

※專題演講※

近百年來「中國小說史」的編纂

黃霖*

「小說史」，本文是指在對中國古代小說作「史」的研究的基礎上寫成的小說史專著。這類專著，是對中國古代小說的發展變化作縱向流動的審視，鉤畫其通變的軌跡，探索其流動的規律，將一個個作家與一部部作品放在這個特定的歷史長河中確立其應有的位置與價值。因而它的主要特徵不是在於對作家作品的個體解剖，或者是對群體作家作品作共時研究，而是在歷時性的觀照中將中國古代的小說或以時段、或以類別、或以專題，描畫出一根連綿不斷而脈絡清晰的線。

今縱觀近百年來的中國小說史研究，大致有這樣三個階段：一、二十世紀最初二十年為奠基期，二、二十年代至七十年代是演進期，三、八十年代後二十年是求變期。下面就依次加以檢討：

一、奠基期的中國小說史專著

對於中國古代的小說作史的研究和論述，雖於班固的《漢書·藝文志》已見端倪，後如劉知幾的《史通·雜述》、馮夢龍的〈古今小說序〉、胡應麟的《少室山房筆叢》等都在不同的時代對於以往的小說作過或簡或詳的史的鉤勒，從中也發表了一些近乎經典性的結論，如胡應麟論唐人小說的一大變化即在於開始「作意好奇」，自覺地「假小說以寄筆端」作「幻設語」，這為後來的學者所普遍接受。但總的說來，這些論述都比較簡略。時至十九世紀末及二十世紀初，在西方文學史觀的浸淫下，一時間編寫《中國文學史》著作蔚然成風，其中有的也涉及了中國古代

本文為 2002 年 10 月 31 日作者於本所所作的專題演講。

* 黃霖，復旦大學中國古代文學研究中心主任、中國語言文學研究所所長。

小說的內容，如俄國瓦西里耶夫 (В·П·Васильев) 的《中國文學史綱要》(1880)、英國翟理斯 (H. Giles) 的《中國文學史》(1901) 與德國葛魯貝 (W. Grube) 的《中國文學史》(1902) 都曾談及小說，但所述均十分零碎、粗略。黃人在一九〇四年開始寫作的《中國文學史》曾給予中國古代的小說以較高的評價，但有關小說的內容在整本文學史著作中所占的比重畢竟還少得可憐，僅列《明人章回小說》一節而已，沒有一個比較完整的論述。至於如林傳甲的《中國文學史》(1904) 等還視小說為「誨淫盜」，認為論述小說為「識見汗下」，就更不必說了。而一般的論文如章炳麟的〈與人論文書〉、陸紹明的〈月月小說發刊詞〉等論及中國小說史問題時，也無多新意¹。值得注意的是一九〇七年，王鍾麒（天僇生）在《月月小說》上發表的〈中國歷代小說史論〉一文，第一次在中國明確地提出了「中國歷代小說史」的概念，並說自己曾「舉四千年之書史，發其肩讀之，……而獨大湊其心思智慧以讀小說；既編而為史，複從而論之」。從這語氣來看，他是編了一部中國小說史之後再作這篇史論的，但目前未見他的小說史著作，也可能是最後並未完成，故從目前所知的最早的中國小說史著作，可能還是日本學者笹川臨風在一八九七年出版的《中國小說戲曲小史》²。該書成於十九、二十世紀之交，又是目前所知的第一部比較明確的小說史著作，故不妨將它作為二十世紀中國小說史的發軔之作。

《中國小說戲曲小史》卷首〈著者的話〉說，自己學識淺陋，未能飽讀中國的小說，所知的只是五車之一隅，九牛之一毛，今揀各時代的三、四名著略作介紹批判，以供士君子一嚮之味，故其編纂的方法與世稱的文學史還稍有距離，假如要達到精緻的境界，只能待之來日博覽細讀之後以期大成。笹川的這些話是有自知之明的，因為他這時還是個剛從東京大學「國史科」畢業一年的青年，儘管他在讀大學時已是文學方面的活躍分子，且對中國古代文學有較好的基礎，但畢竟所知有限；而事實上，這部「史」的規模確是較小，故他就稱之為「小史」。這部「小史」共

¹ 章炳麟的中國小說史觀無甚新意，卻多偏見；陸紹明將中國古代的小說以載體的不同而「分五時代」，即「口耳小說之時代」、「竹簡小說之時代」、「布帛小說之時代」、「謄寫小說之時代」、「梨棗小說之時代」，雖有一定的創意，但也失之簡略，且無小說的特殊性，如詩歌等文學樣式同樣也可分成這五個階段。

² 笹川臨風 (1870 - 1949)，本名種郎，東京人。《中國小說戲曲小史》共 191 頁，明治三十年六月七日印刷，十日發行，發行所為東京的東華堂。

四編，其中二、三、四編就是寫元、明、清三朝的小說戲曲。這大概與他認為中國像樣的小說戲曲要從元代才開始有關吧！在這三個朝代中，也只寫了幾個大家。如元朝，他只着重寫了雜劇、《水滸傳》、《三國志》、《西廂記》、《琵琶記》，明朝只將《西遊記》及湯若士單列了兩章，清朝則寫了《紅樓夢》、金聖歎、李笠翁、《桃花扇》。這樣的架勢，當然是十分簡略，但好在它的第一編是《中國小說戲曲的發展》，對元代以前的小說戲曲的發展略作了鉤勒。他先論述了中國古代小說不發達的主要原因，是由於四千年中的文學是在北方的土壤上生長起來的，並以儒教思想為主導的文學占着統治的地位。秦漢皇帝，酷好迷信，特別是漢武帝時，「神仙怪譎之談」風行，所謂「小說九百，本自虞初」，虞初即是漢武時的方士。《漢書·藝文志》也開始對小說有所著錄。除神仙故事之外，較可觀的有傾向於「史外瑣談」的《飛燕外傳》、《穆天子傳》、《雜事秘辛》（他不認為是偽作）。魏晉六朝間的《搜神記》、《續齊諧記》等，在競作四六駢儷之文的時代裏，使小說一脈不絕。至唐代，除《開元天寶遺事》之類的「零話瑣談」之外，出現了如《會真記》、《遊仙窟》之類的「珍譚綺話」，不少小說就成為後世戲曲的「粉本」。宋代學者如林，而小說寂寂，唯「俗文體」的「譚詞小說」起，使中國的小說史「一新面目」。笹川就這樣用一編的篇幅加以概述，也大致梳理了元代以前小說發展的脈絡。假如再統觀笹川在元、明、清各編的第一章〈概述〉中對每一朝代的小說戲曲發展都有一個概要的介紹的話，這部《中國小說戲曲小史》還是像「史」的，只是描述得比較簡略而已。

《中國小說戲曲小史》對於中國古代的小說戲曲第一次作史的梳理的基礎，即是能突破儒家傳統的觀念而對於中國古代小說戲曲的高度重視，並給予積極的評價。他認為，像《水滸傳》這樣的小說是「作者以錦繡心腸精心結撰而成的空前、稀世的傑作」，即使如《飛燕外傳》、《雜事秘辛》之類的作品，也能肯定它們能寫得「婉曲自在」或「文辭奇豔」。就是《金瓶梅》，也承認它為「四大奇書」之一，並在翌年出版的《中國文學史》中³，他接着評《西遊記》時說：「與是相並者有《金瓶梅》，以複雜之清話，為腳色，個個性格，巧妙出之，唯其弊往往流於醜褻。」有了這樣的評價，才有後來鹽谷溫說的「描寫極其淫褻鄙陋的，市井小人

³ 笹川種郎所著《中國歷朝文學史》的〈金元之文學〉、〈明朝文學〉、〈清朝文學〉下各有一節專論小說戲曲。

底狀態非常逼真，曲盡人情底微細機巧，其意在替世人說法，戒好色貪財」。到後來，魯迅在《中國小說史略》中有着進一步的發揮。中國小說戲曲的研究，正是這樣一步一步深入的。

笹川這部《中國小說戲曲小史》的另外一個特點是十分推重金聖歎與李漁。金聖歎與李漁在當時為正統文人所不齒，而恰恰是在中國小說戲曲批評史上貢獻巨大的人物。因此，我們不能不說笹川有過人之識。他在〈金聖歎〉一章中說：「在寫中國小說戲曲史時將金聖歎專闢一章是有必要的，因為自古以來中國古代的小說戲曲批評家不乏其人，可是稱得上具有卓見博識而成大家的，我看只有金聖歎一人當之。」在他之後，日本的學者一般對金、李兩人都比較重視，一直給予較高的評價，而在中國，則由於政教觀念等干擾，倒還走過了一段彎路。

最後值得一提的是，在卷末，作者以相當長的篇幅「附錄」了一篇〈《金雲翹傳》梗概〉。《金雲翹傳》在中外小說史上具有特殊的地位，卻也長期未受我們的小說史研究者所重視。他這篇「梗概」，除了邊敘邊議而又較為詳細地介紹了小說的故事情節之外，也作出了相當高的評價。他同意「情之一字乃此書之大經，苦之一字乃此書之大緯」的說法，說：「在崇尚文辭綺麗與顧及人物如何的中國小說中，卻也堪稱卓絕。《紅樓夢》過於錯雜，《金瓶梅》失之淫猥，在《水滸傳》、《西遊記》之外，我要向士人推薦的中國小說，就是《金雲翹傳》一類的篇幅較短而一脈相貫的作品。」早在一百年前，有這樣一位日本的學者對《金雲翹傳》如此重視並給予如此高的評價，恐怕是一般學者所沒有想到的吧！

一九一六年九月至一九一七年六月，日本著名的漢學家狩野直喜曾在他創立的京都大學文學部講授過「中國小說史」的課程，並印有講義。它儘管長期未曾刊印⁴，但在當時產生過很大的影響。這部小說史的章節如下：

第一章 總論

第二章 小說的起源

第三章 魏晉南北朝時代的小說

(一) 穆天子傳

⁴ 狩野於大正五年(1916)在京都大學講授的《中國小說史》，直到1992年才經人整理後由日本みすず書房出版。

- (二) 《漢武內傳》、《漢武故事》、《飛燕傳》
- (三) 魏晉小說一般
- (四) 《拾遺記》、《搜神記》、《搜神後記》、《異苑》、《續齊諧記》、
《還冤志》

第四章 唐代小說

- (一) 怪談小說
- (二) 寓意小說 (allegory) ——《枕中記》、《南柯傳》
- (三) 戀愛小說——《遊仙窟》、《長恨歌傳》、《梅妃傳》、《會真記》
- (四) 詩物語——《揚州夢記》、《本事詩》
- (五) 隨筆——《雜纂》

第五章 宋元小說

- (一) 敦煌出土的小說
- (二) 《五代平話》
- (三) 《京本通俗小說》
- (四) 《大唐三藏取經詩話》
- (五) 《宣和遺事》

第六章 《水滸傳》

- (一) 它的作者
- (二) 成立的年代

第七章 《演義三國志》與《西遊真詮》

第八章 明代小說

- 《玉嬌梨》
- 《醉菩提》

第九章 清代小說

- 《好逑傳》

第十章 《紅樓夢》

附 中國的俗文

這一目錄，就可以清晰地看到它與笹川《小史》的不同與進步。它首列〈總論〉一篇，對小說的價值、地位、特性等一些根本性的問題進行了探討。他從檢討列代的書志入手，說明了小說在中國古代長期不受重視，對小說的文學價值沒有足夠的認

識。他認為，元代以後的通俗小說的基本特點有二個：一是能很好地表現各色人等的性格與性情；二是運用口語。他特別重視用口語化的人物語言來刻劃人物的性格。另外，從小說的內容上考察，他指出中國的小說與其他文學作品一樣強調其道德教育作用，所以一般都標榜「勸善懲惡」。以此出發，就常常描寫那種極端的陰暗面，以及男女之情、盜賊、惡人和種種有害於風俗和社會秩序的事，因此往往被目為文體鄙俗、迷惑讀者、有害於社會。假如這第一章所論的小說特點還不很全面的話，他在第二章敘述「小說的起源」時，又有所補充。他進一步將小說分為「口語體小說」與「雅文體小說」兩種，並注意到小說有「敘事敘景」、虛構「想像」和描寫「社會實情」等特點。在這基礎上，他考察了「小說」之名的起源，鉤勒了從先秦到魏晉南北朝，再到唐宋的發展軌跡，認為宋元以前的小說，由於與神仙老莊之學關係密切，故多神仙怪談；唐代小說雖多想像和注重娛樂性，但多用雅言，只是在讀書人中流傳；宋元以後，注重口語化，故事也趨向複雜化，逐漸為下層百姓所歡迎。應該說，狩野對於小說特性與史的認識都比笹川進了一步。

第三章以下，是以時為序具體論述各時代的代表作品。顯然，他對笹川所忽視的宋元以前的「雅文體小說」是花了很大的功夫，作了很大的補充，特別是對唐代小說作了較深入的探討，不但着手對它們進行分類，而且在史的梳理方面相當清晰。他說唐代的文學源於六朝，六朝所開的花到唐朝結了果，但唐朝與六朝的好尚風氣有很大的差別。而唐朝與宋朝的小說又有大的變化：「唐人多藝術趣味，宋人尚道德理想。唐人重感情，宋人重煉意。」而宋元以後的小說又發生了極大的變化：從「雅文體」變為「口語體」，篇幅增長至數十回至百回，故事複雜化，文章注重全書的結構與人物的描寫，受到了下層人民的歡迎等等。足見他是具有小說史家的眼光的。他作為早期的敦煌學家，將「敦煌出土的小說」也寫入其中，在當時說來是相當前衛的。另外，他由於接受了西方葛魯貝《中國文學史》等影響，對於《金瓶梅》、《玉嬌梨》、《好逑傳》等作了較為詳細的論述，並介紹了它們在西方的傳播。同時也開始注意將中國小說與日本小說的比較，如論才子佳人小說，惡人惡到底，好人好到底時，就聯繫到了馬琴的小說，在論《紅樓夢》時，與《源氏物語》作了比較，這雖都是三言兩語，但對鹽谷溫等後人還是起了影響。

儘管狩野講授《中國小說史》在當時影響較大，但其講義沒有立即印刷出版，而早已出版的笹川的《中國小說戲曲小史》篇幅較小、影響不大，故人們常常把鹽谷溫的《中國小說史略》（《中國文學概論講話》第六章）當作正式出版的第一部

中國小說史著作⁵，這正如內田泉之助在孫譯本《中國文學概論講話》的序言中所說的，鹽谷溫在開創中國文學分體史、特別戲曲、小說史方面功不可沒：「在當時的學界，敘述文學底發達變遷的文學史出版的雖不少，然說明文學底種類與特質的這種的述作還未曾得見，因此舉世推稱，尤其是其論到戲曲小說，多前人未到之境，筆路藍縷，負擔着開拓之功不少。」

鹽谷溫的《中國文學概論講話》是一九一七年夏他在東京大學講演稿的基礎上，又花了一年半的時間，主要修正、增補了戲曲、小說的內容之後，於大正七年(1918)十二月完稿、一九一九年出版的。這部著作的成就是多方面的，而其第六章對於中國小說史的研究是最具代表性的篇章之一。

