、「譯者的描寫」、「譯者的詮釋」、「譯者的評價」等。[83]

> 而在晚清小說期刊譯介的「譯述」方式中，「譯」字所代表的遵循原作的成分增加了。[84]

可是，在《月月小說》的翻譯小說中，多使用「譯述」一詞，但也可以發現在譯作中有大量的「譯者的敘述」、「譯者的描寫」、「譯者的詮釋」、「譯者的評價」。且有些翻譯作品直接在署名「撰」或「著」，這並非是創作和翻譯兩者觀念的模糊不清[85]，而是強調翻譯之外的「譯者位置」，這也是錢鍾書認爲「（林紓文筆）大體比哈葛德的明爽輕快」[86]所由。

不過在小說刊物上所登載的翻譯小說，一樣面臨了啓蒙／休閒之間的拉鋸，尤其是《月月小說》秉持著重新發現小說的「趣味性」，進而乘此擔負起社會、教育意義，在譯介小說上更顯出這兩者的拉鋸。杜敏慧以爲《月月小說》的內容編排依賴的是通俗的偵探小說譯作，當中的趣味性是最吸引讀者之處[87]。不可諱言，「趣味性」是《月月小說》自始至終企圖重新描繪給讀者的風景，但是，卻不是「唯一」的目的。因此在《月月小說》的譯作中，我們可以看到許多譯者「述」的部份，正是企圖調和啓蒙／休閒兩者。

---

[83] 杜慧敏：《晚清主要小說期譯作研究（1901-1911）》（上海：上海書店出版社，2007），頁 131。
[84] 同上註，頁 151。
[85] 同上註，頁 133。
[86] 錢鍾書：〈林紓的翻譯〉，《七綴集》（台北：書林出版有限公司，1990），頁 106。
[87] 杜慧敏：《晚清主要小說期譯作研究（1901-1911）》，頁 37。

（一）對小說的比較或意見

首先，翻譯者面對域外小說時，和中國古典小說的體制、敘事模式完全不同，因而在翻譯時必須調和兩者[88]，陳平原歸結出「意譯」表現的四個方向：一、改用中國人民、地名，便於閱讀記憶；二、改變小說體例、割襲回數，甚至重擬回目，以適應章回小說讀者口味；三、刪去「無關緊要」的閒文和「不合國情」的情節；四、譯者大加增補，譯出好多原作中沒有的情節和議論來。[89]

前三種方式，可視爲是域外小說的「在地化」過程，譯者希望能融合中、外不同文化的語境；而最後一種看似與第三種方式衝突，然而實際上卻蘊含了譯者所欲傳達給讀者的想法，然而往往這樣的想法卻是立足於中／外的強烈對比上。〈弱女救兄記〉的故事背景發生在倫敦，但是裡頭主角人物的名字卻非常中國：蕙仙、牛四等等，而譯者亦打造一說書空間，屢屢使用「看官」、「卻說」、「閒文少敘」等辭彙：

> 話說倫敦的繁盛，是天下聞名的，亦不用多說了。[90]
>
> 看官牢記，這向西是往倫敦的大道，這且不表，如今單說那店主人……[91]
>
> 可憐這小小年幾，如花似玉的姑娘，為了救他哥哥心急，墮在奸賊計中……性命危在旦夕，咳，可憐可憐！閒話少敘，且說……[92]

根據前揭所論，文學媒體中的說書場可以將讀者一起納入這個故事空間中，那麼在譯述小說中，譯者和讀者所共同面對的是一個發生在倫敦的故事，可是譯者使用的說書口吻卻掩飾了原本作者的敘事方法，將蕙仙、牛四等人從金髮碧眼的英國人，轉爲黑髮黃皮膚的中國人。

---

[88] 關於這部份的研究，杜慧敏已針對文言、白話的語言，配合章回、非章回的篇幅，交叉結合，深入考察，參見杜慧敏：《晚清主要小說期譯作研究（1901-1911）》，頁 79-117。是故本論文在此將焦點放在「述」的部份，思考這樣的譯者聲音對敘事技巧產生何種轉變。

