

第四章 《老殘遊記》的敘事視角

小說敘事視角的研究課題與討論方法，是當今小說敘事學界共同關注的重要課題之一。因為任何一位小說家，在進行小說書寫的時候，最先遇到的問題，便是思考如何去選擇一個合適的敘事視角，去呈現小說家所要敘述的故事內容。所以小說家在選擇敘事視角的同時，也必須要選擇一個小說的敘事者，透過這個敘事者的觀察、訴說或經歷，才能達到向閱讀者呈現小說文本內容的目的。⁷⁹

因此，要討論《老殘遊記》的敘事視角之前，首先必須要針對何謂敘事者這個課題進行界定與討論。筆者認為所謂的敘事者，通常是指小說敘事文本的說話者。一般而言，敘事者，主要是敘述事件的說話者，因為小說中的故事情節，是需要經由敘事者的敘述，方得以呈現。那麼，就此而論《老殘遊記》一書的敘事者是誰？是老殘？還是鴻都百鍊生？或另有其人？

為了對敘事者這一重要概念，進行分析和討論，筆者首先參考熱奈特的看法，按照敘事者對於故事的位置或敘述的層次，以及敘事者是否參與故事，以及參與故事的程度，區分小說故事外的敘事者，以及小說故事內的敘事者，這兩種不同位置的敘事者。這兩者之間的區別，即是小說人物的敘事者與非小說人物敘事者，這兩種不同類型的敘事者，進一步依照小說敘事者與故事人物之間密切的關係程度，再將敘事視角，劃分為三種不同的類型：第一種是全知全能型的敘事視角，主要是由全知全能的敘事者，去敘述整個故事的歷程，因此是採用全面自由的角度來描述事件或人物的心理世界，敘事者比小說人物知道的廣泛且清楚；第二種是外部視角，即敘事者從外部觀察事件的發展，這種敘事觀察的角度，是敘事者知道的情節比小說人物知道的還少，因此人物才是敘事發展的重心，而不

⁷⁹ 引用楊義先生的見解：「就是視角，它是作者和文本的心靈結合點，是作者把他的體驗到的世界轉化為語言敘事世界的基本角度。同時它也是讀者進入這個語言敘事世界，打開作者心靈窗扉的鑰匙。因此，敘事角度是一個綜合指數，一個敘事謀略的樞紐，它錯綜複雜地聯接著誰在看，看到何人何事何物，看者和被看者的態度如何，要給讀者何種『召喚視野』。這實在是敘事理論中牽一髮而動全身的問題，難怪西方敘事學在近 20 年對之討論最勤，而且眾說紛紜，莫衷一是了。」《中國敘事學》（北京：人民出版社，1997 年一版），頁 191。

是由外部敘事者來主導整個故事的發展；第三種是限知敘事視角，敘事者本身就是小說中的人物，即是透過人物自我說話，來呈現一切事件的變化，也就是敘事過程是從心理內部出發，或以心理活動為主，敘述的過程只限於說出人物本身所知道的，所以人物與敘事者是相同的⁸⁰。

從上述三種不同類型的敘事視角，來審視《老殘遊記》。歸納分析可以得知：一、《老殘遊記》有採用外部敘事視角之處，因為在小說中，一直有一位站在小說故事之外的敘事者，並不直接參與故事，也不與小說人物產生互動關係，只是站在小說故事外敘述情節的發展。二、小說中也有運用限知敘事視角之處，這是由小說人物老殘等人構成的敘事視角，閱讀者必須藉由小說人物的經歷與訴說，才能了解故事情節的發展。三、另外筆者在閱讀《老殘遊記》原評之後，提出原評敘事視角的觀點，認為原評在小說文本之外，又多出了一個敘事者來現身說法，採用第一人稱的敘事視角來敘事，一方面發揮小說評論與補充資料的功能，一方面也導引了小說的詮釋方向。

第一節 外部敘事視角的使用

「外部敘事視角」是指在敘事文本中的敘事者，所敘述的故事情節等內容資訊，比小說人物所敘述的或知道的還要少。外部視角的敘事者，所處的位置是在故事情節之外，而且外部敘事者是不直接干預小說人物與故事情節的發展，是一個小說敘事進行之外的敘事者。在中國傳統章回小說之中，極少看到外部視角的使用，它們幾乎都是採用全知全能的敘事視角敘事。可是這種敘事手法，卻被劉鶚捨棄不用，取而代之的是外部敘事視角的使用。

一、外部視角：「話說山東」、「話說老殘」

從中國敘事史的發展而言，傳統的章回小說因受到民間講史平話、說唱藝術的影響，故往往出現有一個具備類似說書人形象的敘事者，採用全知全能型的

⁸⁰ Genette 著 王文融譯：《敘事話語》（北京：中國社會科學出版社，1990年一版），頁175。

敘事視角，來領導整個故事情節的進行⁸¹。這種敘事方法的主要特點是，這個全知全能的敘事者，可以知道小說內外林林總總，發生的一切大大小小之事。而且這位全知全能敘事者所知道的事情，完全超越了小說人物所知道的一切人事物，可以說是無所不知、無所不在，其位置幾乎等同於全知全能的上帝，正如同敘事學家羅蘭·巴特所言：

敘事者是某種無所不知的，與人無關的意識，它可以從一個優越的角度講述故事，即從上帝的角度：敘事者既在人物的內部（由於他知道人物的一切活動），又同時在其外部（因為他不是任何人物）。⁸²

至於中國傳統章回小說，為什麼會使用全知敘事者的角度呢？這個理由很簡單，因為民間說書文化、講唱藝術等表演形式，是以貼近聽眾的方式，來呈現故事情節的內容，而且傳統的章回小說因受其影響，所以也會盡量縮小或拉近說話者與閱讀者之間的距離⁸³，加上小說中的敘事者要把什麼講述給閱讀者知道，以及用什麼方式、手段與角度去詮釋，都是經過小說作家的選擇與淘汰的。所以導致小說中全知全能的敘事者，完全可以扮演著講述故事情節的說話者，即是以一位全知全能的敘事者，來擔任講述故事情節的說話位置，並且在傳統章回小說的發展上，逐漸為閱讀者所接受而形成別具一格的藝術風格⁸⁴。

然而這種全知全能的敘事視角，在清末的新小說家們的手中，已經有小說家們開始要放棄傳統章回小說。那種依靠權威全知全能敘事者的敘事口吻，而嘗

⁸¹ 陳美林、馮保善、李忠明合著：《章回小說史》（杭州：浙江古籍出版社，1998年一版），頁36。

⁸² 羅蘭·巴特：〈敘述結構分析導言〉，收錄於《符號學文學論文集》（天津：百花文藝出版社，2004年一版），頁428。

⁸³ 誠如陳平原先生所言：「中國古典小說敘事方式的單調，不應歸結於對山水自然的審美意識的落後，也不應歸結於漢語語法結構的缺陷，而應主要歸因於說書藝人考慮『說——聽』這一傳播方式和聽眾欣賞趣味而建立起來的特殊表現技巧，在書面形式小說中長期滯留。」《中國小說敘事模式的轉變》（北京：北京大學出版社，2003年一版），頁277。

⁸⁴ 引用陳美林先生、馮保善先生、李忠明先生所指出的：「（傳統章回小說）在藝術體制上，作家常不自覺地充當說話人，忘記自身的角色，直接走進作品，發表看法，大作議論，介紹人物情節，提示讀者，有時甚至得意忘形，寫出像『看官，你不知道什麼什麼，我卻知道，待我從頭說來』這樣的話語來，這本身也與長篇章回小說作為書面文學作品的特色不相符合，有格格不入之嫌。但是，長篇章回小說的這種藝術習慣必然會影響讀者的欣賞習慣並逐漸為讀者所接受，這就促成了中國章回小說這種別具一格的藝術風格。」《章回小說史》（杭州：浙江古籍出版社，1998年一版），頁278。

