

國立臺灣大學文學院中國文學系
碩士論文



Department of Chinese Literature
College of Liberal Arts
National Taiwan University
master thesis

從見聞到敘事——

晚清小說文體革新

From Memoir to Narration :
Transformation of Novels in Late-Qing

吳佳鴻

Chia-Hung Wu

指導教授：梅家玲

Adviser : Chia-Ling Mei , Ph.D.

中華民國一零五年七月

JULY, 2016

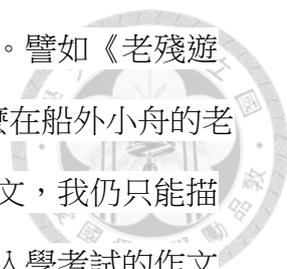
謝辭



譬若電影《啟動原始碼》反覆操演的，世界終結前的最後八分鐘，空間化的、小徑分岔花園式的末端時間，該如何重新開展出新的可能性？碩班生涯的最後時光，在虛空電子檔案與雲端空間反覆操演，將時間壓縮、轉檔、上傳為論文字數，一日日深夜離開國青研究室，騎機車從辛亥路轉彎經台科大，沿路穿梭車陣跨過福和橋抵達永和套房，每每焦慮空間化的文字，能否再轉換為接榫學術繁史的時間螺絲。終於步過無人高原、擊碎河流結凍的冰層向前開行，究竟走了多遠，自己實在也是殊無把握。畢業或許不是盡頭，然而我遲遲不能確定是否有歸期。

在臺大度過的四年碩士生涯，讓我成長許多。頭兩年我住在濟南路宿舍，幾乎全程參與了 2014 年占領立法院的 318 學運，此外反核、反媒體壟斷、白衫軍運動、同志大遊行……等社會運動，都因為宿舍的地緣關係一一參與。我自己的學科特質與知識背景，說來或許有些不接地氣。出入便當店與計程車時，對外說自己是中文系，也時常覺得心虛。我對於土地的理解，對社會的關懷，都在就讀臺大的幾年間成長。除了宿舍的位置以外，或許也受臺大校園的風氣鼓舞。這使得我在開始構思論文的時期，也不斷重新逼視、省思自身學科的意義與價值，以及論文對於世界的意義。那兩年我經常到政大和勝輝、路恒就此對談，當然經過漫長的晚餐與續攤，仍舊沒有得到什麼答案，僅有焦慮的姿態。隨著學運結束，我搬至永和深巷公寓撰寫論文，我把對中文系學科的反省與質疑，也帶到論文之中。

論文中處理的主要文本對象是晚清「見聞小說」，受「小說救國論」影響的小說家們，當他們一個個站上跳水台，以畢生才華為賭注，翻身躍下文壇去通商口岸寫小說、賺稿費，在小說中驅策化身出外壯遊，然而最後寫出來的，卻不是老殘、賈寶玉、九死一生、王小雅或金不磨……等旅人的救國神話，而是



旅人繞了一圈，發覺自己仍是於國無用的人。那真是令我心碎。譬如《老殘遊記》第一回，二十三、四丈的大船如果象徵「晚清中國」，那麼在船外小舟的老殘，恰巧就是那個在場而不在場的外人。我發覺寫完了整篇論文，我仍只能描述那個在運動之中，在場而無能的剩餘者姿態而已。譬如我在入學考試的作文題，回答「進研究所的目的是升學還是工作」作文題，明知是違心之論，我仍回答「進研究所讀書本身就是目的，就是快樂的」諷刺的卻是，寫完論文才發覺，最後的研究成就與意義，終究也只能是撰寫自身。譬如文學研究，我所能為社會做的，終也只是標誌自身位置。我抵達、我觀看——我不存在。

在這一段路上，首先要感謝無論如何都縱容我不負責任升學的家人。對於任性、缺乏才華的小兒子，你們無條件的包容讓我勇往直前。梅家玲老師在指導過程中，給予了最大的幫助、照顧與包容，讓我在書寫過程擁有最大程度的自由空間，也不斷鼓舞我努力思考發問。進入研究所的第一堂課，是鄭毓瑜老師的前中古文學批評。老師的教誨，讓我開始學習如何思考與進行論述，康韻梅老師的兩門古典小說課，則訓練我對文本詮釋的精準與敏銳。感謝陳志信、李惠綿兩位老師在我擔任助理時，所給予的包容與關懷。嘉瑋學長的請客和學術經驗分享，總是安撫我對學術與生活的悲觀和絕望，於此致謝，祝你創作與研究皆順利。怡瑄、佩暄、菊華、忠達、斯翔、琬琳、小馬、于慈、時雍等學長姊種種指點和幫助，都讓崎嶇的路易行許多。瑞鴻、勝輝、路恒等學友的嘴砲、吐槽和互相討論讓我不斷磨礪進步，品元、俐綺、卡王、先敏、瑞竹……等所上同學的相濡以沫，也讓研究室中總是有光。

論文寫作過程，經歷太過漫長的冬天，我把靈魂一瓣一瓣撕下，拋到壁爐中燃燒取暖，並且堅信自己再也不可能好起來了。還會期待夏天，但最多也就是《瘋狂麥斯》式的戰鬥，我還可能勝利，但世界仍會是嚴酷的沙漠。當時雖然恍惚未覺，事後回想才發覺自己在寫作過程中，生活完全失控、暴飲暴食，作息一團混亂（譬如無意識之間在房間囤積了許多條牙膏與紙箱）。感謝小說

家：瑞蒙卡佛、赫拉巴爾、駱以軍、吳明益、袁哲生……。我閱讀你們作品所燃起的，對小說的熱情，始終支撐住我，讓我不曾倒下。

今年暮春時，杜鵑凋盡，論文寫完，開始清掃冬日殘骸。我彷彿曾有過一整片莊園，如此年輕，花叢馥鬱層層開放、果園中豐收百般甜美花實，現在卻只剩下蔓生雜草的荒蕪後園，卻意外還有一株果樹。薔薇屬、落葉喬木，春日開花、秋天熟成落果。此刻梅雨已下過了，我已經在收拾行囊，準備踏上一條不通往任何地方的國家公路，留下自由、也留下頭髮，然而我已知道我將歸來。秋天的時候，它會飄散陣陣果香，我也將為了它頻頻回頭。用唇語告訴它：

「我會回來。」

摘要

中國白話小說基本的敘述型態大致是通過一名世故、對於普遍的道德議題或人情風俗發表一般性見解的說書人，以回顧、總覽全局的方式，為假想的聽眾陳說故事。然而，近代白話小說是如何開始擺脫全知的說書人進行敘事？

晚清小說中，有一類可稱為見聞小說。其文本的敘事者不再是權威的說書人，人物的見聞則主導了小說敘事的進行。小說內容不以連貫的情節為主，而更多是連綴而不相關的事件，《老殘遊記》與《新石頭記》可為其中代表。通過對見聞小說的研究，可以觀察近代白話小說中說書人口吻的退場，以及小說對於感受表達比重的升高。白話小說不再僅僅只是以乘載情節為主軸的文體，亦不限縮在以小說啟蒙新民等政治目的的緊箍咒中，近代通過小說表達個人感懷的傾向，實在見聞小說中已經逐步發展。

通過本論文的研究，筆者意在為晚清小說研究開拓新局。《老殘遊記》、《新石頭記》兩部優秀創作，是理解、探索相關問題絕佳的起點。小說通過旅人的參與、抒情與議論，帶出了作者的憤慨與憂鬱。晚清小說對於敘事角度的探索、對抒情性的實踐，未必和五四小說直接承接。然而對小說文體可能性的試探，卻是在晚清就已經開始進行。

關鍵詞：晚清 見聞小說 抒情 文體革新 近代文學

Abstract



Chinese novels usually have a narrator which is described a virtual storyteller who knows everything about the story and keep showing his authority to virtual audiences. However, at the dawn of the 20th century, authors start trying to write novels without an arrogant storyteller.

Narrators of novels were not necessarily an arrogant storyteller but a narrator who hide himself and let character show the whole story for readers without any discussion from narrator. Analysing how those storyteller gone would be a main idea approach toward study Late-Qing novels, and the progress of the novels transformation in the Early 20th century

Authors in Late-Qing were so eager to make whole society better that they tried to record social events in their novels. Therefore some novels are wrote like memoirs. On the other hand, in the absent of storytellers, the novels wrote like memoirs always have a traveler, like “Lao Can”(老殘)of *The Travels of Lao Can*(老殘遊記). Through recording the travel, author show their mind in the travelers in novels. That’s why novel were no longer a genre merely told story but could discuss social events and express personal emotions.

My dissertation studies on the narration of novels in Late-Qing, and mainly focus on the narrator’s authority. In the absent of storytellers, characters show their action and feel to readers directely. Trational novels are always stories with complicated plot and a noisy storyteller. However novels in the 20th century became much diverse in narrating.

Keyword: Late-Qing, Novel, Narrator, The Travels of Lao Can, The New Story of the Stone, memoir

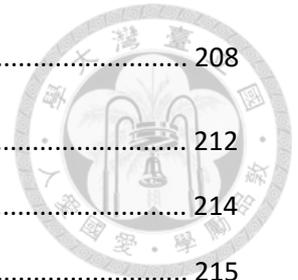
目次



第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機.....	1
第二節 研究方法.....	5
一、「見聞小說」的概念提出.....	5
二、基於對晚清歷史情境的參照.....	7
三、對西方敘事學的借鑑與調整.....	7
第三節 文獻回顧.....	13
一、敘事者革新和近代小說的主觀化傾向.....	13
二、見聞小說相關研究狀況.....	19
第四節 研究範圍.....	27
第五節 章節架構與主要論點.....	29
第二章 教化、遊戲與域外行旅——見聞小說誕生前的歷史情境.....	33
第一節 「魁儒碩學」作小說？從教化論、作者認同到小說敘事.....	34
一、誰來教化？晚清小說與社會功用論的隱含話語.....	35
二、從「用」小說以教民到「作」小說以覺民——梁啟超的小說論對「小說家認同」的改變與轉換.....	40
三、換華士坊賈為大聖鴻哲？晚清小說教化論與小說敘事的更新.....	45
第二節 遊戲與勸懲：小報文化與小說家認同.....	52
一、小報文化與晚清小說的生產背景.....	54
二、遊戲小報生產的觀看方式：以《游戲報》為例.....	56
三、以小搏大：小報為晚清小說醞釀的新可能性.....	67
第三節 國族身體、歷史記憶與行旅情懷——晚清域外遊記的見聞書寫.....	70
一、「國人」之遊——傳統典故與中國文明的再確認.....	72
二、公使大臣與域外旅人的徘徊拉鋸——公務記錄外的個人情懷.....	81
三、域外遊記的特質與對見聞小說的啟發.....	88
第四節 小結.....	92
第三章 域外的眼睛——晚清通過翻譯開啟的見聞小說先聲.....	95

第一節 前言	95
第二節 冒險小說《魯賓孫漂流記》與白話長篇小說中的限制敘事	96
一、望向「群」眾：《大陸報》改寫縮譯本中敘事重心的政治化轉向	99
二、敘一人所歷之事：小說結構的集中化與個人的邊緣化	106
第三節 回到未來——《回頭看》虛構的見聞框架	112
一、代表十九世紀人的觀察——見聞視線的群體暗示	115
二、在虛構中醞釀真實——對虛構與創造的強化和重視	117
第四節 小結	120
第四章 從行旅見聞到敘情寄託——以《老殘遊記》為主的討論	122
第一節 語言、景觀與敘事停頓：見聞小說的敘事特質	124
一、「觀」的角度：賴以敘事的兩類語言	124
二、行「遊」中國：社會景觀的政治化觀察	131
三、共時性的暗示——敘事中的框架與停頓	138
第二節 旁觀者的敘情言志——《老殘遊記》的敘事轉向	145
一、身體經驗與抒情傾向——《老殘遊記》中音聲描寫的譬喻	147
二、由見聞到內觀——《老殘遊記》中空間的象徵性與抒情性	153
三、敘情寄託——小說敘事與傳統詩學的結合	162
第三節 小結：從對外的視線發現自身	171
第五章 剩餘的石頭——吳趸人《新石頭記》之敘事實踐、文明藍圖與認同焦慮	175
第一節 從「九死一生」到「賈寶玉」——見聞者意涵的深化	177
一、面目模糊的旁觀者——《二十年目睹之怪現狀》中面目模糊的「九死一生」	178
二、通靈寶玉的慧眼與議論——《新石頭記》中「賈寶玉」的意義	181
第二節 文明境界、冒險與小說博物學	188
一、靈光頓微——賈寶玉重要性的削弱與轉向	188
二、從「事實」到「理想」——《新石頭記》與吳趸人小說學的轉折	192
三、向歷史進化——《新石頭記》中的傳統與未來	195
第三節 剩餘的石頭——知識分子與晚清小說家	202
一、小說家的補天企盼	203

二、「付稗史以鳴其不平」——剩餘者的焦慮與悲慨.....	208
第四節 小結.....	212
第六章 結論.....	214
第一節 小說的敘事行旅——從抒政見、錄見聞到寫懷抱.....	215
第二節 從《老殘遊記》與《新石頭記》看晚清的小說抒情學.....	216
參考文獻.....	219
一、民國以前文獻.....	219
二、現代論著.....	222
(一) 研究專書.....	222
(二) 單篇論文.....	225
(三) 學位論文.....	227



第一章 緒論



第一節 研究動機

中國白話小說，特別是長篇的章回小說之中，很長一段時間裡存在著既定的敘事框架。其中，說書人口吻可說是最主要的部份。通過一名世故、對於普遍的道德議題或人情風俗發表一般性見解的說書人，以回顧、總覽全局的方式，為假想的聽眾陳說故事，大致是中國白話小說基本的敘述型態。作為敘事者的說書人，並非是情節中的人物，而是在假擬的說書情境中，對「聽眾」敘述出故事的窗口。說書人敘事者和小說人物之間存在著距離，而對小說敘事又隨時可以中斷干預。與此相較，晚清小說中《二十年目睹之怪現狀》、《老殘遊記》、《新石頭記》等小說藉由特定人物的見聞開展小說敘事，並且都相對削弱了說書人口吻掌握全局的敘事特徵，別具重要意義，也值得進一步深入探究。

隨著晚清小說論者對小說的提倡，以及《老殘遊記》（劉鶚）、《二十年目睹之怪現狀》、《新石頭記》（吳趼人）……等作的出世，近代小說的發展可謂達到一波新的高潮。就小說敘事者的革新而言，劉鶚《老殘遊記》、吳趼人《二十年目睹之怪現狀》、《新石頭記》……等作，除了是近代小說中極重要的傑出之作之外，更重要的是運用了不同的敘事方式。傳統章回小說的敘事方式，大抵離不開說書人的敘事聲音以及與之相應的一成套敘事套語或者稱敘事框架，然而到了晚清《老殘遊記》、《新石頭記》卻不再是運用說書人作為敘事樞紐，而是通過特定人物的見聞開展情節，讓小說敘事限縮於單一敘事焦點上，使得敘事者的聲音與影響降到最低，而讓特定的敘事焦點之見聞、對話推動敘事。這樣的方式是一項創舉。晚清小說作者是如何開始挑戰、取消說書人口吻，可能並不僅僅是牽涉到小說敘事的技巧問題，更可能關係到小說敘事應該如何進行，乃至是對白話小說作為一種書寫型態的重新調整與實驗。



「限制敘事」在文言小說之中，早已被運用於敘事之中，然而中國白話長篇小說，卻遲至晚清才出現限制敘事。這一方面，當然可以視為是西方翻譯小說傳入的影響。然而，西方翻譯小說運用限制敘事者，往往被用文言小說的方式重新詮釋、理解，如林紓翻譯的《巴黎茶花女遺事》就是運用文言進行翻譯，並且「我」也被改成「小仲馬」。為何遲至二十世紀初時，白話長篇小說才開始受到西方翻譯小說影響嘗試限制敘事的敘事，而非在更早之前就受到文言小說敘事方式的影響？又，從「各位看官」的說書語言進行敘事，轉換成以「我」、「老殘」的角度開展敘事，這樣的轉換，隱含的小說觀念變遷是什麼？是什麼樣的觀念改變，使得這樣的敘事轉型成為可能？這些層面的問題，都不僅僅止於形式層面的敘事方式，亦不該以「西方影響」來模糊帶過。¹

於是，所謂敘事者與敘事焦點的問題，或許更應該放在文體觀念轉型的脈絡底下，參酌晚清思想史與文化史背景，去深入考量其發生的成因與意義。敘事聲音與敘事焦點牽涉的問題，是小說家要「如何開始進行小說的敘事」、「對於小說敘事採取什麼樣的作家認同」，以及「在敘事中採取什麼樣的敘事態度」。前者指對外也是面對社會的角度與方式，而後者指小說家開展敘事的態度。當晚清小說論沸沸揚揚地論述啟迪「群治」，那麼動搖的絕不只是小說地位從邊陲到核心，也是身為小說家的作者認同以及敘事態度。當小說敘事不再必然匿名於複數型態的說書人口吻，並且隨著報刊出版業的興起，小說家成為一社會上的職業與公共身分，那麼隨著小說身分認同的轉換及其敘事態度的改變，才使得晚清白話長篇小說可能開始自覺使用限制敘事。也就是說，晚清小

¹ 陳平原即已指出晚清小說敘事角度的轉變，並非接受文言敘事傳統的影響，而更多是受西方翻譯小說的啟發。不過，陳平原主要處理的問題在於晚清小說如何運用限制敘事，及其限制敘事的缺陷。對於晚清小說限制敘事出現以及實踐上不完備的原因，歸之於西方小說的影響、以及對於「補史」的真實性追求，其實仍不夠完備。在該章第三小節中，陳平原指出中國讀者對於翻譯小說中「第一人稱敘事」接受過程「因時人的沉默而消失」，僅能從理論的假設為之補充，其實也是坦承當中存在著需要探究、詮釋的歷史細節。筆者認為，新小說中限制敘事的出現，還與小說家認同的轉折、域外遊記的書寫與翻譯小說譯者的翻譯策略有關，本論文第二、三章將進行論述說明。相關討論參見陳平原著：《中國小說敘事模式的轉變》，（香港：香港中文大學出版社，2003），頁 57-75

說敘事自覺實驗的「限制敘事」，背後牽涉的層面實包括了「小說是什麼？」、「敘事態度」以及「小說家的身分認同」，決不僅僅是傳達訊息的手段而已。

由這些問題出發出發，劉鶚《老殘遊記》、吳趼人《二十年目睹之怪現狀》、《新石頭記》等小說用以啟動敘事的方式，就有更值得深入探究之處。劉鶚、吳趼人、王濬卿……等作家，面對白話小說此一文體時，之所以選擇削弱說書人口吻，倚賴旅人的實錄見聞開展敘事，小說家所考量的，可能並不僅僅是如何表達的問題，而更涉及了「小說為何」的觀念拉鋸。每一次的小說創作，都是對既有文體觀念的協商、談判、拉鋸與歧出。因而，當小說家嘗試擺脫全知、權威而有時又世故的說書聲音，選擇了以特殊的敘事焦點進行敘事，淡化敘事者聲音，這樣的作法本身就是對既有小說觀的挑戰與跨越，而這樣的跨越，就可能實驗／實踐出不同的文體想像。問題因而在於：劉鶚、吳趼人……等近代重要作家在他們的小說敘事實踐與實驗中，如何通過將敘事焦點集中於特定觀察者眼中的方式，探索不同的小說文體想像？這樣的實踐，又應該如何看待？

對於晚清小說中敘事者的轉變，韓南在探討吳趼人小說中對於敘事者的革新時，認為不論是在《二十年目睹之怪現狀》還是《新石頭記》，都以人物的反應取代了權威的敘事者。「讀者不是接受命令式的指導，而是受到邀請」，韓南在論述時點到為止地指出從「全知」到「限制」的差別，其實暗示了讀者與文本關係的變化，並且敘事者對於文本的介入也過度為人物的反應。²

意即，這並不只是小說書寫技巧的革新，而是在小說觀念產生變化的背景下，相應而來的書寫實驗與革新實踐。韓南富有洞見的指出吳趼人有意通過天真的觀察者，寫出觀察後的憤世感與失望感，卻在另一方面認為，吳趼人小說

² 韓南在論述中，指出《老殘遊記》中的老殘相對於九死一生或辜望延，則是權威的觀看者，時常發表機鋒議論。然而需要指出的是，老殘的「權威」仍和說書人的「權威」為不同層次的問題，一方面是作為小說人物的老殘並非是敘事者，另一方面《老殘遊記》中的老殘和敘事者，對於將要發生的事都並無把握，而只能通過老殘的觀察。相較於此，說書人口吻的敘事者則有更大的權限。參見〔美〕韓南著，徐俠譯：《中國近代小說的興起》，（上海：上海世紀出版，2010），頁 168-169

中雖通過個人觀看社會，然而個人並不重要。對於吳趸人三部「限制敘事的作品」（分別是《二十年目睹之怪現狀》、《上海遊驂錄》、《新石頭記》），韓南說：「他（吳趸人）所關注的並非這一個個體，而是他看到的中國的危機。」³意即，雖然小說敘事集中通過個人見聞開展，個人卻並非敘述的真正重心。³

然而，若落實到對具體文本的觀察，則即使是在同一部作品中，對於特定人物的書寫，也不一定首尾一致，而可能因敘述的段落而有所偏重，更何況晚清小說出之以連載形式，創作過程中隨著作者理念的轉變，也可能有不同偏重。因此，固然韓南的觀察適用於晚清《二十年目睹之怪現狀》、《上海遊驂錄》一類小說，然而在藉由個人觀看社會問題的書寫過程，小說家也可能跨出社會關懷與政治意圖，而寫出個人的生命情境與焦慮，而不盡然能排除個人感懷。誠如韓南自己也承認：

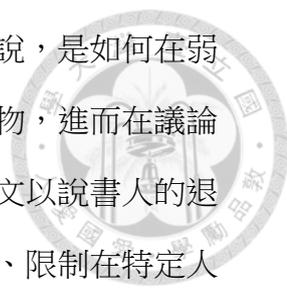
在晚清時期發生的所有的技巧方面的變化當中，那些敘事者和意識中心的變化關係到作者的書寫人格，所以顯得最為重要。⁴

當小說家選擇改變無所不知的說書人敘事者，改用有限制的敘事者與見聞人物開展小說敘事，當然意味著小說家介入小說敘事的方式、與小說的關係有所改變。而此一革新的關鍵，無疑又維繫在個別小說中特別重要的見聞者：九死一生、老殘、賈寶玉、辜望延……等等。小說家如何經由這些旅人開展小說敘事，而又如何書寫這些小說中賴以串聯情節的見聞者，特別是書寫過程中，除了藉以暴露社會現狀以外，是否更表達了個人的觀點與情感，其實就仍有待探討釐清。

總結來說，本論文研究的核心問題，即在於探問：晚清小說敘事者的革新與實驗如何發生？發生於何等的歷史和文學背景？晚清出現的《老殘遊記》等

³ 參見〔美〕韓南著，徐俠譯：《中國近代小說的興起》，頁 169

⁴ 參見〔美〕韓南著，徐俠譯：《中國近代小說的興起》，頁 149



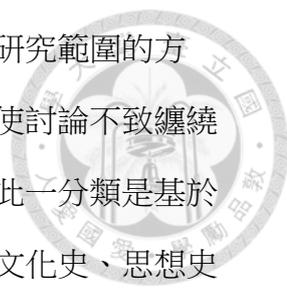
這一批情節性弱、人物形象較簡單、敘事者權威弱化的一類小說，是如何在弱化的同時，讓敘事者隱於幕後、將敘述視角限制在特定人物，進而在議論或抒情等面向，實驗出不同於傳統章回小說的文體可能性？論文以說書人的退場以及敘事革新為主要探討的論題，研究晚清小說中削弱權威、限制在特定人物見聞範圍的小說文本，就其發生的脈絡背景出發，進而從具體文本的分析詮釋，探討其開拓的可能性與意義。

第二節 研究方法

一、「見聞小說」的概念提出

在晚清小說之中，白話長篇小說出現一類特別的敘事模式，這一類的小說皆將小說敘事建立在近於見聞錄的形式上，雖然仍沿襲章回小說的回目，部分小說亦仍保有每回結尾處的散場詩，然而小說的敘事者和傳統章回小說的敘事者已經有所不同。或如《二十年目睹之怪現狀》、《冷眼觀》一般以「我」兼任小說的敘事者和見聞人物，或者像《老殘遊記》、《上海遊驂錄》一樣將敘事集中於見聞者的經歷，而敘事者隱於幕後不再介入。總之，都是通過一名特定的旅行者串聯小說中主要人物的見聞，與許多不相關聯的故事插曲來進行敘事，頻繁敘述社會現象並重視實錄般的真實感。敘事者僅聚焦在特定人物所見所聞，而不從其他人物的角度觀察。

在這一類小說之中，前後通過人物的觀察、人物間的對話常常嵌入許多前後不相關、無因果關係的插曲，也是這類的小說的特色。這一類小說，與晚清小說中敘事者乃至說書人口吻的革新極有關聯，以下為方便討論，筆者將統稱之為「見聞小說」。需要先說明的是，這樣的分類主要目的並不在於為晚清小說在譴責小說、政論小說、社會小說、科幻小說……等既有類別之外，另行增設新的類別。「見聞小說」的提出，重點不在於那些小說應該納入、而排除另外一些，本論文的目的亦不在於建構一新的小說分類類別，並勾勒此一類別小說在



晚清的發展興衰；相較於此，本論文將「見聞小說」視為限縮研究範圍的方法，通過此一概念的指陳，將討論聚焦於特定的敘事模式，並使討論不致纏繞在文本內容中關於情節題材與晚清旅行經驗的討論。簡言之，此一分類是基於對敘事方式的考量，而非基於題材類型的劃分。討論固然及於文化史、思想史背景上對於此一敘事方式的啟發，然而重點不在全盤釐清此敘事模式的現實基礎及其對社會的回應，而在於這種模式一旦進入小說敘事，對於小說文體的意義是什麼。

見聞小說對於社會現實的焦慮、觀察與批判，體現在旅人移動過程的視線、思考甚至詩作。在題材上大量取材於當時時局的政經現象、作者自身的社會觀察與報章雜誌上的軼聞笑話，更重要的是小說因為不再模擬說書人與聽眾的聽講現場，而直接讓旅人看見、聽見現象，而具有很強的實錄意義。此外，特殊、富有情感的旅人也開始在小說中出現，他們的視線固然主要聚焦在外在社會政治的現象，然而小說敘述觀察的過程，卻也不斷暴露晚清文士視線中的憤慨與積鬱，甚而帶出極具個性的抒情或議論。因此見聞小說不僅涉及對社會現實的紀錄，更標誌了近代小說在表達個人感受上進一步的發展與實驗。

處於過渡時代，小說家對於小說與中國的未來，都處在徬徨而困惑的時期。舊的文體觀念與天下觀念都受到嚴重挑戰，知識框架面臨重整的必要，而見聞小說恰恰是處在小說傳統與現代之間轉型時期的一種實驗，提供了小說家想像小說敘事的不同方式。而在見聞小說的實踐之中，也提供了小說文體發展的重要面向。見聞小說的主要文本如：《老殘遊記》、《新石頭記》、《二十年目睹之怪現狀》……等，其見聞錄般的敘事模式，挑戰了說書人口吻，也不再以情節為中心，十分適合作為探討晚清小說敘事革新的研究對象，此一模式的運作也具有研究的價值。因而，本論文主要以見聞小說為研究對象，而主要集中在《老殘遊記》與《新石頭記》這兩部最具代表性的文本。



二、基於對晚清歷史情境的參照

討論小說的近代轉型，必然要回到近代中國歷史情境的基礎上去爬梳與討論。晚清中國知識分子處於傳統與現代之間的轉型時期，隨著從宇宙觀的鬆動被挑戰、帝國秩序的動搖乃至器物制度的輸入，小說的敘事與文體觀念，也在動搖而需要重新釐清、建構。

根本而言，近代小說的概念革新，是立基於家國巨變的焦慮。正因為迫切焦灼於救國的渴望，才推動了小說觀念的革新運動。小說的興起，背負了無比沉重的啟蒙責任。因此，對晚清小說，勢必不能僅就文本內部出發分析，而應該考慮到晚清政治發展、出版業與沿海城市發展等多重因素。

在論文中，為深化對於見聞小說的理解與討論，筆者將結合晚清的政治語境、域外遊記、報刊與出版文化以及翻譯小說等歷史背景，探討見聞小說之所以產生、出現的歷史背景與限制，並且也將在具體的文本討論之中，扣合晚清歷史語境與背景進行討論。

三、對西方敘事學的借鑑與調整

(一) 敘事者、聚焦者與見聞者

熱奈特提出的敘事學仍有參考價值。他認為限制敘事（**restrictions of field**）容易混淆敘事中觀看事物並引導敘事投影的觀看者（即「**mood**」，譯為「語式」）和敘事者（即「**voice**」，譯為「語態」）之間的差異。他認為，應該分別開敘事中「誰看」與「誰說」的不同，建立起理論差異層次的差異與界定。

他選擇用來取代「全知觀點」、「限制敘事」等用語的術語是「聚焦」（**focalizations** 或 **focalize**），他將聚焦分成三大類，即第一類無聚焦／零聚焦（**nonfocalized narrative**／**narrative with zero focalization**），意指敘事者所知大於小說中人物及聚焦者所知範圍，近似於傳統所謂「全知觀點」，而中國的章回

小說基本亦可歸為無聚焦敘事；第二類則是內聚焦（**internal focalization**）意指敘事者所知的範圍和小說人物相當。又可分為固定式與不定式、多重式共大類，即小說敘事者是集中通過特定人物、轉換不同人物觀察事物，還是通過複數人物重複追憶同一事件。晚清見聞小說大致上可以歸類為固定式內聚焦。然而誠如熱奈特所指出的，幾乎不存在嚴格意義的內聚焦，而聚焦方式往往也不一定在一部小說中貫徹，晚清見聞小說也具有這樣的特質。⁵

至於對於敘事者、觀看者、被觀看者的分別，熱奈特即已指出誰說與誰看的理論差異，而史蒂文·科恩與琳達·夏爾斯（**Steven Cohan & Linda Shires**）也將敘述文類的聚焦活動劃分為敘述的施動者（**narrating agent**）、聚焦者（**focalizer**）與被聚焦者（**focalized**）三類，主要延續熱奈特指出的「誰說」與「誰看」的理論析分，指出敘事者、觀看者及被觀看者三種元素，亦就理論上分析敘事者可以同時作為聚焦者，卻不代表敘事者總是聚焦者。聚焦活動和敘述活動不應混淆。⁶

本文則將把敘述的施動者稱為敘事者，並視需要依撰寫文脈運用「聚焦者」及「被聚焦者」的術語，以避免論述過程概念的混淆，並增進論述的精準度。需要說明的是，雖然晚清見聞小說主要即通過特定人物作為文本中最主要的「聚焦者」開展小說敘事，但是較之於「聚焦者」，本文將主要使用「見聞者」一詞。見聞小說中，除《二十年目睹之怪現狀》、《冷眼觀》較特別，敘事者和聚焦者（甚至部分段落的被聚焦者）重疊在「我」一人身上以外（而《冷眼觀》的寫作處處可見前者的影響），敘事者和聚焦者原則上都並不相同。即以《老殘遊記》為例，敘事者和「老殘」即分處觀看者與敘事者兩端。然而不論是九死一生還是老殘，都同樣是小說中通過見聞串聯小說敘事的關鍵人物。本

⁵ 熱奈特還提及第三類「外聚焦」，指敘事者所知少於小說人物，常見於懸疑、驚險的小說敘事中，因為和本論文所論關聯上較薄弱，謹附記於此，不再贅述。本段所述參見於〔法〕熱拉爾·熱奈特（**Genette, Gerard**）著，王文融譯：《敘事話語》，（北京：中國社會科學出版社，1990），頁 126-1

⁶ 參見〔美〕史蒂文·科恩與琳達·夏爾斯（**Steven Cohan & Linda Shires**）著，張方譯：《講故事——對敘事虛構作品的理論分析》，（臺北：駱駝出版社，1997），頁 104

文選擇以「見聞者」一詞，涵蓋晚清見聞小說中主要擔任「聚焦者」任務的小說人物。一方面可以更貼近晚清小說的狀況，另一方面則因為晚清見聞小說仍常常轉換為無聚焦式的敘事方式，小說中的聚焦者因而有時會失去聚焦功能，更何況「見聞者」往往並不只是聚焦者，而也同時是外部聚焦下的被聚焦者。因此為了避免混淆以及說明上的方便，故以「見聞者」一詞統稱應較為適當。

此外，熱奈特雖然認為「全知敘事」和「限制敘事」等術語往往混淆了觀看者和的差異，然而仍不妨礙我們在論文中繼續使用這兩個術語。這是因為，在不涉及觀看者問題的層次上，「全知觀點」和「限制敘事」仍是分別傳統章回小說中敘述角度與見聞小說敘述角度差異時，十分便利的術語。當涉及的是分別傳統章回小說與見聞小說所知範圍的差異時，本文仍沿用「全知觀點」和「限制敘事」兩個術語。但是當論述進入到具體見聞小說層次，有必要析分與見聞者（聚焦者）的差異時，則再使用較為精準的敘事學術語如「無聚焦」、「聚焦」等詞指稱，避免混淆。

（二）作者觀點、敘事者與見聞者的關聯

祖國頌指出，在小說文本中存在著實際作者、小說文本意蘊指向的隱含作者，以及小說敘事者，而三者並不相同，不應混淆彼此的差異。其中，作者的價值觀，主要由後兩者體現，因此非謂三者不相關聯，而是不應將三者的價值觀視為相同。⁷

「隱含作者」照布斯《小說修辭學》與祖國頌所論，隱含作者只能是作品整體直覺性的情調，而就見聞小說而言，因為敘事者很少介入，因此很大一部分建立在見聞者對環境的觀察與互動展現作品的整體意蘊。因此，「隱含作者」的立場，其實與見聞者往往接近。此外，「隱含作者」意味著單一特定文本隱含的創作者，如果議題涉及複數文本的作者，或者牽涉到實際作者，筆者則將選

⁷ 參見祖國頌著：《敘事的詩學》，（合肥市：安徽師範大學出版，2003），頁 7-9

擇直接使用「作者」一詞。⁸

筆者認為，固然從敘事學理論而言，作者、敘事者與見聞者（亦稱為聚焦者或觀點人物）在理論上分屬於不相同的三個層次，不容混淆；然而在本論文中，則將提及作者、敘事者與見聞者在意見、情感或價值認同上的重疊。這並不是說忽視三者理論層次上的差異與不同，而是立基於晚清見聞小說的文本分析所做出的解讀與判斷。

若在理解現實作者與小說文本之間必定存在虛構帶來的落差此一前提之下，肯定作者的身世情感仍部分體現在小說文本的創作之中，則小說整體情調與意涵的傳達，應可與作者有所連結。

另一方面，在見聞小說中，敘事者的介入弱化。不論是以「我」兼任敘事者與見聞者的《二十年目睹之怪現狀》和《冷眼觀》或是敘事者基本隱於幕後的《老殘遊記》和《新石頭記》，敘事者皆不跳出當下的文本情境對讀者進行評論、描述與補充，亦不再如傳統章回小說藉由說書口吻經常與擬想的讀者進行對話、補述與議論，而是單純通過見聞者與他人的談話，以及見聞者自身的獨白來推動小說敘事。對於諸多話柄的觀看與反思，敘事者所做的並非引領讀者，而是報導見聞者所處的觀看角度和思考。這樣一來，敘事者就並未在見聞者之外，有獨立的意見與評價，而是依附於見聞者進行小說敘事。

正是因為小說敘事中，主要的觀察角度與反思建立在見聞者的觀看角度及其反思與討論，敘事者並不介入，而主要由見聞者的觀察角度影響小說的整體意蘊，因而往往作者、敘事者與見聞者，在詮釋文本過程中，在價值認同與情感層面，似乎達到一定程度的交融與匯通。這一點，在《老殘遊記》中老殘遊大明湖的敘述、雪夜觀黃河結冰，或者《新石頭記》敘述寶玉遊歷的過程等，

⁸ 布斯就說：「不同的作品會隱含不同的化身，不同的觀念組合。」可見得，若要討論複數同一作者的問題，則無法以單一作品的隱含作者貫串；又說「只要小說沒有直接提到這位作家，他與隱含的、非戲劇化的敘述者就是一個人。」若據所論，見聞小說中，隱於幕後的敘事者，亦即非戲劇化的敘事者，可以代表隱含作家的立場。參見〔美〕韋恩·布斯著，付禮軍譯：《小說修辭學》，（廣西：廣西人民出版社出版，1987）頁 78、158

都有具體的體現。

相關的觀察，並非由筆者最早提出。陳平原在《中國現代小說的起點——清末民初小說研究》（原《二十世紀小說史》第一卷，2005年由北京大學出版社重新修訂出版）書中第八章〈旅行者的敘事功能〉中討論到見聞小說中作者、敘事者與旅人關係，他認為一方面小說家驅策旅人上路觀看民間疾苦，卻又和旅人只是待在旁觀者的角度，未深刻體察民間疾苦；而小說家過度認同於敘事者與旅人，不能夠和旅人之間保持距離。據其所論，作者、敘事者和旅人（見聞者）之間的距離，因為在小說中敘事者隱於幕後，單純聚焦於見聞者的觀察與反應，因此導致在小說之中，僅看的出見聞者的態度，而不見敘事者在小說人物、觀察者以外的看法，或者是作者的更多意見，顯得意義較為單一，並且也不能在觀察角度之外有更深刻的反思。⁹

筆者認同於陳平原的觀察，在見聞小說之中，作者、隱含作者、敘事者與見聞者之間在價值或認同上的差異，往往並不明顯，有時似乎彼此重疊。不過需要修正的是，筆者認為作者、敘事者與小說人物之間距離的拉近甚至消失，並不盡然是缺陷。正如陳平原所指出的，傳統小說以情節的講述為中心，那麼當說書人消失、小說敘事者隱於幕後，而作者認同於小說人物時，小說人物的遊歷、思考與悲慨，就成為了小說作者藉以發揮個人議論與感懷的通道。這意味著白話小說開始可能作為小說家表達意見的方式，這就使得小說不再像是傳統白話小說作為鋪演情節的文體，而更接近五四以後表達真實的小說了。如果從這個角度思考，就不盡然如陳平原所論，只有負面的意義。

總而言之，筆者並非是忽視作者、敘事者與見聞者之間的理論距離，亦無意取消彼此間的差異，而僅是意在指出在晚清見聞小說這些文本之中，作者、敘事者與見聞者在情感、價值與認同此一層面上，應達致一定程度的貫通與交融。

⁹ 陳平原著：《中國現代小說的起點——清末民初小說研究》第八章〈旅行者的敘事功能〉，頁252-257



(三) 敘事學的功能性與侷限

敘事學亦有助於筆者分別傳統小說與見聞小說的差異，即：相較於傳統小說，見聞小說不以情節為中心。史蒂文·柯恩與琳達·夏爾斯曾經就 E·M·佛斯特的論述擴充，說明了故事與情節的差異，並據以指出如《艾麗絲仙境奇遇記》就是沒有情節的故事，因為當中的事件往往不具前後邏輯與因果關係，像這樣的論點有助於分別傳統章回小說與晚清見聞小說之間的差異。通過對於小說文本中事件序列的關係與安排，見聞小說中事件的彼此不相聯繫顯示出其不重情節的特點。當然，見聞小說仍有其通過見聞者串聯的內在邏輯，因而嚴格上亦不能稱其不具前後因果關係。然而，情節的削弱，確實是見聞小說一大特徵。¹⁰

然而必須說明的是，敘事學對於見聞小說的研究固有幫助，亦有其侷限。見聞小說對傳統章回小說的變革，在於對於說書人口吻的挑戰以及敘事結構的改變。前者意味著小說中開始不再通過處處存在的說書人介入敘述、評論，每回的散場詩以及小說中各位看官、說書的等模擬言說情境的套語漸漸消失。

筆者認為，說書人套語在傳統小說中，不盡然只是一種敘事者的選擇或敘事的方式，而也和小說文體的概念有關，牽涉到的問題涵括小說文體社會價值與文化地位。對說書語言的模仿，被視為是小說敘事的文體規範。在這樣的意義上，不僅應該思考小說由誰敘述、如何聚焦，而更根本的還是小說觀念的變化與小說創作活動的意義轉變，這些變化是隨著晚清情境中小說家身分開始具有公眾化和職業化的可能性而產生。

因而，僅通過西方敘事學當然無法解決有特殊文體觀念、規範，以及受到近代政治文化變遷影響而產生的中國小說近代化問題，因而需要借助其他文化史與思想史層面的研究才能更完整地進行探討，這是參考敘事學進行晚清小說

¹⁰ 參見〔美〕史蒂文·科恩與琳達·夏爾斯 (Steven Cohan & Linda Shires) 著，張方譯：《講故事——對敘事虛構作品的理論分析》，頁 62-63

研究時所必然面臨的侷限。誠然，敘事學理論僅能指出歷史與文化對於詮釋文本指意域的重要性，卻並不能指明殊異的歷史與文化本身。¹¹



第三節 文獻回顧

一、敘事者革新和近代小說的主觀化傾向

見聞小說中，以《老殘遊記》、《二十年目睹之怪現狀》為最早受到重視與討論的文本，其中對於《二十年目睹之怪現狀》的討論，則更可說觸及所有見聞小說的共通特點，以下即假《二十年目睹之怪現狀》的相關討論，引出見聞小說的重要問題與研究面向。

1911年上海廣智書局出版《二十年目睹之怪現狀》辛卷時，附有一個〈總評〉，總評內就晚清新小說創作的流弊，說明《二十年目睹之怪現狀》的優點，文中說：

新著小說，每每取其快意，振筆疾書，一洩千里，至支流衍蔓時，不復知其源流所從出。散漫之病，讀者議之。此書舉定一人為主，如萬馬千軍，均歸一人操縱。¹²

指出的「一人」自然是九死一生，然而較之於觀察「九死一生」作為敘事者的敘事功能，似乎更多指向的是九死一生作為一名故事中觀察者對各事件的串聯作用。其所論，主要並不在這種敘述形式對於傳統小說的革新，而是說明不同於快意直書、缺乏結構的小說，指出吳趼人《二十年目睹之怪現狀》一作結構較為緊密、完整。胡適在〈五十年來之中國文學〉一文中，對於《二十年目睹

¹¹ [美] 史蒂文·科恩與琳達·夏爾斯 (Steven Cohan & Linda Shires) 著，張方譯：《講故事——對敘事虛構作品的理論分析》，頁 83-89

¹² 參見陳平原、夏曉虹合編：《二十世紀中國小說理論資料》第一卷，(北京：北京大學出版社，1997)，頁 387

之怪現狀》的描述與評價，與這個觀點相承接：



吳沃堯曾經受過西洋小說的影響，故不甘心做那沒有結構地雜湊小說。他的小說都有點佈局，都有點組織。這是他勝過同時一班作家之處。《怪現狀》的體例還是散漫的，還是含有無數短篇故事，但全書有個「我」的主人，用這個我的事蹟做佈局綱領，一切短篇故事都變成了我二十年中看見或聽見的怪現狀。即此一端，便與《官場現形記》、《文明小史》不同了。¹³

胡適將廣智書局本的總評說得更为詳細，他認為吳趼人是借鑑於西方小說的結構，因而有意對於小說結構特別經營，通過「我」把小說中包含的短篇故事統整為一體。一方面胡適更坦白指出所謂「千軍萬馬」實際上就是散漫組織而成、彼此無太大關係的短篇故事，另一方面肯定吳趼人的嘗試。

對於《二十年目睹之怪現狀》的結構問題，米列娜指出不應該從表面上評斷其「結構鬆散」，她認為應該觀察小說中的插曲是否具有語義上的內在統一性。在論中米列娜以《二十年目睹之怪現狀》、《老殘遊記》、《孽海花》、《九尾龜》為例，指出晚清小說中有一類的結構類型為「線式情節小說」，以《二十年目睹之怪現狀》而言，主要人物認識世界的過程，串聯了小說中的插曲。小說的認識語義基礎使得小說結構具有內在統一性。¹⁴

另一方面，米列娜在研究吳趼人《二十年目睹之怪現狀》的敘事者使用

¹³ 參見胡適著：《五十年來之中國文學》，收於《胡適作品集》，（臺北：遠流出版社，1986）第八冊頁 127

¹⁴ 米列娜在〈晚清小說情節結構的類型研究〉一文反駁了認為晚清小說結構鬆散的說法，其認為如《二十年目睹之怪現狀》一類的小說為「線性情節」結構，小說結構的邏輯，不管是引述的事件或是眾人的討論，都通過小說主角所貫串。米列娜認為這些小說應當被視為「認識型」的故事。這個說法大致為陳平原所發揮，陳平原以「啟悟性」主題概括。參見米列娜：〈晚清小說情節結構的類型研究〉，收於〔捷〕米列娜編，伍曉明譯：《從傳統到現代——世紀轉折時期的中國小說》，（北京：北京大學出版社，1997），頁 39-49；陳平原著：《中國現代小說的起點——清末民初小說研究》，（北京：北京大學出版，2005），頁 236-237

時，指出了吳趼人在該作中，找不到和西方文學中自我探索、自我意識，或者日本文學中自我懺悔的特質。另一方面，米列娜也認為在文言文學傳統中的第一人稱敘述，和吳趼人小說中第一人稱的敘事者源流不同。她指出，根本而言，在沈復《浮生六記》中內省、抒情的第一人稱敘事，在《二十年目睹之怪現狀》中幾乎看不見：

它集中在敘述者對自己周圍社會的觀察之上，而在小說的過程中，敘述者的個人生活卻愈來愈被推入背景。這部第一人稱小說的主人公顯然是外向的，敘述者的個人情感幾乎不存在。¹⁵

可是，這並不代表米列娜否定了吳趼人的嘗試。與此相反的是，米列娜認為，除《紅樓夢》以外傳統中國白話小說基本上並非作者內在情感與經驗的表達媒介，小說也不是反思個人存在議題的場所，他認為傳統白話小說所謂的「第三人稱敘事」，則更阻斷了對主觀立場的表達。在此立場上，米列娜肯定了吳趼人的努力。因為作者和敘事者（九死一生）在立場上的接近，使得小說敘事可能發展出主觀性和個性。

米列娜的討論，已經不僅著眼於受限制的敘事者對於結構的統整功能，而是更深入地探問吳趼人的嘗試和中國文學的傳統之關係，以及其開創性。米列娜從作者與敘事者立場的接近，進一步指出其中蘊含的抒情可能性，則仍有待進一步探討。

另一方面，對於《老殘遊記》的討論，夏志清也已經指出其敘事者革新蘊含的主觀性傾向，他說：

（劉鶚）他不滿前人以情節 plot 為中心的小說，又有野心包攬更高更繁

¹⁵ 參見〔捷〕米列娜：〈晚清小說的敘事模式〉，收於米列娜編，伍曉明譯：《從傳統到現代——一世紀轉折時期的中國小說》，頁 73

雜的完整性，以與他個人對國計民生的看法相呼應。……方此之時，劉鶚握管而書，所享獲得成功，似乎大於他當代傑出而多產的李寶嘉和吳沃堯：他脫掉傳統的小說家那件說故事的外衣，又把沿襲下來的說故事的所有元素，下隸於個人的識見之內，而為其所用。如果在行文上用的不是第三人稱，它儘會是中國第一本用第一人稱寫的抒情小說（lyrical novel）。¹⁶

夏志清的討論，提及劉鶚對於小說文體的創造性革新。不同於以情節為中心的傳統白話小說，夏志清指出了劉鶚筆下的小說，在敘事方式上，已經挑戰了傳統通過說書人口吻進行的策略，而統合在「個人的識見」。不過，所謂「個人的識見」其實有待思索：所謂的個人，指的是只有「老殘」嗎？還是也包含了隱於幕後，沒有在人物之外獨立發表意見的敘事者？抑或是文本的實際作者劉鶚本人呢？另外，使用「第三人稱」，是否仍是「抒情小說」呢？實際上對於小說中的人物與敘事者的關係，在夏志清的討論中還留有相當大補充、修正的空隙。單單指出《老殘遊記》脫離了說書人外衣以及具有抒情性，還不足以說明作為晚清白話小說的《老殘遊記》對於文體的革新及其開展主體性的方式。

不論是米列娜和夏志清，對於小說文本的討論，都引導出「主觀化」的方向。對於近代文學中主觀化與抒情化傾向，捷克漢學家普實克是最早也最重要的論者之一。

普實克指出近代小說抒情化傾向的論點，具有重大影響。其中引人注意的是，他指出晚清小說中敘事者的革新，以及敘事聚焦在特定人物的特點和小說抒情傾向的相關性。他在〈轉變中的敘事者角色〉一文中，探討了近代小說中敘事者的變化，以及吳趸人《二十年目睹之怪現狀》和劉鶚《老殘遊記》兩部小說的抒情性。

¹⁶ 參見夏志清著：《〈老殘遊記〉新論》，收於林明德主編：《晚清小說研究》，（臺北：聯經出版社，1988），頁 286

在〈中國現代文學的主觀主義與個人主義〉一文中，普實克認為從清代到五四，中國文學有個人化與主觀化的傾向。其中，晚清小說則表現出「強烈的個人主義傾向」(strongly personal tendency)，普實克以吳趼人的《二十年目睹之怪現狀》為例，認為在小說中，作者自身和小說人物和整個社會處於對立，有著徹底主觀化與個人化的傾向。¹⁷不過在另一篇文章中，普實克雖然仍肯定《二十年目睹之怪現狀》中和舊有敘事模式的不同與轉變，可是卻也認為在小說第一回中敘事者竭力營造的個人焦慮只是一種姿態而已，實際上小說仍是在羅列事件，娛樂讀者而已。普實克並不認為《二十年目睹之怪現狀》在運用敘事者以達到個人化或主觀化的目標上做得很好。相較之下，真正運用敘事者將各種元素統合在一起的較佳案例是《老殘遊記》。¹⁸

對於劉鶚《老殘遊記》的抒情傾向，普實克認為即在於作者與小說人物之間關係的拉近。傳統小說中小說人物與作者沒有連結的障礙 (artificial barrier)，在《老殘遊記》中消失。通過老殘與作者間的連結，劉鶚得以表達個人的情感與感受，並且用自己的角度觀看事物。這都是因為雖然劉鶚仍然沿襲了說書人口吻的某些敘事框架，但是整合敘事的角色卻都交到了老殘一人身上。當然，老殘在小說中並非是敘事者，而只是一名小說人物。《老殘遊記》中對敘事者的革新，普實克文中論述其實並未說明清楚。¹⁹

普實克的論證，其實很難使人同意。他對近現代中國文學的主觀傾向，所舉的例子如：沈復的《浮生六記》、蒲松齡的詩，以及幾篇不同的古典日記，再多大程度上可以代表中國近現代文學，可以證成其主觀化與抒情化傾向的說法，其實令人懷疑。另一方面，他也無意進一步分別李伯元、曾樸等小說和吳

¹⁷ [捷] Průšek, Jaroslav, "Subjectivism and Individualism in Modern Chinese Literature", *The Lyrical and the Epic: Studies of Modern Chinese Literature*. Bloomington, Indiana: Indiana University press, 1980, p12-13

¹⁸ [捷] Průšek, Jaroslav, "The Changing Role of the Narrator in Chinese Novels at the Beginning of the Twentieth Century", *The Lyrical and the Epic: Studies of Modern Chinese Literature*, P114-115

¹⁹ [捷] Průšek, Jaroslav, "The Changing Role of the Narrator in Chinese Novels at the Beginning of the Twentieth Century", *The Lyrical and the Epic: Studies of Modern Chinese Literature*, p.118-119

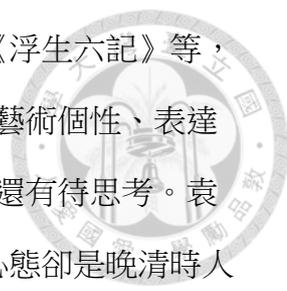
趺人、劉鶚對於小說敘事者實驗革新的不同嘗試，更沒有將晚清小說中把敘事限制在特定人物的小說單獨視為一類討論，因而同樣被普實克視為個人化、主觀化的文本，然而古典詩、文言筆記、全知敘事長篇白話小說與限制敘事長篇白話小說之間有何不同，都不是普實克所關注的面向。然而，普實克所提出個人化或主觀化傾向，確實可以在晚清小說中找到部分線索，仍可說是提出了十分具有啟發性的研究進路。

普實克與米列娜的討論是從宏觀角度探討晚清小說的整體傾向，而夏志清則是個案分析《老殘遊記》的藝術成就，三人的研究都還沒有把「見聞小說」獨立歸成一個小說子類看待。不過從普實克、米列娜到夏志清，所論都已經觸及了近代小說抒情化與小說敘事方式轉變之間的關係，只是所論還有待從具體文本分析進一步探討、修正。

對於普實克的看法，袁進則進行了批評與反駁。在《中國小說的近代變革》一書的第六章中，專章回應了普實克對於晚清小說徹底主觀、內向格調的說法。例如，普實克認為《二十年目睹之怪現狀》書中，運用了第一人稱限制敘事，而袁進則指出在小說中，實際上並不用以書寫個人的感受，而只是作為用以寫作事件的技巧而已。袁進認為，吳趺人並沒有意識到這種書寫方式表達個人內在情感的潛能。他評價近代小說家的藝術個性與個性解放，認為比起他們的前輩「略遜一籌」，又說晚清小說家限於小說的社會功用，因此往往不能以人生體驗和內在感受為基礎與題材，不能為了表現自我而寫作，往往陷於輿論監督的寫作動機，因而既不能寫出藝術個性，而對西方小說的吸收也往往只是流於形式。晚清小說中較具抒情性的小說《老殘遊記》，在袁進看來也有許多段落意不在於寫老殘的感受。²⁰

袁進的批評，修正了普實克的觀點。然而在他的論述之中，認為晚清小說藝術個性不足、不能表達人生感受的觀點，似乎仍值得探究與檢討。首先，袁

²⁰ 袁進著：《中國小說的近代變革》，（廣西：廣西師範大學出版，2009），頁 106-128



進所舉表達人生、有藝術個性的例子如：《紅樓夢》、〈離騷〉、《浮生六記》等，固然都可以視之為抒情性極強的文本例子無疑。問題是，表現藝術個性、表達人生的方式，是否只有「和整個社會對立起來」這一種？其實還有待思考。袁進說吳趼人稱不上是個人化，而是「憤世」，然而這樣的激憤心態卻是晚清時人共有的，稱不上是「與整個社會對立起來」。²¹可是，當小說作為一種表達「憤世」感受的文本，就已經和傳統小說通過情節展示有所不同。晚清小說如果將敘事限制聚焦在特定人物，使得小說家藉以更直接表達自身的憤世與不滿，這是否也可以視為是一種「表現自我」？再者，吳趼人和社會大眾的憤世感是否相同、能否引起當時讀者共鳴是一回事，吳趼人如何通過小說理解、書寫個人與社會的關係則是另一回事。在吳趼人的《新石頭記》之中，賈寶玉對於整個晚清社會極其不滿，稱之為「野蠻社會」，實則敘事者基本上限制在賈寶玉一人身上的限制敘事，就已經和表達「個人對立於社會」的憤世之情有所聯繫。從最初開始撰寫《二十年目睹之怪現狀》到書寫《新石頭記》，其實吳趼人在創作過程中有所成長，對於小說表達個人感受的潛能也漸漸有所意識，這樣看來，其實晚清小說如何作為表達個人感受的文體，其實還有許多通過具體文本探論的空間。

為了釐清、深化探討問題，本論文將回到小說觀的基礎上，先思考晚清白話長篇小說是在什麼原因上開始可能出現抒情化的傾向？這樣的抒情，又如何結合小說家的社會焦慮與身分認同？再進而探討落實在具體的小說文本中，主觀化傾向是如何在小說創作中擺盪、運作、實驗的？以及應當如何理解其意義。

二、見聞小說相關研究狀況

最早提及晚清有一類小說採取「近似見聞錄」方式撰寫的，是陳平原。早

²¹ 袁進著：《中國小說的近代變革》，頁 113

在其學術專著《中國小說敘事模式的轉變》第三章論述中國近代小說敘事角度的轉變時，就從翻譯小說的傳入討論敘事角度的變化，並提及晚清小說對「限制敘事」的嘗試與探索。陳平原指出傳統白話小說都是借用全知說書人的口吻敘事，偶有使用限制敘事也都只是當成增加筆勢的「文法」，因此他認為對於晚清新小說來說，「傳統小說並沒有提供什麼採用限制敘事的成功範例，他們是通過翻譯小說逐步悟出限制敘事技巧的。」²²

陳平原分從「第一人稱限制敘事」和「第三人稱限制敘事」討論。「第一人稱小說譯作」的敘述者「我」往往只是負責見聞、觀察的配角，不是記錄「我」在陌生環境的所見所聞，就是講述「我」的朋友的故事。在陳平原看來，中國小說缺乏的是講述「我」自己的故事，以「我」撰寫見聞錄、遊記的敘事方式，對於中國讀者而言則是早在文言小說中熟悉的模式，因而新小說家開始從「見聞錄」的方式運用「第一人稱限制敘事」撰寫小說，如吳趸人的《二十年目睹之怪現狀》、王濬卿的《冷眼觀》、蕭然鬱生的《烏托邦遊記》都是例子。然而，陳平原認為這都只是一種取巧的結構方式，似新實舊，「不可能對傳統中國小說視角造成大的衝擊」²³

至於「第三人稱限制敘事」，新小說中也只有劉鶚的《老殘遊記》、連夢青的《鄰女語》、吳趸人的《上海遊驂錄》等寥寥幾篇。作者認為新小說家是借鑑翻譯小說以一人一事為主的佈局技巧，加上對筆記小說錄見聞方式的學習。這一類小說「近乎見聞錄」，可是又不能真正貫徹見聞錄的書寫方式。不是時而轉向全知敘事，就是書寫過多議論。²⁴

陳平原評價新小說與五四小說家對於限制敘事的不同理解，在於新小說家雖然重視「真實性」，但是還多停留在對題材的真實性的關注。受制於補史的真实觀念限制，晚清新小說對限制敘事的應用，多只是驅策人物上路見聞，而

²² 參見陳平原著：《中國小說敘事模式的轉變》，頁 58-60

²³ 參見陳平原著：《中國小說敘事模式的轉變》，頁 66-69

²⁴ 參見陳平原著：《中國小說敘事模式的轉變》，頁 69-75

對限制敘事的應用，也只是便於小說說故事而已；相較於此，五四小說家更重視「表現的真實」多過「素材的真實」。陳平原總結說：

新小說主要從便於敘事的角度、五四作家則主要從便於抒情的角度選擇第一人稱敘事。在這一點上，「五四」小說本質上更接近傳統詩文而不是傳統小說。²⁵

然而筆者認為有待商榷的是，其一是晚清白話小說中出現限制敘事、將小說限制於特定敘事焦點之上，較之傳統小說不但擺脫說書人腔調，也相對更聚焦在個人，是否完全不具有對個人的關注與探討，其實值得觀察。其次，陳平原認為五四小說更接近詩文傳統，然而在新小說中，小說中的見聞者與詩、騷傳統也有深刻的連結。《老殘遊記》中的老殘兩度賦詩言志，寄託對時勢的悲慨與焦慮，而在吳趼人的《新石頭記》最後賈寶玉留下一首擬騷之作，痛陳時代的黑暗與自我無能為力的悲哀，上承屈騷忠貞對立的典範，都不應輕易忽略。筆者認為，新小說亦對傳統詩文有所繼承。第三，晚清小說家對於限制敘事接受、實驗也有先後之分。即以吳趼人來說，較早開始創作的《二十年目睹之怪現狀》和較晚的《新石頭記》和《上海遊驂錄》對於限制敘事即有不同的運用、變化，文本中也不盡然只把人物作為觀察者而已。這些面向都還有待探究，不應僅粗略視之不可能對後來造成影響。反而應該思考：如果五四小說開始嘗試著以小說「表達」個人感受，而不再如陳平原的觀察，像傳統白話小說是以「情節」為中心。²⁶那麼從「陳述情節」到「表達感受」的小說轉型，是否可以在晚清小說中找到端倪，其實就值得探究，也是本論文的主要關懷。

此外，陳平原還在《中國小說敘事模式的轉變》一書中指出晚清小說對於

²⁵ 參見陳平原著：《中國小說敘事模式的轉變》，頁 86-88

²⁶ 陳平原《中國小說敘事模式的轉變》第四章〈中國小說敘事結構的轉變〉中，指出中國傳統小說基本以記述情節為結構的中心，而新小說以議論顛覆了情節中心的結構，而五四小說家則以意旨、詩趣取代情節的重要性。頁 91-121

傳統遊記的學習。然而如何學習、學習什麼，陳平原沒有深刻的論述，主要僅指出晚清小說學習遊記的敘事缺陷，在於往往只是通過旁觀者串聯對話、議論和事件，在追求真實性的同時，使得小說索然無味，況且還往往無法堅持限制敘事。²⁷

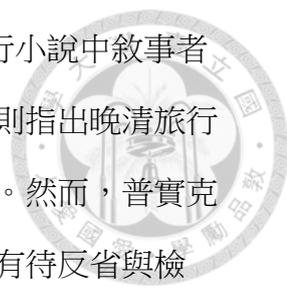
陳平原對於見聞小說的研究與討論，在《中國小說敘事模式的轉變》中還只是散見各章節的附帶提及，到了《中國現代小說的起點——清末民初小說研究》一書中，則發展為專章的討論。雖然書中論點，大致已在《中國小說敘事模式的轉變》裡觸及，不過陳平原進一步指出了敘事者和旅人之間缺乏適當的距離。敘事者沒有發揮作用，小說也只是旅人的觀看記錄。小說只能通過旅人直接說出常識性的現象所見，而不能抒發更深刻的感受與反省。²⁸

若說就「見聞小說」而言，陳平原是提出概念並分類、界定與相關討論最重要的議題開拓者，在陳平原之後，「見聞小說」並未成為一個受到研究者關注的晚清小說子類。研究者對於《老殘遊記》、吳趼人《新石頭記》等小說，仍是更習慣以「譴責小說」、「社會小說」、「科幻小說」等概念加以理解分類。研究成果與「見聞小說」概念最為接近的，當屬唐宏峰。唐宏峰研究的出發點及研究範圍與「見聞小說」略有不同，他以「小說中的旅行敘事」為研究對象，在他據博士論文修改而成的專書《旅行的現代性——晚清小說旅行敘事研究》中，唐宏峰特別關注晚清小說中時常出現的旅行元素，通過專書研究討論，並且從文化史、感覺結構到具體小說敘事的敘事者問題，皆有所探究觸及，是一部考證詳實的學術論著。除了全景式回顧、承接了晚清小說研究成果，並且對於晚清旅行小說考察全面以外，對於旅行小說和敘事者的關係，以及晚清小說和遊記的互涉也有專章討論。

在書中第四節專章討論晚清小說中的「旅行者」與「敘述者」問題時，他

²⁷ 陳平原著：《中國小說敘事模式的轉變》，第六章〈傳統文體之滲入小說〉，頁 168-175

²⁸ 陳平原著：《中國現代小說的起點——清末民初小說研究》第八章〈旅行者的敘事功能〉，頁 252-257



引用普實克「徹底的主觀和內向的格調」一語，²⁹論述晚清旅行小說中敘事者從說書人到個人的轉變，是現代體驗的表現與完成，另一方面則指出晚清旅行小說中雖然突出個人，實則個人主體具有自我與國民的雙重性。然而，普實克所謂中國近代文學徹底主觀、內向的傾向這樣的論述本身其實有待反省與檢討，就普實克所舉例子吳趼人的《二十年目睹之怪現狀》為例，普實克從「九死一生」在小說最開始的沉痛自述，說明在小說中個人與整個社會的對立。然而，而這樣的詮釋似乎對於《二十年目睹之怪現狀》並不適用。實際上，小說中絕大部分第一人稱很少有個人化或主觀化的傾向，甚而小說亦未貫徹第一人稱限制敘事。擴大到晚清見聞小說之中，敘事集中在特定人物所見也往往並非為了利於刻劃人物心理，而是便於敘事上串聯不同話柄。

因此，對於唐宏峰所謂：「固定的焦點使得敘事方便內轉」（頁 136）、「第一人稱敘述無疑會增加小說的主觀性」頁（頁 138）的說法，筆者認為其論述太過簡略。

事實上，從晚清小說來看，敘事焦點的固定與集中，並不必然就會完成敘事的內轉，甚而也可能仍是向外集中於社會現象或政治議題。晚清《大陸報》1902 年開始刊行的白話長篇翻譯小說《魯賓孫漂流記》可說是最好的例子，該小說的譯者在使用章回體將英國冒險小說《魯賓遜飄流記》翻譯為白話小說的過程，雖然保留了原作以「我」（魯賓孫）作為敘事者的特點，但另一方面又翻轉、改寫了原作中大量的心理刻劃與宗教體驗，改換為對社會議題與政治弊端的討論。固然小說是「第一人稱敘述」的白話小說，卻並未真正增加主觀性，而是更加聚焦在群體議題之上。對於《大陸報》刊譯《魯賓孫漂流記》的翻譯改寫策略後面章節將有更細緻的討論，此處筆者要指出的是：我們其實仍不明白所謂「限制敘事」的敘事方式實際上是如何在小說中運作的，以及新的敘事方式如何在小說實踐中開展其意義。單單只是從小說中選取一二段落，標舉敘

²⁹ 參見唐宏峰著：《旅行的現代性：晚清小說旅行敘事研究》，（北京：北京師範大學出版社，2011），頁 142

事者的限制和主觀性或抒情性的影響，並無法使研究更為深刻。³⁰

大體而言，唐宏峰的研究方式，是從晚清物質文化的變革基礎，乃至感覺結構轉換為論述的出發點談論，旅行敘事的出現是文化史的反映及產物。然而，唐宏峰忽略了在小說中描寫旅行，與將小說結構或敘事方式限制在特定人物的見聞移動，並不能直接等同。前者所包攬的範圍較廣，除了涉及小說中跨越數回成段的旅行，當然也包含以旅人的移動開展的小說如《老殘遊記》、《冷眼觀》、《新石頭記》等等。意即以旅行為小說題材，書寫人物的旅行經驗和旅人認同，和以人物的移動見聞為小說結構的方式，通過見聞來限制敘事觀點的做法意義上並不相同。

唐宏峰的論題「旅行敘事」中，包含了作為題材、情節的「旅行」，也包含作為結構方式的見聞過程。誠如論者在導論中所自承，其聚焦處理的問題不同於李歐梵等研究者，是集中在旅行對小說結構、形式的影響上，唐宏峰想從更廣泛的文化意義探討旅行敘事。³¹問題也恰巧在此：當論者花了兩章的篇幅敘述新式交通工具與現代的旅行體驗經驗時，小說到底多大幅度層次，可以被認為是在「反映」現實生活中的旅行經驗呢？另外，小說文體和旅行的關係，實則可能不僅在形式層面如何表達、書寫旅行經驗，更在於小說為何選擇「旅行作為敘事的結構形式」。