[89] 陳平原：《中國現代小說的起點——清末民初小說研究》，頁 39-40。

[90] 品三譯述：〈弱女救兄記〉，《月月小說》第 1 號，頁 127。

[91] 同上註，頁 128。

[92] 同上註，頁 130。

但在另一方面，譯者卻又不斷地提醒讀者這是一則外國小說，如故事發展至蕙仙身陷地窖，卻仍能解救其兄時，譯者插入了一段自己的論點：

> 蕙仙明明白白關在地窖裡邊，如何能脫逃？要是中國人的小說，一定又是蕙仙一心救兄，神明感應，什麼觀音娘娘、什麼玉帝派了天兵天將，救了出去了。這種話，也是中國小說的常技，不以為奇。但是外國小說不然，他從不說這種話，實在這種話，毫無道理，而與社會卻大有影響，外國小說，有時亦作鬼怪之談，但是到後來，一定說破，辯明并非鬼怪。他的意思是，專在破人迷信，故於社會大有益處。這一點上，已可見中國人與外國人思想的不同了。閒文少敘，言歸正意。[93]

譯者插入這段評比，要讀者注意這裡的情節發展，由此論述中國／外國在小說上的差異，而這樣的差異則是源自於思想上的根本不同。「破迷」是當時重要的啓蒙意義[94]，譯者藉由對外國小說的選擇，容納了自己的意見，也透過這樣的方式啓迪民智。但是在小說中唐突插入一段議論，該如何收束？品三選擇了「中國小說的常技」——「閒文少敘，言歸正意」的說書格套，正顯示了他對小說的消費性、趣味性的傾斜。

在小說末了，還附上「譯者曰」以說明翻譯原由：

> 予譯此，竟不覺嘆曰：「英雄哉蕙仙！豪傑哉蕙仙！」觀其為兄盡力，其志可嘉；設計囚賊，智勇可喜，而作書勸姊，以全姐妹兄弟之感情，使喏大之事，化為烏有，有人不知，鬼不覺。嗚呼，蕙仙誠英傑矣哉，故急譯之以告同胞。[95]

我們可見譯者的「急切」，正在於他想要展示蕙仙的良善，而蕙仙的長處在其志、智勇以及孝悌，不但具有新女性的果敢、智慧，還保有傳統女性的孝悌精神，這是蕙仙之所以被譽爲「英雄豪傑」的原因，也是這部小說必須被翻譯、登載的主因，吳趼人在後頭也闡發自己的讀後感：

---

[93] 品三譯述：〈弱女救兄記〉，《月月小說》第 2 號，頁 102。
[94] 詳細討論請見本論文第四章。
[95] 品三譯述：〈弱女救兄記〉，頁 105。

> 右小說一則，意思本甚簡單，節目亦未必離奇，但敘蕙仙救兄一節，以一弱女子而如是勇敢，如是機警，已為吾國舊小說中不多觀之人物；而如是勇敢、如是機警，殊無一絲囂張操切，自命為女英雄女豪傑之習氣，又為近日新小說中所絕少之構撰。謂非改良女社會之善本不可得也，亟選錄之，以貢於吾國女士。[96]

吳趼人聚焦於「蕙仙救兄」的情節，認爲這種情節是古典小說少有；而其謙虛態度則又是新小說少有，憑此二因，就有其非譯不可的地位。也可見吳趼人一方面以域外小說對照中國小說發展，另一方面也藉此呈現理想女性的範本。

對女性的關注，也呈現在冷所譯的〈乞食女兒〉中，該小說是一男爵幫助一位氣質出眾、極具歌唱天份的流浪少女，不但助其學習，最後也被其氣質吸引，進而共結連理。小說也採用意譯技巧，不過比起〈弱女救兄記〉，當中的說書格套已淡化不少。文末亦有譯者序跋：

> 高潔與自由，女學進步之兩翼也。有高潔之性格，而後能享自由的之幸福，不然濫而已矣，濫則自苦而已矣，自由云何哉？念懼及此，因譯此〈乞食女兒〉，藉諷當世。[97]

