

## 第二章 歷史小說的源流、範圍與特徵

中國人治學歷來講的是文史哲不分家。單從治學的觀點看，不分有不分的好處，學者可以對學問有更周詳的認識。而從晚近解構學的觀點看，文史哲不外寫作(writing)，相互之間並無絕對的區分。

不過分也分的好處。文史哲各有其不同體認社會、歷史的方法、態度。錢鍾書討論〈五帝本紀〉時說到：

《論語·述而》：「子不語怪、力、亂、神」，《莊子·齊物論》：「六合之外，聖人存而不論」；皆哲人之明理，用心異乎史家之徵事。<sup>1</sup>

哲人講究的是明理，史家求的是徵事。雖然理、事未必能劃分得一清二楚，但兩者寫作之際的取捨，顯然有所不同。錢鍾書同文中又提到：

屈原〈天問〉取古來「傳道」即馬遷「不敢言」之「軼事」、「怪物」，條詰而件詢之，劇類小兒聽故事，追根窮底，有如李贄《焚書·童心說》所謂「至文出於童心」，乃出於好奇認真，非同汰虛課實。<sup>2</sup>

也就是說史家求其「汰虛課實」，而文學家求其「好奇認真」，文史哲之分由此可見其一二。從意識型態的觀點來看，不同的文體（文、史、哲）代表不同社會、政治勢力的運作與消長，也可以說是歷史條件下的特殊產品。關於這點，下文討論歷史與小說的關係時當予以討論。至於文史哲分與不分之問題，因不屬本文範圍，故不擬更進一步討論。

### 第一節 歷史和小說的關係

#### 一、從「同源同體」到「同源異體」

中國歷代的當政者都十分重視歷史，重視歷史的記載和歷史的教育。這一傳統反映在體制上，就是史官的建置。據《周禮》記載，西周就有一批稱為「史」的官職，如大史（即後世的「太史」）、小史、內史、外史、御史，合稱「五史」，大抵

<sup>1</sup> 錢鍾書：《管錘篇》（北平：中華書局，1990年版），第一冊，頁251。

<sup>2</sup> 《管錘篇》，第一冊，頁251。

「皆為掌管冊籍，記文書草之人」。<sup>3</sup>「記文書草」，就有記錄所見所聞言事的職責。《禮記·玉藻》說，天子「玄端而居，動則左史書之，言則右史書之」。《漢書·藝文志》則說：「古之王者，世有史官，君舉必書，所以慎言行，昭法式也。左史記言，右史記事，事為《春秋》，言為《尚書》。」《漢書》關於左史和右史的分工，與《禮記》的說法不同，杜預《春秋傳序正義》則認為：「左是陽道，故令人記動；右是陰道，故使之記言。」從左右陰陽以判定是《漢書》的失誤，是有道理的。而這些記錄當時當地發生的言和事的典籍，再經過整理和編纂就成了「歷史」。

在一般人的想法裡，「歷史」和「小說」是涇渭分明的，即「歷史」一定是真實的，而「小說」則與虛構必定脫離不了干係。他們往往將「史實」與「虛構」的差別看得非常絕對，卻不大去考慮它們之間是否存在著互通性。新歷史主義者認為歷史和文學同屬一個符號系統，歷史的虛構成分和敘事方式，同文學所使用的方法十分類似。新歷史主義學者海登·懷特曾引用諾思魯普·福萊（Northrop Frye）的話提到：

「在某種意義說，歷史是神話的對立面，對一個歷史學家說他的書是神話一定會使他感覺受到了污辱。」但是福萊本人卻認為：「當一個歷史學家的規劃達到一種全面綜合性時，他的規劃就在形式上變成神話，因此接近結構上的詩歌。」<sup>4</sup>

歷史學家不僅不能做到記錄的「全面綜合性」，並且歷史學家在記錄史事的過程中，使原本肢離破碎和不完整的歷史材料產生意義時，不可避免的運用了柯林伍德提出的「建構的想像力」（*constructive imagination*）。<sup>5</sup>這種「建構的想像力」主要的內容便是歷史學家以自己的意識型態，觀察人類情境中可能發生的不同類型模式的敏感性，而以這種敏感來對待所獲得的事實。因此，後世所看到的歷史，其實是歷史學家將一堆原本肢離破碎且不完整的歷史材料，透過所有我們一般在小說或戲劇中的情節編織技巧（即柯林伍德所提出的「建構的想像力」）而後成了合理的、首尾貫串的「故事」。只不過歷史學家所記錄的「故事」和小說家、戲劇家有所不同，歷史學家的歷史著作是盡力發現所有可能存在的情節結構，使事件

<sup>3</sup> 朱希祖：《中國史學通論》（臺北：莊嚴出版社，1977年10月初版），頁11。

<sup>4</sup> 張京媛主編：《新歷史主義與文學批評》（北京大學出版社，1997年5月第二次印刷），頁161。

<sup>5</sup> 同註4，頁163。

話雖如此，我們如果將小說當作完整無缺的鉅作看待，視之為社會現實的反映，或視之為自成一體的有機體，也未免言過其實了。小說既不是附庸於外在現實的客體，也非與外界絕緣，自足於人的唯心主體，小說是介乎兩者之間的游移體。就意識型態而言，小說既非盲從於道統，也非全盤否定傳統固有的價值，而是順從與異議相互摻雜的藝術表現形式。就歷史小說而言，小說所呈現的既非過去，也非現在；既非雅緻的文化價值，也非庸俗的觀念或信仰。

前人討論歷史與小說的關係大致可分為兩派：一派主張歷史有異於小說，而小說的功能即是要普及歷史，蔣大器、張尚德、林瀚、甄偉等人即屬此一見解。張尚德（即修鬚子）認為歷史「義微而旨深」，而小說則是淺顯易解，可「裨益風教」，他提到：

史氏所志，事詳而文古，義微而旨深，非通儒夙學，展卷間鮮不思困睡，故好事者以俗近話隱括成編，欲天下之人入耳而通其事，因事而悟其義，因義而興乎感。<sup>15</sup>

所以可以說歷史小說只能算是歷史的支流，務須遵循歷史，不得私下改動歷史的原狀。甄偉甚至自認「為通俗演義者，非敢傳達予後，補史所未盡也」。他又說他的創作「一言雖俗而不失其正，義雖淺而不乖於理。」<sup>16</sup>是故在他的定義裏，歷史小說只求補正史之不足，宣揚正史勸善懲惡之大義而已。歷史小說也因此只能稱之為「遺史」或「遺文」。這是第一派的見解。

然而一提到「遺史」或「遺文」，論者不免立刻面臨到正史與遺史之間不同的寫作原則。袁于令說：

史以遺名者何？所以輔正史也。正史以紀事。紀事者何？傳信也。遺史以蒐逸。蒐逸者何？傳奇也。<sup>17</sup>

接著他提出兩個極為重要的觀念，即「傳信者貴真」和「傳奇者貴幻」。<sup>18</sup>張譽進一步將「真幻」與「正奇」相提並論，說

<sup>15</sup> 同註一，頁23。

<sup>16</sup> 〈西漢通俗演義序〉，見註二，頁68。

<sup>17</sup> 袁于令（即吉衣主人）：〈隋史遺文序〉，見註二，頁105。

<sup>18</sup> 同註一，頁105。

「小說家以真為正，以幻為奇」<sup>19</sup>，同樣也指出奇幻是小說的特色。上述見解可算是第二派，他們認為小說不僅為宣揚歷史的工具：小說有小說的特色，小說求奇、求幻，有異於歷史。

不過這一派的學者也認為歷史記載有其重要性，小說家創作之際宜遵循史實之線索。汪堯即認為坊間之東西晉歷史小說不合體裁，應該加以改正：

吾請更為之，以《通鑑》為線索，以《晉書》、《十六國春秋》為材料，一歸於正。<sup>20</sup>

但是正史往往有其局限，「奇情俠氣，逸韻英風，史不勝書者，卒多湮沒無聞」。<sup>21</sup>褚人獲指歷史為大帳簿，歷史小說則為小帳簿，前者總記，後者雜記。<sup>22</sup>小說既屬後者，專務傳奇，也就不應受限於史實。張譽甚至因此認為歷史小說有其先天性的限制，他說：

《三國志》人矣，描寫亦工；所不足者幻耳。……勢不得幻……七國、兩漢、兩唐、宋，如弋陽劣戲，不味鑼鼓了事，效《三國志》而卑者也。<sup>23</sup>

相反的，小說如果一味虛構，效果顯然也不佳。<sup>24</sup>最好的小說應該是虛實相輔，奇正相生。當然，所謂虛實相輔，奇正相生，我們可以有兩種看法，一種即是上述大帳簿、小帳簿的二分法，純粹就寫作取材的對象而分，甚至可以依西方大傳統、小傳統之分來看歷史與小說的分野，歷來虛實之分的見解即以此為主。另一種分法則偏重於認識觀點，也就是說虛實指的是人對現象的看法，認為人生是實是虛，虛觀與實觀如何實現，以及這兩種觀點對現實的體認有何裨益等問題。