鹽谷溫《中國小說史略》的目錄是：

第一節 神話傳說

第二節 兩漢六朝小說

一、漢代小說

二、六朝小說

第三節 唐代小說

一、別傳

二、劍俠

三、豔情

四、神怪

第四節 譚詞小說

一、譚詞小說的起源

二、四大奇書

三、紅樓夢

這框架，也是以時為序，鉤勒了中國古代小說發展的四個階段。粗看起來，與狩野

⁵ 1921年5月郭希汾(紹虞)將鹽谷溫的《中國文學概論講話》中的第六章〈小說〉單獨抽出來翻譯成中文，名為《中國小說史略》，由上海中國書局出版。《小說月報》1927年6月17卷號外又發表君左的譯本，名為《中國小說概論》。另外，陳彬和翻譯《中國文學概論講話》全文，名為《中國文學概論》，由北京樸社於1926年3月初版；後孫俛工又重新翻譯全文，名為《中國文學概論講話》，於1929年6月初版。本文用郭希汾的譯名，而引文用孫俛工的譯文。

的目錄大同小異，但實際上，他將先秦神話與兩漢六朝小說的時間順序梳理得更為清楚，明清小說除了「四大奇書」與《紅樓夢》外，開列了一大串書名，涉及範圍更廣，也更有代表性，但總的說來，宋元以後的「譚詞小說」還是過於簡略。不過，作者在論述過程中，確是有較強的史的觀念的。「神話傳說」是作為「無論那一種國民，在太古草昧之世都有」的「小說的先驅」，當然就列於篇首。接着據《漢書·藝文志》「最初」著錄了「小說」而分析了兩漢六朝以「街談巷語、道聽塗說」為核心的一系列作品。他認為，這時期的所謂「小說」，「並不如現在的所謂小說 (novel) 傳奇 (romance) 一樣，或明宇宙的真理，或貫古今垂大教訓，或闡世態人情底幾微，或述數奇的運命底徑路，或說高遠的人生底理想之類，僅不過是神話、傳說或童話而已」。到唐代，他認為小說也與一般文學底發達一起而達於「絢爛之域」：「從前漢晉小說，不是神仙談，就是宮闈底情話，而且不過是斷片的逸話奇聞；唐代底小說雖是短篇，然是關於一人一事的聯絡。加之作者多是如元稹、陳鴻、楊巨源、白行簡、段成式、韓偓等顯著的才人，其中自然也有出於假託的，但也因為是下第不遇的秀才輩，藉仙俠豔情以吐露其無聊與不平的感慨，所以事既新奇，情複淒惋，文又典麗而富於風韻，真有一唱三歎的妙味。」顯然，小說有很大的進步。但是，他認為，「唐代所謂傳奇小說只是一篇有條理的逸事奇談之類」，還稱不上嚴格意義上的小說，「真的中國小說定要算是到元以後才發生」。在《譚詞小說》一節中，他又對整個中國古代小說的發展史觀作了如下的梳理：「小說起於漢代。從六朝經唐漸漸發達，但還不過是詞人文士底餘業，其文體是穠豔綺縟的文言。真正有國民文學意味的小說是創始於宋代。這就叫譚詞小說。」「所謂譚詞小說，是以俗語體很有趣地寫成的小說」。元明兩代的四大奇書《水滸傳》、《三國志演義》、《西遊記》、《金瓶梅》與清代的《紅樓夢》，特別是其中的《水滸傳》、《西遊記》與《紅樓夢》三書尤為具有世界意義的傑作，是中國古代小說發展的高峰。鹽谷溫在這裏描述的中國古代小說史的脈絡自有許多可議之處，但在大的框架方面基本上是能成立的，因而它經魯迅的補充與發展之後，一直到現在大體上還能被中國當今多數的學者所接受。

鹽谷溫在編寫《中國小說史略》時，也與狩野一樣，並沒有完全依據中國傳統的小說觀和治學的方法，而是折衷了當時東西方不同的小說史觀和方法論來進行工作的。他的老師森槐南曾在《四庫全書總目提要》的基礎上將小說分為三類：

(一) 別傳：關於一人一事的逸事奇聞（所謂傳奇小說）。

(二) 異聞瑣語：架空的怪談珍說。

(三) 雜事：史外的餘談，虛實相半，以補實錄所缺的⁶。

鹽谷溫融合了東西方的小說觀，一方面將先秦諸子中的神話傳說到漢魏六朝的異聞瑣語等都寫進了他的小說史中，另一方面又根據西方的小說觀，明確地表示即使如森槐南所說的「雜事」類作品也「不足為小說」；「異聞瑣語」類只是「稍有小說底材料」；傳奇儘管在唐人小說中可稱為「精華」，但也不是「真正有國民文學底意味的小說」。真正符合近代意義的小說，他認為是直到宋代才興起的他名之為「譚詞小說」的通俗小說。他之所以認為這類小說是真正意義上的小說，主要是基於這兩點認識：一、用「俗語體」；二、「很有趣」。統觀全書，他所謂的「有趣」，不僅僅是小說中有「戲言、笑語、滑稽談的意味」，而且也包括了文詞華美、情節曲折、人物生動等諸多方面，特別是人物形象的塑造和心理描寫，是他所特別關心的問題。譬如他評《水滸傳》曰：「所以其人物活躍之狀潑瀾陸離，有龍躍於天、虎嘯於地之概。其結構底雄大，文字底剛健，人物描寫的精細，不獨為中國小說之冠冕，且足以雄飛於世界底文壇哩。」（頁 416）評《紅樓夢》曰：「全書滔滔九十萬言，殆是一部倍於《史記》與《水滸傳》的大冊子，為古今東西第一的言情小說。以天地的秀氣，不鍾於男子而鍾於女子，女子實是情塊。《水滸傳》主要的是各式各樣地描寫三十六個男子底剛德，《紅樓夢》反之，務在各人各樣地發揮金陵十二釵三十六美人底女性美，曲盡溫柔、優雅、清高、戀愛、執着、嫉妬、淺慮、陰險等所有的情海底波瀾，把男女兩性底悲歡離合、嬉笑怒罵底心理狀態，詳細地演述出來了。」（頁 466）顯然，這些評論文字分別與金聖歎〈讀第五才子書法〉及《紅樓夢》正文本身的言論有着千絲萬縷的關係，但同時也鮮明地顯示出已經脫胎換骨的風貌，其着眼點並不在於一般的文字優美、情節曲折、人物性格、虛實關係等等，而是從一個個人物的活潑潑的性格中觀照人類的普遍性情和人性美，並注意張揚它們的世界性意義，因而，這種小說觀念已經標誌着東西方學術交融之後從傳統走向了現代。

在說明這一問題時，我們不妨再看一看他對於《雜事秘辛》一書的評論。《雜事秘辛》是一部偽書，又因涉及到女性人體美的描摹，因而常為士大夫所不齒。鹽谷溫則十分欣賞沈士龍所作的如下評論：

⁶ 鹽谷溫著，孫俚工譯：《中國文學概論講話》（上海：開明書店，1933年），頁 353。

自古以文字類寫娟麗，無過《衛詩》之美莊姜。其他若宋玉之「娉光眇眇目增波」，郭舍人之「鬻妃女唇甘如飴」，唐玄宗之「軟溫新剝雞頭肉」，杜樊川之「纖纖玉筍裹輕雲」之數語，皆妙于形容，亦足寫一時之豔，然未有摩畫幽隱，言人所不忍言，若《秘辛》之搖人心目也。且自如瑩燕處，度髮解衣，以至幽鳴可聽，其間兩人周旋光景，雖去今千百餘年，猶歷歷如眼見而耳聞之也。至其造語，若「拊不留手，築脂刻玉，胸乳菽發，火齊欲吐」之類，咸此嫵率爾口創，有後來含毫所不敢望者，何得橫索同異，相與疑之？⁷

這段評論強調「娟麗」之美的形容和文學的形象性、生動性與真實性，頗有現代意識，故得到了鹽谷溫的高度讚揚，說：「這實為本書吐萬丈的氣焰。道學先生與考證學者們都是不足以談其文章之妙的。」這清楚地說明了他在評論小說時的主要標準是「文章之妙」，也即文學性，而他所理解的文學性又是明顯地帶着當時的新的時代的色彩的。

但是，另一方面我們也應該看到，接受過傳統學問的嚴格訓練的鹽谷溫也並不是簡單地否定考證之學的。相反，重視實證與資料恰恰是他所草創的《中國小說史略》成功的關鍵之一。在這裏，有關唐宋以前的文言小說的作者、真偽及成書時代等問題，前人已經做了不少工作，鹽谷溫就主要致力於仔細的鑒別、合理的借鑒已有的研究成果，特別是對《四庫全書總目提要》的結論多有採擷。至於宋以後的通俗小說的一些基本問題，由於整個研究工作還處於剛剛起步的階段，需要即時地吸取最新的研究成果的同時，更多地作一些獨立的考證。例如，關於通俗小說的興起的問題，王國維在一九一五年問世的《宋元戲曲史》第三章〈宋之小說雜戲〉中提出了許多新鮮的材料，鹽谷溫立即加以吸取並重加梳理，為以後的中國小說史研究者所重視。此外，如他據明人的記載而歸納的《水滸傳》作者的四種說法；有關《三國志演義》、《西遊記》成書前故事流變的情況；有關《紅樓夢》作者曹雪芹的小考與賈氏譜系的製作等，都在二十世紀中國小說研究史上產生過重大影響，有的直到今天還是人們論證的主要依據。諸如此類，不但提高了鹽谷氏的這部《中國小說史略》的學術價值，而且也充分地說明了他畢竟還是牢牢地立足在東方文明的基點上。

⁷ 鹽谷溫著，孫俚工譯：《中國文學概論》（臺北：臺灣開明書店，1970年），頁341-342。

鹽谷氏的《中國小說史略》與稍後的魯迅的《小說史大略》、《中國小說史略》，以及更後的一些《中國小說史》相比，還有以下幾個特點：

一、注意與西方及日本小說相比較。在狩野的《中國小說戲曲史》中，雖然注意了中國小說在西方的接受與傳播，但沒有與西方的小說比較；在中日小說比較方面雖然開了頭，但只是偶一為之，且談得也較簡略；而鹽谷溫在這兩方面都有較大的進展。他在中西小說的比較研究中，有平行的研究，也有影響的研究。在平行研究中，他比較重視東西方文學的共同性。例如關於神話傳說，他開頭就說：「無論那一種國民，在太古草昧之世都是有神話傳說的。印度這樣，希臘這樣，自然在中國神話傳說也是很多的。」（頁 312）具體而論，如關於太陽運行的神話，屈原《天問》、《淮南子·天文訓》等都有「日出湯（一名暘）谷，日入蒙汜」的記載。寫到此，他就說：「題屈原底詩的定有羲和御日輪之車的圖罷。一讀起來令人想起現在英國博物館所藏的有名的古代希臘底雕刻，所表現的日神赫利奧斯驅馬車從海面而出的日出之圖和意大利名工累泥 (Reni Guido) 底曙光 (aurora) 底畫裏所表現的在彩雲叢處天女導赫利奧斯底馬車前進的光景。實際東西底天體神話不期然而然是一軌的。」（頁 314）在談到《漢武故事》中西王母的故事時，他就說，侍女王子登、董雙成、石公子、許飛瓊、婉凌華、范成君、段安香、法嬰等奏仙曲一段，「縹渺如聞天樂，恰有對意大利畫家洛馬諾所畫的《亞坡羅與繆斯底舞蹈》底圖之感」（頁 336）。這種東西方文學藝術的相通性，是基於人同此心，藝同此理。鹽谷溫注重於這種相通性，絲毫沒有一種自囿門戶、厚此薄彼的態度，也正可以看到他的研究心態是比較平衡的，還沒有污染到歐洲中心論的陰影。

鹽谷溫在研究中國小說與日本小說的關係時，則一般用影響比較的思路。例如在分析了《飛燕外傳》之後就說：「這書早渡日本，其有名的紫式部底《源氏物語》描寫許多婦人爭寵之狀，可以說完全是學《飛燕外傳》和《遊仙窟》底趣向的。」（頁 340）又說：「日本馬琴底小說寓言的東西甚多，其夢想兵衛胡蝶物語，取奇怪的鳥獸以寓教訓，即大半是採取《神異經》底趣向而脫化出來的。」（頁 329-330）在分析《水滸傳》之後，即說：「《水滸傳》影響於我國（指日本）底俗文學之大自不待言。翻譯有岡島冠山、曲亭馬琴、高井蘭山等底訓譯，擬作則不但有建部綾足底《本朝水滸傳》、山東京傳底《本朝忠義水滸傳》、馬琴底《傾城水滸傳》等，而且馬琴底《八犬傳》是學《水滸傳》的，弓張月是《水滸後傳》的翻案。《水滸後傳》有槐翁底譯本。又近來完成的平岡龍城氏底訓譯《水滸

傳》實是苦心之作，可謂學界底奇蹟。」（頁 430）諸如此類，他都比較實事求是地指出了中國小說對於日本小說發展的重大影響。由於鹽谷氏是日本學者，所以他在這方面的研究成果就更具說服力。當然，從現在看來，這些研究還比較簡略，但在當時還是具有先行的意義。更何況這些比較研究並不是偶爾提及，而幾乎是貫串始終的，是自覺地進行的。這對於人們理解人類小說發展的普遍規律，認識中國小說在世界文學發展史上的價值和貢獻，無疑是具有積極的作用。可惜的是，後來的《中國小說史》編寫者由於主客觀各方面的原因，往往對此不太重視，甚至像郭希汾的《中國小說史略》這樣的中譯本，也竟將原書中的這方面的文字全部刪盡，這不能不使人感到十分遺憾。

二、注意小說對後世文學的影響。這也是鹽谷小說史的一個明顯的特點。他在介紹、分析了小說基本情況之後，往往有一段文字提及該小說與後世文學的關聯。這種關聯主要表現在兩個方面：一個是作為後世文學用典的淵藪，另一個則是作為後來改編之作的源頭。前者如《飛燕外傳》，舊本題作漢伶玄撰，其偽妄自不待辯，但鹽谷溫認為，其所寫的情事卻「很為後世所稱揚」，如「溫柔鄉之語」、「漢家火德之論」，就成為後世常用的典故。後者如《吳越春秋》、《越絕書》兩書都是記載有關吳越興亡的故事，其中如「伍子胥渡江」、「風鬍子說劍」、「處女試劍」、「老人化猿」、「公孫聖三呼三應」等，「即是後世演義小說之祖」。又如在論《長恨歌傳》與《太真外傳》後即指出，「元之白仁甫底《梧桐雨》雜劇、明之屠長卿底《綵毫記》、吳世美底《驚鴻記》、清之洪昉思底《長生殿》傳奇，都是本於〈長恨歌〉，祖述《太真外傳》等的作品」（頁 366-367）。指出這種關聯，實際上也是編史的一個重要的方面，雖然不為當時有的小說史、文學史專家所重視，但卻成為後來編寫者的榜樣。現在的文學史著作，往往都注意到這方面的內容了。