較之於遊記書寫是對旅行體驗的表達與記錄，小說作為虛構文體，對旅行的書寫，是一種有意識的選擇，出之於對旅行經驗的體認、選擇以之呈現某種經驗、情節或結構，固然晚清小說作者往往皆依自身旅行經驗創作，但小說並不必然是作者具體旅程的謄寫。僅僅指出晚清旅行經驗的特質，只能說明晚清小說家選擇書寫旅行的部分原因。

³⁰ 唐宏峰在書中也指出了晚清小說對於外部社會過於強調，遂導致「主體內在感覺的匱乏」，旅人的形象得不到充分的發展，唯有《老殘遊記》例外。唐宏峰論點的矛盾處，可以看出晚清見聞小說究竟如何處理個人與社會的關係，實仍有待釐清，而很難逕以敘事者的「限制觀點」導向「主觀化」。參見唐宏峰著：《旅行的現代性：晚清小說旅行敘事研究》，頁 190-191

³¹ 參見唐宏峰著：〈導論：通向晚清小說旅行敘事〉，《旅行的現代性：晚清小說旅行敘事研究》，頁 32-33

筆者認為，應該進一步問的是：「通過『旅行』，小說如何作為一種思考現實的文體？」這毋寧才是本論文更加關懷的。因此，筆者認為有必要將見聞小說獨立為一類，才能更集中就小說敘事的層次討論。

除唐宏峰全面地處理了晚清小說旅行敘事以外，顏健富《從「身體」到「世界」：晚清小說的新概念地圖》一書是最具系統性探討相關論題的學術專著。書中從「概念地圖」出發，探討了晚清小說隨著地理觀變化，世界觀擴大的思維轉變，而在小說敘事中連帶發生的位移。書中第一章〈世界想像：廣覽地球，發現中國〉處理到中國遠遊敘事的轉變，從屈原〈離騷〉式的遠遊到吳趸人《新石頭記》的飛船與潛水艇，論述了其中思維方式的轉折。其餘諸章對於冒險小說與烏托邦小說的討論，也都深化了對於晚清小說地理學的討論。雖重點與本論文稍有不同，然其寬廣的研究視野亦值得借鑑。

除了唐宏峰直接舉出晚清小說中的旅行敘事進行專題研究外，以及顏健富從「概念地圖」出發廣泛地考察了晚清小說以外，其餘研究者多是在討論晚清具體小說創作，或是探討晚清具遊記特質的小說文本時，觸及見聞小說的相關研究。

對於晚清小說中的「行旅」，黃錦珠則是從女性旅行的角度，研究晚清的旅行敘事。黃錦珠的兩篇論文〈晚清女作家小說中的女性行旅：以顧太清、王妙如、邵振華、黃翠凝之小說為例〉、〈空間、身分與公共再現：清末民初（1840-1919）女作者小說的「移動性」〉，主要從女作家小說女性身體如何突破禮法規訓的限制、走出閨閣，探討其中的空間意識與性別議題。其論文中指出，女作家往往對於室外空間的描寫較為簡略，然而通過女性人物的空間移動，也寫出女性的主體意識。大抵而言，雖然論及行旅，然而所要處理的問題主要在於性別意識等議題上。事實上論及晚清小說「行旅」議題的，較多都是聚焦在文化史、性別議題等角度論述，而較少從「行旅」和小說文體敘事方式的關係集中

探討。³²

晚清見聞小說中，除《老殘遊記》與《二十年目睹之怪現狀》外，吳趼人的《新石頭記》可說是最受到論者關注的文本，然而多是作為「科幻小說」或「烏托邦小說」被提及、討論。例如：王德威：〈賈寶玉坐潛水艇〉、〈淆亂的視野——科幻奇譚〉；黃錦珠：〈一部創新的擬舊小說——論吳沃堯《新石頭記》〉；陳文新與王同舟合著：〈《新石頭記》的文化藍圖與清末民初的文化轉型〉……等最具代表性。³³在這些論文中，也零星觸及本文的相關論題，然主要的討論都並非集中在小說敘事的敘事者經營，而是小說中的烏托邦想像與文明藍圖。

王國偉《吳趼人小說研究》中則有兩個小節分別提及吳趼人小說創作中的敘事者革新及見聞小說。對於將敘事聚焦在特定旅人的敘事方式，他名之為「旅行者漫遊式結構」，他認為小說中的旅行反映了晚清社會經濟變化，而通過旅行者則可以清楚旁觀社會現狀。吳趼人選用旁觀者的角度，則打破了傳統全知敘事的敘事模式，書中論點大抵承襲普實克、陳平原的說法。³⁴

其他研究者注意到晚清小說中對於敘事者的實驗與創新，或從技巧上的突破論述。如胡全章討論吳趼人小說的創新，論述其「第一人稱」和「第三人稱限制敘事」的實驗，就舉了《二十年目睹之怪現狀》、《新石頭記》、《上海遊藝錄》為例。從敘事上串聯話柄的方便，到對個人的重視，論點大抵在前人所述的範圍。在文本詮釋上並沒有突破，所論也仍然較為簡略缺少開創性³⁵；楊雅

³² 參見黃錦珠所著：〈晚清女作家小說中的女性行旅：以顧太清、王妙如、邵振華、黃翠凝之小說為例〉、〈空間、身分與公共再現：清末民初（1840-1919）女作者小說的「移動性」〉二文，分別刊登於《文與哲》，中山大學中國文學系，第二十二期，2013，頁 441-462；《清華中文學報》，清華大學中國文學系，第十四期，2015，頁 335-373

³³ 王德威著：〈賈寶玉坐潛水艇〉、〈淆亂的視野——科幻奇譚〉，前文收於王德威著：《小說中國：晚清到當代的中文小說》，（臺北：麥田出版，2012年二版），後文收於王德威著：《被壓抑的現代性：晚清小說新論》，（臺北：麥田出版，2003），頁 329-406，對《新石頭記》的討論集中在頁 348-364；黃錦珠著：〈一部創新的「擬舊小說」——論吳沃堯的《新石頭記》〉，《臺北師院學報》第七期，1994年6月，頁 265-304；陳文新、王同舟合著：〈《新石頭記》的文化藍圖與清末民初的文化轉型〉，《中正漢學研究》（國立中正大學中文系，12月）2012年第2期，頁 303-318

³⁴ 參見王國偉著：《吳趼人小說研究》，（濟南：齊魯書社，2007），頁 213-217、228-231

³⁵ 參見胡全章著：《傳統與現實之間的探詢——吳趼人小說研究》，（河南：河南大學出版社，2006），頁 126-140

瑀學位論文〈吳趸人與魯迅小說中的第一人稱敘事觀點運用〉中第三章以《二十年目睹之怪現狀》及其他短篇小說討論吳趸人的敘事者革新，大抵是對普實克與米列娜說法的繼承與修正，所論主要也是將敘事者的更動視為敘事的方式與技巧。筆者則認為，敘事者的改變，其實也意味著敘事者和小說人物關係的拉近，並且也涉及了作者與敘事者距離的縮小。為什麼到了晚清開始可以挑戰、放棄說書人口吻，又為什麼要讓敘事者由見聞者擔任，或者敘事者限制聚焦在特定人物上，都是小說文體觀念位移的成果，而敘事的改變，因而也不應只視為是敘事技巧的更新而已。³⁶

整體而言，對於「見聞小說」的相關討論，除了陳平原專書中的部分章節，以及唐宏峰從「旅行敘事」出發的研究以外，則散見於對個別作家作品的研究之中，不僅往往不作為一個小說類別受到重視，而對《二十年目睹之怪現狀》、《新石頭記》、《老殘遊記》諸作的研究不是停留在文學性的討論詮釋，就是技巧的突破更新，皆不能回到小說文體觀念的改變去討論。

第四節 研究範圍

本論文研究的對象為「見聞小說」，而非遊記、旅行小說或小說敘事。因此，小說範圍選擇的標準，在於是否通過將敘事限制在特定人物的見聞範圍，賴以開展敘事，而非著重在小說中的行旅情節。

小說對於旅行的書寫，涉及的層次有兩層，分是 1.對於旅行題材的選擇，以及 2.以旅行作為小說敘事的方式。當小說以旅行作為題材，固然也會影響書寫方式，並不代表以旅行為題材的小說，即與以旅行為敘事方式的小說相同。例如，《文明小史》在小說十五到二十回以江南鄉下賈子猷三兄弟到上海遊歷，是晚清小說中描寫出色的一段旅程，藉姚文通老夫子、鄉下三兄弟的旅遊，引

³⁶ 參見楊雅瑀著：〈吳趸人與魯迅小說中的第一人稱敘事觀點運用〉，國立中山大學中國文學系碩士論文，2002，頁 28-44



出對於上海假留學生、演說會等怪人怪事的敘述，但是即使在這一段的旅行敘事之中，李伯元也未選擇採用限制敘事觀點的敘事方式，旅行也不是李伯元藉以結撰整篇小說結構的構思方式。賈家三兄弟鄉下人到上海洋場的旅行體驗在這裡，只是作為小說題材而被書寫，相較之下《上海遊驂錄》固然也是書寫辜望延的鄉人入城記，可是敘事的聚焦、小說的結構都迥然不同。「見聞小說」固然也涉及旅行書寫，然而範圍較之「旅行敘事」更窄。

另外需要說明的是：筆者認為與其以「限制敘事」論之，不如以「見聞小說」為關鍵詞，觀察近代一系列的見聞式小說可能更為恰當。這是因為，在《老殘遊記》、《二十年目睹之怪現狀》……等小說中，其敘事都未必完全符合西方敘事學意義下所謂的「限制敘事」，且敘事者、聚焦者與被聚焦者往往同是小說中的見聞者、旅人，更何況「限制敘事」難以涵蓋問題的複雜性，因為本文關注的重點其實並非只是小說中如何運用限制敘事，以敘述不同的存在經驗與情節序列，而是更根本的白話長篇小說敘事方式的轉換。

見聞小說的敘事方式，牽涉的是一套經由見聞以發動的敘事模式。它的外延表現往往是情節層面的漫遊行旅，卻不直接與旅行敘事等同。若是情節、題材意義上的旅行書寫，小說敘事可以通過全知的敘事者進行敘事，譬如《西遊記》即屬此類，但也可以通過限制敘事。旅行敘事在原則上實是文類問題，此一類別、概念所關涉的主要面向，是空間移動、它者與旅行者的成長。

旅行敘事主要是題材與文類的問題，可是見聞敘事，則是作家選擇以啟動虛構樞紐，作為作家與情節之中介，來展開小說敘事的一種自覺選擇的敘事方式。

討論見聞小說實際上意味著將要關注、討論的問題，是敘事如何限制、圍繞在通過明顯被限制在見聞者的視野範圍內，並通過此一限制視野的移動見聞亦步亦趨地開展敘事活動的敘事模式。也因此，本論文並非重在探討小說中的旅行、文明新物、現代新體驗或者旅行小說如何開展晚清的世界想像，而是要



叩問小說如何啟動敘事。

本論文對見聞小說的界定準則是：從無聚焦敘事轉向、偏向內聚焦敘事的小說，並通過特定人物見聞開展敘事的小說，因而仍採用全知敘事者進行敘事的旅行冒險小說則並不納入。晚清小說中，符合這樣條件的，有《二十年目睹之怪現狀》、《鄰女語》、《老殘遊記》、《冷眼觀》、《上海遊藝錄》、吳趸人《新石頭記》、陳冷血《新西遊記》七部小說。其中《鄰女語》、《冷眼觀》、《新西遊記》三部未能終卷，而且三部中也只有《冷眼觀》較嚴格地維持限制敘事。此外荒江釣叟《月球殖民地小說》將小說敘事限制在少數幾個參與旅程的人物，或可視為見聞小說的變體，而《禽海石》則雖然並未以見聞為主軸，而是書寫情愛故事，卻是晚清一部十分完整的第一人稱敘事小說，和見聞小說的血緣也十分接近。

見聞小說中，劉鶚《老殘遊記》與吳趸人《新石頭記》可說是成就最高，也最具有開創意義的兩部小說。在見聞小說中，往往如《二十年目睹之怪現狀》中，見聞者只是毫不重要的旁觀者，小說亦很少敘述到見聞者自身的感受與想法。可是在劉鶚《老殘遊記》與吳趸人《新石頭記》中，小說中的見聞者不只是串聯話柄的採訪者，而也是充滿情感的觀察者。在這兩部小說中，小說敘事也不再只是連綴新聞、時事、笑話的載體，而轉換為表達意見、抒發情感的文體。從這兩部小說出發，不只可以看出晚清「見聞小說」的特色，更重要的是可以探討白話小說是如何開始不再只是鋪陳情節、刻劃人物，而更可以是直接表達抒發情感的文體。因此，本文選擇了劉鶚《老殘遊記》與吳趸人《新石頭記》作為具體探討的文本，藉以探討「見聞小說」敘事實踐的成就與意義。

第五節 章節架構與主要論點

本論文的章節安排，將在論文第二章「教化、遊戲與域外行旅——見聞小

說誕生的歷史情境」從小說理論對小說家身分的重新想像、小說家的小報經驗與域外遊記的啟發三個面向去談見聞小說生成的歷史背景，從中開展出見聞小說部分特點的源頭，並且也將見聞小說放回生成的歷史脈絡，深化議題，而不流於架空的討論。

進入第三章「域外的眼睛——晚清通過翻譯開啟的見聞小說先聲」，則將從《魯賓孫漂流記》與《回頭看》兩個白話長篇小說文本談論翻譯小說對於見聞小說的示範與啟發。見聞小說的敘事特點，在這兩部翻譯小說中已經出現，也對後來的小說創作提供借鏡。

論文第四章「從行旅見聞到敘情寄託——以《老殘遊記》為主的討論」則論述見聞小說的敘事特點，並以《老殘遊記》探討見聞小說的表達潛能。特別是著重在陳述小說中的旅人並不僅是作者綴連話柄的觀察工具，反而具有強烈的情感與鮮明立場，並且在觀察的視線當中，屢屢顯露旅人自身的思索與價值觀。小說因而也不是客觀的實錄，而包含更多慷慨的議論與抒情寄懷。

第五章「剩餘的石頭——吳趸人《新石頭記》的敘事實踐、文明藍圖與認同焦慮」集中討論見聞小說另一代表作《新石頭記》，並且從小說與理想的辯證，以及賈寶玉對汙濁塵世的憤慨與無能補天的焦慮，討論小說如何詰問自身意義，而知識分子救國無路的憂愁又是如何被敘述。最後則以結論總述研究結果。

見聞小說作為晚清小說中的一個子類，其敘事特徵在於略去明顯的情節主軸，而往往在小說中紀錄旅人沿途的見聞內容。然而，見聞小說的意義並不止於連綴新聞笑話、陳述話柄，本文將通過《老殘遊記》、《新石頭記》、《二十年目睹之怪現狀》、《冷眼觀》、《魯賓孫漂流記》、《回頭看》……等創作與翻譯小說的討論，指出見聞小說如何可能在挑戰說書人口吻、情節中心等層面上，進一步推動了小說文體的近代轉變，又實驗了那些可能性。

以《老殘遊記》為例，論者往往注意到劉鶚對於景觀描寫的著力，以及小



說中具有抒情性。然而，《老殘遊記》中的抒情傾向，其實是建立在見聞者的身體經驗、見聞感受，以及小說敘事運用的譬喻和空間象徵上。《老殘遊記》一方面捨棄了以情節為主的小說敘事，敘事者亦隱於幕後，然而小說敘事在綴連旅行見聞之外，更重要的其實是通過見聞者的視線，不斷暴露士自身所處的身世與觀看位置，乃至在敘述對外世界的視線之中，顯露出觀察者足跡的猶疑與哀愁。

又如在《新石頭記》中，前半部通過個性鮮明、情感強烈的賈寶玉旅行晚清上海、北京等地的感受、議論甚至激烈批判，寫出潔身自好的君子身處晚清社會的強烈憤慨，而後半部則寫賈寶玉到文明境界並環遊地球，進而開展出小說家的歷史思想與政治想望。見聞者的行旅，一方面不斷讓讀者意識到賈寶玉的觀看視線，本身即是不斷透露他們觀看事物的方式與角度，另一方面，則更是有意識通過見聞者的空間移動，帶出小說家對於社會與國家命運的複雜情懷。

意即，論述見聞小說的意義，其實遠不在於只是晚清小說中某一特定題材的小說子類。見聞小說不只涉及小說近代的轉型，並且在《老殘遊記》、《新石頭記》等重要著作中，都可以看出見聞小說並不僅僅是挑戰說書人框架，或者只是用綴連話柄的方式改變傳統以情節為結構的小說敘事。更重要的是，《老殘遊記》和《新石頭記》都在告別舊型態的同時，探討白話長篇小說敘事的新方向。通過人物的空間移動與見聞歷練，小說既可能挖掘出歷史與抒情，也可能辯證政治、國族與未來。

當小說家成為公共身分，白話長篇小說開始通過報刊連載。如何身為小說家，以及在快速流通傳播的紙本媒介中撰寫小說文本，對於小說家而言是陌生的體驗，對小說文體也會帶來改變。隨著《申報》、《清議報》、《新民叢報》乃至《遊戲報》、《消閒報》，底層文人如李伯元、吳趼人從閱讀報紙到參與報刊撰寫，再到辦報刊寫小說，報刊經驗為小說家帶來屬於新時代的身分認同；晚清

域外遊記的大量出現，則開拓了文壇對於跨域行旅的閱讀視野與想像空間，也很可能直接或間接啟發了見聞小說的撰寫。翻譯小說《魯賓孫漂流記》、《回頭看》的出現則更直接提供見聞小說書寫的範式。《老殘遊記》與《新石頭記》則標誌了見聞小說兩種截然不同的典型與成就。

本文預期從見聞者的觀看、行為、空間移動以及小說的敘事方式，論述見聞小說的新形態敘事，如何為白話小說開拓出抒情、議論等等不同面向或可能性。小說文本中的時事議論自然是處處回應晚清的時代議題，然而抒情亦同樣並非只是內向而個人的發抒，而更是扣合文化傳統與歷史記憶的集體情懷。筆者實希冀藉由這樣的考察，探索晚清小說研究未被關注的可能性、發展新的研究面向，並修正前人研究的觀點。

第二章 教化、遊戲與域外行旅—— 見聞小說誕生前的歷史情境



晚清小說的敘事革新，不論是小說題材，還是小說的敘事模式，都離不開小說觀念轉變的歷史成因。從 1895 年傅蘭雅徵求時新小說起、1902 年梁啟超高舉小說界革命的大纛，乃至此後數年的小說理論，都對晚清小說在各方面的變化，起了重要的影響。以本論文所關注的論題見聞小說來說，1903 年《新小說》開始連載《二十年目睹之怪現狀》、《繡像小說》開始連載《老殘遊記》，這些晚清的重要小說繼梁啟超的小說界革命論而相繼出現，並且都實驗了白話長篇小說的新敘事方式，即將敘事限縮於單一人物所觀所想、所見所聞，並藉以進行小說敘事的方式。

通過見聞啟動小說敘事，不同於使用全知說書口吻的方式，故事有特定限縮、集中的敘事焦點。並且，還涉及到對於小說敘事聲音乃至敘事框架的改變。也因此，見聞小說不只牽涉故事「如何寫」的問題，而也和小說文體的轉型有密切關聯。此外，見聞小說借重人物的見聞以連綴事件或議論的敘事方式，與晚清興起的域外遊記亦存在著對話的關係，誠然值得關注。

就觀察、探悉晚清小說之發展而言，見聞小說誠然是極值得關注的一個類別，然而，見聞小說究竟為何興起？見聞小說的敘事方式，為什麼在晚清 1902 年後的幾年內開始密集出現相關創作，並且在小說結構上開始有所突破？是源於什麼樣的背景？

為全盤考察見聞小說所牽涉的議題，並且在以下數章進一步論述其發展與意義，因此本章將先探討見聞小說出現的相關歷史背景與文學情境，作為下面幾章討論的基礎。筆者認為，晚清歷史情境中，對小說文體概念的發展，以及對見聞小說直接或間接的影響，以小說理論的發展、出版業的興盛、公使遊記

的興盛此三者，為尤其重要的背景因素。因此以下本章擬從：



- 一、晚清小說理論中隱含的啟蒙者自我想像
- 二、報紙、作者身分與公眾情境
- 三、域外遊記中見聞視線的醞釀與啟發

這三方面，去探討見聞小說興起的背景，特別是小說創作者對於小說敘事活動的觀念轉變，進一步開展問題的多重內涵。

第一節 「魁儒碩學」作小說？從教化論、作者認同到小說敘事

歷來談論晚清小說的研究，多半會從傅蘭雅：〈求著時新小說啟〉（1895）、夏曾佑與嚴復：〈本館附印說部緣起〉（1897）、梁啟超：〈變法通議·論幼學〉（1897）與〈論小說與群治之關係〉（1902）諸文出發，論述晚清小說界革命以及新小說興起的理論背景。在學術研究的既有成果之中，對於新小說中的社會功能、政治意圖，以及梁啟超所提出的理論基礎「熏、浸、刺、提」都已有豐碩的研究成果。然而，如果重新閱讀這些晚清時期提出的理論文獻，可以發現，這些小說論述之中，隱含了對於小說家身分的新想像。不同於過往既有的研究，本論文想追問的不僅是小說的地位如何在晚清的論述中得到提高，更想指出：實際上，作為小說家的身分認同與想像，也在晚清小說論述之中被重新釐定、調整、挪移，而這也是晚清小說敘事有所改變的關鍵基礎。³⁷以下即針

³⁷ 如黃錦珠即已指出，小說在中國古代並非是正統文類。相較於古典詩文可以公開傳鈔、讚揚、唱和，小說往往只能私下傳鈔，作為個別嗜好，而「不是值得公開提倡的文學趣味」。相較於詩文，小說往往只能靠少數有心人特別的傳播，在晚清小說觀念卻與此不同，小說的地位也得到提高。這樣的看法，確實提綱挈領說明了晚清小說與古典小說的差異。黃錦珠指出其研究的小說觀念主要指：「小說的作用、價值、地位以及小說該寫些什麼、怎麼寫」等問題，並從而開展其論文，然而筆者認為，在觀察晚清小說論述時，除了觀察小說論者「說了什麼」，也可以進一步探討小說論中隱含的教化態度，如何影響了對新小說創作者的想像。參見黃錦珠著：《晚清時期小說觀念之轉變》，（臺北：文史哲出版社，1995），頁1、4

對此開展論述。



一、誰來教化？晚清小說與社會功用論的隱含話語

晚清提倡小說革新的論者行列當中，英國人傅蘭雅應當是近代提倡新小說的孤獨的先行者。他曾在《申報》、《萬國公報》等報上刊登一則小說競賽的徵文廣告〈求著時新小說啟〉³⁸，徵求有益於當時中國社會的小說作品。他的廣告有幾則重點，首先他指出「感動人心，變易風俗，莫如小說推行廣速」，從小說傳播的容易性指出影響風俗的功效，繼而說明他認為當今中國社會有三大弊端：吸食鴉片、八股文與纏足，因此想要徵求小說，希望創作者在小說中揭發三害之弊及祛弊之法，演說成編，使一般讀者即使婦孺都能讀了「心為感動、力為革除」。傅蘭雅除了要求小說要能夠針對時局弊病提出針砭與回答之外，還要求小說的語言、形式與題材應該有所革新，在語言上要求雅趣而革除陳腐套語，情節務取當今時事而避免老套故事，而在題材上則要求避免奇怪荒唐者。

1896年公布得獎名單與評選報告中，傅蘭雅則再次說明了初衷與評選過程。他再一次說明他心目中的時新小說：

以鴉片、時文、纏足三弊為主，立案演說，穿插成編，仿諸章回小說，前後貫連。意在刊行問世，勸化人心，知所改革，雖婦人孺子，亦可觀感而化，故用意務求趣雅，出語亦期顯明，述事須近情理，描摹要臻懇至當。³⁹

對傅蘭雅而言，婦孺可解顯然是重要的要求之一。不管是題材還是語言，都要求雅正明潔。文中傅蘭雅提及部分來稿在題材上有違要求，甚至動輒描摹妓院

³⁸ [英]傅蘭雅著：〈求著時新小說啟〉，刊登於《申報》，1895年5月25號；《萬國公報》第77期，頁66

³⁹ [英]傅蘭雅著：〈時新小說出案啟〉，刊登於《萬國公報》1896年88期，頁64-65；《中西教會報》2卷2期，頁25

蓄妾，語涉污穢，「仍不失淫詞小說故套，殊違勸人為善之體例，何可以經婦孺之目哉？」

此外在小說中長篇大論、又或是滿篇詩歌者，也都為傅蘭雅所不取。傅蘭雅心目中的時新小說，顯是語言明白、情節動人而足以感化人心的作品。要求大部分都集中從對大眾讀者的影響上出發。⁴⁰

傅蘭雅舉辦的小說徵文比賽，在中國實是一項創舉，開啟了革新小說的先聲。而他提倡小說的原因，又主要是為了感化大眾人心。他的見解與夏曾佑、嚴復、康有為等人有接近之處，但是注意到小說的傳播特性，提倡以小說感化人心並回應當下中國社會諸多弊端的主張，傅蘭雅卻是最早提出的一位，特別是傅蘭雅提倡「作」小說以改正社會，而不僅是用小說以覺民，較之梁啟超他早了七年。儘管在徵文成果上，傅蘭雅並未得到預期的效果，卻開啟了小說革新的端緒。

在傅蘭雅 1895 年的小說徵文之後，直到 1897 年，才有夏曾佑與嚴復：〈本館附印說部緣起〉一文繼起提倡以小說影響社會的理念。文中主要從一般人性對故事情節與題材上的好惡偏向、文言與白話之間解讀的難易度以及傳播的狀況進行分析論述，推導出稗史較之正史更「曲合乎人心」，並且說：

夫說部之興，其入人之深，行世之遠，幾幾出於經史上，而天下之人心風俗，遂不免為說部所持。……夫古人為小說，或各有精微之旨，寄於言外，而深隱難求，淺學之人，淪胥若此，蓋天下不勝其說部之毒，而其益難言矣。本館同志，知其若此，且聞歐、美、東瀛，其開化之時，往往得小說之助，是以不憚辛勤，廣為采輯，附紙分送。

⁴⁰ 如學者韓南（Patrick Hannan）就認為「他的小說競賽實際上是以知識分子為訴求對象，希望他們加入為包括婦女和兒童在內的大眾寫作的隊伍。」，小說教化在中國雖然早已有之，卻如韓南所言以小說來針對當下國家的時弊回應，與傳統的勸善懲惡實有所區別。見〔美〕韓南著，徐俠譯：《中國近代小說的興起》，頁 136、頁 141-142。

這段引文落在原文的倒數第二段，總結認為因為小說、戲曲本身文體的特質，感染力與傳播的狀況都較經史更為深遠，因而對人心風俗的影響小說其實更多於經史著作。可是論者在進一步論述中認為限於多數讀者的閱讀能力，譬如文中說「狃於目前，稍遠即不解者恒多」，因而部分小說雖然可能隱含有深隱精微的意涵，可是一般讀者卻因為難以充分理解其言外之意與深遠意義，因而社會底層的一般讀者對小說的理解，遂往往淪於對小說題材中兵謀、情愛等情節的喜愛而已。一方面小說的流佈影響極其深遠，另一方面傳統小說又因為部分意涵較為深隱，難為大眾理解，導致產生了諸多人心風俗的弊端，於是這成為夏曾佑二人附印小說的緣起。後面加上一段各國開化「往往得小說之助」，但其實不知道文中所謂小說的助力究竟實指為何，然而可以看出對於小說的想像，和富強的西方國家被連結在一起。⁴¹

不過，本段引人注意之處還在於：本文其實處處舉出深／淺這樣一組對立的詞語。就拿上段引文來說，即可見深隱／淺學之間的對舉。其實在文中，屢屢辨析著繁法語言／簡法語言、經史／小說、實事／虛事種種對立概念，認為後者在閱讀、接受的難易度上容易，也更易傳播，影響更廣。論者在文中所討論的，並不是指出傳統經史典籍等士人文化的知識根源，在思想內涵上出了問題，也沒有指出小說戲曲隱含的言外之意較之經史更為深遠，而是根據訊息傳遞的深淺、難易去針對傳播程度的狀況討論。論者將論述重點擺在「開化」、「傳播」之際，大體而言揣想的讀者是針對「稍遠即不解者」，而非一般有能力閱讀繁語，能解深隱之旨的文人讀者。⁴²

⁴¹ 夏志清指出，說歐美因小說開化實是不知所云，既難以說英、法何時開化，也很難說作者有意順著時代藉小說開化群眾，因而只有在明治維新以後的日本這樣的說法才能成立。筆者認為，嚴復與夏曾佑這樣的論述，其意可能不在對歐美的歷史狀況做客觀陳述，而更接近於通過「歐、美、東瀛」等文明強國為小說貼上「開化」的標籤，藉以建構小說有助開化的特性。見夏志清著：〈新小說的提倡者：嚴復與梁啟超〉，收於夏志清著：《人的文學》，（臺北：純文學出版社，1988），頁 70

⁴² 梁啟超 1897 年在《時務報》上發表〈變法通議·論幼學〉，文中論及小說的段落，亦從小說語言與文字相合作為論點，主張以小說教民，倡議「專用俚語，廣著群書」。考量的，也是傳播的容易程度。參見清·梁啟超著：〈變法通議·論幼學〉，引自《變法通議》，（北京：華夏出版社，2002），頁 118-119



若說經史與小說，分居於深淺、雅俗的兩端，則編輯、付印小說的論者，自身卻並非是站在俗的、小說文體的立場，為小說可以負載的言外深遠之意辯護，而是將小說做為工具，來渡化社會底層閱讀能力有限的讀者。夏曾佑、嚴復的論述，不僅是為刊印小說的行為做說明，也不能僅視為是替小說辯護，他們更在指出該刊物編輯、附印小說的目標對象，並且對於讀者流露出需教化的「他者」的態度。〈本館附印說部緣起〉全文以文言撰寫，較之於所論簡語、口語顯然相差甚遠。長達萬餘字的文章中，論述事理之際又出入於中外典故，很難說是寫給「狃於目前，稍遠即不解者恒多」的讀者，而更接近於知識階層之間，負教化天下之責任的士大夫彼此間的商榷討論。在這樣的告白之中，不僅說明了小說的目標讀者，其實流露著不同於販夫走卒的文人責任感與優越感。

43

意即，這樣的小說論述不只想像並建構著一群因為僅僅著迷於小說情節而不知理解深遠之旨的大眾讀者，認為是這樣一大群大眾讀者使得中國不能如歐美一樣開化，因而求之於小說開化大眾，進而開化中國；另一方面，如此小說論同時也在建構、想像著與論者同樣具有高雅知識的教化者，與論者一同運用小說來教化、啟蒙大眾。

如果觀察 1897 年以降之後的幾篇重要小說論，可以看出這些提倡小說的理論當中，身為士大夫教化平民的責任感與縈繞不去的優越感始終存在。例如，康有為〈《日本書目志》識語〉中，論及小說，也是從教化的功能性出發。他說：

⁴³ 陳俊啟從傳統小說觀的抽樣分析，指出傳統小說觀即往往帶有菁英階層教化下民的說法，甚而這樣的說法一直延續至民初。相較於此，他認為梁啟超不只要以小說行教化，更要開通民智，達到新民目的，晚清的小說論者也多在新民的迫切渴望中，不斷建構、想像讀者群體。筆者大致同意陳俊啟的判斷，然而本文卻要進一步提出，晚清小說中的社會功能論不只在建構、想像讀者，也同時建構、想像了小說創作者的社會影響力、地位與形象。下文也將進一步指出：當新小說的小說家形象被建構為「通人」、「魁儒碩學」，那麼小說觀念與敘事也會連帶受到影響。參見陳俊啟〈晚清報刊雜誌中小說讀者群體概念的形塑和消解〉，《漢學研究》2010 年 28 卷 4 期，頁 201-232



易逮於民治，善入於愚俗，可增七略為八、四部為五，蔚為大國，直逮王風者，今日急務，其小說乎！僅識字之人，有不讀經，無有不讀小說者。故六經不能教，當以小說教之；正史不能入，當以小說入之；語錄不能喻，當以小說喻之；律例不能治，當以小說治之。天下通人少而愚人多，深於文學之人少，而粗識之、無之人多。六經雖美，不通其義，不識其字，則如明珠夜投，按劍而怒矣。……今中國識字人寡，深通文學之人尤寡，經義史故，亟宜譯小說而講通之。泰西尤隆小說學哉！日人尚未及是，其《通俗教育記》、《通俗政治記》亦其意矣。

在這段文章中，康有為連用了四組詞：六經、正史、語錄、律例，由上而下，指涉了儒家思想中理想的治理、教化人民的典籍與制度規範，與此相對的是小說。康有為基於中國識字人口少的原因，倡議提倡以小說教化，並將小說和六經對舉，認為小說更便於教民。然而誰來教民，相對於僅識字之人，理所當然是深通文學、嫻熟六經正史者。康有為這段文字，商討的對象其實並非是一般社會大眾，而無非是和他一樣從小熟習六經正史的傳統士人。值得注意之處於是在此：當小說論者不斷強調小說的通俗性以及易於傳播的特質，同時也在進行對於讀者的標籤化想像。康有為未必有意要貶低一般讀者的閱讀能力，所論可能也符合實情，然而卻也透露出文人心理：小說終究是通俗文體，並非小說文體本身優良，而是因為「天下通人少」。弔詭之處就在此：康有為肯認了小說的傳播、教化功用，卻也又一次肯認了六經與小說、通人與愚人的差異。康有為絕非自認為愚人，這樣的論述，也再一次強化了談論小說者自身的優越感。

44

⁴⁴ 王宏志指出，在戊戌政變、百日維新宣告失敗後，維新派份子才從朝廷轉向百姓、「愚民」，尋求改革希望，才有以小說推動政治革新的風潮。康有為的想法，根源於此，和傳統小說觀念中藉小說以勸懲的思考方式無多大差異。然而，筆者認為值得注意的是，戊戌政變的死亡威脅與流亡海外所帶來的挫折，也可能通過教化論彌補。小說教化論一方面建構需要通過小說教化的讀者群，同時也隱隱形塑、寄寓著自己士人階層啟發民眾，救國於水火的身分認同和想像。王宏志著：〈「專欲發表區區政見」——梁啟超和晚清政治小說的翻譯及創作〉，收於王宏志編：

1906年《新小說世界社報》第四期上，有〈論小說之教育〉一文，提及以小說改良戲劇「移動吾民之劣根性」，藉由一般民眾喜歡聽戲的心理「變易之、提倡之，士大夫指導社會之責也！」話說的坦白，直接以士大夫教化群眾的責任為口號提倡小說，向其他同為知識階層者倡議共同用小說、戲劇教民，而身為士大夫之責任此一隱含於社會功用論中的話語，也被明白揭示出來，作為士而教化愚民實是晚清提倡小說革新者普遍的態度。⁴⁵

二、從「用」小說以教民到「作」小說以覺民——梁啟超的小說論對「小說家認同」的改變與轉換

如果說，從夏曾佑、嚴復到康有為用小說以教民，自認為教化者的優越感，僅僅停留在知識階層對小說與一般小說讀者的評價與討論，那麼或者對於小說文體的影響，或許還不會太大，然而實際上卻不然。通過小說實踐上對下的教化想像，不只停留在小說討論的層次，而推展到對小說作者的想像。1898年梁啟超在《清議報》上刊載〈譯印政治小說序〉一文，大段引用了康有為〈《日本書目志》識語〉中的說法，並且進一步申述。他說：

在昔歐洲各國變革之始，其魁儒碩學，仁人志士，往往以其身之所經歷，及胸中所懷，政治之議論，一寄之小說。於是彼中綴學之子，鬻塾之暇，手之口之，下而兵丁、而市僧、而農氓、而工匠、而車夫馬卒、而婦女、而童孺，靡不手之口之。往往每一書出，而全國之議論為之一變。彼美、英、德、法、奧、意、日本各國政界之日進，則政治小說為

《翻譯與創作》，（北京：北京大學出版社，2000），頁172-174

⁴⁵ 參見陳平原、夏曉虹合編：《二十世紀中國小說理論資料》第一卷，頁204-206

功最高焉。……今特採外國名儒所撰述，而有關於于今日中國時局者，次第譯之。⁴⁶



這段文字頗有為中國人介紹、推闡西方小說風氣的味道。所謂歐洲各國變革之始、政治小說為功最高之論，歷來已經有研究者提出懷疑。⁴⁷而之所以特別標舉政治小說此一題材類型，無非也是和梁啟超對於小說社會功用論的重視。在這篇文章中，梁啟超對於小說作為教化工具的看法，和夏曾佑、康有為沒有多大分別，然而值得注意的是他更進一步指出，外國的政治小說作者自身就是「魁儒碩學」，他選擇以儒此一概念來介紹西方小說作者群的身分，強調西方政治小說作者既是飽學的大儒者，又借助小說文體，自然使得國家開化一般社會大眾事半功倍。梁啟超在這篇文章中把對士大夫用小說以教化民眾的想像，挪移到西方政治小說家身上，小說家自身即是教化者。在夏曾佑、嚴復、康有為的文章裡，還只不過是以小說作為教化工具，知識階層所做的不過就是挑選、編印、推廣而已，然而在梁啟超的這篇文章中，提出的轉折是將上對下的教化想像，挪移到了小說創作者。指出外國小說作者是「魁儒碩學」，不只為小說正名，也抬高了小說作者的地位。⁴⁸另一方面，梁啟超指出西方大學者將個人的議論、政見，通過小說以表達，並且可以影響全國議論，其意義則在於指出小

⁴⁶ 參見清·梁啟超著：〈譯印政治小說序〉，刊於《清議報》1898年第一期，頁53-54

⁴⁷ 夏志清就直指這是「相當荒誕的描述」，他認為梁啟超當是受日本政治小說影響，並且分析Bulwer Lytton的“Ernest Maltravers”一書被翻譯到日本，而成為開創了日本政治小說的先河，是因為Lytton作為王公大臣居然同時是小說家，讓素來與中國同樣輕視小說的日本人甚感驚訝。梁啟超所謂的「魁儒碩學」，當指Lytton, Disraeli等被譯介到日本的政治小說家，以及當時日本主要的政治小說家如柴四郎、矢野文雄等。見夏志清著：《人的文學》，頁71-74；陳平原則認為其時梁啟超剛到日本，未必對日本政治小說有深刻了解，對於歐洲各國的政治小說及其影響，更接近於製造神話。因而梁啟超對歐美小說社會功用的刻意誇大，頗有「利用讀者變革現實願望以抬高小說地位」的味道。見陳平原著：《中國現代小說的起點——清末民初小說研究》，頁4-5

⁴⁸ 夏志清曾指出，日本政治小說家，如柴四郎、矢野龍溪皆出身士族而投身政治，他們的身分、地位、成就都對梁啟超有所啟發。梁啟超對於外國政治小說家的想像，一部分即來自日本。沿著這個線索，筆者認為梁啟超稱呼外國政治小說家為「儒」，當非偶然，一方面柴四郎等本出於士族，另一方面，觀察〈本館附印說部緣起〉、〈《日本書目志》識語〉諸論，可以發現小說一直被放在教化下民的脈絡之中想像。參見夏志清：〈新小說的提倡者：嚴復與夏曾佑〉，收於林明德編：《晚清小說研究》，頁59-92

說此一文體的公共性，並且可以作為表達個人意見的文體。⁴⁹

梁啟超的說法，得到了其他論者的呼應。如蔡奮作〈小說之勢力〉一文，1900 刊於《清議報》，認為：

歐美之小說，多係公卿碩儒，察天下之大勢，洞人類之曠理，潛推往古，豫揣將來，然後抒一己之見，著而為書，用以醒齊民之耳目，勵眾庶之心志。……其立意，則莫不在益國利民……至吾邦之小說則大反是。其立意在消閒，故含政治之思想者稀如麟角，甚至遍卷淫詞羅列，視之刺目者，蓋著者多係市井無賴輩，固無足怪焉耳，小說界之腐壞，至今日而極矣。夫小說為振民智之一巨端，立意既歧，則為害深，是不可不知。⁵⁰

蔡奮的論述，發展了梁啟超的說法，不僅同樣指出外國小說作者是「碩儒」，西方小說是學者專家抒發、表達個人對公共議題的意見，可以激勵群眾。除此還更進一步，認為中國傳統的小說因為立意消閒，更且作者多是「市井無賴輩」，因而導致小說界腐敗，連帶整個中國社會都為之墮落。文中舉《封神》、《西遊》、《三國》荒謬離奇，然而朝廷竟然「著為典則」，就小說而言，蔡奮或許有些誇大，然而他進一步指出中國傳統小說作者是「市井無賴輩」，這一點卻值得注意。隨著晚清小說理論的發展，不僅在重新追問小說為何，同時也在建構新、舊小說家的身分想像。⁵¹隨著論者鼓吹小說的教化功用，並且指出西方小

⁴⁹ 梁啟超在《飲冰室自由書》中也有一則說到日本維新，認為小說有重大功勞。特別政治小說「著書之人，皆一時之大政論家，寄託書中之人物，以寫自己之政見，固不得專以小說目之」在梁啟超積極為小說建構合法性的路途上，不只是把小說文體的地位由邊緣往中心推動，其實也應該注意到梁啟超在出版、印刷業興起「國家」意識開始成熟的近代中國，提告了小說的公共性以及藉小說表達個人政治意見的可能性。清·梁啟超著：《飲冰室自由書》，本段刊於《清議報》1899 年第 26 期，頁 3。

⁵⁰ 清·蔡奮著：〈小說之勢力〉，刊於《清議報》，1900 年第 68 期

⁵¹ 事實上，中國傳統小說家，不必然多是「市井無賴輩」，可是蔡奮的論斷恰恰透露出傳統知識分子對於小說與小說家的偏見，以致傳統小說家只能是「市井無賴輩」。

說家不同於中國傳統小說家，屬於新小說的小說家認同，正在緩緩通過論者的建構而誕生。小說如果可以作為「抒一己之見，著而為書，用以醒齊民之耳目，勵眾庶之心志。」的文體，那麼和「詩言志」的中國傳統文人習用的典雅詩文，兩者的距離顯然已被相當程度的拉近。如果將小說從道聽塗說（滿紙荒唐言）且作者往往湮滅其名的狀況，轉變為可公開表達個人政治意見之文體此一過程稱為雅化，那麼隨著小說的雅化，身為小說創作者不再需要遮遮掩掩，則小說家的身分認同，以及撰寫小說的意識，都將連帶移動。傳統小說未必就沒有作者寄寓身世之感，然而作者在敘事之中，要先匿名於說書人的面貌，再通過全知全景的敘事角度，迂迴地通過人物外部行為、情節的推動及對情節動作的反應，乃至從文本全局的照應來隱喻、暗示作者匿名隱伏於文本深層的感受，這其實與梁啟超、蔡奮所論的大儒通哲公開抒發政見，引導輿論實頗有差異。小說開始具有公共性與明白乘載表達個人意見的可能性。

1902年發表於《新小說》第一期的〈論小說與群治之關係〉，幾乎可說是梁啟超小說界革命的宣言，也在理論上綜合了此前自1897年以降對於小說教化功能、外國小說作者等觀點，而提出更完整的理論系統。⁵²梁啟超在文中提出對於小說的看法，首先小說對於支配人心有「不可思議之力」，並將之歸結為二因四力，從閱讀感受的角度分析小說感動人心的能力與特質。⁵³又因為小說有絕大影響力，因而又是「中國群治腐敗之總根源」，文章最後他指出：

卒至有如義和拳者起，淪陷京國，啟召外戎，曰惟小說之故。嗚呼！小說之陷溺人群，乃至如是，乃至如是！大聖鴻哲數萬言諄誨之而不足者，華士坊賈一二書敗壞之而有餘。斯事既愈為大雅君子所不屑道，則

⁵² 清·梁啟超著：〈論小說與群治之關係〉，刊於《新小說》1902年第1卷1期

⁵³ 二因分別是小說可以開拓出超越出日常生活存在經驗的「身外之身」、「世界外之世界」，使讀者得以在現實生活之外，體察更多經驗；其次則是，一般人限於體會與表達能力，無法完整表達經驗感受，而通過小說中的表達可以得到代償。四力則分別為熏、浸、刺、提，是梁啟超借用佛教說法，以說明讀者閱讀感受的術語。

愈不得不專歸於華士坊賈之手。而其性質其位置，又如空氣然，如菽粟然，為一社會中不可得避不可得屏之物，於是華士坊賈，遂致握一國之主權而操縱之矣。嗚呼！使此長此而終古也，則吾國前途，尚可問耶！故今日欲改良群治，必自小說界革命始；欲新民，必自新小說始。⁵⁴

庚子事變是中國歷史的轉折，也讓梁啟超認清改革需要從民眾出發。梁啟超的小說革命宣言，不能說不受之啟發。在最後這段中，重新提出兩組對立的群體：大聖鴻哲（大雅君子）與華士坊賈。不論是大聖鴻哲還是大雅君子，都代表著受過良好教育的知識階層，而華士坊賈則是相對於知識階層，地位更接近庶民的底層文人。在梁啟超的論述中，將中國的衰弱墮落推論為小說的影響，再進一步說明正因為小說地位向來不高，高雅士人常不屑於措意，才導致小說的書寫完全落於底層文人手中。對於底層書會文人、商場才子把持小說命脈，進而主宰全國文化的現狀，梁啟超感到憤懣痛惜。⁵⁵梁啟超這篇文章的論述，止於「必自新小說始」，可是他沒有繼續說明的是，小說如何新？由「誰」來新？是由覺醒、啟蒙之後的底層文人繼續為筆撰述嗎？還是由大雅君子起而主掌小說界？

當夏曾佑、嚴復、康有為的論述，還停留在編輯、採用的層次時，他們還未涉及到誰書寫小說的問題，他們思考的僅是蒐羅、選用、翻譯作為一般民眾與學子的參考書、教科書，當成是開化工具之一而已。相較於此，梁啟超已經進一步觸及到「誰書寫小說」的問題。「深／淺」與「雅／俗」的對舉，亦從雅俗文本、雅俗讀者進一步轉向討論雅俗的小說家了。

⁵⁴ 清·梁啟超著：〈論小說與群治之關係〉

⁵⁵ 其實相近的想法，梁啟超在〈變法通議·論幼學〉就提及過。他說：「後世學子務文采而棄實學，莫肯辱身降志，弄此楮墨（指小說），而小有才之人，因而遊戲恣肆以出之，誨淫誨盜，不出二者，故天下之風氣，魚爛於此間而莫或知，非細故也。」只不過當時梁啟超尚未建構出完整的小說革命論述，思想與實踐的準備或許皆尚未足夠充分，因而遲至 1902 年隨著《新小說》開始發行，才有更完整的理論與實踐共同發表出來。清·梁啟超著：〈變法通議·論幼學〉，引自《變法通議》，（北京：華夏出版社，2002），頁 118-119；此外在《新民叢報》第十四期（1902 年）也有〈中國唯一之文學報《新小說》〉一文，提出：「小說既終不可廢，而所謂好學深思之士君子，吐棄不肯從事，則儂薄無行者，從而竄其統，於是小說家言遂至毒天下。」可以一併提供參照。

當梁啟超動筆撰寫〈論小說與群治之關係〉一文時，他同時也在第一期的《新小說》上刊登了自作的政治小說〈新中國未來記〉以及〈新中國未來記緒言〉，如果說〈論小說與群治之關係〉一文未曾說明一新小說文體的具體做法和實行者，顯然不是因為梁啟超認為無須說明或仍待討論，就是梁啟超已經以行動回答了這個問題：以自作小說為實踐，以大雅君子自期。

這當中有一個重要的轉折，即：晚清小說論，特別是小說教化論，一直隱含了上對下風行草偃的政治神話和想像，知識分子圈的「大雅君子」們期許找到一個有效的工具開化群眾，而這樣的想像，逐步從借用小說、刊印小說、翻譯小說走到了小說創作。梁啟超不只宣傳小說的功用，更自身通過小說創作的實踐努力「覺世」，小說創作者的身分想像，以及小說的書寫活動，也因而帶著居高臨下的啟蒙態度。⁵⁶然而問題亦即在此：傳統章回小說，往往帶著說書人的外衣進行小說敘事。這既是因為傳統小說的地位低下，作者只有隱匿在說書人的敘事聲音底下才能進行敘事，然而傳統小說敘事和讀者之間並無上對下的啟蒙態度，有的也只是敘事者對一般淺俗道德套語的重述重申。相較於此，在晚清小說論者高舉用小說以救民覺世的旗幟後，則帶有啟蒙意識的「大聖鴻哲」、「大雅君子」，要怎麼開始敘事小說呢？當小說論始終盤繞於提高小說地位、運用小說，乃至從讀者閱讀心理說明何以小說能發揮功用，卻從未就小說文體的書寫出發，則新小說的敘事又要如何開展？

三、換華士坊賈為大聖鴻哲？晚清小說教化論與小說敘事的更新

自上二個小節，從傅蘭雅到梁啟超，可以看出從小說的宣傳、理論到實

⁵⁶ 關於晚清文學中的啟蒙態度，袁進認為傳統詩文的讀者是士大夫，寫作往往受士人之間的文學傳統所規範。相較於此，晚清文學文本的讀者是缺乏寫作能力，僅能閱讀的一般讀者而非專家讀者，才使得晚清作家身上往往帶著「啟蒙意識」。袁進所論，當然頗有需要進一步細探釐清之處。如所論讀者應是「預期讀者」，而未必是實際讀者。即以晚清小說的讀者而言，小說論者與作家想像的讀者群體，可能與實際的讀者群體有所落差。然而，從夏曾佑到梁啟超，確實可以看出晚清小說論者與作家論述小說時，隱含的啟蒙特質，以及這樣的啟蒙特質，如何從「用」小說逐步發展為「寫」小說，影響了後來的小說敘事。參見袁進：〈中國 19 世紀文學思潮芻議〉，發表於《上海大學學報（社會科學版）》，2000 年第 7 卷 3 期頁 28

踐，小說教化觀逐步發展，並且在梁啟超的小說創作活動則落實到小說之中。以文學行教化，在中國並非是新穎的想法，然而公開實踐到小說創作之中，並且受到公共輿論的認可，甚而隨著印刷技術的突破，掀起小說的著譯風潮，則絕對是中國古代未曾有過的現象。梁啟超當是其中的一位重要影響者。梁啟超提倡小說教化論，又親自實踐了政治小說的理念。則他如何實踐，遇到了什麼樣的問題，是下文要接續探討之處。

梁啟超的〈新中國未來記〉雖僅五回，然而卻可說是晚清實踐小說改革理論的第一篇「新小說」。通過探討〈新中國未來記〉，有助於深入探索晚清小說革新所面臨的問題與尷尬。以下即對此說明。

小說〈新中國未來記〉在回目設計上，本源於章回小說。如「第一回：楔子」、「第二回孔覺民演說近世史 黃毅伯組織憲政黨」等，就這一點上，可觀察到其實在小說體制上沒有和傳統小說一刀兩斷。⁵⁷小說在楔子時，表明故事是在中國維新五十週年的大日子，於是在上海舉辦萬國博覽會，諸國來集。會中因京師大學特欲發表中國史的精神，激發愛國心，於是在博覽會場正中央舉辦演說，由文學大博士孔子後裔孔覺民演說「中國近六十年史」，並由速記員「從頭至尾錄出，一字不遺。」再同時打電報交給橫濱小說報社刊登。在小說主要內容的敘述尚未開始，孔覺民演說尚未展開之前，小說仍是以接近傳統說書人的口吻「話表」、「各位看官」、「言歸正傳，卻說」、「閑話休提」穿插在全篇楔子之中，參看第三回，可知此處的敘事者應為速記員（執筆者）。第一回結尾處，說明「請看下回分解」，選用「看」字而非「聽」字，顯然因為小說是橫濱新小說社所刊印的速記員打字稿，讀者是閱讀孔覺民的演講稿而非在場聆聽。

到了第二回，小說敘述孔覺民登上講壇聽眾拍掌歡迎之聲、肅靜之狀乃及

⁵⁷ 事實上，在〈十五小豪傑譯後語〉梁啟超就曾經說明自己用章回小說的說部體來翻譯、割裂原小說的文本，非但不影響原文，反而自信「割裂停逗處，似更優於原文也。」梁啟超對於傳統章回小說文體本身，似並沒有太多反感。相較於文體形式，他顯然更厭惡傳統章回小說的題材、內涵，以及他心目中傳統通俗小說背後，一群群品德格調低劣的底層小說家。《新民叢報》第二號 1902，收於陳平原、夏曉虹合編：《二十世紀中國小說理論資料》第一卷，頁 64

孔覺民的儀容、姿態，敘述聲音於此轉為孔覺民。敘述既由第三人的旁觀紀錄轉向第一人稱的口吻，大量對事件、政治、歷史直接的引述、談論、評價，也就變得自然而然。孔覺民的演講從「民間志士為國忘身，百折不回」講起，卻要先繞一大圈談論「民德」的重要性，才談到自己所要演說的《六十年史》講義。說明了講義所分的六個階段，又立刻岔開話頭，為自己敘述的文體分辯：

但係我有一句話，求諸君見諒。我這部講義，雖是堂堂正正的國史，卻不能照足那著述家的體例。並不能像在學校講堂上所講的規矩，因有許多零零碎碎瑣聞逸事，可喜、可悲、可驚、可笑的，都要將他寫在裏頭。還有那要緊的章程，壯快的演說，亦每每全篇錄出。……若我將這書做成龍門史記、涑水通鑑一般，豈不令看小說報的人慄慄欲睡，不能終卷嗎？⁵⁸

演說的情境，讓小說的敘述通過演說者的口吻說出，於是讓小說的敘述得以容納許多歧出。上面所舉的這則例子，是孔覺民要為自己的「六十年史」進行辯護，強調有意將歷史講成「小說」，穿插志士的感人事蹟，以激起愛國心。這樣的辯護特別之處，在於敘事者跳出來為自己所敘述的「小說」進行解釋與辯護。敘事者不但敘述「小說」，也同時不斷在向在場聽眾呼告、解釋、請求。從呼告聽眾對歷史的理解、自我剖析對於憲政黨與革命黨的看法、背誦章程法條、吟誦出自己感時傷國的詩作，乃至呼請聽眾見諒自己參雜了小說家言的「六十年史」，〈新中國未來記〉刻劃的實是雙重的文本：既是由孔覺民所述的「中國立憲維新強大史」，也同時是聽眾在場具體聽見、理解中國強大過程，並從孔覺民吐露的「感人事蹟」、「壯快演說」而被激起愛國心的演說現場。演說的情境不只是小說之所以得以敘述出情節的框架，在說者聲調的高低起伏與聽

⁵⁸ 清·梁啟超著：《新中國未來記》第二回，刊於《新小說》第一卷第一期，頁 9-10

眾的笑聲掌聲之中，演說此一充滿共同體情感的啟蒙情境同時就是小說本身。第二回結尾以孔老先生說「今兒天不早了，下次再講吧……眾人拍掌大喝采……」，直接擯棄了「欲知後事如何」的套語。

小說的第三回，則從演說的現場進到小說情境，切入黃克強與李去病二人的身世背景，乃至於敘述二人的辯論。第三回的敘事核心，為黃、李二人對中國未來的政治辯論，孔覺民的聲音則被淡化，小說內容主要是兩個人物辯駁言論的直接引述，然而敘事者還是穿插在小說敘述之中，偶而岔開話頭：

孔老先生說到這裏，滿堂拍掌如雷。孔老先生接著道：「他兩位的話還多著呢！」

孔老先生說到此處，便對眾人說道：「這卻是當時一個最難對付的問題。毅伯先生這黨人不敢亂講激烈的話，正是為此。卻是李君怎麼駁詰他呢？原來李君是個愛國心最猛烈、排外思想最盛的人。聽到這段，不禁勃然大怒……」才接著繼續敘述二人的辯論。

以下的敘述才接續敘述黃、李二人的論爭。在第三回中，梁啟超雖然將敘述的核心轉向黃李辯論的現場，可是仍然處處不忘小說實際上是在演說會現場由孔覺民演說而出的。在敘述二人的辯論時，仍然跳出來穿插一兩句孔覺民與聽眾的互動。乃至於在第三回最後，孔覺民感嘆、讚賞：「從前維新老輩的思想、議論、氣魄，怎麼不叫人五體投地呢？……諸君阿！你們若是要崇拜二傑，便請從這些地方著實崇拜起來，模範起來，我中國前途也就日進月上的了……（眾大拍掌）」演說情境的營造與維持，在第三章中仍可明白看見。可是當小說進入第四回之後，速記員與孔覺民兩層敘事者便消失，故事的敘事看不出是由演說者說出來，而更像是傳統說書人敘事聲音所說出來的故事，加上對傳統說書

套語的使用以及章回回目，簡直就是傳統章回小說了。然而在小說的前三回，梁啟超確實實驗了不同於傳統小說的敘事方式。

〈新中國未來記〉描寫的，是孔子後裔孔覺民在演說會場演說「中國近六十年史」，而「中國近六十年史」本身又是小說體，〈新中國未來記〉文本敘述的則主要是「中國近六十年史」的小說內容，這使得〈新中國未來記〉至少在前三回不斷暴露小說被敘事的情境。小說的意義不只在於「中國近六十年史」，更在於世界博覽會中由「魁儒碩學」敘述出小說的演說會場。〈新中國未來記〉正是通過擬想演說情境，讓一碩儒敘述出情節的方式，來啟動小說敘事。

陳平原曾經指出，擬話本小說的作者儘管是案頭寫作，但是因為仍然將小說敘事擬想為自己對著聽眾說書，總是擬想自己在說書現場，並用「說／聽」的傳播與聽覺接受來想像小說敘事，因此小說敘事難以使用限制敘事、倒敘等較複雜或調動時序的敘事方式，連《儒林外史》、《紅樓夢》都還是保留了說書人腔調與相應的敘事技巧。導致傳統白話小說在敘事上傾向全知敘事與順時序敘事。而這樣的狀況，又因為晚清報刊的繁榮，而讓作者轉換說／聽的說書擬想情境為讀／寫的情境，說書腔調取消，不但「且聽下回分解」等套語消失，並且因為意識到讀者是「閱讀」小說，因而敘事的方式也連帶改變。⁵⁹

陳平原的論斷筆者大致可以同意，但在小說敘事與敘事情境的改變上，筆者認為不僅如陳平原所論，是因為報刊的繁榮。誠然，報刊的興起，絕對影響了小說作者自身對於創作活動的想像，然而「說書情境」的逐步消退，卻不能不歸之於梁啟超的影響。誠如陳平原說，明清章回小說家保留說書腔調與相應的敘事套語及敘事規範並非敘事藝術考量，而是因為白話小說家的身分認同在社會上是缺席的，小說家只能匿名於說書人的認同之中。那麼當時代到了晚清，當梁啟超提倡小說新民論，將教化的身分挪移到小說創作者自身身上，甚至進入小說敘事之中，則小說敘事原本唯有認同於說書情境的狀況，自然受到

⁵⁹ 參見陳平原著：《中國小說敘事模式的轉變》，頁 254-255

衝擊。

當梁啟超選擇以「孔子降生後二千五百一十三年」後萬國博覽會上讓孔子後裔孔覺民來演說出小說，固然和梁啟超在學術思想上師承康有為、推尊孔子的學思背景有關。可是正如前文指出，梁啟超既否定了他心目中由無賴文人所撰著的誨淫誨盜的小說、認為外國政治小說是政治家思想家抒發一己看法並啟蒙群眾的文體，乃至梁啟超自承〈新中國未來記〉根本就是「專欲發表區區政見，以就正於愛國達識之君子。」⁶⁰梁啟超已經不僅是在理論層面，將小說當成是傳播政治思想，發表個人見解的文體，並且也在實際的小說敘事之中，透過「演說情境」的擬想，將政治小說的小說敘事以大儒演講的方式開展。滔滔不絕發表政見的孔覺民與黃毅伯，毋寧是梁啟超的小說化身，藉以發表政治議論，啟蒙一般民眾。

梁啟超對於政治小說乃至小說文體的想像以及實踐，對於晚清小說概念的轉換，提供一個饒富深意的面向。梁啟超所思考的小說問題，是以小說的社會功能為主，思考如何用小說傳達政治理念。而在梁啟超的小說創作中，他不僅嘗試實踐這樣的思考，更將對歐美、日本小說家的想像，轉換為實際小說敘事的實驗，讓「魁儒碩學」作為敘事者在小說中取代了說書人，以演說情境開展小說敘事。於是，梁啟超不僅在理論上指出西方政治小說家是政治家、大學者，並且以之自許，甚而在他的小說中，作為敘事者的孔覺民所敘述的「中國近六十年史」也是小說體。梁啟超的小說實驗實際上從作者到敘事者都轉換成了「魁儒碩學」。

梁啟超與〈新中國未來記〉的貢獻，首先是用演說情境替換了說書情境，通過設計一大儒演說的敘事場景，將小說內容敘述出來，雖然在敘事方式上，與傳統白話章回小說沒有太大差異，甚至通過說／聽現場將故事敘述出來這點毋寧仍受了說書情境的影響，可是「魁儒碩學」的敘事者出現，卻跨出了取消

⁶⁰ 〈《新中國未來記》·緒言〉，引自陳平原、夏曉虹合編：《二十世紀中國小說理論資料》第一卷，頁 54

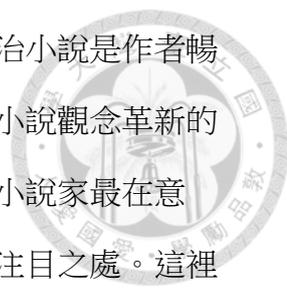
說書情境的第一步。白話小說於是開始可能擬想以不同情境、以不同敘事聲音開展敘事，梁啟超對此實有開拓之功。

其次，對於小說家社會地位的上升，〈新中國未來記〉以小說自身作出回應。梁啟超讓小說人物孔覺民以小說體演說、敘述「中國近六十年史」，是以小說的創作來回應政治小說為大儒寄託理想的理論，並且又一次強調了小說是通過「大聖鴻哲」敘述、創作而不再只是來自底層文士，於是在文本外部的社會情境，提高了「小說作者」此一身分的地位。

除了這兩點貢獻以外，作為新小說開拓探索之作，〈新中國未來記〉中敘事者、小說人物以及作者之間的距離，亦有重要意義。公開自己為小說作者、闡明自身著小說以商討國事之目的，預先聲明該小說「專欲發表區區之政見」，乃至在小說中討論政治改革……等等以小說議政的做法，也是一項創舉。梁啟超借鑑了外國政治小說的概念，以小說為自己發表意見的媒介，在此一創作實驗中，小說往往乘載了許多直接、有如演講稿般的陳述。在梁啟超的小說理論與創作實踐中，小說文體的公共性以及表達個人意見的可能性，受到大為開展。澤田瑞穗分析政治小說時，曾指出：

……（政治小說）這類作品的情節造型喜用未來記體，或是假托於諸如外國、冥府等有別於現實的世界，運用寓言、比喻的敘述手法。因此作中的人名、地名等等，大部分都是饒富寓意的假名，不過是觀念的代用品而已。此外，如情節的複雜性、場面的描寫等方面，如非必要，不作鋪敘。政治小說的作者原本多為業餘的，上面所述的技巧等等，自非其得意之處；然而其議論則暢達有力，作者的政論一成不變地注入文中，作者似是忘記自己所為乃是小說寫作，頗有滔滔不絕演說的架勢。⁶¹

⁶¹ 〔日〕澤田瑞穗著，謝碧霞譯：〈晚清小說概觀〉，原載於日本清末小說研究會刊行之《清末小說研究》（1977.10），中文譯文收於林明德編：《晚清小說研究》，頁 39-40



澤田瑞穗已經注意到自〈新中國未來記〉以降，晚清中國的政治小說是作者暢其懷抱的小說創作。而小說可以作為一抒懷抱的文體，就已是小說觀念革新的一證。政治小說在敘事技巧上或許雖無足稱，然而這可能並非小說家最在意處，反而小說中大段的議論，充滿演說的架勢，才是小說引人注目之處。這裡指的演說，當然已經不只是小說的內容，如孔覺民的演說情境，並且是整篇小說的敘事往往即帶有演說於公眾情境裡，討論公共事務而滔滔不決的特質。梁啟超不只是把演說寫入小說，而更是把小說寫成彷彿當眾演說。在滔滔不決的辭氣中，小說中敘事者以及小說主要人物的議論，往往即是小說家自身的議論，小說與作者意見之間的距離十分貼近。

梁啟超的小說實驗，第三個貢獻即是以實際創作開拓了以小說明確表達作者思想的途徑。小說文體在梁啟超的實驗之後，在敘事方式上雖無多少進展，即如梁啟超自己的〈新中國未來記〉在第四、第五回就又退回到傳統敘事方式，且無以為繼。可是梁啟超提高了小說文體的公共性，以及拉近了小說和作者認同之間的距離，換句話說，作者對於小說表達自身、代表自身的認同感相對提高了。此外，由於梁啟超從質疑傳統小說的作者素質，轉而在敘事實踐上改換了說書的情境，則小說敘事不再必然選擇由說書人的口吻啟動敘事，也給了繼起的小說作者留下新的問題：小說由誰敘事？而這是傳統章回小說家很少考慮，或者根本亦無從考慮的問題，因為正如前述陳平原已經指出的：他們始終只有一個隱匿的、假擬的（仿）說書聲音可以選擇。

而從梁啟超之後，晚清中國的小說轉型開始快速發展，對於見聞小說的發生而言，尤以上段所述「如何開始敘事」、「誰在敘事」成為問題，開拓了新的小說視野與問題，進而揭開了小說文體革新的序幕。

第二節 遊戲與勸懲：小報文化與小說家認同

〈新中國未來記〉以創作實驗了新小說的小說教化觀。當然這樣的小說教化，不是簡單地寓勸懲之意、宣傳老套的忠孝觀念，而是含有啟迪新民，討論現代政治概念、傳遞新思想的不同目標。然而，選擇一名「當世大儒」、孔子後裔在演說會上演說小說內容，某種程度上似仍帶著教化群眾的高度。

自十九世紀末開始醞釀的小說教化論，到 1902 年小說界革命的提出與小說創作〈新中國未來記〉，啟蒙者的想像與建構，逐步落實到小說的作者身上。魁儒碩學、仁人志士既是外國政治小說的作者，而梁啟超又否定了中國傳統小說的作者群（華士坊賈）的成就，則籲請大雅君子、仁人志士出而革新小說，改良群治的態度，乃至自認仁人志士的自信，幾乎不言而喻。自《新小說》一出，晚清小說界受到的巨大影響與啟發，除了對小說觀念的改變以外，作為小說家的認同與責任，也有了轉變。例如 1903 年《繡像小說》第一期刊登了署名「商務印書館主人」的〈本館編印《繡像小說》緣起〉一文，繼梁啟超、蔡奮等，再一次說道「歐美化民，多由小說……其從事於此者，率皆名公巨儒，魁儒碩彥，察天下之大勢，洞人類之曠理，潛推萬古，預揣將來，然後抒一己之見，著而為書，以醒齊民之耳目」相較於此，中國小說作者的寫作「非怪謬荒誕之言，即記汙穢淫邪之事。」也因此，《繡像小說》的創辦實為藉由小說之力，為社會革新推波助瀾。文章中提及商務印書館對《繡像小說》的期待：

