

行政院國家科學委員會專題研究計畫 成果報告

《老殘遊記》中的「個人主觀主義」及其在小說史上的意涵

計畫類別：個別型計畫

計畫編號：NSC94-2411-H-029-014-

執行期間：94年08月01日至95年07月31日

執行單位：東海大學中國文學系

計畫主持人：陳俊啟

報告類型：精簡報告

處理方式：本計畫可公開查詢

中 華 民 國 95 年 10 月 31 日

《老殘遊記》中的「個人主觀主義」及其在小說史上的意涵  
The Individualism-Subjectivism in *The Travels of Lao Ts'an* and Its Significance in  
the Development of Fiction in the Transitional Period

東海大學中文系 副教授  
陳俊啓

提要：劉鶚的《老殘遊記》是晚清著名的四大譴責小說之一。歷來對於此書的研究，不是在其描景寫物之清新不落俗套，就是在其反映晚清時局、批判清官殺人的時代面貌上；晚近則重在其意象及結構之詮釋與分析。然而，若從《遊記》中所呈現的抒情風味，由小說中老殘之個性及書中整體洋溢的作者對於個人身世、社會、家國的強烈情感來看，我們發覺《老殘遊記》其實是承繼從明代以降在文人小說中日漸明顯強烈的一種「個人/主觀」主義，將小說視為個人思想情感理想寄託的場域，使得小說逐漸脫離「徵實」、描寫外在現實的傳統，走向作者內在思想情感的自我表述。本文從小說史發展的角度切入，將劉鶚的《老殘遊記》置於此一「個人/主觀」主義的脈絡中，試圖探討中國小說由清代開始的「內轉向」(inward turn)趨勢，並將之與五四時期浪漫派小說聯繫，考察建立一個中國近代小說「個人/主觀」傳統的可能性。

關鍵詞：《老殘遊記》，個人/主觀主義，抒情主義，小說文人化，「內轉向」，浪漫主義。

### 一、前言：有關劉鶚及《老殘遊記》研究概況

《老殘遊記》是晚清小說家劉鶚的作品。這本小說在晚清小說中可以說是最膾炙人口，最爲一般學子及讀者熟悉的作品；在晚清小說的研究上，《老殘遊記》恐怕是最早也最受到論者矚目的作品。根據劉德隆等人整理歸納的結果，對於劉鶚其人及《老殘遊記》的研究，大致可分爲四個階段。第一階段含括劉鶚在世到五四新文化運動之前。此階段中《老殘遊記》因「北拳南革」的寓言意味，廣受讀者歡迎，但作者姓氏未公佈。第二階段則是五四時代。魯迅、胡適等肯定劉鶚的描寫技巧，胡適、林語堂、郁達夫則於劉鶚其人持相當肯定的態度。第三階段爲 1950 年到文革結束。其間因批判胡適運動緣故，連帶劉鶚其人及作品也受到波及，成爲「反動政客」、「漢奸」等。在文革時所有意見均銷聲匿跡。文革後則是第四階段。政治氛圍鬆動，文物出土，許多文獻及相關研

究亦出版，於劉鶚其人的研究尤其蓬勃。<sup>1</sup>

對於《老殘遊記》一書的研究，最早起於魯迅、胡適等人對《老殘遊記》中所顯現的文學技巧，尤其是書中於人於景的描寫的肯定。<sup>2</sup> 阿英的《晚清小說史》則一方面承繼魯、胡，對於劉鶚的景物描寫和文字技巧極度肯定外，也提出劉鶚的小說相當程度上顯現出晚清「清官」殺人的政治面向。<sup>3</sup>

接著因為政治因素的影響，在大陸大致上於《老殘遊記》的文學研究終止；在台灣則承繼胡適於描物寫景的稱讚，部分《老殘遊記》篇章如「大明湖」被選入教科書，但學術研究上則乏善可陳。

到了 1980 年代，晚清小說的研究一時蔚為大觀，劉鶚及《老殘遊記》的研究也蓬勃興起。<sup>4</sup> 在大陸上我們看到許多扎實的資料收集、研究、分析，而少見概念或意識型態的爭紛。如劉家子孫提出一些文革後發還的劉鶚日記，信札，並編纂或撰寫了諸如《劉鶚及老殘遊記資料》(1984)、《劉鶚小傳》(1987)、《劉鶚散論》(1996)等書，這些對於研究者是一大幫助。另外政治氛圍的改變，也讓不少相關的著作得以出版，如嚴薇青的〈劉鶚和太谷學派〉<sup>5</sup>、蔣逸雪的《劉鶚年譜》<sup>6</sup>、劉蕙蓀的《鐵雲先生年譜長編》<sup>7</sup>等。毋庸置疑，這些文獻及作者傳記資料的提出，對於文學研究，有相當程度的貢獻。至於在文學研究上，大陸年輕學者也能從新角度，提出一些新見。比方說北大的陳平原即從「旅行者的敘事功能」等角度來處理《老殘遊記》中的「啓悟主題與整體感、補史之闕與限制觀點、引遊記入小說、旁觀民間疾苦」，頗能引領我們重新審視其技法及價值。<sup>8</sup>

在大陸以外的地區，我們看到隨著晚清小說研究風氣的興起，對於劉鶚及《老殘遊記》的研究也有相當的成績。在海外，因為 Milena Dolezelova-Velingerova 所編的 *The Chinese Novel at the Turn of the Century* (1980) 的出版，將晚清小說的研究帶入另一階段。<sup>9</sup> 其中 Donald Holoch 由「諷喻敘事」(allegorical narrative)

---

<sup>1</sup> 詳細敘述請參見劉德隆、朱禧、劉德平等著《劉鶚小傳》(天津：天津人民出版社，1987)，頁 1-6。

<sup>2</sup> 如魯迅說：「敘景狀物，時有可觀」見魯迅《中國小說史略》(魯迅全集 9)(北京：人民文學出版社，1981)，頁 289；胡適則說：「《老殘遊記》最擅長的是描寫的技術，無論寫人與寫景，作者都不肯用套語濫調，總想鎔鑄新詞，作實地的描畫。在這一點上，這部書可算是前無古人了。」見〈老殘遊記序〉，收於劉德隆、朱禧、劉德平編《劉鶚及老殘遊記資料》(成都：四川人民出版社，1984)，頁 384。

<sup>3</sup> 阿英《晚清小說史》(台北：商務印書館，1996 台二版)，頁 33-38。

<sup>4</sup> 以台灣而言，我們就看到了如廣雅版《晚清小說大系》的整理出版；政治大學中文系中研所《漢學論文集第三集(晚清小說討論會專號)》(台北：文史哲出版社，1984)；聯合文學雜誌社《晚清小說專輯》《聯合文學》1：6(1985.4)；林明德編《晚清小說研究》(台北：聯經，1986)等。

<sup>5</sup> 嚴薇青〈劉鶚和太谷學派〉，《柳泉》2(1980)。

<sup>6</sup> 蔣瑞雪《劉鶚年譜》(濟南：齊魯書社，1980)。

<sup>7</sup> 劉蕙蓀《鐵雲先生年譜長編》(濟南：齊魯書社，1982)。

<sup>8</sup> 陳平原《二十世紀中國小說史：第一卷 1897-1916》(北京：北京大學出版社，1989)，頁 274-298。

<sup>9</sup> Milena Dolezelova-Velingerova, ed. *Chinese Novel at the Turn of the Century* (Toronto: Toronto University Press, 1980)。此書有北京大學出版社譯本：米琳娜(編)伍曉明(譯)《從傳統到現代：19 至 20 世紀轉折時期的中國小說》(北京：北京大學出版社，1991)。

的角度切入，對《老殘遊記》整篇小說的可能寓意進行討論。<sup>10</sup> Dolezelova-Velingerova 則有〈晚清小說情節結構的類型研究〉及〈晚清小說的敘事模式〉兩篇文章討論晚清小說的結構及敘事模式，其中也有對《老殘遊記》的討論。<sup>11</sup> 在台灣夏志清的〈老殘遊記新論〉(1969) 可以說是較為嚴肅的由文學角度來處理《老殘遊記》的論文。<sup>12</sup> 其後如馬幼垣、鄭明嫻、王德威等學者不管是爬梳太谷學派思想與事蹟，或是討論意象、夢境、敘述觀點，或是由傳播觀點來探討，都能交出漂亮的的研究成果，一新前人說法，增進我們對於《老殘遊記》的了解。<sup>13</sup> 其中，王德威由「說話」所呈現的虛擬情境 (simulated context of storytelling) 討論作者如何藉由說話人的敘述角色來調整個人及社會的關係，同時也企圖由小說史發展的視角處理《老殘遊記》與公案小說傳統之承繼與變革，可以說是當今研究晚清小說最有企圖心也是最有成績的學者。<sup>14</sup>

前人各擅勝場，由不同面向，如文獻的匯集、整理，意象的處理詮釋、作品與時代的密切關連的釐清等進行討論，對於我們更廣泛、更深刻地了解《老殘遊記》固然有極大的貢獻，不過當我們將《老殘遊記》置於小說史上來考察的話，我們會發覺，有些問題仍然有待我們做更進一步的探索與思考。比方說，阿英曾指出老殘代表了作者劉鶚自己，在《老殘遊記》中劉鶚「很喜歡把自己的理想寄託在小說裡的異人身上」，也常把「真實的自己」和「理想的自己」並存。<sup>15</sup> 王德威在〈「說話」與中國白話小說敘事模式的關係〉一文中也提到：「晚清小說中的說話情境表面上也許原封不動，但它過去所認同的社會文化價值卻被更具特性的主體性聲音所取代，也因此在此寫作和閱讀過程上形成了前所未有的張力。」王德威稱之為「主觀化」，並認為《老殘遊記》可視為代表。<sup>16</sup> 這種作者在作品中表達自我、呈現自我、注入強烈情感，以個人主觀意識來統

<sup>10</sup> 同上注，《從傳統到現代》，頁 131-152。

<sup>11</sup> 《從傳統到現代》，頁 34-53, 54-116。

<sup>12</sup> C. T. Hsia, "The Travels of Lao Ts'an: An Exploration of Its Arts and Meaning," *Tsing Hua Journal of Chinese Studies* (清華學報), (n.s.) 7:2 (August 1969): 40-68.此文有中文譯本〈「老殘遊記」新論〉收於聯經版《老殘遊記》，頁 391-416；也收入夏志清《人的文學》(台北：純文學出版社，) 1977。

<sup>13</sup> 如：李歐梵〈心路歷程上的三本書〉《西潮的彼岸》(台北：時報出版，1975)；龔鵬程〈從夢幻與神話看老殘遊記的內在精神〉《幼獅月刊》48：5 (1978.11)：36-40；馬幼垣〈清季太谷學派史事述要〉《中國小說史集稿》(台北：時報出版，1980)；鄭明嫻〈老殘遊記的帆船夢境〉《珊瑚撐月——古典小說新向量》(台北：漢光文化，1986)及〈老殘遊記楔子論〉《古典小說藝術新探》(台北：時報出版，1987)；王德威《從劉鶚到王禎和》(台北：時報出版，1986)；趙孝萱〈論《老殘遊記》的敘述觀點〉，《輔大中文學刊》1 (1991)：97-107；徐靜嫻〈老殘遊記的深層結構〉《輔大中文學刊》1 (1991)：57-69；周志煌〈《老殘遊記》與「太谷學派」——論近代民間思想的傳播型態及其意涵〉《輔大中文學刊》3 (1994)：303-314 李瑞騰〈老殘遊記的水意象〉《近現代中國文學與文化變遷》(台北：學生書局，1996)，頁 241-256 等。

<sup>14</sup> 王德威〈「說話」與中國白話小說敘事模式的關係〉及〈「老殘遊記」與公案小說〉，均收於《從劉鶚到王禎和——中國現代寫實小說散論》(台北：時報出版，1980)，頁 24-54, 55-64。王德威另外有英文著作 *Fin-de-siecle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849-1911* [世紀末的華麗：晚清小說中的壓抑現代性，1849-1911](Stanford: Stanford University Press, 1997)。

<sup>15</sup> 阿英《晚清小說史》，頁 37。

<sup>16</sup> 王德威〈「說話」與中國白話小說敘事模式的關係〉《從劉鶚到王禎和》，頁 42, 43。

籌主導作品的情形到了五四時代是更明顯，也更值得我們的注意。比方說，北大錢理群等學者在討論五四創造社浪漫派小說時指出「主觀」、「自我」、「抒情」等特質充溢於郭沫若、郁達夫等人的作品中。

創造社的作家從理論到實踐都強調小說的主觀性和抒情性。其作品大都有一個抒情主人公的自我形象。作者不著意於通過人物的性格刻劃，以某種思想意識教化讀者，而是直接抒發主人公的強烈情感，去打動讀者。郭沫若把這種小說的美學追求稱為「主情主義」。這在中國小說史上是一個全新的樣式，也是對傳統小說觀念的一個新的發展。<sup>17</sup>

如果我們承認阿英所說的，在《老殘遊記》中，劉鶚個人主觀意見明顯的呈現在作品中，甚至把「自己」也寫進其中；如果我們同意王德威的看法，認為中國小說的發展到了晚清，在劉鶚的《老殘遊記》中看到了所謂「主觀化」的出現；如果在稍後的創造社作品中，我們也看到了某種形式的「主觀/抒情」表達形式，那麼我們是不是也可以推論，這個「主觀化」其來有自，不會憑空產生，也不會輕易的消失。換句話說，若果在《老殘遊記》中有「主觀化」的現象出現，那麼它應該有所傳承，也有所衍發；若是它有所傳承也有所影響，那麼此一「主觀化」也就形成了晚清小說，甚或是中國小說發展中重要的一個環節。此種「個人/主觀」的敘事模式的探討，即是本論文的主旨。

## 二、中國敘事傳統中的「個人/主觀主義」

捷克漢學家普實克(Jaroslav Prusek)是近代首位對於中國現代文學中的「主觀主義/個人主義」(subjectivism/individualism)加以關注的評論家。根據普實克，所謂的「主觀主義/個人主義」指的是，創作者在藝術品中對於個人個性，或是個人生活的強調或關注。也就是說，藝術家視藝術品為表現一己想法、情感、愛欲憎恨的一個場域。在某些較為極端的情形下，有些作者甚至會把他們在真實生活中無法充分表達或是壓抑下來的想法及個性，在作品中表達。換句話說，文學作品不再只是用來記載客觀的現實(reality)，而更是用來表達呈現作者的內在生命(inner life)，通常包括了其情感(feeling)、心情(mood)、靈視(vision)或是夢想(dream)在其中。這類作品往往較接近西方的告白或懺悔錄(confession)的性質——作者在作品中呈顯其性格及個人生活中的各個面向——尤其是隱藏於內心深處較為陰暗隱晦，不願為人所知的那些層面。<sup>18</sup>

<sup>17</sup> 錢理群、溫儒敏、吳福輝著《中國現代小說三十年》(修訂版)(北京:北京大學出版社,1998),頁72-73。

<sup>18</sup> Jaroslav Prusek, *The Lyrical and the Epic: Studies in Modern Chinese Literature* (Bloomington: Indiana University Press, 1980), p. 1.