三、注意在小說中考察中國的社會文化和國民性。小說本來就是一種廣泛地反映現實生活的文學樣式，事實上不可能僅用所謂「純藝術」的眼光來加以研究的；鹽谷溫作為一個外國人，也就更自然地注意從中國的小說中瞭解中國的社會與文化。特別是明清時代的一批人情小說，更為直接地面向生活，所以鹽谷溫在談到《紅樓夢》之後的《十二樓》、《兒女英雄傳》、《儒林外史》、《品花寶鑒》、《鏡花緣》、《花月痕》時說：「在考察中國底人情風俗，研究中國底國民性上這些都是重要的材料。」（頁 486）他在論《水滸傳》時，就以「魯提轄拳打鎮關

西」、「吳用智取生辰綱」為例，企圖從智與勇兩方面來「研究中國國民性及風俗研究底一端」（頁 417-418）；在肯定《金瓶梅》這部所謂「淫書」時，就是因為它描寫「市井小人底狀態非常逼真，曲盡人情底微細機巧」，「為極其寫實的小說，所以在認識社會底半面上，實是一種倔強的史料」（頁 459）。以《金瓶梅》與《紅樓夢》相比，雖然兩書大異其趣，但《紅樓夢》從另一個角度反映了中國上流社會的墮落。他說：「中國是文明之舊邦，文化爛熟之地，人情風俗，充分發達；發展之極，則流為享樂的，遂終於頹廢。例如中國飲食底濃厚一樣只因為中國人底性情是極其複雜的緣故，以喜歡淡泊的刺激與鹽燒的日本民族底單純的性情，到底不是其敵手。實際與中國人初見面的寒暄話，其辭令之巧，真只有驚服而已。在中國文學裏，見到其虛飾之多，也很可以知道其複雜的國民性。」（頁 467）這段借題發揮，比較典型地看出他是如何從中國的小說中研究中國的社會和人情的。

鹽谷溫在中國小說史研究方面的成績是多方面的，特別是在現代「三言」及話本研究史上他具有開山之功，故孫俚工將他的〈論明之小說「三言」及其他〉附在中譯本《中國文學概論講話》之後，是非常有識見的，但最有代表意義的，無疑還是他的《中國小說史略》。這部書，顯然對魯迅的《中國小說史略》產生了直接的影響。

魯迅於一九二〇年在北京大學講授中國小說史，陸續編印了一些講義⁸，至一九二三—一九二四年北京大學新潮社出版《中國小說史略》上下二冊二十八篇為定稿，其間除郭希汾（郭紹虞）於一九二一年將鹽谷溫之作編譯成《中國小說史略》由中國書局出版外，另有中國小說史論著兩種：一種是張靜廬著的《中國小說史大綱》，另一種是廬隱的《中國小說史略》。

張靜廬（1898-1969）著《中國小說史大綱》時，係甫弱冠出頭的青年，銳氣正盛，以中國第一個作小說史者自任，他說：

中國自有小說以來，已近四千年；雖代有進化，朝有變更，然學者既然不當他是一種文學，所以便不十分注重。但是我們打算研究小說的人，是否可以不曉得小說史？是否可以不曉得小說的沿革，和小說之盛衰與世運之關係？是否想作以後的小說運動，可以不將以前過去的成績與源流，來分個清濁、

⁸ 魯迅當年的講義不止一個。本文據 1981 年 4 月陝西人民出版社出版的由單演義整理的油印本講義《小說史大略》。

別個精粗呢？以上的總答語，就是：現世的學者不可不研究小說；現世研究小說的人，不可不知道小說史。但是現在卻沒有小說史，過了幾時，或者總有小說史出現的一天；但是我們是否能等到他——小說家與考據小說的人編的小說史出現，然後再來研究？並且他的小說史，是否一着手就是完善的？這我可知道是一定不能夠的；那麼，現在既需要小說史，而沒有小說史出來；我雖不是小說家與考據家，也不妨憑我十年來讀小說的心得，來編一部中國小說史大綱。⁹

應該說，他編中國小說史的目的是清楚的，勇氣也是可嘉的。全書分十節：一、小說名稱之由來，二、小說之由來，三、小說之定義詩賦與小說，四、小說之創始時期，五、小說之演進時期，六、小說之發達時期，七、歐美小說入華史，八、現代之小說潮流，九、小說進化之歷程，十、傳奇與彈詞略言¹⁰。這個框架，除了所附傳奇與彈詞不屬小說之外，基本上還是能夠成立的。問題在於，他畢竟年紀太輕，積累不足，所以全書除了太「簡略」之外，常識性的錯誤也不少。對此，他本有思想準備「做一個失敗的人」。他只是希望用他的「失敗」來「勾起一班小說家與考據家」來「做極詳細的小說史來」¹¹，故王無為在該書的〈序一〉中說他「實開吾國小說史之先河」，也當之無愧。

廬隱的《中國小說史略》，刊於《晨報》的附刊《文學旬刊》三至十一號（1923年6月1日，7月1、11、21日，8月1、11、21日，9月1、11日），後未見單行本。廬隱是當時頗有名氣的女作家。她所著的《中國小說史略》基本上是按朝代的順序編排的。這一點自有它的特色。這一特色可能是為了適應報章連載的需要而形成的。其書基本內容，大致是照搬鹽谷溫的著作而來。胡從經在其《中國小說史學史長編》中曾指出：「如唐代小說的分類，則完全依照鹽谷氏的模式分為四類，即『別傳』、『劍俠』、『豔情』、『神怪』等。」這是很正確的。然「源自鹽谷溫的著作」的不僅是這些。胡從經在他的著作中又說：「如在論及上古神話不發達的原因時，與魯迅所言如出一轍。」其實，魯迅的觀點本身就是受了鹽谷溫

⁹ 張靜廬：《中國小說史大綱》（上海：泰東圖書局，1920年），頁15-16。凡五卷：卷一〈小說的定義與性質〉，卷二〈小說的沿革〉，卷三〈現代的小說思潮〉，卷四〈小說的派別與種類〉，卷五〈附刊——傳奇與彈詞略言〉。1921年3月訂正增刪後再版，改為十章。

¹⁰ 此目據1921年3月「訂正增刪」後的再版本。

¹¹ 此節引文見張靜廬：〈中國小說史大綱自序〉，《中國小說史大綱》，頁15-17。

的影響。胡氏接着欣賞廬隱的一些提法。其云：「也許由於女性作家的敏銳感受罷，在小說史中比較注重或一作品對後世文學的影響。」¹² 例如在論及《吳越春秋》、《越絕書》時，指出它們「為後世演義小說之濫觴」；在談到《會真記》時，亦指出它係後世戲曲吸取素材的「中心」；在講至《宣和遺事》時，則指出它是爾後若干章回小說的「元祖」。有些見解亦頗為新鮮，如認為《紅樓夢》足與《水滸傳》、《西遊記》相頡頏，「實際上《西遊記》極幽玄奇怪之思，《水滸傳》富豪大博宏之致，《紅樓夢》饒華麗豐贍之趣，可配為天、地、人，三者在中國小說界上，誠足鼎爭學霸」。其實，廬隱的這些觀點到用語，可以說都是原原本本地照抄鹽谷之史的。因此，廬隱此史不足觀。

一九二三、一九二四年魯迅的《中國小說史略》分兩冊出版後，於一九二五年北新書局合訂成一冊行世，後又附有作者在一九二四年七月的講稿《中國小說的歷史的變遷》（六講），一九三〇年又作了修訂。之後每每再版，影響至鉅，實為中國小說史學的奠基之作。胡適在寫《白話文學史》時給予此書以極高的評價：「這是一部開山的創作，搜集甚勤，取材甚精，斷制也甚謹嚴，可以替我們研究文學史的人節省無數精力。」鄭振鐸在作〈《中國新文學大系·文學論爭集》導言〉時即說：「魯迅的《中國小說史略》乃是這時期最大的收穫之一，奠定了中國小說研究的基礎。」另一位小說史家阿英以〈作為小說學者的魯迅先生〉為題作文（《光明》半月刊 1936 年 11 月 25 日第 1 卷第 12 號），盛讚魯迅「在中國小說的研究、整理，及其影響上看，卻是最有成就的一個。中國的小說，是因他才有完整的史書，中國小說研究者，也因他的《中國小說史略》的產生，才有所依據的減少許多困難，得有長足的發展」。毫無疑問，魯迅是二十世紀最偉大的中國小說史家。

然而，魯迅的偉大不是憑空而來，離不開他對前人研究成果的借鑒與汲取。他在寫《中國小說史略》之前所作的《古小說鉤沉》、《小說備校》（1911 年輯錄）、《唐宋傳奇集》等小說史資料的輯錄、考訂、編纂工作固然是一種堅實的基礎，而其《小說舊聞鈔》的輯錄使他接觸了大量的中國古代的小說理論批評的資料，更是有助於他的小說史的構建與編寫。例如論「唐之傳奇文」時，就首引胡應麟《少室山房筆叢》三十六所言「唐人乃作意好奇，假小說以寄筆端」云云，以說明小說至唐而一變的主要特徵就在於「始有意為小說」。實際上，他對於「傳奇」

¹² 胡從經：《中國小說史學史長編》（上海：上海文藝出版社，1998 年），頁 377。

等分類，也是借鑒了胡應麟的觀點。諸如此類，在《中國小說史略》全書中，援引中國古代小說論來作為論據者觸處皆是。但是，毋庸諱言，對於魯迅構建小說史時影響更為直接的恐怕還是鹽谷溫的《中國小說史略》。早在二十年代，陳源曾經散布過「魯迅之小說史是抄襲鹽谷溫的」說法¹³。當然，這樁公案的真相不難弄清，魯迅對於中國小說史研究的貢獻不容抹煞。但於此同時，我們也應該看到，魯迅自己也說過「鹽谷氏的書，確是我的參考書之一」，我們不難找到二書之間的關係。在這裏，我們不妨將鹽谷之史與魯迅《中國小說史略》最初的油印本講義《小說史大略》十七篇作一簡單的比較。

魯迅《小說史大略》的第一篇〈史家對於小說之論錄〉明顯受到了「鹽史」（本節以下將鹽谷溫的《中國小說史略》簡稱為「鹽史」，將魯迅的《小說史大略》簡稱為「魯史」）第二節開頭一段文字的影響。魯迅將這一段文字移至卷首，並豐富了《漢志》以後隋唐各家史志的著錄，這無疑是很有見識力和意義的，但不能否認其基本材料和基本思路是從鹽史借鑒而來的¹⁴。

第二篇〈神話與傳說〉，魯迅自己說過「是根據它的」，即根據鹽史第一節〈神話傳說〉。但實際上，魯迅在這一篇文章中還是有不少發展的，例如在解釋中國的神話傳說之所以「僅有叢殘之文」的原因時，就在引述了鹽谷氏的兩點說明之後作了一點補充。

第三篇〈漢藝文志所錄小說〉、第四篇〈今所見漢小說〉，即從鹽史第二節第一項〈漢代小說〉發展而來。鹽史開列了《漢志》十五家小說後，除對「後世所宗為小說之祖」的虞初其人略作考析之外，其餘作品只作了綜合性的評論，而魯史則對其中可考的《伊尹》、《鬻子》、《青史子》、《虞初周說》及他認為「審其文詞，當是漢以前書」的《燕丹子》等作品一一作了較為具體的述評，有較大的開拓。然魯史接着所論的「漢小說」《神異經》、《十洲記》、《漢武帝故事》、《漢武帝內傳》、《漢武帝冥記》、《飛燕外傳》、《雜事秘辛》等大致與鹽史的篇目和次序相同。魯史的第五篇、第六篇分別為〈六朝之鬼神志怪書〉之（上）

¹³ 參見陳源 1925 年 11 月 21 日《現代評論》「閒話」欄文章，又次年 1 月底發表於《晨報副刊》上「給徐志摩的信」，以及 1936 年「給胡適的信」。

¹⁴ 鹽谷溫在論述這個問題時所用的材料與觀點與狩野直喜的《中國小說史》略同，但看來魯迅是未曾讀到過狩野的講義，故只能說是受了鹽谷氏的影響。

(下)。這兩篇中所論的小說篇目比之鹽史第二節中的第二部分〈六朝小說〉雖然有所增補，如第一個提到的《列異傳》就為鹽谷溫所忽略，然總體上還是大同小異。魯迅在這裏將六朝小說分為兩篇來論述，是有他獨特的思考的，即試圖將六朝的志怪小說也作必要的分類，將方士、釋家之作從一般的「鬼神志怪之書」中分離出來。沿着這一思路，他又進一步從六朝小說中析出「志人」一派來。於是他以〈世說新語與其前後〉為第七篇。將志人小說突出出來，以專章加以論述，這無疑是魯迅的首創。但也不排斥魯迅在這裏受到鹽史的啟發，因為鹽史接着〈六朝小說〉論〈唐代小說〉而講到小說的分類時，就提到過《西京雜記》、《世說新語》一類「敘述雜事」的小說是不同於「記錄異聞」等類的小說的。

魯史第八、第九篇為〈唐傳奇體傳記〉(上)、(下)，內容與寫法大體上與鹽史第三節〈唐代小說〉相同，只是在分類上有所區別。魯迅在一九二三年修訂後的《中國小說史略》中，改用以時為序的寫法，才更合史的體例，面貌大不相同了。

魯史第十篇〈宋人之話本〉、第十一篇〈元明傳來之歷史演義〉、第十二篇〈明之歷史的神異小說〉、第十三篇〈明之人情小說〉、第十四篇〈清之人情小說〉共五篇，大致從鹽史第四節演化、發展而來，與鹽史的主要不同點是：一、改譚詞小說之名為通俗小說，豐富、發展了不少通俗小說興起的材料和論述；二、以四大奇書為代表，首次按內容將通俗小說分為歷史演義、神異小說、人情小說等類型來加以論述；三、補充論述了不少鹽史僅僅提及或尚未提及的明清小說¹⁵。這些成績都是了不起的，但同時也應該看到，這些成績都與鹽史有着千絲萬縷的關係，甚至有不少觀點和材料都是直接從鹽史中借鑒而來的。

魯史第十五篇〈清之俠義小說與公案〉、第十六篇〈清之狹邪小說〉、第十七篇〈清之譴責小說〉，都是並無依傍的創造，與鹽史幾無關係。

根據以上簡略的比較，可以清楚地看到：對二十世紀中國古代小說史研究影響深遠的魯迅的《中國小說史略》與鹽史有着密切的關係。但是，魯迅的《中國小說

¹⁵ 魯迅在《小說史大略》中對《三國演義》一書僅取鹽谷氏說：「在本書奸雄曹操底面目，卻躍如成了天真爛漫可愛的人；重賢謙虛的玄德近于偽君子，忠亮貞節的諸葛孔明卻成了富於權謀的策士。」（魯迅在《小說史大略》中作「玄德似偽，孔明近詐，而奸雄孟德，反多率真而近情」）等部分意見而評價甚低。《金瓶梅》僅作為《水滸傳》的續書而提到一句。這都與鹽史大異。在1923年後修改的《中國小說史略》中，情況就大有變化。

史略》畢竟不是抄襲鹽史，而是以其獨到的素養與睿智，大大地豐富與發展中國小說史的建構，將中國小說史的編著提升到一個可稱完善的新境界。其具體的成績主要表現在以下幾個方面：