試去尋求其他敘事方式的可能性⁸⁵。我們可以從《老殘遊記》所採用的敘事模式，發現這種新的書寫嘗試。例如，小說第一回的開端：

話說山東登州府東門外有一座大山，名叫作蓬萊山。……卻說那年有個遊客，名叫老殘。此人原姓鐵，單名一個英字，號補殘。因慕懶殘和尚煨芋的故事，遂取這『殘』字做號。大家因他為人頗不討厭，契重他的意思，都叫他老殘。不知不覺，這『老殘』二字便成了個別號了。

從第一回開端的敘述內容來看，容易使得一般的閱讀者覺得《老殘遊記》的敘事視角，似乎無異於傳統章回小說，皆是採用一種以說書人爲主的全知全能敘事視角來講述故事。彷彿都存在著一個以說書形式存在的敘事者來講述小說故事的來龍去脈與整個情節發展。如果再加上閱讀過〈自序〉的話，就會不由自主地聯想到小說中這個「話說」的敘事者，可能就是那位：

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。

可是當我們如果繼續往下讀，便會發覺這個「話說」的說話者，並非鴻都百鍊生現身登場來講述故事情節的發展，而這個敘事者也並非以往傳統章回小說的那種全知全能的說書人，而是作爲小說故事情節之外的敘事者。小說接續寫道：

他年紀不過三十多歲，原是江南人氏。當年也曾讀過幾句詩書，因八股文章做得不通，所以學也來曾進得一個，教書沒人要他，學生意又嫌歲數大，不中用了。其先，他的父親原也是個三四品的官，因性情迂拙，不會要錢，所以做了二十年實缺，回家仍是賣了袍褂做的盤川。你想，可有餘資給他兒子應用呢？

我們仔細深究在小說中那位化身爲「話說……」的敘事者，他並未現身說明自己究竟是何方人物，僅是默默地在每個章回的開頭時，以「話說……」作爲現身登場的形式，並且在小說的故事情節之外，適當地補充小說人物所沒有說明的人事，以及在結尾之處，說明「未知後事如何，且聽下回分解」等。故從中我們可

⁸⁵ Patrick Hanan 著 徐俠譯：《中國近代小說的興起》（上海：上海教育出版社，2004年一版），頁192。

以看到《老殘遊記》所採取的是，外部敘事視角的敘事形式，這已經與傳統章回小說那種採用全知全能的敘事模式有所差異。

在《老殘遊記》中，這位「話說」的敘事者是不直接干預人物的遭遇與故事情節的發展，它所知道的人事物，並不比小說人物本身知道的多，而是擔任一位站在故事情節之外的敘事者，其職能是爲了作爲小說場景的陳述者與交代流程的導引者而已。例如第一回開頭的「話說山東登州……」、第二回開頭的「話說老殘……」，直到第十九回開頭「卻說老殘當日受了白公之託……」、第二十回開頭的「卻說小金子、小銀子拼命把許亮抱住……」等，我們不難看到，小說章回的開頭，都會出現一位「話說」的敘事者，這個敘事者是外部視角的敘事者，在小說中以「話說」登場的敘事者，不再擁有類似傳統章回小說中可以操弄人物、評價是非得失的全知全能的敘事功能，它僅能敘述本身所瞭解的人事物，而且在敘事過程中，不參與對人物和事件的評價貶抑。例如小說中，劉鶚著力於刻畫了兩位剛愎自用、自認爲清官的酷吏形象，像這種負面的人物類型，在傳統公案小說中會被全知全能的敘事者直接予以撻伐與貶抑，但是我們在《老殘遊記》中，卻看到這個外部視角的敘事者，並未直接對玉賢與剛弼進行撻伐或加以批判，反而保持著較爲客觀的敘事態度，讓小說中的人物老殘一行人等去揭露、去對抗這兩個暴戾無比的酷吏，並藉由小說人物的經歷，觸及那弊端叢生的清末官場，這對於閱讀者而言，可以從人物之間的蒙難、合作與解救中，獲得更爲深層的思考與啓迪。

《老殘遊記》外部敘事視角的使用，一方面藉由外部敘事者代替小說人物，來達成小說敘事連貫的任務，一方面則有助於加強小說故事情節的全面性與完全性。因爲缺乏外部敘事者，單純由小說人物來進行敘述的話，那麼小說人物一旦無法直接登場，來敘述小說故事情節的來龍去脈時，小說敘事的整體進行勢必產生短暫停止。因此，在《老殘遊記》中，我們可以分別看到有外部視角的「話說」敘事者，與限知視角的人物敘事者的存在，這兩個敘事者，各自處於內外敘事視角的位置上，彼此相輔相成，各爲表裡，成爲劉鶚書寫小說最好的敘事助手。劉鶚藉由外部視角的敘事者，來成就小說敘事的整體性，同時在小說中也運用了限知視角的人物敘事模式，豐富小說人物的生命力與感染力，成就了中國小說敘事模式的新境界。

二、全知全能敘事者干預權力的消退

中國傳統的章回小說的敘事模式，是以全知全能的敘事視角，來講述故事情節的來龍去脈，以傳達小說家主觀態度的方式進行小說敘事，讓這個貼近小說家口吻般的小說敘事者，發揮小說的影響力，並從中加強閱讀者在閱讀過程中的可信度與真實感。於是在傳統章回小說中，敘事者的任務是在為閱讀者與人物之間搭起一座溝通的橋樑，閱讀者必須從這位全知全能的敘事者口中，才能獲得人物的形象特徵與真實樣貌，閱讀者是無法直接進入人物的內心世界，更無法與人物直接產生互動或對話，閱讀者僅能站在全知全能敘事者的背後，靜靜地聆聽全知全能敘事者的一言一語。因此，在這種情況底下，傳統的章回小說，往往容易造成小說人物與閱讀者之間產生隔閡或是形成刻板印象⁸⁶。例如，當全知全能敘事者在講述一個歷史典故，或介紹一個小說人物登場的時候，所抱持的敘述口吻與態度，都會對這個歷史典故或人物產生刻板印象的影響，於是全知全能敘事者的聲音與影響力，在傳統章回小說中成為一股強烈的干預力量，並成為一位絕對權威的敘事者而存在著，小說中的人物、環境與故事情節，甚至是時間、空間等諸多方面，容易受制於全能全知敘事者的權威口吻。引用陳美林、馮保善、李忠明指出：

（傳統章回小說）這種敘事方式，由於作者與敘述人身份相一致，因而顯得真實、親切，聽眾或閱讀者有身臨其境之感，能很快進入作品，體驗到人物的情感、心理、性格、處境等多方面的內容。雖然有的作品是以第三人稱敘述，但他的傾向、立場、情感卻始終伴隨著事情發展的全過程，使閱讀者明確意識到他的存在。……從中國古代章回小說的實際來看，大多數作品中的敘事人都是不加掩飾的敘述者，即直接由作家本人把發生過的或可能發生的事件講述、介紹出來，有時還加以評價。真實的敘事人洞察一切，知道前因後果。如《三國演義》的作者從一開始就為三國歷史定下了合久必分、分久必合的基調，孔明尚未出山，作者就借他人之口斷定他雖得其人，未得其時，故而恢復大業難成。甚至最細小的事如董卓將死，

⁸⁶ 引用吳淳邦先生的看法：「一個人物出場，敘事人打斷故事情節現身，直接向閱讀者說明介紹。這種敘事方式容易造成閱讀者與書中世界的隔斷，剝奪了閱讀者自己欣賞的樂趣，無疑削弱了小說本身應有的感染作用。」《清代長篇諷刺小說研究》（北京：北京大學出版社，1995年一版），頁255。

都有種種預兆。這種與全知全能視角相關連的不加掩飾的敘述者可以是第一人稱，也可以是第三人稱，佔據了中國古代章回小說敘述人組成的主要部分。⁸⁷

也正是因此使得小說的閱讀者，輕易地被小說中的全知全能敘事者牽著鼻子走，難以達到超越全知全能敘事者的新立場，因而干涉到閱讀者對小說敘事的理解與詮釋。而且傳統章回小說這種全知全能的敘事視角，在清末已經無法應付廣大閱讀者的需求，加上域外小說的翻譯，與小說報章雜誌的流行等因素，小說敘事視角的書寫模式，也不得不隨之變化。《老殘遊記》等一系列的清末新小說已經在敘事手法的運用上，逐漸從事新的嘗試，新小說家們不再執守於全知全能的敘事手法，取而代之的，是一種外部視角與限知視角的混合使用，這種混合式的敘事模式，在中國小說敘事史上，是一種新的突破性發展。