普實克認為主觀主義、個人主義，悲觀主義 (pessimism) 及一種對人生的悲劇情感 (feeling for the tragedy of life) 塑造了由五四到抗日戰爭中國文學的特質。這種特質出現在茅盾的《子夜》、《蝕》三部曲（《幻滅》、《動搖》、《追求》）中，表現在郭沫若文學作品及自傳中的浪漫精神 (romantic spirit)，也表現在魯迅的《吶喊》《彷徨》及散文詩集《野草》中，更不用提五四以降的如郁達夫的《日記九種》、胡適的《四十自述》、或是沈從文的《從文自傳》等明顯主觀的作品了。<sup>19</sup> 大致而言，中國的現代文學如 Kirk Denton 所說的，由於五四時代個人主義及反傳統主義的蓬勃發展，加上如郭沫若、郁達夫等所引進的西方浪漫主義、十九世紀寫實主義於人心的寫實描繪，以及日本小說對於內在世界的關注（如「私小說」、「新感覺小說」），確實將人的內在心理層面的狀況作為訴求的一個面向，因而成爲一種五四以降文學的特質。<sup>20</sup> 劉禾在一篇討論五四時期個人主義言談的論文中也針對現代主體觀念作了考察。她認為以個人爲中心的現代文學的「新文體學」(new stylistics)「將主角置於一種新的象徵脈絡背景中，在其中主角不再是過去整個父權親族關係中的一個元素，也不是傳統小說中超越、神聖架構中的一個元素，而是掌控了整個文本，能駕馭心理及道德『真理』，並成爲意義及現實的中心。」<sup>21</sup>

大體而言，普實克的觀察是極爲敏銳且有洞見的。他在 1957 年已觀察到中國現代文學的「主觀/個人主義」的傾向，但是普實克的貢獻恐怕不只在於此，而更在提出現代文學中的「主觀/個人主義」後，隨即將此一現象溯源到中國詩歌傳統中的「抒情主義」，試圖在中國傳統文學中尋找現代文學中「主觀/個人主義」的源頭。普實克認為在中國傳統文人的文學作品中，抒情，不管是在詩、詞、賦甚或在散文中都佔了極大的份量，而在清代的小說中我們已經可以看到傳統小說中較偏向寫實（普實克稱之爲「史詩式」epic 的模式），關注人倫、社會、世界的小說，已逐漸浸染有作者個人、主觀、抒情的成分於其中（普實克稱之爲「抒情式」lyrical 的模式），而這個發展到了五四時期充分成熟，形成文學的一個重要潮流。<sup>22</sup>

「抒情」在中國的文學傳統中是個相當突出的特質。陳世驥在〈中國的抒情傳統〉一文中早就提出中國傳統詩歌中的「抒情」傳統，認為《詩經》「瀟灑著個人弦音，含有人類日常的掛慮和切身的某種哀求」，而《楚辭》是「文學家切身地反映的自我影像」，兩者便成爲「以字的音樂做組織和內心自白做意旨」的「抒情詩的兩大因素」。<sup>23</sup> Burton Watson 也有一本專書 *Chinese Lyricism*

<sup>19</sup> Prusek, *The Lyrical and the Epic*, pp. 3-8.

<sup>20</sup> Kirk Denton, *The Problematic of Self in Modern Chinese Literature* (Stanford: Stanford University Press, 1998), p. 12.

<sup>21</sup> Lydia H. Liu, "Translingual Practice: The Discourse Of Individualism Between China and the West," *Positions* 1: 1 (1993): 182: "[put the] protagonist in a new symbolic context, one in which the protagonist no longer serves as a mere element within the nexus of patriarchal kinships and/or in a transcendental, divine scheme as in most premodern Chinese fiction, but dominates the text...as the locus of meaning and reality in possession of psychological and moral 'truth.'"

<sup>22</sup> Prusek, *The Lyrical and the Epic*, pp. 9-10.

<sup>23</sup> 陳世驥〈中國的抒情傳統〉《陳世驥文存》（瀋陽：遼寧教育出版社，1998），頁 2。

討論中國詩的抒情傳統。<sup>24</sup> 其他如高友工、呂正惠、張淑香、蕭馳等也都有專文或專論討論。<sup>25</sup> 呂正惠在〈中國文學形式與抒情傳統〉一文中則將中國詩歌中的抒情特質以「感情本體世界觀」一詞歸納之。

這種「感情本體世界觀」的特色是這樣的：感情才是人生中唯一的「真實」，是瀰漫於世界的唯一令人關心的「真實」，是逃也逃不掉，躲也躲不掉的「真實」。至於西方人思想裡，以「物」為本體的看法，在以「心」為本體的中國人看來，固然不可思議；即使是強調心的理性作用，也不能令人首肯。中國人固然很不容易接受唯物的世界觀，就「唯心」而言，中國人也不能接受其中「唯理」的成分。中國人是唯感情的、唯感性的，簡單的說，是「唯情」的。這種情之本質化、本體化的傾向，就是中國抒情傳統的重大特色之所在。<sup>26</sup>

大致而言，不管是早期《書經》「詩言志，歌詠言」或是《詩大序》「詩者，志之所之也。在心為志，發言為詩」，以至於爾後中國文學中的的抒情特質，「志」或「抒情」都和內心的活動、意念有關連；也許在某些個面向，它們和外在道德倫理層面也有相當關連，但由內心主觀地發抒人內在的意念、想望、經驗或情感，則是毫無疑問的。

在西方，對於「抒情」或「抒情詩」的定義雖然是眾說紛紜，但是仍然有其大致上的樣貌。比方說美國文學批評家艾布拉姆斯 (M. H. Abrams) 在其《文學術語詞典》中即認為抒情詩乃「極短篇章的詩，由單一發言者的聲音所組成，通常要表達的是一種心境或是感知、思想及感覺的過程。」<sup>27</sup> 強生 (W. R. Johnson) 在《抒情的觀念：古今詩歌中的抒情模式》一書中，認為抒情模式是「詩人將自己與世界脫離（或被迫脫離），而進入到一個私人靈像組構成的自然，在其中他可以自我省思。」<sup>28</sup> 整體而言，兩者強調的都是個人、自我、自我本體的

<sup>24</sup> Burton Watson (tr.), *Chinese Lyricism: Shih Poetry from the Second to the Twelfth Century* (New York: Columbia University Press, 1971).

<sup>25</sup> 高友工有數篇有關「抒情傳統」的重要文章如：〈文學研究的美學問題：美感經驗的定義與結構〉《中外文學》7：12（1979.5）；〈試論中國藝術精神〉《九州學刊》2：2（1988）：1-12，2：3（1988）：1-8；“Chinese Lyric Aesthetic”（中國抒情美學）in *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting*, ed. Alfveda, Murck and Wen C. Fong (Princeton: Princeton University Press, 1991), pp. 47-90；呂正惠〈物色論與緣情說——中國抒情美學在六朝的開展〉、〈中國文學形式與抒情傳統〉《抒情傳統與政治現實》（台北：大安出版社，1989）；張淑香《抒情傳統的省思與探索》（台北：大安出版社，1992）；蕭馳《中國抒情傳統》（台北：允晨文化，1999）。

<sup>26</sup> 呂正惠〈中國文學形式與抒情傳統〉《抒情傳統與政治現實》（台北：大安出版社，1989），頁177。

<sup>27</sup> M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, 7<sup>th</sup> Ed. (Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers, 1999), p. 146: “a lyric is any fairly short poem, consisting of the utterance by a single speaker, who expresses a state of mind or a process of perception, thought, and feeling.”

<sup>28</sup> W. R. Johnson, *The Idea of Lyric: Lyric Modes in Ancient and Modern Poetry* (Berkeley: University of California Press, 1982), p. 6: “The poet has removed himself (or has been removed) from a world into a private vision of nature in which he sees himself reflected.”

回向自我省思 (self-reflexivity) 以及這些個人/自我回想、尋思以及情感、情緒發抒的過程。不過如同陳世驤所指出，雖然西方也有「抒情傳統」，但大致而言西方文學是以史詩與戲劇為其主要的文學傳統。與西方的文學主流傳統相比，中國的抒情傳統馬上顯現出來。<sup>29</sup>

雖然如陳世驤先生所言，「抒情傳統」大致上是中國詩歌的主流，但是正如吳百益 (Pei-yi Wu) 在討論中國自傳文學時所注意到的，當中國傳統文人在處理任何和「傳」或「史傳」有關連的敘事文字 (narrative) 時，他們關切的不是個人主觀思想、情感、內心的呈現，反而是這些相關的資料是否可以加以驗徵 (verifiable) 的面向。作者的內在世界、個人私密的領域等因為無法驗徵，因此無法進入「傳」的領域，甚至在「自傳」文學這類與「自我」密切關連的傳統中也深受此一傳統的箝制束縛，一直要到明代以後，此種情形才因個人主體觀念的變化而有新發展。其實在中國文人對於小說的歸類即可看出「史傳」對於小說的限制。紀昀在《四庫全書總目提要》中認為小說是「敘述雜事、記錄異聞、綴輯瑣事」，其目的乃在「寓懲戒、廣見聞、資考證」，<sup>30</sup> 這幾項對於小說的要求其實極大程度上是希望小說能輔佐史傳的不足，但從另一個角度來看，也指出了小說與史傳的密切關連。正是因為小說與史傳的密切不可分離的關係，而史傳傳統已明顯排除那些非個人因素，因而對於個人情感、意見有相當的壓抑。大致而言，在中國文人的作品中，主觀、私人範疇的事物只能在抒情詩歌中得到宣洩。<sup>31</sup> 根據吳百益，這種「非個人化」(impersonality)，對於個人聲音的壓抑 (suppression of personal voice)，不管是在傳統中國或是傳統西方，只要是史傳享有地位的文化中，大約都是一種普遍的敘事成規 (a universal narrative convention)。<sup>32</sup>

吳百益對於自傳研究的觀察，大致上也可應用到小說上。在現代之前的中國敘事傳統中，從漢代以降一直到清代，由於小說與史傳的特殊關連，同時也由於儒家道德價值體系的受到高度關注，小說家一般而言，對於人物的內在活動的關切，遠比不上對於社會、政治行為的倫理關係上的關切。比方說已故哈佛大學中國文學教授畢夏蒲 (John L. Bishop) 在一篇討論中國小說之侷限性的文章中即提出中國小說「在心理的分析上有其限制」(limitation of psychological analysis)。<sup>33</sup> 夏志清在《中國古典小說導論》中也有類似的觀察。<sup>34</sup> 陳平原在《中

<sup>29</sup> 陳世驤〈中國的抒情傳統〉，頁 1。另亦可參看呂正惠〈中國文學形式與抒情傳統〉《抒情傳統與政治現實》，頁 159-167。

<sup>30</sup> 紀昀《四庫全書總目提要》(台北：藝文印書館，1979)，頁 2733。另外劉苑如也曾由文類的角度討論雜傳體志怪與史傳的關係，請參看劉苑如〈雜傳體志怪與史傳的關係——從文類觀念所做的考察〉《中國文哲研究集刊》第八期(1996.3)：365-400。

<sup>31</sup> Pei-yi Wu, *The Confucian's Progress: Autobiographical Writings in Traditional China* (Princeton: Princeton University Press, 1990), p. 6.

<sup>32</sup> Wu, *The Confucian's Progress*, p. 8. 有關中國小說與史傳的關聯，可參看蒲安迪 (Andrew H. Plaks) 的 "A Critical Theory," in Andrew H. Plaks, ed. *Chinese Narratives: Critical and Theoretical Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1977), pp. 309-52.

<sup>33</sup> John L. Bishop, "Some Limitations of Chinese Fiction," in Bishop, ed. *Studies in Chinese Literature* (Cambridge: Harvard University Press, 1956), p. 246.

<sup>34</sup> C. T. Hsia, *The Classical Chinese Novel: A Critical Introduction* (New York: Columbia University



國小說敘述模式的轉變》中也提出，傳統敘事文中的重點在於故事情節的發展鋪陳，而少在人物的心理層面的發展或分析上。<sup>35</sup> 因此在中國傳統小說中對於人物的關切，很顯然是不著重在人之所以為人的「自我」(self)、「個人」(individual) 或是「主體」(subjectivity) 上，而更重在其與他人或團體或社會的「關係」(relationship) 或「網絡」(networking) 上。<sup>36</sup> 也因此，中國傳統小說中的人物往往較多類似福斯特 (E. M. Forster) 《小說面面觀》中所謂的「扁平人物」(flat character)，而鮮少如周英雄所說的，像西方小說一般常將重點放在「人如何『脫穎』而出，表現個性」的「圓形人物」(round character)，因為「西方小說最常見的主題，常常圍繞年輕人如何追尋自我的過程為主」。<sup>37</sup>

不僅在呈現小說中的人物個性時是如此，在作者寫作小說時其實也如此。早期的小說，由於小說的社會地位低鄙，「是以君子不為也」(《漢書藝文志》)。從最早可被視作小說的作品一直到明代的長篇小說 (full-length novel)，我們看到一個很有意思的現象，也就是中國小說的作者 (authorship) 通常是無法確知的。縱使有些作品有署名，但是這些作者的身世，性格等面向的訊息也往往付諸闕如，尤其是在白話小說的領域中。以《三國志演義》為例，幾百年來我們通常僅從古刊本中題有「晉平陽侯陳壽史傳，後學羅本貫中編次」等文字，來判定此書的作者是羅貫中。但是我們對於這位羅貫中的瞭解實在相當有限，比方說他到底姓甚麼名甚麼，籍貫何處，生卒年，生平行事，作品等，似乎到今天都無法定案。<sup>38</sup> 其實其他三部明代「四大奇書」的作者都有類似的問題。《水滸傳》作者是否為施耐庵？《西遊記》是否為吳承恩？而《金瓶梅》作者到底是誰？這些都是還沒有結論的問題，更不用提這些「作者」對於個人、人生、

---

Press, 1968), p. 22.

<sup>35</sup> 陳平原《中國小說敘述模式的轉變》(上海：上海人民出版社，1988)。

<sup>36</sup> 有關這方面的討論，在思想史、社會學等領域有極多嚴肅的討論可參看，如金耀基〈儒家學說中的個體與群體〉《中國社會與文化》(香港：牛津大學出版社，1992)，頁 1-16；瞿同祖《中國法律與中國社會》(香港：龍門書局，1967)；Tu Wei-ming (杜維明)，“Selfhood and Otherness in Confucian Thought,” in *Culture and Self: Asian and Western Perspective*, ed. Anthony J. Marsikka, et al (New York: Tavistock Pub, 1985); Cheng Te-kun (鄭德坤), *The World of the Chinese—Struggle for Human Unity* (Hong Kong: The Chinese university of Hong Kong Press, 1980); Wilfram Eberhard, *Moral and Social Values of the Chinese: Collected Essays* (Taipei: Cheng-wen Publishing Company, 1971); Arthur Wright, “Values, Roles, and Personalities,” *Confucian Personalities*, ed. Arthur Wright and Denis Twitchett (Stanford: Stanford University Press, 1962).

<sup>37</sup> 周英雄〈中國現當代自我意識初探〉《文學與閱讀之間》(台北：允晨文化，1994)，頁 72。西方敘事傳統中，由最早荷馬史詩《奧得賽》中奧德修斯 (Odysseus) 之子 Telemachus 尋父的過程，即衍生出「流浪」及「追尋」主題 (themes of wandering and quest) 及啓蒙故事 (story of initiation) 的原型。有關「扁平人物」請參看福斯特 (E. M. Forster) (李文彬譯)《小說面面觀》(台北：志文出版社，1973)。有關中國小說中人物的典型性(stereotype)，請參看 Robert Ruhlman, “Traditional Heroes in Chinese Popular Fiction,” in *The Confucian Persuasion*, ed. Arthur Wright (Stanford: Stanford University Press, 1960), pp. 141-176.