一、清流別。研究中國小說史，碰到的第一個問題即是：什麼是中國的小說？中國的小說又有哪些類別？當時治小說史的人，一般都是用西方的小說觀念來理解和分析中國小說的，笹川之所以從宋元後正式寫起，原因就在於此。從狩野開始，儘管注意到「雅文體」與「口語體」的不同，對唐人小說也開始進行分類，鹽谷溫還將宋元以後的白話小說另立一類「譚詞小說」，但他們的識見就是到此為止，將所有的小說都是籠統地從人物性格、故事情節、篇幅長短，以及是否虛構等來加以考察。魯迅沐浴了域外新風，但同時有深厚的國學根柢，所以既吸取西方的小說觀念，又能從中國古代文化的具體環境出發，理清了紛繁複雜、源遠流長的「小說」的來龍去脈，釐定了作為現代意義上「小說」的研究對象。第一篇〈史家對於小說之著錄及論述〉基本上就解決了這一問題。它從最早的《莊子·外物》、桓譚《新論》等提及「小說之名」說起，說明「小說」最初「乃謂瑣屑之言，非道術所在」，內涵非常廣泛蕪雜，故自《漢書·藝文志》起，各史書志，或隸子部小說類，或附史部雜傳類，遊移難定。至明胡應麟《少室山房筆叢》卷二十八：「以小說繁夥，派別滋多，於是綜核大凡，分為六類。」志怪、傳奇、雜錄、叢談、辯訂、箴規。清代紀昀撰《四庫全書總目提要》又將小說別為三派：雜事、異聞、瑣語。後兩種，實際上都屬「志怪」，不同之處僅在於「敘事有條貫者為異聞，鈔錄細碎者為瑣語而已」。紀昀的分類摒棄了胡應麟的「叢談」、「辯訂」、「箴規」三類，將它們改隸於「雜家」，使小說的範圍更加整潔，然他排除了「傳奇」，暴露了他的偏見。魯迅綜合了胡、紀兩家的觀點，即取文言作品中的志怪、傳奇、雜錄三類作為中國小說史的主要研究對象。他的《中國小說史略》除第二篇借鑒鹽谷溫吸取西方的觀點用「神話與傳說」標目外，其餘均明確地取志怪、傳奇、雜錄三類來加以論列。魯迅對於中國文言小說的這一界定，融合了中西新舊的觀點，實事求是地廓清歷來對於小說的種種模糊不清的認識，因此為以後史家所普遍接受。在這一點上，狩野在他的《中國小說史》的第二章〈小說的起源〉中也曾經從《漢書·藝文志》說起，想解決這個問題。但他較多地注意運用西方的小說觀念，而對中國傳統的認識理解不夠，因而最終使他在「雅文體」的分類上未能有所建樹，致使他的《中國小說史》及鹽谷溫的《中國小說史略》在論述漢至六朝的小說時都顯

得漫無條理，只是一部部的作品紹介而已。這裏充分地證明了對於「小說」概念的界定與分類的重要性。

中國的小說至宋元而白話作品流行，又一大變。狩野、鹽谷曾分別稱之為「口語體」與「譚詞小說」，然對宋、元、明、清的眾多作品如何進一步細分，在這裏由於他們閱讀有限、功力不夠，都沒有進行嘗試。在中國，宋末元初的羅燁在《醉翁談錄》中曾將當時的說話藝術中的「小說」按題材劃分為靈怪、烟粉、傳奇、公案、樸刀、杆棒、妖術、神仙等不同種類；孟元老《東京夢華錄》、吳自牧《夢粱錄》、周密《武林舊事》、耐得翁《都城紀勝》等也有對說話「家數」的分類。到晚清，如新小說報社的《中國唯一之文學報新小說》及管達如的《說小說》、成之（呂思勉）的《小說叢話》等，在對小說、特別是白話小說的分類上有很大進步。如管達如的《說小說》分類如下：

（甲）文學上的分類

- 一、文言體
- 二、白話體
- 三、韻文體

（乙）體制上的分類

- 一、筆記體
- 二、章回體

（丙）性質上的分類

- 一、武力的
- 二、寫情的
- 三、神怪的
- 四、社會的
- 五、歷史的
- 六、科學的
- 七、偵探的
- 八、冒險的
- 九、軍事的

後成之在《小說叢話》中又從另外不同的角度作了分類，如從敘事繁簡而言，可分「複雜小說」與「單獨小說」兩類；從敘事角度而言，有「自敘式」與「他敘式」

兩種；據所載事蹟虛實言之，「可別為寫實主義及理想主義二者」；再據悲喜劇的理論從讀者心理接受上分，可分為四種：「一、使人苦者，絕對的悲情小說；二、使人樂者，絕對的喜情小說；三、使人先苦而後樂者，相對的悲情小說；四、使人先樂而後苦者，相對的喜情小說。」除此之外，他說「小說有有主義與無主義之殊」，以及有「純文學的小說與不純文學的小說」，如此等等，都是「自理論上為抽象的分類」。至於對一般據題材所作的分類，他也接受，並對「武事小說」、「寫情小說」等一一加以論定，但他提出了這樣一些看法：

此種分類，名目甚多，而其界說甚難確定，往往有一種小說，所包含之材料甚多，歸入此類既可，歸入他種亦無不可者。自理論上言之，實不完全之分類法也。然人之愛讀小說者，其嗜好亦往往因其材料而殊，是則按其所載之事實，而錫之以特殊之名稱，於理論上雖無足取，而於實際亦殊不容已也。¹⁶

以上幾篇文章都是先後發表在當時最熱銷的《新小說》、《小說月報》、《中華小說界》上，魯迅肯定都曾寓目。他在對宋元以後的白話小說分類時，顯然參考了當時一些論者的意見，再根據明清小說的實際情況，作出了分類。他的分類大致有三種角度：一是沿用歷史上的提法，如「話本」、「講史」之類；「擬話本」的提法雖為魯迅所首倡，只因由「話本」而來，故也可歸入此類。二是按題材來分，如「神魔小說」、「人情小說」、「狹邪小說」、「俠義小說」、「公案小說」等。三是據表現特點來分，如「諷刺小說」、「譴責小說」及所謂「以小說見才學者」。這樣多角度的分類，自有作者的苦心在，有的概念也富有創意，如將《儒林外史》歸於「諷刺小說」，將《品花寶鑒》等歸於「狹邪小說」，《官場現形記》等歸於「譴責小說」等，但從全書體例上言之，畢竟並不嚴密。不過，由於這樣的分類大致能反映與包容了宋、元、明、清四代白話小說的基本情況，使各類比較重要的小說都有自己的位置，比起前人之作來，顯然給人以眉目一清之感，故還是得到了學界的普遍認同。

這樣，魯迅的《中國小說史略》第一次完成了對中國古代小說的全部分類，並把所有小說放在他的分類中來加以論述，從而為他的小說史的合理建構打下了堅實的基礎。

¹⁶ 黃霖、韓同文：《中國歷代小說論著選》（南昌：江西人民出版社，2000年），下冊，頁371。

二、成體系。將小說進行合理的分類是建構一部良史的前提，但這畢竟是偏重於橫向的觀照，並不是「史」的主要特徵。作為「史」，主要還是要致力於描畫出「一條進行的線」，即要用一種發展變化的眼光，以時間為順序，將中國古代的小說貫串起來。顯然，史的描述與類的分別是在兩個不同的座標系上，要使這兩條線索能有機地統一起來而不是生硬拚湊或者相互脫節，並不是一件容易的事。魯迅的《中國小說史略》之所以能成為良史，就是能成功地解決了這一難題。它以時為經，以類為緯，將史學的眼光與藝術的評價相結合、時段的發展與類別的劃分相統一，縱橫交錯，經緯分明，自成了一家體系。

翻開《中國小說史略》目錄，除第一篇〈史家對於小說之著錄及論述〉概論中國古代小說的特點與分類外，從第二篇至第二十八篇，就是以時為序，從遠古的神話與傳說，一直寫到清末的譴責小說，論述了中國古代小說發生與變遷的全過程。而更重要的是，作者並不是將歷代各類型有代表性的作家與作品簡單地塞入了每個朝代之中，而是以明晰的史的理念，結合社會文化的發展變化，將每種類型、每一個作家、每一部作品都放在一種流動的歷史長河中來加以考察與評判，清晰地顯示了史的流動性與階段性。最突出的是論「六朝之鬼神志怪書」與「唐之傳奇文」之不同與流變。其論六朝志怪的形成與特點云：

中國本信巫，秦漢以來，神仙之說盛行，漢末又大暢巫風，而鬼道愈熾；會小乘佛教亦入中土，漸見流傳。凡此，皆張惶鬼神，稱道靈異，故自晉訖隋，特多鬼神志怪之書。其書有出於文人者，有出於教徒者。文人之作，雖非如釋道二家，意在自神其教，然亦非有意為小說。蓋當時以為幽明雖殊途，而人鬼乃皆實有，故其敘述異事，與記載人間常事，自視固無誠妄之別矣。¹⁷

發展到唐代傳奇，已與志怪之書大不相同。他說：

小說亦如詩，至唐代而一變，雖尚不離於搜奇記逸，然敘述宛轉，文辭華豔，與六朝之粗陳梗概者較，演進之跡甚明，而尤顯者乃在是時則始有意為小說。¹⁸

這裏很清楚地點明了唐傳奇在六朝志怪的基礎上有較大的演進，不但「敘述宛轉，

¹⁷ 魯迅：《中國小說史略》（北京：人民文學出版社，1973年），頁29。

¹⁸ 同前註，頁54。

文辭華豔」，而且因懂得「幻設」，即能有意識的創造，故實際上使中國古代的小說文體得以確立。這與鹽谷溫的認識就有很大距離。鹽谷借鑒了洪邁對唐人傳奇的評價而忽視了胡應麟的意見，雖然也認為唐人傳奇比之「不是神仙談，就是宮闈底情話，而且不過是斷片的逸話奇聞」的漢晉小說來有所進步，顯得「事既新奇，情復淒惋，文又典麗，而富於風韻」，但充其量也「只是一篇有條理的逸事奇談之類」，還算不上是夠格的小說，「真的中國小說定要算到元以後才發生哩」。兩者相比，可見魯迅的史識畢竟高出一籌。再如對「人情小說」流變的論述，也極具史家的卓識。他先敘「當神魔小說盛行時，記人事者亦突起」，然後對這類人情小說的特點作了概括，再揭示「諸『世情書』中，《金瓶梅》最有名」，並給予極高的評價，認為「同時說部，無以上之」。接着，他對《金瓶梅》後的此類小說作了如下描述：「然《金瓶梅》作者能文，故雖在雜猥詞，而其他佳處自在，至於末流，則著意所寫，專在性交，又越常情，如有狂疾，惟《肉蒲團》意想頗似李漁，較為出類而已。其尤下者則意欲嫖語，而未能文，乃作小書，刊佈於世，中經禁斷，今多不傳。」這真是言簡意賅，道盡了《金瓶梅》後豔情小說的變化。

魯迅的《中國小說史略》在進行史的線性描述時，又能協調好與小說類別的關係。它大致以時間順序為經，小說類別為緯，構築了一個大的框架，但又不拘泥於時間的順序，也照顧到小說類別的重要性。小說史的實際情況往往是某類小說的消長並不與朝代的更替相同步，作者並不僵硬地以朝代為分界，而是考慮到某類小說發展流變的實際情況來加以梳理，有時就能衝破時間的框架。例如對《世說新語》一流的雜事小說來說，他在〈唐之傳奇文（上）〉之前專設一篇，名之曰「《世說新語》與其前後」，就從漢末談起，除主要論及魏晉六朝的雜事小說之外，還帶及唐、宋、明、清的作品，可謂一竿到底。至於對「志怪」一類的論述就更為典型。他既注意到這類小說綿延魏晉六朝數代的特點，先以類為主、貫通數代來加以論述；又注意到不同時代的志怪特點，除唐代析出「傳奇」一類之外，另於宋代、清代等分別以時間朝代為序，論述了「宋之志怪及傳奇文」與「清之擬晉唐小說及其支流」，使用志怪傳奇類的小說，既有以類為主之時，又重以時為主之序，分分合合，縱橫交彙，既分清了各類流別，又畫出了「一條進行的線索」，很好地構建了一部小說史的體系，為以後的小說史的編寫提供了一種模式。

三、精論斷。作史，本重在記事，然良史也需精論斷。《中國小說史略》在闡述小說發展的變遷，紹介作家作品之時，往往能用一段不長的文字，甚至三言兩

語，即能一語中的，作出精當的判斷，令人擊節稱歎。如論宋代的小說云：「宋一代文人之為志怪，既平實而乏文彩，其傳奇，又多托往事而避近聞，擬古且遠不逮，更無獨創之可言矣。然市井間，則別有藝文興起。即以俚語著書，敘述故事，謂之『平話』，即今所謂『白話小說』者是也。」短短數語，將宋代志怪、傳奇與前朝之別，以及文言小說的式微，白話小說的興起，都說得簡單明瞭，正確有力。再如論諷刺小說云：「迨吳敬梓《儒林外史》出，乃秉持公心，指擿時弊，機鋒所向，尤在士林；其文又戚而能諧，婉而多諷：於是說部中乃始有足稱諷刺之書。」以及論譴責小說與諷刺小說之別云：「……雖命意在於匡世，似與諷刺小說同倫，而辭氣浮露，筆無藏鋒，甚且過甚其辭，以合時人嗜好，則其度量技術之相去亦遠矣，故別謂之譴責小說。」這些結論都既有分寸，又很深刻。

魯迅對於一些重要作品的評價大都能做到言簡意賅，正中肯綮。如評《金瓶梅》云：「作者之于世情，蓋誠極洞達，凡所形容，或條暢，或曲折，或刻露而盡相，或幽伏而含譏，或一時並寫兩面，使之相形，變幻之情，隨在顯見，同時說部，無以上之。」評《聊齋志異》云：「《聊齋志異》雖亦如當時同類之書，不外記神仙狐鬼精魅故事，然描寫委曲，敘次井然，用傳奇法，而以志怪，變幻之狀，如在目前；又或易調改弦，別敘畸人異行，出於幻域，頓入人間；偶述瑣聞，亦多簡潔，故讀者耳目，為之一新。」再如評作品中的具體寫法，亦多精當不刊之論，如論《儒林外史》中范進這一形象的塑造云：「無一貶詞，而情偽畢露，誠微詞之妙選，亦狙擊之辣手矣。」評《三國志演義》寫人之失云：「欲顯劉備之長厚而似偽，狀諸葛之多智而近妖。」諸如此類，例不勝舉，這些都能點到要害，又文采動人，故常常被後來的史家所引用。

魯迅所論，常用的是社會歷史批評以及用傳統的文章學與小說法來加以評判。他在論及某種新文體與新類型的產生與發展時，往往與社會政治的變遷、文化思潮的起伏，乃至風俗習慣的異常結合起來。如論《世說新語》一類志人雜錄的形成時，先敘漢末以來士流品評成風，「身名成毀，決於片言」，及魏晉，「彌以標格語言相尚」；接着又談及當時佛老相扇，互揚脫俗，致使清談之風更盛。在這樣的社會風氣中，清談小說便應運而生：「世之所尚，因有撰集，或者掇拾遺聞，或者記述近事，雖不過叢殘小語，而俱為人間言動，遂脫志怪之牢籠也。」這就正確地揭示了魏晉志人雜錄產生的原因。再如論神魔小說的興起，是由於宋宣和至明代中葉，崇道之風甚熾，方士雜流顯貴，從而「妖妄之說自盛，而影響且及于文章」；