我們可以從劉鶚《老殘遊記》一書中發現，劉鶚運用外部視角的敘事模式，取代了傳統章回小說中那個全知全能的敘事者。因為在小說中，外部視角的敘事者不再直接地評定人物的是非曲直，而且小說敘述的過程，不再是敘事者絕對權力的展現了，外部敘事者已經不再像全知全能的敘事者，那樣直接面向閱讀者來直接演說的說書者。因為在小說中，我們可以看到，在外部敘事視角的敘述之下，小說人物可以獲得獨立自足的生命，閱讀者也可以藉此直接由人物的言談對話或內心訴說之中，觸及人物內心真摯的情感世界。誠如袁進先生曾經提及劉鶚在人物書寫上的一個特色：

清末「四大譴責小說」中，藝術成就最高的或許還數《老殘遊記》，作者用「遊記」的方式集中選擇一些人物描寫，與「新聞化」連綴有不同之處，小說描寫生動細膩也高於同類作品。更重要的，它對故事情節結構漫不經心，而刻意抒寫人物內心的情思，表現出中國小說刻畫人物由外部的白描向內心心理描繪的轉化。⁸⁸

從小說人物內心世界的表現而言，這並不是由全知全能的敘事者來描述的，而是需要經由外部敘事視角的確立，讓外部敘事者交代小說的流程、環境、時間或背景介紹等人物無法傳達的部分，這樣一來，讓人物擁有較大的自由空間，可以藉

⁸⁷ 陳美林、馮保善、李忠明：《章回小說史》（杭州：浙江古籍出版社，1998年一版），頁248。

⁸⁸ 袁進：《中國小說的近代變革》（北京：中國社會科學出版社，1992年一版），頁64。

此展現各項行動、任務或情緒上的交流。

也正因外部敘事視角使用上的確立，才使得《老殘遊記》能突破傳統章回小說所講求完整故事結構的原則與全知全能的敘事模式，進而採用傳統敘事文學較少使用的寫法，即小說中人物的限知視角，以便呈現人物內心獨白的世界，拉近小說人物與閱讀者之間的距離，讓小說中的人物形象有不僅有外部描繪，更具有內心獨白，而非全知全能敘事者那般彷彿一切由敘事者說了算，人物沒有獨立的生命。

故《老殘遊記》一書，採取了外部視角與限知視角的混合使用，以呈現人物行動、情感與心靈世界，並以之為小說敘事的核心與目的，故其敘事模式，較傳統章回小說更為自由與活潑。是以從中國小說敘事發展脈絡的角度來論，傳統章回小說中的人物與敘事者之間，著實存在著奇妙的依附關係，因為傳統章回小說所採用的敘事視角，是一種全知全能的敘事視角，小說敘事者對於人物的優劣得失，可以在小說敘事過程中發表意見與加以評論。可是傳統章回小說全知全能的敘事模式，在劉鶚筆下卻產生變化與突破，我們可以看到劉鶚讓外部敘事視角的敘事者與限知視角的人物敘事者，混合使用，和諧地並存於《老殘遊記》之中，而且小說人物可以自在地述說內心的感受，並且現身說法，向閱讀者傳達自身的情感。

於是，從中國小說敘事史的轉變的角度而論，筆者認為劉鶚已經有意識到小說敘事視角的初億，對於小說整體內容的構思與書寫方式的改造，也會連帶地產生不同的敘事效果。而且小說的本身所呈現故事情節與主題意義，也會跟隨敘事視角的變化產生差異，也正是因為《老殘遊記》外部視角與限知視角混合運用的成功，使得傳統章回小說所採用的全知全能敘事視角，已經面臨巨大的挑戰，傳統全知全能敘事者支配小說人物的權力，開始在文本中逐漸衰退，取而代之的是外部視角與限知視角的搭配使用。這種混用的敘事模式，在清末新小說以降的小說敘事模式中，已經變成一股主流，並且在民國五四現代作家群的手上，又獲得新一波的確立與改造⁸⁹。

⁸⁹ 馮光廉主編《中國近百年文學體式流變史（上）》（北京：人民出版社，1999年一版），頁73。

第二節 第三人稱敘事的限知視角

「限知視角」是指小說敘事中人物所知道的人事物，或是經歷過的事件，比小說外部敘事者所知道的或了解的多，這種敘事模式便是一種人物的限知視角。由於閱讀者必須透過小說人物的經歷、對話或訴說，方能了解敘事文本內發生的林林總總，閱讀者是無法直接藉由小說外部視角的敘事者，來了解小說內外發生的一切人事物。

由於限知視角的使用，取決於小說中的人物角色，因此依照人物敘述人稱的不同，可以分為兩種類型：第一種類型是第一人稱的限知視角，小說敘事者是由第一人稱的「我」所構成，用「我」的口吻，來訴說小說中發生的一切事情；第二種類型是第三人稱的限知視角，是指小說中存在一號人物，小說家透過這一號人物，來敘述小說內發生的人事物，而且是使用以小說人物「他人」說話的形式，作為敘事口吻的方式，來講述小說內容⁹⁰。而《老殘遊記》一書中，就是透過老殘這一行人，去涉足那個混沌沈濁的世道，去現身說理以正民心，去談法論禮以除弊去惡，去伸張正義以救萬民於水火。於是在小說中，所採用的敘事視角，是維繫在老殘等一行人的經歷之中。所以我們可以看到劉鶚在小說中所採取的，是一種第三人稱限知的敘事視角，藉由小說人物的遊玩、歷險以及伸張正義等舉止行徑，來展現小說敘事的豐富意涵與美感書寫。

一、人物限知視角

筆者曾經提及《老殘遊記》有一個外部的敘事視角，也有一個限知的敘事視角，兩個視角分別居於內外，互為表裡，相輔相成，構成《老殘遊記》在敘事視角上的特色。外部敘事視角的特點，是「話說」的敘事者不干預小說中人事物

⁹⁰ 引用馬振方先生指出：「小說的敘述人語言主要有兩種形式：第三人稱和第一人稱。兩者各有所長，各有所用，各有自己的特點。用第一人稱，敘述人『我』是作品中的一個角色，敘述角度是固定的，敘述語言受『我』的年齡、身份、性格等多種條件的影響和限制，帶著鮮明的感情色彩，具有人物語言的某些特點。……用第三人稱做敘述，敘述人不在作品中露面，敘述語言即『作者之言』——作家所用的文學語言，不但『為文為質，惟其所欲』，角度也得以隨時變換。敘述人可以居高臨下，鳥瞰全局，也可與作品中人物取同一角度；可以時而取這個人物的角度，時而由取那個人物的角度，這個小說的藝術描寫帶來極大的方便和自由。」《小說藝術論》（北京：北京大學出版社，1999年二版），頁194。

的進行，而限知視角則是指小說內的敘事視角聚焦於人物身上，由人物的目光所及、遊歷冒險或奇特遭遇等來展現小說的故事情節。

在《老殘遊記》中，我們可以發現一個有趣的敘事現象，就是小說故事情節的進行，幾乎是聚焦於老殘這一號人物的身上，閱讀者從頭到尾需要緊隨著老殘遊歷的步伐，才能獲得小說文本世界內所發生的人事物。舉例而論，如第二回開頭寫到：

話說老殘在漁船上被眾人砸得沉下海去，自知萬無生理，只好閉著眼睛，聽他怎樣。

從上述引文中，我們可以看到當中確實有一個外部視角的「話說」敘事者，這個外部敘事者採用說書人「話說」的形式，作為敘述小說故事情節的開端。在小說中扮演著輔助人物經歷與補充資訊的功能，主要是以概述式的敘事口吻，向閱讀者講述一些小說人物所無法呈現的事物。因為在外部敘事者的簡略地講述過後，小說閱讀的目光不自然地從外而內轉移到小說人物老殘的驚險遭遇，小說中敘述到老殘一行人在漁船上被眾人砸得沉下海去：

