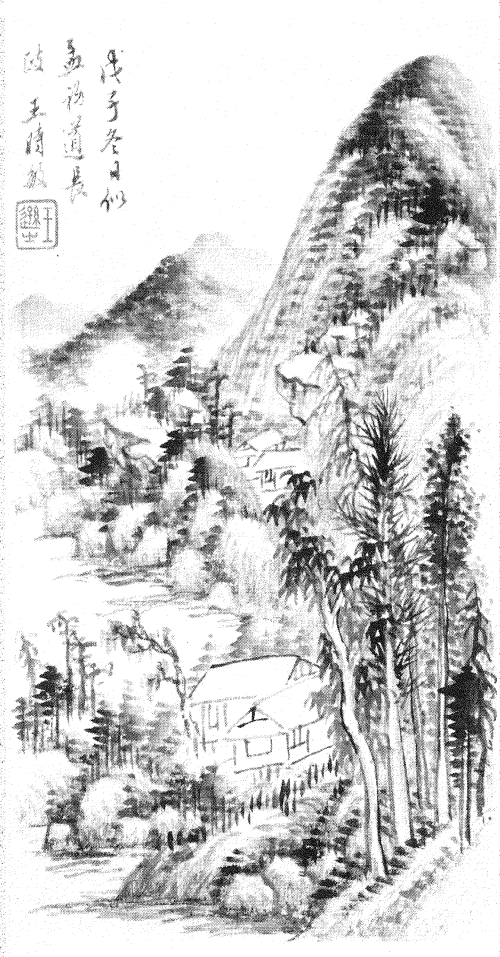


中國文學學報

第四期

二零一三年十二月



北京大學
中國語言文學系

香港中文大學
中國語言及文學系

「演義」傳統與清末民初短篇小說翻譯 ——以吳禱、劉半農、周瘦鵑為例

張麗華*

晚清以降，大量歐西小說開始譯介到中國。由於中西文學截然不同的「小說」傳統，這些域外的虛構敘事作品 (fiction) 在翻譯過程中，遭遇了中國傳統敘事模式及相應文類成規的頑強「抵抗」。不少學者已注意到，晚清小說譯者對原作的大量增刪與改動，實源自對中國傳統小說形式成規的適應。如韓南 (Patrick Hanan) 曾著文討論梁啟超《十五小豪傑》、周桂笙《毒蛇圈》的翻譯，在他看來，譯者在原作基礎上的諸多增添與改換，是為了將敘事穩妥地安置在傳統白話小說「說書人-聽眾」的模擬語境之中。¹ 卜立德 (David E. Pollard) 對魯迅譯凡爾納小說的研究也表明，譯作在人稱、對白以及敘事修辭等方面的改動，實源自東方小說以章回為體裁的特點。² 在西方「小說」概念尚未被深入理解和廣泛接受之時，本土相關的詩學規範，在翻譯過程中無疑具有軌範性的制約作用；而翻譯文本中所產生的種種「誤讀」、刪改等「贅餘」因素，恰恰是中西兩種不同文學、文化系統相遇之時，所產生的碰撞與融合、對抗與協商的痕跡。

本文的研究，在這一問題意識的延長線上進行，擬將考察對象拓展到對西方短篇敘事作品的翻譯，進一步探討制約著清末民初小說翻譯的詩學規範與文學傳統。前引韓南、卜立德兩位學者的研究，以長篇小說的翻譯為主，且將這種以「歸化」為特徵的翻譯視為早期階段的產物；實際上，不限於長篇，在清末以至民初對歐美短篇敘事作品的翻譯中，也不乏與之相似的翻譯方式與文本形態。在中國小說傳統中，分屬「長篇」與「短篇」的章回小說與話本小說之間，其實並不存在敘事方式的實質差異；因此，有理由假設，在這一時段對於西方不同小說體式 (novel, short story) 的翻譯，有可能共享同一種詩學規範。本文將選取吳禱的〈燈臺卒〉(1906)、劉半農的〈默然〉(1914)、周瘦鵑的〈難夫難婦〉(1917) 這三個白話短篇小說譯作為例，來對此進行探討。選擇這些作品的一個重要原因是，在1909年出版的周氏兄弟《域外

* 張麗華，北京大學中文系，助理教授

¹ 韓南，〈白話小說翻譯的第二個階段〉，《韓南中國小說論集》(北京：北京大學出版社，2008)，頁321-340。

² 卜立德，〈凡爾納、科幻小說及其他〉，載王宏志編，《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118-150。

小說集》中，這三篇作品均能找到對應的文言譯本。《域外小說集》雖然在當時讀者寥寥，但周氏兄弟卻用文言最大程度地傳遞了域外小說的相異性，是當時「歸化」程度最小的翻譯，並且經由周氏兄弟「五四」時期文學活動的延續，深刻地影響了現代中國短篇小說的面貌。³選擇這三篇與周氏兄弟所譯同源、但在譯入語文體上截然不同的翻譯作品來對比考察，並不是以《域外小說集》為絕對標準，只是希望借此建立一個參照系，來對清末民初紛繁複雜的小說翻譯進行一定程度上有效的描述。

以往的文學史在很長時間裡關注的都是經典作品；翻譯史在一定程度上也受到這種文學史研究模式的影響，主要關注經典作品或是重要譯者的譯介活動。本文試圖突破這一模式，尋找一種通向「廣大的未被閱讀」(the great unread)⁴的文學史的通道。以《域外小說集》為鏡，通過對吳禱、劉半農及周瘦鵑這三位不同譯者之譯作的考察，來呈現他們在翻譯過程中不約而同地受到的本土詩學的規範，或許有助於我們觸及文學史中那龐大的「不可測量的」文學之一角。這裡，翻譯被視為呈現文化差異性的一個場所；而在此基礎上所進行的翻譯研究，則為我們提供了一條聯結形式詩學與社會風尚的特殊路徑。

一、晚清「小說」概念尋蹤

在進入具體譯作的討論之前，需要先對晚清以來翻譯對「小說」概念的演變所造成的影響，略作辨析。

討論「小說」作為一種現代文類概念的形成，從事概念史研究的學者往往從詞語入手，追蹤西方術語 novel 如何通過跨文化的翻譯而與中文詞匯「小說」建立對等關係。⁵然而，詞語的對等，卻並不同於概念的確立。⁶1896年，梁啟超撰《西學書目

³ 參閱張麗華《現代中國「短篇小說」的興起——以文類形構為視角》(北京：北京大學出版社，2011)第三章〈文類如何翻譯？——晚清小說譯介中的《域外小說集》〉，頁84-147。

⁴ Margaret Cohen, *The Sentimental History of the Novel* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1999), p. 23.

⁵ 如唐宏峰在〈當「小說」遭遇 novel 的時候——一種新的現代文類的產生〉(載馮天瑜等編，《語義的文化變遷》，武漢：武漢大學出版社，2007，頁317-341)一文中，從歷史語義學的角度，討論了19世紀以來，novel與漢語詞匯「小說」之對等關係建立的過程；在他看來，當二者對等關係確立之時，也意味著小說作為一種現代文類的產生。

⁶ 王志松在〈「小說」：詞語翻譯與現代概念的形成〉(《小說翻譯與文化建構——以中日比較文學研究為視角》，北京：清華大學出版社，2011，頁1-31)中，拓展了上述問題的討論場域，納入日本因素，將「小說」一詞的翻譯與概念演變置於東亞文化場域、以及現代傳媒與教育體系的轉變之中來考察。如此，則「小說」現代概念的形成，不僅僅取決於詞語翻譯，還與包括傳媒、教育體制在內的一系列現代知識轉型有關。拙著《現代中國「短篇小說」的興起》討論「短篇小說」作為現代文類的興起，也著重探討了近代報刊以及新教育對這一文類的制度形構作用。

表》，他將近代以來第一部翻譯小說《昕夕閒談》也列入其中，備註曰：「一名《英國小說》。讀之亦可見西俗。」⁷這裡，雖然梁啟超用「小說」這一中文詞匯來指稱一部英國的小說作品，看似在「小說」與novel之間建立了某種對等關係；然而在《書目表》中，《昕夕閒談》卻是與幼學書、西洋食譜以及教會書籍等一起，被置於「無可歸類之書」的行列中；同類還列有李提摩太的《百年一覺》，而此書則被注明是「西人說部書」。⁸這表明梁啟超的小說觀念仍然相當傳統：「小說」是不重要的、難以歸類的，其功能主要在於觀之可知風俗，這大體不脫《漢書·藝文志》對「小說家」的定位。

《昕夕閒談》1875年由申報館出版，是對英國作家利頓(Edward Bulwer Lytton)的小說《夜與晨》(*Night and Morning*，初版於1841年)的一個相當同化的翻譯，採用的是白話章回體；《百年一覺》的原作是愛德華·貝拉米(Edward Bellamy)的《回頭看，2000—1887》(*Looking Backward, 2000—1887*) (1888)，李提摩太的譯本使用的是淺近文言，由一回一回的提要組成，只相當於原文長度的一小部分。⁹梁啟超在《書目表》中透露的傳統小說觀念，固然與他此時尚未大量接觸「外國」小說有關；但這兩部向中國小說體式「歸化」了的譯本無法傳遞出西洋小說在體式上的異質性，恐怕也是其中的重要緣由，梁啟超分別用「小說」和「說部」來指稱二者，也顯示出他是以中譯本的形態為基礎來認知和歸類的。¹⁰