<sup>19</sup> 張譽即張無咎：《北宋三遂平妖傳序》，見註二，頁87。

<sup>20</sup> 《兩晉演義序》，見註二，頁284。

<sup>21</sup> 同註17。

<sup>22</sup> 《隋唐演義序》，見註二，頁148。

<sup>23</sup> 同註19，頁88。

<sup>24</sup> 吳沃堯在《兩晉演義序》裡批評講史小說，認為「其附會者當居百分之九九。甚至借一古人之姓名，以為一書之主腦，除此主腦之外，無一非附會者」。見註二，頁283。

袁于令於《西遊記題詞》（袁此時化名為「慢亭過客」）中則認為：

文不幻不文，幻不極不幻。是知天下極幻之事，乃極真之事；極幻之理，乃極真之理。故言真不如言幻。<sup>25</sup>

袁于令跳出了史家的樊籬，完全站在小說家的立場，強調歷史演義不同於歷史的著作，實在於「幻」，也就是虛構與想像，這可說是古代歷史小說家當中極富現代小說觀點者。

除上述兩種看法之外，另有一種折衷的看法，認為實觀與虛觀同樣重要，而現實有實體，也有虛幻的一面。小說因為能夠把虛實兩面並陳於讀者眼前，因此堪與歷代經典並列。這種觀點顯然超越了前人的看法，持此看法者即是金聖嘆。他將《三國演義》列為第一才子書之目，理由是：

作演義者，以文章之奇，而傳其事之奇，而且無所事於穿鑿，第貫穿其事實，錯綜其始末而已。無之不奇，此又人事之未經見者。<sup>26</sup>按金聖嘆的看法可分兩面看待：文章有奇與不奇之分，事也有奇與不奇之分。換句話說，現象有兩面，相為表裏；文章也有兩面，互通有無。二元之間藉由相互補襯的手法而加以統一的觀點，相當程度影響其後的歷史演義小說作者的史識和寫作技巧。

總括而論，不管史書與小說之間有多大程度的交叉和重合，它們之間日益走向各立門戶，卻是確定不移的事實。史書與小說從「同源同體」到「同源異體」的分歧，導致了兩個最直接也最現實的結果：一、驅除了小說因子的史書，雖然顯出了它的莊重和神聖，但同時也變得缺少了「文學趣味」；二、脫離了史書的系統，小說也難免顯得「散雜零碎」。而如果從閱讀接受的角度看，二者給予讀者的感受是完全不同的：史書較系統化，小說較顯鬆散；史書集中，小說零碎；史書敘事粗略，小說鋪張細膩；史書冷靜，小說熱情。二者雖各有所長，畢竟難掩其短，皆難以滿足讀者的要求。於是，當主客觀條件成熟之際，一種將史書和小說重新融匯起來的新文體——歷史小說，便應運而生了。

傳統的歷史演義作家，不論其立意標榜核實的「庶近乎史」，抑或摭採稗史野乘的「作意好奇」，其實都是在「核實」

<sup>25</sup> 見註二，頁119。

<sup>26</sup> 見《全圖繡像三國演義》（呼和浩特：內蒙古人民出版社，1980年版），原序。

與「傳奇」間左右擺盪。說穿了，這兩條路線其實只是一條，均是披上史料或歷史背景的外衣，外衣裡頭則是程度不一的挪移時空、增刪人物和虛構情節等，因此都同樣用上了情節編織的技巧，也就是「建構的想像力」。所以「核實派」也好，「傳奇派」也罷，終究只是帶有歷史成分的小說而非歷史。儘管如此，歷史演義小說裡頭不乏有許多的奇聞、軼事和怪談等記述，這些材料過去為傳統史家或歷史主義者所忽略，卻為新歷史主義批評家所重視，理由是藉由那些看似插曲的、意外的、軼事的、奇異的、卑下的，或者是不可思議的材料，都有助於擺脫有關歷史幾成定見的對社會、政治，以及經濟等結論的束縛，希望透過這樣「另闢蹊徑」的觀察角度，從前人所忽略的東西入手，讀出文學文本的新意，以尋求對歷史敘述，同時也是對文學文本的新解釋。

## 第二節 歷史小說的定義

「歷史小說」一詞源自於西方十九世紀初，拿破崙失敗時產生的（瓦·司各脫的小說《威弗萊》出版於1814年）。當然，在十七、十八世紀時已經出現過以歷史題材為主的小說，而若依題材而論，則更可以上推中世紀根據古代故事傳說改編的作品，是為歷史小說的「先驅」。關於這點，盧卡奇提到：

十七世紀的所謂歷史小說（斯居戴里的《卡爾普勒奈德》等）只是在外部的題材裡，只是在（人物的）服裝上才是歷史的。不僅是人物

的心理，而且所描繪的道德觀念也完全是出自作者的時代。十八世紀的最著名的歷史小說，渥爾波爾的《奧蘭托城堡》也僅僅是在背景

上利用歷史：在作品中，在描寫環境的有趣如奇異這一點上保持歷史的氣氛，而不是對一個具體的歷史時期作藝術上的忠實描寫。<sup>27</sup>

按照盧卡奇的分析，僅僅只有布景（背景）營造得具有歷史的氛圍是不夠的，還需要具備人物、社會和心理屬於描述的那個時代才算是夠資格的歷史小說。然而我們前面所引新歷史主義的理論時，不是討論過歷史的撰寫過程早已摻入史家的意識型態，所以和小說同樣具有「虛構」性嗎？因此，既然歷史的記錄不可盡信，須設法剔除、釐清掉「建構的想像力」的

<sup>27</sup> 盧卡奇：《論歷史小說——歷史小說產生的社會和歷史條件》，收於《小說的藝術》，張玲等譯（社會科學文獻出版社，1999年一月一版），頁229。

部份才有機會還原歷史真象，又如何能要求歷史小說的內容符合該時代的社會性和心理性呢？是故，盧卡奇的歷史小說定義顯然太過嚴苛，不適合用於中國的歷史小說。

西方的歷史小說，對其核心問題——歷史真實與藝術虛構的處理，多是採取隨機的、不經意的態度，重點並不放在對歷史真實的追求和探索上，歷史小說作家往往靠藝術直覺和創作靈感去處理歷史題材，像普希金、福樓拜在歷史小說創作過程中，那樣深入歷史、考究事實的作家，並不多見。多數並不想在歷史真實的本身做文章，著眼點都是放在藝術創造。這與歐洲的傳統文學理論的影響，有著很大的關係。對歷史文學中歷史真實與藝術虛構二者關係的認識，西方的文學理論家們一直是非常寬容的，絕不對一部歷史小說翻來覆去地審視，看其究竟是「七實三虛」，還是「三實七虛」。從亞理士多德到黑格爾、別林斯基等大師，有關歷史文學的論述，都是著重強調藝術虛構的。如亞理士多德認為歷史學家是「敘述已發生的事」，而詩人是「描述可能發生的事」<sup>28</sup>。黑格爾也認為，人們「不應剝奪藝術家徘徊於真實與虛構之間的權利」<sup>29</sup>。這種理論在很大程度上制約著歷史小說的創作實踐。現代的西方歷史小說，同樣也不注重真實性，這與西方文學特別是自司各特、大仲馬等人所開創的歷史小說傳統是分不開的。當然，西方歷史小說的這種特性，是其民族文化傳統、心理結構以及審美習慣制約下的必然產物。

二十世紀初期，由於受到西方文化的強烈衝擊，人們的思想觀念產生了變異，極大程度地促進了中國「新歷史小說觀」的逐步建立。辛亥革命前後時期，出現了一批歷史文學作品，有別於明清的歷史演義小說：如《黃帝傳》、《陳涉傳》、《孽海花》、《痛史》、《洪秀全演義》和《黑籍魂》等，這些作品雖然與舊式的歷史演義小說差別不大，但卻已經有意識的運用白話，傾注了滿腔激憤的民族情緒，體現了一定的歷史意識，較之以前只作為歷史的輔翼和補充的作品，畢竟是向前邁了一步。辛亥革命前後的許多作者，把對現實的不滿、渴望民族復興的激情，灌輸在歷史素材中。歷史小說在這一時期出現的新跡象，實際上表明了古代歷史小說在向現代歷史小說的過渡。

<sup>28</sup> 亞理士多德：《詩學》，收於《詩學·詩藝》（人民文學出版社，1982年版），頁29。

<sup>29</sup> 黑格爾：《美學》（商務印書館，1984年版），第一卷頁353。

早在一九一七年的十一月，胡適在致錢玄同的信中就指出，歷史小說要富有審美特性，作者必須有獨到的歷史見解。並認為中國古代歷史小說的典範之作《三國演義》「褒劉而貶曹」的傾向，是承襲朱熹言論、替其推波助瀾的結果，審美性不強，藝術價值不高。<sup>30</sup>次年，胡適在《新青年》雜誌上發表了著名的《論短篇小說》一文，觸及了歷史小說創作中的實質性問題：

歷史小說，不可全用歷史上的事實，卻又不可能違背歷史上的事實。全用歷史的事實，便成了「演義」體，如《三國演義》和《東周列國志》，沒有真正「小說」的價值。（三國所以稍有小說價值者，全靠其能於歷史事實之外，加入許多小說的材料耳。）若違背了歷史事實，如《說岳傳》使岳飛的兒子掛帥印打平金國，雖可使一班愚人快意，卻又不成「歷史的」小說了。最好是能於歷史事實之外，造成一些「似歷史而非歷史」的事實，寫到結果卻又不違背歷史的事實。<sup>31</sup>

