

## 抒情的文言文：《玉梨魂》の敘事與文體

中里見，敬  
九州大学大学院言語文化研究院：助教授：中国文学

<http://hdl.handle.net/2324/5449>

---

出版情報：2006-12-15  
バージョン：accepted  
権利関係：



會議初稿，請勿徵引

抒情的文言文——  
《玉梨魂》的敘事與文體

中里見 敬  
日本 九州大學

主辦單位： 中央研究院中國文哲研究所

會議時間： 2006年12月15日（星期五）

會議地點： 中央研究院中國文哲研究所二樓會議室

## 抒情的文言文——《玉梨魂》的敘事與文體

日本 九州大學 中里見 敬

徐枕亞的《玉梨魂》出版於 1914 年，重版達三十多次，曾經風靡一時，係鴛鴦蝴蝶派的代表作品。然而自文學革命以來，對《玉梨魂》的評價卻一直很低。例如：“駢文小說《玉梨魂》就犯了空泛、肉麻、無病呻吟的毛病，該列入‘鴛鴦蝴蝶派小說’”，“《玉梨魂》使人看了哭哭啼啼，我們應當叫它‘眼淚鼻涕小說’”<sup>1</sup>，直到八十年代，人們依然認為“是鼓吹封建道德觀的鴛鴦體的‘樣本’，即使在舊民主主義革命時期，它也是一部具有消極因素的作品”<sup>2</sup>。

開重評《玉梨魂》之先河的，是夏志清。他在 1984 年發表論文，從社會史、比較文學以及敘事學等角度展開了論述。其中最重要的一點，是將《玉梨魂》置於李商隱、李後主、《西廂記》、《紅樓夢》等“感傷——言情”傳統中<sup>3</sup>。爾後，又有陳平原提出：在小說從文學的邊緣提高到中心的過程中，它吸收了詩文的精華，傾向於“書面化”及“文人化”，並說“兒女之情和家國之心難捨難分，這是清末民初言情小說的一大特點”<sup>4</sup>。

本文吸收了夏志清、陳平原兩位學者的研究成果，從敘事學角度重新細讀《玉

---

<sup>1</sup> 劉半農和朱鴛雛的論評。見平襟亞《“鴛鴦蝴蝶派”命名的故事》（魏紹昌編《鴛鴦蝴蝶派研究資料》香港：生活·讀書·新知三聯書店，1980）第 128 頁。

<sup>2</sup> 范伯群《論早期鴛鴦蝴蝶派代表作——〈玉梨魂〉》（《文學遺產》1983 年第 2 期，北京：中華書局）第 125 頁。後收於范伯群《禮拜六的蝴蝶夢——論鴛鴦蝴蝶派》（北京：人民文學出版社，1989）。

<sup>3</sup> C. T. Hsia, "Hsü Chen-ya's *Yü-li hun*: An Essay in Literary History and Criticism." in Liu Ts'un-yan and John Minford ed., *Chinese Middlebrow Fiction: From the Ch'ing and Early Republican Eras* (Hong Kong: Chinese University Press, 1984). 漢譯有夏志清著，歐陽子譯《〈玉梨魂〉新論》（上）（中）（下）（《明報月刊》237-239，香港：香港明報有限公司，1985. 9-11）。

<sup>4</sup> 陳平原《清末民初言情小說的類型特徵》，見《中國小說史論》（《陳平原小說史論集》下，石家莊：河北人民出版社，1997）第 1645 頁。並參看第 1655 頁。初出於《中國現代文學國際研討會論文集：民族國家論述：從晚清、五四到日據時代臺灣新文學》（臺北：中央研究院中

梨魂》，從而考察《玉梨魂》的敘事文本如何吸引了當時的衆多讀者<sup>5</sup>。

## 1. 敘述者的話語

### 1. 1. 《玉梨魂》的敘述者

首先看第二回《夜哭》中的一段。

時覺寒氣驟加，夢霞深深擁被，方擬重續殘夢，忽聞隱隱有嗚咽之聲，不知何自而至。[……]哭聲幽咽，淒淒切切，若斷若續，聞之令人惻然心動。夢霞驚定而怖，默揣此地白晝尚無人跡，深夜何人來此哀哭？嗚呼，噫嘻！吾知之矣，是必梨花之魂也。彼殆感余埋骨之情，於月明人靜後，來伴余之寂寞乎？閱者諸君，此不過夢霞之理想，實亦事實上所決無者也。(p.7; p.442)<sup>6</sup>