譯者將自由／自苦兩者對比，以爲關鍵在於「高潔」，而〈乞食女兒〉正可爲此自由幸福作爲最佳例證，所以有翻譯之必需。其又要藉此「諷當世」，可見冷認爲當前中國之女學自由有餘而高潔不足。從〈弱女救兄記〉到〈乞食女兒〉，歷經了九期（九個月）的時間，這兩位譯者面對當前女學界的問題，並不自著小說批判，而是用翻譯域外小說，提出模範的方式供讀者學習，有別於自著小說中處處用批判的力道來審視世界[98]，翻譯小說提出了一個完整的的小說世界／文本，讓讀者自行從中體會。〈乞食女兒〉不同於〈弱女救兄記〉中在小說中插入議論，其只在篇末提出自己翻譯的用心所在，我們也可看見《月月小說》更換主編後的翻譯態度，不再是積極地改革，而是退後用簡單的話語點出自己的用心，倘若讀者略去不讀，則只讀到一則獨立的小說。

---

[96] 品三譯述：〈弱女救兄記〉，頁 106。
[97] 冷：〈乞食女兒〉，《月月小說》第 10 號，頁 38。
[98] 關於自著小說中如何批判當時女性、女學，可參考本論文第五章。

自第九號後，多數譯述小說多只有譯者序跋，除從吳趼人任主筆時期就連載的翻譯小說外，幾乎不見翻譯者直接在原文中進行議論，可見「翻譯」概念日漸與「自著」概念區別。也可見翻譯者對於「譯」與「述」兩者概念的區別。例如包天笑的翻譯，即可見早期譯者對小說的「別有用心」。其譯囂俄（雨果）的〈鐵窗紅淚記〉時，對原作章節做了大幅度的改動與調整，在第二章結尾處也將本來路人的冷眼旁觀改寫爲充滿同情[99]。

在第七號的「說小說」專欄中，有寅半生〈迦因小傳兩譯本〉，分別是蟠溪子和包天笑共譯之本，與林紓所譯之本。該文以爲「蓋自有蟠溪子譯本，而迦因之身價忽登九天；亦自有林畏廬譯本，而迦因之身價忽墜九淵」[100]，原因在於前者譯本將迦因未婚而有孕的情節隱去，但林譯根植原文完整譯出。寅半生以爲：

> 譯書之難也，於小說且然……然而林氏則自詡譯本之富，儼然以小說家自命，而所譯諸書，半涉於牛鬼蛇神，於社會毫無裨益……吾輩未見原書，不知原書之何若，凡蟠溪子所苦心孤詣而曲為迦因諱者，又孰從而知之。得林氏足本，而後蟠溪子譯本之佳處彰焉，而後蟠溪子譯書之用心見焉。[101]

寅半生以爲蟠溪子的譯本隱去這段情節是其「苦心孤詣」，反而林譯版本「富而於社會毫無裨益」，可見其對於譯者有所期待，但其中論林紓「儼然以小說家自命」，顯然可見其對於小說家／翻譯家是有所區別，但對其要求的標準卻是一致無差。這是讀者的意見，那麼譯者自己的意見又如何呢？包天笑在回憶錄中論及這段往事，他和楊紫麟（即蟠溪子）合譯之書只有下半部，也回憶林紓後來得全本之事：

> 後來林琴南覓得了這書的全部，在商務印書館出版，取名為《迦茵小傳》，只於我們所譯的書名上的「迦因」二字，改為「迦茵」，並特地寫信給我

[99] 參見杜慧敏：《晚清主要小說期譯作研究（1901-1911）》，頁 145-146。
[100] 寅半生：〈迦因小傳兩譯本〉，《月月小說》第 7 號，頁 232。
[101] 同上註，頁 236。

> 們致意，好像是來打一招呼，為的是我們的《迦因小傳》，已在上海文明書局，出了單行本了。當時我們還不知道原書著者是誰，承林先生告知：原著者為英人哈葛得，曾印有全集行世。[102]

在只有下半部、不知原著者是誰的狀況下的譯本，竟受到比譯全本者還要好的評價，可見在近代新小說時期，譯者的「述」之作用可能遠大於「譯」的工夫。

（二）域外知識／常識、風俗的引介形式

1.「譯者曰」的聚焦模式

除了對小說的比較與意見外，在《月月小說》的翻譯小說中也可見許多對地域知識／常識、風俗的引介性書寫，其往往透過夾註或序跋、評論的方式來進行簡單介紹。

在《月月小說》中特闢一「虛無黨小說」，此類型小說皆爲翻譯小說，而內容材料皆爲「虛無黨」。不過「虛無黨」究竟爲何？在首篇虛無黨小說〈八寶匣〉文末，有「譯者曰」爲讀者解釋：