很顯然胡適認為創作歷史小說，必須堅持美學原則，絕不能單純地只是「演義」歷史事實，在不違背歷史的必然性和規律性的條件下，可以適當地虛構人和事，使作品達到更為理想的藝術真實。基本上劃清了歷史小說同歷史著作的界限，突出了歷史小說的美學特性。

前面提到小說和歷史的關係是從最初的「同源同體」演變為「同源異體」，因此小說在很長的一段時間裡是非常依賴或依據史實，再加上傳統的偏見「小說者，正史之餘也」，使得歷史和小說的界限不清，歷史和歷史小說亦經常混淆，是故作為小說體裁中的一個重要的副文類，它從來沒有獲得獨立的地位。人們看待歷史小說，常常用歷史的而非文學的尺度去衡量它，歷史小說只不過是「正史之補」，作用僅不過是輔助的歷史讀物罷了。

中國古代的歷史演義小說，雖然卷帙浩繁，數量很多，但內容卻是比較集中的，多寫歷代王朝的興衰，重在表現帝王將相的智謀以及他們之間的權術之爭，題材面非常地狹窄。而辛亥革命後的歷史小說，則在題材方面突破了這種相對單調的窘況。關於這點，李程驊提到：

<sup>30</sup> 胡適編選：《中國新文藝大系·建設理論集》（上海文藝出版社影印，2003年版）。

<sup>31</sup> 胡適：《論短篇小說》，收於《新青年》四卷五號（日本東京汲古書院，1970年出版）。



中國現代小說，首先在題材方面突破了這種單一窘況，扇面大大鋪開。這些作品涉及的範圍，從遠古的神話故事到春秋戰國時代改革家、縱橫家的事跡；從寫唐玄宗、楊貴妃、隋煬帝這些上層人物的故事，到表現普通民眾的日常生活；從最早的農民起義，到近代的太平天國運動、保路運動，都得到了藝術再現。既有對可歌可泣愛國將領的英雄主義行為和寧死不屈精神高潔的仁人志士的頌揚，也有對賣國賊、封建統治者的鞭撻……如果把它們所描寫的內容，按先後順序排列起來，則構成了一部中國古代社會的發展史。<sup>3 2</sup>

中國的歷史一向是蒙著一層厚幕或戴著一副假面具的。歷代的史籍，其記錄、觀點基本上掙脫不掉統治階層的意志影響，因此很難反映出歷史的真象。而中國現代的歷史小說家們，則站在時代的高度，用現代意識去觀照歷史，不再像古代的歷史小說那樣，只是單純地敷陳史事，或者是反映、維護統治者的思想意識。現代歷史小說作家在創作之前，對其要表現的史事，多進行認真地分析、鑒別，甚至做專門的研究工作。

面對明清以降龐雜的歷史演義小說，以及辛亥革命後受西方文化衝擊，而如雨後春筍般出現的現代歷史小說，究竟該如何的予以下定義呢？根據《辭海》的解釋：

歷史小說，文學的一種，有長篇和短篇。它通過描寫歷史人物和事件再現一定歷史時期的面貌和歷史發展趨勢，使讀者在一定程度上了解歷史並得到某種啟示。歷史小說可以容許適當的虛構；但所描寫的主要人物和主要事件應有歷史根據。

所謂「重現」，也就是藝術真實與歷史真實的一致性，現今一般人對歷史小說大概多持此種看法。然而，問題卻並非如此簡單：「藝術真實」和「歷史真實」要如何統一？兩者之間的比重又該如何？涉及史實的研究方法該不該重視？類似這樣子的論爭，數百年來可謂擾攘不休。並且若以「重現」的標準衡量《三國演義》，乃至其它歷史文學作品，則只能是緣木求魚，在許多問題上糾纏不清。但正因為「緣木求魚」的持久且執著，反而襯托出這種「藝術真實」和「歷史真實」兩相結合的歷史文學標準的深入人心。

以《白蛇傳》的故事為例，有人以法海、白素貞、許仙是真有其人為由，批評後代的文人墨客，把這些風馬牛不相干

的幾個人湊化在一起，在創造《白蛇傳》的同時，也為法海製造了「冤案」。而馮夢龍《警世通言》中的《唐解元一笑姻緣》則「將一個好端端的科場失意、坎坷一生的大畫家唐伯虎描繪成了放蕩不羈、玩世不恭的風流才子，以訛傳訛，幾成鐵案。」<sup>33</sup> 類似這樣的批評屢見不鮮，顯而易見的「歷史真實」和「藝術真實」兩相結合的歷史小說標準，仍魔幻般地支配著我們的古代小說乃至現代歷史小說的研究工作。正因如此，李慶西對上述兩相結合的論點提出質疑：

所謂藝術真實必須合乎歷史真實那一套老生常談的提法，理論上固然講得通，但拿到實際問題面前，卻是一個叫人糊塗的公式。首先，真實（似應指藝術真實）是否等於史實？這就不大擺得平。倘若做肯定的回答，那倒莫如乾脆取消文學。反之，如果允許在史實範圍內有所取捨或在史實之外進行虛構的話，顯然又有一個分寸問題。按什麼標準掌握二者比例，三七開還是四六開？很難斷認這是一個數理統計問題。當然會有人說，把握歷史真實就是用歷史唯物主義的觀點和方法去闡述史實，那就更扯不清了。過去的古典小說作者實際上是不可能用唯物史觀來做文章的……<sup>34</sup>

這段話實際上已經宣告了用「重現」標準研究古代演義小說乃至歷史文學的終結。但歷史小說究竟能否達到「重現」這一標準呢？這仍然是莫衷一是。所以，仍有人不斷在探索，仍有人企圖證明《三國演義》既不是歷史的奴隸，又不離開歷史的大格局。

《亞細亞周刊》的記者曾向姚雪垠提出這樣一個問題：「歷史小說」這個名詞差不多是自相矛盾的。歷史是記錄事實的，而小說是憑空虛構的，你怎樣化解這個矛盾呢？<sup>35</sup> 可見「歷史小說」這個名詞是很令人頭疼的。從創作的實質性來看，中國古代歷史演義的成功例子，多是借歷史的軀殼來表現作者的理想和願望。如《水滸傳》、《楊家府演義》、《說岳》、直到吳趸人的《痛史》等都是這樣，即令是古代的歷史劇如《單刀會》、《趙氏孤兒》等也莫不如是。近人管達如曾經提到：

歷史的，此派小說，其所敘述事實之大體，以歷史為依據，而又以己意，捏造出種種之事實……其所述之事實，大抵真者一而偽者九……

<sup>33</sup> 張振軍：《傳統小說與中國文化》（桂林市：廣西師大出版社，1996年第一版），頁28。

<sup>34</sup> 李慶西：《關於曹操形象的研究方法》，載於《文學評論》（1982年第四期）。

<sup>35</sup> 姚雪垠：《關於歷史小說的創作》，載於《文學月報》（1985年第六期）。

小說之作，所以發表理想；敘述歷史，本非正旨。<sup>36</sup>

當然，我們不能否認有人試圖真實地重現歷史，但如果不是將小說給「歷史化」，也就難以擺脫「幻妄」與「傳奇」的意味。

前面提到，西方的歷史小說大體是以虛為主，十九世紀後出現的歐洲歷史小說，其真正的歷史事件一般只作為背景，而大部分虛構的人物就在這一背景下活動，他們的命運就成為敘事小說的中心。按照藝術的一般原理，作為文學之一種的歷史小說，不可能對史實進行絕對的「客觀反映」，而只能是一種「主觀反映」。它反映的是經過作家心靈折射的歷史生活，是注入了作家生命氣息的「心靈化」了的歷史生活。因此，同一階段的歷史和同一史實，在不同歷史小說家的作品中可以是各種各樣的詮釋。

以上臚列了多種的論點、說法，雖然仍莫衷一是，其實還是圍繞在「歷史真實」和「藝術真實」之間的比重在拉鋸，我們還是無法得出滿意的結論。如果想給中國歷史小說下一個各方都可接受的定義，那麼它必須符合以下諸項條件中的某一項：

- (一)、取材於真實的歷史人物和事件，在不違背時代精神的前提下，進行藝術創造的作品。
  - (二)、重大歷史事件只作為背景，描寫虛構的歷史人物，但不違背時代氛圍的作品。
  - (三)、史實與虛構事件雜糅，虛實相參的作品。
  - (四)、借史實與歷史人物的軀殼，呈意筆端，寄托理想，為現實服務的作品。
- 排除任何一項條件，似乎都無法調和論爭。綜觀各派歷史小說理論及無休止的長期論爭，我們還是可以看到一些基本的事實。

首先「尚實」是中國文學——尤其是敘事文學的重要傳統。這雖然與「文史不分」的影響及史家介入文學有關，但更重要的是在長期的創作和接受的實踐中，它逐漸成了作家和讀者共同的默契、或是追求的審美觀。正因為如此，在宋元話

