

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

► 晚清（1902—1911）短篇小說發展試論—以晚清六種小說雜誌為例

doi:10.7013/CCTHCWHSNK.199903.0275

中正大學中文學術年刊, (2), 1999

作者/Author：黃錦珠

頁數/Page：275-294

出版日期/Publication Date：1999/03

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

<http://dx.doi.org/10.7013/CCTHCWHSNK.199903.0275>



DOI Enhanced

DOI是數位物件識別碼（Digital Object Identifier, DOI）的簡稱，是這篇文章在網路上的唯一識別碼，用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



晚清(1902-1911)短篇小說發展試論

——以晚清六種小說雜誌為例

黃錦珠

國立中正大學中國文學系

摘 要

本文選取《新小說》、《新新小說》、《月月小說》、《小說林》、《小說時報》、《小說月報》等六種小說雜誌為探討對象，嘗試在具體的範圍之內，切實探討晚清短篇小說的發展實況。雖取樣有限，不足以畫出全貌，但因晚清小說雜誌之於晚清小說界，實具有相當的代表性，這六種雜誌又是晚清小說雜誌中較為著名且具影響力的，據此以窺晚清短篇小說發展的大致流脈，應不致有太大誤差。本文除了描繪晚清短篇小說發展的大致曲線以外，也將歸納雜誌上的作品表現，過濾出具有代表性的作家和作品。

一、緒論

晚清(1902-1911)(註一)短篇小說是中國古典短篇到現代短篇小說之間的過渡與關鍵。「短篇小說」這個名稱，就是在晚清時期興起而確立的。短篇小

註一：「晚清」在歷史學上通常指鴉片戰爭(1840)以後至清亡(1911)的階段，本文意欲探討新形態的「短篇小說」之名與作品的興起和發展狀況，這是「小說界革命」(1902)以後的事，故探討年代暫訂

說的寫作型態，也是在晚清時期逐漸脫離傳統，而趨近於現代小說。本文選取《新小說》、《新新小說》、《月月小說》、《小說林》、《小說時報》、《小說月報》等六種小說雜誌為探討對象，(註二)基於如下理由：(一)、晚清小說雜誌刊載過許多重要作品，對晚清小說界的風氣、發展具有指標性作用，雖不能全面顯示短篇小說的創作實況，卻足以反映短篇小說的某種流脈。(二)、《新小說》為晚清時期首度刊行的小說雜誌，《新新小說》則為「短篇小說」之名首度出現的小說雜誌。(三)、《月月小說》大量刊行短篇小說，為首開風氣者，《小說林》承此流緒，有輔翼及擴張之功。(四)、《小說時報》首度以「短篇」、「長篇」之名分類作品，《小說月報》續衍此風，且為晚清時期最後刊行的小說雜誌。在這六種小說雜誌上，可以看到短篇小說由無至有，由偶然出現至經常性刊載，至固定欄目、定量篇幅的發展軌跡。可惜的是，其中《小說時報》一種，由於尚未重印出版，至今未能窺其全豹，目前暫根據其他選本所錄，研讀其中部分作品。由於未能掌握全數作品，在論及小說雜誌的整體趨向時，只好有所保留。

本文的寫作目的有二：一是希望以這六種小說雜誌為憑藉，描繪出晚清短篇小說的發展曲線，掌握晚清短篇小說發展軌道上的關鍵點或轉折處。二是希望經由作品的研讀、比較，篩選出晚清短篇小說發展過程中，值得重視或具有代表性的作家和作品。根據歷來學者研究成果歸納所得，(註三)本文用來衡量

為光緒二十八年(1902)至宣統三年(1911)。

註二：上述六種小說雜誌除《小說時報》以外，其餘五種均曾重印出版。《新小說》、《新新小說》、《月月小說》與《小說林》等四種為上海書店重印，1980年出版。《小說月報》為東豐書店影印，民國68年出版。

註三：本文所參考的研究成果主要有陳平原《中國小說敘事模式的轉變》(上海，上海人民出版社，1988)、陳平原《二十世紀中國小說史·第一卷》(北京，北京大學出版社，1989)、于潤琦〈我國清末民初的短篇小說〉(收入《清末民初短篇小說書系·家庭卷》頁1-17。北京，中國文聯出版公司，1997)、袁健〈晚清白話短篇小說敘事體制的演變〉(《中國古代、近代文學研究》1987年第5期，頁258-261)、方正耀〈論中國近代短篇小說〉(《中國古代、近代文學研究》1988年第2期，頁262-270)、漆詠德〈試論近代短篇小說的文體變革〉(《中國古代、近代文學研究》1991年第10期，頁275-279)、陳子平〈試論吳趸人的短篇小說〉(《中國古代、近代文學研究》1991年

或評比作品的寫作型態，以判斷作品是趨近於古典傳統或具有創新意義，主要根據下列各項：

(一)、作品所採用的語言是文言或是白話。古典短篇小說有白話與文言兩種傳統，晚清時期，有論者提倡「俗語文學」，也有不少作者仍以文言為尚，箇中原因相當複雜。據現有作品來看，晚清短篇小說的確有許多文言作品，甚至比白話作品還要多。但寫作手法較能推陳出新的，一般而言，卻以白話作品稍多。

(二)、作品所採用的敘事模式為何。自陳平原《中國小說敘事模式的轉變》(註四)一書問世以來，研究者多注意到晚清小說敘事模式的問題。所謂敘事模式，指敘事觀點、敘事時間和敘事結構。敘事觀點方面，晚清時期出現了第一人稱限制敘事、第三人稱限制敘事和客觀敘事，可視為對傳統慣用的全知敘事的突破。敘事時間方面，古代小說基本上採用順敘方式。倒敘和「從中間開始」的方式，可以說是晚清小說技巧的新突破。敘事結構方面，古典小說基本上以情節為結構中心，若有趨近於以性格或背景為中心者，視其程度之多寡，便可據以論其創新之深淺。不過晚清短篇小說裡面，比較突出的是敘事觀點的表現，其餘二項，將視實際需要再論。