從開始部分到“聞之令人惻然心動。夢霞驚定而怖”，屬於由敘述者進行一般的情景描述。而接著轉述動詞“默揣”出現的是故事中人物何夢霞的內心話語。再接下來，“閱者諸君”以下是由暴露的敘述者直接向讀者進行解釋。

將此種敘事方式與傳統的白話小說進行比較時，不難看出，雖然《玉梨魂》中暴露的敘述者和傳統白話小說模仿說書人的敘述一脈相承，但內心獨白這一嶄新的表現形式卻不容忽視。換言之，《玉梨魂》的敘事文本兼備了古典白話小說及現代小說的敘事特點。我們首先在這一節探討《玉梨魂》敘述者的話語，然後在下一節探討人物的話語，包括內心獨白。

就敘事方式而言，中國傳統的文言小說與史傳基本相同，敘述者的干預一般

---

國文哲研究所籌備處，1995)。

<sup>5</sup> 陳平原說：“《玉梨魂》總銷數據說達數十萬冊。”見陳平原《中國現代小說的起點——清末民初小說研究》(北京：北京大學出版社，2005)第183頁，註4。

<sup>6</sup> 徐枕亞《玉梨魂》(上海：小說叢報社，1915)。引用時加註了頁數，後者出自吳組緝、端木

只在篇尾以“史官曰”、“異史氏曰”等史家的身份出現。對此，白話小說模仿說書藝術的敘事形式，使得暴露的敘述者可以隨時隨處干預故事——進行道德勸誡、預示故事情節，甚至直接向敘述接受者（＝讀者）說話等現象極為普遍。《玉梨魂》雖屬文言小說，但其敘述者卻與白話小說具有共同之處，和文言小說相比，其敘事形式更加通俗化。

下面將具體分析《玉梨魂》中敘述者的功能。首先，我們請看預示情節的部分，這一部分最容易看出暴露的敘述者。

咄咄，女郎何來？女郎何哭？[……]吾知女郎殆必與梨花同其薄命，且必與夢霞同具癡情。[……]蓋此夜之奇逢，即夢霞入夢之始矣。(p.8; p.443)

嗚呼，夢霞豈知從此遂淪於苦海乎？(p.12; p.446)

嗟嗟！可憐身世，從今怕對鴛鴦；大好因緣，詎料竟成木石。普天下有情人，能不同聲一哭哉！(p.26; p.460)

噫，豈料悲吟，竟成兇讖。[……]噫，此酸楚之哀音，竟為兩人最終之酬答，而此夜之幽期，即為兩人最後之交際，從此更無一面緣矣。(p.136; p.565)

上述引例均為全知敘述者以事前敘述的方式對人物命運進行講述。應該注意的是這些話語多以“咄咄”、“嗚呼”、“嗟嗟”、“噫”等感嘆詞開始。感嘆詞不僅將敘述者的預示性敘述與前面敘述者講述故事的部分區別開來，而且使敘述者有聲有色、有血有肉、充滿人情味。

第二，我們探討一下《玉梨魂》的文本如何稱呼敘述者和敘述接受者。

記者雖不文，決不敢寫此穢褻之情，以污我寶貴之筆墨，而開罪於閱者諸君也。此記者傳述此書之本旨，閱此書者，不可不知者也。(p.26; p.459)

---

蕙良、時萌主編《中國近代文學大系》第二集第八卷小說集六（上海：上海書店，1991）。

白話小說中模擬說書的“說話人——看官”之關係在此已演變成以書面閱讀為前提的“記者——閱者諸君”之關係，即作家——讀者之關係。與此同時，暴露的敘述者仍保持著向讀者直接說話這一特點，這與舊白話小說同出一轍。白話小說中間或出現的敘述接受者向敘述者發問這一現象，在《玉梨魂》中則難以找到，但儘管如此，確實有敘述者事先預測讀者疑問而進行回答的場面，形成了敘述者與敘述接受者之間的對話性。下面舉幾個例子。

每晨必當窗對鏡理妝，今何以日已向午，窗猶深鎖？其夜睡過遲，沈沈不醒耶？抑春困已極，慳慳難起耶？[……]非失眠也，非春困也，嗚呼！病矣。  
(p.58; p.490)