<sup>36</sup> 管達如：〈說小說〉，載於《月月小說》第37期（1912年10月）。

本的開篇，作者總要首先介紹故事係發生於何時何地、主人翁姓甚名誰、家住何方；甚至連獵奇志怪的《搜神記》的作者干寶，也要說其所述均為事實，而他著述的目的則是為「發明神道之不誣」。好像只要是白紙黑字一經寫下來，就不可能是虛假的了。然而「尚實」或「歷史重現」的訴求，終究只是若干歷史演義作家和評點者的理想，任何的歷史材料要能敘述一個歷史事件或紀傳一位人物，必定經過如小說或戲劇中的情節編織技巧，才可望成為一個合理的故事，這就是為什麼「新歷史主義」認為，歷史的真實與重現是遙不可及的目標。更何況歷史演義作家還經常將自己的史觀、價值觀、情感，以及人生際遇的感受等融入作品中，作者的涉入性可說是無處不在，如此豈不是離「尚實」或「歷史重現」的理想更遠了嗎？前述提及《三國演義》之所以呈現「褒劉而貶曹」的主軸，便是羅貫中將自己的主觀意識、王圖霸業不遂的悲憤等複雜情感置入作品裡，一定程度上便是和傳統敘事文學的「尚實」精神有所背離。因此，今後我們最多只能以「力圖重塑」或「重新詮釋、評價」等角度，切入歷史小說這類的作品，若仍陷溺於尚實與否而對作品進行探究，恐怕只是徒勞無功而已！

再者，西方的「歷史小說」的觀念，與現代中國人所理解的歷史小說是不完全相同的：誠如前述「尚實」的目標雖不可得也不必得，但是傳統的歷史演義作家或多或少仍受「尚實」精神的影響，而西方人則偏重於「藝術真實」的創造。所以，對小說中描寫的事件和人物，中國人會不自覺的核對史料的詳實性，而西方人則較重視歷史精神的真實性；中國人關注的是是否曾有、曾發生，西方人關注的則是否會有、會發生。在中國人的眼中，歷史小說可以承擔普及歷史知識的任務，教化市井小民；而在西方人眼裏，只有創造出真與美的藝術形象才算得上是真正的藝術品，而拘泥於史實，為求「實」而傷害藝術創造的作品，就稱不上是真正的藝術品了。

### 第三節 歷史小說的特色

凡本文所提「歷史小說的定義」及「歷史小說的特色」等，皆指中國的歷史小說，包括歷史演義小說而論，俟後再出現將不贅言。

中國傳統小說有一最重要的民族特徵是「史傳性」。

首先是題材的史傳性。因中國小說脫胎於史著，故其題材多具有史傳性。完全脫離歷史人物和歷史事件者，十不二三。至少濫觴於宋代的講史平話，而後興盛於明清之世的歷史演義，是中國文學裡特有的現象，它既是文學作品又酷似史乘的形態，曾引起無數歷代學人的爭論。而由它所分化出的英雄傳奇中，歷史的、真實的成分逐漸的減少和淡化，但卻依然願意依托在史傳的架構下。其實，像《楊家府演義》、《水滸傳》之類的作品，主要人物雖是歷史人物，但其所敘故事卻多為傳說和虛構的，史實的成分已經是微不足道。中國的小說「史」的烙印太重了，似乎不依托於歷史事件或歷史人物就不能顯現其價值。其至於就連志怪者也不例外，從最早的志怪《瑣語》，到六朝志怪以至於唐人傳奇，都喜歡借歷史人物敷衍神怪故事。

其次是思想觀念的史傳性。正統的演義小說作者，大都願意承擔史家的責任，把「羽翼信史」作為自己明確的宗旨。如庸愚子在《三國志通俗演義序》中，說《三國演義》「事紀其實，亦庶幾乎史」；<sup>37</sup>林瀚在《隋唐志傳通俗演義序》中，勸讀者「以是編為正史之補，勿第以稗官野乘目之」；<sup>38</sup>蔡元放在《東周列國志序》中，提醒人「讀《列國志》，全要把作正史看，莫作小說一例看了」。<sup>39</sup>從歷史觀念上看，演義小說作家也與正統史家相似，如《三國演義》、《水滸傳》等都是通過「以人繫事」的寫法，表現出「帝王中心論」和「歷史英雄中心論」的傾向。

由於史官文化在中國文化中的重要地位，小說不可能不深受它的影響。魯迅在《中國小說史略》提到：「自來論斷藝文，本亦史官之職也。」<sup>40</sup>這就難免有「史家成見」了。而「史官文化的主要凝合體是儒學」，<sup>41</sup>所以史著或史官文化對小說思想觀念的影響，姑亦稱作小說思想觀念的史傳性，就隱含儒家思想的精神在其中。中國小說中無處不在的忠、孝、節、

<sup>37</sup> 同註二。

<sup>38</sup> 收於褚人穫所著《隋唐演義》（臺北：三民書局，1998年5月初版）。

<sup>39</sup> 蔡元放：馮夢龍著、蔡元放改撰《東周列國志》（臺北：三民書局，1988年9月4版）。

<sup>40</sup> 魯迅：《史家對於小說之著錄及論述》，收於《中國小說史略》（谷風出版社，出版年不詳），頁6。

<sup>41</sup> 范文瀾：《中國通史簡編》，收錄於《民國叢書—74冊》（上海書店，1989年10月1版），頁82。

義思想，與歷代文人之受史傳影響是分不開的。

再其次，是小說藝術的史傳性。歷史演義藝術的史傳性最為明顯，它表現在幾個方面。首先是結構，按照朝代的更替和時間的推移為主線，類似於編年體史書。《有夏志傳》、《有商志傳》排列歷史事件的同時，還抄入整段整段的歷史文牘，使人讀來更像史書。這種結構形式雖然照顧了史實序列的真實，對普及歷史知識是有益的，但卻束縛了小說家的手腳，使大多數演義小說未能擺脫沉重的歷史包袱，而喪失了獨立的審美品格。英雄傳奇相對沒有這種結構框架之累，因而其藝術價值一般來說較高於歷史演義。其次是文筆的簡潔。由於史著的目的是敘述史實，大多文簡事繁，因此演義小說也深受其影響。雖然《三國演義》等演義小說出現在「說話」之後，但語言卻比較簡潔，換言之，其描寫的細膩卻比不上話本小說，這不能不說是受到史傳的影響，因為史傳都是以比較簡潔之筆來敘述歷史事件。再其次是人物的一靜止化——或稱靜態人物、扁形人物，也就是說，小說人物性格缺少發展性。由於歷史著作的主旨是要再現歷史，而不是描寫人物，所以每一個歷史人物只佔他應佔的那麼一點位置，不可能過多地展開描寫；況且史家在寫作之前，對每個人已有了固定的認識，而這種認識又往往與忠孝節義、善惡賢愚等道德觀念相聯繫，所以出現在史著中，只能給人留下一個主要特徵，而不大可能展現多側面的性格特徵。再加上篇幅的限制和文筆簡潔的要求，歷史著作中的人物大概只能是固定人物或扁形人物，而不可能成為變化人物或圓形人物。歷史演義小說既然在結構上和文筆風格上繼承了史傳傳統，其人物塑造也必然受其影響和拘囿。只有到了完全擺脫史的樊籬的後世小說中，我們才能一睹變化人物或圓形人物的風姿華采。

至於非講史的一般傳統小說，也具有相當明顯的史傳性特徵。例如小說結構多為按時間順序發展的線性，而絕少截取生活的橫斷面；在人物的行動中描寫人物，而較少獨白式的心理刻劃——這在戲劇中卻大量的出現；對人物外貌服飾和環境較少細緻的描繪，而把這種任務留給詩詞去完成；重視情節發展過程，重視故事的結局；篇末愛發議論，作者直接介入故事。類似史著之「傳贊」、「史評」或「太史公曰」等等，這都是中國傳統小說的民族特徵，全都脫胎自史傳而來。

最後一點是從審美特點來講，「尚實」是中國小說創作和鑑賞的重要特徵，是中國小說美學的重要命題。它表現在小說創作中是，小說所敘述故事無論怎樣荒誕不經，也一定要設法依托於歷史或真實人物。而表現在小說鑑賞上面，則是對故

事、人物的根由的興趣超過了對作品本身的興趣，對人物和故事真實性的關注超過了對作品藝術價值的關注。

粗略談完歷史小說「史傳性」的幾個特徵後，以下將就歷史小說「創作思想」和「敘事結構」兩方面作進一步的分析。首先就歷史小說的「創作思想」而論，它呈現出三個主要特色：

#### 一、傳播歷史知識，開啟閭巷顛蒙

稽考歷史演義小說的序跋，可以發現有不少作家有一種欲借演義來傳播史實的自覺意識。如余邵魚說：「春秋列國之事，非淺夫鄙民所能盡知也，邵魚是以不揣寡昧，又因左氏丘明之傳以衍其義，非敢獻奇搜異，蓋欲使淺夫鄙民盡知當世之事跡也。」<sup>4 2</sup> 熊大木說《大宋中興通俗演義》之作，是欲「使愚夫愚婦亦識其意思之一二」；<sup>4 3</sup> 甄偉也說，作《西漢通俗演義》是欲「使劉項之強弱，楚漢之興亡，一展卷而悉在目中」。<sup>4 4</sup> 其他如馮夢龍、周游、齊東野人、杜綱、呂撫，以及一些時事演義作家，也都不約而同地作過類似的聲明。一直到晚清，吳趸人作《痛史》，仍在自序中申說自己的「大志願」：「編撰歷史小說，使今日讀小說者，明日讀正史，如見故人，昨日讀正史而不得入者，今日讀小說，而如身臨其境。」<sup>4 5</sup>