而清末譴責小說之所以降生，是由於嘉慶以來，「屢挫於外敵」，「有識者則已翻然思改革」，及維新變法失敗和義和團運動之後，於是「群乃知政府不足與圖治，頗有掙擊之意」。這樣，將小說放在社會歷史的大環境中來加以考察，顯然是《中國小說史略》立論的一個重要的支點，也是作者能作出正確判斷的基礎。事實證明，作為一部完整的小說史著作，是不能脫離社會歷史而作天馬行空式的描述和評判的。至於在藝術論方面，魯迅也能注意到小說虛構的本質、人物的性格、情節的繁簡、語言的文白等問題，特別在大的方面往往能抓住要害，切中肯綮，但對具體的作品一般多斷語，少分析，又常用諸如有「敘述宛轉」、「結構工巧，文采斐然」、「文章也不好」之類的詞語，似乎不脫傳統的文章學家的眼光。這恐怕與二十世紀初期整個學界對於小說藝術的認識深淺是有關係的。

四、重實證。一部《中國小說史略》，論斷雖精當，但文字並不多，其全書的主體畢竟還是述史。魯迅承傳了乾嘉學派的治史方法，並在學術資料上經過長期積累，故其史著能以事實為基礎，以徵信為根本，以嚴謹為標幟，使這部著作達到了很高的學術水平。今以〈唐代傳奇文（上）〉一篇為例，與狩野、鹽谷等作的不同之處首先就表現在它所論的作品是根據《太平廣記》所錄，而不取《唐人說薈》、《龍威秘書》等所載。他明確說傳奇之作「今頗留存于《太平廣記》中者」，「他書所收，時代及撰人多錯誤不足據」。事實正是如此，如鹽谷所論均取自《唐人說薈》，因而所記時代及撰人多錯誤，如《海山記》、《迷樓記》、《開河記》三篇，《四庫全書總目提要》即判為宋人依託之作，而鹽史仍置於「唐代小說」之中，與此同時，將《梅妃傳》、《太真外傳》等宋人之作一併歸於唐代。此外，還將杜光庭《虬髯客傳》的作者誤記為張說，將沈既濟《枕中記》的作者誤記為李泌，如此等等，顯然有損於整體的學術質量。對此，魯迅曾在〈破唐人說薈〉及〈唐宋傳奇集·序例〉等文中也談及。在資料來源可靠的基礎上，《中國小說史略》又頗注重對一些作家的考證，使一些長年湮沒不聞的小說家重顯於世，也有助於正確地理解小說作品與小說史的流變。在這一篇中，除沈既濟、白行簡於正史有傳外，王度、沈亞之、陳鴻等生平資料均需不同程度的考索。這也為後人的研究鋪平了道路。與此相類，如論《封神演義》時，就先對作者、成書時間及「封神」的來源等問題進行考辨，接着對「太公神術」、「妲己為狐精」等異談的淵源也作了交代，這些都為正確地闡釋這部神魔小說特點與內涵打下了堅實的基礎。實際上，類似的精神貫串了全書，致使這部著作能做到史料考據與文學感悟相映，虛與實結

合，史與論並長。

當然，魯迅的《中國小說史略》並非盡善盡美，從嚴格意義上看，它也只不過是粗陳梗概，講義而已，特別是在藝術上的分析還較粗略，明清小說的分類角度不一，且由於事屬草創，當時有許多資料還未發現，故於史於論，偶有疏誤，也屬難免，但這無損於它在中國小說史的編撰史上是一部奠基性的傑構。這正像日本學者增田涉在一九三五年他的日譯本《中國小說史》的〈譯者的話〉中所說的：「原著一經問世，立即博得各方面的絕贊，不僅一般研究家，連專家也仰仗此書而受益匪淺。受此書刺激或啟發，中國小說史的新發現與新研究不斷出現，原著在中國小說研究上可稱是劃時代的。」的確，在這部劃時代的著作之後，中國小說史的研究不斷有所拓展，但在整整一個世紀中，還不時看到它這樣那樣的影響存在着。

二、演進期的中國小說史專著

魯迅的《中國小說史略》之後到四〇年代末期，中國小說史專著約有十餘種，有通史體、斷代體，也有史論體之作。其通史體大都或多或少地受到魯迅《中國小說史略》的影響，但也有不同的變化，不斷地走向豐富與完善；當然，也有力圖另闢蹊徑，自建框架之作，但一般影響不大。

通史體中首先問世的是徐敬修(1893-1926)編寫的《說部常識》(1925)¹⁹。其書共三章：一、「總說」，論述小說的涵義、價值、起源及其流派與類別等問題；二、「列代小說之變遷」，分周秦、兩漢、六朝、唐代、宋代、元代、明代、清代、近代九個時段，對歷朝「有名之著作，皆為述其緣起，標其作法」(〈提要〉)，同時也略言演變大略；三、「研究小說之方法」。作者從《莊子》所言小說的涵義談起，結合當時新的認識，對小說作了這樣的定義：

小說者，一時代之政治禮教民情風俗之代表，而作者除真境以外，更必有美的藝術以副之，故小說者，真的，美的，無束縛的，含有普遍性的，無聲律格調之拘縛，而包含「德謨克拉西」之精神；既足以代表人類真正之思想，又足以發揮人類高尚之理想，而造成新人生觀也。²⁰

¹⁹ 徐敬修：《說部常識》（上海：大東書局，1925年）。

²⁰ 同前註，頁3。

在整個二十世紀的小說史著中，對「小說」首先下一明確的定義者並不多。不過，這一定義實從張靜廬的《中國小說史大綱》而來，只是提得更為清楚與說得更為完整而已²¹。第二章當為此書的重點，雖注意到論述「變遷」之重要，但實際上主要的筆墨還是在粗陳小說故事的梗概。在梳理史的脈絡時，對張靜廬《中國小說史大綱》的借鑒也多。然有時也有所見，如在論「近代」小說變遷時，認為清末歐美小說流入中華，林琴南等相繼譯述，風氣漸變；五四前後，又「為之一變」。於是「從前『文以載道』，與夫『文人遊戲筆墨』之觀念，完全打破，而知小說為藝術品之一種，描寫漸趨於忠實，結構亦漸趨於精勁，具哲理之背景，下精確之批評，遂漸合乎現代小說之趨勢矣」²²。此書寫得眉目頗為清楚，故筆者見此書到一九三一年已印六版，可見一時頗受讀者歡迎。

同年，日本宮原民平作《支那小說戲曲史概說》一書²³，對中國小說史也作了簡略的鉤勒，其借鑒魯迅《中國小說史略》處甚多，有的幾有抄襲之嫌，但也補充了若干新的材料，如較早地提到了光緒年間的「社會小說」《小額》等。後來，除了鹽谷溫吸取了魯迅《中國小說史略》的成果後，對自己的小說史重作修訂外，其他如松枝茂夫的《中國的小說》(1948)，乃至如小川環樹的《中國小說史的研究》(1968)、前野直彬的《中國小說史考》(1975)等，書名都很接近小說史的著作，但實際上都是論文集，並未構成一部中國小說史。

嗣後，與徐敬修同出於金天羽門下的范烟橋也出版了一部《中國小說史》²⁴，在史的觀念方面有較大的進步。作者在〈引〉中自述其體例為：「以時代為綱，以著作為目，而以作者經緯之。」致力於「探索其源流沿革，察其變化遞嬗之跡象，以著其績」。以此認識，它開始將中國古代的小說分為「混合時期」、「獨立時期」、「演進時期」、「全盛時期」四個階段來闡述，所有論及的小說都出目，使讀者一覽無餘。全書共十七萬言，與《說部常識》一樣，打通古今，在材料方面超

²¹ 張靜廬《中國小說史大綱》卷三〈小說之定義 = 詩賦與小說〉在討論「小說之定義」時說過：「吾認小說為文學之主要部分，凡是社會的，真的，美的，無束縛的文學，皆可名為小說。……易言之，即有普遍性的，非虛偽的，不雕飾的，不受何種格調聲韻之束縛的。」「凡包含有『德謨克拉西』原質，能代表人類真正之思想，發揮人類高尚之精神之文字」。

²² 同前註，頁 95。

²³ 東京共立社，大正 14 年 12 月 5 日印刷。

²⁴ 蘇州秋葉社，1927 年 12 月初版。

過了所有的前著，特別在近現代方面蒐羅特勤勞。對小說理論批評也加關注，此雖較簡略，但為整個世紀的小說史著中所僅見者。因此，它儘管略有瑕疵²⁵，亦自有其價值所在。至於譚正璧所譏之「兼及戲曲、彈詞」，此實為一時之通識、時代之局限。《中國小說史大綱》、《說部常識》先已論及，然遠不及范著細緻、深入。特別是就彈詞研究史言，范著其功，亦不可沒。

一九二五年四月，劉永濟在《學衡》雜誌上發表〈說部流別〉一文，估計於此後不久，即擴而成《小說概論講義》一書²⁶。此書名曰「概論」，實為縱觀，僅萬餘言，殊乏新見，唯由文言撰成，用語頗雅致，亦聊樹一幟。約於一九三〇年前後，暨南大學出版室推出二部小說史：孫徭工的《中國小說史十講》與沈從文著的《中國小說史》。孫氏係鹽谷溫《中國文學概論》的翻譯者，明顯借鑒了鹽谷的成果，同時也吸取了魯迅《中國小說史略》的有些觀點，自己又豐富了一些材料，分十個時代依次而述，從小說史編寫的角度上看，也無特色。沈從文是著名的小說家，從主觀上看，他覺得魯迅《中國小說史略》「稍嫌不足」，想對小說史「重新作一種估價」（〈緒論〉），但在客觀上他並未對小說史的研究真正用力，又加上當時分工所限，他只完成了一篇〈緒論〉與兩章文字。在這些文字中偶見零星小慧，但在整體上並無超人識見，有的自以為得意的結論，如說「儒家怕小說，諸子作小說，皇帝平民愛小說，士大夫階級發小說迷」等〈緒論〉，如同兒戲。

稍後，譚正璧的《中國小說發達史》出。在〈自序〉中，作者對當時最為流行的三種小說史作了如下的批評：

中國自有小說史以來，迄今僅十餘年，屈指記之，亦僅張靜廬之《中國小說史大綱》、周樹人之《中國小說史略》、范烟橋之《中國小說史》而已。（尚有郭希汾之《中國小說史略》，係譯日本鹽谷溫《中國文學概論講話》之《小說概論》一部分，不足稱為著述。）張著出世較早，然草創伊始，僅具雛形，漏略既多，今已絕版。周著雖亦藍本鹽谷溫所作，然取材專精，頗多創見，以著者為國內文壇之權威，故其書最為當代學者所重。范著則對於

²⁵ 譚正璧《中國小說發達史·自序》：「范著則對於小說之涵義未明，所敘兼及戲曲、彈詞的論述，致使顯得頗為蕪雜，即其小說部分，與周著（按即魯迅《中國小說史略》）亦無甚出入，且並歷史常識而無之（如以五胡十六國屬之梁、唐、晉、漢、周之五代，書中凡所見）。」

²⁶ 該書係商務印書館函授學校國文科印，未注明出版年月，估計在 20 年代末。全書分四章：〈緒論〉、〈兩漢六朝雜記小說〉、〈唐朝短篇小說〉、〈宋元以來章回小說〉。

小說之涵義未明，所敘兼及戲曲、彈詞，即其小說部分，與周著亦無甚出入，且並歷史常識而無之（如以五胡十六國屬之梁、唐、晉、漢、周之五代，書中凡數見），故其書實不足稱述。三書之中，差能副世人需要之殷者，唯周著《中國小說史略》而已。²⁷

譚氏此論，除對范著稍有苛刻之外，大體符合實際。然後他坦言自己著作此書的動機、基礎與特點云：

但自周著《中國小說史略》出版迄今，時間亦逾十載。此十餘載中，中國舊小說寶藏之發露，較之十年前周氏著小說史略時，其情形已大相懸殊。……編者素嗜通俗文學，于小說尤有特殊愛好，竊不自揆，因將十年來瀏覽所獲，盡加網羅，參之周氏原作，寫成《發達史》二十餘萬言。書中對於每一時代某種作品所以發生或其所以發達之歷史原因或社會背景，尤三致意焉。²⁸

事實確是如此。譚著盡力蒐羅了十年來的最新成果，又參以作者獨到的心得，故在各小說家的紹介、社會文化背景的分析、作品藝術的欣賞等方面均更詳盡，且多創見。就大的方面而言，如有關變文、話本、講史及「三言」、「兩拍」等都賦予較多的文字加以論述，許多三四流的作品也予顧及。在分析社會背景時，不少論點富有創意，如論六朝志怪與黃巾變亂、唐代傳奇與「女性解放」的關係，都具獨識。此書將中國小說史分成六大段：「古代神話」、「漢代神仙故事」、「六朝鬼神志怪書」、「唐代傳奇」、「宋元話本」、「明清通俗小說」，抓住了每個時代的重點，也有見地。故平心而論，譚著當為二十世紀上半期最完整、最詳細，因而是最佳的一部中國小說史。

越四年，商務印書館（長沙）出版了郭箴一的《中國小說史》（1939）。此書約三十四萬字，是二十世紀上半期篇幅最長的小說史，但其內容幾乎都是剪貼魯迅《中國小說史略》、譚正璧《中國小說發達史》及時賢胡適、鄭振鐸、向達、趙景深等人的文章而成，故為學界所不齒²⁹。正當通史體的中國小說史著一部部相繼出

²⁷ 譚正璧：《中國小說發達史》（上海：光明書局，1935年），頁1-2。

²⁸ 同前註。

²⁹ 參見郭箴一：《中國小說史》，《圖書季刊》新2卷第3期（1940年9月）；馬幼垣：〈郭箴一《中國小說史》的來源〉，《中國小說史集稿》（臺北：時報文化出版事業有限公司，1980年）；胡從經：《中國小說史學史稿》（上海：上海文藝出版社，1998年），第5章。

版之際，阿英（錢杏邨，1900-1977）完成了第一部斷代史《晚清小說史》。這部著作於一九三七年由商務印書館初版，於一九五五年、一九八〇年等經過多次重版，並已翻譯成多國文字。它已產生的影響在二十世紀中僅次於魯迅的《中國小說史略》。這部著作之所以受到人們的重視，不僅僅在於開創了一種新的小說史體例，而且明顯地存在這樣幾個長處：

一、它所選擇的這個時代確是一個在中國小說史上比較特殊而應該引起人們注意的時代。中國小說發展到晚清，從質而言，在內容與形式方面都在劇變；從量而言，短短時間內冒出了一千餘種；而且它與現代新小說的形成關係極大；因此，阿英選擇晚清入手，足見他具史家的卓識。