覺得身體如落葉一般，飄飄蕩蕩，頃刻工夫沉了底了。只聽耳邊有人叫道：『先生，起來罷！先生，起來罷！天已黑了，飯廳上飯已擺好多時了。』老殘慌忙睜開眼睛，楞了一楞道：『呀！原來是一夢！』」

從小說敘事視角的層面來看，這段故事情節是從小說人物老殘的角度，來敘述故事情節發展的經過，小說敘述的內容是聚焦於老殘這一號人物的身上，所以閱讀者所能獲知的訊息，也僅侷限於老殘視線所及與內心感受的人事物。因為閱讀者獲知的訊息，無法超越人物限知的敘事視角。所以閱讀者必須順著小說人物的種種經歷往下閱讀，才能從中得知更多小說內容的訊息。

也正是因為人物限知敘事視角的運用，使得閱讀者有機會直接觸及小說人物的心靈感受，這也使得小說人物的情感世界，不再需要藉由全知全能敘事者詳加陳述或精心力捧，才能表現出人物高低起伏的內心情緒。因為在《老殘遊記》一書中，人物可以透過與其他人物的對話，或是自我的獨白，表現出心靈深處的想法。因為使用了人物限知的敘事視角，方便讓人物內心深處的自我對話，在小說中獲得展現。例如：小說第六回寫老殘獨自到街上徘徊，到店家躲雪，此時小

說敘述的重心，就是從老殘的內心感受寫起：

飯後，那雪越發下得大了。站在房門口朝外一看，只見大小樹枝，仿佛都用簇新的棉花裹著似的，樹上有幾個老鴉，縮著頸項避寒，不住的抖擻翎毛，怕雪堆在身上。又見許多麻雀兒，躲在屋簷底下，也把頭縮著怕冷，其饑寒之狀殊覺可憫。因想：「這些鳥雀，無非靠著草木上結的實，並些小蟲蟻兒充饑度命。現在各樣蟲蟻自然是都入蟄，見不著的了。就是那草木之實，經這雪一蓋，那裏還有呢，倘若明天晴了，雪略為化一化，西北風一吹，雪又變做了冰，仍然是找不著，豈不要餓到明春嗎？」想到這裡，覺得替這些鳥雀愁苦的受不得。轉念又想：「這些鳥雀雖然凍餓，卻沒有人放槍傷害他，又沒有什麼網羅來捉他，不過暫時饑寒，撐到明年開春，便快活不盡了。若像這曹州府的百姓呢，近幾年的年歲，也就很不好。又有這麼一個酷虐的父母官，動不動就捉了去當強盜待，用站籠站殺，嚇的連一句話也說不出來，於饑寒之外，又多一層懼怕，豈不比這鳥雀還要苦嗎！」想到這裏，不覺落下淚來。又見那老鴉有一陣「刮刮」的叫了幾聲，仿佛他不是號寒啼饑，卻是為有言論自由的樂趣，來驕這曹州府百姓似的。想到此處，不覺怒發沖冠，恨不得立刻將玉賢殺掉，方出心頭之恨。

它重於敘述老殘內心的情緒反應，是採用控訴清官玉賢酷殺百姓，作為此時故事情節發展的主軸，而直言批判玉賢的惡行惡狀，比貪官汙吏更為可恨，而老殘憂心曹州百姓的安危，忍不住落下淚來，恨不得將清官玉賢殺害，以洩心頭之恨。雖然故事情節的進展，仍然停留在老殘心理世界的憤怒與憂慮，但是當我們仔細咀嚼小說敘述的語言文字，便可發現劉鶚此處的敘述書寫，是藉由限知視角的書寫模式，將小說人物的內心世界與外在景色融合為一，呈現出老殘情感流露的心靈世界。

此外，在小說中，我們也可以看到劉鶚採取第三人稱的限知視角，藉由小說人物老殘遊賞山水、冒險救難等行事作風，把閱讀者的目光從原本關注故事情節的發展，逐漸轉移到小說人物老殘的身上，突顯小說人物在整個敘事文本中所扮演的重要角色，而不只是將重點移到故事情節的交代上。例如，小說第二回，寫到老殘在明湖居聽說書的感受：

聲音初不甚大，只覺入耳有說不出來的妙境：五臟六腑裏，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。那知他於那極高的地方，尚能回環轉折。幾轉之後，又高一層，接連有三四疊，節節高起。恍如由傲來峰西面攀登泰山的景象：初看傲來峰削壁幹仞，以為上與天通；及至翻到傲來峰頂，才見扇子崖更在傲來峰上；及至翻到扇子崖，又見南天門更在扇子崖上：愈翻愈險，愈險愈奇。

此處的老殘，一方面是小說中的人物，一方面也是小說的敘事者。因為老殘的位置是一位在旁的聽眾，他不需要切入其他小說人物的內心，也不告訴其他小說人物曾經或正在做什麼，閱讀者只需要靜靜地觸及老殘聽書的內心感受，便能夠從中得知王小玉說書技藝感人肺腑、歌聲繞梁之妙處。故我們可以看到以不知名的專業說書口吻所構成的全知全能敘事視角，反倒不如採用第三人稱的限知視角來得豐富有趣且具變化。如果劉鶚用傳統那種全知全能敘事視角的方式，來書寫小說人物的遊歷、回憶與心靈感受等，就會顯得不恰當，而身陷格格不入的窘局。而且《老殘遊記》所採用的第三人稱限知視角，也已經與傳統章回小說在書寫人物上，往往偏重故事情節進行的緊湊程度，有所不同。因為第三人稱的限知敘事視角，縮短了閱讀者與小說人物之間的心理距離，閱讀者不只是聆聽外部敘事者的講述而已，而能夠透過第三人稱限知視角的形式，直接觸及小說人物的情感世界，對小說人物有更能深一層的認識。因此，劉鶚所採取的人物限知視角，便於凸顯小說人物的內心世界與感情想像，讓小說人物的內心世界與外在景物，鎔鑄成富有真情實感的小說語言，而作為一種情感詩化的呈現，這確實開展清末新小說在書寫心靈情感方面的成就。

二、限制視角的轉換

一部小說由兩個或者兩個以上的敘事者，來講述故事的發展，是小說敘事中很常見的事情，小說敘事者之間的變化轉換，如同接力賽一般，這一個敘事者把下一個敘事者介紹或揭露出來，然後一個接著一個進行敘事。而敘事者的這種接力賽，對於小說的敘事視角也會產生影響，因為小說的敘事視角，會隨著敘事者間的變化而產生轉換。而小說敘事視角的轉換，需要具有一定的小說結構美

感，不是隨意性或放任性的，它必須符合於小說的形式要求與書寫意義，如此才能產生出較為完整豐富的小說文本。

在清末新小說家中對於敘事視角轉換的掌握，不斷地通過敘事人稱的跳躍或改變，展開各個敘事發展的角度，這樣的情況並不少見⁹¹。從《老殘遊記》的敘事視角的分析中，得知小說因採用第三人稱的敘事視角，所以小說家可以時而取這個人物的敘事角度，時而取那位人物的敘事角度，可以藉由不同人物的敘事角度，去聽、去看、去體驗、去感受那不同層面的人事物。例如在小說第八回中，便清楚地呈現出敘事視角的轉換，小說寫到老殘退回申東造贈送的狐裘：

東造回到店裏，掌櫃的恭恭敬敬將袍子一件、老殘信一封，雙手奉上。東造接來看過，心中慢慢不樂。適申子平在旁邊，問道：「大哥何事不樂？」東造便將看老殘身上著的仍是棉衣，故贈以狐裘，並彼此辯論的話述了一遍，道：「你看，他臨走到底將這袍子留下，未免太矯情了！」子平道：「這事大哥也有點失於檢點。我看他不肯，有兩層意思：一則嫌這裘價值略重，未便遂受；二則他受了，也實無用處，斷無穿狐皮袍子，配上棉馬褂的道理。大哥既想略盡情誼，宜叫人去覓一套羊皮袍子、馬褂，或布面子，或繭綢面子均可，差人送去，他一定肯收。我看此人並非矯飾作偽的人。不知大哥以為何如？」東造說：「很是，很是。你就叫人照樣辦去。」