這些言論或許含有一「欺妄」的成分，但是聯繫他們的創作實際來看，則又多非虛語。像《春秋列國志傳》、《東西晉演義》、《全漢志傳》、《南北宋志傳》、《南北史演義》等「朝代編年體」演義，作家在編撰時就機械性地有意包羅一切，在本能上有照抄正史、將其通俗化的傾向。有的作家還擔心讀者在接受時有困難，故在敘事過程中，凡遇人名、地名、難字及典章器物等，均有注釋；且每回之後，又有釋疑、考訂、鑿斷、附記、補遺、評論、答辯、總釋之類的文字，這類文字既是為了通俗，同時也為加濃作品「史」的意味，增強作品的信實程度。如《列國前編十二朝演義》、《開辟衍繹通俗志傳》、《大宋中興通俗演義》等作品就頗多這類文字。由此可見，作家傳播史實的意識是多麼自覺。

<sup>4 2</sup> 丁錫根編著：《中國歷代小說序跋集》（北京：人民文學出版社，1996年1版），頁861。

<sup>4 3</sup> 熊大木：《大宋中興通俗演義序》，收於《明》熊大木所著《大宋中興通俗演義》（上海市：上海古籍出版社，出版年不詳）。

<sup>4 4</sup> 甄偉：《西漢通俗演義序》，收於甄偉、謝詔編著的《東西漢演義》（臺北：三民書局，1998年初版）。

<sup>4 5</sup> 吳趸人：《痛史自序》，收於《痛史》（臺北：廣雅書局出版，1984年出版）。

何以這些作家有這麼強的傳史意識呢？我們立即就可從他們作品的序跋中找到這樣的說法：「史氏所志，事詳而文古，義微而旨深」<sup>46</sup>「不可以入俚耳」，若「非通儒夙學，展卷間，鮮不使思困睡」（修髯子：《三國志通俗演義引》）；而民眾又有尚史、覽古之趣，故為了使史書所志，不致湮沒無聞，有必要「敷衍其義，顯淺其詞」<sup>47</sup>「裨閭巷顛蒙皆得窺古人一斑……亦牖民一機也」（無名氏：《新刻續編三國志序》）。這種說法頗為流行，也得到不少文人儒士的贊同，像蔣大器稱《三國志通俗演義》「事紀其實，亦庶幾乎史」，能讓讀者「一展卷，千百載之事，豁然於心胸矣」（見該書前序）；可觀道人云《新列國志》「能令村夫俗子與縉紳學問相參」（見該書前序）等，皆對作家借演義小說傳播史實的創作用意及功勞以肯定。這其中說得頗為形象的是許寶善的《北史演義序》：

今試語人曰：「爾欲知古今之事乎？」人無不踴躍求知者。又試語人：「爾欲知古今之事盍讀史？」人罕有踴躍求讀者。其故何也？史之言，質而奧，人不耐讀，亦罕解。故唯學士大夫或能披覽外，此則望望然去之矣。假使其書一目了然，智愚共見，人孰不爭先睹之為快乎？<sup>48</sup>

這段話反映了普通民眾欲知史事卻又憚讀、罕解史書的矛盾心理，同時也揭示了一些作家「欲演正史之文而家喻戶曉之」<sup>47</sup>的創作用心。那麼他們的創作用心，能否實現呢？且聽兩位明代文人的驚嘆：

演義，以通俗為義也者。故今流俗節目不掛司馬班陳一字，然皆能道赤帝，詫銅馬，悲伏龍，憑曹瞞者，則演義之為耳。演義固喻俗書哉，義意遠矣。<sup>48</sup>

今天下自衣冠以至村哥里婦，自七十老翁以至三尺童子，談及劉季起豐沛、項羽不渡烏江、王莽篡位、光武中興等事，無不能悉數顛末，詳其姓氏里居，自朝至暮，自昏徹旦，幾忘食忘寢，聚訟言之不倦。……文不能通而俗可通，則又通俗演義之所由名也。<sup>49</sup>

<sup>46</sup> 許寶善：《北史演義序》，見於〔清〕杜綱著《北史演義》（上海市：上海古籍出版社，1989年第一版）。

<sup>47</sup> 齊東野人：《隋煬帝艷史凡例》，參閱丁錫根編著《中國歷代小說序跋集》（人民文學出版社，1996年第一版），頁953。

<sup>48</sup> 陳繼儒：《唐書志通俗演義序》，見於熊鍾谷編《唐書志通俗演義》（臺北：天一出版社，1985年版）。

<sup>49</sup> 袁宏道：《東西漢通俗演義序》，見於甄偉、謝詔編著《東西漢演義》（臺北：三民書局，1988年初版）。



從他們的驚嘆中，可以想見歷史演義在當時產生的轟動效應，普通民眾的確從演義中獲取了許多歷史知識。其實，從演義中獲取歷史知識的，又何止是普通民眾呢？文人士大夫也同樣是演義的受益者。個中原因是因明清兩代的文人多將時間和精力用於科舉制藝上，「至於史學，其書既灑瀚，文復簡奧，又無與於進取之途」，故學士大夫多「廢焉置之」，「至於後進初學之士，若強以讀史，則不免頭涔涔，目森森，直苦海視之矣」。<sup>50</sup>所以，學士大夫中有人竟終身不知《史記》為何物，<sup>51</sup>若有人能將《史記》、《漢書》、《文選》「此三書熟讀其一」，那就足可稱為飽學之士。<sup>52</sup>在這種民眾與史書比較隔膜的狀況下，倘有人能將史書敷演而為通俗易讀之小說，那麼學士大夫自然也會樂而觀之的。如當時有不少筆記小說就記載了學士大夫據歷史演義中的無稽之談作詩為文，甚至作奏章而被皇帝責罰、褫職等笑話。<sup>53</sup>笑話鬧多了，就有人發出這樣的慨嘆：「小說俚言，闌入文字，晚明最多，阮亭、悔庵、豹人、杞瞻，亦沿而不覺耳！」<sup>54</sup>有的皇帝還為此下了禁令，不准以小說語入奏議。<sup>55</sup>由此可知，歷史演義在學士大夫中流行之盛。

## 二、宣揚道德教化，鼓吹勸善懲惡

近人解弢在《小說話》裡曾談及歷史演義，他虛擬了一段答客問：

或曰：「歷史小說不演正史，何以使歷史知識普及社會？」曰：「如求通俗，盡可多作白話歷史，只能變更正史之結構，不可虛造一語，以蹈《三國演義》之覆轍。」<sup>56</sup>

<sup>50</sup> 蔡元放：《東周列國志序》，參閱註47，頁867。

<sup>51</sup> 王士禎：《香祖筆記》卷八「進士不讀《史記》」（上海市：上海古籍出版社，1982年版），頁149。

<sup>52</sup> 周暉：《續金陵瑣事》下卷「書低」（文學古籍刊行社，1955年版）。

<sup>53</sup> 姚元之：《竹葉亭雜記》卷七（中華書局，1982年版），頁158。

<sup>54</sup> 平步青：《霞外摺扇》卷七（上海市：上海古籍出版社，1982年版），頁559。

<sup>55</sup> 參閱王利器輯錄《元明清三代禁毀小說戲曲史料》（上海市：上海古籍出版社，1981年版），頁15。

<sup>56</sup> 參閱朱一玄：《明清小說資料選編》（齊魯書社，1989年版），頁131。

他的話值得玩味，因為假若作歷史演義，僅僅是為了用通俗話語傳播歷史知識，那麼作者只須就正史所記，演為白話就可以了，又何必「費幾許推求，用幾許結撰」，作此「汪洋百餘回」的小說呢？

歷史演義小說作家，經常在小說裡褒贊忠臣義士，懲創亂臣賊子，以裨補世道人心。這也許有為了抬高作品的身價而故意打出來的幌子，但究其實的確是有教忠教孝、勸善懲惡的意圖在其中。例如演義小說代表作之一的《隋史遺文》和《隋唐演義》，其每回開頭，作者深怕讀者不知其用意，都要來一段關涉忠孝節義、仁信禮智的莊言正論，以揭示該回的題旨；且書中凡是寫到人物的忠孝節義之舉，總少不了要附詩論贊一番。歷史演義作家之所以念念不忘說教，首先是與儒家教化至上的文學創作傳統密切相關。這一傳統係濫觴於孔子《論語》的「興觀群怨」說，揚波於《毛詩序》的「經夫婦，成孝敬，厚人倫，美教化，移風俗」之論，此後便逐漸形成一股文化的主流意識，影響及於各朝代形形色色的文學創作。

演義小說必須寓含勸善懲惡之旨，關乎世道人心，方才能為世所貴。而替他們的小說寫序題跋的一些文人學士，也的確多從教化著眼來肯定演義的存在價值。如張尚德在《三國演義序》裡即云：「《三國演義》裨益風教，廣且大焉」，還說：「此編非直口耳資，萬古綱常期復振。」而許時庚在《三國演義補例》裡也提到：「意主忠義而旨歸勸懲。」由此可知，作者借演義來說教，容或令觀者覺得在喋喋不休的說教，可是在當時，讀者（尤其是文人）也許會覺得若在小說中看不到說教，反倒是一種嚴重的缺憾，所謂「語必關風始動人」吧！