<sup>38</sup> 我們對於羅貫中的瞭解有下列幾個來源：(1) 元末明初賈仲明，《續錄鬼簿》；(2) 明郎瑛《七修類稿》；(3) 明高儒《百川書志》；(4) 明田汝成《西湖遊覽志遺》；(5) 明天都外臣《水滸傳敘》；(6) 明王圻《續文獻通考》及《稗史匯編》；(7) 明胡應麟《少室山房筆叢》；(8) 清周亮工《書影》。這些書中的幾段話或文字即成為我們來判斷羅貫中為作者的根據！有關羅貫中及《三國演義》，可參看陳其欣編《名家解讀〈三國演義〉》(濟南：山東人民出版社，1998) 頁 3-111 中魯迅、胡適、鄭振鐸等文章。

社會、整個世界的觀感了。也就是說，在中國傳統小說中作者的「主觀意識」在「史傳」的重重束縛，傳統以來於小說作者的鄙夷下，以及社會道德的箝制，使得作者不僅不敢而且不願揭露自己的身份，更別提在小說中正面表露一己個人的思想、情感、世界觀及價值觀了。

不過普實克的研究也針對此一現象提出他的觀察，認為已逐漸有「強烈的主觀及個人痕跡洋溢在清代的小說中」。<sup>39</sup> 以《紅樓夢》為例，我們在第一回中已然獲知，此書是作者發抒一己對於生命中曾經經歷過的一段時光的反思（或贖罪）：

今風塵碌碌，一事無成，忽念及當日所有之女子，一一細考較去，覺其行止見識，皆出於我之上。何我堂堂鬚眉，誠不若彼裙釵哉？實愧則有餘，悔又無益之大無可如何之日也！當此，則自欲將以往所賴天恩祖德，錦衣紈之時，飫甘饜肥之日，背父兄教育之恩，負師友規誨之德，以至今日一技無成、半生潦倒之罪，編述一集，以告天下人：我之罪故不免，然閨閣中本自歷歷有人，萬不可因我之不肖，自護己短，一併使其泯滅也。雖今日之茅椽蓬牖，瓦灶繩床，其晨夕風露，階柳亭花，亦未有妨我之襟懷筆墨者。雖我未學，下筆無文，又何妨用假語村言，敷演出一段故事來，亦可使閨閣昭傳，復可悅世之目，破人愁悶，不亦宜乎？<sup>40</sup>

因此作者以「滿紙荒唐言，一把辛酸淚，都云作者癡，誰解其中味」來表心意。雖然我們原本不知作者乃曹雪芹，於雪芹一生身世行誼亦一無所知，但是我們已然察覺到一種強有力的作者主觀成分在其中。由於在《紅樓夢》中這種作者與作品之間密切的關係的表露，加上脂硯齋等人的評語，於是作者個人的色彩就逐漸明晰地浮現出來。這部小說不是一部「風月小說」，也不是娛樂消遣之書，而是作者用來表達其個人及其圈內人最親密、最深摯的經驗及感情的作品。普實克認為以整部小說而言，作者與其圈內人形成一個有機體。雖然《紅樓》並非純然的「自傳體小說」，但是小說中個別的人物係作者以其圈內人為模子，將他/她們或是以擬人化 (personification)，或是以重製 (doubles)、再現 (representation) 的方式在小說中表達出來。這種作者主觀意識在小說中的呈顯，在脂硯齋的評語中尤其可以明顯看出。脂評雖短，不能構成論述來充分闡明作者的全盤意圖，但已足夠顯示《紅樓》不僅如先前的明代小說僅僅是「小說」，甚且更是「一部用來表達作者及其圈內親友最親密的經驗及內在情感的作品。」<sup>41</sup>

普實克認為不僅在《紅樓》中有此傾向，事實上如夏敬渠 (c. 1750) 的《野叟曝言》、李汝珍 (1763-1830) 的《鏡花緣》，甚至到了晚清，在劉鶚的《老

<sup>39</sup> Prusek, *The Lyrical and the Epic*, p. 11.

<sup>40</sup> 曹雪芹著、其庸等校注《紅樓夢校注》(台北：里仁書局，1984)，頁1。

<sup>41</sup> Prusek, *The Lyrical and the Epic*, pp. 11-12.

殘遊記》、吳沃堯的《二十年目睹之怪現狀》、李伯元的《官場現形記》中都有此種將作者主觀思想或感情寫入小說中的傾向。普實克雖然在此沒有進一步詳細論證，但是我們確實在《野叟曝言》及《鏡花緣》二書中看到普實克塑指出的這些特點。<sup>42</sup> 我們知道這兩本小說與《紅樓》一樣都有作者主觀層面的表達，但是後者重的是一種情感及經驗的傳達，而前者二書則大致上是作者在現實生活上一些無法實現的理想、職志，借小說以作更具體的發抒。比方說李豐楙先生在其《鏡花緣》的研究中引孫吉昌為《鏡花緣》所做的〈題詞〉，來說明李汝珍因窮愁而借小說抒懷、炫學的情形：

而乃不得意，形骸將就衰。耕無負郭田，老大仍驅飢。可憐十數載，筆硯空相隨。頻年甘兀兀，終日惟孳孳。心血用幾竭，此身忘困疲。聊以耗壯心，休言作者痴。窮愁始著書，其志良足悲。<sup>43</sup>

因此，「在不得意的窮愁情境下」，李汝珍「孳孳於創作一項名山事業」，將自己對於儒家經典、音韻、琴棋書畫、卜算、醫方、草木以及遊歷海域的見聞，皆具現在作品中。<sup>44</sup> 正如普實克所說的，這是

作者視其小說為真實生活中未能功成名立的一種補償，以小說為工具來滿足他們對於聲名及不朽的追求。在小說中他們將其學問、知識、他們在人生中的企求、他們的夢想及思索過的種種，傾注於其中。我們看到的是一種新的，個人色彩的文學觀，以及對於文學類型及文學傳統的一番全盤重估。<sup>45</sup>

<sup>42</sup> 有關《野叟曝言》中的「文人氣質」、「才學」部分請參看 Martin W. Huang, [黃衛總], *Literati and Self-Representation: Autobiographical Sensibility in the Eighteenth-Century Chinese Novel* (Stanford: Stanford UP, 1995), 頁 109-142 中的討論。

<sup>43</sup> 李豐楙〈罪罰與解救：《鏡花緣》的謫仙結構研究〉《中國文哲研究集刊》第七期（1995.9）：107-156。在本論文頁 110-113 中李先生討論了李汝珍的身世、其才學、其遊歷，以及李汝珍如何在小說中「炫學」，在鬱鬱不得志的情況下發抒其「才學」。

<sup>44</sup> 同上注，頁 111。

<sup>45</sup> Prusek, *The Lyrical and the Epic*, p. 12: "the authors looked upon their novels as a kind of compensation for their lack of success in life, as a means of satisfying their longing for fame and immortality. Into them they put all their learning, all their knowledge, all they wanted to achieve, all they had dreamed and meditated upon. What we see then is a quite new, individualistic conception of literature and, at the same time, a complete re-evaluation of literary genres and traditions." 這些小說家通常都被稱為「文人小說家」，意思說其作為「文人」的身份 (identity) 及小說中所呈現的質性 (characteristics) 與先前作者不明 (anonymity) 的小說是不一樣的。於「文人小說」的討論可參看 C. T. Hsia, "The Scholar-Novelist and Chinese Culture: A Reappraisal of *Ching-hua yuan*," in *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*, ed. Andrew Plaks (Princeton: Princeton University Press, 1977), pp. 266-305 及 Martin W. Huang [黃衛總], *Literati and Self-Representation*。夏志清提出「文人小說家指的是一群文人，他們不僅利用長篇敘述體的故事形式來敘述故事，同時也以之滿足他們智性上及文學上自我表現的需求。」(p. 269) 黃衛總的著作則討論了《儒林外史》、《紅樓夢》、及《野叟曝言》等三部所謂「文人小說」及作者個人自我作為「文人」身份如何在小說中呈現，可參看。

爲了更進一步證明此種「主觀主義」的出現，普實克以蒲松齡（1640-1715）《聊齋誌異》爲例，說明其實這些主觀主義的傾向在蒲松齡的作品中已見端倪，可說是預示了後來的發展。蒲松齡不管在短篇小說、社會小說、民謠、俗曲等方面都有相當突出的表現。但是我們知道蒲松齡出身於沒落的書香家庭，從小熱心於科舉功名，然終不得志。<sup>46</sup> 個人個性的正直、不阿權貴，加上科場的不得意、家境的清貧、一年幕僚生活的體會等等，都讓他能以另種眼光來看視個人及社會。<sup>47</sup> 根據普實克，蒲松齡的《聊齋誌異·自誌》充滿了極端明顯的個人強烈主觀、抒情的意涵在其中。

每搔頭自念：勿亦面壁人果是吾前身耶？蓋有漏根因，未結人天之果；而隨風蕩墜，竟成藩溷之花。茫茫六道，何可謂無其裡哉！獨是子夜熒熒，燈昏欲蕊；蕭齋瑟瑟，案冷疑冰。集腋為裘，妄續幽冥之錄；浮白載筆，僅成孤憤之書。寄託如此，亦足悲矣。嗟乎！驚霜寒雀，抱樹無溫；弔月秋蟲，偎欄自熱。知我者，其在青林黑塞間乎！<sup>48</sup>

普實克接著提出蒲松齡的〈自誌〉所呈現的是對於藝術品的新看法，極爲「現代」：

藝術品不是閒暇或是心情愉快時，為了娛悅朋友而產生的——這是早期作者出書的目的。藝術品應該是作者內在情感的具現，不僅表達愛、也表現作者的苦，甚或是恨。（此類）藝術品需要極大的勇氣和一種前所未有的自信，要能意識到個人人格價值的意涵，因為在封建社會中作者要能公開的呈述其理念，其情感和觀點乃是藝術中最重要因素。<sup>49</sup>

普實克所提出的理念，的確可以幫助我們思考一些中國小說發展史上的一些重要議題。

---

<sup>46</sup> （蒲松齡）「慘澹經營，冀搏一第，而終困於場屋。至五十餘尚希進取」，後因劉氏勸慰，才不再赴試，「而甄匄一世之意，始託於著述焉。」見蒲長子蒲箬撰〈柳泉公行狀〉，轉引自吳志達《中國文言小說史》（濟南：齊魯書社，1994），頁 727。另蒲松齡之孫蒲立德在《聊齋誌異·跋》中也提到蒲「幼有軼才，學識淵穎；而簡潛落穆，超然遠俗。雖名宿宗公，樂交傾賞。然數奇，終身不遇，以窮書生授學子業，潦倒於荒山僻隘之鄉……」見黃霖、韓同文編《中國歷代小說論著選》（南昌：江西人民出版社，1990），頁 415。

<sup>47</sup> 有關蒲松齡，可參看吳志達《中國文言小說史》，頁 725-764。另可參看 Judith T. Zeitlin, *Historian of the Strange: Pu Songling and the Chinese Classical Tale* (Stanford: Stanford University Press, 1993). 較爲詳盡的傳記資料可參看袁世碩、徐仲偉《蒲松齡評傳》（南京：南京大學出版社，2000）。

<sup>48</sup> 蒲松齡著，任篤行輯校，《聊齋誌異》（全校會註集評本）（濟南：齊魯書社，2000），上卷，頁 29-30。

<sup>49</sup> Prusek, *The Lyric and the Epic*, p. 14.

除了普實克的觀點外，黃衛總在他研究十八世紀「文人小說」的專著中也指出，<sup>50</sup> 其實由十五世紀開始，較具通俗意味的小說已經因為文人的參與而逐漸質變，到了十六世紀，如明代「四大奇書」所展現的，文人將各式各樣敘述的技巧及策略帶入小說中，相當大幅度的提升小說的質素，從此可以說進入「小說文人化」的過程。<sup>51</sup> 根據陳大康在《明代小說史》中的討論，我們知道從嘉靖年間之後，歷經萬曆、天啓、崇禎等朝，通俗小說的創作日益繁盛，小說的地位已在持續上升之中，傳播面日益擴大，而這與文人階級態度的轉變及參與有相當之關連。

文人首先是開始認可與參與文言小說的創作，繼而又讚賞通俗小說如《三國演義》、《金瓶梅》等名作，最後則是乾脆自己動手創作通俗小說。一些士人還在理論上對這一文學體裁進行探討，既為小說正名，同時也總結了近一個世紀以來的創作經驗。在正德、嘉靖朝時，肯定小說的只有極少數的士人，而到了天啟、崇禎朝時，鄙夷小說者雖不乏其人，但他們對於小說普遍流傳的局面也只能無可奈何地接受現實，在士人中，對小說表示肯定與讚賞已是較普遍的輿論。<sup>52</sup>

雖然如此，如我們上面所說的，四大奇書的作者仍然隱晦不明，甚至隱名埋姓；要到十七世紀如張竹坡等人方才正面肯定小說撰寫及評論的「合法性」。<sup>53</sup> 由李贄將小說與中國正統文學並提而論起，金聖嘆及張竹坡不僅視小說為嚴肅文學，而且加以評點，金甚至將小說列為「六才子書」，將小說地位大大提升，小說逐漸進入文學的殿堂，正式進入到文人的生活思想領域，和詩歌一樣成爲生活中的一部分。於是作者的個人自我就開始進入小說，找到發抒的管道，在某個層次上，也成爲作者建構自我的場域。對於有些文人，小說已然可以是自我心路歷程的展現了，如在《雪月梅》的序中（1775），陳朗（鏡湖逸叟）即已提到寫作小說是一種「立言」，將寫小說與傳統「立德立功立言」三不朽中的「立言」等同了。李百川（1719?-1771?）在《綠野仙蹤》作者自序中，清楚地將個人身世及創作的動機、寫作過程表達於其中，比蒲松齡更明白地將個人要素表白在序中，也許可視作是中國第一位小說作者的真正「自序」。<sup>54</sup> 我們由普實克、黃衛總及陳大康的論述大致上可以看到小說地位的變化、提升，而

<sup>50</sup> 以下一段大致遵循 Martin W. Huang [黃衛總], *Literati and Self-Representation* 的討論，參見頁 15-26。

<sup>51</sup> 可參見 Andrew Plaks, *The Four Masterworks of the Ming Novel* (Princeton: Princeton University Press, 1987) 的討論。

<sup>52</sup> 陳大康《明代小說史》（上海：上海文藝出版社，2000），頁 537。並請參看同書第 15 章〈文人的參與與小說理論的總結〉，頁 531-590。

<sup>53</sup> Robert Hegel, *Novel in Seventeenth-Century China* (New York: Columbia University Press, 1981), pp. 228-29.