小說敘事的視角，在此開始產生轉換，原本挺身救世的老殘在此先退居幕後，取而代之的是帶著申東造的推薦函，前往桃花山尋訪劉仁甫的申子平。劉鶚刻意描寫申東造與申子平的這段對話，為申子平的出場做暖場。之後我們可以看見，此時申子平取代了老殘限知視角的位置：

子平進了山口，抬頭看時，只見不遠前面就是一片高山，像架屏風似的，迎面豎起，土石相間，樹木叢雜。卻當大雪之後，石是青的，雪是白的，樹上枝條是黃的，又有許多松柏是綠的，一叢一叢，如畫上點的苔一樣。騎著驢，玩著山景，實在快樂得極，思想做兩句詩，描摹這個景象。

敘事視角的人物，由原本遊歷江湖的老殘轉換到申子平的身上，這在敘事意義上也隨之產生了變化。小說中的申子平從遇到瓊姑跟黃龍子，再到接受成為瓊姑與

⁹¹ Patrick Hanan 著 徐俠譯：《中國近代小說的興起》（上海：上海教育出版社，2004年一版），頁192。

黃龍子論理說道的對象，我們可以得知，申子平是處於接受者的位置接受教化薰陶。試想如果劉鶚沒有把老殘轉換成申子平的話，那麼瓊姑與黃龍子現身論理說道的形象，便會與老殘的形象重疊，相形褪色許多，那麼，小說中就會缺乏接受教化的人物，所謂傳道、授業與解惑的論理說道效用便會大打折扣。

例如，在小說第十二回的開頭寫到申子平完成申東造所交付的任務之後，便卸下敘事視角，轉而又將敘事視角，交回老殘的手上：

子平依話用飯，又坐了一刻，辭了瓊姑，徑奔山集上。看那集上，人煙稠密。店面雖不多，兩邊擺地攤，售賣農家器具及鄉下日用物件的，不一而足。問了鄉人，才尋著了關帝廟。果然劉仁甫已到，相見敘過寒溫，便將老殘書信取出。……劉仁甫見辭不掉，只好安排了自己私事，同申子平回到城武。申東造果然待之以上賓之禮，其餘一切均照老殘所囑付的辦理。初起也還有一兩起盜案，一月之後，竟到了「犬不夜吠」的境界了。這且不表。

卻說老殘由東昌府動身，打算回省城去，一日，走到齊河縣城南門覓店，看那街上，家家客店都是滿的，心裏詫異道：「從來此地沒有這麼熱鬧。這是甚麼緣故呢？」

從第八回申子平帶著老殘的推薦函遠赴桃花山尋訪劉仁甫，途中遇瓊姑、黃龍子，再到第十二回開頭請劉仁甫一同下山，前後共計五個章回，皆是由申子平來擔當人物限知敘事視角的任務。

小說直到第十二回開頭，敘事視角又自然而然地回到老殘的身上，閱讀者的閱讀角度也再次圍繞著老殘，其中的敘事視角的變換是相當成功的，讀來順暢自然，不假雕琢，其主因在於申子平尋訪劉仁甫的目的來自老殘的推薦，當劉仁甫辦案達到「犬不夜吠的境界」，閱讀者自然會想到，這是救世者老殘內心期望經世濟民的理想。而小說敘事視角的轉換，也可在《老殘遊記》二編中見到。二編的第二回中，敘述老殘一行人登泰山燒香祈福，路途中因為德慧生見義勇為的緣故，廟中老尼姑於是派遣女尼逸雲，擔任登山嚮導，護送老殘一行人等人上山。夜晚德夫人、環翠邀請逸雲同住一室，三人之間無話不說，徹夜長談。在此，小說用大篇幅的敘事書寫，將三人此夜的對話，一字一句的詳盡敘述，而此時原本擔任小說限知敘事者的老殘，便退居幕後，轉而由逸雲來談禪說佛，逸雲取代了

老殘，而擔負起現身說法的角色，將自身從迷失紅塵到悟道修行的遭遇，娓娓道出，也因此觸動環翠遁入空門的念頭。之後再寫到環翠遂拜逸雲為師，在泰山觀音庵剃度為尼，改名環極。

小說中原本擔任限知敘事者的老殘，在逸雲對德夫人、環翠論理說道的場合中消失無蹤，取而代之的，是對佛法禪理瞭解深入悟道的逸雲，由逸雲作為此時的敘事者。此種敘事視角的轉換，乃是抽離原本處於說理位置上的老殘，而讓另一個說理者，藉由敘事視角的轉換，登場現身說法。

由老殘轉換成申子平，從說理者轉化成接受教化者，可是在老殘轉換逸雲的部分，卻是說理者轉換成啓悟者。二者雖然同樣是敘事視角的轉換，卻因為轉換後人物敘事者的立場、位置與角色上的差異，對於小說的敘事意義，也產生了差異與影響。這種敘事視角的轉換，不僅是讓人物敘事更多樣化，也讓小說的內容更加充實，如果讓老殘從頭到尾一直繁複的出現，無時無刻地登場說理，這對劉鶚而言也是一種了無新意的複製，對閱讀者而言也會覺得枯燥無味，反而扼殺老殘這號人物的生命力與新鮮感。因此，我們可以看到小說人物的隱身，讓敘事視角的主角產生轉移，這樣的視角選擇，其所取得的敘事效果是更富有藝術性的，它給閱讀者保留了一點閱讀上的變化與懸念。

所以，劉鶚在小說中巧妙地運用敘事視角的轉換，讓申子平與逸雲等人，取代老殘的敘事視角，申子平可以代替閱讀者去接受璵姑與黃龍子的論理說道，逸雲可以跟隨老殘的步伐，對德夫人與環翠訴說悟道經過。這樣的敘事視角轉換，在在使得小說更加活潑。好的小說家，必須對敘事視角的轉換有所掌握，才能夠把小說中複雜的情節、轉換頻繁的場面、眾多的人物，透過小說人物視角的轉換，組織成具有文學生命力的小說藝術。劉鶚對於小說敘事視角轉換的掌握，可謂是相當成功，尤其又有效地運用小說標分章回的優勢，讓小說開頭成為自然而然的敘事視角轉換，閱讀者可以順著劉鶚的筆墨，往下咀嚼，而不覺生硬粗澀，實屬難得，它可謂是清末新小說中敘事視角轉換成功之作。

第三節 小說原評的敘事視角

關於《老殘遊記》原評的作者，筆者認為確實為劉鶚本人所為，劉鶚後人

劉大紳先生指出：

先君既歿，家人更悲痛冤憤，時已赤貧如洗，全力謀歸葬之不暇，猶念不及他事也。又原稿前十四卷之後，皆有評語，亦先君自寫，非他人後加，今坊印本多去之，實大誤也。⁹²

原評的作者，確為劉鶚親筆所述，假如我們刻意刪減這些原有的評論，那麼劉鶚原先寫作《老殘遊記》一書的許多豐富意涵就會莫名流失，甚至消逝殆盡，令人覺得十分惋惜。

因此，筆者認為可將劉鶚在許多在章回後附上的原評，作為劉鶚補充小說的資料，或是發表評論之用，因為當中包含著劉鶚對於許多人物、現象、事態的獨到觀點，同時也對小說敘事書寫的模式產生影響。故筆者嘗試從小說敘事視角的角度，來揭示小說原評賦予小說敘事的意義。在小說中，劉鶚是藉由原評的形式，將所有要補充說明的資料或批評的言論，安置到一個有著清晰標明的外部層次，以便來強調《老殘遊記》在整體內容上的完整。筆者認為劉鶚已經注意到小說敘事書寫的整體面與連貫性，故刻意將評論的部分措置於原評，顯然這種安排是針對小說結構美學方面來考慮的。

而且我們也注意到無論是開篇〈自序〉所出現的鴻都百鍊生，還是在小說原評中，以評論者的形式所出現的敘事者，都沒有作為小說故事中的人物而存在或出現，直接去參與到故事情節之中。儘管《老殘遊記》在小說敘事中，已經同時存在外部敘事者與人物限知的敘事者，但是在原評部分的這一位敘事者，卻與前面二者截然不同。原評的敘事者，是一個故事之外的敘事者，而且這個故事之外的敘事者，與小說家站在同一位置上。這位敘事者所發表的批評、論述或言語，目的是在增進閱讀者對於小說的信任或認可。所以，原評所構成的敘事意義，是跨越小說本身固有的內容，是在小說原有的詮釋意義之下，來加強閱讀者的接受程度，以及引導小說詮釋的方向。