1897年，康有為在他的《日本書目志》中為「小說」專設了一門，收錄了一千零五十八種日本各體小說，且在「識語」中將小說的地位大大提高，謂小說之「易建於民治，善入於愚俗」，「可增七略為八、四部為五」，「故六經不能教，當以小說教之；正史不能入，當以小說入之；語錄不能論，當以小說論之；律例不能治，當以小說治之」。¹¹這段論述很快被梁啟超徵引到他1898年的〈譯印政治小說序〉中，成為晚清「小說界革命」的重要宣言。「小說門」中收錄的作品，既有對晚清文壇影響巨大的政治小說，如《佳人之奇遇》、《雪中梅》、《花間鶯》等，也有日人翻譯的西洋小說如《魯敏孫漂流記》、《六萬英里海底紀行》、《月世界一周》(以上皆為井上勤譯)，還包括曲亭馬琴的物語，《通俗三國志》這類傳統小說類型。由此可以見出康有為的「小說」概念所指內容的駁雜。

⁷ 梁啟超，〈西學書目表〉，載梁啟超著、夏曉虹輯《飲冰室合集集外文(下冊)》(北京：北京大學出版社，2005)，頁1145。

⁸ 同前注。

⁹ 對這兩部譯作的討論，參閱韓南著、徐俠譯《中國近代小說的興起》(上海：上海教育出版社，2004)，頁102—130，95—97。

¹⁰ 「小說」與「說部」，在晚清通常混用，但也有大致的區分：「說部」一般包含文言筆記系統，而「小說」則多單指白話小說。

¹¹ 康有為，〈日本書目志〉，載蔣貴麟編《康南海先生遺著彙刊(十一)》(臺北：宏業書局有限公司，1976)，頁734。

這篇「識語」中的論述，一見之下似乎抬高了小說的價值；但其中的「小說」觀念，仍然未脫舊範：「小說」並沒有被理解為一種現代意義上的文學類別，而是被視為可以將「經義史故」用「俚語」的方式「翻譯」並有效地傳達給下層社會的通俗教育形式。¹²儘管多種「外國」的小說文本進入了康有為的視野，卻並沒有改變他所持的傳統觀念，除了康有為可能並沒有全部看到或收藏這些作品之外，還與這些小說文本所著的形式之「衣」有關：如日本明治時代不少翻譯或自撰的「政治小說」（如《花間鶯》），原本採用的就是中國的章回體形式；中國文學中的「小說」傳統在明治日本仍有著相當的影響力。¹³在「識語」的結尾，康有為還指出：「日本通好于唐時，故文物制度皆唐時風，小說之穠麗怪奇，蓋亦唐人說部之餘波。」¹⁴這表明康有為仍然在中國傳統小說的概念範疇之內來看待各種域外小說作品。

梁啟超的「小說界革命」論述，大體是傳統的小說教化觀念與以日本為中介的西方時新文學理論的雜糅。¹⁵這場以「改良群治」為目標的小說革新運動，其實並沒有意圖對傳統小說的形式進行「革命」。梁啟超將他的小說實踐命名為「『新』小說」，在當時的語境中實意味着他在沿用中國本身的「小說」概念與樣式。在他看來，傳統的「稗官之體」毫無疑問可以容納新的「愛國之思」¹⁶，小說樣式本身並無革新的需要。在這個意義上，我們很容易理解，為何梁啟超在翻譯《十五小豪傑》時，對中國的「說部體制」深信不疑，並以此為標準對原作進行大量的增刪改削。當時所謂的「新小說」與舊小說之間，並不存在今天意義上的文類差別和體式之異；傳統的章回體並沒有因為「新小說」的到來而被擠壓，恰恰相反，它可能因對西洋小說的翻譯而獲得生長的契機，正如嚴復、林紓因翻譯而擴大了桐城文的應用範圍。

1911年，黃人編纂的《普通百科新大詞典》出版。這部辭書吸收了大量西洋文學的新術語與新概念，在當時算得上空谷足音。在詞典中，黃人為「文學」一詞確立了

¹² 關於晚清通俗教育視野中的「小說」論述，參閱張麗華《現代中國「短篇小說」的興起》第五章的相關討論，頁207-219。

¹³ 參閱Jonathan E. Zwicker, *Practices of the Sentimental Imagination: Melodrama, the Novel, and the Social Imaginary in Nineteenth-Century Japan* (Cambridge: Harvard University Press, 2006), pp.128-141. 此書從書籍史和知識考古學的角度，討論了中國和西方的小說書籍對整個「長-19世紀」日本小說的影響。

¹⁴ 同注11，頁735。

¹⁵ 參閱Theodore Hutters, *Bringing the World Home: appropriating the West in late Qing and early Republican China* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2005), pp.100-120；關於晚清時期小說理論和小說觀念的詳盡論述，參閱黃錦珠《晚清時期小說觀念之轉變》（臺北：文史哲出版社，1995）。

¹⁶ 梁啟超在《清議報全編》卷首的〈本編之十大特色〉中將譯成中文的《佳人奇遇》和《經國美談》兩部「政治小說」，概括為「以稗官之體，寫愛國之思」，引自夏曉虹《覺世與傳世——梁啟超的文學道路》（北京：中華書局，2006），頁201。

與西方 literature 概念相通的意涵，其溝通中西文化的努力與所達到的高度，得到了當代學者的一致讚賞；¹⁷「小說」一詞也同樣被置於中西比較的視野中來討論：

小說為我國古學之一種。蓋摭拾正則書史所不載者，大抵以神怪隱僻為主。古之虞初九百，齊諧夷堅，世相傳述。至唐代，士人失意，輒附會飛仙幽會妖怪盜俠事跡，成小說以自遣。(中略)近日海通，好事者遂譯及西小說，始知歐美人視為文學之要素，化民之一術，遂靡然從風，而小說之編譯日盛。¹⁸

與「文學」詞條中中西含義的互相融合不同，這裡的中西「小說」卻不得不分為兩截處理。此時已有大量的西洋小說譯入中國，詞條的後半部便論述了經由翻譯而達到的對於「小說」在西洋文化語境中的新理解——「文學之要素，化民之一術」。這顯然是在接受了新的西洋文學觀念之後的產物；然而，與詞條前半對中國小說傳統的熟稔相比，這一對歐美小說的把握，卻並沒有抓住要點，其中「化民之一術」，還隱隱呼應著康有為、梁啟超以通俗教化為旨歸的小說論述，透露出中國傳統小說觀根深蒂固的影響。

由此看來，晚清以降，雖然有大量西洋小說文本被譯成中文，但作為一種普遍被接受的「小說」概念，並沒有立即「除舊佈新」。實際上，當譯者以中國傳統的文類體式去翻譯西洋小說時，他們的翻譯既是傳遞域外文學的媒介，同時卻也可能起到反作用力：向中國詩學傳統「歸化」的譯本，會不自覺地成為中國讀者理解西洋「小說」的屏障，當晚清「小說界革命」的倡導者梁啟超主要通過《昕夕閒談》這類與中國小說敘事模式同化的譯本、或是以日譯的章回體政治小說為媒介而閱讀西方文學時，我們有理由懷疑，這位倡導者究竟在何種意義上接觸了「西方小說」。

如果借用德國概念史學者 Reinhart Koselleck 的術語，就「小說」概念的意義變遷而言，清末民初時期可視為一種「鞍型期」(「Sattelzeit」)，在這一時期中，關於「小說」的種種新論述已經出現，然而，舊的卻依然留存，且仍然發揮作用。在這樣的背景下，中國譯者對西方小說的翻譯，必然呈現豐富的樣貌；翻譯本身構成了中西小說觀念的一個「戰鬥場」：觀察譯者因應不同小說體式所作的增刪改削，便如同看到不同小說傳統與觀念之間的「勾心鬥角」；而追蹤其背後的詩學軌範，則或許可為我們探測時人普遍接受的「小說」概念究竟為何，開闢一條蹊徑。

¹⁷ 黃摩西，《普通百科新大辭典》子集(上海：國學扶輪社，1911)，頁106。關於這部辭書及其中「文學」詞條的討論，參閱米列娜〈未完成的中西文化之橋〉，陳平原〈晚清辭書與教科書視野中的「文學」〉二文，載陳平原、米列娜主編《近代中國的百科辭書》(北京：北京大學出版社，2007)，頁135-154，155-192。

¹⁸ 黃摩西，《普通百科新大辭典》子集，頁43-44。

二、「演義」傳統與小說翻譯

晚清文人譯介域外小說，通常有兩種本土體式可供選擇，其一是以梁啟超譯《十五小豪傑》為代表的白話章回體，另一種則是以林（紆）譯小說為代表的文言史傳體。與我們今天將白話小說視為通俗文體不同，在晚清文人心目中，使用白話章回體來翻譯，並不比林紆所用的「史傳之體」更為簡單，它對譯者的「文采」、「筆墨」以及構思「篇幅」的能力，甚至有更高的要求。¹⁹林紆所代表的文言譯述模式，筆者擬另外撰文討論；本文將重點關注晚清以來白話體小說譯述背後深層的詩學規範，及其在民國初年的延續。