<sup>54</sup> 《綠野仙蹤》作者自序詳見黃霖、韓同文編《中國歷代小說論著選》（南昌：江西人民出版社，1990），頁 463-464。

且更清楚感受到一種文人日益強烈的參與到小說中，以及在此參與的過程中帶入到小說中的那股日益強大的個人、主觀的成分。<sup>55</sup>

大致而言，中國傳統小說如前所述地，從最早起源處即與「史傳」形成一種密切不可分離的關係。<sup>56</sup> 由於這種關係，早期的中國小說往往呈現出的是一種「徵實」的傾向，縱使在「志怪」、「傳奇」時，往往仍要以一種時空的座標來試圖說服讀者，其所記錄、傳述之人、事、地、物均實有，均可考繹徵實的（在這兒唐傳奇中的〈補江總白猿傳〉可作為例）。這在某一層次上解釋了為甚麼中國傳統小說，尤其是白話小說，常常要花費一番功夫來交代故事及人物的背景。<sup>57</sup> 但是隨著時間的推演，人們思想的日益豐富複雜，以及文人對於小說看法的遞演，我們也看到了敘述文類的日益走進個人、主觀、內在的世界。伊安·瓦特 (Ian Watt) 在其研究西方小說興起的著作中，描述了英國小說由笛福 (Daniel Defoe, 1660?-1731) 的《魯賓遜漂流記》(*Robinson Crusoe*, 1719) 到李查遜 (Samuel Richardson, 1689-1761) 的《潘美拉》(*Pamela*, 1740) 的發展，是一種由外在逐漸進入到人物的內在、心靈、個人生命的描繪的重要轉機。這種轉變意味著西方自希臘以降的寫實模擬傳統 (classical mimesis) 逐漸失掉其整體籠罩掌控的勢力，而一種較具現代意味的「主觀主義」逐漸成形的過程。<sup>58</sup> 由瓦特的經典著作我們看到西方小說、文學的一種「個人化」、「主觀化」，也是一種「內轉向」(inward turn) 的趨勢。<sup>59</sup> 無獨有偶地，如我們上面所描述地，在中國敘事傳統中我們也看到了類似的趨勢，而這個趨勢由明末清初持續地發

---

<sup>55</sup> Roddy 在其《文人自我身份認同與其在中國近代小說中的呈現》之專論中，認為在《儒林外史》中吳敬梓將文人的自我身份認同解構掉，但是在夏敬渠的《野叟曝言》我們可以看到文人的自我身份認同在小說中得以重新建構起來，氏說可參照。見 Stephen J. Roddy, *Literati Identity and Its Fictional Representations in Late Imperial China* (Stanford: Stanford University Press, 1998)。有關「自我」在中國文學中的呈現，可參看 Robert E. Hegel, Richard C. Hessney (eds.), *Expressions of Self in Chinese Literature* (New York: Columbia University Press, 1985)，尤其其中 Patrick Hanan, "The Fiction of Moral Duty: The Vernacular Story in the 1640s," Richard Hessney, "Beyond Beauty and Talent: The Moral and Chivalric Self in the *Fortunate Union*," Marsha Wagner, "Maids and Servants in *Dream of the Red Chamber*: Individuality and the Social Order" 等幾篇與明清小說中「自我」觀念較有關聯之論文。

<sup>56</sup> 除了上面提到蒲安迪、吳百益的著作外，余國藩有篇重要的論文〈歷史、虛構與中國敘事文學之閱讀〉收於余國藩 (李爽學譯)《余國藩西遊記論集》附錄 1 (台北：聯經，1989)，頁 221-255，請參看。

<sup>57</sup> 韓南 (Patrick Hanan) 在討論中國早期小說文言及白話小說之區分時，曾提出「白話小說充斥所謂『佐證的細節』(testifying detail)，所有人物都是有姓有名，而文言小說中的人物有時卻是有姓無名，有時甚至無名無姓。白話中對人物常有詳盡的形容，包括他們所處的地點、時間，以及社會背景。更重要的是，每人的言語都儘可能代表其個性，而在中國文言文中則甚難如此。」見韓南著 (張保民、吳兆芳譯)〈早期的中國短篇小說〉收於王秋桂編《韓南中國古典小說論集》(台北：聯經出版，1979)，頁 10。原文 "The Early Chinese Short Story: A Critical Theory in Outline," 刊於 *Harvard Journal of Asiatic Studies* (HJAS) 27 (1967)。在此韓南試圖由所謂的「形式寫實」(formal realism) 觀念來討論中國的白話小說，不過韓南的論述並不抵觸或違反我們所說的小說與「史傳」之間的密切關係，事實上他所謂的「佐證的細節」在文言小說中 (尤其是唐傳奇) 也處處可見。

<sup>58</sup> Ian Watt, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding* (Berkeley: University of California Press, 1957)。

<sup>59</sup> 見 Erich Kahler, *The Inward Turn of the Novel* (Princeton: Princeton University Press, 1973)。

展下去，到了晚清的《老殘遊記》中有更清楚的脈絡出現。

### 三、劉鶚《老殘遊記》中的「個人/主觀/抒情主義」

將中國敘事傳統中的「個人化」「主觀化」、「抒情化」作了簡單的交代後，我們可以來考察劉鶚的《老殘遊記》一書，並試圖為其在中國小說史的發展作一評估。如以上面所描述的「主觀個人」傳統重視的「作者自我」、「主觀」、及「抒情」面來考察劉鶚及其《老殘遊記》，我們不得不承認普實克的觀察有其敏銳之處。我們先來看看劉鶚本人及其在作品中所表現的「自我」。首先，根據《老殘遊記·自敘》，劉鶚是位充滿情感，關心國是的讀書人：

有種教之感情，其感情愈深者，其哭泣愈痛，此鴻都百鍊生所以有老殘遊記之作也。

吾人生今之世，有身世之感情，有家國之感情，有社會之感情，棋局已殘，吾人將老，欲不哭泣也得乎？吾知海內千芳，人間萬豔，必有與吾同哭同悲者焉！<sup>60</sup>

與蒲松齡極為相似地，劉鶚在〈自敘〉中表白了他一己「身世、家國、社會、種教」的強烈情感。他也提到了自己的哭泣屬於和屈原、莊子、司馬遷、杜甫、李後主、王實甫、八大山人和曹雪芹等人相同的「有力類」的哭泣，也就是不以兒女私人情感及生物需求的不足而哭泣。蒲的「孤憤」是因個人身世的不得意而發，劉的強烈情感則是因家國鉅變而起，兩者雖層次不一，而抒發個人情感則同。

我們知道劉鶚身處晚清時代，歷經了李鴻章所謂的「中國三千年來未有之變局」，在年輕時劉鶚即有以家國為己任的使命感。<sup>61</sup> 根據劉氏子大紳，劉鶚「少年時，負奇氣，性豪放，不規規於小節。…蒿目時艱，隱然有天下已任意。故所在輒交其才俊，各治一家言。」<sup>62</sup> 羅振玉在《五十日夢痕錄》中的〈劉鐵雲傳〉提到劉鶚年輕時不拘小節，以「經世」為職志，不汲汲於宦途：「君…精疇人術，尤長於治河。顧放曠不守繩墨，而不廢讀書。…是時君所交皆井里少年，君亦薄世所謂規行矩步者，不與近。已乃大悔，閉戶斂跡者歲餘。」<sup>63</sup> 劉鶚曾在家庭壓力下參與科考，不上第，回到家鄉淮安，潛心研究學問，尤以經

<sup>60</sup> 筆者使用之版本為劉鶚，《老殘遊記》（台北：聯經出版事業，1976），頁2。

<sup>61</sup> 以下有關劉鶚生平及行宜，筆者在一篇即將刊出的文章〈徘徊於傳統與現代之間——晚清文人劉鶚的一個思想史個案考察〉有詳細的討論。此文將刊於《國立編譯館館刊》。此節中有些理念、論述及文字與該文略有重複。

<sup>62</sup> 劉大紳，〈關於老殘遊記〉《遊記》，頁314。

<sup>63</sup> 胡適亞東版《老殘遊記·序》，收於魏紹昌，《老殘遊記資料》，（北京：中華書局，1962），頁188。以下簡稱《資料》。

世之學與家學（治河、歷算、音律等）為重。<sup>64</sup>

劉鶚於二十歲科考落第，同年邂逅了周谷的弟子李光炘，後來成為李的弟子，受到了太谷學說的薰陶。太谷學派大致以儒典《易經》為依歸，援引老佛解儒典，但在本質上仍強調格治誠正，修養個人道德，更強調推己及人，發揮「人飢己飢人溺己溺」的「民胞物與」精神，這是劉鶚養民思想的來源，也是劉鶚一生中幾件大事，如河工、建鐵道、辦實業、設書局、太倉粟賑災等背後的支持推動力量，當然更是劉鶚一生不得意、遭忌、被中傷，甚至入罪，最後死於新疆的原因。

劉鶚一生最得意的事業大概就是治理黃河了。有關治理黃河與《老殘遊記》之關係，下文有進一步討論。我們這兒可以提的是，當劉鶚治河有成，廣受主事大臣重視，巡撫福潤曾上疏舉薦劉鶚至總理衙門應試，第一次因不合例被飭回，劉鶚當時曾賦詩對仕途不順表達失望之意：「魄落魄消酒一卮，凍軀圍火得溫遲，人如敗葉渾無屬，骨似勞薪不可支。紅燭無光貪化淚，黃河傳響已流澌，那堪歲歲荒城道，風雪千山夢醒時！」<sup>65</sup> 後來福潤二次上疏，劉鶚終能赴京考試，獲知府銜。

不過在得到知府銜後，劉鶚即將注意力轉移到興建鐵道上，建議興建蘆漢道。羅振玉在〈劉鐵雲傳〉中寫道：

君於是慨然欲有所樹立，留都門者二年，謂扶衰振敝當從興建鐵路始，路成則實業可興，實業興而國富，國富然後庶政可得而理也。上疏請築津鎮鐵路，當道頗為所動。<sup>66</sup>

對於建鐵道劉鶚相當期盼，甚至事前曾打算賄賂翁同龢，不過未得遂。<sup>67</sup> 在實際運作上，由於政治及金錢利益的衝突，劉鶚被排擠出蘆漢道的興建計畫外。他另外提議興建的津鎮道，也同樣因為地方勢力的衝突而告失敗。<sup>68</sup> 劉鶚有關詞很能描述其心情：

嘆人生終歲苦塵勞，何以悅吾生？趁朱顏猶在，黃金未盡，風月陶情。長得紅偎翠倚，身世嘆升沈，莫把佳期誤，今夜銷魂。門外雪深盈尺，正錦衾人暖，寶帳香溫。戀昨宵夢好，相報不

<sup>64</sup> 參看蔣瑞雪〈劉鶚年譜〉收於《資料》，頁 141。亦參看《劉鶚小傳》，頁 196。

<sup>65</sup> 此詩前有識語：「壬辰咨送總理衙門考試，不合例，未試而歸，臘月宿齊河城外。」《劉鶚及老殘遊記資料·鐵雲詩存》，頁 55-56。

<sup>66</sup> 見《資料》，頁 190。根據《小傳》，羅振玉這裡所道與事實有誤，津鎮道要到 1896 年才有建築的計畫，遠比蘆漢道晚多了。事實上興建蘆漢道的建議是在 1889 年由張之洞提出的，但是由於經費與預算，遂不克實施。劉鶚在 1895 年向上海的銀行和商業界集募資金欲興建之。見《小傳》，頁 17-18。

<sup>67</sup> 見孔祥吉〈劉鶚史料之新發現〉《晚清佚聞叢考——以戊戌變法為中心》（成都：巴蜀書社，1998），頁 180。

<sup>68</sup> 據劉德隆他們簡要的敘述，我們知道劉鶚係因包括王文韶、盛宣懷等人在內的利益團體的阻撓，不願劉與他們分羹，所以將劉排擠出蘆漢道的興建計畫。見《小傳》，頁 16-23。



容醒。看天際瓊飛玉舞，擁貂裘，推枕倚雲屏。梳妝罷，郎歌白雪，妾和陽春。<sup>69</sup>

長志不得舒展，情緒低落，縱情聲色以求慰藉的主題與劉鶚的心情是相吻合的，這樣的作品在劉鶚整個的作品中是很少見的，也可看出劉鶚的一番熱忱，及懊惱無奈之情。在實際生活中，事業上的挫折，對於時人官吏的不解其用心、勾心鬥角，再加上中日甲午之戰的衝擊，讓劉鶚內心更加感慨萬千。他在這段時間寫於北京的〈春郊即目二首〉詩（1896）很可以表達其心情：

郊遊驟見海棠花，亞字闌干一樹斜。蝴蝶忽然飛屋角，羈臣何以在天涯？千枝翡翠籠朝霧，萬朵胭脂艷早霞。寄語春光休爛漫，江南蕩子已思家。

可憐春色滿皇州，季子當年上園遊。青鳥不傳丹鳳詔，黃金空敵黑貂裘！垂楊跪地聞嘶馬，芳草連天獨上樓，寂寞江山何處是，停雲流水兩悠悠！<sup>70</sup>

理想不得開展，國事日漸凋弊，讓劉鶚的心情鬱抑不已。不過劉鶚並未就此意氣消沈，他將注意力轉到商場、實業界上去了。

在幾次興建鐵路的挫折後，劉鶚轉向實業界，離宦途愈行愈遠了。1897年他在一家英國商行（英商福公司）擔任經理職位，從事於山西煤礦開採的工作。因採礦事劉鶚首度遭人彈劾，被清政府革職，也從此被視作「漢奸」。一八九六年山西巡撫胡聘之請設商務局，由於資金的缺乏，他們向英商福公司借款一千萬兩白銀，劉鶚即是中間人。劉鶚與福公司有密切來往關係主要是因其負責人之一的義大利人康門斗多·恩其羅·羅沙第原為招商局總辦馬建忠的副手，而馬建忠又是劉鶚生平知己。<sup>71</sup> 開礦事業背後當然有劉鶚歷經挫折後的心路歷程及其一貫的養民思想在其中。他曾向朋友提及自己這時的想法及抱負：

蒿目時艱，當世之事，百無一可為。近欲以開晉鐵〔引按：應為「煤」〕謀於晉撫，俾請於廷。晉鐵〔煤〕開則民得養，而國可富也。國無素蓄，不如任歐人開之，我巖定其制，令三十年而全礦路

<sup>69</sup> 《鐵雲詩存·八聲甘州》，見《劉鶚及老殘遊記資料》，頁 61。雖然這闕詞無法很確切地繫在此年，劉鶚在詞中的挫折感與集中其他詩詞作品相比的話是顯明可見的。

<sup>70</sup> 見《劉鶚及老殘遊記資料》，頁 44。梁啟超後在上海與劉鶚、汪康年、宋伯魯、毛慶蕃、黃葆年、羅振玉等人的集會中亦吟詩相和：「自古文明第一州，臥獅常在睡鄉遊。狂瀾不砥中流柱，舉國將成破碎裘！燕雀同居危塊壘，蟻螭空畫舊牆樓。漏卮真似西風岸，百孔千瘡無底愁。」見《資料》，頁 155。

<sup>71</sup> 劉鶚在 1901 年（光緒二十七年）4 月 14 日日記中有一條：「予生平知己，姚松雲第一，馬眉叔〔建忠字〕第二。」引見《小傳》，頁 25。

歸我。如是，則彼之利在一時，而我之利在百世矣。<sup>72</sup>

劉鶚的想法在當時受到很多人的攻擊，被認為是「賣國」，不過他對開礦的認識相當開通，亦有前瞻性：

工人所得之資不能無用也，又將耗於衣食。食者仰給於庖人，衣則仰給於縫工。庖人不能自藝蔬穀，又轉仰給於農圃；縫工不能自織布帛也，又仰給於織人。如是輾轉相資，山西由此分利者不下十餘萬人矣。我國今日之患，在民失其養一事。而得養者十餘萬人，善政有過於此者乎？況有礦必有運礦之路，年豐穀可以出；歲飢穀可以入，隱相酌劑，利益農民者，更不知凡幾。我國出口貨值，每不敵進口貨之多，病在運路之不通。運路既通，土產之銷暢可旺，工藝之進步可速，倘能風氣大開，民富國強屈指可計也。而開礦實為之基矣。

劉鶚不只是言其利，同時也防其蔽，他接著說：

古人云慢藏誨盜。今我山西沒鐵之富甲天下，西人嘖嘖稱之久矣。必欲閉關自守，將來無知愚民燒一處教堂，殺三五名教士，釁端一開，全省礦路隨和約去矣。其中有絕大之關鍵存焉，則主權是也。兵力所得者，主權在彼；商利所得者，主權在我，萬國之公約例也。然有一國商力所到之處，則別國兵力及不能到。今日亟亟欲引商權入內者，正恐他日有不幸而為兵權所迫之事，必早杜其西漸之萌，為忠君愛國者當今之急務矣。<sup>73</sup>

劉鶚的想法有「民富國強」、「以夷治夷」，也有所謂「商戰」的味道在其中。<sup>74</sup>因為一貫秉持的養民思想，以及報效國家之職志似乎唾手可得，劉鶚興奮不已，三次前往太原，而且在幾首詩中表達了溢於言表的心境：

山勢西來太崦嵫，汾河南下日悠悠。摩天黃鵠毛難滿，遍地哀鴻淚不收。眼底關河秦社稷，胸中文字魯春秋。尼山渺矣龍川去，獨立滄茫歲月道。（登太原西域）

南天門外白雲低，攬轡東行踏紫霓。一路弦歌歸日下，百年經濟

<sup>72</sup> 羅振玉《五十日夢痕錄·劉鐵雲傳》，引見《小傳》，頁 25-26。

<sup>73</sup> 《小傳》引自《劉鶚及老殘遊記資料》，見《小傳》，頁 26-27。

<sup>74</sup> 有關晚清的「商戰」，請參看李陳順妍〈晚清的重商主義〉收於張灝等著《近代中國思想人物論——晚清思想》（台北：時報出版，1980），頁 331-351。亦見王爾敏〈商戰觀念與重商思想〉，《中央研究院近代史集刊》5（1967,6）：1-91。