(三)、作品為橫截面內容或縱剖面內容。古典短篇小說基本上以縱剖面內容為主，作品所述故事有頭有尾，來歷、因果、終始具足，拉長來寫便是一篇長篇小說。晚清時期受西方小說影響，擷取生活或事件的片斷作為題材，逐漸出現橫截面內容。縱剖面內容的寫法，猶如把複雜曲折的情節縮影化，橫截面內容的寫法則把片斷的事件、動作放大、特寫。(註五)

第6期，頁253-256)等。

註四：《中國小說敘事模式的轉變》對敘事模式(指敘事觀點、敘事時間和敘事結構)闡述甚明，並有多方論證。下文所述，主要根據該書的要點歸納而成。參同上註，頁37-141。

註五：有關橫剖面與縱剖面說法，除可參考註三陳平原《二十世紀中國小說史·第一卷》、方正耀《論中國近代短篇小說》、漆詠德《試論近代短篇小說的文體變革》等論著外，也可參考胡適《論短篇小說》(收入嚴家炎編《二十世紀中國小說理論資料·第二卷》頁36-45，北京，北京大學出版

(四)、作品的情節如何經營，如何開端，如何結尾，旁白敘述與人物對話的比重為何。古典小說基本上多連貫敘述，物有本末，事有終始，作品往往務力於將終始本末交代清楚。短篇小說因篇幅所限，不少情節的曲折變化，須依賴旁白敘述，才能在有限字數內敘說明白，人物對話的表現相對較為簡略。晚清時期受西方小說啓迪，作者們發現「一起之突兀」的開端方式和戛然而止的結尾方式，直接切入情節和驟然結束情節，製造不同的藝術效果，使作品產生與前不同的風姿。又藉人物對話推展情節，減少對旁白敘述的依賴，脫去古典小說那種「說故事」的氣味。

(五)、作品的人物塑造如何，是否具有姓名籍貫、身分來歷，如何介紹或表現人物的身分背景。古典小說深受史傳傳統影響，寫人物往往先用旁白敘述表明姓名籍貫、身分背景乃至人格性向，即使未交代主角姓名，也只是偶然現象或另有緣故，作者並非站在情節需要或藝術表現的立場來考量。晚清時期才逐漸擺脫傳統模式，有些作品人物直接出場，不先敘明身分背景、姓名籍貫，而在情節推演過程中，逐漸顯示人物的姓氏、出身或背景、人格。也有些作品在情節實際需要時，才表露人物的一部分身分，與情節發展沒有必然關係的其他身分、來歷乃至姓名，均一字不露。甚至有些作品自始至終，主角的姓名、身分都付之闕如。

上述衡量的根據只是原則性的憑藉，並非公式化的定規或不可違的準則。有時一部作品同時符合數項根據，有時一部作品只符合單項根據，因為作品實際上是具有生命的有機體，很難一以論之。但作品的評價判斷仍須有所憑據，不是漫無標準。

本文所選六種小說雜誌，其中《小說時報》與《小說月報》均自晚清續刊至民國以後，本文以晚清時期為探討範圍，故民國元年以後所刊，概不收錄。刊登在這六種雜誌上的小說作品，原則上以標有「短篇」二字者為對象。少數

作品雖然篇幅短小，但刊載時未標有「短篇」二字，則暫不列入討論範圍，若有特殊需要，將另加說明，以便覈實考察短篇小說的名義與發展。又小說雜誌往往兼載創作與翻譯，本文討論以創作為對象，翻譯自宜摒除在外。不過雜誌刊登作品時，有的曾明確標出著或譯，有的卻未必標明。同一份雜誌，有時著、譯區別分明，有時也未必標示清楚。面對這種現象，本文採取較為嚴格的作法。凡已標出為翻譯或作品內有證據可證明為翻譯者，一律摒除。有的雖未標明為翻譯，作品內亦無明確證據，但其人物、地名、情節，疑為採自外國作品者，亦暫不列入討論，以免有魚目混珠之嫌。經此篩選，可以肯定為本國創作的短篇小說作品，計得八十二篇。(註六)

二、晚清短篇小說的興起與壯盛

晚清「短篇小說」之名何時出現，因為資料不足，現今恐怕不易查考，但最遲不應晚於光緒三十一年(1905)。(註七)⁷中國古代傳統小說雖也有短篇之作，卻未以「短篇小說」為名。「短篇小說」名稱之出現，與西方小說分類方式之傳入，應該有密切關係。(註八)⁸至於何謂「短篇小說」，什麼樣的作品才足以稱為「短篇小說」的成熟之作，這恐怕也是晚清作家在逐漸摸索的事。

《新小說》雜誌創刊(光緒二十八年，1902)，對晚清小說產生深遠的刺激和影響。其中小說分類，名目繁夥。政治小說、歷史小說、社會小說、哲理小說、寫情小說、偵探小說、科學小說等等，琳瑯滿目，卻始終未見「短篇小說」之名。《新小說》第三號(光緒二十八年十二月，1903年1月)刊有〈老學

註六：根據《中國近代期刊篇目匯錄·第二卷下冊》(頁 2699-2703。上海圖書館編，上海，上海人民出版社，1982)所收目錄，《小說時報》應刊有短篇小說十七篇，但筆者僅見其中八篇，故此處僅以八篇計之。若能得到《小說時報》的全本加以檢閱，短篇小說作品的數量將再增加。

註七：參于潤琦〈我國清末民初的短篇小說〉，收入《清末民初短篇小說書系·家庭卷》(同註三)，頁 17，註釋八。又可參拙著〈吳沃堯短篇小說試論〉(《國立中正大學學報·人文分冊》第九卷第一期，民國 87 年 12 月)。

註八：參同上註。

究叩閣記》一篇，以文言寫作，描述一老學究爲八股科舉叩閣請命的故事，內容、寫法頗接近短篇小說，但雜誌上標以「遊戲文章」之目，作者也署名「弗措齋戲作」。可見此時的作者、編者，對所謂「短篇小說」云云，當亦不甚了了。《新新小說》第九號(光緒三十二年五月，1906年6月)刊出「短篇小說」〈盧生〉一篇，爲小說雜誌出現短篇小說名目及作品之始。〈盧生〉以文言寫作，寫吳家欲延聘盧生爲教師而不果的故事，內容近於橫斷面，結尾戛然而止，頗留餘韻。與古典小說相較，已略具新意。唯《新新小說》所刊，僅此一篇。迨至《月月小說》創刊(光緒三十二年九月，1906年10月)，短篇小說才獲得大幅度的成長。

