

第五章 《慈禧全傳》的敘事結構

所謂的小說結構，歷來有寬窄不同的定義。顧俊的《小說結構美學》將時間、空間、敘事角度、節奏以及人物等等，皆歸之於小說結構的範疇，是屬於較寬泛的定義；而狹義的小說結構則是專指情節的結構而言，也就是作家如何將豐富的材料組織成委曲詳盡、環環相生的故事情節的具體方式。為免混淆，筆者以「情節結構」一詞專指狹義之小說敘事結構，本章所謂的一敘事結構」則採取廣義，將敘事時間、敘事空間、敘事觀點與情節結構等，盡數包括其中，將小說組成的基本要素都置於本章加以討論。第六章「《慈禧全傳》的敘事技巧及特色」討論的是高陽如何利用廣博的歷史和文化等知識，營造出濃厚的歷史情境，和個人特殊的語言風格運用，以及二者結合所形成的敘事特色。至於本當歸屬於廣義小說結構中的人物部分，則因《慈禧全傳》的人物眾多龐雜，為深入研究高陽創造人物的手法，故而獨立成章，在第七章「《慈禧全傳》的人物塑造」中專門針對人物塑造加以探究。

第一節 敘事時間

人、事、時、地是構成小說的重要因素，人物、情節或許是最吸引讀者之處，但任何形式的文學藝術都脫離不了與時間和空間的關聯。英國作家伊莉莎白·鮑溫曾提到：

時間是小說的一個主要組成部分。我認為時間同故事和人物具有同等重要的價值。凡是我能想到的真正懂得，或者本能地懂得小說技巧的作家，很少有人不對時間因素加以戲劇性地利用的。¹

時間貫串了人物、事件、情節，對於歷史小說而言，時間是相當關鍵的一環，像高陽這樣酷愛徵實、考證的作者，其歷史小說的「外部時間」一般而言都相當清晰而正確，²但內部時間則不見得如此。³換個角度而言，即歷史時間（事件發生時

¹ 見伊莉莎白·鮑溫：《小說家的技巧》，收錄於《世界文學》（1979年第一期）。

² 外部時間是作者於情節外專門記錄的時間，以物理時間為基礎，往往簡化成幾個數字加上年月日出現於作品中，作者依此安排時代背景與情

間)和作品敘述時間並不一致,同時因為歷史小說的分類不同,二者之間的關係也非一成不變。

高陽眾多的歷史小說,若依其歷史成分的多寡,可分為「以歷史為背景的小說」、「以歷史為素材的小說」及「以歷史為主題的小說」三種。⁴「以歷史為背景的小說」是將主角置於某一特定時空下而發展出一連串故事,主要是以情節取勝,較接近所謂的世情小說,如敘述乾嘉年間陶澍少年故事的《印心石》,順治年間傳奇女子《劉三秀》,及鋪寫光緒年間鹽幫與清幫故事的《徐老虎與白寡婦》,其中沒有什麼重大的歷史事件,敘述時間較不易辨認時代,相對的也較自由靈活。而如《紅曹系列》與《胡雪巖系列》等虛實相參的「以歷史為素材的小說」,雖然部分材料來自於史實,但更多的是作者巧思所架構的情節、人物,某些歷史事件更被高陽轉嫁到主人公身上。在這類作品中,敘述時間與歷史時間時而相符,時而另行發展,在關鍵點上又融合為一。值得注意的是,高陽為求情節鋪陳合理,有時也不惜扭曲歷史時間。以《胡雪巖三部曲》為例,胡雪巖資助王有齡,並與之建立深厚的情誼是真實的故事,但時間並非在咸豐二年——即黃宗漢在浙江巡撫、何桂清任江蘇學政的時候,而是發生在咸豐五年。⁵高陽有意地錯亂年代、湊疊事件,是為了凸顯胡雪巖對王有齡的政治投資所產生的效益,是奠定其日後龐大權勢與資產的契機,這樣的錯置無損其歷史真實,卻有助於情節的推展。

至於像《慈禧全傳》這樣依史敷演的「以歷史為主題的小說」,小說的主架構依傍於歷史,以鋪陳史事為主要的工作,作者將想像融入史料之中,企圖以小說的形式進行歷史的重演,敘述時間與歷史時間或在某些細節上有異,但小說中針對歷史事件所明確列出的時間,大體而言是正確無誤的,因為這是高陽所重視的考證項目之一,也是他追求小說符合歷史真相的基礎。以下將針對《慈禧全傳》敘事時間的跨度、刻度、久暫性,以及敘事時序分別探討。

³ 節距離。參金健人：《小說結構美學》（台北：木鐸出版社，1988年9月初版），頁43。

⁴ 內部時間是作品中情節運動的順序性與連貫性，以心理時間為基礎，同註2。

⁵ 參見陳慧如：《高陽清代歷史小說研究》（中國文化大學中國文學研究所博士論文，2001年3月），頁89—93。

⁵ 高陽生前好友蘇同炳，接受張大春訪談時，曾就《胡雪巖》書中所述時間與事不符的情形加以解說，詳見王之樵整理記錄的〈融歷史於筆端——蘇同炳談紅頂商人胡雪巖〉（《中國時報》，1995年2月1日）。

一、敘事時間的跨度與刻度

高陽費時九年連載完成的《慈禧全傳》六部十冊概括了慈禧從二十七歲到七十四歲的生命史，也概括了與慈禧相始終的清末時局。第一部《慈禧前傳》的敘述時間，是從咸豐十一年的春天開始到同治元年的正月，二十七歲的懿貴妃晉升為慈禧太后，開始了她垂簾聽政的序幕。第二部《玉座珠簾》寫慈禧三十至四十一歲間十年事，相對應的歷史時間是從同治三年六月二十到光緒元年的二月底。《清宮外史》始於光緒四年十月二十七到光緒十年十月初八結束，對應的是慈禧四十四到五十歲的人生時間。《母子君臣》敘述光緒十一年五月初九到光緒十六年中，慈禧由五十一歲到五十六歲事。《胭脂井》則是由光緒二十四年八月初五到光緒二十七年十二月初二，慈禧六十四到六十七歲事。最後一部《瀛臺落日》，由光緒二十八年九月到宣統元年八月二十七，記錄慈禧六十八到七十四歲的晚境，以張之洞的喪禮作為此系列作品最後的尾聲（參閱本論文第三章第二節，頁65、66簡表）。

從上述的資料可以發現，六部之中以《慈禧前傳》敘事時間的跨度最小，尚不足一年。它以「辛酉政變」的始末為主要的時代背景，慈禧由此而掌握實權，開創清代前所未有的政治體制，所以高陽花了四百七十二頁的篇幅，詳述慈禧如何在這場關鍵性的權力爭奪戰中獲得勝利。其次是《胭脂井》，時間跨度只有三年多，描述「戊戌政變」後慈禧三度垂簾，光緒成了有名無實的傀儡，其後因政變、立儲、仇外和民變等因素，引發義和拳之亂，導致八國聯軍進攻北京，被迫簽訂屈辱至極的「辛丑和約」。高陽以兩冊、七百零三頁的篇幅，敘述這段影響中國近代政治、經濟至鉅的歷史，不過其中一百六七十頁在描述包括北京、湖北和山東等地的奇聞，敘事不如《前傳》的緊密。

敘述時間跨度最大的是《玉座珠簾》，以同治一朝為時代背景，描述慈禧第一次垂簾聽政，它同時也是篇幅最長的一部；但若依敘事時間長短與篇幅多寡的比例而論，則敘事時間跨越速度最快者應是《母子君臣》。不過，《慈禧全傳》雖然大體而言是依歷史時間編年順序以敘事，但時間上並非完全連貫不間斷。《慈禧前傳》與《玉座珠簾》的敘事時間間隔了兩年

⁶ 《玉座珠簾》共1084頁，另《清宮外史》707頁，《母子君臣》375頁，《瀛臺落日》則是623頁。由此可知，《玉座珠簾》的篇幅較其它三部多出許多。

多。《玉座珠簾》到《清宮外史》敘述時間有三年多是空白的，間隔最遠的是《母子君臣》到《胭脂井》，光緒十七年到二十三年七年時間未曾述及。前兩部空白的二、三年時間，應當是因為新君（同治和光緒）嗣位初始，政局大體仍沿襲前朝，故略而不談；其後所空白的光緒十七年到二十三年之間，陸續有醇王病逝、恭王復起、中日甲午戰爭和李鴻章失勢等事。高陽之所以省略這段歷史，筆者推測主要是因為《全傳》的中心人物是慈禧，而此段時期乃光緒親政，慈禧雖隱隱遙控，但大多在頤和園安養，未親柄政權之故。

另外，從時間刻度來看，《全傳》的時間刻度大都相當清楚，尤其在各部的開頭都明白標示外部時間，其中只有《慈禧前傳》是例外。在這部書裡，高陽未曾標示時間，而是以三十歲的皇帝，六歲的皇子及二十七歲的懿貴妃，用他們的年紀來呈現相對應的歷史時間；再由描寫後園群花吐豔爭芳的情景，讀者可以自行推斷出《慈禧前傳》是開始於咸豐十一年的春天，約當於二、三月之間。在《前傳》最初的五十五頁，先交待因英法聯軍進逼北京，致使咸豐、皇后、懿貴妃、麗妃和肅順一千人等，倉皇避居熱河行宮，以及遠在北京議和的恭王等，都作了一番交待，等於是為《全傳》預先提供了完整的時代背景，也方便讀者融入故事情節中。

另一個時間刻度模糊之處，在《母子君臣》最後描寫光緒大婚後親政的部分。⁷在這四十五頁中，除了大婚後的光緒藉口不舒服，取消賜宴后家——慈禧幼弟桂祥及其親族，以表達對慈禧為他所立皇后的不滿和抗議，高陽明白指出時間為二月初五（光緒十五年），其後的時間高陽只用了「一直瞞了一年多，皇帝始終不知道醇王的病情。而這一年多的吏治，也像醇王的病一樣，日壞一日。皇帝亦微有所聞；卻不是在書房裡得自師傅的陳述，而是從珍嬪口中打聽到的。」⁸淡淡帶過。下文則大談慈禧太后是如何透過李蓮英、道士高峒元之手，賣官鬻爵以拓展財源，所以才有木材廠掌櫃玉銘，雖然大字不識幾個，卻敢於用十二萬兩銀子以求四川鹽茶道的肥缺。高陽在此並未點明事件確切的發生時間，如果對照其他五部作品的結尾，可以發現其中饒有深意。《慈禧前傳》結束於同治元年的正月，慈禧甫垂簾聽政之際，因為聽了母親的一席話，

⁷ 高陽：《母子君臣》（臺北：皇冠出版社，2004年5月初版十八刷），頁337—381。

⁸ 同註7，頁344。

對恭王產生了猜忌之心，要預先抑制恭王權柄過盛。《玉座珠簾》以同治皇后嘉順的喪禮作結，為同治一朝的史事劃上了句點。《清宮外史》結束於光緒十年慈禧的生日，當時中法之戰雖未完全結束，戰事卻已沈寂，恭王被黜，由醇王掌樞，李蓮英趁機建議慈禧修園，修頤和園一事便成《母子君臣》中重要的敘述情節。《胭脂井》在珍妃大殮前夕，以光緒對珍妃的追憶作結，回顧了兩人昔日的恩愛，以及天人永隔的哀痛，自此光緒便如行屍走肉般沈默地活著。《瀛臺落日》最後是張之洞的喪禮，象徵大清已是日薄西山、來日無多，也作為《全傳》系列最後的尾聲。這六部的結尾除了《慈禧前傳》外，皆是可稽核考的史實，肩負著總結該部作品或引出下部作品主線情節的任務；即令《慈禧前傳》中慈禧對恭王嫌隙始於何時已無法稽實，但以慈禧的性格而言，高陽所安排的時間顯得合情合理，預先暗示了慈禧和恭王的衝突早在辛酉政變後便已埋下種子，終有一天將要爆發。而《母子君臣》中玉銘求官不成，平心而論其實是微不足道的小事一樁，如果標示出時間，反而有小題大作之嫌，只是小事背後暗藏玄機。這件事成了珍妃與慈禧婆媳失和的開端，而自年少即已留心政事的光緒，在獲知底蘊後，自然無法長久保持沈默，因此光緒和慈禧之間必然衝突日劇；再加上花費大把銀兩經營海軍，卻在甲午戰爭中慘敗，連番刺激致使變法維新勢在必行，才釀成「戊戌政變」的悲劇。高陽藉此暗示，不僅在光緒親政後的一年多裡，甚至在百日維新之前，都是充斥著關於賣官和吏治的種種醜聞，高陽但舉一例以為代表，其餘就留給讀者自行想像了。

二、敘事時間的久暫

所謂敘事時間的久暫，是一個相對性的概念，也是作品內部比較的結果。亦即如果事件經歷的時間愈長、敘述的文章愈短，速度就愈快，反之速度則愈慢。最快的速度是省略，這在《全傳》中處處可見但並不明顯，最明顯的便是光緒十七年到二十三年這段空白，不過《全傳》中也常採用「概述」（即將一定量的故事時間濃縮或壓縮，用幾個表現主要特徵的句子，或一段話來敘述）的形式，如《瀛臺落日》一開始便說道：

兩宮回鑾還不到一年的工夫，宦海浮沉，幾人彈冠相慶，幾人不堪回首，已頗經歷過一番滄桑了。

京中比較穩定，各省調動得很厲害，總督遞轉了一半；巡撫則除江蘇的恩壽、陝西的升允、湖北的端方之外，更調了十二省。端方雖未

調動，卻等於升了官，暫署湖廣總督；因為兩江總督劉坤一，在這年——光緒二十八年九月間在任病歿；這是頭等要缺，朝廷一時找不到合適的人選，仍援甲午年劉坤一北上督師的前例，以鄂督張之洞署理江督，所以「督撫同城」的端方，在武昌得以唯我獨尊。

前度劉郎的張之洞，卻不似端方那麼高興。前番署理，是因為劉坤一勤勞王事，未便開去他的底缺，猶有可說；這一次江督出缺，依資歷而論，由他調補，乃是天公地道之事，何以仍是署理？⁹

沒有任何的情節鋪陳，只用短短的兩百多字，便交代了光緒二十七年底到二十八九月間，督撫的人事調動，也點出了張之洞對袁世凱的心結。此外如《玉座珠簾》裡，曾國藩處理天津教案前，概述自康熙以來大清民教簡史，¹⁰《清宮外史》談中法戰爭前，也簡述了法國自嘉慶年間即有染指越南之意，而越南於同治年間請劉永福抗法之經過。¹¹凡此種種都是為了維持敘述主線的完整性，採用概述的手法，既能幫助讀者了解事件背景，又可對無關緊要的情節做高度的濃縮。