起關西。燕姬趙女雙蟬鬢，明月清風四馬蹄。不向杞天空墮淚，  
男兒義氣古今齊。(太原返京道中宿明月店)<sup>75</sup>

然而，和興建鐵道如出一轍，地方利益團體權利之爭奪又將劉鶚的熱火澆熄了。一方面是英商福公司的洋人經理對於在山西所得之利益感到不足；另一方面則是參與山西開礦的官員，在情緒上反對讓洋人在中國土地上開礦，也擔心所得的開礦利益會落到洋人及中人劉鶚手中，於是上書向朝廷彈劾劉鶚。在總理衙門調查後，光緒皇帝諭令「均著撤退，毋令與聞該省商務」。<sup>76</sup> 劉鶚的山西開礦又是功虧一簣。不過，相當反諷的是，山西省最後的開礦結果卻證明了劉鶚不僅是對的，而且還相當的有遠見：山西礦務局後來還是與外人合作，與當初劉鶚所策劃的方案大致相符，但是卻未能堅持對外商加以限制。<sup>77</sup> 雖然山西開礦不順利，劉鶚後來還是參與了福公司在河南、浙江的開礦事宜。這些作為後來還是因受到許多鄉紳、地方官吏和愛國的年輕學子的反對而失敗了，理由大致上還是指責劉鶚「賣國」、賺佣金等罪名。<sup>78</sup>

不過我們應該留意的不在其是否為漢奸，而是劉鶚如何將他自己的想法和國家的實際現況結合起來，如此我們可以了解像劉鶚這樣身處轉折期的知識分子如何對其周遭環境做出反應。在一封公開的啓事中，劉鶚對於自己被指為「賣國」一事有所辯護，同時他也試圖對中國目前的處境及因應之道，提出自己的理念：

僕自甲午以後，痛中國之衰弱，慮列強之瓜分，未可聽其自然。思亟求防禦之方，非種種改良不可。欲求改良必先開風氣，欲開風氣必先通鐵路，欲通鐵路必先籌養路之費，捨農工商礦更有何賴？而農工商三者之利其興也，必在風氣大開之後。緩不濟急，只有開礦一事見效易而收效速，為當務之首矣。然二十年開礦者不下三、四十處，率皆半途而廢。蓋以華人非所專長，故易敗也。又思凡外國商力所到之地，即為各國兵力所不到之處，則莫若用洋商之款，以興路礦，且前可以御各強兵力之侵逐，漸可以開通風氣，鼓舞農工。卒之數十年期滿，路礦仍為我有，計之至善者也，故毅然決然為之。一國非之，天下非之，所不願也。其中有利無害情形，前上山西撫帥稟稿言之甚詳，附呈請鑒。<sup>79</sup>

劉鶚接著指責攻擊他的人不識時勢，無法明瞭兵戰與商戰之區別。劉鶚認為

<sup>75</sup> 《劉鶚及老殘遊記資料·鐵雲詩鈔》，頁 46。

<sup>76</sup> 《小傳》，頁 28。

<sup>77</sup> 山西礦務局《礦案之禍始》檔案記載：「據前輩傳聞，謂當時合同原稿，尙定開辦期限…會中裕進京…倉卒署名，是時合同原稿已變本加厲，無開辦期限矣！」見《小傳》，頁 28-29。亦參見蔣瑞雪〈年譜〉(《資料》，頁。157-162)。

<sup>78</sup> 請參看《小傳》，頁 30-31。

<sup>79</sup> 〈礦事啓〉，見《劉鶚及老殘遊記資料》，頁 132。

中國有豐富的資源，若能善加保護利用，使免於列強勢力的侵奪、壓榨，就可以成為救中國的要素。雖然如此，中國目前卻未能具備有先進的科技來開發之，所以最好的途徑即是利用列強的力量來協助我們開發，同時並加以箝制，主權歸我而出力由他。如此「人各有學，學各有宗旨，僕之宗旨在廣引商力以御兵力，俾我得休息數十年以極力整頓工農商務，庶幾自強之勢可成，而國本可立。」<sup>80</sup>

劉鶚的用心在當時大致上不為大多數人所了解、認同。其實在他內心中也充滿了「不為世所知」的感嘆。他在 1897 年有闕詞描寫至山西的路途及感受，頗能看出劉鶚當時的心境。

### 丁酉七月由燕赴晉，風塵竟日，苦不勝言，每夕必以弦歌解之

燕姬趙女顏如玉，鶯喉燕舌歌新曲。挾瑟上高堂，娥娥紅粉妝。  
倚窗嬌不語，漫道郎辛苦。弦撥兩三聲，問郎聽不聽？

客心正自悲寥廓，那堪更聽蓮花落！同是走天涯，相逢且吃茶。  
芳年今幾許？報道剛三五，作妓在邯鄲，於今第七年。

朝來照鏡著顏色，青春易去誰憐惜？挾瑟走沿門，何如托鉢人！  
行雲無定處，夜夜蒙霜露。難得有情郎，雞鳴又束裝！

狐悲兔死傷同類，荒村共掩傷心淚。紅袖對青衫，飄零終一般！  
有家歸不得，歲歲常為客，被褐走江湖，誰人問價估？

右調菩薩蠻，皆紀實也。男子以才媚人，婦人以色媚人，其理則一。

含詬忍恥，以求生活，良可悲已！況媚人而費用不售，不更可悲乎？

白香山云：“同是天涯淪落人”。湯臨川云：“百計思量，沒個為歡處！”我云亦然。<sup>81</sup>

在詞中藉由弦管賣唱的紅塵妓女媚人求生活的情境，來寫自己挾才「求售」，不為人知，因而「含詬忍恥」的悲愴心理，讓我們看到劉鶚內心較為感性的，寂寞、孤獨的一面。

我們可以在劉鶚的作為及其對於社會、時局及中國現況的反應上，看到一位知識份子在鉅變情境下的心路歷程。

劉鶚在寫《老殘遊記自敘》時，其做為作者的身份雖尚未揭露，但是在此序中，我們可以很清楚的看到作者在文中表露出強烈的個人對於家國、社會的情感。而在我們上述對於劉鶚個人生平的簡單敘述中，我們知道劉鶚在序中

<sup>80</sup> 同上註。

<sup>81</sup> 《劉鶚及老殘遊記資料》，頁 61—62。強調處為引者所加。

所發抒的情感，卻是一位知識份子處於鉅變的時代中，對於其個人及社會家國強烈的挫折及不得志的情感。這種將個人主觀的感情、思想、經驗在自序或是跋中來發抒，如上文所敘，其實在中國明代以降的小說中是常見的。在中國傳統小說中，幾乎作者（或假序跋來發言的作者）的主觀意見及情感都藉由「序」或「跋」來表達，在作品本身中反而極少。<sup>82</sup> 不過在劉鶚的《老殘遊記》我們看到的不僅是在自序中強烈情感的發抒，將個人的經歷及抒情情緒在作品中表露無遺的情形在劉鶚《老殘遊記》本文中其實也處處都是。

### （1）劉鶚與老殘

在《老殘遊記》第一回中，我們看到小說中的主人翁老殘（鐵英）的出現。這位鐵英「年紀不過三十多歲，原是江南人氏。當年也曾讀過幾句詩書，因八股文章作得不通，所以學也未曾進得一個，教書沒人要他，學生意又嫌歲數大，不中用了。其先他的父親原也是個三四品的官，因性情迂拙，不會要錢，所以作了二十年實缺，回家仍是賣了袍掛作的盤川。你想可有餘資給他兒子應用呢？」（頁3）後來老殘得搖鈴的道士傳授，「能治百病」，所以也就搖鈴替人治病了。

劉鶚是江蘇丹徒（今鎮江）人，他當然是江南人氏。根據《續丹徒縣志》，劉鶚的父親劉成忠（1818—1884）係「咸豐壬子（引注：1852）進士，改庶吉士，授職編修。歷官御史，授河南歸德知府，調補開封府。」<sup>83</sup> 清制知府是從四品，道員是正四品，劉成忠曾被賞過從二品的布政使銜，可視作「原也是個三四品的官」。<sup>84</sup> 至於劉鶚本人，羅振玉在《五十日夢痕錄》中的〈劉鐵雲傳〉提到，劉鶚年輕時不拘小節，以「經世」為職志，不汲汲於仕途：「顧放曠不守繩墨，而不廢讀書。…是時君所交皆井里少年，君亦薄世所謂規行矩步者，不與近。」<sup>85</sup> 劉鶚三子劉大紳亦說：「先君…生來歧嶷，穎悟絕人，初從適包氏先姑母識字，未久即能背誦唐詩三百首。…稍長從同邑趙君舉先生讀，過目成誦，惟不喜時藝，性尤脫略，不守約束。先祖母治家嚴肅，頗不喜之。先胞伯性情亦與先君異，責善尤苛。」<sup>86</sup> 在家庭壓力下，劉鶚嘗參與科考（1876），不上第，後來回到家鄉淮安潛心研究學問。<sup>87</sup> 1886年劉鶚在家人的催促下又參與了一次科考，不過這次他根本沒完成考程就放棄了。

根據劉大紳，「先君本精於醫」<sup>88</sup>，除此之外，在《劉鶚及老殘遊記資料》中〈劉鶚著作存目〉中亦列有醫藥類著作三種：《要藥分劑補正》《溫病條辨歌

<sup>82</sup> 參看較有代表性的小說論著選集，如黃霖、韓同文編的《中國歷代小說論著選》（南昌：江西人民出版社，1990）即可見一斑。

<sup>83</sup> 《劉鶚小傳》，頁68。

<sup>84</sup> 《劉鶚小傳》，頁71。

<sup>85</sup> 胡適亞東版《老殘遊記·序》，收於魏紹昌，《老殘遊記資料》，（北京：中華書局，1962），頁188。以下簡稱《資料》。

<sup>86</sup> 劉大紳〈關於老殘遊記〉，《遊記》，頁321。

<sup>87</sup> 參看蔣瑞雪〈劉鶚年譜〉收於《資料》，頁141。亦參看《劉鶚小傳》，頁196。

<sup>88</sup> 劉大紳〈關於老殘遊記〉，《遊記》，頁304。

訣》《人壽安和集》五卷（未完）。<sup>89</sup> 劉鶚在一九〇九年流放新疆時曾有一書致同門毛慶蕃，云：「去臘到獄，以讀書寫字為消遣計。臘近，忽思獄中若得病，必無良醫，殊為可慮。故今年正月為始，並力於醫。適同獄高君攜有石印二十五子，借其《內經》，潛心研究，三兩月間，頗有所得。又覓得《傷寒》、《金匱》諸書，又得《徐靈胎醫書八種》及《醫宗金鑑》、《醫方集解》、《本草叢新》等書，足資取材，邇來頗有進步。…」<sup>90</sup> 劉鶚於醫學方面的熟悉當然更加强了他與老殘之間的關連。

另外在《老殘遊記》中我們知道老殘在遊歷的過程中，隨身攜帶「宋版張君房刻本的莊子」、「一本蘇東坡手寫的陶詩，就是毛子晉所仿刻的祖本」（《遊記》，頁 25，26）。根據蔣逸雪，「鶚嗜宋版書，家有舊藏，行旅必自隨，張君房刻本莊子，尤所真愛。」<sup>91</sup>

我們當然不能說劉鶚是以「自傳小說」的心態來寫《老殘》，但是其小說中的自傳成分是極端濃厚的，至少老殘可以視作是劉鶚的「另一個自我」（alter ego）來看待的。而這種「自我/我」（I/self/ego）與「他者/另我」（other/alter ego）的關係在《老殘遊記》中幾乎是等同的。不僅兩人身世行止幾乎雷同，其實單由名字上來比對，兩者幾乎是同一的。老殘「原姓鐵，單名一個英，號補殘；因號懶殘和尚煨芋的故事，遂取這「殘」字做號。」（《遊記》頁 3）劉鶚，原名是「孟鵬」或「夢鵬」，但是他有許多的字與號，均與「鐵」「英」或「殘」等有關連，如「鐵雲」、「老鐵」、「鐵翁」、「抱殘」、「百煉老鐵」、「抱殘守缺齋主人」等。<sup>92</sup> 這種種其實都指向劉鶚與老殘的幾乎合一的身份。

## （2）劉鶚與治理黃河

第一回中接著提到老殘到山東地方，替大戶黃瑞和治了渾身潰爛的奇病，此病「每年總要潰幾個窟窿，今年治好這個，明年別處又潰幾個窟窿，經歷多年，沒有人能治得這病，每發都在夏天，一過秋分就不要緊了。」老殘提出「別的病是神農、黃帝傳下來的方法。只有此病是大禹傳下來的方法；後來漢朝有個王景得了這個傳授，以後就沒有人知道此方法了。」（頁 4）劉鶚此地所指的當然是黃河的河患。根據蔣逸雪〈老殘遊記考證〉中的考覈，

鶚負經濟才，尤以治水自許。光緒十三年八月，河決鄭州，大溜沿賈魯河潁河入淮，正河斷流。明年，鶚往投效，短衣雜徒役間，指揮策勵，十二月，得慶安瀾。河督吳大澂列案請獎，鶚名居首。大澂設局繪豫直魯三省黃河圖，以鶚董其事。是為我國參用心法測繪黃河之始。時魯亦有河患，巡撫張曜見豫工獎案，檄調鶚往，

<sup>89</sup> 《劉鶚及老殘遊記資料》，頁 533。編者在此目下有一注說明《人和安壽集》係「劉鶚流放新疆後所撰。」不過我們無法確定撰寫或出版的日期。

<sup>90</sup> 《劉鶚及老殘遊記資料》，頁 535，注 5。

<sup>91</sup> 蔣逸雪〈老殘遊記考證〉，《遊記》，頁 335。

<sup>92</sup> 見〈劉鶚名、字、筆名、室名索引〉《劉鶚與老殘遊記資料》，頁 529-531。

以同知任魯河下游提調，時光緒十七年也。<sup>93</sup>

治理黃河是劉鶚一生中的大事。劉鶚在河工上頭，表現的極為出色，不僅有治河理論及方法，還親自參與工事，「短衣匹馬，與徒役雜作。凡同僚所畏憚不能為之事，悉任之。」<sup>94</sup> 在大家努力之下，黃河潰堤氾濫之情形終於得到改善，大堤終於合龕。劉鶚名列獎賞名冊上，不過他卻把功績讓與其兄，而請歸讀書。劉鶚治河名聲大鵠，之後與預了不少與黃河有關之工作。比方說，吳大澂曾奏請籌河圖局，任劉鶚為測繪「豫、直、魯三省黃河圖」提調；後來山東巡撫張曜亦發佈劉鶚為黃河下游提調。在山東期間，劉鶚撰寫了我們前面提到的有關河工的著作。這些治河的經驗，尤其在山東的見聞、經驗，提供了劉鶚日後寫作《老殘遊記》的題材。張曜本人更成為小說中莊宮保[莊曜]的原型。在張曜之後的巡撫福潤極為賞識劉鶚的才華及貢獻，兩次上疏朝廷，為劉鶚爭取至總理衙門應試，以取得資格從事宦途。在第三回中，當宮保廣納奇人異士，只希望把河工辦好，此時老殘則提出一般治黃河常本賈讓三策，而他則採王景的法子。

他治河的法子乃是從大禹一脈下來的，專主「禹抑洪水」的「抑」字，與賈讓的說法正相反背。自他至過之後，一千多年沒河患。明朝潘季馴，本朝靳文襄，皆略仿其意，遂享盛名。宮保想必也是知道的。」宮保道：「王景是用何法子呢？」老殘道：「他是從『播為九河，同為逆河』『同』『播』兩個字上物出來的。後漢書上也只有『十里立一水門，令更相洄注』兩句話。…（頁 27-28）

蔣逸雪在《老殘遊記考證》中對劉鶚治河有簡單討論。

吾國言水利者，每稱頌賈讓之治河三策，讓以放河入海，徙民之當水衝者，為上策，多穿漕渠，分殺水怒，為中策。善完故隄，增卑培薄，為下策。此縱水說也。王景治水，用煙流法，直截溝澗，防游衝要，疏決壅積，十里立一水門，令更相洄住，此束水攻沙說也。自漢以來，言水利者，不出此二途。明潘季馴、清靳輔稱治水能手，皆依景法，而奏膚功，鶚亦主其說。<sup>95</sup>