鑒於「白話」、「小說」等詞語在中國傳統用法以及清末民初語境中的多重語義與歧義，本文選擇「演義」這一更具穩定內涵的術語，來指稱由宋元以來的白話體小說（包括章回與話本）所代表的敘述方式與文學傳統。將中國小說史分為「文言小說」和「白話小說」兩個系統，並認為二者並行不悖、獨立發展，在很大程度上是現代學者的發明。宋元以來的話本小說和章回體小說，其語言很難用「白話」一以概之，而關於它們起源於「說書人」底本的學術假設，也早就有學者提出質疑。²⁰清代學者章學誠在《文史通義·詩話》中曾述及中國小說「自稗官見於《漢志》以來」經歷的三個變化階段：

小說出於稗官，委巷傳聞瑣屑，雖古人亦所不廢。（中略）六代以降，家自為書。唐人乃有單篇，別為傳奇；（中略）宋元以降，則廣為演義，譜為詞曲。²¹

儘管章學誠對從訓話、子史衰演而來的「說部」整體上持貶抑態度，此說卻頗能對中國小說史正本清源。他用「演義」來指稱宋元以來通行於俗的平話、講史等類型的作品。這一用法，一直到民初仍然有效。商務印書館編輯孫毓修1915年所撰的〈演義叢書序〉即云：

南宋之時。有識此意者。取當時文言一致之調。撰成說部。名曰平話。亦稱演義。其書既出。流行廣遠。如水瀉地。無微不入。（中略）以文學言。散文之有演義。猶韻語之有院本。²²

¹⁹ 參閱披髮生（羅普），〈《紅淚影》序〉（1909），陳平原、夏曉虹編《20世紀中國小說理論資料（第一卷）1897-1916》（北京：北京大學出版社，1997），頁379-380。

²⁰ 參閱W. L. Idema, *Chinese Vernacular Fiction: The Formative Period* (Leiden: E. J. Brill, 1974), pp.121-122; Andrew H. Plaks, "The Novel in Premodern China," Franco Moretti (ed.), *The Novel* (Vol.1) (Princeton University Press, 2006), pp.199-200.

²¹ 章學誠著、葉瑛校注，《文史通義校注（上）》（北京：中華書局，1994），頁560-561。

²² 孫毓修，〈演義叢書序〉，原刊《伊索寓言演義》（商務印書館，1915），轉引自張澤賢，《中國現代文學翻譯版本聞見錄（1905-1933）》（上海：上海遠東出版社，2008），頁10-11。

雖然雜入了「言文一致」、「文學」等現代新詞，但孫毓修對中國小說源流的論述，與章學誠相當一致。這裡的「演義」，不只是指稱狹義的歷史小說，而是對宋元以來話本小說和章回體小說的統稱，可視為一種超越了具體小說類型的特定小說文體概念。²³

在中國歷史文獻中，「演義」一詞，較早見於西晉潘嶽的《西征賦》：「靈壅川以止鬥，晉演義而獻說」，意指太子晉引用雜史故事來向君王進諫；自唐代以來，「演義」還被用於名物釋義考證和佛經注疏的書籍名稱之中。²⁴陳寅恪在1930年所著〈敦煌本維摩詰經文殊師利問疾品演義跋〉一文中，提出了後世章回體小說和彈詞在文體上與佛教的「演說經義」具有同源關係的著名論點：

佛典制裁，長行與偈頌相間，演說經義自然仿效之，故為散文與詩歌互用之體。後世衍變既久，其散文體中偶雜以詩歌者，遂成今日章回體小說。其保存原式，仍用散文詩歌合體者，則為今日之彈詞。此種由佛經演變之文學，貞松先生特標以佛曲之目。（中略）似不如徑稱之為演義，或較適當也。²⁵

在陳寅恪看來，無論是散體的章回體小說，還是韻體的彈詞，其體式根源皆與佛經體制以及對佛經進行解釋的「演說經義」機制有關，他主張將這類說經的佛曲徑直稱為「演義」；如此，則「演義」的內涵，又不僅限於小說文體，在更根本的意義上，它是一種對經典進行解釋和轉述的方式。

章炳麟在1905年的〈《洪秀全演義》序〉中，對「演義」的源流有一個扼要的論述：

演義之萌芽，蓋遠起於戰國。今觀晚周諸子說上世故事，多根本經典，而以己意飾增，或言或事，率多數倍。（中略）演言者，宋、明諸儒因之為《大學衍義》；演事者，則小說家之能事。根據舊史，觀其會通，察其情偽，推己意以明古人之心。²⁶

章炳麟將「演義」之「本」直指戰國；在他看來，小說家的講述舊史、重演故事與宋明諸儒的推衍《大學》之間，具有相同的「演義」機制，即「根本經典，而以己意飾增」，其源頭可遠溯至晚周諸子文中對前代典故的闡釋和挪用。儘管沒有證據表明，晚周諸子之文與後世的諸種「演義」體裁是否具有歷史關聯；然而，「多根本經典，而以己

²³ 參閱譚帆，〈「演義」考〉，《文學遺產》，期2（2002年），頁101-112。作者追蹤了中國歷代文獻對「演義」一詞的用法，最終將「演義」在小說領域的應用，與「歷史演義」這種狹義的小說類型區別開來，確立為一種通俗的小說文體概念。

²⁴ 同前注，頁102。

²⁵ 陳寅恪，〈敦煌本維摩詰經文殊師利問疾品演義跋〉，《陳寅恪集·金明館叢稿二編》（北京：三聯書店，2001），頁203。

²⁶ 章炳麟，〈《洪秀全演義》序〉，陳平原、夏曉虹編《20世紀中國小說理論資料（第一卷）1897-1916》，頁362。

意飾增」，的確可以概括從唐代佛曲到宋明語錄，及至宋元以降白話體小說的內在機制；我們亦不妨將之看作是對中國「演義」傳統的一個簡明論述。

晚清的第一部漢譯小說《昕夕閒談》採用了演義小說中的章回體制；至1902年，梁啟超翻譯《十五小豪傑》，則將這一用「中國說部體段」譯演歐西小說的翻譯模式，推向高潮；魯迅早年所譯凡爾納小說《月界旅行》、《地底旅行》皆是這一翻譯範型下的產物。²⁷由於演義小說具有一套高度程式化的敘事方式與修辭策略，譯者必須在原作的基礎上進行大量的增刪改削，如在小說開頭編寫詩詞，將回目割裂編排，隨意插入以「看官」為標誌的敘事人的公開評論，以及在每回的內部以醒目的標誌區分從說話、行動模式到解釋模式（或者相反）的轉換等等，以便使得譯作在譯入語語境中符合「中國說部體段」；不僅如此，在這些譯作之中，譯者還不時直接跳出來面對讀者「說話」，對小說敘事發表公開評論，甚至是對自己的翻譯行為進行補充說明，譯者、敘事者與擬設的說話人，三種角色高度合一。²⁸

在此我們可以看到，晚清譯者在小說翻譯中所據以完成的體式媒介——演義體小說，不僅僅是作為一種體式成規在起作用，它所蘊含的「根本經典，而以己意飾增」的機制，也內在地構成了一種翻譯軌範（Norm）。這裡的小說譯者，與唐宋的說經僧人以及宋元以來白話小說中的敘事人一樣，擁有對於「原典/故事」（在翻譯中即相當於的「原作」）自由轉述與引申發揮的權力；他並不追求對原作意義或形式的忠實再現，而是更關注在譯入語語境中的自我表達以及對預期讀者的完成效果。對於這種今天看來似乎是肆意改竄的小說翻譯，當時的譯者和讀者/評論者並沒有將之視為翻譯中的謬誤或缺陷。梁啟超在《十五小豪傑》第一回的譯後語中，即聲稱他的譯文「自信不負森田」（即小說的日譯者森田思軒），即使令原作者「焦士威爾奴覆讀之」，也「當不謂其唐突西子」；他對於以中國「說部體段」為標準大幅更改原作並不在意，相反倒覺得他的「割裂停逗處，似更優於原文也」；他唯一對讀者感到抱歉的是第四回「文俗並用」之後可能導致與中國小說「體例不符」。²⁹而據公奴的〈金陵賣書記〉（1902年）透露，《十五小豪傑》在晚清小說市場上獲得巨大成功，其重要的原因恰恰在於其「小說體裁」的完備，以及得力於詞章的「飲冰室主人之文筆」。³⁰