此外，高陽也會依歷史事件的重要性或影響程度，決定敘事時間的快速或緩慢，但在討論這點之前，必須先將所謂的奇聞、軼事排除在外。《全傳》除《慈禧前傳》及《玉座珠簾》之外，援引奇聞軼事動輒數十頁，它們雖然有助於歷史氛圍的塑造，能帶給讀者某種程度的閱讀樂趣，但這些於敘述主線外旁生的枝蔓，往往重要性不大，因此對整體情節而言，敘事時間常受其影響而接近停頓的狀態。

對於愈重要的歷史事件，高陽敘述得愈詳細，時間的推展也愈緩慢；反之，敘事時間則愈快速。從此角度觀之，也顯示出高陽對歷史事件關注程度的高低。《胭脂井》裡，描述光緒二十六年四月十三至七月二十一日這段期間，義和拳於涿水高婁村殺盡當地教民老小一百四十餘人，終於爆發全面性的亂事，導致兩宮倉皇出京西逃。在這短短的三個多月時間裡，高陽共花費了二百六十五頁的篇幅，¹²鉅細靡遺地刻畫出義和拳及甘軍燒殺虜掠、親貴大臣的顛頂昏庸，枉顧國家利益、

⁹ 高陽：《瀛臺落日》（臺北：皇冠出版社，2004年5月初版），頁7。

¹⁰ 高陽：《玉座珠簾》（臺北：皇冠出版社，1999年2月19刷），頁644—646。

¹¹ 高陽：《清宮外史》（臺北：皇冠出版社，2004年5月初版），頁444—446。

¹² 高陽：《胭脂井》（臺北：皇冠出版社，2000年5月15刷），頁271—535。

百姓生命財產，唯在意個人爭權奪利等事。由於庚子之亂是中國近代史上，既慘痛又屈辱的一頁，影響至深且鉅，因此雖然高陽敘述甚詳，時間推移亦緩慢，但情節上卻頗具張力，絲毫不予人凝滯之感。

再舉一例：恭王奕訢在同治年間兩次遭譴，正可比較出高陽在處理敘事時間上的差異。恭王在同治四年三月初第一次遭嚴譴，由慈禧親出擬旨斥出軍機，經過一個多月的廷議及奔走，恭王雖失去「議政王」名號，仍得以重領軍機。高陽以八十二頁的筆墨，細數自二月初到四月初的政局變化。在嚴譴事件之前，尚有九十餘頁鋪陳其遠因、近因及導火線等，顯示此事件早於同治二年便已埋下種子，爆發只是遲早的問題。這一百多頁的篇幅，顯示出高陽極為重視此事件：表面上恭王權力並未減損，實際上權力中心已悄然轉移到慈禧的手上，這次「嚴譴」是個重要轉捩點，恭王自此不復再有公然爭辯較量之舉，權力此消彼長，慈禧則是大權盡操於己。恭王在同治十三年第二次遭譴，原因是十重臣聯名勸諫，又受到慈禧的責備、言官的議論，同治惱羞成怒遷罪於恭王父子，下旨革去恭王世襲罔替之親王頭銜，並撤出軍機、卸除一切差使，處分較上一次同治四年時嚴厲許多。後經兩宮出面干預，滿天烏雲就此月白風清，迅速回歸平靜。高陽以四十二頁的篇幅，處理七月十三到八月初一期間，同治帝任性使氣的鬧劇，¹³和恭王第一次遭譴相較，其重視程度顯然不可同日而語。

然而《全傳》大體而言，呈現的是一個緩速的時間感受和敘事節奏。時間的推移除了與人物的活動、朝局政事的發展有關之外，由於高陽大量引用奏摺、上諭和詩詞等，使得速度幾乎處於「描寫停頓」或「靜述」¹⁴（即在定量的篇幅中，其故事的持續時間為零）的狀態，或是只有極少數的時間流逝。另外《全傳》中頻繁的人物對話，宮廷儀節、日常生活瑣事等細緻描繪，也就是「場景」¹⁴（即故事發生的時間長短與所占篇幅，其比例大約相等）式的表達，¹⁴都是影響敘述時間趨緩的因素之一。

對於自己的歷史小說筆調緩慢，高陽其實是頗有自覺的。他曾在討論有關文藝和歷史小說兩種創作形態的區分，和難

¹³ 恭王第一次遭譴經過，見註10，頁155—236；二次重譴經過，見同書，頁941—983。

¹⁴ 「靜述」、「場景」及前「概述」等概念，參見Rimmon-Kenan, Shlomith, Narrative Fiction: Contemporary Poetics (London and New York: Methuen, 1983) pp51—56、姚錦清等譯本，1989年，頁92—102。

易問題時提到：「兩者最大不同在於節奏問題。因歷史小說多半描寫生活步調緩慢的農業社會，不同於文藝小說中快節拍的現代手法。」¹⁵可見得高陽是有意使得敘述節奏緩慢。不僅是社會生活型態影響了敘述的節奏，《全傳》中諸多的線索及細節，也是使得節奏趨緩的主因。高陽的歷史小說深受左傳、史記等史書影響，是以人物與歷史事件作為關注的重點，相對的時間便非其表現的焦點，加上百科全書式的情節，所以敘述時間總是緩速的推移。

三、非線性的敘述時序

每部小說都有兩種順序：故事情節發展的順序（事態時序）與作者敘述時所安排的先後次序（敘述時序），這兩種順序可以錯開，也可以保持一致。事態時序與作者的敘述時序一致，即所謂的「順敘法」，是小說最常見的表現方法。高陽早期的歷史小說如《李娃》、《少年遊》、《荊軻》和《緹縈》等，都是依「順敘」的方式，直線式的情節發展模式進行。而《印心石》則是以事後追述的「倒敘」方式展開故事情節，高陽以「現在—過去—現在」的敘述時序，使原本簡單的情節多了分變化。但是，隨著高陽歷史小說的篇幅不斷的擴大，這種單純的線性敘述已不敷使用，敘述時序常隨著不斷溢出、不斷延伸的情節而變化繁複，很自然打破早期單純的模式。

《慈禧全傳》是以慈禧的人生為經，清季的歷史事件為緯，交織出複雜的清末政局。第一部《慈禧前傳》雖然在敘述結構上分成三條主線：分別是慈禧、恭王及肅順，敘述時序則採順敘模式，透過人物主要生活場域或行動所產生的場景變化，將三位主要人物在同一時間下的活動予以區隔。第二部《玉座珠簾》，從同治三年六月二十深夜的飛騎傳來江寧克復的捷報開始，高陽先述宮中接到捷報的反應與處置，再補敘江寧血戰的詳情，接著敘述將領敘功情形，以及敘功所引起的猜疑——恭王懷疑曾國荃先將江寧財貨搜劫一空，而為湮滅證據遂將天府燒得乾乾淨淨。然後情節轉到慈禧對重修圓明園提議的心動，間接引發對恭王蓄積已久的心結。接下來筆鋒再一轉，插敘安德海賣官鬻爵的勾當，並點出八旗將領暗中結

¹⁵ 參見陳清玉〈出神入化融古今——歷史小說家高陽的創作世界〉（《中華日報》，1978年10月12日）。

合蒙古勢力，伺機扳倒恭王；至於勝保被誅的這節，則是補敘兼倒敘——描述勝保因驕縱貪瀆，於同治二年賜令自盡的經過等等。勝保的處置問題是引發慈禧與恭王矛盾的重要起點：高陽對於敘述時序的安排，是先將時間拉至太平天國將滅，而天下將暫時平靜之際，慈禧對恭王醞釀已久的不滿終於發酵；中間插敘安德海弄權索賄，此事後來為恭王知悉，小安子遭恭王痛罵，就此懷恨在心，總想伺機報復，為其後小安子唆使慈禧修理恭王，提供了可靠的依據；同時描述各方勢力集結，再追敘慈禧心生芥蒂之始，為讀者鋪陳出「山雨欲來風滿樓」的氣勢。各種敘述時序交叉運用，同時交待了事件的近因、遠因及導火線等，給予讀者相當完整的線索，預先埋下衝突終將爆發的印象，也為事件的發展方向提供更高的合理性。從《玉座珠簾》以下諸部類皆如此，敘述時序在諸多情節的穿插下，時而順敘，時而插敘、補敘或倒敘，呈現複雜的變化。高陽破壞了時間的直線性，大量運用「錯時」的技巧，¹⁶將各地不同的人物，在同一時間內所進行的活動，一一在錯時中交待清楚，力圖在平面的文字敘述中，建立起某種具有立體感的時間世界。

《慈禧全傳》中大量採用倒敘、插敘及補敘，除了貫串情節之外，也與其發表方式有關。《全傳》在聯合報前後連載幾達九年的時間，出現的人物、事件不知凡幾，而連載小說每日不及千言，高陽為了隨時令讀者不忘（或憶及）前事，就不得不充分運用回頭補敘的托底之法，為讀者串聯情節、提點人物。就以恭王之女——被封為固倫公主的大格格榮壽為例，高陽塑造其懂禮節、識大體，而且處事公正，說話行事能切中要害，於慈禧面前具有舉足輕重的份量，但是她出現的場景並不多，儘管榮壽由慈禧指婚而早寡，使得慈禧由憐生疚進而頗為忌憚的情節，早在《玉座珠簾》便已敘及，然而高陽在《母子君臣》裡仍不厭其煩地補敘：

榮壽公主在宮中有特殊的地位；因為慈禧太后對她有特殊的感情。最初是寵愛，加上她知禮識大體而得到的重視；及至指婚早寡，自然矜憐；再因為她生父恭王被黜，慈禧太后又不免自覺愧疚。這愛、重、憐、歉四個字加起來，竟奇怪地起了畏憚之心；慈禧太后做一件不合體制的事，或者製一件顏色花樣過於鮮艷，不合老太太身分的衣服等等，總要叮囑左右：「可別讓大格格知道；教她說我兩句，我可

¹⁶ 故事序列的時間次序和敘述的時間次序之間不一致的這樣一些關節點，叫做「錯時」(anachronies)。說見史蒂文·科恩和琳達·夏爾思著，張方譯《講故事——對敘事虛構作品的理論分析》(台北：駱駝出版社，1997年9月初版一刷)，頁92。

受不了。」

當然，這也因為榮壽公主凡有進諫，第一是一定有駁不倒的道理；其次是言諷而婉，暗中點到，從不傷慈禧太后的面子。¹⁷

此外在《清宮外史》、《胭脂井》、以及《瀛臺落日》，都有類似的敘述，¹⁸這固然是為牽就連載的需要而如此，當然也與高陽喜歡「談之又談」的習慣有關。

如此的補敘其實有兩層用意：一是提醒讀者，起著「前情提要」的作用；另一方面則以之交代一段不必在景象、情節上鋪陳的枝節。以庚子事變中關鍵人物榮祿為例，榮祿其實早在《玉座珠簾》中即已出場，《清宮外史》、《母子君臣》亦見其蹤影，但皆是驚鴻一瞥，無法教讀者留下深刻印象。然而到了《胭脂井》裡，榮祿已成了要角，故而高陽在此書一開始，簡要地介紹其過往：

榮祿是慈禧太后的親信——有個無可究詰而疑雲重重的傳說；大約二十年前，慈禧太后得了一場大病，御醫會診，束手無策……日子一久，才知道慈禧太后所患的是一種不能告人的病：小產血崩，經水淋漓。……這就又出現了一個疑問，如果說慈禧太后是武則天，誰又是「蓮花六郎」？眾口耳傳，就是這位丰神俊逸、最講究衣著的榮祿。

但是，二十年前的榮祿，並未因此加官晉爵，反倒失意了。當時南北兩派勢如水火；南派領袖沈桂芬與軍機大學士寶鋆，合力排擠附於北派領袖李鴻藻的榮祿；找個過錯，交部議處，將榮祿由俗稱「九門提督」的步軍統領，一降而為副將。榮祿很見機，引疾奏請開缺，閉門閒居，到光緒十二年才外放為西安將軍。

……一幹八年，直到光緒二十年慈禧太后六旬萬壽，進京祝嘏；正好恭王復起，重領軍機，深知榮祿幹才，保他重回步軍統領衙門，兼總理各國事務大臣；第二年調任兵部尚書。就此扶搖直上，再下一年升協辦大學士；這一年——光緒二十四年，在四月廿三，皇帝下詔「定國是」，決意變法維新的第十天，由慈禧太后授意，升榮祿為文淵閣大學士，實授為直隸總督兼北洋大臣。¹⁹

¹⁷ 同註 7，頁 159。

¹⁸ 參見《清宮外史》頁 97，《胭脂井》頁 122 和《瀛臺落日》頁 16 等。

¹⁹ 同註 12，頁 5—6。

這段文字出現在戊戌政變前夕，袁世凱赴京受光緒皇帝召見後，回到天津求見當時的直隸總督榮祿，高陽趁機將榮祿的昔日事蹟再作一介紹，嚴格來說其實是段「插敘」，卻又以「倒敘」手法描述慈禧於光緒六年的一場大病，牽扯出關於她和榮祿的傳聞，補敘了榮祿二十年來的官場浮沈，以及復起後搏扶搖直上的迅速，在四年之內由閒冷的西安將軍，一躍而為掌握清朝大半兵力的直隸總督兼北洋大臣，成為真正的「疆臣領袖」，是慈禧太后足以制新黨死命的一著狠棋，融合了插敘、倒敘和補敘於一爐。這與那些專講遺聞軼事的筆記小說體頗相類似，足見其受筆記小說的影響頗深。高陽寫作並不重視敘事結構，加上其小說皆是連載集成書，成書後又因太忙而未加修改整理，導致作品中原本敘述時序複雜的優點，有時卻呈現混亂流於漫談的缺點。

第二節 敘事空間

小說空間，是人物活動的實際場所，以小說創作對空間的要求而言，它應該要包括三個方面：一是地域的內容。它是小說空間中最原始、最基本，但又最不可或缺的，它成為所有人物活動的舞台，同時也限制了活動的範圍，是一切作品中人物與事件，恩怨情仇、衝突矛盾的實際落腳處。二是社會的內容。它將人物與人物之間的關係盡皆網羅其中，構成作品的時代背景 and 社會情勢，或是成為展開情節的具體場景和特定情境。三是景物的內容。它是地域內容與社會內容在作品中的具體化與形象化，增強了空間的可視性與可能性，促使人物於特定環境中展現其特定性格，進而誘導讀者不自覺中身臨其境。小說空間便是這三方面內容的相互結合與相互滲透。同時，透過對景物直接或間接的描寫，即細部特徵再現的鮮明程度，構成空間的「明晰性」；而各個局部空間組合所達到的完善程度，構成空間的「整體性」；兩者相互聯繫，彼此兼顧，才能有明晰而嚴整的空間，進而產生真切而強烈的空間感。²⁰