《月月小說》第一號至第八號(光緒三十二年九月至光緒三十三年四月，1906年10月至1907年5月)，將「短篇小說」列爲欄目，且又固定位置——放在各種長篇小說之後，所刊作品無論創作或翻譯，都分別標示清晰，未有淆亂。但至第九號(光緒三十三年九月，1907年10月)起，編輯者換人，「短篇小說」欄目或有或無，位置不再固定，時常游移在各種長篇小說之間。且有部分短篇小說作品，並不歸屬在「短篇小說」欄目之下，而是先以內容分類，如軍事小說、歷史小說等標之，然後在題目之下另標以「短篇」二字。或著或譯，標示也不確實。可見理念尚未普及，編者一旦換人，編排、刊登的情形即出現不穩定狀態。這種情形或許也可以看作是短篇小說在發展過程中，無法避免的一種徘徊游移反映。《小說林》創刊(光緒三十三年正月，1907年2月)，延續《月月小說》前數期的作法，將「短篇小說」列爲欄目，且固定位置，放在各種長篇小說之後。這種固定的編排，維持到《小說林》終刊。到了後來，也在短篇作品之上，另加以內容分類的類名，但仍統屬在「短篇小說」的欄目底下，眉目清晰，標示分明。「短篇小說」的地位顯得穩固多了。這是雜誌上編排的情形。可以看到短篇小說是一步一步慢慢向前邁進，有時候還會進一步，退半步。最後終於由無至有，由萌芽至茁長，由不定至穩定。

《月月小說》共出刊二十四期，所刊短篇小說計有二十五篇，其中文言十六篇，白話八篇，文白兼用一篇(白話者共佔36%)。(註九) 文言短篇小說佔大部分，是當時慣見的現象。《小說林》所刊十一篇短篇小說中，也有六篇文言作品。純白話作品只得三篇，文白兼用二篇(共佔45%)。倒是文白兼用的作品透露出一些有趣的訊息。《月月小說》上〈慶祝立憲〉一篇，人物對話有文白之分。對話用文言者為守舊頑固人物，對話用白話者為維新改革人物。藉文言、白話暗示人物的新舊立場，無意中也反射白話與文言兩種文體本身的新與舊。《小說林》上〈溫泉浴〉、〈買路錢〉二篇，旁白敘述用文言，人物對話用白話。似乎表示簡潔的文言，頗有利於短篇作品以較少的文字旁述場景與情節，白話則是人們日常口語實際使用的文體。(註十) 《月月小說》九篇白話作品(含文白兼用)中，採第一人稱限制敘事者四篇，客觀敘事者一篇(二者共佔56%)，全知敘事者四篇。十六篇文言作品中，採第一人稱敘事者四篇(佔25%)，其餘十二篇均採全知敘事。(參見附表一，下同)可見白話作品的敘事觀點有較多新的嘗試與變化。二十五篇文、白作品中，僅有一篇白話作品採用倒敘手法，其餘均為順敘。似乎短篇小說的敘事時間，此時變化求新者尚不多。內容取材方面，九篇白話作品中，採橫截面內容者六篇(佔67%)，採縱剖面內容者三篇。十六篇文言作品中，採橫截面內容者五篇(佔31%)，採縱剖面內容者十一篇。由上述比較，已可看出白話作品多方面的創新表現，均較文言作品為突出。

情節經營方面，九篇白話作品中，以突兀性開端為始，直接切入情節者一篇(佔11%)。結尾戛然而止，留下品味、思考空間者五篇(佔56%)。情節重在

註九：為了避免數字紛繁，眼花撩亂，下文統計均以標出白話作品及創新表現之篇數與百分比為原則，以便作數量及比率之比較。又，統計時白話作品含文白兼用者，因本文視白話創作為趨近於現代短篇小說之表現，故凡具有白話成分者，均予以肯定。

註一〇：白話與文言的選擇，尚有其他因素與意義。詳參陳平原《二十世紀中國小說史·第一卷》(北京，北京大學出版社，1989)，頁157-190。可與此處所論互為補充。

對話，旁白敘述較少者四篇(佔44%)。十六篇文言作品中，以突兀性開端為情節之始者二篇(佔33%)，結尾戛然而止，留下玩味空間者三篇(佔19%)，情節以對話為重者三篇(佔19%)。其中具有突兀性開端者，雖以文言作品所佔稍多，其他情節經營的創新表現，仍以白話作品所佔為多。而且就整體來看，白話作品新形態的情節經營，也超過文言作品。人物塑造方面，九篇白話作品中，主要人物無名無姓者六篇(佔67%)。這六篇作品中，人物不但沒有姓名，因為與作品情節無必然相關，連身分背景都不清晰者佔一篇。人物具有姓名或身分背景，然是在情節進行中，因事勢需要而自然顯露，不是由旁白敘述事先表明者三篇。十六篇文言作品中，主要人物無姓名者八篇(佔50%)，其中身分背景亦不明者二篇，因作品需要而自然顯露人物姓名或身分者二篇。文言作品中主要人物無姓名者篇數雖多，以比例計算，其所佔比例仍少於白話作品。由上述各項數量與比例之比較，可見在情節經營與人物塑造方面，文言短篇小說較白話短篇小說保守者居多。

由上述寫作表現的比較可以看出，白話短篇小說與文言短篇小說之間差距較大者，在於敘事觀點、橫截面內容與結尾方式三項。其中敘事觀點部分，長篇小說中已屢見新嘗試，是深受西方小說影響的結果。(註十一) 橫截面內容與結尾方式二項，應該也是受到西方短篇小說之啓迪而產生。民國七年(1918)胡適〈論短篇小說〉一文，為今見清末民初最早討論短篇小說的理論文字。文中即運用「橫截面」說明短篇小說的特質，強調「凡可以拉長演作章回小說的短篇，不是真正短篇小說」。(註十二) 晚清時期，作者即便尚無此自覺與認識，可以清楚說出「短篇小說」的特色，卻無疑在許多實際譯作中，已察覺到「短篇小說」與傳統短篇相異之處，進而加以模仿。晚清時期吸收西方小說的寫作技巧，大半都是經由此種途徑和方式而來。