既然「小說」即已包含了讓敘事者自由發揮的「演義」機制，那麼「小說翻譯」，則不妨理解為譯者面對新的讀者/聽眾進行再次「演義」的過程。晚清不少譯者將自己

²⁷ 參閱張麗華〈晚清小說譯介中的文類選擇——兼及周氏兄弟早期的翻譯〉，《中國現代文學研究叢刊》期2（2009年），頁30-43。

²⁸ 對於《昕夕閒談》、《十五小豪傑》以及魯迅譯凡爾納小說的詳盡討論，參閱注1、2、9所引韓南、卜立德二位學者的論著。

²⁹ 梁啟超〈十五小豪傑〉（第一回、第四回）譯後語，《新民叢報》期2、6（1902年）。

³⁰ 公奴〈金陵賣書記〉，收張靜廬輯注《中國近代出版史料甲編》（北京：中華書局，1954），頁389。

的翻譯署為「譯演」，即意味着翻譯同時也是一種「演義」式的轉述和闡釋。這種翻譯理念，與晚清文人對於「小說」之通俗教育功能的理解，一拍即合。前引康有為《日本書目志》「小說門」「識語」最後即云：

今識字之人寡，深通文學之人尤寡，經義史故，宜譯小說而講通之。

除了將「經義史故」用小說形式「翻譯」給（擬想的）下層民眾之外，晚清小說界還流行對已有的文言小說譯本用白話進行再次翻譯/演義。如1901年，林紓用文言譯出《黑奴籲天錄》，不久《啟蒙畫報》即刊出以此為根據的白話「演義」本《黑奴傳》；1903年開始在《新小說》連載的《電術奇談》，方慶周的文言原譯僅得六回，吳趸人很快也用俗語進行了「衍義」，「剖為二十四回」，插入不少議論諧謔之語，還說要「冀免翻譯痕跡」。³¹

當代翻譯理論家 Andre Lefevere 曾撰文討論中國與西方之間不同的翻譯理念，他將晚清嚴復和林紓的翻譯，視為中國「闡釋性」（interpreting situation）翻譯傳統的代表，與西方強調「忠實」于原文的翻譯思想形成鮮明對比。³²Lefevere 其實忽視了晚清小說翻譯中「譯演」的這一條脈絡。這種「譯演」模式與嚴復林紓的翻譯不同，它並非西方「忠實」翻譯的對立面，而是完全異質的一種。Susan Bassnett 與 Harish Trivedi 在他們合編的《後殖民翻譯：理論與實踐》一書的導言中曾經指出，梵文中指稱翻譯的詞語 *anuvad* 與英文/拉丁文系列中的 *translation/translatus* 之間，有著非常不同的含義。*anuvad* 意指「在……之後說或重複言說，以解釋的方式重複，以確證或實例來重複或反復解釋，對任何已說過的進行解釋」；它著重的是時間的面向——在……之後說，或重複說——而英文/拉丁文中的 *translation/translatus*，則強調的是空間的移動與越界。³³ 詞語意涵的不同，也代表了兩種非常異質的翻譯傳統。晚清小說「譯演」模式背後的「翻譯」理念，無疑近於梵文的 *anuvad*。

這種類型的小說「譯演」，內在地規定了譯者同時也是表演者，原作與譯作的關係類似口頭表演中的底本與各種因時因地而發生變化的表演形式。譯者的飾增、發揮與評論，乃是其翻譯軌範之內的事情；另外，在譯者與他的擬想讀者之間，還存在著一種潛在的不平等關係：讀者被擬想為一種公共的、具有同質性的集體聽眾，對原文不具有獨立的閱讀和理解能力，這種不平等的譯者-讀者關係，也決定了小說譯作所必然採用的敘述方式與修辭策略。西方現代小說所強調的對個人經驗的重

³¹ 吳趸人，〈《電術奇談》附記〉，《新小說》，期5（1905）。

³² Andre Lefevere, "Chinese and Western Thinking on Translation," Susan Bassnett and Andre Lefevere eds., *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation* (Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 2001), pp.12-24.

³³ Susan Bassnett & Harish Trivedi eds., *Post-colonial Translation: Theory and Practice* (London: Routledge, 1999), p. 9.

視，以及經由現代印刷業所建立的個人與不相識的、離群索居的個人之間的交流模式，與這種「譯演」的敘述傳統之間，顯然有著絕大的差異。也正因如此，即使晚清以降的小說譯者逐漸放棄章回體小說最明顯的形式特徵，由中國「演義」傳統所帶來的特殊敘述方式與修辭策略，也依然會在他們的譯作中留下印記；清末民初小說譯者對西方短篇敘事形式的白話體翻譯，也不例外。

三、小說譯例

《域外小說集》是晚清「異化」翻譯的著名案例；譯者以古奧的文言文，最大程度地傳遞了域外小說的敘事技巧與文體感覺。眾所周知，這部由周氏兄弟精心完成的譯作，在晚清小說市場上遭遇了失敗。對於失敗的原因，魯迅在為1921年《域外小說集》新版所寫的序言中，歸結為晚清文人對於「短篇小說」這一現代文類的陌生——「那時短篇小說還很少，讀書人看慣了一二百回的章回體，所以短篇便等於無物。」³⁴魯迅的這一說法其實不可過分當真，因其言說的背景正是「五四」文人從現代文類的角度來集中討論「短篇小說」之時。³⁵「短篇小說」在晚清以至民初的很長一段時間裡，一直被作為偏正結構的詞語來使用，即篇幅較短的小說。既然當時「小說」的現代意涵尚未確立，作為文類概念的「短篇小說」更是無從談起。不過，儘管時人沒有明確的文類意識，大體符合現代「短篇小說」特徵的作品，在晚清民初卻並不少見，其中包括在1904年創刊的《時報》中出現的自撰「新體短篇小說」及其在晚清小說雜誌中的發散，³⁶也包括不少小說譯者陸續展開的對域外短篇敘事作品的翻譯。看來，《域外小說集》與其同時代文學風尚之間的悖離，這自然是其商業失敗的重要原因（至少也是原因之一），還需要更仔細深入的探討。

《域外小說集》的翻譯對象，以「收錄至審慎」著稱，這使得它區別於晚清小說市場上諸多迎合讀者趣味的通俗作品；雖然如此，清末民初也不乏與之眼光相似的譯者，選擇了同源的作品來進行翻譯。作為反例，魯迅在新版序言中已舉出了顯克微支的〈樂人揚珂〉，此外，本文將要討論的三個文本，吳禱的〈燈臺卒〉、劉半農的〈默然〉以及周瘦鵑的〈難夫難婦〉，也與《域外小說集》中的三篇譯作同源，分別對應于〈燈臺守〉、〈默〉与〈先驅〉。下文將仔細對讀這些同源譯本，同時也將它們與原本的對照作為參考，希望解讀出這些譯作與《域外小說集》在翻譯策略與文體形式上的具

³⁴ 魯迅，〈《域外小說集》序〉，《魯迅全集》卷10（北京：人民文學出版社，2005），頁178。

³⁵ 1918年3月15日，胡適於北京大學文科國文門研究所發表〈論短篇小說〉的演講，講稿隨後載入《北京大學日刊》，修訂稿兩個月後刊于《新青年》四卷五號，與魯迅的〈狂人日記〉同期。此後，胡適關於「短篇小說」作為一種現代文類的定義，得到了熱烈的討論和響應。參閱拙著《現代中國「短篇小說」的興起》，頁241-263。

³⁶ 參閱張麗華〈《時報》與清末「評」體短篇小說〉，《文學評論》期1（2009年），頁181-190。

體差異，以便更好地呈現《域外小說集》所悖離的、而被其同時代讀者普遍接受的翻譯模式與詩學規範。

吳禱的〈燈臺卒〉刊於《繡像小說》68、69期（1906年），署「星科伊梯撰，（日）國[田]山花袋譯，吳禱重演」。晚清文人通常身兼譯者和作者雙重角色，吳禱卻是當時難得的頗能遵守翻譯「語法」，且多直譯原文、很少刪節的專門譯者。³⁷ 他的小說多通過日文轉譯，每部譯作均注明原著者及日譯者姓名，最後署「吳禱重譯」或「吳禱重演」。吳禱最早發表的譯作〈賣國奴〉，是一部章回體長篇，連載於1904至1905年的《繡像小說》。1906至1907年間，他又陸續將日本《太陽》雜誌上刊發的多篇經過日文翻譯的歐美中短篇小說轉譯成中文，如〈山家奇遇〉（馬克吐溫原著），〈理想美人〉（葛維士原著），〈斥候美談〉（柯南道爾原著）等，此外還有翻譯史上屢屢提及的對三部俄國文學名著的翻譯——〈黑衣教士〉（契訶夫原著）、〈銀鈕碑〉（萊蒙托夫原著）、〈憂患餘生〉（高爾基原著）。³⁸ 〈燈臺卒〉是這系列中短篇譯作中最早的一篇。