> 俄羅斯有虛無黨，亦天地間一大怪物哉。其黨人之眾多，舉動之秘密，才智之高，財力之雄厚，手段之機警，消息之靈通，蓋久為歐洲各國之所稱道矣……虛無黨何以不生於他國，而為俄所專有？則為專制政府之所竭力製造而成可斷言也。吾聞專制之國，其君主尊無二上，臣民罔敢不服從願，乃有拓拔子谷者，甘冒不韙顯盜貢物抑亦異已，豈非貪黷無法之夫，亦為專制國之出產物哉。雖然彼以此而卒罹殺身之禍，君主乃得中免焉。一若其君主利用此貪黷以自救也者。觀於此專制之君、貪黷之臣，抑亦可以廢然返矣。[103]

周桂笙不但解釋虛無黨的特色，更直指其爲「俄羅斯所專有」，進一步探討「專制國家」的問題。我們可以發現譯者結合現實政治環境，評論小說情節、人物，進而發表自己的議論，他爲讀者翻譯了「虛無黨」功敗垂成的暗殺行動，但他所真正要介紹、討論的並非虛無黨，而是產生虛無黨的國家環境。

---

[102] 包天笑：《釧影樓回憶錄》，頁 204。
[103] 周桂笙：〈八寶匣・譯者曰〉，《月月小說》第 2 號，頁 56。

「虛無」（即今日所謂「無政府主義」）思想引介在清末引介至中國後頗爲盛行，其爲俄國革命派的重要思想依歸，在《孽海花》、《東歐女豪傑》中都有對虛無黨員、虛無黨活動的描述[104]。但是有別於其他著作對虛無黨的推崇，《月月小說》中所譯之「虛無黨小說」[105]都是對虛無黨員的心理狀態有更多的思考、辯證，且其行動皆失敗而無成功。例如〈女偵探〉中，「我」身爲虛無黨員，奉命刺殺伯爵夫人，卻意外與女伯爵陷入愛河，小說中處處展露「我」的兩難：

> ……夫人便也相信了，卻依舊執了我的手，再也不放。我這時心中十分難過，觸著他手，宛似觸了針刺的一般……我便舍了夫人，一個人獨自是在那房內往來的走，心中祇是七上八下，萬分難過……[106]

類似這樣的心理層面刻畫，在此短篇小說中屢屢皆是，然相對於「我」的內心轉折，小說對於夫人與其他黨員只限於外在的行爲舉止描摹，並未深入心理層次。這對於域外小說是非常合理的敘事，因其使用的是「第一人稱」敘事技巧，而最早對中國作家產生影響的三部域外小說譯作：《百年一覺》、《華生筆記案》、《巴黎茶花女遺事》也都採用了這樣的視角[107]，這種敘事技巧有別於中國傳統的全知視角，但新小說家似乎仍是用「遊記」與「見聞錄」的方式來解讀[108]。

可是我們必須針對不同類型的域外小說加以辨別其「第一人稱」視角的運用，偵探小說往往藉由「我」的旁觀來描述事件的發生，透過「限制性敘事」來營造「偵探」的高超能力，以及案件的懸疑；但是在〈女偵探〉或是標註「哲理小說」的〈鐵窗紅淚記〉等譯作中，這種限制性敘事反而使主角內心層層轉折、跌宕描述成爲可能，也具有可看性。根據這樣的觀察，我們可以發現域外小說的「第一人稱」視角具有多重的作用，而其作用主要是依據小說類型的不

---

[104] 參見崔桓：《晚清小說之特質研究》（台北：國立政治大學中國文學研究所博士論文，1992），頁 312-315。

[105] 共有五篇，分別爲周桂笙譯之〈八寶匣〉、冷譯之〈女偵探〉、〈爆裂彈〉、〈殺人公司〉、〈俄國皇帝〉。

[106] 冷：〈女偵探〉，《月月小說》第 14 號，頁 53。

[107] 陳平原：《中國小說敘事模式的轉變》，頁 73。

[108] 同上註，頁 74-75。據陳平原研究，從《二十年目睹之怪現狀》、《冷眼觀》、《烏托邦遊記》到後期《牛棚絮語》、《雲影》等等作品皆然。而其特別肯定《禽海石》、《斷鴻零雁記》等自敘體小說的革新意義。