一、小說文本外的敘事者

我們可以發現，《老殘遊記》的原評標注，主要是在小說第一回到第九回、

⁹² 劉大紳：〈關於《老殘游記》〉，收錄於《劉鶚與老殘游記資料》（四川：人民出版社，1985年一版），頁392。

第十一回、第十三回到第十七回的章回結尾之處，附有數行小字，這就是劉鶚留下的原評。小說中共出現有十五個章回附上原評，約有三十八則。這些隨小說章回附上的原評，主要是隨著小說情節的發展而有所增添的，這是劉鶚針對小說人物、情節或書寫特點等，作為補充、評論或感嘆等用途而存在。原評在形式上長短不一，較長的，如小說第十四回結尾附上的原評：

廢濟陽以下民埝，是光緒己丑年事。其時作者正奉檄測量東省黃河，目睹尸骸逐流而下，自朝至暮，不知凡幾。山東村居屋皆平頂，水來民皆升屋而處。一日，作者船泊小街子，見屋頂上人約八九十口，購饅頭五十斤散之。值夜大風雨，耳中時聞坍屋聲，天微明，風息雨未止，急開船窗視之，僅十餘人矣！不禁痛哭。作者告予云：生平有三大傷心事，山東廢民埝，是其傷心之一也。

上述這則是《老殘遊記》原評中最長的一則，約有一百六十餘字。主要的內容，是說劉鶚一方面對於環翠不幸的遭遇，發出悲嘆之感，一方面也是因為曾經目睹濟陽百姓，遭受水患之災，而哀傷不已。在小說中的環翠，原是齊東縣的大財主之女，因為官吏治河失策，結果大水來時，十幾萬戶人家都遭受水災之苦，翠環的父親在莊上被淹斃，家道中落，翠環因而淪為娼妓。

從小說故事情節的設計與原評評論的陳述中，我們可以看到劉鶚對清廷治河失策一直耿耿於懷，心懷有志難申之憾。因此，劉鶚寫作《老殘遊記》，便把官吏治河失策與百姓顛沛流離的情形，全部安插在小說之中，作為個人情感上的寄寓。讀來言之鑿鑿，詳徵博引，其中凸顯官員們政策的錯誤所造成的影響，和貪官污吏害人相比，可謂有過之而無不及。

雖然有些原評較為冗長，但讀起來卻不繁雜乏味，反倒像是一篇雋永有趣的小文章，讀之感人肺腑，語重心長。至於較短小的原評，則只有短短數行，卻往往是語妙天下，令人不忍釋卷。例如小說第二回的原評寫到：

黃山谷詩云：「濟南瀟灑似江南。」據此看來，濟南風景，尤在江南之上。

在小說中的第二回，主要是寫老殘在往濟南途中所見的美景，秋山紅葉，老圃黃花，風光甚為明媚。到了濟南府，見到家家泉水，戶戶垂楊，饒富情趣。所以在原評的部分，劉鶚也呼應小說故事所描繪的景色，寫下「濟南風景，尤在江南之

上」的評論，作為讚賞濟南美景之贈言，這種書寫形式，直接或間接地引導閱讀者對於濟南美景的嚮往。

從小說原評中，我們也看到劉鶚採用第一人稱作為敘事視角，以小說家現身登場的敘事口吻，來豐富小說整體的內容意義。這對於閱讀者而言，是可以讓閱讀者直接從小說家的原評之中，獲得第一手的小說資料，並且藉此進一步與小說家產生語短心長、真情流露的對話接觸。例如，在小說中，對於在剛愎自用、昏庸無能的酷吏統治之下而日日身處水深火熱的黎民百姓，劉鶚內心感到惻怛不安，憂心忡忡，故在小說第六回的原評寫到：

有才的急於做官，又急於要做大官，所以傷天害理。歷朝國家俱受此等人之害。

劉鶚對於小說中所敘述的玉賢與剛弼，這兩位美其名為清官，其實昏庸無能的酷吏，深感痛恨。所以劉鶚在原評中，一再地提醒閱讀者，君子誤國事大，小人誤國事小，而所謂的清官，其實是比貪官污吏更為卑劣而無恥的：

賊官可恨，人人知之；清官可恨，人多不知。蓋賊官自知有病，不敢公然為非；清官則自以為我不要錢，何所不可，剛愎自用。小則殺人，大則誤國。吾人親目所睹，不知凡幾矣。試觀徐桐、李秉衡，其顯然者也。《二十四史》中指不勝屈。作者苦心，願天下清官勿不要錢便可任性妄為也。歷來小說皆揭賊官之惡，有揭清官之惡者，自《老殘遊記》始。

正是由於這個原評敘事視角的設計，讓劉鶚可以把親身感受的人事物，藉由原評中寥寥數則文字，恰如其分地傳達到閱讀者的身上。從小說的敘事視角與閱讀動線的構成而論，劉鶚所書寫的小說原評，是將小說閱讀者從緊湊的故事情節中，加以抽離，使之間歇。讓閱讀者暫時停下好奇的步伐，而能對於小說中人物的苦難糾葛，共擔其憂慮，共思其走向，並且產生深切的同情與關心，進而達到劉鶚所要傳達意義與心聲。

而且從《老殘遊記》章回設計的架構而論，當閱讀者順著閱讀動線的發展，在閱讀完小說內容之後，往往會把閱讀目光，移動到小說故事情節之外的那幾行短短的評點，而原評的設計，在此便能發揮重要的效用。它可以讓劉鶚跳脫小說敘事內容的侷限，直接藉由原評的設計來直接發表論述，這對於閱讀者在閱讀《老

殘遊記》一書時，產生十分重大的導引效果與影響作用，這也就是為什麼後代許多劉鶚與《老殘遊記》的批評家或研究者，往往需要藉由小說原評，來理解劉鶚書寫的目的，以及小說意義或時代背景等。

在故事情節之外，安排一個原評敘事視角的敘事者，並且是採用第一人稱的敘事者，這相對於小說故事中的外部敘事者，或者是人物限知敘事者而言，呈現的聲音是小說家劉鶚本人對於《老殘遊記》的特殊看法，是一種自我意見的發聲，也是劉鶚對於清末社會病徵的診斷。或許在小說中，酷吏、弊端與醜陋的行徑，一而再地繁複出現，但在原評中，我們可以看到劉鶚僅是藉由一枝筆來產生教化效用，告訴世人，記取前人教訓，避免重蹈覆轍。正如同小說第十三回原評寫到：

惟治河一端，不免乖謬，而廢濟陽以下民埝，退守大堤之舉，尤屬荒謬之至。慘不忍聞，況目見乎！此作者所以寄淚也。

「此作者所以寄淚也」正是〈自序〉所言的：「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。」從小說內容的感人肺腑，再到小說原評的動之以情，以及聯繫到劉鶚於〈自序〉所言的「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！」整個悲傷憂懷的步調合成一線。這對閱讀者而言，一方面起到筆誅墨伐、懲惡勸善的目的，一方面也達成循循善誘、意味深長的教化薰陶效果。

因此，筆者認為，從小說敘事模式來論《老殘遊記》原評敘事視角的設計，可以使閱讀者不單純是閱讀小說故事的發展，更能在閱讀每個章回之後，停下腳步，傾聽劉鶚對於小說故事情節、人物形象或古蹟典故的看法。閱讀者因而也能以貼近小說家的方式，對敘事文本有深入的理解，這對小說敘事書寫的藝術性、時代性與開創性均有所助益。因為《老殘遊記》原評的形式，是讓小說家可以自己現身說法，這表示小說家不僅僅是小說的寫作者而已，小說家同時也可以擔任小說的評論家、研究者，來與閱讀者一起來欣賞、討論與對話。雖然劉鶚所書寫的小說評點，比起傳統明清章回小說的評點，在整體規劃上，呈現出較為凌亂而分散不均的情形，但身為新小說家的劉鶚卻能在《老殘遊記》之中，讓小說、評點與自序三者合為一體，前後相互呼應，這對小說敘事而言，有助於提升小說的