〈燈臺卒〉的原著者「星科伊梯」，即十九世紀波蘭小說家顯克微支（Henryk Sienkiewicz, 1846-1916）。顯克微支以長篇歷史小說《你往何處去》（*Quo Vadis*, 1896）一書獲1905年諾貝爾文學獎，是被譽為「波蘭王冠上的寶石」的文學家。³⁹ 其長篇三部曲《火與劍》（*Ogniem I Mieczem*, 1884）、《洪流》（*Potop*, 1886）和《伏沃迪約夫斯基先生》（*Pan Wolodyjowski*, 1887-1888），書寫了十七世紀波蘭人民抗擊外族侵略的波瀾壯闊的歷史。這些作品在當時被公認為具有「史詩」般的特質。⁴⁰ 〈燈臺卒〉（今譯〈燈塔看守人〉）是顯克微支開始創作上述長篇歷史小說之前的作品，據周作人《域外小說集》〈著者事略〉中的介紹，此篇「為一八七零年頃，著者游美洲後所作，本於實事」⁴¹。主人公是一位波蘭老兵，他在漂泊了大半生之後獲得巴拿馬運河附近的燈塔看守一職，在日復一日單調沉寂的生活中，偶然閱讀到波蘭詩人密克微支的作品，喚起了他深沉的故國之思，然而他卻因此而忘記點燈，隨後便被去職，再次走上了漂泊之途。在波蘭作為一個獨立國家已不復存在的情況下，由故國的言文所激動的愛國之思，是這篇小說的表現重心，這一主題其實已開啟了顯克微支後來諸多歷史小說的端緒。丹麥文學史家勃蘭兌斯，對顯克微支的短篇作品評價很高，認為它們「寫

³⁷ 陳平原，《中國現代小說的起點——清末民初小說研究》（北京：北京大學出版社，2005），頁49。

³⁸ 〔日〕樽本照雄編《新編增補清末民初小說目錄》（齊魯書社，2002），頁618，408，74，246，888，900。

³⁹ 藤井省三，《魯迅比較研究》（陳福康編譯，北京：上海外語教育出版社，1997），頁24-27。

⁴⁰ William Lyon Phelps, *Essays on Modern Novelists* (New York: The Macmillan Company, 1927[1910]), p. 120.

⁴¹ 王爾德等著、周作人譯《域外小說集》（上海：中華書局，1936），頁11。

景至美，感情強烈，至足動人」，藝術價值遠在作者後來模仿大仲馬的長篇歷史小說之上。⁴²周作人深受勃蘭克斯的影響，他在1909年的《域外小說集》中即翻譯了顯克微支的三個短篇〈燈臺守〉⁴³、〈樂人揚科〉、〈天使〉，不久又譯出了他的中篇小說——被勃蘭克斯譽為「寫實小說之神品」的〈炭畫〉（今譯〈炭筆素描〉）。

吳禱的翻譯在周作人之前，他所用的底本是日本明治時代著名小說家田山花袋的日譯本〈燈臺守〉⁴⁴。田山花袋的譯文所用的是以二葉亭四迷的《浮雲》為代表的「言文一致」體，帶有江戶後期戲劇的「講談」性質。⁴⁵吳禱的「重演」，採用的是中國傳統演義小說中的俗語文體。與梁啟超的「豪傑譯」對日譯本的諸多改動不同，吳禱對田山花袋的譯文，除了兩處段落的漏譯之外，其他的語句和內容均大體保持了「忠實」的態度。有時因為過於追求日文直譯，甚至使得小說語言略有支離之感，如「俺年老了。任是片刻。休息休息也好。這個麼。莫妙於這裡的處在。這裡的海港」，這樣不完整的句子，在譯文中隨處可見。

儘管總體來看翻譯態度「忠實」，可吳禱在不意間對小說的敘事結構進行了改動。小說英譯本原分三節，第一節寫波蘭老兵的應聘及任職過程，第二節寫他在燈塔上的所見所思，第三節則是閱讀詩篇後所引起的情感波瀾以及最終的去職。除了釐清眉目之外，小說章節的劃分主要基於情感基調的變化，從嘈雜到平靜，再從平靜到高亢，小說最後在描摹波蘭老兵閱讀密克微支詩作所引起的對故國的激動回憶中達到高潮。田山花袋的譯本將第一節一分為二，其他的則沿用英譯本的劃分，結構上並無太大變化。吳禱的譯本則去掉了所有的章節劃分，他用演義體小說中常見的時間標識來安排敘事，從開頭的「有一天」，到「這事一出之後」，再到「且說這一天晚上」，「過了一禮拜」，「不多幾時」，「再過幾時」，如此這般的直線時間流程，記錄著故事的緩慢進展。然而，就時間流程中的故事而言，這篇小說幾乎沒有任何波瀾；或者說，它原本就著意於營造一種時間的凝固之感，對主人公而言最重要的經驗只在他閱讀詩篇的那一瞬間到來。因此，吳禱在直線的時間框架中講述的故事，難免顯得堆砌冗長；更為重要的是，這種直線型的敘事結構，在很大程度上遮蔽了原作所蘊含的將高潮置於結尾處的這一現代短篇小說的典型構造技巧。

除了敘事結構的變化之外，吳禱譯本的另一個突出特點是增加了許多以「原

⁴² George Brandes, *Poland: A Study of the Land, People and Literature* (London: Heinemann, 1903), p.303.

⁴³ 周作人，〈燈臺守〉，王爾德等著、周作人譯《域外小說集》，頁251-276。

⁴⁴ シェンキウイ子作，田山花袋譯，〈燈臺守〉，原刊《太陽》8卷2號（明治35年2月），收川戶道昭等編，《明治翻譯文學全集·翻譯家編》卷16（大空社，1996），頁83-94。

⁴⁵ 此節承日本友人津守陽見教，特致謝意。關於明治時代翻譯文體及「言文一致」運動的討論，可參閱山本正秀《近代文體發生の史的研究》（岩波書店，1965）第十五章「翻譯文體的發達」。

來」、「看官」、「但則」開頭的敘事人的公開評論，這些評論在形式上模擬了傳統說書人面向聽眾說話的「聲口」(voice)。如小說開頭便是一個典型的例子：

有一天。離巴拿馬(雙行夾註：在中美洲接連南北兩美之處乃是地腰)地方不遠。有箇阿斯賓福爾燈臺。看守燈臺的人。忽然不見。不知往那裏去。原來那燈臺。本造在一座小島之上。壁立陡峭。岩石重重。島形直削而下。四面凌着波濤。這一天剛剛又是狂風暴雨。因此當時的人。箇箇猜疑。說守臺人氣運不佳。定是無意中走到島邊角上。突然被驚濤大浪捲了去。

敘事人模擬說書人聲口，用「原來」一詞帶動了一長串對於燈臺所在島嶼的描繪(見引文下劃線部分)，在Jeremiah Curtin的英譯本中，它僅僅對應於「a small、rocky island」⁴⁶，田山花袋的日譯本也只是寫作「小さい岩の多い島」。相比之下，周作人的文言譯本更為貼近Curtin譯本的平實作風：

一日，巴拿馬左近亞斯賓華爾燈臺守者忽失蹤跡，時方暴風雨，因疑行小島水次，為浪所捲也。⁴⁷

與吳禱譯本對「岩の多い」(rocky)一詞的肆意鋪敘相反，周作人的文言譯本，大概因為很難找到恰好的、同時又可用作定語的詞來對譯「rocky」，他乾脆簡省了這個形容詞。由此看來，周作人與吳禱譯本的區別，關鍵不在是否完整傳達了原文的意思(在這個意義上，可以說吳禱的翻譯更為「忠實」)，而在於各自譯文所採用的語體風格及其所服膺的文類傳統。

演義體小說這類以說書人聲口插入的公開評論，目的是為敘事隨時提供補充、說明和解釋，它們通常出現在從敘述到描寫，或從行動到解釋模式(或者是相反)之間的轉換上。這裡，吳禱用「原來」這一傳統說書人聲口帶出的描寫，卻意外地以補充解釋的方式，幫助了對於「rocky」一詞的翻譯。象「rocky」這種由名詞加後綴所構成的形容詞，在漢語中沒有語法對等的詞語可譯；而在「岩石眾多的小島」這樣「歐化」的現代漢語表達方式尚未出現之前，吳禱的做法不失為一種有效的解決辦法。在吳禱的譯文中，這類以說書人聲口插入的公開評論，除了沿襲演義體小說的敘事模式之外，還常常意味着他遇到了域外小說的「相異」元素。其中最典型的是對人物內

⁴⁶ H. Sienkiewicz, *Sielanka: A Forest Picture and Other Stories* (Tr. by J. Curtin, Boston: Little, Brown and Company, 1898), p.441. Jeremiah Curtin用英語翻譯了顯克微支的全部小說，是當時受到作者認可的權威譯者。

⁴⁷ 這一段的英譯如下：「On a time it happened that the light-house keeper in Aspinwall, not far from Panama, disappeared without a trace. Since he disappeared during a storm, it was supposed that the ill-fated man went to the very edge of the small, rocky island on which the light-house is situated, and was swept out by a wave.」(同前注，頁441。)

心活動的呈現。西方現代小說通常以寫實的方式直接表達人物心理，中國傳統演義體小說的敘事模式對此十分「陌生」。因此，吳禱的譯本中一旦涉及對人物心理的描寫，一種基於敘事人的公開修辭便立即被召喚出來。

如關於波蘭老兵出場的一節，在招聘面試中主考官對他相當滿意，英譯本只是簡單的一句：「At the first glance he pleased Falconbridge」，⁴⁸ 田山花袋的譯文也不過是「一見して、渠は太くファルコンブリッチ氏の氣に入った」，而吳禱的「重演」卻變成了：