記者於此更有一疑問，欲為諸君解決。夢霞寓居崔氏已近三月，知否崔氏之眷屬舍<sup>7</sup>梨娘、鵬郎等以外，尚有筠倩其人？(p.65; p.497)

我書至此，知閱者必有所惑。何惑乎？則曰：夢霞對於姻事，究持若何之態度，願乎？不願乎？(p.113; p.543)

第三個特點是有些敘述話語有意使讀者意識到作品全部的構思和用意。

閱者諸君，尚憶及《玉梨魂》第一章“葬花”一節乎？[……]艷哉辛夷，有美一人，遙遙相對，但此人來而夢霞與梨娘之情，將愈淪於悲苦之境，記者所以遲遲不忍下筆也。(p.65; p.497)

此後之《玉梨魂》，由熱鬧而入於冷淡，由希望而趨於結束。一篇斷腸曲，漸將唱到尾聲矣。(p.127; p.556)

---

<sup>7</sup> 小說叢報社版為“含”，今據《中國近代文學大系》版。

在前一個引例中，敘述者讓讀者想起第一章描寫梨花和辛夷，從而解說將梨花比擬白梨影、辛夷比擬崔筠倩的用意。在第二個引文中，敘述者有意說明作品的整體構思。

總之，《玉梨魂》在基本繼承古典白話小說的敘事模式的同時，其敘述者從無個性的、匿名的敘述者轉變為構思整個作品的，既個性化，又具有現代化作家意識的敘述者。

儘管如此，《玉梨魂》敘述者的這種面貌到了作品後半部分卻發生了很大的變化<sup>8</sup>。其徵候在於敘述者對自己所說的話失去了把握，從而開始動搖。

此書全篇，記者已不能盡憶，僅記其中幅有曰：(p.129; p.558)

梨娘函尾，尚有一絕句，其起聯曰“血書常在我咽喉，一紙焚吞一紙留”，

其下二句，則記者不能復憶，但記其押劉字韻而已。(p.134; p.563)

在上面的引例中，敘述者坦率地承認他記不起來夢霞的書信以及梨娘的絕句。此處正是作品中的高潮，敘述者對自己記憶的動搖似乎有些奇怪，但我們確實要承認，敘述者以自己失去全知敘述者的身份為代價，獲得了有血有肉的人性以及敘述的真實性。

## 1. 2. 敘述者的人物化

《玉梨魂》的敘述者從一開始就一直以故事外敘述者的身份講述故事內的人物，而到了末尾他卻搖身一變，成為故事內敘述者，出現在故事裏，這是一個非常能動的敘事模式的變動。敘述者在第二十八章末尾解釋作品的構思，說：“而此

---

<sup>8</sup> 對此，楊義、中井政喜、張中良《二十世紀中國文學圖史》上(臺北：業強出版社，1995)第66-67頁已有所指出。

一部悲慘之《玉梨魂》，以一哭開局，亦遂以一哭收場矣”（p. 156; p. 583. 15），之後，在第二十九章《日記》開頭，這樣講述：

余書將止於是，而結果未明，未免留閱者以有餘不盡之恨。爰濡餘墨，續記如下。恨余筆力脆弱，不能為神龍之掉也。（p.156; p.583）

由此，敘述者開始講述他如何得知夢霞的這一故事，並揭示故事傳達的途徑。

余與夢霞無半面之識，此事蓋得之於一友人之傳述。此人與夢霞有交誼，固無待言，且可決其為與是書大有關係之人。蓋夢霞之歷史，知之者曾無幾人，而此人能悉舉其隱以告余，其必為局中人無疑也。閱者試掩卷一思，當即悟為石癡矣。（p.156; p.583）

六年前敘述者和秦石癡是同學。庚戌（1910，宣統二年）冬，敘述者收到了當時在日本留學的石癡從東京早稻田大學寄來的一封信以及小說的材料。不過，敘述者對夢霞並沒有好感，因為夢霞使梨娘致死，並使筠倩貽誤前途，但他本人卻仍逍遙海外遊學。而且，材料本身並不完整，沒有提到筠倩的結局。因此敘述者未理會石癡的委託，遲遲沒有動筆。

一年後，發生武昌起義。敘述者的朋友黃某向他講述戰場的情況，並且出示了一本陣亡者托給他的小冊子。原來，題為《雪鴻淚草》的唱和詩詞是夢霞所作。敘述者知道夢霞為革命建國挺身殉難後，改變了對他的認識。