註一一：詳參陳平原《中國小說敘事模式的轉變》(同註三)，頁65-105。

註一二：胡適〈論短篇小說〉原發表於1918年5月15日《新青年》第4卷第5號，今收入嚴家炎編《二十世紀中國小說理論資料·第二卷》(同註五)，頁36-45。此處所引述，參見頁37。

《小說林》共出刊十二期，所刊短篇小說計白話五篇(含文白兼用)，文言六篇。五篇白話作品中，採第一人稱限制敘事者一篇(佔20%)，而五篇均採橫截面內容(佔100%)。六篇文言作品中，採第一人稱限制敘事者三篇(佔50%)，使用倒敘手法者一篇(佔17%)，採橫截面內容者四篇(佔67%)。情節經營方面，五篇白話作品中，採突兀性開端者一篇(佔20%)，結尾戛然而止者二篇(佔40%)，情節以對話為重者三篇(佔60%)；六篇文言作品中，採突兀性開端者一篇(佔17%)，結尾戛然而止者無(佔0%)，情節以對話為重者二篇(佔33%)。人物塑造方面，五篇白話作品中，主要人物無姓名者四篇(佔80%)，其中身分亦不明者無，人物之姓名或身分在情節演進中自然顯現者一篇；六篇文言作品中，主要人物無姓名者五篇(佔83%)，其中身分亦不明者三篇，人物之姓名或身分在情節演進中自然顯現者無。

由以上統計可知，《小說林》所刊的文言短篇小說，其創新技巧之表現，並不遜色於白話短篇小說。也就是說，無論文言或白話，它們突破傳統短篇寫作型態，追求新穎的敘事手法與情節內容，步調可以說相當一致，事實上水準也相當整齊。

綜合以上所述，由《新小說》到《新新小說》，可以稱之為晚清短篇小說的萌芽期。而《月月小說》以量，《小說林》以質，推動晚清短篇小說進入壯盛期。《月月小說》首開風氣，且帶動大量創作，其中不乏質優品高的佳作。

《小說林》穩健經營，佳作的密度、比例提昇，鞏固短篇小說的名實、水準，實功不可沒。這二種小說雜誌上的作品，至今仍有不少值得一論的。

三、晚清短篇小說的續衍與中落

《小說時報》創刊於宣統元年九月(1909年10月)，截至辛亥年底止，共出刊十四期。每期均以「短篇」、「長篇」為欄目，分繫作品，且「短篇」在前，「長篇」在後。偶爾在長、短篇的欄目之下，個別小說作品之上，另標以

內容分類之類名。如第三期「短篇」一欄刊有〈絳衣女〉、〈邵飛飛〉二作，又於〈邵飛飛〉一文之上標有「哀情小說」之名即是。《小說月報》創刊於宣統二年七月(1910年8月)，至辛亥年底共出刊二卷，計十八期，每期亦以「長篇」、「短篇」為欄目分繫作品。唯第一年第一期至第五期，長篇小說在前，短篇小說在後。自第一年第六期始，改變編排順序，以短篇小說在前，長篇小說在後。欄目之下，個別小說作品之上，偶爾亦另據內容分類標名。但自第二年第一期起，成為定例。每篇作品之下，均根據內容分類，另標以「俠情小說」、「偵探小說」、「倫理小說」、「社會小說」等各種類目。名稱紛繁，不一而足。長、短篇的編排順序，或許可以看作是短篇小說益見肯定的一種訊息。長、短篇的區分，以至長篇、短篇之下又細分社會、偵探、寫情等等內容，可以佐證晚清時期，長、短篇的形式分類法，和自《新小說》創刊以來所行的內容分類法，終於相互融合，取得一種和諧並存且較有系統的狀態，即以形式分類統攝內容分類。這種統攝狀態，也表徵較晚興起的形式分類以後來居上之姿，獲得某種普及的肯定與認知。長、短篇的分類較諸內容分類簡易、清晰而且明白、不易混淆，是不爭的事實。這也同時證明，短篇小說這種類名及其作品，已在小說界取得一定的認同。

據所見目錄，《小說時報》第一至十四期，短篇創作當有十七篇，但筆者僅見其中八篇，目前暫時依此八篇而論。八篇作品中，使用白話者僅二篇(含文白兼用)(佔25%)，使用文言者六篇。而八篇作品之中，僅一篇白話作品採用第三人稱限制敘事(佔13%)，其餘七篇均採全知敘事。第三人稱限制敘事在晚清短篇小說中極為罕見，此篇(〈無線電話〉)可能也是在無意中自然形成。因作品寫二人之間的通話，通話結束，作品也隨之結束。除了一個啼哭的幼兒，作品中只出現兩個人物，一個是無線電話這頭的未亡人，即觀點人物，另一個是無線電話那頭的亡夫之魂，只聞其聲，未見其人。場景為安裝無線電話的房

間，情節為通電話的談話內容，（註十三）均在觀點人物的視覺、聽覺之中，因而形成第三人稱限制敘事。由於場景、人物、情節單純，運用第三人稱限制敘事顯得自然而然，反而看不出作者刻意經營的痕跡。不過如此自然的表現，也有可能是作者戮力經營的結果，不應反而予以抹煞。無論如何，它是一項值得注目的表現，短篇小說對限制敘事技巧的探索，又踏出了一步。

八篇作品中採橫截面內容者二篇（佔25%），均為白話；採縱剖面內容者六篇，均為文言。採用限制敘事與橫截面內容的作品比例，較《月月小說》與《小說林》，有明顯降低的趨勢。