同而各自有異，可是這點差異卻似乎未在新小說中展現。新小說家們大量使用「遊記」與「見聞錄」的方式創作第一人稱視角的小說，強調「在場」的「親見親聞」，這點倒是比較類似於「撰史」的態度。

回到〈女偵探〉，譯者面對這篇充斥著虛無黨員內心描述的小說，其以為：

> ……雖然虛無黨行事之刻實堅定可愛矣，而夫人趨避之巧捷又使虛無黨人入其彀中而不自覺也。嗚呼！情之魔力誠大矣。虛無黨員不忍殺夫人，夫人之幾被殺而戀戀不舍者，可知情之於人，固有重於性命者矣，可畏哉，可畏哉。[109]

譯者以為夫人就是女偵探，但「情」的力量竟然能讓一向「行事之刻實堅定」的虛無黨員違背黨紀。事實上，小說中並未明確說出夫人是否真為女偵探，但譯者卻如此認定，進而闡述「情」之魔力。在此我們可以看見譯者對小說的解讀，以及其所關心的傾向為何，他在意的是虛無黨員的失敗。〈爆裂彈〉的譯者序跋同樣標記了虛無黨員被偵探戲耍的失敗經驗，可是在這次的失敗經驗中，譯者特別強調的是虛無黨員和偵探對勤務的徹底執行。

而在〈殺人公司〉中，可以清楚看見譯者和小說文本所欲傳達的不同步意見。〈殺人公司〉描述新金山的殺人黨，該黨規約明確：

> 一、黨員，兄弟也，萬事皆當賭生命以謀相互之利益。
> 一、黨員如有污蔑黨中之尊嚴者，當處以黨之私刑。
> 一、黨員如與他黨黨員有紛爭時，以全黨之力敵愾之。
> 一、黨員不可稍離復仇之念。[110]

但是小說的結尾卻是：

> 殺人黨員雖甚暴戾，然亦甚富義俠心……蓋是極惡之人具有極良知天性

[109] 冷：〈女偵探・冷曰〉，《月月小說》第 15 號，頁 45。
[110] 冷：〈殺人公司〉，《月月小說》第 17 號，頁 32。

焉。孟子有云：「人性皆善。」於此益性【案：信】。[111]

雖然目前資料無法見此小說之原文，但據當時中國文化的輸出狀態，《孟子》尚未還沒被介紹到國外。那麼此處應是譯者引述孟子思維來改寫小說結局。加之本篇的「譯者曰」：

我書此篇，我歎太史公之語游俠不是過也……彼天性此有規律也，惜乎所用不當，而至與盜賊同行，蛇虺並視，冤矣。[112]

從此可以發現，譯者曰與譯者增添之結局互爲表裡，其用意在於轉化原小說中殺人黨「視人命如草芥」的形象，企圖解釋殺人「公司」以殺人爲業的舉動，不是純粹的「交易」，而是具有「俠」意涵，可惜未能善加利用。爲什麼譯者要增加結局？而用孟子性善觀還不夠，在文本外部還要利用「譯者曰」的形式再次強調？這是爲了符合《月月小說》的基調，「道德」是這份小說刊物強調的重點之一，當「殺人」不只是個人的「買賣」，而成爲「公司」來經營時，面對這樣的現代化惡果當然要好好的面對，有趣的是，譯者在此使用的正是「國粹藥」來醫治域外小說中的人性惡意。

我們可以發現，《月月小說》一系列的虛無黨小說，都不是要謳歌虛無黨，反而處處是任務的失敗、內心的焦慮、被外物影響等等，「虛無黨」的不再是死板的「機密」、「刻實」，而是成爲「人」。可見《月月小說》介紹的虛無黨，和當時新小說界普遍傳頌的虛無黨有著明顯的差異。這或許與《月月小說》的刊物屬性有關，《月月小說》並不倡導革命思潮；且身爲要發掘小說「趣味」的小說雜誌，其也希望所翻譯的小說能夠「感人心」，過多偉大的說理、教條將削弱了小說的動人功能，毋寧回歸中國傳統的道德與小說自身的趣味，而這點也隱隱呼應了金聖嘆的「因文生事」[113]。