余因不識夢霞，故以常情測夢霞，而疑其為惜死之人、負心之輩，固安知一年前余意中所不滿之人，即為一年後革命軍中之無名英雄耶？吾過矣，吾過矣！（p.159; p.586）



夢霞殉國這一事實促使敘述者按照石癡的托付開始動筆。

夢霞有此一死，可以潤吾枯筆矣。雖然，飛鳥投林，各有歸宿，而彼薄命之筠倩，尚未知飄泊至於何所，吾書又烏能忽然遺之？(p.160; p.587)

最後一個問題是筠倩的結局。敘述者在小冊子末尾發現了筠倩的日記。

意者此日記之開局，即為筠倩始病之期，此日記之終篇，即為筠倩臨終之語，而此日記為夢霞所得，則夢霞於筠倩死後，必再至是鄉，收拾零香剩粉，然後脫離情海，飛渡扶桑。此雖屬余之臆測，揆諸事實，蓋亦不謬。然筠倩病中之情形如何？死後之狀況如何？記者未知其詳，何從下筆？無已，其即以此日記介紹於閱者諸君可乎？(p.160; p.587)

敘述者如此推測筠倩之病死與夢霞留日的過程，然後纔開始引用筠倩的日記。

如上所述，第二十九章的內容全是敘述者撰寫小說的經過和動機。在此，敘述者“余”以與石癡、黃某同等的身份登場。對夢霞的故事來說，敘述者是處於故事之外的局外人；而在“余”和石癡傳達及撰寫《玉梨魂》的經過這一故事層次來說，“余”既是人物又是敘述者，即故事內敘述者。

在小說篇尾的第三十章中，“余”還兼有人物和敘述者雙重角色。“余”為了尋找梨娘的義父崔翁以及梨娘的遺子鵬郎的消息，去蓉湖訪問石癡。“余”把夢霞的小冊子和黃某講給他的夢霞臨終的情況告訴石癡。石癡聽後說：“今有此一死，更足令全書生色，可以濡染大筆，踐余昔日之請矣”(p. 166; p. 592)，又再度囑咐敘述者撰稿。敘述者聽石癡說崔翁已故，鵬郎也由親戚收養。石癡帶著“余”到夢霞葬花之處。但碑石已不見，梨花辛夷二樹也已枯萎，甚至被砍掉。二人深

有無常之感，以此結束全書。

《玉梨魂》最後兩章中敘事情境的轉變，不僅保證了敘述的真實性，也是傳統的敘述者在敘事文本中逐漸獲得實實在在、活生生人性的必然歸結。《玉梨魂》的敘述者已與白話小說中抽象化、一般化了的敘述者截然不同，他講述這一個別的、特殊的故事具有十分必然的理由。古典小說戲劇的敘述者是將眾所周知的歷史性故事講述成各種變異體，而《玉梨魂》中被敘述的故事則通過遺留在書信和小冊子上的詩詞及日記這一隱私途徑，只有敘述者纔能知道它，只有敘述者纔能講述它。此時，故事的可靠性不在於歷史事實，而在於敘述者進行敘述這一行為本身。

### 1. 3. 敘述者的話語與文本的意識形態

敘述者“余”和秦石癡均對夢霞殉國陣亡給予高度評價，甚至成為敘述者動筆的主要原因。我們在此對上述敘述者特點與文本的意識形態之關係進行分析。

首先要確認的是，清末民初的小說已不像古典小說那樣以道德訓誡為敘事框架，取而代之的是以愛國為主這種現代民族國家的倫理觀念。但更重要的是，在話語層次上，戀愛與愛國作為情感的真實流露而受到同等的讚揚。第二十四章《揮血》中，梨娘寫信表示絕交，夢霞以血書復信。敘述者對此解釋如下。

嗚呼，男兒流血自有價值，今夢霞乃用之於兒女之愛情，毋乃不值歟！雖然，天地一情窟也，英雄皆情種也。[……]能為兒女之愛情而流血者，必能為國家之愛情而流血，為兒女之愛情而惜其血者，安望其能為國家之愛情而拚其血乎？(p.133; p.561)