其次，作者借演義以說教，與史籍的影響也甚有關係。古人纂史，非獨記錄已然之史事，更將應然之義理蘊於其中，以期有裨益世道人心。如孔子作《春秋》，即以所謂的王道觀念、禮義精神、天理人心之大公為歸趨，它「隱而顯，志而晦，婉而成章，盡而不污，懲惡而勸善」<sup>57</sup>，由此便確立了中國古代纂史的標準。司馬遷撰《史記》，則更欲在史事當中抽繹出一種政治智慧，以垂訓來世。至於司馬光編寫《資治通鑑》，也是為了一鑑前世之興衰，考當今之得失，嘉善矜惡，取是舍非」<sup>58</sup>。因而，中國古代之史往往成為編纂者寄托其政治理想的載體。在這種情況下，有為而作之史，通常會與經相結合，

<sup>57</sup> 楊伯峻：《春秋左傳注·魯成公十四年》（中華書局，1981年版），頁870。  
<sup>58</sup> 司馬光：《進資治通鑑表》，見《司馬溫公文集》卷一（中華書局，1985年版）。

經史合流，而至於「經訓不止於空言，史書不止於紀事」，人事現象與倫理哲學相互印證發明，而造成極大的教育作用。對此，歷史演義作家或評論家，是深有體認的，如蔡元放提到：

史固盛衰成敗、廢興存亡之跡也。已然者事，而所以然者理也。理不可見，依事而彰，而事莫備於史。天道之感召，人事之報施，知愚忠佞賢之辨，皆於是乎取之，則史者可以翊經以為用，亦可謂兼經以立體者也。<sup>59</sup>

這看法相當具有代表性，它反映了演義作家對史書創作意圖的深刻領會，以及對史書教育功能的正確認識。所以，演義作家欲演史書之「義」，通過真實的歷史人事來導善戒奸，俾閱者引之為鑒，實是史書編纂傳統的自然引申。

### 三、不平則鳴，寄興言志

雖然明清兩代的演義作家熱衷於借歷史演義來傳播歷史知識、發揮勸善懲惡的教化作用，但另一方面，亦偶有抒發其不平，泄其憤並寄興言志的情形。也就是說，他們在依史演義的過程中，往往也會給自己留下一點空間，以發揮自己的才思，寄托自己的人生抱負或政治感想。如余邵魚在〈題全像列國志引〉就提到：「騷人墨客沉郁草莽，故對酒長歌，逸興每飛雲漢，而摸風談古，壯心動涉江湖，是以往往有所托而作焉。」<sup>60</sup>至於帶有不滿抑鬱而從事創作的演義作家，則更是不乏其人，如羅貫中之作《三國演義》，除了欲以通俗諭人、以忠義勸人之外，顯然還欲寄托自己的政治抱負。儘管他並沒有明說，但慧心的讀者卻不難體察出來。明嘉靖時的王圻，即指出《三國演義》是作者「有志圖王」之志不得施展的悲憤發洩；<sup>61</sup>晚清人箸超也指出：「作者實有微旨存乎其間」，並推測他「本陳志之材料而王以漢統，得毋悲故宮之禾黍，而借為發揮哉？不然……《三國志》之漢賊，則通鑿之失，已昭昭矣，必表而出之，不嫌習人聞見乎？吾以為作者排元之決心，不在南山、聖嘆之下也」。<sup>62</sup>因知《三國演義》在一定程度上，可以說是羅貫中的發憤之作。

<sup>59</sup> 同註 50。

<sup>60</sup> 同註 42。

<sup>61</sup> 參閱朱一玄、劉毓忱：《三國演義資料匯編》（百花文藝出版社，1983年版），頁 229。

明清兩代類似像《三國演義》作者羅貫中這般，具有鮮明的現實針對性和極強的情感驅動力者大有人在，如呂熊的《女仙外史》、沈士儼的《于少保萃忠傳》、紀振倫的《楊家府演義》、熊大木的《北宋志傳》、鄒元標的《岳武穆王精忠傳》、長安道人國清的《警世陰陽夢》、江左樵子的《樵史演義》、平原孤憤生的《遼海丹忠錄》等，可謂是不勝枚舉。由上舉諸演義小說可知，借小說以泄憤寫志，確為明清兩代不少演義作家所共有的一種創作思想動機。這種思想動機，若究其源，或可謂脫胎自太史公、韓愈等人所提出的發憤著書、不平則鳴的創作思想，也可謂是受益於明代中後期李贄等人提出的發憤著書、不憤不作等理論主張。更進一步的說，這些作品之所以泄憤、寫志，與其有特定的歷史背景、作者所處的時代環境密切相關。他們或感於仁者被毀、暴君得志，或痛於政亂朝昏、狄戎交侵，或憤於宵小弄權、盜寇亂國，或泣於家亡國破、民不聊生，總之，都是有所感憤而作。

然而這種「針對性」和「驅動力」，卻促使他們在創作時，自然而然地側重於自我情感的抒解，而不太拘泥於歷史材料的真實，有時難免要牽引史實以就已意，對史實進行不同程度的改易、增損、誇張和渲染。例如，史書上並沒有潘仁美陷害楊業、威逼楊業出兵、爭功撤伏等證據，然而紀振倫為了突出楊業血戰沙場、為國捐軀的悲壯豪邁，不惜在《楊家府演義》中編織、挪移史料；另一方面，我們也看到，這種創作思想動機，有時也含有狹隘的功利主義成分。這主要表現在有些作家不顧公道是非，把小說當作攻擊他人、發泄私憤的工具。例如《續英烈傳》問世不久，立即就有人作《承運傳》與之唱反調，「至以黃子澄、練子寧、鐵鉉、景清為奸黨，貪賄，嗜酒，則尤顛倒是非之甚者」。<sup>63</sup>

不論是一傳播歷史知識，開啟閭巷頹蒙的「傳史」，「宣揚道德教化，鼓吹勸善懲惡」的「傳道」，抑或是「不平則鳴，寄興言志」的「傳志」，演義小說作家都必然在敘述過程中，加入個人或時代性的意識型態，所以必然在諸多相互衝突的闡釋策略中做出選擇，其所憑據與其說是認識上的，毋寧說是審美上的或道德上的。因此，雖然他們以「普及歷史、開啟民智」者自居，本身也多有強烈的傳播史實的自覺意識，歷史演義小說最多是具有濃厚歷史性的「文本」罷了，無論如何也

<sup>62</sup> 同註 61，頁 512。  
<sup>63</sup> 孫楷第：《日本東京所見小說書目》（人民文學出版社，1981 年版），頁 52。

趨近不了歷史真實或歷史重現的目標。然而，正因為演義小說作家在敘述的過程中，加入了個人或時代性的意識型態，不但距離歷史真實或歷史重現的目標更遠了，最重要的是他們都運用程度不一的「建構的想像力」。所以某種程度來說，他們的「傳史」、「傳道」和「傳志」的書寫精神，挑戰了強勢話語撰寫的單線大寫的正史，局部偏向於小歷史和複數歷史的書寫。

接著討論的是歷史演義小說的「敘事結構」。紀德君在其〈歷史演義小說的敘事結構〉裡，將歷史演義小說的敘事結構分為「通鑑式的編年體敘事結構」、「人物列傳體式的敘事結構」和「大事本末體式的敘事結構」三類。<sup>64</sup>

關於「通鑑式的編年體敘事結構」，紀德君的看法大致是：

其一，將某些相互交錯的情節移前挪後。如李世民政長安本在李密、王世充揭開大戰序幕之後，而演義則將之移置於大戰之前，以維持李、王大戰情節敘述的連續性和緊湊感。這種牽史就文，以順筆勢的做法，在演義小說中屢見不鮮。

其二，將間隔於某一情節之中的其他事件剔除不用，以求該情節能銜續不斷。這是演義敘述加工的一個突出特點。

其三，用書表疏詔，以及探聽方式，將散處於不同地域的事件聯繫、轉換為前後相屬、縱橫交替的情節次序。如《通鑑》並不曾言明「李世民兵趨長安，攻霍邑宋老生，以書結李密」和「李軌起兵稱王」之間有何關聯，但演義卻以李世民政老生，宋憂懼，修書求救於薛舉，薛按兵不動，只是遣人會河西兵馬同應宋老生，而自然地過渡到對李軌起兵稱王的敘寫。

其四，利用主要人物的活動來統貫情節。本來中國小說的空間，就如同戲曲的舞臺體現，講究通過人物的行動或人物主觀的感受來描寫客觀世界。空間場面隨人走，行動的感覺和空間意識並存，空間場面環境或大或小，或詳或略，場面轉換和轉換幅度，完全由人物行動的流程來決定。如此一來，運動就成了構圖的要素，而當人物行動的時候，空間本身就跟著替換或變更。