夫今樂忘倦，人情皆同。說書唱歌，感化尤易。本館有鑑於此，於是糾合同志，首輯此編。遠摭泰西之良規，近挹海東之餘韻，或手著，或譯本，隨時甄錄，月出兩期，借思開化下愚，遑計貽譏於大雅。嗚呼！庚子一役，近事堪稽，愛國君子，倘或引為同調，暢此宗風，則請以此編為之嚆矢。著者雖為執編，亦忻慕焉。⁶²

⁶² 參見陳平原、夏曉虹合編：《二十世紀中國小說理論資料》第一卷，頁 68-69

泰西良規，海東餘韻無非指歐美、日本各國小說家的作品，及其小說對國家社會的正面影響。後文提及「或手著，或譯本」，觀前後文義，可理解為通過翻譯與創作來仿效外國「魁儒碩彥」小說家的成功典範。《繡像小說》對於印行小說，帶著懷抱著開化下愚的心態，但同時也注意到讀者可能還包含其他大雅君子、愛國同志，因而在文末對於其他文人加入小說譯、著行列也不無期許意味。從這篇《繡像小說》的發刊詞，即可看出愛國君子作、譯小說以開化下愚的語言，在晚清小說興起的歷史情境，是重要的思想背景。「大雅君子、仁人志士」的自我期許，也很可能影響了小說作者們的自我認同。

然而，論及小說家的自我認同，當不能不提及報刊。隨著印刷術與出版業的發展，報刊成為晚清重要小說的發表園地。晚清小說幾部重要的作品，最初都是先在報刊上發表，而小說家往往曾任報刊的編輯與撰稿人，因而報人身分對小說創作者的自我認同的影響或者說可能有的啟發，也值得關注。

一、小報文化與晚清小說的生產背景

晚清開始發展的報刊與印刷文化，對於小說的影響，早已有學者進行討論。其中，陳平原大體從三個方向指出報刊的影響，即一、延續阿英已經指出的，經由統計說明小說的大量出版；二、因為連載於報刊的侷限性，使得小說傾向於發展短篇；三、小說家對小說書寫的理解由「說／聽」情境的擬想轉換為「寫／讀」情境，由於作者理解自己的書寫是為了個別孤獨閱讀的讀者，因而讓小說創作者對小說的經營，有了轉向。五四以後小說傾向於書寫個人內心、書面化、雅化的種種線索，早在晚清小說與報刊的密切關係中埋下端緒。

63

⁶³ 陳平原論述晚清小說家由「說／聽」情境到「寫／讀」情境的轉變，將之歸於報刊的影響，然而卻沒有以更多文本證據，進行更深入的論述解釋如何轉變、轉變的具體契機為何，以及轉變的過程如何進行，是其可惜之處。本論文第二章第一節，即意在指出：將小說敘事轉換成演說的情境，即是顛覆說書情境的重要契機。即使仍然假擬「說／聽」現場，然而梁啟超卻有意識轉換、革新了說書的情境，這是不容忽視的契機。並且，對說書情境的革新、轉變與取消，就白話小說發展而言，並非一夕之功，而是通過小說敘事的實驗與實踐才逐步完成。筆者認

其中特別值得引出來討論的是下面這一段話，陳平原說：



古代小說家之所以基本上都採用全知敘事，很大原因是他們自覺向說書人認同（在說書場中，限制視角的努力無疑顯得十分笨拙而且吃力不討好）。至於說書人注重情節的講述而相對忽略場景的描繪，更是顯而易見的。

……自覺意識到小說是寫給讀者讀的，而不是說給聽眾聽的，這一點很重要。就因此一念之差，許多過去不可想像的表現手法，一下子變得很好理解了。梁啟超等人推崇「一起之突兀」的開局，這在說書場中無法運用的手法，印在紙上一點也不神祕，誰也不會覺得《九命奇冤》難懂。至於吳趸人、林紓等人固定小說視角的努力，〈新中國未來記〉中的長篇論辯與《老殘遊記》中的風景描寫，也都只有放在書桌上才能品出味道來，放在說書場中則只會顯出迂腐古板。

可是，陳平原此處的論述，最大的跳躍大概還在於：為什麼報刊與印刷文化的發展，能夠讓小說創作者開始意識到小說是「寫」給人讀，而非「說」給人「聽」？陳平原自己也已經指出，白話小說的弱點在於脫不掉的「說書人外衣」⁶⁴，即便是已經相當書面化的《紅樓夢》、《儒林外史》亦然。在吳敬梓、曹雪芹做不到的事情，何以在晚清可以完成？又，如陳平原所說，晚清小說書面化的傾向還不明顯，不僅許多尚未擺脫「說書人腔調」，且「更談不上充分利用書面文學給予小說敘事方式的便利。」⁶⁵

因此，要回答報刊對於小說創作的影響，乃至如何影響作者對小說敘事與接受的擬想（從說／聽到寫／讀），可能應該先問：身為文學報刊編輯、創作

為，見聞小說在此一過程中，佔據重要地位，下文亦將有更多說明。陳平原所論，參見陳平原著：《中國小說敘事模式的轉變》，頁 231-258

⁶⁴ 參見陳平原著：《中國小說敘事模式的轉變》，頁 252

⁶⁵ 參見陳平原著：《中國小說敘事模式的轉變》，頁 255-256

者、讀者的晚清小說家，是如何在報刊的出版現場，扮演一名小說家？而報刊發展與公共言論空間又如何影響他們對於小說敘事的理解，以及建構近代小說家的自我認同。這恐怕是需要進一步梳理、思考、討論的問題所在。⁶⁶



二、遊戲小報生產的觀看方式：以《遊戲報》為例

對於晚清報刊與小說創作者之間的關係，朱秀梅曾經指出，晚清小說家經由從傳統士子、報人到職業作家的轉變，而仍然終生以身為小說家抱憾。此一觀察別具慧眼，不再只從小說文本內部或是小說論探討小說觀的改變，而是進一步從小說創作者社會階層的移動與認同的轉變談小說觀的移位。不過朱秀梅僅止於觀察到此一現象，並且將晚清作者以身為小說家為悔的原因都歸之於傳統觀念對小說文體的輕視，論斷上未免失之於簡陋，亦未在職業小說家的自我陳述以外，探討這樣掙扎於自身身分、認同挫敗的狀況，對於小說敘事有何影響。因而值得再做更多的探究。⁶⁷

討論報刊對小說的影響，首先要說明的是在晚清報刊中，《時務報》等大報對小說家參與時局、發表議論其時發揮了一定的啟發與鼓舞意義，自晚清維新派康有為主持《強學報》以降，梁啟超《時務報》以筆力萬鈞的氣勢寫出〈變

⁶⁶ 現有的研究，對於報刊出版業對小說的影響，大抵可分為六點條列 1.小說敘事傾向於娛樂蕭閒 2.受新聞影響，小說敘事傾向搜羅異事 3.重視時效性，在小說之中寫入時事 4.受連載限制影響小說敘事結構 5.小說敘事的寫實傾向 6.小說敘事社論化，有許多議論時事的成分。相關研究除前引陳平原之專著外，尚參見郭延禮著：《近代西學與中國文學》（修訂本），（南昌：江西出版集團百花文藝出版社，2008），頁 321-330；袁進著：《中國小說的近代變革》，（廣西：廣西師範大學出版，2009），頁 43-60；何宏玲著：〈晚清上海小報與近代小說關係初探〉，《江淮論壇》2006 年第一期，頁 175-179。惟除了陳平原之外，幾無論者討論晚清報刊對於小說家身分認同的影響。論者多著墨於小說的形式、技巧、結構等方面如何受小說影響，然筆者認為應該更深入考察晚清報人小說家如何在新的時代想像自己的創作身分，以及想像小說創作。

⁶⁷ 朱秀梅的研究方式，主要是從小說家的自述、序文與傳記中，勾勒出晚清小說家對於小說創作者此一自我身分的不滿與自傷。朱秀梅在其論文中，主要觀察的是新小說作者「從廣場走向民間」，亦即梁啟超式職業政治家的教化式的小說想像之失落，以及李伯元、吳趸人等職業小說家等更貼近民間的小說敘事代之興起。這一論述框架或有其侷限，因為梁啟超實在說不上是一個「階段」，因其進行小說創作的時日太短，而李伯元、吳趸人的小說敘事，則很大一部分與過往小報編輯撰稿之經驗有關，亦即「民間」的小說敘事，從來就在李、吳等職業小說家手中進行，未曾被取代過，最多是在小說序言張揚小說救國說，呼應梁啟超的理論罷了。參見朱秀梅著：〈「新小說」研究〉，河南大學博士學位論文，2006，第二章「走向職業作家之途——『新小說』作家研究」第二與第三節

法通議〉等恢弘長文，登載於報刊的時論開始對社會產生廣大的號召力。據梁啟超自述：「甲午挫後，《時務報》起，一時風靡海內，數月之間銷行至萬餘分，為中國有報以來所未有，舉國趨之如飲狂泉」。⁶⁸若單以報刊而言，秦紹德整理 1896 至 1898 年上海新創報刊，即指出不同於 1896 以前報刊多為外國所辦，1896 至 1898 年在上海創刊的 48 種報刊有 41 種為中國人所辦，且往往是受《時務報》的影響或鼓舞，以鼓吹新學、打開社會風氣為方針辦報。⁶⁹

或許可以這麼說，小報固然以遊戲筆墨為主，然而零星刊登要聞，甚而滑稽諷刺，不能不說是用另一角度輔弼、補充大報議論。而對小說家而言，在見聞小說之中，固然所出現的人物議論，和報紙上以淺近文言撰寫的議論文章有很大的不同，然而同樣以報刊作為刊登媒介並且載錄關於時局、風氣的討論，彼此當仍有一定的關連。

其中的關聯，可能不是議論文撰寫上的影響。固然梁啟超的議論雄文可能使小說家極為嘆賞，像是《新石頭記》中，借賈寶玉之眼閱讀《時務報》、《清議報》，盛讚其議論奇佳，賈寶玉讀得津津有味。⁷⁰又如他在〈最近社會齷齪史序〉一文中自承「夫呵風雲、撼山岳、奪魂魄、泣鬼神，此雄夫之文也，吾病不能。」小說家表達因才能不足為議論雄文，才轉為撰寫小說的憾恨，所謂雄文當即指梁啟超式的議論雄文。⁷¹意即小說人物的談論和諷刺可能是對政論的補充，議論時局的報章政論也可能鼓舞了小說家對時局的關懷。

以吳趸人提及的報刊《時務報》和《清議報》來說，兩報的辦報思維也有所發展。《時務報》為梁啟超和汪康年共同主持，當時藉由報紙在上海鼓吹維新，除了每期報紙最開始刊登時論，往下則是「論旨恭錄」、「奏摺錄要」和翻譯外電。偏向是爭取士大夫群體對於變法維新的支持與共識；到了《清議報》

⁶⁸ 清·梁啟超著：〈本館第一百冊祝辭並論報館之責任及本館之經歷〉，收於《清議報》，（臺北：成文出版社，1967），第一百冊，頁 6294

⁶⁹ 參見秦紹德著：《上海近代報刊史論》，（上海：復旦大學出版社，1993），頁 47-52

⁷⁰ 見清·吳趸人著：《新石頭記》，頁 190-191

⁷¹ 引自陳平原、夏曉虹合編：《二十世紀中國小說理論資料》第一卷，頁 382

載錄議論、刊登來稿，也登政治小說與詩文。在梁啟超的自述中，已經意識到報紙輿論應當「疾呼而棒喝之，冀同胞之一悟」為報紙之責，企圖通過報紙「廣民智、振民氣」⁷²

從伸議公論到推動輿論，以梁啟超為代表的政治家報人，通過報紙議論展演的其實也是晚清文人訴諸公論，談論時局的討論姿態。不同於西方社會經由沙龍、咖啡館逐步引出公共輿論，近代中國社會是通過報章文本展演出紙上的演說姿態。發為小說，變成「孔覺民演說中國近六十年史」當然就不足為奇。本論文中如第三章第二節論翻譯小說的政治化改譯、插入議論的擴寫；第四章第一節第三小節論共時性與政治議論；第五章第二節第二小節吳趸人在《新石頭記》中藉行遊文明境界談論自身的政治理想等等，藉由小說發表政治理想當然受到梁啟超翻譯、創作政治小說的啟發，然而根本而言，政治家報人通過報章議論參與時局的姿態，也給了小說家鼓舞與示範。小說家言固有不同於雄夫之文的議論方式，卻在小說敘事中透露出對參與時局相同的熱切心情，以及表達政治見解的熱切渴望。

不過，值得注意的一點是，近代報刊除了《強學報》、《時務報》、《新民叢報》等傳遞新知、討論政事與重大消息的報紙、以及通商口岸傳遞商務訊息的商報以外，也有以遊戲消閒，載錄詩賦、故事、笑話或伶妓消息為主的小報。⁷³晚清極重要的小說家吳趸人、李伯元在開始撰寫與發表《二十年目睹之怪現狀》、《官場現形記》等重要小說創作以前，皆曾在上海擔任小報的編輯與撰稿

⁷² 清·梁啟超著：〈本館第一百冊祝辭並論報館之責任及本館之經歷〉，收於《清議報》，第一百冊，頁 6296-6297

⁷³ 大報與小報之間除刊載消息外，寫作方式與風格也有所差異。陳平原引述黃遵憲〈致汪康年書〉，指出報刊文體，其實和過往的文集之文有所落差。不同的傳播媒介，其實會影響到書寫文體本身。可是同樣是報刊文體，大報和小報之間亦是不盡相同。戈公振說當時大報大多較枯燥，「至多不過能做一兩篇合于古文義法的長篇論說罷了。」相較於此，小報的諧謔文章顯然更多娛樂性與諷刺性。李亞娟則提及《海上繁華夢》本要在《新聞報》上連載，卻遭到股東拒絕，只好連載於《采風報》，就是因為相較於嚴肅的大報，小報更貼近一般市民的通俗文化。見陳平原主講，梅家玲編訂：《晚清文學教室：從北大到台大》，（臺北：麥田出版社，2015）頁 27；戈公振著：《中國報學史》，（上海：上海古籍出版，2003），頁 176；參見李亞娟著：《晚清小說與政治之關係（1902-1911）》，（北京：中國法制出版社，2013），頁 110



人。這一類通俗小報的影響，則需要進一步剖析。

晚清小說理論家可分為政治家報人以及職業報人兩類。梁啟超自是政治家報人的代表人物。相較於梁啟超，晚清另有一群仕途不順或根本絕意仕途的洋場才子，性格灑脫不羈，主要以報人工作維生，對於報刊市場倚賴較重，所寫所論亦較通俗，李伯元和吳趼人自是其中代表人物。兩者間對於小說理論，實有不同態度。⁷⁴觀察職業報人的思維，則李伯元創於 1897 年的《游戲報》，據阿英研究發行至 1910 年，至少逾五千號，在上海小報中，可說十分具有代表性，並且也可從中看出不同於政治家報人的思考方式。⁷⁵

《游戲報》一張兩頁，第一面通常有一篇較長的文章，其次是數則短文，通常是奇聞軼事、笑話、小說與伶妓消息，最末則錄詩詞。觀察所刊的文章，譬如〈論花榜金小寶詞史不取狀元之故〉⁷⁶、〈故妓多情〉⁷⁷、〈上海英界菸間表〉⁷⁸，可知所載實不負「游戲」之名，討論花榜名次、品次伶人風貌歌舞，乃至介紹鴉片館的文章，皆在報中刊登。所刊的文章多不署名，或者署以「游戲主人」等別號。除了娼妓與鴉片館訊息之外，偶亦有新近文化的介紹，如第五十四期刊登〈天華茶園觀外洋戲法歸述所見〉一文，很可能即是李伯元往茶園觀看早期電影的見聞紀錄。文章先述及禮拜六晚上天華茶園主人言及新進美國影戲，而李伯元以天熱而始終未前往。某日乘興而往，先是俄國、法國的雜

⁷⁴ 參見李亞娟著：《晚清小說與政治之關係（1902-1911）》，（北京：中國法制出版社，2013），頁 76-78，88-97

⁷⁵ 參見《阿英全集（六）》，（合肥：安徽教育，2003），頁 283。吳趼人作〈李伯元傳〉：「（李伯元）夙抱大志，俯仰不凡，懷匡救之才，而耻於趨附，故當世無知者，遂以痛哭流涕之筆，寫嬉笑怒罵之文，創為《游戲報》，為我國報界闢一別裁，踵起而效顰者，無慮數十家。」後李伯元另創《世界繁華報》，吳趼人亦參與其中。從同樣參與小報撰稿編輯，並且同樣是重要小說家的吳趼人筆下，可以看出李伯元及其《游戲報》的開創性、代表性與影響。參見魏紹昌：《吳趼人研究資料》，（上海：上海古籍出版社，1980），頁 327

⁷⁶ 〈論花榜金小寶詞史不取狀元之故〉，刊於《游戲報》第四十三號，1897 年 8 月 5 號，中研院近史所郭廷以圖書館館藏資料庫影像資料。

⁷⁷ 〈故妓多情〉，刊於《游戲報》第五十號，1897 年 8 月 12 號

⁷⁸ 〈上海英界菸間表〉，刊於《游戲報》第五十二期，1897 年 8 月 14 號，該文以介紹上海較佳的鴉片館為主，除依地址條列鴉片館以外，附帶說明表示服務週到、菸具雅潔的菸館，即令無鴉片菸癮者，也會覺得「消磨歲月、呼吸煙霞，亦謂於此閒得少佳趣焉。」相較之下，有些菸館則是地方窄仄，器具骯髒，故列出推薦表。這樣的一篇文章，實不帶任何道德教化意味，而純粹是對吸鴉片的讀者傳遞便利資訊。

技與魔術表演，繼而描述：



……是時抬前懸布幕一縷，上下燈火俱熄，對面另設一檯有西人立其上，將匣內電光啟放，適照對面布幕，初則黑影模糊，既則鬚眉畢現，睹其上有美女跳舞形、小兒環走形、老人眠起形，以及火車馬車之遲驟，宮室樹木之參差，無不歷歷現諸幕上。甚至衣服五色，亦俱可辨。神光離合、乍陰乍陽，幾莫測其神妙焉。每奏一齣，其先必西樂競鳴，并有華人從旁解說，俾觀者一覽便知。⁷⁹

文章詳細描述觀影的緣由、觀影過程影片內容的細節，以及影片過場間的展演細節，而大抵嘗試對西方電影的播放與內容，作客觀的報導，較少抒發個人觀感之處。在《游戲報》之中，大抵以紀錄各種狹趣近聞為主，大抵而言都較客觀。小報的魅力，一方面自然來自於所載訊息本身的奇新趣味，也同時在於小報與市民讀者共同享有、建構的當下時空。訊息的即時性以及都市空間的特定位置地名，都在在暗示讀者，報中所載是上海本埠或中國其他省、縣正在發生，或至少是不久前發生的趣聞。如前引〈上海英界菸間表〉一文，即以「大馬路自東起」、「四馬路自東起」標誌菸館的所在地。客觀實錄，無非是報刊隱含的訊息之一。而撰稿者在其中所居的位置，即是見聞者。或親眼所見，或聽聞某消息，吸收轉化後，以實錄的方式具體呈現，見聞者所作的大抵只在給出訊息內容，因為刊載媒體的實錄時時刻刻在暗示著時空的共享，讀者閱讀的趣味也在於意識到共享的窺秘快感，見聞者並無須作更多介入，只需傳遞受讀者所歡迎的訊息即可。上海小報既以消閒、寓言、遊戲標榜，內容更為世俗，也更為商業化，傾向讀者需求的特徵也較為明顯。

另一方面，上海小報所形塑的言論空間，小報如《游戲報》、《世界繁華

⁷⁹ 〈天華茶園觀外洋戲法歸述所見〉，刊於《游戲報》1897年8月16號

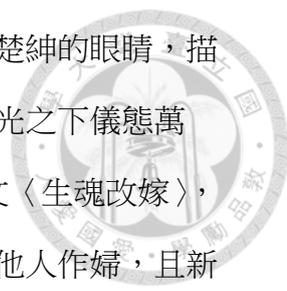
報》……等所登載的雖然往往是詩賦駢文，賞花擁妓之作，可是卻因為運用了不同形式，如開花榜以公開投票、辯論的方式於報刊舉行，就具有一定意義的現代性。小報作為「上海中下層文士主要的讀物」，其實也形塑了文士之間的群體意識，也具有一定的公共性。⁸⁰

當然，《游戲報》所載「新聞」、「軼聞」，許多更接近於小說，其中嘻笑怒罵的諷刺筆墨所在多有。同樣是經由報刊的言論空間形塑的群體意識與公共性，小報的言論更為辛辣、嘲諷，討論社會議題時也重視娛樂效果，如〈蟹蟲到滬源流〉一文即是一例。這一則短文可說極盡挖苦地諷刺天津人骯髒齷齪的衛生習慣，作為臭蟲的帶原者，和臭蟲間被當成性質相近的物類。從文章寫作的角度而言，撰稿者其實是站在「上海」與「上海居民」的角度，以標籤化的方式，將天津人歸類為同一臭汗遍體的群體。相較於上海有高潔的滬地洋房、象徵開化講求格致的藥房，天津人顯然衛生習慣較差。文章先是爬梳上海一地蟹蟲流入的歷史，繼而就上海目前臭蟲氾濫的狀況描述，最後以問答的方式，挖苦天津人皆是齷齪一類，建議天津人到上海之後最好還是「集中管理」到天津人所開的客棧較為理想。就時事討論來說，這則短文是站在上海居民的角度討論社會議題，不過態度又偏向於嘲諷笑罵。所論固然是公眾環境的衛生與生活習慣，但顯然將話鋒收於對天津人的諷刺、排擠，而非直接提倡衛生習慣。對撰稿人來說，嘲諷笑謔的部分顯然重於議論公事。從旁觀角度提供話柄，拋出議題，頂多再對所述事加以諷刺，即可使小報中的一篇短文完成。⁸¹

除〈蟹蟲到滬源流〉外，又如 1897 年 8 月 24 號第五期刊〈嗜奇笑柄〉，記一個楚人紳士受騙的趣聞。楚紳嗜奇、性好古玩，卻又缺乏辨識真蹟的能力，旁人多引為笑柄。某次有人佯稱可以借他「宓妃枕」，楚紳以之臥，夜半遇見一美人自稱宓妃，楚紳與之歡好，天明時宓妃告別，楚紳遂向人以三千金購

⁸⁰ 李仁淵著：〈晚清的新式傳播媒體與知識分子：以報刊出版為中心的討論〉，國立台灣大學歷史研究所碩士論文，2002 年，頁 157-160

⁸¹ 〈蟹蟲到滬源流〉一文刊於《游戲報》1897 年 8 月 11 號



買該枕，卻不知道是他人與妓女串通好的騙局。文中通過人物楚紳的眼睛，描述他半夜朦朧醒來時，惺忪睡眼裡看見「一麗人古裝肅然，燭光之下儀態萬方」，頗有撰稿人特意傳說趣聞、加油添醋的意味；同日另一文〈生魂改嫁〉，記者敘近來聽聞某村一妙齡人婦告訴丈夫夜夢一老人將婦另賣他人作婦，且新夫貌美家富。結果不數日少婦即患病亡。死前丈夫悲泣，少婦答以：「彼處安樂，新人相得，無用悲也。」這則故事也是撰稿者將傳聞略作潤飾，撰為趣聞小說的一例。八月十一號第四十九期則有〈帽加錐〉一則短文，諷刺官場。該文寫有高材生丁某，往往替人代作科考試卷，並且百發百中。旁人問以為何不自己進考場，丁某回答說：

吾正以不能做官，故不願得此科第。君不見目前之做官者，必頭戴大帽子，其帽非銅則鐵，既緊且固，而帽上尤必加之以錐乃可以鑽通仕路，否則其苦有不可勝言者。我一舉必得若干財，可以終身享受，一勞一逸，何去何從？

姑不論丁某是否實有其人、該文是新聞還是寓言故事，《游戲報》這則諧謔短文，都無疑是對官場制度的諷刺，認為中國當局從任官制度到政府運作，都充滿弊端。帽上加錐，一方面形象化地刻畫了官帽的外型，也寫出為官之道的鑽營。以趣聞笑話諷刺當局，是《游戲報》寓言諷世之一端。

小報蒐羅新奇的笑話、話柄，撰為短篇故事集，供新興城市中的市民閱讀以為休閒。而這一類故事，多半沒有太多細節的描述，也缺乏敘事者的感受，多僅止於聊供解頤、引以為鑑而已。在這些彷彿傳統筆記小說的故事中，敘事者隱身幕後，撰稿者的加工，僅限於構築基本情節，而不在賦予意義上。另一方面，眾多小報也形塑了中下層文士們嘻笑怒罵於其間的輿論空間。

〈論游戲報之本意〉⁸²一文，是李伯元為《游戲報》作的辯駁之文。認

為：

《游戲報》之命名仿自泰西，豈真好為游戲哉？蓋有不得已之深意存焉者也。慨夫當今之世，國日貧矣，民日疲矣，士風日下，而商務日亟矣。有心世道者，方且汲汲顧景之不暇，尚何有恒舞酣歌、樂為故事而不自覺乎？然使執途人而告之曰：朝政如是、國事如是，是猶聚喑聾跛躄之流，強之為經濟文章之務，人必笑其迂而譏其背矣。故不得不假游戲之說，以隱寓勸懲，亦覺世之一道也。上海為通商巨埠，驕奢繁盛，甲于五洲，勢利之區，逋逃之藪，天生人眾，懵懵懂懂，在睡夢中，而無有從旁為之大聲疾呼者。……主人言論及此，竊竊以為隱憂，始有此《游戲報》之一舉，或託諸寓言，或涉諸諷詠，無非欲喚醒痴愚，破除煩惱，意取其淺，言取其俚，使農工商賈、婦人豎子，皆得而觀之。庶天地間之千態萬狀，真一游戲之局也。自創行來，頗蒙閱者許可，購閱日多。

若據此文所說，《游戲報》所編撰目的，則和嚴復、夏曾佑擬欲附印小說，康梁之提倡小說的想法有接近之處，同樣鑒於國勢殷危、士風日下，普通民眾卻又懵懂不覺，難以直接談論政治商務等等嚴肅複雜的社會議題，所以嘗試用更容易傳播，也更富趣味的文章故事，來喚醒群眾。⁸³可是，不同於使用上對下的

⁸² 發表於 1897 年第 63 號，轉引自阿英《晚清文藝報刊述略》，收於阿英著：《阿英全集》卷六，頁 286-287

⁸³ 當然，很難說《游戲報》中所載皆意在「隱寓勸懲」，陳方竟就認為該報是：「為贏利所驅動，投合都市市民趣味，與上海的娛樂圈『歡場』結緣。」；何宏玲也指出：「《游戲報》以消遣為主體，不能不依託當時的娛樂場所，青樓妓院是晚清上海令人矚目的娛樂業，除選辦花榜外，遊客與妓院間的往來酬答也借報紙以傳播。」。所述雖皆符合實情，然而筆者認為，應當理解報刊隨著時間的推移也有其成長。如在 1897 年的《游戲報》尚且少載國事，在 1898 年時路透社電的國際要聞、康有為與變法事的討論，已往往可見，並且增列了西元年月日以與中國日期對照，還有氣象預報，顯然《游戲報》有其進步、轉變之處，不盡然皆是初期草創時的樣子，也不應只將《游戲報》視為完全是消遣報刊而已。參見陳方竟著：〈新興都市上海文化·報

教化模式，《游戲報》所要調度的，則是寓言勸諷的框架，更接近《史記·滑稽列傳》婉曲諷諭的滑稽者流。⁸⁴《游戲報》並不將自身想像為教化之具，而是以「寓言」以「諷詠」，通過詭譎、趣味、遊戲的方式，迂迴地改變想法。又如〈論本報之不合時宜〉一文中，李伯元認為「本館命名游戲，不混淆黑白，不議論是非，語涉詼諧，意存懲勸。……本館以文字玩世，實借以醒世，詼諧向出摹繪極態，自知殊失乎圓轉之道，謂之不合時宜可也。」⁸⁵。相較於教化論的高高在上，婉言諷詠，寓言寄託的方式，較不帶有身分地位的優越感。不過實際就《游戲報》內容所載，或顧及銷售市場，所錄的新聞，有關外國消息或本國時務者固然有之，1898年以後《游戲報》開頭所錄文章，往往為國際要聞或重要消息，如九月一號第四百四十八期是〈英德立約〉、九月三號第四百五十期是〈拯救中國〉、十月三號第四百六十號載〈變法說〉，但就數量而言相對較少，而仍以趣聞、笑話、小說為主。

小報如《消閒報》、《采風報》等，亦各自刊載趣聞、諧謔文章、詩賦與一般文章，性質與《游戲報》相近。從《游戲報》到《世界繁華報》、《消閒報》、《采風報》……等，參與這些小報的撰稿人李伯元、吳趼人，早在各自開始發表小說代表作之前，就已經用不同於「大雅君子」教化群愚的姿態，而是迂迴、笑罵、嘲謔地撰寫新聞、笑話與短篇小說，他們的身分是匿名於小報報刊中的撰稿者。賣文維生的報人生涯，讓他們缺乏教化者的自信，卻也因而培養了社會觀察者的敏銳眼光與角度。晚清譴責小說中對話柄的羅列，也受到報刊

刊出版·新小說》，刊載於《福建論壇（人文社會科學版）》2008年第9期，頁168；何宏玲：〈晚清上海小報與讀者的聯繫——以《游戲報》和《消閒報》為例〉，刊載於《海南師範大學學報（社會科學版）》2011年第4期第24卷，頁34

⁸⁴ 正如《官場現形記·敘》中李伯元自道：「南亭亭長有東方之諧謔，與淳于之滑稽」以滑稽者流自比，正因為出身小報創辦、主筆的海上報人，故與身為言論界鉅子、聲名遠播海內外的政治改革家梁啟超相比，對於創作小說的自我認同有著很大的不同，前者是迂迴諷世，後者是直接演說覺世。參見陳平原、夏曉虹合編：《二十世紀中國小說理論資料》第一卷，頁71

⁸⁵ 刊於1897年11月19日第149號的《游戲報》，該文本為李伯元面對外界部分人士的攻訐，澄清報中所諷刺的時事均隱去姓名，認為讀者實不必對號入座，以為是譏刺自身，但該文也可見出李伯元自身辦報撰稿的一些想法。引自魏紹昌：《李伯元研究資料》，（上海：上海古籍出版社，1980），頁454-455

的影響。即以吳趼人而言，包天笑《釧影樓筆記》中，說到吳趼人曾示以《二十年目睹之怪現狀》寫作方式，是蒐羅耳聞故事與剪報，剪裁而成小說。蒐集、整理笑話奇談，與小報撰稿的方式其實十分接近。

如《二十年目睹之怪現狀》第六回，主要通過吳繼之向九死一生講述兩件事，其一是接續第五回續談祥珍珠寶店被詐騙一案，其二是談旗人擺窮架子。兩個故事之間沒有關聯，也都和九死一生、吳繼之等主要人物無關。其中旗人擺窮架子一段，敘述甚詳，又以吃芝麻的描寫最為人熟悉。吳繼之對九死一生敘述由家中僕人高升親眼看見而轉述的故事：

……高升心中很以為奇，暗想這個人，何以用功到如此，在茶館裏還背著臨古帖呢？細細留心去看他寫什麼字，原來他哪裏是寫字，只因他吃燒餅時，雖然吃的十分小心，那餅上的芝麻，總不免有些掉在桌上；他要拿舌頭舐了，拿手掃來吃了，恐怕叫人家看見不好看，失了架子，所以在那裏假裝著寫字蘸來吃。⁸⁶

高升在這一段故事中是旁觀者，吳繼之也是從旁觀的角度敘述出來。實則這則故事除了表明旗人喜歡裝模作樣以外，不過就是聊付笑談而已。這樣的笑談，既無助於推動敘事，甚至小說中的人物對此亦無太多反應。在小說中，高升、吳繼之與九死一生對於此一故事的感受、反應與體驗，也都不是敘事重點。九死一生聽完之後，也就只是聊付一笑，要求吳繼之不要再離題，回歸正題談論苟才的其人其事，反而正說明了敘旗人的窮相是一次敘事的歧出。除了博得聽眾九死一生與讀者的旁觀笑聲以及諷刺的樂趣以外，缺乏更多的敘事功能。

實際上在《二十年目睹之怪現狀》之中，這一類以嘲諷與笑謔的角度旁觀而見的敘事插曲並不少見。如果說，像這樣歧出的小故事本身不具備太多意

⁸⁶ 清·吳趼人著：《二十年目睹之怪現狀》，（臺北：臺灣書房，2010），頁 41

涵，則應該思考這樣的故事是如何被說／聽的。就旗人吃芝麻一段而言，不論是現場的觀看者高升、轉述者與文本中實際的敘事者吳繼之還是聽者九死一生，都是以旁觀笑話的方式觀看旗人吃芝麻。小說文本既以旁觀趣聞的方式挑選、陳列、敘述可供一笑的趣聞逸事，又同時在小說中安放一見聞者，示範、引領著讀者以同樣的方式笑謔地參與旁觀。

如此，回過頭看包天笑轉述吳趼人論其社會小說的撰寫方式，恐怕不僅可以看出吳趼人小說的題材來源，其實更應該從中思索：蒐羅、陳列異／逸事趣聞，旁觀笑罵的觀看角度，實是小說家賴以生產小說的運思方式。這也就是說，從報人到小說家，小報經驗不只提供了小說家豐富的題材，也影響了小說家觀看事物的方式與角度。

無論視為正面或是負面，小報的寫作經驗、運思模式以及受小報影響而建構、生產出的嘻笑怒罵其間輿論空間，當對小說家們留下或多或少的影響。小報的撰稿者，由於重點在於刊登新奇有趣的新聞，而撰稿者個人的意見並非重點，只要將所聽聞、蒐集到的新聞趣事剪裁組織成話柄即可，於是小報工作的內容，訓練了撰稿者對蒐集新聞時事的敏感度。

撰稿人扮演的角色，主要是紀錄者與觀察者，而非文學家。對故事的敏感度，重在搜羅滑稽、有趣或足以諷世者，以使讀者在閱讀過程達到笑罵的快感，而非向內抒發、延展個人存在情思的美感經驗。小報的撰稿可能語帶嘲諷甚至有意醜化，卻也可能對抒發幽微體驗有所壓抑。在市場的壓力以及對趣聞的加工中，小報恰恰是淡化了個人體驗，讓自身成為旁觀者，經由紀錄，讓讀者如親自見聞，參與對時局怪謬現狀嘻笑怒罵的輿論場。⁸⁷

⁸⁷ 袁進就認為清末小說家普遍缺乏對人性與存在經驗等等美感層面的觀察，而過分將小說當成是輿論監督的工具，以揭發醜聞的方式干預現實，對於筆下人物事件往往就事論事，而缺乏曹雪芹式的悲憫精神。袁進是從實際小說創作的整體傾向論述，也可作為觀察、思考報刊媒介對小說家影響的一個參照點。袁進著：《中國小說的近代變革》，頁 117



三、以小搏大：小報為晚清小說醞釀的新可能性

作為刊登妓女消息、推薦鴉片菸館、笑話奇談等新聞或短文的傳播媒體，晚清小報的歷史意義確實頗受爭議。阿英在《晚清文藝報刊述略·引言補充》認為讀者或許會質疑晚清小報不過是談風花雪月的黃色報刊，他解釋道：「若不談這些『風月』、『勾欄』，這些小報在當時就不會存在了，就失卻物質基礎了。」⁸⁸誠然晚清小報在遊戲與勸懲之間的擺盪，有複雜的歷史因素，小報礙於銷售壓力而往往流於笑話、趣聞的集錦。身為報人，自也要在報效家國與個人生計的維持之間不斷尋找平衡點。

身為晚清報人的吳趼人，在商業化取向、賣文維生的經歷中，面對人生光陰虛擲，在深切的自我懷疑中感到惶惑沉痛。吳趼人在 1902 年出版的小品文集《吳趼人哭》中，有一則正好與小說家的小報經驗有關。該文說：

上海有所謂小報者，如《遊戲報》、《采風報》、《繁華報》、《消閒報》、《笑林報》、《奇新報》、《寓言報》等是也。吳趼人初襄《消閒報》、繼辦《采風報》，又辦《奇新報》，辛丑九月又辦《寓言報》，至壬寅二月辭寓言主人而歸，閉門謝客，暝然僵臥。回思五六年中，主持各小報筆政，實為我進步之大阻力，五六年光陰虛擲於此。吳趼人哭。（悔之晚矣，焉能不哭。）⁸⁹

在這一則短文中，對於自身參與小報的撰稿、編輯、主持等工作經歷，作了一番剖白與告解，竟然是極以五六年間參與各小報工作為悔，等於是否定了小報工作經驗，以及將小報經歷視為負面經驗。箇中原因，是因為自認對於「進步」而言，空言笑話與時趣新聞的休閒報刊無助於社會與個人。由科舉進入官

⁸⁸ 參見阿英：《晚清文藝報刊述略》，《阿英全集》卷六，頁 276

⁸⁹ 魏紹昌編：《吳趼人研究資料》，（上海：上海古籍出版社，新華書店上海發行所發行，1980）

職體系而為官員，是中國傳統社會中知識人的主要目標與責任。雖然從科場走入洋場，不能成為官員而成為職業撰稿人，但是傳統士對社會國家的責任感仍在，遂成為報人的焦慮所在。

可是實際上，小報開展的言說方式與觀看角度，卻為晚清小說醞釀、提供了新的可能性。小報因為所敘的不是長時間流傳、附會、集體撰作的久遠故事，而是有關於當代中國處境的當時軼聞趣事，並且報紙隨著報紙傳播，也可能受到其他讀者根據對事實的理解而否定批評，所以小報每每要再三強調消息來源是據聞、據傳聞，並申明若有誤傳當立即更正。⁹⁰小報雖然刊載許多辦花榜、刊登詩賦駢文、笑話趣談的消閒文章，卻也讓作者在以中下階層文人⁹¹為主要對象所形成的言說空間中，認識到敘述當代故事、逸事、笑談與一般新聞所同樣具備的時效性、公共性、不確定性與侷限性。

中國傳統的白話小說，總是習於用全知全能的角度，以把握故事全局的全景視野進行敘事。可是在晚清這一點有所改變，當小說的書寫將眼光放在近世，而作家想就一人之所見所聞，敘近世世界，則面對著巨大的思維變動，與時局的動盪，小說的敘事往往片向於從特定有所限制角度的觀察出發，意即筆者所論的見聞小說。見聞小說的萌生，有賴於上海小報所醞釀的觀察事物的角度。小報在刊登笑話趣聞中，實踐了以記錄、旁觀為主的觀看方式，又因所記錄的逸聞往往近於小說，因而可能對小說有所影響。當小說界革命的呼聲在1902年被高喊，梁啟超呼籲「大雅君子」出而作小說，許多報人開始積極進行

⁹⁰ 如〈論游戲報之本意〉中即強調：「況本報所輯新聞，雖係詼諧，仍必事事核實，偶有傳聞異詞，次日必為更正，兢兢焉惟恐不足取信於人。」《游戲報》，1897年8月25日，第63號。

⁹¹ 如《游戲報》就曾辦海上文社，徵求各種文體的創作，表明「凡海內通人雅士之所著述，若駢散奇耦，若詩詞歌賦、小說、院本，鴻篇鉅製、零續短章皆登之……以使海內君子藉以聯絡聲氣」，亦刊登傳奇曲詞等。大體錄稿方向較為輕鬆、休閒，但其實仍重視文人雅趣。參見〈海上文社目錄序〉，刊於《游戲報》，1899年12月30日；又如《消閒報》說：「又或高人韻士，酒闌燈灺，苦茗既熟……得此一紙，借破岑寂，或可暫作良友青衣觀乎？……於正課之暇，亦可藉此以消閒者也。」見〈釋消閒報命名之義〉，刊於《消閒報》1897年11月25日。何宏玲亦曾就小報在晚清上海與讀者的互動，論述小報如何以文人為主要對象，拓展讀者群體，並且在小報中開拓對生活的不同想像，見何宏玲著：〈晚清上海小報與讀者的聯繫——以《游戲報》和《消閒報》為例〉，頁33-37。

小說創作時，借鑑了報紙記者的觀看角度，蒐羅話柄、旁觀笑罵以綴合成編，就是受到小報的影響。⁹²

然而小報式嘻笑怒罵地蒐集笑話、趣聞、怪事的觀看角度，亦有其侷限。小報中對於奇事趣事，僅止於報導，縱使撰稿人有意加油添醋，觀看者的角度與態度都隱身於幕後，旁觀者的觀看感受與反應，在新聞、逸事的書寫中是被壓抑的。然而這一點在小說之中有了改變，小說之中的見聞者往往在行遊江湖的過程有所感觸與反思，可能抒發議論，亦可能抒發感懷，甚至作詩騷以寄懷。這一方面，或許也受到晚清政論報刊如《清議報》、《新民叢報》……等的影響。黃錦珠在論述晚清小說與傳統史傳關係時，提及：

（小說家）視小說為真實記錄……晚清當時的小說作者不僅重視題材的真實性，而且重視「現代性」。……作者的眼光緊緊盯住當代，作品的內容也抓緊當代，小說創作與時代脈動呈現一種空前密切的結合狀態。小說作者不再是蟄伏於陰暗角落的「小道」作家，他們現身於當代社會的面前；小說作品也不再隱藏或避諱它所表現的時代，而肆意揮開解剖之刀，直陳當代政治、社會百態。⁹³

黃錦珠所述，意在指出晚清小說往往具有強烈的當代實錄特性，更重要的在於指出小說作者意識到自身不再是陰影處的匿名者，而是要直面社會黑暗、針砭怪現狀的觀察家。政論報刊上刊登的慷慨激昂的議論，很可能也鼓舞了小說家在小說中的議論。例如在吳趼人《新石頭記》中寫賈寶玉遊歷晚清社會，閱讀《清議報》、《時務報》……等報刊以了解當今時局，藉由賈寶玉之口盛讚

⁹² 楊聯芬即認為晚清小說作家往往站在記者的立場「糾彈時弊」、「揭發伏藏」，而社會寫實小說則往往具有社會輿論和時事報導的特徵，卻缺乏藝術深度。參見楊聯芬著：《晚清至五四：中國文學現代性的發生》（北京：北京大學出版社，2003），頁 82

⁹³ 參見黃錦珠著：《晚清時期小說觀念之轉變》，第五章第一節，頁 287-288；方曉紅則從報人、小說家的身分重疊指出晚清小說自覺乘載了批評時局、批評社會的新聞性，參見方曉紅著：〈晚清小說與晚清報刊發展關係研究〉，南京師範大學博士論文，2000年，頁 217-220

諸報極佳，或可旁見出當時大報對於小說家的影響與啟發。⁹⁴

總之，以向世界觀看、向社會聽聞為主軸的見聞小說，並不只是停留於蒐集話柄，往往亦照見、暴露見聞者自身的觀看位置與感受。旅人的見聞小說，於是不只是拼湊蒐羅笑話怪事的捷徑，而是開展出小說文體不同可能性的新途。

第三節 國族身體、歷史記憶與行旅情懷——晚清域外遊記的見聞書寫

見聞小說通過小說中見聞者的目睹耳聞，串聯起地方政情的考察、政治時事的議論與話柄笑話。見聞者的移動，是小說啟動敘事的樞紐。然而，若要談論晚清書寫記遊的文學作品，則晚清自斌椿以降，域外遊記隨著赴外公使的行旅而被書寫出版，從赴日、遊歐到訪美，斌椿、志剛、張德彝、黎庶昌、梁啟超、單士釐……等旅行者作為一中國遊人，他們在中國域外的行旅書寫與見聞日記的考察，不僅為晚清時人打開了視野，豐富了對外國政治、社會、制度、風土的理解，更重要的是對於空間移動的描寫以及遊的思索，對於見聞小說擬想見聞、對於「遊」的理解產生變化與反思。

晚清時的「遊」，已經不同於過往。陳室如指出，若說傳統遊記書寫往往以山水為主體，思辨個人的生命意趣與精神境界；晚清遊記的書寫中，則山水自身重要性被削弱，更重要的是山水背後的家國之思與社會議題。此外，中國遊記向來有實用取向，如〈水經注〉、《徐霞客遊記》有地學遊記傳統，清代遊記繼承之，又受樸學精神影響，重視考證，此外限於公使日記應用公文的文體特性，旅人個人的審美觀照其實處處受到限制。也因此，在尚實精神與沉重的時代責任感底下，公使遊記大抵重視域外各國社會相的考察，而較少山水刻畫。

⁹⁴ 參見吳趸人著：《新石頭記》，頁 190-191

這意味著作為「旅人」個人感受比重的削弱，以及客觀記錄、務實判斷的公務記述在遊記中佔據多數篇幅。⁹⁵

除了對於社會、制度等實用面向的重視以外，晚清遊記還反映出旅人往往習於援引舊有的知識框架解釋、評價新認識的域外事物與制度。論者往往批評這樣的思考方式未脫窠臼，或者見識狹隘。⁹⁶然而，這樣的思考方式意義何在？或許除了從中國使臣天朝思維的傲慢以外，可以有其他不同的解釋。

梁啟超在遊記〈汗漫錄〉開頭所述，可以做為下文討論的基礎。他述及自己家世，從先祖到自身，一直是山谷中耕讀不問世事的「鄉人」。然而在十九世紀世界的巨大風潮中，不得不成為了「國人」、成為「世界人」。⁹⁷從「鄉人」到「國人」、「世界人」，意味著從天下到國家與世界的重大觀念變化，另一方面，也意味著梁啟超乃至晚清有識之士開始意識到要從國族身分與世界脈動的角度，去重新認識個人的責任及所面臨的時代。晚清思潮中「國家」、「世界」等概念的出現，使得晚清旅人到域外的行遊，不僅僅是確認域外各國新興的工業文明或政治制度而已，而也更是通過行遊的活動，不斷重新定位作為「國人」的自身身分為何。甚至也是重新思辯：從天下的中心，轉為不過是地球上其中一國的「中國」，究竟如何在世界觀中重新定位「中國」自身。見聞小說，亦是通過社會相的連綴，思考、暴露當時中國的社會現狀。因而雖然使用的語體有文白差異，文體更有散文遊記與白話小說的差異，然而晚清域外遊記，對見聞小說的行遊敘事卻有啟發意義。

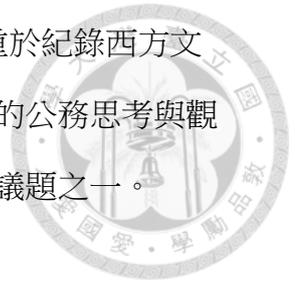
下文將論述在晚清域外遊記中，行遊的活動，如何使得旅人在遇見他者的過程中，反思中國既有的知識框架，並且通過與他者的比較，從而確立中國的

⁹⁵ 參見陳室如著：《近代域外遊記研究（1840-1945）》，（臺北：文津出版，2008）。引用部分說法，主要見頁 520-535；李嵐亦提及晚清遊記相較古代重視社會相多於自然相的特質，見李嵐：《行旅體驗與文化想像——論中國現代文學發生的遊記視角》，（北京：中國社會科學，2013），頁 2-4

⁹⁶ 如陳室如認為以「未脫窠臼」為標題，評價王之春、載澤……等的態度與思考方式，頁 275-279；而李嵐則批評斌椿思想眼界「驚人的侷促」，頁 78-79

⁹⁷ 參見清·梁啟超：〈汗漫錄〉，登於《清議報》1900年第三十五期，見頁 2257

國家認同。另一方面，在遊記重新定位「中國」，並且往往著重於紀錄西方文明、制度的事物時，作為旅人的情感，又如何身為國家公使的公務思考與觀察記錄之外，透露於域外遊記的書寫之中？亦是下文將關注的議題之一。



一、「國人」之遊——傳統典故與中國文明的再確認

晚清域外遊記，有許多是具有公職身分的使臣所撰寫的日記或遊記。所記所述，一般具有供國內政事參考的性質。被派遣出洋遊歷見習、協調外交事宜的公使，往往承擔了沉重的政治責任。斌椿的《乘槎筆記》開頭即敘明：「接奉總理衙門行知，斌椿奉命往泰西遊歷，飭將所過之山川形勢、風土人情，詳細記載、繪圖貼說，帶回中國，以資印證」⁹⁸；又如張德彝因天津教案而隨崇厚出洋往法國遞陳國書，依沿途所見撰下的《三述奇》，則是在中外衝突的背景底下赴歐。出洋赴西方各國與日本，固是新奇的經驗，然而在近代國際外交的意義上，作為一國的使節與外國交流，對於中國文人亦是陌生的經驗。然則，具有公使身分的使臣，如何在與外國王侯貴人的互動中，顯露其作為中國「國人」的身分認同？

斌椿《乘槎筆記》曾記使團到歐洲時引起的轟動：

各國新聞紙，稱中國使臣將至，兩月前已喧傳矣。比到時，多有請見，並繪像以留者。日前在巴黎照像後，市僧留底本出售，人爭購之，聞一像值銀錢十五枚。⁹⁹

斌椿如此記述，除了遠遊使節在行旅路途述奇志異的意圖以外，不無志得意滿的意思。斌椿作為首批赴外的使臣之一，身為清國官員，一方面他注意到所見

⁹⁸ 引自清·斌椿：《乘槎筆記》，收於鍾叔河主編：《走向世界叢書》，（長沙市：湖南人民出版社，1981），頁1；1866年，奕訢奏請派斌椿等隨英人赫德前往英、法等國，進行考察。但是這並非正式的外交使節，而是一次觀光考察團。但斌椿等仍是中國第一次派往西歐的初批使臣。參見趙佳楹：《中國近代外交史》（北京：世界知識出版社，2008），頁220-222

⁹⁹ 清·斌椿：《乘槎筆記》，頁23

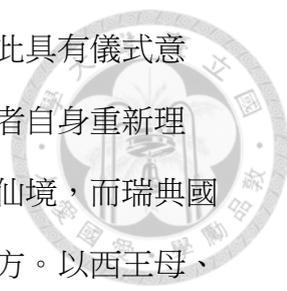
的歐洲文化與器物充滿奇特可觀之處，並且發現自身的儀態、服裝乃至身體也同時作為西方人凝視的對象。斌椿僅著重在市儈將之當成商品、市民爭購觀看的怪象，卻似乎沒有意識到作為被拍攝之物，形象作為商品被販賣的複雜意涵。又如提及題詩登報，印新聞紙數萬張，遍傳歐洲各國，斌椿通過他者意識到身為中國使臣的外貌形象，並且極以為榮。¹⁰⁰

1866年五月，斌椿訪瑞典太后，描寫午時乘著輪船西行，「始見瓊樓十二，高矗水濱，蒼松翠柏，一望無際，真仙境也。」入宮拜會太后後，斌椿告訴太后「中華官從無遠出重洋者，況貴國地處極北，使臣非親到，不知有此勝境。」又見宴會中備有瓜果、酒食等，於是斌椿為太后吟詩一首作為祝福：

西池王母住瀛洲，十二珠宮詔許由。怪底紅塵飛不到，碧波青嶂護瓊樓

西王母用以比附瑞典太后不失禮度，而瀛洲屬三神山之一，據《史記·封禪書》記神仙居焉、有不死藥，是海外仙境。從「真仙境也」的感嘆，到化用典故將膚色、語言、文化全然不同的瑞典筵席，通過典故的書寫，使之不再陌生。出使外國的外交活動，儼然成為個人訪尋仙山的旅行。當斌椿即席賦詩，即使有即席翻譯，也很難相信瑞典太后能夠即時把握詩中西王母、十二玉樓、

¹⁰⁰ 清·斌椿著：《乘槎筆記》，頁34。其實斌椿受到的歡迎，背後原因或許更複雜。吉見俊哉提及1862年倫敦萬國博覽會時，日本使節團恰好抵達倫敦會場，《倫敦畫報》的報導，顯然將日本人當成展示品一樣報導、看待。博覽會隱含的，是近代在明確分類學譜系底下，將所有事物作為符號分配的展示空間。在分不出日本人與中國人差異的歐洲人而言，窺看身穿奇異服飾的東洋面孔是奇特的經驗。這意味著1866年出使歐洲的斌椿等人之受到歡迎，並非因為天朝使節的崇高而受景仰，而是在西方博覽會、動物園等分類知識譜系底下，被窺看的東方人。斌椿應該並非沒有意識到西方人的獵奇心態，而是在與西方視線的相互窺看中，重新意識到自身形象與代表文化的特質。《海國勝遊草》中錄斌椿自作詩詠自己畫像印入新聞紙的事蹟，詩云：「海隅傳徧使星過，紙繪新聞萬本多。中夏衣冠先睹快，化身頃刻百東坡」，顯然極以服中華服飾、炫示給「海隅」之民而感到驕傲；寫照相體驗詩則說：「意匠經營為寫真，鏡中印出宰官身。書生何幸遭逢好，竟作東來第一人。」，則是同過照相機觀看到自身的宰官身影與東方書生的形象，可說是中國使臣初次遭逢的一次陌生而獨特的近代視覺體驗。參見吉見俊哉著，蘇碩斌、李衣雲等譯：《博覽會的政治學》，（臺北：群學出版社，2010），頁104-111；詩見清·斌椿：《海國勝遊草》，收於《清代詩文集彙編》（上海：上海古籍出版社，2010）第615冊，頁9



三神山、許由等等纏繞中國舊知識舊詩語的典故，毋寧說詩在此具有儀式意義，既表達外交場合的莊重禮節與祝福，更重要的是對於做詩者自身重新理解、感受此一北國宮廷筵席的方式。西王母、三神山皆是遙遠仙境，而瑞典國土則遠在北歐海外，對於中國既有知識而言皆是遙遠神秘的他方。以西王母、三神山之典故連結瑞典，因而也就不只是基於仙境的聯想，而是通過詩語的連結牽引，使得同樣作為「遙遠神秘之地」的瑞典可以在舊詩語和既有中國知識的框架中被理解。

從西人的窺望，到斌椿在外交場合的賦詩，可以看到在行遊的過程中，使臣不單單是紀錄外邦異國的社會諸相、政治制度和製造，並且也在和異國文化的互動中重新意識到作為中國人的形象與既有記憶。

在域外遊記之中，旅人固然大量觸及西方事物、制度與中國的差異。其中直接敘述、白描而不加譬喻者亦不少。例如斌椿到英國的紡織工廠參觀，他就記載工廠以四百匹馬力的「火輪法」為動力，敘述主要以主軸帶動小齒輪，主軸轉動而萬輪皆轉的機器運作，而又載從彈棉花、紡輪紡為細絲，再於下層染製的製造流程。描寫過程未用任一典故，斌椿亦僅讚曰：「神速哉！」¹⁰¹不過，旅人有時也選擇在敘述中，採取對於既有知識的對照與援引。如到瑞典看顯微鏡，斌椿描述：

術者以水一滴彈玻璃上，如黍大，映兩丈壁上，皆作水紋，水中有如蟲如大蠍千百只，往來如梭織。又滴醋照壁上，作蝦蟹形。其金鐵礦中水，變化各種形狀，奇異不能盡述。……然則蠻觸之鬥，殆非莊生寓言。¹⁰²

在觀看顯微鏡奇特的視覺經驗，並且了解到水中本有微生物這樣的基本生物知

¹⁰¹ 清·斌椿著：《乘槎筆記》，頁 30

¹⁰² 清·斌椿著：《乘槎筆記》，頁 37

識時，斌椿的感想顯然不在於對自然界事物的理解，而是轉向既有的典故抒發感慨。《莊子》雜篇的〈則陽〉記載惠施說蝸牛角的左右各有一國，分別名為「觸」國與「蠻」國，兩國相爭時常死傷數萬人的故事。斌椿援引《莊子》典故，感嘆原非寓言，則將眼前陌生的奇異經驗與自然科學，轉化為早已蘊含在既有知識框架中的傳統記憶。這其實意味著，當晚清旅人屢屢援用典故申說所見所聞的新奇事物，所要肯定、思索的反而是既有知識框架可以延伸的邊界，以及原本就蘊含在既有知識中的可能性。

類似的例子屢見於晚清遊記。如在郭嵩燾《使西紀程》中，在記錄各國國旗、航海船上使用旗幟與兵船旗幟的設計之後，就提及《周禮》、《爾雅》與鄭玄的注釋作為考證的參照。他說「西洋不必師古，而天地自然之文，無中外一也」，郭嵩燾考較西方各國的旗幟，觀察其旗幟，其實是為了考察、思考代表中國的官方旗幟如何設計。在天下萬國的外交場合，各國皆有代表的旗幟，而郭嵩燾則建議中國旗可以以舊制繪升龍降龍二龍於旗，而以紅帛為旒。引人注意的，卻在於郭嵩燾有意在符合國際規範的情況下，尋找在既有傳統中早已有跡可循的旗幟規範。他當然明白《周禮》、《爾雅》與近代國際慣例中旗幟的意涵不同，卻從「天地自然之文」的角度出發，這麼一來，萬國旗幟設計的可能性，似乎早就在中國古代的典籍之中隱而未發，呼之欲出。¹⁰³

又如黃遵憲《日本雜事詩廣注》，詠日本學校教育，有句云：「不知盡是東來法，欲廢儒書讀墨經。」，注文說：「學校甚盛，唯專以西學教人。余考泰西之學，墨翟之學也。尚同、兼愛、明鬼、事天，即耶穌《十誡》所謂敬事天主，愛人如己。」當黃遵憲接觸到日本的新式教育，放棄過往的漢學教育時，他企圖援引墨家學說，證明西方學術其實仍根本不脫漢學的範圍。¹⁰⁴

也就是說，不論是斌椿、郭嵩燾還是黃遵憲，當旅人自身處在中外文化差

¹⁰³ 清·郭嵩燾著：《使西紀程》，收於王錫祺輯《小方壺齋輿地叢鈔》第五十六冊，（臺北：廣文書局，1962），頁 48-52

¹⁰⁴ 參見清·黃遵憲著：《日本雜事詩》，收於沈雲龍主編：《中國近代史料叢刊》第二輯第九十冊，頁 50-51

異的間隙中，面對異域他方的文明時，旅人往往並非直接跨越、轉換到新的知識框架之中，反而是讓自身作為引發聯想的通道，印證西方事物早在中國固有的知識體系蘊含的可能性中。郭嵩燾所謂「天地自然」，企圖銜接中西文明的差異，而對既有知識的援引與印證，更是旅人在面對異文化時，對於中國傳統記憶的重新認識、肯定與認同。

典故的引用，僅是其中一端。旅人往往對於自身國族認同與文化，有更強烈的意識與辯護。例如張德彝《三述奇》之中，就屢屢記載他在與歐洲人的對話中，為中國文明辯護的論述。例如張德彝曾與一法國人論爭中國與歐洲文明，孰為更有教化。張德彝舉出中國人更重視孝道的例子，批評歐洲人男女成婚後即分家不奉養父母，相較之下中國更為開化。並附帶一筆：「其人大慚，面赧而退。」¹⁰⁵事實上在張德彝的記述中，他常常就中西文明的優劣與歐洲人爭執，並且總是以西方文明的代言人「俯首無語」、「無言辭去」作為中華文明勝利的標誌。¹⁰⁶與他國文明的互動與碰撞，在張德彝的行旅過程中，往往不只使張德彝更理解外國文化的長處，並且也在中西文明的辯詰爭論中，強化了對於自身文明的認同。又如，記航海時與同船洋人的對話，亦富對本國文化的自信：

飯後有洋人訥武英者，談云：「今日本國學習各國文武兵法，孝驗極速。貴國亦宜有備，方可無虞。即以諸公所著鞋底論之，足見其蠢笨」彝曰：「即以鞋底觀人，其真假虛實，亦可略見一斑。貴國鞋底，必先薄而後厚，雖厚亦只四分之一。日本鞋底，前後實而中空，雖實不足四分之一。皆不如我國鞋底，首尾一律，以之待人，亦必始終如一，不致易轍

¹⁰⁵ 清·張德彝著：《隨使法國記》，（原名「三述奇」），收在鍾叔河主編：《走向世界叢書》（長沙市：湖南人民出版社，新華發行，1982），頁 112

¹⁰⁶ 如記與英國人白婁安的爭論，以及和西方教士爭執孔教與天主教的異同等皆然。見清·張德彝著：《三述奇》，頁 112、120

改弦也。」其人不對而去。¹⁰⁷



對於同船的西方人而言，鞋的用處，是放在「孝驗急速」的工業革命後西方文明的視域底下談論的，重視事物的效率以及經濟利益。可是對於張德彝來說，顯然並不在鞋乃及一般生活事物所能帶來的工作效率，而是將鞋放在符應整體文明精神的一環思考，認為首尾一律的鞋底，正可以呼應始終如一的精神與行事邏輯。在與法國人畢路安談及日本革新時，畢路安認為日本在十數年間從國家政治、民間風俗、交通運輸等層面由輪船、火車、電線等的引入到飲食服飾的改變，可說改變迅速，畢路安以之讚許日本前進的速度甚快；張德彝卻大呼不然，認為「天下各國政教，咸有所本，固當不失本來面目。至火車、輪船等，因西國多以戰爭為心，在他國自不得已而仿行之。」¹⁰⁸ 一者在西方進化論的思潮中，讚賞日本對於舊文化的革新甚至棄守，而張德彝則為東亞既有的文化辯護，背後原因其實是認為日本古服「為神州之古裝」¹⁰⁹，中國與日本同在對西方文明「不得已而仿行之」的情境中，如何維護既有政教之本，毋寧也是使臣的深刻焦慮。從典故的召喚、詩的寫作、文明的辯論與身體性別的意識，域外遊記中的旅人身體，往往都不只屬於自身。個人空間的遊，往往被放在整個國族的命運與記憶的框架下進行思考。

本當是空間移動、「發現新大陸」的行旅探遊，因為種種外交的背景、外患侵逼的焦慮，以及「天朝觀」的崩解，而使得旅程不僅僅是認識外在世界的方式，旅人也不斷在重新辯證：作為世界一國的「中國」何為？「中國人」何為？晚清旅人也在面對不同文化時，總是連結既有記憶。譬如「三神山」的記憶與典故即在不同的遊記、域外書寫中，被反覆召喚書寫。¹¹⁰如黎庶昌遊至蘇

¹⁰⁷ 清·張德彝著：《三述奇》，頁 60-61

¹⁰⁸ 清·張德彝著：《三述奇》，頁 72

¹⁰⁹ 清·張德彝著：《三述奇》，頁 65

¹¹⁰ 鄭毓瑜提及黃遵憲以及何如璋抵達日本時都同樣援引「三神山」的典故，而實際上，在《山海經》以降充滿神奇傳說的域外論述，本為傳統地學的一支。發源於傳說的域外地理學，對於黃遵憲等可作為架輕就熟的詩語。通過典故的使用，並不是單純地歸化不同的文化，而是在面

格蘭城市格拉斯哥，出遊西南方近海處時，看見沿途風景，他描述：「船行海中，緩而且平，綠波動宕，時有二三小島，迎面而來。船頭奏音樂一隊，好風徐引，真飄飄有三神山之意矣。」¹¹¹。問題似乎不在於「三神山」的飄渺神秘與西歐外海的輪船風景是否切合，而在於全然相異的景物與文明裡，當旅人的身體受到歐洲海風的徐徐吹引，在迎面而過的小島與西方樂器奏起的樂聲間，唯有通過熟悉的典故與詞語，才能安放作為中國文人的行遊情懷，也通過典故的聯想，才得以牽引起中國傳統的既有記憶，指稱其美好。

又如斌椿航行於地中海時，曾記某日夜晚聆聽歌曲的經過：

至夜，月明如畫，同仁請吹簫以賞之。時夜將半，有少婦憑欄望月，若有所思。法人德善以同鄉故，知為麥西國商之婦，少從父在中華，今由馬塞同來者。倩作歌，歌聲淒婉動人，想廣寒宮〈羽衣曲〉不過是也。因思江州白司馬〈琵琶行〉有此情景，為作〈長笛吟〉一首。¹¹²

柳宗元《龍城錄》中載明皇夢遊月中的廣寒宮，聽宮中仙女之曲，歸而制作〈霓裳羽衣曲〉。典故原指仙樂飄飄，而又因歌者的商婦身世，使得斌椿聯想到〈琵琶行〉，而〈琵琶行〉中的商婦亦奏〈霓裳羽衣曲〉。如此看來，以〈羽衣曲〉為譬，也就不只是形容音樂的美好，而帶有更多對〈琵琶行〉的追摹。值得思考的是，白居易〈琵琶行〉中，帶給詩人巨大震動的原因不惟音聲的動人，而更是自身生命的遷謫。所謂「我從去年辭帝京，謫居臥病潯陽城。潯陽

對異事異己時，用以編排知識、釐清概念的方式，甚至也在過程中重新反思、調整了固有知識框架。黃遵憲詩語和注文中的矛盾，顯然三神山不再是遙遠不可到的神話之地，預示了傳統文化的棄守。參見鄭毓瑜：《引譬連類：文學研究的關鍵詞》，（臺北：聯經，2012），頁 274-285。對於旅人而言，引用、呼喚「三神山」等典故，除了可以讓陌生的地物變得被容納入可理解的知識體系，也使得旅人和預想的中國讀者之間，得以用一套共有的記憶彌縫海內外巨大的空間差異。

¹¹¹ 清·黎庶昌：《西洋雜誌》，收於鍾叔河主編：《走向世界叢書》，（長沙市：湖南人民出版社，1981）頁 174

¹¹² 清·斌椿：《乘槎筆記》，收於鍾叔河主編：《走向世界叢書》（長沙市：湖南人民出版社，1981），頁 48

地僻無音樂，終歲不聞絲竹聲。住近湓江地低溼，黃蘆苦竹繞宅生。其間旦暮聞何物，杜鵑啼血猿哀鳴。」〈琵琶行〉典故牽引起的記憶，不僅僅是舟中聽商婦奏唱音樂，也是文人遠遊的心事。中國傳統的遊往往涉及行役與貶謫，而非純粹的自然審美。當斌椿以〈琵琶行〉的典故連結了傳統文人對於遠遊遷謫的記憶，他代作〈長笛行〉行為的背後，也就帶有幾分對白居易的追摹。晚清旅人在域外行遊的過程中，往往因遇見異國他者而作詩，然而在斌椿的例子中，詩語和舊記憶都未用以標記、描述出新異的異國經驗，反而是在異地讓旅人追摹傳統的遠遊情懷。