2.「夾註」的隨文解釋

---

[111] 冷：〈殺人公司〉，頁 33。
[112] 冷：〈殺人公司・冷曰〉，頁 33。
[113] 金聖嘆以爲《史記》以文運事，《水滸傳》則因文生事，後者是「順著筆性去，削高補低都由我。」若我們將「因文生事」放至此處翻譯行爲來看，則可見《月月小說》譯者對於素材的選取準則。林乾編：《金聖嘆評點才子全集》第三卷（北京：光明日報出版，1997），頁 19。

除了透過大量的「譯者曰」來展現譯者聲音與關注、介紹的對象外，在翻譯小說中我們也可以看到「夾註」的使用，譯者往往藉由「夾註」的方式解釋域外的名詞、地理等等，例如〈八寶匣〉中，涉及地名處必加上原文，部分也有註解，如「候爾」下註 Hull，英國東北海濱之一大港口；安維爾，下註 Anners，比國巨埠等等。〈失舟得舟〉中則針對「貨船」一詞特別夾註「載貨而不載客者」[114]；〈飛訪木星〉則是針對地名、專有名詞都特別加註原文，如「芝加高」（Chiago）【案：Chicago】北美合眾國東北部之一名城也、隕石（Aerolitca）【案：meteorite】、木星（Planet Juidter）【案：Planet Jupiter】、電氣之機（nynomo）[115]等等。

使用傳統註述模式入小說，除了翻譯小說外，在《月月小說》中亦見於吳趼人的〈兩晉演義〉，這種註述方式除了解釋外，也夾帶了傳統「述而不作」的精神，但傳統精神是指向經書，此處卻是指向小說文本，不過一旦小說家／譯述家在小說中使用了這套模式，「小說」就具備了知識性的內容，而這也是吳趼人提出的「欲持此（歷史小說）小說竊教員一席」[116]理念。不過這種註述模式也只出現在吳趼人爲主筆時期的《月月小說》中，到了之後更換主筆，這種模式就完全不見於《月月小說》的小說中。由此可以觀察出，在吳趼人職主筆時期，對於「智育」的要求，也呼應其強調「新知識即暗寓於趣味之中」[117]。在許伏民時期，譯本小說就只靠「譯者曰」來爲小說定錨（anchorage）[118]，在文本中不特別註解。

小結

透過對傳統小說技巧的挪用考察，以及對於「譯」、「述」的梳理，可以發現《月月小說》與整體新小說界有部份不同的發展傾向，《月月小說》中長篇小說居多仍採用說書格套，一方面承繼了說書場的「說—聽」關係，但卻又同時轉化爲「寫—讀」關係，聽覺／視覺彼此交互作用，除了有《老殘遊記》中「王

[114] 知新室主人周桂笙譯述：〈失舟得舟〉，《月月小說》第 3 號，頁 73。
[115] 知新室主人周桂笙譯述：〈飛訪木星〉，《月月小說》第 5 號，頁 53-75。
[116] 吳趼人：〈月月小說序〉，頁 5。
[117] 同上註，頁 4。
[118] 羅蘭巴特以爲影像漂浮於大海之中，而文字正爲其下錨，將圖像與意義（能指與所指）緊緊地相互上鎖在一個訊息框架中。參見 Roland Barthes,“The Photographic Message”, *Image, Music, Text* (trans. Stephen Heath). New York: The Noonday Press Edition, 1988, pp.15-31.本文借用這個觀念來思考「譯者曰」和譯本小說之間的關係。

小玉說書」的聽覺視覺化外，更重要的是也不斷地嘗試文字被「聽」的可能。而在這樣的紙上說書場中，將讀者／小說人物／作者都後設地拉攏至同一個空間中，彼此相互發聲，可見小說家如何藉由傳統技巧「玩」出一種「新」小說，但在這種遊戲中可以輕鬆地一笑置之，也可以發現其對「小說文類」的嚴肅思考。

對於中國當時的社會、文化之想法，似乎不是作者的專利，譯者同樣可以透過「譯者曰」的形式來傳遞自己的創作與淑世理念。只是譯本小說擺盪在趣味／啓蒙之間的幅度更大，也更難取捨，於是到了《月月小說》後期，讀者已無法讀到譯者對域外小說的「註解」，而「述」的成分也幾乎退到小說文本外部，僅僅只存於「譯者曰」中。但透過寄附於小說的獨立呈述，也對讀者產生了「閱讀指引」的功用。