在《慈禧全傳》中景物空間出現得最少，大多作為點綴或背景性質，少數如《慈禧前傳》中懿貴妃「傷春」的這一段：

懿貴妃慢慢用完早膳，喝了茶，照例要到廊上庭前去「繞彎兒」。一繞繞到後園，祇見紫白丁香，爛漫可愛；桃花灼灼，燦若雲霞；白石花壇上的幾本名種牡丹，將到盛開，尤其嬌艷。她深深訝異，三日未到，不想花事已如此熱鬧了。

花兒熱鬧，人兒悄悄，滿眼芳菲，陡然挑動了寂寞春心，二十七歲的懿貴妃，忽然想起兩句不知何時記下，也不知何人所作的詞，輕輕唸道：「不如桃杏，猶解嫁東風！」²¹

這段引文顯示其時尚為貴妃的慈禧，儘管已展現了好勝攬權、善於權謀心術的特質，私下仍有一般女子渴望夫妻恩愛、攜手偕老的情懷，所以當作見繁花似錦、春光爛漫的後園春景，不經意便挑動了寂寞芳心。滿腔幽怨，只能寄託在「不如桃杏，猶解嫁東風」的詞句中。這種藉景物空間展現人物性格的手法，在《全傳》中是少數的特例，其實不僅是《全傳》而已，高陽其它的小說對景物皆著墨不多。此係肇因於他著重在談史、講掌故和揣摩人性心理，因此在景物描繪的細緻與精準程度上，遠不如《金瓶梅》、《紅樓夢》等古典小說。

至於地域空間，在《全傳》也並未被凸顯。在高陽的另一代表作《胡雪巖三部曲》裡，高陽利用胡雪巖「商賈」的身份，負擔了表現空間、地理概念的功能，隨著胡氏南北奔波的水路歷程，寫盡各地的山光水色及古蹟歷史，連結出一幅清晰的交通地理圖，賦予每座城市獨特的風情面貌，且將地域性的差異，間接表現於人物的言行舉止中，進而創造出各具特色的小說人物來。地域空間的表現，可以說在《胡雪巖三部曲》中佔有相當的重要性。而《全傳》的地域空間，一如其外部時間般，皆十分明確清晰，但往往僅是交代發生地而已，是故既不影響情節推展，亦未展現其特色。少數關於地域空間的描述，如曾國藩克復江寧之後，高陽藉曹毓瑛之口講述江寧的地勢²²，以及湘軍、淮軍剿捻之際，藉著大小戰役，略述東捻、西捻的逃竄路線²³，在《全傳》中對「地域空間」的描述有較大發揮的，當屬《胭脂井》中的一「兩宮西奔」。《胭脂井》描述因八國聯軍攻入北京，慈禧與光緒雙雙出奔，一路往西駐蹕西安。最初隨逃亡而展開的空間移動，並沒有成為敘

²¹ 高陽：《慈禧前傳》（臺北：皇冠出版社，2003年1月22刷），頁23。

²² 同註10，頁16。

²³ 東捻、西捻之逃竄路線，散見於《玉座珠簾》上冊，茲不贅引。

述的重心，敘述焦點是放在那些鼓動庚子拳亂的親貴大臣的下場；但等到兩宮回鑾的時候，一方面由於主人公心情日益舒暢，已不若先前的狼狽，多了一份遊山玩水、談古論今的閒情逸致；另一方面內務府等也有餘力從容籌畫，甚至迎合兩宮，邊走邊玩，配合主人公的心境轉移及情節的推展，所以高陽傾注更多心力描述地域空間：

滋州駐蹕一日，十一月十三日啟蹕，下一站是邯鄲。……原來邯鄲北面，有座山，名為葛山。山上有潭，名為黑龍潭。……不過邯鄲的黑龍潭，因為在明朝嘉靖年間，敕建一座龍神廟，所以它的名氣大於京師西山的黑龍潭。如果北方久旱不雨，希望龍王發威，沛降甘霖；則禮部就會奏請降旨，到邯鄲的龍神廟來「請鐵牌」。據說這方鐵牌請到，雷公電母，雨師風姨，便如奉到綸音，即時各顯神通，來一場「既霑且足」的傾盆大雨。因此，這座黑龍潭所在地的葛山，俗名就叫祈雨山。

……近午時分，到了尖站；這個地方雖小，卻有乾隆年間所建的一座行宮，因為這個地方雖小，名氣甚大——唐朝盧生，在邯鄲道上做一個夢；黃梁未熟，便已歷盡富貴繁華，即在此處。有座點化盧生的呂洞賓祠；祠西便是行宮。

因此，這座鎮便叫做「黃梁鎮」。黃梁一夢，萬緣皆空，本非佳名；只是另外有個名字更不妙，謂之「叢塚鎮」。當年秦始皇攻邯鄲，殺人盈野，戰況慘烈；趙國既亡，寡婦不知幾許？為保衛邯鄲而死的壯丁，在邯鄲城外，就地掘坑埋葬；想來「叢塚鎮」的得名由此。²⁴

在這些回鑾途中所經之景點，除了介紹其景色，還佐以神話及傳說的寫法，頗得地方志及酈道元《水經注》的神髓。只是這些零星的景點介紹，並未與書中人物或事件作有機的結合，而是隨意點染，仍屬於陪襯情節的性質。若說高陽是取法劉鶚《老殘遊記》中的旅人意識，將其筆下人物在旅程中的所見所聞融入情節，真正地將空間地域予以組織，視為主要的情節結構者，恐怕只有《胡雪巖三部曲》符合此要求而已。在地域空間的運用上，《全傳》是遠遠不及的。

敘事空間除了景物空間及地理空間外，還有所謂「社會性」的空間。社會性空間是由人與人之間的關係建構而成，包括滿足人類食、衣、住、行、育、樂等生活需要的茶樓、酒肆、飯館、戲園、妓院等，以及滿足「生命價值」追求的「情場」、「商場」與「官場」等等。《慈禧全傳》中空間的書寫，旨在反映整個時空背景，這些反映人生價值追尋的大場所，才

是高陽所重視的，以下茲就宮廷、官場、民間三部分加以探討。

一、宮廷

所謂的宮廷原本指的應當是位於北京的紫禁城，但是這樣的定義並不夠全面。在《慈禧前傳》中，咸豐皇帝生前的最後半年，以及慈安、慈禧連同沖齡踐祚的同治皇帝，與肅順為首的顧命大臣相周旋，地點皆是在熱河行宮。咸豐等人在此決定軍國大政，一方面對前線作戰的曾國藩、胡林翼等人指授方略、關注東南方與太平天國的戰役；另一方面遙控恭王與英法聯軍的議和有否越權專擅，同時批閱來自全國各地的奏章、軍報等，因此熱河行宮才是當時清廷最高的權力中樞，也就是「宮廷」之所在，而恭王所在的北京只能算是「官場」的一部分。同樣的當《胭脂井》中，慈禧太后與光緒皇帝因為八國聯軍兵臨城下，倉皇西逃，途中仍不斷明發上諭，處置引發庚子事變的王公親貴與大小官員，指揮全國各地的官府衙門，與在北京議和的慶王奕劻及李鴻章等人，對辛丑和約的內容多方研議，督促其盡力補救，維護皇室的尊嚴等等，「宮廷」的所在位置，事實上是隨著兩宮身處的位置，隨時可能有所改變。因此，若以皇權之所出為最高權力之「宮廷」為定義的話，那麼熱河行宮、以及西奔途中的懷來、開封及西安等地，舉凡咸豐、慈禧和光緒曾駐蹕之處，都應包括在其中，所以此處的宮廷指的是廣義的皇權所出之處。

宮廷是最高統治者行使皇權的所在地，帝后妃嬪日日生活於其間，彼此的愛憎情仇，不但是皇族的家事，也是國家的大事，足以影響朝廷的人事更迭，甚至軍國大政的政策方針。這些帝后的生活起居、相處情形，自然是高陽不會遺漏的重要情節；而宮廷既是最高權力的象徵，每個帝王后妃的崛起或隕落，都可能攸關最高權力決策者的更替或轉移。文宗的早逝，讓慈安與慈禧從幽居深宮的后妃，搖身一變成為手握天下大權的兩宮太后。穆宗因荒淫嬉遊，以致天不永年，讓慈安悲痛得五內俱焚，心若死灰，使得原就不擅政事的她，更無心於國事；而且穆宗身後一無所出，也使得慈禧能全憑己意扶植幼帝光緒，順理成章取得繼續垂簾聽政的藉口，一步步地獨攬大權。尤其是慈安的暴崩，使恭王失去了最有力的奧援，註定了他被逐出軍機的命運；當唯一能制衡慈禧的力量消失，她再也無所忌憚、恣意妄為，以天下錢財供應一己之享受，極盡揮霍之能事，引發光緒的強烈不滿。而在戊戌變法後，慈禧與光緒全面性的交惡，引發慈禧有廢立之舉，卻遭到列強

的干預，不得已退而求其次改為建儲。慈禧對列強的仇恨，最終成為庚子事變的導火線，而光緒不僅終生受其箝制，慈禧的影響力甚至延續至她身後，而與清朝的命運相始終。宣統年間掌控朝政的隆裕太后、攝政王載灃和載灃、載灃等少年親貴，莫不是慈禧運用「主婚」的權力，建構成綿密的親貴網絡。宮廷同時也是最勢利和現實的所在，擁有權勢者得以呼風喚雨，一呼百諾，失敗者則萬劫不復。為慈禧所厭棄的人物，如咸豐的麗妃、同治的嘉順皇后、光緒和珍妃等，不僅命運乖舛，無人聞問，甚至淪為階下囚，淒涼以終。在在都顯示出宮廷中權力爭鬥的慘烈和無情。由於這一切權力轉移的過程，有太多隱晦不足為外人道的黑幕與秘辛，加之深宮禁苑護衛森嚴，外人本就難以參廁其間，因此民間往往捕風捉影，流言蜚語口耳相傳，曲折離奇、荒誕不經者兼而有之，皆是小說家鍾愛的題材。宮廷是一般人心目中的禁地，種種的內幕傳聞往往為民間所津津樂道，有清一代留下了大量的筆記野史，成為高陽創作時豐富的資料來源。不過，高陽對於這些素材並非照單全收，而是經過了一定程度的篩選，他擷取慈禧秉政四十餘年間宮闈中的若干疑案，如同治究係死於天花或梅毒、嘉順皇后身殉的真相、慈安的暴崩，以及光緒、珍妃死因之謎等，層層推行、剖析內情；復以其對清朝內廷規矩、儀典的嫻熟，適時地加入太醫院的問診開方、用藥、脈案等檔案資料；此外，他也不時教育讀者，融合大量的民間傳聞及筆記資料，詳述帝后相處的儀節，以及皇帝妃嬪的大婚、喪禮和恤典等，使高陽的推理過程更為合理，並滿足了讀者對宮廷內幕的好奇心。

除了權力之外，高陽也兼顧到宮廷人物平凡人的一面。譬如咸豐最大的心願是當個翰林，以及同治對平凡百姓家的期望等，顯示即使是手握天下大權的九五至尊，也難免對於宮廷的繁文縟節所套下的層層枷鎖感到厭煩。慈禧在同治、光緒兩朝，無論於廟堂或後宮之中，皆掌握了無上的權柄，但以太后之尊卻離群索居，漫漫長夜面對明月清風、秋雨孤燈，總有莫名的情緒縈上心頭；那些同樣孀居的太妃或其他妃嬪宮眷的寂寞淒清，更是有過之而無不及。這些帝后妃嬪在宮廷中或可享受著錦衣玉食、精肴美饌，茶來伸手、飯來張口，但相對的後宮嚴謹的禮教也限制了他們的自由，甚至剝奪了一般平民百姓輕易可得的天倫之樂。

在宮廷中還有另一類特殊人物——太監，這是中國後宮特殊文化的產物。清朝有鑑於明朝宦官為禍之慘烈，故針對太

監制定了一套嚴格裁抑的辦法，但是到了慈禧寵信安德海、李蓮英等人之後，開始有放縱太監的趨勢。不僅安德海怙權索賄，李蓮英更是權勢薰天，成為王公大臣爭相賄賂交結的對象；而跟在李蓮英一旁的大小太監也莫不恃寵而驕、貪婪無度，所以高陽不忘描寫太監公然向王公親貴等敲詐索賄，陷害防守紫禁城的護軍，甚至如崔玉貴者流在皇城中瞞上欺下、橫行無忌，失勢的光緒不僅被太監欺侮，甚至還有人想陰謀行刺。高陽在行文中不時點染出太監的依權附勢、尖酸陰刻，這個宮廷文化中的特殊族群，因身體上的殘缺及後天環境影響，只能依附於宮廷這個特殊環境下生存，一旦失去宮廷的庇護，即使驕橫跋扈的安德海亦不免身首異處，宮廷滋養了這些人，也完全限制了他們。

二、官場

在《慈禧全傳》中，最密集出現的社會性空間便是「官場」。從位於紫禁城中的軍機處，到京城中的大小衙門，再輻射至各地的督撫州縣所在，無一不包括其中。

高陽的歷史小說除《慈禧全傳》外，《胡雪巖三部曲》及《紅曹系列》在某種程度上都反映了滿清官場。雖然以滿清官場為主題的小說在晚清已大量出現，內容多集中描述官僚的貪污腐敗、顛頑無恥，這是因為滿清末年清廷極端腐敗，以致民怨沸騰，這些作品無非是反映出人們對政治的普遍不滿情緒，而對當時的若干名士、官吏予以尖銳的諷刺和謾罵，其中尤以《官場現形記》、《二十年目睹之怪現狀》、《老殘遊記》和《孽海花》等最負盛名，並稱為晚清四大譴責小說。如果只論小說中呈現的現象，可以發現高陽作品中對於官場生態的描繪與譴責小說頗有雷同之處。不論是《官場現形記》中官員的索賄弄權、逢迎拍馬、賣官鬻爵，還是《孽海花》中名士、政客間往來酬酢、相互標榜，乃至於官場禮儀、規則通例，或是官員的內室家眷、吃花酒、抽大煙、推牌九等情事，在高陽的歷史小說中均不乏例證，只是當抽離了共同的時空背景之後，高陽的小說卻展現出與晚清小說截然不同的歷史情調。高陽並不走李寶嘉《官場現形記》之類「溢惡」之「譴責」的路線，他跳脫了「官民對立」的書寫模式，將其精研的清代理典章制度、官制、官場文化及黨派鬥爭等細節，詳細的載入小說中。而對於人物敘述則採「善惡並列」的求實態度，以呈現人物的性格特色、行事態度等，但並不對人物多作論斷或評