在遊的過程中，旅人的個人情感並不是表達的核心，而多是啟動對於群體關懷與傳統記憶體系的通道。只有隨著行旅空間移動身體經驗的觸發、傳統典故和記憶的牽引聯想，以及遊記、詩歌的書寫活動，旅人的個人感受才能隱隱流露於字裡行間。不論是黎庶昌聆樂而思及三神山，又或是斌椿聆曲而作〈長笛吟〉追摹白居易，都透露出文士個人的行遊情懷。

單士釐《癸卯旅行記》作為私人撰寫的遊記，則不同於作為外交使臣承擔公務與政治責任，往往需呈供上覽的官員筆記，故相較可容納更多個人感受。單士釐作為女性，屢屢提及中國女學與戒纏足。她曾不只一次維護中國婦德，並倡導中國應從地球無二的婦德，發展出女子教育、影響兒童的培育，繼而成爲「地球無二之強國」¹¹³

遊記中，單士釐提及步行經驗，固然亦連結固有道德與習俗進行思考。如記一次家鄉步行經驗：

晚乘月率朝日婢步行至東南湖母舅家，距予家不足三里。中國婦女向以步行為艱，予幸不病此。當在東京，步行是常事。辛丑寓居鎌倉，遊建長寺則攀樹陟巔，賞金澤牡丹則繞行湖塢，恒二三十里。然在中國則勢

¹¹³ 清·單士釐著，楊堅校點：《癸卯旅行記、歸潛記》，收在鍾叔河主編：《走向世界叢書》，（長沙市：湖南人民出版社，1981），頁 36

有所不能……故特以步行諷同里婦女。¹¹⁴



單士釐喜歡步行，憶及在東京時步行固然十分平常，且參照其他部分的敘述，實是愉悅的身體經驗。對於女性身體的意識，單士釐屢屢從國族角度思索，如此則舉出中外婦女習慣的差異，特以步行勸諷家鄉婦女。又如記 1903 年冒雨遊日本內國博覽會，載單士釐與媳婦等在雨中步行於人群中。單士釐告訴媳婦，為拓展知識、侍奉舅姑而步行人群中不算踰越禮節，但歸返東京仍應守禮。中外差別，正在於中國婦女獨具美好的婦德，此為中國勝過西方文明之處。從冒雨踟躕到東西文明的高下，女性的身體在國族化敘述中，也往往不僅屬於自身。

不過單士釐亦曾單寫步行出遊的美好：

予連日小病，又事煩，胸襟不舒。午後偕外子出門散步，意欲登諏訪山，未至，見層坡高聳，詢知上有天滿寺，登焉。殘櫻在枝，芳藤倒垂。……就藤花下坐飲啖雞。仍步歸，汗出，頓覺健爽。¹¹⁵

午後偕蕢、李兩夫人步遊市街。兩夫人雖不能如予之健步，然已除內地風氣，已步行為快。晚景蒼茫，極目無際，所謂塞外日落沙平者，親見之矣。¹¹⁶

單士釐的這兩則記載，前者寫在日本步行登山的回憶。在步行、訪山寺、憩於茶寮、步行下山的經驗，實為在中國境內難得的體驗。步行汗出的身體經驗，更彷彿是體氣在步行後的舒緩、釋放。在哈爾濱與兩夫人同遊，則使得固有典

¹¹⁴ 清·單士釐著，楊堅校點：《癸卯旅行記、歸潛記》，頁 36

¹¹⁵ 清·單士釐著：《癸卯旅行記》，頁 41

¹¹⁶ 清·單士釐著：《癸卯旅行記》，頁 61

故詩語中的塞外景觀，不再只能是男性視野中的行役風景，而翻轉為女性步出遊覽的新時代體驗。在這些描述中，都不再是只從國家發展的角度談論女性身體，而是描寫個人感受到的奇異體驗與身體經驗。

從斌椿、張德彝到單士釐，域外遊記的書寫固然多籠罩於國族認同的辨識與維護的焦慮中，自身情感相對不是注目、集中刻劃的重心。可是在確認本國文化與國族身份的強烈焦慮中，旅人的視覺經驗與行旅書寫，其實仍隱隱透露個人感懷。在記述異國文明、辨析本國文化的夾縫中，旅人對於自我情感的抒發探測也隱隱嶄露出線索。

二、公使大臣與域外旅人的徘徊拉鋸——公務記錄外的個人情懷

觀察域外遊記中，旅人對於西方製造工業、政治體制的運作與文化各面向紀載甚多。若為了討論方便，將遊記中的景觀概略分為呈顯社會體制、生活方式的「社會相」以及以自然風景、物候節氣為主的「自然相」二者，域外遊記中往往著重於外國文明社會相的觀察與紀載。

梁啟超曾在 1903 年《新大陸遊記》的凡例中，批評此前的遊記往往多記風景、宮室等之華麗，而梁啟超則有意識地獨取於歷史上有特殊意義的地方記載。¹¹⁷梁啟超的批評，不只適用於傳統遊記，晚清域外遊記中遊賞觀覽的記述亦不少見。在域外遊記中，雖說以記述外國工業、政治、文化發展等面向為主軸，卻也偶有記述旅人行遊的部分。

實際上，晚清旅人對於景觀的書寫，往往不能別於傳統中國遊記描述自然景觀的方式，而時常將異國景觀描寫的有如中國園林。例如斌椿記載從赫爾辛基沿著波蘭灣往俄國前進，中途在「威不爾克」停泊上岸遊賞所見：

¹¹⁷ 清·梁啟超著，何守真校點：《新大陸遊記》，（長沙：湖南人民出版社，1981），〈凡例〉，頁 1

居民不過六千，樓閣參差、頗得形勢。登岸，乘馬車，約行十餘里，至一園。山水幽深，林石蒼古。登樓眺望，極攬勝之樂。樓前花卉秀麗，芍藥正開。復至一園，臨水筑臺榭，伶人奏樂其中，間以山水之音，鏗鏘可聽。泛小舟遊於蒹葭洲島之間。時至亥刻，日將落，對岸樓閣，夕陽映照，更覺金碧輝煌。¹¹⁸

像這樣的景觀描寫，所謂山水幽深、林石蒼古，乃至水榭歌臺的伶人表演，幾乎看不出來身在十九世紀北歐。不論是斌椿理解這樣遊賞經驗的方式還是他所調度的語言，都並未刻劃出不同於傳統文人遊園的遊賞體驗。固然這顯示出旅人視野與胸襟的窄仄，可是另一方面，旅人實是藉由傳統風景描繪的語言，來對固有記憶的牽引呼喚。對於旅人而言，域外所見多為陌生事物，斌椿在經過錫蘭、引述佛經典故談論所見後，補述說：「過此以往，則自古未通中國，載籍不能考證。」¹¹⁹對於斌椿來說，所見的事物往往無法以傳統知識印證，甚而有時不能理解。如記在瑞典聽音樂，斌椿只記一筆：「喝采甚眾，苦不解。」¹²⁰相較之下，山川形勝則無可解不可解的問題。當斌椿形容船上看見的亞丁山：「奇峭崢嶸，危峰疊嶂，如見李成畫筆。」¹²¹面對風景的旅人，似也在近於傳統遊記的語言中，發現自己身在水墨般的景致之中，或者說是通過語言將眼前景物重新建構成中國視域中的自然景觀。相較於以大段文字說明西方制度的運作方式與見聞所及的奇物奇器，用以指陳景觀的套語，對於旅人來說可能已不只是爛熟上手的形容詞彙，而是傳統遊記山水園林之遊的域外延伸。

張德彝喜作詩，並且不同於斌椿不在遊記中錄詩，張德彝的詩作在其遊記中屢屢可見。值得注意的是，張德彝遊記中所作的詩，都是聚焦在自然景觀與物候時氣的刻畫。例如寫隨公使在巴黎附近遊賞，因見「石崗重疊、樹木蕭

¹¹⁸ 清·斌椿著：《乘槎筆記》，頁 40

¹¹⁹ 清·斌椿著：《乘槎筆記》，頁 12

¹²⁰ 清·斌椿著：《乘槎筆記》，頁 39

¹²¹ 清·斌椿著：《乘槎筆記》，頁 49

森、橋梁環繞」，而作一詩：

海外探名勝，天清氣正和。野花紅落澗，石蘚綠盈坡。地僻人踪少，林
深鳥語多。遊來心意暢，把酒欲高歌。¹²²



張德彝在詩後接著寫在遊賞完的回途上，遠望見巴黎正升起濃煙、數千間的房屋都在大火中焚燒的兵燹慘狀。然而張德彝對於所觀法國的政治局勢、戰爭慘狀卻無詩記之。在他的詩中，除了開頭寫明身在「海外」以外，彷彿書寫的仍是中國山河。雖然詩語並無新意，詩歌本身亦殊寡韻致，然而詩的書寫與旅人的出遊，仍交織出無關於東西文明差異、政治責任的畫面。地僻無人、鳥語啾啾，正因為是無人之地，張德彝一行人於是也非遠來的他者。而在無人山林中把酒言歡、賦詩唱和，活脫就是傳統文人生活中的一次郊外踏青。當旅人以日記體逐日記述所見之人、所談話題，以及所遊所見，涉及西方社會制度或工業技術者，旅人固然盡量記述以供對域外各國國情的參考，然而卻往往在對自然景觀的刻畫中，書寫出個人的遊賞經驗與對故鄉景觀的思念。旅人自身的身影與情感通過對於自然的刻畫遊賞而流露。在遊記裡大段關於政治制度、文明與工業科技等記述的夾縫之中，隱隱顯露個人感懷。

紀錄外國政治、制度、科技的公使記錄，與優遊山林之間的文人之旅，其實是兩種觀看的方式與空間行遊，而不只是觀看對象在社會相與自然相光譜兩端的差異而已。也因此，公使在敘述旅途所見過程中，偶有岔開發表個人感懷，或是旅程中偶然的幾次遊賞經驗，作為晚清中國盱衡外國時局的施政參考固無幫助，卻是使得旅人個人感懷得以發抒之處。如 1871 年，張德彝日記中才記法國敗戰後和德國所議的十條合約詳細內容，接著卻記：

¹²² 清·張德彝著：《三述奇》，頁 156

初七日丁酉，晴，暖。未初，隨星使（按：指崇厚）乘車至公花園，風和冰解，鳥語花香，人之遊者，踵趾相接。¹²³



隔兩天記法德簽訂和議後，又記：

晴暖早起，見天光清朗，微風習習，乃口占八韻云：好似清明節，誰知正月天。微風吹浪靜，細雨注花鮮。林內松垂翠，河邊柳散綿。田疇蔬菜遍，山嶺橡楊連。度數如回域，風光比蜀川。因何涼過越，卻竟暖於燕。莫訝時差異，方知地使然。周遊千萬里，冬夏日三遷。¹²⁴

十二日壬寅，晴暖。見園中杏樹兩行，花如吐火，滿徑幽香，蜂蝶爭飛，十分春色，而遠近之楊柳榆槐，參差偃蹇，碧綠盈眸。入夜則寒風襲被，惟有一縷爐香，尚含暖意也。¹²⁵

張德彝的日記，並不安分於記載公務，而是在對春光時氣的感知中，藉由對景觀的摹寫，對氣候的身體感受，通過詩寫出對故鄉的懷想。全詩沒觸及「地使然」的地方究竟何在，反而屢屢懷想蜀川、燕越，翠松、河畔柳、田蔬，無非更像是自然、田園詩中意象的交疊。張德彝在公使、遊人的身分轉換間，其實也通過對景物氣候的書寫，恢復作為文人／詩人的感性主體，而不僅是一名記錄西方文明、政事的記者。

吉見俊哉曾就西方十九世紀興起的博覽會水晶宮神話，延續傅柯提出的西方以文法學方式規劃事物的視線。據傅柯所論，十七世紀以前歐洲的知識和詞語都以類似性為原則構成，但在十八世紀博物學視線中，事物不再被纏繞於各

¹²³ 清·張德彝著：《三述奇》，頁 123

¹²⁴ 清·張德彝著：《三述奇》，頁 124

¹²⁵ 清·張德彝著：《三述奇》，頁 125

種詞語和傳說之中，而是被賦予特定名稱、安放於表格之中，而在博物學空間中視覺佔據支配地位。在這種知識框架底下，所有事物無法明確界定的元素，從色彩、香味到相關寓言故事一概剷除，而只凝視其形態、屬性、數量與配置。在十九世紀歐洲文明之中，體現博物學視線者莫過於水晶宮對於物的展示。水晶宮通過玻璃櫥窗隔絕、展示，使得觀看者不斷在移動而無法觸碰的過程中，凝視被依照博物學視線展示的物。這樣的觀看經驗，吉見俊哉引用席維布希的論述，認為正如同鐵道旅行一樣，玻璃櫥窗和火車的速度一樣，隔絕了觀看者與被觀看的物，「人與知覺的對象不再位於同一空間」，事物是在「視線的表格（tableau）」被觀看。¹²⁶

晚清域外遊記中，記述博物院、博覽會、動物園極為常見，搭乘火車亦是普遍的經驗。晚清的中國旅人固然可能以觀看奇珍異獸的角度理解，然而從隔絕的玻璃櫥窗、鐵道旅遊乃至對異國政治、文化的隔閡不入，都使旅人通過隔絕、無法介入的隔絕視線觀看西方。傳統遊記中，旅人總是在觀看與空間移動中，和所感知的事物處在同一氣化流行的天地之中；可是晚清旅人在西方的行遊，卻是要不斷在「載籍無法考證」的、觀看而不介入的視線中凝視事物，這誠然是兩種不同的視線。¹²⁷

黎庶昌曾參加 1878 年巴黎萬國博覽會，極盛讚其規模之盛大。他如此形容：

¹²⁶ 十九世紀在歐洲掀起的博覽會熱潮，可以在許多域外遊記中看見。對於西方通過溫室培養熱帶植物、展示櫥窗與排列所炫示的帝國霸權與表格式的視線，晚清旅人意識到多少、而晚清旅人又是如何看待吸收西方博物學知識體系都有待釐清，並不能驟以中國旅人參與博覽會之中，就認為旅人亦用歐洲預設的視線觀看水晶宮、博物館和動物園。然而，本文所要指出的是，西方博物館視線的展示，確實提供晚清旅人許多驚詫、炫目的視覺體驗，而這些視覺體驗往往不同於在中國傳統知識框架中的觀覽體驗。旅人如何在西方博物學式的觀看，與中國傳統遊觀於山川園林的視線之間調適、選擇，其實耐人尋味。參見吉見俊哉著，蘇碩斌、李衣雲等譯：《博覽會的政治學》，頁 7-22、26-72

¹²⁷ 觀看而無法介入的視覺經驗，在域外遊記中例子極多。除前引斌椿看顯微鏡、張德彝看車中情侶的例子外，又如黎庶昌曾到化裝舞會、溜冰場，其體驗亦是在場外的窺看者。除了記述風俗與錦行方式，也只能瞠目嘆曰：「奇形異狀，匪夷所思。」過往所習的性別禮儀與身體經驗，似乎都派不上用場。清·黎庶昌著，喻岳衡、朱心遠校點：《西洋雜誌》，收在鍾叔河主編：《走向世界叢書》，（長沙：湖南人民出版社，1981），頁 35-36，124-125



舊時練兵之所，巨廈穹窿、梁棟、椽桷，悉皆鐵鑄，而函蓋玻璃，下鋪地板，東西相望。外綴園亭池館，市肆酒樓，規模壯闊。自西洋賽會以來，詫為未有。予數數往觀，默志厓略，蓋千百中之十一耳。……地分三大區……此三大區又各界出若干小區，甬道縱橫，物皆以類相從。一類之中，又分數十百類。夜則照以煤氣燈，華麗宏博，至不可名狀。入其中者，但覺千門萬戶，光怪陸離，目迷五色。¹²⁸

黎庶昌觀看的態度，較之於只是觀光考察團的斌椿嚴謹甚多。他儘可能詳細地記錄了博覽會陳設的方式與陳設物，如記會中分左右長間，左長間分成八行，依照教育、文化、工業、織物、原物料、玩具等分區排列，而右長間則為各國展區，如第一區英國之器分為局廣機器、縫紉機、百工小技之器、光學力學等機器共四類，而中國所展則多是手工藝的瓷器、木器。會期中，又有夜市燈會與煙火施放，「各國之人皆來遊觀，特於是日張燈開市，作長夜之遊。」使臣隨著公使郭嵩燾步行觀覽其中，他如此記述：

王公花園鐘樓前建木台，樂工三百人，歌者四百人坐於其上，歌唱作樂。予隨郭星使步至樂臺前，復轉而沿河西行，但見玉宇珠霄，無不通明透徹，真極耳目之大觀矣！¹²⁹

從「予數數往觀，默志厓略」、「光怪陸離，目迷五色」到「真極耳目之大觀」。除了大量對於物品、數量、名稱的記錄以外，旅人所能有的感受也只有困惑與目炫神迷，旅人的視線在玻璃宮的大觀之中，在切割開觀者與所觀物的展示空間裡，這樣的遊觀中，身體經驗疏離於所觀之物，連帶的中國文人習以在行遊

¹²⁸ 清·黎庶昌著，喻岳衡、朱心遠校點：《西洋雜誌》，頁 111-112

¹²⁹ 清·黎庶昌著，喻岳衡、朱心遠校點：《西洋雜誌》，頁 118

過程中感受的物我關係已不適用於這樣的觀看經驗，旅人對於耳目見聞諸物的難言難道，其實更可能是黎庶昌也尚未建立言說、理解西方新事物的方式。對於西方鬥牛、溜冰、博物院與博覽會等事物觀看而不介入、疏離而陌生的「光怪陸離」視覺經驗，黎庶昌往往記述其客觀性質如形態、數量、運作方式多，而描述少，多以冷靜客觀之筆觸記錄；與此相較，在寫自然風景或圖畫觀賞時，文字就有更多個人感受。如入瑞士境內，過「勒沙德勒湖」，記述「湖東諸山，連綿不斷，石骨秀露，層暈分明，絕似倪雲林畫意」¹³⁰而至日內瓦登天文臺時，記所見「遠視瀕湖兩岸諸山，巉巖挺秀，積雪未消，林木森然，雲霞掩映，湖山清迥，滌蕩塵襟。」¹³¹不論是寫湖東諸山相互連綿，如山水畫一般遠近呼應相連，又或是寫隔水的兩岸諸山在積雪、森然林木與雲霞之間，與湖水共同構築成相互掩映的畫面，景觀都是氣韻生動的畫面，而非彼此疏離。

比較起對博物院多記述而少描繪的疏離視線，當黎庶昌一見優美風景就不自覺湧出許許多多早在傳統記遊書寫中，習用的套語時，意義就不在於對於風景的描繪是否優美，而是黎庶昌作為旅人個人感受與對景物情感的抒發。

晚清域外遊記因為隱含的國族情感與政治責任，使得旅人的認同往往建構在更廣大的族群之上，辯證中外文明的優劣，而較少抒發個人感懷。而在行遊過程中，對於博覽會、博物院與西方文明的觀看，又是陌生疏離的視覺經驗。玻璃櫥窗將觀者與被觀物阻隔於不同空間、只能觀看而彼此無法關涉的視覺體驗，與傳統物我同處在氣化流行的物我想像迥不相同。旅人的個人體驗，唯有在援引典故記憶聯通中外知識的差異、賦詩以及遊賞山水園林時，才能在辯護中國文明以及記錄西方政局、工業的縫隙中透露。¹³²

¹³⁰ 清·黎庶昌著，喻岳衡、朱心遠校點：《西洋雜誌》，頁 148

¹³¹ 清·黎庶昌著，喻岳衡、朱心遠校點：《西洋雜誌》，頁 149

¹³² 陳室如認為傳統遊記中旅人和山水天人合一的情懷，在晚清域外遊記中幾乎不存在，旅人觀看山水往往仍思及故國的家國思考。眼雖見山水，實不注重山水，而注重山水背後的家國之思。筆者認為，較之傳統遊記，晚清遊記中的山水描寫卻有此一景象。然而從斌椿、張德彝、黎庶昌、單士釐……等人遊記中，其實仍可以看到對山水園林的景觀審美，其實是觀者美感觀照的投射，較之於博物學疏離的觀看體驗，個人感受較為突出。旅人記山水之遊的部分，以及其記行所觀美景者，仍屢屢有無關於家國之思的段落，反而更可能帶有逸出群體焦慮的個人情



三、域外遊記的特質與對見聞小說的啟發

晚清域外遊記中，較早出國的使臣斌椿、志剛等，經常使用中國傳統氣化流行的知識體系對西方事物進行理解，例如 1868 年赴外的志剛，以人身秉於一氣，心火與腎水在人體經脈中的氣化流動，解釋蒸氣機的運作。蒸汽機對於志剛來說，同樣是「天地生人之大機關也」。使臣目睹、體會西方知識的同時，經常並非新增派生新異的知識，而是將固有知識的範圍擴及、應用到西方事物，彷彿西方事物早就涵蓋在中國固有的知識體系之中。¹³³

不過隨著對西方理解漸趨深刻，以及清國政局愈漸陷入困境，使臣借鑑外國經驗的責任感加重，遊記也就更偏重在客觀的記錄，而對於個人感受的抒發乃至從舊有知識的比附都減少。

陳室如曾分析域外旅人對於紡織機器的看法，指出早期的志剛從「機心」、「利心」出發否定紡織機不過是「奇技淫巧」，到了較晚的李圭、黎庶昌、薛福成等人的觀察，無疑就更從經濟發展的角度，肯定機器的意義。可以看出觀察的不同面向與深淺。¹³⁴

不過，即使以志剛而言，身為早期正式派赴外交的公使，他在比附中中國知識的同時，也已經開始意識到中西思維的差異。譬如對於天象的觀察，即為一例。他在一次通過顯微鏡看出日光中的七色虹光後，發為議論附記：

中國以日色無光、日光如血而占災異。竊意日輪極高，西法稱日去地一千萬里、月去地八十萬里，為天地間聚精會神、萬古常新之物，不當有時而變。……乃悟日月之變色，由地上有昏暗蒙蔽之氣，則目視不得其正。……無非地上燥濕寒熱、與夫人民愁苦怨毒鬱結之氣，蒸釀於空

懷。其說法當有修正空間。參見陳室如著：《近代域外遊記研究（1840-1945）》，頁 516-520

¹³³ 又如志剛見水銀工廠的製作，發為議論：「煉朱成汞，煉汞還朱，本中國古法，西人得之，以為化學權輿……乃愈出愈奇，以炫於人。」；評論西方耶穌教近於中國墨子兼愛天下的精神等，也都是相近的例子。見清·志剛著：《初使泰西記》，收在鍾叔河主編：《走向世界叢書》，（長沙：湖南人民出版社，1981），頁 8、頁 14-15、頁 33

¹³⁴ 參見陳室如著：《近代域外遊記研究（1840-1945）》，頁 148-151

中，而形成各種形色臭味，因而占為災異。即使謂天垂象、現吉凶者，究於懸象著明萬古常新之體，固未嘗有變也。西人有候無占，不以日月之高遠，牽合人事也。



志剛很用心地察覺到傳統知識裡日有珥、晴有嵐、濕有瘴等等物候天象，其實是大氣層間氣流的鬱結不通，而並非是日月有所徵兆。他並非推翻「天垂象」、天地之氣與人心身體（怨毒之氣）亦是共處在一氣流通的天地之中，可是對於日、月的理解，卻也意識到不必牽合比附日月之象和人事的徵兆與關聯。可是這樣一來，若就西人不以人事比附日月，而日月是億兆里外萬古不變之物，那麼在原有知識中氣化生動的天地裡，關於日月的部分，似乎就有被挑戰甚至從此失落的危機。志剛於此，其實已觸及中西文明的差異與碰撞，乃至對既有知識的修正、反思、挑戰。¹³⁵

單士釐在參加日本內國博覽會時，就批評過往遊記總是將博覽會譯為「賽奇會」，不曉其中勸業與教育的實務意義，也可以見出旅人與遊記轉向務實、重視中西差異的傾向。¹³⁶整體而言，晚清域外遊記為遊記體書寫實踐了較為重視政治責任與記錄的觀察角度。與此相應的是，在域外遊記中，旅人個人體驗也逐漸面臨挑戰。當國族認同、中外文明優劣的爭辯以及對於西方政治、文明疏離觀看體驗的記錄，佔據了遊記書寫的大半篇幅，傳統遊記中以旅人與天地關係為主軸的書寫，以及旅人自身的個人感懷就從中失落，往往在描寫山水園林的行遊時，才能偶然從傳統描寫景物的套語，以及個人詩作中，帶出一點遠遊情懷。晚清域外遊記中，隱含了兩種觀看方式：記錄者與旅人。前者的視線是觀看、介紹、記錄而無法介入，後者則有更多個人感受。而在遊記的書寫中，往往於二者間擺盪拉鋸。

晚清域外遊記與見聞小說有共通的特點，即在往往更偏重對社會制度、群

¹³⁵ 清·志剛著：《初使泰西記》，頁 39-40

¹³⁶ 清·單士釐著：《癸卯旅行記》，頁 24

眾生活的社會相描述，而相對忽略自然景觀的書寫描繪。域外遊記由旅人敘述見聞，而見聞小說則將敘事角度侷限在特定旅人所見所聞，連帶改變了小說結構。

通過見聞、行遊，域外遊記往往並非只是藉以確認、認識他者，而更是確認自身文明。晚清遊記開拓性一部分在於通過見聞去辯證、蠡探晚清國家的文明特質、民族性、政治局勢與社會問題。與此相應，見聞小說則是通過在境內的見聞、遊歷，思考晚清當代的家國困境。誠然，域外遊記的實際出版狀況以及傳播狀況仍有待研究，目前不易指實某幾部遊記對於小說家的具體影響，然而就晚清域外遊記的盛行來說，應當可以說見聞小說的興起，很可能或多或少受了域外遊記間接的或直接的啟發和影響。

關於域外遊記對於見聞小說創作的啟發，吳趸人有相關看法。吳趸人曾作三部見聞小說：《二十年目睹之怪現狀》、《上海遊驂錄》、《新石頭記》，而在《新石頭記》中，吳趸人就透過賈寶玉和伯惠的對話，談出他對於晚清域外遊記的滿腔牢騷與不滿。在小說第二十一回〈放手槍寶玉縛強盜，中冷箭焙茗現原形〉中，寶玉談及要到自由村遊歷，伯惠滿腹狐疑地說，從來都是到外國遊歷，未聽聞在中國村莊遊歷的。寶玉遂有大段議論：

我正聽了這個狠不舒服。我聽見他們動不動說到外國遊歷，不知遊歷了有什麼益處！……（域外遊記中）不過某日走了多少路，某日見某人，談某話，某日遊某廠，看製造某物。又復一味的誇張外國如何繁華，如何美麗！看了他日記，恰是毫無用處。……有遊廠的工夫，何以不考求了他那製造之法來，遊了這麼一遍，費了纏，費了時日，費了精神，到底有什麼益處！而且他既遊歷的，自己中國地方，他到過幾處，通了幾省的言語？所以我說遊歷中國比遊歷外國要緊。……遊歷之法，要遍歷

各府、予、州、縣、細細的考察各處風土人情、民間疾苦、地方利弊、農礦出產，一一都要寫了日記。¹³⁷



吳趸人自己作了三部見聞小說，而在《新石頭記》中的賈寶玉，則是作者經常藉以發表看法的代言人，這段批評則儼然便是對晚清域外遊記的回應。吳趸人誠然意識到域外遊記往往是由公使官員書寫，他的主要論點，則是認為應該派赴學生往中國境內各地遊歷，考察民情物產，並依據各自考察的優劣，擇優派赴地方為官治理。吳趸人有其內政角度的考量。

另一方面，賈寶玉特地提及各省方言，實則早在《二十年目睹之怪現狀》中，吳趸人就通過九死一生之口，說明各地方言共通的語音基礎。小說三十二回王端甫因九死一生懂得廣東話，請其協助；而在小說三十四回，王端甫再次稱讚九死一生，九死一生遂論起從《詩韻》中的韻部出發，只要學得一字讀音，就可以從韻書中同韻部的字音類推其他相同讀音。又譬如寫南京、上海等地的商業、民情、物產、時事、士風等等，實則正皆可見於吳趸人見聞小說敘事實踐中。由此可見吳趸人的小說創作，毋寧是受到了晚清域外遊記的直接刺激與啟發。當然上舉二例僅表示吳趸人應該看過部分域外遊記，而不能證明吳趸人究竟看過那些、受了什麼具體的影響。然而，筆者所要指出的是，隨著域外遊記的盛行與傳播，對於「遊記」觀念的改變，未必直接表現在書寫的層次，然而亦可能潛移默化中改變小說家想像見聞遊歷的方式。

見聞小說的敘事困境，也和域外遊記面臨的問題類同。前文提及在域外遊記中旅人個人感受的削弱與失語，當小說過於傾向藉由見聞者的目睹、耳聞連綴話柄時，見聞者也可能即淪為串聯小說中敘事議論的工具，而不再是小說書寫的主體或描寫的重心。面對陌生的異域文化、龐大的國家危機，以及對社會問題的暴露與記錄，個人與情感就連帶要面臨挑戰。當小說被當成是革新、新

¹³⁷ 參見清·吳趸人著：《新石頭記》，收於章培恒等編：《中國近代小說大系》，（南昌：江西人民出版社，1988），頁 273-274

民的工具，而小說家借鑑域外遊記，轉向中國境內的考察，亦非就文學創作的角度考量，而是背後有更多考察民風，探討社會問題的家國意識，在這樣的情況下，小說人物的情感、小說自身的文學特性，以及小說家的主體意識，如何在「大聖鴻哲」、「才人坊賈」的認同拉鋸間，在救國的政治責任與虛構創造的文學書寫中開展，於是就是見聞小說值得觀察之處。

劉鶚的《老殘遊記》和吳趸人《新石頭記》在晚清見聞小說中，特具代表性的原因，即在於他們不僅通過見聞方式構作小說的敘事結構和敘事角度以開展文本敘事。更重要的是，兩作皆不停留於只是讓小說作為暴露社會問題的記錄工具，反而找回小說回應、思索時代問題的方式，也都辯證了小說的自身獨立意義。於是見聞小說對於說書人的削弱，在敘事者與小說結構的轉變，也都不僅僅是為了更真實地呈現晚清中國的近代情境，而也為小說自身的發展革新有所貢獻。

第四節 小結

從傅蘭雅、夏曾佑、嚴復到梁啟超，小說的地位逐漸受到重視，從譯入小說、用小說以教民到呼籲革新中國小說、創造新小說以新社會，在這些論述之中始終得到小說論者的重視，並且認為是提倡小說的核心原因者，即在於革除中國社會及政治上的弊端。也因為如此，小說論提倡的小說，主要的對象瞄準教育程度與閱讀能力有限的讀者，甚至婦孺。從教化到教育，小說論者既不斷在話語中建構、想像讀者群體，也不自覺地建構著覺民救國的士人形象與責任。其中，又以梁啟超起最重要的影響，他不僅明確提出革新小說的理念，並且強調由大雅君子創作小說的重要性。當梁啟超標舉外國小說家是魁儒碩學、大政治家，並在理論之外以自身的小說實踐，在〈新中國未來記〉中建構萬國博覽會的演說場，讓大學者孔覺民取代說書人作為小說敘事的聲音，傳統小說觀對於小說作者階層的想像，以及賴以啟動小說敘事的說書情境，都受到

鬆動與挑戰。

對比於梁啟超小說理論中的「魁儒碩學」與「華士坊賈」，李伯元、吳趸人等實際作為晚清新小說中流砥柱的小說家，他們的報人身分就顯得十分尷尬。他們雖不會甘願只作為華士坊賈、書會才子，然而身為海上租界賣文維生的文人雅士，卻實在也談不上是「魁儒碩學」。較之於梁啟超以「大雅君子」自期，通過孔覺民開啟小說敘事的自信，晚清小說家如吳趸人等，從報人到小說家的自覺與認同發展，則顯得更加曖昧。梁啟超的論述，一方面鬆動了小說作者只能是底層書會才人的意識型態，鼓舞了更多有志於小說的作者進入創作之列。可是，小說作者往往並不能如梁啟超般站在較高的話語權和社會地位，而是浮沉於筆耕生活，倚賴稿費維生，自然也就不易以大雅君子、魁儒碩學自期。

繼梁啟超之後的新小說，作者往往並非跟隨梁啟超的腳步，以「魁儒碩學」的角度演說出小說。相較於梁啟超，一般小說家對自己缺乏身為「大雅君子」的想像，反而更接近於流盪於市井、城市之間的流寓文人。劉鶚創作的《老殘遊記》中，行遊江湖的主角老殘以搖串玲喚醒群眾為職志，雖說非常留心實務，卻是「學也未曾進得一個」的走江湖，連童生都算不上；吳趸人《二十年目睹之怪現狀》則是以無心科舉，轉向經商的九死一生為敘事的主要線索。新小說中可視為對小說敘事方式有所突破、革新的兩部小說，都不是延續梁啟超假擬鴻儒演說以教化群愚的敘事情境，而是轉向以更接近於近代知識分子之「走江湖者」的空間移動與敏銳觀察來開展小說敘事。小說敘事的迥異，正反映出生命經驗、角色認同以及敘述的方式各方面的迥異。

小報提供的言說空間，讓報人經由編輯與撰稿過程，通過新型態的傳播媒體，在短篇故事、逸聞、新聞的編輯與撰寫中，認識到作為旁觀、紀錄者的觀察角度。通過小報所建構的群體意識，中下層文人在小報的投稿與閱讀過程共同參與了初步具有公共性的言說空間，也使旁觀、紀錄的觀察者認同，影響了報人以外更廣大的閱讀受眾。當晚清小說家逐漸意識到在小說敘事中脫離對說

書人的認同，相對上視角有所侷限的見聞者認同於是出現。從報刊轉向小說創作，報人生涯中對時事旁觀、嘲諷、諷刺的記者認同並未消失，而是轉化以見聞的方式，揉合入小說敘事之中。如果說小說理論的轉折、說書人的消失是見聞小說出現的契機，那麼小報經驗則是小說家創作見聞小說前的思維背景之一。

在此二者之外，域外遊記則是具體以見聞書寫諸多社會相的文體，旅人往往多從記錄者角度書寫所見，偶有抒發個人情感之處。晚清域外遊記藉由見聞以敘述社會諸多面向，並且在記者與旅人之間視線的取捨轉換，都對見聞小說的書寫有啟發的意義。見聞小說中，同樣存在著小說與見聞者除了記錄社會相、暴露問題以外，還能具有何種意義的問題。劉鶚的《老殘遊記》、吳趼人的《新石頭記》，則分從兩個不同角度轉化了見聞者，使得見聞者以及見聞小說自身，都不僅僅是記錄、暴露時局的工具。可以說，早在晚清域外遊記中，就已經預示了見聞小說的雛形以及所將遭遇的問題，而劉鶚的《老殘遊記》與吳趼人的《新石頭記》則是對問題的兩種回答。本章提及了《游戲報》等小報，以及諸多晚清遊記。

需要說明的是，筆者本章的論述並非意在一一指陳個別小報、遊記對晚清小說的影響。由於研究材料與歷史文獻的限制，研究過程往往難以斷定小報中個別文章的實際作者，以及晚清域外遊記實際的印刷、出版、傳播、接受狀況，因而就更難以論斷吳趼人、劉鶚……等作家究竟直接受了誰、受了那些文本的影響。筆者所要指出的是，從小報、域外遊記觀察出理解「遊」、書寫「見聞」的方式，發生了什麼變化，而很可能為小說的寫作帶來的影響，或者為小說文本的轉變帶來啟發。問題因而不在於個別文本對個別作家的啟迪，而在於一整個時代歷史情境的背景及其特質轉變。

第三章 域外的眼睛——

晚清通過翻譯開啟的見聞小說先聲



第一節 前言

外國小說對於晚清小說的理論與創作有重要影響，大抵已成學界共識。即以呼籲「小說界革命」的梁啟超為例，夏曉虹就指出，在抵達日本前後，梁啟超對於小說的理解就因對日本小說的接受而有所差異。

在受日本的影響之前，梁啟超雖然在《變法通議》談到要以小說為教本，可是還沒有真的就文學層面談論小說，而只是把小說當成課本、百科書而已。相較於此，抵日後的梁啟超不但提出小說界革命的口號，所創辦的《新小說》也和日本兩次創辦的雜誌同名，無疑受日本文學的影響。梁啟超之所以特別標舉政治小說的啟蒙功用與政治力量，乃至於《清議報》中的文學欄目除「詩文辭隨錄」外只有「政治小說」，刊載日本政治小說柴東海所作的《佳人奇遇》和矢野龍溪著《經國美談》。這固然和晚清社會迫切的需要有關，且更是直接受到明治時期民權派作家模仿西方模式創作政治小說的啟發。¹³⁸

日本政治小說的譯介，提供小說家創作時的參照與學習對象，例如日本政治小說中通過演說、辯論的方式直接抒發政治理念的做法，在晚清小說之中就往往可見。以梁啟超的〈新中國未來記〉為例，梁啟超翻譯日本政治小說《佳人奇遇》，而該作中充滿了志士之間對於政治理念的慷慨陳詞與對話，梁啟超撰寫的〈新中國未來記〉第三回黃克強、李去病二人大段的政治辯論，顯就受到影響。¹³⁹若就見聞小說而言，小說人物經常有大段的議論，而這些議論之所以

¹³⁸ 這部分的討論見於夏曉虹著：《覺世與傳世——梁啟超的文學道路》，（北京：中華書局，2006），頁 196-208

¹³⁹ 相關論述參考夏曉虹著：《覺世與傳世——梁啟超的文學道路》；郭延禮：《中國近代翻譯小

出現在小說中，並不必然與前後發生的情節有所關聯，而可能只是人物突然想起而岔入的討論，或關於社會議題，或討論政治民生。這些都很可能來自日本政治小說與梁啟超〈新中國未來記〉的啟發。

但另一方面，翻譯自日本的政治小說如《佳人奇遇》、《經國美談》往往譯以曉暢的文言，而非出之以白話小說的形式。在中國固有小說觀念之中，文言小說與白話小說之間存在著差異，不僅是使用語體的文白之分，也涉及文體概念的差異與雅俗之別。例如在文言小說的書寫之中，運用限制敘事者固然有之，可是文言小說中的限制敘事，因為所敘故事篇幅短、線索簡單，並未為長篇且結構複雜的白話小說提供幫助，白話小說：「是通過翻譯小說逐步悟出限制敘事技巧的。」¹⁴⁰而見聞小說，又正好與限制敘事有密不可分的關係。因而，翻譯小說如何將限制在特定敘事焦點的敘事方式譯介到中國（尤其是白話長篇小說），就成為有待研究的議題。

第二節 冒險小說《魯賓孫漂流記》與白話長篇小說中的限制敘事

以白話章回小說的形式翻譯原為「限制敘事」的長篇小說者，1902年12月《大陸報》上刊載的「冒險小說」《魯賓孫漂流記》當是最早的文本之一¹⁴¹。

說概論》（修訂本），（武漢市：湖北教育出版社，2005），頁108；梁啟超對《佳人奇遇》的翻譯與喜愛，以及〈新中國未來記〉所受影響，參見王宏志著：〈「專欲發表區區政見」——梁啟超和晚清政治小說的翻譯及創作〉，收於王宏志編：《翻譯與創作》，頁172-205

¹⁴⁰ 參見陳平原著：《中國小說敘事模式的轉變》，頁58-60

¹⁴¹ 1865年由傳教士賓威廉以中國官話翻譯的長篇小說《天路歷程》，是近代中國較早的一部以第一人稱限制敘事的白話長篇小說，但究竟對近代小說文體有多少影響，其實尚難評估，相較之下《大陸報》本在小說革命的風潮底下，率先以翻譯革新白話長篇小說的敘事者，其意義實具代表性。《天路歷程》部分的討論，參見袁進：〈新文學形態的小說雛形——試論晚清西方傳教士翻譯的《天路歷程》白話譯本的現代意義〉，刊於《社會科學》（上海市：上海社會科學院），2013年第10期，頁168-173；而在晚清晚清翻譯小說中敘事角度的選擇層面，闕文文指出，晚清翻譯小說中的三部鉅著《百年一覺》、《華生包探案》、《巴黎茶花女遺事》原作都使用第一人稱，可是李提摩太改「我」為「某」、早期《時務報》改「我」為「華生」、林紓改「我」為「小仲馬」。是在譯者的摸索中，才漸漸翻譯出第一人稱的「我」，而這是從《大陸報》連載的《魯賓孫漂流記》起。固然如闕文文指出的《大陸報》本《魯賓孫漂流記》具有開拓意義，以及早期翻譯小說中第一人稱往往被改成其他人稱，或以姓名代替。除此之外，也不應忽略文言小說和白話小說之間在文體概念上的差異，二者之間如何跨越語體與文體的差異相

《大陸報》上的改寫縮譯本¹⁴²並非是中國最早的《魯賓遜漂流記》翻譯本或譯述，最早的是沈祖芬 1898 年譯，1902 年出版的《絕島漂流記》，以文言小說體縮譯。相較之下，《大陸報》上刊載的《魯賓孫漂流記》在文體上與見聞小說更加接近。

在《大陸報》上連載的《魯賓孫漂流記》，在《大陸報》第一期的目錄上為「魯賓孫漂流記演義」，而在正文中題名則為：「冒險小說（小體字）」《魯賓孫漂流記》，往後二十回皆題「魯賓孫漂流記」，「演義」二字不再出現。¹⁴³第一回正文前有序文，說明「著者德富 Dcfoe，英國倫敦人」，敘事者陳述小說內文本事來自西元 1704 年水手舍爾克遇難獨居荒島四年的故事，而德富據之改寫。值得注意的是，譯者提及原作文體的獨特性：

德氏乃著此書，而假名為魯賓孫。……原書全為魯賓孫自敘之語，蓋日記體例也，與中國小說體例全然不同，若改為中國小說體例，則費事而且無味。中國事事物物皆當革新，小說何獨不然？故仍原書日記體例譯之。¹⁴⁴

《大陸報》的主事者戢翼翬、秦力山等，皆有日本遊歷經驗，且皆具革命派思想背景。有論者指出《魯賓孫漂流記》譯者為秦力山。¹⁴⁵論證與判斷雖不具決

互影響，恐更為複雜。也正因為如此，使用第一人稱敘事角度的《大陸報》本《魯賓孫漂流記》才別具時代意義。參見闕文文著：《晚清報刊翻譯小說研究——以八大報刊為中心》，華東師範大學中國語言文學系博士論文，2008，頁 155-156

¹⁴² 《大陸報》譯本屬譯述小說。在《大陸報》本中，魯賓遜被改寫成具有民族英雄性格的人物，並且小說中屢屢添加對「東方某國」政治、種族與民族性問題的討論，另一方省略許多段落不譯。雖說如此，譯者卻也清楚強調小說中的「我」是盎格魯薩克遜民族，並未忽略小說人物的異國特質。總體觀之，嚴格來說其翻譯並非直譯，並且加入許多原著所無的內容，小說核心意旨也並不相同，故本文稱之為改寫縮譯本。

¹⁴³ 李今：〈晚清語境中的魯濱孫漢譯——大陸報本《魯濱孫漂流記》的革命化改寫〉，發表於《中國現代文學研究叢刊》（北京：中國現代文學館），2009 年第 2 期，頁 1-14，相關說法見頁 2

¹⁴⁴ [英] 丹尼爾·迪福（Daniel Defoe, 1660-1731）著，匿名譯：《魯賓孫漂流記》第一回，刊於《大陸報》第一期，1902 年 12 月

¹⁴⁵ 如崔文東認為，秦力山是梁啟超的弟子，且是《大陸報》主筆中唯一可確定通曉英文者，考量改寫縮譯本中的思想和中英混用的翻譯，得出推論。見崔文東著：〈晚清 Robinson Crusoe

定性證據，然而可確定的是該改寫縮譯本的譯者在序文與小說中，確實都反映出對於梁啟超小說理論的呼應，以及〈新中國未來記〉的影響。譯者採用白話章回小說翻譯的決定，固然不見得是個人創舉。例如牛山鶴堂在 1887 年翻譯的日文譯本《魯敏孫漂流記（新譯）》就有漢字的章回回目，每回皆有上下兩聯七字句。例如其第一回是「窮達固期絕界濱，素懷望空鯨海難」。意即，譯者如果曾參考日文譯本，則選取白話章回小說的文體翻譯，可能並非只是個人的思索。¹⁴⁶然而不論如何，譯者顯然都意識到中國傳統小說文體的邊界，卻仍然選擇了以和固有體例「全然不同」的形式翻譯外國文本，因而《大陸報》譯本可視為挑戰白話長篇小說文體疆界，在限制敘事的運用上一次初步且重要的嘗試。

《大陸報》改寫縮譯本所使用的文體，雖然是「第一人稱章回本」，然而在敘事上，第一人稱更像是說書人，只不過從敘述發生在多人之間的故事，轉向敘述自己一人的多個故事。說書人腔調仍然明顯，而與其稱為縮譯本，稱之為重述縮寫本較為適當。¹⁴⁷話雖如此，現今對《大陸報》本的研究，多聚焦於論述原作和《大陸報》本核心意旨間的差異，而並未從小說敘述方式出發進行更進一步的論述。本文則將進一步探討，在《大陸報》本對原作的翻譯改寫與重新創作的過程中，譯者如何將原作轉換為中國視域下與革命思想背景的《大陸報》所呼喚的小說文本，進而說明小說敘述的方式與方向發生了那些轉向。

中譯本考略》，《清末小説から》，第 98 期（2010 年 7 月），頁 19-25

¹⁴⁶ 牛山鶴堂的譯本不管在回目上還是內容上，都和《大陸報》本有所差異。僅就第一回而言，除回目不同以外，牛山鶴堂譯本翻譯出魯賓遜姓氏「克爾騷」此一細節、兄長是武官，以及父親從階級與經濟觀念出發的議論，而這些在《大陸報》本中都被省略。參見日·牛山鶴堂譯：《魯敏孫漂流記（新譯）》，春陽堂，1887 年，本文引用自日本國立國會圖書館近代數位文庫（近代デジタルライブラリー）公開取用電子資源。

¹⁴⁷ 參見李今：〈晚清語境中的魯濱孫漢譯——大陸報本《魯濱孫飄流記》的革命化改寫〉，發表於《中國現代文學研究叢刊》（北京：中國現代文學館），2009 年第 2 期，頁 4；崔文東則從視角運用上，指出譯者並不嚴格遵守第一人稱敘事，有時出現「話分兩頭說」套語，並且文白夾雜，僅將譯本視為政治宣傳工具。崔文東著：〈晚清 Robinson Crusoe 中譯本考略〉，頁 19-25

一、望向「群」眾：《大陸報》改寫縮譯本中敘事重心的政治化轉向

《大陸報》本的改寫縮譯本中，最引人注目的，就是對原作思想的改換，轉移。在《魯賓孫漂流記》的原作中，笛福寄寓了「個人經濟主義」和「清教徒個人主義。」¹⁴⁸整個文本，維繫在個人的精神生活與物質生活的建立。原作中，魯賓遜如何在荒島整頓營地，建立起他自己的殖民地，如何思考宗教問題等等，是敘事的重要核心，然而在《大陸報》本的改寫縮譯本中，獨居荒島時期被大幅刪減，反而是拯救勿賴代（Friday）與「同種」的英雄行為被大加渲染。相較於原作重視個人經濟與精神層面，晚清譯者則將「魯賓孫」寫成一心為了社會為了同種族的人民，彷彿個人生命的所有意義，都只在於完成群體。

149

相應於晚清譯者更重視家國議題的思想背景，《大陸報》本的《魯賓孫漂流記》中「魯賓孫」成為一心繫同種、心繫社會的愛國志士。如第十回「救同種海畔戰野蠻 追暴徒船中逢老父」，「魯賓孫」見到土人將要烹食一白種人，心中想道：

今日野蠻倘把我同胞殺害了，我抵死也要報復這仇，以達我愛群之目的。……我只有二個人，只怕眾寡不敵哩！再想道這是救我同胞的義務，即是被野蠻夾活吃下肚子裏，我也不怕。¹⁵⁰

捨己為人，甚至肯為人冒險犯難，致有生命危險也不顧，像這樣救人於難的俠義舉動，就和原作有所差異。不過，李今其實忽略小說敘事方式的面向，分析

¹⁴⁸ 如崔文東就指出，《魯賓遜漂流記》原作中，魯賓遜秉持著「經濟個人主義」，一切以個人獲利為考量，是「資產階級商人的價值觀」。相較於此，《大陸報》本的翻譯則加入更多革命黨的思想與主張，魯賓遜轉而變成為人不為己的志士形象。崔文東：〈義與利的交鋒：晚清《魯賓遜漂流記》諸譯本對經濟個人主義的翻譯與批評〉，《漢語言文學研究》，2012年第4期，頁54-62

¹⁴⁹ 李今：〈晚清語境中的魯賓孫漢譯——大陸報本《魯賓遜漂流記》的革命化改寫〉，發表於《中國現代文學研究叢刊》（北京：中國現代文學館），2009年第2期，頁7-9

¹⁵⁰ 見《魯賓孫漂流記》第十回，刊於《大陸報》1903年4月第7期，頁45

文學文本僅就敘述內容探討，而相對忽略了進一步論述改寫本敘事方式與原作的差異。

《大陸報》本的改寫縮譯具有兩重性，意即既非純粹按照原作翻譯，遠離原作處甚多，另一方面又與傳統章回小說文體不同。就小說中第一人稱敘事的內心獨白而言，對於中國白話小說而言具有創新意義，然而從這個角度觀察《大陸報》本卻不免要發現，譯者似乎未把握、重視第一人稱敘事的特質。

在第一回航向倫敦的航程中，「魯賓孫」出航遇見的第一次大風浪，波浪如雪山湧來，小說敘述「魯賓孫」第一時間感受到的是頭暈欲嘔的生理反應，繼而想起父母的諄諄教誨，登時「心理好不難過，便漱漱眼中吊下淚來。又想起父母不見我，又不得我一字告知行踪，此時不知急成什麼樣兒呢？」¹⁵¹然而面對風浪，魯賓孫的念頭反而一轉，思考起政治問題，發起議論來：

凡人莫不有一死……人生則事端正多，可哭的亦正多，有幾多人癡生一世，糊糊塗塗不知八星為何物，不知五洲為何狀，你道可哭不可哭？又有一等暴君污吏，壓制人民的自由，作惡一世，不如早死。若幸而遇著人民革命，被人民殺死，罪刑相抵，也還罷了。……倒不如大丈夫獨往獨來，無掛礙，無恐怖，可生則生，以多做國家社會上一些義務，到了當死之時，甘心赴死，乾乾淨淨、姣姣潔潔，豈不勝於糊塗偷生、借生行惡的人幾千萬倍嗎？¹⁵²

話說得漂亮，富有民族英雄為國赴難的氣慨，這或許是《大陸報》改寫縮譯本中，最清楚展現出改寫方式的段落之一。當「魯賓孫」面臨生死關頭之劫難，身體不適且受驚嚇的情況底下，居然話鋒一轉而向讀者談論起人生在世，生死有常，並且可悲的事物正多，彷彿「我」突然置身在風浪之外，在演說場上談

¹⁵¹ 見《魯賓孫漂流記》第一回，刊於《大陸報》1902年12月，第1期，頁4

¹⁵² 見《魯賓孫漂流記》第一回，刊於《大陸報》1902年12月，第1期，頁4-5

論道理。魯賓孫先論無知的可悲，繼而論述暴君污吏的可惡、頌揚革命、批判愚蠢順民等等，這都不是基於當下海難情境的思考與感受，反而是抽離當下情境的議論發揮。

從「凡人莫不有一死」開始，人物的敘事轉向議論，並且從普遍論題談論起，小說敘事者「我」離開洶湧海浪湧上甲板的現場，轉而借題發揮，討論關於生死的理念與想法。前段回憶父母的「我」，與此處論述暴君愚民的「我」，宛若兩人，敘事上顯然並不協調，原本適合深入思索生命意義、存在價值與身體經驗的情境被削弱，而讀者的注意力被轉向為對革命與五洲、八星的注意與思考。最後轉為個人的生死處境，魯賓孫對於當下的死亡威脅，認為為國家而生而死，勝過無知者與暴君污吏許多，更是不知所云，畢竟魯賓孫還不過初次出海，一事未成，出海的原因更與實踐國民義務毫無相關。從敘事轉向議論最重要的影響，就是魯賓孫的「國民化」。早在第一回，譯者岔入魯賓孫的一段獨白就自許身為國民，當盡國民的義務；第十七回妹妹請魯賓孫娶妻，亦以為為了國家繁衍種族為由，嘗試說服魯賓孫。不論是為國出遊航海，還是為傳衍種族而娶妻生子，就原作而言固都是荒誕的翻譯與改寫，然而卻正好可以反映出在《大陸報》本中，譯者對魯賓孫的「國民化」改造。從魯賓孫的人生志向到身體的性愛與生死，都歸之於為國為群，而不存在個人化目的。

在《大陸報》本中，大段議論通過小說中人物的思索、交談岔入文本之中，是譯者改寫的重要策略。這樣的方式，雖然可能因為議論與小說人物遭逢情境無直接關係，造成扞格突兀之感，卻更能在原作之外，羈雜更多譯者的意見與思索。如小說第八回中，魯賓孫見山洞中野貓數十頭跳躍鳴叫，覺得心煩意亂，竟然烹殺其中幾頭野貓，貓群登時逃竄一空，而魯賓孫的想法卻是：

我讚不絕口道：「野貓尚曉得愛羣的道理，尚知脫這羈絆，求自由去，最可怪的世界上的人類，往往有同類被人壓制、被人屠殺，彼不但不傷其

類，甚至助紂為虐呢！這等人比禽獸還比不上。」



這一段議論同樣突兀。野貓竄去，恐怕只是因為恐懼，而小說中的魯賓孫卻發為議論，大談同種之間應當互相幫助，並批判不在場的「世界上的人類」，隱指漢族的政權為滿人所掌握，竟然不知革命，反而幫助滿人迫害漢族。¹⁵³ 凡是這樣的議論，都離開當下情境，而必須參照譯本預期傳播的讀者群，所處的現實社會中之具體政治議題、族群問題等當時情境與歷史脈絡才能解讀。

也就是說，基於亟欲鼓吹革命的強烈政治意圖，《大陸報》本的改寫往往不避突兀，在文本中加入與當下魯賓孫所遇海難、所歷荒島毫無關係的歷史脈絡與族群問題，並大發議論。所謂幾多不識五洲八星的愚民、暴君酷吏，不懂得愛羣的人類，又或是「聽說世上有一大國……」（第十一回）、「聽說有一國人……」（第十三回）等等，都是原作小說中人物難以知曉，《大陸報》讀者卻能一望而知的晚清情境。

為了宣傳革命，讓敘事者以及小說中的人物，屢屢提及政治與族群議題，這樣孱入議論的敘事方式，已與原作不同。原作經由個人流落荒島、闢建住所敘述安頓個人生命的孤寂旅程，文本意義相對自足完備。相較於此，《大陸報》本只有對於同樣處在晚清當時情境的讀者，以及通曉晚清歷史情境的後世讀者，才能順利連結到革命思想的背景、滿漢衝突以及租界地區的中外衝突，才能真正理解文本中屢屢出現的議論。

因此一方面是敘事上議論的比重增加，另一方面則是文本議論寄託的革命意念直指晚清中國，許多議論基本上是對當下局勢的討論與呼籲。《大陸報》本對於原作的改寫，幾乎具有社論的傾向與意圖。

如第十九回，魯賓孫在異地遇上一名英國旅人，正要前往中國經商。他向

¹⁵³ 如小說第十一回隱指吳三桂引清兵入關，晚清中國人竟忘記中國處於滿人統治，刊於《大陸報》1903年第8期，頁89-90；第二十回嘲笑中國建長城防韃靼，韃靼今日卻是皇帝，刊於《大陸報》1903年第12期，頁99，這些例子都顯示出《大陸報》本中強烈的革命主張在譯本中的展現。

魯賓孫解釋，中國官員往往貪圖財富，隨意將土地交予外國管理，而皇帝身居內宮不解世事，百姓又恍惚未覺的社會現狀，極有利可圖。繼而論及：

幸有一班有見識的人，實在可敬。見他政府弄出壞事情，他總要點撥他、攻擊他。政府拿他、殺他，他也不怕，總要說他。但是他的政府太野蠻了，不識高低，所以愛國的人反遭殺戮，賣國的人反而可以陞官發財。列位想想看，今日我們倘到他國中謀他的利權，容易不容易？¹⁵⁴

這段對中國官場、政治生態極長的敘述及評論，通過亟欲往中國牟利的外國商人口中說出，實在充滿矛盾意味。既對中國的政治腐敗感到有利可圖，又怎會對中國仍存在著一批批志士說出「幸而」，並且字裡行間充滿對革新派的頌揚？未譯完全本的《大陸報》譯本大約長四萬餘字，單單是這一長串的議論就佔去了六百多字。而如這樣的議論，當然無助於推進小說敘事，亦難以從中看出該名商人的具體形象。既無助於推動情節，也對於形塑人物沒有多少意義。長段議論僅僅是為了陳述對於中國的政治觀察與直接批判其官場文化，宣揚革命理念。《大陸報》改寫縮譯本中時常通過人物間的交談，以「聽說」方式開展對中國政局的隱指，小說中充斥著以傳聞引出的晚清政局議論與批評。

除了與人物所經當下情境、感受無直接關聯的議論之外，《大陸報》改寫縮譯本中人物往往在行為、下決定時，明白說明自己的行為動機。例如第五回中黑人「秀麗」，在原作中為魯賓孫所賣，在譯本中則改為秀麗自願為魯賓孫賣身，他說「我自願當苦工，只因你能愛群。若你餓死，便是世上少一個能愛群的人了」，這是誇張化「愛群」作為一種價值觀與道德標竿，以至於秀麗竟能為一愛群者犧牲自己的自由與勞力¹⁵⁵；又如第十二回，一名獲救的船長向魯賓孫詢問處理叛徒問題的方法，魯賓孫認為因為「同種之人，理應彼此相愛」、「這

¹⁵⁴ 見《魯賓孫漂流記》第十九回，刊於《大陸報》1903 第 12 期，頁 94-95

¹⁵⁵ 見《魯賓孫漂流記》第五回，刊於《大陸報》1903 第 3 期，頁 21

纔算是不枉為人了」都是相近的例子。¹⁵⁶

比較原作與《大陸報》本之間，在遭逢海難後大難不死，流落荒島的敘述差異可以觀察得更清楚。原作中，第一時間「我」的念頭是感謝上帝，並且讚嘆死裡逃生的快樂：

既然已經脫困登上陸地，便仰起頭，感謝上帝讓我絕處逢生，因為幾分鐘前我並不抱著一線生還的希望，現在竟已獲救。我相信當一個人能像我這般死裡逃生，那股心中的喜悅自是無法形容。我現在終於能理解英國的古怪風俗，即當一個惡人被套上索結束緊，正要執行絞刑的傾刻，獲得特赦，在特赦狀通知他本人的同時，外科醫生會隨赦書來為犯人放血的道理一樣。這麼做是為了避免犯人因為大喜過望而氣血攻心，暈死過去。突來的喜悅與悲傷之情一樣，均令人靈魂出竅。¹⁵⁷

在原作中，主角望向天空，向信仰的上帝表達崇敬與感謝，並接著描述當下絕處逢生的心理感受。死刑犯的瀕死經驗，在此處通過聯想以表達狂喜的身心震撼。《大陸報》本中，卻有不同描述。魯賓孫在第六回經過流落荒島、死裡逃生後，他最先想到的，居然不是自身劫難與命運的吉凶，而是第一時間望向船隻殘骸，想起同行者皆殉難，「眼中淚下如注，嘆一口氣道：『我生平是最愛群的，今日一般人皆死了，單單留下我這一條性命。……最可憐是我同行許多人霎時間都死了，思至此大哭了起來。』」¹⁵⁸由狂喜改換為悲傷，在經過《大陸報》的縮寫改譯之後，不僅僅是將意識形態由個人優先轉換成大公無私，魯賓孫死裡逃生的心理感受與瀕死經驗被忽略、削弱。

同樣是聯想，在原作中，從「瀕死經驗」等與個人存亡或身心經驗密切相

¹⁵⁶ 見《魯賓孫漂流記》十九回，刊於《大陸報》1903 第 12 期，頁 93

¹⁵⁷ 盧相如譯：〈唯一的倖存者〉，《魯賓遜漂流記》，（臺北：小知堂文化，2001），頁 54

¹⁵⁸ 見《魯賓孫漂流記》第五回，刊於《大陸報》1903 第 3 期，頁 23-24

關者出發想到死刑犯，於是「我在岸上狂亂地奔跑，高舉雙手，用各種肢體語言表達我獲救的喜悅；我手舞足蹈，默想我死裡逃生的經過，同行的夥伴都葬身大海，只有我一人倖免於難，想起來就覺得不可思議。」¹⁵⁹而在《大陸報》本則不然，發動聯想的連結點從個人身體轉向了國體與民族。魯賓孫的身體經驗，在《大陸報》本中被敘述為「不知不覺，有一股酸氣，有一股酸氣從腳底直透頂巔」於是眼淚落下。¹⁶⁰又如第八回見被野人吃剩的人骨殘骸魯賓孫「眼眶中湧出愛群的萬斛英雄淚」¹⁶¹在《大陸報》本下，魯賓孫的淚水與頭顱，都只為了國體存在。

比較起原作大量刻劃魯賓遜的荒島生活、累積生活資本以及體會孤寂感受和宗教精神的書寫，譯本更多的是政治理念的吐露，以及與當下人物遭遇情境、情節不相關之「某國」政治風俗的批評、議論、演說。小說中的人物，往往迫不及待、反覆說明自身思考內容以及行動的原因是「愛群」，「愛群」成為《大陸報》改譯本中重複出現的關鍵詞。

小說中的「我」是對自身荒島歷險的敘事者，然而較之「冒險」經驗，敘事者更多陳述的卻是「愛群」理念，具有很強的政治展演性與演說性，如第五回的內心獨白：「心中似有自悔之意，便趕速轉念道凡人當有不怕死之心，纔能做一點事情。我生平以愛群為志，凡有益於國民之事，即把我這斗大的頭顱送他，也是甘願的」¹⁶²。相較之下，旅人在荒島的生活實踐與宗教體驗不是被極大幅度的刪減，就是幾乎完全刪除，連帶也是譯者相對忽略描寫而只重論述的證據。¹⁶³

¹⁵⁹ 盧相如譯：〈唯一的倖存者〉，《魯賓遜漂流記》，頁 54

¹⁶⁰ 見《魯賓遜漂流記》第六回，刊於《大陸報》1903 第 3 期，頁 23

¹⁶¹ 原作中主角落淚的原因是感歎上帝使自己降生在文明國家，有別於食人族的野蠻，完全是為了自己著想而感動。見《魯賓遜漂流記》第八回，刊於《大陸報》1903 第四期，頁 34；盧相如譯：《魯賓遜漂流記》，頁 180

¹⁶² 見《魯賓遜漂流記》第五回，刊於《大陸報》1903 第 3 期，頁 20

¹⁶³ 郭延禮批評此一時期的文學翻譯，大多「文學意識薄弱」，並且時常將小說中十分重要的人物心理描寫與自然環境的刻劃大段刪除。留存下來的部分對景物的描寫，又代之以習見的陳詞套語。這樣的傾向在《大陸報》本《魯賓遜漂流記》中也可看出。譯者一方面縮減魯賓遜的冒險生活，另一方面改寫、囿入原作所無的政治議論，確實在文學性上有所削弱，也一定程度犧



論者固然已經指出，譯者通過改寫造成文本核心精神從個人到國族的轉向，不過另一方面，應當理解原作與譯者雙方在小說觀念上的差異。西方小說描寫人物心理，不僅著重其作為行為動機，而更作為文本所要敘述的目的與核心，這樣的概念對晚清中國的譯者而言恐怕仍難以體會。因此原作中敘事者對自我命運遭遇，在內心的自我體悟與反省、以自身心理變化為敘事書寫的主體、以個人經驗感受為刻劃對象……等等圍繞著個人的敘事，被改換成了一心向「群」的單調形態。魯賓孫幾不思索個人存在問題，而以「群」為一切行動的動機。

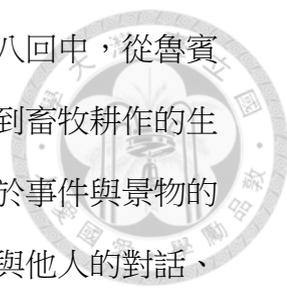
這已不只是中西兩造立場與思想的差異而已。同樣書寫意識形態，即使想要灌輸愛國理念，仍可以通過個人的身世記憶、荒島處境的身體經驗、內心感受推展出去，導向群體的重要性。可是《大陸報》的改譯本卻往往是完全抽離作為荒島旅人「我」的勞動、居住與宗教體驗，不是泛泛而論，就是轉從邏輯的類比、聯想，引向主張愛國、革命的政治主張。除了理解《大陸報》背後的革命意識形態背景以外，也應注意到《大陸報》改寫縮譯本中，忽略了個人的心理轉折，亦不重視個人生命體驗的積累與變化。逐日記錄的日記體式勞動紀錄、心靈成長，在改寫縮譯本中簡化為一次又一次重複的理念演說以及藉此喻彼的革命黨人政事議論。1904年俞佩蘭在〈《女獄花》敘〉一文中批評「近時小說……議論多而事實少，不合小說體裁，」恰可作為評價《大陸報》本改寫翻譯的切實評價。¹⁶⁴

二、敘一人所歷之事：小說結構的集中化與個人的邊緣化

《魯賓孫漂流記》前八回刊登於《大陸報》一至四期，而後十二回刊登於

牲了原作傳達的經驗感受。參見郭延禮：〈中國近代翻譯文學史的分期及其主要特點〉，王宏志編：《翻譯與創作》，頁 65-69

¹⁶⁴ 1904年「泉唐羅氏藏板」《女獄花》，收於陳平原、夏曉虹合編：《二十世紀中國小說理論資料》第一卷，頁 137



第七至十二期。小說也大致以此為界，分為前後兩部分。在前八回中，從魯賓孫決定出海，到第八回為止，敘述魯賓孫經歷海難、獨居荒島到畜牧耕作的生
活。其中多為魯賓孫的內心獨白，以及對荒島生活的敘述。對於事件與景物的
描寫都十分簡略，只能說是粗陳故事梗概的發展，然而魯賓孫與他人的對話、
議論尚且較少；從第九回之後，相隔一個月重新連載的《魯賓孫漂流記》，情節
進展到魯賓孫遇見勿賴代、其他歐洲人，以及回到歐洲後遇見的人物等等，小
說容納了更多的交談，交談中則加入了更多聽聞來的他國政事與議論。每二回
中，即至少有一段通過人物對話岔入的長段議論。意即，第七期之後的《大陸
報》，在每期刊登的兩回《魯賓孫漂流記》譯本中，皆至少有一段羈雜進了革命
黨人所關心的議題。