整體價值。⁹³

二、小說家登場評論

小說評點的形式特徵，源於宋元之際，至明清蔚為大觀，一般而言，多為文論家或評論者，對於他人小說的評點，傳統的章回小說家很少現身自我評點⁹⁴。而劉鶚這種以小說家的身份登場評點自家小說的情形，確實是有助於提升小說評點的價值。因為在《老殘遊記》中，我們可以看到，小說原評的形式安排，使閱讀者在閱讀過程中被兩個敘事者牽引著，一個是小說故事內容的敘事者，一個是在小說內容之外發表評論的原評敘事者，兩個敘事者相繼發表論述，交替著進行小說意義的再度詮釋，使得閱讀者在閱讀小說之後，能夠進一步加強對於小說深刻印象。例如：小說第三回到第六回中，我們可以看到小說人物老殘，以布衣形象遊歷四方，沿途訪問店家路人，從中獲知玉賢虐殺百姓的許多惡行。

如果單就小說中諷刺譴責清官害人尤為可恨而言，引起閱讀者的注意或迴響的效果，僅侷限於小說內容之中。劉鶚因而在小說敘事文本之外，又多出一個批評觀點，而這個多出的批評觀點，勢必會對小說詮釋的方向產生影響。例如從小說第四回的原評到第六回的原評，一系列的評論都是揭露清官玉賢的種種惡行，其中諷刺譴責之意更甚。如第四回的原評寫到小說的玉賢，確有其人，他擔任山西巡撫時，為惡多端：

玉賢撫山西，其虐待教士，並任兵丁強姦女教士，種種惡狀，人多知之。至其守曹州，大得聲譽，當時所為，人多不知，幸賴此書傳出，將來可資正史採用，

在第五回的原評又寫到在玉賢殘暴不仁的酷刑底下，劉鶚對受難婦女的節烈犧

⁹³ 引用譚凡先生的看法：「就文體而言，小說是敘事文學，敘事內涵和敘事結構一般都比較複雜，而小說家對自己作品的分析更能切合實際，此乃小說自評之可行性；而就文體地位來看，小說在中國古代畢竟不受重視，並不像詩文般那麼莊重、正規，故作家自評或自我吹噓也不會引起太多的注意而為世人所側目，此乃小說自評之可能性。但無論如何，小說家參與小說評點，對提高小說評點的藝術品位有一定的幫助，因為他們畢竟是『行家』，其評點也是『行家之評』，雖無高深的理論觀念，但往往是一得之見，是其經驗的總結。」《中國小說評點研究》（上海：華東師範大學出版社，2001年一版），頁86。

⁹⁴ 譚凡：《中國小說評點研究》（上海：華東師範大學出版社，2001年一版），頁70。

牲，深受感動，也對無辜犧牲的冤魂，嗟嘆不已：

玉賢殘酷，吳氏節烈，都寫得奕奕如生，有功於人心世道不少。

陳仁美成吳少奶奶節烈，猶有人心，賢於玉賢遠矣。

玉賢對稿案所發議論，罪不容誅。哀哀我民，何遭此不幸！站籠裏多添個屈死鬼，尤其可慘。

因此，在第六回原評中，劉鶚一方面呼應揭露玉賢殘暴的歷史意義，也指出歷朝歷代傷害國家最深的罪人，就是利益薰心之下，急於當官、急於追求名利的那些庸庸之輩：

烏雀飢寒，猶無虞害之心，讀之令人鼻酸。至聞鴉噪，以為有言論自由之樂，以此驕人，是加一倍寫法。此回為《玉賢傳》之總結。

有才的急於做官，又急於要做大官，所以傷天害理。歷朝國家俱受此等人之害。

從小說第四回原評讀到第六回原評，我們可以發現，小說批判程度的逐漸升高，諷刺譴責的力道也隨之更為深厚。誠如魯迅先生在評論清末譴責小說時所說的一段話：

其在小說，則揭發伏藏，顯其弊惡，而于時政，嚴加糾彈，或更擴充，并及風俗。⁹⁵

劉鶚不僅藉由小說中的人物形象與故事情節來達到諷刺譴責的目的，同時也在原評中對於時政、社會制度與文化風俗等議題，多有著墨之處，已經不同於一般清末小說家們，藉由書寫造型獨特、光怪陸離或離經叛道的小說人物或社會百態來達成諷刺譴責的目的了。此外，我們亦可從小說原評中感受到劉鶚對於小說敘事的用心，例如清官的殘暴，劉鶚並不是在前面幾回原評中寫到即止，在小說第十六回的原評中，也觸及清官可恨之處，認為：

清官則自以為我不要錢，何所不可，剛愎自用，小則殺人，大則誤國。吾人親目所睹，不知凡幾矣。《二十四史》中指不勝屈。作者苦心，願天下

⁹⁵ 魯迅：《魯迅小說史論文集：《中國小說史略》及其他》（台北：里仁書局，1992年一版），頁261。

清官勿不要錢便可任性妄為也。歷來小說皆揭賊官之惡，有揭清官之惡者，自《老殘遊記》始。

揭露清官之惡，提醒「天下清官勿不要錢便可任性妄為也」。這種評論觀點，是從劉鶚口中說出的，故使得小說意義的詮釋方向更爲之確立。

因此，《老殘遊記》的原評，不僅是爲了針對小說故事內容而發出評論或補充而已，其更深一層的意義，是運用小說家劉鶚現身說法的登場震撼，來引導閱讀者更加關注到小說敘事內容的實質意義。讓閱讀者可以透過原評，思考劉鶚在小說中所蘊含的豐富意涵與時代意義。或許因爲這是劉鶚初次嘗試評點的寫作，故某些原評略顯簡單而粗糙，但有部份的原評，卻對於小說敘事與文章結構，有其精湛而獨到的見解。例如第八回的原評：

唐子畏畫虎，不及施耐庵說虎；唐子畏畫的是死虎，施耐庵說的是活虎。施耐庵說虎，不及百鍊生說虎，施耐庵說的是凡虎，百鍊生說的是神虎。

還有第十五回原評：

疏密相間，大小雜出，此定法也。歷來文章家每序一大事，必夾序數小事，點綴其間，以歇目力，而紓文氣。此卷序賈、魏事一大案，熱鬧極矣，中間應插序一段冷淡事，方合成法。乃然火起，熱上加熱，鬧中添鬧，文筆真有不可思議功德。

又小說第十七回中：

「山重水複疑無路，柳暗花明又一村。」此卷慣用此等筆法，反面逼得愈緊，正面轉得愈活。

金聖嘆批《西廂》拷紅一闕，都說快事。若見此卷書，必又說出許多快事。

筆者認爲劉鶚在小說原評中所呈現的論點，已經觸及到小說敘事結構的美學問題，但因受限於小說報刊雜誌的形式要求。他僅能在原評中以數行文字，概要式的解說關於小說結構上應有的特徵與意義，而無法全面地或更進一步地建構一套完善的評點文論體系。

說然劉鶚無法在《老殘遊記》的原評中形成具有大論述、大體系的小說評點理論，但我們仍可看到劉鶚對於小說書寫的堅持與多方嘗試，再加上原評敘事

角度的使用，是劉鶚在小說書寫上特具慧眼的嘗試，獨運匠心的安排，這種特別的敘事方法，以及小說家親自從事原評寫作的敘事模式，足以讓劉鶚在小說敘事史的發展上，佔有一席之地。試想，如果沒有原評敘事視角的呈現，那麼《老殘遊記》中所蘊含豐富的藝術生命，勢必相形晦暗無光而大打折扣。

第四節 結語

中國小說敘事的發展過程中，敘事視角曾經有過重大的變化，在宋元時期，向聽眾敘說小說故事的，是職業化的說書藝人，因此敘述者的位置，是站在臺上的演講者，透過故事的講誦吸引聽眾。到了明清之際，則是發展出章回小說與話本小說，此種供案頭閱讀的小說，使得藉由演說的敘述者，轉變成虛擬的說書者，成爲一種向虛構的閱讀者說故事的模式，敘事者的位置，就從實際的說書現場，變成小說內虛構的敘事者了。