情節經營方面，八篇中僅有一篇文言作品具有戛然而止的結尾（佔13%），情節以對話為重者三篇（佔38%），其中一篇文言，二篇為白話。人物塑造方面，主要人物無姓名者三篇，皆文言，但文中雖然沒有姓名，對於出身背景、籍貫，卻仍以旁白敘述說明，其實仍沿襲傳統小說敘人的慣例。倒是有一篇文言作品、二篇白話作品（佔38%），其中人物雖具姓名、身分，卻是在情節進行中自然顯露，且與作品內容實際相關，寫來頗有新意。

由上述有限的八篇作品看來，寫作型態的創新與探索，似乎有減少而漸趨保守的趨勢，但是白話作品在取材、手法等各方面的表現，仍是相當突出。

《小說月報》第一卷至第二卷共出刊十八期，所刊短篇創作計三十七篇，其中白話二篇，文言三十五篇。比例之懸殊，可證文言作品於此時有復盛之趨勢。而且這些文言作品中，開始出現駢偶麗句、引詩徵詞的文字，尤於寫情小說為然。似有才子佳人遺風，又似為鴛鴦蝴蝶風調之前導。二篇白話作品中，採客觀敘事者一篇（佔50%）。三十五篇文言作品中，採第一人稱限制敘事者三篇（佔9%），其餘三十二篇均採全知敘事。二篇白話作品中，採橫截面內容者一篇（佔50%）；三十五篇文言作品中，採橫截面內容者二篇（佔6%），其餘三十三

註一三：〈無線電話〉原刊《小說時報》第九期，收入方正耀、張菊如選注《近代短篇小說選》（上海，華東師範大學出版社，1990），頁95-100。

篇均採縱剖面內容。而在這三十三篇縱剖面內容的作品中，倒有十五篇都是以男女感情為題材。且這十五篇作品中，男女主角屬於才子佳人類型的高達十四篇。主角才貌均佳，可惜造化弄人，最後愛情不得圓滿，以悲劇結局收場者九篇。在這樣的題材內容中，已隱隱可以窺見稍後盛行的鴛鴦蝴蝶派的影子了。

情節經營方面，二篇白話作品中，採突兀性開端者一篇(佔50%)，結尾戛然而止者一篇(佔50%)，情節偏重於對話者，二篇均是(佔100%)。三十五篇文言作品中，採突兀性開端者一篇(佔3%)，情節偏重於對話者二篇(佔6%)。人物塑造方面，二篇白話作品中，主要人物無姓名者一篇，身分亦未揭露者無，姓名或身分背景在情節推演過程中自然顯現者，二篇均是(佔100%)；三十五篇文言作品中，主要人物無姓名十篇，身分亦始終成謎者二篇(佔6%)，雖無姓名，身分背景卻以旁白敘述道出者八篇，姓名或身分背景在情節推演過程中自然顯現者一篇(佔3%)。文言作品中主要人物無姓名者稍多，然作品僅僅隱諱其姓名，至於籍貫背景，又往往藉旁白敘述道出。

綜合上述統計、比較，可知《小說月報》上的短篇小說編排穩定，也維持了相當多的作品篇數，在量的方面，保持住短篇小說的繁榮局面。但在內容、技巧的創新與突破方面，卻遠不如《月月小說》和《小說林》。其質的表現，有傾向保守而倒退、中落的趨勢。寫情題材增多，其中駢儷詩詞的文字風格，以及悲愁哀怨的感情波折，替民初鴛鴦蝴蝶派小說作了先聲。時代風雲起伏，清朝於此時落幕，短篇小說的發展也在一度壯盛之後，於此際呈現中衰寂寥的頹勢。(註十四) 不過短篇小說的形式，已經獲得某種程度的確立與肯定。其餘，就留待後日續行發展了。

註一四：為何短篇小說的發展沒有持續向前，反而有此倒退、中落之趨勢，與政壇、文壇的變化可能均有關係。此中因素複雜，不妨他日另文專論。

四、晚清短篇小說的代表作家與作品

根據現有的八十二篇短篇小說，可以統計得知不同署名的作者至少四十五位。(註十五) 其中大部分作者只發表過一篇作品，作品數量最多且成績卓然者，首推《月月小說》上的吳趼人。(註十六) 總計發表過作品十一篇：〈慶祝立憲〉、〈預備立憲〉、〈大改革〉、〈義盜記〉、〈黑籍冤魂〉、〈立憲萬歲〉、〈平步青雲〉、〈快陞官〉、〈查功課〉、〈人鏡學社鬼哭傳〉、〈光緒萬年〉(註十七)。他的作品，文言、白話兼具，橫截面內容與縱剖面內容並存，全知敘事、第一人稱限制敘事、客觀敘事均曾採用。情節經營方面，採突兀性開端者一篇(佔9%)，結尾戛然而止者四篇(佔36%)，情節偏重於對話者四篇(佔36%)。人物塑造方面，主要人物不具姓名者五篇(佔45%)，其中身分背景亦未揭露者二篇，在情節發展過程中自然顯現人物姓名或身分者二篇(佔18%)。這些作品篇數與比例，或多或少，雖未必有可觀的數量，但它的意義在於：這些多樣的變化，全是由一位作者所為。可以說，由題材內容到敘事技巧，各種具有創新意義的手法，他都大部分嘗試過，是一位富有探索精神且勇於自我突破的作者。除了新穎的寫作型態外，他也兼採古典文言短篇和白話短篇的傳統模式，兼容並包，新舊雜揉，且能卓犖有成。以〈黑籍冤魂〉為例，開端先敘寫作緣由，是傳統小說上可見的一種寫法。接著「先謫一段引子」，是模仿話本小說中故事型入話的寫法，然後才引入正文。而除去「引

註一五：當時作者多以筆名發表作品，同一作者有時也有多個不同筆名。目前，除少數已知真實姓名的作者外，尚有許多筆名須待查考，這些有待查考的筆名，暫時皆視作不同之人，分別計算。

註一六：吳趼人即吳沃堯，又名寶震，字小允，自二十五歲起改號繭人，約四十一歲時又改為趼人，號我佛山人。廣東南海佛山鎮人。晚清四大小說名家之一。參魏紹昌《吳趼人研究資料》(上海，上海古籍出版社，1980)，頁2-4。