<sup>64</sup> 紀德君：〈歷史演義小說的敘事結構〉，收於《中國歷史小說的藝術流變》（中國社會科學出版社，2002年3月第一版）。

其五，直接以朝代紀元形式表示情節的延續和推移。歷史演義即慣用紀元形式來排比史事，特別是當前後事件難以用其他方法承接之時更是常用。<sup>65</sup>

不過，以上這些技巧，雖然可以在一定程度上克服或緩解《資治通鑑》等「事以隔年」之病，增強歷史人事之間的承啟、關聯、轉換和綴合，但多數的演義還是很難靠這些技巧，把敘事情節片斷組接成一個令人滿意的有機藝術整體。質言之，這些技巧多半只能使情節片斷獲得一種表面上的關聯，至於其內部往往仍缺少較嚴密的邏輯聯繫，其整體結構仍不免帶有帳簿式、綴段性的特點。然而，優秀的編年體敘事結構，既不是一味地按史書編年順序摘抄、排比、綴合史料，也不是試圖包羅一切重要史事的大帳簿，而是成功地借鑑列傳體和紀事本末體的結構優點，以幾個主要人物作為焦點，用一些重大情節作為骨架，通過外在的承啟接續和內在的邏輯關聯組建起來的有機藝術結構體。

至於「人物列傳式的敘事結構」，紀德君則提到：「這類演義主要借鑒史書列傳體的結構方式，以一人或數人的重要經歷為結構線索，圍繞著他或他們糾結起一群人，主要人物參與的重大事件組成了結構的主要環節；而具體敘事則多從主要人物所處的社會背景、家世出身寫起，然後逐漸推移到敘寫個人品德、志趣，他所從事的重要政治、軍事活動以及主要功績或罪過等。」<sup>66</sup>這種結構較之一般的編年體演義結構自然有其長處，因為整體結構中貫穿了主要人物，有一條發展脈絡，並且因為串起了歷史大事，而同樣體現了反映廣闊歷史畫面的特點。但由於歷史大事涉及的關係複雜，頭緒繁多，敘事者往往又無意捨棄真實的史事來集中刻畫主要人物，因而不少列傳體演義常常在事件的描述中淹沒了主要人物。這個情形以《英烈傳》最為明顯，它雖以朱元璋帶領一群人南征北討為線索，但敘事人不忍割愛一群人在青史上留下的功勳，而不得不分散筆墨去分敘諸位英雄的事跡，以致於朱元璋在結構上幾乎成了被架空的人物。

此外，作品內部結構缺乏有機的因果聯繫，也是不少列傳體演義存在的一個嚴重缺陷，儘管它們都有傳主貫串故事的始終，但仍不免結構鬆散之弊。以《于少保萃忠全傳》為例，敘事人只是盡可能地把于謙一生各個階段的材料網羅在一起，

<sup>65</sup> 同註 64，頁 222---224。

<sup>66</sup> 同註 64，頁 231。

加以排比、連綴，至於材料不足處，則補以民間傳說或公案故事。所以該書前五回近似傳奇而顯得纖細淺俗；六至十三回則類「公案」，駁雜零散有之；十四至五十回雖然接近史實，但是內容事態紛繁，特別是後三十回只是史料的簡單堆砌，談不上銜接貫串，看起來就像是流水帳簿般。

最後一種是「大事本末體式的敘事結構」。紀德君提到：「這類演義的敘事結構，主要仿照史書的紀事本末體，側重敷演某一朝代發生的重大歷史事件，詳其本末，原始要終，意在展示事件的整個過程。與編年體式的結構相較，其優點在於線索清晰，敘事比較集中、連貫；但處理不好，也易犯抄綴史料、平鋪直敘、缺乏內在邏輯性、見事不見人等毛病。」<sup>67</sup>關於這點，《剿闖通俗小說》極為符合這樣的條件，孫楷第在《日本東京所見小說書目》裡便評道：「《剿闖通俗小說》雖所載頗詳，然往往抄錄原文，不加以聯綴，如二回附『重記越郡三忠實錄』……十回錄『梁溪討逆揭』……皆東西抄綴，雖勉立回目，前後文各不相屬，實未嘗加以組織。其匆匆為之，無暇排比，於此可見。」<sup>68</sup>因此這類小說幾乎有一共同毛病，即見事不見人，人物往往被淹沒在事件之流裡而顯得蒼白無力。

最後，我們將高陽的歷史小說和傳統的歷史演義小說相較，審視其所受的傳承（或突破）究竟有那些。

高陽寫歷史小說，對於題材的選擇，有其客觀的標準和取捨的原則，多年來他一直是遵照著這一標準，信守著這個原則。茲整理如下：

- 一、從不寫自己不喜歡的題材：不喜歡就不可能有興趣，沒有興趣的事就不可能做好。<sup>69</sup>
- 二、絕不寫自己不熟悉的事物：由於不熟悉的事物寫起來很難討好，很可能漏洞百出，甚至出現前言不符後語、牛頭不對馬嘴的差錯。隔靴抓癢的缺失，更是不在話下。<sup>70</sup>

<sup>67</sup> 同註 64，頁 236。

<sup>68</sup> 見註 63，頁 62。

<sup>69</sup> 江澄格：《歷史小說巨擘——高陽》（三思堂文化事業公司，1995年版），頁 106。

<sup>70</sup> 楊明：《高陽和他的歷史小說》（中華日報，1991年10月）。

三、斷不寫自己不欣賞的人物：當張大春先生準備以太平天國為背景寫一長篇小說時，高陽曾竭力反對，理由是：「歷史小說之可貴，在於歷史人物的可愛。而洪、楊之徒豈有可愛之處？值得入小說的歷史人物，大抵不外聖君、賢相、良將、高僧、名士、美人六者。真要是個一流的作家，幹嘛又要侍候那些個三流的人物呢？」<sup>71</sup>

高陽自承寫作風格是受到《史記》、《漢書》、《三國志》等史書的影響。由於這些史籍對人物的刻劃非常生動，而且各具特色優點，高陽吸取了故事的內容和寫作的特點，再揉和成為如磁鐵一樣具有強烈吸引力，像黏土一般富有高度附著性的特色，透過歷史小說的結構形式，闡述不同朝代的盛衰、詮釋個人的成敗。因此像是《荊軻》、《緹縈》、《李娃》、《風塵三俠》、《鳳尾香羅》（寫李商隱）、《金縷鞋》（寫南唐李煜）、《大將曹彬》、《楊門忠烈傳》、《林沖夜奔》、《野豬林》、《鐵面御史》、《正德外記》、《胡雪巖三部曲》、《慈禧全傳》、《小鳳仙》、《粉墨春秋》等，由書名一望便知是某某人的「列傳」，的確是符合他所謂的受《史記》等三部史籍的影響。但若更深入的分析，則我們發現到像是《林沖夜奔》和《野豬林》等所敘為草莽英雄，並不能納入他所謂的六種足以入小說的歷史人物，並且像是《正德外記》、《慈禧全傳》所敘也不是高陽所謂的聖君。因此所謂的書寫原則還是有其例外，端看高陽個人認為是否該人物以及所處時代發生之事，有無可愛之處或影響深遠者而論。

分析高陽歷史小說的創作意圖，有很大的成份是賡續傳統歷史演義小說的創作思想而來。前文提到歷史演義小說的主題思想，歸納而言可分為「傳播歷史知識，開啟閭巷顛蒙」、「宣揚道德教化，鼓吹勸善懲惡」、「不平則鳴，寄興言志」三項特色，而高陽的歷史小說幾乎都具有上述三項特色。以《慈禧全傳》為例，首先，高陽運用大量的詔書、奏議、書牘等文獻檔案，以加強其所欲傳達的歷史事件或人物的真實性，並且大量而細膩的描述清宮朝廷的典章制度，往往興致一來動輒便以數千字以上的篇幅娓娓道來，真正是在「傳播歷史知識，開啟閭巷顛蒙」。其次，在《慈禧全傳》中，高陽對於清代中後期面對國家內憂外患頻仍的惡劣環境下，仍不忘克盡厥職、孜孜於利益天下蒼生之舉的官吏，如文祥、彭玉麟和閻敬

<sup>71</sup> 張大春：〈搖落深知宋玉悲〉，收於《聯合文學》（1982年7月）。



銘等以深切的讚賞。而對於像是安德海、崔玉貴、盛宣懷、岑春煊、孫毓汶、剛毅、勝保、倭仁、徐桐和康有為等人，也盡可能的予以筆墨的譴責，真正達到「宣揚道德教化，鼓吹勸善懲惡」的目的。最後《慈禧全傳》中，高陽對於清廷在處理「中法戰爭」、「甲午戰爭」等問題上「和戰未決」，以及挪移軍費以為興修供個人享用的園林之舉，導致延誤軍機終致喪權辱國；另外，庚子前夕以慈禧為中心的一批王公大臣，竟天真的誤信「義和拳」那一套真能「扶清滅洋」，最後引起了幾乎要為列強瓜分的「八國聯軍」；又不論是恭親王時代的「自強運動」，抑或是光緒時代的「維新運動」，最後之所以雙雙以失敗告終，很大的成份和「書生之見」有關，而「書生之見」的產生和中國的自我封閉已久，以及科舉取士的養成教育息息相關。在這些問題上，我們可以清楚看到高陽形諸於筆墨的悲憤、抑鬱，因此《慈禧全傳》裡也具有傳統歷史演義小說的「不平則鳴，寄興言志」的創作思想。