法爾坤布里梯一見了他。早則如吸鐵石一般。湊拍在心裏。

儘管沒有出現「看官」、「原來」這樣典型的說書人聲口，但「如吸鐵石」云云，完全可視作譯者為敘事人增添的面向讀者/聽眾的公開評論。現代西方小說對人物內心能夠採取直接而寫實的表現手法，是因為敘事人可以自由地從人物的視角來看世界；然而，傳統演義體小說的敘事人，卻常常是「出場而不介入」的：所謂「出場」，意味着他可以以自己的聲口說話，而「不介入」則意味着他無法將自己看世界的方式等同於人物的視角，因此對於人物內面世界的呈現，往往需要通過轉述內心引語或是插入公開評論的方式來實現。⁴⁹ 於是，英文版中簡單的「pleased」，由於敘事人無法「介入」，不得不由譯者「以己意飾增」，轉換成以誇張比喻的方式出現的敘事人的公開評論。自然，周作人的文言翻譯沒有這個問題，他用「領事一見悅之」即輕鬆完成了對人物心理的表達。

這種通過譯者添加的敘事人評論來輔助表達人物內心的小說修辭，在劉半農的〈默然〉中得到了充分的發揮。1914年刊于《中華小說界》的〈默然〉⁵⁰，是劉半農對俄國小說家安特萊夫(Leonid Nikolaevich Andreev)的小說〈沉默〉(Molchanie [Silence])⁵¹的一個改寫式的翻譯。〈沉默〉是一篇糅合了寫實與象徵兩種手法的短篇小說，很能代表安特萊夫的藝術特質：Ignáty 牧師無法理解女兒的沉默，用嚴厲的方式對待她；然而很快女兒自殺，她的母親由此得了偏癱，整個屋子為沉默所主宰；牧師希望妻子和他說話，但他得到的只有沉默和空洞的眼神，牧師又向死去的女兒哭喊，然而回答他的也只有沉默。在小說中作者強調，沉默並不等於無聲的寂靜，保持沉默的

⁴⁸ 同前注，頁442。

⁴⁹ 關於傳統白話小說敘事人的分析，可參閱韓南(Patrick Hanan)《中國白話小說史》(尹慧璿譯，杭州：浙江古籍出版社，1989)，趙毅衡《苦惱的敘述者——中國小說敘述形式與中國文化》(北京：北京十月文藝出版社，1994)，以及浦安迪《中國敘事學》(北京：北京大學出版社，1996)中的相關論述。

⁵⁰ 半農，〈(哀情小說)默然〉，《中華小說界》期10(1914年)。

⁵¹ 這篇小說的俄文發表於1900年，在1914年之前有兩個英譯本，分別為：*Silence* (Tr. By John Cournos, Philadelphia: Brown, 1908)和 *Silence, and Other Stories* (Tr. By W. H. Lowe, London: Francis Griffiths, 1910).

人原本是可以講話的，只是他們不願意講；在象徵的層面，小說中的「沉默」變成一種具有行動力的主體，對人的存在形成了無處不在的壓迫。⁵²魯迅在《域外小說集》中將這篇作品翻譯成〈默〉⁵³（由德譯本轉譯），其譯文不僅能體現他後來提倡的對原文逐字逐句「直譯」的翻譯理念，同時也表現出對安特萊夫小說藝術的精微理解。如對裏挾著牧師的各種「沉默」的描繪：

虛籠之默、微而柔、滿以苦痛。中復有久絕之笑寓之。其婦之默、乃度壁微不至、冰重如鉛、且絕幽怪、雖在長夏、入耳亦栗然如中寒。若其悠久如墳、闕密如死、則其女之默也。

又如牧師最後在女兒的墓地所感受到的恐怖之「默」：

伊格那支力舉其首、面失色如死人、覺幽默顫動、顛氣隨之、如恐怖之海、忽生波濤、幽默攜其寒波、滔滔來襲、越頂而過、髮皆蕩漾、更擊胸次、則碎作呻吟之聲。

魯迅的譯文很好地傳達了安特萊夫的「象徵印象主義」，這種奇特的具有行動力的「默」的意象，是對人與人之間無法交流的苦況以及由此產生的深刻的孤獨感的絕妙象徵。魯迅後來的文學對安特萊夫的象征藝術有很多吸收借鑒的地方；⁵⁴就〈默〉而言，魯迅在〈《野草》題辭〉中所表達的有與無、空虛與充實之間的辨證，以及在〈頹敗線的顫動〉中對「無詞的言語」之力的描繪，均在在顯出這篇作品的直接影響。⁵⁵

劉半農將這樣一篇帶有濃厚象徵意味的小說，按照民初的流行式樣，改寫成了一篇通俗的「哀情小說」。〈默然〉共分三節：第一節以「伊神父」上樓凝視已故女兒「菲拉」的空床開始，大幅鋪敘神父的悲傷，以及對於已故女兒的真誠告解，然而回答他的只是「默然」；第二節場景轉向墓地，「伊神父」仍然悲傷不已，在他的自言自語中表達出對女兒之死的原因大惑不解，女兒的回答依然是「默然」；最後一節終於「真相大白」，菲拉遺留下來的書信透露出她自殺的原因，乃是為了解決父母因愛她的方式截然不同而起的衝突和不睦，小說的最後一句是：「伊神父夫婦看了，相對默然」。小說最後還有一段「半儂曰」的按語，用小說中女兒自殺的悲劇來比附民初政黨相爭給民眾造成的悲慘結局。

不難看出，劉半農的翻譯，無論是在意旨還是形式上，都對原作進行了顛覆式的改寫。小說開頭的「一起之突兀」（女兒菲拉已經死亡），以及結尾由遺書所揭示的「真相大白」，明顯沿襲了清末傳入中國的偵探小說的情節模式；而在小說中肆意鋪

⁵² L. N. Andreev, "Silence," *Silence, and Other Stories*, pp.77-99.

⁵³ 魯迅，〈默〉，王爾德等著、周作人譯《域外小說集》，頁205-224。

⁵⁴ 參閱韓南，〈魯迅小說的技巧〉，《韓南中國小說論集》，頁341-382。

⁵⁵ 關於魯迅譯〈默〉的詳細討論，參閱張麗華《現代中國「短篇小說」的興起》，頁131-134。

排的「伊神父」之情感的宣洩，則帶有典型的民初言情小說的特色。安特萊夫原作中具有象徵意味的無處不在的「沉默」，在這裡僅僅指涉一種無應答的具體行為（「默然」）；佔據大半篇幅的父親語無倫次以及疑團重重的獨白，最終都在女兒的遺書中得到了有效的回應，劉半農糅合了清末民初兩種流行的小說類型，以偵探小說「真相大白」的結構方式有力地完成了並收束住「哀情小說」的情感宣洩，從而維持了故事內部結構的穩定。安特萊夫讓人感到恐怖和不安的小說，經過劉半農的改造，最終成為一個讓情感得到宣洩和妥當安排的通俗故事。

從語體形式上來看，〈默然〉的主體敘述以及父親的獨白均採用了白話，但最後女兒的遺書用了文言。和吳禱的〈燈臺卒〉相比，〈默然〉對演義體小說的敘述程式有了不少突破：最明顯的特徵是，「原來」、「但見」、「且說」這類敘事人在轉換敘述時套用的說話人聲口，明顯減少；而結尾用文言方式呈現的遺書，似乎表明譯者在嘗試一種逼真寫實的美學；此外，小說中間不時插入的神父的大段獨白，更是傳統的演義體小說中少有的形式。儘管在敘述程式上有了變化，然而，一旦涉及對於人物內面世界的表現，引入敘事人公開評論的小說修辭，就如約而至。如小說開頭不久，「伊神父」在女兒臥室中摩挲發呆的情形：

伊神父仰看滿天的星斗。拱著一輪皓月。心中萬種悲傷。莫由伸訴。只得搖了一搖頭。反身輕輕的走到床前。摩挲老眼。呆了半晌。注視著白色的枕頭。不知不覺的兩膝下屈。跪在床前。把那慘無人色的龍鍾老臉。不絕的在枕頭上亂擦。這時他畢竟是當真看見了菲拉。或是雖未看見菲拉。就把菲拉從前所睡的地位。當做菲拉呢。這一個問題。旁人固然不能解釋。伊神父也莫由自知。

劃線部分完全是譯者額外增添的評論。⁵⁶這裡我們可以看到一個有趣的現象：儘管敘事人十分熱心，用公開的長篇評論想要傳達人物的心理，然而，演義體小說由來已久的「出場而不介入」的敘述模式，卻使得他無論如何也與人物的內心世界相隔一層，這裡「莫由自知」的，恐怕並非「旁人」或「伊神父」，乃是萬般無奈的敘事人。

也許正是因為這種無法「介入」的視角限制，在遇到西方現代小說中常見的用風景來「描寫」人物內心的情形時，敘事人的「演義」機制便開始集中起作用。〈沉默〉的結尾處，安特萊夫對墓地的一番陰冷恐怖的描寫十分著名，作為讀者的劉半農，顯然意識到這番描寫對於小說的重要性，然而，他在譯本中刪除了安特萊夫對於恐怖而具行動力的「沉默」意象的直接描寫，而是對墓地的淒涼景象極盡演繹。如關於