“能為兒女之愛情而流血者，必能為國家之愛情而流血”這一敘述者的干預，在

此給讀者相當唐突的感覺。而在第二十九章，得知夢霞陣亡消息後，敘述者“余”陳述如下。

夢霞死矣，夢霞殉國而死矣。余曩之所以不滿於夢霞者，以其欠梨娘一死耳。孰知一死非夢霞所難，徒死非夢霞所願，彼所謂得一當以報國，即以報知己者，其立志至高明，其用心至堅忍。余因不識夢霞，故以常情測夢霞，而疑其為惜死之人、負心之輩，固安知一年前余意中所不滿之人，即為一年後革命軍中之無名英雄耶？吾過矣，吾過矣！今乃知夢霞固磊落丈夫，梨娘尤非尋常女子。無兒女情，必非真英雄；有英雄氣，斯為好兒女。[……]夫殉情而死與殉國而死，其輕重之相去為何如！（p.159; p.586）

“余”當初認為夢霞是“惜死之人、負心之輩”，但知道夢霞是為了實現梨娘生前所願纔挺身殉國，立即領悟說：“我過矣，我過矣”。

兩者相比，第二十九章敘述者話語的說服力遠遠超過第二十四章。其原因不僅因為夢霞殉國犧牲這一故事內容，更多的是因為敘述層次的變化，也就是說敘述者從敘述干預變為有血有肉的故事中之人物。把“兒女情”與“英雄氣”結合起來，將男女情愛升華為愛國精神的意識形態，並通過上述敘事模式轉變的支撐，將其表現得完美無缺。正如陳平原所說，具有“兒女之情和家國之心難捨難分，這是清末民初言情小說的一大特點”<sup>9</sup>。《玉梨魂》正是這樣一部作品，它徹底體現出當時的意識形態，成為清末民初鴛鴦蝴蝶派的代表作品。

## 2. 人物的話語

古典白話小說基本上以直接引語的方式再現人物的話語。而《玉梨魂》中卻

---

<sup>9</sup> 同注 4。

常見夢霞、梨娘二人的書信和詩詞，由此全篇都回蕩著人物的聲音。由書信來進行敘事這一現象，和歐洲十八世紀書信體小說的盛行同出一轍，明確標誌著敘事模式的現代性轉變<sup>10</sup>。

儘管如此，《玉梨魂》文本中之所以回蕩著人物的聲音，不僅僅是由於書信和詩詞的作用，本來應該由敘述者講述的第一敘事層面上，也處處能聽到人物聲音。本章擬討論敘事文本是如何引用人物話語。

## 2. 1. 漢語的自由間接引語

敘事文本中回蕩人物聲音這一現象，也是西方現代文學的重要標誌之一。西方的語言學、文體學、敘事學、文學等各方面的研究已表明，這種敘事現象是由於自由間接引語所帶來的文體效果。而漢語缺乏形態變化，動詞無時態，表示人稱的主語可省略，因此鑒別自由間接引語時存在著不少困難。漢語中更值得注意的特點是“從句意識的薄弱”，即雖是帶著引導動詞的引語形式，但轉述語從第二個分句開始具有和主句同等的獨立性，即從句意識相當薄弱，從而獲得與自由間接引語一樣的文體效果<sup>11</sup>。現代漢語的這一特點，對分析由文言文書寫的《玉梨魂》文本同樣有效。下面，以有無引導動詞為標準分別進行分析。

首先請看有引導動詞的例子。

夢霞悶極無聊，聞此奇香，[……]感念梨娘以此花相貽，是真能知我病者，

<sup>10</sup> 如理查遜《帕梅拉》(1740)，《克拉麗莎》(1747-1748)，讓·雅各·盧梭《新愛洛綺絲》(1761)，歌德《少年維特的煩惱》(1774)，拉克洛《危險關係》(1782)等。

<sup>11</sup> 申丹『敘述學與小說文體學研究』(北京：北京大學出版社，1998)。

這是因為漢語中不存在引語從句的連接詞，無大小寫之分，人們的“從句意識”較弱，因而作為從句的間接引語的轉述語與作為獨立句子的自由間接引語之間的差別，遠不像在西方語言中那麼明顯。(第 313 頁)

漢語中無引導賓語從句的連接詞(也無大小寫之別)，如果間接引語的轉述語有兩個以上的分句，從第二個分句開始，轉述語就有可能完全形同於自由間接引語。(第 363 頁)

是真能治我病者。其用情之深，不知幾許，我亦不虛此病矣。雖然，我病若此，梨娘必聞而驚懼，此數日中，其善蹙之眉頭，正不知爲我添幾重心事也。乃取枕畔函，拆<sup>12</sup>而閱之。(p.44; p.477)