因此，明清發展起來的章回小說，在小說故事情節的方面往往是連貫的、重疊的與多角色的，爲了讓小說的敘事模式能涵蓋了一個較爲廣泛的範圍，讓不同地方的人事物，可以在小說中構成多條發展的線索與關連，所以在這種情況之下，爲了能有效地處理時間、空間的衝突等問題，作有意義性的填補刪除，就需要一個能夠代替小說家講述的敘事者，來說出小說中到底發生了什麼不爲人知的秘密，而且在複雜繁多的故事情節中，爲了有效地調節敘事篇幅，控制時間、地點與衝突，就需要一個強有力的咄咄逼人的敘事者⁹⁶。所以在傳統章回小說的敘事發展上，敘事者往往支配著一切，無論是粗概的敘述，或是細微的刻畫，敘事者總是操控著敘事內容的所有呈現。而且傳統章回小說也往往藉由小說的全知全能視角，來談論小說人物的是非得失，評論當中的對錯曲直，導致小說人物形象的塑造或是對話的設計，幾乎都是爲這位全知全能敘事者來講述小說而刻意安排的，閱讀者只能在一旁傾聽這個全知全能敘事者的聲音，卻無法直接擺脫全知全能敘事者的影響力，去觸及小說人物心靈深處的真實情感。加上全知全能的敘事者扮演著類似上帝全知全能的位置，以居高臨下的姿態，直接對小說裡人物或事

⁹⁶ 陳美林、馮保善、李忠明合著：《章回小說史》（杭州：浙江古籍出版社，1998年一版），頁327。

件發表評論與訓誡。

可是這種權威性的全知全能敘事者，在《老殘遊記》一書中受到更替，因為劉鶚在小說中去除全知全能敘事者評論與訓誡的權力，取而代之的是通過人物內心活動或展示故事情節的衝突，自然地揭開小說人物內心的領悟或感受。這是從傳統章回小說要轉變成近現代小說的一個成功的標誌。引用季桂起先生的研究，提出傳統章回小說在結構上，主要的基本特徵是：

- (一) 強調以完整的故事情節作為小說結構的主體，以故事情節的發生、發展、高潮、結尾這種具有明顯的時序特徵的線性結構建構小說的內容。
- (二) 古典小說所採用的敘事模式最主要是以故事「講授」為目的的全知全能的敘事模式。
- (三) 古典小說所採用的敘述語言主要是「講授」性的敘述語言。⁹⁷

上述的三項特徵，是傳統章回小說最常使用的敘事結構模式，但這種全知全能的敘事模式，卻在清末被《老殘遊記》所突破：

- (一) 突破傳統小說單一的故事性框架，引入了「旅行者」的見聞為敘事結構的情節組合方式。
- (二) 突破了傳統小說的全知敘事，採用了確定敘事人的限制敘事。
- (三) 在敘事功能上，開始由傳統小說明朗化的「講述」向含蓄化的「顯示」轉型，帶來了小說敘述話語的變化。⁹⁸

因此，筆者認為劉鶚在《老殘遊記》中，已知如何有效運用小說敘事視角的特性，開始嘗試將外部敘事的視角與第三人稱的人物限知視角作搭配，讓小說人物可藉由自我言說，將內心世界躍於紙上。如果從閱讀者接受小說敘事的角度而言，閱讀者可以藉此更直接地觸及小說人物的心靈深處。因為第三人稱的限知敘事視角讓小說人物的獨白訴說，得到展現的空間，閱讀者能夠直接進到人物的沈思默想之中，甚至深入到人物心靈深處的情感領域。而這種敘事方式的嘗試與開

⁹⁷ 季桂起：《中國小說體式的現代轉型與流變》（濟南：山東大學出版社，2003年一版），頁7。

⁹⁸ 季桂起：《中國小說體式的現代轉型與流變》（濟南：山東大學出版社，2003年一版），頁7。

展，也正意味著清末新小說書寫技巧的提升，以及小說敘事美感素質的加強⁹⁹。

故筆者認為劉鶚在《老殘遊記》中，不僅是藉由老殘遊歷四方，來描繪外部世界種種的奇形怪狀，也是開始深入地向人物的心靈獨白，進行挖掘與探討。而且因為外部視角與限制視角的混合使用，已經使得小說人物不再是為了故事的需要，而被刻意安排在一些不必要的故事情節之中，取而代之的是小說人物可以有自我獨白的敘事空間，來吐露心聲，或者與景物間的融合，達到內心情感的高度呈現¹⁰⁰。

在清末新小說家之中，不單只有劉鶚是採用第三人稱的限知視角，另外一個著名的新小說家吳沃堯，也在小說敘事書寫的方面，選擇了第一人稱與第三人稱的限知視角，作為小說書寫的敘事視角。考究其主要的的原因是在於，限知視角能有效地摒棄傳統章回小說中，那種全知全能敘事者所使用的權威性話語，取而代之的是用人物的限知敘事視角，讓小說中人物可以展現那種無知天真、自然活潑的敘事口吻。引用韓南先生的研究指出：

我們可以將（吳沃堯）這些小說與《老殘遊記》對比，後者是晚清僅有的一部用限知第三人稱敘事的重要小說，至少大部分是用限知第三人稱敘事的。《老殘遊記》中既沒有天真的我，也沒有良師；老殘本人極為聰明，看問題幾乎不會錯，在道德與品味方面甚稱權威。這部小說大部分是老殘的敏感、同情和找到問題解決辦法的機巧，因為它的敘事也非常貼切。¹⁰¹

這種採取不干預故事情節發展的外部視角，以及運用小說人物所構成的限知視角，確實大有助於提升小說人物內心刻畫與情感塑造，讓閱讀者可以直接觸及小說人物的內心獨白，進而對人物不平的遭遇或心中不滿的情緒，產生同鳴之感。而且在劉鶚以及吳沃堯諸位開始大量採用限知敘事視角以降，使得原屬於小說人物的心理嚮往、情感想像與情緒起伏等層次的書寫議題，逐漸受到後代小說家們

⁹⁹ 郭延禮：《近代西學與中國文學》（南昌：百花文藝出版社，2000年一版），頁249。

¹⁰⁰ 陳平原先生指出：「如果說《老殘遊記》第六回由題詩引起的聯想，第十二回雪夜不羈的思緒，都有點多愁善感的騷人墨客借景抒情的味道，還沒有真正落實到故事進程中；那麼二編第四、第五回逸雲訴說悟道過程，用獨白手法表現人物心理的起伏變化，其精細細膩，在傳統中國小說中絕難找到。」《中國小說敘事模式的轉變》（北京：北京大學出版社，2003年一版，頁115。

¹⁰¹ Patrick Hanan 著 徐俠譯：《中國近代小說的興起》（上海：上海教育出版社，2004年一版），頁192。

的關注並著手嘗試。

至於小說原評方面，我們可以看到劉鶚通常會在小說章回的結尾之處，增添數行的評論文字，並採用第一人稱敘事的形式，以小說家親自登場的形象，來作為小說故事情節之外的批評家，或可以說是資料補充者。所以筆者認為劉鶚以小說家現身的原評形式，加上《老殘遊記》本身具有濃厚的自傳意味，更大大加強了原評所要傳達的敘事意義。故劉鶚此舉在小說中增添原評的設計，確實有助於閱讀者能短暫地跳脫小說故事情節本身的侷限，而能在小說故事情節之外，另闢一個思考小說內容的空間。因此，我們可以從《老殘遊記》中，看到劉鶚將外部敘事視角與人物限知視角，加以混合使用，以及在小說原評中採用貼近小說家口吻的第一人稱敘事視角等不同與傳統章回小說的書寫技巧以及敘事模式，這不僅是有助於引導小說的閱讀者，深入文本世界來思考小說意義與敘事內涵，也揭示了劉鶚以及其他新小說家們，不約而同地在小說敘事的領域上，努力不懈地進行著各式各樣的書寫嘗試。