⁵⁶ 這段描寫對應的英譯如下：Stepping silently on his naked feet, like a white ghost, Father Ignáty approached the empty bed, and bending his knees fell face-down on the pillows, and embraced them—the place where Vyéra's face ought to have been. (L. N. Andreev, *Silence, and Other Stories*, p.91)

Vyéra的新墓，英譯本中開頭的兩句描寫如下：

Vyéra's grave was next to one of these stones. It was covered with new sods, already turning yellow, while all around it was green.⁵⁷

與旁人墓上的綠植相比，Vyéra新墓上的黃褐景象顯得十分淒涼。劉半農對這一淒涼景象的「演義」，比原文多出了兩三倍：

菲拉的墳墓雜處於這些累累荒塚的中間。墓旁有一塊小碑。寫著菲拉的名字和生死的年月。石色白淨不染塵垢。墓上的泥土已被日光蒸幹。化為淡黃色。與落葬時的褐色不同。伊神父抬頭一看。只見遠遠近近的樹木。枝葉濃茂。四周他人墓上的野花。開的紅白交輝。豔麗無匹。獨有菲拉塚畔。既無樹木。也無野花。並且因為葬後不久。野草亦未生出。伊神父一想。不禁悲從中來。以為別人的墳墓均能受到草木之餘蔭。菲拉卻非但見絕於人。抑且見絕於草木。豈不是世界上第一苦惱的可憐蟲麼。

為了對比更為鮮明，原作中旁人墓上的綠植，在此變成了「紅白交輝」的鮮花；而「伊神父」的各種動作與思緒（如「抬頭一看」，「一想」），也都是譯者所增添的敘事人的「演義」修辭。大概這樣還嫌不夠，劉半農隨後還讓墓地的古樹上無中生有地飛來了一隻「杜鵑」：

墳場中森森的樹葉。因無風力鼓動。也凝靜如死。毫無聲息。墳場四周的赭色磚牆。為日光所照。倍覺蒼皇淒慘。伊神父用灰色的顏面。冷靜的眼光看去。正看的發呆。自己不但忘了來意。且並自己所處的地位與自己的身體。也都完全忘去。忽聽得當頭有一聲怪響。宛如鬼哭。頓覺毛髮悚然。兩肩亂抖。連那黑色的帽子也滾下地來。灰白的頭髮。竟亂的披到前額。抬頭一看。原來是一隻杜鵑。正在那古樹的頂上。引頸高鳴。⁵⁸

毫無疑問，這只杜鵑的「引頸高鳴」，徹底打破並改寫了原作中那「攜其寒波、滔滔來

⁵⁷ 同前注，頁94-95。

⁵⁸ 此段大致對的英如下：「Sitting down on the neighbouring tomb, and sighing repeatedly, Father Ignáty looked round, cast a glance at the cloudless desert sky, in which the red-hot disc of the sun hung suspended in perfect immobility — and then only did he become conscious of that profound stillness, like nothing else in the world, which holds sway over a cemetery, when there is not a breath of wind to rustle the dead leaves. And once more the thought came to Father Ignáty, that this was not stillness, but silence. It overflowed to the very brick walls of the cemetery, climbed heavily over them, and submerged the city. And its end was only there — in those grey, stubbornly, obstinately silent eyes. Father Ignáty shrugged his shoulders …」(同前注，頁95。)

襲」的「沉默」的氛圍與力量。

本文將討論的第三篇作品——〈難夫難婦〉⁵⁹，是周瘦鵑1917年刊出的《歐美名家短篇小說叢刻》中的最後一篇。這部《叢刻》在當時即受到周氏兄弟的重視，並獲得教育部的褒獎。除了英法美俄德等大國文學，周瘦鵑還選擇了其他諸多歐洲小國文學的作品，且在每一篇作品前附上作家小傳。從作品的選擇和作家小傳的水平來看，周瘦鵑對西方文學的瞭解程度，不在當時的周氏兄弟之下。與吳禱〈燈臺卒〉對翻譯底本的無意識偏離以及劉半農〈默然〉對原作所進行的顛覆式改寫相比，〈難夫難婦〉可以算作一個相當負責任的翻譯；然而，如果從小說修辭的角度來看，我們會發現，〈難夫難婦〉的文體，仍然為「演義」的敘事模式所支配。

〈難夫難婦〉的原作是芬蘭小說家哀禾(Juhani Aho)的短篇小說〈先驅者〉(Pioneers)⁶⁰。哀禾是19世紀芬蘭文學中著名的現實主義作家，他的小說中通常洋溢著一種樂觀的達爾文主義。〈先驅者〉的內容很簡單，寫的是牧師家的兩位年輕僕人，相約離開了主人家的舒適生活，結為夫婦，去開墾芬蘭荒林的故事；雖然以失敗告終，但他們所做的開荒工作卻為後人留下了寶貴的財富。對芬蘭荒林的開墾，在小說中喻示著文化曙光的開闢。在1909年版的《域外小說集》中，這篇小說的譯文排在下冊第一篇，由周作人所譯，題作〈先驅〉⁶¹。就小說藝術而言，〈先驅者〉並無特出的地方，周氏兄弟選擇這篇作品作為《域外小說集》第二冊的開篇，大約含有對開闢文化荒林的先驅者（「精神界之戰士」）致敬之意。周作人的翻譯底本應當是R. Nisbet Bain的英文譯本；⁶²考慮到Bain譯本在當時的廣泛影響，周瘦鵑翻譯所用的底本很可能與此同源。

透過Bain的英譯，我們可以看到，哀禾這篇小說在敘事中間出現了從第三人稱敘事突然向第一人稱敘事的視角轉變。小說開頭以第三人稱全知的角度，敘述了兩位年輕僕人在牧師家執役以及相約離開並結為夫婦的情景；在觀察這對新婚夫婦的勞作之時，第一人稱「我」突然出現，此後的故事便是以幾年之後返鄉的「我」的視角來敘述的。這一特殊的敘事技巧，與哀禾接受的斯堪的納維亞文學所流行的印象主義風格有關。⁶³周作人的譯本保留了這一轉換，它在文言的書寫系統中顯得非常惹

⁵⁹ 周瘦鵑，〈難夫難婦〉，《歐美名家短篇小說叢刻》（卷下）（上海：中華書局，1917），頁173-180。

⁶⁰ Juhani Aho, "Pioneers," *Squire Hellman and Other Stories* (Tr. R. Nisbet Bain, London: T. Fisher Unwin, 1893), pp.133-141.

⁶¹ 周作人，〈先驅〉，王爾德等著、周作人譯《域外小說集》，頁321-327。

⁶² 周作人在〈黃薔薇〉（《夜讀抄》）[上海：北新書局，1935]，頁4-8）一文中指出，他對弱小奇怪的民族文學的興趣，差不多全是因了倍因(Bain)先生的譯書而引起的，其中提到Bain所譯的哀禾小說四篇結集為《海爾曼老爺及其他》(*Squire Hellman and Other Stories*)。

⁶³ George C. Schoolfield, *A History of Finland's Literature* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1998), pp.83-84.

眼；相比之下，周瘦鵑的白話譯本——雖然在原作視角轉換的地方，「我」也如實出現，卻很難讓讀者覺察到敘事方式的變化。

這裡我們從英譯本中選擇兩段不同的人稱敘述，分別與周作人、周瘦鵑的對應譯文作一個比較。第一段是小說開頭不久，以全知視角寫這對青年男女的婚姻計劃：

[Bain 英譯] But, in the course of the year, the bonds between them were knit still closer, and their prospects for the future grew brighter every day.

[周作人譯文] 惟年來情愫益密，將來希望，日益光明。

[周瘦鵑譯文] 以後一年中，他們兩下的愛情益發打得熱烘烘的，好像火一般熱。兩顆心也好似打了結兒，再也分不開來。翹首前途，仿佛已張着錦繡，引得他們心兒癢癢地急着要實行那大計畫。

下面這段是小說轉向第一人稱敘述之後，遊學返鄉的「我」在一條鄉間的小路上偶遇了男主角 Ville，並得知他們的悲慘故事，繼而 Ville 離開了「我」之後的情形：

[Bain 英譯] I went in the opposite direction and came to a marsh where they had begun to dig a draining ditch but stopped short when the work was only half done. The path, familiar to me since the bridal tour, led to the little hut.