河工原來是劉鶚的家學，加上輔佐吳大澂、張曜治河的成效，讓劉鶚也此將自己對於治河的方法及理念都寫入到小說中。<sup>96</sup>

<sup>93</sup> 蔣逸雪〈老殘遊記考證〉，《遊記》，頁 346。

<sup>94</sup> 羅振玉《五十日夢痕錄》，見《資料》。

<sup>95</sup> 蔣逸雪〈老殘遊記考證〉，《遊記》，頁 347。

<sup>96</sup> 可參看《劉鶚小傳》中〈劉鶚與治理黃河〉。劉成忠撰有《河防芻議》，劉鶚本人有《治河五說》及《續二說》二書，其中包括了《河患說》、《河性說》、《估費說》、《善後說》及《治河續

### (3) 大明湖聽說書中的音樂描寫與白妞黑妞

《老殘遊記》中最膾炙人口的部分大約就是「明湖居說書」的說書情景了。這段說書最特出的當然是其不落窠臼描寫音樂的絕妙手法。劉鶚用形象的技巧將一般而言極為抽象而且難以掌握的音樂栩栩如生地呈獻在讀者眼前。這是劉鶚超絕的文學技巧。但是在這段說書境況中，我們要提出兩點與劉鶚個人有關的部分來討論。其一，劉鶚之所以能這般精確地掌握並描述音樂的美妙，與劉鶚本人的音樂素養有密切的關係。根據《劉鶚小傳》作者，劉鶚出身於一個有音樂氛圍的家庭。劉母朱太夫人「精音律」，劉鶚的二姐會彈琴，繼室鄭氏「能度曲」，劉鶚本人亦彈得一手好琴。劉鶚本人不僅彈琴，也收集古琴。劉鶚學過崑曲，對樂理也有相當研究，也有相關音樂的著作。<sup>97</sup> 據說其母劉氏在娘家時即常與家人合奏，演奏時還加上每套七個的鈴，使演奏有特殊的韻味。他們演奏的情景也許就像《遊記》中第十回瓊姑等人演奏《胡馬嘶風曲》一般：

扈姑遂從襟底取出一隻角來，光彩奪目，如元玉一般。先緩緩的吹起…聽那角聲，吹得嗚咽頓挫，其聲悲壯。當時瓊姑已將箏篋取在膝上，將弦調好，聽那角聲的節奏。勝姑將小鈴取出，左手揷了四個，右手揷了三個，亦凝神看著扈姑。只見扈姑角聲一闕將終，勝姑便將兩手七鈴同時取起，商商價亂搖。鈴起之時，瓊姑已將箏篋舉起，蒼蒼涼涼，緊鉤慢摘，連批帶拂。鈴聲已止，箏篋丁東斷續，與角聲相和，如狂風吹沙，屋瓦欲震。那七個鈴便不一齊都響，亦復參差錯落，應機赴節…。<sup>98</sup>

因此在「明湖居聽書」中黑妞白妞的音樂境界的描寫，以及桃花山中瓊姑等人演奏的情景，顯現的其實是劉鶚個人精湛的音樂修養，同時也是作者將他個人生命中重要的一部分寫入作品中的一種表現。

至於黑妞白妞兩位藝人，我們通常會將她們視作是作者構想出來的人物。不過我們得指出，劉鶚不僅將自己生平的經驗及事件、理念寫入書中，他的一些看似具文學意涵的場景及人物，其實在現實生活中也有所本的。小說中說「這白妞名字叫做王小玉」（頁15）。魏如晦〈白妞黑妞本傳〉中引晁道人《舊學齋筆記》中「紅妝柳敬亭」一條：「光緒初年，歷城有黑妞、白妞姊妹，能唱賈亮西鼓兒詞。常奏技於明湖居，傾動一時，有紅妝柳敬亭之目。端忠敏題余明湖秋泛圖有句云：黑妞已死白妞嫁，腸斷揚州杜牧之，即此謂也。」並加按云：「白妞一名王小玉，老殘遊記模寫其歌時之狀態，亦可謂曲盡其妙。然亦只能

---

說一》、《治河續說二》等。另劉鶚有《河工稟稿》，《劉鶚及老殘遊記資料》，頁105-117可見劉鶚對治河的具體言論。

<sup>97</sup> 請參看《劉鶚小傳》，頁154-158。劉鶚曾著有《十一弦館琴譜》，有關此著作，請參看劉德隆〈劉鐵雲《十一弦館琴譜》敘述〉，《劉鶚散論》（昆明：雲南人民出版社，1996），頁111-122。

<sup>98</sup> 《老殘遊記》，頁91-92。



傳其可傳者耳。其深情遠韻，弦外有音，雖師曠未必能聆而察之，腐遷未必能寫而著之也。」<sup>99</sup>

除了覺道人的條目外，在光緒八年（1882）「游藝中原客師史氏」所著《歷下志游·歌伎志》中也提到王小玉：

黃之姨表妹王小玉者…隨其父奏藝於臨清書肆…王年十六，眉目姣好，低頭隅座，楚楚可憐。歌至興酣，則又神采奪人，不少羞澀…側座無言，有斗酒聽鸚之感。<sup>100</sup>

後來王以 在《檠塢詩存·濟上集》〈濟城篇並序〉中也描寫了王小玉說書的情景。《小傳》作者還將之與「明湖居聽書」做了比較。<sup>101</sup> 不過有意思的是《小傳》作者所提出的看法。他們認為王以 在《檠塢詩存》〈濟城篇並序〉中說：「歲丙戌〔引按：1886〕，予自沂旋濟，聽之（王小玉）而善…小玉，廩邱人。自予見已二十餘。」而「遊藝中原客師史氏在光緒八年（1882），說王小玉年十六，可見是同一人。劉鶚戊子年（1888）赴河南鄭州投效河工，曾經濟南，他筆下的白妞，不僅名字也叫王小玉，而且年齡約十八九歲，自然是同一人。」<sup>102</sup> 更有趣的是這位「字夢湘，號古傷，湖南武陵人。光緒十六年（1890）進士，曾官江西知府」，<sup>103</sup> 的王以 ，也被劉鶚寫進《老殘遊記》中了。

只聽那台下正座上，有一個少年人，不到三十歲光景，是湖南口音，說道：「當年讀書，見古人形容歌聲的好處，有那『餘音繞樑，三日不絕』的話，我總不懂。空中設想，餘音者樣會繞樑呢？又怎會三日不絕呢？及至聽了小玉先生說書之後，總有好幾天耳朵裡無非都是他的書，無論做甚麼事，總不入神，反覺得『三日不絕』，這『三日』二字下得太少，還是孔子『三月不知肉味』，『三月』二字形容得透徹些！」旁邊人都說道：「夢湘先生論得透徹極了！『於我心有戚戚焉』！」（頁 18-19）

我們在此處的重點倒不是要去徵驗劉鶚的白妞即是王小玉，即是王以 、遊藝中原客師史氏所見的藝人，因為畢竟小說還是小說，但是我們可以看到劉鶚在寫《遊記》時，往往會將真實人物寫進作品中，往往將小說當作一個表述有關個人經驗的場域。

其實根據劉大紳在〈關於老殘遊記〉一文所說，劉鶚在撰寫《老殘遊記》一書時，是「一時興到筆墨。初無若何計畫宗旨，亦無組織結構」，然由上述

<sup>99</sup> 魏如晦〈白妞黑妞本傳〉，《老殘遊記》頁 372-373。

<sup>100</sup> 轉引自〈《老殘遊記》中的白妞考〉，見《劉鶚小傳》，頁 159。

<sup>101</sup> 同上注。

<sup>102</sup> 同上注，頁 162。

<sup>103</sup> 《劉鶚小傳》，頁 159-160。

的引述段落及討論，我們卻不得不認為是劉鶚撰寫此一作品不僅不是「一時興到筆墨」，更且是「有所為而為」之作：

…小布政司街，確有其處。為當年寓山東時居址街名。…黑妞、白妞確有其人，所寫捧角情形，亦為當時實況。高紹殷、姚雲松、劉仁甫、王子謹均有其人，為姓是而名非。高、姚當時撫幕人物；劉則候補官；我家寓鸚鵡廟街時，對門而居者也；王則同寅，治喉病亦確有其事，以先君本精於醫。莊宮保為張勤果公曜字漢仙。玉佐臣為毓賢，其殘酷情況，本書描寫不過時之五六；至今東人父老，猶能詳之，即其介弟某，一言之而不以為然。<sup>104</sup>

除此外，我們也可以注意到，劉鶚也有一些較為新穎的想法也在小說中出現。比方說他在第六回的評語中提出所謂的「言論自由」。在第一回中老殘則因提出了應用紀現儀及羅盤來解決中國的困境，被稱為「漢奸」，而在現實生活中劉鶚也因引進外國技術及財力開發中國資源而被視為漢奸。胡適在〈老殘遊記序〉曾說「《老殘遊記》的第一回楔子便是劉先生『剖心自明於人』的供狀。這一回可算得他的自敘或自傳。」胡先生可說是較早提出劉鶚生平與小說之關係之學者。<sup>105</sup>

#### (4) 太谷學派思想與《老殘遊記》

劉鶚不僅如上文所示，將與自身有關的人、事、景、物，寫入《老殘遊記》中，而且也將自己所信奉的思想明顯地寫入到作品中。在這方面最明顯的當然是在《老殘遊記》第八回到十一回申子平入桃花山與瓊姑等人相遇討論的部分。在第九回中，申子平在牆上看到四幅大屏，「原來是六首七絕詩，非佛非仙…既不是寂滅虛無，又不是鉛汞龍虎」（頁 77），於是請教瓊姑「何以詩上又像道家的話，又有許多佛家的典故呢？」瓊姑回答道：

他〔黃龍子〕常說：「儒釋道三教，譬如三個鋪面掛了三個招牌，其實都是賣的雜貨，柴米油鹽都是有的。不過儒家的鋪子大些，佛道的鋪子小些。皆是無所不包的。」又說：「凡道總分兩層：一個叫道面子，一個叫道裏子。道裏子都是同的，道面子就各有分別了。如和尚剃了頭，道士挽了個髻，叫人一望而知那是和尚那是道士。倘若叫那和尚留了頭，也挽個髻子，披件鶴氅，道士剃了髮，著件袈裟，人要顛倒呼喚起來了。…所以這黃龍先生不拘三教，隨便吟詠的。（頁 79）」

<sup>104</sup> 劉大紳〈關於老殘遊記〉，見《老殘遊記》，頁 297, 304。

<sup>105</sup> 胡適〈老殘遊記序〉，《劉鶚及老殘遊記資料》，371 頁。

子平馬上接著問，既然三教道裏子都一樣，其同異到底何在？瓊姑又引述黃龍子的話答道：

其同處在誘人為善，引人處於大公。人人好公，則天下太平。人人營私，則天下大亂。唯儒教公到極處。你看，孔子一生遇了多少異端！如長沮桀溺荷篠丈人等類均不十分佩服孔子，而孔子反讚揚他們不置，是其公處，是其大處。所以說：「攻乎異端，斯害也已。」若佛道兩教，就有了偏心，唯恐後世人不崇奉他們的教，所以說出許多天堂地獄的話來嚇唬人。這還是勸人為善，不失為公。甚則說崇奉他的教，就一切罪孽消滅；不崇奉他的教，就是魔鬼入宮，死了必下地獄等辭。這就是私了。（頁 79—80）

我們知道劉鶚是太谷學派門人，終其一生對於太谷學派的尊長思想均敬仰信奉。「太谷學派」指的是周谷先生及信奉其思想的信徒所組成的學派。周谷，字星垣，號太谷，一號崆峒子，安徽石埭人，生平家世不可考。「其學尊良知，尚實行，於陸王為近，又旁通老、佛諸說」，<sup>106</sup> 因此有論者將之與「泰州學派」王艮等相聯繫。亦有論者因其常引老佛諸說解儒教經典，又上溯其淵源於明代林兆恩的「三教合一」。<sup>107</sup> 不過劉大紳在〈關於老殘遊記〉一文中即已否認。<sup>108</sup> 劉蕙蓀（劉鶚之孫，劉大紳之子，祖孫三代皆為太谷中人）也引周谷大弟子張積中在《張氏遺書》中《致泰雲樵書》中論三教關係的文字來說明其與林三教思想之異。<sup>109</sup>

根據劉蕙蓀的說法，因為太谷學派所持宇宙觀，主重「身心性命」、「格物致知」之學，屢言「河圖」、「洛書」、「易象」，太谷學派之淵源可追溯至宋代理學，大致上應屬周敦頤、張載、程顥、程頤、朱熹一脈，與明代泰州王艮一派應無關連。<sup>110</sup> 雖然太谷諸賢博學多覽，常援引老、佛以解儒典，但本質上仍深以儒典，尤其是《易經》，為依歸。<sup>111</sup> 儒家思想中的「內聖外王」理念在太谷諸賢思想中佔重要地位。他們不僅強調要格致誠正，修養個人道

<sup>106</sup> 《雲在山房叢書·檐醉雜記》，轉引自《小傳》，頁 76。

<sup>107</sup> 有關明代文人與道、釋思想之關係以及明代「三教合一」思想的探討，可參看柳存仁〈明儒與道教〉一文中的討論，文收於柳存仁《和風堂文集》（上海：上海古籍出版社，1991），頁 809-846。

<sup>108</sup> 《老殘遊記》頁 305-306。

<sup>109</sup> 「其教既異，道亦不同。而欲於兵農禮樂之身，希冀乎作佛升仙之路，明其理則可，成其道則難。夫朝而《楞嚴》，暮而《參同》，出而禮樂兵刑，入而君臣父子，譬之北轍，乃駕南轅，扞不相入，有由然矣。」不過，王汎森也提到，常為論者所提出的太谷學派的三個思想源頭（1）林兆恩的三教合一，（2）程雲章的大成教及（3）明季王艮的泰州學派，其實都和太谷派有類同亦有差異之處，恐怕還有許多可以探索商榷之處。見王汎森〈道咸年間民間性儒家學派——太谷學派研究的回顧〉《新史學》5：4（1994.12）：152。

<sup>110</sup>

<sup>111</sup> 劉蕙蓀〈太谷學派政治思想探略〉，《劉鶚及老殘遊記資料》，頁 591-602。亦可參考同書中所收嚴薇青〈劉鶚和太谷學派〉，頁 637。至於這些思想在文學上的具體表現，《老殘遊記》9 至 11 回中，書中人物及其呈現的觀點基本上是遵循太谷思想作闡發的，可參照。

德，也強調要推己及人、發揮「人飢己飢人溺己溺」的「民胞物與」精神。<sup>112</sup> 這種精神正是劉鶚的「養民」思想所由來，也是儒家「經世思想」的具體實現。以太谷思想來檢視瓊姑所引述的黃龍子的言論，我們可以看到劉鶚是借此情境來發抒他所信仰的太谷思想。根據劉大紳〈關於老殘遊記〉，此處的黃龍子即是黃歸群，劉鶚的師兄，當時太谷學派的掌門人。<sup>113</sup>

除了上述以儒家為中心的太谷思想外，我們還可以舉劉鶚對儒家的批判為例來說明《老殘遊記》中的太谷思想的另一面。當申子平提到宋儒的「理」、「欲」、「主敬」、「存誠」時，藉由握住申子平的手，瓊姑發抒了一段議論來攻擊宋代理學中的「存天理去人欲」觀念。她認為對於人欲的壓抑是違反人性的，而古聖賢對於「愛」或「欲」的看法在《詩大序》「發乎情，止乎禮義」中最能清楚的表達；她甚至直指宋儒或踵隨宋儒者為「鄉愿」。(《老殘遊記》，頁 81-82) 這番議論，在某個層次上，可以視為是對於宋代以降的正統儒家思想的正面攻擊。而此中的意涵其實相當明顯的扣應於太谷學派的教義。王泛森在對太谷學派思想作爬梳歸納後，認為太谷學派「主要以理學雜揉佛老為主」，但在發展過程中「很明顯的有以宋學為中心逐步轉向反宋學的傾向」：在周太谷的思想中宋學強過王學，但因重實踐故亦重陽明「知行合一」說；第二代北宗張積中的思想是「宋學與陽明學兼重」，但在南方的李晴峰（光炘），則「宋學味道淺，而王學味道重」；到了第三代弟子黃葆年、劉鶚時，則「激烈批判宋儒中滅人欲的觀點」。<sup>114</sup> 劉鶚是李光炘的嫡傳弟子，瓊姑與申子平的對話相當明白的將劉鶚的「反宋學」的傾向表露無遺。