前後兩個部分的差異之一，在於議論的比重不同。在第三回至第八回的敘
述，雖然對於魯賓孫的經歷從海難、開墾荒島、農耕、建築、畜牧的敘述縮減
到最低程度的簡略敘述，序言說將要按照日記體例翻譯也未實現，刪去不譯魯
賓孫在島上的日記，小說中的勞動紀錄與自省因此不見於譯本中。但因為敘述
他國政事的次數並不頻繁，原作荒島生活自食其力的孤獨況味，尚且保留幾
分。小說第七回描寫冬日到來，魯賓孫披羊皮衣、穿羊皮鞋，對泉水一照而自
嘲成為野蠻人；第八回寫發現山洞，「……數十步，豁然開朗，忽見燦燦爛爛的
輝光，手中燭光，與那石壁相映，幻出萬千百枝的光點，那時我胸中清爽異
常，自念居此二十餘年，未曾見過此等佳景，真是如入仙界一般。」，想起死去
已久的寵物狗「與我頗有忠愛的情，不幸隨我十六年便死，呆了半晌，眼眶紅
了」¹⁶⁵這些生活感受，與小說所述的荒島情境尚較為符合貼近，也較具可讀的
趣味。第九回開始，在翻譯改寫的方針上，轉趨更加強調改譯小說的政治公
用，當魯賓孫遇見自己以外的人物，總是會藉由人物的對話借題發揮，魯賓孫
往往被塑造成政治思想家。

¹⁶⁵ 見《魯賓孫漂流記》，刊於《大陸報》1903 第 4 期頁 31、36-37

如第九回魯賓孫教勿賴代學習英語和知識時，說：

讀書原是很好的事。但是現今的人往往讀我英國的書，不上二三年，便想謀一個館地。謀了一個館地，他的什麼親戚、什麼朋友，也不問他是做奴隸、是做牛馬，便都稱讚他的本事高強了。汝欲讀書，切不可做這沒臉面的事，辜負我的教育精神。¹⁶⁶

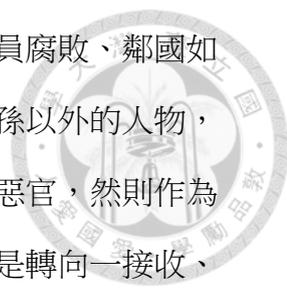
議論突兀地出現在對話之中，所謂不學無術者謀館地等等，幾乎無法通過小說的文本脈絡理解，前後情節亦未提供相關訊息，議論的內容除了「學習文明知識」的連結以外，並無其他足以引發議論的充足原因。這段議論於是在翻譯文本中，是寄託意味鮮明的歧出。原作中，指向信仰上帝路途的西方語文知識，也轉換晚清語境中時人謀館地、驕其鄰里的工具。

當魯賓孫與人物之間，無關於人物所處當下情境、並不切身相關的議論愈多，則翻譯文本的「冒險意味」則益形淡薄。原本作為大海探險、荒島流落並自力更生的小說文本，隨著荒島開拓篇幅的大幅縮減、信仰的刪去不譯，以及在小說中頻繁出現的議論，使得小說與其稱其為「冒險」，毋寧更接近於「見聞」。第十三回藉船長之口說出「我曾聽說，有一國人，代他國經理國事」，隱指西方各國對於中國的多方剝削，以及中國官員的顛預自私¹⁶⁷；十六回回目直接就是「聽土人言少戒行險，談他國事代抱不平」，藉前船主妻口吻說出「我聽說東方有一國地又大人又多，但是他提綱挈領的人都是狗，把一箇諾大的土地弄到死豬死狗一樣，任人割任人剮。所以各國的人，你佔一箇港灣，我領一箇省分。」接著指該國某回暗中與鄰國商議，要將土地割讓，為某報館記者披露，終於各國干涉，該國割地不成，竟刑殺報館記者。¹⁶⁸

¹⁶⁶ 見《魯賓孫漂流記》第九回，刊於《大陸報》1903 第 7 期，頁 90

¹⁶⁷ 見《魯賓孫漂流記》第十三回，刊於《大陸報》1903 第 9 期，頁 105

¹⁶⁸ 見《魯賓孫漂流記》第十三回，刊於《大陸報》1903 第 10 期，頁 109-111



類似的例子，都是通過魯賓孫以外的人物，陳述某國的官員腐敗、鄰國如何欺壓等不平現狀。以大段篇幅敘述事件、陳述議論的是魯賓孫以外的人物，而魯賓孫於此成為聽眾與反應者，他或者憤恨表示應殺光所有惡官，然則作為敘事者的魯賓孫運用內心獨白直接發表議論之處少了，而更多是轉向一接收、觀看、聽聞訊息的見聞者。在譯本的前八回，固然已經因為改寫與縮譯，使得作為旅人的魯賓孫在人物形象層面上面貌模糊，除了「愛群」以外，甚少有其他個人意見、感受的流露；可是在後十二回，小說中的魯賓孫則更像是個「見聞者」，他聽聞、參與許多大段議論的現場，然而又同時處在議論政事的情境之外。所謂「代他人報不平」，實則魯賓孫的旅程，已經成為串聯議論、羈入政治寄託的媒介了。

從倚賴第一人稱敘事者的內心獨白表達政治思想，到藉由見聞方式，轉以旁人人口中敘出某國某地的官場亂象，進而寄託理念與革命意識。《大陸報》本中，《魯賓孫漂流記》的敘事者直接敘說想法的頻率降低，敘事者也轉向以敘述自身所見所聽的事物為主，隨著敘事者「我」大段陳述意見的次數減少，敘事者介入的程度也有所降低。

《魯賓孫漂流記》改寫縮譯本中，前八回與後十二回可形容為從「冒險」到「見聞」的改譯方向。小說在後十二回，通過人物的見聞，直接讓讀者跟著魯賓孫一同聽他人轉述的傳聞，以及一起觀看、思索政治議題，而不再讓敘事者我直接陳述。小說敘事從「我（魯賓孫）認為」轉向「我聽說」。不論是個人意見，還是路途聽聞，和歐美小說藉由第一人稱敘事表達個人感受的敘事觀念，都還有相當的落差。

1904年《新小說》第十一號「小說叢話」載曼殊（梁啟勛）對於中西小說異同的觀察、比較與思考，觸及中西小說敘事結構的問題，值得注意。他注意到西方小說與中國小說的差異，在於西方往往集中於一二人物，寫一二人的「歷史」，相較於此中國小說則往往敘「一種社會之歷史」。此外，中國小說多

追述往事，而西方小說多寫今人。他的論述重點，雖然主要並非分別中西小說的差別，而在指出中國小說追述往昔歷史，並不意味著中國小說較之西方小說遜色，但是他已經提出以敘述範圍分別中西小說的觀點。¹⁶⁹

徐念慈在〈《小說林》緣起〉一文中，則指出「西國小說，多述一人一事；中國小說，多述多人多事」¹⁷⁰他繼而從結構繁密者更不易書寫的角度，斷定中國小說優於西方小說。晚清論者接收的西方小說仍然有限，往往僅能閱讀割裂、改寫過的譯本，而論者則在題材、思想外，注意到小說結構的差異。

《魯賓孫漂流記》作為第一部使用第一人稱的白話章回小說，雖然注意到日記體的形式特點，卻沒有真正掌握到第一人稱敘事的優勢。譯本中作為敘事者與小說主角的魯賓孫，很少將敘事的目光聚焦在個人的荒島勞動、畜牧、耕作生活，亦不敘述經歷海難等遭遇後內心的心靈變化與成長，¹⁷¹反而不厭其煩反覆陳述同樣的愛群理念，以及根本未出現在故事中、也和當下情境和荒島經歷無關的某國人、某地人民的愚蠢與官吏的惡劣。小說敘事的結構，聚焦在一人一事之上，本利於書寫生命經驗，但是翻譯卻轉從個人角度申述家國議題。個人消融在大敘事底下。小說中的第一人稱敘事者在小說中是敘事聚焦於「愛群」主題的方式，而非聚焦的對象。

陳平原論述晚清小說家挑戰傳統小說結構時，指出對於「新小說家」而

¹⁶⁹ 參見清·曼殊（梁啟勛）著：〈小說叢話〉，《新小說》1904年第十一號，頁175-176。原文中曼殊本認為中國小說往往敘述多人（較野蠻）而西方小說敘述一、二人較文明，進而論斷中國小說遜於西方，繼而領會不應該以題材的方向，論斷中西小說的文學價值。西方小說往往寫今人的現代史，而中國小說往往面向過去，書寫過往歷史，況且中國「政治法律」多不如西方，自然敘述的對象較為野蠻，卻不代表中國小說不如西方。陳平原將這段文獻解讀為對小說是否「可補正史之闕」的價值觀，可是照原文脈絡，不論中西小說寫的皆是歷史，因此陳平原解讀曼殊以中國小說因可補史而優於西方小說，這樣的解釋顯然有所誤會。見陳平原著：《中國小說敘事模式的轉變》，頁64-65

¹⁷⁰ 參見清·徐念慈著：〈《小說林》緣起〉，刊於《小說林》，1907年第一期，頁1-4

¹⁷¹ 譯本中的敘事者我與作為故事人物的我之間，保持一定距離。敘事者有時會帶著追述的口吻，對於過往自己的不滿現狀與年少無知，感到追悔。在原作中，主角歷驚險難來到巴西，在巴西開墾過著中產階級生活時，認為如生活在無人島，敘事者接著以預敘方式，追悔當時不該不滿巴西生活，因為上帝總是給不滿足於當下者更嚴厲的試探，而自己也是因為違背上帝旨意才流落荒島。小說在荒島體驗的過程中，也不斷追悔未曾體會上帝旨意。原作通過敘事者我的自述、故事人物我的獨白，逐步鋪展出對於中產階級生活的珍視，以及對宗教的體悟，並通過具體生活實踐其生活理念。西方式冒險、流浪與體悟教理的心靈旅程，在《大陸報》譯本中被忽略。

言，描繪人物心理和風土人情，並非小說敘事關注的重點，而往往意在通過小說突出政治意圖。也因此，「新小說家」固然挑戰、突破了傳統小說以情節為中心的結構。可是，「新小說家」突破的方式，卻並非從西方小說學習對風土的「有個性」的、注重個殊細節而非援引既有套語的描寫，而是以「大段大段的政治議論和生活哲理」，小說家將小說寫成連綴話柄的「類書」，乃是因為對發表議論有更大的興趣。¹⁷²

不過除了對於情節中心的結構改變，《魯賓孫漂流記》縮譯改寫，實是一次對白話小說體在限制敘事上的應用與實驗。在這次嘗試中，並未觸及對人物身體經驗與心理感受的深層探觸，但另一方面嘗試通過將小說結構限制於一人一（多）事的敘述方式。若要探討翻譯小說對白話小說敘事的影響，以及限制敘事的傳入，則《魯賓孫漂流記》的改寫縮譯本就顯得獨具意義，其在改寫、寄託時事議論的同時，一方面將不同於傳統章回小說的結構帶入白話長篇小說的敘事之中，另一方面以敘述見聞的方式，淡化了敘事者的介入與權威，對於晚清小說敘事者的革新也有其意義。晚清見聞小說中，將敘事集中於特定人物的見聞，較之於向內探索個人經驗，更著重通過個人耳目，連綴議論與話柄的敘述方式，在《魯賓孫漂流記》的改寫縮譯中，也建立了初步的範式。從「冒險」而「見聞」，《魯賓孫漂流記》的影響，固然是啟發了晚清見聞小說的書寫，然而在小說敘事結構的轉變，以及敘事者的淡化，卻不僅是對見聞小說有意義，而更是挑戰了固有小說文體的敘事方式與觀念。

晚清見聞小說中，以第一人稱敘事觀點，開展敘事的小說中以《二十年目睹之怪現狀》為代表，小說即藉由主角九死一生的見聞，串聯起所見所聽的怪現象以及諸多議論。1911年上海廣智書局版《二十年目睹之怪現狀》附有總評，指出：「此書舉定一人為主，如萬馬千軍，均歸一人操縱，處處有江漢朝宗之妙，遂成一團結之局。」然而九死一生作為重要人物在小說中，卻非描寫的

¹⁷² 陳平原著：《中國小說敘事模式的轉變》，頁 103-105

重點。¹⁷³誠然《魯賓孫漂流記》經過譯者的改造，已改換為一較為粗糙並充滿說教的文本，敘述以及岔入議論的方式機械且簡單，然而像吳趸人這樣以九死一生個人作為線索，串聯議論、話柄，而較少刻劃見聞者自身感受的敘事方式，在《魯賓孫漂流記》的改寫縮譯中，早已醞釀端倪。不論是敘事結構的集中、通過人物見聞綴連議論，還是對於傳統小說敘事者說書人的衝擊，都在《魯賓孫漂流記》的改譯過程當中，得到初步的實踐。而改寫縮譯文本背後強烈的政治意圖，也使得白話小說敘事更偏向作為一種面向大眾的宣傳方式，而非描寫內在感懷的文學文本。

除了對說書人敘事者的挑戰，以及小說敘事結構的集中以外，《大陸報》本譯者的改寫縮譯，也使得《魯賓孫漂流記》展現出見聞小說的雛形。小說中通過魯賓孫的航海、拯救禮拜五與白人，乃至四處訪查聽聞東方古國的政治現狀，小說作為譯者重新思索晚清中國政局的工具，通過見聞岔入對於時局的批判、對革命思想的鼓吹，以及見聞者的「國民化」。晚清見聞小說中的見聞者，或有如《老殘遊記》之老殘、連夢青《鄰女語》之金不磨性格鮮明者，亦有如《二十年目睹之怪現狀》、《冷眼觀》……等作之形象模糊者。然而不論形象鮮明與否，見聞者較之於個人，毋寧更是以「國民」、以「士」的群體認同遊於晚清中國。如何身為「士」的焦慮，以及如何定位認清當時「中國」的時局，才是見聞小說最幽深的核心關懷。魯賓孫的「國民化」，正可視為見聞小說遊士行旅、見聞的先聲與端緒。

第三節 回到未來——《回頭看》虛構的見聞框架

《魯賓孫漂流記》從冒險到見聞的翻譯策略，為見聞小說實踐了通過特定人物見聞以連綴議論的敘事方式。晚清見聞小說中，亦有如吳趸人《新石頭

¹⁷³ 收於陳平原、夏曉虹合編：《二十世紀中國小說理論資料》第一卷，頁 387

記》等，通過人物由古穿越時空至未來，讓象徵過去、傳統記憶的視線直接目睹未來事物，不論是晚清或是更久遠的未來中國，舊記憶、舊知識的見聞者，都和新事物碰撞出許多新舊文明取捨的辯詰。以穿越時空方式，虛構特定人物穿越至未來時空的小說書寫，當非晚清小說家匠心獨運的創造，而可能也有部分是承自翻譯小說的影響。

愛德華·貝拉米（Edward Bellamy）於 1888 年所出版的烏托邦小說《回顧：2000—1887》（Looking Backward, 2000—1887）是一部在近代中國有不小影響的西方著作。最早在 1891 年李提摩太就陸續將之以文言體縮譯改寫，刊登在《萬國公報》上，譯為《回頭看紀略》，將第一人稱敘事者改為隱於幕後的敘事者，而將敘事聚焦在第三人稱的「偉斯德」身上，譯本全長總共不過數千字。以白話小說體翻譯者，則遲至 1904 年陸續翻譯、刊登在《繡像小說》第二十五期至三十六期，題為「政治小說」《回頭看》、譯者將之題為「美國威士原著」，將小說中的主角逕當成作者。《回頭看》雖然仍為縮譯而有所取捨，但是已擴充到超過四萬五千字，並且相較下十分忠實地翻譯了原作中的第一人稱敘事者。

174

《回頭看》作為縮譯本縮短或者略去原作中許多陳述的段落與細節，例如，略去了原作中虛構的作者前言不譯。原作的該段偽前言中，身處「西元兩千年」的作者，說明自身為了使今日新世紀群眾了解十九世紀制度與今日的差異，因此採取小說敘事方式說明。相較於此《回頭看》不但直接略去這段作為小說一部份的虛擬前言，並且直接將第一人稱敘事者「威士」題為原作作者。如果不是譯者誤解，就是有意強化小說中個人見聞實錄的真實感受。

然而，比起《魯賓孫漂流記》，《回頭看》的縮譯本改寫部分極少，可說較為忠實地反映了原作的觀點。《回頭看》以白話章回小說的方式翻譯，以十四個

¹⁷⁴ 《回頭看》與《大陸報》本《魯賓孫漂流記》同，皆未署譯者名。郭延禮認為，是因為當時譯者翻譯小說的想法是淬礪國民心智、喚醒同胞，小說不未流傳後世而為當下的「覺世」，因而譯者姓名顯得無足輕重，流露出重視功用而忽視文學獨立價值的觀念。參見郭延禮：〈中國近代翻譯文學史的分期及其主要特點〉，王宏志編：《翻譯與創作》，頁 72

章節切分全書、並且各立十四字對聯回目，固然是原作所無。可是在《回頭看》中，譯者更具自覺地淘汰「看官」等套語說明、解釋事物，大多是在原作中以「讀者」方式說明時，譯本才以「列位」翻譯。¹⁷⁵並且，《回頭看》譯者也完全捨棄了傳統章回小說每回最開始「話說」、最後「請待下回分解」的套語。譯者使用白話章回體進行翻譯時，不只修改了原作的分段（原書共分二十八章），也調整了白話章回體自身的敘事成規。

《回頭看》運用白話章回體翻譯原作，較之於文言本，不只在內涵思想上，更完整充實地傳達了原作的內容，更重要的是作為一部通過人物穿越時空、親眼目睹及聽聞種種事物制度差異的小說，不論是敘事方式或是敘事題材，都影響、啟發了吳趸人《新石頭記》等穿越小說，其敘事方式因而值得辨析論述。

《回頭看》是一部烏托邦小說，敘述 1887 年苦於失眠症的三十歲富人威士在催眠術影響下，一睡睡至「西元兩千年」，即「二十世紀最後一年」，在李醫生一家人的引領、介紹下，理解未來世界無貧富階級的社會制度。小說以威士作為敘事者，通過第一人稱「我」的見聞，在目睹、聽聞新世界的諸多器物、建築、商店、教育方式、職業安排……等制度後，省思文明的變化，理解到十九世紀經濟與社會制度的弊病。

《回頭看》的原作，本就是一部政治小說與理想小說。作者既然以虛構的口吻，假借未來世界作者口吻，在序言說明本作目的在於通過小說敘事說明政治與社會制度的轉變，小說涉及大量的制度陳述亦不使人意外。固然，忠實反映原作中大量制度陳述的譯本《回頭看》，相應的並非具有傑出文學性的小說文本，然而卻很可能對吳趸人藉由小說人物穿越時空進行敘事的《新石頭記》，開啟了先聲或有所啟發。

¹⁷⁵ 如《回頭看》第四回有「列位試想想看」語，見〔美〕艾德華·貝拉米（Edward Bellamy, 1850-1898）著，匿名譯：《回頭看》第四回，刊於《繡像小說》，1904 年第二十七期，頁 17

一、代表十九世紀人的觀察——見聞視線的群體暗示

《回頭看》與梁啟超〈新中國未來記〉有許多相似之處。兩者皆觸及一更加文明、理想的未來世界，並且從未來世界的角度，向過去世界評判、敘述。此外，小說中也都運用對話體的方式，岔入了對政治理念與制度的辯論和演說。所不同的是，在〈新中國未來記〉中，敘事者是已經知道中國近六十年改革史的「孔覺民」，而小說後幾回則是孔覺民演說的內容。其敘事框架是由一聖人後裔藉演說以「覺民」，帶有教化式的權威角度；《回頭看》小說文本中，卻是讓富人威士，一下子穿越到西元兩千年，在茫然無措、一無所知的狀態下，逐步通過交談與親身經歷，確認、理解人類更優異的文明樣態。兩者最大的差異，不僅是敘事角度差異，而是〈新中國未來記〉中孔覺民作為身在新中國的敘事者，對於「中國近六十年史」的理解與敘述相對可靠，可是由十九世紀穿越至新世紀、由夢中醒來懵然無知的威士，卻是毫無把握的敘事者。相對於讀者而言，他對於將要面對的事物制度，並不了解的更多。《回頭看》以「我」直接翻譯出原作中的第一人稱同時作為小說中的敘事者與被敘者，而不像《回頭看紀略》改譯以第三人稱被敘者的「偉斯德」，而讓敘事者則隱於幕後，其中的重要意義就在於帶出了敘事者自身的缺乏把握。若說〈新中國未來記〉中的孔覺民還富有說書人般的權威性，則《回頭看》的「我」則與讀者同樣一無所知。

《回頭看》第一人稱敘事者的無把握與不確定，使得小說雖然通過人物對話涉及多方不同的制度，卻始終得以扣合在威士認識新世紀文明，反思舊制度的「啟悟」結構中。在此一層次的意義上，威士之來自於十九世紀，就不僅僅是小說情節的設計，也影響了整部小說的敘事意涵，使得小說結構不致失去主軸。

當然《回頭看》的意義不僅在於翻譯出第一人稱敘事者。小說中的威士，作為十九世紀的有產階級，在文本中與其說是一名具有獨特形象的小說人物，



毋寧說其本身就是整個時代富人的代表人物。小說早在最開始處，威士向假擬的二十世紀未來讀者說明十九世紀的貧富不均，就指出十九世紀社會上只分貧富二等人，而「我」與祖先，代代皆屬於有錢階級。國家如一輛由貧人拉動的車，而富人們皆在車上吆喝。威士作為富人之一，心態亦與同時代的富人相同。而當威士從漫長時光的沉睡中醒來，在西元兩千年的波士頓城中，他代表的也不僅是他自身，而是一整個時代。如同《回頭看》第二回威士親眼看見新世紀的波士頓城，一時充滿滄海桑田之感，李醫生問道「威先生已是兩世紀的人，究竟眼睛裏看見的，有什麼不同之處？」¹⁷⁶；小說第十四回，聽完教士痛責十九世紀人的演說，威士感到心中難過：自己是世上唯一一個十九世紀的人了。他在新世紀之中，即是作為舊時代人類的代表。

《回頭看》情節簡單，亦較少刻畫人物的形象，而集中於營造新舊文明的差異與張力上。當小說通過代表十九世紀的威士和代表新世紀的李醫生、李小姐一次又一次的對話，交談出新舊制度的差異，小說並不直接訴說自身的政治理念或信仰，而是直接讓讀者看到作為十九世紀人對社會制度的反思。「我」是開放的括弧，呼喚著十九世紀的當時讀者認同於威士，共同思索文本中社會制度的反省與思辨。在小說第七回，敘述到威士到藏書室中，重新讀到莎士比亞、彌爾頓等人的著作，並且翻閱他最喜愛的狄更生的著作，經典作家的詩集與文集，在此不只讓威士沉吟良久，也呼喚了十九世紀人共通的文化記憶。

177

《回頭看》這部小說同時指出了十九世紀社會制度的不正義，以及作者心目中理想世界的政治制度與社會體系。當小說作為指認當世制度與文明的方式，小說的敘事方式即有相應的手段。作者設計小說人物威士穿越時空，由威士親眼看見新世界。讀者帶著跟威士一樣的困惑，順著其步伐一步一步理解、看見新文明的景致，較之於通過小說人物直接說明制度的優劣，這樣的方式顯然更具備說服

¹⁷⁶ 見《回頭看》第二回，刊於《繡像小說》，1904年第二十六期，頁8

¹⁷⁷ 見《回頭看》第七回，刊於《繡像小說》，1904年第三十期，頁34-35

力。「威士」作為敘事者與敘事焦點，他在新世紀的見聞，是小說敘事的核心，也是文本賴以連結讀者與作者理念的通道。

較之於《大陸報》本《魯賓孫漂流記》而言，同樣有著許多對社會制度的討論，並且小說敘事聚焦的魯賓孫及威士個人都不是敘事真正的重心。但相較之下，威士的意見與理念的演述更少，更多的是代表十九世紀人的反思與感嘆。如果說，《魯賓孫漂流記》改寫翻譯的策略，是將魯賓孫的身體國族化，眼淚為群體而落，頭顱為社會而拋；《回頭看》威士代表的更是十九世紀歐美有產階級為主的整體社會制度與思維方式。小說既是賴以討論政治問題、辯證社會制度的方式，在見聞旅途上反思、聽聞、目睹諸多議題或革新的見聞者，早也已不是獨立的個體，而總已經是對應、指向群體國民的通道了。

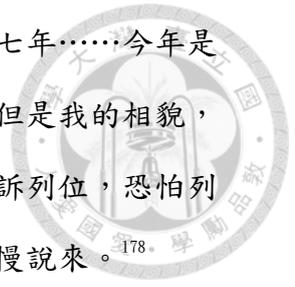
二、在虛構中醞釀真實——對虛構與創造的強化和重視

如何以小說作為討論政治議題的工具？小說的優勢何在？往常討論這個問題，晚清小說論者往往將重點放在情節與人物的渲染力，而非小說虛構性對現實之外繁複可能性的探問。

在傳統以小說補史思維的影響下，小說需有補於歷史的概念頗為根深柢固。《回頭看》的翻譯文本，卻把握原作從虛構的未來出發反思，將當下時空歷史化的特性。一般小說在情節、人物、對話等層面，固然皆涉及虛構，然而虛構有時只是小說的性質之一，而不一定是有意經營建構的特質。《回頭看》卻是通過敘事者揭明、透露小說的虛構性。作為「政治小說」而言，《回頭看》對虛構性的正視與營造，對晚清白話小說而言具有積極的意義。

《回頭看》中，敘事者威士以對著西元兩千年的「列位」自我介紹、對話、談論十九世紀的文化開始，鋪陳出整部小說。威士說：

在下姓威士，美國波士頓人，我的生日是一千八百五十七年……今年是耶穌降生後兩千年，我的年紀論理該有一百四十多歲，但是我的相貌，還不過像三十歲左右的樣子。我想把一百年以前的話告訴列位，恐怕列位也有些不信，然而這些話是千真萬真的……容在下慢慢說來。¹⁷⁸



這段譯文既和傳統章回小說中說書人的口吻十分相似，而不致使中國讀者感到陌生，可是所透露的訊息卻又異於說書人。說書人口吻的敘事者，大抵並無姓名，然而威士卻是小說中的主要人物，敘述的也是一己所見聞的事物。此外，他在言語中直接預設讀者是二十世紀人，已不明瞭十九世紀的社會制度。既創造了「二十世紀制度究竟如何」的懸想，也在小說最開始處，就通過敘事者經歷的荒誕，以及身處二十世紀「列位」的暗示，不斷透露出小說的虛構性與奇想特質。不論是對十九世紀的美國讀者，抑或是二十世紀初譯本的中國讀者而言，都在開展文明的對話與制度的討論之前，先感受到小說的虛構性框架。

《回頭看》文本中威士並不只是一名平凡的見聞者，通過小說虛構而創造出的時間差，讓他作為唯一一名來到西元兩千年的十九世紀富人。小說中敘述威士意識到今昔制度、景觀的巨大差異，以及身為十九世紀人的寂寞與困惑，一方面具有使讀者同情共感的意義，並且也強化了新舊制度之間差異的張力。但從另一個角度來說，威士的當下反應，更強化了二十世紀的真實感。甚至威士在見過新世紀的波士頓後，竟然一時「驚呆未定，竟是忘其所以，記不得故鄉了。」¹⁷⁹

在小說最後的結尾，敘述威士在一場噩夢中，威士回到過去的十九世紀，因為覺醒於制度的不公平與貧富階級的弊端，痛責親友卻得不到認同遭到譏笑，最後從噩夢醒來，威士感嘆：「我方纔知道，回到十九世紀的，恰是一夢，

¹⁷⁸ 見《回頭看》第一回，刊於《繡像小說》，1904年第二十五期，頁1

¹⁷⁹ 見《回頭看》第二回，刊於《繡像小說》，1904年第二十六期，頁8

這二十世紀，恰是真的。」¹⁸⁰十九世紀的社會弊端已成夢境，而一切平等的新世紀才無比真實。

通過「夢」說故事，對於中國讀者而言並不陌生。從〈枕中記〉、《牡丹亭》到《紅樓夢》，小說、戲曲中的夢境往往是虛幻的代名詞，又或是對於未來的神祕預言。然而，在《回頭看》中，卻將本應是虛構的未來敘述為真實，而將文本實際寫作的十九世紀當下時空敘述為虛幻的夢境，反倒弔詭地通過小說，指出當時社會制度的荒謬與不穩固。

《回頭看》討論政治制度與社會議題的方式，是將虛構情境與所要討論的制度議題融會為一。小說中並不只是隨意驅遣一名旅人上路，通過其觀覽聽聞連綴現實事件與議論而已，而是有意創造虛構情境，從虛構出發辯證現實的可能性。

調度虛構性與創造性特質，辯詰人類文明的未來可能性，這在文學中，確實只有小說、戲劇等文體能夠完成，而非詩、散文諸體所長。一則政治寓言，意義不只是將政治道理賦予情節框架與譬喻，而更是通過虛構情境，辯證、思索文明發展的可能方向。當見聞小說往往通過見聞中國社會種種弊端以錄實、補史，翻譯小說卻恰恰提醒了白話長篇小說體其實蘊藏著在寫實、補史以外，更廣闊的虛構潛力。

《回頭看》虛構性的建構，建立在漫長時間的穿梭，以及抵達未來世界的奇想性上。晚清小說中對於未來世界的思考與想像，翻譯小說實有引介之功。從 1872 年刊載於《申報》的〈一睡七十年〉、1891 年刊載在《萬國公報》的〈回頭看紀略〉以及分別在 1903 年與 1904 年刊登在《繡像小說》上的《夢遊二十一世紀》與《回頭看》，是一系列叩問未來，思索文明可能性的小說書寫。而這樣從未來寫起的小說敘事，也在〈新中國未來記〉開始醞釀。

通過小說的虛構特質，讓威士穿越漫長時光來到未來，使得威士的見聞富

¹⁸⁰ 見《回頭看》第十四回，刊於《繡像小說》，1904 年第三十六期，頁 74

含戲劇性，新舊文化的比較，也可以在小說中自然呈現。其中，對於時光的穿越，以及對於未來可能性的探問，對於吳趸人《新石頭記》、陳冷血《新西遊記》……等小說造成影響與啟發。

以吳趸人而言，較早的小說《二十年目睹之怪現狀》與《新石頭記》同樣都有通過見聞者遊歷上海，評判文化風物的敘事。可是在《二十年目睹之怪現狀》之中，九死一生作為一名遊士與商人，並不具多少特殊意義；相較之下，《新石頭記》以穿越時空、歸返紅塵的賈寶玉穿越至上海洋場，他不只是一名喜好觀察的普通遊士，其視線更象徵中國傳統文化以及既有知識體系對於近代都市、租界文化乃至晚清中國局勢的反思與觀察。《新石頭記》中吳趸人意識到並掌握小說虛構性的潛能，極大地拓展了見聞者的敘事功能，使得新舊文明得以通過小說辯證、對話，並反覆思考未來中國的可能性。對虛構性的掌握，以及從古代穿越至晚清或未來世界的想像，更可能是受到《回頭看》的啟發。

《回頭看》詳盡完整的制度討論，通過對新舊文明時間差的謹慎翻譯，小說虛構出的「時光穿越」不僅是小說敘事賴以吸引讀者的糖衣包裝，而是啟動小說敘述未來文明，辯詰文明優劣的關鍵啟動樞紐，實是小說敘事的核心。

第四節 小結

《魯賓孫漂流記》的翻譯，在改寫中，隱隱指向的是中國的「現在」，而《回頭看》則是反映了歐洲十九世紀貧富不均的社會問題，同樣也藉由虛構未來與當下社會的差異，突出社會弊端與革新的方案。兩個相異的文本，卻指向了相近的文學介入社會的方式。小說書寫的意義，不在於探討個人生命的問題，個人的榮辱憂喜也不是問題，重點在於對於社會與國家的定位。

晚清文人焦慮的問題，是如何定位中國，以及自身如何作為中國人。當魯賓孫被翻譯、改寫成以「愛群」為人生目的，整個身體國族化的見聞文本，翻

譯小說恰巧提供一個適切的範式，即通過的行遊見聞，重新思索、考量、界定、認清當時國家內部社會與政局的現狀，並且亦從中思考作為一名「國民」的責任。這也提供了晚清見聞小說作為參照的敘事範式。

《老殘遊記》及《新石頭記》許多敘事的特徵，都可以在翻譯小說中看出端倪，但又分別有不同的發展與回應。《老殘遊記》不停留於讓小說和見聞者作為暴露社會問題的傳聲筒，而是開展出散文化風景書寫與作詩言志的方式，拓展了小說的抒情意涵；《新石頭記》則是把握了穿越小說通過虛構辯證文明的虛構精神，將小說翻轉為詰問新舊文明的方式，並且藉由賈寶玉、小說經典，以及《新石頭記》自身，弔詭地在提出未來中國的美好藍圖之外，反過頭來叩問、質疑了小說對於時代的意義。

《魯賓孫漂流記》的翻譯，在改寫中，隱隱指向的是中國的「現在」，而《回頭看》則是反映了歐洲十九世紀貧富不均的社會問題，同樣也藉由虛構未來與當下社會的差異，突出社會弊端與革新的方案。兩個相異的文本，卻指向了相近的文學介入社會的方式。小說書寫的意義，不在於探討個人生命的問題，個人的榮辱憂喜也不是問題，重點在於對於社會與國家的定位。

晚清文人焦慮的問題，是如何定位中國，以及自身如何作為中國知識人。當魯賓孫被翻譯、改寫成以「愛群」為人生目的，整個身體國族化的見聞文本，翻譯小說或許恰巧提供一個適切的範式，即通過的行遊見聞，重新思索、考量、界定、認清當時國家內部社會與政局的現狀，並且亦從中思考作為一名「國民」的責任。這可能也提供了晚清見聞小說作為參照的敘事範式。

第四章 從行旅見聞到敘情寄託—— 以《老殘遊記》為主的討論



行旅在古典文學、思想中是重要概念。從宗教式的天路歷程、文學之中的遠遊行旅，到田園古蹟的遊覽紀行。遊觀涉及的概念，不只是對物象的觀察審美，並且在空間移動過程之中，隨著視線的移動、人與空間的相對位置，乃至人在移動與觀看過程當中賦予空間及自身意義的框架，都牽涉到天人或物我之間的關係、生命的體驗與抉擇等等。劉苑如討論「遊觀」時，認為是要達到「超越的自我」(transcendent self)，從外遊到內觀，再到「遊觀相冥」，移動與觀覽，都不僅僅是感官的知覺，而能連動整體身心，思索個人的意義，最後要對宇宙進行沉思，迴向深層內在，覺察到個人是普遍性的一分子、是自然的一部分。¹⁸¹簡而言之，即達至天人合一的和諧感受與存在情境；龔鵬程則認為中國傳統的遊，是「作為一種宗教性超越活動」，旅遊是在一連串的試驗之中追求神聖體驗，最後感受到「與大化冥合」的解脫感。¹⁸²至於傳統遊記的書寫，李歐梵則指出中國傳統遊記之中，自然風景與旅遊的過程，是書寫最主要的內容。相較於風景與旅程，旅人本身實是最次要的。徐霞客的遊記富含許多客觀的地理觀察，卻很少談到他自己，也很少談到家庭和朋友。¹⁸³

不過，晚清見聞小說的行旅見聞，實與傳統宗教、哲學、思想泉源孕育出的「天人合一」那樣，重視個人與世界之間物我關係的空間移動與思考方式，有所落差。在見聞小說中，總是以「遊士」在城市、鄉野間的旅行移動，觀察社會脈動、議論政治與民族困境為主軸。其中對於都市生活、官場弊病與生活陋習的觀察十分豐富，可是對於空間的移動，以及個人存在於天地之中的存在

¹⁸¹ 劉苑如：〈導論：從外遊到內觀〉，收於劉苑如主編：《遊觀——作為身體技藝的中古文學與宗教》，(臺北：中央研究院文哲所，2009)，頁 7-12

¹⁸² 龔鵬程：《游的精神文化史》，(石家莊市：河北教育出版社，2009)，頁 148-178

¹⁸³ 李歐梵：《現代性的追求》，(北京市：人民文學出版社，2010)，頁 67-68

感受較少觸及，大體上很難說晚清小說家重視「天人合一」的觀念。當天下變成地球，「天人應感」的氣化宇宙觀受到挑戰，對於物我之間的通感冥契在見聞小說大量描寫行遊觀看的敘述中，往往難以見到。小說家不是刻意忽略風景，就是將風景替代為家國，以社會議題的框架賦予山林意義，見山而不是山。若說中國傳統文學、思想文本中的遊，探討的是個人與道或樓閣山林等空間的關係，則在晚清見聞小說中的遊，毋寧更在意的是作為在政治化空間之中的國族如何活動、如何處在空間之中，以及個人在社會中的位置。

本文所指的「遊士」，界於傳統的士與現代的知識分子之間。羅志田區別士與知識分子的差異，他指出士作為四民中的楷模，是社會的中流砥柱。士在傳統社會中，因為參與科舉制度而具有溝通上下、推動社會循環流通的社會功能。士既學習知識，同時又是預備官員。士在鄉耕讀、科舉出仕、卸任返鄉，與地方鄉土有所連結，並且身兼道統與政統。知識分子則是科舉廢除後的產物。當學習傳統的經書知識不再是仕官的坦途，而士也無法順理成章成為官員，失去從政之路的讀書人進入城市，並且可能終生在城市安居不再返鄉。知識階層和地方、和三民的流通就中斷了。¹⁸⁴

羅志田所論多是科舉廢除，甚至民國以後的情形，不過筆者要指出的是，在科舉廢除之前，帶著士的身分認同與責任感，但實際上就其漂泊移動、往往無法把握政治權力，並且在社會位置中更接近知識分子的遊士形象，在小說之中已經屢見不鮮。見聞小說往往在科舉尚未廢除的時候即已經開始撰寫與連載，小說中的主人公，從《老殘遊記》的鐵補殘，到其他小說中的主角：九死一生、金不磨、王小雅……等人物，都是無心於科舉之業，或因家中遭逢變故而出外闖蕩，或因個人志趣而出門遊歷江湖，總之都是心抱憂國救國的心思，

¹⁸⁴ 參見羅志田著：《權勢轉移：近代中國的思想與社會》，（北京：北京師範大學出版社，2014），頁 119-120、128-129；王汎森著：〈近代知識分子自我形象的轉變〉一文則主要從「四民皆士」及「規範知識與自然知識對立」兩點，說明近代知識分子的邊緣化。大抵知識分子的邊緣化在近代研究上是史家共識，然而在細部層面上，卻可從不同角度出發探討。發表於《國立臺灣大學文史哲學報》2002 年第 56 期，頁 1-28

卻又被拋擲於官場核心權力體制運作之外的遊盪之士。本文逕以「遊士」稱之，以區別於傳統的士和民國以後逐漸定型的現代知識分子。

見聞小說往往因為貼近於遊士的角度，敘事因而也集中在遊士在晚清中國的城鄉空間移動。見聞小說如何通過遊士的耳目所及開展小說敘事、具有那些特質，對於晚清小說文體的轉變又有什麼意義，以下各節將逐步說明。首先先概論式地勾勒見聞小說共通的一些特點，繼而從選擇個案，從可能是晚清見聞小說中最深刻也最特別的文本《老殘遊記》出發，探討見聞小說的成就、《老殘遊記》的敘事特質及其意味的轉向。

第一節 語言、景觀與敘事停頓：見聞小說的敘事特質

一、「觀」的角度：賴以敘事的兩類語言

見聞小說的敘事模式，大抵即通過遊士的見聞而開展，這樣的「觀」的敘事語言，自也有其特定的模式。通過兩套不同的語言相互交織搭配，小說才得以完成，開展出不同於傳統小說敘事的小說語言與文體型態。這兩類分別是敘事者語言以及人物語言。

見聞小說的敘述核心，並不像一般小說以人物之間的動作、情節的發生以及危機的解決或處理為核心主軸。相較於多以故事情節的發展推衍開展小說的敘事方式，見聞小說文本中並不存在一連串有因果關係的情節主軸，而是以許許多多相互之間沒有直接關連的片段笑話、奇聞、議論所連結起來。小說所賴以連結這些瑣碎片段的，即是小說中的見聞者。小說的敘事者將敘事集中於見聞者的所觀所見，而見聞者所遇到的人物，或轉述或自陳，將一大段故事或時事議論拋出，即是見聞小說基本的架構。相應於此，小說的敘事，也通過這兩類的語言進行敘述來開展。



(一) 隱於幕後的敘事者——敘事者的語言

第一類敘事者的語言，主要乃是由敘事者敘述焦點人物如何移動、見聞，並敘述其眼中所見旁人的言行。這一類使敘事維繫在焦點人物所見的範圍。簡單講就是敘事者講的話。這一類趨靠於從見聞者的角度出發，敘事者基本上不會中斷敘事發表議論或補充說明，而僅敘述見聞者的看法與態度。

例如，《鄰女語》中第一回，寫金不磨看見因為庚子拳亂，由北方倉皇向南逃難到江蘇鎮江的景象：

……又見夕陽紅影之下，來了無數河運官船。船上旗幟，映著晚霞，看見寫的是某部大堂、某部左堂、右堂。只聽得搖的櫓聲更急，吵的人聲更雜。……那打京片子的不聽猶可，一聽便雄赳赳氣昂昂的伸出手，打那回話的兩個耳巴，口裡大罵道：「你這忘八羔子，小雜種，我罵你，我打你，看你怎麼樣！」那答話的不敢則聲。見他含了一泡眼淚，望後艙躲避去了。不磨看得真，聽得切，不覺大怒。以為這般貪官污吏，貽害國家，今日已弄得天昏地黑，到了這步田地，還是這樣無理取鬧，倚勢凌人，要是太平的時候，不知怎樣魚肉小民哩！¹⁸⁵

在這一段敘述之中，主要可以分成三個部分。第一個部分是景觀，從「夕陽紅影下」至「櫓聲更急」，白描從金不磨眼中所看見、聽見的船隻帆影紛紛在黃昏中趕至，眼中看見諸多京官的旗幟，表明政府官員的倉皇狼狽，以及政權的失能。第二個部分是人物的對話，由京人與船工之間的對答組成。南下的逃難京人仗勢威壓船工，甚至動手毆打的景象與對答，乃至船工受辱忍讓的情況。第三部分是金不磨的心理反應，對於京人在國家危難當頭時，仍然仗勢欺壓良民的做法憤慨不已。

¹⁸⁵ 清·連夢清著：《鄰女語》，（上海：上海文化出版社，1957），頁 2-3



在小說敘事之中，作者有意識地將敘事限制在見聞者所見所感，不論是輪船南下避難的景象還是對話，都是通過見聞者的耳目出發敘事，因而他並不知曉船上人的姓名。進而連發表議論之處，亦非岔出小說敘事由說書人與假擬的在場讀者「看官」對話，而是單寫金不磨的想法。敘事者不能離開金不磨去描寫景觀，也不能在金不磨之外另行發表議論。「到了這步田地，還是這樣無理取鬧，倚勢凌人，要是太平的時候，不知怎樣魚肉小民哩！」這樣口語而激昂的議論，只能是小說中人物的語言，而不再是說書人的議論，亦不是敘事者自身的言論。小說中敘事者的態度原則上並不獨立存在，而是通過特定人物的語言敘述出來。

就理論而言，敘事者並不同於小說中作為敘述對象、以及限制視角下的見聞者。敘事者和所敘的人物、事件，總是存在這或大或小的距離。¹⁸⁶除了小說之中人物的行為、故事的發展與人物的反應以外，讀者也通過敘事者陳述過程中的語言，推斷敘事者的態度。敘事者話語和故事之間的互動，構成了小說文本，並且指引了讀者詮釋的路徑。可是，在見聞小說之中，幾乎很少看見敘事者的介入，敘事者只能引述小說中特定人物（見聞者或與其對話的人）的議論或所說的故事，對於風景的描繪、社會的思考，也都只能敘述小說中見聞者的所見所感。這和以較傳統方式進行敘事的白話小說有所不同。舉個例子，在李伯元所著《文明小史》的第五回「通賄絡猾吏贈川資，聽攬撥礦師索賠款」，敘事者就中途介入：

列位看官！須曉得柳知府於這交涉上頭，本是何等通融、何等遷就，何以如今判若兩人？只因當初是戀著為官，所以不得不仰順朝廷，巴結外

¹⁸⁶ 杰拉德·普林斯提出應關注敘事者與事件或人物之間，在時間、道德、智力、情感等……或大或小的距離。他認為，敘事者在敘事中展現的態度、與被敘事件或人物之間的距離，以及自學或不自覺的（不）中介，反而才是小說的主題。事件的表現，比事件本身更為重要。見〔美〕杰拉德·普林斯（Gerald Prince）著，徐強譯：《敘事學——敘事的形式與功能》，（北京：中國人民大學出版社，2014），頁 13-14

國……如今鬧事的人，百倍於店小二，遺失的東西，百倍於茶碗，他反不問不聞，行所無事，是個什麼緣故呢？實因他此刻內迫於紳士，外迫於洋人，明知兩面難圓，遂亦無心見好。又橫著一個丟官的念頭，所以他的心上反覺舒服了許多。¹⁸⁷



在這一段之中，敘事者和「看官」同時處在文本外，觀察、議論作為被敘者的柳知府。「何等寬融、何等遷就」，是敘事者對於柳知府的評價與論斷。「仰順朝廷，巴結外國」，也隱隱帶有嘲諷的語氣。這並非用柳知府個人的角度觀察，而是以全知的權威敘事者，綜合對故事的全面了解，對小說中人物所做出的評價與判斷。而「列位看官」以下，與小說中人物之間的對話，同樣是小說對於現實語言、言說的模擬，可是這兩種模擬，顯然並非是同一層次。小說人物之間的語言，屬於「故事」的層次，而敘事者與「看官」間假擬的對話，卻並非在故事的內部發生，而屬於「話語層」。這樣的議論，在全知說書人的小說敘事中並不罕見，而其議論的語言，也獨立在故事層之外。

但是在見聞小說中，以全知說書人世故、雜揉一般社會大眾價值觀的口吻去對景物敘述或議論的介入性語言卻基本上消失，而代之以隱於幕後，並依附於見聞者想法的敘述語言。¹⁸⁸

當敘事者的語言敘述聚焦於特定人物的所見所感，意味著文本不只敘述所

¹⁸⁷ 清·李伯元著：《文明小史》，（臺北：三民書局，2007），頁 34-35；又如小說第一回結尾：「有分教：『太守媚外，永順縣查看礦苗；童子成軍，明倫堂大抒公憤』」也是以說書人口吻對於第一回所敘故事的總結，而「媚外」一詞並不只是客觀陳述，也帶有說書人的評價，從中可以看出說書人的態度為何。

¹⁸⁸ 陳平原認為新小說運用旅人開展敘事時，敘事者與所敘的旅人之間，並沒有拉開距離。導致旅人不是單純用以紀錄見聞，就是敘事者完全認同於旅人的看法。敘事者和隱合作家之間的距離被新小說家取消，導致旅人或敘事者的看法，幾乎就等同於作者的看法。筆者以為，固然在小說敘事之中，可以看出隱合作者對於見聞者，往往在認同上十分接近，例如《二十年目睹之怪現狀》直接以我為敘事者，小說敘述中幾乎看不出在「我」之外隱合作者的其他看法；又如《老殘遊記》，老殘更接近於作者的代言人。但也正因為敘事焦點與敘事者的距離、以及敘事者與隱合作者之間的距離十分貼近，反倒打破了傳統小說敘事之中，說書人因為全知敘事而與小說人物之間維持的距離，進而為小說實驗開展了不同的可能性。參見陳平原著：《中國現代小說的起點——清末民初小說研究》，頁 256

發生的事件，並且通過見聞者暗示了觀看、理解事件的框架。小說既暴露了所欲陳述的人物風土、社會議題與時事，並且也從見聞者的態度暗示了立場。敘事者語言對於見聞者的依附，一方面意味著敘事者與作為敘事焦點的小說主角之間缺乏距離，因而敘事者的功能削弱；可是另一方面，正因為中介於讀者與文本間的敘事者聲音削弱，讀者與文本的距離也更加接近。讀者與文本之間，除了文本陳述的見聞者耳目所及的故事經歷以外，就是見聞者對所見事物的態度與反應，此外敘事者並不發表意見。因此，相較於總是通過說書人為讀者轉述情節的敘事方式，見聞小說更直接地讓讀者通過見聞者的角度觀察事物。

（二）現身說法——小說人物的敘述與議論

第二類是讓小說中的人物直接敘述時事、引述傳聞以及申述對議題的看法，有時見聞者自身就是參與議論的人物之一。前文述及，見聞小說之中，往往沒有前後貫串的情節主軸，而是由許多不相關聯的新聞、笑話、趣聞、事件組成。這之中，除了直接由敘事者通過見聞者的耳目敘述出來以外，也有一大部分要經由小說中的人物自己言說。在見聞小說之中，小說人物的語言，意義幾乎不在於推動小說情節的繼續開展，而主要集中於表現說話者的立場、思想以及所見所聞。簡言之，第二類的語言即是小說人物自身說的話。

既然是人物自己直接陳述的話，又依人物大抵可以分為兩種，一種是小說中所要諷刺的對象所講的話，一種是消息來源。前者可舉《老殘遊記》第十八回「白太守談笑釋奇冤，鐵先生風霜訪大案」中，剛弼說：「大人明斷自是不錯的。只是卑職總不明白，這魏家既無短處，為甚麼肯花錢呢？就沒有送過人一個錢。」¹⁸⁹劉鶚以這句話描寫剛復自用、自以為清廉就武斷斷案的清官形象。不過以言語來刻畫人物形象，殊不特別。因此本文所要論述的，主要是後者，

¹⁸⁹ 清·劉鶚著：《老殘遊記》，（臺北：三民書局，2013），頁 189

即作為消息來源的人物談話。¹⁹⁰

見聞小說之中，往往通過見聞者與其他人的談話，聽見由旁人口中述出的故事或議論，具有框架敘事的特質。作為消息來源的人物，往往依照不同身分地位而對所述的故事、時事有不同口吻，所述內容在篇幅上又有長短之別，短的不過數行，長的可至數回。由小說人物口中陳述的，有時亦是該人物自身的見聞。如在《冷眼觀》第七回「去思碑過客憶甘棠，餞行酒同人爭折柳」中，王小雅旅途中遇見一去思碑，遂詢問另一名碰巧路遇且知曉來龍去脈的文人。該文人遂就自己所見敘述該碑的由來。原來該地是雁子村，又名掩月堡，地方豪強趙四官勢力龐大，強搶民女，地方上稍有姿色的皆可能被染指。一名外地秀才不服，要討回妻子，遂遭豪奴毆死，地方官遂為之伸冤。該文人描述當時情景：

「……我在下當時正由此路經過，看見知縣下鄉，必有事故，就跟上去看看熱鬧。誰知還未到那打死人的地方，就已經聽見一片嘈雜的聲浪，早撞到我的耳門裏來，我就知道是出了大亂子。再候我同知縣轎子走到，那屍場上，人已是千層萬疊圍得水洩不通。我好在是跟隨著那知縣轎子走，一直進去，只見那引路的苦主，指著地上的死屍對知縣說道：『這就是小人的譜弟，因為來要妻子，被他們攢毆死的，求大老爺伸冤。』說著，就望住死人哭將起來。我當時莫名其妙，心中暗想，就是打死個犯人，也不是件奇事，何以聳動這許多人來看？我再墊腳尖朝外面一望，只見萬頭鑽動，好像一片汪洋的海水上，紮了一排人頭筏子相似。」

¹⁹⁰ 祖國頌將之稱為「故事層敘述者 (Story Narrator)」，即在小說之中，藉由小說人物擔任敘事者的任務講述一段故事。例如《冷眼觀》第七回王小雅遇到的秀才即是。參見祖國頌著：《敘事的詩學》，頁 30-31



王小雅經由路遇文人之口，得知當時事發現場的情景，以及地方縣令真一清斷案經過。可是問題還在於，小說敘事在此，並非通過王小雅之口轉述，亦非在限制敘事的框架中，轉以全知的視角敘述事件。例如：「該文人遂告訴我事發經過。原來，當地……」這樣「話說從頭」的敘事方式，而是直接通過另一人的見聞進行敘事。如此來看，小說家其實有意識讓敘事仍舊限制在另一個第一人稱的「我」的角度進行，作者刻意以特定人物親眼所見，親口所述的方式開展小說敘事，而不以概括的、全知的方式敘述。

通過另一個見聞者轉述自己所見，可以方便小說敘事中插入其他的插曲，但是又不破壞小說敘事以限制觀點敘事的特質。即以這段《冷眼觀》第七回中的例子而言，敘述命案現場，先描寫聲音、再寫到達命案現場時人群圍得水洩不通，繼而寫死者家屬與見聞者的質疑，最後再轉回寫鄉民、萬頭攢動的情形。見聞者追述當時所見，以個人有限的視角，除了陳述事件發生的現場以外，也同時不斷令讀者看到見聞者如何「在場」，描繪見聞者特定角度的視線中，人潮擁擠的狀況、鄉民激憤的嘈雜聲浪，以及他如何跟著轎子擠進屍體旁等等。通過直接讓小說中的人物陳說事件發生，小說敘事模擬了見聞者在場聽聞的情境與小說人物的言說話語，彷彿小說並非虛構而僅是照錄途人所說的一字一句。小說敘事不僅通過小說人物所見的細節營造出所述畫面的臨場感與真實性，並且也倚賴對言說語言的模擬建構、傳達真實感。

不論是第一類由敘事者敘述見聞者所見，還是第二類見聞者聽到他人的陳述，敘事者的語言，都不帶有權威性，甚而消失在人物的語言之中，讓見聞者自行陳述。相較於傳統小說敘事中，沒有姓名卻無所不在，並且世故化的說書人口吻，見聞小說是直接讓讀者通過個別的、特定的小說人物語言看見事物。

兩種角度，具有同樣的敘事功能，即不只在文本中敘述了見聞者觀看到什麼，而更是以語言處處強調見聞者觀看的位置、角度與態度。這意味著小說敘事所要考量的，已經不只是敘事旅人所見之奇聞軼事，並且也意識到如何敘述

的重要性。隨著將視角限制於見聞者的觀看視野之中，小說的敘事語言也相應產生改變。當敘事者的功能削弱，而小說敘事又集中於單一見聞者的見聞、議論，則見聞者的視線、議論、感受，較之於通過模擬說／聽情境，由一說書人中介的故事，更為透明地呈現在文本之中，在文本中也占據了更重要的地位。

二、行「遊」中國：社會景觀的政治化觀察

小說中的見聞者往往在旅途的路上。《鄰女語》以金不磨往北旅行為主軸，小說前半部分集中寫路途上旅人的見聞¹⁹¹；《冷眼觀》中主角王小雅則自認：「上帝與我以完全視聽，不可自暴自棄與草木同朽；即不能見高牙、立大纛，亦當遍遊名山大川，多閱世態，庶不虛此一生。」目睹、觀察、體會多種社會面貌，是小說主角在建功立業以外，不虛此生的另一途徑。¹⁹²；《二十年目睹之怪現狀》中九死一生遍遊上海、蘇州等地經商閱歷；《老殘遊記》中老殘遊山東，逛大明湖聽說書。旅人的視線，是小說勾勒的重心。總體來說，正是因為以旁觀者的移動為主軸，才支撐、綴連起見聞小說之中遊士對於社會的廣泛觀察，也才使得見聞小說中得以容納社會諸多地方的人文風貌與地理環境。

見聞小說中的見聞者並不固著在固定的地方，而是不斷移動，並且在移動的過程中遇見不同的人、事、物，啟動見聞者的觀察、思考以及與他人的對話。見聞者與空間的關係，也是見聞小說中值得注意的一個環節。見聞者如何在空間之中、如何移動以及空間移動的意義，都有待討論。

以景觀而言，見聞小說中的士雖然不斷在各地移動，然而對於自然景觀、地貌特色、甚至鄉村風土，往往都不是小說著眼的重心。見聞小說之中，既以

¹⁹¹ 《鄰女語》第二回寫金不磨在輪船上，由揚州出發逆流而上，看見許多逃難的船隻，心想北京城的慘況：「這個兵燹後景緻，是難得看見的，是天造英雄膽識的好境界，千載難逢的好機會。我生長綺羅叢裡，生平所千求不得，夢想不到的興味。」兵燹人禍後慘絕不已的北京城，在金不磨而言居然成為另類的觀光景點。相較於第一回興致勃勃要上京報效家國，第二回中觀賞難得景緻、鍛鍊氣魄的興味，毋寧透露著除了救國之心以外，觀看難得之景、得難得之興味也是旅行的重要目的。清·連夢青著：《鄰女語》，頁 8。

¹⁹² 清·王濬卿著：《冷眼觀》，收於《晚清小說大系》，（台北：廣亞出版，1984），頁 83

見聞者的角度觀看景物，就不會以詩詞、套語描摹山川景致。多半以較為概括、簡單的方式敘述。可以說除了《老殘遊記》以外，對於自然景物的描繪並不常見。

例如在《鄰女語》中，第二回寫金不磨的旅程：

不磨與金利兩個少年主僕，都是初次走上山東陸路，不但不覺其苦，這裡望望，那裡看看，倒好像這一路情景，都做了他們的頑意兒。走出小街，抄向大路，照著方才老尼所說的一路走去，果然不見一車半輛，只見那游勇潰兵，如排山倒海而來。背大旗的背大旗、背槍的背槍、抬缸灶的抬缸灶，卻不見有騎馬的、拉炮的。¹⁹³

從王家營離開後主僕二人繼續前進：

……漸入山東境界。只見平蕪一片，風沙茫茫，比到江南地面，迥乎不同，滿目中皆現一種淒涼之色。不磨是初出門的人，眼中看了，心中不覺動了憐惜之意。卻也說不出所以然的緣故，便要隨時隨地，細細打聽民間疾苦。¹⁹⁴

空間景緻的描寫，都較為簡略。即使作者意識到對這兩個不曾經歷北方風土的南方少年來說，山東景緻可能別有風情，旅途即使辛苦，亦頗有冒險的趣味。可是，敘事往往很快地拉到與社會、政局密切相關的角度上。這或許可以說，是因為見聞小說驅策遊士在旅程中觀察社會諸多現狀，自然以社會、政治風貌為觀察的重心。可是另一方面，卻應該觀察到在這樣的小說敘事之中，景觀與空間如何不斷地被政治化解讀。如《鄰女語》中的這兩段引文，即為例證。山東陸路，是為了引領金不磨主僕看見散兵游勇，而風沙莽莽的北地蒼涼景致，

¹⁹³ 清·連夢青著：《鄰女語》，頁 17

¹⁹⁴ 清·連夢青著：《鄰女語》，頁 23

則是興發感時憂國情懷的政治化風景。換句話說，空間與行旅者的關係，並非是個人與天地，亦即並非是主觀抒情的景致，而是時刻與國家社會的群體焦慮扣合在一起的。

《冷眼觀》也有同樣的傾向。《冷眼觀》之中，其實對風景的描繪常常較為經營。如第一回結尾處：

……時正三月中旬，輕寒未退，盈盈一水中，擁出一丸涼月，與東關頭城圈裏面丐戶兩三燈火互相明滅。再轉面一看，卻是一帶丁字簾櫳，燈燭點的如同白晝。原來這東關頭有一連二十幾座城洞，都是伙房乞丐居住，一般有領袖管束，名曰丐頭。遇有官府過境，丐頭就率領了群丐去挽舟牽纜，卻好與釣魚巷官妓河房遙遙相對。本是前明朱太祖創設的，所以警戒後人，倘要在釣魚巷樂而忘返，則必有入東關頭身為乞丐之一日。我當時見此情景，又想起舊地重游，不覺悽然浩歎。¹⁹⁵

這一段描寫空間景致，丐房與妓房遙遙相對，繁華與窮賤並置的視覺張力在清冷空氣中映入眼中，一邊是情慾縱橫的享樂天堂，一邊是窮愁困苦的乞丐居所。從氣溫、河水和月亮，漸漸寫到景觀與歷史，最後付諸浩歎，描寫頗有層次。然而人生興衰的殘忍，情慾與窮愁對立的張力美學，卻仍是收束於前朝帝王的政治教誨之下。而在第七回中，王小雅陪同正卸舊任，等待接掌新職位的長輩李筱軒要從江寧往合肥閒遊，於是王小雅陪同出遊。結果所見景致是：

……走了六七日，尚未走出合肥縣境。那路旁的白楊青冢，一望纍纍，兼有許多孝子慈孫，同那中興殉難諸人的巍巍華表，錯雜著零骸碎骨，暴露於酸風淡日之下，越顯得地方曾經兵燹，瘡痍未復，令人大有無定

¹⁹⁵ 清·王濬卿著：《冷眼觀》，第一回，頁 12



如果說，以《冷眼觀》是社會小說，故不會描寫無關於社會民生的風景，因此每寫風景往往關於政治，這可能站不住腳。因為同樣是在第七回，下半部分寫王小雅到安慶，與朋友一同與歌妓飲酒行令的樂事、笑話，顯然這都無關於政治社會。是否與救國憂思相關，顯然並非小說中擇取題材的唯一標竿。也因此，與其認為限於小說主旨，因而每寫風景必涉家國，不如說在見聞小說之中，將個人與景觀的關係政治化，是賦予行遊空間意義的主要方式。而遊士在空間、景觀中的位置，往往只能是旁觀。如前引《冷眼觀》第七回王小雅和李筱軒在旅程中，因避雨而偶然聽完真一清縣令公正執法，卻遭拔除功名的悲劇故事之後，小說如此敘述：

大家又候了一回，那雨已是住了，依舊雲開見日，只是路上泥淖，甚難行走。我年伯頭一件，就聽見了這麼一宗愛莫能助的案子，又見路道難行，大有退志。……就三人仍由原路回省。

至此在小說第七回中王小雅與李筱軒到合肥的一次旅行，從路見白骨蒼茫，到聽見冤案，對於王小雅與李筱軒而言，卻是正是深切感到路道難行。雨後泥濘的路徑，大有退志的挫折感，也已經不只是指風景，也隱喻了人生與仕途。風景的政治化解讀，在見聞小說中不斷出現。而見聞者在空間中的位置，恰恰是路道難行、只能旁觀。對於見聞小說中的遊觀，或許能說空間移動本身並非是敘述的重心所在，見聞小說中往往是通過政治、社會等議題，賦予空間景觀意義。個人情感的興發，與風景的各種美感，都被投置於更大的家國框架底下審視。¹⁹⁷見聞者的遊，並非個人的行旅，而更是地方空間與社會情境的一次次展

¹⁹⁶ 清·王濬卿著：《冷眼觀》，第七回，頁 76

¹⁹⁷ 對於晚清小說中的風土描寫，陳平原指出，新小說家往往有意忽略風土人情的描繪，對小說

示。

有些則未必將景觀政治化，例如《二十年目睹之怪現狀》第三十八回，寫九死一生與文述農等同遊虎丘山等地：



那虎丘山上，不過一座廟；半山上有一堆亂石，內中一塊石頭，同饅頭一般，上面鑿了「點頭」兩個字，說這裏是生公說法臺的故址，那一塊便是點頭的頑石。又有劍池、二仙亭、真娘墓。還有一塊吳王試劍石，是極大的一個石卵子，截做兩段的，同那點頭石，一般都是後人附會之物。明白人是不言而喻的。不過因為他是個古蹟，不便說破他去殺風景。那些無知之人，便嘖嘖稱奇，想來也是可笑。¹⁹⁸

正如在十一回九死一生說：「我只喜歡打聽那古怪的事」¹⁹⁹，《二十年目睹之怪現狀》中對於城市間的移動，往往甚少描寫景觀風物，而如三十八回中描寫風景見聞的，也是簡單羅列古蹟，繼而發表議論，諷刺一般俗人對於歷史的無知與附會。見聞者雖然親眼目睹地方景致，乘船爬山遊賞了一番，然而小說中賦予空間意義的方式，卻仍是社會議題化的。九死一生在仿擬附會的古物陳跡之間，反思的不是歷史的虛假與被建構等問題，而是自我與社會的關係。在小說第三十八回的評語中，吳趸人自己也做出了說明：

他種小說，於遊歷名勝，必有許多鋪張景致之處，此獨略之者，以此書

家而言「風土人情的表現並沒有獨立的審美價值」，而將小說著重於政治議題的討論。或經由演說，或通過人物辯論，討論時下政治社會的相關議題。相較之下，雖然小說之中仍然說故事，然而大多是類似的官場笑話之重複，因此情節上的吸引力削弱。新小說藉此挑戰了傳統「說書型的以情節為中心的小說結構意識。」其討論已經初步注意到風景的描寫薄弱，而小說家更注重書寫社會上的怪現狀。然而筆者認為，小說敘事如何將景觀政治化，而見聞者又如何在本、政治與風土的拉鋸間找尋定位，實是值得進一步探索的議題。陳平原著：《中國小說敘事模式的轉變》，頁 100-107

¹⁹⁸ 清·吳趸人著：《二十年目睹之怪現狀》，頁 307-308

¹⁹⁹ 清·吳趸人著：《二十年目睹之怪現狀》，頁 80

專注於怪現狀，故不以此為意也。²⁰⁰



可以看出小說作者實是有意識地忽略對山川景物的書寫，而更加聚焦在社會景觀。整體而言，遊觀中的空間景觀，並非獨立存在，而是通過見聞者的觀看，並且連結至興亡與社會議題，方才具有意義，因此空間景觀的描繪往往較簡略，且是見聞者以旁觀角度觀之。此外，在景觀的觀察與家國、社會議題的反省之間，個人與社會、國家的關係，也通過景觀的行旅、觀看，不斷地得到辯詰與辯證。

既然見聞者眼中的空間，總是早已經政治化或是社會脈絡化的空間，則見聞者在這些空間中的位置，也值得說明。不論是《鄰女語》中路遇難民、敗軍的金不磨、《冷眼觀》中四處見聞的王小雅、《二十年目睹之怪現狀》四處打探奇聞軼事的九死一生，還是《老殘遊記》中搖串鈴走江湖不願為官的老殘，作為冷眼旁觀、目睹、遊觀的見聞者，他們在空間之中，總是處在邊緣，總是站在旁觀的位置。對於處在事件核心的人物來說，這個見聞者實是一名外來他者。²⁰¹

在總是被社會化、政治化的空間景觀之前，雖然個人的情感、感懷，甚少被當成重點刻畫，小說敘事總是一下就傾斜、轉向於對政治、社會議題的討論。可是卻不代表個人不存在。相較於此，個人的位置與意義，與其說是內向、抒情的，不如說是在社會、政治問題之中，對個人所處地位的自覺與反省。吳趸人的《上海遊驂錄》可做為例子說明。在第一回的開頭，敘事者在開