[周作人譯文] 吾進至澤畔，見其地已掘一溝，顧工方及半，遽已中輟。吾循舊路，直至茅舍之外。

[周瘦鵑譯文] 我目送他去遠了，也就向前自去。不一會兒，已到了一塊澤地的邊上，一眼瞧見那邊上正掘着一條小溝，只掘了一半，並沒完工。我沿着小徑彳亍而前，直到那所小屋子前。一時我便記起維爾和愛妮當時結婚的情景來，覺得無限低徊，不能自禁。

不難看出，與周瘦鵑略帶誇飾的文風相比，周作人的譯文更貼近 Bain 英譯本簡練而節制的風格。與英譯對照，周瘦鵑在兩段譯文中均增添了不少內容。第一段中的「好像火一般熱」，「仿佛已張着錦繡」，類似前引吳禱〈燈臺卒〉中「吸鐵石」的比喻，是譯者所增加的敘事人的公開評論，目的是為了輔助「不介入」的敘事人對於人物內心世界的表現。第二段最後一句「我」的內心活動，也完全是周瘦鵑添加的；值得注意的是，雖然這裡的敘事人以第一人稱的形式出現，他面對讀者的修辭方式卻沒有變：以直抒胸臆的方式表達的「我」的內心活動——「覺得無限低徊，不能自禁」，其實仍然是為了對敘事進行補充說明，它的修辭效果，與傳統演義體小說中全知而「不介入」的敘事人面對聽眾所進行的公開評論，不相上下，評論的目的，是為了向擬想中非-個人的缺乏差異性的讀者公眾，解釋小說敘事的精微含義。因此，原作中敘事視角的轉換，在周瘦鵑的譯文中才會不著痕跡，它們已被同一種「演義」修辭所消融。

由於傳統白話小說的敘事人很少使用第一人稱的視角，周瘦鵑小說中的第一人稱敘事，往往被視為他採用現代小說敘述模式的一個重要標誌。然而，從這裡的分析可以看出，第一人稱敘事者的出現，並不妨礙作者/譯者沿用傳統第三人稱全知敘事人面對讀者的小說修辭模式。這種修辭模式決定了〈難夫難婦〉的譯文文體，仍然處於中國傳統小說的「演義」範疇之中。

與這種對敘事人修辭的增添相適應的是，周瘦鵑譯本還刪改了若干對故事情節影響不大、然而對小說主題非常重要的句子；有意思的是，這些句子在英譯本中恰恰又是以敘事人的評論語調而出現的。如這對少年夫婦離開之後，牧師曾對他們的開荒能力表示擔憂，敘事人隨後評論道：「Finland's wilderness had, however, been cleared by such capital, and yet the vicar was right too.」（「雖然，芬蘭之林，乃信以如是資斧闢治，而牧師之言亦誠也。」）⁶⁴最後少年夫婦以失敗告終，敘事人又加了一段總結式的評論：「But it is just with such people's capital that Finland's wildernesses have been rooted up and converted into broad acres.」⁶⁵（「雖然，芬蘭之林，乃正以如是資斧，闢為田疇。」）總體上很少刪節的周瘦鵑譯本，刪去了前一個句子，後面一句則改成「到頭來虧本而去倒給後人現成受用」。這在很大程度上扭轉了小說的主題：原作對「先驅者」的讚頌，在周瘦鵑譯本中變成了惋惜和不理解，因此他的小說標題是「難夫難婦」。這裡，傳統的「演義」機制再一次起了作用，演義者試圖投合擬想的大多數讀者公眾的道德評價標準。

四、結語

上文所討論的吳禱、劉半農、周瘦鵑三位小說譯者，就翻譯態度，對西方文學的瞭解，以及他們各自譯本對翻譯底本的「忠實」程度而言，有著很大的內部差異；然而，他們對於域外短篇小說的翻譯，在小說修辭的層面上，卻不約而同地受到中國敘事文學中「演義」傳統的制約。「演義」修辭與西方現代小說的「心理寫實主義」之間的巨大反差，造成了他們（以及同時期許多其他譯者）譯作的諸多「增刪改削」。這在很大程度上，使得這些譯本與作為一種現代新文類的「短篇小說」擦肩而過。相比之下，有效傳遞出西方短篇小說異質的敘事方式與文體感覺的，是周氏兄弟以更具彈性的文言譯出的《域外小說集》。二者之間的差異，當然不僅僅只是語言形式或翻譯策略的不同，其背後還包含了一整套對於何謂「小說」（對周氏兄弟而言則等同於何謂「文學」）的完全異質的理解。「演義」，這一清末民初小說翻譯中「不透明」的體式媒介及其在譯作中留下的鬥爭蹤跡，向我們透露了豐富的文學史與社會史訊

⁶⁴ 同注53，頁135。為方便起見，括號裡的中譯，用周作人〈先驅〉中近於直譯的譯文。下同。

⁶⁵ 同前注，頁141。

息——這一新舊轉換時期裡讀者公眾關於「小說」的集體想像。

【本文為作者主持的教育部人文社會科學研究青年基金項目《跨文化的文類構建：以晚清民國文學翻譯為例》（項目批准號：13YJCZH245）的階段成果。】

【本文最早以“Translating Fictions within the Tradition of Yanyi in Late Qing and Early Republican China”為題，在2013年7月18-24日于巴黎索邦大學舉行的第20屆國際比較文學學會年會“西方文學思想在東亞的歷史境遇”圓桌會議上宣讀，感謝北京大學孟華教授、上海外國語大學謝天振教授的邀約，以及與會學者所提供的問題與討論；中文修訂稿最初發表於2013年12月4-6日由臺灣「中央研究院」主辦的「2013年明清研究國際研討會」，此後又提交2014年1月11-13日由北京大學中文系、中國社會科學院文學所合辦的「聚散離合的文學時代：1937-1952」學術研討會暨「新生代二十世紀中國文學研究」工作坊進行討論，兩次會議的論文評議人臺灣中正大學黃錦珠教授以及日本北海道大學清水賢一郎教授，對本文提出了精彩的質詢與回應，在此深致謝忱。此外，感謝《中國文學學報》匿名評審人的修訂意見。】

「演義」傳統與清末民初短篇小說翻譯 ——以吳禱、劉半農、周瘦鵑為例

張麗華*

本文擬以清末民初時期吳禱的〈燈臺卒〉、劉半農的〈默然〉、周瘦鵑的〈難夫難婦〉三個短篇譯作為例，通過它們與對應的同源文言譯本（周氏兄弟《域外小說集》中的〈燈臺守〉、〈默〉、〈先驅〉）以及各自的翻譯底本作對讀，來探討中國敘事文學中的「演義」傳統對於清末民初小說翻譯的軌範作用。

作為一種高度形式化的敘述模式，「演義」敘事在宋代以來的章回小說及話本小說中得到集中體現。筆者認為，這一敘事傳統中敘事人「出場而不介入」的「演義」修辭，與西方現代小說的「心理寫實主義」之間的巨大反差，造成了上述三篇譯作的諸多「增刪改削」；而敘事人能夠「以己意飾增」的文類成規，也在很大程度上構成了這一時期小說翻譯的內在軌範。上述三個白話譯本，由於受制於「演義」傳統，均在不同程度上與作為一種現代新文類的「短篇小說」擦肩而過；相比之下，有效傳遞出西方短篇小說異質的敘事方式與文體感覺的，是周氏兄弟以文言譯出的《域外小說集》。

「演義」，這一清末民初小說翻譯中「不透明」的體式媒介及其在譯作中留下的鬥爭蹤跡，向我們透露了豐富的文學史與社會史訊息——這一新舊轉換時期裡讀者公眾關於「小說」的集體想像。在此，翻譯被視為呈現文化差異性的場所，而在此基礎上所進行的翻譯研究，則提供了一條聯結形式詩學與社會風尚的特殊路徑。

關鍵詞：「小說」「演義」敘事修辭

* 張麗華，北京大學中文系，助理教授

Translating Short Stories within the *Yanyi* Tradition: Three Case Studies on Wu Tao, Liu Bannong and Zhou Shoujuan

Zhang Lihua*

This paper intends to explore the normative power of a Chinese narrative tradition—*yanyi*—upon the process of translating works of western fiction into Chinese during the late Qing and early Republican period. As a well-known mode of narrative in Chinese literary history, *yanyi* (i.e. “to explain the meaning of sayings or stories”) was represented by full-length vernacular fiction (*zhanghui xiaoshuo*) and the vernacular story (*huaben*) since Song and Yuan dynasties. While there have been scholars such as Partrick Hanan and D. E. Pollard who already sufficiently discussed how the late Qing translators translated the western novels within the tradition of *zhanghui xiaoshuo*, this paper will focus on the translation of the western short narrative forms. In particular, it will discuss the following three pieces of vernacular translation, “The Soldier Who Keeps the Light House” (*Dengtai Zu*), “The Silent Atmosphere” (Moran), and “The Miserable Couple” (*Nanfu Nanfu*), respectively translated by Wu Tao, Liu Bannong and Zhou Shoujuan.

By a comparative reading of the three works and their literary translated versions in Collection of Foreign Famous Stories (*Yüwai xiaoshuo ji*, tr. by the Zhou Brothers [Tokyo,1909]), as well as comparing them and their source texts, this paper aims to elaborate the “battle” traced between the traditional rhetoric of *yanyi* and the “formal realism” of the western novel which was maintained in the translated texts. By exploring the hidden poetic principles behind these translations, one opens up a new path to the collective imagination of *xiaoshuo* by the reading public during the late Qing and early Republican China.

Keywords: *xiaoshuo* *yanyi* the Rhetoric of Narratives

* Zhang Lihua, Assistant Professor, Department of Chinese Language and Literature, Peking University