價，重點是放在官員人格及官場的運作機制上，與晚清小說大量暴露官僚之惡形惡狀有明顯的不同。

在《全傳》中所呈現的「官場」與「宮廷」，這兩個空間關連頗深，彼此相互依存也相互影響，兩者有時還呈現交疊的狀態。《全傳》中屢屢出現慈禧、同治（或光緒）與軍機大臣議事的場面，既是宮廷中最高權力者行使其決策權或同意權，也是官場中權勢最大的一人（或數人）貫徹其個人的理念或意圖之所在。至於廷議的場面更是浩大，自最高統治者、王公親貴、軍機大臣，到各部院的主官均參廁其中。統治者個人的意志指向及大小官員的意見看法、心態差異等，皆可能影響廷議的結論或方向，決定了朝廷是否能和衷共濟、上下一心，或是莫衷一是、治絲益棼。這個空間既隸屬於宮廷，同時也屬於官場，二者無法清楚分割。當朝廷有意推動政策，不論成功與否，官場上都將有番異動，而不論榮升或貶謫，勢必牽動更多的人事布局；當然，朝廷的命令或決定，也有賴各級官員的支持與推動，否則將成效不彰，淪為有名無實。同時官員還可藉著輿論或奏摺，促使最高權力者收回成命或改絃易轍。這其中，當以最高權力者的更替，對於官場榮枯的影響最大。肅順在咸豐朝時炙手可熱，紅透半邊天，甚至可以左右咸豐的意向；但文宗屍骨未寒，慈禧太后與恭王即下令將肅順斬首示眾。同治微行結識了翰林王慶祺，王以詞臣獻媚邀寵竟成為帝師，然同治死後慈禧太后追究相關人等責任，王慶祺的下場是「革職永不敘用」，潦倒以終。光緒親政時期，翁同龢秉持國家大政，珍妃的老師文廷式便曾風光一時，而四京卿楊銳、劉光第、林旭和譚嗣同等更是不次拔擢；而一旦光緒喪失權柄，翁同龢、文廷式被逐，四京卿最後更落得棄市的下場。高陽藉著剖析權力的操作過程，顯示「宮廷」和「官場」的息息相關，與無可切割的臍帶相連性。

除了與宮廷關係密切，高陽更標示出官場有著中國傳統社會最複雜綿密的人際網絡。父祖兄弟、宗族親黨外，還有同年、同寅、鄉誼、世誼等等，關係由親而疏，透過婚喪喜慶、酬酢往來，一年三節的「炭敬」、「冰敬」等，如蜘蛛網般將所有人串連起，架構成個人所擁有的社會資源。在中國這個講究人情的世界，豐沛的人情網絡，可以在升官之際有人扶助、照應，出事時有人幫忙謀劃、掩蓋，甚至成為朝廷用人的考慮條件，無怪乎翁同龢、瞿鴻禨要廣收弟子，袁世凱以結兒女親事為奧援，都是為了替自己拓展人脈、多樹黨羽。

官場既是追逐權力的場所，其人情世故的網絡，和因之產生的人事傾軋自然也是表現的重點。高陽細膩地描述人情恩

怨所引起的官場爭鬥：榮祿因擅動樞筆，遂和氣量狹小的沈桂芬結下不解之仇；瞿鴻禨因袁世凱越級冒功而立意報復。這些意氣之爭輕則阻礙個人仕途，重則影響國家大事。光緒初年的南北之爭，是地域與權力之爭，對俄戰爭是和、是戰遲遲無法決定，便是南北兩派角力互鬥的結果；向文館設置之初迭遭反對，除了意氣之爭，功名利害之念，還加上了門戶之見——以二程、朱熹為理學正統的倭仁，視主持同文館講陸九淵、王陽明之學的徐繼畲為異端。種種爭鬥往往流於意氣，不論是非曲直，只在乎個人快意，難怪晚清政局日趨糜爛。

官場同時也是最現實、最講究利害關係的所在，人情不見得永遠是最先被考量的重點。《全傳》中常講到某人聖眷正隆時，登門求見者馬上絡繹不絕，戶限為穿；然若遭譴斥，立即門可羅雀、冷清寥落。例如當袁世凱避禍天津，由他一手提拔的直隸總督楊士驤急於撇清，只求自保。為了個人權力祿位著想，關係再密切者也可以出賣，因此翁同龢為入軍機，可以出賣結拜的兄弟榮祿；左宗棠為充實自己的餉源，不惜昧著良心攻掉兒女親家郭嵩燾。至於晚清最後的十幾年，官場上的惡習益發嚴重，已到了只看錢財而不論其它的程度，譬如大學士那桐只要有人送錢上門，也不管來路如何都敢於收受。高陽深諳傳統社會的人際關係，對於官場上的勾心鬥角、爾虞我詐，揣摩地細膩且深刻，顯然「利」字當頭，再深厚的人情關係也薄如蟬翼了。

三、民間

高陽的歷史小說在宮廷與官場的權力鬥爭與國家大事之外，也十分重視當代日常生活的細節及時事，這應是受到《金瓶梅》和《紅樓夢》等世情小說，以及晚清小說的雙重影響所致。傳統的世情小說描寫日常器用、應酬往來，表現了中國傳統人情世故的那一面，特別是對於細緻的人性欲望和瑣碎的細節有極出色的描寫。《金瓶梅》和《紅樓夢》中諸多對器物、宴飲、服飾、詞曲、建築的描寫，這些細節甚至可以與情節的發展毫無關聯。高辛勇曾論及話本小說「常常不憚其煩牽扯、

描述許多與故事發展毫無直接關係的日常生活習俗、社會背景等細節」²⁵。這與高陽的歷史小說常在情節進行間插入風俗、禮節，乃至食衣住行等種種說明，實有異曲同工之妙。至於晚清的譴責小說係因清末之際國事如麻，許多知識分子憂心國事，遂引發一股結合新聞時事以入小說創作的風潮；而高陽的歷史小說並無這樣的歷史背景，也因此情緒上不至於到痛貶、譴責的程度，他主要是為了營造出「庶近乎史」的真實感及臨場感，也盡可能地包羅當時各地的奇事逸談，故而筆者以「民間」的內容包括了王公親貴、卿相大臣日常的消遣娛樂，或是妓院、賭場這類特殊場所的狀態，以及大部分的地方奇聞軼事的敘事空間。筆者此處對於「民間」一詞的界定，是針對《慈禧全傳》故事情節的「表現空間」而言，與西方社會學的「民間社會」(Civil Society)無涉²⁶。與陳思和早先提出的「民間」定義也不盡相同，充其量只是其多層思維概念中屬於「社會文化」的範疇而已。²⁷而筆者就《慈禧全傳》所整理出關於「民間」的敘述，主要是針對高陽對晚清時期的一般民眾如何過其「日常生活」的認識，藉以增添較厚重的歷史氛圍。其中對於妓院、賭場，乃至於地方奇聞、軼事等事件的描述，無論就「活動背景」或「文化型態」來說，若是與「宮廷」和「官場」相較，在某種程度上是符合陳氏所提的：「是在國家權力控制相對薄弱的領域產生的」、「相對自由活潑的」和「藏污納垢、瑕瑜互見」等特點。然而，陳氏當初提出一民

²⁵ 高辛勇：《形名學與敘事理論——結構主義的小說分析法》（臺北：聯經出版公司，1987年二月），頁48。

²⁶ 「民間社會」指的是西方近代民族國家產生後，伴隨著國家與社會逐步分離而出現的個人以私人身份追求其自身利益的「私域」社會，它包括民間組合、民間社團、民營企業、私立學校、獨立媒體、社區自治、教會等等。最初，這個以「私域」出現的社會只是被統治的對象，在政治領域中無關緊要。但是逐漸地，主要是通過私人之間的自由結社，通過對公眾話題的討論和對公共事務的參與，一個超乎個人的「公共領域」得以誕生，並且開始在公共決策上產生影響。既獨立於邦國之外，又能夠進入政治過程，是西方國家中民間社會的主要特徵。參見張祖權：〈關於公民社會問題研究的綜述〉，收於《當代中國研究》，2002年第4期（總第79期）。

²⁷ 陳思和的「民間」概念有三項特點：一、它是在國家權力控制相對薄弱的領域產生的，保存了相對自由活潑的形式，能夠比較真實地傳達出民間生活世界的面貌和下層人民的情緒；雖然在政治話語面前民間總是以弱勢的形態出現，總是在一定限度內接納、體現權力意志，但它畢竟有自己的獨立歷史和傳統。二、自由自在是它最基本的審美風格。這是任何道德說教都無法規範，任何政治條律都無法約束，甚至連文明、進步、美這樣一些抽象概念也無法涵蓋的自由自在。在生命力普遍受到壓抑的文明社會裡，這種境界的最高表現形態，只能是審美的，所以民間往往是文學藝術產生的源泉。三、它既然擁有民間宗教、哲學、文學藝術的傳統背景，也就構成了獨特的藏污納垢的形態，因而要對它作一個簡單的價值判斷是很困難的。見陳思和：《還原民間——文學的省思》（臺北：東大圖書公司發行，1997年初版），頁84、300。

間」這一概念，不但本身有多層思維，更重要的是以此解決文學史的某些問題，²⁸不似筆者較單純的用以區隔開和「宮廷」、「官場」之外的另一社會空間下的故事情節，因此二者間是頗有差異的。

在這個空間裡，高陽著重的是清代人們的生活瑣事或習慣等等，往往是藉由宴飲、對話，或是具體人物的特定言行，介紹當時人們食衣住行娛樂的種種，將日常生活的文化知識融入其中；而一樁樁的奇聞軼事就在茶餘飯後成為人們閒聊的題材，其情況就彷彿今時人們在閒暇之餘談論時事的情形一般。高陽在繁忙的軍國大事和政治生態之外，另外開闢不同的時空，以容納異時異地所發生的特別事件，它通常為敘述主線外旁生出的枝節，或是為塑造歷史氛圍，增添讀者閱讀的趣味。其中有文人名士的流風遺跡、梨園的趣談、親貴子弟的紈袴習氣、風流韻事等，這些描述具體呈現了當時人們的生活型態，使讀者彷彿置身於百年前的時空中，得以一窺異時代的面貌，成為嚴肅的軍國大政外的調劑。儘管在《慈禧全傳》中，「民間」這個空間所出現的次數及篇幅遠不及「官場」或「宮廷」來的多，但高陽藉由它呈現了清末人們是如何生活、思維習慣及行事作風，為小說打造出無可比擬的真實感，也使得小說增添了血肉，和只論歷史過程，冰冷的史傳有明顯的區隔。

一般而言，「民間」和「官場」較有關連，因為其中不少人物是官場中人，彼此常牽扯到官場中的送往迎來或恩怨情仇。例如：恭王之子載澂因納宗室兆奎之妻為外室，讓恭王於國事外復為家事搞得焦頭爛額、身心俱疲；立山與輔國公載瀾因為同時看上口袋底的名妓綠雲，卻為自己惹來牢獄之災，甚至最後因此而亡。另外，湖北出現假光緒的傳聞，此案之所以鬧得沸沸湯湯，牽扯月餘而難以結案，是因為張之洞有意藉此逼朝廷表態，光緒帝仍然健在，並不如外界所傳已病危等消息，係出自於維護光緒的一片苦心。再有一例是河南王樹汶冒名頂兇、誣良為盜的冤案，雖屬地方奇聞，但其中實有刑名師爺意圖貪污索賄、上下其手，而地方官因循屈法、層層袒護，加之刑部尚書潘祖蔭與秋審處總辦趙舒翹之間，為維持原諷與

²⁸ 陳思和提出的「民間」概念，與當代西方學者常用的「民間社會」和「公眾空間」沒有瓜葛，它僅僅是指當代文學史上已經出現、並且就其本身的方式得以生存、發展以及孕育了某種文學史前景的現實文化空間。陳氏從描述文學史的角度出發，把「民間」這樣一個多維度多層次的概念，限定在「來自中國民間生活世界的主體農民所固有的文化傳統」這一範圍內。同前註，頁84。

否而相持不下，遂使一樁地方事件益形複雜。因為《全傳》主體在呈現清季政局，高陽即使再偏愛奇聞，也不能無端插入，所以「民間」與「官場」自然也是牽絲帶縷，夾雜不清了。

至於「民間」與「宮廷」這兩個空間，通常並不相涉，但在《胭脂井》中，卻因為義和拳這場動亂，而打破了彼此的不相連屬性。高陽起初敘述義和拳在直隸招搖撞騙、暗箭傷人、「紅燈照」這個組織的由來，以及幕後黑手李來中、張德成的竄起等，敘述空間僅僅停留在「民間」的傳聞而已；但後來李來中憑藉是甘軍將領董福祥義弟的身分，逐漸使義和拳脫離純粹的地方性草莽組織，提昇為與甘軍的密切勾結、合作。有了官軍的強力奧援，義和團得以在直隸一帶大肆作亂，又靠著原任山東巡撫毓賢的推薦，終於和宮裡的端王載漪連成一氣，從而使極為仇洋的載漪、剛毅和徐桐等人，成為義和團最好的宣傳護法，彼此間相互依存、互壯聲勢，因此「民間」與「官場」的界限在此已消泯不見了。載漪復將義和拳推薦給慈禧太后，利用其「扶清滅洋」的口號，說服慈禧太后放任義和拳攻打使館、殺教民，慈禧太后甚至屢屢召見義和拳，使得「民間」與「宮廷」這兩個空間首度產生了連繫。其後載漪為實現其當太上皇的野心，竟兩度帶義和拳入宮欲對付光緒帝，就連慈禧太后亦受其挾制，再也無法掌控全局；而京師中的大小衙門，普遍受到義和拳的騷擾箝制，甚至淪為義和拳的神壇。至此「民間」、「官場」與「宮廷」再無界限，三者已混合為一。直到兩宮倉皇西逃至懷來縣城，隨著亂局漸受控制，三個空間才又有所區隔，這是《慈禧全傳》中少見的特例。中國傳統的敘述模式，並不注重敘事時間的變化與空間的區隔，《慈禧全傳》中敘事空間的重疊，便是高陽受古典小說影響的明證。

第三節 敘事觀點

中國古代的敘事理論，其實已經觸及敘事觀點的問題。小說批評家如金聖嘆者流，雖然沒有明確地使用這個概念，其評點意見已表現出對敘事觀點的自覺與重視，只是其著眼點是落在寫作效果與讀者接受的程度。²⁹西方的敘事學者對於此

²⁹ 參陳洪：《中國小說理論史》（合肥：安徽文藝出版社，1992年），頁189—194。

術語的使用，迄今仍未統一，在此引用陳平原在《中國小說敘事模式的轉變》中，對「敘事角度」的整理以為依據：

一、全知敘事——敘述者無所不在，無所不知，有權利知道並說出書中任何一個人物都不可能知道的秘密。拉伯克稱之為「全知敘事」，托多洛夫稱之為「敘述者大於人物」，熱奈特稱之為「零度焦點敘事」。