註一七：〈慶祝立憲〉刊於《月月小說》第一號，〈預備立憲〉刊於《月月小說》第二號，〈大改革〉刊於《月月小說》第三號，〈義盜記〉刊於《月月小說》第三號，〈黑籍冤魂〉刊於《月月小說》第四號，〈立憲萬歲〉刊於《月月小說》第五號，〈平步青雲〉刊於《月月小說》第五號，〈快陞官〉刊於《月月小說》第五號，〈查功課〉刊於《月月小說》第八號，〈人鏡學社鬼哭傳〉刊於《月月小說》第十號，〈光緒萬年〉刊於《月月小說》第十三號。

子」中的故事不論外，正文情節採取的是第一人稱限制敘事，在以「我」為觀點人物的限制敘事當中，又包孕了一個倒斃於路旁之人的生平敘述——這份敘述也是以第一人稱限制敘事寫成。以「我」為觀點人物的限制敘事，寫的是「我」參加禁煙演說會，歸途遇見一倒斃於路旁之人的情形，為生活事件的片斷，屬橫截面內容，採順敘寫法。路人遺書以第一人稱自述歷史，說的是半生嗜煙成癮，導致家破人亡的悲劇，屬縱剖面內容，且為倒敘寫法——先寫結局：死於路旁，再寫因由：墮落敗家。〈黑籍冤魂〉以白話寫作，既融合古典白話短篇的形式體制與內容寫法，也運用新穎的敘事技巧與取材方式，而全篇行文流暢，轉折自然，渾然一氣呵成，作者的雄心與工力，可見一斑。此外，〈查功課〉一篇以客觀觀點寫成，除少數敘述動作的簡短文句以外，大部分內容均由對話組成，展現出一種空前未有的新穎寫作型態，為吳氏作品中極為突出的一篇，也是晚清短篇小說中幾乎獨一無二的新穎佳作。（註十八）

以白話作品為主的作者中，卓呆（註十九）也是值得注意的一位。他的作品散見於《小說林》、《小說時報》和《小說月報》，目前所見有七篇：〈入場券〉、〈買路錢〉、〈樂隊〉、〈溫泉浴〉、〈無線電話〉、〈小學教師之妻〉、〈賣藥童〉。（註二〇）其中僅一篇純用文言，其餘六篇為白話作品，不過此中有二篇是和包天笑（註二一）合寫的。七篇作品中，第一人稱限制敘事者二篇（佔29%），第三人稱限制敘事者一篇（佔14%）。數量未必很多，卻可

註一八：有關吳沃堯短篇小說的探討，詳可參拙著〈吳沃堯短篇小說試論〉（同註七）。

註一九：卓呆為徐傳霖筆名，號筑岩，別號半梅。江蘇吳縣人。早年留學日本，後以小說家著名，有「小說界的卓別林」之稱。參方正耀、張菊如選注《近代短篇小說選》（上海，華東師範大學出版社，1990），頁80-81。

註二〇：〈入場券〉刊於《小說林》第一期，〈買路錢〉刊於《小說林》第三期，〈樂隊〉刊於《小說林》第六期，〈溫泉浴〉刊於《小說林》第七期，〈無線電話〉刊於《小說時報》第九期，〈小學教師之妻〉刊於《小說時報》第十一期，〈賣藥童〉刊於《小說月報》第二卷第一期。

註二一：包天笑原名清柱，後改名公毅，字朗孫，別署拈花，筆名有吳門天笑生、天笑生、天笑、笑等。江蘇吳縣人。近代著名之小說家、翻譯家。參同註一七，頁100。又參包天笑《鉏影樓回憶錄》（香港，大華出版社，1971），頁188-192。

見在敘事觀點方面，卓杲也嘗試使用了新的敘事技巧。尤其第三人稱限制敘事，在晚清短篇小說中，是極為罕見的。內容取材上，則以新的取材方式為主，傳統的取材方式為輔，採橫截面內容者五篇(佔71%)，縱剖面內容者二篇。情節經營方面，採突兀性開端者一篇(佔14%)，結尾戛然而止者二篇(佔29%)，情節偏重於對話者四篇(佔57%)。人物塑造方面，主要人物無姓名者四篇(佔57%)，姓名或身分在情節進行中自然顯現者三篇(佔43%)。可以看到，卓杲在情節、人物的描述技巧上，也有不少新穎的嘗試。這些作品中最值得注意的當是〈小學教師之妻〉和〈無線電話〉。〈無線電話〉寫新寡的未亡人透過無線電話與亡夫之魂交談。這在傳統小說中很容易成為神鬼怪異的超現實情節，本篇卻以電學、心理學等科學性的說法，將它解釋為空中雷電的電氣與人的心電感應之力，加上新式科學發明的機器——無線電話，三者合一所產生的偶然性事件。反映出晚清時期，有心人士務力於輸入新知，提昇民智的一種努力。而在夫妻對話過程中，自然揭露主角的身分、處境，以及「人在人情在，人亡人情亡」的炎涼世態。談的是家中生活的瑣細，反映的卻是寡婦持家的艱難，以及人情炎涼的現實。(註二二) 〈小學教師之妻〉寫小學校教習崔小梅一天的家庭生活。由早上五點鐘鬧鐘響起床，為早餐、午餐的事，與妻子有點不愉快，到晚上回家後，妻子溫存招呼，二人同吃夜飯，至十一點鐘就寢。寫的也是瑣碎的生活雜務，但描寫的重點放在崔小梅早、晚之間的心理變化。早上心情不好時，覺得妻子樣樣不好，晚上看到妻子溫柔的一面，心中充滿憐愛，感覺妻子也變得嬌婉可愛起來。妻子是同一個人，因心裡的情緒、感受不同，妻子的面貌美醜似乎也跟著變了。(註二三) 題目訂為「小學教師之妻」，應就是要強調妻子面貌美醜的變化，而美醜變化實際上是人心主觀作用的結果。這篇作品刻畫微妙的心理變化，顯示人、事、物之可愛或可惡，往往