吐血後在自己房間裏養病的夢霞收到梨娘送來的蘭花。夢霞十分感激，不禁說出自己心裏話。引導動詞“感念”以後出現的“我”是夢霞的自稱。第二個分句“其用情之深，不知幾許，我亦不虛此病矣”以下從引導動詞的支配下獨立起來，產生人物從故事中直接說話的感覺。

筠倩久別梨娘，懷思頗切，兩星期來，又爲預備試驗，未暇作書問訊，考試事竣，即鼓棹還鄉。自念得與久別之梨嫂，攜手碧窓，談衷深夜，紅燈雙影，笑語喁喁。[……]彼梨嫂之相念，當與余同，今日見我歸來，更不知當若何歡慰也。(p.67; p.499)

筠倩考完試，即將進入放暑假，和嫂子梨娘見面暢談，這一想念使她十分激動。在引導動詞“自念得”以下，梨娘被稱作“梨嫂”，這顯然是以筠倩爲中心調整稱謂的結果。這裡回蕩的也是筠倩的聲音。

下面是沒有引導動詞的例子。

無何而入門矣，入其門不聞人聲；無何而入庭矣，入其庭不見人影。咄，離家僅三月耳，而門庭之冷落，至於如此，我其夢耶？(p.68; p.500)

欣然回家來的筠倩看到的卻是意外的冷清。她家這麼冷落是因爲梨娘臥病。這一段中，以感嘆詞“咄”和人稱代詞“我”爲標誌，筠倩的獨白以省略引導動詞的

<sup>12</sup> 小說叢報社版爲“折”，今據《中國近代文學大系》版。

自由式引語的形式出現。

夢霞聞言，雖笑鄉人之迷信，然其不忘報本，猶存醇厚之風；含哺而嬉，如見太平之象，不先不後，適於我來校之初，逢茲佳節，眼福不淺哉。無何，行至校門，則見門首高懸國旗，紅燈三四，蕩漾簷前，鄉人媚神，與學校何與？乃亦從而附和之，不其真乎？(p.86; p.517)

放完暑假，夢霞回到學校，正趕上秋天的燈市。他那樂於逢節又懷疑迷信的心情以自由式引語表達出來。如劃綫部分，既省略引導動詞又缺少人稱等標誌，我們無法根據語法標誌來判斷這是敘述者在說話還是人物在說話。

如上所述，《玉梨魂》的文體特點是人物聲音以自由式引語的形式滲透在敘事中，其文本成爲敘述者與人物爭奪話語支配霸權的場所。

## 2. 2. 互相糾葛的人物聲音：夢霞的聲音 / 梨娘的聲音

《玉梨魂》將人物聲音滲透於敘事中的文體特徵在故事中有何效果呢？在此引用第二十三章“剪情”中的幾段進行分析。梨娘要將小姑筠倩嫁給夢霞，以此了卻對夢霞的苦戀。但這不僅使筠倩勃然不悅，也沒能使梨娘剪斷對夢霞的戀情。

夢霞於無意中，偷聽得一曲風琴，雖並非知音之人，正別有會心之處。念婚姻之事，在彼固無主權，在我亦由強制。彼此時方嗟實命之不猶，異日且歎遇人之不淑。僵桃代李，牽合無端，彩鳳隨鴉，低迴有恨。揣彼歌中之意，已逆知薄情夫婿，必爲秋扇之捐矣。夫我之情既不能再屬之彼，我固不願彼之情竟能專屬之我。設彼之情而竟能屬我者，則我之造孽且益深，遺恨更無盡矣。我深幸其心腦中並無夢霞兩字之存在也。所最不安者，彼或不知此事因何而發生，或竟誤謂出自我意，且將以爲神奸巨慝，欺彼無母之孤女，

奪他人之幸福，以償一己之色慾，則彼之怨我恨我，更何所底止。我於此事雖不能無罪，然若此則我萬死不敢承認者。筠倩乎，亦知此中作合，自有人在，汝固為人作嫁，我亦代人受過乎。雖然，此不可不使梨娘知也。(p.127; p.556)