二、阿英作為一位藏書家，在晚清小說方面尤富度藏。他編的《晚清戲曲小說目》也為此作了鋪墊。因此，這部小說史提供了豐富的資料，作為專題評述的小說就有六、七十種之多，其中有相當一些是十分罕見或人所不知的，因此它有相當的資料價值。

三、它第一次對晚清的小說進行分類。這主要是依據題材和內容而將小說分成「晚清社會概觀」、「庚子事變的反映」、「反華工禁約運動」、「工商業戰爭與反買辦階級」等十一類，最後一章是「翻譯小說」。作為一部草創之作，又面對如此短的時間而又如此複雜紛繁的情況，這樣的分類對於讀者瞭解晚清小說的全貌及認識小說與社會的關係也自有它的好處，不一定非要像魯迅那樣作進一步的概括。

四、它對晚清小說繁榮原因的分析及總體特徵的把握都是極具識見的，對一系列作家作品的分析也是富有啟發意義的。在第一章〈晚清小說的繁榮〉中，它指出晚清小說空前繁榮的原因是「印刷事業的發達，沒有前此那樣刻書的困難」；其次是「當時知識階級受了西洋文化影響，從社會意義上，認識了小說的重要性」；第三是當時清室腐敗無能，「大家知道不足與有為，遂寫作小說，以事抨擊，並提倡維新與革命」。它批評將晚清小說興起的原因歸結為學習《儒林外史》的看法是「完全是形式主義的論斷」。這些意見就超越了胡適、魯迅等人的見解。整部著作在肯定廣泛反映當時政治社會情況、抨擊政府和一切惡現象，以及提倡維新愛國、灌輸新思想新學識的前提下，也指出了晚清小說的新發展、新特點而不僅僅在於如魯迅所說的：「辭氣浮露，筆無藏鋒，甚至過甚其辭。以合時人嗜好。」他總結這些新發展說：「如受西洋小說及新聞雜誌體例影響而產生新的形式，受科學影響而產生新的描寫，強調社會生活以反對才子佳人傾向，意識地用小說作武器，反清、

反官、反帝、反一切社會惡現象，有意無意地為革命起了或多或少的作用，無一不導小說走向新的道路，獲得更進一步的發展。」他的這些見解，在相當一段時期內都是具有指導意義的。

五、阿英在小說史的編寫中，第一次比較注意小說理論的同步發展。魯迅等前人寫的小說史，雖然注意吸取以往小說理論批評的成果，但沒有將小說理論本身編入史中，而《晚清小說史》則第一次將「小說理論」作為一個專題加以論述，對《小說叢話》等一系列的理論著作加以評介，這也是具有開創意義的。

《晚清小說史》的不足是，過分重視用社會政治的觀點來評價小說和注意小說的史料價值，而忽視藝術分析。這或許與當時小說本身多概念化的作品有關，但假如著史者對小說的藝術特性比較重視的話，面貌將會有很大的不同。另外，在體例上，作者以類別為經，以作品為緯，這本來也未嘗不可，但由於作者在每類分敘時，史的意識不強，往往成為作品的羅列，因此全書雖名曰「史」，卻又似「概論」；又因為紹介作品時，多內容陳述，少著者評析，故又近似資料長編。至於在作品分類、材料選擇等方面偶有所失，也在所難免，因為這畢竟是一部開創性的著作，更何況它的研究對象是那麼近、資料又那麼多，作者在不長的時間內編出這樣一部史來是完全可以理解的。

事隔十餘年，劉開榮又完成了一部也是介乎史論之間的斷代研究的作品《唐代小說研究》。這是他在燕京大學歷史研究所的畢業論文，得到陳寅恪、吳宓的指導，於一九四七年由商務印書館出版。此書分上、下兩篇，上篇論「傳奇小說」，下篇述「俗文小說」（實際上主要談的是《遊仙窟》），而將志怪、雜錄等其他文言小說排除在外，這或許與他們對「小說」概念的理解有關。本書的特點是以史家的眼光論小說，重在論述小說與社會制度與風俗的關係。首論「傳奇小說勃興的三大因素——古文運動、科舉制度及佛教影響」，未及當時的社會基礎，故在一九五五年修訂時加以增補。下述前期作品《古鏡記》、《補江總白猿傳》後，又分別論析若干作品與朋黨之爭、進士與娼妓、道教思想、藩鎮跋扈的關係，不知此等因素與前所論「三大因素」究竟是前後關係，還是平行關係，抑或是交叉關係？然此書所列材料豐贍，所提問題中肯，故也為後來研究唐傳奇者所重。

在魯迅《中國小說史略》出版後不久，也出現過史論體的著作，像胡懷琛的《中國小說的起源及其演變》(1934)就是很典型。作者胡懷琛(1886-1938)，在三十年代初另有兩本小說史專著：《中國小說研究》(1933)與《中國小說概論》

(1934)。他的《中國小說研究》主要是「橫論」中國小說史上的分類問題。他從「實質上」分為神話、寓言、稗史三類；從「形式上」分為記載體、演義體、描寫體、詩歌體四類；從「時代上」分為周秦小說、晉唐小說、宋元小說、清小說、最近小說五類（不知何故，本書及後兩書均不及明代部分）。而在《中國小說概論》中就對中國小說的歷史發展有過縱向的述評，對整個中國小說的發展有一個自己的比較清楚的認識，他在該書的〈總結〉部分說：

- (一) 中國古代所謂「小說」是指一種不重要、不莊重，供人娛樂，給人消遣的文字。
- (二) 中國在古代，對於「小說」二字，界限太寬，所以有許多的他種作品都可以混稱「小說」（如極短的筆記和隨感錄）。
- (三) 在唐以前，「小說」不曾成爲一種體裁。換一句話說，就是「小說」的「形」的方面，和普通的紀事的文，沒有分別。
- (四) 自從唐人的「傳奇」產生了，乃自己成爲一種體裁了。自從宋人的「平話」產生了，又自己成爲一種體裁了。……
- (五) 唐人的「傳奇」和宋人的「平話」，都是一個時期的特產，在小說史上有非常重大的價值。但到現在只宜讀讀，不能學他作。……
- (六) 清人的《紅樓夢》和《儒林外史》，也算是一種創作，也是一個時代的特產。但沒有一個獨立的名稱，而且也有小部分（如話說、且說之類）脫不了「平話」的積習（實在已不是平話了）。
- (七) 自從西洋小說輸入中國以後，才使中國的文人看重「小說」，認爲他是文學中重要的一部分。這是一個大變化。
- (八) 自從林琴南大量的介紹西洋小說到中國來，才使中國人普遍的知道西洋也有好的小說。
- (九) 自從五四運動以後，第二次大量的介紹西洋小說到中國來，才使中國的讀者認識西洋小說的真面目。
- (十) 最近十年來，中國人的創作已和西洋小說走上一條路。單就中國方面說，是一種空前的創作。若就世界上說，還只是學人家，而不是獨立的創造。
- (十一) 我們在今日，雖不能再作「傳奇」及「平話」；但是我們須承認他們有歷史上的價值。

(十二) 我們以後，在小說方面，能不能再有一種新的創作（是中國以前所沒有的；也是世界任何一國所沒有的）？這是我們所應當努力的！³⁰

從中可見，他對一部中國小說史的發展思路是十分清楚的。在這基礎上，他在《中國小說的起源及其演變》中着重對起源及「演變」問題在理論上進行探討。該書開卷即申明：「本書所講的，只有兩件事情如下：（一）是中國小說的起源，並小說二字涵義的變遷。（二）是中國小說的演變，並現代小說的標準。」它將小說的根源歸結為五類：民間傳說、神話、史話、時事、寓言；前四種生於民間，後一種出於文人。然後歷述中國「小說」概念的演變，層次井然，最後論到「現在中國流行的小說，就是西洋的 short story（短篇小說）和 novel（現代小說），但這兩種都是中國以前所沒有的」，所以現在用的「小說」名稱是「借用」的，「決不是一個確切相當的名稱」。這一思想也貫串在他的三本著作之中，說明他對中國古代小說的民族特點是有清醒的認識的。接着，它從「形」與「質」兩大方面來詳論中國古代小說的「演變」。就「形」的演變，從「白話與文言」、「短篇與長篇」、「說與寫」三個角度來加以分析。這三個角度，後一個是從主體着眼，前兩個是從文本出發，雖還是停留在觀照外在的表現，而尚未深入藝術表現的核心問題，但對每一個問題的分析，基本上都能抓住要害，理清頭緒。如論「文言演變為白話，是漸漸的改變的」，就先指出「晉唐人的文言小說中常有白話夾在裏面」；再舉證唐代就有白話小說；到宋代話本，雖與文言日遠，而如《三國志演義》中仍有「文言的遺蹟」；後雖「白話盛而文言衰」，但從「一時好尚而言，文言白話是可以互變的」；不過從總的趨勢而言，由於「文學是一天天的趨於民眾化」和「白話比較更能充分的描寫」，所以「文言是必須逐日的消滅的」。層層推進，史的脈絡大致清楚。其論「質」的演變，他認為：「最重要的是這兩項：其一，是民眾化與文人化的演變；其二，是『因襲原有的材料』與『吸取外來的材料』的演變。」他在分析民眾化與文人化的演變時，曾將其過程分成三個階段：第一階段是小說起源於民間後，漸漸的文人化，到唐傳奇則「已經成了專供知識階級欣賞的東西」，不過同時也有民眾化的；到宋代評話盛行以後，風氣一變，又是民眾化盛而文人化衰，然而文人化的潛勢力沒有完全消歇，到清代可說是第二次文人化了；第三階段是最近受

³⁰ 胡懷琛：〈總結〉，《中國小說概論》（上海：世界書局，1934年），頁131-133。

了西洋小說的影響，「好像又趨向於民眾化」，但其實質是「變態的文人化」，因為其語調及思想都是歐化的。最後他得出了這樣的結論：

總之，小說本是民眾化的，後來文人化了，他時時要恢復到民眾的原狀；不過中國人過於重視文人，而忽視民眾，因此，在每一度向民眾化方面前進之後，結果卻成為變態的文人化。而真正的民眾化的和文人化的，自始至終是並行的。不過，這種真正民眾化的小說，總是被埋沒了。³¹

諸如此類，作者在梳理了史的脈絡之後，總是力圖總結一些規律性的東西。現在看來，全書所論雖然顯得粗略，有些觀點還可商榷，但他識見新、理路清，在整個二十世紀中，能這樣真正站在小說史家的立場上，勇於探索一些史的發展規律的，實在是屈指可數。

其後十餘年，蔣祖詒(1913-)年出版了二十世紀上半期的最後一部小說史著作《小說纂要》(1948)³²。其書共分五章：「小說的領域及其本質」、「中國小說之源流及其形態」、「中國小說內容之演化」、「中國小說外形之嬗變」、「中國小說整理與研究」，其構架明顯地受到了胡懷琛三書的影響。然蔣著不少地方也有所發明，如論及小說的本質時，並不停留在闡明小說與歷史的因緣，而且也注意到小說與戲劇、詩歌的分野與關聯，並考察了小說與時代、地域和文章等諸多方面。在對中國古代小說史發展的總體認識上，清楚地將唐傳奇定為「小說形態之完成」階段，而到明清時代才步入了「小說之獨立的發展」。在論述小說內容之演化時，指出其軌跡是「由神話傳說而以神鬼為中心的小說，漸漸變成了由人為中心的小說；由空虛臆想的浪漫小說，漸漸地變成了寫照現實生活的寫實小說」。與此同時，他敏銳地指出了中國古代「小說主題之因襲性」問題，許多小說只是將原有的內容改換一種新的形式來表述而已。在論述小說外形之嬗變時，有的地方也較深入，如論小說的結構時，不僅分長篇與短制的不同，而且能作進一步分析，如將章回小說的結構以《水滸傳》、《紅樓夢》、《儒林外史》為代表分成三種不同的方式。最後，他將中國小說的整理與研究作為專題來加以關注。與此相關的書目、分類、批評及資料的整理等諸多方面，都作了較為系統的闡述，帶有一定的開創性。如此等

³¹ 胡懷琛：《中國小說的起源及其演變》（南京：正中書局，1934年），頁71-72。

³² 臺北正中書局，1948年5月初版。

等，都說明了小說史的研究正在不斷地走向深入。

一九五〇年以後，中國大陸的學界，愈來愈注意自覺地運用馬克思列寧主義、毛澤東思想來研究中國古代文學，但在小說史的編寫方面進展不快，直至一九六〇年才由北京大學中文系文學專門化一九五五級集體編寫了一部四十萬字的《中國小說史稿》，由人民文學出版社出版。當時，國家整個形勢在政治上「左」的傾向已十分明顯，對毛澤東個人崇拜的氣氛已相當濃厚，因此，全書編寫總的原則與目的是：「自覺地力求服從於無產階級的政治目的」，「通過對古典小說的批判的清理，用更多的歷史知識武裝起來，更有力地更徹底地清除資產階級的特別是修正主義的毒素」；並「再一次證明我們偉大領袖毛澤東同志的文藝思想，是多麼深刻全面地用馬克思列寧主義思想批判地總結了世界文藝發展的歷史經驗，是馬克思列寧主義美學在新的歷史條件下系統化的體現和新的發展」（〈前言〉）。這就使這部小說史火藥味十足，不但「批判」了一系列的古代小說，而且直接點名「批判」了一系列的現當代小說研究者，給他們按上了諸如「資產階級反動文人」、「修正主義」等等帽子，有時顯得殺氣騰騰。它是二十世紀中，不僅在小說史著作範圍內、而且也可以說在整個文學史著作範圍內最「左」的一部著作。今天，假如我們「以其人之道，還其人之身」，以政治標準第一，則可以將它一筆抹倒；但假如平心靜氣地剔除那些政治標籤與極左色彩而作實事求是的分析的話，也應當承認它沿着魯迅《中國小說史略》的道路，比以往任何一部小說史有更大的發展。這不僅僅表現在數量與篇幅方面。

首先，它第一次認真地討論了編寫小說史的目的，在具體解釋「批判繼承」時所概括的主要內容還是有許多合理之處。魯迅編寫《中國小說史略》是由於「中國之小說自來無史」（〈序言〉）給他帶來的衝動，對於著史的動機與目的並沒有作進一步的說明。以後著史者也很少有人論及這一問題，然這應該是編寫小說史時所第一個要明確說明的問題。《中國小說史稿》的作者在〈緒論〉中提出，對中國古典小說的批判繼承，是為了發展新文學，「其最終目的，仍是為人民群眾、為工家兵服務」。它所批判與剔除的，是那些誣蔑人民、宣揚盡忠於一家一姓封建主子的奴才思想、歌頌封建統治階級、宣揚封建貞節觀點、宣揚低級的性的趣味以及愚孝、因果報應等等；它所繼承的是歌頌人民，譴責和暴露封建統治階級，歌頌愛國的正義戰爭，歌頌民族英雄，歌頌青年男女追求自由的愛情等等，以及借鑒小說創作中的藝術經驗，以便使「我們的小說創作發展得更快、更高、更細、更有文