註二二：參同註一三。

註二三：〈小學教師之妻〉原刊《小說時報》第十一期，收入于潤琦《清末民初短篇小說書系·家庭卷》(同註三)，頁1-6。

受主觀情緒、感受的牽引，對於人的情緒、心理，有相當細膩、精微的反映。在大量反映社會現象的晚清短篇小說中，是頗難得見的一篇既新鮮又精彩之作。

包天笑在本文所選六種小說雜誌中，共發表過六篇短篇小說作品，也是一位出現率相當頻繁的作者。但這六篇作品中，一篇未見，而除了與卓呆合寫的二篇為白話作品外，其餘獨力創作的三篇均為文言，似乎文言才是他慣用的文體。(註二四) 他的三篇文言作品中，〈盧生〉一篇為最早出現在小說雜誌上，以「短篇小說」為類名刊出的作品。(註二五) 其餘二篇均以男女感情為題材，均採全知敘事與縱剖面內容，寫法頗為保守，與傳統小說較為相類。唯其中〈畫符娘〉寫符籙道士家出身的妻子，在丈夫病死之後，才痛悔迷信符籙之非，入學堂習醫。(註二六) 這篇作品，思想上有破除迷信的意圖，具有時代性、現實性，內容方面稍具新意。〈一縷麻〉寫才貌均佳的女士，因自幼締姻，不得已嫁給一位臃腫痴呆的夫婿，原本打算出嫁後為夫置妾，然後即設法還己自由之身。不料新婚次日，即罹患時疫，家中無人敢近其身，唯痴婿日夜服侍。後婿亦染疾而亡，女士則僥倖痊癒。女士痊癒後，大感其夫之至誠多情，於是摒絕昔日之戀人，一心為夫守節。(註二七) 此篇初始似有反對舊式婚姻，傾向自由結婚等新觀念之意味，然而後半情節一轉，轉而歌頌真情，為夫守節，產生出人意料之結局與意涵。

文言作品方面，創作數量較多、可為代表者有指嚴、悵盒二人。(註二八) 悵盒作品見於《小說時報》與《小說月報》，指嚴作品見於《小說月

註二四：包天笑《鉏影樓回憶錄》中曾說他的 소설是先翻譯，後創作。創作則是先短篇，後長篇。創作小說乃以文言為尚。他的短篇小說以文言為主要文體，他自己也是知道的。參同註二一，頁174、325。

註二五：〈盧生〉刊於《新新小說》第九號。

註二六：〈畫符娘〉原刊於《小說時報》第七期，收入于潤琦編《清末民初短篇小說書系·言情卷(上)》(同註三)，頁30-33。

註二七：〈一縷麻〉原刊於《小說時報》第二期，收入同註二六，頁21-25。

註二八：指嚴即許國英，字志毅，別署硯耕序主，又字強華閣主。江蘇武進人。曾為商務印書館編輯，

報》。二人的技巧、筆法多趨近於傳統小說，題材內容則部分取材於當代現實社會，故亦具時代特色。二人作品頗多寫情，尤以指嚴為然。才子佳人，情愁悲歡，或佳人命蹇，或好事多磨，已具民初鴛鴦蝴蝶派小說之先聲。

除上述作者以外，就作品本身的表現而言，值得注意的還有沁梅〈公冶短〉、飲椒〈地方自治〉、陶報癖〈警察之結果〉、朱炳勳〈化外土〉、〈支那旅行記〉、長佛〈一日三遷〉等篇。（註二九）

沁梅〈公冶短〉化用典故，虛構公冶長（註三〇）之弟公冶短能通獸語。一日在郊外，公冶短聆聽群羊對話，談論獸國種種危機，公冶短想要發問，卻將群羊一驚而散，故事在此結束。這篇作品其實已經接近動物寓言，藉群羊對話，暗諷晚清的政治局勢。在晚清大量的諷刺小說中，利用動物做寓言式的諷刺，是一項罕見的新嘗試。

飲椒〈地方自治〉寫坐車的豪客少給車錢，與拉車的車夫發生爭執。一老者出面排解不成，三人遂同往地方自治會的新裁判所評判曲直。但新裁判所所長為了巴結豪客，並未依公理論是非，反將老者與車夫各判拘押兩個禮拜。車夫被拘押，車子則被其他警察拆毀燒掉。全文為橫截面內容，情節進展與全文旨意，多藉對話顯現。豪客究竟是何身分，則始終未明。但不知姓名，反而帶有一種普遍性，產生這樣的暗示：一般豪強富貴之人，大類多欺壓下民之行為。裁判所所長顛倒是非的言語，與事實相對照，產生了一種強烈的暗諷。諷刺政府機構腐敗，所謂下詔預備立憲、地方自治等等，一概只是虛文。此篇藉一樁民事糾紛，具體描繪出政治腐敗的情狀與地方自治之有名無實。作品中沒

慣以文言創作小說。參方正耀、張菊如選注《近代短篇小說選》（同註一三），頁111。悵盒真實姓名待考。

註二九：沁梅〈公冶短〉刊於《月月小說》第十三號，飲椒〈地方自治〉刊於《小說林》第二期，陶報癖〈警察之結果〉刊於《小說林》第六期，朱炳勳〈化外土〉刊於《小說月報》第二期，〈支那旅行記〉未署作者名，刊於《小說月報》第三期，長佛〈一日三遷〉刊於《小說月報》第二卷第二期。

註三〇：公冶長，春秋時人，孔子弟子，舊稱其能通鳥語。

有一句指責斥罵之語，但將人物的動作、對話相互參照，自能體會其諷刺之意所在。風格表現為冷靜、客觀、含蓄，達到冷嘲暗諷的藝術效果，相當可喜。

陶報癖〈警察之結果〉寫「余」看到路人圍觀一倒斃路旁之乞丐，後由路人三三兩兩的談論中，獲知此一乞丐原是一位年輕有為之警察，因宿娼嗜煙而墮落，最後無家可歸，倒斃路旁。此篇特出之處在於以第一人稱限制敘事，加上倒敘手法寫成。先寫結果(乞丐倒斃)，再寫原因(警察墮落)。倒敘在晚清短篇小說中並不常見。吳沃堯〈黑籍冤魂〉以一個順敘事件，包孕了一個倒敘事件(煙鬼自敘生平)，是小說雜誌上所見最早使用倒敘手法的短篇作品。但該篇結構較為複雜，陶氏此篇結構單純，倒敘手法因而特別顯眼。