二、限制敘事——敘述者知道的和人物一樣多，人物不知道的事，敘述者無權敘說。敘述者可以是一個人，也可以是幾個人輪流充當。

限制敘述可採用第一人稱，也可採用第三人稱。拉伯克稱之為「視點敘事」，托多洛夫稱之為「敘述者等於人物」，熱奈特稱之為「內焦點敘事」。

三、純客觀敘事——敘述者只描寫人物所看到和聽到的，不作主觀評價，也不分析人物心理。拉伯克稱之為「戲劇式」，托多洛夫稱之為「敘述者小於人物」，熱奈特稱之為「外焦點敘事」。³⁰

高陽的歷史小說幾乎都採取第三人稱廣角式、全知全能的敘事角度，這是歷史最悠久、使用最為廣泛的敘事方法，早已被歷來說書者、講史者所採用。但除了全知觀點之外，《慈禧全傳》有時也會展現「限制性」的視野，使得情節布局產生變化，因此其敘事觀點並非一成不變的。

一、全知敘事

運用第三人稱的「全知觀點」，長處就在敘述者可以由各種角度描摹敘述對象，擁有最開闊的視野和最靈活的方位，誠如張大春所說的：

自亨利·詹姆斯（Henry James, 1843—1916）以來，論小說之敘事觀點（point of view）者常以區別「觀點」為探索小說意義的起點，而對許多長篇小說（由於篇幅龐大的緣故）經常採取較多不同「觀點」的敘事手段概稱之為「全知觀點」（omniscient point of view），以為持此一立場之敘述者可以隨心所欲地明瞭（包括感官上的種種接觸和體會）故事中的一切，並隨意從某些人物的外在感官世界進入其內心活動，且隨意移躍至另一人物或時空，而作者亦擁有在任何時空中現身評斷故事意義或說明故事主旨的特權。³¹

³⁰ 陳平原：《中國小說敘事模式的轉變》（台北：久大文化，1990年5月初版），頁63—64。

³¹ 張大春：《以小說造史——論高陽小說重塑歷史之企圖》，《文收張大春的文學不安——張大春的小說意見》（台北：聯合文學出版社，1995

因為敘述者如上帝般無所不知、無所不曉，不論人物、事件或任何線索，都可隨意引入而不必解釋其來源，還能理清錯綜紛雜的頭緒，明白顯示人物無跡可尋的思想、情感、意識流動及最隱秘的內心世界。

全知觀點表現在時間層面上，敘述者可以任意支配現在、過去與未來三種時間範疇。³²《慈禧全傳》作為歷史小說，時序不可能跳脫至未來，但在「現在—過去」間來回卻頗為常見，如《玉座珠簾》中，左宗棠拜謝潘祖蔭時：

第二天左宗棠專誠登門拜訪；潘祖蔭於左宗棠有恩，所以他一見面就跪了下去，但論官位，主人只是一個侍郎，連忙口稱：「不敢當，不敢當！」隨即也跪下還禮。

等聽差把兩個人攙扶了起來，左宗棠說道：「寅公！我今日一拜，拜的是你那兩句話。」隨即朗聲唸道：「國家不可一日無湖南；湖南不可一日無左宗棠！」

那是咸豐九年，左宗棠為永州鎮總兵樊燮所控，湖廣總督官文上摺參劾，奉旨訊辦；潘祖蔭在南書房入值，受同官郭嵩燾所託，上疏救左宗棠的。潘祖蔭便即笑了，「實告爵帥，」他說，「我那個奏摺裡面的話，無一句不是郭筠仙所說。」

這一下把左宗棠說得愕然不知所答。潘祖蔭和郭嵩燾合力救了他，而他的報答不同，因為他對潘祖蔭有知遇之感；對郭嵩燾則恩怨糾結，終於反目成仇。現在照潘祖蔭的話看，知己應該是郭嵩燾，這是從何說起？³³

時間從現在（同治七年）倒回過去（咸豐九年），解釋了潘祖蔭對左宗棠的恩情，再回到現在（同治七年），點出左宗棠得知實情後，對郭嵩燾複雜的心情。《全傳》中有時是整段地倒回過去，如慈安在同治七年二月二十八日，因太監為文宗生母孝全成皇后的生日啐經而追念文宗，藉著慈安的回憶描述慈安在咸豐十一年奉文宗遺詔的往事，³⁴這張遺詔的出現，便是慈安數日後暴崩的主因。因為全知觀點能穿透人物的意識及內心世界，高陽才能細膩地刻畫人物的內心獨白，並且在不同

³¹ 年十月初版），頁85。

³² 里蒙·凱南稱其為「泛時聚焦」（panchronic focalization），見註14引書，頁78—79，譯本頁141—142。

³³ 同註10，頁484。

³⁴ 同註11，頁292—297。

的時序中來回穿梭。

全知觀點在空間上的表現，一是呈現全景式的觀察，一是對發生在不同地點的事件作同時觀察。³⁵《慈禧全傳》中的戰爭場面，尤其是剿東捻、西捻的大小戰役，各路人馬之布局、遭逢、戰況等等，皆以全知敘述者之角度——臚列，讀者彷彿佔據著絕佳的制高點，將戰場上大小細節盡收眼底。另外眾多的御前會議及廷議等，舉凡太后、皇帝、王公親貴、軍機大臣等各自的反應、心態及打算，也是靠著全知敘述者才能作一全面性的觀察和描述。

至於針對發生於不同地點的事件，作同時觀察，在《慈禧前傳》中有個很清楚例子：

穆蔭捧著上諭，面南而立，朗然唸道：「立皇長子載淳為皇太子。特諭。」又唸第二道：「皇長子載淳現為皇太子，著派載垣、端華、景壽、肅順、穆蔭、匡源、杜翰、焦祐瀛盡心輔弼，贊襄一切政務。特諭。」那「贊襄一切政務」六個字，是杜翰自己加上去的；但既經皇帝認可，不啻出自御口，誰也不敢說話。祇是頭腦冷靜些的人，已有戒心；這班親承顧命的「忠臣」，一開始便頗有攬權的跡象了。

除了顧命八大臣以外，沒有一個不是感到心情沉重的；顧命大臣沒有恭王，不是一個好兆頭！祇怕朝中從此要多事了。當然，也有些人怕肅順的權越來越重，氣燄也會越來越高，此後更難相處；而有些人祇是為了恭王不平，以他的身份、才具，說甚麼也不應該被摒於顧命大臣的行列之外。

然而此時很冷靜地下了決心，要與肅順鬥一鬥的，卻祇有深宮中伴著一盞燈的懿貴妃。……「哼！」懿貴妃咬著牙冷笑，「肅六，你別作夢！」越是心裡惱恨，她越冷靜；心裡的事連小安子面前都不說一句，祇看著桌上的逐漸消蝕的短燭，默默在心裡盤算，一遍又一遍，直到天色微明。³⁶

咸豐於東暖閣的病榻前，當著諸位親王及軍機大臣的面前，親口提出顧命八大臣的名單，以肅順為首的顧命大臣因咸豐全依其建議人選而定，自然是欣喜若狂，杜翰更在草擬上諭之際，以己意增文添字，顯露出攬權自重的傾向，其他人則心情沈重，覺得恭王被剔除於外，注定政爭難免；同時位於深宮的懿貴妃則展現其陰沉的心計，立意要掀起一場翻江倒海的波

³⁵ 里蒙凱南稱前者為「鳥瞰觀點」(bird's-eye view) 後者為「同時聚焦」(simultaneous focalization) 參註 14 引書頁 77—78 譯本頁 139—141。
³⁶ 同註 21 頁 137—138。

瀾，絕不讓肅順假手於忠厚老實的慈安，以挾持年幼無知的小同治，藉天子之令予取予求的計謀得逞。全知敘述者在此同時，觀察了不同地方的兩件事情，卻又暫時地限制了自己的全知能力，對懿貴妃內心盤算如何與肅順鬥的方法先不說破，讓讀者由其後情節發展的過程，逐步知曉懿貴妃的想法為何，這是為了製造懸念，誘使讀者有進一步了解的意願。

全知觀點在某個角度而言，亦有其缺憾。西方學者談論現代小說，主張應避免作者干擾，認為全知觀點應保持超然中立的態度，³⁷ 但有時全知敘述者也會洩露主觀情緒，而無法保持一貫超然的態度。高陽對歷史人物雖然力求客觀、美惡並陳，但個人的主觀看法在許多敘述語中仍表露無遺。《慈禧全傳》中屢屢提到翁同龢及清流中人是「書生之見」「書生治國」，瑞麟「由九品官兒跳到二品大員，前後只有十五個月的功夫，而所得力的只是一條宜於唱黑頭的嗓子」，³⁸ 張蔭桓「才氣縱橫，明敏異常」，³⁹ 袁世凱「他善於作假，有喜怒不形於顏色的本事」，⁴⁰ 或譏刺、或嘲諷、或肯定，在敘述語中所顯現的，其實也就是作者對書中人物的某些評價。全知觀點表現在思想或意識型態上，往往是一種「權威的」觀察，⁴¹ 隱含著一種價值判斷或批評，因為權威眼光的意識型態常被認為是可靠的，所以讀者通常會以其為標準，藉以評價書中人物和事件的價值。如《玉座珠簾》中描述榮祿與沈桂芬結怨的原因：

「我不行！」病後虛弱，兼且受了重大的刺激的文祥，擱筆搖頭：「簡直書不成字了。」

「中堂！」榮祿自告奮勇，「你唸我寫。」

「好吧！你聽著。」文祥把座位讓給榮祿，自己在另一張椅子上坐下，略想一想，慢慢唸道：「『欽奉懿旨；醇親王奕之子載滉，著承繼文宗顯皇帝為子，入承大統，為嗣皇帝。』」

³⁷ 里蒙·凱南以全知聚焦者若在故事之外，將其歸屬於「客觀聚焦（objective focalization）」，人物在故事之內，人物聚焦的客觀性易受影響，歸於「主觀聚焦」（subjective focalization），前者中立、不介入，後者則是感染的、介入的，二者相互對立。參註14引書，頁80—81，譯本，頁144—146。

³⁸ 同註10，頁356。

³⁹ 同註11，頁575。

⁴⁰ 同註12，頁662。

⁴¹ 參見註14引書，頁81—82，譯本，頁147—148。

寫到一半，進來一個人，是沈桂芬；起先詫異，不知榮祿在寫甚麼？及至看清楚是在擬旨，頓時變色，心裡是說不出的那股不舒服，同時也有無可言喻的氣憤，覺得榮祿擅動「樞筆」，是件「此可忍，孰不可忍的事」！

然而此時何時？皇帝初崩，嗣君未立，為了榮祿擅動樞筆而鬧了起來，明明自己理直，亦一定不為人所諒，說是不顧大局。看起來竟是吃了個啞巴虧。⁴²

同治初崩，恭王囑咐文祥擬旨昭告天下：新君是承繼文宗為子。然因文祥身心重創書不成字，榮祿才自告奮勇代筆的，縱然榮祿無意中踰越了軍機大臣的權限為不該之舉，但當時究屬非常期，實在不當在小小儀節上斤斤計較。全知敘述者復指沈桂芬氣量小是出名的，而且引出沈桂芬兩件舊事為證：一次崇厚奉召入京，以海鮮分贈軍機大臣及總理大臣，獨漏了沈桂芬一份，事後崇厚雖有補送，但沈桂芬拒而不納。另一次，翁同龢宴客，來自外省的陪客因未識沈大軍機的身分，而於禮貌上不夠尊重，致使其大為不快，不待席終竟悻悻然離去。對於禮節細故尚且如此在意，更何況是擅動「樞筆」之舉，自然是沈桂芬萬萬不能容忍的。即使沈桂芬自認「明明自己理直」，但讀者絕對是一面倒地偏向榮祿，認為是沈桂芬氣量太窄、不顧大局，才導致後來的政爭風潮。對於瞿鴻禨，高陽也說他「跟沈桂芬一樣，辦事勤慎謹密，是一把好手，就是氣量太狹」，⁴³同樣也會引導讀者對於瞿鴻禨和袁世凱結怨的價值判斷，認為其曲在瞿，而袁後來與瞿明爭暗鬥，甚至勢成水火，非將瞿逐出軍機不可，也是瞿鴻禨咎由自取了。高陽筆下的人物常被評為缺乏性格發展的過程，其採用全知觀點，在人物一出場的性格描述，等於已用「權威觀點」對其性格作了總結，如此對其塑造人物自然也造成了某種程度的影響。

二、短暫人物視角

即使是採用全知敘事的觀點，也未必事事皆無所不知。全知敘述者有時也會對自己全知能力主動加以限制，以製造某種效果。限制的方式有時是對內容採取一定的保留態度，不把事情完全說破，而採取「半知者視域」，⁴⁴一方面有利於製

⁴² 同註 10，頁 1068—1069。

⁴³ 同註 12，頁 658。

造懸念，一方面也可以使作者避開難以處理的部分，留待讀者自行想像。在小說的行文中，半知敘事與全知敘事之間，並無截然的分界，全憑作者處理素材時的靈活掌握，如前文所引懿貴妃獨自盤算與肅順爭鬥之法，便是全知敘事與半知敘事的交叉運用。

另一種限制全知能力的方式，是「借人物視域」。⁴⁵全知敘述者在敘事時，經常暫時地換用某個人物的眼光，⁴⁶由人物自然流露所見、所聞、所思、所感，方便作者深入人物內心，增加作者刻劃心理活動的豐富性與複雜性，從而較深層地塑造人物性格與挖掘其性格根源，同時也更適應讀者的欣賞心理，使作品富有真實感和親切感，往往被用於凸顯表現效果的細部描寫。孫寶琦和楊士琦「剛進垂花門就看到一個矮胖的身影，在走廊上負手蹠躩、腰彎得很厲害，彷彿背上不勝負荷似的。」⁴⁷袁世凱因改革官制為言路交相彈劾，復被慈禧斥責，正為如何出京避風頭而煩惱的模樣，透過孫、楊二人的眼光，具體地呈現出來。江西巡撫馮汝駿保薦的醫生杜鍾駿，在光緒臨終前進入內寢為皇上請脈，所看到的景象是：

原來皇帝直挺挺地躺在沒有外罩的一張板床上；所謂「御榻」，與蓬門華實的「鋪板」無異。下面墊的是一床舊氈子；身上蓋一床藍綢被，又舊又髒；床前一張方凳，上有三本醫書，一只沒有蓋子的蓋碗，內有半碗茶汁。這就是富有四海的天子的寢宮？杜鍾駿心想，不是眼見，絕不會相信！⁴⁸