整段描寫都是夢霞的心理活動。引導動詞“念”似乎只控制到“婚姻之事”，以下均可視為自由直接引語的轉述語。其中，夢霞向不在眼前的筠倩呼籲，申辯說強制筠倩結婚的不是自己，而是梨娘，把支配筠倩命運的責任推給梨娘，並認為自己和筠倩一樣，也是受害者。夢霞的這種自私自利以自由直接引語的形式表達出來。

接著文本聚焦到不知夢霞這種自私心理的梨娘。

在梨娘初意，固以此事雙方允洽，十分美滿，為夢霞計者固得，為筠倩計者亦未嘗不深。以貌言，則何郎風貌足媿潘郎；以才言，則崔女清才不輸謝女。兩人異日者，合歡同夢，不羨鴛鴦。飲水思源，毋忘媒妁。萬千辛苦，抽盡情絲。百六韶華，還他豔福。我雖無分，心亦可以少慰矣。(p.128; p.557)

在引導動詞“以”以下，梨娘親自說出成夢霞、筠倩二人之美意的初衷，他們將來相親相愛，感謝做媒之恩，梨娘想到這裡纔覺得“我雖無份，心亦可以少慰矣”。

梨娘之得書也，意書中必無他語，殆彼已得家報，而以個中消息，慰我無聊歟？否則必一幅琳琅，又來索和矣。霞郎霞郎，亦知余近日為汝重生煩惱，憂心悄悄，日夜不寧，有甚心情，再與汝作筆墨間之酬答耶？梨娘執書自語，固以此書為掃愁帚，為續命湯，暱愛如筠倩，今亦如此，舍彼更無能以一紙溫語相慰藉<sup>13</sup>者矣。(p.129; p.558)

<sup>13</sup> 小說叢報社版為“籍”，今據《中國近代文學大系》版。

梨娘收到夢霞的信，以為他家同意他和筠倩結婚。梨娘在轉述語中直接呼夢霞作“霞郎霞郎”，將他當作第二人稱的接受人。梨娘向夢霞訴苦的聲音一直索繞在文本中。

然而，和梨娘的期待相反，夢霞書信的內容卻是對梨娘的怨言。敘述者將夢霞的書信引用完後，說到：

方夢霞作書時，雖亦自覺過激，然語皆出於至情，意梨娘必能相諒。若  
在平日，此書亦等諸尋常通訊之詞，必不至誤會而生齟齬。今適當左右為難  
之際，方冀其有以慰我，乃亦從而怨我，不覺其言外自有深情，但覺其字裏  
都含芒刺。(p.130; p.559)

“雖亦自覺過激，然語皆出於至情，意梨娘必能相諒”這句話因帶著引導動詞“自覺”、“意”，可看作間接引語，但我們還是感覺到夢霞自私自利的聲音。接下來，敘述者也站在夢霞的立場上說：“若在平日，此書亦等諸尋常通訊之詞，必不至誤會而生齟齬”。然而，下一句卻突然話鋒一轉地摻入梨娘的聲音，說：“今適當左右為難之際，方冀其有以慰我，乃亦從而怨我，不覺其言外自有深情，但覺其字裏都含芒刺”。兩次出現的“我”顯然指的是梨娘，因此儘管沒有主語，我們依然感到似乎是梨娘自己在說話。下一段中，梨娘的聲音更躍然紙上。

梨娘誦畢此書，為之目瞪口呆，大有水盡山窮之感。筠倩失其自主之權，未免稍含怨望，猶無足怪。夢霞固深知其中委曲者，我之苦費心機，玉成此事，不為渠，却為誰耶？乃亦不能相諒，以一封書來相責問。試思筠倩之終身，干余底事？我因無以償彼深情，故欲強作鴛盟之主。早知如此，我亦何苦為人作嫁，而使身為怨府乎！嗚呼夢霞，汝非鐵作心肝者，而忍出此。宇宙雖寬，我直無容身地矣。至此不覺一陣心酸，淚珠疾瀉，(p.130; p.559)



梨娘收到夢霞斥責她的信之後，她的心情由缺少引導詞的自由式引語表達出來。梨娘對夢霞書信的期待被徹底背叛時，梨娘的內心通過這種話語越過敘述者的中介而直接傳達給讀者。

這種獨白所表露的是圍繞一封書信而發生的溝通失靈(discommunication)。最嚴重的溝通失靈莫過於夢霞留下臥病在床的梨娘，獨自回家探親的場面。臨死的梨娘寫信給夢霞：