采」。當然，他們所要剔除與繼承的東西中，有的看法比較片面與絕對化，例將一切農民戰爭都予以全部肯定與歌頌，對「義氣」之類不加分析等等，特別在具體運用這些原則來評價作家作品時，往往根據當時的政治需要而好走極端，失之平允，但總的說來，這部小說史所提出的編寫小說史的最終目的在於教育人民群眾，發展新文學，這一點是無可非議的。

第二，它對中國古代小說藝術的民族特點作了有益的探索，對於一些重要作品的創作成就作了細緻的剖析。《中國小說史稿》的政治色彩較濃，但並不能否定它在古代小說藝術分析方面所作的努力。本來，治中國小說史者，對於中國小說的特性的認識是有個過程的。先是多用一般文章學、乃至史敘學的觀點來加以衡量，慢慢地建立了一套小說學的觀點，後來編寫小說史者又多接受了西方的小說觀、藝術觀來加以觀照，而再進一步，就是將西方的一套與中國傳統的小說觀點與小說創作實際結合起來，《中國小說史稿》在探索中國古代小說創作的藝術經驗時，就吸取了時人的研究成果，十分注意其民族特點。它在〈緒論〉中說：

我國古典小說具有在「說話」的基礎上形成的為人民大眾所熱愛的民族藝術風格。「說話」是訴諸聽覺的藝術，對語言、情節、結構、人物描寫，都有獨特而嚴格的要求，它的特點不但規定了直接由它發展而來的小說的藝術特色，也影響到文人創作，形成了我們民族小說獨特的風格氣派。優秀的古典小說的語言，大都是以人民口語為基礎，而錘煉得極其精煉、準確、富有表現力。人物的性格是十分鮮明的。在塑造人物的藝術手段中，情節占有特別突出的地位。不但長篇小說講求情節的完整性、條理性、強烈的故事性，就是短篇小說，也絕少無頭無尾地講一個片斷，總是完整地敘述一個人一生中的重大遭遇，或一件事的始末，故事性一般也都很強。我國古典小說總是在情節的展開中，從動態去寫人，通過人物的言語行動，刻劃他們的內心世界；也注意人物的肖像描寫，但也大都是抓住其最為主要的特徵，並與情節的發展融為一體，而從中更着力於突出人物的神態。適應人物、情節的這些特點，古典小說的結構也是具有多樣形式的有機統一體：或以一事、或以數人為中心，而有條不紊地展開複雜矛盾的各個方面；或以一個主題為中心，而廣闊地揭示社會生活的各個方面，但總是把情節的發展、環境的描寫，同人物的言行、心理等各方面的因素交融起來，很少孤立靜止地從某個單方面去寫。這些藝術上的特點，長期以來培養了我國人民對小說的藝術上的獨特

愛好，是值得加以研究的。³³

應該說，這一總體把握是有一定深度且相當全面的，作者在具體分析一些重要作品時，也都是努力貫徹這一精神的。例如，在分析《水滸傳》的「光輝的藝術成就」時，就多角度地論述了小說「充分吸取了民間文學的豐富營養，直接繼承了『說話』的優良傳統，並有了新的發展」，就藝術形象的塑造而言，「完全是典型的民族風格和民族氣派」。當然，這部史稿在藝術分析時，有時用一些現成的教條去硬套，顯得有點牽強或簡單化，最突出的就是用現實主義、浪漫主義以及兩者結合的創作方法論去作為一根線貫串始終，這就既離開了它的批評原則，又不完全符合創作實際。

第三，在史的構建上更趨成熟。《中國小說史稿》的作者非常強調「應該把小說看成是一個發展的概念」，中國小說史「是一種文學發展的歷史」。在具體劃分小說史的歷史階段時，注意「全面考慮社會政治、經濟以及一般的文化發展情況和小說本身發展的情況」，既考慮到「社會政治經濟的變化是決定小說變化的基本因素」，又不完全將兩者等同，承認在中國小說史上有「先後參差」的情況的存在。在這基礎上，它將中國古典小說的歷史劃分為三個大時期和八個小階段：

第一個時期是中國小說的準備時期，包括先秦兩漢的神話、傳說、寓言、故事、史傳文學等。第二個時期是中國古典小說產生、發展、成熟的時期，包括魏晉小說和唐宋傳奇。第三個時期是中國古典小說大繁榮的時期，從宋元話本開始。³⁴

所謂「八個小階段」是：「除了小說準備時期以外，自魏晉以下又可分為七個階段：魏晉南北朝小說、唐宋傳奇、宋元話本、明代前期小說（包括成書較晚的《西遊記》）、明代後期小說、清代小說（到鴉片戰爭為止）、近代小說（鴉片戰爭到『五四』以前）。」這個脈絡顯然比魯迅的《中國小說史略》等更為清晰和完善。在具體論述過程中，至少有以下四點較大的進展：一是在先秦兩漢時期明確地補充了對中國小說形成與發展有重大關係的史傳文學；二是唐傳奇部分也作了史的梳理，分成三個階段；三是對諸如《三國演義》、《水滸傳》、《西遊記》、《聊齋

³³ 北京大學中文系文學專門化一九五五級集體編著：《中國小說史稿》（北京：人民文學出版社，1960年），頁5-6。

³⁴ 同前註，頁13。

志異》、《紅樓夢》等重要作品加強了分析的力度，較好地處理了這些重要作品與縱向論述的關係；四是對近代小說也改變了阿英《晚清小說史》橫向概論的模式而連成了一條線。

第四，它吸取了前半個多世紀的研究成果，不論在資料的整理、史事的描述，還是在內容的評介、藝術的分析等方面，其詳盡與細緻，都遠勝以前所有的小說史著，這一點是不言而自明的。

但是，這部著作畢竟是那個時代的產物，政治色彩太濃，僵化的思維、片面的結論、粗暴的棍子，觸處皆是。一旦時過境遷，人們就往往難以接受。一九七三年起，北京大學中文系的部分師生，趁毛主席有關於「學一點小說史」的指示³⁵，就着手對它進行修改，中經「儒法鬥爭」等周折，終於一九七八年十一月出版了「對原稿作了較大修改」的《中國小說史》。全書壓縮成二十七萬字，也由人民文學出版社出版。

此書在基本保持原書框架的前提下，淡化了政治色彩，特別是將諸如「《三國演義》研究批判」、「《水滸傳》研究批判」等一系列批判現當代學者的部分全部刪盡；用語也趨於平穩；有的章節比原先明顯地客觀，如對《金瓶梅》一書，由一節而改成一章，肯定了它對黑暗現實的暴露與藝術上的成就，並不再全盤否定；在分期上將「先秦至隋唐的小說」併為一編，似乎從小說語言的角度上考慮分期，也有它的合理性；因此，這部書的修訂是有成績的。但是，它還是以階級與階級鬥爭為綱，以政治標準為第一，故在對一系列小說的總體評價上並無太大突破，個別地方甚至受了文革思潮的影響而走得更遠，例如關於《水滸傳》一章還特別增添了「《水滸傳》的反動思想和投降派宋江的形象」一節，與現實的政治鬥爭緊密地聯繫起來，號召評價《水滸傳》「跟林彪、『四人幫』這些現代投降派作鬥爭」，這似乎又回到了《中國小說史稿》的老路上去了。

事過半年，人民文學出版社於一九七九年五月又緊接着出版了一部由南開大學中文系編寫的《中國小說史簡編》，近二十三萬字，比北大本略「簡」。這也是為了遵循「讀一點小說與小說史」的原則而編寫的，因而強調「把優秀的古典小說作為歷史來讀，這樣可以加深我們對中國古代和近代階級鬥爭的認識」。至於在藝術上的分析，大致也是從形象塑造、情節變化、語言運用等方面展開，與北大本的基

³⁵ 北京大學中文系編：《中國小說史·前言》（北京：人民文學出版社，1978年），頁1。

本路數相同。其全書共分十五節，前三節依次論述「小說的醞釀和萌芽」、「唐傳奇」與「宋元話本」，在它們前面不標類目；而下十二節，則分別增加「明代小說」、「清代小說」、「近代小說」三個類目，故從全書目錄上觀之，頗不勻稱。這三個類目之下又沒有總論，缺乏對每一個時代的小說的總體觀照，從中反映了作者對於小說「史」的線索的梳理並不重視。又標榜「這是一本通俗讀物」的緣故，小說史上許多作品或內容都沒有被寫入，重要的如《金瓶梅》及宋至明代的文言小說均付闕如，提到的明清長篇小說也比北大本少。這都不能不使人感到在一九八〇年前的三十年中，還是兩種北大本小說史更具代表性。

自五十年代至七十年代末，除北大、南開三本小說史之外，大陸幾無專門的小說史專著。商務印書館編輯劉葉秋研究筆記小說有年，曾著《魏晉南北朝小說》一書，簡明扼要，條理清晰，作為「中國古典文學基本叢書」先後於一九六一、一九七八年出版，但四萬字的篇幅畢竟有限，未能作更深入的探討。在大陸之外，重要的著作有日本內田道夫編的《中國小說的世界》於一九七〇年初版後，至一九七六、一九八九年先後修訂重版，在日本頗有影響。此書與北大本一樣，也是一部集體著作。它的特點是從小說的起源一直講到魯迅，且較細地闡述社會文化背景。它也注意吸收大陸的研究成果，如關於《三國》「正統論」的分析就比較明顯；但它又不完全接受大陸流行的觀點，如對於《金瓶梅》的細緻分析與高度評價及對金聖歎的肯定，都是有別於當時大陸的一般看法。

早於此，一九六五年臺灣傳記文學出版社出版孟瑤的《中國小說史》四冊，「還是以《中國小說史略》為依據，再加入所能採擷的新資料」³⁶而成，全書規模較大，資料詳瞻，嚴格以朝代為序，對各體小說以及對各小說的版本紹介、內容與藝術分析、對後世的影響等都能顧及，觀點相對平允，故也頗受讀者歡迎，但對小說史的規律性的探討尚嫌不足。

三、繁榮期的中國小說史專著

進入八〇年代，隨着整個學術環境的好轉，大陸的中國小說史的著作頓時繁榮起來，在到二十世紀末的短短二十年間，有幾十種專著問世，其數量之多實為空

³⁶ 孟瑤：《中國小說史·序》（臺北：臺灣傳記文學出版社，1969年），頁3。

前。而且在內容、形式、體例等各個方面都有驚人的變化。這主要表現在：力圖淡化和放棄階級分析的方法，嘗試引進各種新的觀點與方法來重新解釋小說史上的現象與發展的規律，但社會歷史的批評方法還是一種擺脫不了的常用的、基本的方法；力圖突破魯迅《中國小說史略》的框架，斷代史、類別史（以題材、體裁等不同角度分）、專題史特別火紅；對小說藝術的特性更為關注，出現了探討小說藝術發展的專史，甚至就藝術表現或文體特徵中的某個專題敷衍成史；多數史著都在不同的範圍內、不同的角度上注意縱向的描述，鉤勒出歷史發展的線索；打破了許多研究禁區，發掘了不少新的作家作品，研究視野更為開闊，分析問題更為細緻。

八〇年代及九〇年代初仍出版了不少通史類著作，如談鳳梁的《中國古代小說簡史》(1988)、楊子堅的《新編中國古代小說史》(1990)、齊裕焜、陳惠琴的《中國古代小說發展演變史》(1990)、徐君慧的《中國小說史》(1991)、李海吾的《中國小說史漫稿》(1992)等。它們在總體上並未、也很難突破魯迅《中國小說史略》的格局，其中如變動較大的《中國古代小說發展演變史》，試圖以類為經，以時為緯來一展新貌，全書共分「志怪傳奇小說」、「白話短篇小說」、「歷史演義小說」、「英雄傳奇小說」、「神魔小說」、「人情小說」、「諷刺小說」、「公案俠義小說」等八章，對於前兩類短篇小說的梳理確是脈絡更為清楚，但後面六章的主體部分仍然與魯迅的建構大同小異，故在整體上還是借鑒多於突破，相反倒是將志怪以前的與小說史有關的內容，諸如神話、寓言、傳說、史傳等擠出了史外。統觀這時通史類著作的貢獻，主要還是在於淡化與消除極左的色彩，吸取了新的研究成果，擴大了論列的範圍，對於一些重要的作品作出了新的更為深入的論析。

或許是為了擺脫魯迅《中國小說史略》的格局，或許是為了把小說史寫得更細，於是作史者的興趣逐漸向斷代史、類別史轉移。七十年代以前，寫斷代史、類別史的寥若晨星，而自一九八〇年胡士瑩的《話本小說概論》問世後，斷代史、類別史的著作風起雲湧。最先熱鬧的是繼《話本小說概論》之後的以體裁而分的類別史，如：有程毅中的《宋元話本》(1980)、吳志達的《唐代傳奇》(1981)、美國韓南的《中國白話小說史》(1981)、臺灣劉瑛的《唐代傳奇研究》(1982)、李宗為的《唐人傳奇》(1985)、杜貴晨的《中國古代短篇小說史》、徐振貴的《中國古代長篇小說史》(1990)、侯忠義等《中國文言小說史稿》(上冊 1990，下冊 1993)、吳禮權的《中國筆記小說史》(1993)、吳志達的《中國文言小說史》(1994)、歐陽代發的《話本小說史》(1994)、石麟的《章回小說通論》(1998)，以及浙江古籍出版

社於一九九八年推出的「中國小說史叢書」中的《筆記小說史》（苗壯著）、《傳奇小說史》（薛洪勳著）、《章回小說史》（陳美林等著）等。這裏的《話本小說概論》是胡士瑩積幾十年研究所得的精心結撰，自一九六二年成初稿後，又四次修改，至一九八〇年正式問世。其書在觀點上不免留有新舊的痕跡，但其論述之全面、分析之細密、材料之豐富，在整個二十世紀話本研究史上是一座豐碑。趙景深稱之為「研究話本的百科全書」，洵非溢美。同時期程毅中也致力於話本的研究，有《宋元話本》等幾部專著問世，以精慎著稱。美國學者韓南教授的《中國白話小說史》將白話小說的發展分為三個時期：以洪楸的《六十家小說》的出版（1540）為界，此前的小說為早期；《六十家小說》與馮夢龍的「三言」、凌濛初的「二拍」為中期作品；而李漁、艾衲的作品歸入晚期。在這基礎上，歐陽代發的《話本小說史》進一步劃分成四個時期（唐代萌生期、宋元興盛期、明末清初繁榮期、清中葉後衰落期），並將興盛、繁榮兩期又各分三個階段，脈絡更加細緻。這部專史在話本小說審美觀念上的演變方面頗為用力，蒐羅也廣，反映了話本小說研究的不斷進步。另外如侯忠義等的《中國文言小說史稿》、吳志達的《中國文言小說史》、吳禮權的《中國筆記小說史》、苗壯的《筆記小說史》、薛洪勳的《傳奇小說史》等都對文言小說進行全面、系統的梳理，皆具填補空白之功。至於一些就長篇、短篇或章回分類的小說史，也能變換角度，自出新意。這裏令人注目的如薛洪勳的《傳奇小說史》提出了「作品流」的概念，十分注意研究對象在題材、情節、人物、體裁等方面的前後承傳和正反變異，這就把小說史的演變具體化了，小說史就不再是以時為序羅列一篇篇作家作品論了。這當然是建築在著者對研究對象的熟悉和長期積累的基礎上的。