光緒自從戊戌變法失敗後，一直被慈禧囚禁在瀛臺，名為皇帝，實則為傀儡。藉著杜鍾駿的眼睛，讀者看到號稱富擁天下的皇帝，儘管身處巍峨華麗的皇宮內苑，但是待遇卻較尋常百姓還遠遠不如。所以「杜鍾駿一看，不由得鼻子發酸，眼淚奪眶而出，趕緊低下頭去，用手背擦掉。」⁴⁹病中的光緒，其簡陋的居處尚且不及小門小戶的平常人家，難怪各省薦醫盡

⁴⁴ 或稱為「部分全知全能的觀點」，參見註2引書，頁221—222。

⁴⁵ 同前註，頁223。

⁴⁶ 參申丹：《敘述學與小說文體學研究》（北京：北京大學出版社，1998年），頁242。

⁴⁷ 同註9，頁202。

⁴⁸ 同前註，頁492。

⁴⁹ 同註48。

皆無效，更有一些莫名奇妙的醫治規矩，將原本只是身體虛弱的光緒治療到終於不治。慈禧徹頭徹尾把光緒視為囚犯，根本不希望他有病癒的一天。不只杜鍾駿可憐光緒，只怕連讀者都要為光緒一掬同情之淚。

為了情節敘述可以更生動，高陽會連續地使用「人物視域」，即借用某人的眼光以推展情節。如《胭脂井》中，光緒因變法失敗被軟禁，內外隔絕、音訊杳然。在宮外的譚嗣同託好友大刀王五打探皇帝的消息，然而北京城門緊閉，火車也停駛，王五無法進城，正在憂煩無計可施之際，巧遇四喜班的掌班——名伶秦稚芬，秦正預備託王五代為打聽張蔭桓的消息，便居間連絡，讓王五得以輕易過關入城。高陽在此相當程度地借用了王五的眼光以敘事：

……一聽這話，秦稚芬楞住了，怔怔地瞅著王五，一雙金魚眼不斷眨動。一下快似一下，彷彿要掉眼淚的模樣。那副楚楚可憐的神情，使得王五大為不忍；心裡在想，怪不得多少達官名士，迷戀「相公」，果然另有一番動人之處。這樣想著，不由得嘆口氣，跺一跺腳脫口說道：「好吧！到你下處去。」這樣一來，秦稚芬頓時破涕為笑，撈起衣襟，當街便請了個安。……

「真的！」秦稚芬彷彿感到意外之喜，臉一揚，眉毛眼睛都在動。「那可真是我的運氣不錯，誤打誤撞遇見了福星。五爺！」叫了這一聲，他卻沒有再說下去，雙眼一垂，拿左腿架在右腿上；右手往左一搭，捏著一塊手絹兒的左手又微微搭在右手背上，是「爺兒」們很少見的種坐相。……說著，蹲身請安；左手一撒，那塊絹帕凌空飛揚，宛然是鐵鏡公主給蕭太后賠罪的身段。⁵⁰

秦稚芬是名震九城的「紅相公」，以花旦戲聞名，即使是未著戲服，舉手投足仍盡是小旦身段，明明是男兒身，卻處處流露女兒嬌態，讀者藉著豪俠男兒王五的角度，打量秦稚芬的種種行徑，想必同王五一樣覺得「新奇有趣」。而且因為借助於人物視角，讀者彷彿也和王五一起在北京城中穿梭，看他如何為朋友賣命奔走、打探內幕，一起經歷了一段俠義冒險故事。這樣生動而有臨場感的敘述情節，便是運用人物視域所帶來的功效。

第四節 情節結構

所謂情節結構指的是作者創作一部作品時，對具體材料的組織與安排，它既是表現形式，又直接受內容所影響，所以歷來對於小說結構的分類，或者偏重內容表達方式，如陳平原分為以情節為中心，以人物心理為中心，以背景為中心三種。⁵¹或者純粹以形式表現為考量，有所謂的「線性」、「網狀」等分別，如周啟志等人將中國歷來通俗小說分為線性結構、鏈式結構、球式結構和大團圓結局等四類。⁵²陳平原將晚清長篇小說分為「珠花式」、「集錦式」兩種結構類型，⁵³方正耀則認為應分為「串連式」、「接力式」、「傘形花序式」、「羽狀式」和「包孕式」等五種結構。⁵⁴但高陽的歷史小說，其實難以用其中任何一家說法加以歸類。雖然在高陽身後有不少人批評高陽小說的結構有欠嚴謹，⁵⁵但與高陽私交甚篤的作家張大春則有不同的看法：

高陽之「跑野馬」、「走岔路」、「顧左右而言他」、牽絲攀藤捲入枝蔓般所謂「次要」或「次次要」的情節是很可以被一些講究「事件結構」的評者「嚴厲指斥」為「蕪雜」的。但是，這樣的指斥容或也祇是囿於「事構」美學規律、取譬於「骨肉勻稱」的膠柱鼓瑟、刻舟求劍而已。對高陽而言，歷史小說似乎總有其成為卷帙浩繁的長篇鉅製之必要。……按之於高陽自己「浩浩如江河，挾泥沙而俱下」的諸多巨構，卻不禁令人細思：那些「泥沙」、「枝蔓」果真是「不必要」的嗎？抑或高陽原本試圖藉由小說這種「文不甚深，言不甚俗」的體制，完成某種足以包羅歷代習俗、名物、世態、民風、政情、地理以及辭章等典故知識的大敘述體呢？……至於借角色輾轉地「挾泥沙」、「跑野馬」、「走岔路」、「捲枝蔓」以締造的複雜敘述結構，則尤應該被視為高陽作品對現代小說的一個重要貢獻。⁵⁶

他認為「挾泥沙」、「生枝蔓」、「跑野馬」係出於高陽不受敘事規範的操控，而返乎史事文本的企圖，以達到其「述史」、「治

⁵¹ 同註 30，頁 105—108。

⁵² 周啟志、羊列容、謝昕合著：《中國通俗小說理論綱要》（臺北：天津出版社，1992年3月初版），頁 301。

⁵³ 陳平原：《二十世紀中國小說史》（北京：北京大學出版社，1997年7月一版二刷），頁 148—187。

⁵⁴ 方正耀：《晚清小說研究》（上海：華東師範大學出版社，1991年6月），頁 270—293。

⁵⁵ 曾清嫣：〈龔鵬程談高陽——作品型態複雜的小說家〉（《聯合報》，1992年5月29日）；也行：〈高陽小說中的天地〉（《聯合報》，1992年6月12日）；林佩芬：〈尊敬與遺憾〉（《中國時報》，1992年6月8日）；尹章義：〈說故事的人〉（同前）。

⁵⁶ 同註 31，頁 83—84。

史」的目的。對此，楊照也有類似的觀點：

從純文學的小說美學標準來看，在題外的題外枝節浪費篇幅，簡直是不可原諒的技術犯規，然而改由「歷史民族誌」的角度切入，這些資料卻正是高陽能夠接近大眾、吸引普遍好奇心的重點所在。⁵⁷

這兩位都認為不合小說結構美學的特徵，反而是高陽最大的優點，這個論點大致得到後來學者的贊同。不過，在某些地方，高陽也的確難辭將就草率之譏，當是因為高陽常有多部小說同時連載而有時顧此失彼，是故不能因張、楊兩位的肯定，而以此卸責。

分析高陽歷史小說的結構，可以分為線性結構、集錦式結構、球式結構及珠花式結構四種。高陽早期的作品如《李娃》、《荊軻》、《印心石》、《狀元娘子》、《徐老虎與白寡婦》、《乾隆韻事》、《秣陵春》和《恩怨江湖》等，多依單線或雙線推衍情節，集中於主要人物的經歷或主述事件的發展，首尾連貫，脈絡清楚，相較後期作品而言更為簡明。而《水龍吟》、《蘇州格格》等，當屬集錦式結構，內容上都是連續瑣事軼聞，借用類書的編纂原則串連而成，可各自獨立成篇，然缺乏結構性的主體，趨向於沒有中心情節的片段呈現。高陽的許多作品如《小白菜》、《李鴻章》、《茂陵秋》、《丁香花》、《紅曹系列》和《胡雪巖系列》等，雖以一二重要人物或主述事件貫串始終，但又載入更多當時的歷史事件及社會史料，「特徵是圍繞一個社會單元所反映和展開的社會生活畫面」⁵⁸，這類作品通常可用數語概括其情節大要，但如此一來卻不免遺落了相當多的細節及主題外歧出的事件，所以應歸屬於球式結構，一般公認這是高陽作品的正格。至於《慈禧全傳》當歸之於「珠花式結構」，這對於以鋪排歷史的全景而言，可說是相當理想的結構。除了整體結構外，高陽對於作品內部的聯繫，即小說的紋理亦有相當獨到的手法，才能使讀者在閱讀時享受到一氣呵成的樂趣。

⁵⁷ 楊照：〈歷史小說與歷史民族誌——高陽作品中的傳承與創新〉，收錄於張寶琴主編：《高陽小說研究》（臺北：聯合文學出版社，1993年7月初版），頁143—144。
⁵⁸ 同註52。

一、珠花式結構

最早提出「珠花式結構」的是曾樸。胡適曾批評曾樸的《孽海花》布局太牽強、材料太多，只適於為札記，如同《儒林外史》一般，是一段段的短篇故事串連而成。曾樸在出版修改本《孽海花》時有「修改後要說的幾句話」，針對胡適的批評提出辯駁：

但他說我的結構和《儒林外史》等一樣，這句話，我卻不敢承認，只為雖然同是聯綴多數短篇成長篇的方式，然組織法彼此截然不同。

譬如穿珠，《儒林外史》等是直穿的，拿著一根線，穿一顆算一顆，一直穿到底，是一根珠線；我是蟠曲回旋著穿的，時收時放，東西交錯，不離中心，是一朵珠花。⁵⁹

實際上《孽海花》還構不上「珠花式結構」。所謂「珠花式結構」是指整部小說有個結構上的中心，有相對完整的故事或貫串始終的人物，故事中的諸多穿插皆指向此一中心；亦可指為追求長篇小說情節上的統一性，防止其變成互不關連的片段的連綴。而其能否串結成形，首先必須要具備強而有力的花心，使珠子能蟠曲回旋卻又不離中心；其二則是珠子與花心是否具有某種的同質性，不致於有太多異樣的款式，使珠子失去向中心的凝聚力。《孽海花》以名妓傅彩雲、狀元金雯青和京中眾名士兩條線索為主，描寫清末三十年間政治、外交及社會的各種情態，因其主角無法串起諸軼事，而諸軼事因牽涉廣泛也未必向此一中心聚攏，所以還構不上是標準的珠花式結構。但高陽的《慈禧全傳》完全符合這兩個原則，堪稱一朵花色繁複的珠花。

由於高陽在寫作《慈禧全傳》時期，態度較為認真，水準大致上亦整齊，故其結構特色可分為三點：

第一、《慈禧全傳》中貫串始終的人物是慈禧太后，她自然是小說中的「花心」。但是以一人或一事為中心的小說，必然會限制敘事範圍。慈禧居於深宮內苑，宮闈諸事固然可親自經歷，但是朝廷及地方大小事務，卻不是她能一一親力親為的。高陽為克服此難處，因此為慈禧太后搭配一、二位親信或輔政大臣：如《慈禧前傳》的前期有肅順，而後期及《玉座

珠簾》到《清宮外史》的三分之二處是恭王；《清宮外史》的後期到《母子君臣》是醇王；《胭脂井》中有榮祿、端王，後期還有慶王；《瀛臺落日》的前期是慶王和瞿鴻禨，後期則是慶王、袁世凱和張之洞。這些人物負責研擬軍國政策，處理慈禧所示之事務，同時也直接向太后回報內外大事，因此這些人是屬於第二層花心。第三層則是軍機大臣、大學士、各部尚書、御史、翰林等中央各級官員，先以朝廷為中心，再輻射至各地的總督、巡撫、大將軍和縣令等地方大小官吏及事件。地方事件雖然距離慈禧非常遙遠，但內外大事都需要她裁示批閱，地方督撫亦需以奏摺報告處理經過，所以焦點仍將轉回慈禧身上；即使有慈禧暫時不需過問之事，也必然要通過軍機或朝廷諸大臣之研議、交涉，而最終慈禧亦能掌握其結果。因此，以慈禧為主而統攝同治、光緒兩朝的諸臣、諸事，確實是足以承載所有事件的中心。

第二、在《慈禧全傳》中，除了《玉座珠簾》因事涉同治一朝大小諸事，內容較為龐雜外，其它諸部都有幾項主述事項：《慈禧前傳》是辛酉政變；《清宮外史》談南北之爭、清流崛起與衰敗、中俄條約及中法戰爭；《母子君臣》談興建海軍、重修頤和園和慈禧歸政於光緒；《胭脂井》言戊戌政變、庚子拳亂、辛丑和約；《瀛臺落日》則集中描述袁世凱如何爬上權力巔峰，又突遭革職遣回原籍，即使是插曲，也少有長篇描述距離主述事項太過遙遠的情事。茲以《清宮外史》為觀察對象，高陽於此部共分有十二章、九十一個小標題，但目錄不載，恐是因為章節體例不一之故。若將《清宮外史》中的場景加以分析，可以歸為幾大類：甲、南北之爭及相關事項。乙、清流崛起、大用與衰敗諸事。丙、中俄條約及後續事宜。丁、中法戰爭過程與議和事宜。戊、相關政局如慈禧致疾、慈安暴崩、左宗棠入軍機、恭王等全班軍機被逐、醇王重用等。而與此五類無關的有「捕快作賊」、「冒名頂替」、「臨刑鳴冤」、「明鏡高懸」、「公堂認子」及第四章合寫河南王樹汶冤案始末；「調虎離山」寫彈劾李鴻章的名士梁鼎芬；「萬幾閒情」描述國事煩劇之際，慈禧以聽戲娛情；至於最後一回「議修御園」，則為下部《母子君臣》的修頤和園預為張本，這些章節多環繞當代的時局或軼事，與主述事項毫不相干的跑野馬現象並不多見。我們可以看出，高陽在一開始已決定了主題，而隨著情節開展，在主要事件外又不斷加入同類的次要事件，插曲亦屬於同時代人物軼事或奇案，形成開闊的敘事格局，以此營造時代的「全景」，既達成「述史」的目的，又比軼事連篇而缺乏中心的集錦式小說更為緊湊且密實，兼顧了小說的整體感。

第三、除了賦予一個可收束全局的中心，高陽創作《慈禧全傳》時，盡可能以大事件包圍小事件，造成似斷還連的閱讀效果，因此小說看似是歷史事件的結合體，而在閱讀時卻不至於有一盤散沙之感。尤其是像《玉座珠簾》這般缺少主述事項的作品，更可看出高陽在鋪排歷史全景之外，如何進一步營造小說的整體感。筆者在此將《玉座珠簾》分成十五節，復配合高陽所擬定的八十八個小標題，經整理後結果如下：