²⁰⁰ 清·吳趸人著：《二十年目睹之怪現狀》第三十八回附後評語，發表於《新小說》1905年第二卷第十期，頁56

²⁰¹ 對於見聞者的旁觀位置，陳平原認為，在新小說家筆下的旅行者，往往太過安於旁觀、俯瞰的位置，對於受難者雖然充滿同情，然而缺乏更實質更深刻的理解，大多走馬看花，而不能深入體察他人苦難，也不能更透關觀察苦難的核心根源，只是強調旁觀者自身的道德高度而已。所論若就見聞敘事的藝術價值與思想意涵而言有其參考價值，然而卻忽略去思索為何見聞者總是處在旁觀角度。筆者認為，這與前文所論的小報的觀看角度有關，並且背後成因更可能有關於知識分子邊緣化的歷史情境。參見陳平原著：《中國現代小說的起點——清末民初小說研究》，頁255-256。

始正文之前，有這一段類似於楔子的開頭：



轟、轟、轟，萍鄉亂！醴陵亂！考諸輿論，曰：「此饑民，此無告窮民。」聞諸官府，曰：「此亂民、此革命黨。」又聞諸主持清議者，曰：「此官逼民變。」此三說者，各持一義，我不能辨其誰是誰非，況且我近來抱了一個厭世主義，也不暇辨其誰是誰非。……古人有兩句詩說道：「科投箕踞長松下，冷眼看他世上人」後來金匱金聖歎先生批評道：「此非冷極話，是熱極語也。」。……凡抱厭世主義的人，都是極熱心的人。他嘴裡說的是厭世話，一舉一動行的是厭世派，須知他那一副熱淚，沒有地方去灑，都閣落落、閣落落流到自家肚子裡去呢！²⁰²

這一部見聞小說的開頭，以厭世主義的「冷眼旁觀世上人」開展，往下再由辜望延的見聞遊覽，看出上海社會的諸多現象。冷眼旁觀的厭世主義，背後實是滿腔熱淚。因熱極而冷極，正是小說家心態的矛盾與弔詭。對於家國動盪的強烈焦慮、悲憤與無能為力的失落、絕望，揉合成小說家的厭世觀。吳趸人的旁觀冷眼，恰恰隱伏了邊緣知識分子無力革新現實，除了旁觀以外無可奈何的悲哀。見聞的書寫，在空間、政治與見聞者的牽引之間，其實隱微勾勒出見聞者對於社會的關懷以及無能為力。不論是《冷眼觀》中「路道難行，大有退志」還是《上海遊驂錄》中辜望延最後奔走日本，都隱含旁觀位置的焦慮與無奈。

熱奈特以《追憶逝水年華》分析敘事中的「停頓」時，曾經指出：

事實上，普魯斯特的「描寫」與其說是對被凝視物品的描寫，不如說是對凝視者的感知活動、印象、一步步的發現、距離與角度的變化、錯誤與更正、熱情與失望等等的敘述和分析。這實在是非常積極的凝望，包

²⁰² 清·吳趸人著：《上海遊驂錄》，（南昌：江西人民出版社，1988），頁 487

合「整整一個故事」。普魯斯特的描寫所講述的正是這個故事。²⁰³

這意味這，描寫空間景物中的觀看，實意味著不只是事物的表象，也同時是觀看者的觀看方式。如果說，在見聞小說中，對景物的觀看方式總是社會議題化的、政治化的，而個人傷懷身世或者存在感受較不受重視，那麼從另一方面，小說敘事正是藉以政治化的景觀框架，安放了置身事外的見聞者。見聞者的旁觀角度，也應當被視為小說敘事所要敘述的「一整個故事」之一環。置身事外的「外」，恰恰即是見聞者關於自身的焦慮。

三、共時性的暗示——敘事中的框架與停頓

(一) 框架敘事

本文所謂的框架敘事，即故事中的故事，在小說敘事之中，由小說人物直接作為敘事者敘述故事，在見聞小說之中十分常見。例如在《老殘遊記》第四回至第五回，老殘到了董家口，在一間「董二房老店」住宿，一日聽聞掌櫃老董說玉賢政績，即通過老殘的耳目、老董的口吻，敘述出玉賢清官殺人的殘忍與武斷。

玉賢殺害良民的故事，直接經由老董的語言敘述出來。其中值得注意之處，在於老殘在敘述到一半時數次打岔，或發表問題、引導老董的補充，或表達意見。例如在第五回「烈婦有心殉節，鄉人無意遭殃」一開始，老殘就問：「那不成就把這人家爺兒三個都站死了嗎？」²⁰⁴；在講到于學詩、于學禮皆死後，老殘接著問：「于家後來怎麼樣呢？就不想報仇嗎？」²⁰⁵；老董轉述強盜們

²⁰³ 在這段討論中，熱奈特所要討論的其實是在敘事的時距之中，關於「停頓」的問題。熱奈特認為在普魯斯特的敘事中，描寫並不是真正的停頓。不過熱奈特其實也指出了，對物的觀看是涉及了觀看者的活動。即以本論文本處討論的議題而言，恰巧提示了我們應如何省思見聞者與政治化景觀以及社會的關係，或者並不如陳平原認為的，旅人總是旁觀、走馬看花而已。參見〔法〕熱拉爾·熱奈特（Genette, Gerard）著，王文融譯：《敘事話語》，頁 65

²⁰⁴ 清·劉鶚著：《老殘遊記》，頁 46

²⁰⁵ 清·劉鶚著：《老殘遊記》，頁 49

的懊悔後，老殘疑惑的問：「這強盜所說的話又是誰聽見的呢？」²⁰⁶；最後聽完，老殘則發表意見：「玉賢這個酷吏實在令人可恨！」²⁰⁷。在小說敘事之中，建構了老董與老殘此一說／聽的情境，而在老董的敘事之中，老殘的發問則不斷將敘事拉回到此一情境的時間點。

傳統的小說敘事，倚賴說書人與擬想讀者之間的說／聽情境，王德威認為，由於仿擬真實語言的傳達，傳統小說敘事具有「共時化」的傾向，不論小說所敘述的故事時間多麼久遠，小說敘事總是以「話說」開頭，將讀者拉到與說書人同一時空聆聽說書的時空經驗。²⁰⁸

當小說敘事的發展，使得說書人與看官們此一擬想情境削弱甚至消失，則讀者與文本敘述的情節內容之間，將不再隔著說書情境的中介，而是轉向以趨靠特定人物的角度，以限縮、特定的視野觀察事物。

在見聞小說中的框架敘事，常常如老董與老殘的對話一般，通過人物之間的言談，仿擬真實語言進行敘事，並時而有人物進行發問與補充。在框架敘事中，讀者所參與的「共時性」對象即是小說人物之間的說／聽情境。這是因為，在見聞小說之中，敘事者的功能被削弱，而作為觀察、反思主體的見聞者，又是敘事者認同的對象。當小說仍以「話說」開頭，對於讀者而言，「共時化」的對象，自然是那個小說敘事對之亦步亦趨的旅人，以及旅人所參與的對話與討論。²⁰⁹

（二）敘事停頓與情節時間的中斷

在見聞小說之中，常常通過人物的對話，以人物的語言直接說出某段故事、新聞、趣談；有時則是描寫見聞者看見某個事件、景觀因而心生議論。總

²⁰⁶ 清·劉鶚著：《老殘遊記》，頁 50

²⁰⁷ 清·劉鶚著：《老殘遊記》，頁 50

²⁰⁸ 王德威著：《從劉鶚到王禎和》，（臺北：時報文化出版，1986），頁 38

²⁰⁹ 如：王德威認為在《老殘遊記》中，敘事者的語態是主觀、憂鬱的，支持孤獨的英雄老殘，語言上和支持社會大多數、老練事故的說書人語態不同；而王德威著：《從劉鶚到王禎和》，頁 41-42

之，敘事之中暫停敘事的情節時間，在情節無發展的情況下，轉述一個故事或者發表議論的情況時常發生。

由於見聞小說中往往缺乏一明確縱貫全書、主導小說敘事發展的故事主軸，因而順著故事發展的時間進程亦不受重視，小說中常常出現大段落的人物對話、分享故事與議論，而這些人物們在中途停下來議論、引述的故事，其實在情節上與往後的部分沒有直接關連。即是說，正因為充滿著話柄的綴連、議論與笑話的穿插，所以在敘事上頻繁出現靜止與中斷之處。敘事上情節時間的停頓，也特別突出。

在小說之中概括與停頓（描寫）之間的交錯固然十分平常，可是在傳統小說敘事之中，概括敘事以及描寫場景的交替，在情節時間上是一貫、連續的。只不過差別在於敘事與故事之間時距比例的差異不同而已。可是這一點，在見聞小說之中，就有不同樣貌。前文談及見聞小說之中時常出現通過對話，讓小說中人物說出故事的狀況。這些故事多是官場笑話、社會掌故、鄉野奇談等，時常是自成段落的短故事。這些故事自成其首尾完成的故事情節，在情節時間上和見聞者並不接續。亦即，在見聞小說之中，框架敘事是不斷中斷、跳出原本敘事的情節時間。在見聞小說之中，因為係由見聞者的行旅見聞綴連成小說敘事，故事性本就薄弱。再加上連番的斷裂、跳躍與歧出，使得見聞小說的敘事特質，在情節時間的結構上，有不斷中止、旁歧的特點。此外，小說中大量的議論參雜在人物間的敘事之中，也造成了小說敘事中故事頻繁停頓的特點。

以《二十年目睹之怪現狀》而言，以小說前後跨度二十年來說，九死一生的經歷不可謂不豐富，可是實際發生在九死一生身上的事情不多，固然小說在二十回時就寫九死一生經過歷練，嘲弄了心懷不軌的尤雲岫，可是整體而言九死一生的改變、心態轉換以及成長，在小說中著墨並不多。在《二十年目睹之怪現狀》中，大部分篇幅都以三、兩人之間的聊天帶出，往往是某一人物轉述故事，又或者是彼此議論、討論。第十六回「觀演水雷書生論戰事，接來電信

游子忽心驚」，敘述因為中、法戰爭戰事膠著，政府演習施放水雷，因此當天九死一生與文述農到江邊看演放水雷而還，與吳繼之一同討論戰事。中有一大段吳繼之的看法：



三個人借著吃酒，在那裡談天。因為講方才演放水雷，談到中法戰爭。繼之道：「這回的事情，糜爛極了！……前兩天我看見報紙上有一首甚麼詞，詠這件事的。福建此時總督、船政，都是姓何，藩臺、欽差都是姓張，所以我還記得那詞上兩句是：『兩個是傅粉何郎，兩個是畫眉張敞。』」我道：「這兩句就俏皮得很！」繼之道：「俏皮麼？我看輕薄罷了。大凡譏彈人家的話，是最容易說的；你試叫他去辦起事來，也不過如此，只怕還不及呢。……就像方才去看演放水雷，這不過是演放罷了，在那裡伺候同看的人，聽得這『轟』的一聲，就很有幾個抖了一抖，吐出舌頭的，還有舉起雙手，做勢子去擋的。……然而方才那一班吐舌頭、做手勢的，你若同他說起馬江戰事來，他也是一味的譏評謾罵，試問配他罵不配呢？」當下一面吃酒，一面談了一席話，酒也夠了，菜也殘了，撤了出去，大家散坐。又到外面看了一回月色，各各就寢。²¹⁰

這一大段的議論，在小說之中接續著九死一生觀演放水雷之景後。而在這段議論之後，敘事的發展在情節上也完全無關。亦即，若以情節論，發展次序可劃分為：

觀水雷→三人吃飯共談時論→看月色

²¹⁰ 清·吳趸人著：《二十年目睹之怪現狀》，頁 115-117



實際在小說敘事中，水雷演放景觀以及看月色的月景氛圍，皆沒有太多描繪，反倒是吳繼之對於戰事與時局的議論，佔了極大的篇幅。這大段議論在敘事之中，使故事的時間停頓下來，聚焦在政治與戰事議題的討論上。該回標題的「書生」既指吳繼之、九死一生、文述農這三個小說中的重要人物，也同時指妄議戰事，譏談嘲謔而無實務經驗的一般文人。通過「報紙」，不但戰爭成為當時文人皆共同談論的時事問題，並且還可以經由詩作發表意見，縱是譏談，仍某種程度形成發表看法的平台，報紙開始聯繫、乘載了輿論意見。就《二十年目睹之怪現狀》的撰寫時空來說，中法戰爭固已是二十年前的往事，然而通過報紙隨意譏談政治、戰爭，而不能明白事情根由的遊戲文墨，在新型傳播媒體更加發達的二十世紀初，對於吳趼人來說也是當時中國的具體現象。吳繼之的議論，固然實指中法戰爭時的輿論與戰事，亦何嘗不是隱指二十世紀初的上海知識圈？

吳繼之的議論，主要針對兩點。其一，弊在政府而不在欽差。因為欽差儘管上策論時有所謀略，卻缺乏實際辦理軍務的經驗。政府不應逕付重任；其次是書生文人不應起鬨，以欽差為究責譏談的對象，因為這實不厚道，亦不能明抉問題的根源。所論純是政治軍事上的用人問題、政府的弊端以及妄發議論的缺乏深慮，對於小說敘事來說，除了略為深化吳繼之對時事的掌握、思索及老成外，對於情節其實沒有推動的意義。討論政治的議論，其意義大概在於：和小說文本中其他相近似議論、官場笑話類聚並置，所達到文本整體的語意一致性；以及，與擬想中的晚清小說讀者的互動。無論如何，其意義都不在於銜接前後情節上。論文所論歧出、斷裂即在於此。

《老殘遊記》中八至十一回申子平聞道，是另一個例子，這四回構成的篇幅，在《老殘遊記》中是可以獨立出來看的段落，因為和前後文脈中老殘的旅程沒有直接關係。第八回是申子平登山之旅，而從第九回論三教合一、儒教的衰微，第十回申子平聽琴、讀銀鼠諺，到第十一回從勢力尊者、上帝與阿修羅

講天地之道的消長，到最後總論北拳南革與中國之未來。

從過去、現在講到未來中國時局的變化，再總論天地至道的運作原理，《老殘遊記》中藉由申子平的耳目、嶼姑及黃龍子的議論，說明作者心目中的至道，以及由此至道推論出的中國未來美好發展的理想願景。在第十一回，申子平向黃龍子詢問到，中國未來的發展如何。黃龍子提出轉關甲子的理論，認為中國正經歷全然改換的「轉關甲子」，將在六十年中革新老大帝國。首先 1874 年甲戌年同治帝去世、1884 年甲申為中法戰爭、1894 年甲午年甲午戰爭，是前三甲，而後三個十年，黃龍子認為北拳南革帶來的壓力與破壞，將促使中國開展出文明未來。他說：

魏真人《參同契》所說：『元年乃芽滋』，指甲辰而言。辰屬土，萬物生於土，故甲辰以後為文明芽滋之世，如木之坼甲，如筍之解籜。其實滿目所見者，皆木甲竹籜也，而真苞已隱藏其中矣。十年之間，籜甲漸解，至甲寅而齊。寅屬木，為花萼之象。甲寅以後為文明華敷之世，雖燦爛可觀，尚不足與他國齊趨並駕。直至甲子，為文明結實之世，可以自立矣。然後由歐洲新文明進而復我三皇五帝舊文明，進於大同之世矣。然此事尚遠，非三五十年事也。²¹¹

解釋、理解這樣的議論，可以從書中三教合一的思想觀，以及作者劉鶚的太谷學派思想背景。黃龍子論述的理據，背後其實牽涉了天人之間萬物應感的宇宙秩序觀。正因為徵兆間的應感，因而黃龍子相信屬木的「寅」年同時也是天地秩序符應「花萼」形象的轉換期。這樣的理論，依循中國傳統思想的滋養而發，固不足奇。問題卻在於：文本中像這樣的議論，對於小說的意義何在？

正如同前文所說，這樣的議論，在前後情節上沒有銜接的功能，其意義全

²¹¹ 清·劉鶚著：《老殘遊記》，頁 112-113

在於議論的道理本身。若考慮《老殘遊記》作為小說，是刊登於刊物上的連載之作，而非是傳統小說閉門三年五載創作成書後，在由書商刊刻的話，《老殘遊記》以及其他連載於刊物的晚清小說，其實更具有時效性。作者意識到自己的小說作品，不數日即會受到當時讀者的閱讀，小說中的議論，能夠及時的與同一代人共同分享。小說中申子平所處的時空，是在甲午戰爭之後，庚子拳亂之前，而他對於中國未來的焦慮，與《老殘遊記》的讀者們不會有太大分別。黃龍子所敘述的烏托邦未來，正是小說家從理想面，對申子平、劉鶚與當時讀者共同所處的「中國」未來的一種回答。

《老殘遊記》自序中說：

吾人生今之時，有身世之感情，有家國之感情，有社會之感情，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！²¹²

「生今之時」恐怕同是晚清讀者皆共同怊悵憂懷的艱難處境。所謂「同哭同悲者」，又何嘗不是與劉鶚共同「生今之時」，有各種當時家國憂慮的讀者？小說之中敘述的風土人情、議論的治河措施、清官政治等等，例如第三回看金線泉、黑虎泉²¹³；第六回論有才者做官危害更大²¹⁴；十二回寫黃河碎冰奇景²¹⁵……等，在情節發展上，沒有必然關係。這些描述的意義，並不在於發展情節的敘事功能，而在於對「生今之時」的回應。

無論是《二十年目睹之怪現狀》還是《老殘遊記》，小說中處處出現的議論以及對風土人情的評論、刻畫，其實都指向晚清的中國。其意義並非在於承衍

²¹² 清·劉鶚著：《老殘遊記》，頁 2

²¹³ 清·劉鶚著：《老殘遊記》，頁 24-25

²¹⁴ 清·劉鶚著：《老殘遊記》，頁 65-66

²¹⁵ 清·劉鶚著：《老殘遊記》，頁 121-123

小說之中的情節，而是在一次次的連載之中，陳述著作者眼中的中國樣態。小說中情節時間的斷裂處，往往恰是通過對時局的議論、對家國的憂思，彌縫了文本與讀者之間的時間落差。

另外，除經由人物的對話直接岔入議論之外，見聞小說也常常讓小說人物作為敘事者轉述故事。轉述的故事固然也可能和「家國之感情有關」，如《老殘遊記》中第十三回至第十四回寫治河措施的謬誤所致的慘重傷亡，但也可能不涉及議論，只是無謂的趣聞笑話。然而不論是議論還是笑話，對於情節時間皆有所中斷。

從框架敘事到敘事停頓，對於小說情節的進展，都可說是旁生枝節。小說之中大量的框架與停頓下來議論政事或分享笑話，固然使得小說「雖云長篇，頗同短制」可是另一方面，對於「共時性」的強調，也使得小說別開生面。框架敘事不斷將讀者拉回與見聞者所處的另一情境，而見聞者與他人的議論，又指向文本與讀者共同存在的近代中國。見聞小說通過框架敘事與敘事停頓，削弱了小說的情節連貫發展與時間流動，但是卻強化了小說的即時性，以及與同時代讀者的連結。也就是說，小說的「時效性」，其實不僅該從小說敘事中題材的運用思考，而更應該考量小說敘事的方式亦在強化對當代議題的回應。

第二節 旁觀者的敘情言志——《老殘遊記》的敘事轉向

《老殘遊記》在晚清見聞小說當中，或許要算是最特別，也最精彩的文本之一。說它最特別，因為它在見聞小說之中，既具備見聞小說的主要特質，又具有與其他小說不同的敘事美學。說它最精彩，因為不同特徵，使得對於小說文體的實驗，對於個人與社會的關係，都開展得更為突出而深刻。《老殘遊記》既標誌了見聞小說幾個主要的特點，並且又有所不同，為近代小說開展出不同可能性。《老殘遊記》的小說語言，示範了削弱敘事者的小說敘事如何營造出不

同的小說美學，而遊觀過程之中，對於空間與政治的徘徊憂思，也開拓了文本與家國之間辯證拉鋸的新範式。

《老殘遊記》和其餘晚清見聞小說最大的差距，當屬《老殘遊記》中語言與敘事的抒情化。王德威就曾經論及晚清小說或許仍然使用說書情境，擬仿似真語言的敘述，可是在內裡的意識形態上，卻已經不再如傳統說書人站在世俗的社會文化價值，而更為主體性聲音取代。他舉《老殘遊記》為代表，指出在《老殘遊記》中：

說話人以一種憂鬱的語調娓娓敘述這孤獨英雄的冒險事蹟，感喟之情，躍然紙上。此種低迴的主觀語態，替小說注入了一股抒情的哀愁，而自然與古典話本、擬話本中老練世故的職業化聲音有強烈對比。……說話人的口氣儼然追隨老殘的喜怒哀樂流轉，而不僅是沿襲俗濫的用語。²¹⁶

王德威所述，其實牽涉了幾個問題。其一是敘事者和見聞者之間態度、道德等層面上的距離，其二是小說中敘事者用以啟動敘事的語言，其三是小說敘事抒情化、主觀化的問題。這三點都指出了《老殘遊記》在藝術價值與文體革新上引人注目的貢獻與成就。只不過，在王德威的研究中，我們仍然不明白，在《老殘遊記》中敘事者的語言，如何與老殘的態度情感相趨靠？其次則是何為《老殘遊記》的「抒情」，如何運作，甚而應該反思是否該逕稱其為「抒情」與「主觀」？《老殘遊記》選擇以見聞方式，讓老殘去直接聽聞許多故事與人物風土，這樣的敘事方式，又如何使得《老殘遊記》可以依違於個人、空間與政治之間，既辯證政治，也反思個人，甚而開展出小說敘事的不同樣態？²¹⁷

²¹⁶ 王德威著：《從劉鶚到王禎和》，頁 40-44；唐宏峰也指出了晚清小說「旅行敘事」中敘事者和說書人的差異。他認為，說書人敘事者總是處在故事之外，是外在的講述者，並且面目模糊、幾乎不人格化，也很少自稱「我」。確實小說中的敘事者作為「說書的」，匿名於一套敘述套語和道德機制，中國白話小說中也無法出現人格化、主觀的敘事者。參見唐宏峰：《旅行的現代性——晚清小說旅行敘事研究》，頁 135，出版項參見前註

²¹⁷ 夏志清即認為《老殘遊記》兼具政治小說與抒情小說的特質。他舉十二回老殘觀雪月之景的



一、身體經驗與抒情傾向——《老殘遊記》中音聲描寫的譬喻

在小說敘事之中，以人物的見聞為線索，描寫人物的空間移動與見聞，不一定會表現出敘事的抒情化。例如《儒林外史》雖不是見聞小說，然而寫馬二先生出遊一段，其實已經接近見聞敘事的部分樣態。譬如下面這段：

過這一條街，上面無房子了，是極高的個山岡。一步步走去，走到山岡上，左邊望著錢塘江，明明白白。那日江上無風，水平如鏡。過江的船，船上有轎子，都看得明白。再走上些，右邊又看得見西湖。雷峰一帶、湖心亭都望見。那西湖裏打魚船，一個一個，如小鴨子浮在水面。馬二先生心曠神怡，只管走了上去，又看見一個大廟門前擺著茶桌子賣茶。馬二先生兩腳酸了，且坐喫茶。喫著，兩邊一望，一邊是江，一邊是湖，又有那山色一轉圍著，又遙見隔江的山，高高低低，忽隱忽現。馬二先生歎道：「真乃載華嶽而不重，振河海而不洩，萬物載焉！」²¹⁸

在這一回中，敘事者如引文中一樣，以馬二先生為線索，寫他在空間中的移動、觀看與反應，是傳統小說中描寫遊觀活動的一例，小說藉由馬二和繁華城市生活、仕女與風景古蹟的對比，豐富了馬二的人格形象。而在這段引文中，

心理描繪，認為中國傳統小說向來不肯描繪主角的主觀心境，可是《老殘遊記》卻有所突破，參見〈《老殘遊記》新論〉，收於林明德編：《晚清小說研究》，頁 285-311；陳俊啟則是受普實克、夏志清、王德威的影響，進一步指出《老殘遊記》中的「個然主義情態」的抒情，及其所開創的新敘述模式。他認為：「個人主體性的聲音取代了過去公眾性的社會文化價值」筆者則認為，固然王德威與陳俊啟皆以個人性的萌生說明《老殘遊記》的敘事革新，可是《老殘遊記》中的文人主體，未必就不帶有公眾性的屬性，而應當說是揉合了士階層的社會價值與生命的去從。值得注意的是老殘在小說中，並未離開國家與政治議題思考個人的年歲逝去、才華的展現與否或者情感的挫折等真正「個人化」的議題。固然《老殘遊記》選擇摒棄了世故的說書人態度，以更主觀的方式討論政治議題，然而探論《老殘遊記》的抒情性卻不能忽略其「言志」特性，其抒情亦不見得是徹底主觀或個人主義，反而老殘自身所有情感都是和社會價值密不可分的，這一點筆者將在下文繼續論述。參見陳俊啟：〈《老殘遊記》中的個人主義及其在小說史上的意涵〉，刊於《文史哲》第 12 期，2008 年 6 月，頁 579-630

²¹⁸ 清·吳敬梓著：《儒林外史》，（臺北：聯經出版，1985），頁 140

不論是錢塘江還是西湖，都是通過馬二先生的角度看出去，景觀同時相對於馬二先生的空間位置。最後則讓馬二先生對於山水景觀發表「萬物載焉」的感嘆。在對於馬二先生遊賞的敘事之中，敘事者敘述了馬二先生的移動與觀看，馬二先生和景觀一樣，相較於屬於話語層的敘事者，都屬於故事層。雖然《儒林外史》中特別描繪了馬二先生的遊賞、感悟與後來的「遇仙」，可是對於馬二的主觀感受，其實並未多所著墨。寫捕魚船隻如「小鴨子」，馬二先生看得「心曠神怡」，或者讓馬二先生感嘆造化無窮，都還是較平面的敘述。敘事者大抵並未介入，或特別趨近於馬二先生的身心感受深入刻畫，而更偏向外部描繪馬二先生在空間景觀中的觀看與移動。又如同回敘事者敘述他經過貴婦叢，「一幅烏黑的臉，揜著個肚子，穿著一雙厚底破靴，橫著身子亂跑，只管在人窩子裏撞。女人也不看他，他也不看女人。」這是轉換以敘事者的角度，從外部觀看、勾勒馬秀才的行為並暗示其人格特質，而不從馬秀才的角度寫對仕女的主觀感受和反應。小說即使寫人物的見聞，仍是偏向以敘事者的角度，觀看人物在空間中的觀看，而敘事者的語言也十分省淨簡單。²¹⁹參酌熱奈特《敘事話語》因應敘事中聚焦者的問題，提出對聚焦的三種分類，雖然《儒林外史》就全篇而言，敘事者所知遠較單一人物都為多，可是在第十五回馬純上遇仙的旅途中，敘事者所說的，顯然比起馬純上所知道、感受到的還少，因此馬秀才的旅行的這段旅行就應該歸類為「外聚焦敘事」，即「主人公就在我們面前活動，但永遠不許我們知道主人公的思想情感」的「客觀敘事」或「行為主義敘事」。

220

相較於此，《老殘遊記》中用以描繪老殘所見所感的語言，就複雜得多，也豐富得多。劉鶚更清楚意識到對小說中人物身體感知、空間位置與視覺感受的

²¹⁹ 小說該回描寫馬二先生，更傾向較客觀地摹寫勾勒其形象與為人，譬如寫「馬二先生正走著，見茶舖子裏一個油頭粉面的女人招呼他喫茶。馬二先生別轉頭來就走，到間壁一個茶室泡了一碗茶。」以此側寫其為人的原則。這是《儒林外史》諷刺的藝術，也可以說是其敘事與《老殘遊記》相異之所在。

²²⁰ [法] 熱拉爾·熱奈特 (Genette, Gerard) 著，王文融譯：《敘事話語》，頁 129-130

描寫。力求精準表達人物在特定情境中的個人感受。例如在第二回寫老殘聽王小玉說鼓書一段，描寫老殘的見聞感受，在敘事語言的調度上，表現出更主觀的態度。

劉鶚藉由老殘的耳目，從看見廣告、聽到里巷間的耳聞與讚賞，到走入戲園聽鼓書，小說敘事是通過老殘的見聞，才得以敘述王小玉說唱藝術的深湛。此外，也通過敘述老殘的感受，藉以形容音樂的美妙與變化。

其中特殊之處，在於使用譬喻。如以下段落：

王小玉便啟朱脣，發皓齒，唱了幾句書兒。聲音初不甚大，只覺入耳有說不出來的妙境。五臟六腑裡，像熨斗熨過，無一處不伏貼。三萬六千個毛孔，像吃了人參果，無一個毛孔不暢快。唱了十數句之後，漸漸的越唱越高，忽然拔了一個尖兒，像一線鋼絲拋入天際，不禁暗暗叫絕。

在小說敘事之中使用譬喻，並不少見。不過使用白話、新警的譬喻，則相對少見。在上引這段敘事之中，就出現了三個譬喻，分別是「像熨斗熨過」、「像吃了人參果」、「像一線鋼絲拋入天際」，相較於使用四字成詞、連綴堆砌的譬喻方式，這些譬喻顯得較為特殊。然而更值得一提的，是這些譬喻的運用方式。《老殘遊記》中的譬喻，描寫的不只是音聲的客觀音色、美感，而是通過特定聽者的身體經驗去聯想通感。不論是五臟六腑還是三萬六千個毛孔，指涉的都不是外在音聲的轉折、高低與延續，而是個人在音聲中體受到的身體反應。小說中的譬喻於此，是連結身體經驗與音聲的方式，而非描摩一外在於個人的、客觀存在的音聲。也就說，這些譬喻不只描繪了音聲的美妙，也同時強調了個人感受。貼合人物感受而造的譬喻語言，是《老殘遊記》特殊之處。

在本文第一節，筆者已論述過見聞小說中敘事者語言對於見聞者的趨靠與貼合，此處不再贅述一次。在《老殘遊記》第二回「明湖居聽說鼓書」一段，

同樣也可以清楚看到此一現象。特別是，作為敘事焦點與被敘者的老殘，小說在敘述「老殘看了半天，無處落腳，只好袖子裡送了看坐兒的二百個錢，才弄了一張短板凳，在人縫裡坐下。」之後，往下的敘事就直接描寫老殘在戲園中所見。除了敘事者語言對老殘所見所感的描繪以外，老殘並未自身現身說法。如寫王小玉出場：

瓜子臉兒，白淨面皮，相貌不過中人以上之姿，只覺得秀而不媚，清而不寒。……方抬起頭來，向台下一盼。那雙眼睛，如秋水，如寒星，如寶珠，如白水銀裡頭養著兩丸黑水銀，左右一顧一看，連那坐在遠遠牆角子裡的人，都覺得王小玉看見我了，那坐得近的更不必說。就這一眼，滿園子裡便鴉雀無聲，比皇帝出來還要靜悄得多呢，連一根針跌在地下都聽得見響！²²¹

照理說，形容「連那坐在遠遠牆角子裡的人，都覺得王小玉看見我了」，難以說是在老殘視角中所能見，至多能說是老殘的推測，而「坐得近」的人的看法亦是老殘的推測。又或者，逕視為是敘事者發表的意見。然而，無論視為是老殘的推測，或是敘事者暫時超出老殘的視角說明當時情況，敘事者的語言都不僅是客觀的描繪，而是形容在當場觀眾的感受。在場中不論離戲台遠近，都為王小玉勾人的目光所深深吸引，大氣都不敢喘一口的身心感受。所謂「如秋水」、「如寒星」，也不只是客觀描繪王小玉的眼眸，而更是刻畫、暗示了觀看者的視線與感受。作為觀看者的觀眾同時被讀者看見，而作為被觀看者的王小玉，卻以其視線震懾了觀眾與讀者。觀看與被觀看的易位交錯，使得小說敘事並不停留於向他者觀看的旁觀位置，而是同時透露著視線的聚焦與感受。

²²¹ 清·劉鶚著：《老殘遊記》，頁 19-20

《老殘遊記》不只是從外部聚焦轉向內部聚焦，小說敘事的語言，更貼近於表達人物的感受，而不只是人物所見事物的摹寫。特別是小說中所使用的譬喻，連結了觀看者個人的身體經驗。小說敘事之中對音聲的聽聞賞鑑，於是得以從外觀轉向內向的經驗體察。較之於第二回的伶人之聲，小說第十回申子平聽黃龍子與瓊姑合奏的「傳道之音」，在描寫上或許較為遜色，卻更強調了聽者的感受：

粗聽若彈琴鼓瑟，各自為調，細聽則如珠鳥一雙，此唱彼和，問來答往。四五段以後，吟揉漸少，雜以批拂、蒼蒼涼涼，磊磊落落，下指甚重，聲韻繁興。六七八段，間以曼衍，愈轉愈清，其調愈逸。²²²

敘事者首先從申子平的角度，聆聽黃龍子和瓊姑琴瑟合奏的音聲特色，在這一段中，描繪尚且較偏向客觀與外部的觀察，從吟揉、披拂到曼衍，大致還是形象化地刻畫琴瑟之間「和而不同」的「合奏」，刻劃兩種樂器音聲的技巧與旋律特色。申子平在這一段還像個懂音律的旁觀聽者，而敘事的語言還看不出對音聲有多深刻的描摹。可是再往下這一段，敘事就發生了變化：

子平本會彈十幾調琴……初聽還在算計他的指法、調頭，既而便耳中有音，目中無指。久之，耳目俱無，覺得自己的身體飄飄蕩蕩，如隨長風，浮沉於雲霞之際。久之又久，心身俱忘，如醉如夢。於恍惚杳冥之中，錚鏦數聲，琴瑟俱息，乃通見聞，人亦警覺。欠身而起。²²³

說瓊姑二人的琴瑟相鳴是「傳道之音」，或許不必然是因為黃龍子的「勢力尊者論」、瓊姑的「三教合一」又或是「和而不同」的原則，而更直接可以從申

²²² 清·劉鶚著：《老殘遊記》，頁 101

²²³ 清·劉鶚著：《老殘遊記》，頁 101



子平聆樂情狀觀見。

由耳目俱無到身心俱忘，無非是《莊子》中體道的功夫學問，以及對道本身的提示。《莊子·人間世》假仲尼與顏回的問答，孔子說：「若一志，無聽之以耳而聽之以心，無聽之以心而聽之以氣。聽止於耳，心止於符。氣也者，虛而待物者也。唯道集虛。虛者，心齋也。」體道的途徑，顯然不在於與物相刃相靡的耳目身體，亦不在於執著個人意志的心思，而要讓身心通於氣，跨越物我之間的界線，進而體察無所不在的道。《老殘遊記》中第三回，高紹殷拜訪老殘，發現老殘行篋中的隨身讀物正是「宋版張君房刻本」的《莊子》²²⁴，老殘對於《莊子》的雅好早有暗示。聆樂者雖是申子平，但是所體察的道和老殘嚮往者理當相去不遠。

申子平懂樂，但是他對於音樂的理解最初還是技巧與音聲的層次，所以聆樂的一開始他留心的是音聲旋律的形式特質、合奏的方式以及手指撥弄的指法。然而隨著音聲的感發，申子平漸漸將注意力轉到整幅身心的氣態動感。他不再通過形體耳目去見聞外在於個我身體的音聲演奏，而是放任身體去感觀音聲，進而跨越身體與音聲的界線，在如醉如夢的狀態之中，與音聲融合為一。以境界來說，這當中音聲與身體界線的跨越弭平，身心與音聲融會於氣化通感，杳冥玄妙的狀態，當然遠高於王小玉收束於「花塢春曉」、「好鳥亂鳴」的撩亂之聲。

然而，更重要的是，原本作為觀察者、聆聽者的申子平，如同老殘一般，在《老殘遊記》中作為見聞者並非參與事件者，而在小說八到十一回的聞道之旅中，重心也是黃龍子與瓊姑的道，及背後作者寄寓的哲學理念與烏托邦理想。然而，對於這次合奏，描寫的對象從音樂的形式特徵，轉向了聆樂者的身心感受，以及身體與音樂的交融。在「如隨長風，浮沉於雲霞之際」的譬喻中，指向的已經不是音樂本身，而是由樂體道的身體感受。作為見聞者的申子

²²⁴ 清·劉鶚著：《老殘遊記》，頁 29

平，其意義已經不只是作為觀察、報導聞見事物的傳聲筒，反而其自身身心就作為被觀察、刻劃的對象，進入到小說的敘事之中。由「聲情」到「身情」，讀者也已經聽不到音聲的旋律特質，而是隨著譬喻連結的身體經驗，在跨越物我界線的體道感中，冥思身心俱忘的杳冥境界。可以說，《老殘遊記》的敘事在這裡實踐了一次抒情性的轉折。

劉鶚描寫音樂的敘事特質與貢獻，並不止於在描寫的精準精彩而已。誠然，劉鶚本人對音樂有一定程度的了解與涵養，然而音樂在小說敘事中的意義，並不止於表達出劉鶚個人對音樂的認知與喜好，更重要之處，在於小說中的音聲與譬喻，都不停留於觀／聽者與音聲之間二者的距離與界限，反而更著重於音聲與譬喻如何彌縫、跨越物我，跨越觀看與被看的界線，達致物我融會的境界。通過對音聲的描寫，見聞者不再只是傳遞資訊的報導者，見聞者的身體經驗被表徵、書寫，甚而在申子平聆樂體道的敘事中，個人在音聲中物我兩忘的主體經驗成為了描寫的核心。當是在這一層次上，可說《老殘遊記》實踐了抒情化的小說敘事。²²⁵

二、由見聞到內觀——《老殘遊記》中空間的象徵性與抒情性

樽本照雄曾經指出《老殘遊記》中數次出現「圈子外的人」、「方外人」的語詞，屢屢說明著老殘在小說中往往是個局外人，是置身事外者。《老殘遊記》的書寫，也屢屢很有意識地將老殘寫成距離事件中心有一定距離的觀察者，例如小說中敘述玉賢的事蹟，玉賢卻從頭到尾未直接出現在老殘面前，老殘也始終站在第三者角度聽聞，雖然很真實地向讀者傳達其殘酷，不過老殘對於玉賢殘酷的了解，也止於鄉里百姓的口述而已。作者經常有意識地不讓老殘在小說

²²⁵ 陳俊啟曾經指出小說中的音樂描寫是顯現「劉鶚個人精湛的音樂修養」、「將他個人生命中重要的一部分記憶或聞見寫入作品中的一種表現。」所論已經指出《老殘遊記》的自傳性，可以從音樂的描寫上看出。筆者不同於此，分別從身體經驗的刻畫與譬喻的使用，探索劉鶚的敘事如何實踐抒情化的一面。參見陳俊啟著：〈《老殘遊記》中的個人主義及其在小說史上的意涵〉，頁 608

中直接介入事件。²²⁶

當然，從本文前面的討論，見聞小說中的見聞者，全部在小說中都是局外人。不管是九死一生、金不磨、王小雅、辜望延還是老殘，小說中大部分敘述的，都是他們所見所聽的各種事件、笑話、風俗，他們所直接參與的事件，他們的行為對故事的影響，往往很少是小說中重點刻劃的部分。

不過作為見聞小說，《老殘遊記》固然也與其他作品的見聞者相同，主角老殘有著局外人的特質。可是《老殘遊記》的小說敘事，較之其他見聞小說，表現出了更複雜的樣態，使得見聞者老殘的形象，比起其他小說中的見聞者來得更豐富而深刻。在上一節中，筆者已經從小說中對於身體經驗的關注體察，以及對於譬喻的運用，強調了個體感受的重要性，也是小說敘事除了聚焦於見聞者耳目經歷的外在社會人事物，更注意到個體的生命經驗與身心感受。敘事語言的抒情化，也使得《老殘遊記》有別於其他見聞小說。這一點不僅是表現在對音聲或是身體經驗的摹寫，也表現於小說中的其他面向，特別是對老殘作為旅人、獨醒者、愛國文人，在晚清中國處於何等空間位置的象徵性及抒情性描寫。所謂位置，在此指的是社會結構上的位置、在小說中事件的參與角度、在情景中的空間位置以及老殘面對世界的態度和方式。老殘在情景中所處的空間位置，既暗示了老殘在能力與社會位階上的侷限，也透露了老殘面對外在世界的角度。

《老殘遊記》中的老殘，因為不擅作八股文，因而完全被排拒在以科舉制度任官的制度之外，並且未中過秀才，連教書都無人問津，只好當一名走江湖的郎中。在傳統中國社會之中，老殘毋寧是遊走在社會結構邊緣的遊士。這樣的身分，使得小說中的老殘礙於無權在手，對於玉賢、剛弼的苛政，無法直接

²²⁶ 當然，在小說末二回老殘化身福爾摩斯，冒雪探案，已經不再只是旁觀者。然而大致上，在《老殘遊記》的大部分篇幅中，老殘大抵可以說是旁觀者。參見〔日〕樽本照雄著，鄒天隆譯：〈試論《老殘遊記》〉，原刊於《清末小說》1977年11說創刊號，收錄於劉德隆等編：《劉鶚及《老殘遊記》資料》，（四川：四川人民出版社，1985），頁496-512。引用說法見頁499-500。

影響，而只能旁敲側擊，探聽其梗概。《老殘遊記》第五回中老殘道：「這個玉賢真正是死有餘辜的人，怎樣省城官聲好到那步田地？煞是怪事！我若有權，此人在必殺之例。」²²⁷第六回老殘想起玉賢的殘殺，「不覺怒髮衝冠，恨不得立刻將玉賢殺掉，方出心頭之恨。」²²⁸然而，卻也無能為力，自嘆：「前日聞得玉賢種種酷虐，無法可施」²²⁹老殘的遊士身分，連帶使得他在面對事件時，也只能採取旁觀的位置。

然而《老殘遊記》並不止於用直接敘述老殘身分的方式，敘述老殘面對事件所位居的旁觀位置。小說中更多運用象徵的方式，寄寓了當世文人如何將自己安放在社會與世界的焦慮與困惑。

《老殘遊記》在第一回「土不制水歷年成患，風能鼓浪到處可危」中，以兩則政治寓言作為小說的序幕與預示，分寫了中國內部自然風土的災害（特別指黃河氾濫之災），以及隱喻了晚清中國的政治時局。從河災到國家的危難，都是作者所關心的。對於治理黃河的討論，以及對黃河氾濫災情的關注，在小說文本中，都得到作者的著墨。如第三回老殘對莊宮保獻治河之策²³⁰，第十三、十四回分借翠花、翠環二人之口，敘述河災慘況，在第一回老殘治黃大戶的寓言中，作者即已埋下後文敘述治河的線索。

較之於老殘治黃大戶的寓言，第二個寓言「沉船記」就複雜許多。老殘、文章伯、德慧生三人，往登洲府蓬萊閣遊賞風景，並且看日出，然而發現一岌岌可危的大船而前往救援，最後卻反為乘客所擊沉小船生死不明。作者劉鶚後人劉大紳曾對該則寓言做出說明，一一指陳其中的影射，如「二十三四丈」的大船，影射中國行省數量，管舵四人是軍機大臣人數……等。²³¹這固然為我們理解劉鶚寄寓其中的政治理念有所幫助，然而文本的小說敘事，除了直接以一

²²⁷ 清·劉鶚著：《老殘遊記》，頁 52

²²⁸ 清·劉鶚著：《老殘遊記》，頁 62

²²⁹ 清·劉鶚著：《老殘遊記》，頁 172

²³⁰ 清·劉鶚著：《老殘遊記》，頁 32-33

²³¹ 劉大紳著：〈關於「老殘遊記」〉，收於《老殘遊記》，（臺北：三民書局，2013）。解說第一回影射之處，見書中頁 318-319

一對應的方式，解碼其中的政治影射外，應當更細膩梳理、思辨作者對於敘事空間的安排與營造。

老殘、文章伯、德慧生一同登上蓬萊閣，各自拿著望遠鏡想要看遠方的日出。望遠鏡中所見的景象，既不見蓬萊仙山，也看不到期待的日出紅霞。小說描寫蓬萊閣上風聲強勁，彷彿閣子整個在晃動，而遠方的雲層層相擠相迫，「情況甚為詭譎」。不論是岸上的蓬萊閣，還是海上的情景，都稱不上安穩。不過，三人在望遠鏡中看到的帆船，更是在洪波巨浪之中險象環生，船上的人頗有「民不聊生」的樣子。相較之下，蓬萊閣上賞玩天風海水，認為「能移我情」的老殘，處境顯然遠為逸樂。

如果說，那一艘在大浪中浮沉的、二十三丈長的大帆船，象徵的是處於危局動亂，志士四起的晚清中國，則老殘所居的位置，不免使人好奇：他並不身在帆船之上，而是在帆船外岸上的蓬萊閣上。《老殘遊記》既以帆船喻中國，可是作者卻又不以「老殘在船上」書寫這則寓言。老殘相較於船上浮沉受難的官員百姓，他不在船上，而是從望遠鏡中遠遠看見「無聲的中國」。即此一端，就已經隱帶出《老殘遊記》中，老殘站在旁觀他者的位置，審慎但又充滿情感的觀察角度與方式。劉鶚弔詭地讓看清局勢的三人，恰恰處在帆船之外，而用望遠鏡遠遠觀察，雖因距離聽不見聲音，卻清楚望見船上正在搜刮良民身上乾糧，並且還殺人轉舵，轉向錯誤方向。望遠鏡在這裡代表著有距離而無法參與的視線，既連結了蓬萊閣與海上危船二者，卻也透露了老殘等三人之於帆船上危局的不在場與他者的位置。他們對於船上的狀況看得真切，並且也討論了解決問題的方式。老殘認為掌舵者只是缺乏方針，因此擬送羅盤針、紀限儀等航海用具過去。駕著小舟的三人，無疑是在巨浪滔天的大帆船之外，他們明朗局勢的狀況，卻又不屬於統治者（管舵的）或被統治者（船上被搜刮乾糧的乘客）任一群體，而是外在於大帆船、具備羅盤方針而從岸上渡海前往指引方向的局外人。

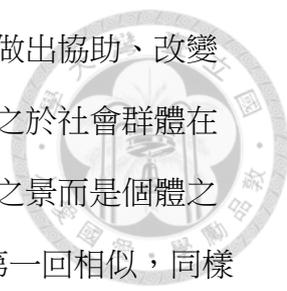


然而當老殘等三人拿著羅盤來到大船，雖然「舵工」、「船主的叔叔」等部分管船者善意以待，然而從下等水手、船上乘客到演說革命者，竟然俱都將老殘三人當成漢奸，砸沉三人的小船。象徵文明與希望的羅盤指針，在船上大眾的眼光之中，成為西方強權的代表，而老殘三人，竟使滿船人團結一致將他們目為仇敵。當小船抵達大船時，視線從望遠鏡的單向窺視，轉為雙向的窺探與瞪視，當滿船乘客的目光轉向老殘，從觀看到被觀看，老殘在他人的視線之中再一次成為了他者。

當第一回小說止於小船沉沒，三人生死不明時，小說敘事不只預示了往後文本將會出現與義和團事件相關的玉賢、剛弼二官，或是申子平山中得見的〈銀鼠諺〉寓言詩，也透露了老殘對於社會、政治議題處在何等的觀看／被觀看位置。

當老殘攜帶的羅盤不為大船上的眾人接受，甚而在船工與乘客的眼中成為漢奸時，旁觀他者的位置，已經不再只是便於觀察的角度，而更帶有無力挽回時局的哀愁。作者敘述大船上四人管舵、東邊三寸已經破壞、敘述八扇桅帆各自為陣，儼然便是晚清中國社會的社會狀況與政治結構。而在船外觀察的老殘，則不唯不在政治權力的結構之中，亦且無法參與改變。面對晚清時局，不在船上的老殘被拋擲在外，無法對時局有所幫助。

局外人的觀察位置，似乎只是見聞小說用以敘事的角度，然而在《老殘遊記》的第一回之中，局外人的視線，卻已不僅僅是看見「大船」的方式，而同時經由視線從來的方向，暴露了觀看者置身事外的位置。在第一回沉船記的寓言之中，從寫大船迷失方向、民不聊生、革命與內鬪開始騷動、管舵者欺壓良民的危急情形寫起，卻收束在老殘的生死之謎，老殘也從使用望遠鏡的觀看者，變成大船上乘客與水手眼中的漢奸。從觀看到被看，局外人的位置也由隱而顯。當老殘三人的小船被砸碎，讀者隨著大船眾人的視線看見小船下沉，老殘救人不成反遭橫禍的悲劇性與邊緣性隨之凸顯。



如若說，第一回大船之外通過望遠鏡遠觀社會現狀，嘗試做出協助、改變卻被視為他者的景觀是個人與群體關係的眾人之景，象徵老殘之於社會群體在權力位置與身分認同上的邊緣性，那麼第二回寫的就不是眾人之景而是個體之景。第二回〈歷山山下古帝遺蹤 明湖湖邊美人絕調〉結構與第一回相似，同樣分為兩大部分，其一是遊大明湖，其二則是到明湖居聽白妞說唱鼓書。遊大明湖一段，尤其和第一回沉船記互相呼應。第一回寫老殘三人乘著小船前往救人，第二回老殘仍舊乘著小船，卻是向大明湖中的無人之景而去。

在大明湖的遊賞之旅中，老殘自道：「如此佳景，為何沒有甚麼遊人？」除了可能暗示當時時局的動盪以外，也點出了景觀中無遊人的孤寂。無人之景，恰是第二回描寫遊湖的表現主軸。

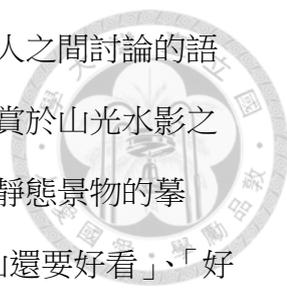
老殘在午後從鵲華橋邊出發，搭乘小船來到歷下亭前，步行到亭中，再乘船向西到鐵公祠，南方是千佛山，步入鐵公祠向東方走經過荷池和古水仙祠，然後再下船，船行至歷下亭後方，穿過荷花荷葉，回抵鵲華橋。

小說在遊大明湖的旅程中，描寫最細緻的景觀，當屬下面這段：

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，那樓台樹木，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，實在奇絕。老殘心裡想道：「如此佳景，為何沒有甚麼遊人？」²³²

不唯沒有遊人，甚至連南岸的街市，都被開花的蘆葦層層擋住，水面上與山林渾融一致和諧景緻之中，老殘是孤獨的遊人。在這段遊賞過程之中，相較於第

²³² 清·劉鶚著：《老殘遊記》，頁 14-15



一回對社會景觀的觀看充滿人與人之間的暴力，以及老殘和友人之間討論的語言，在第二回的遊賞過程中，由於沒有他人，唯有老殘一人遊賞於山光水影之間，國家社會與政治議題一時間彷彿不存在，因此更充滿了對靜態景物的摹寫，以及老殘對景物的審美感受，如：「覺得比上頭一個千佛山還要好看」、「好似一條粉紅絨毯」、「實在奇絕」、「如此佳景」。敘事者說，老殘看見千佛山上僧樓、蒼松、丹楓夾雜的景致，似乎是一幅趙千里的大畫，而第二回對於風景的描繪，似乎也是對於山水風物的「外觀」。然而，在小說敘事之中，其實已經不斷暗示對個人位置的自覺。

在老殘的空間移動之中，他首先看見歷下亭懸著的詩句：「歷下此亭古，濟南名士多」，走到鐵公祠時，敘事者則不惜暫離老殘，跳出來向讀者說明鐵公即明初忠臣鐵鉉，講述其忠義與後人的紀念。等到走入鐵公祠，見裡面楹聯上有對聯：「四面荷花三面柳，一城山色半城湖」，老殘對此十分認同。然後來到古水仙祠前面，看到一副破舊對聯「一盞寒泉薦秋菊，三更畫船穿藕花」的詩句，最後老殘乘船穿過荷藕而去。前人詩句貫串在老殘這一趟遊湖旅程的始末。

對詩的凝視與關注，是小說賦予旅程更深層意義的方式。當小說敘事從第一回個體與大眾的社會之景，轉向寫第二回個人遊賞於天地美景之間的孤獨之景，小說敘事從對社會議題的探討，轉向個人的旅程。詩與史，提供的是跨越時代的文化向度。《老殘遊記》所引杜甫詩句，原出自〈陪李北海宴歷下亭〉，原句應為：「海右此亭古，濟南名士多。」歷下亭作為古有的建築，乘載了一代代的歷史與不同文人從杜甫、何紹基到老殘不斷參與、建構的文化痕跡，是在大明湖的行旅活動中，與層層蘆葦外嘈亂市井鄉人相隔絕，又和千佛寺、大明湖與滿山丹青火紅相映相對的人文景觀。古人詩句的引用，並不只是小說中陪襯的修辭，而應視為小說意義的一部分。蔡英俊討論中國古典詩「使事用典」的創作方式時，指出：

「用事」的手法在在顯示出古典作家試圖把時間上的「過去」拉向「現在」的一種自覺，藉以讓「過去」能與作家所屬的「現在」具有一種「同時代性」，並且以此喚起造就一種文化上的集體意識。²³³



老殘凝視於杜甫的詩句、何紹基的墨跡，以文士的知識涵養，將個人對山水的遊歷，通過對詩與史的懷想深化其文化深度，並將自身對風景的遊賞，投置回詩所召喚的「文化共同」的集體情境之中，卻又不能不注意到作為人文景觀，象徵文化傳承的歷下亭的油漆已大半剝蝕、「古水仙祠」的房屋、匾額、對聯皆破舊不堪。相較於恆常存在的自然山川風物，文化的深長、歷史的衰變、物的隳壞和風景無人遊歷的寂寥赫然在目。文化共同體的豐富歷史深度和當下大雅浸壞、無人遊賞的現狀，恰成弔詭的對比。「濟南名士多」的文句，無非為當下的家國天下提供深層的諷喻。

在《老殘遊記》中，大明湖的遊歷，安放於晚清中國政治局勢的騷亂寓言之後，而位在下文敘嘈亂人煙稠密的鵲華橋、眾人聽白妞說鼓書的市井風貌之前。意即，界於充滿其他大眾的政治景觀與社會景觀之間，遊大明湖的描寫，是個人在自然空間中的移動、觀看與沉思。從「名士多」到佳景而無遊人，寂寥的不只是景觀，也帶出了老殘作為遊士，相較於望遠鏡另一端大帆船上的船主、水手、乘客與革命家，抑或是蘆葦叢另一端鵲華橋畔街市鄉人的市井喧鬧，遊賞風景的老殘，無非是寂寥的名士。「一盞寒泉薦秋菊，三更畫船穿藕花」一句，前句出自蘇軾的〈書林逋詩後〉，後句出於陸游〈同何元立賞荷花追懷鏡湖舊遊〉。不管是林逋「神清骨冷無由俗」的高隱風範，還是「三更畫船穿藕花，花為四壁船為家」的文人風雅，所連結的經驗，都並非政治上的國族命運或喧鬧的市井，而是作為士的個體的存在體驗。

《老殘遊記》的前二回，分別刻畫了群體空間與個人空間。同樣乘著小

²³³ 蔡英俊著：《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題——「意在言外」的用言方式與「含蓄」的美典》（臺北：臺灣學生書局，2001），頁 299

船，第一回的老殘乘著入世的小船，帶著羅盤針等航海工具前往救援，卻被當成漢奸；第二回乘著小船的老殘，前往無遊人的大明湖遊賞。在古詩句、斑駁古亭以及天水交映的孤寂景色間，讀者讀到小船在空間中的遊賞移動：

過了水仙祠，仍舊上了船，盪到歷下亭的後面。兩邊荷葉荷花將船夾住，那荷葉初枯，擦的船嗤嗤價響；那水鳥被人驚起，格格價飛；那已老的蓮蓬，不斷的蹦到船窗裡面來。老殘隨手摘了幾個蓮蓬，一面吃著，一面船已到了鵲華橋畔了。²³⁴

對應於鵲華橋旁喧鬧的市街、踢倒孩子的轎夫，或是大帆船上喧鬧、焦躁、憤怒的乘客舵公，老殘在大明湖上的遊賞與移動，已不只是對美好風景的觀賞與客觀描述，而也展示著身為遊士的生命姿態。「沒有遊人」暗示的非但是家國的動盪、風景無人解賞的寂寞，也是遊士自身的獨異。

身為小船上一名獨異的局外人，從對詩句的凝視到對佳景的幽芳獨賞，遊士的視線早已經暴露了自身的觀看位置，展示著在酷吏當道、遊士無力挽回局面、名士不再而拳亂事變將至的晚清時局、文明的世紀末時刻，小說卻偏偏敘述位在大明湖中一艘划過蓮藕間的小船，此時畫面裡一時人世無語，小船篷中的老殘，唯聞枯焦的荷葉挨擠的碎裂聲與水鳥驚起的拍翅聲，在入世與出世的抉擇之間，透露了遊士對於文化的關懷，與文人身世的寂寥孤獨。

《老殘遊記》前二回大抵涵蓋了全書的基本關懷，即黃河氾濫與治理、國家政治的走向與風土人物的觀察。首二回的「小船」，也都暗示了遊士的飄盪。遊走江湖的老殘，雖然胸襟奇偉，受到莊宮保的重視，在山東省中頗富聲望，然而對於玉賢苛政，終究無能為力。第一回沉船記的故事，望遠鏡另一端的老殘，對於大帆船的走向，無疑處在遙遠且無力的位置。第二回穿於藕葉間的老

²³⁴ 清·劉鶚著：《老殘遊記》，（臺北：三民書局，2013），頁 14-15



殘，從航向國家，轉而航向自然、航向市井。相對於第一回政治寓言中對於家國危境的諸多譬喻，第二回的遊湖更集中於刻劃無力救國，轉向山水的孤獨體驗。不同於一般見聞小說忽略風景與個人體驗，將風景的意義通過政治框架建構，《老殘遊記》中，老殘的小船，恰恰是從政治與家國的動盪海洋，暫時划向平靜無波的大明湖。個體的邊緣、無力與孤獨，也由隱而顯。小說於此顯示出從外觀景物、政治，轉向體察、意識到見聞者個人感受的可能性，可以說《老殘遊記》為小說敘事實驗出新的可能性。「棋局已殘，吾人將老」的宿命性與悲劇性，固然是身為遊士的悲哀，然而正因為意識到此一悲哀，使得小說敘事對於個體生命的觀照，有了更深一層的體察。

三、敘情寄託——小說敘事與傳統詩學的結合

《老殘遊記》之中，詩往往出現在文本之中。有的是前人詩句，如上一節所述老殘遊大明湖所見。有的則是老殘自作的詩。其餘也有申子平入桃花山得聞的「仙詩」。詩在小說中的出現，早在唐代的文言小說中就已不是新鮮事。擬話本小說的入話，章回小說中每回的開頭、結尾處，乃至才子佳人小說中往往出現的詩詞，都說明了詩與小說之間的往來並非始於《老殘遊記》。然而，作為見聞小說的《老殘遊記》，在敘事與詩的互動之中，所開展出的寄託詩學，卻具有獨特的意涵，也為小說文體帶來不同的可能性。詩在小說之中，如何與敘事互動、產生意義，其實是詮釋《老殘遊記》的一重要面向。

有學者認為，《老殘遊記》以散文進行了詩化的敘事，以地位低下的白話文取代了高雅的文言與詩歌，較之於小說中差強人意的詩詞，劉鶚的白話散文開展出個人的抒情方法，並完成了傳統以文言文書寫的議論與自然抒情的功能。

²³⁵固然，如果孤立地閱讀《老殘遊記》中的詩，將其作為獨立完成的詩歌作品

²³⁵ 德蘭特·赫利奇著：〈《老殘遊記》：諷諭敘事〉，收於〔捷〕米列娜編，伍曉明譯：《從傳統到現代——世紀轉折時期的中國小說》，頁 155

賞鑑，不免認為較之於劉鶚的描寫散文，詩歌的藝術高度未免較弱，然而本文認為，相較於將詩本身作為獨立的文本看待，更重要的或許是這些詩如何「出現」、「被安放」在小說前後的敘事文脈之中？又或者，相較於這些詩藝術價值的優劣，也就是說，或許研究者更應該問的是：這些詩是如何被書寫、言說出來的？其書寫與言說的情境具有什麼意義？

《老殘遊記》第十二回，敘述老殘觀雪景而還，黃人瑞來訪，眾人飯後老殘在牆上題詩，夏志清對於第十二回的詩，以及整個十二回與詩的關係做出討論。他認為：

這詩不離唐前五言古詩窠臼，落得個平平無奇。……中國文人，素以散文冠於詩首，序詩之所由作：因詩的篇幅短小，為了交待背景，俾供讀者全面鑑賞，所以有此必要。這樣說來，則幾乎第十二回全回到老殘握筆在牆上揮寫時止，都可以說是那詩的序。可是，這段散文描述，詩意盎然，相形之下，原詩本身不過用傳統的方法，把詩情濃縮起來，對用以入詩的那些獨特經驗，少有表示。²³⁶

所謂獨特經驗，夏志清是指老殘在面對雪月交暉、結凍而不能前的黃河景觀時，從詩句的回想到國家的焦慮，內在主觀意識流動的經驗感受。夏志清以為，整個十二回可以作為詩的序，因為實際上小說敘事即包含詩的寫作動機與背景。可是這首詩卻又不足以涵蓋整個雪夜景緻的內在經驗。其論斷亦從詩本身承載的意涵與表現力，論述《老殘遊記》敘事的長處仍在白話描寫主觀意識的流動。不過相較之下，筆者認為指出小說敘事可作為該詩之序這一點，其實還遺留值得深入討論之處。對於夏志清而言，序有助於補充對詩的理解，到這裡話似乎就說完了。然而我們仍不明白，將第十二回的小說敘事視為詩序，對

²³⁶ 見夏志清：《〈老殘遊記〉新論》，收錄於劉德隆等編：《劉鶚及《老殘遊記》資料》，頁 483

於詩的理解，與詩／事之間跨文體的互動又具有什麼意義？

徐復觀論述傳統詩學時，認為一首好詩，必然鎔鑄了詩人的情感、靈魂，而「挾帶著詩人的血肉」，一字一句都包含著詩人的個性。而正如《毛詩正義》所說：「一人者，作詩之人。其作詩者，道己一人之心耳。要所言一人心，乃是一國之心。詩人攬一國之意，以為己心，故一國之事繫此一人使言之也。」因此徐復觀認為：

詩人的個性，不是以個人為中心的心，不是純主觀的個性；而是經過提鍊昇華後的社會的心。是先由客觀轉為主觀，因而在主觀中蘊蓄著客觀的，主客合一的個性。

偉大的詩人個性總是心繫國家的悲歡憂樂，其心靈總是已經鎔鑄了社會性。²³⁷ 論述《老殘遊記》中老殘所寫之詩，除了就詩自身討論以外，或許更重要者還在於作為具有完整作詩情境、背景的詩作，其與詩人的個性及社會性的關係為何。

對於傳統詩學及其詮釋方式的討論，顏崑陽則指出，對於詩的解讀不應當僅從文學創作的角度，將文本孤立觀察，也應該觀察詩在社會情境中的意義。他認為：

「作詩」是一種「社會行為」而不是單純「藝術創造」的個人行為。「語言的構作」，並非被視為獨立自足的藝術經營，而是被視為作詩者與某特定讀者「雙向達意的媒介工具」。²³⁸

²³⁷ 徐復觀：〈傳統思想中詩的個性與社會性問題〉，收於徐復觀著：《中國文學論集》（臺北：臺灣學生書局，2001），頁 84-86

²³⁸ 顏崑陽：〈論詩歌文化中的「託喻」觀念——以《文心雕龍·比興篇》為討論起點〉，《第三屆魏晉南北朝文學與思想學術研討會論文集》（臺北：文津出版社，1997），頁 227

這也就是說，對於詩的理解，應當也要考量到，詩作為社會文化、社會儀式中溝通的媒介，而非單純是案頭文學作品。意即詩的創作：「是一種「社會行為」，而不是閉起門來自我抒情的個人行為。」²³⁹在討論「用詩」此一文化活動時，他指出詩的受言者，應當分為知曉詩具體針對「事件情境」的特定讀者，以及在此「事件情境」之外，只能依據文本情境、符碼典範與社會文化情境去揣摩詩的「原意」。當然《老殘遊記》中第十二回的詩，並不同於朱慶餘〈近試上張水部〉一般，具有明確的用詩意味。然而，寫詩作為一種社會文化儀式、詩在表面之外寄託的意旨的意義，都值得進一步釐清。

老殘題詩，在《老殘遊記》之中總共出現兩次，皆是題在牆上。一首是詠玉賢之詩，在小說的第六回，詩共八句：

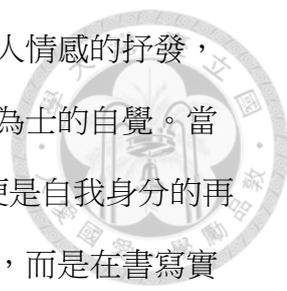
得失淪肌髓，因之急事功。冤埋城闕暗，血染頂珠紅。處處鴉鷂雨，山
山虎豹風。殺民如殺賊，太守是原戎。²⁴⁰

這首詩表達了老殘對於玉賢暴政的了解與批判。當然在小說之中，更使人印象深刻的，是在此詩寫完之後，老殘沉思風雪中鳥雀之苦，進而體會百姓更苦於鳥雀的悲哀，內心感到沉痛悲憤，對老殘心理意念流動的刻劃，可說比起這首詩僅是直截批評玉賢殘酷，來得動人的多。然則，這首寫在牆上的詩，對故事以及小說敘事來說又有什麼意義？

較之於第四回以下到第六回，老殘在探訪玉賢政績的對話中，作為聆聽者、探問者的角度，第六回中這首詩，卻是老殘作為「士」對於玉賢政績的回應。當老殘搖著串鈴四處探訪，他不過是個走江湖的奇人，可是通過「題詩」的創作活動，卻讓他從郎中回到士的角度，對於玉賢失政以詩進行文雅的批

²³⁹ 顏崑陽：〈論詩歌文化中的「託喻」觀念——以《文心雕龍·比興篇》為討論起點〉，《第三屆魏晉南北朝文學與思想學術研討會論文集》（臺北：文津出版社，1997），頁 231

²⁴⁰ 清·劉鶚著：《老殘遊記》，（臺北：三民書局，2013），頁 61-62



判。詩的創作，意義並不止於詩本身的完成，詩亦非詩人對個人情感的抒發，而是對於政治的外向批判，而這樣的批判，卻又強化了個人作為士的自覺。當詩寫完，小說中特地敘述老殘在牆上寫「江南徐州鐵英題」，便是自我身分的再次確立。隨著詩的完成，憤慨之心並非在詩的書寫活動中消解，而是在書寫實踐中確立、強化。當老殘通過詩的儀式，重新確立士的志向，因而當他憐惜鳥雀之際，才進一步想到連年歉收的荒年，竟還要受玉賢酷政所逼，「想到這裡，不覺落下淚來」進而聽到老鴉啼鳴，彷彿諷刺著曹州府百姓無言論自由，則老殘「不覺怒髮衝冠，恨不得立刻將玉賢殺掉」，詩的完成，讓老殘的悲哀與憤怒進一步發酵，一時宛然便是小說第一回中「文章伯」欲親手殺除大帆船上船主的急公好義。從詩到文章，文雅的修辭，讓老殘回到文人角度，對於同樣出身士階層的玉賢進行批判。蔡英俊曾對古典詩的書寫活動進行分析：