幾乎同時，以題材而分的類別史更如雨後春筍，如李劍國的《唐前志怪小說史》（1984）、方正耀的《明清人情小說研究》（1986）、王海林的《中國武俠小說史略》（1988）、劉蔭柏的《中國武俠小說史》（1992）、吳禮權《中國言情小說史》、孟犁野的《中國公案小說藝術發展史》（1996）、王增斌的《明清世態人情史稿》（1998）等。一些出版社也熱衷於推出這類小說叢書，如九〇年代初，遼寧人民出版社出版過四種：羅立群的《中國武俠小說史》（1990）、寧稼雨的《中國志人小說史》、黃岩柏的《中國公案小說史》（1991）、齊裕焜、陳惠琴的《中國諷刺小說史》（1993）；一九九八年浙江古籍出版社出版的「中國小說史叢書」中也先出版了幾種：《神怪小說史》（林辰著）、《世情小說史》（向楷著）、《俠義公案小說

史》（曹亦冰著）；而同時，江蘇教育出版社也陸續出版了一套名曰「中國小說通史系列叢書」：歐陽健的《中國神怪小說通史》（1997）、陳節的《中國人情小說通史》（1998）、陳穎的《中國英雄俠義小說通史》（1998）、游友基的《中國社會小說通史》（1999）、齊裕焜的《中國歷史小說通史》（2000）。可以說，中國古代小說史上一一些主要類別已被囊括殆盡。其中《唐前志怪小說史》是李劍國在南開大學攻讀碩士學位時的畢業論文，經修改發表後一舉成名。其書以原始材料考訂精審、蒐輯宏富著稱。而當時以唐前志怪撰成專史，本具拓荒性質。他將本階段志怪小說分為先秦、兩漢、魏晉南北朝三個時期，並概括成「地理博物體」、「雜史雜傳體」、「雜記體」三類，均具識見。在論析志怪小說的起源、形成與發展時，能從中國特有的社會文化背景中去尋求答案，每每中肯。他的成功，與胡士瑩的《話本小說概論》一樣，為新時期同類小說史的興起開了一個好頭。稍後出版的方正耀的《明清人情小說研究》也是在其碩士論文《論明清人情小說》的基礎上修訂出版的。與李劍國的著作不同，此書長於「論」，但所論明清人情小說的「淵源」、「興起的原因」、「發展及其衰落」、「反映社會的特點」、「藝術方式的變化」，以及「歷史地位及影響」等，明顯地帶有史的特點，所以此書實際上是一部史論體的類別史，也具特色。

「中國小說史通史系列叢書」的幾種史著，雖然有的線條較粗，但能打通古今，包羅臺港，也不能不說是一種新的嘗試，假如能着意探求一些新舊、中西融合中的規律性的東西，那可能能得到學界的認可。

稍後，從八〇年代末起，斷代史的著述也層出不窮。自一九八八年林辰出版《明末清初小說敘錄》起，接着有：侯忠義的《漢魏六朝小說史》（1989）、袁健、鄭榮的《晚清小說研究概說》（1989）、方正耀的《晚清小說研究》（1991）、程毅中的《唐代小說史話》（1990）和《宋元小說研究》（1998）、陳大康的《通俗小說的歷史軌跡》（1993）與《明代小說史》（2000）、蔣松源、譚邦和的《明清小說史》（1996）、胡益民、李漢秋的《清代小說》（1997）、武潤婷的《中國近代小說演變史》（2000）。此外，浙江古籍出版社於一九九七年「中國小說史叢書」中推出了一套系列：王枝忠的《漢魏六朝小說史》、侯忠義的《隋唐五代小說史》、蕭相愷的《宋元小說史》、齊裕焜的《明代小說史》、張俊的《清代小說史》、歐陽健的《晚清小說史》。這些著作標誌着編寫斷代小說史的全面展開。它們大都是加強了時序性，對作品的分段、分類方面也下了功夫，致使史的面目更加清楚。儘管其中

有的著作面貌較舊，不脫常規套數，甚至有較明顯的因襲之跡。但多數是能展示新貌，如幾部晚清方面的著作，比之阿英的《晚清小說史略》就有很大進步，真正成了史，而不近乎論，且都能擺脫狹隘的政治眼光而較注意藝術分析。其中陳大康繼《明代商賈與世風》、《通俗小說的歷史軌跡》之後，完成了六十萬言的、二十世紀規模最大的一部斷代史專著《明代小說史》。這部史著的視野開闊、材料豐富、資料翔實固不待言，其主要特點是在考察明代小說發展時注意綜合作者、書坊主、評論者、讀者，以及統治者的文化政策這五方面的因素，建構了一種新的研究格局；同時十分注意量的統計與分析，全書插入了三十幅自己設計的圖表，富有說服力。當然，這些方法在他的《通俗小說的歷史軌跡》中已初試鋒芒，只是在這裏運用得更為嫻熟罷了。

值得注意的是，從八十年代後期起，陸續出現了一些既不以體裁分，又不以題材分，而專注於小說藝術的專題史。一九八七年，魯德才發表了《中國古代小說藝術論》，開始專用「藝術」的眼光對古代的小說進行梳理。接着，陳平原引進西方敘事學的理論來考察中國古代小說藝術的發展，寫就了《中國小說敘事模式的轉變》(1988)，角度新穎，影響很大。後於一九九一年張稔穰發表了《中國古代小說藝術教程》，其上編就是敘《中國古代小說的藝術發展》，對小說藝術的發展軌跡梳理得相當細緻有序，再與它的中編《中國古代文化與中國古代小說》、下編《中國古代小說的藝術技巧》相結合，使藝術史的外在表現與內在精神結合起來，縱向的描述與橫向的觀照相結合起來，富有立體感。至一九九三年，出版了劉上生的《中國古代小說藝術史》。這部書與張稔穰的藝術史體例不同。張史是以文體為綱，除「起源」外，大致分文言小說、話本小說、長篇小說三大部分，每部分中再敘各體小說藝術的發展；而劉史則用一章側重在文體變化的角度論述小說發展外，其重點則是以「人物藝術」、「幻想藝術」、「傳奇藝術」、「諷刺藝術」、「語言藝術」為綱來鉤勒全部小說藝術發展的線索，最後一章以《紅樓夢》作為藝術發展的高峰作結。這兩部書都注意吸取新的理論、新的成果，用新的角度來審視和中國古代小說的藝術經驗與教訓，同時也重視借鑒傳統的小說理論與觀點，如劉史在運用「接受理論」來解釋文體的發展、用意境論來分析《紅樓夢》的藝術境界等，都值得注目。在這基礎上，提出了一些獨到的見解，如劉史關於史與說（小說）的合分問題、人物描寫從特徵化到個性化等問題，都很有見地。他從「淵源與傳統」、「觀念與實踐」、「創作與接受」、「繼承與創新」等角度總結整個中國古

代小說藝術發展的一些規律性也富有啟發意義。比較起來，張著的眉目較為清楚，劉史則個性化的色彩更強。它們的出現，標誌着小說藝術史的編寫漸趨成熟。

一九九四、一九九五兩年，中國社科院文學研究所的三位同仁推出了三部論題與體裁都相近的著作：石昌渝的《中國小說源流論》(1994)、董乃斌的《中國小說的文體獨立》(1994)、楊義的《中國古典小說史論》(1995)。這三部著作，都以更自覺的姿態去嘗試用一種新的角度來論述中國古代小說文體的變化和敘述模式的轉換（劉上生的《中國古代小說藝術史》的第二章實際上也是文體史），且其中兩部書的書名都落腳在「論」字上，董乃斌的書名雖無「論」字，但他自己說，該書的「性質」「不是小說史」，而是「論析」「這種文體的產生與中國人藝術思維發展演變的關係」（頁9），所以該書實際上就是「論中國小說的文體獨立」。但是，它們之間畢竟不同：石著是以史帶論，其實就是一部小說文體發展史；董著是以論帶史，半論半史，而更似一部史論體的著作；楊著的「導言」與「結論」是史論，頭尾之外的肉段是依時排列的一些代表性作品的論文集，所以它的主體實際上是「中國古典小說作品論」。石著論中國小說文體變化的「要素」主要是四個：「文言與白話」、「短篇、中篇和長篇」、「結構的類型」與「敘事的模式」，着重在外在的表現和傳統的看法，但它論及的範圍全面、所作的分析細緻，材料豐富，文風平實，故還是能較為成功地建構了一部完整的中國古代小說文體的發展史。董著提出小說文體獨立有六大特徵：反映視野能轉為生活細節化，能進入自覺虛構，因視角多樣而結構繁縟複雜、多變曲折，敘述語言色調豐富，引進了戲劇性衝突，將注意力中心移置於人物形象的塑造上。這比之石著更注重小說特徵的內在性。作者在論述小說文體的起源到獨立時，尤其致力於與人類藝術思維發展的探討相結合，把敘事當作人類本質力量的體現、一種發自人類心靈深處的內在要求來看待，並努力使已取得的認識系統化、邏輯化，因而更具理論色彩與普遍意義。楊著着重在民族文化的背景上闡釋中國小說的本體與小說文體發生時的多祖現象，有選擇地依次考察了從《山海經》到清代《閱微草堂筆記》的敘事模式的演變，探索具有中華特色的敘事學體系。其結論以「中國敘事學：邏輯起點和操作程式」為題，指出中國人的思維路徑與西方人是逆向的，因此中西的敘事路徑也同樣是逆向的。西方採取由內向外擴張的思路而中國則採取由外向內收斂的思路。並從《易經》和《道德經》中發現了中國人思維的原初類式——圓型思維，於是認為「中國歷代敘事文本都以千姿百態的審美創造力，在畫着一個歷久長新的輝煌的『圓』」。並結合具體

作品對這個圓型結構的內、外部變化形態做了多方面的闡釋。其論具有高度的概括力和啟發性。

與以上論著重理論思維來進行宏觀研究不同，程國賦的《唐代小說嬗變研究》(1997)一書，則以實證為基石，截取一代之小說而專論其「嬗變」，在體例上極具開拓性。此書實分兩部分，前半部是將唐代小說分為神怪、婚戀、佛道、逸事、俠義五類，然後分類，將每篇作品後與之相關的「嬗變作品」一一排列，在這基礎上再進行分析每類小說的特點與興盛的原由等，再總結其「嬗變規律」；後半部則是反過來，以宋以後的文言小說、白話小說、元雜劇、明清戲曲來看與唐代小說的嬗變情況與嬗變規律。最後又附〈唐代小說嬗變一覽表〉，大致情況，盡收眼底。此書是斷代史，而又專論其「變」；其史論，又以實證為主要手段而不汲汲於借他人的招牌來裝點自己的門面，故真知灼見，隨處閃現。

綜觀二十世紀的小說史著，大致經歷了從力圖建構一部像樣的通史，到向斷代史、類別史，乃至史論體的兩個輪迴的發展；從側重在用社會歷史的觀點、甚至考據的眼光、政治的要求來觀照小說，到用藝術的、審美的觀點來認知小說的特性，或者用大文化的思維來考察小說；從借鑒西方的小說觀或主要根據傳統的小說論來論析小說史，到愈來愈注意中西觀點的融合；研究的物件愈來愈廣泛，蒐羅的材料愈來愈豐富，分析的問題愈來愈細緻；其成績是顯而易見的。但是，同時應該看到，在幾十部的著作之中，真正能做到史識與學識兼長，功力與創新並見的並不多，相當部分是率爾操觚，東拚西湊而成的泛泛之作。總結以往經驗，要編寫好一部中國小說史似有如下幾點應當記取：

一要重「史識」。小說史既然是一部「史」，作者就必須要有一種歷史通變的眼光，將研究中國古代小說的成果建構成一個史的體系，使一部史著能真正成為一條線，從中可見中國小說的進退曲折、嬗變發展，而不是簡單地以時間為序，羅列一些作家作品的散論。

二要具「學識」。小說史是關於「小說」的史，作者就必須對小說這一特殊文體、小說學這門專門的學問有特識。早期的一些著作，包括魯迅的《中國小說史略》在內，常常用一般的文章學觀點來衡量小說，就有一種「隔」的感覺。同時，我們研究的是中國小說史，就要對中國小說的民族特點有足夠的認知。在這一點上，三十年代的胡懷琛就有比較清醒的認識。他認為當時「受了西洋小說的影響而產生」的現代小說有八點「特質」，從語言，到題材、結構、人物等各個方面作了

相當全面的概括³⁷，但他並不以此來硬套中國古代的小說，認為兩者儘管名稱都為「小說」，但「實際上是兩樣東西」，是「同名異實」³⁸。後來，如董乃斌的《中國小說的文體獨立》提出小說文體獨立的六大特徵，並以此來考察中國古代小說的演變，就更有針對性。

三要厚「學養」。亦即作者的學術修養與知識積累要深厚。在某種意義上說，這是「史識」與「學識」的基礎。識見再高，必須要尊重史實；放言大論，終不能紕漏百出。材料的豐贍、準確，無疑是一部高質量史著的基石。《中國小說史略》之所以能一錘定音，很重要的一點是作者在長期爬梳、積累的基礎上，幾乎網羅了當時一切可用的資料，以後幾十年，儘管有新的資料不斷發現，但畢竟所占的比重較小，只是起到一種補充的作用而已。後來，如阿英的《晚清小說史》之所以能名重一時，如北大本《中國小說史》(1978)之所以不能一筆抹煞，如李劍國的《唐前志怪小說史》、程國賦的《唐代小說嬗變研究》、陳大康的《明代小說史》等之所以能在新時期中高出一籌，無疑與各書的資料詳盡、作者的功夫紮實有關。而范烟橋的《中國小說史》因歷史常識有誤，即被譚正璧判為「其書實不足稱述」³⁹。至於一些剪刀加漿糊拚湊而成的作品，自然就等而下之了。

四要新「視角」。作者著史，可以選擇不同的體例、不同的角度。它們互有短長，沒有高下，都大有用武之地，但重要的是在創新。胡懷琛的《中國小說的起源及其演變》、阿英的《晚清小說史》，以及陳平原《中國小說敘事模式的轉變》、劉上生的《中國古代小說藝術史》、董乃斌的《中國小說的文體獨立》、程國富的《唐代小說嬗變研究》之所以引人注目，很重要的一點是作者能另闢蹊徑，獨上高樓。變換新的視角，創造新的體例，無疑將開拓研究的視野，創造新的學術生長點，推動小說學史研究的發展。至於著史者所持的觀點與方法，則可以百花齊放。儘管在二十世紀的最後階段愈來愈注重於小說的本體，用審美的眼光來加以評判，但也不能唯藝術、純美學的觀點是瞻。社會歷史的批評也不會過時，小說史的編寫也需要灌注人文精神。總之，編寫小說史與編寫任何歷史都一樣，胸襟要闊大，心態要平正，功夫要紮實，自然會出成績。

³⁷ 胡懷琛：〈現代小說〉，《中國小說的起源及其演變》，頁115-116。

³⁸ 胡懷琛：〈中國古代對於小說二字的解釋〉，《中國小說概論》，頁2。

³⁹ 譚正璧：《中國小說發達史·自序》，頁1。