1、慈禧與恭王暗鬥——包括了「飛騎報捷」、「金陵血戰」、「初議修園」、「將帥不和」、「歌舞昇平」、「宮廷暗鬥」、「小人得志」等共九十五頁。「飛騎報捷」與「金陵血戰」描述湘軍收復金陵、剿滅太平天國之事。而在「飛騎報捷」中，慈禧已顯露出對恭王的不滿，經過安德海慫恿重修圓明園的「初議修園」這段情節緩衝後，「將帥不和」與「宮廷暗鬥」則以更多的篇幅，描述慈禧與恭王之間的衝突和心結，其間還插入為榮壽公主相親的「歌舞昇平」。「小人得志」則是安德海賣官索賄，末尾點明反恭王的力量，預先鋪陳風雨欲來的氣氛。

2、恭王第一次遭譴——「剪除悍將」、「賢王被黜」、「弟為兄援」、「重贊綸扉」共一百二十三頁，寫勝保因驕恣狂妄而被誅的「剪除悍將」便多達五十頁。而「賢王被黜」以下便是主述恭王被黜的大事件，幸賴文祥、曹毓瑛多方奔走，及醇王、醇王之聲援而又重領軍機的事件。其下「蒙古狀元」談新科狀元崇綺，為同治皇后的家學淵源作一略述，但並不包括在大事件之中。

3、京師諸事及剿捻戰況——「痛失干城」、「曾侯剿捻」、「樞臣督師」、「帝師大拜」和「深宮親情」共六十一頁。前二者寫僧王剿捻失利中伏陣亡、曾國藩奉旨主持剿捻大局；「樞臣督師」寫文祥帶兵驅逐馬賊；「帝師大拜」主角是翁同龢和李鴻藻；「深宮親情」前半段談為兩位公主及諸王女指婚，後半段帶出了湘軍、淮勇勢成水火，為其後爭功之事預作伏筆。

4、肅清東捻——「淮軍代興」、「劉鮑爭功」、「新舊水火」、「驅虎驚龍」、「吳棠督川」、「魯東會剿」、「金戈紅粉」、「瀾河大捷」和「兩淮風雨」共一百零六頁，這部份主述剿滅東捻的經過，中間穿插了舊派倭仁反對同文館等新政的「新舊水火」，請牌祈雨的「驅虎驚龍」，以及吳棠調任四川總督的「吳棠督川」。

5、平定西捻和同治動情——「京畿震動」、「春明燈市」、「八旗秀色」、「天子多情」、「御賜綠頂」、「合肥入相」、「湘陰入覲」和「曾侯陛見」近百頁。「京畿震動」、「春明燈市」描述因西捻竄入河北，恭王憂心軍事而無心於元宵賞燈。直到「合肥入相」才平定西捻，李鴻章得以入閣拜相，曾國藩、左宗棠、李鴻章且輪番入京覲見。中間的「八旗秀色」、「天子多情」是情竇初開的同治帝，看中入選的秀女桂連，「御賜綠頂」雖是同治整安德海，但有更多的筆墨是描寫同治與桂連的情愫，都和下一事項有所重疊。

6、同治啟動殺機——「歲暮閒情」、「殺機初動」、「籌辦大婚」、「私議出京」、「平地風波」和「長負君恩」約七十頁。「歲暮閒情」仍是描述同治與桂連的情事，到了「平地風波」，「長負君恩」，則是因為安德海的從中挑撥，遂使得桂連被逐出宮；其間的「殺機初動」是同治對安德海起了必殺之心；「籌辦大婚」與「私議出京」，乃是安德海計劃借大婚的名義下江南。與前一節類似的是，從「殺機初動」開始，也進入了下一主題安德海伏誅的事項。

7、安德海伏誅——「權閹亂制」、「黃雀在後」、「飛章入奏」、「權閹落網」、「密旨處決」和「母后震怒」共八十七頁。此集中描述安德海藉慈禧太后的「三足烏」旗號下江南，違反太監不得出京的律例，而為山東巡撫丁寶楨與同治帝裡外聯手密旨處決。

8、天津教案始末——「民教相仇」、「天津民變」、「御前會議」和「蓋臣憂國」共四十四頁，寫天津教案及曾國藩處置情形。

9、馬新貽被刺疑案——「江督被刺」、「風聲鶴唳」和「尚書掛冠」共三十一頁，是兩江總督馬新貽被刺奇案，由回任的兩江總督曾國藩與刑部尚書鄭敦謹結案。

10、慈禧母子生隙——「醇王得子」、「兄弟情深」和「立后之爭」共三十餘頁，寫宮中諸事。「醇王得子」為慶賀光緒滿月，「兄弟情深」是同治與榮壽的兄弟之情，「立后之爭」使同治與慈禧母子間的嫌隙加深，為同治親政之事作伏筆。

11、彭玉麟巡視長江水師——「痛失元勳」、「彭郎巡江」和「為民除害」，共四十二頁。「痛失元勳」寫曾國藩中風而逝，之前的天津教案與刺馬疑案都由曾國藩處置，而歷經三個回目的宮中事件，主線又回到曾國藩身上，引出曾為曾國

藩下屬的彭玉麟整頓長江水師，並除去地方惡霸。

12、同治大婚及親政——「冠蓋京華」、「大婚盛典」、「母子失和」、「躬親大政」和「議興土木」共七十三頁，寫同治皇帝親政前後之事。「冠蓋京華」、「大婚盛典」描述同治大婚事項，由前一節彭玉麟所串連。「母子失和」延續「立后之爭」，同治與慈禧的裂痕更加擴大。「議興土木」是同治起意修圓明園，以消彌母子的隔閡，亦便於藉看園工為名行微服出遊之實，而引入下一節主題。

13、同治荒唐諸事及圓明園木植騙局——「報效木植」、「欲取姑予」、「天子微行」、「詞臣得寵」、「騙局初露」和「天象示警」共七十餘頁。「報效木植」、「欲取姑予」及「騙局初露」和「天象示警」是寫李光昭報效木植修圓明園的騙局，其中「欲取姑予」已顯示恭王等對修圓明園不贊同的態度。「天子微行」、「詞臣得寵」是同治在外治遊，並起用詞臣王慶祺的經過，引發了下一節恭王等聯合勸諫之緣由。

14、恭王二次遭譴——「天顏震怒」、「重臣交諫」、「議停園工」、「重譴恭王」和「兩宮干預」，這五十一頁是描述同治為群臣勸諫停止園工及微行之事，竟爾遷怒恭王，並革去恭王一切差使爵位，後經兩宮出面而撤銷上命。同時李光昭在「兩宮干預」中已伏法，修圓明園一事徹底結束。

15、同治病逝經過及光緒繼位——「惡疾初起」、「詞臣媚主」、「天子天花」、「母后攝政」、「不祥之兆」、「賢王憂國」、「初議立嗣」、「咫尺天涯」、「天崩地坼」、「議立新君」、「午夜迎駕」、「斥退佞臣」和「皇后殉節」共百餘頁，寫同治梅毒發作，又染上天花到病逝的經過。「賢王憂國」、「初議立嗣」以及「議立新君」、「午夜迎駕」，是諸王商議為同治立後，到迎立光緒嗣位的過程，為慈禧二度垂簾的先聲。而「不祥之兆」接續「母子失和」，挑明同治皇后被慈禧厭棄之深；「初議立嗣」中呈現皇后對同治崩逝的恐懼；「咫尺天涯」、「皇后殉節」寫其夫妻相隔不得聚首，到最後以皇后身殉同治作結。最後這四節焦點皆集中於同治身上，描述其大婚到過世前大小事件，隨著同治與皇后的雙雙離世，下一部《清宮外史》的焦點又回到慈禧的身上。在這十五個小節之中，可以分析出指向第二層花心的有七節，構成第三層珠花的有六節，但其中有九節在兩層甚至三層花心間來回穿梭；而且不論慈禧在該事件中佔有何等地位，高陽在鋪陳情節之際，仍不忘時常回到朝

廷或深宮中，描寫慈禧的現況或反應，再放射至各地軍情進展或督撫的動作等等。就是如此地盤旋穿插，使得《慈禧全傳》的敘事能首尾貫串，彼此呼應。這就是為何《全傳》的事件儘管紛繁，結構卻錯落有致而無凌亂之感，形成完整的珠花式結構。

有一點必須指出的是，主述事項間穿插的有些是當時的次要事件，有些則是作者覺得主述事項尚不足以進入最後高潮，因此故意造成延宕，其後再堆疊出更大的波瀾。如寫慈禧與恭王間齟齬的「將帥不和」及「宮廷暗鬥」之間，插入大公主相親的「歌舞昇平」，這使得氣氛在緊張激烈中仍有和緩，然後再一步步朝向決裂的衝突：「惡疾初起」與「天子天花」間的「詞臣媚主」，描述王慶祺以艷情小說及戲曲討好同治，一夥人做著復職加官的美夢，為其後同治的惡疾對比出更濃厚的悲劇意味。這種「橫雲斷山」之法，最早是由金聖嘆所提出，⁶⁰毛宗崗也曾在《讀三國志法》中提到：

《三國》一書，有橫雲斷嶺，橫橋鎖溪之妙。文有宜于連者，有宜于斷者，如五關斬將，三顧草廬，七擒孟獲，此文之妙于連者也；如三氣周瑜，六出祁山，九伐中原，此文之妙于斷者也。蓋文之短者，不連敘則不貫串；文之長者，連敘則懼其累墜，故必敘別事以間之，而後文勢乃錯綜盡變。⁶¹

毛氏所說的短文宜連、長文宜斷，其實並不盡然全是如此，但要考慮「文勢的錯綜盡變」確是創作必須遵循的一條原則；這是考慮敘事節奏的問題，行文運筆的緩疾頓挫與作品的內容、讀者的欣賞心理，三者應相互協調適應。擔心故事結束太快，可以故意延遲；故事太長恐氣氛太過緊繃，也可以插進另一個小故事以間隔之。在官兵與捻匪的決戰前夕，郭松林義助土娼小紅的「金戈紅粉」，為對峙的戰事增添了一絲人情暖意；一剛一柔，緊中有緩來調度敘事節奏，能使讀者始終保持一種閱讀熱度，又不至太過高亢，營造出適於閱讀的和諧情緒；同時，也對讀者的心理上造成一種反差，從而獲得更強烈的閱讀效應。前述《清宮外史》的「萬幾閒情」，夾在描述中法戰事的和、戰難決的「群臣廷議」及「第十章」之間，也是

⁶⁰ 參見註2引書，頁282—283；註52引書，頁102—103。

⁶¹ 陳曦鍾、宋祥瑞、魯玉川輯校：《三國演義會評本》（北京：北京大學出版社，1988年版），上冊，頁13。

基於同樣的道理，即張竹坡所說的「皆于百忙中，故作消閒之筆」。⁶²高陽承繼中國古典小說的布局結構之法，行文講究變異，增加情節結構的曲折性，時而緊湊，時而舒緩，這朵珠花才能穿得更錯落有致，別具姿態。

不過，若單以各部而論，《慈禧前傳》其實是屬於線性結構。肅順及其同夥，慈禧與慈安，恭王及其屬下分別是三條敘述主線，時而交叉、時而分述，到兩宮及恭王聯手除掉肅順後，另兩條敘述主線在《玉座珠簾》中，才化為繁複的「珠花式結構」。不可諱言的是，高陽其實並未在全書的架構上用心，尤其是《慈禧全傳》的末兩部《胭脂井》和《瀛臺落日》更見粗疏。《胭脂井》在前半部堆砌了過多的軼事，幸而在敘述庚子拳亂時即轉回敘述主線，未再過度延伸；《瀛臺落日》則是諸事跳躍式的前進，顯得較凌亂而難以朝同一中心收束，因此作者的草率疏失是難辭其咎的。

二、小說紋理的運用

所謂紋理是指文章段落間的細部結構，「處理的是細部間的肌理，而無涉於事關全局的敘事構造」。⁶³《慈禧全傳》人物眾多、史事繁複，有時又歧出枝蔓、衍生他事，讀者實不易掌握故事的全貌。而透過小說紋理的設計，可以使原本不相干的敘事單元產生聯繫，閱讀高陽的作品往往一氣直下，沒有隔斷之處，原因即是在此。高陽設計閱讀連貫性的手法，在全篇中主要運用的是伏筆；若是要銜接不同的單元，則端賴作者以轉接的方式過渡到下一事件。

甲、伏筆

周啟志的《中國通俗小說理論綱要》曾提到，金聖嘆等傳統小說評論家已注意到情節結構的整體性以及曲折性和自然性的相結合，⁶⁴他們認為情節結構要成為一個首尾相應的完整有機體，而且要透過對情節敘述的頻繁轉移，來體現結構的曲折性，但各故事情節要能天衣無縫的銜接起來，沒有人工斧鑿之痕，這就是結構的自然性。如何能作到自然承接，使作

⁶² 張竹坡「竹坡閒話」，見秦修容整理《金瓶梅會評本校本》（北京：中華書局，1998年3月一版），中冊，頁1503。

⁶³ 浦安迪：《中國敘事學》（北京：北京大學出版社，1996年3月出版），頁88。

⁶⁴ 參註52引書，頁95—101。

品既能曲折動人、千姿百態，又不至於四分五裂，一盤散沙呢？最主要就是作者能準確把握情節轉變的必然性，善於為轉變提供依據，也就是在情節敘述中埋下「伏筆」。「伏筆」是對即將出現的人物、事件先做一個提示，也具有預示人物命運、故事發展作用的功效。毛宗崗的〈讀三國志法〉曾言：

《三國》一書，有隔年下種，先時伏著之妙。善圍者投種于地，待時而發。……凡伏筆之處，指不勝屈，每見近世稗官家一到捏扭不來之時，便平空生出一人，無端造出一事，覺後文與前文隔斷，更不相涉。⁶⁵

所謂「種」就是伏筆，是情節突轉的內在契機和依據，即使情節如何的翻空出奇，也能盡在預料之中，而不覺其為憑空而降。《慈禧前傳》中提到咸豐皇帝臨終前曾召見皇后及懿貴妃，賜兩人各一方玉印，且與皇后單獨說了一些話，⁶⁶談話的內容，懿貴妃和讀者都同樣被蒙在鼓裡，這就是高陽所埋下的重要伏筆。這個謎底直到《清宮外史》才揭曉：原來咸豐皇帝交給慈安一封遺詔，是為預防他日慈禧若危害社稷，於必要時可以出示遺詔以誅除之。⁶⁷當這封遺詔再度出現後不久，慈安暴崩了，從而影響日後政局甚鉅。以這種預埋伏筆的方式，作者即使在小說中加入層出不窮的曲折情節，也能在某種程度上取得前後的照應。