由上面的論述，我們大致上看到劉鶚除了像蒲松齡一般在其「自誌」中所為，在作品的「自敘」中，將個人對於己身所處的時代環境的主觀觀感，極其明白的表露出來外，在作品中，我們也舉例子說明了劉鶚在作品中，雖然仍以「老殘」為「他者」(other)，或如李歐梵所說的是 alter ego，來呈現自我(self/ego)，但本質上此一「自我」與「他者」在相當大程度上是幾乎重疊的。<sup>115</sup> 這種以他者來表自我的技巧，不管在中國傳統或是西方自傳的傳統中都是屢見不鮮的。如自古以來中國即有以「寄託」、「自況」來表現自我的方式。<sup>116</sup> James Olney 在討論西方的自傳也提到類似的手法：

自我藉由所創造及投射出的比喻來表達自我，而我們由這比喻來瞭解此一自我。但是過去存在的自我與現在存在的自我不盡相同，現在的自我也與我們經由比喻所知的自我不盡相同。我們既

<sup>112</sup> 《小傳》，頁 86。

<sup>113</sup> 見《老殘遊記》，頁 304。

<sup>114</sup> 王泛森的分析相當精闢，筆者基本上同意之。參見王泛森〈道咸年間民間性儒家學派〉：152-155。另亦可參看劉蕙蓀〈太谷學派政治思想探略〉，《劉鶚及老殘遊記資料》，頁 600-602。

<sup>115</sup> Leo Ou-fan Lee [李歐梵]，"The Solitary Traveler: Images of the Self in Modern Chinese Literature," in Robert E. Hegel and Richard C. Hessney, eds. *Expressions of Self in Chinese Literature* (New York: Columbia University Press, 1985), p. 284

<sup>116</sup> 參見 Martin W. Huang, *Literati and Self Re/Presentation*, chap. 2.

看不見也摸不著自我，但是我們可以看得見也摸得見那個比喻。因此我們是經由比喻本身或是比喻過程的呈現而「了解」自我，不管是其活動或其代理人。<sup>117</sup>

更何況如我們在上文所見，劉鶚其實是相當明白的把自己的身世，行止，思想都寫入到作品中了。不管是「自傳式」或是 Olney「隱喻式」(metaphoric) 的表達，我們都毫無疑問地看到了劉鶚個人/主觀面向在《老殘遊記》〈自敘〉或本文中的展現。《老殘遊記》不僅是用來記載客觀的現實 (reality)——如遊記歷程及辦案情景，而更是用來表達呈現作者主觀的想法、情感、心情、靈視 (vision)——如第一回中的夢境。

#### 四、遊記中抒情、主觀表達模式與新敘述模式的興起

我們上面提到抒情主義是中國文學，尤其是詩詞、日記等文類的重要表達模式，而抒情主義亦包含相當的個人/主觀因素在其中。在這一節中我們可以更進一步討論劉鶚在《老殘遊記》中記敘描寫的抒情表現以及《老殘遊記》在整體敘述表達模式所呈現的「主觀化」發展。

當胡適首先在〈老殘遊記序〉中讚揚劉鶚描寫技巧時，曾提到「無論寫人寫景，作者都不肯用套語濫調，總想錙鑄新詞，做實地的描寫。在這一點上，這部書可算是前無古人了。」<sup>118</sup> 其實當作者試著要脫出陳腔濫調，不欲與人相同時，在相當程度上已經是一種個人主義式姿態 (individualistic stance) 的表現了。不過我們這兒要強調的是劉鶚在描寫時所呈現的抒情感受及韻味。比方說，劉鶚在大明湖一回中描寫千佛山的一段，不僅是不落俗套濫調，更且是小說中少見的「抒情」部分：

到了鐵公祠前，朝南一望，只見對面千佛山上，梵宇僧樓，與那蒼松翠柏，高下相間，紅的火紅，白的雪白，青的靛青，綠的碧綠；更有一株半株的丹楓夾在裡面，彷彿宋人趙千里的一幅大畫，做了一架數十里的長屏風。正在讚賞不絕，忽聽一聲漁唱，低頭看去，誰知那明湖業已澄淨的同鏡子一般。那千佛山的倒影映在湖裡，顯得明明白白。那樓臺樹木格外光彩，覺得比上頭的一個千佛山還要好看，還要清楚。這湖的南岸，上去便是街市，卻有一層蘆葦，密密遮住。現在正是開花的時候，一片白花映著帶水氣的斜陽，好似一條粉紅絨毯，做了上下兩個山的墊子，實在奇

<sup>117</sup> James Olney, *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography* (Princeton: Princeton University Press, 1972), p. 30: "The self expresses itself by the metaphors it creates and projects, and we know it by those metaphors; but it did not exist as it now does and as it now is before creating its metaphors. We do not see or touch the self, but we do see and touch its metaphors: and thus we 'know' the self, activity or agent, represented in the metaphor and the metaphoring."

<sup>118</sup> 胡適〈老殘遊記序〉《劉鶚及老殘遊記資料》，頁 384。

絕！（頁 13）

讀著這般的描寫，恐怕大部分的讀者都要以為自己已置身於風景之中。我們前面提過的王小玉說書中的一段，則是另一段描寫音樂的抒情表現。這些都是不落俗套，較為客觀的抒情，雖是個人主觀情感的外現，但在表達上是採取一種較為內斂，較不易看出個人主觀傾向的手法。在第十二回中黃河結冰情景則是另一處常被引證劉鶚高超的描寫技巧的例子。不過這此回中我們看到的是劉鶚既主觀且抒情的描寫：

老殘對著雪月交輝的的景子，想起了謝靈運的詩，「明月照積雪，北風勁且哀」兩句，若非經歷北方苦寒景象，那裡知道「北風勁且哀」的個「哀」字下的好呢？這時月光照的滿地灼亮，抬起頭來，天上的星一個也看不見，只有北邊北斗七星，開陽搖光，向幾個淡白點子一樣，還看得清楚…心裏想道：「歲月如流，眼見斗杓又將東指了，人又要添一歲了。一年一年的這樣瞎混下去，如何是個了局呢？又想到詩經上說的「維北有斗，不可以挹酒漿。」「現在國家正當多事之秋，那王公大臣只是恐怕耽處分，多一事不如少一事，弄得百事俱廢，將來又是怎樣個了局？國是如此，丈夫何以家為！」想到此地，不禁滴下淚來，也就無心觀玩景致，慢慢回店去了。（頁 107）

這裡很明顯地，小說中敘述者（甚至作者）個人主觀的感覺較為強烈的呈顯出來了。如普實克所言的，文學作品不再只是用來記載客觀的現實 (reality)，而更是用來表達呈現作者的內在生活 (inner life)，通常包括了其情感 (feeling)、心情 (mood)、靈視 (vision) 或是夢想 (dream) 等。夏志清認為若是《老殘遊記》的敘述者不是第三人稱，而是第一人稱的話，則會是中國第一部的「抒情小說」的說法，不是沒有道理的。<sup>119</sup>

也許有人要質疑，這些所謂「抒情」的部分不是在「遊記」文類中是常見甚至是不可或缺的一部分嗎？如此劉鶚的《老殘遊記》有何不同之處？其實在遊記的發展上劉鶚也扮演著一個相當重要的角色。原本遊記是描述人與自然界關係的一種文學形式，在其中人與自然可以達到一種和諧。在這樣的關係中，往往個人的主觀與自然的客觀因素彼此相互融合，獲致一種中國人所企求的天人合一的理想境界。但是在中國的遊記文學中，雖然景物的描寫本身即是一種個人情感的抒懷，作者的「自我」卻往往扮演了不顯眼的角色。<sup>120</sup> 我們上面提到過，吳百益在他的自傳研究中提出，「史傳」傳統在自傳的成規中，扮演了

<sup>119</sup> 見夏志清〈老殘遊記新論〉《老殘遊記》，頁 392。有關「抒情小說」(lyrical novel)，請參看 Ralph Freeman, *The Lyrical Novel: Studies in Hermann Hesse, Andre Gide, and Virginia Woolf* (Princeton: Princeton University Press, 1963).

<sup>120</sup> Leo Ou-fan Lee [李歐梵]，"The Solitary Traveler," p. 282.

極為重要的牽制作用。在史傳中，第一人稱（我）敘述觀點的避免使用是史傳文的美德，但是這種「非我」(impersonality) 卻影響到自傳文的表達模式。在自傳文中我們看到的是「語調的無我，對於個人心聲的起伏變化的壓抑，對於個人內心的渴欲或是內心的種種運作的間接模糊」。而這種「非我」的趨勢在「遊記」中也造成了舉足輕重的影響力。如唐玄奘的《大唐西域記》是屬於描寫個人歷程的遊記，原本應該以個人作為遊記衡情量物權威的主體，來描寫記敘風景、民俗、以及諸多感覺及想法。但是我們看到《大唐西域記》卻也順服於史傳傳統，採取了史家的立場，寫出的只是極其綱要式的「記聞」，將經過的一百三十多個國家或城邦的風土記載下來而已。玄奘內心的喜怒哀樂，恐懼、興奮等等與個人主觀內在情感、觀感有關的部分都付諸闕如。<sup>121</sup> 這種情形也就是我們上面提過的，史傳的「無我」(impersonal)、「徵驗」(verifiable) 性質，它們不僅影響了「自傳」的寫作，也影響了「遊記」的撰述表達模式。這種成規到了明代的《徐霞客遊記》仍然沒有多大改變。李歐梵即認為徐霞客（1586-1641）在其遊記中所呈現的是遊記中最「客觀」的一面。徐霞客在其遊記中記載描繪了許多翔實的地理人文資料，這些鉅細靡遺的文獻資料，甚至讓民初的地質學家丁文江都視之為「中國第一位地理學家」。但是徐霞客在其遊記中對於自己是極為謹慎，如李祈先生所言，「說來也很奇特，以一位終其一生在撰寫遊記的人，在其作品中卻實際上從未提及其朋友，家庭以及其所生活的時代。」<sup>122</sup> 陳平原也說，《徐霞客遊記》是徐霞客以一種專業旅行家的身份遊山玩水，考察山川河流、人文地理掌故等的「記行程」、「錄見聞」、「發議論」等類似寫「地理志」的作品。<sup>123</sup> 但是在《老殘遊記》中我們看到劉鶚採取了「遊記」的形式，但是他卻不專注於「探詢及紀錄自然地理」而在「探索當代社會以及其生命的意義」。<sup>124</sup> 李歐梵認為在《老殘遊記》中事實上可分為三種不同的「遊」：「令人難忘自然景色的美學之遊，晚清社會及地方政府的探詢之遊，以及最吸引人的，自我發現、自我揭露的心靈之遊。」<sup>125</sup> 在遊記中劉鶚充分地表達了其對人、對事、對社會、家國之感觸及看法，我們也看到了他信奉的太谷思想清楚地呈顯在作品中，我們更看到了劉鶚用一種相當個人的、不流俗，而且相當抒情的方式來呈現這種種。這種「個人/主觀/抒情」成分在《大唐西域記》，在《徐霞客遊記》以及許多的遊記中是看不到的。在這個面向上，我們也許可以說劉鶚在「遊記」的發展上有其貢獻。

除了留意到劉鶚在採取遊記的體裁時，相當大幅度地將個人、主觀、抒情

<sup>121</sup> 見 Wu Pei-yi, *The Confucian's Progress*, pp. 6-7: "...they share the impersonality of tone, the same suppression of an individual voice with its own whims and quirks, the same opacity as to the yearnings of a heart or the inward workings of a mind, whether they be the slow and gradual acquisition of an outlook or a sudden breakthrough in the course of a quest."

<sup>122</sup> Li Chi, tr., *The Travel Diaries of Hsu Hsia-k'o* (Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong Press, 1974), p. 22. 轉引自李歐梵 "The Solitary Traveler," p. 283

<sup>123</sup> 請參看陳平原《二十世紀中國小說史》，頁 274-298。「地理志」一詞很清楚的指出其與「史傳」的密切關連。

<sup>124</sup> Leo Ou-fan Lee [李歐梵]，"The Solitary Traveler," p. 284.

<sup>125</sup> 同上注。

等特質加入（或者我們該說「回復」？）到遊記此文類之外，我們可以進一步考察遊記的敘事模式，因為這也牽涉到個人主觀性的表現及發展。根據陳平原在《二十世紀中國小說史》中的考察，

遊記除記行程和發議論外，主要是錄見聞。不管是狀山水還是記人事，都毫無疑問應侷限在遊者的耳目之內。遊記不同於山水小品與筆記雜錄之處就在這裡。記遊者注定是一個觀察者。倘若他觀察的不是山水而是人世，記錄的不是真實的遊歷而是擬想中的遊歷，那可就成了一篇遊記體的小說了。…在這類遊記體小說中，作家採用的已不是傳統白話的全知敘事，而是第一或第三人稱限制敘事了。<sup>126</sup>

劉鶚採遊記體裁，也許最初意圖只是如劉大紳所言，「一時興到筆墨，初無若何計畫宗旨，亦無組織結構，當時不過日寫數紙，贈諸友人」，「每晚歸家，信手寫數紙，翌晨即交汪劍農先生錄送連寓。不獨從未著意經營，亦未覆看修改」。<sup>127</sup> 但是如陳平原所說，採了遊記的體裁後，自然受到了遊記表達模式的限制，也就呈現出一種特殊的敘事模式來了。也就是說，在採取了「遊記」的模式後，一種「以一人一事為貫串線索」及「借一人的眼睛觀察世界」的第三人稱限制敘述方法於是焉成立。<sup>128</sup> 這個限制觀點可以是第一人稱也可以是第三人稱，在《老殘遊記》中劉鶚所採的是第三人稱。個人性或主觀性的議題不是陳平原的焦點，不過我們可以指出，若是敘述者不再採取傳統全知全能觀點 (omniscient point of view, 即無所不知無所不在、全盤掌控式的上帝型敘事者)，而以一種特定人稱 (limited individual, personal point of view) 視角來「觀察人物、思考問題、構思情節乃至敘述故事」，其實已蘊含了「個人視角」的萌芽。這種由過去全知全能敘述觀點轉換（或「縮小」）到限制觀點的意涵，也正是王德威所謂的「晚清小說中的說話情境表面上也許原封不動，但它過去所認同的社會文化價值卻被更具特性的主體性聲音所取代，也因此寫作和閱讀過程上形成了前所未有的張力。」<sup>129</sup>

這種主觀化傾向可以劉鶚的「老殘遊記」(1904-1907) 為代表。乍看之下，此本小說（老殘遊記）倒像是由主題各不相屬的雜文軼事、淡雅小品所組成隨筆文集。然而劉鶚以其單一主觀的語態所形成的說話人聲音統一了此書的主線及支脈。傳統上，說話人傾向於將作者個人的敏銳感覺和大眾的心靈以互相交揉混雜的面貌