而在敘事結構方面，由於高陽的歷史小說作品眾多、創作期也長，是以其創作的手法和意圖不斷在演變著，<sup>72</sup>因此不能單純的全視之為上述所引三種敘事結構中的某一種。譬如像是《李娃》、《荊軻》、《緹縈》和《風塵三俠》等歷史小說，可歸於「人物列傳式的敘事結構」類，即以一人或數人的重要經歷為結構線索，圍繞著他或他們糾結起一群人，主要人物參與的重大事件組成了結構的主要環節；而具體的敘事則多從主要人物所處的社會背景、家世出身寫起，然後逐漸推移到敘寫個人的品德、志趣，他所從事的重要政治、軍事、社會等活動，以及主要的功績或罪過等。而至於《慈禧全傳》，雖然是以描述慈禧是如何的從懿貴妃歷經「辛酉政變」而兩宮垂簾、大權獨攬四十餘年等情事，看起來似乎是屬於「人物列傳式的敘事結構」類，但是由於該書卷帙浩繁，裡頭又牽涉到許多重大事件如「同治選后」、「天津教案」、「刺馬疑案」、「彭郎巡江」、「中法戰爭」、「光緒選后」、「甲午戰爭」和「八國聯軍」等詳細始末，且這一切大體是採用「編年體」的順序法敘事，因此《慈禧全傳》同時具備上述三種的敘事結構，難以單純歸於某一類。甚且，前述提到本書運用了為數極多的文

<sup>72</sup> 高若蘭：《高陽歷史小說（胡雪巖三部曲）研究》裡，將高陽所有的歷史小說，依其創作先後區分為四期：即「初試驚啼期」（以《李娃》為主）、「經驗累積期」（以《緹縈》為主）、「大展長才期」（以《慈禧全傳》為主）和「壯志未酬期」（以《蘇州格格》為主）共四期。（成功大學碩士論文，1997年），頁39—56。

獻檔案、典章制度、清宮秘辛、官場文化和人情世故等題材，高陽提供大量的文史知識和遺聞逸事，使讀者在閱讀過程中起一定教育的作用。因此，《慈禧全傳》比較接近中國現代歷史小說中的「教授小說體」。然而此體又未能充分狀述本書的價值和特性，所以須要作進一步的釐清、修正。

李程驊在《傳統向現代的嬗變——中國現代歷史小說與中外文化》一書裡，根據歷史小說真實觀的不同，以及作家對歷史事件、人物藝術處理的差異，將中國現代歷史小說（指民國肇建之後）區分為：歷史速寫體、教授小說體、歷史心理體、歐洲風格體和歷史故事體等五種。<sup>73</sup>依其說法，所謂的「歷史速寫體」，實際上有兩方面的意思，既指對歷史人物面貌的「速寫」——粗線條的勾勒，也指對歷史事件的「速寫」——不完全敷衍史事，或是歷史人物的「一個面貌」，或是作家對歷史「一個喜樂的態度」，或是某一歷史事件的「意筆畫」，因此可以較少受制歷史小說框架的束縛。作家可以根據自己的喜好與現實的需要，選取歷史上的任何事件，借用任何一個歷史人物，用筆較為省儉，能最大程度地注入作家的主體意識，展開藝術想像力。這種形式，對於想要借歷史題材表現自我、諷喻現實的作家，可以說是極為合適的。「歷史心理體」則是指那些專以描寫歷史人物心理，探求其靈魂奧秘為主的歷史小說。而運用這種形式，作家無疑需要高超的藝術手腕。由於著重描寫人物的心靈歷程，作家的藝術感受能力要強，一般人很難做到，因而這類的作品數量並不多。然而就小說的藝術進化來看，歷史小說大致要經歷由低到高的三個發展階段，即：歷史史實的敷衍、歷史人物性格化的再現，而後來到歷史人物心理、靈魂的展示。「歐洲風格體」主要是受到瓦·司各脫所創造的歐洲歷史小說的影響而生，瓦·司各脫以降的歐洲歷史小說，往往是通過某一特定歷史時代普通人物生活的描繪，藉以展開廣闊的歷史背景，反映重大的歷史變革。「歐洲風格體」有兩個最顯著的特點：一是用風俗史的形態來表現某一特定的歷史時代。二是注重塑造歷史上的「中介人物」，藉由「中介人物」來反映重要歷史人物的面貌，表現重大的歷史變革。而這種「中介人物」往往是歷史事件的旁觀者，是作者精心塑造而成的，其一舉一動都牽動著相互衝突的歷史力量。「歷史故事體」這類歷史小說，是以傳統歷史故事的敘事方式，

再現歷史上的某一重大事件或重要人物以恢復其本來面目。它非常注重故事情節、人物生活的描寫，而不注重刻畫人物的形象，因此比較適合描寫單一的歷史事件或人物。

而「教授小說體」的最重要特徵是「博考文獻，言必有據」，受傳統的歷史真實觀影響較大。雖然它偶而也借鑑了一些外國文學的技巧，但任何的虛構和創造，都是在不違背史實的前提下進行的。故事的情節符合歷史真實，事件和人物，絕不任意撮合和調換，塑造出來的形象、性格特徵，也盡可能的和歷史上的固有人物的面貌相吻合。《慈禧全傳》共六部十冊，卷帙浩繁、歷經的年代幾達半世紀（咸豐帝、同治帝和光緒帝）、牽涉的近代中國重大事件太多太廣，登場的歷史上赫赫有名的角色也太多太多了，更重要的是作者高陽本身有強烈的考據癖和欲歷史情境再現的企圖心，因此這部《慈禧全傳》比較傾向於「教授小說體」。然而高陽在該書裡，不僅是援引許多的正史資料、檔案奏摺、日記年譜等，資以「博考文獻，言必有據」而已。他更大量從地方志、筆記叢談和詩文集裡，考據出舊時代的人如何吃、穿、住和娛樂，以及傳統社會中人情世故的網絡系統，藉以營造相對具象而真實的歷史情境的界面，再根據此界面鋪寫晚清的史事。所以《慈禧全傳》雖有「教授小說體」的某些重要特徵，卻也有其所無的「全文化」歷史情境界面，為了彰顯《慈禧全傳》的濃厚歷史情境之特色，筆者以為，稱該書為「全文化小說」將更為貼切、恰當。

### 本章小結

歷史的構成是由史家從一堆雜亂的史料、檔案和奏議中，經合理的推敲、求證，和去其雜蕪等過程，最後呈現出首尾貫串、言之成理的歷史記錄。其間，史家「何以作如此解？」、「何以視某些資料為偽？」、「何以稗史野乘多不用？」等，都隱含史家以個人意識去主導、建構已發生之事。由歐陽修領導編修的《新唐書》，以及司馬光為方便帝王明瞭王朝興衰更迭之因的《資治通鑑》等史書，全都在編撰過程中捨棄許多的稗史野乘、濃縮原始文獻資料，終於完成相對精簡洗練的史書。所以「新歷史主義」認為：欲藉歷史來記錄真象、了解真相的想法，可說是緣木求魚、與神話無異。

而中國的史書與小說的關係始終密切，不論是初期的「同源同體」，還是後來「同源異體」的分道揚鑣，小說（特別是

演義小說)的「追求尚實」、「勸善懲惡」、「傳播普及史事」和「寄興言志」等精神，始終深受史部傳統的影響。其中特別是一「尚實」這一點，不知引起多少明清以來的作家、評點家的爭論。如以前述「新歷史主義」觀之，歷史和文學同屬一個符號系統，歷史的虛構成分和敘事方式，同文學所使用的方法十分類似，因此歷史便成為文本，這是因為歷史是對過去事件的描述，而這種描述並非純粹的客觀再現，而是透過語言對事件的再度構成，因此其中必然滲透著語言運用者對事件的詮釋觀點和取捨。歷史尚且如此，歷史演義小說更是離「尚實」的目標遙不可及。然則「尚實」既不可得，是否意味著要往「傳奇」這邊傾斜呢？這也未必！我們不妨視「尚實」為「歷史情境的試圖重現」，就如同高陽在《慈禧全傳》中，讓讀者跨越時空了解清代貴族、士大夫的生活種種，而不光只是考據史料之真確與否、鋪陳敘述史事、或臧否塑造人物而已。因此，儘管高陽仍然和前代演義小說作家一樣，有著強烈欲「重塑歷史」或「歷史重現」之企圖，然而他與傳統演義作家相較，最大勝出之處便是有更為濃厚、更有自覺意識的「全文化小說」的經營。

雖然和傳統演義小說相較，高陽的《慈禧全傳》乃至其它如「紅樓系列」、「胡雪巖系列」等作品，有著更為濃厚且更有自覺意識的「全文化小說」的經營，但不可否認的，高陽在一定程度上是廣續了傳統演義小說的「傳播歷史知識，開啟閭巷顛蒙」、「宣揚道德教化，鼓吹勸善懲惡」，以及「不平則鳴，寄興言志」這幾項特色，再搭配個人窮究所得之獨特史觀，構成其歷史小說的思想主幹。而在主幹之外，他復學習《金瓶梅》、《紅樓夢》等關於生活面、心理面等題材、手法的描述，以及《儒林外史》和若干筆記小說裡，關於士大夫的言行、官場文化、人情世故等，綜合而成其作品風格。

正因為高陽吸收多種小說類型的某些特色，而又刻意營造濃厚歷史情境的全文化內容，已經不是歷史速寫體，歷史心理體、歐洲風格體、歷史故事體，甚至是教授小說體等可歸類的，是以筆者才將《慈禧全傳》設定為「全文化小說」，並據此以分析其內容。