雖然傳統的小說評論家十分贊揚這種「隔年下種，先時伏著」的手法在情節轉換上的妙用，但前述之事的伏筆與事發整整相距二十年——咸豐皇帝病逝於咸豐十一年，慈安暴崩於光緒七年，時間距離太過遙遠，這除了有興趣研究的學者外，只怕沒有幾個讀者會記得，因此對於閱讀心理會產生多少效用著實令人懷疑。如果伏筆能在文中接二連三的出現，才能產生真正聯貫的閱讀效果。如金聖嘆、張竹坡等人所常用的「草蛇灰線法」、「千里伏脈法」即是指此。試以《胭脂井》中廢大阿哥溥儀之事為例，溥儀是端王載漪的次子，他的母親是慈禧幼弟桂祥的女兒、光緒皇后的胞妹，因這層關係，溥儀才得以被立為皇儲。但從他一出場，高陽便藉著榮壽公主的眼光，指出溥儀的粗魯不似人君，一臉的橫肉，嘴唇翹得老高，

⁶⁵ 同註 61，頁 15—16。

⁶⁶ 同註 21，頁 147。

⁶⁷ 同註 11，頁 293—297。

而且言語動作，無不粗魯，從那一點看，都不配做皇帝」（頁一二四）；他生性不樂讀書而好武，大年初一晉見太后，自誇槍法極準，慈禧卻要他多讀書（頁一二五—一二六）；義和拳亂剛開始時，榮祿對趙舒翹的談話，透露了大阿哥扮成義和團「二弟兄」的模樣和小太監開打，被慈禧臭罵一頓又兼罰跪，就連照料書房的徐桐也連帶被責備（頁二九四—二九五）。另外，大阿哥對光緒毫無敬意，竟稱呼光緒為「二毛子」。事為慈禧知曉又將其痛罵了一頓，溥儀不知悔改反而變本加厲，在背地裡推倒光緒以為報復，使光緒帝的嘴唇因之撞腫了，再為慈禧命人鞭臀二十，打得皮開肉爛。此大不敬之舉，讓慈禧首次對大阿哥起了廢立之心（頁三八三—三八七）。此後，高陽繼續描述大阿哥在西安的戲園子裡，因司鼓不準被喝倒采，和甘軍打群架之事（頁六一三—六一四）。凡此種種，都讓讀者對大阿哥的敗行劣跡留下深刻印象。

再者，其父端郡王載漪，於御前議對時氣焰高張、屢屢失儀（頁二八九、三一八和三六），又連續殺五大臣以立威（頁四九—四九一），這不僅令慈禧深為不滿，甚至在某種程度上欲挾持慈禧，隱然有操控朝政之跡；而最重要的是端王乃縱容義和拳、挑起庚子事變的罪魁禍首。因此，這對父子理應對這場大難負起相當程度的責任；而慈禧對他們的態度，應當就如慶王奕劻所揣測的：

國家出這麼一場大難，死多少人，破多少財，吃多少苦，搞得元氣大傷；慈禧太后對載漪一定恨得不知怎麼才好。而大阿哥溥儀歪著脖子，子撒著嘴，模樣兒既不討人歡喜，又不愛唸書，一定也是慈禧太后很討厭的。⁶⁸

這對父子的種種作為慈禧當然是不喜歡，所以大阿哥被廢，不僅是外在情勢使然，也在讀者的預期之中，而且也非得如此不足以安中外臣民之心，絲毫無突兀之感。另外在對《玉座珠簾》的分析中也可以發現，高陽每每在進入新事件時，往往會在前一事項中預作交代，將後一事件包含於前一事件中，因此即使前後是兩則不同的事件、不同的主角，故事的發展也能產生連貫性，閱讀時不至於有割裂之虞。

乙、自然過渡

使用伏筆可以在全篇的範圍內營造連貫性，使各情節天衣無縫的銜接起來；但是《慈禧全傳》中穿插了為數甚多的歷史小事件，往往自成單元，在數頁、甚至數語間便敘述完畢，沒有徐徐引入的空間。此時就要依賴作者牽合前後二事，靠著高陽縮合事件的功力，可以說是應付自如。

前文提到《玉座珠簾》中「蒙古狀元」一事，是為同治立后先做一鋪墊，雖然與前後的事項無涉，閱讀時卻十分順暢，這便是作者刻意牽連二事的結果。牽連的方式是順應「外在時間」的流轉，所以在「蒙古狀元」的開頭，高陽如此說道：

喧騰了一個多月的話題：恭王被慈禧太后逐出軍機的前因後果；自從那道天恩浩蕩的煌煌上諭一發，迅即消寂。這並不是因為恭王復領樞務，沒有甚麼好談的；而是有了一個更有趣的話題：前科翰林「散館」授職，和本科的狀元落入誰家？⁶⁹

故事於是轉入蒙古人崇綺成為狀元的經過，在末尾時作者又道：「而就在這一天，蒙古的文星炳耀，將星隕落；僧王在山東中伏陣亡了。」⁷⁰以下描述僧格林沁陣亡的經過，從而引出剿捻的大事件來，這些都是以時間為牽合的要素。以此方式，高陽很自然地從一事過渡到另一事，譬如《清宮外史》中慈禧的重病大有好轉，原打算苦中作樂好好過個中秋，所以有太監李三順奉旨送御賜食物與守午門護軍爭執的「午門風波」，⁷¹風波尚未平息，便因兩宮無法處理太多的奏摺，於是「八月底降旨派惇、恭、醇三王及翁同龢、潘祖蔭公同閱看對俄交涉的摺件」，緊接著說道：「就在三王兩大臣公同看摺的那一天起，各宮各殿開始拆遮陽的天篷；拆到長春宮發現一件奇事，屋頂上有好些黑色粉末，另外還有許多一擦即燃的『洋取燈』。」⁷²內務府官員向長春宮大總管李蓮英報告，李蓮英「想停當了，立即到王公朝房找著該管的伯彥納謨詰，悄悄地細訴此事。」⁷³引出了伯王因神機營的一場命案，與兒女親家醇王糾紛之事。依著時間的順序，輾轉相引出許多事情來，而諸事之間依然可以彼此銜接，留下相連貫的感受。

⁶⁹ 同註 10，頁 237。

⁷⁰ 同前註，頁 240。

⁷¹ 同註 1，頁 136。

⁷² 同前註，頁 146。

⁷³ 同前註，頁 148。

除了運用時間的流轉，銜接事件與事件的空隙之外，高陽的小說中還有距離小說人物較遠的插敘，為了將其融入小說之中，作者引出話題的手法，最常見的就是運用對話。當話題較短時，高陽就將掌故或軼事容納在對話裡，但大部分是在對話中夾入作者的敘述。譬如《清宮外史》中，左宗棠與寶璽、李鴻藻等大談廣東陸路提督張曜的生平傳說；⁷⁴《胭脂井》中，御史余誠格向立山談湖北出現假皇帝的傳聞，更是篇幅巨大，長達三十餘頁。⁷⁵在此試以《母子君臣》中，李鴻章與醇王談左宗棠之事為例，當時李鴻章奉召入京商談諸多軍國大事，醇王趁便帶領李鴻章一覽其新置府邸的樓臺林木之勝，遊罷在其書齋設宴款待，陪客只有醇王最親近的堂兄弟貝子奕謨，大有視李鴻章為自己人之意。其時左宗棠甫過世不久，而左李不和人盡皆知，席間很自然便品評起左宗棠來：

醇王提到左宗棠，在惋惜中表示失望；李鴻章則是以直報怨，談左宗棠如何與曾國藩結怨，又如何與他的至親郭嵩燾結怨——左宗棠為了要爭廣東的地盤，不惜力攻廣東巡撫郭嵩燾，保他的部將蔣益澧接任的始末。

「原來是這段恩怨！」醇王是如夢初醒似的神態，「我聽人說，是湘陰文廟出了靈芝起的誤會。原來不是！」「怎麼？」奕謨問道：「出靈芝是好事，怎麼起了誤會？」「我怕說不完全了。」醇王說道：「少荃總知道這段公案？」

「是同治三年的事……」同治三年，湘陰文廟，忽然發現五色靈芝一本；轟動遠近。不久郭嵩燾拜命受任為廣東巡撫；喜訊一到，郭嵩燾的胞弟崑燾，作家書致賀，說：「文廟產芝，殆吾家之祥。」這本是一時的戲言；誰知正以平洪楊之功封了一等恪靖伯的左宗棠，聽得這話，大為不悅。

他說：「湘陰果然有祥瑞，亦是因為我封爵之故。跟他郭家有何相干？」他不但這樣發牢騷，還特為以一千兩銀子作潤筆，請湖南的名士周壽昌寫了一篇〈瑞芝頌〉，稱述左宗棠的功績。

「對了！我聽到的就是如此。」醇王說道：「我當面問過左季高，他笑而不答，大有默認之意。」左季高常有英雄欺人的舉動。不表明

言而已。」李鴻章下了一個斷語：「左郭交惡，其曲在左，是天下之公論。」⁷⁶

這段引文不但點出醇王對與左宗棠交誼不終的遺憾，也藉李鴻章之口，談左宗棠、郭嵩燾結怨的主因，是為爭糧餉、爭地盤所致。至於湘陰文廟出靈芝，引發左、郭兩家誤會的傳聞，早在《玉座珠簾》中左宗棠入京拜謝潘祖蔭時已經提過，此時為了釋貝子奕謨的疑問，自然不妨再說一遍，而且內容更為詳盡。像這樣應用人物之間的對話，將各式的掌故，奇聞等融入人物的日常生活言談之中，話題內容可以無所不包，高陽也藉此無痕地轉接史料。《慈禧全傳》中常見作者談到某地某人時，連帶敘述其掌故軼事，雖然有時因為鋪陳太過難免繁瑣零碎，但讀者閱讀時一氣呵成，並不覺有冗蕪之感，便是仰賴作者靈活的文字銜接功力。

本章小結

在時間的敘述上，《慈禧全傳》標示出的歷史事件發生的外部時間均相當明晰，時間刻度大體上也很清楚。對於愈重大的歷史事件，高陽的關注程度愈高，敘述得也愈詳細，時間推展相對的也愈慢。他對慈禧奪權的「辛酉政變」和「庚子拳亂」這兩個事件投入了相當大的關注，使得《慈禧前傳》和《胭脂井》兩部的時間跨度最小。但是整體而言，《全傳》中大段引用奏摺、上諭、詩詞，以及頻繁的人物對話、宮廷禮儀等，都使得敘事速度趨於停頓或是緩慢移動，頗符合舊時代農業社會的生活步調，恰好引領讀者一步步踏入高陽亟欲營造的全文化歷史情境。此外，因為《全傳》中牽涉的史事相當龐雜，為了容納許多旁生的枝節，高陽不斷以順敘、倒敘、插敘，以及補敘等敘事方式交叉運用，既維持了主線情節一定程度的流暢，也能使讀者了解事件的來龍去脈，從而建立起某種具有立體感的時間世界。

至於小說的空間運用上，在《慈禧全傳》中，景物空間出現得最少，地域空間則偶有發揮，不過是屬於點綴性質，通常和情節沒有太大的關連。高陽真正著力的是社會性的空間，其中尤以「官場」出現得最密集，「宮廷」其次，「民間」則

是最少。「官場」的網絡最為綿密，牽涉的人物也最多，而且與「宮廷」和「民間」皆常有關連。「宮廷」則是以慈禧太后為主，文宗、穆宗、德宗為輔，加上其他的妃嬪、太監等，架構出一個尋常人所無法觸及卻又好奇的世界，滿足了讀者對於宮闈內幕的窺伺心理。「民間」儘管大多與歷史大事無涉，高陽卻也藉著對生活細節的描述，為小說增添了社會性和文化性的內涵，從而也提高了可信度與閱讀趣味。

《慈禧全傳》所採取的第三人稱全知全能敘事觀點，這是歷史最悠久、運用最廣泛的敘事方法。因此高陽可以自由地支配時間，以複雜多變的敘述時序，在不同的事件間來回穿梭；對任何一個空間作全景式的觀察，捕捉人物最幽微隱秘的思想意識，明白顯示其內心世界；因為視野開闊而且轉換靈活，所以大多數長篇小說均偏向採用全知敘事觀點。但是高陽也不全然使用此觀點，他偶而也會暫時地限制其全知能力，或採用某個人物的眼光，使得人物刻劃更豐富而複雜，情節敘述也更為生動有變化。不過，正因為高陽慣用全知敘述手法，導致敘事觀點常不自覺流露出作者的主觀判斷，也造成其人物塑造上的某些缺憾，也就是人物性格通常甫一出場即已宣告定型，並未隨情節的推行而有所變化。高陽為求創作上的方便而未能刻意經營人物塑造的技巧，可說是屈就於商業利益「量產」的考量所致，卻因此斷傷了小說人物隨勢變化的美學價值，可說是令人為之扼腕！

深入探討《慈禧全傳》的敘事結構，可以發現高陽受到傳統古典小說及清末民初新小說相當程度的影響。傳統的世情小說如《金瓶梅》、《紅樓夢》等都相當注重日常生活的細節、表現世態人情、酬酢往來的心態等，這些題材在在影響了高陽的小說創作。至於清末民初的新小說盛行將時事融入小說的風潮，高陽在某種程度上也將之承襲至《慈禧全傳》中，他盡可能從當時的筆記、日記和詩集裡，蒐羅當代的時事，而成為《全傳》中厚實的社會背景。表現在《慈禧全傳》的敘事結構上，便是小說中隨處插入的奇聞軼事和日常文化知識，雖然有教育讀者、增添真實感和可信度的作用，但是相對的也造成小說敘事節奏的緩慢。至於情節結構，高陽設置了慈禧太后，主政的王公親貴如恭王、醇王、榮祿、袁世凱，與朝廷大小官員等三層花心，將慈禧主政四十餘年間大小事件盡可能囊括其中，形成所謂的「珠花式結構」。而且在各部小說皆安排了幾樣主敘事項，故事情節就環繞在這些事項而開展推衍；並且多半以大事件包圍小事件，在文中廣佈伏筆等方式，使

得結構雖然盤曲迴旋卻又不離中心，因此在閱讀時能一氣呵成，少有割裂錯置之感。

然而話又說回來，珠花式結構雖是相當適於鋪排歷史全景，卻需要作者能精確地掌控情節走向，才能使得情節結構有效地朝中心聚攏。整體而言，高陽在《全傳》的前五部都還能駕馭的不錯，但到了最後一部《瀛臺落日》則已顯得凌亂無序，便是作者未能妥善處理，致使花心失去了凝聚貫串的收束力量，這點高陽難脫粗糙疏漏之弊。