基本上，詩的主要功能就在於「知人以及為人所知」，藉此形成並建立一個貫穿時代限制而有的共同的「社群」(a living community across time) 更重要的，在如此的文化社群中，詩不應是獨立於生活世界之外的一種「製品」或「技藝」，而是生活世界的一部分，有著崇高的與細瑣的創作指標，但同樣都是以語言訴說著複雜微妙的情感與心境。²⁴¹

也就是說，詩的寫作，是一種對跨時代的文化群體的回歸。通過對文化符碼的調度，其實詩人通過技藝召喚的是與一整套文化符碼相牽繫的，作為文人社群理解世界的方式。以《老殘遊記》而言，即是士大夫為官之道。《老殘遊記》第

²⁴¹ 蔡英俊認為，不同於西方對於抒情詩的看法，中國傳統對於詩歌的「意義」有不同定位。簡言之，即詩的意義並不具足在字詞的結構、組成內部，而是和詩人的生活、社會環境與政治活動密不可分。因而對本事的重視，可能是「古典文化傳統對於詩歌所持有的一種根源性的認知模式」而在詩的論述中，不只重視創作者，也更關注到讀者在閱讀活動中的感發，其背後其實有著一套不斷積累、共享的文化支援系統或文化符碼。因此詩從來不是獨立存在，其意義的完成賴於詩人背景與讀者詮釋，乃至更大的文化符碼資料庫的參照。見蔡英俊著：《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題——「意在言外」的用言方式與「含蓄」的美典》（臺北：臺灣學生書局，2001），頁 6、32-33、35-36。

六回在題完詩後，寫旅店的員工看見牆上詩，驚惶恐因之牽連害命，老殘答以：「底下寫著我的名字呢！」面對玉賢的酷虐，老殘的鎮定或許出於背後有莊宮保的賞識，然而更多的可能是，這首調度典雅詩語諷刺玉賢的詩，仍是通過士階層的文化符碼出發，意即老殘的自信或許在於：即使玉賢讀到這首詩，他也要因為詩所蘊含的階層而保守三分，因為彼此都不是百姓，而皆是「士」。玉賢若因諷諫詩而殺另一名士，顯然就不符合作為士階層的行為規範，遑論老殘在省中頗有名氣。²⁴²

總而言之，調度文化符碼完成詩歌，並且具名塗寫於牆上的意義，並不是個人主觀情感的完成，反而是呼喚士人／文人共享的文化社群，經由對身為士之身分的歸返與強調，進行政治諷諫與批判。一方面老殘的主體性得到強化，另一方面卻應強調此主體性並非只是向內抒情的主觀主體，而也是投向公共議題的社會性、政治性主體。

相較於第六回的詩，第十二回中「不離唐前五言古詩窠臼」的詠雪景詩，相較之下抒情性更強。第六回的詩，有明確指涉的政治議題，可是第十二回的詩，在題材上則更接近是詠懷抒憂之作。原詩如下：

地裂北風號，長冰蔽河下。後冰逐前冰，相陵復相亞。河曲易為塞，嵯峨銀橋架。歸人長咨嗟，旅客空嘆咤。盈盈一水間，軒車不得駕。錦筵招妓樂，亂此淒其夜。²⁴³

詩共十二句，前六句寫黃河結冰之景，下面四句接著寫結冰的影響，最後兩句是詩人面對當下處境的方式。大致寫的是黃河結冰的動態，以及結冰後如銀橋的樣貌，老殘及旅人受困於此的窘迫，最後筵席擁妓，聊度寒夜的蒼涼。可以

²⁴² 《老殘遊記》第十八回中，剛弼說：「莫非就是省中傳的老殘老殘，就是他嗎？」在《老殘遊記》中，作為士的老殘雖無實權，卻因其才具名聲而有影響力。牆上題詩留名，則正是老殘對於士人主體的一次確立。見清·劉鶚著：《老殘遊記》，頁 189。

²⁴³ 清·劉鶚著：《老殘遊記》，頁 131

說，其實整首詩都在寫雪景，以及歸人、旅人與詩人對於黃河結凍的感受。與第六回詩相同，敘事者都提及老殘在牆上題下詩句並且署上名號。不同的是，第六回詩老殘以士的身份書寫，留名「徐州鐵英」，顯然因為詩的諷喻出於士的風骨，名字不使用化名，以示負責與無懼；十二回詩則是旅人遊士之詩，飲酒狎妓，因此留名就選擇了「號」而非籍貫與本名。如此看來，這當是一首單純的詠景抒情詩了。然則，夏志清遺留的問題卻沒有解決，即：這如果是一首平庸之詩，反而更動人者在於小說中散文語言對於老殘心境與雪景的刻畫，則詩序反而遠好於詩，詩竟成多餘了。

然而，如果不糾結於這首詩自身作為語言結構造品的內在意義，而是結合其在小說文本之中所被賦予的作詩本事及其與作詩者（老殘）生平的關係，或許能得到更多詩與小說之間互動的意義。

第十二回老殘的行旅，中間幾回隔著申子平的桃花山聞道之旅，但其實依老殘的旅程而言，實接續在第七回之後。在第七回老殘論治盜之法後，告知申東造自己將先往東昌府看宋元板書，隨後即要赴省城過年。十二回則從老殘離開東昌府往赴省城寫起。在第七回中，藉由對於劉仁甫的介紹，引出老殘一輩同人年少時共同的治國志向及對軍備的重視：

為我二十幾歲的時候，看天下將來一定有大亂，所以極力留心將才，談兵的朋友頗多。此人當年在河南時，我們是莫逆之交，相約倘若國家有用我輩的日子，凡我同人，俱要出來相助辦理的。其時講輿地、講陣圖、講製造、講武功的，各樣朋友都有。此公便是講武功的巨擘。後來大家都明白了，治天下的，又是一種人才，若是我輩所講所學，全是無用的。故而各人都弄個謀生之道，混飯吃去，把這雄心便拋入東洋大海去了。²⁴⁴

²⁴⁴ 清·劉鶚著：《老殘遊記》，頁 71-72



從熱心為國，到醒悟治國之術與所學無關，一千同人志士星散各自謀生，老殘的自述勾勒出一群熱心志士無能改變局勢，流落江湖的悲哀與無奈。從小說第一回至此，讀者已經讀出老殘不只嫻熟醫道、治河之術，甚且對於軍事武功有所研究，是一名多才多藝的江湖奇士。然而劉仁甫歸隱桃花山，老殘遊走江湖搖串鈴，實有家國議題太過宏大，個人武功、兵法、才具亦無可如何的意味。小說第十二回中，老殘到了齊河縣困於河水結凍，走到河堤上觀看河面景象。對著雪與月光線的照映與反射之景，老殘先是想起謝靈運「明月照積雪，北風勁且哀」之句，再從地面積雪望向天空中的北斗七星，斗杓東指，年關將至，想起個人空度歲月、流落江湖的身世，轉而聯想到《詩經》：「維北有斗，不可以挹酒漿」，想起國家正當危難，個人卻無能為力，不覺淒然落淚。對個人流落江湖、無法一伸抱負的焦慮，承接了第七回敘述的年少志向。對於風景的政治化聯想，也可以呼應本文前節所述論點。

老殘觀看雪景過程中，最激動沉痛的情感高峰，莫過於憂國之思與雪月之景的交融，然而這樣的憂思與臉上結冰的淚珠，卻並未直接出現在詩的描寫之中，實啟人疑竇。詩的書寫選擇以「歸人長咨嗟，旅客空嘆咤。盈盈一水間，軒車不得駕。」描繪旅人受困、渡船受凍的窘迫。單就詩的表面而言，似乎平淡無味。然而，綜合小說文本中對海、湖、河與交通工具的敘述，往往別有深意。在小說第一回的大海和帆船，象喻中國的危難與遊士的身份處境，第二回大明湖上孤船遊歷，則是遊士隱遁江湖，閒散度日的自然體驗，第三回寫「布帆西去訪蒼鷹」，根據小說內容與往下數回的敘事可以斷定蒼鷹指玉賢的苛政。「布帆」則指遊士的布衣身份與遊蕩的移動。前三回中，船的移動與對水面的划渡屢次出現，家國的動盪、山林自然的平靜與遊士在邊緣的游走見聞，也屢屢通過船與水的位置和樣態暗示。

於是從觀看打冰船在船上的工作、船上燈籠的微光、哀嘆「國是如此，丈

夫何以家為！」到回到客店中書寫的詩，詩中所謂引起旅人遊客浩歎的「盈盈一水間，軒車不得駕」，參照老殘的經歷與焦慮來看，似也不只是對交通受阻的白描，而是以阻絕、結凍、受阻的意象，寄託了對於歲月空轉、國家騷亂，個人卻無能為力的哀感與浩歎。

前述見聞小說的小說敘事對於風景的觀看，往往通過政治與社會議題的框架賦予意義，另一方面，個人在風景中的感觸，往往得不到重視，抑或是消融在更宏大的議題之中。相較之下，《老殘遊記》中的風景與空間，雖然亦帶著政治化的框架，如小說第十二回從打冰船、雪月交輝到「國是如此，丈夫何以家為！」即是一例。另一面，《老殘遊記》卻強調了在政治議題、社會結構或風景之中遊士的位置、處境與感受，而詩的書寫，其意義就不僅是總結、描寫詩人之所見，而毋寧是標誌個人所在的位置。《老殘遊記》中老殘由聞事見景到緣事而發的詩歌書寫，銘刻的已不只是所見的外在風景，也是文士飄盪於風景之中，困阻而無力的飄盪身世。個人感受並不消融在政治議題的討論之中，通過詩歌，老殘得以對風景與政治做出遊士的回應，同時也得以反思自身。

《老殘遊記》的突破性，或許即應放在此一角度審視。除了以優美的白話敘述描繪風景、音樂，以及對於清官的批判以外，就見聞小說來說，不僅轉而從特定人物的見聞開展敘事，並且見聞者亦不流於蒐羅新聞軼事的記者，而更是一名遊士、文人、詩人。

隨著見聞小說不再依賴全景觀照的說書人，而僅剩下一幾乎不現身的敘事者，實際上驅動整個小說敘事的是遊士。當小說不再模擬說書與觀眾之間的言說，也不再特意趨靠世俗、大眾的態度，而僅僅通過一原則上不介入的敘事者，敘述見聞者所見，則遊士所見直接即是讀者所見，中間不再通過說書情境的中介。

意即：遊士的視線取代了說書情境插科打諢的世俗視線。此一遊士的眼睛更為文雅，也更關心民瘼。這一點在小說敘事中大抵可以觀察得到，但是在

《老殘遊記》中表現得特別清楚與精彩。遊士具有中介於故事與讀者之間的敘事功能，同時遊士的存在感受，亦作為文本本身的訊息傳達給讀者。於是詩的書寫，其意義不僅僅是傳達雪景、批判苛政，也同時展現出詩人個己的文士姿態。詩不只吐露的詩人的心跡，也讓詩人重新標誌、理解了自身的觀看位置。

第三節 小結：從對外的視線發現自身

作為一個小說家，將要如何開始進行敘事？隨著小說觀念的重思反省與翻譯小說的引入，在晚清小說家的心目中也成為一個須重新思索、考慮的問題。隨著梁啟超的小說界革命、報刊興起等背景而來的，便是見聞小說的出現。晚清小說家通過促使筆下特定遊士出遊見聞的方式，將小說的敘事限制在特定人物的視野之中，並且以此為結構全篇小說的主要方式，這使得中國白話小說的敘事方式開始發生轉折，敘事者不僅失去權威，也隱於幕後，不再以俯瞰的方式，穿梭在不同人物之間。

見聞小說之中，一方面隨著敘事者的透明化、敘事集中於單一遊士，見聞者的重要性因而增加，另一方面，多數見聞小說中，見聞者的敘事功能在於使小說敘事得以串聯諸多無直接關聯的事件、笑話、時事、景觀，而見聞者通常不直接參與，而是與其他人一同談論、議論。見聞者並不經常發表感受，即使面對風土人物等景觀，小說敘事也往往引向政治社會議題的討論。

見聞利於串聯時事、逸事與奇聞，帶有較強的報導性與真實感，可是卻也容易削弱小說中的見聞者自身的重要性，因為見聞者始終在局外、事外。見聞者在小說中，往往面目模糊，形象不太鮮明，個人的感受亦較少得到刻畫與描繪。比起見聞者個人，小說敘事更關心見聞者看到、聽到了些什麼。個人感受與存在，往往並不是小說關注的重心。

問題亦即在此：當小說敘事的重心不在人物與故事，而是通過見聞者所見、所聞的政治化景觀，見聞者乃至小說敘事，似都淪為傳達政治議題的工

具，小說自身的敘事有淪為犧牲品與旁觀之虞。然則，在見聞小說之中，正因為小說集中以特定遊士為線索，在小說敘事之中，行遊之士的視線往往也暴露了士自身視線從來的觀察位置。《老殘遊記》即是最好的例子。

在《老殘遊記》中，劉鶚轉化了局外人的限制為助力，局外人的位置不僅不是敘事的限制，而成為敘事本身。第一回的沉船記、第二回孤舟遊湖，以及小說中抒情性語言和言志詠詩的情境，都成為小說的主要基調。《老殘遊記》中的鐵英，是見聞小說中罕有的、形象鮮明的見聞者。老殘雖不介入，卻成為晚清小說中最使人低迴懷念的人物之一。

袁進主張《老殘遊記》雖然獨闢蹊徑，卻仍然不是徹底主觀化與內向的文本，因為即使在小說中試圖營造「第一人稱抒情氛圍」，可是像是小說中寫聽聞玉賢暴虐，老殘不過是個聽眾，而申子平遊桃花山，也和老殘個人無關。《老殘遊記》中，因為雜揉了譴責、政治、理想、偵探諸多小說形式，因而在本該是抒情性很強的作品中產生矛盾。這是晚清知識界救國焦慮導致的侷限。²⁴⁵

袁進的觀察有其道理，即《老殘遊記》確然容納了不同的形式，亦不宜逕將其視為純然的抒情文本。²⁴⁶然而，本文不同意袁進所說第五、六回老殘僅是聽眾，或者申子平遊桃花山等，是使小說離開個人的環節。相反的，如果不以小說中的「老殘」出發，觀察小說是否只寫老殘「個人」的角度，反而是從整個《老殘遊記》出發，觀察文本如何不侷限從俯瞰、全知的角度敘事，亦不滿足於家國議題的議論，而是更注重情感經驗，則老殘聽說鼓書與申子平聆樂一樣，是小說敘事開展、觀照身體抒情經驗的開拓。又如小說第五、六回，聆聽玉賢暴政之後，老殘回寓在牆上銘寫詩作批判失政，並題上籍貫姓名的作為，

²⁴⁵ 袁進著：《中國小說的近代變革》，頁 115-117

²⁴⁶ 《老殘遊記》確實具有晚清小說中獨樹一幟的抒情性，李歐梵指出小說前十一回的旅行，層次從自然風景、政治社會到桃花山聞道，抒情場景漸漸升高，小說中黃河邊淚凝成冰的畫面，也富有主觀感情，只是在小說後面數回轉向偵探小說，中斷了統一的情調。參見李歐梵：《現代性的追求》，（北京市：人民文學出版社，2010）頁 68-70。然而，必須指出這樣的抒情，同時又是兼具文化傳承的、家國的、社會責任的情感，其小說敘事中始終焦慮的是如何安放個人於社會位置、如何救民救國的焦慮，因而並不全然是內向、個人的情感。

才是整個段落的完成。簡而言之，不從「老殘」出發，而從《老殘遊記》關注的經驗面向與敘事的側重來看，《老殘遊記》實對小說敘事的「抒情化」轉向有重要貢獻。

從觀看雪景、查訪政績到客店題詩，詩的意義於是不止於個人心緒的描繪，而在於作為見聞者的老殘，在反省與運思過程中，調度文化符碼對事物進行批判與回應。詩的書寫與題名於是具有儀式性：見聞者不僅僅看見，也意識到自身正在見證，以及處在何等的位置進行觀看與反思。如同《老殘遊記》第一回的望遠鏡，不僅使得老殘的視線得以聚焦在政治、社會、家國等重大議題上，也同是暗示了見聞者相對於社會，所處的「盈盈一水間，軒車不得駕」的邊陲之地。在政治化景觀之中，旅人的身影並不隨著景觀的刻畫與議題的討論消退，反而通過旅人憂慮的視線與詩語，照映出遊士的焦慮與無奈，也使得抒情性在中國近代白話小說中有所發展。



第五章 剩餘的石頭——吳趼人《新石頭記》之 敘事實踐、文明藍圖與認同焦慮



本文在上一章論及《老殘遊記》的小說敘事中，將見聞者從串聯話柄的敘事手段，轉換成情感深厚的文人主體，寫出晚清文人關懷時局與被排擯在外、無法介入的焦慮。相較於《老殘遊記》，吳趼人的《新石頭記》除了同樣寄寓小說家對於時局感到無能為力的焦慮以外，也試圖通過見聞小說提出晚清中國文明化的可能性方案、辯證小說和社會的關係，以及通過見聞小說重新思考小說之意義。吳趼人在《新石頭記》中開拓、實踐了不同於《二十年目睹之怪現狀》、《冷眼觀》……等見聞小說的敘事方式。

本文在前面第三章曾提及《魯賓孫漂流記》與《回頭看》兩部小說的翻譯策略與文本特質。在《大陸報》刊載的翻譯小說《魯賓孫漂流記》中，譯者通過將冒險人物政治家化或者說思想家化，添加原作所無的政治議論，從而將冒險小說改寫成更接近見聞小說文本；而在政治小說《回頭看》中，則對於小說虛構性有所體會與應用，開展了對未來烏托邦的想像。²⁴⁷這兩部小說的特質，都在新石頭記中有所繼承與發揮。²⁴⁸吳趼人筆下的賈寶玉走出大觀園後，回歸

²⁴⁷ 顏健富已勾勒、整理出晚清烏托邦小說的概念起源與小說書寫。他認為，過去理解晚清小說往往受魯迅等論者影響，偏向於從「諷刺」一端理解。然而觀察晚清小說的烏托邦書寫，則可以看出晚清小說在「譴責」與「希望」兩端皆有開展。在翻轉烏托邦進入中國視域、解決晚清問題的同時，小說作者往往也在作中寄寓自身想像的文明藍圖。其論固然已經概要、完整地勾勒了烏托邦與理想小說在晚清的重要性，然而具體而言諸作如何開展「理想」、小說家對於小說中之理想的態度，以及理想和現實之間的拉鋸，則似有待探討。其指出吳趼人《二十年目睹之怪現狀》與《新石頭記》分偏向「譴責」與「希望」兩端，則也有待檢討、修正和釐清。筆者以為《新石頭記》固然鋪展出更為細膩、更具理想性的文明藍圖，然而吳趼人也在小說中寫出個人處在社會中的不融洽、對於自身無力革新社會的幻滅以及對社會黑暗的沉痛，比起偏向暴露觀察而較少個人感懷的《二十年目睹之怪現狀》遠為強烈。以「譴責」與「希望」兩端修正文學史觀的偏向固有其積極意義，然落實在具體文學詮釋，則吳趼人的兩部小說則似乎又不宜簡化地分別填入兩個對應的空格之中。顏健富的說法，參見顏健富著：《從「身體」到「世界」晚清小說的新概念地圖》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2014）第四章〈小說「烏托邦」：概念旅行、敘事展演與文學史反思〉，頁 137-169

²⁴⁸ 吳克岐就直言：「是書從譯本《回頭看》等書脫胎，與《紅樓》無涉。」作者是為了使小說暢銷才故意命名為《紅樓夢》。這樣的看法雖然未必公允，然而卻也指出了吳趼人《新石頭記》和翻譯小說《回頭看》的關係很早就為評論家注意。參見吳克岐著：《懺玉樓叢書提要》，（北

塵俗，他走入晚清的租界上海以及拳亂北京，對於晚清買辦的媚外和義和團的荒唐，不僅通過賈寶玉見證，也通過賈寶玉的評論批判，賈寶玉從迷戀女子的形象，翻轉為學習外文新知的有識之士。對於小說人物政治家化，並通過其見聞引出話柄和議論，和《大陸報》本《魯賓孫漂流記》譯者改寫魯賓孫的方向頗為相似；而穿越時空，藉由時間的落差引出對於政治、社會制度的評論，也看得出《回頭看》的影子。

但另一方面，《新石頭記》並不只是兩部翻譯小說的結合或擬作。吳趸人在《新石頭記》中，不同於《二十年目睹之怪現狀》，不再安於讓小說人物作為傳達理念的傳聲筒，而是通過對於既有經典文本的續寫、改寫、轉換，讓見聞者自文本始就具有豐富的人格個性。原作歷經劫難啟悟的魯濱遜，在《大陸報》中被譯者改換成面目模糊的愛國人士魯賓孫；《新石頭記》的賈寶玉則除乘載原作《紅樓夢》的故事脈絡以外，在《新石頭記》中更演變成一位懷抱「補天之志」、愛護國粹並且努力追求新知的文人雅士。在吳趸人的《新石頭記》中，賈寶玉此一人物的敘事價值，不僅在於通過見聞牽引小說結構的統一性，賈寶玉自身作為觀看的視線與感受主體就充滿意義。²⁴⁹也就是說，見聞小說至此，已經不同於《大陸報》本《魯賓孫漂流記》或是《二十年目睹之怪現狀》中，僅是偏向於通過見聞者向讀者傳達看到、聽到的諸多事端議論。

在《新石頭記》中，吳趸人對於見聞者的理解與運用更為深刻。不僅涉及「看見什麼」，而更是「如何觀看」的問題，小說有意識地選擇特殊的見聞者追問時事議題，也提供了觀察晚清時局特殊的視角。賈寶玉從大觀園到上海、北京再到文明境界，頑石的空間解放與行遊，也帶有對於傳統記憶延伸、轉化的意義，乘載著前世記憶、補天焦慮與愛國情感的賈寶玉，於是在新石頭記中成

京：北京圖書館出版社，2002），頁 127

²⁴⁹ 黃錦珠就認為從《紅樓夢》到《新石頭記》，賈寶玉其實仍是不同流俗、癡呆乖張的個性。吳趸人之所以不自創人物，選擇以賈寶玉穿越時空，正是要借助寶玉的呆性逼視晚清種種問題。參見黃錦珠著：〈一部創新的「擬舊小說」——論吳沃堯的《新石頭記》〉，《臺北師院學報》第七期，1994 年 6 月，頁 265-304

為一個富有情感的特殊見聞者。

吳趼人《新石頭記》於 1905 年開始連載於《南方報》，署名老少年，斷續刊至二十一回；1908 年再由改良小說社出版單行本。小說的結構，也可以連載中止為基準劃分為前後兩部分。《新石頭記》以賈寶玉的見聞為主軸，前半部至 21 回，寫在晚清中國境內的遊歷，後半部寫到一個宛如未來中國、涵養中國學問卻是科技強國的文明境界，乃至環遊世界。前後兩個部分寫作時間不同，雖都屬同一部見聞小說的框架，然而除了見聞事物的差異之外，更重要的是書寫見聞的方式也有所差異，因此本章前兩節將先分從上下兩大部分探討《新石頭記》，經由文本詮釋探討吳趼人實踐與實驗的小說敘事，再從小說整體探討《新石頭記》的開拓意義。

第一節 從「九死一生」到「賈寶玉」——見聞者意涵的深化

見聞小說不同於傳統章回小說敘事之處，即在於敘事者的改變與敘事焦點的限縮。當小說敘事的敘事者或集中敘述見聞者之所見所聞，或者直接擔任小說中的見聞者，見聞者在小說中的重要性，都不僅是眾多小說人物之一，而是啟動小說敘事的結構主軸。見聞小說的出現，固然出於對說書人敘事者的挑戰、社會小說或政治小說綴連話柄議論的實際需要，以及對域外遊記的學習或回應，而並非建立在小說文學目的的革新。然而，當見聞小說集中敘述特定人物的見聞，則小說是否也在敘述過程中，在鋪展情節以外對個人感受與內在心理開展出更深刻的刻劃與描寫，即是值得觀察的面向。吳趼人兩部見聞小說《二十年目睹之怪現狀》與《新石頭記》之間，從「九死一生」到「賈寶玉」見聞者在小說中敘事重要程度與刻劃方式的變化，實值得注意。

一、面目模糊的旁觀者——《二十年目睹之怪現狀》中面目模糊的「九死一生」

《新石頭記》並不是吳趸人所著第一部見聞小說。《二十年目睹之怪現狀》除了是其最著名的小說創作之一，也是晚清見聞小說中的重要著作。兩部見聞小說之間，書寫時間有前後的差異，書寫方式也有所變化、革新。

在《二十年目睹之怪現狀》中，吳趸人運用第一人稱敘事者開展小說敘事，而敘事者同時亦是小說見聞者，通過見聞者九死一生的見聞，串聯起小說敘事。以第一人稱敘事者開展小說敘事，和傳統小說通過說書人進行小說敘事固然並不同。

在《二十年目睹之怪現狀》中，部分段落能發揮第一人稱限制敘事的特質，單寫九死一生個人的行為、反應和內心想法，例如小說第十九回至二十回，寫九死一生應對貪婪宗親，以及氣走尤雲岫的情節，九死一生的反應與想法敘述較多²⁵⁰；又如第三十三回〈假風雅當筵呈醜態，真俠義拯人出火坑〉中，寫九死一生親眼目睹洋行買辦唐玉生的粗俗無內涵，有意捉弄，又寫九死一生對德泉說出自己看法：

我惱他那酒將軍的名字，時常謔些歪詩，登在報上，我以為他的酒量有多大，所以要和他比一比。是你勸住了，又是天熱，不然，再吃上十來杯，他還等不到出來才吐呢。天底下竟有這些狂人，真是奇事！²⁵¹

小說將敘事聚焦於見聞者的經歷以外，還通過第一人稱敘事者進行評論。有時敘事者則轉入內心想法的自述，如第三十四回〈蓬華中喜逢賢女子，市井上結識老書生〉寫九死一生看見秋菊的內心想法：

²⁵⁰ 清·吳趸人著：《二十年目睹之怪現狀》，頁 150-151

²⁵¹ 清·吳趸人著：《二十年目睹之怪現狀》，頁 262



只見那秋菊生得腫胖臉兒，兩條線縫般的眼，一把黃頭髮，腰圓背厚，臀聳肩橫。不覺心中暗笑，這種人怎麼能賣到妓院裡去，真是無奇不有的了。又想這副尊容，怎麼配叫秋菊！……這個人的尊範，倒可以叫做冬瓜。想到這裡，幾乎要笑出來。忽又轉念：我此刻代他辦正經事，如何暗地裡調笑他，顯見得是輕薄了。連忙止了妄念……²⁵²

第一人稱敘事者不僅敘述所見，也可以轉向個人意見的評述與內心感受的刻畫。如這樣的內心描寫，並不為了推動情節的進展，而單純是描寫九死一生的內心感受。吳趸人在小說敘事中，已經初步開始把握第一人稱敘事的特質，在章回小說的敘事之中，以第一人稱敘事者敘述九死一生自己的想法與內心感受。

小說中也有部分段落敘述文人飲酒雅集、賞鑑詩詞、交換笑話的段落，脫出暴露時弊的框架，而有更多個人情懷的抒發與刻畫，如第三十九回寫九死一生賞鑑吳繼之在舊書攤上訪得的一本舊詞作，彼此賞讀美人詞，並且改換一二詞語。當中文學批評賞鑑的語言、對文人雅士知音難覓的感慨，旁及對小說中廉士蔡侶笙的刻畫，都流露出文人有志難伸的感懷。三十九回借吳繼之口吻感嘆該詞作埋沒風塵，結尾的兩句詩亦曰：「一樣沉淪增感慨，偉人瓌寶其風塵」實在一定程度上具有抒情性。²⁵³；小說第八回後半段，敘述「我」因思家煩悶難眠的思緒，閱讀報紙中法戰爭報導與刊載詩詞的心得，進而觸動自身詩興，因而作詩的經過，並作了三首戍婦詞。整段從第一人稱敘述者敘述個人所見與感受，並且將詩歌融入在小說之中，第九回則以吳繼之對三首詩的稱讚為開頭，再轉入對上海下流文士的批判。小說敘事雖然很快從個人情感轉回對社會議題的暴露與批評，然而已經約略觸及「九死一生」作為一名文士的個人情

²⁵² 清·吳趸人著：《二十年目睹之怪現狀》，頁 272

²⁵³ 清·吳趸人著：《二十年目睹之怪現狀》，頁 320-324



然而，實際上在《二十年目睹之怪現狀》中，敘事者是複數的。在小說中，吳趼人頻繁地倚賴通過九死一生的友人、途中遇到的旁人之口講述故事、進行議論或評論事件。如在第十五回〈論善士微言議賑捐，見招帖書生談會黨〉就通過吳繼之的口中，敘述出無賴文人張超擅自稱吳繼之為師、投信吳繼之要求財富的事蹟，引出吳繼之對當時無賴文人的評論，就是一例。在這一回的敘事中，九死一生與吳繼之對話、發問，然而其反應或意見並非小說敘述的重心。在《二十年目睹之怪現狀》中，複數敘事者的出現與運用十分頻繁，相較之下對第一人稱敘事者的內在感受與個人情懷實都較少觸及。在小說中，第一人稱敘事者往往對於他人發問以及對他人敘述的事蹟、話柄進行簡單的反應。小說中的插曲反倒是敘述的重點，插曲一但說完，一個敘事環節也就終止，見聞者的反應並不重要。像是在八十二回到八十四回，由作猷擔任敘事者，從全知視野²⁵⁵講述侯制軍、言中丞、侯虎之間一段官場荒唐故事後，九死一生除了簡單發問、認為「聽了這段新聞有趣」以外，就是「大家閒談一會，各自走開」²⁵⁶九死一生在此段長達兩回的敘事中，不過是引發作猷敘事的配角與聽眾而已。這樣的傾向，在小說四十六回以後逐漸明顯。自小說八十七回到九十六回，更跳脫出個人見聞的視野，轉從全知角度敘述苟才的故事。在近十回的篇幅中，雖然名義上仍是由九死一生根據所聞所寫下的筆記，然而實際上則是以接近傳統章回小說的無聚焦敘事。

在《二十年目睹之怪現狀》一書中，九死一生曾娶妻，也在二十年中經歷無數怪事，卻幾乎沒有敘及其妻子，也看不出「我」對於經歷怪事、「九死一生」的感受、驚詫或焦慮。見聞者九死一生主要是觀察者。他的看法與內心感受，實並非小說著力刻劃的核心，因而敘事者很少觸及。九死一生的敘事功

²⁵⁴ 清·吳趼人著：《二十年目睹之怪現狀》，頁 56-60

²⁵⁵ 如敘事者敘述侯中丞和朱阿狗私下對話、言中丞和夫人在內室的談話，都是通過全知敘事者的角度進行講述。

²⁵⁶ 清·吳趼人著：《二十年目睹之怪現狀》，八十二回至八十四回，頁 720-740

能，主要在於串聯起小說中各種不同的社會事件與新聞議題。雖然對於小說結構的集中有所幫助，也使得小說的敘事不以情節為中心，可是另一方面，小說敘述的都是旁人的事，九死一生很少表現出較深刻的感觸或反應。《二十年目睹之怪現狀》在《新小說》上連載至四十五回，小說也可以此為界觀察。在一至四十五回中，通過次要敘事者敘述的故事，多半還是通過「我」與旁人的對話交談穿插談論而出，時常因「我」的一二評語或問句中斷，「我」與所見聞事件的互動尚且較為頻繁；在小說第四十六回以後，藉由次要敘事者轉從全知角度敘述故事的比重逐漸增加，如上舉作猷敘述之例。又或者，如上述八十七回至九十六回，乾脆轉從全知角度進行敘事，見聞者的重要性也降到最低。

整體而言，《二十年目睹之怪現狀》將小說敘述限制在九死一生所見的嘗試，固然具有開拓性的意義。然而小說家的敘事實驗，確實還在嘗試階段，且在《新小說》連載時期對敘事者的運用以及見聞者的調度都還較用心經營，在四十六回以後，往往走向說書人口吻的老路。誠然必須說，處在小說近代轉型過渡時期的《二十年目睹之怪現狀》中，還在摸索對敘事者的使用與革新。作為敘事者「我」的九死一生往往只是見聞的紀錄者，還沒有太多內在面向的自述，主要功能就是引出對事件的紀錄觀察，並且所謂紀錄也往往也是省略細節，而僅有本事、話柄而已。

二、通靈寶玉的慧眼與議論——《新石頭記》中「賈寶玉」的意義

在《新石頭記》之中，賈寶玉的地位，則顯然比九死一生重要太多。作為見聞者，賈寶玉也不再只擔負串聯話柄的責任，而是小說集中描寫的核心。也就是說，在《二十年目睹之怪現狀》中，九死一生尚且是串聯話柄的方式，九死一生個人的看法還不是小說敘事的主軸；在《新石頭記》中相較於「賈寶玉看見什麼」，「賈寶玉怎麼看」才是小說敘述的核心所在。

九死一生和賈寶玉同樣都作為小說中最主要的「聚焦者」(focalizer)，也

就是小說敘事往往是通過他們的眼睛去觀看事物。然而，作為聚焦者的九死一生，對於被聚焦的對象往往沒有深刻的感受與反應，而賈寶玉則對所見之物有更強烈的感受。不僅如此，賈寶玉更常在敘事者的外部聚焦（*eternal focalize*）底下，作為「被聚焦者」表露出其感受。因而在《新石頭記》中（尤其上半部），賈寶玉作為見聞者的重要性較九死一生更高，也被刻劃的更為深刻。

賈寶玉作為見聞者的重要性，在小說最開頭敘事者自述撰作緣由時已可略見一二。敘事者指出《紅樓夢》續書者雖多，但多從男女之情出發續衍，且多半荒誕拙劣，向來各種續作出自「倚傍性質」，也都不見出色。敘事者自述自身為「寫寫自家的懷抱」，遂不計褒貶，拋開兒女私情單寫「賈寶玉不死，幹了一番正經事業」。《紅樓夢》與其代表人物賈寶玉作為共同記憶與經典，早已經屢屢被續衍創作。吳趸人既然在小說最開頭就意識到原作的經典意義，書寫賈寶玉轉向經世濟民事業的旅行，實是有意識的選擇。

小說從賈寶玉立志完成補天之願，離開大荒山青埂峰、經過雨中的倒塌山廟和無為村、抵達金陵寫起。賈寶玉逐步認識報紙、火柴、輪船乃至西方文明傳入的器具，並且開始學習外文。賈寶玉對晚清新世界的認識之旅，同時也是傳統記憶的更新之旅。通過賈寶玉的眼睛，重新在陌生、奇異的感官經驗中接觸晚清社會與西方事物，並不僅是為了再一次凸顯晚清社會的問題與文化摩擦，更重要的是藉由賈寶玉穿越時空的虛構情境，通過賈寶玉的感受寫出傳統知識在晚清面臨的變動與更新。

《新石頭記》前半部至二十一回止，寫賈寶玉重回塵世之後，從金陵到上海，再到北京、漢口等地的旅程，大抵敘述賈寶玉接觸晚清社會、租界文化、身陷拳亂之中，以及因議論被構陷入獄的經過。小說敘事者大抵以賈寶玉為敘事焦點，中間除十二至十四回為寫義和團而轉以薛蟠、王威兒為敘事焦點，以及小說第一、第二、第三回、第十五回有幾個小段落處越出賈寶玉的視角，寫焙茗的想法以外，基本只敘述賈寶玉的觀點與想法。敘事者所知的範圍，也侷

限在賈寶玉見聞所知的範圍之內，並不跳出賈寶玉的觀察角度進行議論或補敘。

小說第一回結尾，寫賈寶玉走入晚清社會所見的第一樣新事物「新聞紙」，對於晚清時人而言，早已經是熟經慣見的普通報紙，在賈寶玉眼中卻是陌生、奇異，標誌著新日期與新時代的新事物。從第一回結尾到第二回開頭，賈寶玉對報紙的閱讀與猜測，就已經透露出小說並不意在介紹、陳述話柄與一般事物，而意在重新反思、檢討既有的事物與社會文化。與此相應，賈寶玉也就不只是觀看聽聞事端而已，而是隨著見聞有許多的反思、批評與感慨。小說第四回，賈寶玉初次上輪船，與包妥當談起輪船駕駛，他初次有了中西競爭的意識。他反駁包妥當中人不及西人聰慧的看法，主張中國輪船應訓練中國駕駛。就是一例。²⁵⁷

賈寶玉在對時代變遷的徬徨和恍惚之中，對於西方器物與文化的輸入，逐步展開其批判。第五回中不但向薛蟠批評留聲機聲音古怪難聽，進而批評洋貨。他感到「憂愁氣惱」，認為：「十家鋪子當中，倒有九家賣洋貨的。我們中國生意，竟是沒有了。……一年一年的，不把中國的錢，都換到外國去了嗎？」而如八音琴、留聲機都不過是昂貴而無用的玩具，實不值得互市大量輸入，至少也應該改為由中國自行製造。²⁵⁸

從《紅樓夢》走入晚清的《新石頭記》，賈寶玉在翻查書籍之後，覺悟自己已身處不同時代，遂自覺：「我既做了現在的時人，不能不知些時事。因翻了幾種晚近記載的書出來觀看。」²⁵⁹通過對《譯書》、《清議報》、《時務報》……的閱讀，賈寶玉則進一步據閱讀所知進行判斷。第七回寫怒斥洋行買辦柏耀廉，並大發議論，就表達出對於媚外買辦的強烈不滿，認為：

²⁵⁷ 參見清·吳趸人著：《新石頭記》，收於章培恆等編：《中國近代小說大系》，頁 170

²⁵⁸ 參見清·吳趸人著：《新石頭記》，收於章培恆等編：《中國近代小說大系》，頁 179-180

²⁵⁹ 參見清·吳趸人著：《新石頭記》，收於章培恆等編：《中國近代小說大系》，頁 184

我要是有了殺人的權，我就先殺了他。……總而言之，他懂了點外國的語言文字，便什麼都是外國的好，巴不得把外國人認做了老子娘。我昨兒晚上看了一晚上的書，知道外國人最重的是愛國。只怕那愛國的外國人，還不要這種不肖的子孫呢！²⁶⁰



問題並不在於賈寶玉的議論內容究有多少道理，亦非賈寶玉的人格特質是否與原作相差太遠。當賈寶玉開始進行一段又一段的議論、評價，賈寶玉在晚清中國的旅程，實是一場評價、評論之旅。在這段充滿情感的議論之中，作為聚焦者的寶玉，也在發表所思所感的同時，作為敘述者敘述底下的被聚焦者。賈寶玉既帶有串聯事件的敘事功能，而同時也作為敘事者聚焦刻劃的重點。譬如上引此段，藉由薛蟠相約而與柏耀廉會面，進而引導出賈寶玉對於租界媚外亂象的批判。另一方面，《新石頭記》中的賈寶玉除了仍然性喜潔淨²⁶¹以外，發表議論時也帶有強烈的情感。他怒斥柏耀廉，幾乎想殺之而後快即是一例。

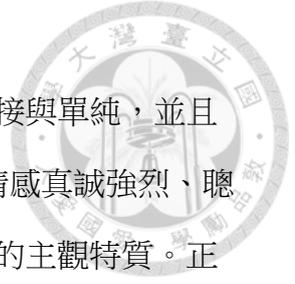
又如第十回，寫寶玉嫌棄餐館骯髒：

瞅著你們在那裡吃喝，實在代你們噁心。要吐個唾沫出口惡氣，也不敢吐。……把唾沫吐在他那裡，不把我的唾沫弄髒了麼？……昨兒我住的那屋裡的對過，有幾個人在那裡高談闊論，說什麼文明、野蠻，還分出什麼物質文明、服飾文明；又說中國地方，要算上海最文明的了。……以為上海果然文明的了不得，誰知也有這麼個髒地方。說什麼野蠻，我看認真野蠻到了穴居野處的世界，倒還有點清氣，不至受那個惡味兒呢。²⁶²

²⁶⁰ 參見清·吳趸人著：《新石頭記》，收於章培恆等編：《中國近代小說大系》，頁 192

²⁶¹ 如小說第八回嫌纏足髒（頁 196）、第九回嫌香檳髒（頁 200）、第十回嫌店鋪髒（頁 205-206）、第十八回嫌漢口茅廁髒（頁 256）……等。參見清·吳趸人著：《新石頭記》，收於章培恆等編：《中國近代小說大系》

²⁶² 參見清·吳趸人著：《新石頭記》，收於章培恆等編：《中國近代小說大系》，頁 206



賈寶玉既雅愛清潔，不屑於骯髒的餐館，卻又顯露出情感的直接與單純，並且在議論中誤將上海花園當成茶館。《新石頭記》中的賈寶玉，情感真誠強烈、聰明、好奇心強而又好發議論，其議論因而也帶有更多人物自身的主觀特質。正因為形象較九死一生突出飽滿，與所見事物的互動、表達的意見因而也較為深刻。

在《二十年目睹之怪現狀》之中，見聞者和事件的關係往往十分鬆散。小說經常通過次要敘事者向九死一生敘述某段新聞、時事，而九死一生本人既未必經歷，也沒有太多想法。九死一生的敘事功能，主要在於為讀者提供耳目、蒐集故事。在《新石頭記》中，賈寶玉見聞的事物、事件，則主要皆是賈寶玉親身體驗，並且同時敘述賈寶玉的感受與反應。同樣是見聞小說，《新石頭記》由於更集中寫賈寶玉的各種看法，敘事也較為緊密。小說第九回寫賈寶玉品酒，接連試喝了香檳、白蘭地、啤酒、威士忌等酒，並一一寫出賈寶玉的反應：批評香檳如醋、啤酒又澀又苦，白蘭地與威士忌更像是以刃戳喉……等等²⁶³；又如對留聲機的批評²⁶⁴、指手電筒為淫巧無用之物²⁶⁵、呂宋菸薰臭而不如「璉二嫂子的蘭花菸」²⁶⁶。不論是西方酒類、留聲機還是手電筒等洋物洋貨，都是經過賈寶玉的批評與感受，重新評價其意義。在《新石頭記》中，較少通過次要敘事者敘述賈寶玉所不知道、未曾親身經歷的事，比起《二十年目睹之怪現狀》，小說敘事也更為集中在賈寶玉的所論所感。

從第一回熱切想完成「補天之願」，熱心如焚地留髮蓄辮，歸返世俗，到二十回經歷上海、義和團與黑牢之災後，賈寶玉感到心灰意冷。小說敘述其感受：

²⁶³ 參見清·吳趸人著：《新石頭記》，收於章培恆等編：《中國近代小說大系》，頁 200

²⁶⁴ 參見清·吳趸人著：《新石頭記》，收於章培恆等編：《中國近代小說大系》，頁 177

²⁶⁵ 參見清·吳趸人著：《新石頭記》，收於章培恆等編：《中國近代小說大系》，頁 203

²⁶⁶ 參見清·吳趸人著：《新石頭記》，收於章培恆等編：《中國近代小說大系》，頁 182

原來他想起自己在大荒山青埂峰下，清淨了若干年，無端的要償我天志願，因此走了出來。卻不道走到京裡，遭了拳匪；走到這裡，遇了這件事。怪不得說是野蠻之國，又怪不說是黑暗世界。想我這個志願，只怕始終難酬的了。要待仍回青埂峰去，又羞見那些木石鹿豕；要待不回青埂峰，卻從那裡去酬我的志願？想到這裡，不覺六神無主，心中一陣糊塗了。耳無聞目無見的呆呆的出神。²⁶⁷

至此賈寶玉在「野蠻境界」的旅程初步結束。從《紅樓夢》穿越到《新石頭記》的三個人物賈寶玉、焙茗、薛蟠三人，焙茗做著僕役的工作，時代的變化對他沒有多少影響，他仍只是服侍起居的僕人，而薛蟠很快融入了晚清世界。不但在上海喝酒狎妓，還到北京參加義和團，幾乎便是晚清時人。賈寶玉卻作為亟欲趕上時代的知識分子，從讀書報到學英文，既學習又批判西方事物。當原先著迷與呂宋菸、留聲機的薛蟠突然進了義和團聲張打倒外國勢力，賈寶玉的回應，說出了他和薛蟠的不同立場，他實際上既反對洋貨的傾銷，又痛恨中國時人缺乏革新上進的意識。賈寶玉對於晚清時局的看法，實是充滿感慨，卻又飽含無能為力的心灰意冷。

小說第一回敘事者在說明不計榮辱的創作動機之後，接著聲明自己將在小說中說出一段賈寶玉「幹了一番正經事業」的故事，接著先敘一段「引言」。這段引言如下：

定國安邦，好少年，雄心何壯，彈丸大的乾坤！怎當得風雲莽撞；三尺長的龍泉，卻吐出萬丈光芒。大好的日光、月光，只可惜隔著了二三百層魔和障，害得人熱念如狂！害得人熱念如狂！好頭顱，沒處商量安放，

²⁶⁷ 參見清·吳趸人著：《新石頭記》，收於章培恒等編：《中國近代小說大系》，第二十回，頁271

只剩得熱淚千行，熱血一腔，灑到東洋大海，翻作驚濤駭浪。²⁶⁸



引言歌謠透露出的訊息，實則看不出賈寶玉即將在他的新旅程裡大顯身手，反而是寫出熱血少年雄心熱切，亟欲有所作為，卻受到種種魔障阻礙，即使想要拋頭顱、灑熱血，亦無處施為。最後所謂「五千年的一本糊塗帳」，又像是對歷史與國家命運的悲觀。《新石頭記》中的賈寶玉隱去姓名，只以字號「仲瑛」行走，以免又遭人譏刺是看小說而發荒誕奇想的狂徒。他為了上海妓女冒名林黛玉而吃驚、在製造廠中看自行船想起大觀園中的玩具，而在媚外、仇外種種民族情緒交雜矛盾，政局混亂黑暗的晚清社會，賈寶玉雖然沒有忘記「補天」之願，學習各種新知，然而他始終無法融入晚清社會，也意識到自己終究無法有所作為。

《新石頭記》集中寫不經世事、性好潔淨、個性天真但充滿愛國情懷的賈寶玉，在晚清社會的困惑、不滿與挫折磨難，寫出對當時時局人心的憤慨與不滿，而小說結構聚焦在賈寶玉一人身上，則又刻劃出「補天」乏術，個人對於時代無能為力的焦慮與挫折。

整體來說，《新石頭記》前半部分，借天真單純的賈寶玉，寫出了吳趼人的諸多意見與評論。「借一人為總機杼，寫社會種種怪狀」的《二十年目睹之怪現狀》究以連綴話柄為主，而「兼理想、科學、社會、政治而有之者」的《新石頭記》，毋寧寫出更多吳趼人的個人感受。²⁶⁹

通過賈寶玉觀看、批判晚清時局，是在對小說虛構潛能有更清晰意識的情形下，幻設賈寶玉跨越時空差距，走入晚清的所見所聞，並從傳統知識背景與民族情感出發，批判晚清的怪謬與媚外。賈寶玉是敘事者敘事焦點所在，也是在前二十一回中主要發表意見者。小說敘事限制在一人的視線，並且集中刻劃

²⁶⁸ 參見清·吳趼人著：《新石頭記》，收於章培恒等編：《中國近代小說大系》，第一回，頁 152

²⁶⁹ 括號引文見清·吳趼人著：《最近社會齷齪史·序》，參見陳平原、夏曉虹合編：《二十世紀中國小說理論資料》第一卷，頁 382-383

其所見、所論、所想，使得小說敘事不僅不以情節的鋪展為結構中心，也不再只是藉由見聞者拉引不同話柄，而是發展了小說對於小說家個人感受的表達潛能。通過賈寶玉的眼睛與批評，不只寫出了對荒謬時事的評論與感受，更寫出一名邊緣文士處於「野蠻世界」的無力與悲哀。



第二節 文明境界、冒險與小說博物學²⁷⁰

一、靈光頓微——賈寶玉重要性的削弱與轉向

依《新石頭記》的書寫時間與小說結構，當可析分文本為前後兩大部分。首先，吳趼人的《新石頭記》在 1905 年九月開始連載於《南方報》，至 1906 年六月斷續刊載至二十一回，後未續刊。直到 1908 年十一月上海改良小說社出版單行本，讀者才得見後十九回文明境界的行旅見聞。²⁷¹從連載中斷到作者繼續創作、完成小說後半部，可能也有創作時間上的落差。

《新石頭記》中賈寶玉在野蠻境界與文明境界的遊歷，可說涇渭分明。不過，除了野蠻與文明之間的分野之外，重要的是在敘事的方式與側重上，前後其實也有所差異。

上一節曾經舉出《二十年目睹之怪現狀》與《新石頭記》上半部中見聞者作為比較，指出在《新石頭記》中，賈寶玉才是主要提出看法、作出判斷，以及敘事者聚焦描寫感受的對象。見聞者的功能，不再只是展示見聞者所見，而

²⁷⁰ 中國古代雖無博物館與博物館學概念，然而博物館徵集、蒐藏藏品的經驗，也有所積累與基礎。然而，現代意義的博物館，仍至近代才建立。強學會章程最重要四事中，開博物院赫然在列。博物館和博覽會一樣，涉及理解、蒐集、整理乃至展示國家文化的方式，是對既有知識體系的反省、釐清與維護。在《新石頭記》中，吳趼人筆下賈寶玉出遊見證歷史典籍、將獵物珍寶帶回博物院等小說情節，實隱含作者意欲通過小說虛構建立的博物視線。通過賈寶玉的遊歷，不僅證成了《莊子》、《山海經》等傳統典籍所言非虛，也在虛構的小說文本中，擬想了吳趼人心目中新中國的博物學。以上關於近代中國博物館學的討論參考王宏鈞主編：《中國博物館學基礎》，（上海：上海古籍出版社，1990），頁 75-84

²⁷¹ 參見吳澤泉著：〈曖昧的現代性追求——晚清翻新小說研究〉，首都師範大學博士學位論文，2007，頁 17-18

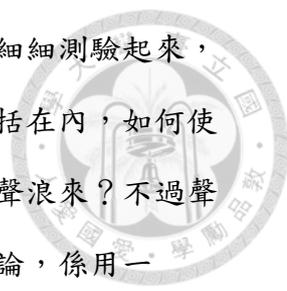
是見聞者的想法與處境本身就是敘事者著力書寫的對象。可以說，從《二十年目睹之怪現狀》到《新石頭記》上半部，吳趼人的小說敘事有了從寫陰謀、無恥行徑和騙局的「事」到寫文人批判與焦慮的「人」之轉換。這樣的轉換，在《新石頭記》後半部中則轉向了對仙境般的文明境界事物的刻劃記錄，而不再以邊緣文人對世道黑暗的憤懣與幻滅感為中心，見聞者的意義前後兩部分並不完全相同。

固然，《新石頭記》前後半部同樣都以賈寶玉的見聞作為敘事的核心，敘事者基本不跳出賈寶玉的見聞和讀者進行對話或者補敘、議論，可是敘事者的側重卻有不同。在野蠻世界的遊歷，或許正因為所見的都是時人熟知、熟見或者至少已經時常聽聞的事物，無須通過賈寶玉一一辨認來介紹，更重要的是賈寶玉的看法。如若賈寶玉未有太多議論或想法，敘事者也就一筆帶過。

相較於此，小說後半部就有不同的敘事重心。這是因為，在「文明境界」的行旅，全都建立在作者虛構幻設的烏托邦。不論是器物還是制度，不僅是賈寶玉所困惑、奇異的，讀者也不比賈寶玉知道的更多。也因此，小說見聞者就較接近《二十年目睹之怪現狀》中一無所知、屢屢發問，並通過其他次要敘事者解說、評論、補敘過往事蹟，來完成見聞的敘事方式。在《二十年目睹之怪現狀》中，吳趼人經常藉吳繼之或文述農大發議論，在《新石頭記》中，作者則常藉「老少年」作為化身。作者在《南方報》中連載《新石頭記》的筆名就是老少年，而在「文明境界」行旅中，屢屢透過老少年的話講述道理，賈寶玉作為見聞者，鋒芒和發言權其實已被老少年搶走。

在小說二十二回〈賈寶玉初入文明境，老少年演說再造天〉，賈寶玉進入文明境界的最初，立刻由老少年引入照射測驗性質清濁的儀器。賈寶玉對於這樣的道德與文化測試機器感到驚訝、新鮮，則引出老少年的長段解釋：

寶玉道：「性質是無形之物，如何可以測驗？還求指教。」老少年道：



「科學昌明之後，何事何物不可測驗！既如空氣之中，細細測驗起來，中藏萬有。野蠻半開通之流，動輒以空氣二字，一總包括在內，如何使得？倘謂無形，不能測驗，何以歐美聲學家，尚能測出聲浪來？不過聲學雖然測出聲浪，必設法使眼能看見。即以測驗性質而論，係用一鏡……寶玉道：「此鏡真是奇制，非獨見所未見，亦且聞所未聞。」老少年道：「這也是先由理想發出來。古人小說多半是載神鬼之類，每每談及善惡，謂善人頂上有紅光數尺，惡人頂上有黑氣圍繞。又說人有旺氣，有衰氣，人不能見，惟鬼神可見，當日著書之人，又不曾親身做過鬼，如何知道？不過是個理想而已，既有此理想，便能見諸實行。所以敝境醫學博士，瘁盡心力，制成此鏡。」²⁷²

這段賈寶玉初遇老少年的段落，可以作為《新石頭記》後半部敘事方式的範例。賈寶玉對於文明境界諸多科技、制度既一無所知又極為欣羨，一路陪著他走逛文明境界、環遊地球的老少年，就成為解說、議論的主要人物。賈寶玉對「驗性質鏡」的驚訝、欣羨與困惑，就引出了老少年的長段議論。在這樣的議論中，賈寶玉只是一名觀眾與聽眾，而不再像在野蠻世界時，一舉一動都是敘述的重心。可以說在二十二回的一開始，吳趼人就開始轉換以不同筆法敘述賈寶玉的見聞。賈寶玉在下半部《新石頭記》中，雖然還是小說中坐飛車、潛水戰艦捕大鵬、捕巨魚，乃至環遊世界的主角，對賈寶玉看法的描寫卻變得十分單薄，只剩一次次簡單帶過的「驚異嘆賞」。

在下半部的《新石頭記》中，賈寶玉變成冒險家和聆道者。他去海外獵大鵬鳥、大魚，較之實業家甄寶玉功足「補天」的偉大事蹟，其實說不上是什麼正經事業。小說中更多是讓賈寶玉去聆聽以老少年為代表的文明境界人物敘說理想國的制度文化，以及對野蠻文化的批評。賈寶玉彷彿又變回那個聽吳繼之

²⁷² 參見清·吳趼人著：《新石頭記》，收於章培恒等編：《中國近代小說大系》，頁 382

或文述農教育演說，無知天真的九死一生，而不再是上半本那個真誠、充滿批判力與補天焦慮的通靈寶玉了。

這或許是因為見聞小說大抵都以遊歷晚清社會、議論當時時局為主要書寫的範圍。晚清小說重視針砭現實時局的特點，見聞小說非但不是例外，如前文所述，見聞小說中的議論以及景觀的政治化，其實都說明了見聞小說追求、模擬「實錄」的創作方針與意圖。然而當小說敘事轉向為敘述全然虛構、理想的烏托邦遊記，意在全盤托出作者構思的未來藍圖，見聞者在晚清社會充滿警覺與批判的視線，在小說後半部文明境界的旅遊與見證中就只得落空及轉向。

當吳趸人試圖在小說後半部建構一理想的文明國度，比起描繪個人處在晚清社會中，身為邊緣知識分子不能容於汙濁社會又無能革新的痛苦，他相對更在意於全盤托出他自身想像中未來的理想制度與文明化藍圖，因而通過賈寶玉表達個人的處境這點就較被忽略，小說轉向為表達作者理念的載體，通過有心人寶玉的遊歷以及老少年等文明境界人物的演說議論而呈現。也因為重點轉向於所見事物以及所聽到的演說，因而在「文明境界」的旅程中，見聞者的重要性相較之下不如前半部，然而仍具有一定重要性。

表面上，《新石頭記》後半部貌似重複了早在《二十年目睹之怪現狀》中已經出現過的敘事方式：以九死一生與吳繼之分別作為見聞者與啟悟者，通過見聞者在遊歷過程聆聽啟悟者們的議論，向讀者傳達訊息，而《新石頭記》的賈寶玉與老少年似乎與此雷同。然而，賈寶玉和老少年等，其實除了天真與世故以外，也存在著文明程度的落差。在《新石頭記》後半部中，通過老少年等文明境界人的說明與賈寶玉的嘆賞，其意義並不如《二十年目睹之怪現狀》僅是提供方便啟悟、言說道理的框架，而也在陳說文明藍圖之外，隱含文明與黑暗世界之間的落差與張力。作為與讀者同樣經歷晚清黑暗世界的賈寶玉，他對於文明境界的欣羨，無疑也折射了晚清時人的焦慮與盼望。

二、從「事實」到「理想」——《新石頭記》與吳趸人小說學的轉折



在上一段引文中，老少年提及小說的「理想」，其實十分值得玩味。「理想」一詞在近代小說論中，經常被提及，主要指虛構想法或抽象概念，而不盡然意味正面的價值。「理想」一詞在小說論中被觸及，意味著近代小說論者開始注意到小說的虛構性與想像空間，所能觸及的經驗範圍與可能性。

梁啟超曾經指出小說可以觸及「身外之身、世界外之世界」、「導人遊於他境界」，而〈中國唯一之文學報《新小說》〉一文中則提及其刊載小說類別共十二類中，第五類的「哲理科學小說」，似也較接近晚清時人屢屢提及的「理想小說」。雖然已經初步觸及小說和抽象不可見的「理想」，但還不是十分清晰。²⁷³

吳趸人主筆的《月月小說》在 1906 年第三號的發刊詞中，「理想小說」赫然在列，是預計刊行的十二類小說中的第三類。文章中說：

人有敏悟，事有慧覺，非夷所思，鉤心斗角。想入非非，覲不數數。有勝百智，無失千慮，作「理想小說」第三。²⁷⁴

這大概是比較早清楚提出「理想小說」概念的一段文字，並且可能和吳趸人的看法較接近。在發刊詞中，另有哲理小說一類，該類則是「事悟於腦，理見於心。味道研几，探蹟鉤深」。亦即「理想小說」在陸紹明的概念中，並非是陳述道理概念，更是要具有匪夷所思、想入非非的奇異或虛構特質，在一次次的揣想中鋪展文勢。

吳趸人的〈《中國偵探案》弁言〉提及他研究小說創作的心得，他認為理想小說撰寫建構在「超軼於實事之上，出於人人意想之外」，這才足以動人。也就

²⁷³ 參見陳平原、夏曉虹合編：《二十世紀中國小說理論資料》第一卷，頁 50、62

²⁷⁴ 參見清·陸紹明著：〈《月月小說》發刊詞〉，刊於《月月小說》1906 年第一卷第 3 期，頁 1-10

是說，吳趼人是著眼在虛構性質上，談論小說中的「理想」。另一篇〈雜說〉亦提及「理想」，則在小說虛構性外，指小說中的思想或概念。他認為《鏡花緣》作為「理想小說」藉由女人國中男人纏足的敘述，開展、寄寓了小說家的思想。大抵以構作故事以託喻思想指「理想小說」。²⁷⁵

新庵則在《月月小說》1907年第七號的一篇文章中，於談論晚清著譯小說風氣的怪現象時，提及有一類人因為熟知譯書價格甚高，因而在小說人名中加上「口」字旁模仿翻譯，自欺欺人。新庵認為即使「杜門虛造」、「面壁虛構」，可是「小說之道，本無一定之理。苟能虛造成篇，亦未始非理想小說。」只不過模仿譯書者往往思想文筆拙劣而已。他無意間也指出了「理想小說」的虛構特質。²⁷⁶

整體而言，小說往往建立在虛構上，並且小說家可能藉由想入非非的幻設之語，藉以表達特定的概念，大抵就是晚清小說論中對「理想小說」的認識。《新石頭記》特別之處，則在於對小說理想的討論與肯定。老少年在小說中，屢屢提及小說和理想的關係。譬如談驗性質鏡，他指出古代小說中言鬼神之事，雖然只是虛構的「理想」，畢竟作者不可能當過鬼神，然而有理想的存在就能夠實現。老少年認為，理想不單單是虛構妄言，而更是一種可以實踐的可能性。在這一層意義上，小說的「理想」，不再只是想入非非的奇談，而都是未來的可能方案。在《最近社會齷齪史》的序文中，吳趼人自己就以「兼理想、科學、社會、政治而有之」看待《新石頭記》，則在小說文本中對於小說之理想、或理想小說的看法，都同時向文本自身指涉。

《新石頭記》中，屢屢提及小說或理想。例如賈寶玉乘坐飛車時，即想到小說中的騰雲駕霧：

²⁷⁵ 清·吳趼人著：〈《中國偵探案》弁言〉，頁 211-213；〈雜說〉，參見陳平原、夏曉虹合編：《二十世紀中國小說理論資料》第一卷，頁 278-279

²⁷⁶ 參見陳平原、夏曉虹合編：《二十世紀中國小說理論資料》第一卷，頁 277-278

走到欄杆邊，望底下一看，只見腳底的山川樹木，如流水一般的往後退，寶玉笑道：「那小說上說的騰雲駕霧，想來也不過如此。」述起道：「本來創造這車的時候，也是因為古人有了那理想，才想到這個實驗的法子。可笑那歐美的人，造了個氣球，又累贅又危險，還在那裡誇張的了不得，怎及得這個穩當如意呢？小說上說的騰雲駕霧，不過是一個人的事，頂說得神奇的不過挾帶一兩個人就了不得，怎及得這個能與眾共之呢？」²⁷⁷

藉由水師學堂總辦吳述起的口中，說出小說理想與科學發明的關係。在小說中，賈寶玉乘坐飛車時，想起《鏡花緣》中提及的飛車，曾認為只不過是「能說不能行」的理想，在《新石頭記》中，卻通過文明境界強大的科技實力完成。然而就吳述起的話來說，文明境界優於歐美的關鍵，卻不只在於科學技術遠超，而是從「理想層面」出發，正是因為中國小說中有了飛車的理想，才可能循之實驗、創造。《新石頭記》的創意其實在此：正視了小說的虛構幻設，並且甚至認為虛構、幻設的想像可以是科學的源頭。

又如東方德向眾人提起發展「長生不老」、「不死不餓」之終極養生學的構想：

寶玉道：「不食不死，豈非成了仙麼？」東方德道：「我就因為相傳那個道家服氣長生之法，起初以為是個理想、寓言，及看看古人載籍，又似不盡誕妄，所以才發念研究。但是古人縱有此法，也不過是一人心得，秘不肯傳。我是打算研究得了，普及眾人的。」²⁷⁸

²⁷⁷ 參見清·吳趸人著：《新石頭記》，收於章培恒等編：《中國近代小說大系》，第二十五回，頁299、302

²⁷⁸ 參見清·吳趸人著：《新石頭記》，收於章培恒等編：《中國近代小說大系》，第三十九回，頁398



至此宗教養氣升仙之術，又從理想變為科學的發想與目標。藉東方德的話，表達不僅是小說，甚而是宗教的理想也可能付諸實行。從小說與理想的論述，吳趼人在《新石頭記》中，屢屢提及小說隱含的可能性，實可作為文明進程的有用方案。過往被視為虛妄無用的狂想，實則都可能經過實驗開展出文明與科學。如果說，在《二十年目睹之怪現狀》中，小說還只是掇拾事實的連綴文章，那麼在《新石頭記》中，吳趼人無疑更心心念念想要提出：「小說能否在暴露怪現狀外，也作為解決問題的方式、藍圖，提供中國文明進程的參照方案？」從鋪陳事實到開展理想，吳趼人小說學的轉折於是在《新石頭記》對小說意義的肯認與敘述中體現出來。

三、向歷史進化——《新石頭記》中的傳統與未來

上一小節已經通過對「理想」的探討，指出在《新石頭記》後半部分中，經由對文明境界的描述，嘗試指出小說理想的積極意義。如果說，小說中的「理想」可以作為文明境界發展科技、文明的線索，那麼本身就作為「理想小說」的《新石頭記》，實則也提供了吳趼人心目中可資中國參照，作為文明化藍圖的理想。例如文明境界中對孔子學說的推崇，即是一部分。²⁷⁹

值得注意的是，《新石頭記》中常見對於民族、傳統文化、知識的維護與肯定，以及對歐美的批評。文明境界的偉人東方文明及其子孫、華興與其子華自立等等，在名稱中就已可看出對於中國及其民族的情感。

小說中，批評歐美者屢屢可見。譬如，在二十三回中，老少年就強烈批評西方飲食多用火煎烤，內蘊火毒，又喜飲啤酒，導致身體涼熱交攻，比不上文明境界的飲食只飲用食物的精髓。並且從中國人口成長快速、長壽等角度，批評西醫不如中醫，境內大學者東方德也是先學中醫，才學西醫；二十四回批評

²⁷⁹ 王德威講的部分是譚嗣同、儒家思想的部分。另外，稱孔道而不稱儒家，是因為 28 回老少年所述強調的正是繼承孔道。

西方醫學呆笨殘忍、動輒鋸斷他人手腳；三十八回批評西方氯氣彈殘忍不仁，不如文明境界光明正大。²⁸⁰第三十二回藉老少年口吻，從醉態分別中外差異，可以作為代表：



中國開化得極早，從三皇五帝時，已經開了文化；到了文、武時，禮、樂已經大備。獨可惜他守成不化，所以進化極遲。近今自稱文明國的，卻是開化的極遲，而又進化的極快。中國開化早，所以中國人從未曾出胎的先天時，先就有了知規矩，守禮法的神經。進化雖遲，他本來自有的性質是不消滅的，所以醉後不亂。……那開化遲的人，他滿身的性質，還是野蠻底子。雖然進化的快，不過是硬把『道德』兩個字範圍著他，他勉強服從了這個範圍，已是通身不得舒服。一旦吃醉了，焉有不露出本來性質之理呢？所以他們是一人醉，一人亂，百人醉，百人亂，有一天他們全國都醉了，還要全國亂呢。」²⁸¹

老少年隨後在第三十三回又引西方狂歡節的例子，證明西方飲酒作亂的野蠻本性。在這樣的議論中，揉合了歷史、文化與民族人種的想像，將先天的血緣種族與後天的文化陶冶混為一談，一方面建構「中國民族」的開化血脈，又批評西方人野蠻。在第二十八回中，老少年一方面驕傲的說文明境界舉國崇奉孔道，又批評歐美各國的侵略行徑。他說：

要問敝境奉的是什麼教，那只得說是奉孔子教了……無論貴賤老少，沒有一個不是循理的人，那孝悌忠信、禮義廉恥，人人爛熟胸中。這才敢把「文明」兩個字，做了地名。

²⁸⁰ 參見清·吳趸人著：《新石頭記》，收於章培恒等編：《中國近代小說大系》，頁 288-289、295-296、391

²⁸¹ 參見清·吳趸人著：《新石頭記》，收於章培恒等編：《中國近代小說大系》，第三十二回，頁 353-354



譬如有兩個人……那赳赳武夫對這生癆病的百般威嚇，甚至拳腳交下把他打個半死。你說這赳赳武夫有理麼？是文明人的舉動麼？只怕刑政衙門還要捉他去問罪呢。然而他卻自己說是「我這樣辦法文明得狠呢」。此刻動不動講文明的國，那一國不如此？看著人家的國度弱點，便任意欺凌，甚至割人土地，侵人政權，還說是保護他呢。²⁸²