方君行時，梨影已在床席間討生活，所以不使君知者，恐君聞之而不安，且誤歸期也。君臨去竟無一言誌別，想係成行忽迫所致，我未以病訊告君，君亦不以歸期語我，二者適相等，可毋責焉。(p.139; p.568)

梨娘信上說：“所以不使君知者，恐君聞之而不安，且誤歸期也”，“我未以病訊告君，君亦不以歸期語我，二者適相等，可毋責焉”。梨娘到此時還為夢霞辯護，但我們不難想象她內心的絕望。

如書言，則方我歸時，渠已為病魔所苦，我火急歸心，方寸無主，臨行竟未向妝臺問訊，荒唐疎忽，負我知音，彼縱不加責，我能無愧於心乎？[……] 嗚呼梨姊，汝果病耶？汝病果何如耶？汝言病無大苦，真耶？抑忍苦以慰我耶？初病時不使我知，今胡為忽傳此耗，則其病狀誠有難知者矣。嗟乎梨姊，汝病竟危耶？今世之情緣，竟以兩面了之耶？天道茫茫，我又何敢遽信為必然耶？(p.140; p.569.1)

夢霞收到梨娘的信後，無可作為只能以第二人稱對不在面前的梨娘悲嘆而已。其實，夢霞寫了兩首詩想安慰梨娘，但文本卻說出沒有把它寄走的理由：

蓋此時梨娘方在病中，設貿然以此詩付郵，烏能直上粧臺，逕投病榻？不幸為旁人覷破個中秘密，且將據之以為梨娘致病之鐵證，梨娘將何以堪？是欲以慰之，而反以苦之也。況乎二詩都作傷心之語，絕非問病之詞，病苦中之梨娘，豈容復以此酸聲淒語，再添其枕上之淚潮、藥邊之苦味！籌思及此，夢霞乃擱筆輟吟，不作一字之答覆，惟將梨娘來書反覆展玩。(p.141; p.569)

如果讓別人知道二人的關係，“梨娘將何以堪”；如果梨娘看到這兩篇詩，“豈容復以此酸聲淒語，再添其枕上之淚潮、藥邊之苦味”，不難看出，夢霞此段話語表面上似乎為梨娘著想，其實是不折不扣的自我辯解。

滲透在《玉梨魂》敘事文本中的人物之聲直接向讀者訴說的是圍繞人物心理及書信的解釋所展開的人物之間的心情動搖。《玉梨魂》文本最終產生出來的是在書信之外夢霞與梨娘之間溝通的失靈和斷絕。

### 3. 結語

《玉梨魂》除了詩詞、書信等易于抒情的“詩騷”形式外，在本來只有敘事功能的敘事文本中也滲透著人物聲音，從而使文言敘事文本充分發揮了抒情功能。在白話文書寫的現代小說語言形式確立之前，人們之所以熱衷於《玉梨魂》，是因為它抒情的文言文把人物內心的苦衷哀樂表現得如此淋漓盡致。

如本文分析的那樣，自由間接 / 直接引語對於獲得透明的敘事有所貢獻，它使敘述者脫離了絕對優勢的地位，人物在文本中的被動地位大幅度提高，使得中國文學獲得了新的文學語言<sup>14</sup>。在透明的敘事取得人物內心的現實性這一點上，《玉

<sup>14</sup> 討論自由式引語的著述有：Lydia H. Liu, *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity---China, 1900-1937* (Stanford: Stanford University Press, 1995), see Chapter 4. 漢譯本：劉禾，宋偉傑等譯《跨語際實踐——文學，民族文化與被譯介的現代性》（中

梨魂》確實是比同一時期的白話小說成功。這部文言小說史上最後一部代表作品不僅得到了空前的讀者，而且它的敘事與文體已經蘊含了和五四現代文學共同的革新要素。

（附記）本文主要内容曾在中里見敬《抒情する文言：『玉梨魂』の語りと文體》（村上哲見先生古稀記念論文集刊行委員會編《中國文人の思考と表現》，東京：汲古書院，2000，第249-269頁）中發表過。爲了此次發表，稍加了調整。

---

國，1900-1937)》(北京：生活·讀書·新知三聯書店，2002)第四章。劉禾《語際書寫——現代思想史寫作批判綱要》(香港：天地圖書有限公司，1997)中的“第四章 不透明的內心敘事：從翻譯體到現代漢語敘事模式的轉變”，文章和前者有所不同。