朱炳勳〈化外土〉以突兀性開端為始，寫二人疾走於道中，經相互詢問，才知二人均遭盜竊將入城報案。因入城遙遠，緩不濟急，二人決定就近向某防營報案，不料防營兵指二人所居非管轄地而拒之於門外，二人又往另一防營報案，該防營兵亦斥二人所居非該營管轄地。全篇旁白敘述甚少，主要皆由對話組成。而諷刺官僚作風之意，就在人物對話中暗暗流露。一件具體的報案片斷，幾位相關人物的對話，冷靜反映了下民求告無門的無奈。似有吳沃堯〈查功課〉一篇之作風。不同的是，吳氏之作採取客觀觀點，敘述極端冷靜，諷刺極端含蓄，讀來使人不寒而慄。此篇採取全知觀點，最後加上盜賊之語，讀來令人感慨。

〈支那旅行記〉採第一人稱限制敘事，以一位學中文的英國人為觀點人物，寫他在英國學中文十年，到了中國卻聽不懂人們的口語和各地的方言。以帶有趣味性的筆調和事件，反映了中國言文不一致的弊端。全文結合詼諧幽默與諷刺嘲弄，亦是晚清短篇小說中難得一見的寫法。此外，晚清部分有心人士，認為語言與文字分離是一項社會阻礙，因而提倡語言與文字相合，是為白話運動先聲。但白話改革的言論多見於論述性文字，此篇利用小說反映言文問題，在白話運動史上，可以說是一篇珍貴的藝術結晶。

長佛〈一日三遷〉寫一位投宿的旅客，因行從輕簡，旅館司帳初以「先生」稱之。後聞旅客將上院見制台，改以「老爺」稱之。繼而聞老師將宴請該客，又改以「大人」稱之。旅館內其他僕役，亦均另眼相看。一天之內，稱呼凡三變，藉以諷刺趨炎附勢之世態人心。所敘為旅客在旅館中之片斷，該客身分為何，與制台、老師關係為何，始終未予揭破。其實也無須揭破，趨炎附勢之人，但聞「制台」、「老師」頭銜，便已戰戰兢兢，逢迎唯恐不及。此篇不僅諷刺社會現象，其實已觸及人性之常。晚清諸多小說往往具備現實性、時代性，此篇於現實性、時代性而外，進一步觸及恆常性、普遍性，是它的特出之處。其他具備一、二特長的作品尚多，限於篇幅，不復贅述。

五、結論

綜合以上的統計與論述，可以為晚清短篇小說之發展情形，大致描繪出脈絡曲線。據本文所選六種小說雜誌所見，晚清短篇小說興起於《新新小說》與《月月小說》之時期，大約即光緒三十二年(1906)左右。(註三一)並在《月月小說》與《小說林》兩種雜誌上達到壯盛繁榮的局面，無論在作品的數量或質量上，都有優秀可觀的成績。許多具有創新意義的嘗試性和實驗性手法，大部分都在這兩種雜誌上出現，可以說是晚清短篇小說的豐收期。這時是光緒三十三年至三十四年(1907-1908)。進入宣統年間(1909-1911)之後，晚清短篇小說在量的方面雖然持續成長，維持住穩定的局面，短篇小說的名義與地位更在此時獲得進一步的肯定，然而作品的質量卻有中衰的趨勢。保守而趨近於傳統寫作型態的作品大量出現，短篇小說的新氣象急速萎縮，部分作品已顯露出民初鴛鴦蝴蝶派風格的跡象。由於晚清短篇小說的壯盛期與新氣象只維持了短短兩三年，即光緒末年左右，時間相當短暫，因而許多作品尚不足以完全呈現新

註三一：如果有充分的資料，晚清短篇小說興起的年代還可以再向上推，光緒三十二年(1906)為目前暫時的結論。

貌，發展狀況尚未到達十足的成熟局面，有待於民國時代繼續完成。然而若無晚清時期的嘗試與紮根，現代短篇小說也不可能憑空而生。晚清時期的發展不但替現代短篇小說奠定基礎，也替它釐清方向。有了晚清的嘗試，新型態的短篇小說遂得以建立雛形。

在本文所選六種小說雜誌上，可以過濾出幾位具有代表性的作家。吳沃堯、卓呆為白話作品成績卓著者。吳沃堯善於融會貫通，新舊手法和諧並存，允為其中佼佼者，應為此一時期最佳代表者。卓呆善於變化新意，寫作技巧有清新可喜之表現，值得刮目相看。包天笑雖以文言寫作為主，頗能容納現實題材，亦具時代性。指嚴與悵盒為文言作家中之可注意者，不過作品的成績已稍遜色於前人。

附表一：晚清六種小說雜誌所刊短篇小說之各項寫作手法統計

	新小說		新新小說		月月小說		小說林		小說時報		小說月報	
作品總數	0		1		25		11		(17)8		37	
白話 文言	0	0	0	1	9	16	5	6	2	6	2	35
第一人稱	0	0	0	0	4	4	1	3	0	0	0	3
第三人稱	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0
客觀敘事	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0
全知敘事	0	0	0	1	4	2	4	3	1	6	1	32
倒敘	0	0	0	0	1	1	0	1	0	0	0	0
橫截面內容	0	0	0	1	6	5	5	4	2	0	1	2
縱剖面內容	0	0	0	0	3	11	0	2	0	6	1	33
突兀性開端	0	0	0	0	1	2	1	1	0	0	1	1
結尾戛然而止	0	0	0	1	5	3	2	0	0	1	1	0
對話為重	0	0	0	0	4	3	3	2	2	1	2	2
人物無姓名	0	0	0	0	6	8	4	5	0	3	1	10
人物無身分	0	0	0	0	1	2	0	3	0	0	0	2
姓名、身分自然顯現	0	0	0	0	3	2	1	0	2	1	2	1