老少年既批判世界各國名為文明開化，實則各處侵略的行徑。並且從孔學道德出發，論述「文明」的根本。《新石頭記》的文明國度，實建構著一崇奉傳統道德的科技強國。吳趸人一方面要批評歐美強國並不「文明」以外，更重要的是對於現代化、對於「文明」話語權的掌控。他試圖重新從中國思想的角度，為「文明」重新定義，也進一步在此基礎之上，建構他心目中的中國文明藍圖。

如果說，「文明」本就該建立在孔道的道德之上，而西方不足以為文明範例，顯然中國現代性的道路，對於吳趸人而言，絕不建立在對西方的學習或參照，而是基於固有傳統的發揚和延伸。對於儒學的重視、中醫的肯定以及各種參照小說等傳統書籍的科技，已經表達這樣的信仰。

在《新石頭記》中，賈寶玉到沙漠獵大鵬鳥，又坐潛水艇遊歷深海、極地海域，周遊世界，和晚清翻譯的海洋冒險小說與科幻小說有相似之處。不過，賈寶玉的冒險，一方面自然建立在文明境界高超的科技實力之上，卻又不僅僅是一次探險，而也是處處在發現、證成既有的知識記憶，因而不同於其他的翻譯冒險小說與科幻小說。

在小說第二十七回，寫老少年和賈寶玉帶著獵來的大鳥來到博物院時，博物院的院長多見士就直指是《莊子》中鯤魚變成的大鵬鳥。於是橫跨兩回的科幻冒險，就變成了證成《莊子》說法的旅程。而當賈寶玉到了博物院的藏書樓

²⁸² 參見清·吳趸人著：《新石頭記》，收於章培恒等編：《中國近代小說大系》，第二十八回，頁324

中，竟看到上古結繩而治的繩子，還有孔子刪訂的《詩》、《書》、《禮》、《樂》諸經。於是遊歷文明強國的體驗，反倒不只是稱羨其科技強大，竟也是發現文明的起源。²⁸³

在小說寫賈寶玉一行人坐潛水艇時遇到海中奇魚時，老少年辨識怪獸的方式也富有深意：

老少年戴上了助明鏡一看，道：「只怕也不是蛟，也不是龍，是個海鰐魚。《水經》說的：『海鰐魚長數千里，穴居海底，入穴則海水為潮，出穴則潮退。』大約《水經》說的未嘗不利害些，然這個東西，也不小了。雖沒有數千里長，自去也大五六十丈，比我們的船大了一倍有多」

284

老少年道：「《山海經》載：『帶山彭水，西流至芑湖，其中多儵魚。其狀如雞，赤尾、三尾、六足、四目，其音如鵲。』我一向也疑《山海經》的說話，恐怕靠不住的，此刻來的一群魚，正是這個。……老少年道：「我最恨的一班自命通達時務的人，動不動說什麼五洲萬國。說的天文地理無所不知，卻沒有一點是親身經歷的。不過從兩部譯本書上看了下來，卻偏要把自己祖國古籍記載，一概抹煞，只說是荒誕不經之談。我今日獵得儵魚，正好和《山海經》伸冤，堵堵那通達時務的嘴。」²⁸⁵

老少年和賈寶玉環遊世界的深海冒險，並不是一場發現未知之物、增設添補固有知識未能涵蓋範圍的探險旅程，反倒是一場實踐、完成固有知識傳說的「補

²⁸³ 參見清·吳趸人著：《新石頭記》，收於章培恒等編：《中國近代小說大系》，第二十七回，頁318-319

²⁸⁴ 參見清·吳趸人著：《新石頭記》，收於章培恒等編：《中國近代小說大系》，第二十九回，頁331-332

²⁸⁵ 參見清·吳趸人著：《新石頭記》，收於章培恒等編：《中國近代小說大系》，第三十回，頁337

天」之旅。如果說，吳趼人筆下的「補天」巧妙地從《紅樓夢》的修補宇宙論底的天空，轉換為贖回中國固有民族驕傲、找回自身國族處在世界發言權中心的「天下」，武力足以征服全球萬國、以孔子思想為本位的「文明境界」，誠然可以表徵這樣的看法，也無怪小說最後賈寶玉慨然說東方文明已經先一步「補天」完成了。「補天」之旅，亦不僅僅是發展軍事武力或者基於中國想像發展科技，並且也是在知識典籍上，證成中國固有的傳說與記憶。

《水經》、《山海經》和「通達時務輩」根據翻譯書籍所說的「五洲萬國」，實分別標誌了中國傳統與西方文明之間兩套看待事物的知識體系。在《新石頭記》中，從敘述客寓夥計包妥當、買辦柏耀廉、薛蟠等對西方科技文化的崇拜，賈寶玉對於西方文化器物的諸多批評，或是賈寶玉自身刻苦翻讀學習西方知識，不外都表達出吳趼人對於西方知識文化既抗拒卻又不得不學習的焦慮及矛盾。在「文明境界」中則通過對歐美科學的超越，對中國傳統文化的肯定，彌補了中不如西的遺憾。

值得注意的卻是他藉以反駁「五洲萬國」地理學知識的，卻是《莊子》、《水經》、《山海經》中的傳說生物大鵬、海鯀魚、儻魚。也就是說，他所要維護的傳統，不只是政治制度和立身處世層面的孔道思想及舊道德，並且更涵蓋了傳統記憶中許許多多相互牽引、纏繞的傳說與典故。而譯書中的「五洲萬國」，於是也可以經由大鵬、海鯀魚、儻魚的發現納入到既有的知識體系之中。

甚而，「文明境界」中新事物的創造與發明，也都要牽引既有知識。第三十五回寫發明新式快速飛車，其速一天可繞行地球一週。眾人討論其命名的過程，就反映對傳說與典故的重視。在第三十五回中，東方法、老少年、賈寶玉在為新車命名過程，從《山海經》：「夸父與日逐走」、李嶠詩：「蒼龍遙逐日，紫燕回追風。」想到張文成〈釋迦像碑〉：「驥從東道，方申逐日之功。鵬舉北溟，皆戢摩霄之翼。」，對新創造科技產物，在「文明境界」中並不意味著對過

往的捨棄、超越或進化，反而卻期望在既有知識當中尋找典故以命名。²⁸⁶

不論是新事物的創造還是陌生怪獸的發現，都被「文明境界」中人視為是對舊理想的實現或舊記憶的延伸。這似乎才是吳趼人試圖在小說中提出的理想文明方案：時代的進步與科技的發明，並非是向傳統揮別，而是在中國固有的傳統之中，找尋早已蘊含在舊知識、舊文化中的現代可能性，予以轉化發揚。

287

在《新石頭記》後半部，吳趼人對於小說文體的思索與實驗，從對見聞者感受的集中刻畫，轉向利用小說的虛構潛能，開展他對於民族未來文明化藍圖的想像。以小說鋪展敘述個人政見在梁啟超〈新中國未來記〉中還僅是簡陋而初步的嘗試，在《新石頭記》中則發展得複雜而成熟。融會社會記述、政治議論、對中西文明的辯證，卻出之以賈寶玉的時空穿越和環遊世界的壯遊，吳趼人的理念也通過對固有典籍的印證與發揚表達出來。

陶佑曾盛讚《新石頭記》對《紅樓夢》的改寫。他認為書中探討道理、發明新說，都能「循天演之公例，愈言愈進，愈闡愈精，為極文明、極進化之二十世紀所未有」。相較於「舊石頭」是在兒女情長的敘述中「寫腐敗之現象」、「令閱者入夢魘」，是「浪子歡迎」的小說；則「新石頭」則是鼓舞精神、振起希望，令國民喜愛崇拜的小說。有意稱《紅樓夢》為「舊」，敘述從舊到新，陶佑曾有意從天演論的視角，建構吳趼人啟動小說進化、鼓舞國民精神的文壇偉

²⁸⁶ 參見清·吳趼人著：《新石頭記》，收於章培恒等編：《中國近代小說大系》，第三十五回，頁368

²⁸⁷ 陳文新、王同舟主張吳趼人所要保全的國粹是「西化了的國粹」則似有待商榷。其論點的重要出發點在於：對現代性的討論、對國粹的重新評估，以及東方文明等人的人格特質，都不是中國傳統固有，是受到西方文化挑戰的產物。然而，受到西方挑戰而產生的回應，是否就逕直可以視為是「西化」？現代化只存在著「西化」一種選項嗎？實則吳趼人雖尚未接觸到「現代化」此一詞彙，他所要思考的理想未來，即是中國式的文明進程。在《新石頭記》中，吳趼人實際上正是反覆挑戰、辯證「真假文明」，他在批駁西方文明的虛假同時，也努力在中國道德與傳說記憶中，尋找中國固有的文明源頭，並提出晚清中國的文明化方案。在小說第二十八回，老少年在批評西方不文明後，答賈寶玉的問題說：「中國何嘗不文明？」從孔子之道出發，吳趼人實是要挑戰他心目中的媚外時人，從中國固有的傳統開拓出未來。參見陳文新、王同舟合著：《〈新石頭記〉的文化藍圖與清末民初的文化轉型》，《中正漢學研究》（國立中正大學中文系，12月）2012年第2期，頁303-318

人形象。然而，其論更值得注意之處應在於點出「天演」、「進化」等觀念和《新石頭記》的關聯。²⁸⁸

在《新石頭記》中，吳趼人藉老少年之口在論述時運用了「進化」一詞共兩次。第三十二回老少年論中國人「開化得早卻進化得遲」，西方人則是「開化得晚又進化極快」，其論述中西文明發展的差異，基本思考的邏輯接近線性史觀，即歷史循著線性發展逐步進步進化，中西差異只不過在於進化速度的快慢而已。²⁸⁹

第三十六回則是賈寶玉問禮法，老少年認為：

大約**文明未進化之時**，淫亂之風，在所不免。所以聖人定禮以為防閑。不信，但看〈國風〉那淫奔之詩，十居七八，這就可想了。至於**文明進化的時候**，人人都有「道德」兩個字充滿了心腹，那裡還用得著這些呢？可笑那食古不化崇拜古人的，動不動就說唐虞三代之風不可及。²⁹⁰

老少年論述的已是線性史觀的思維。若說「唐虞三代之風不可及」代表的是崇古的歷史思維，則老少年已轉換從線性史觀的歷史邏輯進行思考、批評盲目崇古的思維。雖則在下文老少年崇拜在唐虞之前鑽火造字的先祖，然而卻是因為這些更久遠的先祖「無中生有」地發明了許多文明器物，意即仍是在歷史進化的角度思考。

²⁸⁸ 參見清·陶佑曾（報癖）：〈說小說：新石頭記〉，《月月小說》第六號，1907年，頁228-230

²⁸⁹ 參見清·吳趼人著：《新石頭記》，收於章培恒等編：《中國近代小說大系》，第三十二回，頁353-354。王汎森提出近代中國有「線性史觀」的興起。即寬泛而言相對於退化史觀或循環史觀，歷史有意志的、向一個更好的方向前進的史觀。近代中國從嚴復翻譯《社會通詮》等書學習到的概念，是西方歷史的發展是「世界公例」，中國必須捨棄古今不分，抑或是崇尚回到理想古代的概念，向西方文明標誌的文明進化，以成為強國而抵擋外國勢力入侵。王汎森所要處理的問題，其實是近代史學撰述中「線性史觀」的發展，而非近代思潮中的線性史觀。然而他所勾勒出的時代背景，亦可作為理解吳趼人思考的參照。見王汎森著：〈近代中國的線性史觀——以社會進化論為中心的討論〉，《新史學》19卷2期，2008年6月

²⁹⁰ 參見清·吳趼人著：《新石頭記》，收於章培恒等編：《中國近代小說大系》，第三十六回，頁378

然而必須注意的是，吳趼人實際上重新提出了他理想的中國式「進化論」。如果說「文明化」有一定的準則，那麼針對西方的批評、直指西方各國不文明，則表達文明化不在於輸入西方文化。所謂進化、文明化，對於吳趼人而言並不是輸入文明、捨離過去以邁向未來，而是不斷在未來中實踐固有傳統。向未來進化的文明之路，弔詭的同時也應該是一趟發現舊記憶、實現舊理想的旅程。如果說小說上半部作者是通過寶玉寫出飽含情感的個人如何反思當代中國的亂象；則小說下半部的科幻之旅，則是藉由老少年與賈寶玉的壯遊、對談，重新確認在傳統中本來就具有的未來性與文明性。壯遊於是不是為了完成個人價值，而是為了證成傳統、為了串連過去與未來。²⁹¹

當 1907 年黃摩西在〈《小說林發》發刊詞〉批評晚清時人過度抬高小說的地位、處處標誌強調小說對於國家民族的益處，卻不過是「一無價值之講義、不規則之格言」而已²⁹²，吳趼人的《新石頭記》實已經走出了單純披露奇聞騙局、連綴新聞議論的方式，把握小說的虛構優勢，藉由賈寶玉的遊歷與老少年等人的演說議論表達理念，可說是晚清一次重要的文體實驗。

第三節 剩餘的石頭——知識分子與晚清小說家

1907 年吳趼人在《上海遊驂錄》的序文中直言，他認為中國當今的問題並不在於「輸入文明」，而在於「恢復我固有之道德」，因而他選擇以小說體發揮自身所見所想，然而也強調不過是「特僕一人之見解耳」。選擇小說表達意見的自覺，以及個人意見的侷限，吳趼人都有清楚意識。《新石頭記》的書寫，毋寧

²⁹¹ 王德威論述晚清科幻小說，認為小說家雖然因為受到嚴復等人翻譯的進化論或天演論影響，「肯定線性史觀，卻暗暗散播著天道循環論。」未來並非是不可知，而是企盼抵達的「想像的必然」，小說家總是期望「回到未來」。意即小說中書寫的「進化論」，騰寫的「未來」變成了小說家企盼抵達的「鄉愁」，與其說是進化，更像是歸返。筆者認為，吳趼人小說中進步的科技，並非是對過往的超越，而是過往的歸返與實踐，正可說是天道循環論某程度的延伸。參見王德威著：〈賈寶玉坐潛水艇〉，收於王德威著：《小說中國：晚清到當代的中文小說》，（臺北：麥田出版，2012 年二版），頁 154

²⁹² 參見黃人：〈《小說林》發刊詞〉，《小說林》，1907 年第一期，頁 1-5

是探測小說對社會建言的可能範圍，並且以小說證成小說的方式，對傳說與「小說之理想」的肯定，同時也是在反思、維護小說自身的價值與定位。

可是表現在《新石頭記》之中的態度，卻寄寓了對小說之價值、身為小說家之認同的焦慮和悲觀。通過代表經典小說的「賈寶玉」的冒險之旅，雖然標誌了與最崇高的傳統相接續傳承的美好未來，在文明先兆的夢境裡中國成為超級強國，然而野蠻、無希望的「現在」卻又看不見終點與出路。賈寶玉的無用與剩餘，正寫出了晚清小說家的矛盾與困境。

一、小說家的補天企盼

在《新石頭記》中，屢屢寄懷於證成《山海經》、《鏡花緣》等小說的理想，可以作為文明進程的具體參照。吳趸人通過在文明境界的科學展示、政治人情與社會制度所展示的，毋寧也是《新石頭記》所要寄託的理想。然而，敘述者在小說最開始自承所言荒唐，不過引讀者之一笑，又自認為毀譽不計，因而，這樣的說法卻似也預示了小說在覺世與遊戲之間的認同矛盾；而小說中屢屢從四季如春、飛行車到奇異物種的發現宣稱對於小說神話等「理想」的申冤、實踐，然而同樣作為寄託「理想」的小說《新石頭記》，立基於虛構狂想、引人一笑的小說敘事證成《山海經》、《鏡花緣》等故事所言不誣，不免使人對於可能性大打問號；再看賈寶玉「補天」的再次失敗，則不免更令人在甄寶玉事功卓越，中國崛起的文明夢境之外，使小說也帶有幾分焦慮與徒勞的憂思。兩種寶玉，分別代表了見聞的賈寶玉與救國的甄寶玉（東方文明），而兩種相異、矛盾的情感，也寄寓在小說文本之中。要理解其中矛盾，還須從小說家對於小說的觀念，以及對於身為小說家之自我認同出發討論。

在第二章時，曾經提及梁啟超的小說論。誠然以小說革新社會，在晚清小說論中是重要的觀念。然而實際上小說界對此一理念的實踐，卻並不十分理想。梁啟超自身的小說創作，就是最好的例子。

1906年吳趸人在〈《月月小說》序〉談論晚清小說界，認為自梁啟超的〈論小說與群治之關係〉一文後，整個社會雖然隨聲附和，數年間著譯小說「汗萬牛充萬棟」，可是另一方面創作和翻譯的成果大抵「詰屈聱牙」、「怪誕支離」，既不具備感動人心的趣味美感，也和改良社會牽扯不上關係。對於小說界的發展，吳趸人其實缺乏自信，憂心忡忡。於是他以「撰譯歷史小說」作為目標，想要提倡道德教育，挽正民心，「為德育之一助」。²⁹³

然而，在文章最後，吳趸人突然調轉筆鋒，從提倡德育、改良社會風俗的發願者，突然轉回到討論自身作為小說家的認同焦慮，實值得討論。在文章的最後一段，他說：

嗚呼！吾有涯之生，已過半矣。負此歲月，負此精神，不能為社會盡一分之義務，徒播弄此墨床筆架為嘻笑怒罵之文章，以供談笑之資料，毋亦攬鬚眉而一慟也夫！²⁹⁴

在文章結尾處，突然轉向身為小說家沉痛的自我否定與無功於社會的焦慮，毋寧說這可能是吳趸人的內心膠著的矛盾與自我懷疑：「嘻笑怒罵的小說真能促進舊道德嗎？真能拯救中國於水火嗎？」如果小說真能助於群治，小說家又何須攬鬚眉而悲痛？比起革新社會的種種宣言所說的自信昂揚，小說家與評論者對於「小說救國」的論述，其實十分懷疑。

如著有《小說閑評》的晚清重要小說論者寅半生（鍾駿文）批評當時小說創作的實際狀況，為求稿費草率成篇者極多，而草創數回卻又不能終卷的又佔大多數，乃至一書數名，簡直令讀者無所適從。寅半生之所以要書寫《小說閑評》，竟是要建置小說評選指南，「以為購小說者作指南之助」，雖然未必稱得上

²⁹³ 參見清·吳趸人著：〈《月月小說》序〉，刊於《月月小說》，1906年第一期，頁3-8

²⁹⁴ 陳平原、夏曉虹合編：《二十世紀中國小說理論資料》第一卷，頁186-188

是羅列黑名單，但已經可以看出當時風氣部分趨向，以及小說論者的焦慮。²⁹⁵

晚清著力於著譯小說，並且參與《小說林》編撰工作的徐念慈，也在〈余之小說觀〉一文中，細數晚清小說銷路中，以他所知，以偵探小說最佳、豔情次之，社會小說與滑稽小說再次，最差的卻是涉及軍事、冒險、科學……等題材的小說。對於徐念慈來說，民智未完備，法律道德知識不足的民眾閱讀偵探小說及豔情小說，不但無助，更可能只是學習其中的巧詐機心，又或者是逾越道德邊界的男女關係而已。真正和「盡國民之天職」相關的小說卻少人閱讀，使徐念慈十分焦慮。其對讀者閱讀選擇的道德批評是否公允姑且置之不論，在他的論述之中，其實可以看出小說家意識到「小說救國」或「小說新民」論和實際實踐成果有很大落差。²⁹⁶

餘如黃摩西〈《小說林》發刊詞〉²⁹⁷、周桂笙〈海底漫遊記〉²⁹⁸、鐵〈鐵瓷燼餘〉²⁹⁹……等文，從小說品質良莠不齊出發，批評文筆拙劣或內容不佳，甚而敗壞道德。1909年陶佑曾〈《揚子江小說報》發刊辭〉一文則較為特別，梳理了晚清自1902年以降幾部重要的小說報刊及發展。陶佑曾指出，晚清小說報刊辦刊時間往往十分有限，往往難以長久經營。而《月月小說》、《小說林》報雖苦苦支撐，然而「勢力究莫能膨脹，愚頑難遍下針砭」，表達出對小說發展和社會進步的憂心。³⁰⁰

晚清小說論中固然小說對於一般大眾的影響力不斷被反覆強調、重複論述，然而一但落實到具體的小說刊物經營、社會實踐、讀者的閱讀傾向等具體層面，小說論者對於用／著／辦小說以教民的自信往往就大打折扣。另一方面，朱秀梅則指出晚清新小說的發展有「從廣場到市場」的發展趨向，她認

²⁹⁵ 陳平原、夏曉虹合編：《二十世紀中國小說理論資料》第一卷，頁200

²⁹⁶ 參見清·徐念慈著：〈余之小說觀〉，刊於《小說林》，第9期至第10期，頁1-8、9-15，1908

²⁹⁷ 參見清·黃人著：〈《小說林》發刊詞〉，《小說林》，1907年第一期，頁1-5

²⁹⁸ 參見清·周桂笙著：〈海底漫遊記〉，刊於月月小說1907年第一卷第7期，頁230-232

²⁹⁹ 陳平原、夏曉虹合編：《二十世紀中國小說理論資料》第一卷，頁356

³⁰⁰ 陳平原、夏曉虹合編：《二十世紀中國小說理論資料》第一卷，頁375

為：



自 1902 年至 1909 年，「新小說」有從嚴肅的救國、強國、教育題材，向消閒的家庭、寫情、滑稽題材逐漸轉移的趨勢。到 1913 年，《小說月報》的徵文目標所指——文字嫵媚，情節離奇，追求趣味等——已經是純然的鴛鴦派小說了。³⁰¹

從徐念慈的統計、晚清諸家的觀察，以及朱秀梅的論述，都指出了「小說救國」理念和小說實際閱讀、接受實際情形的斷裂。因而參與辦報、辦刊物且自身作為小說家的吳趼人，其對小說家身分抱持的焦慮與無奈，一定程度上根源於這樣的歷史脈絡。

隨著小說界革命的發展，以政論為小說的「新小說」受到批評、「新小說」銷路下滑，小說家對於時代的態度，以及對於用小說以教育、革新社會的想法，都不十分樂觀。《紅樓夢》作為傳統章回小說中極著名的經典之作，將其中的主角賈寶玉轉變成時人的努力，或許也暗示了中國小說從才子佳人陳腔俗套、說書人語言更新為新小說的嘗試與努力，吳趼人對於譯本小說的不滿，更可支持這樣的論點。³⁰²然而賈寶玉在經歷義和團、下獄事件後，面對黑暗世界感嘆補天無望，而在文明境界又早已被捷足先登，又像是小說家對於無力影響時局的自嘲與悲觀。

³⁰¹ 參見朱秀梅著：〈「新小說」研究〉，頁 79-80；李亞娟也支持這樣的論點。她認為，新小說在地位提高的同時，亦因為重視演說價值而輕忽敘事，因而導致讀者群體流失，也飽受批評。在 1905 年以後，小說的創作已經開始轉向以「消閒」為重心，言情小說和偵探小說遠較政治小說興盛，呈現「娛樂壓倒啟蒙」的現象。《晚清小說與政治之關係研究（1902—1911）》，頁 147-208。

³⁰² 如吳趼人在《中國偵探案·弁言》中就大發牢騷，不滿於當時崇拜外國文化的風氣竟以「我國之芝蘭為惡臭，外人之涕唾為精華」、「公等之崇拜外人，至矣盡矣，蔑以加矣！」對於當時翻譯的偵探小說又不以為然，認為諸譯作都「不能動我之感情也」，遂作《中國偵探案》，事必徵實，意圖與西方翻譯小說一爭長短，使中國讀者認清外人不足崇拜。吳趼人選擇了賈寶玉重入晚清社會，實也寓有認同中國傳統，以及使小說經典得以更新之意。參見陳平原、夏曉虹合編：《二十世紀中國小說理論資料》第一卷，頁 211-213。

1910年，吳趼人生命已離終點不遠，他在上海廣智書局出版的《最近社會齷齪史》序文中，回顧了此生的創作志向與生涯，頗可看出小說家的焦慮與牢騷。他說：

吾人幼而讀書，長而入世，而所讀之書，終不能達於用，不得已乃思立言以自表，抑亦大可哀已，況乎所謂言者，於理學則無關於性命，於實學則無補於經濟，技僅雕蟲，談恣捫蝨，俯仰人前，不自汗顏。嗚呼！是豈吾讀書之初心也哉。……夫呵風雲、撼山岳、奪魂魄、泣鬼神，此雄夫之文也，吾病不能。至若志蟲魚、評月露、寫幽恨、寄纏綿，此兒女之文也，吾又不屑。然而憤世嫉俗之念，積而愈深，即矻愚訂頑之心，久而彌切，始學為嘻笑怒罵之文，竊自儕於譎諫之列。……於是始學為章回小說。³⁰³

從讀書而無用，僅能立言自表，吳趼人寫出創作出發點的缺憾與悲哀。作為權力邊緣的文人，在自身知識無法應用，對於政局無能為力的抑鬱牢騷中，他因為才華的限制與志向而選擇書寫「嘻笑怒罵之文」，作為小說家自認為是「譎諫之列」，顯然離梁啟超以小說新民的「雄文」、「大聖鴻哲」的自我認同，有不小的距離。

因為不屑於書寫兒女之文，吳趼人硬是將兒女情長的《紅樓夢》轉換成探討社會、政治及理想的《新石頭記》。小說前半部中對於當時社會文化的諸多批評，也十足稱得上是「憤世嫉俗」、「矻愚訂頑」、「嘻笑怒罵」的文字。可是賈寶玉始終沒有機會發揮才能，所讀的書除了和一名英國兵對談以外，亦無任何作用。賈寶玉苦苦追趕時代的潮流、更新過時的思想，並且充滿反省與批判，面對時代的黑暗卻始終無可施為。他在「野蠻世界」旅程中的困惑、焦慮與無

³⁰³ 陳平原、夏曉虹合編：《二十世紀中國小說理論資料》第一卷，頁 382

能為力，恰恰即反映了吳趼人撰作小說背後的感慨與悲哀。這樣的悲哀，亦不在抵達「文明境界」後得到抒放與解脫，即令中國找到救贖的方向，賈寶玉的悲哀仍不曾減輕。



二、「付稗史以鳴其不平」——剩餘者的焦慮與悲慨

《新石頭記》前半部到後半部，敘事者大抵聚焦在賈寶玉的視野進行敘述。所述的冒險、政治制度與風俗議論，除少數幾個例外以外，都限制在賈寶玉可知的範圍之內。然而，從野蠻世界進入到文明境界，敘事的偏重卻有所不同。在文明境界中，為了申述理想的文明藍圖以及諸般制度，吳趼人特地驅策了「老少年」進入文本為賈寶玉解說。然而，就小說文本而言，賈寶玉才是敘事者亦步亦趨、讀者認同其中的敘事核心。在小說前半部，聚焦在賈寶玉尚且可以強化賢與愚、天真與勢利、愛國與媚外的正邪對比，更重要的是刻畫了賈寶玉的形象與感受；在小說的下半部，則《新石頭記》在對見聞者的經營上，則不再如小說前半部一樣著重聚焦在賈寶玉的想法與意見，賈寶玉從飽含情感、正邪對立的補天者，轉向為聽聞老少年等人敘述道理、與之討論的觀察者。吳趼人在《新石頭記》後半段的創作實踐上，為了鋪陳他的烏托邦理念與文明藍圖，因而從小說上半部建立在知識分子的憂思與憤懣，轉向對文化發展、社會建設、政治制度等等國家未來發展方向的討論，以及中西文明的優劣比較。小說仍然隱含了晚清知識分子對於中國未來的憧憬、對於外來文明輸入和國粹衰亡的憂心，卻並非建立在賈寶玉一人的憤懣憂思，而是假托於「已革新」的文明境界人的口吻來演說議論。

到了小說最後，賈寶玉才終於「如夢初醒」，想起：「我把前事盡都忘了。我本來要酬我這補天之願，方才出來，不料功名事業，一切都被他（甄寶玉）全占了，我又成了虛願了。」。正是因為下半部《新石頭記》重視制度討論的敘事偏向，使得小說一方面雖然開展了中國視野的「環遊地球」冒險敘事、鋪展

了理想的文明國度與中國文化，另一方面對個人生命處境的關懷則較少觸及。賈寶玉在後半部《文明境界》中，發表的感受幾乎都是讚歎文明境界的美好，而不再如前半部那樣充滿焦慮與批判。然而，見聞者重要性的削弱，並不意味著《新石頭記》後半部以降捨棄了前面經營的抒情發憤傾向。

整部《新石頭記》中，最引人低迴不已的段落，可能並不在於作者化身「老少年」、建構「文明境界」所開展在賈寶玉面前的文明藍圖，抑或是對「野蠻世界」種種醜惡現狀的暴露與賈寶玉的批判，而是賈寶玉在舉世混濁、無從補天的情境中，對於時代無能補救的焦慮。小說敘述賈寶玉從「紅樓夢」中醒來，抵達晚清世界，在《新石頭記》最後「文明夢」中夢見文明先兆，卻又發現於文明夢中再次醒來的自身，所面對的，並非是補天完成的完滿，而是無從補天的零餘。

不論是在當時野蠻混亂的晚清中國，以及文明夢境中東方文明作為中國皇帝、已經被拯救而補天完成的未來中國，賈寶玉都是多出來的人。賈寶玉在「文明夢」醒來後，與甄寶玉對談後如夢初醒，慨歎自己已無用武之地，捨棄了「通靈寶玉」而往自由村。老少年則在文明境界「東部仁字十萬區」的「靈台方寸山」的「斜月三星洞」一塊奇石表面發現一篇奇文，將它改成「演義體」，成為了《新石頭記》。奇石的背面，卻另外有一首詩歌。陰影處「背面」的詩，寫出了許多補天無望後內心的憂愁與暗影。詩的內容是：

方寸之間兮有台曰靈，方寸之形兮斜月三星。中有物兮通靈，通靈兮蘊日月之精英。戴髮兮含齒，蒿目時艱兮觸發其熱誠。悲復悲兮世事，哀復哀兮後生。補天乏術兮歲不我與，群鼠滿目兮恣其縱橫。吾欲吾耳之無聞兮，吾耳其能聽！吾欲吾目之無睹兮，吾目其不暝！氣鬱鬱而不得抒兮吾寧暗以死，付稗史兮以鳴其不平。³⁰⁴

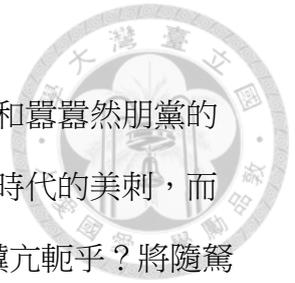
³⁰⁴ 參見清·吳趸人著：《新石頭記》，收於章培恒等編：《中國近代小說大系》，第四十回，頁408



這首擬騷之作可說是賈寶玉的沉痛自述，同時或許也接近於吳趸人的自白。前四句解釋了通靈寶玉墜於靈台方寸山、斜月三星洞，向下則陳述自身品德潔好，對時代的艱難困局有滿腹赤誠，卻無以施展抱負。對時代的不安騷動、自己不能在適當的時局出現，而世人卻多如群鼠般縱橫為亂，知識分子處在邊緣位置而與不堪、荒謬的世俗相拒持，成為其憂憤不已的內在焦慮。然而，若將這首作品單獨來看，則並不見得是優秀深刻的文本。應當理解的是擬騷之作在此出現並不只是用單一的詩作完整表達、總結小說文本的全體焦慮，反倒是在揭示一理解、想像小說的角度。意思是，這首擬騷作特別之處在於模擬了楚辭的形制，對於自身潔好的感傷、對於時局的毀壞，以及對世俗的憤懣不平，所歸結而出「抒憂發憤」的情緒，其是在將小說向上接連上屈原〈離騷〉以降的擬騷諷諫傳統。小說在此不只是《石頭記》的新變與延伸，也是對楚辭精神的追摹與承接。

鄭毓瑜論述自屈原以降乃至漢晉的「直諫形式」，指出屈騷所開展出的，其實並不只是諷諫君王或是訓誡社群的言說策略，而是一種尋找自我價值，重在探問士人自身作為「知識分子」的特質。在直諫形式中，通過意識到自身與世俗世界及權勢的對立拒持，是開展知識分子個人的抒憂發憤，同時也是再三思辨作為知識分子的自我認同。

因而從屈原、司馬遷、揚雄到嵇康、阮籍，在反覆論述、反覆詮釋、乃至在創作上模擬楚騷與對問形制的書寫，都不只是一種文學形式的琢磨，而是以「直諫形式」作為思索、辯難乃至認同「士」或「知識分子」隔絕於逐利世俗與君王權勢之外的孤獨與脩美。所有參與其中的文人，對於騷體的書寫與追摹，其意義都並不只是通過個別的文本抒發一己內在的情感，反而所有個人的抒情，都同時參與到「士不遇」的集體記憶，將自身編織入整個傳統之中。抒情於是不單只是標誌個人情思，而是類應連通相應經典文本輻輳成的更深遠、



從楚辭到漢代的辭賦，往往都書寫了知識分子處於邊緣，和囂囂然朋黨的不相融。賦家鋪排珠石混同的悲慨同時，已經不是針對君王或時代的美刺，而是知識分子身分的抉發和體會。譬若在〈卜居〉的：「寧與騏驥亢軛乎？將隨駑馬之跡乎？寧與黃鵠比翼乎？將與雞鶩爭食乎？」或如〈漁父〉：「舉世皆濁我獨清，眾人皆醉我獨醒」，無不在書寫個人與世俗的格格不入。

也因此，吳趸人的擬騷之作，寫得雖然並不突出特別，然而其意義本就並非是騷作本身的引譬表達深刻，而是在小說結束之際，在「通靈寶玉」表面十幾萬字稗史奇文的背後，幻化浮現的這首擬騷作品，一方面標誌了小說家內心的焦慮，另一方面則連通文學史中文人群體通過擬騷體積累、建構的「士不遇」傳統記憶。如同賈寶玉的憂愁憤懣，全都隱含在「稗史」、「奇文」背面的暗影處，在《新石頭記》小說敘述的縫隙中，其實也通過賈寶玉的挫折與剩餘，寄寓了作者的知識分子的自我認同。賈寶玉的不得「時」，何嘗不是傳統士人「失時」、「士不遇」的晚清版本？可以說，抒情並不僅僅發生在擬騷作的詩歌文本內部，應該說擬騷之作在此，除了表達感懷以外，更重要的是通過騷體進行對文人傳統的聯通，或許也在探問白話小說文本除敘事以外，是否也有連通文人傳統、發憤抒情的潛能。

在夢境中顯示中國文明先兆、補天已然完成的冒險終點後，吳趸人掉轉筆

³⁰⁵ 鄭毓瑜處理的並非是楚辭或屈騷一體在文體形制書寫上的形式演變，也不僅意在處理屈騷的抒情意義，而是還原到屈騷在漢晉時期，如何作為「知識分子」的「直諫形式」，以及「直諫形式」如何成為不同朝代的士呼喚「知識分子」認同的典範形式。其論著中，爬梳了在周代的官制式微，士因而興起的春秋戰國以降，《楚辭》接續《詩經》的「諷諫」傳統，而又發展成詩人個人對於世俗與權勢的對立，乃至個人意識的拔高與完成的背景。其下從司馬遷的詮釋，漢代以降騷體和對問的再詮釋、模擬、轉化，指出其意義實是一代代知識分子對於「作為士」、「士不遇」等命題的思索，而知識分子的「典型」，則可以使不同時代的知識分子，共同牽引在同一個諷諭體系底下。跨越不同時代的知識分子，在同樣賢與愚、正與邪的二元對立語言中，確立美好自我和世俗汙濁的對立關係，展現諷諭者的美好姿態。吳趸人在小說最後特地追摹屈騷的形式書寫詩歌表達「藉小說以抒憂發憤」的情懷，正應該放在《詩經》、《楚辭》以降中國知識分子共享的諷諭脈絡底下進行理解。通過這首擬騷體的詩歌，小說文體的意義，也已經不是鋪展情節或連綴話柄，而是轉化到對個人感受的發揮，並寄託了小說家的知識分子認同。鄭毓瑜之說法參見其論著：〈獨立的忠誠——直諫論述與知識分子〉，收於鄭毓瑜著：《性別與家園——漢晉辭賦的楚騷論述》，（臺北：里仁書局，2000），頁 145-229

頭，藉「通靈寶玉」寫出這首擬騷作品，提示四十回《新石頭記》在頌揚中國覺醒的文明夢境之外，也隱含著士人不遇時的焦慮，以及對於世俗感到格格不入，難以認同的憤懣與悲哀。小說至此，也就已經不再只是發表議論、陳述野蠻亂象，或記載文明藍圖的載錄筆記而已，而更是小說家藉以抒發、思辨知識分子自我認同的方式。小說的敘事實踐，也開始跨出從演說未來中國轉向思辨邊緣文人命運、發憤抒情的一步。

第四節 小結

處在時代劇烈變動，小說文體也仍有待試驗革新的轉型時期，吳趸人從參與在《新小說》上連載《二十年目睹之怪現狀》，亦可說他參與「小說界革命」開始，到 1910 年出版《近十年目睹之怪現狀》（又名《最近社會齷齪史》）中追憶一生寫作動機與歷程的序文，吳趸人作為謀生於沿海口岸的報人與作家，他對於寫作小說，乃至作為一名知識分子的自我認同，一直處在深沉的焦慮之中。當他最後將此生的創作動機，歸結為所學不能有補於世的無能、筆力不逮雄文的才華限制，以及不屑為才子佳人瑣屑情愛故事的諸多限制與抉擇底下，因為「憤世嫉俗」的強烈情緒，才撰寫小說。

《二十年目睹之怪現狀》本身就是一部「憤世嫉俗」之作。然而，敘事者固然和見聞者極大地拉近了距離，然而小說還很少藉由見聞者表達作者個人處於當世憤世嫉俗、與世俗處處對立的個人情境。九死一生不過是一個很少表達請感、陳述自我處境的觀察者，縱然小說最開始處痛陳此生所見諸多亂象，然而在小說之中，大抵陳述所見所聞的醜怪人、事，仍保持著一定的距離。

然而在《新石頭記》中，藉賈寶玉的天真與愛潔，吳趸人寫出了正與邪、潔與汙、賢與愚的對立。賈寶玉和嫖妓逛花園的薛蟠、媚外的柏耀廉，顯然及不能認同。賈寶玉困於拳亂，甚至因議論惹禍下獄，其實才真正寫出「九死一

生」的艱難，以及知識分子對立於汙濁世俗之外憤懣不平的滿腔焦慮。小說後半部分，小說家固然轉向於書寫文明藍圖與理想制度，然而小說最後在兩個甄／賈寶玉（真／假）對立，甄寶玉化身東方文明修補了中國未來文明願景，賈寶玉卻仍一事無成，作為多餘的人的困愁與無奈。小說的「背面」，其實隱藏著個人說不盡不遇「時」與憤世嫉俗之心。

這當中的差異，實在於小說中對於見聞者的聚焦、集中，也已經不再是藉見聞者為蒐集新聞的記者而已，而更是通過敘事者對於見聞者距離的拉近，寫出了知識分子個人的憤慨與焦慮。從《二十年目睹之怪現狀》到《新石頭記》，見聞小說的敘事發展，實已經逐漸通過對見聞者的敘述、觀照，從對社會的暴露，轉向對個人心懷的抒發。當吳趼人選擇以「氣鬱鬱而不得抒兮吾寧暗以死，付稗史兮以鳴其不平。」的擬騷之作和諷刺媚外的英文打油詩作為小說的結尾，其實就透露了小說家的雙重情懷：對於媚外的世俗庸眾的憤懣不屑，以及對於自身命運的抒發與感懷。

誠然，實際上從「社會批判」到「表達感懷」或「發抒意見」的小說轉向，在吳趼人的小說創作中仍未成熟，而只是初步的試探。《新石頭記》上半部寫對社會的不滿與激憤，下半部則藉由賈寶玉的遊歷寫出作家心目中的未來藍圖與中西文明優劣。

然而從對《新石頭記》的討論，仍可以看出在見聞小說的書寫當中，小說作為表達、寄託個人焦慮與夢想的潛能，如何被逐步探勘、摸索出來。體現在小說敘事之中的，則不只是小說敘事的形式探索，也隱含了小說家對於一次次「小說何為？」、「小說家何為？」深沉而又艱難的自我詰問。或許應當說，二十世紀中國小說抒憂發憤的敘事潛能，最初正是在這些煎熬而又緩慢的敘事實驗之中，被逐步試探、醞釀出來。

第六章 結論



晚清小說中，有一類小說敘事者或者轉換為小說中的人物，或者隱於幕後，而由人物的見聞主導小說敘事的進行，小說內容不以連貫的情節為主，而更多是連綴而不相關的事件，這樣的小說，筆者名之為「見聞小說」。通過對見聞小說的研究，既嘗試探討此類小說出現的原因、在敘事技巧上的革新與成就，更重要的是通過對於見聞小說的研究，可以觀察近代白話小說中說書人口吻的逐漸受到挑戰，以及小說中對於個人感受表達比重的升高。背後的意義在於：白話小說不再僅僅只是以乘載情節為主軸的文體，亦不限縮在以小說啟蒙新民等政治目的的緊箍咒中，近代通過小說表達個人感懷的傾向，實在見聞小說中已經逐步發展。

在本論文第二章中，筆者討論了晚清小說作者論、報刊經驗乃至域外遊記的興盛，意在指出對於晚清小說家來說，正因為他們理解世界的方式、想像小說的角度都有了巨大的變化，因此對於書寫小說此一創作活動的理解與想像，也有了不同於以往的可能性與新限制。他們開始可能從不同的角度取捨，想像新型態的小說敘事，可是另一方面，又處處為小說新民的政治責任與焦慮所束縛。具體而言，觀念的改變，體現在對說書人口吻的更替上。這不只是一種在小說技巧上受到翻譯小說的刺激，或者對外來小說的模仿，而是根源在傳統小說觀鬆動的基礎之上。梁啟超的「魁儒碩學」創作小說論與小說家們的小報經驗，都和晚清小說中說書人口吻的逐漸消退相關。至於域外遊記的書寫，則刺激了小說家通過書寫見聞的創作動機。第三章討論兩部具有代表性的白話長篇翻譯小說，則是在翻譯、改寫，於原文與章回體的拉鋸中，摸索出對見聞小說具有示範作用的敘事方式，其敘事方式對於見聞小說很具啟發性與影響。

第四章與第五章通過對於老殘遊記與新石頭記的分析，可以看出見聞小說的書寫在政治化、國族化之中艱難地意識、思索自我之所在、文士的精神與社

會責任。小說不是對這種意識的結果進行書寫、標誌或呈現，而本身就是思考的過程，也是作為一種小說家賴以面對歷史與所處時代的姿態。

以下從兩點陳述結論。



第一節 小說的敘事行旅——從抒政見、錄見聞到寫懷抱

中國長篇白話小說從什麼時候開始，可以不再假擬為說書人，敘述一個以情節為結構中心的故事？從梁啟超開始論述外國名儒將政見寄寓小說的論述開始，他說：「在昔歐洲各國變革之始，其魁儒碩學，仁人志士，往往以其身之所經歷，及胸中所懷，政治之議論，一寄之小說。」³⁰⁶在到梁啟超以自身小說的創作實踐，直接將政見抒發在小說之中，白話長篇小說不再只能通過人物與情節隱喻、呈現、寄託作者內心的意念，而更可能通過小說與小說人物直接表達想法。從呈現寄託到陳述表達，並不是說在梁啟超之後的長篇白話小說就不具敘事性，而是要指出在梁啟超之後，白話長篇小說開始可能不再以情節為小說的主軸。此外，梁啟超的「魁儒碩學」雖然未必直接影響了小說家的認同，卻也很可能抬高了小說家的地位，以及鼓舞更多文士勇於參與小說創作。

從晚清域外遊記之中，同時作為公使與官員的遊人，就已經處在錄見聞與寫懷抱的拉鋸之中，而到了小說書寫，這樣的拉鋸並未消失。《魯賓孫漂流記》和《回頭看》兩部文本，開始嘗試在白話長篇小說中翻譯出外來文本的第一人稱敘事者，可是前者受限於「小說救國」的功用論翻譯策略，後者則是原本本身即是議論多而感情少的政治小說，使得受限的、更利於表達情感的敘事方式，並未開展出應有的敘事革新，書寫更深刻的情感經驗。見聞小說中《二十年目睹之怪現狀》、《鄰女語》、《冷眼觀》、《上海遊驂錄》……等作中，說書人口吻削弱，小說敘事主要通過見聞者所見及其與旁人的對話推展，敘事者對於

³⁰⁶ 參見清·梁啟超著：〈譯印政治小說序〉，刊於《清議報》1898年第一期，頁53-54

小說敘事的控制也較少。當小說家不再需要隱匿於說書人口吻的框架，小說敘事亦不必然以情節為中心，理當意味著中國白話長篇小說可以更自由地通過將小說敘事聚焦在特定人物的方式，書寫更多個人懷抱與感受。然而實際上，因為受限於對小說社會功用的重視，使得見聞小說往往著重於通過人物見聞暴露現象，然而卻只是現象的堆疊，而缺少人物更進一步的反思與感受。

在這樣的情況下，劉鶚《老殘遊記》和吳趼人《新石頭記》，則正是因為不僅是通過小說人物的見聞綴連事件，並時而反思人物觀看的角度，以及與時代的關係，因而足以代表見聞小說的成就。

第二節 從《老殘遊記》與《新石頭記》看晚清的小說抒情學

如果說在其他見聞小說之中，見聞者還只是小說家賴以綴連現象的方式，是一種方便小說敘事，以及擺脫說書人口吻的敘事方式或敘事角度，則在劉鶚《老殘遊記》和吳趼人《新石頭記》中，小說家已經不滿足於僅僅將見聞者視為綴連話柄的方式，而更重視見聞者本身的意義。

《老殘遊記》中屢次通過對水（海、湖、河）的隔絕與距離，寫身為文人對於時代的焦慮與無力感，又通過寫詩的活動，標誌了身為文士的責任感與身分認同，使得小說有了「抒情化」的傾向，其中的「抒情」，又並非指個人在情感狀態上隔絕於外界的內向觀照或自我抒懷，而是在個人與社會的往返之間，反覆通過典故、隱喻與詩語，確認自身和外界的相互位置與關係。

吳趼人《新石頭記》前半部藉由賈寶玉寫個人對於時代的憤懣、不同流俗與絕望感，下半部陳述個人對於歷史的召喚與嚮往，當小說最後通過擬騷之作牽引楚辭賢愚美惡二元對立的傳統記憶，所有歷史上的既有知識、屈原以降獨醒而憤慨的記憶，都暗示了小說不只是諷世之作，而也可能是一條吳趼人排遣憤世之心的救贖之路。兩部小說的見聞者，他們的見聞，都已經不是單純看向

外面世界、搜羅時事，而是處處在觀看體察的過程中，體會到自身觀看的位置，反思自我與時代的關係，而小說則以書寫個人和時代、和歷史記憶，乃至作為文士和整個文人知識體系或詩騷傳統的對話與繼承為核心，而不再是以情節為重。小說文體的革新、小說敘事的實驗與轉變，都在《老殘遊記》與《新石頭記》中有了起點。

不論是《老殘遊記》還是《新石頭記》，小說家都藉由敘事者的削弱以及對於小說人物的聚焦，而通過小說人物書寫出抒情化的文本。可以說，普實克所論近代小說的主觀化與個人化傾向，其實在晚清小說中恐怕不能說是普遍現象，然而若說在晚清小說中，有部分與五四以後抒情小說有所關聯，則見聞小說當是關係最緊密的小說子類。其中《老殘遊記》與《新石頭記》兩作實踐的小說學，更是其中代表。然而兩作的抒情，則又不同於普實克所論的「徹底的主觀化與個人傾向」，而是中國式的、傳統文人式的，探索個人與時代、傳統、記憶關係及位置的士的抒情。抒情並非是隔絕於群體的方式或姿態，而是面對群體的方式。旅人所迫切抒發的情感，總是預先被放在更大的國家興亡、士人責任感的焦慮，以及整個詩騷傳統與集體記憶之框架底下。從兩作出發，可以進一步思索、探討中國近現代小說中抒情傾向的生發與端倪。

通過本論文的研究，筆者意在為晚清小說研究開拓新局。晚清小說的研究問題，實則應包含章回小說如何轉換為現代長篇白話小說，亦需要考量涉及公眾身分「小說家」如何告別對說書人的模仿，乃至如何啟動不同的敘事方式。見聞小說獨特的小說敘事以及《老殘遊記》、《新石頭記》兩部優秀創作，是理解、探索相關問題絕佳的起點。見聞小說中通過見聞者的參與、抒情與議論，帶出了作者的憤慨與憂鬱，也使得小說的主軸從陳述情節轉換為表達思想意念。見聞者通過觀看視線反照出的自身，或許也暗示了自我、小說、小說家現代主體的逐漸生成，而在見聞者的移動、思考、書寫與議論的過程中，老殘、賈寶玉等旅人的晚清旅途，也帶著探索中國小說走向了現代轉型的邊界。

陳平原認為如《老殘遊記》、《上海遊驂錄》等小說雖然開拓「第三人稱限制敘事」，可是另一方面又受限於「史傳」傳統，將小說想像為「社會史」，而五四作家更多受「詩騷」的影響，注重小說整體情調，而削弱了情節的重要性。³⁰⁷

通過本論文，筆者則意在指出詩騷傳統與小說抒情化，不一定要到五四小說才能實踐，而早在新小說的作品中，就已經探測小說文體的邊界，嘗試著連通詩騷傳統和通俗的章回小說敘事，在「社會史」的實錄之中表達剩餘文人的焦慮與責任感。就削弱情節、嘗試抒情此一面向來說，新小說實踐了不同的可能性，和五四小說可以相呼應。然而筆者無意將小說的近代轉化，簡化為由晚清到五四的小說進步史或小說抒情化進程。筆者所要指出的，是白話小說如果在五四時期，已經不同於傳統白話小說倚賴說書人敘事，並且以情節為中心的小說結構，那麼轉變的端倪，應當在晚清就已經開始。《老殘遊記》、《新石頭記》對於敘事角度的探索、對抒情性的實踐，未必和五四小說直接承接。然而對小說文體可能性的試探，則在晚清小說中已經開始進行。

³⁰⁷ 陳平原著：《中國小說敘事模式的轉變》，頁 201、206-214

參考文獻



一、民國以前文獻

〔美〕艾德華·貝拉米 (Edward Bellamy, 1850-1898) 著，匿名譯：《回頭看》，刊於《繡像小說》第二十五至三十六期

〔英〕〔日〕丹尼爾·迪福原著，牛山鶴堂譯：《魯敏孫漂流記 (新譯)》，春陽堂，1887 年，本文引用自日本國立國會圖書館近代數位文庫 (近代デジタルライブラリー) 公開取用電子資源。

〔英〕丹尼爾·迪福 (Daniel Defoe, 1660-1731) 著，匿名譯：《魯賓孫漂流記》，刊於《大陸報》第一至四期、七至十二期，1902 至 1903

〔英〕傅蘭雅著：〈求著時新小說啟〉，刊登於《申報》，1895 年 5 月 25 號；《萬國公報》第 77 期，頁 66

〔英〕傅蘭雅著：〈時新小說出案啟〉，刊登於《萬國公報》1896 年 88 期，頁 64-65；《中西教會報》2 卷 2 期，頁 25

清·吳趸人著：〈《月月小說》序〉，刊於《月月小說》，1906 年第一期，頁 3-8

清·吳趸人著：《二十年目睹之怪現狀》，臺北：臺灣書房，2010

清·吳趸人著：《新石頭記》，收於章培恒等編：《中國近代小說大系》，南昌：江西人民出版社，1988

清·吳趸人著：《上海遊驂錄》，南昌：江西人民出版社，1988，頁 487

清·吳敬梓著：《儒林外史》，臺北：聯經出版，1985

清·吳敬梓著：《儒林外史》，臺北：聯經出版，1985，頁 140

清·王濬卿著：《冷眼觀》，收於《晚清小說大系》，台北：廣亞出版，1984

清·李伯元：〈天華茶園觀外洋戲法歸述所見〉，刊於《游戲報》1897 年 8 月 16

號，中研院近史所郭廷以圖書館館藏資料庫影像資料

清·李伯元：〈論本報之不合時宜〉，刊於《游戲報》，1897年11月19日，中

研院近史所郭廷以圖書館館藏資料庫影像資料

清·李伯元著：《文明小史》，臺北：三民書局，2007

清·周桂笙著：〈海底漫遊記〉，刊於月月小說 1907年第一卷第7期，頁 230-

232

清·徐念慈著：〈《小說林》緣起〉，刊於《小說林》，1907年第一期，頁 1-4

清·徐念慈著：〈余之小說觀〉，刊於《小說林》，1908年第9期至第10期，頁

1-8、9-15

清·匿名著：〈上海英界菸間表〉，刊於《游戲報》，1897年8月14號，中研

院近史所郭廷以圖書館館藏資料庫影像資料

清·匿名著：〈故妓多情〉，刊於《游戲報》，1897年8月12號，中研院近史

所郭廷以圖書館館藏資料庫影像資料

清·匿名著：〈海上文社日錄序〉，刊於《游戲報》，1899年12月30日，中研

院近史所郭廷以圖書館館藏資料庫影像資料

清·匿名著：〈蟹蟲到滬源流〉一文刊於《游戲報》1897年8月11號，中研

院近史所郭廷以圖書館館藏資料庫影像資料

清·匿名著：〈論花榜金小寶詞史不取狀元之故〉，刊於《游戲報》第四十三

號，1897年8月5號，中研院近史所郭廷以圖書館館藏資料庫影像資料

清·匿名著：〈論游戲報之本意〉，刊於《游戲報》，1897年8月25日，中研

院近史所郭廷以圖書館館藏資料庫影像資料

清·匿名著：〈釋消閒報命名之義〉，刊於《消閒報》，1897年11月25日，中

研院近史所郭廷以圖書館館藏資料庫影像資料

清·張德彝著：《隨使法國記》，（原名「三述奇」），收在鍾叔河主編：

《走向世界叢書》，長沙市：湖南人民出版社，，1982



- 清·曼殊（梁啟勛）著：〈小說叢話〉，《新小說》1904年第十一號，頁175-176
- 清·梁啟超著，何守真校點：《新大陸遊記》，長沙：湖南人民出版社，1981
- 清·梁啟超著：〈十五小豪傑譯後語〉，刊於《新民叢報》1902年第二號
- 清·梁啟超著：〈中國唯一之文學報《新小說》〉，刊於《新民叢報》1902年第十四期
- 清·梁啟超著：〈汗漫錄〉，登於《清議報》1900年第三十五期，見頁2257
- 清·梁啟超著：〈論小說與群治之關係〉，刊於《新小說》1902年第一期
- 清·梁啟超著：〈譯印政治小說序〉，刊於《清議報》1898年第一期，頁53-54
- 清·梁啟超著：〈譯印政治小說序〉，刊於《清議報》1898年第一期，頁53-54
- 清·梁啟超著：〈變法通議·論幼學〉，引自《變法通議》，北京：華夏出版社，2002
- 清·梁啟超著：《飲冰室自由書》，本段刊於《清議報》1899年第26期，頁3
- 清·連夢清著：《鄰女語》，上海：上海文化出版社，1957
- 清·郭嵩燾著：《使西紀程》，收於王錫祺輯《小方壺齋輿地叢鈔》第五十六冊，臺北：廣文書局，1962
- 清·陶佑曾（報癖）：〈說小說：新石頭記〉，《月月小說》1907年第六號，頁228-230
- 清·陶佑曾（報癖）：〈說小說：新石頭記〉，《月月小說》第六號，1907年，頁228-230
- 清·陸紹明著：〈《月月小說》發刊詞〉，刊於《月月小說》1906年第一卷第3期，頁1-10
- 清·單士釐著，楊堅校點：《癸卯旅行記、歸潛記》，收在鍾叔河主編：《走向世界叢書》，長沙市：湖南人民出版社，1981
- 清·斌椿：《乘槎筆記》，收於鍾叔河主編：《走向世界叢書》，長沙市：湖南人民出版社，1981

- 清·斌椿：《海國勝遊草》，收於《清代詩文集彙編》，上海：上海古籍出版社，2010，第 615 冊
- 清·黃人：〈《小說林》發刊詞〉，《小說林》，1907 年第一期，頁 1-5
- 清·黃遵憲著：《日本雜事詩》，收於沈雲龍主編：《中國近代史料叢刊》第二輯第九十冊，臺北：文海出版社，頁 50-51
- 清·劉鶚著：《老殘遊記》，臺北：三民書局，2013，頁 189
- 清·蔡奮著：〈小說之勢力〉，刊於《清議報》1900 年第 68 期
- 清·黎庶昌著，喻岳衡、朱心遠校點：《西洋雜誌》，收在鍾叔河主編：《走向世界叢書》，長沙：湖南人民出版社，1981
- 清·志剛著：《初使泰西記》，收在鍾叔河主編：《走向世界叢書》，長沙：湖南人民出版社，1981

二、現代論著

(一) 研究專書

- 〔日〕吉見俊哉著，蘇碩斌、李衣雲等譯：《博覽會的政治學》，臺北：群學出版社，2010，頁 104-111
- 〔日〕澤田瑞穗著，謝碧霞譯：〈晚清小說概觀〉，原載於日本清末小說研究會刊行之《清末小說研究》（1977.10），中文譯文收於林明德編：《晚清小說研究》，頁 39-40
- 〔法〕熱拉爾·熱奈特（Genette, Gerard）著，王文融譯：《敘事話語》，北京：中國社會科學出版社，1990
- 〔美〕史蒂文·科恩與琳達·夏爾斯（Steven Cohan & Linda Shires）著，張方譯：《講故事—對敘事虛構作品的理論分析》，臺北：駱駝出版社，1997
- 〔美〕杰拉德·普林斯（Gerald Prince）著，徐強譯：《敘事學—敘事的形式與功能》，北京：中國人民大學出版社，2014

- 
- 〔美〕韋恩·布斯著，付禮軍譯：《小說修辭學》，廣西：廣西人民出版社出版，1987
- 〔美〕韓南著，徐俠譯：《中國近代小說的興起》，上海：上海世紀出版，2010
- 〔捷〕Průšek, Jaroslav, *The Lyrical and the Epic : Studies of Modern Chinese Literature*. Bloomington, Indiana: Indiana University press, 1980,p12-13
- 〔捷〕米列娜編，伍曉明譯：《從傳統到現代—世紀轉折時期的中國小說》，北京：北京大學出版社，1997
- 吳克歧著：《懺玉樓叢書提要》，北京：北京圖書館出版社，2002，頁 127
- 戈公振著：《中國報學史》，上海：上海古籍出版，2003
- 王宏志編：《翻譯與創作》，北京：北京大學出版社，2000
- 王宏鈞主編：《中國博物館學基礎》，上海：上海古籍出版社，1990
- 王國偉著：《吳趸人小說研究》，濟南：齊魯書社，2007
- 胡全章著：《傳統與現實之間的探詢—吳趸人小說研究》，河南：河南大學出版社，2006
- 王德威著：《小說中國：晚清到當代的中文小說》，臺北：麥田出版，2012 年二版
- 王德威著：《從劉鶚到王禎和》，臺北：時報文化出版，1986
- 王德威著：《被壓抑的現代性：晚清小說新論》，臺北：麥田出版，2003
- 李亞娟著：《晚清小說與政治之關係（1902-1911）》，北京：中國法制出版社，2013
- 李嵐：《行旅體驗與文化想像—論中國現代文學發生的遊記視角》，北京：中國社會科學，2013
- 李歐梵著：《現代性的追求》，北京市：人民文學出版社，2010
- 林明德主編：《晚清小說研究》，臺北：聯經出版社，1988

- 阿英：《阿英全集》，合肥：安徽教育，2003
- 胡適著：《五十年來之中國文學》，收於《胡適作品集》，臺北：遠流出版社，1986，第八冊，頁127
- 唐宏峰著：《旅行的現代性：晚清小說旅行敘事研究》，北京：北京師範大學出版社，2011
- 夏志清著：《人的文學》，臺北：純文學出版社，1988
- 夏曉虹著：《覺世與傳世—梁啟超的文學道路》，北京：中華書局，2006
- 徐復觀著：《中國文學論集》臺北：臺灣學生書局，2001
- 祖國頌著：《敘事的詩學》，合肥市：安徽師範大學出版，2003
- 袁進著：《中國小說的近代變革》，廣西：廣西師範大學出版，2009
- 郭延禮著：《中國近代翻譯小說概論》（修訂本），武漢市：湖北教育出版社，2005
- 郭延禮著：《近代西學與中國文學》（修訂本），南昌：江西出版集團百花文藝出版社，2008
- 陳平原、夏曉虹合編：《二十世紀中國小說理論資料》第一卷，北京：北京大學出版社，1997
- 陳平原主講，梅家玲編訂：《晚清文學教室：從北大到台大》，臺北：麥田出版社，2015
- 陳平原著：《中國小說敘事模式的轉變》，香港：香港中文大學出版社，2003
- 陳平原著：《中國現代小說的起點—清末民初小說研究》，北京：北京大學出版，2005
- 陳室如著：《近代域外遊記研究（1840-1945）》，臺北：文津出版，2008
- 黃錦珠著：《晚清時期小說觀念之轉變》，臺北：文史哲出版社，1995
- 楊聯芬著：《晚清至五四：中國文學現代性的發生》，北京：北京大學出版社，2003

趙佳楹：《中國近代外交史》，北京：世界知識出版社，2008

劉苑如主編：《遊觀—作為身體技藝的中古文學與宗教》，臺北：中央研究院文哲所，2009

劉德隆等編：《劉鶚及《老殘遊記》資料》，四川：四川人民出版社，1985

蔡英俊著：《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題—「意在言外」的語言方式與「含蓄」的美典》，臺北：臺灣學生書局，2001

鄭毓瑜：《引譬連類：文學研究的關鍵詞》，臺北：聯經，2012

盧相如譯：〈唯一的倖存者〉，《魯賓遜飄流記》，臺北：小知堂文化，2001

顏健富著：《從「身體」到「世界」晚清小說的新概念地圖》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2014

魏紹昌編：《吳趼人研究資料》，上海：上海古籍出版社，1980

魏紹昌編：《吳趼人研究資料》，上海：上海古籍出版社，新華書店上海發行所發行，1980

魏紹昌編：《李伯元研究資料》，上海：上海古籍出版社，1980

羅志田著：《權勢轉移：近代中國的思想與社會》，北京：北京師範大學出版社，2014

龔鵬程著：《游的精神文化史》，石家莊市：河北教育出版社，2009

（二）單篇論文

王汎森著：〈近代中國的線性史觀—以社會進化論為中心的討論〉，《新史學》19卷2期，2008年6月

王汎森著：〈近代知識分子自我形象的轉變〉，發表於《國立臺灣大學文史哲學報》2002年第56期，頁1-28

何宏玲著：〈晚清上海小報與近代小說關係初探〉，《江淮論壇》2006年第一期，頁175-179

- 何宏玲著：〈晚清上海小報與讀者的聯繫—以《游戲報》和《消閒報》為例〉，刊載於《海南師範大學學報（社會科學版）》2011年第4期第24卷
- 李今著：〈晚清語境中的魯濱孫漢譯—大陸報本《魯濱孫飄流記》的革命化改寫〉，發表於《中國現代文學研究叢刊》，北京：中國現代文學館，2009年第2期，頁1-14
- 袁進：〈中國19世紀文學思潮芻議〉，發表於《上海大學學報（社會科學版）》，2000年第7卷3期
- 袁進著：〈新文學形態的小說雛形—試論晚清西方傳教士翻譯的《天路歷程》白話譯本的現代意義〉，刊於《社會科學》，上海市：上海社會科學院，2013年第10期，頁168-173
- 崔文東著：〈晚清Robinson Crusoe中譯本考略〉，《清末小說から》，第98期（2010年7月），頁19-25
- 崔文東著：〈義與利的交鋒：晚清《魯濱遜飄流記》諸譯本對經濟個人主義的翻譯與批評〉，《漢語言文學研究》，2012年第4期，頁54-62
- 陳文新、王同舟合著：〈《新石頭記》的文化藍圖與清末民初的文化轉型〉，《中正漢學研究》（國立中正大學中文系，12月）2012年第2期，頁303-318
- 陳方竟著：〈新興都市上海文化·報刊出版·新小說〉，刊載於《福建論壇（人文社會科學版）》2008年第9期
- 陳俊啟：〈《老殘遊記》中的個人主義及其在小說史上的意涵〉，刊於《文史哲》第12期，2008年6月，頁579-630
- 陳俊啟著：〈晚清報刊雜誌中小說讀者群體概念的形塑和消解〉，《漢學研究》2010年28卷4期，頁201-232
- 黃錦珠所著：〈空間、身分與公共再現：清末民初（1840-1919）女作者小說的「移動性」〉，刊登於《清華中文學報》，清華大學中國文學系，第十四期，2015，頁335-373

黃錦珠著：〈一部創新的「擬舊小說」——論吳沃堯的《新石頭記》〉，《臺北師院學報》第七期，1994年6月，頁265-304

黃錦珠著：〈晚清女作家小說中的女性行旅：以顧太清、王妙如、邵振華、黃翠凝之小說為例〉刊登於《文與哲》，中山大學中國文學系，第二十二期，2013，頁441-462

鄭毓瑜著：〈獨立的忠誠——直諫論述與知識分子〉，收於鄭毓瑜著：《性別與家園——漢晉辭賦的楚騷論述》，（臺北：里仁書局，2000），頁145-229

顏崑陽：〈論詩歌文化中的「託喻」觀念——以《文心雕龍·比興篇》為討論起點〉，收於《第三屆魏晉南北朝文學與思想學術研討會論文集》，（臺北：文津出版社，1997）

（三）學位論文

方曉紅著：〈晚清小說與晚清報刊發展關係研究〉，南京師範大學博士論文，2000

朱秀梅著：〈「新小說」研究〉，河南大學博士學位論文，2006

吳澤泉著：〈曖昧的現代性追求——晚清翻新小說研究〉，首都師範大學博士學位論文，2007

李仁淵著：〈晚清的新式傳播媒體與知識分子：以報刊出版為中心的討論〉，國立台灣大學歷史研究所碩士論文，2002

楊雅琄著：〈吳趸人與魯迅小說中的第一人稱敘事觀點運用〉，國立中山大學中國文學系碩士論文，2002

闕文文著：〈晚清報刊翻譯小說研究——以八大報刊為中心〉，華東師範大學中國語言文學系博士論文，2008