<sup>126</sup> 陳平原，《二十世紀中國小說史》，頁 287。

<sup>127</sup> 劉大紳〈關於老殘遊記〉《老殘遊記》，頁 297。

<sup>128</sup> 陳平原，《二十世紀中國小說史》，頁 281。

<sup>129</sup> 王德威〈「說話」與中國白話小說敘事模式的關係〉《從劉鶚到王禎和——中國現代寫實小說散論》（台北：時報，1986），頁 42。



呈現，但在「老殘遊記」中，我們發現作者醞釀一有限的第三人稱觀點，使得說話方式受限於一個人的視景。<sup>130</sup>

也就是說，傳統的小說作者往往以一種全知全能的說話人的立場來呈現其故事及想法，而且要戴上一副社會代言人的面具，展現一種通俗智慧 (common wisdom)，並要能以「懲惡揚善」的姿態出現。換句話說，作者縱使有個人私人、主觀層面的質素，也往往在此一全知敘述者所代表的社會意識下消泯於無形，充其量只能以小說中的詩詞或文末的案語（如司馬遷的「太史公曰」或蒲松齡的「異史氏曰」的方式來傳達）。隨著敘述模式的試驗精進，「說話」的技巧及情境也有所遞演，但是當劉鶚採用了「遊記體」時，也許他只是基於一個作者試圖要找尋一個最能符合個人需求的表達模式，而做了此一決定，只是「遊記」不僅能符合其需求，同時，如陳平原所論，「遊記體」也模塑了劉鶚的表達方式，形成一種第三人稱限制觀點。而這種由傳統小說說話者全知全能的敘述觀點遞演至第三人稱限制觀點的情形，也正如王德威所說的，是一種敘述情境背後的意識型態的轉變。這種全知全能，代表社會文化價值的社會意識也在劉鶚手中被轉化為個人/主觀/抒情意識，形成相當明顯的類似「自傳小說」、「抒情小說」的敘述模式及型態。這種種複雜的變化所造成的效果，恐怕連劉鶚自己都是始料所未及的。

## 五、結語——兼談《老殘遊記》與五四浪漫小說的可能傳承

澤田瑞穗在他討論晚清小說概論的文章中曾經指出，

〔老殘遊記〕發散出一種文人首度嘗試寫作小說的業餘氣息，書開頭描寫一艘暴風中遇難的船，比喻清朝政府，以及後來在山中與奇妙女子的一席議論，極易令人認為此殆或空想虛構；書中又有濟南大明湖畔聽大鼓書一段的高絕寫實部分，全書風格未見統一，總之是一部技巧未臻成熟的作品。雖然如此，作者的態度則十分真摯樸實，給讀者的印象也相當不錯。<sup>131</sup>

澤田對於《老殘遊記》的評價，若從整體表現的技巧面來看，是相當公允的，技巧未見成熟，風格也不見統一，這是我們可以同意的。但是他也提出了敏銳的觀察，指出劉鶚的「文人」特性，指出劉鶚藉小說寓思想發議論，以及書中的抒情部分。

<sup>130</sup> 同上注，頁 43。

<sup>131</sup> 澤田瑞穗〈晚清小說概觀〉，收於林明德編《晚清小說研究》（台北：聯經出版，1986），頁 45。

由上面的討論，我們大致上可以看到在中國傳統小說的發展史上，較早時期由於史傳及通俗敘述傳統中的無我要求、對於個人情感的壓抑、對於故事敘事者的公眾角色的認同，使得中國小說在明末之前大致上均少見所謂的「個人/主觀/抒情」的表現。但是從明代以來，尤其到了明末，由於思想上的發展，由於小說的被文人接手，由於小說的地位因日漸「文人化」而產生地位的提升，都相當大幅度地影響了文人利用小說作為一種場域來抒發「孤憤」，來「立言」，來表達個人對於身世、對於社會、甚至到了晚清，劉鶚的對於家國、種族的情感。這種種，不僅是黃衛總所謂的「小說文人化」的小說史發展上的文類變化 (generic change) 而已，甚且是普實克所提出的一種個人/主觀氛圍的巨大變化。這種變化，如上所論述的，使得小說日漸脫離「史」、「傳」，日漸脫離寫實式的對外在現實社會的描寫反映，而逐漸走進個人、主觀的內心世界。這個發展，在某個層次上，是一種「內轉化」的趨勢，更是小說發展史上的重要現象。

劉鶚的《老殘遊記》表面上只是一篇遊記式的小說，但是在我們的討論中，我們試圖論證並指出，在中國小說的發展上，《老殘遊記》基本上是承繼了此一「文人小說」傳統，以一位「業餘小說家」的身份，利用小說的形式，表達他個人的身世、他的經歷、他的思想，同時也採取了相當抒情性的方式來呈現這些面向。甚至在敘事模式上，劉鶚採用了「遊記體」的方式，間接的促成了中國小說中第三人稱限制觀點的產生。而這種敘述觀點，如上所述，也應證了個人主體性聲音的取代了過去公眾性的社會文化價值。這種種都顯示，這個普實克提出的「個人/主觀/抒情」主義到了劉鶚的《老殘遊記》大致上已經是脈絡分明。

劉鶚的《老殘遊記》是在 1904 到 1907 年之間刊載。<sup>132</sup> 在十多年後，我們看到了郁達夫的〈沈淪〉(1921)，以及所謂的浪漫派詩歌及小說作品的大量出現。一般學者在討論五四的「浪漫主義」時往往強調的是以郁達夫、郭沫若等人為代表的創造社作家，如何因為受到西方「浪漫主義」影響，而在其作品中有種種浪漫精神及氣質的呈現。

李歐梵在〈五四文人的浪漫精神〉一文中極為鮮活地將五四文人作品的風貌作了描述。

文壇上充滿了「傾訴」性的文學作品：日記（郁達夫的「日記九種」、章衣萍的「倚枕日記」、徐志摩的「志摩日記」，以及後來謝冰瑩的「從軍日記」、書信或情書（徐志摩的「愛眉小札」、章衣萍的「情書」、蔣光慈的「紀念碑」、自傳（王獨清「長安城中的少年」、「我在歐洲的生活」、「沈從文自傳」、傳記（沈從文的「記丁玲」、「記胡也頻」、遊記（孫伏園、郁達夫、朱自清、隨筆，

<sup>132</sup> 有關《老殘遊記》的版本及刊載情形，可參看劉德隆〈《老殘遊記》版本概說〉《劉鶚散論》，頁 49-67。

以及無以計數的「新詩」。<sup>133</sup>

這些現象，李歐梵認為是一種個人感受到與政治社會的「疏離」而產生的徵象。這當然是事實，但是這種「疏離感」要能產生，恐怕也要個人已然到達能理解掌握到個人自我的生存情境時，方能對於自我與全體之關係做出更深刻的省思。這也是為何五四文學是一個所謂「人的文學」，五四時代是個「人」的時代。而這種於「個人」、於「主觀」（甚至五四以降「主體性」（subjectivity））的抒發，在我們一般的理解中是和西方引進的浪漫主義有密切關連的。李歐梵在其文章中提到西方的浪漫主義有兩個特徵，一是普羅米修斯式（Promethean）趨向，一是戴奧尼西斯式（Dionysian）趨向：

前者所代表的精神是：勇敢、進取，自覺的努力、奮鬥，發揮人的一切潛能和熱情，甚至為人類犧牲自己。…第二種精神則以「愛」為出發點——肉體和性靈的愛——衝破一切繁文縟節，不受任何理性的控制，要「親身體驗」，要熱情奔放、愛要瘋狂地、赤裸裸地呈現自我（日記體、懺悔文學、梁實秋所謂的「印象主義」、裸體繪畫因而大盛），最後要熔成一團火，燒遍所有年輕人的身心，把傳統焚為灰燼，然後才有「鳳凰涅槃」，新中華重生。<sup>134</sup>

這也就是從文藝復興及啓蒙運動以來，將個人從宗教的束縛中解放出來，在精神上獲得獨立，逐漸關懷、肯定自我，視自我為宇宙的中心，「一粒沙中見世界」，期冀個人意識及行動的自由及解放的精神。牛津大學教授鮑柔（Maurice Bowra）曾在他討論浪漫時期文學的著作中提到浪漫主義文學有三大危險：

（1）浪漫詩人鼓吹想像力的發揮，若無某種程度的自知自覺，想像會使人墜入幻境之中而不可自拔，甚至成為一種自我欺騙；（2）浪漫詩人過於強調創作的靈感與個人的靈視，往往難以引起人們廣泛的共鳴；（3）他們嚮往的是另一個世界，是一個超越現世的境界，所以必得借神話來呈現那個世界，假若沒有神話來烘托，便顯得虛脫而抽象。<sup>135</sup>

鮑柔雖是在提醒讀者浪漫主義趨於極端時可能產生的弊病，但是也指出諸如想像力、創作的靈感、個人的靈視、神話等浪漫主義思想裡的要素。蔡源煌在〈浪漫主義〉一文中則拈出浪漫主義的三大特點：其一、浪漫主義有強烈的「表現

<sup>133</sup> 李歐梵〈五四文人的浪漫精神〉收於周策縱等著、周陽山編《五四與中國》（台北：時報出版，1979），頁298。

<sup>134</sup> 同上注，頁307。

<sup>135</sup> C. M. Bowra, *The Romantic Imagination* (Oxford: Oxford University Press, 1961), 中文轉引自蔡源煌《從浪漫主義到後現代主義》（台北：雅典出版社，1998 修訂版），頁8。

傾向」，如華滋渥斯「詩是強烈情感的流露」(spontaneous overflow of powerful feelings)；其二、浪漫主義與康德 (Immanuel Kant) 以後之哲學有密切關係。如席勒 (Freidrich Schiller) 認為人有感官慾力 (sensuous drive)，也有形式慾力 (formal drive)，詩人係藉由後者來統御前者，製造出美的形式來超越無常的現象世界；其三、類似泛神論 (Pantheism) 的宗教性思想。一粒沙中可以見宇宙，人人都可以是神的具體呈現。<sup>136</sup> 至於德雷布 (Margaret Drabble) 則認為「浪漫主義」是「一文學運動，而且是感性的重大變遷，大約發生在由 1770 年到 1848 年間的英倫及歐洲大陸。在理性上它標顯了對於啓蒙主義的強烈反動。在政治上則是受到法國大革命及美國獨立戰爭的啓發。…在情感上它表達了對於自我以及個人個別經驗的極端肯定…同時也結合了無限感 (the infinite) 及超越感 (the transcendental)。至於在社會層面上強調的則是改革進步 (progressive) 的大目標。…浪漫主義在風格上的基調是其〔表達上的〕強烈性 (intensity)，其口號則是『想像』。」<sup>137</sup>

綜合李歐梵、鮑柔、蔡源煌及德雷布的說法，我們看到雖然有某些面向的思想，如浪漫主義的宗教思想，是五四浪漫派作家所不取的，但是他們大致而言果然是相當大幅度地從歐洲的浪漫主義中吸取了許多養分，而體現在他們的作品中。

但是如果我們做進一步的考察及思索，我們不禁要問，何以整個中國思潮在五四時期會有如此巨大的，像是一夜變天的轉變？很顯然，如果只是用魯迅所謂的「拿來主義」，由西方「移植」的角度來看的話，是無法令人完全滿意的，因為我們很清楚知道，文化的傳遞 (acculturation) 演進從來就不是那麼截然兩分的。由前面所引錢理群等人的論述文字中，我們很明白的看到「創造社的作家從理論到實踐都強調小說的主觀性和抒情性。其作品大都有一個抒情主人公的自我形象。作者不著意於通過人物的性格刻劃，以某種思想意識教化讀者，而是直接抒發主人公的強烈情感，去打動讀者。」<sup>138</sup> 證諸創造社的小說作品，我們果然很清楚地看到這些特質。但是，當我們考察創造社作家的個人主觀抒情特質時，我們恐怕不能只單方面處理西方的「橫的移植」，而更要去留意在中國本土土壤上是否也有類似的因子，也就是說，「縱的承繼」是絕對不可忽略的。

若以嚴復的引介亞當斯密 (Adam Smith) 的《國富論》(*The Wealth of Nations*, 1776) 及社會達爾文主義的思想為例，我們知道嚴復如果不是以傳統法家的「富國強兵」的架構來討論西方的進化論思想的話，恐怕連知識份子都無法接受這套來自西方的理論。換句話說，正是因為中國本土傳統中有某些因子在某個層次上與外來思想有相似甚或合轍的情形，文化的交流方能有其可能

<sup>136</sup> 蔡源煌《從浪漫主義到後現代主義》，頁 10-12。

<sup>137</sup> Margaret Drabble (ed.), *The Oxford Companion to English Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1985), pp. 842-43.

<sup>138</sup> 同注 14，《中國現代小說三十年》，頁 72-73。

性。<sup>139</sup>

因此，對於五四時期浪漫派作家的「個人主觀抒情」風格特質較為合理的解釋應該是：中國傳統中原本已有其淵源在，也就是我們上面所論述的，由傳統詩歌的抒情傳統，然後逐漸也在小說出現中的個人/主觀主義。這種個人/主觀要素，如本文試圖勾勒的，在晚清劉鶚的《老殘遊記》中大致上已經有相當明顯的表露，到了五四時期由於西方浪漫主義的引進，使得中國傳統中的個人/主觀抒情質素與西方浪漫主義的因子相互作用融合，而形塑出一種新的「浪漫精神」。這一精神不僅重個人、重主觀、重抒情，重自然，甚且更進一步重想像，重情慾、更往人的內在精神、心理層面邁進，為中國小說帶來另一風貌。劉鶚的《老殘遊記》，如同其他晚清小說，雖然露出端倪，但其開花結果還有待稍晚的小說家的努力。晚清小說在「救亡圖存」精神方面，固然有爾後被視為「主流」的「感時憂國」的承繼與開展；但是在另一方面，我們也看到了創造社諸小說家對於個人主觀主義及主體性的紹接與發揚，不僅引入了浪漫主義觀念，同時也帶進了現代主義的技巧，為後來「新感覺派」等的現代主義者開了先聲。諸如劉鶚《老殘遊記》、吳沃堯《恨海》、《九命奇冤》等晚清小說，其由傳統到現代、引西方敘述模式入中國傳統的過渡性角色，應該重新加以考察並予以肯定。至於由劉鶚到五四浪漫文學個人主觀趨勢的發展及論述，筆者將另文探討處理。

---

<sup>139</sup> 有關嚴復及其社會達爾文主義的引進，可參看 Benjamin I. Schwartz, *In Search of Wealth and Power: Yen Fu and the West* (Cambridge: Harvard University Press, 1964); 請尤其參考 Hoyt Cleveland Tillman, "Yan Fu's Utilitarianism in Chinese Perspective," in *Ideas Across Cultures: Essays on Chinese Thought in Honor of Benjamin I. Schwartz*, eds. Paul Cohen & Merle Goldman (Cambridge: Harvard University Press, 1990), pp. 63-84 中對嚴復引進西方學說所用策略的討論。

## The Individualism-Subjectivism in *The Travels of Lao Ts'an* and Its Significance in the Development of Fiction in the Transitional Period

Liu E's *The Travels of Lao Ts'an* is one of the best known Late Ch'ing novels. Studies of this novel have traditionally been concentrated on the outstanding and unconventional description of natural scenes, or else on the socio-political significance that this novel reveals in vividly delineating the late Ch'ing society and political situation. In the 1980s, the focus has shifted to the analysis of images and the plot structure of the novel. However, if we read the novel carefully, we will easily find the strong individual/subjective/lyrical stance standing out. This stance can in fact be accounted by the individualism/subjectivism germinated from the Ming novels, seeing the novel as a literary sphere where men of letters could use the novel as a vehicle or channel to express their personal inner feeling, aspiration, thought, vision and so on. By putting into the novel some of the individual, subjective matters, Chinese novelists somewhat got away from the long entangled relation with the historical/biographical tradition, which emphasizes so much on the realistic side and on the verifiability of the narrative. Locating Liu E's *The Travels* in view of this development, this paper attempts to trace the development of the "inward turn" of the novel, to delineate the individualism/subjectivism as represented in *The Travels* and eventually to associate this development with the later May Fourth romantic writings, in the hope of establishing an individualism/subjectivism tradition in Chinese novel.

Keywords:

*The Travels of Lao Ts'an*, individualism/subjectivism, lyricism, the de-vulgarization of the novel, inward turn of the novel, romanticism